

# Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

*Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Πολιτικό Θέατρο, Αντί-Βία και Αποδόμηση του Αστικού Κράτους: *Αλμπέρ Καμύ Οι Δίκαιοι*, Πηγή Δημητρακοπούλου *Ισορροπία του Nash*, Ντάριο Φο και Φράνκα Ράμε *Εγώ η Ουλρίκε Μάινχοφ Καταγγέλλω*. Δραματουργικές και ιστορικοπολιτικές διασταυρώσεις.

Σταύρος Παναγιώτου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια  
Κωνσταντίνα Ζηροπούλου

Ιούνης 2020

# Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

*Θεατρικές Σπουδές*

## Μεταπτυχιακή Διατριβή

Πολιτικό Θέατρο, Αντί-Βία και Αποδόμηση του Αστικού Κράτους: *Αλμπέρ Καμύ Οι Δίκαιοι*, Πηγή Δημητρακοπούλου *Ισορροπία του Nash*, Ντάριο Φο και Φράνκα Ράμε *Εγώ η Ουλρίκε Μάινχοφ Καταγγέλλω*. Δραματουργικές και ιστορικοπολιτικές διασταυρώσεις.

Σταύρος Παναγιώτου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια  
Κωνσταντίνα Ζηροπούλου

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στον Σταύρο Παναγιώτου από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Ιούνης 2020



## Summary

My MA dissertation is focused on the following plays that have in common the dramaturgical theme of anti-violence: Albert Camus' *The Righteous*, Pigi Dimitrakopoulou's *Nash's Theorem* and Dario Fo and Franca Rame's, *I, Ulrike Meinhof, Cry*.

In this MA dissertation, I focus on the idea of anti-violence against the organized state, which has inspired several playwrights to date. The reason and the original inspiration for my research was the book by Savvas Xiros, *That Day - 1,560 hours in Intensive Care Unit - A testimony to our personal Guantanamo*, and consequently the play *Nash's Theorem* that was staged on the Experimental Stage of the Greek National Theater (2016), in which excerpts from the aforementioned book were used, but also from Camus' play, *The Righteous*. The performance provoked strong reactions and controversy among various Greek political parties and groups of people, media, etc., including the American embassy and as a result, the play was censored, and banned from the stage.

Focusing on these plays, important theatrical figures and characters emerged, both dramatic-fictional and real-historical, where in each case the story itself reinforces their momentum as dramatic figures and vice versa. After all, these are the aims of political theater. Worldwide, dramaturgy draws material and inspiration, as it turns out, from such emblematic individuals, and this attraction reflects the audience's great desire to follow history transforming into theatrical actions. The word "actions" is intentionally noted here while not performances, since history itself through a dialectic with the text and via the authors' objectives manages to revolt, provoke the audience, redefine its limits, and expand them.

## Περίληψη

Η μεταπτυχιακή μου διατριβή εστιάζει στα ακόλουθα έργα που έχουν κοινό δραματουργικό θέμα την αντί-βία: Αλμπέρ Καμύ *Οι Δίκαιοι*, Πηγή Δημητρακοπούλου *Ισορροπία του Nash*, Ντάριο Φο και Φράνκα Ράμε *Εγώ η Ουλρίκε Μάινχοφ Καταγγέλλω*.

Σε αυτή τη μεταπτυχιακή διατριβή, επικεντρώνομαι στην ιδέα της αντί-βίας κατά του αστικού κράτους, η οποία έχει εμπνεύσει αρκετούς συγγραφείς μέχρι σήμερα. Ο κυρίαρχος λόγος αλλά επίσης και η έμπνευση για την έρευνά μου ήταν αρχικά το βιβλίο του Σάββα Ξηρού *Η Μέρα Εκείνη - 1.560 ώρες στην εντατική - Μια μαρτυρία για το δικό μας Γκουαντάναμο* (2006) και μετέπειτα η παράσταση *Ισορροπία του Nash* που προβλήθηκε στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου (2016), στην οποία χρησιμοποιήθηκαν αποσπάσματα από το προαναφερθέν βιβλίο, αλλά και από το έργο του Καμύ *Οι Δίκαιοι*. Η παράσταση προκάλεσε έντονες αντιδράσεις και αντιπαραθέσεις μεταξύ διαφόρων ελληνικών πολιτικών κομμάτων και ομάδων ατόμων, μέσω μαζικής ενημέρωσης κ.ά., συμπεριλαμβανομένης της αμερικανικής πρεσβείας, και ως αποτέλεσμα, το έργο λογοκρίθηκε και απαγορεύτηκε από τη θεατρική σκηνή.

Εστιάζοντας σε αυτά τα έργα προέκυψαν σημαντικές δραματικές προσωπικότητες και χαρακτήρες, τόσο δραματικοί-φανταστικοί όσο και πραγματικοί-ιστορικοί, όπου σε κάθε περίπτωση, η ίδια η ιστορία ενισχύει τη δυναμική τους και αντίστροφα. Σε τελική ανάλυση, αυτοί είναι οι στόχοι του πολιτικού θεάτρου. Σε όλο τον κόσμο, η δραματουργία αντλεί υλικό και έμπνευση, όπως αποδεικνύεται, από τέτοια εμβληματικά άτομα, και αυτή η έλξη ανταναικλά τη μεγάλη επιθυμία του κοινού να παρακολουθήσει την Ιστορία να μεταμορφώνεται σε θεατρικές δράσεις. Η λέξη «δράσεις» σημειώνεται σκόπιμα εδώ αντί για παραστάσεις, αφού η ίδια η Ιστορία μέσω μιας διαλεκτικής με το θεατρικό κείμενο και μέσω των στόχων των συγγραφέων καταφέρνουν να εξεγείρουν, να προκαλέσουν το κοινό, να επαναπροσδιορίσουν τα όριά του και να τα επεκτείνουν.

Η μεταπτυχιακή διατριβή μου αφιερώνεται στον Σάββα Ξηρό, τον οποίο εκδικητικά καταδίκασε το ελληνικό κράτος για την συμμετοχή του στην Ε.Ο. 17 Νοέμβρη, ώστε να βρίσκεται μέχρι σήμερα έγκλειστος στις φυλακές έχοντας αναπηρία 98% εφ' όρου ζωής, και στους ανώνυμους φίλους μου που με βοήθησαν να φτάσω ως εδώ.

# Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	3
Η δομή της διατριβής.....	5
Πηγές και ερευνητικά προβλήματα.....	6

## Κεφάλαια

1	<i>Οι Δίκαιοι</i> .....	9
1.1	Ταυτότητα του έργου: σύνοψη.....	9
1.2	Τα δραματικά πρόσωπα.....	10
1.3	Το ιστορικό διακείμενο.....	13
1.4	Οι θεματικοί άξονες του έργου.....	14
1.5	Ο Καμύ και η πολιτική.....	23
1.6	Σύνδεση του έργου με το πολιτικό θέατρο.....	26
2	<i>Ισορροπία του Nash</i> .....	32
2.1	Ταυτότητα του έργου: σύνοψη.....	32
2.2	Τα δραματικά πρόσωπα.....	33
2.3	Το ιστορικό διακείμενο.....	35
2.4	Οι θεματικοί άξονες του έργου.....	38
2.5	Η Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου και η <i>Ισορροπία του Nash</i> .....	45
2.6	Λογοκρισία: Αντιδράσεις, παρεμβάσεις, ιστορικές αποφάσεις και «μυθοπλασία».....	47
2.7	Ο πολιτικός χαρακτήρας της παράστασης.....	55
3	<i>Εγώ η Ουλρίκε Μάινχοφ Καταγγέλλω</i> .....	58
3.1	Ταυτότητα του έργου: σύνοψη.....	58
3.2	Δραματικά πρόσωπα.....	59
3.3	Το ιστορικό διακείμενο.....	61
3.4	Οι θεματικοί άξονες του έργου.....	65
3.5	Το πολιτικό θέατρο των Ράμε-Φο.....	68
3.6	Ο πολιτικός χαρακτήρας του έργου.....	72

Επίλογος.....	74
<b>Παραρτήματα</b>	
Παράρτημα Α': <i>Εγώ η Ουλρίκε Μάινχοφ Καταγγέλλω</i> στην ελληνική θεατρική σκηνή.....	78
Παράρτημα Β': Ταυτότητα παράστασης: <i>Ισορροπία του Nash</i> .....	90
Βιβλιογραφία.....	91



# Εισαγωγή

Το θέμα της αντί-βίας ενάντια στο κράτος, το οποίο ενέπνευσε αρκετούς θεατρικούς συγγραφείς μέχρι σήμερα, διερευνάται στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή. Αφορμή, αλλά και έμπνευση αποτέλεσε, αφενός, το βιβλίο του Σάββα Ξηρού *Η Μέρα Εκείνη*, και, αφετέρου, η παράσταση *Ισορροπία του Nash* της Πειραματικής Σκηνης του Εθνικού Θεάτρου (2016), στην οποία αξιοποιήθηκαν αποσπάσματα από το προαναφερθέν βιβλίο, αλλά και από το θεατρικό έργο του Αλμπέρ Καμύ, *Οι Δίκαιοι*. Η παράσταση, προκάλεσε ισχυρές αντιδράσεις από διάφορα κέντρα κρατικής εξουσίας, συμπεριλαμβανομένων μάλιστα και ξένων παραγόντων<sup>1</sup> με συνέπεια να λογοκριθεί, να κατέβει εσπευσμένα από τη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου και κατ' ουσίαν να απαγορευτεί.

Με αφετηρία αλλά και έμπνευση από τα παραπάνω η έρευνα στράφηκε στη μελέτη των παρακάτω έργων τα οποία έχουν ως κοινό δραματουργικό άξονα το ζήτημα της αντί-βίας: Αλμπέρ Καμύ *Οι Δίκαιοι*, Πηγή Δημητρακοπούλου *Ισορροπία του Nash* και Ντάριο Φο και Φράνκα Ράμε *Εγώ η Ουλρίκε Μάινχοφ Καταγγέλλω*. Τα τρία αυτά έργα ενσωματώνουν στο δραματουργικό τους σύμπαν ιστορικά γεγονότα με βασικούς πρωταγωνιστές ιστορικά πρόσωπα, τα οποία αντιστάθηκαν με βία στη βία του κράτους, συνελήφθησαν και εν τέλει καταδικάστηκαν. Πιο συγκεκριμένα, *Οι Δίκαιοι* (1949) του Καμύ βασίζονται στο πραγματικό γεγονός της δολοφονίας του Μεγάλου Δούκα Σέργιου, κυβερνήτη της Μόσχας και θείου του Τσάρου Νικολάου II το 1905 από τον Ιβάν Καλάγιεφ (1877-1905), μέλος του Σοσιαλιστικού Επαναστατικού Κόμματος, που ασπαζόταν την οργανωμένη επαναστατική δράση. Στην παράσταση *Ισορροπία του Nash*, η σκηνοθέτις Πηγή Δημητρακοπούλου στηρίζει το κείμενό της συγκεκριμένης παράστασης -όπως ήδη αναφέρθηκε- σε αποσπάσματα από τους *Δίκαιους* του Καμύ και από το βιβλίο του Σάββα Ξηρού, μέλους της επαναστατικής οργάνωσης 17 Νοέμβρη. Τέλος, στον συγκλονιστικό μονόλογο των Ντάριο Φο και Φράνκα Ράμε *Εγώ η Ουλρίκε Μάινχοφ Καταγγέλλω* το συγγραφικό δίδυμο δραματοποιεί

---

<sup>1</sup> Εδώ αναφέρομαι στο σχετικό σχόλιο του Αμερικανού πρέσβη στην Αθήνα. Εκτενέστερη αναφορά γι' αυτό γίνεται στη συνέχεια της διατριβής. βλ. σ. 50.

την ιστορία της δημοσιογράφου Ουλρίκε Μάινχοφ (1934-1976), μέλους της «Φράξια Κόκκινος Στρατός» (RAF), η οποία συνελήφθη, βασανίστηκε, παρέμεινε έγκλειστη σε λευκά κελιά και «αυτοκτόνησε» κατά την επίσημη εκδοχή των κρατικών αρχών της Γερμανίας.

Δεν είναι τυχαίο ότι έργα όπως *Οι Δίκαιοι* και το *Εγώ η Ουλρίκε Μάινχοφ Καταγγέλλω* αποτελούν δημοφιλή επιλογή στο δραματολόγιο των θιάσων σε όλο τον κόσμο και ανεβαίνουν σχεδόν κάθε χρόνο, έχοντας αντίστοιχη ανταπόκριση από το θεατρικό κοινό. Οι θεατές συμπράττοντας με τους δημιουργούς βρίσκουν έναν κοινό κώδικα και αλληλεπιδρούν είτε, τα τελευταία χρόνια, λόγω της κοινωνικό-οικονομικής κρίσης είτε εξαιτίας της θεματολογίας που πραγματεύεται το πολιτικό θέατρο,<sup>2</sup> που παραμένει επίκαιρο και διαχρονικό ως προβληματισμός και πολύ συχνά ως απάντηση σε αυτά που συμβαίνουν γύρω μας.

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή στοχεύει, καταρχάς, να καταδείξει τα βασικά ιδεολογικά ζητήματα (πολιτικά, νομικά, ηθικά, υπαρξιακά), τα οποία θίγονται στα εξεταζόμενα έργα, καθώς και να τα ερμηνεύσει σε σχέση με τις συνθήκες και τον χρόνο της συγγραφής τους αλλά και τον ιστορικό χρόνο αναφοράς τους. Τα δραματικά γεγονότα καταχωρίζονται σε πραγματικά (ντοκουμέντα) και φανταστικά (καρπός συγγραφικής έμπνευσης) σε κάθε έργο και στη συνέχεια διερευνάται η συγγραφική στόχευση, όπως προκύπτει από τη σύνθεση ιστορικών/πραγματικών και φανταστικών/μυθοπλαστικών στοιχείων.

Αντικείμενο διερεύνησης αποτελούν επίσης οι δραματουργικές τεχνικές των έργων αυτών με σκοπό να αναδειχθεί ο πολιτικός τους χαρακτήρας και οι τρόποι με τους οποίους οι συγγραφείς στοχεύουν στην πολιτική αφύπνιση και ευαισθητοποίηση του κοινού απέναντι στο ζήτημα της αποδόμησης του αστικού κράτους και της θέσης της ένοπλης αντί-βίας κατά του κατεστημένου μαζί με κάθε είδους διλήμματα που αυτή υποβάλλει. Επιπροσθέτως, μέσα από τη

---

<sup>2</sup> Παραθέτω σχετικά με τον όρο την προσέγγιση του Πισκάτορ τον οποίο έπαψε να καλύπτει ο βαθμός που η τέχνη συμβάδιζε με την πολιτική μέσα στις παράλληλες γραμμές τους, και όπου διασταυρώνονταν, και αναζήτησε μια νέα αντίληψη για το πολιτικό θέατρο, πιο μαχητική, περισσότερο συμμετοχική, πιο επιθετική-αντιπαραθέσης (ακτιβιστική), και περισσότερο πολιτική. Piscator, E. (1929). *The Political Theatre*. Σελ. 16.

συνεξέταση των έργων αυτών μπορούμε να συναγάγουμε συμπεράσματα που αφορούν στη διασταύρωση των έργων με παλαιότερες και νεότερες μορφές πολιτικού θεάτρου, όπως το επικό θέατρο, το θέατρο-ντοκουμέντο αλλά και τα happenings και τις νέες μορφές της Αγκιπρόπ.

Με αφορμή το ζήτημα της πολιτικής παρέμβασης για τη διακοπή των παραστάσεων του έργου *Ισορροπία του Nash* στο Εθνικό Θέατρο (2016), η παρούσα διατριβή ασχολείται με το ζήτημα της λογοκρισίας στο θέατρο και ουσιαστικά θέτει ορισμένες διαστάσεις του ζητήματος προς περαιτέρω προβληματισμό. Διευκρινίζεται ότι η εργασία δεν ασχολείται με την ανάλυση παραστάσεων των έργων και οι αναφορές σε αυτές στοχεύουν να καταδείξουν ζητήματα πρόσληψής τους από καλλιτέχνες, κοινό και κριτικούς, στο βαθμό που προκύπτουν σχετικά στοιχεία. Σημειώνεται επίσης ότι η *Ισορροπία του Nash*, παρόλο που δεν αποτελεί ένα ενιαίο δραματικό κείμενο -με την έννοια του κλειστού και αυτόνομου δραματικού κειμένου- προέκυψε ως ένα είδος συρραφής διαφόρων θεατρικών και άλλων κειμένων και αντιμετωπίζεται δραματολογικά ως τέτοιο, εφόσον αποτέλεσε κείμενο παράστασης που έχει ήδη συντελεστεί.

Τέλος, απώτερος στόχος της έρευνας αυτής είναι μέσα από την ανάλυση να αναδειχθεί η βαρύνουσα σημασία του θεάτρου ειδικά στη σύγχρονη εποχή, που οι κοινωνίες βρίσκονται σε τεράστια οικονομική, πολιτική και κοινωνική κρίση και να τονιστεί ο ρόλος του ως ένα απαραίτητο και πολύτιμο μέσο που μπορεί και οφείλει να παρέχει ερεθίσματα για πολιτικό αναστοχασμό, εμψυχώνοντας το κοινό και προσφέροντας ελπίδα για μια καλύτερη κοινωνία. Το θέατρο, ως πεδίο έκφρασης και αλληλεπίδρασης με το κοινό οφείλει να εμψυχώνει και να μεταφέρει δύναμη και ελπίδα, πέρα από την ψυχαγωγία που αν την προσεγγίσουμε ετυμολογικά, δεν έχει τον εφήμερο ρόλο που συχνά της αποδίδεται αλλά κυριότερα, της «καθοδήγησης της ψυχής» και της σκέψης. Στο πλαίσιο αυτό έγινε προσπάθεια να καταγραφούν τα υπό εξέταση έργα μέσα στις εκφάνσεις του όρου «πολιτικό θέατρο» πλαισιώνοντας σχήματα, θεωρητικά και μη, που μεταγγίζουν στον αναγνώστη-θεατή γνώση και τροφή για περαιτέρω στοχασμό σχετικά με το ζήτημα της αποδόμησης του αστικού κράτους.

## **Η δομή της διατριβής**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή δομείται σε τρία κεφάλαια. Προτάσσεται η ανάλυση του έργου του Καμύ, *Οι Δίκαιοι* αφενός γιατί το έργο γράφτηκε πριν από τα υπόλοιπα αφετέρου διότι αποτελεί τμήμα του δραματουργικού υλικού της *Ισορροπία του Nash*. Ακολουθεί η ανάλυση για το κείμενο της παράστασης της Πηγής Δημητρακοπούλου και έπεται το μονολογικό έργο των Ράμε-Φο, *Εγώ η Ουλρίκε Μάινχοφ Καταγγέλλω*.

Σε κάθε κεφάλαιο προτάσσεται η υποενότητα της ταυτότητας του κάθε δραματικού κειμένου που περιέχει βασικές πληροφορίες για τη δομή του, τον δραματικό τόπο και χρόνο, την πλοκή και τα δραματικά πρόσωπα με τις βασικές τους ιδιότητες. Ακολουθεί η ενότητα που σχετίζεται με το ιστορικό διακείμενο, όπου παρουσιάζονται τα ιστορικά γεγονότα και τα υπαρκτά πρόσωπα που αναδύονται μέσα από τα έργα και διαπλέκονται δημιουργικά με τα αντίστοιχα μυθοπλαστικά. Σε επόμενη υποενότητα παρουσιάζονται οι βασικοί άξονες και το ιδεολογικό περιεχόμενο, εστιάζοντας στα βασικά θέματα που εμπεριέχονται, τα οποία αναδεικνύουν και το κοινό υπόβαθρο και τις κοινές θεματικές αναζητήσεις μεταξύ των τριών έργων.

Η ανάλυση ολοκληρώνεται με τη σύνδεση των συγγραφέων με το πολιτικό θέατρο, καθώς και με την επισήμανση σε ξεχωριστή ενότητα του πολιτικού χαρακτήρα των έργων, αναλύοντας τις δραματουργικές τεχνικές που αξιοποιούν και τη σχέση τους με άλλα είδη πολιτικού θεάτρου. Ο επίλογος συνοψίζει τα συμπεράσματα που προέκυψαν από την εξέταση των κειμένων. Ακολουθούν τα παραρτήματα, τα οποία περιλαμβάνουν συνεντεύξεις από σκηνοθέτες που προσέγγισαν σκηνικά το έργο των Ράμε-Φο που παρέχουν χρήσιμες πληροφορίες για το ιδεολογικό υπόβαθρο των συγγραφέων και της εποχής, παρέχοντας πληροφορίες για τη πρόσληψή των έργων τους στη θεατρική σκηνή.

## **Πηγές και ερευνητικά προβλήματα**

Σε αυτήν την ερευνητική διαδρομή πολύτιμοι αρωγοί ήταν οι ηλεκτρονικές βιβλιοθήκες καθώς και ιστοσελίδες με πρόσβαση σε επαρκές ακαδημαϊκό υλικό, καθώς και βιβλιοθήκες Πανεπιστημίων στην Ελλάδα και στην Αγγλία.

Θεατρολογικές αναλύσεις, πανεπιστημιακές εργασίες, καθώς και άρθρα σε επιστημονικά περιοδικά φώτισαν πτυχές των εξεταζόμενων έργων και εν γένει του πολιτικού θεάτρου. Άρθρα και ιστοσελίδες εφημερίδων με το δικό τους αποτύπωμα στις ιστορικοπολιτικές εξελίξεις διαδραμάτισαν εξίσου σημαντικό ρόλο στην παράθεση των γεγονότων και ως πηγές ήταν πολύτιμες πέρα από κάθε προσδοκία. Το θέατρο στο ραδιόφωνο και εξωτερικοί διαδικτυακοί σύνδεσμοι μου έδωσαν την δυνατότητα να αφουγκραστώ τους χαρακτήρες των έργων και την δυναμική των κειμένων. Πρακτικά και αποφάσεις του Εφετείου Αθηνών για τη 17N. (Γ' Τριμελές Κακ/των) αποτέλεσαν μέρος του ερευνητικού υλικού μου.

Για τις ανάγκες της έρευνας κρίθηκε αναγκαίο να αξιοποιηθεί η προσωπική μου εμπειρία από την παρακολούθηση των παραστάσεων είτε δια ζώσης είτε μέσω της μαγνητοσκόπησης τους, αξιοποιώντας στο πλαίσιο αυτό πρωτογενείς πηγές. Κομβικές για την εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με την πρόσληψη και την διαχρονικότητα των έργων υπήρξαν οι επαφές με σκηνοθέτες που προσέγγισαν σκηνικά αυτά τα θεατρικά κείμενα. Για το λόγο αυτό ήρθα σε επικοινωνία μαζί τους και άντλησα πληροφορίες μέσα από ελεύθερες συζητήσεις, αλλά και με συνεντεύξεις που είτε καταχωρήθηκαν γραπτώς είτε μαγνητοφωνήθηκαν. Τους είμαι ευγνώμων για την προθυμία τους να συμβάλουν με την εμπειρία και την απόδοση της οπτικής τους για τα έργα που πραγματεύτηκαν.

Τα εμπόδια ήταν ελάχιστα. Ανάμεσα στα οποία ήταν η δυσκολία να βρεθούν πηγές στην αγγλική γλώσσα και ο περιορισμός των λέξεων που δεν μου επέτρεψε να υποστηρίξω την αρχική πρόταση της διατριβής μου και να αναλύσω μαζί με τα τρία εξεταζόμενα έργα που επέλεξα και το έργο της Ανχέλικα Λίντελ *Και τα ψάρια βγήκαν να πολεμήσουν ενάντια στους ανθρώπους*. Ο μαχητικός και προκλητικός λόγος της θα αλληλοσυμπληρωνόταν με τον μονόλογο των Ράμε-Φο, εξετάζοντας το επίκαιρο όσο ποτέ άλλοτε θέμα του προσφυγικού ζητήματος και της απουσίας κάθε έννοιας ανθρωπιάς στις μέρες μας στους άτυχους αυτής της γης.

Η ανάλυση των έργων βασίστηκε στις παρακάτω εκδόσεις από τις οποίες αντλούνται και τα σχετικά αποσπάσματα:

Καμύ, Α. (1949). *Οι Δίκαιοι*. Μτφρ. Ξ., Ι. Καρακάλος, Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος.

Ράμε, Φ., Φο, Ν. (1977). *Όλα για το σπίτι κρεβάτι κι εκκλησία*. Μτφρ. Π. Πεφάνη. Αθήνα: Δωδώνη.

Ξηρός, Σ. (2006) *Η Μέρα Εκείνη - 1.560 ώρες στην εντατική - Μια μαρτυρία για το δικό μας Γκουαντάναμο*. Αθήνα: Alicia Romero.

# Κεφάλαιο 1: *Οι Δίκαιοι*

“Those who have crossed  
With direct eyes, to death's other Kingdom  
Remember us-if at all-not as lost  
Violent souls, but only  
As the hollow men  
The stuffed men.”<sup>3</sup>

## 1.1. Η ταυτότητα του έργου: σύνοψη

Το έργο του Αλμπέρ Καμύ *Οι Δίκαιοι*, γραμμένο το 1949, διαιρείται σε πέντε πράξεις και διαδραματίζεται στην τσαρική Ρωσία του 1905, εστιάζοντας στη δράση μιας ομάδας επαναστατών που αποφασίζει να εκτελέσει τον Μεγάλο Δούκα Σέργιο, τον στυγνό κυβερνήτη της Μόσχας και θείο του Τσάρου Νικόλαου Β΄.

Η πρώτη πράξη ξεκινά στο κρησφύγετο των επαναστατών, που αποτελεί τον κύριο δραματικό τόπο, όπου όλη η ομάδα σχεδιάζει την εκτέλεση του Μεγάλου Δούκα, επιλέγοντας τον Καλιάγεφ για να πετάξει την βόμβα που θα τον σκοτώσει. Ο δισταγμός του τελευταίου να πετάξει την βόμβα, επειδή μαζί με τον Μεγάλο Δούκα, βρίσκονταν στην άμαξα τα ανίψια του προκαλεί στη δεύτερη πράξη την αντίδραση του Στεπάν που αποτελεί ανταγωνιστή του Καλιάγεφ μέσα στην ομάδα. Παρόλο που τα περισσότερα μέλη της ομάδας των επαναστατών

---

<sup>3</sup> Eliot, T. S (1951). *The Hollow Men*. London: Oxford University Press.

τάσσονται υπέρ του Καλιάγεφ, τονίζοντας ότι μια τέτοια ενέργεια θα αμαύρωνε την κατά τα άλλα ηθική πρόθεσή τους, ο Στεπάν υποστηρίζει ότι κάτι τέτοιο δεν θα έπρεπε να τον σταματήσει καθώς χιλιάδες παιδιά χάνουν τη ζωή τους στην τσαρική Ρωσία.

Τα σχέδια των επαναστατών τελικώς υλοποιούνται στην τρίτη πράξη, η οποία διαδραματίζεται δύο ημέρες αργότερα. Ο Καλιάγεφ κάνει τη δεύτερη απόπειρα εναντίον του Μεγάλου Δούκα η οποία στέφεται με απόλυτη επιτυχία. Παρά την επιτυχία του σχεδίου τους, ένα από τα μέλη της ομάδας, ο Βοϊνόφ αποφασίζει να εγκαταλείψει την οργάνωση διαπιστώνοντας ότι η κρίση του δεν είναι η κατάλληλη για να ρισκάρει τα πάντα.

Η τέταρτη πράξη διαδραματίζεται στη φυλακή, όπου βρίσκεται ο Καλιάγεφ. Μετά από τη σύντομη συνομιλία του με τον αστυνομικό Σκουράτοφ και τον κρατούμενο Φόκα, ο πρωταγωνιστής συναντά τη γυναίκα του Μεγάλου Δούκα, η οποία του ζητά να παραδεχθεί ότι ήταν απλά δολοφόνος και όχι επαναστάτης. Αντίστοιχα ο Σκουράτοφ του προτείνει να ομολογήσει που βρίσκεται το κρησφύγετο της επαναστατικής οργάνωσης και τον απειλεί ότι διαφορετικά θα διαδώσει μέσω του Τύπου ότι ομολόγησε την μετάνοιά του για την πράξη του γεγονός που θα σημαίνει ότι πρόδωσε τους συντρόφους του.

Στην πέμπτη πράξη οι επαναστάτες συγκεντρωμένοι στο κρησφύγετο αναμένουν τα νέα σχετικά με την εκτέλεση του Καλιάγεφ. Κάποιοι θεωρούν ότι ίσως τους πρόδωσε για να σώσει τη ζωή του. Τα νέα που έρχονται δεν επιβεβαιώνουν την υποψία τους, καθώς ενημερώνονται τελικά για τον θάνατο του Καλιάγεφ.

## **1.2. Τα δραματικά πρόσωπα**

Αναμφισβήτητα, κεντρικός ήρωας του έργου είναι ο Ιβάν Καλιάγεφ, ο οποίος αποφάσισε να αφοσιωθεί στην επαναστατική δράση, εκτελώντας τον Μεγάλο Δούκα και χάνοντας τελικά και ο ίδιος τη ζωή του. Η πράξη του λαμβάνει για τον ίδιο ηθική διάσταση, καθώς μέσω αυτής θα βελτιώσει τις ζωές πολλών ανθρώπων. Ο δισταγμός του να σκοτώσει τον Μεγάλο Δούκα, όταν βρίσκονται δίπλα τα ανίψια του τονίζει ότι αντιλαμβάνεται την πράξη του σαν ένα είδος απόδοσης δικαιοσύνης που δεν πρέπει να συμπαρασύρει όποιον δεν είναι ένοχος



και ειδικά δύο παιδιά. Θεωρεί ότι ο θάνατος των αθώων παιδιών θα τον μετέτρεπε αυτόματα από δίκαιο σε δολοφόνο. Η αφοσίωσή του στην επαναστατική οργάνωση αποδεικνύεται απερίφραστα με τον θάνατό του στο ικρίωμα, αρνούμενος, παρά τις προκλήσεις που δέχτηκε, να προδώσει την οργάνωση.

Ο Καλιάγεφ στην περίπτωση αυτή θυσιάζεται με απώτερο σκοπό την εξάλειψη της αδικίας: «Αν, πραγματικά, το άτομο δέχεται να πεθάνει και πεθαίνει όταν έρθει η στιγμή μέσα στην εξέλιξη της εξέγερσής του, δείχνει μ' αυτό ότι θυσιάζεται για ένα αγαθό που πιστεύει πώς ξεπερνά τα όρια του δικού του πεπρωμένου».<sup>4</sup> Ο πρωταγωνιστής δεν παραμερίζει το «υψηλόν» της επανάστασης. Περιγράφοντας την θλίψη στο πρόσωπο των ανιψιών του αρχιδούκα που επέβαιναν στην άμαξα,<sup>5</sup> ο Καλιάγεφ, παρόλο που έχει παρουσιαστεί ως μποέμ ποιητής που νοιάζεται για τις αρχές και αυτόβουλα θα θυσιαστεί για την επανάσταση, μας εκπλήσσει με την δραματική περιγραφή της στιγμής, εφόσον δεν είναι οικείο να ακούμε για τα συναισθήματα και τις σκέψεις κάποιου κατά την διάρκεια μιας τόσο σοβαρής επιχείρησης. Απουσιάζει η σκληρότητα ενός αποφασισμένου ατόμου και παρακολουθούμε εκείνα τα όρια που ξεπεράστηκαν για να ωθήσουν κάποιον να δράσει, να έρχονται στο προσκήνιο και να αποκτούν κομβική σημασία για τα αναδυόμενα δίπολα που προβάλλει το έργο.

Ανταγωνιστής του Καλιάγεφ μέσα στην ομάδα, ο Στεπάν, ο οποίος είχε φυλακιστεί για τρία χρόνια με ανεξίτηλα τα σημάδια από τα μαστιγώματα. Είναι αυτός που σε αντίθεση με τα υπόλοιπα μέλη της οργάνωσης κατηγορεί τον Καλιάγεφ για την πρώτη αποτυχημένη απόπειρα να σκοτώσει τον αρχιδούκα. Αποτελεί τον σκληρό πόλο της οργάνωσης που δεν υπολογίζει τις παράπλευρες απώλειες και συνέπειες. Τα υπόλοιπα μέλη διαφωνούν μαζί του ώστε το αναδυόμενο δίλημμα των «αθώων θυμάτων», των παιδιών σε συνδυασμό με το μήνυμα της ιδέας για την βαθύτερη ουσία της δικαιοσύνης να προκαλέσει το κοινό. Ο Στεπάν, ενταγμένος στην οργάνωση, παρουσιάζεται αρχικά ως σοσιαλιστής που μάχεται για μια μελλοντική κοινωνική δικαιοσύνη, όμως

---

<sup>4</sup> Καμύ, Α. (1951). *Ο Επαναστατημένος Άνθρωπος*. Μτφρ. Τ. Τσακίρη. Αθήνα: Μπουκουμάνη. Σελ. 30.

<sup>5</sup> Καμύ, Α. (1949). *Οι Δίκαιοι*. Μτφρ. Ξ. Ι. Καρακάλος. Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος. Σελ. 27.

ομοιάζει περισσότερο με τον *Μοναδικό* του Στίρνερ,<sup>6</sup> αδιαφορώντας για οποιεσδήποτε ηθικές αγκυλώσεις μπροστά στον σκοπό. Η δράση του, ισοδυναμεί με την ίδια την αιτία που την πυροδοτεί και δεν ερμηνεύεται αλλιώς. Θα πραγματωθεί άνευ κριτικής, εφόσον εδράζεται στο δίπολο αδικίας-δικαιοσύνης, εκεί που ο Στίρνερ αρνείται και τους δυο όρους, καθώς θα χρειαζόταν ένα μέτρο για να οριστούν αμφίδρομα και οι δυο.

Συνεπώς, ο Καμύ χρωματίζει την αντίθεση και την αντιπαράθεση της προβληματικής της βίας μέσω μιας ανθρώπινης αντιπαράθεσης μεταξύ του Καλιάγεφ και του Στεπάν, που κορυφώνεται σε ιδεώδες, αξιακό και ηθικό κώδικα ζωής, όταν διαδραματίζεται η διαφωνία για την αναβολή της ρίψης της βόμβας.

Η γυναικεία παρουσία της οργάνωσης, η Ντόρα, αξιοποιεί τις γνώσεις που έχει από τις σπουδές της στη Χημεία για να κατασκευάζει τις βόμβες της οργάνωσης. Είναι ερωτευμένη με τον Καλιάγεφ και αν και η επαναστατική της στάση είναι αρχικά μετριοπαθής, μετά την εκτέλεση του Καλιάγεφ η οπτική της προσιδιάζει περισσότερο σε αυτήν του Στεπάν, έχοντας ως κύριο στόχο της την εκδίκηση για το θάνατό του.

Ο Αννένκοφ ως αρχηγός της ομάδας επιβάλλεται όταν χρειάζεται. Είναι αυτός που λαμβάνει τις τελικές αποφάσεις και προσπαθεί να τιθασεύσει τις όποιες διαφωνίες προκύπτουν μεταξύ των μελών της ομάδας. Ο Βοϊνόφ, συμπληρώνει τα δραματικά πρόσωπα που απαρτίζουν την επαναστατική οργάνωση. Έχοντας αποβληθεί από το πανεπιστήμιο για τις απόψεις του εναντίον του Τσάρου, εντάσσεται στην οργάνωση, αλλά τελικά διαπιστώνει ότι δεν μπορεί να ανταποκριθεί στα αιτήματα και στις προθέσεις της και αποφασίζει να την εγκαταλείψει.

Η διαγραφή των χαρακτήρων από τον Καμύ είναι σχηματική. Μέσα από την αλληλεπίδρασή τους στην οργάνωση διαφαίνονται με νοηματική πυκνότητα οι απόψεις και η στάση του καθενός, τα κίνητρα, τα εσωτερικά διλήμματα, οι μεταξύ τους διαφοροποιήσεις ως προς την οπτική τους για την επανάσταση, παράμετροι που τους οδηγούν σε συγκρούσεις.

---

<sup>6</sup> Στίρνερ, Μ. (2005). *Ο μοναδικός και η ιδιοκτησία του*. Μτφρ. Ζ. Σαρίκας. Θεσσαλονίκη: Θύραθεν.

Πλάι στα προαναφερθέντα κύρια δραματικά πρόσωπα απαντώνται και τρία δευτερεύοντα. Ο Σκουράτοφ ως δόλιος αστυνομικός και ο Φόκα, δήμιος και συνάμα κρατούμενος συμπληρώνουν τους χαρακτήρες του έργου, οι οποίοι όμως έχουν έναν μαιευτικό ρόλο ώστε να αναδείξουν τυχόν ατέλειες και αστοχίες της θεωρίας της οργάνωσης σχετικά με την δικαιοσύνη και φυσικά να πλαισιώσουν εκείνους οι οποίοι κάνουν πάντα την «βρώμικη δουλειά» για το κράτος, είτε αυτό λέγεται απόπειρα εξαγοράς συνειδήσεων είτε ως δήμιοι στην αγχόνη.

Η γυναίκα του Δούκα εμφανίζεται μόνο σε μία σκηνή μέσα στην φυλακή μετά την εκτέλεση του συζύγου της. Προσπαθεί να τονίσει τις αρετές και τα καλά στοιχεία του χαρακτήρα του άνδρα της καθώς έχει απέναντί της τον Καλιάγεφ. Τον παρακινεί, μάλιστα, να μετανοήσει για την πράξη του και να αποδεχθεί τον Χριστιανισμό.

### **1.3. Το ιστορικό διακείμενο**

Τοποθετημένο στην φλέγουσα κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα της τσαρικής Ρωσίας κατά τη περίοδο της επανάστασης του 1905, το έργο στηρίζει τη δράση του σε πραγματικά γεγονότα και ιστορικά πρόσωπα, εστιάζοντας σε μια υπαρκτή Σοσιαλεπαναστατική ομάδα, μια Οργάνωση Μάχης ένοπλου λαϊκού αγώνα που είχε στόχο να εκτελέσει τον Μέγα Δούκα Σέργιο, θείο του Τσάρου και σύμβολο του δεσποτισμού. Η επαναστατική αυτή οργάνωση, είχε δημιουργηθεί το 1901, λίγους μήνες μετά από την ίδρυση του Σοσιαλιστικού- Επαναστατικού κόμματος (Εσέροι), το οποίο είχε ταχθεί υπέρ της ένοπλης δράσης.

Όλα όσα διαδραματίζονται ανταποκρίνονται σε πραγματικά γεγονότα. Αξιοσημείωτο είναι ότι ο Καμύ, αν και γράφει το έργο το 1949, εύστοχα επιλέγει να μεταφέρει το δραματικό σύμπαν κάποιες δεκαετίες νωρίτερα πριν ξεσπάσει η Επανάσταση του 1917 και ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος που ταυτίστηκαν με τις αναρίθμητες αιματοχυσίες και την συνεχώς αναδυόμενη δύναμη της ένοπλης βίας. Ο Καμύ επιλέγοντας ως δραματικό χρόνο το 1905, επιστρέφει σε μια εποχή περισσότερο «αθώα», τότε που το εργατικό κίνημα ήταν υπό διαμόρφωση με τις ιστορικοκοινωνικές συνθήκες να μην έχουν τη συνθετότητα της εποχής του, γεγονός που του επιτρέπει να κάνει πιο ξεκάθαρη τη δραματουργική του στόχευση. Στην εποχή που γράφει το έργο ο Καμύ, τα ιδανικά για έναν κόσμο πιο

δίκαιο είχαν ματαιωθεί, καθώς ο πόλεμος είχε διαλύσει τις οποιεσδήποτε ψευδαισθήσεις. Δεν θα ήταν υπερβολή να διατυπώσουμε την άποψη ότι ο λόγος του Καμύ ήταν αρκετά προφητικός, αν λάβουμε υπόψη την ολοένα αυξανόμενη εξεγερτική δράση παγκοσμίως. Σε μία αρκετά πρώιμη εποχή ο συγγραφέας διέκρινε τα αποτελέσματα που μπορεί να έχει η ταξική πάλη ως κινητήριος δύναμη σε συνδυασμό με ένα μοντέλο και πρότυπο ζωής που απομακρύνεται συνεχώς από τα ανθρωπιστικά ιδανικά.

Όλα τα δραματικά πρόσωπα στους *Δίκαιους* είναι ιστορικά με εξαίρεση τον Στεπάν, που αποτελεί μία εύστοχη επινόηση του συγγραφέα ώστε να αναδυθεί η αντίθεση ανάμεσα στην «ηθική πλευρά» της επαναστατικής δράσης, την οποία αντιπροσωπεύει ο επαναστάτης-ποιητής Καλιάγεφ και της υπηρετήσης του σκοπού με όλα τα μέσα που πρεσβεύει ο πρώτος. Ο πυρήνας των υπαρκτών προσώπων που στελέχωσαν την οργάνωση απαντά και στο έργο του Καμύ. Ο Ιβάν Καλιάγεφ, αν και έμεινε στην ιστορία ως εκείνος που σκότωσε τον Μεγάλο Δούκα, ήταν ποιητής, στοιχείο που διατηρείται και στο δραματικό κείμενο, καθώς τα υπόλοιπα μέλη της οργάνωσης τον αποκαλούν με αυτό το ψευδώνυμο. Η αφοσίωσή του στους στόχους της οργάνωσης, όπως αποδίδεται στο κείμενο, ανταποκρίνεται στην ιστορική πραγματικότητα, καθώς, ο Καλιάγεφ πράγματι εκτελέστηκε, αρνούμενος να προδώσει τα επαναστατικά του ιδεώδη.

#### **1.4. Οι θεματικοί άξονες του έργου**

Ο Αλμπέρ Καμύ γράφοντας τους *Δίκαιους*, περνώντας βιωματικά μέσα από το φάσμα του Κομμουνισμού και στοχαζόμενος επάνω στο αέναο ζήτημα της επαναστατικής δράσης με όλο το ηθικοκοινωνικό φάσμα που την περιβάλλει, κατάφερε να παραμείνει πολυσυζητημένος και επίκαιρος, συνδέοντας το όνομά του με τους πολύ σημαντικούς στοχαστές του αιώνα που πέρασε.

Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο θα επιχειρηθεί μια προσέγγιση με στόχο να αναδειχθούν οι βασικοί θεματικοί άξονες του έργου και το ιδεολογικό περιεχόμενό του, ώστε το πρωτόλειο, το αρχικό κείμενο πέρα από όποιες σκηνοθετικές προεκτάσεις που έχουν γίνει στο παρελθόν και εξακολουθούν να γίνονται, να «μιλήσει» μόνο του μέσα από τον πολιτικό του χαρακτήρα και τα ηθικοκοινωνικά εξεγερτικά μηνύματα που αναδεικνύει. Θα γίνει ως εκ τούτου

διερεύνηση του κατά πόσον η πρόσληψη του έργου αντικατοπτρίζει ερμηνευτικά την αισθητική αντίληψη του αναγνώστη και πώς ο συγγραφέας σκιαγραφεί τους ήρωές του, αλληλεπιδρώντας στη βιωματική εμπειρία των αναγνωστών στο πέρασμα της ζωής τους και γύρω από τον καλλιτεχνικό έντεχνο λόγο που εκείνοι αρέσκονται να εντυφούν (Jauss 1995)<sup>7</sup>.

Ανάμεσα στα κεντρικά θέματα που αναδεικνύει το κείμενο είναι τα όρια της επαναστατικής πράξης και η ηθική διάσταση των εξεγέρσεων. Μέσα από τη δράση της οργάνωσης αναδύεται ο προβληματισμός για τα όρια της βίας και διερευνάται κατά πόσο οι εκτελέσεις μπορούν να δικαιολογηθούν στο πλαίσιο ενός αγώνα που έχει ως αφετηρία την δικαιοσύνη και την απόδοση της ευθύνης για τις αδικίες που μαστίζουν την δημόσια σφαίρα, αλλά και ως στόχο το όραμα για έναν καλύτερο, πιο δίκαιο κόσμο και μια ιδανικότερη κοινωνία. Μπορεί ως εκ τούτου να τεκμηριωθεί ηθικά η ένοπλη δράση μιας επαναστατικής οργάνωσης (πολιτικά είναι αυτονόητη) ή υπάρχουν όρια στην εξέγερση; Μπορεί η ίδια η ηθική να ξαναγεννηθεί ώστε να ισοσκελιστούν οι ευθύνες του κράτους και των εκπροσώπων του;

Ο Καλιάγεφ, μέσα στην φυλακή, αποκρίνεται στον μελλοντικό του δήμιο, «Είμαι σοσιαλιστής»,<sup>8</sup> αιτιολογώντας την παρουσία του εκεί και την ειδοποιό διαφορά του από έναν κοινό εγκληματία.<sup>9</sup> Όπως αναφέρει ο Scheinman (1974) παρόλο που ο Καμύ αποστρέφεται την δολοφονία, αναγνωρίζει το γεγονός ότι μια μορφή πολιτικής βίας δεν μπορεί να αποφευχθεί και όταν κυμαίνεται εντός ορίων μπορεί να είναι και ηθικά αξιόπαινη.<sup>10</sup> Αυτά τα δυσδιάκριτα όρια είναι που γίνονται αντικείμενο αντιπαράθεσης ανάμεσα σε φιλοσοφικά και πολιτικά ρεύματα. Όμως αν χρησιμοποιήσουμε ως παράδειγμα εντός κάποιων ορίων την σθεναρή άρνηση του Καλιάγεφ προς τον Στεπάν σχετικά με την αποφυγή του να ρίξει την

---

<sup>7</sup> Jauss, H., R. (1995). *Η θεωρία της Πρόσληψης. Τρία μελετήματα*. Μτφρ. Μ. Πεχλιβάνος. Σελ. 60.

<sup>8</sup> Καμύ, Α. (1949). *Οι Δίκαιοι*. Μτφρ. Ξ., Ι. Καρακάλος. Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος. Σελ. 49.

<sup>9</sup> Ο Καμύ σημειώνει τα παρακάτω σε σχέση με το θέμα αυτό: Είτε θα παραδεχτούν ότι ο σκοπός δικαιολογεί τα μέσα, οπότε μπορεί να νομιμοποιηθεί η δολοφονία, αλλιώς θα αποκηρύξουν τον μαρξισμό ως μια απόλυτη φιλοσοφία και θα περιορίσουν την προσοχή τους στις κρίσιμες πτυχές, οι οποίες είναι συχνά πολύτιμες». Camus, A. (2006). «Camus at “Combat”: Writing 1944-1947», In J. Lévi-Valensi (Ed.), *Neither Victims nor Executioners*. Princeton, N.J.: Princeton University Press. Σελ. 264.

<sup>10</sup> Scheinman M., N. (1974). *The Morality of Violence: An Investigation of Dostoevsky, Malraux, and Camus*. Indiana University. Political Science. Σελ. 80-81.

βόμβα στην άμαξα που επέβαιναν παιδιά, τότε θα βρούμε αιτιάσεις ηθικής. Σε αυτή την άνευ διακρίσεως επίθεση (George 1988),<sup>11</sup> που πρεσβεύει ο Στεπάν, αντιβαίνει η άλλη πλευρά, προτάσσοντας ή αναζητώντας κάποια όρια.

*Οι Δίκαιοι* του Καμύ είναι ένα έργο στο οποίο οι χαρακτήρες, ζωντανοί, προσιτοί και χωρίς ίχνος διδακτισμού ή ηθικολογικής διάθεσης, μέσα από την αφοσίωση και την θυσία τους, ταλαντεύονται μεταξύ της αντινομίας και του σκοπού τους, καθώς τα ιδεώδη τους αντιβαίνουν και δεν κανοναρχούνται από τις υπάρχουσες νομικίστικες κρατικές επιταγές. Η αποστολή τους συνιστά μια επίθεση στο σύμβολο του δεσποτισμού, εφόσον η εκτέλεση ενός κύριου εκπροσώπου του, του Μεγάλου Δούκα, είναι μια πράξη εμβληματική, πολύ ισχυρού συμβολισμού, και αναδεικνύει μη ταπεινά ελατήρια. Λόγου χάρη, η Ντόρα δύο φορές υπογραμμίζει στον Καλιάγεφ πως «πληρώνουμε περισσότερα απ' όσα χρωστάμε»,<sup>12</sup> τονίζοντας την αυτοθυσία τους που είναι συνειδητή, καθώς γνωρίζουν την οπτική του ικριώματος που τους περιμένει. Παρόλα αυτά κυρίαρχο μέλημά τους είναι να ολοκληρώσουν την κάθε αποστολή τους ακόμα και να θυσιαστούν για τον λαό. Αποκρίνεται στον Στεπάν ο Καλιάγεφ: «Δεν θα τον σκοτώσεις μονάχος σου, ούτε εν ονόματι του τίποτα. Θα τον σκοτώσεις μαζί μ' εμάς και εν ονόματι του Ρωσικού λαού. Να ποια είναι η δικαίωσή σου».<sup>13</sup>

Ο Στίρνερ (1844) αναφέρει τα παρακάτω για την δικαιοσύνη, την οποία αρνείται καθολικά προς όφελος της απαγκίστρωσης του εαυτού από όλα τα ιστορικο-κοινωνικά κατασκευάσματα: «Το δίκαιο είναι το πνεύμα της κοινωνίας. Αν η κοινωνία έχει θέληση, η θέληση αυτή είναι απλώς το δίκαιο: η κοινωνία υπάρχει μόνο μέσω του δικαίου. Καθώς όμως υπάρχει, ασκώντας κυριαρχία πάνω στα άτομα, το δίκαιο είναι η κυριαρχική θέλησή της. Ο Αριστοτέλης έχει υποστηρίξει ότι η δικαιοσύνη είναι το όφελος της κοινωνίας.<sup>14</sup> Είναι η δικαιοσύνη, ως η κατά τον Αριστοτέλη υπέρτατη όψη της ηθικής και όχι σαν απλή νομικίστικη

---

<sup>11</sup> George, D. (1988). «Distinguishing Classical Tyrannicide from Modern Terrorism. The Review of Politics,» Vol. 50, No. 3, Cambridge University Press. Σελ. 390-419.

<sup>12</sup> Καμύ, Α. (1949). *Οι Δίκαιοι*. Μτφρ. Ξ. Ι. Καρακάλος. Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος. Σελ. 20.

<sup>13</sup> Ό. π. Σελ. 16.

<sup>14</sup> Στίρνερ, Μ. (1844). *Ο Μοναδικός και η Ιδιοκτησία Του*. Μτφρ. Ζ. Σαρίκας. Θεσσαλονίκη: Θύραθεν. Σελ. 201.

επιταγή, εν δυνάμει πρόσφορη για τη δικαίωση αλλά και την καταδίκη ενός φόνου ή αλλιώς μιας εκτέλεσης; Ως που φτάνει ο αγώνας για δικαιοσύνη;

Στους *Δίκαιους* τα μέλη της οργάνωσης διακατέχονται από ένα είδος φυσικής αναγκαιότητας, η οποία τους ωθεί στην ολοκλήρωση της αποστολής τους μέσω της βίας. Ο Μερλώ-Ποντύ, φαινομενολόγος και υπαρξιστής, σημαντικός διανοητής της εποχής του οποίου το *Ανθρωπισμός και Τρομοκρατία* εκδόθηκε δυο χρόνια πριν από τους *Δίκαιους* υπογραμμίζει σχετικά με το ζήτημα της βίας: «Δεν έχουμε την επιλογή μεταξύ αγνότητας και βίας, αλλά μεταξύ διαφορετικών μορφών βίας. Εφόσον είμαστε ένσαρκα όντα, η βία είναι το πεπρωμένο μας ... Η βία είναι η κοινή προέλευση όλων των καθεστώτων».<sup>15</sup>

Παρόλα αυτά, μέσα από το δραματικό κείμενο υπογραμμίζεται η σημασία της αδελφοσύνης, του ουμανισμού και της αλληλεγγύης αλλά και η θυσία-κρεμάλα που επιβάλλεται έπειτα από κάθε επιχείρηση των μελών της οργάνωσης για να ισοσκελιστεί η εκτέλεση στο όνομα της δικαιοσύνης. Έννοιες όπως η τρομοκρατία, η επαναστατική δράση και η κρατική τρομοκρατία δεν αναλύονται στους *Δίκαιους* και προφανώς ο Καμύ δεν ήθελε να καταπιαστεί με αυτά τα ζητήματα παρά ήθελε να αναδείξει κατά πόσο η πράξη, το «έγκλημα», δικαιολογείται, και ποια η τιμωρία του για εκείνους που, κατά μία έννοια, είναι *Δίκαιοι*, καθώς αποδίδουν, έστω και με αυτόν τον τρόπο δικαιοσύνη.

Ο Καλιάγεφ πριν αποχαιρετήσει την Ντόρα, όταν εκείνη τον ρωτά αν την αγαπά περισσότερο από την οργάνωση και την δικαιοσύνη, εκείνος της απαντά ότι δεν ξεχωρίζει αυτά τα τρία.<sup>16</sup> Την αγαπά μέσα σε αυτό το πλαίσιο, δεν ξεχωρίζει τα αισθήματά του και δεν τα βάζει περισσότερο ή λιγότερο από τον σκοπό. Ο σκοπός είναι που κάνει την διαφορά στο έργο και εκεί είναι που αναμετράται η σκέψη του συγγραφέα με τους μηδενιστές.

Στο έργο οι επαναστάτες αποκαλούν ο ένας το άλλον «αδελφέ» δίνοντας το στίγμα μιας οργάνωσης που συνδέεται με σχεδόν «οικογενειακούς» δεσμούς, καθώς και οι βασικές αρχές της συνωμοτικότητας ευνοούν μια ανάλογη σχέση

---

<sup>15</sup>Merleau-Ponty, M. (1947). *Humanism and Terror. An Essay on the Communist Problem*. Boston, MA: Beacon. Σελ. 109.

<sup>16</sup> Καμύ, Α. (1949). *Οι Δίκαιοι*. Μτφρ. Ξ., Ι. Καρακάλος. Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος. Σελ. 43.

συγγένειας ώστε να μπορούν να δράσουν και να υπάρξουν. Αυτοί οι στενοί δεσμοί δηλώνονται και από τον Αννένκοφ ο οποίος μόλις λαμβάνει την αφοσίωση και τον σεβασμό του Στεπάν του αντιγυρίζει ότι δεν χρειάζονται υποσχέσεις: «Είμαστε όλοι αδέρφια».<sup>17</sup> Η εξέλιξη της δράσης βαθαίνει την ταύτιση των μελών της οργάνωσης, αφού η έννοια αδελφοσύνη προεκτείνεται σε όλους τους καταπιεσμένους Ρώσους στο όνομα των οποίων γίνεται η μεγάλη ενέργεια, η εκτέλεση του αρχιδούκα. Όταν ο Καλιάγεφ διαφωνεί με τον Στεπάν σχετικά με την ορμή της πράξης, ο πρώτος δείχνει μια ευγενική αυτοσυγκράτηση: «Αδελφέ μου, δε με ξέρεις»<sup>18</sup> τονίζει, σαν να προσπαθεί ο Καμύ μέσα από τον έντονο διάλογο που διαδραματίζεται να αποτυπώσει το υψηλόν της επανάστασης που προαναφέραμε με τις όποιες αντιπαλότητες προκύπτουν ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις και τους συμβολισμούς.

Ο Καμύ, ένας στοχαστής που ανιχνεύει τα όρια της αγάπης για την ύπαρξη και τον αγώνα για δικαιοσύνη, καλλιεργεί αυτήν την προβληματική έχοντας από την μια έναν ποιητή, τον Καλιάγεφ και απέναντι τον Στεπάν, έτοιμο για όλα, γεμάτο με λύσσα και οργή, ο οποίος δεν έχει ως προαπαιτούμενο να ιχνηλατήσει ενδελεχώς τις διαφορές με τον στόχο που έχει απέναντί του,<sup>19</sup> γιατί είναι έτοιμος να ανταποδώσει τα ίσα σε αυτό που ορθώνεται μπροστά του ως εμπόδιο για την ελευθερία των καταπιεσμένων. Στο αποκορύφωμα αυτής της σύγκρουσης ο Καμύ μέσω του Αννένκοφ μεταφέρει το μήνυμα της ισότητας, της ισονομίας και του σκοπού λέγοντας και στους δύο ότι «Είμαστε αδέρφια. Ότι είναι ο ένας, είναι και ο άλλος».<sup>20</sup>

Η πικρή γεύση του αισθήματος της αδελφοσύνης αποτυπώνεται όταν η Ντόρα συντετριμμένη από τον θάνατο του Καλιάγεφ στην τελευταία πράξη, τονίζει: «Τι φριχτή γεύση έχει, ωστόσο, καμιά φορά, η αδελφοσύνη!».<sup>21</sup> Λίγο πριν η Μεγάλη Δούκισσα επισκεφτεί τον Καλιάγεφ στην φυλακή, ο Σκουράτοφ προσπαθεί να τον διαβάλλει ατυχώς εφόσον ο βομβιστής-Καλιάγεφ είναι έτοιμος να πεθάνει για τις ιδέες του, και ο αστυνόμος καταλήγει να τον ακούει να του μιλά

---

<sup>17</sup> Καμύ, Α. (1949). *Οι Δίκαιοι*. Μτφρ. Ξ., Ι. Καρακάλος, Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος, Σελ. 8.

<sup>18</sup> Ό. π. Σελ. 16.

<sup>19</sup> Ό. π. Σελ. 16.

<sup>20</sup> Ό. π. Σελ. 17.

<sup>21</sup> Ό. π. Σελ. 71.



για τα ιδανικά και τις αξίες του. Ιδανικά και αξίες, τις οποίες δεν θα προδώσει ποτέ, και ότι «τ' αδέρφια του θα απαντήσουν [για εκείνον]». <sup>22</sup> Ο Καλιάγεφ στο σημείο αυτό δείχνει την αίσθηση της πλήρους ταύτισης της ιδέας με τους συντρόφους του. Διατρανώνει στον διευθυντή της αστυνομίας πως ματαίως προσπαθεί να τον διχάσει, δηλώνοντας απερίφραστα πως: «Δε μπορείτε να με χωρίσετε από τ' αδέρφια μου» <sup>23</sup> ως απάντηση στην ρηχή προσπάθεια επίθεσης στο ήθος του. Το πρόσωπο της αστυνομίας και οι πρακτικές της αποκαλύπτονται λίγο πριν πέσει η αυλαία της τέταρτης πράξης, όπου ο Σκουράτοφ δίχως να έχει καταφέρει κάτι παρόλο τον εκβιασμό του, συνεχίζει να πιστεύει πως όλοι λυγίζουν και προδίδουν στο τέλος μπροστά στο δίλημμα της ζωής και του θανάτου. Απευθυνόμενος στον Καλιάγεφ τονίζει «πως δεν μπορεί να πιστεύει κανείς στην αδελφосύνη μια νύχτα ολόκληρη, χωρίς να εξασθενήσει, έστω και για μια στιγμή, η πίστη του σ' αυτήν». <sup>24</sup> Συλλογιστική η οποία καταρρίπτεται άμεσα στην επόμενη πράξη όπου ο Καλιάγεφ πεθαίνει αγέρωχος πάνω στο ικρίωμα.

Μέσω της αυτοθυσίας των *Δίκαιων* που είναι απόλυτα αφοσιωμένοι στον σκοπό-αγώνα αναδύεται το πολιτικό μήνυμα που υπερβαίνει όλες τις ηθικό-κοινωνιολογικές προεκτάσεις που προκύπτουν. Το μήνυμα της ιδέας του καλέσματος για επανάσταση μέσα σε ένα καταπιεστικό και άδικο περιβάλλον-υπάρχον πολιτικό σύστημα.

Ο Καμύ ενδεχομένως μέσω της επιλογής του τίτλου λαμβάνει θέση σε αυτό το ηθικό δίλημμα που αναδεικνύει το έργο. Τα μέλη της οργάνωσης παρά τις «ποινικά διώξιμες» πράξεις τους, είναι δίκαιοι, όπως υπογραμμίζεται στον τίτλο, γιατί με τις επιλογές τους περιορίζουν το κακό που δρα απεριόριστα. Το κάθε μέλος της οργάνωσης μέσα από ένα σύμπλεγμα επιλογών και αποφάσεων, εγκλωβισμένο σε ένα κοινωνικοπολιτικό σύστημα γεμάτο αδικίες, αποζητά μια ανάσα ελευθερίας, την οποία ως αρχικό κίνητρο και αφετηρία θέλει να την μοιραστεί με τους ανθρώπους, αφήνοντας κατά μέρους τις όποιες μικροαστικές απολαύσεις και τις ενδεχόμενες «φιλήσυχες ζωές».

---

<sup>22</sup> Καμύ, Α. (1949). *Οι Δίκαιοι*. Μτφρ. Ξ., Ι. Καρακάλος. Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος. Σελ. 56.

<sup>23</sup> Ο. π. Σελ. 56.

<sup>24</sup> Ο. π. Σελ. 64.

Ο Καμύ παρουσιάζει την δράση τους σαν μια «κατάρρα» κάποιων που θα βιώνουν μια ατέρμονη αγωνία αφού δεν βολεύονται στον κόσμο που τους περιβάλλει. Παρόλο που έχουν αποφασίσει πως θα προχωρήσουν, έχουν μια ματιά για εκείνο τον κόσμο που θα λέγαμε ότι καλλιεργεί στον αναγνώστη μια καινούρια-διαφορετική οπτική για την θυσία τους, «Υπάρχει κάποια ζεστασιά που δεν είναι για μας ... Α, λίγη συμπόνοια για τους Δίκαιους!»<sup>25</sup> τονίζει η Ντόρα στον Καλιάγεφ, φράση που θα μπορούσε να συμπυκνώσει το μεγαλύτερο νόημα του έργου και να λειτουργήσει ακόμα και ως προμετωπίδα.

Ο Καλιάγιεφ, αμφιταλαντευόμενος στη διάρκεια του έργου ανάμεσα στην απόλυτη επαναστατική ηθική του Στεπάν και την ανθρωπιστική, σχεδόν ρομαντική ευαισθησία της Ντόρα, αποσβήνει με τη στάση του τους κραδασμούς μιας συγκρουσιακής διαλεκτικής ιδεών, όπως αυτές παίρνουν σάρκα και οστά με τους χαρακτήρες του έργου. Ακόμη κι αν δεν ένοιωθε έτοιμος, ένοιωθε υποχρεωμένος να αντιταχθεί στην αδικία, στη διαστροφή της εξουσίας και έτσι να εξιλεωθεί έστω στη δική του αντίληψη, έχοντας κάνει το χρέος του. Αν δεν υπήρχε αυτή η αδικία, ο ίδιος δε θα ήταν υποχρεωμένος να φτάσει στην ρίψη της βόμβας. Εδώ η βασική αντινομία εμφανίζεται σε ένα πρώτο επίπεδο ως σύγκρουση ανάμεσα στην ηθική στάση και στο υποτιθέμενο έγκλημα κι εφόσον μιλάμε για δράση ενάντια στο καθεστώς, άρα έχουμε αντίσταση με όλα τα μέσα. Ο επαναστάτης είναι στον ίδιο χρόνο μια ηθική μορφή και ένας εγκληματίας για το αστικό κράτος. Τα υψηλά ιδεώδη, τα μη ταπεινά ελατήρια και η καλή πρόθεση είναι η βάση του σκοπού για την επίτευξη του στόχου που, αφενός, διαχωρίζουν τον επαναστάτη από ένα κοινό εγκληματία και, αφετέρου, τα ίδια τα μέσα που χρησιμοποιούνται είναι εκείνα που η αστική νομιμότητα θέλει να μονοπωλεί.

Παρά την επιμονή του Σκουράτοφ, ο Καλιάγεφ δεν ενδίδει στους εκβιασμούς του, με συνέπεια ο αστυνομικός να εξασκεί τη μέθοδο της αποδόμησης και της διχόνοιας ανάμεσα στα μέλη της οργάνωσης: «Οι σύντροφοί σας θα πιστέψουν πως τους έχετε προδώσει ... Δε θα σταματήσω τη δημοσίευση στις εφημερίδες παρά μόνο όταν πείτε πως μετανοείτε».<sup>26</sup> Ανάλογες δηλώσεις έχουν διαπιστωθεί κατά καιρούς ως τυπική «συμπεριφορά» και πρακτική των εκπροσώπων της

---

<sup>25</sup> Καμύ, Α. (1949). *Οι Δίκαιοι*. Μτφρ. Ξ., Ι. Καρακάλος. Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος. Σελ. 44.

<sup>26</sup> Ο. π. Σελ. 63-64.

αστικής νομιμότητας. Έτσι ο Καμύ μέσω αυτού του διαλόγου επιχειρεί να αποδώσει μια ιστορικά ρεαλιστική εικόνα, αποδίδοντας το ζοφερό κλίμα στις δύσκολες ώρες μιας ενδεχόμενης σύλληψης μελών μιας επαναστατικής οργάνωσης.

Τα στοιχεία ενός επαναστάτη που αποτυπώνονται από τα «πιστεύω» και τις επιλογές του Καλιάγεφ μεταφέρουν την οπτική του ίδιου του συγγραφέα ενδεχομένως για τα χαρακτηριστικά που θα αποτελούσαν κατά τον ίδιο μια αποδεκτή επαναστατική προσωπικότητα. Ο Καλιάγεφ, συνομιλώντας με τον Φόκα μέσα στην φυλακή τονίζει ότι: «Δε θα μπορούσα να υποφέρω τη ντροπή είκοσι χρόνια ολόκληρα».<sup>27</sup> Ομοίως και η Ντόρα στο τέλος του έργου με τραγικότητα παρακαλά τους συντρόφους της να την αφήσουν να είναι η επόμενη που θα ρίξει την βόμβα και αναπόφευκτα εκείνη που θα θυσιαστεί στο ικρίωμα. Μέσω της αυτοθυσίας του Καλιάγεφ λυτρώθηκε από τους όποιους φόβους μπορεί να διακατέχουν τους επαναστάτες, κάνοντάς τους να παραμένουν στην θεωρία της εξέγερσης, αντί της πράξης. Παρακλητικά ζητά: «Θα τη ρίξω εγώ τη βόμβα ... Και αργότερα, κάποια ψυχρή νύχτα, και με το ίδιο σχοινί. Όλα τώρα θα είναι πιο εύκολα».<sup>28</sup>

Έτσι ολοκληρώνεται και το έργο, με μια ανακούφιση για την ιδέα του θανάτου που χωρίζει ενδεχομένως εκείνους που το σκέφτονται ή εκείνους που δείλιασαν όπως ο Βοϊνόφ, αλλά και για αυτούς που βρίσκονται στο μάτι των εξελίξεων. Ο Καμύ προτείνει ένα αντίστροφο eye for an eye σχετικά με μια ενδεχόμενη νομιμοποίηση μιας δράσης. Η αποφυγή της «ταύτισης με το έγκλημα» σηματοδοτεί ταυτόχρονα τη θυσία του επαναστάτη απέναντι στον δήμιό του. Όπως και στον μύθο του Σισύφου, όπου ο Καμύ υπογραμμίζει την ανάγκη για μια εσωτερική διαδρομή μέσα σε έναν κόσμο που είναι ουσιαστικά ακατανόητος, έτσι και στους *Δίκαιους* το παράλογο συνεχίζεται στο διηνεκές, εφόσον ο επαναστάτης διανύει το δρόμο του δικού του θανάτου μέσα από την ανάγκη για μια πιο δίκαιη ζωή.

---

<sup>27</sup> Καμύ, Α. (1949). *Οι Δίκαιοι*. Μτφρ. Ξ., Ι. Καρακάλος. Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος. Σελ. 49.

<sup>28</sup> Ο. π. Σελ. 75.

Οι Δίκαιοι δείχνουν ότι θα μπορούσαν να σταθούν απέναντι στην ιστορία ως φέροντες δικαιοσύνη στις πράξεις τους κι όχι ως παραπλανημένοι, αντιδρώντας με μια εγκληματική ενέργεια σε ένα αδιέξοδο που έχει στην άκρη του μονοπατιού ένα τέλμα. Οι Δίκαιοι ως εκ τούτου θα ζήσουν την «τραγωδία» τους αντί να παραμείνουν άτολμοι και άπραγοι μέσα σε θεωρητικά διλήμματα σχετικά με τον δισταγμό του επαναστάτη που πυροδοτείται είτε από τον φόβο των συνεπειών είτε από την ασφάλεια της θεωρητικής διαχείρισης ενός κατευνασμού του επαναστατικού κινήματος, με συνέπεια την αδρανοποίηση και τον αποπροσανατολισμό του. Μιλούν διαρκώς για δικαιοσύνη, όχι ως δικαστές ή δήμιοι, αλλά επειδή έχουν αναλάβει μια ύψιστη αποστολή για την απόδοσή της με κάθε κόστος. Σίγουρα ο Καμύ ανάμεσα στους βασικούς άξονες του έργου του εντάσσει το παράλογο στην αυτοδιάθεση του ατόμου, που εκδηλώνεται μεταξύ άλλων με το δικαίωμα αλλά και την αντίσταση στην αυτοκτονία,<sup>29</sup> την επανάσταση και το πάθος για ελευθερία.

Η τυραννοκτονία, «tyrannicide» ως ανάγνωση που ερμηνεύει τον σκοπό στους Δίκαιους, δεν συνιστά μόνο την εκτέλεση του αρχιδούκα αλλά την ίδια την ελέω θεού βασιλεία του τσάρου και των συγγενών του, τον δεσποτισμό. Στην περίπτωση αυτή η επικράτηση της ελευθερίας, της δικαιοσύνης, υπερβαίνει την οποιαδήποτε εύκολη ανάγνωση περί φετιχισμού των όπλων ή μιας μορφής συνωμοσιολογικής σχέτας λίγων, που απλά αρνούνται το υπάρχον και επί ματαίω δεν θα πραγματώσουν μέσω της πράξης τους την πολυπόθητη αφύπνιση της κοινωνίας.

Ο Καμύ, σαφώς αντίθετος με τους νιχιλιστές από ένα χρονικό σημείο και μετά,<sup>30</sup> αναζητώντας το νόημα στη ζωή μέσω της αποφυγής της επανάληψης, προσπαθεί να διατηρήσει ανάμεσα στην δράση κάποιο αξίωμα. Ο Δίκαιος όμως, που παίρνει

---

<sup>29</sup> Καμύ, Α. (1951). *Ο Επαναστατημένος Άνθρωπος*. Μτφρ. Τ. Τσακίρη. Αθήνα: Μπουκουμάνη.

<sup>30</sup> Foley, J. (2008). *Albert Camus: From the Absurd to Revolt*. Σε μια εισαγωγή σημειωματάρων από τον Οκτώβριο του 1946 ο Camus δίνει μια ασυνήθιστα λεπτομερή περίληψη ανταλλαγής μεταξύ του ίδιου, του Arthur Koestler και του Sartre. Δύο ιδιαίτερα ενδιαφέροντα αποσπάσματα αντιπαρατίθενται και αναπαράγονται με εισαγωγικά (υπονοώντας την κυριολεκτική ακρίβειά τους). Το πρώτο από αυτά είναι από τον Καμύ, όπου επιβεβαιώνει την πεποίθησή του σχετικά με την ανάγκη να εισαχθεί η ηθική στην πολιτική: «Δεν νομίζετε ότι είμαστε όλοι υπεύθυνοι για την απουσία αξιών; Και ότι αν όλοι εμείς που προερχόμαστε από τον Νιτσεισμό, από τον μηδενισμό ή από τον ιστορικό ρεαλισμό, λέγαμε δημόσια ότι ήμασταν λάθος και ότι υπάρχουν ηθικές αξίες και ότι στο μέλλον θα κάνουμε ότι χρειαστεί για να τις εγκαθιδρύσουμε και να τις επεξηγήσουμε, δεν νομίζετε ότι αυτή θα μπορούσε να είναι η αρχή της ελπίδας;» Σελ. 38.

την κατάσταση στα χέρια του, εκείνος που θα αφαιρέσει μια ζωή, έρχεται σε αντίθεση με τον «Πλάστη», καθώς χλευάζει την νομοτελειακή αδικία των αστικών κανόνων και εξεγείρεται. Εκεί είναι που ο συγγραφέας συγκρούεται με αυτό που αναζητά ως διέξοδο αναδεικνύοντας ξανά το παράλογο. Γιατί βραχυκυκλώνοντας την επαναστατική πράξη με διλήμματα που ηθικοποιούν την ζωή αντί να την ερμηνεύσουν ιστορικά και πολιτικά και να την καθοδηγήσουν, μεταφέρει όλες τις προσωπικές διασταυρούμενες αιτίες κι εμπειρίες για περαιτέρω προβληματισμό και αναπόφευκτα κριτική.

### **1.5. Ο Καμύ και η πολιτική**

Στον *Επαναστατημένο Άνθρωπο*, έργο που γράφτηκε την ίδια ιστορική εποχή με τους *Δίκαιους*, αναδεικνύονται οι απόψεις του Καμύ που εδράζονται και περιστρέφονται γύρω από την εξεγερτική αποστολή του ατόμου, η οποία, όπως τονίζει ο συγγραφέας, είναι ζωτικής σημασίας, αποτελώντας προέκταση της ανθρώπινης φύσης (Καμύ 1951).<sup>31</sup> Αναφέρει χαρακτηριστικά για τους «Δίκαιους» όπου γης:

«Αλλά το βασίλειο ξεμάκρυνε, καταπληκτικοί πόλεμοι ερήμωσαν τον παλιό κόσμο, το αίμα των εξεγερμένων σκέπασε τους τοίχους των πόλεων και η ακέρια δικαιοσύνη δεν πραγματοποιήθηκε. Το πρόβλημα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, που γι' αυτό σκοτώθηκαν οι τρομοκράτες του 1905 και που σπαράζει το σύγχρονο κόσμο, σιγά-σιγά συγκεκριμενοποιήθηκε: πώς να ζει κανείς χωρίς θεία χάρη και χωρίς δικαιοσύνη;».<sup>32</sup>

Στο συγκεκριμένο έργο ο συγγραφέας «εξαγρίωσε» τους Μαρξιστές και δίχασε τους κριτικούς με τις θέσεις του, καθώς υποστήριξε πως η θεωρία του μαρξισμού τείνει στην κοινωνική εξαπάτηση και πως «Ο πόθος της δύναμης, ο μηδενιστικός αγώνας για την κυριαρχία και την εξουσία έκαναν ότι μπορούσαν για να σαρωθεί η μαρξιστική ουτοπία».<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Καμύ, Α. (1951). *Ο Επαναστατημένος Άνθρωπος*. Μτφρ. Τ. Τσακίρη. Αθήνα: Μπουκουμάνη. Σελ. 37.

<sup>32</sup> Ο. π. Σελ. 283.

<sup>33</sup> Ο. π. Σελ. 276.

Παρόλο που το έργο του Καμύ έχει αναμφισβήτητα πολιτική διάσταση και εντάσσεται στα έργα πολιτικού θεάτρου, ο Foley (2008) σκιαγραφώντας την αποπομπή του Καμύ από το Κομμουνιστικό Κόμμα το 1937 συμφωνεί εν μέρει με τον Judt (1998) ότι κατά βάθος, ο Καμύ ήταν «απολιτικός», (σκληρή ερμηνεία θα μπορούσαμε να σημειώσουμε), ή έστω ότι δεν ήταν τόσο ενεργός με αποτέλεσμα η απόσταση που κρατούσε και η στάση του, έδειχναν περισσότερο την ανεξαρτησία του και τη μη δέσμευσή του σε πολιτικά και ιδεολογικά πλαίσια.<sup>34</sup> Σαφώς και ένας τέτοιος στοχαστής δεν θα μπορούσε να χωρέσει σε καλούπια, αλλά ακόμα και μέσα από μια τέτοια ματιά, δύσκολα θα μπορούσε να μπει μια ανάλογη ταμπέλα στον Καμύ. Το βέβαιο είναι ότι ο συγγραφέας μέσα από τα έργα του εξέφραζε μια αντίθεση σε κάθε είδους ιδεολόγημα που εναντιωνόταν στην ανθρώπινη φύση που από μόνη της ενισχύει το παράλογο της ύπαρξης.

Στο *Γράμματα σ' έναν φίλο Γερμανό*, όπου λαμβάνει χώρα μια ιδεατή συνομιλία μέσω της οποίας εκφράζει την αντίθεσή του προς το ναζιστικό καθεστώς, σημειώνεται ότι: «Εγώ αντιθέτως διαλέγω την δικαιοσύνη για να μείνω πιστός σ' αυτόν τον κόσμο»<sup>35</sup> και συνεχίζει διατρανώνοντας ότι ο άνθρωπος (man) πρέπει να σωθεί, να βρει την αλήθεια του και να διαφοροποιηθεί από το δόγμα της δύναμης. Συνεπώς, ο Καμύ τάσσεται υπέρ του σοσιαλισμού και αποστρέφεται τον Μαρξισμό, παραμένοντας γοητευμένος παρόλαυτά από τον μηδενισμό, αφιερώνοντας ξεχωριστό κεφάλαιο στον *Επαναστατημένο Άνθρωπο* για τον Νίτσε και την σκέψη του.

Οι επιδράσεις αυτές έχουν αναμφισβήτητα αντίκτυπο στη δραματουργική στόχευση του έργου *Οι Δίκαιοι*. Ο Καμύ αναζητά στην περίπτωση αυτή μια χρυσή τομή, ανάμεσα στην ηθική και στη λογική, αφού επιθυμεί, έχοντας ως αφετηρία το παράλογο, να ενσωματωθούν *Οι Δίκαιοι* στην συνείδηση του κόσμου αλλά πρωτίστως στην δική του κοσμοθεωρία και να πραγματώσουν την αντίστασή τους μιας και ο ίδιος αγωνιά ασφυκτιώντας: κρατώντας όμως την ελπίδα, η οποία τον διαφοροποιεί από το μηδενιστικό «δεν υπάρχει τίποτα».

---

<sup>34</sup> Foley, J. (2008). *Albert Camus: From the Absurd to Revolt*. Σελ. 29-30.

<sup>35</sup> Camus, A., & O'Brien, J. (1960). *Resistance, rebellion, and death*. New York: Random House. Σελ. 28.

Ο «ιερός» σκοπός και η λύτρωση που συνεπάγεται η πράξη των μελών της επαναστατικής οργάνωσης είναι στοιχεία αλληλένδετα και συνιστούν ένα μόνιμο υπαρξιακό προβληματισμό των καιρών μας αλλά και του συγγραφέα. Παρόλο που ο Καμύ μέσω του έργου τάσσεται υπέρ ή τουλάχιστον δικαιολογεί και τεκμηριώνει ηθικά τον επαναστατικό αγώνα, απέφυγε, τουλάχιστον φανερά, να προεκτείνει τέτοιου είδους θέσεις στη δημόσια ζωή του.

Το 1957, λίγα χρόνια μετά τη συγγραφή του έργου, ζητήθηκε από τον Καμύ να συνυπογράψει τη δήλωση υποστήριξης στην δίκη του Αλγερινού Mohamed Ben Saddok ο οποίος εκτέλεσε τον Ali Chekkal, πρώην αντιπρόεδρο της Αλγερινής εθνοσυνέλευσης και τον οποίο μαχητή ο Σάρτρ τον παρομοίασε με τον Καλιάγεφ. Ο Καμύ, όπως έκανε και αντίστοιχα στο παρελθόν, σχετικά με τους μαχητές υπέρ του αντιαποικιακού αγώνα ενάντια στην Γαλλικό επεκτατισμό, έδωσε την στήριξή του αλλά πάντα με κάποιους όρους (Foley 2008). Έτσι και στην συγκεκριμένη περίπτωση δεν ήθελε η δήλωση υποστήριξής του να πάρει δημόσιο χαρακτήρα και να δώσει το έναυσμα, όπως είπε ο ίδιος, σε «κάποιον ανόητο φανατικό που θα μπορούσε να πυροβολήσει μέσα σε ένα πλήθος στο Αλγέρι όπου μπορεί να είναι η μητέρα ή η οικογένειά μου».<sup>36</sup>

Αξιοσημείωτο είναι ότι στη δίκη αυτή ο Σαρτρ κατέθεσε ένθερμα υπέρ του Saddok και του FLN, παραλληλίζοντας τον Saddok με τον Καλιάγεφ. Αντίθετα, η άρνηση του Καμύ να υποστηρίξει τον Saddok, όταν τα Μ.Μ.Ε σπεκουλάρισαν την ενδεχόμενη στήριξή του, είναι δηλωτική, σύμφωνα με τον Foley (2008), της τελικής, έλλειψης πίστης-αφοσίωσης του Καμύ στον αγώνα.

---

<sup>36</sup> Camus, A., & O'Brien, J. (1960). *Resistance, rebellion, and death*. New York: Random House. Σελ. 161-62.



Η φωτογράφιση της σύλληψης του Mohamed Ben Sadok, Γαλλία, 27 Μαΐου 1957. (Φωτογραφία από το αρχείο Getty, Keystone-France / Gamma-Rapho).

### **1.6. Σύνδεση του έργου με το πολιτικό θέατρο**

Μπορούν λοιπόν *Οι Δίκαιοι* να διαβαστούν ως ένα γεγονός που κατευθύνει ή προτάσσει μια θεωρία στην πράξη ή παραμένει απλά ένα σημαντικό, διαχρονικό, διάσημο πολιτικό θεατρικό έργο; Μπορούν να έχουν έρεισμα στο κοινό *Οι Δίκαιοι* για τις πράξεις τους στο όνομα της δικαιοσύνης; Το ζήτημα της πρόσληψης, όπως προαναφέραμε, σίγουρα εδράζεται στην βιωματική διαδρομή και εμπειρία του θεατή-αναγνώστη αλλά και στην εποχή που διανύει το άτομο μέσα στην κοινωνία που το περιβάλλει. Παράλληλα, τη συσχέτιση του έργου με το πολιτικό θέατρο δυσχεραίνει το γεγονός ότι οι έννοιες του πολιτικού ή στρατευμένου θεάτρου



είναι αμφίσημες και δεν υπάρχει κοινή συναίνεση ως προς τον προσδιορισμό τους.<sup>37</sup>

Η εκτέλεση του θείου του Τσάρου ως κύρια ιδέα στο έργο είναι εμπνευσμένη από πραγματικά γεγονότα και θα μπορούσε να ενταχθεί εν μέρει στο θέατρο ντοκουμέντο. Όταν η παράσταση σε μια ταραγμένη κοινωνική περίοδο ανεβαίνει διαρκώς, όχι ως κλασική αλλά ως θεματική που επηρεάζει και ενδιαφέρει το κοινό, κι έχοντας αφετηρία πραγματικά γεγονότα με πυρήνα την ανατροπή του υπάρχοντος τότε το ντοκουμέντο με την Αγκιτπρόπ (προπαγανδιστικό θέατρο)<sup>38</sup> συμπλέουν ή και αλληλοσυμπληρώνονται. Παρόλα αυτά, επαφίεται στην σκηνοθετική ματιά και την σκηνοθετική οδηγία, στην τροποποίηση του κειμένου και των οπτικοακουστικών μέσων, στην απόδοση των ηθοποιών, η όποια τελική απόδοση και εκτέλεση για να ερευνηθεί και η πρόσληψη σε βαθύτερο επίπεδο.

Ο πυρήνας του δραματικού κειμένου, η ανάγκη για μια καταγγελία βάσει πραγματικών δράσεων όπως εκείνες που έχουν προκύψει μέσα στο πολιτικό σχήμα οργάνωσης, στην Ρωσία του 1905 και η σύνδεση των ιστορικών γεγονότων έως και την σημερινή εποχή που ανεβαίνει το έργο, τείνουν να επιβεβαιώνουν όσα είχε αναφέρει χαρακτηριστικά ο Πισκάτορ (1929)<sup>39</sup>: Οι οποιεσδήποτε αναλύσεις σε επιστημονικό πλαίσιο θα φέρουν τις όποιες αποδείξεις, ενώ η αποστολή των θεατράνθρωπων, όπως και η δική του, είναι να αναδειχθούν οι δυναμικές στο θεατρικό σανίδι, οι δυναμικές των ιστορικών γεγονότων, των σχέσεων στο σήμερα, οι οποίες θα καθορίσουν την μοίρα του κοινού-αναγνώστη, όχι αντικαθιστώντας τα γεγονότα, αλλά προβάλλοντας εκείνους τους περιοριστικούς ίσως και κατασταλτικούς μηχανισμούς που αναδύονται και στην ουσία βαθαίνουν το μήνυμα, πολιτικό ή εξεγερτικό.

Οι ίδιοι οι χαρακτήρες του έργου έχουν αναλάβει αυτή την αποστολή, ταγμένοι σε έργο επαναστατικό, το οποίο συνιστά γι' αυτούς την απόλυτη ηθική στάση απέναντι στην αδικία και την εξαθλίωση που υφίστανται οι λαοί του κόσμου.

---

<sup>37</sup> Για την έννοια αυτή, βλ. μεταξύ άλλων: Γραμματάς, Θ. (2015). *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*. Αθήνα: Παπαζήσης, Σελ. 303-314.

<sup>38</sup> Το κίνημα της Αγκιτπρόπ επικράτησε κυρίως κατά τη δεύτερη και τρίτη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα στη Σοβιετική Ένωση.

<sup>39</sup> Piscator, E. (1929). *The Political Theatre*. Σελ. 93-94.

«Η ελευθερία είναι κι αυτή κάτεργο όσο κι ένας μονάχα άνθρωπος είναι δούλος πάνω στη γη»<sup>40</sup> αναφέρει ο Στεπάν στην αρχή του έργου. Σαν αποτέλεσμα, είναι έτοιμοι να φτάσουν στα ακρότατα όρια του αστικού νόμου και να πραγματοποιήσουν μια εκτέλεση.

Οι Δίκαιοι εξεγείρονται και θα σπείρουν τον τρόμο όχι στον απλό λαό μιας και ο Καμύ αποστρέφεται τις παράπλευρες απώλειες αλλά θέλει να διχάσει, ανακινώντας τις τάσεις του επαναστατικού κινήματος και στρέφοντάς το κοινό ενάντια στον μηδενισμό και την αποφασιστικότητα του Στεπάν, διαχωρίζοντας τον Καλιάγεφ από την ορμή και την αδιαλλαξία του πρώτου. Αυτή η κανονικότητα όμως, ακόμα και μέσα σε μια ακραία πρακτική, ως σχήμα, απότοκο του φιλελευθερισμού όπως έγραψε ο Στίρνερ, κάνει το άτομο να υποκύψει αφού έχει μπολιαστεί με την «ορθολογική τάξη, [την] ηθική συμπεριφορά ... [και μια λανθάνουσα] αυτοκυριότητα».<sup>41</sup> Άλλωστε, το έργο του Καμύ αποκτά ως θεματική μια ισχυρή επιρροή στο κοινό βάσει και της πρακτικής του θεάτρου της σκληρότητας του Αρτώ ο οποίος στο κεφάλαιο αυτό του βιβλίου σχετικά με τα θέματα που διαπραγματεύεται το θέατρο, παροτρύνει τους δημιουργούς να σταματήσουν να κάνουν «το κοινό να χασμουριέται από ανία με συμπαντικές μεταφυσικές έννοιες».<sup>42</sup>

Η παραγωγή λοιπόν του τρόμου του Καμύ (Churchill 2010)<sup>43</sup> θα βοηθήσει το κοινό-αναγνώστες να αναστοχαστούν επιζητώντας ίσως μια λύση και την διάλυση της τυραννίας μέσω της κοινωνικής αλλαγής. Όταν λοιπόν ένας από τους βασικούς άξονες του έργου είναι η μάχη για την ιδέα της δικαιοσύνης, η κατάκτηση της ομάδας με την αφοσίωση και την προσήλωση στον σκοπό, η απόδειξη βρίσκεται στο ότι τα μέλη της οργάνωσης έχουν «κρεμάσει την κάπα τους» αφιερώνοντας την ζωή τους για τις ιδέες τους και δρώντας στην πλάτη της

---

<sup>40</sup> Καμύ, Α. (1949). *Οι Δίκαιοι*. Μτφρ. Ξ., Ι. Καρακάλος. Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος. Σελ. 8.

<sup>41</sup> Στίρνερ, Μ. (1844). *Ο Μοναδικός και η Ιδιοκτησία Του*. Μτφρ. Ζ. Σαρίκας. Θεσσαλονίκη: Θύραθεν. Σελ. 124.

<sup>42</sup> Αρτώ, Α. (1992). *Το θέατρο και το είδωλό του*. Μτφρ. Π. Μάτεσις. Σελ. 104.

<sup>43</sup> Churchill, C. (2010). "Camus and the Theatre of Terror: Artaudian Dramaturgy and Settler Society in the Works of Albert Camus." *Modern Intellectual History*, 7,1 (2010), p. 94. Cambridge University Press.

κοινωνίας, ακόμα κι όταν διαφωνούν για το αν έπρεπε ο Καλιάγεφ να ρίξει την βόμβα αψηφώντας τα παιδιά στην άμαξα.

Ο Καμύ δεν βάζει μόνο το φυτίλι της αντι-κανονικότητας να ανάψει στους *Δίκαιους*. Προχωρά ένα βήμα παραπέρα τορπιλίζοντας την έννοια της μονοπώλησης της βίας από την πλευρά του κράτους, φέρνοντας στο προσκήνιο την ένοπλη αντί-βία και την μαχητικότητα από την πλευρά των αδικημένων. Ακόμα και κάτω από το πρίσμα των ορίων μιας δράσης δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι και κάποια κομμάτια από την βάση ενός κινήματος αντλούν την θεωρία τους ακόμη και μέσα από πολιτικά θεατρικά κείμενα.

Ο Αρτώ (1938), αφού ο ίδιος έχει «κουραστεί» με το θέατρο των σνομπ και την ιδέα της αγέλης που καθοδηγείται εύκολα, μιλά για την σφαγή, όχι του αίματος αλλά της σκληρότητας των ιδεών. Κάνει λόγο για την «συνάντηση δυο εκδηλώσεων γεμάτων πάθος, δυο ζωντανών εστιών, δυο νευρικών μαγνητισμών ... μακριά από ανώφελες ενδοσκοπικές αναλύσεις»,<sup>44</sup> όπου θα μπορέσει το άτομο να κατακτήσει εκείνα τα εργαλεία και τη δύναμη για να προχωρήσει τις εξελίξεις. Θα μπορέσει να βρει δηλαδή τον τρόπο να ζήσει εκφρασμένο ως άτομο μέσα από την τέχνη, συμβαδίζοντας με τα πιστεύω και τις επιδιώξεις, κι όχι τα γραπτά να εκφράζουν μόνο εκείνους που τα γράφουν, παραμένοντας σε μια ελίτ που απλά φетиχίζει και εκμεταλλεύεται την όποια μορφή αντίδρασης. Ο Καμύ, προσπαθεί και ο ίδιος να βγει από τα διλήμματα της δικής του εποχής και να προτείνει έναν κόσμο-εκδοχή της οποίας ο λαός χρησιμοποιεί όλα τα μέσα για να αντιδράσει. Κυρίως όμως προσπαθεί να σκιαγραφήσει την αιτιολογία μιας εκτέλεσης-σύμβολο αντίστασης και νίκης κατά του δεσποτισμού.

Όπως θα εξεταστεί και στη συνέχεια της παρούσας εργασίας με αναφορές στην αντίδραση μερίδας της ελληνικής κοινωνίας και του συστήματος για τη σύζευξη του έργου του Καμύ με την ιστορία ανάκρισης του βιβλίου του Σάββα Ξηρού *Η Μέρα Εκείνη* και της σύλληψης μελών της επαναστατικής οργάνωσης 17 Νοέμβρη που έδρασε στην μεταδικτατορική Ελλάδα, το ζήτημα της ένοπλης αντί-

---

<sup>44</sup> Αρτώ, Α. (1992). *Το θέατρο και το είδωλό του*. Μτφρ. Π. Μάτεσις, Σελ. 92.

βίας παραμένει έως τις μέρες μας πεδίο αντιπαράθεσης και μόνιμο ταμπού για αρκετούς.

Σε κάθε περίπτωση ο Καμύ στους *Δίκαιους* φέρνοντας στο προσκήνιο λιγότερο γνωστές ιστορικές προσωπικότητες επισημαίνει τη σημασία της επαναστατικότητας, τον ρόλο των ταξικών αγώνων για την δικαιοσύνη, προτρέποντας για ενεργοποίηση και κοινωνική αλλαγή. Αυτό το επιτυγχάνει χωρίς καμία νύξη διδακτισμού κατά τη συνήθη πρακτική αντίστοιχων έργων του πολιτικού θεάτρου. Αρκείται στην παρουσίαση των δεδομένων και αφήνει το κοινό να αποφασίσει αν θα υιοθετήσει τις απόψεις και τις πολιτικές πρακτικές που προβάλλονται. Θέτει απλώς πολιτικούς και ηθικούς προβληματισμούς που καλούνται να προσεγγίσουν οι αποδέκτες του.

Ο πολιτικός χαρακτήρας, όμως, του έργου αναδεικνύεται εκτός από το περιεχόμενο και μέσα από τους δραματουργικούς τρόπους που αξιοποιεί ο συγγραφέας. Όπως προαναφέρθηκε η διαγραφή των ηρώων είναι σχηματική. Η αντιδιαστολή απόψεων και στάσεων ανάμεσα στο Στεπάν και τον Καλιάγεφ δίνεται στο πλαίσιο μιας απλουστευτικής αντίθεσης που συμπυκνώνεται στο δίπολο «ηθικός-συναισθηματισμός», «ωμότητα-σκληρός ρεαλιστής». Η δράση δεν έχει παράλληλες πλοκές ή υποδηλώσεις. Αντιθέτως είναι «απλοϊκή», ακολουθεί ευθύγραμμη πορεία για να είναι περισσότερο εύληπτη, υπογραμμίζοντας τις βασικές θεματικές του έργου. Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιούν οι επαναστάτες υπογραμμίζει και υπερτονίζει το ιδεολογικό υπόβαθρο του κειμένου. Μέσα από τον διάλογο αναδεικνύονται τα κίνητρα και οι ρίζες της ιδεολογίας τους. Ακόμα και η ολοκλήρωση της δράσης γίνεται με τρόπο που προβάλλει την αυτοθυσία του επαναστάτη σε έναν αγώνα που εν τέλει είναι δίκαιος.

Από τα παραπάνω διαπιστώνεται ότι η θεατρική γραφή του Καμύ στο έργο *Οι Δίκαιοι* ενσωματώνει πολλά από τα χαρακτηριστικά και τις τεχνικές διαφόρων όψεων του πολιτικού θεάτρου. Το δραματουργικό πεδίο υπογραμμίζει τη διαφθορά της εξουσίας, την έλλειψη δικαιοσύνης και, ως εκ τούτου, λειτουργεί ως μέσον πολιτικής συνειδητοποίησης του κοινού, λαμβάνοντας το ρόλο της διαφώτισης και εμπύχωσης του.



(Στην φωτογραφία από την κλασική αυτή έκδοση αποτυπώνεται η ολοφάνερη αγωνία του εξεγερμένου-Καλιάγεφ παράλληλη με την κεντρική ιδέα του έργου του Καμύ.)

# Κεφάλαιο 2: *Ισορροπία του Nash*

## 2.1: Η ταυτότητα του έργου: σύνοψη

Η παράσταση *Ισορροπία του Nash* παρουσιάστηκε στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου το 2016 για 7 παραστάσεις σε δραματουργική επιμέλεια και σκηνοθεσία της Πηγής Δημητρακοπούλου. Στο παραστασιακό κείμενο, όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή, εμπλέκονται *Οι Δίκαιοι* του Καμύ, το βιβλίο του Σάββα Ξηρού *Η Μέρα Εκείνη - 1.560 ώρες στην εντατική - Μια μαρτυρία για το δικό μας Γκουαντάναμο* και άλλες πηγές- ντοκουμέντα που θα αναφερθούν στην συνέχεια.

Στο πρώτο μέρος αξιοποιούνται οι τρεις πρώτες πράξεις από τους *Δίκαιους* του Καμύ. Η ιστορία είναι δοσμένη σχεδόν επακριβώς από το πρωτότυπο κείμενο, το οποίο εμπλουτίζεται και με κάποιες εμβόλιμες αναφορές από περιοδικά, λογοτεχνικά και ιστορικά κείμενα, από τα πρακτικά της δίκης της 17 Νοέμβρη, ορισμένα άρθρα για τον αμερικάνικο αντιτρομοκρατικό νόμο και γενικότερα άρθρα περί βίας. Η σκηνοθέτις Πηγή Δημητρακοπούλου ακολούθησε τη δράση από τους *Δίκαιους* του Καμύ ως την ώρα που σκάει η βόμβα από τον Καλιάγεφ και σκοτώνεται ο μεγάλος δούκας. Εκεί η δράση ενώνεται εντέχνως με την ιστορία του Σάββα Ξηρού, την ώρα που έσκασε ο εκρηκτικός μηχανισμός στον Πειραιά και το έργο ξεδιπλώνεται συμπληρωμένο μαζί με κάποιες προσθήκες από πρακτικά της δίκης και μικρά αποσπάσματα από το *Περί βίας* της Χάνα Άρεντ.<sup>45</sup>

Στο δεύτερο μέρος αξιοποιούνται αποσπάσματα από το βιβλίο του Σάββα Ξηρού *Η Μέρα Εκείνη* με την καταγεγραμμένη βιωματική εμπειρία του στην απομόνωση του Ευαγγελισμού. Ο δραματικός τόπος είναι το νοσοκομείο, ενώ οι εμπλεκόμενοι περιτριγυρίζουν τον Σάββα Ξηρό «σαν κοράκια» πάνω από το κρεβάτι της

---

<sup>45</sup> Χάνα Άρεντ (1906 – 1975): Γερμανοαμερικανίδα, εβραϊκής καταγωγής, πολιτική επιστήμονας και φιλόσοφος. Το βιβλίο της *Περί Βίας* (2000) κυκλοφόρησε σε ελληνική μετάφραση και εισαγωγή από την Βάνα Νικολαΐδου-Κυριανίδου: εκδ. Αλεξάνδρεια.

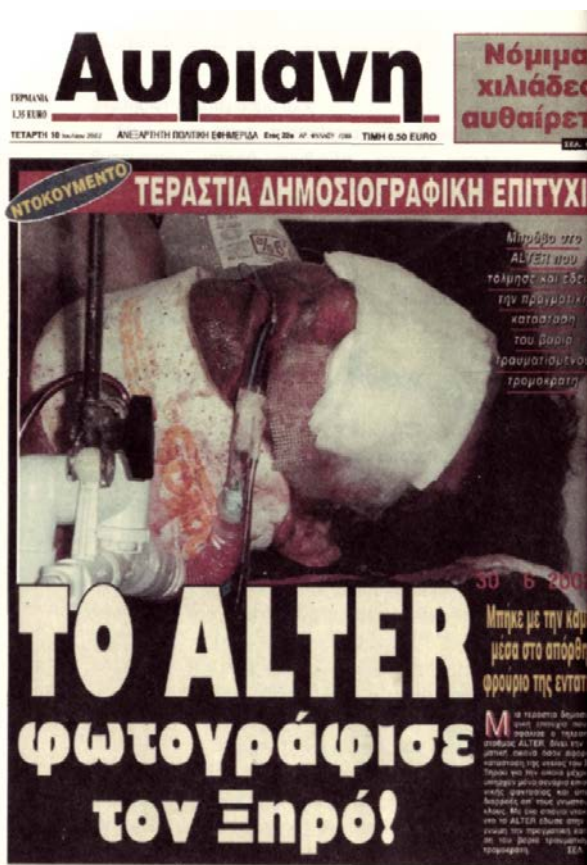
εντατικής. Και στο δεύτερο αυτό μέρος παρεμβάλλονται ορισμένα άρθρα για τον αμερικανικό αντιτρομοκρατικό νόμο και αποσπάσματα από τα πρακτικά της δίκης του 2003. Οι αφηγητές Α και Β και ο Καλιάγεφ στο δεύτερο μέρος παίρνουν φωνή και λειτουργούν ως θραύσματα της προσωπικότητας ενός ασθενούς που υποφέρει και αγωνιά. Τα «κοράκια» ονομάζονται ημίψηλα Α, Β, Γ, και Δ και αναγάγουν τον θεατή σε μια ζοφερή εικόνα αρπακτικών που έχουν μπροστά τους ένα μεγάλο θήραμα. Εκτός από τους παραπάνω εμφανίζεται και ο διευθυντής του νοσοκομείου. Στο κείμενο ο Καλιάγεφ συγχωνεύεται και συνδιαλέγεται με τον Σάββα Ξηρό ως μία φωνή πέρα από το εύρημα των αφηγητών και συνομιλεί με τους δυο ανακριτές ως την στιγμή της εισόδου της Γυναίκας (Αλίθια Ρομέρο στην πραγματική ζωή, σύντροφος του Ξηρού) που σηματοδοτεί και την αρχή του τέλους, εφόσον ο Σάββας Ξηρός υπογράφει καθ' υπαγόρευση των βασανιστών του. Στην τελευταία πράξη η οποία τοποθετείται σε έναν ακαθόριστο χώρο η δράση ολοκληρώνεται με τη σκηνή του Καλιάγεφ-Σάββα στην φυλακή να συνομιλεί με τον Σκουράτοφ, ο οποίος προσπαθεί να τον διχάσει σχετικά με την χρήση βίας και την επαναστατική δράση δανειζόμενος και κάποια από τα λόγια της γυναίκας του μεγάλου δούκα.

## **2.2. Τα δραματικά πρόσωπα**

Η Πηγή Δημητρακοπούλου στην δραματουργική της επεξεργασία διατήρησε τα δραματικά πρόσωπα από τους *Δίκαιους* του Καμύ, τα οποία φέρουν στην παράσταση αντίστοιχες ιδιότητες και χαρακτηριστικά. Στις πρώτες πράξεις κυριαρχεί η προσωπικότητα του Καλιάγεφ, τα εσωτερικά του διλήμματα και οι σκέψεις μέχρι την επιτυχή ολοκλήρωση του σχεδίου για την εκτέλεση του μεγάλου δούκα.

Στο δεύτερο μέρος γίνεται η σύνδεση-ταύτιση του Σάββα Ξηρού με τον Καλιάγεφ. Η σκηνοθέτις χρησιμοποιεί ευφυώς το τέχνασμα με τους δυο αφηγητές Α, Β και μαζί με την φωνή του Σάββα Ξηρού, που είναι ουσιαστικά ο Καλιάγεφ-Σάββας δημιουργώντας μια σκοτεινή ατμόσφαιρα τριών ομιλούντων που διαδοχικά αφηγούνται την τρομακτική ιστορία του Ευαγγελισμού, άλλοτε ως αφηγητές και άλλοτε ως παθόντες.

Κυριαρχεί η προσωπικότητα του Ξηρού, καθώς η δράση εστιάζει στα βιώματά του, στις σκέψεις και στις αγωνίες του κατά τη διάρκεια της νοσηλείας του και στις συνθήκες ανάκρισης και τελικής κατάθεσής του, οι οποίες παρουσιάζονται ως αποτέλεσμα της φαρμακευτικής αγωγής που του χορηγήθηκε, καθώς και των βασανιστηρίων που δέχτηκε.<sup>46</sup>



<sup>46</sup> TA NEA Team. «Σάββας Ξηρός - Από τον Ευαγγελισμό η φωτογραφία» 8 Αυγούστου 2002, <https://www.tanea.gr/2002/08/08/greece/apo-ton-eyaggelismo-i-fwtoграфия>. Πρόσβαση 14 Δεκεμβρίου 2019. Οι φωτογραφίες αποδίδουν την κατάσταση στην οποία ανακρινόταν ο Σάββας Ξηρός μέσα στον Ευαγγελισμό. Διέρρευσαν ως προϊόν συναλλαγής στον τηλεοπτικό σταθμό Αλτερ και οι ενδείξεις αυτές ανάγκασαν τον εισαγγελέα του Ναυτοδικείου Πειραιά Κώστα Δάφνη να στείλει τον φάκελο στον ανακριτή του Ναυτοδικείου με εντολή να γίνει τακτική ανάκριση κατά παντός υπαιτίου και συγκεκριμένα κατά τριών αξιωματικών του Λιμενικού Σώματος.





Το δραματικό αυτό πρόσωπο που ταυτίζεται με το ιστορικό πλαισιώνεται από τα «κοράκια» που δυσχεραίνουν την κατάστασή του. Στο έργο, οι υψηλά ιστάμενοι πολιτικοί παρουσιάζονται κυνικοί ως τα «Ημίψηλα», «ΗΜΙΨΗΛΑ Α- «Κυρίες και κύριοι...» «όλοι έχουμε συναίσθηση, πιστεύω, του υψηλού έργου που έχουμε επωμισθεί, από τη στιγμή που θέσαμε ως βασική στρατηγική μας την αναμονή του λάθους του αντιπάλου. Γ-Κατ' αρχάς μη χάσουμε το δώρο... Β- ...μη χάσουμε το δώρο... Α- ...μη χάσουμε το δώρο... Γ- Και το δώρο αυτό, αγαπητοί, φυλάσσεται κλειδωμένο μέσα σ' αυτό το κρανίο».<sup>47</sup> Και αυτή η φράση, «το δώρο», όταν διέρρευσε στην πραγματικότητα, αποδιδόταν στον πολιτικό προϊστάμενο όλων εκείνων που ήταν υπεύθυνοι για τον ευτελισμό του πολυτραυματία Σάββα Ξηρού.

Εμφανίζεται επίσης η Γυναίκα, σύντροφος του Σ. Ξηρού, η οποία δεν κατονομάζεται, αλλά υποδηλώνεται αόριστα. Τέλος, τον πλαισιώνουν οι ανακριτές, αλλά και ο Σκουράτοφ, δραματικό πρόσωπο, δανεισμένο κι αυτό από τους *Δίκαιους* του Καμύ, ο οποίος εμφανίζεται για να «δοκιμάσει» τις απόψεις του περί της χρήσης της βίας.

### **2.3. Το ιστορικό διακείμενο**

Κάποια ιστορικά στοιχεία και τοποθετήσεις σχετικά με την μέθοδο ανάκρισης ασθενούς, καθώς και αναφορές για την έννοια του πολιτικού εγκλήματος, θα παρατεθούν, ώστε να βοηθήσουν στην καλύτερη ανάγνωση και ανάλυση του

---

<sup>47</sup> Ξηρός, Σ. (2006) *Η Μέρα Εκείνη - 1.560 ώρες στην εντατική - Μια μαρτυρία για το δικό μας Γκουαντάναμο*. Αθήνα: Alicia Romero. Σελ. 40. Δημητρακοπούλου Π. (2016). *Ισορροπία του Nash*. Σελ. 17-18.

κειμένου της παράστασης και του πρίσματος κάτω από το οποίο γράφτηκε, αφού όλο αυτό το πλαίσιο που περιβάλλει την παράσταση είναι ουσιαστικά και ο λόγος που δημιούργησε την προαναφερόμενη αντίδραση του αστικού συστήματος.

Στην *Ισορροπία του Nash*, όπως και στην περίπτωση του έργου του Καμύ, η αναγωγή σε συγκεκριμένα πραγματικά γεγονότα είναι εμφανής. Το παραστασιακό κείμενο εστιάζει σε ένα υπαρκτό πρόσωπο της νεότερης ιστορίας της Ελλάδας, στον Σάββα Ξηρό με αναφορές σε πραγματικά γεγονότα, όπως η σύλληψη<sup>48</sup> και η νοσηλεία του στον Ευαγγελισμό. Ήταν μέλος της επαναστατικής οργάνωσης 17 Νοέμβρη και στις 29 Ιουνίου 2002, στις 22:25 στο λιμάνι του Πειραιά έσκασε στα χέρια του αυτοσχέδιος εκρηκτικός μηχανισμός και έτσι ξεκίνησαν οι συλλήψεις μελών της οργάνωσης. Τα ντοκουμέντα-πηγές που αξιοποιεί η παράσταση και κυρίως το βιβλίο του Ξηρού *Η Μέρα Εκείνη* καταγράφουν αυτά τα γεγονότα.

Ο Σάββας Ξηρός έγραψε το πρώτο βιβλίο του *Η Μέρα Εκείνη* στα κελιά του Κορυδαλλού. Στο βιβλίο αυτό περιγράφονται τα βασανιστήρια που υπέστη ως ασθενής, μέσω των οποίων οδηγήθηκε στην τραγική κατάληξη να «αγαπά» τους βασανιστές του.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Οι ελληνικές αρχές αρνούσαν την σύλληψή του και σαν αποτέλεσμα την πρόσβασή του σε συγγενείς και δικηγόρους, έτσι ώστε να υλοποιηθεί η ανάκριση-βασανισμός μέσα στην απομόνωση του Ευαγγελισμού, πρακτική για την οποία το Ελληνικό κράτος πάντα θα παραμένει υπόλογο στην ελληνική και διεθνή κοινότητα.

<sup>49</sup> «Ο εξεταζόμενος είχε εμφανίσει κατά το παρελθόν κλινικά συμπτώματα οργανικού ψυχοσυνδρόμου, ως αποτέλεσμα α) του βαρύτατου τραυματισμού του τον Ιούνιο του 2002, β) της κρανιοεγκεφαλικής κάκωσης που είχε υποστεί, γ) της απώλειας δυο βασικών αισθήσεων, όραση και ακοή και δ) της φαρμακευτικής χορήγησης συγκεκριμένων φαρμακευτικών συσκευασμάτων όπως το φεντανίλ, ντόρμικουμ, πεντονάλ, τοπαμίν, των οποίων οι ψυχοδραστικές ενέργειες στο κεντρικό νευρικό σύστημα είναι πολύ ισχυρές.

Οι τρεις πρώτοι παράγοντες είναι αρκετά σημαντικοί και ισχυροί για την πρόκληση και διατήρηση οργανικού ψυχοσυνδρόμου. Η κλινική εικόνα επιδεινώθηκε και διατηρήθηκε για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα, από την χορήγηση των συγκεκριμένων προαναφερθέντων ψυχοδραστικών φαρμάκων.

Από το ιστορικό του ατόμου, φύλλα νοσηλείας, από το Γενικό Νοσοκομείο Αθηνών Ευαγγελισμός και τις καταθέσεις ιατρικού και νοσηλευτικού προσωπικού, αλλά και από την κλινική συνέντευξη που είχαμε μαζί του, προκύπτει ότι ο κ. Ξηρός είχε παρουσιάσει σειρά συμπτωμάτων όπως: 1) οπτικές ψευδαισθήσεις, 2) ακουστικές ψευδαισθήσεις, 3) γευστικές ψευδαισθήσεις, 4) οσφριτικές ψευδαισθήσεις, 5) απτικές ψευδαισθήσεις, 6) παραληρητικές ιδέες, 7) διαταραχές στο σύστημα των γνωστικών λειτουργιών, μνήμη, προσοχή, αντίληψη, σκέψη, μάθηση, εγρήγορση και συναίσθημα.

Κυριαρχεί η βιωματική εμπειρία με τον συμπληρωματικό τίτλο «1560 ώρες στην Εντατική - Μια μαρτυρία για το δικό μας Γκουαντάναμο» δίνοντας το στίγμα γι' αυτό που θα ακολουθήσει. Ο Σάββας Ξηρός κρατήθηκε σε πλήρη απομόνωση σε αποκλεισμένο όροφο του νοσοκομείου Ευαγγελισμός, κατά παράβαση της Ευρωπαϊκής Σύμβασης για τα Δικαιώματα του Ανθρώπου (ΕΣΔΑ) για περισσότερες από 40 μέρες χωρίς πρόσβαση σε δικηγόρο, χωρίς να του απαγγελθούν κατηγορίες, δίχως να γνωρίζει που βρίσκεται, ποιοι του μιλούν και ανήμπορος να υποστηρίξει συνειδησιακά το άτομό του.<sup>50</sup>

Η σύλληψη του Σάββα Ξηρού και των υπολοίπων μελών της 17 Νοέμβρη αποτέλεσε ένα από τα σημαντικότερα γεγονότα της πρόσφατης ιστορίας, το οποίο κέντρισε ιδιαίτερα το ενδιαφέρον της κοινής γνώμης. Στις περισσότερες περιπτώσεις όμως έτσι όπως παρουσιάστηκε, προβλήθηκε και σχολιάστηκε καταρρίφθηκε το πλαίσιο της ειδησεογραφικής δεοντολογίας.

---

Από τα συγκεκριμένα συμπτώματα συνάγεται το συμπέρασμα, ότι οι συγκεκριμένες εγκεφαλικές δομές, υπέστησαν ορισμένες βλάβες και ακόμα έως σήμερα ο εξεταζόμενος, βρίσκεται στη φάση ανάρρωσης. Συγκεκριμένα, ο προμετωπιαίος λοβός και ο οπίσθιος βρεγματικός λοβός εδράζεται ανατομικά το σύστημα των γνωστικών λειτουργιών σαφέστατα υπέστη αλλοιώσεις, όχι τόσο εξαιτίας του τραυματισμού του, αλλά λόγω της χορήγησης των φαρμάκων που αναφέρθηκαν προηγουμένως και τα οποία είχαν ως αποτέλεσμα την επιδείνωση και διατήρηση οργανικού ψυχοσυνδρόμου.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση ο κ. Ξηρός υπέστη για ένα ορισμένο χρονικό διάστημα αλλοίωση της προσωπικότητάς του, μεταλλασσόμενος σε ένα υποβόλιμο άτομο, το οποίο ήταν δέσμιο του φόβου του και των φαρμάκων και απλά ακολουθούσε τις οδηγίες που του έδιναν. Δεν είχε την ελεύθερη επιλογή, ως μοναδική προσωπικότητα που είναι ο καθένας από εμάς, να οριοθετήσει τον εαυτό του, να διαφυλάξει την προσωπική του ζωή, να σκέφτεται και να απαντά σύμφωνα με τον φυσιολογικό τρόπο λειτουργίας του εγκεφάλου του. Η εσκεμμένη παρέμβαση στην εγκεφαλική λειτουργία και η δημιουργία υποβόλιμων ατόμων και προσωπικοτήτων, συνδυάζεται μόνο με ολοκληρωτικά καθεστώτα και συγκρίνεται με ένα είδος «ψυχικού θανάτου.»

Ιωάννης Νέστορος ψυχίατρος Δρ. Νευροφυσιολογίας - Ψυχοθεραπευτής Καθηγητής κλινικής ψυχολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης.

Νιόνα Βαλιανάντου Νευροψυχολόγος Δρ. Νευρολογίας και αισθητηρίων οργάνων Λέκτορας Νευροψυχολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης.

*Ανάγνωση πορίσματος της ψυχικής και νευροψυχολογικής κατάστασης του Σάββα Ξηρού. Συνεδρίαση 5<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου 2003-πρακτικά δίκης 17Ν.*

<sup>50</sup> «Το άρθρο 6§3α της ΕΣΔΑ καθιερώνει το δικαίωμα του κατηγορούμενου να πληροφορείται όχι μόνο τον λόγο της κατηγορίας, δηλαδή της πράξης που φέρεται ότι έχει τελέσει και στις οποίες βασίζεται η κατηγορία, «αλλά και το νομικό χαρακτηρισμό που δίνεται σε αυτές τις πράξεις». Περαιτέρω, κατά το άρθρ. 6§3 στοιχ. α' της ΕΣΔΑ, κάθε κατηγορούμενος έχει δικαίωμα να πληροφορηθεί, όσο το συντομότερο, σε γλώσσα που κατανοεί και με λεπτομέρεια τη φύση και το λόγο της εναντίον του κατηγορίας.

*Ευρωπαϊκή Σύμβαση Δικαιωμάτων του Ανθρώπου European Court on Human Rights Council of Europe F-67075 Strasbourg cedex.*

Παίρνοντας αφορμή από τον περιβόητο πόλεμο ενάντια στην τρομοκρατία και τις επεμβάσεις που έγιναν στην Μέση Ανατολή, όπως στο Ιράκ κ.ά.<sup>51</sup> διαπιστώνεται πως τα χαλκευμένα στοιχεία μπορεί να οδηγήσουν σε απόλυτη ανθρωπιστική, υλική καταστροφή και χάος. Στην Ελλάδα, σε ένα κλίμα τρομοϋστερίας, μια δράση 27 ετών δικάστηκε αρχικά στα τηλεπαράθυρα με τους γνωστούς πρωταγωνιστές δημοσιογράφους σε μια διαδικασία που εμπεριείχε πλήθος από ανακρίβειες. Στο ίδιο μήκος κύματος η ηθική και πολιτική απαξίωση των κρατουμένων ήταν προ-αποφασισμένη κι ενισχύθηκε από το γεγονός πως αντί για τους φυσικούς λαϊκούς δικαστές που αναλογούσαν, δηλαδή ένα μεικτό ορκωτό δικαστήριο, είχαμε βάσει νομικίστικων τεχνασμάτων ένα Τριμελές Εφετείο Κακουργημάτων. Σαν αποτέλεσμα όλων αυτών των μεθοδεύσεων, οι κατηγορίες έγιναν εύκολα αμφισβητήσιμες, καθώς έδωσαν το παρόν μάρτυρες που αν και θυμόντουσαν, λόγου χάρη, το χρώμα των ματιών έπειτα από είκοσι χρόνια, μπερδεύονταν μέσα στο δικαστήριο σχετικά με τα ίδια πρόσωπα που κατήγγειλαν, τελώντας σε πλήρη σύγχυση.<sup>52</sup>

Το κλίμα δυσπιστίας ήταν έκδηλο και στηλιτεύτηκε από την κοινή γνώμη συνυπολογίζοντας τον αποκλεισμό και την απαγόρευση της ραδιοτηλεοπτικής κάλυψης, και επομένως δεν δόθηκε η ευκαιρία στον ελληνικό λαό να έχει πραγματική και άμεση ενημέρωση και συνεπώς άποψη για την διαφάνεια επί της διαδικασίας και των ιστορικών γεγονότων γύρω από την δίκη.

#### **2.4. Οι θεματικοί άξονες του έργου**

Η *Ισορροπία του Nash* εστιάζει στους αξιακούς κώδικες, τη δικαιοσύνη, την λειτουργία της δημοκρατίας, το σεβασμό της ανθρώπινης προσωπικότητας στην περίπτωση ανθρώπων- και συγκεκριμένα- του Σάββα Ξηρού που είχε αναπτύξει μέσω της 17 Νοέμβρη επαναστατική δράση. Διερευνά ποια είναι τα όρια της βίας

---

<sup>51</sup> «Σ' αυτό το σημείο θ' ανοίξουμε μια μικρή παρένθεση για να ευχαριστήσουμε την υπουργό των εξωτερικών των ΗΠΑ Ολμπράιτ για την ειλικρίνεια της. Οι πρόσφατες κυνικές δηλώσεις της αναφορικά τόσο με το Ιράκ όσο και με το Κόσοβο και τη Σερβία σύμφωνα με τις οποίες ή αποδεχόμαστε το μη διαπραγματεύσιμο σχέδιο μας υπακούοντας στις εντολές μας ή σας βομβαρδίζουμε, μόνοι μας ή με όποιον συμφωνεί, έπεισαν και τον τελευταίο δύσπιστο αυτής της χώρας για το ποιος είναι ο τρομοκράτης των λαών.» Προκήρυξη 17 Νοέμβρη. 1999/3/08. «Για Οτσαλάν» <http://kufontinas.blogspot.com/p/17.html> Πρόσβαση 16 Ιανουαρίου 2020.

<sup>52</sup> Ανεπίσημα πρακτικά δίκης 17Ν (19/3/2003) Μέρος 7/9. <https://m.naftemporiki.gr/story/66287> Πρόσβαση 8 Απριλίου 2020.

και της κρατικής καταστολής της. Το έργο ως εκ τούτου δεν επιχειρεί να εκθειάσει τη δράση του Ξηρού και της οργάνωσης, αλλά να δώσει έμφαση στον τρόπο ανάκρισής του στο νοσοκομείο, θέτοντας προβληματισμούς για την τήρηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων για όλους τους πολίτες μιας χώρας, ανεξάρτητα από τις πράξεις για τις οποίες κατηγορούνται. Εύλογα προέκυψαν ερωτήματα τα οποία ως ιστορικά γεγονότα, μέσω της παράστασης ήρθαν ξανά στο φως. Μήπως συχνά η κρατική λειτουργία συνεχίζει να απαντά με βία αγνοώντας την αφετηρία που δημιούργησε την αντίστοιχη δράση των οργανώσεων αυτών; Λειτουργεί τελικά το κράτος ανεξέλεγκτα και τιμωρητικά; Πώς λειτουργούν σε ένα τέτοιο πλαίσιο οι δημοκρατικές αρχές και οι νόμοι;

Το κείμενο θέτει αυτά τα κεντρικά ερωτήματα ανάμεσα σε άλλα, εστιάζοντας στην αντιμετώπιση που είχε από τις διωκτικές, νοσηλευτικές και δικαστικές αρχές ο Σάββας Ξηρός ως πολυτραυματίας αλλά και της ψυχικής του κατάστασης κατά τη διάρκεια της «νοσηλείας» του, η οποία αποδίδεται μέσα από ένα τρίπτυχο προσώπων (Αφηγητής Α, Αφηγητής Β, Σάββας-Καλιάγεφ). Το ακόλουθο απόσπασμα είναι ενδεικτικό της ψυχικής κατάστασης του κρατούμενου:

ΑΦΗΓ. Α: Πιστεύω ότι με κρατάνε κάπου κρυφά, απομονωμένο ... δεν ξέρει κανείς πού βρίσκομαι. Απαγωγή! ΚΑΛ: Αν ήμουν σε νοσοκομείο... ΑΦΗΓ. Β: θα είχαν ειδοποιηθεί, θα είχαν έρθει οι δικοί μου. ΚΑΛ: Αν ήμουν στα χέρια των γιατρών ΑΦΗΓ. Α: θα με είχαν ενημερώσει πού είμαι, τι έχω για την κατάστασή μου. ΚΑΛ: Αν ήμουν στα χέρια της αστυνομίας. ΑΦΗΓ. Β: θα είχε έρθει να μου απαγγείλει κατηγορίες, να με συλλάβει». <sup>53</sup>

Μετά την 11<sup>η</sup> Σεπτεμβρίου 2001 και με τον patriot act ισοπεδώθηκε κάθε έννοια και ερμηνεία απόδοσης δικαιοσύνης σχετικά με την τρομοκρατία. Οι παρακάτω πρακτικές έχουν καταδικαστεί παγκοσμίως από την κοινή γνώμη και σε διεθνές επίπεδο, όπως απαγωγές και μεταφορές υπόπτων σε άγνωστες φυλακές, βασανιστήρια, <sup>54</sup> ενώ γενικότερα στο όνομα της αντιμετώπισης της τρομοκρατίας καταπατήθηκαν τα ανθρώπινα δικαιώματα και οι βασικές αρχές του δικαίου, απότοκο των οποίων υπήρξε και ο περιβόητος αντιτρομοκρατικός νόμος 187 Α.

<sup>53</sup> Ξηρός, Σ. (2006) *Η Μέρα Εκείνη - 1.560 ώρες στην εντατική - Μια μαρτυρία για το δικό μας Γκουαντάναμο*. Αθήνα: Alicia Romero. Σελ. 40. *Ισορροπία του Nash*. Σελ. 16-17.

<sup>54</sup> Αναφέρω ενδεικτικά την περίπτωση των Άμπου Γκράιμπ, Γκουαντάναμο, κ.ά.

Ο τρόπος με τον οποίο απομονώθηκε και βασανίστηκε ο Σάββας Ξηρός είναι η συνέπεια αυτών των πρακτικών, κάτι που έγινε και η αφορμή για την συγγραφή της μαρτυρίας *Η Μέρα Εκείνη* αλλά και για την μετέπειτα λογοκρισία-κατέβασμα της παράστασης.

Το υλικό που αντλείται από το βιβλίο του Σάββα Ξηρού περιέχει περιγραφές του χώρου και των ανθρώπων που βρίσκονται γύρω από τον ασθενή, καθώς και πολλές συναισθηματικές αναφορές και την αγωνία του κρατουμένου σε οριακό επίπεδο. Ενδεικτικά είναι τα παρακάτω αποσπάσματα:

«ΑΦΗΓ. Α: Βρίσκεται σε άθλια κατάσταση, διαλυμένος ψυχικά, με κονιορτοποιημένη θέληση, άφαντη λογική και όχι μόνο, πριν πέντε μέρες ανατινάχτηκε. Σε θάλαμο εντατικής, ετοιμοθάνατος, με κρανιοεγκεφαλικές κακώσεις, κατάγματα στο κρανίο, στα πλευρά, στο χέρι, ακρωτηριασμένος, με πολλαπλά τραύματα, αιμορραγία στους πνεύμονες, υψηλό πυρετό και πολλαπλά εγκαύματα, βαρύτερη κώφωση και τύφλωση, ΑΦΗΓ. Β: δεμένος χειροπόδαρα με σχοινιά και ιμάντες, σ' ένα σκοτεινό χώρο, και άυπνος μέχρι στιγμής επί τρεις ημέρες. Μέχρι στιγμής...».<sup>55</sup>

Όλη αυτή η αποτρόπαια καταγραφή θραυσμάτων μνήμης, το «παζάρι» που διαδραματιζόταν με τον στρατηγό, τον εισαγγελέα και τον Σάββα Ξηρό, όπως μεταφέρονται από τον ίδιο στο χαρτί και ακολούθως με την διαμεσολάβηση της Πηγής Δημητρακοπούλου στο σανίδι, είχαν ως αποτέλεσμα την ανάδειξη της πολιτικής και ηθικής απαξίωσης του ατόμου και κάθε έννοιας της επαναστατικής δράσης. Ενδεικτικά είναι τα παρακάτω αποσπάσματα:

ΣΤΡ: «Μη φοβάσαι, είμαι εδώ για να σε βοηθήσω... Ξέρεις... εμένα... εγώ δεν είμαι η τελευταία τρύπα του ζουρνά, είμαι της αντιτρομοκρατικής... Στρατηγός... ό,τι χρειαστείς...». ΕΙΣΑΓΓ: « Πρέπει να βοηθήσεις τον εαυτό σου... στο χέρι σου είναι, υπάρχει και νόμος. ... πριν δεν υπήρχε, μόνο στην Αμερική... αλλά ευτυχώς τον ψήφισαν κι εδώ... θα μιλήσουμε κι εμείς... ότι βοήθησες... θα έχεις προστασία σ' όλη σου τη ζωή... προστασία

---

<sup>55</sup> Ξηρός, Σ. (2006) *Η Μέρα Εκείνη - 1.560 ώρες στην εντατική - Μια μαρτυρία για το δικό μας Γκουαντάναμο*. Αθήνα: Alicia Romero. Σελ. 106-107. *Ισορροπία του Nash*. Σελ. 20.

μάρτυρος λέγεται... όσους αστυνομικούς χρειαστείς, όπου πηγαίνεις, στο βουνό, στη θάλασσα... στην κρεβατοκάμαρα, στην τουαλέτα... θα είναι πάντα δίπλα σου και θα σε προστατεύουν».<sup>56</sup>

Η γλαφυρότητα της περιγραφής είναι τόσο κυνική που το κείμενο από μόνο του δημιουργεί μια έντεχνη χαρμολύπη σε συνδυασμό με αποστροφή για την ιστορική σημασία των καταστάσεων και την διεξαγωγή μιας ανάκρισης.

«ΑΦΗΓ Α. Το μόνιμο παράπονό του εναντίον της Οργάνωσης. Πώς τα καταφέρνατε τόσα χρόνια, αλλά κάθε φορά που κάνατε μια ενέργεια, με πετυχαίνατε στο τραπέζι. Το χειρότερο βράδυ της ζωής μου ήταν με τη ρουκέτα στο σπίτι του Γερμανού πρέσβη. Μόλις είχαν έρθει τα ψάρια, χτυπάει το τηλέφωνο. Τα πλήρωσα και έφυγα νηστικός. Και ήτανε ειδική παραγγελία. Εγώ δεν τρώω ψάρια του ατλαντικού, γιατί έχουνε, να ξέρεις, βαρέα μέταλλα. Δεν πρόλαβα να βάλω μπουκιά στο στόμα μου...». ΣΑΒ. «Θα σου χρωστάω ένα γεύμα μόλις μπορέσω», ΕΙΣΑΓ. «Τι να το κάνω τώρα; Το ζήτημα είναι ότι πείναγα μετά όλη νύχτα».<sup>57</sup>

Η τελευταία σκηνή του έργου είναι μια συνέχεια του «παζαριού» που προαναφέραμε και έχει αντιστοιχίες με όσα προσπαθεί να επιτύχει ο Σκουράτοφ στους *Δίκαιους* του Καμύ. Κατ' αντιστοιχία με το έργο του Καμύ, στην *Ισορροπία του Nash* ο Σκουράτοφ, ο γενικός διευθυντής της αστυνομίας, θέτει διλήμματα στον κρατούμενο. Η τελευταία αυτή σκηνή τοποθετείται ενδεχομένως από τη σκηνοθέτιδα για να δοθεί έμφαση στην διαδικασία της ανάκρισης, στη διάσταση μεταξύ του εκπροσώπου του κράτους και του επαναστάτη και να αναδειχθούν οι σκληρές πρακτικές απομόνωσης που υπέστη ο Σάββας Ξηρός, ανακρινόμενος σε καθεστώς αισθητηριακής απομόνωσης απειλούμενος για την ζωή του.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Ξηρός, Σ. (2006) *Η Μέρα Εκείνη - 1.560 ώρες στην εντατική - Μια μαρτυρία για το δικό μας Γκουαντάναμο*. Αθήνα: Alicia Romero. Σελ. 118 & 146. *Ισορροπία του Nash*. Σελ. 24-25.

<sup>57</sup> Ό. π. Σελ. 170-71. και *Ισορροπία του Nash*. Σελ. 26.

<sup>58</sup> Αλλά αρκεί να ξαναδιαβάσουμε τις συνθήκες διεξαγωγής της ανάκρισης, όπως ξεπηδούν από την δεκαεξασέλιδη συνέντευξη που παραχώρησε ο αρμόδιος ανακριτής εφ' όλης της ύλης στην Ιωάννα Μάνδρου την παραμονή της έναρξης της δίκης: «Ο Σάββας είναι μπανταρισμένος, δεν βλέπει, το χέρι του ακρωτηριασμένο, ένας βαρύτατα τραυματισμένος άνθρωπος.

Είναι η στιγμή πριν την επίσκεψη της μεγάλης δούκισσας όπου ο Σκουράτοφ προσπαθεί να διαβάλλει τον Καλιάγεφ μέσω του οποίου περνά και την οπτική του ο Καμύ: «Σκουράτοφ. ... Μια ιδέα μπορεί να σκοτώσει ένα μεγάλο δούκα, δύσκολα, όμως, μπορεί να φτάσει στο σημείο να σκοτώσει παιδιά. Να, τί ανακαλύψατε. Τίθεται, λοιπόν, ένα ζήτημα: αν μια ιδέα δεν είναι αρκετή για να σκοτώσει παιδιά, είναι άραγε, αρκετή για να σκοτώσει ένα μεγάλο δούκα; Σκεφτείτε το...».<sup>59</sup> Έτσι τελειώνει το έργο, θέτοντας με εξισωτικό τρόπο το ερώτημα του κατά πόσο μια ιδέα μπορεί να υποστηρίξει την αφαίρεση της ζωής.

Σχετικά με την ερμηνεία των γεγονότων που αφορούν τέτοιας μορφής αντί-βία και την ανάλογη αποδοχή τους είτε από τον λαό είτε σε διαπροσωπικό επίπεδο αξίζει να θυμηθούμε τα λόγια του Μπρεχτ. Αναφορικά με την προσπάθεια για την διάδοση της αλήθειας ανάμεσα στους καταπιεσμένους και την «πονηριά» που χρειάζεται είχε πει την εξής ιστορία: «Ο κυρίαρχος της Κουν έβαλε να θανατώσουν το φιλόσοφο Βαν γιατί είχε πει αυτό κι εκείνο, ο Κομφούκιος έβαλε αντί «θανατώσουν» - «δολοφονήσουν». Εκεί που έλεγε, ο τύραννος τάδε σκοτώθηκε σε μια απόπειρα εναντίον του, ο Κομφούκιος έβαζε «εκτελέστηκε». Έτσι άνοιξε ο Κομφούκιος το δρόμο για μια καινούργια εκτίμηση της Ιστορίας».<sup>60</sup>

Όπως διαπιστώθηκε και στην περίπτωση του έργου *Οι Δίκαιοι* του Καμύ οι ισορροπίες είναι λεπτές και η χρυσή τομή είναι εξαιρετικά δύσκολο να εξευρεθεί. Το γεγονός αυτό απασχόλησε τη σκηνοθετίδα, η οποία σε δηλώσεις και συνεντεύξεις της,<sup>61</sup> τόνισε την προσπάθεια να ισορροπήσει αυτό το δύσκολο θέμα. Ισχυροί είναι οι προβληματισμοί που εγείρει η νοσηλεία του Σάββα Ξηρού σχετικά με την καταπάτηση των δικαιωμάτων του, ανεξάρτητα των κατηγοριών

---

Δεν του λένε τις ιδιότητές τους, ποιοι ακριβώς είναι. Εκείνος δεν έχει ιδέα τι γίνεται έξω. Δεν ξέρει αν έχουν στοιχεία οι αρχές, δεν ξέρει αν ξέρουν ποιος είναι, και φοβάται μήπως κάποιος θελήσουν να θέσουν τέρμα στη ζωή του» (Το Βήμα, 2/3/03). Τα σχόλια αυτά προέρχονται από τον ίδιο τον κ. Διώτη. <http://www.iospress.gr/ios2003/ios20030511a.htm> Πρόσβαση 26 Σεπτεμβρίου 2019.

<sup>59</sup> Καμύ, Α. (1949). *Οι Δίκαιοι*. Μτφρ. Ξ., Ι. Καρακάλος. Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος. Σελ. 8.

<sup>60</sup> Μπρέχτ, Μ (1935), *Πέντε δυσκολίες για να γράψει κανείς την αλήθεια*. «Ε: Η πονηριά να διαδίδει κανείς σε πολλούς την αλήθεια». Πάρισι, «Συνέδριο για την υπεράσπιση της Κουλτούρας»

<sup>61</sup> Εφημερίδα Των Συντακτών. Θέατρο (27.01.2016). «Το «Γκουαντάναμο» του Σάββα Ξηρού επί σκηνής.» Συνέντευξη της Πηγή Δημητρακοπούλου στην Βένα Γεωργακοπούλου.

[https://www.efsyn.gr/tehnas/theatro/56536\\_gkoyantanamo-toy-sabba-xiroy-epi-skinis](https://www.efsyn.gr/tehnas/theatro/56536_gkoyantanamo-toy-sabba-xiroy-epi-skinis)

Πρόσβαση 20 Νοεμβρίου 2019. Και από επιστολή-δημόσια τοποθέτηση της σκηνοθετίδος στην προσωπική της ιστοσελίδα στο fb.



για τη δράση του με την 17 Νοέμβρη. Με τον τρόπο αυτό δικαιολογείται και ο τίτλος της παράστασης, καθώς η *Ισορροπία του Nash* είναι ορολογία της Θεωρίας Παιγνίων και αφορά την στρατηγική του παίκτη να αποφασίζει βάσει των αποφάσεων του αντιπάλου του, προϋποθέτοντας ότι οι τελευταίες παραμένουν αμετάβλητες.

Η παράσταση της Πηγής Δημητρακοπούλου θέτει επίσης προβληματισμούς για την φύση, την δράση και τους σκοπούς της ένοπλης αντί-βίας. Αξιοσημείωτο είναι ότι αυτοί οι προβληματισμοί αποτυπώνονται και αποδίδονται από τους ίδιους τους υποκινητές και δράστες της ιστορίας. Ας αφήσουμε τον «πρωταγωνιστή» αυτής της ιστορίας να μιλήσει για τον όρο τρομοκρατία:

«Είμαστε τρομοκράτες σε μια ευνομούμενη πολιτεία. Όμως... Τι είναι αυτό που τρομοκρατεί το λαό; Μην είναι οι μισθοί πείνας, οι ανύπαρκτες συντάξεις, η ακρίβεια; Το χρέος που κατάσχει το βίος; Η εφορία που εισβάλλει σε κάθε σπιτικό; Ο Καιάδας του περιθωρίου για τους ανάπηρους και τους αδύνατους; Μην είναι ο μπάτσος που πουλά την ηρωίνη ή που σκοτώνει τον διαδηλωτή, τον μετανάστη; Μην είναι οι δρόμοι καρμανιόλες; Οι ρεμούλες των εργοληπτών; Των εφοπλιστών οι σκυλοπνίχτες; Οι κεφαλαιοκράτες με τα κάτεργα, τις απολύσεις, τα εργατικά ατυχήματα; Μην είναι η τυφλή και διεφθαρμένη δικαιοσύνη; Ο επίορκος γιατρός; Ο πουλημένος δημοσιογράφος; Ο ξενόδουλος στρατηγός; Ο ραγιάς πολιτικός; Μήπως δεν είναι αυτό που σύσσωμοι όσοι ευθύνονται γι' αυτά, ονομάζουν με μια φωνή τρομοκρατία;...Είμαστε τρομοκράτες σ' έναν κόσμο με ειρήνη και ασφάλεια. Όμως ... Χώρες τρομοκράτες που θα συνθλιβούν με ανθρωπιστικούς βομβαρδισμούς, θα υποταχθούν με προληπτικούς πολέμους για χάρη της ρωμαϊκής ειρήνης και της ασφάλειας του κέρδους».<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Ξηρός, Σ. (2006) *Η Μέρα Εκείνη - 1.560 ώρες στην εντατική - Μια μαρτυρία για το δικό μας Γκουαντάναμο*. Αθήνα: Alicia Romero. Σελ. 21-22.



(Φωτογραφία από την παράσταση *Isorropia tou Nash*)

Σχετικά με τον όρο τρομοκρατία και με την συμβολή του Πέτρου Γιώτη και της εφημερίδας *Κόντρα* (eksegersi.gr) όπου κρατήθηκαν επίσης λεπτομερή πρακτικά της δίκης της 17N θα ανατρέξουμε σε άρθρο-ανάλυση του 2003 και την αγόρευση του Ι. Ραχιώτη που συνδέει τις απαρχές της οργάνωσης 17 Νοέμβρη με τον Μάη του '68 και την δράση της ως την επιτιθέμενη Αριστερά που από παθητική και αυτοπροστατευμένη βγαίνει μπροστά.<sup>63</sup>

Από πολύ παλιά γνωρίζουμε ότι το έγκλημα είναι συνδεδεμένο με την υλική προσέγγιση και το πολιτικό με τις ιδέες. Παρόλα αυτά και από τον εμφύλιο κανείς δεν απέκτησε ποτέ status κι ούτε αναγνωρίστηκε ως πολιτικός εγκληματίας ή κρατούμενος. Ακόμα κι όσοι κομμουνιστές εκτελέστηκαν για την δράση τους είχαν το πρόσχημο του εσωτερικού εχθρού, του προδότη και ποτέ ενός πολιτικού μανδύα μιας δράσης. Ενδεικτικά αναφέρω το άρθρο του Πέτρου Γιώτη σε σχέση με αυτό το θέμα όπου μεταξύ άλλων παραθέτει απόσπασμα από την ομιλία του Ροβεσπιέρου στην Συμβατική στις 5/2/1794 για το ζήτημα: «Εάν η βάση μιας λαϊκής κυβέρνησης σε καιρό ειρήνης είναι η αρετή, στη διάρκεια της επανάστασης είναι ταυτόχρονα η αρετή και ο τρόμος. Η αρετή χωρίς την οποία ο τρόμος είναι όλεθρος, ο τρόμος χωρίς τον οποίο η αρετή είναι ανήμπορη».<sup>64</sup>

<sup>63</sup> Εφημερίδα *Κόντρα*, 15. 3. 2003. Φύλ. 281. «*Η αγόρευση του Γιάννη Ραχιώτη.*» Σελ. 8-10.

<sup>64</sup> Εφημερίδα *Κόντρα*, 15. 3. 2003. Φύλ. 281. «*Η τρομοκρατία ως μορφή πολιτικής πάλης.*» Σελ. 7.

Με τον τρόπο αυτό έδωσε την απόλυτη ερμηνεία σχετικά με την μετάβαση από την φεουδαρχία στην σημερινή αστική δημοκρατία.

Η λαϊκή αντί-βία όπως εκφράζεται και εκφράζει τέτοιες οργανώσεις έχει πλούσιο θεωρητικό πλαίσιο και ανάλογο αντίκτυπο στον κοινωνικό ιστό. Όπως αναφέρει ο καθηγητής Ι. Μανωλεδάκης στο βιβλίο του *Γενική Θεωρία του Ποινικού Δικαίου*:

«Η ανατροπή μιας πολιτικής εξουσίας, και μάλιστα σήμερα που το κράτος διαθέτει τελειοποιημένο τεράστιο μηχανισμό εξουδετερώσεως των αντιπάλων του, δεν γίνεται στα χαρτιά ούτε με ευχολόγια. Για να φθάσει ο «ο πολιτικός εγκληματίας» το στόχο του πρέπει να προσβάλει θέλοντας και μη ένα πλήθος από έννομα αγαθά έτσι ώστε πάντοτε το έγκλημά του να εμφανίζεται σύνθετο. Το κράτος είναι ένα έννομο αγαθό περιχαρακωμένο με άλλα έννομα αγαθά (ανθρώπινες ζωές, προσωπικές ελευθερίες, εγκαταστάσεις, υπηρεσίες κλπ.). Για να φθάσεις σ' αυτό πρέπει να περάσεις από τα αγαθά τούτα.»<sup>65</sup>

Παρατηρούμε λοιπόν ότι αφενός οι λέξεις «πολιτικός εγκληματίας» τοποθετούνται σε εισαγωγικά από τον διάσημο ποινικολόγο και αφετέρου ότι δεν απαξιώνει ηθικά τα μέσα που θα χρειαστεί να αναλάβει αυτός, ο οποίος θα θελήσει να ανατρέψει το υπάρχον με την σχετική παραβατικότητα (έγκλημα στην γλώσσα του ποινικού δικαίου).

## **2.5. Η Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου και η *Ισορροπία του Nash***

Η οργάνωση 17 Νοέμβρη με τις δικές τις θέσεις και πρακτικές διατυπωμένες σε αλληπάλληλες προκηρύξεις που τεκμηριώναν τις δράσεις της συντάραξε το πανελλήνιο.<sup>66</sup> Εύλογο ήταν ότι και μια παράσταση που αναφέρεται σε ένα μέλος

---

<sup>65</sup> Εφημερίδα *Κόντρα*, 15. 3. 2003. Φύλ. 281. «*Η τρομοκρατία ως μορφή πολιτικής πάλης*.» Σελ. 7.

<sup>66</sup> «Οι βίαιες ενέργειες της 17N θα ήταν τρομοκρατία αν στόχευαν τυφλά στον κόσμο, πράγμα που δεν έγινε ποτέ... Κανένα απολύτως τμήμα των λαϊκών στρωμάτων δεν ένωσε ανασφάλεια ή φόβο από τη δράση της 17N. Η δραστηριότητα της 17N ήταν ένοπλος πολιτικός αγώνας, αντάρτικο πόλης με διακηρυγμένο στόχο της ανατροπής του καπιταλιστικού καθεστώτος για ένα αντιγραφειοκρατικό σοσιαλισμό με λαϊκή εξουσία».

Η συνέντευξη του Αλέξανδρου Γιωτόπουλου στην εφημερίδα *Λαμακός Τύπος* και τον δημοσιογράφο Χρ. Αλεξανδρή (5/10/2002) <http://www.iospress.gr/hosted/giotop.htm>  
Πρόσβαση 23 Δεκεμβρίου 2019.

της οργάνωσης θα προκαλούσε αντιδράσεις και θα έθετε το Εθνικό Θέατρο στο μάτι του κυκλώνα, σίγουρα θα έπρεπε να ήταν προετοιμασμένοι. Νοείται το βιβλίο ενός «καταδικασμένου για τρομοκρατία» να είναι αντικείμενο και προϊόν θεατρικού έργου; Και μάλιστα του Εθνικού;

Αυτού του είδους τα ερωτήματα εργαλειοποιούνταν διαρκώς μέσα από το βήμα της ελληνικής βουλής, από κέντρα εξουσίας<sup>67</sup> και από τα Μ.Μ.Ε προς την ελληνική κοινή γνώμη. Το γεγονός ότι η παράσταση παρουσιάστηκε από την κρατική σκηνή που έχει όπως φάνηκε συγκεκριμένες στοχεύσεις και λειτουργικό καθεστώς ασφαλώς και δεν είναι άνευ σημασίας αλλά ούτε κι επιτρέπει ανάλογες πρακτικές-παρεμβάσεις. Εύκολα κατανοούμε ότι αν η ίδια παράσταση παρουσιαζόταν από μία μη κρατική σκηνή και από ένα μικρότερο θεατρικό σχήμα ίσως να μην είχε λάβει τις υπερβολικές διαστάσεις και αντιδράσεις με τις οποίες περιβλήθηκε το όλο εγχείρημα της κρατικής σκηνής.

Σαν αποτέλεσμα δόθηκε η ευκαιρία στο σύστημα να αποδείξει για άλλη μια φορά τα χειρότερα αντανακλαστικά του, «ξορκίζοντας» κατά κάποιον τρόπο κάθε αναφορά στο όνομα 17 Νοέμβρη και εμμένοντας σε μια προσπάθεια απαξίωσης και αποδόμησης όλων των εμπλεκομένων, είτε αυτοί ήταν οι ιστορικοί πρωταγωνιστές είτε οι απλοί συντελεστές της παράστασης. Όλοι μαζί, κατηγορούνταν και εμμέσως απειλούνταν σε απευθείας μετάδοση για την θεματική ενός πολιτικού έργου και σε δεύτερο χρόνο παγιωνόταν μπροστά στα μάτια της κοινής γνώμης η απαίτηση για το κατέβασμα της παράστασης. Επομένως, διατηρώντας στο σκοτάδι την ουσία και την κεντρική ιδέα του έργου και χειραγωγώντας την έννοια της ελευθερίας της τέχνης, το έργο λογοκρίθηκε.

Η *Ισορροπία του Nash* δεν ήταν μια προβοκατόρικη κίνηση κι ούτε κανείς θα μπορούσε να ισχυριστεί κάτι τέτοιο για τους καταξιωμένους συντελεστές του έργου. Η συλλογική μνήμη μερίδας πολιτικών παρατάξεων, Μ.Μ.Ε και άλλων φασιστικών και συντηρητικών δυνάμεων είναι που πυροδότησαν μια άνευ προηγουμένου επίθεση και δυσαρέσκεια για το βιβλίο του Σάββα Ξηρού, όχι για την παράσταση καθαυτή και την σύζευξη με τον Καμύ, αλλά για την νομιμοποίηση

---

<sup>67</sup> Βλ. σελ. 50 στην συνέχεια της διατριβής το σχετικό σχόλιο του Αμερικανού πρέσβη στην Αθήνα.

ενός έγκλειστου καταδικασμένου από το αστικό κράτος να έχει φωνή με τον ανάλογο αντίκτυπο στην δημόσια σφαίρα.

## 2.6. Λογοκρισία: Αντιδράσεις, παρεμβάσεις, ιστορικές αποφάσεις και «μυθοπλασία»



Το παραπάνω σκίτσο του Τάσου Αναστασίου στην εφημερίδα *Αυγή* εκείνης της εποχής δεν θα μπορούσε παρά να αποτελεί έναν ιδανικό πρόλογο για αυτό το κεφάλαιο. Σκοπός αυτής της ενότητας είναι να αποτυπωθούν οι προεκτάσεις του κειμένου, η πρόσληψη της παράστασης, οι αντιδράσεις που προκάλεσε στην κοινωνία και σε πολιτικά κόμματα, η δημοσιογραφική κάλυψη των Μ.Μ.Ε που είχαν ως επακόλουθο την εφαρμογή της λογοκρισίας.

Αναπόφευκτα, η επιλογή του θέματος, αλλά και του κεντρικού δραματικού προσώπου που συνέδεσε σε μεγάλο βαθμό το όνομά του με την ένοπλη δράση στην Ελλάδα, ήταν σχεδόν βέβαιο ότι θα ερέθιζε μερίδα του κοινού και του αστικού κράτους ένεκα των αντανακλαστικών που δείχνουν ομάδες και θεσμοί μέσα στην κοινωνία σχετικά με τα ζητήματα της αντί-βίας ενάντια στο υπάρχον πολιτικό σύστημα.

Παρόλα αυτά, ιδιαίτερα στους καιρούς που ζούμε εγείρει προβληματισμούς η λογοκρισία μιας παράστασης που αν και έχει ένα σαφές πολιτικό μήνυμα, δεν τάχθηκε υπέρ της σύμπλευσης ή της υποστήριξης, καθώς αρκετοί από τους συντελεστές της παράστασης και το ίδιο το Εθνικό Θέατρο αποκήρυτταν την «τρομοκρατία» σε δηλώσεις τους.

Η ευφυής σύζευξη των κειμένων που χρησιμοποιήθηκαν για το έργο *Ισορροπία του Nash*, από μόνα τους, έχουν την δική τους ιστορικοπολιτική σπουδαιότητα και αξίζουν περαιτέρω διερεύνησης, πολλώ δε μάλλον όταν η συγκεκριμένη παράσταση λειδορήθηκε όσο ελάχιστες και λογοκρίθηκε εν έτει 2016, χάνοντας μέρος της καλλιτεχνικής, διδακτικής και πολιτικής δύναμης που συμπεριλαμβάνεται σε ένα θεατρικό έργο και αποτυγχάνοντας ουσιαστικά να αλληλεπιδράσει με το κοινό, βουλιάζοντας δυστυχώς στην «επιφάνεια» της ελληνικής πραγματικότητας.

Ένα θεατρικό έργο ως μορφή ασυμβίβαστης τέχνης και το συγκεκριμένο ως μια προσπάθεια να «ακροβατήσει» ανάμεσα στα δυο στρατόπεδα: από την μία πλευρά της αντί-βίας και από την άλλη της αυταρχικής παρουσίας του κράτους μαζί με τα νομικά κενά του, αναγκάστηκε να υποστεί τις παρεμβάσεις αντιδραστικών δυνάμεων με αποτέλεσμα να λογοκριθεί. Βέβαια, καμία από τις ιστορίες της παγκόσμιας δραματουργίας που έχουν ειπωθεί ως τώρα δεν θα έβρισκε τον δρόμο της στο θεατρικό σανίδι, αν αναλογιστούμε την ριζοσπαστικότητα κάποιων θεατρικών κειμένων, του θέματός τους ή του προσώπου που εμπλέκεται στην δημιουργία παραγωγής Τέχνης. Η *Μήδεια* και ο *Οιδίποδας* θα είχαν εξοστρακιστεί για πάντα, το ίδιο και ο *Ταρτούφος* μαζί με το *Κουκλόσπιτο*.

Όσες ενστάσεις και να έχει κανείς δεν μπορεί να μεροληπτεί υπέρ της κατάφωρης κατασταλτικότητας, λογοκρίνοντας το ευρύτερο δημιουργικό πλαίσιο, το οποίο αν και θέλει απρόσκοπτα να απολαμβάνει, επιθυμεί ταυτόχρονα να θέτει και τους δικούς του όρους σε αυτό. Αυτό μόνιμα θα γεννά καινούριες αντιδράσεις και αναπαραγωγή φοβικών και συντηρητικών αντανάκλαστικών.

Η παράσταση *Ισορροπία του Nash* αποτελεί την πρώτη περίπτωση εφαρμογής της λογοκρισίας στην κρατική σκηνή στην Μεταπολίτευση.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Αναλυτικά το χρονικό των αντιδράσεων μέχρι την επιβολή της λογοκρισίας παρατίθενται στο: Κακουριώτης, Σ. (2018). «Ισορροπία του Nash», σελ. 367-372, στο: 2018, Π. Πετσίνη - Δ. Χριστόπουλος (επιμ.) *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα: Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση*, Αθήνα: Καστανιώτης.

Αν και η Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου είχε προγραμματίσει 7 παραστάσεις, αυτές διακόπηκαν 4 ημέρες πριν την ολοκλήρωσή τους.



Φωτογραφία από διαμαρτυρία έξω από το Εθνικό Θέατρο για το κατέβαση της παράστασης (Αλέξανδρος Μιχαηλίδης SOOC).

Είχαν εκδηλωθεί δριμείες αντιδράσεις από πολλές πλευρές. Ο αντιπολιτευτικός κόσμος και ο θετικά προς αυτόν διακείμενος Τύπος έστρεψαν τις κατηγορίες τους στην κρατική σκηνή. Ο ίδιος ο πρόεδρος της ΝΔ Κ. Μητσοτάκης, στις 27 Ιανουαρίου του 2016, επικαλούμενος την εμπειρία της οικογένειάς του, δήλωσε χαρακτηριστικά ότι:

«Η επιλογή του Εθνικού Θεάτρου να ανεβάσει –με χρήματα του Έλληνα φορολογούμενου– παράσταση βασισμένη και σε κείμενα του ισοβίτη τρομοκράτη Ξηρού αποτελεί προσπάθεια δημιουργίας κλίματος συμπάθειας προς τον δολοφόνο και προσβολή στη μνήμη των θυμάτων της τρομοκρατικής οργάνωσης 17 Νοέμβρη».<sup>69</sup>



(Φωτογραφία από την παράσταση *Ισορροπία του Nash*)

<sup>69</sup> Κακουριώτης, Σ. (2018). «Ισορροπία του Nash», σελ. 368, στο: 2018, Π. Πετσίνη - Δ. Χριστόπουλος (επιμ.) *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα: Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση*, Αθήνα: Καστανιώτης.

Εκκωφαντική ήταν και η παρέμβαση της αμερικανικής πρεσβείας μέσω social media, για την παράσταση, η οποία σχετίζεται και με το σκίτσο που παρέθεσα στην αρχή αυτής της ενότητας. Το μέγεθος της παρασκηνιακής παρέμβασης γίνεται εύκολα αντιληπτό.



(Φωτογραφία από το tweet του Αμερικανού πρέσβη)

Το Εθνικό Θέατρο έπειτα από τις έντονες αντιδράσεις και παρεμβάσεις αποφάσισε να διακόψει την παράσταση, γεγονός, όμως, που αν και ικανοποίησε μια μερίδα πολιτών και το αστικό κράτος, προκάλεσε εκ νέου αντιδράσεις που αφορούσαν στο ζήτημα της ελευθερίας της καλλιτεχνικής έκφρασης. Λαμβάνοντας υπόψιν το παρακάτω παράθεμα του Κακουριώτη (2018) τα πράγματα γίνονται εξίσου σκοτεινά αν ερμηνεύσουμε τα γεγονότα κάτω από ένα πρίσμα αυτοπροστασίας ή λανθάνουσας αυτονομίας της κρατικής σκηνής εφόσον δημιουργούνται περαιτέρω ζητήματα και ιστορικά προηγούμενα.

«Ο κρατικός καλλιτεχνικός θεσμός αυτοελέγχεται προκειμένου να συμβαδίζει με το κράτος και να ανταποκρίνεται στον εθνικό του ρόλο· αυτολογοκρίνεται ώστε να διατηρήσει το κύρος του και να επιτελέσει την αποστολή του ... Προτάσσεται μια εικόνα της χώρας που αντανακλά αφενός την πολιτική και θρησκευτική νομιμοφροσύνη, και αφετέρου την οικουμενικότητα. Σε αυτό το πλαίσιο η επιβολή αυτολογοκριτικού ελέγχου μπορεί να λειτουργήσει τόσο κατασταλτικά, όσο και παραγωγικά στη δημιουργία σκηνικού ύφους».<sup>70</sup>

<sup>70</sup> Κακουριώτης, Σ. (2018). «Ισορροπία του Nash», σελ. 370, στο: 2018, Π. Πετσίνη - Δ. Χριστόπουλος (επιμ.) *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα: Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση*, Αθήνα: Καστανιώτης. Άρθρο της Ε. Δεληπέτρου.



Από τα παραπάνω διαπιστώνεται ότι στην περίπτωση της *Ισορροπίας του Nash* έλαβε χώρα μια σοβαρή περίπτωση της λογοκρισίας σε έναν δημόσιο φορέα μεταπολιτευτικά, ο οποίος υποχώρησε στις πιέσεις, χάνοντας σημαντικό έρεισμα στην κοινωνία σχετικά με την αξιοπιστία και την ουσιαστική φύση της λειτουργίας του. Η λογοκρισία ανέδειξε παράλληλα το πρόβλημα της διαχείρισης της μνήμης για την δράση της 17 Νοέμβρη κυρίως από τα μέλη των οικογενειών που είχαν θύματα. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Σπύρος Κακουριώτης:

«Από την άλλη πλευρά, μέσα από την υπόθεση της *Ισορροπίας του Nash*, αναδείχθηκε η εξαιρετική δυσκολία της ελληνικής κοινωνίας να διαχειριστεί τη μνήμη της δολοφονικής ένοπλης βίας κατά τη διάρκεια της μεταπολίτευσης και την αντιμετώπισή της. Διαχρονικά, η εμπειρία της απώλειας και ο πόνος των συγγενών των θυμάτων εκφράστηκαν στη δημόσια σφαίρα μόνο για να χρησιμοποιηθούν εργαλειακά, είτε εκ μέρους του κράτους είτε εκ μέρους κάποιων από τους συγγενείς που διαθέτουν υψηλή αναγνωρισιμότητα, προνομιακή πρόσβαση στα μέσα δημοσιότητας και υποστήριξη από υψηλά κέντρα εξουσίας, στο πλαίσιο μιας προσωπικής ή οικογενειακής πολιτικής στοχοθεσίας. Η αποσιώπηση αυτής της εμπειρίας επέτρεψε στη δημιουργία μιας ευάριθμης «κοινότητας μνήμης», που εκφράζεται από την πρωτοβουλία ΩΣ ΕΔΩ και η οποία στοχεύει στη διαιώνιση του τραύματος, μέσω της οποίας ενισχύεται η πολιτική ισχύς των προβεβλημένων μελών της. Στον οργισμένο λόγο της, η ομάδα αυτή όχι μονάχα αρνείται τα δικαιώματα των κρατουμένων και την ίδια την ανθρώπινη υπόστασή τους, αλλά επιτίθεται και στην ίδια την κοινωνία μάλλον παρά στην κυβέρνηση [...]».<sup>71</sup>

Επομένως, όταν το κείμενο μιας παράστασης «ενοχλεί» και αυτό καλλιεργείται στην κοινή γνώμη ασχημονώντας εναντίον των εμπλεκομένων, καλλιτεχνών και ιστορικών προσωπικοτήτων, και σαν αποτέλεσμα αυτή η παράσταση αναγκάζεται να διακοπεί, τότε έχουμε μια ξεκάθαρη περίπτωση λογοκρισίας. Οι αντιδράσεις και οι έξωθεν πιέσεις για αυτήν την καλλιτεχνική δημιουργία με έμφαση στην ενσωμάτωση του βιβλίου του Σάββα Ξηρού στην θεατρική

---

<sup>71</sup> Κακουριώτης, Σ. (2018). «Ισορροπία του Nash», σ. 372, στο: 2018, Π. Πετσίνη - Δ. Χριστόπουλος (επιμ.) *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα: Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση*, Αθήνα: Καστανιώτης.

παραγωγή έφερε σαφώς και τους καλλιτέχνες αντιμέτωπους με τους φόβους τους, παρόμοιους με εκείνους που ενδεχομένως θα απέρριπταν μια Λυσιστράτη ή μια Βιρτζίνια Γούλφ στην τέχνη τους.

Το σημαντικότερο είναι ότι στην συγκεκριμένη περίπτωση, η αμφισβήτηση δεν αφορούσε καθαρά τα αισθητικά κριτήρια της παράστασης. Αν και η πρόθεση των συντελεστών δεν ήταν η δημιουργία πολιτικής αντιπαλότητας, το ίδιο το πολιτικό θέμα του έργου και ο καλλιτεχνικός χαρακτήρας της παράστασης, σαν σε αυτοματισμό, άναψαν το φιτίλι για να εφαρμοστούν απολυταρχικές πρακτικές, είτε κεκαλυμμένα, πατώντας το δάχτυλο στην πληγή των συγγενών των εκτελεσθέντων είτε οδηγώντας το Εθνικό Θέατρο σε λογοκρισία.<sup>72</sup>

Οι αντιδράσεις που προκλήθηκαν από την παράσταση της *Ισορροπίας του Nash* αποτυπώνονται στον Τύπο της εποχής. Όπως διαφαίνεται από τα πρωτοσέλιδα των εφημερίδων, ο αστικός τύπος υπερτονίζει τις ακραίες αντιδράσεις και συμβαδίζει με τις επιταγές του κράτους ενάντια στην ελευθερία της έκφρασης. Υιοθετώντας αυτές τις πρακτικές ως αναπόφευκτες λόγω των καιρών που διανύουμε, αποκόπτοντας τους θεατές αλλά και τους καλλιτέχνες από την ευθύνη να δουν και αντίστοιχα να παράγουν τέχνη-αλήθεια, κι επιτρέποντας στην λογοκρισία να αναλάβει αυτήν την ευθύνη, θα μπορούσαμε ποτέ να φανταστούμε τον Φάουστ να μην συνδιαλέγεται με τον Σατανά, την Μήδεια να μην σφάζει τα παιδιά της, τον Οθέλλο να μην γίνεται συζυγοκτόνος και τον Ρασκόλνικωφ να μην σκοτώνει την γριά-τοκογλύφο;

---

<sup>72</sup> Για όλα τα παραπάνω αξίζει να θυμηθούμε μια ιστορική απόφαση του παρελθόντος σχετικά με την πολιτική δράση ένοπλων αγωνιστών. Στην περίπτωση της *Ισορροπίας του Nash* αν και με 98% αναπηρία εφ' όρου ζωής, ο Σάββας Ξηρός, έγκλειστος στα κελιά της δημοκρατίας, δαιμονοποιείται και αντιμετωπίζεται ως σκιάχτρο σε χέρσο χωράφι. Αντίθετη είναι η διαχείριση της υπόθεσης του Ρολφ Πόλε που είναι αρκετά γνωστή στην νεότερη ελληνική πολιτική ιστορία. Τον Ιούλιο του 1976 συνελήφθη στην Αθήνα καταζητούμενος ως τρομοκράτης από τις γερμανικές διωκτικές αρχές, κι έπειτα το αρμόδιο 5μελές Συμβούλιο Εφετών Αθηνών με την απόφαση 12 της 20ής Αυγούστου 1976 απέρριψε το γερμανικό αίτημα για έκδοση του Πόλε, κρίνοντας ότι η δράση του (δηλαδή και τα αδικήματα για τα οποία είχε καταδικαστεί στη χώρα του) είχε πολιτικό χαρακτήρα. Η ιστορική απόφαση αναφέρει, «(ο Πόλε) ήτο κατά το 1971 μέλος μιας επαναστατικής εξτρεμιστικής οργανώσεως, ήτις είχε πολιτικούς σκοπούς και απέβλεπεν εις ενεργόν δράσιν προς ανατροπήν του κρατούντος εις την Δυτικήν Γερμανίαν πολιτικού καθεστώτος και εις αγώνα από κοινού μετά των καταπιεζομένων εις όλον τον κόσμον κατά του Ιμπεριαλισμού και του μονοπωλιακού Καπιταλισμού και εστρέφετο εν γένει κατά του πολιτικού κατεστημένου της Δυτικής Κοινωνίας». Μια ιστορία πιέσεων. (Ελευθεροτυπία, 2/3/2003)

Δικαστές και πολιτικό έγκλημα. Μια ιστορική απόφαση.  
<http://www.iospress.gr/ios2003/ios20030302a.htm> Πρόσβαση 15 Μαρτίου 2020.

**ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΤΥΠΟΣ**

ΚΙΝΗΤΩΣ ΕΓΚΛΟΒΙΣΜΟΣ ΧΙΛΙΑΔΩΝ ΠΡΟΣΦΥΓΩΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ! ΣΕΛ. 1Α

Τετάρτη 27 Σεπτεμβρίου 2018 • Αθήνα, Ελλάδα • Έκδοση: 1.800 • Τμήμα: 1.000 € • www.eftypos.com

**Η ΑΝΤΙΠΡΟΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΚΥΡΙΑΚΟΥ ΕΚΘΕΤΕΙ ΤΟΝ ΤΣΙΠΡΑ**

# Μαχαίρι σε Δημόσιο, κομματικό κράτος

## αντί για επώδυνο ασφαλιστικό

**ΣΚΛΗΡΗ ΕΠΙΣΤΑΣΗ ΑΠΟ ΜΗΤΣΟΤΑΚΗ**  
«Όταν είναι κομματικό το κράτος, τότε οι νόμοι είναι δίπλα ή απέναντί σου»

**ΤΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΤΗΣ Ν.Α.**  
Απόφαση οι Τσίπρας στο Δημόσιο, πρόκληση κυβερνητική διαρροή, μέτρο στις επικοινωνίες, ψαλάκι στα εισοδήματα και επίθεση με τους τραπεζικούς μετόχους, επαγγελματίες, αγρότες

**ΣΕ ΘΕΜΑΤΙΚΟ ΚΙ ΠΡΟΒΛΕΠΟΥΝΤΕΣ**  
Προτίθεται ομόσημη εισφορά, υλικά προνόμια προς τους μισθωμένους, δεν μπορούν να συμμετάσχουν οι τραπεζικοί μετόχους

**ΕΡΧΟΝΤΑΙ 8 ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΕ ΟΡΙΑ ΗΛΙΚΙΑΣ ΚΑΙ ΣΥΝΤΑΞΕΙΣ ΤΟΥ ΟΑΕΔ**  
Μπορούν να φτάσουν στα 68, άνω των 62, ποσοστό ηλικίας επιβαρυντικό για 7,5% των εργαζομένων  
ΣΕΛ. 37

**ΚΛΙΜΑΚΩΝΟΥΝ ΤΙΣ ΚΙΝΗΤΟΠΟΙΗΣΕΙΣ ΟΙ ΑΓΡΟΤΕΣ**

**“Θέλουν να εξαγνίσουν τον δολοφόνο Σάββα Σπύρο”**

**ΜΑΡΤΥΡΕΣ ΣΤΑΘΕΝ ΣΤΟ ΝΟΜΟΣΤΟ ΤΟΥ ΔΕΛΦΟΥΣ**  
“Πρέπει να μεθούν όσοι τι συνέβη στο Αουσίβε”  
ΣΕΛ. 38

**ΤΖ. ΠΟΛΣΩΝ: ΓΙΑΤΙ ΞΕΜΕΙΝΕ ΑΠΟ ΡΕΥΣΤΟ Ο ΜΕΓΑΛΟΠΕΡΙΔΥΤΗΣ**  
ΣΕΛ. 39

**ΕΡΧΟΝΤΑΙ 8 ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΕ ΟΡΙΑ ΗΛΙΚΙΑΣ ΚΑΙ ΣΥΝΤΑΞΕΙΣ ΤΟΥ ΟΑΕΔ**  
Τι θα προέλθει η απόφαση του ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΥ ΠΑΡΑΤΑΞΗ ΓΙΑ ΝΟΜΙΜΟΠΟΙΗΣΗ ΑΥΔΑΙΡΕΤΩΝ ΣΕΛ. 37

**2 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ**  
Σε 80 δόσεις η υποχρέωση καταβολής των 100 ευρώ για όλους τους μισθωμένους με άδεια επαγγελματίες  
ΣΕΛ. 37

**ΔΩΡΟΣ**

**ΑΚΥΡΟ!**

**ΠΑΣ Γιάννινα - Ολυμπιακός**

**ΘΕΜΑ**

**ΚΥΡΙΑΚΟΣ: Ο Τσίπρας να απαντήσει για το plan X και τον Βαρουφάκη**

**ΣΤΑ ΔΥΤΙΚΑ ΠΡΟΑΣΤΙΑ οι μετανάστες**

**ΑΣΥΓΚΡΑΤΗΤΟΙ ΟΙ ΑΓΡΟΤΕΣ ΘΕΡΙΖΟΥΝ ΤΗΝ ΠΑΝΙΚΟΒΛΗΤΗ ΚΥΒΕΡΝΗΣΗ**

**Πάμε σαν πέρσι για νέο θρίλερ**

**ΝΕΤΟ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΔΙΟΡΙΣΜΟΥΣ από το κουαρτέτο**

**30.000 € για το σόου Ξηρού**

**ΤΡΑΠΕΖΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ**

**Ο «ατζέντι» της Victoria's Secret που έγδυσε 450 Ελληνίδες**

Από τα λεφτά του φορολογούμενου!

**ΜΕΓΑΛΗ ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΤΟΥ -ΒΗΜΑΤΟΣ-**  
**ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΜΥΣΤΕΣ**

Το πρό κείμενο και βιβλίο για το θρησκευτικό σπράγγισμα επί ούλων και επιφρασεων ακόμη την ανθρωπότητα

Πολυτελής σκληρόδετη συλλεκτική έκδοση

**ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΜΥΣΤΕΣ**

ΠΩΛΗΣΗ ΠΕΡΙΣΣΟΤΗΤΩΝ

**ΤΟ ΒΗΜΑ**

ΟΛΗΓΙΚΗ ΕΜΠΕΡΙΑ VOLVO. ΣΕΛ. 2

ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΚΗΣ

Α' ΕΚΔΟΣΗ

Ανιμέτοπος με τη διάψευση των προσδοκιών που είχε καλλιέργησει

# Ο Τσίπρας όμπρος του Αλέξη

- Πυρτιδαποθήκη η χώρα από τις οργισμένες και ανεξελεγκτες αντιδράσεις για το Ασφαλιστικό
- Μελετούν αναβολή των μέτρων για τους αγρότες, ενώ η τρόικα πιέζει για νέες περικοπές συντάξεων

## «ΣΤΕΛΙΣΜΕΤΕ ΜΕ ΤΗΝ ΑΣΙΟΛΟΓΗΣΗ»

Οι μεγαλοεπενδυτές μέζουν να κλείσουν τώρα όλα τα μέτωπα

### ΤΑΙΣΕ ΓΙΑΝΝΙΝΗΣ



«Ο πόλεμος των γενεών έχει ήδη αρχίσει»

## Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΠΟΥ ΔΙΔΑΣΕ



Ο Ήσρος «ανατίναξε» το Εθνικό Θέατρο

## ΠΡΟΣΦΩΝΙΚΟ

Μάση με τον χρόνο για διασφάλιση της Στέγγης

Ομάδα του πόλεμου έχει μείνει ανεπαρκώς για να επιβιώσει στην Ελλάδα και στην Ευρώπη. Σήμερα από το βόρειο του Πόλεμου. Η θέση του ηρωικού ότι το δικαίωμα να διαβάζει και να διδάσκει είναι το δικαίωμα του πολίτη. Η Ελλάδα είναι η χώρα που πρέπει να διαβάζει και να διδάσκει. Η Ελλάδα είναι η χώρα που πρέπει να διαβάζει και να διδάσκει.

## ΕΚΑΘΕΣ ΓΙΑΤΙ ΟΧΙ;

Στο μένος κριτικής από τα ελληνικά μέσα ενημέρωσης

Όλοι τα κριτήρια του Βουδισμού με διαφανή αποτελέσματα. Δεν είναι καθόλου εύκολο να κερδίσει στην Ελλάδα. Η Ελλάδα είναι η χώρα που πρέπει να διαβάζει και να διδάσκει.

**ΤΡΑΠΕΖΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ**

Η πρώτη τράπεζα στην Ελλάδα



## 2.7. Ο πολιτικός χαρακτήρας της παράστασης και του κειμένου

Η παράσταση βασίζεται σε μεγάλο βαθμό σε ιστορικά γεγονότα, εντάσσοντας αναμφίβολα το έργο στο πολιτικό θέατρο, και συγκεκριμένα στο είδος εκείνο που συγγενεύει με το θέατρο ντοκουμέντο, αλλά και με την Αγκιπρόπ.

Η σχέση του έργου με το θέατρο ντοκουμέντο διαπιστώνεται εύκολα αν αναλογιστούμε ότι η σκηνοθεσία βασίζεται σε «ντοκουμέντα», κείμενα, έγγραφα, χρησιμοποιούνται εξ ολοκλήρου αλλά και αποσπασματικά άρθρα-ντοκουμέντα από εφημερίδες και αυτούσια πρακτικά από δίκες τα οποία αξιοποιεί και διαχειρίζεται στο πλαίσιο της δημιουργικής της ιδιότητας. Χρησιμοποιεί, επομένως, αυθεντικό υλικό και εκθέτει πραγματικά γεγονότα, όπως αυτά έχουν παρουσιαστεί σε κάθε περίπτωση.<sup>73</sup>

Η δομή του έργου, αλλά και η γλώσσα που χρησιμοποιείται είναι απλή, έτσι ώστε το μήνυμα να είναι εύληπτο στον θεατή. Εύκολα προσβάσιμοι είναι και οι χαρακτήρες του, ήδη γνωστοί κάποιοι από τους *Δίκαιους* του Καμού. Η σκιαγράφηση του Σάββα Ξηρού και η σύνδεση ή ταύτιση του με τον Καλιάγεφ υπογραμμίζει τους κοινούς στόχους τους και παρέχει στο θεατή που έχει γνώση του έργου του Καμού εύκολες αντιστοιχίσεις και συσχετισμούς ανάμεσα στις δύο προσωπικότητες.

Το θέμα της παράστασης είναι ένα ακόμα στοιχείο που μας οδηγεί να την εντάξουμε εν μέρει στο είδος του θεάτρου ντοκουμέντου σε συνδυασμό με τα ντοκουμέντα που συντελούν το κείμενο της παράστασης. Ας μην ξεχνάμε ότι τα πρώτα κείμενα που εντάχθηκαν στην κατηγορία αυτή διαπραγματεύτηκαν αμφιλεγόμενα θέματα με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τη δίκη του Άουσβιτς στο έργο του Π. Βάις, *Η ανάκριση*. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο θεατής παρακολουθώντας την παράσταση να οδηγείται σε έναν γόνιμο προβληματισμό, και να διαπιστώνει περιπτώσεις που μπορεί να υπήρξε θύμα παραπληροφόρησης. Επομένως, η παράσταση ενεργοποιεί την κρίση των θεατών και μέσα από την

---

<sup>73</sup> "Glossary of Technical Theatre Terms" <http://www.theatre crafts.com/pages/home/glossaryof-technical-theatre-terms>. Πρόσβαση 5 Ιούνη 2020.

παράθεση στοιχείων (δίκες, ανακρίσεις, σαμποτάζ), προκαλεί αναπόφευκτα μια γόνιμη αντανάκλαση σχετικά με τα γεγονότα του παρελθόντος.

Το έργο ζωντανεύει το αμφιλεγόμενο για κάποιους πρόσωπο του Σάββα Ξηρού και φωτίζει πτυχές των ψυχοπνευματικών του γνωρισμάτων, μας φέρνει σε επαφή με τις σκέψεις και τα συναισθήματά του με στόχο να καταλήξουμε σε συμπεράσματα για τη δράση του και την αντιμετώπισή του από τον κρατικό μηχανισμό. Μας δίνεται η ευκαιρία να στοχαστούμε επάνω στο ζήτημα της όλης υπόθεσης και να αναθεωρήσουμε ενδεχομένως παγιωμένες θέσεις και αντιλήψεις.

Η άντληση του υλικού από τους *Δίκαιους* και η βομβιστική επίθεση-εκτέλεση του μεγάλου δούκα με την επιτυχή σύζευξή της με τη βόμβα του Ξηρού στον Πειραιά και την επακόλουθη καταστρατήγηση των δικαιωμάτων ενός ασθενή-παρανόμως κρατούμενου, δημιουργεί εξαρχής στο κοινό προβληματισμούς. Οι θεατές έρχονται αντιμέτωποι με τα πρώτα διλήμματα. Αρχίζει και τελειώνει μέσω ειδικών συνθηκών η ελευθερία κάποιου;

Βασανίζει τελικά το κράτος ασθενείς και κρατούμενους στον 21<sup>ο</sup> αιώνα και όταν αυτό αποδεικνύεται, πώς αντιλαμβανόμαστε σήμερα αυτές τις πρακτικές; Αιτιολογείται η χρήση ένοπλης βίας και υπάρχει αντίκρισμα των δράσεων αυτών στην σημερινή κοινωνία; Νοείται στις ημέρες μας η λογοκρισία στην τέχνη και ποιοι επιβάλλουν έναν καινούριο μεσαίωνα;

Ο Πισκάτορ (1929) που πάντα ενθάρρυνε τους δημιουργούς να πάνε ένα βήμα παραπέρα, χειραφετώντας πολιτικά το κοινό, δίνοντάς του αληθινή τροφή για πολιτική σκέψη υποστήριξε πως δεν μπορούσαν απλά μέσω του θεάτρου να νικήσουν τον φασισμό. Όμως, εάν επικοινωνούσαν τα ζητήματα που ήθελαν προκαλώντας μια κριτική σκέψη/αλληλεπίδραση ώστε αυτά να γίνουν πολιτική πράξη τότε ίσως να μπορούσαν να τον σταματήσουν.<sup>74</sup>

Ο Αρτώ με την σειρά του υποστήριζε ότι η παράσταση πρέπει να επικεντρώνεται γύρω από «πρόσωπα φημισμένα και άγρια εγκλήματα, από υπεράνθρωπες

---

<sup>74</sup> Piscator, E. (1929) *The Political Theatre*. P. vi.



αφοσιώσεις»<sup>75</sup> ώστε το ίδιο το πνεύμα να υπερβεί εκείνο που είναι εγκληματικό και να τρομοκρατηθεί ακόμα περισσότερο, ώστε να γίνει «το θέατρο μια πιστευτή πραγματικότητα»<sup>76</sup> και να καταφέρει το κοινό να έρθει πιο κοντά στο όνειρο κι όχι απλά να του προσφερθεί ένα αντίγραφο της πραγματικής ζωής αλλά να βιώσει το όνειρο και κατ' επέκταση την ελευθερία του. Ο Αρτώ αποφαινεται ότι μόνο διαμέσου του τρόμου και της σκληρότητας μπορούν αυτά τα όνειρα να πλησιάσουν τον θεατή και αντιστρόφως εκείνος να τα ακουμπήσει.

Η *Ισορροπία του Nash*, λογοκρίθηκε και κατέβηκε πριν την ώρα της «προδομένη» από το Εθνικό Θέατρο και το ίδιο το κράτος που όφειλε να διαφυλάξει την ελευθερία του λόγου και της τέχνης και την διακίνηση ιδεών. Ως κατακλείδα, το βιβλίο του Σάββα Ξηρού γράφει στο οπισθόφυλλο, «Αν μάθαινα μια είδηση... κάτι απ' έξω, οτιδήποτε...»,<sup>77</sup> σημαίνοντας την βοήθεια που ίσως να άλλαζε τα γεγονότα και την ιστορική διαδρομή, σημαίνοντας την βοήθεια της αλληλεγγύης.



(Φωτογραφία από την παράσταση *Ισορροπία του Nash*)

<sup>75</sup> Αρτώ, Α. (1992). *Το θέατρο και το είδωλό του*. Μτφρ. Π. Μάτεσις, Σελ. 96-97.

<sup>76</sup> Ο. π.

<sup>77</sup> Ξηρός, Σ. (2006) *Η Μέρα Εκείνη - 1.560 ώρες στην εντατική - Μια μαρτυρία για το δικό μας Γκουαντάναμο*. Αθήνα: Alicia Romero. Σελ. 167-68.

# Κεφάλαιο 3: Εγώ η Ουλρίκε

## Μάινχοφ Καταγγέλλω

### 3.1. Η ταυτότητα του έργου: σύνοψη

Ο θεατρικός μονόλογος του Ντάριο Φο και της Φράνκα Ράμε *Εγώ η Ουλρίκε Μάινχοφ Καταγγέλλω*<sup>78</sup> γράφτηκε με αφορμή τον πρόωρο και τραγικό θάνατο της ιστορικής προσωπικότητας Ουλρίκε Μάινχοφ, η οποία στην σφαίρα του μύθου πια, αρνούμενη να ενσωματωθεί στο κυρίαρχο σύστημα, βρέθηκε νεκρή, όπως και αρκετοί σύντροφοί της, στα κελιά του Στάμχαϊμ.

Στον μονόλογο αυτό των Ράμε-Φο η δράση τοποθετείται μέσα σε ένα λευκό κελί, προβάλλοντας την φωνή κραυγής και της καταγγελίας μιας εξεγερμένης που αρνείται να συμβιβαστεί. Ο δραματικός τόπος είναι η ίδια η φυλακή σε χρόνο παρόντα αλλά και δραματικά μεταβαλλόμενο μεταξύ του παρελθόντος και του παρόντος.

Η Ουλρίκε, ως ένα είδος δήλωσης ταυτότητας της ίδιας, αναφέρει ονοματεπώνυμο, γένος, ηλικία, οικογενειακή κατάσταση, επάγγελμα και εθνικότητα. Αναφέρει επίσης ότι βρίσκεται τέσσερα χρόνια στη φυλακή και η κράτησή της γίνεται κάτω από απάνθρωπες συνθήκες που καταστρατηγούν τα ανθρώπινα δικαιώματα. Παρομοιάζει τη φυλακή με νεκροταφείο, όπου κυριαρχεί η σιωπή και το λευκό χρώμα παντού. Καθώς αισθάνεται ότι οι δυνάμεις της την εγκαταλείπουν, προσπαθεί να αντισταθεί και να παραμείνει δυνατή. Μιλά για την αντίθεση ανάμεσα στο λευκό κελί της και στον έξω κόσμο που είναι γεμάτος χρώματα. Δηλώνει ωστόσο ότι τον κόσμο αυτόν δεν τον ζηλεύει, δεν θα ήθελε να είναι και η ίδια σαν τις άλλες γυναίκες, ζώντας μόνο για να καταναλώνει και να αντιμετωπίζεται ως είδος προς εκμετάλλευση από τον σύζυγο και το κράτος.

---

<sup>78</sup> Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά στο Μιλάνο το 1977, ως φόρος τιμής στην Ουλρίκε Μάινχοφ για την επέτειο του ενός χρόνου από την «αυτοκτονία» της, σε σκηνή καλυμμένη με σελοφάν. Mitchell, T. (1984). *Dario Fo: People's Court Jester*. London: Methuen. Σελ. 39.



Απευθύνεται στη συνέχεια στο λαό της Γερμανίας, τον οποίο χαρακτηρίζει καλοζωισμένο και αποχαυνωμένο, θεωρώντας ότι η καταγγελία της δεν θα τους αφυπνίσει. Αντίθετα, όσοι είναι καταπιεσμένοι και αγανακτισμένοι θα ταυτιστούν μαζί της και θα ξεσηκωθούν. Κλείνοντας τον μονόλογό της η Ουλρίκε προβλέπει ότι, όταν πεθάνει, οι αρχές θα κάνουν τα πάντα για να κρύψουν το πτώμα της. Δεν θα επιτρέψουν την είσοδο στους δικηγόρους, δεν θα γίνει αυτοψία ούτε ιατροδικαστική εξέταση και ο θάνατός της θα παρουσιαστεί ως απαγχονισμός.

### 3.2. Δραματικά πρόσωπα

Στον μονόλογο κυριαρχεί το δραματικό πρόσωπο της Ουλρίκε Μάινχοφ. Ο χαρακτήρας της διαγράφεται μέσα από το έντονα καταγγελτικό περιεχόμενο του έργου. Ακόμα κι αν δεν γνωρίζουμε πληροφορίες για την ιστορική της παρουσία, συνειδητοποιούμε εύκολα από την ανάγνωση του κειμένου ότι πρόκειται για μία γυναίκα που δε συμβιβάστηκε, αλλά ανέπτυξε έντονη επαναστατική δράση. Η οργή της είναι αισθητή σε όλο τον μονόλογο, αν και υπάρχουν στοιχεία δηλωτικά έντονης εξάντλησης από τις συνθήκες της φυλάκισής της. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα:

«ΔΙΑΛΥΟΜΑΙ ... Πρέπει να κρατήσω, να αντισταθώ.

Δεν θα καταφέρετε να με τρελάνετε ...πρέπει να σκεφτώ. Να σκεφτώ!»<sup>79</sup>

Στο τέλος του μονολόγου μοιάζει να έχει πλήρως συνειδητοποιήσει ότι δεν θα καταφέρει να αντισταθεί και προοικονομεί τον θάνατό της.

Η Ουλρίκε Μάινχοφ αποτελεί ιδανικό ιστορικό χαρακτήρα, ισχυρής δυναμικής - γεγονός που επέτρεψε στο ταλαντούχο ζεύγος Ράμε-Φο να συνθέσουν αυτόν τον εκρηκτικό μονόλογο. Εντάσσεται στις εμβληματικές προσωπικότητες που έχουν συνδεθεί με τον αγώνα για αντίσταση μέχρι τέλους. Ως ιστορικό πρόσωπο υπήρξε, αναμφίβολα, ένα ευφυές άτομο με πολλές δυνατότητες, μορφωμένη, συναισθηματική, μεγαλωμένη εν μέσω του Ψυχρού Πολέμου και ενός υποτιθέμενου σοσιαλδημοκρατικού καθεστώτος. Διευκρινίζεται εδώ ότι ο όρος

---

<sup>79</sup> Ράμε, Φ., Φο, Ν. (1977). *Όλα για το σπίτι κρεβάτι κι εκκλησία*. Μτφρ. Π. Πεφάνη. Σελ. 123.

«υποτιθέμενο», χρησιμοποιείται σκοπίμως, εφόσον οι τραγικές «αυτοκτονίες» του Στάμχαϊμ, αποτελούν πλέον ιστορικό ντοκουμέντο, προδίδοντας μόνο φασιστικά καθεστώτα, αφού ο τρόμος είναι δικός τους, γέννημα και όπλο του φασισμού που κατασκευάζει δειλούς και καταδότες.<sup>80</sup>



(Φωτογραφία μέσα από την φυλακή)

«Όποιος δεν αμύνεται πεθαίνει! Και 'κείνον που δεν πεθαίνει, τον θάβουν ζωντανό!» (Ουλρίκε Μάινχοφ, 1970).<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Κλασσικό παράδειγμα αποτελεί η ναζιστική κατοχή στην Ελλάδα των ταγματσαφαιτών, που δεν δίσταζαν να συλλαμβάνουν και να παραδίδουν ως και φοιτητές σε γερμανικά στρατόπεδα, τους οποίους δήλωναν στην Ελλάδα ως «εξαφανισμένους». Λυγούρα, Α. (2010). Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών. *Πανεπιστημιακά ιδρύματα και φοιτητική δράση κατά τα έτη 1940-1944*. σελ. 439.

<sup>81</sup> Στις 9 Μαΐου 1976 το δυτικογερμανικό μεταφασιστικό κράτος δολοφονεί την Ουλρίκε Μάινχοφ, ένοπλη αντάρτισσα της οργάνωσης ΦΡΑΞΙΑ ΚΟΚΚΙΝΟΣ ΣΤΡΑΤΟΣ ( R.A.F. ) και πολιτική κρατούμενη, στο κελί 719 των φυλακών υψίστης ασφαλείας στο Στάμχαϊμ της Στουτγάρδης. Ήταν μια ιστορική προσωπικότητα που έγινε σύμβολο ελευθερίας και αγωνιστικότητας μέσα στα κινήματα και τους αγώνες της σύγχρονης εποχής αλλά και της τότε Γερμανικής αριστεράς. Πάλεψε για μια ζωή για δικαιοσύνη, δίχως κρατική καταπίεση και ιμπεριαλιστική επεκτατική πολιτική-παρακμή. Ασπάστηκε και ριζοσπαστικοποιήθηκε τον ένοπλο αγώνα ώριμη, φτασμένη δημοσιογράφος και μητέρα δυο παιδιών, απογοητευμένη από την παθητικότητα της παραδοσιακής αριστεράς της εποχής, με σπουδές στην γερμανική φιλολογία, κοινωνιολογία, φιλοσοφία, και παιδαγωγική.

### 3.3. Το ιστορικό διακείμενο

Ο μονόλογος των Ράμε- Φο είναι φανταστικός, αλλά αφορμάται από πραγματικές ιστορικές συνθήκες και περιλαμβάνει στοιχεία από τις επιστολές της Ουλρίκε Μάινχοφ. Στηρίζεται λοιπόν στο ιστορικό πρόσωπο της γερμανίδας δημοσιογράφου Ουλρίκε Μάινχοφ, η πορείας της οποίας παρουσιάζει έντονο ενδιαφέρον.

Η Ουλρίκε, αν και μέχρι τα 20 της χρόνια ήταν ένα συνεσταλμένο άτομο, ως φοιτήτρια αρθρογραφούσε σε διάφορα έντυπα και πήρε μέρος στο αντι-πυρηνικό κίνημα της εποχής. Σταδιακά δραστηριοποιήθηκε σε αριστερές παρατάξεις και το 1970 αποτέλεσε ιδρυτικό μέλος ένοπλης οργάνωσης «Φράξια Κόκκινος Στρατός». Λόγω της μετέπειτα δράσης της ήταν καταζητούμενη από το γερμανικό κράτος, αλλά κατάφερε να διαφύγει στη Μέση Ανατολή. Επιστρέφοντας πήρε μέρος σε ένοπλες ληστείες και βομβιστικές επιθέσεις. Τελικά, οι αρχές την συνέλαβαν το 1972 στο Αμβούργο.

Τα ιστορικά αυτά γεγονότα αποτελούν την διακειμενική «προϊστορία» του μονολόγου των Ράμε- Φο. Στο δραματικό παρόν του έργου αντιστοιχούν τα γεγονότα της φυλάκισής της κάτω από άθλιες συνθήκες στα λευκά κελιά του Στάμχαϊμ. Από ιστορικές πηγές είναι γνωστό ότι όσα με οργή καταγγέλλει στον μονόλογό της ανταποκρίνονται στην ιστορική πραγματικότητα. Η Ουλρίκε ήταν φυλακισμένη σε ένα κελί απομονωμένη, έχοντας χάσει τελείως την αίσθηση του χρόνου.

Η αναφορά στο θάνατό της και το μυστήριο γύρω από αυτόν σχετίζεται και πάλι με αντίστοιχα πραγματικά γεγονότα. Η Ουλρίκε βρέθηκε «κρεμασμένη» στο κελί της τον Μάιο του 1976. Η νεκροψία έδειξε ότι ο θάνατός της προήλθε από αυτοκτονία, αλλά οι γερμανικές αρχές αρνήθηκαν στην οικογένεια να ορίσει τον δικό της ιατροδικαστή. Είναι επίσης γνωστό ότι εμπειρογνώμονες και άλλοι γιατροί είχαν απαγορεύσει να εξεταστεί το πτώμα της. Ο Hans Joachim Mallach με θητεία στα ναζιστικά Panzer και πρώην μέλος των SS (μέλος NSDAP αριθ. 9154986) ήταν εκείνος που ορίστηκε να εξετάσει το πτώμα της καθώς να κάνει και την νεκροψία άλλων μελών της RAF. Ανάμεσα σε άλλα, ξέσπασε σάλος όταν αποκαλύφθηκε πως κατόπιν των εξετάσεων, χωρίς άδεια, ο Mallach, έφτιαξε και

είχε στην κατοχή του ως τρόπαιο για πολύ καιρό τις μάσκες προσώπων των Μπάαντερ, Ένσλιν και Ράσπε.<sup>82</sup>

Deutschland

ROTE ARMEE FRAKTION

## Trophäen für den Panzerschrank

Baader, Ensslin, Raspe – die Häftlinge von Stammheim landeten 1977 auf dem Seziertisch von Hans Joachim Mallach. 25 Jahre später reden erstmals dessen Söhne über einen Gerichtsmediziner mit SS-Vergangenheit und sein Geheimnis: die Masken der Toten. Von Jürgen Dahlkamp

Tübinger Bergfriedhof, 19. Oktober 1977, 0.30 Uhr. Leichenische L 250777.

Auf dem stählernen Obduktionstisch lag der tote Terrorist Andreas Baader und startete Hans Joachim Mallach an. Aufgesetzter Kopfschuss von hinten – auch Baader, der brutalste RAF-Führer, hatte sich Mallach also ans Messer geliefert, und das Messer schnitt nun rasch durch die Haut, bis ins Innerste des Feindes.

Ein Feind? Gegen Feinde hatte der Mann am Messer im Krieg gekämpft, Russland, Normandie. Ardenennen, so einen wie Baader nannte Mallach, wenn er zu Hause über ihn redete, einen „Strolch“. Einen, der auf alles gespuckt hatte, was Mallach heilig war. Die Ordnung, den Respekt, das was Mallach meinte, wenn er seinen eigenen Söhnen Wolfgang und Detlef „preußisches Männertum“ einimpfte.

Die Schädelhöhle: Mit der Routine eines Handwerkers hatte der Ordinarius der Tübinger Gerichtsmedizin zuerst Baaders Hirn herausgenommen. Im Gewebe entdeckte er mit seinem Stuttgarter Kollegen Joachim Rauschke eine fingerstarke Rinne, quer durch Kleinhirn, Stammhirn und Mantelkante des rechten Stirnlappens. Da war er, der Schusskanal.

Vor allem aber hatten ausgerechnet diese mordenden Strolche seiner, Mallachs, Generation einen Krieg vorgeworfen, für den sich damals auch ein junger Hitlerjugend-Führer in Flatow, Westpreußen, so begeistert hatte, dass er sich 1942 freiwillig zur Einheit meldete. Und der sich jetzt,



Obduzent Mallach (1969)  
„Die haben sich gerochen wie Wolfe“

35 Jahre später, mit einer fast unsichtbaren Narbe am Arm über den toten Baader beugte, links, oben, innen, dort wo sich Hans Joachim Mallach nach dem Krieg die eintätowierten Buchstaben hatte heraus-schneiden lassen. Seine Blutgruppe – das Erkennungszeichen der SS.

In dieser Nacht des deutschen Herbstes, vom 18. auf den 19. Oktober 1977, seziiert Hans Joachim Mallach sieben Stunden, erst Gudrun Ensslin, dann Baader, dann Jan-Carl Raspe. Er arbeitet zügig, zielstrebig, bis zur Erschöpfung. Nichts verrät einen

Gedanken, eine Gesinnung. An diesem Ort, in diesem Moment ist er eine Koryphäe der Gerichtsmedizin, der Obduzent der Roten Armee Fraktion (RAF). Vor einem Jahr Ulrike Meinhof, jetzt Baader, Ensslin, Raspe, drei Jahre später noch Juliane Plambeck und Wolfgang Beer.

Und hätte einer behauptet, der Professor werde sich hinterher an den drei Leichen zu schaffen machen, werde sich heimlich Totenmasken besorgen, als Trophäe für seinen Panzerschrank, die Zeugen im Raum – darunter auch Otto Schily, damals Ensslins Anwalt, heute Bundesinnenminister – hätten es sich wohl nicht vorstellen können.

Genau ein Vierteljahrhundert ist seit jener Nacht vergangen, aber erst jetzt reden Wolfgang und Detlef Mallach über ihren im Januar 2001 gestorbenen Vater, der die Spitze der RAF seziierte. Ein „Rachefeldzug der Söhne“, sagt die Witwe Dürten Iris Mallach, „die Wahrheit“, sagen Wolfgang und Detlef Mallach – eine sehr deutsche Familiengeschichte, das auf jeden Fall.

Erstmals kommt damit ans Licht, wen der Zufall damals zusammenführte. Dass sich – als Konzentrat einer ganzen Epoche – in diesen sieben Stunden auf dem Tübinger Bergfriedhof der Irrweg der RAF-Terroristen ausgerechnet mit jener Hauptstraße kreuzte, auf der die Vätergeneration aus der Nazi- in die Nachkriegszeit entkommen war. Und dass der Gerichtsmediziner Mallach diesen Zufall

Totenmasken von Baader, Ensslin, Raspe (in der Polizeiakademie Freiburg): Auf alles gespuckt, was heilig war



(Φωτογραφία από το Spiegel με τον Mallach και τα κρυμμένα «τρόπαιά» του)

Ο Ρολφ Πόλε<sup>83</sup> το 1996 σε δήλωσή του στο Ινστιτούτο Γκαίτε της Αθήνας είπε μεταξύ άλλων για την RAF και τους θανάτους στα λευκά κελιά: «Δήλωσα το 1976 ότι η Ουλρίκε δολοφονήθηκε, και το λέω και σήμερα. Γιατί τα βασανιστήρια της απομόνωσης οδηγούν στην καταστροφή της προσωπικότητας, είναι δολοφονία, ακόμα και αν ο δολοφονούμενος κρεμαστεί τελικά μόνος του». <sup>84</sup> Το μυστήριο του θανάτου της ενίσχυσε και η αποκάλυψη το 2002 ότι ο εγκέφαλος της Μάινχοφ

<sup>82</sup> Dahlkamp, Y. (14/10/2002) Der Spiegel. Trophäen für den Panzerschrank. Nr. 42. P. 67. Archived 28 April 2012 at the Wayback Machine.

<sup>83</sup> Μέλος της οργάνωσης Φράξια Κόκκινος Στρατός, έζησε για πολλά χρόνια στην Ελλάδα και πέθανε στην Αθήνα τον Φλεβάρη του 2004.

<sup>84</sup> «Ο Ρολφ Πόλε για την Φράξια Κόκκινος Στρατός (RAF).» (08/02/2005). Αναδημοσίευση από το περιοδικό Ανάρες <https://athens.indymedia.org/post/322826/> Πρόσβαση 18 Οκτωβρίου 2020.

είχε αφαιρεθεί και είχε συντηρηθεί ώστε να αποτελέσει αντικείμενο νευρολογικής έρευνας.

Το ιστορικό πλαίσιο των δεκαετιών του 1960 και 1970, με την πληθώρα διαμαρτυριών, εξεγέρσεων, αντιδράσεων, καθώς και οι συνθήκες ζύμωσης και κοινωνικών αμφισβητήσεων της δεκαετίας του 1960 που οδήγησαν στην κατεύθυνση του ενόπλου αγώνα και της αντί-βίας, αποτελεί το δραματουργικό υπόβαθρο του έργου.

Η έννοια του μεταφασιστικού κράτους δεν είναι παρά μια δυνατή αποτύπωση της πραγματικότητας εκείνης της εποχής, εφόσον η «αποναζιστικοποίηση του κράτους δεν είχε ακόμη συντελεστεί: για παράδειγμα τόσο ο Πρόεδρος της Δημοκρατίας Λιούπκε, όσο και ο Καγκελάριος Κίζινγκερ, είχαν σταδιοδρομήσει στο ναζιστικό καθεστώς».<sup>85</sup> Το έγκλημα της Ουλρίκε στο έργο αλλά και στην πραγματική ζωή ήταν ουσιαστικά ότι «τόλμησε να έρθει σε σύγκρουση με την άρχουσα τάξη και τους νόμους της».<sup>86</sup>

Στην Ελλάδα ο αντίκτυπος όλων αυτών των ιστορικών γεγονότων ήταν επίσης εκκωφαντικός με τις κατηγορίες να πυκνώνουν ολοένα και περισσότερο για το Γερμανικό κράτος σχετικά με τον θάνατο των μελών της RAF.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Στοϊλόπουλος, Β. (2011). Η RAF και ο ένοπλος αγώνας στη Γερμανία. Αθήνα. Άρδην, Τ. 37. Σελ. 30-39.

<sup>86</sup> Ράμε, Φ., Φο, Ν. (1977). Όλα για το σπίτι κρεβάτι κι εκκλησία. Μτφρ. Π. Πεφάνη. Σελ. 121.

<sup>87</sup> Ακολουθεί αυτούσιο απόσπασμα που αποτυπώνει το κλίμα και τον αντίκτυπο της εποχής στην χώρα μας από μια δήλωση του τότε προέδρου του ΔΣΑ, Ευάγγελου Γιαννόπουλου: «Δεν αυτοκτονούν οι ιδεολόγοι μαχητές-αγωνιστές που έχουν ιδανικά, ανεξάρτητα αν έχουν δίκιο ή όχι στις αρχές τους, ούτε και στις πιο σκληρές περιστάσεις φρικώδους διαβίωσής τους. Και οι τρεις δολοφονημένοι Αντρέας Μπάαντερ, Γκούντρουν Ενσλιν και Γιαν Καρλ Ράσπε έχουν αποδείξει με την αυστηρή και σκληρή στάση τους μέσα στη φυλακή, υπομονή και ψυχική καρτερία και ότι δεν ήσαν από πάστα ανθρώπων αδυνάτου χαρακτήρος που χάνουν το ηθικό τους σε αντιξοότητες, οι οποίες αντιξοότητες, αντίθετα, χαλυβδώνουν τον αγωνιστικό χαρακτήρα. Είναι απορίας άξιο πώς συνέβη η ταυτόχρονη αυτοκτονία τριών ανθρώπων φυλακισμένων που μέσα στα κελιά τους δεν μπορεί να υπάρχει ούτε καρφίτσα, όχι πιστόλια και συρμάτινα καλώδια. Κι είναι γνωστά τα φρικαλέα λευκά κελιά του Σταμχάιμ της Στουτγάρδης και η μέσα σ' αυτά διαβίωση. Όσο για τους «διεθνώς ανεγνωρισμένους εμπειρογνώμονες» που επικαλείται (η πρεσβεία της Δυτ. Γερμανίας), καλύτερα να μην μιλάν γι' αυτούς όταν θέλουν να συγκαλύψουν ένα έγκλημα. Υπάρχουν παντού «Καιψάσκηδες» και διεθνούς μάλιστα φήμης. Μ' ένα λόγο, εγώ δεν πείθομαι, όπως δεν έχω πεισθεί και για την «αυτοκτονία» της Μάινχοφ (22.10.1977)». «20 Χρόνια από το θάνατό της - Το αίνιγμα της Ουλρίκε Μάινχοφ.» Οι Μεν και οι Δε. (Ελευθεροτυπία, 5/5/1996). <http://www.iospress.gr/ios1996/ios19960505b.htm> Πρόσβαση 6 Δεκέμβρη 2019.

Όταν το κράτος ασκεί τρομοκρατία είναι αμείλικτο, πέρα από συγγενείς, πληροφοριοδότες και δημοσιογράφους, ασκήθηκε πραγματική τρομοκρατία στους δικηγόρους των μελών της RAF όπου αρκετοί φυλακίστηκαν (ενδεικτικά αναφέρω τον Κλάους Κρουασάν), άλλοι αποκλείστηκαν από την δίκη και ήταν αδύνατη η επικοινωνία και απαγορευμένη, και όπως αποδείχτηκε, καταγράφονταν τα πάντα.

Αυτό δικαιολογεί και το γεγονός ότι στις μέρες μας το έργο παίζεται σχεδόν κάθε χρόνο και κυρίως στις εποχές που βιώνουμε, όπου συχνά παρόμοιες ιστορίες συχνά επαναλαμβάνονται.

Η άνοδος του φασισμού στην Ευρώπη και το κλίμα τρομοϋστερίας, η πλύση εγκεφάλου κι ο αποπροσανατολισμός που ασκούν τα Μ.Μ.Ε αποτελούν ζητήματα που απασχολούν τις καλλιτεχνικές ομάδες και τους θιάσους. Μπορούμε να διατυπώσουμε το συμπέρασμα ότι όλη αυτή η ποδηγέτηση στις ζωές των ανθρώπων παρασύρει καλλιτεχνικά και την θεατρική σκηνή με ανάλογες πολιτικές και σκηνοθετικές επιλογές έργων που αντιστοιχούν στις υπάρχουσες κοινωνικές προεκτάσεις της βίας, ψυχολογικής, σωματικής και συναισθηματικής. Οι δημιουργοί ανταπαντούν με όποια μέσα διαθέτουν σε μια προσπάθεια ανάδειξης του προβλήματος, πότε κρατώντας την ελπίδα ζωντανή, πότε όχι, δηλώνοντας απερίφραστα την τραγικότητα των ηρώων τους. Συχνά το πρόβλημα αναδεικνύεται ως μνήμη, αφυπνίζοντας το κοινό που συχνά βιώνει την αποχαύνωση λόγω της τηλεόρασης. Όπως εύστοχα αναφέρει ο Dort (2001), ο Φο προσπαθεί να δημιουργήσει χώρο μέσα από τα αγωνιστικά κείμενα που πραγματεύεται, ώστε η εργατική τάξη να μπορέσει απρόσκοπτα να αντιπαρατεθεί και να αναζητήσει την καινούρια κοινωνία.<sup>88</sup>



(Μετά την σύλληψη της Ουλρίκε Μάινχοφ - Ιούνης 1972)

---

<sup>88</sup> Παραθέτει ο Παγουλάτος Α. από τον Dort, (2001). *Ουτοπία* 43. Ιανουάριος, Φεβρουάριος 2001. Αφιέρωμα στον Ντάριο Φο. *Ο Ντάριο Φο και ο ελεύθερος χώρος του*. Σελ. 166.

### 3.4. Οι Θεματικοί άξονες του έργου

Οι Ντάριο Φο και Φράνκα Ράμε μέσω αυτού του συγκλονιστικού μονολόγου, εξαπολύουν ένα κατηγορώ εναντίον του αστικού κράτους, αποτυπώνοντας τις βιαιότητες και τις πρακτικές του, σηματοδοτώντας έναν διάλογο με το κοινό που δεν σταμάτησε ποτέ... Δεν αφήνουν ίχνος παρανοήσεων στο κείμενο σχετικά με τα συναισθήματα που καλλιεργούνται από και προς τον αναγνώστη-κοινό για την φρικαλεότητα των λευκών κελιών και τις συνέπειες ενός εκδικητικού εγκλεισμού.<sup>89</sup> Ο τίτλος του έργου, άλλωστε, δηλώνει τον έντονα καταγγελτικό του χαρακτήρα. Η πρόταξη της προσωπικής αντωνυμίας «Εγώ» και το ρήμα «Καταγγέλλω» δηλώνουν με σαφήνεια, εξ αρχής, το περιεχόμενο του μονολόγου.

Το έργο ξεκινά με μια ειρωνική δήλωση, σηματοδοτώντας την γυναικεία ύπαρξη στον σύγχρονο κόσμο: «Ναι, έχω παντρευτεί...απόχτησα δύο παιδιά με καισαρική τομή. Ναι, βέβαια, χωρισμένη από τον σύζυγο».<sup>90</sup> Στη συνέχεια του σπαρακτικού της λόγου η Μάινχοφ χλευάζει το κράτος δικαίου σχετικά με την επιλεκτική στάση που κρατά για την γυναίκα ως υπηρέτρια-σύζυγο, στην οποία μόλις έρχεται η ώρα της τιμωρίας, επιφυλάσσει «ΙΣΗ ποινή με έναν άντρα!». <sup>91</sup> Με την κεφαλαιογράμματα γραφή το κείμενο σχολιάζει ειρωνικά το πάγιο αίτημα των γυναικών για ισότητα που δεν θα έπρεπε να σχετίζεται όμως με τις ποινές φυλάκισης και τις συνθήκες κράτησης.

Το έργο αναδεικνύει γόνιμους προβληματισμούς, ανάλογους με αυτούς που διατυπώθηκαν και στην *Ισορροπία του Nash*. Στο επίκεντρο τίθεται το θέμα των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, της ανθρώπινης αξιοπρέπειας που οφείλει να γίνεται

---

<sup>89</sup> Η μοναδική επιζήσασα της «τελικής λύσης» του Στάμχαϊμ, Ίρμγκαρντ Μέλερ, εκείνη που έζησε και διέψευσε την κρατική εκδοχή εφόσον όσοι υπέγραψαν δήλωση ότι υπήρχε σχέδιο αυτοκτονίας, για να μην κατηγορηθεί το γερμανικό κράτος, τύγχαναν ευεργετικών διατάξεων, κι έπειτα από 23 χρόνια εγκλεισμού με 12 απεργίες πείνας, εξιστορεί ως μοναδική μάρτυρας των γεγονότων εκείνη την βραδιά, «Το πρωί της 18<sup>ης</sup> εισέβαλαν ασφαλίτες στο κελί της Ίνγκριντ Σούμπερτ, στο Στάντελχαϊμ και την υπέβαλαν σε εξονυχιστικό έλεγχο, ακόμα και γυναικολογικό. Της φώναζαν ότι οι σύντροφοί της είχαν αυτοκτονήσει και ότι και η ίδια θα έκανε το ίδιο. Ένα μήνα αργότερα, στις 12 Νοεμβρίου, η Σούμπερτ βρέθηκε κρεμασμένη στο κελί της. Με το θάνατό της ολοκληρώθηκε η εξάλειψη όλης της ιστορικής ηγεσίας της RAF. Για την Σούμπερτ δεν ολοκληρώθηκε καμιά έρευνα. Ο δικός της θάνατος δεν αποδόθηκε σε αυτοκτονία, αλλά χαρακτηρίστηκε «ανεξιχνίαστος». Η Μέλερ έμεινε περισσότερο από κάθε μέλος της RAF στις γερμανικές φυλακές.

(Ελευθεροτυπία, 5/5/1996). <http://www.iospress.gr/ios2005/ios20050213a.htm> Πρόσβαση 2 Απρίλη 2019.

<sup>90</sup>Ράμε, Φ., Φο, Ν. (1977). *Όλα για το σπίτι κρεβάτι κι εκκλησία*. Μτφρ. Π. Πεφάνη. Σελ. 121.

<sup>91</sup> Ό.π. Σελ. 122.

σεβαστή σε κάθε περίπτωση. Εγείρονται και στην περίπτωση αυτή ηθικά διλήμματα για τον τρόπο που το κράτος απαντά στη βία και τονίζεται ο εξευτελισμός της ανθρώπινης ύπαρξης μέσω των βασανιστηρίων σε κρατούμενους. Το έργο, επομένως, αναδεικνύει τις αθλιότητες του καθεστώτος και τις φασιστικές πρακτικές που χρησιμοποιήθηκαν και ασκεί κριτική στην εκάστοτε κρατική απολυτότητα, αφορμώμενο από την περίπτωση της Ουλρίκε Μάινχοφ.

Ο επίλογος του έργου ξεκινά με τον ίδιο τρόπο, με το καταγγελτικό «απαγορεύεται», κατηγορώντας το καθεστώς που με τις συνεχείς απαγορεύσεις του έρχεται σε αντίθεση με τις ομάδες εξεγερμένων που διψούν για κάτι άλλο: «Απαγορεύεται να τραβάτε φωτογραφίες, απαγορεύεται η ξεχωριστή ιατροδικαστική εξέταση, απαγορεύεται να εξεταστεί το πτώμα μου! ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ».<sup>92</sup> Η επανάληψη και η διαρκής έμφαση στον περιορισμό και την ασφυξία του «απαγορεύεται» τονίζουν την κρατική βιαιότητα και συγκάλυψη. Προηγείται άλλη μια επανάληψη για το λευκό χρώμα αυτή τη φορά. Η μετατροπή του λευκού που συμβολίζει την αγνότητα και την αθωότητα σε κάτι βασανιστικό και αβάσταχτο: «Λευκό το κελί, λευκοί οι τοίχοι...λευκό φως, ψεύτικο ...Η φωνή μου, λευκή κι αυτή αν δοκιμάσω να την χρησιμοποιήσω».<sup>93</sup> Αυτή η πλήρης αποδόμηση της έννοιας του λευκού προκαλεί ανατριχιαστικές σκέψεις και συναισθήματα. Κυριαρχεί η ένταση και ο πόνος, η αδιάκοπη καταγγελία και το διογκωμένο αίσθημα αδικίας για την μεταχείριση της κρατουμένης στα λευκά κελιά.

Το κατηγορώ της Ουλρίκε είναι παγκόσμιο γι' αυτό και το κείμενο παραμένει διαχρονικό. Μιλά με όλες τις αισθήσεις της σε έξαρση, παραθέτοντας το ρόλο που επιφυλάσσει η σύγχρονη κοινωνία για την γυναίκα, «ελκυστική και θλιμμένη και ταυτόχρονα εύθυμη και γεμάτη εκπλήξεις και μετά χαζούλα και παιδιάστικη και ύστερα μητέρα και πουτάνα».<sup>94</sup>

Το ζήτημα της θέσης της γυναίκας θίγεται και ιστορικά, αν λάβουμε υπόψη ότι η γερμανικό κράτος επιχείρησε να την αποδομήσει μέσα και από το Spiegel,

---

<sup>92</sup> Ράμε, Φ., Φο, Ν. (1977). *Όλα για το σπίτι κρεβάτι κι εκκλησία*. Μτφρ. Π. Πεφάνη. Σελ. 121.

<sup>93</sup> Ο.π. Σελ. 122.

<sup>94</sup> Ο.π. Σελ. 125.



παρουσιάζοντάς την ως αστή ή ως σύζυγο εκδότη.<sup>95</sup> Εφόσον δεν συμφωνεί με τον τρόπο ζωής και το πρότυπο της σύγχρονης γυναίκας και μάχεται ενάντια στο καθεστώς, αφού βασανιστεί, θα απαξιωθεί. Οι Φο-Ράμε ντύνουν και αναδεικνύουν αυτήν την απαξίωση μέσω του δεσμοφύλακα που την αγνοεί επιδεικτικά και την βυθίζει στην σιωπή. Έτσι πρέπει να συμβαίνει με αυτούς που τολμούν στην διαφορετικότητα και επιλέγουν κάποια «αποκλίνουσα συμπεριφορά». Όπως καταγράφει η Becker (2000) σχολιάζοντας το Spiegel της εποχής ή όπως άφησε να διαρρεύσει το γερμανικό κράτος, μια παλιά εγχείρηση στον εγκέφαλο της Ουλρίκε, ίσως ευθυνόταν για την δράση της, την ορμή που δεν μπόρεσαν ποτέ να ελέγξουν και να κατανοήσουν. Οι γυναίκες λοιπόν, οφείλουν να παραμείνουν στην σφαίρα της διχοτόμησης<sup>96</sup> ως καλές σύζυγοι, το περιβόητο «separate spheres» που αναδύθηκε την Βικτωριανή εποχή, κι όλα αυτά, μέσα στις φράσεις-σπαράγματα που αποτυπώνουν τα στερεότυπα που θίγει το πολιτικό αυτό έργο ανάμεσα στα γεγονότα του Στάμχαϊμ.

Οι Ράμε-Φο δημιουργούν μια πολύ σκοτεινή ατμόσφαιρα, εφόσον η πρωταγωνίστρια και μοναδικός χαρακτήρας που μιλά στο έργο περιγράφει τον θάνατό της. Απεικονίζει με τον τρόπο αυτό τη διαδρομή της εξεγερμένης που, αψηφώντας τους νόμους και το κράτος, διαμαρτύρεται ακόμα και για την νεκροψία της.

Σίγουρα είναι πολύ ισχυρές οι αντανάκλασεις του λόγου της Ουλρίκε με τα δωμάτια, τους ήχους, τα χρώματα, τους δεσμοφύλακες, όμως τίποτα δεν μπορεί να συγκριθεί με την περιγραφή του θανάτου. Την στιγμή εκείνη που «Βαρύς σαν το βουνό είναι ο θάνατος»<sup>97</sup> σαν να βρίσκεται σε μια στιγμή διαλόγου με το κοινό, το καλεί να μην πιστέψει όσα θα ακολουθήσουν. Εκφράζεται με τον τρόπο αυτό ένας πρόωρα αναγγελλόμενος θάνατος ενός ατόμου που ήθελε να ζήσει ή έστω να μην πεθάνει κατά αυτόν τον τρόπο, όπως κι ίδια η Ουλρίκε έγραφε στις επιστολές της προς το κοινό, σε συγκρατούμενους, στους συντρόφους, στους δικηγόρους της και κάποιες από αυτές πήραν την ονομασία «Επιστολές από την Νεκρή Πτέρυγα».

---

<sup>95</sup> Becker, B. T. (2000). *Woman, Violence, Nation: Representations of Female Insurgency in Fiction and Public Discourse in the 1970s and 1980s*. Σελ. 210.

<sup>96</sup> Οπ. Σελ. 207.

<sup>97</sup> Ράμε, Φ., Φο, Ν. (1977). *Όλα για το σπίτι κρεβάτι κι εκκλησία*. Μτφρ. Π. Πεφάνη. Σελ. 129.

### 3.5. Το πολιτικό θέατρο των Ράμε-Φο

Το πολιτικό θέατρο ως όρος επινοημένος από τον Πισκάτορ (1929), που θεωρείται από πολλούς «πατέρας» του επικού θεάτρου, έχει αφήσει τη σφραγίδα του στην συγγραφική πορεία των Ντάριο Φο και Φράνκα Ράμε που είχε άλλωστε μαρξιστικές καταβολές. Σύντροφοι στην ζωή και συνοδοιπόροι στο θέατρο, με βαθιά πολιτική δράση και θεατρικό αποτύπωμα στους εργατικούς χώρους της Ιταλίας, οι Ράμε-Φο δεν θα μπορούσαν να μην δράσουν - αλληλεπιδράσουν μέσα από την τέχνη τους σχετικά με τα γεγονότα του Στάμχαϊμ. Εμπνευσμένοι από το μπρεχτικό-στρατευμένο θέατρο (Ballerini 1978) όπου αποκαθήλωναν τα ιερά και τα όσια του ιταλικού αστικού κράτους, διαρκώς κυνηγημένοι και μην ενδίδοντας στην λογοκρισία, αντιμετώπιζοντας ως και φυλακίσεις, επέμειναν στο πολιτικό θέατρο ως μορφή έκφρασης και τρόπου ζωής. Η Ράμε είχε ιδρύσει την ομάδα Soccorso Rosso για την υποστήριξη πολιτικών κρατουμένων, ενώ ως δίδυμο δημιούργησαν την κολεκτίβα Nuova Scena υποστηρίζοντας το εργατικό κίνημα και αφήνοντας τεράστια παρακαταθήκη στο θέατρο και στους αγώνες της στρατευμένης τέχνης.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960 ο Φο, έχοντας κουραστεί από τα μιούζικαλ στην ιταλική τηλεόραση, δήλωσε ότι: «Τόσα χρόνια ήμουν ο γελωτοποιός της μπουρζουαζίας, τώρα θα γίνω ο τρελός του προλεταριάτου. Αυτοί θα γίνουν οι αποδέκτες των ύβρεών μου» (παρατιθέμενο από Mitchell 1984).

Οι δυο συγγραφείς σίγουρα έδρασαν σε ένα αριστερό-πολιτικό ακτιβισμό και οι διώξεις, η λογοκρισία και οι πολιτικές έριδες δεν ήταν σπάνιο φαινόμενο. Παρόλα αυτά κατάφεραν να αφήσουν την ανάλογη θεατρική κληρονομιά και κουλτούρα που επηρεάζει την Ιταλική σκηνή ως σήμερα όπως και άλλες χώρες, με δεκάδες μεταφράσεις και παραστάσεις.<sup>98</sup> Γύρω στο 1980, στο απόγειο της καριέρας τους, τους απαγορεύθηκε η είσοδος στην Αμερική με την αιτιολογία ότι υποστήριζαν επαναστατικές οργανώσεις και συγκέντρωναν χρήματα για αυτές, πράξη που

---

<sup>98</sup> Taviano, S. (2005). *Staging Dario Fo and Franca Rame: Anglo-American Approaches to Political Theatre*. Σελ.21.

πυροδότησε διαδηλώσεις από ηθοποιούς και καλλιτέχνες όπως οι Νόρμαν Μαίηλερ, Άρθουρ Μίλλερ και Μάρτιν Σκορτσέζε (Μπέχαν 2000).<sup>99</sup>

Κάτω από αυτές τις συνθήκες ως απότοκο της θεατρικής τους πορείας και της πολιτικής δράσης παρήγαγαν το έργο *Εγώ η Ουλρίκε Μάινχοφ Καταγγέλλω*. Η σκληρότητα του έργου αυτού, τα στοιχεία ρεαλισμού που στοχεύουν στην πρόκληση οργής του κοινού για τον βασανισμό-εγκλεισμό της Μάινχοφ παραπέμπουν σε μια άρνηση της ηθικής, η οποία επιτυγχάνεται μέσω της γλώσσας, φέρνοντας τον αναγνώστη-θεατή «ανάμεσα στο όνειρο και το γεγονός»,<sup>100</sup> όπως υποστήριξε ο Αρτώ στο *Θέατρο και το Είδωλό του*.

Παρόλο που ο μονόλογος βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα και επιστολές της Ουλρίκε Μάινχοφ, δεν είναι καθαρό δείγμα ντοκουμέντου, αλλά δανείζεται τα στοιχεία των γεγονότων, συμπλέκοντας παράλληλα την ηθική της κοινωνίας-κράτους, προβληματίζοντας και σοκάροντας μέσω της γλώσσας τον αναγνώστη απέναντι στο ζήτημα της ένοπλης πάλης και της καταδίκης σε απάνθρωπα βασανιστήρια μέσω της κρατικής υπόστασης.

Ο παρεμβατικός τρόπος του θεάτρου στην περίπτωση των Ράμε-Φο εφαρμόστηκε σε πολλές περιπτώσεις. Ένα ενδεικτικό παράδειγμα είναι ότι οι δύο δημιουργοί βοήθησαν κάποτε να πουληθούν 10.000 ποτήρια μετά από παράσταση με τους θεατές να τα αγοράζουν μονομιάς, μιας και ένα εργοστάσιο έκλεινε και οι εργάτες βρέθηκαν χωρίς δουλειά.<sup>101</sup> Ανέβασαν στην σκηνή κάποιον από αυτούς που μίλησε για το πρόβλημα και ζήτησε αλληλεγγύη. Σύμφωνα με τον Behan, «Η ζωή και το έργο των Ράμε-Φο είναι μια γιορτή των καταπιεσμένων, εκείνων που αγωνίζονται εναντίον ενός άδικου κόσμου. Και παρόλο που η καριέρα τους ήρθε στο τέλος της, είναι σαφές ότι η πολιτική πραγματικότητα που οδήγησε σε μεγάλο μέρος αυτό το έργο, παραμένει τόσο σύγχρονη όσο ποτέ».<sup>102</sup>

Ο τρόπος που το δίδυμο αυτό χειρίστηκε το κείμενο, αλλά και η αλληλεπίδραση μεταξύ σκηνικού αποτελέσματος και θεατών ήταν αποκαλυπτικός. Αναφερόμενος στο literary concept και στη σημασία του κειμένου που πρέπει

<sup>99</sup> Behan, T. (2000). *Dario Fo - Revolutionary Theatre*. Σελ. 2.

<sup>100</sup> Αρτώ, Α. (1992). *Το θέατρο και το είδωλό του*. Μτφρ. Π. Μάτεσις. Σελ. 104.

<sup>101</sup> Taviano, S. (2005). *Staging Dario Fo and Franca Rame: Anglo-American Approaches to Political Theatre*, Routledge. Σελ. 22.

<sup>102</sup> Behan, T. (2000). *Dario Fo - Revolutionary Theatre*. Σελ. 141.

πάντα να βρίσκεται στην κορυφή, τόνισαν ότι το κείμενο θα πρέπει να μιλά από μόνο του απογυμνωμένο από φτιασίδια και υπερβολικά σκηνικά. Με τον τρόπο αυτό υπογραμμίζεται η διάσταση του κειμένου που μέσω της δυναμικής των ηθοποιών αλλάζει και γίνεται εξολοκλήρου ένα διαφορετικό έργο-κείμενο και απαλλάσσει τον ηθοποιό από την ανάγκη να πείσει με την ερμηνεία του. Διαφορετικά, αν ο ηθοποιός χρειάζεται ήχους και τεχνάσματα και δεν μπορεί να τα υποστηρίξει μέσω της τεχνικής του, αναγκάζεται να γίνει και ο ίδιος το σκηνικό. Σε αυτήν την περίπτωση ο Φο, συνηγόρησε αναφερόμενος στον Μολιέρο και τον Μέγιερχολντ, ότι τότε ο ηθοποιός δεν έχει το σθένος και την τεχνική να υποστηρίξει με τις κινήσεις του και το τέμπο του το κείμενο-έργο.<sup>103</sup>

Η σχέση που δημιουργείται με τον αναγνώστη, πόσο μάλλον με το κοινό στο συγκεκριμένο μονολογικό είδος είναι και η επιτυχία της ομάδας των Ράμε-Φο. Το δίδυμο παρουσίαζε το έργο του στους θεατές κάνοντας ερωτήσεις στο τέλος ώστε να επιτευχθεί ο στόχος της αφύπνισης μέσω της ανατροφοδότησης. Κατάφεραν να έχουν άμεση επαφή με το κοινό τους και ήταν διαρκώς ενάντια σε κάθε μορφής αδικία κι όπως αναφέρει η Cottino: «Κρίνοντας ανοιχτά κι επικριτικά το πολιτικό και κοινωνικό σύστημα της εξουσίας, τόσο ο Ντάριο Φο όσο και η Φράνκα Ράμε έγιναν αντικείμενο μιας κοινωνικά επαναλαμβανόμενης πολιτικής εκστρατείας που αποσκοπούσε στον έλεγχο και μάλιστα στη σιωπή του διαφωτιστικού και ενοχλητικού λόγου τους».<sup>104</sup> Αυτή η δράση, η αμφισβήτηση του κράτους που πυροδοτεί τα ακροδεξιά-φασιστικά παρακλάδια του είχε πολύ ουσιαστικές συνέπειες για την Φράνκα Ράμε. Ποιος μπορεί άλλωστε να μην θαυμάσει το σθένος της, όταν επανήλθε με νέους αντιφασιστικούς μονολόγους μόλις δυο μήνες μετά την φρικτή επίθεση ακροδεξιών που δέχτηκε, οι οποίοι την άφησαν ημιθανή και βιασμένη σε πάρκο, τον Μάρτη του 1973.

Με τόλμη και πάντοτε με γνώμονα την χειραφέτηση του κοινού δημιουργούσαν καινούριους χώρους και όπως λέει ο Dort για τον Φο: «Η προφορική γλώσσα γίνεται γραπτή γλώσσα, η παράδοση αναλαμβάνει την επικαιρότητα, το παρελθόν αντιπαράκειται στο πιο άμεσο παρόν, η μνήμη απαιτεί δράση,

---

<sup>103</sup> Behan, T. (2000). *Dario Fo - Revolutionary Theatre*. Σελ. 43.

<sup>104</sup> Cottino-Jones, M. (1995). *Franca Rame on Stage. The Militant Voice of a Resisting Woman*. Italice. Σελ. 324.

η αφήγηση μετατρέπεται σε ερμηνεία και το σώμα αντικαθιστά την ομιλία».<sup>105</sup> Πόσο εισακούγεται μέσα σε αυτό το πλαίσιο ο σπαραγμός της Ουλρίκε, όταν ο λόγος της σαν θραύσματα σφυροκοπάει θεατές και αναγνώστες για τις συνθήκες που βιώνει, όταν οργισμένη τους απευθύνεται εγκαλώντας τους ότι την φοβούνται: «Τρέμετε μήπως μπορέσω και αντισταθώ... τρέμετε στη σκέψη μήπως και άλλοι, όπως εγώ, όλοι οι σύντροφοί μου, έρθουν και σας καταστρέψουν τον ωραίο αυτό κόσμο που επινοήσατε».<sup>106</sup> Υπό την οπτική αυτή προσπαθεί να αφυπνίσει το κοινό και τους αναγνώστες, εξαπολύοντας το παράπονο για την δουλικότητα και τον ωχαδερφισμό της εποχής παρομοιάζοντάς τους με πεθαμένους. Άλλωστε, οι νεκροί δεν έχουν συναισθήματα. Ευρισκόμενη για τέσσερα χρόνια σε πλήρη απομόνωση δεν σταμάτησε να γράφει συνεχώς για τις απάνθρωπες συνθήκες κράτησής της, ενώ παράλληλα αγωνιζόταν να αφυπνίσει τη μάζα που καθοδηγούνταν πλήρως από το καθεστώς που την δολοφόνησε, προαναγγέλλοντας τον θάνατό της σε αυτές τις επιστολές.

Για αυτήν την προσπάθεια μεταφοράς και ανάδειξης του πολιτικού ζητήματος στην σκηνή, ο Πισκάτορ δημιούργησε πρώτος τις συνθήκες για το πολιτικό θέατρο. Μαζί με τον Μπρέχτ αποσκοπούσαν στην αφύπνιση του κοινού, ώστε εκείνο να δράσει και να προχωρήσει στην κοινωνική αλλαγή. Στο μοναδικό βιβλίο που εξέδωσε, ο Πισκάτορ αναφέρει ως απαρχή ανάπτυξης του πολιτικού θεάτρου, το γερμανικό κίνημα του εξπρεσιονισμού, με το θέατρο *Das Junge Deutschland* του Heinz Herald (1917) να ανεβάζει τα δυο πρώτα πολεμικά έργα. Το κίνημα καλλιτεχνών του Dada, που προηγήθηκε, με πιο ξεκάθαρη στόχευση και επαναστατικά συνθήματα βοήθησε το πολιτικό θέατρο να ανθίσει, παρά την επίμονη προσήλωση στην αλήθεια και την αποτύπωση της πραγματικότητας που καλλιεργούνταν μέσω του Νατουραλιστικού ρεύματος (Piskator 1929).<sup>107</sup> Μέσα σε αυτό το πλαίσιο δημιούργησε, άλλωστε, και ο Μπρέχτ, εξελίσσοντας το είδος του επικού θεάτρου του Πισκάτορ.

---

<sup>105</sup> Παγουλάτος, Α. (2001). *Ουτοπία* 43. Ιανουάριος, Φεβρουάριος 2001. Αφιέρωμα στον Ντάριο Φο. *Ο Ντάριο Φο και ο ελεύθερος χώρος του*. Σελ. 166.

<sup>106</sup> Ράμε, Φ.- Φο, Ν. (1977). Όλα για το σπίτι κρεβάτι κι εκκλησία. Μτφρ. Π. Πεφάνη. Σελ. 123.

<sup>107</sup> Piscator, E. (1929) *The Political Theatre*. Σελ. 36.

Σε αυτήν την καλλιτεχνική μορφολογία εκδηλώνεται και το ενδιαφέρον του Ντάριο Φο για το πολιτικό θέατρο. Σε μια συνέντευξή του (Ballerini 1978) δήλωσε ότι «όταν άρχισα να έχω αίσθηση του θεάτρου και του ρόλου μου σε αυτό, συνειδητοποίησα ότι υπήρχαν δύο θεμελιώδεις πτυχές που στη συνέχεια βρήκα εύστοχα στον Μπρεχτ, στον Μέγιερχολντ και τους θεωρητικούς του επικού δράματος».<sup>108</sup>

### 3.6. Ο πολιτικός χαρακτήρας του έργου

Το πολιτικό θέατρο καταπιάνεται με ζητήματα κοινωνικοπολιτικής φύσεως, έχοντας ως κύριο αίτημά του την κοινωνική αλλαγή και την μεταστροφή πεποιθήσεων και αντιλήψεων σχετικά με τα στερεότυπα που καταπιέζουν τα άτομα. Όπως αναφέρει ο Πισκάτορ (1929) ο πολιτικός χαρακτήρας του θεάτρου ήταν απαραίτητο να αναδειχθεί μέσα από αυτή τη σχέση του θεάτρου με τη διαδικασία της κοινωνικής επανάστασης.

Αυτήν την διαδρομή ακολούθησαν και οι Ράμε-Φο μέσω του έργου, οπτικοποιώντας την βιαιότητα των ήχων αλλά και των σημείων στίξης που είτε μέσω της ανάγνωσης είτε ως παύσεις μέσω των ηθοποιών στη σκηνική παρουσίαση καταφέρνουν να μεταφέρουν τη λύπη αλλά και το θυμό γι' αυτήν την άδικη μεταχείριση κρατουμένων στα κελιά. Η αλληλουχία των λέξεων: «πρέσα .. το σφυρί ... το τρυπάνι ... τα καζάνια ... το αέριο ... Η αλυσίδα παραγωγής ... Σταματήστε τις μηχανές, ... τι υπέροχο πράγμα η ησυχία»<sup>109</sup> είναι εκκωφαντική.

Το περιεχόμενο του έργου είναι αναμφισβήτητα και αποκλειστικά πολιτικό. Λειτουργώντας επαγωγικά, παίρνοντας αφορμή από μια ειδική περίπτωση γίνεται αναγωγή σε μια γενικότερη συνθήκη. Το κείμενο των Ράμε-Φο καταλήγει να μιλά στην καρδιά κάθε αδικημένου, των καταπιεσμένων εργατών που υποφέρουν κάτω από τους ήχους των μηχανών με τα γνωστά προβλήματα υγείας που ακολουθούν, των γυναικών και κάθε λογής κατασκευασμένων κοινωνικών ρόλων, και όλων εκείνων που εξαναγκάζονται να ζουν κάτω από το εξουσιαστικό βάρος του καπιταλισμού. Το κείμενο δημιουργεί μια ατμόσφαιρα ανάγκης για ουσιαστική αλλαγή σκέψης και συναισθήματος, καταδεικνύοντας τον εχθρό-

---

<sup>108</sup> Ballerini, L., Risso, G., Fo, D., Hallquist, L., & Weinpple, F. (1978). Dario Fo Explains: An Interview. *The Drama Review: TDR*, 22(1), Σελ.42.

<sup>109</sup> Ράμε, Φ.- Φο, Ν. (1977). *Όλα για το σπίτι κρεβάτι κι εκκλησία*. Μτφρ. Π. Πεφάνη. Σελ. 127.

δυνάστη που έχει όνομα και λέγεται κράτος-βαρβαρότητα. Αυτή η σύνθεση του κειμένου και της θεματικής του μετατρέπεται σε διαμαρτυρία για όλους εκείνους τους εκφοβισμένους σηματοδοτώντας την έμπρακτη αλληλεγγύη. Ο μονόλογος προσκαλεί τους απανταχού καταπιεσμένους να αφυπνιστούν και να αντιδράσουν ακολουθώντας το παράδειγμα της Ουλρίκε που μέχρι θανάτου δεν συμβιβάστηκε.

Υπό την οπτική αυτή το κείμενο έχει ως στόχο να λειτουργήσει παρεμβατικά και να οδηγήσει στην κοινωνική αλλαγή. Πρόκειται για ένα πιο σύγχρονο «θέατρο με θέση», που αφορά ευρύτερες κοινωνικές ομάδες και συστήματα και παίρνει μέρος υπέρ συγκεκριμένων δράσεων, ασκώντας έντονη κριτική που στρέφεται εναντίον του ίδιου του κράτους αποσκοπώντας στην αποδόμησή του.



1977- Πρόβα τζενεράλε για το *Όλα για το Σπίτι Κρεβάτι κι Εκκλησία*, (Ράμε-Φο) σκηνή Settimo Milanese (MI) για την υποστήριξη των εργαζομένων σε υπό κατάληψη εργοστάσια, μέσα στο ιστορικό πλαίσιο του μαζικού κινήματος της εποχής. Αρχείο: Φράνκα Ράμε.

<http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=6743&IDImmagine=3&IDOpera=182>

Πρόσβαση 1<sup>η</sup> Μάη 2020.

# Επίλογος

Από την ανάλυση που προηγήθηκε διαπιστώθηκε ότι υπάρχει κοινό υπόβαθρο στα τρία υπό εξέταση κείμενα, καθώς αναφέρονται σε ιστορικά γεγονότα και ιστορικές προσωπικότητες που ανέπτυξαν επαναστατική δράση. Και στις τρεις περιπτώσεις το δραματουργικό υλικό πηγάζει μεταξύ άλλων από έγγραφα-ντοκουμέντα που ενισχύουν τον ιστορικό χαρακτήρα και διαλέγονται με αυτόν.

Τα θέματα που θίγονται στα κείμενα αυτά είναι εξίσου καίρια. Ζητήματα ηθικής, ανθρώπινης αξιοπρέπειας, ανθρωπίνων δικαιωμάτων, τα όρια της βίας, η βία του κράτους που λειτουργεί ως τιμωρός στην ήδη εκδηλούμενη βία, η επαναστατική δράση και τα όριά της, η φύση και η λειτουργία της ένοπλης δράσης. Η τολμηρότητα αυτών των θεμάτων προκάλεσε πολλές φορές αντιδράσεις στην κοινή γνώμη με χαρακτηριστικό παράδειγμα την παράσταση *Ισορροπία του Nash*, η οποία τελικά μετά από αντιδράσεις λογοκρίθηκε. Τέτοιου είδους ενέργειες ασφαλώς και αποτελούν φραγμό της ελεύθερης καλλιτεχνικής έκφρασης.

Μέσα από την ανάλυση διαπιστώθηκε ότι το θέατρο και ειδικά αυτό που αποκαλούμε πολιτικό θέατρο<sup>110</sup> στρέφει την προσοχή του σε προσωπικότητες της ιστορίας που ανέπτυξαν επαναστατική δράση, σε πρόσωπα της ιστορίας που αποτέλεσαν «αρνητικούς πρωταγωνιστές» για κάποιους, για άλλους παραμένουν αγωνιστές, επιχειρώντας να φωτίσει τα κίνητρα των δράσεών τους. Παράλληλα, διερευνά τις προσωπικότητες αυτές ως περιπτώσεις που μετά τη σύλληψή τους αντιμετωπίστηκαν περισσότερο εκδικητικά και απαξιώθηκαν ως τρομοκράτες, στερούμενοι βασικών ανθρωπίνων δικαιωμάτων.

Οι δραματουργικές τεχνικές που χρησιμοποίησαν οι συγγραφείς των έργων αυτών ποικίλουν, και όπως αναπτύχθηκε στη διατριβή, αξιοποιούνται τρόποι μιας νέας μορφής Αγκιτπρόπ, πιο σύγχρονης αλλά και παραδοσιακές τεχνικές του πολιτικού θεάτρου. Η αναφορά στα ιστορικά αυτά πρόσωπα και σε πτυχές της ζωής και της δράσης τους ή το πως αντιμετωπίστηκαν μετά από αυτήν τη δράση έχει ως στόχο να προβληματίσει τους θεατές όχι μόνο για τη δική τους στάση σε

---

<sup>110</sup> Σύμφωνα με την προσέγγιση του Πισκάτορ που αναφέρθηκε στην εισαγωγή.



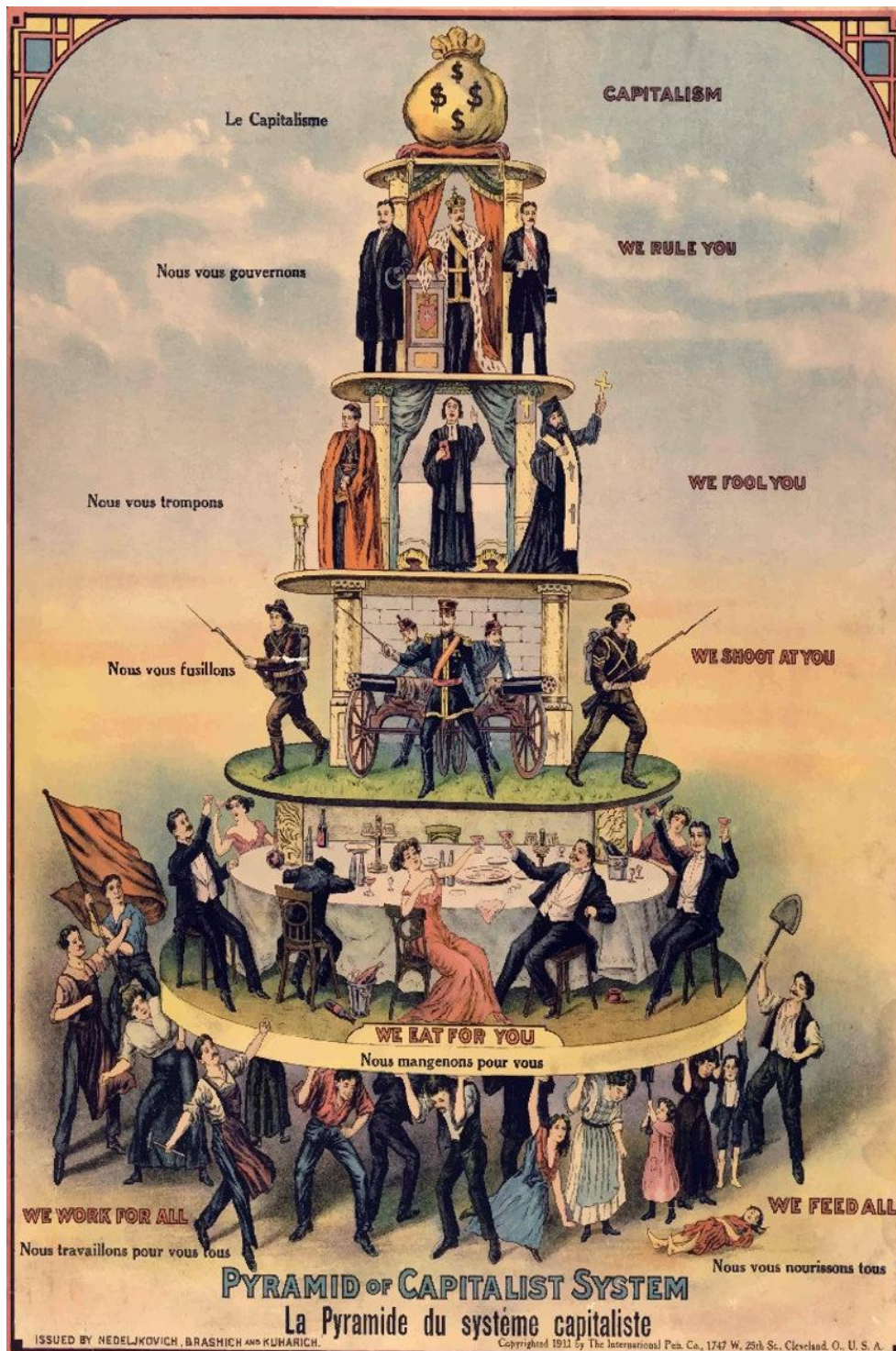
κάθε προσπάθεια συμβιβασμού ή καταπίεσης. Οι συγγραφείς στοχεύουν στην πολιτική αφύπνιση και ευαισθητοποίηση του κοινού απέναντι στο ζήτημα της αποδόμησης του αστικού κράτους και της θέσης της ένοπλης αντί-βίας. Ο προβληματισμός προεκτείνεται και στις πρακτικές που το ίδιο το κράτος υιοθετεί. Ο θεατής λοιπόν καλείται με τέτοιου είδους δραματουργίες να βρει απαντήσεις και να λάβει θέση απέναντι σε τέτοιου είδους δύσκολα ζητήματα.

Οι παράλληλοι δρόμοι του πολιτικού θεάτρου με τις κοινωνικό-πολιτικές μορφές εξουσίας που αντιμάχεται και οι τέμνουσες γραμμές των κειμένων με την αληθινή ζωή και τη μυθοπλασία αποτέλεσαν το πρωτότυπο πεδίο αυτής της διατριβής. Επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον μου σε αυτά τα έργα, αναδείχθηκαν σημαντικές δραματικές προσωπικότητες και χαρακτήρες, τόσο δραματικοί-φανταστικοί όσο και πραγματικοί-ιστορικοί, όπου σε κάθε περίπτωση, η ίδια η ιστορία ενισχύει τη δυναμική τους και αντίστροφα. Σε τελική ανάλυση, αυτοί είναι οι στόχοι του πολιτικού θεάτρου. Σε όλο τον κόσμο, η δραματουργία αντλεί υλικό και έμπνευση, όπως αποδεικνύεται, από τέτοια εμβληματικά άτομα, και αυτή η έλξη αντανακλά τη μεγάλη επιθυμία του κοινού να παρακολουθήσει την Ιστορία να μεταμορφώνεται σε θεατρικές δράσεις. Η λέξη «δράσεις» σημειώνεται σκόπιμα εδώ αντί για παραστάσεις, αφού η ίδια η Ιστορία μέσω μιας διαλεκτικής με το θεατρικό κείμενο και μέσω των στόχων των συγγραφέων καταφέρνουν να εξεγείρουν, να προκαλέσουν το κοινό, να επαναπροσδιορίσουν τα όριά του και να τα επεκτείνουν.

Όλοι παρατηρούμε ότι η κοινωνική αδικία διαιωνίζεται και γιγαντώνεται. Πολλοί ασφυκτιούν. Κάποιοι θα βρουν τις δικές τους βαλβίδες εκτόνωσης. Αυτή λοιπόν η φωνή της αδικίας, εκπεφρασμένη μέσα από το επικό θέατρο, το θέατρο ντοκουμέντο και τη σύγχρονη μορφή της Αγκιτπρόπ αποζητά την κοινωνική δικαιοσύνη. Μέσα από την διάδοση ιδεών, αυτή η μαχητική φωνή, επιδρώντας στην κοινή γνώμη και κινητοποιώντας το κοινό θα συνεχίσει να στοχεύει στην αποδόμηση αυτών των μορφών εξουσίας δίχως να μπορεί κανείς να αμφισβητήσει ούτε την φαυλότητά τους αλλά ούτε και να εμποδίσει την ανταπόκριση του κοινού σε αυτού του είδους την πολιτική μορφή έκφρασης μέσω του θεάτρου.

Αυτή ήταν και η στόχευση αυτής της διατριβής. Αφορμώμενη από ιστορικό-πολιτικά ντοκουμέντα και με εργαλείο τα δραματικά κείμενα και τις αναλύσεις τους στο μέτρο που επιτρέπει η έκτασή της, επιχειρήθηκε να διερευνηθεί η ιστορία που μιλά κατευθείαν στο κοινό δίχως να βραχυκυκλώνει σε πολιτικές ουδετερότητες και απολίτικες αναλύσεις και θέσεις. Αντιθέτως, επεδίωξε να κάνει οικείο το ξένο μέσα από την παράθεση και την ανάλυση του ιστορικού πλαισίου και της δράσης που γεννά την θεατρική έκφρασή του και αντιστρόφως.

Σε μελλοντικό χρόνο το αρχικό αυτό υλικό της έρευνάς μου θα αποτελέσει την απαρχή για περαιτέρω εμβάθυνση και ενδεχομένως για μια διεξοδικότερη έρευνα σχετικά με τα εξεταζόμενα έργα και ίσως κάποια άλλα του είδους αυτού, αναλογικά με τον παγκόσμιο αντίκτυπο που είχαν στο κοινό, και αλληλεξαρτώμενα με τα ζητήματα που θίγουν για τις κάθε είδους αντιφάσεις της αστικής νομιμότητας.



Πόστερ του 1911 για το Αμερικάνικο περιοδικό Industrial Worker της παγκόσμιας ένωσης εργατών της εποχής (IWW), εμπνευσμένο από την ανάλογη αφίσα του 1901 του Ρώσου Nicolas Lokhoff. Παρόλο που έχουν περάσει περισσότερα από 100 χρόνια, η «εικόνα» παραμένει ίδια, ίδια και η προβληματική.

# Παράρτημα Α

*Εγώ η Ουλρίκε Μάινχοφ Καταγγέλλω στην ελληνική θεατρική σκηνή*

Οι δημιουργοί των παραστάσεων για τους οποίους θα γίνει λόγος παρακάτω είτε μέσω συνεντεύξεων είτε με αυτούσιο τον λόγο τους παραθέτουν πτυχές του σκηνοθετικού τους οράματος και του ίδιου του έργου των Ράμε-Φο.

Η ομάδα του εργαστηρίου του θεάτρου Διθύραμβος «Ανοικτίρμονες group» σε σκηνοθεσία Έφης Νιχωρίτη παρουσίασε τον μονόλογο στα πλαίσια του 30<sup>ου</sup> Φεστιβάλ Βριλησίων, «Μουσικές και θεατρικές διαδρομές 2019» τον Σεπτέμβρη, αλλά και τον Φλεβάρη του ίδιου έτους με τις παρακάτω προσθήκες: *Σώπα μη μιλάς* του Αζίζ Νεσίν, *Όταν* του Μιχάλη Κατσαρού, και *Μια μητέρα σκλάβας εξορκίζει το παιδί της* της Μάινχοφ.

Η Έφη Νιχωρίτη είναι Πτυχιούχος της Δραματικής Σχολής Θεάτρου και Κινηματογράφου της Ευγενίας Χατζίκου, συνδημιουργός με τον Μιχάλη Ζωγραφίδη της ομάδας Διθύραμβος, η οποία στεγάζεται στην Εστία Τέχνης Διθύραμβος στο Μαρούσι. Με συμμετοχή σε περισσότερες από 70 θεατρικές παραγωγές, από Ίψεν, Μολιέρο και Γκολντόνι, μέχρι Χουρμούζη, Μουρσελά και Μποστ, από Λόρκα και Ντάριο Φο, μέχρι Στρίντμπεργκ, Καμύ και Ντουράνγκ, ερμηνεύοντας ταυτόχρονα τους κεντρικούς γυναικείους ρόλους. «Εγκλωβίζοντας» την Μάινχοφ μέσα σε ένα πρωτοποριακό όραμα τοποθετώντας στον ρόλο ηθοποιό ΑΜΕΑ, θέλησε να αναδείξει τα θραύσματα του κειμένου, το οποίο δεν αφήνει περιθώρια για διπλές ερμηνείες σχετικά με τις επιπτώσεις στην υγεία εγκλειστών σε λευκά κελιά. Ακολουθεί αυτούσια η δήλωση της σκηνοθέτιδας:

«Υπάκουσα απολύτως στο πνεύμα του κειμένου. Προσπάθησα να αποδοθεί ο καταγγελτικός και οργισμένος λόγος της ηρωΐδας, μέσα από την κατάσταση της και όχι σαν «μανιφέστο». Πρόσθεσα και κάποια άλλα κείμενα με στόχο να καταδείξω πως η στόχευση που έχουν τέτοιες πρακτικές από τη μεριά της εξουσίας, αλλά και τα αποτελέσματά τους, μας αφορούν όλους, και όχι μόνο όσους/ες έρχονται σε απευθείας σύγκρουση μαζί της (με την εξουσία).

Η κοπέλα που ερμήνευσε την Μάινχοφ είναι ΑΜΕΑ και με μεγάλη δυσκολία στην κίνηση. «Έχτισα» λοιπόν πάνω στην ακινησία της, προσπαθώντας να αποδώσω όσο μπορώ καλύτερα το αίσθημα της ανελευθερίας και του περιορισμού των κινήσεων, αφήνοντας να «μιλήσει» το κείμενο. Χρησιμοποίησα και άλλες τρεις γυναίκες με λευκά, σε αντίθεση με την Μάινχοφ που ήταν στα μαύρα, οι οποίες ανέλαβαν δράση, αφού ακούμε στο κείμενο πως κρεμάστηκε, θέλοντας να δείξω πως πάντα θα έρχεται κόσμος να συνεχίζει τον αγώνα. Προτίμησα γυναίκες, γιατί είναι φανερό η προτροπή για τη γυναικεία χειραφέτηση στο τέλος του κειμένου. Το σκηνικό ήταν μαύρο με βασικό στοιχείο τα κρεμασμένα σχοινιά, τα οποία χρησιμοποίησα επίσης αντί για κάγκελα σε μια «συμβολική» πόρτα φυλακής κι ένα συμβολικό φεγγίτη/παράθυρο».

Ντάριο Φο - Φράνκα Ράμε

**Εγώ - η Ουλρίκε Μάινχοφ καταγγέλλω**

Σκηνοθεσία Έφη Νιχυρίτη

Μαρία Χριστίνα Τζαβάρη - Σάββας Πετρίδης - Μίκα Φιλοπούλου - Καλυψώ Ζωγραφίδη - Αναστασία Βούλγαρη

15. 16. 17. 18.  
Φεβρουαρίου  
9.15 μμ

ΘΕΑΤΡΟ ΔΙΘΥΡΑΜΒΟΣ  
Λητούς 6 Μαρούσι | 2106106897

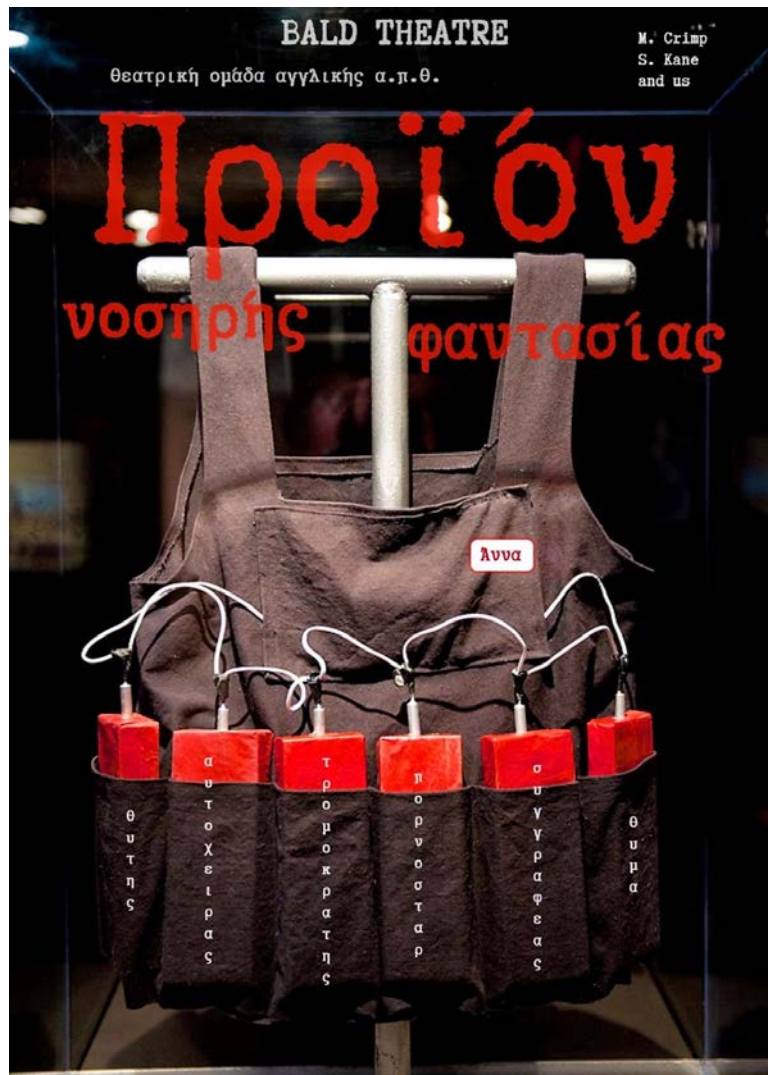
Ανοικτίρμονες\_group

Θεατρο  
Διθύραμβος  
καλλιπαιάνες



Ακολουθεί η παράσταση «Προϊόν Νοσηρής Φαντασίας» από την Θεατρική ομάδα «BALD THEATRE» της Αγγλικής Φιλολογίας του Α.Π.Θ σε σκηνοθεσία Δέσποινας Καλαϊτζίδου που ανέβηκε το 2014 στην 10<sup>η</sup> Διεθνή Πανεπιστημιάδα Θεάτρου, στις Σέρρες, με την προσθήκη του μονολόγου Ράμε-Φο, στην Θεσσαλονίκη στο Θέατρο «Άνετον», καθώς και στον Κοινωνικό Χώρο «Μικρόπολις».





Ακολουθεί μίνι-ηχογραφημένη συνέντευξη με την βραβευμένη θεατρική συγγραφέα, θεατροπαιδαγωγό και σκηνοθέτιδα Δέσποινα Καλαϊτζίδου. Τα έργα της έχουν παιχτεί σε επαγγελματικούς, ερασιτεχνικούς και σχολικούς θιάσους σε Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Ηράκλειο, Κατερίνη και Σέρρες.

ΣΠ – Ευχαριστούμε για την προθυμία να μιλήσετε για τον μονόλογο της Ουλρίκε. Ποιος ο λόγος προσθήκης του έργου μετά την πρώτη παράσταση στις Σέρρες;

ΔΚ – Είδα ότι έλειπε το πολιτικό μήνυμα, παρόλο που τα κείμενα του Κρίμπ *Απόπειρες* και της Σάρα Κέιν *4:48 Ψύχωση* έδιναν πολύ δυνατό στίγμα, είδα παρόλαυτά ότι κάτι χρειαζόταν για την αρτιότητα της παράστασης. Αυτή ήταν και η ανατροφοδότηση του κοινού στο θέατρο Άνετον όπου δόθηκε έμφαση στο έργο της Φράνκα Ράμε και του Ντάριο Φο. Η σκηνοθετική ματιά ήταν να παιχθεί από άνδρα ηθοποιό τονίζοντας την δύναμη του ρόλου χωρίς το πρόσωπο Ουλρίκε να επισκιάσει το κομμάτι αυτό της παράστασης. Γι' αυτόν τον λόγο στην αρχή του μονολόγου οι λέξεις «-Όνομα, -Επώνυμο,» ακούγονταν ηχογραφημένες, με βουβό τον ηθοποιό, δεν είχαν απόκριση, μόνο σιωπή κι έπειτα ένας υπόκωφος θόρυβος, λίγο τρομακτικός, όπως η ειδοποίηση για μια πόρτα που θα κλείσει. Ήθελα αυτή η ανωνυμία και η στιγμή να γίνει η διαδρομή μιας ταύτισης για όλο το κοινό, ως καταπιεζόμενο και αδικημένο ξεχωριστά για τον καθένα, μέσα από τα λόγια της Ουλρίκε. Ήθελα μια καθαρή σύνδεση με φυσική ροή, κι αν ακόμα κάποιοι δεν γνώριζαν τον συγκεκριμένο μονόλογο, παρόλο που υπήρχε στο πρόγραμμα, η Ουλρίκε που υποφέρει και πνίγεται στα λευκά κελιά, όπως και η Άννα του Κρίμπ που ασφυκτιά στο έργο του συγγραφέα, θα μπορούσε να είναι η συνέχεια ή η αφετηρία για μια ιστορία πολέμου και σκληρότητας, η πιο τραγική εκδοχή.

ΣΠ – Ποια είναι τα κοινά ανάμεσα στην Ουλρίκε και την Γυναίκα της Κέιν;

ΔΚ – Ο χαρακτήρας της Ουλρίκε Μάινχοφ μπήκε εμβόλιμος μέσα στο έργο του Κριμπ, για να συντροφεύσει τον χαρακτήρα της Σάρα Κέιν του *4:48 Ψύχωση*. Οι δυο τους δεν φαίνεται να έχουν πολλά κοινά, αλλά μάχονται και οι δύο ενάντια στο Κράτος. Η Ουλρίκε μέσα από τη φυλακή και η Γυναίκα της Κέιν από τα ψυχιατρεία. Και οι δύο χρειάζονται κάποιους να τις «φυλάνε», αλλιώς θα ξαμοληθούν στους δρόμους, θα γυρίσουν γυμνές σε φωτεινές πλατείες, θα φτύσουν πάνω στις κρατικές υπηρεσίες, και μια από αυτές ίσως τις βάλει και



φωτιά. Αν όντως το κάνει, η άλλη θα κοιτάει γελώντας άγρια. Νομίζω ότι η Ουλρίκε θα έπαιρνε τη Γυναίκα αγκαλιά και θα κοιτούσαν μαζί τη φωτιά. Αργότερα, βέβαια, θα καίγονταν και οι δύο. Η φωτιά της Ουλρίκε τελικά ήταν τόσο δυνατή, που ακόμα μπορεί κάποιος να δει τις φλόγες της. Κι όσο πιο κοντά πάει κανείς στη φωτιά της, τόσο αυτή θα καίει δυνατά.

Η παρακάτω αφίσα ανήκει στο έργο που ανέβασε ο Νικόλας Ταρατόρης *Ανθρώπινες Κραυγές*, βασισμένος στα κείμενα *Εβραία* του Μπέρτολτ Μρεχτ και το *Εγώ η Ουλρίκε Μάινχοφ Καταγγέλλω*. Το έργο ανέβηκε το 2014, αρχικά για λίγες παραστάσεις, αλλά παρόλα αυτά παιζόταν σε γεμάτο θέατρο για αρκετούς μήνες. Τον Μάιο του 2019 παρουσιάστηκε εκ νέου. Η ηθοποιός που ενσάρκωσε την Ουλρίκε, όπως δήλωσε ο σκηνοθέτης, στις πρόβες δέχτηκε ξαφνικά μια μορφή βίας από εκείνον, ώστε να περάσει μέσω του σοκ σε ένα επίπεδο-στάδιο σχετικής ταύτισης με τον ρόλο. Μετά το περιστατικό και το αρχικό σοκ αδυνατούσε να πει τα λόγια όμως στην συνέχεια απέκτησε στενότερη σχέση με τον ρόλο. Στην παράσταση σκιαγραφείται ο ξεπεσμός του ανθρώπου, καθώς οι σχέσεις καταργούνται εξαιτίας του φασισμού. Ο άντρας της *Εβραίας* μετατρέπεται σε ανακριτή και ανθρωποφύλακα της Ουλρίκε. Στην σκηνή, στο τέλος του μονολόγου, ακούγεται ένας διαπεραστικός ήχος και ανάβει ένα κόκκινο φως σηματοδοτώντας τον θάνατο της Μάινχοφ. Μετά τα χειροκροτήματα και αφού ανέβει ο σκηνοθέτης μαζί με τους ηθοποιούς για τον καθιερωμένο χαιρετισμό, ο τελευταίος λέει την ιστορία για την Γκουέρνικα του Πικάσο και τον παραλληλισμό του πολέμου του Ιράκ (υιός Μπούς), «άξονας του καλού και του κακού», όπου ο στρατηγός του προέδρου της Αμερικής, Κόλιν Πάουελ, αναγκάζει και αναγκάζεται μετά τους αποτρόπαιους βομβαρδισμούς στο Ιράκ να δώσει μια ομιλία στον Ο.Η.Ε στην οποία καλύπτεται με μπλε κουρτίνα ο περίφημος πίνακας. Ο διάλογος και η χειραφέτηση για μια πολιτική συζήτηση με το κοινό ανοίγει και οι βομβαρδισμοί της Γιουγκοσλαβίας όπως και άλλες φρικαλεότητες των πολέμων του 21<sup>ου</sup> αιώνα προκαλούν τους θεατές και τους συναρπάζουν.

Υπάρχει 15λεπτη ηχογραφημένη συνέντευξη αλλά ο σκηνοθέτης επιθυμούσε κυρίως να αναφερθούν τα λόγια από το δελτίο τύπου της

παράστασης, τα οποία εκφράζουν το πνεύμα της εποχής και τους λόγους του σκηνοθετικού εγχειρήματος συμπυκνώνοντας και το πολιτικό του σκεπτικό:

«Το πολιτικο-κοινωνικό κλίμα στη Γερμανία της δεκαετίας 1920-1930 ήταν ένα κλίμα κοινωνικής και πολιτικής ηττοπάθειας και αστάθειας και οικονομικής κακοδαιμονίας. Και ο Χίτλερ προσέφερε στο λαό της ένα όνειρο μεγαλείου: φυλετική καθαρότητα, τελειότητα, δύναμη και δόξα. Ο ναζισμός προσφέρει έναν αχαλίνωτο συλλογικό ναρκισσισμό που καλπάζει αφηνιασμένα προς κάθε κατεύθυνση. Ο λαός, συχνά κατακυριευμένος από τις έννοιες της φυλετικής καθαρότητας και του μίσους για τους πιο περίβλεπτους, διψούσε για δράση κι έβλεπε το μέλλον με απελπισία. Είχε γίνει ανέκδοτο η απάντηση των φοιτητών στην ερώτηση τι θα έκαναν μετά την ολοκλήρωση των σπουδών τους: Άνεργος. Στις 30 Ιανουαρίου 1933 ο Χίτλερ αναγορεύτηκε καγκελάριος με όλους τους τύπους. Ο τρόμος - γέννημα και όπλο του φασισμού και κάθε τυραννίας-εξαθλιώνει κι εξαχρειώνει τα πάντα, τσακίζει όλους τους ανθρώπινους δεσμούς, κατασκευάζει δειλούς και καταδότες, ως τον έσχατο εξευτελισμό. Η Μάινχοφ ήταν ένας άνθρωπος με πολλές δυνατότητες. Έξυπνη, μορφωμένη, συναισθηματική, με φαντασία και συνέπεια. Μεγάλωσε εν μέσω του Ψυχρού Πολέμου και μιας σοσιαλδημοκρατίας που πρόδιδε κάθε κίνηση και κίνημα. Άνθρωποι σαν τη Μάινχοφ ήταν εμπόδια στον δρόμο του κεφαλαίου και του κράτους της Δυτικής Γερμανίας. Ήταν από τους πρώτους δημοσιογράφους που έγραψαν εναντίον της χούντας στην Ελλάδα και αυτών που τη στήριζαν. Με αφετηρία τα παραπάνω πρόσωπα λέμε πράγματα για τον κόσμο γύρω μας. Αν δημιουργήσουμε διάλογο θα έχει πετύχει η λειτουργία του θεάτρου. Οι ήρωες των έργων είναι απέναντι, κι εμείς από την άλλη πλευρά κοιτάμε αν και πού συναντιούνται αυτοί οι δύο κόσμοι. Η παράσταση είναι ένα ταξίδι. Κομμάτια το ένα δίπλα στο άλλο, που συνθέτουν μια εικόνα του κόσμου και της εποχής μας».



Ακολουθεί ένα εξίσου σπουδαίο αποτέλεσμα από την θεατρική ομάδα Όμμα Στούντιο, πρώην Όμμα με συνιδρυτή τον Αντώνη Διαμαντή, ηθοποιό, σκηνοθέτη και εκπαιδευτή θεάτρου που ανέδειξε πολύ ενδιαφέρουσες πτυχές του έργου σε μια ιδιαίτερη και ιστορική συνάντηση. Στην *Ασυμβίβαστη* σε σκηνοθεσία των Αντώνη Διαμαντή και Christoph Folke, η Ουλρίκε συναντά την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή και την νύχτα λίγο πριν δολοφονηθεί, την επισκέπτονται τρία πρόσωπα. Η παράσταση, διεθνής συμπαραγωγή, προϊόν ζύμωσης του Έλληνα σκηνοθέτη και ομόλογού του από την Γερμανία παρουσιάστηκε δίγλωσση (Ελληνικά και Γερμανικά) με τους ανάλογους υπότιτλους σε κάθε χώρα και με τους Όμμα Στούντιο να κάνουν την πρώτη θεατρική πρεμιέρα στο εξωτερικό.

Και στην περίπτωση αυτή η άνοδος του φασισμού στην Ευρώπη και το κλίμα τρομοϋστερίας ενέπνευσε τους δυο σκηνοθέτες να θέσουν ερωτήματα για την αφύπνιση του κοινού και τη συνειδητή συμμετοχή του λαού ενάντια στην ποδηγέτηση των δικαιωμάτων. Αναδείχθηκαν ζητήματα ενάντια στην τρομοκρατία του κράτους-βίας, με όχημα την *Αντιγόνη* ως θύμα επιβολής, αλλά και την Ουλρίκε, προτάσσοντας την διαφορά της βίας ως άμυνα ενάντια στην βία του κράτους.

Ακολουθεί σύντομη συνέντευξη με τον σκηνοθέτη Αντώνη Διαμαντή της οποίας προηγήθηκαν αρκετές συζητήσεις σχετικά με το θεατρικό εγχείρημα.

ΣΠ – Ευχαριστούμε για την προθυμία να μιλήσετε για το έργο σας. Ποιος είναι ο συμβολισμός των τριών προσώπων που επισκέπτονται την Ουλρίκε το τελευταίο βράδυ;

ΑΔ – Η τελευταία νύχτα της ζωής της στο «Λευκό» κελί. Εκεί θα την επισκέπτονταν οι δικοί της σύντροφοι. Η ιστορική αλυσίδα των ανθρώπων που αντιστάθηκαν διαχρονικά. Η επίσκεψη ξεκινούσε με τον «άσημο» Γκέοργκ Έλσερ, τον ωρολογοποιό που έφτιαξε μια βόμβα και την έβαλε σε μια μπουραρία του Μονάχου που θα μιλούσε ο Χίτλερ -πριν γίνει καγκελάριος- για να τον σκοτώσει, προβλέποντας την καταστροφή που θα προκαλούσε και που παραλίγο να τα κατάφερνε. Η Ρόζα Λούξεμπουργκ ως η «πρόγονός» της Ουλρίκε που σαν προφήτισσα της υπενθυμίζει τι θα γίνει στην Γερμανία και τέλος ο Ιταλός σύντροφός της Μάριο Μορέτι που της μιλά για τον ίδιο και την φιλοσοφία του αγώνα μέσα από αποσπάσματα του βιβλίου *Ερυθρές Ταξιαρχίες, Μια Ιταλική υπόθεση* συνέντευξη στην Κάρλα Μόσκα και στην Ροσσάνα Ροσσάντα. Και οι τρεις θα την δικαιώσουν-εμψυχώσουν και θα της συμπαρασταθούν μέχρι το «τέλος» υπενθυμίζοντας της τα λόγια του Αναρχικού Εμμανουέλο Βαντσέτι πριν τον σκοτώσουν στην ηλεκτρική καρέκλα: «Σε μας ανήκει η τελική στιγμή. Η δική τους ανησυχία είναι ο δικός μας θρίαμβος»

ΣΠ – Ποιά ήταν η απήχηση στο κοινό των 2 χωρών;

ΑΔ – Στην Γερμανία το κοινό παρακολουθούσε άφωνο χωρίς αντιδράσεις αλλά καταλάβαινες ότι υπήρχε ταραχή μέσα τους. Η υπενθύμιση που έφτανε στα όρια του σωματικού πόνου-όπως μας περιέγραφαν μετά την παράσταση σε κατ' ιδίαν συζητήσεις-εκείνων των παλιών ξεχασμένων «πληγών», τους έφερνε αντιμέτωπους με μνήμες μια άλλης γενιάς και εποχής, μακρινής αλλά και τόσο κοντινής. Το κοινό στη Γερμανία βλέποντας την ενσάρκωση της Μάινχοφ στη σκηνή, δεν ήξερε πώς να αντιδράσει. Σαν να ζωντάνευε μπροστά τους μια ενοχή που αυτό (το κοινό) δεν ήταν μεν υπεύθυνο γι' αυτήν αλλά την «κουβαλούσε» μέσα του και ξεκίναγε να ξανασκεφτεί και να αναθεωρήσει τις απόψεις του για την ελευθερία, την ανεξαρτησία και την αντίσταση. Μου έκανε εντύπωση το

γεγονός ότι στη συζήτηση που επακολουθούσε μετά τη παράσταση με το κοινό, δεν μου μίλησαν καθόλου για τον Χίτλερ ή την εποχή του Ναζισμού (στη παράσταση κάποια στιγμή ακούγεται για 3 λεπτά η φωνή του ίδιου του Χίτλερ σε μια προεκλογική του ομιλία, μια σκηνή γεμάτη ένταση). Στην Ελλάδα τα πράγματα ήταν διαφορετικά μιας και οι νεότεροι δεν ήξεραν την ιστορία της Μάινχοφ αλλά τους γοήτευε. Μετά τη παράσταση ακούσαμε και ακραίες φωνές και γνώμες καταδίκης της δράσης της Μάινχοφ αλλά και επαινετικές σκέψεις για εκείνη παρομοιάζοντας την σχεδόν ως ήρωα. Τα νέα παιδιά, οι μαθητές που την παρακολουθούσαν, έμεναν εμβρόντητα ακούγοντας το «τι είχε συμβεί στη Γερμανία». Οι καθηγητές τους μετά μας επαινούσαν για την «πρωτοβουλία» αυτήν που δεν τους επέτρεπαν οι ίδιοι να πάρουν στο σχολείο για να θίξουν αυτά τα πολιτικά θέματα. Η συνάντησή μας επίσης με το κοινό της Γερμανίας και της Ελλάδας ήταν αποκαλυπτική στο βαθμό που μας φανερώθηκε ότι όταν οι θεατές έρχονται αντιμέτωποι με αληθινά θέματα που έχουν να κάνουν με ένα ντοκουμέντο που συντάρραξε το κόσμο, γίνονται καλύτεροι. Η αλήθεια μπορεί να πονά αλλά λυτρώνει κιόλας.

ΣΠ – Ποιο είναι το γενικότερο μήνυμα της «Ασυμβίβαστης» σχετικά με τον ένοπλο αγώνα και το πολιτικό έγκλημα, και τι έχετε κρατήσει ως πιο σημαντικό-ιδιαιτέρο από αυτήν την συνολική δουλειά;

ΑΔ – Δεν υπάρχει «γενικότερο μήνυμα». Από την εποχή της μυθικής Αντιγόνης, του Σπάρτακου και του Τσε Γκεβάρα, η αντίσταση είναι πάντα ατομική και δεν λαμβάνει υπόψιν την τρέχουσα πραγματικότητα, μιας και ο αγώνας που διεξάγεται αφορά ένα όραμα και μια ουτοπία για ένα «καλύτερο αύριο» για να διορθωθεί «μια αδικία» και να ακουστεί η φωνή του αδύνατου. Παρατήρησα ότι όταν διεξάγεται ένας ένοπλος αγώνας-τελευταία και όχι ως πρώτη επιλογή των αγωνιστών όταν αποτυγχάνουν τα λόγια – χαρακτηρίζεται ιστορικά, ανάλογα με την κατάληξή του. Αν πετύχει τον ονομάζουν επανάσταση και τον τιμούν με παρελάσεις. Αν αποτύχει τον ονομάζουν τρομοκρατία και τον αναφέρουν στα Πανεπιστήμια ή στα σχολεία ως παράδειγμα προς αποφυγή.



**studio7**  
Theaterwerkstatt für aktive Kultur e.V.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ  
2019



## Ασυμβιβαστη - Grenzgänger

[asim'vivasti]      ['grents,geɲə]

Η ΔΙΑΧΩΡΙΣΤΙΚΗ ΓΡΑΜΜΗ

Η παράσταση έχει υποστηρίξει από το Υπουργείο Πολιτισμού, ως Σπιν-Οφφ της Ευρωπαϊκής Επιτροπής για τη Γαλλία, το Kulturhaus Schwerte και το Sparkasse Schwerte (Επιχείρηση για Πολιτισμικές και Πολιτισμικές Σχέσεις, στο πλαίσιο της Ευρωπαϊκής Πολιτισμικής Συνεργασίας και της Ευρωπαϊκής Πολιτισμικής Συνεργασίας).







# Παράρτημα Β΄:

## Ταυτότητα παράστασης:

### *Ισορροπία του Nash*

Σκηνοθεσία - Δραματουργία: Πηγή Δημητρακοπούλου

Σκηνογραφία: Κώστας Παππάς

Κοστούμια: Μαρία Κοντοδήμα

Μουσική: Πλάτωνας Τσαμαδός

Κινησιολογία: Βαγγέλης Πιτσιλός

Φωτισμοί: Κώστας Σταμούλης

Βοηθός σκηνοθέτη: Ντίνα Σταματοπούλου

Θεατρολόγος παράστασης: Εύα Σαραγά

#### **Παίζουν (με αλφαβητική σειρά)**

Ελισσαίος Βλάχος, Αγγελική Μαρίνου, Νίκος Ντάλλας, Κώστας Παπακωνσταντίνου, Σήφης Πολυζωίδης

Φωτογράφος παράστασης: Κάρολ Τζάρεκ



## Βιβλιογραφία:

Αρτώ, Α. (1992). *Το θέατρο και το είδωλό του*. Μτφρ. Π. Μάτεσις. Αθήνα – Γιάννενα: Δωδώνη.

Βάις, Π. (1973). «*Θέατρο Ντοκουμέντο*». Μτφρ. Π. Μάρκαρης. *Θέατρο*, 34-36, Ιούλης- Δεκέμβρης: 61-64.

Γιάους, Χ., Ρ. (1995). *Η θεωρία της Πρόσληψης. Τρία μελετήματα*. Μτφρ. Μ. Πεχλιβάνος. Αθήνα: Εστία.

Ελευθεροτυπία. (05/05/1996). *Ιός. Μαρτυρία για το θάνατο της ηγεσίας της RAF στα λευκά κελιά. Μια νύχτα στο Στάμχαϊμ. Πρώτο μέρος.*  
<http://www.iospress.gr/ios1996/ios19960505a.htm>

Ελευθεροτυπία. (02/03/2003). *Ιός. Δικαστές και πολιτικό έγκλημα. Μια ιστορική απόφαση.* Πρώτο μέρος.  
<http://www.iospress.gr/ios2003/ios20030302a.htm>

Ελευθεροτυπία. (13/02/2005). *Ιός. Μαρτυρία για το θάνατο της ηγεσίας της RAF στα λευκά κελιά. Μια νύχτα στο Στάμχαϊμ, Πρώτο μέρος.*  
<http://www.iospress.gr/ios2005/ios20050213a.htm>

Έσσλιν, Μ. (1996). *Το θέατρο του παραλόγου*. Μτφρ. Μ. Λυμπεροπούλου. Αθήνα: Δωδώνη.

*Ευρωπαϊκή Σύμβαση Δικαιωμάτων του Ανθρώπου European Court on Human Rights*

*Council of Europe F-67075 Strasbourg cedex*  
[https://www.echr.coe.int/Documents/Convention\\_ELL.pdf](https://www.echr.coe.int/Documents/Convention_ELL.pdf)

- Εφημερίδα Κόντρα - [www.eksegersi.gr](http://www.eksegersi.gr). (15/032003). *Η τρομοκρατία ως μορφή πολιτικής πάλης*. Αριθμ. Φύλλ: 281. Σελ. 7.
- Εφημερίδα Κόντρα - [www.eksegersi.gr](http://www.eksegersi.gr). (15/03/2003). *Η αγόρευση του Γιάννη Ραχιώτη*. Αριθμ. Φύλλ: 281. Σελ. 8-10.
- Εφημερίδα των Συντακτών. (27.01.2016) *Το «Γκουαντάναμο» του Σάββα Ξηρού επί σκηνής*. [https://www.efsyn.gr/tehnas/theatro/56536\\_gkoyantanamo-toy-sabba-xiroy-epi-skinis](https://www.efsyn.gr/tehnas/theatro/56536_gkoyantanamo-toy-sabba-xiroy-epi-skinis)
- Καμύ, Α. (1949). *Οι Δίκαιοι*. Μτφρ. Ξ., Ι. Καρακάλος. Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος.
- Καμύ, Α. (1951). *Ο Επαναστατημένος Άνθρωπος*. Μτφρ. Τ. Τσακίρη. Αθήνα: Μπουκουμάνη.
- Λυγούρα, Α. (2010). Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, *Πανεπιστημιακά ιδρύματα και φοιτητική δράση κατά τα έτη 1940-1944*. Σελ. 439.  
<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/26852#page/436/mode/2up>
- Μαράκα, Λ. (1973). «*Θέατρο ιστορικής αλήθειας*», *Θέατρο, Ιούλης- Δεκέμβρης*. 34-36: 65-72.
- Μάρκαρης, Π. (1976). «*Πολιτικό θέατρο του λαού. Στον αγώνα για την απελευθέρωση*», *Θέατρο, Σεπτέμβρης-Δεκέμβρης*. 53-54: 31-38.
- Μπέντλεϋ, Ε. (1967). *Το Στρατευμένο Θέατρο*. Μτφρ. Α. Αλεξανδράκη. Αθήνα: Αρίων.
- Μπρέχτ, Μ. (1935). «*Πέντε δυσκολίες για να γράψει κανείς την αλήθεια*.» *Ε: Η πονηριά να διαδίδει κανείς σε πολλούς την αλήθεια*. Παρίσι: Συνέδριο για την υπεράσπιση της Κουλτούρας.

Ναυτεμπορική. (19/3/2003). *Ανεπίσημα πρακτικά δίκης 17Ν. Μέρος 7/9.*

<https://m.naftemporiki.gr/story/66287>

Νίτσε, Φ. (1881). *Χαραυγή*. Μτφρ. Ζ. Σαρίκας. 2008. Αθήνα: Πανοπτικόν.

Νίτσε, Φ. (1885). *Έτσι Μίλησε Ο Ζαρατούστρα*. Μτφρ. Ζ. Σαρίκας. 2010. Αθήνα: Πανοπτικόν.

Νοβατόρε, Ρ. (2006). *Επιλεγμένα Κείμενα 1917-1922. Ο Ιππότης του Μηδενός*. Αθήνα: Διάδοση.

Ξηρός, Σ. (2006). *Η Μέρα Εκείνη*. Αθήνα: Alicia Romero.

Παγκουρέλης, Β. (1983). *Κείμενα για το θέατρο. Υποβολείο*. Αθήνα: Εστία.

Παγουλάτος, Α. (2001). «Αφιέρωμα στον Ντάριο Φο. Ο Ντάριο Φο και ο ελεύθερος χώρος του.» *Ουτοπία. Ιανουάριος-Φεβρουάριος*. 43: 165-68. Αθήνα: Ευτύχης Μπιτσάκης.

Πλωρίτης, Μ. (1997). *Τέχνη, γλώσσα και εξουσία*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Πισκάτορ, Έ. (1973). «Επικό πολιτικό θέατρο», *Μτφρ. Λ. Μαράκα, Θέατρο, Δεκέμβρης*. 34-36: 73-76.

Πρακτικά και αποφάσεις του Εφετείου Αθηνών για 17Ν. (Γ' Τριμελές Κακ/των).

*Δημόσια συνεδρίαση της 3ης, 4ης, 5ης, 6ης, 7ης, 11ης, 12ης, 13ης, 14ης, 17ης, 18ης, 19ης, 20ης, 21ης, 24ης, 26ης, 27ης, 28ης, 31ης, Μαρτίου 1ης, 2ας, 3ης, 4ης, 7ης, 8ης, 9ης, 10ης, 11ης, 14ης, 15ης, 16ης, 18ης, 21ης, 22ας, 23ης, 29ης, 30ης Απριλίου, 2ας, 5ης, 6ης, 7ης, 8ης, 9ης, 12ης, 13ης, 14ης, 15ης, 19ης, 20ης, 23ης, 26ης, 27ης, 28ης, 29ης, 30ης, Μαΐου 2ας, 3ης, 4ης, 5ης, 6ης, 9ης, 10ης, 11ης, 12ης, 13ης, 17ης, 18ης, 19ης, 20ης, 23ης, 24ης, 25ης, 26ης, 27ης, 30ης Ιουνίου, 1ης, 2ας, 3ης, 4ης, 7ης, 8ης, 9ης, 10ης, 11ης, 14ης, 15ης, 16ης, 17ης, 18ης, 21ης, 22ας, 23ης, 24ης, 25ης, 28ης, 29ης, 30ης, 31ης, Ιουλίου 1ης, 4ης, 5ης, 6ης, 7ης, 8ης, 20ης, 21ης, 22ας, 25ης, 27ης, 28ης, 29ης Αυγούστου, 1ης, 2ας, 4ης, 5ης, 9ης, 10ης, 11ης, 12ης, 15ης, 16ης, 17ης, 18ης, 19ης, 22ας, 23ης, 24ης, 25ης, 26ης, 29ης,*

30<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου, 1<sup>ης</sup>, 2<sup>ας</sup>, 6<sup>ης</sup>, 7<sup>ης</sup>, 8<sup>ης</sup>, 9<sup>ης</sup>, 10<sup>ης</sup>, 13<sup>ης</sup>, 14<sup>ης</sup>, 15<sup>ης</sup>, 16<sup>ης</sup>, 17<sup>ης</sup>, 20<sup>ης</sup>, 21<sup>ης</sup>, 22<sup>ας</sup>, 23<sup>ης</sup>, 24<sup>ης</sup>, 27<sup>ης</sup>, 29<sup>ης</sup>, 30<sup>ης</sup>, 31<sup>ης</sup> Οκτωβρίου, 5<sup>ης</sup>, 6<sup>ης</sup>, 7<sup>ης</sup>, 10<sup>ης</sup>, 11<sup>ης</sup>, 12<sup>ης</sup>, 17<sup>ης</sup>, 20<sup>ης</sup>, 21<sup>ης</sup>, 24<sup>ης</sup> Νοεμβρίου 2003, 8<sup>ης</sup>, 10<sup>ης</sup>, 15<sup>ης</sup> και 17<sup>ης</sup> Δεκεμβρίου 2003.

Προκήρυξη 17 Νοέμβρη. (1999). «Για Οτσαλάν.»

<http://kufontinas.blogspot.com/2013/09/1999-03-08.html>

Ράμε, Φ., Φο, Ν. (1977). *Όλα για το σπίτι κρεβάτι κι εκκλησία*. Μτφρ. Π. Πεφάνη. Αθήνα: Δωδώνη.

Στίρνερ, Μ. (1844). *Ο Μοναδικός και η Ιδιοκτησία Του*. Μτφρ. Ζ. Σαρίκας. Θεσσαλονίκη: Θύραθεν.

Στοιλόπουλος, Β. (2011). «*Η RAF και ο ένοπλος αγώνας στη Γερμανία*.» Αθήνα. Άρδην, 37: 30-39. <https://ardin-rixi.gr/archives/196422>

Τα Νέα. (8 Αυγούστου 2002). *Σάββας Ξηρός - Από τον Ευαγγελισμό η φωτογραφία*. <https://www.tanea.gr/2002/08/08/greece/apo-ton-eyaggelismo-i-fwtografia>

Τσατσούλης, Δ. (1999). *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Adams, S., H. (2016). *Art and epic theater in cold war Germany*. Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/2174324987?accountid=36196>

Anderlini, S. (1985). "*Franca Rame: Her Life and Works*." Theater. 17: 32-39. 10.1215/01610775-17-1-32.

Arendt, H. (1970). *On Violence*. New York: Harcourt, Brace & World.

- Asper, H. G. (2005). "From stage to screen: The impact of the German Theater on Max Ophüls." *The Arizona Quarterly*, 60(5): 183-196. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/199336521?accountid=36196>
- Ballerini, L., Fo, D., Hallquist, L., Risso, G. & Weinpple, F. (1978). "Dario Fo Explains: An Interview." *The Drama Review*, 22(1): 33. 10.2307/1145166
- Becker, B. (2000). "Woman, Violence, Nation: Representations of Female Insurgency in Fiction and Public Discourse in the 1970s and 1980s." *Women in German Yearbook*, 16: 207-220. <http://www.jstor.org/stable/20688914>
- Behan, T. (2000). *Dario Fo. Revolutionary Theatre*. London: Pluto Press.
- Benjamin, H. (1967). "An analysis of the philosophical concept of existential man as expressed in the works and plays of Jean-Paul Sartre and Albert Camus." Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/1560685290?accountid=36196>
- Blaikie, P., R. (1971). "Albert Camus the politics of the absurd." Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/302654258?accountid=36196>
- Brée, G. (1972). *Camus and Sartre: Crisis and Commitment*. New York: Delta.
- Brown, J. R. (Ed.). (1995). *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Brustein, R. (1964) *The Theatre of Revolt*. Elephant Paperbacks, Ivan, R., Dee, Chicago, Usa.
- Camus, A. (1960). *Resistance, Rebellion and Death*. J. O'Brien (trans.). New York: Random House.

- Camus, A. (1963). *Notebooks 1935 – 1942*. P. Thody (trans.). New York: Knopf.
- Camus, A. (2006). *Camus at "Combat": Writing 1944-1947*. In J. Lévi-Valensi (Ed.).  
A. Goldhammer, (trans.). Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Carroll, D. (2007). *Albert Camus the Algerian: Colonialism, Terrorism, Justice*. New  
York: Columbia University press.
- Churchill, C. (2010). "*Camus and the Theatre of Terror: Artaudian Dramaturgy and  
settler society in the works of Albert Camus.*" *Modern Intellectual  
History*, 7(1): 93-121. <http://dx.doi.org/10.1017/S147924430999028X>
- Connelly, S. J. (1991). *Forgotten debts: Erwin Piscator and the Epic Theatre*.  
Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. Retrieved from  
<https://search.proquest.com/docview/303921108?accountid=36196>
- Cook, D., B. (1978). *The Political Thought of Albert Camus*.  
<https://search.proquest.com/docview/302916597?accountid=36196>
- Cottier, N., D. (2007). *Totality and the sublime in Peter Weiss. The Aesthetics of  
Resistance: A proletarian phenomenology*. Available from ProQuest  
Dissertations & Theses Global. Retrieved from  
<https://search.proquest.com/docview/304822350?accountid=36196>
- Cottino-Jones, M. (1995). "*Franca Rame on Stage. The Militant Voice of a Resisting  
Woman.*" *Italica*, 72(3): 323-339. [www.jstor.org/stable/479722](http://www.jstor.org/stable/479722)
- Dahlkamp, Y. (14/10/2002). "*Trophäen für den Panzerschrank*. *Der Spiegel*, Nr. 42:  
67. Archived 28 April 2012 at the Wayback Machine.  
<https://web.archive.org/web/20120428215116/http://wissen.spiegel.d>

[e/wissen/image/show.html?did=25448057&aref=image035%2FE0241%2FSCSP200204200660070.pdf&thumb=false](https://www.wissen/image/show.html?did=25448057&aref=image035%2FE0241%2FSCSP200204200660070.pdf&thumb=false)

Davis, R. G. (2017). "Plays from a Marxist Perspective: Interpretations and Misinterpretations of Dario Fo." *New Theatre Quarterly*, 33(2): 188–193. doi:10.1017/s0266464x17000094

Dort, B. (1979). *Théâtre en jeu: Essais de critique (1970-1978)*. Paris: Le Seuil.

Fischer-Lichte, E. (2002). *History of European Drama and Theatre*. J. Riley, (trans.). London: Routledge.

Foley, J. (2008). *Albert Camus: From the Absurd to Revolt*. New York: Routledge.

Gadon, D. R. (2017). *Absurdity and Alterity: The Ethics of Camus in context*. Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/1992169375?accountid=36196>

George, D. (1988). "Distinguishing Classical Tyrannicide from Modern Terrorism." *The Review of Politics*, 50(3): 390-419. <http://www.jstor.org/stable/1407906>

Gerber, J., Maougal, M., L., & Kassoul, A. (2006). *Algerian destiny of Albert Camus*. UK: Academica Press.

Hochberg, H. (1965). "Albert Camus and the Ethic of Absurdity." *Ethics*, 75(2): 87-102. [www.jstor.org/stable/2379406](http://www.jstor.org/stable/2379406)

Hodges, D. (1960). "Bakunin's Controversy with Marx: An Analysis of the Tensions within Modern Socialism." *The American Journal of Economics and Sociology*, 19 (3): 259-274. <http://www.jstor.org/stable/3484980>

- Illing, S. (2015). "Between Nihilism and Transcendence: Camus's Dialogue with Dostoevsky." *The Review of Politics*, 77(2): 217-242. [www.jstor.org/stable/43671060](http://www.jstor.org/stable/43671060)
- Innes, C., Shevtsova, M. (2013). *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*. Cambridge University Press. ProQuest Ebook Central, <https://search.proquest.com/legacydocview/EBC/1139646?accountid=36196>.
- Just, D. (2010). "From Guilt to Shame: Albert Camus and Literature's Ethical Response to Politics." *MLN*, 125(4): 895-912. 10.1353/mln.2010.0007
- Leach, R. (2004). *Makers of Modern Theatre: An Introduction*. Routledge. ProQuest Ebook Central, <https://search.proquest.com/legacydocview/EBC/200349?accountid=36196>.
- Leach R. (2008) *Theatre studies – The basics*. New York: Routledge.
- Loup, A., J., III, (1972). "The Theatrical Productions of Erwin Piscator in Weimar Germany: 1920-1931." LSU Historical Dissertations and Theses. [https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_disstheses/2348](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/2348)
- Merleau-Ponty, M. 1969. *Humanism and Terror: An Essay on the Communist Problem*. J. O'Neill (trans.). Boston, MA: Beacon.
- Mitchell, T. (1984). *Dario Fo: People's Court Jester*. London: Methuen.
- Montgomery A. (1994). *The Theatre of Dario Fo and Franca Rame: Laughing all the Way to the Revolution*. In: B. Docherty, (ed.) *Twentieth-Century European Drama. Insights*. London: Palgrave Macmillan.



- Moore, J. B. (1981). "The (In)humanity of Assassination: Plays by Albert Camus and Kingsley B. Bass, Jr." MELUS, 8(3): 45-46. 10.2307/467536
- Morisi, È. (2014). "To Kill a Human Being: Camus and Capital Punishment." *South Central Review*, 31(3): 43-63. [www.jstor.org/stable/44016864](http://www.jstor.org/stable/44016864)
- Morrissey, S. (2012). "The Apparel of Innocence: Toward a Moral Economy of Terrorism in Late Imperial Russia." *The Journal of Modern History*, 84(3): 607-642. [www.jstor.org/stable/10.1086/666051](http://www.jstor.org/stable/10.1086/666051)
- Moyler, C., E. (2000). *A comparison of the concepts of revolt and freedom in the thinking of Albert Camus and Martin Luther King, Jr.* Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/304670539?accountid=36196>
- Munk, E., Weiss, P., & Gray, P. (1966). "A Living World. An Interview with Peter Weiss." *The Tulane Drama Review*, 11(1): 106. 10.2307/1125270
- Edited by, Orme, M., Lincoln, L. (2008) *Albert Camus in the 21st century: A reassessment of his thinking at the dawn of the new millennium.* C. Margerrison (ed.). Amsterdam: Rodopi.
- Patyk, L. E. (2006). *The double -edged sword of word and deed: Revolutionary terrorism and Russian literary culture.* <https://search.proquest.com/docview/304975289?accountid=36196>
- Piscator, E. (1929) *The Political Theatre* (H. Rorrison, Trans.). UK: The Pitman Press, Bath.
- Pitches, Jonathan. (2005). *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting.* Routledge. ProQuest Ebook Central,

<https://search.proquest.com/legacydocview/EBC/200598?accountid=36196>.

Przastek, D., & Borowska, E. (2017). *Theme of Terrorism in Art of the 21st Century*. In Sroka A., Garrone F., & Kumbrián R. (Eds.), *Radicalism and Terrorism in the 21st Century: Implications for Security*: 293-314. Frankfurt am Main: Peter Lang AG. <http://www.jstor.org/stable/j.ctv2t4bgx.18>

Quinones, R., J. (2007). *Dualisms: The Agons of the Modern World*. Canada: University of Toronto Press.

Royal, R. (2014). "Camus between God and nothing: A monthly journal of religion and public life." *First Things*, (239): 25-30. <https://search.proquest.com/docview/1490544937?accountid=36196>

Saal, I. (2002). *Epic pleasures: Political theater reconsidered*. Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/304802932?accountid=36196>

Scheinman, M., N. (1974). "The Morality of Violence: An Investigation of Dostoevsky, Malraux, and Camus." *Indiana University. Political Science*: 80-81.

Scuderi, A. (2003). "Unmasking the Holy Jester Dario Fo." *Theatre Journal*, 55(2): 275-290. [www.jstor.org/stable/25069232](http://www.jstor.org/stable/25069232)

Sleasman, B. C. (2007). *Meeting the Absurd: Camus and the communication Ethics of the everyday*. Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/304863154?accountid=36196>

Sligh, G., L. (1984). *The Theatre of Albert Camus: Experimentation and Adaptation*.

Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. Retrieved from

<https://search.proquest.com/docview/303354391?accountid=36196>

Srigley, R., D. (2011). *Albert Camus' Critique of Modernity*. Retrieved from ProQuest

Ebook

Central,

<https://search.proquest.com/legacydocview/EBC/3440774?accountid=36196>.

Stegall, D., L. (2001). *Albert Camus as ethical fallibilist*. Available from ProQuest

Dissertations & Theses Global. Retrieved from

<https://search.proquest.com/docview/276292375?accountid=36196>

Stern, D. (1998). "The Fellowship of Men That Die: The Legacy of Albert Camus."

*Cardozo Studies in Law and Literature*, 10(2): 183-198. 10.2307/743426

Syssoyeva, K., M. (2009). *Meyerhold and Stanislavsky at Povarskaia Street: Art,*

*money, politics and the birth of laboratory theatre*. Available from ProQuest

Dissertations & Theses Global. Retrieved from

<https://search.proquest.com/docview/304999100?accountid=36196>

Swain, J., N., L. (1968). *The Critical Reception of The Dramas of Albert Camus In The*

*United States, 1945-1964*. Available from ProQuest Dissertations & Theses

Global.

Retrieved

from

<https://search.proquest.com/docview/302325009?accountid=36196>

Taviano, S. (2005). *Staging Dario Fo and Franca Rame: Anglo-American Approaches*

*to Political Theatre*. Routledge. ProQuest Ebook Central,

<http://ebookcentral.proquest.com/lib/ouc-ebooks/detail.action?docID=4817057>

Tehranian, H. (1982). *Agitprop Theatre: Germany And The Soviet Union*.

Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. Retrieved from

<https://search.proquest.com/docview/303249687?accountid=36196>

Thorson, T. (1964). "Albert Camus and the Rights of Man." *Ethics*, 74(4): 281-291.

[www.jstor.org/stable/2379452](http://www.jstor.org/stable/2379452)

Varon, J., (2004). *Bringing the War Home: The Weather Underground, The Red Army Faction, and Revolutionary Violence in the Sixties and Seventies*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Ward, I. (2008). "Emily Brontë and the Terrorist Imagination." *English Studies*, 89(5): 524–551. 10.1080/00138380802253014

Westgate, J. C. (Ed.). (2007). *Brecht, Broadway and United States Theater*. Retrieved from

<https://search.proquest.com/legacydocview/EBC/1133245?accountid=36196>

Whyman, R. (2013). *Stanislavski: The Basics*. Routledge. ProQuest Ebook Central,

<https://search.proquest.com/legacydocview/EBC/1122869?accountid=36196>.

Whyte, K. (1994, 12). «Just assassins." *Saturday Night*, Vol. 109, Iss. 10: 22-24.

Retrieved from

<https://search.proquest.com/docview/222344580?accountid=36196>

Zaretsky, R. (2010). *Albert Camus, Elements of a Life*. USA: Cornell University Press.

Zaretsky, R. (2013). *A life Worth Living : Albert Camus and the Quest for Meaning*.

USA: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data.