οι αναπαραστάσεις του «εγκλήματος»: μελετώντας την περίπτωση της R.A.F.

Οι αναπαραστάσεις του «εγκλήματος»:
Μελετώντας την περίπτωση της R.A.F.

φοιτήτρια | Θεοδωρίδη Ελένη Αποστολία
επιβλέπουσα καθηγήτρια | Χαρίκλεια Γυιόκα

Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών | Πολυτεχνική Σχολή | ΑΠΘ
Φλεβάρης 2022

για την εργασία αυτή
ευχαριστώ πολύ,

την Λία Γυιόκα για την πολύτιμη βοήθειά της
την Β. και τον Γ. που την έμαθε απ' έξω
την Κ. για τα εξ αποστάσεως ηχητικά
την ε.α.φ.α. και το ν.ξ. που χωρίς αυτές η
εργασία θα είχε εξελιχθεί πολύ διαφορετικά

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

περίληψη 8

abstract 10

εισαγωγή και βιβλιογραφική επισκόπηση θέματος 12

/ η έννοια της αναπαράστασης 13

/ η έννοια της τιμωρίας 14

/ η έννοια του πολιτικού εγκλήματος 16

α. τέσσερις περιπτώσεις
κοινωνικών αναπαραστάσεων του εγκλήματος 18

α.1 ορίζοντας το «έγκλημα» 19

α.2 το παράδειγμα της εξέγερσης του Σπάρτακου 23

α.3 τα παραδείγματα του Αριστείδη και του Σωκράτη 25

α.4 η λογοτεχνία του εγκλήματος / κατά Foucault 27

α.5 η περίπτωση της «κοινωνικής ληστείας» 30

β. τέχνη, ΜΜΕ & συλλογική μνήμη
/ ως φορείς αναπαράστασης της πραγματικότητας 33

β.1 η τέχνη ως όπλο 34

β.2 τα μέσα μαζικής ενημέρωσης 39

β.3 η συλλογική μνήμη 43

γ. αναπαριστώντας την R.A.F. 47

γ.1 ευρύτερο ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο 49

γ.2 ανταγωνιστικές αφηγήσεις 55

γ.3 εικαστική - μουσειακή απεικόνιση 60

γ.4 κινηματογραφική απεικόνιση 70

αντι-επιλόγου 82

βιβλιογραφία / πηγές εικόνων 89

παράρτημα / Moi, Ulrike, je crie... 99

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Θέμα της εργασίας αποτελεί η αναπαράσταση του εγκλήματος και οι διαφορετικές αφηγήσεις που αυτό λαμβάνει, μέσα από την τέχνη, τα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας (ΜΜΕ) και τη συλλογική μνήμη. Ως παράδειγμα μελέτης επιλέγεται η περίπτωση της δυτικογερμανικής οργάνωσης RAF (Rote Armee Fraktion – Red Army Faction)[1] και οι αναπαραστάσεις που αυτή έχει λάβει ανά τα χρόνια. Εισαγωγικά, αναλύονται οι βασικές έννοιες που θα απασχολήσουν την εργασία: η έννοια της αναπαράστασης, της τιμωρίας και του εγκλήματος. Συσχετίζοντας τις συγκεκριμένες έννοιες, η αναπαράσταση του εγκλήματος και η εφαρμογή της τιμωρίας αφορά την ιδεολογία (με την ευρεία έννοια του όρου) σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο, στο πλαίσιο του εκάστοτε κοινωνικού και πολιτικού συστήματος και την αναπαραγωγή της. Οι θεωρίες που έχουν διατυπωθεί για τις συγκεκριμένες έννοιες αποτελούν και την βάση για την περαιτέρω ανάπτυξη του συγκεκριμένου θέματος.

Στη συνέχεια, παρατίθενται τέσσερις ετεροχρονικές περιπτώσεις αναπαράστασης και αντιμετώπισης ενός εγκλήματος: το παράδειγμα της εξέγερσης του Σπάρτακου, οι περιπτώσεις του Σωκράτη και του Αριστείδη στην αρχαιότητα, η περίπτωση του λογοτεχνικού εγκλήματος από την οπτική του Foucault και το παράδειγμα της «κοινωνικής ληστείας» στον 19ο αιώνα. Τα συγκεκριμένα παραδείγματα, επιλεγμένα μέσα από ένα σύνολο πολλών αντίστοιχων, αποδεικνύουν την ύπαρξη πολλαπλών και αντικρουόμενων αφηγήσεων για το έγκλημα και το υποκείμενο αυτού, τον παραβάτη.

1 Η Φράξια Κόκκινος Στρατός, RAF (Rotte Armee Fraktion – Red Army Faction) αποτέλεσε ένοπλη οργάνωση της ακροαριστεράς που προέκυψε ως αντίδραση στην πολιτική κατάπνιξης και εξουδετέρωσης της εξωκοινοβουλευτικής Αριστεράς από το γερμανικό κράτος και η οποία είχε ως διακηρυγμένους στόχους τον αντι-ιμπεριαλιστικό αγώνα και την ανάδειξη του κατασταλτικού χαρακτήρα του γερμανικού κρατικού μηχανισμού μέσα από το αντάρτικο πόλης (με σχετική εκπαίδευση σε παλαιστινιακά στρατόπεδα στον Λίβανο). Η ένοπλη δράση της περιελάμβανε από ληστείες για την χρηματοδότησή της, λόγω του καθεστώτος παρανομίας αρκετών μελών της, θεαματικές βομβιστικές επιθέσεις, μέχρι πολιτικές δολοφονίες και μια αεροπειρατεία. Έδρασε στην Δ. Γερμανία από το 1970 έως το 1998 και έγινε ευρύτερα γνωστή περισσότερο και από τις ίδιες τις δράσεις της λόγω της δολοφονικής, κρατικής αντιμετώπισης των φυλακισμένων ιδρυτικών μελών της και το κίνημα αλληλεγγύης προς αυτούς/ες.

Την αναπαράσταση ενός γεγονότος επηρεάζουν άμεσα οι τομείς της τέχνης και των ΜΜΕ –στην καλλιτεχνική και την ειδησεογραφική αναπαράσταση αντίστοιχα- επομένως θεωρείται απαραίτητο να δοθεί χώρος στην ανάπτυξη αυτών των δύο στοιχείων στην πορεία της εργασίας. Η τέχνη όπως και τα ΜΜΕ, αναπαράγουν νοήματα και αφηγούνται γεγονότα, υποκείμενα και καταστάσεις, με βάση τις επιλογές του δημιουργού τους αλλά και με βάση την ανάγνωση του εκάστοτε κοινού. Έχουν τη δυνατότητα να χειραγωγούν, έχουν όμως και τη δυνατότητα να χειραφετούν. Μιλώντας για καταστάσεις και γεγονότα του παρελθόντος, συζητάμε τις έννοιες της (συλλογικής) μνήμης, της αντι-μνήμης αλλά και του τραύματος, στοιχεία που καθορίζουν τις αναπαραστάσεις αλλά και μετασχηματίζονται από αυτές. Η αναπαράσταση ενός συμβάντος στο τώρα μπορεί να πραγματοποιηθεί χωρίς απαραίτητα την ανάγκη να ανατρέξουμε στην μνήμη, η αναπαράσταση όμως ενός συμβάντος του παρελθόντος -το οποίο ενδεχομένως δεν έχουμε ζήσει- απαιτεί την χρήση της συλλογικής μνήμης, και την κριτική προσέγγιση αυτής.

Εστιάζοντας στο πολιτικό έγκλημα και την αναπαράστασή του, μελετάται η περίπτωση της RAF καθώς παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όχι μόνο γιατί αποτελεί πρόσφατο κομμάτι της πολιτικής ιστορίας αλλά και διότι αναλύεται με βάση καλλιτεχνικές – και δευτερευόντως ειδησεογραφικές – πηγές που έχουν εγείρει, και εγείρουν ακόμα και σήμερα, προβληματισμούς. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι το κεφάλαιο αυτό δεν έχει κλείσει, ακόμα και αν για κάποιους θεωρείται λήξαν. Η έρευνα των αναπαραστάσεων της RAF μέσα από τον κινηματογραφικό φακό, τις μουσειακές εκθέσεις και τα ειδησεογραφικά άρθρα της εποχής της, αλλά και μεταγενέστερα, αποτελεί το τελευταίο κύριο μέρος της εργασίας.

λέξεις κλειδιά:
αναπαράσταση, έγκλημα, κινηματογράφος, μουσείο, RAF

ABSTRACT

The subject of this thesis is the representation of crime and the different narratives it receives, through art, the Mass Media and collective memory. The RAF (Rote Armee Fraktion - Red Army Faction) a West German far-left militant organisation founded in 1970 and the representations it has received over the years is chosen as a case study. As an introduction, the main terms that the thesis will deal with, namely representation, punishment and crime are analysed. By relating these terms, the representation of crime and the implementation of punishment concerns ideology (in the broad sense of the term) on a theoretical and practical level, in the context of the social and political system in question, and its reproduction. The theories that have been formulated on these concepts form the basis for further development of this topic.

In the following, four heterochronic cases of representing and dealing with a crime are presented: the example of the Spartacus rebellion, the cases of Socrates and Aristides in ancient Greece, the case of literary crime from Foucault's perspective, and the example of "social robbery" during the 19th century. These indicative examples demonstrate the existence of multiple as well as conflicting narratives about crime and its subject, the offender.

The representation of an event is directly influenced by the fields of art and media -in artistic and news representation respectively- therefore it is considered necessary to give space to the development of these two elements in the course of the thesis. Both art and media, reproduce meanings and narrate events, subjects and situations, based on the creator's choices as well as the audience's reading in the given situation. Both have the potential to manipulate, as well as the potential to emancipate. Speaking about situations and events of the past, we discuss the notions of (collective) memory, anti-memory and trauma, which are elements that determine representations but are also transformed by them. The representation of an event at the present can be carried out without necessarily needing to refer to memory, but the representation of a past event -which we may not have experienced- requires the use of collective memory, and a critical approach to it.

Focusing on the political crime and its representation, the case of the RAF is studied as it is of particular interest, not only because it is a recent part of political history, but also because it is analysed based on artistic -and secondarily news- sources that have raised, and still raise, concerns. It could be argued that this chapter is not closed, even if for some people it is considered closed. An analysis of representations of the RAF through the film, museum exhibitions and news articles of its time, and afterwards, forms the final main part of the thesis.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ
ΚΑΙ
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΘΕΜΑΤΟΣ

Η εργασία ακολουθεί μια μεθοδολογία που χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος τίθεται το ιστορικό και εννοιολογικό πλαίσιο της αναπαράστασης του παραβάτη από την εκάστοτε εξουσία και σε κάθε κοινωνία. Σε κάθε παράδειγμα τίθενται τα εξής ερωτήματα: Πώς αναπαρίσταται ο παραβάτης; Η πράξη του θεωρείται εγκληματική από το σύνολο της κοινωνίας; Στόχος του εισαγωγικού πλαισίου είναι να μελετηθούν, μέσα από τέσσερα ενδεικτικά ιστορικά παραδείγματα, οι μεταβολές των τρόπων αντιμετώπισης και αναπαράστασης του εγκληματία, στις διάφορες κοινωνίες ανά τα χρόνια αλλά και η ύπαρξη της ηρωικής πλευρά ενός εγκλήματος. Στο δεύτερο μέρος αναλύεται η περίπτωση της οργάνωσης RAF, που έδρασε στη Δυτική Γερμανία από το 1970 μέχρι το 1998, οι αναπαραστάσεις που αυτή έλαβε, είτε από τα ΜΜΕ είτε από καλλιτεχνικά μέσα, και κατά πόσο αυτές κατάφεραν και με τι τρόπο να δημοσιευτούν, ή ακόμα και να ενσωματωθούν στην σύγχρονη γερμανική ιστορία.

*

Ο εχθρός της εξουσίας είναι και εχθρός
της τάξης στην οποία ανήκει;
Η παραβατική συμπεριφορά έχει διαχρονικά
και σταθερά χαρακτηριστικά;
Η αναπαράσταση των δύο παραπάνω
εννοιών είναι αντικειμενική και ομοιόμορφη;

Η αναπαράσταση του «εχθρού», ο ορισμός του τι είναι έγκλημα και τι όχι και ο βαθμός αυστηρότητας στην αντιμετώπισή του, είναι στοιχεία άρρηκτα συνδεδεμένα με την εκάστοτε εξουσία. Ο παραβάτης ενός νόμου ή κανόνα, άλλες φορές μπορεί να αντιμετωπιστεί ως κοινός εγκληματίας, και άλλες ως ήρωας που έπρεπε να παρανομήσει για το κοινό καλό. Ένα γεγονός μπορεί να αντιμετωπιστεί ως έγκλημα που αξίζει τιμωρία, ως έγκλημα - αναγκαίο κακό ή ως αποδεκτή συμπεριφορά, ανάλογα με την κοινωνική και ιστορική φάση στην οποία συμβαίνει. Όσον αφορά την τιμωρία του «κοινωνικά απροσάρμοστου», αυτή μπορεί να πραγματοποιηθεί σε κοινή θέα (βασανιστήρια σε δημόσιο χώρο) μέχρι σε κελιά απομόνωσης ή σε

τόπους εξορίας, που κανείς, πέρα από τον κρατούμενο και τους θύτες του, δεν γνωρίζει τι συμβαίνει. Στην πρώτη περίπτωση, η ποινή μετατρέπεται σε θέαμα ενώ στην δεύτερη, η ποινή αποκρύπτεται από την υπόλοιπη κοινωνία και η πραγματικότητα πολλές φορές αναπαρίσταται διαστρεβλωμένη.

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

Εισαγωγικά, είναι χρήσιμο να οριστεί η έννοια της αναπαράστασης, που χρησιμοποιείται καθ' όλη την εργασία και να παρατεθούν συνοπτικά κάποιες από τις θεωρίες που έχουν αναπτυχθεί γύρω από αυτή.

Ο Durkheim, εισήγαγε πρώτος την έννοια της αναπαράστασης στο έργο του «Ατομικές παραστάσεις και παραστάσεις συλλογικές» όπου έκανε και τη διάκριση μεταξύ των συλλογικών και ατομικών αναπαραστάσεων (Durkheim, 1898). Σύμφωνα με το παραπάνω έργο, η συλλογική αναπαράσταση είναι κάτι περισσότερο από το άθροισμα των ατομικών αναπαραστάσεων· είναι συμβολικά συστήματα που χρησιμοποιούν οι κοινωνίες, για να κατανοήσουν τον εαυτό τους και να τυποποιήσουν τους κανόνες της κοινωνικής συνδιαλλαγής. Χρησιμοποιώντας λοιπόν τον όρο συλλογικές αναπαραστάσεις, αναφερόμαστε σε ένα σύνολο γνωστικών και συναισθηματικών στοιχείων της σκέψης, που συνδέει και είναι κοινό στο μέσο όρο των μελών μιας κοινωνίας. Από τη δυναμική αλληλεπίδραση ατομικών και συλλογικών αναπαραστάσεων προκύπτει η κοινωνική ζωή (Durkheim, 1994: 46, 169).

Ο Moscovici (1961) στο βιβλίο του «Η ψυχανάλυση, η εικόνα της και το κοινό της» χρησιμοποιεί για πρώτη φορά τον όρο «κοινωνικές αναπαραστάσεις», αντί για τον όρο «συλλογικές αναπαραστάσεις» που είχε τεθεί από τον Durkheim. Ο μετασχηματισμός και η γενίκευση της γνώσης παύει να είναι ατομική υπόθεση και γίνεται μια δυναμική κοινωνική διαδικασία. Διευκρινίζει δε, πως σε καμία περίπτωση δεν υποβαθμίζεται η ατομική διάσταση ούτε παραβλέπεται ο καθοριστικός ρόλος που διαδραματίζει το άτομο στη δημιουργία των αναπαραστάσεων, αλλά αυτό που τελικά υπερέχει και σε τελευταία ανάλυση ενδιαφέρει, είναι η διαμόρφωση του κοινωνικού γίγνεσθαι, «αφού ο τρόπος που ο καθένας αναπαριστά είναι και ο τρόπος που επικοινωνεί» με τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας του, αλλά και που αιτιολογεί τη συμπεριφορά του (Abric, 1994: 15-18, Moscovici, 1997: 5).

Η έννοια των κοινωνικών αναπαραστάσεων έρχεται να αντικαταστήσει έννοιες και εργαλεία της γνωστικής ψυχολογίας, όπως είναι οι στάσεις, οι γνώμες και τα στερεότυπα, επειδή τις θεωρεί «στατικές» (Παπαστάμου, 2001: 75). Ο όρος κοινωνικές αναπαραστάσεις περικλείει ό,τι έχει σχέση με την κοινή σκέψη. Είναι το αποτέλεσμα μιας κοινωνικά επεξεργασμένης και κοινά αποδεκτής γνώσης που παρότι δεν είναι στατική, είναι σχετικά σταθερή, εξελίσσεται και μεταβάλλεται (Παπαστάμου, Μάντογλου 1995: 15, 31). Σύμφωνα με τον Abric (1987), η παραγωγή και επεξεργασία μιας αναπαράστασης επηρεάζεται άμεσα από τις ιστορικές, ιδεολογικές και οικονομικές αξίες, με αποτέλεσμα αυτή τελικά να παράγεται και καταναλώνεται συλλογικά (Παπαστάμου, Μάντογλου 1995: 19). Κατά τον Flament, μια κοινωνική αναπαράσταση εξελίσσεται ή μεταμορφώνεται όταν οι κοινωνικές πρακτικές βρίσκονται σε σύγκρουση με αυτή (Flament, 1989).

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΤΙΜΩΡΙΑΣ

Επιπρόσθετα, αναφορικά με την έννοια της τιμωρίας και την αντιμετώπιση του «εχθρού»,

Ο Foucault μελέτησε τους μηχανισμούς κοινωνικού ελέγχου που σκοπό έχουν να επιτηρήσουν και να διατηρήσουν την πειθαρχία στην κοινωνία, ενώ με βάση τις αναλύσεις που έκανε, το ποινικό σύστημα –όπως και κάθε άλλος κρατικός μηχανισμός– είναι εκλεκτικό και άρα επιλέγει ποιες συμπεριφορές θα καταστείλει και θα τιμωρήσει. Σε συνδυασμό επομένως με τον οικονομικό ρόλο της αντιμετώπισης του παραβάτη, αναλύεται και ο ιδεολογικός ρόλος που σχετίζεται κυρίως με την αναπαραγωγή της κυρίαρχης αφήγησης και την πειθαρχία αλλά και ο ρόλος (ακραίας σε ορισμένες περιπτώσεις) καταστολής εκείνων που θεωρούνται επικίνδυνοι ή περιττοί για την εκάστοτε εξουσία. Ο Foucault χαρακτηριστικά αναφέρει:

«Το ποινικό σύστημα έχει ως λειτουργία την εισαγωγή ενός αριθμού αντιφάσεων ανάμεσα στις μάζες και κυρίως μια μείζονα αντίφαση, την ακόλουθη: να δημιουργεί αμοιβαίο ανταγωνισμό ανάμεσα στον προλεταριοποιημένο απλό λαό και τον μη προλεταριοποιημένο απλό λαό [...] Ο ρόλος του είναι να εξαναγκάζει τον λαό να αποδεχεται την κατάσταση του ως προλεταριάτου και τους όρους για την εκμετάλλευσή του ως προλεταριάτου [...] Από την άλλη, αυτό το ποινικό σύστημα στόχευε συγκεκριμένα ενάντια στα πιο κινητικά, τα πιο ανήσυχα και "βίαια" στοιχεία ανάμεσα στον απλό λαό, τα πιο

έτοιμα να στραφούν στην άμεση ένοπλη δράση [...] ώστε να μην μπορούν να δράσουν ως αιχμή της λαϊκής αντίστασης [...] Ο τρίτος ρολος του ποινικού συστήματος: να κάνει το προλεταριάτο να βλέπει όλον τον μη προλεταριοποιημένο λαό σαν περιθωριακό, επικίνδυνο, ανήθικο, απειλή για ολόκληρη την κοινωνία, σαν τα αποβράσματα της κοινωνίας, σαν σκουπίδια, σαν "όχλο"» (Κόρος, 2017).

Σύμφωνα με την ανάλυση του Foucault, το ποινικό σύστημα έχει αναπαραστατικό και διδακτικό ρόλο καθώς εμφανίζει τη δυνατότητα να «κατασκευάζει» εγκληματίες. Επομένως θα μπορούσαμε να πούμε ότι, όπως το ποινικό σύστημα είναι εκλεκτικό και μεταβαλλόμενο, έτσι είναι και οι αναπαραστάσεις του εκάστοτε υποκειμένου, στην προκειμένη περίπτωση: του παραβάτη.

Συσχετίζοντας λοιπόν την έννοια της αναπαράστασης με τον εγκληματία οδηγούμαστε στο εξής ερώτημα, που τέθηκε και παραπάνω:

πώς αναπαρίσταται ο εγκληματίας;

Ο Dario Melossi υποστήριξε ότι ο εγκληματολογικός λόγος και οι καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις του εγκληματία και της τιμωρίας του ακολουθούν την ίδια κοινωνική διαδικασία σχηματισμού τους:

«Παρατηρείται... μια συγγένεια μεταξύ των κοινωνικών διαδικασιών που αυξάνουν τον αριθμό των εγκλείστων και εκείνων που μεταβάλλουν την αναπαράσταση του εγκληματία. Ή καλύτερα: πρόκειται για την ίδια κοινωνική διαδικασία, στην οποία η μεταβληθείσα αναπαράσταση -προσανατολίζοντας την κοινωνική δράση- καθιστά πιθανή την αύξηση ή μείωση των αριθμών και η ταλάντωση των αριθμών, με τη σειρά της, επηρεάζει την ποιότητα της αναπαράστασης».[2]

Επεκτείνοντας τη σκέψη του για τον ποινικό έλεγχο του εγκλήματος, ο ίδιος υποστηρίζει ότι το σύστημα του ποινικού ελέγχου, η εγκληματολογική θεώρηση και οι καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις του εγκληματία και της ποινής του, ιστορικά βρίσκονται ανάμεσα στις κοινωνικές πρακτικές του «αποκλεισμού» (exclusion) και της «ενσωμάτωσης» (inclusion). Συγκεκριμένα υποστήριξε ότι σε περιόδους οικονομικής ή και πολιτικής κρίσης τόσο οι εγκληματολόγοι όσο και η κοινή γνώμη και οι καλλιτεχνικές δημιουργίες «τηρούν μια

2 Melossi D. , «Η κοινωνική θεωρία και οι μεταβαλλόμενες αναπαραστάσεις του εγκληματία» όπως αναφέρεται στο Κουκουτσάκη Α. (1999)

στάση απόστασης / αντιπάθειας απέναντι στον εγκληματία» μια στάση, δηλαδή «αποκλεισμού». Ο εγκληματίας θεωρείται δημιουργός του κακού, απεικονίζεται ως «τερατούργημα», «ηθικά απεχθές άτομο», πέρα από κάθε καθημερινή εμπειρία και *«η κοινωνική τάξη πραγμάτων αναπαρίσταται ως μια δεδομένη τάξη πραγμάτων η οποία πρέπει να εδραιωθεί ή να επανεδραιωθεί»*.[3] Τέτοιες περιόδους αποτελούν οι περίοδοι εγκαθίδρυσης των εθνικών κρατών κατά τον 19ο αιώνα, η παγκόσμια ύφεση της δεκαετίας του '30 και η περίοδος από το 1973 έως σήμερα, οι οποίες χαρακτηρίζονται από αυξητικές τάσεις του ποινικού πληθυσμού.[4]

Αντίθετα, σε περιόδους «ασφυκτικής τάξης πραγμάτων» οι εγκληματολόγοι, η κοινή γνώμη και οι μυθοπλαστικές διηγήσεις τηρούν μια στάση εγγύτητας, δηλαδή μια στάση *«ενσωματωσης» απέναντι στον εγκληματία, ο οποίος θεωρείται «ως ένα θύμα της κοινωνίας, η κοινωνική τάξη πραγμάτων αναπαριστάται δίκαια, ή τουλάχιστον δικαιολογημένα ευρισκομενη υπό αμφισβήτηση και οι αναπαραστάσεις του εγκληματία εντοπίζονται από τον αστερισμό της καινοτομίας, αν όχι κάτω από μια ηρωική μαρτυρία ενάντια στη δικτατορία της μοίρας ή των κοινωνικών συνθηκών»*.[5] Τέτοιες κοινωνίες αποτελούν η Ευρώπη και η Αμερική κατά τον 19ο και τον 20ο αιώνα, τόσο στη δεκαετία του 1920 όσο και στην περίοδο του '60, οι οποίες χαρακτηρίζονται από μειούμενα ποσοστά ποινικού εγκλεισμού.[6] Σύμφωνα με τον Melossi οι αντιλήψεις για την οικονομία και την κοινωνία μεταβάλλονται παράλληλα και «σε μία στενή πολιτισμική ανταλλαγή με τις επικρατούσες αντιλήψεις για το έγκλημα, την τιμωρία του και την ατομική ή κοινωνική ευθύνη».[7]

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΚΟΥ ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΣ

Τέλος όσον αφορά στην έννοια του -πολιτικού κυρίως- εγκλήματος που θα απασχολήσει την συγκεκριμένη εργασία:

Σύμφωνα με την Λιαροκάπη (2019), η έννοια του πολιτικού εγκλήματος διαμορφώθηκε κατά την περίοδο της ανόδου της αστικής τάξης έναντι των φεουδαρχών και της βασιλείας, ενώ αργότερα όταν η εναλλαγή του πολιτικού σκηνικού σταθεροποιήθηκε, πολιτικός

3 ό.π. σ. 28
4 ό.π. σ. 22
5 ό.π. σ. 28
6 ό.π. σ. 22
7 ό.π. σ. 25

εγκληματίας θεωρήθηκε αυτός που αμφισβητούσε το νέο πολιτικό καθεστώς, αυτό της αστικής τάξης. Η τάση για ηθική δικαιολόγηση της τρομοκρατίας ως πολιτικού εγκλήματος άρχισε να φθίνει σε σχέση με το παρελθόν και έκτοτε επικράτησε η αντικειμενική θεωρία περί πολιτικού εγκλήματος, με το σκεπτικό ότι *«αφού δε μπορούσε να καταργηθεί έπρεπε να περιοριστεί όσο το δυνατόν περισσότερο, ώστε κάποια στιγμή να ξεχαστεί»*.[8]

Η έννομη τάξη αλλά και η κοινωνική αντίληψη χαρακτηρίζουν διαχρονικά με εν γένει θετικό πρόσημο την έννοια του πολιτικού εγκλήματος, ενώ αντίθετα, συστηματικά και σχεδόν προγραμματικά, απαξιώνουν το φαινόμενο της τρομοκρατίας, χωρίς ωστόσο να υπάρχει σαφής διάκριση και οριοθέτηση μεταξύ τους. Σύμφωνα με τους Καρύδη & Κουράκη, παρά τις διάφορες αντίθετες απόψεις που εκφράζονται, η διάκριση μεταξύ πολιτικού και κοινού εγκλήματος είναι, ως ηθικοπολιτικό πρόταγμα με ισχυρή συμβολική ισχύ, περισσότερο από ποτέ αναγκαία στις σημερινές συνθήκες, καθώς η παγκοσμιοποίηση συντελεί αποφασιστικά μέσω της καταστολής, όχι μόνο στην επιβολή περισσότερης τάξης -όπως αυτή νοείται από τις εκτός ελέγχου αγορές- αλλά και στη συγκρότηση μίας «κοινωνίας διακινδύνευσης», με αντίστοιχη σκλήρυνση της ποινικής καταστολής έναντι ιδίως ευπαθών κοινωνικών ομάδων.[9]

8 Συμεωνίδου Καστανίδου Ε. (2007), Όπως αναφέρεται στο Λιαροκάπη, 2019: 56.

9 Καρύδης Βασίλης Χ., Κουράκης Νέστωρ Ε., «Πολιτικό έγκλημα και Τρομοκρατία: Δύστροπες σχέσεις και μεταλλάξεις», στη συλλογική έκδοση «Πολιτική Επιστήμη» με επιμ. Α.-Ι.Δ. Μεταξά, τ. Β' «Πολιτική Ψυχολογία», , εκδ. Ι. Σιδέρη, Αθήνα.

ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ ΤΟΥ ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΣ

α.

Α.1
ΟΡΙΖΟΝΤΑΣ ΤΟ «ΕΓΚΛΗΜΑ»

Η εμφάνιση της τιμωρίας των παραβατικών συμπεριφορών γίνεται με την εμφάνιση των πρώτων κοινωνιών που αποτελούν οργανωμένη συνύπαρξη ενός πληθυσμού, σε ένα καθορισμένο χώρο. Σύμφωνα με τον Morgan και το έργο του για την ταξινόμηση της προϊστορίας της ανθρωπότητας, η πρώτη εγκατάσταση ενός πληθυσμού σε ένα χωριό εμφανίζεται όταν οι άνθρωποι ανεξαρτητοποιούνται από το κλίμα και τον τόπο, χρησιμοποιούν το κυνήγι για να τραφούν και αποκτούν μια πρώτη κυριαρχία πάνω στα μέσα συντήρησης (Morgan, 1877). Με την συνύπαρξη πολλών ατόμων σε ένα καθορισμένο μέρος, δημιουργούνται οι πρώτες οικογένειες–φυλές και αντίστοιχα οι πρώτοι «κανόνες», που δεν μένουν σταθεροί αλλά εξαρτώνται πάντοτε και καθορίζονται από την εκάστοτε χρονική φάση του πληθυσμού στον οποίο αναφέρονται. Το πρώτο νομικό γραπτό δίκαιο, με τη σημερινή έννοια του όρου, θα κάνει αρκετό καιρό μέχρι να εμφανιστεί, ωστόσο ακόμα και στις προϊστορικές κοινωνίες υπάρχει η έννοια του –ηθικού και εθιμικού κυρίως– δικαίου.

«Οὐκ ἦν ὁμαιμος φωτὸς ὃν κατέκτανεν»,

(μτφρ: "Δεν ήταν από αίμα συγγενής της ο άντρας που σκότωσε")

γράφει ο Αισχύλος στις Ευμενίδες, την τελευταία τραγωδία της τριλογίας Ορέστεια.

«Ο φόνος ενός ανθρώπου που δεν συγγενεύει με αίμα, ακόμα κι αν είναι ο άντρας της φονισσας, εξιλεώνεται, δεν ενδιαφέρει τις Ερινύες. Δουλειά τους είναι μονάχα να καταδιώκουν το φόνο ανάμεσα στους συγγενείς από αίμα κι εδώ, σύμφωνα με το μητρικό δίκαιο, το πιο βαρύ και το πιο ανεξιλέωτο είναι η μητροκτονία.».

Ο Μπαχόφεν παρουσιάζει την Ορέστεια του Αισχύλου σαν τη δραματική περιγραφή του αγώνα ανάμεσα στο μητρικό δίκαιο που έδυε και στο πατρικό δίκαιο που στην ηρωική εποχή ανάτελλε και νικούσε (Engels 2013).[10]

Από το παραπάνω παράδειγμα γίνεται εμφανές ότι η έννοια του τι είναι άξιο τιμωρίας και τι όχι, τι θεωρείται έγκλημα και τι όχι, διαφέρει πολύ ανάλογα με την κοινωνία την οποία αναλύουμε και τα δεδομένα ηθικής που ισχύουν σε κάθε περίπτωση. Η ιστορία των μέσων εκτέλεσης των ποινών είναι η ιστορία της έρευνας και της ανάπτυξης των τεχνικών και κοινωνικών μεθόδων που αποσκοπούν στην επιβολή τιμωρίας, πειθαρχίας και ελέγχου στους εγκληματίες, όπως τους εννοεί η εκάστοτε εποχή και εξουσία (Reebs, 1988).

Σύμφωνα με τον Pashukanis,
«η κοινωνία στο σύνολό της δεν υπάρχει παρά στη φαντασία ορισμένων νομικών, ενώ στην πραγματικότητα υπάρχουν μόνο τάξεις που έχουν αντιτιθέμενα συμφέροντα. Κάθε ιστορικά καθορισμένο σύστημα ποινικής πολιτικής φέρνει το σημάδι των συμφερόντων της τάξης που το έχει υλοποιήσει» (Pashukanis, 1985: 176-177).

Με βάση το παραπάνω, και φθάνοντας στο στάδιο του καπιταλισμού, ο ρόλος τις τιμωρίας ενός εγκλήματος διαμορφώνεται ως εξής:

«Η καπιταλιστική τάξη από την εμφάνισή της αντιμετώπιζε μια διπλή πρόκληση: Από τη μία έπρεπε να εξουδετερώσει την απειλή που αποτελούσαν γι' αυτήν οι εκδιωγμένοι κάτοικοι των Κοινών, πλέον

10 Ερινύες: μυθικές θεότητες της ελληνικής μυθολογίας που κυνηγούσαν όσους διέπρατταν εγκλήματα κατά της ηθικής και φυσικής τάξης πραγμάτων· στην προκειμένη περίπτωση της Ορέστειας, τα αδικήματα είναι αρχικά η δολοφονία του Αγαμέμνονα από τη σύζυγό του Κλυταιμνήστρα με συνεργό τον εραστής της Αίγισθο και έπειτα της Κλυταιμνήστρας (και του Αίγισθου) από τον γιο της Ορέστη,, δύο δολοφονίες που αντιμετωπίζονται αρχικά με βάση το μητρικό και έπειτα με βάση το πατρικό δίκαιο.

ζητιάνοι, πλάνητες και άκληροι εργάτες γης έτοιμοι να εξεγερθούν ενάντια στους νέους τους αφέντες... Από την άλλη, ως τρόπος παραγωγής που έθετε την «εργατικότητα» στο επίκεντρο της συσσώρευσης, ο καπιταλισμός δε θα μπορούσε να επικρατήσει αν δεν έπλαθε έναν νέο τύπο ανθρώπου και έναν νέο κοινωνικό μηχανισμό πειθάρχησης για να τονώσει την εργασιακή απόδοση. Ενεπλάκη λοιπόν σε μια ιστορική μάχη ενάντια σε οτιδήποτε έθετε εμπόδιο στην πλήρη εκμετάλλευση του εργαζόμενου, ξεκινώντας από τους δεσμούς που συνέδεαν τους ανθρώπους με τον φυσικό κόσμο, τους άλλους ανθρώπους και το ίδιο τους το σώμα.» (Federici, 2019: 48-49).

Συμπεραίνουμε επομένως, ότι σε μια άλλη κοινωνικο-ιστορική φάση η επιβολή της τιμωρίας και η καταστολή από τους μηχανισμούς του κράτους, χρησίμευαν όχι απλά στο να «αποδοθεί δικαιοσύνη» σε περιπτώσεις παραβατικών συμπεριφορών αλλά και στο να γίνει μια διαχείριση του πληθυσμού – ειδικά εκείνων που δεν συμβάδιζαν με τα πρότυπα του πειθαρχημένου εργάτη – ώστε είτε να ενταχθούν αναμορφωμένοι στις νέες μορφές εργασίας είτε να απομονωθούν.

Στη σχέση (αμοιβαίου επηρεασμού) ποινής και κουλτούρας αναφέρεται ο Garland. Κατά τον Garland (1990), οι καταβολές των μεταρρυθμίσεων των τιμωρητικών μεθόδων και οι καθοριστικοί παράγοντες των μορφών της ποινής δεν είναι θέματα που εξετάζονται μόνο στο εσωτερικό της λογικής του ποινικού συστήματος, των οικονομικών συμφερόντων και των στρατηγικών εξουσίας, αλλά και στο πλαίσιο αυτού που ορίζεται ως κουλτούρα. Η ποινή, ως κοινωνική δράση, επιτελεί την άμεση λειτουργία της ρύθμισης της συμπεριφοράς. Ταυτόχρονα, όμως, απευθύνεται και ρυθμίζει έμμεσα τη σκέψη και τις στάσεις του συνόλου, άρα κατ' επέκταση και πάλι τη συμπεριφορά, διαμέσου ενός άλλου εργαλείου, του νοήματος (Κουκουτσάκη, χ.χ.).

«Η ποινή κοινοποιεί νοήματα όχι μόνον σε σχέση με το έγκλημα και την τιμωρία του, αλλά και σε σχέση με την εξουσία, τις αρχές, τη νομιμότητα, την ομαλότητα, την ηθική, την προσωπικότητα, τις κοινωνικές σχέσεις και πολλά άλλα σχετικά θέματα [...] Εν κατακλείδι, η ποινή συνιστά ένα πολιτισμικό κείμενο – ή, καλύτερα, μια πολιτισμική αναπαράσταση – που μεταδίδει και κοινοποιεί διαρθρωμένα μηνύματα σ' ένα πλήθος αποδεκτών» (Garland, 1990: 295).

Στο σύστημα αναπαράσταση – έγκλημα, όπως μεταβάλλεται η έννοια του εγκλήματος αλλά και ο τρόπος που αυτό αντιμετωπίζεται, αντίστοιχα μεταβάλλεται η έννοια και ο τρόπος της αναπαράστασης αυτού. Οι κανόνες που ορίζουν τις δύο αυτές διαδικασίες, παρότι δεν είναι σταθεροί και διαχρονικοί, δεν υφίστανται ξέχωρα στην ροή της ιστορίας, ούτε είναι απαραίτητο ότι μεταβάλλονται με γραμμικό τρόπο, όπως άλλωστε και κάθε άλλη κοινωνική συνθήκη.

Α.2
ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΗΣ ΕΞΕΓΕΡΣΗΣ ΤΟΥ ΣΠΑΡΤΑΚΟΥ

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αναπαράστασης ενός εγκληματία είναι η περίπτωση του Σπάρτακου (111 – 71 π.Χ.), γνωστού για την εξέγερση των δούλων στην αρχαία Ρώμη. Οι εξεγέρσεις των δούλων αποτέλεσαν κινήματα που οργάνωσαν οι μη ελεύθεροι εναντίον των κυρίων τους και χαρακτηρίστηκαν από μεγάλη ένταση και οξύτητα.

Τα κινήματα αυτά άρχισαν με την πρώτη επανάσταση δούλων στη Σικελία (135 - 132 π.Χ.) και τελείωσαν με την εξέγερση που ηγήθηκε ο Σπάρτακος (73 - 71 π.Χ.) και την τραγική κατάληξή της.[11] Ωστόσο δεν αποτελούσαν ενιαία επαναστατικά κινήματα, επειδή δεν υπήρχαν οι κατάλληλες συνθήκες. Πιο αναλυτικά, στερούνταν ενιαίας επαναστατικής ιδεολογίας και οργάνωσης, δεν είχαν επαναστατικό πρόγραμμα, ενώ τα συμφέροντα και οι στόχοι των διαφόρων ομάδων των δούλων ήταν συχνά διαφορετικά (Τόπη, 2007: 20).

11 Η τελική μάχη μεταξύ των επαναστατών (35.000 τον αριθμό) και των ρωμαϊκών στρατευμάτων την άνοιξη του 71 π.Χ. υπήρξε πολύωρη και αιματηρή. Οι αιχμάλωτοι δούλοι, περίπου 6.000 τον αριθμό, σταυρώθηκαν κατά μήκος της Αππίας Οδού, ενώ εκτιμάται ότι οι νεκροί στο πεδίο της μάχης ήταν πολύ περισσότεροι. Για πολλά χρόνια, οι ταξιδιώτες αντίκρυζαν τους σταυρούς και τα αποσυντεθημένα σώματα, προς παραδειγματισμό. (πηγή: livius.org)

Παρότι η συγκεκριμένη εξέγερση απέτυχε και κατεστάλη με ακραία βιαιότητα από τους Ρωμαίους, αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για μεταγενέστερα κινήματα, διανοούμενους και καλλιτέχνες που είτε ερμήνευσαν ποικιλοτρόπως τον χαρακτήρα της επανάστασης είτε χρησιμοποίησαν το όνομα του Σπάρτακου για να δηλώσουν τη ριζοσπαστικότητα των ενεργειών τους.[12] Στην περίπτωση του Σπάρτακου λοιπόν, η εγκληματική για την τότε εξουσία ενέργειά του, όχι μόνο δεν ξεχάστηκε μέσα στο πέρασμα των αιώνων αλλά έμεινε στην ιστορία με θετική χροιά και ηρωοποιήθηκε, ακόμα και χωρίς να υπάρχουν σαφείς και ακριβείς πηγές για τα χαρακτηριστικά που αυτή είχε.

"was will Spartakus" (γερμ)
μτφρ: "τί θέλει ο Σπάρτακος;"

εικόνα α.1
αφίσα του Κομμουνιστικού Κόμματος Γερμανίας που απεικονίζει έναν νεαρό άνδρα να αποκεφαλίζει ένα εξακέφαλο φίδι στα κεφάλια του οποίου αναφέρονται οι λέξεις "καπιταλισμός", "μιλιταρισμός", "πρωσική αριστοκρατία". Δύο από τα κεφάλια που έχουν ήδη πέσει απεικονίζουν τη μοναρχία.

12 Γκίντερ Π. (1988). Η εξέγερση του Σπάρτακου, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, σελ. 149, Αθήνα.

Α.3
ΤΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΕΙΔΗ ΚΑΙ ΤΟΥ ΣΩΚΡΑΤΗ

Στην περίπτωση του Αριστείδη (530 – 468 π.Χ.), παρότι εκείνος είναι γνωστός ήδη από την εποχή του για την φιλοτιμία του και την ηθική που τον διακατέχει, καταλήγει στον εξοστρακισμό[13] και την αναπαράστασή του ως ένας «μισητός τύραννος» που πρέπει να τιμωρηθεί. Η δίκαιη στάση του και η συνεχής του υπακοή στους ίδιους νόμους που τον έβλαψαν, του προσδίδει υστεροφημία και μένει στην ιστορία ως «δίκαιος».

«Στον Αριστείδη όμως συνέβη και τούτο. Ενώ στην αρχή τον αγαπούσαν για την επωνυμία του δίκαιου, κατόπιν τον φθονούσαν. Προπάντων ο Θεμιστοκλής διέδιδε στο πλήθος ότι ο Αριστείδης με το να καταργήσει τα δικαστήρια, γιατί αυτός κρίνει και αποφασίζει για όλα, προετοιμάζει κρυφά και χωρίς να το καταλαβαίνει κανείς, μια μοναρχία για τον εαυτό του, χωρίς σωματοφύλακες. Αλλά και ο πολύς λαός, μεγαλοφρονώντας για

13 Σημαντικό στοιχείο αποτελεί ότι στην αρχαιότητα η αυστηρότερη ποινή, μετά τη θανατική, είναι η εξορία όπου στέλνονταν εκείνοι τους οποίους οι κοινωνίες δεν ήθελαν να διαβιούν στους κόλπους τους. Στην αρχαία Αθήνα η εξορία επιβαλλόταν μέσω της μεθόδου του εξοστρακισμού και αφορούσε κυρίως αδικήματα εναντίον της πολιτείας, που θεωρούνταν προδοσία. Ο παραβάτης που τιμωρούνταν με εξοστρακισμό και εξορία, ήταν εκτεθειμένος και στιγματισμένος στην υπόλοιπη κοινωνία καθώς η ποινή γινόταν με δημόσιο τρόπο και το όνομά του αναγραφόταν πάνω σε ένα όστρακο, το οποίο προβαλλόταν στους υπόλοιπους πολίτες.

τη νίκη του και θεωρώντας τον εαυτό του άξιο και για τα μεγάλα, αγανακτούσε εναντίον εκείνων που είχαν ξακουστό και δοξασμένο όνομα, παραπάνω από το λαό. Μαζεύτηκαν λοιπόν από όλα τα μέρη στην πόλη και εξοστράκισαν τον Αριστείδη και ονόμασαν τον φθόνο για τη δόξα του, φόβο δήθεν για την τυραννία του. Γιατί ο εξοστρακισμός δεν ήταν ποινή της μοχθηρίας, αλλά την ονόμαζαν, για λόγους ευπρέπειας, ταπείνωση και τιμωρία της υπεροψίας και της πολύ βαριάς δύναμης. Πραγματικά όμως ήταν ήμερη παρηγοριά του φθόνου, που το μίσος εναντίον του εξοστρακιζομένου δεν έφτανε στο σημείο να επιβάλει καμία ανεπανόρθωτη ποινή, αλλά μονάχα εκτόπιση για δέκα χρόνια» (Πλουτάρχου, Αριστείδης, 7).

Αντίστοιχα στην περίπτωση του Σωκράτη (470/469 – 399 π.Χ.), εκείνος καταδικάζεται σε θάνατο λόγω της στάσης ζωής του και παρ' ότι είχε τη δυνατότητα να σωθεί και να αποδράσει, επιλέγει να επιμείνει στα πιστεύω του και να υπακούσει τους νόμους με τους οποίους διαφωνούσε. Η στάση του αναπαρίσταται με θετικό πρόσημο ακόμα και αν οι ίδιες οι πράξεις που οδήγησαν σε αυτή τη θέση ήταν καταδικαστέες στην εποχή του. Υπάρχει έτσι παράλληλα με τον νόμο του νομοθέτη και ο νόμος του ίδιου του Σωκράτη τον οποίο ακολουθεί.

«Αν με θανατώσετε, και είμαι πράγματι αυτός που λέω εγώ, δεν θα με βλάψετε τόσο όσο θα βλάψετε τους εαυτούς σας. Γιατί εμένα σε τίποτα δεν θα μπορούσαν να με βλάψουν ούτε ο Μέλητος ούτε ο Άνυτος [κατήγοροί του]. Δεν θα είχαν τη δυνατότητα, γιατί πιστεύω ότι δεν γίνεται ο χειρότερος άνθρωπος να βλάψει έναν καλύτερο. Θα μπορούσε βέβαια να με σκοτώσει ίσως ή να με εξορίσει ή και να μου στερήσει τα πολιτικά μου δικαιώματα. Αυτά τα πράγματα ίσως αυτός ή και κάποιος άλλος να τα θεωρεί μεγάλα κακά. Όχι όμως εγώ. Θεωρώ πολύ χειρότερο να κάνει κανείς ό,τι κάνει αυτός τώρα, προσπαθώντας να σκοτώσει άδικα έναν άνθρωπο. Τώρα λοιπόν, άνδρες Αθηναίοι, δεν απολογούμαι καθόλου για χάρη του εαυτού μου, όπως θα νόμιζε κανείς, αλλά για χάρη σας, για να μην αμαρτήσετε, καταδικάζοντάς με, προς τον θεό, περιφρονώντας αυτό που σας έδωσε».[14]

14 Απολογία Σωκράτους (εκδ. Κάκτος, 1992, σ. 63)

α.4
Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΤΟΥ ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΣ, ΚΑΤΑ FOUCAULT

Μέχρι τον 18ο αιώνα, τα εγκλήματα ηρωοποιούνταν με δύο τρόπους: «έναν λογοτεχνικό, όταν τα εγκλήματα ήταν ενός βασιλιά, και έναν λαϊκό, που βρισκόταν στις φυλλάδες που διηγούνταν ανδραγαθήματα του Mandrin ή κάποιου μεγάλου φονιά. Δύο είδη που δεν επικοινωνούν καθόλου. Τότε, γύρω στο 1840, εμφανίστηκε η φιγούρα του εγκληματία-ήρωα, που είναι ήρωας επειδή είναι εγκληματίας και δεν είναι ούτε αριστοκράτης ούτε πληβείος. Η αστική τάξη ξεκινά να παράγει τους δικούς της εγκληματίες-ήρωες. Αυτό γίνεται την ίδια στιγμή που εφαρμόζεται ο διαχωρισμός μεταξύ των εγκληματιών και των λαϊκών τάξεων: ο εγκληματίας δεν επιτρέπεται να είναι ένας λαϊκός ήρωας, πρέπει να είναι ένας εχθρός των φτωχών. Η αστική τάξη κατασκευάζει για τον εαυτό της μια αισθητική προσέγγιση στην οποία το έγκλημα δεν ανήκει πια στον λαό, αλλά είναι μία από αυτές τις καλές τέχνες για τις οποίες μόνο η αστική τάξη είναι ικανή. Ο Lacenaire[15] είναι το μοντέλο αυτού του νέου είδους εγκληματία».[16]

15 Τα απομνημονεύματά του εκδόθηκαν πριν από την εκτέλεσή του το 1836 (Foucault, 2017: 28).

16 Michel Foucault, στο Φυλακή // Κυβερνολογική, 2017, σ. 28-29

Σύμφωνα με τον Foucault (1989), η λογοτεχνία του εγκλήματος ηρωοποιεί το έγκλημα καθώς αυτό πλέον θεωρείται όχι μόνο αποδεκτό αλλά και έργο τέχνης, που δεν είναι παρά μια πράξη μιας «εξαιρετικής προσωπικότητας», μια πράξη που αποκαλύπτει τις τερατωδίες των ισχυρών.

Με αυτή την καινούρια αισθητική συγγραφή του εγκλήματος, φαινομενικά μπορεί να αποκαλύπτεται το μεγαλείο τέτοιων πράξεων, στην πραγματικότητα όμως είναι η επιβεβαίωση πως το έγκλημα είναι το αποκλειστικό προνόμιο των πραγματικά ισχυρών (Foucault, 1989: 89). Σκοπός των μυθιστορημάτων σχετικών με εγκλήματα, είναι να αποδείξουν πως ο εγκληματίας ανήκει σ' έναν άλλον κόσμο, ολότελα διαφορετικό από την καθημερινή ζωή. Αρχικά ο κόσμος αυτός ήταν οι άνθρωποι του υπόκοσμου («Τα μυστήρια των Παρισίων»), ύστερα ο κόσμος της τρέλας (τον 19ο αιώνα), και, τέλος ο κόσμος του αριστοκρατικού εγκλήματος («Αρσέν Λουπέν») (Foucault, 1989: 376). Μέσω αυτής της αφήγησης, το έγκλημα αναπαρίσταται ως κάτι ταυτόχρονα πολύ κοντινό αλλά και πολύ μακρινό, δεν αφορά πλέον τα βασανιστήρια του παρελθόντος και η κοινωνική τάξη που το διαπράττει δεν είναι απαραίτητα οι κατατρεγμένοι φτωχοί αλλά οποιοσδήποτε είναι όσο ταυτόχρονα «κακός αλλά και έξυπνος».

«Η κατανομή έχει τελειώσει: ας ξεχάσει πια ο λαός την αλλοτινή έπαρση για τα εγκλήματά του: οι μεγάλες δολοφονίες έχουν τώρα μετατραπεί σε σιωπηρό παιχνίδι των σοφών»
(Foucault, 1989: 90).

Tentativa de asesinato contra Genevay.

Lacenaire atacado por los presos de la cárcel.

εικόνα α.2
απεικόνιση των δολοφονιών του Lacenaire από το 1858

Α.5
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ «ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΛΗΣΤΕΙΑΣ»

Ο όρος της «κοινωνικής ληστείας» εισήχθη από τον Hobsbawm το 1959 και ορίζεται ως μια μορφή «πρωτόγονης επανάστασης» που συναντάται σε προ-πολιτικές (pre-political), προ-καπιταλιστικές (pre-capitalist) στη βάση τους, αγροτικές κοινωνίες που παραμένουν βαθιά παραδοσιακές κατά τη μετάβασή τους σε πιο σύγχρονες βιομηχανικές κοινωνικές και πολιτικές δομές. Σε κατάσταση έντασης και αποσύνθεσης η «κοινωνική ληστεία» εμφανίζεται ως αυτοάμυνα των αγροτικών κοινωνιών και αποτελεί ένα παγκόσμιο και σχεδόν αμετάβλητο φαινόμενο. Ο «κοινωνικός ληστής» αντίστοιχα, σύμφωνα με τον Hobsbawm διαφοροποιείται από τον κοινό ποινικό ληστή καθώς οι πράξεις του θεωρούνται εγκληματικές από το κράτος ή τους τοπικούς άρχοντες αλλά όχι από τον τοπικό περίγυρο από τον οποίο προέρχεται ή στον οποίο ανήκει. Στην ίδια κατηγορία με τον κοινωνικό ληστή-επαναστάτη τοποθετείται και ο «ευγενής» ληστής -με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτό του Ρομπέν των Δασών[17], ο «εκδικητής» ληστής που η δράση του ξεπερνάει την αναδιανεμητική λογική φθάνοντας στα όρια της τρομοκρατίας και η οργανωμένη, παράνομη δράση μιας

17 Ο Ρομπέν των Δασών εμφανίζεται για πρώτη φορά τον 15ο αιώνα σε λαϊκά άσματα της Αγγλίας. Αφορμή για την έμπνευση του συγκεκριμένου προσώπου ήταν η μια επιχείρηση ανατροπής του κυβερνήτη της χώρας, Γουλιέλμο Λόνγκσαμπ.

ομάδας με πολιτικά χαρακτηριστικά[18] (Hobsbawm, 1959: viii, 1-29).

Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η ληστεία προσλαμβάνεται ως δίκαιη λαϊκή αντίδραση σε οποιαδήποτε μορφή αδικίας και ο «κοινωνικός ληστής», για το μεγαλύτερο μέρος του περίγυρού του, δεν θεωρείται παραβάτης αλλά ηρωοποιείται.

Το φαινόμενο της «κοινωνικής ληστείας» αποτυπώνεται κυρίως στον λαϊκό πολιτισμό ο οποίος σύμφωνα με τον Gramsci, είναι η κοσμοθεωρία «χρονολογικά και γεωγραφικά καθορισμένων στρωμάτων της κοινωνίας σε αντιπαράθεση με την επίσημη ιδεολογία» (Gramsci, 1950). Σύμφωνα με τον Δαμιανάκο, ο πολιτισμός χαρακτηρίζεται από τον εξής δυισμό: την συνύπαρξη μέσα σε ένα κοινωνικό σχηματισμό δύο διαφορετικών παραδόσεων, της μιας «λόγιας» και της μιας «λαϊκής»· διχοτόμηση στο ιδεολογικό επίπεδο που συνεπάγεται και μια διχοτόμηση στο κοινωνικό επίπεδο, ανάμεσα στην τάξη των κυρίαρχων και την τάξη των κυριαρχούμενων (Δαμιανάκος, 1987).

Επομένως, η αναπαράσταση του ληστή στον λαϊκό πολιτισμό ακόμα και αν δε βασίζεται σε κάθε περίπτωση στην κοινωνική πραγματικότητα, περιγράφει την κοινωνική ληστεία σαν *«μορφή εξέγερσης εκ μέρους ατόμων που αρνούνται την υποταγή του κοινού αγρότη και κατ' αυτόν τον τρόπο υιοθετούν αυτόματα –στο βαθμό που δεν συντάσσονται με τους εχθρούς των αγροτών– ένα διαφορετικό ρόλο που συνεπάγεται κοινωνική διαμαρτυρία»* (Hobsbawm, 1974).

«Σε ένα από τα τελευταία κεφάλαια του μυθιστορήματος Ο Δον Κιχώτης του Μιγκέλ Ντε Θερβάντες, το οποίο είναι γραμμένο το 1605, ο ήρωας συναντά έναν περιβόητο ευγενή ληστή και τη συμμορία του στο δρόμο προς τη Βαρκελώνη. Ο αρχηγός τους όχι μόνο αναγνωρίζει τον Δον Κιχώτη και τον ελευθερώνει, αλλά του χορηγεί επίσης και ένα έγγραφο που φέρει την υπογραφή του ώστε να του εξασφαλίσει ελεύθερη δίοδο σε όλες τις οδούς και ασυλία από τις ληστρικές ομάδες της περιοχής. Πρόκειται για τον Ρόκε Γκιναρτ, για τον οποίο εντοπίζονται αναφορές πως είναι υπαρκτό πρόσωπο και του οποίου η σπουδαία φήμη οδήγησε τον Θερβάντες να τον εμπλέξει με την σπουδαία πένα του στις σελίδες του Δον Κιχώτη. Στο δε επικό μυθιστόρημα του Θερβάντες ο Γκιναρτ εμφανίζεται ως προσιτός και δίκαιος. Είναι ευγενής με τα θύματά του, μοιράζει τον πλούτο στους φτωχούς και αποκαθιστά τις κοινωνικές αδικίες. Ο

18 Στα ελληνικά δεδομένα, στην συγκεκριμένη κατηγορία εμφανίζεται ο «κλεφταρματολισμός». Ελευθεριώτη Δ. (2020). Από τους λήσταρχους του 19ου αιώνα στον κινηματογραφικό 'Αστραπόγιαννο', σελ. 13

αρχιληστής Γκινάρτ συμπυκνώνει όλα τα στοιχεία εκείνα τα οποία έχει αναφέρει ο Hobsbawm ως βασικά διακριτικά χαρακτηριστικά τα οποία θα μπορούσαν να τον κατατάξουν στην κατηγορία του κοινωνικού ληστή»[19] (Κολτσίδας, 2021: 8).

"Don Quixote urges the bandits to give up their way of life" (II, 60) (αγγλ.)
μτφρ: "Ο Δον Κιχώτης παροτρύνει τους ληστές να αφήσουν πίσω τον τωρινό τρόπο ζωής τους"

εικόνα α.3

19 Hobsbawm E. (2010). Ληστές, (μτφρ. Κούρκουλος Ν.), εκδ. Θεμέλιο, σ. 36-37, Αθήνα.

β.

ΤΕΧΝΗ, ΜΜΕ ΚΑΙ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΜΝΗΜΗ / ΩΣ ΦΟΡΕΙΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

Β.1
Η ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΟΠΛΟ

Σύμφωνα με τον Lukacs, αντίθετα από την επιστημονική αντανάκλαση, η οποία δίνει την εννοιολογική εικόνα της πραγματικότητας, η καλλιτεχνική αντανάκλαση είναι δευτερογενής, είναι δηλαδή αντανάκλαση αυτού που έχει ήδη αντανακλαστεί και διαπεραστεί από τη συνείδηση του καλλιτέχνη. Είναι αυτονόητη παραδοχή ότι τα έργα της τέχνης συντελούνται μέσα σε ένα πλαίσιο – ιστορικά διατυπωμένο από την κοινωνική πραγματικότητα. Επομένως, κάθε καλλιτεχνικό έργο μπορεί να αντιμετωπίζεται ως κομμάτι και αποτέλεσμα της εποχής του, που με αμφίδρομο τρόπο, γεννιέται από αυτή και γυρνάει πίσω σε αυτή, επηρεάζοντάς την. Ταυτόχρονα η τέχνη έχει τη δυνατότητα να αποκτά αυτοτέλεια, να μην αγκιστρώνεται στα πλαίσια της εποχής της αλλά, ως μορφή συνείδησης, να αναπαριστά την κοινωνική πραγματικότητα και τις αντιθέσεις της, με διαχρονικό τρόπο (Lukacs, 1957).

Παραθέτοντας μια ακόμη θέση του Lukacs (1957: 30), *«κάθε πράξη, σκέψη και συγκίνηση των ανθρώπινων όντων είναι αξεχώριστα δεμένη με τη ζωή και τους αγώνες της κοινωνικής ομάδας, δηλαδή με την πολιτική»*. Συνεπώς και η ίδια η τέχνη και τα έργα της, δε μπορούν παρά να ιδωθούν ως δημιουργήματα συγκεκριμένων υποκειμένων της κοινωνίας και των τάξεων, άλλοτε παίρνοντας το πρόσημο των «από τα πάνω» και άλλοτε των «από τα κάτω». Ο πολιτικός χαρακτήρας ενός έργου

ωστόσο δεν μπορεί να καθοριστεί απόλυτα, ούτε από το είδος του περιεχομένου του ούτε από την ταυτότητα του δημιουργού του, αλλά περισσότερο από την παραγωγή (ή μη) νοήματος και από το είδος του νοήματος αυτού.

«Η αληθινή τέχνη, καθώς συλλαμβανει τη ζωή στην πλήρη ολότητά της, αποσκοπεί να επιτύχει το μέγιστο βάθος νοήματος και κατανόησης … η πραγματική τέχνη αναπαριστά έτσι τη ζωή στην ολότητά της, εν κινήσει σε ανάπτυξη και εν εξελίξει» (Lukacs, 2019).

Στις προτεραιότητες της άρχουσας τάξης είναι η κοινωνική κατασκευή ενός νοήματος από το οποίο «δε βγάζεις νόημα» ενώ, όταν οι μάζες αρχίζουν να μη συναινούν με την οργάνωση της κοινωνίας, προσφέρονται σε αυτές γενναίες μερίδες αστικού πολιτισμού ώστε να «ξεχαστούν». Ο πολιτισμός λοιπόν, όταν δεν είναι ανατρεπτικός, είναι ελέγχων, και εποπτεύει την τάξη πραγμάτων αναπαράγοντάς την σε έναν ελεγχόμενο κόσμο (Τετράδια Μαρξισμού, 2018).

Η τέχνη μπορεί να βρεθεί σε πολλαπλούς χώρους, δημόσιους και ιδιωτικούς, κοινωνικούς και εκθεσιακούς, οικιακούς και μουσειακούς.[20] Αναφορικά με τον σημερινό μουσειακό χώρο, αυτός εξελίχθηκε από το «παραδοσιακό μουσείο» στο οποίο η πρόσβαση, μέχρι και τα μέσα του 18ου αιώνα, αποτελούσε προνόμιο της ανώτερης τάξης (Sandell, 1998). Από τον 20ο αιώνα και έπειτα, γίνεται το πέρασμα από το «παραδοσιακό μουσείο» το οποίο αποτελούσε αυθεντία και παρείχε στο κοινό τη μοναδική και μη αμφισβητήσιμη αλήθεια, στο «μοντέρνο μουσείο», που παρουσιάζει τα εκθέματά του σε σύνδεση με το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο, ενώ ταυτόχρονα λαμβάνει υπόψη τις ανθρώπινες κοινωνικές ομάδες και το πολιτισμικό-κοινωνικό τους κεφάλαιο (Νάκου, 2001). Αυτή η άποψη ωστόσο απέχει, αν όχι ολοκληρωτικά, σε μεγάλο βαθμό, από τη σημερινή πραγματικότητα στην οποία το μουσείο και τα εκθέματά του μπορεί όντως να μην διαδραματίζουν τον ρόλο της αυθεντίας όπως παλιότερα, αλλά σίγουρα δεν μπορούμε να πούμε πως λαμβάνουν υπόψη [όλες] τις κοινωνικές ομάδες και το πολιτιστικό τους κεφάλαιο. Η πρόσβαση στο μοντέρνο μουσείο, είτε αυτή είναι από την πλευρά του επισκέπτη/τριας ή από την πλευρά της/του δημιουργού, λαμβάνει μια σειρά φίλτρων και αποκλεισμών όπως έμφυλων, ταξικών, φυλετικών.

20 Στη συγκεκριμένη έρευνα περιοριζόμαστε στον μουσειακό αλλά και στον κινηματογραφικό χώρο, στους οποίους εκτίθενται και προβάλλονται αντίστοιχα, έργα σχετικά με την RAF (βλ. επόμενο κεφάλαιο).

εικόνα β.1

εικόνα β.2

εικόνα β.1: αντιπολεμική αφίσα (περίπου 1970) που απεικονίζει μέρος της *Guernica* του P. Picasso μαζί με την φράση "Stop the war in Vietnam now!"

εικόνα β.2: φωτογραφία από αντιπολεμική - εικαστική παρέμβαση ("And Babes?") μπροστά από τον πίνακα της *Guernica* στο MoMa, σχετικά με τη σφαγή (αθώων πολιτών και μωρών) στην πόλη My Lai στο Βιετνάμ.

Κατά τις δεκαετίες του '60 και του '70, υπήρξε μια έξαρση των κοινωνικών, πολιτικών, πολιτιστικών κινημάτων σε όλο τον κόσμο που οδήγησε σε ριζικές αλλαγές. Τα πολιτιστικά κινήματα που έδρασαν την συγκεκριμένη περίοδο απαίτησαν τον «εκδημοκρατισμό» της τέχνης, πολιτικές και οικονομικές μεταρρυθμίσεις στα μουσεία, πρόσβαση σε όλους/ες κλπ. Ωστόσο σύμφωνα με τον Jappe, ο παραπάνω «εκδημοκρατισμός» της τέχνης αποτέλεσε «μια πρόφαση για την απρόσκοπτη αφομοίωσή της [κουλτούρας] στην 'πολιτιστική βιομηχανία της μαζικής εξαπάτησης' (κατά την έκφραση των Adorno & Horkheimer) και στρατηγική αποτροπής κάθε δυνητικά ανατρεπτικής επίδρασης του πολιτισμού στους ανθρώπους» (Jappe, χ.χ.)

Μέσα στα καπιταλιστικά πλαίσια, το πολιτικό έκθεμα, το πολιτικό καλλιτεχνικό έργο που αφηγείται με συγκεκριμένο τρόπο το περιεχόμενο που προβάλει, δεν μπορεί να έχει την ίδια νοηματοδότηση εντός και εκτός μουσείου. Η εμπορευματοποίηση στον βωμό του κέρδους κάθε πτυχής της κοινωνικής ζωής – μέσα σε αυτή και του καλλιτεχνικού/εκθεσιακού έργου-, οδηγεί σε μια έντονη αντίφαση: ένα πολιτικό έργο που αποτυπώνει αντικαπιταλιστικά χαρακτηριστικά, εκτίθεται σε ένα φορέα καπιταλιστικής ισχύος. Στο μουσείο άλλωστε, η άρχουσα τάξη βρίσκει ένα πρόσφορο και αξιοποιήσιμο έδαφος ώστε να διατηρήσει και να αναπαράγει την πολιτισμική της ηγεμονία (Μανιάτης, 2014).[21] Ο πολιτισμός επομένως δεν είναι πάντα για όλους και όλες ενώ το «τέχνη για την τέχνη»[22] αφαιρεί μια σημαντική διάσταση από το καλλιτεχνικό έργο, τη γείωση στην πραγματικότητα.
Ο κινηματογραφικός χώρος αντίστοιχα, επηρεάζεται από την

21 Όπως αναφέρεται στο Τσιαμούρα Ι. (2018) «Τέχνη και Πολιτική: μια ανέφικτη συνάντηση;», σ. 57.
22 L'art pour l'art (γαλλ). Φράση που υπονοεί την ύπαρξη «αυτοτελούς» τέχνης που

κοινωνική πραγματικότητα, «απαντάει» σε αυτή και ενδεχομένως την ανακατασκευάζει. Για αρκετά χρόνια από την εμφάνιση των κινηματογραφικών έργων, αυτά έπαιζαν μόνο τον ρόλο της αισθητικής απόλαυσης του κοινού, χωρίς να λαμβάνονται υπόψη ως τεκμήρια προς μελέτη. Ωστόσο, η σχέση του κινηματογράφου με την ιστορία, την αφήγηση και την διαμόρφωσή της είναι αναπόφευκτη, καθώς το κινηματογραφικό έργο είναι φορέας μηνυμάτων, που σχολιάζουν βιώματα και γεγονότα του κοινωνικού περιβάλλοντος.

Σχετικά με τις ιστορικές κινηματογραφικές αναπαραστάσεις, μπορούμε να διακρίνουμε τις άμεσες αναπαραστάσεις ιστορικών γεγονότων (ντοκιμαντέρ) και τις έμμεσες αναπαραστάσεις που σχετίζονται με ταινίες οι οποίες δεν βασίζονται αποκλειστικά στην κατά γράμμα απεικόνιση ιστορικών γεγονότων αλλά αφορμίζονται από αυτά, δημιουργώντας μυθοπλαστικές αφηγήσεις. Σε ορισμένες περιπτώσεις λοιπόν, η νοηματοδότηση της κινηματογραφικής εικόνας μπορεί να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας ή της αμφισβήτησης αυτής, με αποτέλεσμα η εικόνα να εντυπώνεται στον θεατή σαν πλασματική, βιωμένη εμπειρία ενέχοντας τον κίνδυνο αλλοίωσης της ιστορικής πραγματικότητας και μνήμης ή ακόμα και την εργαλειοποίησή της για ιδεολογικούς και πολιτικούς σκοπούς (Δερμεντζόπουλος, 2001: 25-26, Λεμονίδου, 2007: 249, Παληκίδης, 2017: 321).

«Ο κινηματογράφος είναι δέσμιος της εποχής του
κι αυτό τον κάνει ντοκουμέντο της»
(Τριανταφύλλου, 2002)

δεν επηρεάζεται από πολιτικές, κοινωνικές, ιστορικές καταστάσεις αλλά έχει «αυτόνομη, ενδογενή αξία».

Β.2
ΤΑ ΜΕΣΑ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ

Τα ΜΜΕ, όπως και η τέχνη, αποτελούν μηχανισμούς διαμεσολάβησης και αναπαράστασης της κοινωνικής πραγματικότητας, ενώ αναπαράγουν και κατασκευάζουν μηνύματα που επηρεάζουν τον σχηματισμό απόψεων του κοινού.

Για την επιρροή των ΜΜΕ στην διαμόρφωση των πεποιθήσεων του κοινού, έχουν αναπτυχτεί δύο βασικές θεωρίες.

Η πρώτη θεωρητική προσέγγιση υποστηρίζει ότι τα μέσα αυτά χειραγωγούν τους ανθρώπους, ενώ η δεύτερη ότι το κοινό έχει τη δυνατότητα να αντιδράσει στα μηνύματα των μέσων καθώς *«τα μέσα θεωρείται ότι είναι πιθανό να προσφέρουν το 'πρωτογενές υλικό' για τη διαμόρφωση γνωμών και τη συγκρότηση της κοινωνικής πραγματικότητας, από το να επιβάλλουν τις απόψεις τους»* (McQuail & Windahl, 2001: 35). Ωστόσο, με την ανάπτυξη της κριτικής/ριζοσπαστικής θεωρίας, αυτή που φαίνεται να υπερισχύει είναι η πρώτη θεωρία, σύμφωνα με την οποία τα ΜΜΕ *«δεν είναι απλώς ουδέτεροι δίαυλοι κοινωνικής επιρροής, αλλά είναι περισσότερο πιθανό να προσφέρουν πρόσθετα πλεονεκτήματα σε αυτούς που κατέχουν την οικονομική και πολιτική εξουσία»* (McQuail & Windahl, 2001: 36).

Όσον αφορά την παρουσίαση των εγκλημάτων από τα ΜΜΕ, εμφανίζονται κυρίως τα 'κοινά εγκλήματα' (street crime) που έχουν κωδικοποιηθεί ως 'εγκλήματα των αδυνάτων' και δευτερευόντως τα 'εγκλήματα κυριαρχίας' που κωδικοποιούνται ως 'εγκλήματα των ισχυρών'.[23] Συνεπώς είναι γεγονός πως τα ΜΜΕ δεν αποτυπώνουν με αντικειμενικό τρόπο την εικόνα της εγκληματικότητας (Λαμπροπούλου, 1999: 166). Στα ΜΜΕ, ο παραβάτης του νόμου μετατρέπεται σε εγκληματία μέσα από μια αναδρομική ανατροπή της ταυτότητάς του και εντάσσεται στις κατηγορίες τις οποίες, στα εκάστοτε μεταβαλλόμενα πλαίσια αξιών, παράγει ο επιστημονικός λόγος για το έγκλημα και τον εγκληματία (Κουκουτσάκη, 2009: 370). Επομένως, οι αναπαραστάσεις του εγκληματία που παρουσιάζονται στα ΜΜΕ σχετίζονται τόσο με τις αντιλήψεις που έχουν διαμορφωθεί στο κοινό, όσο και με τις επιδιώξεις των ίδιων των ΜΜΕ.

Μια μέθοδος που χρησιμοποιείται από τα ΜΜΕ για την αναπαράσταση ενός εγκληματία είναι η «προσωποποίηση». Με τον όρο αυτό νοείται η παρουσίαση των γεγονότων ως δράσεις όπου το υποκείμενο είναι ένα άτομο ή μια ομάδα λίγων ατόμων και το καθαυτό γεγονός εμφανίζεται ως μια αλληλουχία δράσεων του συγκεκριμένου ατόμου ή της ομάδας που αναφέρεται (Galtung & Ruge, 1988: 57-58). Πιο αναλυτικά, με βάση τη συγκεκριμένη μέθοδο το άτομο που παρουσιάζεται ως εγκληματίας: είναι κύριο της μοίρας του και οι πράξεις του είναι αποτέλεσμα ελεύθερης βούλησης, αναγνωρίζεται και διαφοροποιείται από άλλα άτομα της κοινωνίας ως ιδιαίτερο και δρα μέσα σε ένα χρονικό διάστημα που ταιριάζει με τη συχνότητα των γεγονότων που παρουσιάζονται στα ΜΜΕ. (Galtung & Ruge, 1988: 57-58). Με αυτόν τον τρόπο ένα έγκλημα, και ιδιαίτερα ένα πολιτικό, χαρακτηρίζεται ως δράση μεμονωμένων ατόμων που παρότι παρουσιάζεται να πηγάζει από λίγα, συγκεκριμένα άτομα, μπορεί να επηρεάσει εν δυνάμει πολλά (ακόμα κι αν δεν είναι μέσα στις επιδιώξεις του δραστών), αυξάνοντας έτσι το κλίμα τρομοκρατίας προς την κοινωνία.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα, που θα αναφερθεί και παρακάτω, είναι η «μηντιακή» μετονομασία της οργάνωσης RAF σε «οργάνωση Baader-Meinhof» με βάση τα ονόματα δύο μόνο μελών της.

23 Ως κοινά εγκλήματα κατηγοριοποιούνται οι κλοπές, διαρρήξεις, σωματικές επιθέσεις κλπ, που διαπράττονται από τους 'αδύνατους' δηλαδή, την εργατική τάξη, ενώ στα 'εγκλήματα των ισχυρών' συγκαταλέγονται τα 'εγκλήματα κυριαρχίας' τα οποία διαπράττονται από την τάξη των καπιταλιστών και διαχωρίζονται σε εγκλήματα ελέγχου, κυβερνητικά και οικονομικής κυριαρχίας (Steven Box, 1987, White & Haines, 2000).

Σινέ Κορυδαλλός - Σήμερον έγχρωμον

Του ΓΙΩΡΓΟΥ ΜΑΡΝΕΛΛΟΥ

Στην Αθήνα του 2006, χθες το απόγευμα, η πραγματικότητα ξεπέρασε τον κινηματογράφο. Η 7η τέχνη αποδείχτηκε φτωχή απέναντι στην γκανγκστερική σοφία των αδελφών Παβλαιοκώστα, που γράφουν ιστορία εδώ και 20 χρόνια στα εθνικά εγκληματολογικά χρονικά.

Και την κορύφωσαν χθες, κάνοντας ένα δοκιμάνο κράτος να φαντάζει... τίποτα.

Όταν στις 18.26 χθες το απόγευμα ο Κορυδαλλός ενημέρωσε την Αστυνομία ότι πολυτικό ελικόπτερο, μέσα σε σύννεφο σκόνης, απογείωσε προς την ελευθερία έγκυκλο αριθμό κρατουμένων από το προαύλιο, επτελικοί αξιωματικοί ψέλλιζαν... Παπαιοκώστας.

Λίγα λεπτά αργότερα επιβεβαιώνόταν πλήρως από την καταμέτρηση ότι το πλέον μυθιστορηματικό σενάριο, που ξεπερνά και τα κινηματογραφικά, ήταν γεγονός.

Όλα είχαν τελειώσει σε 28 λεπτά και ο πιλότος του ελικοπτέρου έδινε αναφορά στην Αστυνομία από την περιοχή του Σχιστού. Ο αθχκόνος Βαο. Παπαιοκώστας και ο 32χρονος Αλβανός Αλκέτ Ρίζά είχαν εξαφανιστεί μαζί με τους δύο συνεργούς τους, που έκαναν την αεροπειρατεία στο ελικόπτερο παιχνίνοντης εφαλλαπκής ουσιγένειες από την παραλία του Αγίου Κοσμά. Με καταδρομικές διαδικασίες ανάγκασαν τον πιλότο να προσγειωθεί στο προαύλιο του Κορυδαλλού, για να υλοποιηθεί το χεφαλαιώδες μέρος του σχεδίου αποδρασης.

Την ίδια ώρα, η πρωτεύουσα ήταν βυθισμένη στη θεωνή απογειωματνή νυρβάνα.

Οι παραλίες άδειαζαν, το Ράλι Χερόπολις μόλις τελείωνε, πολλά ελικόπτερα σχετικά με τον αγώνα προσγειώνονταν και ένα άλλο με πειρατεία έφεγγε κοντά και πάω τους μυθιστορηματικούς αδελφούς Παλαιοκώστα!

Ο υπουργός Δικαιοσύνης βρισκόταν σε παράταση υπηρεσιακού ταξιδιού στο Λουξεμβούργο και ο υπουργός Δημόσιας Τάξης, δύο ώρες νωρίτερα, είχε απογειωθεί για υπηρεσιακό ταξίδι στο Βουκουρέστι.

Σύμφωνα με τις πληροφορίες από την Αστυνομία και το υπουργείο Δημόσιας Τάξης, που θέλει να βγει έξω από το πεδίο των πολιτικών ευθυνών για την απόδραση, τα γεγονότα εξελίχθηκαν ως εξής:

Στις 18.14 χθες, δύο νεαροί περίπου 30 χρόνων επιβιβάστηκαν στο ελικόπτερο SAHEO τις εταιρείας (Air lift) με πιλότο τον Βασι. Καρύτση για μία βόλτα στην Αττική και τον Σαρωνικό.

Πριν από μία εβδομάδα, ο ένας από τους δύο νεαρούς είχε νοικιάσει το ελικόπτερο (προφανώς με ψευδή και τότε αποχεία) της ίδιας εταιρείας για βόλτα στην Αττική. Τότε συνοδευόταν από δύο αιθέρες υπάρξεις. Προφανώς ερεύνετο για δοκιμή του σχεδίου απόδρασης, όπου υπολογίστηκαν οι χρόνοι και ανιλήθηκαν πληροφορίες για τις συνθήκες πτήσεις. Προχθές ο νεαρός κύριος δόλιασε ξανά το αεροπαξί για να επαναλάβει τη βόλτα στην Αττική. Το φαντεβού κλείστηκε στην παραλία του Αγίου Κοσμά. Εκεί εμφανίστηκε ο ίδιος με άλλον έναν νεαρό. Ο πιλότος χθες ήταν άλλος απ' αυτόν που έκανε την πτήση πριν από μία εβδομάδα.

Στον χειριστή καταβλήθηκε το μίσθωμα των 1.400 € και έγινε η αποχώρησή στις 18.14.

Πάνω από την περιοχή του Ρέντη, όπως ανέφερε ο πιλότος, οι δύο νεαροί έβγαλαν πιστόλι και χειροβομβίδα, του πέτριξαν τα ακουστικά και τον υποχρέωσαν να προχωρεθεί στις φυλακές, σε εσωτερική αλάνα που του υπέδειξαν.

Στις 18.26 είχαν παρελθεθεί ο κρατούμενοι, με βάση το τηλεφώνημα που έγινε στην Αστυνομία.

Στις 18.39, αναφορές έλεγαν ότι το ελικόπτερο χαμηλώνει στην περιοχή του Σχιστού. Τώα λεπτά αργότερα η τηλεφώνησε στην Αστυνομία ο ίδιος ο πιλότος. Οι δύο κρατούμενοι με τους συνεργούς τους εξαφανιστηκαν με μοτοσικλέτες που ήταν σταθμευμένες στο σημείο προσγείωσης.

Μία ώρα αργότερα οι δύο μοτοσικλέτες βρέθηκαν εγκαταλειμμένες στην περιοχή του Σκαραμαγκά. Στην Ασφάλειε εξετάζονταν μέχρι το βράδυ ο πιλότος και αρκετά άλλα στελέχη της εταιρείας, καθώς και υπάλληλοι (σωφρονιστικοί και αστυνομικοί) του Κορυδαλλού.

Της ΧΡΙΣΤΙΝΑΣ ΚΟΡΑΗ

Ένα βέβαιο ότι ο πρωθυπουργός Κώστας Καραμανλής θα πιρουσιάζει να είναι μια ταινία του Τζέιμς Μποντ τα όσα εκτυλίχθηκαν στον Κορυδαλό. Η έστω ένας εφιάλτης από τον οποίο θα ξυπνήσει. Να άμως που η πραγματικότητα ξεπερνάει τη φαντασία. Και εκεί που πίστω ότι μετρήσει το πρώτο μετά από καιρό Σαββατοκύριακο στη Ραφήνα με τα δίδυμά του, άρχισε τα τηλέφωνα με τον Ρουσόπουλο και τον Αγγέλου, που έπευσαν στο Μαξίμου. Η κυβέρνηση που διοργάνωσε τους Ολυμπιακους Αγώνες του 2004 πιάστηκε στον καλοκαιρινό ύπνο κα:

1 Για μια φορά ακόμη έδωσε την εικόνα ότι βρίσκεται σε διακοπές. Ο κατ' εξοχήν αρμόδιος (αφού στη δική του δικαιοδοσία αντίκων οι φυλακές) υπουργός Δικαιοσύνης Αναστάσης Παπαληγούρας πήγε στο Λουξεμβούργο για το Συμβούλιο Υπουργών (1-2/6), αλλά πέρασε εκεί ένα μακρύ Σαββατοκύριακο. Η ειδηση της απόδρασης τον αιφνιδιασε και άρχισε να ψάχνει για πτηση μέσω Βρυξελλών, διότι δεν υπάρχει απευθείας από το Λουξεμβούργο. Φανταστείτε τι γκαζί πάτησε ο οδηγός του για να καλύψει μια απόσταση δυο-τριών ωρών που είναι η απόσταση ανάμεσα στις δύο πρωτεύουσες! Για να κερδίσει χρόνο, έστειλε το μήνυμα ότι έρχεται για να «φάει κεφάλια». Που σημαίνει ότι πάλι φτάνει όλοι οι άλλοι εκτός από τον ίδιο.

Ο Βύρων Πολύδωρας μόλις είχε πετάξει για Βουκουρέστι για μια Παρευξείνιο Σύνοδο. Δεν έγινε γνωστό μέχρι το βράδυ αν σισθάνθηκε την ανάγκη να επιστρέψει για να «φάει τα κεφάλια» στο υπουργείο Δημόσιας Τάξης, που έγραψαν εις τα παλαιότερα των υποδημάτων τους προειδοποιήσεις για ενδεχόμενη απόδραση του αδελφού Παλαιοκώστα.

Ο Μιχάλης Λιάπης ήταν εδώ και έκανε την ΥΠΑ να τρέχει και να μην προλαβαίνει μέχρι να μάθει τι έγινε – αν ήταν και εκείνη για μπάνιο ή έκανε τη δουλειά της.

Οπως γίνεται σε όλες τις κρίσεις ο ένας υπουργός έρχηκε τις ευθύνες στον άλλον και κυρίως στον υπουργό Δικαιοσύνης. «Ο Κορυδαλός έχει μετατραπεί σε "έφαραγα αμπέλι"», είπε χαρακτηριστικά στην «Ε» κυβερνητική πηγή. «Οι σωφρονιστικοί υπάλληλοι υποτίθεται γνωρίζουν ότι οι πτήσεις ελικοπτέρων απαγορεύονται στον Κορυδαλό, όπως και στην Ακρόπολη. Μόλις τα είδαν να πλησιάζει δεν σήμανον συναγερμό; Εκτός και αν τους έπιασαν στον ύπνο!»

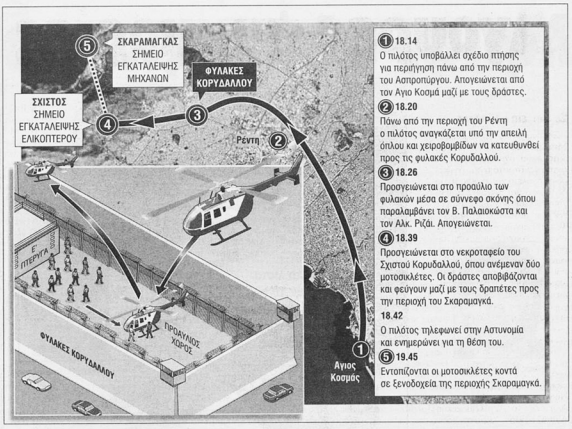
2 Ο Κώστας Καραμανλής δεχθήκε το πικρό τηλεφώνημα από τον υπουργό Επικρατείας Θόδωρο Ρουσόπουλο, που είχε κάνει την πρώτη επικοινωνία με τον υπουργό Δικαιοσύνης. Καθόλου δεν του φέρεαν αυτά που άκουσε και ζήτησε συνεχή ενημέρωση. Ο Ρουσόπουλος έσπευσε στο Μαξίμου και σε συνεργασία με τον διευθυντή του γραφείου του πρωθυπουργού Γιάννη Αγγέλου προσπαθούσαν να βρουν την ακρη για το τι συνέβη και πώς θα αντιδράσει η κυβέρνηση. Ναι, πολύ σωστά το υποθέσατε. Κανένας υπουργός δεν χρειάζεται να παραιτηθεί – ούτε καν ο Αναστάσης Παπαληγούρας. Μέχρι χθες το βράδυ τουλάχιστον είχε την κάλυψη του πρωθυπουργού. Το πόρισμα έλεγε ότι φταιει η... ταράτσα των φυλακών Κορυδαλλού!

Ο ένας υπουργός τα ρίχνει στον άλλον

Είχαν κάνει πρόβα με το ελικόπτερο μία εβδομάδα πριν!

Η μεγάλη απόδραση

Πρωταγωνιστούν οι Αφοί Παλαιοκώστα • Κομπάρσος το κράτος • Θεατής η κυβέρνηση



ΠΑΣΟΚ
Εξευτελισμός και διάλυση

Για εξευτελισμό και διάλυση του κράτους έκανε λόγο χθες το ΠΑΣΟΚ, σχολιάζοντας την απόδραση από τον Κορυδαλλό.
Ο εκπρόσωπος του κόμματος, Νίκος Αθανασάκης, είπε ότι δεν αρκεί η δήλωση του γενικού γραμματέα του υπουργείου Δικαιοσύνης ότι «ο υπουργός Δικαιοσύνης Αναστάσης Παπαληγούρας διεπλέξε πρωαπερτκική εξέταση και ΕΔΕ» και τόνισε ότι εντείνεται η ανασφάλεια για τον Έλληνα πολίτη και η αίσθηση ότι όπους και να παρατηθεί τίποτα δεν διορθώνεται με την κυβέρνηση της Ν.Δ.
«Οταν το κράτος εξευτελίζεται και δίνει εικόνα τέτοιας διάλυσης, το να αναλάβουν τις ευθύνες τους οι αρμόδιοι υπουργοί θα έπρεπε να είναι το αυτονόητο. Αλλά αυτό δεν ισχύει, όπως φαίνεται, για τους υπουργούς της κυβέρνησης της Ν.Δ., που αναζητούν κάθε φορά σε ποιους θα επιρρίψουν τις δικές τους ευθύνες», είπε.

➤➤➤

εικόνα β.3
σελίδα της εφημερίδας *Ελευθεροτυπία* σχετικά με την απόδραση του Β. Παλαιοκώστα από τον Κορυδαλλό. Το γεγονός παρομοιάζεται με κινηματογραφική ταινία.

Έτσι η πολιτική δράση μιας οργάνωσης μεταφράζεται σαν μια εγκληματική δράση μιας συμμορίας δύο ατόμων[24] (Goldsworthy, 2019: 102).

Όπως αναφέρει και ο U. Eco, *«το γεγονός ότι μια είδηση είναι αληθινή δεν σημαίνει ότι έχει χρησιμοποιηθεί και με τρόπο αληθινό. Ένας διευθυντής εφημερίδας δεν χρειάζεται να κατασκευάσει έναν υπεύθυνο για πολιτικούς λόγους. Αρκεί να κάνει φανερή στην πρώτη σελίδα την ύπαρξη ενός υπεύθυνου και μιας ευθύνης για να κάνει τους αναγνώστες να ξεχάσουν άλλους υπευθύνους και άλλες ευθύνες»* (Eco, 1992: 38).

Τα ΜΜΕ ως φορείς μετάδοσης και αναπαραγωγής της κυρίαρχης ιδεολογίας, έχουν και τον ρόλο της εγκαθίδρυσης ενός αισθήματος φόβου και ανασφάλειας. Για να επιτευχθεί αυτό το αίσθημα, συγκεκριμένα γεγονότα νοηματοδοτούνται, ανά φάσεις, ως γενικευμένες απειλές κατά του συνόλου της κοινωνίας (Κομνηνού, 1989: 370). Αυτή η λειτουργία των ΜΜΕ δεν συμβαίνει μη προσχεδιασμένα ή ασυνείδητα αλλά υπάρχει μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στον συλλογικό φόβο και, ως αποτέλεσμα, στην απαίτηση της συλλογικής ασφάλειας καθώς το ένα καθιστά αναγκαία την ύπαρξη του άλλου (Βρύζας, 1986: 119-120). Η προβολή συγκεκριμένων -κυρίως βίαιων- εικόνων σχετικά με ένα γεγονός και η τακτική αναπαραγωγή τους προκαλεί ένα κλίμα «τεχνητής» τρομοκρατίας στο κοινό, στο οποίο έρχεται να απαντήσει η αυξημένη επιτήρηση ή/και κρατική καταστολή. Η κατασκευή μιας πραγματικότητας γύρω από το έγκλημα, μπορεί να οδηγήσει μέρος της κοινωνίας σε έναν πλασματικό φόβο γύρω από το φαινόμενο της εγκληματικότητας καθώς, «ο φόβος θυματοποίησης συνδέεται με την εκτίμηση του κοινού για την αύξηση της εγκληματικότητας, και με απόψεις για την ανάγκη μεγαλύτερης αυστηρότητας του συστήματος κυρώσεων» (Λαμπροπούλου, 1999: 95).

24 Στο συγκεκριμένο σημείο αναφέρεται και ο ειδησεογραφικός παραλληλισμός των Baader - Meinhof με τους Bonnie – Clyde (διάσημο ζευγάρι ληστών, κατά βάση τραπεζών, την εποχή του μεσοπολέμου στις ΗΠΑ) αλλά και η αυθαίρετη υπόθεση των ΜΜΕ και της αστυνομίας ότι τα συγκεκριμένα δύο μέλη της RAF είναι και τα «ηγετικά στελέχη» της οργάνωσης, λόγω της δημοτικότητάς τους.

Β.3
Η ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΜΝΗΜΗ

Σύμφωνα με τον Hallbwachs (1950), η μνήμη διακρίνεται σε ατομική και συλλογική, όπου συλλογική είναι η μνήμη μιας μεγάλης ομάδας ατόμων όπως το έθνος ή οι κοινότητες.[25] Η (συλλογική) μνήμη, χαρακτηρίζεται από αποσπασματικότητα και ασυνέχεια, δεν είναι σταθερή αλλά μεταβάλλεται στον χρόνο. Βασιζόμενος στον Hallbwachs, ο P. Nora εισαγάγει την έννοια της «συλλογικής αμνησίας» (collective amnesia) η οποία προκύπτει όταν οι ομάδες επιλέγουν συγκεκριμένες ημερομηνίες και προσωπικότητες του παρελθόντος, ώστε να απομονώσουν άλλα άτομα ή ομάδες από τη συλλογική μνήμη (Nora, 2006: 58). Αυτό συμβαίνει συνήθως όταν γεγονότα που συντελούνται σε μια κοινωνία, μετατρέπονται σε τραύματα τα οποία η κοινωνία και η απόγονοί της δυσκολεύονται να αφομοιώσουν και να εξηγήσουν. Όπως αναφέρει ο Nora, η μνήμη αποτελεί μια διαδικασία σε εξέλιξη, ανοιχτή στη διαλεκτική του να θυμόμαστε και να ξεχνάμε, που μπορεί εύκολα να γίνει θύμα χειραγώγησης ή οικειοποίησης σε καιρούς αδράνειας (Ρουσάκη & Χουλιαρά, 2020: 6).

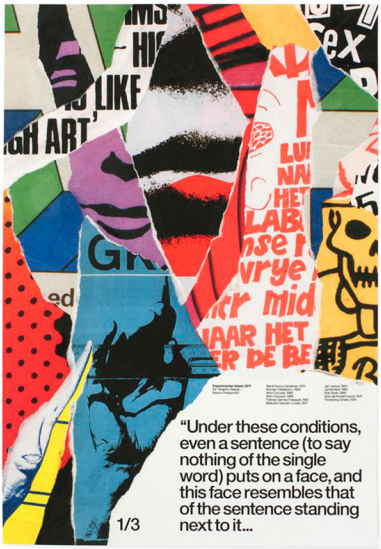
25 Μαντόγλου, 2012: 41, όπως αναφέρεται στο Ρουσάκη & Χουλιαρά, 2020

Ως συλλογική μνήμη, επιπλέον, μπορεί να οριστεί το διαρκώς μεταβαλλόμενο αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης μεταξύ των επίσημων ιστορικών λόγων, της αποκαλούμενης και «ιστορικής μνήμης», και των ατομικών στρατηγικών ενθύμησης, διαδικασία που προϋποθέτει την αφαιρετική ομοιογενοποίηση στη διαμόρφωση και στην απόδοση ενός κοινωνικού-ιστορικού λόγου (Zizek, 2010: 67). Σύμφωνα με τον Hallbwachs, οι διαδικασίες που οδηγούν στη σχηματοποίηση των παροδικών αποτυπώσεων της ιστορικής μνήμης και αφορούν την επανεξέταση ενός κοινού ιστορικού παρελθόντος δεν πραγματοποιούνται υπό το φως νέων τεκμηρίων ή ιστορικών αποσαφηνίσεων αλλά διαμορφώνονται με βάση τις σύγχρονες πεποιθήσεις (Λαλαγιάννη & Πέτσα, 2017: 6).

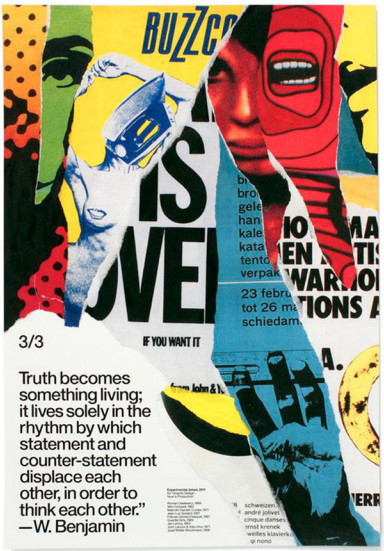
Η λήθη όπως και η μνήμη συνιστούν μεροληπτικές πολιτισμικές, πολιτιστικές και πολιτικές «κατασκευές» και με βάση την ψυχαναλυτική προσέγγιση των εννοιών, διακρίνεται αφενός η διαγραφή –ή απώθηση– τμημάτων της ιστορικής μνήμης και αφετέρου η αμυντική επαναδιαμόρφωσή της (Μωραΐτης, 2017: 125). Σύμφωνα με τον Benjamin, η ενασχόληση με το παρελθόν συμβαίνει ακριβώς επειδή υπάρχει η ανάγκη να απαντηθούν ερωτήματα του σήμερα, ωστόσο τονίζει πως εκείνοι που ωφελούνται από την αναδρομή που δικαιολογεί και εμφανίζει την ιστορία ως αναπόδραστη αλληλουχία, είναι οι κυρίαρχοι. Εκείνοι όμως που θέλουν να αλλάξουν τον κόσμο χρειάζονται να αναζητήσουν ασυνέχειες στο παρελθόν, περάσματα προς ένα αλλιώτικο μέλλον που δεν τα διάβηκαν ποτέ. Το παρελθόν ως εκκρεμότητα αφορά λοιπόν εκείνους που αναζητούν στο σήμερα δυνατότητες που δεν υλοποιήθηκαν (Σταυρίδης, 2017: 177).

«Η μνήμη μπορεί να επινοεί ασυνέχειες στο χώρο και το χρόνο της εμπειρίας για να διανοίξει τους ορίζοντες του δυνατού. Ένα τέτοιο είδος συλλογικής μνήμης εκ των πραγμάτων υπονομεύει την αυτονόητη θεμελίωση του πραγματικού και αντίστοιχα την πολιτική και κοινωνική τάξη που το υποστηρίζει (και το επιβάλλει). Όσο κι αν μοιάζει λοιπόν παράδοξο, το μέλλον ως διαφορετικό από το παρόν και το παρελθόν, με τη μνήμη παρά με τη φαντασία μπορούμε να το προσεγγίσουμε.» (Σταυρίδης, 2017: 180).

εικόνα β.4



εικόνα β.5



"Statement and Counter-Statement" αφίσες με την τεχνική του κολάζ που αφορμώνται από την έννοια της αντι-κουλτούρας, της μνήμης και του *flaneur* του W. Benjamin.

εικόνα β.4
"Under these conditions even a sentence (to say nothing of the single word) puts on a face, and this face resembles that of the sentence standing next to it ...

εικόνα β.5
... Truth becomes something living; it lives solely in the rhythm by which statement and counter-statement displace each other, in order to think each other."
- W. Benjamin

εικόνα β.6

Ο Lipsitz αναφέρεται σε μια ακόμη έννοια της μνήμης, την «αντι-μνήμη» (counter-memory), την οποία εισήγαγε ο Foucault και αναφέρεται σε όλες εκείνες τις περιπτώσεις που αντιτίθενται στις επίσημες εκδοχές για την μνήμη, ενώ θέτει υπό αμφισβήτηση την δυνατότητα της «συλλογικής» μνήμης να συνδέει διαφορετικές εποχές, τονίζοντας τις ασυνέχειες ανάμεσα και στις εποχές αλλά και στις μνήμες διαφορετικών ομάδων (Benveniste, 1999: 21). Σύμφωνα με τον Lipsitz λοιπόν, η αντι-μνήμη, αναζητά στο παρελθόν κρυμμένες ιστορίες που παραλήφθηκαν από την κυρίαρχη αφήγηση (Goldsworthy, 2019: 163).

Μια κοινωνία, μέσα στη συλλογική μνήμη πολλές φορές αποθηκεύει και «πολιτισμικά τραύματα» (cultural trauma) τα οποία αφορούν σε πρώτο βαθμό, έντονα γεγονότα που προκάλεσαν ρήξη στην κοινωνία και σε δεύτερο βαθμό, την ερμηνεία τους από την κοινωνία. Στην πορεία κατασκευής του πολιτισμικού τραύματος δημιουργούνται συμβολικές παραστάσεις των γεγονότων που αφορούν το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον, οι οποίες μειώνουν το χάσμα μεταξύ γεγονότος και αναπαράστασης (Δεμερτζής & Ρουδομέτωφ, 2015). Κάνουν δηλαδή πιο πειστικό και αυταπόδεικτο το κοινωνικά 'κατασκευασμένο' πολιτισμικό τραύμα. Οι διάφορες αναπαραστάσεις -ανάμεσά τους και οι καλλιτεχνικές- επιδρούν στην διαμόρφωση του τραύματος, στην αφομοίωσή του από το κοινωνικό σύνολο αλλά και δυνητικά στο ξεπέρασμά του ή στην διαιώνισή του. Στην περίπτωση της RAF στη συνέχεια, θα δούμε πώς έχουν αναλυθεί οι αναπαραστάσεις της οργάνωσης, ως αφηγήσεις που ορμώνται από το τραύμα της δεκαετίας του '70 στη Γερμανία.

ΑΝΑΠΑΡΙΣΤΩΝΤΑΣ ΤΗΝ R.A.F.

Υ.

Η RAF, όπως θα δούμε παρακάτω, έχει αναπαρασταθεί με πολλαπλούς και πολλές φορές αντικρουόμενους τρόπους, άλλες φορές ως εμπορικό σύμβολο, άλλες ως τεκμήριο της ιστορίας και άλλες ως καλλιτεχνικό έργο. Λαμβάνοντας υπόψη την γκραμσιανή ερμηνεία, η παρουσία της RAF -ως συμβόλου- στη μεταγενέστερη καλλιτεχνική μαζική παραγωγή εξηγείται ως ένα εσκεμμένο πολιτικό τέχνασμα στην προσπάθεια της άρχουσας τάξης να εξουδετερώσει την πολιτική ταυτότητα της οργάνωσης, μέσα από την αναπαράστασή της ως «δήθεν ριζοσπαστική» (radical chic) (Goldsworthy, 2019: 11). Στον αντίποδα αυτής της προσπάθειας, βρίσκονται οι αναπαραστάσεις της RAF που βασίζονται στο ιστορικό πλαίσιο της εποχής που έδρασαν, και όχι έξω από αυτό, καθώς σύμφωνα με την Gerhardt, «κάθε συζήτηση, άρα και αναπαράσταση, για τη βία των «τρομοκρατών» πρέπει να λαμβάνει υπόψη την βία στην οποία απαντούσαν, όχι για να αναιρέσει τις δράσεις τους αλλά για να τις εντάξει στο σωστό πλαίσιο» (Gerhardt, 2018: 260).

Η παρακάτω ανάλυση θα γίνει με βάση τα βιβλία "Screening the Red Army Faction" της Christina Gerhardt (Gerhardt, 2018) και "Consuming//Terror, Images of the Baader-Meinhof" του Rupert Goldsworthy (Goldsworthy, 2019) καθώς και σχετικές διαδικτυακές πηγές.

Γ.]
ΕΥΡΥΤΕΡΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Στην προσπάθεια να μελετηθεί η RAF και οι τρόποι αναπαράστασής της είναι αναγκαίο να γίνει κατανοητό το περιβάλλον, οι συνθήκες και τα γεγονότα παράλληλα με τα οποία η οργάνωση έδρασε και αναπτύχθηκε. Δύο στοιχεία που τονίζει και στην συνέχεια αποδεικνύει η Gerhardt στο βιβλίο της είναι αφενός ότι, η ιστορία των κοινωνικών κινημάτων της δεκαετίας του 1960 ξεκινάει νωρίτερα από το ευρέως γνωστό 1968 και αφετέρου ότι, η μελέτη της τρομοκρατίας τις δεκαετίες του 1960 και 1970 φανερώνει ιστορικά στοιχεία που έχουν παραληφθεί, όπως η αλληλεπίδραση μεταξύ φοιτητών, εργατών, μεταναστών και αιτούντων ασύλου από χώρες του τρίτου κόσμου και των κοινωνικών, φοιτητικών κινημάτων και του ένοπλου αγώνα της Δυτικής Γερμανίας (Gerhardt, 2018: 26).

Στη δεκαετία του '70 σε χώρες όπως η Ιταλία και η Γερμανία έγιναν ορισμένες έρευνες για τον τρόπο με τον οποίο λειτούργησε το φαινόμενο της τρομοκρατίας ή «αντάρτικου πόλεων». Σε θεσμικό επίπεδο προκάλεσε ειδικές νομοθεσίες, ένα ολόκληρο πλέγμα ειδικών ρυθμίσεων, συχνά προβληματικών από συνταγματική άποψη και από την άποψη της διαφύλαξης των δικαιωμάτων του κατηγορουμένου.

Στο κοινωνικό πεδίο, η αναπαράσταση της τρομοκρατίας σε πρόβλημα μείζονος σημασίας και η συνακόλουθη ανάγκη να προστατευθεί το κοινωνικό σώμα, οδήγησε στην αποδοχή αυτών των μορφών θεσμικής διαχείρισης: η βασική μορφή εγκληματικότητας είναι η τρομοκρατία: το αίτημα «νόμος και τάξη» επικάλυψε βασικά κοινωνικά αιτήματα (Baratta, 1982, Ferajioli, 1985).[26]

Το μεταπολεμικό γερμανικό κράτος στήθηκε και στηρίχτηκε τόσο από τα ναζιστικά υπολείμματα όσο και με τη βοήθεια ξένων δυνάμεων με πρώτες τις ΗΠΑ. Στη Δ. Γερμανία πρώην Ναζί συνέχιζαν να κατέχουν υψηλόβαθμες θέσεις στον στρατό και στο δικαστικό σύστημα ενώ συχνά τα ΜΜΕ – ταυτόχρονα με τη δίκη της Νυρεμβέργης – απεικόνιζαν την φασιστική δράση ως μεμονωμένο περιστατικό ατομικής επιλογής και όχι ως ευρεία στήριξη στο ναζιστικό καθεστώς (Gerhardt, 2018: 17-18). Το φασιστικό παρελθόν της Δ. Γερμανίας όπως και ερωτήματα σχετικά με το πώς αντιμετωπίζεται αυτό το παρελθόν αλλά και το κατά πόσο αποβλήθηκαν τα ναζιστικά κατάλοιπα, επηρέασαν τα μεταγενέστερα κοινωνικά κινήματα -επομένως και τις ένοπλες πολιτικές οργανώσεις.

«Το γερμανικό κίνημα στεφόταν ενάντια στη «σιωπή των πατεράδων», ενάντια σε κάθε προσπάθεια απόκρυψης ή συγκάλυψης των ναζιστικών εγκλημάτων, ενώ ταυτόχρονα επεδίωκε την επαν-ανακάλυψη της αριστερής, μαρξιστικής και αναρχικής κληρονομιας του πρόσφατου παρελθόντος, την οποία είχε εξαφανίσει ο ναζισμός, ο πόλεμος και τα στρατόπεδα συγκέντρωσης» (Ποταμιάς, 2018).

Η ένταση μεταξύ κινήματος και κυβέρνησης οξύνθηκε κατά τη διάρκεια του 1970 λόγω των νομοθετικών αλλαγών που καταπατούσαν τα δημοκρατικά δικαιώματα στο όνομα της άμυνας ενάντια στην εγχώρια αλλά και παγκόσμια τρομοκρατία (Gerhardt, 2018: 63). Η ιστορική περίοδος γύρω από το 1960 και το 1970 συνολικά χαρακτηρίζεται από τον εθνικοαπελευθερωτικό αγώνα του Αλγερινού λαού ενάντια στον γαλλικό ιμπεριαλισμό, τον πόλεμο του Βιετνάμ, τις εξεγέρσεις στην Αφρική αλλά και ένα ευρύτερο κύμα διεθνιστικής αλληλεγγύης. Με την όλο και εντονότερη παρουσία της έγχρωμης τηλεόρασης στην ιδιωτική ζωή, βίαιες εικόνες από τις φρικαλεότητες των παραπάνω πολέμων προβάλλονταν σε καθημερινή βάση στις οθόνες, προκαλώντας κύμα αντιδράσεων και αγώνων αλλά και εγκαθιδρύοντας τον φόβο και την «ανάγκη για παραπάνω επιτήρηση» στην καθημερινή ζωή. Το παραπάνω ιστορικό πλαίσιο, σύμφωνα με την

26 Όπως αναφέρεται στο (Κουκουτσάκη, χ.χ.)

Gerhardt, δίνει τη δυνατότητα να δοθούν απαντήσεις στο ερώτημα του γιατί η RAF -ακόμα και μετά από 20 χρόνια αδράνειας- σταθερά επανεμφανίζεται στα μέσα μαζικής ενημέρωσης και σε καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις (Gerhardt, 2018: 64).

Ο εγκλεισμός από το 1972 των ηγετικών μελών της πρώτης γενιάς της RAF σε ειδικές πτέρυγες απομόνωσης των γερμανικών φυλακών[27] και η τραγική τους κατάληξη το 1977 σε συνδυασμό με τα αμφιλεγόμενα αίτια του θανάτου τους, είχαν ισχυρό αντίκτυπο στη γερμανική κοινωνία.

«Η δημοτικότητα της RAF βρίσκεται στο απόγειό της. Η φυλάκιση [των ηγετικών μελών της RAF] δεν έκανε τίποτα άλλο από το να ισχυροποιήσει το πολιτικό της κύρος. Από το 1970 ως το 1972 η αστυνομία καταδίωκε περίπου σαράντα άτομα. Το 1974 ο αριθμός αυτός αυξάνεται σε τριακόσια άτομα και ο κατάλογος συμπαθούντων που διαθέτει η αντιτρομοκρατική υπηρεσία περιλαμβάνει δέκα χιλιάδες ονόματα» (Vague, 1997: 62).

Όσον αφορά τον τρόπο πάλης των ένοπλων οργανώσεων, μεταξύ των οποίων και η RAF, ένα κοινό χαρακτηριστικό τους είναι ότι θεωρούν την υλοποίηση βίαιων ενεργειών ως έναν τρόπο αφύπνισης της κοινωνίας, έχουν ως στόχο να κάμψουν την νομιμοποίηση του πολιτικού τους αντιπάλου ενώ πέρα από την προπαγάνδιση των πολιτικών τους θέσεων στοχεύουν και στο να δείξουν ότι η χρήση βίας, σε ορισμένες περιπτώσεις, είναι πιο αποτελεσματική από τα νόμιμα πολιτικά μέσα. Επιπρόσθετα, ο ένοπλος αγώνας και η πολιτική βία συχνά έχουν συμβολικά αποτελέσματα καθώς σε πολλές περιπτώσεις οι πολιτισμικές και συναισθηματικές συνέπειες αυτής, είναι πιο σημαντικές από τις υλικές ζημιές που μπορεί να προκαλέσει. Στον ένοπλο αγώνα, η δομική κρατική βία, απαντάται από την συλλογική «αντί-βία».

27 *«… Η αίσθηση ότι ο χρόνος και ο χώρος είναι εγκλωβισμένοι ο ένας μέσα στον άλλον – η αίσθηση ότι βρίσκεσαι μέσα σε ένα δωμάτιο με παραμορφωμένους καθρέφτες – τρεκλίζω …».* Απόσπασμα από την «Επιστολή από την νεκρή πτέρυγα» (Brief aus dem Toten Trakt) που έγραψε η Ulrike Meinhof κατά το διάστημα της κράτησής της στην ειδική πτέρυγα απομόνωσης της φυλακής Κολωνίας-Οσσενντορφ. (Bauer, 2017).

8.5.1945 / τέλος Β' Π.Π. στην Ευρώπη

23.5.1949 / ίδρυση Δ. Γερμανίας

1954_1962 / πόλεμος της Αλγερίας

1955_1975 / πόλεμος του Βιετνάμ

1955 / η Δ. Γερμανία εισέρχεται στο ΝΑΤΟ

2.6.1967 / δολοφονία από αστυνομικό, του Benno Ohnesorg, διαδηλωτή σε κινητοποίηση ενάντια στην άφιξη του Σάχη του Ιράν (Mohammad Reza Pahlavi) στη Δ. Γερμανία

11.4.1968 / απόπειρα δολοφονίας του Rudi Dutschke[29]

1968 / παγκόσμιο εξεγερτικό κύμα με κέντρο τον Μάη του '68 στη Γαλλία

30.5.1968 / ψήφιση νομοθετικού πλαισίου για κήρυξη κατάστασης έκτακτης ανάγκης από την κυβέρνηση της Δ. Γερμανίας

5.6.1970 / ιδρυτική προκήρυξη της RAF

28.1.1972 / ψήφιση διατάγματος απόλυσης (Anti-Radical Decree, Career Ban) σε περίπτωση που κάποιος/α εξέφραζε αντιτιθέμενες απόψεις από την κυβέρνηση

5.1972 / May Offensive, σειρά βομβιστικών επιθέσεων της RAF στη Δ. Γερμανία

6.1972 / σύλληψη ηγετικών μελών της RAF: Andreas Baader, Holger Meins και Jan Carl Raspe (1/6), Gudrun Ensslin (7/6), Ulrike Meinhof (14/6)

1974 / κατασκευή νέας ειδικής πτέρυγας απομόνωσης στη φυλακή Stammheim για τα μέλη της RAF, τα οποία μεταφέρονται στον ειδικά διαμορφωμένο έβδομο όροφο

1975 / "The Lost Honor of Katharina Blum" (Die verlorene Ehre der Katharina Blum) γερμανική κινηματογραφική ταινία των V. Schlöndorff & M. von Trotta

1975 / τα φυλακισμένα μέλη της RAF βρίσκονται στην τρίτη κατά σειρά απεργία πείνας

21.5.1975 / ξεκινάει η δίκη των ηγετικών μελών της RAF, χωρίς την συνεχή παρουσία τους στο δικαστήριο λόγω των απεργιών πείνας στις οποίες βρίσκονται

1976 / αλλαγές στη νομοθεσία και ψήφιση νομικών διατάξεων που δικαιολογούν τις «ειδικές συνθήκες κράτησης», δηλαδή τον απομονωτικό εγκλεισμό

9.5.1976 / η Meinhof βρίσκεται απαγχονισμένη στο κελί της στη φυλακή Stammheim, η διεθνής επιτροπή που ερεύνησε τις συνθήκες θανάτου της, κατέληξε στο ότι πέθανε προτού κρεμαστεί

5.9.1977 / ξεκινά το «Γερμανικό φθινόπωρο» (German Autumn - Deutscher Herbst) με την απαγωγή του επιχειρηματία Hans Martin Schleyer και με αίτημα την απελευθέρωση εννιά φυλακισμένων μελών της RAF στη φυλακή Stammheim. Η γερμανική κυβέρνηση είναι ανένδοτη σε κάθε είδους διαπραγμάτευση. Ακολουθεί η αεροπειρατεία (13/10) σε αεροπλάνο της Lufthansa με 86 επιβάτες και προορισμό την Φρανκφούρτη και με αίτημα την απελευθέρωση των ίδιων εννιά φυλακισμένων καθώς και δύο παλαιστινίων.

17.10.1977 / αιματηρή λήξη της αεροπειρατείας με επέμβαση ειδικών γερμανικών ομάδων «κομάντο» στο αεροδρόμιο Μογκαντίτσιου της Σομαλίας και απελευθέρωση των ομήρων (τρεις αεροπειρατές νεκροί και ένας συλλαμβάνεται)

18.10.1977 / η «νύχτα θανάτου του Stammheim» (Stammheim death night) - βρίσκονται νεκροί στα κελιά τους οι Baader, Ensslin και Raspe ενώ επιζεί βαριά τραυματισμένη η Irmgard Möller.

Η επίσημη θέση του κράτους είναι ότι πρόκειται περί αυτοκτονιών, θέση που αμφισβητήθηκε έντονα από πολλές πλευρές

_ λήξη του «Γερμανικού Φθινοπώρου» με την εκτέλεση του Schleyer ως αντίποινα για τους θανάτους των ιδρυτικών μελών της RAF.

1978 / "Germany in Autumn" (Deutschland im Herbst) γερμανική σπονδυλωτή κινηματογραφική ταινία των R.W. Fassbinder κ.ά.

1982_2000 / κενό στην κινηματογραφική αναπαράσταση της RAF

1989 / "Oktober 18, 1977", εικαστική έκθεση του G. Richter στο μουσείο Haus Esters

20.4.1998 / προκήρυξη που δηλώνει τη διάλυση της RAF

2000 / "The Legend of Rita" (Die Stille nach dem Schuss) γερμανική κινηματογραφική ταινία του V. Schlöndorff

2005 / "Imagining Terror: The RAF", μουσειακή έκθεση στο Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης Kunst-Werke

---

28 Στοιχεία για τη χρονολογική παράθεση γεγονότων έχουν αντληθεί από: (Gerhardt, 2018) και (Βουρεκάς & Ελευθεριάδης, 2013)

29 Ηγετική φυσιογνωμία της δυτικογερμανικής σοσιαλιστικής φοιτητικής

Ο Andreas Baader γράφει μια επιστολή εκ μέρους των κρατούμενων στη φυλακή Stammheim:

«Λαμβάνοντας υπ' όψη όλα τα μέτρα που έχουν ληφθεί κατά τη διάρκεια των τελευταίων έξ εβδομάδων είναι εύκολο να συμπεράνει κανείς ότι η διεύθυνση των φυλακών ελπίζει ότι θα εξωθήσει έναν ή περισσότερους από εμάς στην αυτοκτονία ή τουλάχιστον να καταστήσει την εκδοχή μιας αυτοκτονίας αληθοφανή. Δηλώνουμε σαφώς ότι κανείς από εμάς δεν έχει την πρόθεση να αυτοκτονήσει. Λαμβάνοντας υπ' όψη τις δηλώσεις των αξιωματούχων της φυλακής ότι μπορεί «να βρεθούμε νεκροί», αν συμβεί αυτό θα μας έχουν σκοτώσει οι αρχές των φυλακών σαν συνέπεια των δικαστικών και πολιτικών μέτρων που έχουν λάβει εναντίων μας το τελευταίο διάστημα.»

Η Ulrike Meinhof είχε πει στην αδελφή της, Βίνκε Τσίτσλαφ, σε ανύποπτο χρόνο:
«Αν μάθεις πως αυτοκτόνησα, να είσαι σίγουρη ότι ήταν φόνος».

εικόνα γ.1
27.10.1977 / διαδηλωτές στην κηδεία των Andreas Baader, Gudrun Ensslin & Jan-Carl Raspe κρατάνε πανό που γράφει: "Gudrun, Andreas and Jan – in Stammheim tortured and murdered" μτφρ: "η Gudrun, ο Andreas και ο Jan στην φυλακή Stamheim βασανίστηκαν και δολοφονήθηκαν"

ένωσης (SDS: Sozialistische Deutsche Studentenbund) και της ευρύτερης εξωκοινοβουλευτικής αντιπολίτευσης (APO: Ausserparlamentarische Opposition). Δεν συνήλθε ποτέ από τα εγκεφαλικά τραύματα που του άφησε η δολοφονική απόπειρα εναντίον του και τελικά πέθανε το 1979, σε ηλικία 39 ετών.

Γ.2
ΑΝΤΑΓΩΝΙΣΤΙΚΕΣ ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ

Από το 1967 μέχρι το 1977 στη Δ. Γερμανία επικρατούσε ένα κλίμα διχασμού σχετικά με το κατά πόσο πρέπει να αναπαρίστανται τα κινήματα στα καθεστωτικά μέσα και με τι τρόπο. Αυτό αφορούσε τόσο συνολικά τα ΜΜΕ όσο και συγκεκριμένα τις εφημερίδες που εξέδιδαν και κατείχαν οι εκδόσεις Springer (Gerhardt, 2018: 66). Οι θάνατοι των ηγετικών μελών της RAF όπως και η δολοφονία του επιχειρηματία Schleyer το 1977, σηματοδότησαν το κλείσιμο της πρώτης περιόδου (γενιάς) της RAF και του πρώτου κύματος ένοπλου αγώνα. Όπως τα ίδια τα παραπάνω γεγονότα προκάλεσαν έντονα τον δημόσιο διάλογο, έτσι έγινε και με τις αναπαραστάσεις που αυτά έλαβαν -ή δεν έλαβαν- από τα ΜΜΕ. Όσον αφορά τις εκδόσεις Springer, η παρουσίαση των γεγονότων στα πλαίσια της ομοφωνίας (consensus-oriented) προκάλεσε τόσο τον κρατικό έλεγχο, λόγω του μονοπωλίου που κατείχε στην ενημέρωση, όσο και την έντονη κριτική από το φοιτητικό κίνημα και τους διανοούμενους της εποχής, οι οποίοι έκαναν λόγο για «διαστρεβλωμένες απεικονίσεις» των δράσεών τους (Gerhardt, 2018: 67).

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, γεννιούνται τα εναλλακτικά μέσα πληροφόρησης «από τα κάτω», ενάντια στην παραπληροφόρηση των καθεστωτικών μέσων ενώ η μεταξύ τους αλληλεπίδραση -ή και το μεταξύ τους κενό- παρουσιάζει την ιστορία των

αντιμαχόμενων αφηγήσεων (competing narratives) των συγκεκριμένων δεκαετιών.

Τα ΜΜΕ, όπως αναφέρθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, αναπαράγουν και ανακατασκευάζουν την πραγματικότητα με βάση συγκεκριμένα πολιτικά συμφέροντα. Η ειδησεογραφική κάλυψη των γεγονότων στη Δ. Γερμανία, εστίαζε στο να προκαλεί στο κοινό αρνητικά αισθήματα για τα κινήματα της εποχής, ειδικά την περίοδο λίγο πριν την κρατική δολοφονία του διαδηλωτή Benno Ohnesorg. Συγκεκριμένα, άρθρα με προκλητικούς τίτλους στα πρωτοσέλιδά τους υπονοούσαν πως οι φοιτητικές κινητοποιήσεις βρίσκονταν στα όρια της νομιμότητας, ακόμα και αν αυτές οι κινητοποιήσεις ήταν αποκλειστικά ειρηνικές. Για παράδειγμα, στην εφημερίδα Die Welt (των εκδόσεων Springer), γραφόταν ότι *«η SDS δρα στα όρια του συντάγματος»* ενώ από συντηρητικούς πολιτικούς υπήρχε η απαίτηση να γίνει εισαγγελική έρευνα για να *«δοθεί φως στα γεγονότα που λάμβαναν χώρα στα πανεπιστήμια και να ξεσκεπαστούν οι αντιδημοκρατικές επιδιώξεις της SDS»*. Ειδικότερα, τα μέσα της ακροδεξιάς εξέφραζαν ακόμα πιο έντονη αντικομμουνιστική ρητορική, καθώς συχνά χρησιμοποιούσαν στα πρωτοσέλιδά τους την λέξη «κόκκινη/ο/ος» (red) η οποία σε πολλές περιπτώσεις συνοδευόταν και από τη λέξη «τρόμος» (terror)[30] (Gerhardt, 2018: 69-71).

Η συζήτηση γύρω από τις αναπαραστάσεις των κινημάτων συνεχίστηκε και εντάθηκε όχι τόσο λόγω της μηδαμινής κάλυψης των φοιτητικών κινητοποιήσεων, αλλά περισσότερο λόγω του ρόλου που έπαιζαν τα ΜΜΕ στο να οδηγηθούν οι καταστάσεις σε γεγονότα (media's role in leading to an event) (Gerhardt, 2018: 79). Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η απόπειρα δολοφονίας του Rudi Dutschke, μέλους της SDS[31], από τον ακροδεξιό Josef Bachmann. Ο τελευταίος, στην απολογία του είπε ότι δεν γνώριζε τον Dutschke αλλά είχε διαβάσει για αυτόν στην εφημερίδα Bild, ενώ μαζί του είχε ένα αντίτυπο της εφημερίδας National-Zeitung (εικόνα γ.2). Η εφημερίδα Bild λίγες μέρες πριν την απόπειρα δολοφονίας, είχε καλέσει το κοινό να «αρπάξει» τους «αρχηγούς της συμμορίας» της αριστεράς. Το γεγονός αυτό,

30 Για παράδειγμα, η εβδομαδιαία ακροδεξιά εφημερίδα National-Zeitung το 1965 έγραψε: "red students terrorized the Free University of Berlin". Hansen Gerd, July 30, 1965, 7. όπως αναφέρεται στο Gerhardt (2018)

31 SDS (Sozialistische Deutsche Studentenbund) Σοσιαλιστική Γερμανική Φοιτητική Ένωση: Η SDS ιδρύθηκε το 1946 ως η οργάνωση της φοιτητικής νεολαίας του Σοσιαλδημοκρατικού Κόμματος Γερμανίας (SPD). Το 1961, ύστερα από μια δεκαετία έντονων συγκρούσεων με το κόμμα ιδιαίτερα πάνω στο ζήτημα του επανεξοπλισμού της Γερμανίας, τα μέλη της SDS διαγράφηκαν από το SPD. Από εκείνη τη στιγμή και ως το 1970 που διαλύθηκε, η SDS έδρασε ως η κύρια πολιτική οργάνωση της εξωκοινοβουλευτικής Αριστεράς, αριθμώντας το 1968 περίπου 2,5 χιλιάδες μέλη (Wolf, 2008)

Deutsche
National+Zeitung
und Soldaten-Zeitung

Warum wir auf Ostdeutschland nie verzichten werden

Stoppt Dutschke jetzt!

Sonst gibt es Bürgerkrieg

Nazis jagen - Kommunisten hofieren?

εικόνα γ.2
"Stoppt Dutschke Jetzt! Sonst gibt es Bürgerkrieg" (γερμ.)

μτφρ: "Σταματήστε τον Dutschke τώρα! Ειδάλλως θα γίνει εμφύλιος πόλεμος!"

έκανε ακόμη πιο ξεκάθαρο τον ρόλο και την επιρροή που έχουν τα ΜΜΕ και την άμεση σύνδεσή τους με ενέργειες όπως η παραπάνω. Μέσα σε δύο μέρες από το γεγονός αυτό, διανοούμενοι όπως ο Adorno, ο Böll, ο Mann και ο Mitscherlich δημοσίευσαν ένα κείμενο το οποίο ξεκινούσε ως εξής:

«Για δεύτερη φορά μέσα σε ένα χρόνο, αιματηρή βία έχει χτυπήσει τους φοιτητές ... Η συμμαχία των απερίσκεπτων αναγνωστών και της επανεμφανιζομενης εθνικιστικής ιδεολογίας -που για χρόνια υπονομεύει τους δημοκρατικά δρώντες φοιτητές και διανοούμενους χαρακτηρίζοντάς τους "αριστερή συμμορία", "νευρωτικούς" [κ.ά.] - απειλεί να καταστρέψει την εικόνα των Γερμανών... Οι υπογράφοντες λοιπόν, απαιτούν μια δημόσια συζήτηση σχετικά με την εταιρεία Springer, τις πολιτικές και οικονομικές της προϋποθέσεις και την πρακτική χειραγώγησης [που ακολουθεί] μέσα από τα ΜΜΕ». (Gerhardt, 2018: 80-81).

Σύμφωνα με τον Goldsworthy, οι εκδόσεις Springer είχαν συγκεκριμένο λόγο που αντιμετώπιζαν με αυτόν τον τρόπο την εξωκοινοβουλευτική αριστερά και τις πολιτικές οργανώσεις αυτής· η κατασκευή ενός εχθρού, στην προκειμένη περίπτωση η απειλή της αριστερής τρομοκρατίας, ήταν ένας βολικός αποπροσανατολισμός από τις αποκαλύψεις που έκανε το εντεινόμενο φοιτητικό κίνημα, σχετικά με την ύπαρξη πρώην ναζιστών στην τότε συντηρητική κυβέρνηση. Έτσι,

οι ευθύνες μεταφέρθηκαν από τους ναζιστές εγκληματίες πολέμου, στους ακρο-αριστερούς (Goldsworthy, 2019: 85).

Για να αντιμετωπιστούν οι διαστρεβλωμένες απεικονίσεις των κινημάτων από το μονοπώλιο της Springer, φοιτητές/τριες και αλληλέγγυοι/ες δημιούργησαν εναλλακτικά μέσα πληροφόρησης (alternative media), μέσα από τα οποία όχι μόνο έδιναν χώρο στο να προβληθούν οι αγώνες τους αλλά εξηγούσαν τους λόγους που αγωνιζόντουσαν ενώ ανέφεραν και τα αιτήματά τους. Ένα από αυτά τα μέσα ήταν η εβδομαδιαία εφημερίδα *Agit 883*, που λειτουργούσε από το 1969 έως και το 1972 και ήταν το μέσο όπου δημοσιεύθηκε η ιδρυτική προκήρυξη της RAF, στις 5 Ιουνίου του 1970 (Gerhardt, 2018: 84-87, 116).

Στην περίπτωση της RAF, σημαντικό στοιχείο στην πορεία της ήταν η απόφασή της να δρα με έμφαση την «κατάληψη» των MME (media-centric terror attacks). Ο πόλεμος στο Βιετνάμ είχε προκαλέσει την αντίδραση των ένοπλων οργανώσεων παγκοσμίως που, μέσω της χρήσης βίας σε τοπικό επίπεδο (στη Δ. Γερμανία), προσπαθούσαν να σοκάρουν την κοινωνία, υπενθυμίζοντας πως ο πόλεμος δεν είναι μακριά. Σύμφωνα με αυτό το σκεπτικό, η RAF προσπαθούσε μέσα από τις βομβιστικές, θεαματικές, «εκδικητικές» επιθέσεις που έκανε, να καταλαμβάνει το σύνολο των καθεστωτικών μέσων ενημέρωσης, να αντιστρέφει την «κανονικότητα» και έτσι να προβάλλονται οι πολιτικές της θέσεις. Ωστόσο, αυτός ο στόχος δεν μπορούσε να πραγματοποιηθεί με τόση ευκολία, ούτε πάντα με τον συγκεκριμένο τρόπο που η οργάνωση επεδίωκε. Τα συστημικά MME, όπως και το ίδιο το καπιταλιστικό σύστημα, βρίσκουν τρόπους να ενσωματώσουν κάθε τι ανατρεπτικό και εχθρικό προς αυτά, παρουσιάζοντάς το αλλοτριωμένο. Οι δράσεις της RAF μπορεί να προβάλλονταν σε σημαντικό βαθμό στα MME, και άρα να πέτυχαν εν μέρει τον στόχο τους, από την άλλη όμως παρουσιαζόντουσαν με όσες πληροφορίες τα μέσα επέλεγαν, αναπαραστάθηκαν ως «αναίσθητη» βία και νοηματοδοτήθηκαν με τρόπο που συνέφερε τα μέσα χωρίς πάντα να ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα (Goldsworthy, 2019: 99-100). Ο Guy Debord χαρακτηριστικά ανέφερε το 1977, ότι η RAF *«έγινε βορά στη μηχανή των MME»* και έτσι αναπαραστάθηκε ως θέαμα (Goldsworthy, 2019: 104).

Σημαντικό στοιχείο στις παρακάτω αναπαραστάσεις -μουσειακές και κινηματογραφικές- είναι το χρονικό πλαίσιο στο οποίο πραγματοποιούνται. Χωρίζονται έτσι σε απεικονίσεις που διαδραματίζονται ταυτόχρονα με τα γεγονότα που παρουσιάζουν και σε απεικονίσεις που διαδραματίζονται ετερόχρονα, λίγα έως πολλά χρόνια αργότερα από τα αρχικά γεγονότα της δεκαετίας του '70. Ο λόγος που αυτό το στοιχείο έχει σημασία είναι επειδή ένα καλλιτεχνικό έργο μπορεί να επηρεάσει το περιβάλλον του, το κοινό του και ως συνέπεια όταν διαδραματίζεται ταυτόχρονα με τα συμβάντα που το απασχολούν έχει τη δυνατότητα να τα καθορίσει, εν μέρη. Από την άλλη, ένα ετερόχρονο καλλιτεχνικό έργο, δεν μπορεί να καθορίσει ένα παρελθοντικό γεγονός, μπορεί όμως να επηρεάσει την συλλογική μνήμη που έχει κατασκευαστεί γύρω από αυτό, και είτε να την αλλάξει ή να την σβήσει.

Γ.3
ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ - ΜΟΥΣΕΙΑΚΗ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ

Η εικόνα της RAF, που άλλοτε χαρακτηριζόταν ως τρομοκρατική, έχει πλέον αναπτύξει μια ιδιαίτερη απήχηση σε μια πληθώρα καλλιτεχνικών αναπαραστάσεων όπως η εικαστική και η μουσειακή απεικόνιση, ο κινηματογράφος και η μουσική. Οι προσπάθειες της γερμανικής κυβέρνησης να κυριαρχήσει σε όλες τις αναπαραστάσεις της RAF και να τις ελέγξει, πάντα έρχονταν αντιμέτωπες με τις αντι-αφηγήσεις (counter-narratives). Ως αντι-αφηγήσεις, μπορούμε να εκλάβουμε τις αναπαραστάσεις που, όπως και η αντι-μνήμη, δεν υιοθέτησαν την κυρίαρχη αφήγηση γύρω από την RAF, αλλά στάθηκαν σε μια απόσταση από αυτή. Λόγω της έντονης κρατικής επιτήρησης την δεκαετία του '70, οι αντι-αφηγήσεις που τάσσονταν υποστηρικτικά προς την RAF, μπορούσαν να εμφανιστούν μόνο σε περιθωριακά καλλιτεχνικά μέσα. Αυτή η κατάσταση είχε ως αποτέλεσμα, οι συνεχόμενες αντι-αφηγήσεις, από ένα σημείο και μετά, να είναι οι μόνες αναπαραστάσεις σχετικές με το θέμα, και άρα να γίνουν οι κυρίαρχες (Goldsworthy, 2019: 162-163).

Ωστόσο με την πάροδο του χρόνου, τα περιθωριακά καλλιτεχνικά μέσα μετατράπηκαν σε μεγάλα μουσεία μέσα στα οποία εκτίθενται οι, κάποτε, αντι-αφηγήσεις μιας ένοπλης οργάνωσης. Το αντιφατικό στοιχείο εμφανίζεται από τη στιγμή που οι αναπαραστάσεις που κάποτε ήταν έως και απαγορευμένες, μπορούν πλέον να κατέχουν μια θέση σε έναν κρατικό ιδεολογικό φορέα. Αυτή η νέα κατάσταση κατά πάσα πιθανότητα δεν σημαίνει πως οι υποστηρικτικές απόψεις γύρω από την RAF έχουν νικήσει όντας πλέον κυρίαρχη αφήγηση, αλλά καλύτερα πως ζητήματα όπως το συγκεκριμένο, μπορούν με ευκολία να ενσωματωθούν αποβάλλοντας την πολιτική χροιά που κάποτε είχαν.

Ένα έργο δεν μπορεί να αποσπαστεί από τον χώρο που εκτίθεται, ωστόσο μπορούμε να πούμε πως θα αντιμετωπιζόταν πολύ διαφορετικά και θα έδινε διαφορετικό στίγμα αν βρισκόταν οπουδήποτε αλλού.

*

Θα μπορούσε το ίδιο έργο να αποτυπώσει το ίδιο νόημα αν, για παράδειγμα, τοποθετούταν από τη μια σε μια κατάληψη και από την άλλη σε ένα μουσείο;

Στη συνέχεια παρουσιάζονται δύο σχετικές μουσειακές αναπαραστάσεις, η έκθεση «18 Oktober, 1977» του Gerhard Richter (1989) και η έκθεση «Imagining Terror: The RAF» των Klaus Biesenbach, Ellen Blumenstein & Felix Ensslin (2005).

18 Oktober, 1977

Gerhard Richter
Museum Haus Esters Krefeld, Germany & MoMa, New York.
1989

Η έκθεση του Richter αποτελείται από μια σειρά δεκαπέντε ελαιογραφιών και εκτέθηκε πρώτα στο μουσείο Haus Esters στην περιοχή Krefeld, στην Γερμανία και έπειτα (μέχρι και σήμερα) στο μουσείο σύγχρονης τέχνης MoMa στην Νέα Υόρκη (Gerhardt, 2018: 234). Ο τίτλος της έκθεσης αναφέρεται στα γεγονότα που διαδραματίστηκαν εκείνη την μέρα -στους θανάτους των τριών μελών της RAF στη φυλακή Stammheim- χωρίς όμως να αναφέρεται κάτι παραπάνω για τη συγκεκριμένη μέρα στο περιεχόμενο της έκθεσης. Οι δεκαπέντε πίνακες (εικόνα γ.3) απεικονίζουν επεξεργασμένες εικόνες από φωτογραφίες που δημοσιεύθηκαν σε εφημερίδες την δεκαετία του '70 και όλες σχετίζονται με την RAF, τις συλλήψεις, την φυλάκιση και τελικά τον θάνατο των Meinhof, Baader και Ensslin. Η έκθεση βρίσκεται «εκτός» των γεγονότων καθώς πραγματοποιείται αρκετά χρόνια αργότερα, δεν παρεμβαίνει στην εξέλιξή τους αλλά επαναφέρει την κουβέντα γύρω από αυτά. Προηγουμένως, στην δεκαετία του '70 είδαμε ότι ένα από τα βασικότερα ζητήματα συζήτησης ήταν το κατά πόσο θέματα όπως η RAF, η τρομοκρατία και ο ένοπλος αγώνας, είχαν τη δυνατότητα να αναπαρασταθούν ή όχι. Για τον Richter, το ζήτημα δεν είναι πλέον αυτό, καθώς αυτό θεωρείται αυτονόητο. Το καίριο είναι η επαναδιαπραγμάτευση με το τραύμα του παρελθόντος, η συζήτηση για τους τρόπους που κάποιες εικόνες έμειναν στη συλλογική μνήμη και κάποιες όχι και η πολλαπλή επεξεργασία των γεγονότων αυτών με διαφορετική ματιά.

Ο Richter χρησιμοποιεί τρεις διαφορετικές τεχνικές για να φτάσει στο αποτέλεσμα των έντονα ξεθωριασμένων (blurred) εικόνων, που είναι χαρακτηριστικό των έργων του. Η πρώτη τεχνική είναι η επανα-φωτογράφιση της αρχικής φωτογραφίας, ώστε να μειωθούν οι λεπτομέρειες της εικόνας. Η δεύτερη τεχνική σχετίζεται με την ζωγραφική με λάδι, επάνω στην ήδη επεξεργασμένη φωτογραφία, αναμειγνύοντας έτσι, τα στοιχεία που απεικονίζονται. Τρίτη τεχνική του Richter αποτελεί η χρήση διαφορετικών τόνων του γκρι, αποφεύγοντας την έντονη αντίθεση άσπρου-μαύρου. Με αυτόν τον τρόπο, στοιχεία των αρχικών φωτογραφιών που ήταν άσπρα ή μαύρα καταλήγουν να εμφανίζονται σε αποχρώσεις του γκρι.

"Cell"
απεικονίζεται το άδειο κελί του Baader στη Stammheim, αφού βρέθηκε νεκρός

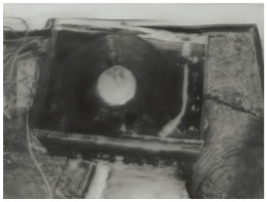
"Youth Portrait"
απεικονίζεται η Urlike Meinhof πριν ενταχθεί στην RAF

"Man Shot Down 1-2"
απεικονίζεται ο νεκρός Andreas Baader στη Stammheim στις 18.10.1977

"Confrontation 1-3"
απεικονίζεται η Gudrun Ensslin κατά την προφυλάκισή της στις 7.6.1972

"Dead 1-3"
απεικονίζεται η νεκρή Ulrike Meinhof στη Stammheim στις 9.5.1976

"Funeral"
απεικονίζεται ο ενταφιασμός των Baader, Ensslin & Raspe στη Στουτγκάρδη στις 27.10.1977



"Record Player"
απεικονίζεται το πικάπ του Baader στη Stammheim, μέσα στο οποίο θεωρείται ότι έκρυψε το όπλο με το οποίο σκοτώθηκε

"Arrest 1-2"
απεικονίζεται η σύλληψη των Baader & Meins στις 1.6.1972 σε μια αυλή στην Φρανκφούρτη

Συνολικά, η εφαρμογή και των τριών αυτών τεχνικών ταυτόχρονα, έχει ως αποτέλεσμα οι τελικοί πίνακες να είναι αρκετά θολοί, σε σημείο που αν κάποια/ος δεν έχει ήδη δει την αρχική φωτογραφία, να αδυνατεί να αντιληφθεί τι απεικονίζεται.

Όπως ο ίδιος ο Richter έχει αναφέρει,
«*Μια φωτογραφία τραβιέται ώστε να ενημερώσει. Αυτό που έχει σημασία για τον φωτογράφο και για τον θεατή είναι το αποτέλεσμα, η ευανάγνωστη πληροφορία, το γεγονός που έχει απεικονιστεί. Διαφορετικά, η φωτογραφία μπορεί να ιδωθεί ως εικόνα, σε αυτή την περίπτωση η πληροφορία μεταφέρεται πολύ διαφορετικά. Ωστόσο, επειδή είναι πολύ δύσκολο μια φωτογραφία να μετατραπεί σε εικόνα απλά επειδή το δηλώνουμε, εγώ επιλέγω να δημιουργώ ένα ζωγραφισμένο αντίγραφο*». (Gerhardt, 2018: 248).

Αντίστοιχα από την πλευρά του θεατή, εκείνος κοιτάει μια φωτογραφία σε μια εφημερίδα με διαφορετικό τρόπο από ότι μια εικόνα σε ένα μουσείο σύγχρονης τέχνης. Σύμφωνα με τον Richter, όταν μια φωτογραφία μετατρέπεται σε τέχνη αποκτά μεγαλύτερη σημασία για το κοινό και «διαβάζεται» από διαφορετική οπτική. Σε συνδυασμό με τις τεχνικές του ξεθωριάσματος (blurring), ο θεατής παραμένει για περισσότερη ώρα απέναντι από την εικόνα, προσπαθώντας να καταλάβει τι αυτή απεικονίζει. Οι τεχνικές αυτές, αντιστοιχούν στην πολυπλοκότητα των ΜΜΕ και των καλλιτεχνικών αναπαραστάσεων γύρω από τα ιστορικά γεγονότα, και έτσι ο θεατής καλείται να συμμετάσχει και να εξάγει δικά του συμπεράσματα για αυτό που βλέπει.

Αυτό που βλέπει το κοινό μπορεί να διαφέρει από αυτό που τελικά μένει στη μνήμη του, υποδεικνύοντας έτσι, όχι μόνο την απουσία ακρίβειας στις εικόνες του Richter αλλά αντίστοιχα και την απουσία ιστορικής ακρίβειας στην συλλογική μνήμη (Gerhardt, 2018: 240). Οι εικόνες αυτές βρίσκονται στο μεταίχμιο του αρχικού γεγονότος, της αναπαράστασης αυτού και της ανάμνησής του. Στόχος της έκθεσης δεν είναι να παρουσιάσει μια συγκεκριμένη πολιτική θέση απέναντι στη RAF, αλλά να προβάλλει έναν τρόπο επεξεργασίας των εικόνων, να ωθήσει τον θεατή να επανεξετάσει τα γεγονότα εκείνης της περιόδου και τελικά να συμμετάσχει στην κατασκευή της ιστορικής και καλλιτεχνικής μνήμης (Gerhardt, 2018: 249).

εικόνα γ.4: "Hanged"
απεικονίζεται η κρεμασμένη Gudrun Ensslin στο κελί της στη φυλακή Stammheim. Ο πίνακας -όπως και πολλοί ακόμα- βασίζεται σε φωτογραφία της αστυνομίας

Ωστόσο πώς ανακατασκευάζεται η συλλογική μνήμη, όταν το κοινό -που ενδεχομένως μετά από τόσα χρόνια να μη γνωρίζει τίποτα για την RAF- έρχεται αντιμέτωπο με θολές εικόνες που με δυσκολία διακρίνουν τα στοιχεία τους; Μπορεί μια τέτοια έκθεση να αποφύγει να γίνει απλά «αισθητικοί πίνακες» σε ένα μουσείο σύγχρονης τέχνης και να χάσει την ουσία του περιεχομένου των εικόνων που προβάλλει;

Imagining Terror: The RAF (Zur Vorstellung des Terror: Die RAF)

Klaus Biesenbach, Ellen Blumenstein & Felix Ensslin
Kunst-Werke exhibit, Berlin
2005

Η έκθεση Imagining Terror[32] ήταν η πρώτη έκθεση που συγκέντρωσε 100 έργα επηρεασμένα από τη RAF, από το 1970 μέχρι το 2000. Πριν ακόμα παρουσιαστεί η έκθεση, είχε προκαλέσει μια έντονη συζήτηση η οποία ξεκίνησε με ένα άρθρο στην εφημερίδα Bild και κατέληξε στις 30/9/2003 να μετράει 531 άρθρα, από τα οποία τα 150 είχαν δημοσιευθεί μέσα στις πρώτες τρεις μέρες από το πρώτο άρθρο. Ο δημόσιος διάλογος σε αυτήν την περίπτωση γύρισε πίσω σε ερωτήματα που είχαν τεθεί όσο η RAF ήταν ενεργή, κατά πόσο δηλαδή είναι ένα ζήτημα που μπορεί να αναπαρασταθεί σε μια έκθεση. Η περισσότερη συζήτηση δεν αφορούσε καν το περιεχόμενο της έκθεσης, το οποίο ακόμα ήταν άγνωστο, ενώ ένα στοιχείο που είχε προκαλέσει έντονη κριτική ήταν η κρατική χρηματοδότηση της έκθεσης, που -όπως υποστήριζαν οι αντιμαχόμενοί της- ήταν χρήματα που είχαν χρησιμοποιηθεί για να καταστείλουν την RAF και όχι για να την προβάλλουν. Ως απάντηση, ο δήμος του Βερολίνου απέσυρε την χορηγία και οι διοργανωτές συγκέντρωσαν τα χρήματα μέσα από δημοπρασίες έργων σύγχρονης τέχνης, που δωρίστηκαν για την έκθεση (Gerhardt, 2018: 250-251).

Το περιεχόμενο της έκθεσης ήταν ένας συνδυασμός ιστορικών τεκμηρίων και ντοκουμέντων, όπως φωτογραφίες, σελίδες από εφημερίδες κ.ά. και σύμβολα της RAF που είχαν ενσωματωθεί στην

32 Ο αρχικός τίτλος της έκθεσης -που διέρρευσε και στα μέσα- ήταν ο: "Mythos RAF". Οι διοργανωτές ήλπιζαν να προβληματίσουν το κοινό γύρω από τον μύθο που περιτριγύριζε την RAF, γι' αυτό και είχαν επιλέξει αρχικά τον συγκεκριμένο τίτλο που απέσπασε πολλές αρνητικές κριτικές (Gerhardt, 2018: 252).

εικόνα γ.5
επισκέπτες στέκονται μπροστά από ένα έργο τέχνης που αναγράφει
'Schlachtfeld Deutschland' (γερμ.) μτφρ: "Η γερμανία πεδίο μάχης"
στην έκθεση "Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF", στις 28.01.2005

μαζική κουλτούρα και μόδα, όπως το "Mona Meinhof" (εικόνα γ.6).[33] Τα έργα διακρίνονταν επίσης σε δημόσια και ιδιωτικά, και σύμφωνα με τον Biesenbach, προσκαλούσαν το κοινό να προβληματιστεί και να συζητήσει για το πώς η τέχνη και τα ΜΜΕ δημιουργούν ιστορία αλλά και για το πώς φαντάζεται ο θεατής την RAF, μέσα από αυτές τις αναπαραστάσεις (Gerhardt, 2018: 253). Ωστόσο, η έκθεση δέχτηκε κριτικές που υποστήριζαν ότι παρουσιάζει μόνο οπτικές εικόνες χωρίς περαιτέρω πληροφορίες για το ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο των γεγονότων που απεικονίζει, καταλήγοντας έτσι να παρουσιάζει μόνο μια επιφανειακή εικόνα της RAF. Οι διαλέξεις και οι συζητήσεις που αρχικά είχαν προγραμματιστεί για να συνοδεύουν το οπτικό υλικό, παραμερίστηκαν, παρότι ήταν εντελώς αναγκαίες. Όπως αναφέρει η Bettina Röhl, κόρη της Ulrike Meinhof, «οι πραγματικές ιστορίες δεν λέγονται», μτφρ από: "the true stories are not told"
η έκθεση είναι επιφανειακή και δεν λαμβάνει υπόψη της τα θύματα και τις εσωτερικές διαμάχες της οργάνωσης, ενώ απουσιάζουν και σημαντικά στοιχεία που πλαισιώνουν τη RAF, όπως πολιτικά κείμενα από τα οποία επηρεάστηκαν (Gerhardt, 2018: 254-255).

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η χρήση της RAF ως σύμβολο και η αναπαράστασή της ως "radical chic" έγινε εσκεμμένα, επομένως και η αναπαραγωγή τέτοιων συμβόλων και εικόνων δε μπορεί παρά να διαιωνίζει συνειδητά μια εμπορευματοποιημένη, στρεβλή εικόνα ενός πολιτικού στοιχείου, είτε διαφωνεί ή συμφωνεί με τη δράση του. Η χρήση εικόνων τρομοκρατίας (terror imagery) σαν έργα υψηλής τέχνης, εμφανίζει ένα ψεύτικο πολιτικό στίγμα που απέχει από την πραγματικότητα, καθώς και η επανάχρηση συγκεκριμένων εικόνων γίνεται προβληματική όταν αυτά τοποθετούνται μέσα σε ένα εμπορικό πλαίσιο υψηλής θέασης (Goldsworthy, 2019: 183, 186). Παρότι στις επιδιώξεις της έκθεσης ήταν ο προβληματισμός του κοινού για την «αισθητική οικειοποίηση» (aesthetic appropriation) των συμβόλων της RAF[34], κάτι τέτοιο δύσκολα μπορεί να γίνει αντιληπτό ως κριτική απεικόνιση, όταν λείπει η κατάλληλη πληροφορία που θα το πλαισιώνει.

Συνοψίζοντας, η μουσειακή αναπαράσταση της RAF μπορεί να κατηγοριοποιηθεί σε δύο τομείς: ο πρώτος αφορά τις αναπαραστάσεις που είχαν ως γνώμονα τα ιστορικά στοιχεία

33 Mona Meinhof: απόδοση της Urlike Meinhof ως Mona Lisa, έργο του Scott King
34 "By connecting political-historical documentation with art, the exhibit wanted to problematize precisely the frivolous 'aesthetic appropriation' of the RAF symbols in fashion and pop culture". Vera Gaserow, 2003. Όπως Όπως αναφέρεται στο Gerhardt, 2018: 252.

εικόνα γ.6
αφίσα της "Mona Meinhof" και CD του soundtrack της κινηματογραφικής ταινίας See you at Regis Debray

εικόνα γ.7
ο Felix Ensslin, γιος της Gudrun Ensslin στο μουσείο Kunst-Werke

εικόνα γ.8
ένας επισκέπτης στέκεται μπροστά από μια αφίσα των καταζητούμενων μελών της RAF

της περιόδου, όπως ήταν η έκθεση του Richter, και ο δεύτερος αφορά τις αναπαραστάσεις που περιείχαν στοιχεία απαλλαγμένα από το ιστορικό τους πλαίσιο, όπως ήταν η έκθεση στο Kunst-Werke. Η απουσία του ιστορικού πλαισίου μπορεί να οδηγήσει σε μια ουδετεροποίηση του παρελθόντος και σε αναπαραστάσεις απαλλαγμένες από την ουσία τους. Απαντώντας στο ερώτημα που τέθηκε στην εισαγωγή της υποενότητας, ένα καλλιτεχνικό έργο γίνεται πολιτικό ανάλογα με το νόημα που παράγει. Η έκθεση του Richter, έπαιζε διαφορετικό ρόλο στο μουσείο Haus Esters στο Krefeld το 1988 από ότι τώρα, στο MoMa της Νέας Υόρκης. Τα ίδια έργα, το 1988 -όταν και η RAF ήταν ακόμα ενεργή- θεωρούνταν διδακτικά και πρωτοποριακά. Τα έργα σύγχρονης τέχνης του 2000 και μετά, που καταπιάνονται με τα πολιτικά ζητήματα της δεκαετίας του '70, αντιμετωπίζονται ως μια αναδρομική ωραιοποίηση μια πολιτικής ταυτότητας που γίνεται προσπάθεια να εξουδετερωθεί.

Γ.4
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ

Η κινηματογραφική αναπαράσταση της RAF, όπως και οι ακαδημαϊκές εργασίες που ασχολήθηκαν με αυτή, χωρίζονται σε τρεις φάσεις. Η πρώτη φάση αναπαράστασης χαρακτηρίζεται από την τάση μυθιστορηματοποίησης της οργάνωσης η οποία δεν εμφανίζει τις διεκδικήσεις της και τον πολιτικό της χαρακτήρα αλλά εστιάζει σε ένα νέο είδος γραφής, βασισμένο στην «προσωπικότητα των τρομοκρατών». Αυτό αφενός συνέβη λόγω των διάφορων κρατικών περιορισμών που δεν άφηναν περιθώριο στην απεικόνιση της «πολιτικής» RAF και αφετέρου λόγω της απήχησης που είχαν στο κοινό οι προσωπικές ιστορίες και η παρουσίαση της RAF ως ένα τηλεοπτικό «δράμα». Σε αυτή τη φάση, το πολιτικό γίνεται προσωπικό, αναλύονται οι ψυχολογικοί παράγοντες που μπορούν να οδηγήσουν κάποιον/α στην «τρομοκρατική» δράση και γεννιέται ένας ολόκληρος τομέας γύρω από την «προσωπικότητα του τρομοκράτη» (terrorist personality). Στα μέσα της δεκαετίας του '80, γίνεται η μετάβαση στη δεύτερη φάση αναπαράστασης της RAF, και από τις βιογραφικές, ψυχολογικές αναλύσεις των μελών της περνάμε στην βαθύτερη και «πιο πολιτική» ανάλυση των δράσεών της. Στην προκειμένη περίοδο γίνονται αναλύσεις σε σχέση με τα επικοινωνιακά μέσα που χρησιμοποιεί η οργάνωση, τις διεθνείς σχέσεις με άλλες ένοπλες οργανώσεις και τις καλλιτεχνικές απεικονίσεις που έγιναν με βάση αυτή. Περνώντας στην τρίτη φάση αναπαράστασης, από το 2000 και μετά, οι

νέες πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες οδήγησαν σε μια πιο αφηρημένη ενασχόληση με τις δεκαετίες των '60-'70 ενώ τέθηκε το ερώτημα "Where are they now", συνοδευόμενο από βιογραφίες μεμονωμένων ατόμων της κληρονομιάς του 1968 (Goldsworthy, 2019: 165-166, 177-178).

Οι έντονες βίαιες εικόνες πολέμου που έφταναν στην καθημερινή ζωή της Δ. Γερμανίας -και όχι μόνο- ήταν αναπόφευκτο να επηρεάσουν, μεταξύ άλλων, και την καλλιτεχνική και κινηματογραφική παραγωγή. Στα τέλη της δεκαετίας του '60 η βία, όσο ωμή κι αν ήταν στον πόλεμο του Βιετνάμ ή της Αλγερίας, στην Ευρώπη ωραιοποιούνταν και γινόταν το κυρίαρχο θέμα των ταινιών της εποχής, συχνά με ένα «προστατευτικό» περίβλημα.

Οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις της τρομοκρατίας την δεκαετία του '70 ασχολούνται κυρίως με δύο ζητήματα. Αφενός με τις εχθρικές απεικονίσεις των φοιτητικών διαδηλώσεων στα καθεστωτικά μέσα, ιδιαίτερα του εκδοτικού ομίλου Springer, και αφετέρου με την ένταση της επιτήρησης και του κλίματος φόβου που είχε εγκαθιδρυθεί με αφορμή τις πολλαπλές τρομοκρατικές επιθέσεις. Μέχρι το 1980, οι ταινίες προβάλλουν κατά βάση την σύνδεση των ΜΜΕ με την αστυνομία και το δικαστικό σύστημα και την παράνοια που επικρατεί. Από το 1980 και έπειτα, οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις σχετικές με την RAF, μετατοπίζουν τα στοιχεία που προβάλλουν καθώς ασχολούνται κυρίως με την αποτίμηση των κινημάτων της προηγούμενης δεκαετίας, τις εναλλακτικές πολιτικές λύσεις που υπήρχαν και τις επιπτώσεις αυτών (Gerhardt, 2018: 152). Με το τέλος του «νέου Γερμανικού κινηματογράφου»[35], το οποίο συχνά τοποθετείται το 1982 με τον θάνατο του σκηνοθέτη Fassbinder, κλείνει και το πρώτο κεφάλαιο της καλλιτεχνικής αναπαράστασης της RAF, ενώ ακολουθεί ένα μεγάλο κενό μέχρι το 2000, όπου και επανέρχεται η αναπαράσταση της RAF στον κινηματογραφικό χώρο (Gerhardt, 2018:198-199).

Όπως θα δούμε και παρακάτω, οι ταινίες που μελετώνται δεν έχουν απαραίτητα ως κεντρική θεματική την ίδια την RAF, αλλά αυτή είτε αναφέρεται έμμεσα και υπονοείται, είτε σχετίζεται με το ευρύτερο πολιτικό σκηνικό που παρουσιάζεται στην ταινία.

35 New German Cinema: καλλιτεχνικό ρεύμα (1962 έως το 1982). Ξεκίνησε ως αντίδραση στην γερμανική κινηματογραφική βιομηχανία την οποία έκρινε ως κοινότυπη, με στόχο να δημιουργήσει πρωτοποριακά έργα με πολιτικό ανατρεπτικό στίγμα και νέες κινηματογραφικές τεχνικές. Βασικοί εκφραστές του ήταν οι σκηνοθέτες R. W. Fassbinder, W. Herzog, κ.ά. Πηγή: https://www.yoair.com/blog/the-interesting-history-of-the-new-german-cinema-movement/

The Lost Honor of Katharina Blum [Die verlorene Ehre der Katharina Blum]
σκηνοθεσία: Volker Schlöndorff & Margarethe von Trotta
1975

Το 1974 ο Heinrich Böll έγραψε το λογοτεχνικό έργο The Lost Honor of Katharina Blum, or: How Violence Comes about and to What it Can Lead, μέσω του οποίου ήθελε να δείξει πώς απλοί πολίτες μπορεί να στοχοποιηθούν άδικα από το κράτος και τα ΜΜΕ. Τόσο η κινηματογραφική μεταφορά του έργου όσο και το αρχικό, πιάνουν το νήμα της συζήτησης σχετικά με τις αναπαραστάσεις της τρομοκρατίας από τα κυρίαρχα μέσα και αναλύουν πώς οι αναπαραστάσεις αυτές κατηγορούν και τραυματίζουν μια γυναίκα, της οποίας η μόνη σχέση με την «τρομοκρατία» ήταν η συνύπαρξη, για ένα βράδυ, με έναν καταζητούμενο.

Κυρίαρχα στοιχεία της ταινίας είναι η έννοια της επιτήρησης και του βλέμματος (gaze), που τη διαπερνούν καθ' όλη τη διάρκειά της. Μέσα στα πρώτα δέκα λεπτά, η ταινία έχει απεικονίσει πολλαπλές τεχνικές επιτήρησης, από την παρακολούθηση μέσω κάμερας (εικόνα γ.9, γ.10, γ.11), την παρακολούθηση και καταδίωξη μέσω αυτοκινήτου μέχρι την καταγραφή δεδομένων κινητής τηλεφωνίας. Το «ανδρικό βλέμμα» (male gaze), διακατέχει τις σκηνές που η πρωταγωνίστρια ανακρίνεται (εικόνα γ.12), απεικονίζοντας έτσι τη συζήτηση γύρω από τις έμφυλες διακρίσεις και τον τρόπο που οι γυναίκες αντιμετωπίζονταν από τα ΜΜΕ, την αστυνομία αλλά και τις δικαστικές αρχές. Την συγκεκριμένη χρονική περίοδο άλλωστε, τα μέσα καταπιάνονταν με την πρωτοφανή αναλογία γυναικών-ανδρών στην ένοπλη δράση της RAF, ενώ συχνά απεικόνιζαν αυτές τις γυναίκες ως «κοινωνικά, σεξουαλικά και ψυχολογικά αποκλίνουσες» (Gerhardt, 2018: 130), με εμφανή πατριαρχικό και σεξιστικό τρόπο. Οι διαφορετικές αφηγήσεις που μπορούν να προκύψουν από την παρακολούθηση ενός γεγονότος όπως απεικονίζεται στην ταινία, αποδεικνύουν την μεγάλη πιθανότητα λάθους αλλά και διαστρέβλωσης της πραγματικότητας.

Η συγκεκριμένη ταινία τοποθετείται με κριτικό τρόπο απέναντι στα ΜΜΕ και στην αστυνομία που, με κατηγορητήριο στημένο από την διαστρεβλωμένη παρουσίαση της πραγματικότητας, ανακρίνουν αθώα άτομα. Είναι ένα κατηγορώ στις μεθόδους των κυρίαρχων μέσων και της ειδησεογραφικής κάλυψης κατά την δεκαετία του '70, που προσπαθούσαν να σχηματίσουν και να ελέγξουν την πραγματικότητα

εικόνα γ.9

εικόνα γ.10

εικόνα γ.11

εικόνα γ.12

ενώ παρουσιάζει και το κλίμα φόβου που αναπαρήγαγαν, με σκοπό να δικαιολογηθούν μια σειρά από νομοθετικές αλλαγές -που αναφέρθηκαν και παραπάνω- και περιόριζαν τις δημοκρατικές ελευθερίες.

Όπως ειρωνικά αναφέρεται και στο τέλος της ταινίας, *«τα προσωπα και το σενάριο είναι προϊόν μυθοπλασίας, οποιεσδήποτε ομοιότητες με συγκεκριμένες ειδησεογραφικές μεθόδους, δεν έγιναν ούτε επίτηδες ούτε κατά λάθος, αλλά περισσότερο αναπόφευκτα»* (Gerhardt, 2018: 121). Το σενάριο αυτό, δεν απέχει πολύ ούτε από την εγχώρια πραγματικότητα, όταν διαβάζοντας και βλέποντας για αυτό, δε μπορούσε παρά να μας έρθει στο μυαλό η περίπτωση της Ηριάννας, που πριν 5 -μόλις- χρόνια καταδικάστηκε σε φυλάκιση με κατασκευασμένα, ψεύτικα στοιχεία «λόγω» των κοινωνικών συναναστροφών του συντρόφου της Περικλή (και οι δύο στη συνέχεια αθωώθηκαν αμετάκλητα).

εικόνα γ.13
η πρωταγωνίστρια της ταινίας Katharina μαζί με τον καταζητούμενο Ludwig, την νύχτα πριν η αστυνομία εισβάλλει στο διαμέρισμά της

Germany in Autumn [Deutschland im Herbst]
σκηνοθεσία: Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Edgar Reitz, Bernhard Sinkel, Alf Brustellin, Hans Peter Cloos, Katja Rupé, Peter Schubert & Volker Schlöndorff
1978

Στις 5/9/1977, με την απαγωγή του επιχειρηματία Schleyer από τη RAF, ξεκινάει η περίοδος που χαρακτηρίστηκε ως «γερμανικό φθινόπωρο» και η οποία λήγει στις 18/10/1977 με τον θάνατο τριών έγκλειστων μελών της RAF αλλά και του ίδιου του Schleyer ως αντίποινα. Η ταινία Germany in Autumn ξεκίνησε να γυρίζεται μόλις τέσσερις μέρες μετά, στις 22/10/1977, και προβλήθηκε πρώτη φορά τον Μάρτιο του 1978, δηλαδή περίπου πέντε μήνες μετά. Το συγκεκριμένο χρονικό πλαίσιο, είχε ως αποτέλεσμα η ταινία να διαπραγματευτεί τα γεγονότα που μόλις είχαν συμβεί, πριν ακόμα αυτά προλάβουν να εδραιωθούν ως ιστορικά γεγονότα και, όπως αναφέρει ο Thomas Elsaesser, να αποτελέσει ένα «συλλογικό πένθος» (collective mourning) (Gerhardt, 2018: 152).

Αλληλεπιδρώντας με την περίοδο, η ταινία ξεκινάει και τελειώνει με δύο κηδείες, αρχικά με πλάνα από την κηδεία του Schleyer και τέλος με πλάνα από τις κηδείες των Baader, Ensslin και Raspe. Ενδιάμεσα από τις δύο παραπάνω σκηνές, ξετυλίγονται 14 υπο-ενότητες μικρής διάρκειας, που παρουσιάζουν -μέσα από αφηγήσεις πολιτικών και προσωπικών συμβάντων- το αντίκρισμα των περιοριστικών νόμων, της επιτήρησης, της λογοκρισίας και του γενικευμένου τρόμου, στην κοινωνία της Δ. Γερμανίας.

Στην πρώτη υπο-ενότητα, και μία και από τις πιο πολυσυζητημένες, ο σκηνοθέτης (Fassbinder) γίνεται και πρωταγωνιστής, όπως και δύο κοντινά του πρόσωπα, η μητέρα του και ο σύντροφός του. Αναμειγνύοντας την μυθοπλασία με την πραγματικότητα, στο κομμάτι αυτό αναφέρονται γεγονότα που μόλις έχουν συμβεί, και σχολιάζονται όπως θα γινόταν σε ένα τυπικό διαμέρισμα. Παρότι οι συζητήσεις περιστρέφονται γύρω από την απαγωγή του Schleyer, την αεροπειρατεία και τους θανάτους στη φυλακή Stammheim, δεν προβάλλεται ποτέ κάποια αντίστοιχη εικόνα από εκείνη την περίοδο. Η απουσία εικόνων από τα ιστορικά γεγονότα, αντικαθίσταται από την παρουσία του ήχου, μέσω του οποίου ενημερώνονται για ό,τι έχει συμβεί, είτε με τη μορφή του ραδιοφώνου (χωρίς πάλι να ακούγεται ποτέ το ίδιο το ραδιόφωνο), είτε με τη μορφή των προφορικών συζητήσεων.

εικόνα γ.14
πλάνο στο οποίο ένας αστυνομικός ελέγχει μια γυναίκα κοιτάζοντας την αφίσα των καταζητούμενων μελών της RAF

εικόνα γ.15
τρία στιγμιότυπα από πλάνο στο οποίο η γυναίκα που φυγάδευσε έναν καταζητούμενο αναγνωρίζει το πρόσωπό του στην σχετική αφίσα

Η γνωστή εικόνα στο φυλλάδιο των καταζητούμενων μελών της RAF, εμφανίζεται δύο φορές στην ταινία· την πρώτη φορά σε ένα διαμέρισμα όπου μια νεαρή πιανίστρια έχει ανοίξει την πόρτα της σε έναν χτυπημένο άνδρα, τον οποίο υποψιάζεται ως τρομοκράτη, και την δεύτερη φορά, σε έναν αστυνομικό έλεγχο όπου μια γυναίκα μοιάζει με μια καταζητούμενη -μέλος της RAF. Και στις δύο περιπτώσεις, όπως και σε άλλα σημεία στο έργο, είναι εμφανής ο φόβος της στοχοποίησης για παροχή βοήθειας ή προστασίας σε έναν τρομοκράτη/εγκληματία ή ακόμα και της λαθεμένης στοχοποίησης από την αστυνομία, για συμμετοχή σε μια τρομοκρατική οργάνωση (εικόνα γ.14, γ.15).

Μέσα από την συγκεκριμένη ταινία, αναπαρίστανται όχι τόσο τα ίδια τα γεγονότα του "German Autumn" αλλά οι επιπτώσεις που αυτά επέφεραν. Οι σκηνοθέτες ανέφεραν πως θεώρησαν αναγκαία την απεικόνιση και αναπαραγωγή γεγονότων, που τα ΜΜΕ απέφευγαν να προβάλουν, παρουσιάζοντας έτσι μια διαφορετική πραγματικότητα από την εγκαθιδρυμένη, με στόχο να αποκαταστήσουν τον δημόσιο διάλογο που βρισκόταν υπό εξαφάνιση (Gerhardt, 2018: 145). Η προβολή εικόνων από το -πολύ πρόσφατο- παρελθόν και σύνδεσή τους με το σήμερα, η ανάμειξη πλάνων από πραγματικά γεγονότα με πλάνα από μυθοπλαστικά, όπως και η παρουσίαση διαφορετικών ή και αντιμαχόμενων απόψεων για τα έντονα ζητήματα της εποχής, καταφέρνει, με απόλυτα συνειδητό τρόπο, να προκαλέσει την επανέναρξη των συζητήσεων και να αντισταθεί στη «συλλογική αμνησία» που κυριαρχούσε. Το "German Autumn" αναδύεται ως ένα ακόμη τραύμα, που όπως αναφέρεται και στην ταινία, ακολουθεί το τραύμα της ναζιστικής περιόδου και του αντίκτυπού της. Όπως αναφέρθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, η συλλογική αμνησία εμφανίζεται σε τραυματικές περιόδους, όταν η κοινωνία είτε από φόβο είτε από επιλογή, απομονώνει περιστατικά και αρνείται να τα αντιμετωπίσει. Στην συγκεκριμένη περίπτωση, το έργο Germany in Autumn, αναπαριστά την RAF με κριτικό τρόπο, ως συλλογικό υποκείμενο που έδρασε με βία αλλά και ως υποκείμενο που αντέδρασε στην βία του κράτους και των μηχανισμών του.

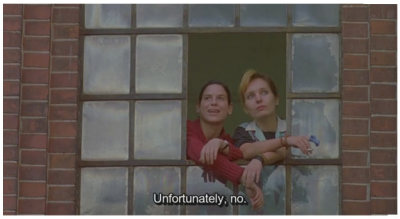
The Legend of Rita [Die Stille nach dem Schuss]
σκηνοθεσία: Volker Schlöndorff
2000

Η ταινία The Legend of Rita εντάσσεται στην τρίτη γενιά των κινηματογραφικών αναπαραστάσεων της RAF και αποτελεί τομή ως προς τη χωροχρονική αλλαγή που κάνει. Σε αντίθεση με προηγούμενες αναπαραστάσεις, που διαδραματίζονταν μέσα στα γεγονότα, η συγκεκριμένη ταινία δεν παρεμβαίνει σε κάποιο γεγονός που εξελίσσεται ταυτόχρονα με αυτή, παρά κοιτάει πίσω το παρελθόν από απόσταση. Χωρικά, μεταβάλλει το κέντρο που μέχρι πρότινος ήταν η Δ. Γερμανία, και προβάλλει για πρώτη φορά την Αν. Γερμανία και την Stasi.[36] Συνυπάρχουν έτσι δύο αφηγήσεις ιδεολογικών στοιχείων, ένα της RAF στη δυτική, και ένα της Stasi στην ανατολική Γερμανία, ενώ εμφανίζεται και το στοιχείο των διεθνών σχέσεων, κάτι που μέχρι τότε παραλειπόταν (Gerhardt, 2018: 209-210). Σύμφωνα με τον Koepnick, ανήκει στην κατηγορία των ταινιών του "heritage cinema", δηλαδή των ταινιών εκείνων που αναπαριστούν βίαια ιστορικά γεγονότα του παρελθόντος από μια ουδέτερη σκοπιά που τα κάνει αποδεκτά στο ευρύ κοινό.[37]

Η πλοκή εξελίσσεται με την προσωπική ιστορία της πρωταγωνίστριας Rita Vogt, η οποία είναι μέλος τρομοκρατικής οργάνωσης αλλά αποχωρεί από τον ένοπλο αγώνα και ζει με διαφορετική ταυτότητα στην Αν. Γερμανία, με τη βοήθεια της Stasi. Η RAF δεν αναφέρεται ποτέ, αλλά η πλοκή επηρεάζεται εμφανώς από την ιστορία των τρομοκρατικών οργανώσεων και τη δράση τους. Πέρα από τη χωροχρονική μεταβολή, το έργο Legend of Rita πραγματοποιεί και μια τεχνική αλλαγή καθώς δεν ακολουθεί τα χαρακτηριστικά των ταινιών του "New German Cinema" που αναφέρθηκε παραπάνω, αλλά σκηνοθετείται με βάση στοιχεία του "heritage cinema", όπως ο ρεαλισμός στην εικόνα. Η χρήση φυσικού κατά βάση φωτισμού, η μουσική με τραγούδια που είναι πολύ πιθανό να ακούγονταν την εποχή εκείνη και η τεχνική σκηνοθεσίας με την κάμερα στο χέρι, προσδίδουν στην ταινία μια ατμόσφαιρα ρεαλισμού αλλά και μια αίσθηση νοσταλγίας. Ωστόσο, παρότι η ζωή στην Αν. Γερμανία

36 Υπουργείο Κρατικής Ασφάλειας της Αν. Γερμανίας (Ministerium für Staatssicherheit)
37 Το γερμανικό "heritage cinema", είχε την τάση να απεικονίζει ένα από τα τρία πιο βασικά ιστορικά γεγονότα και περιόδους, την ναζιστική περίοδο και το Ολοκαύτωμα, την Δ. Γερμανία και την τρομοκρατία και τέλος, την Αν. Γερμανία και την Stasi (Gerhardt, 2018: 211).

εικόνα γ.16
τέσσερα στιγμιότυπα από την πρώιμη ζωή
της Rita Vogt ως μέλος ένοπλης οργάνωσης



εικόνα γ.17
δύο στιγμιότυπα από την μεταγενέστερη
ζωή της Rita Vogt με άλλη ταυτότητα
στην Αν. Γερμανία, με τη βοήθεια της Stasi

εικόνα γ.18
τρία στιγμιότυπα από το τέλος της ταινίας,
όπου η Rita Vogt επιχειρεί να περάσει από
την Ανατολική Γερμανία προς την Πολωνία,
χωρίς να σταματήσει στον έλεγχο, όντας ξανά
καταζητούμενη, χωρίς την κάλυψη της Stasi

απεικονίζεται με μεγάλη λεπτομέρεια ώστε να είναι αληθοφανής, στην ουσία δεν γίνεται μια βαθύτερη ανάγνωση των ιστορικών γεγονότων με αποτέλεσμα να αναπαρίστανται περισσότερο με γνώμονα την αίσθηση νοσταλγίας και λιγότερο με ιστορική ακρίβεια. Αυτό εν μέρη έγινε συνειδητά, καθώς ο ίδιος ο Schlöndorff είχε αναφέρει πως το ζήτημα της τρομοκρατίας έχει αναπαρασταθεί ξανά σε προηγούμενα έργα και πλέον θα ήταν καλύτερο αυτό το κεφάλαιο να κλείσει (Gerhardt, 2018: 218-220).

Περιορίζοντας την ανάλυση κυρίως στο αρχικό κομμάτι της ταινίας -όσο δηλαδή η πρωταγωνίστρια είναι ακόμη μέλος της τρομοκρατικής οργάνωσης- η αναπαράσταση που γίνεται σκιαγραφεί τον ένοπλο αγώνα ως κάτι εύκολο, απλό, χωρίς επιπτώσεις. Η πρώτη σκηνή της ταινίας, με την ληστεία μιας τράπεζας απέχει αρκετά από την πραγματικότητα, καθώς παρουσιάζεται σαν ένα γεγονός με αστείες σκηνές, με τους ήρωες να ξεφεύγουν με τεράστια ευκολία από την αστυνομία. Έπειτα, παρότι γίνεται αναφορά σε μέρη όπως η Μοζαμβίκη, ο Λίβανος και η Αγκόλα, δεν εξηγείται ποτέ γιατί επιλέγονται οι συγκεκριμένες περιοχές, παρότι είναι χώρες που βρίσκονται σε πόλεμο. Υπάρχει έτσι, ένα επιφανειακό πέρασμα από σοβαρά ζητήματα όπως ο πόλεμος ή η τρομοκρατία χωρίς να δίνεται βάρος στην ιστορική επεξήγηση αυτών, αλλά περισσότερο δίνεται έμφαση στο να παρουσιαστούν σαν ουδέτερα, εύπεπτα στοιχεία.

Συνοψίζοντας, και οι τρεις κινηματογραφικές απεικονίσεις συσχετίζονται με τη RAF, είτε άμεσα ή έμμεσα, με κοινό στοιχείο την παρουσίαση του καθεστώτος επιτήρησης που κυριαρχούσε λόγω της «τρομοκρατικής απειλής», την εμφάνιση της έννοιας της τρομοκρατίας ως τραύμα της σύγχρονης Γερμανίας και την προσέγγισή της ως κεφάλαιο που δεν έχει μια συνισταμένη εκδοχή, μέχρι και σήμερα. Οι διαφορές τους έγκεινται στο γεγονός ότι αναπαριστούν την έννοια της τρομοκρατίας από διαφορετικές οπτικές που, είτε ακολουθούν τα ιστορικά τεκμήρια (όπως το "Germany in Autumn") είτε έχουν μυθοπλαστικό χαρακτήρα επηρεασμένο όμως από αληθινά γεγονότα (όπως τα "The Last Honor of Katharina Blum" και "The Legend of Rita"). Καμία από τις τρεις κινηματογραφικές απεικονίσεις δεν παίρνει ξεκάθαρη θέση απέναντι στην RAF, ή στην περίπτωση της ένοπλης οργάνωσης ευρύτερα, αλλά η κάθε μια με διαφορετικό, κριτικό τρόπο παρουσιάζει την κατάσταση είτε από τη πλευρά του «τρομοκράτη» ή από την πλευρά του περίγυρού του, με τις επιπτώσεις που αντιμετώπιζε.

εικόνα γ.19
η φίλη και συνάδελφος της Rita Vogt στην "δεύτερη" ζωή της, συλλαμβάνεται επειδή είχε σχέση με τη Rita. Με την απελευθέρωσή της πηγαίνει στο πρώην διαμέρισμα της Rita όπου και την περιμένουν αστυνομικοί με πολιτικά ρούχα ρωτώντας την, αν είναι η Rita Vogt.

ΑΝΤΙ-ΕΠΙΛΟΓΟΥ

Στην αρχή της εργασίας, τέθηκαν κάποια ερωτήματα σχετικά με το έγκλημα, τον παραβάτη, και την αναπαράστασή τους. Μέσα από τη μελέτη των σχετικών εννοιών αλλά και των παραδειγμάτων που αναλύθηκαν, μπορούμε να καταλήξουμε στο ότι η έννοια του «εγκληματία» είναι μεταβλητή και κοινωνικά κατασκευασμένη. Το ποινικό σύστημα είναι εν γένει υποκειμενικό, καθώς ακόμα και σε ιστορικές και κοινωνικές φάσεις που νομικά ήταν καθορισμένες οι έννοιες της παραβατικής συμπεριφοράς και του εγκληματία, αυτό «επέλεγε» ποιον/α θα (επανα)προσδιόριζε ως εγκληματία και ποιον/α ως αθώο/α.

Η αντιμετώπιση του «εχθρού» σε ορισμένες περιπτώσεις γινόταν τιμωρώντας τον και σε άλλες μετατρέποντάς τον σε ήρωα, όπως φάνηκε χαρακτηριστικά από τα παραδείγματα της πρώτης ενότητας. Η κοινωνική αναπαράσταση είναι το σύστημα των κοινών αντιλήψεων που κατασκευάζει την κοινωνική ζωή του ατόμου, μέσα από προσωπικές εμπειρίες, συλλογικά βιώματα και αναμνήσεις. Ο Σπάρτακος, ο Αριστείδης και ο Σωκράτης τιμωρήθηκαν στην εποχή τους για πράξεις που θεωρήθηκαν εγκλήματα, μεταγενέστερα όμως, χαρακτηρίστηκαν ως ήρωες, δίκαιοι πολιτικοί και φιλόσοφοι μεγάλης εμβέλειας, αντίστοιχα. Με την άνοδο της αστικής τάξης, ο εγκληματίας πλέον δεν είναι μόνο το φτωχό, πληττόμενο υποκείμενο που

αναγκάζεται να παραβεί τους νόμους που δε το ενέχουν, αλλά μπορεί να γίνει οποιοσδήποτε έχει τη δυνατότητα και το προνόμιο να πράξει εγκληματικά. Ο «κοινωνικός ληστής» απορροφά από τον ισχυρό και επομένως για την τάξη του αποτελεί ήρωα. Λαμβάνοντας υπόψη τη διάκριση «ενσωμάτωσης» και «αποκλεισμού» του D. Melossi (1999), η ποινική αντιμετώπιση, όπως και η καλλιτεχνική αναπαράσταση, εντάσσονται σε μια από τις δύο πρακτικές, ανάλογα με την κοινωνικοπολιτική κατάσταση. Ο Δον Κιχώτης ενσωματώνεται, στη συλλογική μνήμη, η RAF αποκλείεται μερικώς από αυτήν.[38]

Οι αναπαραστάσεις του εγκληματία-ήρωα γίνονται λογοτεχνικές αφηγήσεις και κατασκευάζουν την συλλογική μνήμη· *«ευτυχισμένη η εποχή, ευτυχισμένοι οι καιροί που τα φημισμένα μου κατορθώματα θα ΄ρθουν στο φως. Κατορθώματα άξια να χαραχτούν στον μπρούντζο, να χαραχτούν στο μάρμαρο, να ζωγραφιστούν στο ξύλο, για να θυμάται παντοτινά ο κόσμος. Κι εσύ, σοφέ μάγε, όποιος κι αν θα ΄σαι, εσύ που θα σου λάχει ο κλήρος να γράψεις για τούτη την παράξενη ιστορία, σε παρακαλώ, μη ξεχάσεις τον καλό μου Ροσινάντε, τον πιστό μου σύντροφο σε όλους τους δρόμους και σε όλα μου τα ταξίδια!»* (Cervantes, 2013).

Το καλλιτεχνικό έργο αναπαριστά και διαμορφώνει την πραγματικότητα κατά βούληση του δημιουργού του, ενώ όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, το καλλιτεχνικό έργο είναι αξεχώριστα δεμένο με την πολιτική (Lukacs, 1957). Αντίστροφα, η πολιτική και τα πρωτοποριακά κινήματα πρέπει να έχουν την «πρόθεση να επανεντάξουν την τέχνη στην πράξη της ζωής» (Bürger, 1984: 87). Μέσα από την μελέτη των παραπάνω έργων τέχνης, ειδικά στην περίπτωση που αυτά αντανακλούν πολιτικά γεγονότα ή υποκείμενα, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι ο χώρος και ο χρόνος εμφάνισης του έργου διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο. Η παραγωγή νοήματος δεν επηρεάζεται μόνο από το περιεχόμενο ενός έργου ή από την ταυτότητα του δημιουργού του, αλλά συσχετίζεται άμεσα με το πότε και το πού αυτό τοποθετείται.

Όσον αφορά στη RAF, συμπεραίνουμε μια πρωτόγνωρη αντιμετώπιση και μια σημαντική αντίφαση. Αρχικά, η RAF αντιμετωπίστηκε με πρωτόγνωρο τρόπο καθώς, για την φυλάκιση μελών της, επανήλθε ο απομονωτικός εγκλεισμός στην Ευρώπη και κατασκευάστηκαν τα «λευκά κελιά» στην επονομαζόμενη «λευκή πτέρυγα» της φυλακής

38 Χωρίς να επιχειρούμε μια απλουστευτική συσχέτιση ετεροχρονικών υποκειμένων και γεγονότων, η σύγκριση αφορά κυρίως το στοιχείο της αναπαράστασης, και πώς αυτό αλληλεπιδρά με την πηγή του.

Stammheim (1974). Η δράση της υπήρξε η αφορμή για να εφαρμοστούν μια σειρά νέων μέτρων και νόμων επιτήρησης, λογοκρισίας και καταστολής από το γερμανικό κράτος. Η ποινική αυτή αντιμετώπιση διαφέρει ριζικά από την καλλιτεχνική αντιμετώπιση, καταλήγοντας σε μια σημαντική αντίφαση. Παρότι ποινικά, η RAF αντιμετωπίστηκε -και αντιμετωπίζεται ακόμα- από το γερμανικό κράτος και τα ΜΜΕ, ως μια τρομοκρατική οργάνωση που προκάλεσε μεγάλο τραύμα στην γερμανική κοινωνία, από τα ίδια τα μέσα αναπαρίσταται ως ένα σύμβολο που έχει θέση στον εθνικό μύθο.

Η μουσειοποίηση της RAF συνέβη μέσα σε ένα πολύ σύντομο χρονικό διάστημα από την έναρξη της δράσης της -μόλις τριάντα περίπου χρόνια- κάτι που προκαλεί το ερώτημα:

*

είναι τόσο ισχυρό το γερμανικό κράτος ώστε να μπορεί να αφομοιώνει ένα «αντάρτικο πόλης» ή ενσωματώνει μόνο συγκεκριμένα στοιχεία, παραλείποντας άλλα;

Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι μέσα στις επιδιώξεις του σημερινού ολοκληρωτικού καπιταλισμού[39] είναι να αφομοιώνει οτιδήποτε θα μπορούσε να δράσει επικίνδυνα απέναντι του. Για να το πετύχει αυτό, ένας τρόπος είναι η εξουδετέρωση του «εχθρού» και άλλος η ουδετεροποίησή του ώστε να είναι πλέον ναι μεν εχθρός, αλλά αδύναμος. Η μουσειοποίηση ενός αγωνιστικού στοιχείου επιφέρει εν μέρει την ενσωμάτωσή του στο εθνικό αφήγημα, κάνοντάς το μέρος της κανονικότητας. Αυτό βέβαια, δε σημαίνει τόσο ότι πλέον η RAF δεν θεωρείται «εχθρός» του γερμανικού κράτους -τη στιγμή ειδικά που ακόμη υπάρχουν καταζητούμενα μέλη της- όσο ότι η μερική αφομοίωσή της είναι προτιμότερη από την ολοκληρωτική αποφυγή ή και την απαγόρευση αναπαραγωγής της.

39 Ο ολοκληρωτικός ή ύστερος καπιταλισμός θεωρείται το νέο στάδιο του καπιταλισμού (από το 1970 και μετά) στο οποίο «γίνονται αντικείμενο εκμετάλλευσης και απόσπασης υπεραξίας από το κεφάλαιο όχι μόνο οι χειρωνακτικές και οι στοιχειώδεις πνευματικές ικανότητες της εργατικής δύναμης, αλλά και αναβαθμισμένα διανοητικά στοιχεία της, όπως η δημιουργικότητα, η φαντασία, το καινοτόμο πνεύμα κλπ» (Μηνακάκης, 1997: 2).

Σε άρθρο[40] της Deutsche Welle σχετικά με την πρόωρη αποφυλάκιση της Brigitte Mohnhaupt[41] το 2007, γραφόταν: «*αυτό όμως είναι και το ερώτημα που διχάζει την κοινή γνώμη: έχει το κράτος το δικαίωμα απονομής χάριτος σε τρομοκράτες;*» Από ότι φαίνεται λοιπόν, από τη μία μπορεί να αμφισβητείται το δικαίωμα του κράτους για πρόωρη αποφυλάκιση μιας κρατούμενης μετά από 24 χρόνια έκτισης της ποινής της, ενώ ταυτόχρονα οι νεκροί σύντροφοί της «εκτίθενται» στα μουσεία του.

Το ναζιστικό παρελθόν του γερμανικού κράτους έχει προκαλέσει μια σημαντική ιδιαιτερότητα· έχει δημιουργήσει την κουλτούρα της αναπαράστασης των εγχώριων εγκλημάτων. Σε αντίθεση με άλλες κοινωνίες, η γερμανική προσπαθεί μέχρι και σήμερα να επαναδιαπραγματευτεί τα συλλογικά τραύματα των εγκληματικών δράσεων και να τα επουλώσει. Η RAF μέσα σε αυτό το πλαίσιο έπαιξε ρόλο στην αποναζιστικοποίηση του γερμανικού κράτους -την οποία αμφισβητούσε ότι έχει γίνει επαρκώς- οπότε και έγινε κομμάτι αυτής της ιστορίας. Επομένως η πρωτόγνωρη αντιμετώπιση της RAF, σχετικά με την αναπαράστασή της, έγκειται στο γεγονός ότι στην γερμανική κοινωνία η αναπαράσταση των τραυμάτων θεωρείται κάτι αφενός δυνατό αλλά και αναγκαίο, ώστε να ξεπεραστούν.

Η ιδιαιτερότητα της αναπαράστασης που έχει λάβει η RAF, γίνεται ακόμα πιο εμφανής αν αναλογιστούμε μια αντίστοιχη εγχώρια αναπαράσταση. Η περίπτωση μιας ενδεχόμενης κινηματογραφικής ή, ακόμη περισσότερο, μουσειακής αναπαράστασης της οργάνωσης 17 Νοέμβρη ακούγεται ως κάτι μακρινό και ανέφικτο, για το γερμανικό κράτος όμως, κάτι αντίστοιχο όπως είδαμε είναι ήδη υλοποιημένο εδώ και καιρό.[42] Ένα «αντάρτικο πόλης» έχει την πλευρά της έμπνευσης του αγώνα και την πλευρά της απειλής προς το κράτος. Κατά τη γνώμη μας, η ενσωμάτωση ενός τέτοιου πολιτικού στοιχείου στην εθνική αφήγηση οφείλεται στην σταδιακή κυριαρχία της πρώτης πλευράς έναντι της δεύτερης, που εξασθενεί. Όσο υπάρχουν επομένως, νησίδες μιας άλλης κοινωνίας που πεισματικά αρνούνται να ενσωματωθούν, η αναπαράστασή τους από τους ίδιους τους κρατικούς μηχανισμούς θα είναι κάτι μακρινό.

---

40 Συμεωνίδης Κ. (2007, Ιανουάριος 21). Απονομή χάριτος σε τρομοκράτες;. Deutsche Welle.

41 Ανήκε στην δεύτερη γενιά της RAF, συνελήφθη στις 11/11/82 και αποφυλακίστηκε στις 25/03/07.

42 Η δράση της 17Ν έληξε με τη σύλληψη των μελών της το καλοκαίρι του 2002. Στην περίπτωση της RAF, όπως ήδη παρουσιάσαμε, η πρώτη κινηματογραφική (μουσειακή) απεικόνιση έγινε 5 μήνες (12 χρόνια, αντίστοιχα) μετά το θάνατο της πρώτης γενιάς των ηγετικών μελών της και ενώ η οργάνωση ήταν ακόμη ενεργή.

εικόνα δ.
στιγμιότυπο από την ταινία "Germany in Autumn" (1978)

AERO

Βιβλιογραφια

Ξένη Βιβλιογραφία

Abric, J. (1987). *Coopération, compétition et représentations sociales*. Cousset (Fribourg, Suisse): DelVal.

Abric, J.-C. (1994). L'organisation interne des représentations sociales: système centrale et système péripherique. Στο Ch. Guimet (Επιμ.), *Structures et transformations des représentations sociales* (σσ. 73-84). Neuchâtel, Switzerland: Delachaux et Niestlé.

Baratta, A. (1982). *Criminologia critica e critica del diritto penale: introduzione alla sociologia giuridico-penale*. Bologna: il Mulino.

Bauer, K. (2017). Lost in Isolation: Ulrike Meinhof's Body in Poetry. Στο G. Hofmann & S. Zorić (Επιμ.), *Presence of the Body – Awareness in and beyond Experience* (σσ. 92-106). Leiden: Brill. Ανακτήθηκε από: https://brill.com/view/book/edcoll/9789004334748/B9789004334748-s008.xml.

Box, S. (1987). *Recession, Crime and Punishment*. London: Macmillan.

Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Cervantes M. (2013). Δον Κιχώτης, εκδ. Μίνωας, Αθήνα. Ανακτήθηκε από: https://minoas.gr/PDF/16619_Preview.pdf. Τελευταία πρόσβαση: 27/01/22

Chambliss, W. (1964). A sociological analysis of the law of vagrancy. *Social Problems,* 12(1), 67-77.

Ditfurth, J. (2009). *Ούλρικε Μάινχοφ – η βιογραφία* (Η. Αγγελή, Μετ.). Αθήνα: Νάρκισσος.

Donnelly, M. P., & Diehl, D. (2011). *The big book of pain: Torture & punishment through history*. Stroud: History Press.

Durkheim, E. (1898). *Représentations individuelles et représentations collectives. Revue de Métaphysique et de Morale*, 6, 273-302.

Durkheim, E. (1994). *Οι κανόνες της κοινωνιολογικής μεθόδου* (Λ. Μουσούρου, Μετ.). Αθήνα: Gutenberg.

Eco, U. (1992). *Η σημειολογία στην καθημερινή ζωή* (Α. Τσοπάνογλου, Μετ.). Θεσσαλονίκη: Μάλλιαρης Παιδεία.

Engels F. (2013). *Η καταγωγή της οικογένειας, της ατομικής ιδιοκτησίας και του κράτους*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.

Federici S. (2019). *Το κυνήγι των μαγισσών χθες και σήμερα*. (Λ. Γυιόκα, Μετ.) Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις των ξένων.

Ferrajoli, L. (1985). Il diritto penale minimo. *Dei delitti e delle pene,* 3(3), 493-524.

Flament C. (1989). Structure et dynamique des représentations sociales. Στο D. Jodelet (Επιμ.), *Les représentations sociales* (σσ. 204-219). Paris: Presses Universitaires de France.

Foucault, M. (1989). *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής*. (Κ. Χατζηδήμου & Ι. Ράλλη, Μετ.) Αθήνα: Εκδόσεις Ράππα.

Foucault, M. (2017). *Φυλακή – Κυβερνολογική: Δύο κείμενα*. (Δ. Κόρος, Μετ.) Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ακυβέρνητες Πολιτείες.

Galtung, J., & Ruge, M. (1988). Structuring and selecting news. Στο S. Cohen & J. Young (Επιμ.), *The manufacture of news. Deviance, social problems, and the mass media* (σσ. 52-63). London: Constable.

Garland, D. (1990). *Punishment in modern society – A study in social theory.* Oxford: Clarendon Press.

Gerhardt C. (2018). *Screening the Red Army Faction: Historical and Cultural Memory.* New York: Blumsbury Academic.

Goldsworthy R. (2019). *Consuming Terror, Images of the Baader – Meinhof* (2nd ed.). New York: CFP Publishers.

Gramsci, A. (1950). Osservazioni sul folklore. Στο (A. Gramsci) *Letteratura e vita nazionale. Torino: Einaudi.*

Günther, R. (1988). *Η εξέγερση του Σπάρτακου* (Α. Ιωαννάτου, Μετ.). Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.

Hallbwachs, M. (1950). *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France.

Hobsbawm, E. (1959). *Primitive rebels*. Manchester: The University Press.

Hobsbaum, E. (1974). Social banditry. Στο H.A. Landsberger (Επιμ.), *Rural protest: Peasant movements and social change* (σσ. 142-157) London: Palgrave Macmillan.

Hobsbawm, E. (2010). Ληστές (Ν. Κούρκουλος, Μετ.). Αθήνα: Θεμέλιο.
Jappe A. (χ.χ.). Η "αύρα των παλιών μουσείων εναντίον της "εμπειρίας" των καινούριων. Ανακτήθηκε από: https://www.exit-online.org/pdf/JappeMuseum.pdf

Kropotkin, P. (2002). *Φυλακές και καταπίεση* (Ν. Β. Αλεξίου, Μετ.). Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος.

Lukacs, G. (1957). *Μελέτες για τον ευρωπαϊκό ρεαλισμό – Αισθητική και Κοινωνιολογική ανάλυση του έργου των Μπαλζακ, Σταντάλ, Ζολά, Τολστοι, Ντοστογιέφσκι, Γκόρκι κ.ά.* (Τ. Πατρίκιος, Μετ.). Αθήνα: Εκδοτικό Ινστιτούτο Αθηνών.

Lucacs, G. (2019). Ο Μαρξ και ο Έγκελς για την αισθητική (Α. Ιακωβίδου, Μετ.). Τετράδια Μαρξισμού, 9. Ανακτήθηκε από: https://tetradia-marxismou.gr/ο-μαρξ-και-ο-έγκελς-για-την-αισθητική/. Τελευταία πρόσβαση: 27/01/22.

McQuail, D. & Windahl, S. (2001). Σύγχρονα μοντέλα επικοινωνίας: Για τη μελέτη της μαζικής επικοινωνίας (Κ. Μεταξά, Μετ.). Αθήνα: Καστανιώτης.

Melossi, D. & Lettiere M. G. (1998). Punishment in the American democracy: The paradoxes of good intentions. Στο R. P. Weiss & N. South (Επιμ.) *Comparing prison systems* (σσ. 21-59). London: Routledge.

Melossi, D. (2000). Η κοινωνική θεωρία και οι μεταβαλλόμενες αναπαραστάσεις του εγκληματία. Στο Α. Κουκουτσάκη (Επιμ.), *Εικόνες Εγκλήματος* (σσ. 21-59). Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον.

Melossi, D. (2006). Ποινικές πρακτικές και «διακυβέρνηση των πληθυσμών» στους Marx και Foucault. Στο Α. Κουκουτσάκη (Επιμ.), *Εικονες Φυλακές* (σσ. 63-91). Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκης.

Moscovici, S. (1961). *La psychanalyse, son image et son public.* Paris: Presses Universitaires de France.

Moscovici, S. (1997). Social representations theory and social constructionism. Ανακτήθηκε από: http://psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/mosc1.htm

Morgan, H. (1877). *Ancient society – Researches in the lines of human progress from savagery through barbarism to civilization.* London: MacMillan. Ανακτήθηκε από: https://www.marxists.org/reference/archive/morgan-lewis/ancient-society/

Nora, P. (2006). *Rethinking France: Les lieux de mémoire*, vol. 2: Space. Chicago: University of Chicago Press.

Pashukanis, E. (1985). *Μαρξισμός και δίκαιο* (Α. Χριστόπουλος & Μ. Ζορμπά, Μετ.). Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσέας.

Pellegrini, R. J. (1992). Historical perspectives on corrections in America. Στο R. J. Pellegrini & S. J. Meyers (Επιμ.) *Psychology for Correctional Education – Facilitating Human Development in Prison and Court School Setting* (pp. 3-68). Springfield, IL: C.C. Thomas.

Reebs, W. (1988). *Η αναζήτηση για τον ιδανικό τρόπο εξόντωσης – Φυλακές και αρχιτεκτονική* (Π. Πικραμένος, Μετ.). Αθήνα: Εκδόσεις Αμηχανία.

Rusche, G. & Kirchheimer, O. (1968). *Punishment and Social Structure.* New York: Russell and Russell.

Sandell, R. (1998). Museums as agents of social inclusion. *Museum Management and Curatorship*, 17(4), 401–418.

Vague, T. (1997). *Η ομάδα Μπάαντερ-Μάινχοφ – Η RAF και η ένοπλη πάλη στη Γερμανία*: 1963-93 (Ν. Β. Αλεξίου, Μετ.). Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος.

White, R. & Haines, F. (2000). *Crime and criminology: An introduction,* 2nd ed. Oxford: Oxford University Press.

Wolf, F. O. (2008). Πέντε ζητήματα σχετικά με την επικαιροποίηση της σκέψης του Λούκατς από τον Ρούντι Ντούτσκε (Θ. Λιάπας, Μετ.). Τετράδια Μαρξισμού, 8. Ανακτήθηκε από https://tetradia-marxismou.gr/επικαιροποίηση-σκέψης-του-λούκατς/. Τελευταία πρόσβαση: 27/01/22

Zizek, S. (2010). *Βία. Έξι λοξοί στοχασμοί* (Ν. Καλαϊτζής, Μετ.). Αθήνα: Εκδόσεις Scripta.

Ελληνική βιβλιογραφία

Info-war. (2016, Οκτώβρης 13). Ντάριο Φο: Εγώ η Ουλρίκε Μάινχοφ καταγγέλλω. Ανακτήθηκε από: https://info-war.gr/ntario-fo-ego-i-oulrike-mainchof-katangelo/. Τελευταία πρόσβαση: 28/01/22.

Βίτινγκ, Φ., & Γεωργακόπουλος, Σ. (επιμ.). (2019, Νοέμβριος 30). RAF: 30 χρόνια από τη δολοφονία Χερχάουζεν. Το Βήμα. Ανακτήθηκε από: https://www.tovima.gr/2019/11/30/world/raf-30-xronia-apo-ti-dolofonia-xerxaouzen/. Τελευταία πρόσβαση: 26/01/22

Βουρεκάς, Κ. και Ελευθεριάδης, Χ. (2013). *Η εξέλιξη της αρχιτεκτονικής των φυλακών απομόνωσης.* Ανακτήθηκε από: https://akea2011.com/2013/02/13/arhitektonikifilakonapomonosis/. Τελευταία πρόσβαση: 27/01/22.

Βρύζας, Κ. (1986). Ο Εντυπωσιασμός στα Μ.Μ.Ε. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών,* 61, 97-123.

Δαμιανάκος, Σ. (1987). *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός.* Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον.

Δεμερτζής, Ν. & Ρουδομέτωφ, Β. (2015). Πολιτισμικό τραύμα: Μια προβληματική της πολιτισμικής κοινωνιολογίας. *Επιστήμη και κοινωνία. Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας,* 28, 1-19.

Δερμεντζόπουλος, Χ. (2001). Κινηματογραφική ταινία και ιστορική πραγματικότητα. Μία παράλληλη ιστορία. *Ουτοπία,* 47, σσ. 25-32.

Ελευθεριώτη, Δ. (2020). *Από τους λήσταρχους του 19ου αιώνα στον κινηματογραφικό 'Αστραπόγιαννο'* (Διπλωματική εργασία). Διαθέσιμο από: Αποθετήριο Ελληνικού Ανοικτού Παν/μίου, https://apothesis.eap.gr/handle/repo/46523

Ζουλιάτης, Κ. (2016). Η avant-garde της αντίστασης – για μια αντίσταση της avant-garde. Τετράδια Μαρξισμού, 2. Ανακτήθηκε από: https://tetradia-marxismou.gr/η-avant-garde-της-αντίστασης-ζουλιάτης/. Τελευταία πρόσβαση: 27/01/22.

Καρύδης, Β. Χ., & Κουράκης, Ν. Ε. (2016). Πολιτικό έγκλημα και τρομοκρατία – δύστροπες σχέσεις και μεταλλάξεις. Στο (Α.-Ι. Δ. Μεταξάς, Επίμ.) *Πολιτική Επιστήμη. Διακλαδική και συγχρονική διερεύνηση της πολιτικής πράξης*, τ. Β' «Πολιτική Ψυχολογία». Αθήνα: Εκδόσεις Ι. Σιδέρη. Ανακτήθηκε από: http://crime-in-crisis.com/wp-content/uploads/pdfbio/politiko%20egklima%20tromokratia.pdf.

Κολτσίδας, Ε. Ι. (2021). *Η εικόνα του ληστή στον δημόσιο λόγο* (1833-1871) (Διπλωματική εργασία). Διαθέσιμο από: Αποθετήριο Παντείου Παν/μίου Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=record&lang=el&pid=iid:20987

Κομνηνού, Μ. (1989). Κριτικός διάλογος ή κρίση του λόγου; Ερμηνεία για τη διαφορετική θεωρητική προσέγγιση των Μ.Μ.Ε. στη Δύση και στην Ελλάδα. Στο Χ. Λυριντζής & Μ. Κομνηνού (Επιμ.) *Κοινωνία, Εξουσία και Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας. Θεωρία και Πράξη*, Β΄ Έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Κόρος, Δ. (2017). Για τον μαρξισμό, την αποτυχία της φυλακής και την κυβερνολογική. Επίμετρο στο *Φυλακή – Κυβερνολογική: Δύο Κείμενα* (ό.π. Foucault, 2017), σσ. 89-133.

Κόρος, Δ. (2020). *Η πειθαρχία και τα όριά της στην ελληνική φυλακή*. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος

Κουκουτσάκη, Α. (Επίμ.). (1999). *Εικόνες Εγκλήματος*. Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον.

Κουκουτσάκη, Α. (χ.χ.) *Κοινωνικός έλεγχος: Κοινωνιολογικές και πολιτισμικές προσεγγίσεις των τιμωρητικών συστημάτων* (Πανεπιστημιακές Σημειώσεις). Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/42950527. Τελευταία πρόσβαση: 27/01/22.

Λαδά, Σ. & Τσουκαλά, Κ. (Επιμ.). (2017). *Χωρικές αφηγήσεις της μνήμης*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Επίκεντρο.

Λαλαγιάννη, Β. & Πέτσα, Β. (2017). Πολιτική βία, ιστορική μνήμη και τραύμα: αναπαραστάσεις της τρομοκρατίας σε σύγχρονα ελληνικά λογοτεχνικά κείμενα και μαρτυρίες. *Ελληνική Επιθεώρηση Πολιτικής Επιστήμης*, 38, 120-135.

Λαμπροπούλου, Ε. (1999). *Η κατασκευή της κοινωνικής πραγματικότητας και τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης*. Αθήνα: Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα.

Λεμονίδου, Ε. (2017). *Η ιστορία στη μεγάλη οθόνη. Ιστορία, κινηματογράφος και εθνικές ταυτότητες*. Αθήνα: Ταξιδευτής.

Λευθεριώτης Σ. (2010). *Η αναπαράσταση στον ημερήσιο τύπο αποδράσεων εγκλείστων από σωφρονιστικά ιδρύματα: Μια μελέτη περίπτωσης στο παράδειγμα του Παλαιοκώστα*. (Διπλωματική εργασία). Διαθέσιμο από: Αποθετήριο Παντείου Παν/μίου Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=record&pid=iid:4608&lang=el. Τελευταία πρόσβαση: 27/01/22.

Λιαροκάπη, Ε., (2019). *Το πολιτικό έγκλημα στην Ελλάδα: Ιστορικές καταβολές και σύγχρονη συνταγματική πραγματικότητα* (Διπλωματική Εργασία). Διαθέσιμο από: Αποθετήριο Εθνικού & Καποδιστριακού Παν/μίου Αθηνών, https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/2888066 Τελευταία πρόσβαση: 27/01/22

Μανιάτης Γ. (2014). Για έναν πολιτισμό της ανατροπής. Ανακτήθηκε από: https://www.kommon.gr/politismos/item/998-gia-enan-politismo-tis-anatropis-tou-giorgou-maniati, τελευταία πρόσβαση: 25/01/22

Μαντόγλου Α. (2012). Μνήμες: Ατομικές, Κοινωνικές, Ιστορικές. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήσης.

Μηνακάκης Β. (1997). Εργασία και καθημερινότητα: όψεις των σύγχρονων αλλαγών στην εργασία και τον τρόπο ζωής. Στο Ε. Μπιτσάκης (Επιμ.), *Ουτοπία: Κριτική της καθημερινής ζωής*. Αθήνα: Εκδόσεις Στάχυ.

Μπενβενίστε, Ρ. (1999). Μνήμη και ιστοριογραφία. Στο Ρ. Μπενβενίστε & Θ. Παπαρδέλλης (Επιμ.), *Διαδρομές και τόποι της μνήμης – Ιστορικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Μωραΐτης Κ. (2017). Τοπία της μνήμης: Τοπία της κοινωνικής απώθησης και τοπία διαμόρφωσης της μνήμης. Στο *Χωρικές αφηγήσεις της μνήμης* (ό.π. Λαδά & Τσουκαλά, 2017).

Νάκου, Ε. (2001). Μουσεία: Εμείς, τα πράγματα και ο πολιτισμός. *Τετράδια, 9*. Αθήνα: Νήσος.

Παληκίδης, Α. (2017). Τα παιδιά της Ιφιγένειας: Η σύμβαση της Λοζάνης και η ανταλλαγή πληθυσμών στην ιστοριογραφία, τη μνήμη και την εκπαίδευση. Στο Μ. Βαρβούνης, Γ. Τσιγάρας, & Ε. Βόγλη (Επιμ.) *Διεπιστημονικές διαδρομές από το παρόν στο παρελθόν*, σσ. 307-332. Θεσσαλονίκη: Σταμούλης.

Παπαστάμου, Σ. & Μάντογλου, Α. (Επιμ.). (1995). *Σύγχρονες έρευνες για την κοινωνική ψυχολογία. Κοινωνικές αναπαραστάσεις*. Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσέας.

Παπαστάμου, Σ. (2001). *Εισαγωγή στην κοινωνική ψυχολογία. Επιστημολογικοί προσανατολισμοί και μεθοδολογικές κατευθύνσεις*. Αθήνα: Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα.

Ποταμιάς, Σ. (2018). Εισαγωγικό σημείωμα, στο «Πέντε ζητήματα σχετικά με την επικαιροποίηση της σκέψης του Λούκατς από τον Ρούντι Ντούτσκε» (ό.π. Wolf, 2008).

Ρουσάκη, Ν. & Χουλιαρά, Α. (2020). *Μνήμη και Χώρος εντός και εκτός ορίων. Μια αναγνωση των τόπων ετερότητας στην Ελλάδα του 20ού αιώνα* (Ερευνητική εργασία). Διαθέσιμο από: Αποθετήριο Πολυτεχνείου Κρήτης, https://dias.library.tuc.gr/view/84871 Τελευταία πρόσβαση: 27/01/22

Σταυρίδης Σ. (2017). Από τη μνήμη της ασυνέχειας στη μνήμη του δυνατού. Στο *Χωρικές αφηγήσεις της μνήμης* (ό.π. Λαδά & Τσουκαλά, 2017).

Συμεωνίδης Κ. (2007, Ιανουάριος 21). Απονομή χάριτος σε τρομοκράτες;. Deutsche Welle. Ανακτήθηκε από: https://p.dw.com/p/Auuk

Συμεωνίδου-Καστανίδου, Ε. (2007). *Οργανωμένο έγκλημα και τρομοκρατία. Σύγχρονες εξελίξεις στην ευρωπαϊκή και ελληνική έννομη τάξη*. Αθήνα: Εκδόσεις Σάκκουλα.

Τετράδια Μαρξισμού (2018). Αφιέρωμα: Αστικός Πολιτισμός και τρόπος ζωής. Κριτική και αντιστάσεις, τεύχος 7. Αθήνα: Εκδόσεις ΚΨΜ. Ανακτήθηκε από: https://tetradia-marxismou.gr/7, τελευταία πρόσβαση: 25/01/22

Τζάνη, Β. (2020). *Βούρλα Δραπετσώνας: Μορφές φυλάκισης και εγκλεισμού στον αστικό χώρο* (Διπλωματική εργασία). Διαθέσιμο από: Αποθετήριο Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, https://dspace.lib.ntua.gr/xmlui/handle/123456789/51921

Τριανταφυλλίδης, Γ. (1964). *Η αρχιτεκτονική των φυλακών. Από πλευράς κοινωνικής, πολεοδομικής και κτηριολογικής* (Διδακτορική διατριβή). Διαθέσιμο από: Αποθετήριο Αριστοτέλειου Παν/μίου Θεσσαλονίκης, https://search.lib.auth.gr/Record/349819

Τριανταφύλλου, Σ. (2002). Watch out: cinema is so permanent. Πρόλογος στο Ferro, M. (2002). *Κινηματογράφος και ιστορία*. Αθήνα: Εκδόσεις Μεταίχμιο.

Τσικνάκης, Κ. Γ. (2018). Περιοδεύοντας στην ύπαιθρο της Κρήτης για την απονομή δικαιοσύνης. Φεουδαρχικές καταπιέσεις και μέτρα περιστολής τους από τον Giacomo Foscarini στα χρόνια 1574-1577. Στο Κ. Ε. Λαμπρινός (Επιμ.) Κοινωνίες της υπαίθρου στην ελληνοβενετική Ανατολή (13ος-18ος αι.), σσ. 165-196. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών. Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/42165705. Τελευταία πρόσβαση: 02/12/21.

Πηγές εικόνων

α.1: https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/28951

α.2: https://alchetron.com/Pierre-Fran%C3%A7ois-Lacenaire

α.3: https://www.wikiart.org/en/gustave-dore/don-quixote-132

β.1: https://today.uconn.edu/2015/05/benton-exhibit-remembers-the-vietnam-war/

β.2: https://aap68.yale.edu/memorial-service-dead-babies-moma-3-january-1970

β.3: Λευθεριώτης Σ. (2010) από παράρτημα σ. 136

β.4, β.5, β.6: https://walkerart.org/magazine/gdnip-1-experimental-jetset-posters-statement-and-counter-statement

γ.1: https://www.akg-images.com/
Burial of Baader, Ensslin & Raspe / 1977

γ.2: National-Zeitung, March 22, 1968, Archive of Hamburg Institute for Social Research (Gerhardt, 2018: 80).

γ.3, γ.4: https://www.gerhard-richter.com/en/exhibitions/gerhard-richter-18-oktober-1977-367

γ.5, γ.7, γ.8: https://athens.indymedia.org/post/320072/

γ.6: https://www.flickr.com/photos/giannimottiassistant/49951863297

γ.9, γ.10, γ.11, γ.12, γ.13: στιγμιότυπα από την ταινία The Lost Honor of Katharina Blum (προσωπικό αρχείο)

γ.14. γ.15: στιγμιότυπα από την ταινία Germany in Autumn (προσωπικό αρχείο)

γ.16, γ.17, γ.18, γ.19: στιγμιότυπα από την ταινία The Legend of Rita (προσωπικό αρχείο)

δ. https://mubi.com/films/germany-in-autumn

"Moi, Ulrike, je crie...":
ένας από τους πιο σκληρούς θεατρικούς μονολόγους που έγραψε ο Ντάριο Φο μαζί με την Φράνκα Ράμε το 1978, για την Ουλρίκε Μάινχοφ της οργάνωσης Φράξια Κόκκινος Στρατός (Πηγή: info-war).

ΟΝΟΜΑ: Ουλρίκε
ΕΠΩΝΥΜΟ: Μάϊνχοφ
ΓΕΝΟΥΣ: Θηλυκού
ΗΛΙΚΙΑ: Σαρανταενός χρονών...Ναι! Είμαι παντρεμένη. Έκανα δύο παιδιά με καισαρική. Ναι είμαστε χωρισμένοι με τον άντρα μου.
ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ: Δημοσιογράφος
ΕΘΝΙΚΟΤΗΤΑ: Γερμανίδα

Συγκρούστηκα με την άρχουσα τάξη και τους νόμους της που τους έχει προστάτες της, για να μπορεί να εκμεταλλεύεται και να κάνει κουμάντο σε όλα, στα πάντα. Ακόμα και στο ίδιο το μυαλό μας, στις σκέψεις μας, τα λόγια μας, τα συναισθήματα μας, τη δουλειά μας, τον τρόπο που μας αρέσει να αγαπάμε ή να κάνουμε έρωτα, ολόκληρη τη ζωή μας.

Γι' αυτό με κλείσατε εδώ μέσα αφεντικά του κράτους δικαίου. Φυσικά όλοι είναι ίσοι απέναντι στους νόμους σας, εκτός απ' αυτούς που δεν συμφωνούν με τα ιερά σας και τα όσια.

Εσείς είστε που υποβιβάσατε τη γυναίκα. Ό,τι λοιπόν μου στερήσατε τόσα χρόνια σα γυναίκα, μου το προσφέρετε τώρα: ΙΣΗ ΠΟΙΝΗ ΜΕ ΤΟΝ ΑΝΤΡΑ. Τι ειρωνεία! Σας ευχαριστώ! Με ανταμείψατε με το νόμισμα της πιο σκληρής φυλάκισης. Απομόνωση και κρύο μέσα σε μια φυλακή νεκροταφείο. Στην ποινή δηλαδή της εξόντωσης των αισθήσεων μου. Πόσο ευγενική έκφραση θα ήταν να 'λεγα ότι με θάψατε ζωντανή σ' ένα τάφο.

Λευκό το κελί, οι τοίχοι, λευκά τα κουφώματα, η πόρτα περασμένη με σμάλτο, για να μην πω και το αποχωρητήριο, ο φωτισμός με νέον; λευκός κι αυτός- κι αναμμένες λάμπες μέρα-νύχτα. Πότε επιτέλους είναι μέρα και πότε νύχτα; Πώς θα το μάθω; Απ' τη χαραμάδα του παραθύρου περνάει πάντα το ίδιο λευκό φως, ψεύτικο κι αυτό, σαν το παράθυρο που είναι ψεύτικο κι αυτό, ίδια ψεύτικος κι ο δόλιος ο χρόνος που μ' έχετε φυλακισμένη εδώ σ' ένα λευκό ατελείωτο.

ΣΙΩΠΗ! Παντού σιωπή.
Απ' έξω ούτε φωνή, ούτε ήχος, ούτε θόρυβος. Στο διάδρομο δεν ακούγονται βήματα, ούτε πόρτες που ανοιγοκλείνουν. ΤΙΠΟΤΑ. Όλα σιωπηλά και κατάλευκα. Μια μεγάλη σιωπή και στο μυαλό μου, λευκή κι αυτή σαν το ταβάνι. Κι η φωνή μου λευκή αν δοκιμάσω να φωνάξω. Λευκό το σάλιο καθώς στεγνώνει στα χείλη μου. Λευκή η σιωπή στ' άδεια μου μάτια στο στομάχι, στην πρησμένη από την πείνα κοιλιά μου. Πιασμένη σα γιαπωνέζικο ψάρι, δίχως πτερύγια, μες τη σιωπή του ενυδρείου.

Έντονη επιθυμία για εμετό.

Βλέπω το μυαλό σε αργή κινηματογραφική κίνηση, να βγαίνει από το κρανίο μου, να αλητεύει εδώ κι εκεί και να κυλάει στο πάτωμα και να γίνεται ένα με το αιώνιο λευκό του κελιού μου. Νιώθω το κορμί μου σα σκόνη, όπως το απορρυπαντικό για το πλυντήριο. Σκύβω και το μαζεύω. Προσπαθώ να το συναρμολογήσω.

ΔΙΑΛΥΟΜΑΙ! Πρέπει να αντέξω Να αντισταθώ. Δεν θα μπορέσετε να με τρελάνετε. Πρέπει να σκεφτώ, να σκεφτώ! Να λοιπόν που σκέφτομαι! Σκέφτομαι εσάς που μ' έχετε κλεισμένη σ' αυτόν τον εφιάλτη. Από το κρύσταλλο του ενυδρείου που με κλείσατε και με κοιτάζετε με ενδιαφέρον. Μείνατε άφωνοι! Τρέμετε από φόβο μήπως και μπορέσω κι αντισταθώ. Τρέμετε στη σκέψη μήπως οι άλλοι σύντροφοί μου έρθουν και γκρεμίσουν αυτό το λευκό θάνατο που επινοήσατε. Πόσο γελοίο, αλήθεια, να στερήσετε από μένα τα χρώματα! Κι έξω να βάφετε το μουχλιασμένο και γκρίζο κόσμο σας με τα πιο φανταχτερά χρώματα, για να μην μπορεί να δει κανείς τη σαπίλα που κρύβει. Και να υποχρεώνετε τον κόσμο να καταναλώνει μόνο και μόνο για το χρώμα. Χρωματίστε με ωραίο κόκκινο το σιρόπι από τα βατόμουρα, και τι πειράζει αν αυτό φέρνει καρκίνο! Το απεριτίφ σας να είναι πορτοκαλί. Τα παιδιά σας πρέπει να τρώνε πολύ το πράσινο και το αστραφτερό κίτρινο. Το βούτυρο κι η μαρμελάδα πάντα με χρωματιστά δηλητήρια. Ακόμα και τις γυναίκες σας τις βάψατε σαν καραγκιόζηδες. Εξαίσιο κόκκινο για τα μάγουλα, ανοιχτό γαλάζιο και βιολετί για τις βλεφαρίδες, ρουζ για τα χείλια κι όσο για τα νύχια ό,τι χρώμα θα έβαζε ο νους σου για να είναι σαν καρναβάλι. Χρυσαφί, ασημί, πράσινο, πορτοκαλί μέχρι και σκούρο μπλε χρησιμοποιήσατε.

Και τιμωρήσατε εμένα με τη σκληράδα του ανέκφραστου λευκού, γιατί το μυαλό μου δεν έχει ανάγκη από τον κατακλυσμό των διαφημίσεων για να σκεφτεί. Αφού τα δικά του χρώματα ξεγυμνώνουν όλη σας την αθλιότητα.

Και με κλείσατε σε αυτό το ενυδρείο γιατί:
Ε λοιπόν όχι! Δεν συμφωνώ με τον τρόπο που ζείτε, ούτε ζήλεψα που δεν είμαι σαν καμιά από τις γυναίκες σας, θλιβερό καρναβάλι. Όχι! Δεν θα ήθελα να είμαι μια τρυφερή ύπαρξη, με τα νάζια της και τα χαζοχαμόγελά της. Που θα στόλιζε το τραπέζι σας σε κάποιο ρεστοράν πολυτελείας το σαββατόβραδο, σαν συμπλήρωμα αναπόσπαστο σε αυτή τη φτιαχτή ατμόσφαιρα με το εξωτικό μενού και την τόσο ηλίθια και απαραίτητη διακριτική μουσική. Όχι! Δεν θα μου άρεσε να είμαι υποχρεωμένη να παριστάνω την ελκυστική και θλιμμένη, και συγχρόνως τη χαρούμενη και όλο εκπλήξεις, μετά την άμυαλη παιδούλα, κι ύστερα τη μητέρα και πουτάνα, ενώ συγχρόνως να ντρέπομαι ή να ευχαριστιέμαι με κάθε βρωμόλογο που θα ξεστομίζετε.

Α! Να λοιπόν!
Ένας ελαφρός θόρυβος. Ανοίγει η πόρτα. Μπαίνει ο δεσμοφύλακας, με κοιτάζει, δεν με βλέπει, είναι σαν μην υπάρχω. Σα να έγινα διαφανής. Δε λέει ούτε λέξη. Βγαίνει. Ξανακλείνει. Ξανά σιωπή. Κανένας δεν πρόκειται να ακούσει την κραυγή μου ούτε κανένα παράπονο μου. Όλα θα γίνουν σιωπηλά, με τακτ, για να μην χαλάσει ο μακάριος ύπνος των μακάριων κατοίκων αυτού του οργανωμένου κράτους.

Κοιμήσου ήσυχα καλοζωισμένε και αποχαυνωμένε κόσμε της μεγάλης Γερμανίας. Και σεις από την υπόλοιπη Ευρώπη, οι υγιώς σκεπτόμενοι. Κοιμηθείτε ήσυχα σαν πεθαμένοι. Η κραυγή μου δεν θα σας ξυπνήσει. Δεν ξυπνούν ποτέ οι κάτοικοι ενός νεκροταφείου. Όσοι αγανακτήσουν θα ξεσηκωθούν, είμαι σίγουρη. Θα είναι εκείνοι που δουλεύουν ολημερίς, εκείνοι που τους σακατεύετε σωματικά για να μην μπορούν να σκεφτούν, όλοι οι μετανάστες: τούρκοι, ισπανοί, έλληνες, άραβες κι όλοι οι άλλοι εξαθλιωμένοι και προδομένοι της Ευρώπης και μαζί με αυτούς και οι γυναίκες που δέχτηκαν την καταπίεση, τον εξευτελισμό και την εκμετάλλευση. Όλες αυτές θα μάθουν γιατί με κρατάτε εδώ μέσα και γιατί το κράτος σας θέλει να με δολοφονήσει σα μάγισσα του μεσαίωνα. Για σας την εξουσία υπάρχουν ακόμη και σήμερα μάγισσες που πρέπει να καθηλώνονται μπροστά στους αργαλειούς, στις μηχανές, στις πρέσες, τις γραμμές παραγωγής, μέσα στο θόρυβο και τις διαταγές. Και γκάπα γκουπ πρέσα, σφυρί, τρυπάνι, κινητήρας, καζάνια, φωνές και θόρυβος. Θόρυβος, φτάνει πια με τη σιωπή, πρέσα, σφυρί, τρυπάνι, καζάνια, αέριο και θόρυβο. Το αέριο, βγαίνει αέριο, εμετός, αηδία. Η αλυσίδα της παραγωγής έχει το δικό της ρυθμό. Δεν υπάρχει πια χρόνος, μόνο ρυθμός. Ρυθμός.

Σταματήστε τις μηχανές. Ησυχία. Τι υπέροχο πράγμα η σιωπή.

Ευχαριστώ δεσμοφύλακες που μου χαρίσατε αυτή την απίθανη και σπάνια απόλαυση της σιωπής. Το απόλυτο. Τι απόλαυση για όλες μου τις αισθήσεις! Σα να μοιάζει να βρίσκομαι στον παράδεισο. Δεσμοφύλακες, δικαστικοί, κομματάρχες σας αγνοώ όλους. Δεν θα μπορέσετε να με βγάλετε από εδώ μέσα τρελή εκτός κι αν με σκοτώσετε. Μα το μυαλό μου θα είναι καθαρό, θα είμαι απόλυτα υγιής κι όλοι θα ξέρουν με σιγουριά ότι εσείς είστε οι δολοφόνοι, μια κυβέρνηση ένα κράτος δολοφόνων. Σας σκέφτομαι ήδη να προσπαθείτε να κρύψετε το πτώμα μου. Να απαγορεύετε την είσοδο στους δικηγόρους μου. Όχι την Ουρλίκε Μαϊνχοφ δεν μπορείτε να τη δείτε. Ναι! Ναι! Κρεμάστηκε. Όχι, όχι! Δεν θα είστε παρόντες στην αυτοψία. Κανένας. Μόνο οι ειδικοί του κράτους. Που έχουν ήδη έτοιμο το πόρισμα: η Μαϊνχοφ κρεμάστηκε. Όχι δεν υπάρχουν ίχνη στραγγαλισμού στο λαιμό της. Ούτε κυανωτικό χρώμα. Ναι υπάρχουν μελανιές από κακώσεις σε όλο της το σώμα.

Ανοίξτε χώρο! Φύγετε! Μη βλέπετε! Απαγορεύεται η λήψη φωτογραφιών! Απαγορεύεται κάθε άλλη ιατροδικαστική έκθεση! Απαγορεύεται να εξεταστεί το σώμα μου! Απαγορεύεται! Ναι απαγορεύονται τα πάντα. Όμως ποτέ δεν θα μπορέσετε να απαγορεύσετε να γελάσουν ειρωνικά μπρος στις ηλίθιες φάτσες σας, για τη μεγάλη βλακεία σας. Την αιώνια βλακεία που δέρνει κάθε δολοφόνο. Βαρύς σαν το βουνό είναι ο θάνατος. Εκατομμύρια χέρια γυναικών σηκώνουν αυτό το βουνό και τώρα θα δώσουν μια να το γκρεμίσουν μονάχες τους.

Με ένα ανατριχιαστικό χαμόγελο.