

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ΕΡΕΥΝΑ ΠΟΥ ΟΔΗΓΗΣΕ ΣΕ ΑΥΤΟ ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ

Πριν από μερικά χρόνια, σε μια kafana (καφενείο) στη Σερβία, ανάμεσα σε ποτήρια šljivonica, έμαθα από τον θεατρικό συγγραφέα Uglješa Šajtinac, για την ιστορία του χωριού Maglić, πολύ κοντά στο Νόβι Σαντ. Κατά την εποχή του ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου (1946-1949), το χωριό αυτό, γνωστό κυρίως με το γερμανικό του όνομα Buljkes (Μπούλκες), φιλοξενούσε μια μεγάλη κοινότητα Ελλήνων πολιτικών προσφύγων και ταυτόχρονα λειτουργούσε ως φυτώριο έμψυχου δυναμικού για τον κομμουνιστικό Δημοκρατικό Στρατό. Αυτό ήταν το έναυσμα για μια μεγάλη ερευνητική περιπέτεια που κατέληξε σε αυτό το βιβλίο.

Θέλοντας να μάθω περισσότερα πράγματα για το Μπούλκες, ξεκίνησα να διαβάζω τη δευτερογενή βιβλιογραφία που υπήρχε γύρω από το θέμα, και εκεί διαπίστωσα ότι γινόταν διαρκώς αναφορά σε κάποιο θέατρο «Αθήνα», που είχαν χτίσει οι Έλληνες πρόσφυγες στο χωριό αυτό, καθώς και σε ένα καλλιτεχνικό συγκρότημα που έδινε παραστάσεις, χωρίς όμως να δίνονται περισσότερα στοιχεία, ούτε για τις παραστάσεις ούτε για τη μορφή του θιάσου. Παρακινούμενος από ερευνητικό «μεράκι», ξεκίνησα να ψάχνω περισσότερο το θέμα. Τα βιβλία τα οποία συμβουλευτήκα αναφέρονταν σε αρχεία που το υλικό τους ήταν ήδη γνωστό, όπως αυτό που στεγάζεται στα Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας-ΑΣΚΙ αλλά και σε άλλες πηγές. Ακολουθώντας το νήμα, κατέληξα να βρίσκομαι μπροστά σε έναν υπολογιστή, στο πρώην σπίτι του καπετάνιου και επί χρόνια Γενικού Γραμματέα του ΚΚΕ, Χαρίλαου Φλωράκη, στην Αγία Παρασκευή.

Στο σπίτι αυτό, κληροδοτημένο πια στο ΚΚΕ, στεγάζεται το «Επιμορφωτικό Κέντρο Χαρίλαος Φλωράκης», όπου βρίσκεται σε ψηφιακή μορφή ένα πολύ σημαντικό μέρος του τεράστιου ιστορικού αρχείου του Κόμματος. Εκεί, βρίσκονται πολλές συλλογές και σειρές, συνδεδεμένες με το ΚΚΕ και την ιστορία του, σημαντικά τεκμήρια που μόνο μέρος τους υπήρχε στο ΑΣΚΙ. Το πιο εντυπωσιακό ίσως παράδειγμα είναι η εφημερίδα *Φωνή του Μπούλκες*, η εφημερίδα δηλαδή που εξέδιδαν οι εκεί πολιτικοί πρόσφυγες, της οποίας ελάχιστα φύλλα βρίσκονται στο ΑΣΚΙ, και αυτά τα ελάχιστα αποτελούσαν τις πηγές για ό,τι έχει γραφτεί για το Μπούλκες μέχρι σήμερα. Η υπόλοιπη «σειρά» βρίσκεται στο ψηφιακό αρχείο του Επιμορφωτικού Κέντρου μαζί με επίσημα έγγραφα του Κόμματος, αποφάσεις της Κεντρικής Επιτροπής και άλλων οργάνων, όλες τις υπόλοιπες εφημερίδες

που εξέδιδαν οι πρόσφυγες στην υπερορία (π.χ. *Νέα Ζωή* στη Ρουμανία, *Προς τη Νίκη* στην Τασκένδη κ.λπ.), αλλά και ανεξερεύνητο υλικό κάθε μορφής (όπως φωτογραφίες). Ήταν λες και περίμεναν τον ερευνητή κυριολεκτικά «να πέσει πάνω» τους. Κι έτσι, η «έρευνα» για το Μπούλκες και τις εκεί θεατρικές δραστηριότητες μετασχηματίστηκε –σχεδόν ασυνείδητα, αλλά και αναγκαστικά όταν βρίσκεσαι μπροστά σε τόσο ευρύ και βαθύ υλικό– σε μια έρευνα για όλη τη θεατρική και καλλιτεχνική παραγωγή των πολιτικών προσφύγων στη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου.

Φυσικά, δεν μπορείς να αναφερθείς στην πολιτική προσφυγιά χωρίς να αναφερθείς στον ίδιο τον Εμφύλιο Πόλεμο, που ήταν η γενεσιουργός αιτία της. Όπως δεν μπορείς να κατανοήσεις τον Εμφύλιο χωρίς να αναφερθείς στην ηρωική Αντίσταση κατά των Γερμανών. Κι αυτό ισχύει είτε η έρευνά σου αφορά θέματα πολιτικής ιστορίας είτε αφορά θέματα θεατρικής ιστορίας.

Με τη βοήθεια του Νίκου Παπαγεωργάκη που διευθύνει το Επιμορφωτικό Κέντρο και την ενεργό συμμετοχή της Κατερίνας Ευσταθίου που με αφοσίωση σταχανοβίτισσας εργάζεται σε αυτό, μπήκα στη διαδικασία να ανοίγω φακέλους και υποφακέλους στον υπολογιστή που ήταν μπροστά μου, αναζητώντας οποιαδήποτε πληροφορία για το θέατρο που η παραγωγή του είχε συνάφεια με το ΚΚΕ και έγινε είτε στην πολιτική προσφυγιά, είτε κατά τον Εμφύλιο και στον ΔΣΕ, είτε ακόμα πιο πίσω, στην περίοδο της Εθνικής Αντίστασης.

Οι φάκελοι του Επιμορφωτικού Κέντρου είναι τοποθετημένοι με χρονολογική σειρά, η οποία στην πραγματικότητα ακολουθεί την παραδοσιακή ιστοριογραφική περιοδολόγηση του ίδιου του Κομμουνιστικού Κόμματος. Στους φακέλους όμως δεν υπάρχει περιγραφή περιεχομένου, κάτι που με δυσκόλεψε και ταυτόχρονα έκανε τη σχετική πλοήγηση στο περιεχόμενό τους κυριολεκτικά συναρπαστική.

Η πιο ξεχωριστή στιγμή αυτής της τετράχρονης σχεδόν ερευνητικής διαδικασίας ήταν όταν στον ηλεκτρονικό φάκελο με την ονομασία «Δεκέμβρης '44 – Εμφύλιος – ΔΣΕ», ο οποίος περιέχει 7.700 περίπου τεκμήρια, τυχαία ανοίχτηκε ο υποφάκελος με την ονομασία «Διαφώτιση»· εκεί πια ανακαλύφθηκαν τα μοναδικά, από όσο φαίνεται, θεατρικά κείμενα που είχαν γραφτεί για ή και παίχτηκαν από ή στον Δημοκρατικό Στρατό Ελλάδας (ΔΣΕ)! Τα τεκμήρια αυτά αποτελούν έναν πραγματικό θησαυρό, αφού προηγουμένως τα στοιχεία αναφορικά με τη θεατρική δραστηριότητα στο πεδίο δράσης του ΔΣΕ ήταν ανύπαρκτα, σε σημείο σχεδόν να θεωρούμε ότι δεν υπήρχε θέατρο στα Βουνά του Εμφυλίου αντίστοιχο με εκείνο που υπήρχε στα Βουνά της Αντίστασης. Η –ας μου επιτραπεί η μικρή αλαζονεία– σπουδαία αυτή ανακάλυψη έφερε περαιτέρω ανακαλύψεις και συγκινήσεις, καθώς διαρκώς από τον υπολογιστή ανασύρονταν

τεκμήρια και –σε μεγάλο βαθμό άγνωστο– υλικό, που αφορούσε άμεσα ή έμμεσα το θέατρο. Η γεωγραφική πια περιοχή της έρευνας, που στην αρχή ήταν το μικρό Μπούλκες στη Γιουγκοσλαβία, σταδιακά επεκτάθηκε, ώστε να φτάσει από τη Βόρεια Ελλάδα έως και τη μακρινή Τασκένδη του Ουζμπεκιστάν. Ταυτόχρονα ο χρονικός ορίζοντάς της ορίστηκε τώρα πια τουλάχιστον από το 1946, κάποιες φορές και νωρίτερα, και έφτασε έως και το 1956, όταν ο Θιάσος των πολιτικών προσφύγων στην Τασκένδη σταμάτησε τις δραστηριότητές του.

Το υλικό που άντλησα από τους φακέλους του Επιμορφωτικού Κέντρου το συνδύασα με τους δικούς μου «φακέλους», στον δικό μου υπολογιστή. Επί χρόνια μάζευα και ταξινομούσα εκεί βιβλιογραφικό και άλλο υλικό που είχε άμεση ή έμμεση σχέση με το θέατρο που δημιουργήθηκε μέσα στο ιστορικό τρίπτυχο Κατοχή και Αντίσταση – Εμφύλιος Πόλεμος – Πολιτική Προσφυγιά και αφορούσε την Αριστερά και το ΚΚΕ. Οι δικοί μου φάκελοι περιελάμβαναν παλιά αφιερώματα περιοδικών σε πτυχές του θεάτρου εκείνων των περιόδων, εργασίες και σκόρπιες φωτογραφίες, μικρά αποσπάσματα από ξενόγλωσσα περιοδικά για συγκεκριμένους επαγγελματίες –όπως τον Γιάννη Βεάκη- που τα ίχνη τους στην υπερορία θα μπορούσαν να θεωρηθούν χαμένα για τον ελληνόφωνο ερευνητή κ.ά. Παράλληλα, στον υπολογιστή μου είχε συσσωρευτεί ένα «σώμα» σημειώσεων αναφορικά με την Αριστερά, την ιστορία του κομμουνιστικού κινήματος στην Ελλάδα και τις ιδεολογικές ζυμώσεις που έλαβαν χώρα εντός του κατά τις δεκαετίες του '40 και '50 (με πιο σημαντική, την ιδεολογική σύνδεση της Εθνικής Αντίστασης με την Επανάσταση του 1821), αλλά και αναμνήσεις αγωνιστών του ΕΛΑΣ ή του ΔΣΕ (ή και των δύο), καθώς επίσης και κάποια μικρά κείμενα που είχα αφήσει ανολοκλήρωτα, με την προοπτική να τα ξαναπιάσω κάποτε.

Ο ΙΣΤΟΡΙΚΟΣ ΩΣ *LUMPENSAMMLER*: Η ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Από τα πρώτα στάδια επεξεργασίας αυτού του πλούσιου υλικού έπρεπε, να αποφασίσω για τη μορφή και τον χαρακτήρα του τελικού αποτελέσματος. Ποιος θα ήταν ο καλύτερος τρόπος ώστε όλα αυτά τα θεατρικά τεκμήρια και στοιχεία, τα «καινούργια» κείμενα και οι φωτογραφίες, τα δημοσιεύματα και οι βιβλιογραφικές αναφορές, είτε για το θέατρο είτε για το ΚΚΕ της περιόδου εκείνης, να «ενωθούν» μέσα από μια σφαιρική οπτική έτσι ώστε να δοθεί μια όσο το δυνατόν πιο πλήρης εικόνα για το θέατρο που έχει παραχθεί από και για την ελληνική Αριστερά στην επίμαχη περίοδο;

Σε τέτοιες περιπτώσεις μια επιλογή είναι η ανάληψη εκ μέρους του ερευνητή ενός «έργου ζωής», ενός *magnum opus*, το οποίο θα εντοπίζει ακριβώς κάθε σύνδεση και αναφορά, κάθε εμφανή ή υπόγεια σχέση των δύο αυτών εννοιών, ώστε να τις παρουσιάσει αλληλένδετες κατά τη διαδρομή τους σε έναν (συγκεκριμένο) χώρο και σε έναν (συγκεκριμένο) χρόνο. Ένα έργο το οποίο, εντέλει, μπορεί να καταλήξει να «απορροφήσει» τον ερευνητή από την ίδια τη χαρά της έρευνας και της ανακάλυψης, αλλά και να συσκοτίσει τα ίδια τα στοιχεία και τεκμήρια πάνω στα οποία θα στηριζόταν. Κι αυτό γιατί τη στιγμή που ο ερευνητής θα εισερχόταν ολοταχώς στο βασίλειο της ερμηνείας, θα «κλείδωνε» τη σημασία των παρελθοντικών τεκμηρίων που ανακάλυψε στο (δικό του) παρόν, χωρίς να τους δίνει τη δυνατότητα να «μιλήσουν» μόνα τους στον αναγνώστη, όπως είχαν «συνομιλήσει» νωρίτερα και με τον ίδιο. Έτσι, το πρότυπο παρουσίασης όλου αυτού του υλικού δεν θα έπρεπε να είναι στεγανοποιημένο, δομημένο δηλαδή τόσο ασφυκτικά ώστε να μην μπορεί το ερευνητικό υλικό που έμελλε να παρουσιαστεί, να «αναπνεύσει». Και αυτό δεν σημαίνει ότι δεν θα επιδιωκόταν ενός είδους συνολική ερμηνευτική προσέγγιση· το αντίθετο: ακόμα και η διάταξη των τεκμηρίων ως «συνόλου» απαιτεί, σχεδόν αναγκαστικά, μια ερμηνευτική διαδικασία εκ μέρους του ερευνητή. Εδώ, έπρεπε απλώς να βρεθεί μία «μορφή», όπου το καθένα από τα στοιχεία του συνολικού υλικού θα μπορούσε να λειτουργήσει και αυτόνομα, ώστε να δοθεί η δυνατότητα στον αναγνώστη να πλοηγηθεί ο ίδιος, όπου και όπως, σύμφωνα με τις δικές του ανησυχίες ή –απλούστερα– επιθυμίες.

Οι παραπάνω προβληματισμοί αφορούν στην πραγματικότητα τη σχέση του ίδιου του ερευνητή με το υλικό του, ή με απλούστερα λόγια το ποιος είναι ή ποιος θέλει να είναι τη στιγμή που έρχεται σε επαφή με το υλικό και τη στιγμή που το παρουσιάζει. Σε ένα άλλο (υπαρκτό αυτή τη φορά) *magnum opus*, το καλειδοσκοπικό και ημιτελές *Das Passagen-Werk* (*The Arcades Project / Εργασία περί στοών*) του Walter Benjamin, σποραδικά κάνει την εμφάνισή της μια διαφορετική μορφή δίπλα στον πολύ πιο προβεβλημένο *flâneur*.¹ μια μορφή που περιφέρεται στους δρόμους της πόλης, σχεδόν απαρατήρητη, και μαζεύει ό,τι θεωρείται από τους υπόλοιπους άχρηστο ή ασήμαντο και ως εκ τούτου έχει απορριφθεί· η πιο «προκλητική μορφή της ανθρώπινης δυστυχίας»,² η οποία διάγει έναν βίο επισφάλειας στον «πάτο της βιομηχανικής αλυσίδας»·³ μια μορφή χωρίς καμία εξειδίκευση, η οποία χρησιμοποιεί τα πιο απλά μέσα για να επιτελέσει το έργο της:⁴ είναι ο *Lumpensammler*, ο ρακοσυλλέκτης.

Ο ρακοσυλλέκτης για τον Benjamin δεν συμβολοποιεί μόνο τις καπιταλιστικές σχέσεις παραγωγής που αντανakλώνται, ακόμα και χωροταξικά, στον τρόπο που η μητρόπολη λειτουργεί, αλλά και οι οποίες καταδικάζουν, αναπόφευκτα,

ολόκληρες στρατιές απόκληρων να ζουν στο περιθώριο.⁵ Δεν είναι μόνο μια πολιτισμική φιγούρα, ένα αντιστραμμένο είδωλο της καταναλωτικής και βιομηχανικής κοινωνίας, ξεχασμένη από τις επίσημες αφηγήσεις. Πολύ περισσότερο, θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι «ολόκληρο το *Das Passagen-Werk* αντικατοπτρίζεται στη διαλεκτική εικόνα του ρακοσυλλέκτη».⁶ Αυτός φαίνεται να βρίσκεται στο κέντρο και να ενσαρκώνει τον ίδιο τον μεθοδολογικό προβληματισμό του Benjamin για τη δημιουργία, μέσω του *Das Passagen-Werk*, μιας ιστοριογραφίας με τη μορφή του «λογοτεχνικού μοντάζ»· μιας ιστοριογραφίας που «δεν θα λέει, αλλά θα δείχνει· [που] δεν θα σκαλίζει τα πολύτιμα, δεν θα οικειοποιείται έξυπνες συνθέσεις». Αντίθετα, δεν θα καταγράφει μόνο «τα κουρέλια και τα απορρίμματα», αλλά θα τους επιτρέπει «να παίρνουν σάρκα και οστά από μόνα τους με τον μόνο δυνατό τρόπο: με το να κάνει χρήση τους».⁷

Ο *Lumpensammler* λοιπόν, ο ρακοσυλλέκτης, είναι η προσωποποίηση του (υλιστή) ιστορικού, που καλείται να ξεπεράσει τις επίσημες αφηγήσεις και την αντιμετώπιση της ιστορίας ως ενός στατικού αντικειμένου του παρελθόντος. Παρόμοια με τον *flâneur* –μόνο που αυτός ο τελευταίος «περιπλανιέται» στον ελεύθερο χρόνο του και όχι ως εργασία–, συνθέτει από τα θραύσματα που ανακαλύπτει μια εναλλακτική αφήγηση του παρελθόντος. Ή, ακόμα καλύτερα, τα διατάσσει, όπως υποστηρίζει ο Baudelaire, σε ένα «αρχείο», «ώστε να μπορούν να ξαναγίνουν αντικείμενα ευχαρίστησης και χρησιμότητας».⁸ Με αυτή την έννοια, ο ρακοσυλλέκτης αρνείται την «αρχαιοθετική βία», «τη βία μιας εξουσίας η οποία θέτει και συνάμα συντηρεί το δίκαιο»,⁹ αφού ταξινομεί (και) ό,τι έχει ήδη απορριφθεί. Δεν παρεμβαίνει όμως απλώς στο παρελθόν, συλλέγοντας (επιλέγοντας) και οργανώνοντας ό,τι έχει απομείνει· πολύ περισσότερο, διαγιγνώσκει την ύπαρξη του παρελθόντος στο παρόν,¹⁰ αφού «η διαλεκτική μέθοδος της επιτέλεσης της ιστορίας παρουσιάζεται ως η τέχνη της βίωσης του παρόντος ενός αφυπνισμένου κόσμου, ενός κόσμου όπου αυτό το όνειρο που ονομάζουμε παρελθόν αναφέρεται στην πραγματικότητα».¹¹ Έτσι, όπως ο *flâneur* παρεμβαίνει ενεργητικά στο αστικό σκηνικό μέσα στο οποίο περιπλανιέται (με την έννοια ότι κάθε χώρος αλλάζει ως προς τη λειτουργικότητα και την εμφάνισή του ανάλογα με τη δράση και τις επιλογές του επισκέπτη του),¹² ο ρακοσυλλέκτης επεμβαίνει κι αυτός ενεργητικά, αφού ξεκλειδώνει από τα απομεινάρια τη σχέση του παρελθόντος με το παρόν,¹³ μέσα από τις άπειρες δυνατότητες που αυτά αφηγούνται ή μπορούν να αφηγηθούν. Ας μην ξεχνάμε ότι για τον Benjamin, «το μικρότερο αυθεντικό κομμάτι της καθημερινής ζωής λέει περισσότερα από έναν πίνακα».¹⁴

Αυτό το «ξαναγράψιμο» όμως, αυτό το μοντάρισμα της Ιστορίας από τα απορρίμματα της επίσημης «αρχαιοθήκης», δεν έχει μόνο μια διαλεκτική-υλιστική διάσταση, αλλά και μια επιτελεστική. Όπως υποστηρίζει ο Freddie Rokem, ο Benjamin «αναπτύσσει σύνθετες επιτελεστικές στρατηγικές»¹⁵ κι έτσι ο ιστορικός-ρακοσυλλέκτης δεν καταγράφει απλώς, αλλά εμπλέκεται, (ανα)κατασκευάζει κάθε φορά την ιστορία από την αρχή, μαζεύοντας, διασώζοντας, καταλογογραφώντας και παρουσιάζοντας τα ίχνη της. Και πολύ περισσότερο: όλο αυτό απευθύνεται σε κάποιον αποδέκτη, αφού ο ρακοσυλλέκτης-ιστορικός χρησιμοποιεί μια μεθοδολογία που στόχο της έχει να προσδώσει στα ιστορικά απομεινάρια μια επιτελεστική λειτουργία.¹⁶

Παρόμοια, το ίδιο το *Das Passagen-Werk* είναι μια μνημειώδης συλλογή θραυσμάτων, αποτελούμενη από άρθρα, υποσημειώσεις, σημειώσεις και στόχους, και αντιπροσωπεύει μια έρευνα που διεξήγε ο Benjamin επί δεκατρία χρόνια για τις στοές στο Παρίσι, τις οποίες θεωρούσε το πιο σημαντικό αρχιτεκτονικό στοιχείο, συνδεδεμένο με διάφορα χαρακτηριστικά φαινόμενα του 19^{ου} αιώνα. Με αυτή την έννοια, αποτελεί μια επιτελεστική αφήγηση: μια αφήγηση που δίνει στον αναγνώστη τη δυνατότητα να γίνει ο ίδιος αυτός που θα περιπλανηθεί στο έργο αυτό, θα δομήσει τη δική του ακολουθία, πριμοδοτώντας με αυτή την έννοια την κάθε φορά δική του –εναλλακτική μα ταυτόχρονα έγκυρη– αφήγηση. Ο Walter Benjamin αναγκάστηκε να εγκαταλείψει αυτή την έρευνά του την άνοιξη του 1940, δραπετεύοντας από το Παρίσι, λίγο πριν οι Γερμανοί εισέλθουν στην πόλη, και η ιστορία της διάσωσης του έργου παρουσιάζει μια ενδιαφέρουσα ομοιότητα με τα θραύσματα που ανευρίσκονται από τον ιστορικό-ρακοσυλλέκτη: τα χειρόγρατά του, μαζί με τις σημειώσεις και την αλληλογραφία του, τα εμπιστεύτηκε στον φίλο του Georges Bataille, που τα έκρυψε έως το τέλος του πολέμου στην Bibliothèque Nationale. Το έργο ταξίδεψε στις ΗΠΑ το 1947 και εκεί τα 426 άδεια φύλλα σημειώσεών του, διατάχθηκαν σε 36 δεσμίδες, σε «κονβολούτια» (Konvolut):¹⁷ φακέλους ή δεσμίδες ή απλούστερα μια συγκέντρωση χειρογράφων ή τυπωμένων υλικών που ανήκουν μαζί.¹⁸

Σύμφωνα με όλα αυτά, ένας φάκελος ή ένα «κονβολούτιο» είναι (ή φιλοδοξεί να είναι) και το παρόν βιβλίο, αντίστοιχο μιας περιπλάνησης στο θέατρο και στην ιστορία της Αριστεράς. Συγκεντρώνει στοιχεία και ίχνη, θεωρητικά και δραματικά κείμενα, φωτογραφίες και αποδελτιώσεις, που θεωρεί ότι ανήκουν «μαζί». Με αυτή την έννοια, στόχος του είναι να αποτελέσει κι αυτό ένα επιτελεστικό όχημα και όχι μια πλήρως δομημένη, σφιχτή ιστοριογραφική ανάλυση και αφήγηση. Τα διάφορα στοιχεία και τεκμήριά του, τα άρθρα του, οι φωτογραφίες, τα θεατρικά κείμενα και αποσπάσματα κειμένων, το κάθε είδος από τα υλικά του, λειτουργούν και μπορούν να διαβαστούν και συνολικά και αυτόνομα.¹⁹ Και ο

κάθε αναγνώστης μπορεί να τα (ανα)διατάξει όπως ο ίδιος επιθυμεί, ή έστω να τα διαβάσει με τη σειρά που του φαίνεται πιο ενδιαφέρουσα. Με αυτή την έννοια, θα τα «ξαναζωντανέψει» στο παρόν, αφού, όπως σημειώνει ο Graeme Gilloch αναλύοντας τους μεθοδολογικούς προβληματισμούς του Benjamin:

Είναι τελικά καθήκον του αναγνώστη να σώσει τα θραύσματα του κείμενου, για να τα λυτρώσει και να τα επαναλειτουργήσει στους αγώνες του παρόντος... Η ανάγνωση είναι η σωτηρία του κειμένου, που συμπληρώνει το κουρέλι ως λύτρωση του πράγματος.²⁰

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΑΡΙΣΤΕΡΑ: Η ΔΟΜΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Με αυτές όμως τις θεωρητικές περιπλανήσεις, που επιδιώκουν να δικαιολογήσουν τα θεωρούμενα «αδικαιολόγητα» στην επιστημονική κοινότητα, τη μη-σύνθεση δηλαδή ενός ενιαίου πονήματος και την παρουσίαση των ευρημάτων ή και κάποιων επεξεργασμένων στοιχείων (και) ως αυτόνομων ψηφίδων, ξεχάσαμε την ερώτηση που θέσαμε πιο πάνω: τι σημαίνει ότι η Αριστερά «ενώνει», φέρνει μαζί, δικαιολογεί τη χωροταξική συνύπαρξη όλων αυτών των θεατρικών τεκμηρίων στο παρόν βιβλίο; Και γιατί τελικά επιλέχθηκε αυτή και όχι μία άλλη περίοδος της ιστορίας του αριστερού κινήματος (και του Κομμουνιστικού Κόμματος);

Ας επιχειρήσουμε να απαντήσουμε: το βιβλίο, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, ακολουθεί δομικά το ιστοριογραφικό τρίπτυχο Κατοχή/Αντίσταση – Εμφύλιος Πόλεμος (Δημοκρατικός Στρατός) – Πολιτική Προσφυγιά, και τα «θραύσματα» που το απαρτίζουν, είτε πρόκειται για αυθεντικά τεκμήρια είτε για επεξεργασμένες σκέψεις-άρθρα, διατάσσονται (αν και, ενδεχομένως, κάποιες φορές με ελαφρές χρονικές υπερπηδήσεις) σύμφωνα με αυτή τη λογική. Η περίοδος αυτή δεν είναι τυχαία για την ιστορία του ελληνικού αριστερού (κομμουνιστικού) κινήματος. Αντιθέτως, συμπίπτει, στην αφετηρία της, με την αφύπνιση της Αριστεράς και του ίδιου του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδας (ΚΚΕ), το οποίο έχει, οργανωτικά τουλάχιστον, παροπλιστεί σε μεγάλο βαθμό κατά την προηγούμενη δικτατορία της 4^{ης} Αυγούστου 1936.²¹ Η φρικτή ναζιστική Κατοχή (1941-1944) θα δώσει στην Αριστερά την απαραίτητη ώθηση, ώστε να υπερβεί τη δική της οργανωτική, έως τότε, ανεπάρκεια, συγκροτώντας το Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο (ΕΑΜ) και επιτυγχάνοντας μια παλλαϊκή (όχι δηλαδή μόνο από μέλη του Κόμματος) στράτευση στην υπόθεση της Αντίστασης ενάντια στους κατακτητές. Η Κατοχή θα προσφέρει, επιπλέον, τις πραγματικές εκείνες συνθήκες, μέσα στις οποίες το

αριστερό κίνημα θα μπορεί πια να εφαρμόσει, έστω και σε περιορισμένο βαθμό, τη δημιουργία μιας εναλλακτικής μορφής κοινωνικής οργάνωσης, όπως την οραματιζόταν από την αρχή: η πολιτική συγκρότηση της «Ελεύθερης Ελλάδας», στις ορεινές περιοχές που είχαν απαλλαχθεί από τους κατακτητές, και το πολύμορφο έργο που θα επιτευχθεί εκεί, θα θεωρηθούν μόνο ο προάγγελος της δημιουργίας μιας μεταπολεμικής κοινωνίας σίγουρα διαφορετικής από την προπολεμική, και σύμφωνης με τα αριστερά προτάγματα.

Ο αγώνας όμως για την τελική ευόδωση του οράματος για μια κοινωνία ισότητας, δικαιοσύνης και «λαοκρατίας»²² (στην πραγματικότητα, για μια σοσιαλιστική κοινωνία) θα «προδοθεί» σε διάφορα στάδια (ήδη πριν την Απελευθέρωση) από τα λάθη της ίδιας της ηγεσίας του αριστερού κινήματος,²³ αλλά δεν θα εγκαταλειφθεί. Θα συνεχιστεί κατά τον Εμφύλιο Πόλεμο (1946-1949), υπηρετώντας μια «ουτοπία που έχασε τα λογικά της»,²⁴ για να ηττηθεί τελειωτικά (;) το 1949, οδηγώντας στην έξοδο της ηγεσίας του κόμματος και των μαχητών του ΔΣΕ, μαζί με οικογένειες και παιδιά, στις πρώην σοσιαλιστικές χώρες. Εκεί, οι 135.000 περίπου πολιτικοί πρόσφυγες θα ζήσουν και, οι περισσότεροι, θα προσδεύσουν, παρά τις τεράστιες δυσκολίες, μέσα σε σοσιαλιστικά πολιτικο-κοινωνικά περιβάλλοντα (ίσως, κάτι παρόμοιο με αυτό που οραματιζόταν η ηγεσία και οι ίδιοι να εγκαθιδρυθεί στην Ελλάδα μέσω του Εμφυλίου;), αλλά και διαρκώς υπόλογοι στο Κομμουνιστικό Κόμμα ή υπό την καθοδήγησή του, η οποία θα μπορεί τώρα πια να ασκηθεί ανενόχλητη και σε σχέση με κάθε πτυχή του πρακτικού τους βίου.

Στην παραπάνω αφήγηση, αυτό που μπορεί κανείς να παρακολουθήσει, μεταξύ άλλων ηρωικών και τραγικών, είναι και η μετάλλαξη της φυσιογνωμίας και η οργανωτική αναδιάρθρωση του ίδιου του ΚΚΕ: με άλλα λόγια, η σταδιακή επαγγελματοποίησή του. Σύμφωνα με αυτή τη λογική, το ΚΚΕ, από ένας από τους οργανωτικούς σχηματισμούς -έστω και ο πιο σημαντικός- που συντάσσονται για τη συγκρότηση του κινήματος του ΕΑΜ,²⁵ σταδιακά και εξαιτίας της ανάληψης της ηγεσίας του από τον Νίκο Ζαχαριάδη (ο οποίος θα επιστρέψει μετά την Απελευθέρωση από το στρατόπεδο Νταχάου όπου τον είχαν φυλακίσει οι Ναζί), ολοένα και πιο πολύ θα αποκτά μια οργανωτική δομή που θα μετατρέπει το ίδιο σε ένα «επαγγελματοποιημένο» σύστημα, και θα μεταμορφώνει, σε κάθε ευκαιρία, τις σχέσεις του Κόμματος με τα μέλη και τους μαχητές σε ιεραρχικές (από πάνω προς τα κάτω). Μέσα από σχεδόν μια δεκαετία συγκρούσεων -και ακριβώς για την οργανωτική αντιμετώπιση των πολύπλοκων θεμάτων που δημιουργούσαν αυτές οι συγκρούσεις-, το ΚΚΕ που τελικά θα συναντήσουμε στην υπερροία λίγη σχέση θα έχει με εκείνον τον πολιτικό σχηματισμό που συγκρότησε το ΕΑΜ της Αντίστασης. Το Κόμμα, κατά τον Εμφύλιο, θα έχει «επαγγελματοποιηθεί»,

και αυτό θα σημαίνει, αφενός, ότι τα ηγετικά στελέχη είχαν συγκροτήσει έναν κλειστό, ιεραρχικό «πυρήνα» λήψης και εφαρμογής καθετοποιημένων αποφάσεων: η κομματική ηγεσία, σταδιακά, θα έχει αναλάβει την αποκλειστική πρωτοβουλία για κάθε απόφαση και δράση (όχι όμως αντίστοιχα και την ευθύνη σε ενδεχόμενες αποτυχίες) ακόμα και για θέματα στα οποία δεν ήταν, προφανώς, εξειδικευμένα, όπως ο σχεδιασμός των στρατιωτικών επιχειρήσεων στα μέτωπα του Εμφυλίου Πολέμου. Αφετέρου θα σημαίνει ότι ο έλεγχος από την πλευρά της ηγετικής ομάδας, μέσω διαφόρων εποπτικών και ιεραρχικών μηχανισμών, όπως οι Πολιτικοί Επίτροποι και οι Επιτροπές Διαφώτισης, θα γίνεται ολοένα και πιο ασφυκτικός, και θα φτάσει να αφορά κατά τον Εμφύλιο όχι μόνο τους μαχητές του ΔΣΕ, αλλά και τους κατοίκους των ορεινών περιοχών όπου το ΚΚΕ είχε κατορθώσει να ασκεί προσωρινά ένα είδος εξουσίας.

Η επαγγελματοποίηση αυτή θα είναι, αν όχι η σημαντικότερη, σίγουρα μία από τις κύριες αιτίες για την ήττα του ΔΣΕ και του Κόμματος. Κατά τον Εμφύλιο, το Κόμμα δεν θα κατορθώσει ποτέ (ή δεν θα επιθυμεί να το κατορθώσει) να επαναφέρει τις οριζόντιες πρακτικές της αντιστασιακής περιόδου, όταν η παλλαϊκή συμπόρευση προϋπέθετε ένα είδος αυτονομίας των ατόμων και των διαφόρων ομάδων, η οποία αντικατοπτριζόταν και στο πολεμικό πεδίο με τη διεξαγωγή ενός «αυθόρμητου» κατά τόπους ανταρτοπόλεμου. Αντίθετα, ο Δημοκρατικός Στρατός θα μετεξελιχθεί σύντομα σε «τακτικό» στρατό, με κάθετη ιεραρχία, η κορυφή της οποίας θα ταυτίζεται τόσο με την ηγεσία του Κόμματος (ο Νίκος Ζαχαριάδης θα προΐσταται του πολεμικού συμβουλίου, που ουσιαστικά θα αποφασίζει για τα πάντα), όσο και με τις υπόλοιπες οργανωτικές «δομές» που επιχειρήθηκε να δημιουργηθούν, όπως η Προσωρινή Δημοκρατική Κυβέρνηση: εκεί, η διαφορά με την –αρκετά πιο αντιπροσωπευτική– Πολιτική Επιτροπή Εθνικής Απελευθέρωσης (ΠΕΕΕΑ) της Αντίστασης θα είναι χαώδης, αφού θα μετέχουν μόνο μέλη του Κομμουνιστικού Κόμματος και κανένας άλλος.

Στην υπερορία, στην αναγκαστική δηλαδή εξορία στις πρώην σοσιαλιστικές δημοκρατίες που θα ακολουθήσει τον Εμφύλιο, το ΚΚΕ, μην αναλαμβάνοντας ουσιαστικά την ευθύνη για την ήττα και προωθώντας τη θεωρία του «πισώπλατου» τιτοϊκού χτυπήματος, θα εμπλακεί πια ανοιχτά και επισήμως (με την αρωγή ή κάποιες φορές σε αντιδικία με τα «αδελφά» κατά τόπους κόμματα)²⁶ σε κάθε πτυχή της ζωής των προσφύγων. Εκεί, θα εφαρμοστεί ξανά ένας συγκεντρωτικός τρόπος άσκησης της εξουσίας, που οι μηχανισμοί και οι πρακτικές του είχαν ήδη δοκιμαστεί, σε κάποιον βαθμό στο μικρό χωριό Μπούλκες της Γιουγκοσλαβίας από το 1945. Η απόλυτη αυτή πια «επαγγελματοποίηση» του ΚΚΕ, στην πραγματικότητα η σταδιακή μετατροπή του από ένα «κίνημα» –ή, ακριβέστερα, ένα μέρος ενός κινήματος– ικανό να εμπνεύσει και άλλους πλην του στενού

πυρήνα των μελών του, σε ένα οργανωμένο, στεγανό και ιεραρχικό σύστημα, θα λάβει τελικά μια απροσδόκητη τροπή, λόγω των εξελίξεων στο διεθνές κομμουνιστικό κίνημα. Το 1956, με την έλευση της «αποσταλινοποίησης» στην ΕΣΣΔ και την εκκαθάριση στο σοβιετικό κόμμα, θα συμπαρασυρθεί και η ηγεσία του Νίκου Ζαχαριάδη στο ΚΚΕ, ενώ ο ίδιος θα περάσει το υπόλοιπο του βίου του εξόριστος στη Σιβηρία, όπου θα αυτοκτονήσει (;) κάτω από αδιευκρίνιστες συνθήκες.²⁷ Το τι θα συμβεί έκτοτε στο ΚΚΕ και το πώς η περίοδος Ζαχαριάδη θα φθάσει να «αποκατασταθεί» στην κομματική ιστοριογραφία και συνείδηση, εκφεύγει (ή ενδεχομένως αποτελεί τη συνέχεια) αυτού του βιβλίου.

Με όλα αυτά, βασικό επιχείρημα του βιβλίου παραμένει ότι όσο επαγγελματοποιείται η Αριστερά (και έως την «αποσταλινοποίηση»), όσο δηλαδή το ελληνικό Κομμουνιστικό Κόμμα αποκτά εκείνη την οργανωτική διάρθρωση και στοχοθεσία που μας επιτρέπει να το αντιμετωπίσουμε ως ένα ιεραρχικό, αυτόνομο, κλειστό σύστημα²⁸ αντί για ένα «πεδίο» επιδιώξεων και δυνατοτήτων γύρω από το οποίο περιστρέφονται τόσο μέλη του Κόμματος όσο και άτομα που κινητοποιούνται από την ιδεολογία του,²⁹ τόσο και στο θέατρο που δημιουργείται *από και για* την Αριστερά, *από και για* το ΚΚΕ εντέλει, συμβαίνει κάτι αντίστοιχο. Έτσι, από το –σε μεγάλο βαθμό αυθόρμητο, λαϊκό και ερασιτεχνικό– Θέατρο στα Βουνά της Αντίστασης, θα περάσουμε στο ημι-ερασιτεχνικό θέατρο στο Μπούλκες (1945)· και από τον –επίσης ημι-επαγγελματικό– Θίασο του Γενικού Αρχηγείου του ΔΣΕ στα βουνά του Εμφυλίου, θα φτάσουμε στην –επιβεβλημένη από το Κόμμα– μαζική ερασιτεχνία των πολιτικών προσφύγων στις ανατολικές χώρες, για να καταλήξουμε στον Θίασο των Πολιτικών Προσφύγων στην Τασκένδη, που φέρει πια επαγγελματικά χαρακτηριστικά.

Το σε ποιον ανήκει κάθε φορά η πρωτοβουλία για την εκκίνηση των όποιων θεατρικών δραστηριοτήτων είναι ενδεικτικό της συμπόρευσης της κομματικής/πολιτικής μετεξέλιξης με την αντίστοιχη θεατρική. Στην Αντίσταση, για παράδειγμα, αν διαβάσει κανείς προσεκτικά τις μαρτυρίες, η πρωτοβουλία δημιουργίας θιάσων που θα δραστηριοποιούνται και θα περιοδεύουν στην Ελεύθερη Ελλάδα και αλλού, φαίνεται να ανήκει περισσότερο σε συγκεκριμένους ανθρώπους, που επιθυμούν με αυτό τον τρόπο να προσφέρουν μια στιγμή ανάπαυλας (αλλά και διαφώτισης) στους αγωνιστές, παρά στις κατά τόπους κομματικές οργανώσεις και σχηματισμούς (άσχετα αν, κατόπιν, οι θίασοι εντάσσονται σε αυτούς). Το Κόμμα, εδώ, και οι διάφοροι πολιτικοί (στην περίπτωση του Θιάσου ΕΠΟΝ Θεσσαλίας ή του Θιάσου ΕΠΟΝ Μακεδονίας) ή στρατιωτικοί (στην περίπτωση του Γιώργου Κοτζιούλα) σχηματισμοί, μάλλον έρχεται να επικυρώσει εκ των υστέρων τις αποφάσεις αυτές, εντάσσοντας αυτές τις πρωτοβουλίες στη ευρύτερη στρατηγική του. Κατά τον Εμφύλιο, η πρωτοβουλία για θέατρο στο πεδίο δράσης του ΔΣΕ θα

ανήκει, επίσης, σε έναν άνθρωπο (τον Αντώνη Γιαννίδη), ο οποίος όμως θα έχει αποσπαστεί από μια προηγούμενη, περισσότερο δομημένη και εκπορευόμενη από το Κόμμα δράση: εκείνη που αναπτύχθηκε από το Καλλιτεχνικό Συγκρότημα στον προσφυγικό καταυλισμό του Μπούλκες. Όμως, ο θίασος του Γιαννίδη πολύ γρήγορα θα λάβει την επίσημη ονοματοδοσία του (Καλλιτεχνικό Συγκρότημα του Γενικού Αρχηγείου του ΔΣΕ) με ό,τι αυτό συνεπάγεται, ενώ, εξάλλου, και τα θεατρικά έργα του ΔΣΕ, που ανευρέθηκαν στο αρχείο του ΚΚΕ, δεν θα είναι τα πιο ελεύθερα δημιουργήματα της Αντίστασης, αλλά θα προέρχονται από την έγκριση ή θα έχουν δημιουργηθεί αυθεντικά από την τοπική Επιτροπή Διαφώτισης του Αρχηγείου Ανατολικής Μακεδονίας-Θράκης. Μετά την έξοδο στην υπερορία, το Κόμμα θα αποκτήσει πια την απόλυτη πρωτοβουλία σε κάθε πτυχή των όποιων θεατρικών δράσεων: αυτό θα αποφασίζει τι μορφή θα παίρνουν, τότε, πώς και από ποιους θα διεξάγονται, κι ακόμα το αν εκείνες θα κατατάσσονται στο μαζικό, ερασιτεχνικό (όπως στη Ρουμανία) είτε στο επαγγελματικό επίπεδο (όπως στην Τασκένδη).

Αντίστοιχα, το ποιος συμμετέχει και τι χαρακτηριστικά φέρει ο ίδιος κάθε φορά στις όποιες θεατρικές (και καλλιτεχνικές) δραστηριότητες έχει και αυτό τη σημασία του. Για παράδειγμα, μπορεί ο Βασίλης Ρώτας στο Βουνό να είναι ένας ήδη επαγγελματίας του θεάτρου, αλλά ούτε ο Γιώργος Κοτζιούλας ούτε ο Γιώργος Καφταντζής, και πολύ περισσότερο οι υπόλοιποι συμμετέχοντες στους «θιάσους» τους έχουν κάποια προηγούμενη (επαγγελματική) σχέση με το θέατρο. Αντίθετα, στο Μπούλκες και στον ΔΣΕ οι πρωτεργάτες θα είναι επαγγελματίες (ο Αντώνης Γιαννίδης και ο Γιάννης Βεάκης), αλλά και εδώ οι υπόλοιποι συμμετέχοντες θα αντλούνται από το ανθρώπινο δυναμικό των μαχητών και προσφύγων, που πολύ λίγη σχέση είχαν, μέχρι τότε, με το θέατρο, ακόμα και ως θεατές. Παρόμοια θα συμβούν και στη Ρουμανία μετά τη λήξη του Εμφυλίου, με τον Γιάννη Βεάκη όμως να ακολουθεί εκεί (προφανώς με τις ευλογίες του Κόμματος) μια σπουδαία επαγγελματική καριέρα, ενώ μπορεί ο Θίασος των Πολιτικών Προσφύγων στην Τασκένδη να αποτελείται, και αυτός, κυρίως από (τότε) ερασιτέχνες, οι όροι όμως λειτουργίας του, καθώς και το γεγονός ότι κάποιοι από τους συμμετέχοντες θα ακολουθήσουν θεατρικές σπουδές στην τοπική Ακαδημία Θεάτρου και αλλού στην ΕΣΣΔ, θα συνηγορούν υπέρ του επαγγελματικού χαρακτήρα του όλου εγχειρήματος.

Αυτό το σχήμα διαπλοκής της θεατρικής πρακτικής με την αντίστοιχη κομματική –η διάρθρωση εντέλει του βιβλίου– ασφαλώς δεν φιλοδοξεί να θεωρηθεί ότι περικλείει όλες τις εκφάνσεις ενός θεάτρου που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε στρατευμένο στην υπόθεση της Αριστεράς. Για παράδειγμα, ο Θίασος των Ενωμένων Καλλιτεχνών στην Αθήνα (1945-1946), το «Εθνικό Θέατρο

του ΕΑΜ», όπως θα αποκαλείται, μόνο εν τάχει αναφέρεται στο βιβλίο, κι αυτό όχι γιατί δείχνει να εκφεύγει της δομής που περιγράφηκε παραπάνω, μιας και πρόκειται για έναν πλήρως επαγγελματικό θίασο πολύ πριν το ίδιο το Κόμμα επαγγελματοποιηθεί. Αντίθετα, δεν αναφέρεται γιατί αυτό που ενδιαφέρει εδώ είναι οι καλλιτεχνικοί σχηματισμοί και θίασοι (και η λειτουργία τους), οι οποίοι βρίσκονται σε άμεση –οργανωτική κυρίως– σχέση, είτε από τη στιγμή της ίδρυσής τους είτε στη συνέχεια, με το ίδιο το Κόμμα, με το ίδιο το ΚΚΕ.

Επιπλέον, ως «Αριστερά» εδώ, δεν εννοούμε την ευρύτερη ιδεολογική τοποθέτηση, που βασίζεται στις αρχές του διαλεκτικού υλισμού (όπως αναπτύχθηκε στην εργασία των Karl Marx και Friedrich Engels)³⁰ και η οποία στοχοθετεί ως κεντρικό της αφήγημα την ανατροπή του καπιταλιστικού συστήματος παραγωγής και την έλευση του σοσιαλισμού (και κατόπιν του κομμουνισμού) μέσα από επαναστατικές πρακτικές και στρατηγικές. Δεν εννοούμε ούτε τις ενδιάμεσες (στον δρόμο προς την επαναστατική ανατροπή) αξιώσεις, παρεμβάσεις και αγώνες του ευρύτερου αριστερού κινήματος για δικαιοσύνη στις εργασιακές σχέσεις της καπιταλιστικής κοινωνίας, για αφύπνιση της εργατικής τάξης, ώστε να μπορεί να διεκδικεί με περισσότερο δυναμισμό τα δικαιώματά της, και, σε κάθε περίπτωση, για έναν κοινωνικό και πολιτικό μετασχηματισμό βασισμένο στην ισότητα (των ευκαιριών), στην αναδιάρθρωση των σχέσεων παραγωγής και στην ιδιοκτησιακή απόκτηση από τους «κολασμένους της γης» των μέσων παραγωγής. Κι αυτό γιατί εκφεύγει, επίσης, των ενδιαφερόντων αυτού του βιβλίου η αποτύπωση αυτού του συλλογικού ιδεολογικού οράματος και των διαφόρων εκφάνσεών του σε θεατρικά κείμενα ή ακόμα και σε παραστασιακές πρακτικές ή και στον τρόπο λειτουργίας θιάσων (όπως συμβαίνει με τους «συνεργατικούς» Ενωμένους Καλλιτέχνες). Μάλιστα, ακόμα κι όταν αυτού του είδους η δραματολογική ανάλυση αναγκαστικά πρέπει να γίνει, όπως αναφορικά με τα κείμενα του Δημοκρατικού Στρατού, αυτό συμβαίνει μόνο εν τάχει και περισσότερο αφορά τα μορφικά τους χαρακτηριστικά, παρά το περιεχόμενό τους και το αν αυτό συνδέεται με την αριστερή ιδεολογία. Αντίθετα, αυτό είναι ένα βιβλίο αφιερωμένο στη σχέση της θεατρικής παράστασης και της λειτουργίας κάποιων θεατρικών σχημάτων με έναν αντίστοιχο πολιτικό σχηματισμό και τις δικές του πρακτικές, που τον καθιστούν, σταδιακά, τον αποκλειστικό «εργοδότη»³¹ και εμπνευστή των σχημάτων αυτών: είναι ένα βιβλίο για το θέατρο *από, για και σε σχέση με* το ΚΚΕ, ένα βιβλίο για το Θέατρο της Αριστεράς.

ΓΙΑΤΙ ΧΡΕΙΑΖΟΜΑΣΤΕ ΕΝΑ ΒΙΒΛΙΟ ΓΙΑ ΤΗ ΣΧΕΣΗ ΑΡΙΣΤΕΡΑΣ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟΥ;

Το βιβλίο αυτό, λοιπόν, είναι μια επισκόπηση της σχέσης του θεάτρου με την Αριστερά, νοούμενης ως ενός συγκεκριμένου ιστορικά πολιτικού σχηματισμού που εκφράζει αυθεντικά και προωθεί την αριστερή ιδεολογία, σχηματισμού ο οποίος άλλοτε λιγότερο και άλλοτε περισσότερο ταυτίζεται με το ίδιο το ΚΚΕ. Ποια χρησιμότητα μπορεί να έχει όμως ένα τέτοιο πόνημα σε κάποιους άλλους εκτός από τον πολύ στενό πυρήνα των μελών του Κόμματος ή σε όσους ασχολούνται εμμονικά με κάθε υπο-περίπτωση της θεατρικής ιστοριογραφίας και της θεατρολογίας; Γιατί μπορεί να ενδιαφέρει εντέλει ένα βιβλίο για τη σχέση αυτού του θεάτρου που παρήχθη (και καταναλώθηκε) *από, για και σε σχέση με* αυτή την Αριστερά;

Η απάντηση εδώ κρύβεται ακριβώς στη σχέση θεάτρου και πολιτικού/πολιτικής, την οποία μάλλον όλοι διαισθητικά αντιλαμβανόμαστε, μιας και «το θέατρο περιλαμβάνει τη ζωντάνια και την κοινωνικότητα, το απλό γεγονός ότι συμβαίνει τώρα και ότι συγκεντρώνει άτομα που μπορεί κάλλιστα να είναι άγνωστα μεταξύ τους, γύρω από θέματα διαφωνίας αλλά και κοινού ενδιαφέροντος»,³² αλλά κάθε φορά χρειάζεται να συνηγορούμε υπέρ της, αναφερόμενοι σε επιμέρους περιπτώσεις και εκφάνσεις της. Αν ως «πολιτικό» αντιλαμβανόμαστε εκείνο «το στοιχείο της εξάρθρωσης και του ανταγωνισμού, που όσο κι αν απωθείται από το προσκήνιο παραμένει ο οντολογικός ορίζοντας όλων των κοινωνικών αποκρυσταλλώσεων»,³³ ενώ ως «πολιτική» εννοούμε «το σύνολο των πρακτικών και θεσμών μέσω των οποίων δημιουργείται μία τάξη και οργανώνεται η ανθρώπινη συνύπαρξη στο περιβάλλον της συγκρουσιαικότητας που διαμορφώνει το πολιτικό»,³⁴ τότε είναι προφανές ότι, στο βιβλίο αυτό, παραθέτοντας στοιχεία για το δεύτερο (τη σχέση θεάτρου και μιας συγκεκριμένης πολιτικής οντότητας), στην πραγματικότητα επιδιώκουμε να συνηγορήσουμε υπέρ του πρώτου: της εγγενούς σύνδεσης του θεάτρου με το ευρύτερο πολιτικό. Αναδεικνύοντας το ειδικό, ώστε να επιβεβαιώσουμε το γενικό, προσπαθούμε, με άλλα λόγια, και μέσα από την παράθεση των όποιων επεξεργασμένων ή ανεπεξέργαστων τεκμηρίων, όχι μόνο να διευκρινίσουμε τη σχέση του θεάτρου με έναν κομματικό «θεσμό» και τις πρακτικές του, αλλά και να δώσουμε αφορμή για το ξεκίνημα μιας γενικότερης συζήτησης γύρω από τη σχέση πολιτικής και θεάτρου.

Η Αριστερά, αποτελώντας στην ιστορική της διαδρομή μία από τις πλέον πολυσήμαντες έννοιες της πολιτικής, της κοινωνίας και της οικονομίας, συναντιέται στο βιβλίο αυτό με μία άλλη, διαρκώς εκφεύγουσα της ερμηνείας

έννοια, εκείνη του θεάτρου. Η συνάντηση αυτή δεν είναι αδόκιμη, γιατί και οι δύο, ως έννοιες αλλά και ως πρακτικές, έχουν το χαρακτηριστικό να αλληλοδιαπλέκονται με τον κάθε φορά συγκεκριμένο χωροχρόνο μέσα στον οποίο «επιτελούνται»: όπως λοιπόν το θέατρο σήμερα δεν είναι το ίδιο με πριν από εκατό χρόνια, έτσι και η Αριστερά, είτε ως ιδεολογία είτε ως πολιτικός σχηματισμός υπόκειται σε μια διαδικασία μεταμορφώσεων ανάλογα με το πού, το πότε και το από ποιους, κάθε φορά διακινείται και «εκτελείται» (με άλλα λόγια, επιτελείται). Αυτή η συγκρουσιακή, τις περισσότερες φορές, λογική και πρακτική, που συγκροτεί τον πυρήνα της πολιτικής, αλλά και της τέχνης, εξειδικεύεται εδώ ως Αριστερά και θέατρο. Κι αν υπάρχει κάτι που θα μπορούσε να ενώνει στο διηνεκές και τις δύο έννοιες, αυτό δεν είναι τίποτα άλλο από την ιδέα της «χειραφέτησης»: αυτό που ο Jacques Rancière ονομάζει έναν «τρόπο επινόησης, μέσα στην κανονική ροή του χρόνου, ενός άλλου χρόνου, ενός άλλου τρόπου να κατοικούμε από κοινού τον αισθητό κόσμο».³⁵ Ενός εναλλακτικού τρόπου αφήγησης του ίδιου του κόσμου, θα μπορούσαμε να συμπληρώσουμε αν θυμηθούμε τον Benjamin. Γιατί και η Αριστερά και το θέατρο, ακριβώς αυτή την «αποστολή» έχουν: να επιδιώκουν, να παλεύουν, να δείχνουν εντέλει απτή μία εναλλακτική θεώρηση του πραγματικού. Και αυτή, τελικά, είναι η αξία ενός βιβλίου για το θέατρο της Αριστεράς: το ότι εξετάζοντας ιστορικά τη σύνδεση αυτών των δύο, έστω σε επίπεδο, θεσμών και όχι μόνο ιδεών, καταφάσκει ότι κάποτε επιχειρήθηκε, είτε στο πολιτικό είτε στο θεατρικό πεδίο, ακριβώς η πραγματοποίησή αυτού του εναλλακτικού, χειραφετημένου κόσμου, αυτής της εναλλακτικής αφήγησης.

Σημειώσεις

1 Από μια εξαιρετικά εκτεταμένη βιβλιογραφία για τον flâneur, βλ. ενδεικτικά: Susan Buck-Morss, “The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering”, στο B. Hanssen (επιμ.) *Walter Benjamin and The Arcades Project*, London and New York, NY: Continuum, σ. 33-65· David Frisby (2014), “The flâneur in social theory”, στο Keith Tester (επιμ.), *The Flâneur*, London: Routledge, σ. 27-51· Catherine Yakavone, “Arcades and Loggias: Walter Benjamin’s Flâneur in Paris and Berlin”, στο Richard Wrigley (επιμ.), *The Flâneur Abroad. Historical and International Perspectives*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, σ. 269-280· Mike Featherstone (1998), «The Flâneur, the City and Virtual Public Life», *Urban Studies*, 35 (5-6), σ. 909-925.

2 Walter Benjamin (1999), *The Arcades Project*, μτφ. Howard Eiland και Kevin McLaughlin, Cambridge MA and London: Belknap Press of Harvard University Press, σ. 349. Όλες οι μεταφράσεις είναι δικές μας, εκτός αν σημαίνεται διαφορετικά.

3 Walter Benjamin, ό.π., σ. 703, όπου παραθέτει από το H.-A. Frégier, *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes et des moyens de les rendre meilleures* (Paris, 1840), τόμος 1, σ. 104 και 109.

4 Στο ίδιο.

5 Πρβλ. τη θέση του flâneur, ο οποίος στέκεται στο «κατώφλι της καπιταλιστικής κοινωνίας και του αποξενωτικού συστήματος ανταλλαγής εμπορευμάτων», όπως γράφει η Γεωργία Γκότση (2002), «Ο flâneur: θεωρητικές μεταμορφώσεις της παρισινής φιγούρας», *Σύγκριση*, 13, σ. 120-138, στη σ. 126 [μεταγράφοντας τον ίδιο τον Walter Benjamin, ό.π., σ. 10 «ο flâneur στέκεται στο κατώφλι – τόσο της μητρόπολης όσο και της αστικής (μεσαιας) τάξης»].

6 Wohlfarth, Irwin (2006) “Et cetera? The historian as chiffonnier”, στο B. Hanssen (επιμ.) *Walter Benjamin and The Arcades Project*, London and New York, NY: Continuum, σ. 12-32, σ. 13.

7 Όλα τα παραθέματα προέρχονται από: Walter Benjamin, ό.π., σ. 460.

8 Walter Benjamin, ό.π., σ. 349-350, όπου παραθέτει στο Charles Baudelaire (1869), “Du Vin et du haschisch”, [IV. *Petits Poèmes en prose, Les Paradis artificiels. Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris: Michel Lévy frères, σ. 249-250]. Η μορφή αυτή του ρακοσυλλέκτη ως αρχειοθέτη, έρχεται σε αντίθεση με την κλασική μαρξική οπτική, που τον κατατάσσει στο *Lumpenproletariat* (στο λούμπεν προλεταριάτο ή «κουρελοπρολεταριάτο»), σε μια αντιδραστική ομάδα της εργατικής τάξης αποτελούμενη από απατεώνες, πορτοφολάδες, χαμάληδες και ιερόδουλες, που αρνείται να αποκτήσει ταξική συνείδηση [Karl Marx (1986)], *Η 18η Μπρυμαίρ του Λουδοβίκου Βοναπάρτη*, μτφ. Φ. Φωτίου, Αθήνα: Θεμέλιο, σ. 92]. Ο ίδιος ο Benjamin, ό.π., σ. 383, σημειώνει την αντιπαραβολή με τον Μαρξ, αλλά την εντοπίζει στο *Κεφάλαιο* [*Das Kapital* (1932)], Berlin: Korsch, τομ.1, σ. 438.

9 Και τα δύο παραθέματα προέρχονται από: Jacques Derrida (1996), *Η έννοια του αρχείου*, μτφ. Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα: Εκκρεμές, σ. 23, όπου μάλιστα αναφέρεται στον Benjamin και στο *Zur Kritik der Gewalt* [βλ.: Walter Benjamin (2002)], *Για μια κριτική της βίας*, μτφ.

Λεωνίδας Μαρσιανός, Αθήνα: Ελευθεριακή Κουλτούρα, σ. 16.

10 Βλ. και: Walter Benjamin (2004), *Θέσεις για τη φιλοσοφία της Ιστορίας*, χ. μτφ. Θεσσαλονίκη: Ενδυμίων, σ. 28, όπου αναφέρει: «Ο ιστορικός υλιστής δεν μπορεί να παραιτηθεί από την αντίληψη ενός παρόντος –που δεν αποτελεί σημείο μετάβασης– στο οποίο ο χρόνος πιστοποιείται και στέκει ακίνητος. Γιατί αυτή η αντίληψη οριοθετεί εκείνο ακριβώς το παρόν, στο οποίο αυτός, για το άτομό του, γράφει ιστορία».

11 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, ό.π., σ. 389. Η θέση αυτή για το παρελθόν ως «όνειρο» συνδέεται με την έννοια της «διαλεκτικής εικόνας», από την οποία εμφανίζεται το παρελθόν (Walter Benjamin, ό.π., σ. 469) και της *Eingendenken*, της «ανάμνησης», της μίας από τις δύο μορφές μνήμης (Walter Benjamin, ό.π., σ. 471 και 884), με τον άλλον να είναι η *Gedächtnis*, η συνεκτική –προσωπική ή συλλογική– μνήμη του παρελθόντος.

12 Imanuel Schipper (2017), “From flâneur to co-producer. The performative spectator”, στο Martina Leeker, Imanuel Schipper, Timon Beyes (επιμ.), *Performing the Digital. Performativity and Performance Studies in Digital Cultures*. Bielefeld: transcript 2017, σ. 191–20 στη σ. 193. Βλ. επίσης: Benjamin, ό.π., σ. 417, όπου αναφέρει ότι: «η πόλη ανοίγει γι’ αυτόν σαν τοπίο, ακόμα κι αν κλείνει γύρω του σαν δωμάτιο», καθώς και σ. 347, όπου ονομάζει την πόλη για τον flaneur «θεατρική επίδειξη». Πρβλ.: Mumford, Lewis (2015), “What is a city? Architectural record (1937)”, στο Richard T. LeGates and Frederic Stout (επιμ.), *The City Reader*, London and New York: Routledge, σ. 91–95, όπου στη σ. 93 ονομάζει το αστικό τοπίο «θέατρο κοινωνικής δράσης». Πρβλ. επίσης: Michel de Certeau (2010), *Επινοώντας την καθημερινή πρακτική*, μτφ. Κική Καψαμπέλη, Αθήνα: Σμίλη, σ. 100, όπου αναφέρει: «Υπάρχει μια ρητορική του περπατήματος. Η τέχνη της μετατροπής φράσεων βρίσκει ισοδύναμο στην τέχνη της σύνθεσης ενός μονοπατιού».

13 Πρβλ. Walter Benjamin, ό.π., σ. 471: «να βλέπεις το παρελθόν μέσα από το παρόν».

14 Benjamin Walter (1983), *Understanding Brecht*, μτφ. Anna Bostock, London: Verso, σ. 94.

15 Rokem, Freddie (2009) *Philosophers and Thespians. Thinking performance*, Stanford CA: Stanford University Press, σ. 5.

16 Frederik Le Roy (2018), “Ragpickers and Leftover Performances. Walter Benjamin’s philosophy of the historical leftover”, *Performance Research*, 22 (8), σ. 127–134, στη σ. 127.

17 Howard Eiland και Kevin McLaughlin (1999), “Convolutés” στο Walter Benjamin, ό.π., σ. 958.

18 Για την επιλογή του όρου *Konvolut*, αντί για «φάκελο», «δεσμίδα» ή «πακέτο», βλ.: Howard Eiland και Kevin McLaughlin (1999), “Translators’ Foreword”, Walter Benjamin, ό.π., σ. ix–xiv, στη σ. xiv. Φαίνεται πως ο πρώτος που χρησιμοποίησε τον όρο «Konvolut» (έναν διαδεδομένο όρο στη γερμανική λογοτεχνική κριτική) για το *Das Passagen-Werk* ήταν ο Theodor Adorno.

19 Πρβλ. Falk Hübner (2010), “Instance: Thespian Play: Synchronous Differences”, στο Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender and Robin Nelson (επιμ.) *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam: Amsterdam University Press, σ. 143–148, όπου στη σ. 143, αναφερόμενος στον Benjamin και στην ιδέα του κατακερματισμού, θεωρεί ότι μιλάει για «έναν κατακερματισμό των διαφορετικών στοιχείων που [...] γίνονται ορατά, μένουν χωριστά και ταυτόχρονα αλληλοσυμπληρώνονται για να δημιουργήσουν ένα νέο “σύνολο” σαν μωσαϊκό».

20 Gilloch Graeme (1996), *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*. Cambridge: Polity Press, σ. 183.

21 Ο Γιώργης Σιάντος, Γραμματέας της Κεντρικής Επιτροπής, σε μια έκθεση δράσης που παρουσίασε το 1945 στην 11η Ολομέλεια της ΚΕ, ανέφερε χαρακτηριστικά ότι «στα 1941, το κόμμα μας ήταν στη χειρότερη κατάσταση που μπορεί κανείς να φανταστεί, λόγω των χτυπημάτων που έδωσε σ' αυτό η 4η Αυγούστου. Ουσιαστικά δεν υπήρχε Κόμμα. Άρχισε να χτίζεται από τις σκόρπιες δυνάμεις». Για να συμπληρώσει ότι χάρη στη σωστή βασική του πολιτική, που ήταν ο «αγώνας για την εθνική απελευθέρωση», δημιουργήθηκε ένα τεράστιο κόμμα, Συλλογικό (1981), *Το ΚΚΕ. Επίσημα κείμενα*, πέμπτος τόμος, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, σ. 418-419.

22 Πρόκειται για ένα από τα συνθήματα που δονούσαν το ΕΑΜ και την ΕΠΟΝ. Ο Γεώργιος Παπανδρέου, πρωθυπουργός της κυβέρνησης Εθνικής Ενότητας, θα το αναφέρει στην ομιλία του, με την άφιξή του στην Αθήνα μετά την Απελευθέρωση (18.10.1944), βλ.: *Δοκίμιο Ιστορίας του ΚΚΕ*, ό.π., σ. 486.

23 Το ίδιο το ΚΚΕ θα παραδεχθεί αυτά τα λάθη (Συμφωνία Λιβάνου, Συμφωνία Καζέρτας κ.λπ.), στο Συλλογικό (2008), *Δοκίμιο Ιστορίας του ΚΚΕ*, τόμος Α' (1918-1949), Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, σ. 499-501.

24 Νίκος Μαραντζίδης (2010), *Δημοκρατικός Στρατός Ελλάδας 1946-1949*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σ. 185.

25 Για τη σχέση ΚΚΕ και ΕΑΜ, βλ.: Άγγελος Ελεφάντης (2003), *Μας πήραν την Αθήνα. Ξαναδιαβάζοντας μερικά σημεία της Ιστορίας 1941-1950*, Αθήνα: Βιβλιόραμα, όπου στη σ. 36 συμπυκνώνοντας τη διαλεκτική τους σχέση, σημειώνει ότι «το μέτωπο φτάνει το κόμμα και το κόμμα φτάνει το μέτωπο». Αντίστοιχη θα είναι, μεταπολεμικά, και η σχέση ΚΚΕ και ΕΔΑ, βλ.: Άγγελος Ελεφάντης (2002), «ΕΔΑ, ΚΚΕ: Τα δύο οργανωτικά πρόσωπα της Αριστεράς», στο Ουρανία Καϊάφα (επιμ.), *1949-1967. Η εκρηκτική εικοσαετία*, Αθήνα: Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, σ. 31-42.

26 Για τη σχέση του ΚΚΕ με τα «αδελφά» κόμματα, βλ.: Ανδρέας Στεργίου (2011), «Μεταξύ εξάρτησης και αλληλεγγύης. Οι σχέσεις του ελληνικού κομμουνιστικού κινήματος με τα αδελφά κόμματα», στο Γρηγόρης Ψαλλίδας (επιμ.), *Γρηγόρης Φαράκος. Διαδρομές στην Ιστορία*, Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, τόμος Α', σ. 109-127.

27 Ως σταθμός για την αποσταλινοποίηση θεωρείται η ομιλία του Γενικού Γραμματέα Νικήτα Χρουστσόφ στο 20ό Συνέδριο του ΚΚΣΕ (25.2.1956), όταν αποκαθλώθηκε πλήρως η προηγούμενη ηγεσία και οι πολιτικές της. Όπως ήταν φυσικό, η διαδικασία αυτή συμπάρευσε τις ηγεσίες και τις πολιτικές σε διάφορα άλλα κομμουνιστικά κόμματα ανά την Ευρώπη, ιδιαίτερα στα πιο εξαρτημένα από την πολιτική της Μόσχας, όπως το ΚΚΕ. Από μία τεράστια βιβλιογραφία, βλ. ενδεικτικά: Polly Jones (επιμ.) (2006), *The Dilemmas of De-Stalinization. Negotiating cultural and social change in the Khrushchev era*, London and New York: Routledge. Για την ελληνική περίπτωση, βλ. ενδεικτικά: Θανάσης Δ. Σφήκας (2010), «"Ο προβολέας πάλι φωτίζει τις αμαρτίες μου". Ο Εμφύλιος Πόλεμος στην καθαίρεση του Νίκου Ζαχαριάδη», *Ιόνιος Λόγος*, τομ. Β', σ. 367-392.

28 Για τη συστημική θεωρία (ή γενική θεωρία συστημάτων), βλ. ενδεικτικά: Bertalanffy von

Ludwig (1971), *General System Theory*, Middlessex England: Penguin Books Ltd, κυρίως η σ. 53· Bertalanffy von Ludwig (1961), *Les problèmes de la vie: Essai sur la pensée biologique moderne*, Paris: Gallimard, Paris· Laszlo E. (1972), *Introduction to systems philosophy. Towards a new paradigm of contemporary thought*, New York, London, Paris: Gordon & Breach· Le Moigne J. L. (1972), *La théorie du système general: Théorie de la modélisation*, Paris: PUF.

29 Για την έννοια του «πεδίου» ως μίας άτυπης συσσωμάτωσης υποκειμένων με άξονα μία ιδεολογία, όπως αναπτύχθηκε από τον Pierre Bourdieu, βλ. ενδεικτικά: Παναγιωτόπουλος Νίκος (1992), «Παρουσίαση», στο Pierre Bourdieu, *Μικρόκοσμοι. Τρεις μελέτες πεδίου*, μτφ. Μάνος Γ. Δημητρακόπουλος και Νίκος Παναγιωτόπουλος, Αθήνα: Δελφίνι, σ. 7-77· Νίκος Παναγιωτόπουλος (2007), «Προοίμιο», στο Pierre Bourdieu, *Επιστήμη της επιστήμης και αναστοχασμός*, μετάφραση Θεόδωρος Παραδέλλης, Αθήνα: Πατάκης, Αθήνα, σ. i-viii· Τάσος Αγγελόπουλος (2002), *Θέατρο και κοινωνία. Η συμβολή της πνευματικής Θεσσαλονίκης στην ίδρυση του Κ.Θ.Β.Ε. Η ιδεολογία της πόλης, το θεατρικό πεδίο και ο Κυριαζής Χαρατσάρης*, Θεσσαλονίκη: Σοφία, σ. 19-28.

30 Βλ. εντελώς ενδεικτικά: Karl Marx και Friedrich Engels (1997), *Η Γερμανική ιδεολογία*, μτφ. Κ. Φιλίνη, Αθήνα: Gutenberg, τόμος Α', κυρίως σ. 6-8 και 61επ.· Karl Marx και Friedrich Engels (1984), *Μανιφέστο του Κομμουνιστικού Κόμματος*, χ. μτφ., Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, σ. 36 επ.· αλλά και: Gerard-Roger Schwanzenberg (2008), *Πολιτική κοινωνιολογία*, μτφ. Ευάγγελος Μαγκανιώτης, Αθήνα: Τυπωθήτω, σ. 94 επ.· Ιντζεσίλογλου Νικόλαος (1992), *Κοινωνία και Τεχνολογία. Δοκίμια βιομηχανικής κοινωνιολογίας, ανθρώπινων σχέσεων και κοινωνιολογίας των επαγγελματιών*, Θεσσαλονίκη: Σάκουλας, σ. 69 επ.

31 Επειδή η λέξη «εργοδότης» ηχεί περίεργα έτσι κι αλλιώς στο θέατρο, πόσο μάλλον αναφορικά με ένα πολιτικό κόμμα, χρήσιμη εδώ είναι η σκέψη του Michael Shane Boyle, ο οποίος βασίζεται στη σκέψη του Marx για την παραγωγική εργασία, για να υποστηρίξει ότι το θέατρο είναι ένας χώρος παραγωγικής εργασίας, εννοώντας μια εργασία «η κοινωνική μορφή της οποίας αναφέρεται σε μια συγκεκριμένη παραγωγική διαδικασία», βλ.: Michael Shane Boyle (2017), "Performance and Value: The Works of Theatre in Karl Marx's Critique of Political Economy", *Theatre Survey*, 58(1), σ. 3-23, εδώ από τη σ. 2.

32 John Kelleher (2009), *Theatre and Politics*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, σ. 6.

33 Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης (2008), «Πολιτικά διακυβεύματα της σύγχρονης τέχνης», στο Γιάννης Σταυρακάκης και Κωστής Σταφυλάκης (επιμ.), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα: Εκκρεμές, σ. 13-44, εδώ από τη σ. 21.

34 Mouffe Chantal (2010), *Επί του πολιτικού*, μτφ. Αλέξανδρος Κιουπκιάλης, Αθήνα: Δοκίμιο, σ. 217-218.

35 Jacques Rancière (2017), «Δημοκρατία, ισότητα και χειραφέτηση σε έναν κόσμο που αλλάζει», στο Αλέξανδρος Σχισμένος και Γιάννης Κτενάς (επιμ.), *Ένας καφές με τον Ζακ Ρανσιέρ κάτω από την Ακρόπολη*, μτφ. Αλέξανδρος Σχισμένος και Γιάννης Κτενάς, Αθήνα: Βαβυλωνία, σ. 31-46, στη σ. 45.