ΙΔΡΥΜΑ ΡΟΖΑ ΛΟΥΞΕΜΠΟΥΡΓΚ
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΛΛΑΔΑΣ

Η λογοκρισία στην Ελλάδα

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Πηνελόπη Πετσίνη – Δημήτρης Χριστόπουλος

Η ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

ΚΕΙΜΕΝΑ

ΧΑΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΔΡΙΤΣΟΣ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Μ. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ

ΙΟΥΛΙΑΝΗ ΒΡΟΥΤΣΗ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΚΛΑΒΙΝΑΣ

ΕΥΔΟΚΙΑ ΔΕΛΗΠΕΤΡΟΥ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΗΜΟΥΛΗΣ

ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΣ

ΜΑΡΙΑ ΖΟΥΜΠΟΥΛΗ

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ

ΚΩΣΤΗΣ ΚΑΡΠΟΖΗΛΟΣ

ΟΡΣΑΛΙΑ-ΕΛΕΝΗ ΚΑΣΣΑΒΕΤΗ

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΤΣΑΠΗΣ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΚΚΩΝΗΣ

ΑΝΝΑ ΜΟΣΧΟΝΑ-ΚΑΛΑΜΑΡΑ

ΘΑΝΑΣΗΣ ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ

ΛΑΜΠΡΟΣ ΜΠΑΛΤΣΙΩΤΗΣ

ΣΤΡΑΤΗΣ ΜΠΟΥΡΝΑΖΟΣ

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΠΑΠΑΔΑΤΟΣ-ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ-ΣΟΦΟΚΛΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΠΕΤΣΙΝΗ

ΝΙΚΟΣ ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΣ

ΜΑΡΙΑ ΡΕΠΟΥΣΗ

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΣΚΟΥΡΤΗ

ΕΙΡΗΝΗ ΣΤΑΘΗ

ΜΑΝΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΣΙΤΣΕΛΙΚΗΣ

ΘΕΟΦΙΛΟΣ ΤΡΑΜΠΟΥΛΗΣ

ΤΑΣΟΣ ΤΥΦΛΟΠΟΥΛΟΣ

ΜΑΡΙΑ ΧΑΛΚΟΥ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΥ

Η λογοκρισία στην Ελλάδα

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Πηνελόπη Πετσίνη – Δημήτρης Χριστόπουλος

ΙΔΡΥΜΑ
ΡΟΖΑ
ΛΟΥΞΕΜΠΟΥΡΓΚ
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΛΛΑΔΑΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΓΙΑΤΙ Η ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ; 10

[Ι] ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΑ ΘΕΑΜΑΤΟΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ 17

ΕΥΔΟΚΙΑ ΔΕΛΗΠΕΤΡΟΥ 19
Θέατρο, θεσμοί και αυτολογοκρισία: Παραδείγματα από το Εθνικό Θέατρο

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΥ 27
Μεσοπόλεμος και λογοκρισία: Το παράδειγμα της λογοκρισίας στο φιλμ του βωβού κινηματογράφου *Κοινωνική Σαπίλα*

ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΔΡΙΤΣΟΣ 35
Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο (1945-1974)

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΤΣΑΠΗΣ 43
«Θα κλάψουν γυναίκες εξαιτίας της»: Η περίπτωση της ταινίας *Εμμανουέλα* στη συγκυρία της Μεταπολίτευσης

[ΙΙ] ΒΛΑΣΦΗΜΙΕΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ 53

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΗΜΟΥΛΗΣ 55
Welcome to Dismaland: Εξουσία με μορφή ελευθερίας στο παράδειγμα της ελευθερίας της τέχνης

ΟΡΣΑΛΙΑ-ΕΛΕΝΗ ΚΑΣΣΑΒΕΤΗ 63
Σκάνδαλα, ιερείς και αφορισμοί: Αναπαραστάσεις του Κλήρου στον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο και στη βιντεοπαραγωγή της δεκαετίας του ’80

ΝΙΚΟΣ ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΣ 71
Κανόνες, απαγορεύσεις και αυτολογοκρισία στο Καρναβάλι της Αθήνας (1887-1920)

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Μ. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ 79
Εκκλησία και τέχνη: Η εικαστική μορφή ως ιδεολόγημα

[ΙΙΙ] ΟΨΕΙΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗΣ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ 87

ΜΑΝΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ 90
Λογοκρισία και τέχνη στη μεταπολεμική Ελλάδα

ΕΙΡΗΝΗ ΣΤΑΘΗ 97
Πολιτική λογοκρισία, τέχνη και επικοινωνία: Το έργο της Μαρίας Καραβέλα

ΑΝΝΑ ΜΟΣΧΟΝΑ-ΚΑΛΑΜΑΡΑ 107
Λογοκρισία: Το διαχρονικό όπλο κάθε μορφής εξουσίας. Η περίπτωση του γλύπτη και ακαδημαϊκού δασκάλου Δημήτρη Καλαμάρα

ΘΑΝΑΣΗΣ ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ 115
Το σοκ της επιδερμίδας: Μία προσέγγιση σε μία καλλιτεχνική δράση που δίχασε όσο τίποτε άλλο στην πρόσφατη καλλιτεχνική συζήτηση στην Ελλάδα

[IV] ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΤΗΣ ΓΡΑΦΗΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ 123

ΙΟΥΛΙΑΝΗ ΒΡΟΥΤΣΗ 126
Λογοκρισία και λογοτεχνικά είδη: Η παιγνιώδης περίπτωση του νεοελληνικού χρονογραφήματος

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΣΚΟΥΡΤΗ 134
Η Άρνηση του Λόγου στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία μετά το 1967 ως απόρροια των λογοκριτικών πρακτικών της Χούντας των Συνταγματαρχών

ΤΑΣΟΣ ΤΥΦΛΟΠΟΥΛΟΣ 142
Το λογοκριμένο εξώφυλλο και το λογοκρυμμένο φύλο: Το τέταρτο ελληνικό μονόπρακτο του Θανάση Βαλτινού

ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΣ 150
Λογοκρισίες ερωτικής λογοτεχνίας: Η περίπτωση του *Μεγάλου Ανατολικού*

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ 156
Η εισαγωγή της σοβιετικής λογοκρισίας στην Ελλάδα: Τρία παράλληλα «επεισόδια» στη λογοτεχνική ζωή Ελλάδας και ΕΣΣΔ

[V] ΛΟΓΟΚΡΙΤΙΚΟ ΚΡΑΤΟΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ 165

ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΚΛΑΒΙΝΑΣ 167
Εφ' όπλου... «ψαλίδι»: Ο κρατικός μηχανισμός επιβολής λογοκρισίας και το πεδίο εφαρμογής του την περίοδο της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών (1967-1974) μέσα από το αρχείο της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών

ΧΑΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ 177
Σχολικό βιβλίο: Όταν η λογοκρισία δεν θεωρείται λογοκρισία

ΜΑΡΙΑ ΖΟΥΜΠΟΥΛΗ – ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΚΚΩΝΗΣ 185
Η σχολική μουσική εκπαίδευση, μια ιστορία διαχρονικής λογοκρισίας

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ-ΣΟΦΟΚΛΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ 194
Εθνικό Συμβούλιο Ραδιοτηλεόρασης (ΕΣΡ) και γλωσσική λογοκρισία

ΣΤΡΑΤΗΣ ΜΠΟΥΡΝΑΖΟΣ 203
Corpus Christi και «Γέρων Παστίτσιος» Κατασταλτική λογοκρισία, κράτος και Ακροδεξιά

[VI] ΤΑ ΕΘΝΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ 213

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΣΙΤΣΕΛΙΚΗΣ 216
Εθνική ορθότητα: Ένα αγκάθι στο υπογάστριο της δημοκρατίας μας;

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΠΑΠΑΔΑΤΟΣ-ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ 225
Οι φίλοι «εθνοκάθαρση», οι εχθροί «γενοκτονία»: Η υπόθεση Φίλη και η επαναχάραξη του συνόρου Αριστεράς-Δεξιάς ως αναβίωση της δεκαετίας του ’90

ΜΑΡΙΑ ΡΕΠΟΥΣΗ 234
Τα οριζόντια πολιτικά ρεύματα της συμμόρφωσης στην εθνική ορθότητα

ΛΑΜΠΡΟΣ ΜΠΑΛΤΣΙΩΤΗΣ 243
Από την κρατική λογοκρισία στην αυτολογοκρισία: Η περίπτωση της ετερότητας στην Ελλάδα

[VII] ΚΡΙΤΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΛΟΓΟΚΡΙΤΙΚΟΙ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΙ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ 253

ΜΑΡΙΑ ΧΑΛΚΟΥ 256
Πολιτισμός, Αντίσταση και λογοκριτικές παρεμβάσεις της Αριστεράς στη δεκαετία του ’60: *Η Αντιγόνη της Κατοχής*

ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΠΕΤΣΙΝΗ 266
Λογοκριτικοί μηχανισμοί στην κατασκευή «εμβληματικών μορφών» της ελληνικής φωτογραφίας

ΘΕΟΦΙΛΟΣ ΤΡΑΜΠΟΥΛΗΣ 276
Ο κατοπτρικός λογοκριτής

ΚΩΣΤΗΣ ΚΑΡΠΟΖΗΛΟΣ 286
Υπόθεση Πολκ: Το φάντασμα της λογοκρισίας

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ 295
Η λογοκρισία ως στιγμή εξουσίας

ΕΙΣΑΓΩΓΗ
ΓΙΑΤΙ Η ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ;

■ ΕΝΑ ΥΠΟ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΓΝΩΣΤΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ

Μετά την πτώση του Τείχους του Βερολίνου και την επακόλουθη κατάρρευση του σοβιετικού μπλοκ, ένα μεγάλο μέρος επίσημου αρχειακού υλικού κατέστη για πρώτη φορά διαθέσιμο στους ερευνητές. Η επανενωμένη Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας παρείχε γενναία χρηματοδότηση και ψήφισε νομοθεσίες για να εξασφαλίσει ότι η αρχειακή κληρονομιά της πρώην Λαοκρατικής Δημοκρατίας της Γερμανίας, συμπεριλαμβανομένων και όλων των τεκμηρίων που αφορούσαν την κρατική λογοκρισία, θα διασωθεί στις επόμενες γενιές για ερευνητικούς ή/και πολιτικούς σκοπούς. Το επακόλουθο άνοιγμα των κρατικών αρχείων σε όλη την πρώην σοσιαλιστική Ευρώπη οδήγησε σε τεράστια αύξηση στις σχετικές με τη λογοκρισία δημοσιεύσεις (μελέτες, εκδόσεις, συνέδρια) από τις αρχές της δεκαετίας του ’90. Την ίδια περίοδο, η επικράτηση μιας ακραία συντηρητικής πολιτικής ατζέντας από τις κυβερνήσεις Ρήγκαν και Μπους στις ΗΠΑ, με τους περιορισμούς στις αστικές και καλλιτεχνικές ελευθερίες που επέβαλλε,[1] αναθέρμανε το ακαδημαϊκό ενδιαφέρον για τη λογοκρισία και στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού.

Αν σε ευρωπαϊκό επίπεδο η σύγκρουση μεταξύ των αντίπαλων στρατοπέδων του Ψυχρού Πολέμου κατέληξε στην «αρχειακή έκρηξη» που ακολούθησε το 1989, στην Ελλάδα της ίδιας χρονιάς το αντίστοιχο πολύτιμο ιστορικό υλικό καταστράφηκε πανηγυρικά στο όνομα μιας υποτιθέμενης συμφιλίωσης με το παρελθόν, με την καύση των φακέλων πολιτικών φρονημάτων των πολιτών ώστε «να κλείσουν οι πληγές του Εμφύλιου πολέμου». Μετρώντας ήδη μία δεκαπενταετία από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας, πολλοί ήταν αυτοί που πίστευαν πως η λογοκρισία ήταν πια παρελθόν για τη χώρα. Φυσικά, η λογοκρισία σήμερα δεν έχει σχέση ως φαινόμενο με αυτό που η χώρα βίωσε ως το 1974. Γι’ αυτό και είναι μείζον λάθος να μη βλέπουμε την τομή της Μεταπολίτευσης. Από την άλλη, όμως, η τομή της

1. Επιθέσεις σε εκθέσεις (που πραγματοποιούνταν με δημόσια χρηματοδότηση) καλλιτεχνών όπως ο Ρόμπερτ Μάπλθορπ (Robert Mapplethorpe) και ο Αντρές Σεράνο (Andrés Serrano), απαγορεύσεις βίντεο του MTV, κατασχέσεις από το FBI έργων από φωτογράφους όπως ο Τζοκ Στάρτζες (Jock Sturges) με την κατηγορία ότι αποτελούν παιδική πορνογραφία.

Μεταπολίτευσης δεν πρέπει να μας κάνει να απωθούμε τις συνέχειες της Ιστορίας.

Το ενδιαφέρον λοιπόν ερώτημα είναι γιατί το θέμα «λογοκρισία» στην Ελλάδα δεν έχει αποτελέσει αυτοτελές αντικείμενο διεπιστημονικής έρευνας και γιατί, τόσο το ιστορικό βάθος, όσο και η κοινωνική διείσδυση των φαινομένων λογοκρισίας, δεν έχουν επαρκώς μελετηθεί. Ίσως μία πρώτη απάντηση στο ερώτημα αυτό να βρίσκεται στην εδραιωμένη στον δημόσιο λόγο της χώρας πεποίθηση πως «η λογοκρισία σταμάτησε με τη Χούντα». Κατ' αυτή την αφήγηση, «Μεταπολίτευση» και «λογοκρισία» αλληλοαποκλείονται.

Ωστόσο, όπως μαρτυρούν τα πιο πολλά κείμενα αυτού του τόμου, τα πράγματα είναι ασφαλώς πιο σύνθετα: Η λογοκρισία στην Ελλάδα ήταν επισήμως ο κανόνας, ενώ, μετά το 1974, η εξαίρεση. Μία εξαίρεση όμως ικανή να δίνει κατά καιρούς νέα πνοή στον πάλαι ποτέ κανόνα του κράτους. Για το λόγο αυτόν, η λογοκρισία στην Ελλάδα της Μεταπολίτευσης έχει μελετηθεί μεν, αλλά αποσπασματικά και εν θερμώ. Συνήθως, ο δημόσιος λόγος εστιάζεται σε αυτήν έπειτα από κάποιο λογοκριτικό περιστατικό και κατόπιν επανέρχεται με την ευκαιρία ενός νέου περιστατικού. Είναι πράγματι λιγοστές –μετρημένες στα δάχτυλα του ενός χεριού– οι προσπάθειες μιας πιο συστηματικής καταγραφής και αξιολόγησης του φαινομένου σε πιο μακρές ιστορικές διάρκειες, τόσο στο επίπεδο της θεωρίας και της ανάλυσης, όσο και στο επίπεδο του βιώματος και της πράξης.

Ποια είναι όμως η θέση της λογοκρισίας σε μία εδραιωμένη δημοκρατία; Ποιες είναι οι κρίσιμες διαφορές μεταξύ της λογοκρισίας παλαιότερα και σήμερα; Ποιες είναι οι μορφές της, πώς ταξινομούνται και πώς περιοδολογούνται; Ποια είναι τα όρια ανάμεσα στη λογοκρισία και την κριτική; Πόσο η «κρίση» οξύνει τον λογοκριτικό πειρασμό των κρατούντων; Αυτά υπήρξαν τα κρίσιμα επίδικα, ψηφίδες στη διαμόρφωση ενός γνωστικού αντικειμένου που βρίσκεται στα αρχικά στάδια της ερευνητικής του μορφοποίησης. Η προσδοκία αυτού του συλλογικού τόμου είναι να αποτελέσει ένα άξιο λόγου στιγμιότυπο σε αυτή την πορεία διαμόρφωσης του γνωστικού αντικειμένου «λογοκρισία» στην Ελλάδα.

■ ΒΑΖΟΝΤΑΣ ΤΑ ΟΡΙΑ

Η λογοκρισία μπορεί να εμφανιστεί όταν και όπου μέσω της ελευθερίας του λόγου διακυβεύονται υλικά αγαθά ή αξίες: το έθνος, το κράτος, η αγορά, η θρησκεία, τα χρηστά ήθη. Όταν, δηλαδή, απειλούνται αξίες πραγματικής και εμβληματικής εμβέλειας. Στον τόμο που κρατάτε στα χέρια σας επιχειρήσαμε να αναδείξουμε για πρώτη φορά την ιστορία της λογοκρισίας στην Ελλάδα σε μία αυτοτελή ενιαία αφήγηση. Ο τόμος αποτελείται από εφτά κεφάλαια, το

καθένα από τα οποία συνοδεύεται από ένα σύντομο εισαγωγικό σημείωμα. Στην αφήγηση αυτή συνενώνονται ως κρίκοι λογοκριτικά περιστατικά τα οποία –στην ιστορική τους μοναδικότητα– εμφανίζονται ως μεμονωμένα. Όμως δεν είναι. Πρόκειται για μία ενιαία αφήγηση με συνέχειες και τομές. Συνέχειες κατά το ότι η θεματική της λογοκρισίας αντέχει στο χρόνο, και τομές κατά το ότι το περιεχόμενο και η μορφή της αλλάζουν ανάλογα με το πολιτειακό πλαίσιο και τον ιστορικό χρόνο. Αν και αυτονόητο, θα πρέπει εδώ να σημειώσουμε ότι ο τόμος, όπως και κάθε αντίστοιχο εγχείρημα, δεν καταγράφει εξαντλητικά το φαινόμενο, αλλά αντανακλά τη διαθέσιμη επιστημονική έρευνα πάνω σε αυτό. Για το λόγο αυτόν και απουσιάζουν αναλύσεις ορισμένων εμβληματικών περιπτώσεων ή υποεκπροσωπούνται πεδία που αδιαμφισβήτητα έχουν υποστεί σημαντική λογοκρισία (όπως, για παράδειγμα, το τραγούδι).

Κάθε προσέγγιση ή ανάλυση της λογοκρισίας, εντέλει, θα κληθεί να απαντήσει στο ερώτημα του τι πραγματικά σημαίνει ο όρος «λογοκρισία». Στον τόμο αυτό, όπως και στο συνέδριο που προηγήθηκε, υιοθετήσαμε μεν την κλασική προσέγγιση που καθορίζει τη διάκριση ανάμεσα στην προληπτική λογοκρισία, την κατασταλτική λογοκρισία και την αυτολογοκρισία, επιλέξαμε όμως να συνδιαλλαγούμε με σύγχρονες συζητήσεις που διαπραγματεύονται τις επιπτώσεις μιας ολοένα και ευρύτερης εφαρμογής του όρου, προτείνοντας έναν διευρυμένο ορισμό ο οποίος, αφενός, ανταποκρίνεται στις ποικίλες εμπειρίες λογοκρισίας, και αφετέρου, αντανακλά τις κοινωνικοϊστορικές εξειδικεύσεις των εκφάνσεων της εξουσίας, της ισχύος, των εξαναγκασμών ή των αποσιωπήσεων. Ένα πιο σύνθετο μοντέλο που εμπεριέχει αυτές τις διαφορές αναδεικνύει πως η λογοκρισία ήταν και παραμένει παρούσα ανάμεσα σε μία πληθώρα κανονιστικών φορέων και πρακτικών· είναι παραγωγική όσο και απαγορευτική· εκφράζει πολιτισμική νομιμοποίηση όπως και απονομιμοποίηση.

Η αναβίωση της μελέτης της λογοκρισίας κατά τη διάρκεια των δύο τελευταίων δεκαετιών δεν οφείλεται μόνο στην κατάρρευση του σοβιετικού μπλοκ και την επακόλουθη αποδέσμευση των επίσημων εγγραφών από κράτη της Ανατολικής Ευρώπης για ερευνητικούς σκοπούς, αλλά και στις εννοιολογικές αλλαγές στην ίδια την κατανόηση της λογοκρισίας. Η άμεση και έμμεση λογοκρισία παρουσιάζεται σε όλες τις εκδοχές δημόσιου λόγου, από τις εικαστικές τέχνες, το στίχο, τη μουσική, το θέατρο, τον κινηματογράφο ως τη δημοσιογραφία: από τις πιο παραδοσιακές εκφορές ως τις πλέον σύγχρονες στο χώρο του Διαδικτύου. Από την ευθεία καταστολή, στην προληπτική μορφή της και, τέλος, στον κατεξοχήν ανεξιχνίαστο λογοκριτικό τύπο: την αυτολογοκρισία.

Οι υποστηρικτές της λεγόμενης «νέας λογοκρισίας» («new censorship») συνηγορούν υπέρ μιας αντίληψης της λογοκρισίας πολύ ευρύτερης από την παραδοσιακή, επιμένοντας ότι, εκτός από τη θεσμοθετημένη, παρεμβατική,

«κανονιστική» λογοκρισία («regulatory censorship»), η κοινωνική αλληλεπίδραση και επικοινωνία επηρεάζονται και από μία «(ιδιο)συστατική» ή «δομική» λογοκρισία («constitutive/structural censorship»): μορφές κανονιστικής ρύθμισης του Λόγου, που καθορίζουν τι μπορεί να ειπωθεί, από ποιον, σε ποιον, με ποιον τρόπο και σε ποιο πλαίσιο.[2] Κατά τα άλλα, η νέα λογοκρισία είναι νέα μόνο υπό τη στενή έννοια ότι σηματοδοτεί την επιστροφή μιας παλιάς πρακτικής που κάποτε θεωρούνταν ότι είχε ηττηθεί από πιο φωτισμένα, ανεκτικά, ευφυή, προοδευτικά μέλη της σύγχρονης κοινωνίας.[3] Η «κανονιστική» λογοκρισία, είτε προληπτική είτε κατασταλτική, αντιστοιχεί στην παραδοσιακή έννοια του όρου: Είναι η θεσμοθετημένη λογοκρισία που βασίζεται στη δυαδική αντιπαράθεση μεταξύ λογοκριτή και λογοκρινόμενου, και αναφέρεται σε πράξεις λογοκρισίας που πραγματοποιούνται από αυτό που η Τζούντιθ Μπάτλερ (Judith Butler) αποκάλεσε ένα «κυρίαρχο υποκείμενο» που «ασκεί εξουσία εργαλειακά σε ένα άλλο».[4] Αντιθέτως, η «δομική» λογοκρισία είναι παραγωγική, όπως ακριβώς και η ισχύς: Δημιουργεί όσο και απαγορεύει, παράγει Λόγους, κατασκευάζει γνώση και κοινωνικές πρακτικές. Οι ίδιοι οι δημιουργοί, επαναπροσδιορίζοντας τους τρόπους παραγωγής έργου για να παραπλανήσουν την εξουσία, υιοθετούν συμβολική γλώσσα και επινοούν τρόπους υπαινικτικούς. Οι αναγνώστες ενός κειμένου ή οι θεατές μιας ταινίας, που έχουν λογοκριθεί, δεν είναι αφελείς: Η ίδια η πράξη της απαγόρευσης καθιστά το έργο αλληγορικό.

■ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗ

Η πρόσφατη κυριαρχία μιας πολωμένης ρητορικής η οποία συνδέει τη λογοκρισία αποκλειστικά με το δίπολο «ελευθερία-καταστολή», σε συνδυασμό με μία διεύρυνση του όρου, που στην ακραία εκδοχή της κατέληξε να ονομάζει λογοκρισία κάθε είδους κρίση ή επιλογή (καθώς αυτή επιτρέπει κάτι και αποκλείει κάτι άλλο), όσο αντιφατική κι αν είναι, βοηθά ιδιαίτερα στην αποσιώπηση κάθε κριτικής χωρίς να καταφύγει κανείς σε πραγματικό διάλογο. Η «λογοκρισία» έχει μετατραπεί σε ένα πολύ βολικό επιχείρημα εξαιτίας της ρητορικής αξίας του όρου, η οποία καταρχάς εγγυάται την προσοχή του κοινού κι έπειτα εξυπηρετεί ιδιαίτερα καθώς αποκρύπτει την ποιότητα

2. Holquist, M. (1994). "Corrupt Originals: The Paradox of Censorship". *PMLA,* Vol. 109, No. 1, pp. 14-25.

3. Burt, R. (ed.) (1994). *The Administration of Aesthetics: Censorship, Political Criticism, and the Public Sphere.* London, Minnesota: University of Minnesota Press.

4. Butler, J. (1998). "Ruled Out: Vocabularies of the Censor". Στο Post, R.C. (ed.). *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation.* Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, p. 256.

του υλικού ή των θέσεων, που υποτίθεται πως λογοκρίνονται. Με αυτή τη λογική, βέβαια, κάθε προσπάθεια δημιουργίας νοήματος ουσιαστικά θα στιγματίζεται ως λογοκρισία. Το αποτέλεσμα ισοπεδώνει τις διακρίσεις μεταξύ των ειδών εξουσίας και ισχύος, εμμέσως εξισώνοντας την κρατική καταστολή του λόγου ή εκείνη που επιβάλλεται από την Εκκλησία ή την αγορά, με εκείνη που προκύπτει από την κυριαρχία ενός συγκεκριμένου Λόγου ή από τον ίδιο το θεσμό της κριτικής: Είναι το ίδιο ένας συγγραφέας του οποίου το έργο απαγορεύεται από ένα απολυταρχικό ή από ένα φιλελεύθερο καθεστώς, με τον ακαδημαϊκό που η έρευνά του απορρίπτεται από ένα επιστημονικό περιοδικό του πεδίου του ή από ένα ερευνητικό κέντρο.

Η διαμόρφωση κανόνων είναι πράγματι χρήσιμο εργαλείο για τη λογοκρισία, είναι όμως και ένας πολύ αποτελεσματικός μηχανισμός πολιτισμικής επιλογής και σταθεροποίησης. Ο λογοκριτικός έλεγχος που αφορά τη συμμόρφωση με τους κανόνες (είτε νομικούς, είτε αισθητικούς, είτε ενός ευρύτερου ιδεολογικού χαρακτήρα) αναπόφευκτα απαιτεί αυταρχικές ή τουλάχιστον ιεραρχικές δομές. Η λογοκρισία προϋποθέτει την ύπαρξη ενός κανόνα, ο οποίος με τη σειρά του της παρέχει τα κριτήρια βάσει των οποίων αξιολογούνται τα πολιτισμικά προϊόντα. Οι κανόνες ασχολούνται επίσης με τη διατήρηση της νόρμας, η ανάπτυξη και εξέλιξή τους όμως δεν συμβαίνει κατ' ανάγκην αποκλειστικά μέσω εξουσιοδοτημένων θεσμών. Πράγματι, οι κανόνες καθορίζονται από ειδικούς, των οποίων η κρίση έχει επηρεαστεί από εξίσου κανονικοποιημένες παραδόσεις όπως αντανακλώνται στη δική τους εκπαίδευση ή επαγγελματική κατάρτιση. Αλλά αρκετοί από αυτούς αναπτύσσονται και εξελίσσονται βάσει της υποδοχής από και της διάδρασης με το εκάστοτε ακροατήριό τους κι αυτό συνιστά μία βασική διαφορά με τη λογοκρισία. Στην κοινωνία και στον πολιτισμό υπάρχουν άπειρα παραδείγματα ρύθμισης και ελέγχου της επικοινωνίας, τα οποία είναι πράγματι χαρακτηριστικά της λογοκρισίας. Αλλά ενώ η λογοκρισία προϋποθέτει πάντα τον έλεγχο και τη ρύθμιση των λόγων, δεν ισοδυναμεί κάθε τέτοια ρύθμιση με λογοκρισία.

Σε κάθε περίπτωση, αυτοί που φωνάζουν «Λογοκρισία!» μπροστά σε οποιαδήποτε κρίση ή κριτική και μιλούν για μηχανισμούς αποκλεισμού (μιας επιτροπής, ενός ιδρύματος, ενός επιμελητή) ή εκφοβισμού (εδώ είναι συνήθως η κριτική της Αριστεράς, που καταγγέλλεται ως «λογοκρισία») αναπαράγουν μία αντίφαση: Ενώ όλες οι διευρυμένες προσεγγίσεις που έχουν διατυπωθεί τις τελευταίες δύο δεκαετίες στηρίζονται σε αναλύσεις οι οποίες αντιμετωπίζουν τη λογοκρισία ή τη λογοκριτική λογική ως ένα φαινόμενο που είναι, αφενός, εξαιρετικά σύνθετο, και αφετέρου, διαθέτει μία «εποικοδομητική» πλευρά, οι ίδιοι υιοθετούν ταυτοχρόνως τον πλέον παραδοσιακό ορισμό της κακής, μονοσήμαντης λογοκρισίας, στην απόρ-

ριψη του οποίου βασίστηκαν αυτές οι προσεγγίσεις. Και αντανακλώντας μία απλοϊκή φροϊδική λογική, καταλήγουν να ισχυρίζονται πως, ό,τι λογοκρίνεται, είναι πάντα σημαντικό.

■ ΕΝΑ ΛΟΓΟΚΡΙΤΙΚΟ ΠΕΡΙΣΤΑΤΙΚΟ, ΕΝΑ ΜΑΘΗΜΑ, ΕΝΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟ ΚΑΙ ΔΥΟ ΒΙΒΛΙΑ

Εξαιτίας μιας ευτυχούς συνάντησης με αφορμή το λογοκριτικό περιστατικό στην έκθεση «Outlook» το 2003 στην Αθήνα, κυκλοφόρησε ο συλλογικός τόμος *Όψεις λογοκρισίας στην Ελλάδα* από τις εκδόσεις Νεφέλη το 2007. Στη συνέχεια, στο Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας του Παντείου Πανεπιστήμιου ξεκίνησε μάθημα ελεύθερης επιλογής υπό τη μορφή διεπιστημονικού σεμιναρίου με τίτλο «Τέχνη, ελευθερία και λογοκρισία» υπό την ευθύνη του Δημήτρη Χριστόπουλου. Σε συνέχεια αυτών, το 2015, κάναμε ένα βήμα μπροστά. Για να μπορέσουμε να συγκεντρώσουμε τεκμήρια, πειστήρια και πρωτότυπες αναλύσεις σχετικές με το φαινόμενο της λογοκρισίας σε όλες τις πιθανές εκδοχές με τις οποίες έχει εμφανιστεί στην ελληνική κοινωνία και συνεχίζει να εμφανίζεται, διοργανώσαμε το συνέδριο *Λογοκρισίες στην Ελλάδα*. Τα περισσότερα από τα κείμενα αυτού του βιβλίου πρωτοπαρουσιάστηκαν σε εκείνο το συνέδριο, που έλαβε χώρα στον συμβολικό χώρο του ΕΑΤ-ΕΣΑ στο Πάρκο Ελευθερίας το Δεκέμβριο 2015 υπό τη διοργάνωση του Τμήματος Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας του Παντείου Πανεπιστημίου, του γραφείου Αθηνών του Ιδρύματος Ρόζα Λούξεμπουργκ και με τη συνδρομή του Δήμου Αθηναίων.

Με την ευκαιρία αυτού του σύντομου σημειώματος, θα θέλαμε να ευχαριστήσουμε όσους συνέδραμαν. Πρωτίστως, τον φωτογράφο Νίκο Παναγιωτόπουλο, που μοιράστηκε την προσδοκία και εργάστηκε δημιουργικά μαζί μας για την υλοποίησή της. Την Ιωάννα Μεϊτάνη, επικεφαλής του γραφείου του Ιδρύματος Ρόζα Λούξεμπουργκ στην Αθήνα, γιατί το σχέδιό μας έγινε δικό της. Ειδική μνεία οφείλουμε και στη συνδρομή της Γωγώς Λαμποβιτιάδη, της Εβίτας Γοργορίνη, της Βίρνας Κοντομίχαλου και του Οδυσσέα Κωνσταντινάκου, φοιτητών του Τμήματος Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας. Στον Δήμαρχο Αθηναίων, Γιώργο Καμίνη, για την ευγενική παραχώρηση αυτού του τόσο συμβολικού χώρου για την πραγματοποίηση των εργασιών του συνεδρίου. Τέλος, σε όλους τους συγγραφείς που με τα κείμενά τους έδωσαν πνοή σε μία συναρπαστική διανοητική περιπέτεια. Τα υπόλοιπα –λάθη, αβλεψίες ή αμέλειες– βαρύνουν εμάς.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΠΕΤΣΙΝΗ – ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ
Αθήνα, Ιούλιος 2016

[Ι]
ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΑ ΘΕΑΜΑΤΟΣ

Εισαγωγικό σημείωμα

Ως λαϊκά μέσα ψυχαγωγίας με μαζική απήχηση και τεράστια επίδραση στο κοινό, το θέατρο αρχικά κι ο κινηματογράφος αργότερα, βρέθηκαν εξαρχής αντιμέτωπα τόσο με κρατικές, όσο και με άτυπες λογοκριτικές πρακτικές. Επιτροπές λογοκρισίας οι οποίες για δεκαετίες διατηρούσαν απεριόριστες εξουσίες, αναγκαστικοί και κατοχικοί νόμοι με τροποποιημένες διατάξεις (που λίγα όμως αλλάζουν ως προς τον έλεγχο της έκφρασης) είναι το πλαίσιο μέσα στο οποίο κινείται η λογοκρισία του θεάματος, οι δικαιοδοσίες της οποίας κατοχυρώνονται με το Σύνταγμα του 1952, και της επιτρέπουν να κατεβάζει παραστάσεις, να επιβάλλει αλλαγές σε σενάρια και αφαίρεση σκηνών, να απαγορεύει τη διανομή και προβολή ταινιών ή την έξοδό τους από τη χώρα. Από την Απελευθέρωση ως τη Μεταπολίτευση, η λογοκρισία του θεάματος στην Ελλάδα κινείται στο πλαίσιο που ορίζει ο κατοχικός νόμος 1.108/1942, στην ουσία ένας αναγκαστικός νόμος του Μεταξά (αναγκαστικός νόμος 446/1937) με κάποιες τροποποιημένες διατάξεις, ο οποίος απαγόρευε οτιδήποτε περιλάμβανε στοιχεία «δυνάμενα να επιδράσουν επιβλαβώς εις τη νεότητα ή να επιφέρουν διατάραξιν της δημοσίας τάξεως» ή που δυσφημούν τη χώρα εθνικά ή τουριστικά. Με την έλευση της Δικτατορίας, η φίμωση της ελεύθερης έκφρασης και η επέμβαση της λογοκρισίας φτάνουν στο απόγειό τους. Η Μεταπολίτευση φέρνει μεν την πολυπόθητη κατάργηση της επίσημης προληπτικής λογοκρισίας, χωρίς όμως, όπως αποδεικνύουν αρκετά από τα κείμενα αυτού του τόμου, να εξαφανιστούν τα λογοκριτικά περιστατικά.

Στο πρώτο κείμενο αυτού του κεφαλαίου, η Ευδοκία Δελιπέτρου μελετά τα φαινόμενα λογοκρισίας στο Εθνικό Θέατρο της Ελλάδας στο διάστημα από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια μέχρι το 1967, εξετάζοντας τις παραστάσεις *Έβδομη Μέρα της Δημιουργίας* (1956) και *Χριστός Πάσχων* (1964). Τα είκοσι τρία περίπου χρόνια «καχεκτικής» δημοκρατίας που μεσολαβούν μεταξύ της Κατοχής και της Δικτατορίας, δύο περιόδων γενικής καταστολής των πολιτικών ελευθεριών, παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς τα φαινόμενα στοχευμένης καταστολής, άτυπης προληπτικής λογοκρισίας και αυτο-

λογοκρισίας, όπως εμφανίζονται σε έναν κρατικό οργανισμό που εξαρτάται από τις εκάστοτε κυβερνητικές επιδιώξεις που μεταβάλλονται ανάλογα με την ιστορική και την πολιτική-ιδεολογική συγκυρία. Η Χριστίνα Χρονοπούλου, με τη σειρά της, εστιάζεται στην περίοδο του Μεσοπολέμου αναλύοντας την περίπτωση της ταινίας του Στέλιου Τατασόπουλου *Κοινωνική Σαπίλα* (1932), της πρώτης ταινίας του ελληνικού βωβού κινηματογράφου με πρωταγωνιστή την εργατική τάξη, η οποία θεωρήθηκε απειλή και αιτία ανατροπής του καθεστώτος από το βενιζελικό αστικό κράτος, το οποίο και αποφάσισε την απαγόρευση της προβολής της.

Ο Γιώργος Ανδρίτσος, στη συνέχεια, παρουσιάζει μία συνολική επισκόπηση της λογοκρισίας στον ελληνικό κινηματογράφο από το 1945 μέχρι το 1974, εποχή κατά την οποία ο κινηματογράφος αποτέλεσε προνομιακό πεδίο για την επιβολή λογοκρισίας. Ανθολογώντας έναν σημαντικό αριθμό γνωστών και άγνωστων παραδειγμάτων, ο Ανδρίτσος επιχειρεί να εντάξει τα λογοκριτικά φαινόμενα στα κοινωνικά, οικονομικά και πολιτικά συμφραζόμενα της εποχής που εμφανίζονται, και να προσδιορίσει έναν «κανόνα» λογοκριτικών πρακτικών. Τέλος, ο Κώστας Κατσάπης στρέφεται στη γνωστή ερωτική ταινία *Εμμανουέλα* (Τζαστ Τζεκίν [Just Jaeckin], 1974) η οποία, στο περιθώριο των πολιτικών ζητημάτων της Μεταπολίτευσης που σχετίζονταν με την επιστροφή στη δημοκρατική ομαλότητα, προκάλεσε τεράστιες (και απολαυστικές) αντιδράσεις μαζί με ανάλογες «άσεμνες», ηθικά «επικίνδυνες» ή «προσβλητικές» για την Ορθοδοξία ταινίες όπως το *Τελευταίο Ταγκό στο Παρίσι* (Μπερνάρντο Μπερτολούτσι [Bernardo Bertolucci], 1972) ή το *Jesus Christ Superstar* (Νόρμαν Τζούισον [Norman Jewison], 1973).

ΕΥΔΟΚΙΑ ΔΕΛΗΠΕΤΡΟΥ

Θέατρο, θεσμοί και αυτολογοκρισία: Παραδείγματα από το Εθνικό Θέατρο

«Τι είναι η πατρίδα μας;»

Χρειαζόταν να περάσουν περίπου ογδόντα χρόνια από την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου για να μπορέσει αυτό το ερώτημα να τεθεί όχι ως δεδομένο, αλλά ως ζητούμενο.[5] Αντιστρέφοντας τους όρους, θα μπορούσε να αναρωτηθεί κανείς: Ποιας Ελλάδας εθνικό είναι το Εθνικό Θέατρο; Και τελικά, τι πρέπει να κάνει ένα εθνικό θέατρο για να είναι εθνικό; Ποια εικόνα της χώρας προβάλλεται στη σκηνή του θεάτρου και ποιοι όροι συνεργασίας, συμβιβασμού και αυτολογοκρισίας επιβάλλονται κατά τη δημιουργία της εικόνας αυτής;

Μέσα από αυτό το πρίσμα εξετάζονται εδώ δύο παραστάσεις (*Εβδόμη Μέρα της Δημιουργίας* [1956] και *Χριστός Πάσχων* [1964]), και γίνεται μία προσπάθεια να προσδιοριστεί ο «κανόνας»[6] της τελευταίας μεταπολεμικής δεκαετίας, εποχής ιδιαίτερα ενδιαφέρουσας ως προς τα θέματα των δημοκρατικών ελευθεριών, ως προς τη διαμόρφωση και τη δημόσια έκφραση της εθνικής ταυτότητας, αλλά και εποχής κατά την οποία ο κρατικός θεσμός ανέκτησε το κύρος του και καθιερώθηκε ως ένας από τους πρωταγωνιστές των θεατρικών εξελίξεων.[7]

Οι θίασοι του ελεύθερου θεάτρου και ειδικά αυτοί της επιθεώρησης ταλαιπωρήθηκαν από τη λογοκρισία σε όλη τη διάρκεια των μετεμφυλιακών χρόνων.[8] Για το Εθνικό δεν έχουν βρεθεί μέχρι στιγμής επίσημα αρχεία λογοκρισίας για τη συγκεκριμένη περίοδο. Ελλείψει δε ηχητικής καταγραφής των

---

5. Ο στίχος του Πολέμη έγινε μότο του Εθνικού Θεάτρου για τη διετία 2011-2013. Ανακτήθηκε στις 8/4/2016 από http://www.n-t.gr/el/251/252/?nid=919

6. Ο κανόνας ως «μηχανισμός πολιτισμικής επιλογής και σταθεροποίησης». Στο Πετσίνη, Π. (2015). *Λογοκρισίες στην Ελλάδα.* Ανακτήθηκε στις 8/5/2016 από https://enthemata.wordpress.com/2015/12/13/logokrisies/

7. Μαυρομούστακος, Π. (2005). *Το θέατρο στην Ελλάδα (1940-2000): Μια επισκόπηση.* Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 70-71.

8. Με το Σύνταγμα του ’52 καταργήθηκε (τυπικά, με πολλές εξαιρέσεις) η προληπτική λογοκρισία για τον Τύπο, αλλά όχι για τα θέματα· επανενεργοποιήθηκαν ο μεταξικός αναγκαστικός νόμος 44/1937 και το κατοχικό νομοθετικό διάταγμα 1.108/1942 περί προληπτικής λογοκρισίας. Βλ. Γεωργακάκη, Κ. (2013). *Η εφήμερη γοητεία της επιθεώρησης (1894-2014).* Αθήνα: Polaris, σσ. 212-213.

παραστάσεων, στο αρχείο του θεάτρου τουλάχιστον, η μόνη πηγή που θα μπορούσε να δώσει ενδείξεις σχετικά με την άσκηση ελέγχου στα θεατρικά κείμενα (και δυστυχώς όχι σχετικά με την προέλευση αυτού του ελέγχου) είναι τα σκηνικά βιβλία.[9] Το κειμενικό επίπεδο, όμως, αποτελεί μία μόνο έκφανση του θεατρικού φαινομένου, άρα και του ελέγχου που μπορεί να έχει επιβληθεί. Οι λιγότερο άμεσες παρεμβάσεις, καθοριστικές ωστόσο για το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, βρίσκονται στην όψη και στη δράση επί σκηνής, πέρα από τον γραπτό λόγο του έργου, και ανιχνεύονται στις φωτογραφίες και τις έμμεσες πηγές.

■ ΕΒΔΟΜΗ ΜΕΡΑ ΤΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ (1956)[10]

Στα μέσα της δεκαετίας του ’50, ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, προκειμένου να ανταποκριθεί στη θεατρική ζήτηση της εποχής, στρέφεται στη ρεαλιστική φόρμα επιδιώκοντας να τη διαμορφώσει με τους δικούς του όρους.[11] Η πορεία των έργων του στη σκηνή απέδειξε την αποτελεσματικότητα της επιλογής του.[12] Η αρχή γίνεται με την *Έβδομη μέρα της Δημιουργίας*. Είναι το τέταρτο έργο που υποβάλλει ο συγγραφέας στο Εθνικό,[13] αλλά το πρώτο που γίνεται δεκτό καθώς ανταποκρίνεται στα κριτήρια της νεοϊδρυόμενης Δευτέρας Σκηνής: προώθηση της ελληνικής δραματουργίας, έργα με λογοτεχνικές αρετές και περιορισμένες σκηνικές απαιτήσεις, έργα που η καλλιτεχνική επιτροπή θα δίσταζε να προτείνει για την κεντρική σκηνή αλλά χωρίς πολλές πειραματικές προθέσεις.[14]

Η παράσταση υπήρξε η εναρκτήρια της Δευτέρας Σκηνής. Στις φωτογραφίες το σκηνικό του Κλώνη φαίνεται αφαιρετικό, με καθαρές, ευθείες γραμμές και γεωμετρικά σχήματα οργανωμένα σε ένα επίπεδο. Ακολουθεί πιστά

---

9. Βιβλιοθήκη Εθνικού Θεάτρου. Φάκελος 167 (*Η έβδομη μέρα της Δημιουργίας*): Δακτυλογραφημένα κείμενα οδηγού σκηνής, ήχων, υποβολείου. Φάκελος 259 (*Χριστός Πάσχων*): Χειρόγραφη μετάφραση και δακτυλογραφημένα κείμενα μουσικής, υποβολείου και οδηγού σκηνής.

10. Πρεμιέρα: 23/1/1956, Δευτέρα Σκηνή Εθνικού Θεάτρου. Σκηνοθεσία: Κωστής Μιχαηλίδης, Σκηνογραφία: Κλεόβουλος Κλώνης.

11. Καμπανέλλης, Ι. (1990). *Από σκηνής και από πλατείας*. Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 32-54.

12. «Τα έργα της «τριλογίας» *Έβδομη μέρα της Δημιουργίας, Η αυλή των θαυμάτων* και *Η ηλικία της νύχτας* είχαν άμεση πρόσβαση στη θεατρική πραγματικότητα, παίχτηκαν αμέσως μόλις γράφτηκαν και εντάχτηκαν άμεσα σε ένα γενικό ρεύμα που καθόρισε τη φυσιογνωμία του μεταπολεμικού θεάτρου (βλ. Μαυρομούστακος, Π. (2006). *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*. Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 213-214).

13. Μουντράκη, Ε. (2006). «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης στο Εθνικό Θέατρο». Στο Χρυσοχόος, Ν. – Ρενιέρη, Μ. (επιμ.). *Πρακτικά πανελλήνιου συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη, Πανεπιστήμιο Πατρών. Σχολή ανθρωπιστικών και κοινωνικών επιστημών. Τμήμα θεατρικών σπουδών*. Πάτρα: Περί Τεχνών, σσ. 148-173.

14. Βλ. Μουντράκη, Ε., *ό.π.*, σ. 152 και Ανων. «Η Δευτέρα Σκηνή». *Έβδομη μέρα της Δημιουργίας*. Πρόγραμμα Εθνικού Θεάτρου, 1956, σ. 5.

τις σκηνικές οδηγίες ως προς τους χώρους και τη θέση τους επί σκηνής, όμως το σκηνικό φαίνεται αποστειρωμένο από το «δραματικό» και «καθόλου ειδυλλιακό»[15] χρώμα της αυλής· το ίδιο και τα κοστούμια.[16] Αγνοούνται δηλαδή τα στοιχεία εκείνα που θα «βρόμιζαν» την καθαρή εικόνα: Από εικαστική άποψη η όποια προσπάθεια σύνδεσης με την αθηναϊκή πραγματικότητα υπονομεύεται εφόσον ομαλοποιείται κάθε στοιχείο που θα μπορούσε να «ενοχλήσει» τους θεατές. Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι η «παλιά αθηναϊκή αυλή κάπου κοντά στο λόφο του Φιλοπάππου»[17] συμπίπτει με το περιβάλλον του νεορεαλιστικού κινηματογράφου. Εξάλλου, βρισκόταν κυριολεκτικά στην ίδια περιοχή με την προσφυγική συνοικία του Ασυρμάτου, όπου λίγα χρόνια αργότερα γυρίστηκε η ταινία *Συνοικία Το Όνειρο* η οποία λογοκρίθηκε ως κομμουνιστική προπαγάνδα και δυσφήμηση της Ελλάδας.[18]

Η κινησιολογία και η χωροθεσία φαίνεται να ακολουθούν την ίδια κατεύθυνση. Προσεκτικές θέσεις επί σκηνής και μεγάλες αλλά κομψές χειρονομίες επιτρέπουν στο κείμενο να ακουστεί ανεμπόδιστο αλλά ίσως και αβοήθητο. Αντιστοίχως με το σκηνικό, η κίνηση στο χώρο φαίνεται να αξιοποιεί σχεδόν αποκλειστικά τον οριζόντιο άξονα και συνολικά η δράση μοιάζει να αναπτύσσεται με τάξη.

Θα ήταν χρήσιμη στο σημείο αυτό μία σύγκριση[19] με την πρώτη παράσταση της πιο διάσημης αυλής του Καμπανέλλη και του ελληνικού θεάτρου, της *Αυλής των θαυμάτων,* η οποία πραγματοποιήθηκε τον επόμενο χρόνο. Η τολμηρότερη δραματουργία αυτού του έργου βρήκε στο Θέατρο Τέχνης το χώρο που της επέτρεψε να αναδειχτεί. Στο φωτογραφικό υλικό η αυλή του Κουν φαίνεται υπερκινητική, «άναρχη» και ως όψη και ως δράση. Οι κινήσεις είναι ρευστές και φυσικές. Διαφορετικά σκηνικά επίπεδα χρησιμοποιούνται ευφυώς, εμπλουτίζοντας τη νοηματοδοτική λειτουργικότητα του χώρου και αντιστοίχως η παράσταση τολμά να διαταράξει την κανονικότητα αντανακλώντας ανησυχητικές ίσως πτυχές της πραγματικότητας. Αναρωτιέται κανείς πώς τα γεμάτα ζωτική ενέργεια πρόσωπα του Καμπανέλλη μπόρεσαν, έναν χρόνο νωρίτερα, να αναπνεύσουν στη σκηνή του Εθνικού. Φαίνεται ότι –όπως και οι πραγματικοί θεατές– οι εκπρόσωποι των λαϊκότερων στρωμάτων χρειάστηκε να βάλουν τα καλά τους για να γίνουν δεκτοί στο κρατικό θέατρο.

---

15. Καμπανέλλης, Ι. (1978). *Θέατρο Α΄*. Αθήνα: Κέδρος , σ. 21.

16. Ο Μάριος Πλωρίτης παρατηρεί: «Τα σκηνικά του κ. Κλώνη ήσαν περισσότερο "μουντά"από όσο ζητούσε το έργο». Στο Πλωρίτης, Μ. «Η *Εβδόμη μέρα της Δημιουργίας*». *Ελευθερία,* 23/1/1956.

17. Καμπανέλλης, Ι., *ό.π.* (υποσημείωση 11), σ. 21.

18. Ζουμπουλάκης, Γ. «Μια θρυλική συνοικία, μια καταραμένη ταινία». *Το Βήμα,* 2011. Ανακτήθηκε στις 8/5/2016 από http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=404776

19. Παρατήρηση του Πλάτωνος Μαυρομούστακου (προσωπική επικοινωνία).

Από τη σύγκριση του βιβλίου του υποβολέα με την αρκετά μεταγενέστερη έκδοση του έργου (1978) προκύπτουν δύο ειδών αποκλίσεις: αφενός, διορθώσεις στο νεότερο κείμενο, οι οποίες βελτιώνουν το ρυθμό και τη δραματουργική αποτελεσματικότητα, και αφετέρου, μικρά κοψίματα στο παλιότερο κείμενο, τα οποία ενδεχομένως έγιναν για να λειάνουν πιθανές πολιτικές αιχμές. Απουσιάζουν, για παράδειγμα, οι αναφορές στην Εκκλησία, όπως επίσης και η αναφορά στο ΝΑΤΟ, η οποία το 1955 δεν είναι παρά μία γενικόλογη αναφορά στην απογοήτευση των Ελλήνων από τους συμμάχους τους.[20] Αντιστοίχως, στο κείμενο της έκδοσης, ο Μεγαλέξανδρος (όπως φωνάζει χαϊδευτικά η Χριστίνα τον Αλέξη) θέλει με την ευλογία του Αγίου Δημητρίου του Λουμπαρδιάρη να ελευθερώσει την Αγία Σμύρνη. Στο κείμενο του Εθνικού το χαϊδευτικό του Αλέξη είναι Ρομπέν και θέλει με τη βοήθεια του Ιησού Χριστού να ελευθερώσει τους Αγίους Τόπους: Η όποια αναφορά στην επικαιρότητα είναι πολύ πιο έμμεση και εξαρτάται από την ευαισθησία των θεατών.

Ακόμα κι αν το έργο θεωρηθεί προσπάθεια ανατροπής των κανόνων του παιχνιδιού ένδοθεν,[21] συνολικά η παράσταση συμμορφώθηκε με το «κανονιστικό» πλαίσιο του Εθνικού Θεάτρου και αναπαρήγαγε μία όχι ευχάριστη αλλά πάντως ελεγχόμενη εικόνα της χώρας. Η Δευτέρα Σκηνή έδωσε βήμα σε έναν νέο συγγραφέα και στη διαπραγμάτευση της σύγχρονης πραγματικότητας, αλλά δεν θα μπορούσε εκείνη την εποχή να υπερβεί τα ιδεολογικά και αισθητικά όρια του οργανισμού.[22]

■ ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΣΧΩΝ (1964)[23]

Ο σκηνοθέτης Αλέξης Σολομός είδε το βυζαντινό κείμενο ως γέφυρα μεταξύ

---

20. Λίγους μήνες πριν από την παράσταση, το Σεπτέμβριο του 1955, είχαν γίνει τα Σεπτεμβριανά στην Κωνσταντινούπολη και οι ταραχές στη Σμύρνη. Ταυτόχρονα, το ζήτημα της Κύπρου βρισκόταν σε εξέλιξη και ήταν έντονες οι λαϊκές διαμαρτυρίες.

21. Πεφάνης, Γ. (2000). *Ιάκωβος Καμπανέλλης: Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*. Αθήνα: Κέδρος, σσ. 22-23.

22. Η ίδρυση δεύτερων σκηνών ήταν προσπάθεια των διοικήσεων του Εθνικού να παρακάμψουν τα αυστηρά όρια του κανόνα. Για τις δεύτερες σκηνές, βλ. Ιωαννίδης, Γ. (2014) «Από την Πρωτοποριακή στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού: οδοδείκτες μιας τεθλασμένης πορείας». Στο Δημητριάδης, Α. – Πιπινιά, Ι. – Σταυρακοπούλου, Ά. (επιμ.) (2014). *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: συνέχειες και ρήξεις: Διεθνές επιστημονικό συνέδριο αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπανδρέου*. Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ. Για τις πολιτικές επιπλοκές στη λειτουργία της Δευτέρας Σκηνής, βλ. Σεχοπούλου, Μ. (2014). «Ο αντίκτυπος της πολιτικής ζωής στο Εθνικό Θέατρο: Η περίπτωση της "Δευτέρας Σκηνής" του Αιμίλιου Χουρμούζιου». Ανακοίνωση στο 5ο Θεατρολογικό Συνέδριο: *Θέατρο και Δημοκρατία*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο της Αθήνας, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 5-8/11/2014 (προς δημοσίευση στα πρακτικά του συνεδρίου).

23. Πρεμιέρα: 23/04/1964. Μετάφραση: Θρασύβουλος Σταύρου, Σκηνοθεσία/Διασκευή: Αλέξης Σολομός, Σκηνικά/Κοστούμια: Σπύρος Βασιλείου, Μουσική επιμέλεια: Σίμων Καρράς, Βοηθός σκηνοθέτη: Στέλιος Παπαδάκης.

του αρχαίου και του σύγχρονου θεάτρου.[24] Αυτό αποτέλεσε το βασικό επιχείρημα για το ανέβασμα της παράστασης: Το έργο είχε μόνο «μουσειακό ενδιαφέρον» ως «μοναδικό τεκμήριο ελληνοχριστιανικής τραγωδίας», αλλά παρ' όλα αυτά ένα κρατικό θέατρο «εκπληρώνει πραγματικά τη μορφωτική και την εθνική αποστολή του» όταν ανεβάζει και τα λιγότερο καλά έργα ως «σπάνια κειμήλια θεατρικής τέχνης».[25] Η προσέγγιση αυτή, μολονότι προκάλεσε και αρνητικά σχόλια,[26] επέτρεψε να ενσωματωθεί στο ρεπερτόριο μία πειραματική πρόθεση. Το επιχείρημα της παράδοσης σε συνδυασμό με τη θρησκευτική συγκίνηση[27] επιστρατεύτηκε ώστε τα ερευνητικά και καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα του σκηνοθέτη[28] να παρακάμψουν τον κανόνα.

Ωστόσο, η διάθεση για πειραματισμό ενισχύθηκε τελικά από έναν εντελώς διαφορετικό παράγοντα: Η Εκκλησία της Ελλάδος αντέδρασε και διεκδίκησε τη συμμόρφωση του κρατικού καλλιτεχνικού οργανισμού ήδη από την ανακοίνωση της παράστασης.[29] Η στάση του θεάτρου υπήρξε από την αρχή υποχωρητική: Δηλώνουν σαφώς την πρόθεση να ακολουθήσουν τις εκκλησιαστικές υποδείξεις,[30] όχι μόνο επειδή το συγκεκριμένο δράμα «ανήκει στην εκκλησιαστική φιλολογία», αλλά και επειδή το θέατρο υπάγεται στο Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων.[31] Η στρατηγική μετριοπάθειας και συμβιβασμού προκαλεί έντονες αντιδράσεις από μία μερίδα του Τύπου, η οποία κατηγορεί τη διοίκηση του θεάτρου ότι «απεμπόλησε την ανεξαρτησία της γνώμης της».[32] Τελικά, όμως, φέρνει τα επιθυμητά αποτελέσματα και η Εκκλησία επιτρέπει την παράσταση «με την προϋπόθεσιν ότι δεν θα εμφανισθή ανεβλαβώς από σκηνής το πρόσωπον του Ιησού».[33]

Το κείμενο του υποβολέα περιέχει εκτεταμένα κοψίματα προφανώς για

---

24. Σολομός, Α. (1987). *Ο Άγιος Βάκχος ή Τα άγνωστα χρόνια του ελληνικού θεάτρου (300 π.Χ.-1600).* Αθήνα: Δωδώνη, σ. 90.

25. Σολομός, Α. (1964). «Χριστός Πάσχων». *Χριστός Πάσχων.* Πρόγραμμα Εθνικού Θεάτρου, 1964, σ. 6.

26. Βιβιλάκης, Ι. (2004). *Για το ιερό και το δράμα: θεατρολογικές προσεγγίσεις.* Αθήνα: Αρμός, σ. 517.

27. Σολομός, Α., *ό.π.*, σ. 6.

28. Βιβιλάκης, Ι., *ό.π.*, σ. 502.

29. Για το σχετικό παρασκήνιο, βλ. Βιβιλάκης, Ι., *ό.π.*, σσ. 505-507.

30. «[...] εκτός των περικοπών [...] είμαστε διατεθειμένοι να κάνουμε τις τροποποιήσεις που θα έκρινε βάσιμα σκόπιμες η εκκλησία» (Σολομός, Α. «Δημ. Μυράτ: Μεσαιωνικές οι αντιρρήσεις της Εκκλησίας». *Το Βήμα,* 21/1/1964). Βλ. επίσης τις ανακοινώσεις του διευθυντή Αιμίλιου Χουρμούζιου στον Τύπο (15 Ιανουαρίου) και την επιστολή «Ο *Χριστός Πάσχων* και ο θόρυβος». *Καθημερινή* και *Ελευθερία,* 17/1/1964.

31. Χουρμούζιος, Αι., *ό.π.*, 17/1/1964 και Βιβιλάκης, Ι., *ό.π.* (υποσημείωση 26), σ. 507.

32. «Όχι και τον Γρηγόριο τον Ναζιανζηνό. Το Εθνικό παραδόθηκε». *Το Βήμα,* 15/1/1964.

33. «Να παιχθή το έργο». *Το Βήμα,* 22/1/1964.

λόγους σκηνικής οικονομίας. Ωστόσο, ανάμεσα σε αυτά υπάρχει μία συγκεκριμένη κατηγορία ανεπιθύμητων στίχων λόγω περιεχομένου: Είχαν διαγραφεί σχεδόν όλες οι εκτεταμένες αναφορές στη γυναικεία φύση, στην Παρθένο ως γυναίκα και στις συνθήκες σύλληψης και γέννησης του Θεανθρώπου. Αυτή η ιδιαίτερη προσοχή φαίνεται σαν προληπτικό μέτρο κατά πιθανών αντιδράσεων περί ασέβειας προς τη μητέρα του Θεού ή αμφισβήτησης της ιδιότητάς της ως άγιου προσώπου.

Η παράσταση επηρεάστηκε από τη θρησκευτική τέχνη και επιδίωξε ατμόσφαιρα κατάνυξης. Κύριο χαρακτηριστικό ήταν η μνημειακότητα και τα οργανωμένα, αναγνωρίσιμα από την θρησκευτική εικονογραφία συμπλέγματα.[34] Το σκηνικό ήταν οργανωμένο σαν εκκλησιαστικό τρίπτυχο και επέβαλε τη μετωπικότητα. Την ίδια γραμμή φαίνεται να ακολούθησε η υποκριτική με έμφαση στη λιτότητα και στο μέτρο.[35]

Η σκηνοθεσία μετουσίωσε δημιουργικά την εκκλησιαστική απαγόρευση κυρίως μέσω των φωτισμών οι οποίοι ήταν γενικά χαμηλοί και ατμοσφαιρικοί, με μεγάλες σκοτεινές περιοχές, παραπέμποντας στο χώρο της Εκκλησίας. Συγκεκριμένα, το πρόσωπο του Ιησού δεν ήταν απολύτως ορατό, ενώ ακόμα και το σώμα του είχε κατά κάποιο τρόπο καλυφθεί από φωτιστικά εφέ και φαινόταν «εξαϋλωμένο».[36]

Η ευμενής κριτική εξάρει την ατμόσφαιρα ευλάβειας και μυσταγωγίας,[37] και επικροτεί τον σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς μέσα από αυτό το πρίσμα.[38] Η δυσμενής κριτική εστιάζεται στα δραματουργικά προβλήματα του κειμένου και αμφισβητεί τη σχέση του με την ελληνική παράδοση, ενώ θεωρεί την παράσταση μάχη χαμένη από πριν.[39]

---

34. Θρύλος, Ά. (1981). «15 Μαΐου 1964. Ένα Βυζαντινό Μυστήριο». *Το ελληνικό θέατρο (1964-1966)*, τόμος Ι΄. Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών. Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, σσ. 70-73.

35. «Ο κ. Σολομός καθόρισε το παίξιμο [...] όπως το ζητούσε ο χαρακτήρας του έργου, να είναι μόνον απαλά σχεδιασμένο, να μην έχει τίποτα το προκλητικό και κραυγαλέο, να είναι ένα εξαίρετα ζυγισμένο και εναρμονισμένο κράμα απαγγελίας και διακριτικής εκφραστικής πλαστικότητας» (βλ. Θρύλος, Ά., *ό.π.*, σ. 72).

36. Θρύλος, Ά., *ό.π.* (υποσημείωση 34), σ. 72 και Βιβιλάκης, Ι., *ό.π.* (υποσημείωση 26), σ. 521.

37. «Μέγας Εσπερινός εχθές στο Εθνικό Θέατρο». «*Χριστός Πάσχων*. Ένα Βυζαντινό Μυστήριο». *Έθνος*, 24/4/1964.

38. «Διστάζω να εκφέρω κρίση για τον Πέτρο Φυσσούν. Με τι λέξεις να κρίνεις ένα ηθοποιό που ενσαρκώνει την πιο υπερούσια μορφή που είδε ο κόσμος;» (βλ. Παράσχος, Κ. «Μια Βυζαντινή Τραγωδία: *Χριστός Πάσχων*». *Καθημερινή*, 25/4/1964).

39. Βλ. ενδεικτικά, Βαρίκας, Β. «*Χριστός Πάσχων*». *Τα Νέα*, 27/4/1964. Δρομάζος, Στ. Ιω. «Χριστός Πάσχων (Βυζαντινή Τραγωδία)». *Αυγή*, 25/4/1964 και «Η εθνική μας παράδοση και το βυζαντινό θέατρο». *Αυγή*, 17/5/1964. Κλάρας, Μπ. «*Χριστός Πάσχων*: Βυζαντινή Τραγωδία στο Εθνικό». *Η Βραδυνή*, 25/4/1964. Λάμπρου, Η. «Ο *Χριστός Πάσχων* στο Εθνικό Θέατρο. Η χαμηλότερη στάθμη επιδόσεως! Ως πότε θα δοκιμάζεται η υπομονή του κοινού;» *Το Βήμα*, 26/4/1964.

Η θρησκευτικότητα του καλλιτεχνικού γεγονότος, το οποίο συνέπιπτε με τις πρώτες μέρες της Μεγάλης Εβδομάδας, τονίστηκε με κάθε τρόπο. Σε αυτό το πλαίσιο, και ως μία ακόμα επιβεβαίωση συμμόρφωσης με τις εκκλησιαστικές εντολές, στο τέλος της παράστασης απαγορεύτηκε το χειροκρότημα. Στην περίπτωση αυτή η αυτολογοκρισία ξεπέρασε το στάδιο δημιουργίας του καλλιτεχνικού έργου και το επίπεδο των δημιουργών. Εδώ λογοκρίθηκε δευτερογενώς, από τους καλλιτέχνες, η σχεδόν μοναδική ευκαιρία του συμβατικού θεατρικού κοινού να αντιδράσει και να εκφράσει την επικοινωνία του με την παράσταση.[40]

Γενικά, η συζήτηση που ξεκίνησε στον Τύπο[41] με αφορμή την εκκλησιαστική παρέμβαση δεν μπόρεσε να αντιμετωπίσει σε βάθος το ζήτημα της καλλιτεχνικής ελευθερίας απέναντι στην Εκκλησία, πόσο μάλλον να εντοπίσει τις επιδράσεις αυτής της παρέμβασης στο καλλιτεχνικό έργο. Είναι ενδιαφέρον ότι ακόμα και η αρνητική κριτική με ελάχιστες εξαιρέσεις προσέγγισε το θεατρικό γεγονός ως θρησκευτικό, πρακτικά δηλαδή δεν αμφισβήτησε τη δικαιοδοσία της Εκκλησίας. Αντιστοίχως, η συζήτηση γύρω από την έννοια της ελληνικής παράδοσης δεν κατάφερε να οδηγήσει σε ικανοποιητικά επιχειρήματα, πέρα από την αγανάκτηση για τη λογοκλοπή από τα αρχαία κείμενα, την αντίδραση στη λόγια πρόθεση και την ταύτιση του λαϊκού με το εθνικό. Η κριτική μάλλον αναλώθηκε σε μία επίθεση κατά του Εθνικού[42] και το όλο θέμα υπήρξε τελικά μία χαμένη ευκαιρία.

Τόσο το θέατρο, όσο και οι θεατές, συμμορφώθηκαν με την εκκλησιαστική εντολή η οποία δεν ήταν μόνο αποτέλεσμα του «σκανδαλισμού για τη ζωντανή εμφάνιση επί σκηνής του Ιησού».[43] Όταν το θέατρο είναι «εθνικό», οι θεατές του είναι το «έθνος» και η σκηνή του βαρύνουσα. Η εμφάνιση του Θεού πάνω σε αυτήν επικυρώνει την ελληνορθόδοξη παράδοση αλλά και τις σχέσεις της Εκκλησίας με το κράτος.

---

40. Η Ελένη Ουράνη το κατακρίνει ως επιτήδευση: «Βέβαια, ο *Χριστός Πάσχων* είναι έργο θρησκευτικό· βέβαια, παίχθηκε με την ευκαιρία της Μεγάλης Εβδομάδας. Όλα όμως αυτά τα δεδομένα δεν μεταβάλλουν το γεγονός ότι το θέατρο είναι ναός μόνον της Τέχνης κι όχι εκκλησία. Η προσπάθεια μετατροπής του σε εκκλησία μαρτυρεί την επιτήδευση...» (βλ. Θρύλος, Ά., *ό.π.* [υποσημείωση 34], σ. 73).

41. Κυρίως στις εφημερίδες *Το Βήμα* και *Αυγή* τις δύο τελευταίες βδομάδες του Ιανουαρίου 1964.

42. Και μία έμμεση επίθεση στην προηγούμενη κυβέρνηση. Για το παρασκήνιο γύρω από το τέλος της θητείας του Χουρμούζιου και την πολιτική κατάσταση, βλ. Βιβιλάκης, Ι., *ό.π.* (υποσημείωση 26), σ. 525.

43. Βιβιλάκης, Ι., *ό.π.* (υποσημείωση 26), σ. 508. Αυτό ήταν το κύριο επιχείρημα της Ιεράς Συνόδου.

■ ΕΠΙΤΥΧΙΑ ΚΑΙ ΣΥΜΒΙΒΑΣΜΟΣ

Το Εθνικό Θέατρο όφειλε και οφείλει, όπως δείχνει η πρόσφατη ιστορία του,[44] να ισορροπεί μεταξύ πολιτικών πιέσεων, ιδεολογικών αξιώσεων και καλλιτεχνικών αιτημάτων. Κατά τη μεταμφυλιακή περίοδο, αυτό έχει ως αποτέλεσμα μία καλλιτεχνικά συντηρητική πολιτική όπου απόψεις περί εθνικής και υψηλής τέχνης συνυφαίνονται με μία ιδεολογικά αποδεκτή και επιθυμητή εικόνα της Ελλάδας. Ο κρατικός καλλιτεχνικός θεσμός αυτοελέγχεται προκειμένου να συμβαδίζει με το κράτος και να ανταποκρίνεται στον εθνικό του ρόλο· αυτολογοκρίνεται ώστε να διατηρήσει το κύρος του και να επιτελέσει την αποστολή του.

Το κείμενο ως φορέας αυθεντικότητας επικρατεί σε βάρος της όποιας σκηνοθετικής άποψης. Κυρίαρχη τάση είναι η ανάδειξη εκείνων των στοιχείων που ελαχιστοποιούν την επικαιρικότητα, τόσο σε επίπεδο λόγου, όσο και σε επίπεδο όψης. Προτάσσεται μία εικόνα της χώρας, που αντανακλά, αφενός, την πολιτική και θρησκευτική νομιμοφροσύνη, και αφετέρου, την οικουμενικότητα. Σε αυτό το πλαίσιο η επιβολή αυτολογοκριτικού ελέγχου μπορεί να λειτουργήσει τόσο κατασταλτικά, όσο και παραγωγικά στη δημιουργία σκηνικού ύφους.

Εξετάζοντας την ιστορία του θεάτρου, τη σύγκρουση των επιδιώξεων και των προσδοκιών, της ανανέωσης και του συντηρητισμού, της Αριστεράς και της Δεξιάς, του οράματος και του συμφέροντος, αισθάνεται κανείς τις δονήσεις της «εκρηκτικής εικοσαετίας». Η κρατική σκηνή χαράζει την πολιτική της, όπως είναι λογικό εφόσον εξαρτάται από τις εκάστοτε κυβερνήσεις, με βάση μία κεντροδεξιά προσέγγιση της πολιτικής πόλωσης.

Το Εθνικό Θέατρο εκείνης της εποχής δεν ήταν ακόμα σε θέση να αντιμετωπίσει το ερώτημα «τι είναι η πατρίδα μας». Ωστόσο, έδωσε μία απάντηση στο «τι πρέπει να κάνει ένα εθνικό θέατρο για να είναι εθνικό» μολονότι αμφισβητήθηκε έντονα και κυρίως σε αντιδιαστολή με τον άλλο ισχυρό θεατρικό πόλο της εποχής, το Θέατρο Τέχνης.[45] Η στρατηγική του, πάντως, εξασφάλισε την ανάπτυξη και τη δημοτικότητα του ιδρύματος, το οποίο εκείνη την περίοδο βρισκόταν σε μεγάλη ακμή.

---

44. Για παράδειγμα, η διακοπή της παράστασης *Ισορροπία του Nash* της Πηγής Δημητρακοπούλου στην Πειραματική Σκηνή -1 τον Ιανουάριο του 2016.

45. Βλ. ενδεικτικά, «Το Θέατρο Τέχνης δεν ονομάζεται Εθνικό Θέατρο, αλλά είναι στην ουσία εθνικό» (Καμπανέλλης, Ι., *ό.π.* [υποσημείωση 11], σ. 27).

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΧΡΟΝΟΠΟΥΛΟΥ

Μεσοπόλεμος και λογοκρισία: Το παράδειγμα της λογοκρισίας στο φιλμ του βωβού κινηματογράφου Κοινωνική Σαπίλα

Ο κινηματογράφος λειτούργησε σε αρκετές περιπτώσεις ως μηχανισμός αναπαραγωγής ιδεολογίας και βρίσκεται πάντα σε σχέση διαλεκτική με τις ιστορικοκοινωνιολογικές και αισθητικές παραμέτρους μιας κοινωνίας. Αποτελεί ένα διεπιστημονικό αντικείμενο, του οποίου η παρουσία είναι άμεσα εξαρτώμενη από το κοινωνικό, το πολιτικό και το πολιτισμικό πλαίσιο κάθε εποχής. Ανάμεσα στις ταινίες και στο περιβάλλον, όπου γεννιούνται, υπάρχουν σχέσεις αναλογίας καθώς η κοινωνία δημιουργεί το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται η θεματική της ταινίας, η σκηνοθετική ματιά του δημιουργού και η πρόσληψη του κοινού. Από την άλλη μεριά, οι ταινίες έχουν την τάση να εξερευνούν τον ιστό της καθημερινής ζωής.[46] Ο κινηματογραφικός φακός καταγράφει λεπτομέρειες φαινομενικά μικροσκοπικές, αδιάφορες ίσως, οι οποίες όμως αρκούν μερικές φορές προκειμένου να εντοπιστεί ένας δισταγμός και να αποκαλυφθούν και άλλα συστήματα ανάγνωσης πίσω από την προφανή ερμηνεία. Οι πολλαπλές αλληλεπιδράσεις της Ιστορίας και του κινηματογράφου δημιουργούν καλύτερη κατανόηση μιας κοινωνικής πραγματικότητας: «Η κινηματογραφική μηχανή αποκαλύπτει τα μυστικά, δείχνει την αντίστροφη όψη της κοινωνίας, τα εκ παραδρομής ολισθήματά της».[47]

Στην παρούσα μελέτη θα αναζητηθεί και θα διερευνηθεί το πλαίσιο, το οποίο γέννησε τη βωβή κινηματογραφική ταινία του Στέλιου Τατασόπουλου *Κοινωνική Σαπίλα*,[48] λαμβάνοντας υπόψη τους λογοκριτικούς μηχανισμούς της εποχής καθώς επίσης και τις αντιδράσεις που προκάλεσε. Θα επιχειρηθεί,

---

46. Kracaouer, S. (1983). *Η θεωρία του κινηματογράφου*, μτφρ.: Πελαγία Μαρκέτου. Αθήνα: Κάλβος, σ. 431.

47. Φερρό, Μ. (2002). *Κινηματογράφος και Ιστορία*, μτφρ.: Πελαγία Μαρκέτου. Αθήνα: Μεταίχμιο.

48. *Κοινωνική Σαπίλα* (1932). Σενάριο/Σκηνοθεσία: Στέλιος Τατασόπουλος, Διεύθυνση φωτογραφίας: Μιχάλης Γαζιάδης, Σκηνογραφία: Κώστας Λογαριαστάκης, Ηθοποιοί: Στέλιος Τατασόπουλος, Δ. Γρίζου, Τ. Κεφαλάς, Τζ. Γαρμπή, Κ. Οικονόμου, Παραγωγή: Φύζιο Φιλμ.

μέσα από την εξέταση των ιστορικών, πολιτικών, κοινωνικών συνθηκών αλλά και την αξιοποίηση των πληροφοριών που προσφέρει το φιλμ, η αναζήτηση των αιτιών που οδήγησαν στην ενεργοποίηση του θεσμοθετημένου λογοκριτικού μηχανισμού, με συνέπεια την αναβολή αρχικά αλλά και τη μετ' εμποδίων προβολή της στις κινηματογραφικές αίθουσες την περίοδο του Μεσοπολέμου. Η ταινία ανήκει στο είδος των ταινιών μυθοπλασίας, ωστόσο είναι ικανή να δώσει αρκετά στοιχεία που βοηθούν στην πληρέστερη αντίληψη μιας εποχής που δοκιμάστηκε από τις συνέπειες των πολέμων και της οικονομικής κρίσης. Ακόμα κι αν υποθέταμε πως η ταινία δεν αναπαράγει την πραγματικότητα, θα μπορούσε να πείσει θεατές και μελετητές για το γεγονός ότι συμφωνεί με τις προϋπάρχουσες γνώσεις και μάλιστα τις επαληθεύει.[49]

Κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου (1919-1938), οι ευρωπαϊκές οικονομίες πληγώθηκαν βαριά μετά τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο και πήρε αρκετό χρόνο να επανακάμψουν. Η ανάκαμψη όμως αυτή έσβησε στα τέλη της δεκαετίας του '20 λόγω της Μεγάλης Ύφεσης (οικονομικού κραχ του 1929) δημιουργώντας παγκόσμια αλυσιδωτές αντιδράσεις και πολλαπλές συνέπειες σε όλα τα επίπεδα της κοινωνικοπολιτικής έκφρασης. Η εποχή του Μεσοπολέμου ορίζεται χρονικά για την Ελλάδα λίγο αργότερα σε σχέση με τον υπόλοιπο κόσμο (1922-1939), διότι μετά τη λήξη του Α΄ Παγκόσμιου πολέμου (1918) οι στρατιωτικές επιχειρήσεις συνεχίστηκαν στο μικρασιατικό μέτωπο. Το μεγαλοϊδεατικό όνειρο ναυάγησε και η Ελλάδα μετά το 1922 αναγκάστηκε να αντιμετωπίσει τις οικονομικές συνέπειες του πολέμου που έχασε, την αποκατάσταση ενάμισι εκατομμυρίου προσφύγων, τη διπλωματική απομόνωση και την έκρυθμη πολιτική κατάσταση.

Στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου κυριάρχησε η πολιτική αστάθεια, η οποία εκφράστηκε με αλλεπάλληλες εκλογικές αναμετρήσεις και εναλλαγές βενιζελικών και αντιβενιζελικών κυβερνήσεων, με πραξικοπήματα και στρατιωτικά κινήματα. Σε αυτή τη χρονική στιγμή δημιουργείται το ΣΕΚΕ (1919), μετονομαζόμενο σε ΚΚΕ (Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας) το 1924, δίνοντας ώθηση και ενδυνάμωση στο ελληνικό εργατικό κίνημα και προκαλώντας τις ανάλογες αντιδράσεις. Το εύρος και η ένταση της καταστολής συνδέονται άμεσα με τον τρόμο που είχε προκαλέσει στην ανώτερη κοινωνική ιεραρχία όλου του κόσμου το κομμουνιστικό κίνημα σε Ρωσία, Γερμανία, Ουγγαρία και αλλού.[50] Η διατήρηση πολιτικής σταθερότητας μέσω της παγίωσης της

---

49. Sorlin, P. (2006). *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου. Προοίμιο για τη μελλοντική ιστορία.* Αθήνα: Μεταίχμιο, σ. 52.

50. Μοσκώβ, Κ. (1988). *Εισαγωγικά στην ιστορία του κινήματος της εργατικής τάξης. Η διαμόρφωση της εθνικής και κοινωνικής συνείδησης στην Ελλάδα* (3η έκδ.). Αθήνα: Καστανιώτης.

αστικής δημοκρατίας σε μία εποχή που η Ελλάδα είχε ανοιχτά μέτωπα κατέστησε αναγκαία την τήρηση του ελέγχου της εσωτερικής *τάξης και ασφάλειας*. Το σύστημα που απολάμβανε την ασφάλεια του διπολισμού αισθανόταν αυξημένο τον κίνδυνο κοινωνικής επανάστασης που θα ανέτρεπε το αστικό καθεστώς, και επιδίωκε να εξαλείψει κάθε πολιτική παραφωνία. Η λογοκρισία ως περιορισμός διάδοσης ιδεών, πληροφοριών και τρόπου ζωής ήταν ένας από τους τρόπους αποφυγής της πολιτικής αστάθειας στα χρόνια της εύθραυστης δημοκρατίας. Έτσι, όταν μεταξύ της πολιτικής αντιπαράθεσης φιλελεύθερων και συντηρητικών κομμάτων παρεισφρέει ένας νέος πόλος, ο κομμουνισμός, η αντίδραση της βουλής του Ελευθέριου Βενιζέλου είναι η ψήφιση του νόμου «Περί μέτρων ασφαλείας του κοινωνικού καθεστώτος και της προστασίας των πολιτών», του γνωστού Ιδιώνυμου.[51] Το δρόμο για την ψήφισή του έστρωνε πριν από λίγα χρόνια η δικτατορία του Πάγκαλου, η οποία, εκτός από την ενασχόλησή της με τη γυναικεία ηθική και το μήκος της φούστας, αποτέλεσε τη σκληρότερη ως τότε στάση του καθεστώτος απέναντι στον Τύπο.[52]

Το Ιδιώνυμο, η παράβαση του οποίου προέβλεπε ποινές φυλάκισης και εξορίας στη δημοκρατία των Φιλελευθέρων, εφαρμόστηκε για την αποτροπή της διάδοσης ανατρεπτικών ιδεών και είχε τοποθετήσει στο στόχαστρο τον Τύπο αλλά και την καλλιτεχνική δημιουργία (θέατρο/κινηματογράφο)[53] στο βαθμό που θεωρήθηκε πως αποτελούσαν φορείς κομμουνιστικής προπαγάνδας και όχι μόνο. Οριστική ταφόπλακα ελεύθερης έκφρασης αποτέλεσε η δικτατορία του Μεταξά το 1936, η οποία επέτρεπε εκδηλώσεις άκρατου φανατισμού, οργανώνοντας μάλιστα την εν είδη διονυσιακού χορού καύση βιβλίων,[54] πρακτική που δεν ήταν άγνωστη σε καθεστώτα της Ευρώπης εκείνη την εποχή όπως για παράδειγμα στη Γερμανία του Γκέμπελς.

Παρά τις αυξανόμενες καθεστωτικές πιέσεις –ή ίσως εξαιτίας αυτών– το ελληνικό εργατικό κίνημα σημείωσε αλματώδη βήματα ανάπτυξης, τόσο στην οργάνωση, όσο και την παρουσία του την εποχή αυτή, ιδιαίτερα μάλιστα μετά τις ιστορικές ανατροπές που επέφερε η Οκτωβριανή Επανάσταση. Η επαναστατικοποίηση των εργατών επιταχύνεται όταν οι φαντάροι γυρίζουν από το μέτωπο και επιστρέφουν οι ριζοσπαστικοί πυρήνες της νεολαίας. Το

---

51. ΦΕΚ 245, τεύχος 1ον, νόμος 4.229/24 /7/1929.

52. Η εφημερίδα *Εμπρός* γράφει: «Την 3η Δεκεμβρίου 1925 ανακοινώθηκε από την Αστυνομική Διεύθυνση Αθηνών ότι η απαγόρευση των κοντών γυναικείων φουστών θα άρχιζε και πάλι από τη 15η Ιανουαρίου 1926». Βλ. *Εμπρός*, 4/12/1925, αρ. φύλλου 10.448.

53. Η *Βραδυνή* γράφει: «Το σώμα στρατού έδωσε εντολή εις την διεύθυνση αστυνομίας να διατάξει το "Θέατρο του Λαού" ν' απαλείψει εκ της εκεί παιζομένης επιθεωρήσεως μία σκηνή σατυρίζουσα τον στρατόν». Βλ. *Βραδυνή*, 1/7/1932, αρ. φύλλου 2.664.

54. Λιναρδάτος, Σ. (1966). *Η 4η Αυγούστου*, Αθήνα: Θεμέλιο, σ. 74.

λεγόμενο «κραχ του 1929» προκάλεσε την κατάρρευση της ελληνικής οικονομίας το 1932 με συνέπεια να υπερτριπλασιαστεί ο αριθμός των ανέργων ανάμεσα στα 1928 και 1932, γεγονός το οποίο σε συνδυασμό με τη ραγδαία υποτίμηση του νομίσματος πολλαπλασίασε τις δυναμικές κινητοποιήσεις του λαού και τις απεργίες.[55] Ο συνδικαλισμός ενδυναμώθηκε μέσα από αιματηρούς αγώνες και απεργιακές κινητοποιήσεις. Ιδιαίτερα όμως έντονη δραστηριότητα υπήρξε την περίοδο της μεγάλης κρίσης και συγκεκριμένα το 1932, έτος που αποτέλεσε την κορύφωσή της.[56]

Συγγραφείς και καλλιτέχνες μετουσίωσαν σε τέχνη αυτή την εικόνα της ελληνικής κοινωνίας, η οποία είχε υποστεί σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα πολυάριθμες και πολυποίκιλες μεταβολές. Η εργατική τάξη και οι προλετάριοι θίγονταν περισσότερο από αυτές τις αλλαγές, που σχετίζονταν με τους γρήγορους ρυθμούς της αστικοποίησης. Από την άλλη μεριά, όμως, στη γεμάτη ακραία αρνητικά γεγονότα μεσοπολεμική κοινωνία, ένας κόσμος μειοψηφικός μεν, αλλά αρκετά ισχυρός σε χρήμα και προβολή, ζούσε μία δεύτερη *Μπελ Επόκ* που μεταφραζόταν σε νέες ψυχαγωγικές και γαστρονομικές αντιλήψεις, σε απελευθέρωση του γυναικείου φύλου, συνήθειες που έφεραν μαζί τους τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα των προσφύγων. Η διασκέδαση και οι μορφές συνάθροισής τους εκφράζονται στα θέατρα, στις *μπουάτ* και στα *καμπαρέ,* στα *ντάνσινγκ μπαρ* και *μιούζικ χολ.* Στον αντίποδα αυτού του τύπου διασκέδασης, ο λαός των φτωχών συνοικιών διασκεδάζει στις λαϊκές ταβέρνες, στα *καφέ αμάν* και στους τεκέδες.[57]

Η διασκέδαση, που ένωνε κατά κάποιον τρόπο τις κοινωνικές τάξεις ήταν ο κινηματογράφος. Το σινεμά ήρθε να αμβλύνει τις ταξικές διαφορές και αποτέλεσε ψυχαγωγία τόσο για την αστική, όσο και για την εργατική τάξη. Το κοινό μπορούσε να παρακολουθεί τη ζωή των πλουσίων, τη μόδα, την αρχιτεκτονική πόλεων του εξωτερικού, τη ζωή της ελληνικής επαρχίας. Η ζωή του λαού που αντιμετώπιζε κοινωνικά προβλήματα όπως η ανεργία, η φτώχεια, η ανέχεια και η αδικία δεν ήταν μία εύκολη εικόνα και γι αυτό το λόγο ιδιαίτερα την εποχή εκείνη σπάνιζαν ή εξέλιπαν οι ταινίες με τέτοιου είδους περιεχόμενο. Το ελληνικό κοινό προτιμούσε τις κωμωδίες και τα μελοδράματα.

Η ταινία *Κοινωνική Σαπίλα* του Τατασόπουλου τολμά να αναδείξει άλλες πτυχές της ελληνικής κοινωνίας. Έχει θέμα της την ιστορία ενός φτωχού

---

55. Αλιβιζάτος, Ν. *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση (1922-1974): όψεις της ελληνικής εμπειρίας.* Αθήνα: Θεμέλιο, σ. 395.

56. Σημειώνονται πορείες, που καλύπτουν ευρύ φάσμα διαμαρτυριών, όπως η αποφυλάκιση καταχραστών του Δημοσίου (*Βραδυνή*, 13/4/1932, αρ. φύλλου 2.587), η αύξηση των τιμολογίων των εταιρειών Ούλεν και Πάουερ (*Έθνος*, 1/7/ 1932, αρ. φύλλου 6.405), η πορεία πείνας οκτακοσίων ναυτεργατών (*Κήρυξ Καβάλας*, 1/ 7/ 1932, αρ. φύλλου 1.955).

57. Σιταράς, Θ. (2011). *Η Αθήνα ζει, γλεντά, γεύεται.* Αθήνα: Ωκεανίδα, σσ. 299-300.

φοιτητή από την επαρχία, του Ντίνου Βρεσθένη, που σπουδάζει στο Πανεπιστήμιο της Αθήνας και αναγκάζεται να εγκαταλείψει τις σπουδές του λόγω οικονομικών δυσκολιών, γι' αυτό αναζητά εργασία. Ο ήρωας προσλαμβάνεται ως ηθοποιός σε θίασο και εκεί γνωρίζει τη Νίκη, την οποία ερωτεύεται. Αυτή τον εγκαταλείπει για έναν βιομήχανο και έτσι ο Ντίνος φεύγει από το θίασο και αναζητά αλλού εργασία. Το φάντασμα της ανεργίας, όμως, τον κάνει να περιπλανηθεί σε ύποπτα στέκια και λίγο πριν από την εξαθλίωση μία ομάδα καπνεργατών τον περιθάλπει και του βρίσκει εργασία στο εργοστάσιο. Εκεί γνωρίζει την εκμετάλλευση των εργατών και ενισχύει τον εργατικό τους αγώνα με τη συμμετοχή του στην ίδρυση σωματείου, πράξη που έχει ως συνέπεια τη φυλάκισή του. Όταν αποφυλακίζεται, αποφασίζει να πολεμήσει δυναμικά την κοινωνική σαπίλα.

Ο σκηνοθέτης είναι πρωτοπόρος και δημιουργεί μια ταινία με θέση, που ήταν επανάσταση για την εποχή της. Ανατρέπει τα ως τότε κινηματογραφικά στερεότυπα. Ξεφεύγει από το *φολκλόρ* και προκαλεί αναδεικνύοντας κοινωνικά και πολιτικά θέματα. Απομακρύνεται από τη ρομαντική νοσταλγία του αγροτικού τοπίου και τα ερωτικά μελό, και αποτυπώνει την αντίφαση που χαρακτήριζε τη ζωή της πόλης και τους κατοίκους της. Οι εικόνες των μεγαλόπρεπων κτηρίων του κέντρου της πρωτεύουσας και του Πειραιά, της Εθνικής Βιβλιοθήκης, του Εθνικού Κήπου, οι μεγάλοι δρόμοι, το Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά, το μέγαρο του βιομήχανου Στρατάκη στο πρώτο μέρος της ταινίας δίνουν τη θέση τους στις φτωχογειτονιές με τα σοκάκια τους, στις ανήλιαγες μικρές κάμαρες των εργατών, στο εργοστάσιο, στις φυλακές. Τα πλάνα από τα κέντρα διασκέδασης, τα οποία δείχνουν να απαλύνουν τις ταξικές διαφορές, διαδέχονται την επεισοδιακή μετά την επέμβαση της αστυνομίας συνέλευση του εργατικού σωματείου, εικόνα που τοποθετεί ξεκάθαρα διαχωριστικές γραμμές μεταξύ των κοινωνικών τάξεων.

Ο σκηνοθέτης εργάζεται στη βάση της μανιχαϊστικής διάκρισης των χαρακτήρων: Η κατηγοριοποίηση σε καλούς εργάτες και άτυχους προλετάριους και κακούς εργοδότες και διεφθαρμένους πλουσίους επιτυγχάνει την υπερπροβολή του απόλυτα εξιδανικευμένου ήρωα. Ο θετικός ήρωας είναι πρότυπο ηθικής με ενάργεια πνεύματος. Πάνω του στηρίζεται το εργατικό σωματείο και κατ' επέκταση η εργατική τάξη. Διεκδικεί το δίκαιο χωρίς διλήμματα και υπεκφυγές. Έχει ξεκάθαρη ιδεολογική γραμμή και την υποστηρίζει ως το τέλος, ως τη νίκη. Στον αντίποδα βρίσκεται ο βιομήχανος Στρατάκης, ο εκπρόσωπος του κεφαλαίου και της μεγαλοαστικής τάξης. Χρησιμοποιεί τη δύναμη του χρήματος για να χειραγωγεί, να εκμεταλλεύεται και να ευτελίζει την ηθική. Είναι η πέτρα του σκανδάλου και η αιτία της κοινωνικής αποσύνθεσης. Η κοινωνία διαποτίζεται από τη δραματική ηθική έκπτωση, που παρασύρει στην αποσύνθεση τον όποιο αδύναμο, όπως την ηθοποιό του

θεάτρου, τους εξαθλιωμένους προλετάριους, τους μικροαπατεώνες. Η ταινία κάνει βουτιά στο ζοφερό περιβάλλον της παρακμής αποδίδοντας αυτά τα στοιχεία με λυρικό τρόπο.[58]

Η *Κοινωνική Σαπίλα* έθιγε τα κακώς κείμενα της μεσοπολεμικής κοινωνίας και ασκούσε κριτική προς πάσα κατεύθυνση. Ήταν ένα δριμύ «κατηγορώ» και αποκάλυψη της αποτυχίας της κοινωνίας για την εξασφάλιση της ευτυχίας των πολιτών της οδηγώντας τη σε έκπτωση ηθών και σε αποκλίνουσες συμπεριφορές. Η ανεργία και η πείνα πλήττουν την ελληνική κοινωνία·[59] παρ' όλα ταύτα, η κοινωνική σαπίλα, η οποία ξεκίνησε από την κατάπτωση της αστικής τάξης, έχει διαβρώσει και μέρος του λαού αλλά το κυριότερο έχει γκρεμίσει τις ελπίδες των νέων. Από την κοινωνική αποσύνθεση πλήττεται μεγάλο κομμάτι του λαού. Οι κλέφτες και μικροαπατεώνες, οι ναρκομανείς, οι πόρνες,[60] οι προαγωγοί, οι εξαθλιωμένοι προλετάριοι και οι άνεργοι, θεωρούνταν επικίνδυνες κοινωνικές ομάδες, αφού οι άθλιες συνθήκες ζωής έστρεψαν πολλούς από αυτούς τους παρίες στην εγκληματικότητα. Η ταινία προωθεί το μήνυμα της συλλογικότητας, της αλληλεγγύης και συνεκδοχικά της συνδικαλιστικής δράσης ως το μοναδικό ανάχωμα στην απόγνωση και στον παρασιτισμό. Αναδεικνύεται η δράση των καπνεργατών, ενός κλάδου που ήταν συνδικαλιστικά πολύ ενεργός.[61] Οι καπνεργάτες αποτελούσαν ένα από τα πιο μαχητικά κομμάτια της ελληνικής εργατικής δύναμης. Οι αλλεπάλληλες απεργίες και οι συγκρούσεις με τους εμπόρους κατά τη δεκαετία του '20 τούς μετέτρεψαν σε μία από τις πιο αφοσιωμένες ομάδες υποστηρικτών του ΚΚΕ.[62]

Το επαναστατικό περιεχόμενο του φιλμ ωθούσε το κοινό σε προβληματισμό και ανατροπή. Η Αγλαΐα Μητροπούλου χαρακτηρίζει την *Κοινωνική Σαπίλα* έργο κοινωνικής κριτικής, που μπορεί να θεωρηθεί πρώτο στο είδος του. Ο σκηνοθέτης, μιλώντας για την πρώτη του ταινία, αναφέρει:

---

58. Ο Στέλιος Τατασόπουλος μετείχε της γαλλικής κινηματογραφικής παιδείας ως φοιτητής στη σχολή *Cine Essor* (βλ. Φραγκούλης, Γ. (1995). «Το σενάριο είναι το πρόβλημα». *Αντικινηματογράφος*, Vol. 10, σ. 4). Η πρώτη του ταινία είναι επηρεασμένη από τον γαλλικό ποιητικό ρεαλισμό της δεκαετίας του '30, που παρήγαγε ταινίες νέων τάσεων και καινοτόμων πρακτικών συνδεδεμένες με αριστερές ιδεολογίες και ήκμασε στον κινηματογράφο την εποχή του Μεσοπολέμου στο Παρίσι (βλ. Temple, M. – Witt, M. [2004]. *The French cinema*. London: BFI, p. 93).

59. Η εφημερίδα *Βραδυνή* γράφει: «Ελυποθύμησε εις το δρόμο από την πείνα άνεργος υποδηματοποιός» (βλ. *Βραδυνή*, /4/ 1932, αρ. φύλλου 2.575).

60. Στην Αθήνα την περίοδο του Μεσοπολέμου εργάζονται τρεις χιλιάδες πόρνες (βλ. Σιταράς, Θ., *ό.π.* [υποσημείωση 57], σ. 297).

61. Οι εφημερίδες γράφουν για μεγάλη επικείμενη συγκέντρωση καπνεργατών, η οποία όμως καταστέλλεται από την αστυνομία. Βλ. *Κήρυξ Καβάλας*, 12/7/1932, αρ. φύλλου 1.964.

62. Mazower, M. (2002). *Η Ελλάδα και η οικονομική κρίση του Μεσοπολέμου*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σ. 173.

«Η *Κοινωνική Σαπίλα* ήταν μία τολμηρή ταινία για την εποχή της. Κατήγγειλε την εκμετάλλευση και εξαθλίωση των εργαζομένων, τη σωματεμπορία, το εμπόριο ναρκωτικών, τη βία. Και την εποχή εκείνη όλες αυτές οι καταγγελίες ήταν πολιτικά επικίνδυνες».[63]

Οι κυρώσεις, που προέβλεπε η νομοθεσία της εποχής ήταν βαριές για όποιον παρέβλεπε τις λογοκριτικές διατάξεις.[64] Κάτω από αυτές τις συνθήκες, η παρουσίαση της ταινίας στο πειραιώτικο κοινό συνάντησε δυσκολίες και απαγορεύσεις. Η προβολή της στην αίθουσα *Σπλέντιτ* του Πειραιά ματαιώθηκε καθώς ο διευθυντής του και οι συντελεστές της θα αντιμετώπιζαν εννιάμηνη εξορία ή τρίμηνη φυλάκιση. Κατόπιν τούτου, η ταινία κατόρθωσε να προβληθεί για δύο μέρες σε αίθουσα της Κοκκινιάς υπό καθεστώς τρομοκρατίας και τραμπουκισμού, αφού πριν από κάθε προβολή τα σώματα ασφαλείας διενεργούσαν σωματική έρευνα στους θεατές κατά την είσοδό τους στην αίθουσα με στόχο τον εκφοβισμό.[65]

Την ταραχώδη εκείνη περίοδο ειδικά η περιοχή του Πειραιά είχε ενοχλήσει πολλές φορές το βενιζελικό καθεστώς. Το γεγονός ότι οι λαϊκές συνοικίες όπως η Κοκκινιά συσπειρώνονταν και οργάνωναν εργατικά και εργατοαθλητικά σωματεία και η ισχυρή παρουσία του ΚΚΕ είχαν ως συνέπεια η Αστυνομία του Πειραιά να είναι διαβόητη για τη σκληρότητά της. Ένα από τα πολύ σοβαρά επεισόδια της εποχής, που είχε απασχολήσει τον Τύπο για μήνες, ήταν η μεγάλη λαϊκή εξέγερση που ξέσπασε με αφορμή τις δολοφονίες σε προεκλογικές συγκεντρώσεις δημοτικών εκλογών και έκανε το κράτος να στείλει ισχυρές αστυνομικές αλλά και στρατιωτικές δυνάμεις στην περιοχή. Οι δηλώσεις του αστυνομικού διευθυντή Πειραιώς, κυρίου Καλυβίτη, ο οποίος δήλωνε ότι τα θύματα ήταν προκλητικά,[66] ξεσήκωσαν τον λαό της Κοκκινιάς με αποτέλεσμα η αστυνομία να ζητήσει τη συνδρομή του Στρατιωτικού Επόπτη Πειραιώς, κυρίου Σκανδάλη, για την περιφρούρηση με στρατιωτικές περιπόλους στους δρόμους ως τουλάχιστον την Κυριακή των δημοτικών εκλογών. [67]

Το 1932, τελευταία χρονιά της τελευταίας τετραετίας της κυβέρνησης Βενιζέλου και χρονιά πτώχευσης του ελληνικού κράτους, ήταν εξαιρετικά ταραχώδης και τα μέτρα καταστολής ιδιαιτέρως σκληρά προς πάσα κατεύθυνση. Ο *Κινηματογραφικός Αστέρας,* περιοδικό της εποχής, από τη στήλη «Κινηματο-

---

63. Φραγκούλης, Γ., *ό.π.* (υποσημείωση 58), σ. 4.

64. Ειδικός νόμος υπ. αρ. 4.767 και επεξηγηματική εγκύκλιος υπ. αρ. 43.780 του 1930 «περί κινηματογράφου».

65. «*Ο έρωτας των πρώτων πλάνων, Στέλιος Τατασόπουλος*», 1997. Ντοκιμαντέρ της ΕΡΤ. Ανακτήθηκε απόhttp://archive.ert.gr/20584/

66. *Βραδυνή,* 9/4/1932, αρ. φύλλου 2.583.

67. *Βραδυνή,* 10/4/1932, αρ. φύλλου 2.584.

γραφική Εβδομάς» καταγγέλλει την τρομοκρατία που υφίστανται σκηνοθέτες και παραγωγοί.[68]

Παρά το έκρυθμο κλίμα εκείνη τη χρονιά, και ιδιαίτερα στην Κοκκινιά, ο Τατασόπουλος επέμεινε στην πραγματοποίηση της προβολής. Σύμφωνα με συνέντευξη της πρωταγωνίστριας Δανάης Γρίζου, η *Κοινωνική Σαπίλα* έτυχε θερμής υποδοχής από τον κόσμο που έδειχνε να μην πτοείται από την παρουσία των δυνάμεων καταστολής. Ο *Κινηματογραφικός Αστήρ* έγραφε χαρακτηριστικά:

«Νέα παραγωγή και προσεχής εμφάνιση νέων ελληνικών ταινιών αναγγέλλονται και πάλιν, και ο Θεός να βάλη το χέρι του. Η μία φέρει τον τίτλον *Κοινωνική Σαπίλα*, διά την οποία μάλιστα ετοιχοκολλήθησαν και διαφημίσεις, εις ας χαρακτηρίζεται ως κινηματογραφικό αριστούργημα. Δεν γνωρίζουμε τι είδους ταινία είναι πάλιν αυτή, αλλά επειδή γνωρίζουμε πώς παρεσκευάσθη και από ποίους ειδικούς, φανταζόμεθα και την ποιότητά της».[69]

Από το Μάιο του 1932 ως τα τέλη του έτους, η ταινία προβλήθηκε σε επαρχιακές κινηματογραφικές αίθουσες της Ελλάδας (Πάτρα, Αγρίνιο, Καλαμάτα, Κέρκυρα, Τρίκαλα) προκαλώντας κυρίως θετικά σχόλια. Προφανέστατα, η *Κοινωνική Σαπίλα* είχε δημιουργήσει αρκετά προβλήματα διότι η μοναδική της κόπια κάηκε από τους συνεργάτες των Γερμανών μέσα στην Κατοχή.[70] Είναι μία ευτυχής συγκυρία το γεγονός ότι η Αγλαΐα Μητροπούλου αναζήτησε μαζί με τον σκηνοθέτη τα αρνητικά της ταινίας σε αποθήκη του *Ρεξ* και η Ταινιοθήκη της Ελλάδας προχώρησε στην αποκατάσταση της ταινίας. Δεν έχουμε πληροφορίες για την ύπαρξη παρόμοιας θεματολογίας ταινιών την εποχή εκείνη. Η λογοκρισία του συστήματος και οι μηχανισμοί της δεν λειτούργησαν μόνο κατασταλτικά, αλλά και προειδοποιητικά, προληπτικά, αποτρέποντας κάθε απόπειρα δημιουργίας παρόμοιων ταινιών. Ο Στέλιος Τατασόπουλος ομολογεί πως για αρκετά χρόνια δεν γύρισε ταινίες με τέτοιου είδους περιεχόμενο έως ότου αποφάσισε να σπάσει τη σιωπή του το 1952, όταν δημιούργησε την αριστουργηματική μεγάλους μήκους ταινία *Μαύρη Γη*. Τι σύμπτωση, όμως! Η ταινία, που προγραμματίστηκε σε τρεις αθηναϊκές αίθουσες, το *Ρεξ*, το *Πάνθεον* και το *Άστυ*, είχε την ατυχία να προβληθεί την εβδομάδα των εκλογών, θυμίζοντας την τύχη της πρεμιέρας της *Κοινωνικής Σαπίλας*.

---

68. Η στήλη «Κινηματογραφική Εβδομάς» του περιοδικού *Κινηματογραφικός Αστήρ* αναφέρεται στον φόβο που βιώνει ο κινηματογραφικός κόσμος για την τύχη των δημιουργημάτων του, λόγω της λογοκρισίας (βλ. *Κινηματογραφικός Αστήρ*, 11/12/1932).

69. *Κινηματογραφικός Αστήρ*, 20/3/1932.

70. Φραγκούλης, Γ., *ό.π.* (υποσημείωση 58), σ. 5.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΔΡΙΤΣΟΣ

Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο (1945-1974)

Ο κινηματογράφος έχει μία σημαντική διαφορά από τις περισσότερες τέχνες. Μπορεί σχετικά εύκολα να ελεγχθεί από την κρατική εξουσία, η οποία έχει τη δυνατότητα, με τους λογοκριτικούς μηχανισμούς, προληπτικούς και κατασταλτικούς, να επιβάλει περιορισμούς στην έκφραση των δημιουργών και να απαγορεύσει την προβολή μιας ταινίας, στερώντας τους τη δυνατότητα να επικοινωνήσουν με το κοινό.[71] Από τα πρώτα βήματα του κινηματογράφου, η τεράστια απήχησή του προκάλεσε τον προβληματισμό πολλών «υπεύθυνων» μελών της κυρίαρχης τάξης, που ανησυχούσαν για την επίδρασή του στον τρόπο σκέψης και συμπεριφοράς των μελών των «κατώτερων» τάξεων.[72] Η εισαγωγή της λογοκρισίας γύρω στο 1910 είναι μία ασφαλής ένδειξη του σοβαρού προβληματισμού για τους κινδύνους που προκαλούνταν από τη νέα τέχνη.[73]

Η λογοκρισία δεν αποτελεί ελληνική ιδιαιτερότητα στην περίοδο 1945-1974, αλλά εντάσσεται στο γενικό κλίμα του «Ψυχρού Πολέμου», της αντιπαράθεσης των δυο υπερδυνάμεων, της Σοβιετικής Ένωσης και των ΗΠΑ, η οποία ξεκίνησε με τον περίφημο λόγο του Τσόρτσιλ το Μάρτιο του 1946 για το «σιδηρούν παραπέτασμα» που έχει σκεπάσει στην Ευρώπη ή με την εξαγγελία του «Δόγματος Τρούμαν» το Μάρτιο του 1947 και τελείωσε με την κατάρρευση της Σοβιετικής Ένωσης το 1989.[74] Η κατάσταση στην Ελλάδα ήταν ασύγκριτα χειρότερη σε σχέση με τις υπόλοιπες χώρες της Δυτικής Ευρώπης και μπορούσε να συγκριθεί μόνο με την κατάσταση στη φρανκική Ισπανία, καθώς είναι η μοναδική χώρα στην οποία μετά το τέλος του Β΄ Παγκόσμιου

---

71. Landy, M. (1996). *Cinematic Uses of the Past*. London: University of Minnesota, p. 245.

72. Dudley, A. (1998). «Film and History». Στο Hill, J. –Gibson, P. (eds). *The Oxford Guide to Film Studies*, p. 183 και Gripsurd, J. (1998). «Film Audiences». *Στο* Hill, J. –Gibson, P. (eds), *op. cit.*, pp. 202-204.

73. Sorlin, P. (1991). *Mass Media*. London: Routledge, p. 113.

74. Hobsbawm, E. (1991). *Η εποχή των άκρων. Ο σύντομος εικοστός αιώνας (1914-1991)*. Αθήνα: Θεμέλιο, σσ. 289-328 και Γιανουλόπουλος, Γ. (1992). *Ο μεταπολεμικός κόσμος. Ελληνική και ευρωπαϊκή ιστορία (1945-1963)*. Αθήνα: Παπαζήσης, σσ. 39-42.

πολέμου ξέσπασε ένας μακροχρόνιος και αιματηρός Εμφύλιος.[75] Μέχρι τη Μεταπολίτευση είχε εδραιωθεί ένα ιδιότυπο καθεστώς –μια «πειθαρχημένη», ή «καχεκτική» δημοκρατία–, το οποίο αρνιόταν στους ηττημένους του Εμφυλίου τα στοιχειώδη ανθρώπινα δικαιώματα και αμφισβητούσε την εθνική τους υπόσταση, με βάση την αξιωματική παραδοχή ότι οι κομμουνιστές δεν είναι Έλληνες.[76]

Ο κινηματογράφος αποτελούσε στην Ελλάδα από το 1945 μέχρι το 1974 προνομιακό πεδίο για την επιβολή λογοκρισίας. Σύμφωνα με τον νόμο 1.108 του 1942 (που ουσιαστικά ίσχυε μέχρι το 1974, καθώς ο νόμος 4.208 του 1961 και το νομοθετικό διάταγμα 58 του 1973 δεν έφεραν ουσιαστικές αλλαγές), για να δοθεί άδεια για τα γυρίσματα μιας ταινίας, οι παραγωγοί έπρεπε να υποβάλλουν στην αρμόδια διεύθυνση την περίληψη της υπόθεσης, το πλήρες κείμενο των διαλόγων, τα ονόματα του σκηνοθέτη και των άλλων συντελεστών. Η επιτροπή μπορούσε να απαγορεύσει τη δημόσια προβολή μιας ταινίας σε όλη την επικράτεια ή σε ορισμένες περιφέρειες, να αφαιρέσει σκηνές ή διάλογους, ή να αλλάξει τον τίτλο της ταινίας «... εάν κατά τη κρίση της υπάρχουν εν αυτή στοιχεία επιλήψιμα, δυνάμενα να επιδράσουν επιβλαβώς εις την νεότητα ή να επιφέρουν διατάραξιν της δημόσιας τάξεως, ή εφ' όσον προπαγανδίζουν ανατρεπτικάς θεωρίας ή δυσφημούν τη χώρα μας από απόψεως εθνικιστικής ή τουριστικής ή καθ' οιονδήποτε τρόπο υπονομεύουν τας υγιείς κοινωνικάς παραδόσεις του ελληνικού λαού ή καθάπτονται της χριστιανικής θρησκείας». Η άσκηση της λογοκρισίας κινήθηκε σε αυτούς τους άξονες.

Με την ταινία *Τελευταία Αποστολή* του Νίκου Τσιφόρου ξεκινά το 1947 ο μεταπολεμικός ασφυκτικός έλεγχος της λογοκρισίας στον ελληνικό κινηματογράφο. Η ταινία απαγορεύτηκε δυο μέρες μετά την προβολή της, ύστερα από αίτηση του Γενικού Επιτελείου Στρατού και του Υπουργείου Ασφαλείας. Αφορμή στάθηκε η σκηνή που η γυναίκα ενός Έλληνα αξιωματικού γίνεται ερωμένη ενός Γερμανού αξιωματικού. Ο «εθνικόφρων» Τύπος μίλησε για «εσκεμμένη κατασυκοφάντηση του αγωνιζομένου εις το Γράμμο σώματος Ελλήνων αξιωματικών, αντεθνική σκευωρία και κομμουνιστικό δάκτυλο». Ο Γρηγόρης Γρηγορίου υποστηρίζει ότι αιτία της δίωξης ήταν ο Γιάννης Νισύριος, μόνιμος χρηματοδότης του Φίνου, ο οποίος είχε «φουσκωμένο φάκελο στην Ασφάλεια».[77]

Το 1951 η πρωτοβάθμια επιτροπή έκοψε τη φράση «κι όσο θα γίνονται

---

75. Fabre, J. (1965). «Η λογοκρισία σε όλο τον κόσμο». *Τα Θεάματα*, τεύχος 171.

76. Χαραλάμπης Δ. (1985). *Στρατός και πολιτική εξουσία. Η δομή της εξουσίας στην μετεμφυλιακή Ελλάδα*. Αθήνα: Εξάντας, σ. 50.

77. Γρηγορίου, Γ. (1988). *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο. Τα ηρωικά χρόνια*. Αθήνα: Αιγόκερως, σσ. 80-81.

πόλεμοι, τόσο θα πληθαίνουν οι κουλοί και οι σακάτηδες» από την ταινία του Γρηγόρη Γρηγορίου *Το Πικρό Ψωμί*, όμως η δευτεροβάθμια επιτροπή επέτρεψε την προβολή χωρίς περικοπές.[78] Το 1958 απαγορεύτηκε μία βδομάδα μετά την πρώτη προβολή η ταινία *Οι Παράνομοι* του Νίκου Κούνδουρου. Αφορμή στάθηκε η άρνηση του σκηνοθέτη να αφαιρέσει τη σκηνή στην οποία οι χωροφύλακες σκοτώνουν τον έναν από τους παρανόμους τη στιγμή που τρέχει άοπλος προς το μέρος τους για να παραδοθεί, η οποία έθιγε «το ένδοξο σώμα της χωροφυλακής που είχε πάντα μπέσα στο λόγο του».[79]

Το 1961 η αστυνομία διέκοψε την προβολή της ταινίας *Συνοικία Το Όνειρο* του Αλέκου Αλεξανδράκη στον κινηματογράφο Ράδιο Σίτυ, όμως τελικά δόθηκε άδεια προβολής, ενώ η «Επιτροπή Οπτικής Διαφωτίσεως» απαγόρευσε την προβολή των ντοκιμαντέρ *Τα Ματόκλαδά Σου Λάμπουν* του Κώστα Φέρρη και *Σαββατόβραδο* του Πάνου Παπακυριακόπουλου, λόγω «της τουριστικής δυσφημήσεως της χώρας διά της συστηματικής παρουσιάσεως της χειροτέρας μορφής κοινωνικής αθλιότητος διά της απεικονίσεως τρωγλών, συνοικισμών».[80]

Στο σύντομο κεντρώο διάλειμμα υπήρξε μία σχετική χαλάρωση, όμως η λογοκρισία συνέχισε να επεμβαίνει. Το 1964 απαγορεύτηκε η προβολή του ντοκιμαντέρ του Δήμου Θέου και του Φώτου Λαμπρινού *Εκατό Ώρες Του Μάη*, «μία αντικειμενική επισκόπηση των πολιτικών γεγονότων στην Ελλάδα κατά την τελευταία πενταετία με αφετηρία και άξονα αναφοράς τη δολοφονία του συνεργαζόμενου με την ΕΔΑ βουλευτή Πειραιά Γρηγόρη Λαμπράκη».[81] *Το 1965* η λογοκρισία ζήτησε να αφαιρεθεί από την ταινία *Πάρε Το Δάκρυ Μου* του Ηλία Παρασκευά η σκηνή «όπου ο προύχων του νησιού επιτίθεται να βιάση την νέαν και εν συνεχεία την κατεβάζει και την κλειδώνει στο υπόγειο».[82]

Το 1966 απαγορεύτηκε η ταινία *Μπλόκο* του Άδωνη Κύρου, πέντε μήνες μετά την πρώτη προβολή της, με απόφαση του υφυπουργού Προεδρίας Γεωργίου, που ζητούσε «να αφαιρεθή πλάνο τοίχου όπου αναγράφεται κομμουνιστικό σύνθημα (υπογραφή ΕΠΟΝ). Να αφαιρεθούν οι φράσεις "Υπεύθυνος περιοχής" και "αυτή τη δουλειά την κάνω από εικοσαετίας"». Η απαγόρευση, που συνέπεσε με την προβολή της ταινίας στην Εβδομάδα Κριτικής του

---

78. Γρηγορίου, Γ., *ό.π.*, σσ. 112-115.

79. Σολδάτος, Γ. (2002). *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (1900-2000)*, τόμος Γ΄. Αθήνα: Αιγόκερως, σ. 95.

80. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τεύχος 81, 1961, σ. 82.

81. Λαμπρινός, Φ. (2003). «Κινηματογράφος. Η εποχή της καταξίωσης». Στο *Ιστορία του νέου ελληνισμού (1700-2000)*, τόμος Θ΄. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σσ. 229-230.

82. Οι αποφάσεις των επιτροπών λογοκρισίας, όπου δεν αναφέρεται πηγή, προέρχονται από το αρχείο της Γενικής Γραμματείας Τύπου στα Γενικά Αρχεία του Κράτους.

Φεστιβάλ των Καννών, προκάλεσε την αγανάκτηση γνωστών σκηνοθετών και κριτικών του κινηματογράφου, που έστειλαν κείμενο διαμαρτυρίας, το οποίο υπέγραψαν ανάμεσα σε άλλους ο Ζαν Λυκ Γκοντάρ, ο Λουίς Μπουνιουέλ, ο Αλέν Ρενέ και ο Ζορζ Σαντούλ.[83] Την ίδια χρονιά από την ταινία *Η Έβδομη Ημέρα Της Δημιουργίας* του Βασίλη Γεωργιάδη κόπηκε «η σκηνή στρατιώτου εις αυτοκίνητο όπου χαιρετά με γροθιά» και ζητήθηκε «ο μετριασμός σκηνής συγκέντρωσης φοιτητών εις Προπύλαια και απάλειψις πλάνου ομάδων αστυνομικών» και «συντόμευσις του αρχικού πλάνου πορείας».

Με την επιβολή της Δικτατορίας η λογοκρισία επανήλθε δριμύτερη. Ακόμα και ο Σάββας Κωνσταντόπουλος, ο θεωρητικός της Χούντας, παραδέχτηκε ότι «μετά την Επανάστασιν της 21ης Απριλίου καθιερώθη εις την Ελλάδα μία προσωρινή λογοκρισία, λόγω της έκτακτης κατάστασης».[84] Ωστόσο, στον κινηματογράφο η κατάσταση δεν άλλαξε δραματικά. Όπως σχολίασε, ίσως κάπως υπερβολικά, ο Γρηγόρης Γρηγορίου, «η λογοκρισία δεν μπορούσε να γίνει χειρότερη από όσο ήταν πριν από την απριλιανή δικτατορία».[85] Η Χούντα προχώρησε στην επανεξέταση των ταινιών που είχαν πάρει άδεια προβολής πριν από το πραξικόπημα. Ταινίες πολιτικά επικίνδυνες όπως οι *Πρόσωπο Με Πρόσωπο* του Ροβήρου Μανθούλη, *Κιέριον* του Δήμου Θέου και *Οι Βοσκοί Της Συμφοράς* του Νίκου Παπατάκη απαγορεύτηκαν,[86] ενώ έγιναν περικοπές σε πολλές παλιότερες ταινίες. Ενδεικτικά από την ταινία *Αγάπη Που δεν Σβήνει Ο Χρόνος* του Γιώργου Ζερβουλάκου κόπηκαν: «... πάσης φύσεως συγκεντρώσεις και διαδηλώσεις. Συνάντησις ΕΔΑ για την ειρήνη [...] Σκηνή προ φυλακών που λέγει "Φυλακές Κρατουμένων Πολιτικών Προσώπων Εμφυλίου Πολέμου"», ενώ από την ταινία *Η Έβδομη Ημέρα Της Δημιουργίας* κόπηκε η σκηνή του συλλαλητηρίου. Από την ταινία *Όταν Σημάνουν Οι Καμπάνες* του Στέλιου Τατασόπουλου αφαιρέθηκε «η πρώτη σκηνή της Απελευθέρωσης των Αθηνών με τα πλήθη, διότι υπάρχουν πανό με σφυροδρέπανα», ενώ από την ταινία *Η Αθήνα Μετά Τα Μεσάνυχτα* του Αριστείδη Καρύδη-Φουκς κόπηκε η συναυλία του Θεοδωράκη. Το 1969 από το σενάριο της ταινίας *Ξύπνα, Βασίλη* του Γιάννη Δαλιανίδη κόπηκαν οι φράσεις «τσανακογλείφτη της μπουρζουαζίας. Η επανάσταση θα γίνει, γιατί είναι ιστορική ανάγκη. Θα τους τσακίσουμε όλους τους εργοδότες εκμεταλλευτές και απατεώνες», ενώ από την *Ανοιχτή Επιστολή* του Γιώργου Σταμπουλόπουλου οι φράσεις «έχω έναν

83. Αλεξίου, Φ. (1966). «Το 19ο Φεστιβάλ Καννών». *Επιθεώρηση Τέχνης*, τεύχος 137, σσ. 526-539.

84. Κωνσταντόπουλος, Σ. (1968). *Η αντιδικία μου με την ιντελιγκέντσια*. Αθήνα: Ελεύθερος Κόσμος, σσ. 159-160.

85. Γρηγορίου, Γ. (1996). *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο. Η ιστορία ενός επαγγελματία*. Αθήνα: Αιγόκερως, σ. 114.

86. Κωνσταντόπουλος, Χ. (2006). *Ροβήρος Μανθούλης. Μια ζωή ταινίες*. Αθήνα: Αιγόκερως, σσ. 16-17.

φίλο που εργάζεται στο υπουργείο. Θα του δώσουμε μερικά κατοστάρικα να μας βρη δουλειά» και «δώδεκα χιλιάδες Αμερικάνοι έχουν σκοτωθεί εις το Βιετνάμ, χωρίς να έχουν επιτύχει τίποτα».

Αλλά και μικρές νύξεις που έρχονταν σε αντίθεση με την πολιτική ή την ιδεολογία των χουντικών δεν είχαν καλύτερη τύχη. Ενδεικτικά, το 1967 από την ταινία *Οι Θαλασσιές Οι Χάντρες* του Γιάννη Δαλιανίδη κόπηκε η φράση «Τώρα έχουμε δημοκρατία! Κι ο καθένας κάνει ό,τι θέλει», ενώ από την ταινία *Κοντσέρτο Για Πολυβόλα* του Ντίνου Δημόπουλου κόπηκε «η σκηνή του ραπίσματος του εν στολή λοχαγού υπό της κοπέλας», γιατί δεν συμφωνούσε με την εικόνα του αξιωματικού, που καλλιεργούσε το καθεστώς. Το 1968 από την ταινία *Ο Αχόρταγος* του Ντίμη Δαδήρα κόπηκαν οι φράσεις «Αυτός ο υπουργός είναι γελοίος! Αν δεν ήταν γελοίος, δεν θα γινόταν υπουργός». Το 1972 από την ταινία *Η Ρένα Είναι Οφσάιντ* του Αλέκου Σακελλάριου κόπηκαν οι φράσεις «ούτε ο Κωνσταντίνος να ερχότανε» και «Αριστερός; Και γιατί δεν τον πιάνει η Ασφάλεια», ενώ από την ταινία *Αναζήτησις* του Ερρίκου Ανδρέου κόπηκε το απόσπασμα «σ' όλη μου τη ζωή συναναστρέφομαι εκατομμυριούχους. Ουδείς έμεινε υπό κράτησιν πάνω από μία ώρα».

Στο κλίμα της «ηθικοποίησης» της κοινωνίας έγιναν περικοπές σε παλιότερες ταινίες. Ενδεικτικά, από την ταινία *Ο Λουστράκος* της Μαρίας Πλυτά ζητήθηκε η αφαίρεση του «κατά μέτωπον πλάνο γυμνής κορασίδος εις το λουτρόν», ενώ από την ταινία *Τα Μυστικά Της Αμαρτωλής Αθήνας* του Κώστα Καραγιάννη «να περικοπή πλάνο γυμνού στήθους». Στο ίδιο πνεύμα, από τις ταινίες *Ο Δραπέτης* του Στέλιου Ζωγραφάκη και *Ντάμα Σπαθί* του Γιώργου Σκαλενάκη κόπηκαν ερωτικές σκηνές. Το 1971 απαγορεύτηκε η ταινία *Γεύση Από Ηδονή* του Ηλία Μυλωνάκου «δεδομένου ότι η υπόθεσις και η πλοκή του έργου είναι ανήθικος και υπονομεύει τας υγιείς κοινωνικές και ηθικές παραδόσεις του ελληνικού λαού». Με παρόμοιο σκεπτικό απαγορεύτηκε το 1972 η ταινία *Το Συμπόσιον* του Δημήτρη Κολλάτου, ενώ το 1974 απαγορεύτηκε η ταινία *Σεξομανία* του Δημήτρη Παπακωνσταντή και του Μάριου Ρετσίλα, διότι «εμφανίζει την Ελλάδα ως βάρβαρον χώραν πρωτογόνων και απολίτιστων ανθρώπων».

Η Αριστερά, όπως θα περιμέναμε, σταθερά διαμαρτυρόταν για τις παρεμβάσεις της λογοκρισίας η οποία έβαζε εμπόδια στην ελευθερία των δημιουργών που αμφισβητούσαν την κυρίαρχη ιδεολογία. Ενδεικτικά, το 1954 ο ραδιοφωνικός σταθμός *Ελεύθερη Ελλάδα* κατήγγειλε ότι «οι σεναριογράφοι και οι σκηνοθέτες μας έχουν να αντιμετωπίσουν την πίεση της παπαγικής λογοκρισίας. Πολλά καλά σενάρια, που καταπιάνονται με θέματα παρμένα απ' τη ζωή του λαού μας, καταχωνιάζονται στα συρτάρια της λογοκρισίας»,[87] ενώ το

87. *Η Φωνή της Αλήθειας*, 20/6/1954. Ανακτήθηκε από www.askiweb.gr

1961 η *Επιθεώρηση Τέχνης* ξέσπασε με αφορμή την απαγόρευση της ταινίας *Συνοικία Το Όνειρο* τονίζοντας πως «οι επιτροπές λογοκρισίας συνθλίβουν κάθε γόνιμη προσπάθεια. [...] Λίγο ακόμα κι η κατάσταση ελάχιστες διαφορές θα έχει από την περίοδο της μεταξικής δικτατορίας και της Κατοχής».[88]

Ωστόσο, μολονότι η Αριστερά κατήγγειλε σε υψηλούς τόνους τη λογοκρισία, ζητούσε την κατάργηση μόνο της πολιτικής λογοκρισίας, θεωρώντας πως είναι αναγκαία η άσκηση ελέγχου στις ταινίες. Ενδεικτικά, το 1956 διαβάζουμε στην *Επιθεώρηση Τέχνης*:

«Αναμφισβήτητα πρέπει να ασκείται αυστηρός έλεγχος στις ταινίες, γιατί η επίδραση που ασκούν στην νεολαία –κι όχι μόνο σ' αυτή– οι γκανγκστερικές κι οι χυδαίες ταινίες, που μας έρχονται κατά σωρούς, είναι εξαιρετικά επικίνδυνη. Ο έλεγχος όμως πρέπει να γίνεται μόνο από καλλιτέχνες, κριτικούς, εκπαιδευτικούς και επιστήμονες. Γιατί με τον τρόπο που διενεργείται σήμερα έχει χαρακτήρα πολιτικής λογοκρισίας με αστυνομικά κριτήρια».[89]

Στο ίδιο πνεύμα, ο Μάριος Πλωρίτης το 1965 έγραφε: «Οι λογοκριτικές απαγορεύσεις αποκλείουν έναν μέγιστο κύκλο θεμάτων από τον κινηματογράφο μας. Καθετί που έχει σχέση με την πρόσφατη ιστορία μας, την Αντίσταση, το Κράτος, τα σώματα ασφαλείας, την Εκκλησία, την κοινωνική κατάσταση και τα προβλήματα του τόπου έχει διαγραφεί από τα επιτρεπόμενα του κινηματογράφου μας ». Αντιπρότεινε μάλιστα «μία επιτροπή από παιδαγωγούς και όχι στρατιωτικούς και αστυνομικούς με έργο αποκλειστικά την προστασία της νεανικής ηλικίας κι όχι την αστυνόμευση της τέχνης». [90]

Σε ορισμένες περιπτώσεις, οι άνθρωποι του κινηματογράφου προσπάθησαν να ξεγελάσουν τη λογοκρισία. Ενδεικτικά, το 1958 ο Νίκος Κούνδουρος παρουσίασε τους κυνηγημένους αντάρτες στην ταινία *Οι Παράνομοι* σαν κοινούς εγκληματίες, ενώ το 1966 ο Ροβήρος Μανθούλης δεν υπέβαλε το σενάριο της ταινίας *Πρόσωπο Με Πρόσωπο* στη λογοκρισία και το γύρισμα ξεκίνησε με την άδεια για ένα ντοκιμαντέρ.[91] Ωστόσο, οι δημιουργοί στις περισσότερες περιπτώσεις συμμορφώθηκαν στην υπάρχουσα κατάσταση, προσπαθώντας να εκμεταλλευτούν τα διαστήματα χαλάρωσης. Το 1948 οι παραγωγοί της *Τελευταίας Αποστολής*, μετά την απαγόρευση της ταινίας, τροποποίησαν το σενάριο, ώστε «όχι μόνο να μη θίγεται, αλλά και να υμνείται το πατριωτικό αίσθημα του ελληνικού λαού», και άλλαξαν την εθνικότητα της ηρωίδας, η οποία έγινε Ουγγαρέζα. Η ταινία προβλήθηκε «εις την αρμοδίαν Δευτεροβάθμιαν

88. Μ. Σ. (1961). «Συνοικία το όνειρο και κράτος ο φασισμός». *Επιθεώρηση Τέχνης*, τεύχος 80-81, σσ. 222-223.

89. «Από μήνα σε μήνα» (1956). *Επιθεώρηση Τέχνης*, τεύχος 19, σ. 63.

90. Πλωρίτης, Μ. (1965). «Τι γίνεται με τον ελληνικό κινηματογράφο; Το κράτος ο μεγάλος ένοχος». *Επιθεώρηση Τέχνης*, τεύχος 121.

91. Κωνσταντόπουλος, Χ., *ό.π.*, σ. 15.

Επιτροπήν Ελέγχου Ταινιών» με την παρουσία εκπροσώπων του Γενικού Επιτελείου Στρατού και εξασφάλισε την πολυπόθητη άδεια.[92] Το 1951, όταν εκδηλώθηκε ενδιαφέρον από τη Σοβιετική Ένωση για την ταινία του Γρηγόρη Γρηγορίου *Το Πικρό Ψωμί*, η λογοκρισία απαίτησε να αλλάξει το σενάριο. Ζήτησε ο μικρός γιος να συνεχίσει το σχολείο «για να μην εκτεθεί η πατρίδα μας στα μάτια των ξένων και μάλιστα όταν αυτοί τυχαίνει να είναι κομμουνιστές», όπως σχολιάζει ειρωνικά ο σκηνοθέτης. Ο Γρηγορίου πρόσθεσε έναν επίλογο και η ταινία πήρε άδεια εξαγωγής.[93]

Το 1952 ο Ντίνος Δημόπουλος πρότεινε στον Φίνο ένα σενάριο εμπνευσμένο από τον Εμφύλιο. Ο Φίνος επικαλέστηκε και τη λογοκρισία για να αιτιολογήσει την απόρριψη της πρότασης:

«Και να μου την αφήσει η λογοκρισία (που δεν θα μου την αφήσει), σε ποιο μαγαζί να τη βάλω; Ποιος θα τολμήσει να παίξει μια τέτοια ταινία;»[94]

Είναι αποκαλυπτική για την κατάσταση που επικρατούσε η απάντηση του κινηματογραφικού παραγωγού Τζέιμς Πάρις στην έρευνα της Νατάσσας Μπακογιαννοπούλου στο περιοδικό *Γυναίκα* το 1970:

«Ένας νέος μού διάβασε ένα σενάριο. "Καλό", του λέω. "Πόσα θέλεις;" "Οκτακόσιες χιλιάδες". "Καλά", του λέω. "Πάρε μου πρώτα άδεια από το υπουργείο ότι αυτή η ταινία θα βγη, κι έλα να τη βάλουμε μπροστά". [...] Μην την είδατε την άδεια, μην την απαντήσατε».[95]

Η ένταση και η συχνότητα της λογοκρισίας σχετίζονται με την πολιτική κατάσταση. Ο έλεγχος της λογοκρισίας ήταν ασφυκτικός από το 1945 μέχρι το 1967. Ωστόσο, μέχρι το 1958, όταν ο αυταρχισμός ήταν στο αποκορύφωμά του, έχουμε λίγα κρούσματα λογοκρισίας, διότι οι άνθρωποι του κινηματογράφου απέφευγαν οποιαδήποτε νύξη που θα μπορούσε να προκαλέσει τους λογοκριτές. Η λογοκρισία χαλάρωσε στο σύντομο κεντρώο διάλειμμα από το 1963 μέχρι το 1965. Όμως, αντίθετα με την εικόνα που έχει επιβληθεί εκ των υστέρων, υπήρχε σε γενικές γραμμές συμφωνία για τη λογοκρισία ανάμεσα στη Δεξιά και στην Ένωση Κέντρου μέχρι την επιβολή της Χούντας. Ο Σάββας Κωνσταντόπουλος, ο μετέπειτα θεωρητικός της Χούντας, σχολίαζε ειρωνικά το 1966 ότι η Ένωση Κέντρου δεν μπορεί να κατηγορεί την κυβέρνηση για τη «λογοκρισία επί των στίχων και της μουσικής, διότι και αυτή την ηνέχθη, την διετήρησε και δεν την ανέτρεψε, όταν είχε κατ' επανάληψιν την δύναμιν να το πράξη». [96]

---

92. *Κινηματογραφικός Αστήρ*, τεύχος 638, 1949.
93. Γρηγορίου, Γ. (1988), *ό.π.*, σσ. 112-115.
94. Σολδάτος, Γ. (επιμ.) (2001). *Ντίνος Δημόπουλος*. Αθήνα: Αιγόκερως, σ. 57.
95. Σολδάτος, Γ. (2002), *ό.π.* (υποσημείωση 79), σ. 186.
96. Κωνσταντόπουλος, Σ., *ό.π.*, σσ. 220-221.

Μετά το Πραξικόπημα, η λογοκρισία επανήλθε δριμύτερη. Στον κινηματογράφο, όμως, η κατάσταση δεν άλλαξε δραματικά. Η αλλαγή δεν ήταν ποιοτική, αλλά ποσοτική. Απλώς η Χούντα εφάρμοσε με μεγαλύτερη αυστηρότητα το νομοθετικό πλαίσιο που βρήκε έτοιμο από τις προηγούμενες κυβερνήσεις. Το νέο στοιχείο είναι η αύξηση των παρεμβάσεων της λογοκρισίας για ταινίες που μπορούν «να επιδράσουν επιβλαβώς εις τη νεότητα ή καθ' οιονδήποτε τρόπο υπονομεύουν τας υγιείς κοινωνικάς παραδόσεις του ελληνικού λαού ή καθάπτονται της χριστιανικής θρησκείας», καθώς οι παραγωγοί, για να αντιμετωπίσουν τον ανταγωνισμό της τηλεόρασης, στράφηκαν στην παραγωγή τολμηρών, για τα μέτρα της εποχής, «ερωτικών» ταινιών.

Η αντίδραση απέναντι στη λογοκρισία εκφράστηκε κυρίως από την Αριστερά, που σε υψηλούς τόνους κατήγγειλε την άσκηση πολιτικής λογοκρισίας, όμως δεν αμφισβήτησε συνολικά τη λογοκρισία, καθώς τη θεωρούσε αναγκαία για την προστασία του κοινού και ιδίως των νέων από τις «χυδαίες» ταινίες. Θεωρώ ότι η στάση της Αριστεράς είναι ενδεικτική των πατερναλιστικών αντιλήψεων που τη χαρακτήριζαν. Οφείλεται όμως και στην αμηχανία που προκαλούσαν η σκληρή λογοκρισία και οι διώξεις των αντιφρονούντων καλλιτεχνών στις χώρες του «υπαρκτού» σοσιαλισμού. Ο Κωνσταντόπουλος εκμεταλλευόταν την αμηχανία των περισσότερων αριστερών διανοουμένων και, όποτε εκείνοι διαμαρτύρονταν για τη λογοκρισία, απαντούσε με το στερεότυπο επιχείρημα ότι στη Σοβιετική Ένωση η κατάσταση είναι πολύ χειρότερη.[97]

Μέχρι το 1974 οι άνθρωποι του κινηματογράφου, εκτός από ελάχιστες περιπτώσεις στις οποίες προσπάθησαν να ξεγελάσουν τους λογοκριτές, συμμορφώθηκαν στην υπάρχουσα κατάσταση. Η λογοκρισία είχε ως συνέπεια την αυτολογοκρισία των δημιουργών. Οι περισσότεροι σκηνοθέτες απέφευγαν να ασχοληθούν με επικίνδυνα θέματα. Σε αυτό συντελούσε και η πίεση των παραγωγών, οι οποίοι έτρεμαν ακόμα και στη σκέψη ότι θα είχαν μπλεξίματα με τη λογοκρισία ή, ακόμα χειρότερα, ότι θα απαγορευόταν η ταινία τους, γιατί ιδιαίτερα το τελευταίο θα μπορούσε να προκαλέσει ακόμα και την οικονομική καταστροφή τους. Απέρριπταν οποιαδήποτε πρόταση για ταινία που έκρυβε κινδύνους και πίεζαν τους σκηνοθέτες να αποφεύγουν οτιδήποτε θα προκαλούσε την επέμβαση της λογοκρισίας.

---

97. Κωνσταντόπουλος, Σ., *ό.π.*, σσ. 142-176.

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΤΣΑΠΗΣ

«Θα κλάψουν γυναίκες εξαιτίας της»: Η περίπτωση της ταινίας Εμμανουέλα *στη συγκυρία της Μεταπολίτευσης*

■ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΜΙΑΣ «ΑΤΑΚΤΗΣ ΓΑΛΛΙΔΟΥΛΑΣ»

Τον Ιούνιο του 1974 η ταινία *Εμμανουέλα,* με το σενάριό της να βασίζεται στο ομώνυμο μυθιστόρημα της Εμμανουέλ Αρσάν (Emmanuelle Arsan), που κυκλοφόρησε το 1967, έκανε πρεμιέρα στις γαλλικές κινηματογραφικές αίθουσες και κατέστη γρήγορα διεθνής επιτυχία. Για να πιάνουμε λίγο και το σφυγμό της εποχής, λίγες μέρες αργότερα, σε μία άλλη χώρα του ευρωπαϊκού Νότου, οι ηγέτες της θα επιχειρούσαν πραξικόπημα στην Κύπρο και ακολούθως το δικτατορικό καθεστώς τους θα κατέρρεε βαρύγδουπα. Η ενδιαφέρουσα αυτή σύμπτωση αποτελεί, αν μη τι άλλο, μία εξαιρετική ευκαιρία για να σκεφτεί κανείς τις παράλληλες χρονικά πορείες των δύο κοινωνιών, της γαλλικής και της ελληνικής: Το 1967 δημοσιεύεται στη Γαλλία το μυθιστόρημα *Εμμανουέλα* και το 1974 μεταφέρεται στο κινηματογραφικό πανί. Το 1967 στην Ελλάδα εγκαθιδρύεται η Χούντα των Συνταγματαρχών και το 1974 η χώρα γυρίζει σελίδα.

Η ταινία με πρωταγωνίστρια την αισθησιακή Σύλβια Κριστέλ (Sylvia Kristel) κατέστη πολύ γρήγορα τεράστια επιτυχία. Στη Γαλλία παιζόταν αστα-μάτητα γύρω στα δεκαπέντε χρόνια,[98] στο Παρίσι μάλιστα, όπου συνέρρεαν χιλιάδες τουρίστες από χώρες όπου η ταινία είχε απαγορευτεί, ο αστικός μύθος ήθελε τους κινηματογράφους που «φιλοξενούσαν» την *Εμμανουέλα* να αποτελούν ένα από τα πιο αγαπητά σημεία προορισμού μετά τον Πύργο του Άιφελ, το Λούβρο και τις Βερσαλλίες. Η ταινία, για να ολοκληρώσουμε με τα βασικά, αφηγείται τις ερωτικές περιπέτειες της συζύγου ενός διπλωμάτη στην εξωτική Ινδοκίνα, τη μήτρα του σύγχρονου αντιαποικιακού και αντιιμπεριαλιστικού αγώνα, για να βρέξουμε τα πόδια μας στη θάλασσα της πολιτικής και κοινωνικής ιστορίας. Η βαριεστημένη σύζυγος, λοιπόν, γρήγορα βρίσκει το αντίδοτο στην ανία της σε πλείστες ερωτικές περιπέτειες οι οποίες

98. Σολδάτος, Γ. (2010). *Η ιστορία του γυμνού στον κινηματογράφο.* Αθήνα: Ψυχογιός, σ. 450.

δεν είναι και πολύ σαφές αν αποτελούν «πραγματικότητα» ή συνιστούν τολμηρές φαντασιώσεις της, ένα είδος «ονείρου» που επιχειρεί να εκτονώσει τον ερωτισμό της πρωταγωνίστριας.

«Ο ΛΕΣΒΙΑΚΟΣ ΕΡΩΤΑΣ ΘΑ ΔΙΑΛΥΣΗ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ...»[99]

Όταν στα τέλη Μαρτίου του 1975 η *Εμμανουέλα* κάνει την εμφάνισή της στις σελίδες του ελληνικού Τύπου, η ταινία είχε ήδη προκαλέσει σάλο στις χώρες όπου είχε προβληθεί και κουβαλούσε την φήμη της ταινίας-σκάνδαλο. Μία σειρά από διαφημίσεις την παρουσιάζουν ως θρυλική ταινία, η οποία, στη Γαλλία μάλιστα, είχε πραγματοποιήσει ανεπανάληπτο ρεκόρ εισιτηρίων: ένα εκατομμύριο εννιακόσιες πενήντα χιλιάδες θεατές, ένας αριθμός που, όπως γράφεται, δεν πρόκειται να ξεπεραστεί ποτέ.[100] Η ταινία ξεκίνησε να προβάλλεται τη Δευτέρα 31 Μαρτίου σε δεκατρείς αθηναϊκούς κινηματογράφους, [101] με τις κριτικές των εφημερίδων να είναι αντικρουόμενες σχετικά με το αν ήταν παραγωγή καλλιτεχνικών προδιαγραφών ή ταξινομούνταν στα συνήθη σοφτ πορνό της εποχής, πολλώ δε μάλλον δεδομένης της «επιθετικότητας» που χαρακτήριζε τη σεξουαλική συμπεριφορά της πρωταγωνίστριας και προκαλούσε αμηχανία. Όπως έγραφε, μάλλον θετικά διακείμενος, ο Νέστορας Μάτσας στις σελίδες της *Βραδυνής*, «η ταινία είναι χυδαία, αλλά δεν είναι απωθητική. Διακρίνεται από τον άκρατο ερωτισμό, αλλά πίσω από αυτόν το χείμαρρο του σεξ υπάρχει ένας κάποιος ψυχισμός, η δίψα της νέας κοπέλας να γνωρίσει την ολοκληρωμένη μορφή του έρωτα, που οδηγεί στον παροξυσμό και στην απόλυτη μέθη».[102]

Παρ' όλα αυτά, τα πράγματα δεν εξελίχθηκαν και πολύ καλά για την *Εμμανουέλα.* Η ταινία μετατράπηκε γρήγορα σε προσφιλές θέμα συζήτησης από σχολιαστές των «δημοσίων ηθών», όπως ο νεαρός δημοσιογράφος Γιώργος Τράγκας που ως ειδικός αποφάνθηκε ότι η *Εμμανουέλα* «το πάει σύννεφο» και ότι «μπροστά της η Μαρία Σνάιντερ υπήρξε Αρσακειάδα».[103] Οι αθηναϊκές εφημερίδες έκαναν συνεχή αφιερώματα στην ταινία, αλλά και στο θέμα της «ασυδοσίας του πορνό», με τις απόψεις να είναι μάλλον αρνητικές. Ειδικοί και μη εξέφραζαν τον προβληματισμό τους για τα ήθη που κόμιζε η εκ Παρισίων και μέσω Μπανγκόκ Ολλανδέζα πρωταγωνίστρια (να, λοιπόν, και

---

99. «3 Καθηγητές ερίζουν για την *Εμμανουέλα*». *Απογευματινή*, 17/4/1975.

100. «Η πρωταθλήτρια ταινία στην ιστορία του γαλλικού κινηματογράφου». Έντυπη διαφημιστική καταχώριση στην εφημερίδα *Βραδυνή*, 29/3/1975.

101. Πρόκειται για τους κινηματογράφους Παλλάς, Ορφεύς, Πιγκάλ, Αθηνά, Ελληνίς, Νιρβάνα, Άνεσις, Γρανάδα, Πτι Παλαί, Ρόξυ, Παγκράτιον, Μετροπόλιταν και Μαργαρίτα.

102. «*Εμμανουέλα*, τύψεις και διάστημα». *Βραδυνή*, 1/4/1975.

103. «Μπροστά της η Μαρία Σνάιντερ υπήρξε... Αρσακειάδα». *Βραδυνή*, 1/4/1975.

μία ακόμα ενδιαφέρουσα διάσταση πρώιμης παγκοσμιοποίησης) και την έντονη ανησυχία τους για το «πού (το) πήγαινε η κοινωνία», κατά το κοινώς λεγόμενο. Δημοφιλείς πρωταγωνίστριες του ελληνικού σινεμά, όπως η Αλίκη Βουγιουκλάκη, η Ζωή Λάσκαρη, η Μάρθα Καραγιάννη και η Άννα Φόνσου, δήλωναν εμφατικά πως ποτέ δεν θα λάμβαναν μέρος σε μία τέτοια ταινία, όσα χρήματα και να τους προσφέρονταν.[104] Στο κλίμα των ημερών, ο εκδοτικός οίκος Πλειάς, όχι χωρίς αντιδράσεις,[105] διαφημίζει στις εφημερίδες την κυκλοφορία στην Ελλάδα του μυθιστορήματος *Εμμανουέλα,* με το πραγματικά παράδοξο να φιγουράρει η τελευταία στον κατάλογο των εκδόσεων δίπλα στο *Ζ* του Βασίλη Βασιλικού, στη *Φωτιά* του Δημήτρη Χατζή, στο *Συρματόπλεγμα* του Σπύρου Πλασκοβίτη και στο *Χρέος* του Μίκη Θεοδωράκη.

Μία μόλις μέρα ύστερα από την έναρξη προβολής της ταινίας, στις 2 Απριλίου, ο πρόεδρος της Ανώτατης Συνομοσπονδίας Συλλόγων Γονέων Μαθητών Ελλάδος απέστειλε τηλεγράφημα στον πρωθυπουργό της χώρας, με το οποίο διαμαρτυρόταν έντονα για την χαλαρότητα των αρμοδίων απέναντι στο θέμα της κινηματογραφικής ασυδοσίας.[106] Το τηλεγράφημα που έχει μεγάλο ενδιαφέρον, απεστάλη επίσης στον Ανδρέα Παπανδρέου και τον Γεώργιο Μαύρο (όχι όμως σε αυτούς των κομμάτων της Αριστεράς – κι αυτό επίσης έχει το ενδιαφέρον του), στον Αρχιεπίσκοπο Σεραφείμ, σε τέσσερις υπουργούς της Κυβέρνησης (Προεδρίας, Δημοσίας Τάξεως, Παιδείας και Δικαιοσύνης) και στον Εισαγγελέα του Αρείου Πάγου. Στη διαμαρτυρία του ο πρόεδρος της Ανώτατης Συνομοσπονδίας Συλλόγων Γονέων Μαθητών Ελλάδος ανέφερε πως η «φθοροποιός προβολή αισχροτάτων ταινιών», όπως η *Εμμανουέλα,* «έφερε [τους] Έλληνες γονείς εις δυσβάστακτον άγχος, αφού αδυνατούν [να] επέμβουν ανασχετικώς προς [την] εξελικτικήν πορείαν [των] τέκνων των».[107]

Από κει και πέρα, τα πράγματα γρήγορα πήραν το δρόμο του δικαστηρίου. Την Παρασκευή 11 Απριλίου, με εισαγγελική εντολή,[108] οδηγήθηκαν στο Αυτόφωρο Τριμελές Πλημμελειοδικείο ο εισαγωγέας της ταινίας Β. Μιχαηλίδης και οι έντεκα επιχειρηματίες στους οποίους ανήκαν οι αίθουσες όπου και προβαλλόταν η ταινία. Τρεις ακόμη αιθουσάρχες αναζητήθηκαν για να συλληφθούν, ωστόσο δεν βρέθηκαν και γλύτωσαν το Αυτόφωρο. Είναι χαρακτηριστικό της ταχύτητας με την οποία κινήθηκαν οι αρχές ότι ο εισαγγελέας

---

104. «Εσείς θα παίζατε το ρόλο της Εμμανουέλας; Τι απαντούν οι ωραίες του θεάτρου μας». *Βραδυνή,* 5/4/1975.

105. «Τσεβάς: Να απογορευτεί και το βιβλίο *Εμμανουέλ*». *Απογευματινή,* 25/4/1975.

106. «Δυσβάστακτον άγχος Ελλήνων γονέων για την *Εμμανουέλα*». *Το Βήμα,* 3/4/1975.

107. *Ό.π.*

108. «Εισαγγελική εξέτασις για την *Εμμανουέλα.* 40.000 εισιτήρια σε μία μέρα». *Το Βήμα,* 2/4/1975.

είχε δώσει εντολή να συλληφθούν οι ένοχοι και να κατασχεθούν οι κόπιες της ταινίας το Σάββατο το πρωί, ωστόσο οι αρμόδιοι έπραξαν τούτο δώδεκα ώρες νωρίτερα, το βράδυ της Παρασκευής, με αποτέλεσμα να υπάρξει, όπως έγραφαν την επομένη οι εφημερίδες, μεγάλη «αναστάτωσις μεταξύ των θεατών». Η ταχύτητα με την οποία κινήθηκαν οι αρχές πρέπει να οφείλεται στην τεράστια επιτυχία της ταινίας, για την οποία οι θεατές έκαναν κυριολεκτικά «ουρές» στους κινηματογράφους, παρά το ότι το εισιτήριο (εξήντα δραχμές) ήταν τρεις φορές ακριβότερο του συνήθους: σαράντα χιλιάδες εξακόσια ογδόντα ένα εισιτήρια κόπηκαν την πρώτη μέρα προβολής, τριάντα δύο χιλιάδες εκατόν πενήντα δύο τη δεύτερη και πενήντα χιλιάδες εκατόν εβδομήντα πέντε την τρίτη. Συνολικά μέσα σε μια βδομάδα κόπηκαν περίπου τριακόσιες χιλιάδες εισιτήρια.[109] Γύρω στα δεκαεννιά εκατομμύρια δραχμές υπήρξε ο τζίρος της ταινίας σύμφωνα με τον εισαγωγέα της, ενώ τα κέρδη του Δημοσίου από τους φόρους που αντιστοιχούσαν ξεπερνούσαν σε μία βδομάδα τα οκτώ εκατομμύρια.[110] Καθόλου άσχημα.

Μία μέρα αργότερα, το απόγευμα του Σαββάτου 12 Απριλίου, ξεκίνησε η δίκη του εισαγωγέα της ταινίας και των αιθουσαρχών στο Αυτόφωρο Τριμελές Πλημμελειοδικείο Αθηνών, με την κατηγορία να στηρίζεται στην παράβαση άρθρων του νόμου 5.060/1934 «περί ασέμνων». Η δίκη ξεκίνησε με μπαράζ επιθέσεων από τους βασικούς μάρτυρες κατηγορίας, οι οποίοι επιχείρησαν να τεκμηριώσουν τη φθορά που η ταινία ήταν ικανή να προκαλέσει στην ελληνική οικογένεια: «Ταινία-τορπίλη για την ελληνική οικογένεια» τη χαρακτηρίζουν, καθώς εκτός του ότι προκαλούσε «αηδία και αποστροφή», όπως τονιζόταν, «διέλυε τα θεμέλια του γάμου και γκρέμιζε μέσα σε δύο ώρες ό,τι ένας πατέρας είχε πετύχει μέσα σε δεκαοκτώ χρόνια». Εν κατακλείδι, η *Εμμανουέλα* ήταν μία ταινία που «συνιστούσε στις γυναίκες να γνωρίσουν τον έρωτα χωρίς όρια και φραγμούς».[111]

Η δίκη, ωστόσο, σύντομα διακόπηκε καθώς αποφασίστηκε να κληθούν ειδικοί προκειμένου να γνωμοδοτήσουν σχετικά. Πράγματι, την Τετάρτη 16 Απριλίου η δίκη συνεχίστηκε, αφού κλήθηκαν στο δικαστήριο τα μέλη των Επιτροπών Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών, που είχαν δώσει την έγκριση προκειμένου να προβληθεί η ταινία, τρεις εξέχοντες πανεπιστημιακοί, ο Γιάννης Μόραλης, καθηγητής της ΑΣΚΤ, ο Αριστείδης Σκιαδάς, καθηγητής της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, και ο Ιωάννης Μπακατσούλας, Καθηγητής Εγκληματολογίας της Νομικής Σχολής του ΕΚΠΑ,

---

109. «Μια εβδομάδα αγκαλιά με την Εμμανουέλα». *Ταχυδρόμος*, τεύχος 1.096, 10/4/1975.

110. «Οκτώ εκατομμύρια εισέπραξε το κράτος από την ταινία. Το παράπονο του εισαγωγέως». *Βραδυνή*, 19/4/1975.

111. «Ανήθικη για όλους τους μάρτυρες η *Εμμανουέλα*». *Απογευματινή*, 14/4/1975.

μέλη και οι τρεις τους μιας επιτροπής που συστάθηκε[112] για να εξετάσει αν η *Εμμανουέλα* ήταν «ανήθικη», καθώς και άλλα πέντε άτομα ως μάρτυρες υπεράσπισης ή κατηγορίας. Η ταινία προκάλεσε διάσταση απόψεων και το τελικό πόρισμα της επιτροπής ειδικών κατά πλειοψηφία ήταν ότι η *Εμμανουέλα* ήταν μία ταινία πορνογραφική, που «προσέβαλε βαναύσως την παραδεδεγμένην ηθικήν».[113] Στον αντίποδα του πορίσματος, ο Γιάννης Μόραλης υποστήριξε με θέρμη ότι η ταινία ήταν ένα έργο τέχνης, ανώτερο μάλιστα (θεωρούσε) από τη *Σιωπή* του Μπέργκμαν.[114] Ανάλογες συγκρούσεις προκάλεσε η ταινία και στους άλλους πέντε μάρτυρες, που εκλήθησαν να διατυπώσουν άποψη, όντας όλοι τους σημαντικοί εκπρόσωποι των γραμμάτων και των τεχνών (Σάββας Πυλαρινός, Αλέξης Μινωτής, Νίκος Κούνδουρος, Νέστορας Μάτσας και Ιάκωβος Καμπανέλλης).

Τελευταία σκηνή του «δράματος» που παίχτηκε στην περίπτωση της *Εμμανουέλας* υπήρξε η ειδική προβολή της ταινίας στο πλαίσιο αυτοψίας που ζήτησε ο πρόεδρος του δικαστηρίου, προκειμένου να μορφώσει «ιδίαν γνώμη». Έτσι, την Τετάρτη 16 Απριλίου, με τη δίκη να ολοκληρώνεται το απόγευμα της ίδιας μέρας, πραγματοποιήθηκε προβολή στον κινηματογράφο *Ορφεύς*, την οποία παρακολούθησαν τα τρία μέλη του Πλημμελειοδικείου, ο εισαγγελέας της υπόθεσης, οι δικηγόροι, οι κατηγορούμενοι και όλοι οι δικαστικοί ρεπόρτερ.[115] Όπως γράφει με γλαφυρό τρόπο η *Βραδυνή* την επόμενη μέρα, «όταν τέλειωσε η προβολή και άναψαν τα φώτα, κανείς δεν τόλμησε να ρωτήση την γνώμη του προέδρου. Άλλωστε, δεν χρειαζόταν. Όλοι κουνούσαν τα κεφάλια τους...»[116] Όπως εύκολα μπορεί κανείς να μαντέψει, η ταινία κρίθηκε άσεμνη από το δικαστήριο και με την ίδια απόφαση απαγορεύτηκε η προβολή της. Ωστόσο, οι δώδεκα κατηγορούμενοι απαλλάχτηκαν από τις κατηγορίες, δεδομένου ότι αναγνωρίστηκε ότι δεν είχαν δόλο, καθότι είχαν εξασφαλίσει άδεια προβολής από τις αρμόδιες Επιτροπές Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών. Για τον ίδιο λόγο αποφασίστηκε οι κόπιες της ταινίας να μην καταστραφούν, επιστράφηκαν έτσι στους αιθουσάρχες, οι οποίοι όμως απαγορευόταν στο εξής να προβάλουν την ταινία, μια και αυτή είχε πια κριθεί από το δικαστήριο «άσεμνη».[117]

---

112. «Και Καθηγητές θα κρίνουν την *Εμμανουέλα*». *Βραδυνή*, 4/4/1975.

113. «Στην δίκη της *Εμμανουέλας*. Διαξιφισμοί και... γέλια». *Βραδυνή*, 17/4/1975.

114. «3 Καθηγητές ερίζουν για την *Εμμανουέλα*». *Απογευματινή*, 17/4/1975.

115. «Οι δικαστές είδαν χτες το μεσημέρι την *Εμμανουέλα*. Σε έκτακτη παράσταση-αυτοψία στον *Ορφέα*». *Το Βήμα*, 18/4/1975.

116. «Στο πυρ η *Εμμανουέλα*. Ζητεί ο Εισαγγελεύς». *Απογευματινή*, 18/4/1975.

117. «Η *Εμμανουέλα* άσεμνη για 6 μήνες. Απηλλάγησαν οι κινηματογραφισταί». *Απογευματινή*, 19/4/1975.

■ ΜΕΓΑΛΗ ΤΑΙΝΙΑ, ΜΕΓΑΛΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ

Από τα παραπάνω τίθεται ένα μεγάλο ερώτημα: Για ποιο λόγο η ταινία *Εμμανουέλα* κατέστη ένα τεράστιο θέμα των ημερών; Σε τι οφείλεται ο σάλος που προκλήθηκε, λαμβάνοντας υπόψη τον καταιγισμό ταινιών σοφτ πορνό, που ποτέ δεν υποκίνησαν ανάλογης έκτασης κριτική; Η μία ερμηνεία που μπορεί να δοθεί εκκινεί από τον χώρο των κινηματογραφικών σπουδών. Σύμφωνα με αυτήν, η *Εμμανουέλα* συνιστά μία ταινία-τομή στο χώρο των ερωτικών ταινιών. Ο Γιάννης Σολδάτος γράφει ότι είναι η πρώτη ερωτική ταινία που «απευθύνεται» στις γυναίκες.[118] Τα πορνό της εποχής, σοφτ και μη, ήταν ταινίες που κατά βάση στόχευαν στα πεινασμένα ηδονοβλεπτικά ένστικτα του αντρικού κοινού, ενώ η *Εμμανουέλα* με τον γκλάμουρ και κοσμοπολίτικο ερωτισμό της επιχειρούσε να ελκύσει και γυναίκες θεατές. Ταυτοχρόνως, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι η *Εμμανουέλα* φιλοδοξούσε να είναι μία ερωτική ταινία καλλιτεχνικών προδιαγραφών, που, σε αντίθεση με τις χυδαίες εκδοχές του πορνό, βρήκε τη θέση της στο mainstream κύκλωμα αιθουσών και όχι στα συνήθη «τσοντάδικα» της Ομονοίας ή των συνοικιών. Υπό την έννοια αυτή, η ταινία όντως αντιπροσώπευε μία δυναμική είσοδο του ερωτικού κινηματογράφου και δη του «γυναικείου», αν μπορούμε να τον ορίσουμε ως τέτοιον, στη δημόσια σφαίρα νομιμοποιώντας και επιβάλλοντας τη θεματική και τα προτάγματά του. Πιθανόν η σύγχρονη επιτυχία του της ταινίας *Πενήντα αποχρώσεις του γκρι* ή πιο παλιά του *Sex and the City*[119] να αποτελούν απολήξεις της διαδικασίας αυτής, η οποία βέβαια πηγαίνει ακόμα πιο παλιά από την *Εμμανουέλα,* για να θυμηθούμε περιπτώσεις όπως το βιβλίο *Ο εραστής της λαίδης Τσάτερλυ.*[120]

Ως προς την κοινωνική και πολιτισμική ιστορία θα μπορούσαν να διατυπωθούν δύο παράλληλες που η μία βέβαια δεν αναιρεί την άλλη. Η πρώτη έχει να κάνει με *το ζήτημα της συνέχειας* σε ό,τι αφορά την ιστορία των συμπεριφορών, τις νοοτροπίες και τις όποιες βραδείες αλλαγές πραγματοποιούνταν στο περιθώριο της μεγάλης εξέλιξης που συνιστούσε η Μεταπολίτευση. Αρχές Απριλίου του 1975 και την ελληνική κοινωνία απασχολεί ακόμα η συγκλονιστική αλλαγή στα πολιτικά πράγματα. Το πολιτειακό έχει λυθεί λίγους μήνες πριν, το Δεκέμβριο του 1974, η διαδικασία της αποχουντοποίησης στα πανεπιστήμια είναι ακόμα σε εξέλιξη, φήμες επικρατούν το Μάρτιο για πραξικόπημα που λίγο έλειψε να πραγματοποιήσουν χουντικά «σταγονίδια»,

---

118. Σολδάτος, Γ., *ό.π.*, σ. 450.

119. Για την επιτυχία του *Sex and the City*, βλ. Γαζή, Α. (2012). *Sex and the City. Ταυτότητα και αναζήτηση νοήματος στη μετανεωτερική αφήγηση.* Αθήνα: Μεταμεσονύκτιες Εκδόσεις.

120. Βλ. τις σχετικές επισημάνσεις του Έρικ Χομπσμπάουμ στο Hobsbawm, E. (2010). *Η εποχή των άκρων. Ο σύντομος εικοστός αιώνας (1914-1991).* Αθήνα: Θεμέλιο, σ. 427.

κοντολογίς η νεοσύστατη ελληνική δημοκρατία ήταν ακόμα ένα «έμβρυο στη θερμοκοιτίδα». Στο πλαίσιο αυτό, οι όποιες τομές φαίνεται πως αφορούσαν κατά βάση τα πολιτικά πράγματα, ενώ οι συνέχειες στο κοινωνικό και πολιτισμικό πεδίο δείχνουν επιδεικτικά ακλόνητες. Η περίπτωση *Εμμανουέλα*, λοιπόν, επιβεβαιώνει την άποψη αυτή, καθώς με την προβολή και το σκάνδαλο που προκάλεσε κινητοποιεί-ανασυστήνει ένα σώμα επιχειρημάτων, που λίγους μήνες πριν, στη διάρκεια της επτάχρονης Δικτατορίας, είχαν ενδυθεί το μανδύα της εγκυρότητας. Μάλιστα, εναντίον της *Εμμανουέλας* θα εμφανιστούν εκ νέου οι ίδιοι ακριβώς προβληματισμοί και αφορισμοί που περίπου έναν χρόνο πριν, στη διάρκεια του καθεστώτος Ιωαννίδη, είχαν διατυπωθεί ενάντια στην ταινία *Τελευταίο Ταγκό στο Παρίσι*,[121] αλλά και ενάντια στο *Jesus Christ Superstar*.[122] Και οι δύο αυτές ταινίες είχαν θεωρηθεί «ανήθικες», η δε προβολή τους δημόσιος κίνδυνος, η πρώτη εναντίον της κρατούσας ηθικής και η δεύτερη για το πάντοτε απροστάτευτο και ευρισκόμενο εν κινδύνω ήθος της νεολαίας. Η σχετική αναφορά του Γιώργου Τράγκα ότι μπροστά στην *Εμμανουέλα* η Μαρία Σνάιντερ, πρωταγωνίστρια του *Τελευταίο Ταγκό στο Παρίσι*, ήταν απλώς «Αρσακειάδα» είναι χαρακτηριστική των συνεχειών που βαίνουν απρόσβλητες από την πολιτική τομή, καθώς και των επιχειρημάτων που στη συγκυρία κινητοποιούνται.

Η δεύτερη ερμηνεία για το τι προκάλεσε το σκάνδαλο *Εμμανουέλα* δεν έχει να κάνει με συνέχειες, *αλλά με τομές*. Τομές που δεν είναι ακόμα εμφανείς, ωστόσο πραγματοποιούνται αθόρυβα στο μαλακό υπογάστριο της ελληνικής κοινωνίας και αφορούν τη συγκρότηση μιας γυναικείας ταυτότητας στην Ελλάδα, η οποία δεν έχει ακόμη αποκρυσταλλωθεί. Η ταυτότητα αυτή θα υπάρξει ιδιαίτερα εμφανής την επόμενη δεκαετία, όταν, μέσα στα παράδοξα της πασοκικής διακυβέρνησης, η σκλήρυνση του αντιδεξιού λόγου και η «δικαίωση» της Αριστεράς θα βαδίσουν χέρι χέρι με την έλευση στο προσκήνιο συμπεριφορών και μοντέλων ζωής που κινούνται στην αντίθετη κατεύθυνση, σμιλεμένες στον άξονα ενός ηδονιστικού ατομικισμού. Σε ό,τι αφορά τις γυναίκες θεωρώ ότι η *Εμμανουέλα* «φέρνει» στην Ελλάδα ένα μοντέλο γυναικείας συμπεριφοράς, το οποίο νομιμοποιεί με την παγκόσμια επιτυχία της. Δεν το νομιμοποιεί ως «ορθή συμπεριφορά», νομιμοποιεί σίγουρα όμως την ύπαρξή του. Την επικυρώνει. Η *Εμμανουέλα* λειτουργεί φυγόκεντρα από το κυρίαρχο δίπολο, τόσο από το μοντέλο της καλής μάνας-ηθικής συζύγου-νοικοκυράς,

---

121. Βλ. σχετικά, «Αυτή την ταινία δεν θα την δούμε». *Ταχυδρόμος*, τεύχος 986, 2/3/1973 και «Το *Ταγκό*: Μας αναστάτωσε, αλλά... Δυο γεγονότα στη ζωή της Αθήνας». *Ταχυδρόμος*, τεύχος 1.036, 15/2/1974.

122. Αναλυτικά για την περίπτωση της ταινίας αυτής και το λογοκριτικό επεισόδιο, στο Κατσάπης, Κ. (2013). *Το «πρόβλημα νεολαία». Μοντέρνοι νέοι, παράδοση και αμφισβήτηση στη μεταπολεμική Ελλάδα*. Αθήνα: Απρόβλεπτες Εκδόσεις, σσ. 533-546.

που έχει ενσωματώσει σύμφωνα με το φροϊδικό Υπερεγώ τις επιταγές του ελληνοχριστιανισμού, όσο και πέρα από την εξίσου κραταιά τη συγκεκριμένη περίοδο ταυτότητα της αριστερής γυναίκας που είναι ολοκληρωτικά αφοσιωμένη στον αγώνα για την κοινωνική αλλαγή. Η *Εμμανουέλα* δεν είναι τίποτε από όλα αυτά. Επιζητεί την ηδονή αδιαφορώντας για οτιδήποτε άλλο. Στα μέσα του '70, ακόμα και η απεικόνιση των κατοίκων της Ινδοκίνας ως σεξουαλικών «παιχνιδιών», υπηρετών ή απλώς ως βιαστών είναι χαρακτηριστική του «τρολαρίσματος», αν λάβει κανείς υπόψη του την παγκόσμια απήχηση του –εν εξελίξει ακόμα το 1973-1974– αγώνα των Βιετναμέζων ενάντια στην αποικιοκρατία.

Ωστόσο, η *Εμμανουέλα* δεν είναι μία ταινία προπαγανδιστική ενάντια στην πολιτική στράτευση. Δεν εξαίρει τον «αγώνα του ελεύθερου κόσμου» εναντίον του «επάρατου κομμουνισμού». Δεν είναι μία «Τζέιμς Πάρις», άλλων μεγεθών βεβαίως, υπερπαραγωγή. Η *Εμμανουέλα* δίνει σάρκα και οστά σε ένα μοντέλο γυναίκας που αδιαφορεί για όλα αυτά. Είναι η γυναίκα των καιρών, η γυναίκα της ντίσκο και του «Studio 54», η καλά αμειβόμενη γυναίκα, χειραφετημένη από τον *breadwinner*-αφέντη σύζυγό της. Ως εκ τούτου, η ταινία με τα μηνύματά της, εκτός του ότι ηθικά σοκάρει, μένει ιδεολογικά μετέωρη και απολύτως ανυπεράσπιστη. Καμία σοβαρή αντίρρηση δεν διατυπώνεται σχετικά με το δικαίωμα στην καλλιτεχνική έκφραση που καταπνίγεται, εκτός από μεμονωμένα άτομα που δεν εκφράζουν όμως παρά μόνο τον εαυτό τους.[123] Η *Εμμανουέλα* φαίνεται πως αντιστοιχεί σε ένα νέο μοντέλο γυναικείας συμπεριφοράς που είναι ένα «ρούχο άβολο» και γι' αυτό προκαλεί αμηχανία, πολλώ δε μάλλον όταν συμπτωματικά η προβολή της πραγματοποιείται σε μία χρονιά που έχει ανακηρυχθεί «Διεθνές Έτος της Γυναίκας».[124] Πολιτικά, αυτό που πριμοδοτεί δεν είναι οικείο ούτε στην παραδοσιακή Δεξιά του Κατηχητικού και της αυστηρής εγκράτειας, ούτε στη θριαμβεύουσα Αριστερά που θέλει τη γυναίκα σίγουρα σεξουαλικά δραστήρια, αλλά με μία συμπεριφορά που τέλος πάντων να έχει και τα όριά της, όρια που θα ευθυγραμμίζονται με την κρίσιμη για την ελληνική κοινωνία και το «κίνημα» έννοια του «ήθους». Η *Εμμανουέλα* είναι κάτι άλλο, κάτι καινούργιο. Είναι απλώς μια τσούλα, μια απολίτικη ηδονίστρια που αδιαφορεί για οτιδήποτε πλην της ευχαρίστησης που βρίσκει στο σεξ.

---

123. Βλ. σχετικά, Γρηγοριάδης, Σ. «Η Επιτροπή εγκρίνει, αλλά εγώ σε συλλαμβάνω». *Ταχυδρόμος*, τεύχος 1.127, 4/12/1975, καθώς και «Η λογοκρισία ξαναβγήκε από τον τάφο της». *Ταχυδρόμος*, τεύχος 1.097, 17/4/1975.

124. Το περιοδικό *Εκκλησία*, επίσημο βήμα της Ιεράς Συνόδου, αναφέρεται εκτεταμένα στο ζήτημα, συνδέοντας τη διαδικασία χειραφέτησης της γυναίκας με πλείστα προβλήματα που έχουν ανακύψει και συνδέονται, κατ' αυτήν, με την υποχώρηση του χριστιανικού μοντέλου γυναικείας ταυτότητας. Βλ. σχετικά, «Επί τη λήξει του Διεθνούς Έτους Γυναικός». *Εκκλησία*, τεύχος 22-23, 1-15/12/1975.

Τι μπορεί να σημαίνει αυτό τη δεδομένη στιγμή, με μία πολιτικοποίηση που σαρώνει τα πάντα, σε μία χώρα συλλογικής «επαγρύπνησης», καθώς είναι ακόμα ζητούμενο αν οι δημοκρατικοί θεσμοί θα στεριώσουν, είναι εύκολο να το καταλάβουμε. Το μοντέλο που φέρνει η *Εμμανουέλα* είναι κυριολεκτικά εκτός τόπου και χρόνου. Θα λέγαμε ότι ανθρωπολογικά είναι πολύ κοντά σε ό,τι αποθέωσε, από τις αρχές όμως της επόμενης δεκαετίας, ο νεοφιλελευθερισμός. Ίσως λοιπόν δεν είναι σύμπτωση που η μόνη ερώτηση που διατυπώθηκε στη Βουλή σχετικά με την «απαράδεκτη επέμβασιν της δικαστικής εξουσίας», όπως αναφέρεται, «σε θέματα καλλιτεχνικής και ηθικοπλαστικής φύσεως» υπογράφηκε από βουλευτές οι οποίοι τα επόμενα χρόνια θα πρωτοστατήσουν στην έλευση των ιδεών του νεοφιλελευθερισμού στην Ελλάδα, όπως, μεταξύ άλλων, ο Ανδρέας Ανδριανόπουλος και ο Βασίλης Κοντογιαννόπουλος. Σε σχετική ερώτησή τους οι βουλευτές ζητούσαν την απόσυρση του προπολεμικού νόμου και την κατάρτιση ενός σύγχρονου νόμου περί «πορνογραφίας», στον οποίο θα είχαν ενσωματωθεί όλες οι σύγχρονες εξελίξεις των «κοινωνικοηθικών συνθηκών».[125]

Εν κατακλείδι, η ταινία *Εμμανουέλα* την άνοιξη του 1975 αποτέλεσε ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον περιστατικό λογοκρισίας στην Ελλάδα με πολλαπλές αναγνώσεις για τον σύγχρονο ερευνητή. Σε μία χώρα που τη δεδομένη στιγμή είχε σε πρώτο πλάνο τους δικούς της ήρωες (έναν χρόνο αργότερα, την Πρωτομαγιά του 1976, η Ελλάδα θα θρηνήσει το χαμό του πιο εκλεκτού παιδιού της), η ταινία κατάφερε να δημιουργήσει τον δικό της ιδιότυπο μύθο και να γίνει εφεξής συνώνυμο του ηδονισμού, πράγμα που ωραία αποδεικνύει το παρακάτω ειδησάριο για τη σύλληψη ενός μεσόκοπου τεχνίτη στους Αμπελοκήπους, όταν αυτός προκάλεσε μεγάλη φασαρία σε φαρμακείο που δεν του προμήθευε, όπως ζητούσε, διεγερτικά για τη λίμπιντό του φάρμακα: «Δεν τον συγκίνησε η *Εμμανουέλα* και έψαχνε για διεγερτικά» επισημαίνει η εφημερίδα![126]

---

125. «Και ερώτησις στην Βουλή για την *Εμμανουέλα*». *Βραδυνή*, 18/4/1975.
126. «Δεν τον συγκίνησε η *Εμμανουέλα* και έψαχνε για διεγερτικά». *Το Βήμα*, 22/4/1975.

[II]
ΒΛΑΣΦΗΜΙΕΣ

Εισαγωγικό σημείωμα

Η Εκκλησία θα έλθει σε πολλές συγκρούσεις με το κίνημα των ανθρωπίνων δικαιωμάτων.
Η Εκκλησία όχι μόνο δεν αντιτίθεται στα δικαιώματα του ανθρώπου, αλλά τα υπερβαίνει,
αφού στη θέση των δικαιωμάτων, δηλαδή μιας νομικής αντίληψης,
Εκείνη προτάσσει τη διακονία. Στη θέση των όσων ο νόμος επιτρέπει,
Εκείνη προτάσσει την ελεύθερη υπηρεσία και αφοσίωση.
Όμως, η Εκκλησία δεν μπορεί να δεχθεί αυτό που μέσω του κινήματος των δικαιωμάτων
προωθεί ο άρχων του κόσμου τούτου: την κατάργηση της αμαρτίας.
Αυτό που θέλουν να εμφανίσουν ως δικαίωμα δεν είναι ο σεβασμός του ανθρωπίνου προσώ-
που, αλλά η εξαλλοίωσή του, η απαγόρευση να συναισθάνεται ο άνθρωπος
την αδυναμία του έναντι του Θεού, την αμαρτωλότητά του. Μεθοδεύεται, λοιπόν,
η αδυναμία του ανθρώπου να μετανοεί και να συγχωρείται. Με άλλα λόγια,
μεθοδεύεται η κατάργηση της ηθικής συνείδησης και η αντικατάστασή της
από νομικούς κανόνες. Στον κόσμο που ετοιμάζουν, δεν θα υπάρχουν πλέον αμαρτίες,
αλλά μόνο παραβάσεις του νόμου. Σε αυτή τη μετατροπή του ανθρώπου
σε υποζύγιο του Διαβόλου ασφαλώς και ανυποχώρητα θα αντιταχθεί η Εκκλησία.
Δεν έχει σημασία ποιοι νόμοι θα ψηφισθούν. Κι αν νομοθετηθεί
η κατάργηση της ηθικής συνείδησης, κι αν ακόμη τα σχέδια του πονηρού περάσουν.
Ακόμη χειρότερα γι' αυτόν, αφού η Εκκλησία θα μένει πλέον
ο μόνος και άγρυπνος φάρος της συνείδησης.
ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΣ (2006)[127]

Η ποινικοποίηση πρακτικών που εκλαμβάνονται ότι προσβάλλουν τα θεία αποτελεί παγίως μία εστία λογοκρισίας. Στη μεσαιωνική Ευρώπη, η βλασφημία οδηγούσε τους ανθρώπους στην πυρά, σήμερα σε κάποια κράτη μπορεί να οδηγήσει σε ποινικές καταδίκες αλλά και έντονη κοινωνική κατακραυγή εξαιτίας του ότι η βλασφημία θίγει τη θρησκευτική πίστη, αλλά και δημιουργεί προβλήματα στην κοινωνική ειρήνη. Στο κεφάλαιο αυτό σταχυολογούνται περιπτώσεις όπου η –εκλαμβανόμενη ως βλάσφημη– φύση μιας δημιουργίας

127. Απόσπασμα ομιλίας στην Πολιτιστική Αμφικτυονία, 2006. Ανακτήθηκε στις 23/6/2006 από http://goo.gl/8O4MM2

ή μιας εκφοράς λόγου οδηγεί στην αναμέτρηση με την ελεύθερη δημιουργία, εξαναγκάζοντας πολλές φορές τη δεύτερη σε άτακτη οπισθοχώρηση. Άλλοτε πάλι, όχι απαραιτήτως. Όπως γράφει ο Δημήτρης Δημούλης σε έναν παραβολικό αναστοχασμό των σταθμίσεων μεταξύ της ελευθερίας και της απαγόρευσης, πάντοτε οι «εμπλεκόμενοι [...] συμμετέχουν σε έναν πολιτικό αγώνα, με σκοπό τη μετατόπιση ορίων και συσχετισμών δύναμης». Ο πολιτικός χαρακτήρας των επιδίκων της αντιπαράθεσης αναδεικνύεται κατεξοχήν στα κείμενα του κεφαλαίου. Ειδικότερα, η Ορσαλία-Ελένη Κασσαβέτη καταγράφει αναπαραστάσεις του Κλήρου στον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο και στη βιντεοπαραγωγή της δεκαετίας του ’80, από την αντιμετώπιση των οποίων προκύπτει επιλεκτική καταστολή της κινηματογραφικής έκφρασης από την Εκκλησία, διά της οποίας αναδεικνύεται η σχετικότητα της ελευθερίας των ορίων της τέχνης. Με τη σειρά του, ο Νίκος Ποταμιάνος αναφέρεται στους κανόνες, στις απαγορεύσεις και στην αυτολογοκρισία στο Καρναβάλι της Αθήνας από τα τέλη του 19ου αιώνα ως τις αρχές του 20ού, παρακολουθώντας τη μετάλλαξη από τη λαϊκή παράσταση και τους δικούς της φραγμούς στην αστική κουλτούρα που ηγεμονεύει αργότερα εισάγοντας αντίστοιχους κώδικες περιορισμών. Τέλος, ο Κωνσταντίνος Βαφειάδης αποδίδει μία δική του βιωματική (καθώς ο ίδιος υπέστη λογοκριτικούς καταναγκασμούς ως αγιογράφος) και αναλυτική συνάμα αναπαράσταση της εικαστικής μορφής ως ιδεολογήματος στην εκκλησιαστική εικόνα, στο ιδεολογικό περιβάλλον του «βυζαντινισμού» και του καθεστωτισμού της ελληνικής Εκκλησίας, που διατρέχει την ιστορία της και τις σχέσεις με οποιαδήποτε μορφή αισθητικής έκφρασης η οποία δεν έχει την έγκρισή της.

Η ελληνική έννομη τάξη είναι μία από τις λιγοστές ευρωπαϊκές που κρατά ενεργό το ποινικό αδίκημα της βλασφημίας, γεγονός που δημιουργεί ασύμμετρες και απολύτως αναχρονιστικές απειλές στην ελευθερία της έκφρασης. Το αδίκημα αυτό είναι μία επιβίωση προνεωτερικών καιρών. Αν κάποιο πρόσωπο θίγεται από έναν λόγο ή μία καλλιτεχνική δημιουργία, μπορεί απλώς να χρησιμοποιήσει διατάξεις του Ποινικού Κώδικα που προστατεύουν την τιμή και την υπόληψή του. Το αδίκημα της βλασφημίας, για το λόγο αυτόν, είναι απολύτως θεμιτό να καταργηθεί. Όποιος βλασφημεί, στην Κόλαση μπορεί να πάει. Φυλακή δεν μπορεί.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΗΜΟΥΛΗΣ

*Welcome to Dismaland: Εξουσία με μορφή ελευθερίας στο παράδειγμα της ελευθερίας της τέχνης**

■ ΓΙΑ ΜΙΑ ΟΝΤΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ

Οι περί λογοκρισίας ακαδημαϊκές αναφορές επικεντρώνονται συνήθως στην ανάλυση των ειδών της (αυτο- ή ετερο-, επίσημης ή ανεπίσημης) λογοκρισίας, στην απαρίθμηση και στο σχολιασμό υποθέσεων λογοκρισίας, καθώς και στη σκέψη γύρω από τα όριά της. Οι πολιτικές συζητήσεις περί λογοκρισίας επικεντρώνονται στην αποτίμησή της (συνήθως αρνητική), εμφανίζοντάς την ως σύμβολο αυταρχισμού ή κατάπτωσης ενός καθεστώτος. Είναι λιγότεροι, αλλά όχι αμελητέοι εκείνοι που επιχειρηματολογώντας σε πολιτικό επίπεδο θεωρούν τη λογοκρισία (εντός κάποιων ορίων) αναγκαίο μέσο για την προστασία αξιών (ηθική, θρησκεία, προστασία των παιδιών, εξειρήνευση).

Το παρόν κείμενο εστιάζεται στο καλλιτεχνικό πεδίο, συμπεριλαμβανομένης της σάτιρας, με σκοπό να εξετάσει κάτι που θεωρούμε βασικό και παραμελημένο: την *οντολογία* της λογοκρισίας, δηλαδή την απάντηση που δίνεται στο ερώτημα «τι είναι λογοκρισία». Αν συμβουλευτούμε λεξικά και ειδικές μελέτες, διαπιστώνουμε ότι υπάρχει ομοφωνία για τον ορισμό. Η λογοκρισία θεωρείται μέσο παρέμβασης που έχει σκοπό να απαγορεύσει ορισμένο λόγο, πράξη ή δράση. Αυτός ο ορισμός μάς φαίνεται προβληματικός διότι εμφανίζει τη λογοκρισία ως κάτι αρνητικό, ενώ στην πραγματικότητα η λογοκρισία παράγει πολιτικά (και αισθητικά) αποτελέσματα, ακριβώς όπως και ο λόγος, η πράξη ή η δράση που λογοκρίνεται. Ένας εισαγγελέας που απαγορεύει την προβολή μιας ταινίας και ένας χριστιανικός όχλος που επιτίθεται σε ηθοποιούς διαλύοντας μία θεατρική παράσταση παράγουν αποτελέσματα, προφανώς διαφορετικά από εκείνα που θέλησαν να παραγάγουν οι συντελεστές των έργων, αλλά εξίσου «θετικά» (με την έννοια της παραγωγής-δράσης).

Λαμβάνοντας υπόψη τη «θετικότητα» της λογοκρισίας, πρέπει να την ορίσουμε ως απόφαση και πράξη που εκφράζει πολιτικές (ορισμένοι θα πουν αξιακές) επιλογές, ακριβώς όπως και η δράση που συνιστά αντικείμενο της

---

* Για την πολλαπλή συνδρομή στη σύνταξη αυτού του κειμένου ευχαριστώ τον Δημήτρη Χριστόπουλο.

λογοκριτικής καταστολής. Καταστέλλεται κάτι με σκοπό να πάρει τη θέση του κάτι διαφορετικό. Αν ο καλλιτέχνης αντιλαμβάνεται τη δημιουργία του ως έκφραση ελευθερίας, ο λογοκριτής (ανεξάρτητα του αν είναι θεσμικός ή «αυθόρμητος» ή ακόμα και εσωτερικευμένος από τον καλλιτέχνη) επιχειρεί επίσης να εκφράσει κάτι που πηγάζει από τη δική του βούληση ελεύθερης έκφρασης. Αμφότεροι επιχειρούν να μεταβάλουν τα όρια του επιτρεπτού, άρα το συσχετισμό δύναμης μεταξύ ομάδων που θέλουν να επηρεάσουν το δημόσιο πεδίο.

Οι ακόλουθες σύντομες σκέψεις επιχειρούν να δείξουν τη δομική ομολογία της ελευθερίας της τέχνης με τη λογοκρισία και να απαλλάξουν τη σκέψη από μετωνυμίες και ευφημισμούς που βασίζονται σε εσφαλμένες ερμηνείες των αντιπαραθέσεων περί λογοκρισίας.

■ Η ΑΠΟΛΥΤΗ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΕΚΦΡΑΣΗΣ

Οι οπαδοί της ελευθερίας του λόγου επικαλούνται συχνά μία φράση του Γερμανού συγγραφέα Κουρτ Τουχόλσκι. Πρόκειται για την επιλογική και ρητορική ερώτηση σε ένα άρθρο που δημοσίευσε το 1919 σε εφημερίδα του Βερολίνου: «Τι επιτρέπεται να κάνει η σάτιρα; Τα πάντα».[128] Η φράση εκφράζει λακωνικά μία ισχυρή νομική και πολιτική παράδοση που προβάλλει και υπερασπίζει έναν απόλυτο φιλελευθερισμό: Όλα επιτρέπονται στην τέχνη και για την τέχνη. Αυτή η θεώρηση είναι διαρκώς παρούσα στις συζητήσεις και στα σκάνδαλα περί έργων τέχνης και σάτιρας. Ορισμένοι την ασπάζονται ασμένως (*θέση της απολυτότητας*).[129] Άλλοι τη βλέπουν με κριτικό μάτι, ανήκοντας σε δύο υποομάδες. Η πρώτη δέχεται ότι υπάρχουν ισχυροί πολιτικοί και νομικοί λόγοι για την υπεράσπιση της ελευθερίας του λόγου και της τέχνης ακόμα (και ιδίως) όταν ενοχλεί. Θεωρούν, ωστόσο, αναγκαίο να τεθούν περιορισμοί για να αποφεύγονται καταχρήσεις του δικαιώματος (*θέση της αναλογικότητας)*.[130] Η άλλη ομάδα απορρίπτει, για λόγους αρχής, την ελευθερία που ενοχλεί τους άλλους, ασπαζόμενη αντιφιλελεύθερες θέσεις. Δεν προτιμά τη θρησκευτική ή κάποια άλλη συνταγματική ελευθερία. Επιλέγει να υπερασπίσει θεσμούς όπως τη θρησκεία, το έθνος, την οικογένεια ως συλλογικές

---

128. «Was darf die Satire? Alles». Ανακτήθηκε από https://de.wikisource.org/wiki/Was_darf_die_Satire%3F_(Tucholsky)

129. Ενδεικτικό παράδειγμα: Τσακυράκης, Στ. (2006). *Θρησκεία κατά τέχνης*. Αθήνα: Πόλις.

130. Tulkens, F. (2008). "Les conflits entre les droits fondamentaux. Regards croisés sur les articles 9 et 10 da la CEDH". In Venice Commission (ed.). *Tackling blasphemy, insult and hatred in a democratic society*. Strasbourg: Council of Europe, pp. 301-312. Αυτή τη θεώρηση ακολουθεί το μεγαλύτερο μέρος της νομολογίας περί συγκρούσεων τέχνης και άλλων δικαιωμάτων. Βλ. Θεοδόσης, Γ. (2000). *Η ελευθερία της τέχνης*. Αθήνα: Καστανιώτης. Κτιστάκις, Γ. (2004). *Θρησκευτική ελευθερία και Ευρωπαϊκή Σύμβαση Δικαιωμάτων του Ανθρώπου*. Αθήνα: Σάκκουλας.

αξίες που ουδείς δικαιούται να θίγει με σκοπό να εκτονωθεί, να προβληθεί ή και να κερδίσει χρήματα (*θέση του κοινοτισμού*).[131]

Ο κοινοτισμός αμφισβητεί εν γένει τις εννοιολογικές κατηγορίες και τους Λόγους των «δυτικών» human rights, και μπορεί να οδηγεί σε παραληρηματικές θεωρήσεις της κοινωνίας και σε κυριολεκτικά παράλογες δράσεις. Τα παραδείγματα είναι πάμπολλα. Αρκεί να αναφέρουμε τη μανιώδη και βίαιη υπεράσπιση της ασεξουαλικότητας του Ιησού του Ναζωραίου απέναντι σε όσους τον θεωρούν ετεροφυλόφιλο (*Τελευταίος Πειρασμός* του Σκορτσέζε)[132] ή ομοφυλόφιλο (ποίημα του περιοδικού *Gay News*).[133]

Όταν οι φανατικοί κάνουν επεισόδια, βάζουν φωτιές, ξυλοκοπούν, ακόμα και σκοτώνουν τους δημιουργούς και τους οπαδούς της «προσβλητικής» τέχνης, δεν στρέφονται ενάντια σε κάποιον καλλιτέχνη ή σε κάποιο έργο, αλλά ενάντια στο ότι είναι δυνατόν να υπάρξει ένα συνταγματικό δικαίωμα που να θίγει το θεσμό που οι ίδιοι υπερασπίζουν. Αυτό έγινε σαφές σε όλους μετά την επίθεση στο *Charlie Hebdo* τον Ιανουάριο του 2015.[134]

■ ΓΕΛΩΤΟΠΟΙΟΙ;

Ο καλλιτέχνης και ιδίως ο σατιρικός έχει όρια ελευθερίας πολύ ευρύτερα από εκείνα του πολιτικού, του επιστήμονα ή του συζητητή της καθημερινότητας. Αυτό αποτελεί κοινό τόπο και δικαιολογείται με το επιχείρημα ότι η τέχνη έχει ως έναν από τους σκοπούς της να σοκάρει. Αν απαγορευτεί οποιαδήποτε ενοχλητική μορφή τέχνης, το αποτέλεσμα θα είναι ο ακρωτηριασμός της τέχνης.[135]

Αυτό οδηγεί εύκολα στη θέση περί προνομίου της τέχνης και, οριακά, στην προαναφερθείσα θεώρηση περί απολυτότητας του δικαιώματος του

---

131. Δεν γνωρίζουμε στοχαστή που να ασπάζεται σαφώς αυτή τη θέση. Συνιστά, όμως, το νοητικό θεμέλιο των φανατικών και συχνά βίαιων αντιδράσεων κατά της βλασφημίας.

132. Η προβολή της ταινίας προκάλεσε έντονες διαμαρτυρίες και οδήγησε φανατικούς χριστιανούς σε βαιότητες. Σε ορισμένα κράτη, απαγορεύτηκε η προβολή. Για την ελληνική της περιπέτεια, βλ. Τσακυράκης, Στ., *ό.π.*, σσ. 21-37.

133. Υπόθεση *Whitehouse vs. Lemon* που κρίθηκε από το Ευρωπαϊκό Δικαστήριο Δικαιωμάτων του Ανθρώπου, το 1979. Το κείμενο της απόφασης ανακτήθηκε από http://hudoc.echr.coe.int/eng?i=001-74315

134. Αναλύσεις σε Χριστόπουλος, Δ. (επιμ.) (2015). *«Όλα μπορούν να λεχθούν» ή υπάρχουν «εκείνα που δεν λέγονται»;* Αθήνα: Βιβλιόραμα.

135. Ανάλυση με αναφορά στην ευρωπαϊκή νομολογία, σε Μάλλιος, Β. – Παπαπαντολέων, Κ. (2013). «Σάτιρα και βλασφημία. Οι περιπέτειες ενός δικαιώματος». Στο Ελληνική Ένωση για τα Δικαιώματα του Ανθρώπου (επιμ.). *Ο Θεός δεν έχει ανάγκη εισαγγελέα.* Αθήνα: Νεφέλη. σσ. 28-32. Πολύπλευρη και συγκριτική εξέταση του θέματος, σε Venice Commission (ed.). *Tackling blasphemy, insult and hatred in a democratic society.* Strasbourg: Council of Europe.

καλλιτέχνη. Ας υποθέσουμε ότι οι θέσεις αυτές είναι ορθές.[136] Οι οπαδοί τους πρέπει να παραδεχτούν μία *αυτοϋπονομευτική* συνέπεια. Η κοινωνία που επιτρέπει στον καλλιτέχνη να λέει τα πάντα δεν τον παίρνει στα σοβαρά, σε αντίθεση με τους λοιπούς πολίτες. Και μάλιστα, όσο περισσότερες ασυλίες αναγνωριστούν στον καλλιτέχνη, τόσο λιγότερο στα σοβαρά λαμβάνεται η παραγωγή του.

Η ποιητική άδεια, η ανοχή για τον γελωτοποιό του βασιλιά και για τον τρελό του χωριού είναι μορφές αξιολόγησης της ελευθερίας έκφρασης που εννοιοδοτούν υποτιμητικά ή πάντως συγκαταβατικά τον καλλιτέχνη. Αν ο πολιτικός σχολιαστής δεν μπορεί να πει ατιμώρητα στην τηλεόραση όσα λέει ο Λάκης Λαζόπουλος στο *Αλ Τσαντίρι*, αυτό δείχνει ότι το νομικό πλεονέκτημα του Λαζόπουλου αυτόματα συνδέεται με την κοινωνική κατωτερότητά του. Αν η έννομη τάξη τον έπαιρνε στα σοβαρά, δεν θα του επέτρεπε να λέει όσα λέει. Αυτό ακριβώς κατανοούν οι δεξιοί πολιτικοί που, θεωρώντας το *Αλ Τσαντίρι* πολιτική εκπομπή υπέρ του ΣΥΡΙΖΑ, διαμαρτύρονται. Όντως, αν ο Λαζόπουλος δεν είναι επιθεωρησιακός καλλιτέχνης, αλλά πολιτευτής, πρέπει να εφαρμοστούν άλλα κριτήρια. Συνεπώς, καθοριστικό δεν είναι το υποκείμενο «Λαζόπουλος» ούτε το μέσο «τηλεοπτική εκπομπή», αλλά το είδος λόγου που σε ορισμένες συνθήκες θεωρείται σατιρικό ή όχι.[137]

Αυτό δημιουργεί μία τριμερή κατάταξη Λόγων και δράσεων: ιδιωτικών, δημόσιων (πολιτικών, ακαδημαϊκών) και σατιρικών-καλλιτεχνικών. Σε καθεμιά περίπτωση εφαρμόζονται διαφορετικά κριτήρια αξιολόγησης του επιτρεπτού. Η αντιστοίχιση του βαθμού ανοχής και της «σοβαρότητας» πρέπει να συνυπολογίζεται στις συζητήσεις και τις σταθμίσεις περί τέχνης, μια και η εδραίωση της ελευθερίας του λόγου των καλλιτεχνών συχνά αποδεικνύεται πύρρεια, με σοβαρές πολιτικές συνέπειες.

■ ΑΤΟΠΕΣ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟΠΟΙΗΣΕΙΣ ΣΤΙΣ ΣΥΓΚΡΟΥΣΕΙΣ ΠΕΡΙ ΤΕΧΝΗΣ

Στις συζητήσεις και στα σκάνδαλα περί τέχνης εμφανίζονται επί σκηνής υποκείμενα. Κάποιοι δρουν καλλιτεχνικά, ορισμένοι πολιτικοί παράγοντες και πιστοί αντιδρούν, μερικοί διανοούμενοι και δημοσιογράφοι υπερασπίζουν τους καλλιτέχνες. Αν αναλύσουμε τις εν λόγω «περιπτώσεις» και

---

136. Προσωπικά, θεωρώ αρμόζουσα στα συνταγματικά κράτη που εγγυώνται την ελευθερία στην τέχνη τη θέση του προνομίου. Πάντως, στο κείμενο αυτό δεν ενδιαφέρει η νομική μεταχείριση του καλλιτέχνη, αλλά οι πολιτικές και κοινωνικές συνέπειες της δράσης του και της πρόσληψής τους από το κοινό.

137. Είναι λίγοι οι ερευνητές που αρνούνται την πολιτική ιδιομορφία της τέχνης, άρα την ύπαρξη σχετικού δικαιώματος, διαφορετικού από την εν γένει ελευθερία του λόγου. Βλ. Τάκης, Α. (2008). *Για την ελευθερία της τέχνης*. Αθήνα: Σαββάλας.

«υποθέσεις»,[138] θα διαπιστώσουμε ότι δεν πρόκειται για άτομα που δρουν ή εμποδίζονται να δράσουν, που καταγγέλλουν ή επικροτούν μία καλλιτεχνική παρέμβαση. Πρόκειται για *διαδικασίες* που βρίσκονται σε διαρκή κίνηση και διαπραγμάτευση.

Η κοινή γνώμη όχι μόνο αγνοεί αυτό το στοιχείο βλέποντας παντού καλά ή κακά υποκείμενα, αλλά και αρέσκεται σε τυποποιήσεις και γενικεύσεις. Σκιαγραφείται έτσι ο ευσεβής πιστός (με το μαχαίρι;), ο ιδεαλιστής (διεστραμμένος;) καλλιτέχνης, ο συμπαθής (κυνικός;) γελοιογράφος, ο φιλελεύθερος (αφελής;) διανοούμενος, ο άθλιος (δικαίως αγανακτισμέ;) τρομοκράτης.

Αυτά τα φανταστικά υποκείμενα χρησιμοποιούνται ακολούθως στην πολιτική αντιπαράθεση και δημιουργούν ταυτίσεις. «Είμαστε» *Charlie*, «είμαστε» αντι-*Charlie* ή ίσως και τα δύο ταυτοχρόνως.[139] Αυτό συμβάλλει στην παγίωση κατηγοριών (οι μουσουλμάνοι, οι καλλιτέχνες, οι φασίστες, οι αριστεροί).

Με άλλα λόγια, οι υποθέσεις ελευθερίας τέχνης αποτελούν μέσα για την επιβεβαίωση στερεοτύπων με υψηλή ιδεολογική φόρτιση. Το πρωταρχικό μέλημα όσων τις αναλύουν πρέπει να είναι η *αποδόμηση* των υποκειμένων για να φανούν οι ουσιαστικοί ρόλοι των διαδικασιών και τα συμφέροντα που εμπλέκονται.

■ Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΔΙΑΜΑΧΗ

Από ρεαλιστική άποψη, μόνο όριο της ελευθερίας της έκφρασης και της τέχνης είναι η πολιτική εξουσία που θα απαγορεύσει κάτι. Αυτό το «κάτι» είναι απρόβλεπτο, δεδομένου ότι αποτελεί προϊόν της διαδικασίας αντιπαράθεσης γύρω από την ύβριν. Οι ηθικοί κανόνες, η ευπρέπεια, οι παραδόσεις, οι επαγγελματικοί κώδικες και τα ανάλογα δεν μπορούν να επιβάλουν a priori σαφή όρια.

Το να είμαστε υπέρ ή κατά ενός καλλιτέχνη σημαίνει απλώς ότι παίρνουμε θέση σε μία πολιτική αντιπαράθεση γύρω από το τι μπορεί να λεχθεί και να γίνει «εδώ και τώρα». Η δε κρατική απόφαση να κλείσει μία έκθεση, να διωχθούν ποινικά οι συντελεστές της ή, αντιθέτως, να χρηματοδοτηθεί ή και να βραβευθεί μία καλλιτεχνική δημιουργία συνιστά συγκυριακή στάθμιση και απόφαση. Τα όρια είναι μία κινούμενη άμμος, αμιγώς πολιτική.[140]

---

138. Η ετυμολογία των λέξεων «περίπτωση» και «υπόθεση» ίσως έχει κάποια (συνδηλωτική) σημασία.

139. Για τα πολιτικά υποκείμενα που παγιώνουν οι υποθέσεις βλασφημίας, βλ. Δημούλης, Δ. (2015). «Το υπέδαφος των αιματηρών βλασφημιών». Στο Χριστόπουλος, Δ. (επιμ.). *«Όλα μπορούν να λεχθούν» ή υπάρχουν «εκείνα που δεν λέγονται»;* Αθήνα: Βιβλιόραμα, σσ. 49-51.

140. Δημούλης, Δ. (2008). «Λογοκρισίες της θειολογίας και σχέσεις κοινωνικής εξουσίας». Στο *Ζιώγας, Γ.* – Καραμπίνης, Λ. – Σταυρακάκης, *Γ.* – Χριστόπουλος, Δ. (επιμ.) (2008). *Όψεις λογοκρισίας στην Ελλάδα.* Αθήνα: Νεφέλη – PLATFORMES. Lunardi, S. – Χριστόπουλος, Δ. – Δημούλης, Δ. (2010). «Όρια της ελευθερίας της τέχνης και του φιλελευθερισμού». *Θέσεις*, τεύχος 113.

Αυτό γίνεται σαφές στην ανάλυση συγκεκριμένων υποθέσεων. Για παράδειγμα, η μελέτη των διαχρονικών τοποθετήσεων της ελληνικής δικαιοσύνης σε υποθέσεις υπέρβασης των ορίων του λόγου έδειξε μία θεμελιώδη διχοτομία.[141] Όταν οι κατηγορούμενοι είναι δεξιών ή και φασιστικών πεποιθήσεων, η δικαιοσύνη δείχνει έναν εξαιρετικά εξεζητημένο νομικό εαυτό. Επικαλείται την αναλογικότητα, τις συνταγματικές αρχές, τον νομικό πολιτισμό, την ευρωπαϊκή νομολογία και άλλα στοιχεία της θεωρίας των θεμελιωδών δικαιωμάτων, με σκοπό να δικαιολογήσει τη δράση των κατηγορουμένων – ακόμα και όταν εκείνοι μιλούν για «υπανθρώπους» και για εχθρούς που πρέπει να εξοντωθούν. Όταν, αντιθέτως, οι κατηγορούμενοι είναι αριστερών πεποιθήσεων ή ανήκουν σε (αντ;)εθνικές μειονότητες, η ελληνική δικαιοσύνη επιμένει στο γράμμα του νόμου, «λησμονώντας» αρχές, θεωρίες και διεθνή νομολογιακά στάνταρντ: Καταστέλλει τις ενοχλητικές εκφράσεις και δράσεις ως προσβάλλουσες την τιμή ή προκαλούσες δημόσια ανησυχία.

Το συμπέρασμα είναι ότι δεν πρόκειται για υποκείμενα, για πράξεις και για ατομικά δικαιώματα που το κράτος αντιμετωπίζει με βάση πάγιους κανόνες. Πρόκειται για διαδικασίες πολιτικής αντιπαράθεσης. Τα δικαστήρια δεν πάσχουν από σχιζοφρένεια. Εκδηλώνουν την αναμενόμενη στο πεδίο αυτό μεροληπτικότητα, δεδομένου ότι ανήκουν στο βαθύ (και βαθύτατα δεξιόκατασταλτικό) ελληνικό κράτος.[142] Ακριβώς όπως οπαδοί της ιδεολογίας «Πίστις και Πατρίς», όπως ο κύριος Αντώνης Σαμαράς διαδήλωναν υπέρ της ελευθερίας λόγου του *Charlie*, ενώ το αναμενόμενο θα ήταν να βρίσκουν αποκρουστικό και ποινικά κολαστέο το περιεχόμενο του εντύπου.

■ ΟΙ ΑΣΥΜΜΕΤΡΙΕΣ

Η περί ελευθερίας της τέχνης αντιπαράθεση χαρακτηρίζεται από ασυμμετρίες που επηρεάζουν το αποτέλεσμα. Η πρώτη είναι η ασυμμετρία πολιτικής ισχύος. Από τη μία πλευρά βρίσκονται καλλιτέχνες, μεμονωμένοι ή πάντως ελάχιστα οργανωμένοι. Απέναντί τους βρίσκονται κράτη και θεσμικά οργανωμένες θρησκείες. Υπάρχουν περιπτώσεις στις οποίες οι καλλιτέχνες υποστηρίζονται ενεργά από κράτη, ΜΜΕ, ακόμα και από λαϊκές κινητοποιήσεις, όπως συνέβη στις υποθέσεις Σατανικών Στίχων και Charlie. Αλλά ο κανόνας είναι η έντονη ασυμμετρία.

---

141. Βασιζόμαστε στην εξαιρετικά τεκμηριωμένη και οξυδερκή εργασία της Κλειώς Παπαπαντολέων. Βλ. Παπαπαντολέων, Κ. (2014). «Η Δικαιοσύνη». Στο Χριστόπουλος, Δ. (επιμ.) (2014). *Το «βαθύ κράτος» στη σημερινή Ελλάδα και η Ακροδεξιά. Αστυνομία, Δικαιοσύνη, Στρατός, Εκκλησία*. Αθήνα: Νήσος, σσ. 166-215.

142. Χριστόπουλος, Δ. (επιμ.) (2014), *ό.π.*

Η δεύτερη ασυμμετρία έγκειται στα μέσα δράσης. Ενώ οι καλλιτέχνες ασκούν άυλη κριτική, οι επικριτές τους ασκούν βία με επιθέσεις λόγω και έργω, και ζητούν το υλικό μέτρο της λογοκρισίας και συχνά του ποινικού κολασμού.

Η τρίτη ασυμμετρία έγκειται στα κίνητρα. Όποιος επικρίνει ή ειρωνεύεται τους Μεγάλους Θεσμούς (Πατρίδα, Θρησκεία, Οικογένεια) έχει συνήθως ευγενή (καίτοι μη αλτρουιστικά) κίνητρα. Ασκεί κριτική γιατί επιθυμεί να συμβάλει στη δημιουργία ενός καλύτερου, μη σκοταδιστικού κόσμου. Δεν αποκλείεται τα κίνητρα να είναι λιγότερο ευγενή (μίσος, επιδίωξη πολιτικής προβολής, ίσως και οικονομικού κέρδους). Σε κάθε περίπτωση, όμως, διαφέρουν ριζικά από τα παγίως ιδιοτελή κίνητρα όσων υπερασπίζουν τους Μεγάλους Θεσμούς.

Πριν επικρίνουμε, λοιπόν, κάποιον καλλιτέχνη για το ότι είναι κακόγουστος ή ξεπερνά τα όρια, πρέπει να λάβουμε υπόψη μας αυτές τις ασυμμετρίες.

■ ΕΥΦΗΜΙΣΜΟΙ

Ο επικρινόμενος ως βλάσφημος καλλιτέχνης εμφανίζει τη δράση του ως άσκηση ελευθερίας και ως ατομική πράξη. Ο επίδοξος ή πραγματικός λογοκριτής προσπαθεί παρομοίως να δικαιολογήσει την παρέμβασή του ως μέσο προστασίας της ατομικής ελευθερίας (συνείδησης, τιμής, αξιοπρέπειας).

Η κριτική σκέψη δείχνει ότι η ατομικότητα και η ελευθερία αποτελούν ψευδώνυμα σχέσεων εξουσίας, που δομούν το επιτρεπτό και το απαγορευμένο και με τον τρόπο αυτό καθορίζουν την κίνηση των υποκειμένων.

Οι εγκαταστάσεις με το όνομα *Dismaland* (*Ζοφερή Χώρα*) αποτελούν μία σαρκαστικά κατοπτρική αναπαράσταση των πάρκων αναψυχής με πρότυπο τη σχεδόν ομόηχη *Disneyland*. Οργανωμένη από τον street artist Banksy, σε εγκαταλειμμένο λούνα παρκ μιας παρακμάζουσας παραθαλάσσιας κωμόπολης της Αγγλίας το 2015, η *Dismaland* επιδιώκει να είναι ένα *bemusement park* το οποίο προσφέρει στους επισκέπτες άθλια εκθέματα, προσβλητικά σουβενίρ και κακόκεφους υπαλλήλους που δείχνουν την αποκρουστική πλευρά της «δυτικής» ελευθερίας και ευημερίας: «a sinister twist on Disneyland».[143]

Δεν είχα την τύχη να επισκεφθώ την *Dismaland*, αλλά τα όσα είδα και διάβασα περί αυτής μου δημιουργούν τη ίδια αίσθηση με τις συζητήσεις περί ελευθερίας και δικαιωμάτων σε θέματα λογοκρισίας και βλασφημίας. Χρησιμοποιείται το λεξιλόγιο των δικαιωμάτων, των αξιών και των ατόμων, ενώ στην ουσία πρόκειται για ρευστές διαδικασίες και για πολιτικές συγκρούσεις.

---

143. Ανακτήθηκε από https://en.wikipedia.org/wiki/Dismaland

Βρισκόμαστε στην *Dismaland* που πολλοί συγχέουν με την *Disneyland* των κυρίαρχων πολιτικονομικών συζητήσεων.

■ ΣΥΝΕΠΕΙΕΣ

Αν οι παραπάνω διαπιστώσεις και η σύγκριση θεωρηθούν πειστικές, προκύπτουν δύο σημαντικές συνέπειες. Η πρώτη έχει νομικό χαρακτήρα με πολιτικές προεκτάσεις. Τα νομικά όρια της ελευθερίας της τέχνης και η πολιτική της υπόσταση διαφέρουν δομικά από τα ισχύοντα για την ελευθερία του λόγου που δεν έχει καλλιτεχνικούς-σατιρικούς σκοπούς. Αυτή η διάκριση αναδιαμορφώνει το νομικό πεδίο πολλών αντιπαραθέσεων που σήμερα συγχέουν τις δύο αυτές μορφές ελευθερίας.

Η δεύτερη συνέπεια έχει καθαρά πολιτικό χαρακτήρα. Η τοποθέτησή μας υπέρ ή κατά της άσκησης της ελευθερίας της τέχνης δεν απορρέει από κάποια αρχή που οι κήνσορες παραβιάζουν (για παράδειγμα, το φιλελευθερισμό ή την ανοχή). Με ανάλογο τρόπο, ο καλλιτέχνης που ενοχλεί κάποιους δεν διαπράττει ύβριν, θίγοντας κάτι ουσιοκρατικά ιερό ή αξιοσέβαστο.

Ό,τι και αν ισχυρίζεται η ουσιοκρατία και η σκέψη της απολυτότητας, ούτε ο καλλιτέχνης ούτε οι αντίπαλοί του προστατεύουν θέσεις, αρχές και αξίες. Δεν πρόκειται για μάχη του Καλού με το Κακό ή του θετικού με το αρνητικό. Όλοι οι εμπλεκόμενοι επιχειρούν να *διευρύνουν* το πεδίο πολιτικής ισχύος τους, μέσω της επιβολής μιας απαγόρευσης ή μέσω της άρσης της. Συμμετέχουν σε έναν πολιτικό αγώνα, με σκοπό τη μετατόπιση ορίων και συσχετισμών δύναμης. Πρόκειται για αντιπαράθεση με δομική ομολογία των σκοπών, χωρίς αυτό να απαλείφει τις ασυμμετρίες που απαριθμήσαμε στην αντίστοιχη υποενότητα.

Με άλλα λόγια, η τέχνη που συγκρούεται με την κοινωνική ηθική ορισμένων ομάδων και με τους Μεγάλους Θεσμούς που την εκφράζουν ασκεί πολιτική με άλλα μέσα. Αυτό δεν είναι κακό και μάλιστα μπορεί να έχει προοδευτικά αποτελέσματα, δεδομένου ότι η ενοχλητική ή βλάσφημη τέχνη καλεί το κοινό να σκεφτεί, να (επι)κρίνει και να δράσει. Ωστόσο, δεν είναι σκόπιμο να τοποθετούμαστε σε συγκρούσεις περί τέχνης (και σάτιρας) με επιχειρήματα ηθικής αρχής ή νομικής ορθότητας μιας καλλιτεχνικής έκφρασης, χωρίς να συνειδητοποιούμε τον πολιτικό χαρακτήρα της αντιπαράθεσης και τα επίδικα αντικείμενά της.

Η *Dismaland* δεν είναι *Disneyland*. Και οι ευφημισμοί δεν είναι κυριολεξίες.

ΟΡΣΑΛΙΑ-ΕΛΕΝΗ ΚΑΣΣΑΒΕΤΗ

Σκάνδαλα, ιερείς και αφορισμοί: Αναπαραστάσεις του Κλήρου στον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο και στη βιντεοπαραγωγή της δεκαετίας του '80

Από τα πρώτα βήματά του, ο κινηματογράφος αποπειράθηκε να καταγράψει τη φυσική πραγματικότητα στις πολυποίκιλες διαστάσεις της: το περιβάλλον, τους θεσμούς, τα ανθρώπινα υποκείμενα και τις δραστηριότητές τους. Ωστόσο, πέρα από τη ρεαλιστική τάση[144] των κινηματογραφικών καταγραφών, ο εκάστοτε δημιουργός παρενέβαινε μέσω της μυθοπλασίας διαπλαστικά, εξασκώντας την αισθητική και την κριτική αντίληψή του για να παρουσιάσει αμφιλεγόμενες θεματικές. Σε αυτό το πλαίσιο, η θρησκεία, η λειτουργία και η επιρροή της αποτέλεσαν ορισμένα από τα θέματα της κινηματογραφικής δημιουργίας, τα οποία συνδέθηκαν συχνά με φαινόμενα καταστολής της ανθρώπινης έκφρασης, τιμωρίας και διασυρμού των ηθικών αυτουργών, καθώς και λογοκρισίας ή απαγόρευσης των καλλιτεχνικών έργων τους.[145]

Σε μία εποχή κατά την οποία η ελευθερία της τέχνης σε όλες τις μορφές της είναι συνταγματικά κατοχυρωμένη, είναι τουλάχιστον ενδιαφέρον να παρακολουθήσουμε τον τρόπο με τον οποίο εκείνη αμφισβητείται υπό την οπτική μιας ανορθολογικής επιχειρηματολογίας κι επιχειρείται εντέλει μέσω της νομικής οδού η αποκατάστασή της. Εν προκειμένω, θα εξεταστεί η κινηματογραφική αναπαράσταση του Κλήρου στον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο και στο εγχώριο βιντεοκύκλωμα της δεκαετίας του '80 με αφορμή το θεατρικό έργο και φιλμ *Ο Άγιος Πρεβέζης*.

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η φαινομενικά απλοϊκή φυσιογνωμία του Έλληνα κληρικού και η διαπραγμάτευσή της από την παλαιό ελληνικό κινηματογράφο υπήρξαν αρκετά διαφορετικές από την αντίστοιχη αμερικανική και ευρωπαϊκή εκδοχή τους: Στην περίπτωση των ΗΠΑ, οι αναπαραστάσεις του Κλήρου στη μικρή και μεγάλη οθόνη συνδέθηκαν εξαρχής με τον τρόπο που η θρησκεία γινόταν αντιληπτή ως ένας εξόχως ζωτικός παράγοντας

144. Kracauer, S. (1983). *Θεωρία του Κινηματογράφου. Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*. Αθήνα: Κάλβος, σσ. 64-68.

145. Βλ. τις περιπτώσεις των φιλμ *The Last Temptation of Christ* (Μάρτιν Σκορτσέζε [M. Scorsese], 1988) και *The Life of Brian* (Μόντι Πάιθον [Monty Python], 1979).

στην οικοδόμηση της κοινωνίας. Στον 20ό αιώνα, η εμφάνιση των ΜΜΕ διαμόρφωσε ένα προνομιακό πολιτισμικό πεδίο, διαμέσου του οποίου οι Αμερικανοί διατύπωσαν και διέδωσαν τις ιερές εκδοχές της ουτοπικής ρητορικής: Η χώρα τους παρουσιαζόταν ως μία αρένα, στην οποία ο Θεός παρείχε όλα τα μέσα στους Χριστιανούς ώστε να διδάξουν το κήρυγμά του στα υπόλοιπα έθνη.[146] Επιτυγχάνοντας έναν ουσιαστικό διάλογο με τα κυρίαρχα *media*, πρωτίστως με την τηλεόραση κι έπειτα με τον κινηματογράφο, η αμερικανική θρησκευτική ρητορική εμβολιάστηκε στις σχετικές αναπαραστάσεις τους, είτε στο πλαίσιο της εξέτασης θρησκευτικών θεμάτων στη μικρή και μεγάλη οθόνη, των επικών αναπαραστάσεων του Ιησού Χριστού[147] ή της παρουσίασης ιερέων, ιδιαίτερα μετά τις σημαντικές αναδιαρθρώσεις της χριστιανικής και κληρικής ζωής που πρότεινε το Δεύτερο Συμβούλιο του Βατικανού, γνωστό κι ως «Βατικανό ΙΙ» (1962). Μάλιστα, οι αναπαραστάσεις του Κλήρου ήταν συχνές στην τηλεόραση,[148] ενώ υπήρξαν περισσότερες στο κινηματογραφικό πεδίο.[149]

Από την άλλη πλευρά, στην Ευρώπη, οι σχετικές αναπαραστάσεις στην τηλεόραση και στον κινηματογράφο διαφοροποιήθηκαν: Στη Μεγάλη Βρετανία, η τηλεοπτική διαπραγμάτευση του Κλήρου έλαβε σατιρικές διαστάσεις,[150] ενώ, με έμφαση σε δραματικά υπαρξιακά και καθημερινά διλήμματα, ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος εξέφρασε με διαφορετικούς όρους τον προβληματισμό του, όπως, για παράδειγμα, στην περίπτωση του ιταλικού Νεορεαλισμού,[151] της γαλλικής μινιμαλιστικής αισθητικής[152] ή στο έργο του Δανού σκηνοθέτη Καρλ Θίοντορ Ντράγιερ (K. T. Dreyer).[153]

Στην περίπτωση της Ελλάδας, η από ιδρύσεως του ελληνικού κράτους

---

146. Schultze, Q.J. (2003). *Christianity & the Mass Media in America Toward a Democratic Accommodation.* Michigan: Michigan State University Press, pp. 1-2.

147. *The Greatest Story Ever Told* (G. Stevens, 1965).

148. Wolff, R. (2010). *The Church on TV: Portrayals of Priests, Pastors and Nuns on American Television Series.* New York: Continuum. Ένα από τα χαρακτηριστικά τηλεοπτικά παραδείγματα είναι η prime-time σειρά του ABC *Going my way* (1962-1963) με πρωταγωνιστή τον χορευτή και ηθοποιό Τζιν Κέλι (Gene Kelly) στο ρόλο ενός νεαρού δυναμικού κληρικού στο παραβατικό Μανχάταν. Παράλληλα, η κωμική διάσταση των θρησκευτικών λειτουργών διατυπώνεται στη σειρά του ABC *The Flying Nun* (1967-1970), στην οποία η ηθοποιός Σάλι Φιλντ (Sally Field) υποδύεται την ιπτάμενη δόκιμη καλόγρια του τίτλου της σειράς και τις καθημερινές της περιπέτειές της σε γυναικείο μοναστήρι στο Πουέρτο Ρίκο.

149. *The Excorcist* (W. Friedkin, 1973) και *The Omen* (R. Donner, 1976).

150. Βλ. τις τηλεοπτικές κωμωδίες καταστάσεων *The Vicar of Dibley* (1994-2007) και *Father Ted Crilly* (1995-1998).

151. *Roma città aperta* (R. Rossellini, 1945).

152. *Journal d'un curé de campagne* (H. Bresson, 1951).

153. *Ordet* (1955).

εθνικοποιημένη και πολιτικοποιημένη[154] Εκκλησία και οι λειτουργοί της εμφανίζονται αρχικά χωρίς συστηματικότητα στις πρώιμες κινηματογραφικές απόπειρες: Για παράδειγμα, στα φιλμ *Μαρία η Πενταγιώτισσα* (Α. Μαδράς, 1929) ή *Αστέρω* (Δ. Γαζιάδης, 1929), παρουσιάζονται ιερείς και μοναχοί στους φυσικούς τους χώρους, στις εκκλησίες και στα μοναστήρια. Μεταπολεμικά, και ιδιαίτερα, από τη δεκαετία του '60 κι έπειτα, οπότε η ελληνική κινηματογραφική βιοτεχνία πραγματοποιεί τα πρώτα ουσιαστικά βήματά της στο χώρο της εμπορικής παραγωγής, η εικόνα του δυναμικού δευτεραγωνιστή ιερέα ή και μοναχού παρουσιάζεται στα κυρίαρχα κινηματογραφικά είδη: στην κωμωδία[155], στο μελόδραμα[156], στην αισθηματική κομεντί[157] και στην περιπέτεια,[158] αλλά και στο αισθηματικό δράμα,[159] όπως εξάλλου και στα ιστορικά-πολεμικά δράματα,[160] ιδιαίτερα κατά την περίοδο της Δικτατορίας. Η σχετική αναπαράσταση του Κλήρου καθ' όλη τη δεκαετία ως και τις αρχές της δεκαετίας του '70 υποδεικνύει όχι μόνο την αξιοποίηση μιας «ηθογραφικής» στρατηγικής, την οποία η ελληνική κινηματογραφία δανείζεται από την εγχώρια λογοτεχνική παράδοση –ο ιερέας ως ο απαραίτητος χαρακτήρας μιας προνεωτερικής μικροκοινότητας–, αλλά και την υποσυνείδητη απόπειρα απαλοιφής κι αποβολής οποιουδήποτε αριστερίζοντος στοιχείου από την κινηματογραφική κατασκευή της ελληνορθόδοξης κοινωνίας. Συνυπάρχοντας από κοινού με τους κινηματογραφικούς αστέρες που κατείχαν την αδιαμφισβήτητη θέση των πρωταγωνιστών, ο ιερέας λειτουργούσε ως ένας χρήσιμος βοηθός που κατοχύρωνε την ανάδειξη της Εκκλησίας ως τον «αυθεντικό εκφραστή αντίστασης που είναι εγγεγραμμένος, υποτίθεται στην αιώνια ουσία του Χριστιανισμού».[161]

Ωστόσο, σε λιγότερο από μία δεκαετία, η τυποποιημένη καλλιτεχνική αναπαράσταση του Κλήρου επρόκειτο να διασαλευτεί με το εκκλησιαστικό σκάνδαλο που ξέσπασε στα τέλη της δεκαετίας του '70 που είχε ως κύριο πρωταγωνιστή τον μητροπολίτη Πρεβέζης, Στυλιανό Κορνάρο. Τα πικάντικα δημοσιεύματα στον λαϊκό Τύπο της εποχής, οι δημοσιογραφικές έρευνες

---

154. Πέττα, Σ. (2010). «Η γοητεία της διάχυτης ελληνορθοδοξίας (1974-2004) (Οι θρησκευτικές μεταμορφώσεις του Έλληνα "τζαμπατζή")». Στο Κούση, Μ. – Σαματάς, Μ. – Κονιόρδος, Σ. (επιμ.). *Εξουσία και Κοινωνία. Δωρήματα στον Κωνσταντίνο Τσουκαλά*. Αθήνα: Καστανιώτης, σ. 407.

155. *Ου κλέψεις* (Ν. Δαδήρας, 1965).

156. Βλ. τα μελοδράματα της ΚΛΑΚ ΦΙΛΜ με πρωταγωνιστή τον ηθοποιό Νίκο Ξανθόπουλο, όπως, για παράδειγμα, *Η σφραγίδα του Θεού* (Α. Τεγόπουλος, 1969) με τον Παντελή Ζερβό στον χαρακτηριστικό ρόλο του ιερέα-βοηθού.

157. *Μανταλένα* (Ν. Δημόπουλος, 1960), *Η νεράιδα και το παλικάρι* (Ν. Δημόπουλος, 1969).

158. *Αδελφός Άννα* (Γ. Γρηγορίου, 1963).

159. *Η κόρη του ήλιου* (Ν. Δημόπουλος, 1971).

160. *Παπαφλέσσας* (Ε. Ανδρέου, 1971) ή *Η γενιά των ηρώων* (Β. Μελισσινός, 1969).

161. Πέττα, Σ. (2010), *ό.π.*, σ. 414.

που εκδόθηκαν περίπου την ίδια περίοδο[162] και η αμφιλεγόμενη καταδίκη του από την Ιερά Σύνοδο ανέδειξαν τον «Ρασπούτιν από την Πρέβεζα»[163] σε ένα πρόσωπο που δημιούργησε ανάμικτα συναισθήματα στους Έλληνες πιστούς. Οι τελευταίοι επρόκειτο να δοκιμαστούν για μία ακόμα φορά, μετά το ανέβασμα του θεατρικού έργου *Ο άγιος Πρεβέζης* (1980) του θεατρικού και κινηματογραφικού σκηνοθέτη Δημήτρη Κολλάτου, ενός δημιουργού που από τη δεκαετία του '60 άσκησε κριτική στην ελληνική κοινωνική δυσλειτουργία, στην παραδοσιακή αγροτική οικογένεια και στα σεξουαλικά ταμπού με το πρώτο του φιλμ μικρού μήκους *Οι Ελιές* (1963) και τη μεγάλου μήκους ταινία του *Ο θάνατος του Αλέξανδρου* (1966).

Με αφορμή τον επί δεκαετίες έκλυτο βίο, τη χουντική συνεργία και τα οικονομικά σκάνδαλα του μητροπολίτη Πρεβέζης, Στυλιανού Κορνάρου, ο Κολλάτος έχτισε έναν άπληστο και λάγνο θεατρικό χαρακτήρα στο «θεατρικό ντοκουμέντο» του. Το θεατρικό έργο έκανε την πρεμιέρα του στο θέατρο *Σμαρούλα* στις 2 Αυγούστου 1980 με πρωταγωνιστές τους ηθοποιούς Πέτρο Φυσσούν (στο ρόλο του ομώνυμου ιερέα) και την Ελένη Μόραλη (παπαδιά), χαρακτήρες που σύμφωνα με το πρόγραμμα της παράστασης «δεν έχουν σχέση με την πραγματικότητα και είναι γεννήματα της νοσηρής φαντασίας του συγγραφέα». Στην πρεμιέρα του *Αγίου*, η οποία πραγματοποιήθηκε με αστυνομική προστασία, είχαν προσκληθεί μέσω της Γενικής Ασφάλειας Αθηνών τρεις εισαγγελείς και οι εκπρόσωποι της Αρχιεπισκοπής και της Ιεράς Συνόδου, η οποία αμέσως απέστειλε σχετικό έγγραφο καταγγελίας στον υπουργό Δικαιοσύνης, ενόσω ο εφημέριος του Ιερού Ναού Αγίου Αρτεμίου Γούβας Σπυρίδων Τσάκαλος (παπα-Τσάκαλος) διένειμε φυλλάδια στο κοινό για «να αντιδράσουν κατά του θεατρικού εξαμβλώματος που πλήττει την Εκκλησία».[164]

Οι εξελίξεις ακολούθησαν την πορεία μίας ανεξέλεγκτης χιονοστιβάδας μετά το Δεκαπενταύγουστο: Ο Κολλάτος και ο θίασός του οδηγήθηκαν στο Αυτόφωρο, ενώ από την Ασφάλεια επέστρεψαν στις παραστάσεις τους με μία δίκη να εκκρεμεί εις βάρος τους, προγραμματισμένη για τις 5 Σεπτεμβρίου. Εναντίον τους απαγγέλθηκαν κατηγορίες (καθύβριση θρησκεύματος, περιύβριση Ιεράς Συνόδου κατ' εξακολούθησιν, κακόβουλη βλασφημία κατ' εξακολούθησιν, βάναυσος προσβολή της δημοσίας αιδούς κατ' εξακολούθησιν και ηθική αυτουργία στις πράξεις αυτές κατ' εξακολούθησιν) που προέκυπταν

---

162. Βλ. και τη δημοσιογραφική έρευνα της εποχής στα βιβλία Καρανικόλας, Γ.Δ. (1976). *Ρασοφόροι, συμφορά του έθνους*. Αθήνα: Γραμμή. Καρατζαφέρης, Σ. (1979). *Φάκελος Εκκλησία*. Αθήνα: Κάκτος. Καρατζαφέρης, Σ. (1980). *Ο άγιος Πρεβέζης. Αυστηρώς ακατάλληλον*, Αθήνα: Κάκτος και Μουστάκης, Γ. (1983). *Ελλάς Ελλήνων δεσποτάδων*. Αθήνα: Gutenberg.

163. *Απογευματινή*, 8/9/1978, πρωτοσέλιδο.

164. Κολλάτος, Δ. (χ.χ.). *Ο Άγιος Πρεβέζης*. Αθήνα: Αλέξανδρος.

από συγκεκριμένες σκηνές του θεατρικού έργου,[165] εξαιτίας των οποίων ο τότε Αρχιεπίσκοπος Αθηνών και πάσης Ελλάδος Σεραφείμ ζήτησε τη λήψη ασφαλιστικών μέτρων εναντίον του Κολλάτου και του Φυσσούν.

Στην πολεμική επιχειρηματολογία της Εκκλησίας προστέθηκε τεχνηέντως το επιχείρημα ότι ο θεατρικός συγγραφέας και σκηνοθέτης δεν έλαβε άδεια από την επιτροπή λογοκρισίας για να παιχτεί το έργο. Ωστόσο, στην τελική δίκη, ο συνήγορος του Κολλάτου και τότε πρόεδρος του Δικηγορικού Συλλόγου Αθηνών, Ευάγγελος Γιαννόπουλος, με μία εξαιρετική αγόρευση, διαμήνυσε ότι το σχετικό σύστημα λογοκρισίας έπαψε να ισχύει από το Μάρτιο του 1975 κατόπιν του υπ. αρ. 9.053/ΣΤ/17/3/75 εγγράφου του Υπουργείου Δημοσίας Τάξεως και του Αρχηγείου Χωροφυλακής και Αστυνομίας. Συγχρόνως, υπεραμύνθηκε του δικαιώματος του ελέγχου και της κριτικής, που προστατεύεται από το άρθρο 14 του Συντάγματος. Με είκοσι τρία εξέχοντα μέλη από τον ακαδημαϊκό, πολιτικό και καλλιτεχνικό χώρο στο πλευρό τους (Κ. Μπέης, Γ. Κασιμάτης, Μποστ, Λ. Καλλέργης, Μ. Γλέζος, Δ. Μπότσαρης, Α. Βλάχος κ.ά.), ο Κολλάτος και η Μόραλη καταδικάστηκαν μόνο για τη βάναυση επίθεση κατά της δημοσίας αιδούς σε φυλάκιση πέντε μηνών, η οποία ανεστάλη λόγω εφέσεως, και ο θίασος αθωώθηκε πανηγυρικά.

Εν τω μεταξύ, σημαντικές μεταβολές έχουν ήδη λάβει χώρα στη δημόσια σφαίρα: Η άνοδος του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία θα επαναπροσδιορίσει σε μεγάλο βαθμό τις σχέσεις Εκκλησίας-κράτους κατά τα επόμενα χρόνια. Μετά τη νίκη της σοσιαλιστικής παράταξης, ο Ανδρέας Παπανδρέου διατύπωνε τη θέση ότι η Εκκλησία «θα αφεθεί ελεύθερη να ακολουθήσει τον δικό της δρόμο χωρίς την ανάμειξη της Πολιτείας»,[166] θυμίζοντας μία παλαιότερη δήλωση του Κωνσταντίνου Καραμανλή στην *Καθημερινή* στις 3 Οκτωβρίου 1978: «Ήλθε καιρός να χωρίσουμε τα τσανάκια μας». Με την αλλαγή στο οικογενειακό δίκαιο, την καθιέρωση του πολιτικού γάμου και την αποποινικοποίηση της μοιχείας, πραγματοποιήθηκε μία πρώτη προσπάθεια απαγκίστρωσης της Εκκλησίας από την Πολιτεία.

Εν μέσω των πρώτων ετών της *Αλλαγής*, η αναπαράσταση του ιερέα είναι διττή: Αφενός μεν, κυριαρχεί η προηγούμενη διαπραγμάτευσή του ως φαύλου, γυναικά και άρπαγα με πρότυπο τον Κορνάρο, όπως συνέβη με την προσαρμογή του *Αγίου Πρεβέζης* στην κινηματογραφική οθόνη (1982) από τον Κολλάτο. Μέσα σε λίγες μέρες ο σκηνοθέτης και οι ηθοποιοί του φιλμ οδηγή-

---

165. Αναφέρονταν στη δράση του Κορνάρου στη Μακρόνησο, σε ερωτικές τηλεφωνικές συνομιλίες με παπαδιά, στη σκηνή ερωτικής πράξης με παπαδιά, στον τεμαχισμό του σκηνώματος του αγίου Γερασίμου κ.ά.

166. *Οι προγραμματικές δηλώσεις της κυβέρνησης και η συζήτηση στη Βουλή.* Αθήνα: Γενική Γραμματεία Τύπου και Πληροφοριών – Διεύθυνση Πληροφόρησης, 1981, σ. 20.

θηκαν στο Αυτόφωρο Τριμελές Πλημμελειοδικείο Θεσσαλονίκης για προσβολή δημοσίας αιδούς και καθύβριση της Ορθοδόξου Εκκλησίας, ενώ οι κόπιες κατασχέθηκαν από τους κινηματογράφους της Λάρισας, της Νίκαιας και του Πειραιά, και οι αιθουσάρχες μαζί με τους μηχανικούς προβολής οδηγήθηκαν στη φυλακή. Στο ίδιο κλίμα και με λιγότερες περιπέτειες διεξήχθη και η προβολή του φιλμ *Ο Άγιος Πρεβέζης και η παπαδιά* (Κ. Καραγιάννης, 1982), βασισμένο πάνω στη δημοσιογραφική έρευνα του δημοσιογράφου Σπύρου Καρατζαφέρη και στο θεατρικό έργο του θεατρικού συγγραφέα και σκηνοθέτη Μάκη Αντωνόπουλου.[167] Στο φιλμ παρουσιάζονται τα στοιχεία του Καρατζαφέρη για τους Έλληνες μητροπολίτες και συνεντεύξεις με γονείς νέων που «αρπάχτηκαν» από διάφορα μοναστήρια. Επιπροσθέτως, καταγράφεται το οδοιπορικό του θιάσου του Αντωνόπουλου μαζί με τον Καρατζαφέρη και παρεμβάλλονται αποσπάσματα της θεατρικής παράστασης, οι αντιδράσεις του κοινού και τα σχόλια του θεατρικού σκηνοθέτη.

Αφετέρου δε, το κινηματογραφικό πρότυπο του μαχητικού ιερέα που αγωνίζεται να προσεγγίσει τους νέους, διοργανώνει συναυλίες προς ενίσχυση των απόρων, μάχεται τα σκοτεινά συμφέροντα μέσα από εύθυμα κι ευτράπελα περιστατικά συνυπάρχει με εκείνο του φαύλου στον εμπορικό κινηματογράφο των αρχών της δεκαετίας του '80. Έχοντας ως πρότυπο τον εφημέριο της Αγίας Αικατερίνης Πλάκας και πρώην αντάρτη, παπα-Γιώργη Κατινά, ο σεναριογράφος Γ. Σκλάβος εισάγει τον κωμικό χαρακτήρα του *Παπα-Σούζα*[168] και μία σειρά από εκκοσμικευμένους ιερείς, που έχουν δημιουργήσει ρεμπέτικη κομπανία[169] ή αγωνίζονται στην ποδοσφαιρική αρένα με αγαθούς σκοπούς.[170]

Με την αναμόχλευση του εκκλησιαστικού ζητήματος[171] από τα μέσα της

---

167. Βλ. *Ελεύθερος Τύπος*, 7/5/1986, όπου, όταν το θεατρικό έργο του Αντωνόπουλου *Άγριες Καλόγριες* ανέβηκε στο θέατρο Ακροπόλ από το θίασο «Καταγγελία», συνελήφθη ο θεατρικός παραγωγός του, Σ. Κουτρούμπας, επειδή οι φωτογραφίες που διαφήμιζαν το έργο κρίθηκαν ως «άσεμνες». Τελικά, ο Αντωνόπουλος μετέφερε το έργο την ίδια χρονιά σε βιντεοταινία με το ίδιο όνομα.

168. *Ο παπα-Σούζας* (Ο. Ευστρατιάδης, 1983), *Ο παπα-Σούζας Φαντομάς* (Κ. Καραγιάννης, 1983), *Μια παπαδιά στα μπουζούκια* (Χ. Κυριακόπουλος, 1983).

169. *Οι παπα-ρεμπέτες* (Ο. Ευστρατιάδης, 1983).

170. *Εθνική Παπάδων / Ο αθλητισμός είναι για όλους* (Ο. Ευστρατιάδης, 1984).

171. Βλ. «8 παγίδες της Εκκλησίας στην Πολιτεία. Τι γίνεται με την περιουσία των μοναστηριών». *Τα Νέα της Κυριακής*, 2/2/1987, σ. 10. Σύμφωνα με το νομοσχέδιο της 14ης Οκτωβρίου 1985 στη Βουλή, η Πολιτεία απαίτησε από την Εκκλησία τον έλεγχο και την παραχώρηση των μοναστηριακών και εκκλησιαστικών της δασικών εκτάσεων. Ύστερα από «πάγωμα» σχεδόν δύο χρόνων, το νομοσχέδιο επανέρχεται στην επικαιρότητα, ωστόσο πέφτει «θύμα» της κωλυσιεργίας της Εκκλησίας και των παρασκηνιακών χειρισμών του Αρχιεπισκόπου Σεραφείμ, ο οποίος ήθελε να πετύχει ευνοϊκή ρύθμιση για την εκποίηση μόνο του ενός πέμπτου της εκκλησιαστικής περιουσίας. Έτσι, η Εκκλησία αντιμετωπίζει το νομοσχέδιο Τρίτση ως πρόκληση, όπως

ίδιας δεκαετίας, το ενδιαφέρον των σεναριογράφων και σκηνοθετών στον εμπορικό κινηματογράφο και δη στο εγχώριο βιντεοκύκλωμα από το 1985 θα μετατοπιστεί προς την αρνητική κινηματογραφική φιγούρα του Κλήρου.[172] Διαμέσου κωμικών διαπραγματεύσεων, ο άρπαγας και βουλιμικός ιερέας που τασσόταν αυτόματα εναντίον της Πολιτείας και του υπουργού Παιδείας και Θρησκευμάτων Αντώνη Τρίτση[173] θα επικρατήσει. Εντούτοις, χωρίς να μπορεί να διακρίνει τη στάση του κριτικού κινηματογράφου και την καταδικαστική θέση του έναντι στα ζητήματα που αφορούν τον Κλήρο από τη σατιρική διάθεση των εμπορικών σεναριογράφων, η Εκκλησία εφήρμοσε την τακτική του αφορισμού των σκηνοθετών, όπως συνέβη στην περίπτωση του Όμηρου Ευστρατιάδη για το φιλμ *Εθνική Παπάδων* (1984) από τον μητροπολίτη Αλεξανδρούπολης Άνθιμο και του Μιχάλη Λεφάκη Τζούνιορ από τον μητροπολίτη Πατρών Νικόδημο για τη βιντεοταινία *Εδώ παπάς, εκεί λαπάς* (1987).

Στην κλίμακα που οι εμπορικοί σκηνοθέτες διαμόρφωσαν το συγκεκριμένο πλαίσιο αναφοράς ως μία «τράπεζα» με κινηματογραφικούς τύπους, η Εκκλησία, κυρίως διαμέσου παραθρησκευτικών οργανώσεων, ανέλαβε την ίδια περίοδο να υπερασπίσει την πίστη και να αποδώσει κινηματογραφικά τη ζωή του ποιμνίου και του Κλήρου σε μία σεναριακά αφελή και υψηλά τυποποιημένη κινηματογραφική παραγωγή: Το ορθόδοξο ίδρυμα Απόστολος Βαρνάβας με έδρα την Αθήνα δραστηριοποιήθηκε και στην παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών, οι οποίες περιστρέφονταν γύρω από δραματοποιημένους βίους αγίων της Ορθοδόξου Εκκλησίας[174] και «ωφέλιμες διηγήσεις»

εξάλλου έκανε και μετά τη Μεταπολίτευση, όταν με το Σύνταγμα του 1975/337 η ΝΔ επιχείρησε μεγαλύτερη ανάμειξη στο εσωτερικό της. Συγκεκριμένα, πρώτος ο Γεώργιος Ράλλης ως υπουργός Παιδείας ανακίνησε το 1976 το θέμα με την εκκλησιαστική περιουσία και πρότεινε να αποδοθούν στο Δημόσιο τα εννιακόσιες χιλιάδες στρέμματα της Εκκλησίας, η οποία θα διατηρούσε τα υπόλοιπα εκατόν πενήντα εκατομμύρια διακόσιες χιλιάδες, προκειμένου να αξιοποιήσει κάποια από αυτά. Στην πορεία, οι απειλές για οριστικό διαχωρισμό κράτους-Εκκλησίας προσπάθησαν να δημιουργήσουν κλίμα έντασης, έως ότου το «εκκλησιαστικό ζήτημα» λήξει τον Ιούλιο του 1987, οπότε ο Ανδρέας Παπανδρέου ύστερα από συνάντηση με τον Σεραφείμ αποφασίσει πάγωμα του σχετικού νόμου 1.700/87. Βλ. επίσης, Σιδηροκαστρίτου, Α. «Νίκη της Εκκλησίας». *Ελεύθερος Τύπος*, 18/9/1987, σσ. 8-9.

172. Χωρίς, ωστόσο, να εξαφανίζεται η αντίθετή της, όπως, για παράδειγμα, στη δραματική βιντεοταινία *Ο παπα-λεβέντης* (Κ. Καραγιάννης, 1988) με πρωταγωνιστή τον ίδιο τον παπα-Κατινά.

173. Στην κωμική βιντεοταινία *Παπαδίστικη δυναστεία* (Η. Μυλωνάκος, 1987), οι χαρακτηρισμοί για τον Αντώνη Τρίτση είναι αρκετοί: «ο παπαδοφάγος», «ο μουστάκιας», «ο καταραμένος μουστάκιας Κεφαλονίτης». Παράλληλα, οι ιερείς σκιαγραφούνται ως άνθρωποι με υπερβολικές οικονομικές απαιτήσεις και ως έκφυλοι.

174. Βλ., για παράδειγμα, *Άγιος Δημήτριος ο Μυροβλύτης* (Μ. Ρετσίλας, 1986), *Άγιος Ιωάσαφ* (Δ. Στουπής, 1986) κ.ά. Επίσης, Παπαδοπούλου, Τ. «Από τα συναξάρια, στο βίντεο: Βίοι αγίων σε VHS». *Πολίτης*, τεύχος 354, 28/8/1987, σσ. 28-31.

με σύγχρονες εκδοχές της χριστιανικής οικογένειας.[175] Τα φιλμ «εμπλούτισαν» τις βιβλιοθήκες των ιερών ναών και των κατηχητικών σχολείων και, παράλληλα με την σύγχρονη βιβλιοπαραγωγή αντίστοιχης θεματικής, προβάλλονταν στο πλαίσιο της εβδομαδιαίας κατήχησης. Ασφαλώς, οι σχηματικές αφηγήσεις που κατέληγαν στον ένδοξο θρίαμβο της χριστιανικής θρησκείας και πίστης, οι κακές ερμηνείες, τα φθηνά σκηνικά που επαναλαμβάνονταν από φιλμ σε φιλμ και το πλήθος των δευτεραγωνιστών αφαιρούσαν και το τελευταίο ίχνος καλλιτεχνικής αξίωσης, ενώ συγκροτούσαν ένα αμφιλεγόμενο discourse για τον Κλήρο κι εν γένει για την Εκκλησία.

Τόσο το παράδειγμα του *Αγίου Πρεβέζης*, όσο και των αντίστοιχων χαρακτήρων του εμπορικού κινηματογράφου και του βίντεο, αντανακλούν όχι μόνο την επιλεκτική καταστολή της κινηματογραφικής έκφρασης (κριτικής ή ευπώλητης) από την Εκκλησία, για την οποία η σχετικότητα της ελευθερίας των ορίων της τέχνης[176] συνδέεται σαφώς με την ανικανότητά της να αποδεχτεί τη συνταγματική θέσπιση και προστασία της. Η δυνατότητα άσκησης κριτικής σε εκκλησιαστικά πρόσωπα και θεσμούς αντιμετωπίστηκε, όπως παρατηρήθηκε, με μία παράλογη ηθικολογική ρητορική από την Εκκλησία κι έπληξε τον «άμαχο πληθυσμό»: τους εμπορικούς σκηνοθέτες, οι οποίοι στο πλαίσιο μιας εγχώριας γρήγορης και πρόχειρης παραγωγής μικρών αξιώσεων αντιμετώπιζαν την επικαιρότητα ως το πιο άμεσα χρησιμοποιήσιμο εισερχόμενο υλικό για τα σενάριά τους. Από την πρακτική της περικοπής σκηνών ενός καλλιτεχνικού έργου ως τους ιδιότυπους αφορισμούς δημιουργών, η Εκκλησία αποκαλύπτει την επιθυμία της να καταστρατηγήσει την ανθρώπινη δημιουργία, να εκμηδενίσει τη σάτιρα και να υποβάλει όρους για τον τρόπο με τον οποίο ο Κλήρος θα παρουσιάζεται διαμεσολαβημένα χωρίς την καθύβρισή του και το σκανδαλισμό της. Σε αυτή την προσπάθειά της, άραγε θα καταφέρει να καταδικάσει την ανθρώπινη κριτική; Τα τελευταία λόγια του Ευάγγελου Γιαννόπουλου στη δίκη του *Αγίου Πρεβέζης* ίσως και να δίνουν την απάντηση:«Οι κατηγορούμενοι είναι αθώοι. Ούτε καθύβριση υπάρχει, ούτε δόλος για καθύβριση. Ούτε περιύβριση τελέστηκε, ούτε δόλος για περιύβριση υφίσταται, ούτε κακόβουλη βλασφημία, ούτε πρόκληση σκανδάλου και προσβολή της δημοσίας αιδούς ή παράβαση του νόμου περί λογοκρισίας έλαβαν χώρα. Απλούστατα, λειτούργησε το άρθρο 14 του Συντάγματος. Παρακαλώ, κύριοι δικαστές, για την αθώωση πάντων των κατηγορουμένων».

---

175. *Η οικογένεια φρουρός κατά του Έιτζ* (Γ. Χονδροκώστας, 1986).

176. Lunardi, S. – Χριστόπουλος, Δ. – Δημούλης, Δ. (2010). «Όρια της ελευθερίας της τέχνης και του φιλευθερισμού». *Θέσεις*, τεύχος 113, 2010.

ΝΙΚΟΣ ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΣ

Κανόνες, απαγορεύσεις και αυτολογοκρισία στο Καρναβάλι της Αθήνας (1887-1920)

Η σάτιρα αποτελεί κλασικό στόχο των λογοκριτικών και αυτολογοκριτικών παρεμβάσεων, και η αποκριάτικη σάτιρα που αναπτύχθηκε στην Αθήνα στα τέλη του 19ου αιώνα δεν θα μπορούσε να αποτελεί εξαίρεση από τον κανόνα. Στο άρθρο αυτό θα παρουσιάσουμε απαγορεύσεις και κανόνες που οδηγούσαν στον περιορισμό της έκφρασης της καρναβαλικής σάτιρας. Επιπλέον, θα διευρύνουμε, κατά κάποιο τρόπο, τις μορφές έκφρασης που αποτελούν αντικείμενο (αυτο)λογοκρισίας, πέρα από τον πολιτικό λόγο, την καλλιτεχνική δημιουργία και τη σάτιρα. Όπως θα δούμε, οι μεγαλοαστοί οι οποίοι αναμόρφωσαν το αθηναϊκό Καρναβάλι θέσπισαν απαγορεύσεις που αφορούσαν και τη σωματική έκφραση· Έτσι κι αλλιώς, η επιχείρηση «εκπολιτισμού» των αποκριάτικων διασκεδάσεων αφορούσε και πλευρές τους όπως η βίαιη συμπεριφορά.

Εδώ μία πιο παλιομοδίτικη αναφορά, ο Νόρμπερτ Ελίας και η ανάλυσή του για τη «διαδικασία του πολιτισμού», έρχεται να προστεθεί στον Μισέλ Φουκώ και στην Τζούντιθ Μπάτλερ, και στις αναλύσεις που εστιάζονται στους μηχανισμούς παραγωγής του λόγου και όχι στην αποτροπή της έκφρασής του από μία εξωτερική προς το ατομικό υποκείμενο εξουσία.[177]

■ ΑΠΟΚΡΙΕΣ, ΜΕΡΕΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ;

Αποτελούν οι μέρες της Αποκριάς μία περίοδο ελευθερίας; Η εφημερίδα *Σκριπ* το 1903 απαντούσε θετικά: Υμνούσε το Καρναβάλι ως την περίοδο όπου επικρατούσε «η μεγάλη και αχαλίνωτος ελευθερία, η αγρία, η αφηνιαστική».[178] Η αίσθηση αυτή δινόταν από την πληθωρική έκφραση του σώματος μέσα από χειρονομίες και χορό, από την απελευθέρωση της αισχρολογίας και τις συμβολικές αναφορές στο σεξ και στην αφόδευση, από τις καταχρήσεις

177. Ελίας, Ν. (1997). *Η εξέλιξη του πολιτισμού: κοινωνιογενετικές και ψυχογενετικές έρευνες*, Αθήνα: Νεφέλη. Σταυρακάκης, Γ. (2008). «Λογοκρισίες: ένα αντινομικό πεδίο;». Στο *Ζιώγας, Γ.* – Καραμπίνης, Λ. – Σταυρακάκης, *Γ.* – Χριστόπουλος, Δ. (επιμ.) (2008). *Όψεις λογοκρισίας στην Ελλάδα*. Αθήνα: Νεφέλη – PLATFORMES, σσ. 135-146.

178. *Σκριπ*, 16/2/1903.

αλκοόλ και φαγητού, και βέβαια από την υπέρβαση των κανόνων συμπεριφοράς που επέβαλλε η κοινωνική ταυτότητα. Ο περιορισμός του ελέγχου των ορμών εκδηλώνεται όσον αφορά τόσο τη σεξουαλικότητα, όσο και τη βία. «Η απόκριια με τας ελευθερίας της διευκολύνει τον έρωτα», σχολίαζε ένα χρονογράφημα του 1907.[179] Η απελευθέρωση της επιθετικότητας, φραστικής ή σωματικής, έχει επισημανθεί ως ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της Αποκριάς στην πρώιμη νεότερη Ευρώπη,[180] και στην Αθήνα του 1900 έριχναν καρπαζιές στους μασκαράδες και έπαιζαν φασουλοπόλεμο.[181]

Αν στη χαλάρωση των διάφορων περιορισμών προσθέσουμε τη σάτιρα στους κρατούντες και τις συμβολικές ανατροπές της τάξης των πραγμάτων, φτάνουμε σε μία εικόνα του Καρναβαλιού ως βασιλείου της ελευθερίας, ιδίως όσον αφορά τη λαϊκή εκδοχή του που ανέδειξε ο Μιχαήλ Μπαχτίν.[182] Ο Μπαχτίν αντιμετώπισε τη λαϊκή κουλτούρα της Αναγέννησης ως έναν πολιτισμό παράλληλο στον κυρίαρχο, αυθύπαρκτο, αυτόνομο και με ανατρεπτικό περιεχόμενο, με πρωτεύον σε αυτόν το καρναβαλικό στοιχείο: το αναποδογύρισμα του κόσμου, το γκροτέσκο, τον τονισμό του σωματικού στοιχείου. Το λαϊκό γέλιο ως στάση απέναντι στον κόσμο αντιπαρατίθεται στη σοβαρότητα του επίσημου μεσαιωνικού πολιτισμού και στις γιορτές του, που επικύρωναν την υφιστάμενη τάξη πραγμάτων. Κατά τις Απόκριες αυτή η λαϊκή κουλτούρα αναδύεται από τη σχετική αφάνεια στην οποία έχει περιπέσει την υπόλοιπη χρονιά, σε μία παραχωρημένη προσωρινή «διακοπή της ηγεμονίας», όπως την έχει αποκαλέσει ο Τέρι Ίγκλετον.[183]

Φυσικά σε όλη αυτή την εικόνα ελλοχεύει ο κίνδυνος της εξιδανίκευσης. Ο Μπαχτίν συγκροτεί το καρναβάλι ως την προσωπική του ουτοπία, αποδίδοντας στη λαϊκή κουλτούρα χαρακτηριστικά ελκυστικά (όπως το γέλιο και η ανατρεπτικότητα), αφήνοντας όμως απ' έξω τη θρησκεία, το φόβο και τη σκληρότητα.[184] Έχει τονιστεί, επίσης, ότι η αυτονομία της λαϊκής κουλτούρας περιορίστηκε μετά την εποχή που μελέτησε ο Μπαχτίν, κατά τη Μεταρρύθμιση και την Αντιμεταρρύθμιση.[185] Έπειτα, δεν πρέπει να παραβλέπει κανείς ότι

---

179. *Εμπρός*, 26/2/1907. Βλ. και *Άστυ*, 4/2/1896, *Πατρίς*, 23/2/1916.

180. Burke, P. (1978). *Popular culture in early modern Europe*. London: Temple Smith, pp. 178-204.

181. *Σκριπ*, /2/1904. *Νέαι Ιδέαι*, 13/2/1884.

182. Bakhtin, M. (1968). *Rabelais and his world*. Cambridge: MIT Press.

183. Eagleton, T. (2004). «Καρναβάλι και κωμωδία: Μπένγιαμιν, Μπαχτίν και Μπρεχτ». Στο Τερζάκης, Φ. (επιμ.) (2004). *Μεταμαρξιστικά ρεύματα στην αισθητική και τη θεωρία της λογοτεχνίας*. Αθήνα: Futura, σσ. 109-151: 119.

184. Gurevich, A. (2005). «Ο Μπαχτίν και η θεωρία του για το καρναβάλι». Στο Bremmer, J. – Roodenburg, H. (επιμ.) (2005). *Η πολιτισμική ιστορία του χιούμορ*. Αθήνα: Πολύτροπον, σσ. 83-91.

185. Muchembled, R. ([2]1991). *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (Xve-XVIIIe siècle)*. Paris: Champs-Flammarion.

η διαδικασία του πολιτισμού, κατά Ελίας, δηλαδή η πύκνωση των μηχανισμών αυτοελέγχου των ορμών και της ατομικής συμπεριφοράς, που συνδέεται με τη νεωτερικότητα, είχε συνδεθεί με την αστική κουλτούρα και προχωρούσε καθώς αυτή εξαπλωνόταν. Αυτή τη διαδικασία, στο επίπεδο της ελεύθερης έκφρασης της επιθετικότητας στο αθηναϊκό Καρναβάλι, εντόπιζε στα 1930 ένας συνταξιούχος δικαστικός όταν ανέφερε ότι στις Απόκριες του 1887 το πλήθος έδερνε τους μεταμφιεσμένους που δεν βραβεύονταν, ενώ σαράντα χρόνια αργότερα απλώς θα τους πέταγε κομφετί.[186]

Δεν θέλω να πω ότι δεν δημιουργούνταν χώροι απελευθερωμένης έκφρασης και συμπεριφορών, ούτε ότι οι Απόκριες στην πορεία του χρόνου έπαψαν να αποτελούν μία περίοδο κατά την οποία γίνονται αποδεκτές ποικίλες μορφές συμβολικής ανατροπής. Το επιχείρημά μου είναι ότι αυτή τη διάσταση της Αποκριάς θα πρέπει να την προσεγγίσουμε χωρίς εξιδανικεύσεις και με το μέλημα της ιστορικοποίησης: Τα φαινόμενα δεν μένουν ίδια, και πρέπει να δούμε πώς εξελίσσονται.

Μπορεί να εντοπίσει κανείς, την περίοδο που μελετάω, διάφορες τάσεις και κατευθύνσεις στο αθηναϊκό Καρναβάλι, εκτιμώ όμως ότι αυτό που κυριαρχεί είναι μία τάση προς τον περιορισμό του ιδιαίτερου χαρακτήρα του Καρναβαλιού όσον αφορά τη διασκέδαση. Τα διάφορα θεάματα που ήταν συνδεμένα με αυτό και οι μασκαράτες μειώθηκαν αρκετά, ενώ φαίνεται ότι η σάτιρα ως χαρακτηριστικό της Αποκριάς υποχώρησε προς όφελος του χορού.[187] Στις εξελίξεις αυτές συνέβαλαν διάφοροι παράγοντες. Ανάμεσά τους, η καθιέρωση μιας παρέλασης από το 1887 ως το 1920 και οι προδιαγραφές που επέβαλαν οι οργανωτές της για τις μασκαράτες, διαμορφώνοντας μία κατάσταση που θα μπορούσε να περιγραφεί εν μέρει ως λογοκρισία (απαγορεύσεις) και εν μέρει ως αυτολογοκρισία όσων ορίζονταν ως υπεύθυνοι για τις μασκαράτες.

■ ΑΠΟΚΡΙΕΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΤΟΝ 19ο ΑΙΩΝΑ: ΛΑΪΚΑ ΘΕΑΜΑΤΑ ΚΑΙ ΜΑΣΚΑΡΑΤΕΣ

Τα πιο παραδοσιακά δρώμενα, όπως η μεταμφίεση σε ζώο, το μουντζούρωμα και τα άσεμνα γαμοτράγουδα της κωμόπολης που αποτελούσε η Αθήνα στα χρόνια της Τουρκοκρατίας, μέχρι το τέλος της βασιλείας του Όθωνα είχαν αντικατασταθεί από πιο σύγχρονα αστικά (urban) θεάματα και πρακτικές. Με

186. Γερακάρης, Ν. (1936). *Σελίδες εκ της συγχρόνου ιστορίας*. Αθήνα, σ. 40.

187. Για την εκτίμηση αυτή και για την ολοκληρωμένη τεκμηρίωση όσων αναφέρω στη συνέχεια, παραπέμπω στο κεφάλαιο για τις Απόκριες που αφιέρωσα στη διδακτορική μου διατριβή: Ποταμιάνος, Ν. (2011). *Η παραδοσιακή μικροαστική τάξη της Αθήνας. Βιοτέχνες και μαγαζάτορες (1880-1925)*. Τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης. Ανακτήθηκε από http://elocus.lib.uoc.gr

πυρήνα την Αυλή, τις πρεσβείες και τις μεγαλοαστικές οικογένειες εισήχθησαν οι χοροί μεταμφιεσμένων, οι εκλεπτυσμένες μεταμφιέσεις, η ευρωπαϊκή μουσική και χοροί, και ως το τέλος του 19ου αιώνα επικράτησαν σε όλα τα κοινωνικά περιβάλλοντα.

Το λαϊκό Καρναβάλι των δρόμων άλλαξε κι αυτό. Τα περισσότερα λαϊκά θεάματα φαίνεται ότι αποτελούσαν επινοήσεις της μετά το 1830 περιόδου.

Τα «ρόπαλα» ήταν κάτι μεταξύ υπαίθριου τσίρκου και θιάσου πλανόδιων αθλητών, με πυρήνα τα γυμνάσματα των ελαφρά ντυμένων ακροβατών, οι οποίοι τον καιρό του Όθωνα εμφανίζονταν ως Ηρακλείς με ρόπαλα στα χέρια. Ενώ παλιότερα οι επιδείξεις γίνονταν μπροστά από το Παλάτι, στα τέλη του 19ου αιώνα το θέαμα είχε απωθηθεί στις λαϊκές συνοικίες. Αν ο εκπεσμός των «ροπάλων» δεν ήταν πλήρης, αυτό οφειλόταν στον εμπλουτισμό τους με παλιάτσους, ταχυδακτυλουργούς και μουσικούς.[188]

Κατεξοχήν λαϊκό αποκριάτικο θέαμα ήταν η «γκαμήλα»: Δύο άντρες κρατούσαν το σκελετό της καμήλας, ένα κοντάρι, και σκεπάζονταν με μία κουρελιασμένη λινάτσα. Το κεφάλι, συνήθως αληθινό κρανίο ζώου, ήταν πιο περίτεχνο. Κρεμασμένα κουδούνια και το ανοιγοκλείσιμο της μασέλας της καμήλας έκαναν θόρυβο, ενώ ο «καμηλιέρης» χτυπούσε το τουμπερλέκι και τραγουδούσε ακατάληπτα ή «απρεπή άσματα», καθοδηγώντας τους συντρόφους του στα στενά της πόλης, με πλήθη παιδιών να τους ακολουθούν. Σημαντικό κομμάτι της συγκεκριμένης μασκαράτας αποτελούσαν τα πειράγματα και οι μικροκλοπές που επέτρεπε, με το κεφάλι της καμήλας να αρπάζει τα φέσια ανύποπτων ξένων και φρούτα από τα κοφίνια των μανάβικων.[189]

Το γαϊτανάκι συνίστατο στο χορό αντρών και «γυναικών» γύρω από ένα κοντάρι, πλέκοντας και ξεπλέκοντας τις κορδέλες που κρέμονταν από αυτό. Στην Ελλάδα ήρθε από τη Δυτική Μεσόγειο, μάλλον όχι πριν από τον 19ο αιώνα. Στην Αθήνα του 1895 το γαϊτανάκι είχε «τόσον ξενικήν όψιν» που ενοχλούσε τον Ανδρέα Καρκαβίτσα, ο οποίος το συνέκρινε με το γαϊτανάκι που είχε γνωρίσει νωρίτερα στο Μεσολόγγι: Τον «ελληνικότατο χαρακτήρα» του τελευταίου συνιστούσαν οι φουστανέλες, τα βιολιά και οι εγχώριοι χοροί, σε αντίθεση με τους παλιάτσους, την κακή ευρωπαϊκή μουσική, τις αλλοπρόσαλλες αμφιέσεις των χορευτών, τους άγριους σαν παλαιστές άντρες και τις βρόμικες «αντρογυναίκες» που είδε στη γειτονιά του. Σημαντική εξέλιξη που σημειώθηκε στην πρωτεύουσα ήταν ότι χόρευαν κάποτε και πραγματικές

188. Βλάχος, Ά. (1876). «Απόκρεω και προσωπιδοφόροι». *Εστία*, τ. 1, 1876, σσ. 91-93. *Εστία*, 12/2/1895, *Ακρόπολις*, 7/2/1905, *Ελλάς*, 2/2/1914.

189. Δροσίνης, Γ. (1883). «Αι Απόκρεω εν Αθήναις». *Εστία*, τόμος ΙΕ΄, σσ. 121-126. Τσοκόπουλος, Γ.Β. (1907-1908). «Τωρινά και περασμένα». *Παναθήναια*, τόμος ΙΕ΄, σσ. 310-312. *Σύλλογος*, 15/2/1888. *Άστυ*, 22/2/1894. *Εστία*, 7/2/1895.

γυναίκες και όχι μόνο άντρες ή αγόρια μεταμφιεσμένα σε γυναίκες. Επρόκειτο ίσως για επαγγελματίες του θεάματος («ξεσχισμένα πλάσματα» τις αποκαλεί ο Καρκαβίτσας), οι οποίες πάντως δεν εκτόπισαν ολοκληρωτικά τους μεταμφιεσμένους άρρενες.[190]

Ως κλασικό αποκριάτικο λαϊκό θέαμα αναφέρεται και ο Φασουλής, το ιταλικής προέλευσης κουκλοθέατρο που εισήχθηκε στην Αθήνα τη δεκαετία του 1860, από τις κωμωδίες του οποίου δεν έλειπαν η πολιτικολογία και η ελευθεριότητα στην έκφραση.[191]

Τέλος, γίνεται λόγος για τον «ποιητή του κάρου» ως ειδικά αθηναϊκού αποκριάτικου θεάματος, το οποίο σταδιακά συνδέθηκε με δυο τρεις επιτελεστικούς που απήγγελλαν ποιήματα και στιχάκια ή έπαιζαν αυτοσχέδιες κωμωδίες πάνω σε ένα κάρο.[192] Στα κάρα, «απαραίτητο σύμβολο της αττικής Αποκριάς», ανέβαιναν λαϊκοί μασκαράδες (με μουντζούρες ή μουτσούνες, με σεντόνια ή με γυναικεία ρούχα) και τραγουδούσαν αποκριάτικα τραγούδια, περιφερόμενοι ίσως ανά την πόλη, όπως έκαναν οι αστοί με τις άμαξες.[193] Το κάρο, επιπλέον, ήταν ο κατεξοχήν τόπος επί του οποίου παριστανόταν μία μασκαράτα, για παράδειγμα, το ιατροσυμβούλιο: Γιατροί συσκέπτονται πάνω από τον ασθενή που είναι γάιδαρος.[194]

Οι μασκαράτες αποτελούσαν αναπόσπαστο μέρος της αποκριάτικης κουλτούρας, στην οποία έντονο ήταν το στοιχείο της παραστατικότητας. Ο μασκαρεμένος συνήθως προσπαθούσε να μιμηθεί και τη συμπεριφορά του προσώπου στο οποίο είχε μεταμφιεστεί, ενώ για την απόδοση κάποιων καταστάσεων γινόταν προσφυγή σε πολυπρόσωπες ομάδες: Αυτός είναι και ο ορισμός της μασκαράτας, η οποία κάποτε ανοιγόταν σε υπερπαραγωγές όπως η Μάχη των Θερμοπυλών που το 1887 αναπαραστάθηκε σε επαρχιακή πόλη με άφθονο πιστολίδι.[195] Οι μασκαράτες γίνονταν στο δρόμο, καταλάμβαναν όλη την πόλη. Ας πάρουμε μία ιδέα: Το 1874 «εταιρεία προσωπιδοφόρων» «παρίστανε» τον τζόγο απαγγέλλοντας στίχους σε δημώδη γλώσσα για τους παθόντες (ήταν πρόσφατη η ιστορία με τις μετοχές του Λαυρίου) και μία άλλη παρίστανε τη «διαφθορά εκ της πολυτελείας». Το 1885 η *Νέα Εφημερίς* επισήμαινε ως αξιόλογη μασκαράτα ένα κάρο «εφ' ου όνος τις φορτωμένος πετρέλαια και άλλα παρίστανε τα εκ των μονοπωλίων βάρη» (τους νέους

190. Καρκαβίτσας, Α. «Το γαϊτανάκι». *Εστία*, 29/1/1895. Δροσίνης, Γ., *ό.π. Άστυ*, 15/2/1894. *Ελλάς*, 2/2/1914.

191. Τσοκόπουλος, Γ.Β., *ό.π. Ακρόπολις*, 27/1/1909.

192. *Ακρόπολις*, 24/2/1886 και 17/2/1892. *Νέα Εφημερίς*, 15/2/1888. *Εφημερίς*, 1/2/1893. *Σκριπ*, 26/2/1908 κ.α.

193. *Εφημερίς*, 18/2/1891. *Ακρόπολις*, 7/2/1900.

194. Δροσίνης, Γ., *ό.π.* (υποσημείωση 189).

195. *Άστυ*, 22/2/1887.

φόρους που είχε επιβάλει ο Τρικούπης). Ο *Αιών* το 1888 σχολίαζε ότι «ως συνήθως συμβαίνει παρ' ημίν, αι πλείσται μεταμφιέσεις σκοπόν είχον την διακωμώδησιν της κοινωνικής και πολιτικής καταστάσεως». Στόχος τους, λοιπόν, ήταν το γέλιο και το κοινωνικό και πολιτικό σχόλιο.[196]

■ ΟΙ ΠΑΡΕΛΑΣΕΙΣ

Το 1887 η αστική τάξη της Αθήνας επιχείρησε να εμβαθύνει την ηγεμονία της και να διεκδικήσει για τη δική της κουλτούρα τους κεντρικούς δρόμους της πόλης (γύρω από τους οποίους βρίσκονταν οι κατοικίες των περισσότερων αστών). Εν τω μέσω έντονων κριτικών στον Τύπο για τα λαϊκά θεάματα (ότι είναι αηδή, κακόγουστα, βρόμικα κτλ.), επιτροπές αποτελούμενες από γνωστούς μεγαλοαστούς, τα λεγόμενα «κομιτάτα», αρχίζουν να οργανώνουν παρελάσεις αρμάτων και μεταμφιεσμένων στη Σταδίου και την Πανεπιστημίου.[197] Στόχος τους ήταν εν μέρει να εκτοπίσουν τη λαϊκή αποκριάτικη κουλτούρα από τους κεντρικούς δρόμους της πόλης και εν μέρει να την αναμορφώσουν.

Τα κομιτάτα επέλεγαν ποιες μασκαράτες θα παρέλαυναν, και βράβευαν τις καλύτερες. Το 1887 ο αναγκαίος χώρος για την καθιέρωση της παρέλασης δημιουργήθηκε όταν «η αστυνομία απηγόρευσε την έκθεσιν ειδεχθών θεαμάτων» στο πλαίσιό της.[198] Επιπλέον, το κομιτάτο έδινε τις επιθυμητές κατευθύνσεις θεσπίζοντας σημαντικά χρηματικά βραβεία για τις καλύτερες μασκαράτες. Πλήθος συμμετεχόντων διαγωνιζόταν για τα βραβεία, καταλήγοντας σταδιακά σε μία κατάσταση όπου όλες λίγο πολύ οι μασκαράτες κρίνονταν ως «ευφυείς και ευπρεπείς».[199]

Οι προδιαγραφές για τη βράβευση δίνονταν με ανακοινώσεις του κομιτάτου: Για παράδειγμα, το 1890, το κομιτάτο ξεκαθάριζε ότι δεν θα λαμβάνονταν υπόψη παραστάσεις «θλιβερών υποθέσεων», ημίγυμνοι ή «ρυπαρώς ενδεδυμένοι» μασκαράδες, «υβριστικαί αλληγορίαι κατά ορισμένων προσώπων ή τάξεων». Τα βραβεία θα διεκδικούσαν μασκαράτες με κριτήρια (κατά σειρά προτεραιότητας) την ομορφιά, τον πλούτο, την κομψότητα και τη χάρη τους, καταρχάς. Κατά δεύτερο λόγο, «παραστάσεις ιστορικών, μυθολογικών ή κοινωνικών αντικειμένων, οίον εφευρέσεων» κτλ., και κατά τρίτο, μεταμφιέσεις ενός δύο ατόμων ευπρεπείς και με κάποια «έννοιαν αξίαν λόγου» καθώς και άμαξες στολισμένες κομψά.[200] Επιπλέον, από την αρχή ξεκαθαρίστηκε ότι δεν

---

196. *Πρωινός Κήρυξ*, 13/2/1874. *Νέα Εφημερίς*, 5/2/1885. *Αιών*, 8/3/1888.
197. Ποταμιάνος, Ν., *ό.π.* (υποσημείωση 187), σσ. 718-720 και 744-746.
198. Κουρτίδης, Α. (1888). «Αθηναϊκά χρονικά», *Κλειώ*, τεύχος 4, σσ. 59-60.
199. *Άστυ*, 13/3/1888 και 2/3/1899.
200. *Ακρόπολις*, 22/1/1890.

θα βραβεύονταν μασκαράτες με πολιτικό περιεχόμενο, και η τακτική αυτή τηρήθηκε απαρέγκλιτα στα επόμενα χρόνια.[201]

Εννοείται ότι οι κοινωνικά και πολιτικά αιχμηρές μασκαράτες δεν εξέλιπαν αμέσως. Στις παρελάσεις συνυπήρχαν μασκαράτες με θέματα όπως ο δημοτικισμός, οι κυβερνήσεις ή ο διεθνής οικονομικός έλεγχος, με παραστάσεις αλληγορικές, μυθολογικές ή ουδέτερες, όπως οι ηλικίες του ανθρώπου, ο ποιμενικός βίος, οι Σειρήνες και ο Ήφαιστος κτλ.[202] Έχω την αίσθηση ότι το χιούμορ στις σατιρικές μασκαράτες έγινε πιο εκλεπτυσμένο με το πέρασμα του χρόνου (ίσως και αφανές), αλλά δεν είμαι σε θέση να το τεκμηριώσω. Αυτό όμως που προκύπτει σαφώς από το υλικό που είδα είναι ότι οι αιχμηρές σάτιρες δεν βραβεύονταν. Τα βραβεία δίνονταν κυρίως είτε σε πνευματώδεις ουδέτερες μασκαράτες, όπως η «ευρεία περιφέρεια» του 1887 (μία παχύσαρκη γυναίκα εν είδει λογοπαιγνίου με την εκλογική ευρεία περιφέρεια που είχε εισαγάγει ο Τρικούπης την προηγούμενη χρονιά), είτε σε αισθητικά επιτεύγματα όπως η αλληγορία της άνοιξης και του έρωτα σε μία σύνθεση με λουλούδια του 1911.[203]

Σε δυο χρονιές, το 1899 και το 1909, υπήρξε ένα άνοιγμα στα λαϊκά θεάματα (για λόγους που είχαν να κάνουν πιθανότατα με την πολιτική συγκυρία), και έγιναν ειδικές παρελάσεις με γκαμήλες, γαϊτανάκια, ρόπαλα κτλ. Συνέχεια δεν υπήρξε, ίσως επειδή οι απόπειρες αυτές δεν βρήκαν στήριξη από την αστική κοινή γνώμη. Αυτό που μας ενδιαφέρει εδώ είναι οι αυστηροί κανόνες που ορίστηκαν το 1909 για τη συμμετοχή στην παρέλαση των λαϊκών παραστάσεων. Στο γαϊτανάκι απαγορευόταν «αυστηρώς» η συμμετοχή γυναικών, καθώς η παρουσία τους ως δημόσιου θεάματος που συγκέντρωνε το βλέμμα θεωρούνταν σκανδαλιστική. «Οι υποδυόμενοι γυναίκας εις το γαϊτανάκι οφείλουσι να είναι ενδεδυμένοι σεμνώς, τα φορέματα να ώσι μακρύτερα του γόνατος και χορεύοντες να μη κορδακίζωσι»: Ο τρανσβεστισμός εδώ αποτελούσε λύση ανάγκης και δεν έπρεπε να δημιουργεί άσεμνες καταστάσεις. Η σεμνότητα «περί την έκφρασιν» απαιτούνταν από τον Φασουλή, τον ποιητή του κάρου και την «κωμωδία του κάρου», και επιπλέον απαγορευόνταν «αυστηρώς οι υπαινιγμοί κατά πολιτικών προσώπων ή η διακωμώδησις οποιουδήποτε προσώπου ονομαστί». Όσον αφορά την καμήλα, τέλος, διευκρινιζόταν ότι «ο γκαμηλιέρης απαγορεύεται να ψάλλη απρεπή άσματα».[204]

Οι κανόνες αυτοί μας πληροφορούν για τους σημαντικότερους ίσως τρόπους με τους οποίους οι λαϊκές παραστάσεις προκαλούσαν το γέλιο στους

---

201. *Άστυ*, 1/2/1887 και 22/2/1887.
202. Βλ., για παράδειγμα, *Νέα Εφημερίς*, 8/3/1888 και *Άστυ*, 2/3/1899.
203. *Άστυ*, 15/2/1887 και 22/2/1911.
204. *Ακρόπολις*, 27/1/1909.

θεατές τους – αλλά και για την αφαίρεσή τους από τις αστικές μασκαράτες, συχνά χωρίς να μπει κάτι στη θέση τους. Συγκριτικά με τις μασκαράτες που παριστάνονταν πριν αρχίσουν να οργανώνονται παρελάσεις, ήταν σαφές ότι, αν πλέον υπήρχαν «πολλά πολιτισμένα άρματα», το τίμημα ήταν η «έλλειψις πνεύματος»: Το «σατυρικόν πνεύμα» χανόταν, είτε στην πιο χονδροειδή μορφή του είτε στην «λεπτή και είρωνα», και «η παρέλασις σοβαροτάτων και μεγαλοπρεπώς εποχουμένων ανθρώπων δεν ημπορούσε να προσδώση μεγάλην ευθυμίαν».[205] Ας θυμηθούμε εδώ την ανάλυση του Μπαχτίν για τη σοβαρότητα ως χαρακτηριστικό του κυρίαρχου πολιτισμού σε αντίθεση με το λαϊκό γέλιο ως μορφή αντιμετώπισης του κόσμου.

Οι παρελάσεις εγκαταλείφθηκαν το 1920, στα συμφραζόμενα και της επικέντρωσης της αποκριάτικης διασκέδασης στο χορό σε κλειστούς χώρους. Πιο πριν, πάντως, είχε παρακμάσει η λαϊκή μασκαράτα, και πιστεύω ότι σε αυτό συνέβαλε η γενίκευση ορισμένων κριτηρίων «πολιτισμού» που είχαν θέσει τα κομιτάτα και ο Τύπος. Τα πιο τυποποιημένα θεάματα άντεξαν περισσότερο στο χρόνο, αλλά οι ελεύθερες μασκαράτες εκτοπίστηκαν μάλλον γρήγορα: Χαρακτηριστικό το παράπονο εφημερίδας το 1916 ότι «μασκαράται επί αρμάτων ελάχισται εθεάθησαν».[206]

Ας ανακεφαλαιώσουμε: Η ηγεμονία της αστικής κουλτούρας στον νέο δημόσιο εορτασμό της Αποκριάς, που επιχειρήθηκε να καθιερωθεί στα τέλη του 19ου αιώνα, βασίστηκε τόσο σε απαγορεύσεις ως προς τη συμμετοχή στις παρελάσεις, όσο και στη συμμόρφωση (που έπαιρνε τις διαστάσεις αυτολογοκρισίας) πολλών συμμετεχόντων όσον αφορά το περιεχόμενο της σάτιρας και τις μορφές επιτέλεσης. όμως, η επιχείρηση «εξευγενισμού» της μασκαράτας από την αστική τάξη μπορεί να πέτυχε, αλλά «ο ασθενής απεβίωσε», χάνοντας σταδιακά το δυναμισμό του. Σε αντίθεση με ό,τι συνέβη σε άλλες κοινωνίες,[207] στην Αθήνα η σάτιρα, εν γένει, περιορίστηκε, και δείχνει να μετακόμισε σε πιο επίσημα «βήματα»: για παράδειγμα, στο αποκριάτικο έντυπο (*Ο Φανός*) που εξέδιδε ο σύλλογος των συντακτών των εφημερίδων, ή στις αποκριάτικες επιθεωρήσεις που άκμασαν τη δεκαετία του ’20. Ακόμα και στις τελευταίες, ωστόσο, είναι χαρακτηριστικό ότι η σάτιρα περιορίστηκε και κυριάρχησαν η μουσική και ο χορός.[208]

---

205. *Σκριπ*, 7/2/1901. *Ακρόπολις*, 22/2/1900 και *Αθήναι*, 2/3/1910.

206. *Αστήρ*, 23/2/1916.

207. Στην Αγιάσο, για παράδειγμα, το σατιρικό στοιχείο συστηματοποιήθηκε (με διαγωνισμούς κτλ.) από τις αρχές του 20ού αιώνα και παρέμεινε πολύ ισχυρό (βλ. Πολιτάκη, Α. [1998]. «Καρναβάλι στην Αγιάσο Λέσβου». *Καθημερινή* [περιοδικό *Επτά Ημέρες*], 1/3/1998, σσ. 28-31).

208. Σειραγάκης, Μ. (2009). *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, τόμος Α΄. Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 59-61.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Μ. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ

Εκκλησία και τέχνη: Η εικαστική μορφή ως ιδεολόγημα

Είναι γνωστό ότι η μνημειακή γλυπτική και ζωγραφική αναφέρονται στο *συλλογικό «είναι»*, καθώς εφαρμόζονται σε δημόσια, κατά κανόνα (ή και ιδιωτικά, αλλά με χαρακτήρα δημόσιο), κτήρια ή κατασκευές. Καθένα από τα δημόσια τούτα πλαστουργήματα διέπεται από ειδική πολιτική χρήση και συγκεκριμένες ιδεολογικές σκοπιμότητες, εφόσον συνιστούν μέσα διαμόρφωσης της συλλογικής συνείδησης για χρονική περίοδο που ξεπερνά κατά πολύ το χρόνο κατασκευής τους. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι δεν υπάρχει δημόσιο εικαστικό έργο που να μην προβάλλει τις πεποιθήσεις του κρατικού παραγγελιοδότη, δηλαδή την κοσμοθεωρία της εξουσίας ή της καθεστηκυίας τάξης πραγμάτων.

Ο ιδιάζων στη μνημειακή τέχνη πολιτικός χαρακτήρας καθιστά αυτήν «έκθετη» στο κοινωνικό περιβάλλον. Συχνά η μνημειακή τέχνη ταυτίζεται με το ηθικό, ιδεολογικό ή πολιτικό καθεστώς υπό το οποίο αυτή πραγματώνεται, και άλλες φορές δέχεται το θαυμασμό και άλλες την οργή της εξουσίας ή και των λαϊκών μαζών. Η οργή, μαζί με το φθόνο, οδηγεί συχνότατα σε βανδαλισμούς και πράξεις εξάλειψης και αμαύρωσης της μνήμης, είτε του υπεύθυνου καλλιτέχνη είτε του χορηγού (*damnatio memoriae*).[209]

---

209. Η σχετική με την ιδεολογική-πολιτική χρήση των εικαστικών μορφών έρευνα κρίνεται πολυσχιδής και ογκώδης. Για μία θεωρητική προσέγγιση του θέματος, βλ. Adorno, Th. (1970). *ÄsthetischeTheorie.* Frankfurt am Main. Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art.* Paris. Danto, C.A. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace,* Harvard University Press. Eco, U. (1985). "How culture conditions the colors we see". Στο Blonsky, M. (ed.). *On Signs.* London, pp. 157-75. Βλ. επίσης τις μελέτες Bredekamp, H. (1975). *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution.* Frankfurt am Main. Lang, B. (1978). "Style as Instrument, Style as Person". *Critical Inquiry,* Vol. 4, No. 4, pp. 715-739. Sauerländer, W. (1983). "Stylus: Reflections on the Fate of a Notion". *Art History* 6, pp. 253-279. Kemp, W. (1985). *Der Betrachteristim Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik.* Köln. Maguire, H. (1989). "Style and Ideology in Byzantine Imperial Art". *Gesta,* Vol. 28, No. 2, pp. 217-231. Ades, D. – Benton, T. – Elliot, D. – Whyte, B. (1995). *Art and Power, Europe under the Dictators (1930-1945).* London. Lawton, C.L. (1995). *Attic Document Reliefs.Art and Politics in Ancient Athens.* Oxford. Grillo, M. (1997). *Symbolic Structures. The Role of Composition in Signaling Meaning in Italian Medieval Art,* New York. Zanker, P. (1997). *Augustus und die Macht der Bilder.* München.

Συνεπώς, το φαινόμενο του βανδαλισμού δεν είναι νέο. Από την απώτατη αρχαιότητα μέχρι τις μέρες μας συνιστά δημοφιλή πρακτική (πολιτικών) ομάδων και (νευρωτικών) ατόμων. Τι συμβαίνει όμως στο πεδίο της καθ' ημάς Εκκλησίας; Διότι στη συνείδηση των Ορθοδόξων κυριαρχεί η άποψη ότι τέτοιου είδους πράξεις δεν υπήρξαν στον εκκλησιαστικό μας χώρο. Εντούτοις, είναι αποδεδειγμένο ότι η Εκκλησία λάμβανε και λαμβάνει μέτρα καταστολής και δυσφήμησης κάθε προσπάθειας για ουσιαστική, ζωντανή και ανεπηρέαστη από ιδεολογήματα εικαστική έκφραση του ευαγγελικού μηνύματος.

Επί παραδείγματι, κατασταλτικά μέτρα και βανδαλισμοί θα λάβουν χώρα την περίοδο της Εικονομαχικής Έριδας (726-787, 813-843),[210] αλλά και σε όψιμους χρόνους, με χαρακτηριστικότερες περιπτώσεις την απόξεση του εικονιζόμενου «ενωτικού» ιεράρχη στην κόγχη της Μητρόπολης του Μυστρά (αρχές 14ου αιώνα), τη δραστηριότητα του «αντιδυτικού» Νήφωνα Μόσχας (1652-1658), κατά την πατριαρχία του οποίου διώχθηκαν όσοι είχαν στην κατοχή τους «δυτικότροπες» εικόνες[211] και την υπό την επίδραση του αγίου Νικοδήμου του Αγιορείτη απόξεση του Λουτρού σε παραστάσεις της Γεννήσεως του Χριστού στη διάρκεια του 18ου αιώνα.[212]

Στον 20ό αιώνα η φθορά και η αλλοίωση εκκλησιαστικών καλλιτεχνικών έργων από χριστιανούς ορθόδοξους, κληρικούς και λαϊκούς, θα συνεχιστεί αδιαπτώτως, με βασικό κίνητρο την καταστολή της ετερότητας στην έκφραση, κυρίως δε στην προσέγγιση του ορθοδόξου βιώματος.

Μεταξύ των ετών 1927 και 1932 ιστορείται ο Μητροπολιτικός Ναός της Άμφισσας από τον ζωγράφο Σπύρο Παπαλουκά.[213] Στο έργο αυτό ο ζωγράφος,

---

Combrich, E. (1999). *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, London. Groys, B. (2008). *Art Power*, London. Βαφειάδης, Κ.Μ. (2008). «Βυζάντιο και Δύση στην ελληνική ζωγραφική του 20ού αιώνα: Η ιστορική εξέλιξη μιας αντινομίας». *Σύναξη*, τεύχος 108, σσ. 48-52.

210. Βλ. ενδεικτικά, Grabar, A. (1957). *L'iconoclasm byzantin* (*Dossier archéologique*). Paris. Bryer, A. – Herrin, J. (1977). *Iconoclasm*. Birmingham. Auzépy, M.F. (1999). *L'hagiographie et l'iconoclasme byzantin*. Birmingham. Besançon, A. (2000). *The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm*. Chicago and London, pp. 63-146. Kessler, H.I. – Wolf, G. (1998), *The Holy Face and the Paradox of Representation*. Bologna.

211. Βαφειάδης, Κ.Μ. (2016). *Εκκλησιαστική πολιτική και τέχνη υπό οθωμανική κυριαρχία (15ος-17ος αιώνας). Η «κρητική σχολή» ζωγραφικής*. Αθήνα, σσ. 172-174 και 187.

212. Καλοκύρης Κ. (1963). «Η απάλειψις της σκηνής του λουτρού του Θείου Βρέφους εκ τοιχογραφιών του Αγίου Όρους». Στο Καλοκύρης, Κ. (1963). *Άθως. Θέματα αρχαιολογίας και Τέχνης. Επί τη χιλιετηρίδι (963-1963)*. Αθήνα, σσ. 15-44.

213. Βλ. ενδεικτικά, Ignjatović, J. (2013). *Η ζωγραφική του Σπύρου Παπαλουκά στη Μητρόπολη της Άμφισσας (1927-1932). Ιστορία-Εικονογραφία-Διακόσμηση-Τεχνική* (ανέκδοτη διδακτορική διατριβή). Αθήνα. Με βιβλιογραφία.

χωρίς να παρεκκλίνει θεματικά από τη βυζαντινή παράδοση, την οποία είχε επισταμένως και διά μακρόν μελετήσει, καταθέτει το προσωπικό του όραμα, δημιουργώντας πρωτότυπη όσμωση ανάμεσα στην τέχνη του Βυζαντίου και σε αυτήν του 20ού αιώνα. Ο Παπαλουκάς θα αξιοποιήσει τα διδάγματα της οικείας παραδόσεως αλλά και αυτά της ευρωπαϊκής μοντέρνας τέχνης, καθιστών τον εαυτό του «εκφραστή» της ελληνικής θρησκευτικής ζωγραφικής και όχι «εκτελεστή» ενός παρωχημένου καλλιτεχνικού ύφους.

Η φιλοπρόοδη αυτή προσπάθεια θα προκαλέσει θύελλα αντιδράσεων. Ο Παπαλουκάς θα διωχθεί από την εκκλησιαστική επιτροπή, κυρίως όμως εξαιτίας των προκαταλήψεων του πληρώματος της τοπικής και όχι μόνο Εκκλησίας. Εντούτοις, μερικά χρόνια αργότερα, δικαστική απόφαση επέφερε τη δικαίωση του μεγάλου καλλιτέχνη, όχι όμως και τη διάδοση ή την επίδραση της τεχνοτροπίας του.

Τα ίδια ισχύουν στην περίπτωση του ζωγράφου Σ. Βασιλείου,[214] ο οποίος αγιογράφησε τον –κτισμένο σε σχέδια του Α. Ορλάνδου– Ιερό Ναό του Αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτου στην Αθήνα (1936-1939). Στο διάκοσμο αυτόν οι εικαστικοί τρόποι του Βυζαντίου συνδυάζονται με νέες ζωγραφικές λύσεις και εικονογραφικά στοιχεία. Στον δυτικό τοίχο, για παράδειγμα, ιστορείται η Σταύρωση του Κυρίου, συνδυασμένη με τη διδασκαλία του Αποστόλου Παύλου στην Αθήνα περί του πάσχοντος Θεού. Τα ιερά γεγονότα δεν τοποθετούνται σε ένα ουδέτερο, χωρίς ιστορική αιτιολόγηση, τοπίο, αλλά στο γεμάτο φως και θάλασσα τοπίο της Αττικής.

Ωστόσο, η εικονογράφηση στον Ιερό Ναό του Αγίου Διονυσίου θα πυροδοτήσει σειρά αντιδράσεων και συζητήσεων στον ημερήσιο Τύπο της εποχής. Ο ζωγράφος χαρακτηρίζεται «φουτουριστής». Το εύλογο αίτημά του για ανανέωση της βυζαντινής ζωγραφικής ενοχλεί την Εκκλησία, περισσότερο από όσο το αίτημα του Στέφανου Κουμανούδη[215] και των *Ναζαρηνών*[216] για «εξευρωπαϊσμό» της ορθοδόξου αγιογραφίας. Έπειτα από αυτά, το 1938, θα ψηφιστεί εκκλησιαστικός νόμος, ο οποίος απαγορεύει στο εξής δημιουργικές παρεμβάσεις στην εικονογράφηση των ναών.[217]

Αλλά και ο Γιάννης Τσαρούχης δεν θα τύχει διαφορετικής αντιμετώπισης,

---

214. Βλ. ενδεικτικά, Παπαστάμος, Δ. (1975). *Σπύρος Βασιλείου*. Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου.

215. Κουμανούδης, Στ. (1845). *Πού σπεύδει η τέχνη των Ελλήνων την σήμερον*. Βελιγράδι.

216. Βλ. ενδεικτικά, Γραίκος, Ν. (2011). *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19ο* αιώνα. Πολιτιστικά *και εικονογραφικά* ζητήματα. Θεσσαλονίκη. Με βιβλιογραφία.

217. Κωνστάντιος, Δ. (2006). «Υπέρ έθνους, θρησκείας και επιστήμης». Στο Γκράτζιου, Ο. – Λαζαρίδου, Α. (επιμ.), *Από τη Χριστιανική Συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο (1884-1930)*. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (29/3/2002-7/1/2003), Αθήνα, 2006, σ. 73.

επειδή ακριβώς θέλησε να αναπλάσει –με τρόπο τολμηρό αλλά επ' ουδενί αυθαίρετο– τη θρησκευτική μας ζωγραφική. Ιδίως στις προκαταρκτικές μελέτες του βίου της αγίας Παρασκευής, που έμελλε να εικονογραφηθεί στο γειτονικό του Μουσείου Θεοφίλου ναό στη Μυτιλήνη (1966-1967),[218] ο ζωγράφος εκφράζει με τρόπο γνήσιο και αληθινό το όραμα ζωής του «λαϊκού» Ελληνισμού. Αλλά το αίτημά του δεν μπορούσε να συνταιριάξει με τις συντηρητικές αγκυλώσεις του εκκλησιαστικού πληρώματος της εποχής. Έτσι, «διά την κακίαν των καιρών», όπως ο ίδιος ομολογεί, το έργο του δεν θα πραγματοποιηθεί ποτέ.

Το 1975 ο Ράλλης Κοψίδης (και αργότερα ο Γιάννης Μητράκας) εργάζεται στην εικονογράφηση του Ιερού Ναού του Αγίου Παύλου στο Ορθόδοξο Κέντρο του Οικουμενικού Πατριαρχείου στο Σαμπεζί της Γενεύης. Πρόκειται για μία εξαιρετικής σημασίας δουλειά, η οποία επιχειρεί μαζί με το αρχιτεκτόνημα να επανερμηνεύσει τη λειτουργική χρήση του χώρου και να εκφράσει με τρόπο ουσιαστικό και πρωτοποριακό το ευαγγελικό μήνυμα. Στο έργο των δύο καλλιτεχνών η βυζαντινή παράδοση συγχρωτίζεται με τον υπερρεαλισμό και τις κυβιστικές τάσεις του πρώτου μισού του 20ού αιώνα. Η εργασία αυτή, σύμφωνα με τον μητροπολίτη Χαλκηδόνος, Αθανάσιο Παπά,[219] δέχτηκε ποικίλες αρνητικές κριτικές και λίγο έλειψε να μείνει ανολοκλήρωτη.

Άξια επισημάνσεως είναι και η περίπτωση του αρχιτέκτονα και ζωγράφου Κωνσταντίνου Παπαθεοδώρου. Ο καλλιτέχνης θα κτίσει και θα ιστορήσει τον μικρό κοινοτικό ναό της Αγίας Φωτεινής στη Μαντίνεια μεταξύ των ετών 1992 και 2001.[220] Λόγω των αναφορών στο αρχαίο ελληνικό ιδίωμα, ο διάκοσμος θα θεωρηθεί από τους συντηρητικούς κύκλους ως «επέλαση του παγανισμού». Ο ζωγράφος θα δεχτεί ύβρεις και προπηλακισμούς αλλά και τη δημόσια καταδίκη του έργου του από τον τότε μητροπολίτη Μαντινείας και Κυνουρίας, Θεόκλητο (†1994). Ακολούθως, ο κύριος Παπαθεοδώρου προβαίνει σε απόσβεση και τροποποίηση μέρους των τοιχογραφιών του, προκειμένου να περισώσει το ναό και να γλυτώσει από το μένος των «ζηλωτών» Ορθοδόξων.

Η πλέον πρόσφατη και ίσως δημοφιλέστερη περίπτωση σκόπιμης αλλοίωσης τοιχογραφιών και δίωξης ζωγράφου είναι αυτή του γράφοντος. Η εν λόγω περίπτωση, που αφορά το διάκοσμο του ναού της Παναγίας «Άξιον Εστί» στην Αξιούπολη του Κιλκίς (2003-2012), είναι περίπλοκη, γι' αυτό και ελάχιστα θα σημειωθούν εδώ.

---

218. *Γιάννης Τσαρούχης 1910-1989*, Κατάλογος αναδρομικής έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη 18/12/2009-14/03/2010, Αθήνα, αρ. κατ. 303-312.

219. Παπάς, Α. (2003). Περί την διακόσ*μηση του Ιερού Ναού του Αγίου Παύλου στο Ορθόδοξον Κέντρον του Οικουμενικού Πατριαρχείου* (*Σαμπεζί Γενεύης*). Αθήνα, σ. 235.

220. Αδημοσίευτες.

Εικ. 1. Αξιούπολη. Ι. Ν. Παναγίας «Άξιον Εστί». *Ο Βίος του Ανθρώπου* (2006). Τοιχογραφία αποξεσμένη.
Εικ. 2. *Ιωάννης ο Βαπτιστής* (2005). Υδατόχρωμα, 0.95 x 0.65 μ. Μακέτα για την απεικόνιση του Προδρόμου στο ναό της Αξιουπόλεως. Απορρίφθηκε από το μητροπολιτικό συμβούλιο.

Το έτος 2005 ντόπιοι αγιογράφοι και καλόγεροι της περιοχής Παιονίας ξεκινούν προσπάθεια σπίλωσης τόσο των εφημέριων κληρικών της ενορίας, όσο και του ονόματος του ζωγράφου, ενσπείροντας ψευδείς ειδήσεις περί *ανάρμοστων* θεμάτων, αποκρύπτοντας ωστόσο ότι το εν λόγω έργο συνάντησε εξαρχής ευμενή υποδοχή από τη συντριπτική πλειονότητα του χριστιανικού πληρώματος. Το 2007, μεταξύ των διακοσίων πενήντα παραστάσεων και μεταξύ των χιλίων διακοσίων περίπου μορφών, οι αντιφρονούντες «εντοπίζουν» δέκα περίπου στοιχεία (κυρίως μονόχρωμες διακοσμητικές λεπτομέρειες και δευτερεύουσες μορφές), τα οποία αποκόπτουν από το νοηματικό τους πλαίσιο και παρερμηνεύουν ηθελημένα. Οι καταγγελίες τους θα βρουν σύντομα πρόσφορο έδαφος στα ΜΜΕ. Επί τέσσερις μέρες τα «δελτία ειδήσεων» θα δηλώνουν τον «εύλογο» αποτροπιασμό τους έναντι των επιλογών του καλλιτέχνη.

Το 2009 κατατίθεται μήνυση εναντίον του ζωγράφου και παράλληλα νέα καταγγελία στο Γραφείο Ναοδομίας της Εκκλησίας της Ελλάδος. Στην καταγγελία αυτή η σκόπιμη παρερμηνεία ξεπερνά κάθε λογικό όριο. Στις 2 Μαΐου 2010 η καταγγελία δημοσιεύεται σε ενημερωτική ιστοσελίδα («Ρομφαία»), με τον εντυπωσιοθηρικό τίτλο «Η μαγεία εισέβαλε σε ορθόδοξο ναό – Το σύμβολο της παιδεραστίας "Αγιογραφία"». Στην ίδια ιστοσελίδα δημοσιεύτηκε την επομένη πολυσέλιδη απάντηση του γράφοντος καθώς και υπόμνημα της

Μητροπόλεως, στο οποίο περιλαμβάνονταν αποσπάσματα από παλαιότερα έγγραφα του μητροπολίτη Γουμενίσσης προς το εκκλησιαστικό συμβούλιο της ενορίας, στα οποία υποδεικνυόταν ρητώς η απάλειψη των «νεωτεριστικών» θεμάτων.

Από τα παραπάνω καθίσταται σαφές ότι οι σύγχρονες τάσεις καταστολής κάθε προσπάθειας για πρωτότυπη έκφραση στο διάκοσμο των ναών και επιβολής κανόνων στον τρόπο δουλειάς των αγιογράφων αποτελούν προϊόν συντηρητικής νοοτροπίας και λανθασμένης εικόνας για την τέχνη του Βυζαντίου και για τον ελληνικό πολιτισμό. Σημειωτέον ότι η Ορθόδοξη Εκκλησία ουδέποτε έθεσε κανόνες για τον τρόπο απόδοσης των ιερών μορφών, εκχωρώντας ελευθερία στον ζωγράφο. Τα πρακτικά της 7ης Οικουμενικής Συνόδου είναι σαφή στο σημείο αυτό (*Mansi* XIII, 252).

Ωστόσο, υποχρεούμαι να σημειώσω ότι η εν λόγω συμπεριφορά θεμελιώνεται σε μία στρεβλή ερμηνεία της έννοιας της παράδοσης. Διότι από τον 12ο αιώνα ο Ελληνισμός βιώνει συνειδησιακό διχασμό, καθώς αναμετριέται αγωνιωδώς με τον εξελισσόμενο, υλικά και πνευματικά, δυτικό κόσμο. Απέναντι σε αυτή τη συνεχώς παρούσα και ζωντανή πρόκληση δεν μπόρεσε να αντιτάξει τελικά τίποτε άλλο παρά το ένδοξο «παρελθόν» του. Εντούτοις, η «συντηρητική» αυτή επιλογή δεν θα σταθεί επαρκής συνθήκη για να καλύψει τις κοινωνικές και πνευματικές μας ανάγκες, και να θεμελιώσει έναν ζωντανό και δομημένο στο παρόν Ελληνισμό.

Ιδιαίτερα μετά το 1453 η Εκκλησία θα διώξει καθετί οθνείο και αλλότριο, στο πλαίσιο της διατήρησης των *παραδεδομένων*, ειδικά όσων διαμόρφωσαν τα γνωρίσματά της κατά την όψιμη βυζαντινή περίοδο και συνδέονταν τώρα με την αποστολική της δραστηριότητα και με τον συνεκτικό της ρόλο στην οθωμανική οικουμένη. Ο συνειδησιακός διχασμός και η αμφίρροπη στάση του Ελληνισμού έναντι των δυτικών πολιτισμικών αξιών αναδύονται ολοκάθαρα στη νεοελληνική περίοδο, οπότε η μεταπρατική και ιδιοτελής διαχείριση των ευρωπαϊκών ρευμάτων θα καταστήσει τούτα ανάπηρα, αφού οι γηγενείς πνευματικές δυνάμεις δεν θα υιοθετήσουν τις συμφυείς στα ρεύματα αυτά δυνατότητες κοινωνικής κριτικής. Ο εθνικισμός και η προγονολατρεία –απότοκα του ευρωπαϊκού Ρομαντισμού– θα κυριαρχήσουν στην ελληνική πολιτική διανόηση.

Οι ιστορικές αυτές συνθήκες και το νοσηρό πολιτισμικό πλαίσιο δεν θα ευνοήσουν γηγενή αισθητική και πρωτογενή εικαστική έκφραση στη νεότερη Ελλάδα. Γι' αυτό και η νεοελληνική μας τέχνη, η δημόσια τουλάχιστον, στρέφεται εξαρχής προς εξιδανικευμένες ιδεολογικές περιοχές, στην αττική ωραιοπάθεια και στη νωχέλεια του νεοκλασικιστικού αισθητισμού. Εκεί θα αναζητήσει τα στιλιστικά της πρότυπα αλλά και τα απαραίτητα σύμβολα για την αναγνώριση της ιστορικής της μορφής. Αλλά και όταν στο μεταίχμιο του 19ου προς τον 20ό αιώνα έρχεται στο προσκήνιο το δίκαιο αίτημα για

επιστροφή στις πολιτισμικές μας ρίζες, το ιδεολογικό του υπόβαθρο το είχαν ήδη υποσκάψει η αντίφαση και η αμφισημία, λόγω της οργανικής του σχέσης με τα προρρηθέντα ιδεολογήματα.

Την ίδια περίοδο δύο ιδεολογικά αντίπαλες παρατάξεις συμφωνούν για την αξία του Βυζαντίου και της παράδοσής του. Στη μία πλευρά βρίσκονται οι «προοδευτικοί», οι «δημοτικιστές», οι οποίοι εκτιμούν τον βυζαντινό πολιτισμό και εμπνέονται από αυτόν. Στην άλλη πλευρά τίθενται οι «συντηρητικοί» και η «νόμω κρατούσα» Εκκλησία, ο βυζαντινισμός της οποίας είχε σαφώς αλυτρωτικό περιεχόμενο. Η πρώτη παράταξη θα προετοιμάσει το έδαφος για τη «Γενιά του '30», κύρια αιτήματα της οποίας έμελλε να είναι η αναζήτηση της *ελληνικότητας* και η επανεκτίμηση της γηγενούς καλλιτεχνικής παραγωγής. Όμως, η σύνδεση της εθνικής παράδοσης και συνείδησης με συγκεκριμένα τεχνοτροπικά (βλ. βυζαντινά) χαρακτηριστικά συνιστά ιδεολόγημα. Αλλά πώς είναι δυνατόν ο ρομαντικός εθνοφυλετισμός, γέννημα του ύστερου 19ου αιώνα, να εκφράζεται με τεχνοτροπικά γνωρίσματα, προϊόντα ενός οικουμενικού πολιτισμού, πολύ αρχαιότερου από την αφύπνιση της εθνικής ιδέας; Χρειάστηκε πράγματι να χαλκευτεί με θεολογικές ταχυδακτυλουργίες και άδηλες μαρτυρίες η πραγματικότητα του Βυζαντίου και της τέχνης του.

Έτσι, στις αρχές του 20ού αιώνα, εμφανίζεται ένα νέο ρεύμα στην Ελλάδα, η «Νεορθοδοξία», μία πτυχή της οποίας αφορούσε τη «θεολογία της μορφής». Η κεντρική ιδέα της εν λόγω θεωρίας μπορεί να συνοψιστεί στα εξής: *Η καλλιτεχνική μορφή δεν αναφέρεται μόνο στο ιερό πρότυπό της, αλλά το ενσαρκώνει πραγματικά. Η μορφή είναι έργο και αποτέλεσμα της βούλησης (και του τρόπου όρασης) του Θεού. Τα μορφικά στοιχεία (η τεχνοτροπία), όπως και τα υλικά μέσα για την πραγμάτωσή τους, ως ιερά και υπό του θεού καθορισμένα, δεν πρέπει να μεταβάλλονται.*

Είναι προφανές ότι οι παραπάνω αντιλήψεις είναι αμάρτυρες στην παράδοση της Εκκλησίας και αυθαίρετες, καθώς ακροβατούν μεταξύ νεοπλατωνικού μυστικισμού και ψευδοησυχαστικής ρητορείας. Εντούτοις, αποδεκτές και ενισχυμένες μετά το '45, θα συνδράμουν τις αντιφατικές και σπασμωδικές θεολογικές τάσεις, που για μία ακόμα φορά εκφράζονται με την επιστροφή στο παρελθόν.[221]

Το ιδεολογικό περιβάλλον που περιέγραψα θα τρέψει τη σύγχρονη Εκκλησία προς έναν αυθαίρετο, καθεστωτικό και άκρατο βυζαντινισμό, διά του οποίου κάθε εικαστική μορφή που δεν συμφωνεί με αυτόν θεωρείται ύποπτη δογματικής και εθνικής μειοδοσίας. Γι' αυτό και τα μέτρα καταστολής και λογοκρισίας εναντίον όλων των εντός της Εκκλησίας φιλοπρόοδων τάσεων, εικαστικών και μη.

---

221. Για το θέμα, βλ. Βαφειάδης, Κ.Μ., *ό.π.* (υποσημείωση 209), σσ. 48-52.

[III]
ΟΨΕΙΣ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗΣ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ

Εισαγωγικό σημείωμα

Αν για τον κινηματογράφο υπάρχει εξαρχής ένα δεδομένο θεσμικό και νομικό πλαίσιο ελέγχου, που ξεκινά από τη δημιουργία και φτάνει μέχρι την προβολή και τη διακίνηση μιας ταινίας, αυτό δεν ισχύει για τις εικαστικές τέχνες. Παρόλο που κατά καιρούς έχουν υπάρξει καλλιτέχνες που υπέστησαν λογοκριτικές παρεμβάσεις, ο αριθμός τους είναι συντριπτικά μικρότερος από τον αντίστοιχο των κινηματογραφιστών. Ακόμα και στην περίοδο της Δικτατορίας, όπου ο έλεγχος ήταν ασφυκτικός, πραγματοποιήθηκαν αρκετές εκθέσεις που κατάφεραν να αρθρώσουν κριτικό λόγο ενάντια στο καθεστώς –με συμβολισμούς μεν, αλλά συχνά εξαιρετικά προφανείς, όπως στα εγκιβωτισμένα στο γύψο γαρίφαλα του Βλάσση Κανιάρη (*Γύψος*, 1969)– χωρίς να αντιμετωπίσουν λογοκριτικές παρεμβάσεις ή με μικρότερες επιπλοκές από όσες θα περίμενε κανείς[222]. Εν μέρει η αδυναμία κατανόησης των εικαστικών τεχνών από πλευράς των οργάνων του καθεστώτος, εν μέρει το ότι ήταν λιγότερο μαζική τέχνη από τον κινηματογράφο ή το τραγούδι και απευθυνόταν σε πολύ μικρότερα ακροατήρια, τα εικαστικά αδιαμφισβήτητα υπέστησαν πολύ λιγότερη λογοκρισία. Παρ' όλα αυτά, τα λογοκριτικά φαινόμενα δεν είναι λίγα και σίγουρα δεν περνούν απαρατήρητα. Αφενός, διότι οι περιπτώσεις λογοκρισίας (τις οποίες ανθολογεί απολαυστικά ο Μάνος Στεφανίδης στο κείμενό του) είναι συχνά κραυγαλέες, και αφετέρου, επειδή τα εικαστικά, ταυτισμένα καθώς είναι παραδοσιακά με την έννοια της τέχνης, απαιτούν

222. Για παράδειγμα η γνωστή περίπτωση της έκθεσης του Ηλία Δεκουλάκου στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών – Χίλτον το 1973: Η επίσκεψη μιας ομάδας μαθητών με επικεφαλής μία δασκάλα, η οποία δημιούργησε ζωηρό επεισόδιο φωνάζοντας ότι ορισμένα γυμνά προσέβαλλαν την αιδώ των μαθητών και έπρεπε να αποκαθηλωθούν, υπέπεσε στην αντίληψη «των υπαλλήλων της γκαλερί και τυχαία παρευρισκομένων αστυνομικών» (*Τα Νέα*, 3/3/1973) και ο ζωγράφος δέχτηκε πιέσεις να αποσύρει τους πίνακες. Ο Δεκουλάκος αρνήθηκε και προτίμησε να ματαιώσει την έκθεση, η οποία έκτοτε κατέχει σημαντική θέση μεταξύ των λογοκριμένων έργων της Δικτατορίας. Λιγότερο γνωστό, όμως, είναι ότι τα ίδια έργα εκτέθηκαν ύστερα από μερικές μέρες στην γκαλερί Νέες Μορφές χωρίς καμία παρέμβαση. Πρβλ. Χριστοφόγλου, Μ.Ε. (2009). *Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί: Ηλίας Δεκουλάκος*. Αθήνα: Τα Νέα, σ. 62.

και συνήθως απολαμβάνουν ένα ειδικό καθεστώς ελευθερίας: Η λογοκρισία θεωρείται ουσιαστικά και κατεξοχήν εχθρική και επιζήμια για την τέχνη και αντίθετη στην αισθητική αυτονομία. Οτιδήποτε περιορίζει τη φαντασία της λεγόμενης «αισθητικής ιδιοφυΐας» και την πλήρη αυτονομία της τέχνης, και οποιαδήποτε εξωτερική παρέμβαση στην ελεύθερη έκφραση που φέρεται να απαιτεί η δημιουργική φύση της, επικρίνονται και αποδοκιμάζονται ως απαράδεκτα.

Στο πρώτο κείμενο του κεφαλαίου, ο Μάνος Στεφανίδης παραθέτει το προσωπικό του βίωμα ως επιμελητή μιας έκθεσης εξήντα εικαστικών καλλιτεχνών στους χώρους του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου το 2013, δίπλα και σε διάλογο με τα μόνιμα εκθέματα, η οποία λογοκρίθηκε από τον τότε αναπληρωτή διευθυντή του, που, άλλοτε επικαλούμενος θέματα ασφαλείας και άλλοτε θέματα αισθητικής, έκανε τα πάντα προκειμένου να μην εκτεθούν γυμνά «στο κατεξοχήν μουσείο που αποθεώνει το γυμνό», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει. Στη συνέχεια, η Ειρήνη Στάθη εξετάζει τους τρόπους άσκησης της πολιτικής λογοκρισίας, τόσο κατά την περίοδο της Δικτατορίας, όσο και της Μεταπολίτευσης, μέσα από το παράδειγμα του έργου της εικαστικού Μαρίας Καραβέλα. Η Καραβέλα αποτελεί ίσως εμβληματική περίπτωση καλλιτέχνιδος που βρέθηκε αντιμέτωπη με τη λογοκρισία σχεδόν στο σύνολο της καλλιτεχνικής της πορείας: από τις οχλήσεις της αστυνομίας στο πρώτο περιβάλλον-χώρο με τις φυλακισμένες γύψινες φιγούρες (γκαλερί Άστορ, 1971), την καταστροφή του επόμενου έργου της από όργανα της Χούντας (Αίθουσα Τέχνης Αθηνών – Χίλτον, 1972), τις παράνομες προβολές και την τελική απαγόρευση της ταινίας-δρώμενου *Αντίσταση '40-'50* (1977) στη Μεταπολίτευση, ως τις βίαιες αντιδράσεις στην παράσταση *Βρίζοντας το κοινό* (Ζυγός, 1985) και την απαγόρευση από την αστυνομία του εικαστικού χώρου *Ξένες Φωνές* στην πλατεία Συντάγματος (1992).

Στη συνέχεια, η Άννα Μοσχονά-Καλαμάρα παρουσιάζει, όπως το έζησε, το ιστορικό λογοκρισίας τριών γλυπτών του συντρόφου της, καθηγητή και πρύτανη της ΑΣΚΤ, Δημήτρη Καλαμάρα, αφηγούμενη μία ιστορία που διατρέχει σχεδόν τέσσερις δεκαετίες. Από τον βραβευμένο *Ανδριάντα του καπετάν Κώττα* (1961) και το *Μνημείο του θνήσκοντος πολεμιστή* (1971), που στήθηκαν στη Φλώρινα, αποκαθηλώθηκαν και επανατοποθετήθηκαν μετά το θάνατό του, ως τον *Έφιππο ανδριάντα του Μεγάλου Αλεξάνδρου* που του ανατέθηκε το 1958 από το Δήμο και δεν τοποθετήθηκε ποτέ στην πόλη, η εμμονική απόρριψη των έργων του Καλαμάρα από τις πολιτικές και θρησκευτικές αρχές της γενέτειράς του δεν αποτελεί μόνο μία από τις πλέον ενδιαφέρουσες περιπτώσεις λογοκρισίας ενός αναγνωρισμένου καλλιτεχνικού έργου και του δημιουργού του, αλλά είναι και ενδεικτική των κυρίαρχων αντιλήψεων και συμπεριφορών της συγκεκριμένης τοπικής κοινωνίας και των αρχών της.

Τέλος, ο Θανάσης Μουτσόπουλος εξετάζει την πρόσφατη και πολυσυζητημένη περίπτωση του μεγάλης κλίμακας γκράφιτι με το οποίο μία ομάδα street artists κάλυψε δύο όψεις διοικητικών κτηρίων του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου το Μάρτιο του 2015. Το παραβατικό στοιχείο αυτής της παρέμβασης, ισχυρίζεται ο Μουτσόπουλος, σε συνδυασμό με τις «αισθητικές» διαφωνίες πολλών παραγόντων του καλλιτεχνικού χώρου, προκάλεσαν μία πρωτοφανή συζήτηση που αφορούσε, αφενός, την «καταστροφή» ενός φορτισμένου ιστορικού κτηρίου, διατηρητέου και με έντονο πολιτικό συμβολισμό για την αποκατάσταση της δημοκρατίας, και αφετέρου, τα όρια της ίδιας της καλλιτεχνικής έκφρασης και ελευθερίας.

ΜΑΝΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ

Λογοκρισία και τέχνη στη μεταπολεμική Ελλάδα

Η λογοκρισία μοιάζει σύμφυτη με τη βασική κρατική λειτουργία, εκείνη της πρόληψης ή της καταστολής, δηλαδή τη συγκροτούσα δι' απαγορεύσεων και επιβολών την ιδεολογία του κράτους του ωραίου. Από τη μια, η τέχνη ερευνά τα όριά της αλλά και τα όρια της κοινωνίας στην οποία εκκολάπτεται αμφισβητώντας ή ανατρέποντας κατεστημένες αισθητικές απόψεις, και από την άλλη, η εξουσία νομιμοποιεί την ισχύ της μέσα από την αύρα της επίσημης, της εγκεκριμένης τέχνης. Αυτής που έμμεσα ή άμεσα αποθεώνει το καθεστώς. Σύμφυτη με την έννοια της αποθέωσης είναι και εκείνη του «αριστουργήματος», αλλά αυτό, δηλαδή με ποια κριτήρια και ποια επιχειρηματολογία θεσμοθετείται το *masterpiece*, είναι μιας άλλης τάξης ζήτημα. Η τέχνη, όμως, όταν δεν λειτουργεί ως απλή προπαγάνδα των κυρίαρχων περί ωραίου αντιλήψεων, όταν είναι δηλαδή αυθεντική ως προς τα διαπορήματά της και την οντολογική της αδυναμία να αυτοπροσδιοριστεί, τότε μετεωρίζεται στο κενό, βρίσκεται τόσο στα όρια της τρέλας, όσο και στα κράσπεδα της νομιμότητας ή των θεσμών. Και τότε, μόνο τότε επιτελεί τον ουσιαστικό της ρόλο. Χρησιμοποιώντας μια υπερβολή, θα έλεγα ότι η αληθινή τέχνη βρίσκεται σταθερά υπό απαγόρευση. Ο Νίκος Καρούζος είναι και στο θέμα αυτό δραματικά επίκαιρος όταν λέει ότι η τέχνη είναι το τετράγωνο έξω από το σκάκι.

Τούτων δοθέντων, η λογοκρισία μοιάζει να είναι σταθερό παρακολούθημα της καλλιτεχνικής έκφρασης και αυτό μπορεί να διαπιστωθεί ιστορικά. Στη μεταπολεμική, μετεμφυλιακή Ελλάδα με το εξαιρετικά ζοφερό κλίμα υπάρχουν κάποιοι που είναι ασφαλώς πολιτικά νικητές, επικυρίαρχοι, αλλά και κάποιοι που δεν είναι ιδεολογικά ηττημένοι. Αυτοί οι τελευταίοι διεκδικούν πολλαπλώς το ηθικό πλεονέκτημα να συγκροτούν από το περιθώριο ή και την εξορία ακόμα την πολιτιστική, καλλιτεχνική πρωτοπορία του τόπου. Αυτό και μόνο το γεγονός δημιουργεί τις προϋποθέσεις μιας σταθερής έμμεσης ή άμεσης λογοκρισίας.

Νομίζω ότι το κλίμα της εποχής αποδίδει πολύ γλαφυρά ο Βλάσης Κανιάρης όταν ονομάζει όλο του το έργο *Τοίχοι της Αθήνας 1941* και μέσω αυτού του έργου προσπαθεί να δείξει την αντίφαση ανάμεσα σε ένα καθεστώς οιονεί αστυνομικό και στη ζέουσα καλλιτεχνική πραγματικότητα όπως την εξέφραζαν οι συνομήλικοί του νέοι δημιουργοί. Ήδη στις πρώτες του ζωγραφικές

συνθέσεις, τις οποίες φιλοτεχνεί στη Ρώμη και εκθέτει το Μάιο του 1958 στην γκαλερί Ζυγός του Κολωνακίου, παρουσιάζει εικόνες με μυστικούς αστυνομικούς να παρακολουθούν νέους που προσπαθούν να γράψουν απαγορευμένα συνθήματα στους τοίχους ή να μοιράσουν προκηρύξεις. Αυτή, η πολιτική διάσταση των τοίχων της Αθήνας αποτελεί και την πεμπτουσία του καλλιτεχνικού του προβληματισμού ως το γύρισμα του αιώνα. Για το λόγο αυτόν, τον θεωρώ πρόδρομο των γκράφιτι και των γκραφιτάδων του ’80, επειδή κι αυτοί έχουν ανάλογες σχέσεις οργής με την εξουσία, τους αστυνομικούς κτλ., εφόσον παράγουν ένα έργο που είναι επίσης στα όρια του νόμιμου και του παράνομου. Τα όρια! Πάντα τα όρια εφόσον μιλάμε για εκφράσεις ιστορικά σεσημασμένες.

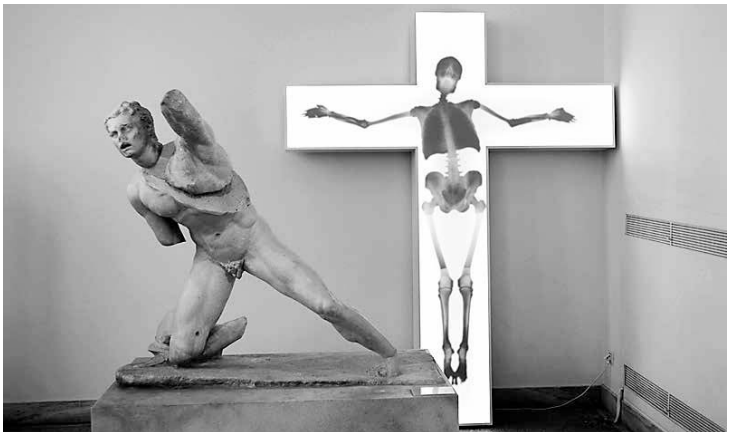
Στις αρχές της δεκαετίας του ’50 έχουμε ήδη μερικές κραυγαλέες περιπτώσεις λογοκρισίας. Καταρχάς, ο Γιάννης Τσαρούχης, γνωστός και μη εξαιρετέος στις αρχές λόγω των προδήλως ομοφυλοφιλικών θεμάτων του, υποχρεώνεται να αποσύρει πίνακά του με γυμνούς άνδρες από ομαδική έκθεση το 1953, όπως επίσης και ο Νώντας Παπαδόπουλος (Nonda) να τοποθετήσει πραγματικά φύλλα συκής (!) πάνω στα γυμνά που εκθέτει στον Παρνασσό το 1952. Οι λογοκριτικές παρεμβάσεις της αστυνομίας σημειώνονται έπειτα από διαμαρτυρίες ευυπόληπτων πολιτών που θίγονται από τα «αισχρά θεάματα». Αντιλαμβάνεται κανείς πως στις εξ ορισμού μικρής προσέλευσης αίθουσες τέχνης θα μπαινόβγαιναν συχνότερα αστυνομικοί, είτε με πολιτικά είτε με στολή, παρά οι άμεσα ενδιαφερόμενοι φιλότεχνοι. Πιο ειδικά, ο Γιάννης Τσαρούχης, από τη δεκαετία του ’30, προκαλεί τη συντηρητική κοινωνία της Αθήνας ζωγραφίζοντας αλλά και εκθέτοντας ουσιαστικά την επιθυμία, τον έρωτα και μάλιστα τον ομοφυλοφιλικό, σε βαθμό ώστε ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος να μιλάει για *ζωγραφισμένους παλιανθρώπους* (sic). Αυτό κατά την άποψή μου αποτελεί και το κύρια μοντερνιστικό στοιχείο της δουλειάς του: η πρόκληση και η αμφισβήτηση της τρέχουσας αισθητικής. Ο Nonda πάλι εκπροσωπεί τη διασπορά και ιδιαίτερα τους μετοίκους και την μποεμία του Παρισιού. Η ιδεολογική και η αισθητική σύγκρουση του φωτισμένου κέντρου και της οπισθοδρομικής περιφέρειας ήταν αναπόφευκτη. Ο Νώντας Παπαδόπουλος, με τον απροκάλυπτο ερωτισμό των θεμάτων του, όπως τα παρήγαγε στο πολλαπλώς απελευθερωμένο, μεταπολεμικό Παρίσι, εισήγαγε σαφώς καινά δαιμόνια στην υπερσυντηρητική Αθήνα και το κράτος του ωραίου καραδοκούσε.

Κατά την περίοδο της Δικτατορίας ήταν φυσικό η ένταση και η ισχύς της λογοκρισίας να δεσπόζουν. Αναρίθμητα είναι τα μικρά ή μεγάλα επεισόδια που αποδεικνύουν αυτή την καθοριστική παρουσία της λογοκρισίας σε κάθε μορφή τέχνης: Από την καινοφανή παρουσία της τηλεόρασης ως τον κινηματογράφο, το θέατρο, τις εικαστικές εκθέσεις κτλ. Για παράδειγμα, συχνά τα

επεισόδια της σειράς *Εκείνος κι Εκείνος*, σε κείμενα του Κώστα Μουρσελά και με την πρωταγωνιστική παρουσία του Βασίλη Διαμαντόπουλου και του Γιώργου Μιχαλακόπουλου, έμοιαζαν ακατανόητα, όπως θυμάται ο Μιχαλακόπουλος, μετά τις αλλαγές που επέβαλλε το παρεμβατικό ψαλίδι του λογοκριτή. Ας μου επιτραπεί στο σημείο αυτό μία προσωπική ανάμνηση: Ήμουν νεαρός μαθητής του γυμνασίου και μετά το τέλος των μαθημάτων μου στην Ιωνίδειο Σχολή του Πειραιά έπαιρνα έναν αριθμό εφημερίδων και τις μοίραζα για χαρτζιλίκι σε συνδρομητές, στο κέντρο του Πειραιά. Το έντυπο, που εκδίδεται ακόμα και λέγεται *Η φωνή του Πειραιώς*, το πήγαινα πρώτα ως δοκίμιο στην Ασφάλεια για να πάρει τη σφραγίδα του λογοκριτή και έπειτα επιτρέπονταν η εκτύπωση και η κυκλοφορία του.

Είναι λοιπόν αυτονόητο ότι η λογοκρισία και η αισθητική του «απαγορεύεται» σφραγίζουν ολόκληρη την καλλιτεχνική έκφραση της εποχής της Χούντας. Χαρακτηριστικά αναφέρω ότι ανάμεσα στους προοδευτικούς καλλιτέχνες ίσχυσαν τότε δύο –διαμετρικά αντίθετες– απόψεις σχετικά με τις μορφές καλλιτεχνικής αντίστασης που εκείνοι όφειλαν να επιλέξουν. Η πρώτη είχε να κάνει με την καθολική αποχή από κάθε δημόσια εμφάνιση ως ένδειξη διαμαρτυρίας, δηλαδή με ένα είδος αποχής. Η άλλη ενθάρρυνε τις εκθέσεις και γενικά τη δημόσια δράση, με θέματα όμως που θα είχαν σαφώς αντιχουντικό, αντιφασιστικό χαρακτήρα. Είναι χαρακτηριστικό ότι, όταν ο Βλάσης Κανιάρης έφυγε στο Παρίσι μετά την αντιδικτατορική έκθεσή του με τους γύψους και τα γαρίφαλα στη Νέα Γκαλερί επί της οδού Τσακάλωφ, το 1969, ο Ριχάρδος Σωμερίτης τού άσκησε δριμεία κριτική γιατί είχε εκθέσει, δηλαδή είχε σπάσει αυτό το είδος της λευκής απεργίας. Και να σημειώσουμε ότι ο Κανιάρης είχε συνέπειες από την έκθεση αυτή –ήταν τότε και μέλος της Δημοκρατικής Άμυνας– και υποχρεώθηκε να εκπατριστεί για να αποφύγει τα χειρότερα. Στην εξορία, λίγους μήνες αργότερα, τον ακολούθησε και η υπόλοιπη οικογένειά του. Είναι, τέλος, γνωστές οι περιπέτειες που είχαν καλλιτέχνες όπως ο Ηλίας Δεκουλάκος, ο γλύπτης Θόδωρος, η Μαρία Καραβέλα, ο Δημοσθένης Κοκκινίδης με απαγορεύσεις εκθέσεων, κατέβασμα εκτεθειμένων έργων, προπηλακισμούς, ανακρίσεις, απειλές κ.ά.

Παρόμοιο κλίμα συνάντησε και η έκθεση των Νέων Ρεαλιστών στο Ινστιτούτο Γκαίτε, το 1970, την οποία οργάνωσε και τρόπον τινά προστάτεψε από τη μήνιν της Ασφάλειας ο τότε μορφωτικός ακόλουθος του Ινστιτούτου. Εξέθεταν τότε οι εξής νέοι ζωγράφοι, μόλις απόφοιτοι της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών: Γιάννης Ψυχοπαίδης, Κυριάκος Κατζουράκης, Χρόνης Μπότσογλου, Κλεοπάτρα Δίγκα και Γιάννης Βαλαβανίδης. Και παρότι τέτοια φαινόμενα καλλιτεχνικής αντίστασης ήταν μάλλον ευάριθμα, δεν ήταν λίγοι οι πνευματικοί άνθρωποι που σύρονταν για τα περαιτέρω στα ανακριτικά γραφεία της οδού Μπουμπουλίνας, εκεί που σήμερα στεγάζεται από μία



Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα. Λεπτομέρεια της έκθεσης.

περίεργη σύμπτωση της Ιστορίας το Υπουργείο Πολιτισμού. Δεν θα σταθώ με λεπτομέρειες στα κατορθώματα της λογοκρισίας στην περίοδο της Μεταπολίτευσης επειδή και δημοσιότητα έχουν γνωρίσει και με επάρκεια έχουν σχολιαστεί. Θα θυμίσω μόνο ότι ανάμεσα στους θιγόμενους που ζητούσαν να αποκατασταθεί η διασαλευθείσα τάξη του «ωραίου και του αληθινού» μέσω της αποκαθήλωσης συγκεκριμένων έργων ή που ως εκπρόσωποι του κράτους πρωτοστατούσαν στην επιβολή του παραβιασθέντος νόμου ήταν ο τότε δήμαρχος Αθηναίων, αείμνηστος Μιλτιάδης Έβερτ, ο τέως πρόεδρος του κόμματος ΛΑΟΣ, ρέκτης Γιώργος Καρατζαφέρης, και ο διανοούμενος, τότε υπουργός Πολιτισμού, καθηγητής Ευάγγελος Βενιζέλος.

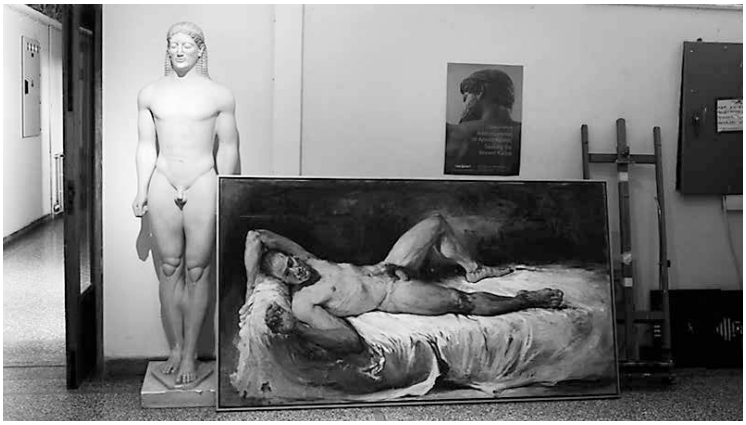
Θα ήθελα να ολοκληρώσω τη μικρή αυτή σύνοψη γεγονότων και παρατηρήσεων με ένα συμβάν που έθιξε βαθύτατα τόσο εμένα, όσο και τους καλλιτέχνες που είχα επιλέξει, και το οποίο θα διηγηθώ όσο πιο σύντομα γίνεται. Αναφέρομαι στους εξήντα εικαστικούς καλλιτέχνες που εξέθεσαν το 2013 στους χώρους του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου, δίπλα και σε διάλογο με τα μόνιμα εκθέματα, υπό την προστατευτική σκιά, τρόπον τινά, των αγλαών προγόνων.[223] Η έκθεση θα φιλοξενούνταν στο Μουσείο για δύο μήνες και στο τέλος της όλα τα συμμετέχοντα έργα θα δημοπρατούνταν και το ποσό θα προσφερόταν προς ενίσχυση του ιδρύματος. Ως επιμελητής της έκθεσης είχα υποβάλει εγκαίρως και το σκεπτικό και τα ονόματα των συμμετεχόντων καλλιτεχνών αλλά και φωτογραφίες των έργων στο Κεντρικό Αρχαιολογικό Συμβούλιο και είχα αποσπάσει την πλήρη του έγκριση. Επίσης, η έκθεση λειτουργούσε υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού και την εγκαινίασε ο ίδιος ο τότε πρωθυπουργός της χώρας, Αντώνης Σαμαράς, με παρόντα τα

223. Βλ. *Επίλογος* 2013.

μισά μέλη του υπουργικού συμβουλίου και τον υπουργό Πολιτισμού, που ήταν τότε ο Πάνος Παναγιωτόπουλος. Ανάμεσα όμως στην απόφαση του ΚΑΣ και στα πρωθυπουργικά εγκαίνια είχε συμβεί μία σειρά ευτράπελων αλλά και κωμικοτραγικών γεγονότων τα οποία δηλητηρίασαν όλη τη χαρά αυτής της φιλόδοξης προσπάθειας.

Αιτία των προβλημάτων και βασική πηγή των ανατροπών που θα σας περιγράψω ήταν ο τότε αναπληρωτής διευθυντής του Μουσείου, Γεώργιος Κακαβάς, διακεκριμένο στέλεχος της Νέας Δημοκρατίας. Αναφέρω αυτή τη μικρή λεπτομέρεια γιατί με την ιδιότητά του τη συγκεκριμένη μπορούσε να αμφισβητεί υπουργικές αποφάσεις και να γράφει την έγκριση του Κεντρικού Αρχαιολογικού Συμβουλίου στα παλαιότερα των υποδημάτων του και ιδιαίτερα στο δεξί από αυτά. Πιο συγκεκριμένα, ο ερίτιμος κύριος Κακαβάς, ο οποίος ακόμα και σήμερα είναι διευθυντής του Νομισματικού Μουσείου, που στεγάζεται στο γνωστό Ιλίου Μέλαθρον, το κτήριο το Τσίλερ, ούτε λίγο ούτε πολύ άλλαξε τον αρχικό τίτλο της έκθεσης και τον έκανε ετσιθελικά *Προσφορά* από *Κρήδεμνον*. Επίσης, και ενώ είχα τοποθετήσει τα εγκεκριμένα έργα, τα είχα φωτίσει, είχα στήσει το σύνολο σχεδόν της έκθεσης την οποία και έβλεπαν οι επισκέπτες του Μουσείου τουλάχιστον για είκοσι μέρες –επειδή δουλεύαμε εγώ και οι εξήντα καλλιτέχνες ενώ λειτουργούσε το Μουσείο και ήταν ανοιχτές οι αίθουσες–, την παραμονή των εγκαινίων εντελώς αυθαίρετα λογόκρινε μία σειρά έργων –κατά σύμπτωση, τα πιο σημαντικά– και απαίτησε την απομάκρυνσή τους, πράγμα που έγινε, τελικά. Θα μπορούσα προσωπικά –αυτό επιβάλλει η μουσειολογική δεοντολογία– να κατεβάσω ολόκληρη την έκθεση, να αποσύρω όλα τα έργα και να διαμαρτυρηθώ δημόσια. Δεν το έπραξα σκεπτόμενος το σύνολο των καλλιτεχνών, τις προετοιμασίες των εγκαινίων και το τεράστιο σκάνδαλο που θα ξεσπούσε. Επέμεινα και κράτησα τα μισά από τα λογοκριμένα έργα, ενώ τα υπόλοιπα είτε τα άλλαξα με συναίνεση των ίδιων των καλλιτεχνών είτε απομακρύνθηκαν από την έκθεση. Πρόκειται για την πιο δυσάρεστη εμπειρία που είχα ποτέ ως επιμελητής στα τριάντα χρόνια που κάνω αυτή τη δουλειά, και όσο ζω, θα διαμαρτύρομαι και για την αυθαιρεσία και για τη βαρβαρότητα της παρέμβασης αλλά και για τη στενόκαρδη, δημοσιοϋπαλληλική αντίληψη με την οποία αντιμετωπίζουν οι κ.κ. υπεύθυνοι τα έργα τέχνης και τους δημιουργούς τους.

Για την ιστορία αναφέρω ότι λογοκρίθηκαν και απομακρύνθηκαν από τις θέσεις τους: Μία φωτογραφία του Τάκη Σπυρόπουλου που ήταν στημένη δίπλα στο χώρο του Κούρου του Σουνίου, με το αιτιολογικό ότι παρουσιάζει... γυμνό! Ένας τεράστιος Εσταυρωμένος του καλλιτέχνη Μανώλη Αναστασάκου με τον τίτλο *Θέατρο Σκιών*. Το έργο ενόχλησε τους δωδεκαθεϊστές (!), όπως μας είπε ο διευθυντής, οι οποίοι και απαίτησαν την απομάκρυνσή του. Ένα υπερμέγεθες ανδρικό γυμνό του ζωγράφου Χρήστου Παλλαντζά. Και το



Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα. Λεπτομέρεια της έκθεσης.

μεγαλύτερο σκάνδαλο από όλα, το διπλό πορτρέτο του Λουίτζι, ενός νάνου τον οποίο ο ζωγράφος Άγγελος Σπάρταλης, κατά τα πρότυπα του Βελάσκεθ, παρουσιάζει ντυμένο και γυμνό. Σήμερα το έργο αυτό εκτίθεται στο Μουσείο Βορρέ ως μόνιμο έκθεμα. Για την ιστορία λέω ότι ο κύριος Κακαβάς απαίτησε να στηθεί μόνο το ντυμένο έργο και όχι το γυμνό του τμήμα (sic). Ύστερα από μαραθώνιες διαπραγματεύσεις, τελικά, επείσθη να παρουσιαστεί το διπλό πορτρέτο όπως το συνέλαβε και το ολοκλήρωσε ο καλλιτέχνης. Επίσης, άλλοτε επικαλούμενος θέματα ασφαλείας και άλλοτε θέματα αισθητικής –το βασικό πρόβλημα ήταν να μην εκτίθενται γυμνά στο κατεξοχήν μουσείο που αποθεώνει το γυμνό, το Αρχαιολογικό Μουσείο–, απομάκρυνε αυθαίρετα τα έργα και τις κατασκευές του Δημήτρη Μεράντζα, του Μπάμπη Κατσατσίδη, του Μανώλη Μιραμπελιώτη, του Τάκη Πουλοπούλου, του Τάσου Μαντζαβίνου, του Τάκη, της Βένιας Δημητρακοπούλου και της Σοφίας Τούντα. Δηλαδή εξαιρέθηκαν τελικά εννέα καλλιτέχνες από τους αρχικούς εξήντα έξι και τα αντίστοιχα έργα τους. Οφείλω εδώ να σημειώσω ότι ένας πίνακας του Ανδρέα Δεβετζή που εικονίζει ένα εξαιρετικό γυναικείο γυμνό απομακρύνθηκε και αντικαταστάθηκε από ένα αστικό τοπίο με το γνωστό πια αιτιολογικό. Λεπτομέρεια: Είχα τοποθετήσει αυτό τον πίνακα με τη γυμνή γυναίκα που άπλωνε τα χέρια της σαν σε άμυνα δίπλα στην περίφημη Σανδαλίζουσα Αφροδίτη, δηλαδή το ελληνιστικό σύμπλεγμα το οποίο παρουσιάζει την Αφροδίτη να απομακρύνει έναν Σάτυρο απειλώντας τον με το σανδάλι της.

Επιμένω εδώ και χρόνια πως τα αρχαιογνωστικά μουσεία της χώρας μπορούν να ανοίξουν τους χώρους τους –με μέτρο, με ευφυείς προτάσεις– και στη σύγχρονη τέχνη,[224] σε έναν διάλογο, όχι εύκολο, συχνά οδυνηρό αλλά

224. Είναι ντροπή το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο να έχει κλειστές αίθουσες –όπως, για

εξόχως ενδιαφέροντα, του παρελθόντος με το σήμερα. Οι πάντες θα ωφελούνταν από αυτή την όσμωση. Πρόκειται για μία τακτική συνύπαρξης του παλιού με το νέο, που εφαρμόζεται στα μεγαλύτερα μουσεία του κόσμου και αρκετά δειλά στα δικά μας. Οι παρεμβάσεις του υπουργείου, η στενοκεφαλιά και οι αντιζηλίες μερικών υπευθύνων και η αφόρητη γραφειοκρατία με έκαναν κυριολεκτικά να απαυδήσω. Αφού έστησα την έκθεση, μου επέβαλαν να αποσύρω όλα τα γυμνά γιατί «προκαλούσαν». Και όλα αυτά στο μουσείο του γυμνού κάλλους. Επίσης, αφού μετακινούσαν επί μία βδομάδα την εσταυρωμένη αυτοπροσωπογραφία του γνωστού street artist Μανόλη Αναστασάκου, τελικά του ζήτησαν να την αποσύρει ως... βλάσφημη. Παρότι αντικατέστησα αυτό το έργο του Αναστασάκου με άλλο, ποτέ δεν θα συγχωρήσω στον εαυτό μου το ότι ανέχτηκα τόση στενοκεφαλιά και τόση μιζέρια. Άνθρωποι που δεν αγαπάνε τα σύγχρονα έργα δεν έχουνε το ψυχικό απόθεμα να αγαπήσουν ούτε και τα αρχαία, παρά τις δηλώσεις τους. Απλώς τα φοβούνται. Αν και γνωρίζω ότι μία ομαδική έκθεση, που μάλιστα οργανώνεται από επιτροπή, είναι πάντα το προϊόν αναγκαστικού συμβιβασμού, έχουν και οι συμβιβασμοί τα όριά τους. Για την ιστορία δημοσιεύω εδώ κάποιες αρχικές τοποθετήσεις των έργων της έκθεσης *Κρήδεμνον*, τίτλου που όμως έγινε στη συνέχεια *Προσφορά*, επειδή έτσι προσωρινά υποβλήθηκε στο ΚΑΣ και έτσι υπέγραψε την απόφαση ο υπουργός. Όπου «κρήδεμνον» είναι ο κεφαλόδεσμος, το μαντήλι που φόρεσε κατάστηθα ο ομηρικός Οδυσσέας για να διαπλεύσει την τρικυμία. Για όλους εμάς που ενεπλάκημεν στην έκθεση, τα ονόματα του Γιώργου Κακαβά, αναπληρωτή διευθυντή, και της Μπέτυς Δρούγκα, αρχιτέκτονος του Μουσείου, θα μας μείνουν αξέχαστα.

Προσωπικά αποδέχομαι όλες τις αδυναμίες της έκθεσης *Κρήδεμνον*, αρκεί η κριτική να γίνεται με στοιχειώδη αμεροληψία. Από την άλλη, ποιος αρχαιόπληκτος δικαιούται να απαγορεύσει στα αρχαιογνωστικά μουσεία να πειραματίζονται με σύγχρονα έργα; Ποιος «εστέτ» μπορεί να αρνηθεί στους Έλληνες δημιουργούς του σήμερα το δικαίωμα να σταθούν για ελάχιστο χρονικό διάστημα υπό τη σκιά των προγόνων τους; Τα μουσεία έχουν έναν ευρύτερο παιδαγωγικό και παρεμβατικό ρόλο. Και ό,τι είναι καινούριο και διαφορετικό, είναι μοιραίο να προκαλεί. Η φιγούρα του Βλάση Κανιάρη με την αναπεπταμένη σημαία ζήτησε «διαμονητήριο» λίγων ημερών από τον μεγαλόθυμο Θεό του Αρτεμισίου κι αυτός το παραχώρησε! Εξάλλου, αυτός ο τελευταίος δεν έχει τίποτα να φοβηθεί από τη γειτνίαση...

παράδειγμα, τα Κυκλαδικά– ελλείψει φυλάκων και να μη μετατίθενται εκεί δημόσιοι υπάλληλοι που σχολάζουν ή είναι υπεράριθμοι στις υπηρεσίες τους. Καλά να μην μπορούν να πατάξουν οι δικομματικοί φωστήρες τη φοροδιαφυγή, αλλά ούτε και να μετακινήσουν δέκα υπαλλήλους από το ένα γραφείο στο άλλο;

ΕΙΡΗΝΗ ΣΤΑΘΗ

Πολιτική λογοκρισία, τέχνη και επικοινωνία: Το έργο της Μαρίας Καραβέλα

Ένας πολιτισμός είναι τόσο σπουδαίος, όσο και το όραμά του, και τα οράματά του συλλαμβάνονται από τους καλλιτέχνες.
Λ. ΡΟΝ ΧΑΜΠΑΡΝΤ (L. RON HUBBARD),
Science of Survival (1951)

Στο παρόν κείμενο θα εξετάσουμε τους τρόπους με τους οποίους ασκήθηκε η πολιτική λογοκρισία στην τέχνη την περίοδο της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών μέσα από το παράδειγμα του έργου της Μαρίας Καραβέλα, της εικαστικής καλλιτέχνιδος που εναντιώθηκε στη Χούντα, προτάσσοντας την εφιαλτική και δραματική σύνθεση των κοινόχρηστων πραγμάτων, την πανάρχαια θέληση του αληθινού καλλιτέχνη όταν αντιστέκεται, διαμαρτύρεται, υποφέρει και συζητά τη συνειδησιακή του ελευθερία έναντι της πραγματικότητας και αποκηρύσσει την όποια εξάρτησή του από την εξουσία.

Το Νοέμβριο του 1970, μεσούσης της Δικτατορίας, η Μαρία Καραβέλα δημιούργησε στην γκαλερί Άστορ το πρώτο της περιβάλλον-δράση, μία εγκατάσταση που αποκαλούσε «χώρο». Κυρίαρχη στο χώρο ήταν μία λευκή[225] ανθρώπινη φιγούρα σε πραγματικό μέγεθος, φυλακισμένη μέσα σε κλουβί. Λευκά και κόκκινα τσουβάλια ήταν τοποθετημένα κατά μήκος των τοίχων της γκαλερί, ενώ κάποια άλλα, δεμένα μεταξύ τους, βρίσκονταν σε διάφορα σημεία. Ολόκληρος ο χώρος της γκαλερί ήταν καλυμμένος με μαύρο χαρτί. Σκόρπια γράμματα στο πάτωμα και μία σκάλα που δεν οδηγούσε πουθενά συμπλήρωναν την εγκατάσταση, ενώ ταυτοχρόνως ενσωματωμένος στο περιβάλλον ήταν ο ήχος μιας σταγόνας νερού που πέφτει. Από τις περιγραφές που είδαν το φως της δημοσιότητας και τις ελάχιστες φωτογραφίες που διασώθηκαν, εύκολα αντιλαμβάνεται κανείς ότι η Καραβέλα δεν «έκανε μόνο την πρώτη εγκατάσταση στην Ελλάδα, αλλά είναι η καλλιτέχνις που επεμβαίνει ριζικά στο εσωτερικό μιας αθηναϊκής γκαλερί τονίζοντας τη σημασία του

225. Οι λευκές ανθρώπινες φιγούρες στο έργο της Μαρίας Καραβέλα δημιουργήθηκαν σε μία προσπάθεια να κτίσει συνειρμούς και συσχετισμούς με άλλα αντικείμενα, που μεμονωμένα δεν θα διέθεταν καμία πνευματική ή αισθητική σημασία. Βλ., Κανέλλης, Ο. (1970). «"Έκθεση Χώρου" τη Δευτέρα στην "Άστορ"». *Βήμα*, 20/11/1970.

context»,[226] ενώ η Έφη Ανδρεάδη θα τονίσει ότι «στην ενδιαφέρουσα αυτή πρότασή της [η Καραβέλα] χρησιμοποίησε καθαρές αναφορές σε θέματα όπως η ελευθερία, η απουσία, η μοίρα, ο θάνατος».[227]

Αυτά τα θέματα και ο τρόπος παρουσίασης (μια πρωτοποριακή για την Ελλάδα τότε αντίληψη περί εικαστικών τεχνών) είναι που στην πολιτική συγκυρία που ζούσε η χώρα προκάλεσαν την αντίδραση της λογοκρισίας. Πέρα από τον εκπολιτιστικό της ρόλο, η έκθεση αυτή αφύπνισε νεκρωμένα αισθήματα και οι πλαστικές αξίες του έργου υποχώρησαν μπροστά στην ανάγκη ενός εμφατικού πολιτικού μηνύματος.

■ ΤΟ ΛΕΚΤΟΝ ΕΝΑΝΤΙ ΤΟΥ ΑΝΑΠΑΡΙΣΤΩΜΕΝΟΥ

Ο δικτάτορας Παπαδόπουλος και το ίδιο το καθεστώς επιθυμούσαν να καλλιεργήσουν μία μιμητική σχέση μεταξύ αυτού που λέγεται ή γράφεται και αυτού που εννοείται, όπου λόγος και νόημα να διέπονται από κυριολεκτική σχέση ταύτισης. Μία από τις παροιμιώδεις παρομοιώσεις του ήταν αυτή του «γύψου», της αναφοράς του δηλαδή στον λαό ως ασθενή που βρίσκεται στο γύψο. Η Καραβέλα χρησιμοποιεί τη μεταφορά του Παπαδόπουλου και την αναπαριστά με απόλυτη κυριολεξία: Η γύψινη εγκλωβισμένη ανθρώπινη φιγούρα στην εγκατάσταση του 1970 δημιουργεί ευανάγνωστους συνειρμούς που είναι εύκολο να αποκωδικοποιηθούν και να μεταδώσουν το πολιτικό της μήνυμα. «Οι λέξεις και τα σημεία δεν μπορούν ποτέ να επικαλεστούν πλήρως τη σημασία, αλλά αυτή μπορεί να οριστεί μόνο μέσω της προσφυγής σε πρόσθετες λέξεις [...] Έτσι το νόημα βρίσκεται πάντα "εν αναμονή" ή αναβάλλεται μέσα από μία ατέλειωτη αλυσίδα των σημαινόντων».[228]

Το *λεκτόν* χωρίς *αναπαριστώμενο* διαφεύγει της ερμηνείας, ενώ η στιγμή της αναπαράστασης κινητοποιεί το νόημα. Στο πρώτο της αυτό έργο, επομένως, η Καραβέλα ενισχύει τον αλληγορικό λόγο με τη μεταφορική σχέση των αντικειμένων και κυρίως της λευκής φιγούρας. Η παραπομπή στη μεταφορά του γύψου, που εκφωνήθηκε ως λόγος, όταν τοποθετείται στο περιεχόμενο της αναπαράστασης, η οποία υποστασιοποιεί το αναπαριστώμενο, αποτελεί τελικά πράξη αντίστασης στο καθεστώς. Ωστόσο, αυτό που το καθεστώς αναγνωρίζει ως αντίσταση είναι ο συνδυασμός και ο συσχετισμός των λευκών άμορφων φιγούρων με όλα τα υπόλοιπα σημαίνοντα του χώρου. Υπάρχει στο εσωτερικό της επίθεσης που δέχεται η καλλιτέχνις μία εριστική διάσταση,

---

226. Μαρίνος, Χ. (2015). «Εισαγωγικό Σημείωμα». Στο Γερογιάννη, Ε. – Μαρίνος, Χ. – Παπαδοπούλου, Μπ. (επιμ.) (2015). *Μαρία Καραβέλα*. Aica Hellas.

227. Ανδρεάδη, Ε. (1970). «Ομαδικές Αθηναϊκές Εκθέσεις». *Το Βήμα*, 8/12/1970.

228. Derrida, J. (1982). "Différance", in *Margins of Philosophy*, Chicago: University of Chicago Press, p. 5.

που έχει στόχο να δημιουργήσει αντιπαράθεση ανάμεσα στο λόγο του καθεστώτος και στην αναπαράστασή του, στο πλαίσιο της σύνθετης αισθητικής δομής του εκάστοτε έργου.

■ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΚΑΙ ΕΡΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ

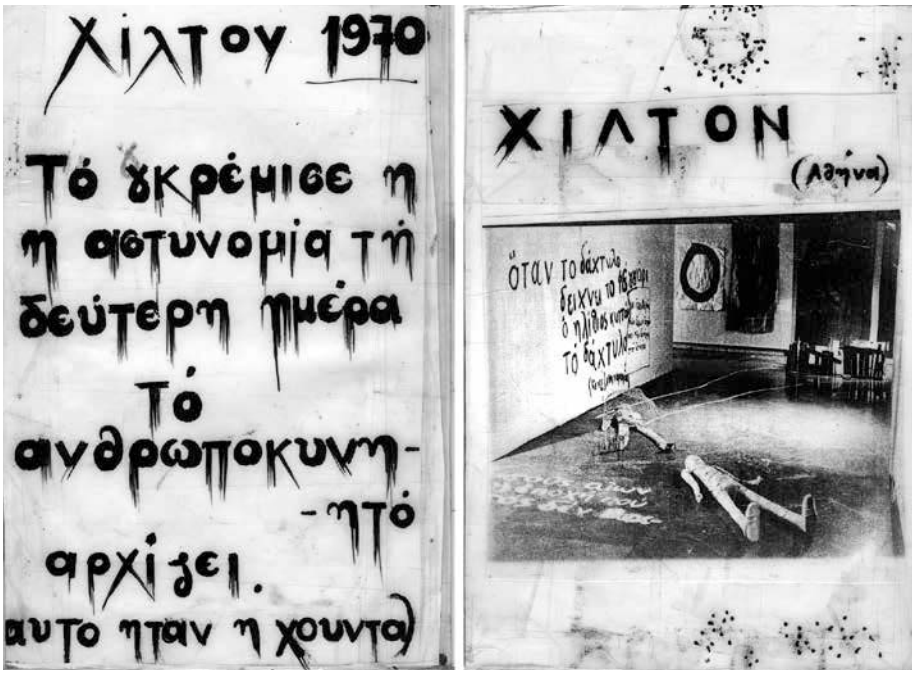
Μπορεί η διαδικασία της λογοκρισίας να προσεγγιστεί από τη σκοπιά της εριστικής διαλεκτικής; Πολλές φορές η λογοκριτική διαδικασία εμφανίζεται με τη μορφή μιας έντονης έριδας ανάμεσα στον λογοκριτή και τον λογοκρινόμενο. Συνήθως η έριδα αυτή προκύπτει από τη λεγόμενη «επαναστατική τέχνη» που δεν αναζητά τρόπους να υποκρύψει τις προθέσεις της, δεν αναπτύσσει δηλαδή μία συμβολιστική αισθητική με νοήματα και κώδικες που να ξεφεύγουν από την αντίληψη του λογοκριτή. Η έκθεση της Καραβέλα στο «Χίλτον» το 1971 μοιάζει να είναι επικεντρωμένη σε ένα είδος έριδας που προκαλείται εν πολλοίς από την παρουσία πανομοιότυπων μορφών (τώρα έχουμε περισσότερες λευκές φιγούρες και μάλιστα τοποθετημένες σαν σε γραμμή παραγωγής στο πάτωμα, ή πάνω σε επιφάνειες βασανιστηρίου).[229] Οι κραυγές αγωνίας που θέλει να μεταδώσει η Καραβέλα αποτυπώνονται με φράσεις και λέξεις, όπως η λέξη «βοήθεια» γραμμένη με κόκκινη μπογιά στον τοίχο, η λέξη «SOS» ή η λέξη «impossible» στα γαλλικά. Μπορεί εύκολα κανείς να προσλάβει μία παραπομπή στο «γύψο» και η όλη σύνθεση γίνεται καλύτερα αντιληπτή (όπως επιδίωκε η καλλιτέχνις) από τους καθεστωτικούς με αποτέλεσμα να σταματήσει η έκθεση με παρέμβαση της αστυνομίας τη δεύτερη μέρα.[230] Αυτό μπορεί να θεωρηθεί ως ένδειξη της επιτυχίας της έκθεσης, αφού θεωρήθηκε επικίνδυνη, πράγμα που σημαίνει πως είχε ασκήσει ισχυρή επίδραση, όχι μόνο στους θεατές, αλλά και στη χουντική κυβέρνηση, ως πιθανή εστία ανατρεπτικών τάσεων.[231]

---

229. Η Αντωνιάδου αναφέρει: «Η Καραβέλα χρησιμοποιεί τη μεταφορά του Παπαδόπουλου φτιάχνοντας εγκλωβισμένες γύψινες ανθρώπινες φιγούρες στα περιβάλλοντά της, δημιουργώντας έτσι ευανάγνωστους συνειρμούς που είναι εύκολο να αποκωδικοποιηθούν και να μεταδώσουν το πολιτικό της μήνυμα», ενώ επεξηγεί στο ίδιο κείμενο ότι και άλλοι καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν στα έργα τους το γύψο παραπέμποντας στο λόγο του Παπαδόπουλου. Βλ. Αντωνιάδου, Α. (2014). «Τέχνη και/ή αντίσταση; Επιτελεστικά περιβάλλοντα ως χώροι πολιτικής δράσης». Στο Aica Hellas, «Αφιέρωμα Μαρία Καραβέλα», 2014. Ανακτήθηκε στις 1/3/2014 από http://www.aica-hellas.org/el/topic64/techni-kaii-antistasi/f7_5_2_1

230. Η Καραβέλα έγραφε στο προσωπικό της αρχείο με τη χαρακτηριστική γραφή της: «"Χίλτον", 1970. Το γκρέμισε η αστυνομία τη δεύτερη μέρα. Το ανθρωποκυνηγητό αρχίζει. Αυτό ήταν η Χούντα» (Αρχείο Μ. Καραβέλα). Συχνά σε κατ' ιδίαν συνομιλίες μας έλεγε για την παρέμβαση της αστυνομίας: «Τους ενοχλούσαν τα λευκά ανθρωπάκια που έμοιαζαν να βγαίνουν από μια μηχανή που "κόβει" ανθρώπους».

231. Αντωνιάδου, Α., *ό.π.*



Δισέλιδο από χειροποίητο λεύκωμα της Μαρίας Καραβέλα για την έκθεση στο Χίλτον.

Στο Παρίσι το 1974, στο δάσος της Πανεπιστημιούπολης του Ορσέ, η Καραβέλα επιστρέφει στις λευκές φιγούρες και τις δισδιάστατες ανθρώπινες μορφές, κρεμασμένες τώρα σε σχοινιά και σε τοίχους. Η ομοιομορφία τους και η τοποθέτησή τους στο χώρο σε σειρά αναπαριστά το λόγο της Δικτατορίας και παρομοιάζει το καθεστώς με μηχανή παραγωγής μορφών χωρίς χαρακτηριστικά και προσωπικότητα. Η σοβαρότητα της εκφώνησης του λόγου περί «γύψου» προς τον λαό, που ηχεί σαν βαθυστόχαστος συλλογισμός, μετατρέπεται σε τραγική σύνθεση στους «χώρους» της Καραβέλα. Μοιάζει, επομένως, να αναπαριστά στο έργο της τη βαρύγδουπη ανοησία απελευθερώνοντάς την από τον ρητορικό της τόνο και μετατρέποντάς την σε ανησυχαστική εικόνα, που το κοινό (τουλάχιστον το πιο υποψιασμένο) αντιλαμβάνεται με φρίκη. Η τραγική αυτή πρόσληψη του λόγου της Χούντας από πλευράς της Καραβέλα γίνεται αιτία αυτής της εριστικής διαλεκτικής ανάμεσα στο λόγο και στην αναπαράστασή του, ώστε να προκληθεί τελικά η βίαιη αντίδραση του καθεστώτος.

Ο τρόπος της εριστικής διαλεκτικής περιγράφεται στο 36ο τέχνασμα στην *Εριστική Διαλεκτική* του Σοπενχάουερ. Ο φιλόσοφος εξηγεί: «Είναι γνωστό ότι στους νεότερους χρόνους μερικοί φιλόσοφοι εφάρμοσαν αυτό το τέχνασμα

Αντίγραφο φωτογραφίας από το χώρο στο Χίλτον με χειρόγραφη σημείωση της Μαρίας Καραβέλα.

εις βάρος του γερμανικού κοινού με θεαματικά αποτελέσματα».[232] Αν η Δικτατορία κατόρθωνε να απευθυνθεί με κίνητρα, τότε μπορεί να πάρει με το μέρος του την κοινή γνώμη, όχι όμως και τη σκεπτόμενη διανόηση. Οι τόνοι «πειθούς» που επιχειρεί να εξαπολύσει στους πολίτες, τελικά, ζυγίζουν λιγότερο από τη μία σταλιά πραγματικής θέλησης που αντιπαραθέτει η τέχνη, και στην προκειμένη περίπτωση η Μαρία Καραβέλα στην έκθεση του «Χίλτον».

Η θέση ότι η τέχνη συχνά παραιτήθηκε από την κριτική της λειτουργία και μετατράπηκε σε έναν παθητικό καθρέφτη της κοινωνίας και της πολιτικής δεν ισχύει στην περίπτωση της Καραβέλα. Τα καθεστώτα σε όλες τις περιπτώσεις στήριξαν σχεδόν αποκλειστικά μέτριους καλλιτέχνες, αφού ζητούσαν από αυτούς να θέσουν την τέχνη τους στην υπηρεσία της προπαγάνδας. Μία έντονη διαμάχη ανάμεσα στο καθεστώς και στον καλλιτέχνη δείχνει ότι, τελικά, το καθεστώς φοβάται πολύ περισσότερο, από αυτό που θεωρούμε, τη δύναμη της καλλιτεχνικής αντίστασης. Ωστόσο, έχουμε και παραδείγματα όπου η άρνηση του φόβου των λογοκριτών άφησε να πραγματοποιηθούν ταινίες σαν το *Θίασο* του Θόδωρου Αγγελόπουλου το 1974.[233]

---

232. Schopenhauer, A. (2003), *Εριστική διαλεκτική, ή η τέχνη του να έχεις πάντα δίκιο*, Αθήνα: Printa, σ. 89.

233. Η περίπτωση του *Θιάσου* καταγράφεται ως ένα είδος επίδειξης ανωτερότητας και

Θα ήθελα στο σημείο αυτό να αναφερθώ σε ακόμα ένα σημείο της *Εριστικής* του Σοπενχάουερ και συγκεκριμένα στο έσχατο (38ο) τέχνασμα, όπου αναγράφει:

«Αν αντιληφθούμε πως ο αντίπαλος υπερτερεί και υπάρχει κίνδυνος να θεωρηθεί ότι δεν έχουμε δίκιο, αρχίζουμε τις κατά πρόσωπον επιθέσεις [...]: Αφήνουμε κατά μέρος το διαφιλονικούμενο ζήτημα (την ουσία της αντιπαράθεσης τέχνης και εξουσίας στην περίπτωσή μας) και αναλωνόμαστε σε βολές κατά του αντιπάλου μας [καλλιτέχνη]».[234]

Ο Σοπενχάουερ μιλάει για *argumentum ad personam* το οποίο αντιδιαστέλλει στο *argumentum ad hominem*. Το *ad hominem* θα εκκινούσε από το ακραιφνώς αντικειμενικό ζήτημα για να αποφανθεί σε ζητήματα ουσίας της τέχνης και του ρόλου της. Η προσωπική επίθεση στον καλλιτέχνη (μαζί με την επίθεση στο έργο) βάζει τέλος στον όποιο διάλογο και τα πράγματα οδηγούνται στη βία: σύλληψη, ξυλοδαρμός, φυλάκιση κτλ., τη στιγμή που ο αντίπαλος (καλλιτέχνης) δεν έχει καμία δυνατότητα άμυνας με τα ίδια μέσα του λογοκριτή, αφού ο ρόλος του δεν είναι αυτός. Η πρακτική αυτή, όμως, τελικά, καταδεικνύει και παραδίδει στον κόσμο το άδικο του επιτιθέμενου καθεστώτος.

Η Καραβέλα αντιστέκεται με τεκμηριωμένο στοχασμό, λογική και υπεύθυνη καλλιτεχνική πράξη, που ξεφεύγει από τις νόρμες της συμβατικής τέχνης, πράγμα που εξοργίζει ακόμα περισσότερο τους κρατούντες, αφού δεν κατανοούν τη γλώσσα αυτής της σύγχρονης τέχνης. Η αντιπαράθεση με την αφοριστική σκέψη των συνταγματαρχών στην περίπτωση της Καραβέλα κατέληξε σε μία διαρκή αντιπαράθεση με κάθε μορφής εξουσία και περιορισμό της τέχνης όπως εκείνη την εννοούσε: κινητοποίηση, ελεύθερη έκφραση, συμμετοχή. Αυτό, τελικά, είναι πολιτικοποιημένη τέχνη: όχι να προσελκύεις την πολιτική στην τέχνη, αλλά η τέχνη να σε σπρώχνει στην πολιτική.

■ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΚΑΙ ΚΟΙΝΟ

Σε μεγάλη αντιδιαστολή με το εικαστικό έργο της Καραβέλα, η πολιτική διάσταση και η συναισθηματική ατμόσφαιρα των χώρων τονίζεται από μία ξεχωριστή ενεργοποίηση της συμμετοχής, που πάει πολύ πέρα από την καλλιτεχνική εμπειρία στην πολιτική συμμετοχή που ήταν ένας από τους στόχους αυτών των έργων. Το περιβάλλον-χώρος της Καραβέλα στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών-Χίλτον είχε καταφέρει «να εισαγάγει τον θεατή μέσα στο έργο και

απόλυτου ελέγχου του καθεστώτος, όταν ο Γεώργιος Γεωργαλάς, υπουργός παρά τω Πρωθυπουργώ και δημιουργός της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών της Χούντας, είπε στον Αγγελόπουλο που του ζητούσε να εγκρίνει το σενάριο της ταινίας: «Κοιτάξτε, κύριε Αγγελόπουλε, είμαστε παρά πολύ δυνατοί. Δεν φοβόμαστε τίποτα, κάντε ό,τι θέλετε».

234. Schopenhauer, A., *ό.π.*

Σελίδα από χειροποίητο λεύκωμα της Μαρίας Καραβέλα για την έκθεση στην γκαλερί Άστορ.

να τον περιβάλει με το μήνυμα που αυτό αντανακλά».[235] Αυτός ο *χώρος* είναι χώρος αγωνίας και οδύνης, εμποτισμένος από «μια βαθιά τραγική και ποιητική ψυχικότητα»[236] έγραφαν οι κριτικές της εποχής.

Η ουσιαστική ανάμειξη των θεατών στα αναπαριστώμενα του έργου ήταν προϋπόθεση της συγκινησιακής φόρτισης και της εμπλοκής τους. Η πρόσληψη του έργου ως ενός βιώματος υπήρξε ουσιαστικό ζήτημα σε αυτό που ήθελε να κάνει με την τέχνη της η Καραβέλα: να εμπλέξει τον πολίτη στη διαμαρτυρία, μέσα από μία βαθιά εμπειρία.[237] Στο *Art as Experience* ο Τζον Ντιούι (John Dewey) αναφέρεται στην πρόσληψη του έργου τέχνης από το κοινό, ένα κοινό που δεν αναζητά μία απάντηση, αλλά τη βίωση της εμπειρίας που μπορεί να δώσει πολλές απαντήσεις μέσα από ένα φάσμα νοημάτων τα οποία μπορούν να γεννηθούν από ένα ανοιχτό κείμενο.[238] Η μετάθεση της ερμηνείας από τον δημιουργό[239] στο κοινό είναι και ο μεγαλύτερος κίνδυνος, αφού η ταύτιση του κοινού με τον δημιουργό θα το φέρει αντιμέτωπο με τον μεγάλο αντίπαλο σε καθεστώς λογοκρισίας. Η σύμπραξη του κοινού διά της συμμετοχής του σε ένα αντιστασιακό δρώμενο, έστω και με τη μορφή σύγχρονης τέχνης, αποτελούσε αξιόποινη πράξη και θα μπορούσε να οδηγήσει στη σύλληψή του. Η τέχνη της Καραβέλα –όπως και άλλων καλλιτεχνών της εποχής– ταυτίζεται με πολιτική πράξη και ελκύει ένα κοινό που δεν ενδιαφέρεται για την τέχνη αυτή καθαυτήν, αλλά πρωτίστως για την πολιτική δράση που λαμβάνει χώρα. Ενεργοποιεί έτσι τη χρήση μιας νέας γλώσσας που εστιάζεται στην πολιτική υπόσταση του σώματος και την επικοινωνιακή διάσταση

---

235. Λυδάκης, Σ. (1970), «Εξτρεμιστικό Έκθεμα», *Το Βήμα*, 1970. Στο Μουτσόπουλος, Θ. (επιμ.) (2006). *Μεγάλη Αναταραχή: 5 Ουτοπίες στο '70, λίγο πριν-λίγο μετά* (κατάλογος έκθεσης). Αθήνα: Βορειοδυτικό Σήμα. σ. 197.

236. Κανέλλης, Ο. (1970). «"Έκθεση Χώρου" τη Δευτέρα στην "Άστορ"». *Το Βήμα*, 20/11/1970.

237. Dewey, J. (2009). *Art as Experience*. New York: Perigee Books.

238. Eco, U. (1962). *Opera aperta*. Milano: Bompiani.

239. Η μετάθεση αυτή της ερμηνείας σχετίζεται με την ιδέα του «θανάτου του δημιουργού», όπως την περιέγραψε ο Barthes, R. (2007). *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*. Αθήνα: Πλέθρον.

του έργου τέχνης. Η Καραβέλα καθιστά το ίδιο της το σώμα μέρος της παράστασης και το θέτει ενώπιον της αντιπαράθεσης που θα δεχτεί.

Στα χρόνια της Δικτατορίας, πολλοί συγγραφείς, καλλιτέχνες και σκηνοθέτες «τείνουν να αντιμετωπίζουν τη λογοκρισία ως σύστημα που καθιστά δυνατούς εναλλακτικούς τρόπους νοηματοδότησης, ενώ ταυτοχρόνως αποκλείει άλλους πιο παραδοσιακούς».[240] Πρόκειται για μία διαδικασία που δημιουργεί νέους τρόπους επικοινωνίας. Η Καραβέλα εντάσσεται σε αυτή την πρωτότυπη πρωτοπορία εικαστικών καλλιτεχνών που επιδιώκουν την εισαγωγή νέων εννοιολογικών δομών στην ελληνική τέχνη. Η ίδια επιχειρούσε να κινητοποιήσει μηχανισμούς διοχέτευσης του νοήματος των έργων της, τα οποία έπρεπε να λειτουργήσουν σαν ένα επιπλέον κίνητρο στις διεγερμένες από την καταπίεση και ωμές ρεαλιστικές εξάρσεις, να μετουσιωθούν σε μορφές περισσότερο επεξεργασμένες καλλιτεχνικά και με μακροπρόθεσμα αποτελέσματα.

Οι δικτάτορες είχαν αντιληφθεί ότι η αντίσταση και η αντίδραση των καλλιτεχνών μπορούσαν να βλάψουν το καθεστώς, δεν μπορούσαν όμως να χρησιμοποιήσουν την πολιτιστική ηγεμονία προκειμένου να διατηρήσουν και την πολιτική ηγεμονία. Η λογοκρισία τους, επομένως, είναι περισσότερο επιθετική, κατασταλτική, παρά διορθωτική ή στοχεύουσα στη διαμόρφωση μιας τάσης της τέχνης στους κόλπους της Χούντας.

■ ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗ: Η ΤΑΙΝΙΑ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ

Το 1976 η Μαρία Καραβέλα επέστρεψε από το Παρίσι, όπου διέμενε, στην Αθήνα μαζί με Γάλλους καλλιτέχνες για να γυρίσουν ένα ντοκιμαντέρ για την Αντίσταση. Στην πραγματικότητα, ήθελε να δημιουργήσει έναν νέο «ζωντανό χώρο» με παρουσία του κοινού, προβολή υλικού με μαρτυρίες από την αντίσταση των κατοίκων και περφόρμανς στο χώρο της πλατείας στην Κοκκινιά. Το κινηματογραφημένο υλικό υποβλήθηκε σε λογοκρισία. Τα αποσπάσματα από τον Τύπο της εποχής είναι χαρακτηριστικά για τα όσα σχετίζονται με την απαγόρευση της ταινίας.[241]

---

240. Van Dyck K. (2002). *Η Κασσάνδρα και οι λογοκριτές στην ελληνική ποίηση (1967-1990)*. Αθήνα: Άγρα, σ. 26 και Αντωνιάδου, Α. (2014). «Τέχνη και/ή αντίσταση; Επιτελεστικά περιβάλλοντα ως χώροι πολιτικής δράσης». Στο Aica Hellas, «Αφιέρωμα Μαρία Καραβέλα», 1/3/2014.

241. Για ένα αναλυτικό χρονολόγιο της απαγόρευσης της ταινίας, βλ. Παπαδοπούλου, Μ. (επιμ.) (2013). «Μαρία Καραβέλα Χρονολόγιο». Στο Aica Hellas, «Αφιέρωμα Μαρία Καραβέλα», 16/1/2013. Η Προεδρία της Κυβερνήσεως επιτρέπει τη δημόσια προβολή της ταινίας με την προϋπόθεση να αφαιρεθούν αποσπάσματα από τις συνεντεύξεις των ανθρώπων. *Το Βήμα* και η *Ελευθεροτυπία* δημοσιεύουν (25/1/1979) τις επίμαχες φράσεις που η κυβέρνηση ζητά να περικοπούν. Στις 18/4/1979, η εφημερίδα *Αυγή* ανακοινώνει ότι βουλευτές της Αντιπολίτευσης θα

Μαρία Καραβέλα, *Αντίσταση '40-'50*. Σκηνή από το δρώμενο στην Κοκκινιά, 1979.

Όπως αναφέρει η εφημερίδα το *Βήμα,*[242] ο μηχανισμός του υπουργείου μπήκε σε εφαρμογή και οι διάφοροι «υπεύθυνοι» ζήτησαν από τη Μαρία Καραβέλα «να μαγνητοφωνήσει τους διαλόγους [των συνεντεύξεων] και τις αφηγήσεις, και να τα στείλει στην επιτροπή σεναρίων, και μετά, αν έπαιρνε άδεια, θα γύριζε την ταινία [την οποία είχε ήδη γυρίσει] και θα έπρεπε να την υποβάλει σε άλλη επιτροπή για την έγκριση του περιεχομένου της».

Η Καραβέλα αντέδρασε αμέσως, δηλώνοντας: «Η ταινία μου είναι ήδη έτοιμη», και αφήνοντας να εννοηθεί ότι η όποια έγκριση θα σήμαινε ότι η ταινία θα υποβαλλόταν σε λογοκρισία και απαγόρευση. Το σκεπτικό της επιτροπής για την απαγόρευση ήταν το ακόλουθο: «Η ταινία είναι μονομερής: Στρέφεται εναντίον σημερινών πολιτικών κομμάτων, έχει πολιτικές προεκτάσεις, εξυμνεί το ΚΚΕ και όχι την Εθνική Αντίσταση, αναμοχλεύει τα πολιτικά πάθη». Η Μαρία Καραβέλα αντιδρά λέγοντας ότι «η ταινία δεν υμνεί το ΚΚΕ» και καταγγέλλει ότι γίνεται προσπάθεια να συνδεθεί η ταινία με ανατρεπτική πολιτική δράση και να θεωρηθεί επικίνδυνη για το πολιτικό σύστημα.

Στην ταινία *Αντίσταση* δεν υπάρχει προληπτική λογοκρισία, αλλά αίτημα για λογοκρισία (ως να ήταν προληπτική), αφότου η ταινία είχε ήδη γυριστεί. Το αξιοσημείωτο σε αυτή την περίπτωση είναι ότι η ταινία της Καραβέλα

κάνουν επερώτηση στη Βουλή σχετικά με την απαγόρευση της ταινίας. 27/6/1979: Παράνομη προβολή της ταινίας στην πλατεία του Αγίου Νικολάου στην Κοκκινιά. Οι ζωντανές αφηγήσεις ανθρώπων από τη γειτονιά αντιπαρατίθενται με τις κινηματογραφημένες συνεντεύξεις. Η αστυνομία παρεμποδίζει την παράσταση.

242. Πάρλας, Κ. (1979). «Απορρίφθηκε και πάλι η ταινία *Αντίσταση*». *Το Βήμα,* 25/1/1979.

έγινε μετά τη Δικτατορία, αποδεικνύοντας ότι το μεγάλο πρόβλημα για τη μεταπολιτευτική κυβέρνηση παρέμενε η «κόκκινη απειλή». Το ζήτημα του Εμφυλίου, που είχε αποσυρθεί σιωπηλά από τις προτεραιότητες των καλλιτεχνών ή είχε προσεγγιστεί με έμμεσους τρόπους και δημιουργική αυτολογοκρισία, επανήλθε με πρωτοφανή ένταση σε όλα τα επίπεδα της καλλιτεχνικής έκφρασης.

Η σχέση τέχνης και πολιτικής στην περίπτωση της Καραβέλα είναι περισσότερο από προφανής, αφού η καλλιτέχνις έδρασε σε μία περίοδο ενός μη δημοκρατικού και μη ελεύθερου *res publica*. Σε ένα απόλυτο και ανελεύθερο καθεστώς όπως αυτό της Χούντας, οι κρατούντες επέβαλλαν με τη βία, με τον εξαναγκασμό, με τρόπους στρεβλωτικούς και μυστικοπαθείς, τη θέλησή τους. Διαπόμπευαν δημιουργούς και η διαλεκτική εξέλειπε, μαζί με την κριτική σκέψη. Σε μία καλλιτεχνική γλώσσα ανοιχτή, υβριστική, αναθεωρητική, απομυθοποιητική και σαρκαστική, όπως αυτή της Καραβέλα, υπήρξε «μόνο επίθεση».[243] Κάτω από παρόμοιες συνθήκες περιορισμού, ο καλλιτέχνης, που από θέση είναι επαναστάτης και αντικομφορμιστής, έχει μπροστά του τρεις δυνατότητες: Να συμβιβαστεί με την κυρίαρχη σκέψη και να παραγάγει έργο αποδεκτό από το καθεστώς, να απαρνηθεί την τέχνη του, να συνεχίσει να δημιουργεί με ελευθερία χωρίς να υποκύπτει σε συμβιβασμούς.

Σε μία κοινωνία, όμως, όπου ο καλλιτέχνης που διεγείρει τις αισθήσεις του κοινού διώκεται, τότε διώκεται και το ίδιο το κοινό. Έτσι μόνο μπορώ να εκλάβω την αντίδραση απέναντι στο έργο της Καραβέλα: ως επίθεση στον ίδιο τον λαό που ανταποκρίθηκε στο κάλεσμα με το δικό του συναίσθημα και τη συνείδηση της συμμετοχής σε κάτι που τον αφορά. Οι ακραίες πολιτικές συνθήκες συνέβαλαν στην αποκωδικοποίηση των μηνυμάτων της Καραβέλα και άλλων καλλιτεχνών, και έτσι, παρά το γεγονός ότι το ελληνικό κοινό ερχόταν σε επαφή με μία νέα τέχνη και επικοινωνία, αναγνώρισε το νόημα και τη δύναμη αυτής της έξω από τις συνηθισμένες καλλιτεχνικές φόρμες.

---

243. Η φράση αναπαράγεται στον κατάλογο της εγκατάστασης της Μαίρης Ζυγούρη για την Καραβέλα στο ΙΣΕΤ, Μάιος 2013.

ΑΝΝΑ ΜΟΣΧΟΝΑ-ΚΑΛΑΜΑΡΑ

Λογοκρισία: Το διαχρονικό όπλο κάθε μορφής εξουσίας. Η περίπτωση του γλύπτη και ακαδημαϊκού δασκάλου Δημήτρη Καλαμάρα[244]

Εγώ, είμαι ένας γλύπτης του καιρού μου.
Παρά τη βιασύνη της εποχής μας, προσπάθησα να διακρίνω την εσωτερική διασύνδεση με τον μεγάλο κόσμο του παρελθόντος και να ερευνήσω τις αιώνιες και αναλλοίωτες αξίες της τέχνης.
Ελπίζω ο προσεκτικός θεατής που θα σταθεί στο έργο μου να καταλάβει τη λατρεία μου για τη φύση, την προσήλωσή μου στις αισθητικές και φιλοσοφικές αρχές των ομοτέχνων μου της αρχαϊκής περιόδου της τέχνης της Μεσογείου, που ερμήνευσαν το σύμπαν μέσα από την καθαρή και σταθερή σχέση της καθέτου και της οριζοντίου.
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΛΑΜΑΡΑΣ

Η λογοκρισία στην τέχνη αποτελεί ουσιαστικά την απολύτως αρνητική προβολή προς την απαραίτητη για την τέχνη ελευθερία. Την ελευθερία, αφενός, για οραματισμό, και αφετέρου, για την ελευθερία της έκφρασης ή –στις εικαστικές τέχνες– της μορφής για την πραγμάτωση του έργου, για αυτό δηλαδή που ονομάζουμε ηθική ελευθερία του καλλιτέχνη ως προς τον εν γένει χειρισμό του θέματός του, από τη στιγμή της νοητικής του σύλληψης ως την ώρα που το έργο –έχοντας αποκτήσει υλική υπόσταση μέσω της δημιουργικής διαδικασίας– παραδίδεται στο κοινό για να διαδραματίσει τον κοινωνικό του ρόλο. Στέκομαι στον λιτό αλλά εκπληκτικό ορισμό του Αριστοτέλη για το τι είναι Τέχνη και τι είναι Ατεχνία, όπως τον έχει διατυπώσει στο έργο του *Ηθικά Νικομάχεια*:

«Τέχνη είναι η δημιουργική διάθεση του ανθρώπου, που συνοδεύεται από Λόγο αληθινό. Η δε Ατεχνία είναι η δημιουργική διάθεση του ανθρώπου, που συνοδεύεται από Λόγο ψευδή, και, επομένως, περιστρέφεται σε ό,τι ενδέχεται να είναι και διαφορετικό».

Η γένεση του έργου τέχνης, λοιπόν, πρέπει να είναι αποτέλεσμα Λόγου Αληθινού, πραγματικής αιτίας για τη δημιουργία του. Αυτή η συνθήκη

244. Όλες οι υποσημειώσεις στο παρόν κείμενο είναι των επιμελητών, πλην της τελευταίας.

αναπόφευκτα προϋποθέτει ταύτιση οράματος και πραγμάτωσής του καθ' όλη την διάρκεια της δημιουργικής διαδικασίας. Και σε αυτή την αρμονικά διαλεκτική ιδιότητα της δημιουργικής διαδικασίας εδράζεται και αιτιολογείται η προνομία για την ηθική ελευθερία του καλλιτέχνη. Αλλιώς, το ίδιο το έργο αυτοακυρώνεται, αφού, χωρίς συγκεκριμένη βούληση και στόχο, θα μπορούσε να λάβει τη μία ή την άλλη τυχαία ή και επιβεβλημένη έξωθεν μορφή. Σε αυτή τη θεμελιακή αρχή ο Δημήτρης Καλαμάρας υπήρξε απολύτως πιστός σε όλη του την ζωή.

Η αφετηρία της ιδιότυπης και ισόβιας λογοκρισίας των τριών έργων του Δημήτρη Καλαμάρα στην πόλη της Φλώρινας υπήρξε –τουλάχιστον φαινομενικά– η συνειδητή άρνησή του να «συνθηκολογήσει» ακολουθώντας στη δημόσια γλυπτική του το στερεότυπο μιας εξωτερικής και επίπλαστης «επισημότητας», «μεγαλοσύνης» και «ηρωικότητας», με τις οποίες αποδίδονται συνήθως τα τιμώμενα πρόσωπα, αλλά αντιθέτως η βούλησή του να υποβάλει στον θεατή συναισθήματα και συγκινήσεις, κατά κύριο λόγο μέσω των πλαστικών αξιών του έργου του, αξιών κατακτημένων έπειτα από βαθιά σπουδή, και μέσω αυτών να εκφράσει, κατά δεύτερο λόγο, την πεποίθησή του ότι είναι η ιστορική στιγμή που μπορεί να αναδείξει σε ήρωες έντιμους και συνειδητούς ανθρώπους, πιστούς στις ιδέες τους, είτε είναι μορφωμένοι, είτε είναι αγράμματοι χωρικοί, όπως, για παράδειγμα, ο καπετάν Κώττας.

Ο *Ανδριάντας του καπετάν Κώττα* ανατέθηκε στον Δημήτρη Καλαμάρα από τον Δήμο Φλώρινας το 1958, φιλοτεχνήθηκε και χυτεύτηκε στην Ιταλία το 1961, εκπροσώπησε επισήμως την Ελλάδα στην Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας του ίδιου έτους, όπου βραβεύτηκε με το χρυσό μετάλλιο της διοργάνωσης, και το 1965 απέσπασε διθυραμβικές κριτικές στην 8η Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση στην Αθήνα. Στήθηκε στη Φλώρινα το 1962, ενώ ο γλύπτης απουσίαζε στο εξωτερικό, σε διαφορετικό μέρος από το συμφωνημένο, συγκεκριμένα σε διαχωριστική νησίδα πλάτους ενός μόλις μέτρου (!) στο δρόμο που οδηγεί στην πόλη, και έναν χρόνο μετά, εξαφανίστηκε. Βρέθηκε σε αχυρώνα ενός χωριού και επανατοποθετήθηκε –παρά την επιθυμία του καλλιτέχνη ο οποίος ήθελε να τοποθετηθεί το έργο στο χώρο που προβλεπόταν από τη μελέτη, κοντά στον σιδηροδρομικό σταθμό– στο ίδιο και πάλι σημείο του δρόμου, με μία κολόνα της ΔΕΗ σχεδόν κολλητά στη βάση του έργου. Λίγα χρόνια μετά, αποκαθηλώθηκε και παρέμεινε επί μακρόν στις αποθήκες του Δήμου ανάμεσα σε σκουπίδια. Είχαν, βεβαίως, προηγηθεί –από συγκεκριμένες πλευρές– δημοσιεύσεις με τις οποίες χλεύαζαν τον καλλιτέχνη και το έργο. Έπειτα από δημοσιεύματα[245] και κινητοποιήσεις πολιτιστικών συλλόγων

245. Για παράδειγμα, «Δ. Καλαμάρας: Η ιδιαίτερη πατρίδα του συνεχίζει να τον πληγώνει». *Μακεδονία*, 28/6/1998.

και πολιτών της Φλώρινας, ο ανδριάντας εκτέθηκε και πάλι σε δημόσια θέα το 2006, εννέα χρόνια μετά το θάνατο του καλλιτέχνη, στο πάρκο του Διοικητηρίου της πόλης, αφού προηγουμένως, με έξοδα της οικογένειας, αποκαταστάθηκαν οι φθορές που είχε υποστεί.

Το *Μνημείο του Θνήσκοντος Πολεμιστή* ανατέθηκε στον Δημήτρη Καλαμάρα το 1970, αμέσως μετά την παμψηφεί εκλογή του στην ΑΣΚΤ. Φιλοτεχνήθηκε και τοποθετήθηκε αρχικά στην κεντρική πλατεία της Φλώρινας, τον Νοέμβριο του 1971. Το έργο δέχτηκε αμέσως δημόσια –διά του Τύπου–, μεσούσης της δικτατορίας των συνταγματαρχών, αρνητική κριτική από τον μητροπολίτη Φλωρίνης, Αυγουστίνο Καντιώτη, ο οποίος όχι μόνο αρνήθηκε να παραστεί στα εγκαίνια, αλλά συνέχισε επί μήνες –ακόμα και με κηρύγματα εντός της Μητροπόλεως– να δηλώνει διαρκώς τη σφοδρή του αντίθεση ως προς την τοποθέτηση του έργου.[246] Η κριτική του Καντιώτη, στην οποία απάντησε ο Δημήτρης Καλαμάρας, επικεντρώθηκε στο ότι «το έργον δεν φέρει ουδέν ενδεικτικόν στοιχείον Έλληνος πολεμιστού ή γενικότερον Ελλάδος αγωνιζομένης [...] δύναται να στηθή και εις τα Τίρανα και εις το Βελιγράδιον [...]. Η τέχνη δεν είναι αυτοσκοπός, αλλά μέσον. Πρέπει να είναι θεραπαινίς των ιδανικών του έθνους [...]. Το ηρώον τούτο, αποδοκιμαζόμενον από την αδιάφθορον ελληνικήν ψυχήν, δεν δύναται να αποτελέση το Ηρώον της ιστορικής μας πόλεως».[247] Προτείνει δε το έργον να στηθεί αλλού «διά να επιδεικνύεται εις τους τουρίστας οπαδούς και θαυμαστάς της αφηρημένης τέχνης, να προκηρυχθεί δε διαγωνισμός διά την ανέγερσιν νέου μνημείου Ηρώου». «Ποιεί έκκλησιν» προς το εκλεκτόν τέκνον της Μακεδονίας, υφυπουργόν κύριον Γκαντώνα, «ίνα επιληφθεί σοβαρώς της υποθέσεως ταύτης και δοθεί μάθημα εις πάντας ότι η τέχνη δεν γίνεται διά την τέχνην, αλλά διά την Ελλάδα που πιστεύει, την Ελλάδα που αγωνίζεται, πίπτει, αλλά τελικώς νικά και θριαμβεύει».[248]

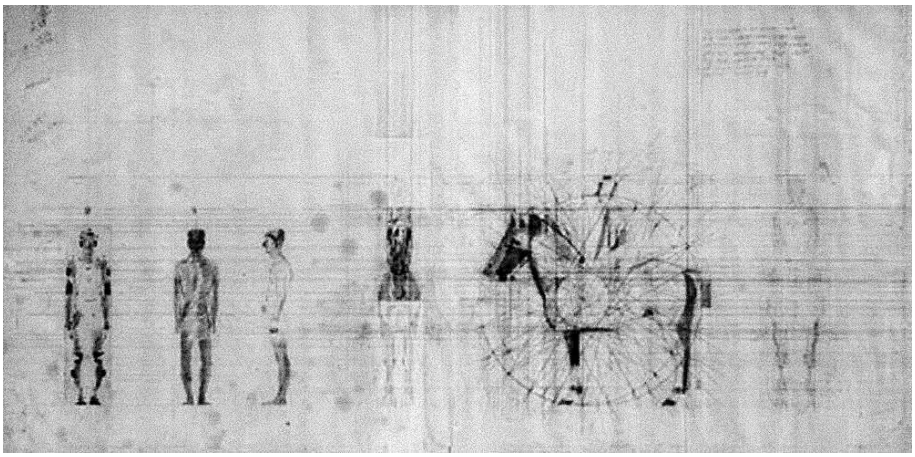
Με αφορμή την αναμόρφωση της πλατείας, το έργο αποσύρθηκε σιωπηρά επί χρόνια από τη δημόσια θέα, ενώ η κατάθεση στεφάνων και η δοξολογία, εξαρχής βέβαια, γίνονταν στο κανόνι που υπάρχει λίγο πιο πέρα. Το 1975, μάλιστα, με απόφαση του Δημοτικού Συμβουλίου, το έργο επαναπροκηρύχτηκε, αλλά η καταγγελία αυτής της πρακτικής και η σθεναρή άρνηση –με δημοσίευση στον Τύπο– όλων των γλυπτών της Φλώρινας να λάβουν μέρος στον διαγωνισμό ματαίωσαν την διενέργειά του. Ωστόσο, μετά την αποπερά-

---

246. Βλ. «Ο θνήσκων πολεμιστής και ο κ. Καντιώτης». *Απογευματινή*, 10/11/1971 και «Έντονος αντίθεσις του Σεβ.Μητροπολίτου μας διά το έργον του Ηρώου *Θνήσκων Πολεμιστής*». *Έθνος*, 13/11/1971.

247. *Απογευματινή, ό.π.*

248. *Απογευματινή, ό.π.*



Σπουδή μέτρου και ποσοτικής τάξης για τον *Έφιππο ανδριάντα του Μεγάλου Αλεξάνδρου*. Αρχείο Δημήτρη Καλαμάρα.

τωση της πλατείας, το *Μνημείο* δεν επανατοποθετήθηκε στην αρχική ή σε άλλη θέση. Μετά το θάνατο του δασκάλου, τον Ιούλιο του 1997, καλλιτεχνικοί φορείς της πόλης, με δημοσιεύσεις και αναφορές στον Δήμο απαίτησαν –με την επικουρία και του Επιμελητηρίου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος (ΕΕΤΕ), ως προς τα δικαιώματα και τις νομικές συνέπειες– την επανατοποθέτηση του έργου σε δημόσιο χώρο. Το έργο βρήκα εγώ προσωπικά στο πάτωμα του αμαξοστασίου των αυτοκινήτων αποκομιδής σκουπιδιών, πίσω από λαμαρίνες και άχρηστα υλικά, με σημαντικές φθορές στην πατίνα του και –κυρίως– με σπασμένο το μεγαλύτερο κομμάτι της βάσης του, η οποία αποτελεί οργανικό μέρος του έργου. Στην επιστολή μου προς το ΕΕΤΕ, η οποία προκάλεσε και την παρέμβασή του, αλλά και στις επιστολές μου προς το Δήμο, περιγράφονται λεπτομερώς φθορές, τρόπος αποκατάστασης, δαπάνες και συμμετοχή σε αυτές της οικογένειας κτλ. καθ' όλο το διάστημα μέχρι την τοποθέτηση του έργου στο πάρκο του Διοικητηρίου κοντά στον *Ανδριάντα του καπετάν Κώττα*, το 2006, εννέα χρόνια μετά το θάνατο του δασκάλου.

Ο *Έφιππος ανδριάντας του Μεγάλου Αλεξάνδρου* ανατέθηκε στον Δημήτρη Καλαμάρα το 1958, μαζί με την ανάθεση από τον Δήμο Φλώρινας του ανδριάντα για τον Κώττα. Το 1979 υπήρξε η επίσημη συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιενάλε του Σάο Πάολο, όπου το εν όλω έργο –σχεδιαστικό και γλυπτικό– απέσπασε εύφημη μνεία. Με απόφαση του Δημοτικού Συμβουλίου, στη συνεδρίασή του της 8/2/93, δεν τοποθετήθηκε ποτέ στην πόλη. Ήδη από την τοποθέτηση του ανδριάντα του καπετάν Κώττα το 1962 στη Φλώρινα, ο οποίος θεωρήθηκε προσβλητικός για τη μνήμη του ήρωα, διότι ο καλλιτέχνης τον παρουσίασε ως έναν απλό Μακεδόνα χωρικό χωρίς την «εθνική

ηρωοποίηση» που συνηθιζόταν, η εφημερίδα *Φωνή της Φλωρίνης* έγραφε σε άρθρο με τίτλο «Ο "ανδριάντας" του κ. Δημητρίου Καλαμάρα δεν έχει θέση στην καλλιτεχνική Φλώρινα»: «Αρκετό ήταν το άγαλμα του καπετάν Κώττα, που τοποθετήθηκε στην πόλη μας. Μπορεί να είναι έργο τέχνης, αλλά δεν είναι ο καπετάν Κώττας, αυτός που πολέμησε Τούρκους και Βουλγάρους. *Είναι ένας κουρελιάρης και τσαρουχοφορεμένος χωρικός*».[249]

Πριν ακόμα τοποθετηθεί το έργο, είχε αρχίσει η προσπάθεια ακύρωσης του συμφωνητικού για τον *Έφιππο ανδριάντα του Μεγάλου Αλεξάνδρου*, ειδικά δε διότι στο συμφωνητικό υπήρχε όρος ότι ο Αλέξανδρος θα αποδοθεί με ακάλυπτη την κεφαλή, χωρίς πολεμική εξάρτυση, όπλα κτλ. «ούτε θα αποδοθεί συγκεκριμένη σκηνή, αλλά θα δημιουργήσει εν τη μορφή του Αλεξάνδρου την ιδανική εικόνα νέου Έλληνος, συμβολικήν μορφήν της αιωνίας Ελληνικής αλκής». Εξάλλου, ο Καντιώτης σε κηρύγματά του περιέγραφε: «Εμείς θέλομεν έναν Αλέξανδρον να κοιτά προς τα Σκόπια και να φοβερίζει».[250] Οι αλλεπάλληλες αναβολές, η κωλυσιεργία και οι καθυστερήσεις, και η άκαρπη προσπάθεια χρηματοδότησης από το Υπουργείο Μακεδονίας-Θράκης, το 1988, κατέστησαν εξ αντικειμένου οικονομικά αδύνατη τη χύτευση του έργου, το οποίο –με το συμφωνητικό του 1958– είχε ανατεθεί για 290.000 δρχ. Να σημειωθεί ότι επί είκοσι πέντε περίπου χρόνια μία ολόκληρη πόλη ήταν χωρισμένη στα δύο για ένα γλυπτό και μάλιστα υπήρξε μέχρι και κινητοποίηση κατοίκων και φορέων για συγκέντρωση χρημάτων για τη χύτευση του έργου, με άνοιγμα λογαριασμού στην Εθνική Τράπεζα.[251]

Στις 24 Δεκεμβρίου του 1992, επειδή το πρόπλασμα του έργου σε γύψο, λόγω της επί δεκαπέντε έτη παραμονής του στο εργαστήριο, κινδύνευε με φθορές και καταστροφή, συγκροτήθηκε πενταμελής επιτροπή αποτελούμενη από τους δύο βουλευτές που εκλέγονταν στο νομό –έναν, τότε, από τη Νέα Δημοκρατία και έναν από το ΠΑΣΟΚ–, τον δήμαρχο της πόλης, τον πρόεδρο της Στέγης Φιλοτέχνων Φλώρινας, έναν γλύπτη-καθηγητή ΑΕΙ και έναν εκπρόσωπο της επιτροπής συγκέντρωσης χρημάτων για τη χύτευση του έργου, προκειμένου να επισκεφτούν το Υπουργείο Πολιτισμού (ΥΠ.ΠΟ.) ώστε να επιχορηγηθεί ο Δήμος με το απαιτούμενο ποσόν. Το ΥΠ.ΠΟ. μετά και τη γνωμοδότηση του επίσημου συμβουλευτικού οργάνου του, του ΕΕΤΕ, με την απόφασή του υπ' αριθ. 62.244/31/12/92, αποφάσισε την επιχορήγηση του Δήμου με το ποσόν των 25.000.000 δραχμών αποκλειστικά για την χύτευσή του,

---

249. «Ο "ανδριάντας" του κ. Δημητρίου Καλαμάρα δεν έχει θέση στην καλλιτεχνική Φλώρινα». *Φωνή της Φλωρίνης*, 17/7/1992.

250. «Τα μέλη του Δημ. Συμβουλίου της Φλώρινας δεν θέλουν το γλυπτό του Μεγ. Αλεξάνδρου». Θεσσαλονίκη, 19/2/1993.

251. «Φλωριναίοι και μη καταθέτουν για τον έφιππο ανδριάντα». *Κοινή Γνώμη*, 11/4/1992. Βλ. επίσης, «Ανακοίνωση για τον ανδριάντα». *Κοινή Γνώμη*, 30/5/1992.

ενώ, την παρακολούθηση χύτευσης καθώς και την παραλαβή του έργου θα ανελάμβανε η επιτροπή δημιουργίας μνημείων του ΥΠ.ΠΟ.[252] Το Δημοτικό Συμβούλιο της πόλης, στη συνεδρίασή του της 8/2/93, αποδέχτηκε μεν τη χρηματική επιχορήγηση, αλλά με μία εντελώς απρόσμενη απόφασή του απέρριψε χύτευση του έργου την οποία είχε αποφασίσει σε προηγούμενη συνεδρίαση προ έξι μηνών, προκρίνοντας επαναπροκήρυξη διαγωνισμού και ανάθεση του έργου σε άλλον καλλιτέχνη. Επιπλέον, ορισμένα μέλη του ζήτησαν την παράδοση του προπλάσματος προκειμένου αυτό να καταστραφεί. Η πρωτοφανής αυτή απόφαση προκάλεσε την αντίδραση του ΕΕΤΕ, που εκδηλώθηκε, αφενός, με επιστολή προς την υπουργό, με την οποία «επιζητεί την παρέμβασή της προκειμένου να τηρηθεί η νομιμότητα» διότι «παρεμβάσεις αισθητικού χαρακτήρα από μη ειδικούς είναι παράτυπες και κατακριτέες, [...] σπιλώνουν το όνομα των καλλιτεχνών με αυθαίρετες διαδικασίες κτλ.», και αφετέρου, με επιστολή προς το Δήμο Φλώρινας, η οποία καταλήγει: «Κάθε παρέμβαση που αφορά την αισθητική του έργου και την αντίληψη του καλλιτέχνη για αυτό αντίκειται προς το ίδιο το συμφωνητικό και προς το ίδιο το Σύνταγμα, το οποίο προστατεύει την ελευθερία της τέχνης».[253]

Σημειωτέον ότι σε προηγούμενη συνεδρίασή του λίγους μήνες μόλις πριν, στις 13 Ιουνίου 1992, ο Δήμος είχε αποφασίσει ότι επιθυμεί τη χύτευση του έργου και μάλιστα «καθώς ο γλύπτης δεν εισέπραξε ποτέ την αμοιβή που προεβλέπετο από το συμφωνητικό» –εκτός από 60.000 δρχ., τις οποίες κατέθεσε ως εγγύηση– «δεν έχει συμβατικές υποχρεώσεις προς το Δήμο. Ο γλύπτης παραχωρεί το έργο του [...]. Και η δημοτική Αρχή αποδεχθείσα εκθύμως, το χυτεύει». Καθώς η επιχορήγηση είχε δοθεί δεσμευτικά για το συγκεκριμένο έργο, το Δημοτικό Συμβούλιο, έπειτα από επτά μηνών αποτυχημένες προσπάθειες ανατροπής της απόφασης του ΥΠ.ΠΟ., στη συνεδρίασή του της 14/7/93 και μετά το διευκρινιστικό telex του υπουργείου ως προς τον δεσμευτικό χαρακτήρα της επιχορήγησης, προτίμησε να αποφασίσει την επιστροφή του σχετικού ποσού στο ΥΠ.ΠΟ.

Μετά την εξέλιξη αυτή, η διαχείριση της χρηματοδότησης για τη χύτευση του ανδριάντα ανατέθηκε στη Στέγη Φιλοτέχνων Φλώρινας, η οποία και χύτευσε το έργο. Ο Δημήτρης Καλαμάρας προσέφυγε στο Νομαρχιακό Συμβούλιο (ως δευτεροβάθμιο αρμόδιο όργανο) κατά της απορριπτικής αποφάσεως του Δημοτικού Συμβουλίου, καθώς και στο Υπουργείο Εσωτερικών, οι

---

252. «Η Υπουργός Πολιτισμού επιχορηγεί τον Δήμο με 25 εκατομμύρια για τον ανδριάντα». *Έθνος*, 16/1/1993.

253. Βλ. «Το Μετέωρο Βήμα του Βουκεφάλα. Ποιος κυβερνάει αυτόν τον Δήμο;» Ο *Πολίτης*, 11/2/1993 και «Μετέωρο το... βήμα του Βουκεφάλα. Διαμάχη για τον ανδριάντα του Αλέξανδρου στη Φλώρινα». *Καθημερινή*, 6/3/1993.

Μνημείο του Θνήσκοντος Πολεμιστή, 1971.

προσφυγές του όμως απερρίφθησαν για τυπικούς λόγους (ως δήθεν εκπρόθεσμες) και ο *Έφιππος ανδριάντας του Μεγάλου Αλεξάνδρου* δεν τοποθετήθηκε ποτέ στη Φλώρινα.

Ο Δημήτρης Καλαμάρας, ο πρώτος μετά τη Δικτατορία ομόφωνα εκλεγμένος πρύτανης με τη μεταχουντική σύνθεση του εκλεκτορικού σώματος, δεν επιζήτησε ποτέ τη δημοσιότητα, δεν ήταν εριστικός, επιθετικός χαρακτήρας, έζησε σχεδόν σαν ασκητής, ήταν όμως πάντοτε παρών με τη φυσική του παρουσία, με την καρδιά και με το νου ανάμεσα στους «ανώνυμους» πολίτες στις κρίσιμες πολιτικές εξελίξεις στην Ελλάδα και στον κόσμο. Δεν υπήρξε ποτέ αυτό που ονομάζουμε «συστημικός» καλλιτέχνης. Υπήρξε θεσμικό μέλος του Αρχαιολογικού Συμβουλίου, από όπου παραιτήθηκε το 1975 διαμαρτυρόμενος για την απόφαση της τότε κυβέρνησης να καταστρέψει το αρχαίο λιμάνι της Πύλου, παρά την αντίθετη απόφαση του Αρχαιολογικού Συμβουλίου. Για μικρό χρονικό διάστημα, υπήρξε –θεσμικός και πάλι– πρόεδρος της Επιτροπής Ανεγέρσεως Μνημείων και Ανδριάντων του ΥΠ.ΠΟ., χωρίς να ακουστεί παράπονο από κανέναν καλλιτέχνη, ίσως γιατί ο ίδιος απείχε συνειδητά από την αγορά έργων τέχνης, τις ατομικές εκθέσεις και τους πανελλήνιους διαγωνισμούς. Υπήρξε πρόεδρος του Ταμείου Αρχαιολογικών Πόρων, από το οποίο παραιτήθηκε όταν η κυβέρνηση αποφάσισε να στείλει στις ΗΠΑ και μετά στην Ιαπωνία ανεκτίμητης αξίας, μοναδικά αρχαιολογικά ευρήματα. Μεταξύ αυτών ήταν η *Κόρη με το μήλο* από το Μουσείο της Ακρόπολης και δύο εκπληκτικές πήλινες σαρκοφάγοι από το Μουσείο του Ηρακλείου, εκ των οποίων η μία μάλιστα έπαθε σοβαρές ζημιές.

Συμπερασματικά, θεωρώ ότι η περίπτωση του Δημήτρη Καλαμάρα είναι απολύτως ιδιάζουσα, γιατί η λογοκρισία της καλλιτεχνικής εργασίας του στη γενέτειρά του, διήρκεσε –με μικρά διαλείμματα– καθ' όλη την διάρκεια της ζωής του, και για σχεδόν δέκα χρόνια ακόμα, μετά το θάνατό του.[254] Η περίπτωσή του γεννά θλιβερές σκέψεις και μαύρες ερμηνείες για αυτή την υστερικά εμμονική απόρριψη από τις πολιτικές και θρησκευτικές αρχές της πόλης ενός καλλιτεχνικού έργου και του δημιουργού του, που –κατά το ίδιο χρονικό διάστημα– έχαιρε και χαίρει, πιστεύω, απόλυτης αναγνώρισης από την καλλιτεχνική και ακαδημαϊκή κοινότητα και την Πολιτεία, για την ειλικρινή αφοσίωσή του στην τέχνη, την ευγένεια, το ήθος και την ακατάβλητη προσήλωσή του προς το αρχικό του όραμα.

Η λογοκρισία μπορεί να είναι θρησκευτική, πολιτική, καθεστωτική, προστασίας της δημοσίας αιδούς. Θεσμοθετήθηκε μεν ως όπλο εξουσίας –πολύ αργά– στα χρόνια του Μεσαίωνα, σε μία περίοδο που κοσμική και θρησκευτική εξουσία ταυτίζονταν απολύτως, αλλά όλοι γνωρίζουμε ότι ο χαρακτήρας της είναι διαχρονικός. Όμως, θέλω να επισημάνω ότι, εκτός από τις παραπάνω, υπάρχει μία μορφή λογοκρισίας πιο ύπουλη και πιο σκληρή, δύσκολα ανιχνεύσιμη, διότι διαπερνά τα τείχη όλων των μορφών εξουσίας. Είναι η λογοκρισία που οφείλεται σε εθνικιστικές εμμονές, σε εθνικιστική ιδεοληψία**.** Αδιαφορεί για τα πολιτικά ή θρησκευτικά «πιστεύω» του ατόμου, τις αρχές και αξίες που υπηρετεί, την κοινωνική του συμπεριφορά και προσφορά, δεν έχει σχέση με την προσβολή της δημοσίας αιδούς. *Είναι ιδεοληψία αίματος* και για το λόγο αυτόν είναι ισόβια.

---

254. Στη διάρκεια των σαράντα πέντε χρόνων της δημιουργικής ζωής του εξαίρετου ακαδημαϊκού δασκάλου, καλλιτέχνη, ανθρώπου που κύρια χαρακτηριστικά του ήταν η ευγένεια, ο μέχρις υπερβολής ήπιος χαρακτήρας, η πραότητα θα έλεγα, άλλαξαν κυβερνήσεις δεξιές, μεσολάβησε επτάχρονη Δικτατορία, κυβερνήσεις «σοσιαλιστικές», αλλά το καθεστώς λογοκρισίας (ειδικά στην ιδιαίτερη πατρίδα του) παρέμενε. Το γεγονός ότι ο ίδιος δεν υπεράσπισε ποτέ τα νομικά δικαιώματα τα οποία γνώριζε ότι είχε επιβεβαιώνει τα όσα ανέφερα για το χαρακτήρα του. Όταν, αγανακτισμένη, τον ρώτησα κάποτε γιατί δεν διεκδικεί νομικά τα δικαιώματά του, μου απάντησε απλά: «Γιατί, καλό μου παιδί, αν διεκδικήσω τη δικαστική αποκατάσταση των έργων που έχουν πια τελειώσει και έχουν φύγει από τα χέρια μου, θα χάσω το χρόνο μέσα στον οποίο θα μπορούσα να δημιουργήσω νέα έργα».

ΘΑΝΑΣΗΣ ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ

Το σοκ της επιδερμίδας: Μία προσέγγιση σε μία καλλιτεχνική δράση που δίχασε όσο τίποτε άλλο στην πρόσφατη καλλιτεχνική συζήτηση στην Ελλάδα

Το Μάρτιο του 2015, μία ανώνυμη (ή περίπου ανώνυμη) ομάδα street artists κάλυψε δύο όψεις διοικητικών κτηρίων του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου (ΕΜΠ) με ένα μεγάλης κλίμακας ασπρόμαυρο γκράφιτι. Μέχρι εκείνη τη στιγμή, ανάλογης κλίμακας τοιχογραφίες είχαν πραγματοποιηθεί στην πρωτεύουσα μόνο κατόπιν παραγγελίας ή/και θεσμικής προστασίας. Το παραβατικό στοιχείο αυτής της παρέμβασης σε συνδυασμό με τις «αισθητικές» διαφωνίες πολλών παραγόντων του καλλιτεχνικού χώρου, κυρίως λόγω των ασπρόμαυρων αποχρώσεων και της ανεικονικής του φόρμας, προκάλεσαν μία πρωτοφανή μιντιακή συζήτηση. Τα κύρια επιχειρήματα που τέθηκαν διάσπαρτα σε τηλεοπτικές, ραδιοφωνικές, έντυπες και διαδικτυακές τοποθετήσεις ήταν, αφενός, η «καταστροφή» ενός φορτισμένου ιστορικού κτηρίου, διατηρητέου και με έντονο πολιτικό συμβολισμό για την αποκατάσταση της δημοκρατίας, και αφετέρου, τα «όρια» της καλλιτεχνικής έκφρασης. Επιπλέον, πολλοί από τους αρμοδίους που πήραν θέση συσχέτισαν την παρέμβαση αυτή με την πολυσυζητημένη έννοια της *Κρίσης*, με έναν τρόπο που ουδέποτε μέχρι τότε είχε αποδοθεί σε καλλιτεχνικό έργο. Τα γεγονότα αυτά που απασχόλησαν την αθηναϊκή κοινότητα συμβαίνουν περίπου δύο μήνες μετά τα συνταρακτικά γεγονότα της δολοφονίας των συντακτών του *Charlie Hebdo*. Τα δύο γεγονότα, παρότι διαφορετικής φύσης, κλίμακας ή και τραγικότητας, παρ' όλα αυτά βάζουν στο τραπέζι παρόμοιους προβληματισμούς σχετικά με τα προφανή και πολυσυζητημένα θέματα της ελευθερίας της έκφρασης και της λογοκρισίας.

Αμέσως μετά τη συνειδητοποίηση της παρέμβασης στο Πολυτεχνείο, ο τότε υπουργός Παιδείας ανέφερε ότι οι εκφράσεις αυθόρμητης τέχνης, όσο σεβαστές και αν είναι, απαιτούν όρια και μέτρο. «Στην περίπτωση του Πολυτεχνείου, ενός ιστορικού κτηρίου της χώρας με ιδιαίτερο συμβολισμό, το υπουργείο θεωρεί ότι η παραπάνω πράξη υπερέβη τα όρια». Τη θλίψη και την οργή τους εξέφρασαν, με ανακοίνωσή τους, τα μέλη του προεδρείου της Συνόδου Πρυτάνεων ΑΕΙ για «τους πρόσφατους βανδαλισμούς στο ιστορικό κτήριο του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου στο κέντρο της Αθήνας»:

«Οι βανδαλισμοί των πανεπιστημιακών εγκαταστάσεων τείνουν να γίνουν δυστυχώς μέρος της καθημερινότητάς τους. Η θλιβερή εικόνα του ιστορικού κτηρίου του ΕΜΠ αποτελεί κορύφωση των απαράδεκτων αυτών πράξεων. Οι δράστες βεβήλωσαν ένα ιστορικό κτήριο, μνημείο της νεότερης ελληνικής ιστορίας και των δημοκρατικών αγώνων αυτού του τόπου. Δείχνοντας έλλειψη πολιτισμού και σεβασμού στην Ιστορία, πλήττουν με τις πράξεις τους ηθελημένα και συνειδητά το ελληνικό δημόσιο πανεπιστήμιο. Η μαύρη και αποκρουστική εικόνα του κτηρίου των οδών Πατησίων και Στουρνάρη βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με την πραγματική εικόνα του ελληνικού δημόσιου πανεπιστήμιου, το οποίο, παρά τα πενιχρά μέσα που του διαθέτει η Πολιτεία, αναδεικνύει την αριστεία, παρέχει ανταγωνιστική εκπαίδευση στους φοιτητές του και διακρίνεται για την έρευνά του.»

Θέση για το πολυσυζητημένο γκράφιτι στο ιστορικό κτήριο του Πολυτεχνείου πήρε και ο τότε αναπληρωτής υπουργός Πολιτισμού, Νίκος Ξυδάκης, ο οποίος μάλιστα, απαντώντας σε σχετική ερώτηση δημοσιογράφου, χρησιμοποίησε τον όρο «βανδαλισμό». Υποστήριξε πάντως ότι «το γκράφιτι στο Πολυτεχνείο απεικόνισε την κρίση στη χώρα, στην πόλη, στην οδό Στουρνάρη. Η σκοτεινιά του αναδύεται από το ζοφερό μικροκλίμα της περιοχής. Ταυτοχρόνως, το γκράφιτι κατέλαβε επιθετικά το ΕΜΠ και βανδάλισε το αρχιτεκτονικό μνημείο. Αλλοίωσε όχι μόνο τη μορφολογία του, αλλά και την ιστορική του φυσιογνωμία. Επιπλέον, έφθειρε τα μάρμαρα, ελπίζουμε όχι ανεπανόρθωτα».

Όπως ήταν λογικό, η κουβέντα για το γκράφιτι ανοίχτηκε σε δύο κομμάτια: Αν κάποιος νομιμοποιείται να επιχρωματίζει, ή να αλλοιώνει, ή να παρεμβαίνει σε ένα αστικό αριστούργημα και δείγμα ελληνικού κλασικισμού όπως η Πρυτανεία και αν αυτό που συντελέστηκε είναι ωραίο ή όχι. Το πρώτο σκέλος της κουβέντας είναι λοιπόν, το θέμα «Δημοκρατία» και το δεύτερο η «Αισθητική». Ο προϊστάμενος της Εισαγγελίας Πρωτοδικών, Ηλίας Ζαγοραίος, διέταξε τη διενέργεια κατεπείγουσας προκαταρκτικής εξέτασης για το εκτεταμένο γκράφιτι στους τοίχους του ιστορικού κτηρίου. Σύμφωνα με ανακοίνωση της Εισαγγελίας, η εισαγγελική έρευνα θα αναζητήσει τους υπαιτίους για τη διάπραξη του πλημμελληματικού βαθμού αδικήματος της «διακεκριμένης φθοράς σε αντικείμενο που χρησιμεύει για κοινό όφελος».

■ ΝΟΜΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

Ας δούμε τρία άρθρα του Συντάγματος της Ελλάδας:

- Άρθρο 17, παρ. 1: Η ιδιοκτησία τελεί υπό την προστασία του Κράτους, τα δικαιώματα όμως που απορρέουν από αυτή δεν μπορούν να ασκούνται σε βάρος του γενικού συμφέροντος.

- Άρθρο 24, παρ. 1: Η προστασία του φυσικού και πολιτισμικού περιβάλλοντος αποτελεί υποχρέωση του Κράτους και δικαίωμα του καθενός. Για τη διαφύλαξή του έχει υποχρέωση να παίρνει ιδιαίτερα προληπτικά ή κατασταλτικά μέτρα στο πλαίσιο της αρχής της αειφορίας.
- Άρθρο 24, παρ. 6: Τα Μνημεία, οι παραδοσιακές περιοχές και τα παραδοσιακά στοιχεία προστατεύονται από το Κράτος. Νόμος θα ορίσει τα αναγκαία για την πραγματοποίηση της προστασίας αυτής περιοριστικά μέτρα της ιδιοκτησίας, καθώς και τον τρόπο και το είδος της αποζημίωσης των ιδιοκτητών.
- Άρθρο 16, παρ. 1: Η τέχνη και η επιστήμη, η έρευνα και η διδασκαλία είναι ελεύθερες. Η ανάπτυξη και η προαγωγή τους αποτελεί υποχρέωση του Κράτους. Η ακαδημαϊκή ελευθερία και η ελευθερία της διδασκαλίας δεν απαλλάσσουν από το καθήκον της υπακοής στο Σύνταγμα.

Καμία νομική ερμηνεία δεν μπορεί να υποστηρίξει ότι το *ένα* άρθρο του Συντάγματος υπερτερεί κάποιων άλλων. Δημιουργείται έτσι το οξύμωρο σχήμα τρεις στυλοβάτες της Δημοκρατίας να αλληλομάχονται χωρίς, λογικά, να μπορεί να επικρατήσει ο ένας έναντι των άλλων. Επιπλέον, το ίδιο οξύμωρο έχει αποτυπωθεί στο DNA του σύγχρονου πολιτισμού μας και της παιδείας μας. Μεγαλώνουμε μαθαίνοντας να σεβόμαστε την ιδιοκτησία, την πολιτισμική μας κληρονομιά και την ελευθερία της έκφρασης.[255]

■ ΟΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Άρα, σύμφωνα με τη διατύπωση του Συντάγματος, τέχνη είναι «κάθε δημιουργική έκφραση της ανθρώπινης φαντασίας». Η άρνηση χαρακτηρισμού ενός έργου ως έργου τέχνης διότι ανήκει σε απορριπτέα «σχολή», στιλ, νοοτροπία κτλ. αντιβαίνει στη συνταγματικά κατοχυρωμένη ελευθερία της τέχνης. Η βασική κυρίαρχη φιλοσοφική αντίληψη σήμερα ορίζει ως έργο τέχνης ό,τι ο δημιουργός θεωρεί ως τέτοιο, ειδικότερα δε ό,τι ο ίδιος *παρουσιάζει* ως τέτοιο.[256] Το προφανές πρόβλημα στο γκράφιτι στο Πολυτεχνείο είναι ότι δεν γνωρίζουμε, παρά κάποια δημοσιεύματα,[257] την υπογραφή, την ταυτότητα ή/

255. Βλ. Δημητρόπουλος, Α., σημειώσεις για το μάθημα «Εφαρμογές Δημοσίου Δικαίου», ΕΚΠΑ, Σχολή Νομικών και Οικονομικών και Πολιτικών Επιστημών, χ.χ. Μάνεσης, Α. (1977). «Η Συνταγματική Προστασία της Ακαδημαϊκής Ελευθερίας», *Ο Πολίτης*, τόμος 37, τεύχος 9, σ. 54. Δαγτόγλου, Π. (1991). *Ατομικά Δικαιώματα*, τόμος Α΄, Αθήνα, Σάκκουλας.

256. Για μια πρόσφατη τέτοια προσέγγιση, βλ. Freeland, C. (2010). *Μα είναι Αυτό Τέχνη*; μτφρ.: Μ. Αλμπάνη. Αθήνα: Πλέθρον.

257. Σύμφωνα όμως με δημοσιεύματα που επικαλούνταν ως πηγή τους την *Athens Voice*, πίσω από το γκράφιτι κρύβεται η ομάδα Icos & Case, που σε τρεις διαφορετικές φάσεις ανέπτυξε τις φιγούρες της χρησιμοποιώντας ρολό και πλαστικά χρώματα.

και την πρόθεση του ή των δημιουργών του να το ορίσουν ως έργο τέχνης και όχι, για παράδειγμα, ως κοινωνική ή πολιτική δήλωση χωρίς καλλιτεχνική πρόθεση. Οπότε η διευκρίνηση αυτού του στοιχείου πέφτει σε εμάς, τους θεατές ή τους «ειδικούς». Η εντύπωσή μου είναι ότι δεν θα δυσκολευτούμε πολύ να το κατατάξουμε ως καλλιτεχνικό έργο, λόγω του εξόφθαλμα «ζωγραφικού» του χαρακτήρα. Έπειτα από έναν κυκεώνα φιλοσοφικών αναστοχασμών, που έχει προκαλέσει κατά καιρούς η εννοιακή τέχνη, εδώ τα πράγματα φαίνονται ξεκάθαρα.

Το ουσιαστικό ερώτημα, νομίζω, είναι κατά πόσο αυτό το έργο θα σηματοδοτήσει τη βαθιά κρίση που ζούμε εδώ και μερικά χρόνια ως την κεντρική αποτύπωσή της. Συνήθως το Κράτος και η Εξουσία διέπονται από μία αγωνία να ελέγξουν τη δημόσια εικόνα, ειδικότερα στην επιδερμίδα της πρωτεύουσας. Πριν από μερικά χρόνια, η τότε δήμαρχος της Αθήνας, Ντόρα Μπακογιάννη, ανακοίνωσε ένα πρόγραμμα χρωματισμών των προσόψεων. Η παλέτα που πρότεινε (υποχρεωτικά, αν ήθελαν οι ιδιοκτήτες μιας οικοδομής να εισπράξουν το πενήντα τοις εκατό των εξόδων) ήταν μία γκάμα παστέλ χρωμάτων από το ροζ στο φιστικί. Ο δήμαρχος των Τιράνων, Έντι Ράμα, εικαστικός ο ίδιος, επιχείρησε κάτι λίγο πιο προωθημένο. Έβαψε τα γκρίζα σοσιαλιστικά μπλοκ κατοικιών με μία ποικιλία χρωμάτων αλλά και με ρίγες οριζόντιες, κάθετες ή λοξές. Τουλάχιστον οι δημοσιογράφοι ενθουσιάστηκαν: «Το γκρίζο των δημόσιων κτηρίων άρχισε να αποκτά, πλέον, χρώμα: πράσινο, κόκκινο, κίτρινο, χρώμα ζωής και ελπίδας».

■ ΠΑΡΑΒΑΣΗ

Η θεατρικότητα της απόκρυψης της ταυτότητας του γκραφιτά αφήνει υπόνοιες για ιδεολογικές συγγένειές του με μαχητές των δρόμων ή, ακόμα, με τους σύγχρονους Ζαπατίστας του Μεξικού. Σημείο εκκίνησης αυτών των αντιλήψεων είναι το παραβατικό στοιχείο της νυχτερινής δράσης των καλλιτεχνών του δρόμου. Η αλήθεια είναι ότι η προϊστορία της Street Art διακατέχεται από δύο ενδημικές κατάρες: το *παραβατικό* στοιχείο, την αμήχανη δηλαδή στάση του κράτους απέναντι στα αστικά φαινόμενα και το *εγωιστικό* στοιχείο των ίδιων των δημιουργών της, οι οποίοι αρνιούνταν πεισματικά να συνομιλήσουν με τους χρήστες των κτηρίων που ζωγράφιζαν κρυφά τα βράδια. Αυτό που ενδιαφέρει πάνω από οτιδήποτε άλλο είναι η απόδειξη της ταυτότητάς μας, ακόμα κι αν αυτό αποτελεί τη μόνη της σημασία. Αυτό μπορούμε να το δούμε σε ένα σύγχρονο γκράφιτι στη Νέα Υόρκη ή στο Ρίο. Η προηγούμενη γενιά είπε: «Υπάρχω, με λένε Τάδε, ζω στη Νέα Υόρκη». Τα σημεία αυτά ήταν φορτισμένα με νόημα, αν και σχεδόν αλληγορικό. Τα

Το γκράφιτι, οδός Στουρνάρη.

πρόσφατα γκράφιτι συνήθως δεν έχουν λέξεις, είναι καθαρά γραφικά, και δεν είναι δυνατόν να αποκρυπτογραφηθούν. Υπονοείται ότι εξακολουθούν να λένε: «Υπάρχω», αλλά συγχρόνως: «Δεν έχω όνομα, δεν έχω νόημα, δεν έχω τίποτα να πω». Εκφράζουν πλέον την ανάγκη κάποιου να μιλήσει, ακόμα κι αν δεν έχει τίποτε να πει. Η ανάγκη αυτή είναι ακόμα πιο πιεστική όταν κάποιος δεν έχει τίποτα να πει, όπως ακριβώς η δύναμη για ζωή γίνεται πιο επιτακτική όταν η ζωή έχει χάσει πλέον το νόημά της.[258]

Το άρθρο 16 και το σχόλιο περί Ελευθερίας της Έκφρασης ανοίγει –άθελα του νομοθέτη, φαντάζομαι– το ζήτημα της παραβατικότητας. Όπως γράφει ο Ζορζ Μπατάιγ (Georges Bataille), αυτό που δυσκολεύει τη συζήτηση για την απαγόρευση δεν είναι μόνο η ποικιλομορφία των αντικειμένων, αλλά ο άλογος χαρακτήρας της. Δεν υπάρχει απαγόρευση που να μην μπορεί να καταστρατηγηθεί. Και ο Γάλλος διανοητής φθάνει μέχρι του σημείου να διατυπώσει το αξίωμα «η απαγόρευση υπάρχει για να την παραβαίνουν.»[259] Η ανάγκη για παράβαση σε μία πόλη, συνυφασμένη με την ιδιόμορφη ψυχολογία της μετεμφυλιακής κοινωνίας, και η γενικευμένη δυσπιστία απέναντι στη συλλογική εικόνα του νεοελληνικού κράτους (διχασμός, πολιτικές εξορίες,

258. Baudrillard, J. (1991). *Η Έκσταση της Επικοινωνίας*, μτφρ.: Β. Αθανασόπουλος. Αθήνα: Καρδαμίτσας, σσ. 41-42.

259. Μπατάιγ, Ζ. (2001). *Ο Ερωτισμός*, μτφρ.: Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα: Ίνδικτος, σσ. 91-92.

Επταετία, το μοντέλο του χωροφύλακα, απαγορεύσεις και των πιο στοιχειωδών ατομικών και κοινωνικών ελευθεριών για μεγάλο διάστημα) μοιάζουν να διαπερνούν σχεδόν κάθε επίπεδο της σύγχρονης πόλης και, βεβαίως, η Αθήνα θα είναι το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα.

Όπως και σε δεκάδες άλλα πράγματα που χαρακτηρίζουν την καθημερινότητά μας, το χειροποίητο έχει δώσει τη θέση του στη λογική του *copy paste*. Σήμερα το παλιό γκράφιτι «της ώρας» (όπου το έργο ζωγραφιζόταν εκείνη τη στιγμή, για όσο χρόνο χρειαζόταν, με προφανές ρίσκο) έχει δώσει τη θέση του στα προσχεδιασμένα στένσιλ (με πολύ μικρότερο χρόνο εφαρμογής και εν σειρά αναπαραγωγή) και αυτά σε επιφάνειες προζωγραφισμένες, φωτοτυπημένες ή τυπωμένες σε πλότερ, όπου το live στοιχείο περιορίζεται στην επικόλλησή τους στους τοίχους. Ο «κίνδυνος» έτσι μειώνεται, όμως, παραμένει. Ο ισχυρισμός του Μπατάιγ ότι «η απαγόρευση υπάρχει για να την παραβαίνουν» μοιάζει να γράφτηκε με τους γκραφιτάδες κατά νου. Πολλοί καλλιτέχνες του δρόμου πιστεύουν ότι «ομορφαίνουν» το περιβάλλον με τις ζωγραφιές τους και θεωρούν ότι επιτελούν κοινωνικό έργο, καταρρίπτοντας έτσι τις προθέσεις πιο αριστερών ή αναρχικών θεωρητικών που δίνουν έμφαση στην *παραβατικότητα* του πράγματος.[260]

Το έργο του Πολυτεχνείου απεμπολεί την ασφάλεια και την ταχύτητα του στένσιλ προς όφελος μιας μεγάλης κλίμακας ζωγραφικής παρέμβασης. Νομίζω ότι αυτή η παρέμβαση πέτυχε αποτελέσματα που η «πολιτική τέχνη», την οποία αυτά τα μέσα προασπίζουν, δεν μπορεί. Οι καλλιτεχνικές κολεκτίβες που έχουν πολλαπλασιαστεί με ραγδαίους ρυθμούς τα χρόνια της κρίσης, οι καλλιτέχνες και θεωρητικοί που φλυαρούν καθημερινά για το πολιτικό στην τέχνη χωρίς να λαμβάνουν υπόψη τους το βασικό διακύβευμα του πολιτικού, τον ντυμένο, είναι καταδικασμένοι συνήθως να καταναλώνουν τα budget των μεγάλων ιδιωτικών πολιτισμικών οργανισμών που μονοπωλούν πλέον απόλυτα το αθηναϊκό καλλιτεχνικό τοπίο και να δείχνουν τα έργα τους στα έρημα δωμάτια των διάφορων μπιενάλε που επιχορηγούνται από τους παραπάνω καλλιτεχνικούς οργανισμούς και από το κράτος. Το οποίο τότε, συνήθως, δεν αποφαίνεται ότι αυτή η τέχνη «υπερέβη τα όρια».

Αν υπάρχει *ένας* λόγος να αφουγκραζόμαστε τους ψιθύρους (ή τις κραυγές, στην περίπτωση του Πολυτεχνείου) της αθηναϊκής Street Art, είναι, πιστεύω, ο παραβατικός της χαρακτήρας, όπου και όπως υπάρχει. Δεν ξεχνάμε ασφαλώς πόσο γρήγορα αφομοίωσε το σύστημα μερίδα της πρώτης γενιάς γκραφιτάδων της δεκαετίας του 2000, με εξώφυλλα στα free press, σέξι

---

260. Βλ. Castleman, C. (1982). *Getting Up: Subway graffiti in New York*. The MIT Press, p. 71.

φωτογραφήσεις και εκθέσεις στις πιο τρέντι γκαλερί της πόλης. Η κρίση, η εμπειρία, η νέα κατάσταση φέρνουν στην επιφάνεια ένα καινούργιο φαινόμενο, δυνητικά πολύ πιο αξιόπιστο από τον κεντρικό πυρήνα των επίσημων εικαστικών που δεν στάθηκαν στο ύψος των περιστάσεων, σε μία εποχή συνολικής κατάρρευσης της χώρας.

[IV]
ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΤΗΣ ΓΡΑΦΗΣ

Εισαγωγικό σημείωμα

Ενημερώνω τους υπερήφανους μουσουλμανικούς λαούς του κόσμου
ότι ο συγγραφέας του βιβλίου *Σατανικοί Στίχοι*, το οποίο καταφέρεται εναντίον του Ισλάμ, του Προφήτη και του Κορανίου,
καθώς και όλοι οι εμπλεκόμενοι στη δημοσίευσή του,
οι οποίοι γνώριζαν το περιεχόμενό του, καταδικάζονται σε θάνατο.
ΑΓΙΑΤΟΛΑΧ ΡΟΥΧΟΛΑΧ ΧΟΜΕΪΝΙ (AYATOLLAH RUHOLLAH KHOMEINI)
(Φετφάς που εκδόθηκε το Φεβρουάριο του 1989
εναντίον του Σαλμάν Ρουσντί [Salman Rushdie])

Ο Χομεϊνί μάς προσέφερε την ευκαιρία να επανακτήσουμε την εύθραυστη θρησκεία μας [...] την πίστη στη δύναμη των λέξεων.
NOPMAN ΜΕΪΛΕΡ (NORMAN MAILER)
(Σε συνάντηση συγγραφέων σχετικά με το φετφά,
Νέα Υόρκη, Φεβρουάριος 1989)

Η Ιερά Εξέταση και οι ναζί τα έκαιγαν, η Καθολική και η Ορθόδοξη Εκκλησία τα αφόριζαν, τα Γενικά Επιτελεία Στρατού τα έβαζαν σε «μαύρες λίστες», οι φανατικοί καταδίκαζαν σε θάνατο ή επικήρυσσαν τους συγγραφείς τους: Η δίωξη βιβλίων και συγγραφέων είναι τόσο παλιά, όσο και η ίδια η λογοκρισία. Από το τελετουργικό κάψιμό τους στις πλατείες επί καθεστώτος Μεταξά και τον Μαύρο Πίνακα της ΑΣΔΑΝ στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα ως τις πρόσφατες εισαγγελικές διώξεις του *Ζιγκ ζαγκ στις νεραντζιές* της Έρσης Σωτηροπούλου και *Μ^ν* του Μίμη Ανδρουλάκη, το ελληνικό παράδειγμα βρίθει προσπαθειών χειραγώγησης του γραπτού/έντυπου λόγου, οι οποίες υπήρξαν άλλοτε σοβαρές κι άλλοτε στα όρια του γελοίου. Συγχρόνως, οι ίδιοι οι συγγραφείς αναγκάζονται να καταφύγουν σε δημιουργικές επινοήσεις με στόχο την παραπλάνηση των εκπροσώπων του καθεστώτος, επινοήσεις που συχνά κατέληξαν να γίνουν μέρος της λογοτεχνικής τους γλώσσας.

Στο πρώτο κείμενο αυτού του κεφαλαίου, η Ιουλιανή Βρούτση εστιάζεται στην «παιγνιώδη» σχέση του νεοελληνικού χρονογραφήματος, ενός λογοτεχνικού είδους το οποίο από τη φύση του διαθέτει «ένα ανάλαφρο “φαίνεσθαι”

που απατηλά υπάρχει κάτω από τον λογοκριτικό φακό της εξουσίας ως ακίνδυνο», με τις ποικίλες μορφές κρατικής και μη λογοκρισίας. Η σύντομη αλλά περιεκτική επισκόπησή της ξεκινά από το αμφίσημο και υπόρρητα καταγγελτικό ύφος χρονογράφων όπως ο Κώστας Βάρναλης, ο Παύλος Παλαιολόγος και ο Σπύρος Μελάς την εποχή της σκληρής λογοκρισίας των αυταρχικών καθεστώτων (με τις λευκές πρωτοσέλιδες στήλες εξαιτίας των λογοκριτικών παρεμβάσεων επί του πιεστηρίου), για να καταλήξει στις σύγχρονες, συγκαλυμμένες και ως εκ τούτου δύσκολα ανιχνεύσιμες λογοκριτικές πρακτικές της δημοκρατίας, που επέβαλαν πλέον η πολιτική γραμμή, η εμπορική επιτυχία και οι δημόσιες σχέσεις, και τις οποίες το χρονογράφημα δεν στάθηκε πάντα ικανό να υπερβεί. Στη συνέχεια, η Δέσποινα Σκούρτη ασχολείται με τη λογοτεχνική παραγωγή κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας , εξετάζοντας και αυτή τους τρόπους παράκαμψης των επιτροπών λογοκρισίας, που επινοούσαν οι συγγραφείς, πράγμα γεγονός που κατέληξε στη δημιουργία μιας νέας λογοτεχνικής γλώσσας η οποία «προσεγγίζει τα όρια της αφηγηματικής σιωπής μια και είναι συμβολιστική κι εσωστρεφής [...] ενώ παράλληλα διέπεται από έναν διαρκή υπαινιγμό με αναφορές δίχως συγκεκριμενοποίηση του χωροχρόνου». Η γλώσσα αυτή, υποστηρίζει η Σκούρτη, διατηρήθηκε και μετά τη Μεταπολίτευση, παρά την επίσημη κατάργηση της λογοκρισίας και τις συνθήκες ελεύθερης έκφρασης, επικρατώντας τελικά ως λογοτεχνικό ύφος ανεξάρτητα από τις συνθήκες που το γέννησαν.

Κατόπιν, ο Τάσος Τυφλόπουλος παρακολουθεί την πορεία ενός λογοκριμένου εξωφύλλου –μιας φωτογραφίας που απεικόνιζε ένα γυναικείο εφηβαίο– του έργου *Τρία ελληνικά μονόπρακτα* του Θανάση Βαλτινού από το 1978 μέχρι το 2012, αναζητώντας την τύχη του και αναλύοντας υπό αυτό το πρίσμα το ίδιο το έργο του συγγραφέα. Ο Λεωνίδας Εμπειρίκος, αντιστοίχως, παρουσιάζει την περίπτωση του *Μεγάλου Ανατολικού* του Ανδρέα Εμπειρίκου, ενός έργου που από μικρό παιδί ήξερε ως «κάτι που λέγεται *Ο Μέγας Ανατολικός*, το οποίο είναι εδώ μέσα στο σπίτι, ακούγεται πού και πού, αλλά τίποτα μάλλον δεν μπορεί να γίνει με αυτό». Ο Εμπειρίκος προσεγγίζει τη λογοκρισία του *Μεγάλου Ανατολικού* μέσα από δύο άξονες: αφενός, από τη σκοπιά της «εξωτερικής» λογοκρισίας που έκανε για πολλές δεκαετίες αδύνατη την έκδοσή του χωρίς να παραπεμφθούν σε δίκη ο συγγραφέας και ο εκδότης, και αφετέρου, υπό το πρίσμα της «εσωτερικής» λογοκρισίας του ίδιου του συγγραφέα που προσπαθεί να νικήσει το Υπερεγώ «και να μάθει και τους άλλους να το νικούν μέσα σε μία ηδονική περιπέτεια, λυτρώνοντας την κοινωνία από τις ένοχες πράξεις που παράγει η ίδια η ενοχή».

Τέλος, η Αλεξάνδρα Ιωαννίδου στη δική της συμβολή ασχολείται με την εισαγωγή της σοβιετικής λογοκρισίας στην Ελλάδα, με την έννοια της αποδοχής, της σιωπηρής ανοχής ή της μίμησης από τους Έλληνες λογοτέχνες,

κριτικούς και αναγνώστες. Μαζί με τα ρωσικά-σοβιετικά έργα, ισχυρίζεται η Ιωαννίδου, η (διωκόμενη τότε) Αριστερά θα εισαγάγει στην Ελλάδα την αντίστοιχη λογοτεχνική θεωρία, τη ματιά αλλά και τις προκαταλήψεις της επίσημης σοβιετικής γραμμής στα λογοτεχνικά πράγματα, και τελικά μία σειρά από απόψεις και μηχανισμούς που μπορούν να περιγραφούν ως αντιγραφή-εισαγωγή της σοβιετικής λογοτεχνικής λογοκρισίας. Ως χαρακτηριστικά παραδείγματα αναφέρονται και αναλύονται η περίπτωση της Αχμάτοβα και δύο περιπτώσεις γνωστές ως «Υπόθεση Παστερνάκ» και «Υπόθεση Γκράνιν» αντιστοίχως.

ΙΟΥΛΙΑΝΗ ΒΡΟΥΤΣΗ

Λογοκρισία και λογοτεχνικά είδη: Η παιγνιώδης περίπτωση του νεοελληνικού χρονογραφήματος

Το νεοελληνικό χρονογράφημα είναι ένα εφημεριδογενές λογοτεχνικής υφής είδος, που αντιμάχεται την εφήμερη επικαιρότητα όπως αυτή οργανώνεται γύρω από την πολιτική που δεσπόζει στον Τύπο, με τη λοξή ματιά του χρονογράφου που μέσα από μία αθέατη στο κοινό μάτι, συχνά παράδοξη λεπτομέρεια από το περιθώριο της ζωής και της κοινωνίας ανατρέπει «καλλιτεχνικώ τω τρόπω» τη στερεοτυπική ματιά στα πράγματα αναδεικνύοντας τον μικρό και ασήμαντο άνθρωπο έναντι των προβαλλόμενων ως πρωταγωνιστών της κοινωνίας και τα ζητήματα που τον απασχολούν ως υπέρτερα αυτών που θέτει η δημοσιογραφική ιεράρχηση. Αυτό δε ο χρονογράφος το πραγματοποιεί μέσα από μία ανάλαφρη *prima vista* αισθητικού στίγματος κατασκευή, στην οποία, αναπλάθοντας το μη πρωτοσέλιδο επικαιρικό υλικό σε ένα ταξίδι ειρωνείας από το επίγειο επιμέρους στο ουράνιο (εποπτικό) όλο, ως άλλος Λουκιανός των *Επισκοπούντων*,[261] οδηγεί τον αναγνώστη σε ένα λανθάνον δεύτερο επίπεδο εννόησης, όπου το παραγόμενο μειδίαμα είναι η ώρα της

261. Στο έργο του *Επισκοπούντες* ή *Χάρων* ουσιαστικά ο Λουκιανός περιπατεί ανέμελος στους αιθέρες απογειωμένος από τα ανθρώπινα με όχημα την ειρωνεία και προσεγγίζοντάς τα εγκόσμια φιλοσοφικά μέσα από την αφ' υψηλού εποπτική του θέση σε ένα διαλεκτικό συνεχές μακρο-μικρο θεώρησης. Αυτή η λουκιάνεια οπτική αναδεικνύεται από τον γενάρχη του είδους του νεοελληνικού χρονογραφήματος Κωνσταντίνο Πωπ ως τα (κατά τον Μιχαήλ Μπαχτίν) «μάτια του είδους» (βλ. Αγγελάτος, Δ. [1997]. *Η «Φωνή» της Μνήμης. Δοκίμιο για τα Λογοτεχνικά Είδη*. Αθήνα: «Νέα Σύνορα» Λιβάνη, σ. 167), ως θεμελιώδη θέαση του χρονογράφου δηλαδή «να φεύγη τα τετριμμένα, μονοειδή επίγεια συμβάντα, και εκ του ύψους του, ως οι *Επισκοπούντες* του Λουκιανού, να γελά με τα ανθρώπινα...» (Πωπ, Κ. [= Γοργίας] [1850]. «Έργα και Ημέραι». *Εντέρπη,* τόμος 4, τεύχος 77, 1/11/1850, σ. 119). Βλ. περισσότερα σχετικά, Βρούτση, Ι. (2015). «Η ανατρεπτική ποιητική του Τύπου: Ο Κωνσταντίνος Πωπ και η επικίνδυνος (ειδολογική) καινοτομία του νεοελληνικού χρονογραφήματος». Στο Δημάδης, Κ.Α. (επιμ.) (2014). *(Ψηφιακά) Πρακτικά Ε΄ Πανευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών. Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014,* τόμος Β΄. Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, σσ. 661-687 (ανακτήθηκε από τον ιστότοπο της ΕΕΝΣ: www.eens.org). Βλ. επίσης την αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή της Βρούτση, Ι. (2015). *Νεοελληνικό χρονογράφημα: Η γέννηση και η διαμόρφωση ενός λογοτεχνικού είδους στον κόσμο του Τύπου,* Αθήνα, Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

αποσφράγισης του ειρωνικού υπονοούμενου και αποδέσμευσης της περί ζωής και ανθρώπου φιλοσοφικής του ουσίας. Προς τούτο ο χρονογράφος επιστρατεύει το μηχανισμό της εικονοποιίας, τον υβριδικής φύσης δοκιμιακό λόγο και πρωτίστως την πολυλειτουργική μεταφορά, τα οποία αξιοποιεί ως μέσα υπεράσπισης και διαφύλαξης του ζωτικού χώρου έκφρασής του έναντι της λογοκριτικής απειλής.

Ειδικότερα, οι χρονογράφοι συχνά καταφεύγουν στην εκδοχή της μεταφοράς ως ιστορικής αλληγορίας, αποφεύγοντας επιδέξια την ευθεία αναφορά στο κοινωνικό και πολιτικό τοπίο της εποχής τους και διαφεύγοντας έτσι τη λογοκριτική επέμβαση. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του εν γένει καταδιωκόμενου και εκδιωγμένου από το ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα ποιητή Κώστα Βάρναλη που διαδεχόμενος ανωνύμως (λόγω απαγόρευσης που του είχε επιβληθεί να δημοσιογραφεί) στη στήλη με τον επίτιτλο «Τέχνη και Ζωή» τον αποθανόντα χρονογράφο Γεώργιο Σερούιο, τον δημοφιλή «Ser» στην εφημερίδα *Πρωία*, επιλέγει ως στρατηγική επιβίωσης στο καθεστώς της μεταξικής δικτατορίας την αξιοποίηση της αρχαιοελληνικής και ρωμαϊκής ιστορίας και μυθολογίας.[262] Άλλοτε πάλι καταφεύγει με δοκιμιακό στοχασμό επί παρωχημένων θεμάτων αισθητικής ενθυλακώνοντας εκεί υπαινικτικά τα σημεία της κριτικής του. Ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν το φαινομενικά ανώδυνο θέμα «Ρομαντισμός και κλασικισμός κατά παραγγελίαν»,[263] όπου «βρίσκει την ευκαιρία πονηρά να γενικεύσει»[264] ως χρονογράφος και να διατυπώσει την κρίση «τα κοινωνικά φαινόμενα δεν "κατασκευάζονται", γίνονται»,[265] και ακόμη πιο τολμηρά κείμενα στη συνέχεια με –παράπλευρη φαινομενικά αλλά κεντρική στην πραγματικότητα– στόχευση των πολιτικών παραγόντων και καταστάσεων της εποχής. Ενυπόγραφα πλέον, μετά την ιταλική επίθεση το 1940, ο Βάρναλης συγγράφει τα χρονογραφήματά του στην *Πρωία* με ιστορικής αλληγορίας εύγλωττους τίτλους, για παράδειγμα, «Ο "Ντούτσε" Μαρινέττι», «Τα βενετσιάνικα βασανιστήρια στην Κρήτη», ή και άλλους που έχουν εμφανή στόχο τους Ιταλούς εισβολείς («Απολογία του Γκράτσι» [2/12/1940], «Φασιστικός κάματος» [14/2/1940)]), ενώ διεξάγει τον δικό του πόλεμο κατά του Γερμανού κατακτητή ως χρονογράφος με τα «ρωμαϊκά» του, θα λέγαμε, χρονογραφήματα.[266] Κάτω από τους επίτιτλους «Από

262. Πλάκας, Δ. (1991). «Ο Κώστας Βάρναλης, συνεργάτης και χρονογράφος της *Πρωίας*». Στο *Λογοτεχνικός Περίπλους: Πρόσωπα – Κείμενα – Ρεύματα*. Ηράκλειο Κρήτης: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 1991, σσ. 148-156.

263. Πλάκας, Δ., *ό.π.*, σ. 153. Βλ. επίσης, Βάρναλης, Κ. (2007). *Φέιγ βολάν της Κατοχής. Χρονογραφήματα*. Αθήνα: Καστανιώτης.

264. Πλάκας, Δ., *ό.π.*

265. Πλάκας, Δ., *ό.π.*

266. Πλάκας, Δ., *ό.π.*, σ. 154.

τις σκοτεινές σελίδες της Ρώμης» και «Οι σκοτεινές σελίδες της ιστορίας της Ιταλίας», πάλι με ιστορικής αλληγορίας χρονογραφήματα, αγωνίζεται με τα όπλα του εναντίον του προελαύνοντος εχθρού.

Με το όχημα δε της αλληγορίας, συνδυαστικά με τη συμβολιστική εικονοποιία, ο Παύλος Παλαιολόγος στην απριλιανή Δικτατορία προαναγγέλλει την πτώση της Χούντας μέσα από το χρονογράφημά του «Γκρίζα άνοιξη».[267] Η αλληγορικότητα των χρονογραφημάτων του Παλαιολόγου επιτείνεται όσο πλησιάζει η στιγμή της πτώσης της Δικτατορίας. Την άνοιξη του 1974 επιλέγει την ίδια την άνοιξη, προσφιλές θέμα των χρονογράφων διαχρονικά, για να διοχετεύσει την πίστη του στη σθεναρή αντίσταση και την προσδοκία του για ανατροπή του επιβεβλημένου αυταρχισμού. Η δε αναφορά του στην ευρωπαϊκή άνοιξη υπαινίσσεται την ελπίδα του για εναρμόνιση της χώρας με την ευρωπαϊκή δημοκρατία. Η άνοιξη αυτή δεν είναι σαν τις άλλες: «Γκρίζα η φετινή άνοιξη. Ευρωπαϊκή, θα τη λέγαμε».[268] Διαισθανόμενος τις επικείμενες αντιδράσεις, αποτυπώνει τον οδυνηρό κορεσμό του λαού, την εξάντληση της ανοχής στην ανελευθερία, ξέρει όμως πως τα πράγματα θα ωριμάσουν αργά ως την καίρια ώρα και επικοινωνεί υπόγεια μέσα από υπαινικτικές λέξεις-κλειδιά: «Αντιστασιακή η άνοιξη παρατείνει τη δροσερή της παρουσία. Χαρείτε την. Το γαλάζιο με διακοπές. Όπως και στον άλλο ευρωπαϊκό χώρο. Επαιρόμαστε για τη σταθερότητά του. Ουρανός ανένδοτος στη μονοτονία του».[269] Ο ελεύθερος ουρανός, όμως (προφανώς της δημοκρατικής ελευθερίας), επιβεβαιώνεται όχι από τη μονότονη σταθερότητα στη συννεφιά ή στο ανέφελο, αλλά από την ποικιλία, όπου βρίσκεται η χαρά, γιατί, όπως αναφέρει, «θα θρυμματίζατε τον δίσκο του Μπετόβεν αν τον ακούγατε ακαταπαύστως μονότερμα, όλες τις ώρες στο κελί της φυλακής σας»[270] (υπονοώντας τους πολιτικούς κρατούμενους και υπαινισσόμενος την αυταρχική, ανιαρή μονοφωνία της Χούντας).Ή παρακάτω, «με βήμα βραδύ βαδίζει η Άνοιξη στα πεπρωμένα της. Έληξε η περίοδος της ανθοφορίας»,[271] για να σημειώσει παραφραστικά «του Έλληνος ο τράχηλος γκρίζο δεν υπομένει»[272] και να ολοκληρώσει με μία ευώδη εικόνα θριάμβου της επερχόμενης άνοιξης που λίγο λίγο πλησιάζει το φθινόπωρο της εξουσίας, την παρακμή και την πτώση της, την οριστική δηλαδή εξαφάνιση αυτού του παροδικού γκρίζου που έδωσε στην «ηλιακή αυθάδεια»[273] ακόμα περισσότερη αξία: «Η περίπτωση της

267. Παλαιολόγος, Π. «Γκρίζα άνοιξη». *Το Βήμα*, 21/5/1974.
268. Παλαιολόγος, Π., *ό.π.*
269. Παλαιολόγος, Π., *ό.π.*
270. Παλαιολόγος, Π., *ό.π.*
271. Παλαιολόγος, Π., *ό.π.*
272. Παλαιολόγος, Π., *ό.π.*
273. Παλαιολόγος, Π., *ό.π.*

φετινής ανοίξεως, έαρ που παρατείνεται με τη νεόκοπη πράσινη χλαμύδα, και καθώς περνά από την ανθισμένη λεωφόρο του με βραδύ φθινοπωρινό βήμα, σκορπίζει αρώματα λεμονιάς και ακακίας».[274]

Επιπλέον, πρωτεϊκό μορφικά το χρονογραφηματικό είδος μεταμορφώνεται σε μικρή ιστορία, σε φιλοσοφικό διάλογο, σε σκετς, σε μικροδοκίμιο μη όντας σε ένα ορατό περιγεγραμμένο πλαίσιο, στο «σοβαρό» σχήμα ενός λογοτεχνικού βιβλίου. Δίχως την ευκρινή ταυτότητα των θεωρούμενων νόμιμων λογοτεχνικών ειδών με την έννοια των καθιερωμένων από τον λογοτεχνικό κανόνα, και συνάμα δίχως το σαφές πληροφοριακό/ενημερωτικό στίγμα του Τύπου, φέρνει σε αμηχανία τρόπον τινά τον λογοκριτικό μηχανισμό την περίοδο επί παραδείγματι της επτάχρονης απριλιανής Δικτατορίας, κατά την οποία αυτός έδρασε με βάση το –και νομικώς διατυπωμένο– αξίωμα «Κάθε τίτλος ή επικεφαλίδα έπρεπε να ανταποκρίνεται επακριβώς στο περιεχόμενο του κειμένου που ακολουθούσε» (νόμος 369/1969 περί Τύπου), πράγμα που σημαίνει ότι ο μεταφορικός λόγος, η αμφισημία, η ειρωνεία και όλα τα στρατηγήματα αδιαφάνειας της γραφής αποκλείονται ρητά από τη δικτατορική εξουσία, ως κατασκευαστικοί τρόποι δύσληπτων μηνυμάτων και συνεπώς ύποπτων για απειθαρχία και ιδεολογική υπονόμευση του καθεστώτος. Το χρονογράφημα, όμως, μέσα από αυτή τη μορφική του απροσδιοριστία, παρά το αξονικό στοιχείο της ειρωνείας σε αυτό, διαφεύγει λάθρα από την όλη λογοκρισία που επιβάλλεται στον ελληνικό Τύπο σε διάφορες ιστορικές περιόδους.

Πέρα όμως από αυτή τη φαινομενικά μετεωριζόμενη ταυτότητα μεταξύ λογοτεχνίας και δημοσιογραφίας,[275] το χρονογράφημα είχε και το παρελκυστικό όπλο της ελαφρότητας, που διατυμπανιζόταν κάποτε ακόμα και από κορυφαίους του είδους, μειώνοντας την αίσθηση απειλής για τους κρατούντες. Το χρονογράφημα αποκτά ευρύτατη δημοφιλία εισερχόμενο στο συγκείμενο του μαζικού Τύπου και αντιμετωπίζεται ως ένα ανάλαφρο κείμενο, όπως ακριβώς και η ειρωνεία, κατά τον Βλαντιμίρ Γιανκέλεβιτς (Vladimir Jankélévitch),[276] που το οικοδομεί. Διαφοροποιούμενο δε από τη διανοούμενη επιφυλλίδα, την πρέσβειρα του ακαδημαϊκού λόγου στο περιβάλλον του Τύπου,[277] το χρονογρά-

---

274. Παλαιολόγος, Π., *ό.π.*

275. Για την τεκμηριωμένη ανάδειξη της αισθητικής φύσης του είδους του χρονογραφήματος, βλ. Βρούτση, Ι. Διδακτορική διατριβή (υποσημείωση 261).

276. Jankélévitch, V. (1997). *Η Ειρωνεία* (1936). Αθήνα: Πλέθρον, σ. 151: «Η ειρωνεία δεν έχει λοιπόν καρδιά, όπως λέει ο Amiel, δηλαδή ζήλο, βάρος και συγκεκριμένη θέση. Είναι αληθινά υπερβολικά νοήμων και ανάλαφρη. Θα της ευχόμαστε σχεδόν, καθώς είναι τόσο αβαρής κι αστάθμητη, να ήταν περισσότερο δυσκίνητη. Θα τη θέλαμε βαρύτερη και πιο αργή. Μήπως η σοβαρότητα δεν είναι το βάρος και, επιπλέον, η προσήλωση;»

277. Για μία συγκριτική θεώρηση των δύο αυτών εφημεριδογενών λογοτεχνικών ειδών,

φημα μετατοπίζεται στο χώρο μιας παραλογοτεχνικής θεώρησης, όπου παραβλέπονται η αισθητική κατασκευή του, η καλλιτεχνική του στόχευση και η έντεχνα κρυμμένη διδακτική και ηθοποιητική του πρόθεση. Έτσι, στην ιστορία του χρονογραφήματος, οι χρονογράφοι ελάχιστες φορές αντιμετώπισαν τη μήνιν της εξουσίας, καθώς διπλωματικά κινούμενοι στο μη ορατό στους αμύητους μεταφορικό πεδίο καταγγέλλουν με μία επιμελώς σκηνοθετημένη χαμηλόφωνη ειρωνεία τα κακώς κείμενα, δίνοντας την εντύπωση του ακίνδυνου παρία. Ωστόσο, θα σημειώναμε ότι κάτι τέτοιο συνιστά μία συγγραφική κίνηση υψηλού κινδύνου, καθώς, όπως επισημαίνει ο Γιώργος Ζεβελάκης, επιμελητής της έκδοσης των κατοχικών χρονογραφημάτων του Βάρναλη, μία αδέξια λέξη ενδεχομένως θα έθετε τον χρονογράφο στο στόχαστρο του λογοκριτή.[278]

Έτσι, ο χρονογράφος, ως συγγραφικός ακροβάτης, κατά τον ορισμό του Νικόλαου Επισκοπόπουλου,[279] ισορροπεί επιπλέον ανάμεσα στην απειλή της λογοκρισίας και την καλλιτεχνική του πρόθεση. Σε αυτή την εικόνα της ακίνδυνης ευτραπελίας συνέτεινε και η παραδοξολογική πραγμάτευση (ρητορική ή διαλεκτική) κοινών τόπων εκ μέρους του χρονογράφου, ενώ το εγγενές στο είδος στοιχείο της επιτελεστικότητας, της προτροπής δηλαδή σε δράση, διατηρείται υποδορίως προκειμένου να μη διεγερθεί η καχυποψία του λογοκριτή. Αξιοποιώντας λοιπόν συνειδητά οι χρονογράφοι τις συμβάσεις και τους τρόπους του «ανυπάκουου» αυτού κειμένου,[280] τόσο στον λογοτεχνικό, όσο και στον δημοσιογραφικό κανόνα, διακινούσαν τις ιδέες τους κυριολεκτικά κάτω από τη μύτη της εξουσίας δημιουργώντας ένα αόρατο στους κρατούντες δίκτυο επικοινωνίας με τους αναγνώστες τους.

Το πιο γνωστό, ωστόσο, στην ιστορία του Τύπου λογοκριμένο χρονογράφημα είναι αυτό του οποίου η θέση έμεινε λευκή στις 10 Νοεμβρίου 1919 στην εφημερίδα *Καθημερινή*.[281] Αυτή είναι η μοναδική καταγραμμένη «λευκή σιωπή» του νεοελληνικού χρονογραφήματος και έλαβε χώρα σε μία εποχή οξύτατου διχασμού και πόλωσης με εθνικά θέματα και ζητήματα εξωτερικής

του χρονογραφήματος και τις επιφυλλίδας, βλ. Βρούτση, Ι. Διδακτορική διατριβή (υποσημείωση 261), σσ. 170-179.

278. Βάρναλης, Κ., *ό.π.*, σσ. 20-21: «Αν το χρονογραφείν είναι δύσκολη δουλειά σε καιρό ειρήνης, στην Κατοχή ήταν λίαν επικίνδυνο. Μια λέξη κοινωνικής κριτικής παραπάνω μπορούσε να σε οδηγήσει στο Χαϊδάρι, ενώ μια έκφραση επαινετική να σου αποδώσει πρόθεση συνεργασίας [...]. Ο Βάρναλης κατόρθωσε να ξεφύγει τις κακοτοπιές ισορροπώντας σαν ακροβάτης» (υποσημείωση 263).

279. Επισκοπόπουλος, Ν. (1900) «Το Χρονογράφημα». *Παναθήναια*, τ. 1, σσ. 35-36.

280. Για την έννοια του «ανυπάκουου κειμένου», βλ. Αγγελάτος, Δ, *ό.π.*, σσ. 38-39 και 57 (υποσημείωση 261).

281. Καρυκόπουλος, Π. (1984). *200 Χρόνια Ελληνικού Τύπου (1784-1984)*., Αθήνα: Γρηγόρης, σ. 120.

πολιτικής και προσωπολατρικού πολιτικού βίου. Όπως αντιλαμβανόμαστε από τα παραπάνω, στους χαλεπούς καιρούς των αυταρχικών και των κατοχικών καθεστώτων, ο χρονογράφος επιβίωσε δίχως ηθική και διανοητική ζημία, και μάλλον πως το χρονογράφημα αποδείχτηκε, όντας ευλύγιστο επικοινωνιακά, καλειδοσκοπικό θεματικά και άστατο μορφικά, ο πλέον σταθερός δίαυλος επικοινωνίας με το κοινό στις λογοκριμένες εφημερίδες.

Η μαρτυρία όμως του Βασίλη Βασιλικού, του συγγραφέα του *Ζ* αλλά και παθιασμένου[282] χρονογράφου στη μεταπολιτευτική δημοκρατική δεκαετία του '70, όπως ίσως δεν είναι ευρέως γνωστό, μας παρέχει ενδείξεις ότι ο νέος λογοκριτής εγκρύπτεται στους κρατούντες στην εφημερίδα και είναι αυτοί τώρα που θέτουν τα όρια της ένταξης ή του αποκλεισμού του λόγου, καθιστώντας συχνά κριτήρια την πολιτική εύνοια και την εμπορική επιτυχία.

Στον προπολεμικό και μεταπολεμικό κόσμο οι συνεργασίες των κορυφαίων χρονογράφων με τις εφημερίδες ήταν μακροχρόνιες, όπως για παράδειγμα η σαραντάχρονη συνεργασία του Νιρβάνα με την εφημερίδα *Εστία.* Έτσι, η εγγενής πολιτική αποστασιοποίηση του είδους, σε συνδυασμό με την εξαιρετική δημοφιλία που απέκτησε, παρέχει στον χρονογράφο ιδιότυπη ελευθερία που διασχίζει τρόπον τινά τις λεγόμενες «κόκκινες γραμμές» των εφημερίδων, όπως χαρακτηριστικά το αποδίδει με επικριτική διάθεση ο Παύλος Παλαιολόγος για τον ομότεχνό του Σπύρο Μελά:

«Κι ενώ οι αναγνώστες της μιας εφημερίδας διαβάζουν το πρωί το πύρινο αντιβενιζελικό χρονογράφημα [του Μελά], ο χρονογράφος συντάσσει το χρονογράφημα της επομένης, επίσης πύρινο, όπως και της προτεραίας, με τη διαφορά ότι προορίζεται για το ημιεπίσημο όργανο των Φιλελευθέρων...»[283]

Ωστόσο, ουσιαστικά και ο ίδιος συνομολογεί κάτι τέτοιο όταν, συνεπής προς τον κανόνα του χρονογραφηματικού είδους, διατείνεται ότι ο χρονογράφος πηγαίνει και στα πολιτικά «από τη μέση του δρόμου»[284] και ότι «εμείς οι χρονογράφοι κινούμαστε πάντα στη μέση γι' αυτό και τα ακούμε και από τον αριστερό χορό και από τον δεξιό»,[285] ακροβατώντας θα λέγαμε, χωρίς όμως ποτέ να είναι ακραίος, χάρη στην ειρωνική οπτική του. Έτσι, «πότε βάλλεται από το ένα και πότε από το άλλο πεζοδρόμιο»[286] καθώς, όπως λέει, μία «μας τα ψάλλει ο δεξιός χορός»[287] και μία «ο αριστερός χορός».[288]

---

282. Βασιλικός, Β. (2011). *Μνήμη από Μελάνι.* Αθήνα: Διόπτρα, σσ. 242-243.

283. Χωριανόπουλος, Μ. (1993). *Κορυφαίες Μορφές της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Άγνωστες Πτυχές της Ζωής Τους,* τόμος Β΄. Αθήνα: Σμυρνιωτάκης, σ. 193.

284. Παλαιολόγος, Π. «Προς ακραίους», *Το Βήμα,* 18/4/1961.

285. Παλαιολόγος, Π., *ό.π.*

286. Παλαιολόγος, Π., *ό.π.*

287. Παλαιολόγος, Π., *ό.π.*

288. Παλαιολόγος, Π., *ό.π.*

Έκπληξη, λοιπόν, μας προκαλεί η μαρτυρία του Βασίλη Βασιλικού, όταν συνεργαζόταν στην οικείου πολιτικού προσανατολισμού σε αυτόν εφημερίδα *Τα Νέα* ως χρονογράφος «κάπου στην ενδοχώρα χαμένος»,[289] όπως με πικρία σημειώνει, μια και πρωτοσέλιδος ήταν ο Δημήτρης Ψαθάς, ο οποίος, κατά τον Νίκο Δήμου, δολοφόνησε ακούσια το νεοελληνικό χρονογράφημα πολιτικοποιώντας το και καθιστώντας το ένα υστερόγραφο στην επικαιρότητα των πηχυαίων τίτλων τη δεκαετία του '70.[290] Στο πλαίσιο αυτό, ο Βασιλικός αφηγείται:

«Όμως, στα *Νέα* δεν είχα την απόλυτη ελευθερία που είχα πριν στην *Ελευθεροτυπία*. Στα *Νέα* ένιωθες από πάνω σου την πίεση ενός μηχανισμού, που βέβαια δεν έφτανε στην αυτολογοκρισία, αλλά πολλές φορές μερικά χρονογραφήματά μου δεν δημοσιεύτηκαν, ενώ σε άλλα άλλαζαν καμιά φορά τη διατύπωση μιας φράσης χωρίς να με ρωτήσουν [...]. Δεν κράτησαν λογαριασμό των παρεμβάσεων. Κρίμα, γιατί έτσι θα είχα τώρα ένα ενδιαφέρον ντοκουμέντο στα χέρια μου».[291]

Κάποιο από αυτά όπως προσθέτει, που αφορούσε «τον τύπο του Έλληνα ρατσιστή της Κομοτηνής»,[292] προσέκρουσε στη ρητή απαγόρευση του διευθυντή ότι τα θέματα μειονοτήτων δεν θίγονται, με το επιχείρημα ότι θα έδιναν τροφή στον τουρκικό Τύπο. Αλλά, όπως σημειώνει, και η *Ελευθεροτυπία* τού είχε θέσει το άδηλο τρίπτυχο-όριο «όλα επιτρέπονται πλην του να θίξεις Στρατό-Θρησκεία-Μειονότητες»,[293] κάτι που μοιάζει με μία μεταλλαγμένη επιβίωση του δικτατορικού τρίπτυχου «Πατρίς-Θρησκεία-Οικογένεια».

Βέβαια, εδώ πρόκειται για μία αποτυπωμένη και σημαίνουσα περίπτωση λογοκρισίας, διότι ο Βασιλικός, ένας συγγραφέας διεθνούς ματιάς και οριζόντων, μας δίνει ένα στίγμα που δεν μπορεί να αγνοηθεί στο πλαίσιο μιας ελπιδοφόρας αναστημένης δημοκρατίας. Ωστόσο, δεν μπορούμε εύκολα να χαρτογραφήσουμε το φαινόμενο στον καιρό των στερεωμένων μεταπολιτευτικών δημοκρατικών θεσμών, καθώς πρόκειται για μία άδηλη, παρασκηνιακή λογοκρισία χωρίς μάρτυρες, αποδείξεις και επίσημες σφραγίδες, που παράγεται στην ολοένα και διογκούμενη ισχύ των ΜΜΕ. Όπως και να έχει, σε αυτή την «εθιμικώ δικαίω» πλέον έσωθεν λογοκρισία, ο χρονογράφος δεν φαίνεται να μπορεί να επικρατήσει, να δώσει μάχη αξιοποιώντας τις συμβάσεις και τους όρους τους είδους, να ελιχθεί. Ο λογοκριμένος χρονογράφος παραιτείται ή τον εμφανίζουν παραιτημένο, όπως τον Βασιλικό[294]. Στην

289. Βασιλικός, Β., *ό.π.*, σ. 242 (υποσημείωση 282).
290. Δήμου, Ν. (1992). «Ο θάνατος του χρονογραφήματος». *Διαβάζω*, τεύχος 293, σ. 42.
291. Βασιλικός, Β., *ό.π.* (υποσημείωση 282), σ. 243.
292. Βασιλικός, Β., *ό.π.*
293. Βασιλικός, Β., *ό.π.*
294. «Ο τότε διευθυντής της *Ελευθεροτυπίας* είχε αντιρρήσεις να το δημοσιεύσει, φοβού-

περίπτωση του χρονογραφήματος, καταδεικνύεται ότι η λογοκρισία δεν ανθεί σε σκοτεινούς καιρούς μόνο αλλά και στις επονομαζόμενες «δημοκρατικές εποχές», και ότι πολλές φορές προσεγγίζει το στόχο της όχι ως εχθρός αλλά ως «ντυμένη "φίλ[η]"»,[295] κατά το στίχο του Οδυσσέα Ελύτη, καταδεικνύοντας ότι μάλλον η σύγκρουση θα είναι αέναη: Από τη μια (ακολουθώντας τη βεμπεριανή διάκριση),[296] θα υπάρχει η όποιας μορφής μονοφωνική εκ της φύσεώς της *εξουσία* με τη δυνατότητα ιδεολογικής επιβολής της διά των (χονδροειδών ή εκλεπτυσμένων) λογοκριτικών μηχανισμών της, και από την άλλη, η πολυφωνική *δύναμη* του οργανωμένου λόγου των λογοτεχνικών ειδών που προτείνουν με τα δικά τους μέσα επιρροής και απήχησης άλλες θεάσεις, συνιστώντας ιδιάζοντες χρονότοπους αντίστασης στη μονοδιάστατη σύλληψη του κόσμου.

μενος ίσως ότι θα χάσει πελατεία». Τελικά, την επομένη, ο Βασιλικός διάβασε κατά ανεξήγητο τρόπο την παραίτησή του στην εφημερίδα (βλ. Βασιλικός, Β., *ό.π.*, σ. 246).

295. Ελύτης, Ο. (1989). *Το Άξιον Εστί*. Αθήνα: Ίκαρος, σ. 42.

296. Βλ. Αντωνοπούλου, Μ. (1991). *Θεωρία και Ιδεολογία στη Σκέψη των Κλασσικών της Κοινωνιολογίας*. Αθήνα: Παπαζήσης, σσ. 286-290. Βλ. επίσης, Muller, P. – Surel, Y. (2002). *Η Ανάλυση των Πολιτικών του Κράτους. Ανάλυση των Δημόσιων Πολιτικών*. Αθήνα: Τυπωθήτω-Γιώργος Δαρδανός, σ. 134.

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΣΚΟΥΡΤΗ

Η Άρνηση του Λόγου στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία μετά το 1967 ως απόρροια των λογοκριτικών πρακτικών της Χούντας των Συνταγματαρχών

Αντικείμενο του παρόντος άρθρου αποτελεί μέρος της διδακτορικής μου διατριβής με θέμα *Αντικατοπτρισμοί και μνήμες στην ελληνική πεζογραφία: Η θεματοποίηση της στρατιωτικής Δικτατορίας (1967-1974) στη μεταδικτατορική λογοτεχνική παραγωγή*, στην οποία εξετάζονται ο χαρακτήρας κι η ανάπτυξη της νεοελληνικής πεζογραφίας μετά το έτος-τομή 1967, με γνώμονα την καταγραφή της ιστορικής περιόδου της Χούντας των Συνταγματαρχών, όπως αυτή αποτυπώνεται στην εξελικτική πορεία της μεταδικτατορικής λογοτεχνίας. Αντίθετα με την ιστορική μελέτη των γεγονότων της Δικτατορίας, στην οποία διαπιστώνεται σοβαρότατο έλλειμμα, η λογοτεχνική παραγωγή παρουσιάζει ιστορικό πρόσημο. Μετά το 1967, ένας αξιόλογος αριθμός λογοτεχνών υιοθετεί την περίοδο της Επταετίας ως κινούν αίτιο της αφήγησης, οπότε η λογοτεχνία καταγράφει τα τεκταινόμενα της εποχής, οι επενέργειες των οποίων είναι εμφανείς στη λογοτεχνική παραγωγή, τόσο κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας, όσο και μεταπολιτευτικά.

Το άρθρο προχωρά στη χαρτογράφηση των πρακτικών παράκαμψης και αντίστασης απέναντι στη λογοκρισία, εστιάζοντας την κριτική του σε συγγραφείς διαφορετικών γενεών, πολιτικών τοποθετήσεων και αισθητικών ρευμάτων από το 1967 ως τις μέρες μας. Επιπλέον, σκοπός είναι να καταδειχθούν τα αίτια της διατήρησης των μεθόδων διαφυγής της –αρχικά επισήμως και μετέπειτα ατύπως– «προληπτικής» λογοκρισίας που επέβαλε το καθεστώς, πάντα σε συσχετισμό με τη θεματοποίηση του ίδιου του ιστορικού γεγονότος της απριλιανής Δικτατορίας.

■ Η ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΩΣ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

Η μελέτη τόσο της λογοτεχνίας υπό το βάρος της λογοκρισίας, όσο και της λογοκρισίας μέσα από τη λογοτεχνία, κατά τις τελευταίες δεκαετίες στην Ελλάδα καταδεικνύει, αφενός, τον ευθύ συσχετισμό των ιστορικοκοινωνικοπο-

λιτικών γεγονότων με τη λογοτεχνική παραγωγή, και αφετέρου, τον κεντρικό ρόλο που διαδραματίζουν οι παρανοήσεις, η σύγχυση και άλλες συνέπειες της λογοκρισίας στη λογοτεχνική αποτύπωση πτυχών της πραγματικότητας, ιδίως όσον αφορά την ίδια την επταετία 1967-1974, επισημαίνοντας τη ρευστότητα των ορίων μεταξύ της πραγματικότητας και της πεζογραφικής μυθοπλασίας. Η λογοκρισία, οριζόμενη γενικά ως μία άνωθεν επιβεβλημένη γραφειοκρατική διαδικασία, με την οποία νομιμοποιείται ένα προϊόν πνευματικής εργασίας, και ειδικότερα ως ένα σύνολο κανόνων τους οποίους οφείλει κάποιος να τηρήσει προκειμένου να εγκριθεί το έργο του από τους λογοκριτές, είναι ένας από τους πιο καταφανείς τρόπους περιστολής της ελευθερίας από έναν απολυταρχικό –συνήθως– φορέα εξουσίας.

Για τους συνταγματάρχες, το γλωσσικό πεδίο αποτελούσε ένα απέραντο ναρκοπέδιο αμφισβήτησης και αντίστασης, και ως εκ τούτου θέλησαν εξαρχής να το θέσουν υπό τον απόλυτο έλεγχό τους. Ήδη από τη μέρα του πραξικοπήματος της 21ης Απριλίου, η λογοκρισία αποτέλεσε ένα από τα πιο βασικά κατασταλτικά μέσα που μεταχειρίστηκε το καθεστώς. Η εισβολή του απολυταρχισμού στο γλωσσικό πεδίο γίνεται αμέσως αντιληπτή από το κοινωνικό σύνολο αφού δεν περιορίζεται στο χώρο των γραμμάτων, των τεχνών ή της ενημέρωσης: Η χουντική κυβέρνηση επιβάλλει με νομοθετική πράξη την καθαρεύουσα ως επίσημη γλώσσα του κράτους και της εκπαίδευσης, χειραγωγεί την ελεύθερη ενημέρωση με τον δραστικό περιορισμό της κυκλοφορίας εντύπων και περιορίζει την οποιαδήποτε προσπάθεια ελεύθερης εκδοτικής δραστηριότητας, καθώς φιμώνει τη λογοτεχνική ή και λόγια φωνή επιβάλλοντας από πολύ νωρίς το μέτρο της προληπτικής λογοκρισίας κάθε προς δημοσίευση κειμένου.

Από τον Απρίλιο του 1967 ως τα τέλη του 1969, κατά τη διάρκεια της αυστηρότατης εφαρμογής του μέτρου της προληπτικής λογοκρισίας, το σύνολο σχεδόν των Ελλήνων συγγραφέων τηρούν συντεταγμένη στάση απέναντι στη λογοκρισία και επιλέγουν να μη δημοσιεύσουν έργα τους. Τη διετία αυτή έχουμε αναγνώσεις πρωτότυπου λογοτεχνικού έργου από τους συγγραφείς σε εκδηλώσεις που διοργανώνουν ξένοι φορείς (όπως είναι το Γαλλικό Ινστιτούτο ή το Ινστιτούτο Γκαίτε), ενώ άλλοι επιλέγουν να κυκλοφορήσουν χειρόγραφά τους ή ακόμα και ιδιωτικές εκδόσεις[297] εκτός εμπορίου σε επιλεγμένο αναγνωστικό κοινό. Η διαδικασία της υποβολής ενός πνευματικού έργου στην εντεταλμένη επιτροπή του καθεστώτος, που –κατά την περιγραφή του πραξικοπηματία Στυλιανού Παττακού– αποτελούνταν από «πρόσωπα της λογοκρισίας, επιλεγέντα υπό του υπουργού Προεδρίας της Κυβερνήσεως, Γ.Χ.

297. Ενδεικτικά αναφέρεται η πρώτη, ιδιωτική έκδοση του μυθιστορήματος του Παντελή Πρεβελάκη *Αντίστροφη Μέτρηση*, που κυκλοφόρησε εκτός εμπορίου στα χρόνια της Χούντας.

Παπαδοπούλου, από της πρώτης περιόδου και συνεχίσαντα μέχρι και της πρωθυπουργίας του, ήσαν άριστοι αξιωματικοί, πιστοί εις την Επανάστασιν και ευσυνείδητοι εις το έργον των, τη λογοκρισία»,[298] ήταν αποτρεπτική και ελάχιστοι συγγραφείς καταδέχτηκαν να αποδεχτούν τις επιταγές της Χούντας.[299]

■ ΟΙ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΚΑΜΨΗΣ ΤΗΣ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ – ΟΙ ΛΕΚΤΙΚΕΣ ΧΕΙΡΟΝΟΜΙΕΣ

Ωστόσο, μετά την άρση του μέτρου της προληπτικής λογοκρισίας, η επιτακτικά επιδιωκόμενη Α-λήθεια για τα νωπά ιστορικοπολιτικά γεγονότα επιφόρτισε τη λογοτεχνία με το καθήκον της καταγραφής τους, υπαγορεύοντας την παράκαμψη του λογοκριτικού μηχανισμού. Γεννιέται, λοιπόν, μία συγκροτημένη και συνειδητή κίνηση αντίστασης των συγγραφέων στον επιβεβλημένο κειμενικό αυταρχισμό (textual authoritarianism)[300] της Χούντας. Η λογοτεχνική παραγωγή της εποχής μετέρχεται νεωτερικούς τρόπους γραφής, ώστε τα κείμενα που θεματοποιούν τα συγχρονικά γεγονότα να μην προκαλέσουν το αγρυπνούν Υπουργείο Τύπου. Έτσι, στα χρόνια της Δικτατορίας προκύπτει μία καινούργια λογοτεχνική γλώσσα, της οποίας οι θεωρητικές αρχές υπαγορεύονται από την κριτικό Νόρα Αναγνωστάκη.

Δοθείσης της ευκαιρίας με την έκδοση των *Δεκαοχτώ Κειμένων*, το 1970,[301] η Αναγνωστάκη δηλώνει υπόχρεη να «δοκιμάσ[ει] τις δυνάμεις και το θάρ-

---

298. Παττακός, Στ. (2004). Ανέκδοτη απαντητική επιστολή προς τον δημοσιογράφο και ερευνητή Δήμο Λεβιθόπουλο.

299. Η εμπειρία της ταπεινωτικής υποβολής ενός έργου προς λογοκρισία θεματοποιείται στο διήγημα του Αντώνη Σαμαράκη «Το διαβατήριο», που δημοσιεύεται για πρώτη φορά –μεσούσης της Δικτατορίας– το φθινόπωρο του 1971 στον συλλογικό τόμο *Νέα Κείμενα ΙΙ*. Στο διήγημα περιγράφεται γλαφυρά ο εξευτελισμός που υφίσταται ένας συγγραφέας ο οποίος υποχρεούται να γράψει ως πειθήνιο όργανο του καθεστώτος: «– Θα ήθελα να σας υποβάλω μια ερώτηση... – Πολύ ευχαρίστως! – Ξέρετε, είναι μια ερώτηση... – Εμπρός μη διστάζετε! – Επειδή δεν μπορώ να προεξοφλήσω πως ακριβώς θα μου έλθει η έμπνευση... θέλω να ερωτήσω αν γίνεται δεκτό και ποίημα σε ελεύθερο στίχο... αν επιτρέπεται... η πρέπει οπωσδήποτε να έχει μέτρο και ρίμες.Ο άνθρωπος-γομολάστιχα γέλασε. Το στεγνό εκείνο γέλιο που χρησιμοποιούσε πότε πότε. Ύστερα πήγε και στάθηκε μπροστά του, τον χτύπησε προστατευτικά στον ώμο, του έπιασε το πιγούνι από τη βούλα, το ανασήκωσε: – Ευαίσθητος Ψυχή! Ασφαλώς και είναι ελεύθερος ο ελεύθερος στίχος. Αλλά τι το περάσατε εδώ, Ευαίσθητος Ψυχή; Τι το περάσατε; Ε, όχι και να γίνονται εδώ αυτά που γίνονται στα ολοκληρωτικά καθεστώτα!» (Σαμαράκης, Α. (1971). «Το Διαβατήριο». *Νέα Κείμενα ΙΙ*. Αθήνα: Κέδρος, σσ. 63-64).

300. Πρβλ. Van Dyck, K. (2002). *Η Κασσάνδρα και οι λογοκριτές στην ελληνική ποίηση (1967-1990)*. Αθήνα: Άγρα, σ. 41.

301. Λόγος γίνεται για την έκδοση των *Δεκαοχτώ Κειμένων* (στο εξής *Κείμενα*), που πρόκειται για την πρώτη έκδοση πρωτότυπης συγγραφικής δραστηριότητας μετά την άρση του μέτρου της προληπτικής λογοκρισίας (Οκτώβριος 1969).

ρος της γλώσσας [της]».[302] Ανασκουμπώνεται, λοιπόν, και συντάσσει το κριτικό δοκίμιο «Μια Μαρτυρία», το οποίο προτάσσεται σε σχέση με τα υπόλοιπα δείγματα κριτικού λόγου στην έκδοση των *Κειμένων*, γεγονός που καταδεικνύει την εμβληματική θέση του κριτικού λόγου της Αναγνωστάκη μεταξύ των διανοουμένων της εποχής.

Η «Μαρτυρία», μαζί με τα υπόλοιπα πέντε κριτικά δοκίμιά της, που μεταπολιτευτικά εκδίδονται στην *Κριτική της Παντομίμας*, απαντούν στην εξής άσκηση απλής λογικής: «Στην απόλυτη ανάγκη που έχουμε να επιβιώσουμε τουλάχιστον, με πόση δίψα, τι εφόδια έχουμε και ποιες επιτρεπόμενες κινήσεις μας συντηρούν ή μας καταστρέφουν;»[303] Η Αναγνωστάκη, αποκρινόμενη στο ίδιο ρητορικό ερώτημα, αποκαλύπτει σταδιακά τα χαρακτηριστικά της ποιητικής γλώσσας της *Παντομίμας*, ισχυριζόμενη πως απαραίτητη προϋπόθεση αποτελεί ο θάνατος της λογοτεχνίας που τελείται στην «παραζάλη του καιρού»,[304] στα χρόνια της «ισοπεδωμένης έκφρασης»,[305] εν μέσω δηλαδή της στρατιωτικής Δικτατορίας.

Η γλώσσα αυτή καλείται να αφήσει πίσω της την παρελθοντική «ευδαιμονική κατάσταση της εκφραστικής ελευθερίας»[306] και να υιοθετήσει νέους μυστικούς κώδικες επικοινωνίας, όπως ο εξομολογητικός τόνος, η μεγάλη εξωστρέφεια κι η μηδαμινή τάση εσωτερικής αναδίπλωσης. Η λογοτεχνική γραφή στα χρόνια της Χούντας δεν επιζητά την αισθητική της έκφρασης. Η κριτικός διαγράφει τις επιταγές του παρελθόντος για καλλιέπεια, μια και από τη γραφή προ του ’67 πρέπει, όπως αναφέρει η ίδια, «να δω τι θα μπορούσε να περισωθεί ακόμα για έναν σημερινό αναγνώστη και για μένα την ίδια. Κάτι ψίχουλα μένουν».[307] Η προ του ’67 γραφή αφήνει μόνο συντρίμμια λόγου πίσω της.

Η Αναγνωστάκη, λοιπόν, ορίζει τη γλώσσα των χειρονομιών ως μία –έστω και μουδιασμένη– απάντηση στην άνωθεν επιβεβλημένη σιωπή. Μία κίνηση λόγου που παίρνει το ύφος της καθημερινής ομιλίας, μια και το λεκτικό εργαλείο του λογοτέχνη χάνει «τις γιρλάντες και τα στολίδια του [...], αλλά η υπαινικτικότητα των λέξεων παίρνει τεράστιες διαστάσεις».[308] Οι «φραστικές ταχυδακτυλουργίες» των λογοτεχνών απαιτούν λόγια «απολύτως συγκεκριμένα, χωρίς αλληγορίες, σύμβολα, σάτιρα και μύθους», γιατί «για όσους χειρονομούν πολύ ποιητικά, βρίσκονται πάντα νόμοι κι εξουσίες για να τους δένουν

302. Αναγνωστάκη, Ν. (1977). «Μια Μαρτυρία». *Δεκαοχτώ Κείμενα*. Αθήνα: Κέδρος, σ. 10.
303. Αναγνωστάκη, Ν., *ό.π.*, σ. 18.
304. Αναγνωστάκη, Ν., *ό.π.*, σ. 10.
305. Αναγνωστάκη, Ν., *ό.π.*, σ. 15.
306. Αναγνωστάκη, Ν., *ό.π.*, σ. 11.
307. Αναγνωστάκη, Ν., *ό.π.*, σ. 9.
308. Αναγνωστάκη, Ν., *ό.π.*, σ. 72.

ή να τους κόβουν τα χέρια».[309] Μιλάμε, λοιπόν, για ένα σύνολο χειρονομιών που ασφυκτιά μεν «στο πλαίσιο της φρονιμάδας κι όχι της φρόνησης»,[310] συνιστά δε πράξη πολιτική και, όντας απαλλαγμένο από την αισθητική του ρεαλισμού, προσφέρει τη δυνατότητα στους λογοτέχνες να δείξουν –έστω και ανάπηροι– τα χέρια τους.[311] Η «γλώσσα της *Παντομίμας*» προσεγγίζει τα όρια της αφηγηματικής σιωπής, μια και είναι συμβολιστική και εσωστρεφής, με τάσεις συνεχούς εσωτερικής αναδίπλωσης, ενώ παράλληλα διέπεται από έναν διαρκή υπαινιγμό με αναφορές δίχως συγκεκριμενοποίηση του χωροχρόνου.

Σε αυτό το πλαίσιο και ιδιαίτερα μετά το 1969, οι συγγραφείς στην Ελλάδα τείνουν να αντιμετωπίζουν τη λογοκρισία ως σύστημα που καθιστά δυνατούς εναλλακτικούς τόπους σημασιοδότησης, ενώ ταυτοχρόνως αποκλείει τους παραδοσιακούς. Η λογοκρισία, επομένως, συγκροτεί μία αντιδραστική ποιητική, της οποίας οι πρακτικές υιοθετούνται από συγγραφείς με διαφορετικές αισθητικές αναζητήσεις και κοινωνικοπολιτικές καταβολές, και χαράζουν μία διευρυμένη τροχιά από τη σιωπή[312] μέχρι την ανοιχτή απόρριψη και τη λεπτή παρωδία.

■ Ο ΛΟΓΟΣ ΤΟΥ ΤΡΑΥΜΑΤΙΚΟΥ ΚΑΙ Η ΑΡΝΗΣΗ ΤΟΥ ΣΤΑ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΤΙΚΑ ΧΡΟΝΙΑ

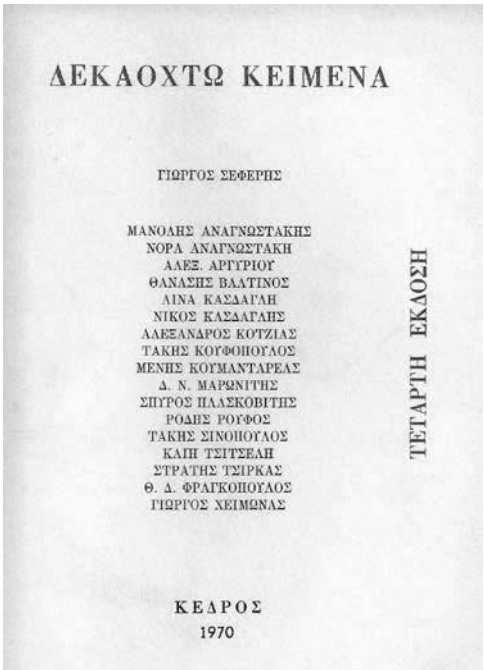
Η εκ βάθρων αλλαγή που συντελέστηκε στην ελληνική κοινωνία το δεύτερο εξάμηνο του 1974 δεν οδήγησε, όπως αναμενόταν, τις λογοτεχνικές επιλογές σε ανάλογη μεταστροφή. Θεωρητικά, η κατάργηση της λογοκρισίας και οι συνθήκες ελεύθερης έκφρασης που επικράτησαν κατέστησαν επιτακτικότερο το αίτημα για δικαίωση και αποκατάσταση της Α-λήθειας, αφού παρείχαν την ευχέρεια για εξόφληση των παλιών γραμματίων της καταγραφής της. όμως, η πεζογραφία μετά το 1974 τείνει να διατηρεί τα χαρακτηριστικά της Άρνησης του Λόγου, όπως αυτά εδραιώθηκαν στην εποχή της Δικτατορίας, και μάλιστα τα ενισχύει, μένοντας προσηλωμένη σε αυτά, αφού υιοθέτησε

309. Αναγνωστάκη, Ν., *ό.π.*, σ. 10.

310. Αναγνωστάκη, Ν., *ό.π.*, σ. 12.

311. Πρβλ. το στίχο του Μανόλη Αναγνωστάκη *«έστω και ανάπηρος δείξε τα χέρια σου / κρίνε για να* κριθείς», από το ποίημα «Επίλογος». Στο Αναγνωστάκης, Μ. (2000). *Ποιήματα (1941-1971)*. Αθήνα: Νεφέλη, σ. 78.

312. Η σιωπή, ως πλήρης αποχή από την εκδοτική δραστηριότητα, υποστηρίχτηκε ως πράξη αντίστασης κατά κύριο λόγο από τους καταξιωμένους λογοτέχνες της Γενιάς του ’30, των οποίων τη θέση καταγράφει ο Γιώργος Σεφέρης στη δήλωσή του εναντίον της Χούντας, στις 28 Μαρτίου του 1969. Ο διεθνούς εμβέλειας, νομπελίστας ποιητής κάνει λόγο για «πολιτειακή ανωμαλία» και «υποχρεωτική νάρκη», και καταλήγει πως άλλος δρόμος δεν του μένει, παρά αυτός στη σιωπή, στην οποία και ξαναγυρίζει μετά την παρουσίαση της δήλωσής του από το BBC.


ΔΕΚΑΟΧΤΩ ΚΕΙΜΕΝΑ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΕΦΕΡΗΣ

ΜΑΝΟΛΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗΣ
ΝΟΡΑ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗ
ΑΛΕΞ. ΑΡΓΥΡΙΟΥ
ΘΑΝΑΣΗΣ ΒΑΛΤΙΝΟΣ
ΛΙΝΑ ΚΑΣΔΑΓΛΗ
ΝΙΚΟΣ ΚΑΣΔΑΓΛΗΣ
ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΟΤΖΙΑΣ
ΤΑΚΗΣ ΚΟΥΦΟΠΟΥΛΟΣ
ΜΕΝΗΣ ΚΟΥΜΑΝΤΑΡΕΑΣ
Δ. Ν. ΜΑΡΩΝΙΤΗΣ
ΣΠΥΡΟΣ ΠΛΑΣΚΟΒΙΤΗΣ
ΡΟΔΗΣ ΡΟΥΦΟΣ
ΤΑΚΗΣ ΣΙΝΟΠΟΥΛΟΣ
ΚΑΠΗ ΤΣΙΤΣΕΛΗ
ΣΤΡΑΤΗΣ ΤΣΙΡΚΑΣ
Θ. Δ. ΦΡΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΧΕΙΜΩΝΑΣ

ΤΕΤΑΡΤΗ ΕΚΔΟΣΗ

ΚΕΔΡΟΣ
1970

Δεκαοχτώ κείμενα. Κέδρος, 1970.

–τουλάχιστον σε βάθος εικοσαετίας, όπως καταδεικνύει η έρευνα– την αυτολογοκρισία και την παντομιμική αφήγηση στη λογοτεχνική αποτύπωση της Α-λήθειας για τη Δικτατορία.

Οι συγγραφείς της Γενιάς του ’70, που γαλουχούνται στα χρόνια της Δικτατορίας και την εχθρεύονται ως δύναμη επιβολής, δεν μοιράζονται τα βιώματα των προηγούμενων συγγραφικών γενεών που μονοπώλησαν το έργο τους, όπως ο παγκόσμιος πόλεμος και η εμφύλια σύγκρουση. Οι λογοτέχνες της Γενιάς του ’70 θα μπορούσαν να προσπαθήσουν να πουν την αλήθεια μετερχόμενοι τους ευθείς τρόπους που εισάγουν στη λογοτεχνική παραγωγή οι προηγούμενες συγγραφικές γενιές. Η προσέγγιση όμως του έργου τους υποδεικνύει ότι απορρίπτουν το περικείμενο υιοθετώντας στη γραφή τους την αποστασιοποίηση μέσω του συγκεχυμένου.

Η απόρριψη του ιστορικού περικειμένου ισοδυναμεί με απώθηση της τραυματικής εμπειρίας. Οι νεότεροι λογοτέχνες, που δημοσιεύουν για πρώτη φορά κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας, ανάγουν το Παράλογο σε κεντρικό μοτίβο της κειμενικής τους υπόστασης. Για να αναδείξουν την παράνοια του καθεστώτος, ενστερνίζονται το ίδιο το Παράλογο. Οι νεότεροι λογοτέχνες δεν ενδιαφέρονται να αντιτάξουν τη λογοτεχνία στον παραλογισμό των καιρών (δικτατορικών και μεταπολιτευτικών), αλλά να της επιτρέψουν να πάρει

μέρος σε αυτόν. Η Γενιά του '70 ορίζει το γλωσσικό όργανο ως τόπο αντίστασης και μετά το 1974 συνεχίζει να μεταχειρίζεται –αυτοεπιβαλλόμενη πλέον– τη γλωσσική απροσδιοριστία. Μέσω της χρήσης της ελλειπτικής σύνταξης, της ανορθόδοξης στίξης (ανάμεσα σε άλλες τακτικές) και προπαντός της οικειοποίησης του Παραλόγου, η λογοτεχνική παραγωγή της Γενιάς του '70 καθιστά την αυτολογοκρισία διάδοχο της λογοκρισίας.

■ ΕΠΙΛΟΓΙΚΑ

Συνοψίζοντας, η παράλληλη μελέτη της ελληνικής πεζογραφίας μετά το 1967 και του φαινομένου της λογοκρισίας κατέδειξε τη διαπλεκόμενη σχέση της λογοτεχνίας με το ιστορικοκοινωνικοπολιτικό «γίγνεσθαι», καθώς και το εύρος επιρροής που ασκεί ακόμα και μεταπολιτευτικά η λογοκρισία στην εξέλιξη της ελληνικής λογοτεχνικής παραγωγής.

Η παρατεταμένη χρήση των πρακτικών παράκαμψης και αντίστασης στη λογοκρισία σε διάστημα πέντε δεκαετιών Ιστορίας και η επέκταση της έννοιας της λογοκρισίας πέρα από τα όρια των παραδοσιακών ορισμών του άνωθεν περιορισμού της εκφραστικής ελευθερίας μάς δίνει τη δυνατότητα να ερμηνεύσουμε την παγίωση της αίσθησης ανελευθερίας στη λογοτεχνική παραγωγή της Μεταπολίτευσης. Σε πρώτο πλάνο τίθενται οι έμμεσοι και περίπλοκοι τρόποι με τους οποίους ο Λόγος (δεν) υπαγορεύεται από την εμπειρία και με τους οποίους η εμπειρία (δεν) δομείται γλωσσικά. Πώς, δηλαδή, το Τραύμα (δεν) μεταγράφεται αφηγηματικά. Η αδυναμία μετα-γραφής στη Μεταπολίτευση δηλοί την αναπόδραστη καθήλωση της λογοτεχνικής αφήγησης για τη Χούντα των Συνταγματαρχών σε καθεστώς λογοκρισίας. Επομένως, η λογοκρισία μεταπολιτευτικά, ιδωμένη ως ένας πολιτισμικός παράγοντας, διαθλά τη λογοτεχνική αναπαράσταση της πραγματικότητας, ώστε η τελευταία να μην είναι πάντοτε αναγνωρίσιμη από τον αναγνώστη. Η αφήγηση για τη Δικτατορία και η θεματοποίησή της υπολανθάνουν στη λογοτεχνική παραγωγή μετά τη Μεταπολίτευση, με αποτέλεσμα να έχει υποστηριχτεί ατυχώς από μερίδα της κριτικής ότι η Επταετία δεν αποτυπώνεται στη λογοτεχνική παραγωγή, επειδή δεν αποτέλεσε εμπειρία εξίσου τραυματική όπως η Κατοχή ή ο Εμφύλιος.[313]

---

313. Η έρευνα κατέγραψε περισσότερους από εκατόν πενήντα τίτλους πεζών κειμένων από το 1967 και εξής, που η αφήγησή τους σχετίζεται άμεσα ή έμμεσα με τη Δικτατορία του '67, χωρίς τις μαρτυρίες, τα χρονικά και τις αυτοβιογραφικές αφηγήσεις που εκδόθηκαν μαζικά κατά τους πρώτους μήνες μετά το 1974 και αποτυπώνουν χρονογραφικά τα γεγονότα. Μετά την αναμενόμενη εκδοτική έξαρση που ακολούθησε την άρση του μέτρου της προληπτικής λογοκρισίας αλλά και τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης, με είκοσι έναν τίτλους μεταξύ 1970-1979, παρατηρούμε ότι τις δύο επόμενες δεκαετίες (1980-2000) έχουμε στροφή στο δρόμο της σιωπής

Ο όρος «λογοκρισία» στα χρόνια της ελευθεροστομίας μετά την πολιτειακή μεταβολή που συντελείται το 1974 περνά σε νέα διάσταση και η γλωσσική ασφυξία που επιβλήθηκε από τη Χούντα λειτουργεί ανορθόδοξα ως μία βάση για τη μεταπολιτευτική ποιητική. Έτσι, πολλά από τα χαρακτηριστικά των πρακτικών παράκαμψης της λογοκρισίας από τα χρόνια της Δικτατορίας διατηρούνται και αφού κατέρρευσε το καθεστώς, και διασκελίζοντας τα στενά πλαίσια του όρου της λογοκρισίας, περνούν και στον διευρυμένο όρο που εδραιώθηκε στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία. Κληροδοτήματα της ρητής λογοκρισίας στη μεταπολιτευτική πεζογραφία είναι τα σπαράγματα λόγου που διανθίζουν την εναλλακτική γραφή, η οποία ανθεί μετά το 1970, με υπαινιγμούς, ειρωνεία, λεκτικές χειρονομίες και ψελλίσματα της τραυματικής εμπειρίας της χούντας.

Ο Στέργιος Βαλιούλης στο διήγημά του «Ο Αναπόσπαστος» γράφει σχετικά με τη νόρμα που εδραίωσε η συνείδηση της λογοκρισίας:

«Καθόταν σε μία πολυθρόνα του σαλονιού, κάπνιζε και σώπαινε. Δύο μάτια μικρά στενά, κρυμμένα κάτω από τα κέρινα χοντρόπετσα ματόκλαδα, τάχα ανύπαρκτα, τάχα αδιάφορα, έλεγχαν κάθε κίνηση, κάθε έκφραση, την πιο απίθανη χειρονομία μας. [...] Ξεχάσαμε τις συνήθειές μας, κι όταν αποφασίζαμε να κάνουμε ή να πούμε το παραμικρό, στρέφαμε κατά τον Γερόνυμο και τον κοιτούσαμε κατάματα, λες και γυρεύαμε απ' τα πριν την έγκρισή του. [...] Δεν έλεγε να μας αφήσει μόνους, αλλά τραβούσε ένα κάθισμα πλάι στο κρεβάτι και παρακολουθούσε την κάθε κίνηση ή ομιλία μας.

»Είχε πια γίνει μάτι ηλεκτρονικό και κάθε λόγος, σκέψη ή ενέργειά μας έπρεπε να περνά υποχρεωτικά απ' τα καλώδια και τα λαμπιόνια του. Τίποτε, μα τίποτε δεν έδειχνε πως κάποτε θα φτάναμε σ' ένα οποιοδήποτε τέρμα. [...]

»Με τον καιρό πήραμε απόφαση να το συνηθίσουμε. Έγινε βασικό στέλεχος της οικογένειας, τι λέω; του κορμιού, της σκέψης μας, του εαυτού μας. Συνυπήρχε όπως τα ρούχα μας, ο πάγκος της κουζίνας, η σκούπα ή τα πνευμόνια, τ' άντερα, τα νεφρά μας. Ήταν ο αναπόσπαστος».[314]

και της αυτολογοκρισίας, εξέλιξη που φανερώνει την πολυεπιπεδικότητα της διαχείρισης του Τραυματικού. Στη δεκαπενταετία 2000-2015 παρατηρείται πύκνωση της αφόρμησης από τα γεγονότα της Χούντας με σαράντα τρεις τίτλους.

314. Βαλιούλης, Στ. (1971). «Ο Αναπόσπαστος». *Νέα Κείμενα ΙΙ*. Αθήνα: Κέδρος, σσ. 272-273.

ΤΑΣΟΣ ΤΥΦΛΟΠΟΥΛΟΣ

Το λογοκριμένο εξώφυλλο και το λογοκρυμμένο φύλο: Το τέταρτο ελληνικό μονόπρακτο του Θανάση Βαλτινού[*]

Στον Λεωνίδα Εμπειρίκο

Τα *Τρία ελληνικά μονόπρακτα* (1978) είναι το πρώτο[315] κείμενο του Θανάση Βαλτινού που τυπώνεται στα ελληνικά[316] σε μορφή βιβλίου χωρίς να έχει προηγουμένως[317] κυκλοφορήσει αυτοτελώς σε άλλη έντυπη μορφή. Όπως δηλώνουν ο συγγραφέας και ο Γιάννης Βαλαβανίδης,[318] τόσο ο Λάμπης Ράππας, όσο και η Νανά Καλλιανέση των εκδόσεων Κέδρος[319] είχαν ενστάσεις σχετικά με τη χρήση στο εξώφυλλο μιας φωτογραφίας που απεικόνιζε ένα γυναικείο εφηβαίο. Τελικά, το βιβλίο απέκτησε ένα σχετικά ουδέτερο εξώφυλλο σε σχέση με την αρχική πρόθεση του συγγραφέα. Στην παρούσα μελέτη θα αναζητηθεί η τύχη του αρχικού εξωφύλλου στο έργο του Θανάση Βαλτινού και θα επιχειρηθεί μία ανασύστασή του πέρα από τις λανθάνουσες μακέτες του Γιάννη Βαλαβανίδη.

Η αρχική φωτογραφία, σύμφωνα με τον Βαλτινό,[320] έφερε την ημερομηνία

---

* Ευχαριστώ τη Λίζυ Τσιριμώκου που διάβασε το κείμενο και έκανε σχόλια και παρατηρήσεις, την Πηνελόπη Πετσίνη, τον Νίκο Παναγιωτόπουλο και τον Δημήτρη Χριστόπουλο για τη φιλόξενη διοργάνωση και τη συνεργατική προθυμία, και τέλος τη Μαρία Χάλκου για την ωραία κουβέντα μας και τα ενθαρρυντικά της λόγια.

315. Πρβ., ωστόσο, Βαλτινός, Θ. (2009). «Το πρώτο μου βιβλίο». *Κρασί και νύμφες*. Αθήνα: Εστία, σσ. 65-67.

316. *Η κάθοδος των εννιά* εκδόθηκε αυτοτελώς σε γερμανική μετάφραση στο Βερολίνο το 1976. Πρβ. υποσημείωση 317.

317. Τόσο το *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη*, Αθήνα, Κέδρος, 1972, όσο και *Η κάθοδος των εννιά*, Αθήνα, Κέδρος, 1978, είχαν προηγουμένως δημοσιευτεί σε περιοδικά. Βλ. σχετικά, Δανόπουλος, Κ. (2013). *Βιβλιογραφία Θανάση Βαλτινού (1958-2004)*. Αθήνα: Εστία. Α1 και Α2.

318. Για τον Βαλτινό, βλ. Παϊβανάς, Δ. (2012). *Βία και αφήγηση*. Αθήνα: Εστία, σ. 155, σημ. 61. Ο ζωγράφος Γιάννης Βαλαβανίδης ανέφερε σε τηλεφωνική επικοινωνία ότι φιλοτέχνησε δύο προσχέδια εξωφύλλου για την έκδοση χρησιμοποιώντας τη σχετική φωτογραφία, τα οποία δεν βρίσκονται στο αρχείο του. Για την καλλιτεχνική σχέση του Γιάννη Βαλαβανίδη με τα εξώφυλλα, βλ. το φυλλάδιο με τίτλο *Γιάννης Βαλαβανίδης. Η τέχνη του εξωφύλλου*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2015. Ο ίδιος φιλοτέχνησε και άλλα εξώφυλλα βιβλίων του Βαλτινού στις εκδόσεις Κέδρος.

319. Για τον Λάμπη Ράππα, βλ. Μακρυνικόλα, Ν. (επιμ.) (2004). *Το χρονικό του Κέδρου (1954-2004)*. Αθήνα: Κέδρος, κυρίως σ. 25 και εξής. Ειδικότερα για τη Νανά Καλλιανέση, βλ. Κοντομηνάς, Π. (επιμ.)(2014). *Νανά Καλλιανέση*. Αθήνα: ΟΣΔΕΛ.

320. Βλ. υποσημείωση 318.

17/7/77, που θα μπορούσε να συσχετιστεί με την αφιέρωση του έργου *Μπλε βαθύ, σχεδόν μαύρο*: «Στη Sigi H. | 17/VI/77».[321] Η διαφορά ενός μήνα που προκύπτει ανάμεσα στην ημερομηνία που καταγράφει ο Δημήτρης Παϊβανάς και σε εκείνην της αφιέρωσης του βιβλίου θα μπορούσε να αποδοθεί είτε σε αρχικό μνημονικό *lapsus* του Βαλτινού είτε σε αβλεψία κατά την απομαγνητοφώνηση της προσωπικής συνομιλίας μεταξύ των δύο ανδρών. Δεν αποκλείεται, όμως, το ενδεχόμενο ο συσχετισμός που επιχειρείται μεταξύ των δύο ημερομηνιών να είναι τελείως αυθαίρετος και η ημερομηνία της φωτογραφίας να παραπέμπει σε άλλο γεγονός. Το ζήτημα, βέβαια, δεν είναι να εντοπιστεί το εικονιζόμενο πρόσωπο στη φωτογραφία, αλλά να αποτυπωθεί η μέθοδος εργασίας του Βαλτινού και η σημασία που θα είχε ένα τέτοιο εξώφυλλο στην αρχική έκδοση των *Τριών ελληνικών μονοπράκτων* το 1978 στον Κέδρο. Ωστόσο, αν η υπόθεση εργασίας ευσταθεί, τότε η φωτογραφία σχετίζεται με τη Ζίγκριντ Χάκερ (Sigrid Hacker), τη Γερμανίδα εικαστικό, γλύπτρια και σύντροφο του Θανάση Βαλτινού.

Στο κείμενο[322] με τίτλο «Μοντέλο FF-3D AF SUPER» ο Βαλτινός αναφέρει ότι του αρέσει να φωτογραφίζει γυναίκες. Στην έκθεση-πολυθέαμα[323] της Εταιρείας Συγγραφέων τον Φεβρουάριο του 2015 παρουσιάστηκαν μερικές από αυτές τις φωτογραφίες, τρεις για την ακρίβεια. Σε δύο από αυτές υπάρχει μάλιστα τυπωμένη με κίτρινα φωτεινά ψηφία η ημερομηνία. Η συνήθεια αυτή του Βαλτινού είναι όμως παλαιότερη και ανάγεται σε παλαιότερο επίσης μοντέλο φωτογραφικής μηχανής:[324] «*Monday, September 27* [*1976*] | Got back this morning the first photographs I took with the Canon. Nice colors». Τη συνήθεια επιβεβαιώνει η Πατ, μία σύντροφος του Βαλτινού,[325] η οποία αρνήθηκε ωστόσο να φωτογραφηθεί: «He [Βαλτινός] also wanted to photograph me in the nude. I refused [...].» Σύμφωνα πάντοτε με την Πατ,[326] το καλοκαίρι του 1977 ο Βαλτινός συναντά τη Ζίγκριντ Χάκερ (εφεξής Ζίγκι [Sigi]).

Όπως είδαμε παραπάνω, το 1985 της αφιερώνει το *Μπλε βαθύ σχεδόν μαύρο*[327] και το 1989 η Ζίγκι εικονογραφεί το εξώφυλλο για τα *Τρία ελληνικά μονόπρακτα* στη δεύτερη έκδοσή τους από τη Στιγμή. Στο εξώφυλλο απεικονίζεται

---

321. Βαλτινός, Θ. (1985). *Μπλε βαθύ, σχεδόν μαύρο.* Αθήνα: Στιγμή.

322. Πρώτη δημοσίευση Βαλτινός, Θ. «Τρίπτυχο Γ΄». *Νέα Εστία,* 1860 (2013), σσ. 597-599.

323. Βλ. τον κατάλογο της έκθεσης, Καλοκύρης, Δ. κ.ά. (επιμ.) (2015). *Βίοι Παράλληλοι.* Αθήνα: Δήμος Αθηναίων. Ο κατάλογος και φωτογραφικό υλικό από την έκθεση υπάρχουν ηλεκτρονικά στη διεύθυνση: http://authors.gr/posts/view/bioi-parallhloi/ekdhlwsei/P5

324. Engle, P. *et al.* (eds) (1987). *The World Comes to Iowa.* Iowa: Iowa State University Press, p. 54.

325. Ferguson Hanson, P. (2011). *It Was Greek to Me.* Xlibris: United States of America, p. 238.

326. Βλ. Ferguson Hanson, P., *op. cit.*, p. 249.

327. Βλ. Βαλτινός, Θ., *ό.π.*, υποσημείωση 322.

μία γυμνόστηθη γυναίκα που έχει κλειστά τα μάτια της και έχει περάσει το δεξί της χέρι κάτω από το κεφάλι της. Αυτή τη φορά το ζωγραφικό έργο ανήκει στην ίδια τη Ζίγκι, δεν πρόκειται για μία φωτογραφία που την απεικονίζει. Μάλιστα, το συγκεκριμένο έργο της Ζίγκι εμπνέεται ίσως από σχετική φωτογραφία του Βαλτινού, αλλά απαιτείται περισσότερη έρευνα για να διαπιστωθεί αν η υπόθεση αυτή ευσταθεί. Είναι ωστόσο ενδιαφέρον ότι, τόσο στα δύο εξώφυλλα των *Τριών ελληνικών μονοπράκτων,* όσο και στην αφιέρωση του *Μπλε βαθύ, σχεδόν μαύρο,* από την αρχική λογοκριμένη φωτογραφία μένει η ημερομηνία (αφιέρωση) και το πάνω μέρος του σώματος της εικονιζόμενης (εξώφυλλο Στιγμής) ζωγραφισμένο από την ίδια την απεικονιζόμενη, ίσως μέσω αντίστοιχης με τη λογοκριμένη σχετικής φωτογραφίας του Βαλτινού.

Όταν ο Βαλτινός ετοιμάζει την τρίτη έκδοση των *Τριών ελληνικών μονοπράκτων* στην Εστία, αποφασίζει να χρησιμοποιήσει στο εξώφυλλο του βιβλίου και πάλι έναν πίνακα της Ζίγκι, ο οποίος προέρχεται από μία σειρά έργων που δημιούργησε η εικαστικός κυριολεκτικά πάνω στα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*. Το 1989 η Ζίγκι εκτός από το εξώφυλλο των *Τριών ελληνικών μονοπράκτων* εικονογραφεί και το εξώφυλλο των *Στοιχείων για τη δεκαετία του '60*, τόσο την πρώτη έκδοση του Απριλίου σε λαδί χαρτί, όσο και την ανατύπωση του Σεπτεμβρίου σε υπόλευκο χαρτί. Το έργο, που παραμένει το ίδιο και στις δύο βιβλιακές εκδοχές, υπογράφεται στα γερμανικά Der Morgen 1988. Από το 1995 η Ζίγκι αποφασίζει να χρησιμοποιήσει και τις υπόλοιπες σελίδες από τα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60* ως καμβά για να φτιάξει τους δικούς της πίνακες.

Το εξώφυλλο των *Τριών ελληνικών μονοπράκτων* στην έκδοση της Εστίας προέρχεται ακριβώς από το έργο της Ζίγκι πάνω στη σελίδα 97 της έκδοσης των *Στοιχείων για τη δεκαετία του '60* στη Στιγμή. Τα γράμματα της σελίδας αχνοφαίνονται κάτω από τα χρώματα, ενώ διακρίνεται καθαρά ο αριθμός της σελίδας. Ακριβώς πάνω από τον αριθμό 97 σαν κρόσσι στην ούγια του ζωγραφικού έργου υπάρχει μία χειρόγραφη φράση στα γερμανικά και κάτω δεξιά η τοποχρονολογία Tinos, 11/10/99 καθώς και η υπογραφή της ζωγράφου, S. Hacker, υπογραμμισμένη. Το έργο απεικονίζει την πρόσοψη ενός σπιτιού με πόρτα και παράθυρα: Στο πλαϊνό δεξί μπαλκόνι του ανεμίζει μία κόκκινη σημαία και στην κορυφή του διακρίνεται στα αριστερά μία κεραία. Σε αυτό το σπίτι αναφέρεται και η φράση που το περιγράφει.

Είναι ενδεικτική της τέχνης του Βαλτινού η μεταμόρφωση της αρχικής λογοκριμένης φωτογραφίας σε εικαστική σελίδα ενός βιβλίου με τη βοήθεια της Ζίγκι. Η φωτογραφία αποσυντίθεται και τα κομμάτια της χρησιμοποιούνται σε διάφορα σημεία των βιβλίων του. Η ημερομηνία της φωτογραφίας υπογράφει την αφιέρωση του *Μπλε βαθύ, σχεδόν μαύρο* στη Sigi H. αποκαλύπτοντας πιθανώς την ταυτότητα της φωτογραφιζόμενης γυναίκας, η οποία αναλαμβάνει να κοσμήσει με έργα της τα δύο εξώφυλλα στις εκδόσεις Στιγμή.

Η περαιτέρω επεξεργασία των φύλλων από τα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60* οδηγεί σε μία εικαστική όσμωση των δύο καλλιτεχνών, η οποία αποτυπώνεται παραστατικά και εποπτικά στο εξώφυλλο της έκδοσης της σειράς των έργων από τη Ζίγκι.[328] Με τον τρόπο αυτό η Ζίγκι, βέβαια, μας αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο δουλεύει και ο Βαλτινός.

Στα κείμενα του Βαλτινού η Ζίγκι θα έκανε πρώτη φορά την εμφάνισή της στο εξώφυλλο από τα *Τρία ελληνικά μονόπρακτα*. Μετά την ακύρωση αυτής της εμφάνισης από τον εκδοτικό οίκο, η ίδια λαμβάνει την αφιέρωση του *Μπλε βαθύ, σχεδόν μαύρο* το 1985. Ωστόσο, είχε προηγηθεί η γνωριμία της με τον Δημήτρη Χατζή, τον Φεβρουάριο του 1979, στον οποίο τη συστήνει ο Βαλτινός.[329] Ακόμα νωρίτερα, το 1978, είχε διασχίσει μαζί με τον Βαλτινό το Τείχος του Βερολίνου.[330] Το 1992 ο Βαλτινός γράφει ένα κείμενο[331] που επιγράφεται «Θηλύτης» και στο οποίο η Ζίγκι αποκτά φωνή:«Δεν με ενδιαφέρει το γυμνό καθαυτό, η εκτεθειμένη θηλύτης. Εκείνο που θέλω να εκφράσω είναι ένα αίσθημα ζωής, μία στάση ζωής. Αυτό το αίσθημα θα μπορούσε να ονομαστεί ηρεμία μέσα στον όλβο. Το αντικείμενο του γυναικείου γυμνού δεν είναι τίποτα παραπάνω ή παρακάτω από μία μεταφορά. Η πιο κοντινή και η πιο αυθεντική για μένα, ως γυναίκα».

Δυο χρόνια αργότερα ο Βαλτινός τής απαντάει:[332]

«Η *Εύα* της Ζίγκριντ Χάκερ, αρνούμενη το μύθο της, είναι και αυτή από πηλό. Στιβαρή, με τις σκιές ενός άχρονου ύπνου ακόμα επάνω της, αναδύεται από τα σκότη της γης εκθέτοντας με αρχαϊκή αδιαντροπιά το αιδοίο της στο φως του ήλιου. Είναι μία φάση κατά την οποία λαβαίνει συνείδηση του κορμιού της.»

Το 1999 σε μία εκδήλωση για το βιβλίο της Ζίγκι τα πράγματα αποκαθίστανται:[333] «Η Ζίγκριντ Χάκερ δεν ξέρει ελληνικά. Επιζωγραφίζει λοιπόν ένα ελληνικό βιβλίο, επιζωγραφίζει τις σελίδες του, που την κρατάνε εκτός. Είναι μία ερεθιστική απόπειρα, πιθανότατα οδυνηρή: αυθαίρετη ερμηνεία μιας ''γλώσσας'' με μία άλλη. Αλλά τα πράγματα στην τέχνη έτσι λειτουργούν».

---

328. Hacker, S. (1999). *Ich wollte mit dir reden. Bilder auf einen Text.* Berlin: Stiftung Synanon.

329. Βλ. Βαλτινός, Θ. «Γνωριμία», *ό.π.* (υποσημείωση 315), σσ. 168-171 και Δανόπουλος, Κ., *ό.π.*, Β246 (υποσημείωση 317).

330. Βλ. Βαλτινός, Θ. «Ωραίες ξένες», *ό.π.* (υποσημείωση 315), σσ. 272-273 και Δανόπουλος, Κ., *ό.π.*, ΣΤ150 (υποσημείωση 317).

331. Βλ. Βαλτινός, Θ. «Θηλύτης», *ό.π.* (υποσημείωση 315), σσ. 229-30 και Δανόπουλος, Κ., *ό.π.*, Β119 (υποσημείωση 317).

332. Βλ. Βαλτινός, Θ. «Sigi», *ό.π.* (υποσημείωση 315), σσ. 270-271 και Δανόπουλος, Κ., *ό.π.*, Β145 (υποσημείωση 317).

333. Βλ. Βαλτινός, Θ. «Βαβέλ», *ό.π.* (υποσημείωση 315), σσ. 172-173 και Δανόπουλος, Κ., *ό.π.*, Β203 (υποσημείωση 317).

Πράγματι, έτσι λειτουργούν. Πώς, όμως; Ο τρόπος αποκαλύπτεται εν μέρει στο *Ημερολόγιο 1836-2011,* που κυκλοφορεί τον Απρίλιο του 2001 από την Ωκεανίδα. Το έργο αυτό είναι μία συλλογή από 153+1 λυτά φύλλα που ασφυκτιούν όπως είναι δεμένα σε μορφή βιβλίου. Ανάμεσά τους υπάρχουν τουλάχιστον τρία που αφορούν τη σχέση του συγγραφέα με τη Ζίγκι: το 127, το 146 και το 151.

[127]
«Η S.[igi] και το μικρό μπλε σύννεφο

14 Απριλίου 1981
(Καταγεγραμμένο στο σανίδι εκείνης της παλιάς ντουλάπας.)»

[146]
«Το ανθρώπινο σώμα έχει υποστεί ποικίλες ταπεινώσεις. Και εξακολουθεί να υφίσταται. Φυσικά, στην άκρη του ορίζοντα καραδοκεί πάντα η έσχατη όλων – αλλά εδώ δεν αναφέρομαι σ' αυτήν. Οι ταπεινώσεις για τις οποίες μιλάω προέρχονται αποκλειστικά από το γεγονός ότι για τον άνθρωπο το σώμα του αποτελεί τη μοναδική αδιάσειστη βεβαιότητα. Πρόκειται σαφώς για μια κατάσταση οξύμωρη που ενίοτε καταντάει τραγική. Η σπατάλη ιερότητας, που τόσο ανυποψίαστα απειλεί τον καθημερινό ιδιωτικό χαρακτήρα μας, ορίζεται ακριβώς από αυτό το στοιχείο.

»Είναι παράξενο αλλά μιλώντας για το ανθρώπινο σώμα εννοούμε κυρίως το γυναικείο κορμί. Ήδη αυτή η, περίπου ασύνειδη, διάκριση αποτελεί μιαν ακόμα, ραφιναρισμένη βεβαίως, ταπείνωση.

25 Νοεμβρίου 2006»

[151]
«[...]
Η ξανθιά γυναίκα που περιφέρεται αμίλητη αρπάζει ξαφνικά τον μεσογειακό άντρα της και τον παρασύρει στον ρυθμό του χορού. Ιταλός ή Έλληνας; Δυο τρία ακόμα ζευγάρια τούς μιμούνται. Στην τρίτη στροφή σταματάει.

»"Πριν από κάμποσες ημέρες ξενυχτίσαμε μέσα στο κρύο. Είχαμε ανάψει κεριά. Το ίδιο από κει. Περιμέναμε τους γερανούς και, όταν ο πρώτος σήκωσε το πρώτο κομμάτι, κλάψαμε".

»Ο διάλογος δεν είναι πρωθύστερος. Ανήκει κι αυτός στη φωτογραφία. Στην κάτω δεξιά γωνία της, ηλεκτρονικά καταγεγραμμένη, η ημερομηνία: 3/12/89».

Η ημερολογιακή εγγραφή 146 αποτελείται από τις δύο πρώτες παραγράφους του κειμένου «Θηλύτης» που, όπως είδαμε παραπάνω, είχε εκδοθεί το 1992 και συνεχίζει ως εξής:

«Όλα τούτα η Ζίγκριντ Χάκερ τα διατυπώνει έτσι:

»Δεν με ενδιαφέρει το γυμνό καθαυτό, η εκτεθειμένη θηλύτης. Εκείνο που θέλω να εκφράσω είναι ένα αίσθημα ζωής, μια στάση ζωής. Αυτό το αίσθημα θα μπορούσε να ονομαστεί ηρεμία μέσα στον όλβο. Το αντικείμενο του γυναικείου γυμνού δεν είναι τίποτα παραπάνω ή παρακάτω από μια μεταφορά. Η πιο κοντινή και η πιο αυθεντική για μένα, ως γυναίκα».

Το κείμενο βέβαια στο *Ημερολόγιο 1836-2011,* πέραν του γεγονότος ότι δεν παρατίθεται ολόκληρο, έχει αλλάξει και ημερομηνία: 25 Νοεμβρίου 2006. Μάλιστα, αν λάβουμε υπόψη ότι το βιβλίο εκδίδεται τον Απρίλη του 2001, η ημερομηνία της καταγραφής παραπέμπει στο μέλλον. Ο συγγραφέας δεν ελέγχει βέβαια το μέλλον, αλλά τον Οκτώβριο του 2006 πρωτοκυκλοφορούν στην Εστία ταυτοχρόνως τα *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60* και το *Μπλε βαθύ, σχεδόν μαύρο* ως βιβλία με αριθμό 135 και 136 αντιστοίχως στη σειρά σύγχρονης ελληνικής πεζογραφίας με εξώφυλλα που φέρουν έργα της Ζίγκι. Η ημερολογιακή εγγραφή 146 διαβάζεται πλέον ως εξής:

«ΘΗΛΥΤΗΣ

Το ανθρώπινο σώμα έχει υποστεί ποικίλες ταπεινώσεις. Και εξακολουθεί να υφίσταται. Φυσικά, στην άκρη του ορίζοντα καραδοκεί πάντα η έσχατη όλων – αλλά εδώ δεν αναφέρομαι σ' αυτήν. Οι ταπεινώσεις για τις οποίες μιλάω προέρχονται αποκλειστικά από το γεγονός ότι για τον άνθρωπο το σώμα του αποτελεί τη μοναδική αδιάσειστη βεβαιότητα. Πρόκειται σαφώς για μια κατάσταση οξύμωρη που ενίοτε καταντάει τραγική. Η σπατάλη ιερότητας, που τόσο ανυποψίαστα απειλεί τον καθημερινό ιδιωτικό χαρακτήρα μας, ορίζεται ακριβώς από αυτό το στοιχείο.

»Είναι παράξενο, αλλά μιλώντας για το ανθρώπινο σώμα εννοούμε κυρίως το γυναικείο κορμί. Ήδη αυτή η, περίπου ασύνειδη, διάκριση αποτελεί μιαν ακόμα, ραφιναρισμένη βεβαίως, ταπείνωση.

»Όλα τούτα η Ζίγκριντ Χάκερ τα διατυπώνει έτσι:

»"Δεν με ενδιαφέρει το γυμνό καθαυτό, η εκτεθειμένη θηλύτης. Εκείνο που θέλω να εκφράσω είναι ένα αίσθημα ζωής, μια στάση ζωής. Αυτό το αίσθημα θα μπορούσε να ονομαστεί ηρεμία μέσα στον όλβο. Το αντικείμενο του γυναικείου γυμνού δεν είναι τίποτα παραπάνω ή παρακάτω από μια μεταφορά. Η πιο κοντινή και η πιο αυθεντική για μένα, ως γυναίκα.

25 Νοεμβρίου 2006»

Μπορεί να μην αίρεται η λογοκρισία του ονόματος της Ζίγκι, αλλά έργα της κοσμούν όλα τα εξώφυλλα των βιβλίων του Βαλτινού στις εκδόσεις της Εστίας και αρκετά από αυτά προέρχονται από αναδημιουργίες των σελίδων από τα

Στοιχεία για τη δεκαετία του '60 στη Στιγμή. Ανάμεσα σε αυτά περιλαμβάνονται φυσικά και τα *Τρία ελληνικά μονόπρακτα*, όπως είδαμε παραπάνω.

Ωστόσο, το δραστικότερο στοιχείο της φωτογραφίας, που οδήγησε και στη λογοκρισία της, δεν είναι φυσικά το πρόσωπο στο οποίο ανήκει και η σχέση του με τον συγγραφέα, πόσο μάλλον η τεχνική του φωτογράφου ή η μηχανή του, αλλά το γυμνό εφηβαίο και ό,τι αυτό προκαλεί. Το *Ημερολόγιο 1836-2011* βάζει τα πράγματα στη θέση τους αναπαριστώντας την ακατονόμαστη και ου φωνητή πράξη με βιβλιακούς όρους σελίδων, οι οποίες ως φύλ(λ)α με ένα ή δύο λάμδα συνουσιάζονται μεταξύ τους δημιουργώντας το βιβλίο με όρους ομοφυλ(λ)οφιλικούς, όπως δηλώνει ευθαρσώς η ημερολογιακή εγγραφή 103. Τα 153+1 στοιχεία του *Ημερολογίου 1836-2011* είναι βέβαια μία ψηφιακή αναφορά στον καβαφικό κανόνα που με τη σειρά του παραπέμπει στον ανάλογο σαιξπηρικό. Το συγκολλητικό υλικό αυτών των στοιχείων είναι ακριβώς η ομοφυλ(λ)οφιλική ερωτική επιθυμία μεταξύ των σελίδων, που προκαλείται από τη συγκαταρίθμησή τους στις σελίδες ενός βιβλίου, όπως συμβαίνει και με τα λυτά και έκλυτα καβαφικά φυλλάδια κατά τον τρόπο που έδειξε ο Γ.Π. Σαββίδης.[334] Σε αυτές τις σελίδες και με αυτά τα φύλλα, ο συγγραφέας του πλασματικού ημερολογίου θα συνουσιάζεται έμφυλ(λ)ος με τα αντικείμενα του πόθου του.

Το λανθάνον λογοκριμένο εξώφυλλο με το γενετήσιο φύλο μετατρέπεται μέσω της αφιέρωσης και των εξωφύλλων στα φύλ(λ)α του *Ημερολογίου 1836-2011*, το εξώφυλλο του οποίου, όπως αλλάζει η σελίδα, θα γλιστράει και θα συνουσιάζεται για όσο υπάρχει το βιβλίο με τα φύλα και τα φύλλα του βιβλίου, όπου παραμένει κρυμμένο μέσα στον λόγο και στη γραφή. Ο λόγος και η γραφή στην κόψη των φύλ(λ)ων θα βρίσκονται κατά τη φυλ(λ)ομέτρηση και οι σελίδες θα αναφωνούν, όπως το στοιχείο 21. Η ερωτική σκηνή που συγκροτείται κατά το αφηγηματικό μοντάζ των ημερολογιακών εγγραφών αποκαλύπτει την ψηφιδωτή εικόνα, για τη δημιουργία της οποίας τίποτε από το βιβλίο δεν θεωρείται περιττό, ακόμα και το εξώφυλλο και η αφιέρωση. Μπορεί η λογοκρισία του Κέδρου να στέρησε από τον αναγνώστη το τέταρτο ελληνικό μονόπρακτο του Θανάση Βαλτινού, αλλά αυτό βρήκε τρόπο να αναδυθεί, γιατί λογοκρισία τελικά δεν υπάρχει, αφού αυτή ως όριο του λόγου ζει πάντοτε μέσα στη σιωπή, όπου πρέπει να την αφήνουμε να ζει.

Στην υπό εξέταση περίπτωση η λογοκρισία αφορά το εξώφυλλο που, σύμφωνα με τον Ζεράρ Ζενέτ (Gérard Genette),[335] περιλαμβάνεται στα κειμε-

---

334. Σαββίδης, Γ.Π. (1992). *Οι καβαφικές εκδόσεις (1891-1932). Περιγραφή και σχόλιο. Βιβλιογραφική μελέτη.* Αθήνα: Ίκαρος.

335. Βλ. Genette, G. (1997). *Paratexts. Thresholds of Interpretation.* Cambridge University Press.

νικά κατώφλια, χωρίς ωστόσο να ανήκει αμιγώς στην περιοχή του λόγου. Πρόκειται, λοιπόν, για ένα διαφορετικής υφής κείμενο στο οποίο διασταυρώνονται οι δημιουργικές προθέσεις όλων όσοι συμμετέχουν στη δημιουργία του βιβλίου: του συγγραφέα με τον τίτλο και το όνομα ή το ψευδώνυμό του, του εκδότη με τον λογότυπο του οίκου του, του τεχνίτη της μακέτας του εξωφύλλου, του καλλιτέχνη, έργο του οποίου εικονογραφεί το εξώφυλλο, του προμηθευτή χαρτιού, του βιβλιοδέτη, του τεχνικού της εκτύπωσης και τέλος του ίδιου του αναγνώστη. Υπ' αυτή την έννοια, πρόκειται για μία λογοκρισία χαμηλής φωνής, εφόσον όλοι οι παραπάνω έχουν λόγο στην παραγωγή του εξωφύλλου. Η χαμηλή φωνή έχει όμως να κάνει και με τη φύση του εξωφύλλου, που βρίσκεται ακριβώς στο όριο του λόγου και μάλιστα πάνω στη μεθοριακή γραμμή, όπου αυτός γίνεται εικόνα. Έτσι, η χαμηλής φωνής λογοκρισία αγγίζει σε αυτή την περίπτωση επικίνδυνα τη σιωπή, τη σκιασμένη περιοχή του λόγου.

Τα χρονολογικά όρια της εικοσαετίας που χωρίζει την πρώτη έκδοση των *Τριών ελληνικών μονοπράκτων* το 1978 από την πρώτη έκδοση του *Ημερολογίου 1836-2011* το 2001 συμπίπτουν με την εκδοτική καθέλκυση του *Μεγάλου Ανατολικού* της εταιρείας Εμπειρίκος και Άγρα. Ο Βαλτινός επιμένει, στη συνομιλία του με τον Παϊβανά, ότι ήθελε το 1978 να σκανδαλίσει και με το εξώφυλλο. Ο σύνδεσμος «και» έχει μία επιτατική σημασία που συνδέει το εξώφυλλο με το περιεχόμενο του συγκεκριμένου βιβλίου χωρίς να το διαχωρίζει από αυτό. Η σχέση του εξωφύλλου με το περιεχόμενο του βιβλίου είναι πολύ σημαντική αλλά αποτελεί αντικείμενο άλλης, μελλοντικής συζήτησης. Προς το παρόν, ο Βαλτινός ευαγγελίζεται μία λογοτεχνία εξ επαφής «που αρνείται οριστικά την εγγράμματη διατύπωσή της»,[336] αν και σε αυτή την εγγράμματη μορφή της έχει σήμα κατατεθέν και βινιέτα τον ουροβόρο όφι. Μάταια θα τον αναζητήσετε στα βιβλία του. Αντ' αυτού και καθώς δεν θα είναι παρών, όπως λέει, ο ίδιος σε αυτό το ευαγγελιζόμενο μέλλον της λογοτεχνίας, κάνει ό,τι μπορεί για να δημιουργήσει έναν εξώφυλλο ουροβόρο όφι που θα τον συνδέει με τα έργα του και αυτά μεταξύ τους: Πώς αλλιώς γίνεται λογοτεχνία εξ επαφής;

---

336. Βλ. Βαλτινός, Θ., «Ουροβόρος όφις», *ό.π.* (υποσημείωση 315), σ. 323-5, και Δανόπουλος, Κ., *ό.π.*, Β266 (υποσημείωση 317).

ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΣ

Λογοκρισίες ερωτικής λογοτεχνίας: Η περίπτωση του Μεγάλου Ανατολικού

Ο *Μέγας Ανατολικός* του Ανδρέα Εμπειρίκου είναι ένα εκτεταμένο ερωτικό μυθιστόρημα που γράφτηκε από το 1945 ως το 1951. Είναι γραμμένο δηλαδή αμέσως μετά τον Πόλεμο και συνδέεται άμεσα με αυτόν. Η σχέση αυτή, βέβαια, δεν έγινε αμέσως εμφανής μετά την πρώτη έκδοση, το 1990-1992, πλην των τριών πολύ σημαντικών δοκιμίων του Σάββα Μιχαήλ, που ανέδειξαν τη σχέση του έργου με τον Πόλεμο και κυρίως με την ελληνική συνέχειά του, την εμπειρία του ποιητή κατά τα Δεκεμβριανά, όταν συνελήφθη από την Πολιτοφυλακή του ΕΛΑΣ. Σύμφωνα λοιπόν με την πολύ σωστή κατ' εμέ ανάλυση του Σάββα Μιχαήλ,[337] το μέγεθος και η ένταση του έργου αυτού απηχούν το βαθύ τραύμα που αποτέλεσε η σύλληψη του Εμπειρίκου από ανθρώπους με τους οποίους υπήρξε ιδεολογικά συγγενής.

Ας αρχίσω όμως από την προσωπική μου εμπλοκή με το έργο. Από μικρό παιδί, ήταν μέρος της δικής μου ζωής, ήξερα ότι υπάρχει κάτι που λέγεται *Ο Μέγας Ανατολικός*, το οποίο είναι εδώ, μέσα στο σπίτι, ακούγεται πού και πού –δεν το είχα ακούσει εγώ ποτέ–, αλλά τίποτα μάλλον δεν μπορεί να γίνει με αυτό. Είναι κάτι, ένα βαπόρι, μία οντότητα, γύρω από την οποία περιστρέφεται μία ολόκληρη συζήτηση μεταξύ του συγγραφέα πατέρα μου, της μητέρας μου και των πολλών φίλων που επισκέπτονται τον Εμπειρίκο εκείνα τα χρόνια, κάτι που είναι πολύ δύσκολο, σχεδόν αδύνατο, λόγω των συνθηκών να γίνει δημόσιο.

Στη μεταπολεμική Ελλάδα ο *Ανατολικός* ήταν αδύνατον να εκδοθεί. Ο Εμπειρίκος προσπαθεί να τον εκδώσει ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '50 στο Παρίσι, με πρωτοβουλία του Μπρετόν, χάρη στη μεσολάβηση του Νάνου Βαλαωρίτη που βρίσκεται τότε εκεί, αρχικά στον εκδότη του Μαρκησίου ντε Σαντ, Ζαν Ζακ Ποβέ (Jean-Jacques Pauvert). Το σχέδιο αυτό περιπλέκεται, όμως, εφόσον ο τελευταίος καταδικάστηκε για μία έκδοση του Μαρκησίου ντε Σαντ, οπότε έγινε πρόταση στον Εμπειρίκο να αντικατασταθούν οι ερωτικές κυριολεξίες με την κεκαλυμμένη γλώσσα των ερωτικών μυθιστορημάτων

337. Μιχαήλ, Σ. (1995). *Πλους και κατάπλους του Μεγάλου Ανατολικού*. Αθήνα: Άγρα.

του 18ου αιώνα, την «άθλια grivoiserie », που απεχθανόταν.[338] Αρνήθηκε. Εν συνεχεία, παρέμεινε η δυνατότητα έκδοσης στις εκδόσεις Ophelia Press, κλάδο ερωτικών μυθιστορημάτων των εκδόσεων Olympia Press του Βρετανού εκδότη Μορίς Ζιροντιά (Maurice Girodias), που εξέδιδε τα βιβλία του στα αγγλικά στο Παρίσι (προκειμένου να αποφευχθεί η λογοκρισία). Για την έκδοση αυτή ο αγγλόφωνος Ανδριώτης ποιητής και φίλος του, Γιάννης Γκούμας, μετέφρασε αρκετές εκατοντάδες σελίδες. Ήρθε όμως η Χούντα και έβαλε τέλος στις προσπάθειες αυτές. Ο Εμπειρίκος αρρώστησε αμέσως μετά την πτώση της Χούντας και πέθανε έναν χρόνο μετά.

Εκδόθηκε, τελικά, το 1990-1992 στην Ελλάδα στις Εκδόσεις Άγρα, σε μία στιγμή που αποτελούσε, κατά την εκ των υστέρων εκτίμησή μου, το έσχατο όριο μιας πολύ ευνοϊκής εποχής: στο μεταίχμιο, ας πούμε, μεταξύ της πλήρους κατάργησης της λογοκρισίας και αυτού που άρχισε μέσα στη δεκαετία του ’90 να ονομάζεται «πολιτική ορθότητα». Παρ’ όλα αυτά, οι Εκδόσεις Εξάντας είχαν καταδικαστεί το 1982 για την έκδοση του *120 μέρες στα Σόδομα* του Μαρκησίου ντε Σαντ, ενώ το βιβλίο κυκλοφόρησε ελεύθερα το 1997. Ο εκδότης της Άγρας, Σταύρος Πετσόπουλος, έβγαλε τον *Ανατολικό*, έκρυψε το μεγαλύτερο μέρος του στοκ, με το φόβο της κατάσχεσης, και περίμενε να δει τι θα γίνει. Γράφτηκαν εξαιρετικά βίαια κείμενα εγκαλώντας τον εισαγγελέα να παρέμβει. Τα περισσότερα προέρχονταν από τον παραδοσιακό ελληνικό συντηρητικό χώρο, την Εκκλησία, την Άκρα Δεξιά και το Άγιον Όρος (όχι από το σύνολο του Όρους· ένας καλόγερος το πήρε χαμπάρι και έγραψε ένα πολύ οργισμένο κείμενο). Ιδιαίτερη σημασία είχε το άρθρο των *Πολιτικών Θεμάτων*, προσκείμενων στη Νέα Δημοκρατία που ήταν στην κυβέρνηση, με τίτλο «Η μεγάλη εκπόρνευση». Ζητούσε και αυτό παρέμβαση του εισαγγελέα. Ο Θανάσης Βαλτινός, συνεργάτης τότε της Άγρας και πρόεδρος της Εταιρείας Λογοτεχνών, προσέγγισε την τότε υπουργό Πολιτισμού, Άννα Ψαρούδα-Μπενάκη, η οποία τον καθησύχασε ότι δεν θα συμβεί κάτι τέτοιο με τον Εμπειρίκο. Δεν υπήρξαν αντίστοιχες αντιδράσεις εκείνη την εποχή από το υπόλοιπο πολιτικό φάσμα, αν και η κριτική, σε γενικές γραμμές, ήταν ιδιαίτερα αρνητική, αμφισβητώντας τη λογοτεχνική αξία του έργου, στο οποίο συνηθιζόταν να αποδίδεται τότε ο χαρακτήρας μιας ιδιωτικής φαντασίωσης που η οικογένεια και ο εκδότης έκαναν δημόσια, μόνο και μόνο για να βγάλουν λεφτά. Σόκαραν εμφανώς από την αρχή οι περιγραφές ερωτικών συνευρέσεων, ιδιαίτερα αυτές στις οποίες συμμετείχαν και παιδιά.

Ας έρθω όμως τώρα στο ίδιο το έργο, που έχει μία καταστατική σχέση με την έννοια της λογοκρισίας: της εσωτερικής λογοκρισίας. Γιατί, πέρα από τον

---

338. Επιστολή Εμπειρίκου προς Νάνο Βαλαωρίτη. Στο Εμπειρίκος, Α. (2001). *Ένα ποίημα, μια επιστολή, μια δήλωση*. Αθήνα: Άγρα.

Πόλεμο και το τραύμα της ομηρίας, με τα οποία αναμφίβολα σχετίζεται, ο *Μέγας Ανατολικός* αποτελεί το ολοκληρωμένο προϊόν μιας μακράς προσπάθειας να ξεπεραστεί η εσωτερική λογοκρισία. Είναι το αποτέλεσμα ενός προγράμματος που ο Εμπειρίκος είχε διαμορφώσει από πολύ νωρίς, από τα μέσα της δεκαετίας του '30, όπως κατάλαβα κι εγώ σιγά σιγά διαβάζοντας τις μελέτες που εκδόθηκαν στη συνέχεια: του Γιώργη Γιατρομανωλάκη,[339] του Μιχάλη Χρυσανθόπουλου,[340] του Νίκου Σιγάλα,[341] ιδιαίτερα του τελευταίου στη συγκεκριμένη περίπτωση. Το πρόγραμμα αυτό έχει σχέση με τη διπλή του ιδιότητα ως ποιητή και ψυχαναλυτή, καθώς υπήρξε ο πρώτος τη τάξει Έλληνας ψυχαναλυτής και ο άνθρωπος που πρώτος προσπάθησε να ιδρύσει την ελληνική φροϊδική ψυχαναλυτική εταιρεία.[342] Δεν τα κατάφερε – του απαγορεύτηκε άτυπα και η εξάσκηση της ψυχανάλυσης. Δεν μπορεί όμως να δει κανείς τον συγγραφέα ανεξάρτητα από τον ψυχαναλυτή, αυτή υπήρξε και η μόνη επίσημη ιδιότητά του (αναγνωρισμένη από την Ψυχαναλυτική Εταιρεία των Παρισίων), παρότι δεν κατάφερε να θεμελιώσει το θεσμό στην Ελλάδα.

Πώς, όμως, σχετίζονται τα δύο αυτά επίπεδα; Το βλέπουμε, καταρχάς, σε μία σειρά από σχεδιάσματα ενός θεωρητικού κειμένου στα ελληνικά και στα γαλλικά, που βρήκαμε το 2006 και που αποτελούσαν αρχικά συνέχεια της «Διάλεξης περί σουρεαλισμού», η οποία εκφωνήθηκε στις 25 Ιανουαρίου 1935, και μετατράπηκαν εν συνεχεία σε επιστολή στον Μπρετόν και εναλλακτικά σε σχέδιο άρθρου σε γαλλικό υπερρεαλιστικό περιοδικό, μάλλον το *Minotaure*.[343]. Εκεί, λοιπόν, γράφει στα γαλλικά, πραγματευόμενος τις σχέσεις του υπερρεαλισμού με την επανάσταση, ότι, εφόσον σκοπεύει στην απόλυτη απελευθέρωση του ανθρώπου, ο υπερρεαλισμός επιθυμεί την «απόλυτη κατάργηση του Υπερεγώ, του ρυθμιστή αυτού και σχεδιαστή της κοινωνίας». Η δε κατεύθυνση αυτή του υπερρεαλισμού τίθεται σε αντίθεση, γράφει, με την Τρίτη Διεθνή, με την οποία ο υπερρεαλισμός συμπορεύεται (για λίγους μήνες ακόμα), και συνάδει περισσότερο με τους «λιμπερταρίους αναρχικούς».

Δηλαδή, όλη η συμπόρευση και με τους υπερρεαλιστές και με την ψυχανάλυση έχει έναν άρρητο (καθώς οι σελίδες αυτές δεν εκδόθηκαν) ορίζοντα,

---

339. «Εισαγωγή» στο Εμπειρίκος, Α. (2012). *Ο Μέγας Ανατολικός. Ανθολόγιον*. Αθήνα: Άγρα, σσ. 13-65.

340. Εμπειρίκος, Α. (2012). *«Εκατό Χρόνια πέρασαν κι ένα καράβι». Ο ελληνικός υπερρεαλισμός και η κατασκευή της παράδοσης*. Αθήνα: Άγρα..

341. Σιγάλας, Ν. (2012). *Ο Ανδρέας Εμπειρίκος και η ιστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού ή Μπροστά στην αμείλικτη αρχή της πραγματικότητας*. Αθήνα: Άγρα.

342. Αναγνωστοπούλος, Δ. – Τζαβάρας, Θ. (2006). *Ψυχαναλυτικές αναψηλαφήσεις στο έργο του Ανδρέα Εμπειρίκου*. Αθήνα: Συνάψεις.

343. Για την αποκατάσταση και θεωρητική πραγμάτευση των σχεδιασμάτων αυτών, βλ. Σιγάλας, Ν., *ό.π.*, από όπου και τα παραθέματα που ακολουθούν.

που τον βάζει πολύ πιο κοντά στους «λιμπερταρίους αναρχικούς», όπως λέει, και αντιστοιχεί σε μία συνειδητή κατάργηση του λογοκριτικού ρόλου που ακριβώς έχει το Υπερεγώ στο άτομο και, κατά προέκταση, όπως λέει στο κείμενο, στην κοινωνία. Είναι κάτι το οποίο φαντάζει αρκετά παράδοξο σήμερα, καθώς θεωρείται ότι δεν μπορεί να υπάρξει κοινωνία, δεν μπορεί να υπάρξει η κανονιστική συνιστώσα της κοινωνίας χωρίς ενοχή και συνεπώς χωρίς Υπερεγώ. Η συζήτηση αυτή αρχίζει από τον ίδιο τον Φρόιντ που απευθύνεται στον Χανς Κέλσεν (Hans Kelsen) και του ζητά να γράψει ένα άρθρο στο *Imago* για να σχολιάσει το κείμενό του «Εισαγωγή στο ναρκισσισμό (Zur Einfuhrung des Narzibmus [1914])», ανοίγοντας έτσι έναν διάλογο με τον επιφανέστερο εκπρόσωπο της κανονιστικής σχολής του δικαίου (ή αλλιώς του καθαρού δικαίου). Προϊόν του διαλόγου αυτού υπήρξε η έννοια του Υπερεγώ. Υπάρχει για όλα αυτά ένα εξαίρετο άρθρο του Ετιέν Μπαλιμπάρ (Étienne Balibar), που δείχνει τη βαθιά σχέση της έννοιας του Υπερεγώ με το δίκαιο και τις συνέπειές της σχέσης.[344] Τα διακυβεύματα αυτά ξέρουμε σήμερα, μετά την ανακάλυψη των σελίδων του 1935 και την ανάλυσή τους, ότι τα γνώριζε ο Εμπειρίκος. Μόνο σε σχέση με αυτά μπορεί να ιδωθεί ολοκληρωμένα ο *Μέγας Ανατολικός*.

Ας αρχίσω από το ακανθώδες ζήτημα της παιδικής σεξουαλικότητας. Πώς μπορεί αυτή να γίνει κατανοητή; Θα αναφερθώ απλώς στη θεωρητική συγκρότηση του έργου, στο όραμα της μεταοιδιπόδειας απελευθέρωσης του ανθρώπου, που αποτελεί τον καμβά του κειμένου. Το όραμα αυτό διαμορφώνεται όταν ο ποιητής απομακρύνεται από τη μαρξιστική Αριστερά με την αυστηρά κανονιστική της αντίληψη, με το μεγάλο «Υπερεγώ» της και το «νέο κράτος», όπως γράφει το 1935, που σκοπεύει να οικοδομήσει μετά την επανάσταση.

Οπότε το 1935, γράφοντας στον Μπρετόν, φτιάχνει το πρώτο προσχέδιο μιας θεωρίας πολιτικής συνάμα και λογοτεχνικής, που βασίζεται στην απελευθέρωση της «αρχής της απόλαυσης» από την «αρχή της πραγματικότητας», της δυνατότητας δηλαδή της ονειροπόλησης και του ρεμβασμού να ξεφύγει από τη διάψευση της καθημερινής ζωής. Στερεύοντας την πηγή της απόλαυσης, η «αρχή της πραγματικότητας» υποδουλώνει το νου στην δυναστεία του κριτή που αποτελεί το Υπερεγώ. Ενώ ο υπερρεαλισμός επιδιώκει το αντίθετο: Υπερβαίνοντας την «αρχή της πραγματικότητας» καταρρίπτει το Υπερεγώ απελευθερώνοντας το άτομο. Η θεωρία αυτή εξελίσσεται στη συνέχεια, όπως βλέπουμε κυρίως μέσα στη συλλογή πεζών κειμένων που έχουν τον τίτλο *Γραπτά*,[345] ενώ η αρχή της πραγματικότητας στενεύει συνεχώς τον

---

344. *Balibar, É.* (2007). «Freud et Kelsen, 1922. L'invention du surmoi». *Incidence*, No. 3, Octobre 2007. Βλ. και Σιγάλας, Ν., *ό.π.*, σσ. 166-195.

345. Εμπειρίκος, Λ. (2006). «Τα *Γραπτά ή Προσωπική μυθολογία* του Ανδρέα Εμπειρίκου:

κλοιό της, με τον πιο απτό και βίαιο τρόπο, γύρω από την Ευρώπη, την Ελλάδα και τελικά γύρω από τον ίδιο τον Εμπειρίκο. Σε πολύ αδρές γραμμές, η θεωρία αυτή έχει την εξής μορφή: Το Υπερεγώ αποτελεί το κεντρικό στοιχείο που οργανώνει την καταστροφή μέσα στην κοινωνία. Ποιο είναι, όμως, το κάστρο του Υπερεγώ; Η λανθάνουσα περίοδος, κατά την οποία ακριβώς ολοκληρώνεται μέσω του κοινωνικού και του γονικού περιβάλλοντος η εσωτερίκευση της απαγόρευσης και του νόμου. Γιατί κατά τη λανθάνουσα περίοδο ολοκληρώνεται ο κατεξοχήν νόμος, η οιδιπόδεια απαγόρευση, υπό το βάρος της οποίας η παιδική σεξουαλικότητα γίνεται ταμπού και το Υπερεγώ ολοκληρώνεται και κατισχύει. Εναντίον λοιπόν της λανθάνουσας περιόδου είναι στραμμένος ολόκληρος ο *Μέγας Ανατολικός*. Τεκμήρια του σχεδίου αυτού υπάρχουν από νωρίς, όπως ένα κείμενο του 1943, που δημοσιεύεται στο *Ανθολόγιο του Μεγάλου Ανατολικού*, όπου γράφεται ρητά ότι θα πρέπει να γίνουν σχολεία για μικρά παιδιά, αγόρια και κορίτσια, στα οποία σιγά σιγά θα διδάσκονται τις θωπείες, φτάνοντας μέχρι την πλήρη συνουσία, που αρχίζει *μόνο μετά την ήβη*.[346] Έτσι είναι και στον *Ανατολικό*: Δεν υπάρχει κανένα παιδί κάτω της ήβης που να έρχεται σε ολοκληρωμένη επαφή (πέραν ορισμένων αναμνήσεων, συχνά οδυνηρών). Δεν πρόκειται για μία νομική κατηγορία, που επιτρέπει το γάμο, άνω των 18 ή άνω των 14, στην τάδε νομικά ή εθιμικά συγκροτημένη τάξη, αλλά για κάτι πέραν αυτού, που αντιστρατεύεται ακριβώς την κάθε εσωτερίκευση ενός νομικού πλαισίου. Διότι, όπως λέει ο Κέλσεν, «η τάξη του νόμου είναι η τάξη του καταναγκασμού», μία παραδοχή που ο Φρόιντ ωθεί στην ερμηνεία ότι ενδέχεται ο ίδιος ο καταναγκασμός να προκαλεί ενίοτε την έκνομη πράξη, αναγκαία και αυτή για την ύπαρξη του νόμου. Την ερμηνεία αυτή προχωρά ακόμα περισσότερο, εμπνεόμενος και από άλλα μεταψυχολογικά έργα του Φρόιντ –όπως το *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*–, ο Εμπειρίκος. Βασική πηγή έμπνευσης αποτελεί όμως το χιλιοδιαβασμένο από τον Εμπειρίκο βιβλίο του Μπρόνισλαβ Μαλινόφσκι *Η Ερωτική ζωή των πρωτόγονων*, του 1929, στο οποίο, στη βάση της εθνολογικής περιγραφής των ερωτικών ηθών των ιθαγενών, και ιδιαίτερα των παιδιών, των νησιών Τρομπριάν της Μελανησίας, τίθεται σε αμφισβήτηση η καθολικότητα της λανθάνουσας περιόδου και του οιδιπόδειου συμπλέγματος.

Όλα αυτά σχετίζονται με τη συζήτηση του Καντ για το νόμο – και στον *Ανατολικό* απαντούν συχνά πυκνά κριτικές του καντιανού κατηγορικού επιχειρήματος. Είναι επίσης μία κριτική της φροϊδικής ερμηνείας του σαδισμού. Γιατί για τον Φρόιντ ο σαδισμός είναι συνυφασμένος με την ενόρμηση του θανάτου, που είναι συνάμα η ενόρμηση μέσω της οποίας το Υπερεγώ,

---

Δημοσιευμένα κείμενα και παραλειπόμενα». *Ποιητική*, άνοιξη-καλοκαίρι 2006, σσ. 146-158.

346. Εμπειρίκος, Α. (2012), *ό.π.*, σσ. 911-914.

κατά τη δεύτερη θεωρία των ενορμήσεων, δαμάζει την αρχή της απόλαυσης. Στην ερμηνεία αυτή του σαδισμού αντιτίθεται ολόκληρος ο *Μέγας Ανατολικός*, όπου οι άνθρωποι απελευθερώνονται και από τις φαντασιώσεις ακόμα που ενέχουν αυτό που ονομάζουμε σαδιστική βία και που ο Εμπειρίκος στον *Ανατολικό* ονομάζει «πονομανία» (και «πονολαγνεία», αντιστοίχως, ότι αποκαλούμε κοινώς μαζοχισμό). Τον Μαρκήσιο ντε Σαντ θαύμαζε, άλλωστε, και ως ιστορική προσωπικότητα, για την αφοσίωσή του στη δημοκρατία, την αντίθεσή του στη θανατική ποινή, την προσήλωσή του στην ελευθερία. Μέσω του *Μεγάλου Ανατολικού* χτίζει έναν διάλογο με τον Σαντ, στον οποίο αντιτίθεται σθεναρά, με έντονο όμως σεβασμό, στην προοπτική θα έλεγα ενός είδους εγελιανής «αντίθεσης της αντίθεσης».

Μένει να προχωρήσω ένα τελευταίο βήμα τη σχέση του *Μεγάλου Ανατολικού* με τη λογοκρισία. Να γράφεις χωρίς εσωτερική λογοκρισία, να φτάσεις τη γραφή στα όρια του ασυνείδητου, στα όρια της απόλαυσης, να εντάξεις αυτό τον τρόπο σε ένα σχέδιο, ένα περιπετειώδες βιβλίο, ένα βιβλίο εξερεύνησης στα πρότυπα του Ιούλιου Βερν, ώστε να μυήσεις και άλλους στον τρόπο αυτό: Αυτό είναι νομίζω περίπου το σχέδιο του *Μεγάλου Ανατολικού*.[347] Που σημαίνει παράλληλα: να νικήσεις το Υπερεγώ και να μάθεις και τους άλλους να το νικούν μέσα σε μία ηδονική περιπέτεια, λυτρώνοντας την κοινωνία από τις ένοχες πράξεις που παράγει η ίδια η ενοχή. Είναι όμως ακριβώς εδώ, τη στιγμή του ατομικού ξεπεράσματος, τη στιγμή που η ποίηση ελευθερώνεται από την εσωτερική λογοκρισία και από τη δυναστεία της συνυφασμένης με αυτήν «αρχής της πραγματικότητας», που αρχίζουν τα προβλήματα με την άλλη, την «εξωτερική» λογοκρισία. Η αδυναμία έκδοσης του τεράστιου αυτού μυθιστορήματος –και για αντίστοιχους λόγους μεγάλου μέρους του υπόλοιπου έργου του Εμπειρίκου– ήταν κάτι που φαίνεται ότι δεν είχε υπολογίσει ο ποιητής όταν με ενθουσιασμό το συνέγραφε. Ο δε ενθουσιασμός αυτός, η διέγερση που, όπως έγραφε στον Νάνο Βαλαωρίτη αισθανόταν την ώρα της συγγραφής, πολλαπλασιαζόταν σίγουρα μέσω της χαράς που η ίδια η διαδικασία μιας απελευθερούμενης από την εσωτερική λογοκρισία γραφής ως πράξη και εμπειρία παρείχε στον συγγραφέα. Αντίστοιχη όμως της διέγερσης και της πρωτόγνωρης απελευθέρωσης ήταν και η απόκλιση από τους τρόπους και τους κανόνες που θα μπορούσαν να γίνουν έστω και στο ελάχιστο αποδεκτοί εντός του κράτους και της κοινωνίας, του κόσμου, γενικότερα, στον οποίο ζούσε. Όσο λοιπόν απελευθερωνόταν από την «αρχή της πραγματικότητας» μέσα στη συγγραφή, τόσο πιο ηχηρά προσέκρουε σε αυτή μέσω του αποκλεισμού που η εξωτερική λογοκρισία επέβαλλε, ρητά ή άρρητα, στο έργο του.

---

347. Λάζος, Χ., «Κατήχηση και λειτουργική». *Διαβάζω*, τεύχος 421, σσ. 125-132.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ

Η εισαγωγή της σοβιετικής λογοκρισίας στην Ελλάδα: Τρία παράλληλα «επεισόδια» στη λογοτεχνική ζωή Ελλάδας και ΕΣΣΔ

Στη μελέτη της πρόσληψης της σοβιετικής-ρωσικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα, κεντρικό θέμα συνιστά αυτό που θα μπορούσε κανείς να ονομάσει «εισαγωγή της σοβιετικής λογοκρισίας στην Ελλάδα». Η μελέτη της πρόσληψης μιας λογοτεχνίας σε μία άλλη χώρα ασχολείται με τη διαχείριση (μεταφράσεις, εκδόσεις, διάδοση), το σχολιασμό (κριτικές, συζητήσεις, αντιθέσεις), τις επιρροές (μιμήσεις, απορρίψεις) μιας λογοτεχνίας στο χώρο όπου αναπτύσσεται μία άλλη. Το ερώτημα περί της επιρροής της σοβιετικής λογοτεχνίας στα ελληνικά πράγματα, μοιραία, όχι μόνο θα πρέπει να καλύπτει χρονικά όλη τη διάρκεια της σοβιετικής περιόδου, αλλά και να ασχολείται με την αντιμετώπιση (αποδοχή, απόρριψη, ή σιωπηρή ανοχή/μίμηση από τους Έλληνες λογοτέχνες, κριτικούς, αναγνώστες) της σοβιετικής λογοκρισίας.

Ειδικά για την Ελλάδα, ο μακροχρόνιος και βαθύς διαχωρισμός της ελληνικής πολιτικής ζωής και, επομένως, και της πνευματικής σε δύο στρατόπεδα –το αριστερό και το δεξιό– παίζει εν προκειμένω σημαντικό ρόλο. Το πιο μεγάλο μέρος της νεοελληνικής διανόησης συντάχτηκε με το αριστερό στρατόπεδο το αργότερο μετά τον Εμφύλιο, ενώ πολλοί αριστεροί διανοούμενοι έζησαν επί δεκαετίες ως πολιτικοί εξόριστοι σε χώρες του Ανατολικού Μπλοκ, της ΕΣΣΔ συμπεριλαμβανομένης.

Αν πραγματικά θέλει κανείς να εξετάσει την πρόσληψη της ρωσικής λογοτεχνίας κατά τη σοβιετική περίοδο στην Ελλάδα, πρέπει να ερευνήσει σε τρεις διαφορετικές κατευθύνσεις. Πρώτον, οφείλει να αναζητήσει όλες τις πηγές της ελληνικής αστικής διανόησης (εφημερίδες, λογοτεχνικά περιοδικά, εκδοτικούς οίκους), δεύτερον, πρέπει να ψάξει να βρει στοιχεία στο έργο της αριστερής διανόησης και, τρίτον, απαιτείται να διερευνήσει τις εκδόσεις και την πνευματική δραστηριότητα των εξόριστων εκτός Ελλάδος αριστερών. Επιπλέον θα πρέπει να εξετάσει τις επίσημες πολιτιστικές σχέσεις των δύο χωρών όπως αυτές διαμορφώνονταν μέσω του Υπουργείου Εξωτερικών της ΕΣΣΔ, της ελληνικής πρεσβείας στη Μόσχα, της σοβιετικής στην Ελλάδα, καθώς και του Ελληνοσοβιετικού Συνδέσμου που ιδρύεται το 1945 στην Αθήνα.

Στο πλαίσιο μιας τέτοιας έρευνας συχνά αναρωτιέται κανείς πώς και γιατί σημαντικοί και αξεπέραστοι Ρώσοι λογοτέχνες της συγκεκριμένης περιόδου παρέμειναν μέχρι και σήμερα σχεδόν άγνωστοι, μεταφράστηκαν ελάχιστα ή καθόλου, συζητήθηκαν πολύ λίγο ή αποσιωπήθηκαν εντελώς, σε αντίθεση με άλλους, για τους οποίους έγιναν σοβαρές προσπάθειες να μαθευτούν και να διαβαστούν από Έλληνες. Ανάμεσα στους για πολλά χρόνια «παραμελημένους» σημαντικούς Ρώσους λογοτέχνες της σοβιετικής περιόδου, όχι όμως απαραιτήτως και της σοβιετικής κοσμοθεωρίας, συγκαταλέγονται μεγάλα ονόματα, όπως η Αχμάτοβα, η Τσβετάγεβα, ο Μαντελστάμ, ο Γκουμιλιόφ, ο Γεσένιν, ο Ναμπόκοφ, ο Μπλοκ, ο Πίλνιακ, ο Ζόστσενκο κ.ά. Αντίθετα με την αφάνεια αυτών των πολύ σημαντικών λογοτεχνών στην Ελλάδα, εμφανίζονται ως πολύ αγαπητοί και διαδεδομένοι λογοτέχνες που ελάχιστα διαβάστηκαν σε άλλες δυτικές χώρες: ο Φεντίν, ο Τίχονοφ, ο Οστρόφσκι, ο Πολεβόι, ο Φαντέγεφ κ.ά.

Προφανώς, αυτό συμβαίνει επειδή την πρόσληψη της ρωσικής λογοτεχνικής παραγωγής κατά το μεγαλύτερο ποσοστό της και καθ' όλη τη σοβιετική περίοδο τη διαχειρίζεται η Αριστερά, που με τη σειρά της, μέχρι τουλάχιστον τη διάσπασή της το 1968, εκπροσωπούνταν κυρίως από σοβιετόφιλους κομμουνιστές. Οι περισσότεροι γνωρίζουν ότι ένα μεγάλο μέρος της ρωσικής λογοτεχνικής ιστορίας κατά τη σοβιετική περίοδο έχει να κάνει με τη λογοκρισία που ασκούνταν μέσα από συγκεκριμένους μηχανισμούς και μεθοδεύσεις της κρατικής εξουσίας. Μαζί με τα ρωσικά-σοβιετικά έργα, η Αριστερά θα εισαγάγει λοιπόν τη σοβιετική λογοτεχνική θεωρία, τη ματιά, αλλά και τις προκαταλήψεις της επίσημης σοβιετικής γραμμής στα λογοτεχνικά πράγματα. Οι πιστοί στο μοσχοβίτικο κέντρο κομμουνιστές θα υιοθετήσουν με ευλάβεια κάθε αλλαγή, κάθε κριτική, κάθε έπαινο που αναφέρεται σε συγκεκριμένους λογοτέχνες, ενώ θα μεταφέρουν τις εκάστοτε σοβιετικές απόψεις περί λογοτεχνίας, τόσο στη διαχείριση των εισακτέων Ρώσων, όσο και στη διαχείριση των ελληνικών λογοτεχνικών πραγμάτων. Συνεπώς, και ύστερα από ακριβή παρακολούθηση των εξελίξεων στην ΕΣΣΔ, θα εισαχθούν στην Ελλάδα απόψεις και μηχανισμοί που μπορούν να περιγραφούν ως αντιγραφή-εισαγωγή της εκεί λογοτεχνικής λογοκρισίας.

Ερευνώντας τα αρχεία του ελληνικού Κομμουνιστικού Κόμματος στην Αθήνα –όσα είναι προσβάσιμα μέσω της δουλειάς που έχει γίνει από τα Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (τα ΑΣΚΙ)–, τείνει κανείς στο συμπέρασμα ότι η Αχμάτοβα, ο Μαντελστάμ, η Τσβετάγεβα, αν ενδεχομένως ήταν άγνωστοι σε μεταφραστές, εκδότες και άλλους της αστικής διανόησης, αντιθέτως ήταν γνωστοί και λογοκρίθηκαν στην Ελλάδα, όπως λογοκρίθηκαν και στην πατρίδα τους, από την αριστερή διανόηση.

Ως χαρακτηριστικά παραδείγματα για την εισαγωγή της σοβιετικής λογοκρισίας στην Ελλάδα μπορούν να αναφερθούν η πρόσληψη του έργου της

Αχμάτοβα, η λεγόμενη «Υπόθεση Παστερνάκ», καθώς και ένα επεισόδιο που συντάραξε τους συντάκτες του περιοδικού *Επιθεώρηση Τέχνης*, λίγο πριν από τη διάσπαση του ελληνικού Κομμουνιστικού Κόμματος σε αναθεωρητές και μη, και που έχει να κάνει με τη μετάφραση ενός διηγήματος του Ντανιίλ Γκράνιν στα ελληνικά. Το τελευταίο αποτέλεσε και το θέμα σχετικής μονογραφίας.[348]

■ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ ΠΡΩΤΟ (1946-1952)

Το 1946 δημοσιεύεται η απόφαση της Κεντρικής Επιτροπής του Κομμουνιστικού Κόμματος της ΕΣΣΔ σχετικά με τα περιοδικά *Ζβεζντά* και *Λένινγκραντ*, μετά τη γνωστή επίθεση-καταγγελία του Αντρέι Ζντάνοφ, η οποία έπληττε κυρίως τους λογοτέχνες Άννα Αχμάτοβα και Μιχαήλ Ζόστσενκο. Μέχρι την εποχή εκείνη και από τη δεκαετία του '30 κιόλας, το έργο της Αχμάτοβα δεν είναι εντελώς άγνωστο στα ελληνικά. Στα περιοδικά και στις εφημερίδες του παράνομου στην Ελλάδα ακόμα Κομμουνιστικού Κόμματος υπάρχουν δημοσιεύσεις για την Άννα Αχμάτοβα. Με τη δημοσίευση όμως της ντε φάκτο «απαγόρευσης» του έργου της Ρωσίδας ποιήτριας, το κλίμα ανατρέπεται άρδην και η σοβιετική λογοκριτική στάση απέναντί της υιοθετείται με αξιοπρόσεκτο αυτοματισμό. Μετά τη σοβιετική καταδίκη της το 1946, μάταια θα ψάξει κανείς για εκδόσεις ή μεταφράσεις του έργου της Αχμάτοβα στην Ελλάδα μέχρι το 1973, οπότε και μεταφράζεται το *Ρέκβιεμ* από τον Άρη Αλεξάνδρου.[349] Η λογοκρισία που ασκήθηκε στην ΕΣΣΔ από τον Ζντάνοφ και τον κομματικό μηχανισμό έχει μεταφερθεί αυτούσια στην Ελλάδα. Η θεωρητική βάση για τους κριτικούς της λογοτεχνίας και για όσους θα μπορούσαν να αμφιβάλουν για τη σωστή πορεία των λογοτεχνικών πραγμάτων υπάρχει επίσης: Η απόφαση του Ζντάνοφ και το αιτιολογικό της μεταφράστηκαν άμεσα, το 1946, και δημοσιεύτηκε από το *Ριζοσπάστη* με τον τίτλο «Για την τέχνη».[350] Το 1952, το εκδοτικό των εξόριστων Ελλήνων κομμουνιστών στο Βουκουρέστι, ύστερα από απόφαση της αρμόδιας για τα πολιτιστικά θέματα του κόμματος «Επιτροπής Διαφώτισης», εκδίδει το *Για τη λογοτεχνία, για τη φιλοσοφία και για τη μουσική* του Αντρέι Ζντάνοφ, και τις *Αποφάσεις της ΚΕ του ΚΚ(μπ) της ΕΣΣΔ* (ένα βιβλιαράκι «με κείμενα χρονολογημένα μεταξύ 1934 και 1948, όπου η κομματικότητα της λογοτεχνίας και ο διαπαιδαγωγικός της ρόλος αποτελούν τις λέξεις-κλειδιά»).[351]

---

348. Ιωαννίδου, Α. (2008). *Η λογοτεχνική κριτική στο εδώλιο.* Αθήνα: Καστανιώτης.

349. Βλ. Αλεξάνδρου, Ά. (1984). *Διάλεξα* (Συγκέντρωση υλικού – Βιογραφικά σημειώματα – Σχόλια: Καίτη Δρόσου). Αθήνα: Τυπογραφείο «Κείμενα».

350. Βλ. σχετικά, Ιωαννίδου, Α. «Αντρέι Αλεξάντροβιτς Ζντάνοφ: Μία σημαντική προσωπικότητα της ελληνικής λογοτεχνικής ιστορίας». *Athens Review of Books,* Μάιος 2015, σσ. 49-51.

351. Βλ. Ματθαίου, Ά. – Πολέμη, Π. (2003). *Η εκδοτική περιπέτεια των ελλήνων κομμουνιστών. Από το βουνό στην υπερορία (1947-1968).* Αθήνα: Βιβλιόραμα-ΑΣΚΙ, σ. 79.

Το 1946 καταγράφεται και το εξής: Ο Βαγγέλης Παπανίκος, στέλεχος του ΚΚΕ, νεαρός και ιδεολόγος, καλείται να δώσει μία διάλεξη στη Σχολή Γλινού, την κομματική σχολή, με θέμα την Αχμάτοβα:

«Εκεί θα έπρεπε να αποδείξω ότι η Αχμάτοβα ως ποιήτρια και συγγραφέας είχε παρεκκλίνει από την επίσημη γραμμή του ΚΚΣΕ ως ιδεαλίστρια και ότι οι θέσεις της λίγο πολύ ήταν αστικές. Όσα όμως βοηθήματα διάβασα για να κάνω τη διάλεξη δεν με πείθανε, δεν τα βρήκα πειστικά. Πήρα λοιπόν το μέρος της Αχμάτοβα», καταγράφει στις αναμνήσεις του στο βιβλίο με θέμα τον τότε ΓΓ του ΚΚΕ Νίκο Ζαχαριάδη. «Ο Ζαχαριάδης ήξερε ότι εγώ θα ήμουν εισηγητής, γι' αυτό εκείνη τη μέρα ήρθε στη σχολή. Όταν τέλειωσα, μια παγωμάρα είχε πέσει στην αίθουσα. Φαίνεται ότι ο τρόπος που μίλησα και πήρα το μέρος της Αχμάτοβα δεν άρεσε στους συντρόφους μου, και ιδιαίτερα στον Ζαχαριάδη. [...] Ανέβηκε στο βήμα και άρχισε να βάλλει εναντίον μου – πως η έκθεσή μου ήταν απαράδεκτη κι αντικομματική. Μετά με πήρε στην άκρη για να μου τα ψάλει.

»"Η έκθεσή σου", μου είπε, «ήταν απαράδεκτη. Τη στιγμή που ένα ΚΚΣΕ χαρακτηρίζει την Αχμάτοβα ως ιδεαλίστρια με ατράνταχτα στοιχεία, έρχεσαι εσύ, το τίποτε, να τους διαψεύσεις! Ε! Πάει πολύ. Άλλη φορά να προσέχεις"».[352]

■ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ (1957-1958)

Η επόμενη μεγάλη θύελλα στα σοβιετικά λογοτεχνικά πράγματα είναι η λεγόμενη «Υπόθεση Παστερνάκ», που έφθασε στην Ελλάδα το φθινόπωρο του 1958. Αφορμή για τη γνωστοποίηση της υπόθεσης ήταν η άρνηση του Ρώσου λογοτέχνη να παραλάβει το Βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας στη Σουηδία και η δημόσια παραδοχή της ενοχής του για το ατόπημά του να παραδώσει το χειρόγραφο του μυθιστορήματός του *Δόκτωρ Ζιβάγκο* απευθείας στους Ιταλούς εκδότες.[353] Ο ελληνικός Τύπος «βούιξε» από το σκάνδαλο αυτό. Οι αριστεροί διανοούμενοι, όμως, ευθυγραμμίστηκαν πλήρως με την καταδίκη του Παστερνάκ, σε αντίθεση με τους περισσότερους συναδέλφους τους σε άλλες χώρες. Ο Μάρκος Αυγέρης μάλιστα, υποστήριξε πως ακόμα και αυτή η ίδια απονομή του Νόμπελ στον Παστερνάκ, που μέχρι τότε μόνο ο «αστός φυγάς» Ιβάν Μπούνιν είχε λάβει, αποδείκνυε την προσπάθεια της Δύσης να δυσφημήσει την ΕΣΣΔ, παρουσιάζοντάς την ως «μουντή και ταραγμένη»:

---

352. Παπανίκος, Β. (1999). *Ο Νίκος Ζαχαριάδης στο Νταχάου. Μαρτυρία μιας εποχής,* επιμ.: Παντελής Κυπριανός – Παναγής Παναγιωτόπουλος. Αθήνα: Φιλίστωρ, σελ. 73.

353. Λεπτομέρειες της υπόθεσης θα βρει κανείς στο συναρπαστικό βιβλίο του γιου του Ιταλού εκδότη του Παστερνάκ, Κάρλο Φελτρινέλι (βλ. Φελτρινέλι, Κ. [2001]. *Senior Service,* μτφρ.: Δημήτρης Δελνολάνης. Αθήνα: Καστανιώτης).

«Είναι φυσικό, οι ιδέες αυτές κι αυτά τα αισθήματα που αναπτύσσονται μέσα στο έργο του Παστερνάκ, να τον θέτουν σ' αντιδικία με τον κοινωνικό του περίγυρο. Μία νέα ομόγνωμη κοινωνία, με κοινές πίστεις κι επιδιώξεις και μεγάλη εσωτερική ενότητα, είναι φυσικό ν' αποδιώχνει ό,τι της είναι ξένο κι ασυνταίριαστο».[354]

Σύσσωμη η ελληνική Αριστερά θεώρησε το μυθιστόρημα *Δόκτωρ Ζιβάγκο* απορριπτέο. Αρκούσε γι' αυτό η επίθεση που είχε υποστεί το βιβλίο από τις επίσημες αρχές της ΕΣΣΔ και κυρίως από την Ένωση Σοβιετικών Συγγραφέων μετά την ανακοίνωση της απόφασης να απονεμηθεί στον συγγραφέα του το Βραβείο Νόμπελ Λογοτεχνίας.

■ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ ΤΡΙΤΟ (1959)

Το 1954 ιδρύθηκε στην Ελλάδα το περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης*, που θα κυκλοφορεί ως το 1967, ως τη Δικτατορία δηλαδή. Η συντακτική του επιτροπή αποτελούνταν από νεαρούς διανοούμενους της Αριστεράς. Το 1958, όταν ξέσπασε η «Υπόθεση Παστερνάκ» στην Ευρώπη, το περιοδικό περνάει μεγάλη κρίση επειδή οι συντάκτες του προτείνουν προς έκδοση ένα κείμενο που να επικρίνει τόσο την ποιότητα του *Δόκτορος Ζιβάγκο*, όσο όμως και την απόφαση των οκτακοσίων μελών της Ένωσης Συγγραφέων να συνυπογράψουν καταδικαστικό κείμενο κατά του Παστερνάκ. Η κρίση, που αφορά βέβαια το δεύτερο σημείο της πρότασης των νεαρών διανοουμένων, ξεπερνιέται προσωρινά. Θα ξαναφουντώσει το 1959, όταν η ίδια ομάδα αποφασίζει να δημοσιεύσει το διήγημα του Ντανιίλ Γκράνιν «Η Σιωπή».

«Η Σιωπή» είναι ένα διήγημα τυπικό για τον Γκράνιν της εποχής εκείνης: Ασχολείται με τους δισταγμούς ενός μεγαλοστελέχους μιας βιομηχανικής μονάδας στην ΕΣΣΔ να προωθήσει τις δίκαιες ενστάσεις ενός νεαρού μηχανικού σχετικά με τη διαχείριση της παραγωγής στο εργοστάσιο από έναν ακαδημαϊκό, ανώτερο από τον ίδιο στην ιεραρχία. Ο ήρωας του διηγήματος αναβάλλει συνεχώς την υποστήριξη των απόψεων του υφισταμένου του, με τη δικαιολογία ότι, όταν θα γίνει διευθυντής, θα μπορέσει να τον υποστηρίξει. Αυτό βέβαια δεν γίνεται ποτέ, παρόλο που ο ήρωας προάγεται στη θέση του διευθυντή. Αντιθέτως, όταν του ζητάνε να μεταθέσει δυσμενώς τον νεαρό, αυτός το κάνει. Αποκαλυπτικό για την κριτική που ασκεί ο Γκράνιν είναι, πιστεύω, το ακόλουθο απόσπασμα:

---

354. Αυγέρης, Μ. «Οι ιδέες του Παστερνάκ στο μυθιστόρημά του *Ο Δρ. Ζιβάγκο*», *Η Αυγή*, 9/11/1958. Αναδημοσίευση στο Αυγέρης, Μ. (1959). *Κριτικά. Αισθητικά. Ιδεολογικά.* Βουκουρέστι: Πολιτικές και Λογοτεχνικές Εκδόσεις (ΠΛΕ), σ. 224. (Ο Αυγέρης εδώ είτε δεν γνώριζε, είτε αποσιωπούσε το ότι κανείς στην ΕΣΣΔ δεν είχε μπορέσει να αποκτήσει ίδια άποψη για το βιβλίο, μια και είχε απαγορευτεί η κυκλοφορία του.)

«Έμαθε να τα υπομένει όλα και να σωπαίνει. Στο όνομα της ημέρας που θα μπορούσε να κάνει ό,τι ήθελε αυτός. Είχε υποσχεθεί στον εαυτό του να τα υπομένει όλα. Συμφωνούσε με τους αγράμματους και τους ηλίθιους. Ψήφιζε υπέρ όταν η συνείδησή του του υπαγόρευε να ψηφίζει κατά. Έλεγε λόγια που δεν τα πίστευε. Παίνευε αυτόν που έπρεπε να βρίσει. Όταν τα πράγματα γινόντουσαν ολωσδιόλου ανυπόφορα, σώπαινε. Η σιωπή είναι η πιο βολική μορφή της ψευτιάς».

Το διήγημα ενόχλησε πολύ την ελληνική κομματική ιεραρχία. Δεν μας είναι γνωστή η ακριβής διατύπωση των κατηγοριών, γιατί η υπόθεση ήταν προφανώς εσωκομματικό θέμα και κρατήθηκε μυστική και από τις δύο πλευρές. Μόνο τελευταία δημοσιεύτηκαν κάποια ντοκουμέντα που φωτίζουν κάπως την υπόθεση. Παραθέτω αυτούσια τα λόγια ενός απ' τους συντάκτες του περιοδικού, του Κώστα Κουλουφάκου, σε αναφορά του για το επεισόδιο, το 1964:

«Μόλις βγήκε το περιοδικό, κυκλοφόρησε ευρύτατα η φήμη πως εμείς που το βγάλαμε ήμασταν χαφιέδες. Πολύ σύντομα ακολούθησε ο ψίθυρος πως ήμασταν τροτσκιστές. Αργότερα, πως έχουμε περιπέσει σε ιδεολογική σύγχυση, πως υπομονεύαμε την ιδεολογική καθαρότητα της Αριστεράς, πως αρνιόμαστε την Αντίσταση, πως ήμασταν ρεβιζιονιστές και, τέλος, πως η δημοσίευση του διηγήματος του Γκράνιν "ήταν ένα βέλος κατευθείαν στην καρδιά της ηγεσίας της ΕΔΑ" (!)».[355]

Ύστερα από το παραπάνω ατόπημα και από πόλεμο νεύρων που διήρκεσε δυόμισι περίπου χρόνια, τα μέλη της συντακτικής επιτροπής του περιοδικού υπέβαλαν την παραίτησή τους. Σημειωτέον ότι τους είχε γίνει και κομματική δίκη έναν χρόνο μετά τη δημοσίευση του διηγήματος. Ευτυχώς, οι παραιτήσεις δεν έγιναν δεκτές, αλλά, απ' ό,τι φαίνεται, το περιοδικό δεν ήταν πια αυτό που ήταν.

Είναι φανερό ότι και στις τρεις περιπτώσεις έχουμε να κάνουμε με λογοκρισία ιδεολογική, κομματική, άμεση και χωρίς ιδιαίτερα σοβαρές συνέπειες. Τα τρία παραδείγματα που ανέφερα μπορεί να είναι ενδεικτικά, δεν καλύπτουν όμως όλα τα χαρακτηριστικά της λογοτεχνικής λογοκρισίας στο συγκεκριμένο πλαίσιο της αριστερής διανόησης. Οι πλευρές του φαινομένου αυτού, που σιγά σιγά αποκαλύπτονται, είναι πολλές και διαφορετικές. Σε αντίθεση με τα παραδείγματα που παρέθεσα, η λογοκρισία στο πλαίσιο του Κόμματος συνήθως είναι προληπτική. Μέσα από συζητήσεις των μελών των αρμόδιων οργάνων πολιτισμού παρεμποδίζεται η δημοσίευση ανεπιθύμητων

---

355. Ηλιού, Φ. (2000). «Ένα υπόμνημα του Κώστα Κουλουφάκου για την *Επιθεώρηση Τέχνης*. Κομματική διανόηση και κομμουνιστική ανανέωση – Η *Επιθεώρηση Τέχνης* και η παρουσία της Αριστεράς στον πνευματικό χώρο». *Αρχειοτάξιο,* Νο. 2, Ιούνιος 2000, ΑΣΚΙ: Θεμέλιο, σ. 68.

έργων. Ανεπιθύμητα έργα θεωρούνται όλα όσα παρεκκλίνουν από την εκάστοτε επίσημη σοβιετική κριτική. Ας δούμε, όμως, τις βασικές παραμέτρους της λογοκριτικής αυτής τακτικής:

1. Είναι πολύ χαρακτηριστική η άμεση υιοθέτηση όλων των νέων ρευμάτων της Μόσχας, με μετάφραση μάλιστα –στο περιοδικό Νέος Κόσμος, για παράδειγμα– ακόμα και των προγραμματικών άρθρων και λόγων Σοβιετικών συγγραφέων. Οι «εποχές» εναλλάσσονται με ακρίβεια: Ήδη η απόρριψη της Ρωσικής Ένωσης Προλετάριων Συγγραφέων (Rossijskaja Associacija Proletarskich Pisatelej [RAPP]) και του Άουερμπαχ γίνεται γνωστή σε μετάφραση στην Ελλάδα το 1933, και το 1934 έχουμε παρουσία Ελλήνων συγγραφέων και πλήρη απολογισμό του Α΄ Πανενωσιακού Συνεδρίου Σοβιετικών Συγγραφέων. Η γνώση και η συζήτηση περί «σοσιαλιστικού ρεαλισμού» στη λογοτεχνία δίνει και παίρνει. Αργότερα, όπως αναφέρθηκε, υιοθετούνται οι κατηγορίες του «φορμαλισμού», του «κοσμοπολιτισμού» κτλ. Δεν λείπει η «πατριωτική» στροφή σε πλήρη εναρμονισμό με την έξαρση του πατριωτισμού επί Στάλιν από τα μέσα της δεκαετίας του ’40, ενώ με το «λιώσιμο των πάγων» μετά το 20ό Συνέδριο έχουμε μία κάποια φιλελευθεροποίηση (καταγγελία της προσωπολατρίας στη λογοτεχνία, ακόμα και αποσύρσεις βιβλίων!) που θα ανατραπεί το 1958 με την «Υπόθεση Παστερνάκ» κ.ο.κ.
2. Έκπληξη προκαλεί η μίμηση στην κριτική έκφραση και τη συνακόλουθη απόρριψη ή αποδοχή λογοτεχνικών κειμένων: Ενδιαφέρον παρουσιάζει η τυπολογία των αναφορών και των προγραμματικών κειμένων των παραγόντων της λογοτεχνίας. Η ομοιότητα με τη σοβιετική «αυτολογοκριτική» τακτική ακόμα και στους λόγους που εκφωνούνται από μέλη της Ένωσης Συγγραφέων είναι εκπληκτική: Αρχίζουν με τα επιτεύγματα της λογοτεχνικής παραγωγής, συνεχίζουν με την καταδίκη των «κακών», κλείνουν με αυτοκριτική και υποσχέσεις-στόχους για το μέλλον.
3. Συχνά, όταν απορρίπτεται ένα ελληνικό έργο, οι κριτές παραπέμπουν στη σοβιετική λογοτεχνική θεωρία: Όταν για παράδειγμα απορρίπτεται μία ποιητική συλλογή για παιδιά το 1955, ο υπεύθυνος εκδόσεων της Επιτροπής Διαφώτισης παραπέμπει τον ποιητή (Δήμο Ρεντή) στις αρχές για την παιδική ποίηση, που συνιστά ο Μπόρις Πολεβόι στο λόγο του στο Β΄ Συνέδριο των Σοβιετικών Συγγραφέων.

Ο προβληματισμός που προκύπτει από την ανασκόπηση αυτού του φαινομένου, ωστόσο, είναι πιο πολύπλοκος. Συγκεκριμένα:

1. Η λογοκρισία που ασκεί η ελληνική Αριστερά στις μεταφράσεις μη αποδεκτών ρωσικών λογοτεχνικών έργων δεν απορρέει από το επίσημο κράτος, αλλά από έναν συγκεκριμένο κομματικό μηχανισμό που για πολλά χρόνια δρα παράνομα.
2. Προέρχεται από διανοούμενους που στη μεγάλη τους πλειονότητα είναι οι ίδιοι φιμωμένοι και λογοκριμένοι από το αστικό κράτος. Η σοβιετική λογοτεχνία είναι για πολλούς προοδευτικούς/αριστερούς Έλληνες, καταρχάς, καλλιτεχνική έκφανση του θριαμβευτικού προλεταριάτου, κατά δεύτερον, και ειδικά μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, του νικηφόρου σοβιετικού λαού και, τέλος, αντίσταση κατά της αστικής καλλιτεχνικής έκφρασης.
3. Το παραπάνω είναι μοιραίο για την αυτολογοκρισία, μια και, τελικά, όποιος δεν υιοθετεί την κομματική γραμμή κατατάσσεται αυτομάτως στους προδότες, τους κρυπτοδεξιούς, φασίστες κτλ.

Χαρακτηριστικό της λατρείας πάντως που έτρεφαν για την ΕΣΣΔ πολλοί Έλληνες λογοτέχνες είναι ένα απόσπασμα από τις ταξιδιωτικές εντυπώσεις της Διδώς Σωτηρίου, το 1966:

«Οι Σοβιετικοί συγγραφείς, όπως κάθε πολίτης, είναι λεύτεροι να μιλούν και να εκφράζονται όπως νιώθουν. Κανείς δεν φοβάται να πει τα πράγματα με τ' όνομά τους, τα λάθη με την έκτασή τους, τα επιτεύγματα με τις σωστές ιστορικές διαστάσεις τους. [...] Δεν ξέρω αν σε πολλές χώρες είναι τόσο ευτυχισμένοι οι συγγραφείς, όσο στη Σοβιετική Ένωση».[356]

Σημειώνεται ότι την ίδια χρονιά στην ΕΣΣΔ διεξαγόταν η πολύκροτη δίκη των συγγραφέων Αντρέι Σινιάφσκι και Γιούλι Ντανιέλ...

---

356. Σωτηρίου, Δ. «Με τους Σοβιετικούς συγγραφείς». Στο Σωτηρίου, Δ. κ.ά. (1968). *Τι είδαμε στη Σοβιετική Ένωση. Αναμνήσεις, Εντυπώσεις (1921-1966).* Βουκουρέστι: Πολιτικές και Λογοτεχνικές Εκδόσεις (ΠΛΕ), σ. 248.

[V]
ΛΟΓΟΚΡΙΤΙΚΟ ΚΡΑΤΟΣ

Εισαγωγικό σημείωμα

Το πέμπτο κεφάλαιο του βιβλίου ασχολείται με τον κατεξοχήν θεσμό λογοκρισίας, το κράτος. Θα μπορούσε κανείς *stricto sensu*, ερμηνεύοντας τα λογοκριτικά περιστατικά, να υποστηρίξει ότι λογοκρισία υπάρχει μόνο από τη δημόσια εξουσία ή στο όνομα αυτής, καθώς άλλοι περιορισμοί της ελευθερίας του λόγου και της τέχνης εμπίπτουν σε διαφορετικά αναλυτικά πεδία. Δεν συμμεριζόμαστε αυτή τη φορμαλιστική προσέγγιση που θεωρεί το κράτος ως τον μόνο λογοκριτή, διότι, σε κάθε περίπτωση, το εξουσιαστικό φαινόμενο στις κοινωνίες μας δεν εγκιβωτίζεται αποκλειστικά σε δημόσιες κρατικές δομές, αλλά διαχέεται.

Τα κείμενα εδώ, ωστόσο, ασχολούνται με τον σκληρό πυρήνα του ελέγχου, τους θεσμούς της δημόσιας εξουσίας ως και το βαθύ κράτος. Ο Γιάννης Γκλαβίνας μάς εισάγει στο ιστορικό πεδίο με μία αναδρομή στην κατεξοχήν πιο πανηγυρική λογοκριτική φόρμα, την προληπτική, που θεσμοποιήθηκε στη χώρα από τις αρχές του 20ού αιώνα ως τη Δικτατορία των Συνταγματαρχών, παρακολουθώντας το εξαιρετικά πλούσιο αρχείο της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών. Στο κείμενό του διακρίνει, αφενός, τις τομές και τις συνέχειες μεταξύ δικτατοριών και «καχεκτικών» δημοκρατικών παρενθέσεων εντός του 20ού αιώνα, και αφετέρου, την κληρονομιά που αυτές οι πρακτικές άφησαν στη Μεταπολίτευση. Ακολουθούν δύο συμβολές που αφορούν μηχανισμούς ελέγχου του λόγου, που εξαιτίας της βαθιάς θεσμικής τους εδραίωσης δεν λογίζονται δημοσίως καν ως λογοκρισία: τα σχολικά βιβλία και τη μουσική εκπαίδευση.

Ο Χάρης Αθανασιάδης στη δική του συμβολή τεκμηριώνει μία μορφή λογοκρισίας η οποία δεν εκλαμβάνεται καν ως τέτοια, αλλά ως αυτονόητο δικαίωμα του κράτους να ορίσει το περιεχόμενο της σχολικής γνώσης. Συζητά την *προληπτική* λογοκρισία, η οποία στην περίπτωση των σχολικών εγχειριδίων γίνεται κοινωνικά αποδεκτή, επειδή παγιώθηκε ιστορικά ως αυτονόητη και επειδή υποστηρίχτηκε παιδαγωγικά ενδυόμενη το σχήμα των αναλυτικών προγραμμάτων.

Με τη μουσική εκπαίδευση ασχολούνται η Μαρία Ζουμπούλη και ο Γιώργος Κοκκώνης. Η άρρητη αυτή λογοκρισία εδραιώνεται κατασκευάζοντας θεσμικά πρότυπα, προορισμένα να παράγουν εσαεί αυτολογοκρισία. Τεκμηριώνοντας το επιχείρημά τους σε μία ιστορική περιοδολόγηση από το 1880 ως σήμερα, οι συγγραφείς αποδεικνύουν ότι διαχρονικά η σχολική αντίληψη για τη μουσική στην Ελλάδα θεμελιώνεται πάνω σε μία σειρά από ρητές και άρρητες πρακτικές λογοκρισίας, οι οποίες ουσιαστικά αναπαράγουν στερεότυπα και μυθοποιήσεις εξαιρετικά περιοριστικές για τη μουσική ως τέχνη.

Ακολουθεί μία άλλη συμβολή σχετικά με έναν σύγχρονο μηχανισμό ελέγχου εκφοράς λόγου, που κι αυτός ποτέ δεν θα αναγνώριζε τη λογοκριτική του φύση. Κι όμως, όπως τεκμηριώνει με τη μελέτη του ο Γεράσιμος-Σοφοκλής Παπαδόπουλος, το Εθνικό Συμβούλιο Ραδιοτηλεόρασης, συνταγματικά κατοχυρωμένη ανεξάρτητη αρχή που συγκροτήθηκε για να βάλει κάποια τάξη στο ραδιοτηλεοπτικό τοπίο στην Ελλάδα, δύσκολα μπορεί να γλιτώσει το στίγμα του λογοκριτή. Συνεχείς πατερναλιστικές εκφράσεις των αποφάσεών του δείχνουν ότι το ΕΣΡ αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως θεματοφύλακα της αισθητικής μας, και επομένως ως έναν απολύτως νομιμοποιημένο πατερναλιστικό μηχανισμό προληπτικού ή κατασταλτικού ελέγχου του λόγου.

Από τον γλωσσικό πατερναλισμό του ΕΣΡ, ο Στρατής Μπουρνάζος περνάει στην άλλη όψη της λογοκρισίας: στον κρατικό αυταρχισμό και στις σχέσεις του βαθέως κράτους με την Άκρα Δεξιά. Αφορμή δύο λογοκριτικά περιστατικά του 2012: η δικαστική περιπέτεια του διαχειριστή της σελίδας κοινωνικής δικτύωσης «Γέρων Παστίτσιος» και τα θλιβερά επεισόδια στο θέατρο Χυτήριο, που οδήγησαν σε ματαίωση της παράστασης *Corpus Cristi*. Όπως διαφαίνεται μέσα από το κείμενο, είτε μέσα στο κράτος, είτε με τη συνδρομή ή, έστω, την ανοχή του, έχει σφυρηλατηθεί ένας κόσμος ο οποίος, λειτουργώντας ως θεματοφύλακας της θρησκείας, της αισθητικής, της ηθικής, του έθνους και των υπερσυντηρητικών αξιών, νιώθει ως κεκτημένο του δικαίωμα το να μπορεί ανά πάσα στιγμή να εμποδίζει με βίαιο τρόπο την ελεύθερη έκφραση.

Μέσα από την ιστορική παρακαταθήκη λογοκρισίας που τεκμηριώνει ο συγγραφέας του πρώτου κειμένου, αναδεικνύονται οι εκλεκτικές συγγένειες αυτού του παρελθόντος με τα δύσοσμα «σταγονίδια» αυταρχικής και βίαιης λογοκρισίας, που ακόμα κινητοποιούνται εντός ή στις παρυφές του κράτους, όπως αποδεικνύει ο συγγραφέας του τελευταίου κειμένου αυτού του κεφαλαίου.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΚΛΑΒΙΝΑΣ

Εφ' όπλου... «ψαλίδι»: Ο κρατικός μηχανισμός επιβολής λογοκρισίας και το πεδίο εφαρμογής του την περίοδο της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών (1967-1974) μέσα από το αρχείο της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών

Η λογοκρισία, ως επιβολή ελέγχου και περιορισμών στη δημόσια έκφραση ιδεών και αντιλήψεων, αποτελεί ισχυρό μέσο διατήρησης της εξουσίας και προάσπισης του ιδεολογικού, πολιτικού και κοινωνικού αξιακού συστήματος που η κρατική ή άλλες μορφές εξουσίας πρεσβεύουν. Η λογοκρισία, λοιπόν, κατασταλτική ή προληπτική ή με τη μορφή της αυτολογοκρισίας, αποτελούσε και αποτελεί συνοδοιπόρο της εξουσίας, ιδίως στην ολοκληρωτική και αυταρχική της μορφή.

Στην Ελλάδα, η λογοκρισία έκανε την εμφάνισή της ήδη από τα πρώτα βήματα του ανεξάρτητου κράτους, φτάνοντας στο απόγειό της την περίοδο της μεταξικής δικτατορίας, του Εμφυλίου και της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών. Η εικόνα που είχαμε μέχρι σήμερα για τις πολιτικές λογοκρισίας στην Ελλάδα διαμορφωνόταν, κυρίως, από την εμπειρία της Επταετίας και από μαρτυρίες όσων έπεσαν θύματα του «ψαλιδιού» των λογοκριτών. Έλειπε, όμως, η άλλη πλευρά της ιστορίας, αυτή της συγκρότησης του μηχανισμού της λογοκρισίας και του πλαισίου εντός του οποίου δρούσε ο λογοκριτής. Η άγνωστη αυτή πλευρά της κρατικής λογοκρισίας φωτίζεται από το αρχείο της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών, που φυλάσσεται στην Κεντρική Υπηρεσία των Γενικών Αρχείων του Κράτους, το οποίο χρησιμοποιήθηκε και για την παρούσα ανακοίνωση.[357]

Μέχρι τη δικτατορία του Μεταξά η λογοκρισία στη δημόσια έκφραση αντιλήψεων και ιδεών ήταν κυρίως κατασταλτική και εντασσόταν σε ένα

357. Το αρχείο είναι αταξινόμητο αλλά προσβάσιμο, κατόπιν συνεννόησης, μέσω μιας αναλυτικής καταγραφής του υλικού ανά κιβώτιο. Υλικό από το αρχείο χρησιμοποιήθηκε στο ντοκιμαντέρ του Βασίλη Δούβλη *Στοργή στο Λαό* (2013) , αλλά και στην ομώνυμη έκθεση των ΓΑΚ, που είναι προσβάσιμη στην ιστοσελίδα: http://www.gak.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=RESOURCE&cresrc=448&cnode=1

πλαίσιο νομικών διατάξεων έκτακτων περιστάσεων –όπως η συνταγματική πρόβλεψη του 1911 περί καταστάσεως πολιορκίας– ή προάσπισης του κοινωνικού καθεστώτος, που θεσμοθετούσαν την αναστολή συλλογικών και ατομικών ελευθεριών στο όνομα της εθνικής ασφάλειας ή της καθεστηκυίας αστικής τάξης.[358] Το καθεστώς της 4ης Αυγούστου εισήγαγε και συστηματοποίησε την έννοια της προληπτικής λογοκρισίας, με βασικό μηχανισμό εφαρμογής της το νεοσυσταθέν, το 1936, Υφυπουργείο Τύπου και Τουρισμού.[359] Το υφυπουργείο, σύμφωνα με τον ιδρυτικό του νόμο, αναλάμβανε τη διαφώτιση της κοινής γνώμης και τον έλεγχο όλων των εκδηλώσεων, «ίνα αύται ευρίσκωνται εντός του πλαισίου των εθνικών παραδόσεων και ιδεωδών».[360] Μετά τη σύσταση του υφυπουργείου ως μηχανισμού προπαγάνδας και διαφώτισης,[361] η δικτατορία του Μεταξά αλλά και οι κατοχικές κυβερνήσεις συγκρότησαν ένα νομικό πλαίσιο προληπτικής λογοκρισίας στον Τύπο, στις εκδόσεις, στον κινηματογράφο, στο τραγούδι και στο θέατρο.

Ο Τύπος τέθηκε υπό τον πλήρη έλεγχο του καθεστώτος, αφού με υπουργική απόφαση που εκδόθηκε μία μέρα μετά την επιβολή της Δικτατορίας απαγορεύονταν οι δημοσιεύσεις για την ύπαρξη προληπτικής λογοκρισίας, για την ακρίβεια του βίου, οι αρνητικές κριτικές στο κυβερνητικό έργο κ.ά. Τον έλεγχο και τη χειραγώγηση του Τύπου ανέλαβε η Διεύθυνση Εσωτερικού Τύπου του Υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού.

Με τους αναγκαστικούς νόμους 445/1937 και 955/1937, το νομοθετικό διάταγμα 1.108/1942 και το νόμο 485/1943 τέθηκε το πλαίσιο άσκησης προληπτικής λογοκρισίας στον κινηματογράφο. Βάσει των παραπάνω διατάξεων, οι εταιρείες κινηματογραφικών ταινιών έπρεπε να υποβάλλουν στη Διεύθυνση Λαϊκής Διαφωτίσεως αιτήσεις χορήγησης άδειας προβολής με συνημμένα τα σενάρια. Οι αιτήσεις διαβιβάζονταν στην Επιτροπή Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών, που αποτελούνταν από ανώτερους υπαλλήλους του Υφυπουργείου Τύπου, αξιωματικούς της Χωροφυλακής και της Αστυνομίας Πόλεων και έναν εκπρόσωπο της Πανελλήνιας Ένωσης Κινηματογράφων. Η

---

358. Για το νομικό οπλοστάσιο έκτακτων περιστάσεων, βλ. Αλιβιζάτος, Ν. (1995). *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση (1922-1974): όψεις της ελληνικής εμπειρίας*. Αθήνα: Θεμέλιο.

359. Το Υφυπουργείο Τύπου και Τουρισμού καταργήθηκε το 1951 και οι αρμοδιότητές του μεταφέρθηκαν στη Γενική Διεύθυνση Τύπου και Πληροφοριών της Προεδρίας της Κυβερνήσεως. Η Γενική Διεύθυνση μετονομάστηκε το 1970 σε Γενική Γραμματεία Τύπου και Πληροφοριών, υπαγόμενη απευθείας στον πρωθυπουργό, ενώ το 1974, εντάχτηκε στο Υπουργείο Προεδρίας Κυβερνήσεως.

360. Αναγκαστικός νόμος 45/1936 «περί συστάσεως Υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού», ΦΕΚ τεύχος Α΄/379/31/8/1936.

361. Για την προπαγάνδα του μεταξικού καθεστώτος, βλ. ενδεικτικά, Αγγελής, Β. (2006). Γιατί χαίρεται *ο κόσμος και χαμογελάει, πατέρα...: Μαθήματα εθνικής αγωγής και νεολαιίστικη προπαγάνδα στα χρόνια της μεταξικής δικτατορίας*. Αθήνα: Βιβλιόραμα, σσ. 37-80.

Επιτροπή, βάσει των αιτήσεων και των δοκιμαστικών προβολών, μπορούσε να απαγορεύσει την προβολή μιας ταινίας και να αφαιρέσει ορισμένες σκηνές ή διαλόγους, αν έκρινε ότι επιδρούσαν «επιβλαβώς» στη νεολαία, διατάρασσαν τη δημόσια τάξη, προπαγάνδιζαν ανατρεπτικές θεωρίες, δυσφημούσαν τη χώρα «από απόψεως εθνικιστικής και τουριστικής», υπονόμευαν «τας υγιείς κοινωνικάς παραδόσεις» των Ελλήνων, καθάπτονταν της χριστιανικής θρησκείας ή στερούνταν καλλιτεχνικής αξίας. Για τους ίδιους λόγους, η Επιτροπή μπορούσε να απαγορεύσει την εξαγωγή μιας ελληνικής ταινίας στο εξωτερικό, ενώ ήταν αρμόδια και για το χαρακτηρισμό μιας ταινίας ως κατάλληλης ή ακατάλληλης δι' ανηλίκους.

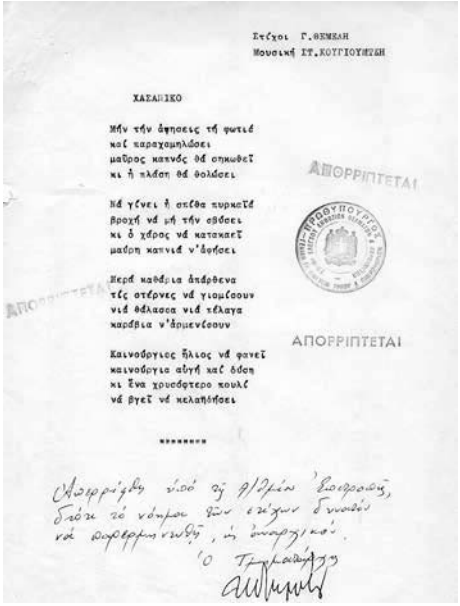
Το νομοθετικό διάταγμα 1.108/1942 και οι αναγκαστικοί νόμοι 446/1937 και 1.619/1939 καθόριζαν το πλαίσιο επιβολής λογοκρισίας στο θέατρο, το τραγούδι και το βιβλίο. Θιασάρχες, θεατρικοί συγγραφείς, συνθέτες, δισκογραφικές εταιρείες και εκδότες έπρεπε να υποβάλλουν αίτηση στη Διεύθυνση Λαϊκής Διαφωτίσεως του Υφυπουργείου Τύπου, με συνημμένα θεατρικά κείμενα, στίχους και παρτιτούρες τραγουδιών ή δοκίμια βιβλίων για τη χορήγηση σχετικής άδειας. Οι αρμόδιες επιτροπές ελέγχου, βάσει των αιτήσεων, της παρακολούθησης της γενικής πρόβας ενός θεατρικού έργου ή της ενώπιόν τους εκτέλεσης ενός τραγουδιού, μπορούσαν να απαγορεύσουν ή να τροποποιήσουν κείμενα και στίχους, για τους ίδιους λόγους που αναφέρθηκαν προηγουμένως. Οι επιτροπές ελέγχου θεατρικών έργων και μουσικών κομματιών αποτελούνταν, εκτός από υψηλόβαθμους δημόσιους υπάλληλους και αξιωματικούς της Χωροφυλακής, από τους προέδρους της Εταιρείας Θεατρικών Συγγραφέων, του Σωματείου των Ελλήνων Ηθοποιών, της Ενώσεως Διευθυντών Θεάτρων Αθηνών καθώς και δύο ατόμων «ειδικευμένων περί την δημοτικήν και λαϊκήν μουσικήν».

Το προαναφερθέν νομοθετικό πλαίσιο θα διέπει, με μικρές τροποποιήσεις, την επιβολή λογοκρισίας για όλη την περίοδο μέχρι την 21η Απριλίου 1967, αν και κάποιες διατάξεις ατόνησαν και δεν εφαρμόζονταν, όπως, για παράδειγμα, αυτές που αφορούσαν τον έλεγχο των θεατρικών κειμένων.[362] Στον Τύπο η προληπτική λογοκρισία καταργήθηκε με την Απελευθέρωση και το Σύνταγμα του 1952, αλλά η έκτακτη νομοθεσία του Εμφυλίου και της μετεμφυλιακής περιόδου καθιστούσε σχετική την έννοια της ελευθεροτυπίας.

Η δικτατορία της 21ης Απριλίου 1967 εκμεταλλεύτηκε το υφιστάμενο νομικό πλαίσιο έκτακτης ανάγκης και προληπτικής λογοκρισίας προσπαθώντας να ελέγξει όλες τις πλευρές της πνευματικής ζωής και καταπνίγοντας οτιδήποτε θα μπορούσε να εκληφθεί ως απειλή για το καθεστώς ή ερχόταν

---

362. Για το θεσμικό πλαίσιο της προληπτικής λογοκρισίας την περίοδο 1936-1974, βλ. Γκλαβίνας, Γ. «Το προληπτικό "ψαλίδι" του κράτους». *Εφημερίδα των Συντακτών,* 10/4/2016.



Στίχοι Γ.ΘΕΜΕΛΗ
Μουσική ΣΤ.ΚΟΥΓΙΟΥΜΤΖΗ

ΧΑΣΑΠΙΚΟ

Μήν τήν ἀψησεις τή φωτιά
καί παραχαμηλόσει
μαῦρος καπνός θά σηκωθεῖ
κι ἡ πλάση θά θολόσει

Νά γίνει ἡ σεῖθα πυρκαϊά
βροχή νά μή τήν σβόσει
κι ὁ χάρος νά κατακαεῖ
μαῦρη καπνιά ν'ἀφήσει

Περά καθάρια ἀπάρθενα
τές στέρνες νά γιομόσουν
νιά θάλασσα νιά πέλαγα
καρδιά ν'ἀρμενόσουν

Καινούργιος ἥλιος νά φανεῖ
καινούργια αὐγή καί ὁάση
κι ἕνα χρυσάφτερο πουλί
νά βγεῖ νά κελαηδήσει

****

ΑΠΟΡΡΙΠΤΕΤΑΙ

ΑΠΟΡΡΙΠΤΕΤΑΙ

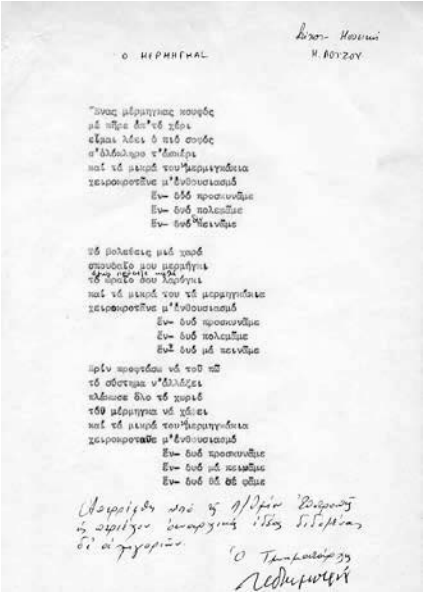
Απορρίπτεται υπό τῶν ἀρμόδιων ἀναφορικῶς, βάσει τό νόημα ὧν ἐπίσης δυνατόν νά παρερμηνευθῆ, ὡς ὑπαινικτικό.
Ὁ Γραμματεύς

Δεκέμβριος 1972 – απορριπτικό σημείωμα για το τραγούδι «Χασάπικο» (στίχοι: Γιώργου Θέμελη – μουσική: Σταύρου Κουγιουμτζή). Γενικά Αρχεία του Κράτους – Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών.

σε αντίθεση με τις ελληνοχριστιανικές αρχές της «Επαναστάσεως».

Η κήρυξη κατάστασης πολιορκίας και η αναστολή του άρθρου 14 του Συντάγματος οδήγησαν στην κατάργηση της ελευθερίας του Τύπου. Με διαταγή του ΓΕΣ απαγορεύτηκε η κυκλοφορία «κομμουνιστικών, φιλοκομμουνιστικών και επικινδύνων διά το ήθος της νεότητος» εντύπων και εφημερίδων. Όσα έντυπα παρέμειναν έπρεπε να λειτουργήσουν υπό αυστηρή προληπτική λογοκρισία.[363] Με απόφαση του δικτάτορα Παπαδόπουλου, στις 29 Απριλίου 1967, συγκροτήθηκε η Υπηρεσία Ελέγχου Τύπου στη Γενική Διεύθυνση Τύπου της Προεδρίας της Κυβερνήσεως, με σκοπό την πρόληψη δημοσιεύσεων που δυσφημούσαν την κυβέρνηση και απειλούσαν την ασφάλεια της χώρας. Επικεφαλής της υπηρεσίας ήταν ο συνταγματάρχης Βρυώνης. Η παραπάνω απόφαση έδινε και ένα πλαίσιο για το τι απαγορευόταν να δημοσιεύεται στις εφημερίδες. Απαγορευόταν, λοιπόν, να θίγονται τα μέλη της βασιλικής οικογένειας και της κυβέρνησης, οι ένοπλες δυνάμεις και η λειτουργία του κρατικού μηχανισμού. Απαγορεύονταν τα δημοσιεύματα που θα μπορούσαν να αναζωπυρώσουν τα πολιτικά πάθη, η αναδημοσίευση ανακοινώσεων αριστερών οργανώσεων και κάθε δημοσίευμα που κατά την κρίση της Υπηρεσίας Ελέγχου «παραβλάπτει το έργον της Κυβερνήσεως», αλλά και η χρήση της δημοτικής γλώσσας. Εκτός από τις απαγορεύσεις, οι εφημερίδες ήταν υποχρεωμένες να δημοσιεύουν ανακοινώσεις και δηλώσεις μελών της κυβέρνησης και θετικά σχόλια για το κυβερνητικό έργο. Το Νοέμβριο του 1969, με το νομοθετικό διάταγμα 346/1969 «Περί Τύπου», η προληπτική λογοκρισία στον Τύπο καταργήθηκε. Βέβαια, στο ίδιο διάταγμα

363. Για τη λογοκρισία στον Τύπο, βλ. Βλάχου, Ε. (1976). «Οι Συνταγματάρχες και ο Τύπος». Στο Γιαννόπουλος, Γ. – Clogg, R. (επιμ.), *Η Ελλάδα κάτω από στρατιωτικό ζυγό*. Αθήνα: Παπαζήσης, σσ. 113-135 και McDonald, R. (1983). *Pillar&Tinderbox: The Greek Press under Dictatorship*. New York: Scribner.



Δεκέμβριος 1972 – απορριπτικό σημείωμα για το τραγούδι «Ο μέρμηγκας» (στίχοι-μουσική: Μάνου Λοΐζου). Γενικά Αρχεία του Κράτους – Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών.

υπήρχε σειρά απαγορεύσεων δημοσιεύσεων, μεταθέτοντας, στην ουσία, το ρόλο του λογοκριτή σε εκδότες και αρχισυντάκτες.

Στον κινηματογράφο,[364] στο θέατρο και στο τραγούδι η Χούντα έθεσε εκ νέου σε ισχύ τις διατάξεις της μεταξικής και κατοχικής νομοθεσίας προληπτικού ελέγχου, τις οποίες εφάρμοσε με αυστηρότητα ερμηνεύοντάς τις κατά το δοκούν. Παράλληλα, με σχετική εγκύκλιο του Αυγούστου του 1967 επανελέγχθηκαν όλες οι ταινίες που παρήχθησαν πριν από την 21η Απριλίου, ενώ τροποποιήθηκε και το νομικό πλαίσιο επιβολής λογοκρισίας, ιδίως όσον αφορά τη συγκρότηση των επιτροπών. Στη Γενική Διεύθυνση Τύπου λειτουργούσαν οκτώ πενταμελείς επιτροπές ελέγχου κινηματογραφικών ταινιών, θεατρικών έργων και μουσικών κομματιών, που συγκροτούνταν ανάλογα με το θέμα της ελεγχόμενης ταινίας, του θεατρικού κειμένου κτλ. Οι επιτροπές, σε αντίθεση με το παρελθόν, αποτελούνταν σε μεγαλύτερο βαθμό όχι μόνο από ανώτερα στελέχη της δημόσιας διοίκησης και της αστυνομίας, αλλά και από σκηνοθέτες, μουσικοσυνθέτες, θεατρικούς συγγραφείς, καθηγητές πανεπιστημίου, νομικούς, λογοτέχνες, γυμνασιάρχες, δικηγόρους, δημοσιογράφους κ.ά. Όπως και στον Τύπο, μετά το 1969 η Δικτατορία χαλάρωσε την προληπτική λογοκρισία ως συνέπεια της φιλελευθεροποίησης του καθεστώτος και της αίσθησης που είχαν οι στρατιωτικοί ότι η εξουσία τους ήταν ισχυρή.

Η εφαρμογή του παραπάνω νομικού πλαισίου αποτυπώνει τη λειτουργία ενός κράτους-πανεπόπτη, που δρούσε πατερναλιστικά ορίζοντας για τον πολίτη επιτρεπόμενες ιδεολογίες, υγιείς κοινωνικές παραδόσεις, ακόμα και το αισθητικό του κριτήριο. Η κοινωνία αντιμετωπιζόταν ως ανώριμο παιδί που έπρεπε να προστατευτεί μέσω της προληπτικής λογοκρισίας από επιβλαβείς

364. Για τη λογοκρισία στον κινηματογράφο, βλ. Ανδρίτσος, Γ. «Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο: Προστάτες του έθνους και της νεότητος». *Εφημερίδα των Συντακτών,* 17/1/2016 και το ντοκιμαντέρ του Βασίλη Δούβλη *Στοργή στο Λαό.*

Νοέμβριος 1973 – διαγραφή σε σελίδα του σεναρίου «Θίασος» του Αγγελόπουλου. Γενικά Αρχεία του Κράτους – Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών.

εικόνες, παραστάσεις, στίχους και αναγνώσματα. Η πατερναλιστική αυτή πτυχή της κρατικής λογοκρισίας είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα όλης της περιόδου από το 1936 ως το 1974, αλλά κατά την Επταετία φτάνει στο απόγειό της και αποτυπώνεται εύγλωττα στο σύνθημα «Στοργή στο Λαό» που εμφανίζεται σε δημόσια έγγραφα της Δικτατορίας.

Ως στοργικός, λοιπόν, πατέρας η δικτατορία φρόντιζε να απαλλάξει τον ελληνικό λαό από κομμουνιστικά και αριστερά αναγνώσματα, ταινίες, τραγούδια κτλ., είτε απαγορεύοντάς τα είτε απαλείφοντας επιλήψιμα αποσπάσματα. Στο πλαίσιο αυτό απαγορεύτηκε η ταινία *Το θωρηκτό Ποτέμκιν*, έργα του Βάρναλη, του Ρίτσου,[365] του Κορδάτου, η εφημερίδα *Αυγή* και ξένα κινηματογραφικά επίκαιρα αναφερόμενα σε Ρώσους κοσμοναύτες. Θύμα της αντικομμουνιστικής υστερίας έπεσε και η ταινία *Η κόρη μου η σοσιαλίστρια*, αφού, για την Επιτροπή Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών, η ταινία έπρεπε να απαγορευτεί παρά τον κωμικό της χαρακτήρα, «λόγω της εμφανίσεως της Μαραθωνίου πορείας της οργανουμένης υπό της Αριστεράς και των υποκινούμενων στάσεων εις το εργοστάσιον». Απαγορευτέα ήταν και τα έργα αριστερών συγγραφέων, σκηνοθετών, ηθοποιών και συνθετών, έστω κι αν δεν είχαν καμία αναφορά σε κομμουνισμό και Αριστερά. Η Διεύθυνση Εθνικής Ασφάλειας, για παράδειγμα, το Σεπτέμβριο του 1968, επισήμανε στις υπηρεσίες λογοκρισίας δημοσίευμα *των Νέων* σχετικά με την έκδοση στα ελληνικά του *Οθέλλου* του Σαίξπηρ από τις εκδόσεις Ίκαρος με μεταφραστή τον «κομμουνιστή Ρώτα Βασίλειο του Παναγιώτου και της Μαρίας». Απαγορευμένα ήταν, επίσης, έργα όπου εμφανίζονταν η Μερκούρη και η Παππά ή ταινίες του Κακογιάννη.

Αγαπημένο θέμα των λογοκριτών ήταν η μουσική του Θεοδωράκη. Για

365. Για τη λογοκρισία στην ποίηση, βλ. Van Dyck, K. (2002). *Η Κασσάνδρα και οι λογοκριτές στην ελληνική ποίηση (1967-1990)*. Αθήνα: Άγρα.

τον Αρχηγό του Γενικού Επιτελείου Στρατού (ΓΕΣ), Οδυσσέα Αγγελή, έπρεπε να απαγορευτεί το σύνολο των τραγουδιών του Μίκη Θεοδωράκη, ακόμα και όσα δεν είχαν πολιτικό περιεχόμενο, αφού ακόμα και μέσω αυτών ο ακροατής «επικοινωνεί νοερώς με τον συνθέτην και την κοσμοθεωρίαν του». Από τις ταινίες, λοιπόν, *Μην είδατε τον Παναή* και *Τύφλα να 'χει ο Μάρλον Μπράντο* κόπηκαν σκηνές όπου τραγουδιούνται το «Κοίτα μη γίνεις σύννεφο» και η «Μυρτιά» του Θεοδωράκη.

Εκτός από τις άμεσες αναφορές στην κομμουνιστική ιδεολογία, για τις κρατικές αρχές υπήρχαν ταινίες, τραγούδια κ.ά. που χαρακτηρίζονταν ως αναρχικά, ανατρεπτικά, αντικοινωνικά ή αντεθνικά και έπρεπε να λογοκριθούν γιατί ασκούσαν κριτική στις δομές του κυρίαρχου αστικού κοινωνικού καθεστώτος, έκαναν αναφορές σε ατομικά και συλλογικά δικαιώματα και στη ζοφερή πολιτική κατάσταση της χώρας. Έτσι, από την ταινία *Σπάρτακος* του Κιούμπρικ κόπηκαν οι φράσεις «δέχομαι λίγη δημοκρατική διαφθορά μαζί με λίγη ελευθερία. Δεν δέχομαι όμως δικτατορία χωρίς καθόλου ελευθερία». Η ταινία *Χουαρέζ* του 1939, που αναφέρεται στη μεξικανική επανάσταση του 19ου αιώνα, απαγορεύτηκε το Σεπτέμβριο του 1967 διότι, σύμφωνα με τους λογοκριτές, «αι ιδέαι περί δημοκρατίας απαιτούν ανεπτυγμένον κοινόν ίνα μη παρεξηγηθούν υπό τας παρούσας συνθήκας». Αλλά και ο Τζέρι Λιούις ήταν ανατρεπτικός, αφού οι επιτροπές λογοκρισίας της Χούντας έκοψαν από την ταινία *Τζέρι Λιούις, παιδί για όλες τις δουλειές* τη φράση «περί απεργίας και δικτατορίας». Στο χώρο του τραγουδιού, αναρχικά ή ανατρεπτικά χαρακτηρίστηκαν από τη λογοκρισία το «Χασάπικο» του Κουγιουμτζή, ο «Μέρμηγκας» του Λοΐζου και το «Ζεϊμπέκικο» του Σαββόπουλου. Από τον *Θίασο* του Αγγελόπουλου διαγράφηκε απόσπασμα του σεναρίου με αναφορές σε ελευθερία και Γαλλική Επανάσταση, και από την ταινία *Οι θαλασσιές οι χάντρες* η φράση «έχουμε δημοκρατία και ο καθένας κάνει ό,τι θέλει».

Παράλληλα, η λογοκρισία, ασκώντας εξωτερική πολιτική, έκοβε οποιαδήποτε αιχμή εναντίον των ΗΠΑ, όπως τη φράση «οι Αμερικανοί είναι κατακτητές» σε μία ταινία του Ζορό ή τη φράση «δεν δουλεύω για Αμερικανούς ιμπεριαλιστές» από την ταινία *Ο κακός Αμερικάνος*. Παράλληλα, από τα κινηματογραφικά επίκαιρα απαλείφονταν θέματα με διαδηλώσεις εναντίον του Πολέμου στο Βιετνάμ. Οι επιτροπές λογοκρισίας έπρεπε, παράλληλα, να διαφυλάσσουν και τις καλές σχέσεις των συνταγματαρχών με το οικονομικό κατεστημένο απαλείφοντας ό,τι αναφερόταν με μελανά χρώματα σε εφοπλιστές ή εργοστασιάρχες. Από την ταινία *Κάποτε κλαίνε και οι δυνατοί* αφαιρούνται οι φράσεις «έχεις μπάρμπα τον Ωνάση, πες του να σε πάρει στα καράβια του, αλλιώς...» και όσες σχετίζονται με την πρόταση του εφοπλιστή να βουλιάξει ένα πλοίο για να εισπράξει τα ασφάλιστρα.

Για τις επιτροπές λογοκρισίας, ταινίες, τραγούδια κτλ. που παρουσίαζαν

εικόνες εξαθλίωσης της ελληνικής κοινωνίας ήταν κοινωνικώς επικίνδυνα, δυσφημούσαν τη χώρα, την έπλητταν τουριστικά και αναιρούσαν την προπαγάνδα της Δικτατορίας περί ανασυγκρότησης, ευημερίας και δημιουργίας ενός αδιάφθορου κρατικού μηχανισμού. Έτσι, οι ταινίες *Μαγική Πόλις* του Κούνδουρου και *Κλέφτης* του Βούλγαρη κρίθηκαν ακατάλληλες για εξαγωγή στο εξωτερικό, αφού παρουσίαζαν εικόνες μιζέριας και δυστυχίας, ενώ το 1972 η αρμόδια επιτροπή ενέκρινε το σενάριο *Ο Δρόμος* του Κατσουρίδη, με την προϋπόθεση αντικατάστασης των σκηνών «αι οποία παρουσιάζουν γενικήν αθλιότητα με άλλας σκηνάς αίτινες δεν θα προπαγανδίζουν οικονομικήν κατάστασιν μη γνώριμον σήμερον πλέον εν Ελλάδι». Από την ταινία *Ανοιχτή Επιστολή* αφαιρέθηκε η φράση «έχω έναν φίλο στο υπουργείο, θα δώσουμε μερικά κατοστάρικα να μας βρη δουλειά», ενώ από την ταινία *Μιας πεντάρας νιάτα* η φράση «τι να τα κάνης τα προσόντα, εδώ χρειάζονται μέσα, γνωριμίες».

Απαγορευμένες ήταν, επίσης, οι αναφορές στον βασιλιά, στον Καραμανλή και γενικά στην πολιτική κατάσταση της χώρας, καθώς και η σάτιρα εις βάρος των πρωτεργατών της «Επαναστάσεως». Οι επιθεωρήσεις, με την απουσία σταθερού σεναρίου και τους αυτοσχεδιασμούς των ηθοποιών, ήταν μόνιμος πονοκέφαλος για τις υπηρεσίες λογοκρισίας, αφού αναιρούνταν η έννοια της προληπτικής λογοκρισίας.[366] Για παράδειγμα, υπάλληλοι της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών, που παρακολούθησαν την επιθεώρηση *Βάλε κι εσύ ένα καπέλο, μπορείς* στο θέατρο Παρκ ανέφεραν διαλόγους και σχόλια που δεν ανταποκρίνονταν στο κείμενο το οποίο ελέγχθηκε από τις αρμόδιες επιτροπές, όπως η φράση «πόσο θα 'θελα να ήμουν Πρόεδρος της Δημοκρατίας για δυο τρεις επταετίες». Βεβαίως, οι επιτροπές ελέγχου δεν θα επέτρεπαν αναφορές στην ύπαρξη κρατικών μηχανισμών λογοκρισίας, και έτσι αφαίρεσαν από το σενάριο *Τα χρώματα της ίριδος* του Παναγιωτόπουλου τη λέξη «λογοκρισία».

Στο χώρο της κοινωνίας η Δικτατορία επιχείρησε να δημιουργήσει έναν τύπο μαζικής κουλτούρας που καθορίζει τη δημόσια σφαίρα, συνάδει με τις προβαλλόμενες ελληνοχριστιανικές αρχές και ακολουθεί μία πολιτική προστασίας του λαού από «κακές επιρροές».[367] Στο πλαίσιο αυτό, η λογοκρισία φρόντιζε να μην προσβάλλεται η χριστιανική θρησκεία, κόβοντας, για παράδειγμα, από τη *Μανταλένα* τη σκηνή που ο ιερέας αναποδογυρίζει το φλιτζάνι του καφέ «ως απάδουσα με τας εν Ελλάδι χριστιανικάς αντιλήψεις». Η κοινω-

---

366. Για τη λογοκρισία στην επιθεώρηση, βλ. Γεωργακάκη, Κ. (2015). Βίος και πολιτεία *μιας γηραιάς κυρίας στην Επταετία. Επιθεώρηση και δικτατορία (1967-1974)*. Θεσσαλονίκη: Ζήτη.

367. Για την κουλτούρα και ιδεολογία της δικτατορίας, βλ. Ρούφος, Ρ. (1976). «Η κουλτούρα και οι στρατιωτικοί». Στο Γιαννόπουλος, Γ. – Clogg, R. (επιμ.) (1976), *ό.π.*, σσ. 232-255, και στον ίδιο τόμο, Clogg, R. (1976). «Η ιδεολογία της Επαναστάσεως της 21ης Απριλίου 1967», σσ. 81-112.

νική ευπρέπεια έπρεπε να προφυλαχθεί από κακές λέξεις, όπως το «ξεσκατίζω» που διαγράφηκε από το σενάριο του Βούλγαρη *Το προξενιό της Άννας* ή από σκηνές σπασίματος πιάτων σε κέντρα διασκέδασης, όπως στην ταινία *Σχολή για σοφερίνες*. Φρόντιζε, επίσης, να μη θίγονται θεσμοί όπως στρατός, αστυνομία και σχολείο, περικόπτοντας σκηνές με καρικατούρες αστυφυλάκων, όπως στην ταινία *Ο Ηλίας του 16ου*, κόβοντας από την ταινία *Κονσέρτο για πολυβόλα* τη σκηνή «ραπίσματος του εν στολή λοχαγού από την κοπέλα» ή απαγορεύοντας το 1972 το θεατρικό *Μια μέρα στο γυμνάσιο* της Έλλης Αλεξίου «διότι κλονίζεται η εμπιστοσύνη γονέων και μαθητών προς την έννοιαν της εκπαιδεύσεως». Παράλληλα, η λογοκρισία περιφρουρούσε και «τας περί ηθικής κρατούσας εν Ελλάδι αντιλήψεις» κόβοντας άσεμνες σκηνές, όπως αυτές στην ταινία *Μια Ιταλίδα από την Κυψέλη*. Οι περικοπές αυτές είχαν άμεση σχέση και με την επιθυμία των παραγωγών να χαρακτηριστούν οι ταινίες τους κατάλληλες για ανηλίκους.

Για τις κρατικές υπηρεσίες της μετεμφυλιακής Ελλάδας η νεολαία ήταν αντικείμενο ιδιαίτερης προστασίας από τις κακές επιρροές της παρηκμασμένης Δύσης, όπως οι νέοι τρόποι ψυχαγωγίας, ο κινηματογράφος ή ο «τεντιμποϊσμός». Η Δικτατορία, βεβαίως, ακολούθησε την ίδια πολιτική απέναντι στους «διαφθορείς» της νεολαίας.[368] Η είσοδος τουριστών με γένια, μακριά μαλλιά και μίνι φούστες απαγορεύτηκε για ένα διάστημα, όμως η απώλεια τουριστικού συναλλάγματος άλλαξε γρήγορα την απόφαση.[369] Οι επιτροπές λογοκρισίας, από την πλευρά τους, απαγόρευσαν το 1970 την προβολή της ταινίας *Γούντστοκ*, με το αιτιολογικό ότι θα προκαλέσει υστερικές και αντικοινωνικές εκδηλώσεις από τη νεολαία.

Η λογοκρισία ήταν θεματοφύλακας και της ελληνικής γλώσσας, απαγορεύοντας, όπως προαναφέρθηκε, κείμενα σε δημοτική. Έτσι, σε άρθρο του περιοδικού *Τεχνική Ελλάς*, το εντός εισαγωγικών *Ανακάλημα της Κωνσταντινούπολης* (τίτλος μεσαιωνικού θρήνου για την Άλωση, που εκδόθηκε από τον καθηγητή Κριαρά) διορθώθηκε σε «Κωνσταντινουπόλεως». Το ΓΕΣ, από την άλλη, με διαταγή του απαγόρευε την απουσία πνευμάτων και τόνων από τίτλους και υποτιτλισμό ταινιών, την οποία θεωρούσε μέρος «της εντέχνου κομμουνιστικής προπαγάνδας κατά της Ελληνικής γλώσσης και απομακρύνσεως του νέου Ελληνισμού από τας Ελληνοχριστιανικάς παραδόσεις».

Σύμφωνα με τον συνταγματάρχη Ιωάννη Λαδά, «αι ένοπλοι δυνάμεις επενέβησαν ώστε να εξακολουθήσει η Ελλάς να ακτινοβολεί πολιτισμόν προς

---

368. Αβδελά, Ε. (2013). *«Νέοι εν κινδύνω»: Επιτήρηση, αναμόρφωση και δικαιοσύνη ανηλίκων μετά τον Πόλεμο*. Αθήνα: Πόλις και Κατσάπης, Κ. (2013). Το *«πρόβλημα νεολαία». Μοντέρνοι νέοι, παράδοση και αμφισβήτηση στη μεταπολεμική Ελλάδα (1964-1974)*. Αθήνα: Απρόβλεπτες Εκδόσεις.

369. Clogg, R., *ό.π.*, σ. 87.

όλας τας κατευθύνσεις».[370] Η Δικτατορία, λοιπόν, ενδιαφερόταν για τον πολιτισμό και την τέχνη κόβοντας οτιδήποτε θεωρούσε ότι στερούνταν καλλιτεχνικής αξίας ή ό,τι δεν καταλάβαινε. Έτσι, απαγορεύτηκαν το «Τραγούδι» του Σαββόπουλου «ως αντιτιθέμενον εις το καλλιτεχνικόν αίσθημα διά λέξεων και νοημάτων ανοήτων», το «Ζαβαρακατρανέμια» του Μαρκόπουλου «διότι αποτελείται εν τω συνόλω του από αγνώστους λέξεις» και το «Μια φωτογραφία σου» του Λοΐζου «διότι είναι τελείως ασύνδετο από απόψεως εννοίας το ρεφραίν προς το κουπλέ».

Οι νομικές διατάξεις προληπτικής λογοκρισίας της περιόδου 1936-1974 διαμόρφωσαν, είτε πρόκειται για δικτατορικά καθεστώτα είτε για καχεκτικές δημοκρατίες, μία ενιαία περίοδο άσκησης θεσμικών και εξωθεσμικών πολιτικών περιστολής του δικαιώματος της ελευθερίας της έκφρασης στην τέχνη και στον δημόσιο λόγο. Οι πολιτικές αυτές διαπλέκονταν με το φόβο της κομμουνιστικής απειλής, την εθνικοφροσύνη και την ανάγκη περιφρούρησης της ελληνικής κοινωνίας από την επίδραση της παρηκμασμένης Δύσης. Μπορεί μετά το 1974 η κρατική προληπτική λογοκρισία, τουλάχιστον στη θεσμική της μορφή, να έπαψε να υφίσταται, αλλά αυτό που επιβιώνει μέχρι σήμερα είναι ένα παράλληλο ανεπίσημο δίκτυο λογοκρισίας. Το δίκτυο αυτό, αποτελούμενο από «αγανακτισμένους» πολίτες, συλλόγους, πολιτευτές, εκκλησιαστικούς φορείς, υπηρεσιακούς παράγοντες, αστυνομικούς, στρατιωτικούς κ.ά., έχοντας την «αποκλειστικότητα» στην ερμηνεία του κοινού αισθήματος και του εθνικού συμφέροντος, συνεχίζει να επιβάλλει την απόσυρση θεατρικών παραστάσεων, έργων τέχνης, ταινιών και βιβλίων.[371]

---

370. Clogg, R., *ό.π.*, σ. 89.

371. Για παραδείγματα επιβίωσης και μετά το 1974 των παράλληλων δικτύων λογοκρισίας και για μία ευρύτερη προβληματική περί ελευθερίας έκφρασης και λογοκρισίας, βλ. Ζιώγας, Γ. – Καραμπίνης, Λ. – Σταυρακάκης, Γ. – Χριστόπουλος, Δ. (επιμ.) (2008). *Όψεις λογοκρισίας στην Ελλάδα*. Αθήνα: Νεφέλη – PLATFORMES.

ΧΑΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ

Σχολικό βιβλίο: Όταν η λογοκρισία δεν θεωρείται λογοκρισία

Κομίζω, ίσως, «γλαύκ' ες Αθήνας» ισχυριζόμενος πως τα σχολικά εγχειρίδια, προκειμένου να εγκριθούν ως τέτοια, υπόκεινται σε ποικίλες λογοκριτικές πρακτικές. Τα εγχειρίδια είναι και αυτά –καταρχάς, τουλάχιστον– επιστημονικά βιβλία, εφόσον συνοψίζουν και εκλαϊκεύουν τα σύστοιχα επιστημονικά πεδία. Καθώς, όμως, απευθύνονται στο σύνολο των παιδιών και των εφήβων μιας δεδομένης εποχής –εισβάλλουν, άρα, απρόσκλητα σε κάθε σπίτι–, εξ αντικειμένου αναζητούν την εναρμόνισή τους με τις κυρίαρχες κάθε φορά λογικές και νοοτροπίες. Οι επίδοξοι συγγραφείς σχολικών εγχειριδίων το γνωρίζουν πολύ καλά αυτό – θα το γνώριζαν ακόμα κι αν οι αρμόδιοι κρατικοί θεσμοί δεν φρόντιζαν συστηματικά και ποικιλότροπα να το υπενθυμίζουν. Ακριβώς γι' αυτό, η προκαταβολική προσαρμογή τους στις κυρίαρχες κοινωνικές πεποιθήσεις, η *αυτολογοκρισία* δηλαδή, ανήκει στις διαρκείς, σχεδόν αυτονόητες μέριμνές τους. Και αν αυτή η διαδικασία είναι έμμεση, υπόρρητη, σχεδόν ασύνειδη στους συγγραφείς των εγχειριδίων των θετικών επιστημών (της Φυσικής, των Μαθηματικών κτλ.), είναι αντιθέτως μία διαρκής, απολύτως συνειδητή έγνοια σε όσους καταγίνονται με μαθήματα τα οποία μαζί με τις γνώσεις μεταδίδουν αξεδιάλυτα και αξίες, όπως, για παράδειγμα, η Λογοτεχνία, η Ιστορία ή τα Θρησκευτικά. Στις λιγοστές περιπτώσεις που κάποιοι συγγραφείς, από υπερβολική αισιοδοξία ή καινοτόμο διάθεση, δοκιμάζουν τα όρια της κοινωνικής ανοχής (ή ακόμα και τα ξεπερνούν), ξεσπούν δριμείς συμβολικοί πόλεμοι στον δημόσιο χώρο, οι οποίοι σχεδόν πάντοτε απολήγουν στην απόσυρση των «αιρετικών» εγχειριδίων. Το κράτος, δηλαδή, ενδίδοντας στις κοινωνικές πιέσεις, καταφεύγει στην άμεση, απροσχημάτιστη, *κατασταλτική* λογοκρισία. Αυτά τα έχω αναλύσει εξαντλητικά σε ειδική μελέτη μου.[372]

Σε τούτο το σημείωμα, θα περιοριστώ σε εκείνη μόνο τη μορφή λογοκρισίας, η οποία στην περίπτωση του σχολικού βιβλίου δεν εκλαμβάνεται καν ως τέτοια, αλλά ως αυτονόητο δικαίωμα του κράτους να ορίσει το περιεχόμενο της σχολικής γνώσης. Πρόκειται για τη λεγόμενη «*προληπτική* λογοκρισία», η οποία στην περίπτωση των σχολικών εγχειριδίων γίνεται κοινωνικά αποδεκτή, επειδή παγιώθηκε ιστορικά ως αυτονόητη και

372. Βλ. Αθανασιάδης, Χ. (2015). *Τα αποσυρθέντα βιβλία: Έθνος και σχολική ιστορία στην Ελλάδα (1858-2008)*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

επειδή υποστηρίχτηκε παιδαγωγικά ενδυόμενη το σχήμα των αναλυτικών προγραμμάτων.

Η *προληπτική* λογοκρισία προτάθηκε αρχικά ως η βέλτιστη απάντηση στο ερώτημα «ποιος αποφασίζει για τον προσανατολισμό του σχολείου και, συνακόλουθα, ποιος αποφασίζει για το περιεχόμενο των εγχειριδίων, τις μεθόδους διδασκαλίας κτλ.»Η απάντηση δόθηκε ήδη από τη δεκαετία του 1830, όταν θεμελιώθηκε νομικά το ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα υιοθετώντας ως πρότυπο το γαλλικό (και εμμέσως το πρωσικό): Αποφασίζει το κράτος, διότι τα εκπαιδευτικά συστήματα επινοήθηκαν ακριβώς για να ομογενοποιήσουν γλωσσικά και πολιτισμικά τις προνεωτερικές τοπικές κοινότητες σε μία ευρύτερη εθνική. Δόθηκε, δηλαδή, μία πολιτική απάντηση σε ένα αμιγώς πολιτικό ερώτημα. Βέβαια, σε ολόκληρο τον 19ο αιώνα, η αρχή αυτή εφαρμόστηκε μάλλον πλημμελώς. Η αδυναμία της κεντρικής εξουσίας να διεισδύσει γρήγορα και αποτελεσματικά στις τοπικές κοινότητες, επέτρεψε στους τότε δημοδιδασκάλους να ορίζουν κρίσιμες παραμέτρους της σχολικής καθημερινότητας: να επιλέγουν, για παράδειγμα, τα εγχειρίδια που θα αξιοποιήσουν από μία μεγάλη λίστα εγκεκριμένων. Ωστόσο, η σχετική αυτή αυτονομία των δασκάλων διόλου δεν σήμαινε πως, ως προς τον ιδεολογικό προσανατολισμό, απέκλιναν σημαντικά από τις στοχεύσεις του κράτους. Στην πραγματικότητα, λειτούργησαν όπως ακριβώς αυτό ήθελε: ως ιεροφάντες του έθνους και ως ηθικοί καθοδηγητές της νεολαίας – ως διαμορφωτές του νέου Έλληνα και του ηθικού πολίτη.

Όμως, ακόμα κι αυτή η ιδεολογικά επικαθορισμένη δυνατότητα των δασκάλων να ορίζουν στοιχειωδώς τη δουλειά τους μειωνόταν σταδιακά όσο αυξανόταν η ισχύς της κεντρικής εξουσίας. Τα δύο μεγάλα εκσυγχρονιστικά άλματα που γνώρισε η χώρα, το τρικουπικό και το βενιζελικό, ολοκλήρωσαν και ενδυνάμωσαν την εκπαιδευτική πυραμίδα και, αντιστοίχως, περιόρισαν σημαντικά τη σχετική αυτονομία των εκπαιδευτικών. Η τάση προς το συγκεντρωτισμό οδηγήθηκε στα λογικά της όρια κατά τη διάρκεια της δικτατορίας του Μεταξά, όταν ιδρύθηκε ο Οργανισμός Εκδόσεως Σχολικών Βιβλίων και θεσμοθετήθηκε το ένα και μοναδικό εγχειρίδιο για κάθε μάθημα. Επιτεύχθηκε τότε ο πλήρης διαχωρισμός του εκπαιδευτικού σχεδιασμού από τη διδακτική του εκτέλεση – με μαρξιστικούς όρους, θα λέγαμε πως οι εκπαιδευτικοί αλλοτριώθηκαν, απώλεσαν δηλαδή πλήρως τον έλεγχο της δουλειάς τους. Στη μεταπολεμική εποχή πλέον, το ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα έγινε εξίσου συγκεντρωτικό με το γαλλικό και το γερμανικό, τα οποία, όπως ήδη αναφέρθηκε, υπήρξαν ευθύς εξαρχής τα πρότυπά του. Έκτοτε, ο εκάστοτε υπουργός Παιδείας μπορούσε να ισχυριστεί – δίχως να θεωρηθεί αμετροεπής– πως ήταν σε θέση να γνωρίζει κάθε ώρα κάθε μέρας τι ακριβώς διδάσκονται οι μαθητές σε κάθε σχολείο της χώρας.[373]

373. Την προϊούσα διαδικασία του εκπαιδευτικού συγκεντρωτισμού περιγράφει επαρκώς

Ο απόλυτος κρατικός έλεγχος της σχολικής γνώσης άφησε ορατά τα ίχνη του στις διακυμάνσεις του περιεχομένου των εγχειριδίων ιδιαιτέρως όσων μαθημάτων αξιοποιούνταν (και) για την ιδεολογική διαμόρφωση των μαθητών. Η Ιστορία υπήρξε, αναμενόμενα, το πιο ευάλωτο μάθημα σε ιδεολογικές και, συχνά, σε άμεσα πολιτικές χρήσεις. Εντός της ιστορικής αφήγησης, τα «τραύματα», τα γεγονότα δηλαδή και τα διακυβεύματα που δίχασαν βαθιά την ελληνική κοινωνία (όπως ο Εθνικός Διχασμός, η Μικρασιατική Καταστροφή ή ο Εμφύλιος), ήταν εκείνα που αποτέλεσαν τις μεγαλύτερες προκλήσεις για τους συγγραφείς των εγχειριδίων Ιστορίας. Τα συγκρουσιακά αυτά ζητήματα μας επιτρέπουν να καταστήσουμε ορατές τις λογοκριτικές πρακτικές, ακριβώς επειδή λειτουργούν ως μεγεθυντικοί φακοί που αναδεικνύουν ένα ευρύτερα υπαρκτό αλλά συχνά δυσδιάκριτο φαινόμενο. Το πλέον ακανθώδες από τα τρία και, άρα, το πιο δύσκολο στη σχολική του διαχείριση είναι ασφαλώς ο Εμφύλιος.

Σε ολόκληρη τη μετεμφυλιακή περίοδο, από το τέλος του Εμφυλίου ως τη Δικτατορία των Συνταγματαρχών, στην τελευταία τάξη των γυμνασίων (την αντίστοιχη της σημερινής Γ΄ Λυκείου) αξιοποιήθηκε για το μάθημα της Ιστορίας το βιβλίο του Αναστασίου Λαζάρου *Ιστορία των νεωτάτων χρόνων. Από της συνθήκης της Βιέννης (1815) μέχρι των ημερών μας*, έκδοση του Οργανισμού Εκδόσεως Σχολικών Βιβλίων.[374] Η περιοδολόγηση που αποτυπώνεται στον υπότιτλο έχει ξεκάθαρη αρχή (1815) αλλά ασαφές τέλος («μέχρι των ημερών μας»). Με μία ματιά στα περιεχόμενα, ξεκαθαρίζεται ότι οι «ημέρες μας» τελείωναν μισό περίπου αιώνα νωρίτερα, το 1913. Συνεπώς, κατά τις δεκαετίες του ’50 και του ’60, οι δεκαοχτάχρονοι μαθητές δεν άκουγαν ούτε μία λέξη από τους καθηγητές τους για την ταραγμένη δεκαετία του ’40, για την εποχή δηλαδή στην οποία οι περισσότεροι από αυτούς είχαν γεννηθεί ή είχαν διανύσει τα πρώτα τους παιδικά χρόνια και, βέβαια, για την εποχή που επηρέαζε καθοριστικά την πολιτική και κοινωνική ζωή της εποχής τους. Αξίζει να επισημανθεί πως αυτή η σχολική πρακτική ερχόταν σε κατάφωρη αντίθεση με ό,τι συνέβαινε την ίδια εποχή στον ευρύτερο δημόσιο χώρο, εφόσον οι κυβερνήσεις της Δεξιάς είχαν αναγάγει τον αντικομμουνισμό σε επίσημη κρατική ιδεολογία και διατηρούσαν ενεργό το έκτακτο νομικό οπλοστάσιο που αποσκοπούσε στον κοινωνικό αποκλεισμό των πολιτικών τους αντιπάλων.

Κατά την ίδια περίοδο, άλλωστε, ενώ το Υπουργείο Παιδείας επέλεγε την αιδήμονα σιωπή, η *δημόσια* Ιστορία (αν και όχι η *ακαδημαϊκή*) διογκωνόταν με σκληροπυρηνικές αναγνώσεις του Εμφυλίου, οι οποίες έτειναν να παγιώ-

---

ο Αλέξης Δημαράς (βλ. Δημαράς, Α. (1973-1974). *Η μεταρρύθμιση που δεν έγινε*, τόμοι Α΄ και Β΄. Αθήνα: Ερμής).

374. Λαζάρου, Α. (1950). *Ιστορία των νεωτάτων χρόνων. Από της συνθήκης της Βιέννης (1815) μέχρι των ημερών μας*. Αθήνα: ΟΕΣΒ.

σουν τη διαβόητη θεωρία των «τριών γύρων». Λέγεται συχνά ότι οι νικητές γράφουν την Ιστορία. Στην προκειμένη περίπτωση, θα έμπαινε κάποιος στον πειρασμό να υποθέσει πως η σιωπή των σχολικών εγχειριδίων για την Αντίσταση και τον Εμφύλιο αποτύπωνε την αμηχανία των νικητών μπροστά στην ηθική υπεροχή των ηττημένων. Ίσως, όμως, μία διαφορετική εξήγηση θα μπορούσε να συγκεντρώσει πιο πειστικά στηρίγματα. Ίσως ο ενωμένος «εν εθνικοφροσύνη» αστικός πολιτικός κόσμος της δεκαετίας του '50 να επέλεξε συνειδητά τη θεσμική λήθη για ολόκληρη την περίοδο από το Μεσοπόλεμο και εξής, την κατεξοχήν δηλαδή περίοδο του ενδοαστικού διχασμού. Σε μία τέτοια εξήγηση συντείνει η επιλογή να διακοπεί η ιστορική αφήγηση στους Βαλκανικούς πολέμους, όταν το οικείο έθνος, υπό την πολιτική καθοδήγηση του Βενιζέλου και τη στρατιωτική ηγεσία του βασιλιά Κωνσταντίνου, κατήγαγε περιφανείς νίκες εναντίον των «προαιώνιων εχθρών» (Τούρκων και Βουλγάρων) και διπλασίασε τα σύνορα της χώρας. Να διακοπεί, δηλαδή, η αφήγηση ακριβώς τη στιγμή της απόλυτης ενότητας και ισχύος του έθνους και ένα μόλις βήμα πριν από τον Εθνικό Διχασμό.

Η απουσία της δεκαετίας του '40 από τη σχολική Ιστορία της μετεμφυλιακής περιόδου θα μπορούσε, βέβαια, να ήταν λιγότερο μία πολιτική και περισσότερο μία ιστοριογραφική επιλογή. Είναι γνωστή η παραδοσιακή μεθοδολογική προτροπή να περιορίζεται η Ιστορία σε ένα πιο μακρινό παρελθόν, όταν η σκόνη των γεγονότων έχει κατακάτσει, οι πρωταγωνιστές των γεγονότων έχουν αποβιώσει, τα πάθη έχουν καταλαγιάσει, τα αρχεία έχουν ανοίξει και η χρονική απόσταση επιτρέπει την αξιολογική ουδετερότητα του ερευνητή. Ωστόσο, η μεθοδολογική αυτή προτροπή είχε ήδη από το Μεσοπόλεμο αμφισβητηθεί πειστικά στο επίπεδο της *ακαδημαϊκής* Ιστορίας, ενώ στο επίπεδο της *σχολικής* Ιστορίας υιοθετείται, όπως θα δούμε στη συνέχεια, κατά περίπτωση μόνο. Θα εγκαταλειφθεί μάλιστα πριν από τα τέλη της δεκαετίας του '60 από τη Δικτατορία των Συνταγματαρχών, η οποία δεν συμμεριζόταν τις αναστολές που είχαν εγκλωβίσει την τότε κοινοβουλευτική Δεξιά στη σιωπή. Αντιθέτως, ανήγαγε τη μισαλλόδοξη ανάγνωση της Αντίστασης και του Εμφυλίου στη *σχολική* Ιστορία (όπως άλλωστε σε όλες τις εκφάνσεις της πολιτικής και κοινωνικής ζωής) σε κεντρική αρτηρία του ιδεολογικού της σύμπαντος. Επιλέγω ένα απόσπασμα από το εγχειρίδιο του Α. Ματαράση και του Σ. Παπασταματίου, το οποίο εισήχθη στα γυμνάσια το 1969 εξοβελίζοντας το προγενέστερο του Λαζάρου.[375] Πρόκειται για μία σύντομη αλλά γλαφυρή περιγραφή των Δεκεμβριανών του 1944:

---

375. Ματαράσης, Α. – Παπασταματίου, Σ. (1969). *Ιστορία των νεωτέρων και των νεωτάτων χρόνων*. Αθήνα: ΟΕΔΒ. Η έκδοση αυτή απευθυνόταν ταυτόχρονα στους μαθητές της Γ΄ και της ΣΤ΄ Γυμνασίου.

«Εν τω μεταξύ, παντοδύναμον το ΕΑΜ είχεν εξαπολύσει αγρίαν τρομοκρατίαν κατά των πληθυσμών της υπαίθρου. Χιλιάδες εθνικοφρόνων πολιτών εξοντώθηκαν, ενώ αι λοιπαί ανταρτικαί ομάδες διαλύθηκαν. Την 3ην Δεκεμβρίου οι αντάρται του ΕΑΜ, μολονότι η οργάνωσίς των συμμετείχεν με 7 υπουργούς εις την κυβέρνησιν «εθνικής ενότητος», επιχείρησαν να καταλάβουν την εξουσίαν διά της βίας και να επιβάλουν κομμουνιστικόν καθεστώς. Εισώρμησαν, λοιπόν, πάνοπλοι εις τας Αθήνας· το ελεύθερον κράτος είχε περιορισθή εις την πλατείαν Συντάγματος, όπου η έδρα της κυβερνήσεως, εις το Σύνταγμα Χωροφυλακής "Μακρυγιάννη" και εις τους στρατώνας της Σχολής Ευελπίδων. Η πρωτεύουσα υπέστη επί έναν μήνα την φρίκην της αιματηράς "λαοκρατίας" και είχεν αμέτρητα θύματα και μεγάλας καταστροφάς. Ο τόπος εσώθη από τον όλεθρον με την επέμβασιν των αγγλικών στρατευμάτων, τα οποία κατώρθωσαν εν συνεργασία με την συγκροτηθείσαν εντοπίαν εθνοφυλακήν να απωθήσουν τους κομμουνιστάς και να αποκαταστήσουν την τάξιν».[376]

Είναι τόσο ορατή η πολιτική στόχευση του αποσπάσματος, ώστε κάθε σχολιασμός του περιττεύει. Μοιάζει, άλλωστε, λιγότερο με ιστορικό κείμενο και περισσότερο με κάποιο από τα συνήθη λογύδρια του ίδιου του δικτάτορα, του Γεωργίου Παπαδόπουλου, ο οποίος μάλιστα στη συγκυρία εκείνη είχε αναλάβει προσωπικά μαζί με την πρωθυπουργία και το Υπουργείο Παιδείας.

Το εγχειρίδιο του Ματαράση και του Παπασταματίου είχε γραφεί για τους μαθητές της Γ΄ Γυμνασίου, αλλά κατά το σχολικό έτος 1969-70 διδάχτηκε, ελλείψει άλλου, και στους τελειοφοίτους της ΣΤ΄ Γυμνασίου. Στο μεταξύ, όμως, είχε ανατεθεί στον ιστορικό Γρηγόριο Δαφνή να γράψει ένα ειδικό εγχειρίδιο σύγχρονης Ιστορίας. Ο Δαφνής είχε φήμη συντηρητικού αλλά καλού ιστορικού, φήμη την οποία είχε αποκτήσει δεκαπέντε χρόνια νωρίτερα, όταν είχε εκδώσει τη δίτομη ιστορική του σύνθεση για την Ελλάδα του Μεσοπολέμου.[377] Δεν είναι γνωστό αν υπήρξαν παρεμβάσεις στο έργο του ή αν ο ίδιος προσαρμόστηκε ως έτοιμος από καιρό στις απαιτήσεις του καθεστώτος. Πάντως, το νέο του εγχειρίδιο σε τίποτα δεν θύμιζε τη μεθοδολογικά παραδοσιακή αλλά ψύχραιμη και μάλλον έγκυρη ιστορική σύνθεση που τον είχε καθιερώσει. Ένα μικρό απόσπασμα από την εκτενέστατη περιγραφή του Εμφυλίου είναι αρκετό:

«Έτσι, ο ανταρτοπόλεμος εξηκολούθησε με πυρπολήσεις χωρίων, διαρπαγάς περιουσιών, ανατινάξεις αστυνομικών σταθμών και γεφυρών και εκτελέσεις εθνικοφρόνων πολιτών. Αποκορύφωσιν δε της εγκληματικής δράσεως του συμμοριτισμού απετέλεσε το παιδομάζωμα. Οι συμμορίται, μιμούμενοι

---

376. Ματαράσης, Α. – Παπασταματίου, Σ., *ό.π.*, σ. 264.

377. Δαφνής, Γ. (1997). *Η Ελλάς μεταξύ δύο πολέμων*, τόμος Β΄. Αθήνα: Κάκτος, 1997 (1η έκδοση: Αθήνα: Ίκαρος, 1955).

τους Τούρκους της Τουρκοκρατίας, ήρχισαν να αρπάζουν από τας μητρικάς αγκάλας και να μεταφέρουν εις τας γειτονικάς χώρας παιδιά ηλικίας 3-4 ετών. Επεδίωξαν διά της ενεργείας αυτής πνευματικήν και ψυχικήν διαφθοράν των 26.000 παιδιών που απήγαγον, ώστε να είναι πρόθυμα, όταν ανδρωθούν, να πολεμήσουν κατά της πατρίδος των, όπως άλλοτε οι γενίτσαροι».[378]

Όπως ήταν αναμενόμενο, η Νέα Δημοκρατία, η ανανεωμένη δεξιά παράταξη της Μεταπολίτευσης, δεν θα μπορούσε να διατηρήσει ένα εγχειρίδιο που υποδαύλιζε το εμφύλιο μίσος, όπως το εγχειρίδιο του Δαφνή. Μα ούτε και καινοτόμησε. Περιορίστηκε στη διατήρηση ενός παλαιού εγχειριδίου, το οποίο ακολουθούσε την ασφαλή πεπατημένη: Έκλεινε την αφήγησή του στα 1914, με την έναρξη του Α΄ Παγκόσμιου πολέμου.[379] Χρήζει αναμφίβολα εξήγησης το γεγονός ότι ο αναβαπτισμένος στη Δύση Κωνσταντίνος Καραμανλής, ο ηγέτης της συντηρητικής παράταξης που τόλμησε να νομιμοποιήσει το ΚΚΕ, να δρομολογήσει την πολιτειακή αλλαγή και να δώσει οριστική λύση στο χρόνιο γλωσσικό ζήτημα, δεν επέτρεψε στη *σχολική* Ιστορία να αναμετρηθεί με το πρόσφατο παρελθόν, παρόλο που είχαν πλέον μεσολαβήσει τρεις δεκαετίες από τη δεκαετία του ’40. Οι αιτίες θα πρέπει να αναζητηθούν στον σκληρό πυρήνα της ταυτότητας της ελληνικής συντηρητικής παράταξης, η οποία ούτε μπορούσε να κατανοεί τον εαυτό της με τον τρόπο των συνταγματαρχών, ούτε όμως κατάφερε να οικοδομήσει μία εναλλακτική ανάγνωση που θα εμπεριείχε τον αντίπαλό της δίχως ταυτόχρονα να του παραδίδει την ιδεολογική ηγεμονία. Έτσι η παλινδρόμηση στην αιδήμονα, ενοχική σιωπή παρέμενε μονόδρομος.

Ό,τι δεν κατάφερε η συντηρητική παράταξη, θα το καταφέρουν λίγο αργότερα, στη δεκαετία του ’80, οι κυβερνήσεις του ΠΑΣΟΚ. Στο εγχειρίδιο του Σκουλάτου, του Δημακόπουλου και του Κόνδη, που διανεμήθηκε στους μαθητές το σχολικό έτος 1984-85, αφιερώνονται είκοσι τρεις σελίδες στην περίοδο της Κατοχής.[380] Στις πρώτες επτά περιγράφονται τα δεινά του ελληνικού λαού με έμφαση στο λιμό του 1941-42, ενώ στις υπόλοιπες δεκαέξι η *πάνδημη* πρωική αντίσταση με κύριο οργανωτικό φορέα το Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο (ΕΑΜ). Το ΕΑΜ δεν είναι πλέον η εθνοκτόνα κομμουνιστική μηχανή των παλιών εγχειριδίων, είναι η ίδια η ψυχή του ελληνικού λαού, ο χαρακτήρας της οποίας σφυρηλατήθηκε στο καμίνι μιας προγενέστερης μακραίωνης σκλαβιάς: «Στα χωριά [υπό την καθοδήγηση του ΕΑΜ] άρχισαν να

---

378. Δαφνής, Γ. (1970). *Συνοπτική Ιστορία της συγχρόνου Ελλάδος (1914-1968)*. Αθήνα: ΟΕΔΒ, σ. 269.

379. Θεοδωρίδης, Χ. – Λαζάρου, Α. (1977). *Ιστορία Ελληνική και Ευρωπαϊκή των Νέων Χρόνων*. Αθήνα: ΟΕΔΒ.

380. Σκουλάτος, Β. – Δημακόπουλος, Ν. – Κόνδης, Σ. (1984). *Ιστορία νεότερη και σύγχρονη*, τεύχος Β΄. Αθήνα: ΟΕΔΒ.

λειτουργούν νέοι θεσμοί που προσπαθούσαν να εκσυγχρονίσουν τις οικονομικές και κοινωνικές δομές. Οι θεσμοί αυτοί βασίζονταν στην αρχή της λαϊκής συμμετοχής για όλα τα θέματα που αφορούσαν την κοινότητα. Έτσι η τοπική αυτοδιοίκηση απόκτησε ουσιαστικό περιεχόμενο με την αναβίωση των κοινοτικών παραδόσεων της Τουρκοκρατίας».[381]

Το πνεύμα της αντίστασης έφτανε στη δεκαετία του '40 από το απώτερο οθωμανικό παρελθόν και, ακολούθως, προβαλλόταν στο μέλλον. Άλλωστε, το ίδιο το ΠΑΣΟΚ της δεκαετίας του '80 διεκδίκησε και εγκολπώθηκε πετυχημένα την ΕΑΜικά πολιτική παράδοση. Οι συνθήκες άλλαξαν, οι αντίπαλοι επίσης, αλλά τα βασικά διακυβεύματα, η *εθνική ανεξαρτησία* και η *λαϊκή κυριαρχία,* παρέμεναν ζητούμενα κατά τη δεκαετία του '80, όπως, τηρουμένων των αναλογιών, και κατά τη δεκαετία του '40. Περισσότερο επιτακτικό όμως κατά τη δεκαετία του '80, πιο κρίσιμο από την ιστορική δικαίωση και τις πολιτικές στοχεύσεις, ήταν το στοίχημα της εθνικής συμφιλίωσης, της γεφύρωσης του βαθέως κοινωνικού ρήγματος που είχε προκαλέσει ο Εμφύλιος. Έτσι, στα σχολικά εγχειρίδια, όπως λίγο νωρίτερα στην νομοθεσία,[382] μαζί με την αντιστασιακή δράση του ΕΑΜ εξαίρεται και η δράση των άλλων οργανώσεων. Αναδεικνύονται κυρίως όλα όσα πιστοποιούν την ομόθυμη αντίσταση του ελληνικού λαού. Αποκορύφωμα ο Γοργοπόταμος, η «συνέχεια του 1821», η στιγμή που επιτρέπει στον Άρη Βελουχιώτη να πάρει επιτέλους τη θέση του δίπλα στον Ναπολέοντα Ζέρβα – και για λόγους συμβολικούς, λιγάκι πιο ψηλά από εκείνον. Σε μία τέτοια λαϊκή εποποιία, οι κατοχικές κυβερνήσεις, τα Τάγματα Ασφαλείας και οι ποικιλώνυμες οργανώσεις των δωσίλογων στριμώχνονται στο περιθώριο, σε λιγοστές αράδες προς το τέλος του κεφαλαίου.[383] Η θύμησή τους αμαύρωνε την εικόνα της πάνδημης αντίστασης και δυσκόλευε την προσπάθεια να μετατραπούν όλα εκείνα τα τραυματικά γεγονότα και οι διαιρεμένες μνήμες σε *σχολική* Ιστορία, δηλαδή σε λειασμένη, μακρινή, ηρωική αφήγηση.

Είναι, άραγε, αδύνατον να υπάρξει μία *σχολική* Ιστορία που να διαφεύγει και να γλυτώνει από τις μυλόπετρες της λογοκρισίας και της αυτολογοκρισίας; Μία *σχολική* Ιστορία επιστημονική; *Επιστημονική,* όχι με την έννοια ότι καμώνεται την αντικειμενική –και άρα συντηρεί την ψευδαίσθηση πως μπορεί να γραφεί άπαξ διά παντός–, αλλά με την έννοια ότι, αναγνωρίζοντας την πολυπλοκότητα του παρελθόντος, δεν κρύβει τις σκοτεινές του πτυχές, δεν στρογγυλεύει τις γωνίες και δεν συγκαλύπτει τις αντιφάσεις. Δοκιμάζει,

381. Σκουλάτος, Β. – Δημακόπουλος, Ν. – Κόνδης, Σ., *ό.π.*, σ. 278.

382. Νόμος 1285 «Για την αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης του Ελληνικού Λαού εναντίον των στρατευμάτων κατοχής 1941-1944», *ΦΕΚ* 115/20/9/1982.

383. Σκουλάτος, Β. – Δημακόπουλος, Ν. – Κόνδης, Σ., *ό.π.*, σ. 283.

απλώς, να συνοψίσει με εύληπτο τρόπο τα ευρήματα της *ακαδημαϊκής* Ιστορίας και ταυτόχρονα να αποτυπώσει τις συζητήσεις και τις αντιπαραθέσεις που αναπτύσσονται στο πεδίο για τις τραυματικές και συγκρουσιακές όψεις του παρελθόντος. Μία αφήγηση, συνεπώς, που διεκδικεί εγκυρότητα *σε τόπο και χρόνο,* που γνωρίζει πως ό,τι σήμερα γράφεται αύριο ίσως αναθεωρηθεί.

Μια τέτοια προσπάθεια έγινε στο γύρισμα του 20ού αιώνα προς τον 21ο. Δώδεκα νέοι ιστορικοί συνεργάστηκαν προκειμένου να συγγράψουν ένα εγχειρίδιο που θα δεξιώνεται τις προόδους της εγχώριας ιστοριογραφίας, οι οποίες υπήρξαν πράγματι εντυπωσιακές κατά τη διάρκεια της Μεταπολίτευσης. Ας δούμε ένα απόσπασμα από τις σελίδες που αφιέρωσαν στα χρόνια της Κατοχής:

«Μεταξύ των κατακτητών και του ελληνικού λαού μεσολαβούσαν οι κυβερνήσεις δωσιλόγων, με τις οποίες συνέπραττε ο κρατικός μηχανισμός. Όπως σημειώνει ένας Ελληνοαμερικανός ιστορικός, "το φάσμα της δουλικής συνεργασίας με τους κατακτητές, που γενικά θεωρήθηκε προδοσία του έθνους για προσωπικά οφέλη, δημιούργησε στους Έλληνες αίσθημα πικρίας και ξανάνοιξε τις παλιές πληγές του διχασμού. Ολόκληρος σχεδόν ο γραφειοκρατικός μηχανισμός του καθεστώτος που επέβαλαν οι Γερμανοί, περιλαμβανομένης της δικαιοσύνης, αλλά και των σωμάτων ασφαλείας, αποτελούσε συνέχεια της μεταξικής εποχής. Μάλιστα, τα ίδια άτομα και οι ίδιες κινήσεις, που υπήρξαν θύματα του αστυνομικού κράτους του Μεταξά, έγιναν τώρα στόχοι των τρομοκρατικών συμμοριών των δωσιλόγων"».[384]

Είναι προφανές ότι οι συγγραφείς του νέου εγχειριδίου δεν ακολούθησαν την πεπατημένη. Τόλμησαν να μιλήσουν, εκτός των άλλων, και για τις διαιρέσεις της ελληνικής κοινωνίας κατά την ταραγμένη δεκαετία του '40. Δεν μάθαμε όμως ποτέ ποια υποδοχή θα επιφύλασσαν σε ένα τέτοιο θαρραλέο εγχειρίδιο οι δάσκαλοι και οι μαθητές. Διότι, πριν ακόμα διανεμηθεί στα λύκεια, αποσύρθηκε υπό το βάρος των αντιδράσεων ορισμένων πολιτικών και δημοσιογράφων της Κύπρου. Καταγγέλθηκε, διότι αποτίμησε ως «κοινωνικά υπερσυντηρητικό» το χαρακτήρα της ΕΟΚΑ, της οργάνωσης που διεξήγαγε τον αντιαποικιακό αγώνα στην Κύπρο κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '50.[385] Η κρατική λογοκρισία, *κατασταλτική* αυτή τη φορά, άντλησε νομιμοποίηση από την ανεξάντλητη πηγή του εθνικισμού. Αλλά όσο μπορώ να εκτιμήσω από τη συζήτηση που αναπτύχθηκε στον Τύπο τότε, κι αν ακόμα το εγχειρίδιο γλύτωνε από τη σκύλλα του εθνικισμού, θα το κατάπινε η χάρυβδη του Εμφυλίου.

---

384. Κόκκινος, Γ. (επιμ.) (2002). *Ιστορία του νεότερου και σύγχρονου κόσμου – Γ΄ ενιαίου Λυκείου, Γενικής Παιδείας.* Αθήνα: ΟΕΔΒ, σ. 202.

385. Κόκκινος, Γ. (επιμ.), *ό.π.*, σ. 225.

ΜΑΡΙΑ ΖΟΥΜΠΟΥΛΗ – ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΚΚΩΝΗΣ

Η σχολική μουσική εκπαίδευση, μια ιστορία διαχρονικής λογοκρισίας

Στην πορεία της ένταξης του γνωστικού αντικειμένου «μουσική» στη σχολική εκπαίδευση, η «μουσική» εννοείται ως ψυχαγωγική ανάπαυλα, ως χρήσιμο μέσον προαγωγής ιδεών και αξιών, ως βοηθητικό εργαλείο για τη διδασκαλία άλλων γνωστικών αντικειμένων, ποτέ όμως αυτοτελώς ως τέχνη. Αυτό το πρώτο επίπεδο ακύρωσης επαυξάνεται μέσα από μία καταστατική/δομική λογοκρισία,[386] ως απόρροια δυϊστικών φίλτρων όπως εθνικό/ξένο, θρησκευτικό/κοσμικό, εγγράμματο/προφορικό, λόγιο/λαϊκό. Εδώ, εκφράσεις ενός ρυθμισμένου λόγου[387] επηρεάζουν το τι, το πώς και με ποιον τρόπο και στόχο διδάσκεται, απαντώντας σε ιδεολογικές αντιπαραθέσεις, οικονομικά συμφέροντα και προβολές εξουσίας, και θέτοντας εκτός του σχολικού περιβόλου μία από τις πιο σημαντικές συνιστώσες της νεοελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας.

Είναι παγκοσμίως γνωστό ότι η μουσική υπήρξε ανέκαθεν ένα ευδόκιμο πεδίο άσκησης λογοκρισίας, στη ζωντανή πράξη και προπαντός στη δισκογραφία.[388] Αν όμως ο ανατρεπτικός χαρακτήρας της ρεμπέτικης στιχοποιίας εξηγεί τη λογοκρισία που υπέστη το γνωστό βιβλίο του Ηλία Πετρόπουλου,[389] πιο σύνθετη φαίνεται να είναι η υπόσταση του λογοκριτικού μηχανισμού που λειτούργησε εν ονόματι της «ελληνικότητας» σε βάρος της αισθητικής

386. Müller, B. (2004). "Censorship and Cultural Regulation: Mapping the Territory". Στο Müller, B. (ed.) (2004). *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age.* Amsterdam – New York: Rodopi B.V. 1.

387. Butler, J. (1998). "Ruled Out: Vocabularies of the Censor". Στο Post, R.C. (ed.) (1998). *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation. Issues & Debates.* Los Angeles: Getty Research Institute, p. 252.

388. Βλησίδης, Κ. (2004). *Όψεις του ρεμπέτικου.* Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

389. Πετρόπουλος, Η. (1968). *Ρεμπέτικα τραγούδια. Λαογραφική έρευνα.* Αθήνα: Ιδιωτική έκδοση. Το 1979 επανεκδόθηκε από τον Κέδρο με σημαντικές αλλαγές και προσθήκη φωτογραφικού υλικού.

των Επτανήσιων συνθετών,[390] του βιολιού στην Κρήτη[391] και των χάλκινων στη Δυτική Μακεδονία.[392]

Στον τομέα της εκπαίδευσης, οι στρατηγικές μουσικής λογοκρισίας έχουν ως αφετηρία το εθνικό ζήτημα και είναι ισχυρότατες, αφού εφαρμόζονται σε στοχευμένο ακροατήριο με δύο κρίσιμα χαρακτηριστικά: μικρές ηλικίες, υποχρεωτική συμμετοχή. Η παρουσίασή τους εδώ αξιοποιεί τις δημοσιευμένες έρευνες των σχετικών αρχειακών δεδομένων για την Πρωτοβάθμια[393] και τη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση[394] καθώς και τις μελέτες του Αντώνη Βάου,[395] που εστιάζονται μεν στο εικαστικό πεδίο, αλλά καταδεικνύουν τις βαθύτερες στρεβλώσεις γύρω από το ρόλο και τη λειτουργία της τέχνης.

Συνοπτικά, ο τρόπος με τον οποίο συγκροτούνται ιστορικά το περιεχόμενο και η μεθοδολογία του μαθήματος της μουσικής αποκλείει τις εγχώριες εκφάνσεις της και επινοεί ένα *corpus* δυτικοευρωπαϊκού προσανατολισμού, για αποκλειστική σχολική χρήση. Η επινόηση αυτή προσδιορίζει εκ των έξω και εκ των άνω το περιεχόμενο της μουσικής διδασκαλίας, με βάση το «χρήσιμο» και το «ηθικοπλαστικό». Στη συνέχεια, το *corpus* αυτό εμπλουτίζεται με στοιχεία από τις λαϊκές μουσικές παραδόσεις, όχι όμως αυτοτελή, αλλά αυστηρά διαμεσολαβημένα, συντηρώντας τα στεγανά της «σχολικής μουσικής» και θωρακίζοντας τον γενικότερο μηχανιστικό χαρακτήρα της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης. Έτσι, διαμορφώνονται και παγιώνονται πρακτικές οι οποίες

---

390. Βλ. ενδεικτικά, Καλομοίρης, Μ. (1910). «Η τέχνη μου κι οι πόθοι μου. Για ωδεία και για τ' ωδείο». *Νουμάς*, 31/01/1910, σσ. 1-6.

391. Ο Σίμων Καράς, ως διευθυντής του μουσικού προγράμματος της δημοτικής μουσικής στο Ελληνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας, είχε αποκλείσει στα μέσα της δεκαετίας του '50 τους βιολάτορες από τον ραδιοφωνικό σταθμό Χανίων. Βλ. ενδεικτικά τη συνέντευξη του Κώστα Παπαδάκη ή Ναύτη, http://thalitas.ims.forth.gr/interviews/52_INT.pdf (ανακτήθηκε στις 11/6/2016) και Τσουχλαράκης, Ι.Θ. (2010). *Ναύτης. Ο κορυφαίος δημιουργός*. Χανιά: Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Χανίων, σσ. 15-16.

392. Γκουράνη, Θ. (2006). *Μακεδονική μουσική. Τα χάλκινα στην Έδεσσα και την Αλμωπία* (ένθετο στην ομώνυμη έκδοση CD). Έδεσσα: Δήμος Έδεσσας-Φιλοπρόοδος Σύλλογος Έδεσσας «Μ. Αλέξανδρος».

393. Σταύρου, Γ. (2009). *Η διδασκαλία της μουσικής στα δημοτικά σχολεία και νηπιαγωγεία της Ελλάδας (1830-2007): Τεκμήρια* Ιστορίας. Αθήνα: Gutenberg.

394. Νούτσος, Χ. (1973). *Προγράμματα μέσης εκπαίδευσης και κοινωνικός έλεγχος (1931-1973)*. Αθήνα: Θεμέλιο. Κούρνιας, Κ.Ι. (1974). *Προγράμματα Μέσης Εκπαίδευσης*, τόμος Β΄. Αθήνα: Ιδιωτική έκδοση. Αντωνίου, Δ. (1987). *Τα προγράμματα της Μέσης Εκπαίδευσης (1833-1929)*, τόμοι Α΄, Β΄ και Γ΄. Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Γραμματεία Νέας Γενιάς. Χρυσοστόμου, Σ. (1993). *Η διδασκαλία της μουσικής στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση σήμερα*. Θεσσαλονίκη: Διπλωματική εργασία, ΑΠΘ.

395. Βάος, Α. (2003). «Καλλιτεχνικά ρεύματα και καλλιτεχνική εκπαίδευση στην Ελλάδα», *Δοκιμές*, 11/12/2003, σσ. 243-268 και Βάος, Α. (2000). *Εικαστική αγωγή στην ελληνική εκπαίδευση: Ιστορική αναδρομή. Προσεγγίσεις στη διδασκαλία της Τέχνης*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

αποτελούν άτυπες μορφές προληπτικής λογοκρισίας έναντι των διαφόρων μορφών της ελληνικής μουσικής κουλτούρας.

■ ΠΡΩΤΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ (ΩΣ ΤΟ 1880)

Την εποχή αυτή εισάγεται το θεμέλιο πνεύμα της διδακτικής της μουσικής και εδραιώνονται βασικές έξεις της διαχείρισής της. Είναι εντυπωσιακό ότι ήδη στα Σχολεία της Αίγινας[396] η μουσική περιλαμβάνεται στα δεκαοκτώ συνολικά μαθήματα. Ομοίως, το 1830, ο *Οδηγός* του Ιωάννη Κοκκώνη[397] προβλέπει διδασκαλία «άσματος ή ψαλτικής». Στην πράξη, ωστόσο, η εφαρμογή της αναστέλλεται, αφού η μεν «ιδική μας μουσική είναι ακόμη άμορφος», η δε τέχνη του εκκλησιαστικού άσματος «είναι μόλις εύληπτος εις ηλικιωμένους νέους». Το ότι οι οικείες παραδόσεις δεν είναι «μορφοποιημένες» σε σύστημα, όπως η δυτική μουσική, θα αποτελέσει το διαχρονικό επιχείρημα υπέρ της καθολικής λογοκρισίας της εγχώριας μουσικής.

Παρόλο που ο Κοκκώνης σχετιζόταν με τον Κοραή,[398] είτε αγνοούσε, είτε δεν συμφωνούσε με τις προτροπές του για «αξιοποίηση της μουσικής γνώσης που κατείχαν τα φτωχά παιδιά κυρίως στις αγροτικές περιοχές, παίζοντας την παραδοσιακή "λύρα" και τραγουδώντας τα τραγούδια του τόπου τους». Η λαϊκή μουσική, ακμαιότατη στην ύπαιθρο, όσο και στην πόλη, παραμένει ξένη προς το επίσημο πολιτιστικό πρόγραμμα, το οποίο υπηρετεί τον εξευρωπαϊσμό. Η διδακτική υποτάσσεται στην αμηχανία περί του αναλυτικού περιεχομένου του μαθήματος, αλλά και στην ανεπάρκεια των εκπαιδευτικών. Το 1834, η «φωνητική μουσική» έχει ήδη υποβιβαστεί σε «βοηθητική γνώση».[399]

Οι βασικές θεσμικές γραμμές για τη διδασκαλία της μουσικής τα επόμενα χρόνια χαράσσονται από την Φιλεκπαιδευτική Εταιρεία, που το 1842 εισάγει τον όρο «Ωδική». Ο όρος αυτός ταυτίζει τη διδακτική της μουσικής με την πρακτική του ομαδικού τραγουδιού, υποβαθμίζοντας άλλες συστηματικές γνώσεις.

---

396. Κοκκώνας, Γ. (1997). *Οι μαθητές του Κεντρικού Σχολείου (1830-1834)*. Αθήνα: ΙΑΕΝ, Κέντρο νεοελληνικών ερευνών ΕΙΕ.

397. Κοκκώνης, Ι. (1830). *Εγχειρίδιον ή Οδηγός της Αλληλοδιδακτικής Μεθόδου*. Αίγινα. Ο *Οδηγός* μεταφράζει την ομώνυμη μέθοδο του δασκάλου του, Μισέλ Σαραζέν (βλ. Sarrazin, M. [1829]. *Manuel des écoles élémentaires, ou Exposé de la méthode d'enseignement mutuel*. Paris).

398. Αποστολόπουλος, Δ.Γ. (2001). «Κοραής και Ι.Π. Κοκκώνης. Νεότερα στοιχεία για τις σχέσεις τους το 1826». *Ο Ερανιστής*, τεύχος 23, σσ. 268-282. Σχετικά με τις ιδέες του Κοραή για την ένταξη της διδασκαλίας της μουσικής στα σχολεία, βλ. Φραγκίσκος, Ε. (2011). «Παρεμβάσεις του Κοραή στα μουσικά πράγματα και στη μουσική αγωγή των Ελλήνων». Στο Φραγκίσκος, Ε. (2011) κ.ά. *Στους μουσικούς βηματισμούς του νεοελληνικού διαφωτισμού*. Αθήνα: Όμιλος Μελέτης του Ελληνικού Διαφωτισμού, σσ. 175-210, καθώς και Κοραής, Α. (1988). *Προλεγόμενα στους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς*, τόμος Β΄. Αθήνα: ΜΙΕΤ, σ. 720.

399. Κοκκώνης, Ι. (1842). *Εγχειρίδιον ή Οδηγός της Αλληλοδιδακτικής Μεθόδου Νέος*. Αθήνα, σ. 2.

Ο νέος *Οδηγός* του Κοκκώνη, που εκδίδεται το 1860, ενισχύει την οπτική αυτή, προβλέποντας «διδασκαλία της φωνητικής μουσικής μετά της γυμναστικής».[400]

Ο ήδη περιορισμένος σχολικός χρόνος για τη μουσική αφιερώνεται εφεξής σε μηχανιστική διαχείρισή της, στην κατεύθυνση της ανάπτυξης «χρήσιμων» και «ηθοπλαστικών» δεξιοτήτων. Στόχος δεν είναι η ενθάρρυνση ατομικών πρωτοβουλιών έκφρασης και η ανάπτυξη της ξεχωριστής προσωπικότητας του μαθητή μέσα από την καλλιέργεια της τέχνης, αλλά η προσαρμογή και η ένταξη στο σχολικό πνεύμα, που είναι ταυτόσημο με την πειθαρχία.[401] Η μέθοδος συνίσταται σε «κατ' επιταγήν» χορωδιακή επανάληψη μουσικών υποδειγμάτων από επί τούτου συγκροτημένες συλλογές, που ακολουθούν τα ευρωπαϊκά πρότυπα, από τα οποία αντιγράφουν παιδικά τραγούδια με απλούς ρυθμούς, μελωδίες και αρμονίες, προορισμένα για υποτιθέμενα ανώριμα αυτιά.

Οι ανθολογίες σχολικών τραγουδιών συνιστούν μία πολύ ενδιαφέρουσα πτυχή της μουσικής παιδαγωγικής ήδη από το 1835. Οι εκδόσεις τους μονοπωλούνται μέχρι το 1856 από τους οίκους Βλαστού και Κορομηλά,[402] που τυπώνουν ευχές, δεήσεις και άσματα. Τυπικό δείγμα εισαγόμενου γερμανικού ρομαντισμού[403] είναι τα *Άσματα εις ευρωπαϊκήν μελωδίαν* (1876) του Φαναριώτη Ηλία Τανταλίδη. Μετά το 1869, στην αγορά μπαίνει δυναμικά η Φιλεκπαιδευτική Εταιρεία, με μία σειρά βιβλίων που προβάλλουν τις απόψεις των μελών της για τη μουσική εκπαίδευση: Ο Άγγελος Βλάχος, ο Ιούλιος Έννιγγ και ο Αλέξανδρος Κατακουζηνός εισηγούνται ένα μουσικοπαιδαγωγικό πρόγραμμα που εξυπηρετεί τις στρατηγικές διαμόρφωσης εθνικής συνείδησης.

Τα ιστορικά και θρησκευτικά θέματα, η προσωπολατρία, η φυσιοκρατία και η πατριδογνωσία είναι οι βασικές συνιστώσες της μουσικής που καλλιεργείται αποκλειστικά μέσα στον περίβολο του σχολείου, αγνοώντας τη μουσική που παραμένει λειτουργική στην κοινωνική πραγματικότητα. Αυτή δεν σχολιάζεται πια ως «άμορφος», παρά καταγγέλλεται ως βάρβαρη και ξένη προς τους πνευματικούς στόχους της δημόσιας εκπαίδευσης.[404]

---

400. Σε πρακτικό της Φ.Ε. του 1870 ο Έννιγγ φέρεται να διδάσκει και τα δύο αντικείμενα. Η παιδαγωγική ταύτισή τους μαρτυρείται στο περιοδικό *Ο Παιδαγωγός* του 1839 («Κατάστασις της δημοτικής εκπαιδεύσεως εις το τέλος του 1838») και στο *Παιδαγωγικόν Εγχειρίδιον* του 1870 του Λέοντος Μελά.

401. Κοκκώνης, Ι. (1863). *Εγχειρίδιον περί Δημοτικής Εκπαιδεύσεως ή Οδηγός περί μεθόδων διδακτικών Συνδιδακτικής και Μικτής και περί Νηπιακών Σχολείων*, Μέρος Πρώτον, Κεφάλαιο Δ΄. Αθήνα: Τύποις Διονυσίου Κορομηλά.

402. Μαυρομιχάλη, Ε. (2001). «Οι καλλιτεχνικοί σύλλογοι και οι στόχοι τους (1880-1910)». *Μνήμων*, τεύχος 23, 2001, σσ. 221-267 (223).

403. Πολατίδου, Ά. (2004). *Η διάπλασις των παίδων (1879-1917): Ευρετήρια για τα λογοτεχνικά κείμενα της περιόδου*. Φλώρινα: Διδακτορική διατριβή στο Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας (Τμήμα Νηπιαγωγών), σσ. 134-135.

404. Βλ. τον πρόλογο του Ιουλίου Έννιγγ. Στο Έννιγγ, Ι. (1875). *Εγχειρίδιον φωνητικής μουσι-*

Σε όλα τα παραπάνω θα πρέπει να προστεθεί και η αμφίβολη πρακτική εφαρμογή, αν συνυπολογιστούν η απουσία όχι μουσικής κατάρτισης, αλλά στοιχειώδους μουσικής παιδείας των διδασκόντων, και οι γενικότερες αντίξοες συνθήκες. Είτε από πρόθεση, είτε από άγνοια, η απαξίωση του αντικειμένου, πάντως, είναι καθολική και απόλυτη. Όταν το 1880 ψηφίζεται ο Νόμος για τη σύσταση Διδασκαλείων στην Πελοπόννησο και στα Επτάνησα,[405] το σκεπτικό μονοπωλούν ο εξευρωπαϊσμός, η απλοποίηση και ο «ηθοποιός» σκοπός.

Όπως συμβαίνει με όλη τη διδακτέα ύλη, οι επιδιωκόμενες μουσικές δεξιότητες είναι διαφορετικές για κάθε φύλο. Στα «ανώτερα παρθεναγωγεία» το πρόγραμμα διαφοροποιείται και περιλαμβάνει διδασκαλία ωδικής και πιάνου.[406] Θα ήλπιζε κανείς ότι η ελάχιστη αυτή επαφή με την ενόργανη μουσική θα δρομολογούσε έναν θεμέλιο λίθο για την ακουστική καλλιέργεια, ωστόσο και αυτή λειτουργεί ως μία μορφή πρακτικής γνώσης, κατάλληλη για καθωσπρέπει «δεσποινίδες» και χρήσιμη για μελλοντικές «οικοδέσποινες» των εύπορων στρωμάτων ή, έστω, για διδασκάλισσες.

Στο τέλος αυτής της πρώτης περιόδου, εθνικές στρατηγικές, ιδεολογικές εμμονές και ταξικές προκαταλήψεις καθιστούν το γνωστικό αντικείμενο της μουσικής ρητορικό πρόσχημα, που στην πράξη εξορίζει τη μουσική τέχνη από τα σχολικά έδρανα. Η άρρητη αυτή λογοκρισία, ισχυρή και ασφαλής κατά την εφαρμογή της, εδραιώνεται κατασκευάζοντας θεσμικά πρότυπα προορισμένα να παράγουν εσαεί αυτολογοκρισία.

■ ΔΕΥΤΕΡΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ (ΩΣ ΤΟ 1910)

Στις δεκαετίες που ακολουθούν, η σχολική μουσική απομακρύνεται οριστικά τόσο από τη λόγια βυζαντινή, όσο και από την προφορική λαϊκή παράδοση. Η κυρίαρχη δυτικότροπη αισθητική είναι και η ίδια προϊόν λογοκρισίας: Προτάσσοντας πάντα την ελληνικότητα, περιφρονεί και αποκλείει τη μόνη συνιστώσα της που αναπτύσσεται πάνω σε ένα υπόβαθρο συστηματικής μουσικής καλλιέργειας του εγχώριου ιστού, την Επτανησιακή Σχολή.[407] Η

κής, ήτοι διδασκαλία της ωδικής κατά την μέθοδον του Γερμανού διδασκάλου Γ. Κυμπλέρου. Αθήναι: Χ.Ν. Φιλαδελφέως.

405. Αντωνίου, Δ. (1987), *ό.π.* (υποσημείωση 394), τόμος Β΄, σσ. 94-95.

406. Πρώτη αναφορά για εισαγωγή μουσικού οργάνου (πιάνου) γίνεται στα πρακτικά της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρείας το 1842, πάντα όμως ως συμπληρωματική γνώση, η οποία μάλιστα παραδίδεται έναντι επιπλέον διδάκτρων. Βλ. Αντωνίου, Δ. (1987), *ό.π.* (υποσημείωση 394), τόμος Β΄, σ. 25.

407. Για μία εκτενή αναδρομή στους εκπαιδευτικούς θεσμούς, βλ. Μπαρμπάκη, Μ. (2015). *Όψεις της μουσικής ζωής στα ελληνικά αστικά κέντρα το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα* (ειδικότερα το Β΄ Κεφάλαιο). Αθήνα: ΣΕΑΒ (ηλεκτρονικά συγγράμματα), σσ. 34-67. Βλ. επίσης, Romanou K. – Barbaki M. (2011). «Music Education in Nineteenth-Century Greece: Its Institutions and

μονοσήμαντη προαγωγή της γερμανικής αισθητικής συνδέεται με την κεντρομόλο δράση των μεγάλων ιδιωτικών σχολών μουσικής, που εγκαθίστανται στην πρωτεύουσα και που αναδεικνύονται σε ηγεμονικούς πόλους της πολιτικής οικονομίας της νεοελληνικής μουσικής.[408]

Το Ωδείο Αθηνών ιδρύεται το 1871, αναλαμβάνει όμως πρωταγωνιστικό ρόλο μετά το 1891, με την ισχυρή αντεπτανησιακή πυγμή του Γεωργίου Νάζου, ο οποίος επιβάλλεται από τον ευεργέτη Ανδρέα Συγγρό. Από το 1911 ως το 1919 συστρατεύεται μαζί του και ο Μανώλης Καλομοίρης. Το εκπαιδευτικό πεδίο, όπου μεταφέρονται οι πάσης φύσεως προσωπικοί και αισθητικοί ανταγωνισμοί, αποτελεί μία από τις στρατηγικές τους προτεραιότητες.

Είναι η εποχή που οι λόγιοι συνθέτες εμπλέκονται ενεργά στη διαδικασία παραγωγής εκπαιδευτικού υλικού. Εδώ διακρίνεται ο μαθητής του Έννιγγ, Ιωάννης Σακελλαρίδης, που τυπώνει το 1882 τη *Μούσα*, ευαγγελιζόμενος μία μουσική «καθαρεύουσα». Ο Αριστείδης Σπαθάκης, απόφοιτος της Ριζαρείου, που ειδικεύτηκε στα Παιδαγωγικά με κρατική υποτροφία στη Γερμανία, προκρίνει ένα πλαίσιο για τη διδασκαλία της μουσικής, που περιορίζεται σε μίμηση ασμάτων, «απλών και αφελών», και μάλιστα κατά προτίμηση μονοφωνικώς, αφού η χρήση της πολυφωνίας είναι σπανιότατη «εν βίω».[409] Στο ίδιο μήκος κύματος βρίσκονται και οι οδηγίες του επίσης γερμανοτραφούς Μιχαήλ Σακελλαρόπουλου.[410] Αυτό είναι και το πνεύμα της σύνταξης βιβλίων μουσικής, που προκηρύσσει το υπουργείο το 1882.[411]

Την εποχή αυτή παγιώνεται ένα ειδικό ρεπερτόριο εθνικών εορτών, κατά τη διάρκεια των οποίων κεφαλαιοποιείται η σχολική μουσική πράξη, ορίζοντας μία πραγματική παράδοση. Ο δημοδιδάσκαλος Βλάσιος Σκορδέλης περιγράφει παραστατικά τον τρόπο με τον οποίο εξορκίζει έτσι το «τουρκικόν» και το «τραμπουκικόν» των «χυδαίων ασμάτων» του δρόμου, αποκαθιστώντας την ευήθεια και την ευταξία «δημοτελώς».[412] Η «υποδειγματική διδασκαλία άσματος», που παραδίδει το 1903 ο συνάδελφός του Κ. Τσαφαράς, τυποποιεί μία σχολική πρακτική που εννοεί τη μουσική ως παιδαγωγικό εργαλείο «εμμελούς και

---

their Contribution to Urban Musical Life». *Nineteenth-Century Music Review*, Vol. 8, pp. 57-84.

408. Kokkonis, G. (2008). *La question de la grécité dans la musique néohellénique.* Paris: Association Pierre Belon-De Boccard, pp. 85-123. Samson, J. (2013). *Music in the Balkans.* Leiden, Boston: Brill, pp. 302-331.

409. Σπαθάκης, Α. (1882). *Ο παιδαγωγός. Ψυχολογία και λογική*, τόμος Α΄. Αθήναι: Χ.Ν. Φιλαδελφέως, σ. 328. Στο Σταύρου, Γ. (2009), *ό.π.* (υποσημείωση 393), σ. 180.

410. Σακελλαρόπουλος, Μ. (1887). *Παιδαγωγική του δημοτικού σχολείου*. Κέρκυρα: Ο Κοραής, σ. 180. Στο Σταύρου, Γ. (2009), *ό.π.*, σσ. 192-194.

411. Σταύρου, Γ., *ό.π.*, σ. 181.

412. Σκορδέλης, Βλ. (1885). *Ημερολόγιον δημοδιδασκάλου, ήτοι η Παιδαγωγία εν τη πράξη.* Αθήνα: Εκδόσεις Α. Κωνσταντινίδη, σ. 56.

ερρύθμου» πατριδογνωσίας.[413] Ο πατριωτισμός είναι το κίνητρο της συλλογής του Ιωάννη Πρώιου, που φέρει τον συμβολικό τίτλο *Φήμιος και Δαμασκηνός*.[414]

Η γερμανική επιρροή στη μουσικοπαιδαγωγική επιφέρει λογικό έλεγχο της μουσικής, που δεν αφήνει περιθώρια στον αυθορμητισμό και στη χαρά της απόλαυσης, αλλά επιβάλλει πειθαρχία ακόμα και στην ψυχοσυναισθηματική συνιστώσα της. Η λόγια επεξεργασία, που επιβάλλεται ως εγγύηση παιδαγωγικής καταλληλότητας, με επιτηδευμένη αυστηρότητα στα μέσα και στην εκφορά, αποκλείει την αμεσότητα της επαφής με τη λειτουργία της μουσικής τέχνης στον πραγματικό κόσμο. Αντ' αυτής καλλιεργείται τυπολατρία, που ακυρώνει ακόμα και τα πιο προβεβλημένα έργα της «κλασικής» μουσικής, μετατρέποντάς τα σε αντικείμενο άκριτου θαυμασμού, με προσωποκεντρισμό και ελιτισμό, και νομιμοποιώντας έτσι τους αυτόκλητους διαχειριστές της μουσικής εκπαίδευσης.

■ ΤΡΙΤΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ (ΩΣ ΤΟ 1970)

Η περίοδος αυτή σημαδεύεται από μεγάλες εξελίξεις στην εγχώρια λόγια μουσική μετά την επικράτηση της Εθνικής Σχολής. Είναι η εποχή κατά την οποία οργανώνεται και επικρατεί το μοντέλο της ωδειακής εκπαίδευσης, ανακόπτοντας τις όποιες προσδοκίες για αναβάθμιση της μουσικής στο δημόσιο σχολείο.

Ενώ οι πλαστικές τέχνες ενδίδουν στο μοντερνισμό, η απήχηση των διεθνών ρευμάτων στη μουσική εμφανίζεται είτε ετεροχρονισμένα και εξασθενημένη (ιμπρεσιονισμός), είτε καθόλου (δωδεκαφθογγισμός). Η «κλασική» μουσική παραμένει εισαγόμενη, σε φατριακή εσωστρέφεια, περιγεγραμμένη εντός αυστηρού κοινωνικού (και μάλιστα ταξικού) πλαισίου, που δεν της επιτρέπει να διαχυθεί και να γονιμοποιήσει την ευρύτερη παιδεία.[415] Η εγχώρια παραγωγή βυθίζεται στον εθνικό της προσανατολισμό, που είναι, στην πραγματικότητα, απλώς το προκάλυμμα μιας ανελέητης προσωπικής διαμάχης, η οποία εκμεταλλεύεται τη γενική έλλειψη μουσικής παιδείας για να εγκαταστήσει ηγεμονισμούς όχι μόνο ιδεολογικούς και αισθητικούς, αλλά και θεσμικούς. Η εκκλησιαστική μουσική εγκλωβίζεται ομφαλοσκοπικά στην ορθή ερμηνεία της παράδοσης. Η λαϊκή μουσική απλώς δεν υπάρχει. Μόνο η

---

413. Τσαφαράς, Κ. (1903). «Υποδειγματική διδασκαλία άσματος». *Εκπαίδευσις*, Νο. 8, σ. 113.

414. Πρώιος, Ι. (1910). *Φήμιος και Δαμασκηνός: ήτοι συλλογή Ελληνικών δημοτικών και εκκλησιαστικών ασμάτων (εν μονοφωνία και πολυφωνία) προς χρήσιν των σχολείων και των οικογενειών*, τόμος Α'. Λειψία: Breitkopf & Härtel, σ. 10.

415. Kokkonis, G. (2008), *op. cit.* (υποσημείωση 408), pp. 127-219. Τσέτσος, Μ. (2011). *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική: Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*. Αθήνα: Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα.

«δημοτική» της εκδοχή συζητείται, αλλά αυστηρά διαμεσολαβημένη μέσα από λαογραφικά στερεότυπα.[416]

Ανασταλτική στις ανανεωτικές τάσεις και στον μουσικό πλουραλισμό θα πρέπει να θεωρηθεί η μακρόχρονη και κυριαρχική παρουσία του Μανώλη Καλομοίρη μέχρι το θάνατό του, το 1962, που κληροδοτεί στην ελληνική μουσική παιδεία μία τυποποιημένη ακαδημαϊκή εκδοχή του γερμανικού ρομαντισμού. Ο Καλομοίρης πρωταγωνιστεί στον εκδοτικό τομέα με δικά του εγχειρίδια[417] και θωρακίζει τις ωδειακές σπουδές, ανοίγοντας παραρτήματα σε όλη τη χώρα και εξασφαλίζοντας το διορισμό των αποφοίτων του Ελληνικού Ωδείου ως δασκάλων Ωδικής και Ενόργανης Μουσικής στα δημόσια σχολεία.

Από το 1910, η εμπλοκή του Εκπαιδευτικού Ομίλου με στόχο την εφαρμογή των παιδαγωγικών ιδεών του δημοτικιστικού κινήματος σηματοδοτεί την ενίσχυση της χρήσης δημοτικών τραγουδιών στο σχολείο.[418] Όμως, αυτή η «εθνική μουσική» παραμένει αυστηρά τυποποιημένη μέσα από προσαρμοσμένες συλλογές. Ο κόσμος της υπαίθρου, άλλωστε, αποτελεί *terra incognita* για τις εγγράμματες ελίτ. Ακόμα και οι ειδικευμένοι ερευνητές, όπως η Δέσποινα Μαζαράκη,[419] τον αντιμετωπίζουν ως ετερότητα και αισθάνονται την ανάγκη να «μεταφράσουν» τις καλλιτεχνικές του εκφράσεις σε γλώσσα σχολική, όπως ακριβώς κάνουν και οι λόγιοι συνθέτες (Καλομοίρης,[420] Λαμπελέτ[421] κ.ά). Οι δημοτικογενείς ή δημοτικοφανείς μελωδίες που εισάγονται στη σχολική ζωή λογοκρίνουν θεμελιώδη αισθητικά χαρακτηριστικά των πρωτοτύπων, αποσιωπούν την οργανική τους εκδοχή και προσανατολίζουν επιλεκτικά τη συμβολική τους ερμηνεία. Όσο για τις αστικές λαϊκές μουσικές, η σχολική λογοκρισία

---

416. Κυριακίδου-Νέστορος, Ά. (1997). *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας: Κριτική ανάλυση*. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας. Kokkonis, G. (2012). «La création musicale savante et les collections des chants populaires en Grèce: Découverte ou invention?». Στο Solomos, M. – Caullier, J. – Chouvel, J.-M. – Olive, J.-P. (eds). *Musique et globalisation: Une approche critique*. Paris: Éditions Delatour France, collection «Filigrane», pp. 177-186.

417. Αυθεντοπούλου, Δ. (2013). *Ζητήματα ιδεολογίας και αισθητικής στο μουσικοπαιδαγωγικό έργο του Μανώλη Καλομοίρη*. Πτυχιακή εργασία στο ΤΛΠΜ ΤΕΙ Ηπείρου.

418. Δελμούζος, Α. (1950). *Το Κρυφό Σκολειό (1908-1911)*. Αθήνα: Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών. Στο Σταύρου, Γ. (2009), *ό.π.*, σσ. 99-100. Σε ό,τι αφορά το ουσιαστικό περιεχόμενο του μαθήματος, οι προτάσεις του Δελμούζου δεν απέχουν πολύ από την παραδοσιακή μεθοδολογία της Ωδικής, Δελμούζος Α. (1913). «Η μουσική ή σωστότερα η Ωδική στα σχολεία μας». *Δελτίο του Εκπαιδευτικού Ομίλου*, τεύχος 3, σ. 205.

419. Μαζαράκη, Δ. (χ.χ.). *Ελληνικά τραγούδια για παιδιά προσχολικής ηλικίας*. Αθήνα: Νάκας. Βλ. επίσης, Σταύρου, Γ. (2009), *ό.π.* (υποσημείωση 393), σσ. 367-368, 376-377.

420. Καλομοίρης, Μ. (χ.χ.). *Σχολικά τραγούδια: Μονόφωνα και δίφωνα με συνοδείαν πιάνου*. Αθήνα: Μουσική. και Καλομοίρης, Μ. (χ.χ.). *Προσφορά για τα Ελληνόπουλα: Τραγούδια για σχολικές, στρατιωτικές, εργατικές χορωδίες*. Αθήνα: Γαϊτάνος.

421. Λαμπελέτ, Γ.(1920). *Τα χελιδόνια: Ποιήματα για παιδιά*. Αθήνα: Βιβλιοθήκη Εκπαιδευτικού Ομίλου και Λαμπελέτ, Γ. (1931). *Παιδικά τραγούδια: Ποιήματα και μουσική*. Αθήνα: Δημητράκος.

είναι απόλυτη, αφού ενοχοποιούνται για πολιτισμικές επιμειξίες ανάξιες του εθνικού ιδεώδους και προαγωγή μιας ηθικής αμφίβολης ως επικίνδυνης.[422]

Οι μεταρρυθμιστικές προσπάθειες της δεκαετίας του '30 δεν κλονίζουν τις προαναφερθείσες θεσμικές αγκυλώσεις. Η μουσική παραμένει ώρα αναψυχής και μέσον ηθοπλασίας μέσω ενός ρεπερτορίου αμιγώς σχολικού και εσωστρεφούς, που ωστόσο προβάλλεται αυταρχικά ως η «πραγματική» μουσική.[423] Ο καταληκτικός κρίκος στην ιστορική αλληλουχία που περιγράψαμε είναι η αφοπλιστική πρόταση, το 1956, του Ι. Μπουλούχου προκειμένου να αναχαιτιστούν οι κακές επιρροές της «θύραθεν» μουσικής:[424]

«Όπως τα άσχημα βιβλία απαγορεύονται στην κυκλοφορία, γιατί να μην απαγορεύονται και τα ψυχοφθόρα τραγούδια;»

Μετά τη Μεταπολίτευση, οι πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις φέρνουν στο προσκήνιο νέες προκλήσεις. Διαχρονικά, ωστόσο, η σχολική αντίληψη για τη μουσική στην Ελλάδα θεμελιώνεται πάνω σε μία σειρά από ρητές και άρρητες πρακτικές λογοκρισίας, οι οποίες είναι υπεύθυνες για «βαθιά εγχαραγμένες νοοτροπίες, στερεότυπα, μυθοποιήσεις και περιοριστικές αντιλήψεις» σχετικά με τη μουσική τέχνη. Και για να παραφράσουμε τον Διονύση Σαββόπουλο, «το μάθημα της μουσικής γίνεται εκεί, μα η μουσική είναι απ' έξω».

---

422. Βλ. ενδεικτικά, Ανωγειανάκης, Φ. (1947). «Το ρεμπέτικο τραγούδι». *Ριζοσπάστης*, 28/1/1947.

423. Μποτετζάγιας, Α. (1949). *Σχολική μουσική αγωγή: Πλήρες σύστημα διδασκαλίας της σχολικής μουσικής εις 4 μέρη – Θεωρία της Τέχνης, μουσική ανάγνωσις – τραγούδια – εγκυκλοπαίδεια*. Αθήνα: Αστήρ. Στο Σταύρου, Γ. (2009), *ό.π.* (υποσημείωση 393), σσ. 311-312.

424. Μπουλούχος, Ι. (1956). «Τραγούδια των παιδιών». *Διδασκαλικόν Βήμα*, Νο. 304, 1956. Βλ. και Σταύρου, Γ. (2009), *ό.π.*, σ. 325.

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ-ΣΟΦΟΚΛΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

Εθνικό Συμβούλιο Ραδιοτηλεόρασης (ΕΣΡ) και γλωσσική λογοκρισία

Το άρθρο αυτό, αφενός, παρουσιάζει εν συντομία τη νομική υπόσταση και τη δομή του Εθνικού Συμβουλίου Ραδιοτηλεόρασης (ΕΣΡ), και αφετέρου, περιγράφει εκτενέστερα τη λογοκριτική του δράση ως προς τη χρήση της ελληνικής γλώσσας, αντλώντας υλικό από την «Έκθεση Πεπραγμένων για το έτος 2014».[425] Στη συνέχεια, αναλύει θεωρητικά τη γλωσσική λογοκρισία που ασκεί το ΕΣΡ στη βάση κοινωνιογλωσσολογικών και κοινωνιολογικών θεωριών.

■ ΤΟ ΕΣΡ ΚΑΙ Η «ΠΡΟΣΤΑΣΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ»

Το Εθνικό Συμβούλιο Ραδιοτηλεόρασης (ΕΣΡ) ιδρύθηκε το 1989, αποτελώντας μία από τις πρώτες Ανεξάρτητες Αρχές της Ελλάδας, με τις αρμοδιότητες και το νομικό καθεστώς των μελών του να κατοχυρώνονται από το Σύνταγμα της Ελλάδας. Έργο του είναι η εξασφάλιση της ελευθερίας και της πολυφωνίας, η τήρηση της δημοσιογραφικής δεοντολογίας και η προαγωγή της ποιότητας των ραδιοτηλεοπτικών προγραμμάτων.[426] Αποτελείται από επτά μέλη, τα οποία προτείνονται από τον Πρόεδρο της Βουλής και επιλέγονται από τη Διάσκεψη των Προέδρων της Βουλής με πλειοψηφία τουλάχιστον τεσσάρων πέμπτων. Τα μέλη αυτά απολαμβάνουν προσωπικής και λειτουργικής ανεξαρτησίας, γεγονός που έχει ως συνέπεια το ΕΣΡ να υπόκειται μόνο σε κοινοβουλευτικό έλεγχο, ενώ οι αποφάσεις τους ελέγχονται από τα αρμόδια διοικητικά δικαστήρια.

Στο ΕΣΡ λειτουργούν τέσσερα τμήματα με κατανεμημένες αρμοδιότητες, από τα οποία εκείνο που σχετίζεται με το αντικείμενό μας είναι το Τμήμα Ποιότητας Προγραμμάτων. Στην «Έκθεση Πεπραγμένων για το 2014» (σ. 28) διαβάζουμε ότι το τμήμα αυτό είναι υπεύθυνο για την «εξασφάλιση της ποιοτικής στάθμης των ραδιοτηλεοπτικών προγραμμάτων, την αντικειμενική και

425. Βρίσκεται αναρτημένη στο diavgeia.gov.gr με ΑΔΑ (Αριθμό Δικτυακής Ανάρτησης) 7ΨΞΘΙΜΕ-Ξ1Γ (https://diavgeia.gov.gr/doc/7ΨΞΘΙΜΕ-Ξ1Γ).

426. Βλ. την υπ' αριθμόν 554/2003 απόφαση του Συμβουλίου της Επικρατείας (ΣτΕ).

με ίσους όρους ενημέρωση και πολυφωνία, την τήρηση του προγράμματος των σταθμών, καθώς και την προστασία της αξίας του ανθρώπου», καθώς επίσης ότι φροντίζει για «το σεβασμό της προσωπικότητας, [...] την προστασία των ανηλίκων (ως εμφανιζόμενων ή αναφερόμενων σε ραδιοτηλεοπτικά προγράμματα και ως τηλεθεατών), [...] την **ευπρέπεια στην εκφορά του λόγου** και τη συμπεριφορά» (η έμφαση δική μου).

Στη συνέχεια, θα εξετάσουμε τρεις επιλεγμένες περιπτώσεις κυρώσεων που σχετίζονται με γλωσσικές συμπεριφορές, όπως αυτές παρατίθενται στην υπό εξέταση «Έκθεση Πεπραγμένων» (στο εξής κάθε έμφαση δική μου), και οι οποίες στον Πίνακα 1 της «Έκθεσης» (σσ. 47-48) με τίτλο «Αποφάσεις κατά θέμα/παράβαση», εντάσσονται στη θεματική «Προστασία Ελληνικής γλώσσας»:

1. *Περίπτωση «Μακελειό 4»*: Στη σ. 66 της «Έκθεσης» διαβάζουμε ότι «το ΕΣΡ ασχολήθηκε με την ποιοτική στάθμη του προγράμματος και το σεβασμό της αξίας του ανθρώπου κατά τη μετάδοση της εκπομπής με τίτλο *ΜΑΚΕΛΕΙΟ 4* την 25/11/2013 μεταξύ 23:48 και 02:27 από τον ιδιωτικό τηλεοπτικό σταθμό ZOOM TV του Νομού Αττικής». Η εν λόγω εκπομπή περιστράφηκε γύρω από το πρόσωπο ενός κληρικού, του οποίου το όνομα δεν δημοσιοποιήθηκε, αναφέρθηκαν όμως άλλα στοιχεία, όπως η μητρόπολη στην οποία ανήκει, και προβλήθηκαν φωτογραφίες του με καλυμμένα τα μάτια του αλλά με δυνατότητα αναγνώρισης του προσώπου του. Η απόφαση αναφέρει ότι «η εκπομπή ασχολήθηκε με τη σεξουαλική ζωή του εν λόγω προσώπου, με παράλληλη προβολή εικόνων ημίγυμνων ή γυμνών ανδρών, οι οποίοι αγκαλιάζονται, παραπέμποντας σαφώς στη σεξουαλική ιδιαιτερότητά του [...]. όμως, πλέον τούτου, [...] χρησιμοποιήθηκαν λέξεις και φράσεις, όπως "ψωνίζεται", "κάνει ψωνηστήρι", "παρακινεί ανήλικο παιδί να πιει το σπέρμα του για να αγιάσει", "ρε κερατάδες", "πισωγλέντηδες", "ντιγκιντάγκες", "οπισθόβουλοι της Εκκλησίας" και άλλες παρόμοιες. Η εκπομπή διέπεται από πνεύμα μισαλλοδοξίας, δεν αντιμετωπίζει το αναφερθέν πρόσωπο με την επιβαλλόμενη από το νόμο σοβαρότητα και δεν έχει την από το Σύνταγμα επιβαλλόμενη ποιότητα, η οποία πρέπει να αποσκοπεί στην πολιτιστική ανάπτυξη της χώρας, στο σεβασμό της αξίας του ανθρώπου και στην προστασία της νεότητας. Τέλος, διά της εκπομπής δεν τηρήθηκαν οι γενικά παραδεκτοί κανόνες περί ευπρεπούς διατυπώσεως και εκφοράς του λόγου». Στο σταθμό επιβλήθηκε πρόστιμο ύψους 20.000 ευρώ.
2. *Περίπτωση «Γιώργος Τράγκας»*: Στις σσ. 99-100 της «Έκθεσης» διαβάζουμε ότι «το ΕΣΡ ασχολήθηκε με την **ποιοτική χρήση της γλώσσας**, την ποιοτική στάθμη του προγράμματος και τη συγκεκαλυμμένη διαφήμιση

κατά τη μετάδοση της εκπομπής του δημοσιογράφου Γιώργου Τράγκα την 13/2/2014 μεταξύ 08:00 και 10:00 από τον ιδιωτικό ραδιοφωνικό σταθμό REAL FM του Νομού Αττικής».[427] Στη σχετική απόφαση αναφέρεται ότι «ο εκφωνητής, αναφερόμενος στην οικονομική κατάσταση της χώρας και στη φορολογική πολιτική της κυβερνήσεως, χρησιμοποίησε **λέξεις και φράσεις απαράδεκτες**, όπως "αν έχεις περάσει μικρός βλεννόρροια", "πήρες καπότες;", "πήγες σε γαμηστρώνα", "συναντήθηκες με χανούμ μπουρέκ;", "ξηγήθηκες μουσουλμανικά, οθωμανικά;", "αν τον έχεις μικρό, μπορεί και να γλυτώσεις. Αν τον έχεις μεγάλο, καταγράφεται και κόβεται", "αν είσαι άτυχος και τον έχεις χοντρό, τούτο αποτελεί τεκμήριο... ειδικά, αν το κεφάλι είναι ξώπετσο, όπως λένε!", "είσαι χάρχαλο, θα φαίνεται! Χαρχάλα ανοιχτότρυπη θα φαίνεται!" και άλλες παρόμοιες. [...] Είναι βέβαιο ότι ο παρουσιαστής θέλησε να αποδοκιμάσει την οικονομική πολιτική της κυβερνήσεως, όμως για την αποδοκιμασία χρησιμοποίησε, καθ' υπερβολή του ανεκτού ορίου, **λέξεις και φράσεις σεξουαλικού περιεχομένου**, με αποτέλεσμα κατά τη διάρκεια της εκπομπής να έχει παραβιαστεί η τήρηση των *γενικά παραδεκτών κανόνων που αφορούν την εκφορά λόγου* κατά τις ενημερωτικές εκπομπές. [...] Οι επιχειρήσεις στις οποίες χορηγούνται άδειες λειτουργίας ραδιοφωνικού σταθμού [...] οφείλουν να ασκούν το δημόσιο λειτούργημά τους για την προαγωγή του πολιτισμού και *όχι για την εξοικείωση της νεολαίας σε απαράδεκτη φρασεολογία.* Είναι αναμφισβήτητο ότι η εκπομπή δεν έχει την επιβαλλόμενη από το Σύνταγμα ποιότητα, η οποία πρέπει να αποσκοπεί στην πολιτιστική ανάπτυξη της χώρας, στο σεβασμό της αξίας του ανθρώπου και στην προστασία της παιδικής ηλικίας και της νεότητας». Στο σταθμό επιβλήθηκε πρόστιμο ύψους 5.000 ευρώ.

3. *Περίπτωση Cinar FM*: Το ΕΣΡ ασχολήθηκε με την υποχρέωση των ραδιοφωνικών σταθμών «να μεταδίδουν το πρόγραμμά τους με κύρια γλώσσα την ελληνική» κατά τη μετάδοση του προγράμματος της 22/7/2013 του

427. Παρόμοιου τύπου απόφαση σχετική με παραβίαση της «καλαισθησίας» και «ευπρέπειας» της γλώσσας έχει ληφθεί από το ΕΣΡ και για την εκπομπή *Αντίθετοι* της 5/3/2014 του ραδιοφωνικού σταθμού Alpha 98,9 FM (σ. 106 της «Έκθεσης»). Το παράδοξο που οφείλουμε να επισημάνουμε είναι ότι η αυτή περίπτωση κυρωτικής απόφασης αφορά συζήτηση που έγινε στην εν λόγω εκπομπή σχετικά με τον συγγραφέα Αύγουστο Κορτώ (ο οποίος εσφαλμένα στην ανακοίνωση του ΕΣΡ καταγράφηκε ως «Αυγουστίνος»), ο οποίος χαρακτηρίστηκε από έναν εκ των παρουσιαστών ως «η κυρα-Αυγουστίνα», «παρθενόπη», «αλανιάρης», «καβλάντα» κ.ά. Το σκεπτικό όμως της κύρωσης (πρόστιμο 3.000 ευρώ) δεν αφορούσε το σεβασμό της αξίας του ανθρώπου και της προσωπικότητας (όπως στην περίπτωση «*Μακελειό 4*» – πρόστιμο 20.000 ευρώ), αλλά αποκλειστικά και μόνο «την ορθή, ευπρεπή και καλαίσθητη εκφορά του λόγου»! Και όμως, στην περίπτωση «*Μακελειό 4*», ο κληρικός απαξιώθηκε επίσης για την ομοφυλοφιλία του, χωρίς καν να αναφερθεί το όνομά του.

ιδιωτικού ραδιοφωνικού σταθμού CINAR FM του Νομού Ροδόπης. Στη σχετική απόφασή του (υπ' αριθμ. 9/8/1/2014), το ΕΣΡ αναφέρει ότι «εκ του συνδυασμού των διατάξεων του Νόμου[428] προκύπτει ότι οι ραδιοφωνικοί σταθμοί οφείλουν να εκπέμπουν τα δελτία ειδήσεων, τις αθλητικές εκδηλώσεις, τα τηλεοπτικά παιχνίδια, τις διαφημίσεις και τις υπηρεσίες τηλεειδησεογραφίας **στην ελληνική γλώσσα κατά ποσοστό τουλάχιστον 50% και το υπόλοιπο πρόγραμμα σε ποσοστό μεγαλύτερο του 25%** [...] Εκ του υποβληθέντος από τον ραδιοφωνικό σταθμό cd και του υποβληθέντος υπομνήματος, προέκυψε ότι κατά την 22α Ιουλίου 2013 πραγματοποιήθηκε εκπομπή 24 ωρών, καθώς και ότι το πρόγραμμα του σταθμού πραγματοποιήθηκε με εκπομπές: *Η φωνή της Τουρκίας*, ειδησεογραφική εκπομπή στην ελληνική γλώσσα, σε ποσοστό 4%, τουρκικά τραγούδια σε playlist ή μέσα σε εκπομπές με παραγωγούς που σχολιάζουν στην τουρκική γλώσσα, σε ποσοστό 74%, διαφημίσεις στην τουρκική γλώσσα, σε ποσοστό 9%, διαφημίσεις στην ελληνική γλώσσα, σε ποσοστό 1%, ειδήσεις στην τουρκική γλώσσα, σε ποσοστό 7%, ειδήσεις στην ελληνική γλώσσα, σε ποσοστό 3%, κοινωνικό μήνυμα στην ελληνική γλώσσα, σε ποσοστό 0,27%. **Άξιο παρατηρήσεως ότι το σήμα του σταθμού εκπέμπεται μόνο στην τουρκική γλώσσα**». Το ΕΣΡ επέβαλε στο σταθμό τη διοικητική κύρωση της συστάσεως να τηρήσει τα προβλεπόμενα ποσοστά, με απειλή επιβολής αυστηρότερων κυρώσεων.

■ ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΗΣ ΓΛΩΣΣΙΚΗΣ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ ΤΟΥ ΕΣΡ

Ακολουθώντας την πρακτική του Ρόμπερτ Κούπερ (Robert Cooper),[429] μελετητή του Γλωσσικού Σχεδιασμού,[430] θα αναλύσουμε τη γλωσσική λογοκρισία που ασκείται από το ΕΣΡ στη βάση των εξής πέντε ερωτημάτων: Ποιος, τι, ποιον, πώς και γιατί λογοκρίνει.

Ποιος: Το ΕΣΡ, ως μία από τις Ανεξάρτητες Αρχές που λειτουργούν στην Ελλάδα, αποτελεί μία ιδιότυπη περίπτωση φορέα εξουσίας. Σύμφωνα με τον Νίκο Αλιβιζάτο,[431] «οι Ανεξάρτητες Αρχές συνιστούν παράδοξο, αν όχι

428. Γίνεται αναφορά στα άρθρα 3, παράγραφος 18, και 8, παράγραφος 3 του νόμου 2.328/1995 και στο άρθρο 8, παράγραφος 13 του νόμου 3.592/2007.

429. Βλ. Cooper, R. (1989). *Language Planning and social change.* Cambridge: Cambridge University Press, p. 31.

430. Με τον όρο «Γλωσσικός Σχεδιασμός» (Language Planning) αναφερόμαστε στο σύνολο των «σκόπιμων προσπαθειών επιρροής της συμπεριφοράς των άλλων, όσον αφορά την κατάκτηση, τη δομή ή τη λειτουργική κατανομή των γλωσσικών τους κωδίκων», αλλά και στον γλωσσολογικό κλάδο που εξετάζει τις εν λόγω πρακτικές (βλ. Cooper, R., *op. cit.*, p. 45).

431. Βλ. Αλιβιζάτος, Ν. (2008). «Η προσφορά των Ανεξάρτητων Αρχών και οι προϋποθέ-

ανωμαλία για τη δημοκρατία», αποτελούν «μείζονα απόκλιση από τον κανόνα της κυβέρνησης των εκλελεγμένων προς το "αριστοκρατικό" πρότυπο της "κυβέρνησης των σοφών"» και «μόνο κατ' εξαίρεση γίνονται ανεκτές». Υποστηρίζει, όμως, ότι ο τρόπος εκλογής των μελών τους από τη Διάσκεψη των Προέδρων της Βουλής με πλειοψηφία τουλάχιστον τεσσάρων πέμπτων οδηγεί σε επιλογή «ανώδυνων» προσώπων, γεγονός που εξασφαλίζει –έστω και εν μέρει– τη θεμελιώδη προϋπόθεση λειτουργίας τους, δηλαδή την ανεξαρτησία τους.

Ο Νίκος Φραγκάκης,[432] από την άλλη, θεωρεί ότι «δεν τίθεται ζήτημα άμεσης δημοκρατικής νομιμοποίησης, αφού τα μέλη των αρχών δεν εκλέγονται απευθείας, αλλά από την "κοινοβουλευτική αριστοκρατία"», ενώ ισχυρίζεται ότι «εδώ οι παίκτες δεν είναι μόνο δύο: το κράτος, από τη μία, και ο πολίτης, από την άλλη. Εμφιλοχωρεί ένας τρίτος, ισχυρότερος, συντελεστής: οι κατά περίπτωση φορείς, αφενός, τεραστίων οικονομικών συμφερόντων, και αφετέρου, υψηλής και αενάως εξελισσόμενης τεχνολογίας».

Όποια από τις δύο απόψεις κι αν ακολουθήσουμε, δεν μπορούμε παρά να θεωρήσουμε το ΕΣΡ ως φορέα που ασκεί από πάνω προς τα κάτω την εξουσία του. Όπως σημειώνει και ο Δημήτρης Χριστόπουλος,[433] οι συνεχείς ηθικολογικές διατυπώσεις των αποφάσεων του ΕΣΡ «είτε σημαίνουν ότι η ελληνική κοινωνία έχει προ πολλού βρει μία εφ' όλης της ύλης συναίνεση σχετικά με το αισθητικό περιεχόμενο που της ταιριάζει και έχει θέσει την Ανεξάρτητη αυτή Αρχή ως εν γένει προστάτιδά του, είτε ότι η συγκεκριμένη Αρχή αντιλαμβάνεται με υπερβάλλοντα ζήλο τον εαυτό της ως αδιαφιλονίκητο θεματοφύλακα της αισθητικής μας, χωρίς ωστόσο αυτή η εξουσιοδότηση να της έχει πράγματι δοθεί από την κοινωνία στην οποία απευθύνεται».[434]

Με βάση τα τρία παραδείγματα κυρωτικών αποφάσεων που εξετάσαμε παραπάνω, διακρίνουμε δύο είδη γλωσσικού σχεδιασμού που εκπροσωπούνται το μεν πρώτο από τις περιπτώσεις «*Μακελειό 4*» και «Γιώργος Τράγκας», το δε δεύτερο από την περίπτωση «Cinar FM».

σεις αποτελεσματικής λειτουργίας τους». Στο Φραγκάκης, Ν. (επιμ.) (2008). *Οι Ανεξάρτητες Αρχές στη σύγχρονη δημοκρατία*. Αθήνα: Α. Σάκκουλας, σσ. 33-37.

432. Βλ. Φραγκάκης, Ν., *ό.π.*, σσ. 22-24.

433. Βλ. Χριστόπουλος, Δ. (2008). «Λογοκρισία και δικαιώματα: Από τα σκίτσα του Μωάμεθ στην ελληνική βλασφημία». Στο Ζιώγας, Γ. – Καραμπίνης, Λ. – Σταυρακάκης, Γ. – Χριστόπουλος, Δ. (επιμ.) (2008). *Όψεις λογοκρισίας στην Ελλάδα*, Αθήνα: Νεφέλη – PLATFORMES, σ. 84.

434. Να σημειώσουμε ότι, στα τρία παραδείγματα κυρωτικών αποφάσεων που εξετάσαμε, αλλά και σε άλλες παρόμοιες αποφάσεις του ΕΣΡ, εντύπωση προκαλεί η συχνή χρήση ορολογίας του τύπου «γενικά παραδεκτοί κανόνες», «απαράδεκτη φρασεολογία», «είναι αναμφίβολο» κ.ά., τακτική που είτε υποδεικνύει την πεποίθηση των μελών του ΕΣΡ ότι όντως εκφράζουν τον μέσο Έλληνα και τον κοινό νου, είτε προδίδει την αγωνία τους να πείσουν για την αντικειμενικότητά τους.

Στην πρώτη κατηγορία έχουμε λογοκρισία που αφορά τον «απρεπή» ή «άσεμνο» λόγο. Αν ακολουθήσουμε τη διάκριση του Ρόμπερτ Κούπερ[435] μεταξύ δομικού (που αφορά τα δομικά στοιχεία μιας γλώσσας), λειτουργικού (που αφορά την κατανομή διαφορετικών γλωσσικών κωδίκων και την επιμέρους λειτουργία τους) και επί της κατάκτησης γλωσσικού σχεδιασμού (που αφορά τη γλωσσική διδασκαλία και τη γλωσσική κατάκτηση γενικότερα), διαπιστώνουμε ότι αυτού του τύπου η λογοκριτική πρακτική του ΕΣΡ άπτεται και των τριών κατηγοριών: Αν εστιαστούμε στο ότι συγκεκριμένες λέξεις ή φράσεις λογοκρίνονται από τη ροή του λόγου ενός ομιλητή, τότε έχουμε παρέμβαση σε επίπεδο δομής. Αν, από την άλλη, θεωρήσουμε ότι το σύνολο αυτών των εκφράσεων απαρτίζει ένα είδος γλωσσικού κώδικα (μια κοινωνιόλεκτο),[436] τότε έχουμε παρέμβαση σε επίπεδο κατανομής. Τέλος, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η επανειλημμένη σύνδεση του «απρεπούς» λόγου με την παιδική ηλικία και τη νεότητα παραπέμπει σε μία (άκαρπη μάλλον) προσπάθεια του ΕΣΡ να ελέγξει την κατάκτηση του συγκεκριμένου λεξιλογίου από τους ανηλίκους.

Η δεύτερη κατηγορία, που εκπροσωπείται από την περίπτωση «Cinar FM», αποτελεί παράδειγμα αμιγούς λειτουργικού σχεδιασμού, καθότι το ΕΣΡ φροντίζει για το ποσοστό κατανομής δύο διαφορετικών γλωσσικών συστημάτων, της ελληνικής και της τουρκικής, στο χώρο της ελλαδικής ραδιοτηλεόρασης.

Δέκτες της γλωσσικής λογοκρισίας του ΕΣΡ είναι, πρακτικά, όλοι όσοι εμπλέκονται στη ραδιοτηλεόραση είτε ως ιδιοκτήτες σταθμών/καναλιών είτε ως ραδιοτηλεοπτικές περσόνες. Το παράδοξο σχήμα της λογοκρισίας, όμως, οδηγεί σε αφομοίωση δέκτη και πομπού: Ο φόβος των κυρώσεων από το ΕΣΡ οδηγεί σε προληπτική αυτολογοκρισία των ραδιοτηλεοπτικών φορέων.[437] Ακολουθώντας, λοιπόν, τη διάκριση που προτείνει η Τζούντιθ Μπάτλερ[438] μεταξύ ρητής (explicit) και άρρητης (implicit) λογοκρισίας, μπορούμε να διακρίνουμε

---

435. Βλ. Cooper, R. (1989), *op. cit.* (υποσημείωση 429), pp. 31-34.

436. Άλλωστε, το σύνολο των βωμολοχιών φέρει ονομασίες όπως «γλώσσα του δρόμου», «γλώσσα του πεζοδρομίου», ενώ διαδεδομένη είναι η έκφραση «βρίζει σαν νταλικέρης», πρακτικές που υποδεικνύουν σύνδεση του συγκεκριμένου γλωσσικού κώδικα με συγκεκριμένες κοινωνικές τάξεις. Αλλά και ο όρος «ευπρεπής διατύπωση» (βλ. περίπτωση «*Μακελειό 4*») που –κατ' αντιστροφή– παραπέμπει σε «απρεπή διατύπωση», αναφέρεται σε ένα ελιτίστικου τύπου «πρέπον».

437. Όπως χαρακτηριστικά διατυπώνεται από την Τζούντιθ Μπάτλερ, «η λογοκρισία δεν έπεται, αλλά προηγείται του λόγου». Βλ. Αθανασίου, Α. (2008). «Λογοκρισία και επιτελεστικότητα: Ρυθμίζοντας τα όρια του νόμιμου λόγου». Στο Ζιώγας, Γ. – Καραμπίνης, Λ. – Σταυρακάκης, Γ. – Χριστόπουλος, Δ. (2008), *ό.π.* (υποσημείωση 433), σ. 159.)

438. Σταυρακάκης, Γ. (2008). «Λογοκρισίες: Ένα αντινομικό πεδίο;». Στο Ζιώγας, Γ. – Καραμπίνης, Λ. – Σταυρακάκης, Γ. – Χριστόπουλος, Δ. (επιμ.) (2008), *ό.π.*, σ. 140.

ανάμεσα σε *ρητούς* και σε *άρρητους δέκτες* της λογοκρισίας του ΕΣΡ: Στους ρητούς συγκαταλέγονται τόσο όσοι από το φόβο των κυρώσεων αυτολογοκρίνονται προκαταβολικά, όσο και εκείνοι που, μην προβαίνοντας σε αυτολογοκρισία, υφίστανται τις κυρώσεις της παράβασής τους. Στους άρρητους συγκαταλέγονται όσοι αυτολογοκρίνονται όχι από φόβο, αλλά από συναίνεση και συμφωνία με τη λογοκριτική λογική του ΕΣΡ, οπότε συμμετέχουν στη συγκεκριμένη πρακτική (*habitus*),[439] η οποία σιωπηρά ορίζει τι πρέπει να λέγεται και τι όχι, πώς να λέγεται, πού και πότε. Κατ' αυτό τον τρόπο το ΕΣΡ λειτουργεί όχι μόνο σαν ρυθμιστής-σχεδιαστής (για τους ρητούς δέκτες), αλλά και σαν εκφραστής ή, ακόμα, σαν άρρητος δέκτης ενός προϋπάρχοντος γλωσσικού σχεδιασμού, ο οποίος λειτουργεί υπό μορφή υπόρρητης-φυσικοποιημένης κοινωνικής σύμβασης.[440] Μπορούμε ακόμα να ισχυριστούμε ότι το ΕΣΡ, μετατρέποντας την άρρητη προϋπάρχουσα λογοκρισία σε ρητή, δρα χωρίς να το θέλει εις βάρος της, εφόσον τη φέρνει στην επιφάνεια του συνειδητού, καθιστώντας την πιο εύκολα αναγνώσιμη και άρα δυνητικά πιο ευάλωτη.

Ο τρόπος με τον οποίο το ΕΣΡ ασκεί τη λογοκρισία του είναι σαφής: επιβολή χρηματικών προστίμων στους παραβάτες και, έτσι, έμμεση υποβολή αυτολογοκρισίας στους δέκτες του σχεδιασμού. Όσον αφορά το αν η λογοκρισία αυτή γίνεται με τρόπο συστηματικό και ορθολογικό, τα στοιχεία που λαμβάνουμε από την «Έκθεση Πεπραγμένων για το έτος 2014», καθώς και η σχετική νομολογία, υποδεικνύουν ύπαρξη ενός γενικού πλαισίου, του οποίου όμως ο έσω χώρος είναι ασαφής και αφήνει περιθώρια αυθαιρεσίας. Συγκεκριμένα, δεν έχουμε διαπιστώσει ύπαρξη ενός καταλόγου λέξεων ή εκφράσεων που να θεωρούνται απαγορευμένες,[441] ούτε όμως και σαφή παράθεση των κριτηρίων με βάση τα οποία καθορίζεται το χρηματικό ποσό του προστίμου. Επίσης, το ποιοι λογοκρίνονται και ποιοι όχι, και κατά πόσο γίνεται επιλογή συνάδουσα με πιθανώς εξυπηρετούμενα συμφέροντα, είναι ένα άλλο μεγάλο ζήτημα.[442]

---

439. Το *habitus* ορίζεται από τον Πιέρ Μπουρντιέ (Pierre Bourdieu) ως «ένα δίκτυο έξεων και προδιαθέσεων που λειτουργούν ως ενσώματη ιστορία και από τις οποίες παράγεται σιωπηρά πολιτισμική συναίνεση». Βλ. Αθανασίου, Α., *ό.π.* (υποσημείωση 437), σ. 159.

440. Με βάση την παραπάνω θεώρηση, η εμμονή του Συμβουλίου να επισημαίνει ότι εκφράζει τον «κοινό νου» και τους «γενικά αποδεκτούς κανόνες» (βλ. υποσημείωση 434), ίσως αποκαλύπτει ταυτόχρονα τη σε επίπεδο συνείδησης πεποίθηση ότι *όντως* αυτό είναι το αντικειμενικό «πρέπον», και τη σε επίπεδο υποσυνειδήτου ανασφάλεια της υποκειμενικότητας, η οποία νοείται ως υπόρρητη «γνώση» της υφιστάμενης φυσικοποίησης.

441. Η απουσία ενός τέτοιου καταλόγου «απαγορευμένων λέξεων», οδηγεί τα κανάλια, στην προσπάθειά τους να αποκλείσουν κάθε ενδεχόμενο κυρώσεων από το ΕΣΡ, να (αυτο)λογοκρίνουν «ανώδυνες» λέξεις όπως «βλάκας», «πλίθιος» ή «κλανιά», με χρήση του γνωστού «μπιπ».

442. Έχουμε ήδη επισημάνει μία περίπτωση μεροληπτικού –κατά τη γνώμη μας– χειρισμού που γέρνει προς τη μεριά του παραβάτη (βλ. υποσημείωση 427), ενώ εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι οι κυρωτικές συστάσεις που αφορούν άνιση κατανομή χρόνου ανάμεσα στα

Τέσσερα είναι τα βασικά σημεία αιτιολόγησης τα οποία αφορούν την πρώτη περίπτωση γλωσσικής λογοκρισίας που ασκεί το ΕΣΡ:

1. η ποιοτική χρήση της γλώσσας,
2. η πολιτιστική ανάπτυξη της χώρας,
3. ο σεβασμός της αξίας του ανθρώπου και
4. η προστασία παιδικής ηλικίας και νεότητας.

Το πρώτο επιχείρημα συμβαδίζει με την «προστασία της ελληνικής γλώσσας», όρο ο οποίος, όποτε συναντάται σε άλλα θέματα-αιτίες κυρώσεων, αφορά «αναφερόμενα πρόσωπα» και «ανηλίκους», γεγονός που υποδεικνύει *αντικειμενοποίηση* της ελληνικής γλώσσας, ως απειλούμενου όντος που χρήζει προστασίας. Προϋποθέτει δε τη φυσικοποιημένη μέσα από το φίλτρο της ιδεολογίας αντίληψη ότι η γλώσσα είναι μία, ενιαία, «γλώσσα όλων» και άρα πρέπει να προστατευτεί από εκτροπές.[443] Έχουμε, λοιπόν, περίπτωση επίλυσης γλωσσικού τύπου προβλήματος, το οποίο μάλλον ως φαινομενικό θα πρέπει να το θεωρήσουμε.

Τα άλλα τρία επιχειρήματα αφορούν μη γλωσσικού τύπου προβλήματα, τα οποία προτίθεται να επιλύσει το ΕΣΡ επιβάλλοντας γλωσσική λογοκρισία. Το πρώτο από τα τρία εγείρει το ερώτημα –που δεν είναι, βέβαια, του παρόντος να απαντηθεί– με ποιον ακριβώς τρόπο η υβρεολογία μπορεί εν γένει να πλήξει την πολιτισμική ανάπτυξη της χώρας. Ή, από την άλλη, αν η υβρεολογία μπορεί να πλήξει τον πολιτισμό, τότε γιατί επιτρέπεται η ύπαρξη και μόνο μερικών (για πολλούς) ραδιοτηλεοπτικών σκουπιδιών; Προχωρώντας στο επιχείρημα ότι η υβρεολογία πλήττει το σεβασμό της αξίας του ανθρώπου, διακρίνουμε την εξής αμφισημία: Είτε η υβρεολογία αφορά συγκεκριμένο πρόσωπο, του οποίου με αυτό τον τρόπο θίγεται η υπόληψη, είτε η υβρεολογία αυτή καθαυτήν θίγει την αξιοπρέπεια του ακροατή της. Η περίπτωση «Αύγουστος Κορτώ» (βλ. υποσημείωση 427) αλλά και ο τρόπος διατύπωσης της απόφασης στην περίπτωση «*Μακελειό 4*» υποδεικνύουν ότι το ΕΣΡ υιοθετεί κατά κύριο λόγο τη δεύτερη –«πουριτανικού» τύπου– σημασία του επιχειρήματος. Τέλος, το έντονα προβεβλημένο επιχείρημα ότι η αισχρολογία απειλεί την παιδική αθωότητα και τη νεότητα μαρτυρεί ότι οι υποστηρικτές του μάλλον έχουν χρόνια να βρεθούν σε σχολική αυλή.[444]

ελληνικά και σε άλλη γλώσσα έγιναν μόνο σε σταθμούς του Νομού Ροδόπης που κάνουν εκπομπές στα τουρκικά (βλ. περίπτωση «Cinar FM»), με αποφάσεις, μάλιστα, που αναφέρονται σε «υπερβολικά ποσοστά αναπαραγωγής τουρκικών τραγουδιών» (!), και δεν είδαμε να συμβαίνει κάτι ανάλογο σε σταθμούς που αναπαράγουν (ίσως και αποκλειστικά) τραγούδια στα αγγλικά.

443. Μοσχονάς, Σ. (2004). «Η γλώσσα». *Cogito*, τεύχος 01, 2004, σσ. 70-71 και Μοσχονάς, Σ. (2005). «Η πρότυπη γλώσσα». *Cogito*, τεύχος 03, 2005, σσ. 56-57.

444. Δεν θέλω με αυτό τον τρόπο να δώσω ένα αντεπιχείρημα του τύπου «τα παιδιά

Το δεύτερο είδος γλωσσικής λογοκρισίας, που εκπροσωπείται από την περίπτωση «Cinar FM», καλύπτεται από την παράγραφο 18 του άρθρου 3 του νόμου 2.328/1995, με τον γενικό τίτλο «Ορθή χρήση της ελληνικής γλώσσας», η οποία δεν δικαιολογεί τη συγκεκριμένη απαίτηση κατανομής χρόνου ανάμεσα στα ελληνικά και στις ξένες γλώσσες. Οι λόγοι είναι σαφώς εθνικοπολιτικοϊδεολογικοί.

Συμπερασματικά, το ΕΣΡ ασκεί ένα είδος γλωσσικής λογοκρισίας που αφορά τον «απρεπή» λόγο, και ένα λιγότερο γνωστό είδος γλωσσικού ελέγχου που αφορά την κατανομή της ελληνικής σε σχέση με τις άλλες γλώσσες στον ραδιοτηλεοπτικό χρόνο. Η δράση του είναι σε άμεσο επίπεδο κυρωτική (επιβολή προστίμων) και σε έμμεσο προληπτική, καθότι επιβάλλει αυτολογοκρισία στους ραδιοτηλεοπτικούς φορείς, είτε εξαιτίας του φόβου των κυρώσεων, είτε μέσω συνειδητής ή ασυνείδητης συναίνεσης με την κοινωνική σύμβαση που το ΕΣΡ εκπροσωπεί. Το ίδιο το ΕΣΡ θεωρεί ότι μέσω της λογοκρισίας του προστατεύει την ελληνική γλώσσα, τον πολιτισμό της χώρας, την ανθρώπινη αξιοπρέπεια και τη νεότητα. Αν και διαπιστώσαμε την ύπαρξη ενός πολύ γενικού θεωρητικού πλαισίου, την απουσία κριτηρίων κύρωσης αλλά και περιπτώσεις μεροληψίας εκ μέρους του ΕΣΡ, η βασική μας ένσταση αφορά την ίδια την αναγκαιότητα του ΕΣΡ ως λογοκριτή ή ως «προστάτη».

Η ανάγκη που μπορεί να έχει μία κοινωνία όπως η ελληνική για προστάτες, οι οποίοι θα την προφυλάξουν από τους κινδύνους που (φαινομενικά ή όχι) διέρχονται η γλώσσα της, ο πολιτισμός της, τα παιδιά της ή η ίδια η προσωπικότητα των ατόμων της, δεν είναι παρά μία συγκεκαλυμμένη αποποίηση της ευθύνης, μία άρνηση ενηλικίωσης και μία αναζήτηση ενός υποκατάστατου καθολικού γονέα. Το ερώτημα είναι αν αυτό το αξιολογούμε ως θεμιτό.

βρίζουν, έτσι κι αλλιώς», αλλά να υποστηρίξω ότι τα παιδιά εκτίθενται καθημερινά στην αισχρολογία και δεν πρόκειται να σοκαριστούν από έναν ραδιοτηλεοπτικό φορέα που υβρεολογεί. Κατά την άποψή μου, πίσω από το συγκεκριμένο επιχείρημα κρύβεται η έγνοια όχι του υποτιθέμενου τραυματισμού της παιδικής αθωότητας (;), αλλά ότι θα ξεσκεπαστεί η υποκριτική στάση των «μεγάλων» στα μάτια των «μικρών», κατά το «δάσκαλε που δίδασκες και νόμο δεν εκράτεις».

ΣΤΡΑΤΗΣ ΜΠΟΥΡΝΑΖΟΣ

Corpus Christi και «Γέρων Παστίτσιος» Κατασταλτική λογοκρισία, κράτος και Ακροδεξιά*

■ ΤΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ

Το 2012 ήταν μία χρονιά που άφησε το αποτύπωμά της στο πεδίο της λογοκρισίας στην Ελλάδα, πράγμα που σε έναν βαθμό μόνο ήταν τυχαίο, καθώς δεν είναι διόλου άσχετο με τις εξελίξεις στην κεντρική πολιτική σκηνή: την εκλογή της κυβέρνησης Σαμαρά (του πιο δεξιού πρωθυπουργού όλης της Μεταπολίτευσης) και, κυρίως, την εντυπωσιακή άνοδο της Χρυσής Αυγής και την είσοδό της στη Βουλή. Το φθινόπωρο του 2012, λοιπόν, εκτυλίχτηκαν, με μικρή χρονική διαφορά, δύο συναφείς υποθέσεις λογοκριτικού ενδιαφέροντος:

Πρώτον, η σύλληψη και η ποινική δίωξη δημιουργού της σατιρικής σελίδας στο Facebook «Γέρων Παστίτσιος». Ο Φίλιππος Λοΐζος συλλαμβάνεται στις 21 Σεπτεμβρίου 2012, αναγκάζεται να διαγράψει τη σελίδα του, του ασκείται ποινική δίωξη για «κατ' εξακολούθηση καθύβριση θρησκεύματος», ενώ τον Ιανουάριο του 2014 καταδικάζεται σε ποινή φυλάκισης δέκα μηνών με αναστολή για «πρόθεση καθύβρισης».[445]

Δεύτερον, οι διαμαρτυρίες εναντίον της παράστασης *Corpus Christi*, στο θέατρο Χυτήριο, η ποινική δίωξη του σκηνοθέτη Λαέρτη Βασιλείου και συντελεστών της και, εντέλει, το κατέβασμά της. Στις 12 Οκτωβρίου 2012 συνεχίζονται στο θέατρο Χυτήριο οι παραστάσεις του έργου του Τέρενς ΜακΝάλι *Corpus Christi*, οι οποίες είχαν ξεκινήσει τον Ιούνιο. Έπειτα από μισό μήνα συγκεντρώσεων διαμαρτυρίας, κάθε βράδυ που υπήρχε παράσταση, με αποτέλεσμα την παρεμπόδισή της, και ενώ ηθοποιοί, συντελεστές και θεατές της προπηλακίζονται, το έργο κατεβαίνει την 1η Νοεμβρίου. Στις 16 Νοεμβρίου

---

* Ευχαριστώ θερμά τον Δημήτρη Χριστόπουλο για τις παρατηρήσεις και τη βοήθειά του στη συγγραφή του κειμένου. Όποιος τυχόν είχε ακούσει την ανακοίνωση και διαβάζει τώρα το κείμενο, μπορεί να αντιληφθεί πόσο ωφέλιμες υπήρξαν.

445. Μία ακριβή και λεπτομερειακή περιγραφή της διαδοχής των γεγονότων, μέχρι και τη δίκη του, μας έχει προσφέρει ο ίδιος ο Φίλιππος Λοΐζος. Βλ. Λοΐζος, Φ. (2015). «Πώς βίωσα τους νόμους κατά της βλασφημίας στην Ελλάδα». *The Books Journal*, 25/10/2015: goo.gl/X7kYIv. Επίσης, κατατοπιστικό είναι το σχετικό λήμμα της Wikipedia.

ασκείται δίωξη για «καθύβριση θρησκεύματος και κακόβουλη βλασφημία», έπειτα από μήνυση που είχαν καταθέσει ο μητροπολίτης Πειραιώς και τέσσερις βουλευτές της Χρυσής Αυγής.[446]

Δεν είναι μόνο –και δεν είναι κυρίως– η χρονική εγγύτητα που μας κάνει να συνεξετάζουμε τις δύο υποθέσεις, αλλά μερικά βασικά κοινά στοιχεία τους.

Πρώτον, το ζήτημα της προσβολής των θείων. Δεν αναφέρομαι εδώ μόνο στη νομική μορφή της ποινικής δίωξης, αλλά και στην αιτίαση που κυριαρχεί στον δημόσιο χώρο εναντίον εκείνου που λογίζεται ως βλάσφημο.

Δεύτερον, η κυριαρχία, στις διαμαρτυρίες και στον δημόσιο λόγο –ιδίως τον τηλεοπτικό, που αναφέρεται στις υποθέσεις αυτές–, ακροδεξιών, παραεκκλησιαστικών οργανώσεων, καθώς και ιεραρχών. Αυτή η «συμμαχία» προϋπάρχει εδώ και χρόνια, ωστόσο, στις περιπτώσεις που εξετάζουμε έχουμε ένα νέο, καθοριστικό στοιχείο: τη δυναμική παρουσία της νεοναζιστικής Χρυσής Αυγής, γεγονός που σηματοδοτεί και το «τέλος της γραφικότητας», που υπήρχε παλιότερα σε ανάλογες υποθέσεις.

Το τρίτο επίδικο αφορά το ρόλο του ελληνικού κράτους, το οποίο εμπλέκεται με πρωταγωνιστικό τρόπο στις παραπάνω υποθέσεις. Γιατί το κράτος δεν αδιαφορεί, ούτε αποδοκιμάζει απλώς: Με την άσκηση ποινικής δίωξης, που καταλήγει στην καταδίκη του δημιουργού της ιστοσελίδας, καθώς και με την επιλογή του –γιατί περί αυτού πρόκειται– να μην αφήσει να διεξαχθεί η παράσταση, διαλέγει με σαφήνεια στρατόπεδο. Και το στρατόπεδο αυτό δεν είναι, βέβαια, το στρατόπεδο της ελευθερίας της έκφρασης.

Οι πιέσεις και οι διώξεις υπήρξαν, εντέλει, απολύτως αποτελεσματικές: Η σελίδα έκλεισε, η παράσταση κατέβηκε, οι συντελεστές διώχθηκαν, ενώ είναι προφανές ότι οι διώξεις αυτές δρουν διαπαιδαγωγητικά και προληπτικά, για όποιον θελήσει μελλοντικά να σατιρίσει τον «Παστίτσιο» ή τον όποιο «Παστίτσιο». Η στάση του κράτους είναι καθοριστική, καθώς λειτουργεί επιδοκιμαστικά προς εκείνους που προσβάλλονται –ή εμφανίζονται να προσβάλλονται– από ένα θεατρικό έργο ή μία ιστοσελίδα. Είναι μία στάση που τροφοδοτεί, εντέλει, την ένταση των διαμαρτυριών.

■ ΟΙ ΔΥΟ ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ

Στην υπόθεση του «Παστίτσιου», όσον αφορά την εμπλοκή του κράτους, είναι

---

446. Δεν μπόρεσα να εντοπίσω κάπου μία ευσύνοπτη συγκεντρωτική παρουσίαση των γεγονότων του «Χυτηρίου». Αναγκαστικά, ο αναγνώστης πρέπει να ανατρέξει στα σχετικά δημοσιεύματα του Τύπου. Παραπέμπω πρόχειρα σε δύο ρεπορτάζ: «Θέατρο Χυτήριο: Επίθεση στον πολιτισμό με εργαλείο την βλασφημία», tvxs, 5/10/2012, όπου και συνέντευξη του σκηνοθέτη Λαέρτη Βασιλείου (goo.gl/Mh7p2i) και «Χυτήριο: Κράτος εν κράτει η Χρυσή Αυγή με την αστυνομία να παρακολουθεί», tvxs, 12/10/2012 (goo.gl/bOnLS).

χαρακτηριστικό ότι ο συλληφθείς δεν μοίραζε φυλλάδια ή εικόνες του «γέροντος» στην Ομόνοια, ούτε, έστω, στην πλατεία των Ψαχνών Ευβοίας, όπου ζούσε τη στιγμή της δίωξης. Για να συλληφθεί, χρειάστηκε να κινητοποιηθεί ένας ολόκληρος μηχανισμός: Το Τμήμα Δίωξης Ηλεκτρονικού Εγκλήματος ζήτησε τα στοιχεία του «Παστίτσιου» από το Facebook, με την αιτιολογία ότι «το προφίλ προσβάλλει την ελληνική Ορθόδοξη Εκκλησία και έναν μοναχό ο οποίος έχει αναγνωριστεί ως άγιος. Προκαλεί το μίσος σε όλα τα επίπεδα κατά των ορθόδοξων πιστών. Έχουμε πληροφορηθεί για κοινωνικές αναταραχές εξαιτίας αυτού του γεγονότος». Τα στοιχεία ζητήθηκαν παρανόμως, και επίσης δόθηκαν, εκ μέρους του Facebook, παρανόμως, αφού άρση του απορρήτου προβλέπεται μόνο σε περιπτώσεις κακουργήματος. Στη συνέχεια, εκδόθηκε ένταλμα, η αστυνομία κατέφθασε σπίτι του δράστη, τον συνέλαβε και τον παρέπεμψε στο Αυτόφωρο.[447] Η δυσαναλογία με τις πλημμελητικού βαθμού κατηγορίες είναι τερατώδης. Για ποιους έχει κινηθεί ανάλογη διαδικασία τα τελευταία χρόνια; Εξ όσων τουλάχιστον γνωρίζω, μονάχα για διακινητές παιδικής πορνογραφίας και μεγαλοεκβιαστές.

Ο εικοσιεπτάχρονος δεν έκανε απλώς χαβαλέ. Δεν έγραφε, για παράδειγμα, για τους «τράγους», ούτε λαϊκά ρητά του τύπου «τρεις παπάδες να 'ν' καλοί, κάνουν μια οκά μαλλί!». Εκτός του ότι η σελίδα του ήταν σαφώς συγκρατημένη (σε σχέση με μία μακρά σατιρική και βωμολοχική παράδοση που επί των ημερών μας συνεχίζουν, για παράδειγμα, ο Χάρρυ Κλυν, ο Τζίμης Πανούσης και ποικίλοι άλλοι), το σημαντικό είναι ότι δεν έκανε πλάκα για την πλάκα. Τα αστεία του υπηρετούσαν έναν σκοπό διαφωτιστικό, καθώς πρόθεσή του ήταν να διακωμωδήσει τη δεισιδαιμονία, την αγυρτεία, τα σύγχρονα «νερά του Καματερού», τις «αγίες Αθανασίες» του 2012. Αυτός ο σκοπός θεωρήθηκε από το δικαστήριο ότι επιβαρύνει τη θέση του, καθώς αξιολογήθηκε ότι με τον τρόπο αυτό εξαπατά τους ανθρώπους που καλόπιστα πιστεύουν τις προφητείες του γέροντος Παϊσίου, ενώ εύλογα αγανακτούν όταν σατιρίζεται είτε αυτός είτε, κατ' επέκταση, η δική τους πίστη στο πρόσωπό του. Ο Φίλιππος Λοΐζος, λίγους μήνες αργότερα, καταδικάστηκε πρωτοδίκως σε ποινή φυλάκισης δέκα μηνών, ενώ τη στιγμή που γράφονται οι σελίδες αυτές εκκρεμοδικεί η έφεσή του.

Στην υπόθεση του *Corpus Christi* το χαρακτηριστικό είναι η παρεμπόδιση και ματαίωση της παράστασης λόγω των διαμαρτυριών. Μία μικρή βόλτα στο Διαδίκτυο μας θυμίζει αμέσως την κόλαση που γινόταν κάθε βράδυ έξω από το «Χυτήριο», εμποδίζοντας τους θεατές να δουν την παράσταση και οδηγώντας τελικά στη ματαίωσή της. Δεν πρέπει να ξεχνάμε, δηλαδή, ότι σε αυτή την ιστορία υπάρχει και μία άλλη διάσταση πέραν της βίαιης καταστολής της

447. Για όλα αυτά, βλ. Λοΐζος, Φ. (2015), *ό.π.* (υποσημείωση 445).

ελευθερίας της καλλιτεχνικής έκφρασης: η ωμή παραβίαση του δικαιώματος των τρίτων να κοινωνήσουν το αγαθό της δημιουργίας, όποια και να είναι αυτή.

Στην όλη υπόθεση, ο ρόλος της Χρυσής Αυγής είναι εμβληματικός. Το «Χυτήριο» υπήρξε μία τροχιοδεικτικού χαρακτήρα προσπάθεια της οργάνωσης με πολλαπλούς στόχους: να δοκιμάσει τις αντοχές της Πολιτείας και της κοινωνίας έναντι της βίας της, και να εμφανιστεί ως υπερασπιστής των αξιών του Ελληνισμού και του χριστιανισμού απευθυνόμενη σε ευρύτερα ακροατήρια και οικοδομώντας σχέσεις με θεσμούς όπως η Εκκλησία. Το «Χυτήριο» συνιστά, έτσι, στρατηγική κίνηση εκ μέρους της Χρυσής Αυγής, η οποία στέφθηκε με επιτυχία, δείχνοντας ότι η κλιμάκωση της έντασης όχι απλώς μπορεί να γίνει ανεκτή, αλλά και να παραγάγει αποτελέσματα, ενίοτε και καθορίζοντας την ατζέντα. Μετά το «Χυτήριο», η νεοναζιστική οργάνωση έδειξε να ακολουθεί πιστά αυτή τη στρατηγική της έντασης που κατέληξε στη δολοφονία του Παύλου Φύσσα, μερικούς μήνες αργότερα, οπότε και ανακόπηκε απότομα, χάρη στην ποινική δίωξη που ασκήθηκε.

Μέλη και στελέχη της Χρυσής Αυγής δεν ήταν απλώς παρόντα έξω από το «Χυτήριο», αλλά έπαιξαν σημαντικό ρόλο τόσο στην προετοιμασία των διαμαρτυριών, όσο και στην εξέλιξή τους. Βουλευτές της ηγήθηκαν των συγκεντρώσεων, επιδιδόμενοι σε ένα ρεσιτάλ ύβρεων, απειλών και προπηλακισμών εναντίον ηθοποιών και θεατών. Επίσης, ο υπαρχηγός και κοινοβουλευτικός εκπρόσωπος της οργάνωσης προέβη δημοσίως σε αδικηματική πράξη, απελευθερώνοντας με σκανδαλώδη ευκολία από την κλούβα των ΜΑΤ έναν από τους διαμαρτυρόμενους, που είχε προσαχθεί.[448]

■ ΛΟΓΟΚΡΙΤΙΚΕΣ ΤΟΜΕΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΕΙΣ

Οι δύο περιπτώσεις δεν είναι πρωτοφανείς.[449] Εντάσσονται σε μία μακρά παράδοση ανάλογων διώξεων, που πηγαίνει πίσω, στις αρχές του 20ού αιώνα, με τα «Αθεϊκά», τη δίωξη εναντίον των συντελεστών του Παρθεναγωγείου του Βόλου, το 1911. Για να έρθουμε πιο κοντά στις μέρες μας, στα χρόνια της Μεταπολίτευσης, η απαγόρευση προβολής της ταινίας *Ο τελευταίος πειρασμός* του Μάρτιν Σκορτσέζε, το 1988, η (προσωρινή) απαγόρευση του βιβλίου του Μίμη Ανδρουλάκη *Μ*[ν] στη Θεσσαλονίκη, το 2000, και η αποκαθήλωση του

448. Βλ. τις σχετικές εικόνες όπως τις κατέγραψε ο φακός των τηλεοπτικών καναλιών: goo.gl/EY9Aco.

449. Κάποιες από τις σκέψεις που ακολουθούν έχω εκθέσει στο άρθρο Μπουρνάζος, Στ. (2013). «Ο "Παστίτσιος", το "Χυτήριο" και η Χρυσή Αυγή». Στο Χριστόπουλος, Δ. (επιμ.) (2013). *Ο Θεός δεν έχει ανάγκη εισαγγελέα*. Αθήνα: Νεφέλη – Ελληνική Ένωση για τα Δικαιώματα του Ανθρώπου, σσ. 105-126.

έργου *Asperges me* (*Πότισέ με*) του Τιερί ντε Κορντιέ (Thierry de Cordier) από την έκθεση «Outlook», ενταγμένη στην Πολιτιστική Ολυμπιάδα, το 2003, είναι ίσως οι πιο γνωστές, αλλά όχι οι μοναδικές τέτοιες περιπτώσεις.[450] Το χαρακτηριστικό εδώ είναι η χρήση του κατεξοχήν νόμου της καταστολής, του ποινικού δικαίου δηλαδή, στην υπηρεσία της χειραγώγησης της ελεύθερης καλλιτεχνικής έκφρασης.

Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, πρέπει να μνημονεύσουμε δίκες και καταδίκες που αφορούν γενικότερα την ελευθερία της έκφρασης, του λόγου, καθώς και της επιστημονικής άποψης, με κατεξοχήν παράδειγμα τις δίκες και καταδίκες την εποχή της έξαρσης του εθνικιστικού πυρετού για το «Μακεδονικό», στις αρχές της δεκαετίας του '90. Στην περίπτωση αυτή, πέραν της αποδοκιμασίας ακόμα και του δημόσιου λιντσαρίσματος απόψεων που αξιολογούνται ως επικίνδυνες στα λεγόμενα «εθνικά θέματα», ο νόμος τίθεται στην υπηρεσία της εθνικά ορθής ιδεολογίας, όπως συστηματικά έκανε το ελληνικό κράτος μέχρι το 1974. Εδώ μπορούμε να εντάξουμε και μία σειρά από εκστρατείες, με έντονα σκοταδιστικό χαρακτήρα, εναντίον βιβλίων, ιδίως σχολικών, ή επιστημονικών δημοσιευμάτων που θίγουν τα «ιερά και όσια» του έθνους. Για παράδειγμα, η εκστρατεία εναντίον του «βιβλίου του πιθήκου» στα μέσα της δεκαετίας του '80 (πρόκειται για το σχολικό βιβλίο της Α΄ Λυκείου *Ιστορία του ανθρωπίνου γένους* του Λευτέρη Σταυριανού, που ονομάστηκε έτσι από τους πολεμίους του, επειδή ανέφερε τη δαρβινική θεωρία της εξέλιξης) ή, το 2006-2007, εναντίον του βιβλίου Ιστορίας της ΣΤ΄ Δημοτικού της Μαρίας Ρεπούση και ομάδας συνεργατών. Όπως έχει επαρκώς τεκμηριωθεί,[451] τα σχολικά βιβλία έχουν, από τα μέσα του 20ού αιώνα, το δικό τους αυτοτελές κεφάλαιο στην ιστορία των λογοκριτικών παρεμβάσεων στην Ελλάδα.

■ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ, ΔΕΞΙΑ ΚΑΙ ΑΚΡΟΔΕΞΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΟΥ 2012

Στις παραπάνω υποθέσεις εντοπίζουμε έναν κοινό κορμό: Οι αντιδράσεις αρθρώνονται κατά κανόνα γύρω από το γνωστό τρίπτυχο «Πατρίς-Θρησκεία-Οικογένεια», με την προσθήκη, συχνά, και ενός τέταρτου όρου: της Ηθικής, με έμφαση σε ζητήματα σεξουαλικότητας. Η δίωξη και οι διαμαρτυρίες πάνε (ακόμα και κυριολεκτικά, όπως έδειξε η αγκαλιά του υπαρχηγού της Χρυσής Αυγής με τον μητροπολίτη Πειραιώς, στην κατάθεση της μήνυσης κατά του

450. Βλ. αναλυτικά, για αυτές και άλλες υποθέσεις, στο Ζιώγας, Γ. – Καραμπίνης, Λ. – Σταυρακάκης, Γ. – Χριστόπουλος, Δ. (επιμ.). *Όψεις της λογοκρισίας στην Ελλάδα.* Αθήνα: Νεφέλη – PLATFORMES, 2008.

451. Βλ. σχετικά, Αθανασιάδης, Χ. (2015). *Τα αποσυρθέντα βιβλία: Έθνος και σχολική ιστορία στην Ελλάδα (1858-2008).* Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Corpus Christi), χέρι χέρι: Αφενός, οι διαμαρτυρίες οργανώνονται με βάση το αίτημα της δίωξης, του ποινικού κολασμού και της απαγόρευσης (του εκάστοτε έργου, βιβλίου, παράστασης κ.ο.κ.). Αφετέρου, οι διώξεις και οι απαγορεύσεις, οι οποίες συνήθως ακολουθούν, επικαλούνται στο σκεπτικό τους τις αρχικές αντιδράσεις και τη διαμαρτυρία της «κοινής γνώμης». Αυτό έχει σημασία διότι, έτσι, η έννομη τάξη δείχνει να ενδιαφέρεται περισσότερο για όσους διαμαρτύρονται και όχι για όσους, για οποιονδήποτε λόγο (είτε λόγω ανεκτικότητας, είτε συντηρητισμού, είτε ελευθεριότητας, είτε νομιμοφροσύνης) δεν επιλέγουν ή δεν επιθυμούν να διαμαρτυρηθούν.

Στις εκστρατείες που αναπτύσσονται, κυριαρχούν, κατά κανόνα, υπερσυντηρητικοί, υπερδεξιοί και ακροδεξιοί κύκλοι που δεν διστάζουν να πάρουν το «νόμο στα χέρια τους» αποδίδοντας τη δική τους δικαιοσύνη. Εδώ θα συναντήσουμε, επίσης, ως σταθερούς πρωταγωνιστές (παρα)χριστιανικές οργανώσεις, ιεράρχες και κάποιες φορές και την ίδια την Εκκλησία ως θεσμό. Αυτό που έχει ενδιαφέρον είναι ότι τούτο συμβαίνει όχι μόνο σε περιπτώσεις όπου θίγεται η θρησκευτική πίστη –πράγμα που θα ήταν μάλλον αναμενόμενο–, αλλά γενικότερα, σε μία πολύ ευρύτερη γκάμα ζητημάτων παιδείας, ηθικής, επιστημονικής και καλλιτεχνικής έκφρασης.

Έχει σφυρηλατηθεί, λοιπόν, ένας κόσμος ο οποίος, λειτουργώντας ως θεματοφύλακας της θρησκείας, της αισθητικής, της ηθικής, του έθνους και των υπερσυντηρητικών αξιών, νιώθει ως κεκτημένο του δικαίωμα ότι ανά πάσα στιγμή μπορεί να εμποδίζει με βίαιο τρόπο την ελεύθερη έκφραση. Και όπως είδαμε και στις δύο περιπτώσεις μας, του «Παστίτσιου» και του «Χυτηρίου», είναι ισχυρός και αποτελεσματικός. Η ισχύς αυτή έχει βαθιές ιστορικές ρίζες και ανάγεται σε λόγους όπως ο ρόλος της Εκκλησίας και του κόσμου των παραχριστιανικών οργανώσεων στο μεταπολεμικό κράτος και στην κοινωνία, η διαχρονική επιρροή του τριπτύχου «Πατρίς-Θρησκεία-Οικογένεια» και οι στενές σχέσεις του κρατικού μηχανισμού με τμήματα της Ακροδεξιάς. Και, σε ένα πιο άμεσο επίπεδο, κρίσιμο στοιχείο, εν έτει 2012, είναι ότι το κράτος δεν έχει στείλει ικανό και αποφασιστικό μήνυμα ότι τέτοιες συμπεριφορές δεν μπορούν να γίνονται ανεκτές στη δημοκρατία.

Στο λόγο των εκστρατειών αυτών είναι έντονο ένα σύμπλεγμα μισαλλοδοξίας, εθνικισμού, φανατισμού και δημαγωγίας, συχνά εμπλουτισμένο με στοιχεία ομοφοβίας-σεξισμού, ρατσισμού, αντισημιτισμού, συνωμοσιολογίας και ενός διάχυτου ηθικού πανικού. Συχνά, δεν έχουμε επιχειρήματα, αλλά μονάχα κραυγές μίσους και απειλές.[452] Αν επιχειρήσει κανείς να αναλύ-

452. Οι κρωγμοί και ο ποταμός ύβρεων του μαινόμενου χρυσαυγίτη βουλευτή Ηλία Παναγιώταρου έξω από το «Χυτήριο» αποτελούν πολύ εύγλωττο παράδειγμα. Βλ. σχετικά, goo.gl/kAWA5S

σει τις βασικές παραδοχές αυτού του λόγου, θα μπορέσει να διακρίνει κοινές και διασταυρούμενες αφηγήσεις αντισημιτισμού και ισλαμοφοβίας, οι οποίες είτε είναι απλώς αυτοαναφορικές –«έτσι είναι, αφού έτσι λέω»– είτε πασπαλισμένες με «τεκμηρίωση» ανασυρμένη από το Διαδίκτυο, πράγμα που επιχειρεί να τους προσδώσει μία επίφαση επιστημοσύνης και εγκυρότητας.

■ ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΑ ΠΕΡΙΣΤΑΤΙΚΑ Ή ΠΡΟΪΟΝΤΑ ΚΕΝΤΡΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΚΟΥ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ;

Έτσι, τόσο η δίωξη εναντίον του «Γέροντος Παστίτσιου», όσο και εναντίον των πρωταγωνιστών της παράστασης *Corpus Christi,* εντάσσονται σε αυτή τη μακρά παράδοση· δεν πρόκειται για απλώς για «κακές στιγμές» του 2012. Το ότι υπάρχουν συνέχειες στα κρίσιμα λογοκριτικά περιστατικά είναι σημαντικό όχι μόνο στην προσπάθεια ταξινόμησης και ιστορικοποιήσής τους, αλλά διότι με αφορμή αυτά κινητοποιούνται άνθρωποι και συγκροτούνται ανθρώπινα δίκτυα, που αντέχουν στο χρόνο, ανθεκτικοί πυρήνες οι οποίοι, με κάποια αφορμή, ξεκινούν τις διαμαρτυρίες. Η συνέχεια αυτή διόλου δεν διαταράσσεται στην περίπτωση των δύο λογοκριτικών περιστατικών που εξετάζουμε. Αντιθέτως, εμπλουτίζεται με ένα ποιοτικά νέο, σημαντικό, στοιχείο: την ενεργητική συμμετοχή της Χρυσής Αυγής, η οποία κατάφερε να ηγηθεί, ιδεολογικά, πολιτικά και πρακτικά, των διαμαρτυριών.

Λίγες μέρες πριν από τη σύλληψη του Φίλιππου Λοΐζου, ο κοινοβουλευτικός εκπρόσωπος της Χρυσής Αυγής, Χρήστος Παππάς, κατέθετε επερώτηση στους υπουργούς Παιδείας και Δημόσιας Τάξης, με θέμα «τον επονείδιστο εμπαιγμό του Γέροντα Παΐσιου» από χρήστη του Facebook, «ο οποίος υβρίζει, ειρωνεύεται και προσπαθεί να εξευτελίσει την ιερή αυτή μορφή της Ελληνορθοδοξίας». Όσον αφορά το «Χυτήριο», αρκεί να θυμηθούμε τη μήνυση για «κακόβουλη βλασφημία», που κατέθεσε ο μητροπολίτης Πειραιώς μαζί με τέσσερις βουλευτές της Χρυσής Αυγής εναντίον του *Corpus Christi,* αλλά και τον ενεργό ρόλο της νεοναζιστικής οργάνωσης στην όλη κινητοποίηση, με βουλευτές και στελέχη της να πρωτοστατούν στις διαμαρτυρίες έξω από το «Χυτήριο».

Με την παρουσία και ηγεμονία της Χρυσής Αυγής υποχωρεί το στοιχείο της παραθρησκευτικής γραφικότητας, που κυριαρχούσε σε ανάλογες υποθέσεις του παρελθόντος, όπως, για παράδειγμα, οι συγκεντρώσεις εναντίον της προβολής του *Τελευταίου Πειρασμού* μπροστά στους αθηναϊκούς κινηματογράφους εν έτει 1988. Πλέον, οι κινητοποιήσεις γίνονται εμφανώς πιο «δυναμικές» και επικίνδυνες, καθώς ευθέως απείλησαν τη σωματική ακεραιότητα των συντελεστών της παράστασης αλλά και των θεατών. Η εξέλιξη αυτή δεν αφορά ειδικά τα παραπάνω περιστατικά, αλλά εγγράφεται σε μία ευρύτερη

πολιτική κίνηση, η οποία σηματοδοτείται από την εντυπωσιακή εκλογικά άνοδο της Χρυσής Αυγής στο 7% (και τα ακόμα μεγαλύτερα ποσοστά που εμφανιζόταν να λαμβάνει στις δημοσκοπήσεις του επόμενου διαστήματος). Εξίσου μεγάλη, αν όχι μεγαλύτερη, σημασία έχει η πλαισίωση και αντιμετώπιση της Χρυσής Αυγής: Κερδίζει αξιοσημείωτη απήχηση στον δημόσιο χώρο (χάρη και στη στάση των τηλεοπτικών καναλιών), ο πολιτικός κόσμος συνολικά –αν εξαιρέσουμε κάποιες λίγες μειοψηφικές φωνές εντός της Αριστεράς– την αντιμετωπίζει με απάθεια, ενώ οι διωκτικές αρχές είναι σκανδαλωδώς ανεκτικές, αν μη τι άλλο, στις εγκληματικές δραστηριότητές της. Την εποχή για την οποία μιλάμε, τα τάγματα εφόδου της οργάνωσης βρίσκονται κάθε νύχτα στους αθηναϊκούς δρόμους επιβάλλοντας την «τάξη» τους, που, τον Ιανουάριο του 2013, οδήγησε στη δολοφονία του Σαχζάτ Λουκμάν και, λίγους μήνες αργότερα, του Παύλου Φύσσα.

Έτσι, λοιπόν, μία οργάνωση που ξεκίνησε από τη μήτρα του ναζιστικού παγανισμού και αντιχριστιανισμού πραγματοποιεί μία στροφή εκατόν ογδόντα μοιρών, ήδη από το 1992, όταν ακόμα είναι περιθωριακή, στροφή που ολοκληρώνεται το 2010, εποχή πλέον που μαζικοποιείται.[453] Αυτό εξυπηρετεί μία απεύθυνση σε ευρύτερα ακροατήρια και τον προσεταιρισμό ενός μεγαλύτερου κοινού – πράγμα που κάνουν όλα τα κόμματα τα οποία προσπαθούν να φύγουν από το εκλογικό περιθώριο. Σε αυτή την προσπάθειά της, εκείνη την εποχή, η Χρυσή Αυγή αντλεί ισχύ από δυο δεξαμενές. Η μία είναι το παρόν της κρίσης, η συντριβή της ελπίδας και η ηθική απαξίωση πολιτικού συστήματος εν γένει. Η άλλη δεξαμενή έρχεται από το παρελθόν, καθώς η Χρυσή Αυγή θέλει να γίνει ο κληρονόμος όλης της παράδοσης της Ακροδεξιάς και του αντικομμουνισμού. Η Χρυσή Αυγή εντάσσεται πλήρως στην παράδοση αυτή, όπως εξάλλου δείχνουν οι ομοιότητες στο λόγο και στις πρακτικές, οι συνέχειες σε επίπεδο όχι μόνο ιδεολογίας και πρακτικής, αλλά και προσώπων. Εκτός αυτών, η ίδια η Χρυσή Αυγή διεκδικεί την παράδοση αυτή μαχητικά, προσπαθώντας μάλιστα να επιβληθεί ως γνήσιος και κύριος, αν όχι μοναδικός κληρονόμος της.[454]

Ωστόσο, το «Πατρίς-Θρησκεία-Οικογένεια», του οποίου αίφνης η Χρυσή εμφανίζεται ως ο αυθεντικός εκφραστής, δεν είναι ο κορμός μόνο της Ακροδεξιάς. Είναι η κοινή ιδεολογική μήτρα της ελληνικής Δεξιάς και Ακροδεξιάς.

---

453. Βλ. για το ζήτημα, Ζουμπουλάκης, Σ. (επιμ.) (2013). *Νεοναζιστικός παγανισμός και Ορθόδοξη Εκκλησία: Παρεμβάσεις και τεκμήρια.* Αθήνα: Άρτος Ζωής και Ζουμπουλάκης, Σ. (2013). *Χρυσή Αυγή και Εκκλησία*, Αθήνα: Πόλις.

454. Η εμφάνιση του Χρήστου Παππά σημαιοφόρου (με τη σημαία με το πουλί της Χούντας) σε εκδήλωση στο Ηράκλειο της Κρήτης και, επίσης, η μαζική έφοδος της Χρυσής Αυγής στην επέτειο του Μελιγαλά, όπου προπηλάκισαν τους λοιπούς συμμετέχοντες, το 2013, είναι εύγλωττες επ' αυτού.

Ασφαλώς, στο λόγο και στην πολιτική της Ακροδεξιάς τα στοιχεία αυτά οξύνονται και προστίθενται και άλλα (όπως, για παράδειγμα, ο αντισημιτισμός), ωστόσο (με την κρίσιμη εξαίρεση του αντισημιτισμού) πρόκειται κυρίως για ποσοτικές και όχι ποιοτικές διαφορές. Επιπλέον, το ζήτημα υπερβαίνει τη Δεξιά, καθώς το τρίπτυχο αυτό αποτελεί κορμό της κυρίαρχης ιδεολογίας, των κεντρικών ιδεολογημάτων στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα μέχρι σήμερα (και είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσες, αν και εκφεύγουν των ορίων του κειμένου αυτού, οι μεταλλάξεις του και η αντοχή του στο χρόνο, σε ποικίλα περιβάλλοντα, τον 21ο αιώνα).

Καταλήγοντας, εκτιμώ ότι η κινητοποίηση και ο καθοριστικός ρόλος της Χρυσής Αυγής στα λογοκριτικά περιστατικά που εξετάσαμε αποτελούν κομμάτι της στρατηγικής της, στην πορεία μετεξέλιξης και αναβάπτισής της από περιθωριακή συμμορία σε «εθνικά υπεύθυνη» δύναμη. Το επιχειρεί εδραιώνοντας τους δεσμούς της με το «βαθύ κράτος», οικοδομώντας ακριβώς στο πεδίο της ιστορικής συνέχειας της ακροδεξιάς διείσδυσης στην Εκκλησία, στον στρατό, στην αστυνομία και στη δικαιοσύνη.[455] Έτσι, αξίζει κανείς να διαρωτηθεί υπεύθυνα κατά πόσο τα δύο περιστατικά, του «Παστίτσιου» και του «Χυτηρίου» είναι απλώς «μεμονωμένα» ή η κορυφή ενός παγόβουνου που λίγους μήνες αργότερα θα αποκαλυφθεί στο νοσηρό μεγαλείο του.

Ας μην ξεχνάμε, άλλωστε, ότι οι κίνδυνοι που εγκυμονεί η λογοκρισία εκτείνονται εξ αντικείμενου πέρα από τον στενό κύκλο των άμεσων θυμάτων του περιορισμού της ελεύθερης έκφρασης. Και αυτό γιατί μία επιτυχημένη απόπειρα λογοκρισίας εξ ορισμού σηματοδοτεί τη διεύρυνση του κύκλου αυτού.

Υ.Γ. Καθώς τελείωνα την επεξεργασία του άρθρου, έπεσε στα χέρια μου η μελέτη της Μαρίας Μπάστα *Η κειμενική ισχύς της τρολιάς. Μελέτη μιας χαρακτηριστικής περίπτωσης*, μεταπτυχιακή διατριβή, Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου, Μάιος 2016 (ανακτήθηκε από Kypseli.ouc.ac.cy/handle/11128/2660). Την αναφέρω όχι μόνο σε σχέση με τον «Παστίτσιο», τον οποίο και χρησιμοποιεί ως παράδειγμα, αλλά και για τη συνολικότερη, θεωρητική προσέγγιση του φαινομένου της «τρολιάς», την οποία κάνει – μοναδική, απ' όσα ξέρω, στην ελληνική ακαδημαϊκή βιβλιογραφία.

---

455. Βλ. σχετικά, Χριστόπουλος, Δ. (επιμ.). (2014). *Το «βαθύ κράτος» στη σημερινή Ελλάδα και η Ακροδεξιά: Αστυνομία, δικαιοσύνη, στρατός, Εκκλησία*. Αθήνα: Νήσος – Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ.

[VI]
ΤΑ ΕΘΝΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

Εισαγωγικό σημείωμα

Η πεμπτουσία της δημοκρατίας είναι να έχουμε τη δυνατότητα συντεταγμένα να διαφωνούμε για τα μικρά και τα μεγάλα θέματα της πολιτικής κοινότητας. Μπορούμε να ορίσουμε ως «εθνικά» τα θέματα που εξαιρούνται από το πεδίο της δυνητικής διαφωνίας. Τα εθνικά θέματα δεν είναι κατ' ανάγκην τα πιο σημαντικά θέματα του έθνους. Είναι όμως αυτά στα οποία, ανεξαρτήτως της σημασίας τους, η κοινότητα και ο κυρίαρχος λόγος δαιμονοποιούν οποιαδήποτε άλλη άποψη και κυρίως την άποψη ότι δεν είναι σημαντικά ή ότι δεν θα έπρεπε καν να λογίζονται ως «εθνικά».

Ένα παράδειγμα: Το μεγαλύτερο θέμα της Ελλάδας σήμερα είναι το δημόσιο χρέος της. Από τους όρους της διευθέτησής του, θα κριθεί το επίπεδο ζωής των μελλοντικών γενεών στη χώρα μας. Όλοι μπορούν να μιλάνε για το δημόσιο χρέος –ειδήμονες και μη– και να λένε ό,τι νομίζουν. Να διαφωνούν αυτοί που λένε ότι πρέπει να το πληρώσουμε, με τους άλλους που λένε πως είναι «επονείδιστο», αλλά όλοι να λένε ανεμπόδιστα ό,τι θεωρούν σωστό. Μπορεί να αντιμετωπίζουν τη δημόσια κριτική και την αποδοκιμασία, αλλά ουδείς διανοείται ότι δεν δύνανται να εκφέρουν τη θέση τους. Και ορθώς. Δημοκρατία έχουμε.

Αυτό, όμως, δεν ισχύει για κάποια θέματα. Ο Δημοσθένης Παπαδάτος μάς αφηγείται το πιο πρόσφατο, όπου ο υπουργός Παιδείας της χώρας αντιμετώπισε ως και το ενδεχόμενο πρότασης μομφής επειδή, λέει, η Βουλή μας έχει αποφανθεί ότι γενοκτονία των Ποντίων έγινε. Η αξιωματική αντιπολίτευση της χώρας θα κατέθετε πρόταση μομφής επειδή ένας υπουργός διαφωνεί με το περιεχόμενο ενός νόμου. Και αυτό, στην Ελληνική Δημοκρατία του 2015, μας φαίνεται κανονικό. Ο Νίκος Φίλης διαπαραταξιακά κατηγορήθηκε και δημοσίως διαπομπεύτηκε, επειδή, από το 1994, η Βουλή μας έχει «κλείσει το θέμα».

Αλήθεια, όμως, τι σόι θέματα είναι αυτά που «κλείνουν» με νόμους σε μία δημοκρατία; Αυτά, στην Ελληνική Δημοκρατία, είναι τα λεγόμενα «εθνικά»

θέματα. Μπορεί όλοι να συμφωνούμε σήμερα ότι το δημόσιο χρέος της χώρας μας είναι το μεγαλύτερο πρόβλημά της, αλλά –παραδόξως πώς– το χρέος δεν είναι «εθνικό» ζήτημα. Επ' αυτού, όλες οι απόψεις είναι ανεκτές. Στα «εθνικά», όμως, όχι. Εδώ, όπως εμφατικά τεκμηριώνει ο Κωνσταντίνος Τσιτσελίκης στο κείμενό του, η λογοκρισία είναι εγγενής. Το πάση θυσία επιθυμητό για τα θέματα αυτά –κατεξοχήν το «Μακεδονικό», οι μειονότητες, η γενοκτονία των Ποντίων– είναι να μην περιληφθούν στην πολιτική ατζέντα με τρόπους διαφορετικούς από τους παγίως αποδεκτούς.

Ο αρνητής της «εθνικώς ορθής» αλήθειας, στην καλύτερη περίπτωση, μας λένε, έχει δικαίωμα να εκφράζει τις «προσωπικές» του απόψεις σε «επιστημονικό» επίπεδο: Το «προσωπικές» και το «επιστημονικό» ουσιαστικά παραπέμπουν στην ιδιωτική του ζωή ή στα ερευνητικά εργαστήρια. Όχι στον δημόσιο χώρο. Στη μέση περίπτωση, είναι ανιστόρητος. Στη χειρότερη, Εφιάλτης. Αυτή ακριβώς τη μαρτυρία μάς αναπαριστά με το δικό της κείμενο η Μαρία Ρεπούση. Όπως δείχνει η συγγραφέας, αυτός ο λόγος της εθνικής ορθότητας υπαγορεύει στην Ιστορία την ορθότητα των αποφάνσεών της. Συζήτηση τέλος. Λογοκρισία.

Όλοι γνωρίζουμε ότι τα «εθνικά» θέματα καταλαμβάνουν δεσπόζουσα θέση στον δημόσιο λόγο της χώρας μας. Ο λόγος περί «εθνικών» κανοναρχεί το ορατό και το αόρατο, το υπαρκτό και το ανύπαρκτο. Είναι κάτι σαν τη θεολογία και τη βλασφημία. Τα «εθνικά» θέματα είναι αυτά για τα οποία δεν μπορεί να γίνεται (άλλος) λόγος. Αν γίνει, είναι ύβρις. Για τα θέματα αυτά δεν υπάρχει θεμιτός αντίλογος. Μόνο σιωπή.

Η σιωπή, η λογοκρισία και η γενικευμένη αυτολογοκρισία δεν είναι όμως ίδιον της κουλτούρας της δημοκρατίας, αλλά του ολοκληρωτισμού. Όπως μας δείχνουν οι αντιδράσεις κάθε φορά που ένα τέτοιο θέμα «ανακινείται», ο ολοκληρωτισμός αυτός δεν είναι αποκλειστικό κτήμα της Άκρας Δεξιάς. Το θέμα είναι ότι δημοκράτες άνθρωποι, άνθρωποι που ειλικρινά πιστεύουν ότι απεχθάνονται τον αυταρχισμό, απορούν για το πώς είναι δυνατόν κάποιος να υποστηρίζει ότι η γειτονική δημοκρατία έχει το όνομα που διάλεξε, ότι στην Ελλάδα υπάρχουν μειονότητες που αυτοπροσδιορίζονται εθνικά, ότι αυτό που έγινε με τους Ποντίους δεν είναι γενοκτονία, αλλά εθνοκάθαρση, και πάει λέγοντας. Ειδικώς δε για τα ζητήματα της εθνοτικής, θρησκευτικής και γλωσσικής ετερότητας, όπως μαρτυρεί το κείμενο του Λάμπρου Μπαλτσιώτη, η αποσιώπηση είναι η πλέον συστηματική, επεξεργασμένη και ιστορικά ριζωμένη.

Ας μας επιτραπεί, τέλος, να καταλήξουμε αυτό το εισαγωγικό σημείωμα με μία παραπομπή σε κείμενο του ενός εξ ημών:

«Η απάντηση στο ολοκληρωτικό αυτό ντελίριο αναγκαστικά θα έχει κάτι από τον τρόπο με τον οποίο πριν από κάτι λιγότερο από τετρακόσια χρόνια

ένας έκτοτε γνωστός αστρονόμος φέρεται να απάντησε στους ιεροεξεταστές του, όταν τον τιμώρησαν διότι υποστήριξε πως η Γη περιστρέφεται γύρω από τον Ήλιο. Ειδάλλως, οδηγούμαστε άρδην στο βασίλειο της αυτολογοκρισίας. Τελειώνοντας την απαγγελία της "απαρνήσεως" των πεποιθήσεών του, που έκανε γονατιστός μπροστά στην Ιερά Εξέταση, και καθώς σηκωνόταν, ο Γαλιλαίος φέρεται να χτύπησε το πόδι του στο έδαφος και να πρόσθεσε: "Κι όμως κινείται". Κατά πάσα πιθανότητα, τη φράση αυτή ή δεν την είπε ποτέ, ή –κι αν την είπε– δεν την άκουσαν οι δικαστές του».[456]

Σε κάθε περίπτωση, η φράση αυτή απέμεινε ως σύμβολο της δύναμης του λόγου, της έρευνας και της επιστήμης απέναντι σε κάθε προσπάθεια να φιμωθεί και να σιγάσει. Τα κείμενα εδώ μαρτυρούν πως, αν μη τι άλλο, «κι όμως κινείται».

456. Χριστόπουλος, Δ. (2016). «"Κι όμως κινείται": Με αφορμή τις δηλώσεις Φίλη για τη γενοκτονία των Ποντίων». *Σύγχρονα Θέματα*, τεύχος 130-131, 2016, σ. 22.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΣΙΤΣΕΛΙΚΗΣ

Εθνική ορθότητα: Ένα αγκάθι στο υπογάστριο της δημοκρατίας μας;

Με μία τυχαία σποραδικότητα επανέρχονται στη δημόσια συζήτηση τα «εθνικά θέματα» προκαλώντας πάθη και εντάσεις. Πάθη και εντάσεις που συνδέονται όχι με τη συνήθη διαδικασία μιας ανοιχτής και, άρα, δημοκρατικής έκφρασης αντίθετων ή παραπληρωματικών απόψεων, αλλά που εδράζονται στην υπόνοια ότι κάποια άλλη άποψη τόλμησε να διατυπωθεί: Τα «εθνικά θέματα» έχουν ένα στενό και δεδομένο πλαίσιο θέσεων συγκροτημένων αξιωματικά, που δεν επιδέχονται αποκλίσεις. Οι μεταβολές δε της θεματολογίας και του περιεχομένου, που μπορεί να επέλθουν στην πορεία του χρόνου, χαρακτηρίζονται από μεγάλη δυσκαμψία και αντιστάσεις, αν συσχετιστούν με τις ευρύτερες μεταβολές των ιδεών και των απόψεων που διεύρυναν την ποιότητα και την κινητικότητα της ελευθερίας στην ελληνική κοινωνία κατά τις τελευταίες δεκαετίες. Η αντίσταση και οι προκαθορισμένες στάσεις στα συγκεκριμένα ζητήματα συνέχονται με το εθνικό φαινόμενο όπως αυτό διαμορφώθηκε στην Ελλάδα μέσα από τις ισχυρές και αμοιβαίες εξαρτήσεις μεταξύ του έθνους και του κράτους.

■ Η ΕΞΑΤΟΜΙΚΕΥΣΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΡΙΖΙΚΗ ΑΝΤΙΘΕΣΗ

Ο όρος «εθνικό θέμα» ή «εθνικό ζήτημα» παραπέμπει ακαριαία σε μία θεματική η οποία τίθεται σε ένα *μη κανονικό* πλαίσιο συζήτησης. Αυτομάτως, η ελευθερία της έκφρασης γνώμης φιλτράρεται από ειδικά κριτήρια προστασίας, όχι του υποκειμένου που εκφράζεται, αλλά του επίδικου ζητήματος προς συζήτηση. Έτσι, το θέμα που υπάγεται στην κατηγορία του «εθνικού» υπόκειται σε περιορισμούς, αν όχι στην επιβολή, μιας μονοδιάστατης, πατενταρισμένης και προκαθορισμένα αποδεκτής ερμηνείας η οποία επιδέχεται ελάχιστες αποκλίσεις. Το παράδοξο είναι ότι δεν χρειάζεται πλέον η κρατική επιβολή ή καταστολή για την καθοδήγηση της «ορθής» άποψης. Σε ατομικό επίπεδο, ο κάθε Έλληνας στρατεύεται σε αυτήν ως υπερασπιστής των «εθνικών δικαίων». Συχνά, παθητικά και αντανακλαστικά, με το φόβο των συνεπειών που ενέχει η όποια συζήτηση θα αμφισβητούσε την *εθνική ορθότητα*.

Άλλες φορές, ενεργητικά, με τη φωνή και τη γραφίδα του έχοντος το καθήκον και την «αρμοδιότητα» για την επιβολή της εθνικής ορθότητας. Εδώ προκύπτει το εξής οξύμωρο: Η αυταρχική επιβολή δεν προέρχεται αποκλειστικά από την απόφαση μιας ολοκληρωτικής κυβέρνησης ή κάποιου αυταρχικού ελέγχου. Απεναντίας, προέρχεται κυρίως από την αυτόβουλη ενεργοποίηση μεγάλης πλειονότητας των πολιτών, που τάσσονται ενεργητικά ή παθητικά στην προάσπιση του εθνικού συμφέροντος. Ποια, όμως, είναι αυτά τα εθνικά θέματα, τα οποία έχουν αναδειχτεί ως «αγαθό» προς προστασία, και πώς έχουν συγκροτηθεί;

Ασφαλώς, τα «εθνικά θέματα» προέκυψαν μέσα από τη συγκρότηση μιας ριζικής αντίθεσης: του *εθνικού εαυτού* και αντανακλαστικά του *εθνικού άλλου*, του «εχθρού» και της «εθνικής απειλής», εκείνου που αντιπροσωπεύει το *τι δεν είμαστε εμείς*. Βρίσκεται απέναντί μας με αυξομειώσεις έντασης και εναλλαγές υποκειμένων, ανάλογα με τη συγκυρία. Συχνά, η καλλιέργεια της απειλής τρέφεται από πραγματολογικά στοιχεία που προσφέρονται από τον «εχθρό», ικανοποιώντας τις αντίστοιχες ανάγκες για μία απειλή που θα προέρχεται από την αντίπερα πλευρά των συνόρων ή ακόμα και εντός της επικράτειας του κράτους. Έτσι, η διαδικασία αυτή μπορεί να αναλυθεί μέσω του σχήματος *εχθρός-φίλος* και τις συμμαχίες που δημιουργούνται με τη χρήση της απειλής και του φόβου,[457] αναδιατάσσοντας πολιτικές προτεραιότητες και εγκιβωτίζοντας ουσιοκρατικά και τους εχθρούς και τους φίλους. Ο «φίλος», βέβαια, που θα αμφισβητήσει αυτή την απειλή θα τοποθετηθεί αυτομάτως στην αντίπερα όχθη με τη ρετσινιά του προδότη. Η διαδικασία αυτή αναπαράγεται, βέβαια, και σε άλλους εθνικισμούς. Ο ηγεμονικός τουρκικός εθνικισμός στη Θράκη, για παράδειγμα, επιβάλλει τη δική του εθνική ορθότητα απέναντι στους «άλλους» και τους «δικούς μας»: Έτσι, οι Πομάκοι δεν μπορούν να υπάρξουν έξω από την τουρκική εθνική ιδέα, και κάθε αναφορά σε πομακική γλώσσα ή ταυτότητα είναι αυστηρά κατακριτέα εντός του αδιάβροχου κοινοτισμού της μειονότητας.

Η Ελλάδα έχει συσσωρεύσει πολλά τέτοια εθνικά ζητήματα, ορισμένα από τα οποία συχνά βρίσκονται σε ύπνωση, ενώ άλλα σε συνεχή ενεργοποίηση: «Κυπριακό», «Σκοπιανό», ελληνοτουρκικά (μειονότητες, ζώνες κυριαρχίας και ζώνες εκμετάλλευσης στο Αιγαίο), μειονότητες στην Ελλάδα, Πόντιοι. Κάποια άλλα, όπως ο «βουλγαρικός κίνδυνος» και ο εσωτερικός «κομμουνιστικός κίνδυνος», έχουν απομακρυνθεί στον ορίζοντα της Ιστορίας, με την έννοια που είχαν προσλάβει κατά τον 20ό αιώνα. Άλλα, όπως οι πολιτικές για τις ελληνικές παροικίες της Αιγύπτου, απλώς δεν προσελκύουν τα φώτα του

457. Ευρυγένης, Γ. (2014). *Αντίπαλον δέος. Έξωθεν φόβος και συλλογική δράση*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

ενδιαφέροντος, ενώ η σύνδεση της ελληνικότητας με άλλες γλώσσες, όπως η τουρκική (βλ. Γκαγκαούζοι, Τσαλκαλήδες, Καππαδόκες), η αραβική (ορθόδοξοι της Αντιόχειας) ή η βλαχική (στην Αλβανία), που δυσκολεύει την οριοθέτηση του «εμείς», συνήθως αποφεύγεται ή περιορίζεται σε έναν πρόσκαιρο εξωτισμό (βλ. Καλάς του Αφγανιστάν), αν δεν κατασκευάζεται.[458]

■ ΣΤΟ ΑΚΟΥΣΜΑ ΤΟΥ ΟΝΟΜΑΤΟΣ

Οι κίνδυνοι βέβαια έχουν όνομα, συχνά όμως σκεπάζονται με ένα άλλο «όνομα», μία μετωνυμία που αποσκοπεί να υποκρύψει το ίδιο το ζήτημα. Η χρήση παράλληλων όρων είναι ίδιο χαρακτηριστικό της ελληνικής εθνικής ορθότητας: «τουρκογενείς» και «μουσουλμάνοι» για το «Τούρκοι» (της Θράκης), «σλαβικά» ή «σλαβομακεδονικά» για τα «μακεδονικά». «Σκόπια», «ΠΓΔΜ», «FYROM» για τη «Μακεδονία» ή τη «Δημοκρατία της Μακεδονίας». Ο «εκλεγμένος» ή «παράλληλος μουφτής» στη Θράκη είναι ο «ψευτομουφτής», ενώ οι μειονοτικοί σύλλογοι σε Θράκη και Φλώρινα δεν μπορούν να λειτουργούν νόμιμα καθώς φέρουν στο τίτλο τους όρο μη ανεκτό κατά την εθνική ορθότητα, την οποία υπηρετεί ο τοπικός δικαστής παραβιάζοντας ο ίδιος τον νόμο.[459] Πολλές φορές, ο διερμηνέας κάποιου δημόσιου προσώπου αναλαμβάνει να κάνει τη διόρθωση, με το να μεταφέρει στην ελληνική τον εθνικά ορθό όρο, διαστρεβλώνοντας βέβαια τη βούληση του ομιλητή. Παρόμοια, τηλεοπτικά κανάλια σβήνουν σε αθλητικές συναντήσεις με άσπρο τη σύντμηση «MKD» της γείτονος,[460] άλλες φορές την αντικαθιστούν με το εθνικά ορθό «FYROM» ή στην πυκνή πρόσφατη συζήτηση για το προσφυγικό μεταφράζουν παγίως το

---

458. Τσιτσελίκης, Κ. – Χριστόπουλος, Δ. (2003). «Η ελληνική μειονότητα της Αλβανίας. Στιγμιότυπα αβεβαιότητας ως εθνικές αλήθειες». Στο Τσιτσελίκης, Κ. – Χριστόπουλος, Δ. (επιμ.) (2003). *Η ελληνική μειονότητα της Αλβανίας.* Αθήνα: Κριτική, σσ. 17-44. Μπαλτσιώτης, Λ. (2009). «Η ανακάλυψη των νέων Ελλήνων. Η περίπτωση των Γκαγκαούζων και των "Ποντίων" της Τουρκίας». Στο Παύλου, Μ. – Σκουλαρίκη, Α. (επιμ.) (2009). *Μετανάστες και Μειονότητες.* Αθήνα: Βιβλιόραμα, σσ. 41-193. Μπαλτσιώτης, Λ. (2013). «Ομογενείς ή αλλογενείς: Η περίπτωση των ορθοδόξων της Αντιοχείας στην Τουρκία». Στο Βεντούρα, Λ. – Μπαλτσιώτης, Λ. (επιμ.) (2013). *Το έθνος πέραν των συνόρων.* Αθήνα: Βιβλιόραμα, σσ. 407-437.

459. Αναφέρομαι στη Στέγη Μακεδονικού Πολιτισμού, την Τουρκική Ένωση Ξάνθης, τον Πολιτιστικό Σύλλογο Τουρκάλων Γυναικών Ροδόπης και το Σύλλογο Νέων Μειονότητας Έβρου (εδώ δεν υπάρχει καν αναφορά σε εθνωνύμιο). Το Ευρωπαϊκό Δικαστήριο Δικαιωμάτων του Ανθρώπου διαπίστωσε παραβίαση από την ελληνική κυβέρνηση του δικαιώματος στη σύσταση συλλόγων. Ωστόσο, τα ελληνικά δικαστήρια συνεχίζουν να αρνούνται την εγγραφή των σωματείων αυτών και σήμερα, σε μία άνευ προηγουμένου επιβολή της εθνικής ορθότητας.

460. Το έπραξαν ο ΑΝΤ 1 και ο ΟΤΕ TV στο Ευρωμπάσκετ του 2015. Ωστόσο, το απαγορευμένο τρίγραμμα είναι εγκεκριμένο από τον Διεθνή Οργανισμό Πιστοποίησης και αποτελεί δηλωτικό του κράτους με το όνομα FYROM. Βλ. www.gazzetta.gr/stili/media-cafe/article/797562/eurobasket-2015-o-logos-poy-svistike-mkd

«Μακεδονία» με το «Σκόπια». Όλα αυτά γίνονται για δύο λόγους: για να μην κατηγορηθεί ο ενδιάμεσος, διερμηνέας ή το τηλεοπτικό/ραδιοφωνικό μέσο ότι μεταδίδει κάτι αντεθνικό, αλλά και για να «προστατευτεί» το κοινό από τον «μολυσματικό» όρο. Η ίδια λογική ακολουθείται ακόμα και για ζητήματα που δεν αφορούν άμεσα τα ελληνικά εθνικά θέματα: Οι Αλβανοί του Κοσσυφοπεδίου βαφτίζονταν επί μακρόν «αλβανόφωνοι» από τα ελληνικά ΜΜΕ, ενώ βέβαια οι Σέρβοι αναφέρονταν ρητά στην εθνική τους (αλβανική) ταυτότητα.

Η εδραίωση της εθνικής ορθότητας έχει μεγάλες ρίζες στην εμπέδωση της εθνικής ιδεολογίας μέσα από το σχολείο και τη διαμόρφωση μιας εθνικής πολιτικής κουλτούρας που την ανατροφοδοτεί.[461] Η κάθετη διάκριση μεταξύ του «εμείς» και των «άλλων» με εθνικό πρόσημο, ακόμα κι αν αναφερόμαστε εντός της κοινότητας των Ελλήνων πολιτών, εισάγει έναν διαχωρισμό που μεταφράστηκε νομικά στους όρους *ομογενείς-αλλογενείς* με άμεση αναφορά στο γένος, κατηγορία που δύσκολα μπορεί να προσδιοριστεί νομικά. Ακόμα κι αν έχει λειανθεί, καθώς δεν μπορεί να αντέξει στην απαγόρευση των διακρίσεων, η διαφοροποίηση αυτή διατηρείται μέσω, κυρίως, της απόδοσης προνομίων των εθνικά ιδίων, ακόμα κι αν δεν έχουν την ελληνική ιθαγένεια. Οι ομογενείς, λοιπόν, έχουν προνόμια, ενώ οι αλλογενείς αντιμετωπίζονται με κάποια υστέρηση κατά την απόλαυση των ίδιων δικαιωμάτων. Η εθνική ορθότητα βασίζεται σε αυτόν το διαχωρισμό: Αν και οι *αλλογενείς* Έλληνες πολίτες υφίστανται νομικά, δεν μπορούμε να προφέρουμε καν την εθνική τους υπαγωγή, δηλαδή το πώς αυτοπροσδιορίζονται με εθνικούς όρους (βλ. Τούρκοι[462] ή Μακεδόνες). Ακόμα δεν μπορούμε να συζητήσουμε το ενδεχόμενο αν κάποια από τα χαρακτηριστικά τους εμπίπτουν στον νομικό ορισμό της μειονότητας, αν αυτά εντοπίζονται μέσω της κοινωνικής εμπειρίας, ή της πολιτικής διεκδίκησης της ύπαρξής τους, ή συναφών δικαιωμάτων. Οι μειονότητες είναι εδώ, τις γνωρίζουμε, αλλά δεν πρέπει να τις αναφέρουμε,[463]

---

461. Φραγκουδάκη, Α. – Δραγώνα Θ. (1997). *Τι είν' η πατρίδα μας: Εθνοκεντρισμός στην εκπαίδευση.* Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

462. Παράδειγμα η σκληρή ανακριτική τακτική που κράτησαν τα ΜΜΕ απέναντι στην Γκιουλμπεγιάζ Καρά Χασάν, υποψήφια του ΠΑΣΟΚ στις Νομαρχιακές Εκλογές του 2006, ως προς την εθνική της ταυτότητα και την αμφισβητούμενη νομιμοφροσύνη της. Βλ. Σκουλαρίκη, Α. (2009). «Δηλώσεις εθνικών φρονημάτων: Ο πολιτικός λόγος και η δημόσια αντιπαράθεση στην Ελλάδα σχετικά με τον αυτοπροσδιορισμό των μειονοτήτων και η υποψηφιότητα της Γκιουλμπεγιάζ Καρά Χασάν». Στο Παύλου, Μ. – Σκουλαρίκη, Α. (επιμ.) (2009). *Μετανάστες και Μειονότητες.* Αθήνα: Βιβλιόραμα, σσ. 69-93.

463. Σε μάθημα στην Ανωτάτη Διακλαδική Σχολή Πολέμου, αξιωματικός του πεζικού επέμενε ότι «Τούρκοι στη Θράκη δεν υπάρχουν γιατί αυτό είναι εθνικά ανεπίτρεπτο», συγχέοντας την εθνική ορθότητα με την πραγματικότητα. Γεγονός παρήγορο αποτελεί το ότι η πλειονότητα των συμμαθητών του αντιλαμβανόταν τη διαφοροποίηση των εννοιών (Μάιος 2016).

σε μια ανομολόγητη και αυτοϋπονομευτική σχέση με την κοινή λογική.[464] Τέλος, η αναφορά σε ιστορικά γεγονότα που αφορούν μη υπαρκτές σήμερα μειονότητες (βλ. Τσάμηδες) μπορεί να πυροδοτήσει πλήθος αντιδράσεων με στόχο την επικράτηση της εθνικά επιβεβλημένης σιωπής και της ιστορικής ορθότητας. Αυτό συνέβη και σε ημερίδα που διοργανώσαμε με το Κέντρο Ερευνών Μειονοτικών Ομάδων (ΚΕΜΟ) και το Πάντειο Πανεπιστήμιο στις 21 Φεβρουαρίου 2008. Οργανωμένο κοινό επιχείρησε να διακόψει τη συζήτηση, ενώ επί μακρόν μεγάλο τμήμα των ΜΜΕ ανέλαβε να υπερασπίσει την εθνική ορθότητα, χωρίς να αναζητήσει ποτέ την «άλλη πλευρά».

Η προσφυγική κρίση αναπάντεχα διασταυρώθηκε με τη μακεδονική ονοματολογία που χρόνια τώρα παραμένει ως μία δηλητηριώδης εκκρεμότητα στα συρτάρια της εξωτερικής πολιτικής. Ας τολμήσει να διαφοροποιηθεί κανείς από την εθνικά ορθή γλώσσα και ορολογία που υπαγορεύει ηγεμονικά και με αυστηρότητα το ενδεδειγμένο εθνικό καθήκον. Πόσο μάλλον όταν είναι υπουργός![465] Η χρόνια αυτολογοκρισία, δηλαδή η μη χρήση και η αποφυγή των κατακριτέων όρων σχετικά με το συγκεκριμένο θέμα, διαμόρφωσε την αντίληψη ότι είναι απολύτως φυσιολογικό να απουσιάζει οποιαδήποτε χρήση των θεωρούμενων εθνικά βλάσφημων όρων και, συνεπώς, συνέβαλε στην εδραίωση της συνεχούς υποχρέωσης διόρθωσης του εαυτού στην ορθή ορολογία, μέσα από ξύλινους ή αδόκιμους και υπαινικτικούς όρους («Σκόπια», «σκοπιανό», «ΠΓΔΜ» κτλ., ακόμα και στη σήμανση των εθνικών οδών κοντά στα σύνορα). Οι απαγορευμένοι όροι έγιναν επικίνδυνοι ή ενοχλητικοί και έτσι πέρασαν στην ανυπαρξία στον δημόσιο λόγο.

Ακόμα δύο ενδεικτικά παραδείγματα: Στις 5-7 Ιουνίου 1998, το ΚΕΜΟ διοργάνωσε κλειστή συζήτηση μεταξύ κοινωνικών επιστημόνων και ομιλητών της βλαχικής στη Λάρισα. Στη διημερίδα παρενέβη σειρά πολιτικών οι οποίοι θορυβήθηκαν για τυχόν βλαχορουμανικό αλυτρωτισμό.[466] Μετά τη συνάντηση, ενεργοποιήθηκε πλήθος αυτόκλητων υπερασπιστών της εθνικής ορθότητας (βλ. σύλλογοι Βλάχων), υπενθυμίζοντας μέχρι και τις μέρες μας τη μονοπωλιακή τους σχέση με το θέμα. Εδώ, η εθνική ορθότητα εξυπηρετεί εργαλειακά πελατειακές σχέσεις στο τοπικό πεδίο, οι οποίες εδράζονται στο

---

464. Δημούλης, Δ. (2008). «Οι αόρατες εθνικές μειονότητες της ελληνικής έννομης τάξης». Στο Χριστόπουλος, Δ. (επιμ.) (2008). *Το ανομολόγητο ζήτημα των μειονοτήτων στην ελληνική έννομη τάξη.* Αθήνα: Κριτική, σσ. 127-165. Χριστόπουλος, Δ. (2008). «Εισαγωγή». Στο Χριστόπουλος, Δ. (επιμ.) (2008). *Το ανομολόγητο ζήτημα των μειονοτήτων στην ελληνική έννομη τάξη.* Αθήνα: Κριτική, σσ. 9-32.

465. Βλ. την αναφορά του υπουργού Μεταναστευτικής Πολιτικής, Γιάννη Μουζάλα, στη «Μακεδονία» σε τηλεοπτική του συνέντευξη και τη θύελλα αντιδράσεων που την ακολούθησε (Μάρτιος 2016).

466. Μπένης, Σ. – Χριστόπουλος, Δ. (2001). «Τα βλάχικα». Στο Εμπειρίκος, Λ. κ.ά. (επιμ.) (2001). *Η γλωσσική ετερότητα στην Ελλάδα.* Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σσ. 71-139.

γενικό σχήμα που διαιωνίζει το εθνικό συμφέρον στη σιωπή και το μονοπώλιο της διαχείρισής της. Σε παρόμοιο μοτίβο, ακυρώθηκε ένα σεμινάριο για όλες τις μειονοτικές γλώσσες που μιλιούνται στην Ελλάδα. Το σεμινάριο είχε προγραμματιστεί να λάβει χώρα τον Ιούνιο του 2000 με διοργανωτή το ΚΕΜΟ υπό την αιγίδα του Υπουργείου Εξωτερικών και του Συμβουλίου της Ευρώπης, με σκοπό την προώθηση του «Χάρτη για τις Μειονοτικές ή Περιφερειακές Γλώσσες». Ο τότε υπουργός Εξωτερικών, Γεώργιος Παπανδρέου, είχε συμβάλει στη διοργάνωση του σεμιναρίου που τελικά ακυρώθηκε μέσα από τα προσκόμματα που έφεραν υπηρεσίες του ίδιου του υπουργείου.

■ Ο ΕΘΝΙΚΟΣ ΕΑΥΤΟΣ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ

Παρόμοια σφοδρή μπορεί να γίνει η επιβολή της εθνικής ορθότητας αν αμφισβητηθεί η εξωραϊστικά υπερήφανη εικόνα του εθνικού εαυτού στο εξωτερικό:[467] Βορειοηπειρώτες, Πατριαρχείο και Ρωμιοί της Πόλης, αλλά και το ποντιακό ζήτημα, είναι κάποια από τα παραδείγματα στα οποία έχει υπαγορευτεί η μία και μόνη εθνική αλήθεια. Συχνά, σε αυτά τα «δικά μας» θέματα, η εθνική αλήθεια δεν αφορά μόνο την ταυτότητα των ανθρώπων, ως ελληνικών μειονοτήτων σε μία χώρα γειτονική, αλλά αποσκοπεί στην αποσιώπηση αν όχι την απόκρυψη άλλων πλευρών: της πολιτικής διαπλοκής και των εξαρτήσεων, του χρηματισμού από τα μαύρα κονδύλια, της διαφθοράς και των πελατειακών σχέσεων. Κανείς δεν μπορεί να αναφερθεί στα οικονομικά του Πατριαρχείου, στα ανέλεγκτα βακούφια (στην Τουρκία) ή στους πολιτευτές στην Αλβανία, στις σχέσεις τους με τα ελληνικά κόμματα και στις οικονομικές εξαρτήσεις από το ελληνικό Υπουργείο Εξωτερικών. Εδώ, η παρέκκλιση από τη δημοκρατική αρχή δεν περιορίζεται μόνο στην ελευθερία της έκφρασης και στον πλουραλισμό, αλλά παρακάμπτει την αρχή του δημοκρατικού ελέγχου και τη διαφάνεια. Όλα επιτρέπονται στο όνομα της διατήρησης των «εθνικών θεμάτων» όταν αυτά αφορούν τις ελληνικές μειονότητες έξω. Όλα όμως απαγορεύονται αν ανοίξει η συζήτηση για τα διπλά μέτρα και σταθμά που εφαρμόζονται, αλλά και ο τρόπος που ασκείται κριτική στις αντίστοιχες παρεμβατικές μεθόδους των γειτόνων (για παράδειγμα, του τουρκικού προξενείου στη Θράκη).

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, μερικές φορές η εθνική ορθότητα που έχει επιβληθεί στην κοινή γνώμη αφορά ιστορικά γεγονότα, συσχετισμένα με βαθιά τραύματα στη συλλογική μνήμη, που όμως έχουν αναδιαμορφωθεί και

467. Βεντούρα, Λ. – Μπαλτσιώτης, Λ. (2013). «Εισαγωγή. Κρατικές πολιτικές για ομοεθνείς μειονότητες και πληθυσμούς της διασποράς: Η σύγκλιση των προσεγγίσεων». Στο Βεντούρα, Λ. – Μπαλτσιώτης, Λ. (επιμ.) (2013). *Το έθνος πέραν των συνόρων.* Αθήνα: Βιβλιόραμα, σσ. 9-31.

έχουν επικρατήσει στην σύγχρονη εποχή. Γενοκτονία ή εθνοκάθαρση υπέστησαν οι Πόντιοι; Ποιος, άραγε, μπορεί να αναλάβει το κόστος να εξηγήσει ότι η ερώτηση είναι παραπλανητικά (νομικά και πολιτικά) διατυπωμένη και ότι, συνεπώς, και η απάντηση θα είναι στρεβλή; Οι πελατειακές σχέσεις πολιτικού χαρακτήρα οικοδομήθηκαν πάνω (και) σε αυτό το ζήτημα ως προνομιακό πεδίο παρέμβασης των εχόντων τη μία εθνική αλήθεια, που προέρχονται από τους ανθρώπους με την ίδια (ποντιακή) καταγωγή. Εδώ το γένος λειτουργεί σε πρώτο χρόνο, καθώς οι έχοντες τα κλειδιά του πύργου της εθνικής αλήθειας έχουν και το σωστό –αληθινό– γονίδιο. Ωστόσο, η βία,[468] στην περίπτωση που έχει διαπραχθεί από τη «δική μας» πλευρά[469] με αποτέλεσμα την εξάλειψη του εθνικά διαφορετικού, αποτελεί ένα σκληρό σύνορο που δύσκολα κανείς μπορεί να το διαβεί: Τι θα γινόταν αν έθετε κανείς στη δημόσια συζήτηση το ερώτημα για την άσκηση βίας με στόχο την εξόντωση αλλογενών στην ελληνική επικράτεια, όπως, για παράδειγμα, κατά των μουσουλμάνων και των Εβραίων στην άλωση της Τριπολιτσάς το 1821, κατά των Βούλγαρων κατοίκων του Κιλκίς το 1913, κατά των Τσάμηδων της Ηπείρου το 1943-1944;

■ Η ΤΙΜΩΡΙΑ ΤΗΣ ΠΑΡΕΚΚΛΙΣΗΣ ΚΑΙ Η ΑΠΟΔΟΧΗ ΤΗΣ

Η συγκρότηση των εθνικών ζητημάτων εδράζεται στη μεροληπτική ανάγνωση της ιστορίας των βίαιων συγκρούσεων με το γειτονικό κράτος ή στην απειλή που συνιστά ο εκάστοτε εξωτερικός ή εσωτερικός εχθρός. Ο θεματοφύλακας της εθνικής ορθότητας προβάλλει εμμονικά τη μία και μοναδική αλήθεια, και αποσιωπά και καταστέλλει οποιαδήποτε άλλη εκδοχή. Εντέλει, η εθνική ορθότητα επιβάλλεται για λόγους αυτοπροστασίας: Εκείνος που γνωρίζει την εθνική αλήθεια επιβάλλει πατερναλιστικά τη μη συζήτηση για το καλό του εθνικού συνόλου, δηλαδή των υπόλοιπων μελών της κοινότητας των πολιτών.

Καθώς η αλήθεια είναι μία και μοναδική, και το περιεχόμενο καθορίζεται από τους κλειδοκράτορες του πύργου των εθνικών θεμάτων –συνήθως ιεράρχες, δημοσιογράφους και πολιτικούς όλου του πολιτικού φάσματος–, η απόκλιση από την εθνική ορθότητα αντιμετωπίζεται με σφοδρή αμεσότητα,

---

468. Η βία αυτή, *ιδρυτική βία* του ελληνικού κράτους, σύμφωνα με τον Νίκο Σιγάλα, συνέβαλε αποφασιστικά στην ομογενοποίηση με εθνοτικούς όρους της ελληνικής επικράτειας. Βλ. Σιγάλας, Ν. «Ετερότητα και βία στην Ελλάδα: σκέψεις για μία ιστορία που δεν γράφτηκε». Εισήγηση στο συνέδριο *1996-2016: Είκοσι χρόνια μελέτης του μειονοτικού φαινομένου,* που διοργάνωσε το Κέντρο Ερευνών Μειονοτικών Ομάδων στην Αθήνα στις 13-14 Μαΐου 2016.

469. Κωστόπουλος, Τ. (2007). *Πόλεμος και εθνοκάθαρση. Η ξεχασμένη πλευρά μιας δεκαετούς εθνικής εξόρμησης (1912-1922).* Αθήνα: Βιβλιόραμα.

η οποία ούτε η ίδια δεν χωρεί αμφισβήτηση ως μέθοδος απάντησης: Λεκτική βία, απειλή, βιαιοπραγία υποκαθιστούν κάθε διάλογο που θα ήταν το πλαίσιο ανταλλαγής απόψεων σε κάθε άλλη θεματική της δημόσιας συζήτησης. Το δημοκρατικό περιβάλλον που έχει οικοδομηθεί στην Ελλάδα τις τελευταίες δεκαετίες έχει προαγάγει μία πλούσια, αν μη τι άλλο, γκάμα ιδεών, που προήλθε μέσα από τον δημόσιο διάλογο, έντονο, άστοχο ή επιδερμικό, αλλά πάντως διάλογο. Στα εθνικά θέματα, όμως, η επαπειλούμενη αντίδραση των φυλάκων της εθνικής ορθότητας οδηγεί στην αυτολογοκρισία και συχνά στην αποφυγή του ίδιου του θέματος. Εξάλλου, ποιος ο λόγος να συζητάμε αν συμφωνούμε απολύτως και γνωρίζουμε τις προκαθορισμένες απαντήσεις; Ποιος θα ήθελε να μπλέξει με τις καθολικές αντιδράσεις που θα προκαλούσε, αν τυχόν κινούνταν εκτός γραμμής;

Η εθνική ορθότητα έχει διαχυθεί σε όλο το φάσμα της δημόσιας και ιδιωτικής ζωής, και αντιστέκεται σε κάθε απόπειρα εξορθολογισμού και εκδημοκρατισμού. Παραμένει αναλλοίωτη και ανθεκτική στο χρόνο και υπαγορεύει λεκτικές συμπεριφορές και στερεότυπα ακόμα και όταν η πραγματικότητα έχει αναδείξει (και) άλλες εκδοχές της αλήθειας.[470] Εντέλει, δεν επιτρέπει –προληπτικά– να εκφραστούν οι όποιες άλλες ορολογικές επιλογές, οι οποίες φαντάζουν αποκλίνουσες, μη φυσιολογικές, και, σε κάθε περίπτωση, επιζήμιες για το κοινό εθνικό καλό. Η εθνική ορθότητα, σε δεύτερη φάση, γίνεται τιμωρητική, χωρίς καμία ανοχή για την άλλη άποψη. Οι όροι αποτελούν πολιτικό όπλο, διαμορφώνοντας ένα πολιτικό πεδίο δοκιμασίας, ίσως και μία προϋπόθεση για τη δυνατότητα συμμετοχής στα πολιτικά πράγματα. Η εθνική ομοφωνία κυριαρχείται ιδεολογικά από εκείνους που κατέχουν τα κλειδιά της επιβολής: το φραστικό και σωματικό μπούλινγκ, την κατακραυγή από τα ΜΜΕ και τον αδιάκοπο έλεγχο από τον κοινωνικό περίγυρο, ακόμα και μέσα στο φιλικό και οικογενειακό περιβάλλον.

Θα έλεγε κανείς ότι η υποδόρια πανταχού παρούσα εθνική ορθότητα διαπερνά τις βασικές αρχές της δημοκρατίας μας εκεί που τελικά καταδεικνύει την αδυναμία της. Ότι το πολιτικό μας σύστημα την έχει ενστερνιστεί χωρίς καμία διάθεση αναστοχασμού. Ότι δημιουργεί άρρητα προνόμια: Ο κάθε ευαγγελιστής της εθνικής ορθότητας διατηρεί την εξουσία να αναγορεύει συγκεκριμένα ζητήματα ως εθνικά και να υπαγορεύει τη λεκτική ορθότητα ως μηχανισμό κοινωνικής υποταγής μέσα από μία άκαμπτη και αδιάλλακτη μηχανική της ευθυγράμμισης. Έτσι, και η οποιαδήποτε λύση ή πρόοδος μέσα από τον ανοιχτό διάλογο και τις πολιτικές αντιθέσεις απομακρύνεται αενάως,

470. Βλ. την κατακραυγή που ξεσήκωσε η δήλωση του Δημήτρη Χριστόπουλου, υποψήφιου με τον ΣΥΡΙΖΑ στις Ευρωεκλογές τον Απρίλιο του 2014, ότι «η μειονότητα της Θράκης είναι ένα ενιαίο συμπαγές τουρκικό πράγμα».

αφού κανένα νέο επιχείρημα δεν μπορεί να συζητηθεί. Η κυριαρχία της κατάστασης αυτής, που είναι φαινομενικά σε εκκρεμότητα, επιβάλλει ακριβώς το αντίθετο της δημοκρατικής ανεκτικότητας και κινητικότητας των ιδεών: μία παγιωμένη κατάσταση πραγμάτων που αρνείται οποιαδήποτε μεταβολή και οποιαδήποτε άλλη άποψη. Και για το λόγο αυτόν είναι πολιτικά επικίνδυνη.

■ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Η εθνική ορθότητα που επιβάλλει τους κανόνες της δημόσιας συζήτησης αλλά και της ερευνητικής ενασχόλησης είναι συνυφασμένη με τη συγκρότηση του ελληνικού έθνους, με τον τρόπο που βλέπει τον εαυτό του και τους άλλους. Έχοντας παγιωθεί στις συνειδήσεις του μέσου Έλληνα, λειτουργεί αυτόνομα και αναπαράγεται πέρα από κυβερνητικές πολιτικές, συσπειρώνοντας αυτόματα την ιδέα του έθνους μέσα από έναν καταστατικό περιορισμό. Η εθνική ορθότητα, δηλαδή, έχει καθιερωθεί ως μία δύσκαμπτη και εξαιρετικά ανθεκτική ιδεολογική σταθερά, παρακάμπτοντας τις δημοκρατικές αρχές του πλουραλισμού και της ελευθερίας της έκφρασης. Στη διατήρηση αυτής της συνθήκης βρίσκονται όλοι, τα μέλη της κοινότητας των πολιτών και του έθνους, κάτω από μία άτυπη «επιτήρηση», που επιτελείται από τον καθένα στον δημόσιο και ιδιωτικό χώρο, συμπιέζοντας την ελευθερία γνώμης αλλά και την ακαδημαϊκή έρευνα.

Κατά συνέπεια, παρατηρείται μεγάλη απόκλιση από την ελευθερία της έκφρασης, στο πλαίσιο της οποίας «προστατεύονται όχι μόνο κάθε ιδέα και πληροφορία, αλλά και εκείνες που προσβάλλουν, σοκάρουν και ενοχλούν το κράτος και οποιοδήποτε τμήμα του πληθυσμού. Αυτή είναι η επιταγή του πλουραλισμού, της ανεκτικότητας και του ανοιχτού πνεύματος, χωρίς τα οποία δεν υπάρχει δημοκρατική κοινωνία».[471]

Εντέλει, η έννοια των εθνικών θεμάτων με την επιβολή της εθνικής ορθότητας συνιστά μία κατ' εξαίρεση χειραγώγηση της συλλογικής μνήμης ως προς τον τρόπο με τον οποίο διεξάγεται κάθε διάλογος, όταν το ζήτημα αφορά κάποιο ζήτημα που εγγράφεται στην κατηγορία του εθνικού. Η εθνική ορθότητα λειτουργεί πέρα και έξω από τη δημοκρατική αρχή της ανεκτικότητας και της πολυφωνίας. Από την οπτική αυτή, ως μηχανισμός ιδεολογικού καταναγκασμού αποτελεί προσβολή της ελευθερίας της έκφρασης και ρωγμή στο ίδιο το πολιτικό σύστημα που θεμελιώνεται ακριβώς στην ιδέα του δημοκρατικού πλουραλισμού.

---

471. Ευρωπαϊκό Δικαστήριο Δικαιωμάτων του Ανθρώπου, 5.493/72, *Handyside vs. UK*, A Series 1976, παράγραφος 54.

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΠΑΠΑΔΑΤΟΣ-ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

Οι φίλοι «εθνοκάθαρση», οι εχθροί «γενοκτονία»: Η υπόθεση Φίλη και η επαναχάραξη του συνόρου Αριστεράς-Δεξιάς ως αναβίωση της δεκαετίας του '90

Το Δεκέμβριο του 2015, η Εισαγγελία του Αρείου Πάγου διαβίβασε στη Βουλή δύο μηνυτήριες αναφορές σε βάρος του υπουργού Παιδείας, Νίκου Φίλη. Την πρώτη είχε καταθέσει, ως γνωστόν, ο Φαήλος Κρανιδιώτης, στέλεχος τότε της Νέας Δημοκρατίας και επικεφαλής σήμερα του σχηματισμού Νέα Δεξιά. Τη δεύτερη, ο εν αποστρατεία πλωτάρχης του Πολεμικού Ναυτικού, Παναγιώτης Σταμάτης, που μόνο την τελευταία πενταετία έχει στο ενεργητικό του τουλάχιστον τρεις μηνυτήριες αναφορές κατά πολιτικών προσώπων. Αφορμή, η διάκριση εθνοκάθαρσης και γενοκτονίας που επιχείρησε ο Νίκος Φίλης – όχι, σημειωτέον, με δική του πρωτοβουλία, αλλά απαντώντας σε ερώτηση γνωστού δημοσιογράφου, σχετικά με παλιότερο άρθρο του για τη σφαγή των Ποντίων στην *Αυγή*.

■ Ο «ΑΝΤΙΡΑΤΣΙΣΤΙΚΟΣ» ΝΟΜΟΣ 4.285/2014 ΩΣ ΕΡΓΑΛΕΙΟ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ

Οι μηνυτήριες αναφορές στηρίχτηκαν στο άρθρο 2 του νόμου 4.285/2014 για την καταπολέμηση του ρατσισμού και της ξενοφοβίας. Πρόκειται για έναν νόμο που είχε υπονομεύσει συστηματικά ως γενικός γραμματέας της κυβέρνησης ΝΔ-ΠΑΣΟΚ-ΔΗΜΑΡ ο Τάκης Μπαλτάκος, με τη στήριξη τότε της Χρυσής Αυγής. Έναν νόμο που τελικά ψηφίστηκε το φθινόπωρο του 2014, όταν βουλευτές της τότε συμπολίτευσης πέτυχαν να συμπεριλαμβάνεται στην ποινική δίωξη του ρατσιστικού λόγου και η κακόβουλη άρνηση της γενοκτονίας των Ποντίων, από κοινού με την άρνηση του Ολοκαυτώματος.

Η Χρυσή Αυγή ήταν η πρώτη που, με αφορμή την υπόθεση Φίλη, υπέδειξε δυνατότητες πολιτικής χρήσης ενός αντιρατσιστικού νόμου κατά των αντιπάλων της, επιχειρώντας, χωρίς καν προσχήματα, έναν αντιπερισπασμό στην εν εξελίξει ποινική δίωξη της ηγεσίας της, μια δίωξη που, βεβαίως, δεν αφορά «εγκλήματα λόγου».

«Τα "νομικά όπλα" που δημιούργησαν για να πατάξουν τον Εθνικισμό των Ελλήνων έχουν ήδη αρχίσει να στρέφονται εναντίον τους. Η Χρυσή Αυγή θα μηνύσει τον ανιστόρητο και προκλητικό Φίλη, που ο πολιτικός του παχυ-

δερμισμός τον οδηγεί σε εγκλήματα κατά της Ιστορικής Μνήμης», αναφέρει σε ανακοίνωσή του στις 3 Νοεμβρίου 2015 ο εκπρόσωπος του κόμματος.

Την επόμενη κιόλας μέρα, οι βουλευτές της νεοναζιστικής οργάνωσης Σαχινίδης, Αϊβατίδης και Χατζησάββας θα καταθέσουν μηνυτήρια αναφορά στον Άρειο Πάγο. Μία λεπτομέρεια: Στην επίμαχη δήλωσή του, ο Νίκος Φίλης έχει μιλήσει για «τουρκική θηριωδία» σε βάρος των Ποντίων, προσθέτοντας ότι ο ίδιος δεν θέλει να επιβάλει τις προσωπικές του απόψεις ως κρατική πολιτική. Η δήλωση αυτή, ωστόσο, δεν θα αποτρέψει ούτε τη Χρυσή Αυγή, ούτε τη συγκέντρωση διαμαρτυρίας των ποντιακών σωματείων κατά του Φίλη, στις 5 Νοεμβρίου, συγκέντρωση που θα καταλήξει στον ξυλοδαρμό του βουλευτή της Νέας Δημοκρατίας Γιώργου Κουμουτσάκου από οπαδούς της οργάνωσης. Δεν θα εμποδίσει, όπως είδαμε, ούτε τους κατοπινούς μηνυτές του υπουργού. Κυρίως, όμως, δεν θα αποτρέψει την κατακραυγή εναντίον του από ΜΜΕ και κόμματα που, κατά τα λοιπά, κάθε άλλο παρά συμμερίζονται τις απόψεις της Χρυσής Αυγής.

■ «ΟΡΙΖΟΝΤΙΑ» ΟΜΟΨΥΧΙΑ...

«Σκοτώνει την Ιστορία ο υπουργός Παιδείας» ήταν το πρωτοσέλιδο του *Ελεύθερου Τύπου* στις 4 Νοεμβρίου. «Ο Φίλης ξεπέρασε τα όρια» έγραψε επίσης στην πρώτη της σελίδα η *Δημοκρατία*, ενώ για «οργή Ποντίων κατά του Νίκου Φίλη» έκανε λόγο στο πρωτοσέλιδό της και η *Μακεδονία*. Στο φιλοκυβερνητικό διαδικτυακό *Κουτί της Πανδώρας*, ο Κώστας Βαξεβάνης, φτάνοντας να κάνει λόγο για «γενοκτονία της πολιτικής», θα ψέξει τον υπουργό για τις ιεραρχήσεις του, ως εάν η ανακίνηση του «Ποντιακού» να έγινε με δική του πρωτοβουλία: «Θα καταλάβαινα το να ανοίξει θέματα για τις τράπεζες ή τη διαφθορά, να ανησυχήσει για την πορεία του κυβερνητικού έργου ή πολύ περισσότερο για το χάλι της Παιδείας, της οποίας είναι υπουργός. Όπως ακριβώς ο Πάγκαλος, όμως, δείχνει το θέμα του να είναι οι προκλήσεις επί παντός πεδίου».[472]

Το *Πρώτο Θέμα* θα αναπαραγάγει εν είδει ρεπορτάζ τα υβριστικά σχόλια εναντίον του Φίλη από το hashtag #filis_genoktonia, που εκείνες τις μέρες κυριαρχεί στο Twitter. Όσον αφορά δε τους κυρίως θιγόμενους, μιλώντας σε ραδιοσταθμό της Θεσσαλονίκης, ο πρόεδρος της Πανελλήνιας Ομοσπονδίας Ποντιακών Συλλόγων, Χαράλαμπος Αποστολίδης, θα χαρακτηρίσει τον Φίλη «προσωποποίηση της Κερκόπορτας και του Εφιάλτη», τοποθετώντας τον «στα όρια της εθνικής προδοσίας».

Σε πολιτικό επίπεδο, και οι τέσσερις υποψήφιοι πρόεδροι της Νέας

472. Ανακτήθηκε από http://www.koutipandoras.gr/article/o-filis-kai-i-genoktonia-tis-politikis

Δημοκρατίας (Κυριάκος Μητσοτάκης, Βαγγέλης Μεϊμαράκης, Απόστολος Τζιτζικώστας και Άδωνις Γεωργιάδης) θα ζητήσουν την παραίτηση του υπουργού και, κινούμενοι στο ίδιο μήκος κύματος, σαράντα πέντε βουλευτές του κόμματος θα απαιτήσουν με επιστολή προς τον πρωθυπουργό την αποπομπή του, υποστηρίζοντας ότι οι απόψεις του «προκαλούν αυτεπάγγελτη ποινική δίωξη»: «Ισοπεδώνετε και αλλοιώνετε την Ιστορία μας», θα πει ο Θανάσης Καββαδάς, και στον ίδιο τόνο και ο Σάββας Αναστασιάδης, επίσης από τους 45 υπογράφοντες, θα τονίσει: «Οι δηλώσεις σας κάνουν μεγάλη ζημιά στην άσκηση της εξωτερικής πολιτικής της χώρας. Γίνατε ο καλύτερος σύμμαχος των Τούρκων κεμαλιστών [...] ο καλύτερος πρεσβευτής των Γκρίζων Λύκων». Ο βουλευτής της Νέας Δημοκρατίας Γιάννης Αντωνιάδης το θέτει κι αυτός ως ζήτημα ιεραρχήσεων: «Ο λαός εξαθλιώνεται και ασχολούμαστε με τις αριστερίστικες ιδεοληψίες του κυρίου Φίλη». Σε ηπιότερους τόνους, ο Θεόδωρος Φορτσάκης προσθέτει στα προαναφερθέντα τη διάσταση της εθνικής ταυτότητας: «Πώς θα σκεφτούν οι μαθητές μας, όταν στα βιβλία τούς διδάσκουμε ότι έχουμε γενοκτονία, όταν η Βουλή των Ελλήνων έχει αποφασίσει ότι πρόκειται για γενοκτονία και όταν ο υπουργός Παιδείας έρχεται και τους λέει ότι δεν είναι γενοκτονία, αλλά εθνοκάθαρση;»

Στο χορό θα μπει και η Δημοκρατική Συμπαράταξη ΠΑΣΟΚ-ΔΗΜΑΡ. Η Φώφη Γεννηματά θα κάνει λόγο για «εθνικά επικίνδυνες απόψεις», ο Ανδρέας Λοβέρδος για «σκέρτσα επιστημόνων που λένε απόψεις από τα σαλόνια τους», ο δε βουλευτής Δημήτρης Λαμπρόπουλος θα ζητήσει την παραίτηση όποιου έχει διαφορετική άποψη από αυτήν του ψηφίσματος της Βουλής.

Δεν πρόκειται, ωστόσο, για τυπική διαμάχη μεταξύ κυβέρνησης και αντιπολίτευσης. Το θέμα θα προκαλέσει την πιο σοβαρή ενδοκυβερνητική κρίση μετά τις εκλογές του Σεπτεμβρίου. Ο υπουργός Εσωτερικών, Παναγιώτης Κουρουμπλής, και ο υφυπουργός Εξωτερικών, Γιάννης Αμανατίδης, θα διατυπώσουν δημόσια τη διαφωνία τους με τον Φίλη και ο υπουργός Εθνικής Άμυνας, Πάνος Καμμένος, θα το πάει δύο βήματα παραπέρα:

«Ακούγονται διάφορες δήθεν μοντέρνες φωνές, οι οποίες στο όνομα της παγκοσμιοποίησης, της Νέας Τάξης Πραγμάτων, αρχίζουν και ξεχνούν ή παραλλάσουν την Ιστορία, όπως αυτό το ανιστόρητο που ακούσαμε προχθές για το θέμα της γενοκτονίας των Ποντίων. Ως απάντηση στην προχθεσινή πολιτική πράξη του υπουργού Παιδείας, εγώ δηλώνω ότι σε όλα τα στρατόπεδα, καθ' όλη τη διάρκεια του έτους, θα γίνουν εκδηλώσεις για τη γενοκτονία του Ποντιακού Ελληνισμού».

Ο ΣΥΡΙΖΑ ως κόμμα θα ακολουθήσει στην ίδια τροχιά, λαμβάνοντας επίσης αποστάσεις από τον Φίλη, και μάλιστα διατασικά. Είναι στη διάσταση αυτή που τα όρια μεταξύ λογοκρισίας και αυτολογοκρισίας θα είναι όλο και πιο δυσδιάκριτα. Απηχώντας τις θέσεις του πρωθυπουργικού περιβάλλοντος,

και παρά την κοινή πολιτική διαδρομή δεκαετιών, ο πρόεδρος της Βουλής, Νίκος Βούτσης, θα πει ότι «ο καθένας μας έχει τις απόψεις του και κρίνεται για αυτές». «Ποινικά, νομικά, ιστορικά και πολιτικά στηρίζω την ομόφωνη απόφαση της Βουλής για την αναγνώριση της γενοκτονίας των Ποντίων», σημειώνει ο βουλευτής Θεσσαλονίκης Αλέξανδρος Τριανταφυλλίδης. Αλλά και η βουλευτής Πειραιά Ελένη Σταματάκη θα είναι εξίσου σαφής: «Η δήλωση του κυρίου Φίλη ήταν ατυχής και έτσι πρέπει να την ερμηνεύσουμε».

Ανάλογα ισχύουν και για την «άλλη Αριστερά»: Οι αξιώσεις να λογοκριθεί η εθνικά «μη ορθή» θέση δεν συνιστούν ούτε για αυτήν αυτοτελές πολιτικό ζήτημα. Το ΚΚΕ, έτσι, θα θεωρήσει κρισιμότερο να θυμίσει τη συμφωνία του με το ψήφισμα του '94, σχολιάζοντας ότι «για πολλοστή φορά, ανοίγονται ζητήματα που αξιοποιούνται για αποπροσανατολισμό απ' την αντιλαϊκή λαίλαπα». Η δε Λαϊκή Ενότητα θα ζητήσει «την άμεση αποκατάσταση των ιστορικών γεγονότων από τον υπουργό Παιδείας», απαιτώντας μάλιστα από τον πρωθυπουργό, «εν όψει της επικείμενης επίσκεψής του στην Τουρκία, να θέσει το θέμα της ιστορικής αποκατάστασης των γεγονότων και να ζητήσει τον καταλογισμό των ευθυνών σε όσους προκάλεσαν, σχεδίασαν, ανέχτηκαν και εκτέλεσαν αυτές τις δολοφονίες». «Η Παιδεία χρειάζεται ανθρώπους με μόρφωση, καλλιέργεια, αίσθημα ευθύνης, συνείδηση. Όχι προχειρολόγους που μαθαίνουν στην πλάτη των παιδιών», θα συμπληρώσει η Ζωή Κωνσταντοπούλου.

■ ... ΠΛΗΝ ΕΞΑΙΡΕΣΕΩΝ

Στο κλίμα αυτό υπάρχουν εξαιρέσεις, κυρίως όμως σε επίπεδο αρθρογραφίας. Στο διαδικτυακό *Protagon*, ο Ανδρέας Πετρουλάκης επικρίνει τον Βαγγέλη Μεϊμαράκη και τη Φώφη Γεννηματά, τους δύο πολιτικούς αρχηγούς που ενοχοποίησαν τον Νίκο Φίλη ως ηθικό αυτουργό του ξυλοδαρμού του Γιώργου Κουμουτσάκου από νεοναζί όπως και το ίδιο το θύμα της επίθεσης. Στα αριστερότερα, ξεχωρίζει η αρθρογραφία του Νίκου Θεοτοκά, του Γιώργου Φαράκλα και του Στρατή Μπουρνάζου στην *Αυγή*, του Θόδωρου Παρασκευόπουλου στην *Εποχή*, του Τάσου Κωστόπουλου και του Δημήτρη Ψαρρά στην *Εφημερίδα των Συντακτών*, καθώς και του Νίκου Σαραντάκου στο προσωπικό του ιστολόγιο.[473] Αν και αξιοσημείωτες, ωστόσο, οι αντιδράσεις της άλλης πλευράς είναι ολιγάριθμες.

---

473. Πρόκειται για τα εξής κείμενα: Ψαρράς, Δ. «Ποιοι πολεμούν τον Νίκο Φίλη;» *Εφημερίδα των Συντακτών,* 4/11/2015. Πετρουλάκης, Α. «Το δίκιο του Νίκου Φίλη». *Protagon,* 4/11/2015. Φαράκλας, Γ. «Είναι το έθνος ανώτερο από την αλήθεια;» *Η Αυγή,* 6/11/2015. Κωστόπουλος, Τ. «Να 'τανε το 1992;» *Εφημερίδα των Συντακτών,* 6/11/2015. Σαραντάκος, Ν. «Η γενοκτονία της αντίθετης άποψης». *Οι λέξεις έχουν τη δική τους ιστορία,* 6/11/2015. Πετρουλάκης, Α. «Κύριε Μεϊμαράκη,

Στον δημόσιο χώρο έχει υψωθεί ένα τείχος κατά του υπουργού Παιδείας, που δικαιώνει την παρατήρηση του Μπένεντικτ Άντερσον: Ο εθνικισμός έχει αποδειχτεί και πάλι ικανός να συγχωνεύσει και να συγχωνευτεί με μία μεγάλη ποικιλία πολιτικών και ιδεολογικών μορφωμάτων,[474] να επιβάλει τη «γραμματική» και το «συντακτικό» του σε αντίπαλα κινήματα και διαφορετικά πολιτικά προτάγματα· να αναχθεί, έτσι, σε γενική, σχεδόν απόλυτη αρχή νομιμοποίησης της πολιτικής, της όποιας πολιτικής.

■ Η ΟΛΙΚΗ ΕΠΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ '90

Δεν πρόκειται για κάτι πρωτόγνωρο. Από πολλές απόψεις, αυτή η «ομοψυχία» παραπέμπει στο κλίμα της δεκαετίας του '90, μιας δεκαετίας η οποία σφραγίστηκε από μεγάλα «κινήματα» με (πολύ) έντονα εθνικά χρώματα, που υπερέβησαν κομματικές ταυτίσεις και ιδεολογικές διαφορές, προσδιόρισαν τα όρια της πολιτικής σύγκρουσης για πολλά χρόνια και ενοχοποίησαν, πολιτικά αλλά και ποινικά, τους φορείς της ετεροδοξίας ως εθνικά επικίνδυνους.

Η αρχή έγινε με το «Μακεδονικό». Είναι η εποχή που μέλη αριστερών αντιεθνικιστικών οργανώσεων συλλαμβάνονται, δικάζονται και καταδικάζονται για διασπορά ψευδών ειδήσεων, ενώ, στην πραγματικότητα, κολλούν αφίσες και μοιράζουν φυλλάδια με τον κολάσιμο, πολιτικά (εντέλει, όμως, και ποινικά...) ισχυρισμό ότι «οι γειτονικοί λαοί δεν είναι εχθροί μας». Τις ίδιες μέρες, ο Αντώνης Σαμαράς, υπουργός Εξωτερικών τότε, επιχαίρει που η νεολαία παράτησε τις καταλήψεις και «βγήκε στους δρόμους, όχι για κάτι διεκδικητικό, αλλά απλώς για την αγάπη στην πατρίδα».[475] Έκτοτε, σημειώνει η Αθηνά Σκουλαρίκη σε σχετική μελέτη της,[476] παράγοντες της Βουλής και της τοπικής αυτοδιοίκησης παρακάμπτουν τις κομματικές διαφορές και, προτάσσοντας ως κοινά στοιχεία τον αντιτουρκισμό, τον αντιαμερικανισμό και την υπεράσπιση του εθνικού κράτους, κυριαρχούν στον δημόσιο λόγο για τα Ίμια, την «Υπόθεση Οτσαλάν», το «Κυπριακό» και τον Πόλεμο στη Γιουγκοσλαβία. Στο σημαντικότερο γεγονός της περιόδου, στο οποίο η Αριστερά της εποχής μπόρεσε να δώσει τον τόνο, στις κινητοποιήσεις δηλαδή κατά των

κυρία Γεννηματά, ντροπή σας». *Protagon*, 6/11/2015. Θεοτοκάς, Ν. «Κατρακύλα με σκέρτσο». *Η Αυγή*, 7/11/2015. Μπουρνάζος, Στ. «Ο "βέβηλος" υπουργός». *Ενθέματα της Αυγής*, 8/11/2015. Παρασκευόπουλος, Θ. «Γενοκτονίες και εθνοκαθάρσεις». *Η Εποχή*, 14/11/2015.

474. Άντερσον, Μπ. (1997). *Φαντασιακές κοινότητες*, μτφρ.: Ποθητή Χαντζαρούλα. Αθήνα: Νεφέλη.

475. *Έθνος*, 11/12/1992.

476. Σκουλαρίκη, Α. (2007). «Ο δημόσιος λόγος για το έθνος με αφορμή το "Μακεδονικό" (1991-1995): Πλαίσιο, αναπαραστάσεις, ΜΜΕ». Στο Κοντοχρήστου, Μ. (εισ.-επιμ.) (2007). *Ταυτότητα και ΜΜΕ στη Σύγχρονη Ελλάδα*. Αθήνα: Παπαζήσης.

νατοϊκών «ανθρωπιστικών» βομβαρδισμών της Γιουγκοσλαβίας, την άνοιξη του 1999, ένα μεγάλο τμήμα της (γιατί υπήρξαν και τιμητικές εξαιρέσεις) βρέθηκε να συγχέει τον αντιιμπεριαλισμό με τη διακομματική στήριξη στο καθεστώς Μιλόσεβιτς. Ήταν τέσσερα μόλις χρόνια μετά την εθνοκάθαρση της Σρεμπρένιτσα, την πιο απωθημένη ίσως πτυχή της «ελληνοσερβικής φιλίας». Στο σημείο αυτό είναι που μπορούμε να επιστρέψουμε στην πιο πρόσφατη συζήτηση στη Βουλή, με αφορμή τις δηλώσεις Φίλη: «Έχει σημασία ο χαρακτηρισμός», θα πει ο Θόδωρος Φορτσάκης, «διότι διαφορετικά μεταχειρίζεται η διεθνής κοινότητα την εθνοκάθαρση και διαφορετικά τη γενοκτονία. Και εκεί η Ελλάδα χάνει ένα σημαντικό πλεονέκτημα, αν φύγουμε από τη γενοκτονία και πάμε στην εθνοκάθαρση». Γι' αυτό, λοιπόν, και η πάνδημη κατακραυγή εναντίον του Φίλη, η αξίωση, δηλαδή, να λογοκριθεί ο υπουργός: Η εθνοκάθαρση θεωρείται κάτι ήσσονος σημασίας, περίπου σαν να μην έγινε τίποτα, σε αντίθεση με τη γενοκτονία, που επιτρέπει στα θύματα να εγείρουν αξιώσεις έναντι των θυτών ενώπιον της διεθνούς κοινότητας.

■ ΔΙΑΚΥΒΕΥΜΑΤΑ

Στο «Ποντιακό» του 2015 δεν έχουμε τις μεγάλες διαδηλώσεις του «Μακεδονικού» ή αναλύσεις και συνθήματα που να καλούν ευθέως σε πόλεμο με μία γειτονική χώρα, όπως την περίοδο 1992-1993. Όμως, η αναγωγή και πάλι των διεθνών σχέσεων και των συναφών θεμάτων Ιστορίας σε «εθνικά» θεσπίζει, όπως και τότε, μέσω δηλαδή του πολιτικού αυταρχισμού, ένα άβατο. Οι παραβάτες αντιμετωπίζουν και πάλι ένα ευρύ φάσμα ποινών: από τη λογοκρισία μέχρι τον ηθικό στιγματισμό τους ως «προδότες», δηλαδή εσωτερικούς εχθρούς που συμμαχούν με τον εξωτερικό, πράγμα που τους αναγκάζει να αυτολογοκρίνονται· και από τη δικαστική δίωξη ως τη φυσική βία, πράγμα που τους υποχρεώνει να φοβούνται.

Είναι προφανές ότι η τάση αυτή δημιουργεί αυτοτελώς ζήτημα ελευθερίας της έκφρασης και της επιστημονικής έρευνας, δηλαδή ζήτημα δημοκρατίας. Κι είναι εξίσου εμφανές ότι η ίδια τάση ευνοεί τη Χρυσή Αυγή, επιτρέποντάς της, από υπόδικη εγκληματική οργάνωση, να προβάλλει ως «θερμόμετρο» της κοινωνίας, ως η συνεπέστερη και πιο «ριζοσπαστική» φωνή στον εθνικό κοινό τόπο, πράγμα που επίσης θέτει ζήτημα δημοκρατίας: Ο ξυλοδαρμός του Κουμουτσάκου το έδειξε πέρα από κάθε αμφιβολία. Ενώ όμως οι συγκεκριμένες αυτές τάσεις εντοπίστηκαν από μειοψηφικές φωνές στην πρόσφατη πολιτική διαμάχη –συνεπώς, αξίζει να αναδεικνύονται, να επισημαίνονται και να αντιμετωπίζονται εξίσου συγκεκριμένα–, υπάρχουν δύο ακόμα διαστάσεις, που υπό το βάρος του άμεσου διακυβεύματος μάλλον αγνοήθηκαν.

Για την πρώτη διάσταση, παραπέμπω στην προαναφερθείσα δήλωση Φορτσάκη: Η ετεροδοξία στα λεγόμενα εθνικά, εν προκειμένω στην Ιστορία που άπτεται των σχέσεων με την Τουρκία, θεωρείται αποδόμηση της εθνικής ταυτότητας. Ισχυρίζομαι, λοιπόν, ότι η «προφάνεια» αυτής της θέσης μπορεί να εξηγηθεί λογικά μόνο στο βαθμό που η εθνική ταυτότητα θεωρείται στατική, απαράλλαχτη και, κυρίως, ταυτότητα που επιβεβαιώνεται αποκλειστικά από το παρελθόν. Με άλλα λόγια, μόνο αν παραδεχόμαστε ότι σήμερα δεν υπάρχει τίποτα για το οποίο μπορεί να χαίρεται και να υπερηφανεύεται η εθνική κοινότητα: ότι η υπερηφάνεια στο σήμερα δεν αντλεί παρά μόνο από τη δικαίωση για τα τραύματα και τις αδικίες στο χτες – εξού και κάθε «ανορθόδοξη» αναψηλάφησή τους συνιστά ύβριν.

Ως προς τη δεύτερη διάσταση, η στεγανοποίηση των εθνικών θεμάτων, η αποπολιτικοποίηση δηλαδή της εξωτερικής πολιτικής και η υπερπολιτικοποίηση της Ιστορίας, εκτός από επιβεβαίωση στην πράξη του ακροδεξιού σλόγκαν «δεν υπάρχει Δεξιά, δεν υπάρχει Αριστερά, υπάρχουν μόνο κόκαλα Ελλήνων ιερά», σημαίνει ταυτοχρόνως την επαναχάραξη των συνόρων μεταξύ Αριστεράς και Δεξιάς προς δύο κατευθύνσεις: Πρώτον, εφόσον «ο κόσμος πεινάει» και «η Παιδεία είναι στα χάλια της», πράγμα που λίγοι μπορούν να αμφισβητήσουν, θεωρείται ελιτισμός και αποπροσανατολιστική πρόκληση (ενίοτε δε υπόκλιση στη Νέα Τάξη και εθνικός κίνδυνος...) ένας υπουργός να εκφράζει δημόσια άλλη θέση από την κρατούσα. Δεύτερον και αντίστροφα, με την αποδοχή της διαίρεσης περί τα «εθνικά» ως διαίρεσης πάνω από όλες τις διαιρέσεις, το βασικό ζήτημα δεν είναι πια ότι ένας υπουργός όπως ο Φίλης υποστήριξε, για παράδειγμα, το τρίτο Μνημόνιο ή ότι η Παιδεία είναι στα χάλια της: Το μείζον είναι ότι ο ίδιος «εγκατέλειψε» την εθνική θέση – και τα άλλα μπορούν να περιμένουν.

■ ΤΟ ΑΥΤΑΡΧΙΚΟ/ΝΟΣΤΑΛΓΙΚΟ ΕΘΝΟΣ: Ο ΛΑΟΣ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΙΚΗΣ

Επιτρέποντας στο κοινωνικό ζήτημα να εμφανίζεται μόνο υπό την ηγεμονία της εθνικής ιδεολογίας (άρα σε αυτή την τελευταία να μένει χωρίς αντίπαλο), ή υποβιβάζοντας την αντιπαράθεση για το κοινωνικό ζήτημα ως δευτερεύουσα έναντι των «εθνικών» (συρρικνώνοντας, συνεπώς, το πεδίο της πολιτικής σύγκρουσης), αυτή η αυταρχική εθνική ομοψυχία επιτρέπει στη μεν Αριστερά να υπάρχει μόνο ως δύναμη πολιτικού και πολιτισμικού φιλελευθερισμού, ως «φιλελεύθερο-εκσυγχρονιστικό πνεύμα» στην εξωτερική πολιτική και την Ιστορία, στη δε αντιπολίτευση, μόνο ως κάποια εκδοχή εθνικοκοινοτισμού. Πρόκειται, βεβαίως, για το θρίαμβο της μεταπολιτικής: Η πολιτική αυτή καθαυτήν αντικαθίσταται προοδευτικά από την κοινωνική διοίκηση

των ειδημόνων («διακυβέρνηση»...), ώστε μόνη «νόμιμη» πηγή συγκρούσεων να αναδεικνύεται η πολιτισμική (η εθνική/εθνοτική ή θρησκευτική) ένταση.[477] Κι η τάση είναι διεθνής: Το βεβαιώνει η λαμπρή σταδιοδρομία της *Υποταγής* του Μισέλ Ουελμπέκ στη Γαλλία, ο νεολογισμός *Londonistan* με αφορμή την ανάδειξη μουσουλμάνου δημάρχου στο Λονδίνο και άλλα ακόμα.

Υπάρχει, λοιπόν, και εδώ ζήτημα δημοκρατίας, εν προκειμένω όμως όχι λόγω της εχθρότητας της Ακροδεξιάς προς την ελευθερία της έκφρασης. Υπάρχει γιατί, καθώς η Ακροδεξιά ισχυροποιείται και επιβάλλεται στον άλλο πόλο της σύγκρουσης, καθώς δηλαδή ρυμουλκεί τις άλλες δυνάμεις προς το μέρος της και την Αριστερά προς το Κέντρο, επιτυγχάνει τον εκτοπισμό από το προσκήνιο της πολιτικής «ύλης» που θα λέγαμε «κοινωνικό ζήτημα», συμβάλλει δηλαδή στο να μένει χωρίς αντίπαλο η ηγεμονική/κρατική στρατηγική. Σε τελική ανάλυση, επιτρέπει στο πολιτικό σύστημα να μη διεκδικεί τη νομιμοποίησή του (κυρίως) με όρους αντιπροσωπευτικότητας κοινωνικών συμφερόντων. Στα συμφραζόμενα αυτά, για να επιτυγχάνει συναινέσεις και να κινητοποιεί τους πολλούς, το πολιτικό σύστημα αρκεί να παραμένει «εθνικό».

Είναι ακριβώς γι' αυτό, για τη δυνατότητά του δηλαδή να δημιουργεί «φαντασιακές κοινότητες» υπεράνω, υποτίθεται, ταξικών διαιρέσεων και ιδεολογιών, που ο εθνικισμός δεν είναι ο «λαϊκισμός» ορισμένων «ψεκασμένων», αλλά η κατεξοχήν κρατική ιδεολογία. Για να ξαναγυρίσουμε στην περίοδο-υπόδειγμα, είναι ακριβώς υπό την ηγεμονία της εθνικής ιδεολογίας που, σε μία συγκυρία αναδιάρθρωσης, όπως εκείνη της δεκαετίας του '90, ελλείψει ισχυρού αντιπάλου στο έδαφος του κοινωνικού ζητήματος, συντελέστηκε μία μαζική μετατόπιση των πολιτών προς το Κέντρο, η ταύτιση δηλαδή με την κρατική στρατηγική. Ήταν η εποχή που το κράτος κλήθηκε να επικυρώσει και να παγιώσει έναν τροποποιημένο σε βάρος των λαϊκών τάξεων συσχετισμό δύναμης, με αποτέλεσμα τα κόμματα να μην μπορούν πλέον να λειτουργήσουν ως μηχανισμός άρθρωσης αυτών των λαϊκών συμφερόντων, αλλά, αντιθέτως, να περιοριστούν στη διαχείριση της απαξίωσής τους, που καταγράφεται συστηματικά στις έρευνες κοινής γνώμης της εποχής.[478]

Σε εκείνη λοιπόν τη συγκυρία, η εθνική-υπερκομματική παλιγγενεσία, αρχικά για το «Μακεδονικό» και αργότερα για τις ταυτότητες, συνέβαλε στην επανανομιμοποίηση του πολιτικού συστήματος, ταυτοχρόνως όμως και στη σύγκλιση των βασικών κομμάτων προς το Κέντρο, εξέλιξη που επέτρεψε στην

---

477. Žižek, S. (2003). *Καλωσορίσατε στην έρημο του πραγματικού! Πέντε δοκίμια για την 11η Σεπτεμβρίου και άλλες συναφείς ημερομηνίες,* μτφρ: Βίκυ Ιακώβου. Αθήνα: Scirpta, σ. 177.

478. Σακελλαρόπουλος, Σ. – Σωτήρης, Π. (2003). «Μεταλλαγές του κομματικού φαινομένου και θωράκιση του πολιτικού επιπέδου απέναντι στα λαϊκά συμφέροντα». Στο *Κοινωνική αλλαγή στη σύγχρονη Ελλάδα (1980-2001),* τόμος Α΄. Αθήνα: Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, σσ. 97-113.

Ακροδεξιά να βγει από τη ναφθαλίνη της φιλοχουντικής-φιλομοναρχικής νοσταλγίας και να επωφεληθεί τα μέγιστα από την κρίση πολιτικής εκπροσώπησης. Χωρίς Χριστόδουλο, ίσως να μην είχε υπάρξει ποτέ ΛΑΟΣ: Εκείνες τις μέρες, όπως το διατύπωνε στέλεχος της Κεντρικής Επιτροπής του τότε Συνασπισμού, το δίλημμα της περιόδου ήταν «ή με τον Αρχιεπίσκοπο Χριστόδουλο ή με τον Σημίτη». Σε μία αντίστοιχη συγκυρία, χωρίς όμως τις προσδοκίες κοινωνικής ανόδου που επέτρεπε η κοινωνικοοικονομική συνθήκη προ εικοσαετίας, και με τη σοσιαλφιλελεύθερη προσαρμογή του ΣΥΡΙΖΑ να αφήνει χωρίς εκπροσώπηση λαϊκά συμφέροντα (άρα και την εν εξελίξει αναδιάρθρωση χωρίς ισχυρό αντίπαλο), το στοίχημα είναι η ιστορία του ’90 να μην επαναληφθεί.

ΜΑΡΙΑ ΡΕΠΟΥΣΗ

Τα οριζόντια πολιτικά ρεύματα της συμμόρφωσης στην εθνική ορθότητα

Με το παρόν κείμενο επιθυμώ, αρχικά, να αναδείξω τη σύγκλιση του πολιτικού φάσματος της χώρας σε θέματα εθνικής ορθότητας, μία σύγκλιση προοδευτικά αυξανόμενη. Στόχος μου είναι επίσης να υπογραμμίσω τη σημασία που έχει η αμφισβήτηση της εθνικής ορθότητας και το μέτωπο σε αυτή την πολιτική πρακτική. Υποστηρίζω ότι τα λεγόμενα «εθνικά ζητήματα», μέσα στα οποία κεντρική θέση έχει η Ιστορία, τείνουν διαρκώς να αμβλύνουν τις διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στα πολιτικά κόμματα της Δεξιάς και της Αριστεράς, και αναφορικά με την πολιτική τους έκφραση αυτή καθαυτήν αλλά και σε σχέση με την άσκηση λογοκριτικών πρακτικών συμμόρφωσης των άλλων στο κυρίαρχο εθνικό αφήγημα. Στην περίπτωση αυτή, του εθνικού αφηγήματος, εκφράζω τις αμφιβολίες μου αν πρόκειται απλώς για τις γνωστές λογοκρισίες που υπήρχαν πάντα και ενδεχομένως θα συνεχίσουν να υπάρχουν προκαλώντας την ελευθερία της έκφρασης που εξακολουθεί προγραμματικά να είναι θεμέλιο του δημοκρατικού πολιτεύματος. Η ισχύουσα, από τη δεκαετία του ’90 και εξής, πολυτροπικότητα στην άσκηση πολιτικών φίμωσης της εναλλακτικής προς την κυρίαρχη έκφραση γνώμης για τα λεγόμενα «εθνικά θέματα» καθώς και το ίδιο το καθεστώς εθνικής ορθότητας μέσα στο οποίο καλούνται οι πολίτες να διαμορφώσουν την άποψή τους καθιστούν ενδεχομένως την έννοια της λογοκρισίας περιοριστική και, σε κάθε περίπτωση, υποκείμενη σε γενναία εννοιολογική διεύρυνση.

Στο παρόν κείμενο, το ζήτημα των λογοκριτικών πολιτικών συμμόρφωσης στην εθνική ορθότητα θα με απασχολήσει πρωτίστως πολιτικά. Σε μεγάλο βαθμό στηρίζεται σε βιώματα, σε εμπειρίες και σκέψεις, που διαμορφώθηκαν την τελευταία δεκαπενταετία, πρώτα στο πλαίσιο της ακαδημαϊκής μου ιδιότητας, ως ιστορικού που αναμίχθηκα, ωστόσο, ήδη από το 2001, στη συγγραφή των σχολικών βιβλίων Ιστορίας,[479] και κατόπιν στο πλαίσιο της βου-

479. Λεοντσίνης, Γ. – Ρεπούση, Μ. (2001). *Η τοπική ιστορία ως πεδίο σπουδής στο πλαίσιο της σχολικής παιδείας.* Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο. Αθήνα: ΟΕΔΒ. Ρεπούση, Μ. – Ανδρεάδου, Χ. – Πουταχίδης, Ά. – Τσιβάς, Α. (2006 και 2008). *Στα Νεότερα και Σύγχρονα Χρόνια.* α. Εγχειρίδιο ΣΤ΄ Δημοτικού, β. Βιβλίο του/της Εκπαιδευτικού και

λευτικής μου ιδιότητας (Μάιος 2012-Δεκέμβριος 2014), ως πολιτικό πρόσωπο που διαφοροποιήθηκα σε μία σειρά από εθνικιστικά κατά την άποψή μου στερεότυπα και έφερα το στίγμα της εθνικής ανορθοδοξίας[480].

Οι εμπειρίες έχουν ως αφετηρία το Μάιο του 2003, όταν μαζί με μία ομάδα εκπαιδευτικών αποφασίσαμε να πάρουμε μέρος στο διαγωνισμό που είχε προκηρύξει το Υπουργείο Παιδείας για τη συγγραφή νέων σχολικών βιβλίων σε όλα τα γνωστικά αντικείμενα και στις τρεις βαθμίδες εκπαίδευσης. Λίγους μήνες αργότερα, ενημερωθήκαμε ότι το δείγμα γραφής που είχαμε καταθέσει συγκέντρωσε την υψηλότερη βαθμολογία. Η αξιολόγηση είχε γίνει από εξω-

---

γ. Τετράδιο Δραστηριοτήτων. 1η έκδοση (2006): Αθήνα: Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, ΟΕΣΒ, 2η έκδοση (2008): Αθήνα: Βιβλιόραμα. Ρεπούση, Μ. (επιμ.) – Γκουγκαρά, Ε. – Δαγκλή, Ο. – Κουτσουρά, Ζ. – Μπενιάτα, Ε. (2006). *Υδάτινες διαδρομές από το χτες στο σήμερα. Εκπαιδευτικό πρόγραμμα για το Μουσείο Ύδρευσης και την ιστορία της Θεσσαλονίκης*. Αθήνα: Καλειδοσκόπιο. Ρεπούση, Μ. – Δεληγιάννη, Ο. (επιμ.). (2007). *Εκπαίδευση και βιομηχανική κληρονομιά: Νήματα, καπνά, σχοινιά, ξύλα και καράβια...* Θεσσαλονίκη: ΥΠΠΕΘ & Εθνικό Δίκτυο Σχολείων. Ρεπούση, Μ. – Ηλιοπούλου, Ι. – Τσιβάς, Α. – Ανδρεάδου, Χ. – Μπενιάτα, Ε. – Λάζαρη, Σ. (2008). *Το ελληνικό κράτος: Γέννηση και ανάπτυξη της σύγχρονης Ελλάδας*. Αθήνα: ΥΠΕΠΘ & Ινστιτούτο Τεχνολογίας Υπολογιστών και Ρεπούση, Μ. – Ηλιοπούλου, Ι. – Τσιβάς, Α. – Ανδρεάδου, Χ. – Μπενιάτα, Ε. – Λάζαρη, Σ. (2008). *Επεξεργασία των ιστορικών πηγών*. Αθήνα: ΥΠΕΠΘ & Ινστιτούτο Τεχνολογίας Υπολογιστών.

480. Η αρχή έγινε στις 18 Μαΐου 2012, με αφορμή την απουσία μου από την αίθουσα συνεδριάσεων κατά την τήρηση, έπειτα από σχετική πρόταση του Πάνου Καμένου, ενός λεπτού σιγής στη μνήμη της «Γενοκτονίας των Ποντίων». Η βουλή αυτή διαλύθηκε αμέσως μετά και προκηρύχθηκαν νέες εκλογές για τις 17 Ιουνίου 2012. Στη διάρκεια αυτής της περιόδου, κλήθηκα επίμονα να ομολογήσω ότι έγινε γενοκτονία. Η άρνηση της ομολογίας από την πλευρά μου έφερε ένα κύμα αντιδράσεων στο πρόσωπό μου (έχω καταγράψει πάνω από οκτακόσιες πενήντα σχετικές αναφορές στα Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης, πολλές από αυτές ακραία απειλητικού χαρακτήρα). Ο επόμενος γύρος ήταν τον Οκτώβριο του 2012 και αφορούσε την εκτίμησή μου για τον τρόπο που γιορτάζονται οι εθνικές επέτειοι στις κατά τόπους κοινωνίες. Αναρωτήθηκα ποιος είναι ο λόγος να καίγεται η τουρκική φρεγάτα και στις Σπέτσες και στην Ύδρα κάθε χρόνο με τον ίδιο τρόπο και χαρακτήρισα κάποιες από τις εκδηλώσεις αισθητικά δεύτερες. Ακολούθησε νέος διαδικτυακός και δημοσιογραφικός εκφοβισμός καθώς και διαμαρτυρίες από πολλούς Δήμους που είχαν αντίστοιχες επετείους. Βλ. χαρακτηριστικά, http://www.enikos.gr/politics/92640,H-Repoysh-xanaxtypa.html και http://mobile.neakriti.gr/fullarticle.php?docid=982400. Η επόμενη απειλή εθνικής συμμόρφωσης αφορούσε το χορό του Ζαλόγγου. Αφορμή έδωσε ραδιοφωνική μου συνέντευξη στον Alpha 989, στις 30/5/2013, όπου ρωτήθηκα από τον δημοσιογράφο αν ήταν γεγονός ο χορός του Ζαλόγγου. Αντί για απάντηση, παρέπεμψα σε γνωστό βιβλίο για το Σούλι και αναφέρθηκα στη συνέχεια στους εθνικούς μύθους που υπάρχουν σε όλες τις εθνικές σχολικές ιστοριογραφίες. Την επομένη, κλήθηκα από όλες τις πρωινές εκπομπές να πω αν έγινε ο χορός ή όχι. Ακολούθησε ανάλογη καμπάνια με πάνω από χίλιες σχετικές αναφορές. Βλ. χαρακτηριστικά, http://www.protothema.gr/politics/article/282510/ethnikos-mythos-gia-th-repoysh-o-xoros-toy-zaloggoy/. Ακολούθησαν οι θέσεις μου στην Επιτροπή Παιδείας της Βουλής για τα Θρησκευτικά και τα Αρχαία Ελληνικά, για τις οποίες θα αναφερθώ παρακάτω.

τερικούς αξιολογητές καθώς τα νέα σχολικά βιβλία είχαν ενταχτεί σε ευρωπαϊκό πρόγραμμα χρηματοδότησης, που όχι μόνο απαγόρευε την ανάθεση της συγγραφής χωρίς δημόσια προκήρυξη, αλλά και αφαιρούσε από το Παιδαγωγικό Ινστιτούτο (ΠΙ) την αξιολόγηση των δειγμάτων γραφής. Ωστόσο, και παρά το γεγονός αυτό, σε όλη τη διάρκεια συγγραφής του βιβλίου, κατά τη χρονική περίοδο από το Σεπτέμβριο του 2003 ως τον Απρίλιο του 2005, το ΠΙ έδινε τη μάχη για τη διατήρηση του ελέγχου της εθνικής ορθότητας του βιβλίου. Η Τουρκοκρατία ήταν περίοδος απόλυτου σκότους και ήταν απαράδεκτο να εμφανίζονται στο βιβλίο εικόνες που έρχονταν σε αντίθεση με το απόλυτο σκότος,[481] οι κυριαρχούμενοι ήταν Έλληνες και όχι Ορθόδοξοι ή ραγιάδες, οι Έλληνες πρόκριτοι δεν ντύνονταν όπως οι Τούρκοι, η Επανάσταση οφειλόταν στον ασίγαστο πόθο των Ελλήνων για την ελευθερία και όχι στις ιδέες των φιλοσόφων, οι κυριαρχούμενες ελληνόφωνες περιοχές ήταν η Ελλάδα κτλ. Κάθε λέξη, πρόταση, λεζάντα, φωτογραφικό και γενικά εικονιστικό υλικό έμπαιναν στο λογοκριτικό φακό του αρμόδιου υπαλλήλου του ΠΙ, που είχε τη θέση του συμβούλου για το μάθημα της Ιστορίας.

Τη λογοκριτική πρακτική του κράτους στον έλεγχο της εθνικής Ιστορίας και γενικά της σχολικής γνώσης δεν έχει αμφισβητήσει μέχρι σήμερα με συνέπεια κανένα πολιτικό κόμμα. Παλαιότερα, το Παιδαγωγικό Ινστιτούτο και τώρα το Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής παραμένουν στο απυρόβλητο ουσιαστικών παρεμβάσεων αναθεώρησης του ρόλου του λογοκριτή στην κατεύθυνση ενός συμβουλευτικού θεσμού για την Πολιτεία. Οι συγγραφικές ομάδες που επιχειρούν, με επιτυχία ή αποτυχία, να προβληματίσουν το κυρίαρχο σχολικό εθνικό αφήγημα, στρέφοντάς το / κατευθύνοντάς το προς μία εκδοχή που συνομιλεί περισσότερο με τους κοινούς τόπους της ιστοριογραφίας παρά με αυτούς της συλλογικής μνήμης βρίσκονται αντιμέτωπες με τον επίσημο λογοκριτικό μηχανισμό του ελληνικού κράτους. Και ενώ η κρατική βία, η νομιμότητα και η ανομία της, οι ισορροπίες ανάμεσα στις τυπικές και άτυπες εκδοχές της έχουν απασχολήσει *και* τους επιστήμονες *και* τους πολίτες *και* τα πολιτικά κόμματα, η λογοκρισία της γνώσης στην εκπαίδευση, η βία των νοημάτων, δεν απασχολεί παρά μόνο κάποιους επιστήμονες στους κλειστούς και περιφρουρημένους χώρους τους, στα συνέδρια και στα πανεπιστήμια.

Η λογοκρισία της γνώσης σε έναν θεσμό όπως η εκπαίδευση, που θεωρείται ως ο κατεξοχήν κοινωνικοποιητικός θεσμός, είναι νομιμοποιημένη και στη Δεξιά και στην Αριστερά. Ειδικά για το μάθημα της Ιστορίας, η απόσταση του μαθήματος από το αντίστοιχο ερευνητικό πεδίο και τη σχετική ιστοριογραφία θεωρείται περίπου φυσική κατάσταση, και η λογοκρισία που

481. Βλ. το κεφάλαιο για την καθημερινή ζωή, στο Ρεπούση, Μ. κ.ά. (2008). *Στα Νεότερα και Σύγχρονα Χρόνια, ό.π.*, σσ. 24-25.

υφίσταται το μάθημα είναι σιωπηρά αποδεκτή. Και αυτό παρά το ότι πρόκειται για το είδος της γνώσης που, σε συνδυασμό και με άλλες ιδέες, θα διαμορφώσει την ιστορική συνείδηση των αυριανών πολιτών αυτής της χώρας, τις συλλογικές αναπαραστάσεις για το εθνικό παρελθόν, αυτές τις οποίες θα προσβάλει κάθε ενδεχόμενη διαφοροποίηση. Θα τις προσβάλει ο εκπαιδευτικός που δεν θα υποταχτεί πλήρως στον κανόνα της εθνικής ορθότητας.[482] Θα τις προσβάλει ο ιστορικός που ερευνώντας θα φέρει, ενδεχομένως, στην επιφάνεια αποσιωπημένες πλευρές του ιστορικού παρελθόντος ή θα προτείνει αντίπαλες προς τις κυρίαρχες ερμηνείες των γεγονότων. Τρανό παράδειγμα, η δίωξη του Γερμανού ιστορικού Χάιντς Ρίχτερ για τις ιστορικές του κρίσεις (Δεκέμβριος 2015-Φεβρουάριος 2016). Θα τις προσβάλει ο πολιτικός που θα τολμήσει να διαφοροποιηθεί έστω και ελάχιστα απέναντι στις εργολαβίες της μνήμης που ασκούν λογοκρισία, προπαγάνδα και τελικά τρομοκρατία. Η στοχοποίηση του υπουργού Παιδείας, Νίκου Φίλη, για την έκφραση γνώμης αναφορικά με τα γεγονότα στον Πόντο είναι εδώ ενδεικτική του εκφοβισμού που ασκείται.[483] Αυτές οι συλλογικές αναπαραστάσεις για το παρελθόν, που συνιστούν σήμερα τη δύναμη του εθνικολαϊκισμού στην Ελλάδα, διαμορφώνονται σε μεγάλο βαθμό στον δημόσιο χώρο της Ιστορίας και νομιμοποιούνται μέσα από τη σχολική εκπαίδευση. Στη συνέχεια, λειτουργούν από μόνες τους, πολλαπλασιάζοντας τις λογοκριτικές πρακτικές, τόσο προληπτικές, όσο και κατασταλτικές, αν και άτυπες.

Από τα μέσα της δεκαετίας του ’90 και εξής, η κυρίαρχη ιστορική κουλτούρα, καλλιεργημένη μέσα από τη σχολική και γενικά τη δημόσια Ιστορία, θα αποκτήσει δύναμη και δυναμική, θα παγιώσει την εθνική ορθότητα και σε κάποιες περιπτώσεις θα την μετατρέψει σε εθνική τρομοκρατία. Συγχρόνως, θα αποτελέσει μία από τις κεντρικές δεξαμενές κυρίως της Χρυσής Αυγής αλλά και των ΑΝΕΛ.

Απέναντι στην επίσημη λογοκρισία της γνώσης, πρωτίστως της ιστορικής γνώσης που διδάσκεται στα ελληνικά σχολεία, δεν έχει σταθεί μέχρι σήμερα με σχέδιο και συστηματικότητα καμία επιστημονική, κοινωνική ή συνδικαλιστική συλλογικότητα. Μονογραφίες, επιστημονικά άρθρα και πρακτικά συνεδρίων[484] είναι σημαντικά, αλλά δεν στάθηκαν επαρκή για να προβλημα-

---

482. Βλ. το παράδειγμα της «δασκάλας του Κεμάλ», της εκπαιδευτικού που δέχτηκε επίπληξη από τη διεύθυνση του σχολείου έπειτα από καταγγελία γονέα ότι δίδασκε τον «Κεμάλ» του Μάνου Χατζιδάκι (30/05/2013). Επίσης, την καταγγελία της νηπιαγωγού από το Νυδρί της Λευκάδας για τον τρόπο με τον οποίο επέλεξε να εορτάσει την επέτειο της 28ης Οκτωβρίου στο νηπιαγωγείο (10/11/2012).

483. Σχετική αρθρογραφία, Νοέμβριος 2015.

484. Υπάρχει πολύ μεγάλη σχετική βιβλιογραφία. Ενδεικτικά αναφέρω: Ferro, M. (2001). *Πώς αφηγούνται την Ιστορία στα παιδιά σε ολόκληρο τον κόσμο*. Αθήνα: Μεταίχμιο. Citron, S. (1989).

τοποιήσουν σε ένα ευρύτερο κύκλο το επίσημο εθνικό αφήγημα που διαχέεται στα σχολεία, και πολύ περισσότερο για να το αλλάξουν. Οι συλλογικότητες, κοινωνικές και συνδικαλιστικές, οι προοδευτικές συλλογικότητες, συνήθισαν στη σιωπή για το θέμα. Είτε διότι το κόστος εκτιμήθηκε ότι είναι μεγάλο, είτε διότι και οι ίδιες συμμερίζονται μέρη ή και τον κορμό αυτής της βιογραφίας του έθνους.

Ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα, όταν ο Λόγος ήταν για το Έθνος και την Ιστορία του, η προοδευτική ή και αριστερή διανόηση της χώρας διχαζόταν βαθιά. Διχάστηκε με τη δημοσίευση του *Κοινωνικού Ζητήματος* του Γεωργίου Σκληρού το 1907,[485] όταν το πιο προοδευτικό κομμάτι της ελληνικής διανόησης, οι δημοτικιστές, χωρίστηκαν σε *σοσιαλιστάδες* και *νασιοναλιστάδες*.[486] Συνέβη στα «Μαρασλειακά», όταν η ηγεσία του εκπαιδευτικού δημοτικισμού διασπάστηκε κάτω από την απειλή της αποδόμησης της κυρίαρχης εθνικής αφήγησης που ταυτίστηκε τότε με τη διδασκαλία της Ρόζας Ιμβριώτη στο Μαράσλειο Διδασκαλείο.[487] Διαπιστώνεται σε όλες τις σύγχρονες διαμάχες για τα σχολικά βιβλία, που δίχασαν τον εκπαιδευτικό και πολιτικό κόσμο αλλά και την κοινή γνώμη, από *τα Ψηλά Βουνά* του Ζαχαρία Παπαντωνίου μέχρι το τελευταίο επεισόδιο της απόσυρσης του βιβλίου ιστορίας της ΣΤ΄ Δημοτικού, το 2007, όπου οι φαιοκόκκινες συγκλίσεις ήταν κυρίαρχες περισσότερο παρά ποτέ.[488]

Lemythenational. L' histoire de France en question. Paris: Les Editions Ouvrieres & EDI. Nash, G. – Crabtree, Ch. – Dunn, R. (2000). *History on trial. Cultural Wars and the teaching of the past.* New York: Vintage Books. Ozouf, M. (1982). *L'École, l'Église et la République (1871-1914).* Paris: Cana. Phillips, R. (1998). *History Teaching, Nationhood and the State, A study in Educational Politics.* Lodon: Cassell Education. Slater, J. (1989). *The politics of History Teaching: A Humanity Dehumanized?* London: Institute of Education. Στην ελληνόγλωσση βιβλιογραφία, βλ. Αβδελά, Έ. (1997). «Χρόνος, Ιστορία, εθνική ταυτότητα στο ελληνικό σχολείο». Στο Φραγκουδάκη, Α. – Δραγώνα, Φ. (1997). *"Τι είναι η πατρίδα μας;" Εθνοκεντρισμός στην εκπαίδευση.* Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σσ. 49-71. Κόκκινος, Γ. (1994). «Η αντίληψη για το έθνος και την εθνική συνείδηση στα ισχύοντα αναλυτικά προγράμματα της Πρωτοβάθμιας και Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης». Αθήνα: *ΠΕΦ Σεμινάριο 21 (1994),* σσ. 151-160. Κουλούρη, Χ. «Η διδασκαλία της Ιστορίας και εθνική αγωγή (1830-1914)». Στο ΕΜΝΕ (1988). *Η διδασκαλία της Ιστορίας στη Μέση Εκπαίδευση.* Αθήνα: Γρηγόρης, σσ. 7-17. Ρεπούση, Μ. (2000). «Διδακτική της Ιστορίας: Στοχασμοί, διεργασίες και ζητούμενα (1880-1980)». *Τα ιστορικά,* τεύχος 33, 2000, σσ. 319-378. Ρεπούση, Μ. (2004). *Μαθήματα Ιστορίας: Από την Ιστορία στην ιστορική εκπαίδευση.* Αθήνα: Καστανιώτης.

485. Σκληρός, Γ. (1907). *Το κοινωνικόν μας ζήτημα.* Αθήνα: Ανέστης Κωνσταντινίδης.

486. Η συζήτηση αυτή διεξάγεται κατά κύριο λόγο στο *Νουμά,* από τον Αύγουστο ως τον Ιανουάριο του 1908. Βλ. Σταυρίδη-Πατρικίου, Ρ. (επιμ.) (2000). *Δημοτικισμός και κοινωνικό πρόβλημα.* Αθήνα: Εστία.

487. Ρεπούση, Μ. (2012). *Τα Μαρασλειακά.* Αθήνα: Πόλις.

488. Αθανασιάδης, Χ. (2016). *Τα αποσυρθέντα βιβλία. Έθνος και σχολική Ιστορία στην Ελλάδα (1858-2008).* Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Σε όλες τις περιπτώσεις, η ήττα ανήκει στην αμφισβήτηση της εθνικής ελεγείας. Δεν συνέβη το ίδιο με τη γλώσσα. Η αντιπαράθεση για τη γλώσσα, όσο κι αν συνδέθηκε με το τρίσημο σχήμα της συνέχειας του Ελληνισμού, κατέγραψε σημαντικές επιτυχίες μέχρι την τελική επικράτηση της δημοτικής. Αντιθέτως, το παράδειγμα της Ιστορίας κατέληξε να ισχυροποιηθεί. Στην πραγματικότητα, με εξαίρεση την ιστοριογραφία της Μεταπολίτευσης, που κατακερμάτισε το μεγάλο εθνικό αφήγημα σε πολλές μεγάλες και μικρές ιστορίες χωρίς ωστόσο να καταφέρει να το κλονίσει στον δημόσιο χώρο της Ιστορίας, δεν καταγράφηκε στον δημόσιο χώρο σοβαρή αμφισβήτηση της εθνικής Ιστορίας όπως την επεξεργάστηκε η σχολή Παπαρρηγόπουλου. Οι διανοούμενοι της Αριστεράς, αν και εμπλούτισαν με νέους προβληματισμούς το εθνικό αφήγημα, δεν το αμφισβήτησαν. Αντιθέτως, το εμπέδωσαν στην κοινωνική και διανοητική ζωή προσδίδοντάς του αριστερό πρόσημο.

Στην αρχή, για τις πρώτες απόπειρες Σκληρού και Κορδάτου, όπως σημείωνε ο Φίλιππος Ηλιού,[489] δεν υπήρχε παράδοση «ικανή να οδηγήσει σε μία αυτόνομη διαφοροποιημένη θεώρηση της νεοελληνικής ιστορίας με αφετηρία τα εργαλεία που προσέφεραν οι σοσιαλιστικές θεωρίες και ο μαρξισμός». Ο Πασχάλης Κιτρομηλίδης θα υποστηρίξει μάλιστα ότι η ιστοριογραφία της Αριστεράς δεν αμφισβήτησε διόλου το ερμηνευτικό σχήμα του εθνικού ιστοριογράφου. ,Αντιθέτως, «προσέδωσε στη ρομαντική θεωρία κανονιστικό χαρακτήρα με γενικότερη απήχηση στην κοινωνία και τη διανοητική ζωή». [490] Η ερμηνεία αυτή του Κιτρομηλίδη φαίνεται να είναι συμβατή όχι μόνο με την ιστοριογραφία της Αριστεράς και το έργο του Νίκου Σβορώνου[491] αλλά και με την ποίηση και τις μελωδίες της Αριστεράς, το έργο του Ρίτσου, για παράδειγμα, και τα τραγούδια του Μίκη Θεοδωράκη.

Στις πρόσφατες αντιπαραθέσεις για την Ιστορία, νέα επιχειρήματα ήρθαν να προστεθούν από μερίδα αριστερών ιστορικών και διανοουμένων. Το πρώτο βλέπει το έθνος-κράτος ως το προνομιακό πεδίο ανάπτυξης κοινωνικών αγώνων και εκλαμβάνει κάθε απόπειρα προβληματοποίησης της ιστορίας του ως απειλή προερχόμενη από τον κοσμοπολιτισμό και τους οπαδούς της παγκοσμιοποίησης. Το δεύτερο –το άκουσα τελευταία– έχει να κάνει με την περιφρούρηση του καταφυγίου που είναι το έθνος-κράτος και η ενιαία

489. Ηλιού, Φ. (2003). *Ιδεολογικές χρήσεις του Κοραϊσμού στον 20ό αιώνα.* Αθήνα: Βιβλιόραμα, σσ. 65-69.

490. Κιτρομηλίδης, Π. (2004). «Έθνος και εθνική ταυτότητα». *Ιστοριογραφία της νεότερης και σύγχρονης Ελλάδας (1833-2002),* τόμος Α΄. Αθήνα: ΕΙΕ-ΙΝΕ, σσ. 37-50.

491. Βλ. την κρίση του Αντώνη Λιάκου για το έργο του Νίκου Σβορώνου στη διαμάχη με τον Νάσο Βαγενά με αφορμή τη δημοσίευση της μελέτης του Νίκου Σβορώνου *Το ελληνικό έθνος: Γένεση και διαμόρφωση του νέου Ελληνισμού.* Στο Λιάκος, Α. (2005). «Μυθολογίες και αγιογραφίες». *Το Βήμα,* 6/2/2005.

ιστορία του μπροστά στα δεινά που προκαλεί η κρίση. Έχουμε, λοιπόν, νέους –αυτή τη φορά κοινωνικούς– λόγους για να περιφρουρήσουμε το εθνικολαϊκιστικό αφήγημα, οι οποίοι, εξάλλου, καθιστούν την κυβερνητική συμμαχία ΣΥΡΙΖΑ-ΑΝΕΛ λιγότερο ανοίκεια.

Στο πλαίσιο της αντιμετώπισης των κρίσεων που προκαλεί η αμφισβήτηση του κυρίαρχου εθνικού ιστορικού παραδείγματος, δεν θέλω να παραλείψω και άλλες λογοκριτικές πρακτικές που προέρχονται από νεόκοπες εστίες λογοκρισίας, οι οποίες προγραμματικά είναι αντίπαλες προς την κυρίαρχη αφήγηση, αλλά στην εκάστοτε συγκεκριμένη εκφορά δεν συμφωνούν, για διαφορετικούς κάθε φορά λόγους[492].

Για το πρώτο, θα αναφερθώ σε μία ιστορία που δεν μπορώ και δεν θέλω να ξεχάσω. Μία προοδευτική αριστερή συλλογικότητα της πόλης του Πειραιά, το Λιμάνι της Αγωνίας, σε συνεργασία με συλλόγους δασκάλων, είχε οργανώσει στη διάρκεια του πολέμου για το βιβλίο της ιστορίας της ΣΤ΄ Δημοτικού μία εκδήλωση για τη σχολική Ιστορία. Ομιλητές τρεις πανεπιστημιακοί δάσκαλοι, εμού συμπεριλαμβανομένης, όλοι αριστεροί, διαφορετικών όμως εκδοχών της Αριστεράς. Το κτήριο περιμετρικά ήταν γεμάτο απειλητικά συνθήματα, πολλά από τα οποία έφεραν την υπογραφή της Χρυσής Αυγής. Στο μέσο της εκδήλωσης, η αστυνομία, η οποία ήταν παρούσα για να περιφρουρήσει την εκδήλωση, αναγκάστηκε να εκκενώσει την αίθουσα έπειτα από απειλητικό τηλεφώνημα. Περιμέναμε με αγωνία να ελεγχθεί ο χώρος για να συνεχίσουμε. Σειρά είχε τώρα ο τελευταίος ομιλητής, ο οποίος, σαν να μην είχε μεσολαβήσει τίποτα, επιχειρηματολογούσε κατά του βιβλίου. Δεν είχε, κατά τη γνώμη του, τη σωστή ταξική και αντιεθνικιστική δοσολογία.

Στις νέες εντός των τειχών λογοκριτικές εστίες λογοκρισίας κατατάσσω και την επίκληση της συγκυρίας, τις απόψεις του timing. Τι ήθελε ο Νίκος Δήμου πασχαλιάτικα, στοχάζονταν οι ποταμίσιοι, να αναφερθεί στη μεταφορά του Άγιου Φωτός από τα Ιεροσόλυμα;[493] Τι ήθελε ο Δημήτρης Χριστόπουλος, προβληματίζονταν πολλοί συριζαίοι, να αναφερθεί στη μειονότητα της Θράκης παραμονές των Ευρωεκλογών;[494] Ή τι ήθελε η Σία Αναγνωστοπούλου

492. Βλ. το άρθρο της Αγριαντώνη, Χ. (2007). «Οι διανοητές συνέβαλαν στην νίκη του σκοταδισμού». *Τα Νέα*, 29-30/9/2007.

493. «Όσο πλησιάζει το Πάσχα και σκέπτομαι πως πάλι θα ξοδέψουμε χρήματα για να φέρουμε το (δήθεν) Άγιο Φως και να το υποδεχτούμε με τιμές αρχηγού κράτους, γίνομαι εμμανής αντικληρικός. Και υποθέτω πως το ίδιο θα γινόταν και ο Ιησούς, που, από ό,τι ξέρουμε, δεν πίστευε σε ειδωλολατρικά σύμβολα – και μάλλον θα μοίραζε τα χρήματα στους φτωχούς». Ανακτήθηκε από http://www.protagon.gr/epikairotita/ellada/antiklirikismos-kai-antikomounismos-33252000000

494. Δημήτρης Χριστόπουλος για την υπόθεση Σαμπιχά: «Δύσκολα θα μπορούσα να είμαι στο ίδιο ψηφοδέλτιο». Ανακτήθηκε στις 20/4/2014 από http://www.xanthipress.gr/

να αναφερθεί στα θρησκευτικά, όταν σε σχετική ραδιοφωνική της συνέντευξη ρωτήθηκε σχετικά;[495]

Προσωπικά, το έχω υποστεί πολλές φορές. Ακόμα και όταν επιβαλλόταν να τοποθετηθώ. Δεν θα ξεχάσω την αντιπαράθεση για τα Αρχαία Ελληνικά και τα Θρησκευτικά. Συζητιόταν τότε στη Βουλή[496]το νομοσχέδιο Αρβανιτόπουλου για το Νέο Λύκειο και για τα μαθήματα που θα έπρεπε να διδάσκονται. Στην αρμόδια επιτροπή της Βουλής, ούσα εισηγήτρια τότε από τη ΔΗΜΑΡ, αναφέρθηκα ανάμεσα σε άλλα και στα Θρησκευτικά και στα Αρχαία Ελληνικά.[497] Για την αρχαιογνωσία που είναι απαραίτητη, κατά τη γνώμη μου, και για την αρχαιογλωσσία που είναι πολλές φορές τροχοπέδη της. Για τα Θρησκευτικά που πρέπει να πάψουν να είναι ομολογιακού χαρακτήρα και να γίνουν μάθημα θρησκειολογίας, διαφορετικά, να είναι προαιρετικά. Θυμάμαι τις αντιδράσεις στην ηγεσία της ΔΗΜΑΡ, παρόλο που οι ιδέες αυτές ήταν προγραμματικές της θέσεις. Δεν μπορώ να μην αναφερθώ σε δηλώσεις συναδέλφων μου βουλευτών για το πόσο τους βοήθησαν τα αρχαία ελληνικά.[498] Θυμάμαι, επίσης, κατά την εποχή της επικαιρότητας του «Ποντιακού», τις ανακοινώσεις των αριστερών κομμάτων για τη γενοκτονία των Ποντίων,[499] και στη ΔΗΜΑΡ τα ποντιακά σωματεία, παρουσία των ΜΜΕ, να λένε κάθε χρόνο τα πρωτοχρονιάτικα κάλαντα.

Η συμμόρφωση στην εθνική ορθότητα είναι πλέον οριζόντια επιταγή. Σε διαφορετική δοσολογία και για διαφορετικούς λόγους, Δεξιά και Αριστερά ζητούν από τα στελέχη τους να συμμορφωθούν στο επίσημο εθνικιστικό αφήγημα, διευρύνοντας με τον τρόπο αυτό το ακροατήριο της Χρυσής Αυγής.

■ ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ, ΕΞΙ ΘΕΣΕΙΣ

1. Η λογοκρισία στα εθνικά θέματα δεν είναι μία κρατική υπόθεση. Το κράτος δεν έχει το μονοπώλιό της. Ακόμα όμως κι αν ασκείται από το κράτος, στηρίζεται στις συλλογικές αναπαραστάσεις για το παρελθόν, οι οποίες λειτουργούν ως επισπεύδουσα δύναμη, και νομιμοποιείται μέσα από αυτές.
2. Ο σύγχρονος κόσμος και οι πόλεμοι Ιστορίας που διεξάγονται αναδει-

---

d-christopoulos-gia-tin-ipothesi-sampicha-diskola-tha-borousa-na-ime-sto-idio-psifodeltio/

495. Συνέντευξη της Σίας Αναγνωστοπούλου στον ραδιοφωνικό σταθμό Στο Κόκκινο. Ανακτήθηκε από http://news.in.gr/greece/article/?aid=1500028221

496. Σεπτέμβριος του 2013.

497. Βλ. τις σχετικές ομιλίες στο www.repousi.gr

498. Συνέντευξη του Σπύρου Λυκούδη στο ΒΗΜΑ FM στις 11/9/2013. Ανακτήθηκε από http://www.tovima.gr/vimafm/interviews/article/?aid=529609

499. Βλ. https://pontosandaristera.wordpress.com/2012/05/20/syriza-genocide/

κνύουν πολλές και ισχυρές λογοκριτικές εστίες και πολλούς τρόπους άσκησης λογοκρισίας.

3. Η απειλή για τον έλεγχο της σκέψης και του Λόγου έρχεται και μέσα από αντιρατσιστικές ευαισθησίες (για παράδειγμα, αντιρατσιστικό νομοσχέδιο) ή από ευαισθησίες για την αναγνώριση των τραυμάτων που έχουν υποστεί κατά το παρελθόν εθνικές, εθνοτικές και θρησκευτικές ομάδες. Το αγαθό της προάσπισης του έθνους και της ενιαίας ιστορίας του αντικαθίσταται εδώ από την προάσπιση της ομάδας και της ιστορίας της. Γι' αυτό και καταγράφεται μία ολοένα αυξανόμενη τάση αναγνώρισης γενοκτονιών.
4. Η σημερινή πραγματικότητα είναι σύνθετη. Η αντιμετώπισή της απαιτεί μέτωπο σε κάθε μορφής λαϊκισμούς αλλά και σχέδιο. Χρειάζεται με πρωτοβουλία της Αριστεράς ένα ευρύ μέτωπο για την αμφισβήτηση της κυριαρχίας του εθνολαϊκιστικού αφηγήματος. Οι διαμάχες αναφορικά με το κυρίαρχο υπόδειγμα δείχνουν ότι υπάρχουν ενδεχομένως οι προϋποθέσεις για τη δημιουργία ενός οριζόντιου πολιτικά μετώπου. Εξάλλου, το αφήγημα είναι πλέον δυσλειτουργικό. Πρακτικά, εμποδίζει τη χώρα να επιλύσει χρόνια προβλήματα με τα γειτονικά της κράτη και να μετασχηματίσει τις κρίσεις σε ευκαιρίες.
5. Επίσης, είναι αναγκαίες νομοθετικές πρωτοβουλίες: Άμεση κατάργηση, για παράδειγμα, του άρθρου 2 του αντιρατσιστικού νόμου, που ποινικοποιεί την αντίθετη ιστορική άποψη. Άμεση προκήρυξη νέων βιβλίων Ιστορίας για τα σχολεία, διαδικασία στην οποία επιβάλλεται να πάρουν μέρος πανεπιστημιακοί ιστορικοί.
6. Απαιτείται επίσης σχέδιο. Η υπόθεση της Ιστορίας γίνεται πολύ σοβαρή για να τη χειριστούμε αυθόρμητα. Δεν επιτρέπεται να χάσουμε την επόμενη φορά. Δεν θα μπορούμε πια να γράψουμε, να διδάξουμε, να μιλήσουμε, αν τυχόν εκτεθούμε στον δημόσιο χώρο.

ΛΑΜΠΡΟΣ ΜΠΑΛΤΣΙΩΤΗΣ

Από την κρατική λογοκρισία στην αυτολογοκρισία: Η περίπτωση της ετερότητας στην Ελλάδα

Ο Κοραής στην αλληλογραφία του με τον Νεόφυτο Βάμβα προβληματίζεται με το ότι συκοφαντείται η ελληνική Επανάσταση από τους Δυτικούς, από τη στιγμή που έγινε γνωστό ότι Υδραίοι και Σουλιώτες είναι «γένους αλβανικού».[500] Το παραπάνω περιστατικό μάς εισάγει στο πώς διαμορφώθηκε η ελληνική εθνική αφήγηση: Οι Έλληνες νομιμοποιούνταν ως έθνος και κράτος στα μάτια των άλλων, αλλά εντέλει και στα δικά τους, μόνο ως σχετιζόμενοι με την Αρχαία Ελλάδα. Ό,τι λειτουργούσε απονομιμοποιητικά ή δεν μπορούσε να καθαγιαστεί ως *αρχαιοελληνικό*, εκλαμβανόταν ως απειλή και έπρεπε να εξαλειφθεί ή, στο μέτρο του δυνατού, να μην είναι ορατό.

Έτσι, οι γλώσσες που μιλιόνταν στην πρώτη ελληνική επικράτεια, ουσιαστικά μόνο τα αρβανίτικα, αλλά και στη συνέχεια τα βλάχικα, τα μακεδονικά/βουλγαρικά αλλά και άλλες, πριν μάλιστα καταλήξουν να σχετίζονται με αντίπαλους εθνικισμούς, ήδη υπέσκαπταν τη σχέση του πληθυσμού και του έθνους με την Αρχαία Ελλάδα, και άρα εξαρχής θεωρήθηκαν, ως γλώσσες *φυλών* κατώτερων από την ελληνική, που έπρεπε να σιωπήσουν.[501] Μάλιστα, όπως επισημαίνει ο Τάσος Χριστίδης, ακόμα και οι ελληνικές διάλεκτοι αποτελούσαν έναν εχθρό *«ως γλωσσικές εκδοχές» φθοράς και απαράδεκτης «επιμειξίας»*.[502]

Αν λοιπόν η γλώσσα δεν αποτέλεσε, ούτε στην αρχή, αλλά ούτε και στη συνέχεια, το μείζον χαρακτηριστικό συμπερίληψης ή αποκλεισμού από την εθνική κοινότητα, καθώς ήταν καταρχάς η θρησκευτική ένταξη που καθόριζε την ένταξη, η χρήση και η δημόσια παρουσία των άλλων γλωσσών αποτέλεσαν εξαρχής ζήτημα διαχείρισης[503] και εν συνεχεία αποσιώπησης και απόκρυψης. Η απόκρυψη και η αποσιώπηση, μαζί με έναν ισχυρό προπαγανδιστικό

500. Κοραής, Α. (1982). *Αλληλογραφία*, τόμος Δ΄. Αθήνα: Ίδρυμα Μελέτης του Ελληνικού Διαφωτισμού, σσ. 309-310.

501. Αν και για τα αρβανίτικα δημιουργήθηκαν σχήματα ένταξης στο αρχαιοελληνικό παρελθόν.

502. Χριστίδης, Α.-Φ. (1999). «Γλωσσική εκπαίδευση και γλωσσικός αποκλεισμός». *Γλώσσα, πολιτική, πολιτισμός*. Αθήνα: Πόλις, σσ. 166-178.

503. Οι πρώτες στοχευμένες εκπαιδευτικές πολιτικές ανάγονται στη δεκεατία του 1830. Βλ. Αντωνίου, Δ. (επιμ.) (1995). «Η Άνδρος μέσα από το αρχείο του Υπουργείου Παιδείας», τόμος Γ΄ – Εκπαιδευτικά. Στο *Χρονικά της Άνδρου*, τεύχος 24, 1995. Άνδρος: Καΐρειος Βιβλιοθήκη.

μηχανισμό, είναι τα μέσα που θα χρησιμοποιηθούν κυρίως από το τρίτο τέταρτο του 19ου αιώνα, όταν στον αγώνα για επέκταση του ελληνικού κράτους διεκδικούνταν, και τελικά περιλήφθηκαν, περιοχές με πληθυσμούς που μιλούσαν άλλες γλώσσες και είχαν θρησκευτικές διαφοροποιήσεις, και μάλιστα, και εντός των ορθόδοξων κοινοτήτων. Αλλά μέχρι και τους Βαλκανικούς πολέμους, και λίγο αργότερα, αυτό που αποκρύπτεται δεν αφορά κυρίως τη γλωσσική ετερότητα. Αυτή μάλιστα σε έναν βαθμό προπαγανδίζεται, καθώς η προσάρτηση θα έφερνε τους πληθυσμούς αυτούς στις αγκάλες ενός δυτικού/ευρωπαϊκού κράτους.[504] Ακόμα και η μικρή εβραϊκή και μουσουλμανική κοινότητα της Χαλκίδας συνιστούν ένα τυπικό προπαγανδιστικό παράδειγμα για το πόσο ανεκτικό είναι το ελληνικό κράτος.

Η απόκρυψη και οι πρακτικές στησίματος ενός προπαγανδιστικού μηχανισμού λογοκρισίας και στοχευμένων δημοσιευμάτων αφορούν ιδίως την ετερότητα *εκτός* κράτους, τους πληθυσμούς των υπό προσάρτηση εδαφών. Ουσιαστικά, πρόκειται για έναν μηχανισμό με δύο διαφορετικές στοχεύσεις: το εσωτερικό της χώρας, αλλά ίσως πιο έντονα το εξωτερικό, από τις κυβερνήσεις μέχρι την κοινή γνώμη των ισχυρών χωρών. Όμως, σε μερικές περιπτώσεις, περιλάμβαναν ακόμα και τους υπό ενσωμάτωση πληθυσμούς. Είναι η περίοδος κατά την οποία εντείνεται η μάχη των χαρτών, των στατιστικών και των στάσεων του πληθυσμού: Εθνοτικές, γλωσσικές και θρησκευτικές ομάδες εξαφανίζονται, ή εμφανίζονται εκεί που δεν υπάρχουν. Η γλώσσα του ορθόδοξου πληθυσμού αποκρύπτεται, γεγονός που δεν αφορά μόνο τη Μακεδονία, αλλά εξίσου τις περιοχές των Δυτικών Βαλκανίων που διεκδικούσε η Ελλάδα. Το ίδιο συμβαίνει σε σχέση με τη θρησκευτική και εθνοτική κατάσταση τόσο στη Θράκη, όσο και στη Μικρά Ασία.[505] Η παρακάτω περιγραφή αποτυπώνει τμήματα αυτού του μηχανισμού και καταδεικνύει ότι επρόκειτο για μία κρατική πολιτική διεισδυτική και αποτελεσματική –και στον εκτός Ελλάδας πληθυσμό–, ήδη το 1880:

«[Κ]αι καταλύσαμε στο μεγάλο αλβανικό χωριό Τουρκοπάλουρο,[506] [...]. Εδώ η εμπιστοσύνη μου στους Έλληνες φίλους μου από τα Γιάννενα, οι οποίοι με είχαν διαβεβαιώσει ότι νότια του Καλαμά δεν υπήρχαν αλβανικές κοινότητες που να μην τις ένωνε με την Ελλάδα τουλάχιστον ο δεσμός μιας κοινής γλώσσας, για πρώτη φορά κλονίστηκε [...]. Όμως, εδώ υπήρχε ένα χωριό –και μάλιστα ένα χριστιανικό χωριό–, όπου, με εξαίρεση τον ιερέα, δεν υπήρχε ούτε

504. Για τις εντατικές αυτές πολιτικές σε σχέση με τους αλβανόφωνους εκτός Ελληνικού Βασιλείου, βλ. Embirikos, L. (2002). *Histoire de la langue albanaise en Grèce de la création de l'Etat hellénique jusqu'à nos jours.* Mémoire de Diplome. Paris: EHESS, pp. 41-72.

505. Βλ. ενδεικτικά. Οικονομίδης, Δ.Η. (1920). *Ο Πόντος και τα δίκαια του εν αυτώ Ελληνισμού. Από Χωρογραφικής, Εθνογραφικής και Ιστορικής Απόψεως.* Αθήνα: Ι. Σιδέρης.

506. Πρόκειται για τον οικισμό Τουρκοπάλουκο (σήμερα Κυψέλη) στο νομό Πρεβέζης.

ένας άνθρωπος που να μιλούσε ή να καταλάβαινε έστω και μια λέξη από οποιαδήποτε άλλη γλώσσα πλην της αλβανικής».[507]

Κομβικό σημείο συνιστά το τέλος της Μεγάλης Ιδέας και η αποδοχή των συνόρων το δεύτερο μισό της δεκαετίας του '20. Πλέον, η ετερότητα στο εσωτερικό της χώρας δεν είναι ανεκτή. Μία νέα αφήγηση αρχίζει να γράφεται για το παρελθόν, ξεκινώντας από τα τοπωνύμια και τις σαρωτικές αλλαγές τους σε όλη την επικράτεια. Μετά την ελληνοτουρκική και ελληνοβουλγαρική ανταλλαγή πληθυσμών,[508] αλλά και μικρότερες πληθυσμιακές «διευθετήσεις», όσοι παραμένουν και θεωρείται ότι σχετίζονται ή μπορούν να σχετιστούν με κάποιον αντίπαλο εθνικισμό ή δεν θεωρούνται ως εύκολα «αφομοιώσιμοι» από το ελληνικό έθνος, υφίστανται τις συγκροτημένες πολιτικές της ελληνικής διοίκησης εναντίον τους, με διαφοροποιήσεις ανά κοινότητα, περιοχή και περίοδο. Οποιαδήποτε δημόσια παρουσία της ετερότητας χριστιανικών ομάδων, η οποία μπορεί να αποτελέσει πρόκριμα για θεσμική αναγνώριση ή αποδοχή της ετερότητας, απαγορεύεται, καταστέλλεται ή λογοκρίνεται, ιδίως στις Νέες Χώρες. Οι διώξεις που υφίστανται αυτές οι πληθυσμιακές ομάδες παραμένουν ένα «τοπικό» μυστικό, το οποίο μπορεί να γίνει γνωστό εξ αντανακλάσεως, όταν γίνεται λόγος για «αβάσιμη ξενική προπαγάνδα». Βέβαια, η απουσία αναφοράς δεν είναι καθολική, οι δε χρήση της ετερότητας είναι εξαιρετικά πολυποίκιλη. Ένας βουλευτής του ελληνικού Κοινοβουλίου δεν διστάζει να αμφισβητήσει την *ελληνικότητα* άλλων περιοχών της χώρας το 1924: «Δεν γνωρίζομεν ημείς εκεί εις την Δωδεκάνησον ούτε βουλγαρικά, ούτε αλβανικά, ούτε τουρκικά, ούτε βλάχικα, ούτε σλαβικά, ούτε τίποτε άλλο, γνωρίζομεν μόνον ελληνικά, ελληνικά και μόνον ελληνικά. [...] Η γλώσσα και η θρησκεία μας, τα ήθη και έθιμά μας, όλα είναι ελληνικά, μόνον ελληνικά και παντού ελληνικά».[509]

Σταδιακά, όμως, η από τα πάνω επιβολή μιας νόρμας συναντιέται με τις στάσεις των ίδιων των κοινοτήτων, ιδίως των ορθόδοξων, οι οποίες αντιλαμβάνονται ότι κινδυνεύουν να τεθούν εκτός του εθνικού κορμού, αν «αποκαλύψουν» την ετερότητά τους. Έτσι, συχνά μπορεί να είναι οι ίδιες οι κοινότητες που προσπαθούν να αποκρύψουν τα ιδιαίτερα, μη συμβατά με τις τρέχουσες κάθε φορά αντιλήψεις για την εθνική κοινότητα, γλωσσοπολιτισμικά ή και θρησκευτικά τους γνωρίσματα.[510] Παρ' όλα αυτά, μπορεί κανείς να δει στο

---

507. Chirol, V. (1881). *Twixt Greek and Turk, or Jottings during a journey through Thessaly, Macedonia and Epirus, in the Autumn of 1880.* Edinburg – London: W. Blackwood and Sons, pp. 218-219.

508. Η Συνθήκη του Νεϊγύ, παρά το ότι υπογράφηκε το 1919, άρχισε να εφαρμόζεται στα τέλη του 1922.

509. Ζερβός, Σ. (1930). *Η Δωδεκάνησος και η Δ΄ Συντακτική των Ελλήνων Εθνοσυνέλευσις,* τόμος Α΄. Αθήνα: Π.Δ. Σακελλάριος, σσ. 486-487. Πρόκειται για αγόρευσή του στις 19/11/ 1924.

510. Ή αναπτύσσουν κατασκευές με τις οποίες μπορούν να ενταχτούν στο έθνος: προσπάθεια

περιθώριο είτε της επιστημονικής κοινότητας της εποχής, είτε των πολιτικών κομμάτων, είτε του τοπικού Τύπου, κάποιες αναφορές. Αυτές δεν είναι συνήθως υποστηρικτικές των κοινοτήτων, όπως οι αναφορές στο *Ριζοσπάστη*, για παράδειγμα, για τη συμπεριφορά απέναντι στους σλαβόφωνους και τους μουσουλμάνους Τσάμηδες, αλλά ιδίως στρέφονται κατά των κοινοτήτων.

Μετά τον Εμφύλιο, αποκρυσταλλώνεται το σχήμα κατά το οποίο όχι μόνο η δημόσια εκδήλωση της ετερότητας είναι *αντεθνική* ή ύποπτη πράξη. Για πρώτη ίσως φορά, η απόκρυψη περιλαμβάνει και το παρελθόν, δημιουργώντας μεταξύ άλλων και μία εξαιρετικά άκαμπτη ιστορική αφήγηση. Ακόμα και σχήματα αποδεκτά πριν, σχετιζόμενα με το απώτατο παρελθόν του τύπου *«οι Σλάβοι εν Ελλάδι»*, εξοβελίζονται από τη νέα αφήγηση. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα συνιστά η πλήρης απόκρυψη σχετικά με την ύπαρξη ενός σημαντικού σλαβόφωνου πληθυσμού: Η απόκρυψη δεν αφορά μόνο τη συγχρονία, αλλά και το παρελθόν.[511] Έτσι, από ένα σημείο και ύστερα, οι ελληνογιουγκοσλαβικές αντιπαραθέσεις, αποσυνδέονται από τον πληθυσμό και την ιστορία των τόπων, και καθίστανται αόριστα «διεκδικήσεις» χωρίς κάποια εμφανή ή λογική αιτία.

Παράλληλα, η ακαδημαϊκή κοινότητα εντάσσεται σε αυτό το σχήμα, περισσότερο από κάθε άλλη φορά. Είτε μέσω της «απειλής έξωσης», είτε λόγω αυτολογοκρισίας, είτε λόγω ενσυνείδητης πρακτικής, η ετερότητα απουσιάζει, σμικρύνεται ή επιστημονικοφανώς μεταλλάσσεται: Η σλαβοφωνία στην Ελλάδα δεν υπάρχει για το ελληνικό πανεπιστήμιο, ή υπάρχει σε κάποιες υποσημειώσεις. Τμήμα της ακαδημαϊκής κοινότητας αποφεύγει το σκόπελο, μη ασχολούμενη με θέματα που θεωρούνται *«ύποπτα και αντεθνικά»* ή παρακάμπτοντας τα σχετικά τμήματα του επιστημονικού της αντικειμένου.[512]

Μια σειρά κέντρων, ειδικά στη Βόρεια Ελλάδα, με χαρακτήρα ακαδημαϊκό, όπως το Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, η Εταιρεία Μακεδονικών

να «αποδείξουν» αρχαιοελληνική καταγωγή, τη διά της βίας ή λόγω ανάγκης ομιλία μιας άλλης γλώσσας κτλ. Βλ. Μπαλτσιώτης, Λ. (2004). «Εθνικοί μύθοι και ιστορικές κατασκευές στις μη ελληνόφωνες ομάδες. Το παράδειγμα των Αρβανιτών και των Βλάχων». Στο Μπαλτσιώτης, Λ. κ.ά. (2004). *Μειονότητες στην Ελλάδα.* Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού, σσ. 337-366.

511. Ένα εμβληματικό παράδειγμα μεταξύ λογοκρισίας και αυτολοκρισίας της εποχής αποτελεί η απάλειψη του «Μακεντόν Ορτοντόξ» από τις μετά την απαγόρευση του 1936 εκδόσεις της *Ζωής εν τάφω* του Στρατή Μυριβήλη, αλλά και άλλες σημαντικές αλλαγές στα έργα του, όπως, για παράδειγμα, τα σχόλιά του για τη συμπεριφορά του ελληνικού στρατού.

512. Η μη κατάρτιση διαλεκτικού χάρτη της Ελλάδας μπορεί να ενταχτεί στο σχήμα που αναφέραμε, καθώς θα έπρεπε να «σκιαγραφηθούν» σημαντικές περιοχές της χώρας με απουσία της ελληνικής γλώσσας. Κι αν αυτό για τα αρβανίτικα είναι κάτι που θα μπορούσε να αντιμετωπιστεί, δεν ισχύει το ίδιο για τα μακεδονοβουλγαρικά ιδιώματα στη Μακεδονία και τη Θράκη, τα αλβανικά στην Ήπειρο (και τη Μακεδονία) και τα τουρκικά στη Θράκη. Για τον τρόπο διαχείρισης σε μεταγενέστερη εποχή, βλ. Κοντοσόπουλος, Ν. (2001). *Διάλεκτοι και ιδιώματα της νέας ελληνικής.* Αθήνα: Γρηγόρης.

Σπουδών, η Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών[513] και τα σχετιζόμενα με αυτήν Ίδρυμα Μελετών Ιονίου και Αδριατικού Χώρου και Ίδρυμα Βορειοηπειρωτικών Ερευνών, με ακαδημαϊκούς εντός και εκτός πανεπιστημίου, αναλαμβάνουν τη διαφώτιση με «επιστημονικό» τρόπο, δηλαδή διαχειρίζονται –αξιοπρεπώς ή όχι– τη στρέβλωση, την απόκρυψη και εντέλει λειτουργούν ως φίλτρα λογοκρισίας, όχι μόνο απέναντι στο ευρύ κοινό, αλλά και απέναντι στην επιστημονική κοινότητα. Τι μπορεί και τι δεν μπορεί να ερευνηθεί, να ειπωθεί, να γραφτεί ήταν αποτέλεσμα διαδικασιών τις οποίες δεν γνωρίζουμε ακριβώς.[514] Παράλληλα, σε τοπικό επίπεδο, λειτουργούν οι μηχανισμοί ελέγχου, καταστολής και λογοκρισίας, που υπήρχαν διαμορφωμένοι ήδη από τον Εμφύλιο: Υπουργείο Εξωτερικών, ΚΥΠ (ΕΥΠ), αστυνομικές αρχές, στρατός παλαιότερα, και τοπικοί παράγοντες δημιουργούν ένα ασφυκτικό πλέγμα στη Μακεδονία, τη Θράκη, αλλά και την Ήπειρο. Το πλέγμα αυτό, παρά τη σαφή χαλάρωση στη Μακεδονία και την Ήπειρο το 1974 και 1981, θα αρχίσει να χάνει τη μεγάλη σημασία του για τον τοπικό πληθυσμό μόνο μετά τα μέσα της δεκαετίας του ’90.[515] Βέβαια, οι διαδικασίες ελέγχου εκτείνονταν σε ένα μεγάλο φάσμα, που περιλάμβανε κάθε δημόσια έκφανση της ετερότητας: Τοπικοί πολιτιστικοί σύλλογοι απέκρουαν κάθε προσπάθεια ονομασίας παραδοσιακών χορών σε άλλη γλώσσα, οι αστυνομικές αρχές απέτρεπαν το άκουσμα τραγουδιών στα μακεδονικά/βουλγαρικά σε πανηγύρια ή οικογενειακές συναντήσεις, οι συζητήσεις στα καφενεία παρακολουθούνταν.

Αν και όλα τα παραπάνω σήμερα περιγράφονται από τις κοινότητες εν είδει γραφικών αναμνήσεων, υπάρχουν δύο πτυχές στις οποίες πρέπει να σταθούμε: Η πρώτη αφορά το ρόλο των μηχανισμών αυτών στις τοπικές κομματικές οργανώσεις, ειδικά του ΠΑΣΟΚ και των κομμάτων της Αριστεράς. Οι κρατικές παρεμβάσεις, ακόμα και όταν το ΠΑΣΟΚ ήταν στην κυβέρνηση, περιλάμβαναν σειρά ζητημάτων: από τη «γραμμή» που θα προκρινόταν απέναντι στη γλώσσα και την ιδιαιτερότητα μέχρι τον καθορισμό των υποψήφιων βουλευτών.[516] Η δεύτερη αφορά την προσπάθεια αποτροπής του να εμφανιστούν τα μειονοτικά ζητήματα, ή και κάθε ετερότητα, στη διεθνή κοινότητα. Κάποιες από αυτές τις παρεμβάσεις, όπως το «μπλοκάρισμα» των δρόμων με κορμούς ώστε να αποτραπεί συνάντηση του προξένου των ΗΠΑ στη Θεσσα-

513. Η οποία ιδρύεται ως «αντίγραφο» της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών.

514. Παρά το ότι η χρηματοδότηση και καθοδήγηση από το Υπουργείο Εξωτερικών και Βορείου Ελλάδος είναι προφανής.

515. Η Δυτική Μακεδονία, όμως, εξακολουθεί να συνιστά ιδιαίτερη περίπτωση.

516. Για να κατανοήσουμε την εποχή, θα αναφέρουμε το γνωστό παράδειγμα της μη υποψηφιότητας στις Βουλευτικές Εκλογές στο νομό Κυκλάδων αυξημένου κύρους και αποδοχής στελέχους του ΠΑΣΟΚ λόγω του καθολικού του θρησκεύματος.

λονίκη με στελέχη της ΜΑ.ΚΙ.Β.Ε.[517] στη Δυτική Μακεδονία, φαντάζουν φαιδρές.[518] Άλλες ήταν μακροχρόνιες πρακτικές: Η συλλογή γλωσσικού ή άλλου υλικού από Έλληνες και ξένους επιστήμονες είτε αποθαρρυνόταν, είτε γινόταν με παρακολούθηση: Στα μέσα της δεκαετίας του '80, ακόμα και η έρευνα για τα αρβανίτικα στη Νότια Ελλάδα γινόταν υπό την παρακολούθηση της ΕΥΠ.[519] Μέχρι δε και το 1991 έχουμε εντοπίσει ανάλογο υλικό της ΕΥΠ για τους Αρβανίτες της νότιας Ελλάδας να διαρρέει στον Τύπο.[520] Οι μαρτυρίες για την αντιμετώπιση συνολικά των αρχών, και ειδικότερα της ΕΥΠ και του Υπουργείου Εξωτερικών, προς τον Αρβανίτικο Σύνδεσμο Ελλάδας και τα αρβανίτικα, δηλαδή απέναντι σε μία ομάδα που ουδέποτε, έστω ένα τμήμα της, συνδέθηκε με αντίπαλο εθνικισμό, είναι χαρακτηριστικές του τρόπου αντιμετώπισης της ετερότητας ακόμα και το δεύτερο μισό της δεκαετίας του '80.[521]

Σε όλη την περίοδο, από τον Εμφύλιο και μετά, σε πολλές περιπτώσεις είναι δυσδιάκριτα τα όρια μεταξύ λογοκρισίας και αυτολογοκρισίας. Τυπικό παράδειγμα αποτελεί η αποτύπωση της γλωσσικής και θρησκευτικής ετερότητας στις απογραφές του 1920, του 1928, του 1940 και του 1951: Η εμφάνιση, η εξαφάνιση και η επανεμφάνιση της *«αλβανικής γλώσσης»* στην Ήπειρο και σε άλλες περιοχές της χώρας, οι «μετακινήσεις» της συγκεκριμένης γλώσσας από περιοχή σε περιοχή ανά απογραφή και οι ανάλογες μετακινήσεις της γλώσσας αυτής μεταξύ Ορθοδόξων και μουσουλμάνων συνιστούν μία κεντρική επιλογή.[522] Αλλά πιθανολογούμε ότι είναι (και) οι ίδιοι οι απογραφείς, ή περιφερειακά στελέχη της διοίκησης, που, ενεργώντας με «εθνική ευαισθησία» ή και αυτολογοκρινόμενοι, αποτυπώνουν στην απογραφή του 1951 μόλις επτάμισι χιλιάδες ομιλητές της «αθιγγανικής», εκ των οποίων οι τριακόσιοι τριάντα έξι στην Πελοπόννησο.[523]

Τέλος, το τι συμβαίνει στην ακαδημαϊκή ενασχόληση με το αντικείμενο

---

517. Μακεδονική Κίνηση Βαλκανικής Ευημερίας. Πρόκειται για τον πρώτο πολιτικού χαρακτήρα σχηματισμό σλαβόφωνων τη δεκαετία του '80, οι οποίοι αυτοπροδιορίζονταν ως Μακεδόνες.

518. Βλ. τη σχετική αναφορά του πρώην υποδιοικητή και μετέπειτα διοικητή της ΕΥΠ (1985-1989), Κώστα Τσίμα, στην εκμομπή του Κώστα Χαρδαβέλλα *Αθέατος Κόσμος, Alter*, 17/9/2002.

519. Ciampi, G. (1985). "Le sedi dei greci arvaniti". *Rivista Geografica Italiana*, Année XCII, No. 2. Pisa: Pacini, pp. 75-116, 85.

520. Βλ. *Στόχος*, 17/1/1991. Η ακροδεξιά αυτή εφημερίδα φιλοξενούσε συχνά διαρροές από την ΕΥΠ, μέχρι περίπου το 1995.

521. Βλ. ενδεικτικά, Εμπειρίκος, Λ. κ.ά. (επιμ.) (2001). *Γλώσσική ετερότητα στην Ελλάδα*. Κέντρο Ερευνών Μειονοτικών Ομάδων, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σσ. 281-382.

522. Για τέτοιου είδους μετακινήσεις, βλ. Labbé, M. (1997). "Les nationalités dans les Balkans: de l'usage des recensements". *L'espace géographique*, Vol. 26, No. 1, pp. 35-48.

523. Η απόκρυψη του μεγέθους των Ελλήνων Ρομά συνιστά μία κεντρική πολιτική που παρέμεινε σταθερή μέχρι και το πρώτο μισό της δεκαετίας του '90.

έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, και ως εκ τούτου θα παραθέσουμε αναλυτικά μία περίπτωση. Ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα προέρχεται από τα αλβανικά της Δυτικής Ηπείρου: Το 1980, ο Τίτος Γιοχάλας εκδίδει το λεξικό του Μάρκου Μπότσαρη, που συντάχθηκε το 1809 στην Κέρκυρα, προβαίνοντας, μεταξύ άλλων, στη σύγκριση του γλωσσικού υλικού του Σουλίου με το σημερινό της ευρύτερης περιοχής. «Οφείλει», όμως, να προβεί σε μία σειρά διευκρινήσεων: «Ως βάσιν δια την φωνητικήν ταύτην αποκατάστασιν ελάβομεν την σπανίως πλέον ομιλουμένην ελληνοαλβανικήν διάλεκτον εις τα χωρία Ανθούσα και Καναλάκιον την Θεσπρωτίας». Καθώς ακόμα και αυτή η «πιστοποίηση» δεν αρκεί, σημειώνει: «Το υλικόν[...] είχομεν [...] συλλέξει μετά δυσκολιών ήδη κατά την περίοδον 1960-1963. Σήμερον, πλέον, σπανίως ευρίσκει τις γέροντας εις την περιοχήν ομιλούντας το ελληνοαλβανικόν τούτο ιδίωμα». Ο συγγραφέας, δηλαδή, μετατοπίζει χρονικά τη χρήση της γλώσσας[524] σε μια περιοχή όπου οι τελευταίοι μονόγλωσσοι άνδρες απεβίωσαν τη δεκαετία του ’80. Με έναν ενδιαφέροντα επίσης τρόπο προσπαθεί να «τραβήξει» χρονικά προς τα πίσω το τέλος της διαβίωσης των Τσάμηδων στην περιοχή.[525] Αναμφισβήτητα, όμως, το κλίμα της εποχής εντοπίζεται σε ένα βασικό συμπέρασμα της μελέτης: «Μητρική γλώσσα του Μπότσαρη και των συνεργατών του ήτο η ελληνική». Ο συγγραφέας προβαίνει σε αυτό το συμπέρασμα αναλύοντας τα ελληνικά λήμματα του λεξικού (τύπους των λέξεων, σύνταξη, διαλεκτικά φαινόμενα κτλ.), βάσει των οπίων συντάχτηκαν τα αλβανικά λήμματα.[526]

Ο Ντίνος Γεωργούδης, καθηγητής στη Σορβόννη, παρατήρησε ότι τα ελληνικά λήμματα δεν συνιστούν τίποτε άλλο παρά πιστή αντιγραφή ενός ιταλοελληνικού λεξικού των μέσων του 18ου αιώνα. Δηλαδή, οι παρατηρήσεις σχετικά με τα ελληνικά του Μπότσαρη, του Σουλίου κτλ. ακυρώνονται, καθώς δεν επρόκειτο για τα ελληνικά που μιλούσαν στην περιοχή, αλλά για αυτά που προκρίθηκαν για ένα ιταλοελληνικό λεξικό, πενήντα πέντε περίπου χρόνια πριν από το 1809.[527] Δεν επρόκειτο για αδυναμία ενός ιδιαίτερα έγκυρου επιστήμονα. Θα πρέπει να αποδώσουμε αυτή την αστοχία στο ασφυκτικό

---

524. Επιπλέον, χρησιμοποιεί τον όρο «ελληνοαλβανικό» για τη γλώσσα. Ο όρος, ξεκομμένος από την ιστορικότητά του, σε Ιταλία και Ελλάδα εκλαμβάνεται ως «μείξη» γλωσσών.

525. «[Ο]ι διαβιούντες κατά την Τουρκοκρατίαν εις την Θεσπρωτίαν μωαμεθανοί Αλβανοί». Με τη χρήση του όρου «Τουρκοκρατία», ο αναγνώστης προσλαμβάνει την εγκατάσταση των Τσάμηδων στην περιοχή ακόμα και πριν από το 1912-1913, τον 19ο αιώνα.

526. Γιοχάλας, Τ. (φιλολογική έκδοση του αυτογράφου) (1993). *Μάρκου Μπότσαρη. Λεξικό της ρωμαϊκής και αρβανιτικής απλής.* Αθήνα: χ.ό. (1η έκδοση [1980]: Αθήνα: Γραφείον Δημοσιευμάτων της Ακαδημίας Αθηνών), σσ. 48-49, 72 και 53.

527. Γεωργούδης, Ντ. (1995). «Περί το ελληνοαλβανικό λεξικό του Μάρκου Μπότσαρη». Στο Γεωργούδης, Ντ. κ.ά. (1995). *Νεοελληνική παιδεία και κοινωνία (Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου αφιερωμένου στη μνήμη του Κ.Θ. Δημαρά).* Αθήνα: Όμιλος Μελέτης Ελληνικού Διαφωτισμού, σσ. 221-226.

κλίμα της εποχής. Επρόκειτο για μία «αυτοεκπληρούμενη προφητεία», καθώς η αλβανοφωνία των Σουλιωτών εξακολουθεί να εγείρει σημαντικές αντιδράσεις εκτός επιστημονικής κοινότητας, αλλά και για την επιβολή στην ακαδημαϊκή έρευνα *εθνικά ορθού λόγου*.

Το τέλος του Ψυχρού Πολέμου και η ταραγμένη περίοδος του «Μακεδονικού» οδήγησαν σε αλλεπάλληλα κρούσματα λογοκρισίας, αυτολογοκρισίας[528] και απίθανων δικαστικών αποφάσεων (όπως αυτής που ποινικοποιούσε τη χρήση του όρου «Δημοκρατία της Μακεδονίας»), αλλά κυοφόρησαν το τέλος πολλών από τις μορφές λογοκρισίας και αυτολογοκρισίας.[529] Σε κάποιες περιπτώσεις, οι αλλαγές ήταν θεαματικές: Από την απαγόρευση διδασκαλίας των τσακώνικων, που επέβαλε ο Απόστολος Κακλαμάνης ως υπουργός Παιδείας το 1986-1987, ο οποίος όχι μόνο σταμάτησε τη διδασκαλία, αλλά μετέθεσε και μερικούς από τους ντόπιους εκπαιδευτικούς που δίδασκαν τη γλώσσα,[530] περάσαμε στην ανησυχία για την εξαφάνιση της γλώσσας και στην προβολή της. Όμως, ακόμα και σε αυτή την εμβληματική περίπτωση μεταστροφής, μέχρι και σήμερα οι ασχολούμενοι με τη διάσωση της γλώσσας αρνούνται να δημοσιοποιήσουν το τι συνέβη κατά τη δεκαετία του ’80. Το μείζον στην περίπτωση αυτή δεν είναι η απαγόρευση διδασκαλίας μιας ελληνικής διαλέκτου, που αποτέλεσε ένα σημαντικό επιχείρημα περί *αρχαιοελληνικής καταγωγής*: Η διδασκαλία αυτή θα μπορούσε να λειτουργήσει ως παράγοντας πρόκλησης ανάλογων αιτημάτων από άλλες ομάδες, πράγμα που η ελληνική διοίκηση θεωρούσε –και θεωρεί– εξαιρετικά επικίνδυνο. Το ενδιαφέρον είναι ότι η κοινότητα αρνείται να δημοσιοποιήσει το γεγονός ότι βρέθηκε σε αντίθεση με το ελληνικό κράτος, φοβούμενη τις συνέπειες της «εικόνας» της, ως θεματοφύλακα μιας αρχαιοελληνικής παράδοσης.

Σταδιακά αλλά σταθερά, πολλά από τα θέματα που δεν μπορούσαν να ειπωθούν δημόσια, ή να εξεταστούν επιστημονικά, έκαναν την εμφάνισή τους στα ΜΜΕ, στα πανεπιστήμια και στις προθήκες των βιβλιοπωλείων. Δεν πρόκειται όμως για μία πλήρη αποδοχή της ιστορικής ετερότητας, είτε της παρούσας, είτε του παρελθόντος. Ακόμα και το 1995, η παρουσία της γλώσσας και μάλιστα με κυριλλικό αλφάβητο στη Φλώρινα προκαλεί το κάψιμο

---

528. Έτσι, ακόμα και για τα αρβανίτικα, γλώσσα που παρουσίαζε δισκογραφική παραγωγή από τη δεκαετία του ’80, το 1992 στην έκδοση ενός LP (*Τραγούδια και χοροί της Σαλαμίνας*, Λύκειο των Ελληνίδων, LCGW109) δεν συμπεριλαμβάνονται τα ηχογραφημένα αρβανίτικα τραγούδια. Εντάχτηκαν στην επανέκδοση σε CD το 2002.

529. Όχι πάντα. Το 2001 πρωτόδικο ποινικό δικαστήριο στην Αθήνα αποφάνθηκε ότι δεν ομιλούνται άλλες γλώσσες στην Ελλάδα.

530. Ευχαριστώ τον Λεωνίδα Εμπειρίκο που μου μετέφερε αποτελέσματα της σχετικής του έρευνας. Βλ. επίσης, Πιτσελάς, Π. (2000). *Περί Τσακώνων. Ιστορικογεωγραφικό και σημασιολογικό ποιόν*. Αθήνα: Αρχείο Τσακωνιάς, σ. 103.

των γραφείων του Ουράνιου Τόξου, με συμμετοχή τοπικών αρχών, υπό την ανοχή της αστυνομίας. Πρέπει δε να περιμένουμε μέχρι τη δεκαετία του 2000 για να αρθεί η άτυπη απαγόρευση πινακίδων στα τουρκικά σε καταστήματα στη Θράκη. Ή για να αποδεχτεί το ελληνικό κράτος ότι οι Ρομά υπερβαίνουν τις πενήντα χιλιάδες άτομα.[531]

Τόποι έμμεσης λογοκρισίας ή και αυτολογοκρισίας υπάρχουν ακόμα, όπως και θέματα που δεν αγγίζονται. Σε μερικές περιπτώσεις, ο λόγος είναι εμφανής, όπως, για παράδειγμα, στην περίπτωση των Τσάμηδων, ή του περιορισμού της σλαβοφωνίας. Σε άλλες περιπτώσεις, όπως στη Θράκη, είναι πτυχές του ζητήματος που πρέπει να παραμείνουν ανέγγιχτες: Τι έγινε στη Θράκη την τριετία 1988-1990, πώς λειτουργούσε το δικαστικό σύστημα, πώς λειτούργησαν οι τοπικές αρχές και οι αστυνομία κατά το «μίνι πογκρόμ», πώς χιλιάδες κόσμου φωνάζουν «*Türküz*» («Είμαστε Τούρκοι»). Σε άλλες, όμως, πρόκειται για ζητήματα, εντέλει, πιο «ευαίσθητα». Κανένα ΜΜΕ δεν θα «χαλούσε» την ελληνοαρμενική «αδελφοσύνη» αναφερόμενο είτε στη στάση αρκετών Ελλήνων Αρμενίων στην Κατοχή (μαύρη αγορά, δωσιλογισμός), είτε στη στάση των Ελλήνων (διοίκησης και «απλών ανθρώπων») απέναντι στους Αρμενίους και στην εν πολλοίς εκδίωξή τους από τη χώρα προς την ΕΣΣΔ την περίοδο του Εμφυλίου. Κανείς δεν είναι διατεθειμένος να αναφερθεί στις πολιτικές σκληρών διακρίσεων στο παρελθόν απέναντι στους παλαιοημερολογίτες: Εικόνες από την αστυνομική καταστολή, τις συλλήψεις *και* τη διαπόμπευσή τους δεν έχουν παρουσιαστεί σε έντυπα ή στην τηλεόραση.

Όλα τα παραπάνω δεν συνιστούν ελληνική ιδιαιτερότητα. Σε κάθε εθνικό κράτος εμφανίζονται ανάλογα φαινόμενα συνδεμένα με την Ιστορία και την κάθε εθνική αφήγηση: Μάταια θα αναζητήσει κανείς αμερικάνικο φιλμ που να αποτυπώνει τη γλωσσική κατάσταση στη χώρα μέχρι και τις αρχές του 20ού αιώνα, ή εκπομπές στη γαλλική τηλεόραση για την καταστολή γλωσσών και διαλέκτων μετά τη Γαλλική Επανάσταση. Θα δει όμως αμερικάνικα φιλμ που απομυθοποιούν την ενιαία στάση κατά τη δική τους Επανάσταση, θα δει βρετανικά σίριαλ που παρουσιάζουν τη στάση Αρχών και πληθυσμού απέναντι στους Ιταλούς μετανάστες και τους αντιρρησίες συνείδησης στον Πόλεμο. Το ζήτημα που ανακύπτει στην Ελλάδα σήμερα είναι ότι, αν εξαιρεθεί η ακαδημαϊκή ενασχόληση με ζητήματα ιστορικής ετερότητας, υπάρχει μία εξαιρετικά αυστηρά οριοθετημένη νόρμα η οποία καλύπτει πολλά από τα ζητήματα ετερότητας και οδηγεί σε πιέσεις –έμμεση λογοκρισία– και αυτολογοκρισία. Σε αντίθεση με άλλες χώρες, φαίνεται ότι το εύρος αυτών των ζητημάτων εξακολουθεί να είναι σημαντικό.

---

531. Βέβαια, η εθνική στρατηγική για τους Ρομά, που εκπονήθηκε το 2011 θεωρεί ότι είναι περί τις πενήντα χιλιάδες άτομα ενώ κάτω από πέντε χιλιάδες ζουν στην Αττική.

[VII]
ΚΡΙΤΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΛΟΓΟΚΡΙΤΙΚΟΙ ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΙ

Εισαγωγικό σημείωμα

Στο μεγαλύτερο μέρος του τόμου, η λογική που διέπει τα κείμενα είναι ότι, ανεξάρτητα από το ακριβές επιχείρημα εναντίον ενός συγκεκριμένου πολιτισμικού προϊόντος (βιβλίου, ταινίας, εικαστικού έργου κτλ.), η λογοκρισία προκύπτει πάντα από την πρόθεση των αρχών να διασφαλίσουν τον έλεγχο του τι κυκλοφορεί στη δημόσια σφαίρα, με τα κίνητρά τους σε κάθε δεδομένη περίπτωση να είναι τελικά ηθικής, πολιτικής και ιδεολογικής φύσης. Η λογοκρισία αντιμετωπίζεται ως σύνολο συγκεκριμένων μέτρων που παίρνουν κάποιοι από θέση εξουσίας: ένα λογοκριτικό ίδρυμα όπως η ισπανική Ιερά Εξέταση, το *Reichskulturkammer* των ναζί, ο Λόρδος Τσάμπερλεν (Lord Chamberlain) της Βρετανικής Αυτοκρατορίας, οι επιτροπές λογοκρισίας ανά τον κόσμο κ.ο.κ. Αντιστοίχως, η έρευνα κυριαρχείται κυρίως από αναπαραστάσεις μεμονωμένων περιπτώσεων κρατικής ή εκκλησιαστικής λογοκρισίας, που βασίζονται σε επίσημα αρχεία, σε περιγραφές, κανονισμούς και πρακτικές λογοκριτικών ιδρυμάτων, ή στην ανάλυση της λογοκριτικής πολιτικής της εκάστοτε εποχής, και εστιάζεται στην ιστορία των λογοκριμένων έργων και στις αντιδράσεις των δημιουργών στις λογοκριτικές επεμβάσεις (ή στη διαχείριση της αυτολογοκρισίας τους).

Το τελευταίο κεφάλαιο, αντιθέτως, προσεγγίζει τις γκρίζες περιοχές της (κατά Φουκώ) «λογοκριτικής λογικής», αναλύει τις περιπτώσεις εκείνες όπου η λογοκρισία ξεφεύγει από τον παραδοσιακό ορισμό της και πλησιάζει τη «νέα λογοκρισία», στην οποία αναφερθήκαμε στην Εισαγωγή, μελετώντας, τελικά, την ίδια τη φύση της και τον τρόπο που λειτουργεί και χρησιμοποιείται. Όπως καταγράφεται στην *Ιστορία της σεξουαλικότητας,* η λογοκρισία περιλαμβάνει απαγορεύσεις τριών επιπέδων. Στο πρώτο επίπεδο, είναι η διαβεβαίωση ότι κάτι δεν είναι επιτρεπτό. Στο δεύτερο, είναι η θέση εμποδίων για την εκφορά του. Στο τρίτο, είναι η άρνηση της ύπαρξής του. Μπορούμε, λέει ο Φουκώ, να φανταστούμε ένα είδος λογικής αλυσίδας, που χαρακτηρίζει το φαινόμενο: Η λογοκρισία συνδέει το ανύπαρκτο, το αθέμιτο και το μη

διαμορφωμένο έτσι ώστε όλα να αποτελούν συγχρόνως και αξίωμα και αποτέλεσμα του άλλου.[532] Για το απαγορευμένο δεν μιλάμε έως ότου το ακυρώσουμε εντελώς. Το ανύπαρκτο δεν δύναται να εκδηλωθεί, έστω και για να δηλώσει την ανυπαρξία του. Τέλος, αυτό που πρέπει να πάψει, κυριολεκτικά και μεταφορικά, εξορίζεται από την κοινωνία και την πραγματικότητα.

Η Μαρία Χάλκου, μέσα από το παράδειγμα της παράστασης *Η Αντιγόνη της Κατοχής* (1960) του «Ελληνικού Λαϊκού Θεάτρου» του Μάνου Κατράκη, αναλύει το πώς τελικά η Εθνική Αντίσταση γίνεται αντικείμενο λογοκρισίας όχι μόνο της Πολιτείας, αλλά και της ίδιας της Αριστεράς, εξαιτίας του ιδιαίτερα περιοριστικού πλαισίου προσδοκιών που η ίδια δημιούργησε. Η ρητορική που αναπτύχθηκε και οι πιέσεις που ασκήθηκαν, τόσο μέσω της κριτικής, όσο και μέσω οργισμένων επιστολών στην επίσημη εφημερίδα της ΕΔΑ *Αυγή*, οδήγησαν, τελικά, στο να διακοπεί το έργο ώστε να αποκατασταθούν η ορθότητα και ο κανόνας. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει η επιστολή του κοινοβουλευτικού εκπροσώπου της ΕΔΑ, Ηλία Ηλιού, που με τη φράση «δεν είναι απλώς ένα κακό έργο. Είναι μία κακή πράξη» σχηματοποίησε την ανάγκη της τότε διωκόμενης και συκοφαντημένης Αριστεράς να προβληθούν «όπως πρέπει» η ιδεολογία της και οι εμπειρίες των ανθρώπων της.

Η Πηνελόπη Πετσίνη, στη συνέχεια, αναλύει το επιλεκτικό και εξωραϊσμένο αφήγημα πάνω στο οποίο δομείται η επίσημη ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας μέχρι σήμερα, ισχυριζόμενη ότι, κατά την προσπάθεια δημιουργίας εγχώριου φωτογραφικού Λόγου και θεσμικής κατοχύρωσης της ελληνικής φωτογραφίας, η κατασκευή «εμβληματικών δημιουργών» κατά το παραδοσιακό μοντέλο της ιστορίας της τέχνης αποσιώπησε συγκεκριμένα «προβληματικά» περιστατικά: τις σχέσεις της Έλλης Σεραϊδάρη με το μεταξικό καθεστώς και τη ναζιστική ιδεολογία, τις επαγγελματικές αναθέσεις στη Βούλα Παπαϊωάννου για την παραγωγή προπαγανδιστικών εικόνων στα Δεκεμβριανά και για λογαριασμό του Σχεδίου Μάρσαλ, τις σχέσεις του Σπύρου Μελετζή με το Παλάτι και τη στάση που κράτησε μετά την Απελευθέρωση.

Ο Θεόφιλος Τραμπούλης, με τη σειρά του, μας ζητά να αναλογιστούμε ότι τόσο η λογοκρισία όσο και η εξουσία είναι εξαιρετικά σύνθετα φαινόμενα: Αντλώντας επιχειρήματα από την πρόσφατη ελληνική επικαιρότητα καταδεικνύει πόσο ανεπαρκής είναι η διπλή διχοτομία μεταξύ «από τη μία πλευρά ενός καθεστώτος ελεύθερης διακίνησης των ιδεών και ενός σκοτεινού αναχρονιστικού φαντάσματος το οποίο επιχειρεί να ορίσει γνώσεις και γνώμες που δεν μπορούν να λεχθούν, και, από την άλλη, μεταξύ ενός λογοκριτή, οργανικού φορέα μιας γραφειοκρατικής εξουσίας, και ενός δυνητικά ελεύθερου

---

532. Foucault, M. ([1976], 2011). *Ιστορία της σεξουαλικότητας. Η Βούληση για Γνώση*, τόμος Α΄. Αθήνα: Πλέθρον, σσ. 100-101.

ατόμου του οποίου ο λόγος απειλείται διαρκώς από την εξουσία του πρώτου». Στο επιχείρημα της λογοκρισίας στρέφεται ο Κωστής Καρπόζηλος, ο οποίος αναλύει την «Υπόθεση Πολκ» ως μία ιστορία διαδοχικής λογοκρισίας και αυτολογοκρισίας, για να καταλήξει στη δικαστική διαμάχη που απέτρεψε την ελληνική έκδοση του βιβλίου της Κάτι Μάρτον (Kati Marton), *The Polk Conspiracy* στις αρχές της δεκαετίας του '90, και στην πρόσφατη επανέκδοσή του στη σειρά Forbidden Bookshelf. Εδώ, η επίκληση της λογοκρισίας λειτουργεί πλέον ως όπλο/μηχανισμός δημοσιότητας και ως στοιχείο προστιθέμενης αξίας: Σε μία ιστορία φορτισμένη από διαδοχικά περιστατικά συγκάλυψης, λογοκρισίας και αυτολογοκρισίας, η Μάρτον εμφανίζεται ως ένα ακόμα θύμα και προσπαθεί να αποδείξει εκ νέου την αξία του βιβλίου της, ακριβώς επειδή υποτίθεται πως λογοκρίθηκε.

Τέλος, στο τελευταίο κείμενο του κεφαλαίου και του τόμου, ο Δημήτρης Χριστόπουλος μελετά την τυπολογία της λογοκρισίας εξετάζοντας το πώς τα λογοκριτικά περιστατικά και φαινόμενα αναδεικνύουν μία ενιαία «μηχανική» της: επαναλαμβανόμενες πρακτικές οι οποίες εκδηλώνονται με τρόπο που επιτρέπει μία συστηματική ταξινόμηση και τυπολογία τους. Όπως συνολικά προκύπτει από τον τόμο αυτόν, το ζήτημα της λογοκρισίας δεν είναι απλώς φαινόμενο που άπτεται των περιορισμών της ελευθερίας της έκφρασης.

Καμία ελευθερία δεν ασκείται σε ιστορικό κενό. Οι περιορισμοί της τίθενται διά του νόμου, από ένα ισχυρό πλέγμα εξουσιαστικών σχέσεων, ιστορικά συγκροτημένων, που αποκρυσταλλώνονται στο νόμο. Ακόμα κι αν νομικά αρθούν οι περιορισμοί αυτοί, πάντα υπάρχουν ισχυροί λογοκριτικοί μηχανισμοί οι οποίοι αναπαράγονται συγκροτημένοι στις κοινωνικές ανισότητες που τους γεννούν. Ο αγώνας για την ελευθερία της έκφρασης δεν είναι μόνο ένας νομικός αγώνας. Όπως αναδεικνύει ιστορικά η μελέτη του λογοκριτικού φαινομένου (και) στην Ελλάδα, ο αγώνας εναντίον της λογοκρισίας είναι, σε τελευταία ανάλυση, ένας αγώνας εναντίον των ανισοτήτων αυτών.

ΜΑΡΙΑ ΧΑΛΚΟΥ

Πολιτισμός, Αντίσταση και λογοκριτικές παρεμβάσεις της Αριστεράς στη δεκαετία του '60: Η Αντιγόνη της Κατοχής

Δεν είναι απλώς ένα κακό έργο. Είναι μια κακή πράξη.
ΗΛΙΑΣ ΗΛΙΟΥ

Από το τέλος του Εμφυλίου ως την επιβολή της Δικτατορίας –σε συνθήκες δηλαδή «ατελούς» δημοκρατίας– η αναπαράσταση της Αντίστασης στο χώρο του θεάματος, και ειδικότερα στο θέατρο και στον κινηματογράφο, συρρικνώθηκε υπό την πίεση της μετεμφυλιακής συγκυρίας, της κρατικής λογοκρισίας και της αυτολογοκρισίας δημιουργών και παραγωγών. Ενδεικτική είναι η παρατήρηση του Μάριου Πλωρίτη στην κριτική του για την αντιστασιακή ταινία του Δημήτρη Ιωαννόπουλου *Στρατιώτες δίχως στολή* (1960) ότι η Κατοχή είναι «εποχή "επικίνδυνη", αφού για χίλιες δυο πάρα πολύ γνωστές αιτίες ακόμα και το όνομα "Αντίσταση" (όνομα που θα έπρεπε να είναι ιερό για όλους μας) έχει καταντήσει "ύποπτο"».[533] Μπορούμε να μιλήσουμε για ένα διπλό αναπαραστασιακό έλλειμμα της Αντίστασης εκείνη την περίοδο, τόσο αναφορικά με τον μικρό αριθμό των κινηματογραφικών ταινιών και των θεατρικών παραστάσεων που ασχολήθηκαν με το θέμα, όσο και με το περιεχόμενό τους, την απουσία, δηλαδή, ή την υπαινικτική μόνο αναφορά του ρόλου της Αριστεράς.[534] Η Αριστερά από την πλευρά της, ελπίζοντας στην ανάδειξη και τη δικαίωση του ιστορικού της ρόλου, διατύπωνε εμφατικά το αίτημα για την καλλιτεχνική πραγμάτευση της Αντίστασης, τονίζοντας, ανάμεσα σε άλλα, ότι ένα τόσο υψηλό θέμα θα αναβάθμιζε την ποιότητα της ελληνικής κινηματογραφίας, κατά τα πρότυπα της ευρωπαϊκής, και θα προωθούσε τη δόξα της Ελλάδας στο εξωτερικό.[535]

533. Πλωρίτης, Μ. «Ο Κινηματογράφος» και «Οι Νέες Ταινίες». *Ελευθερία*, 27/1/1960.

534. Για μία αναλυτική θεώρηση της αναπαράστασης της Αντίστασης στον μεταπολεμικό ελληνικό κινηματογράφο, βλ. Ανδρίτσος, Γ. (2004). *Η Κατοχή και η Αντίσταση στον Ελληνικό Κινηματογράφο (1945-1966)*. Αθήνα: Αιγόκερως.

535. Βλ., για παράδειγμα, Τσουπαρόπουλος, Α. «Η Αντίσταση στον γαλλικό κινηματογράφο». *Αυγή*, 25/10/1964.

Νότη Περγιάλη, *Η Αντιγόνη της Κατοχής*, Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο, 1960. Αρχείο Πέλου και Αλέκας Κατσέλη, ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ. © Αναστάσιος Κουτσούκος (Photo Elite).

Ωστόσο, αυτό που θα υποστηρίξω είναι ότι, εκτός της κρατικής λογοκρισίας που διαμόρφωσε ένα ασφυκτικό περιβάλλον για τέτοιες αναπαραστάσεις, η επίσημη Αριστερά δημιούργησε ένα επίσης πολύ περιοριστικό πλαίσιο προσδοκιών γύρω από το θέμα, με την Αντίσταση να γίνεται, τελικά, αντικείμενο λογοκρισίας όχι μόνο της Πολιτείας, αλλά και της ίδιας της Αριστεράς, γεγονός που ενδέχεται να λειτούργησε ανασταλτικά και να συνέβαλε στο υπό συζήτηση αναπαραστασιακό έλλειμμα. Στο παρόν κείμενο θα επικεντρωθώ στη θεατρική παράσταση *Η Αντιγόνη της Κατοχής*, που αποτελεί την πιο εξόφθαλμη περίπτωση αριστερής λογοκρισίας στο χώρο του θεάματος εκείνη την εποχή, εξετάζοντας τη ρητορική που αναπτύχθηκε και τους τρόπους πίεσης που ασκήθηκαν ώστε να διακοπεί το έργο.

Η *Αντιγόνη της Κατοχής* ανέβηκε στις 21 Ιουνίου του 1960 στο κηποθέατρο του Πεδίου του Άρεως από το «Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο» του Μάνου Κατράκη. Το θεατρικό κείμενο ήταν του Νότη Περγιάλη, η σκηνοθεσία του Πέλου Κατσέλη, τα σκηνικά-κοστούμια του Γιώργου Ανεμογιάννη και η μουσική του Γιάννη Μαρκόπουλου. Εκτός του Κατράκη (Νικήτας), τους πρωταγωνιστικούς ρόλους μοιράζονταν η Αλέκα Κατσέλη (Αντιγόνη), ο Νίκος Βασταρδής (Λευτέρης), ο Ζώρας Τσάπελης (Άιχεν) και ο Κώστας Παπάς (Κρεόνης).

Η υπόθεση διαδραματίζεται σε ένα ορεινό χωριό χτισμένο δίπλα σε αρχαία ερείπια. Διανύουμε το καλοκαίρι του 1941, όταν καταλαμβάνει το χωριό μία γερμανική μεραρχία με επικεφαλής τον έφεδρο αξιωματικό Φρανκ Άιχεν. Ο άρχοντας του χωριού Κρεόνης, πατέρας του Λευτέρη και του Νικήτα,[536] είναι πρόθυμος να συνεργαστεί, ενώ οι δυο γιοι του είναι ερωτευμένοι με την ίδια γυναίκα, την Αντιγόνη. Τη μέρα των αρραβώνων της με τον Λευτέρη, η Αντιγόνη θα συναντηθεί κρυφά με τον Νικήτα, με τον οποίο διατηρούσε σχέση στο παρελθόν. Ο Λευτέρης, απογοητευμένος, θα ανεβεί στο βουνό και θα αναμιχθεί στην Αντίσταση. Όταν θα ανατινάξει ένα γεφύρι, οι Γερμανοί θα απειλήσουν με την εκτέλεση δέκα ηλικιωμένων αν ο δράστης δεν παραδοθεί.

536. Τα ονόματα των δύο αδελφών φέρουν έναν υπαινιγμό για τον Εμφύλιο.

Ο Νικήτας, σε μία αμφιλεγόμενη ενέργεια, οδηγεί τον αδελφό του σε ενέδρα των Γερμανών και στο θάνατο. Κατόπιν, θα θρηνήσει και θα τον θάψει, παραβιάζοντας τη γερμανική εντολή, με αποτέλεσμα να σκοτωθεί και αυτός. Είναι η σειρά της Αντιγόνης να κηδέψει τον «προδότη».[537]

Δυο μέρες μετά την πρεμιέρα, στις 23 Ιουνίου 1960, η *Αυγή*, η επίσημη εφημερίδα της ΕΔΑ, από τη θεατρική της στήλη δημοσιεύει για την παράσταση μία έντονα αποδοκιμαστική κριτική του Φάνη Καμπάνη. Ως συνέχεια, παρατίθεται μία εξίσου αποδοκιμαστική επιστολή του Ηλία Ηλιού με τίτλο «Πλαστογραφία της Ιστορίας», η οποία ξεκινά με ασυνήθιστα δραματικό τόνο: «Αγαπητή *Αυγή*, επιστρέφω από ένα τόσο εξοργιστικό θέαμα, ώστε δεν βρίσκω ησυχία αν δεν σου γράψω, περασμένα μεσάνυχτα, τις λίγες αυτές γραμμές». Είναι σαφές ότι ο ρόλος του Ηλιού, ως κοινοβουλευτικού εκπροσώπου της ΕΔΑ, είχε ιδιαίτερη βαρύτητα και προσέδιδε στην επιστολή κομματικό και καθοδηγητικό χαρακτήρα.

Τις επόμενες μέρες θα ακολουθήσει ένας καταιγισμός δημοσιευμάτων που επιτίθενται με δριμύτητα στην παράσταση: δύο κείμενα στη στήλη «Λόγοι και Αντίλογοι» με την υπογραφή Ο ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΣ,[538] δύο πρωτοσέλιδα άρθρα στις «Επιφυλλίδες της Αυγής» με τίτλους «Οι Γερμανοί στην Ελλάδα»[539] και «Φαινόμενα Πνευματικής Καθίζησης»[540] του Μάρκου Αυγέρη και του Τάσου Βουρνά αντιστοίχως, «Η *Αντιγόνη της Κατοχής* και οι νέοι: Μία επιστολή προς τον Μ. Κατράκη» του Γιώργου Πατρινού,[541] επιστολή της Πανελληνίου Ενώσεως Θυμάτων Γερμανικής Κατοχής «Ο Φοίνιξ» με την υπογραφή της γενικής γραμματέως του, Αικατερίνης Ροΐδου, και τίτλο «Τα θύματα των Γερμανών κατά της *Αντιγόνης της Κατοχής*»,[542] «Η Αληθινή *Αντιγόνη της Κατοχής*» με την υπογραφή ΑΛΙΚΗ[543] και «Το ημερολόγιο ενός απλού ανθρώπου: ΘΕΑΤΡΟ...» με την υπογραφή ΕΙΡΗΝΙΚΟΣ.[544]

Τέσσερα από τα παραπάνω κείμενα –όχι, ωστόσο, εκείνα που προέρχονται από επίσημη κομματική πένα– εκφράζουν ευθέως το αίτημα για την άμεση διακοπή της παράστασης: «[Κ]άνουμε έκκληση στο θιασάρχη», γράφει

537. Η ανασύνθεση της υπόθεσης βασίζεται στα δημοσιεύματα του Τύπου της εποχής καθώς δεν στάθηκε δυνατή η ανεύρεση του έργου.

538. Ο ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΣ. «Λόγοι και Αντίλογοι». *Αυγή*, 24/6/1960 και 5/7/1960.

539. Αυγέρης, Μ. «Οι Γερμανοί στην Ελλάδα». *Αυγή*, 26/6/1960.

540. Βουρνάς, Τ. «Φαινόμενα Πνευματικής Καθίζησης». *Αυγή*, 30/6/1960.

541. Πατρινός, Γ. «Η *Αντιγόνη της Κατοχής* και οι νέοι: Μία επιστολή προς τον Μ. Κατράκη». *Αυγή*, 28/6/1960.

542. Ροΐδου, Α. «Τα θύματα των Γερμανών κατά της *Αντιγόνης της Κατοχής*». *Αυγή*, 29/6/1960.

543. ΑΛΙΚΗ. «Κουβεντιάζοντας μαζί σας: Η Αληθινή *Αντιγόνη της Κατοχής*». *Αυγή*, 30/6/1960.

544. ΕΙΡΗΝΙΚΟΣ. «Το ημερολόγιο ενός απλού ανθρώπου: ΘΕΑΤΡΟ...» *Αυγή*, 1/7/1960.

ο Καμπάνης, «ΝΑ ΚΑΤΕΒΑΣΕΙ ΑΜΕΣΩΣ ΤΟ ΕΡΓΟ»,[545] με τα κεφαλαία να τονίζουν την επιτακτικότητα του αιτήματος. Πολύ περισσότερο όταν πρόκειται για ένα θεατρικό εγχείρημα που εκπορεύεται από ανθρώπους της Αριστεράς και με γνωστή αντιστασιακή δράση, όπως ο Περγιάλης και ο Κατράκης: «Και με το συγγραφέα και το θιασάρχη», σημειώνει ο Καμπάνης, «μας ενώνουν δεσμοί που σφυρηλατήθηκαν κατά το παρελθόν σε κοινούς, δύσκολους και όμορφους αγώνες για την προκοπή του τόπου. Ας ακούσουν την έκκλησή μας [...]. Η *Αντιγόνη της Κατοχής* πρέπει να αποσυρθεί».[546]

Το ίδιο αίτημα επαναλαμβάνεται σε παραλλαγές αντλώντας νομιμοποίηση από την ιδιότητα εκείνων που το διατυπώνουν: «[Η]μείς, τα θύματα της γερμανικής κατοχής, σας καλούμεν να εύρητε το θάρρος να μη συνεχίσετε τας παραστάσεις ενός έργου, το οποίον δεν θα έπρεπε και δι' υμάς να έχει θέσιν επί σκηνής»[547] γράφει η Ροΐδου. «[Χ]ρέος σας απέναντι στη νεολαία μας και τον λαό μας είναι να μην εξαρτήσετε τη συνέχιση των παραστάσεων από την ταμειακή ή όχι επιτυχία του έργου, αλλά να το κατεβάσετε ΑΜΕΣΩΣ»[548] τονίζει ο Πατρινός, εκπροσωπώντας, όπως ο ίδιος δηλώνει, τη νεολαία. Ο Πατρινός, μάλιστα, ο οποίος εκτός από «νέος» αυτοσυστήνεται στους αναγνώστες και ως «απλός θεατής» και θαυμαστής του Κατράκη, ομολογεί ότι δεν έχει δει την παράσταση, αλλά καλεί το κοινό να τον μιμηθεί και να μην επηρεαστεί από συναισθηματισμούς και την ως τότε θεατρική πορεία του ηθοποιού, καταλήγοντας ότι «[π]ροτιμώ να χάσω ένα ενδεχόμενα καλό έργο παρά να συμβάλω στην κακομεταχείριση της Αντίστασης».[549] Η δήλωση αυτή, που εμφανίζεται και ως υπότιτλος της επιστολής, απευθύνεται στα ενοχικά σύνδρομα των αριστερών θεατών, με την επιστολή να αποτελεί μία –ενδεχομένως σκηνοθετημένη– προσπάθεια κάμψης της περιέργειας και ανάσχεσης της προσέλευσης του κοινού στην παράσταση.

Η πίεση που ασκείται μέσω της *Αυγής* –είτε με κείμενα της εφημερίδας, είτε με παρεμβάσεις διανοουμένων (Αυγέρης και Βουρνάς), είτε με επιστολές που έχουν το χαρακτήρα της αυθόρμητης διαμαρτυρίας, τόσο «από τα πάνω» (Ηλιού), όσο και ευαίσθητων κοινωνικών ομάδων «από τα κάτω» (νέοι και θύματα της γερμανικής κατοχής)– είναι μεγάλη και σε υψηλούς τόνους και με τη χρήση σκληρών εκφράσεων όπως «ύβρ[ις] προς την Εθνική Αντίσταση και

545. Καμπάνης, Φ. «Η Κριτική του Θεάτρου: Η *Αντιγόνη της Κατοχής* του Νότη Περγιάλη». *Αυγή*, 23/6/1960.

546. Καμπάνης, Φ., *ό.π.*

547. Ροΐδου, Α., *ό.π.*

548. Πατρινός, Γ., *ό.π.*

549. Πατρινός, Γ., *ό.π.*

τις θυσίες του λαού»,[550] «διασυρμός της Εθνικής μας Αντίστασης»,[551] «δολοφονία της Αντιστάσεως»[552] κτλ. Η πρόθεση δεν ήταν η άσκηση «φιλικής» και «καλοπροαίρετης» κριτικής,[553] αλλά απαραιτήτως η διακοπή της παράστασης. Πράγματι, λίγες μέρες αργότερα, στις 4 Ιουλίου, η *Αντιγόνη* θα αναγκαστεί να κατεβάσει αυλαία.

Ποιες είναι, όμως, οι αιτιάσεις που διατυπώνονται από την Αριστερά; Στη βάση μιας διαχρονικά ισχυρής αντίληψης που θέλει το καλλιτεχνικό έργο να λειτουργεί ως καθρέφτης της πραγματικότητας, την οποία οφείλει να αποδίδει με πιστότητα και ρεαλισμό, το «σοβαρό ολίσθημα»[554] της *Αντιγόνης* ήταν η παραποίηση της αλήθειας. «Η αλήθεια», επισημαίνει ο Καμπάνης, «λείπει εντελώς από το δράμα του Νότη Περγιάλη», το περιεχόμενο του οποίου δεν είναι παρά «πλήρη[ς] διαστρέβλωση της πραγματικότητας».[555] Αυτή η «διεστραμμένη ερμηνεία» του πραγματικού,[556] κατά τη διατύπωση του Αυγέρη, γίνεται αντιληπτή σε πολλαπλά επίπεδα:

Πρώτον, η απεικόνιση της Κατοχής αποκρύπτει το σκληρό βίωμα και το υψηλό φρόνημα του ελληνικού λαού, και δεν αντιστοιχεί στην κοινή εμπειρία. «Η πείνα, η ανελέητη μπότα του κατακτητή, η δυστυχία που επισώρευσε ο τερατώδης φασισμός, η εθνική ταπείνωση, σε καμμιά σκηνή, σε κανένα πρόσωπο του έργου δεν εκφράζεται»[557] διαπιστώνει ο Καμπάνης. «Πού είναι η μάνα η υπερήφανη του αγωνιστή; Πού είναι το μίσος του ελληνικού λαού για τον κατακτητή; Πού είναι η θηριωδία του κατακτητού;»[558] αναρωτιέται η Ένωση Θυμάτων.

Δεύτερον, η Αντίσταση υποβιβάζεται σε διακοσμητικό στοιχείο της αφήγησης, ενώ στο προσκήνιο βρίσκονται ερωτικά πάθη και προσωπικά δράματα. Καταλογίζεται, μάλιστα, στο έργο ότι η απόφαση του Λευτέρη να ανεβεί στο βουνό δεν παρουσιάζεται ως μία ανώτερη και συνειδητοποιημένη πράξη, αλλά υπαγορεύεται από ταπεινά ελατήρια, καθώς κίνητρά του δεν είναι ο πατριωτισμός και η αγάπη του για την ελευθερία, αλλά η ερωτική απογοήτευση. Έτσι διαστρεβλώνονται οι αιτίες που οδήγησαν στην Αντίσταση και υποβαθμίζεται το ηθικό ανάστημα εκείνων που συμμετείχαν. Επιπλέον, στηλιτεύεται ο χαρακτήρας της Αντιγόνης ως ευτελισμός του συμβόλου, καθώς η

550. Καμπάνης, Φ., *ό.π.*
551. Ο ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΣ, *ό.π.*, 24/6/1960.
552. Ροΐδου, Α., *ό.π.*
553. Ο ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΣ, *ό.π.*, 5/7/1960.
554. Ο ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΣ, *ό.π.*, 24/6/1960.
555. Καμπάνης, Φ., *ό.π.*
556. Αυγέρης, Μ., *ό.π.*
557. Καμπάνης, Φ., *ό.π.*
558. Ροΐδου, Α., *ό.π.*

ηρωίδα «έρχεται σε ερωτική σχέση με δυο αδελφούς»,[559] είναι ενδοτική στον πρώην εραστή της και στερείται ηθικών αντιστάσεων.

Η κυριότερη ένσταση, ωστόσο, και η βασικότερη αιτία που δέχτηκε επίθεση η παράσταση –η μεγάλη «πρόκληση»–[560] βρίσκεται στη δραματουργική απόδοση του Γερμανού διοικητή του χωριού και στην επιλογή του συγγραφέα να τον αναδείξει σε πρωταγωνιστή του έργου. Ο Φρανκ Άιχεν –ο οποίος φέρει επιρροές από τον Γερμανό ήρωα της νουβέλας του Βερκόρ (Vercors [Jean Marcel Bruller]) *Η σιωπή της θάλασσας*, όπως επισημαίνει ο Πλωρίτης–[561] παρουσιάζεται ευγενής, μορφωμένος και λάτρης του αρχαιοελληνικού πολιτισμού, αφού στην κανονική του ζωή ήταν καθηγητής Κλασικής Φιλολογίας. Ο πατέρας του εκτελέστηκε από τον Χίτλερ και ο ίδιος αντιμετωπίζει μεγάλα ηθικά διλήμματα, ιδίως όταν καλείται να υπακούσει σε εντολές ανωτέρων και να εκτελέσει δέκα γέροντες του χωριού.

«Μπροστά μας έχουμε τον πιο τέλειο εκπρόσωπο της καλωσύνης, της αρετής και του πολιτισμού» γράφει ο Καμπάνης. «Δεν διστάζει, μάλιστα, (...) να μπατσίσει και τον υποτιθέμενο προδότη του χωριού [...] και να διακηρύξει φανερά την απέχθειά του προς τον Χίτλερ και τη λατρεία του προς τον ελληνικό λαό. Όχι, κ. Περγιάλη. Δεν γνώρισε τέτοιους κατακτητές η χώρα μας. Ούτε έναν, για δείγμα. [...] Μόνο Δίστομα, Κούρνοβα και Καλάβρυτα πρόσφεραν στον λαό μας. Χιλιάδες οι κρεμασμένοι, οι πεθαμένοι από την πείνα, οι ακρωτηριασμένοι. [...] Κι αν είχαν μόρφωση και σοφία, εξαντλήθηκε [...] στο να κάνουν πιο φρικτά τα μαρτύρια του λαού μας, πιο [...] μισητή την παρουσία τους στη χώρα μας. Το δράμα της συνείδησής τους δεν μας ενδιαφέρει».[562]

Η απεικόνιση του Γερμανού αξιωματικού συνδέεται από τους αριστερούς επικριτές της *Αντιγόνης* με την πολιτική επικαιρότητα και θεωρείται ότι ευθυγραμμίζεται με τον αντίπαλο και τη δεξιά ρητορική: «Ρίχνει νερό στο μύλο των εχθρών του λαού» ισχυρίζεται ο Καμπάνης,[563] «δίνει επιχειρήματα σε όλους τους εγκληματίες του πολέμου» τονίζει ο Αυγέρης,[564] «έχει σαν αποτέλεσμα να χειροκροτούν ενθουσιωδώς οι συνεργάτες των κατακτητών ή οι συνεχιστές των μεθόδων τους» υποστηρίζει ο Ηλιού.[565] Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, επισημαίνει ο Πατρινός, ότι μόνο δυο εφημερίδες της «άκρας δεξιάς»,[566] η *Καθημερινή* και η *Ακρόπολις*, στάθηκαν ευνοϊκά απέναντι στην παράσταση.

---

559. Αυγέρης, Μ., *ό.π.*
560. Καμπάνης, Φ., *ό.π.*
561. Πλωρίτης, Μ. «Το Θέατρο: Η *Αντιγόνη της Κατοχής* του Νότη Περγιάλη». *Ελευθερία*, 26/6/1960.
562. Καμπάνης, Φ., *ό.π.*
563. Καμπάνης, Φ., *ό.π.*
564. Αυγέρης, Μ., *ό.π.*
565. Ηλιού, Η. «Πλαστογραφία της Ιστορίας». *Αυγή*, 23/6/1960.
566. Πατρινός, Γ., *ό.π.*

«Τη στιγμή που ο Στράους επιδιώκει να εγκαταστήσει γερμανικές βάσεις στην Ελλάδα», εγκαλεί το έργο ο Ηλιού, «και τα γερμανικά μονοπώλια πραγματοποιούν σταδιακά την κατάκτηση της Ελλάδας που η Εθνική Αντίσταση και η αντιφασιστική νίκη απέκλεισε στις σιδερόφρακτες χιτλερικές στρατιές, τι μήνυμα έρχεται να δώσει η *Αντιγόνη της Κατοχής*; Ό,τι περίπου τα διαβόητα δικαστήρια της αποναζιστικοποιήσεως της Δυτικής Γερμανίας, που σαπουνίζουν, λευκαίνουν και παραδίδουν στην ελευθερία αγνούς δημοκράτες δυτικού τύπου, ιππότες του ελεύθερου κόσμου, τους διαφόρους Μέρτεν και Κόλβες. Ό,τι περίπου διακήρυξαν, για να προασπίσουν την αμνήστευση των Γερμανών εγκληματιών πολέμου, οι κ.κ. Κανελλόπουλος και Αβέρωφ, που ανεκήρυξαν τη σημερινή Γερμανία του κ. Στράους "δημοκρατική Γερμανία των φιλοσόφων και των ποιητών"».[567] Οι αναφορές του Ηλιού είναι επίκαιρες και στοχευμένες, και αφορούν τη διμερή οικονομική συμφωνία μεταξύ Ελλάδας και Δυτικής Γερμανίας, όπως και τη νομοθετική αμνήστευση των Γερμανών εγκληματιών πολέμου, με χαρακτηριστικές περιπτώσεις τη διαβόητη δίκη και την αποφυλάκιση του Μαξ Μέρτεν, καθώς και τη φυγάδευση του Γκούντερ Κόλβες, γεγονότα που συγκλόνισαν την εγχώρια πολιτική ζωή τη διετία 1958-1959.

Ωστόσο, αρνητική κριτική για την απεικόνιση του Γερμανού αξιωματικού δέχεται το έργο και από άλλους –μη αριστερούς– κριτικούς, όπως ο Πλωρίτης στην *Ελευθερία*, ο Άγγελος Τερζάκης στο *Βήμα* και ο Άλκης θρύλος στη *Νέα Εστία*. Ο Περγιάλης, έπειτα από όλη αυτή την κατακραυγή, με επιστολή του προς *Τα Νέα*, προσπαθεί να απαντήσει. Υποστηρίζει πως η κριτική παραβλέπει το γεγονός ότι η υπόθεση διαδραματίζεται στο ξεκίνημα της Κατοχής. «Τον Αύγουστο του '41 δεν είχαμε ούτε Καλάβρυτα, ούτε Αντίσταση, ούτε τίποτα»[568] τονίζει. Επίσης, αποκρούει τον ισχυρισμό ότι το κίνητρο του Λευτέρη είναι ερωτικό υποδεικνύοντας μία σκηνή, πριν από την ερωτική απογοήτευση, όπου ανακοινώνει ότι θα φύγει στο βουνό. Τέλος, αντιδρά έντονα για τον Γερμανό αξιωματικό θεωρώντας ότι η ανάγνωση που έγινε από τους επικριτές του ήταν επιφανειακή. Σύμφωνα με τον Περγιάλη, ο Άιχεν «συμβολίζει τον υποταγμένο γερμανικό λαό στον Χίτλερ, είναι κατηγορούμενος και μαζί τραγικό πρόσωπο».[569] Ανήκει στα εκατομμύρια φιλήσυχου λαού που δεν αντέδρασαν και έγιναν φονιάδες. Παρόλο που ο Χίτλερ έχει σκοτώσει τον πατέρα του, είναι υποχρεωμένος να εκτελέσει δέκα αδύναμους γέρους. Είναι σαν να σκοτώνει τον ίδιο τον πατέρα του. Επειδή είναι μορφωμένος και ευαίσθητος, συγκρούεται με τη συνείδησή του, αλλά, όπως ομολογεί, είναι δει-

567. Ηλιού, Η., *ό.π.*

568. Περγιάλης, Ν. «Ο Περγιάλης αντικρούει τις επικρίσεις για την *Αντιγόνη της Κατοχής*». *Τα Νέα*, 2/7/1960.

569. Περγιάλης, Ν., *ό.π.*

λός και ούτε να αυτοκτονήσει δεν μπορεί. Κατά τον Περγιάλη, λοιπόν, ο Άιχεν «κουρελιάζεται και ξεσκεπάζεται σαν ο προδότης των ιδεών του», είναι «ο άνθρωπος χωρίς αντίσταση». Και «επειδή το έργο δεν γράφεται το '45, αλλά το '60», συνεχίζει, «και επειδή βρισκόμαστε μπροστά σε μία καινούργια απειλή πολέμου» (την πυρηνική), το νόημα είναι: «Λαοί αντισταθείτε γιατί θα καταντήσετε, χωρίς να το θέλετε, φονιάδες με άσπρα γάντια».[570]

Στην κριτική της Αριστεράς και στον τρόπο που άσκησε πίεση σε δικούς της ανθρώπους ώστε να αποσυρθεί η παράσταση, και ταυτοχρόνως να αναδιατυπωθεί με σαφήνεια ο κανόνας και να αποκατασταθεί η ορθότητα, θωρακίζοντας έτσι το αριστερό ακροατήριο απέναντι σε «εσφαλμένες ιδέες»,[571] «ιδεολογικές συγχύσεις» και «απαράδεκτους συμβιβασμούς»[572], έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το είδος του λόγου που η ίδια χρησιμοποιεί. Ο λόγος που αρθρώνεται είναι αυστηρός και από θέση ανωτερότητας: Καταγγέλλει, νουθετεί, διορθώνει, ειρωνεύεται, απαξιώνει, επιπλήττει και απαιτεί συμμόρφωση. Επίσης, είναι συναισθηματικά φορτισμένος, έντονα μελοδραματικός, υιοθετεί θρησκευτική ορολογία και συχνά εμφανίζεται μακάβριος. Επικαλείται τον λαό και τις θυσίες του, τη διαπαιδαγώγηση τη νεολαίας, την αλήθεια, την ευθύνη και την ηθική. Σταχυολογώ αντιπροσωπευτικές εκφράσεις και ενδεικτικά αποσπάσματα:

«Με το έργο αυτό πληγώνεται ο λαός μας».[573]

«Περιθώρια ανοχής δεν υπάρχουν, το απαιτεί το αίμα χιλιάδων πατριωτών [...]. Το επιβάλλει το χρέος της πνευματικής αρετής».[574]

«Ο αγώνας του ελληνικού λαού [...] δημιουργεί και ηθικές υποχρεώσεις βαρύτατες [...]. Τα γεγονότα που μεσολάβησαν [...] επιβάλλουν [...] να αγγίζουμε το Μεγάλο Θέμα με απόλυτη ευθύνη».[575]

«Η Αντίσταση είναι από τα άγια των αγίων του λαού μας.Ή δεν αποτολμάς να τ' αγγίξεις, ή το ζεις έντονα, βαθιά μες στην καρδιά σου, και το κάνεις αριστούργημα».[576]

«Πού 'ναι [...] οι μεγάλες στιγμές που ζήσαμε κι έγιναν το ανέσπερο φως, που οδηγούν [...] τα βήματά μας για έναν καλύτερο κόσμο;»[577]

«Ένας κόσμος [...] ολόκληρος ανατρίχιασε [...]. Κριτικοί. Πνευματικοί άνθρωποι. Καλλιτέχνες. Αντάρτες του βουνού. Γυναίκες κι άντρες που δοκίμασαν

570. Περγιάλης, Ν., *ό.π.*
571. Ο ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΣ, *ό.π.*, 5/7/1960.
572. Καμπάνης, Φ., *ό.π.*
573. Ροΐδου, Α., *ό.π.*
574. Καμπάνης, Φ., *ό.π.*
575. Ο ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΣ, *ό.π.*, 24/6/1960.
576. ΕΙΡΗΝΙΚΟΣ, *ό.π.*
577. ΕΙΡΗΝΙΚΟΣ, *ό.π.*

στον κρόταφό τους το ψυχρό πιστόλι του δημίου και γλυτώσαν από θαύμα. Παιδάκια που τ' άφησε η πείνα της Κατοχής μισά και ανάπηρα σε όλη τους τη ζωή [...]. Μόνο οι νεκροί ακόμα δεν ξεσηκώθηκαν από τους ομαδικούς τάφους. Όμως, να, ακούγεται ο τριγμός από τα βασανισμένα τους κόκαλα. Τι θα γίνει, λοιπόν; Θα συνεχίσει ακόμα ο αρχαιολάτρης χιτλερικός να σαρκάζει αυτό τον ήρωα λαό;»[578]

Η ψυχολογική πίεση που ασκήθηκε και ο συναισθηματικός αντίκτυπος που αυτή είχε στους δημιουργούς της παράστασης διακρίνονται ξεκάθαρα στα λόγια του ίδιου του Περγιάλη:

«[Α]ισθάνομαι αυτές τις μέρες σαν να με φτύνουν απ' όλες τις μεριές της χώρας μας, απ' τα βουνά, απ' τους κάμπους, απ' τις πολιτείες, κι απ' όπου πέρασαν οι ναζήδες και ρήμαξαν τον τόπο. Ακόμα και οι σκοτωμένοι φίλοι μου στα βουνά βγήκανε στα διάσελα και με πετροβολάνε. Σαν τίμιος άνθρωπος, λοιπόν, βγαίνω μπροστά τους και τους λέω: Δεν μπορεί, κάποιο λάθος θα 'κανα [...]. Και απολογούμαι».[579]

Για να κατανοήσουμε όμως τη σφοδρότητά και τη συναισθηματική φόρτιση των αντιδράσεων, πρέπει να λάβουμε υπόψη μας την πολιτική συγκυρία στην οποία διαδραματίζονται όλα αυτά. Αναφερθήκαμε ήδη στην πρόσφατη αμνήστευση των εγκληματιών του Πολέμου και την ελληνογερμανική συμφωνία, που η Αριστερά εκλάμβανε ως μία νέα Κατοχή. Επιπλέον, ναι μεν η Αριστερά το 1958 γίνεται αντιπολίτευση, αλλά το 1960 εξακολουθεί να διώκεται. Έναν χρόνο πριν από την παράσταση, τον Ιούλιο του 1959, ο Μανόλης Γλέζος και οι συνεργάτες του δικάζονται και φυλακίζονται για κατασκοπία, ενώ μόλις τον προηγούμενο μήνα, το Μάιο του 1960, το Διαρκές Στρατοδικείο Αθηνών καταδικάζει σε ισόβια, για κατασκοπία, έξι στελέχη του Κομμουνιστικού Κόμματος, και ανάμεσά τους τον Χαρίλαο Φλωράκη. Η Αριστερά είχε στιγματιστεί ως αντεθνική και ως εκ τούτου η Αντίσταση τοποθετήθηκε στο κέντρο της ρητορικής της, μπήκε στον πυρήνα της ταυτότητάς της, αποτελούσε τη μέγιστη απόδειξη του πατριωτισμού της και τη βάση πάνω στην οποία επιζητούσε δικαίωση: «Σε αυτούς που κάθονται στα εδώλια οφείλεται η ελευθερία της Ελλάδος»,[580] «Είναι ντροπή να δικάζονται Έλληνες αγωνιστές της Αντίστασης με την κατηγορία της κατασκοπίας»,[581] «Λευτεριά στον εθνικό ήρωα που κουρέλιασε τη Σβάστικα»[582] είναι μερικοί αντιπροσωπευτικοί τίτλοι της *Αυγής* εκείνη την εποχή.[583]

578. ΕΙΡΗΝΙΚΟΣ, *ό.π.*
579. Περγιάλης, Ν., *ό.π.*
580. *Αυγή*, 5/5/1960.
581. *Αυγή*, 6/5/1960.
582. *Αυγή*, 31/5/1960.
583. Την ίδια περίοδο οι σελίδες της *Αυγής* κατακλύζονται από μεγάλες ιστορικές ανα-

Μέσα σε αυτό το τόσο πολωμένο κι επικίνδυνο πολιτικό σκηνικό, όπου η Κατοχή «δεν έγινε "ιστορία"», αλλά παρέμενε «ζώσα πραγματικότητα», όπως εύστοχα παρατηρεί ο Βάσος Βαρίκας στην κριτική του αποτίμηση της *Αντιγόνης*,[584] για την Αριστερά ο πολιτισμός μετατρεπόταν σε αρένα πολιτικής διαμάχης και πολύτιμο εργαλείο πολιτικής παρέμβασης, ενώ η κυριαρχία στο πεδίο της δημόσιας ιστορίας δεν μπορούσε παρά να είναι ζωτικής σημασίας. Έτσι το καλοπροαίρετο –και προερχόμενο από φίλους– καλλιτεχνικό εγχείρημα της *Αντιγόνης της Κατοχής*, με το αντιπολεμικό μήνυμα και τον ανορθόδοξο πρωταγωνιστή, δεν είχε κανένα χώρο ύπαρξης. Στα μάτια της διωκόμενης και συκοφαντημένης Αριστεράς δεν ήταν τίποτε άλλο παρά σοβαρό ατόπημα: «έλλειψη ηθικής ευαισθησίας»,[585] «σαλονίστικος» ουμανισμός,[586] μία «κακή πράξη»[587] που έπρεπε να παταχθεί.

δρομές (σε συνέχειες) στον πρόσφατο πόλεμο (για παράδειγμα, «Β΄ Παγκόσμιος πόλεμος» και «Από την Αντίσταση στη Νίκη») και από αφιερώματα σε ηρωικές μορφές της Αντίστασης (επίσης σε συνέχειες) όπως «Ηλέκτρα» της Διδώς Σωτηρίου και «Παναγιώτα Σταθοπούλου» του Ανδρέα Φραγκιά.

584. Βαρίκας, Β. «Το χρονικό του θεάτρου: *Η Αντιγόνη της Κατοχής*». *Τα Νέα*, 1/7/1960.

585. Αυγέρης, Μ., *ό.π.*

586. Βουρνάς, Τ., *ό.π.*

587. Ηλιού, Η., *ό.π.*

ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΠΕΤΣΙΝΗ

Λογοκριτικοί μηχανισμοί στην κατασκευή «εμβληματικών μορφών» της ελληνικής φωτογραφίας

Οι λογοκριτές επιδιώκουν να δημιουργήσουν παρά να απαγορεύσουν.
Αυτό που επιθυμούν να φτιάξουν είναι ένα συγκεκριμένο είδος κειμένου,
ένα κείμενο που μπορεί να διαβαστεί με έναν μονάχα τρόπο:
Η γραμματική (ή λογική) μορφή του θα είναι απρόσκοπτα ταυτόσημη
με όλους τους ρητορικούς (ή σημειολογικούς) υπαινιγμούς του.
ΜΑΪΚΛ ΧΟΛΚΒΙΣΤ (MICHAEL HOLQUIST),
Corrupt Originals

Στόχος αυτού του κειμένου είναι η ανάδειξη του καθοριστικού ρόλου που είχε η έννοια της *λογοκριτικής λογικής* –ενός μηχανισμού αποκλεισμού που κατά τον Φουκώ[588] συνδέει όλα όσα έχουν χαρακτηριστεί ως ανύπαρκτα, απαγορευμένα και ανείπωτα– στο Λόγο περί φωτογραφίας στην Ελλάδα και στην ευρύτερη διάχυση των εκάστοτε «επίσημων» αφηγημάτων. Αν και οι περιπτώσεις είναι αρκετές και όλες παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον (και χρίζουν περαιτέρω μελέτης), εδώ θα εξετάσουμε αναλυτικά μόνο την περίπτωση της Έλλης Σουγιουλτζόγλου-Σεραϊδάρη, γνωστής ως Nelly (ή Nelly's) από το καλλιτεχνικό ψευδώνυμο με το οποίο υπέγραφε τις φωτογραφίες της.

■ Η ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΟΥ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΚΑΝΟΝΑ

Στην Ελλάδα της δεκαετίας του '70, η φωτογραφία εξακολουθεί να αποτελεί αντικείμενο διαμάχης σε ό,τι αφορά την καλλιτεχνική της υπόσταση, με τα μουσεία και τις αίθουσες τέχνης να αγνοούν τη φωτογραφική παραγωγή, και τις φωτογραφικές εκθέσεις να παραμένουν σπάνιο φαινόμενο. Η φωτογραφική παραγωγή καθορίζεται, αφενός, από μία λογική εικονογράφησης και τεκμηρίωσης γεγονότων σε ό,τι αφορά τη φωτοδημοσιογραφία, και αφετέρου, από έναν «απλοϊκό ρομαντικό αισθητισμό», που εκφράζεται κυρίως μέσα από την Ελληνική Φωτογραφική Εταιρεία (ΕΦΕ) ως προς τη λεγόμενη «καλλι-

588. Foucault, M. ([1976], 2011). *Ιστορία της σεξουαλικότητας. Η Βούληση για Γνώση*, τόμος Α΄. Αθήνα: Πλέθρον.

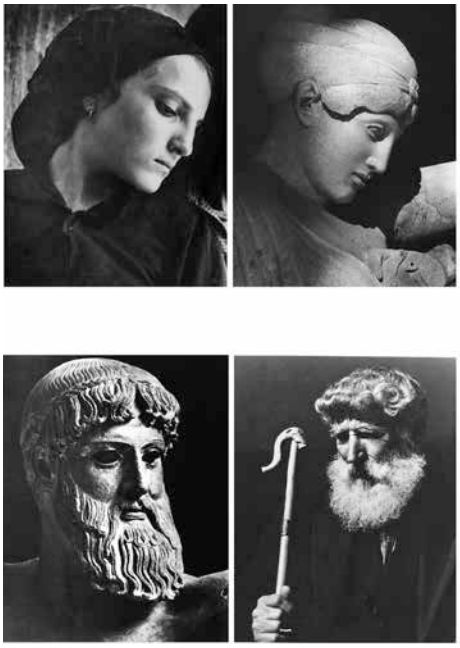
τεχνική» φωτογραφία. Ταυτοχρόνως, η κριτική άγνοια και η απόλυτη απουσία φωτογραφικής εκπαίδευσης είχαν διαμορφώσει ένα κριτικό κενό μέσα στο οποίο κατά καιρούς «εμφανίζοντο, επιζούσαν και ήκμαζαν, τη απουσία ενημερωμένων σχολιαστών, τραγελαφικά ατάλαντες μορφές επίδοξων καλλιτεχνών φωτογράφων», όπως χαρακτηριστικά περιγράφει ένας μελετητής.[589] Τα σποραδικά κείμενα που εμφανίζονταν έδιναν έμφαση στη σύνθεση και σε δημοφιλείς τότε έννοιες όπως το «συναίσθημα», η «συγκίνηση» ή η «υπέρβαση», αγνοώντας τον σύγχρονο διάλογο που αφορούσε τη μελέτη του οπτικού πολιτισμού.

Η προσπάθεια δημιουργίας ενός εγχώριου φωτογραφικού Λόγου, σε συνδυασμό με την προσπάθεια θεσμικής κατοχύρωσης της ελληνικής φωτογραφίας, διατρέχει ολόκληρη την επόμενη δεκαετία και περνά μέσα από την κατασκευή «εμβληματικών δημιουργών» κατά το παραδοσιακό μοντέλο της ιστορίας της τέχνης. Κατά τη διαδικασία αυτή, επανανακαλύπτονται και αναγνωρίζονται ως σημαντικοί παλαιότεροι φωτογράφοι οι οποίοι αποκτούν εμβληματική θέση στην επίσημη ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας. Η Έλλη Σεραϊδάρη, ο Σπύρος Μελετζής, η Βούλα Παπαϊωάννου, ο Δημήτρης Χαρισιάδης είναι από τις πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις τέτοιων φωτογράφων, η φήμη και η αποδοχή των οποίων θα υπερέβαινε γρήγορα τα στενά φωτογραφικά πλαίσια. Η αφήγηση όμως πάνω στην οποία δομείται, τελικά, η επίσημη ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας και φτάνει μέχρι σήμερα είναι επιλεκτική και εξωραϊσμένη. Καθορίζεται δε από μία αποσιώπηση συγκεκριμένων πτυχών του έργου και της βιογραφίας των δημιουργών που κρίνεται ότι υπονομεύουν την επίσημη –πολιτικά ουδέτερη– αφήγηση: Για παράδειγμα, αποσιωπούνται οι σχέσεις της Σεραϊδάρη με το καθεστώς της 4ης Αυγούστου και τη ναζιστική ιδεολογία, απουσιάζουν αναφορές στις επαγγελματικές αναθέσεις (των Αμερικανών και της κυβέρνησης) στην Παπαϊωάννου για την παραγωγή προπαγανδιστικών εικόνων την περίοδο 1945-1949, υποβαθμίζονται διακριτικά οι προπαγανδιστικές φωτογραφίες του Χαρισιάδη από τη Μακρόνησο αλλά και οι σχέσεις του Μελετζή με το Παλάτι από την πλευρά της Αριστεράς.

■ ΦΑΣΙΣΜΟΣ, ΕΘΝΙΚΟΣΟΣΙΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΛΥΡΙΚΟΣ ΕΘΝΙΚΙΣΜΟΣ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ NELLY'S

Η Μικρασιάτισσα Σεραϊδάρη έρχεται στην Ελλάδα το 1924 έχοντας σπουδάσει φωτογραφία στη Δρέσδη. Αλλάζει το όνομά της σε Nelly, γίνεται σύντομα δημοφιλής στην υψηλή κοινωνία ως φωτογράφος πορτρέτων και αργότερα

589. Σταθάτος, Γ. (1997). *Εικόνα και Είδωλο. Η Νέα Ελληνική Φωτογραφία (1975-1995)*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, Διεύθυνση Καλών Τεχνών.



Έλλη Σεραϊδάρη, *Παραλληλισμοί* (δεκαετία του '30). Πάνω: «Κορίτσι από την Υπάτη». Κάτω: «Κεφαλή Λάπιθα από τη σκηνή της Μάχης των Κενταύρων, Ναός του Δία, Ολυμπία».

αποκτά προνομιακή σχέση με το καθεστώς της 4ης Αυγούστου του δικτάτορα Μεταξά, το οποίο και την εξουσιοδοτεί να παρέχει την επίσημη εικονογραφία του κατά την ύστερη περίοδο του Μεσοπολέμου και της αναθέτει την αναπαραστατική πλευρά της τουριστικής προβολής της Ελλάδας. Η φήμη της απογειώνεται μετά τις γυμνές φωτογραφίες της διάσημης χορεύτριας Μόνα Πάιβα (Mona Paiva) στον Παρθενώνα (1927) κι αργότερα της –ημίγυμνης αυτή τη φορά– Νικόλσκα (Nikolska) (1929) και ύστερα από το σκάνδαλο που ξεσπά από τη δημοσίευσή τους.

Το έργο της Σεραϊδάρη αντανακλά μία νεοκλασικιστική ρομαντική αισθητική και ιδεολογία, υιοθετώντας τη σκηνοθεσία και την πικτοριαλιστική διαχείριση του φωτογραφικού μέσου, στοιχεία που ταυτίζονται απολύτως με τις επίσημες ντιρεκτίβες/κατευθύνσεις περί τέχνης και φωτογραφίας στη ναζιστική Γερμανία του '30, σύμφωνα με τις οποίες η φωτογραφία είναι τέχνη μόνο όταν απομακρύνεται από τη ρεαλιστική καταγραφή και αποκτά «ζωγραφικές» ποιότητες.[590] Για να πετύχουν τη «ζωγραφική» ποιότητα, οι φωτογράφοι κατέφευγαν στην τεχνική επεξεργασία της εικόνας (βάθος πεδίου, φλουτάρισμα, υψηλό κοντράστ) ή στη χρήση φίλτρων και πικτοριαλιστικών τεχνικών, σε οτιδήποτε, δηλαδή, έκανε μία φωτογραφία να μοιάζει λιγότερο με φωτογραφία. Για τον εθνικοσοσιαλιστικό κανόνα, που καλλιεργείται από τη δεκαετία του '20 και επιβάλλεται πλέον θεσμικά από το 1933,[591] ένα έργο τέχνης έπρεπε να επιδεικνύει φωτογραφικές ποιότητες, ενώ μία καλλιτεχνική φωτογραφία ζωγρα-

590. Για παράδειγμα, *Die Lichtbildkunst dem Volke* (Βερολίνο, 1936). Βλ. Hinz, B. (1979). *Art in the Third Reich*. New York: Pantheon Books, pp. 173-174.

591. Η θεσμική επιβολή αφορούσε την απόλυτη απαγόρευση οποιασδήποτε τεχνοτροπίας ξέφευγε από τον ναζιστικό κανόνα, τον νεοκλασσικισμό της «Μεγάλης Γερμανικής Τέχνης». Ειδικά ο μοντερνισμός κατηγορήθηκε ως «εκφυλισμένη» τέχνη, τα μοντερνιστικά έργα καταστρέφονταν ή περιφέρονταν ως παραδείγματα προς αποφυγήν, με πιο διάσημο παράδειγμα την περιοδεύουσα προπαγανδιστική έκθεση "Degenerate Art".

φικές. Η φωτογραφία όφειλε να απαρνηθεί τη σχέση της με την πραγματικότητα, όπως και τη μηχανική φύση της, προκειμένου να νομιμοποιηθεί ως τέχνη. Τα τοπία και τα πορτρέτα της Σεραϊδάρη ήταν φωτογραφημένα με τη ματιά του ζωγράφου. Συχνά μιμούνταν τα εφέ των ζωγράφων του ρομαντισμού ώστε να προσδώσει αξία στις φωτογραφίες της, και αυτό ακριβώς ήταν που την έκανε τόσο δημοφιλή στην καλλιτεχνική σκηνή της εποχής: Η μηχανή της δεν αναπαρήγαγε την πραγματικότητα, παρήγαγε «τέχνη».[592]

Στη δεκαετία του '20, η Σεραϊδάρη εισάγει στη χώρα την τεχνική του *bromoil*, μία παρωχημένη, συντηρητική και αντινεωτερική πικτοριαλιστική τεχνική του 19ου αιώνα, της οποίας οι «καλλιτεχνίζουσες» ποιότητες κάνουν τις φωτογραφίες να μοιάζουν με ζωγραφική, και εντυπωσιάζει την αθηναϊκή κοινωνία. Χρησιμοποιεί την τεχνική ακόμα και σε εργασίες κοινωνικής τεκμηρίωσης, όπως, για παράδειγμα, στις φωτογραφίες των Μικρασιατών προσφύγων το 1925 (που της ανατέθηκαν από το American Women's Hospital της Νέας Υόρκης), παρουσιάζοντας αισθητικοποιημένες, ακίνδυνες φωτογραφίες-ντοκουμέντα. Στους *Προσφυγικούς Καημούς*, που ακολουθούν, ουδετεροποιεί τη φτώχεια και την καταστροφή απεικονίζοντας ένα εξωτικοποιημένο «Άλλο», το οποίο, παγιδευμένο στη γραφική αναπαράσταση, δεν αποτελεί κανέναν ουσιαστικό κίνδυνο για το *status quo*.

Αν οι ναζιστικές ντιρεκτίβες για τη φωτογραφία παραμένουν σχετικά άγνωστες για την εγχώρια φωτογραφική έρευνα, οι συνεχείς αναθέσεις που έπαιρνε από το μεταξικό καθεστώς και τα προπαγανδιστικά κολάζ για το περιοδικό της ΕΟΝ *Νεολαία* είναι σίγουρα γνωστά. Το 1936, της ανατίθεται από το Υπουργείο Τύπου και Τουρισμού του καθεστώτος να εικονογραφήσει τα πρώτα τουριστικά έντυπα με τις φωτογραφίες της, με στόχο να «δώσει οπτικό περιεχόμενο στην έννοια *Ελλάδα*». Οι φωτογραφίες της συνάδουν με το κλίμα λυρικού εθνικισμού και συμβάλλουν στη μνημειοποίηση του ελληνικού τοπίου που, αποκομμένο για άλλη μία φορά από οποιεσδήποτε κοινωνικές συνθήκες, μετατρέπεται σε έκφραση της συναίνεσης στο καθεστώς (το επονομαζόμενο και «Τρίτο Ελληνικό Πολιτισμό» κατά τα πρότυπα του γερμανικού Τρίτου Ράιχ). Τα ιδεολογικά προτάγματα της *Μεγάλης Ελλάδας* και της *Εθνικής Παλιγγενεσίας* διαμόρφωσαν μία μακρά παράδοση εθνικής εικονογραφίας,[593] στην οποία το έργο της Σεραϊδάρη κατέχει κεντρική θέση.

Η πιο σημαντική και ξεκάθαρη συμβολή της ναζιστικής ιδεολογίας στο

592. Βλ., για παράδειγμα, την κριτική του Σπύρου Μελά για την ατομική έκθεσή της το 1929. Στο Φωτόπουλος, Δ. (επιμ.) (1990). *Nelly's*. Αθήνα: Εκδόσεις ΑΤΕ, σ. 22. Σε ανάλογο μήκος κύματος κινείται και το πολύ μεταγενέστερο σχόλιο του Γιάννη Τσαρούχη (1987) που ισχυρίζεται πως «όλο το 1925 τη δείχνει σαν έναν ζωγράφο που εργάζεται με τη μηχανή».

593. Karabot, P. (2003). "The past in Metaxas". Στο Brown, K.S. – Hamilakis, Y. (eds) (2003). *The Usable Past: Greek Metahistories*. Lanham MD: Lexington Books, pp. 23-38.

έργο της, όμως, είναι αυτή που βλέπουμε στους περίφημους *Παραλληλισμούς*, τη σειρά όπου «ελληνοπρεπείς» βοσκοί και χωριατοπούλες αντιπαραβάλλονται με αρχαίους Κούρους και Κόρες, αγάλματα και αρχαία ανάγλυφα, με τη μορφολογική ομοιότητα που προκύπτει να φιλοδοξεί να αποτελέσει απόδειξη της φυλετικής συνέχειας των Ελλήνων, σε πείσμα των νεοφαλμεραϊκών θεωριών που την αμφισβητούν. Παρά την επιστημονική αφέλεια του εγχειρήματος, ή ίσως ακριβώς εξαιτίας αυτής, οι εικόνες μετατρέπονται σε γιγαντοαφίσες για το ελληνικό περίπτερο της Διεθνούς Έκθεσης της Νέας Υόρκης, το 1939, αντανακλώντας και επιβεβαιώνοντας το κυρίαρχο ιδεολογικό πνεύμα της εποχής, που ενστερνιζόταν τις ιδέες της εθνικοσοσιαλιστικής ευγονικής. Απλοϊκοί επιστημονικά αλλά ισχυροί ως εργαλεία προπαγάνδας, όπως τα αντίστοιχα γερμανικά δίπτυχα (αυτού του είδους οι παραλληλισμοί είναι το αγαπημένο θέμα των ναζιστικών εκδόσεων της εποχής), οι *Παραλληλισμοί* αντανακλούν την επιθυμία να αποδειχτεί όχι μόνο η φυλετική συνέχεια, αλλά και η σχέση του Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού με τους σύγχρονους Άριους «συγγενείς». Παρόμοια προσπάθεια αποτελεί η περίφημη ταινία της Λένι Ρίφενσταλ (Leni Riefenstahl) *Olympia* (1936), η οποία επιχείρησε να συνδέσει το γερμανικό αθλητικό σώμα με την αντίστοιχη αρχαιοελληνική εικονογραφία μέσω μιας αισθητικής κατασκευής.[594] Η Σεραϊδάρη γνώριζε το έργο της Ρίφενσταλ, και μάλιστα, είχε και η ίδια παρακολουθήσει τους Ολυμπιακούς Αγώνες του Βερολίνου, το 1936, χωρίς όμως να έχει καταγραφεί κάποια συνάντησή τους.[595] Το 1937, επισκέφτηκε και πάλι το Βερολίνο και αυτή τη φορά προσπάθησε, με τη μεσολάβηση της ελληνικής πρεσβείας, να συναντηθεί με τον ίδιο τον Χίτλερ, χωρίς όμως να τα καταφέρει. Κατόρθωσε όμως να δει τον Γκέμπελς,[596] στον οποίο και παρέδωσε δύο αντίτυπα λευκωμάτων της «με τις καλύτερες φωτογραφίες αρχαιοτήτων μας»,[597] το ένα για να παραδοθεί στον Φύρερ.

---

594. Ίσως οι πιο γνωστές μελέτες σε αυτή την κατηγορία είναι αυτές του Βρετανού σερ Φράνσις Γκάλτον (Sir Francis Galton), ιδρυτή της ευγονικής, της μελέτης της ανθρώπινης εξέλιξης μέσα από τον γενετικό έλεγχο. Η ιστορία της φωτογραφίας βρίθει παραδειγμάτων χρήσης των φωτογραφιών όχι μόνο ως προς την παραγωγή συγκρίσιμων μορφολογικών δεδομένων για αναλυτικούς και ταξινομικούς σκοπούς, αλλά και για την επιβεβαίωση προϋπαρχουσών ταξινομικών αναγνώσεων, επιστημονικών ή επιστημονικοφανών. Οι *Παραλληλισμοί* της Σεραϊδάρη είναι από τα πιο χαρακτηριστικά ελληνικά παραδείγματα.

595. «Είχαμε θέσεις στο τμήμα των δημοσιογράφων, δυο σειρές πάνω από τον Μουσολίνι και τον Χίτλερ» θυμάται στα απομνημονεύματά της. Βλ. Κάσδαγλης, Χ. (επιμ.) (1989). *Nelly's. Αυτοπροσωπογραφία*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, σ. 172.

596. Από τη φιλοξενία του οποίου δήλωνε, πολλά χρόνια μετά, «ενθουσιασμένη και εντυπωσιασμένη». Βλ. Κάσδαγλης, Χ., *ό.π.*, σ. 171.

597. Κάσδαγλης, Χ., *ό.π.*

Αν η χρήση του bromoil ή ο αρχαιοκεντρικός λυρισμός των τοπίων της είναι για κάποιους ζήτημα θεωρητικής ερμηνείας, η σχέση των *Παραλληλισμών* με τη ναζιστική ιδεολογία και τις προπαγανδιστικές δημοσιεύσεις του NSDAP (του ναζιστικού κόμματος), αλλά και τη ναζιστική φιλοσοφία για την τέχνη, που ακολουθεί κατά γράμμα το *Myth of the Twentieth Century* (1930) του περίφημου ναζιστή ιστορικού τέχνης Άλφρεντ Ρόζενμπεργκ (Alfred Rosenberg), είναι απολύτως προφανής και αδιαμφισβήτητη. Το λεύκωμα *Menschenschönheit – Gestalt und Antlitz des Menschen in Leben und Kunst* (*Ανθρώπινη Ομορφιά – Το ανθρώπινο πρόσωπο και σώμα στη ζωή και την τέχνη*), για παράδειγμα, στηρίζεται σε αυτήν ακριβώς τη μέθοδο παρουσίασης: Η Άρτεμις του Χερκουλάνεουμ (Herculaneum) παρατίθεται δίπλα σε μία σύγχρονη ακοντίστρια, ένας Αιγινήτης πολεμιστής δίπλα σε έναν σύγχρονο αθλητή, η φωτογραφία μίας νεαρής Βαυαρής δίπλα σε έναν ζωγραφικό πίνακα του Βίλχελμ Λάιμπλ (Wilhelm Leibl) και πάει λέγοντας.[598] Παρόμοια, ένας πολύ μεγάλος αριθμός από «εκπαιδευτικές» εκδόσεις του NSDAP βασίζεται στη μέθοδο αντιπαραβολής φωτογραφιών σε δίπτυχα προκειμένου να αποδείξουν φυλετικές συνέχειες και ασυνέχειες: Αρχαία ανάγλυφα και προτομές δίπλα σε χαρακτηριστικά πορτρέτα Αρίων αποδεικνύουν, δήθεν, τη φυλετική ομοιότητα, ενώ δίπλα σε πορτρέτα Εβραίων τη φυλετική απόσταση κ.ο.κ.

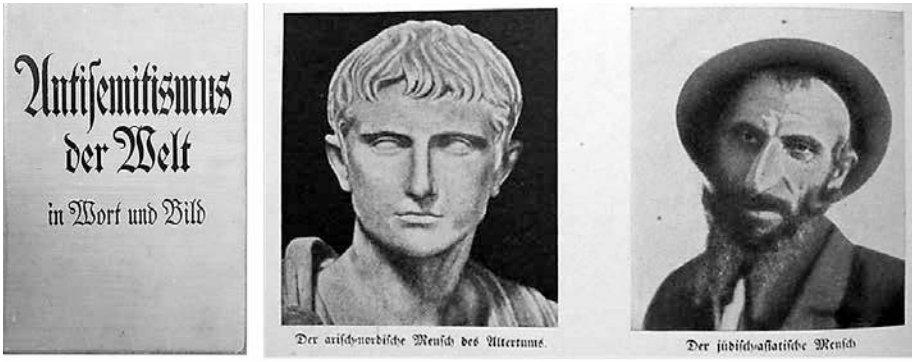
Το ξέσπασμα του Β΄ Παγκόσμιου πολέμου βρήκε τη Σεραϊδάρη στη Νέα Υόρκη, όπου και παρέμεινε καθ' όλη τη διάρκειά του. Στην Ελλάδα επέστρεψε μόλις το 1966. Μετά τον Πόλεμο, επιδίωξε να υποβαθμίσει τις άμεσες αναφορές στη σχέση της με το μεταξικό καθεστώς και, κυρίως, με τη ναζιστική ιδεολογία. Η ενθουσιώδης ανακάλυψή της στη Μεταπολίτευση συνοδεύτηκε από πλήρη αποσιώπηση αυτού του κεφαλαίου της καριέρας της, όπως και κάθε σχέσης της με αξιωματούχους της ναζιστικής Γερμανίας. Το έργο της παρουσιάστηκε άκριτα υπό το πρίσμα του «πατριωτισμού», ο οποίος υποτίθεται ότι την ώθησε να δημιουργεί εμβληματικές εικόνες ελληνικότητας. «Πρόκειται για μία Ελλάδα γεμάτη αθωότητα και γλυκύτητα»[599] έγραφε η πρώτη μεγάλη μονογραφία της, ενώ το Υπουργείο Πολιτισμού χρησιμοποιούσε για χρόνια τη φωτογραφία της ημίγυμνης Νικόλσκα στον Παρθενώνα ως εισαγωγική εικόνα στην ιστοσελίδα του.

Δεδομένης της κατάστασης που περιγράψαμε στην αρχή, ο φωτογραφικός χώρος φάνηκε διατεθειμένος αν όχι να της συγχωρήσει τα πολιτικά ατοπήματα του παρελθόντος, τουλάχιστον να τα παρακάμψει διακριτικά. Ακόμα

---

598. Fischer, H.W. (1935). *Menschenschönheit – Gestalt und Antlitz des Menschen in Leben und Kunst.* Berlin, p. 9. Βλ. επίσης Hinz, B., *op. cit.* και Michaud, E. (2004). *The Cult of Art in Nazi Germany.* USA: Stanford University Press.

599. Φωτόπουλος, Δ., *ό.π.*



Ένα από τα δίπτυχα της «εκπαιδευτικής» έκδοσης *Antisemitismus der Welt* (*Ο αντισημιτισμός στον κόσμο*).

και ο Νίκος Παναγιωτόπουλος, από τις πρώτες (και ελάχιστες) ψύχραιμες φωνές που προσέγγισαν κριτικά το έργο της από την αρχή,[600] την υποστήριξε όταν το 1983 η Εθνική Πινακοθήκη απέρριψε αίτημα για ατομική έκθεσή της (απόρριψη που αφορούσε εν μέρει και αυτές τις γκρίζες πτυχές του έργου της).[601] Οι ελάχιστες πρόσφατες προσεγγίσεις που αναγνωρίζουν ανοιχτά την παρουσία μιας φασιστικής/ναζιστικής αισθητικής, τη θεωρούν γενικά ακούσια και χωρίς πρόθεση, αντιμετωπίζοντας την ίδια τη Σεραϊδάρη ως μη πολιτικοποιημένη φωτογράφο που απλώς ακολούθησε συγκεκριμένες αισθητικές επιταγές της εποχής.[602] Ενδεικτική αυτού του κλίματος είναι η αποστροφή του ιστορικού φωτογραφίας Ηρακλή Παπαϊωάννου ο οποίος, αφού πολύ σωστά αναγνωρίσει ότι οι εικόνες της «εικονογραφούν την επίσημη ιδεολογία μέσα από την επιλεκτική αποσιώπηση»,[603] καταλήγει πως «[ω]ς φωτογραφίες δεν συνιστούν ασφαλώς κάποιου είδους αναθεωρητική στάση με ιδεολογικό

600. Βλ. Παναγιωτόπουλος, Ν. (1999). "Το Δυτικό Βλέμμα και η Ελληνική Φωτογραφία". *Γράμμα*, τεύχος 7. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, σσ. 91-103. Επίσης, Panayotopoulos, N. (2009). "On Greek photography: Eurocentrism, cultural colonialism and the construction of mythic Classical Greece". *Third Text*, No. 23, pp. 181-194.

601. Πρβλ. Παναγιωτόπουλος, Ν. (1986). «Η φωτογραφία στην Εθνική Πινακοθήκη». *Τέταρτο*, No. 13, 05/1986, σ. 27.

602. Βλ. Damascos, D. (2008). "Uses of antiquity in Nelly's's photographs: Imported modernism and indigenousancestral love in Inter-war Greece." Στο Damascos, D. –Plantzos, D. (eds). *A Singular Antiquity: Archaeology and Hellenic Identity in Twentieth Century Greece.* Athens: Benaki Museum, pp. 321-336. Εξαίρεση αποτελεί η πρόσφατη δημοσίευση της Κ. Κατσαρή, που ευθέως συνδέει τα τοπία της Σεραϊδάρη με τη φασιστική αισθητική και ιδεολογία, και τους *Παραλληλισμούς* με το έργο της Ρίφενσταλ. Βλ. Katsari, C. (2013). "Inter-War Ideology in Nelly's's Nudes: Nationalism, Fascism and the Classical Tradition". *Journal of Modern Greek Studies*, Vol. 31, No 1, May 2013, pp. 1-27.

603. Παπαϊωάννου, Η. (2014). «Nelly's». Στο Παπαϊωάννου Η. (2014). *Η φωτογραφία του ελληνικού τοπίου: Μεταξύ μύθου και ιδεολογίας*. Αθήνα: Άγρα, σσ. 207-208.

προσανατολισμό, αλλά μάλλον αμφιλεγόμενο νεωτερισμό με ροπή προς την εντυπωσιοθηρία».[604]

■ ΕΞΟΣΤΡΑΚΙΖΟΝΤΑΣ ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΚΟ

Κατά τη διαδικασία κατασκευής του ελληνικού φωτογραφικού κανόνα, μία σειρά από φωτογράφους απέκτησε εμβληματική θέση στο Λόγο που θα υπερέβαινε τα στενά φωτογραφικά πλαίσια: Η Σεραϊδάρη, ως Nelly's, θα εκφράσει τη μεγαλοαστική τάξη και τον «λυρικό εθνικισμό» της, ο Μελετζής την ιδεολογία και τις εμπειρίες των ανθρώπων της Αριστεράς, η Παπαϊωάννου θα αναδυθεί ως το βλέμμα του ουμανισμού. Στο πλαίσιο αυτής της διαδικασίας, η λογοκριτική λογική είναι σχεδόν πάντα παρούσα. Ενδεικτικά:

Καταγεγραμμένος στη συνείδηση του κόσμου ως «ο φωτογράφος της Εθνικής Αντίστασης», με τις φωτογραφίες του αυτής της περιόδου να επισκιάζουν σε μεγάλο βαθμό το υπόλοιπο έργο του, ο Σπύρος Μελετζής αποτελεί για την Αριστερά τον «φωτογράφο του Αγώνα»[605] και για τον υπόλοιπο κόσμο είτε έναν στρατευμένο καλλιτέχνη είτε κάποιον που ανακυκλώνει ιδεολογικά και αισθητικά στερεότυπα για λόγους προπαγάνδας. Στην αφήγηση της Αριστεράς, η όποια αναφορά στη βιογραφία και στο έργο του σταματά στα Δεκεμβριανά, στη σύλληψή του από τους Ριμινίτες και στη μεταφορά του στο Γουδί και στην Ελ Ντάμπα της Αιγύπτου. Η μετέπειτα συνεργασία του με το Εθνικό Ίδρυμα «Βασιλεύς Παύλος», στο πλαίσιο της οποίας απέκτησε μόνιμη έκθεση στη λεγόμενη «βιτρίνα της οδού Φιλελλήνων» και παρουσίαζε καθησυχαστικές φωτογραφίες της ελληνικής υπαίθρου μεσούντος του Εμφυλίου, απουσιάζει χαρακτηριστικά.

Η Βούλα Παπαϊωάννου, αντιστοίχως, καταγράφεται ως «η φωτογράφος των ανθρωπιστικών οργανώσεων», που η «καλλιτεχνική αξία του έργου της [...] ανέδειξε την ίδια ανάμεσα στους κορυφαίους Έλληνες φωτογράφους» και παράλληλα την ενέταξε «στο διεθνές πάνθεον των εκπροσώπων της ανθρωπιστικής φωτογραφίας».[606] Υιοθετώντας τη λογική ότι ο ανθρωπισμός προβάλλει «πανανθρώπινες» αξίες και ότι οι ανθρωπιστικές οργανώσεις είναι εκτός πολιτικών και ιδεολογικών συγκρούσεων, το αφήγημα για την Παπαϊ-

604. Παπαϊωάννου, Η. (2014), *ό.π.*, σ. 199.

605. Ο Μελετζής ανέβηκε τρεις φορές στο βουνό: την τρίτη, στις αρχές του 1944, έπειτα από επίσημη πρόσκληση/ανάθεση της Κεντρικής Επιτροπής του Κομμουνιστικού Κόμματος. Οι φωτογραφίες αυτές δημοσιεύτηκαν στο λεύκωμα Μελετζής, Σ. (1976). *Με τους αντάρτες στα βουνά*. Αθήνα: Μελετζής, Σ. – Παπαδάκης, Ε.

606. Κωνσταντίνου, Φ. (2007). «Οι διαφορετικές αναγνώσεις της φωτογραφικής εικόνας με αφορμή τη σειρά *Όμηροι. Ιανουάριος 1945* από το Αρχείο της Βούλας Παπαϊωάννου», *Αρχειοτάξιο*, Μάιος 2007, σ. 31.

Παραλληλισμοί από το λεύκωμα *Menschenschönheit – Gestalt und Antlitz des Menschen in Leben und Kunst.* (H.W. Fischer, Βερολίνο, 1935).

ωάννου την τοποθετεί ουσιαστικά στον αντίποδα του «στρατευμένου» Μελετζή, υποβαθμίζοντας ή αποσιωπώντας το γεγονός ότι και αυτή εργαζόταν με ανάθεση και αγνοώντας τα αντίστοιχα ιδεολογικά και πολιτικά συμφραζόμενα: Το «συγκλονιστικό πανόραμα της κατεστραμμένης υπαίθρου και του σκληρού αγώνα των κατοίκων της προς επιβίωση»[607] το 1947-1949, στο πλαίσιο του οποίου κατέγραψε και τις «συμμοριτόπληκτες» περιοχές και τις Παιδουπόλεις της βασίλισσας Φρειδερίκης, έγινε για λογαριασμό αμερικανικών οικονομικών αποστολών, με σαφείς οδηγίες να προβληθεί η ανασυγκρότηση της χώρας χάρη στην ξένη βοήθεια. Από την άλλη πλευρά, άγνωστο παραμένει για λογαριασμό τίνος φωτογράφισε τις εκταφές πτωμάτων («θυμάτων των κομμουνιστών») κατά τη διάρκεια των Δεκεμβριανών, εικόνες που για ευνόητους λόγους παραμένουν έξω από το ανθρωπιστικό αφήγημα.[608]

Σχηματοποιήσεις, στερεοτυπίες και απλουστευτικές ερμηνείες, απότοκα της επικράτησης μιας επιλεκτικής και εξωραϊσμένης αφήγησης για την ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας, καταλήγουν συνήθως σε προσεγγίσεις που αναδεικνύουν μορφικά και αισθητικά προτερήματα ή μειονεκτήματα, ενώ αφιερώνουν ελάχιστο χώρο σε πολιτικές και ιδεολογικές αναλύσεις. Ενδεικτικό αυτής της λογικής είναι η συχνά πλήρης απουσία πολιτικών, ιδεολογικών και ιστορικών συμφραζομένων, η οποία παράγει ανιστορικά νοήματα, αποκόπτει το αισθητικό από το κοινωνικό και προβάλλει μία σειρά από αξίες που η αισθητική θεωρία διατυπώνει ως παγκόσμιες αξίες που υπερβαίνουν τις κοινωνικές τους συνθήκες. Σχολιάζοντας ένα πορτρέτο από τη σειρά των

607. Κωνσταντίνου, Φ., *ό.π.*, σ. 32.

608. Η Βούλα Παπαϊωάννου αναφέρει ότι την κάλεσαν από την άνοιξη του 1945 να φωτογραφίσει για λογαριασμό της UNRRA. Οι εντολές ήταν σαφείς, οι εικόνες συγκεκριμένες και τα διακριτικά της οργάνωσης έπρεπε να είναι εμφανή στη φωτογραφία. Την περίοδο 1947-1949 συνεργάζεται με τις αμερικανικές αποστολές AMAG και ECA, που ήρθαν στην Ελλάδα στο πλαίσιο του Δόγματος Τρούμαν, για να καταγράψει την εφαρμογή του Σχεδίου Μάρσαλ. Βλ. Κωνσταντίνου, Φ. (2009). *Βούλα Παπαϊωάννου, μια αισθαντική φωτογράφος.* Αθήνα: Τα Νέα.

ομήρων του ΕΛΑΣ που έκανε η Παπαϊωάννου στα Δεκεμβριανά, ο Πλάτων Ριβέλλης ισχυρίζεται χαρακτηριστικά: «Αφηρημένα αφηγηματικά στοιχεία παρασέρνουν σε πρώτο επίπεδο το βλέμμα του θεατή [...] η έντονη παρουσία, η σοβαρότητα, η σκέψη και η αξιοπρέπεια που αποπνέει το πρόσωπο του εικονιζόμενου άνδρα υποβαθμίζουν τις εξωτερικές συνθήκες της εικόνας».[609]

Αυτή η προσέγγιση μοιάζει να έχει επηρεάσει ακόμα και αξιόλογους ερευνητές, όπως, για παράδειγμα, ο Γιάννης Σταθάτος: Σε μία πρόσφατη ανάλυσή του για τη σχέση φωτογραφίας και ελληνικής εθνικής ταυτότητας, η αναφορά του στη δεκαετία του '40 αποδέχεται το έργο της Παπαϊωάννου ως αθώο ουμανισμό, ενώ αντιμετωπίζει αυτά των φιλοαριστερών φωτογράφων (όπως ο Μελετζής και ο Μπαλάφας) ως αμιγώς προπαγανδιστικά, επηρεασμένα από τις πολιτικές τους πεποιθήσεις. Ίσως το πιο υπερβολικό σχόλιο που έγινε ποτέ για τις φωτογραφίες από το αντάρτικο του Μελετζή ήταν ότι «το αν θα τις πάρει κανείς τοις μετρητοίς ή θα τις θεωρήσει παράδειγμα απολυταρχικού κιτς, όχι πολύ διαφορετικό από τη ζωγραφική της Βόρειας Κορέας, εξαρτάται σχεδόν αποκλειστικά από τις πολιτικές του συμπάθειες».[610]

Μέχρι σήμερα, οι σύγχρονοι προβληματισμοί της επιστημονικής κοινότητας βρίσκουν με δυσκολία την αντίστοιχη απόκρισή τους στη φωτογραφία. Ο εγχώριος φωτογραφικός λόγος στην πλειονότητά του απαξιώνει συγκεκριμένες πρακτικές ανάγνωσης ευνοώντας την επικράτηση μιας αισθητικής «ευαισθησίας» που εμφανίζεται ως οικουμενική και διαχρονική. Οι πολιτικές προσεγγίσεις αντιμετωπίζονται ως επουσιώδεις ή ακόμα και επικίνδυνες. Πιθανόν γιατί το διακύβευμα της αναγνώρισης του φωτογραφικού λόγου, για ορισμένους, τίθεται σε κίνδυνο από ό,τι γίνεται αντιληπτό ως αποδόμηση των εμβληματικών μορφών, ακρογωνιαίων λίθων σε αυτή την κατασκευή. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, δύο πράγματα μοιάζει να ισχύουν: αφενός, ότι το διακύβευμα παραμένει επίκαιρο, και αφετέρου, ότι αυτό που τελικά «λογοκρίνεται» είναι το ίδιο το πολιτικό.

---

609. Ριβέλλης, Π. (2006). «Από την πληροφορία στην ποίηση: Το καλλιτεχνικό έργο της Βούλας Παπαϊωάννου». Στο Κωνσταντίνου, Φ. (επιμ.). *Η φωτογράφος Βούλα Παπαϊωάννου, από το Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη*. Αθήνα: Άγρα, σ. 44.

610. Stathatos, J. (2015). "The Three-way Mirror. Photography as Record, Mirror and Model of Greek National Identity". Στο Carabott, F. –Hamilakis, Y. –Papargyriou, E. (eds) (2015). *Camera Graeca: Photographs, Narratives, Materialities.* Burlington: Ashgate , pp. 25-52.

ΘΕΟΦΙΛΟΣ ΤΡΑΜΠΟΥΛΗΣ

Ο κατοπτρικός λογοκριτής

Στο κέντρο της αντίληψής μας για τη λογοκρισία βρίσκεται η γκρίζα και γκροτέσκα μορφή του λογοκριτή. Στην ιστορική και παραδοσιακή του εκδοχή, εντός, ας πούμε, ενός απολυταρχικού καθεστώτος ή παλαιότερων μορφών δημοκρατικής συγκρότησης, ο λογοκριτής, αν και ανώνυμος, ή μάλλον, επειδή είναι ανώνυμος, είναι η καλύτερη ενσάρκωση, η κορύφωση της γραφειοκρατικής οργάνωσης του κράτους, εκείνος που αρνείται κατεξοχήν την υποκειμενικότητα, γιατί ακυρώνει τον ελεύθερο λόγο και τιμωρεί τη γνώμη του ατόμου. Ο λογοκριτής εξασφαλίζει πως οι υπηρεσίες της εξουσίας θα λειτουργούν χωρίς αμφισβητήσεις και εξάρσεις σε μία μονότονη κανονικότητα. Το συνηθισμένο αστείο για τον αργόστροφο ή αμόρφωτο λογοκριτή, ο οποίος δεν καταλαβαίνει τι λογοκρίνει και τον ξεγελά ο πολυμήχανος καλλιτέχνης, δείχνει ότι αντιλαμβανόμαστε τη λογοκριτική επιβολή ως μία διπλή ασυμμετρία: από τη μία, ένας ισχυρός κρατικός μηχανισμός εναντίον του περιδεούς υποκειμένου, από την άλλη, το δαιμόνιο, ελεύθερο υποκείμενο εναντίον του απρόσωπου, κρατικού οργάνου. Υπάρχει κάτι παράδοξο στον λογοκριτή. Εξαιτίας της θέσης του, βρίσκεται διαρκώς εκτεθειμένος σε ό,τι έχει καθήκον να απαγορεύει στους άλλους. Αυτός θα διαβάσει πρώτος το κήρυγμα του αιρεσιάρχη από το οποίο προστατεύει τους πιστούς, αυτός θα αποκτήσει πρόσβαση στη γνώση από την οποία απειλούνται οι καταστατικές προκαταλήψεις του καθεστώτος, θα καταλάβει τις ρωγμές στην προπαγάνδα της εξουσίας τις οποίες επιχειρεί η σάτιρα και θα δει πρώτος και κατά μόνας τις περιπτύξεις του ερωτογραφήματος που προκαλεί τα χρηστά ήθη.

Σήμερα που πιστεύουμε ότι μιλάμε από τη θέση μιας φιλελεύθερης και ανοιχτής κοινωνίας και ελπίζουμε πως έχει οριστεί ένας κενός από θεολογία και επίσημη ιδεολογία χώρος, θεωρούμε ότι οποιαδήποτε προσπάθεια περιστολής του λόγου προέρχεται από δύο πηγές ξένες προς τη δημοκρατία: είτε από κάποιον εξωτερικό εχθρό, όπως είναι οι φανατικοί ισλαμιστές, είτε από επιβιώματα του παρελθόντος που ακόμα ψυχορραγούν ή, σε μία πιο δυστοπική τους εκδοχή, ανασυντάσσονται για να επανακτήσουν τη ζοφερή τους εξουσία. Θα ήταν θέμα μιας άλλης ανάλυσης γιατί αυτές οι μορφές, τόσο του θρησκευόμενου φονταμενταλιστή, όσο και του νοσταλγού της ευταξίας, του απόστρατου αξιωματικού, του μισαλλόδοξου κληρικού ή του κεκαρμένου χρυσαυγίτη, δεν είναι καθόλου ετερότητες, είναι σάρκα από τη σάρκα της

δυτικής δημοκρατίας και συνεργάζονται μεταξύ τους αρμονικά για να χτίσουν όχι μόνο τα τείχη που προστατεύουν, υποτίθεται, την ασφαλή, προνομιούχο Ευρώπη από τη δυστυχία, την πείνα και τη βία που παραμονεύουν εκτός της, αλλά και τα τείχη που αναπαράγουν την ταξικότητα εντός της, πράγμα που πάνω από όλα είχαν καταλάβει οι σχεδιαστές του *Charlie Hebdo*.[611] Εδώ θα αρκεστούμε σε τρεις παρατηρήσεις που θα πρέπει να έχουμε υπόψη μας μιλώντας σήμερα για τη λογοκρισία. Αντλώντας επιχειρήματα από την πρόσφατη ελληνική επικαιρότητα, καταδεικνύεται πόσο ανεπαρκής είναι η διπλή διχοτομία: από τη μια, μεταξύ ενός καθεστώτος ελεύθερης διακίνησης των ιδεών και ενός τάχα σκοτεινού αναχρονιστικού φαντάσματος το οποίο επιχειρεί να ορίσει γνώσεις και γνώμες που δεν μπορούν να λεχθούν, και από την άλλη, μεταξύ ενός λογοκριτή, οργανικού φορέα μιας γραφειοκρατικής εξουσίας, και ενός δυνητικά ελεύθερου ατόμου το οποίο έχει λόγο που απειλείται διαρκώς από την εξουσία του πρώτου. Καθίσταται προφανές, εντέλει, πόσο ανεπαρκής είναι η κάθετη διάκριση μεταξύ ενός λόγου που πασχίζει να ακουστεί και ενός κατασταλτικού μηχανισμού που πασχίζει να τον εμποδίσει.

■ ΤΑ ΑΝΤΑΓΩΝΙΣΤΙΚΑ ΚΑΘΕΣΤΩΤΑ ΛΟΓΟΥ

Η πρώτη παρατήρηση θέλει να υπενθυμίσει πως το υποκείμενο συγκροτείται μέσα στο λόγο και διά του λόγου, και μία ολόκληρη σειρά μηχανισμών ενστάλαξης, ελέγχου και περιορισμού όσων θεμελιωδώς μπορεί να θεωρήσει αποδεκτά ή απαγορευμένα έχει ενεργοποιηθεί ήδη πριν από οποιαδήποτε εκφορά της ομιλίας. «Είναι ένα πράγμα για κάποια είδη λόγου να λογοκρίνονται και κάτι ριζικά διαφορετικό να λειτουργεί η λογοκρισία σε ένα επίπεδο που προηγείται του λόγου, να λειτουργεί ως ο συστατικός κανόνας με τον οποίο το λεκτό διαφοροποιείται από το άλεκτο».[612]

Η Τζούντιθ Μπάτλερ αντί για λογοκρισία, προκρίνει τον όρο foreclosure

611. Αν οι ισλαμιστές είναι πολιτισμικά και γεωγραφικά ξένοι, η Ακροδεξιά λογίζεται συχνά ως χρονικά ξένη, σαν να ανήκει στο παρελθόν, σαν να ξύπνησαν οι υλοτόμοι κάποιο μικρόβιο που κοιμόταν στα βάθη του δάσους. Από την άλλη, ο Σλάβοϊ Ζίζεκ (Slavoj *Žižek*) έδειξε πρόσφατα με ποιον τρόπο η Ευρώπη πέφτει θύμα εντός της ενός διπλού εκβιασμού όχι μόνο από τους φοβικούς ακροδεξιούς δημαγωγούς, όπως ο Νάιτζελ Φάρατζ (Nigel Farage) ή ο Βίκτωρ Όρμπαν (Viktor Orban), αλλά και από την αριστερή ή φιλελεύθερη ρητορική που αρνείται να δει πολιτικούς και οικονομικούς συσχετισμούς στην προσφυγική κρίση και την ισλαμική τρομοκρατία, και εκφέρει έναν ανιστορικό ανθρωπιστικό λόγο (βλ. *Žižek*, S. (2016). *Against the Double Blackmail, Refugees, Terror and Other Troubles with the Neighbours*. UK: Alan Lane). Συχνά οι θερμότεροι υποστηριχτές της ανοιχτής φιλελεύθερης κοινωνίας δυναμιτίζουν συστηματικότερα τα θεμέλιά της.

612. Butler, J. (1998). "Ruled Out. Vocabularies of the Censor". Στο Post, R.C. (ed.). *Censorsing and Silencing*. Los Angeles: The Getty Research Insitution Publications, p. 255.

(«διάκλειση», αλλά και «κατάσχεση» στο νομικό λεξιλόγιο, υπενθυμίζει) τον οποίο δανείζεται από την ψυχανάλυση:

«Σε αυτό το ενέργημα της εξουσίας [τη διάκλειση] αναφερόμαστε, λοιπόν, τις στιγμές εκείνες που ρωτάμε: Τι πρέπει να μείνει άρρητο έτσι ώστε τα σύγχρονα καθεστώτα λόγου να συνεχίσουν να ασκούν την εξουσία τους; Πώς ο αποκλεισμός ορισμένων τόπων εκφοράς εντός του νόμου παράγει το υποκείμενο πριν από το λόγο; [...] Αν εννοήσουμε τη λογοκρισία ως διάκλειση θα καταλάβουμε πώς παράγει καθεστώτα λόγου μέσα από την παραγωγή μιας επικράτειας του άλεκτου».[613]

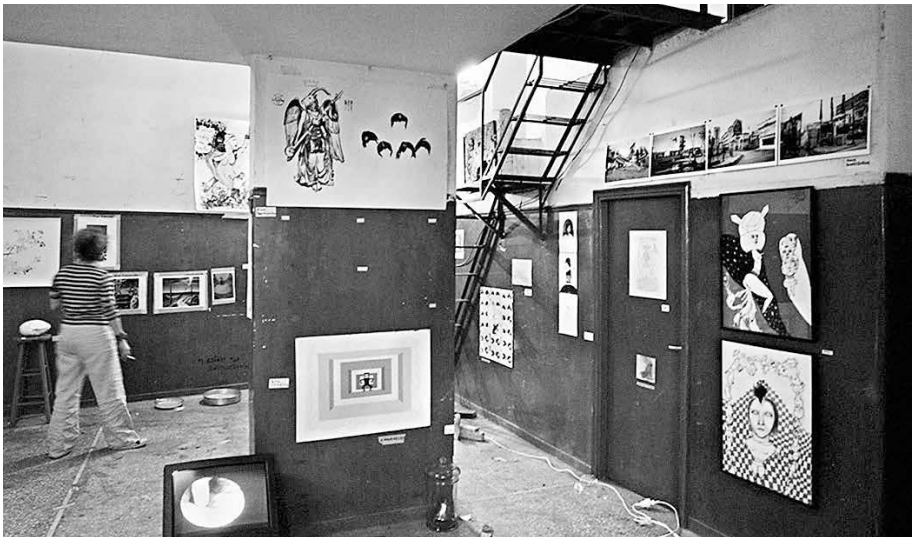
Από την άποψη αυτή, καθώς η λογοκρισία έχει πλέον αποθεσμιστεί και δεν αποτελεί μέρος της γραφειοκρατικής συγκρότησης, ούτε κατοχυρώνεται δικαιικά, είναι ιστορικά πιο ακριβές και θεωρητικά πιο γόνιμο να αναφερόμαστε σε ανταγωνιστικά καθεστώτα λόγων που παλεύουν να κυριαρχήσουν παρά σε λογοκριτικές πράξεις περιορισμού της ελευθερίας της γνώμης και της έκφρασης.

Αυτός που θέλει να επιβάλει τη σιωπή, επιτελεί συγχρόνως μία πράξη λόγου που θέλει να ακουστεί. Σιωπή και λόγος βρίσκονται σε μία διαρκή διαλεκτική σχέση. Κάθε σιωπή είναι η ίδια σημαίνων λόγος και καθετί που λέγεται αποσιωπά και αυτό με τη σειρά του ό,τι δεν έχει λεχθεί.[614] Περισσότερο ακόμα και από τη ρητή εξουσία που λογοκρίνει ό,τι της αντιτίθεται, οξύτητα και αποτελεσματικότητα στην κατασκευή της κυριαρχίας έχει το σύστημα που εγγράφεται στο υποκείμενο και ελέγχει την παραγωγή του λόγου στην πηγή της. Δεν είναι απλώς η αυτολογοκρισία, η οποία σε κάποιο βαθμό είναι συνειδητή και σκόπιμη. Είναι κυρίως αυτό που το ίδιο το υποκείμενο αντιλαμβάνεται ως λεκτό αλλά και ως οντολογικά δυνατόν να λεχθεί. Το αδιανόητο εγγράφεται σε ένα πλέγμα λόγων, ιδεών και συμβόλων, που, όσο κι αν σε ορισμένες εξαιρετικές περιπτώσεις μάς φαίνεται λογοκριτικό, σε άλλες περιστάσεις φαντάζει απόλυτα αποδεκτό, αν όχι φυσικό, φυσικοποιημένο.

Έτσι, η λογοκρισία στο φιλί μεταξύ ανδρών στο *Κλείσε τα μάτια* του Χριστόφορου Παπακαλιάτη το μακρινό 2003 ή στο *Downton Abbey* το κοντινό 2012 δεν είναι συντονισμένη μόνο με τα σιελογόνα κηρύγματα του ανεκδιήγητου Αμβρόσιου («όταν και όπου τους συναντάτε [τους ομοφυλόφιλους], φτύστε τους» είχε γράψει το Δεκέμβριο του 2015 ο γκροτέσκος μητροπολίτης). Απηχεί εξίσου τον έλεγχο της επιτέλεσης της σεξουαλικότητας στη συνηθισμένη πρόταση «δεν με ενδιαφέρει τι κάνει κανείς στο κρεβάτι του, αρκεί να μην προκαλεί δημοσίως» (ένα φιλί στην τηλεόραση είναι, βέβαια,

613. Butler, J., *op. cit.*

614. Για τη διαλεκτική σχέση σιωπής-λόγου, βλ. Brown, W. (2005). *Edgework: Critical Essays on Knowledge and Politics.* Princeton and Oxford: Princeton University Press.



Έκθεση «χωρίς τίτλο» εναντίον της λογοκρισίας, Ιούνιος 2007. Σε πρώτο πλάνο το λογοκριμένο έργο της Εύας Στεφανή. Οι περίπου εβδομήντα καλλιτέχνες που συμμετείχαν «συνυπέγραψαν» το υπό διωγμόν έργο δηλώνοντας «από κοινού υπεύθυνοι κατά το νόμο για οποιεσδήποτε άλλες διώξεις ή κυρώσεις υποστεί».

δημόσια επιτέλεση) και την αμηχανία για τη σεξουαλικότητα, η οποία διατρέχει το πολιτικό φάσμα, από τη Δεξιά ως το ΚΚΕ, που δηλώνει πως «το ανδρικό-πατρικό και το γυναικείο-μητρικό πρότυπο έχουν τα δικά τους χαρακτηριστικά, τα οποία πηγάζουν από τη φυσιολογία του ανθρώπινου είδους και είναι απαραίτητα για την ομαλή ψυχοσωματική και κοινωνική ανάπτυξη του παιδιού»[615] ή τις αντιλήψεις για την ορθή κατασκευή του φύλου, που λάνθαναν σε διατυπώσεις οι οποίες ακούστηκαν κατά κόρον την εποχή του θανάτου του Μηνά Χατζησάββα, όπως «δεν με ενδιαφέρει αν ο Χ. ήταν γκέι, ήταν πιο άνδρας από τους περισσότερους άνδρες». Η δίωξη εναντίον του Γερμανού ιστορικού Χάινς Ρίχτερ και κυρίως ο τρόπος που εννοιολογήθηκε δεν είναι ανεξάρτητα από τον ιδεότυπο του Κρητικού που έχει αποτελέσει την εθνοτουριστική αφήγηση από την εποχή του *Ζορμπά* και φτάνει μέχρι το viral βίντεο του τραγουδιού «Να σταθώ στα πόδια μου» του Λεωνίδα Μπαλάφα, όπου τα ανθρωπολογικά χαρακτηριστικά μιας πατριαρχικής κοινότητας της υπαίθρου προβάλλονται ως η κοιμισμένη δύναμη που, όταν ξυπνήσει, θα βοηθήσει τον λαό να αποτινάξει το ζυγό της πολιτικής και να ορθοποδήσει στην ευτυχισμένη ζωή.[616] Η περίπτωση της απαγόρευσης της ιστοσελίδας του «Γέροντα Παστίτσιου» είναι άμεσα συνδεμένη με την

615. Από την τοποθέτηση του βουλευτή του ΚΚΕ Γιάννη Γκιόκα στην αρμόδια Επιτροπή της Βουλής. Ανατήθηκε από http://www.rizospastis.gr/story.do?id=8714869

616. https://www.youtube.com/watch?v=AufQINNTbNc

υποδοχή του Ιερού Φωτός από τα Ιεροσόλυμα το Πάσχα ή με τη θεραπευτική παρουσία του λειψάνου της αγίας Βαρβάρας στο Νοσοκομείο «Άγιος Σάββας» και τη δήλωση του τότε γραμματέα των ΑΝΕΛ, Νίκου Νικολόπουλου, ότι η πίστη είναι «παγοθραυστικό στον μνημονιακό παγετώνα».[617]

Πρόκειται για ανταγωνιστικές δυνάμεις εντός της δημόσιας σφαίρας, που δεν εκφράζονται απλώς από ανάλογες κινήσεις επιβολής της σιωπής και παραγωγής του δικού τους λόγου. Συγκροτούνται μέσα από αυτές, ορίζοντας πολιτικές ταυτότητες που δεν υπάρχουν πριν από την επιτελεστικότητα και εκτός της επιτελεστικότητας. Όπως σημειώνει η Αθηνά Αθανασίου, «αντίπαλος λόγος στη "σιωπηρή επιτελεστικότητα της εξουσίας", της οποίας μία μόνο όψη είναι η ρητή νομική λογοκρισία, δεν μπορεί παρά να είναι η διαρκής προβληματοποίηση των οριοθετήσεων και των περιορισμών του πολιτισμικά διανοητού λόγου».[618]

Έτσι, ενώ το αρχετυπικό παράδειγμα σύγχρονης λογοκρισίας είναι το έργο *Asperges Me* (*Ραντίεις με*), του Τιερί ντε Κορντιέ στην έκθεση «Outlook», κατά τη γνώμη μου μεγαλύτερη σημασία έχει ο βανδαλισμός της φωτογραφίας του Θανάση Τότσικα στην ίδια έκθεση. Η φωτογραφία, ως μέρος ενός πεντάπτυχου «Χωρίς Τίτλο», απεικόνιζε τον καλλιτέχνη να συνουσιάζεται με ένα καρπούζι. Η καταστροφή του έργου, που οδήγησε στην απόσυρσή του, δεν έγινε από έναν διωκτικό μηχανισμό, αλλά από μία προσβεβλημένη πολίτη που πήγε στην έκθεση επί τούτου, βέβαιη πως παρεμβαίνει στο όνομα των συμπολιτών της και εκπροσωπεί ένα κοινό αίσθημα, πως επιτελεί δηλαδή ένα καθεστώς λόγου του οποίου αισθάνθηκε εντεταλμένη. Και μολονότι η λογοκρισία του *Ραντίεις με* ενεργοποίησε αμέσως αντιλογοκριτικά χαρακτηριστικά, έδωσε την αφορμή να συζητηθεί ανοιχτά η λογοκρισία, να εκδοθούν βιβλία, να γίνουν συνέδρια και να αναπροσαρμοστεί η δικαιική αντιμετώπιση του έργου τέχνης, κανείς δεν υπεράσπισε τον Τότσικα και το δικαίωμά του στην έκφραση, αλλά ο καλλιτέχνης έγινε αντικείμενο χλευασμού και σε μεγάλο βαθμό εξακολουθεί να χλευάζεται. Η φωτογραφία θεωρήθηκε ασυμμετρικά απόρροια μιας υποτιθέμενης διαστροφής τόσο κωμικής που δικαιολογούσε τον βανδαλισμό της. Δεν αναδείχτηκε η διάκλεση, η κατάσχεση του έργου, ως συνέπεια ενός καθεστώτος λόγου, αλλά ως μία φυσική, φυσικοποιημένη αντίδραση στο αδιανόητο της αναπαράστασης. Αποσιωπήθηκε η ίδια η αποσιώπηση του έργου.

Έχει ιδιαίτερη σημασία εδώ η σύμπτωση ότι το έργο του Τότσικα, όπως

---

617. http://www.tanea.gr/PrintArticle/?article=5239068

618. Αθανασίου, Α. (2008). «Λογοκρισία και επιτελεστικότητα: Ρυθμίζοντας τα όρια του νόμιμου λόγου». Στο Ζιώγας, Γ. – Καραμπίνης, Λ. – Σταυρακάκης, Γ. – Χριστόπουλος, Δ. (επιμ.) (2008). *Όψεις λογοκρισίας στην Ελλάδα.* Αθήνα: Νεφέλη – PLATFORMES, σ. 166.

και το έργο του Ντε Κορντιέ, ήταν μέρη μιας ευρύτερης καλλιτεχνικής σύνθεσης. Το γεγονός ότι κανείς δεν συζήτησε για το πολύπτυχο του έργου σημαίνει πως κανείς δεν συζήτησε για το έργο, την πολυπλοκότητα στη διαστρωμάτωση των νοημάτων του, την ιστορικότητα των μορφών του, την αυτονομία της αισθητικής κρίσης. Στην πραγματικότητα, ο δημόσιος λόγος, ακόμα και πολλών θεωρητικών ή διανοητών, μιλώντας για το έργο ως κάτι που αναπαριστά και εξαντλείται σε αυτό που αναπαρίσταται, επιβεβαίωσε την υποταγή της τέχνης σε ένα καθεστώς λόγου που θέλει όχι μόνο να ελέγχει την υποκειμενοποίηση, την ταυτότητα, τη σεξουαλικότητα και τη θρησκεία, αλλά και να μονοπωλεί το λόγο για αυτές. Πάντως, συνέβη πρόσφατα και το ριζικά αντίθετο, η ρήξη με ένα καθεστώς λόγου να συμβάλει στη μεγάλη επιτυχία ενός έργου, ανεξάρτητα από και παράλληλα με τις καλλιτεχνικές αρετές του: Έτσι, σε μία εποχή πνιγηρής και λοξής αναβίωσης του εθνικού, η ενθουσιώδης κριτική υποδοχή της συλλογής διηγημάτων *Γκιακ* του Δημοσθένη Παπαμάρκου οφείλεται και στην αίσθηση ελευθερίας που αναδίδει η αντιπαράθεση με τα στερεότυπα της αφήγησης περί Μικρασιατικής Καταστροφής, στερεότυπα όπως ότι η βία του εκστρατευτικού σώματος ήταν μία κατ' εξαίρεση συνθήκη, ότι ο ελληνικός πληθυσμός ήταν ομοιογενής έναντι του Τούρκου Άλλου, ότι η δημοτική γλώσσα είναι εμμενώς συγκροτημένη, ότι η εθνική ταυτότητα δομείται στην ετεροκανονικότητα. Ακόμα μεγαλύτερη μάλιστα αίσθηση ελευθερίας αναδίδει, αν αναλογιστούμε την αγωγή που κατέθεταν ακριβώς την ίδια περίοδο οι κληρονόμοι του Φώτη Κόντογλου για το κόμικ *Aïβαλί* του Soloup. Η προσπάθεια απόσυρσης του βιβλίου κατέδειξε ότι –ακόμα και πάντα– το ορίζον φάντασμα του κυρίαρχου λόγου είναι το ιδεολογικό, γλωσσικό, εκφραστικό, πολιτικό, εθνικό, πατριαρχικό αίτημα της Γενιάς του '30, όχι επειδή λογοκρίνει και παράγει ρητορική.

■ ΤΟ ΔΡΩΝ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ ΠΟΥ ΑΝΤΙΤΙΘΕΤΑΙ ΣΤΗ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ

Η δεύτερη παρατήρηση θα ήθελε να μεταθέσει ένα μέρος της συζήτησης για τη λογοκρισία από αυτούς που την ασκούν σε όσους ισχυρίζονται ότι πλήττονται από αυτήν ή, με καλύτερη διατύπωση, να εισαγάγει στη συζήτηση έναν ακόμα παράγοντά της, ο οποίος συχνά μας διαφεύγει: το δρων υποκείμενο που αντιτίθεται στη λογοκρισία. Συνήθως θεωρούμε ότι απέναντι στη λογοκρισία και στα συμφέροντά της βρίσκεται ένας ανιδιοτελής και καμιά φορά ηρωικός υπερασπιστής της ελευθερίας του λόγου, ένας άγρυπνος φρουρός των αρχών του δυτικού κανόνα, χωρίς δικά του συμφέροντα και έξεις. Αυτό δεν είναι ακριβές. Όπως είπαμε, η αποσιώπηση την οποία επιδιώκει ο λογοκριτικός μηχανισμός παράγει λόγο εντός ενός πεδίου, και με τη σειρά του ο λόγος τον οποίο αποκαθιστά εκείνος που αντιτίθεται στη

λογοκρισία επιδιώκει και αυτός κάποια σιωπή. Το αντιλογοκριτικό επιχείρημα αποτυπώνει και αυτό μία έξη, εκφέρεται με συγκεκριμένους τρόπους και από ορισμένα σημεία θέασης, συγκροτεί κειμενικές και εξωκειμενικές συμμαχίες, έχει παρελθόν και ύστερες σκέψεις και υπηρετεί συμφέροντα/ενδιαφέροντα, με αυτή τη διπλή μετάφραση του αμφίσημου γαλλικού όρου «interêt», που χρησιμοποιεί ο Πιέρ Μπουρντιέ.

Θα άξιζε τον κόπο να δούμε το επεισόδιο της «Outlook» από αυτή τη σκοπιά. Ο ρόλος του Υπουργείου Πολιτισμού, των φορέων που κατήγγειλαν το έργο του Ντε Κορντιέ, του Γιώργου Καρατζαφέρη, του Αρχιεπίσκοπου Χριστόδουλου, του Μιλτιάδη Έβερτ και του επιμελητή της έκθεσης έχουν επαρκώς τεκμηριωθεί. Αντιθέτως, όσοι αντιτάχτηκαν στη λογοκρισία και εξέφεραν λόγο εναντίον της έχουν μείνει εκτός ανάλυσης. Ήταν όμως και αυτοί ενεργά δρώντα υποκείμενα σε πολλά πεδία (στο ακαδημαϊκό, το εικαστικό, το πολιτικό), και θα έπρεπε να εξετάσουμε πώς συναρθρώθηκε η αντιλογοκριτική κίνησή τους με συμφέροντα εντός του πεδίου τους, με νομή λόγου και εξουσίας.

Για παράδειγμα, θα ήταν ενδιαφέρον να εντάξουμε τη ρητορική εναντίον της λογοκρισίας στην «Outlook», και ιδιαίτερα εκείνη τη θεματική της που επέρριπτε δικαιολογημένες κατά τα άλλα ευθύνες στον επιμελητή της έκθεσης Χρήστο Ιωακειμίδη, στο πλαίσιο της κριτικής αντιπαράθεσης που είχε ξεκινήσει πριν από τη λογοκριτική πράξη. Στην πραγματικότητα, η «Outlook», εξαιτίας του πρωτοφανούς μεγέθους της, εξαιτίας της θεσμικής και πολιτικής της πλαισίωσης ως κορυφαίου γεγονότος της Πολιτιστικής Ολυμπιάδας, εξαιτίας των καλλιτεχνών πρώτης τάξης τους οποίους εξέθετε και εξαιτίας του δημοσιογραφικού λόγου τον οποίο είχε ενεργοποιήσει, επέφερε μία αναπόφευκτη αναδιάταξη στο εγχώριο πεδίο των εικαστικών. Η κριτική της εποχής, πριν από τα εγκαίνια της έκθεσης, αποτύπωνε το φόβο αυτής της αναδιάταξης: Θεωρούσε ότι οι Έλληνες καλλιτέχνες που είχαν ανακοινωθεί δεν ήταν αρκετοί, αντιπαρέβαλλε τα υποτιθέμενα εισαγόμενα δυτικά πρότυπα με μία «αυθεντική ελληνικότητα», στηλίτευε την τέχνη των γκαλερί και της αγοράς που προήγε η έκθεση σε αντίθεση με την αληθινή τέχνη εκτός κυκλωμάτων, διαμαρτυρόταν για τον προϋπολογισμό, που θα μπορούσε να είχε δοθεί για πολιτιστικές υποδομές, δεν είχαν λείψει μάλιστα και κείμενα που ζητούσαν να κλείσει πρόωρα η έκθεση ως σκανδαλώδης. Συνέβη το εξής παράδοξο: Μετά το επεισόδιο του *Ραντίεις με,* η κριτική επικεντρώθηκε αποκλειστικά στη λογοκρισία και τα υπόλοιπα σημεία εναντίωσης πέρασαν σε δεύτερη μοίρα. Πολλοί που προηγουμένως κατηγορούσαν τον Ιωακειμίδη για τις καλλιτεχνικές του επιλογές, τώρα τον κατηγορούσαν επειδή δεν τις υπεράσπισε. Το επιχείρημα εναντίον της λογοκρισίας κορύφωσε τον κριτικό λόγο που αρθρώθηκε με αφορμή την έκθεση και συγχρόνως τον αποσιώπησε οριστικά.

■ ΤΟ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑ ΤΗΣ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΠΟΛΩΣΗΣ

Η τρίτη και τελευταία παρατήρηση αφορά τον τρόπο με τον οποίο διατυπώθηκε η κατηγορία για λογοκρισία στην πολιτική αντιπαράθεση των τελευταίων ετών. Θα έλεγε κανείς πως η ένταση και η συχνότητα της εμφάνισής της προδίδουν ιδιαίτερα οξυμένα αντανακλαστικά απέναντι στο ενδεχόμενο του ολοκληρωτισμού και της φίμωσης της αντίθετης γνώμης. Ωστόσο, το λογοκριτικό επιχείρημα, εκείνο το επιχείρημα που κατεξοχήν επικαλείται την πολυφωνία και την πολλαπλότητα των απόψεων, στην πραγματικότητα τείνει στο εντελώς αντίθετο: σε μία πιεστική συναίνεση που αρνείται την πολιτική αντιπαράθεση και κινδυνεύει συχνά να ακυρώσει τον πολιτικό αγωνισμό. Η κατηγορία για λογοκρισία θέτει την άποψη του πολιτικού αντιπάλου, αυτού στον οποίο απευθύνεται, εκτός του πεδίου του λεκτού και ταυτοχρόνως το καθεστώς λόγου αυτού που την εξαπολύει σε μία συνθήκη συντακτικής προστασίας, καθώς οποιαδήποτε ρητορική εναντίωση στη θέση του δεν αντιμετωπίζεται παρά σαν προσβολή απέναντι στην ίδια τη δυνατότητα να την εκφέρει. Το επιχείρημα της λογοκρισίας εντάσσεται σε μία σειρά από πολιτικές και ρητορικές στρατηγικές της περιόδου της κρίσης, που έχουν ως στόχο τους να απονομιμοποιήσουν τον πολιτικό αντίπαλο κατηγορώντας τον ως υπαίτιο και ως σύμπτωμα αντιδημοκρατικής εκτροπής. Παρόλο που τα τελευταία χρόνια υπήρξαν αναμφίβολα περιπτώσεις οι οποίες έφεραν στην επιφάνεια ζητήματα ελευθερίας του λόγου και της συνάρθρωσής της με καθεστώτα λόγου μιας ηθικοπλαστικής, χριστιανοτραφούς κανονικότητας, για παράδειγμα το βίντεο του Κρις Βερντόνκ (Kris Verdonck) στην πλατεία Καρύτση,[619] τις περισσότερες φορές η επίκληση της λογοκρισίας είχε ξεκάθαρα δημαγωγικά χαρακτηριστικά, υπαινισσόμενη ότι, περισσότερο κι από την ελευθερία της έκφρασης, σε κίνδυνο βρίσκεται η ίδια η υποκειμενικότητα, ο καλλιτέχνης, ο πολιτικός αρθρογράφος, ο σχολιαστής στα Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης.

Τα πιο συνηθισμένα κρούσματα κατηγορίας για λογοκρισία τα τελευταία χρόνια αφορούσαν τις γελοιογραφίες, μάλλον επειδή η ίδια η γελοιογραφία κινείται στα όρια του λεκτού. Έτσι, η γελοιογραφία που δημοσίευσε ο Δημήτρης Χαντζόπουλος στις 13/11/2013 έδειχνε τη Ζωή Κωνσταντοπούλου και τη Ραχήλ Μακρή να χορεύουν ως στριπτιζέζ μετά τις διαμαρτυρίες τους στην πύλη του Ραδιομεγάρου της ΕΡΤ. Το εν τη ευρεία εννοία κείμενο της γελοιογραφίας υπονοούσε πως η πολιτική διαμαρτυρία τους ήταν μία μορφή επαγγελματικής βίζιτας και συγκέντρωσε οργισμένη και μάλλον δικαιολογημένη κριτική η οποία αφορούσε τις αναπαραστάσεις για τη γυναίκα, το φύλο και τη σεξουαλικότητα, που έθετε στο προσκήνιο. Η κριτική θεωρήθηκε απόπειρα

619. http://www.efsyn.gr/arthro/logokrisia-den-ftaiei-o-dierhomenos-iereas

λογοκρισίας: «Βοήθεια, λογοκρισία!» έγραψε την επόμενη ημέρα το *Βήμα*[620] και ο ίδιος ο Χαντζόπουλος επανήλθε με σκίτσο που απεικόνιζε δύο ψαλίδια από τα οποία το ένα φορούσε διχτυωτό καλσόν και συνοδευόταν από το κειμενικό σχόλιο «η διαφορά της λογοκρισίας από το σεξισμό είναι ένα ζευγάρι νάιλον κάλτσες». Όσοι επικαλέστηκαν εδώ τη λογοκρισία είχαν υπόψη τους, βέβαια, ότι δεν πρόκειται για την ενεργοποίηση ενός θεσμικού κατασταλτικού μηχανισμού, αλλά για την ανάδυση ενός ανταγωνιστικού καθεστώτος λόγου ο οποίος χρεώθηκε τη βαριά σκιά κάποιας ζντανοφικής «δογματικής αδιαλλαξίας» και έχασε την κριτική αποτελεσματικότητά του. Συμμετρικά, το ίδιο συνέβη όταν, τον Ιούνιο του 2014, ο Γιάννης Καλαϊτζής απεικόνισε τον Βόλφγκανγκ Σόιμπλε να κραδαίνει ένα φαλλικό ομοίωμα. Η κριτική σε μία γελοιογραφία που εξίσωνε τη γερμανική πολιτική με τα στερεότυπα περί ναζισμού, που καθιστούσε την αναπηρία του Σόιμπλε ηθικό έλλειμμα και που σεξουαλικοποιούσε την πολιτική του, θεωρήθηκε αυτόχρημα λογοκριτική. «Όλοι οι άλλοι, τυφλωμένοι από το **πολιτικό** τους πάθος, ζητούσαν λογοκρισία» έγραψε κάποιους μήνες αργότερα ο Δημήτρης Κανελλόπουλος.[621]

Και στα δύο αυτά παραδείγματα έχουμε την αντιστροφή και την ενίσχυση της θέσης που θέλει τη λογοκρισία ανεπαρκή αναλυτική κατηγορία, γιατί ανάγει σε θεσμική, γραφειοκρατική διαδικασία έναν μηχανισμό συγκρότησης της υποκειμενικότητας και εγγραφής του κυρίαρχου καθεστώτος λόγου. Εδώ, όψη της «σιωπηρής επιτελεστικότητας της εξουσίας» δεν είναι η ρητή νομική λογοκρισία, όπως έγραφε η Αθηνά Αθανασίου, αλλά το αντίθετό της. Πράγματι, η αντικειμενοποίηση του φύλου, η απαξίωση του πολιτικού αγωνισμού, η ετεροκανονικότητα ως σημείο πολιτικής ισχύος, η ναζιστική κοινοτοπία, αναμφισβήτητα κατηγορήματα του κυρίαρχου λόγου, μένουν στο απυρόβλητο προστατευμένα από την ασπίδα του λογοκριτικού επιχειρήματος. Τον Ιανουάριο του 2016, τα ασαφή και επισφαλή όρια ανάμεσα στο λεκτό και το άλεκτο, στον κυρίαρχο λόγο και στην υπονόμευσή του, στις θέσεις που παίρνουν σήμερα στον άξονα της εξουσίας οι δύο κυρίαρχες πολιτικές συγκροτήσεις, στην αυτονομία της αισθητικής κρίσης, στους ρόλους των δρώντων υποκειμένων, στη λογοκρισία ως γραφειοκρατικό μηχανισμό και στη διάκλειση ως κατασκευή του υποκειμένου, όλα αυτά τα οποία επιχείρησα να συζητήσω, διασαλεύτηκαν ακόμα περισσότερο, σε μία κωμική και πνιγηρή κορύφωσή τους: το Εθνικό Θέατρο αποφασίζει να κατεβάσει την παράσταση *Η ισορροπία του Νας* της Πηγής Δημητρακοπούλου, μετά την έντονη κριτική που δέχτηκε από φορείς του δημόσιου λόγου, όπως ο Κυριάκος Μητσοτάκης, αρχηγός της αξιωματικής αντιπολίτευσης, επειδή ενσωμάτωνε στοιχεία

620. http://www.tovima.gr/politics/article/?aid=539409
621. http://www.efsyn.gr/arthro/oi-eghorioi-fileleytheroi-logokrites-eginan-sarli

από το βιβλίο του Σάββα Ξηρού. Με την απόφαση του διευθυντή του θεάτρου, Στάθη Λιβαθηνού, διαφώνησαν το Διοικητικό Συμβούλιο του οργανισμού αλλά και οι φορείς εκείνοι που είχαν ασκήσει την έντονη κριτική. Δεν ήθελαν, ισχυρίστηκαν, να κατέβει η παράσταση. Ήθελαν μόνο να δείξουν ότι η τρομοκρατία γίνεται καθεστώς λόγου, *«αποτελεί προσπάθεια δημιουργίας κλίματος συμπάθειας προς τον δολοφόνο»*. Κανείς δεν ήθελε να πάρει την ευθύνη για την αποσιώπηση του έργου. Στην πραγματικότητα, κανείς δεν ήθελε να πάρει την ευθύνη ότι μιλά από τη θέση ενός λόγου που επιδιώκει την κυριαρχία.

■ ΕΠΙΛΟΓΟΣ: Ο ΚΑΤΟΠΤΡΙΚΟΣ ΛΟΓΟΚΡΙΤΗΣ

Προσπάθησα να δείξω ότι το επιχείρημα της λογοκρισίας, σε μία εποχή που δεν αποτελεί πια μέρος της κεντρικής γραφειοκρατικής οργάνωσης, στην πραγματικότητα αποδυναμώνει την κατανόησή μας του πολιτικού χώρου ως ενός πεδίου ανταγωνισμού. Συσκοτίζει τον κυρίαρχο λόγο ο οποίος αποκρυσταλλώνεται σε ορισμένα επεισόδια του δημόσιου βίου που θεωρούνται λογοκριτικά, στην πραγματικότητα, όμως, διατρέχει τη δημόσια ζωή συγκροτώντας υποκειμενικότητες. Προσπάθησα επίσης να δείξω ότι στην ανάδυση του επιχειρήματος της λογοκρισίας, ακόμα κι αυτός που καταγγέλλει τον λογοκριτικό μηχανισμό έχει συμφέροντα. Σε έναν ταραγμένο πολιτικό και κοινωνικό χώρο που πασχίζει να επιβεβαιώσει τη δημοκρατική κανονικότητά του, το επιχείρημα της λογοκρισίας αρθρώνεται συχνά επιχειρώντας να ακυρώσει την πολιτική αντιπαράθεση. Θυμίζει κατοπτρικά τη λειτουργία της λογοκρισίας στην παραδοσιακή της μορφή: Εκεί, ένας γκρίζος και γκροτέσκος μεγάλος λογοκριτής επιχειρεί να εμποδίσει οποιονδήποτε λόγο διαταράσσει την κανονικότητα της κυριαρχίας· εδώ, πολλαπλασιασμένοι σμικρυμένοι φύλακες υποτίθεται της δημοκρατικής πολυφωνίας καταγγέλλουν κάθε κριτικό λόγο που επιβεβαιώνει την πολυπλοκότητα του πολιτικού λόγου. Επιχειρούν να καταστήσουν τον πολιτικό αντίπαλο ανώνυμο, όπως ανώνυμος είναι ο λογοκριτής, κατοπτρικοί λογοκριτές και οι ίδιοι που εξαιτίας της θέσης τους βρίσκονται διαρκώς εκτεθειμένοι σε ό,τι έχει ταχθεί να απαγορεύουν στους άλλους.

ΚΩΣΤΗΣ ΚΑΡΠΟΖΗΛΟΣ

Υπόθεση Πολκ: Το φάντασμα της λογοκρισίας

■ ΜΕΓΑΛΕΣ ΠΡΟΣΔΟΚΙΕΣ

Το καλοκαίρι του 2014 η Open Road Media, ένας σημαντικός ψηφιακός εκδοτικός οργανισμός στις Ηνωμένες Πολιτείες, ανακοίνωσε την έναρξη μιας νέας σειράς με τη δηλωτική επωνυμία Forbidden Bookshelf.[622] Στόχος ήταν η ψηφιακή κυκλοφορία βιβλίων που είχαν στο παρελθόν «εξαφανιστεί». Η ασάφεια της λέξης αυτής, την οποία χρησιμοποίησε ο Μαρκ Κρίσπιν Μίλερ (Mark Crispin Miller), υπεύθυνος της σειράς και καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης, δεν ήταν συμπτωματική. Ήταν ένας τρόπος να περιγράψει μία αμερικανική πραγματικότητα: την απουσία θεσμικών μηχανισμών λογοκρισίας, εξαιτίας της σαφήνειας του πρώτου άρθρου του Συντάγματος για την ελευθερία της έκφρασης, και την ταυτόχρονη ανάδυση εναλλακτικών μηχανισμών και πρακτικών περιορισμού του συνταγματικά κατοχυρωμένου δικαιώματος. Πολυάριθμα επεισόδια μέσα στον 19ο και τον 20ό αιώνα μαρτυρούν την ταλάντευση ανάμεσα στο γενικό δικαίωμα της ελευθερίας του λόγου και στις ειδικές κάθε φορά συνθήκες που επέτρεψαν την απαγόρευση της κυκλοφορίας βιβλίων στην αμερικανική αγορά. Συχνά, τα επεισόδια αυτά είναι γνωστά εξαιτίας της ακτινοβολίας του υπό εξέταση έργου. Το παράδειγμα της δεκαετούς απαγόρευσης του «πορνογραφικού» *Οδυσσέα* του Τζέιμς Τζόις είναι χαρακτηριστικό.

Η Forbidden Bookshelf δεν αποσκοπούσε στην ψηφιακή επανακυκλοφορία λογοτεχνικών έργων, αλλά ιστορικών και δημοσιογραφικών ερευνών «προκειμένου οι αναγνώστες να μάθουν τελικά αυτά που οι κρατούντες δεν ήθελαν να ξέρει κανείς». Ο αποκαλυπτικός τόνος του εκδοτικού προγράμματος αποτυπώνεται και στους πρώτους τίτλους της σειράς, που αφορούσαν τις διαδρομές ναζιστικών στελεχών στις Ηνωμένες Πολιτείες ή τη δράση των αμερικανικών μυστικών υπηρεσιών στο Βιετνάμ.

Στο πνεύμα αυτό, η σειρά σύντομα περιέλαβε και το βιβλίο της Κάτι Μάρτον για τη δολοφονία του Αμερικανού ανταποκριτή Τζορτζ Πολκ στη Θεσσα-

622. http://www.openroadmedia.com/series/forbidden-bookshelf/

λονίκη, το 1948. Ο τίτλος της ιστορικής μελέτης συμπυκνώνει την υπόσχεση μιας συγκλονιστικής αποκάλυψης σχετικής με το φόνο του Πολκ και με τη μετέπειτα αστυνομική και δικαστική έρευνα γύρω από τη δολοφονία του: *The Polk Conspiracy: Murder and cover-up in the case of the CBS news correspondent George Polk.*[623]

Η δολοφονία του Τζορτζ Πολκ συνιστά ένα εμβληματικό επεισόδιο του αναδυόμενου Ψυχρού Πολέμου. Ο έμπειρος Αμερικανός ανταποκριτής έφτασε στην Ελλάδα κάπου στις αρχές του 1947 και μέσα σε ελάχιστο διάστημα συνδέθηκε με τις ξένες αποστολές που βρίσκονταν στη χώρα, συνάντησε τις εγχώριες πολιτικές και κοινωνικές ελίτ, ερωτεύτηκε και παντρεύτηκε μία νεαρή Ελληνίδα και διακήρυξε την πρόθεσή του να διερευνήσει τις συνθήκες της εμφύλιας σύγκρουσης και από τις δύο αντιμαχόμενες πλευρές. Η πορεία του Πολκ ήταν μετεωρική: Οι πυρετώδεις του δραστηριότητες τον οδήγησαν στη Θεσσαλονίκη, όπου αναζητούσε εκείνον το δίαυλο επικοινωνίας που θα τον έφερνε στον πρωθυπουργό της Προσωρινής Δημοκρατικής Κυβέρνησης, Μάρκο Βαφειάδη. Από τη στιγμή που, στις 16 Μαΐου 1948, ένας βαρκάρης διέκρινε το πτώμα του στο Θερμαϊκό μέχρι και σήμερα έχουν διατυπωθεί πολυάριθμες αντικρουόμενες θεωρίες για τα αίτια και τους αυτουργούς του εγκλήματος: Οι μυστικές υπηρεσίες της Μεγάλης Βρετανίας ή των Ηνωμένων Πολιτειών, η ελληνική Δεξιά, οι κομμουνιστές, άνθρωποι της νύχτας και ερωτικοί αντίζηλοι έχουν κατά καιρούς κατονομαστεί σε ένα αδιάκοπο γαϊτανάκι εικασιών και αλληλοκατηγοριών.

Αυτή είναι η μία όψη. Η άλλη καθορίστηκε από την εξέλιξη της αστυνομικής και δικαστικής έρευνας στην Ελλάδα, η οποία εμφατικά παρουσίασε ως υπεύθυνο της δολοφονίας τον δημοσιογράφο Γρηγόρη Στακτόπουλο. Αν και η εκδοχή αυτή φάνηκε να ικανοποιεί τους νικητές του Εμφύλιου πολέμου, τα ισχνά στοιχεία που οδήγησαν στην καταδίκη του Στακτόπουλου (ο οποίος έμεινε στη φυλακή από το 1949 ως το 1961) συντήρησαν τη γενική αίσθηση ότι τις αδιαφανείς συνθήκες της δολοφονίας Πολκ ακολούθησε μία εξίσου αδιαφανής διαδικασία προσδιορισμού των ενόχων. Η εναγώνια προσπάθεια του Στακτόπουλου για μία αναψηλάφηση της δίκης –προσπάθεια που δεν σταμάτησε μέχρι το θάνατό του, το 1998– προσέδιδε αυτόματα ενδιαφέρον σε κάθε νέο στοιχείο γύρω από τον αρχικό πυρήνα της δολοφονίας του 1948. Η υπόθεση Πολκ –και η αυτονόητη γοητεία μίας ιστορίας που παραπέμπει σε κατασκοπευτικό, πολιτικό και δικαστικό θρίλερ– συμπύκνωνε έτσι τις παράξενες χρονικότητες του Ψυχρού Πολέμου: Υπό ένα στενό πρίσμα, αφορούσε κατεξοχήν τα όσα είχαν συμβεί στη Θεσσαλονίκη το 1948, αλλά, στην ουσία,

---

623. Marton, K. (2014). *The Polk Conspiracy: murder and cover-up in the case of the CBS news correspondent George Polk*. USA: Open Road Integrated Media, Forbidden Bookshelf.

λειτουργούσε ως μετωνυμία μιας ολόκληρης εποχής κατά την οποία διαπλέκονταν η ελευθερία του Τύπου, οι πολιτικές διώξεις στην Ελλάδα και οι γεωπολιτικές προτεραιότητες των Ηνωμένων Πολιτειών.

Η συγκυρία της έκδοσης του βιβλίου της Κάτι Μάρτον τονίζει τη διττή αυτή διάσταση της υπόθεσης Πολκ. Η πρώτη έκδοση αναγγέλθηκε στα τέλη του 1989 και κυκλοφόρησε στις Ηνωμένες Πολιτείες το Νοέμβριο του 1990.[624] Ήταν μία στιγμή μεγάλων προσδοκιών. Στον άμεσο απόηχο της κατάρρευσης του Τείχους του Βερολίνου, η προοπτική της πρόσβασης σε απροσπέλαστα μέχρι εκείνη τη στιγμή αρχεία και η αίσθηση της χειραφέτησης από τις διπολικές αναγνώσεις του παρελθόντος είχαν πυροδοτήσει μία γενικευμένη ατμόσφαιρα ευφορίας γύρω από τις δυνατότητες αποκατάστασης της «αλήθειας». Στο μωσαϊκό των προσδοκιών αυτών, η υπόθεση Πολκ συνιστούσε μία σημαντική ψηφίδα που εξακολουθούσε να απασχολεί ανθρώπους στις Ηνωμένες Πολιτείες και στην Ελλάδα. Στο έδαφος αυτό, η έρευνα της Μάρτον αποκτούσε μία συμβολική διάσταση. Στο τέλος του Ψυχρού Πολέμου, η Αμερικανίδα δημοσιογράφος επέστρεφε σε μία πολιτική δολοφονία που είχε συνδεθεί με τις απαρχές του. Η αποκαλυπτική της έρευνα αποσκοπούσε στην απάντηση ενός ερωτήματος που είχε πυροδοτήσει αντικρουόμενα σενάρια, τα οποία με τη σειρά τους υπέκειντο σε πολιτικές στρατεύσεις και ανάλογα γεωπολιτικά συμφέροντα.

«Ο Ψυχρός Πόλεμος τελείωσε» σημείωνε ο συντάκτης των *Νέων*, που, τον Αύγουστο του 1990, έγραφε για την πρόθεση του Στέλιου Παπαθεμελή να ζητήσει την αναψηλάφηση της δίκης του Γρηγόρη Στακτόπουλου επικαλούμενος «νέα άγνωστα στοιχεία».[625] Στο ευρύχωρο διαμέρισμά της στη Νέα Υόρκη, η Κάτι Μάρτον, συνομιλώντας με τη δημοσιογράφο των *New York Times* για την κακοποίηση της αλήθειας και τις κατασκευασμένες δίκες στη Δύση και την Ανατολή, δήλωνε: «Με τη βοήθεια του Θεού, οι μέρες αυτές έχουν τελειώσει».[626]

Μέσα στο κλίμα αυτό, η αρχική υποδοχή του βιβλίου ήταν διθυραμβική. Μήνες πριν από την επίσημη κυκλοφορία του, η Warner Bros ανακοίνωσε ότι είχε αγοράσει τα δικαιώματα του βιβλίου προγραμματίζοντας μία ταινία γύρω από το πρόσωπο του Πολκ με πρωταγωνιστή τον Μελ Γκίμπσον (Mel Gibson) και σκηνοθέτη τον Κώστα Γαβρά.[627] Ακολούθησαν διαδοχικά θετικά

---

624. Marton, K. (1990). *The Polk Conspiracy: Murder and cover-up in the case of the CBS news correspondent George Polk*. New York: Farrar, Straus & Giroux.

625. Αγιαννίδης, Π. (1990). «Αίτηση για αναψηλάφηση της δίκης». *Τα Νέα*, 11/7/1990.

626. Cohen, R. (1990). "Digging into the Greek tragedy of George Polk". *The New York Times*, 17/10/1990.

627. Βλ. ενδεικτικά, «Ο Μελ Γκίμπσον ο επόμενος Πολκ». *Τα Νέα*, 17/9/1989. Walker, F. (1991)."Gibson put on spot over film". *The Sun Herald*, 15/12/1991.

δημοσιεύματα στον ημερήσιο Τύπο, που προέβαλλαν την τολμηρή έρευνα της Κάτι Μάρτον και τόνιζαν τα πολλαπλά νήματα που συνέδεαν τη συγγραφέα με την υπόθεση Πολκ. Η Μάρτον ήταν η ίδια δημοσιογράφος και γνώριμη φιγούρα στις κοσμικές στήλες της Νέας Υόρκης. Δυναμική προσωπικότητα, δεν δίσταζε να αναφερθεί στη σχέση της –και στις εντάσεις αυτής– με τον διάσημο δημοσιογράφο και παρουσιαστή Πίτερ Τζένινγκς (Peter Jennings), ενώ προέβαλλε την έρευνά της γύρω από τον Πολκ ως μία προσωπική περιπέτεια υποκινημένη από την αναζήτηση της αλήθειας.

Η προσωπική ζωή και οι εμπειρίες της Μάρτον προσέδιδαν επιπλέον ενδιαφέρον στην απόφασή της να ασχοληθεί με την υπόθεση Πολκ. Οι γονείς της ήταν δημοσιογράφοι στη μεταπολεμική Ουγγαρία και είχαν έρθει επανειλημμένα σε σύγκρουση με το σοσιαλιστικό καθεστώς. Στη δίνη των γεγονότων του 1956, η οικογένεια Μάρτον (μεταξύ αυτών και η νεαρή Κάτι) είχε κατορθώσει να διαφύγει στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου ο πατέρας της, Έντε Μάρτον (Ende Marton), τιμήθηκε με το ειδικό βραβείο Πολκ (George Polk Awards in Journalism). Ο θεσμός αυτός είχε ως στόχο την ανάδειξη και επιβράβευση δημοσιογράφων και ανταποκριτών που βρίσκονταν αντιμέτωποι με τις κρατικές προτεραιότητες και τις λογοκριτικές πρακτικές στις δύο αντιπαρατιθέμενες υπερδυνάμεις την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου. Κατά συνέπεια, η Μάρτον προσκόμιζε την οικογενειακή της ιστορία ως ένα επιπλέον τεκμήριο στην απόφασή της να στραφεί στη διερεύνηση της υπόθεσης Πολκ. Επιπλέον, το 1990, ο σύζυγός της, ο Πίτερ Τζένινγκς, τιμήθηκε με το ίδιο βραβείο. Τα νήματα που συνέδεαν το πρόσωπο και τη μνήμη του Πολκ με την Κάτι Μάρτον ήταν πυκνά, ενισχύοντας την προσδοκία ότι η έρευνά της αποτελούσε μία σημαντική τομή στη μακρά ιστορία της πολύκροτης υπόθεσης.

■ ΜΕΓΑΛΕΣ ΣΙΩΠΕΣ

Την αρχική δημοσιότητα του βιβλίου και το έντονο δημοσιογραφικό ενδιαφέρον για την έρευνα της Κάτι Μάρτον ακολούθησε η σιωπή. Από τις αρχές του 1991 ως την ψηφιακή του επανέκδοση το 2014, το βιβλίο της Μάρτον πρακτικά εξαφανίστηκε: Στις Ηνωμένες Πολιτείες, η έκδοση αποσύρθηκε διακριτικά και η ταινία δεν γυρίστηκε ποτέ, ενώ στην Ελλάδα –αντίθετα από ό,τι θα ανέμενε κανείς– δεν μεταφράστηκε ποτέ. Η εξέλιξη αυτή φαντάζει αντιφατική σε σύγκριση τόσο με τη δυναμική αναγγελία της πρώτης έκδοσης, όσο και με την εξαγγελία της συγγραφέως ότι προσκόμιζε νέα στοιχεία που θα επέτρεπαν την ανασυγκρότηση των μηχανισμών που είχαν οδηγήσει στη δολοφονία του Πολκ και στη συνέχεια στην καταδίκη του Στακτόπουλου.

Ο ισχυρισμός της Μάρτον ήταν τολμηρός. Έναν χρόνο πριν από την

κυκλοφορία του δικού της βιβλίου, ο Έντμουντ Κήλυ (Edmund Keeley), ο γνωστός μεταφραστής, συγγραφέας και καθηγητής στο Πανεπιστήμιο Πρίνστον, είχε εκδώσει μία συστηματική και τεκμηριωμένη έρευνα γύρω από την ίδια ιστορία, αναδεικνύοντας τη δυσκολία προσδιορισμού του υπαιτίου της δολοφονίας.[628] Αντιμετωπίζοντας με επιφύλαξη την κεντρική θεωρία των αρχών και αμφισβητώντας την εμπλοκή του Στακτόπουλου, ο Κήλυ επέμενε στην απουσία εκείνου του καθοριστικού στοιχείου που θα διαλεύκαινε το ερώτημα του ηθικού και φυσικού αυτουργού. Υπογραμμίζοντας το αδιέξοδο των αντικρουόμενων θεωριών, ο ερευνητής κατέληγε σε μία ενδεδειγμένη λύση, η οποία είχε παραμεριστεί υπό το βάρος των πιεστικών πολιτικών σκοπιμοτήτων του Ψυχρού Πολέμου: «Μία ειλικρινής παραδοχή ότι η υπόθεση απλώς δεν μπορούσε να εξιχνιαστεί με βάση τα διαθέσιμα στοιχεία».[629] Η Μάρτον δεν συμμεριζόταν την παραδοχή αυτή.

Σύμφωνα με την αφήγησή της, η θρυαλλίδα που οδήγησε στη δολοφονία του Πολκ ήταν η συνάντησή του στην Αθήνα με τον Κωνσταντίνο Τσαλδάρη, στις 3 Μαΐου 1948. Εκεί ο Αμερικανός δημοσιογράφος προειδοποίησε τον αρχηγό του Λαϊκού Κόμματος ότι διέθετε στοιχεία για την κατάθεση είκοσι πέντε χιλιάδων δολαρίων σε έναν μυστικό τραπεζικό λογαριασμό του Τσαλδάρη στη Νέα Υόρκη. Οι συνειρμοί με την έρευνα του Πολκ γύρω από την αμερικανική οικονομική βοήθεια στην Ελλάδα είναι αυτόματοι. Επίσης αυτόματοι είναι οι συνειρμοί ανάμεσα στην ενόχληση του Τσαλδάρη και στην ενεργοποίηση ενός αντικομμουνιστικού δικτύου με έδρα τον Οργανισμό Λιμένος Πειραιώς, με στόχο την εξόντωση του Πολκ. Η Μάρτον κατονόμασε κάποιον Μιχάλη Κουρτέση ως τον φυσικό αυτουργό της δολοφονίας προσφέροντας συγκεκριμένες πληροφορίες για τα όσα –εισέτι αδιευκρίνιστα– μεσολάβησαν ανάμεσα στην αναχώρηση του Αμερικανού δημοσιογράφου από το ξενοδοχείο του και την ανεύρεση του πτώματος στο Θερμαϊκό. Από το σημείο αυτό και ύστερα, η υπόθεση Πολκ είναι μία ιστορία συγκάλυψης: Στο όνομα του κοινού αντικομμουνιστικού αγώνα, οι αμερικανικές υπηρεσίες δέχτηκαν την –ούσα ξεκάθαρα αποτέλεσμα εκβιασμού– εκδοχή των ελληνικών αρχών και συναίνεσαν στην καταδίκη του Γρηγόρη Στακτόπουλου.

Πολλά από όσα υποστήριζε η Μάρτον δεν ήταν πρωτοφανή. Οι εικασίες για τα ελληνικά αντικομμουνιστικά και παρακρατικά δίκτυα ή η βεβαιότητα ότι ο Στακτόπουλος βρέθηκε άδικα στη φυλακή ήταν κοινοί τόποι στη συζήτηση γύρω από την υπόθεση Πολκ. Η Μάρτον, όμως, προχωρούσε ένα βήμα

---

628. Keeley, E. (1989). *The Salonika bay murder: Cold War Politics and the Polk Affair.* Princeton: Princeton University Press.

629. Κήλυ, Έ. (2010). *Φόνος στον Θερμαϊκό: υπαίτιοι, πραίτωρες και Τύπος στην υπόθεση Πολκ.* Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σ. 549.

παραπέρα: Κατονόμαζε τον Κωνσταντίνο Τσαλδάρη και εμφάνιζε έναν φυσικό αυτουργό, τον μυστηριώδη Μιχάλη Κουρτέση. Οι ισχυρισμοί αυτοί στηρίζονταν σε μεγάλο βαθμό σε πρόσφατα αποχαρακτηρισμένα τεκμήρια της εποχής, κυρίως στην αλληλογραφία του Τζέιμς Κέλι, ο οποίος είχε εργαστεί στη διερευνητική επιτροπή του σωματείου δημοσιογράφων γύρω από την υπόθεση, και σε ορισμένες προφορικές μαρτυρίες ανθρώπων που είχαν περιφερειακή εμπλοκή στα όσα ακολούθησαν τη δολοφονία του Πολκ.

Το τελικό αποτέλεσμα είναι άνισο. Αν και το βιβλίο της Μάρτον είναι αφηγηματικά συναρπαστικό και χρήσιμο πληροφοριακά, τα πλέον επίμαχα σημεία των ισχυρισμών της μένουν μετέωρα. Το αποδεικτικό υλικό είναι ισχνό, συχνά παλαιότερες ενδείξεις μετασχηματίζονται σε βεβαιότητες και, ακόμα χειρότερα, η συγγραφέας αποδεικνύεται εξαιρετικά πορώδης στην ανάγνωση των πηγών της. Έτσι, η συνάντηση Πολκ-Τσαλδάρη, ο λογαριασμός στην Chase Bank, η ταυτότητα του Κουρτέση και οι λεπτομέρειες της δολοφονίας είτε δεν τεκμηριώνονται, είτε στηρίζονται σε μία επιλεκτική ανάγνωση εγγράφων όπου πρωταγωνιστές της εποχής διατυπώνουν εικασίες, κοινοποιούν διαδόσεις ή σημειώνουν –δίχως να δίνουν σημασία– αντικρουόμενες πληροφορίες. Με τον τρόπο αυτό, η προσέγγιση της Μάρτον υποσκάπτει την ίδια την αξιοπιστία της. Το στοιχείο αυτό έχουν επισημάνει συστηματικοί ερευνητές της υπόθεσης Πολκ. Ανάμεσά τους, ο Τζον Ιατρίδης (John Iatrides) που χαρακτηρίζει «απίστευτη» την περιγραφή της δολοφονίας και «ελάχιστα πειστικό» το κίνητρο του Κωνσταντίνου Τσαλδάρη.[630] Ο Ηλίας Βλάντον (Elias Vlanton) συνόψισε την αίσθηση που αποκομίζει κανείς από την ανάγνωση του *The Polk Conspiracy*: Η συγγραφέας «θυσιάζει την ακρίβεια για το δράμα».[631]

Δεν ήταν όμως η επιστημονική κριτική αυτή που καθόρισε το βηματισμό του βιβλίου της Μάρτον από τη δημοσιότητα στην αφάνεια, αλλά οι έντονες αντιδράσεις προσώπων που ένιωθαν ότι θίγονται από τους ισχυρισμούς της. Πρωταγωνιστής της υπόθεσης ήταν ο Αθανάσιος Τσαλδάρης, ο οποίος ήταν Πρόεδρος της Βουλής όταν κυκλοφόρησε το βιβλίο. Ο γιος του Κωνσταντίνου Τσαλδάρη κατονομάζεται στο βιβλίο ως πρωταγωνιστής του εκβιασμού της Ελληνίδας συζύγου του Πολκ και γνώστης των ενεργειών του πατέρα του σε σχέση με τον κρυφό τραπεζικό λογαριασμό (η ύπαρξη του οποίου ουδέποτε επιβεβαιώθηκε) στη Νέα Υόρκη. Υποστηρίζοντας ότι πρόκειται περί «χυδαίου ψέματος», ο Αθανάσιος Τσαλδάρης μήνυσε τη Μάρτον στην Ελλάδα για συκοφαντική δυσφήμηση και το αποτέλεσμα ήταν ένας εξωδικαστικός

630. Iatrides, J. (2010). «Η υπόθεση Πολκ εξήντα χρόνια μετά». Στο Κήλυ, Έ. (2010), *ό.π.*, σσ. 51-63.

631. Vlanton, E. (1991). "A murder and its meaning". *The Nation*, 28/01/1991, p. 95.

συμβιβασμός.[632] Οι πληροφορίες γύρω από τη διευθέτηση αυτή παραμένουν αντιφατικές.

«Ποτέ δεν έγραψα γράμμα απολογίας, ποτέ δεν πλήρωσα λεφτά σε κανέναν, ποτέ δεν πήρα πίσω ούτε μία συλλαβή», δήλωνε η Μάρτον στον αμερικανικό Τύπο υποστηρίζοντας ότι η κίνηση του Τσαλδάρη δεν θα μπορούσε να αναστείλει την παραγωγή της ταινίας.[633] Στο ίδιο κλίμα, επιχείρησε να εμφανίσει τον εξωδικαστικό συμβιβασμό ως μία δική της παραχώρηση προκειμένου να μην αντιμετωπίσει τον κίνδυνο φυλάκισης στην Ελλάδα. Οι δηλώσεις της Μάρτον συχνά κινούνταν στα όρια της κοινής λογικής. Αντιμέτωπη με τις κατηγορίες του Τσαλδάρη και την απορία ακόμα και των υποστηρικτών της για τους λόγους που δεν τον είχε προσεγγίσει όσο έγραφε το βιβλίο της για να έχει και τη δική του εκδοχή των γεγονότων, η Αμερικανίδα δημοσιογράφος προσπαθούσε να εμφανίσει τον εαυτό της να βαδίζει στα βήματα του ίδιου του Τζορτζ Πολκ. Συγχρόνως, άφηνε αιχμές για απροσδιόριστες απειλές και υποστήριζε ότι κατά την παραμονή της στην Ελλάδα ένιωθε ότι θα μπορούσε να έχει την τύχη του Πολκ.[634]

Στον αντίποδα, ο Αθανάσιος Τσαλδάρης δεν επιδίωξε τη δημοσιότητα, αλλά την ικανοποίηση του αιτήματός του. Σύμφωνα με τον Τζον Ιατρίδη, ο εξωδικαστικός συμβιβασμός υποχρέωνε τη Μάρτον «να γράψει απολογητική επιστολή, να μην εκδώσει το βιβλίο της στην Ελλάδα, να μη χρησιμοποιήσει το όνομα του Τσαλδάρη σε μία σχεδιαζόμενη ταινία και να πληρώσει στην οικογένεια Τσαλδάρη ένα μη δημοσιοποιημένο χρηματικό ποσόν».[635] Η πλευρά Τσαλδάρη, επίσης, προσκόμισε μία σύντομη γραπτή δήλωση της Ρέας Κοκκώνη, της συζύγου του Πολκ, η οποία, μέσα από μία ιδιόμορφη σύνταξη, κατέληγε ως εξής: «Αποκλείω οποιαδήποτε σχέση ή εμπλοκή του πατέρα σας στην τραγική δολοφονία του συζύγου μου».[636]

Τίποτε από όλα αυτά δεν αναφέρεται στην αναθεωρημένη έκδοση του 2014. Η Εισαγωγή της Μάρτον τονίζει για μία ακόμα φορά τις δυσκολίες που αντιμετώπισε στην έρευνα, τα ερωτήματα που θέτει η υπόθεση Πολκ για την ποιότητα της δημοκρατίας στην Ελλάδα και στις Ηνωμένες Πολιτείες, τις άγρυπνες νύχτες της στη Θεσσαλονίκη, όπου ανησυχούσε ότι θα μπορούσε να έχει την τύχη του Πολκ, και την ανάγκη για σύγχρονους «ήρωες» που θα

632. Cohen, R. (1990). "Digging into the Greek tragedy of George Polk". *The New York Times*, 17/10/1990.

633. Williams, J. (1991). "Continuing 'Conspiracy' of Kati Marton and Mel Gibson". *USA Today*, 13/12/1991.

634. Christy, M. (1990). "A professional voice of her own". *The Boston Globe*, 28/10/1990.

635. Iatrides, J., *ό.π.*, σ. 61.

636. Iatrides, J., *ό.π.*, σ. 79.

αναζητούν την αλήθεια.[637] Στη λογική αυτή, οι λεπτομέρειες της σύγκρουσής της με τον Αθανάσιο Τσαλδάρη εξοβελίζονται σε μία πρόταση, στην οποία δεν τον κατονομάζει (αναφέρεται μάλλον εσφαλμένα στον «υπουργό Εξωτερικών της εποχής»), ενώ αναφέρεται φευγαλέα στις νομικές διαστάσεις της υπόθεσης πριν καταλήξει ότι είναι «περήφανη» για τη στάση της.

Με τον τρόπο αυτό, η συγγραφέας εξισώνει τον εξωδικαστικό συμβιβασμό με λογοκριτικές πρακτικές, αλλά ακόμα και έτσι δεν παρέχει επαρκείς πληροφορίες για να τεκμηριώσει τον ισχυρισμό της. Πρόκειται, νομίζω, για μία επιλογή που υποσκάπτει την όλη συλλογιστική της σειράς: Εδώ δεν έχουμε ένα λογοκριμένο έργο. Έχουμε να κάνουμε με ένα έργο που αναζητά την αναδρομική αναγνώρισή του μέσα από την επίκληση της λογοκρισίας.

■ ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΗΣ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ

Προσεγγίζοντας την υπόθεση Πολκ, ο ερευνητής και ο αναγνώστης βρίσκονται αντιμέτωποι με ένα μπερδεμένο κουβάρι αλλεπάλληλων ιστοριών, τεκμηρίων και σεναρίων. Η διασύνδεση της δολοφονίας του Αμερικανού δημοσιογράφου με την περιπέτεια του Γρηγόρη Στακτόπουλου, η αυτονόητη συσχέτιση των γεγονότων με τις προτεραιότητες των μυστικών υπηρεσιών, οι εξαναγκασμένες σιωπές και οι βεβιασμένες αποκαλύψεις συσσωρεύουν στοιχεία, μαρτυρίες, καταθέσεις και αποχαρακτηρισμένα έγγραφα που συσχετίζονται, σχεδόν επαναληπτικά, με την αναζήτηση της κρίσιμης λεπτομέρειας που θα μας επιτρέψει να βρούμε την άκρη του νήματος. Ύστερα από έξι δεκαετίες, ίσως θα πρέπει να αποδεχτούμε ότι, στην περίπτωση αυτού του αστυνομικού μυστηρίου, δεν θα μάθουμε ποτέ τον φυσικό και τον ηθικό αυτουργό του εγκλήματος.

Συγχρόνως, όμως, η υπόθεση Πολκ εξακολουθεί να είναι μία παραγωγική αφετηρία για τη συζήτηση γύρω από τα όρια της ελευθερίας της έρευνας και της έκφρασης στην κρίσιμη περίοδο ανάμεσα στον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο και τον Ψυχρό Πόλεμο. Στη μετάβαση αυτή η Ελλάδα είχε ξεχωριστή θέση, καθώς η εμφύλια σύγκρουση φάνταζε να συμπυκνώνει την κατάρρευση της αντιφασιστικής ενότητας και την ανάδυση της ψυχροπολεμικής διαίρεσης που καθόρισε το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα. Οι δραστηριότητες των ξένων πολεμικών ανταποκριτών την περίοδο αυτή φωτίζουν τις λεπτομέρειες της μετάβασης αυτής και τη διαρκή ένταση ανάμεσα στη δυναμική της ερευνητικής δημοσιογραφίας και στους ελεγκτικούς μηχανισμούς της πληροφόρησης, που δημιουργήθηκαν στην Ελλάδα τόσο από ελληνικές, όσο και από ξένες υπηρεσίες. Από τις μέρες της Μάχης της Αθήνας, το Δεκέμβριο του

637. Marton, K. (2014), *op. cit.*, section 2.

1944, και ιδίως από την έναρξη του Εμφυλίου, οι ξένοι δημοσιογράφοι αντιμετώπισαν ένα ευρύ φάσμα λογοκριτικών πρακτικών που εκτείνονταν από τον προληπτικό έλεγχο των ανταποκρίσεων ως την εστιασμένη εκδίωξη εκείνων που αμφισβητούσαν την επίσημη εκδοχή των γεγονότων. Υπό το πρίσμα αυτό, η δολοφονία του Τζορτζ Πολκ συνιστά ένα στιγμιότυπο ενταγμένο σε μία μακρά λογοκριτική αφήγηση, επιβεβλημένη από το πνεύμα των καιρών του Εμφυλίου.

Ο πυρήνας αυτός, που καθόρισε και τη θέσπιση των Βραβείων Πολκ στις Ηνωμένες Πολιτείες, μετέτρεψε τις κατοπινές προσπάθειες διερεύνησης της υπόθεσης ως το συνώνυμο μιας πράξης αντίστασης στις πρακτικές της λογοκρισίας, της συγκάλυψης της αλήθειας και της καταδίκης ενός ανθρώπου για ένα έγκλημα που δεν είχε διαπράξει ποτέ. Στο συνεχές αυτό, η περίπτωση της Κάτι Μάρτον έχει ξεχωριστό ενδιαφέρον εξαιτίας της ιδιόμορφης τύχης της πρώτης έκδοσης του βιβλίου της, το 1990. Τα όσα –άγνωστα– διαμείφθηκαν μεταξύ της Μάρτον και του Αθανάσιου Τσαλδάρη είχαν ως αναμφίβολο αποτέλεσμα την εξαφάνιση της πρώτης αυτής έκδοσης. Πρόκειται για μία ιστορία λογοκρισίας; Η απάντηση δεν είναι εύκολη, αλλά σίγουρα πρόκειται για ένα επεισόδιο δηλωτικό των ασαφών ορίων ανάμεσα στη λογοκρισία και στο δικαίωμα του πολίτη να υπερασπίζει την τιμή και την υπόληψή του απέναντι σε βαριές κατηγορίες. Στο πλαίσιο αυτό, η μετέπειτα προσπάθεια της εκδοτικής σειράς Forbidden Bookshelf να παρουσιάσει το έργο της Μάρτον ως λογοκριμένο, χωρίς να προσκομίζει τα ανάλογα τεκμήρια, υπενθυμίζει ότι η επίκληση της λογοκρισίας μπορεί να λειτουργεί και ως διαφημιστικό τέχνασμα. Ακόμα περισσότερο, όμως, υπογραμμίζει την κατασκευή μιας απλουστευτικής αντίληψης περί της αποκαλυπτικής αλήθειας, εκείνης –σύμφωνα με το συνοδευτικό σημείωμα της εκδοτικής σειράς– «που οι κρατούντες δεν ήθελαν να ξέρει κανείς».

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

Η λογοκρισία ως στιγμή εξουσίας

■ Η ΣΤΙΓΜΗ ΤΟΥ «ΚΟΦΤΗ»

Εισαγωγικά, θα επιχειρήσουμε μία τυπολογία του λογοκριτικού φαινομένου. Το κριτήριο της τυπολογίας αυτής είναι η «στιγμή του "κόφτη"». Πότε, δηλαδή, ενεργοποιείται ο περιορισμός στην εκφορά του λόγου. Ο πρώτος λογοκριτικός τύπος, ο κατασταλτικός, εμφανίζεται όταν πλέον ο λόγος έχει γεννηθεί και υπάρχει στον δημόσιο χώρο.[638] Ο δεύτερος λογοκριτικός τύπος, ο προληπτικός, είναι στο ενδιάμεσο του δημοσίου και του ιδιωτικού, τη στιγμή της γέννας. Ο τρίτος τύπος, η αυτολογοκρισία, ενεργοποιείται την περίοδο της κυοφορίας στο λεγόμενο *forum internum*, στον εσωτερικευμένο χώρο της συνείδησής μας, εξ αντικειμένου ό,τι πιο δικό μας έχουμε.

Πρώτη λοιπόν έρχεται η *κατασταλτική λογοκρισία*, δηλαδή η παύση της έκφρασης του όποιου λόγου έχει δημοσιοποιηθεί. Γενικά, μπορεί να πει κανείς ότι, με δεδομένες όλες τις διακυμάνσεις στην ένταση της ελευθερίας του λόγου, η κατασταλτική λογοκρισία δεν είναι ο κανόνας, αλλά μία τροχιοδεικτική εξαίρεση στα φιλελεύθερα-δημοκρατικά πολιτεύματα. Καμία εξουσία δεν μπορεί να είναι χειραφετημένη από την ικανότητα (βλ. τον πειρασμό) να λογοκρίνει. Αυτή η προδιάθεση, λοιπόν, είναι εγγενής της εξουσίας και δεν εξαφανίζεται ποτέ. Ειδικά σε συνθήκες κρίσης, όταν οι εκάστοτε κρατούντες δεν νιώθουν επαρκώς ασφαλείς στο πόστο τους, τα φαινόμενα καταστολής του λόγου πληθαίνουν. Όπως θα δούμε ακολούθως, η λογοκρισία είναι ίδιον ανασφαλούς εξουσίας, και ενίοτε παραδόξως ανίσχυρης εξουσίας. Η ισχυρή, ασφαλής εξουσία μπορεί και τα βγάζει πέρα με την ελάχιστη λογοκρισία.

Δεύτερη έρχεται *η προληπτική λογοκρισία* σε δύο μορφές: είτε επισήμως είτε ατύπως, εμμέσως ή αμέσως. Στα φιλελεύθερα-δημοκρατικά πολιτεύματα, επισήμως προληπτική λογοκρισία δεν απαντάται. Αντιθέτως, η επίσημη προληπτική λογοκρισία είναι ίδιον αυταρχικών και ολοκληρωτικών εξουσιαστικών δομών, όπως –αντί άλλου παραδείγματος– οι επιτροπές λογοκρισίας επί χούντας. Ωστόσο, η άτυπη προληπτική λογοκρισία είναι διαρκώς παρούσα σε όλα τα επίπεδα ιεραρχικών δομών, και μάλιστα γενικευμένη. Η

638. Αδιακρίτως του αν συζητάμε για τέχνη ή όχι, σε αυτό το σημείο.

προληπτική λογοκρισία μπορεί να υλοποιηθεί απευθείας από το κράτος ή από μία ιδιωτική εξουσία. Μπορεί, όμως, να ασκηθεί και στο όνομα αυτής. Η προληπτική λογοκρισία είναι η κατεξοχήν έκφραση της ισχύος και μπορεί να εμφανιστεί είτε με πατερναλιστικό τρόπο, με στόχο την προστασία του υποκειμένου που μιλάει, είτε με ανοιχτά αυταρχικό, με στόχο την προστασία της κοινότητας στην οποία το υποκείμενο απευθύνεται, ή με ομολογημένο στόχο την προστασία της εξουσίας του λογοκριτή. Και στις δύο περιπτώσεις, ο λογοκριτής αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως θεματοφύλακα της αισθητικής, της ηθικής και της ευθύνης της κοινότητας ή του υποκειμένου που εκφράζεται. Αυτό ισχύει και στην περίπτωση του πρώτου λογοκριτικού τύπου, αυτού της καταστολής. Ουσιαστικά, ο λογοκριτής τοποθετεί εξ αντικειμένου την κοινότητα ή το άλλο πρόσωπο σε θέση ανωριμότητας και ουσιωδώς περιορισμένης δικαιοπρακτικής ικανότητας: Οι ώριμοι άνθρωποι δεν έχουν ανάγκη από καμία προστασία.

Φτάνοντας στον εσωτερικό χώρο της συνείδησης, πάμε στην *αυτολογοκρισία:* Όσο πιο πειστικές γίνονται η έμμεση και η άμεση καταστολή και η πρόληψη, τόσο περισσότερο διευρύνονται οι αυτολογοκριτικοί μηχανισμοί σε ατομικό ή συλλογικό-επαγγελματικό επίπεδο. Όσο μεγαλώνει η ανασφάλεια, τόσο εδραιώνεται η αυτολογοκρισία. Η αυτολογοκρισία δεν είναι ίδιον μόνο αυταρχικών καθεστώτων, αλλά και φιλελεύθερων. Η αγορά μπορεί από μόνη της να αποτελέσει αυτή καθαυτήν αυτολογοκριτικό μηχανισμό. Φτάνοντας βέβαια στον σκληρό πυρήνα του εσωτερικού κόσμου εκάστου εξ ημών, θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς πως είναι τόσο πολυσχιδείς, αδιόρατοι και συχνά ασύνειδοι οι εσωτερικοί μας «κόφτες», που ουσιαστικά γενικεύουν επικίνδυνα την οριοθέτηση του φαινομένου της λογοκρισίας. Διότι, αν κάθε εσωτερικευμένη μας συστολή μπορεί δυνητικά να ενταχτεί σε μία συζήτηση περί αυτολογοκρισίας, τότε το ούτως ή άλλως θολό όριο εξαϋλώνεται και εισαγόμαστε στο αποδομητικό σύμπαν του «όλα είναι λογοκρισία». Αν όμως όλα είναι λογοκρισία, τι είναι λογοκρισία; Ποιες είναι οι κρίσιμες ιδιότητες του φαινομένου που εξετάζουμε; Εισαγωγικά, θα λέγαμε ότι αυτολογοκρισία υπάρχει όταν ο περιορισμός προέρχεται από ενσυνείδητη απόφαση που σχετίζεται αιτιωδώς με εξωτερικούς περιορισμούς οι οποίοι, με τη σειρά τους, προέρχονται από εγκατεστημένες σχέσεις εξουσίας και του φόβου των συνεπειών της πρόκλησής της. Κάθε άλλη μορφή συστολής δεν αφορά τη συζήτηση περί λογοκρισίας, για λόγους πρακτικούς, όχι αναλυτικούς. Εννοούμε, δηλαδή, ότι ένα στίγμα αυτολογοκρισίας ενυπάρχει σε οποιαδήποτε μορφή συμβατικής ευγένειας, απαραίτητης για την εύρυθμη συμβίωση των ανθρώπων.

Εν κατακλείδι, η λογοκρισία υπάρχει επειδή υπάρχει ανισότητα. Λογοκρισία μεταξύ ίσων δεν νοείται. Μεταξύ του πολιτικού κομφορμισμού που υπαγορεύει ότι, τάχα, στα φιλελεύθερα καθεστώτα η λογοκρισία έχει εξαλειφθεί

και μιας μηδενιστικής αντίληψης που θεωρεί ότι κάθε κριτική είναι λογοκρισία, και άρα «όλα είναι εν δυνάμει λογοκρισία», υπάρχει χώρος που αξίζει να προστατέψουμε.

■ «Η ΓΛΩΣΣΑ ΚΟΚΑΛΑ ΔΕΝ ΕΧΕΙ ΚΑΙ ΚΟΚΑΛΑ ΤΣΑΚΙΖΕΙ»;

Ο Σπινόζα γράφει, λίγο μετά τα μέσα του 17ου αιώνα, στον Πρόλογο της *Θεολογικοπολιτικής Πραγματείας:*

«Όσο για τις συγκρούσεις που υποδαυλίζονται με θρησκευτικό πρόσχημα, αυτές γεννιούνται απλώς από το γεγονός ότι οι νόμοι παρεμβαίνουν σε ζητήματα θεωρίας και οι γνώμες αντιμετωπίζονται και καταδικάζονται σαν εγκλήματα. Οι υπερασπιστές και οι οπαδοί τους θυσιάζονται όχι χάριν της δημόσιας σωτηρίας, αλλά μόνο εξαιτίας του μίσους και της βαναυσότητας των αντιπάλων τους. Αν το δίκαιο του κράτους προέβλεπε ότι μόνο οι πράξεις μπορούν να διώκονται, ενώ τα λόγια δεν τιμωρούνται, τέτοιες συγκρούσεις δεν θα μπορούσαν να καλύπτονται με επίφαση δικαίου και οι διαφωνίες δεν θα μετατρέπονταν σε συγκρούσεις».[639]

Έκτοτε έχει κυλήσει πολύ νερό στ' αυλάκι της πολιτικής θεωρίας. Ήδη τρεις αιώνες αργότερα, στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα, η διάκριση λόγου και πράξεων θεωρείται πλέον ξεπερασμένη στο όνομα της κατασκευαστικής ισχύος του λόγου: «οι λέξεις ως πράξεις», κατά την περίφημη ρήση των *Φιλοσοφικών Στοχασμών* του Λούντβιχ Βιτγκενστάιν (Ludwig Wittgenstein)[640] ή, όπως λέει κι η παροιμία, «η γλώσσα κόκκαλα δεν έχει και κόκαλα τσακίζει».

Ο μόνος τρόπος για να αποκτήσει ο λόγος νόημα είναι να συμπεριλάβουμε τους πολιτισμικούς και κοινωνικούς παράγοντες στη χρήση και στην ερμηνεία της γλώσσας στα διάφορα επίπεδα επικοινωνίας: Ο λόγος είναι δράση που αποκτά νόημα μόνο στο πλαίσιο κάθε συγκεκριμένης σχέσης. Διαθέτει, δηλαδή, μία σχεσιακή επιτελεστική λειτουργία. Ο λόγος «κάνει πράγματα» συχνά με μη προμελετημένες συνέπειες. Κι αν αυτό κάποιοι κόντευαν να το ξεχάσουν, αγκιστρωμένοι στην παραδοσιακή διάκριση λόγου και πράξεων, οι μαζικές δολοφονίες στο Παρίσι ήρθαν, τρομοκρατώντας, να το θυμίσουν.

Επομένως, τι κάνουμε; Αποδεχόμαστε ότι οι λέξεις είναι πράξεις και άρα υπάρχει ένα γενικευμένο δικαίωμα μη προσβολής, που συγχωρεί τη λογοκρισία και εντείνει την αυτολογοκρισία; Αποδεχόμαστε ότι η ένταση της διαμαρτυρίας του άλλου είναι το πραγματικό όριο στην ελευθερία μας; Επιβρα-

---

639. Spinoza, B. (2014). *Περί της ελευθερίας της σκέψης σε ένα ελεύθερο κράτος. Πρόλογος και Εικοστό Κεφάλαιο της* Θεολογικοπολιτικής πραγματείας, μετάφραση: Επαμεινώνδας Βαμπούλης – Άρης Στυλιανού. Αθήνα: Άγρα, σ. 30.

640. Wittgenstein, L. (1953). *Philosophical Investigations.* Oxford: Blackwell.

βεύουμε τον ταραξία που προσβαλλόμενος παίρνει το νόμο στα χέρια του, και αδιαφορούμε για τον ήρεμο πολίτη που, αν και προσβάλλεται, με συγκατάβαση εσωτερικεύει την οδύνη του, διότι ξέρει ότι η ανθρώπινη συμβίωση το επιβάλλει;

Το λέω αυτό επειδή όλοι αναγνωρίζουμε και γνωρίζουμε ότι υπάρχουν πολλοί πιστοί, για παράδειγμα, που όχι μόνο δεν θα πήγαιναν ποτέ να δούνε το *Corpus Christi*, αλλά νιώθουν και βαθιά ενόχληση για το ότι ένα τέτοιο έργο κάπου προβάλλεται. Οι περισσότεροι, όμως, δεν διανοούνται να πάνε έξω από το θέατρο και να προπηλακίσουν βίαια τους συντελεστές της παράστασης διότι είναι νομοταγείς άνθρωποι. Πολλοί άνθρωποι στενοχωριούνται βαθιά στην ιδέα ότι ο γιος τους πιθανώς να είναι ομοφυλόφιλος, αλλά δεν θα φτάσουν ούτε στο σημείο να σφυρίζουν στο διάβα ενός ομοφυλόφιλου, ούτε φυσικά να βιαιοπραγούν κατά ανθρώπων των οποίων ο σεξουαλικός προσανατολισμός τούς βρίσκει αντίθετους.

Από την άλλη, σήμερα, ολοένα και πιο εντατικά, κάποιες κοινότητες αγωνίζονται ώστε να κατακτήσουν για τον εαυτό τους ένα γενικευμένο δικαίωμα να μην προσβάλλονται. Αυτό δεν διεκδικούν, σε τελευταία ανάλυση, και μάλιστα με νομοθετικό οπλοστάσιο «αντιρατσιστικό» και όχι «λογοκριτικό» σήμερα, Εβραίοι, Αρμένιοι, Πόντιοι, Κρήτες και λοιποί; Μήπως ο κατάλογος θα μεγαλώνει καθώς η όρεξη θα ανοίγει; Αν οι Εβραίοι και οι Αρμένιοι έχουν κατοχυρώσει την προστασία από την προσβολή και τον πόνο που προκαλεί η άρνηση του Ολοκαυτώματος, γιατί να μην το καταφέρουν και οι Τούτσι της Ρουάντα ή οι Έλληνες Πόντιοι; Τι πρέπει να κάνουν οι δικαστές μιας κοινότητας; Να γίνουν ιστορικοί για να βλέπουν αν έγινε κάπου κάποτε γενοκτονία; Κι αν ναι, με ποιων ιστορικών τη συνδρομή θα κάνουν τη δουλειά τους; Επικίνδυνες παρωδίες της έννοιας «έννομη τάξη»...

Νοείται ελευθερία απαλλαγής από την προσβολή, που δεν είναι λογοκρισία; Από την άλλη, πότε μία σκληρή, κακόβουλη, αυστηρή, κακοπροαίρετη κριτική είναι απλώς το δυσάρεστο στιγμιότυπο μιας ελεύθερης και ανεκτής έκφρασης, και πότε ξεπερνάει πλέον τα εσκαμμένα δημιουργώντας ένα ασφυκτικό λογοκριτικό πλαίσιο; Μπορώ να ωθώ μία κοινωνία στη βία απέναντι σε έναν δημιουργό ενός έργου τέχνης, μπορώ με τον εμπρηστικό μου λόγο να αναστατώνω τους ανθρώπους που νιώθουν ότι δικαίως έχουν την ανάγκη να ασκήσουν βία και μετά –όταν το κακό έχει γίνει– να πω: «Μα εγώ δεν φταίω»; Σε τελευταία ανάλυση, πού μπαίνει το κατώφλι του θεμιτού ή του αθέμιτου; Κι ακόμα πιο δύσκολα, του νόμιμου και του παράνομου; Πού μπαίνει ο «κόφτης», λοιπόν; Διότι, σίγουρα κάπου θα χρειαστεί να μπει. Για το λόγο αυτόν, η ελευθερία της έκφρασης είναι από τα πιο συναρπαστικά δικαιώματα. Μήπως, όμως, υπό την έννοια αυτή, και η λογοκρισία είναι κάποιας μορφής δικαίωμα;

■ Η ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΩΣ ΔΙΚΑΙΩΜΑ;

Στο ερώτημα αυτό δυσκολεύεται, κατά την εκτίμησή μου, να απαντήσει ο πολιτικός φιλελευθερισμός, διότι απλώς το ερώτημα «τι λέμε και τι δεν λέμε» μόνο τμηματικά απαντιέται μέσω της αναγνώρισης της ελευθερίας της έκφρασης. Η φιλελεύθερη αναγνώριση του δικαιώματος αυτού κλείνει τη συζήτηση σε ένα κανονιστικό επίπεδο με την όμορφη πρόταση «δεν πρέπει να υπάρχει λογοκρισία», αλλά αφήνει ανοιχτό το πρακτικό ερώτημα τι λέγεται και τι δεν λέγεται, καθώς κανείς δεν λέει ό,τι του έρχεται. Διότι, φυσικά, δεν λέγονται όλα.[641]

Το ερώτημα αυτό δεν αποτυπώνεται με προτάσεις δεοντολογικού χαρακτήρα, με κανόνες δηλαδή, αλλά με οριστικό τρόπο: Είναι ένα πρακτικό ερώτημα. Ωστόσο, η αναδυόμενη ορθοδοξία της «μη προσβολής», η οποία εκτείνεται από τα ακαδημαϊκά περιβάλλοντα ως τους όρους της δημόσιας συζήτησης, από τη μία ως την άλλη άκρη του Ατλαντικού δημιουργεί μία πλαστή συνθήκη ελευθερίας, όπου «όλα είναι δυνατόν να λεχθούν», εκτός όμως από εκείνα που μας προσβάλλουν. Αυτή, όμως, η συνθήκη ακυρώνει τη δυνατότητά μας να διαφωνούμε ελεύθερα και συντεταγμένα. Η αυξανόμενη δημοφιλία του δικαιώματος της μη προσβολής κατασκευάζει έναν αποκαθαρμένο λόγο που διαβρώνει τα θεμέλια της δημοκρατίας.

Η ιδέα ενός δικαιώματος στην εξάλειψη του κινδύνου ψυχικής αναστάτωσης ενώνει την κατασταλτική και προληπτική λογοκρισία του αυταρχικού μας παρελθόντος με την πατερναλιστική πολιτική ορθότητα του παρόντος και, φοβάμαι, του μέλλοντος. Η αποδοχή ενός γενικευμένου δικαιώματος στη μη προσβολή ισοδυναμεί με τη νομιμοποίηση της λογοκρισίας ως *a priori* δικαιώματος αυτού καθαυτό.

Η διατύπωση κριτικής σε βάρος ορισμένης συλλογικής ταυτότητας, οσοδήποτε οχληρή, ακραία, επιθετική, χυδαία κ.ο.κ. κι αν είναι, δεν παύει να συνιστά *επιχείρημα* που επιδιώκει εξ ορισμού να προβληματίσει και να πείσει. Δεν είναι λογοκρισία, ούτε μπορεί να αντιμετωπίσει λογοκρισία. Αυτό είναι σημαντικό να γίνει αντιληπτό: Έχει μεγάλη σημασία να ορίσουμε το θέμα μας. Να συγκροτήσουμε τη λογοκρισία ως γνωστικό αντικείμενο χαράσσοντας προσεκτικά και στοχαστικά το δρόμο μας ανάμεσα στον πολιτικό κομφορμισμό της αντίληψης που υπαγορεύει ότι στη δημοκρατία δεν υπάρχει λογοκρισία, και της άλλης αποδομητικής υπερμεταμοντέρνας αντίληψης που βλέπει τη λογοκρισία παντού: στην αποδοκιμασία, την κριτική, την αξιολόγηση κ.ο.κ. Διότι και αυτή την ισοπέδωση έχουμε αισθανθεί στην Ελλάδα.

---

641. Πρβλ. σχετικά τις μελέτες του συλλογικού τόμου *«Όλα μπορούν να λεχθούν» ή υπάρχουν «εκείνα που δε λέγονται»;* που κυκλοφόρησε μετά την επίθεση στο *Charlie Hebdo* στο Παρίσι (Χριστόπουλος, Δ. [επιμ.] [2015]. *«Όλα μπορούν να λεχθούν» ή υπάρχουν «εκείνα που δεν λέγονται»;* Αθήνα: Βιβλιόραμα).

■ ΛΟΓΟΚΡΙΤΙΚΕΣ ΤΟΜΕΣ ΚΑΙ ΣΥΝΕΧΕΙΕΣ

Η τυπολογία της λογοκρισίας είναι προϊόν ετεροκαθορισμού. Δηλαδή δεν είναι προϊόν της οντολογίας της λογοκριτέας πράξης, αλλά του πλαισίου στο οποίο αυτή εκφέρεται: Με άλλον τρόπο υποστασιοποιεί τη λογοκρισία ένα φιλελεύθερο, με άλλον ένα αυταρχικό, πολλώ δε μάλλον ένα ολοκληρωτικό πολίτευμα. Η λογοκρισία, λοιπόν, είναι προϊόν του πλαισίου μάλλον παρά του περιεχομένου. Το πλαίσιο υπαγορεύει τι λέγεται και τι όχι. Άλλα πράγματα επιτρέπονται σε μία παρέα φίλων που σε μία ταβέρνα σχολιάζουν τα τεκταινόμενα, άλλα πράγματα όταν το κάνουν σε ένα πάνελ ενός συνεδρίου, και άλλα όταν δύο από αυτούς είναι δημόσιοι λειτουργοί και βρίσκονται σε υπηρεσία. Είναι ο χώρος και ο χρόνος που καθορίζουν το όριο της παύσης της ελευθερίας, τη «στιγμή του "κόφτη"». Είναι οι δύο διαστάσεις της ύλης που ουσιαστικά υπαγορεύουν το θεμιτό ή το αθέμιτο στην ύλη του λόγου. Ο χώρος και ο χρόνος υπαγορεύουν το ποιόν του λόγου μας. Άλλοι κανόνες ισχύουν για το ιδιωτικό, άλλοι για το δημόσιο, με όποιες δυσκολίες η διάκριση αυτή συνεπάγεται. Άλλοι για τους ασκούντες δημόσια εξουσία, άλλοι για τους μη ασκούντες. Άλλοι για τους ανηλίκους και άλλοι για τους ενηλίκους. Άλλοι για τον ρατσιστή ιερωμένο που γυρνάει σπίτι του και γελοιοποιεί στο οικείο του περιβάλλον τους ομοφυλόφιλους του ποιμνίου του, και άλλοι για το ίδιο πρόσωπο σε ώρα κηρύγματος. Η λογοκρισία λοιπόν είναι, πρώτα απ' όλα, κυρίως τομές που καμία γραμμική ερμηνεία δεν μπορεί να ερμηνεύσει, ούτε φυσικά να καθορίσει.

Η λογοκρισία, όμως, είναι και συνέχειες στο χρόνο. Μιλώντας για ελληνικές –αντί άλλου παραδείγματος– συνέχειες στη μηχανική της λογοκρισίας, πρέπει να εντοπίσουμε ότι υπάρχει ένα νήμα το οποίο ενώνει τις διαδηλώσεις στα αθηναϊκά σινεμά που προβάλλουν τον *Τελευταίο Πειρασμό*, τα ασφαλιστικά μέτρα εναντίον του βιβλίου *Μ*[ν] του Ανδρουλάκη, την «Υπόθεση "Outlook"» το 2004, τον «Παστίτσιο» το 2013 ή τις χρυσαυγίτικες αγκαλιές με τον μητροπολίτη Πειραιώς με αφορμή το *Corpus Christi* στο «Χυτήριο». Παρεμπιπτόντως, τα προαναφερθέντα έργα τέχνης αποτελούν δημιουργίες άνισες: κάποιες άξιες μνείας, κάποιες όχι. Δεν είναι μόνο τα αριστουργήματα που λογοκρίνονται. Τα περιστατικά αυτά συνεχίζονται με δύο τρόπους: Είτε κάποιοι «αγανακτισμένοι» επεμβαίνουν και το κράτος τούς παρακολουθεί χωρίς να τους πειράζει, είτε το κράτος –πιο σπάνια– κάνει μόνο του τη δουλειά.

Σε κάθε περίπτωση, σχεδόν κάθε φορά που η υπόθεση φτάνει στο δικαστήριο, τα θύματα της λογοκρισίας αθωώνονται, αλλά η δουλειά έχει γίνει. Από την άλλη, η προληπτική λογοκρισία, κατεξοχήν θεσμοποιημένος τύπος επί Χούντας, φυσικά δεν υπάρχει. Πλέον έχει αποκτήσει μορφές άτυπες και μη εντοπίσιμες στον δημόσιο χώρο. Τα κίνητρα μιας προληπτικής λογοκριτικής

παρέμβασης δεν είναι πλέον ο φόβος της Επιτροπής Λογοκρισίας, όπως άλλοτε, αλλά η ανάγκη της συμμόρφωσης με αυτά που ζητάει ο εκάστοτε ιθύνων. Η λέξη «λογοκρισία» δημόσια αποδοκιμάζεται πλέον ακόμα και από τους ίδιους τους λογοκριτές. Σήμερα δεν είναι μόνο το έθνος, η θρησκεία ή άλλες μεγάλες αξίες που στέκουν ως τα σκιάχτρα των περιορισμών του λόγου, αλλά η αγορά. Η αγορά με τον δικό της –ιδιόμορφα παραγωγικό– τρόπο κατευθύνει την ανθρώπινη δημιουργία. Υπό την έννοια αυτή, η λογοκρισία πλέον δεν συγκροτείται πάνω στο αρχετυπικό «απαγορεύεται» της καταστολής, αλλά στους πολλαπλούς κοινωνικούς και εμπορικούς καταναγκασμούς ή συμβάσεις μιας αναπτυγμένης καπιταλιστικής κοινωνίας, που διαμορφώνουν λόγο. Η λογοκρισία δεν είναι μόνο το «απαγορεύεται», και η καταστολή δίνει τη θέση της στη παραγωγή εγγενώς αυτολογοκριμένου λόγου. Έτσι, επανέρχονται το ερώτημα και η απειλή της ολίσθησης σε έναν υπερμεταμοντέρνο αποδομητισμό: Αν όλα είναι λογοκρισία, τι πραγματικά είναι λογοκρισία;

■ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΚΑΙ (ΑΝ)ΑΣΦΑΛΕΙΑ

Ο Νίκος Παναγιωτόπουλος σε ένα πρόσφατο κείμενό του μας θύμισε το εξής:

«Στις *Μέρες του '36* (1972) και στο *Θίασο* (1974), ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, επιχειρώντας να αποφύγει τη λογοκρισία, επινόησε τρόπους υπαινικτικούς και έκφραση αλληγορική, αποδεικνύοντας ότι η λογοκρισία έχει και μία παραγωγική διάσταση καθώς δυνάμει μπορεί να αποτελέσει μία διαδικασία που δημιουργεί νέους τρόπους επικοινωνίας: "Αν είχα εκφραστεί ελεύθερα, σίγουρα θα μου είχαν επιβάλει λογοκρισία. Έπρεπε να εφεύρω έναν άλλο τρόπο. Καθετί σημαντικό σε αυτή την ταινία, προσπάθησα να το βάλω πίσω από κλειστές πόρτες, ή να λέγεται στο τηλέφωνο, ή να μη λέγεται καθόλου, ή να ψιθυρίζεται. Η Δικτατορία είναι καταγεγραμμένη στη δομή της ίδιας της ταινίας. Έτσι, τη γύρισα με τέτοιο τρόπο, ώστε ο θεατής να καταλάβει πως ήταν θέμα λογοκρισίας". Ακόμα κι έτσι, ο Γεωργαλάς αντιλαμβάνεται τη στρατηγική του και τον καλεί στο γραφείο του για να του πει: "Κοιτάξτε, κύριε Αγγελόπουλε, είμαστε παρά πολύ δυνατοί. Δεν φοβόμαστε τίποτα, κάντε ό,τι θέλετε"».[642]

Θα κλείσουμε με τον Σπινόζα πάλι. Για εκείνον, η ελευθερία έκφρασης και λόγου δεν αντιβαίνει στον απόλυτο χαρακτήρα του κράτους. Αντιθέτως, ένα κράτος που περιορίζει τις ελευθερίες αυτές είναι ένα κράτος που έχει λόγους να φοβάται, είναι κράτος μερικό και σχετικό, χάνει κάτι από τον απόλυτο

642. Μπουρνάζος, Στ. – Παναγιωτόπουλος, Ν. – Πετσίνη, Π. – Χριστόπουλος, Δ. (2015). «Λογοκρισίες στην Ελλάδα: Το πρώτο συνέδριο για τη λογοκρισία στη χώρα μας». *Ενθέματα της Αυγής*, 13/12/2015, σσ. 34-35.

χαρακτήρα του.[643] Όσο πιο τυραννικό και καταπιεστικό είναι ένα κράτος, όσο περισσότερο περιορίζει τις πολιτικές ελευθερίες, τόσο πιο αδύναμο είναι κατ' ουσίαν και, κατά τον Σπινόζα, τόσο πιο κοντά στην καταστροφή του βρίσκεται. Έτσι, ένα τυραννικό και καταπιεστικό καθεστώς μπορεί να παρουσιάζεται ως ισχυρό, αλλά, στην πραγματικότητα, είναι αδύναμο και ασταθές. Γι' αυτό και το αληθινά δυνατό κράτος είναι εκείνο που παραχωρεί στους πολίτες του όσο το δυνατόν ευρύτερη ελευθερία γνώμης και έκφρασης. Και αυτό το κάνει διότι είναι πραγματικά ασφαλές. Υποστασιοποιεί, όμως, την ασφάλειά του με έναν τρόπο ξεχασμένο πλέον: την ασφάλεια ως αίσθηση γαλήνης ή ισορροπίας και όχι την ασφάλεια ως έναν μανιασμένο αγώνα προστασίας.[644]

Κατά παράδοξο τρόπο ίσως, λοιπόν, και ξέρω ότι εδώ μπορεί να δημιουργείται μία αμηχανία, ο αγώνας εναντίον της λογοκρισίας είναι ο αγώνας για ένα αληθινά ασφαλές και δυνατό κράτος. Όχι όμως δυνατό υπό την έννοια της κτηνώδους ισχύος του και της πανοπτικής του δυνατότητας, αλλά υπό την έννοια της αυτοπεποίθησης της πολιτικής κοινότητας ως ζητούμενου. Της ικανότητάς της, δηλαδή, να ενσωματώνει τις αντιθέσεις στον δημόσιο λόγο και να προλαμβάνει έτσι τη μετατροπή τους σε πραγματική βία, αποφορτίζοντας και εξορθολογίζοντας τον *a priori* αγωνιστικό χαρακτήρα κάθε δημοκρατίας. Το λογοκριτικό παράδοξο έγκειται ακριβώς σε αυτό: Αφενός, η λογοκρισία είναι ασύλληπτη εκτός σχέσεων εξουσίας, και αφετέρου, όσο πιο ισχυρή νιώθει πως είναι η εξουσία, τόσο λιγότερο λογοκρίνει. Όμως, ένα τέτοιο ασφαλές κράτος δεν μπορεί να υπάρχει σε συνθήκες βαθιάς ανισότητας, διότι, όταν οι άνθρωποι είναι άνισοι, τότε το κράτος δεν έχει κανέναν λόγο να είναι ασφαλές (εκτός κι αν είναι ανόητο). Παραδόξως και πάλι, ο αγώνας εναντίον της λογοκρισίας είναι αγώνας για την ισότητα και την ελευθερία *μαζί*. Ειδάλλως, μάλλον μένει στην καλή προαίρεση μιας μονίμως ματαιωμένης φιλελεύθερης προσδοκίας.

---

643. Στυλιανού Α. (2006). *Θεωρίες του κοινωνικού συμβολαίου. Από τον Γκρότιους στον Ρουσσώ*. Αθήνα: Πόλις, σ. 194.

644. Ο Φρεντερίκ Γκρο (*Frédéric* Gros) στην Εισαγωγή του τελευταίου του βιβλίου γράφει: «Διερευνώ τέσσερις κύριες διαστάσεις της αρχής της ασφάλειας. Η ασφάλεια ως γαλήνη, ψυχική σταθερότητα, πνευματική ηρεμία [...]. Η ασφάλεια ως απουσία κινδύνων, ως εξάλειψη των απειλών [...]. Η ασφάλεια ως σύνολο κρατικών εγγυήσεων, [...] μέσα από τα ιδρυτικά κείμενα της πολιτικής σκέψης (Χομπς, Λοκ, Ρουσσώ). Ο τελευταίος νοηματικός άξονας ως ελέγχου των ροών (sic) είναι περισσότερο ασαφής». *Η αρχή της ασφάλειας*, μτφρ.: Αλέξανδρος Κιουπκιολής. Αθήνα: Πόλις, σσ. 11-12).

ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ ΡΟΖΑ ΛΟΥΞΕΜΠΟΥΡΓΚ
ΓΡΑΦΕΙΟ ΒΡΥΞΕΛΛΩΝ – ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΛΛΑΔΑΣ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Πηνελόπη Πετσίνη – Δημήτρης Χριστόπουλος

ΓΛΩΣΣΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ, ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ
Δημήτρης Λυμπερόπουλος

ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ, ΕΞΩΦΥΛΛΟ
Εριφύλη Αράπογλου

ΕΚΤΥΠΩΣΗ
ΚΕΘΕΑ ΣΧΗΜΑ+ΧΡΩΜΑ

Η παρούσα έκδοση διατίθεται δωρεάν.

Αθήνα
1η έκδοση Δεκέμβριος 2016
1η ανατύπωση Μάιος 2017
ISBN: 978-618-82938-0-9

Το κείμενο είναι επίσης διαθέσιμο στο Διαδίκτυο:
http://rosalux.gr/publications

Για αντίτυπα, επικοινωνήστε με το Παράρτημα Ελλάδας:

Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ
Παράρτημα Ελλάδας
Καλλιδρομίου 17, 10680 Αθήνα
τηλ.: 210 3613769
www.rosalux.gr

Η έκδοση, όπως και οι περισσότερες δραστηριότητες του Παραρτήματος Ελλάδας
του Ιδρύματος Ρόζα Λούξεμπουργκ, χρηματοδοτήθηκε από το γερμανικό Υπουργείο Εξωτερικών.

Λογοκρισία υπάρχει σε όλες τις εκδοχές δημόσιου λόγου, από τις εικαστικές τέχνες, το στίχο, τη μουσική, το θέατρο, τον κινηματογράφο ως τη δημοσιογραφία: από τις πιο παραδοσιακές εκφορές ως τις πιο σύγχρονες στο χώρο του Διαδικτύου. Μπορεί να εμφανιστεί όταν και όπου μέσω της ελευθερίας του λόγου διακυβεύονται υλικά αγαθά ή αξίες: το έθνος, το κράτος, η αγορά, η θρησκεία, τα χρηστά ήθη. Όταν, δηλαδή, απειλούνται αξίες πραγματικής και εμβληματικής εμβέλειας. Στον τόμο που κρατάτε στα χέρια σας επιχειρήσαμε να αναδείξουμε για πρώτη φορά την ιστορία της λογοκρισίας στην Ελλάδα σε μία αυτοτελή ενιαία αφήγηση. Ποια είναι η θέση της λογοκρισίας σε μία εδραιωμένη δημοκρατία; Ποιες είναι οι κρίσιμες διαφορές μεταξύ της λογοκρισίας παλαιότερα και σήμερα; Ποιες είναι οι μορφές της, πώς ταξινομούνται και πώς περιοδολογούνται; Ποια είναι τα όρια ανάμεσα στη λογοκρισία και την κριτική; Πόσο η «κρίση» οξύνει τον λογοκριτικό πειρασμό των κρατούντων; Αυτά υπήρξαν τα κρίσιμα επίδικα, ψηφίδες στη διαμόρφωση ενός γνωστικού αντικειμένου που βρίσκεται στα αρχικά στάδια της ερευνητικής του μορφοποίησης. Η προσδοκία αυτού του συλλογικού τόμου είναι να αποτελέσει ένα άξιο λόγου στιγμιότυπο σε αυτή την πορεία διαμόρφωσης του γνωστικού αντικειμένου «λογοκρισία» στην Ελλάδα.