

Τα Σύγχρονα Θέματα είναι πάντοτε ανοικτά σε συνεργασίες. Οδηγίες για την υποβολή άρθρων θα βρείτε στην ιστοσελίδα μας www.synchronathemata.gr.

ΦΟΙΤΗΤΙΚΗ ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ: 6€

Από τα γραφεία του περιοδικού Βαλαωρίτου 12, Αθήνα

Στην περίπτωση που ορισμένες εικόνες υπάγονται σε πνευματικά δικαιώματα παρακαλούμε επικοινωνήστε με το περιοδικό.

Εξώφυλλο: Το πορτρέτο της Μαρίας Λεπενιώτη, έργο του ζωγράφου Αλέκου Λεβίδη, έγινε ειδικά για τα Σύγχρονα Θέματα.

Η εικονογράφηση των άρθρων-μελετών του παρόντος τεύχους (εκτός από αυτά του αφιερώματος) είναι του Ανδρέα Λαζάνη από τη σειρά έργων «Συλλαβές».

Η εικονογράφηση του άρθρου του Ε. Παπαταξιάρχη είναι του Βαγγέλη Μαγουλιά.

Τους ευχαριστούμε

Οι εκδότες και η Συντακτική Επιτροπή των Σύγχρονων Θεμάτων ευχαριστούν θερμά το Ίδρυμα **FONDATION SANTE** για τη χορηγία του, κατά το 2021.

Ευχαριστούμε το Ίδρυμα **ΙΩΑΝΝΟΥ Φ. ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ** για τη δωρεά προς το περιοδικό Σύγχρονα Θέματα κατά το τρέχον έτος.

ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΘΕΜΑΤΑ

ΤΡΙΜΗΝΙΑΙΑ ΕΚΔΟΣΗ

Ιδιοκτήτης: ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΘΕΜΑΤΑ

Μη κερδοσκοπική εκδοτική εταιρεία

Έδρα: Εσπέρου 32, Παλαιό Φάληρο 175 61

Γραφείο Αθηνών: Βαλαωρίτου 12,

Αθήνα 106 71, τηλ./fax: 210.36.28.501, <http://www.synchronathemata.gr>

ΑΦΜ: 090013089 ISSN: 1105-431X Κωδικός ΕΛΤΑ: 1037

ΙΔΡΥΤΗΣ

ΣΤΑΜΑΤΗΣ ΧΡΥΣΟΛΟΥΡΗΣ

ΕΚΔΟΤΕΣ

ΝΙΚΟΣ ΑΛΙΒΙΖΑΤΟΣ

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΑΝΑΝΙΑΔΗΣ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΟΥΛΑΚΟΣ

ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΠΕΣΜΑΖΟΓΛΟΥ

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΕΦΗ ΑΒΔΕΛΑ, ΝΙΚΟΣ ΑΛΙΒΙΖΑΤΟΣ, ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΑΝΑΝΙΑΔΗΣ, ΘΑΝΑΣΗΣ ΒΑΛΑΒΑΝΙΔΗΣ, ΟΝΤΕΤ ΒΑΡΟΝ-ΒΑΣΑΡ, ΛΙΝΑ ΒΕΝΤΟΥΡΑ, ΚΩΣΤΑΣ ΓΑΒΡΟΓΛΟΥ, ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΙΑΝΝΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ, ΕΛΛΗ ΔΡΟΥΛΙΑ, ΧΑΡΗΣ ΕΞΕΡΤΣΟΓΛΟΥ, ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΖΕΗ, ΒΙΚΥ ΙΑΚΩΒΟΥ, ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΕΣΣΟΠΟΥΛΟΣ, ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΙΟΥΤΚΙΟΛΗΣ, ΛΟΥΣΗ ΚΙΟΥΣΟΠΟΥΛΟΥ, ΗΛΙΑΣ ΚΟΥΒΕΛΑΣ, ΜΑΚΗΣ ΚΟΥΖΕΛΗΣ, ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΥΡΤΑΤΑΣ, ΣΑΡΑΝΤΗΣ ΛΩΛΟΣ, ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΑΛΑΜΗΣ, ΑΧΙΛΛΕΑΣ ΜΗΤΣΟΣ, ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΜΠΑΚΑΛΑΚΗ, ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΠΑΛΑΜΠΑΝΙΔΗΣ, ΡΙΚΑ ΜΠΕΝΒΕΝΙΣΤΕ, ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΜΠΙΤΣΟΡΗΣ, ΑΝΔΡΕΑΣ ΠΑΝΤΑΖΟΠΟΥΛΟΣ, ΑΚΗΣ ΠΑΠΑΤΑΞΙΑΡΧΗΣ, ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΠΕΣΜΑΖΟΓΛΟΥ, ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΣΑΜΕΛΑ, ΕΙΡΗΝΗ ΣΚΑΛΙΟΡΑ, ΣΑΒΒΑΣ ΤΣΙΛΕΝΗΣ, ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΑΝΑΝΙΑΔΗΣ, ΒΙΚΥ ΙΑΚΩΒΟΥ, ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΕΣΣΟΠΟΥΛΟΣ, ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΑΛΑΜΗΣ, ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΠΑΛΑΜΠΑΝΙΔΗΣ, ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΠΕΣΜΑΖΟΓΛΟΥ, ΣΑΒΒΑΣ ΤΣΙΛΕΝΗΣ

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

ΒΟΥΒΟΥΛΑ ΣΚΟΥΡΑ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΟΥΛΑΚΟΣ

ΔΙΟΡΘΩΣΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

ΓΕΩΡΓΙΑ ΘΑΝΟΥ

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ

Πόπη Αλεξίου, e-mail: alexioupoppy@gmail.com

ΕΚΤΥΠΩΣΗ

Κωστόπουλος Γιώργος, Ακομινάτου 67-69, τηλ.: 210.8813241

ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ

Βασ. & Ζαχ. Μπετσώρη Ο.Ε., Στ. Γονατά 13Α, τηλ.: 210.5743783

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ

ΑΘΗΝΑ: Βαλαωρίτου 12, 106 71 Αθήνα, τηλ.: 210.3628501

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: «Κέντρο του βιβλίου», Λασσάνη 3, τηλ.: 2310.237463

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ

Εσωτερικού:

Ετήσια (4 τεύχη): 40€

Φοιτητική: 30€

Οργανισμών-Τραπεζών-Βιβλιοθηκών: 80€

Εξωτερικού:

Κύπρος: 45€

Ευρώπη: 50€

Υπόλοιπος κόσμος: 55€

Βιβλιοθηκών-Οργανισμών: 90€

ΕΜΒΑΣΜΑΤΑ-ΕΠΙΤΑΓΕΣ-ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΙΣ

Γιώργος Γουλιάκος, Σύγχρονα Θέματα,

Βαλαωρίτου 12, 106 71 Αθήνα

τηλ.: 210.3628.501

e-mail: synchronathemata@yahoo.gr

ΚΑΤΑΘΕΣΕΙΣ

Περιοδικό Σύγχρονα Θέματα, Alpha Bank, Αρ. Λογ. 834002002000035

IBAN: GR34 0140 8340 8340 0200 2000 035

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΕΠΕΑ ΠΤΕΡΟΕΝΤΑ

ΧΡΙΣΤΟΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, Προεδρία Μπάιντεν, η ανατροπή που κανείς δεν περίμενε	5
ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΚΟΥΜΑΡΙΑΝΟΣ, Αλληλεγγύη για τη νέα γενιά ή κοινωνική αλληλεγγύη;	7
ΑΘΗΝΑ ΠΕΓΚΛΙΔΟΥ, Γυναικοκτονίες στην πανδημία Covid-19: Ένα σχόλιο για την καθημερινή βία σε εξαιρετικούς καιρούς	10

ΦΑΚΕΛΟΣ

Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΟΝ ΓΥΨΟ: Η ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΣΤΗ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΩΝ

Επιμέλεια: ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΠΕΤΣΙΝΗ	
Εισαγωγή της επιμελήτριας	13
ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΚΛΑΒΙΝΑΣ, «Απαγορεύομεν την εκτύπωσιν εις δίσκους γραμμοφώνου»: Η προληπτική λογοκρισία στο τραγούδι την περίοδο της δικτατορίας των συνταγματαρχών μέσα από το αρχείο της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών	18
ΕΛΕΝΗ ΚΟΥΚΗ, Άτυπη λογοκρισία και Εικαστικά κατά την περίοδο της Δικτατορίας της 21ης Απριλίου	28
ΗΡΩ ΚΑΤΣΙΩΤΗ, ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΣΤΑΜΑΤΟΓΙΑΝΝΑΚΗ, Oh les beaux jours! Για το θέατρο στα χρόνια της χούντας	36
ΣΠΥΡΟΣ ΚΑΚΟΥΡΙΩΤΗΣ, Με 66 στίχους λιγότερους: Το <i>Σκιάχτρο</i> στη Στοά της δικτατορίας	43
ΜΑΡΙΑ ΧΑΛΚΟΥ, Ο δημιουργός Θόδωρος Αγγελόπουλος και το σενάριο του <i>Θιάσου</i> (1975): Επιτέλεση και λογοκρισία	49

ΑΡΘΡΑ-ΜΕΛΕΤΕΣ

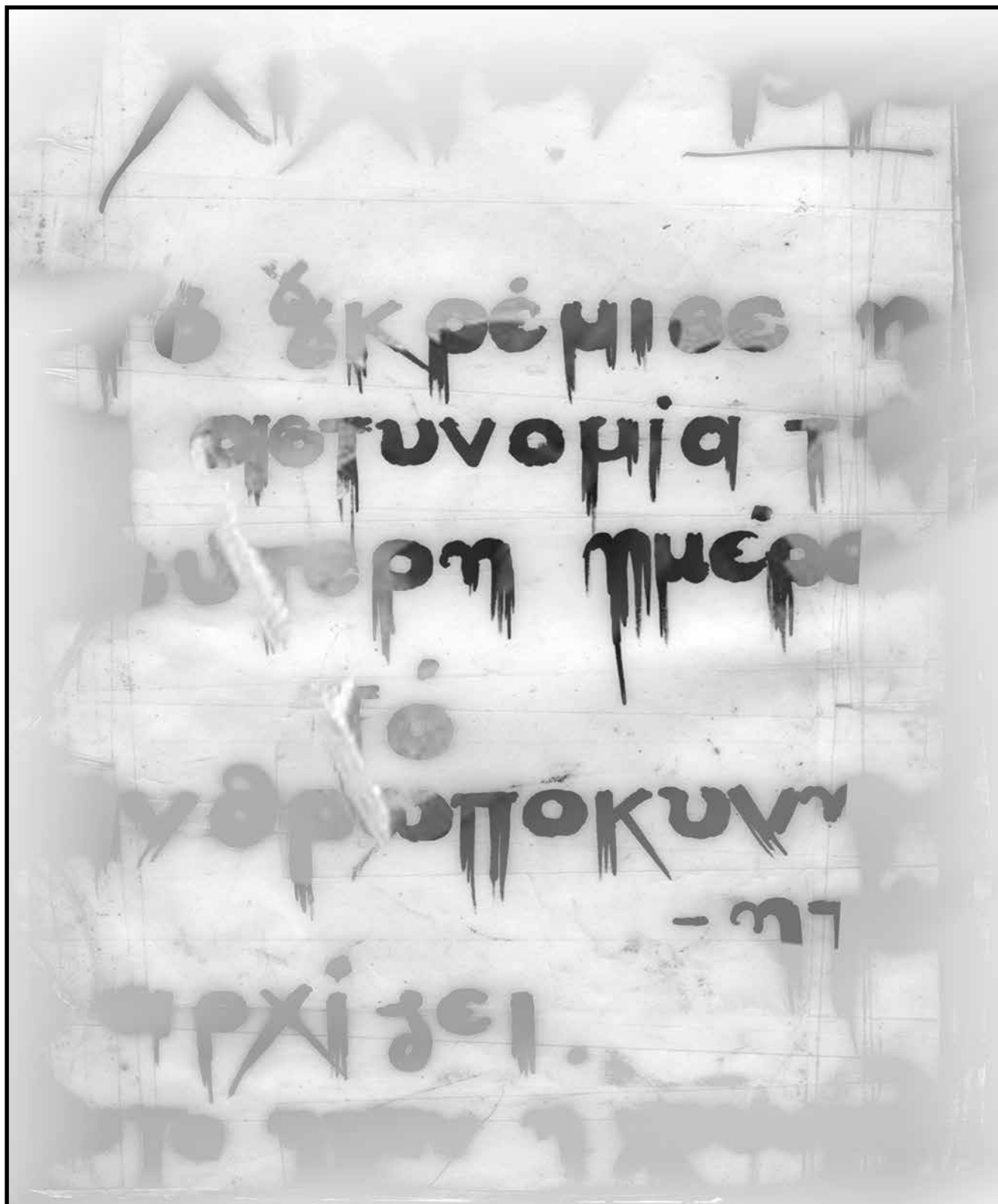
ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΛΑΜΠΡΙΝΟΥ, Πόσο κρατάει ο γύψος; Η δικτατορία στην εξουσία: Επισκοπώντας τις δημόσιες πολιτικές της χούντας	60
ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΛΙΟΤΖΗΣ, Η ανοιχτή συζήτηση για τον «ανάστροφο σεξισμό» και η πρόκληση του σεξιστικού συμπληρωσμού: Από το κίνημα υπέρ των δικαιωμάτων των ανδρών στο σύγχρονο ψηφιακό τοπίο	79
ΜΑΡΙΑ ΚΑΒΑΛΑ, Οι Ούγγροι Εβραίοι: Ιστορία, μνήμη, ιστοριογραφία	89
ΛΑΖΑΡΟΣ ΤΕΝΤΟΜΑΣ, Περί εμποδίων προσβασιμότητας των ανάπηρων ατόμων και το αφήγημα του εκσυγχρονισμού: Όψεις της ιστορίας της Μεταπολίτευσης από την κριτική της αναπηρίας	98
ΓΙΩΡΓΟΣ ΦΑΡΑΚΛΑΣ, Πολιτική μέσα στις φυσικές επιστήμες; Η συμβολή της Ιόλης Πατέλλη	108
ΒΙΚΥ ΙΑΚΩΒΟΥ, Ο φόβος από την αριστοτελική <i>Τέχνη ρητορική</i> στον χομπσιανό <i>Λεβιάθαν</i> . Μια υπόθεση ανάγνωσης	113
ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΑΛΦΑΣ, Τα <i>Άπαντα</i> του Αριστοτέλη και η ψηφιακή κοινότητα «Αριστοτελιστές»	128

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΤΕΜΠΙΛΗΣ, Ζώντας και καταγράφοντας 8+1 πολυτάραχες δεκαετίες. Για το βιβλίο: Νίκος Αλιβιζάτος, <i>Δύο βήματα μπρος και ένα πίσω: 8+1 πολυτάραχες δεκαετίες</i>	130
ΖΩΗ ΡΩΠΑΪΤΟΥ, Ο Λευτέρης Ξανθόπουλος στις πόλεις. Για το βιβλίο: Ορσαλία-Ελένη Κασσαβέτη, <i>Λευτέρης Ξανθόπουλος: Από τα Τουρκοβούνια στο Βελιοιαννισζ. Τέσσερις δοκιμές</i>	132
ΕΦΗ ΚΑΝΝΕΡ, Για το βιβλίο: Νίκος Χριστοφής, <i>Από τον κεμαλισμό στον ριζοσπαστισμό: Το τουρκικό φοιτητικό κίνημα, 1923-1980</i>	134
ΡΙΚΑ ΜΠΕΝΒΕΝΙΣΤΕ, Τα παιδιά που επέζησαν. Για το βιβλίο: Pothiti Hantzaroula, <i>Child Survivors of the Holocaust in Greece. Memory, Testimony and Subjectivity</i>	136

ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΙ ΑΛΛΑ ΠΟΥ ΛΑΒΑΜΕ: ΜΙΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ

Επιμέλεια: ΕΛΛΗ ΔΡΟΥΛΙΑ	139
-------------------------	-----



ΦΑΚΕΛΟΣ

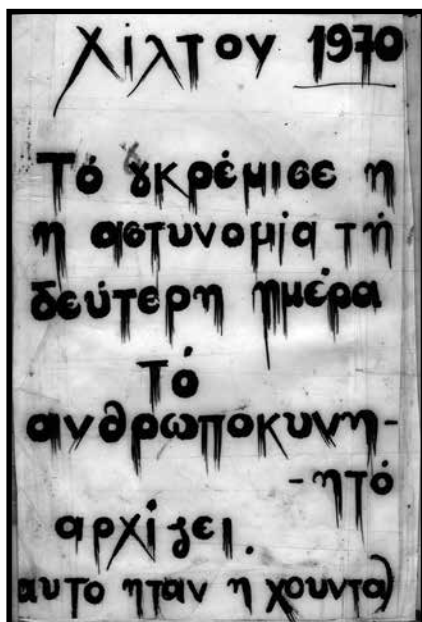
Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΟΝ ΓΥΨΟ: Η ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΣΤΗ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΩΝ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΠΕΤΣΙΝΗ

«Καταλάβετε το, μια και καλή: Εφ' όσον κάνετε τέχνη και μόνον, θα σας αφήσουμε ήσυχους. Αν πάτε να κάνετε πολιτική θα σας...».¹ Ειπωμένη με στόμφο, περί το 1973, από κάποιον παράγοντα της Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών σε δύο υπεύθυνους αθηναϊκού θεάτρου που έχουν κληθεί να δώσουν διευκρινίσεις σχετικά με την αίτηση άδειας σκηνικής παρουσίασης, η παραπάνω φράση αποτυπώνει εύγλωττα τα όρια της ελευθερίας της έκφρασης για το απριλιανό καθεστώς, όπως έχουν επικρατήσει στη συλλογική μνήμη: τα πολιτιστικά προϊόντα ήταν «ελεύθερα» στον βαθμό που παρέμεναν απολιτικά. Στην πράξη, αυτό σήμαινε την αποφυγή κάθε αιχμηρής κοινωνικής κριτικής, την αποσιώπηση γεγονότων ή ερμηνειών του παρελθόντος που δεν εξυπηρετούσαν την ιστορική αφήγηση του καθεστώτος, και γενικά την εξαφάνιση κάθε ιδέας που ερχόταν σε σύγκρουση με την ιδεολογία της εθνικοφροσύνης και το τρίπτυχο «πατρίς-θρησκεία-οικογένεια», που, όπως υποδεικνύει η Έφη Γαζή, αποτέλεσε κεντρικό τόπο της καθεστηκείας ιδεολογίας από τη δικτατορία του Μεταξά και έπειτα.²

Ένα αυταρχικό κράτος βασίζεται κατά κόρον στη λογοκρισία για να διαμορφώσει και να επιβάλει συναινέσεις. Προφανώς, αυτό ισχύει σε κάποιον βαθμό και για τα δημοκρατικά κράτη, αλλά η διαδικασία είναι σαφώς περισσότερο συνήθης και ορατή σε μια δικτατορία: η λογοκρισία εκεί αποτελεί τον κανόνα, γι' αυτό και ως ιστορικές περίοδοι οι δικτατορίες κατέχουν προνομιακό πεδίο στις μελέτες που αφορούν το φαινόμενο.³ Η δικτατορία των Συνταγματαρχών, αξιοποιώντας το υφιστάμενο νομικό πλαίσιο, το οποίο θεσμοθετούσε την αναστολή συλλογικών και ατομικών ελευθεριών στο όνομα της εθνικής ασφάλειας και της τάξης,⁴ από τη μία πλευρά, και την προστασία των χρηστών ηθών και της δημόσιας ηθικής, από την άλλη, διατήρησε ή επανέφερε, όπου αυτή είχε καταργηθεί, την προληπτική λογοκρισία, δημιουργώντας ένα ασφυκτικό πλαίσιο ελέγχου και καταστολής. Εφαρμόζοντας την υπάρχουσα νομοθεσία προληπτικού ελέγχου στις τέχνες, ως επί το πλείστον νόμοι και διατάγματα της μεταξικής και κατοχικής περιόδου (όπως ο διαβόητος Ν. 1108/1942 για τον κινηματογράφο ή ο ΑΝ. 1619/1939 για τη ραδιοφωνία) και επιστρατεύοντας ένα δίκτυο κρατικών και παρακρατικών κατασταλτικών μηχανισμών όπου δεν υπήρχε θεσμική δυνατότητα ελέγχου (όπως στα εικαστικά), η δικτατορία επέβαλε σκληρή λογοκρισία, με την επίκληση τόσο της προσβολής της δημοσίας αιδούς και των χρηστών ηθών όσο και της διαφύλαξης της κοινωνικής τάξης και της εν γένει προστασίας του κοινωνικού συνόλου τόσο από ανατρεπτικές

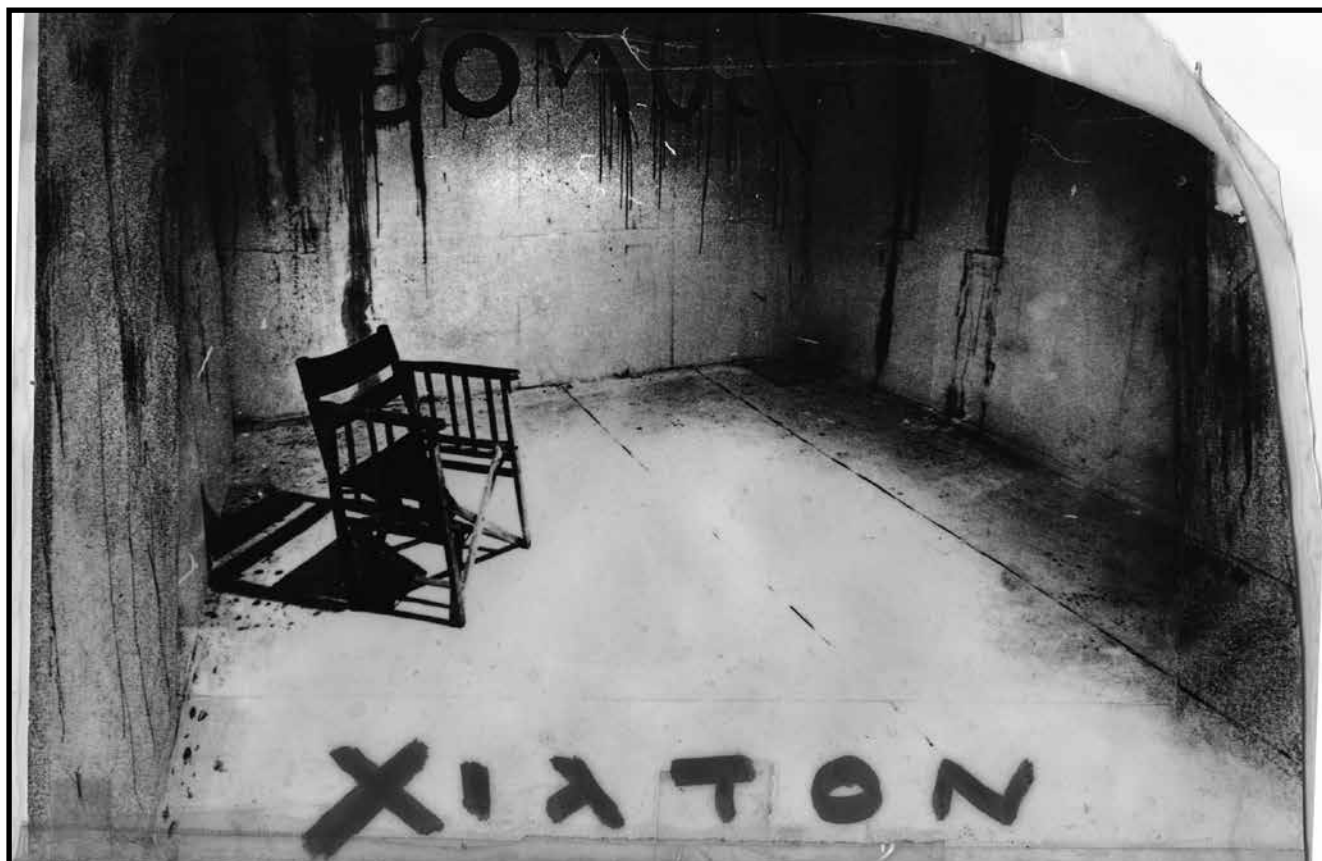
Η Πηνελόπη Πετσίνη είναι Δρ Τεχνών και Ανθρωπιστικών Επιστημών. Είναι Επιστημονικά Υπεύθυνη στο μεταδιδακτορικό ερευνητικό έργο «Η λογοκρισία στον Κινηματογράφο και στις Εικαστικές Τέχνες: Η ελληνική εμπειρία από τα μεταπολεμικά χρόνια μέχρι σήμερα» στο Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας στο Πάντειο Πανεπιστήμιο, όπου και διδάσκει στο ΠΜΣ «Πολιτική Επιστήμη και Νεότερη Ιστορία».



Σελίδες από χειροποίητο λεύκωμα της Μαρίας Καραβέλα με αναφορά στην έκθεση χώρου στην Αίθουσα Τέχνης Αθηνών – Χίλτον (1971) που λογοκρίθηκε από τη δικτατορία. Αρχείο Μαρίας Καραβέλα.

ιδέες όσο και από επιλήψιμα θεάματα. Η βίαιη φήμωση κάθε αντιπολιτευτικής φωνής δεν βρήκε θεσμική βάση μόνο στην αντιφιλελεύθερη νομοθεσία, αλλά και στο πλέγμα εξουσίας της μετεμφυλιακής περιόδου, στις προϋπάρχουσες δομές αστυνόμευσης και παρακολούθησης.

Το δικαίωμα του κράτους να ορίζει και να ελέγχει το περιεχόμενο της πολιτισμικής παραγωγής εκλαμβάνεται ως αυτονόητο ήδη από το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, με τη διαφορά ότι η δικτατορία επιχειρεί να θέσει ολοκληρωτικά αυτήν την παραγωγή υπό τον έλεγχό της, συστηματοποιώντας τη θεσμοθετημένη, «κανονιστική» λογοκρισία και επεκτείνοντας την άτυπη. Το απριλιανό καθεστώς, όπως άλλωστε και το μετεμφυλιακό κράτος, αντιλαμβάνονταν τον εαυτό του ως θεματοφύλακα της ηθικής και της αισθητικής στο όνομα της κοινωνίας και του δημοσίου συμφέροντος, κι επομένως ως έναν απολύτως νομιμοποιημένο πατερναλιστικό μηχανισμό προληπτικού ή κατασταλτικού ελέγχου. «Στοργή στο Λαό», έγραφε χαρακτηριστικά μία από τις σφραγίδες λογοκρισίας της επταετίας.⁵ Η «στοργή» αυτή δεν περιοριζόταν στην απαγόρευση της πολιτικά αντίθετης άποψης, αν και οι αριστερές, «ανατρεπτικές», «αναρχικές» ιδέες –που ήδη μόνο συγκαλυμμένα μπορούσαν να εκφραστούν– παρέμεναν κύριοι αποδέκτες της αυστηρής καταστολής και πειθάρ-



ξης. Όπως παρατηρεί ο Αντώνης Λιάκος, η δικτατορία ήταν η τελευταία πράξη σε μια σειρά από προσπάθειες να συγκρατηθεί το ρεύμα ριζοσπαστισμού της δεκαετίας του 1960 και να εξασφαλιστεί ο σεβασμός των κοινωνικών ιεραρχιών και η αυτοσυγκράτηση των πολιτών.⁶

Σε μία από τις αποφάσεις της πρωτοβάθμιας Επιτροπής Ελέγχου Σεναρίων και Θεατρικών Έργων, αποτυπώνεται ανάγλυφα το ευρύ φάσμα των λογοκριτικών παρεμβάσεων της εποχής. Πρόκειται για το σενάριο του Πάνου Γλυκοφρύδη με τίτλο «Υπόθεσις Μπασενάουερ», μια αστυνομική ταινία με πρωταγωνιστή τον Κώστα Πρέκα, βασισμένη στην πολύκροτη υπόθεση των δύο Γερμανών κατά συρροή δολοφόνων που συνελήφθησαν, καταδικάστηκαν και εκτελέστηκαν από τις ελληνικές αρχές στα τέλη του 1969 για τη δολοφονία έξι ανθρώπων. Το σενάριο εγκρίθηκε κατά πλειοψηφία υπό την προϋπόθεση να κοπούν όλες οι (απλές, χωρίς καμία πολιτική ή άλλη αιχμή) αναφορές στους Αμερικάνους, να διαγραφεί η φράση «Να αγνοήσωμε πολιτικές σκοπιμότητες και πράσινα άλογα» και, τέλος, οι μεν σκηνές των εγκλημάτων «να αποδοθούν κατά τρόπον μη ειδική», η δε «τολμηρή» ερωτική σκηνή «κατά τρόπον μη προσβάλλοντα τη δημοσίαν αιδώς». Το μειοψηφούν μέλος της επιτροπής, δείχνοντας ακόμη μεγαλύτερο ζήλο, θεώρησε ότι το έργο είναι ακατάλληλο για το ελληνικό κοινό «διά την φρίκην του, την τοποθέτησίν του, των προεκτάσεών του και την έλλειψιν παντός ηθικού διδάγματος» και πρότεινε τη συνολική απαγόρευσή του.⁷

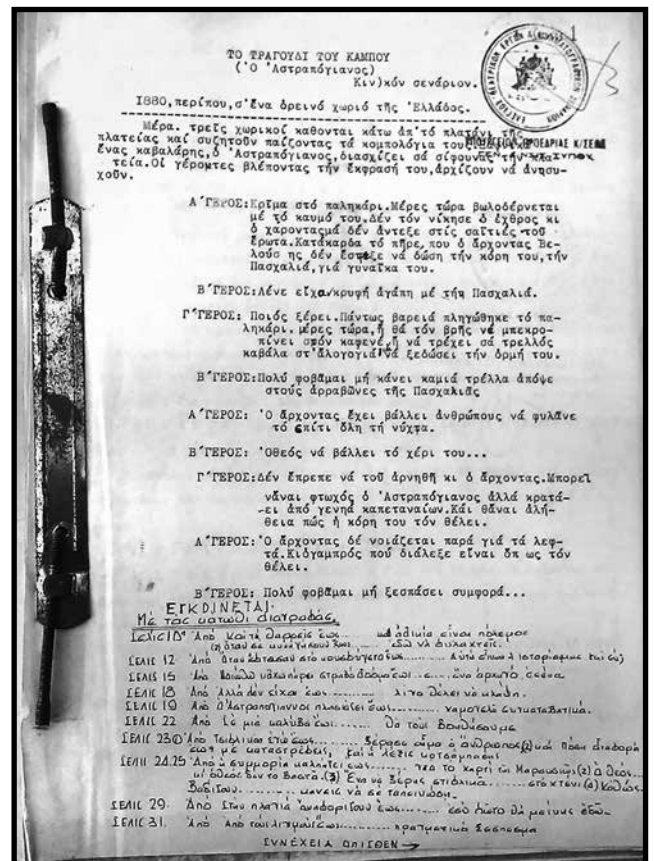
Μελετώντας το αρχειακό αποτύπωμα αυτού του μηχανισμού, μπορεί κανείς εύκολα να δει γιατί επικράτησε η αντίληψη πως η λογοκρισία λειτουργούσε κυρίως με όρους ριζικής αντίθεσης ανάμεσα σε ανόητους λογοκριτές και ευφυείς καλλιτέχνες. Το Αρχείο της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών, στα Γενικά Αρχεία του Κράτους, βρίθει περικοπών σκηνών ή διαλόγων κινηματογραφικών ταινιών, από την προδικτατορική περίοδο, οι περιγραφές των οποίων μόνο θυμηδία μπορούν να προκαλέσουν σήμερα: Να περικοπεί «Σκηνή όπου ανευρίσκεται ασυρματιστής με κασμά καρφωμένο στην πλάτη»⁸ «Να μετριασθούν τα αίματα που βγαίνουν από το κεφάλι μετά τους πυροβολισμούς»⁹ «Να περιορισθεί η σκηνή του πώματος του λοχίου»¹⁰ «Να περικοπεί η εμφάνισις ενός Γαλάτου με το βέλος εις το μέτωπον και ενός ετέρου βληθέντος εις το πρόσωπον»¹¹ Να περικοπούν «Σκόπευσις όπλου με διόπτρα εις τα οπίσθια νέας με μαγιά εις βεράντα [...] Μασάζ εις στήθος γυναίκας υποτιθέμενον, διότι τα στήθη δεν φαίνονται»¹². Οι επιτροπές της δικτατορίας συνέχισαν το έργο των προκατόχων τους πάνω στην ίδια φιλοσοφία, διατυπώνοντας παρεμβάσεις όπως «Αντικατάστασις της λέξεως “ρε” διά της λέξεως “βερε” και διαγραφή ταύτης όπου έχει υβριστικήν σημασίαν»¹³ και «Να περιορισθεί το πλάνο [...] όπου δείχνει

σε χρόνο περισσότερο από το πρέπον γυμνά τα οπίσθια της κοπέλας».¹⁴ Εξίσου γλαφυρές είναι και οι αιτιολογήσεις που καταγράφονται στα πρακτικά: η ταινία *Οδυσσεύς* (Ulysses, Joseph Strick, 1967), για παράδειγμα, βασισμένη στο ομώνυμο μυθιστόρημα του James Joyce, κρίθηκε «απαγορευτέα»:

1) Διότι το θέμα είναι παρανοϊκόν 2) διότι γέμει ανηθικών σκηνών και διαλόγων, δι' ων προσβάλλεται πάσα θρησκευτική, ηθική και ανθρωπιστική αξία και καταφανώς η δημοσία αιδώς 3) Προβαλλομένη η ως άνω ταινία θέλει επιδράσει επιβλαβώς εις τε τον ψυχικόν και σωματικόν κόσμον των θεατών πάσης ηλικίας 4) Ιδιαίτερω προσβάλλει την ελληνικήν και χριστιανικήν παράδοσιν του λαού, τας ως προς τας θρησκευτικάς και ηθικάς αρχάς αυτού¹⁵.

Από το λογοκριτικό ψαλίδι όμως δεν γλύτωναν ούτε οι γνωστές εθνικιστικές και αντικομμουνιστικές ταινίες της εποχής. Για παράδειγμα, *Ο Λιποτάκτης* (Χρήστος Κεφαλάς, 1970), μία από τις παραγωγές του Τζέιμς Πάρις, απαγορεύτηκε από την Πρωτοβάθμια Επιτροπή διότι θεωρήθηκε πως «εκμηδενίζει το κοινόν πατριωτικόν αίσθημα», «[π]ροσβάλλει κυδαιότατα τις περι οικογενείας ελ-

Σελίδα από το λογοκριμένο σενάριο της ταινίας *Ο Αστραπόγιαννος* (Νίκος Τζιμς, 1970) με σημειωμένες περικοπές. ΓΑΚ – Κ.Υ., Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών.



ληνοχριστιανικός αρχάς», «[σ]τερείται παντελώς σκοπού και είναι προϊόν νοσηράς φαντασίας», και «[α]ι πλείσται των σκηνών είναι βορβορώδεις». ¹⁶ Από τις περικοπές ερωτικών σκηνών και άσεμνων διαλόγων σε υπερπαραγωγές του Πάρις, όπως τα *Ο προδότης θα πεθάνει* (Ερρίκος Ανδρέου, 1970) ή *Ο τελευταίος των κομιτατζήδων* (Ντίμης Δαδήρας, 1970), έως τις σκηνογραφικές παρεμβάσεις ώστε να εξαφανιστούν οι φωτογραφίες των Στάλιν και Βαφειάδη ή τις περικοπές φράσεων όπως «ο Λαός περιμένει την λευτεριά» στα ακραία αντικομμουνιστικά *Δραπέτες του Μπούλκες* (Ορέστης Λάσκος, 1969) και *Στη Θύελλα του Διχασμού* (Κωνσταντίνος Δούκας, 1969), αντίστοιχα, ¹⁷ η λογοκρισία ήταν τόσο γενικευμένη, που είναι πρακτικά πιο εύκολο να καταγράψει κανείς τα έργα που δεν υπέστησαν παρεμβάσεις απ' ό,τι εκείνα που είτε απαγορεύτηκαν είτε τους ζητήθηκαν περικοπές και αλλαγές.

Η γλαφυρότητα αυτών των περιγραφών εντείνει την εικόνα της γκροτέσκο, παράλογης και κωμικής λογοκρισίας που έχει επικρατήσει, επισκιάζοντας άλλες εξίσου σημαντικές πτυχές, όπως η άρρητη συννεοχή ή και συνεργεία μεταξύ λογοκριτικών θεσμών και δημιουργών, αλλά και το γεγονός ότι οι λογοκριτές δεν ήταν πάντοτε αδαείς ανόητοι, ούτε και άφηναν ήσυχους όσους έκαναν «τέχνη και μόνον». Αποκαλυπτικό εδώ είναι το διαβαθμισμένο έγγραφο με υπογραφή του αντιστράτηγου Οδυσσέα Αγγελή, με το οποίο το Γενικό Επιτελείο Στρατού, τον Ιούνιο του 1968, γνωμοδοτεί ενάντια στην άρση της απαγόρευσης των άνευ πολιτικού περιεχομένου τραγουδιών του Μίκη Θεοδωράκη. Αφού ευφυώς αναγνωρίζει πως είναι δύσκολος, αν όχι αδύνατος, ο διαχωρισμός σε πολιτικό και μη πολιτικό περιεχόμενο του έργου ενός κομμουνιστή (άλλωστε «Τόσον το ύφος της μουσικής όσον και οι στίχοι των ασμάτων έχουν συμβολισμό»), διαπιστώνει πως ακόμη κι εάν ήταν δυνατόν να προσδιοριστεί ένα μη πολιτικό τμήμα από το έργο του συνθέτη, αυτό θα είχε την ίδια επίδραση με το αμιγώς πολιτικό, καθώς θα έφερνε σε επαφή τον ακροατή με τον δημιουργό και την κοσμοθεωρία του, ο δε «ψυχολογικός αντίκτυπος επί του εθνικόφρονος στοιχείου θα είναι λίαν δυσμενής». ¹⁸ Ταυτόχρονα, όμως, ήταν ακριβώς η γκροτέσκο πλευρά των πρακτικών ελέγχου που συνέδραμε αποφασιστικά στην πλήρη απαξίωση της λογοκρισίας, ώστε το αίτημα της ολικής κατάργησής της μπορέσει να μετατραπεί σε κεντρικό επίδικο στη Μεταπολίτευση. Έτσι, αν και η λογοκρισία συνεχίζεται, τόσο θεσμικά όσο και στην πράξη, ακόμη και μετά την πτώση της Χούντας, το παρελθόν της θεωρείται πλέον τόσο απεχθές, ώστε να την έχει στιγματίσει για πάντα ως σημείο αδυναμίας ενός αυταρχικού κράτους.

Το αφιέρωμα που παρουσιάζεται εδώ αποτελεί μία μικρής έκτασης επιστημονική προσθήκη στη σχετική βιβλιογραφία, η οποία εκτείνεται από τις πρώτες μελέτες που δημοσιεύτηκαν στα χρόνια της Μεταπολίτευσης ¹⁹ έως τις πιο

συστηματικές θεωρήσεις για το πεδίο των τεχνών που εκδόθηκαν πρόσφατα. ²⁰ Εντάσσεται στο ερευνητικό έργο «Η λογοκρισία στις εικαστικές τέχνες και τον κινηματογράφο: Η ελληνική περίπτωση από τα μεταπολεμικά χρόνια μέχρι σήμερα», που διεξάγεται στο Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας του Παντείου Πανεπιστημίου και χρηματοδοτείται από το Ελληνικό Ίδρυμα Έρευνας και Καινοτομίας (ΕΛΙΔΕΚ) και από τη Γενική Γραμματεία Έρευνας και Καινοτομίας (ΓΓΕΚ). Αποτελεί συνέχεια, αφενός, μιας σειράς προηγούμενων εγχειρημάτων ²¹ που επιχειρήσαν να αναδείξουν την ιστορία της λογοκρισίας στην Ελλάδα, αρχικά χαρτογραφώντας την υπάρχουσα επιστημονική έρευνα και εν συνεχεία κατευθύνοντάς την μέσω αναθέσεων σε πιο μακρές ιστορικές διάρκειες, και, αφετέρου, ενός σχετικά πρόσφατου ειδικού αφιερώματος στο περιοδικό *Αρχειοτάξιο*, ²² που στόχο είχε να εντοπίσει την εξέλιξη του λογοκριτικού Λόγου και τη δημόσια πρόσληψη της λογοκρισίας σε δύο διακριτές χρονικές περιόδους κοινοβουλευτικής δημοκρατίας: την αδύναμη δημοκρατία των μετεμφυλιακών χρόνων (1949-1967) και τη Μεταπολίτευση (1974-1989). Αναγνωρίζοντας πως η δικτατορία της 21ης Απριλίου αποτέλεσε τομή σε ό,τι αφορά το φαινόμενο της λογοκρισίας, υπό την έννοια της εξαιρετικά γενικευμένης και ανελαστικής περιστολής του δικαιώματος της ελευθερίας της έκφρασης που αναλύθηκε παραπάνω, στο αφιέρωμα εδώ επιχειρούμε να εντοπίσουμε συνέχειες και ασυνέχειες στις λογοκριτικές πρακτικές στο πεδίο των τεχνών, ερευνώντας ταυτόχρονα τόσο τον τρόπο όσο και τις δομές όπου η λογοκρισία παράγεται, επιβάλλεται και συντηρείται.

Η δικτατορία άφησε στις επόμενες γενιές μια εντυπωσιακή κληρονομιά αρχαικού υλικού, που αφορά σε τεκμήρια λογοκρισίας αλλά και ντοκουμέντα των πρακτικών επιτήρησης που χρησιμοποιούνταν κατά καιρούς προκειμένου να τη φέρουν εις πέρας. Είναι αυτός ο όγκος τεκμηρίων από τον σκληρό πυρήνα του ελέγχου, τους θεσμούς της δημόσιας εξουσίας, που μας επιτρέπει, σε συνδυασμό με τις προφορικές μαρτυρίες, να αναδείξουμε πλευρές του λογοκριτικού φαινομένου που παραμένουν υπο-εκτεθειμένες (όπως οι άτυπες αλλά συστηματικές παρεμβάσεις στον χώρο των εικαστικών), να τεκμηριώσουμε περαιτέρω άλλες (όπως η θεσμική συνέχεια στο πεδίο της μουσικής ή η εμπλοκή του κοινού στο θέατρο), και να φωτίσουμε άγνωστες και απροσδόκητες πτυχές εμβληματικών γεγονότων της λογοκριτικής ιστορίας (όπως η παράκαμψη της λογοκρισίας στην περίπτωση της ταινίας *Θίσος*). Εν τέλει, το αφιέρωμα αποτελεί μία ακόμη ψηφίδα σε ένα υπό διαμόρφωση ερευνητικό αντικείμενο που θα μας επιτρέψει, ελπίζουμε, να σχηματίσουμε μια πιο καθαρή εικόνα, αν όχι της λογοκρισίας στο σύνολό της, σίγουρα της πολιτικής επιτήρησης και πειθάρχησης της κοινωνίας αλλά και των τρόπων αντίστασης την περίοδο της επταετίας, και όχι μόνο.

Κλείνοντας, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά καταρχάς τους και τις συγγραφείς που ανταποκρίθηκαν στην πρόσκληση και μας εμπιστεύτηκαν τα κείμενά τους, τα *Σύγχρονα Θέματα* για τη φιλοξενία και τη φροντίδα του αφιερώματος, καθώς και τους συναδέλφους Λία Γυιόκα, Στρατή Μπουρνάζο, Ελένη Πασχαλούδη, Άννα Πούπου και Δημήτρη Χριστόπουλο που συνέδραμαν αποφασιστικά με τις κριτικές παρατηρήσεις τους.

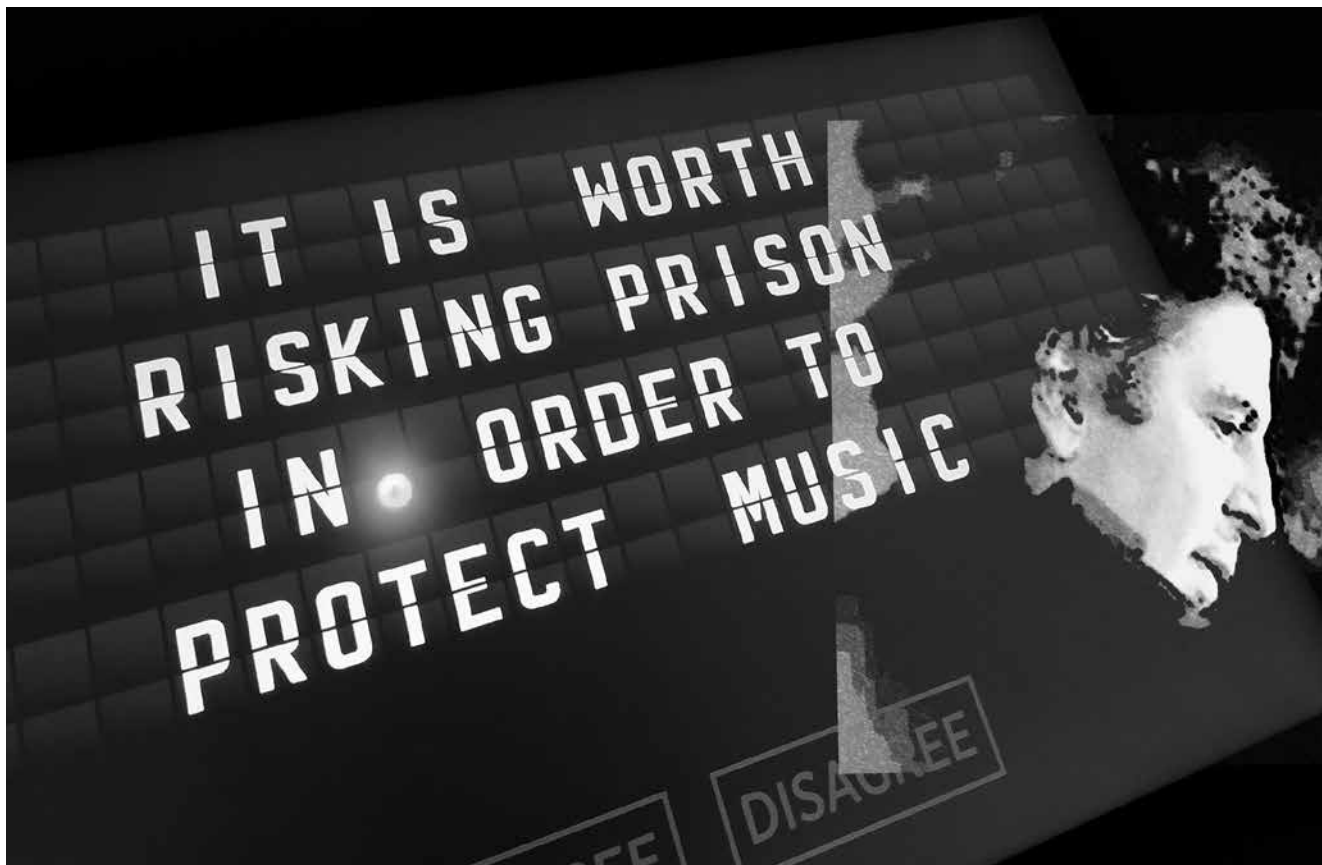
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Κώστας Πάρλας, «Η αστυνόμευση του πνεύματος στην πολιτεία των απριλιανών», *Το Βήμα*, 25.08.1974.
2. Έφη Γαζή, *Πατρίς, Θρησκεία, Οικογένεια. Ιστορία ενός συνθήματος 1880-1930*. Πόλις, Αθήνα 2011.
3. Βλ. για παράδειγμα, R. McDonald, *Pillar&Tinderbox: The Greek Press under Dictatorship*, Scribner, Νέα Υόρκη 1983· K. Van Dyck, *Η Κασσάνδρα και οι λογοκριτές στην ελληνική ποίηση 1967-1990*, Άγρα, Αθήνα 2002· K. Γεωργακάκη, *Βίος και πολιτεία μιας γηραιάς κυρίας στην επταετία: Επιθεώρηση και δικτατορία, Ζήτη, Θεσσαλονίκη 2015*· X. Ραϊτσίνης, *Ρωγμές στο γύψο. Παράνομος τύπος, λογοκρισία και προπαγάνδα στην Ελλάδα των Συνταγματαρχών (1967-1974)*, RedMarks, Αθήνα 2017.
4. Νίκος Αλιβιζάτος, *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση (1922-1974): Όψεις της ελληνικής εμπειρίας*, Θεμέλιο, Αθήνα 1995, σ. 339-449.
5. Βλ. Δημήτρης Χριστόπουλος, «Λογοκριτικά συμφραζόμενα» στο Πηνελόπη Πετσίνη, Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα. Κακεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2018.
6. Αντώνης Λιάκος, *Ο ελληνικός 20ός αιώνας*, Πόλις, Αθήνα 2019, σ. 392-395.
7. Συνεδρίαση 18.07.1972. ΓΑΚ - Κ.Υ., Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών, Αρχείο Σεναρίων.
8. *Έφοδος Κομμάντος (Heroes Die Young)*, συνεδρίαση 03.02.1969. Επανεξέταση ταινίας, οι περικοπές με την ίδια διατύπωση εμφανίζονται και στη συνεδρίαση στις 25.09.1964. ΓΑΚ - Κ.Υ., Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών, Αρχείο Ξένων Ταινιών.
9. *Τζόννυ Γιούμα (Johnny Yuma)*, Romolo Guerrieri, (1966), συνεδρίαση 18.01.1968. Επανεξέταση ταινίας, οι περικοπές με την ίδια διατύπωση εμφανίζονται και στη συνεδρίαση στις 19.11.1966. Στο ίδιο.
10. *Απόδρασις από το νησί του αίματος (The Secret of Blood Island)*, Quentin Lawrence, (1965), συνεδρίαση 03.07.1968. Επανεξέταση ταινίας στην οποία έχουν ήδη γίνει περικοπές με απόφαση της Επιτροπής Ελέγχου στις 21.01.1966. ΓΑΚ - Κ.Υ., Αρχείο Ξένων Ταινιών, ό.π.
11. *Ιούλιος Καίσαρ (Giulio Cesare, il conquistatore delle Gallie)*, Tanio Boccia, (1962), συνεδρίαση 10.05.1969. Επανεξέταση ταινίας στην οποία έχουν ήδη γίνει περικοπές με απόφαση της Επιτροπής Ελέγχου στις 27.07.1963. Στο ίδιο.
12. *Ένα θηρίο και μισό (Un mostro e mezzo)*, Steno, (1964), συνεδρίαση 01.02.1968. Επανεξέταση ταινίας, οι περικοπές με την ίδια διατύπωση εμφανίζονται και στη συνεδρίαση στις 30.10.1966. Στο ίδιο.
13. *Το Λυκόφως των Ηρώων*, συνεδρίαση 20.05.1969. ΓΑΚ - Κ.Υ., Αρχείο Σεναρίων, ό.π.
14. *Παράξενο πάθος (My Lover, My Son)*, John Newland, (1970), συνεδρίαση 05.09.1970. ΓΑΚ - Κ.Υ., Αρχείο Ξένων Ταινιών, ό.π.
15. Συνεδρίαση 22.9.1970. Στο ίδιο. Η συγκεκριμένη ταινία αντιμετώπισε σοβαρά προβλήματα με τη λογοκρισία διεθνώς. Στην Ιρλανδία ειδικά, η προβολή της επιτράπηκε μόλις το 2000, 33 ολόκληρα χρόνια μετά την πρώτη απόρριψή της από την επιτροπή λογοκρισίας. Ακόμα και στο Φεστιβάλ των Καννών, προβλήθηκε το 1967 με σβησμένους τους γαλλικούς υπότιτλους, με αποτέλεσμα ο σκηνοθέτης να την αποσύρει σε ένδειξη διαμαρτυρίας. Πρβλ. Michael Dwyer, «Ban on “Ulysses” film lifted after 33 years», *The Irish Times* 27.09.2000.
16. ΓΑΚ - Κ.Υ., Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών, Αρχείο Ελληνικών Ταινιών. Η ταινία πήρε τελικά άδεια προβολής απευθείας από την Προεδρία της Κυβέρνησης η οποία παρέκαμψε την Επιτροπή Ελέγχου. Απαιτήθηκε η περικοπή δύο «τολμηρών» σκηνών, και μίας σκηνής προσευχής όπου τα ιερά κείμενα εμφανίζονται στα λατινικά.
17. Στο ίδιο, συνεδριάσεις 03.12.1968, 16.04.1969, 17.12.1968 και 02.04.1969 αντίστοιχα.
18. ΓΑΚ - Κ.Υ., Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών, Γενικό Επιτελείο Στρατού προς Υφυπουργό Προεδρίας Κυβερνήσεως, Αθήνα 15.06.1968.
19. Ρόδης Ρούφος, «Η κουλτούρα και οι στρατιωτικοί», στο Γ. Γιαννόπουλος, R. Clogg (επιμ.), *Η Ελλάδα κάτω από στρατιωτικό ζυγό*, Παπαζήσης, Αθήνα 1976, σ. 232-255.
20. Για παράδειγμα, Αλεξία Αλτουβά και Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), *Πρακτικά Ε΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Θέατρο και δημοκρατία». Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της δημοκρατίας*, τόμοι Α΄-Β΄, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2018· Λία Γυιόκα, Παναγιώτης Μπίκας (επιμ.), *Οι τέχνες στη δικτατορία: Εικαστική και αρχιτεκτονική παραγωγή στην Ελλάδα κατά την επταετία 1967-1974*, ΕΕΤ, Αθήνα 2021.
21. Πρόκειται για το συνέδριο «Λογοκρισίες στην Ελλάδα» (Αθήνα 2015), και τους συλλογικούς τόμους *Η Λογοκρισία στην Ελλάδα* (Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ 2016) και *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα...*, ό.π., όλα σε συνεπιμέλεια της Πηνελόπης Πετσίνης και του Δημήτρη Χριστόπουλου.
22. Πηνελόπη Πετσίνη, Μαρία Χάλκου, Στρατής Μπουρνάζος (επιμ.), «Αφιέρωμα: Λογοκρισία και Δημοκρατία / Μεταπολιτευτικό κράτος και Μεταπολίτευση», *Αρχειοτάξιο* 22, Νοέμβριος 2020, Θεμέλιο, Αθήνα 2020.

«ΑΠΑΓΟΡΕΥΟΜΕΝ ΤΗΝ ΕΚΤΥΠΩΣΙΝ ΕΙΣ ΔΙΣΚΟΥΣ ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΟΥ»:

Η ΠΡΟΛΗΠΤΙΚΗ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΣΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ
ΤΗΣ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑΣ ΤΩΝ ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΩΝ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ
ΤΗΣ ΓΕΝΙΚΗΣ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑΣ ΤΥΠΟΥ ΚΑΙ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΩΝ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΚΛΑΒΙΝΑΣ



«Ας κάψουμε το σώμα, στον ιερό σκοπό, κι ύστερα να πάμε με τους ίδιους δαυλούς να βάλουμε φωτιά όλοι μαζί στον προδοτών τα σπίτια!...» Ώστε να βάλουμε φωτιά, ε; Κι όλοι μαζί! Με άλλα λόγια επανάσταση! Και έρχεσαι σε μένα, τον Διοικητή της Υποδιοικήσεως, να εγκρίνω μια επανάσταση – ίσως κομμουνιστική! Τσακίσου από δω αχρείε! Και του πέταξε τον Καίσαρα κατάμουτρα.¹

Το παραπάνω απόσπασμα από τη *Μεθυσμένη Πολιτεία* του Σωτήρη Πατατζή, που αναφέρεται στη λογοκρισία του *Ιούλιου Καίσαρα* του Σαίξπηρ από τον διοικητή της Αστυνομίας σε μια επαρχιακή πόλη την περίοδο της δικτατορίας του Μεταξά, συνοψίζει την κυρίαρχη αντίληψη για τη θεσμοποιημένη κρατική λογοκρισία του παρελθόντος στην Ελλάδα. Σύμφωνα με την αντίληψη αυτή, η λογοκρισία στον δημόσιο λόγο και στην καλλιτεχνική δημιουργία ταυτίζεται με το δικτατορικό καθεστώς, ασκείται από άσχετους με την καλλιτεχνική δημιουργία λογοκριτές, συνήθως αστυνομικούς και στρατιωτικούς, που προσπαθούν να εντοπίσουν ανατρεπτικά μηνύματα σε

Ο Γιάννης Γκλαβίνας είναι διδάκτωρ Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας του Τμήματος Ιστορίας - Αρχαιολογίας του ΑΠΘ.

Μ.Π.

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΠΡΟΒΑΡΙΑΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ
ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΤΥΠΟΥ 'Εν 'Αθήναις τῆ 12 - 9 - 1967
ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΕΛΕΓΧΟΥ ΑΝΘΙΣΤΙΜΩΝ ΘΡΑΝΑΤΩΝ
ΑΡΙΘ. ΠΡΩΤ. 4074/Ν.....

Π Ρ Ο Σ
Τῆ Ὑπουργεῖον Δημοσίας Τάξεως
α) Γενικήν Διευθύνσιν Χαρτοφιλίας
β) Γενικήν Διευθύνσιν Ἀστυνομίας
'Εντολῆς

"Ἐχομεν τὴν τιμὴν νὰ κοινοποιήσωμεν συνημμένως πέντε ἀπαγορευθέντων ὑπὸ τῆς Ὑπηρεσίας Ἐποπτείας Τύπου ἐβδομήκοντα ὄσα (72) ἀριθμῶν καὶ νὰ γνησιώσωμεν ὅμην ὅτι ἀπαγορεύθη ἡ ἐκδόσις καὶ κυκλοφορία αὐτῶν εἰς δόσεις γραμμικῶν καὶ ἄλλων τῶν Ἐπιπέδων, διὰ λόγους γενικωτέρως ἑρθεῖσιν Παράφρασις διὰ τὰ καὶ ὅμην.

Ε. Υ.
Ὁ Γενικός Διευθυντής
Δ.α.

ΚΑΝ. ΒΡΥΞΕΛΗΣ
'Αντι/ρχης Στρατ. Δικαιοσύνης

Κοινοποιήσεις:

- 1) Γραφεῖον κ. Ὑπουργοῦ
- 2) Ἀπαντὰς ἐκδοτικῶν οἰκῶν δόσεων γραμμικῶν
- 3) Εἰσηχθέντων δόσεων ΟΟΛΥΜΒΙΑ (Διευθυντὴν κ. Βασ. Τουμπούρη) Ριζοπολιν
- 4) Γραφεῖον κ. Κ. Βρυῶν
- 5) Διευθύνσιν Μελετῶν παρ' ἡμῶν
- 6) Διευθύνσιν Ἐλέγχου Δημοσίων Θεαμάτων παρ' ἡμῶν

ΑΚΡΙΒΕΣ ΑΝΤΙΓΡΑΦΟΝ

ΕΙΚ. 1Α - 1Γ:

Σεπτέμβριος 1967. Λίστα με 72 τραγούδια που απαγορεύτηκαν από την Υπηρεσία Εποπτείας Τύπου και σχετικό διαβιβαστικό έγγραφο της Διεύθυνσης Ελέγχου Δημοσίων Θεαμάτων του Υπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως.

ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΠΤΠ, Αρχαιακή σειρά προληπτική λογοκρισία τραγουδιών, φ. 112

ΕΙΚ. 2Α - 2Β:

Ιανουάριος 1970. Υπεύθυνες δηλώσεις προς τη Γενική Διεύθυνση Τύπου των δισκογραφικών εταιρειών Μίνως Μάτσας και Ε.Μ.Ι.Α.Λ. (Ε.Μ.Ι. - Αφοί Λαμπρόπουλοι) με τις οποίες γνωστοποιούν ότι προχώρησαν στην εκ νέου ηχογράφηση του τραγουδιού Να 'τανε το '21 με αντικατάσταση της λέξης «Τουρκοπούλα» με αυτή της «ομορφούλας». ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΠΤΠ, Αρχαιακή σειρά προληπτική λογοκρισία τραγουδιών, φ. 114

ΕΙΚ. 1Α - 1Γ

ΑΠΑΓΟΡΕΥΜΕΝΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΕΚ ΤΗΣ ΠΡΟΒΑΡΙΑΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ

ΤΙΤΛΟΣ	ΜΟΥΣΙΚΗ	ΣΤΙΧΟΙ
1) "Ο Τριαβρης"	Μαριόπουλος	Παπαδόπουλος
2) "Βανάι μου Μανάι μου"	Παγιουμτζή	Παγιουμτζή
3) "Αδέρφαι μου"	Μουζάκη	'Αντώνοβα
4) "Έλα αγόρι μου γλυκό ή "Έλα παιδί μου ζωοφο"	Λεμονόπουλου	Πυθαγόρα
5) "Μ'Ένα σου χαμάνελο"		
6) "Τ'Απολυτήριο"	Μαγνησιώφ	Ψυχολοῦ
7) "Όσα έβρει δ νοικοκυρης"	Στ.Κόξου	
8) "Παστραμικε"	Μανφισαή	Μανφισαή
9) "Τό ρημάδι τῆς ζωῆς"	Εκιορδάλ	Οζινογιαννῶπουλου
10) "Κιρσοῦμα"	Γ.Γοββαλή	Γοββαλή
11) "Έρταιζες"	Μπασιάλ	Γιωρτζή
12) "Χαρμάματα"	Μαριόπουλου	
13) "Τό βράδυ τῆ ἀποφινδ"	Ν.Μαυρουδῆ	Γ.Κουκουλιδη
14) "Αδελφ θλιμμέν"	Ν.Μαυρουδῆ	Γ.Κουκουλιδη
15) "Ήταν τῆ ποταμι μακρό"	Ι.Πουλόπουλου	Ι.Πουλόπουλου
16) "Ο Κακέρρης"	Ι.Παπαζωάννου	
17) "Κάποιες νύχτες"	Εκασοῦ	Γεωργιοπούλου
18) "Τό λιβάδι"	Ν.Κουλιαρῶ	Ν.Κουλιαρῶ
19) "Άλλοῦ χορεύει ή χωρά"	Μαυρουδῆ	Κακουλιδη
20) "Μικρή ἀγαπημένη"	Πάνου Σαββόπουλου	Π.Σαββόπουλου
21) "Η φοβότα ή μὲν"	Εκιορδάλ	Δημάκη-Οζινογιαννῶπουλου
22) "Όσο με μύσοῦ θεριέδα"	Κατινάρη	Κατινάρη
23) "Αδός πῆρες μονοπάτι"	Γ.Λοβίκα	Τσιλιβερόφ
24) "Πόσα κορτάτα ἔνυκοντερα"	Κ.Καρουσάκης	Κ.Καρουσάκης
25) "Αιμέσ μου οἱ κούδους"	Α.Πάνου	Α.Πάνου
26) "Πάει δ κιαρῆς"	Μ.Χατζηδῶς	
27) "Κάποιά κιαρῆς κιαρῆ"	Πολυκανονιάτη	Α.Τζάρα
28) "Θά κλεισω τῆ μάτια"	'Ανη Πάνου	'Ανη Πάνου
29) "Τῆ αγόρια εχουμε κιαρῆ"		
30) "Η φοβότα ή μὲν"	Ν.Δαλιζιου	Ν.Δαλιζιου
31) "Έγινε δ Τύρανης Γιάννης"	Μαγουρέλη	Γ.Τρίτης
32) "Ο 'Αἰ Πύργος καὶ τῆ φῆλ"	Γ.Κουτεπόπουλου	Γ.Κουτεπόπουλου
33) "Σήμερα είναι Κυριακή"	Γ.Πετρίου	Γ.Πετρίου
34) "Καλή κιαρῆ"	Ι.Παπαζωάννου	Ι.Παπαζωάννου
35) "Αἶν ενταξα τῆ πειρασιδ"	Π.Σταθάκη	Ν.Καπηλιδη
36) "Αἶν με κιαρῆς ή φῆμριμα"	Σ.Χρυσῆ	Θ.Γελαδάκη

Μ.Π. - 2 -

ΤΙΤΛΟΣ	ΜΟΥΣΙΚΗ	ΣΤΙΧΟΙ
37) "Μή πειράξεις τῆ κιαρῆ"	Α.Μπουρέλη	Α.Μπουρέλη
38) "Ο Μαχαλιμακας"	Κ.Δελαγραμμάτη	Κ.Δελαγραμμάτη
39) "Συμπαιριώτες 'Ελληνες"	Π.Σταθάκη	Π.Σταθάκη
40) "Έχουμε καὶ γερμάματα"	Π.Σταθάκη	Π.Σταθάκη
41) "Όσο λαχταρῶ τῆν μὲνα με"	Ν.Δαλιζιου	Ν.Δαλιζιου
42) "Τῆ βασάνη μου"	Π.Βασιλάκη	Π.Βασιλάκη
43) "Μά μ'ἀφῆτη ἔν ἔξ νῆ σωθῆ"	Π.Βασιλάκη	Π.Βασιλάκη
44) "Τῆ ἀφῆτην ἰ.κ."	Πιτσιλιδη	Γ.Σταθάκη
45) "Τῆ βετανικῆ δ μάγκας"	Γρ.Μπιτινιάτη	Γ.Μπιτινιάτη
46) "Ανεργία στη Σενητεῖα"	Βέρβου	Δερβενιάτη
47) "Κουραστικα με πολ"		Μπασιάλ
48) "Ο Μπαρμπαδῶς"		
49) "Ο χαμῆς"		
50) "Σβος φεγγάρι"	Καταραῦ	
51) "Μάνα μου ποῦ"	Μητάκης	Α.Τζανῆς
52) "Όταν φορῆς τῆ μὲνι ζῆ"	Μαριόπουλου	'Αντ. Ἀντιβῶς
53) "Ρῆδος λουλοῦ τοῦ Μῆ"	Γιακουμάκη	Κακέρη
54) "Τῆ ἀγαλιῆ σου γέρνω"	Πολυκανονιάτη	
55) "Βῆβα σπυρῆ"	Ἄθηναιου	Ν.Μαυρουδῆ
56) "Τρεῖς φωτιές"	Γ.Πολόζου	Β.Σοῦκα
57) "Ο Σεριζομῆς"	Καλιόρα	Παπαγιαννῶπουλου
58) "Απορῆ ἦταν ή Κορῆ"	Γάλη Γιουῆ	Γάλη Γιουῆ
59) "Ο ἀτυχος"	Μανφισαή	Ψυχολοῦ
60) "Όλα τῆ εχω βαρεθῆ"	Βῆ.Συρῆγος	Συρῆγος
61) "Ο χωρισῆς με πῆγισε"	Κ.Πρῆ	Κ.Πρῆ
62) "Απῆ μὲνός στη βασάνη"	Κ.Πρῆ	Κ.Πρῆ
63) "Αἶν εχει δ πῆνος τέρμα"		
64) "Όλα σου τῆ συχωρῆ"		
65) "Γῆσκα Μπουσιμα"		
66) "Τῆ κλειδιῆ τοῦ Κῶστα"		
67) "Απ' τῆ Ρῆδο βγαῖνει ἀγαλιῆ"		
68) "Ένα σπιτάκι εἶχα χτίδει καὶ εἶχα"		
69) "Φῆρε στη τραπέζη πῆτα καὶ ποτηριῶ"		
70) "Ασε τῆν ἰσμο νῆ χτυπιέται"		
71) "Κι ἔμεῖς γελῶσαμε"		
72) "Αἶσμου τῶν ἦλιο στην κιαρῆ"		

τραγούδια, θεατρικά κείμενα και κινηματογραφικές ταινίες, συγκροτώντας, κατά αυτόν τον τρόπο, έναν λογοκριτικό μηχανισμό με χαρακτηριστικά γλαφυρότητας και γκροτέσκο. Παράλληλα, στη συλλογική μας μνήμη η εικόνα για την κρατική λογοκρισία διαμορφώθηκε, κυρίως, από την εμπειρία της δικτατορίας των συνταγματαρχών και την πληθώρα παραδειγμάτων λογοκρισίας που παρέθεταν τα θύματα της «Κυράς Αναστασίας». Η αντίληψη αυτή περί κρατικού λογοκριτικού μηχανισμού είναι εν μέρει μόνο ορθή, αφού υπερτονίζοντας κάποια χαρακτηριστικά του παραγνωρίζεται η αδιάλειπτη περιστολή του δικαιώματος της ελευθερίας της έκφρασης στην τέχνη και στον δημόσιο λόγο για όλη την περίοδο από το 1936 έως το 1974, είτε πρόκειται για δικτατορία είτε για κακεκτική δημοκρατία, ενώ αμβλύνονται οι συνέπειες του λογοκριτικού φαινομένου τόσο για τους δημιουργούς όσο και για την κοινωνία των πολιτών.

Αν και Τύπος και κινηματογράφος αποτελούσαν προνομιακό πεδίο άσκησης προληπτικής λογοκρισίας, το τραγούδι ως μορφή έκφρασης ιδεών, συναισθημάτων και διασκέδασης των μαζών ήταν πάντα αγαπημένο παιδί της «Κυράς Αναστασίας». Στο παρόν άρθρο γίνεται προσπάθεια να σκιαγραφηθεί η άσκηση προληπτικής λογοκρισίας στο τραγούδι την περίοδο της δικτατορίας των συνταγματαρχών μέσα από το πλούσιο, αλλά αποσπασματικό, αρχείο της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών, της αρμόδιας, δηλαδή, υπηρεσίας άσκησης προληπτικής λογοκρισίας, αρχείο που βρίσκεται στην Κεντρική Υπηρεσία των Γενικών Αρχείων του Κράτους.

Εφόσον η δικτατορία των συνταγματαρχών δεν λειτούργησε εν κενώ όσον αφορά την άσκηση της κρατικής προληπτικής λογοκρισίας, αλλά κληρονόμησε και διατήρησε το πλαίσιο και τα χαρακτηριστικά μιας μακρόχρονης παράδοσης θεσμοποιημένης κρατικής λογοκρισίας,² θα πρέπει να γίνει μια αναφορά στην παράδοση αυτή με επίκεντρο πάντα το τραγούδι.

Μέχρι τη δικτατορία του Μεταξά, η λογοκρισία στη δημόσια έκφραση αντιλήψεων και ιδεών ήταν κυρίως κατασταλτική, εντασσόμενη σε ένα πλαίσιο νομικών διατάξεων έκτακτων περιστάσεων ή προάσπισης του κοινωνικού καθεστώτος που θεσμοθετούσαν την αναστολή συλλογικών και ατομικών ελευθεριών στο όνομα της εθνικής ασφάλειας ή της καθεστηκυίας αστικής τάξης.³ 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.⁴ Το Υφυπουργείο, σύμφωνα με τον ιδρυτικό του νόμο: «ρυθμίζει άπαντα τα ζητήματα τα αφορώντα εις την διαφώτισιν της δημοσίας γνώμης, ήτοι τα ζητήματα τα αναγόμενα εις τον ελληνικόν και ξένον ημερήσιον και περιοδικόν τύπον, τα πάσης φύσεως Συνέδρια και Εκθέσεις, το Θέατρον, τον κινηματογράφον, τας πλάκας γραμμοφώνου, τας παντός είδους διαφημίσεις, τας διαλέξεις,

τας εκδόσεις, και εν γένει τας πάσης φύσεως εκδηλώσεις, ίνα αύται ευρίσκωνται εντός του πλαισίου των εθνικών παραδόσεων και ιδεωδών».⁵ Μετά τη σύσταση του Υφυπουργείου ως μηχανισμού προπαγάνδας και διαφώτισης, η δικτατορία του Μεταξά αλλά και οι κατοχικές κυβερνήσεις συγκρότησαν ένα νομικό πλαίσιο προληπτικής λογοκρισίας σε εκδόσεις, κινηματογράφο, τραγούδι και θέατρο.

Στον χώρο του τραγουδιού με τον Αναγκαστικό Νόμο 1619 του 1939 και, κυρίως, με το Νομοθετικό Διάταγμα 1108 του 1942 και τον Νόμο 485 του 1943 των κατοχικών κυβερνήσεων, τέθηκε το νομικό πλαίσιο άσκησης προληπτικής λογοκρισίας, που διατηρήθηκε με μικρές τροποποιήσεις έως το 1974 και επιβίωσε μετασχηματιζόμενο και την περίοδο της Μεταπολίτευσης. Οι εταιρείες παραγωγής «φωνογραφικών δίσκων» έπρεπε να υποβάλλουν αίτηση στη Διεύθυνση Λαϊκής Διαφώτισης του Υφυπουργείου Τύπου με συνημμένα τους στίχους και τις παρτιτούρες τραγουδιών για τη χορήγηση σχετικής άδειας. Η αίτηση διαβιβαζόταν στην αρμόδια επιτροπή ελέγχου, που αποτελούνταν από τον διευθυντή της Λαϊκής Διαφώτισης, τμηματάρχες του Υφυπουργείου και δύο καλλιτέχνες ειδικευμένους στη λαϊκή και τη δημοτική μουσική, ενώ το 1943 προστέθηκε και ένας αξιωματικός της αστυνομίας. Η επιτροπή, βάσει των αιτήσεων ή, αν θεωρούνταν σκόπιμο, της ενώπιόν της εκτέλεσης ενός τραγουδιού, μπορούσε να απαγορεύσει τη φωνογράφιση ενός τραγουδιού ή να τροποποιήσει στίχους και μουσική εφόσον έκρινε ότι: θίγονταν τα δημόσια ήθη, διαφθειρόταν το καλλιτεχνικό αίσθημα του κοινού, νοθεύονταν το γνήσιο πνεύμα της παράδοσης της ελληνικής μουσικής ή μπορούσε να προκληθεί βλάβη στα εθνικά συμφέροντα, υπονομεύονταν οι υγιείς κοινωνικές παραδόσεις του ελληνικού λαού, προπαγανδίζονταν αντικοινωνικές και αναρχικές ιδέες. Ο έλεγχος αφορούσε και τους ήδη κυκλοφορούντες δίσκους καθώς και τις εκδόσεις μουσικών τεμαχίων σε φυλλάδια.

Την περίοδο της δικτατορίας του Μεταξά, στο στόχαστρο των λογοκριτικών μηχανισμών μπήκε το ρεμπέτικο τραγούδι. Η αστική λαϊκή μουσική ταυτιζόταν σε επίπεδο μορφής με τον αμανέ, τον χυδαίο ανατολισμό και σε επίπεδο περιεχομένου με τη χρήση ναρκωτικών ουσιών, τις φυλακές και τον βίο των παρανόμων.⁶ Μετά την απελευθέρωση, η προληπτική λογοκρισία στο τραγούδι συνέχισε να λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο όπως και πριν από το 1944. Το 1947, με υπουργική απόφαση τέθηκε εκ νέου σε ισχύ το νομικό πλαίσιο ελέγχου των «πλακών γραμμοφώνου» και ανασυγκροτήθηκαν οι σχετικές επιτροπές με σκοπό, ανάμεσα σε άλλα, και την αποτροπή διδασκαλίας «τεινούσης εις την διά βιαιών μέσωσ ανατροπήν του νομίμου καθεστώτος της χώρας». Σε συνθήκες Εμφυλίου και μετεμφυλιακής «νομιμότητας», στο στόχαστρο της λογοκρισίας δεν ήταν πια τα «χασικλίδικα» αλλά το λαϊκό τραγούδι που εκφράζει την απογοήτευση των λαϊκών μαζών από τη διάψευση των

ελπίδων της δεκαετίας του '40, που καταγγέλλει την κοινωνική αδικία, τη φτώχεια, τις πολιτικές καταστολής και διώξεων.⁷ Στο πλαίσιο αυτό απαγορεύτηκαν, για παράδειγμα, το τραγούδι του Απόστολου Καλδάρη *Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι* και τα τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη *Κάποια μάνα αναστενάζει* και *Ως πότε πια τέτοια ζωή να ζούμε χωρισμένοι* ως αντεθνικά, διώκοντας όσους τα τραγουδούσαν σύμφωνα με τα άρθρα του Νόμου 755 του 1917 «περί αδικημάτων κατά της ασφαλείας της Χώρας» και του Αναγκαστικού Νόμου 924 του 1946 «περί λήψεως μέτρων προς κατευνασμόν των πολιτικών παθών».⁸ Το νομικό πλαίσιο απαγόρευσης των παραπάνω τραγουδιών, εκτός από τη σύζευξη των διατάξεων περιστολής της ελευθερίας της έκφρασης στο όνομα της προστασίας «του κρατούντος πολιτικού και κοινωνικού καθεστώτος» των αρχών του 20ού αιώνα με αυτές του δεύτερου μισού της δεκαετίας του '40, αποτελούσε και μια εφαρμογή του λεγόμενου «παρασυντάγματος». Από το 1946, με το Γ΄ Ψήφισμα «Περί εκτάκτων μέτρων κατά των επιβουλευομένων την δημοσίαν τάξιν και την ακεραιότητα του κράτους», τον Αναγκαστικό Νόμο 509/1947 «Περί μέτρων ασφαλείας του κράτους, του πολιτεύματος, του κοινωνικού καθεστώτος και προστασίας των ελευθεριών των πολιτών» και μια σειρά άλλων διατάξεων, δημιουργήθηκε ένα πλέγμα νόμων διατηρούμενο μέχρι το 1974, που δεν δίδε απλώς την κομμουνιστική ιδεολογία, αλλά λειτουργούσε διασταλτικά ποινικοποιώντας και εντάσσοντας στο περιθώριο τις πολιτικές και κοινωνικές δυνάμεις που την περίοδο της Κατοχής συντάχθηκαν με το ΕΑΜ και το Κομμουνιστικό Κόμμα. Ο μηχανισμός του «παρασυντάγματος», με περιόδους άμβλυνσης και όξυνσης, διαχώριζε τους πολίτες σε «εθνικόφρονες» και «μη εθνικόφρονες», με τη λογοκρισία να φροντίζει να καταστέλλει την ελευθερία έκφρασης του «μη εθνικόφρονος» τμήματος του ελληνικού πληθυσμού.⁹ Τα τραγούδια που απαγορεύονταν, σύμφωνα με τη διατύπωση των εγγράφων, δεν χαρακτηρίζονταν απλώς κομμουνιστικά, αλλά, εντείνοντας τον παραπάνω διαχωρισμό, «αντεθνικά» και «ανθελληνικά», εξοβελιστέα, όπως και οι δημιουργοί τους, από τον εθνικό και κρατικό κορμό. Η ρευστότητα στην ερμηνεία των όρων αντεθνικό, αναρχικό, κομμουνιστικό, όσον αφορά τις αποφάσεις του λογοκριτικού μηχανισμού, είναι χαρακτηριστική της περιόδου, διευρύνοντας ή περιορίζοντας το φάσμα των λογοκριτικών παρεμβάσεων, αναλόγως της υποτιθέμενης ή πραγματικής ισχύος της «κομμουνιστικής απειλής» σε τοπικό, αλλά και σε διεθνές επίπεδο, στο πλαίσιο του Ψυχρού Πολέμου.¹⁰ Στη φαρέτρα του κρατικού λογοκριτικού μηχανισμού εντασσόταν και η νομική πρόνοια περί κατευνασμού των πολιτικών παθών, στο όνομα της οποίας, ανάμεσα σε άλλα, απαγορεύτηκε, όπως αναφέρθηκε, το *Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι*. Η αναμόχλευση των παθών, όμως, σε όλη την περίοδο έως το 1974, αλλά και μετά από αυτήν, αφορούσε την επιβολή πολιτικών αποκλεισμού της μνή-

μης των ηττημένων από το εθνικό αφήγημα που δημιούργησαν οι νικητές του Εμφυλίου, κυρίως όσον αφορά τον χαρακτήρα και τη δυναμική της εαμικής αντίστασης.¹¹ Παράλληλα με τα παραπάνω λογοκριτικά μέσα, λειτουργούσαν ανεπίσημοι και μη θεσμοποιημένοι τρόποι λογοκρισίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας όσων δεν εντάσσονταν στην «εθνικόφρονα» μερίδα της ελληνικής κοινωνίας, ωθώντας τους στο περιθώριο και την οικονομική καταστροφή. Η μη μετάδοση των τραγουδιών ενός συνθέτη στο ραδιόφωνο ήταν ένας από αυτούς τους τρόπους. Τον Ιανουάριο του 1966, για παράδειγμα, βουλευτές της ΕΔΑ κατέθεσαν επερώτηση στη Βουλή για τα περιστατικά απαγόρευσης μετάδοσης από τους ραδιοφωνικούς σταθμούς της ΕΙΡ και των Ενόπλων Δυνάμεων τραγουδιών του Θεοδωράκη που είχαν εγκριθεί από την προληπτική λογοκρισία.¹² Το μεταπολεμικό κράτος, συνεπώς, για την περιτολή του δικαιώματος της ελευθερίας της έκφρασης των «μη εθνικοφρόνων» είχε στη διάθεσή του μια ευρεία γκάμα λογοκριτικών μηχανισμών που ποίκιλλαν από τη θεσμοποιημένη προληπτική λογοκρισία, τις συνταγματικές ή «παρασυνταγματικές» διατάξεις κατασταλτικής λογοκρισίας, τις ανεπίσημες λογοκριτικές πρακτικές μέχρι τη συνειδητή αυτολογοκρισία δημιουργών και πολιτών που γεννούσε το καθεστώς ανελευθερίας και χειραγώγησης.

Επιστρέφοντας στον προληπτικό έλεγχο των τραγουδιών στον οποίο επικεντρώνεται το άρθρο, αυτός συνεχίστηκε και το διάστημα 1960-1967, παρά τη σχετική χαλάρωση του μηχανισμού την περίοδο των κυβερνήσεων της Ένωσης Κέντρου. Το 1963, σε σχετική εγκύκλιο της Γενικής Διεύθυνσης Τύπου προς τις δισκογραφικές εταιρείες, υπενθυμιζόταν το ισχύον νομικό πλαίσιο άσκησης ελέγχου τραγουδιών και επικρινόταν η πρακτική των εταιρειών να εγγράφουν δίσκους με τραγούδια πριν από την έγκρισή τους από την αρμόδια επιτροπή. Σημειωνόταν, επίσης, ότι τραγούδια των οποίων το περιεχόμενο στερούνταν ουσίας και είχαν στίχους ασύμμετρους και μη συντεταγμένους στην ομιλούμενη ελληνική γλώσσα δεν ήταν δυνατόν να λάβουν έγκριση από την επιτροπή, που έργο της ήταν «η εξυγίανση του Ελληνικού τραγουδιού και η διασφάλιση της αισθητικής αναπτύξεως του λαού».¹³

Την αντίδρασή τους στο ασφυκτικό πλαίσιο κρατικού ελέγχου της καλλιτεχνικής δημιουργίας εξέφρασαν τον Ιανουάριο του 1966 οι τρεις κορυφαίοι Έλληνες μουσικοσυνθέτες: Μάνος Χατζιδάκις, Μίκης Θεοδωράκης και Σταύρος Ξαρχάκος. Στην κοινή τους ανακοίνωση σημείωναν: «Φανερώνουμε, για όσους τυχόν δεν γνωρίζουν: Υπάρχει λογοκρισία για κάθε τραγούδι που κυκλοφορεί, ενώ δεν υπάρχει ούτε για τα βιβλία, ούτε για το θέατρο, όπου ο εισαγγελέας επεμβαίνει αυτεπαγγέλτως, φρουρός ηθών, νόμων και τάξεως [...]. Φανερώνουμε ότι εμείς οι τρεις ουδέποτε στείλαμε πραγματική μουσική μας, αλλά αναθέταμε σε γραμματείς της εταιρίας μας, που απέστει-

λαν μουσική, που δεν έλεγε τίποτα. Νότες τυχαίες στο πεντάγραμμο. Και εγίνοντο δεκτά(!). Παράλληλα ενεργούσαμε για την κατάργησή της. Τελευταία, αυτή η περίφημη λογοκρισία έφτασε στο σημείο να κόβει τραγούδια μας, για να περιφρουρήσει το αισθητήριο του ελληνικού λαού, ενώ άφηνε να περνούν τραγούδια σαν «Τον Κένεντι τον φάγανε οι άτιμοι» και σαν το «Εγώ δεν είμαι σαν τους Μπιτλς».¹⁴ Οι τρεις συνθέτες αποφάσισαν να σταματήσουν κάθε δραστηριότητα στον τομέα του τραγουδιού μέχρι την κατάργηση της λογοκρισίας. Απαντώντας ο υφυπουργός Προεδρίας Κυβερνήσεως Τάκης Γεωργίου υπογράμμισε ότι η επιτροπή ελέγχου ακροαμάτων δεν ασκούσε καλλιτεχνικό έλεγχο, αλλά στόχευε στο να αποτρέψει την κυκλοφορία στίχων κατά της θρησκείας, της δημοσίας αιδούς, της εθνικής ασφαλείας και των γνησίων ελληνικών ηθών και εθίμων.

Η δικτατορία της 21ης Απριλίου δεν χρειάστηκε λοιπόν να καινοτομήσει, εκμεταλλεύτηκε το υφιστάμενο νομικό πλαίσιο έκτακτης ανάγκης και προληπτικής λογοκρισίας προσπαθώντας να ελέγξει όλες τις πλευρές της πνευματικής ζωής, καταπνίγοντας οτιδήποτε θα μπορούσε να εκληφθεί ως απειλή για το καθεστώς ή ερχόταν σε αντίθεση με τις ελληνοχριστιανικές αρχές της «Επαναστάσεως».¹⁵ Ο μηχανισμός λογοκρισίας στο τραγούδι παρέμεινε ο ίδιος με την προηγούμενη περίοδο, όπως και οι στοχεύσεις λειτουργίας του, αλλά και τα χαρακτηριστικά του. Την περίοδο 1967-1969, τα μέλη της επιτροπής ελέγχου μουσικών τεμαχίων συνέχισαν να αποτελούνται από δύο ανώτερους υπαλλήλους της Γενικής Διεύθυνσης Τύπου, έναν αξιωματικό της αστυνομίας και δύο μουσικοσυνθέτες «εκ των ευφήμως γνωστών».¹⁶ Από το 1969, η αναδιοργάνωση των επιτροπών λογοκρισίας σηματοδότησε την ένταξη σ' αυτές περισσότερων ιδιωτών. Στην Επιτροπή Ελέγχου Μουσικών Τεμαχίων, σύμφωνα με τις αποφάσεις που διασώζονται στο αρχείο, λογοκριτές διετέλεσαν, εκτός από διευθυντές και ανώτερους υπαλλήλους της Γενικής Διεύθυνσης Τύπου, οι μουσικοσυνθέτες Κώστας Γιαννίδης, Ανδρέας Χατζηπαυστόλου, Παναγιώτης Μαρουλίδης, ο λογοτέχνης Ανδρέας Καραντώνης, η λυρική τραγουδίστρια Κική Μορφονιού κ.ά. Κάποιοι από αυτούς ήταν μέλη της επιτροπής και πριν από το 1967.¹⁷ Αν και τα μέλη της επιτροπής είχαν άμεση και επαγγελματική σχέση με το τραγούδι, οι συνθέτες που αναγκάζονταν να υποβάλλουν τις δημιουργίες τους στην κρίση τους τους χαρακτήριζαν ηλίθιους και άσχετους. Ο Λουκιανός Κηλαηδόνης σε συνέντευξή του στον Θανάση Γιώγλου, αναφερόμενος στον δίσκο *Μικροαστικά*, χαρακτήριζε τους λογοκριτές «εντελώς ηλίθιους».¹⁸ Αντίστοιχα, ο Λευτέρης Παπαδόπουλος χαρακτήριζε την επιτροπή λογοκρισίας «αγράμματα γεράκια της χούντας».¹⁹

Παράλληλα με την επιτροπή λογοκρισίας, που λειτουργούσε με αρμοδιότητες όπως καθορίζονταν από τους με-

ταξικούς και κατοχικούς νόμους, η δικτατορία με την υπ' αρ. 15 προκήρυξη του Γενικού Επιτελείου Στρατού τον Ιούνιο του 1967 απαγόρευσε όλα τα τραγούδια του Μίκη Θεοδωράκη. Η προκήρυξη απαγόρευε «την καθ' οιονδήποτε τρόπον μετάδοσιν ή εκτέλεσιν μουσικής και ασμάτων του κομμουνιστού Μίκη Θεοδωράκη [...], τα οποία, συν τοις άλλοις, αποτελούν και μέσον συνδέσμου μεταξύ των κομμουνιστών».²⁰ Οι παραβάτες τιμωρούνταν με παραπομπή στα έκτακτα στρατοδικεία. Το 1968, η δικτατορία επεξεργάστηκε σχέδιο για την άρση απαγόρευσης των μη πολιτικών τραγουδιών του Θεοδωράκη. Σύμφωνα με υπηρεσιακό σημείωμα σχετικής επιτροπής της Γενικής Διεύθυνσης Τύπου, εξετάστηκαν 54 τραγούδια του συνθέτη, εκ των οποίων τα 38 αναφέρονταν άμεσα ή έμμεσα σε κομμουνιστικές και ανατρεπτικές ιδέες, ενώ μόνο τα 16 ήταν αμιγώς λυρικά. Η επιτροπή αλλά και ο αρχηγός του ΓΕΣ Οδυσσέας Αγγελής διαφώνησαν στο ενδεχόμενο να επιτραπεί η μετάδοση ορισμένων τραγουδιών του Θεοδωράκη, αφού αυτά «θα χρησιμοποιηθούν ως μέσον συνδέσμου μεταξύ των κομμουνιστών και ως μέσον εκφράσεως της αντιθέσεώς των προς την επανάστασιν»,²¹ και έτσι η απαγόρευση των τραγουδιών του Θεοδωράκη παρέμεινε.

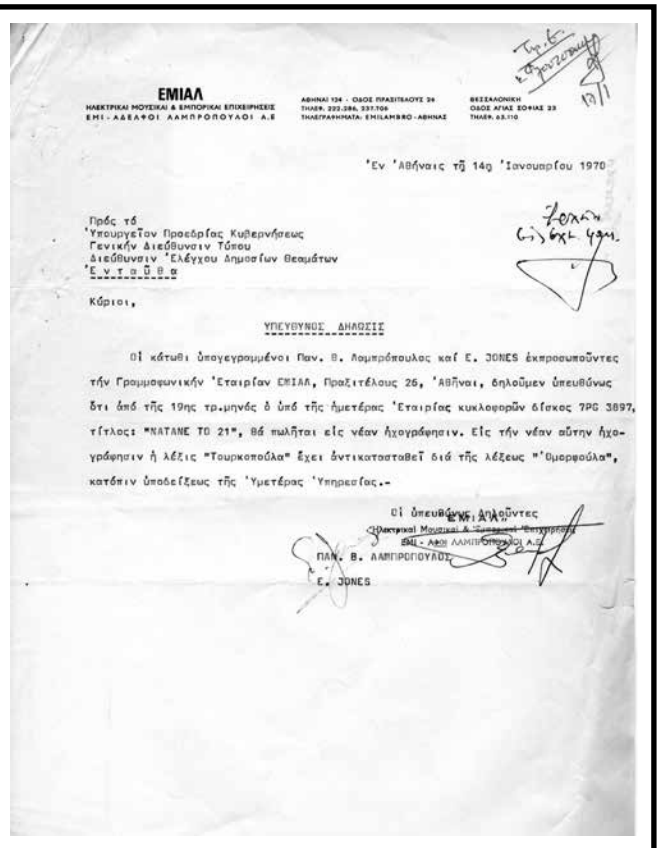
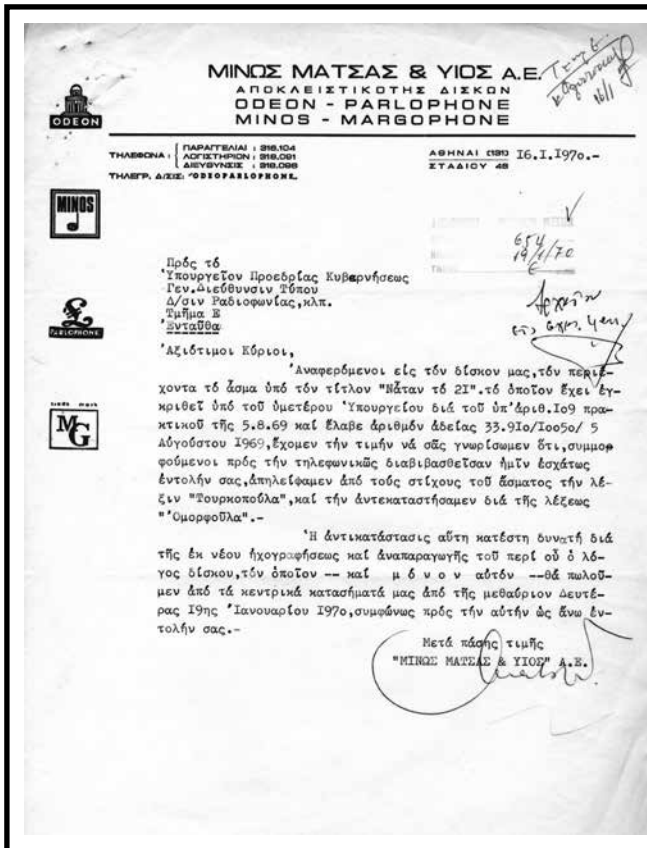
Μια άλλη κατηγορία απαγορευμένων τραγουδιών ήταν όσα εντάσσονταν σε σχετική λίστα που συγκρότησε η Υπηρεσία Εποπτείας Τύπου τον Σεπτέμβριο του 1967. Η λίστα περιλάμβανε 72 τραγούδια που κυκλοφόρησαν πριν από την 21η Απριλίου 1967 και απαγορεύτηκαν «διά λόγους γενικωτέρας φύσεως», όπως αναφέρεται στο σχετικό διαβιβαστικό της Διεύθυνσης Ελέγχου Δημοσίων Θεαμάτων της Προεδρίας Κυβερνήσεως.²² Στα απαγορευμένα τραγούδια εντάσσονταν τα: *Πάει ο καιρός* (στίχοι Νίκος Γκάτσος, μουσική Μάνος Χατζιδάκις), *Θα κλείσω τα μάτια* (Ακης Πάνου), *Χαράματα* (Μέντης Μποσταντζόγλου, Γιάννης Μαρκόπουλος), *Ήταν το ποτάμι μακρύ* (Γιάννης Πουλδόπουλος), *Κάποιες νύχτες* (Κώστας Γεωργουσόπουλος, Γιάννης Σπανός), *Το βράδυ το αποψινό* (Γιάννης Κακουλίδης, Νότης Μαυρουδής), *Τα βάσανά μου* (Μάρκος Βαμβακάρης), *Του Βοτανικού ο μάγκας* (Γρηγόρης Μπιθικώτσης), *Σβήσε φεγγάρι* (Πυθαγόρας, Γιώργος Κατσάρος), *Ο ξεριζωμός* (Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου, Απόστολος Καλδάρης), *Μικρή αγαπημένη* (Πάνος Σαββόπουλος) κ.ά. Χωρίς να έχει εντοπιστεί το σκεπτικό της απαγόρευσης, φαίνεται ότι τα 72 τραγούδια ενόχλησαν για τα ανατρεπτικά τους μηνύματα, τις νύξεις για το ανελεύθερο καθεστώς, γιατί παρουσίαζαν τα βάσανα και τη φτώχεια των λαϊκών τάξεων, τον πόνο της ξενιτιάς, έθιγαν τα δημόσια ήθη, αναφέρονταν στον βίο των παρανόμων και στις ουσίες, γιατί ακόμα περιείχαν στίχους για σπάσιμο πιάτων που είχε απαγορευτεί από τη δικτατορία. Βέβαια, σύμφωνα με έγγραφο της Διεύθυνσης Ελέγχου Δημοσίων Θεαμάτων, το αμέσως επόμενο χρονικό διάστημα άρθηκε η απαγόρευση για κάποια από τα τραγούδια της λίστας, όπως, για

παράδειγμα, για τα *Ήταν το ποτάμι μακρύ, Του Βοτανικού ο μάγκας* και *Μικρή αγαπημένη*. Οι εντός ολίγων ημερών απαγορεύσεις τραγουδιών και η άρση τους αποδεικνύουν το πόσο ρευστά ήταν τα κριτήρια της λογοκρισίας, πόσο διασταλτικά μπορούσε να ερμηνευτεί ο όρος «αναρχικό», «ανατρεπτικό», «αντικοινωνικό» και «κομμουνιστικό». Για να διασφαλιστεί ότι τα απαγορευμένα τραγούδια δεν πρόκειται να μεταδοθούν από το ραδιόφωνο, τα όργανα της δικτατορίας χάρασαν τους απαγορευμένους δίσκους στη δισκοθήκη του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας (ΕΙΡ) ή τοποθετούσαν αυτοκόλλητα με την ένδειξη απαγορεύεται.²³

Για τις νέες κυκλοφορίες και για τυχόν επανεκδόσεις αποφάσιζε η Επιτροπή Ελέγχου Μουσικών Τεμαχίων, αν και η τελική απόφαση ανήκε στον υφυπουργό Τύπου που ασκούσε έμμεση λογοκρισία και μπορεί να άλλαζε τις αποφάσεις της επιτροπής. Στις αποφάσεις της επιτροπής που διασώζονται στο αρχείο της Γενικής Γραμματείας Τύπου καθώς και στις σχετικές μαρτυρίες των καλλιτεχνών μετά την πτώση της δικτατορίας, ως αιτίες παρέμβασης του «ψαλιδιού» της λογοκρισίας αναφέρονται, κυρίως, οι στίχοι που είχαν ανατρεπτικά, αναρχικά και κομμουνιστικά νοήματα, στίχοι αντιπολεμικοί ή που αναφέρονταν σε δημοκρατία, ατομικές ελευθερίες ή υπαινίσσονταν τη ζοφερή πολιτική κατάσταση της χώρας. Ο *μέρμηγκας* του

Μάνου Λοΐζου απαγορεύτηκε γιατί «περιέχει αναρχικές ιδέες διδομένες μετ' αλληγοριών»,²⁴ το ίδιο και το *Χασάπικο* των Γιώργου Θέμελη, Σταύρου Κουγιουμτζή, γιατί «το νόημα των στίχων δυνατόν να παρερμηνευθή ως αναρχικών». Τα *Ελληνόπουλα* (Κώστας Γεωργουσόπουλος, Ελένη Καραϊνδρου) απαγορεύτηκαν ως αναρχικού περιεχομένου και το τραγούδι πήρε άδεια αφού τα «Ελληνόπουλα» γίνανε «Λεβεντόπαιδα». Αναρχικό θεωρήθηκε, αρχικά, από την επιτροπή και το *Ζείμπεκικο* του Διονύση Σαββόπουλου, αφού ο συνθέτης «δεν συνεμορφώθη με τας υποδείξεις» και αρνήθηκε να αλλάξει τους στίχους «ο πατέρας μου ο Μπάτης / ήρθε από τη Σμύρνη το '22 / κι έζησε εξήντα χρόνια / σε ένα κατώι μουσικό». Τα τραγούδια *Κάπως έτσι γράφεται η ιστορία* και *Καλή ανατροφή* (Αργυρώ Καλλιγά [Δανάη], Κώστας Χατζής) απαγορεύτηκαν το 1972, γιατί παρουσίαζαν τις κυβερνήσεις των κρατών να κατευθύνονται από τα συμφέροντα μιας μικρής ομάδας ανθρώπων, ενώ, αν και μιλούσαν για την παγκόσμια ειρήνη, θα μπορούσαν, προβαλλόμενα καταλλήλως, να αποτελέσουν γνωστό σύνθημα του διεθνούς αναρχισμού. Η *Μάνα* του Κώστα Τουρνά απαγορεύτηκε το 1972, γιατί το νόημα των στίχων μπορούσε να τύχει πολιτικής εκμετάλλευσης, όπως και το *Τι ώρα είναι βασιλιά* του Τάκη Μουσαφίρη. Τα τραγούδια του Γκαϊφύλλια απορρίπτονταν

EIK. 2A – 2B



ως αναρχικά, όπως το *Μπενερτζή* το 1973. Ο *Δρόμος* των Κωστούλας Μητροπούλου, Μάνου Λοϊζου απαγορεύτηκε, γιατί «διά της προφανούς μεταφορικής εννοίας των στίχων προσβάλλεται η ιδέα της ελευθερίας (παρομοίωση με μάντρα παλαιών υλικών)». Άλλα τραγούδια αντιμετώπιζαν προβλήματα λόγω των αριστερών φρονημάτων των δημιουργών τους, όπως ο *Μπαρμπα-Θάνος* σε στίχους Κώστα Βάρναλη και μουσική Σταύρου Κουγιουμτζή. Οι στίχοι «*Πότε η καμπάνα του λαού του γέρου Μακρυγιάννη / Λεύτερο χώμα κι ουρανό για όλους θα σημάνει;*» στο τραγούδι *Προσμονή* των Παναγιώτη Καλαποθαράκου, Βασιλή Αρχιτεκτονίδη δεν είχαν καμία τύχη να εγκριθούν από τη δικτατορία και μάλιστα το 1967, στη σκληρή φάση της άσκησης λογοκρισίας.²⁵ Για να μπορέσουν να εγκριθούν τα τραγούδια τους και να κυκλοφορήσουν σε δίσκους, άλλοι δημιουργοί αναγκάζονταν να αλλάξουν στίχους και να ακολουθήσουν τις υποδείξεις της επιτροπής. Στη *Γιορτή ζειμπέκηδων* των Πυθαγόρα, Απόστολου Καλδάρα αφαιρέθηκε ο στίχος «*Κράτα ρε καρδιά, λένε τα παιδιά, μέχρι να λευτερωθούμε από τον κεχαγιά*». Στα *Δέκα παλικάρια* των Λευτέρη Παπαδόπουλου, Μάνου Λοϊζου στον στίχο «*και όλη νύχτα λέγαμε τραγούδι για τη λευτεριά*», η «*λευτεριά*» αντικαταστάθηκε από τη «*λεβεντιά*».²⁶

Μια άλλη κατηγορία λογοκριμένων τραγουδιών ήταν αυτά που θεωρούνταν ότι αντέβαιναν στις εθνικές παραδόσεις, ήταν αντικοινωνικά, έθιγαν θεσμούς και περιέγραφαν τη φτώχεια των λαϊκών τάξεων ή τα βάσανα της ξενιτιάς. Το 1969, ένα ποντιακό τραγούδι με τίτλο *Ο πόνος του μετανάστη* δεν πήρε άδεια από την επιτροπή, όπως και η ανανέωση της άδειας για το τραγούδι του Στέλιου Καζαντζίδη *Το τραγούδι της φτωχολογιάς*. Στο ίδιο πλαίσιο, στη λίστα με τα απαγορευμένα τραγούδια εντάχθηκε το 1967 και το τραγούδι του Άκη Πάνου *Θα κλείσω τα μάτια*, που οι αρχικοί του στίχοι μιλούσαν για τη φτώχεια και τη μιζέρια. Τέσσερα χρόνια μετά θα ηχογραφηθεί ξανά με ερωτικούς στίχους και ερμηνεύτρια τη Βίκυ Μοσχολιού.²⁷ Το τραγούδι *Η παλιά ντροπή* (Κωστούλα Μητροπούλου, Νίκος Δανίκας) απαγορεύτηκε το 1973 ως αντικοινωνικό. Με την ίδια αιτιολογία απαγορεύτηκαν τραγούδια της Μαρίζας Κωχ το 1973 (*Οι ρίζες, Μαγική μαστίχα* κ.ά.), όπως και *Η εκδρομή* του Γκαϊφύλλια σε στίχους του Μάνου Ελευθερίου. *Η νύχτα του 42* των Λευτέρη Παπαδόπουλου, Μάνου Λοϊζου δεν πήρε άδεια, γιατί το νόημα των στίχων έθιγε τις εθνικές παραδόσεις όσον αφορά τους λόγους για τους οποίους πολέμησαν οι Έλληνες στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Το 1972, το τραγούδι *Σ' ένα γραφείο* των Γιάννη Νεγρεπόντη, Λουκιανού Κηλαηδόνη απορρίφθηκε από την επιτροπή, γιατί έθιγε το Ίδρυμα Κοινωνικών Ασφαλίσεων, ενώ το τραγούδι *Ένα ούισκι*, που θα ακουγόταν το 1971 στη θεατρική παράσταση *Μάνα κουράγιο* του Μπρεχτ, κόπηκε γιατί έθιγε τις στρατιωτικές παραδόσεις.

Τραγούδια λογοκρίνονταν γιατί έθιγαν εθνικά συμφέρο-

να και την κυριαρχούσα αντίληψη περί ελληνικής ιστορίας ή μπορούσαν να προκαλέσουν προβλήματα στις διακρατικές σχέσεις της χώρας. Το γνωστότερο παράδειγμα αυτής της κατηγορίας είναι η λογοκρισία του τραγουδιού *Να 'τανε το '21* (Σώτια Τσώτου, Σταύρος Κουγιουμτζής) και η αντικατάσταση της λέξης «*Τουρκοπούλα*» με την «*ομορφούλα*» στον στίχο «*και να κρατάω τις νύχτες με τ' άστρα / μια Τουρκοπούλα αγκαλιά*». Από τα έγγραφα του αρχείου της Γενικής Γραμματείας Τύπου φαίνεται ότι το 1969 η Επιτροπή Ελέγχου Μουσικών Τεμαχίων χορήγησε άδεια στις εταιρείες Μίνως Μάτσας (τραγουδιστής Γιώργος Νταλάρας) και Ε.Μ.Ι.Α.Λ. (Ε.Μ.Ι. - Αφοί Λαμπρόπουλοι, τραγουδιστής Γρηγόρης Μπιθικώτσης) να κυκλοφορήσουν σε δίσκους το τραγούδι χωρίς αλλαγή της λέξης «*Τουρκοπούλα*». Τον Ιανουάριο όμως του 1970, οι δύο δισκογραφικές εταιρείες υπέγραψαν υπεύθυνη δήλωση ότι προχώρησαν στην εκ νέου ηχογράφηση του τραγουδιού με αντικατάσταση της λέξης «*Τουρκοπούλα*» με την «*ομορφούλα*», έπειτα από εντολή της Γενικής Διεύθυνσης Τύπου. Η αντικατάσταση της λέξης θεωρείται ότι έγινε ύστερα από παρέμβαση της τουρκικής πρεσβείας, ωστόσο στα έγγραφα του αρχείου δεν υπάρχει κάποια σχετική αναφορά παρά μόνο μια επιστολή διαμαρτυρίας του Πέτρου Στάικου-Μακρή δημοσιευμένη στην *Εστία* στις 15 Ιανουαρίου 1970, που κάνει λόγο για βεβήλωση του 1821 εξαιτίας της «*Τουρκοπούλας*».

Οι «*ομορφούλες*» και οι «*Τουρκοπούλες*» απασχόλησαν ξανά την επιτροπή λογοκρισίας. Τον Μάρτιο του 1970, η εταιρεία Ε.Μ.Ι.Α.Λ. κατέθεσε αίτηση για χορήγηση άδειας εκτύπωσης σε δίσκο του τραγουδιού *Φιλεντέμ* (στίχοι - μουσική Ουρανία Μελαμπιανάκη, σύμφωνά με την αίτηση). Οι στίχοι του τραγουδιού, όπως: «*Μια Τουρκοπούλα στο τζαμί πάει να προσκυνήσει / κάνει ντοά (προσευχή) μες στο Θεό για να αλλάξοπιστήσει*», έκαναν την επιτροπή να μη χορηγήσει άδεια στο τραγούδι, επειδή διέφθειρε το καλλιτεχνικό αίσθημα και μπορούσε να προκαλέσει βλάβη των εθνικών συμφερόντων. Τον Νοέμβριο του 1970, η δισκογραφική εταιρεία επανήλθε με αίτησή της, εμφανίζοντας ως στιχουργό και μουσικό τον Νίκο Ξυλούρη. Οι στίχοι άλλαξαν εντελώς, η «*Τουρκοπούλα*» έγινε «*ομορφούλα*», το τραγούδι όμως απορρίφθηκε ξανά. Τελικά δόθηκε άδεια στο τραγούδι, αφού πρώτα άλλαξε τίτλο και έγινε *Μια παντρεμένη αγαπώ*, ενώ στους στίχους δεν γίνεται καμία αναφορά σε Τουρκοπούλα και τζαμί, αλλά σε μια παντρεμένη.

Η εθνική σκοπιμότητα και η προάσπισή της έκαναν την επιτροπή να απαγορεύσει το 1969 την ηχογράφηση του τραγουδιού *Πάντερμη Κρήτη* (Παντελής Πρεβελάκης, Νίκος Μαμαγκάκης), ενώ ποντιακά τραγούδια που αναφέρονταν στις σφαγές του ελληνικού πληθυσμού της Ανατολικής Μακεδονίας από τους Βούλγαρους απαγορεύτηκαν το 1972, για να μη διαταραχθούν οι καλές ελληνοβουλγαρικές σχέσεις. Τον Νοέμβριο του 1968 ανακλήθηκε η άδεια

ποντιακού τραγουδιού ύστερα από διαμαρτυρίες ποντιακών σωματείων, γιατί σε έναν στίχο του τραγουδιού οι Πόντιοι παρομοιάζονταν με τη φυλή των εξωμοτών Λαζών. Η επιτροπή απαγόρευσε το τραγούδι για να ικανοποιήσει την εθνική ευαισθησία των Ποντίων.

Ένα μεγάλο μέρος των λογοκριτικών παρεμβάσεων σχετιζόταν με την προσβολή των δημόσιων ηθών, τις αναφορές σε ναρκωτικά, φυλακές και τον βίο των παρανόμων, συνεχίζοντας τη λογοκριτική παράδοση της δικτατορίας του Μεταξά απέναντι στο ρεμπέτικο. Το 1970 ανακλήθηκε η άδεια επανεκτύπωσης σε δίσκο γραμμοφώνου του τραγουδιού του Αργύρη Βαμβακάρη *Κάτω από τα ραδίκια*, ενώ το 1969 απαγορεύτηκε το *Ζούλα στη βάρκα μπήκα* (Στράτος Παγιουμτζής), γιατί οι στίχοι υπαινίσσονταν τη χρήση ναρκωτικών. Το 1973 δεν δόθηκε άδεια για το τραγούδι *Του Θεωρή Κολοκοτρώνη* (Γιάννης Κακουλίδης, Γιώργος Κοντογιώργος), γιατί ο τίτλος ήταν παραπλανητικός και οι στίχοι αναφέρονταν σε ειδική κατηγορία κρατουμένων. Στην Ελλάδα τού «πατρίς, θρησκεία, οικογένεια» δεν είχαν θέση τραγούδια που πρόσβαλλαν τα δημόσια ήθη και την «ορθή» αντίληψη για την οικογένεια, τον έρωτα, τη σεξουαλικότητα. Το 1971, η επιτροπή απέρριψε το τραγούδι *Δεν φταίμε... Δεν φταίμε* (Πυθαγόρας, Βασίλης Βασιλειάδης) υπογραμμίζοντας τους στίχους «*Οι νόμοι της ζωής δεν επιτρέπουνε / με σένα και με κείνη να με βλέπουνε*». Το *Τραγούδι του Σαββόπουλου* απαγορεύτηκε «ως αντιτιθέμενον εις τα δημόσια ήθη» και *Ο παίκτης* του Άκη Πάνου γιατί είχε χυδαία υπονοούμενα. Από τους προασπιστές της ηθικής δεν γλίτωναν ούτε τα παραδοσιακά σκωπτικά αποκριάτικα τραγούδια, όπως το *Κίνησα να πάω στο μύλο*, που απαγορεύτηκε το 1971, ούτε ο Σεφέρης, αφού το 1969 δεν δόθηκε άδεια στο τραγούδι *Στρατής ο θαλασσινός* (Γιώργος Σεφέρης, Νίκος Μαμαγκάκης), γιατί στίχοι όπως «*κι η δίψα για το αίμα / που την κεντρίζει / το σπέρμα του κορμιού καθώς τ' αλάτι*» κατά την επιτροπή «μπορεί να θίξουν την περιηθικής αντίληψιν του πολλού κοινού».

Ο πατερναλιστικός χαρακτήρας της προληπτικής λογοκρισίας τής χορηγούσε έναν ρόλο περιφρούρησης του καλλιτεχνικού αισθήματος του κοινού και του γνήσιου πνεύματος της παράδοσης της ελληνικής μουσικής. Πολλά λοιπόν τραγούδια απορρίπτονταν ως άτεχνα ή γίνονταν υποδείξεις για βελτίωση των στίχων και σπανιότερα της μουσικής. Το *Μια φωτογραφία σου* του Λοΐζου απορρίφθηκε από την επιτροπή, γιατί «είναι τελείως ασύνδετο από απόψεως εννοίας το ρεφραίν προς το κουπλέ», το *Ζαβαρακατρανέμια* του Μαρκόπουλου είχε την ίδια τύχη «διότι αποτελείται εν τω συνόλω του από αγνώστους λέξεις και ούτω δεν είναι δυνατόν να γίνη κατανοητόν» και το *Τάραντα μπαμπού* του Γκαϊφύλλια ως ασυνάρτητο. Το 1968, η επιτροπή απέρριψε το τραγούδι *Ωραία τα κατάφερες* του Σπύρου Ζαγοραίου, ζητώντας βελτίωση στίχων που περιείχαν τις λέξεις «ρέστος», «καψουρεμένος» και «φτιαγμένος».

Προβληματισμός επικρατούσε στον λογοκριτικό μηχανισμό της δικτατορίας για τον έλεγχο των ξένων τραγουδιών. Από τα έγγραφα του αρχείου δεν προκύπτει η ύπαρξη κάποιας επιτροπής στη Γενική Διεύθυνση Τύπου που θα έλεγε το περιεχόμενο των ξενόφωνων δίσκων. Φαίνεται πάντως ότι στο ΕΙΡ υπήρχε μια σχετική διαδικασία ελέγχου. Σε έγγραφο του 1969 της Διεύθυνσης Παραγωγής Προγράμματος του ΕΙΡ προς τη Διεύθυνση Ραδιοφωνίας και Τηλεόρασης της Προεδρίας Κυβερνήσεως, γίνεται αναφορά σε περιστατικό απαγόρευσης μετάδοσης αγγλικών τραγουδιών σε διαφημιστικού τύπου ραδιοφωνική εκπομπή, γιατί η αρμόδια υπηρεσία του ΕΙΡ θεώρησε ότι κάποιοι στίχοι έθιγαν το κοινό αίσθημα της ηθικής. Το ΕΙΡ, αφού οι δισκογραφικές αρνήθηκαν να στέλνουν μεταφράσεις των στίχων των ξενόγλωσσων δίσκων, πρότεινε τη σύσταση ειδικής επιτροπής στην Προεδρία της Κυβερνήσεως «προς παρεμπόδισιν υπονομεύσεως του επικρατούντος αισθηματος αιδούς και ηθικής».²⁸ Ο ραδιοφωνικός παραγωγός Άκης Έβνης θυμάται στα πρώτα του βήματα στη Δημόσια Ραδιοφωνία το 1971 την ύπαρξη λογοκρισίας και σε μεταδόσεις ξένου ρεπερτορίου: «Το περίεργο είναι ότι λαμβάναμε και απαγορεύσεις για μεταδόσεις ηχογραφημάτων ξένου ρεπερτορίου, τα οποία ο αμερικανικός ραδιοσταθμός στη βάση του Ελληνικού μετέδιδε ανελλιπώς».²⁹

Όπως αναφέρθηκε, οι παρεμβάσεις της λογοκρισίας αφορούσαν τους στίχους των τραγουδιών και σπάνια τη μουσική. Άλλωστε, τα μουσικά κείμενα που συνοδεύουν τις αιτήσεις χορήγησης άδειας εκτύπωσης σε δίσκους των τραγουδιών, όπως φαίνεται από τα έγγραφα του αρχείου, αποτελούν σκαριφήματα (πάρτες πιάνου) του σκελετού της μουσικής σύνθεσης.³⁰ Όταν το 1972 η Υπηρεσία Ελέγχου Ακροαμάτων της Γενικής Διεύθυνσης Τύπου ζήτησε από τις δισκογραφικές εταιρείες να υποβάλουν πλήρη πάρτα πιάνου για τον έλεγχο της μουσικής, ο Αλέξανδρος Πατσιφάς της Εταιρείας Γενικών Εκδόσεων - Λύρα, σε επιστολή του προς τον υφυπουργό Παρά τω Πρωθυπουργώ Βύρωνα Σταματόπουλο, σημείωνε γιατί κάτι τέτοιο ήταν ανέφικτο: «Είναι αδύνατον να ζητήται πάρτα πιάνου, όταν όπως συμβαίνει εις το σύνολον της συγχρόνου μουσικής, ο εκτελεστής πρέπει να αυτοσχεδιάζει[...]. Πέραν τούτου θα ήθελα να προσθέσω ότι λογοκρισία ή έλεγχος εις την μουσικήν είναι μάλλον αδιανόητος. Αν υπήρχεν λογοκρισία την εποχή του MOZART και του BEETHOVEN, ασκούμενη μάλιστα από συναδέλφους των, ίσως να μην υπήρχαν ούτε ο MOZART ούτε ο BEETHOVEN όπως τους γνωρίζομεν σήμερα».

Η επιβολή της προληπτικής λογοκρισίας, για να είναι πιο αποτελεσματική, θα έπρεπε να συνοδεύεται και από έναν μηχανισμό ελέγχου των αποφάσεών της. Αστυνομικές και δικαστικές αρχές, αλλά και μέλη της Επιτροπής Ελέγχου Μουσικών Τεμαχίων, αναλάμβαναν τον ρόλο αυτό ασκώντας πλέον κατασταλτική λογοκρισία. Το 1972,

ο Πάνος Μαρουλίδης, μέλος της επιτροπής, ανέλαβε να ελέγξει την ποιότητα των καλλιτεχνικών προγραμμάτων των κέντρων διασκέδασης της Αθήνας. Ο Μαρουλίδης στο σχετικό υπηρεσιακό του σημείωμα αναφέρει ότι στο 30% των κέντρων ακούγονταν τραγούδια κατώτατης ποιότητας, «χασικλίδικα», απαγορευμένα και άλλα που δεν υποβλήθηκαν ποτέ στην επιτροπή για έλεγχο. Ο Μαρουλίδης εστιάζει στο πρόγραμμα της μπουάτ «Πέμπτη Εποχή» όπου ο Γκαϊφύλλιας τραγουδούσε, σύμφωνα με το μέλος της επιτροπής, τραγούδια αντεθνικά, μηδενιστικά και αναρχικά. Μετά τις διαπιστώσεις του Μαρουλίδη αναλαμβάνει η αστυνομία, που κλήθηκε από τη Γενική Γραμματεία Τύπου να κάνει έλεγχο στην μπουάτ και να της αφαιρεθεί η άδεια, γιατί τα τραγούδια του καλλιτεχνικού της προγράμματος δεν ελέγχθηκαν από την επιτροπή.³¹

Εκτός όμως από τη θεσμοποιημένη προληπτική και κατασταλτική λογοκρισία, στη διάρκεια της δικτατορίας λειτουργούσε και ένα παράλληλο δίκτυο λογοκρισίας που αποτελούνταν από «αγανακτισμένους» πολίτες, συλλόγους, πολιτευτές, εκκλησιαστικούς φορείς, υπηρεσιακούς παράγοντες, αστυνομικούς, στρατιωτικούς κ.ά., που υποδείκνυαν στις επιτροπές πολιτικά και εθνικά επιλήψιμα, άσεμνα και αντιβαίνοντα στις ελληνοχριστιανικές αρχές αναγνώσματα και δημόσια θέαματα. Στον χώρο του τραγουδιού έγινε αναφορά στη διαμαρτυρία των ποντιακών σωματείων και την απαγόρευση ενός ποντιακού τραγουδιού το οποίο θεωρούσαν ότι έθιγε την εθνική ευαισθησία των Ποντιών. Ο Άκης Έβενης, από την άλλη, θυμάται την παρέμβαση του Αρχιεπισκόπου Ιερώνυμου που ζήτησε από τον Γενικό Διευθυντή Ραδιοφωνίας και Τηλεόρασης την απόλυσή του, επειδή τόλμησε να παρουσιάσει ολόκληρο αφιέρωμα στο άλμπουμ *Jesus Christ Superstar* του Andrew Lloyd Webber.³²

Την περίοδο της επταετίας, ο λογοκριτικός μηχανισμός, όχι μόνο στο τραγούδι, διανύει έναν κύκλο, όσον αφορά τον τρόπο άσκησης προληπτικής και κατασταλτικής λογοκρισίας. Την περίοδο 1967-1969, στο πλαίσιο παγίωσης της εξουσίας της δικτατορίας, επιβλήθηκε μια σκληρή λογοκρισία στην καλλιτεχνική έκφραση και στον δημόσιο λόγο. Με την άρση της προληπτικής λογοκρισίας στον Τύπο το 1969 και, κυρίως, με την πολιτειακή αλλαγή και τη συγκρότηση της κυβέρνησης Μαρκεζίνη το 1973, η λογοκρισία εφαρμόζοταν με πιο χαλαρούς όρους, στο πλαίσιο μιας φιλελευθεροποίησης της δικτατορίας και της αίσθησης των στρατιωτικών ότι το καθεστώς τους είναι ισχυρό. Ο κύκλος κλείνει με το πραξικόπημα Ιωαννίδη και τη λογοκρισία να γίνεται ξανά ασφικτική και έντονη. Παρά τις διακυμάνσεις της, η προληπτική λογοκρισία, όπως φαίνεται και από τα παραπάνω παραδείγματα, είχε κάποιες σταθερές που δεν διαρρηγγούνταν. Ο Λευτέρης Παπαδόπουλος θυμάται για τον δίσκο *Τα τραγούδια του δρόμου* του Μάνου Λοΐζου: «Το καθεστώς έχει βέβαια φιλελευθεροποιηθεί, εμείς ξεγελα-

σμένοι από τα πράγματα νομίζουμε ότι ίσως μπορούν να βγουν τέτοια τραγούδια (Ο αρχηγός, Μη με ρωτάς, Συρματοπλέγματα), αλλά βέβαια κόβονται».³³

Η ύπαρξη του «ψαλιδιού» της λογοκρισίας ανάγκαζε τους καλλιτέχνες να χρησιμοποιήσουν έναν λόγο αλληγορικό και συμβολικό, με τον οποίο προσπαθούσαν να ξεγελάσουν τον λογοκριτικό μηχανισμό και να περάσουν αντιδικτατορικά μηνύματα. Οι προσπάθειες αυτές κάποιες φορές γίνονταν αντιληπτές και κάποιες όχι. Για παράδειγμα, δεν λογοκρίθηκε το *Αχ χελιδόνι μου* (Λευτέρης Παπαδόπουλος, Μάνος Λοΐζος) παρά τους σαφείς σε συμβολισμούς στίχους «*Αχ χελιδόνι μου πώς να πετάξεις / σ' αυτόν το μαύρο τον ουρανό*». Σε συνέντευξή του ο Λουκιανός Κηλαηδόνης σημειώνει ότι η επιτροπή, όντας ηλίθια, άφησε να περάσουν τραγούδια που είχαν κρυμμένα πολιτικά μηνύματα, όπως αυτά του Μαρκόπουλου ή το δικό του τραγούδι *Πότε θα 'ρθει ένας καιρός, με στίχους «Πότε θα 'ρθει ένας καιρός... / να κόψω τα άγρια χόρτα»*.³⁴

Η ύπαρξη και μόνο της προληπτικής λογοκρισίας ωθούσε καλλιτέχνες ως στρατηγική επιβίωσης να αυτολογοκρίνονται και να δέχονται χωρίς αντίδραση τις υποδείξεις της επιτροπής λογοκρισίας. Σε αντίθετη περίπτωση, ο δίσκος δεν θα κυκλοφορούσε, οι δισκογραφικές εταιρείες δεν θα δέχονταν να υποβάλουν προς έγκριση τα τραγούδια του καλλιτέχνη, θα είχαν οικονομική ζημία λόγω καθυστερήσεων και αθέτησης συμφωνιών. Ο Σαββόπουλος, επειδή δεν συμμορφώθηκε με τις υποδείξεις της επιτροπής, αντιμετώπισε δυσκολίες στην έγκριση του *Ζεϊμπέκικου*, ενώ η Σώτια Τσώτου αρνήθηκε το 1973 να αλλάξει τον στίχο «1900 τίποτα» και τη λέξη «ανείπωτα», όπως υποδείχθηκε από την επιτροπή, και έτσι το τραγούδι της *1900 τίποτα* δεν πήρε άδεια εκτύπωσης σε δίσκο. Όμως η σημαντικότερη επίπτωση της αυτολογοκρισίας είναι η ώθηση της κοινωνίας σε μια συνειδητή παραλυσία απέναντι στον αυταρχισμό και στην απώλεια δικαιωμάτων και ελευθεριών, αποτελώντας, έτσι, ένα από τα πιο ισχυρά όπλα ανελεύθερων καθεστώτων.

Με τη Μεταπολίτευση η προληπτική λογοκρισία στα τραγούδια φθίνει, αλλά δεν εξαφανίζεται – άλλωστε το σχετικό νομικό πλαίσιο θα καταργηθεί στις αρχές της δεκαετίας του 1990. Δεν έχει βέβαια τα χαρακτηριστικά της δικτατορίας, αλλά μπορεί κανείς να εντοπίσει συνέχειες και επιβιώσεις των λογικών λογοκρισίας της περιόδου 1936-1974.³⁵

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Σωτήρης Πατατζής, *Μεθυσμένη Πολιτεία*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2008, σ. 89.
2. Για το κοινό πλαίσιο και τα χαρακτηριστικά του μηχανισμού κρατικής προληπτικής λογοκρισίας στην Ελλάδα την περίοδο 1936-1974, βλ. Γιάννης Γκλαβίνας, «Το προληπτικό “ψαλίδι” του κράτους», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 10 Απριλίου 2016.
3. Για το νομικό οπλοστάσιο έκτακτων περιστάσεων, βλ. Νίκος

- Αλιβιζάτος, *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση (1922-1974): Όψεις της ελληνικής εμπειρίας*, Θεμέλιο, Αθήνα 1995.
4. Το Υφυπουργείο Τύπου και Τουρισμού καταργήθηκε το 1951 και οι αρμοδιότητές του μεταφέρθηκαν στη Γενική Διεύθυνση Τύπου και Πληροφοριών της Προεδρίας Κυβερνήσεως. Η Γενική Διεύθυνση μετονομάστηκε το 1970 σε Γενική Γραμματεία Τύπου και Πληροφοριών, υπαγόμενη απευθείας στον πρωθυπουργό, ενώ το 1974 εντάχθηκε στο Υπουργείο Προεδρίας Κυβερνήσεως.
 5. Αναγκαστικός Νόμος 45/1936 «περί συστάσεως Υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού», ΦΕΚ τχ. Α' 379/31.8.1936.
 6. Κώστας Βλησίδης, *Όψεις του ρεμπέτικου*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2004, σ. 11-65.
 7. Γιώργος Αλεξιάτος, *Το τραγούδι των ηττημένων. Κοινωνικές αντιθέσεις και λαϊκό τραγούδι στη μεταπολεμική Ελλάδα*, Κουκίδα, Αθήνα 2014.
 8. Γενικά Αρχεία του Κράτους, Κεντρική Υπηρεσία (στο εξής ΓΑΚ, Κ.Υ.), Αρχείο Νομαρχίας Αττικής, φ. 169, διαταγή Διοίκησης Χωροφυλακής Νέας Ιωνίας «περί απαγορεύσεως ασμάτων ανθελληνικού περιεχομένου», Αθήνα 8/10/1951.
 9. Για τις διατάξεις, την εφαρμογή, τις στοχεύσεις του «παρασυντάγματος» και τη λειτουργία της λογοκρισίας σ' αυτό το πλαίσιο, βλ. Αλιβιζάτος, *Οι πολιτικοί θεσμοί*, ό.π., σ. 447-600· Στρατής Μπουρνάζος, «Το κράτος των εθνικοφρόνων: Αντικομμουνιστικός λόγος και πρακτικές», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Η ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τ. Δ2, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2009, σ. 9-49 και Κωστής Καρπόζηλος, «Αντικομμουνισμός και λογοκρισία» στο Πηνελόπη Πετσίνη - Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα. Κακεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2018, σ. 54-65.
 10. Την ίδια εποχή, στο πλαίσιο της όξυνσης του Ψυχρού Πολέμου, στις ΗΠΑ κυριαρχούν ο Μακαρθισμός και η αντικομμουνιστική υστερία με τον απηνη διωγμό πολιτών λόγω των αριστερών, αντιπολεμικών και ριζοσπαστικών τους πολιτικών πεποιθήσεων. Στον χώρο του κινηματογράφου, σκηνοθέτες και ηθοποιοί ανακρίνονται από την Επιτροπή κατά των Αντιαμερικανικών Ενεργειών για τις σχέσεις τους με τον κομμουνισμό, δημιουργούνται μαύρες λίστες, καλλιτέχνες τίθενται στο περιθώριο ή αυτοεξορίζονται. Αντίστοιχες πρακτικές ακολουθούνται και στη μουσική βιομηχανία, με πιο γνωστό παράδειγμα αυτό του μουσικού συγκροτήματος Weavers ή του μουσικοσυνθέτη Aaron Copland, βλ. ενδεικτικά Library of Congress, *Folk Singers, Social Reform and the Red Scare* στον σύνδεσμο <https://www.loc.gov/item/ihas.200197399/> (πρόσβαση 20.03.2021) και Jennifer DeLapp-Birkett, «Government Censorship and Aaron Copland's Lincoln Portrait during the Second Red Scare», στο Patricia Hall (επιμ.), *The Oxford handbook of music censorship*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2018, σ. 511-533.
 11. Μάνος Αυγερίδης, Ελένη Κούκη, Μάγδα Φυτιλή, «Αναμοχλεύοντας τα πάθη. Τα όρια του πολιτικού λόγου για την Εθνική Αντίσταση», *Αρχαιοτάξιο* 22 (Νοέμβριος 2020), σ. 77-92, όπου παρατίθεται και παράδειγμα εφαρμογής του νόμου περί κατευνασμού των πολιτικών παθών σε φοιτητές που τραγουδούσαν το 1966 το «Πότε θα κάνει ξαστεριά».
 12. ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών (στο εξής Αρχείο ΓΓΤΠ), σειρά μουσική λογοκρισία, φ. 111, Διεύθυνση Οπτικών Μέσων της Γενικής Διεύθυνσης Τύπου προς τη Βουλή των Ελλήνων, Αθήνα 2/3/1966, όπου η επερώτηση και η απάντηση της Προεδρίας της Κυβερνήσεως, που αρνείται τις καταγγελίες.
 13. ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΓΤΠ, σειρά μουσική λογοκρισία, φ. 111, Εγκύκλιος Διεύθυνσης Οπτικών Μέσων της Γενικής Διεύθυνσης Τύπου της 31ης Οκτωβρίου 1963.
 14. Εφ. *Ελευθερία*, 28-30 Ιανουαρίου 1966 και συνεντεύξεις των τριών συνθετών στην *Επιθεώρηση Τέχνης* 133-134 (1966), σ. 76-78.
 15. Για τον λογοκριτικό μηχανισμό της δικτατορίας και για παραδείγματα λογοκρισίας, βλ. Γιάννης Γκλαβίνας, «Εφ' όπλου "ψαλίδι": Ο κρατικός μηχανισμός επιβολής λογοκρισίας και το πεδίο εφαρμογής του την περίοδο της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών (1967-1974) μέσα από αρχείο της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών», στο Πηνελόπη Πετσίνη, Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ - Παράρτημα Ελλάδας, Αθήνα 2016, σ. 167-176.
 16. Αρχείο ΓΓΤΠ, κιβ. 33, φ. αποφάσεων και συμβάσεων, Υπουργική απόφαση διατήρησης επιτροπών παρά τη Γενική Διεύθυνση Τύπου της Προεδρίας Κυβερνήσεως, Αθήνα 6/7/1967.
 17. Για τα μέλη της επιτροπής ελέγχου μουσικών τεμαχίων την περίοδο της δικτατορίας και πριν από αυτή, βλ. Αρχείο ΓΓΤΠ, φάκελοι σειρές προληπτική λογοκρισία τραγουδιών, και Γιώργος Κοκκώνης, «Η μουσική λογοκρισία στην Ελλάδα - Μια πρώτη προσέγγιση», στο Πετσίνη - Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό λογοκρισίας*, ό.π., σ. 142.
 18. Θανάσης Γιώγλου, «Η λογοκρισία στο λαϊκό τραγούδι την επταετία 1967-1974», στο Σύνδεσμος Φυλακισθέντων & Εξορισθέντων Αντιστασιακών (Σ.Φ.Ε.Α.) 1967-1974, *Η Λογοκρισία της Δικτατορίας στον Τύπο και σε κάθε μορφή Πνευματικής και Καλλιτεχνικής Δημιουργίας* (Πρακτικά ημερίδας), Θεσσαλονίκη 2019, σ. 124.
 19. Λευτέρης Παπαδόπουλος, *Τα τραγούδια γράφουν την ιστορία τους*, Ιανός, Αθήνα 2006.
 20. Το κείμενο της προκήρυξης παρατίθεται στο Σύνδεσμος Φυλακισθέντων & Εξορισθέντων Αντιστασιακών (Σ.Φ.Ε.Α.) 1967-1974, *Η Λογοκρισία της Δικτατορίας*, ό.π., σ. 117.
 21. Αρχείο ΓΓΤΠ, κιβ. 521, φ. Τραγούδια Θεοδωράκη, Γενικό Επιτελείο Στρατού προς Υφυπουργό Προεδρίας Κυβερνήσεως, Αθήνα 15/6/1968.
 22. Αρχείο ΓΓΤΠ, σειρά προληπτική λογοκρισία τραγουδιών, φ. 112, Υπουργείο Προεδρίας Κυβερνήσεως, Γενική Διεύθυνση Τύπου, Διεύθυνση Ελέγχου Δημοσίων Θεαμάτων προς Υπουργείο Δημοσίας Τάξεως, Γενικές Διευθύνσεις Χωροφυλακής και Αστυνομίας, Αθήνα 12/9/1967. Στον ίδιο φάκελο και οι αποφάσεις άρσης απαγόρευσης τραγουδιών.
 23. Γιώγλου, *Η λογοκρισία*, ό.π., σ. 117.
 24. Τα παραδείγματα λογοκρισίας τραγουδιών που παρατίθενται στο κείμενο προέρχονται από το αρχείο της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών, σε αντίθετη περίπτωση σημειώνεται με υποσημείωση η σχετική πηγή.
 25. Γιώγλου, *Η λογοκρισία*, ό.π., σ. 120.
 26. *Αυτ.*, σ. 122, 129.
 27. *Αυτ.*, σ. 120-121.
 28. Αρχείο ΓΓΤΠ, σειρά έλεγχος μουσικών τεμαχίων, φ. 110.
 29. Συνέντευξη του Άκη Έβενη στον Γιάννη Αλεξίου στον σύνδεσμο jalexious67.blogspot.com (πρόσβαση 09.02.2021).
 30. Κοκκώνης, *Η μουσική λογοκρισία*, ό.π., σ. 137.
 31. Αρχείο ΓΓΤΠ, φ. 117 σειράς λογοκρισία κινηματογραφικών σεναρίων και θεατρικών κειμένων.
 32. Συνέντευξη του Άκη Έβενη, ό.π.
 33. Λευτέρης Παπαδόπουλος, *Τα τραγούδια*, ό.π.
 34. Γιώγλου, *Η λογοκρισία*, ό.π., σ. 133.
 35. Για περιστατικά λογοκρισίας στο τραγούδι μετά το 1974, βλ. Πετσίνη - Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό λογοκρισίας*, ό.π.

ΑΤΥΠΗ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΚΑΙ ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΗΣ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ 21ΗΣ ΑΠΡΙΛΙΟΥ¹

ΕΛΕΝΗ ΚΟΥΚΗ



Βλάσης Κανιάρης, 1969

Η Ελένη Κούκη είναι μεταδιδακτορική ερευνήτρια στο πρόγραμμα «Η λογοκρισία στον Κινηματογράφο και τις Εικαστικές Τέχνες: Η ελληνική εμπειρία από τα μεταπολεμικά χρόνια μέχρι σήμερα», Πάντειο Πανεπιστήμιο (e_kouki@hotmail.com).

Το καλοκαίρι του 1971, ο Ρόδης Ρούφος επιχειρήσε να συνοψίσει τα βασικά στοιχεία της στάσης της δικτατορίας της 21ης Απριλίου απέναντι στην πολιτιστική παραγωγή, εστιάζοντας κυρίως στη λογοκρισία. Ως προς τα εικαστικά, το συμπέρασμά του ήταν ότι, σε αντίθεση με την εκδοτική δραστηριότητα, το θέατρο και τον κινηματογράφο, η δικτατορία είχε αποφύγει να παρέμβει. Η εξήγηση αυτής της έλλειψης λογοκριτικού ενδιαφέροντος, για τον Ρούφο, βρισκόταν στην ίδια τη φύση του καθεστώτος, καθώς ήταν προσωποπαγές και αυταρχικό, με αποκλειστικό ενδιαφέρον του να διαιωνίσει την εξουσία του: «Όσο ο «Καβαλάρης» κάθεται σταθερά στη σέλα, δεκάρα δεν δίνει αν το άλογο προτιμά την αφηρημένη από την παραστατική τέχνη» (ο «Καβαλάρης» αποτελούσε αναφορά στο γνωστό έργο του πολιτικού επιστήμονα Samuel Finer, *The Man on Horseback*, για τη σχέση του στρατού με την πολιτική).²

Εκ πρώτης όψεως, λοιπόν, το κείμενο του Ρούφου κατατάσσει τα εικαστικά σε αυτό το είδος μη-λεκτικής τέχνης που δεν μπορεί να μεταδώσει πολιτικά μηνύματα και, άρα, δεν κινεί το ενδιαφέρον της εξουσίας. Ωστόσο, παραδόξως, λίγες σελίδες μετά, θα κλείσει το κείμενό του με μια εκτενή αναφορά στην έκθεση του Βλάση

Κανιάρη που είχε πραγματοποιηθεί δύο χρόνια νωρίτερα, τον Απρίλιο του 1969, στη *Νέα Γκαλερί*, ως το κατεξοχήν παράδειγμα για το πώς η τέχνη μπορεί να μιλήσει για την ελευθερία, την εμπειρία της φυλακής ή να χλευάσει τους δικτάτορες μέσα από οπτικούς συμβολισμούς – να αξιολογήσει, δηλαδή, αυτό το «στενό παραθυράκι [...] που το άφησαν σχεδόν απρόσδεκτα μισάνοιχτο περιφρονητέοι αγριάνθρωποι της αυταρχικής εξουσίας».³

Η αμφιθυμία του Ρούφου απέναντι στην πολιτική σημασία των εικαστικών και, κατ' επέκταση, στην καταστολή που αυτά δέχτηκαν κατά τα χρόνια της Χούντας θα αποδειχθεί μια διαχρονική στάση. Μολονότι τα περιστατικά λογοκρισίας κατά τη διάρκεια της Χούντας αποτελούν από καιρό κομμάτι της ιστορίας της σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα, και πιο συγκεκριμένα αφετηριακές στιγμές για μια γενεαλογία της τέχνης της αμφισβήτησης,⁴ όταν έρχεται η στιγμή της συνολικής αποτίμησης του φαινομένου, είναι δύσκολο να αποφανθούμε για το αν πράγματι υπήρξε λογοκρισία, και πολύ περισσότερο συστηματική λογοκρισία κατά τη διάρκεια της Χούντας. Έως έναν βαθμό, αυτό συμβαίνει επειδή για τα εικαστικά δεν υπήρχε ένα δεδομένο νομικό και θεσμικό πλαίσιο ελέγχου,⁵ όπως, για παράδειγμα, για τις εκδόσεις, τον κινηματογράφο ή το θέατρο, και η λογοκρισία ασκούσαν είτε με την επίκληση διατάξεων περί άσεμνου, είτε με ad hoc παρεμβάσεις της αστυνομίας. Επιπλέον, όμως, ο ίδιος ο χώρος των εικαστικών δημιούργησε ένα πεδίο διφορούμενης πολιτικής διαπάλης κατά τη διάρκεια της Χούντας, που είναι δύσκολο να αποτιμηθεί.

Προσπαθώντας μισό αιώνα αργότερα να καταλάβουμε τι συνέβη, η ματιά του Ρούφου μπορεί να σταθεί χρήσιμη. Διότι το άρθρο του δεν εξαντλείται μόνο σε μια παρουσίαση λογοκριτικών περιστατικών. Αντίθετα, προσπαθεί να τα ερμηνεύσει ως στοιχεία της ευρύτερης στρατηγικής της Χούντας. Από το σημείο αυτό, λοιπόν, θέλει να ξεκινήσει και το παρόν άρθρο. Να εξετάσει την πολιτική λογοκρισία που ασκήθηκε από τη Χούντα στις ιδιωτικές αίθουσες τέχνης ως ένα φαινόμενο που μας επιτρέπει να θέσουμε ερωτήματα για τα χαρακτηριστικά της απριλιανής δικτατορίας, τις στρατηγικές της για τον έλεγχο της κοινωνίας και, από την άλλη μεριά, ως ένα φαινόμενο που μας επιτρέπει να ριζούμε μια ματιά στην κοινωνία της εποχής. Έτσι, το άρθρο αυτό επιστρέφει σε μερικά από τα πιο γνωστά περιστατικά, όπως η έκθεση της Μαρίας Καραβέλα στην *Αίθουσα Τέχνης Αθηνών* στο Χίλτον τον Μάιο του 1971 και η έκθεση του Ηλία Δεκουλάκου τον Μάρτιο του 1973, πάλι στον ίδιο χώρο. Επίσης, το άρθρο αυτό αναφέρεται σε εκθέσεις και εκθεσιακούς χώρους που δημιούργησαν ένα νέο ύφος στα εικαστικά και εξέφρασαν ένα νέο αίτημα για τον ρόλο των εικαστικών στην Ελλάδα, όπως η έκθεση του Βλάση Κανιάρη στη *Νέα Γκαλερί* τον Απρίλιο του 1969 και η λειτουργία του πολιτιστικού κέντρου *Ωρα*

την ίδια χρονιά. Όλα τα παραπάνω θεωρούμε ότι δεν είναι δυνατό να γίνουν κατανοητά, αν δεν τα συνδέσουμε με ευρύτερα ζητήματα, όπως η μεταπολεμική πορεία των εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα ή οι στρατηγικές νομιμοποίησης και επικοινωνίας των Συνταγματαρχών. Πηγές για αυτήν την έρευνα είναι ο κυρίως ο Τύπος της περιόδου της δικτατορίας και της πρώιμης Μεταπολίτευσης, καθώς και τρεις συνεντεύξεις από γκαλερίστες, της Τζούλιας Δημακοπούλου (*Νέες Μορφές*), της Χριστίνας Μπαχαριάν (*Ωρα*) και της Μαριλένας Λιακοπούλου (*Αίθουσα Τέχνης Αθηνών*), καθώς και μία από έναν καλλιτέχνη, τον Χρόνη Μπότσογλου.⁶

Υπήρξε λογοκρισία; Φωνές από την πρώιμη Μεταπολίτευση

Μια αντιμαχία που διεξήχθη από τις σελίδες της *Καθημερινής*, κατά τις πρώτες εβδομάδες της μεταπολιτευτικής επανακυκλοφορίας της εφημερίδας, μας επιτρέπει να καταλάβουμε καλύτερα τις διαφορετικές οπτικές σχετικά με τη λογοκρισία των εικαστικών επί Χούντας. Στις 29 Σεπτεμβρίου 1974, η τεκνοκριτικός της εφημερίδας, προδικτατορικά συντάκτρια της *Επιθεώρησης Τέχνης* και της *Δημοκρατικής Αλλαγής*, Βεατρίκη Σπηλιάδη, δημοσίευσε ένα άρθρο με τίτλο «Όταν οι εκθέσεις έκλειναν τη μέρα των εγκαινίων», στο οποίο έκανε μια γενική επισκόπηση των εικαστικών κατά τη διάρκεια της Επταετίας.⁷ Στην εισαγωγή, περιέγραφε την ανομοιογενή στάση που κράτησαν οι εικαστικοί κατά τη διάρκεια της Χούντας απέναντι σε μεγάλες εκθέσεις στο εσωτερικό, αλλά και το εξωτερικό, όπως η Πανελλήνιος Έκθεση, οι Μπιενάλε κ.λπ., ιδιαίτερα αυτές που κατά κάποιον τρόπο αντιπροσώπευαν τη δικτατορική κυβέρνηση. Αν και πολλοί καλλιτέχνες, περιγράφει η Σπηλιάδη, αρνήθηκαν να συμμετάσχουν, κρατώντας στάση παθητικής αντίστασης, κάποιοι διαφοροποιήθηκαν, είτε επειδή δεν πίστευαν στη δύναμη της «σιωπής», είτε επειδή δελεάστηκαν από την προοπτική μιας συμμετοχής σε μια έκθεση διεθνούς κύρους. Μετά τον πρώτο χρόνο της δικτατορίας και καθώς το καθεστώς φαινόταν ότι θα συνεχιστεί, ακόμη και καλλιτέχνες που είχαν αποφασίσει να απέχουν από δημόσιες εκδηλώσεις ξανάρχισαν να εκθέτουν, μπροστά στον φόβο να απονεκρωθεί η πνευματική ζωή, απέχοντας, ωστόσο, από τα μεγάλα γεγονότα, όπως η Πανελλήνιος, που κατά κάποιον τρόπο πιστώνονταν στο καθεστώς.

Ήδη σε αυτές τις πρώτες παραγράφους, το άρθρο φανερώνει τη δυστοκία του να ορίσει με σαφήνεια τι μπορεί να σημαίνει για τον χώρο των εικαστικών η αντίσταση κατά της Χούντας, αλλά και η συμμόρφωση με το καθεστώς. Το άρθρο δηλώνει ρητά την απαξίωση σε όσους συνέχισαν να εκθέτουν στο όνομα της Ελλάδας για προσωπικούς λόγους προβολής και σταδιοδρομίας, χωρίς να λαμβάνουν υπόψη τους ότι, με αυτόν τον τρόπο, νομιμο-

ποιούσαν το καθεστώς, ωστόσο, πέρα από την επισήμανση των ευτελών κινήτρων, αδυνατεί να ορίσει πότε ακριβώς η εκθεσιακή δραστηριότητα θεωρείται συμμόρφωση με το καθεστώς. Κατά πρώτον, επειδή κάποιοι από τους καλλιτέχνες που συνέχισαν να συμμετέχουν σε μεγάλες εκθέσεις ακολούθησαν αυτόν το δρόμο επειδή δεν πείστηκαν για τη σημασία που θα μπορούσε να έχει η παθητική αντίσταση της μη συμμετοχής, όπως και το ίδιο το άρθρο ομολογεί. Κατά δεύτερον, όμως, επειδή ούτως ή άλλως η αυστηρή γραμμή της Σιωπής γρήγορα ξεπεράστηκε ακόμη και από τους αντιστασιακούς, καθώς η τήρησή της σε συνθήκες παράτασης της δικτατορίας σήμαινε, στην ουσία, τον δικό τους παροπλισμό. Το άρθρο, μέσα στην ένταση των πρώτων μηνών της Μεταπολίτευσης, προσπαθεί να χαράξει μια αυστηρή γραμμή ανάμεσα σε αυτούς που αντιστάθηκαν και σε αυτούς που συμμορφώθηκαν, ωστόσο, η ρευστή κατάσταση που επικράτησε μετά την επιβολή της δικτατορίας, όταν ατομικά ο κάθε καλλιτέχνης κλήθηκε να πάρει αποφάσεις για την πορεία του, αποτελεί μία κατάσταση που δεν είναι δυνατό να κατηγοριοποιηθεί απόλυτα μέσα σε ένα τόσο σκληρό αντιθετικό σχήμα αντίστασης/συμμόρφωσης.

Έτσι μπορούν να εξηγηθούν και αντιφάσεις που εκ των υστέρων βασανίζουν τους μελετητές. Για παράδειγμα, ακόμη και η Μαρία Καραβέλα, που συνειδητά, από το 1970, επέλεξε τον δρόμο της τέχνης της διαμαρτυρίας, όπως θα δούμε παρακάτω, το 1968 είχε συμμετάσχει στην Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας. Το γεγονός ξενίζει τον συντάκτη του χρονολογίου της στον ιστότοπο της ΑΙΣΑ (Διεθνής Ένωση Κριτικών Τέχνης - Ελληνικό Τμήμα), διότι εκείνος, γράφοντας εκ των υστέρων για τη Μαρία Καραβέλα, έχει στο μυαλό του την καλλιτεχνική της παρουσία όπως διαμορφώθηκε μέσα σε ολόκληρη τη διάρκεια της Χούντας, ενώ το χρονολόγιό της φανερώνει ότι στην αρχή της Χούντας η καλλιτέχνιδα δεν είχε ακόμη ξεκαθαρίσει το ποια θα έπρεπε να είναι η στάση της απέναντι στην πολιτική κατάσταση της στιγμής.⁸

Επιστρέφουμε, όμως, στο άρθρο της Σπηλιάδη. Από το 1969 και μετά, γράφει, πραγματοποιήθηκαν πολλές εκθέσεις που άμεσα ή πιο έμμεσα υπήρξαν αντιστασιακές χειρονομίες. Συγκλίνοντας με τον Ρούφο, παραδέχεται ότι, επειδή οι γκαλερί δεν αποτελούν χώρους μαζικής διασκέδασης, όπως για παράδειγμα οι κινηματογράφοι, δεν τράβηξαν αντίστοιχα και την προσοχή των λογοκριτικών μηχανισμών. Εξάλλου, συνεχίζει, η κατανόηση του μηνύματος των εικαστικών προϋποθέτει μια εκπαίδευση που έλειπε από τους λογοκριτές. Ωστόσο, όπως γράφει, υπήρξαν περιπτώσεις εκθέσεων που υπέστησαν την άμεση παρέμβαση της αστυνομίας. Καταρχάς, η έκθεση του Βλάση Κανιάρη, που εγκαινιάστηκε στις 5 Μαΐου 1969 στη *Νέα Γκαλερί*, στην οδό Τσακάλωφ 40.⁹ Η έκθεση αποτελούνταν από κατασκευές από σύρμα, γύψο και άλλα στοι-

χεία, όπως γαρίφαλα – υλικά δηλαδή με προφανείς πολιτικές παραδηλώσεις. Αντί για κατάλογο, στους επισκέπτες μοιραζόταν ένα μικρό πλακίδιο γύψου με ένα γαρίφαλο. Η Σπηλιάδη αναφέρει ότι ο χώρος συνεχώς επιτηρούνταν από χαφιέδες και ότι, μετά το πέρας της έκθεσης, ο καλλιτέχνης εξαναγκάστηκε να εγκαταλείψει την Ελλάδα. Η δεύτερη έκθεση που αναφέρει η Σπηλιάδη είναι αυτή που πραγματοποίησε η Μαρία Καραβέλα στις 10 Μαΐου 1971, στην *Αίθουσα Τέχνης Αθηνών*, που λειτουργούσε μέσα στο ξενοδοχείο *Χίλτον*.¹⁰ Επρόκειτο για μια εγκατάσταση χώρου που μεταμόρφωσε την γκαλερί σε έναν κλειστοφοβικό ασβεστωμένο χώρο με συνθήματα στους τοίχους που έμοιαζαν γραμμένα με αίμα. Η έκθεση, κατά τη Σπηλιάδη, διακόπηκε βίαια από την αστυνομία την ημέρα των εγκαινίων, και η καλλιτέχνιδα υποχρεώθηκε να διαφύγει στο εξωτερικό. Λίγους μήνες αργότερα, τον Οκτώβριο του 1971, με απόφαση του Στρατιωτικού Διοικητή Αθηνών, λόγω των πολιτικών της συμβολισμών, σύμφωνα πάντα με τη Σπηλιάδη, έκλεισε ακόμη μία έκθεση. Επρόκειτο για την «Πόστερς 71», του δημοσιογράφου Δημήτρη Σαπρανίδη, που είχε εγκαινιαστεί στην αίθουσα της Ελληνοαμερικανικής Κίνησης (ΕΚΙΝ), στην οδό Σίνα.¹¹ Τέλος, στις αρχές Μαρτίου του 1973, παραμονές των εγκαινίων της έκθεσης του Ηλία Δεκουλάκου, επίσης στην *Αίθουσα Τέχνης του Χίλτον*, η διεύθυνση του ξενοδοχείου αξίωσε να αποσυρθούν κάποια από τα έργα, υποχρεώνοντας τον καλλιτέχνη να ακυρώσει τα εγκαίνια. Η αστυνομία επίσημα αρνήθηκε ότι είχε δώσει εντολή για την αναστολή της έκθεσης, κατά δε την εκδοχή που κυκλοφόρησε ήδη στις εφημερίδες της εποχής, η απαίτηση προήλθε από μια δασκάλα που έτυχε να περιηγείται τους χώρους του ξενοδοχείου μαζί με τους μαθητές της τη στιγμή που στήνονταν τα έργα, τα οποία θεώρησε ακατάλληλα για ανηλικούς, γεγονός που το κατήγγειλε σε δύο αστυνομικούς που επίσης έτυχε να βρίσκονται στο ξενοδοχείο εκείνη τη στιγμή.¹²

Το άρθρο της Σπηλιάδη καταλήγει δεχόμενο ότι οι περιπτώσεις άμεσης αστυνομικής παρέμβασης εκ πρώτης όψεως φαίνονται λίγες, αλλά και εντελώς παράλογες – γιατί διάλεξε από όλες τις εκθέσεις η αστυνομία να παρέμβει ειδικά σε αυτές; Ως εκ τούτου, προτείνει η Σπηλιάδη, μια προσεκτικότερη μελέτη θα έδειχνε ότι αυτές υπήρξαν η κορυφή του παγόβουνου που κρύβει ένα πολύ πιο ευρύ σώμα περιπτώσεων τρομοκρατίας και, άρα, άτυπης λογοκρισίας στον χώρο των εικαστικών.

Λίγες μέρες μετά τη δημοσίευση του άρθρου της Σπηλιάδη, ο εικαστικός Γιώργος Ιωάννου επιχείρησε να αναδείξει το ανακριβές των ισχυρισμών της: λογοκρισία δεν είχε υπάρξει στα εικαστικά κατά τη διάρκεια της Χούντας. Ως κυριότερη απόδειξη του ισχυρισμού του, ο οργισμένος επιστολογράφος ανέφερε το γεγονός ότι οι εκθέσεις καλλιτεχνών που όντως ακυρώθηκαν, όπως της Καραβέ-

λα και του Δεκουλάκου, είχαν πραγματοποιηθεί απρόσκοπτα σε άλλες γκαλερί της Αθήνας. Η μεν Καραβέλα είχε παρουσιάσει μια αρκετά παρόμοια εγκατάσταση στην γκαλερί Άστορ, ήδη από τον Νοέμβριο του 1970, ενώ ο Δεκουλάκος, αφού αρνήθηκε να ακολουθήσει τις υποδείξεις της διεύθυνσης του Χίλτον, μετέφερε όλα του τα έργα και πραγματοποίησε τελικά την έκθεση στην γκαλερί *Νέες Μορφές* χωρίς καμία ενόχληση. Επιπλέον, σύμφωνα με τον Ιωάννου, οι ισχυρισμοί της Σπηλιάδη ότι ο Κανιάρης εξαναγκάστηκε να φύγει από την Ελλάδα δεν ευσταθούσαν, καθώς ο καλλιτέχνης ούτως ή άλλως ζούσε στο εξωτερικό. Όσο για την αναφορά της σε χαφιέδες που επιτηρούσαν την γκαλερί όσο διαρκούσε η έκθεση του Κανιάρη, «είναι γνωστό πως δεν φορούν διακριτικά σήματα για να μπορούμε να τους επιστημόνουμε [και άρα] δεν αποτελεί γεγονός για ιδιαίτερη αναφορά». Η ανασκευή του Ιωάννου σε ορισμένα σημεία φτάνει σε μια μικροπρεπή επίδειξη τυπολατρίας – για παράδειγμα, βρίσκει ότι ο τίτλος του άρθρου «Όταν οι εκθέσεις έκλειναν τη μέρα των εγκαινίων» δεν ευσταθεί, δεδομένου ότι η έκθεση της Καραβέλα στο Χίλτον έκλεισε την δεύτερη μέρα μετά τα εγκαίνια.¹³

Το πιο πιθανό είναι ότι η προσπάθειά του να καταδείξει ότι το άρθρο ήταν ανυπόστατο μάλλον σχετίζεται με τη θέση της Σπηλιάδη ως προς το ποιοι καλλιτέχνες συμμορφώθηκαν προς το καθεστώς. Ο ίδιος είχε συμμετάσχει στην Μπιενάλε της Βενετίας του 1970,¹⁴ και κατά τη γνώμη του μια τέτοια συμμετοχή, κατά πρώτον, αποτελούσε απλώς ένα εικαστικό ζήτημα, χωρίς πολιτικές προεκτάσεις, αλλά, κατά δεύτερον, κανείς δεν μπορούσε να γνωρίζει πόσοι από τους καλλιτέχνες που όντως συμμετείχαν σε ελληνικές αποστολές διεθνών εκθέσεων χρησιμοποίησαν το βήμα που τους δόθηκε για να καταγγείλουν το καθεστώς. Με άλλα λόγια, ο Ιωάννου αμφισβητούσε τα κριτήρια που η Σπηλιάδη είχε θέσει για να ορίσει το δίπολο αντίσταση/συμμόρφωση προς το καθεστώς. Γιατί η ατομική έκθεση ενός καλλιτέχνη να θεωρείται αντίσταση, εφόσον μάλιστα το καθεστώς δεν απαγόρευε επί της ουσίας την έκθεση και έδινε τη δυνατότητα στους καλλιτέχνες τελικά να εκθέσουν, ενώ η συμμετοχή σε μια εθνική αποστολή να θεωρείται συμμόρφωση; Βλέπουμε, λοιπόν, ότι το ζήτημα της λογοκρισίας, μόλις τίθεται, ανοίγει μια σειρά από άλλα ζητήματα, και εν προκειμένω το ζήτημα του ποιος συμμορφώθηκε και ποιος αντιστάθηκε στο καθεστώς, τα οποία, αν δεν λυθούν, δεν είναι δυνατόν ποτέ να οριστεί με σαφήνεια τι θεωρείται λογοκρισία. Το θέμα ήταν κρίσιμο μέσα στη γενικότερη αναδιοργάνωση που η Μεταπολίτευση επέφερε, διότι ο Ιωάννου καταλάβαινε ότι αξιολογήσεις δημιουργούνταν στα εικαστικά μετά την εμπειρία της δικτατορίας, που ακύρωναν τις παλιές. Για παράδειγμα, παλιότερα η συμμετοχή σε μια διεθνή οργάνωση όπως η Μπιενάλε προσέδιδε κύρος, τώρα, όμως,

ήταν δυνατό να θεωρηθεί ένδειξη ταύτισης του καλλιτέχνη με ένα δικτατορικό καθεστώς. Πράγματι, η συζήτηση για τα εικαστικά στη Μεταπολίτευση, όπως εξάλλου και σε πολλούς άλλους τομείς, καθορίστηκε από την εμπειρία της Χούντας, όπως εξάλλου δείχνει και το γεγονός ότι το 1975 ο τεχνοκριτικός Αλέξανδρος Ξύδης, με εγνωσμένα αντιδικτατορικά διαπιστευτήρια, πρότεινε η ενίσχυση του κράτους προς τα εικαστικά να εστιάσει κατά προτεραιότητα σε καλλιτέχνες που είχαν αναπτύξει αντιδικτατορική δράση με το έργο τους κατά τη διάρκεια της Επταετίας. Το ζήτημα των ανακατατάξεων στα εικαστικά κατά τη διάρκεια της Μεταπολίτευσης είναι πολύ μεγάλο και σίγουρα ξεπερνάει τις δυνατότητες αυτού του άρθρου. Πρέπει, όμως, να το έχουμε υπόψη μας, διότι μας επιτρέπει να κατανοήσουμε τους εσωτερικούς ανταγωνισμούς που δημιούργησαν αυτήν την αμφιθυμία ως προς τον πολιτικό ρόλο των εικαστικών κατά τη δικτατορία.

Στην επιστολή του Ιωάννου ανταπάντησε η Μαρία Καραβέλα,¹⁵ τονίζοντας ότι οι απειλές που είχαν δεχτεί οι καλλιτέχνες, τόσο ο Κανιάρης εν προκειμένω όσο και η ίδια, μετά την έκθεσή της στο Χίλτον, είχαν όντως γίνει. Στην ουσία, η παρέμβαση της Καραβέλα έφερνε στην επιφάνεια το ζήτημα της άτυπης λογοκρισίας που παράγει υπαρκτά αποτελέσματα, χωρίς όμως η ίδια να μπορεί να καταγραφεί πέραν πάσης αμφιβολίας. Πώς μπορείς να γνωρίζεις ότι μια εκδήλωση είναι γεμάτη από χαφιέδες, όταν αυτοί δεν φορούν στολή; Πώς μπορείς να τεκμηριώσεις εκ των υστέρων ότι άφησες τη χώρα σου επειδή δέχτηκες απειλές και όχι για προσωπικούς λόγους; Οι διαφωνίες, ωστόσο, που προκάλεσε το άρθρο της Σπηλιάδη επιβεβαιώνουν μάλλον, παρά διαψεύδουν τον κεντρικό ισχυρισμό του – αν οι εξόφθαλμες περιπτώσεις λογοκρισίας στα εικαστικά είναι τόσο λίγες, και αυτές ακόμη δι-αφιλονικούμενες, αυτό πιθανότατα δεν οφείλεται στο ότι δεν υπήρξε λογοκρισία στα εικαστικά, αλλά στο ότι αυτή ήταν άτυπη. Ακόμη και στις πιο τρανταχτές περιπτώσεις παρέμβασης, δεν υπάρχουν καν καταγεγραμμένες αστυνομικές εντολές, παρά μόνο ασαφείς πληροφορίες για δασκάλες που σκανδαλίζονται ή για διευθυντές ξενοδοχείων που δυσφορούν. Αν όμως όντως υπήρξε άτυπη λογοκρισία, μήπως κάτω από τις λίγες καταγεγραμμένες περιπτώσεις κρύβεται ένα άγνωστο σώμα λογοκριτικών παρεμβάσεων; Μια επισκόπηση στην εξέλιξη των εικαστικών κατά τη δικτατορία θα μπορούσε να μας βοηθήσει να θέσουμε κάποια δεδομένα.

Τα εικαστικά στη μεταπολεμική Ελλάδα

Τα πολεμικά γεγονότα της δεκαετίας του 1940 λειτούργησαν ως ένα συντριπτικό ρήγμα για τον χώρο των εικαστικών στην Ελλάδα. Η πρώτη γκαλερί που ξεκίνησε να λειτουργεί μεταπολεμικά στην Αθήνα, ο *Ρόμβος*, λειτούργησε μόλις το 1947.¹⁶ Εν μέσω εμφυλίου πολέμου, ακό-

μη και η μικρή εικαστική σκηνή της Αθήνας αποτελούσε αντικείμενο επιτήρησης από το κράτος. Το 1949, ο Γιώργος Μπουζιάνης υποχρεώθηκε να πείσει την αστυνομία ότι τα εξπρεσιονιστικά έργα της ατομικής του έκθεσης στον φιλολογικό σύλλογο του *Παρνασσού* δεν έκρυβαν ανατρεπτικά μηνύματα.¹⁷ Παρ' όλα αυτά, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, δεν αναπτύχθηκε κάποιος επίσημος λογοκριτικός μηχανισμός για αυτά. Λογοκριτικά περιστατικά υπήρχαν, αλλά συνήθως αφορούσαν καταγγελίες για «άσεμνα έργα», όπως, για παράδειγμα, συνέβη με την έκθεση του Nonna (Επαμεινώνδας Παπαδόπουλος), επίσης στον *Παρνασσό*, το 1952.¹⁸

Από τη δεκαετία του 1950, οι ιδιωτικές αίθουσες τέχνης πολλαπλασιάζονται, δημιουργώντας έτσι έναν δημόσιο χώρο για τα σύγχρονα εικαστικά, έξω από τις παραδοσιακές αίθουσες των παλιών συλλόγων, όπως ο *Παρνασσός*, που είχαν παίξει σημαντικό ρόλο στον Μεσοπόλεμο. Έτσι, ανοίγουν η αίθουσα *Πέην*, η *A23*, ο *Κούρος*, ο *Ιλισός* και πολλές ακόμη. Ωστόσο, οι περισσότερες, με εξαίρεση τον μακροβιότατο και επιδραστικό *Ζυγό*, θα αποδειχθούν βραχύβιες – ένδειξη της επισφάλειας που χαρακτήριζε τη μεταπολεμική εικαστική σκηνή της Ελλάδας. Σε αυτό το πρώτο διάστημα, ένας καινούργιος παράγοντας θα προστεθεί: τα ξένα ινστιτούτα και οι εκθέσεις τους που βασίζονται σε πολιτιστικές ανταλλαγές σε διακρατικό επίπεδο.¹⁹ Οι νέες μέθοδοι πολιτιστικής πολιτικής του μεταπολεμικού κόσμου επηρεάζουν και την Αθήνα.

Το 1959, η Τζούλια Δημακοπούλου, μαζί με τον αδελφό του ιστορικού τέχνης Άγγελο Προκοπίου, άνοιξαν την αίθουσα τέχνης *Νέες Μορφές*, με διακηρυγμένο στόχο να δείξουν τις νέες μορφές που η τέχνη λάμβανε στις μέρες τους. Οι *Νέες Μορφές* ανήκαν σε εκείνες τις γκαλερί που φιλοδοξούσαν να καλύψουν το κενό που άφηνε η έλλειψη των επίσημων κρατικών θεσμών, δημιουργώντας ένα εικαστικό πρόγραμμα που ξεπερνούσε κατά πολύ την προβολή και, κατά συνέπεια, την πώληση έργων τέχνης.²⁰

Το 1963, ακόμη μία φιλόδοξη προσπάθεια εμφανίστηκε. Επρόκειτο για την *Αίθουσα Τέχνης Αθηνών*, που στεγάστηκε μέσα στο νεόδμητο *Χίλτον* και εγκαινιάστηκε μαζί με το ξενοδοχείο.²¹ Την γκαλερί διεύθυνε η Μαριλένα Λιακοπούλου, κόρη του ζωγράφου Περικλή Βυζάντιου και αδελφή του επίσης ζωγράφου Ντίκου Βυζάντιου. Γόνος μιας παλιάς αθηναϊκής οικογένειας, αποτελούσε μέρος αυτού του δικτύου που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε «καλή Αθήνα». Αυτή της η ιδιότητα της επέτρεψε να αποκτήσει έναν μεγάλο χώρο μέσα στο *Χίλτον*, κατάλληλο ακόμη και για εκθέσεις γλυπτών μεγάλων διαστάσεων, με μια πολύ ευνοϊκή οικονομική συμφωνία. Όπως μας εξηγεί, η διεύθυνση του *Χίλτον* περίμενε από εκείνη να μετατρέψει τον χώρο σε ένα «εικαστικό γεγονός» που θα προσέλκυε τους Αθηναίους και θα διατηρούσε το ξενοδοχείο

στην επικαιρότητα. Ο χώρος της τέχνης, λοιπόν, στη δεκαετία του 1960 εξακολουθούσε να είναι περιορισμένος, πρώτα απ' όλα ως αγορά. Σταδιακά, όμως, αποκτούσε ένα κύρος που ξεπερνούσε την εκ πρώτης όψεως περιορισμένη εμβέλειά του.

Το πραξικόπημα του 1967 υπήρξε ένα χτύπημα για κάθε πτυχή της κοινωνικής και πολιτικής ζωής της Ελλάδας. Η Μαριλένα Λιακοπούλου θυμάται ότι τις πρώτες μέρες δεν ήταν καν σίγουρη για το αν θα έπρεπε να κρατήσει την γκαλερί ανοιχτή. Τελικά αποφάσισε να αφήσει στον χώρο μονίμως εκτεθειμένο ένα έργο της Βάσως Κατράκη, που είχε συλληφθεί τη βραδιά της 21ης Απριλίου και είχε φυλακιστεί στη Γυάρο. Αν κάποιος απαιτούσε να το αποσύρει, θα έκλεινε και την γκαλερί. Τελικά, όμως, δεν την ενόχλησε κανείς.²²

Το νέο καθεστώς έδειξε από νωρίς τη διάθεσή του να ελέγξει και τον χώρο των εικαστικών, με το εσπευσμένο κλείσιμο της Πανελληνίου Εκθέσεως, που είχε εγκαινιάσει λίγες μέρες πριν, στις 5 Απριλίου 1967.²³ Πιθανότατα, το Υπουργείο Παιδείας, στο οποίο υπαγόταν η Διεύθυνση Καλών Τεχνών, αποφάσισε να κάνει μια χειρονομία εντυπωσιασμού για το νέο, «αδέκαστο» ύφος της εξουσίας που στο εξής θα επικρατούσε, παρεμβαίνοντας σε μια έκθεση που είχε προκαλέσει μεγάλη δυσαρέσκεια στους κόλπους των καλλιτεχνών. Γι' αυτό, ανήγγειλε ότι θα επανεξεταζόταν το πλαίσιο της λειτουργίας των Πανελληνίων Εκθέσεων επί νέων, υγιών βάσεων.²⁴

Μολονότι οι Συνταγματάρχες δημιούργησαν άμεσα ένα ασφυκτικό πλαίσιο προληπτικής λογοκρισίας τόσο για τον Τύπο όσο και για το θέατρο, τον κινηματογράφο και το τραγούδι, δεν προχώρησαν σε κάτι ανάλογο με τα εικαστικά. Για τα πρώτα, εξάλλου, υπήρχε ήδη ένα πλήρες νομοθετικό οπλοστάσιο, δημιουργημένο ήδη από την εποχή του Μεταξά, που απλώς εντατικοποιήθηκε. Απέφυγαν, όμως, να δημιουργήσουν λογοκριτικούς μηχανισμούς από το μηδέν. Αυτή ήταν η περίπτωση των εικαστικών.

Η Τζούλια Δημακοπούλου θυμάται ότι τους πρώτους μήνες τούς υποχρέωσαν να καταθέτουν προς έλεγχο το έντυπο υλικό που τύπωναν για τις ανάγκες των εκθέσεων, ακόμη και τις προσκλήσεις. Εφόσον οι εκθέσεις δεν ήταν δυνατό, βάσει του νόμου, να ελεγχθούν, το τότε πανίσχυρο Υπουργείο Προεδρίας της Κυβερνήσεως απαίτησε να ελέγξει το έντυπο υλικό τους. Επιπλέον, άρχισαν να παρακολουθούν συστηματικά την γκαλερί. «Υπήρχε ένας άνθρωπος που ερχόταν και καθόταν στην πολυθρόνα που είχαμε στην κεντρική αίθουσα με τις ώρες. Τον ρωτούσαμε γιατί έρχεται, αλλά εκείνος δεν μας έδινε απάντηση». Σε μια άλλη περίπτωση, ένας άντρας μπήκε στην γκαλερί και απαίτησε εξηγήσεις για το λεύκωμα της Σελέστ Πολυχρονιάδη *Κατοχή 1940-44*, που ήταν εκτεθειμένο στη βιτρίνα. Οι άνθρωποι της γκαλερί έπρεπε να τον πείσουν ότι η αναφορά στην Κατοχή δεν είχε σχέση με την παρούσα

συγκυρία. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι οι χαφιέδες, που, κατά τον Ιωάννου, δεν ήταν δυνατό να γίνουν αντιληπτοί, ήταν απολύτως ορατοί για τις γκαλερί της εποχής, διαρκής υπόμνηση του νέου, άγρυπνου καθεστώτος.²⁵

Οι γκαλερί, ωστόσο, είχαν και άλλα προβλήματα προκειμένου να καταρτίσουν το πρόγραμμά τους. Ένα σημαντικό ποσοστό καλλιτεχνών αρνούσαν να εκθέσει καινούργια έργα μέσα στις νέες πολιτικές συνθήκες. Έτσι, τους πρώτους μήνες μετά το πραξικόπημα, οι ομαδικές εκθέσεις αποτελούσαν το μεγαλύτερο κομμάτι του εκθεσιακού προγράμματος.²⁶

Ωστόσο, είναι σημαντικό να αντιληφθούμε τις διαφορετικές ταχύτητες που δημιουργούσε η άτυπη επιτήρηση του εικαστικού χώρου. Για παράδειγμα, ενώ η Τζούλια Δημακοπούλου περιγράφει ότι οι πρώτοι μήνες μετά τη δικτατορία υπήρξαν οριακοί για τη λειτουργία της γκαλερί, η Μαριλένα Λιακοπούλου αναφέρει ότι στο Χίλτον δεν την ενόχλησε κανείς. Η πιο πιθανή εξήγηση είναι ότι η δεύτερη λειτουργούσε μέσα στη σχετική ασφάλεια που προσέφερε το «διεθνές έδαφος» του ξενοδοχείου. Αντίστοιχα, υπάρχουν πολλές μαρτυρίες ότι και τα ξένα ινστιτούτα δεν γνώρισαν παρεμβάσεις του καθεστώτος.

Το 1969, η κατάσταση στα εικαστικά αλλάζει. Στις αρχές Απριλίου, ο λογοτέχνης και δημοσιογράφος Πάνος Καραβίας παρατηρούσε από τις σελίδες της *Νέας Εστίας* ότι «ολοένα και ζωηρότερη προβάλλεται η καλλιτεχνική μας δραστηριότητα» και διαπίστωνε ότι είχε δημιουργηθεί «μια πιο κατάλληλη ατμόσφαιρα».²⁷ Όντως, στις αρχές του χρόνου είχαν ανοίξει δύο νέες αίθουσες τέχνης, η *Ωρα* και η *Νέα Γκαλερί*. Η δεύτερη, στις 7 Μαΐου 1969, παρουσίασε δεκαπέντε κατασκευές του Βλάση Κανιάρη από σύρμα, γύψο και κόκκινα γαρίφαλα, με αιχμηρούς τίτλους, όπως, για παράδειγμα, «Ανάκριση». Αντί για κατάλογο, όπως προαναφέρθηκε, οι επισκέπτες έπαιρναν ένα μικρό πλακίδιο από γύψο με ένα γαρίφαλο.²⁸ Η έκθεση γνώρισε τεράστια επιτυχία και το πολιτικό μήνυμα προσέκλυσε κόσμο που μέχρι τότε δεν είχε υπάρξει θαμώνας των γκαλερί.²⁹ Μάλιστα, παρατάθηκε η διάρκειά της από μία εβδομάδα σε έναν μήνα.³⁰ Ενώ, όμως, η αστυνομία δεν έκανε καμία παρέμβαση στον χώρο πέρα από την επιτήρησή του από χαφιέδες, ο καλλιτέχνης δέχτηκε απειλές που τον εξανάγκασαν να εγκαταλείψει την Ελλάδα. Ταυτόχρονα, το καθεστώς απαγόρευσε τις αναφορές στον Τύπο για την έκθεση. Η μόνη δημοσιογράφος που επιχείρησε να γράψει ένα πιο εκτεταμένο άρθρο πέρα από σύντομες ανακοινώσεις, η Μαρία Κοτζαμάνη, κριτικός τέχνης τότε της *Απογευματινής*, απολύθηκε και δεν κατάφερε να ξαναεργαστεί ως δημοσιογράφος για το υπόλοιπο της επταετίας.³¹ Βλέπουμε, λοιπόν, ότι, στην περίπτωση της έκθεσης του Βλάση Κανιάρη, το καθεστώς ενδιαφέρεται, πρώτα απ' όλα, να περιορίσει την εμβέλεια του μηνύματος, καθώς και να εξασφαλίσει ότι δεν θα επαναληφθεί

στο μέλλον. Κάτι αντίστοιχο συνέβη και με τη λειτουργία της *Ωρας*. Ιδιοκτήτης της ήταν ο ζωγράφος Ασσαντούρ Μπαχαριάν, παλιό στέλεχος της Αριστεράς και πολιτικός κρατούμενος μέχρι το 1960. Τις πρώτες μέρες του πραξικοπήματος, διέφυγε τη σύλληψη κρυβόμενος. Η σύζυγός του, Χριστίνα Μπαχαριάν, και συνεργάτριά του από την πρώτη στιγμή στο εγχείρημα εξήγει ότι η απόφασή του είχε από την αρχή πολιτικό στόχο, να γίνει βήμα για διωκόμενους δημιουργούς (όχι μόνο εικαστικούς αλλά και μουσικούς, συγγραφείς, ποιητές κ.λπ.), προσπαθώντας να δοκιμάσει τα όρια του καθεστώτος.³²

Η *Ωρα*, πολύ σύντομα, μεταβλήθηκε σε πολιτιστικό κέντρο με δικό του έντυπο, το *Χρονικό*, και πλειάδα εκδηλώσεων, τόσο στην Αθήνα όσο και στην επαρχία. Στον φιλόδοξο προγραμματισμό της, διακρίνουμε τις νέες στοχεύσεις των εικαστικών στη δεκαετία του 1970 να συνμιλήσουν ισάξια με τις υπόλοιπες τέχνες, να σπάσουν το φράγμα των μεγάλων πόλεων και να επικοινωνήσουν με την επαρχία. Εκθέσεις όπως αυτή της Βάσως Κατράκη το 1972, με έργα που βασιζόνταν σε σχέδια που είχε δουλέψει πρώτη φορά στη Γυάρο, είχαν προφανή πολιτική συμπαραδήλωση και τεράστια απήχηση. Ωστόσο, η αστυνομία, πέρα από την επιτήρηση του χώρου, δεν παρενέβη. Η μόνη φορά που η *Ωρα* κλήθηκε να δώσει εξηγήσεις για έργα τέχνης που εξέθετε ήταν το 1973, στην έκθεση του Δημήτρη Αληθινού, με κατασκευές σαν λευκά κλουβιά μέσα από τα οποία ξεπρόβαλλαν ανθρώπινα μέλη. Ωστόσο, μέχρι και την πτώση της δικτατορίας, οι συντελεστές του κέντρου καλούνταν τακτικά στην αστυνομία, ενώ, σε μία περίπτωση τουλάχιστον, συνελήφθησαν εκτός Αθηνών, κατά τη διάρκεια μιας αρχαιολογικής ξενάγησης.³³ Βλέπουμε, λοιπόν, ένα μοτίβο από την πλευρά του καθεστώτος που δεν παρεμβαίνει στις ίδιες τις εκδηλώσεις, αλλά εκφοβίζει συστηματικά τους διοργανωτές τους.

Από το 1969 και μετά, όλο και πιο συχνά, οι εκθέσεις περιείχαν πολιτικά υπονοούμενα σε διάφορες μορφές. Για παράδειγμα, ο Χρόνης Μπότσογλου, στην πρώτη του ατομική έκθεση στο Χίλτον, συμπεριέλαβε το πορτρέτο του Περικλή Κοροβέση, οι καταγγελίες του οποίου για τα βασανιστήρια που είχε υποστεί είχαν αποκτήσει διεθνή εμβέλεια. Αν και δεν υπήρχε κάποια ένδειξη για την ταυτότητα του άνδρα που απεικονιζόταν στον πίνακα, ο καλλιτέχνης με διαβεβαίωσε ότι όλοι οι επισκέπτες κατανόησαν το μήνυμά του.³⁴

Ταυτόχρονα, οι γκαλερί προχώρησαν σε αντι-εκδηλώσεις που στόχευαν εναντίον της επίσημης Πανελληνίου, όπως, για παράδειγμα, στην έκθεση «Δύο συγκλίνουσες εκθέσεις», που οργανώθηκε από τις *Νέες Μορφές* και την *Αίθουσα Τέχνης Αθηνών* τον Απρίλιο του 1971.³⁵

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο της προϊούσας χαλάρωσης, το 1970 η Μαρία Καραβέλα μπόρεσε να στήσει μια εικαστική εγκατάσταση στην γκαλερί *Άστορ*, που αναπα-

ριστούσε ένα κελί, χωρίς ενόχληση από την αστυνομία. Ωστόσο, όταν επιχείρησε να εκθέσει μια δεύτερη αντίστοιχη θεματολογία εγκατάσταση στην γκαλερί του Χίλτον, η έκθεση έκλεισε τη δεύτερη μέρα της λειτουργίας της. Σύμφωνα με τη Μαριλένα Λιακοπούλου, η παρέμβαση προκλήθηκε από την πρεσβεία της Βραζιλίας, που διαμαρτυρήθηκε στη διεύθυνση του ξενοδοχείου, επειδή –υποτίθεται– θίχτηκε, καθώς και η ίδια η Βραζιλία εκείνη την περίοδο είχε δικτατορικό καθεστώς. Τον Μάρτιο του 1973, μια νέα παρέμβαση στην γκαλερί σήμανε και την παύση της λειτουργίας της εντός του ξενοδοχείου. Όπως περιγράφει η Λιακοπούλου, στις 2 Μαρτίου, το πρωί των εγκαινίων της έκθεσης του Ηλία Δεκουλάκου και ενώ ακόμη δεν είχαν στηθεί όλα τα έργα, μπήκε στον χώρο μια νηπιαγωγός μαζί με τους μαθητές της. Βλέποντας τον πίνακα μιας γυμνής γυναίκας, συμβολικής μορφής για τον φόβο των βασανιστηρίων, άρχισε να φωνάζει «πορνογραφία». Ο διευθυντής του ξενοδοχείου παρενέβη, ζητώντας να κατέβουν οι «πορνογραφικοί» πίνακες, όλοι με θεματολογία που σχετιζόταν με βασανιστήρια, οπότε, πάντα κατά τη Λιακοπούλου, ο καλλιτέχνης, φοβούμενος, αποφάσισε να αποσύρει τα έργα. Το τελευταίο ωστόσο σημείο ελέγχεται, διότι ο καλλιτέχνης αρνήθηκε μεν να κάνει την έκθεση στο Χίλτον, ωστόσο μετέφερε τα έργα του στις *Νέες Μορφές*, όπου η έκθεση πραγματοποιήθηκε με τεράστια επιτυχία από πλευράς προσέλευσης κόσμου. Η δυσκολία της Λιακοπούλου να παραδεχτεί ότι η διεύθυνση του Χίλτον απαίτησε το σταμάτημα της έκθεσης (και, επιπλέον, στη συνέχεια διέκοψε τελειώς τη συνεργασία του με τη Λιακοπούλου), ίσως σχετίζεται με το γεγονός ότι όλα τα προηγούμενα χρόνια η γκαλερίστα είχε μια προνομιακή σχέση με το Χίλτον, και γι' αυτό δεν θέλησε να το εκθέσει.³⁶

Φαίνεται, λοιπόν, ότι, όσο το καθεστώς «φιλελευθεροποιεί» την κατάσταση στον χώρο των εικαστικών, πραγματοποιεί και μια αλλαγή προτεραιοτήτων. Τα πρώτα χρόνια ελέγχει ασφυκτικά τις ελληνικές γκαλερί, ενώ είναι πιο ελαστικό σε εκθέσεις που πραγματοποιούνται σε χώρους με άμεση σχέση με το εξωτερικό. Αντίθετα, αργότερα είναι πιο ελαστικό σε αμιγώς εσωτερικές εκθέσεις, ενώ παρεμβαίνει σε εκθέσεις που πραγματοποιούνται σε χώρους με εν δυνάμει διεθνή προβολή. Έχει ενδιαφέρον το ότι ακόμη και το Ινστιτούτο Γκαίτε, μετά το 1972 και την έκθεση της ομάδας των Νέων Ρεαλιστών, σταματά τις εκθέσεις. Προφανώς, το γεγονός έχει να κάνει, πρώτα απ' όλα, με την απομάκρυνση του διευθυντή του, Γιοχάνες Βάισερτ, λόγω της συμμετοχής του στην οργάνωση της ομιλίας του Γκύντερ Γκρας.³⁷ Δείχνει, όμως, ότι, από κάποια στιγμή και μετά, το καθεστώς άρχισε να πιέζει θεσμούς, όπως τα ξένα ινστιτούτα, που αρχικά είχε επιλέξει να μην ενοχλήσει, και ότι αυτό είχε συνέπειες και για τον χώρο των εικαστικών.

Συμπεράσματα

Το εύρος, η διάρκεια και η συστηματικότητα της επιτήρησης που το καθεστώς ανέπτυξε ως προς τα εικαστικά καταρρίπτουν την εκδοχή ότι υπήρξε αδιάφορο γι' αυτά. Ακόμη κι αν δεχτούμε ότι κάποια από αυτά υπήρξαν ατομικές πρωτοβουλίες θερμόαιμων αστυνομικών, τα περιστατικά είναι τόσο πολλά, ώστε να στοιχειοθετούν την ύπαρξη ενός σταθερού μηχανισμού. Μάλιστα, εντυπωσιάζει ο όγκος των πόρων που αναλώθηκαν για να διατηρηθεί αυτή η άτυπη καταστολή, η σκηνοθεσία στην οποία το καθεστώς προχώρησε, καθώς και η ετοιμότητά του να παρεμβεί – άλλη μία απόδειξη ότι οι χαφιέδες παρείχαν συστηματική πληροφόρηση. Ο «Καβαλάρης», λοιπόν, ενδιαφερόταν για την τέχνη που προτιμούσε ο λαός, και αυτό είναι ένα στοιχείο που πρέπει να μας κάνει να επανεξετάσουμε κατηγορίες όπως αυτή του αυταρχικού καθεστώτος, τις οποίες από καιρό έχουμε αυτονόητα υιοθετήσει για να περιγράψουμε τη δικτατορία της 21ης Απριλίου.

Οι ελευθερίες που δόθηκαν στον χώρο των εικαστικών θα πρέπει περισσότερο να ερμηνευτούν ως μία στρατηγική επικοινωνίας. Όπως παρατηρούσε και ο Αλέξανδρος Ξύδης τον χειμώνα του 1971, ένα ολοκληρωτικό καθεστώς, εφόσον επιβληθεί, επιδιώκει να δελεάσει.³⁸ Χωρίς όμως ποτέ να σταματήσει να απειλεί, θα συμπληρώναμε εμείς.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Η έρευνα πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του έργου «Η λογοκρισία στον Κινηματογράφο και τις Εικαστικές Τέχνες: Η Ελληνική εμπειρία από τα μεταπολεμικά χρόνια μέχρι σήμερα» (CIVIL). Το έργο χρηματοδοτείται από το Ελληνικό Ίδρυμα Έρευνας και Καινοτομίας (ΕΛΙΔΕΚ) και από τη Γενική Γραμματεία Έρευνας και Τεχνολογίας (ΓΓΕΤ), με αρ. Σύμβασης Έργου 883.
2. Ρόδης Ρούφος, «Η κουλτούρα και οι στρατιωτικοί», στο Γιώργος Ν. Γιαννόπουλος, Richard Clogg (επιμ.), *Η Ελλάδα κάτω από στρατιωτικό ζυγό*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 1976, σ. 232-255.
3. *Αυτ.*, σ. 254.
4. Μπία Παπαδοπούλου (επιμ.), *Τα χρόνια της αμφισβήτησης. Η τέχνη του '70 στην Ελλάδα*, ΕΜΣΤ, Αθήνα 2005.
5. Για το θεσμικό πλαίσιο που ίσχυε για τη λογοκρισία, βλέπε Νίκος Αλιβιζάτος, *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση, 1922-1974. Όψεις της ελληνικής εμπειρίας*, Θεμέλιο, Αθήνα 1995, σ. 611-616.
6. Οι συνεντεύξεις δόθηκαν στο πλαίσιο της πράξης «ΚΥΡΤΟΥ ΠΛΕΓΜΑΤΑ – Δίκτυα οικονομίας, εξουσίας και γνώσης στον ελληνικό χώρο από τους προϊστορικούς χρόνους έως τη σύγχρονη εποχή: αναλυτική τεκμηρίωση – ερμηνευτική χαρτογράφηση – συνθετικές προσεγγίσεις» του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, και πιο συγκεκριμένα για την ενότητα «Ο ρόλος των πολιτιστικών και κοινωνικών δικτύων, παιδείας, τέχνης και ψυχαγωγίας σε συνθήκες πολιτικής καταπίεσης», της οποίας επιστημονικός υπεύθυνος ήταν ο Λεωνίδας Καλλιβρετάκης, τον οποίο και ευχαριστούμε θερμά που μας επέτρεψε την πρόσβαση σε αυτές.
7. «Σπηλιάδη Βεατρίκη (1939-1986)», στο <http://dp.iset.gr/author/view.html?id=2794> (τελευταία πρόσβαση: 29.09.2020). Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Όταν οι εκθέσεις έκλειναν τη μέρα των εγκαινίων», *Καθημερινή*, 29.9.1974, σ. 11.

8. Μπία Παπαδοπούλου (επιμ.), «Μαρία Καραβέλα: Χρονολόγιο», στο http://www.aica-hellas.org/el/topic47/maria-karabela-chronologio/f7_5_2_1 (τελευταία πρόσβαση: 29.09.2020). Ο συντάκτης του χρονολογίου αισθάνεται τόσο αμήχανα για τη συμμετοχή της Καραβέλα στην Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας, ώστε σημειώνει: «1968: Παραδόξως, και σε πλήρη αντίθεση με τα φρονήματά της, δέχεται να συμμετάσχει σε κρατική αποστολή, εκπροσωπώντας την Ελλάδα στην Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας».
9. Η Σπηλιάδη, εκ παραδρομής, γράφει ότι η έκθεση εγκαινιάστηκε στην Γκαλερί Μέρλιν, πράγμα όμως που διαψεύδεται από όλα τα δημοσιεύματα της εποχής, βλ. εφ. *Το Βήμα*, 07.05.1969.
10. Για την αναγγελία των εγκαινίων, βλ. *Τα Νέα*, 10.05.1971. Για το έργο, βλ. Ε. Γερογιάννη, Χ. Μαρίνος, Μ. Παπαδοπούλου, *Μαρία Καραβέλα*, AICA Hellas, Αθήνα 2015· Ειρήνη Στάθη, «Πολιτική Λογοκρισία, Τέχνη και Επικοινωνία: Το έργο της Μαρίας Καραβέλα», στο Π. Πετσίνη, Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Η Λογοκρισία στην Ελλάδα*, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, Αθήνα 2016.
11. Για την αναγγελία των εγκαινίων, βλ. *Τα Νέα*, 25.10.1971.
12. Για την ακύρωση της έκθεσης Δεκουλάκου, όπως παρουσιάστηκε στις εφημερίδες της εποχής, βλ. *Το Βήμα*, 06.03.1973.
13. Γ. Ιωάννου, «Οι εκθέσεις», *Καθημερινή*, 02.10.1974.
14. «Ιωάννου Γιώργος (1926 -2017)», στο <http://dp.iset.gr/artist/view.html?id=1980&query=%CE%99%CF%89%CE%AC%CE%BD%CE%BD%CE%BF%CF%85+%CE%93%CE%B9%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%82> (τελευταία πρόσβαση 30.09.2020).
15. Μαρία Καραβέλα, «Απάντηση», *Καθημερινή*, 10.10.1974.
16. Ματούλα Σκαλτσά, *Αίθουσες τέχνης στην Ελλάδα: Αθήνα, Θεσσαλονίκη 1920-1988*, Άποψη, Αθήνα 1989, σ. 22.
17. Άγγελος Προκοπίου, «Τεχνοκριτικά Σημειώματα: Μπουζιάνης», *Καθημερινή*, 10.11.1949.
18. «Ο Παρνασσός, τα φύλλα συκής και τα γυμνά μιας εκθέσεως», *Τα Νέα*, 26.05.1952. Για μια συνολική διαπραγμάτευση του φαινομένου, βλ. Πηνελόπη Πετσίνη, «Αυτά που δεν μπορούν να δειχθούν – Λογοκρισία και εικαστικές τέχνες έως τη μεταπολίτευση», στο Π. Πετσίνη, Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα: Καχεκτική δημοκρατία – δικτατορία – μεταπολίτευση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2018.
19. Μ. Σκαλτσά, *Αίθουσες τέχνης στην Ελλάδα*, ό.π.
20. Συνέντευξη με την Τζούλια Δημακοπούλου, Αθήνα 27.05.2015 (στο εξής ΤΔ).
21. Συνέντευξη με τη Μαριλένα Λιακοπούλου, Αθήνα 30.04.2015 (στο εξής ΜΛ).
22. ΜΛ, ό.π.
23. *Το Βήμα*, 04.04.1967· *Τα Νέα*, 23.05.1967.
24. *Τα Νέα*, 27.06.1967. Για μια επισκόπηση της συνολικής πολιτικής της δικτατορίας απέναντι στις Πανελλήνιες Εκθέσεις, βλ. Ελευθερία Δελαζάνου, «Θεσμική τέχνη και πολιτικός παρεμβατισμός κατά τη δικτατορία της 21ης Απριλίου: Η περίπτωση των Πανελληνίων Καλλιτεχνικών Εκθέσεων στο Ζάππειο Μέγαρο», στο Λία Γυιόκα, Παναγιώτης Μπίκας (επιμ.), *Οι τέχνες στη Δικτατορία. Εικαστική και αρχιτεκτονική παραγωγή κατά την επταετία 1967-1974*, ΕΕΙΤ, Αθήνα 2021, σ. 45-58.
25. ΤΔ, ό.π.
26. Για την απορρομία των καλλιτεχνών να εκθέσουν τα έργα τους, τουλάχιστον τα δύο πρώτα χρόνια της δικτατορίας, συνηγορούν και τα στατιστικά στοιχεία που συνέλεξε και επεξεργάστηκε η Νατάσα Αβούρη. Βλ. Νατάσα Αβούρη, «Η εικαστική κίνηση στις αίθουσες τέχνης της επικράτειας και στις Πανελλήνιες Εκθέσεις κατά την επταετία (1967-1974)», στο Λία Γυιόκα, Παναγιώτης Μπίκας (επιμ.), *Οι τέχνες στη Δικτατορία...*, ό.π., σ. 31-44.
27. *Νέα Εστία*, τχ. 1003, 15.04.1969.
28. Για τον ιδίτυπο αυτό «κанти-κατάλογο», βλ. τη μαρτυρία του Δ. Κοκκινίδη στον Σπύρο Μοσχονά, Σπύρος Μοσχονάς, «Τα Εθνικά Βραβεία της απριλιανής δικτατορίας και η στάση των εικαστικών καλλιτεχνών: Η περίπτωση του Κλέαρχου Λουκόπουλου», στο Λία Γυιόκα, Παναγιώτης Μπίκας (επιμ.), *Οι τέχνες στη Δικτατορία...*, ό.π., σ. 63 (υποσημείωση 14).
29. «Συνέντευξη με τον Βλάση Κανιάρη», *Πορεία*, Ένωση των εν Παρισίοις Ελλήνων Σπουδαστών, Παρίσι, Οκτώβριος 1969, σ. 30-32.
30. *Τα Νέα*, 30.05.1969.
31. «Κοτζαμάνη Μαρία (1938-2012)», <http://dp.iset.gr/author/view.html?id=1129&query=%CE%9A%CE%BF%CF%84%CE%B6%CE%B1%CE%BC%CE%AC%CE%BD%CE%B7+%CE%9C%CE%B1%CF%81%CE%AF%CE%B1> (τελευταία πρόσβαση 02.10.2020).
32. Συνέντευξη με Χριστίνα Μπαχαριάν, Αθήνα 03.06.2015 (στο εξής ΧΜ).
33. ΧΜ.
34. Συνέντευξη με Χρόνη Μπότσογλου, 06.05.2015.
35. ΤΔ.
36. ΜΛ.
37. Για την ομιλία του Γκύντερ Γκρας, βλ. Δήμητρα Σαμίου, *Η Εταιρεία Μελέτης Ελληνικών Προβλημάτων (ΕΜΕΠ) και η ιδιαίτερη συμβολή της στον αντιδικτατορικό αγώνα (1970-1972)*, Αθήνα, Ασίνη 2017, σ. 256-281. Επίσης, Λένα Κοκκίνη, «Ο ρόλος του γερμανικού ινστιτούτου Γκαίτε στα χρόνια της δικτατορίας στην Ελλάδα (1967-1974)», στο Μπία Παπαδοπούλου (επιμ.), ό.π., σελ. 221-223.
38. *Νέα Κείμενα*, Αθήνα, Κέδρος Χειμώνας 1971, σ. 256-7.

ΟΙ LES BEAUX JOURS! ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΧΟΥΝΤΑΣ!

ΗΡΩ ΚΑΤΣΙΩΤΗ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΣΤΑΜΑΤΟΓΙΑΝΝΑΚΗ: (ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ, ΑΠΟΜΑΓΝΗΤΟΦΩΝΗΣΗ ΚΑΙ ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ)



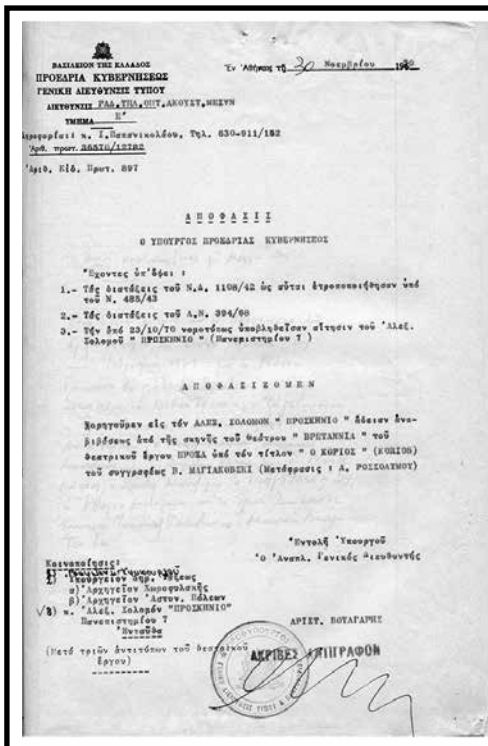
1971-1972. Μπέρτολτ Μπρεχτ,
Μάνα Κουράγιο. Πρακτορείον Φωτογραφικών
Επικαιρών (Studio Ένωσις). Αρχείο Κατίνας
Παξινού και Αλέξη Μινωτή. (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ,
τμήμα παραστατικών τεχνών)

Η Ηρώ Κατσιώτη είναι φιλόλογος
(ΕΚΠΑ | *Maîtrise*: Νεοελληνικό
Ινστιτούτο της Σορβόνης, PARIS
IV-Sorbonne) και θεατρολόγος
(D.E.A.: PARIS III-Sorbonne Nouvelle
και PARIS X-Nanterre).

Η Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη
είναι διδάκτωρ Θεατρολογίας
(ΕΚΠΑ) και εργάζεται ως αρχιόνομος
στο ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ.

Το κείμενο που ακολουθεί έχει στόχο να προσκομίσει ορισμένα στοιχεία στην ιστοριογραφική έρευνα γύρω από τη λογοκρισία στο θέατρο τα χρόνια της δικτατορίας των συνταγματαρχών. Συνθέτει μέρη από δύο διαδικτυακές συνομιλίες και σημειώσεις από δύο τηλεφωνικές συζητήσεις που έγιναν από τον Ιανουάριο ως τον Απρίλιο του 2021. Στην απομαγνητοφώνηση διατηρήθηκε ο προφορικός λόγος. Παραλείφθηκαν επαναλήψεις και επικαλύψεις, καθώς και ερωτήσεις που δεν κρίθηκαν αναγκαίες για τη ροή του κειμένου.

Στις παραστατικές τέχνες, η χούντα επανέφερε σε ισχύ τον προληπτικό και κατασταλτικό λογοκριτικό μηχανισμό της Κατοχής, ο οποίος είχε στηριχτεί στον προγενέστερό του της δικτατορίας του Μεταξά και περιόριζε ασφικτικά την ελεύθερη έκφραση. Αντίθετα με ό,τι συνέβη στον χώρο των εκδόσεων, η προληπτική λογοκρισία στα θεάματα διατηρήθηκε σ' όλη τη διάρκεια της δικτατορίας.² Το καλοκαίρι του 1972 δημοσιεύτηκε κατάλογος έργων τα οποία η Επιτροπή Ελέγχου Θεατρικών



ΑΡΙΣΤΕΡΑ: 1970. Βλαντίμιρ Μαγιακόφσκι, *Ο Κοριός*. Απόφαση της κουντικής Γενικής Διεύθυνσης Τύπου για παράσταση του έργου. Το όνομα του μεταφραστή -Α. Ροσσόλνιμοφ- είναι ψευδώνυμο του Αλέξη Σολομού.

ΔΕΞΙΑ: 1970-1971. Βλαντίμιρ Μαγιακόφσκι, *Ο Κοριός*. Εικονογραφημένες σημειώσεις του Αλέξη Σολομού για λεπτομέρειες της σκηνογραφίας, του φωτισμού, του ήχου και των προβολών. Αρχείο Αλέξη Σολομού. (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών)

Έργων είχε είτε εξαρχής απαγορεύσει, είτε είχε ανακαλέσει την άδειά τους ή δεν την είχε ανανεώσει. Στον κατάλογο εμφανίζονται και έργα που η Επιτροπή δεν είχε επιτρέψει να παρουσιαστούν στην επαρχία, ενώ είχαν δοθεί κανονικά οι παραστάσεις τους στην Αθήνα.³ Η Πανελλήνια Ένωση Ελευθέρου Θεάτρου είχε επανειλημμένα ζητήσει να καταργηθεί η λογοκρισία των θεαμάτων, χωρίς αποτέλεσμα, ενώ η Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων είχε συστήσει επιτροπή με τον ίδιο σκοπό.⁴ Η λογοκρισία πάντως, και σ' εμάς, αγαπούσε από παλιά το θέατρο, έτσι δεν είναι;

Δε θ' αρχίσουμε βέβαια απ' τα επακόλουθα της τραγωδίας του Φρυνικού Μιλήτου Άλωσις. Θα πάμε στα χρόνια του Όθωνα. Η λογοκρισία θεσμοθετείται το 1833 και ο νόμος έχει και άρθρα ειδικά για το θέατρο. Η αστυνομία επιφορτίζεται με την τήρηση του νόμου. Στόχος της λογοκρισίας τα πατριωτικά έργα, που ενοχλούν κυρίως τις πρεσβείες της Αυστρίας και της Τουρκίας. Στα χρόνια του Γεωργίου Α' αναπτύσσονται ελληνικοί επαγγελματικοί θίασοι που περιοδεύουν και στα μεγάλα κέντρα του ελληνοτισμού, στο έδαφος της Οθω-

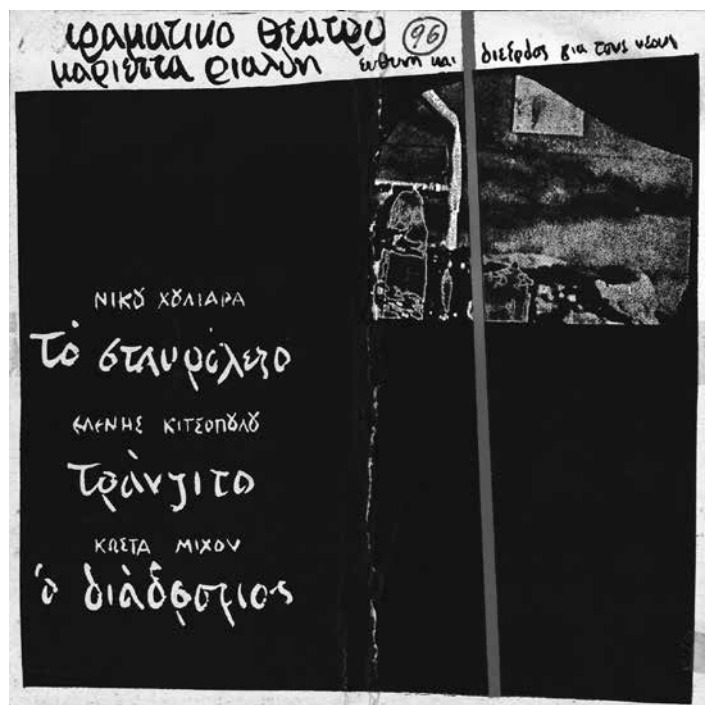
μανικής Αυτοκρατορίας και στις μεγάλες κοινότητες της διασποράς, στην Αίγυπτο και τη Νότια Ρωσία. Ο ανταγωνισμός στο εξωτερικό με τους ξένους θιάσους παίζει ρόλο καθοριστικό και τους υποχρεώνει να εκσυγχρονίζουν το ρεπερτόριό τους, αλλά και να το προσαρμόζουν στις απαιτήσεις της κατά τόπους λογοκρισίας: να συμμορφώνονται ή να ελίσσονται χρησιμοποιώντας διάφορα τεχνάσματα, όπως αλλαγή τίτλων στα έργα, αλλαγή εθνικότητας ή ονομάτων στα πρόσωπα και μεταμφιέσεις διάφορες. Με την εμπειρία του εξωτερικού, οι ελληνικοί θίασοι αποφεύγανε να δώσουν τροφή και στην ντόπια λογοκρισία. Το 1895 επιβλήθηκε η προληπτική λογοκρισία, για να ελέγχει αν στο έργο υπήρχαν μέρη που προσέβαλλαν τα δημόσια ήθη ή που μπορούσαν να προκαλέσουν σκάνδαλο.



1970. Εξώφυλλο του Φαίδωνα Πατρικαλάκι στο πρόγραμμα για το *Νεκροταφείο αυτοκινήτων* του Φερνάντο Αρραμπάλ. Συλλογή θεατρικών προγραμμάτων. (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών)

Ας επιστρέψουμε στη χούντα και στο θέατρο εκείνης της εποχής. Εσύ πού πήγαινες τότε; Κυρίως στο Θέατρο Τέχνης πηγαίναμε. Και θέλω να σου διαβάσω κάτι από τον Ασημάκη Πανσέληνο. Ήταν ανάμεσα στους λίγους θεατρίνους και διανοου-

1969-1970. Εξώφυλλο του Νίκου Χουλιαρά σε πρόγραμμα μονοπρακτών από το Πειραματικό Θέατρο της Μαριέττας Ριάλδη. Συλλογή θεατρικών προγραμμάτων. (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών)



μένους που φτιάξανε μέσα στην πείνα του 1942 το Θέατρο Τέχνης. Περιγράφει με απaráμιλλο τρόπο στο βιβλίο του την ατμόσφαιρα της αντίστασης που βασιλεύει στο θέατρο την περίοδο της Κατοχής. Κάτι ανάλογο ζήσαμε στη δικτατορία των συνταγματαρχών. Γράφει: «Κανένας αγώνας δεν πάει μπροστά, αν δεν μπορεί από τη φύση του να φτιάξει πνευματικό αντιστάθμισμα. Το Θέατρο Τέχνης, τα χρόνια εκείνα, όπως και να το κάνεις, ιδρύθηκε με πνεύμα αντιστασιακό. Δεν υπήρχε άλλο πνεύμα. Ο κόσμος ερχόταν στις παραστάσεις του κι έφευγε με αψηλότερο φρόνημα. Η δράση κι η έκβαση των όσων συμβαίνανε στη σκηνή, παίρνανε, μ' έναν παράξενο τρόπο, ψυχολογική αλληλουχία με την έξω από το θέατρο ζωή. Όλα φαινόταν πως κάτι υπαινίσσονταν σε βάρος του κατακτητή. Γέμιζε η σκέψη σύμβολα για τον αγώνα – είτανε μια περίεργη ψυχολογική διεργασία. Είταν εκείνη η αιώνια κινητοποίηση του πνεύματος ενάντια στην κάθε σκλαβιά, να χτυπιέται μαζί της, να πέφτει και να σηκώνεται, ώσπου στο τέλος να τη σαραβαλιάζει».⁵

Στο Θέατρο Τέχνης νιώθαμε ότι ανήκαμε κάπου, κι αυτό το κάπου ήταν η αντίθετη πλευρά της χούντας. Υπήρχε κλίμα συνωμοτικό, που δεν ξέρω αν ήτανε στην πραγματικότητα ή μόνο στη φαντασία μας. Νιώθαμε όμως πως όσοι πηγαίναμε εκεί είχαμε κοινή την πεποίθηση ότι η χούντα έπρεπε να πέσει, ότι με την παρουσία μας εκεί κάναμε αντίσταση. Το θέατρο ήτανε πάντα ασφυκτικά γεμάτο και οι συζητήσεις γίνονταν στον διάδρομο. Τη γενιά τη δική μου ο Κουν τη διαμόρφωσε. Ο Κουν *παιδείκε* τη δική μου γενιά. Κι αν το Θέατρο Τέχνης συνδέθηκε με το ίδρυμα Φορντ,⁶ αυτό δεν πρέπει να το δούμε ξεκομμένα κι ανεξάρτητα απ' τον ψυχολογικό κι υποκειμενικό παράγοντα που ένωνε τους θιασώτες του Κουν. Οι παραστάσεις του και τα αποκαλυπτικά έργα που έφερνε –θυμάμαι πολύ έντονα τον *Επιστάτη* και το *Νεκροταφείο αυτοκινήτων*–⁷ ήτανε για μας, εκτός από καταπληκτικό θέατρο, εξαιρετικά εργαλεία. Ήτανε τρόπος σκέψης, ένας καινούργιος τρόπος να βλέπουμε τον κόσμο. Είχε σημασία πως το θέατρο, μαζί με τις άλλες τέχνες,

διαφώτιζε τους νέους ανθρώπους και τους προετοίμαζε. Από τη στιγμή που πήγαμε στον Κουν, το υπόλοιπο θέατρο ήτανε για μας επίπεδο· ενώ το θέατρο του Κουν πολυεπίπεδο. Όταν πήγα στο Παρίσι, κατάλαβα πόσο σπουδαίο θέατρο έκανε ο Κουν, και πως δεν είχε τίποτα να ζηλέψει απ' το θέατρο που έβλεπα στη Γαλλία. Κι όσα λόγια σου λέω για τον Κουν μού φαίνονται φτωχά.

Στο Εθνικό Θέατρο πηγαίνατε;
Δεν περνούσαμε ούτε απέξω. Όχι μόνο επειδή ήτανε συντηρητικό. Απ' τ' όνομά του και μόνο μας απωθούσε, γιατί η χούντα λεγότανε «εθνική κυβέρνηση». Στο Πανεπιστήμιο μας δίνανε κάτι δήθεν συγγράμματα με σφραγίδα «Χορηγείται δωρεάν απόφαση της Εθνικής Κυβερνήσεως». Το Εθνικό, ακόμη και στο άκουσμα της λέξης, προκαλούσε συνειρμούς που παραπέμπανε στα εθνικιστικά της χούντας. Και την επιθεώρηση τη σνομπάραμε. Εκ των υστέρων έμαθα πως ορισμένοι συγγραφείς της ήταν και φίλα προσκείμενοι στη χούντα.

Ένα ελληνικό έργο με μεγάλη απή-

χηση, στο οποίο είχα εισπράξει και κλίμα αντίστασης, ήτανε ο Τρελός του λούνα παρκ και η ατσίδα του Γιώργου Λαζαρίδη.⁸ Η παράσταση αυτή είχε πάρα πολύ μεγάλη συμμετοχή του κοινού. Ο Βέγγος μού θύμιζε προεξάρχοντα χορού, έμοιαζε σαν να έδινε το έναυσμα για ν' αντιδράσουν οι θεατές. Ήταν από τις λίγες φορές που ένιωσα τόσο άμεση την επαφή του κοινού με τον ηθοποιό, σαν να τους έδινε πάσα, σαν η κάθε ατάκα του να προσέβλεπε στην αντίδραση του κοινού: κι ερχότανε η αντίδραση, τέτοια που την προσδοκούσε. Αυτό έχω ως αίσθηση εκείνης της παράστασης. Ενδέχεται να την είδα και δυο φορές, τόσο πολύ μου άρεσε. Η Μαριέττα Ριάλδη ήταν ανάμεσα στους καλλιτέχνες που συχνά ταλαιπωρούνταν από την Επιτροπή Ελέγχου Θεατρικών Έργων. Ο Γυρισμός, έργο δικό της, παίχτηκε τη χειμερινή περίοδο 1968-1969, αλλά απαγορεύτηκε να παρουσιαστεί στη συνέχεια στην επαρχία, ενώ το έργο της Μάο Μάο κρίθηκε ακατάλληλο για ανηλίκους κάτω των 16 ετών.⁹ Η λογοκρισία τής απέρριψε επίσης την Αστυνομία του Μρόζεκ (Sławomir Mrozek), το Βρίζοντας το κοινό του Χάντκε (Peter Handke) και το δικό της

Ουστ..., ως εμπρηστικό, αναρχικό και υπονομευτικό του καθεστώτος.¹⁰ Τον Ιανουάριο του 1972, η Ριάλδη ανακοίνωσε ότι κλείνει προσωρινά το Πειραματικό Θέατρο, καθώς οι απαγορεύσεις την είχαν οδηγήσει σε οικονομικό αδιέξοδο και δεν είχε και τον χρόνο για να προετοιμάσει άλλο έργο.¹¹

Η Ριάλδη είχε νεανικό και φοιτητικό κοινό. Πηγαίναμε κυρίως γιατί νιώθαμε οικεία και γιατί θέλαμε να δούμε κάτι πέρα απ' το κατεστημένο, κάτι πρωτοποριακό. Για τους ίδιους λόγους πηγαίναμε στο Ελεύθερο Θέατρο, στο Ανοιχτό του Γιώργου Μιχαηλίδη και στη Στοά του Θανάση Παπαγεωργίου. Νομίζω πως οι ταλαιπωρίες και οι διώξεις που γνώρισαν οι άνθρωποι αυτοί στη χούντα λειτουργήσανε τελικά θετικά στο θεατρικό τους μέλλον.¹²

Το μόνο έργο που θυμάμαι στο Πειραματικό της Ριάλδη είναι ο Πρόγονος του Άγγελου Τερζάκη, ίσως και γιατί δεν περίμενα να έχει γράψει ο Τερζάκης τέτοιο έργο. Θυμάμαι κι ότι σε μια παράστασή της εμφανίζονταν στη σκηνή αρκετά πρόσωπα ντυμένα ασφαλίτες και μου είχε κάνει εντύπωση. Η ίδια είχε ένα παίξιμο κάπως εξπρεσιονιστικό: έβγαζε σκληρότητα με οργή, κάτι που



ΕΠΑΝΩ: 1973. Εξώφυλλο του Φαίδωνα Πατρικαλάκι στο πρόγραμμα για το Μεγάλο μας τσίρκο του Ιακώβου Καμπανέλλη. Συλλογή θεατρικών προγραμμάτων. (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών)

ΑΡΙΣΤΕΡΑ: 1972-1973. Μαριέττα Ριάλδη, Ουστ... Αρχείο Ασαντούρ Μπαχαριάν. (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, τμήμα παραστατικών τεχνών)



δεν είχαμε συνηθίσει έως τότε στο θέατρο.

Από τα σχήματα που ονομάζουμε πρωτοποριακά, η έκπληξη για μένα ήρθε το καλοκαίρι του '74, με το Ελεύθερο Θέατρο και το *Μια ζωή Γκόλφω*.¹³ Οι συνθήκες ήτανε πάρα πολύ δύσκολες τότε. Κι ήτανε εντυπωσιακό ότι το περιφερειακό αυτό θέατρο ήτανε κατάμεστο. Ο κόσμος, κάποιες στιγμές το άκουγες ή έβλεπες τα χείλια να κουνιούνται, ψιθύριζε το κείμενο μαζί με τους ηθοποιούς. Ο τρόπος του ανεβάσματος ήτανε πρωτόγνωρος: είχε στοιχεία επιθεώρησης αλλά ήτανε κράμα επιθεώρησης και πρόζας. Καθόλου συνηθισμένο. Η συνεισφορά του Ελεύθερου Θεάτρου ήταν η διαφορετική ματιά πάνω στο έργο. Ουσιαστικά είχε γίνει ένα άλλο έργο, ένα έργο που ανατέμνει τη διαδρομή της *Γκόλφως* στο νεοελληνικό κράτος. Σ' αυτό το επίπεδο (και το *Τσίρκο* είχε την ίδια στόχευση) θέλανε να δείξουν τις διαχρονικές πληγές, τις διαχρονικές μαύρες τρύπες και τα πάθη του λαού και του τόπου. Το κοινό τότε χειροκρότησε θερμά μια ανευλαβή, ριζοσπαστική θεώρηση του έργου.¹⁴

«Ο εξτρεμιστής ποιητής», έγραφε ο Αλέξης Σολομός στο θεατρικό πρόγραμμα για τον Κοριό του Μαγιακόφσκι, «ενάμιση χρόνο πριν αυτοκτονήσει, προειδοποιούσε τους πατριώτες του για τους κινδύνους που κρύβει ο κάθε πολιτικός εξτρεμισμός». Το σίγουρο είναι ότι ο Κοριός είχε πολύ απασχολήσει τον σκηνοθέτη, που ήταν και ο μεταφραστής του έργου. *Εσύ τι θυμάσαι από την παράσταση*,¹⁵ Στον Κοριό το θέατρο ήτανε κάργα. Δεν ξέρω αν το κοινό είχε πάει για το έργο ή για τον Γκιωνάκη. Σε κάθε περίπτωση, ο Γιάννης Γκιωνάκης ως Πρισίπκιν έδωσε ρέστα. Έχω σήμερα την εντύπωση ότι ο ηθοποιός προσπόρισε ό,τι καλύτερο μπορούσε για να φτάσει ο Μαγιακόφσκι στο κοινό. Η οξυδέρκεια του Αλέξη Σολομού – διάλεξε έναν ηθοποιό που κανείς δεν μπορούσε να φανταστεί ότι θα είχε

τέτοια επίδοση σ' αυτό το έργο. Ήτανε νομίζω καθαρή επιτυχία του Σολομού. Ασφαλώς ο ηθοποιός ήτανε εκλεκτό εργαλείο, δεν ήτανε καθόλου η μανιέρα του. Στον Κοριό, ο Γκιωνάκης ήτανε καταπληκτικό πρώτο βιολί μεγάλου μαέστρου. Έχω πολύ έντονο στον νου μου το κλουβί στο σκηνικό της Ιωάννας Παπαντωνίου. Λειτουργούσε με τον καλύτερο δυνατό τρόπο κι έκανε σαφές το στενό πλαίσιο της επιβολής. Το συναίσθημα με το οποίο έφευγες απ' την παράσταση δεν ήτανε της λύτρωσης αλλά της ασφυξίας.

Παραστάσεις έργων του Λόρκα και του Μπρεχτ θυμάσαι να είχες δει;

Δεν θα ξεχάσω ποτέ τον Τσιτσόπουλο να παίζει το Φεγγάρι στον *Ματωμένο γάμο*,¹⁶ κι από τη *Μαριάννα Πινέδα* θυμάμαι πάντα το τραγούδι του Χρήστου Λεοντή.¹⁷ Μου γέννησε ένα αίσθημα ελπίδας αυτή η παράσταση. Γιατί στο έργο υπάρχει η αντίσταση και η αλληλεγγύη. Υπάρχει η άνωθεν επιβολή, που καταδικάζει την ηρωίδα σε μαρτυρικό θάνατο, αλλά υπάρχει και το απaráμιλλο σθένος της, η προσωπική της επανάσταση. Και στο τέλος, η Μαριάννα μιλάει για τον έρωτα αλλά και για τη λευτεριά. Δεν είχα ξαναδεί και την Άννα Συνοδινού σε τέτοιο ρόλο, είχα την εικόνα της απ' το αρχαίο δράμα. Νομίζω πως δεν είχε και σπουδαία απήχηση το έργο αυτό: και δεν ξέρω πώς και δεν το έκοψε η λογοκρισία. Ίσως να μην ταιριάζει η λέξη, το θυμάμαι όμως με πολλή στοργή.

Από τη *Μάνα Κουράγιο* θυμάμαι την Παξινού να καταβάλλει τρομερή προσπάθεια για να σύρει αυτήν την άμαξα.¹⁸ Μας έπειθε πως η καρότσα αυτή –που και τι δεν είχε απάνω– είχε τρομαχτικό βάρος. Και η μετάφραση του Πέτρου Μάρκαρη λειτουργούσε πολύ καλά στη σκηνή. Αν θυμάμαι την Παξινού, ενώ την είχα δει σε πολλά έργα, τη θυμάμαι στη *Μάνα Κουράγιο*. Δεν έπαιρνες ανάσα, δεν βαριόσουν με τίποτα, απορούσες με τα κουρέλια που φορούσε και με την απίστευτη φωνή της.

Όσες φορές μιλάμε για τον Μπέκετ, αναφέρεις πάντα τη Χριστίνα Τσίγκου.

Ναι! Στις *Ευτυχισμένες μέρες* ίσως να πήγα μόνο και μόνο επειδή ήταν έργο του Μπέκετ.¹⁹ Τη Χριστίνα Τσίγκου μπορεί και να μην την είχα ακούσει ποτέ. Βρέθηκα σε μια αλησμόνητη παράσταση. Η Τσίγκου ήτανε θεϊκή μορφή σε σπουδαίο ρόλο. Μια γυναίκα που είχες την αίσθηση πως ο Μπέκετ έγραψε το έργο έχοντας αυτήν στο μυαλό του. Για μένα, η Τσίγκου ήτανε η σωματοποίηση της Γουίνου, ήτανε η επιτομή της. Ήτανε πάνω από κάθε φαντασία, σε διαρκή εσωτερίκευση του ρόλου, θαρρούσες πως σ' όλη τη ζωή της έκανε αυτό το πράγμα. Δεν θα την ξεχάσω ποτέ αυτή τη γυναίκα. Και μετά, όταν είδα στο Παρίσι την εκπληκτική Μαντλέν Ρενώ (Madeleine Renaud), ποτέ δεν τη συνέκρινα με τη Χριστίνα Τσίγκου.

Το Μεγάλο μας Τσίρκο πώς το θυμάσαι;

Στο *Τσίρκο* δυσκολευόσουν να ακούσεις το έργο.²⁰ Ήταν όλο χειροκρότημα. Τρελό χειροκρότημα. Κανείς δεν λογάριζε ότι χειροκροτούσε τα πάντα, που ήταν αντίθετα με τη χούντα. Ούτε ότι μπορεί να πήγαινε στο φρέσκο. Ίσως να μην έχω ξαναδεί παράσταση (ήτανε και θερινό και μεγάλο θέατρο) με κοινό πιο ενθουσιώδες απ' το κοινό του *Μεγάλου μας Τσίρκου*. Το κοινό έκλεβε την παράσταση. Δεν ξέρω κι αν οι ηθοποιοί περιμένανε τέτοια συμμετοχή. Κι ήτανε κι εκείνος ο απίθανος βάρδος, ο Νίκος Ξυλούρης, που τραγουδούσε καθιστός στο πάτωμα, μπροστά-μπροστά στη σκηνή. Κι ήτανε ο μπροστάρης, έδινε ας πούμε τον τόνο για την εξόρμηση του κοινού, που δεν περίμενε παρά το σύνθημα. Αν έλεγε ο Ξυλούρης μπρος, θα πέφτανε οι Βερσαλλίες. Βέβαια για μας, εννοώ για τη νεολαία, ο Ξυλούρης ήτανε η *Ξαστεριά*. Τραβιόμαστε σε κάτι όρη και βουνά στα βράχια του Λυκαβηττού, σε μια ταβέρνα που σερ-

βίρανε τραχανά (που δεν τον έτρωγα ποτέ μου). Αλλά πηγαίναμε εκεί, γιατί στο τέλος ο κόσμος τραγουδούσε το «Πότε θα κάνει ξαστεριά», που ήταν ο εθνικός μας ύμνος. Έτσι το ζούσαμε. Ο Ξυλούρης ήταν πρώτη τάξεως δέλεαρ για να πάμε στην παράσταση. Το σπονδυλωτό έργο του Καμπανέλλη έβγαζε βέβαια τα πάθη αυτού του κράτους, αλλά δεν το θυμάμαι τόσο αιχμηρό ώστε να δικαιολογεί τις συλλήψεις. Νομίζω πως ίσως να τους μαζέψανε επειδή γινότανε τέτοιος πανικός από τον κόσμο, παρά για το έργο. Η παράσταση ήταν σαν να μας ωθούσε ν' αντιδράσουμε σ' αυτό που ζούσαμε. Δεν φοβότανε κανένας, ήτανε σαν ο κόσμος να 'χε μπροστά του τους караβανάδες και να τους λιθοβολεί με το χειροκρότημα και με τις ιαχές του. Δεν το θυμάμαι ως θέατρο το *Τσίρκο*: ως διαδήλωση το θυμάμαι.

Είχαμε κι αντιφατικά συναισθήματα βέβαια, εκείνα τα χρόνια. Υπήρχαν στιγμές που αυτό που ζούσαμε μας φαινότανε σουρεαλιστικό. Νομίζαμε πως είναι κάπενινγκ, κάτι που το βλέπαμε σαν θεατές, με μια δόση αποστασιοποίησης. Το βλέπαμε καμιά φορά με μια απόσταση, γιατί δεν μπορούσαμε να πιστέψουμε πως μας συνέβαινε τέτοιο πράγμα. Τότε όμως ήξερες ποιος είναι ο εχθρός. Ακόμη και το χαφιέ, τον ήξερες. Το χαφιέ που με πήγαινε στο σπίτι τον ήξερα. Στο τέλος θα μπορούσα και να του μιλήσω, αν ήθελα. Τον ήξερες, τον έβλεπες, τον αναγνώριζες. Σήμερα η κατάσταση μοιάζει με πόλεμο, ίσως να είναι κι ακόμη πιο σύνθετη από πόλεμο.

Η χούντα σφράγισε τη ζωή μου ανεξίτηλα, σάρωσε τα όνειρά μου, εξανέμιζε τους στόχους μου, όρθωσε ένα αδιαπέραστο τείχος στον δρόμο μου. Ίσως όμως και να στάθηκε η αφορμή να φύγω για τη Γαλλία, να ζήσω σ' έναν κόσμο αλλιώτικο. Αλλιώτικο, αυτή είναι η κατάλληλη λέξη, γιατί αλλιώτικος δεν θα πει καλύτερος. Φυσικά, δεν υπήρχε χούντα στη Γαλλία το 1973 που πήγα να εγκαταστα-

θώ, κι ο Μάης του '68 δεν είχε ξεφυλιστεί εντελώς. Όμως η συνάφεια με τον εκεί ελληνικό θίασο των αυτοεξοριστών γκρέμισε κάθε ψήγμα ελπίδας για μια αναγέννηση μετά τη χουντική λαίλαπα. Η χούντα τελικά δεν ήτανε μια ακόμα σκοτεινή σελίδα στη νεοελληνική ιστορία: ήτανε η εισαγωγή στο επόμενο κεφάλαιο, εξαιρετικά προβλέψιμο κι αισθητικά ανάλογο.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Από τη σχετική με το θέμα ιστορική και θεατρολογική βιβλιογραφία, βλ. Gonda Van Steen, *Stage of Emergency. Theater and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2015· Κωνσταντζα Γεωργακάκη, *Βίος και πολιτεία μιας γηραιάς κυρίας στην επταετία. Επιθεώρηση και δικτατορία*, Εκδόσεις Ζήτη, Θεσσαλονίκη 2015· Αντωνία Καραόγλου, *Το θέατρο στη Θεσσαλονίκη τα χρόνια της επταετούς δικτατορίας*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου, Θεσσαλονίκη 2009· Philip Hager, *From the Margin to the Mainstream. The Production of Politically-Engaged Theatre in Greece during the Dictatorship of the Colonels, 1967-1974*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Royal Holloway, University of London, Λονδίνο 2008. Αρκετές μελέτες που αναφέρονται στο θέατρο στα χρόνια της δικτατορίας περιέχονται και στο: Αλεξία Αλτουβά και Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), *Πρακτικά Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Θέατρο και δημοκρατία». Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της δημοκρατίας. Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούνχερ*, τόμοι Α'-Β', Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2018. Ευχαριστούμε τον Σπύρο Κακουριώτη και τον Χρίστο Μάη, που μας διέθεσαν ανέκδοτα κείμενά τους.
2. Ο αναγκαστικός νόμος 364/1968 ενσωμάτωσε με τροποποιήσεις το διάταγμα 1108/1942 και τον νόμο 485/1943. Βλ. και το διάταγμα 744/1970 για τη χουντική Γενική Γραμματεία Τύπου και Πληροφοριών, καθώς και την ανέκδοτη ανακοίνωση του Σπύρου Κακουριώτη «Θέατρο και αμφισβήτηση κατά την περίοδο της στρατιωτικής δικτατορίας (1967-1974)», στο συνέδριο «Πενήντα χρόνια μετά. Νέες προσεγγίσεις στη δικτατορία των

συνταγματαρχών» (ΙΙΕ/ΕΙΕ, ΑΣΚΙ, 22-22 Απριλίου 2017).

3. Βλ. Κώστας Πάρλας, «Έρευνα σ' ένα μεγάλο πρόβλημα. Ο προληπτικός έλεγχος στο θέατρο και οι συνέπειες», *Το Βήμα*, 30.06.1972, σ. 4. Το καλοκαίρι του 1972 ματαιώθηκε το Φεστιβάλ Ιθάκης, επειδή η λογοκρισία απαγόρευσε να παρουσιαστούν τέσσερα από τα έργα που υπήρχαν στο πρόγραμμά του (βλ. «Ματαιούται οριστικά το Φεστιβάλ Ιθάκης», *Τα Νέα*, 11.07.1972, σ. 2). Η λογοκρισία απαγόρευσε και το *Μια μέρα στο Γυμνάσιο*, της Έλλης Αλεξίου, απόφαση για την οποία η συγγραφέας δικαίως διαμαρτυρήθηκε ότι στόχευε στην ίδια κι όχι στο έργο της (βλ. «Διαμαρτυρία της Έλλης Αλεξίου», *Το Βήμα*, 06.12.1972, σ. 4).
4. Για την ΠΕΕΘ, βλ. *Τα Νέα*, 14.11.1970, σ. 2· 28.10.1971, σ. 2· 24.01.1972, σ. 2· 23.08.1973, σ. 2. Για την ΕΕΘΣ, βλ. «Οι συγγραφείς ζητούν άρση της λογοκρισίας», *Τα Νέα*, 26.02.1972, σ. 2. Έχει ενδιαφέρον ότι η Εταιρεία πρότεινε, στην περίπτωση μη άρσης της λογοκρισίας, να ελέγχονται προληπτικά τα θεατρικά έργα από δική της επιτροπή. Την ίδια πρόταση είχε υποβάλει και το 1931 στην κυβέρνηση Βενιζέλου – βλ. Μανώλης Σειραγαάκης, «Θεατρικοί αστέρες, πειθαρχία και κράτος. Το επάγγελμα του ηθοποιού στον Μεσοπόλεμο», στο Ελίζα Άννα Δελβερούδη και Νίκος Ποταμιάνος (επιμ.), *Δουλεύοντας στον χώρο του θεάματος. Ελληνικό θέατρο και κινηματογράφος, 19ος-20ός αιώνας*, Πανεπιστήμιο Κρήτης - Φιλοσοφική Σχολή, Ρέθυμνο 2020, σ. 53-77: 74.
5. *Τότε που ζούσαμε*, Κέδρος, Αθήνα 1985, σ. 349.
6. Πρβλ. Αρετή Βασιλείου, «“Η τέχνη στο τέλος της ιδεολογίας”»: Το ίδρυμα Ford και το Θέατρο Τέχνης του Κάρουλου Κουν», *Σκηνή* 9 (2017), σ. 56-90· Χρίστος Μάης, «“Σφαίρες από ζάχαρη”»: Το ίδρυμα Φορντ κατά τη Δικτατορία των Συνταγματαρχών», *Marginalia* 11 (2020) (<https://bit.ly/3d8iOdf>), (πρόσβαση: 10.04.2021)· του ίδιου, «“Η προδοσία των διανοουμένων”». Οι κορηγίες του Ιδρύματος Ford στην Ελλάδα της Επταετίας», ανέκδοτη ανακοίνωση στο συνέδριο «Πενήντα χρόνια μετά. Νέες προσεγγίσεις στη δικτατορία των συνταγματαρχών» (ΙΙΕ/ΕΙΕ, ΑΣΚΙ, 22-22 Απριλίου 2017).
7. Τον *Επιστάτη (The Caretaker)* του Χάρολντ Πίντερ (Harold Pinter) τον είχε παρουσιάσει για πρώτη φορά στην Ελλάδα το Θέατρο Τέχνης, την άνοιξη του 1966. Η Ηρώ αναφέρεται στην επανάλη-

- ψη της παραγωγής, τη θεατρική περίοδο 1969-1970 (σκηνοθεσία Κάρολος Κουν, σκηνικά Σοφία Ζαραμπούκα). Το *Νεκροταφείο αυτοκινήτων* (*Le cimetière des voitures*) του Φερνάντο Αρραμπάλ (Fernando Arrabal) παρουσιάστηκε το καλοκαίρι του 1970 στο θέατρο Αττικών (σκηνοθεσία Κάρολος Κουν, σκηνικά και κοστούμια Φαίδων Πατρικαλάκις).
8. Γιώργος Λαζαρίδης, *Ο τρελός του λούνα παρκ και η ατσίδα*, 1969-1970, θίασος Σμαρούλας Γιούλη, θέατρο Αμιράλ. Σκηνοθεσία Κωστής Μιχαηλίδης, σκηνογραφία Σπύρος Βασιλείου, χορογραφίες Ρένα Καμπαλάδου, μουσική επιμέλεια Γιώργος Λαζαρίδης. Η παραγωγή περιόδευσε στη Θεσσαλονίκη την άνοιξη του 1970 (Βασιλικό Θέατρο) και επαναλήφθηκε το καλοκαίρι του 1970 (θέατρο Παρκ). Ο Θανάσης Βέγγος ερμήνευσε τον ίδιο ρόλο και στα χρόνια που ακολούθησαν (ο τίτλος του έργου άλλαξε σε *Ο τρελός του λούνα παρκ*) με δικό του θίασο (1970-1971, 1972-1973, 1987-1988).
 9. Βλ. «Θεατρικό έργο κρίθηκε ακατάλληλο», *Τα Νέα*, 17.11.1970, σ. 2.
 10. Βλ. Πάρλας, «Έρευνα σ' ένα μεγάλο πρόβλημα. Ο προληπτικός έλεγχος στο θέατρο και οι συνέπειες», ό.π. Το *Ουστ...* παρουσιάστηκε εντέλει τη θεατρική περίοδο 1972-1973, σκηνοθετημένο από τη Ριάλδη.
 11. Βλ. «Κλείνει προσωρινά το Πειραματικό», *Το Βήμα*, 19.01.1972, σ. 4. Η προληπτική λογοκρισία δεν οδηγούσε μόνο τους συγγραφείς στην αυτολογοκρισία· έπληττε και οικονομικά επιχειρηματίες και θιασάρχες. Το 1972, τα παράβολα για την υποβολή έργων κόστιζαν 500 δραχμές για το δραματικό θέατρο και 1.000 για την επιθεώρηση (2.000 και στις δύο κατηγορίες, στις περιπτώσεις που οι θίασοι ήθελαν να υποβάλουν έφεση, βλ. «Τα παράβολα της λογοκρισίας θεατρικών έργων», *Τα Νέα*, 25.10.1972, σ. 2). Στα ενδεχομένως μάταια έξοδα που έμπαιναν οι επαγγελματίες του θεάτρου προτού να υποβάλουν τα κείμενα στην Επιτροπή Ελέγχου (προτού δηλαδή να μάθουν αν θα τους επιτραπεί ή όχι η παράσταση που σχεδίαζαν), πρέπει να συνοπολογίζουμε και τις μεταφράσεις, όταν τα έργα ήταν ξενόγλωσσα.
 12. Πρβλ. Κακουριώτης, «Θέατρο και αμφισβήτηση κατά την περίοδο της στρατιωτικής δικτατορίας (1967-1974)», ό.π., και του ίδιου, «Θέατρο και αμφισβήτηση», στο ένθετο «Νέες Εποχές» της εφημ. *Το Βήμα*, 23.04.2017, σ. 2-3.
 13. *Μια ζωή Γκόλφω*, καλοκαίρι 1974, Ελεύθερο Θέατρο, θέατρο Άλσους Παγκρατίου. Ομαδική συγγραφή και σκηνοθεσία, σκηνικά Δημήτρης Μητσομπούνης, μουσική Γιώργος Παπαδάκης.
 14. Βλ. Ηρώ Κατσιώτη, «Η "τύχη" της Γκόλφως», στο Ιωσήφ Βιβιλάκης (επιμ.), *Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα»* (17-20 Δεκεμβρίου 1998), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών και Εκδόσεις Εργο, Αθήνα 2002, σ. 185-206: 198.
 15. Βλαντίμιρ Μαγιακόφσκι, *Ο Κοριός*, 1970-1971, Προσκήνιο Αλέξη Σολομού, θέατρο Βρετανία. Σκηνοθεσία Αλέξης Σολομός, σκηνικά και κοστούμια Ιωάννα Παπαντωνίου.
 16. Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα (Federico Garcia Lorca), *Ματωμένος γάμος* (*Bodas de sangre*), 1970-1971, θίασος Κατίνας Παξινού και Αλέξη Μινωτή, θέατρο Κατίνα Παξινού-Rex (πρώην Σινεάκ). Σκηνοθεσία Αλέξης Μινωτής, σκηνογραφία Βασίλης Βασιλειάδης, κοστούμια Ιωάννα Παπαντωνίου. Η Κατίνα Παξινού υποδύθηκε τη Μάνα, ο Γιώργος Τσιτσόπουλος το Φεγγάρι.
 17. Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, *Μαριάννα Πινέδα* (*Mariana Pineda*), 1972-1973, Ελληνική Σκηνή Άννας Συνοδινού, θέατρο Βρετανία. Σκηνοθεσία Γιάννης Τσιώλης, σκηνικά και κοστούμια Μαριλένα Αραβαντινού, μουσική Χρήστος Λεοντής. Το τραγούδι είναι το «Μέρα γεμάτη θλίψη», με στίχους (βασισμένους στο κείμενο του Λόρκα) του Λευτέρη Παπαδόπουλου.
 18. Μπέρτολτ Μπρεχτ (Bertolt Brecht), *Μάνα Κουράγιο* (*Mutter Courage und ihre Kinder*), 1971-1972, θίασος Κατίνας Παξινού και Αλέξη Μινωτή, θέατρο Πάνθεον. Σκηνοθεσία Αλέξης Μινωτής, σκηνικά και κοστούμια Ιωάννα Παπαντωνίου.
 19. Η Χριστίνα Τσίγκου είχε παρουσιάσει τις *Ευτυχισμένες μέρες* (*Oh les beaux jours/Happy Days*) του Σάμιουελ Μπέκετ (Samuel Beckett) για πρώτη φορά στο αθηναϊκό κοινό την άνοιξη του 1966. Η Ηρώ είδε την επανάληψη της παραγωγής την άνοιξη του 1973 στο θέατρο Αθηνά (σκηνοθεσία Ρότζερ Μπλιν [Roger Blin], σκηνικό και κοστούμια Γιάννης Τσαρούχης). Το 1972, το Τμήμα Ελέγχου Δημοσίων Θεαμάτων και Ακροαμάτων της χούντας είχε κρίνει το έργο κατάλληλο, απαλείφοντας από τη μετάφραση της Χριστίνας Τσίγκου μόνο τη λέξη «γαμημένην» (βλ. Έλσα Ανδριανού, «Ίχνη στη ζωή και στη σκηνή», στο Έλσα Ανδριανού (επιμ.), *Χριστίνα Τσίγκου. Το πρόσωπο, ο λόγος και η σκηνή (με τις «Ευτυχισμένες μέρες του Σάμιουελ Μπέκετ)*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2001, σ. 21-66: 29).
 20. Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Το μεγάλο μας τσίρκο*, καλοκαίρι και φθινόπωρο του 1973, θίασος Τζένης Καρέζη και Κώστα Καζάκου, θέατρο Αθήναιον. Σκηνοθεσία Κώστα Καζάκος, σκηνικά και κοστούμια Φαίδων Πατρικαλάκις, μουσική Σταύρος Ξαρχάκος. Μετά την εξέγερση του Πολυτεχνείου, η χούντα συνέλαβε μέλη του θιάσου και οι παραστάσεις διακόπηκαν. Συνεχίστηκαν παρουσία αστυνομικών μετά την αποφυλάκιση των συντελεστών, με θερμή συμμετοχή του κοινού. Το *Τσίρκο* επαναλήφθηκε το καλοκαίρι του 1974 (βλ. Φίλιππος Χάγερ, «Η παράσταση ως πρόφαση. Το *Μεγάλο μας τσίρκο* του Ι. Καμπανέλλη ή Η αφήγηση της ιστορίας σε χρόνο ενεστώτα», στα *Πρακτικά πανελληνίου συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006, σ. 244-253· Βάλτερ Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2010, σ. 28-29, 451-490).

ΜΕ 66 ΣΤΙΧΟΥΣ ΛΙΓΟΤΕΡΟΥΣ: ΤΟ ΣΚΙΑΧΤΡΟ ΣΤΗ ΣΤΟΑ ΤΗΣ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑΣ

ΣΠΥΡΟΣ ΚΑΚΟΥΡΙΩΤΗΣ



*Άσμα για το σκιάχτρο της Λουσιτανίας,
Θέατρο Στοά, 1973*

Ο Σπύρος Κακουριώτης είναι υποψήφιος διδάκτορας του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας (ΕΚΠΑ). Η υπό εκπόνηση διατριβή του αφορά το πολιτικό θέατρο στην περίοδο της δικτατορίας και της πρώιμης Μεταπολίτευσης.

Την 1η Σεπτεμβρίου 1972, ο ηθοποιός και σκηνοθέτης Θανάσης Παπαγεωργίου παίρνει στα χέρια του την υπ' αριθ. γενικού πρωτοκόλλου 21010/9560, και αριθ. ειδικού πρωτοκόλλου 1298, άδεια του αρμόδιου Τμήματος Ελέγχου Δημοσίων Θεαμάτων και Ακροαμάτων της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών περί «αναβιβάσεως από της σκηνης του θεάτρου Στοά (Ζωγράφου) του θεατρικού έργου πρόζα[ς] υπό τον τίτλον *Άσμα για το σκιάχτρο της Λουσιτανίας* του συγγραφέως Πέτερ Βάις, μετάφρασις Θ. Φραγκοπούλου, υπό τον όρον όπως τηρηθούν αι εν τω κειμένω σημειούμεναι διαγραφαι, ΑΚΑΤΑΛΛΗΛΟΝ δι' ανηλικους κάτω των 16 ετών».¹

Έξι μήνες αργότερα, στις 27 Φεβρουαρίου 1973, το έργο θα κάνει πρεμιέρα στη σκηνή του θεάτρου Στοά. Παρά την τήρηση των «σημειομένων διαγραφών», σκηνοθέτης και ηθοποιοί ανακάλυψαν «πολλούς τρόπους για να λέ[ν]ε, χωρίς λόγια, αυτό που είχαν περικόψει».² Το αποτέλεσμα ήταν η παράσταση να αποτελέσει πόλο έλξης του φοιτητικού και ευρύτερα νεανικού κοινού, αλλά και να επιτηρείται στενά από την Ασφάλεια, μέσα και έξω από το θέατρο. Στις 16 Νοεμβρίου 1973 το θέατρο θα κλείσει προσωρινά, ενώ μια μέρα πριν το ιωαννινικό πραξικόπημα, στις

24 Νοεμβρίου, «η από σκηνης αναβίβασις του έργου» θα απαγορευτεί «καθ' άπασαν την Επικράτειαν», «διά λόγους γενικωτέρας φύσεως»: πέντε μέρες αργότερα, στις 29 Νοεμβρίου, θα επιτραπεί και πάλι, για να ολοκληρώσει τις παραστάσεις στο τέλος του έτους, χωρίς άλλες οκλήσεις πλην της διαρκούς επιτήρησής.³

Οι περικοπές του έργου του Πέτερ Βάις (Peter Weiss, 1916-1982) δεν αποτελούν μια κραυγαλέα περίπτωση λογοκρισίας, όπως αυτή που υπέστη, για παράδειγμα, ο Γιώργος Μιχαηλίδης και το έργο του *Αυτοψία*, όταν, έπειτα από έξι παραστάσεις στο Θέατρο Όρβο, τον Δεκέμβριο του 1970, η αστυνομία εισέβαλε στο θέατρο απαγορεύοντας στους ηθοποιούς να την παρουσιάσουν.⁴ Δεν αφορά καν μια εκ των προτέρων ολική απαγόρευση, όπως συχνά συνέβαινε κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, ιδίως για τις παραστάσεις αθηναϊκών θιάσων στην επαρχία.⁵

Γιατί, λοιπόν, να ασχοληθεί κανείς με την περικοπή 66 στίχων από το *Σκιάχτρο*; Ο λόγος που την κάνει ενδιαφέρουσα, πιστεύω, είναι ότι αποτελεί μια καθημερινή, συνηθισμένη περίπτωση, μέσα από την οποία αποτυπώνονται τα όρια της χουντικής λογοκρισίας κατά την περίοδο της ελεγχόμενης «φιλελευθεροποίησης» (αλλά και τα όρια αυτής της τελευταίας) και αναδεικνύονται οι τρόποι με τους οποίους παιζόταν το παιγνίδι της γάτας με το ποντίκι ανάμεσα σε λογοκριτικό μηχανισμό, καλλιτέχνες και κοινό, διαμορφώνοντας, παρά το δικτατορικό καθεστώς (ή, μάλλον, εξαιτίας του...), παραστάσεις πολιτικού θεάτρου που επικοινωνούσαν άμεσα με τα αντίστοιχα διεθνή ρεύματα.

Η θεατρική σκηνή στη δικτατορία

Είναι διαδεδομένη η αντίληψη ότι, κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, η πολιτιστική ζωή υπέστη μια άνευ προηγουμένου καθίζηση, περιοριζόμενη στο κιτς και την προπαγάνδα των συνταγματαρχών.⁶ Στην πραγματικότητα, όμως, τάσεις που είχαν διαμορφωθεί προδικτατορικά στον χώρο του θεάτρου, ο οποίος μας απασχολεί εδώ, συνεχίστηκαν —έπειτα από τη βραχύχρονη ύφεση και οπισθοχώρηση που ακολούθησε το πραξικόπημα—, και αιτήματα, όπως αυτό της ανάνεωσης της θεατρικής σκηνης, παρέμειναν επιτακτικά, με όλο και περισσότερα θεατρικά σχήματα να τα συμμαρίζονται.

Οι αρχές της δεκαετίας του 1970 θα αποτελέσουν σημείο καμπής, καθώς, πλάι σε προδικτατορικά θεατρικά σχήματα, όπως το Θέατρο Τέχνης ή το Πειραματικό της Μαρριέττας Ριάλδη, μια σειρά από νέα σχήματα θα αποτελέσουν πόλο συσπείρωσης καινούργιων θεατρικών δυνάμεων: Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο των Στέφανου Ληναίου - Έλλης Φωτίου, Ελεύθερο Θέατρο, Ανοικτό του Γιώργου Μιχαηλίδη, Στοά κ.ά.

Αυτές οι προσπάθειες εκφράζουν την όλο και εντονότερη διάθεση των νέων ιδίως καλλιτεχνών για μια ρηξικέλευθη θεώρηση της θεατρικής τέχνης, αλλά και για τη δημιουργία χώρων ελεύθερης επικοινωνίας με το κοινό,

μέσα από έναν κώδικα ο οποίος βασίζεται στον υπαινιγμό, τα μη λεκτικά σημεία, τη μετατόπιση στον χώρο και τον χρόνο· εν ολίγοις, με τη διαμόρφωση ενός πλούσιου εξωκειμενικού οπλοστασίου, χάρη στο οποίο καταφέρνουν τις περισσότερες φορές να ξεφεύγουν από τη λογοκριτική επιτήρηση, που παραμένει γραφειοκρατικά προσκολλημένη στον έλεγχο του κειμένου.

Οι θεατρικοί χώροι, χάρη και σε μια σειρά παράλληλων εκδηλώσεων, όπως η συστηματική διεξαγωγή συζητήσεων με το κοινό μετά το τέλος των παραστάσεων, οι εκδόσεις ή η λειτουργία βιβλιοπωλείου στο φουαγιέ, μέσα με τα οποία διευρύνεται η επικοινωνία με το κοινό τους και εμπεδώνεται η μεταξύ τους σχέση, λειτουργούν όλο και περισσότερο ως κόμβοι ενός άτυπου δικτύου, εντός του οποίου κυκλοφορούν άνθρωποι και ιδέες, δημιουργώντας σχέσεις εμπιστοσύνης και αλληλοαναγνώρισης. Σχέσεις που αργότερα θα τροφοδοτήσουν το αναδυόμενο φοιτητικό κίνημα.

Οι νέες αυτές ανάγκες που δημιουργεί η επικοινωνία με το κοινό σε συνθήκες αυταρχισμού αποτέλεσαν έναν από τους διαύλους που διευκόλυναν τη δεξίωση, ιδιαίτερα από τους νεανικούς θιάσους, των ριζοσπαστικών αλλαγών που είχαν δρομολογηθεί στο ευρωπαϊκό και αμερικανικό θέατρο κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '60, και των νέων προσεγγίσεων που αναδύονται μέσα από την πολιτισμική επανάσταση και τα κινήματα του '68. Παρά τις πολλές επιμέρους διαφορές τους, οι καλλιτέχνες αυτής της νέας ευρωπαϊκής και αμερικανικής πρωτοπορίας χαρακτηρίζονται από τη στράτευσή τους στον στόχο της κοινωνικής αλλαγής, μέσα από την επεξεργασία μιας ριζικά νέας σχέσης με το κοινό, το οποίο, μέσα από τη μετατόπιση από το οπτικό στο σωματικό, καλείται να εγκαταλείψει τη θέση του θεατή και να μετατραπεί σε συμμετόχο και συνδημιουργό του παραστασιακού γεγονότος, με τελικό στόχο την αλλαγή του ίδιου και της κοινωνίας.⁷

Ένας αντιιμπεριαλιστικός «λίβελλος»

Ο γερμανικής καταγωγής Πέτερ Βάις δεν ήταν εντελώς άγνωστος στο αθηναϊκό κοινό. Η πρώτη γνωριμία με το θεατρικό του έργο είχε γίνει «σε ευτυχέστερους χρόνους»,⁸ λίγο πριν από τη δικτατορία, όταν το Θέατρο Τέχνης παρουσίασε, σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν, τη *Δολοφονία του Μαρά*,⁹ έργο που σηματοδοτεί την αποφασιστική στροφή του Βάις στο πολιτικό θέατρο. Παράλληλα, στα αθηναϊκά βιβλιοπωλεία, αμέσως μετά την άρση της προληπτικής λογοκρισίας το 1969, έκαναν την εμφάνισή τους το «σκηνικό ορατόριο σε έντεκα τραγούδια» *Η ανάκριση* (Κείμενα, 1970), σε μετάφραση Πέτρου Μάρκαρη, τα μελετήματα *Σημειώσεις για την πολιτιστική ζωή στο Βιετνάμ* (Νέοι Στόχοι, 1970), καθώς και το *Άσμα για το σκιάχτρο της Λουσιτανίας* (Ερμείας, 1971).

Ο Πέτερ Βάις αποτύπωσε στην *Ανάκριση* (1964) την κόλαση των ναζιστικών στρατοπέδων εξόντωσης, χρη-

σιμοποιώντας ως πρώτη ύλη τα πρακτικά της «δίκης του Άουσβιτς», που ξεκίνησε το 1963 στη Φραγκφούρτη με κατηγορούμενους χαμηλόβαθμους αξιωματούχους των SS, δημιουργώντας ένα παραδειγματικό έργο του θεάτρου-ντοκουμέντο.¹⁰ Μετά την *Ανάκριση* και την αναμέτρησή του με το ακόμη ζωντανό ναζιστικό παρελθόν της Γερμανίας, ο Βάις διευρύνει την οπτική του, στρέφοντας το βλέμμα προς τους καταπιεσμένους του Τρίτου Κόσμου και τους απελευθερωτικούς τους αγώνες, αντιμετωπίζοντας όλο και περισσότερο τον ρατσισμό ως μια απειλή ανάλογη με τον ναζιστικό αντισημιτισμό.¹¹

Το *Άσμα για το σκιάχτρο της Λουσιτανίας* αποτελεί τον πρώτο καρπό αυτής της αντιρατσιστικής και αντιιμπεριαλιστικής στάσης του συγγραφέα. Το έργο αναφέρεται στην αποικιοκρατική εκμετάλλευση της Αγκόλας, της Μοζαμβίκης και της Γουινέας από το δικτατορικό «Νέο Κράτος» του πορτογάλου δικτάτορα Αντόνιο Σαλαζάρ. Γραμμένο στα τέλη του 1965, θα κάνει πρεμιέρα στο Scalateatern της Στοκχόλμης, τον Γενάρη του 1967 (ο Βάις κατέφυγε στη Σουηδία το 1939, πήρε σουηδική υπηκοότητα και έκτοτε έζησε εκεί), ενώ τον επόμενο χρόνο θα παρουσιαστεί στην Αμερική –και αργότερα στο Λονδίνο– από τον αφροαμερικανικό θιάσο The Negro Ensemble Company, σε σκηνοθεσία Ίσραελ Χικς (Israel Hicks).

Έργο πολεμικής, ένας «λίβελλος», όπως σωστά έχει χαρακτηριστεί,¹² θέτει στο στόχαστρό του τον ιβηρικό φασισμό, που βρίσκεται στην εξουσία πριν από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ο οποίος πλέον δεν αποτελεί παρά ένα «σκιάχτρο», τεράστιο και στο κέντρο της σκηνής, που μπορεί όμως να διαλυθεί με το πρώτο σπρώξιμο.

*Όσο να 'ναι ζαβωμένο / τούτο το ηγερό στοιχείο / μοιάζει πάντως και με κάτι / έναν άνθρωπο που όλοι / ξέρουμε το όνομά του / κι ας μη θέμε να το πούμε / όλοι τον αναγνωρίζουν / και με το νου τους τον ονοματίζουν.*¹³

Στίχοι σαν κι αυτούς, που φέρνουν αμέσως στον νου την εικόνα του δικτάτορα, αλλά και οι επίμονες αναφορές του Βάις στα βασανιστήρια και την πρόκληση σωματικού πόνου από τους μηχανισμούς της εξουσίας, όπως οι παρακάτω:

*τα πόδια σου πρήζονται / η καρδιά σου σφυροκοπάει / δεν σου επιτρέπουν να πέσεις / τρωσ ακόμα έναν κουβά βρωμόνερα στο κεφάλι / δεν μπορείς πια να σταθείς / κι όμως πρέπει να σταθείς όρθιος / ακόμα μια μέρα ακόμα μια νύχτα,*¹⁴

δεν μπορούσαν παρά να σημάνουν συναγερμό για τους λογοκριτές της χούντας, που αναγνώρισαν αμέσως τη συνάφειά τους με τα συμβαίνοντα στην Ελλάδα, όταν το έργο τούς υποβλήθηκε από τον Θανάση Παπαγεωργίου.¹⁵

Το Σκιάχτρο στο Θέατρο Στοά

Ο σκηνοθέτης και ηθοποιός Θανάσης Παπαγεωργίου δημιούργησε το Θέατρο Στοά μαζί με τη Ελένη Καρπέτα, τον

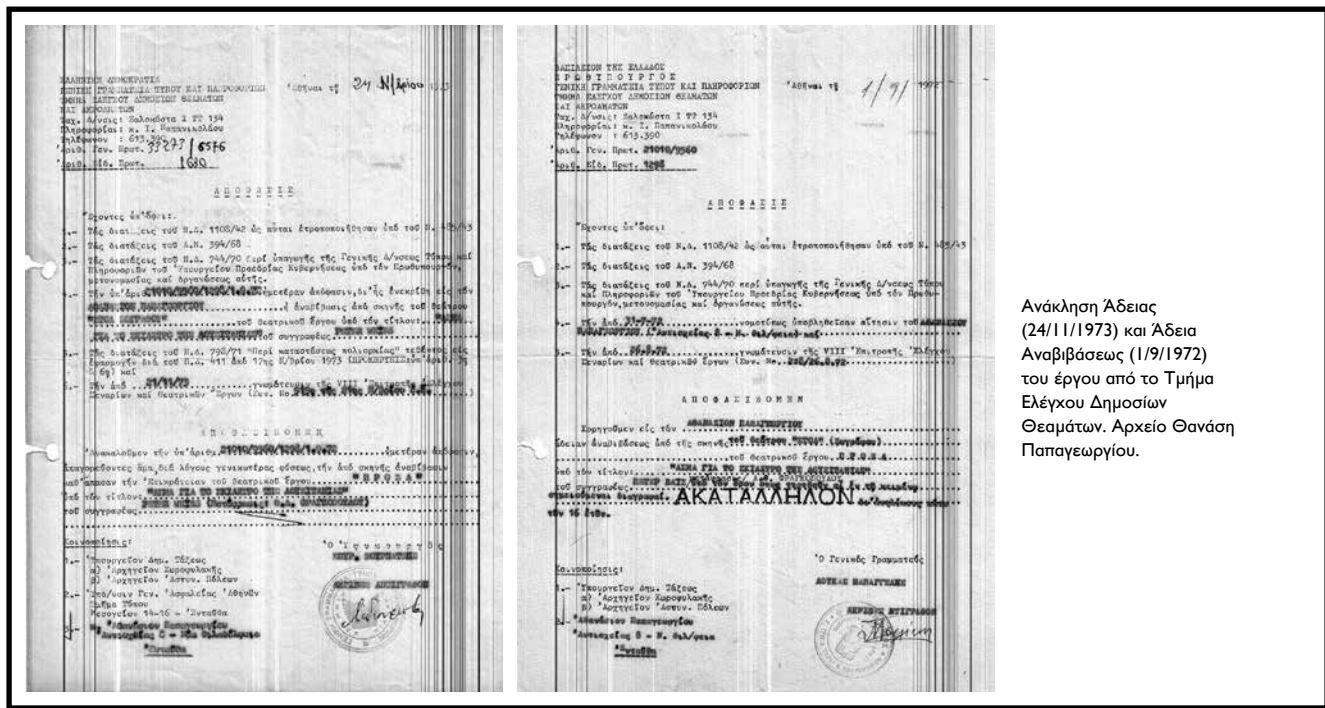
χειμώνα του 1971, ως φυσική συνέχεια του Θεάτρου Βήματα, που δραστηριοποιήθηκε το 1969-1970 στην Κοκκινιά και στην Αθήνα. Το νέο θέατρο στεγάστηκε στο ισόγειο μιας πολυκατοικίας στου Ζωγράφου, περιοχή που βρισκόταν μακριά από το τότε θεατρικό «κέντρο», γειτόνευε όμως με τις εγκαταστάσεις της νεοανεγειρόμενης Πανεπιστημιούπολης και χαρακτηριζόταν από την έντονη παρουσία φοιτητικού πληθυσμού, ο οποίος, σταδιακά, αγκάλιασε τη νέα προσπάθεια, αποτελώντας τον πυρήνα του κοινού της.¹⁶

Την πρώτη, «δοκιμαστική», χρονιά παρουσιάστηκαν οι *Τρωαδίτισσες* του Ευριπίδη και ο *Μανδραγόρας* του Μακιαβέλι, καθώς και μια παράσταση με τρία νεοελληνικά μονόπρακτα, κατά την προετοιμασία της οποίας η Στοά πήρε μια πρώτη «γεύση» από την αντιμετώπιση της λογοκρισίας, μιας και δεν της δόθηκε άδεια για να ανεβάσει το μονόπρακτο του Γιώργου Διαλεγμένου *Γάγγραινα*.¹⁷

Η κριτική αντιμετώπισε το ρεπερτόριο αυτής της πρώτης χρονιάς με σκεπτικισμό, ο οποίος υποχώρησε την επόμενη σεζόν, όταν το νέο θεατρικό σχήμα ακολούθησε με πιο σταθερά βήματα τον καλλιτεχνικό του προσανατολισμό και άρχισε να εμπεδώνει τα νεανικά χαρακτηριστικά του κοινού του. Αυτή η δεύτερη καλλιτεχνική περίοδος θα εγκαινιαστεί με το έργο του Μάριου Ποντίκα *Ο λάκκος και η φάβα*, σε σκηνοθεσία Ελένης Καρπέτα (25.10.1972 - 13.05.1973), και το *Άσμα για το σκιάχτρο της Λουσιτανίας*, σε σκηνοθεσία Θανάση Παπαγεωργίου (27.02 - 10.05.1973).

Όπως θυμάται ο Θανάσης Παπαγεωργίου για το *Σκιάχτρο*, «βρήκα το κείμενο σε ένα καλάθι φτηνών βιβλίων κάπου στην Πατησίων και το διάβασα όλο περπατώντας μέχρι το σπίτι. Με γοήτευσε [...] αυτή η ειρωνική καταγραφή της πορείας μιας διεφθαρμένης και φαύλης εξουσίας που διαλύεται από την επανάσταση του λαού. Αφορούσε βέβαια στη Μοζαμβίκη και την απελευθέρωσή της, αλλά αυτά τα θέματα ήταν το ζητούμενο για κείνη την εποχή που η Ελλάδα, έρμαιο της αμερικάνικης πολιτικής, είχε παραδοθεί στο έλεος μερικών σχιζοφρενών στρατιωτικών».¹⁸ Άλλωστε, η μετατόπιση στον χώρο ή/και στον χρόνο ήταν ένα σκηνικό μηχανέυμα που είχε χρησιμοποιηθεί ήδη με επιτυχία από τους νέους θιάσους της δεκαετίας του '70 προκειμένου να μιλήσουν για το δικτατορικό καθεστώς: από την *Όπερα του ζητιάνου* και την *Ιστορία του Αλή Ρέτζο*, του Ελεύθερου Θεάτρου, μέχρι το *Εκείνο το βράδυ παίζαμε το έργο του Σαίξπηρ Ρωμαίος και Ιουλιέτα* ή την *Κομέντια ή οι παγίδες του βασιλιά Αλμποίνου* του Ανοικτού Θεάτρου, όλοι χρησιμοποιούν τη μετάθεση της πλοκής σε διαφορετικό χώρο και χρόνο προκειμένου να αναφερθούν, λιγότερο ή περισσότερο κρυπτικά, στις συνθήκες που βιώνουν στο εδώ και το τώρα...

Επιπλέον, το *Σκιάχτρο* ήταν ένα έργο που έθετε ιδιαίτερες προκλήσεις τόσο σε σκηνοθετικό όσο και σε ερμηνευτικό επίπεδο, απαιτώντας έξυπνες και πρωτότυπες λύσεις από τους ηθοποιούς και τον σκηνοθέτη.



Ανάκληση Άδειας (24/11/1973) και Άδεια Αναβίβασης (1/9/1972) του έργου από το Τμήμα Ελέγχου Δημοσίων Θεαμάτων. Αρχείο Θανάση Παπαγεωργίου.

Έτσι, οι υπεύθυνοι της Στοάς αποφάσισαν να απευθυνθούν στον Γερμανό εκδότη του Πέτερ Βάις. Αρχικά, ο εκδοτικός οίκος αρνήθηκε να παραχωρήσει τα δικαιώματα, απαντώντας πως ο συγγραφέας δεν επιθυμούσε να παιχτεί έργο του στην Ελλάδα των συνταγματαρχών, καθώς θεωρούσε βέβαιο πως θα λογοκριθεί. Έπειτα από διαπραγματεύσεις, ο Βάις επέτρεψε στους συντελεστές να το υποβάλουν στη λογοκρισία, διευκρινίζοντας ότι δεν θα δώσει την άδειά του αν περικοπεί έστω και ένας στίχος. Ο Παπαγεωργίου υπέβαλε το έργο και, προς μεγάλη του έκπληξη, όπως είδαμε, έλαβε την άδεια, με την εντολή να περικοπούν «μόνο» 66 στίχοι. Σε συνέντευξή του λίγο πριν από το ανέβασμα, ο Παπαγεωργίου τονίζει πως «η λογοκρισία έκοψε τόσα και τέτοια από το έργο, που 'χασε πολύ από την ομορφιά του. Εντούτοις θα παιχτεί κι έτσι. Ο Βάις συμφώνησε για τις περικοπές».¹⁹

Στην πραγματικότητα, οι 66 στίχοι που λογοκρίθηκαν αφορούσαν κυρίως το φινάλε του έργου,²⁰ όπου οι επαναστατημένοι Αφρικανοί, αφού είχαν γκρεμίσει το σκιάχτρο του Σαλαζάρ, διεκτραγωδούν τις νεοαποικιοκρατικές συνθήκες που τους επιβάλλονται:

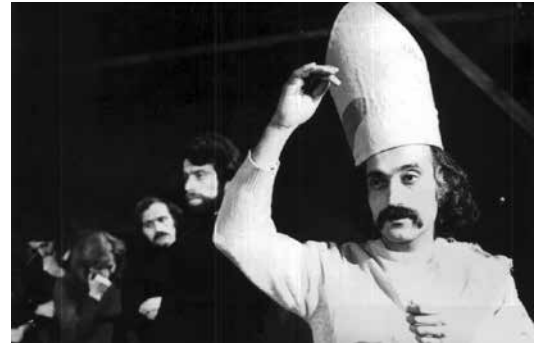
Οι στρατηγοί είναι ακόμα εδώ δίπλα μας και οι αετονύχιδες της πιάτσας / και οι μεγαλοκαρχαρίες της οικονομίας μας είναι εδώ / με τη φριχτή τους αστυνομία και τους στρατιώτες / και νατοι οι δυτικοί μας σύμμαχοι που προστρέχουν ανήσυχoi / μήπως και κινδυνέψουν τα κλεμμένα τους χρήματα²¹

και προετοιμάζονται για τους αγώνες που βρίσκονται μπροστά τους:

Τα όπλα τους μαζεύοντας τα όπλα τους μαθαίνοντας / και προσεχτικά υφαίνοντας / το σχέδιο της απελευθέρωσης / που / πλησιάζει / που φτάνει.²²

Αυτοί οι στίχοι, σχεδόν ένας επαναστατικός θούριος, μαζί με μερικούς ακόμη, διάσπαρτους στο κείμενο, ήταν το τμήμα που επέβαλε ο λογοκριτικός μηχανισμός της δικτατορίας, προκειμένου να παρασταθεί το *Σκιάχτρο*. Όχι γιατί δεν ήξεραν ποιος ήταν ο Βάις ή γιατί δεν κατάλαβαν τίποτε, όπως πιθανολογεί ο Θ. Παπαγεωργίου,²³ αλλά μάλλον γιατί εκείνη την εποχή η σταθεροποίηση του καθεστώτος είχε προχωρήσει σε βαθμό που η δικτατορία να επιτρέπει στον εαυτό της τέτοιου είδους ανοίγματα, στο πλαίσιο της αρχόμενης «φιλελευθεροποίησης».

Αφού, λοιπόν, οι αντιρρήσεις του Πέτερ Βάις, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, κάμφθηκαν, ο σκηνοθέτης επιστράτευσε τη θεατρική ευρηματικότητά του ώστε να αντικατασταθεί ό,τι μπορούσε να αντικατασταθεί από το κομμένο κείμενο: «Ανακαλύψαμε πολλούς τρόπους για να λέμε, χωρίς λόγια, αυτό που είχαν περικόψει. Και γινότανε πιο δυνατό. Μια μούτα, μια παύση ή μια χειρονομία ήταν αρκετές για να καταλάβει ο κόσμος ότι κάτι παραλείπεται για ευνόητους λόγους».²⁴ Άλλωστε, το ίδιο το έργο, σύμφωνα και με τις εκφρασμένες στις σκηνικές οδηγίες επιθυμίες του συγγραφέα για την παράστασή του, συντέινε σε κάτι τέτοιο, καθώς επρόκειτο για ένα θέατρο «που με κανέναν τρόπο δεν προσπαθεί ν' απαρηγηθεί τη θεατρικότητά του δημιουργώντας την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας».²⁵ Αντιθέτως, χρησιμοποιεί πλήθος θεατρικών μορφών, από τη φάρσα και το τσίρκο μέχρι την επιθεώ-



*Άσμα για το σκιάχτρο της Λουσιτανίας,
Θέατρο Στοά, 1973*

ρηση, θέλοντας, σύμφωνα με τις σημειώσεις του Βάις, να παρουσιάσει τα δρώμενα επί σκηνής με τον τρόπο του θεάτρου της ρώσικης «αγκιπρόπ»²⁶ –προσφέροντας, συνεπώς, στους ερμηνευτές του μεγάλα περιθώρια διαλόγου, ρητού και, κυρίως, άρρητου, με το θεατρικό κοινό.

Η ανάπτυξη και η εκλέπτυνση των εκφραστικών μέσων σκηνοθετών και ερμηνευτών, με τη διαμόρφωση ενός πλούσιου εξωκειμενικού οπλοστασίου, που βασίζεται στον υπαινιγμό και τα μη λεκτικά σημεία, προκειμένου να καταφέρνουν να επικοινωνούν με το κοινό τους ξεφεύγοντας από τη λογοκριτική επιτήρηση, ήταν ίσως ένα «παράπλευρο όφελος» για τους καλλιτέχνες. Όπως παραδέχεται ο Θ. Παπαγεωργίου, «η χούντα βοήθησε πολύ στην εξάσκηση της ευρηματικότητάς μας».²⁷ Έτσι, οι παραστάσεις «αποκτούν σταδιακά τη σημασία ενός πολιτικού γεγονότος και μιας πράξης αντίστασης στα επιβεβλημένα από την εξουσία νοήματα. Το κοινό, που πρόθυμα συγκεντρώνεται στις θεατρικές αίθουσες, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, αποδοκιμάζει το καθεστώς».²⁸

Αυτοί είναι οι λόγοι που το *Άσμα για το σκιάχτρο της Λουσιτανίας* αποδείχθηκε η πιο επιτυχημένη, από άποψη προσέλευσης θεατών, παράσταση του Θεάτρου Στοά στην Αθήνα. Το έργο ανέβηκε σε σκηνοθεσία Θ. Παπαγεωργίου, σκηνικά Γιώργου Ζιάκα, μουσική Μιχάλη Γρηγορίου, ενώ τραγουδούσε η Μαρία Δημητριάδη. Τους ρόλους ερμήνευαν οι Έλια Ακριβίου, Ελένη Καρπέτα, Πίτσα Κονιτσιώτη / Ισμήνη Μιχαηλίδου, Νανά Λάκκα, Ηλίας Ασπρούδης, Πάνος Βασιλειάδης και Αλέκος Κούρος. Τη σεζόν 1972-1973 έκανε 44 παραστάσεις, πολλές από τις

οποίες ήταν διοργανωμένες από εθνικοτοπικούς φοιτητικούς συλλόγους, ενώ επαναλήφθηκε και την επόμενη σεζόν (21.09 - 27.12.1973, με μια διακοπή δέκα ημερών τον Νοέμβρη), δίνοντας 75 ακόμη παραστάσεις.

Το καλοκαίρι του 1973 (5-24.06) ο θίασος μετέφερε τις δύο παραστάσεις του (τον *Λάκκο* και το *Σκιάχτρο*) στη Θεσσαλονίκη, στο θέατρο Αμαλία. Εκεί, είτε γιατί η φήμη του προπορευόταν του ίδιου του έργου είτε γιατί οι κατασταλτικοί μηχανισμοί μακριά από τα φώτα της Αθήνας λειτουργούσαν με πολύ λιγότερες αναστολές, «η Ασφάλεια, προετοιμασμένη [...], έκανε το καθήκον της, περικυκλώνοντας το θέατρο με μια πρωτοφανή κινητοποίηση, αφού οι φοιτητές εκεί ήταν ακόμη πιο εκδηλωτικοί από την Αθήνα» και, καθώς αυτό δεν απέτρεψε την προσέλευση του κοινού, οι παραστάσεις πραγματοποιούνταν με την παρουσία αστυνομικών και ασφαλιτών μέσα στην αίθουσα. Όπως θυμάται ο Θανάσης Παπαγεωργίου, «δεν έγινε καμιά φασαρία μέσα στο θέατρο, παρόλο το δούλεμα που έπεφτε από τους φοιτητές που τους είχαν πάρει χαμπάρι, αλλά [οι ασφαλίτες] δεν παρέλειψαν να σκίσουν με σουγιάδες τα καθίσματα μόλις τελείωσε η παράσταση, για να εκδικηθούν το “κομμουνιστικό” θέατρο».²⁹ Πάντως οι παραστάσεις σημείωσαν τεράστια επιτυχία για νέα θεατρική ομάδα που πρωτοεμφανιζόταν στη Θεσσαλονίκη, με πάνω από 2.500 θεατές.

Όπως σημειώσαμε ήδη, η κριτική υπήρξε ευνοϊκή απέναντι στην παράσταση της Στοάς. Οι αναλογίες με τα «οικεία κακά» δεν πέρασαν απαρατήρητες, καθώς το καταπιεστικό αποικιοκρατικό καθεστώς που θέτει στο στόχαστρο

του ο Βάις «προεκτείνεται κατ' αναλογία και προς όπου αλλού επικρατούν αντίστοιχες συνθήκες και βαρβαρότητες, με τα ίδια ή άλλα σύμβολα, για τους ίδιους ή παρόμοιους άνομους και αντιανθρώπινους σκοπούς».³⁰ Οι όποιες αντιρρήσεις διατυπώθηκαν αφορούσαν τη θεατρικότητα του ίδιου του έργου (Κώστας Γεωργουσόπουλος) ή τη δυνατότητα των νέων ηθοποιών να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις του (Αλκιβιάδης Μαργαρίτης). Πάντως, μια ιδέα για την πρόσληψη της παράστασης από το νεανικό κοινό μάς δίνει η επιστολή που απηύθυναν προς τους συντελεστές του θεάτρου μαθήτριες (το δίκως άλλο υποψιασμένες) του Αρσακείου, όπου μαζί με τις ευχαριστίες τους τονίζουν: «Μέσα απ' το έργο που ανεβάσατε με τόση πίστη, βρήκαμε την προσπάθεια διεύρυνσης της ρωγμής, που σχηματίζεται και στο δικό μας το σύστημα. Είμαστε πλάι σας στον αγώνα για τη διεύρυνση της ρωγμής τούτης έστω και κατά εκατοστό».³¹ Λίγους μήνες αργότερα, η ρωγμή αυτή θα μεταβληθεί σε αγεφύρωτο ρήγμα, που θα σημάνει την αρχή του τέλους για το δικτατορικό καθεστώς, αλλά και για το μετεμφυλιακό «παρασύνταγμα», το νομικό πλέγμα που διατηρούσε τους λογοκριτικούς μηχανισμούς διαρκώς διαθέσιμους σε πρώτη ζήτηση.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Παρατίθεται στο Θανάσης Παπαγεωργίου, *40 χρόνια Θέατρο Στοά*, Θεατρική Εταιρεία Στοά, Αθήνα 2011, σ. 62.
2. *Αυτ.*, σ. 61.
3. Η παράσταση απαγορεύτηκε με απόφαση της Γ.Γ. Τύπου και Πληροφοριών (Τμήμα Ελέγχου Δημοσίων Θεαμάτων και Ακροαμάτων) υπ' αριθ. γενικού πρωτοκόλλου 33.273/6576 και ειδικού πρωτοκόλλου 1630, που φέρει την υπογραφή του υφυπουργού της κυβέρνησης Μαρκεζίνη, Σπύρου Ζουρντζή. Τέσσερις μέρες αργότερα, με την υπ' αριθ. γεν. πρωτ. 33.729/6728 και ειδ. πρωτ. 1667 η απαγόρευση ανακλήθηκε. Ανάλογη στάση τηρήθηκε και έναντι των υπόλοιπων θεάτρων· ακόμη και το *Μεγάλο μας τσίρκο* του Ιάκωβου Καμπανέλλη, με τον θίασο Καρέζη - Καζάκου, επανέλαβε τις παραστάσεις του (έστω και κομμένο κατά το ήμισυ περίπου) από τις 21 Δεκεμβρίου 1973, στο πλαίσιο της επιδίωξης μιας επίφασης «κανονικότητας» εκ μέρους του ιωαννινδικού καθεστώτος.
4. Περισσότερα για την *Αυτοψία*, βλ. Σπύρος Κακουριώτης, «Πολιτισμική και πολιτική αμφισβήτηση κατά τη διάρκεια της δικτατορίας (1967-1974): Το παράδειγμα του περιοδικού *Ανοιχτό Θέατρο*», ανέκδοτη διπλωματική εργασία, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2018, σ. 49-53.
5. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η απαγόρευση παρουσίασης των αθηναϊκών παραστάσεων *Καληνύχτα Μαργαρίτα* και *Επικίνδυνο φορτίο* (Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο), *Ιστορία του Αλή Ρέτζο* (Ελεύθερο Θέατρο) και *Οι 300 της Πηγελόπης* (Νέα Πορεία) στο προγραμματιζόμενο Α' Φεστιβάλ Ελληνικού Θεάτρου Ιθάκης, το 1972, η οποία είχε ως αποτέλεσμα την πλήρη ματαίωση της διοργάνωσης· βλ. *Τα Νέα*, 11.07.1972 (ευχαριστώ την Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη για την επισήμανση).
6. Δημήτρης Παπανικόλαου, «“Κάνοντας κάτι παράδοξες κινήσεις”»: Ο πολιτισμός στα χρόνια της δικτατορίας», στο Βαγγέλης Καραμανωλάκης (επιμ.), *Έξι στιγμές του 20ού αιώνα: Η στρατιωτική δι-*

- κατορία 1967-1974, Τα Νέα*, Αθήνα 2010, σ. 175-196: 175.
7. Εκτενέστερα για τους μετασχηματισμούς της θεατρικής σκηνής γύρω στα 1970, βλ. Κακουριώτης, ό.π., σ. 13-30.
 8. Θ. Δ. Φραγκόπουλος, «Παράγραφοι για τον Πέτερ Βάις», στο Πέτερ Βάις, *Άσμα για το σκιάχτρο της Λουσιτανίας (σε δύο πράξεις)*, μτφρ.: Θ. Δ. Φραγκόπουλος, Ερμείας, Αθήνα 1971, σ. 7-11: 7.
 9. Το έργο, γραμμένο το 1964, έκανε την αθηναϊκή του πρεμιέρα στις 12.04.1966 (και επαναλήφθηκε στην αρχή της επόμενης σεζόν) με τον αυθεντικό του τίτλο *Η καταδίωξη και η δολοφονία του Ζαν-Πωλ Μαρά όπως παίχτηκε απ' τον θεατρικό όμιλο του Ασύλου του Σαραντόν, με τη διεύθυνση του Κυρίου Ντε Σαντ*. Στο πρόγραμμα δημοσιεύονταν το πλήρες κείμενο, σε μετάφραση Μάριου Πλωρίτη.
 10. Βλ. Λίλα Μαράκα, «Θέατρο ιστορικής αλήθειας: Δραματουργία του ντοκουμέντου», *Θέατρο* 34-36 (Ιούλης - Δεκέμβρης 1973), σ. 65-72.
 11. Robert Cohen, *Understanding Peter Weiss*, University of South Carolina Press, Κολούμπια 1993, σ. 98-106: 98.
 12. *Αυτ.*, σ. 101· πρβλ. Λίλα Μαράκα, *Κάφκα, Μπύκνερ, Βάις*, Διογένης, Αθήνα 1977, σ. 124.
 13. Βάις, *Άσμα*, ό.π., σ. 17.
 14. *Αυτ.*, σ. 112.
 15. Gonda Van Steen, *Stage of Emergency. Theater and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2015, σ. 81.
 16. Κωνσταντίνος Γεωργακάκης, «Στη Στοά της δικτατορίας», στο Αθανάσιος Μπλέσιος (επιμ.), *Θέατρο Στοά, 36 χρόνια προσφοράς. Η συμβολή του στην εξέλιξη του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Επιστημονική Δημερίδα, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Ναύπλιο 2011, σ. 30-47: 31.
 17. *Αυτ.*, σ. 33.
 18. Παπαγεωργίου, *40 χρόνια...*, ό.π., σ. 60-61.
 19. «Στοά Ζωγράφου: Απ' τον Ευριπίδη στον Πέτερ Βάις», *Θεατρικά* 5, Γενάρης 1973, σ. 11-15: 14.
 20. Τηλεφωνική επικοινωνία με τον σκηνοθέτη (28.04.2021). Όπως θυμάται ο Θ. Παπαγεωργίου, οι στίχοι του φινάλε ήταν πολλοί για να μπορούν να «αντικατασταθούν» από μη λεκτικά σκηνικά ευρήματα. Έτσι «βγάξαμε το άχτι μας καταστρέφοντας το σκιάχτρο με θόρυβο», σκηνή με την οποία τελείωνε η παράσταση.
 21. Βάις, *Άσμα*, ό.π., σ. 116.
 22. *Αυτ.*, σ. 118.
 23. Παπαγεωργίου, *40 χρόνια...*, ό.π., σ. 61-62.
 24. *Αυτ.*, σ. 61.
 25. Μαράκα, *Κάφκα, Μπύκνερ, Βάις*, ό.π., σ. 127.
 26. Cohen, *Understanding Peter Weiss*, ό.π., σ. 101.
 27. Παπαγεωργίου, *40 χρόνια...*, ό.π. Για το θέμα της λογοκρισίας την περίοδο της δικτατορίας και τις στρατηγικές παράκαμψής της, θεμελιώδης παραμένει η μελέτη της Karen Van Dyke, *Η Κασσάνδρα και οι λογοκριτές στην ελληνική ποίηση 1967-1990*, μτφρ. Π. Ισμιρίδου, Άγρα, Αθήνα 2002.
 28. Γιώργος Πεφάνης, «Το θέατρο και το σχολείο της Στοάς», στο Α. Μπλέσιος (επιμ.), *Θέατρο Στοά, 36 χρόνια προσφοράς*, ό.π., σ. 15.
 29. Παπαγεωργίου, *40 χρόνια...*, ό.π., σ. 66.
 30. Μπαμπής Κλάρας, «Το Σκιάχτρο», *Βραδυνή* (x.x.), όπως παρατίθεται στο Θανάσης Παπαγεωργίου (επιμ.), *20 χρόνια Θέατρο Στοά, 1971-1991*, Θεατρική Εταιρεία Στοά, Αθήνα 1991, σ. 48.
 31. «Μια επιστολή για το Σκιάχτρο από μαθήτριες του Αρσακείου», ό.π., σ. 46.

Ο ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ ΤΟΥ ΘΙΑΣΟΥ (1975): ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ ΚΑΙ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ

ΜΑΡΙΑ ΧΑΛΚΟΥ



Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος
με τον Γιώργο Αρβανίτη.

Ο Πέτρος Ζαρκάδης
ως Ορέστης (στο κέντρο).

Η πολιτική ιστορία της Ελλάδας και η ιδιωτική των μελών του θιάσου, που είναι ταυτόχρονα και μέλη της ίδιας οικογένειας (παραπέμποντας στον μύθο των Ατρείδων), πλέκονται αξεδιάλυτα.

Η Μαρία Χάλκου είναι Δρ Θεωρίας του Κινηματογράφου.

Μία από τις πιο γοητευτικές ιστορίες που συνοδεύουν τον *Θιάσο* (1975) αφορά την απουσία σεναρίου και τον παράδοξο τρόπο με τον οποίο ο Θόδωρος Αγγελόπουλος παρέκαμψε το εμπόδιο της λογοκρισίας, αποκτώντας άδεια λήψης σκηνών μέσα στη δικτατορία.¹ Το σχετικό αφήγημα έχει διατυπωθεί με παραλλαγές και αντιφάσεις σε συνεντεύξεις του σκηνοθέτη και των συνεργατών του για να ανακλυωθεί, εξίσου παραλλαγμένα και αντιφατικά, συμβάλλοντας καθοριστικά στη διαμόρφωση του μύθου που περιβάλλει την ταινία. Ωστόσο το σενάριο του *Θιάσου*, που κατατέθηκε το 1973 στο υφυπουργείο Τύπου και Πληροφοριών προκειμένου να εγκριθεί από την αρμόδια επιτροπή λογοκρισίας, φυλάσσεται στα Γενικά Αρχεία του Κράτους (ΓΑΚ) στην Αθήνα,² επιτρέποντάς μας να το προσεγγίσουμε από ιστορική και αναλυτική σκοπιά. Το άρθρο επιχειρεί μια λεπτομερή ανάγνωση του εν λόγω σεναρίου μέσα από συγκρίσεις –με όσα έχουν λεχθεί γύρω από αυτό, με την ταινία όπως τη γνωρίζουμε, με το μεταγενέστερο σενάριο (1975) σε επιμέλεια του Φώτου Λαμπρινού³ για να επιβεβαιώσει ή να αναθεωρήσει τα έως τώρα δεδομένα. Μέσα από τη συζήτηση φωτίζονται πτυχές των γεγονότων που παρέμεναν

ασαφείς, ενώ αναδεικνύονται απροσδόκητες πλευρές του έργου του Αγγελόπουλου και της δημιουργικής εξέλιξης της ταινίας. Ταυτόχρονα εξετάζεται η ένταξη του σεναρίου και της λογοκρισίας στις επιτελεστικές πρακτικές του σκηνοθέτη για τη συγκρότηση της εικόνας του ως δημιουργού και τη διαμόρφωση του πλαισίου πρόσληψης του *Θιάσου* από κοινό και κριτικούς.

Το σενάριο του *Θιάσου* μέσα από μαρτυρίες: Ένα «σενάριο-φάντασμα»

Ο Αγγελόπουλος θεωρούσε τον *Θιάσο* ως την πιο αυτοσχεδιαστική του ταινία,⁴ καθώς, όπως είχε επανειλημμένα υποστηρίξει, γυρίστηκε χωρίς σενάριο: «Δεν έγινε ποτέ σενάριο. Ποτέ»,⁵ έχει δηλώσει emphaticά σε συνέντευξη το 2005. Όπως διευκρίνισε αλλού, κράτησε μερικές σημειώσεις με τα στοιχειώδη, «τη δράση και τα ιστορικά γεγονότα»,⁶ ενώ «τα πράγματα γεννιόνταν στο γύρισμα» μέσα από την πρόβα, όπου άλλαζαν τελείως οι σκηνές και προσθέτονταν διάλογοι.⁷ Προκύπτει όμως το εύλογο ερώτημα: Τι ήταν το σενάριο που υποβλήθηκε προς έγκριση στο υπουργείο Τύπου και Πληροφοριών μέσα στη Χούντα; Ο Κώστας Σταματίου το περιέγραψε ως μια σύνοψη «άλλα αντ' άλλων»⁸ η Εύα Κοταμανίδου ότι περιείχε βασικά στοιχεία του μύθου –το μπουλούκι, την Γκόλφω και την Ορέστεια–, χωρίς όμως τα «επικίνδυνα» μέρη, τους αντάρτες και τους μεγάλους μονολόγους,⁹ τους κομμουνιστές και τον πόλεμο.¹⁰ Αντίστοιχα το 1975, ο σκηνοθέτης δήλωσε ότι το σενάριο είχε «τελείως διαφορετική μορφή», καθώς είχαν αφαιρεθεί πάρα πολλά, έτσι ώστε να μοιάζει σουρεαλιστικό. Παρόλο που διατηρούνταν η ιστορία της Γκόλφω και «ορισμένα μέρη του φιλμ», η σύγκρουση αφορούσε τους καλούς και τους κακούς και «πουθενά δεν φαίνονταν οι αριστεροί και οι δεξιοί».¹¹ Με βάση τα παραπάνω, το ηθελημένο παραποιημένο ή ασαφές σενάριο πέτυχε τον στόχο του, αφού παραπλάνησε τους λογοκριτές και η ταινία έλαβε την απαιτούμενη άδεια. Ο Αγγελόπουλος επίσης διηγούνταν συχνά ότι το σενάριο απέκτησε άδεια χωρίς να ελεγχθεί από την επιτροπή λογοκρισίας με την παρέμβαση του Σπύρου Ζουρνατζή, παλιού συμφοιτητή του στη Νομική και υπουργού Τύπου της κυβέρνησης Μαρκεζίνη. Ο σκηνοθέτης τού απευθύνθηκε προσωπικά, ζητώντας του όχι μόνο να εγκριθεί το σενάριο χωρίς να διαβαστεί, αλλά και τη συνδρομή των τοπικών αρχών των περιοχών όπου θα γινόταν τα γυρίσματα, αιτήματα στα οποία ο Ζουρνατζής ανταποκρίθηκε.¹²

Επιπλέον, όπως έχει γίνει γνωστό, το σενάριο κρατήθηκε κρυφό από τους συντελεστές της ταινίας ακόμα και από τον ίδιο τον παραγωγό, σε μια προσπάθεια του Αγγελόπουλου να προστατεύσει το εγχείρημα από ενδεχόμενες διαρροές, παρεμβάσεις της αστυνομίας και ανακρίσεις.¹³ Οι ηθοποιοί μάθαιναν τον ρόλο τους αποσπασματικά, και μόνο ύστερα από καιρό, όταν οι σχέσεις εμπιστοσύνης είχαν

πια εδραιωθεί, ο Αγγελόπουλος –χωρίς να δώσει το κείμενο να διαβαστεί– διηγήθηκε την υπόθεση. Σύμφωνα με την Κοταμανίδου, το σενάριο που αφηγήθηκε ο σκηνοθέτης ήταν ένα «άλλο σενάριο», διαφορετικό από αυτό που κατατέθηκε στη λογοκρισία, μόνο που ήταν ένα σενάριο «ανοικτό», καθώς ο Αγγελόπουλος είχε την τάση να «αλλάζει πολλά πράγματα κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων».¹⁴ Αναφορές σε ένα υπαρκτό σενάριο έχει κάνει σε συνέντευξη του και ο Λουκιανός Κηλαηδόνης, που επιμελήθηκε τη μουσική του *Θιάσου*, δίνοντας πληροφορίες για τα τραγούδια που περιείχε.¹⁵ Επιπλέον, σε αντίθεση με άλλες κατηγορηματικές του τοποθετήσεις περί ανυπαρξίας σεναρίου, το 1975, στο αφιέρωμα του *Θούριου* για τον *Θιάσο*, ο Αγγελόπουλος είχε περιγράψει λεπτομερώς τα στάδια επεξεργασίας και συγγραφής του σεναρίου.¹⁶

Συγκεκριμένες είναι και οι πληροφορίες για το πότε κατατέθηκε το σενάριο στην επιτροπή λογοκρισίας και για την έναρξη των γυρισμάτων. Κάποιες καταγραφές υποστηρίζουν ότι, ενώ η άδεια είχε δοθεί και τα γυρίσματα είχαν προγραμματιστεί για τον Νοέμβριο του 1973, λόγω των γεγονότων του Πολυτεχνείου, αναβλήθηκαν,¹⁷ εκδοχή που ταυτίζεται με αυτήν του σκηνοθέτη.¹⁸ Άλλες, όπως οι μαρτυρίες της Κοταμανίδου και του Κηλαηδόνη, τοποθετούν την αρχή των γυρισμάτων το φθινόπωρο του 1973. Η Κοταμανίδου υπέδειξε ως πρώτο ένα εξωτερικό γύρισμα στην κεντρική πλατεία της Καρδίτσας, σημειώνοντας ότι οι εργασίες διακόπηκαν όταν ξέσπασε η εξέγερση του Πολυτεχνείου.¹⁹ Ο Αγγελόπουλος, που το κρίσιμο βράδυ βρισκόταν στην κατάληψη, διέφυγε στο Παρίσι για να επιστρέψει είκοσι μέρες μετά, με κίνητρο την ταινία.²⁰ Εν τω μεταξύ, ο συνεργάτης του που εργαζόταν ως σκριπτ είχε συλληφθεί και είχε αποκαλύψει στην Ασφάλεια λεπτομέρειες, προκύπτοντας έτσι η ανάγκη να κατατεθεί το σενάριο και να δοθεί έγκριση «από τους στρατιωτικούς»,²¹ κάτι που υπαινίσσεται ότι τα γυρίσματα που προηγήθηκαν έγιναν παράνομα, χωρίς άδεια λήψης σκηνών. Κατά τον Αγγελόπουλο, ωστόσο, τα γυρίσματα ξεκίνησαν τον Φεβρουάριο του 1974 και ολοκληρώθηκαν τον Ιανουάριο του 1975 με μια ενδιάμεση διακοπή έξι μηνών.²²

Το σενάριο του *Θιάσου* στα ΓΑΚ: Ένα πραγματικό σενάριο με ελάχιστες περικοπές

Σύμφωνα με τα επίσημα έγγραφα, το σενάριο του *Θιάσου* κατατέθηκε για εξέταση στις 5 Νοεμβρίου 1973 με την αίτηση άδειας λήψης σκηνών να γίνεται εξ ονόματος του παραγωγού της ταινίας, Γιώργου Παπαλιού. Εκτός του Αγγελόπουλου, ως συγγραφέα και σκηνοθέτη, η αίτηση περιλαμβάνει ονόματα ηθοποιών²³ και χώρων γυρισμάτων,²⁴ υποδεικνύοντας ότι το κάστινγκ και το ρεπεράζ είχαν προχωρήσει, αν και όχι ακόμη οριστικοποιηθεί.²⁵ Το σενάριο εξετάστηκε από την 8η Πρωτοβάθμια Επιτροπή Ελέγχου Σεναρίων και Θεατρικών Έργων στις 10.11.1973 (507η συ-

νεδρίασή),²⁶ με το έγγραφο να περαιώνεται στις 14 Νοεμβρίου –τη μέρα της κατάληψης του Πολυτεχνείου–, στοιχεία που διευκρινίζουν απολύτως την ημερομηνία έκδοσης της άδειας. Είναι αξιοσημείωτο ότι το πρακτικό της συνεδρίασης, που υπογράφεται από τα μέλη της επιτροπής και από τη γραμματέα του υπουργού, περιέχει μια αινιγματική υποσημείωση: «Η αρμοδία Πρωτοβάθμια Επιτροπή να λάβη απαραίτητως γνώση της ανωτέρω αποφάσεως». Η υπόδειξη ότι η επιτροπή πρέπει να ενημερωθεί είναι πιθανό να δηλώνει ότι η απόφαση συντάχθηκε εκ των προτέρων και ότι η επιτροπή κλήθηκε απλώς να την επικυρώσει, υπόθεση που είναι συμβατή με τη μαρτυρία του σκηνοθέτη.

Σύμφωνα με το έγγραφο, η επιτροπή έδωσε την έγκρισή της με προϋποθέσεις, γεγονός που φανερώνει ότι το σενάριο διαβάστηκε. Οι σχετικές υποδείξεις αναφέρονται σε ερωτικές και ιστορικές αναπαραστάσεις που, για ευνόητους λόγους, ήταν στο στόχαστρο της λογοκρισίας της εποχής. Έτσι ζητούν την απόδοση των ερωτικών σκηνών με τρόπο που να μην προσβάλλει «την δημοσίαν αιδώ»,²⁷ και των γεγονότων της Κατοχής, με τρόπο «μη προκλητικόν». Η μοναδική διαγραφή αφορά την επίσκεψη της Ηλέκτρας και του Πυλάδη στον Ποιητή, όταν εκείνος έχει πλέον τρελαθεί (σκ. 56). Το διαγραμμένο χωρίο είναι μέρος από τα παραληρηματικά λόγια του Ποιητή, μια σύνθεση από –ελαφρώς παραφρασμένα– αποσπάσματα των ποιημάτων «Δωριείς» και «Όταν...» της ποιητικής συλλογής του Μιχάλη Κατσαρού *Κατά Σαδδουκαίων* (1953), ενώ ανέπαφο έχει αφεθεί το απόσπασμα από το ποίημα «Πώς να καταχωρήσω». Απαλείφονται αναφορές στη γαλλική Επανάσταση, την απελευθέρωση των νέγων, στον ισπανικό εμφύλιο και σε μια μελλοντική εξέγερση των νέων, καθώς και ο στίχος «ένας σκοτεινός συνωμότης». Όπως προκύπτει από την τελική ταινία, ο Αγγελόπουλος διατήρησε τα λογοκριμένα σημεία,²⁸ εμπλουτίζοντάς τα με επιπλέον στίχους και πιο τολμηρές αναφορές, όπως ημερομηνίες σηματοδιακές για το κομμουνιστικό κίνημα («ο Οκτώβρης του '17, το 1936, ο Δεκέμβρης του '44»), ο στίχος «ούτε υποταγή στην τρομερή εξουσία» («Όταν...») και η καταληκτική φράση «Ελευθερία ανάπηρη πάλι σας τάζουν!» («Υστερόγραφο»). Όπως ο ίδιος είχε πει, «κατεχόμασταν από ένα αίσθημα σχεδόν πλήρους περιφρόνησης απέναντι στην έννοια της λογοκρισίας, λες και θα κάναμε μια ελεύθερη ταινία».²⁹ Ωστόσο, το γεγονός και μόνο ότι η υπό συζήτηση σκηνή του *Θιάσου* περιέχεται σχεδόν αυτούσια στο σενάριο εγείρει αυτόματα τον προβληματισμό κατά πόσον τελικά σενάριο και ταινία συνδέονται μεταξύ τους πολύ πιο στενά από όσο έως τώρα γνωρίζαμε.

Διαβάζοντας το σενάριο: Ο Θιάσος σε λανθάνουσα μορφή

Το σενάριο εκτείνεται σε 46 δακτυλογραφημένες σελίδες και είναι χωρισμένο σε 61 σκηνές, αν και ο συνολικός αριθ-

μός τους είναι 69, καθώς η αρίθμηση μερικών από αυτές είναι λανθασμένη, ενώ άλλες έχουν αναλυθεί σε δύο ή τρία μέρη.³⁰ Εξ αρχής, επομένως, παρατηρούμε μια σημαντική διαφορά από το δημοσιευμένο σενάριο, το οποίο αρθρώνεται σε 16 μεγάλες σκηνές. Οι σκηνές του σεναρίου όμως δεν θα πρέπει να εκληφθούν ως χωροχρονικές ενότητες, όπως υπαγορεύει ο κανόνας της σεναριακής τεχνικής, αλλά ως αφηγηματικές μονάδες, όπου ο χρόνος και κυρίως ο χώρος είναι συχνά οντότητες ρευστές. Μελετώντας το περιεχόμενο των σκηνών και τον τρόπο με τον οποίο έχουν οργανωθεί, οδηγούμαστε σε ορισμένα σημαντικά συμπεράσματα: Πρώτα από όλα και αδιαμφισβήτητα, περιγράφουν την ταινία σχεδόν όπως τη γνωρίζουμε. Από το ξεκίνημα με τη βυσσινί αυλαία και την αναγγελία της παράστασης από τον γέρο ακορντεονίστα μέχρι την κατάληξη στον επαρχιακό σιδηροδρομικό σταθμό, άλλοτε με εντυπωσιακή ακρίβεια και άλλοτε με αποκλίσεις, το σενάριο ξεδιπλώνει τις σκηνές, τους διαλόγους, τους χαρακτήρες, τα διαφορετικά αφηγηματικά επίπεδα (ιστορία, μύθος, θέατρο), τη χρονική διακύμανση και τη δομή του *Θιάσου*.

Πιο συγκεκριμένα, στο σενάριο διακρίνουμε τη συντριπτική πλειονότητα των σκηνών της ταινίας. Αναφέρω ενδεικτικά τις παραστάσεις που δεν ολοκληρώνονται ποτέ, τη δολοφονία της Κλυταιμνήστρας και του Αίγισθου επί σκηνής, τις σκηνές στο πανδοχείο όπου ο θιάσος βρίσκεται κατάλυμα, την Ηλέκτρα που παρακολουθεί τη μητέρα της και τον Αίγισθο να κάνουν έρωτα, την επιστροφή του Ορέστη ως στρατιώτη, την κατάταξη του Αγαμέμνονα στον στρατό και την απαξίωσή του από την Κλυταιμνήστρα, την εκτέλεση του Αγαμέμνονα, τη Χρυσόθεμη που τραγουδάει ημίγυμνη μπροστά στον λαδέμπορα, τους κρεμασμένους αντάρτες στον πλάτανο, το κυνήγι της κότας μέσα στο χιόνι, την απελευθέρωση των αιχμαλώτων από τους έφιππους αντάρτες, τη σκηνή με τους Εγγλέζους στην παραλία, την παράδοση των όπλων στη Συμφωνία της Βάρκιζας, το πρωτοχρονιάτικο ρεβεγιόν με τις μουσικές αντιπαραθέσεις, τη συγκέντρωση των αιχμαλώτων ανταρτών στην πλατεία, τον βιασμό της Ηλέκτρας, τον γάμο της Χρυσόθεμης, την ταφή του Ορέστη, κ.ά.

α) Απουσίες και πλεονάσματα

Είναι αξιοσημείωτο ότι 17 σκηνές³¹ του *Θιάσου* λείπουν από το σενάριο, όπως, αντίστοιχα, 12 σκηνές του σεναρίου δεν εμφανίζονται στην ταινία ή είναι καθοριστικά αλλαγμένες. Αυτό σημαίνει ότι σενάριο και ταινία μοιράζονται από κοινού 57 σκηνές και διαφοροποιούνται σε 29 ή ότι η τελική ταινία απαρτίζεται από 57 σκηνές του σεναρίου αθροίζοντας άλλες 17. Ωστόσο, η απουσία ορισμένων σκηνών από το σενάριο δεν αιτιολογείται από την πρόθεση αποφυγής της λογοκρισίας, καθώς έχουν μουσικοχορευτικό περιεχόμενο: Ο θιάσος στο καφενείο όπου χορεύει τραγουδώντας το «Γιαξεμπόρε», προσκαλώντας το

κοινό, και οι εικόνες αποκριάτικης γιορτής (γαϊτανάκι, χοροί και τραγούδια στη νυχτερινή πόλη), που προηγούνται και ακολουθούν τη σκηνή της δολοφονίας της Κλυταιμνήστρας και του Αίγισθου. Μια βάσιμη εικασία γι' αυτές τις απουσίες είναι η δυναμική της συνεργασίας Αγγελόπουλου - Κηληδόνη, που δημιουργήσε νέα δεδομένα και περισσότερες επιλογές.

Η ιδεολογική και πολιτική φόρτιση, όμως, ενός αξιοπρόσεκτου αριθμού σκηνών θα μπορούσε να αιτιολογεί την αποσιώπησή τους από το σενάριο. Σε αυτές συγκαταλέγονται η σκηνή στην ποταμιά, όπου οι Ορέστης, Πιοητής και Πυλάδης επαναλαμβάνουν αποσπάσματα από τη *Χρυσόθεμη της Β' Διεθνούς* του Λένιν, το καϊκι που μεταφέρει τον Πυλάδη στην εξορία –σημειώνω ωστόσο ότι η επιστροφή του Πυλάδη από την εξορία με καϊκι εικονίζεται στο σενάριο–, η συνάντηση της Ηλέκτρας με τον Πυλάδη μετά την απόδρασή του από τη φυλακή και λίγο πριν ανεβεί στο βουνό, και το πένθος της Ηλέκτρας στο κελί δίπλα στη σορό του εκτελεσμένου Ορέστη. Όμως το μεγαλύτερο έλλειμμα του σεναρίου, συγκριτικά με την ταινία, εντοπίζεται σε όσα πλαισιώνουν το πρωτοχρονιάτικο ρεβεγιόν, καθώς απουσιάζουν τέσσερις σκηνές που προηγούνται και τέσσερις που ακολουθούν. Έτσι, το σενάριο περνάει απευθείας από τη Συμφωνία της Βάρκιζας στο ρεβεγιόν και από εκεί στους αιχμάλωτους αντάρτες στην πλατεία. Απεναντίας, η ταινία επεκτείνεται στη λευκή τρομοκρατία (συλληψεις και έρευνα στο σπίτι της Ηλέκτρας) και την αποχή από τις εκλογές, στον ομορτισμό των μελών του θιάσου (η Χρυσόθεμη φεύγει με τους Εγγλέζους αφήνοντας πίσω τον μικρό), στις σκοτεινές καταβολές και στη συνέχεια του δεξιού κράτους (οι Χίτες τραγουδώντας το 1946 ενώονται με την προεκλογική συγκέντρωση του Παπάγου το 1952), στις αγριότητες που υπέστη η Αριστερά (τα κομμένα κεφάλια των ανταρτών επιδεικνύονται συνοδεία νταουλίων και χορών).

Οι σκηνές των Δεκεμβριανών, επίσης, αν και δεν παραλείπονται, είναι σύντομες και ελλειπτικές, με τις λεπτομέρειες είτε να έχουν αποσιωπηθεί είτε να έχουν αναπτυχθεί σε μεταγενέστερο στάδιο. Έτσι, το σενάριο δεν περιλαμβάνει τη συγκέντρωση της Απελευθέρωσης, τον Σκωτσέζο που παίζοντας γκάιντα διασχίζει τον άδεια πλατεία με τους πεσμένους νεκρούς, το πλήθος που σκορπίζει και επιστρέφει σιωπηλό. Ξεκινά με ένα πτώμα στον δημόσιο χώρο –που θυμίζει τους νεκρούς της ταινίας– και πυροβολισμούς τριγύρω. Ένας ακροβολισμένος νεαρός και ένας μικρός ουλαμός που «παίρνει οδηγίες και σκορπάει στους γύρω δρόμους» (σκ. 40) συμπληρώνουν την εικόνα. Η περίπλοκα σκηνοθετημένη σύγκρουση ανάμεσα στα δύο στρατόπεδα των Δεκεμβριανών, δοσμένη από το βάθος του δρόμου, καθώς ο θιάσος προσπαθεί μες στο σκοτάδι να αποφύγει τις εκθροπραξίες, στο σενάριο συμπυκνώνεται σε λίγες γραμμές: «Από μια πόρτα που ανοί-

γει βγαίνουν προσεκτικά έξω οι ηθοποιοί. Πόρτα την πόρτα προσπαθούν ν' απομακρυνθούν από την περιοχή των συμπλοκών, να βγουν έξω από την πόλη» (σκ. 40).

Επίσης, όπως είχε υποδείξει η Κοταμανίδου, λείπουν οι τρεις μπρεχτικοί μονόλογοι, αν και το σπέρμα του μονόλογου είναι παρόν: Στη σκηνή του τρένου με τους αποκαμωμένους ηθοποιούς, ο Αγαμέμνωνας κοιμίζει τον γιο της Χρυσόθεμης με μια ιστορία: «Αφηγείται κάτι σιγά [...] [Ο]μως καθώς προχώρησε η αφήγηση κι αποκοιμήθηκε ο μικρός, η αφήγησή του έχει περισσότερο χαρακτήρα μονόλογου» (σκ. 20). Κατά τη μεταφορά του σεναρίου στην οθόνη επομένως, έχουμε μια πολύ ουσιαστική μετάπτωση, καθώς στην ταινία αφαιρείται κάθε αφηγηματικό πρόσχημα, με τον μονόλογο για το 1922 να απευθύνεται μετωπικά στο κοινό. Στην αντίστοιχη σκηνή πλάι στο ποτάμι, η Ηλέκτρα, που έχει αφηθεί χωρίς τις αισθήσεις της, «σηκώνεται αργά, διορθώνεται», όπως συμβαίνει και στην ταινία, όμως, αντί να εκφωνήσει τον μονόλογο για τα Δεκεμβριανά, «φεύγει προς την πόλη» (σκ. 49). Παρόμοια η αφήγηση της εμπειρίας της Μακρονήσου από τον Πυλάδη απουσιάζει εντελώς. Φαίνεται ότι η ιδέα των μονολόγων είτε ολοκληρώθηκε αργότερα είτε σκόπιμα παραλήφθηκε.

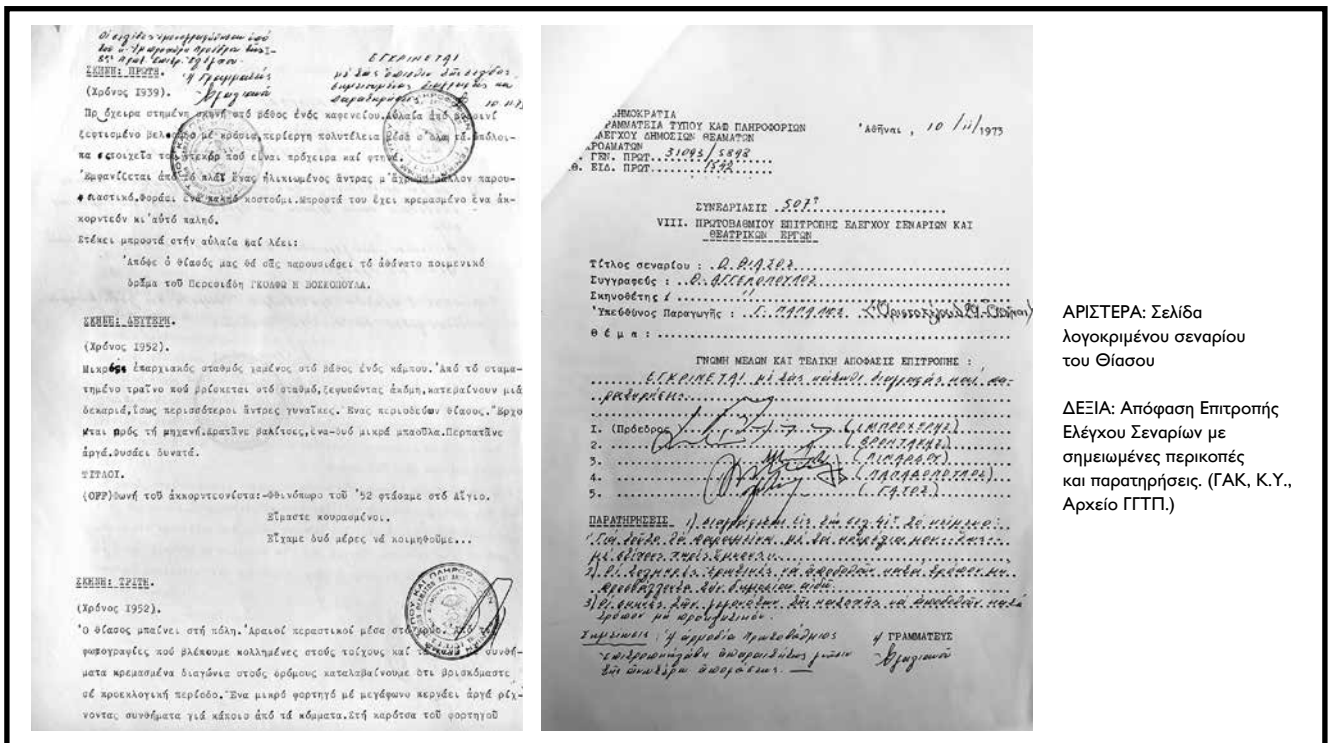
Το σενάριο, βεβαίως, περιλαμβάνει και σκηνές που δεν υπάρχουν στον *Θίασο*, οι οποίες παρουσιάζουν σημαντικό ενδιαφέρον, καθώς μας δίνουν πρόσβαση στον τρόπο σκέψης του σκηνοθέτη και στα στάδια εξέλιξης της ταινίας. Ορισμένες σκηνές περιγράφουν τις αντιξοότητες που αντιμετώπιζαν οι ηθοποιοί στις περιοδείες τους: τη δυσκολία τους να βρουν χώρο για παραστάσεις, την απαξίωσή τους ως θεατρίνους (σκ. 4) και την έλλειψη θεατών. Εδώ ξεχωρίζει η αντίδραση της Ηλέκτρας, που με «μια κίνηση του χεριού, μπερδεύει τα χαρτιά, αργά, σαδιστικά», όταν η «γριά του θιάσου», που ρίχνει τα χαρτιά στην Κλυταιμνήστρα, ονομάζει Ορέστη έναν «βαλέ σπαθί» (σκ. 24), μια χειρονομία που υπογραμμίζει την ερωτική σχεδόν διεκδίκηση του Ορέστη από την Ηλέκτρα. Άλλες σημαντικές απουσίες από την ταινία είναι η επιστροφή του εξαθλιωμένου Αγαμέμνονα από το αλβανικό μέτωπο με «ξεσχισμένη» στολή και τις αρβύλες του «δεμένες με σύρμα» (σκ. 18), καθώς και η δυσκολία του να φάει μια σούπα όταν του στρώνουν το τραπέζι και συγκεντρώνονται όλοι γύρω του και τον κοιτούν: «Ο Αγαμέμνωνας φέρνει μια κουταλιά στο στόμα αργά. Μια στιγμή. Έπειτα αφήνει το κουτάλι και σπρώχνει το πιάτο από μπροστά του» (σκ. 19).

Η παράδοση της Ελλάδας στους Γερμανούς είναι μια αναπτυγμένη σκηνή του σεναρίου, στην οποία ο Αγγελόπουλος είχε αναφερθεί σε συνέντευξή του, υποδεικνύοντάς την ως κομβική για τη σπονδύλωση της ταινίας και υπαινισσόμενος ότι είχε ήδη γυριστεί: «Υπάρχουν [...] ορισμένα γεγονότα που είναι πολύ δυνατά και βγαίνουν με την πρώτη ματιά στην επιφάνεια. [...] [Τ]ο πρώτο γεγονός είναι η κήρυξη του πολέμου. [...] Δεύτερο είναι το μπάσιμο

των Γερμανών που δίνεται με την παράδοση μιας μικρής ελληνικής φρουράς στους Γερμανούς».32 Έχοντας ως σκηνικό το δημαρχείο μιας επαρχιακής πόλης, η σκηνή περιγράφει έναν Γερμανό και έναν Έλληνα αξιωματικό να στέκονται αντικριστά: «Χαιρετιούνται στρατιωτικά. Έπειτα ο Έλληνας βγάζει το σπαθί του, το πιάνει με τα δυο του χέρια, το σπάει στο γόνατο, το πετάει μπροστά του. Οι στρατιώτες έρχονται ένας-ένας και πετάνε τα όπλα τους εκεί μπροστά» (σκ. 26). Η τελετή παράδοσης στους Γερμανούς, που έχει αναλογίες με την παράδοση των όπλων από τους αντάρτες αργότερα, έχει απαλειφθεί από την ταινία (ως γνωστό ο Θιάσος αρχικά διαρκούσε πέντε ώρες και αφαιρέθηκαν σκηνές για να μπορεί να προβληθεί).33 Αυτό που έχει διατηρηθεί, ωστόσο, οι παραταγμένοι επίσημοι στα μπαλκόνια ενός νεοκλασικού μεγάρου που παρίστανται στην έπαρση της σβάστικας, μοιάζει με το τέλος της σκηνής: «[Έ]νας στρατιώτης τρέχει κρατώντας κάτι. Μπαίνει στο Δημαρχείο. Βγαίνει στο μπαλκόνι. Λίγο μετά, η χιτλερική σημαία κυματίζει στον ιστό μπροστά στο Δημαρχείο».

Επιπλέον, το σενάριο περιλαμβάνει και δύο σκηνές που αλλάζουν σε αποφασιστικό βαθμό την κατάληξη της ιστορίας, διαφοροποιώντας ελαφρά και το ιδεολογικό της πρόσημο. Όπως έχει επισημάνει ο ίδιος ο σκηνοθέτης, στο τέλος του *Θιάσου*, ο γιος της Χρυσόθεμης «παίρνει τη θέση του Ορέστη στη σκηνή και στη ζωή».34 Στο σενάριο, αντιθέτως, ο μικρός, ο οποίος υπήρξε αυτόπτης μάρτυρας όλης της τραυματικής διαδρομής του θιάσου, αντιδρά. Σε συνέπεια με το μοτίβο που διατρέχει την ταινία και υπαγορεύει

ότι το έργο της Γκόλφως δεν ολοκληρώνεται επί σκηνής, ο νεαρός, αρνούμενος να υποδυθεί τον Τάσο/Ορέστη, διακόπτει αιφνίδια την παράσταση. Μόνο που αυτήν τη φορά δεν είναι η Ιστορία που παρεμβαίνει, αλλά η ατομική βούληση: «Ο μικρός σηκώνεται όρθιος. Κοιτάει ίσια μπροστά τους θεατές. [...] Βγάζει το φέσι από το κεφάλι και το πετάει μπροστά του. Έπειτα το ψεύτικο μουστάκι. [...] [Β] γάζει ένα μαντήλι και σκουπίζει το μακιγιάζ από το πρόσωπό του, βγάζει τη μάσκα. Μετά γυρίζει και βγαίνει από τη σκηνή» (σκ. 59). Κατόπιν αποχωρεί από την πίσω πόρτα του καφενείου ντυμένος με πολιτικά: «[Σ]τους τοίχους των σπιτιών, πανό και αφίσες από την προεκλογική εκστρατεία. Η άσφαλτος γυαλίζει από τα φώτα του δρόμου. Ο μικρός απομακρύνεται με τα χέρια στις τσέπες και χάνεται στο βάθος» (σκ. 60). Η εκδοχή του σεναρίου υπαινίσσεται τη δυνατότητα διαφυγής από το τραυματικό παρελθόν και την άρνηση της νέας γενιάς να εγκλωβιστεί στην περιδίηση της Ιστορίας, στην αέναη σπειροειδή της πορεία, όπως χαρακτηριστικά την έχει περιγράψει ο σκηνοθέτης.35 Παρουσιάζει μια εναλλακτική χειρονομία αντίστασης και υποδεικνύει την αναγκαιότητα φυγής προς τα μπροστά. Μόνο που η πράξη αυτή συνεπάγεται άρνηση της συλλογικότητας και της παρακαταθήκης της Αριστεράς, καθώς ο νεαρός αρνείται να ενσαρκώσει «την ιδέα της επανάστασης»36 που εκπροσωπεί ο Ορέστης, τον ρόλο του φύλακα της μνήμης και του καλού της κοινότητας,37 και πορεύεται προς μια μοναχική διαδρομή μέσα στο ντεκόρ του οριστικού θριάμβου της Δεξιάς. Η κατάληξη αυτή φαίνεται προδρομική της απομά-



ΑΡΙΣΤΕΡΑ: Σελίδα λογοκρινμένου σεναρίου του Θιάσου

ΔΕΞΙΑ: Απόφαση Επιτροπής Ελέγχου Σεναρίων με σημειωμένες περικοπές και παρατηρήσεις. (ΓΑΚ, Κ.Υ., Αρχείο ΓΠΤΠ.)

γευσης από το κομμουνιστικό όραμα που διατρέχει το μέτεπειτα έργο του Αγγελόπουλου.

β) Ομοιότητες και παραλλαγές

Εστιάζοντας στις σκηνές που είναι κοινές σε σενάριο και ταινία, παρατηρούμε εντυπωσιακές ομοιότητες, αλλά και μικρότερες ή μεγαλύτερες διαφορές. Στο σενάριο υπάρχουν σκηνές σχεδόν απαράλλακτες: ο βηματισμός των φαλαγγιτών γύρω από την εξέδρα· το τραγούδι του ανεβασμένου σε μια καρέκλα Αίγισθου στο καφενείο· η απαξίωση του γυμνού φαλαγγίτη από την Ηλέκτρα· η σύλληψη και η εκτέλεση του Αγαμέμνονα· το τραγούδι της Χρυσόθεμης στον λαδέμπορα· η επίσκεψη στον Ποιητή κ.ά. Οι όποιες διαφορές αφορούν επιμέρους σημεία που δεν αλλοιώνουν την ουσία των σκηνών. Σε άλλες περιπτώσεις, το κέντρο του δράματος μετατοπίζεται ελαφρά. Έτσι, όταν η Ηλέκτρα «γιορτάζει» τον θάνατο της μητέρας της, η ταινία τοποθετεί τη σκηνή στο δωμάτιο της Κλυταιμνήστρας, ενώ το σενάριο, από ένα σημείο και μετά, οδηγεί στον διάδρομο, όπου ο υπόλοιπος θίασος ακούει σαστισμένος αυτήν τη γιορτή (σκ. 46). Αλλού η ταινία περιέχει δράσεις που δεν εμφανίζονται στο σενάριο: ένας Εγγλέζος σκοτώνεται από πυροβολισμούς ανταρτών στη σκηνή της παραλίας· ο γιος της Χρυσόθεμης διαλύει το γαμήλιο τραπέζι και σέρνει στην άμμο το λευκό τραπεζομάντηλο· ο γέρος ακορντεονίστας αποχωρεί από τον θίασο μετά τις προκλήσεις του Αίγισθου. Άλλοτε, πάλι, μια σκηνή αντικαθίσταται από μια άλλη παρεμφερή: Στον *Θίασο*, όταν η Χρυσόθεμη επιστρέφει από τον μπακάλη, τα μέλη του θιάσου μαγνητισμένα συγκεντρώνονται γύρω από το νέο απόκτημα, ένα μπουκάλι λάδι ακουμπισμένο στο τραπέζι. Στο σενάριο ο θίασος τρώει σιωπηλά (σκ. 35).

Η παρουσία των προσεκτικά επιλεγμένων σκηνικών χώρων, εξωτερικών και εσωτερικών, που η εικαστικότητα τους είναι συνυφασμένη με το εικονογραφικό σύμπαν του Αγγελόπουλου, είναι αισθητή στο σενάριο. Συγκριτικά με την ταινία, υπάρχουν αξιοπρόσεκτες διαφοροποιήσεις: Οι Ορέστης, Ποιητής και Πυλάδης δεν περπατούν στις ράγες του τρένου, αλλά κάνουν ποδήλατο στον δρόμο. Η απελευθέρωση των αιχμαλώτων από τους αντάρτες δεν δραματίζεται σε ένα βενετσιάνικο κάστρο, αλλά σε ένα μοναστήρι-στρατόπεδο. Η συνάντηση της Ηλέκτρας και των ανταρτών δεν γίνεται σε μοναστήρι, αλλά «λίγο έξω από μια πόλη» (σκ. 43). Ωστόσο, κάποιοι άλλοι χώροι παρουσιάζουν θαυμαστή συνάφεια: Ο επαρχιακός σιδηροδρομικός σταθμός, ο δρόμος που διασχίζει ο θίασος στην προεκλογική εκστρατεία, η πλατεία με την εξέδρα, το καφενείο με την τζαμωτή πόρτα, το πανδοχείο με τη λιθόστρωτη αυλή και την εξωτερική σκάλα, τα μεγάλα πέτρινα σκαλιά που κατεβαίνουν οι φαλαγγίτες, το βαγόνι με τα ξύλινα καθίσματα, το μπακάλικό του μαυραγορίτη, η σάλα του ρεβεγιόν, το κέντρο διασκέδασης όπου βιάζεται η Ηλέκτρα, το ποτά-

μι με την παλιά γέφυρα όπου εγκαταλείπεται μετά, η παλιά αγορά με την ανοιχτή πύλη και τις τζαμωτές όπου παραδίδουν τα όπλα τους οι αντάρτες, η αποβάθρα που επιστρέφει ο Πυλάδης από την εξορία, το παλιό βενετσιάνικο φρούριο-φυλακή όπου «μια γέφυρα ενώνει τη γη με το νησί» (σκ. 56) κ.ά. Όλα αυτά αποτελούν ενδείξεις ότι οι παραπάνω σκηνές γράφτηκαν με βάση πραγματικούς χώρους και κατά τη διαδικασία του ρεπεράζ, κάτι που ο Αγγελόπουλος υποδεικνύει στις συνεντεύξεις του.³⁸

Το σενάριο επίσης βρήκε σκηνογραφικών οδηγιών οι οποίες έχουν διατηρηθεί ατόφιες στην ταινία: Η αυλαία από βουσσίνι βελούδο, οι αφίσες, τα φέιγ βολάν και τα κρεμασμένα πανό στον δρόμο, το σιδερένιο κρεβάτι του Αγαμέμνονα, η πατριωτικά στολισμένη σκηνή στην κήρυξη του πολέμου, το σατιρικό ομοίωμα του Μουσολίνι στην πλατεία, τα σημάδια από ρόδες στον λασπωμένο δρόμο όταν ο θίασος μπαίνει τραγουδώντας στο ορεινό χωριό,³⁹ το μπαούλο που κουβαλούν οι ηθοποιοί, οι στολές του θιάσου, η κουβέρτα που πάνω της πετάνε τα όπλα τους οι αντάρτες, η ρόμπα της Κλυταιμνήστρας, οι μασκοφόροι που βιάζουν την Ηλέκτρα, οι σερπαντίνες στη σκηνή του βιασμού, ο τυλιγμένος με στρατιωτική κουβέρτα γυμνός Ποιητής, το μακρύ τραπέζι με το άσπρο τραπεζομάντηλο στον γάμο της Χρυσόθεμης. Υπάρχει επίσης και η αρχική ιδέα για το θεατρικό σκηνικό της Γκόλφως, στοιχεία του οποίου έχουν διατηρηθεί στην ταινία: «Η σκηνή παριστάνει αλώνι με μια τιά στη μέση. Στο βάθος μια βρύση ζωγραφισμένη» (σκ. 7).

Μια από τις αφηγηματικές ιδιαιτερότητες του *Θιάσου* είναι ο «κειμενικός» του χαρακτήρας. Οι ήρωες, ακόμα και στις προσωπικές τους στιγμές, ελάχιστα ανταλλάσσουν αυθόρμητες φράσεις – π.χ., ο διάλογος Ηλέκτρας - Ορέστη, όταν εκείνος επιστρέφει ντυμένος φαντάρος, είναι στιχομυθία από την Γκόλφω-, ενώ το μεγαλύτερο μέρος του λόγου που αρθρώνεται στην ταινία είναι αναπαραγωγή κειμένων. Η συγκρότηση της ταινίας ως «ντοκιμαντέρ λόγου», που αλιεύει από τη συλλογική μνήμη,⁴⁰ περιλαμβάνει συνθήματα, στρατιωτικά ανακοινωθέντα και παραγγέλματα, διαγγέλματα, τη Συμφωνία της Βάρκιζας, θεατρικά κείμενα, στίχους ποιημάτων, θραύσματα από το έργο του Λένιν, αποσπάσματα από ένα αναγνωστικό, γνωστά τραγούδια, αληθινές μαρτυρίες που μετατράπηκαν σε κινηματογραφικούς μονολόγους⁴¹ κ.ά. Μέρος από αυτό το αρχείο δημόσιου λόγου, χωρίς να αποτυπώνεται λεπτομερώς για προφανείς αιτίες, είναι παρόν στο σενάριο. Κάποια από τα κείμενα εμφανίζονται ακέραια, όπως τα μέρη της Γκόλφως, που σχεδόν ταυτίζονται σε σενάριο και ταινία, ή τα λογοκριμένα από την επιτροπή ποιήματα του Κατσαρού. Αλλού αναγράφεται απλώς η πηγή, με το κείμενο να παραλείπεται. Ενδεικτικά, καθώς πατέρας και γιος συζητάνε, ο Αγαμέμνονας «με ύφος προφητικό» λέει «έναν από τους αφορισμούς του Ιερεμία» (σκ. 11). Στο δημοσιευμένο σενάριο παρατηρείται η αντίστροφη πρακτική:

Καταγράφεται αναλυτικά το κείμενο και υποσημειώνεται η προέλευσή του.

Επιπλέον, οι διάλογοι του σεναρίου, στην πλειονότητά τους, έχουν μεταφερθεί στην ταινία είτε αυτούσιοι είτε με μικρές αλλαγές. Αντιπροσωπευτική είναι η σκηνή της εκτέλεσης, όπου ο Αγαμέμνωνας με περηφάνια φωνάζει: «Εγώ ήρθα από τη θάλασσα, από την Ιωνία. Εσείς από πού ήρθατε;» (σκ. 31) που διατηρείται ακέραια στην ταινία. Άλλες χαρακτηριστικές στιχομυθίες του *Θιάσου*, όπως «τι κάνεις πατέρα; Σαπίζω...» (σκ. 11), το «Feste-Farina-Forche» (σκ. 13) που απευθύνει ο Ποιητής σε έναν απορημένο περαστικό, η εντολή της Ηλέκτρας προς τον φαλαγγίτη «γδύσου» (σκ. 25^B), οι φωνές του Αίγισθου «Όποιοι δεν τ' αρέσει, φεύγει» (σκ. 32), επίσης υπάρχουν ατόφια στο σενάριο, ενώ άλλοι διάλογοι, αν και δεν είναι πλήρως αναπτυγμένοι, αποδίδονται σε πλάγιο λόγο. Βεβαίως στην ταινία έχουν προστεθεί επιπλέον λόγια, όπως η αφήγηση του ονείρου της Κλυταιμνήστρας στον Ορέστη, η ανάκριση της Ηλέκτρας στον βιασμό ή η ερώτηση της Ηλέκτρας στον Πυλάδη, αν υπέγραψε. Κάποιοι από τους επιπλέον διαλόγους, όπως ο τελευταίος, έχουν πολιτικό περιεχόμενο, με πιο χαρακτηριστικές τις δηλώσεις του Αίγισθου: «Ιχ καμαράντ», «Νο κομμουνίστ». Τέλος, αξιοσημείωτη απόκλιση από την ταινία είναι ότι στους διαλόγους του σεναρίου εμφανίζονται τα ονόματα της Χρυσόθεμης (σκ. 6) και του μικρού (Άγης από Αγαμέμνονας) (σκ. 17), ενώ το μοναδικό όνομα που εκφέρεται στην ταινία είναι του Ορέστη.

Καθώς ο προφορικός λόγος σπανίζει, το σενάριο δίνει έμφαση στην οπτικοποίηση της δράσης, στην κινησιολογία και τη σωματικότητα των προσώπων. Χορογραφεί στάσεις σωμάτων, κινήσεις και χειρονομίες, οι οποίες μεταφέρονται στην ταινία με μεγάλη πιστότητα και αποτελούν οργανικό κομμάτι της εικονοπλασίας, της διεύθυνσης ηθοποιών και της θεατρικότητας του *Θιάσου*. Ενδεικτική είναι η ερωτική σκηνή Κλυταιμνήστρας - Αίγισθου, όπου οι κινήσεις της Ηλέκτρας αποτυπώνονται στην ταινία με ευλάβεια: «Ακουμπάει στον τοίχο πλάι, να μη σωριαστεί. Το στήθος της ανεβοκατεβαίνει γρήγορα. Αφήνεται να γλιστρήσει κατά μήκος του τοίχου. Κάθεται χάρμω. Μαζεύεται, γίνεται κουβάρι. [...] Γέρνει δίπλα» (σκ. 8). Με παρόμοια επιμέλεια επισημαίνονται οι κινήσεις στις περισσότερες σκηνές του σεναρίου, ακόμα και σε σημεία που λείπουν από την ταινία, τα οποία διακρίνονται από μικρές εξάρσεις θεατρικότητας, όπως η βουβή παντομίμα του Αγαμέμνονα μετά την κατάταξή του στον στρατό (σκ. 22^A). Κάποια μέρη του σεναρίου μάλιστα, όπως το περιστατικό της συνάντησης του θιάσου με τους Εγγλέζους στην παραλία, συγκροτούνται αποκλειστικά γύρω από ένα σύνθετο γαϊτανάκι τελετουργικών σωματικών επιτελέσεων: ανάταση χεριών, προσταγές, συμμόρφωση, παράσταση, τραγούδι, χορός, ανταλλαγή καπέλων και ρόλων (σκ. 41-42). Η συγκεκριμένη σκηνή έχει μεταφερθεί στην οθό-

νη σχεδόν ατόφια, όμως οι κινησιολογικές διαφορές της στο τέλος φέρνουν στο φως πτυχές που λανθάνουν σε άλλα σημεία της ταινίας. Έτσι, το στοιχείο της ομοφυλοφιλίας, που υπέρπαι στη σκηνή του ρεβεγιόν με το ταγκό των Χιτών,⁴² εδώ δηλώνεται ανοιχτά: Ένας Εγγλέζος «με κοριτσιστικές κινήσεις» ανταλλάσσει τον μπερέ του με τη μαντίλα της Γκόλφως που φορά η Ηλέκτρα: «Χορεύουν. Η Ηλέκτρα κάνει τον καβαλιέρο. Το ακορντεόν παίζει. Ο περίεργος χορός συνεχίζεται!».⁴³

γ) Δομή και χρονικότητες

Η δομή του σεναρίου εμφανίζει εντυπωσιακή συνάφεια με αυτήν της ταινίας, καθώς αρχίζει και τελειώνει με τον γνωστό κυκλικό τρόπο, την άφιξη του θιάσου στον σιδηροδρομικό σταθμό του Αιγίου το 1952 και το 1939, αντίστοιχα. Επιπλέον, όλες οι σκηνές είναι με σαφήνεια τοποθετημένες στον χρόνο, π.χ. «ΣΚΗΝΗ 16η (Χρόνος 1939)», «ΣΚΗΝΗ 17η (Χρόνος 1952)», χρονολόγηση που αντιστοιχεί απόλυτα, σκηνή προς σκηνή, σε αυτήν της ταινίας, όπως αναγράφεται στις σελίδες του δημοσιευμένου σεναρίου.⁴⁴ Ταυτόχρονα, αν αφαιρέσουμε τα επιπλέον μέρη, οι σκηνές σε σενάριο και ταινία διαδέχονται η μία την άλλη με την ίδια ακριβώς σειρά, με μοναδική εξαίρεση την αντιστροφή στην ταινία της σειράς δύο διαδοχικών σκηνών, της επίσκεψης στον Ποιητή και του γάμου της Χρυσόθεμης. Με άλλα λόγια, η εσωτερική δομή και η χρονική διάρθρωση της ταινίας προϋπήρχαν καταγεγραμμένες σχεδόν στο σύνολό τους, πολύ πριν από τα γυρίσματα και το μοντάζ, και ακολουθήθηκαν με συνέπεια κατά την υλοποίηση της ταινίας, αποκλύπτοντας αυστηρό σχεδιασμό από την πλευρά του σκηνοθέτη και μικρά περιθώρια αυτοσχεδιασμού.

Αξιοσημείωτο είναι επίσης ότι το σενάριο όχι μόνο υποδεικνύει με ακρίβεια τις χρονικές περιόδους, αλλά και τους περίφημους τρόπους μετάβασης από τη μία στην άλλη, όπως εμφανίζονται στην ταινία. Έτσι, η έπαρση της χιτλερικής σημαίας το 1941 (σκ. 26) ακολουθείται από την Ηλέκτρα, που, κοιτάζοντας πίσω από τις γρίλιες, μοιάζει να την παρακολουθεί (σκ. 27), με την αφήγηση όμως μέσω του βλέμματος να μετατοπίζεται στο 1952. Από το 1952 επίσης, και την προεκλογική εκστρατεία του Παπάγου, το πέρασμα στην Κατοχή (1942) καταγράφεται στο σενάριο ως εξής: «Το ημιφορητό, με τον τύπο που πετάει προκηρύξεις [...] ξαναπερνάει. [...] Πάει αργά. Στρίβει στο βάθος του δρόμου. Λίγο μετά, χωρίς αλλαγή πλάνου, από το ίδιο σημείο του δρόμου, εμφανίζεται ένα γερμανικό αυτοκίνητο» (σκ. 28-29), περιγραφή που αντιστοιχεί απόλυτα στην ταινία. Η πρακτική της μετάβασης από τη μία χρονικότητα στην άλλη μέσα στο ίδιο πλάνο, από το 1952 στο 1941, ακολουθείται επίσης και στη σκηνή της επιστροφής του Αγαμέμνονα από το μέτωπο (σκ. 18), περιστατικό όμως που δεν έχει συμπεριληφθεί στην ταινία. Η ομάδα των Χιτών, που βηματίζοντας και τραγουδώντας το 1946 «εκβάλλει» στη συγκέ-

ντρωση του Παπάγου το 1952, δεν υπάρχει στο σενάριο. Αντίστοιχα, για να πραγματοποιηθεί στην αρχή της ταινίας η μετάβαση από τον δρόμο του Αιγίου (1952) στην πλατεία με την εξέδρα (1939), έχει αφαιρεθεί απλώς μια ενδιάμεση σκηνή του σεναρίου (σκ. 4). Για τα χρονικά άλματα στον *Θιάσο*, ο Αγγελόπουλος έχει δηλώσει ότι λειτούργησε αυτοσχεδιαστικά κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων.⁴⁵ Ωστόσο, από το σενάριο γίνεται σαφές ότι σχεδόν στο σύνολό τους ήταν προσχεδιασμένα.

δ) Ηχοτοπία, μουσική και σκηνοθετικές οδηγίες

Στο σενάριο είναι εμφανείς ο ηχητικός σχεδιασμός του *Θιάσου* και ο πρωταγωνιστικός ρόλος της μουσικής. Δημιουργώντας έντονες ακουστικές εντυπώσεις –μια αίθουσα που αδειάζει, μια πόρτα που κτυπάει κάθε τόσο απ' τον αέρα, μια κουνιστή πολυθρόνα που τρίζει, ένα δίδυμο ερωτικό αναφιλητό, ένα σφύριγμα συνθηματικό μέσα στην ησυχία–, το κείμενο σκιαγραφεί με επιμέλεια τα ηχοτοπία της ταινίας. Ακριβώς όπως και στον *Θιάσο*, οι ήχοι στο σενάριο, φυσικοί και τεχνητοί, συνοδεύοντας τη δράση ή συμπληρώνοντάς τη αντιστικτικά, λειτουργούν ως αφηγηματικό, εκφραστικό και ποιητικό εργαλείο.

Ο ήχος στο σενάριο είναι μια πολυδιάστατη οντότητα που έχει ένταση (ο Ποιητής «ουρλιάζει» [σκ. 56]), βάθος («μακρινή βουή πόλης» [σκ. 49]) και διαφορετικές υφές (το φορτηγό «αφήνει έναν θόρυβο τεκεκέ και διάλυσης» [σκ. 36]). Οι ανθρώπινες φωνές, επίσης, μοναχικές ή ομαδικές, διαθέτουν διαφορετικές ιδιοσυγκρασίες (η μπάσα φωνή ενός γέρου, η σφυριχτή της χοντρής, η λίγο βραχνή της Χρυσόθεμης, η υστερική του Αίγισθου, η ειρωνική του Ποιητή, η μονότονη του καλόγερου) και συχνά είναι διαμεσολαβημένες από μηχανικά ή φυσικά μέσα (η φωνή της Βέμπο μεγεθύνεται από ένα megάφωνο, του Αγαμέμνονα φτάνει παραλλαγμένη από τον αέρα). Κάποιοι ήχοι επανέρχονται επίμονα, όπως ο αέρας που φυσάει ή το σφύριγμα και το ξεφύσημα του τρένου. Πιο επίμονη, ωστόσο, είναι η παρουσία της σιωπής: «Μια στιγμή σιωπής», «ησυχία», «οι δυο άντρες σωπαίνουν», «ο δρόμος ησυχάζει», «τον αγκαλιάζει βουβά». Ταυτόχρονα, μέσα από τη σιωπή και την έλλειψη διαλόγων, αναδύονται άλλοι ήχοι που υπογραμμίζουν την ένταση της στιγμής και σχολιάζουν τα γεγονότα: «Δεν μιλάει κανείς. Μόνος θόρυβος ο θόρυβος των ανθρώπων που τρώνε, των πιάτων. Τίποτ' άλλο» (σκ. 35). Το ενδιαφέρον του σεναρίου δεν έγκειται απλώς στο ότι οι περισσότεροι από τους ηχητικούς σχεδιασμούς του έχουν μεταφερθεί στην ταινία, αλλά στο ότι φέρνει στο προσκήνιο τη σπουδαιότητα του ήχου στο έργο του Αγγελόπουλου.

Από την άλλη, το σενάριο υπογραμμίζει τον κεντρικό ρόλο της μουσικής. Ο ήχος του ακορντεόν διατρέχει την αφήγηση, ενώ αισθητή παρουσία έχουν οι ορχήστρες, οι μπάντες, το πικάπ, το ραδιόφωνο, το γραμμόφωνο. Οι αναφορές σε τραγούδια –κομμάτι και αυτά της συλλογικής

μνήμης και του πολιτισμικού αρχείου από το οποίο αντλεί ο *Θιάσος*– είναι συνεχείς. Κάποια αναφέρονται γενικόλογα: «ένα τραγουδάκι της εποχής» (σκ. 7), «ένα γνωστό τανγκό» (σκ. 51), «πολεμικά θούρια» (σκ. 20^ο), «ένα βαρύ τραγούδι, τραγούδι του πολέμου» (σκ. 26), «ένα ερωτικό παθητικό τραγούδι» (σκ. 46), «ένα μπουκι-μπουκι» (σκ. 51), «ένα πειραχτικό τραγούδι» (σκ. 51), κ.ά. Άλλα προσδιορίζονται μέσω ερμηνευτών και δημιουργών: «η φωνή της Σοφίας Βέμπο σε ένα πατριωτικό τραγούδι» (σκ. 25^α), «ένα μπλουζ του Νατ Κινγκ Κόουλ» (σκ. 55), ψαλμοί του Ρωμανού του Μελωδού (σκ. 38^α). Ορισμένα, πάλι, υποδεικνύονται συγκεκριμένα είτε με τον τίτλο είτε με τους στίχους τους: «Θα ξανάρθεις...» (σκ. 6), «Κυρ λοχαγέ κυρ λοχαγέ...», «ΚΑΡΜΕΛΛΑ» (σκ. 12), «Κορόιδο Μουσολίνι» (σκ. 23), «Στα γαλανά σου μάτια τα παμπόνηρα» (σκ. 35), «Στα σπítια μας θα πάμε...» (σκ. 38^α), «Τα ραράρα... ρα (για μια καινούργια ζωή)» (σκ. 42), «Γύρνα ξανά...» (σκ. 51). Με δεδομένο ότι τα περισσότερα από τα παραπάνω έχουν διατηρηθεί στην ταινία, και μάλιστα στις ίδιες σκηνές με το σενάριο (π.χ., η Χρυσόθεμη τραγουδάει στον μαυραγορίτη το ίδιο τραγούδι), μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η συμμετοχή του Αγγελόπουλου στη διαμόρφωση του σάουντρακ του *Θιάσου* ήταν καθοριστική, γεγονός που και ο ίδιος ο Κηληδόνης είχε υπαινιχθεί στις συνεντεύξεις του.⁴⁶

Επιπλέον το σενάριο περιλαμβάνει περιορισμένες, αλλά κρίσιμες σκηνοθετικές οδηγίες για τον ήχο, την κάμερα και τους ηθοποιούς, οι οποίες έχουν εφαρμοστεί στην ταινία με ακρίβεια. Έτσι, εκτός από τις χρονικές μεταβάσεις μέσα στο ίδιο πλάνο –πολυσυζητημένο και ταυτοτικό χαρακτηριστικό της δουλειάς του σκηνοθέτη–, στο σενάριο αποτυπώνονται και άλλες αντιπροσωπευτικές πλευρές της κινηματογραφικής γλώσσας του *Θιάσου*, οι οποίες έχουν αναλυθεί συστηματικά από την κινηματογραφική θεωρία: η μετωπικότητα της λήψης (σκ. 7, 14) και η στατικότητα της μηχανής (σκ. 21), η αργή πανοραμική κίνηση (σκ. 18), το βλέμμα του ηθοποιού απευθείας στην κάμερα (σκ. 59), η είσοδος του ηθοποιού στο κάδρο με την πλάτη (σκ. 30), η κίνηση των ηθοποιών με κατεύθυνση προς την κάμερα (σκ. 2, 61), η λήψη από τις κουίντες (σκ. 44), οι νεκροί χρόνοι και το άδειο κάδρο (σκ. 21, 40), η χρήση του ήχου εκτός πεδίου (ήχος off), (σκ. 21), το voice over (σκ. 2, 61). Το στιγμιότυπο του βομβαρδισμού στη διάρκεια της παράστασης της Γκόλφως (σκ. 21), που έχει αποδοθεί αυτούσιο στην ταινία, είναι αντιπροσωπευτικό καθώς συγκεντρώνει αρκετές από τις παραπάνω τεχνικές. Βασίζεται στην ακίνητη μετωπική κάμερα, στον άδειο χώρο που λειτουργεί «ως αντηχείο»⁴⁷ θορύβων από ηχητικές πηγές που βρίσκονται εκτός κάδρου, και στον νεκρό χρόνο, επενδύοντας τόσο στην αφηγηματικότητα του ήχου όσο και στην ένταση ανάμεσα στην εικόνα και το ακουστικό περιβάλλον. Σημειώνω ότι η μετωπικότητα στη λήψη της θεατρικής σκηνής έχει εδραιωθεί νωρίτερα στο σενάριο:

«Ξαφνικά ακούγονται σειρήνες. Μακρινά στην αρχή κι έπειτα κοντά. Οι ηθοποιοί παγώνουν. Αναστάτωση στους θεατές που δεν βλέπουμε αλλά ακούμε. [...] Ακούμε τον θόρυβο του αδειάσματος της αίθουσας. Έπειτα οι ηθοποιοί τρέχοντας ξαφνικά εξαφανίζονται. Ακούγονται οι σειρήνες για λίγο ακόμα και έπειτα βομβαρδισμός για κάμποση ώρα. Το πλάνο παραμένει ακίνητο πάνω στην άδεια σκηνή, όσο κρατάει ο βομβαρδισμός».

ε) Αποσιωπήσεις, ασάφειες και υπαινιγμοί

Εστιάζοντας στις ελλείψεις του σεναρίου σε σχέση με την ταινία, θα λέγαμε ότι η γραφή του είναι σε μεγάλο βαθμό αποσιωπητική, καθώς, όπως είδαμε, αρκετά στοιχεία παραλείπονται, ενώ συστηματικά ενεργοποιούνται και οι μηχανισμοί της ασάφειας και του υπαινιγμού. Έτσι, κατά την είσοδο του θιάσου στο Αίγιο το 1952, στην προεκλογική περίοδο (σκ. 3), το σενάριο συμπυκνώνει τη συνολική δράση, αλλά αναφέρεται αόριστα σε κόμματα και εκλογές, ενώ παραλείπονται συνθήματα και άλλες δηλωτικές λεπτομέρειες. Αμέσως μετά, το 1939, όπου και πάλι η δράση αποδίδεται με ακρίβεια και στο σύνολό της, ο τελάλης, που ανακοινώνει την επίσκεψη των Γκαίμπελς και Μεταξά στην αρχαία Ολυμπία παραλείπεται, οι φαλαγγίτες που παρελαύνουν γύρω από την εξέδρα αποκαλούνται «μαθητές», ο ύμνος της ΕΟΝ αναφέρεται απλώς ως τραγούδι, ενώ ο φασιστικός χαιρετισμός περιγράφεται ως «μια θαυμαστά συγχρονισμένη κίνηση», όπου «σηκώνουν τα χέρια και χαιρετούν όπως θα έκαναν σαν να υπήρχε κάποιος επίσημος πάνω στην εξέδρα» (σκ. 6).⁴⁸ Το ίδιο συμβαίνει στις περισσότερες περιπτώσεις, όπου απαλείφονται πολιτικά κείμενα και τραγούδια, συνθήματα και ενδείξεις στους τοίχους, ή άλλα δηλωτικά στοιχεία που θα έδιναν ένα ξεκάθαρο πολιτικό στίγμα.

Παραδόξως όμως, η πρακτική αυτή δεν ακολουθείται παντού. Ενώ θα υπέθετε κανείς ότι τα παραπάνω αποσιωπούνται για να αποφευχθεί η λογοκρισία, η πολιτική τελικά παρεισφρεί ανοικτά στο σενάριο, όπου αυτά που κατονομάζονται είναι αρκετά για να προκαλέσουν τους λογοκριτές. Έτσι, σε άλλο στιγμιότυπο του 1952 αναφέρεται ρητώς ότι ο «τύπος» στο «ημιφορτηγό» πετάει «προκηρύξεις υπέρ του Στρατηγού» (σκ. 28). Ρητή είναι και η αναφορά στους «φαλαγγίτες» στη σκηνή που κατεβαίνουν τις πέτρινες σκάλες (σκ. 13). Κι ενώ ο ύμνος της ΕΟΝ αποσιωπείται, κάποια άλλα «χρωματισμένα» τραγούδια ονομάζονται απροκάλυπτα. Η σκηνή του ρεβεγιόν, για παράδειγμα, ενώ σε όλη τη διάρκειά της αναφέρεται αόριστα σε μουσικούς διαξιφισμούς ανάμεσα σε τραγούδια από διαφορετικές πολιτικές παρατάξεις –τραγούδια πειρακτικά, δηκτικά, σατιρικά ή υβριστικά, όπως τα ονομάζει–, στο τέλος αποκαλύπτει ότι ο «τύπος με το μουστακάκι», κρατώντας ακόμα το όπλο του, «τραγουδάει λιγωμένα» το φιλομοναρχικό άσμα «Γύρνα ξανά στην παλιά σου φωλιά...» (σκ.

51). Αντίστοιχα, το πλέον διάσημο τραγούδι του ισπανικού εμφυλίου αναγράφεται με το όνομά του: «Ο Πυλάδης αρχίζει μουρμουριστά στην αρχή, έπειτα πιο δυνατά, οι άλλοι ακολουθούν, να τραγουδάει την ΚΑΡΜΕΛΛΑ» (σκ. 12). Στη γιορτή της Απελευθέρωσης, ενώ λείπουν τα συνθήματα και οι αναφορές στον ΕΛΑΣ, το αντάρτικο τραγούδι «Λαέ σκλαβωμένε», που συνοδεύει τη λαϊκή πομπή προς την πόλη, συγκεκριμενοποιείται με τον φαινομενικά αθώο στίχο «στα σπίτια μας θα πάμε» (σκ. 38^Α). Επίσης, σε αντίθεση με όσα έχουν αναφέρει ο Αγγελόπουλος και η Κοτμανίδου, οι αντάρτες, που σε σημεία αποσιωπούνται –στην Απελευθέρωση είναι απλώς «άνδρες» πάνω σε άλογα και στην παράδοση των όπλων «οπλισμένοι άνδρες» που φεύγουν σκυφοί–, άλλοτε κατονομάζονται ευθέως («μπαίνει στη σκηνή ο Ορέστης αντάρτης» [σκ. 44]) και άλλοτε περιγράφονται με λεπτομέρεια («ένας άντρας με γένια, φυσεκλίκια και όπλο στο χέρι» [σκ. 33]), έτσι που να μην υπάρχει αμφιβολία για την ταυτότητά τους. Στη σκηνή μάλιστα όπου «στη μέση της πλατείας έχουν μαζέψει τους αντάρτες» (σκ.53), η χρονολογία τοποθετείται το 1949, κάνοντας φανερό ότι πρόκειται για αντάρτες του Εμφυλίου, τους οποίους το σενάριο αντιμετωπίζει θετικά, καθώς ανάμεσά τους βρίσκεται ο Ορέστης.

Το σενάριο, η λογοκρισία και οι επιτελέσεις του σκηνοθέτη-δημιουργού

Το κατατεθειμένο στην επιτροπή λογοκρισίας σενάριο του *Θιάσου* είναι μια αποκάλυψη για τον μελετητή του Αγγελόπουλου, καθώς φέρνει στην επιφάνεια αναπάντεχες πτυχές του τρόπου σκέψης και της δουλειάς του, και διευρύνει τη γνώση μας για το έργο του. Σε αρμονία με τα όσα κατά καιρούς έχει περιγράψει ο ίδιος για τον τρόπο συγγραφής των σεναρίων του –«δεν ακολουθώ σεναριακές τεχνικές. Εγώ γράφω νουβέλες»–,⁴⁹ δεν έχει τη μορφή ενός συμβατικού σεναρίου, παρόλο που είναι χωρισμένο σε σκηνές. Αποτελεί περισσότερο μια λιτή, αφαιρετική και εξαιρετικά εικονοπλαστική και ηχοποιητική αφήγηση, με σύντομες προτάσεις και με εμφανείς λογοτεχνικές αρετές. Συγκριτικά με το δημοσιευμένο σενάριο, που είναι γραμμένο εκ των υστέρων και προσαρμοσμένο στο ακριβές περιεχόμενο της ταινίας, με λεπτομερείς περιγραφές και αναλυτική παράθεση στίχων, κειμένων και διαλόγων, είναι ελλειπτικό και ποιητικό· αν και ορισμένα μέρη του –φράσεις και διάλογοι– έχουν επιβιώσει ατόφια στο μεταγενέστερο κείμενο, το λογοκριμένο σενάριο υπερτερεί σε αφηγηματική πυκνότητα και εικονοπλαστική δύναμη.

Το σενάριο επίσης εντυπωσιάζει για την ακρίβεια και την πληρότητα με την οποία ο Αγγελόπουλος είχε από νωρίς σχηματίσει την ταινία στο μυαλό του, κάτι που φανερώνει αυστηρό σχεδιασμό του έργου του. Παρόλη την έμφαση, που ο ίδιος δίνει στις συνεντεύξεις του, στον ρόλο του αυτοσχεδιασμού στη δουλειά του,⁵⁰ και ειδικά

στον *Θίασο*, και παρά το αναμφισβήτητο γεγονός ότι το εύρος της δημιουργικής επεξεργασίας που έχει υποστεί κατά τη διαδικασία των γυρισμάτων είναι μεγάλο, το σενάριο δεν αποτελεί απλώς «σημειώσεις» με τα βασικά, όπως ο δημιουργός του άφηγε να εννοηθεί. Απεναντίας, είναι μια πλούσια σε πληροφορία και διεξοδική καταγραφή του περιεχομένου, της εικονογραφίας, των κινηματογραφικών τεχνικών και της δομής της ταινίας, που διατηρεί οργανική σχέση με το τελικό αποτέλεσμα.

Επιπλέον, το σενάριο δημιουργεί αμηχανία σε σχέση με την αποστολή που είχε να εκπληρώσει, αυτήν της αποφυγής της λογοκρισίας. Όχι μόνο απέχει πολύ από το να ανταποκρίνεται στις γνωστές περιγραφές περί παραποιημένου σεναρίου, αλλά, ξεδιπλώνοντας το περιεχόμενο της ταινίας και ενσωματώνοντας «επικίνδυνες» λεπτομέρειες, είναι πολύ λιγότερο κρυπτικό από αυτό που θα απαιτούνταν για να παρακάμψει τη κουντική λογοκρισία. Επομένως, δεν τεκμηριώνεται η υπόθεση ότι, από την πλευρά του σκηνοθέτη, ενεργοποιήθηκαν πλήρως οι αυτολογοκριτικοί μηχανισμοί οι οποίοι στην ταινία καταργήθηκαν, ενώ οι περιορισμένες παρεμβάσεις της λογοκρισίας φαίνονται μάλλον προσχηματικές, ενισχύοντας την εκδοχή του Αγγελόπουλου περί μεσολάβησης. Ωστόσο, το σχετικό αίσθημα ασφάλειας που μπορεί να είχε ο σκηνοθέτης, λόγω της γνωριμίας του με τον Ζουρνατζή, δεν απαντά στο εύλογο ερώτημα, γιατί δεν κατέθεσε ένα πραγματικά αποσιωπητικό ή πλασματικό σενάριο, όπως το ήθελε ο μύθος.

Το ερώτημα δεν νομίζω ότι μπορεί να απαντηθεί. Αυτό που μπορεί να ερμηνευθεί όμως είναι η μυθοποιητική διαδικασία γύρω από την ταινία και τον δημιουργό της. Ο Αγγελόπουλος αποτελεί κορυφαία μορφή δημιουργού (*auteur*), ενός σκηνοθέτη με ισχυρό καλλιτεχνικό όραμα που διακρίνεται για την ατομικότητά του. Η διαμόρφωση της ατομικότητας του σκηνοθέτη-δημιουργού, όμως, δεν είναι υπόθεση αποκλειστικά κειμενική –η μοναδικότητα της γραφής και της θεματικής των ταινιών-κειμένων–, αλλά συνυφασμένη και με την περσόνα του. Ο David Bordwell χρησιμοποιεί τον όρο «βιογραφικός θρύλος» (*biographical legend*)⁵¹ για να περιγράψει τη δημόσια εικόνα που ο καλλιτέχνης καλλιεργεί για τον εαυτό του και το έργο του. Η συγκρότησή του είναι διαδικασία επιτελεστική⁵² και αφορά δημόσιες εξωκειμενικές χειρονομίες – ανάμεσά τους συνεντεύξεις με βιογραφικές λεπτομέρειες και ανεκδοτολογικές αφηγήσεις–, οι οποίες συνεπικουρούνται από τον Τύπο και τις μαρτυρίες των συνεργατών. Αυτή η επιτελεστική διαχείριση της ταυτότητας και της «κατασκευής του εαυτού» αποτελεί κρίσιμο παράγοντα για τη δραίωση σχέσεων με το κοινό⁵³ και την κατανόηση του έργου του σκηνοθέτη, καθώς θεατές και κριτικοί προσέρχονται στην αίθουσα μαζί με ένα πλήθος προκαθορισμένων εντυπώσεων και πληροφοριών, οι οποίες διαμορφώνουν το ερμηνευτικό πλαίσιο για την πρόσληψη

των ταινιών.⁵⁴ Ο Bordwell, μάλιστα, έχει αναδείξει τη συνειδητή και καθοριστική συμβολή του Αγγελόπουλου στα πεδία της πρόσληψης και της ερμηνείας του έργου του.⁵⁵

Στην περίπτωση του σεναρίου του *Θίασου*, ο «βιογραφικός θρύλος» κινείται σε δύο κατευθύνσεις: Από τη μία, προβάλλει την παράκαμψη της κουντικής λογοκρισίας. Ο Αγγελόπουλος εμφανίζεται ως πολιτικός δημιουργός σε σύγκρουση με αυταρχικούς θεσμούς, που παρεμβάλλονται στην εκπλήρωση του καλλιτεχνικού του οράματος, τους οποίους χειραγωγεί και υπερβαίνει, εξασφαλίζοντας συνθήκες απόλυτης ελευθερίας έκφρασης. Από την άλλη, προωθείται η «εξαφάνιση του “σεναρίου” σαν ένα δεδομένο, σαν ένα προ-σχήμα απ’ όπου θ’ αντλούσε την αρχή του το φιλμ».⁵⁶ Εξαφάνιση ακόμα και από τους τίτλους της ταινίας, όπου δεν υπάρχει καμία αναφορά στον σεναριογράφο και αναγράφεται μόνο «Μια ταινία του Θόδωρου Αγγελόπουλου». Στο πνεύμα μιας ρομαντικής αντίληψης για τη δημιουργική ιδιοφυία, ο σκηνοθέτης προβάλλεται ως η μοναδική και αδιαμεσολάβητη πηγή του έργου του. Ο Αγγελόπουλος-δημιουργός, δίνοντας έμφαση στον προσωπικό αυτοσχεδιασμό και στην πηγαία έμπνευση κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, διεκδικεί την ανεξαρτησία του, όχι μόνο από εξωγενείς εκθρικές δυνάμεις, αλλά και από το ίδιο του το σενάριο, ως ένα απαραίτητο, ενδιάμεσο στάδιο κατασκευής της ταινίας. Η ιδέα της αυτονόμησης των ταινιών του από τα σενάρια και αντίστοιχα της αυτονόμησης των σεναρίων του από τις ταινίες, και της αυθυπαρξίας τους ως διακριτών δημιουργιών, επανέρχεται συχνά στις συνεντεύξεις του σκηνοθέτη, όπου δηλώνει: «Τα σενάρια μου, αν και αποτελούν τις πρώτες ύλες με τις οποίες εργάζομαι, δημοσιεύονται ως λογοτεχνικά κομμάτια που επιζητούν έναν σημαντικό βαθμό αυτονομίας από τις ταινίες»,⁵⁷ με τον ίδιο εν τέλει να διεκδικεί μερίδιο όχι μόνο στον χώρο του κινηματογράφου, αλλά και σε αυτόν της λογοτεχνίας.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το κείμενο εντάσσεται στο πλαίσιο του έργου «Η λογοκρισία στον Κινηματογράφο και τις Εικαστικές Τέχνες: Η Ελληνική εμπειρία από τα μεταπολεμικά χρόνια μέχρι σήμερα» (CIVIL). Το έργο χρηματοδοτείται από το Ελληνικό Ίδρυμα Έρευνας και Καινοτομίας (ΕΛΙΔΕΚ) και από τη Γενική Γραμματεία Έρευνας και Τεχνολογίας (ΓΓΕΤ), με αρ. Σύμβασης Έργου 883.
2. Κεντρική Υπηρεσία, Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών, σειρά «κινηματογραφικά σενάρια», κιβ. 130, φ. 56.
3. Θόδωρος Αγγελόπουλος, *Ο Θίασος*, Θεμέλιο, Αθήνα 1975.
4. Κωνσταντίνος Αν. Θέμελης, *Θόδωρος Αγγελόπουλος: Το παρελθόν ως ιστορία, το μέλλον ως φόρμα*, Ύψιλον, Αθήνα 1998, σ. 161.
5. «Συνέντευξη του Θόδωρου Αγγελόπουλου στη Μαρία Κατσουνάκη για την ταινία “Θίασος”», στο <https://www.youtube.com/watch?v=TKxbpuYfi34> (πρόσβαση: 27.04.2021).
6. Gideon Bachmann, «The Time That Flows By: Eternity and a Day», στο Dan Fainaru (επιμ.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, University Press of Mississippi, Τζάκσον 2001, σ. 103.
7. Θέμελης, *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, ό.π., σ. 161.

8. Κώστας Σταματίου, «“Θίασος” ή ο μύθος του Σισύφου», Τα Νέα, 13.10.1975.
9. Θέμελης, *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, ό.π., σ. 54.
10. Χρήστος Παρίδης, «Η Εύα Κοταμανίδου μιλά για το πώς δημιουργήθηκε ο “Θίασος” και για το μεγαλείο του Θόδωρου Αγγελόπουλου», στο <https://www.lifo.gr/culture/cinema/i-eyavakotamanidou-mila-gia-pos-dimioyrgithike-o-thiasos-kai-gia-megaleio-toy> (πρόσβαση: 27.04.2021).
11. Ηλέκτρα Φτέρη, «Ο “Θίασος” ξεπέρασε όλες τις προσδοκίες των ξένων», *Ριζοσπάστης*, 17.05.1975.
12. Γιώργος Αρχιμανδρίτης, *Θόδωρος Αγγελόπουλος με γυμνή φωνή*, Πατάκης, Αθήνα 2013, σ. 38· Θέμελης, *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, ό.π., σ. 124· «Συνέντευξη του Θόδωρου Αγγελόπουλου στη Μαρία Κατσούνακη», ό.π.
13. Andrew Horton, *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*, Princeton University Press, Πρίνστον 1997, σ. 121.
14. Θέμελης, *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, ό.π., σ. 54.
15. Μάκης Γκαρτζόπουλος/Ηρακλής Οικονόμου, «Συνέντευξη με τον Λουκιανό Κηλαηδόνη για τον “Θίασο”», στο https://www.mousikarhoastia.gr/2012/02/blog-post_19.html (πρόσβαση: 27.04.2021).
16. *Θούριος*, 13.10.1975, σ. 3.
17. Σταματίου, «“Θίασος”», ό.π.
18. Φρίντα Λιάππα, Μιχάλης Δημόπουλος, «Συνέντευξη με τον Θόδωρο Αγγελόπουλο», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, 1(1974), σ. 87.
19. Γκαρτζόπουλος, Οικονόμου, «Συνέντευξη με τον Λουκιανό», ό.π.: Θέμελης, *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, ό.π., σ. 123· Παρίδης, «Η Εύα Κοταμανίδου μιλά», ό.π. Η Κοταμανίδου αλλού τοποθετεί την έναρξη των γυρισμάτων τον Φεβρουάριο του 1974 (Θέμελης, *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, ό.π., σ. 124).
20. Αρχιμανδρίτης, *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, ό.π., σ. 34-37· Θέμελης, ό.π., σ. 123.
21. *Αυτ.*
22. Φτέρη, «Ο “Θίασος” ξεπέρασε», ό.π.
23. Βαγγέλης Καζάν, Εύα Κοταμανίδου, Λάκης Σκέλλας, Νικήτας Τσακίρογλου.
24. Αίγιο, Μεσολόγγι, Γιάννενα, Βόλος, Άμφισσα, Καρδίτσα, Τρίκαλα, Ξάνθη, Λευκάδα, Αθήνα.
25. Π.χ. οι Τσακίρογλου και Σκέλλας δεν συμμετείχαν τελικά στην ταινία.
26. Αριθμ. γεν. πρωτ. 31093/5898, αριθμ. ειδ. πρωτ. 1542.
27. Στο σενάριο αναφέρονται πολύ υπαινικτικά ο αυνανισμός του μαυραγορίτη, καθώς τραγουδά η Χρυσόθεμη (σκ. 35), και ο βιασμός της Ηλέκτρας (σκ. 48). Περιλαμβάνεται επίσης και μία ερωτική σκηνή: «Η Κλυταιμνήστρα γυμνή, καβάλα στον Αίγισθο, τα μεγάλα στήθια της πεσμένα μπροστά, πηγαινοφέρνει το κορμί της στενάζοντας, αφήνοντας μικρές φωνές» (σκ. 8).
28. Αφαιρέθηκε μόνο η αναφορά στους νέγρους.
29. Λιάππα, Δημόπουλος, «Συνέντευξη με τον Θόδωρο», ό.π., σ. 87-88.
30. Οι σκηνές, που ο αριθμός τους επαναλαμβάνεται, είναι οι 35, 55 και 56. Η σκηνή 34 παραλείπεται από λάθος, ενώ οι σκηνές, που χωρίζονται σε περισσότερα μέρη, είναι: 20, 20^Α, 20^Β, 22^Α, 22^Β, 25, 25^Α, 25^Β, 38, 38^Α.
31. Δεδομένου ότι ο χωρισμός των σκηνών στην ταινία είναι ασαφής, ο αριθμός 17 αντιστοιχεί σε μικρά αφηγηματικά επεισόδια με σχετική αυτοτέλεια.
32. Λιάππα, Δημόπουλος, «Συνέντευξη με τον Θόδωρο», ό.π. σ. 91.
33. Andrew Horton, «“What do our souls seek?”: an interview with Theo Angelopoulos», στο Andrew Horton (επιμ.), *The Last Modernist: The films of Theo Angelopoulos*, Flicks Books, Θρόμπεριτζ 1997, σ. 105.
34. Barthélémy Amengual, «Μια ποιητική της Ιστορίας», στο Ειρήνη Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, Καστανιώτης Αθήνα, 2000, σ. 33.
35. «Συνέντευξη του Θόδωρου Αγγελόπουλου στη Μαρία Κατσούνακη», ό.π.
36. Λιάππα, Δημόπουλος, «Συνέντευξη με τον Θόδωρο», ό.π. σ. 89.
37. Sergio Agesso, *Θόδωρος Αγγελόπουλος: Κριτική ανάλυση του έργου του*, Ηράκλειτος, Αθήνα 1985, σ. 100.
38. «Οι εικόνες γεννιούνται στα ταξίδια», στο Ειρήνη Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, ό.π., σ. 195-196.
39. Σύμφωνα με τον Αγγελόπουλο, η συγκεκριμένη σκηνή δεν υπήρχε στο σενάριο (Andrew Horton, «National Culture and Individual Vision», στο Fainaru [επιμ.], *Theo Angelopoulos*, ό.π., σ. 84).
40. Λιάππα, Δημόπουλος, «Συνέντευξη με τον Θόδωρο», ό.π. σ. 90-91.
41. Θόδωρος Αγγελόπουλος, *10^{3/4}*, Αιγόκερως, Αθήνα 1997, υποσημείωση 10, σ. 201.
42. Στην ταινία, η παρέα των Χιτών στο ρεβελιόν αποτελείται αποκλειστικά από άνδρες. Στο σενάριο, η παρέα είναι μεικτή με έντονη γυναικεία παρουσία. Στο τέλος, το ταγκό είναι μεταξύ ανδρών και γυναικών και όχι μεταξύ ανδρών όπως στην ταινία.
43. Στην ταινία, η Ηλέκτρα απέχει εντελώς από τον χορό.
44. Μοναδικές εξαιρέσεις αποτελούν η χρονολόγηση της αρχικής σκηνής της αυλαίας στο 1939, που στην ταινία είναι άχρονη, και δύο σκηνές (36, 37) που τοποθετούνται στο 1943 αντί στο 1944. Τέλος, η σκηνή 7, που εικονίζει μια παράσταση της Γκόλφως, χρονολογείται στο 1952, ενώ στην ταινία στο 1939 (αυτοσχέδια παράσταση στο προαύλιο του πανδοχείου).
45. Bachmann, «The Time That Flows», ό.π., σ. 103-104· Stavros Alifragkis, «Synthesis in Cinema: Theo Angelopoulos interviewed», *Scroope: Cambridge Architecture Journal*, 18 (2006), σ. 15.
46. Γκαρτζόπουλος, Οικονόμου, «Συνέντευξη με τον Λουκιανό», ό.π.
47. Wolfram Schütte, «Ένας τοπογράφος χρονοταξιδευτής», στο Στάθη (επιμ.), *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, ό.π., σ. 95.
48. Στο μεταγενέστερο σενάριο, η φράση επαναλαμβάνεται αυτούσια, αλλά πια κυριολεκτικά: «Με μια θαυμαστά συγχρονισμένη κίνηση, σηκώνουν τα χέρια και χαιρετούν φασιστικά» (Αγγελόπουλος, *Ο Θίασος*, ό.π., σ. 18).
49. Αρχιμανδρίτης, *Θόδωρος Αγγελόπουλος*, ό.π., σ. 74.
50. *Αυτ.*, σ. 52· Horton, «National Culture and Individual Vision», ό.π., σ. 84· Dan Fainaru «... And about All the Rest», στο Fainaru (επιμ.), *Theo Angelopoulos*, ό.π., σ. 137.
51. David Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, University of California Press, Μπέρκλεϊ, Λος Άντζελες και Λονδίνο 1981, σ. 4.
52. Paul Watson, «Cinematic authorship and the film auteur», στο Jill Nelmes (επιμ.), *Introduction to Film Studies*, Routledge, Λονδίνο, Νέα Υόρκη 2012 (1996), σ. 154.
53. Timothy Corrigan, «The Commerce of Auteurism: A Voice without Authority», *New German Critique*, 49 (1990), σ. 43-57.
54. Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, ό.π., σ. 9.
55. David Bordwell, «Modernism, minimalism, melancholy: Angelopoulos and visual style», στο Horton (επιμ.), *The Last Modernist*, ό.π., σ. 11-12.
56. Λιάππα, Δημόπουλος, «Συνέντευξη με τον Θόδωρο», ό.π. σ. 92.
57. Stavros Alifragkis, «Synthesis in Cinema», ό.π., σ. 15.

ΠΟΣΟ ΚΡΑΤΑΕΙ Ο ΓΥΨΟΣ; Η ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑ ΣΤΗΝ ΕΞΟΥΣΙΑ: ΕΠΙΣΚΟΠΩΝΤΑΣ ΤΙΣ ΔΗΜΟΣΙΕΣ ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΤΗΣ ΧΟΥΝΤΑΣ

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΛΑΜΠΡΙΝΟΥ



Η Κατερίνα Λαμπρινού είναι διδάκτορας του Τμήματος Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας του Παντείου Πανεπιστημίου. Εκπονεί μεταδιδακτορική έρευνα ως υπότροφος του ΙΚΥ στο ίδιο τμήμα, με θέμα «Δημόσιες Πολιτικές της Χούντας. Η μελέτη του καθεστώτος μέσα από τη νομοθετική παραγωγή της επταετίας».

Ένα κεντρικό ερώτημα που καθοδηγεί τις μελέτες των αυταρχικών καθεστώτων είναι πώς οι δικτάτορες διατηρούν την εξουσία. Αν και οι σχετικές έρευνες συχνά επικεντρώνονται στους μηχανισμούς καταστολής και προπαγάνδας, ωστόσο η άποψη ότι όσο περισσότερη καταστολή χρησιμοποιεί μια δικτατορία, τόσο χάνει τον έλεγχο και την αποδοχή των πολιτών (Wintrobe, 1998) κερδίζει βιβλιογραφικά έδαφος. Η παρατήρηση του Linz (2000), ότι τα αυταρχικά καθεστώτα, κατά κανόνα, δεν διαθέτουν μια συμπαγή ιδεολογία που να προωθεί την ταύτιση των πολιτών με το καθεστώς ή να τους κινητοποιεί υπέρ του ενισχύει τα ερωτήματα αναφορικά με τη νομιμοποιητική τους βάση.

Η Δικτατορία των Συνταγματαρχών επέδειξε αξιοσημείωτη σταθερότητα για μία επταετία. Ωστόσο, η καθατή διατήρησή της στην εξουσία δεν έχει εκτενώς ασχολήσει τη σχετική βιβλιογραφία. Φυσικά, το εάν και σε τι βαθμό έτυχε κάποιας κοινωνικής αποδοχής είναι εξαιρετικά δύσκολο να εξακριβωθεί ερευνητικά. Επιτυχάνει, πάντως, μια όχι αμελητέα ευστάθεια και δεν ανατρέπεται, αλλά καταρρέει εσωτερικά. Είναι θεμιτό, κατά συνέπεια, να τεθεί το ερώτημα: με ποιον τρόπο

διασφάλισε αυτήν τη διάρκεια της; Η σταθερότητα αυτή δεν μπορεί να αποδοθεί αποκλειστικά στην πολιτική καταστολής, ενώ, παρότι ο αντικομμουνισμός λειτούργησε σε μεγάλο βαθμό ως νομιμοποιητική βάση, είναι σαφές ότι το καθεστώς δεν κατάφερε να δημιουργήσει μια ιδεολογία, πόσω μάλλον πολιτικούς οργανισμούς, θεσμούς ή ελίτ που θα εξέφραζαν ένα συνεκτικό ιδεολογικό υποστηρικτικό σύστημα (Παπαδημητρίου, 2010).

Η οικονομική αποδοτικότητα των αυταρχικών καθεστώτων των δεκαετιών του '60 και του '70 ως μέσο «εξαγοράς» της παθητικότητας των πολιτών έχει θεωρηθεί βασική νομιμοποιητική τους παράμετρος (Dukalskis & Gerschewski, 2017). Η παραδοχή αυτή γίνεται και για την ελληνική περίπτωση, καθώς η Χούντα επιτυγχάνει υψηλούς ρυθμούς ανάπτυξης. Από την πλευρά τους άλλωστε, οι μελέτες της οικονομικής ιστορίας διαβάζουν ως ενιαία την περίοδο από την υποτίμηση της δραχμής το 1953 έως τη Μεταπολίτευση (Καζάκος, 2001· Ιορδάνογλου, 2004· Ιορδάνογλου, 2020), εντάσσοντας τη Δικτατορία σε ένα αναπτυξιακό συνεχές με κοινά χαρακτηριστικά. Αρκεί όμως η διάσταση της οικονομικής ευημερίας, σε συνδυασμό με τη γενικευμένη καταστολή, προκειμένου να ερμηνευθεί η καθεστωτική αντοχή και παραμονή στην εξουσία;

Σε πιο πρόσφατες ερευνητικές απόπειρες, η επιβίωση των αυταρχικών καθεστώτων βιβλιογραφικά συσχετίζεται με παράγοντες όπως το είδος του αυταρχικού καθεστώτος, ο διαμοιρασμός εξουσίας, η δημιουργία πολιτικών θεσμών, ο νομιμοποιητικός λόγος που εκφέρουν (ενδεικτικά: Geddes, 1991· Gandhi & Przeworski, 2007· Haber, 2008· Gandhi, 2008· Frantz & Ezrow, 2011· Boix & Svolik, 2013· Von Soest & Grauvogel, 2015). Ο Gerschewski (2013) προτείνει την αλληλεπίδραση τριών στοιχείων ως κλειδί για την ερμηνεία της σταθερότητάς τους: α) το νομιμοποιητικό αφήγημα, τον τρόπο δηλαδή που το καθεστώς επιδιώκει να αιτιολογήσει την παρέμβασή του, β) την καταστολή, υψηλής ή χαμηλής έντασης, ευθεία ή ενδεχόμενη, και γ) την ενσωμάτωση στο σύστημα, τους τρόπους δηλαδή τυπικούς (νομοθετικά σώματα, κόμματα κ.ά.) ή άτυπους (πελατειακότητα, διαφθορά), μέσω των οποίων κοινωνικές ομάδες, πρωτίστως αν και όχι αποκλειστικά ελίτ, συμμετέχουν στο καθεστώς και ευνοούνται από αυτό. Σε σχέση με τον τρίτο αυτόν πυλώνα, οι Gandhi & Przeworski (2006) τονίζουν τη δυνατότητα μιας δικτατορικής εξουσίας να διανέμει πόρους και να παραχωρεί δικαιώματα μέσω των δημόσιων πολιτικών που ασκεί, προκειμένου να ελαχιστοποιήσει τις αντικαθεστωτικές αντιδράσεις.

Αν ακολουθήσουμε την παραπάνω προσέγγιση στην ελληνική περίπτωση, τότε μπορούμε να αναρωτηθούμε εάν το μείγμα δημόσιας πολιτικής που υιοθετεί το δικτατορικό καθεστώς λειτουργεί ως ένας συμπληρωματικός παράγοντας ερμηνείας της μάλλον σταθερής, αν και όχι ανέφελης,

επταετίας, αλλά και ως πεδίο όπου συνυπάρχουν και συμβάλλονται το καθεστωτικό νομιμοποιητικό αφήγημα και οι πρακτικές καταστολής, οι διατάξεις εύνοιας και ενσωμάτων, οι παροχικές όψεις της δημόσιας πολιτικής.

Για να προσεγγιστεί το παραπάνω ερώτημα, επιλέχθηκε να εξεταστεί η νομοθετική παραγωγή της Χούντας. Η υπόθεση εργασίας του παρόντος άρθρου είναι ότι η νομοθετική παραγωγή, το μείγμα δηλαδή των δημόσιων πολιτικών που διαμορφώνει η Δικτατορία της 21ης Απριλίου, τα νομοθετήματα με τα οποία επιλέγει να αντιμετωπίσει λιγότερο ή περισσότερο σύνθετα ζητήματα και να αναζητήσει δίοδους πολιτικής επιρροής, είναι ένα πεδίο όπου αποτυπώνεται ευκρινώς ο τρόπος που η Χούντα των Συνταγματαρχών εφαρμόζει και (επιδιώκει να) διατηρεί την εξουσία της, παράγοντας μια νομιμοποιητική βάση που δεν έχει εκτενώς απασχολήσει τη σχετική βιβλιογραφία.

Μεθοδολογία και ερευνητικά ερωτήματα

Για την εξέταση, επομένως, του μείγματος δημόσιας πολιτικής της απριλιανής Δικτατορίας, χρησιμοποιούνται ως πρωτογενές ερευνητικό υλικό τα διατάγματα (νομοθετικά, βασιλικά, προεδρικά) και οι αναγκαστικοί νόμοι της περιόδου 1967-1974.¹ Για τις ανάγκες του άρθρου, το νομοθετικό αυτό corpus έχει αποδελτιωθεί και ταξινομηθεί σε βάση δεδομένων. Μια συνοπτική εικόνα του όγκου και της κατανομής του στο σύνολο της επταετίας παρουσιάζει το *Διάγραμμα 1*.

Το ερευνητικό ερώτημα που διαμορφώνεται ως προς την επεξεργασία των στοιχείων αυτών, και σε σχέση με την υπόθεση εργασίας που διατυπώσαμε παραπάνω, έχει τρία σκέλη.

Καταρχάς, εξετάζονται οι τομείς πολιτικής όπου επικεντρώνεται η νομοθετική δράση της Χούντας και ο τρόπος που εντάσσονται και υποστηρίζουν το καθεστωτικό νομιμοποιητικό αφήγημα. Περαιτέρω, ιδιαίτερο βάρος αποδίδεται στις εσωτερικές συνέχειες ή ενδεχόμενες τομές που αναδεικνύονται. Υπάρχει μια ενιαία τάση στις δημόσιες πολιτικές ή η διαφορετικής έντασης και έκτασης καταστολή συνδυάζεται με διαφορετικής υφής νομοθετικές πρωτοβουλίες; Τρίτον, διερευνάται ποιες ήταν οι κοινωνικές ομάδες (σ)τις οποίες απευθύνονται/αφορούν τα διαφορετικά είδη ρυθμίσεων, προκειμένου δηλαδή να απαντηθεί το ερώτημα πού αναζητούσε το καθεστώς βάσεις διεύρυνσης της αποδοχής του.

Η επεξεργασία των ερωτημάτων αυτών ακολουθεί την περιοδολόγηση που προκύπτει από το ίδιο το πρωτογενές υλικό. Έτσι, διακρίνονται συμβατικά τρεις διακριτές περίοδοι της χουντικής πολιτείας: α) η περίοδος του «αυταρχικού εκσυγχρονισμού»,² 1967-1968, β) η περίοδος 1969-1972, της εργαλειακής χρήσης του κράτους για την ενίσχυση των insiders του καθεστώτος και της πελατειακής ενσωμάτωσης, γ) τα χρόνια 1973-1974, με την προ-

εκλογικού τύπου διεύρυνση των κοινωνικών αναφορών και εν συνεχεία την αναίρεση νομοθετικών διατάξεων των προηγούμενων ετών, δηλωτικό της ενδοκαθεστωτικής σύγκρουσης και της κεφαλαιοποίησης της κοινωνικής δυσανεξίας από τους «hardliners» που αναλαμβάνουν την εξουσία μετά τα γεγονότα του Πολυτεχνείου.

1967-1968: Ο εκσυγχρονιστής στρατός

Ποία ήτο η εν Ελλάδι κατάσταση πραγμάτων εις το αμέσως πρόσφατο παρελθόν, οι άπαντες ενθυμούμεθα. Ως Κράτος εμφανίζετο το Κόμμα. Ως λαός ο όχλος του πεζοδρομίου. Ως δημοκρατία η στυγνή δικτατορία των επιτηδείων. Ως νόμος το ατομικό συμφέρον.³

Σχηματοποιώντας αναγκαστικά, το χουντικό καθεστώς προβάλλει τρεις βασικούς λόγους που το κατέστησαν αναγκαίο: τη φθίνουσα πορεία της οικονομίας, τη «φαιλότητα» στη διαχείριση των κρατικών υποθέσεων και την πιθανότητα μελλοντικής εγκαθίδρυσης μιας κεντροαριστερής πολιτικής συμμαχίας με φιλελεύθερες πολιτισμικές προεκτάσεις και ενισχυμένη την κομμουνιστική διάσταση. Εξαρχής ομνύει στην ελεύθερη οικονομία και την κρατικά ενισχυόμενη ιδιωτική πρωτοβουλία. Η υπερκομματική-αντιπολιτική διάσταση της «κάθαρσης» της «κακοδιοίκησης» και της «συναλλαγής» είναι επαναλαμβανόμενο μοτίβο, ενώ η ρήξη με την προδικτατορική δημοκρατία εντοπίζεται στο επίπεδο της μη ανοχής του κομμουνισμού και της κατάργησης εμβληματικών προοδευτικών μεταρρυθμίσεων.⁴ Ρητορικά, λοιπόν, αντλεί από διακριτά ιδεολογικά οπλοστάσια: του οικονομικού φιλελευθερισμού, του αντιπολιτικού/αντικοινοβουλευτικού λαϊκισμού και του εθνικόφρονος πολιτικού συντηρητισμού, με το μάλλον ευρύ ακροατήριό τους.

Οι ιδεολογικές αυτές προκείμενες διαμορφώνουν και τις δημόσιες πολιτικές οι οποίες πλαισιώνουν τον πυρή-

να της καθεστωτικής πρακτικής, τον πλήρη, δηλαδή, έλεγχο της δημόσιας και ιδιωτικής ζωής και την καταπάτηση ελευθεριών και δικαιωμάτων. Η πλαισίωση αυτή, ωστόσο, όπως υποστηρίζεται από την κυβερνητική πρακτική, είναι ικανή να διαμορφώνει ανοχές, άρρητες συναινέσεις ή και ταυτίσεις στο σύνολο δυνάμει του κοινωνικού σώματος. Άλλωστε δεν πρόκειται για θεματικές και πρωτοβουλίες εντελώς καινοφανείς, αφού και στην προδικτατορική περίοδο αποτελούσαν οικείο τμήμα της δημόσιας και πολιτικής ατζέντας. Και σε επίπεδο νομοθεσίας, η Χούντα δεν λειτουργεί ως τομή αλλά ως συνέχεια της μεταπολεμικής. Η νομοθετική παραγωγή στηρίζεται στην προηγούμενη, την τροποποιεί, τη συμπληρώνει και την κυρώνει όπου υφίσταται τέτοια αναγκαιότητα. Ενδεικτικό ως προς αυτό το τελευταίο είναι και ο όγκος κυρώσεων, το 1967, διακρατικών συμφωνιών και διεθνών συμβάσεων οι οποίες έχουν συνομολογηθεί προδικτατορικά και επιβεβαιώνουν την αναγκαιότητα συμμετοχής της χώρας σε ένα κοινό διεθνές πλαίσιο συνεργασίας (Διάγραμμα 2).⁵

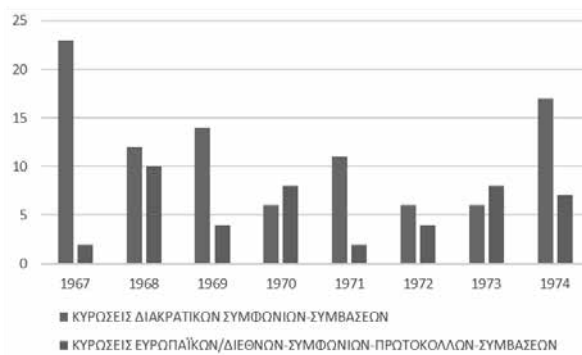
Αυτή η λογική της συνέχειας μεν του μετεμφυλιακού κράτους και της ρήξης με τις ιδεολογικές «ανοχές» του, τις κακές πρακτικές του και την παθητικότητά του συμπληρώνει τη νομιμοποιητική τακτική της Χούντας. Αν κάπως έτσι αιτιολόγησε την παρέμβασή της, οι πολιτικές επιλογές με τις οποίες συνόδευσε την κήρυξη της χώρας σε κατάσταση έκτακτης ανάγκης και την αναστολή των άρθρων του συντάγματος είναι δύο ειδών: αφενός η προώθηση της ελευθερίας στην οικονομική σφαίρα και αφετέρου η εκκαθάριση και ο έλεγχος του κράτους.

Τα πρώτα δύο έτη της καθεστωτικής εγκαθίδρυσης δείχνουν μια αξιοσημείωτη, φαινομενικά τουλάχιστον, συνοχή στις πολιτικές επιλογές που δίνουν το ιδεολογικό στίγμα της χουντικής πολιτικής αναφορικά με αναπτυξι-

ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 1



ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 2



ακά θέματα σε σύμπνοια με εκπροσώπους βιομηχανικών κλάδων και παραγωγικών τάξεων, στους οποίους, όπως διατείνονται οι κυβερνητικοί φορείς, τα σχέδια νόμου αποστέλλονται για διατύπωση απόψεων. Δεν πρόκειται για παραδοξότητα, καθώς τα σύγχρονα στρατιωτικά καθεστώτα της δεκαετίας του '70, αυταρχικά ή απολυταρχικά, χαρακτηρίζονταν από αναπτυξιακές και εκσυγχρονιστικές συνδηλώσεις και στοχεύσεις (Perlmutter, 1980).

Αν καθ' όλη τη διάρκεια της επταετίας η ταχεία εκβιομηχάνιση είναι το πεδίο που συγκεντρώνει το αναπτυξιακό ενδιαφέρον, οι βασικές πρωτοβουλίες του πρώτου χρόνου δεν περιορίζονται στην παροχή κινήτρων σε επιχειρήσεις (φοροαπαλλαγές, αποσβέσεις, κάλυψη Δημοσίου σε δανειακές υποχρεώσεις, fast-track ίδρυση βιομηχανιών), την προσέλκυση ξένων επενδύσεων και την ευρεία πιστοδότηση της ναυτιλίας. Περιλαμβάνουν επίσης διατάξεις που αφορούν μεσαία οικονομικά στρώματα, επεκτείνοντας, παράλληλα, το κοινωνικό εύρος στο οποίο απευθύνεται το καθεστώς.

Ενδεικτική ως προς αυτό είναι η απελευθέρωση επαγγελματιών, που θεμελιώνεται σε επιχειρήματα αποκατάστασης της ισότητας ευκαιριών: κατάργηση περιορισμού στη μεταβίβαση αδειών φαρμακείου, θεσμοθέτηση διαγωνισμού για συμβολαιογράφους προκειμένου να καταργηθεί η «συναλλαγή εις το θέμα του διορισμού», απελευθέρωση επαγγέλματος δικηγόρου, άρση απαγόρευσης χορήγησης αδειών για ίδρυση βενζινάδικων και άνοιγμα του επαγγέλματος του αρτοποιού και αυτοκινητιστού που θα ευοδωθεί το 1968. «Η κυβέρνηση δεν θάλπει διακρίσεις και προνόμια», σημείωνε ο πρωθυπουργός Κ. Κόλλιας.⁶

Κεφαλαιακή συσσώρευση και επανεπένδυση για όλους με εκμετάλλευση των ευκαιριών μιας λειτουργούσας αγοράς: σε αυτήν τη διατύπωση συμπυκνώνεται η χουντική

αναπτυξιακή στρατηγική. Στο πλαίσιο αυτό, προωθούνται διατάξεις για τη διαμόρφωση ευνοϊκού περιβάλλοντος για την εισαγωγή Ανωνύμων Εταιρειών στο χρηματιστήριο και για την προσέλκυση μετόχων χαμηλής αποταμιευτικής δυνατότητας (με υποχρεωτική διανομή καθαρών κερδών και ευνοϊκότερο φορολογικό καθεστώς στα μερίσματα).

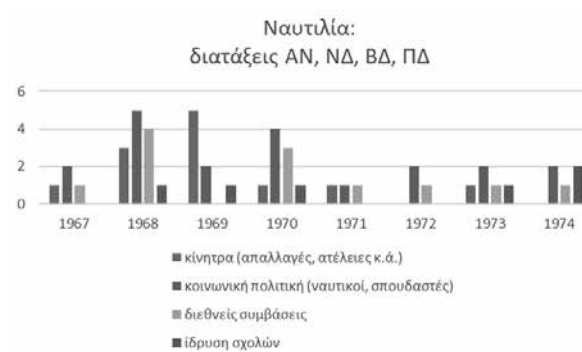
Την πρώτη αυτή περίοδο του καθεστώτος είναι συστηματική η επιλογή να απευθύνεται στις ευρύτερες εκείνες κοινωνικές κατηγορίες που από το τέλος του πολέμου σταθερά συσσωρεύουν και αποκαθιστούν τη χαμένη υπόληψη της τραπεζικής πίστωσης, καθώς μικρομεσαία εισοδήματα και προσδοκίες εντάσσονται στον κυβερνητικό σχεδιασμό. Στο ίδιο πνεύμα, η «εθνική κυβέρνηση» ισχυριζόταν ότι παρέλαβε μια ιδιαιτέρως δυσάρεστη κατάσταση στον οικιστικό τομέα λόγω αυστηρών φορολογικών μέτρων και χαμηλής πιστοδότησης, την οποία έρχεται να αποκαταστήσει το '68, με μέτρα (Διάγραμμα 3) όπως η αύξηση του συντελεστή δόμησης από 20% έως 40% (ΑΝ 395), η διαμόρφωση ενός πλαισίου χωροταξικής και πολεοδομικής επιτρεπτικότητας με νομιμοποίηση αυθαίρετων εντός σχεδίου πόλεως (ΑΝ 410), η δυνατότητα αλλαγών σχεδίων πόλεως με απόφαση νομάρχη (ΑΝ 314). Κίνηση που αποτυπώνεται και με την έκδοση πληθώρας Βασιλικών Διαταγμάτων για άρσεις αναδασώσεων (κατά τη διάρκεια της δικτατορίας κυρώνονται 118 μερικές ή ολικές άρσεις αναδασώσεων). Αλλά και σε παράπλευρους τομείς, όπως π.χ. η διαμόρφωση του πλαισίου των οικοδομικών συνεταιρισμών με ιδιαίτερα ευνοϊκές παραχωρήσεις σε σχετικούς με τις Ένοπλες Δυνάμεις και τους ανάπηρους πολέμου συνεταιρισμούς, καθώς και η παραχώρηση θαλάσσιων περιοχών και παρακείμενου αιγιαλού προς εκμετάλλευση από ιδιώτες ή ΝΠΙΔ-ΝΠΔΔ (ΑΝ 522).

Μια ανάλογης υφής ελευθεριότητα διαμορφώνει και η

ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 3



ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 4



κυβερνητική πρόθεση να συγκαταλέγεται η Ελλάδα ανάμεσα στις χώρες με χαμηλότερη φορολογία εισοδήματος. Η νέα φορολογική κλίμακα που εισηγούνται οι ΑΝ 239/67 και 285/68 προβλέπει μείωση της φορολογίας έως και 33% για μικρά εισοδήματα και 15% για μεγάλα, διπλασιασμό του αφορολόγητου ιδιοκατοίκησης, αύξηση αφορολόγητου συντήρησης συζύγου και τέκνων, τριπλασιασμό του αφορολόγητου αναπήρων πολέμου αξιωματικών και οπλιτών, έκπτωση ασφαλιστών ζωής και τόκων από δάνεια κ.ά. Πρόκειται για επιλογές που διατηρούνται και, με μικρές εξαιρέσεις, επεκτείνονται και τα επόμενα έτη.

Παράλληλα, από το 1968 πολλαπλασιάζονται οι νομοθετικές διατάξεις για τον τομέα της ναυτιλίας, που βρίσκεται στο επίκεντρο τα χρόνια 1968-1970 (Διάγραμμα 4). Τον Μάρτιο του 1968, ο Γεώργιος Παπαδόπουλος, σε συνέλευση της Ένωσης Ελλήνων Εφοπλιστών, χαρακτήριζε την ελληνική ναυτιλία το «πρώτον και σπουδαίον συστατικόν της Ιδέας της Μεγάλης Ελλάδος», εκκωρώντας στην «εφοπλιστική οικογένεια» την ελευθερία να νομοθετεί, μια πρόσκληση, πρακτικά, άτυπου διαμοιρασμού κυβερνητικής εξουσίας.⁷ Τον ίδιο χρόνο εγκαινιάζεται πανελλήνια εκστρατεία, ώστε η Ελλάδα να καταστεί στο σύνολό της ναυτική χώρα, με τον ελληνικό Τύπο να μετρά τις ελληνικές σημαίες που υψώνουν τα δεξαμενόπλοια και τις ναυτιλιακές που εγκαθίστανται στον Πειραιά ως απόρροια δύο νομοθετημάτων: του ΑΝ 465/1968 για την ευνοϊκότερη φορολόγηση των πλοίων βάσει της παλαιότητάς τους, ώστε να προσανατολιστούν στην εγγραφή στα ελληνικά νηολόγια, και του ΑΝ 378/1968, με τον οποίο οι ναυτιλιακές επιχειρήσεις απολαμβάνουν απαλλαγές από φόρους, τέλη και δασμούς προκειμένου να εγκατασταθούν στην Ελλάδα.

Η πολιτική, ωστόσο, στο κατεξοχήν πεδίο σύμπραξης της Χούντας με το εφοπλιστικό κεφάλαιο, «προπαγανδίζεται» σε διαφορετικά οικονομικά και κοινωνικά επίπεδα. Έχει ενδιαφέρον ο τρόπος που προωθούνται νομοθετικές πρωτοβουλίες ανοίγοντας νέα οικονομικά πεδία, όπως η δημιουργία ναυτιλιακής τράπεζας (ΝΔ 1321/1972), η λειτουργία εθνικής ναυτασφαλιστικής αγοράς (ΝΔ 551/1970), η τόνωση της βιομηχανίας κατασκευών και επισκευών πλοίων κυρίως μέσω των γενναϊόδωρων πιστοδοτήσεων και απαλλαγών για ναυπηγήσεις πλοίων στην Ελλάδα με εγγυοδοσία Δημοσίου και μακρά περίοδο εξόφλησης (ΑΝ 181/1967), η μερική ενίσχυση της ναυτικής εργασίας και της ναυτικής εκπαίδευσης με υποδομές και υποτροφίες, η διαμόρφωση του κανονιστικού πλαισίου με υιοθέτηση διεθνών κανόνων ασφαλείας.⁸ Πολιτική που θα συμβολοποιηθεί (το 1969 θα ανακηρυχθεί «Έτος Ελληνικής Ναυτιλίας») και θα διαφημιστεί προκειμένου να διοχετευθεί στο ναυτικό επάγγελμα ο μεγάλος αριθμός ανέργων της περιόδου.⁹ Επιλογή όχι άσχετη και με την πρώτη θέση που κατείχε το ναυτιλιακό συνάλλαγμα μεταξύ αδήλων πόρων.

Οι θεματοφύλακες του κράτους

Οι οικονομικές-αναπτυξιακές διατάξεις, σκληρός πυρήνας του χουντικού οικοδομήματος, είναι οι πλέον γνωστές και έχουν αναλυθεί υποδειγματικά (Ιορδάνογλου, 2020).¹⁰ Ωστόσο, δεν είναι μόνο αυτές που το πλαισίωσαν. Η Χούντα επιδιώκει όχι μόνο να αναλάβει τον ρόλο του οικονομικού εκσυγχρονισμού, αλλά και να υποστασιοποιήσει μια υποτιθέμενα απολεσθείσα «κρατική ορθολογικότητα», διασφαλίζοντας ρητορικά την ισότιμη αντιμετώπιση των εθνοκοφρώνων πολιτών και την αποδοτικότητα του κρατικού μηχανισμού. Στο επίπεδο αυτό εντοπίζονται και οι περισσότερες διατάξεις ενδεχόμενης και έμμεσης καταστολής και διάχυτου ελέγχου.

Η εικόνα της τάξης συνοδεύεται από έναν πολιτικό λόγο διαχρονικά προσφιλή: ρητορικό ανάθεμα στη φοροδιαφυγή και την εισφοροδιαφυγή, στιγματισμός του «κακού» δημοσίου υπάλληλου. Ενδεικτικός είναι ο τρόπος που ο Ανδρουτσόπουλος περιγράφει τη φορολογική κατάσταση της χώρας: «οκτακόσiai επτά χιλιάδες φορολογικών δηλώσεων παρέμενον ανέλεγκτοι εις τας οικείας Εφορίας, πολλάi εκ των οποίων ανήγοντα εις τα έτη 1962 και εντεύθεν και επί πλέον 67.200 εκκρεμείς φορολογικαί υποθέσεις ελίμναζον εις τα φορολογικά δικαστήρια».¹¹ Εικόνα που επιδιώκεται να αντισταθμιστεί με ρυθμιστικές διατάξεις για την πάταξη της ασυδοσίας πολιτικών, πολιτών και δημοσίων υπαλλήλων: θεσμοθέτηση ενός Κώδικα Φορολογικών Στοιχείων (ΑΝ 185/1967) που αντιμετώπιζε αυστηρά ως πλημμελήματα και ήσσονος σημασίας παραβάσεις (εκπρόθεσμη δήλωση), αυστηροποίηση ποινών για όσους δεν καταβάλλουν εισφορές και δη εργοδοτικές (ΑΝ 86/1967), βελτίωση των υπηρεσιών προς τον πολίτη: επίσπευση διοικητικών διαδικασιών και σύσταση γραφείου παραπόνων σε κάθε δημόσια υπηρεσία που θα υποδέχεται καταγγελίες για παρανομίες υπαλλήλων (ΑΝ 13/1967), διορισμός επιτρόπου για την εφαρμογή των αρχών της «χρηστής διοικήσεως» (ΝΔ 2/1968). Πρόκειται για νομοθετήματα υπερβάλλοντος επικοινωνιακού ζήλου, που πρακτικά δεν εφαρμόζονται (κάποια αναθεωρούνται αργότερα ή παραμένουν ανενεργά) ή λειτουργούν ως δυνάμει τιμωρητικές διατάξεις ενάντια σε αντιφρονούντες, ενώ σηματοδοτούν την αναγκαιότητα ενός κρατικού αυταρχισμού με ηθικό πρόσημο.

Για το 1967, άλλωστε, «η εκκαθάριση και η αναδιοργάνωση του κρατικού μηχανισμού» είναι διακηρυγμένη προτεραιότητα των απριλιανών υπουργών. Η διακηρυγμένη «κάθαρση», πέρα από τις κραυγαλέες περιπτώσεις ανατροπής αιρετών και τη φυσική και υλική εξόντωση αντιφρονούντων (ενδεικτική, πέραν των εκτοπίσεων, η κατάργηση βουλευτικής σύνταξης σε βουλευτές ΚΚΕ-ΕΔΑ ή εκτοπισμένους), ταυτίζεται με την κατάργηση θέσεων συμβούλων, συνεργατών και επιτροπών, όσων δηλαδή συχνά συγκεντρώνουν τα βέλη του αντιπολιτικού λόγου

ως «πελαταιακή κομματοκρατία». Ανάλογης υφής διατάξεις που επιδιώκουν να εικονοποιήσουν τη ρήξη με την πολιτική φαυλότητα περιλαμβάνουν μείωση βουλευτικών συντάξεων, απολύσεις υπαλλήλων Βουλής χωρίς αποζημίωση, ακύρωση προδικτατορικών μετατάξεων δημοσίων υπαλλήλων.¹²

Η περίοδος καθεστωτικής εγκαθίδρυσης άλλωστε είναι «διερευνητική». Δεν στρέφεται αποκλειστικά εναντίον των κομμουνιστών, αλλά εναντίον όλων των δυνάμει αντιφρονούντων. Ενδεικτική είναι εν προκειμένω η αναστολή των προαγωγών και η δυνατότητα να τεθούν σε κατάσταση διαθεσιμότητας για έξι μήνες υψηλόβαθμοι δημόσιοι υπάλληλοι, στοχευμένη διάταξη για τους «μη νομιμόφρονες και εκείνο[υς] που “ήμπορεύθησαν το αξιωμα τους”», σύμφωνα με την κυβερνητική ιδιόλεκτο. Ο έλεγχος θα περιλάβει και τους τομείς που δύνανται να λειτουργήσουν ως πόλοι αντιστράτευσης της κυβερνητικής πολιτικής: η δικαιοσύνη (μεταξύ άλλων με προβλέψεις εθελουσίας εξόδου για τους δικαστικούς ή έλεγχο της διαδικασίας προαγωγών), η Εκκλησία (με τροποποιήσεις του καταστατικού της χάρτη και τον διορισμό αριστίνδην Ιεράς Συνόδου), ο στρατός και τα Σώματα Ασφαλείας.

Οι Ένοπλες Δυνάμεις, τομέας ειδικού ενδιαφέροντος για το καθεστώς, έχουν σημαντικότατο μερίδιο στη νομοθετική παραγωγή του πρώτου χρόνου της Δικτατορίας, κυρίως ως προς τα ζητήματα που άπτονται των προαγωγών (αλλαγές στη σύνθεση των σωμάτων κρίσεων και της ακολουθούμενης διαδικασίας), αλλά και της αποστράτευσης (επέκταση διατάξεων σε διάφορους βαθμούς και σώματα) ή, κυρίως από το 1968, μικροδιατάξεων κατοχύρωσης δικαιωμάτων, οι οποίες καλύπτουν ένα μεγάλο εύρος του στρατιωτικού προσωπικού (βλ. παρακάτω, *Διάγραμμα 6*).¹³ Ούτως ή άλλως, η προώθηση των χαμηλόβαθμων αξιωματικών, και με την κύρωση πινάκων κρίσεων, στις τάξεις των οποίων βρίσκονταν και οι περισσότεροι υποστηρικτές της Χούντας, και η αποστράτευση των ανώτερων που επιδεικνύουν μεγαλύτερη αφοσίωση στον βασιλικό θεσμό, ήταν αναγκαία για το καθεστώς (Ριζάς, 2008). Ο έλεγχος των σωμάτων ασφαλείας είναι πιο καθολικός, με νομοθετήματα για την εξυγίανση της Αστυνομίας Πόλεως, που καθόριζε τους λόγους απόλυσης των αστυνομικών υπαλλήλων, βάσει του οποίου απομακρύνθηκε σειρά αστυνομικών ταυτισμένων με τον χώρο του Κέντρου,¹⁴ ενώ επίσης υποχρεωτικά κρίθηκαν εκ νέου εντός του 1967 όλοι οι υποστράτηγοι της Χωροφυλακής, καθώς επίσης αυξήθηκαν τα προαπαιτούμενα έτη για προαγωγή.

Η θέσπιση διατάξεων με κάποιου είδους κοινωνικό πρόσημο αυξάνεται από τον δεύτερο χρόνο της Δικτατορίας, όταν ο έλεγχος της Διοίκησης, μετά τις αρχικές εκκαθαρίσεις του 1967, περνά από την καταστολή στην επιτήρηση, όπως π.χ. με τη ρύθμιση της σύνθεσης των υπηρεσιακών συμβουλίων (AN 381/68). Η μισθολογική αύξηση σε δη-

μοσίου υπαλλήλους τεκμηριώνεται με μια επιχειρηματολογία εξορθολογισμού και ισότητας, αφού, τουλάχιστον σε πρώτο χρόνο, ευθυγραμμίζονται οι μισθοί υπαλλήλων Βουλής και ΝΠΔΔ με λοιπών κρατικών λειτουργών, δεν αυξάνονται μισθοί δικαστικών λόγω διπλασιασμού τους προδικτατορικά κ.ά. Όπως τονίζει άλλωστε ο υπουργός Οικονομικών Ανδρουτσόπουλος, δίνοντας έμφαση στην ανισότητα που υπέθαλπτε η κομματική δημοκρατία, «το ενιαίο μισθολόγιο μόνο κατ' επίφασιν ήτο τοιούτο», καθώς θεμελιωνόταν σε πλήθος χαριστικών διατάξεων. Για να επανέλθει λίγο αργότερα με θέσπιση μηνιαίων επιδομάτων για υπαλλήλους της Βουλής και του Υπουργείου Εθνικής Άμυνας (εν είδει προσωπικής διαφοράς), αυξήσεις σε δικαστικούς και στρατιωτικούς, επιβεβαιώνοντας αφενός την ανάγκη ικανοποίησης ενός πολυσυλλεκτικού ακροατηρίου με τις αντιφάσεις που μια τέτοια επιλογή υπαγορεύει, αφετέρου την προφανή απροθυμία να υπηρετηθεί οποιαδήποτε έννοια ισότητας δημιουργεί ρήξεις με μη αντικαθεστωτικές κοινωνικές ομάδες ακόμα και από αυταρχικές κυβερνήσεις.

Συνοψίζοντας αυτήν την πρώτη περίοδο, θα λέγαμε ότι ο οικονομικός φιλελευθερισμός, η άρνηση του οικονομικού εθνικισμού, η πολεοδομική ασυδοσία λειτουργούν ως αντιστάθμισμα στη γενικευμένη καταστολή και καταπάτηση των δικαιωμάτων. Αντίστοιχη είναι η αίσθηση απελευθέρωσης από δανειακές υποχρεώσεις (διαγραφή αγροτικών χρεών με τον AN 454/1968) και φορολογικές επιβαρύνσεις που δημιουργεί η Χούντα. Το άτομο, ως οικονομική μονάδα, διακηρύσσεται έτσι ότι μπορεί να εισέλθει σε μια νέα περίοδο κινητικότητας και προσωπικού ωφελιμισμού – εφόσον βέβαια δεν φέρει πολιτικές και «δικαιωματικές» ανησυχίες.

Επιπλέον, τα σημαντικά νομοθετήματα που διαμορφώνουν το περιβάλλον συγκρότησης του κοινωνικο-οικονομικού ιστού δεν περιορίζονται στην τοποθέτηση πόρων και προνομίων σε τομείς υψηλής παραγωγικότητας, αλλά απευθύνονται σε ευρείες πληθυσμιακές ομάδες και εξακτινώνονται στο σύνολο σχεδόν των κοινωνικών στρωμάτων, χωρίς η μικρή και μεσαία επιχειρηματικότητα να μένει εκτός κάδρου. Ενδεικτικές ως προς αυτό είναι και οι πιο σπάνιες κατά την περίοδο αυτή διατάξεις κοινωνικής πολιτικής, όπως η αύξηση των συντάξεων ΟΓΑ (AN 29/1967) και η παροχή δωρεάν συγγραμμάτων σε φοιτητές (AN 550/1967). Το αφήγημα της Χούντας περί αποκατάστασης κράτους και οικονομίας απαντά νομοθετικά σε τάσεις που έχει ήδη διαμορφώσει η δεκαετία του '60: όχι μόνο την ανεμπόδιστη και κρατικά ενισχυόμενη επιχειρηματική δραστηριότητα αλλά και την αποταμίευση και τη συσσώρευση κεφαλαίου στα μικρομεσαία στρώματα, εντός και εκτός Ελλάδας (ναυτιλιακό και μεταναστευτικό συνάλλαγμα), που επιδιώκει να τοποθετηθεί σε αντίστοιχης εμβέλειας επενδύσεις – ομολογιακές, επαγγελματικές

για τη νέα γενιά (π.χ. επιστήμονες ελεύθεροι επαγγελματίες), ή οικιστικές με χαμηλό κόστος, κάτι που διασφαλίζουν και η αύξηση των συντελεστών δόμησης αλλά και η άρση των περιορισμών στη στεγαστική πιστοδότηση. Από την άλλη πλευρά, ο αντιπολιτικός λόγος και η μοραλιστική κριτική κράτους και πολιτών κομίζει βραχύβια και αναποτελεσματικά νομοθετήματα, διαμορφώνει όμως ευήκοα ώτα απέναντι σε αυταρχικές όψεις του καθεστώτος. Ο αυταρχικός εκσυγχρονισμός της πρώτης περιόδου συνοδοιορεί με τον καθεστωτικό έλεγχο του Δημοσίου, που περνά από τις φρονηματικές εκκαθαρίσεις στη δημιουργία ενός μηχανισμού πολιτικού ελέγχου του κράτους.

1969-1972 Περιφράσσοντας την «εύφορη κοιλάδα»

*«Εβγάλαμε το γύψον και εβγάλαμε νάρθηκα
και θέλομεν τη βοήθεια των συγγενών*

ώστε ο ασθενής να κάμη τα πρώτα του βήματα.

Ελπίζομεν να μην πέσει και σπάσει ξανά το πόδι του.

*Προσευχόμεθα. Προσευχηθήτε μαζί μας».*¹⁵

Σε σχέση με την πρώτη περίοδο, το διάστημα 1969-1972 παρατηρείται μια κάμψη σημαντικών νομοθετημάτων, ιδιαιτέρως όσον αφορά την οικονομική σφαίρα. Επιπλέον, ενώ η πρώτη περίοδος χαρακτηριζόταν από νομοθετήματα με μαζικούς κοινωνικούς αποδέκτες, η δεύτερη περιλαμβάνει διατάξεις που το «ακροατήριό» τους είναι κοινωνικά περισσότερο στοχευμένο ή κατακερματισμένο. Βασικό μοτίβο είναι η αναζήτηση θυλάκων ελέγχου της κρατικής μηχανής μέσω της δημιουργίας προϋποθέσεων πελατειακών σχέσεων/δικτύων και αναπαραγωγής της Χούντας σε επίπεδο ανθρώπινου δυναμικού, ενώ σε σχέση με τα χρόνια 1967-1968 καταγράφεται διεύρυνση των νομοθετημάτων κοινωνικού χαρακτήρα.

Κατά την πρώτη διετία, η Χούντα επεδίωξε να υιοθετήσει ένα προφίλ αυταρχικής επανόρθωσης των προβλημάτων της δημοκρατικής διακυβέρνησης. Σε αυτήν τη δεύτερη περίοδο, βασικό επίδοκο φαίνεται να είναι η δική της εσωτερική μετεξέλιξη, όπως έχει δρομολογηθεί με το δημοψήφισμα του 1968, την προπαγάνδισή της φιλελευθεροποίησης του καθεστώτος και του επανεκδημοκρατισμού της δημόσιας ζωής. Εγκλωβισμένη σε αυτό το νομιμοποιητικό αφήγημα της «παροδικής» διακυβέρνησης, επιδιώκει να διαμορφώσει τις συνθήκες παράτασης της παραμονής της στην εξουσία, μεταθέτοντας συνεχώς στον χρόνο μια απροσδιόριστη μετάβαση. Το καθεστώς παλινδρομεί μεταξύ σταδιακής επαναφοράς ελευθεριών και αποκατάστασης θεσμικών λειτουργιών, από τη μια πλευρά, και θέσπισης επιπλέον αυταρχικών διατάξεων, καθώς σοβεί η σύγκρουση *hardliners* - *softliners* στο εσωτερικό του.

Αναθεωρήσεις δικαστικών αποφάσεων, παραγραφή ποινών, άρση εκτοπίσεων που εισάγονται ήδη από τέλη

του 1967 αυξάνονται τη διετία 1969-1970, ενώ συμπληρώνονται από διατάξεις όπως η επαναφορά απολυμένων λόγω φρονημάτων χαμηλόβαθμων δημοσίων υπαλλήλων ή η εξάλειψη αξιόποινου ανυποταξίας. Από το 1970, εισάγονται ελεγχόμενοι θεσμοί αντιπροσώπευσης όπως η Συμβουλευτική Επιτροπή, η οποία εκφέρει γνώμη κατά την κατάρτιση νομοθετικών διαταγμάτων, ενώ παράλληλα αίρεται η αναστολή διατάξεων του Συντάγματος περί ατομικών ελευθεριών (δικαίωμα του συνέρχεσθαι, του συνεταιρίζεσθαι, προστασία ασύλου κατοικίας, μη δυνατότητα φυλάκισης χωρίς ένταλμα), και από το 1971 κατατίθενται εφαρμοστικοί νόμοι του Συντάγματος του 1968 (διατάγματα για πολιτικά κόμματα, συνταγματικό δικαστήριο, ευθύνη υπουργών, λειτουργία σωματείων, δικαίωμα συναθροίσεων), η ισχύς των οποίων, βεβαία, αναιρείται από τις ίδιες τις διατάξεις τους. Παράλληλα, και σε αντιπαράθεση με την εικόνα αποκατάστασης των ελευθεριών, νομοθετούνται απαγορεύσεις όπως αυτή των δημόσιων θεμάτων σε κοινόχρηστους χώρους, αυστηροποιούνται οι ποινές για χρήση εκρηκτικών και διασπορά ψευδών ειδήσεων, αναστέλλονται το 1972 οι αρχαιρεσίες του δικηγορικού συλλόγου ή καταργούνται οι πρόσφατα θεσπισθείσες διατάξεις για τις επανακρίσεις εκτοπισθέντων.

Ταυτόχρονα, φιλοτεχνείται ένα εξωστρεφές αντιαυταρχικό προσωπείο, κυρώνοντας πλήθος διεθνών συμβάσεων για την κατάργηση φυλετικών διακρίσεων, περί διπλωματικών σχέσεων στο πλαίσιο του ΟΗΕ, για την κατάργηση των παρεμφερών της δουλείας θεσμών, περί ναρκωτικών – και στο συμβολικό επίπεδο με την έκδοση σειράς γραμματοσήμων «Διεθνείς Σχέσεις», με προσωπογραφίες του Γκάντι, του Μπετόβεν, του κτιρίου του ΟΗΕ, κινήσεις χαρακτηριστικές στον βαθμό που η εκδίωξη της χώρας από το Ευρωπαϊκό Συμβούλιο τον Δεκέμβριο του 1969 συνιστά πλήγμα για το προφίλ αποδοχής που η Χούντα επιδιώκει να οικοδομήσει. Ας σημειωθεί επίσης ότι το 1972 η πλειονότητα των διμερών συμφωνιών που συνάπτει είναι με χώρες ανατολικού μπλοκ.

Βασικό μοτίβο της δεύτερης αυτής περιόδου είναι η χρήση του κράτους ως εργαλείου αναπαραγωγής της δικτατορικής εξουσίας. Η δημόσια διοίκηση είναι ο κατεξοχήν εθνικόφρων χώρος και το φρόνημα παραμένει απόλυτος δείκτης για την ένταξη και παραμονή σε αυτήν.¹⁶ Ενδεικτικό ως προς αυτό είναι και το πειθαρχικό των δημοσίων υπαλλήλων (ΝΔ 750/1970), που τιμωρεί με παύση την έλλειψη πίστης και αφοσίωσης στην πατρίδα και τα εθνικά ιδεώδη, την επιδίωξη ανατροπής υφιστάμενου πολιτικού καθεστώτος, όπως και την εκδήλωση υπέρ αρχών και προγραμμάτων εκτός νόμου κομμάτων και διαλυθεισών οργανώσεων. Παράλληλα, ο έλεγχος της δημόσιας διοίκησης διατηρείται με την αναστολή της κανονικής διαδικασίας προαγωγών και την αναβάθμιση του ρόλου των (ελεγχόμενων) υπηρεσιακών συμβουλίων.

Αν το κράτος παραμένει όργανο αποκλεισμού των ετερόδοξων αντικαθεστωτικών, από την άλλη πλευρά δι-αμορφώνει τις προϋποθέσεις όξυνσης του χάσματος insiders - outsiders στο εσωτερικό του καθεστώτος.

Βασικό νομοθέτημα εν προκειμένω είναι το ΝΔ 169/1969, που δημιουργεί μια εν δυνάμει βάση πελατει-ακής συναλλαγής, καθώς προβλέπει μαζικές μονιμοποι-ήσεις εκτάκτων (που έχουν αναλάβει καθήκοντα έως τις 15.11.1968) ή μετατροπή συμβάσεων ορισμένου χρόνου σε αορίστου. Οι «τακτοποιήσεις» θα οδηγήσουν σε μαζι-κές τροποποιήσεις οργανογραμμάτων υπηρεσιών και ορ-γανισμών για τη σύσταση επιπλέον θέσεων. Κατά τη διε-τία 1969-1970 δημιουργούνται με βάση το ΝΔ 169 πάνω από 11.500 νέες τακτικές θέσεις, πολλές εκ των οποίων αφορούν ασφαλιστικά ταμεία, παρότι στον δημόσιο λόγω εκπροσώπων του καθεστώτος δεν σπανίζουν οι χαρακτη-ριστικές αναφορές σε υπεράριθμο προσωπικό. Παράλλη-λα, ιδιαίτέρως τη διετία 1969-1970, πολλαπλασιάζονται οι προσλήψεις συμβασιούχων σε υπουργεία και δημόσιους οργανισμούς (ενδεικτικά: Οργανισμός Σχολικών Κτιρίων, Υπηρεσία Πολιτικής Αεροπορίας, ΕΟΤ, ΕΣΥΕ, Υπουργείο Δημοσίων Έργων), με την αιτιολογία της κάλυψης εκτά-κτων αναγκών. Μεταξύ 1969-1974, προβλέπεται με ΝΔ η πρόσληψη πάνω από 10.500 υπαλλήλων με σχέση εργα-σίας ορισμένου χρόνου (ΙΔΟΧ) για την κάλυψη εκτάκτων αναγκών ή κατά παρέκκλιση κείμενων διατάξεων, ενώ εν συνεχεία, κατά πάγια τακτική, οι συμβάσεις παρατείνονται διαδοχικά με ορίζοντα ακόμα και τα έτη 1975-1976. Πα-ράλληλα θεσμοθετείται η δυνατότητα πρόσληψης ΙΔΟΧ και για περιπτώσεις οργανισμών που δεν είχε προβλεφθεί (Λιμενικά Ταμεία, Οργανισμοί Τοπικής Αυτοδιοίκησης, προγράμματα τεχνικής βοήθειας κ.ά.). Στα *Διαγράμματα 5α* και *5β* αποτυπώνονται και οι διαφοροποιήσεις μεταξύ

της περιόδου 1967-68 και 1969-72 όσον αφορά την πολι-τική απέναντι στους διοικητικούς υπαλλήλους και την κά-λυψη των θέσεων του στενού δημόσιου τομέα.

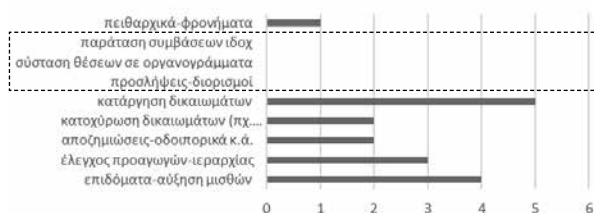
Όσον αφορά το άλλο καταλυτικό πεδίο για τον έλεγ-χο του κράτους, τις Ένοπλες Δυνάμεις, το νομοθετικό βά-ρος (όσον αφορά την επιδοματική-διανεμητική πολιτική και τον έλεγχο της ιεραρχίας) είναι ελαφρώς πιο εμπρο-σθοβαρές και κατανέμεται στα χρόνια 1967-1970, απο-τυπώνοντας ένα διάστημα υπερδραστηριότητας και μετά την τοποθέτηση Αγγελή ως αρχηγού Ενόπλων Δυνάμεων για την ανεύρεση θυλάκων περαιτέρω στήριξης του Παπα-δόπουλου προσωπικά εντός του στρατεύματος, ενώ φθί-νει σημαντικά την περίοδο 1971-1973, όπως αποτυπώνε-ται στο *Διάγραμμα 6*.

Παράλληλα με την αυτοαναιρούμενη φιλελευθεροποι-ηση και τη χρήση του κράτους ως μέσου πελατειακής εν-σωμάτωσης, σε αυτήν τη δεύτερη περίοδο αυξάνουν, σε σχέση με τη διετία 1967-1968, τα κοινωνικού ενδιαφέρο-ντος νομοθετήματα στους τομείς της κοινωνικής πρόνοι-ας και ασφάλισης, της υγείας και της παιδείας.

Στο πεδίο της κοινωνικής ασφάλισης, οι ευνοϊκές μικρο-διατάξεις (αναγνώριση συντάξιμης προϋπηρεσίας, μείωση χρόνου θεμελίωσης σύνταξης, αναδρομική προσμέτρηση χρόνου ασφάλισης, αύξηση εφάπαξ) αφορούν πρωτίστως συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες: Ένοπλες Δυνάμεις, δη-μοσίους υπαλλήλους, υπαλλήλους ΝΠΔΔ, καθηγητές ΑΕΙ, δικηγόρους. Πρόκειται για έμμεσα διανεμητικές διατάξεις (κατοχύρωση δικαιωμάτων), με μια κατεξοχήν αποσπα-σματική μορφή, όπως επιβάλλει ο κατακερματισμός και της κοινωνικής ασφάλισης (πλήθος ταμείων βάσει επαγ-γελματικού κλάδου, ταμεία κύριας και επικουρικής ασφάλι-σης, ταμεία προνοίας). Οι κατοχυρώσεις δικαιωμάτων αυ-ξάνουν αριθμητικά το 1969-1971 και το 1973 (*Διάγραμμα*

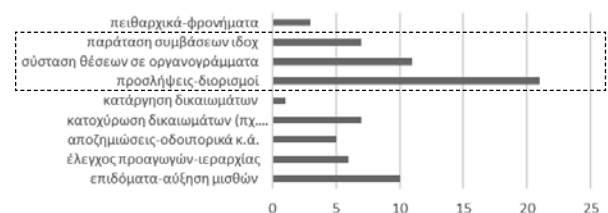
ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 5Α

Διατάξεις Νομοθετικών Διαταγμάτων-Αναγκαστικών Νόμων για ζητήματα Δημόσιας Διοίκησης - Υπαλληλικά (στενού δημοσίου τομέα) 1967-1968



ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 5Β

Διατάξεις Νομοθετικών Διαταγμάτων-Αναγκαστικών Νόμων για ζητήματα Δημόσιας Διοίκησης - Υπαλληλικά (στενού δημοσίου τομέα) 1969-1972



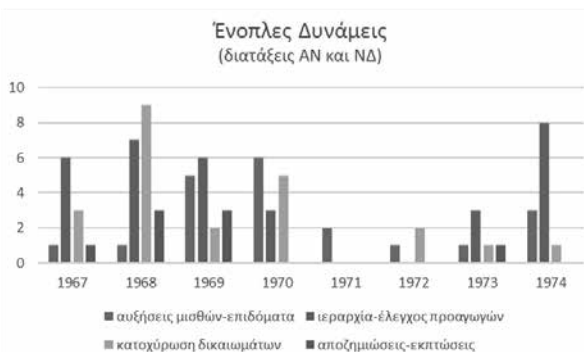
7 και 8), ενώ οι αυξήσεις συντάξεων είναι περιορισμένες. Ετησίως αυξήσεις θεσμοθετούνται για τις δημοσιοϋπαλληλικές και στρατιωτικές συντάξεις, σε αντίθεση με εκείνες του ΙΚΑ και των ταμείων ελεύθερων επαγγελματιών, για τις οποίες αύξηση θα δοθεί το 1970.

Οι διατάξεις για θέματα κοινωνικής πολιτικής δεν έχουν μεγάλο μερίδιο ως ποσοστό της συνολικής νομοθέτησης. Πάντως, το πλήθος των διατάξεων συγκεντρώνεται στα έτη 1969-1970 και 1973, χρονικό μοτίβο που επαναλαμβάνεται και σε άλλα πεδία πολιτικής, όπως π.χ. στην τριτοβάθμια εκπαίδευση, δίνοντας τα χρονικά ορόσημα της συμπερίληψης και κοινωνικής υφής νομοθετικών παρεμβάσεων. Σε μεγάλο βαθμό, η κοινωνική πολιτική διατηρεί μια λειτουργία συμβολική-αναγνωριστική, επιλεκτική, πατερναλιστική. Το προνομιακό υποκείμενο της κοινωνικής κοινωνικής πολιτικής είναι οι «πολεμιστές» (και οι οικογένειες αυτών) ενάντια στους κατά καιρούς εχθρούς του έθνους, όσοι από την αρχή του αιώνα έως τον «κομμουνιστοσυμμοριτοπόλεμο» και τον Πόλεμο της Κορέας έχουν πολεμήσει με τις Ένοπλες Δυνάμεις ή τα Σώματα Ασφαλείας, εθνικές ομάδες και οργανώσεις. Το κράτος μεριμνά με μια σειρά παροχές: ισόβια προσωπικά βοηθήματα σε οπλαρχηγούς, δικαίωμα εργατικής κατοικίας από τον ΟΕΚ, δικαίωμα μεταθανάτιας προαγωγής, δικαίωμα σε θεραπευαίνιδα, ποσοστό εισαγωγής τέκνων σε παραγωγικές σχολές, δικαίωμα δωρεάν μετακίνησης με ΜΜΜ, δικαίωμα σύνταξης Δημοσίου σε έφεδρους αξιωματικούς που υπέστησαν μείωση εργασιακής ικανότητας, παρακολουθώντας σε μεγάλο βαθμό την ατζέντα των πολυάριθμων (άνω των 200) οργανώσεων Αναπήρων και Θυμάτων Εθνικών Αγώνων. Φυσικά, διατάξεις όπως μειωμένα κόμιστρα, ποσοστό εισαγωγής τέκνων σε παραγωγικές σχολές αφορούν και εν ενεργεία μέλη των Ενόπλων Δυνάμεων και

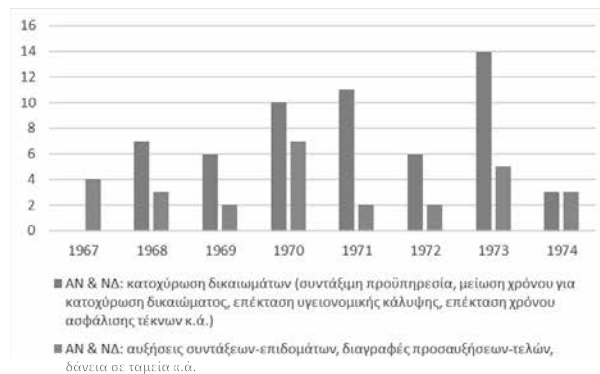
των Σωμάτων Ασφαλείας. Στην ίδια κατεύθυνση κινείται και το ΝΔ 179/1969 περί Εθνικής Αντίστασης που επεκτείνει τον ορισμό της «αντίστασης» έως το τέλος του Εμφυλίου, αναβιβάζοντας τον κομμουνισμό σε κατεξοχήν εχθρό του έθνους. Η διαδικασία κρίσης των «αντιστασιακών οργανώσεων» από επιτροπή γίνεται εξαρχής, δίνοντας τη δυνατότητα στη χουντική κυβέρνηση να διευθετήσει από ευνοϊκή θέση τη σχέση της με σειρά «εθνικών οργανώσεων» ενός ευρύτερου χώρου πέραν των αμιγώς καθεστωτικών. Έναν χρόνο αργότερα, το 1970, αυξάνεται η σύνταξη που αποδίδεται σε αναγνωρισμένους με ποσοστό αναπηρίας αγωνιστές «Εθνικής Αντίστασης» και στις οικογένειές τους (ο αριθμός των αποδιδόμενων υπολογίζεται, σύμφωνα με τα στοιχεία της Χούντας, σε 6.000) μέσω της εξομοίωσής τους με βαθμούς στρατιωτικών (και όχι με του απλού στρατιώτη, όπως ίσχυε).

Παράλληλα, την ίδια περίοδο (ιδίως τα έτη 1969-1970 και 1973), συστήνεται σειρά προνοιακών δομών με επίκεντρο την προστασία της παιδικής ηλικίας, όπως παιδικοί σταθμοί και εθνικά νηπιτροφεία (ιδρύονται 261 κατά την επταετία), κέντρα ημερήσιας εναπόθεσης βρεφών ΠΙ-ΚΠΑ (5 κατά την επταετία), λειτουργεί ετησίως πρόγραμμα παιδικών εξοχών και παρέχονται επιδόματα σε πολύτεκνους (ΝΔ 1153/1972). Κατά τα άλλα, η πρόνοια που παρέχεται είναι αμιγώς ιδρυματική (ως ΝΠΔΔ λειτουργούν δομές πρόνοιας για απροστάτευτα τέκνα, κέντρα περίθαλψης απροσάρμοστων και ανιάτων), καθώς και για ηλικιωμένους, για την περίθαλψη των οποίων ωστόσο βάρος δίνεται στη νομοθετική οργάνωση της ιδιωτικής πρωτοβουλίας (ΝΔ 770/1972). Συστάσεις τέτοιων ιδρυμάτων εντοπίζονται το 1971-1973 (συνολικά 8 τον αριθμό), παραμένοντας μηδαμινές τα υπόλοιπα έτη, ενώ το ευρύ φάσμα των φιλανθρωπικών σωματείων (υπολογίζονται σε

ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 6



ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 7



3.000) τα οποία παρέχουν προνοιακή περίθαλψη υποχρεούνται να συστήσουν, το 1972, ιδρύματα υπό την εποπτεία του Υπουργού Κοινωνικών Υπηρεσιών (ΝΔ 1111).

Η δημόσια πολιτική παραμένει έντονα έμφυλη. Οι προνοιακές προβλέψεις για γυναίκες, πέραν των παροχών των ασφαλιστικών ταμείων (με την ιδιότητα της συζύγου ή της χήρας), περιορίζονται στη σύσταση Κέντρων Κοινωνικής Επιμορφώσεως Νεανίδων με στόχο την κοινωνική, οικοκυρική και επαγγελματική επιμόρφωση. Ταυτόχρονα, οι νομοθετικές προβλέψεις σε προκηρύξεις θέσεων, εισαγωγής σε κάποιες σχολές (π.χ., Ακαδημία Σωματικής Αγωγής) ή σε θέσεις ευθύνης (διευθυντές ή επιθεωρητές εκπαίδευσης), διατηρούν ποσοτώσεις υπέρ αρρένων, κάτι που προβλέπεται ακόμα και σε διατάξεις του Υπουργείου Δικαιοσύνης για το φύλο των ενόρκων.

Από την άλλη, η ενθάρρυνση της οικοδομικής δραστηριότητας υποκαθιστά τη στεγαστική πολιτική ως προνοιακή πολιτική. Παρότι τα στεγαστικά προγράμματα κρατικής συνδρομής και εκείνα μέσω ΑΟΕΚ διευρύνουν τις κατηγορίες δικαιούχων (εργαζόμενοι σε Δυτική Γερμανία, υπάλληλοι σε ΝΠΔΔ, απροστάτευτοι υπερήλικες) και εισάγουν διευκολύνσεις (φοροαπαλλαγές, αύξηση δόσεων) πέρα από την ευρύτερη πιστοδότηση, δεν διαφοροποιούνται ουσιαστικά στο νομοθετικό σκέλος από τις ιδρυτικές τους διατάξεις των αρχών τις δεκαετίες του '50.

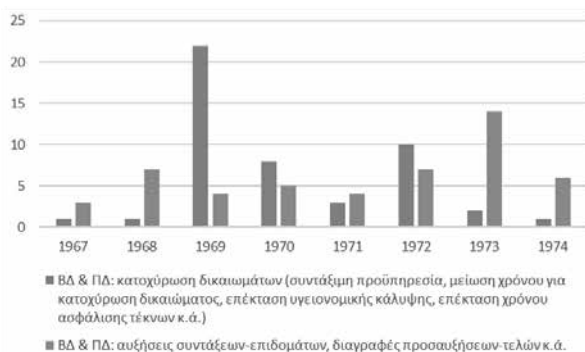
Παράλληλα, οι διατάξεις που εμπίπτουν στον τομέα της δημόσιας υγείας δεν αφορούν την οργάνωση της παροχής, αλλά από το 1969, οπότε αρχίζουν να πληθαίνουν οι σχετικές με θέματα υγείας διατάξεις, αφορούν την (έμμεση, μέσω τροποποίησης οργανογραμμάτων) επέκταση των νοσοκομειακών μονάδων (διευρύνεται ο αριθμός των κλινών, των κλινικών και του υγειονομικού προσωπικού) καθώς και τα επαγγέλματα υγείας (δημιουργία και λειτουρ-

γία σχολών νοσοκόμων, ιατρικές ειδικότητες). Το 1973 είναι το έτος με τη σημαντικότερη διεύρυνση, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η δημιουργία νέων δομών (νοσοκομείων, θεραπευτηρίων χρόνιων ή ψυχικών παθήσεων, υγειονομικών σταθμών) συνολικά δεν παραμένει εξαιρετικά χαμηλή κατά την επταετία (Πίνακας 1).¹⁷ Ταυτόχρονα, προτάσεις όπως του Λουκά Πάτρα για τη δημιουργία ενός ενιαίου φορέα υπηρεσιών περίθαλψης στον οποίο θα υπάγονταν οι κλάδοι υγείας όλων των ασφαλιστικών ταμείων δεν ευοδώνεται, ενώ η προσπάθεια γενίκευσης του θεσμού του οικογενειακού γιατρού, με τον οποίο οι ασφαλισμένοι του ΙΚΑ θα μπορούσαν να επιλέξουν ιδιώτη γιατρό, βρίσκει σθεναρή αντίσταση από τους ιατρικούς συλλόγους.

Η τριτοβάθμια εκπαίδευση συγκεντρώνει το ενδιαφέρον της νομοθετικής παραγωγής μετά τα δύο πρώτα έτη της «επαναστατικής εποποιίας» (Διάγραμμα 9). Κατά την περίοδο από το 1969 και μετά, αυξάνουν τόσο τα διατάγματα με πειθαρχικό και ελεγκτικό χαρακτήρα (πειθαρχικά φοιτητών, τοποθέτηση επόπτη στα ιδρύματα, τροποποιήσεις για τον έλεγχο εκλογής πρυτανικών αρχών) όσο και οι κατεξοχήν διανεμητικές διατάξεις, καθώς συστήνονται μεγάλος αριθμός θέσεων βοηθητικού διδακτικού προσωπικού, ιδρύονται τμήματα, σχολές, έδρες, εργαστήρια, σπουδαστήρια, ενώ διευρύνεται και ο διοικητικός μηχανισμός των ιδρυμάτων και το ανθρώπινο δυναμικό του (Πίνακας 2). Οι ρυθμίσεις για τα ανώτατα και τα ανώτερα ιδρύματα εξακολουθούν να παραμένουν πληθωρικές και κατά το κρίσιμο έτος 1973, με αυξητικό μάλιστα τον διανεμητικό χαρακτήρα σε σχέση με την τριετία 1970-1972.

Οι διατάξεις για την πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια εκπαίδευση υπολείπονται αριθμητικά αυτών της τριτοβάθμιας και της επαγγελματικής-τεχνικής. Όσον αφορά τα Δημοτικά, η κατάργηση δομών μάλλον υπερβαίνει

ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 8



τη δημιουργία νέων, καθώς πολλά επαρχιακά σχολεία καταργούνται ή υποβιβάζονται σε αριθμό θέσεων δασκάλων. Αντιθέτως, η μέση εκπαίδευση ενισχύεται. Από το 1972 οι ιδρύσεις Γυμνασίων πολλαπλασιάζονται, ενώ το 1973 καταγράφονται σημαντικές προσθήκες νέων οργανικών θέσεων διδασκόντων. Παράλληλα υπάρχει κατά την επταετία μια μικρή διεύρυνση στη δημιουργία νέων νηπιαγωγείων. Οι παρατηρήσεις αυτές αντανακλώνται και στις οργανικές θέσεις των εκπαιδευτικών βαθμίδων, όπως δηλώνονται από την ίδια τη Χούντα (Πίνακας 3).

Οι διατάξεις που αφορούν κοινωνικούς τομείς πολιτικής, παρότι αυξάνονται τα έτη 1969-1970 και 1973, δεν μεταβάλλουν ουσιαδώς τις παρεχόμενες υπηρεσίες στον γενικό πληθυσμό. Η κοινωνική πολιτική παραμένει υποτυπώδης, κατακερματισμένη, επιλεκτική, προσανατολισμένη στον προσφιλή στο καθεστώς ανθρωπότυπο (τον εθνικόφρονα πολεμιστή), ενώ εν μέρει ανταποκρίνεται και στις απαιτήσεις της κινητικότητας των μεσαίων στρωμάτων (ενίσχυση μέσης και τριτοβάθμιας εκπαίδευσης). Η τάση ωστόσο ενίσχυσης των τομέων αυτών είναι σαφής σε σχέση με την πρώτη χουντική διετία.

Ενδιαφέρον σημείο της νομοθετικής πολιτικής της επταετίας, πέραν της προφανούς καταστολής της ελεύθε-

ρης συνδικαλιστικής δραστηριότητας, είναι η χαμηλή συνεισφορά σε νομοθετικά διατάγματα και αναγκαστικούς νόμους (18) για εργασιακά θέματα. Ορισμένα εξ αυτών αφορούν προστατευτικές-ρυθμιστικές διατάξεις –δύσκολα ελέγξιμες εκ μέρους του κράτους άρα και μη εφαρμόσιμες–, όπως ο έλεγχος-έγκριση των ομαδικών απολύσεων από το Υπουργείο Απασχόλησης (1967), η υποχρέωση εργοδοτών για προσλήψεις μέσω του Γραφείου Ευρέσεως Εργασίας και η υποχρεωτική προαναγγελία υπερωριών στην Επιθεώρηση Εργασίας (1970). Τα εργασιακά ζητήματα παραμένουν αντικείμενο κατακερματισμένο, δεν υπάρχουν καθολικές νομοθετικές ρυθμίσεις, αλλά επί μέρους διατάξεις για επαγγελματικούς κλάδους με υπουργικές αποφάσεις και εγκυκλίους, ενώ σε μεγάλο βαθμό οι διαφορές μεταξύ εργοδοτών και εργαζομένων επιλύονται με απευθείας διαπραγμάτευση, με μεσολάβηση του Υπουργείου Εργασίας ή με προσφυγή στα διαιτητικά δικαστήρια (για διαφωνίες επί κατάρτισης συλλογικών συμβάσεων εργασίας) ή με τριμερείς συσκέψεις συνεργασίας (για απλές εργασιακές διενέξεις), ακολουθώντας σε μεγάλο βαθμό το προδικτατορικό πρότυπο του Ν. 3239/1955.

Σε επίπεδο μισθολογικών αυξήσεων, όπως είναι γνωστό, επίσης ακολουθήθηκε το μεταπολεμικό παράδειγ-

ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 9



ΠΙΝΑΚΑΣ 1

ΑΡΙΘΜΟΣ ΒΔ-ΠΑ ΠΟΥ ΠΡΟΒΛΕΠΕΙ:

	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974
ΙΔΡΥΣΗ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟΥ				2			1	1
ΑΥΞΗΣΗ ΘΕΣΕΩΝ ΙΑΤΡΙΚΩΝ/ ΠΑΡΑΙΑΤΡΙΚΩΝ-ΚΛΙΝΙΚΩΝ-ΚΛΙΝΩΝ-ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΩΝ ΣΕ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟ	1	2	2	7	7	1	28	2
ΙΔΡΥΣΗ ΣΧΟΛΗΣ ΝΟΣΟΚΟΜΩΝ ΕΝΤΟΣ ΝΟΣΗΛΕΥΤΙΚΟΥ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ		1	6	1			6	1
ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΘΕΡΑΠΕΥΤΗΡΙΟΥ (ΧΡΟΝΙΩΝ ΠΑΘΗΣΕΩΝ, ΨΥΧΙΚΩΝ ΠΑΘΗΣΕΩΝ Κ.Α.)	1		1				1	

μα της αναπροσαρμογής των αποδοχών σε ποσοστά χαμηλότερα από την υψηλή παραγωγικότητα της περιόδου, καθώς το χαμηλό κόστος παραγωγής συνιστά βασική παράμετρο του ακολουθούμενου αναπτυξιακού προτύπου. Καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '60 άλλωστε, οι αυξήσεις των μισθοδοτούμενων από το Δημόσιο είναι διπλάσιες από τις αντίστοιχες των ιδιωτικών υπαλλήλων. Διεκδικήσεις ωστόσο υπάρχουν και εκφράζονται, κατά την περίοδο, αφορούν δε κυρίως ασφαλιστικά θέματα (μη ενοποίηση ασφαλιστικών ταμείων) και επιμέρους ρυθμίσεις που θίγουν επαγγελματικά δικαιώματα (π.χ., ιδιοκτήτες λεωφορείων δημοσίας χρήσης, κινηματογραφιστές). Με το ΝΔ 186/1969 άλλωστε, η αύξηση ημερομισθίων/μισθών προϋπέθετε τη σύναψη νέων συλλογικών συμβάσεων από αντιπροσωπευτική επαγγελματική οργάνωση με πολύ υψηλό αριθμό μελών, με αποτέλεσμα να αναστέλλεται στην πράξη η όποια δυνατότητα σύναψης. Αναλόγως και οι διατάξεις περί εργατικής απεργίας, όπως περιγράφονται στα σχετικά διατάγματα του 185/1969 και του 890/1971, για τους όρους, τις προϋποθέσεις αλλά και τις υποχρεώσεις για κήρυξή της, αναιρούν εν τοις πράγμασι την όποια τέτοια πιθανότητα, δίνοντας την έκταση μιας άλλου τύπου έμμεσης αλλά διάχυτης καταστολής. Ωστό-

σο, η προσπάθεια της Χούντας να θεσπίσει νέο κώδικα εργατικού δικαίου δεν ευοδώνεται, καθώς το σχέδιο που παρουσιάζεται φαίνεται να αναιρεί πολλά από τα κεκτημένα εργασιακά δικαιώματα και να μην ενσωματώνει προβλέψεις διεθνών συμβάσεων εργασίας, εγείροντας αντιδράσεις.

Η εξάντληση της αναπτυξιακής έκρηξης

Όσον αφορά την οικονομική δραστηριότητα, δεν καταγράφονται αξιοσημείωτα νέα νομοθετήματα, αλλά τα παλαιότερα επεκτείνουν τις παροχικές τους όψεις σε τομείς που η χούντα παραδοσιακά υποστηρίζει (επέκταση φοροαπαλλαγών σε ναυτιλία και οικοδομικές εργασίες, παράταση ισχύος καθεστώτων ενίσχυσης παραγωγικών επενδύσεων, δυνατότητα παροχής πετρελαίου σε μειωμένες τιμές, ευελιξίες μετατροπής για τις ΑΕ). Η παραδοσιακή τάση της Χούντας να συμπράττει με οικονομικές ελίτ αποτυπώνεται εύγλωττα στη νομοθετική παραγωγή της περιόδου. Οι επενδυτικές συμβάσεις που κυρώνονται (Διάγραμμα 10), ιδιαιτέρως το 1970, αφορούν επενδύσεις μεγάλου κεφαλαίου, όπως οι Συμβάσεις με τους Α. Ωνάση, Στ. Νιάρχο, Στρ. Ανδρεάδη και Γ. Λάτση για επενδύσεις διυλιστηρίων, αλλά και επενδύσεις ρίσκου όπως παραχώρηση δικαιώμα-

ΠΙΝΑΚΑΣ 2

ΑΡΙΘΜΟΙ ΟΠΩΣ ΠΡΟΒΛΕΠΟΝΤΑΙ ΣΕ ΑΝ, ΝΔ, ΒΔ

ΙΔΡΥΣΗ ΕΔΡΩΝ		4	25		7	48	12	
ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΘΕΣΕΩΝ ΒΟΗΘΗΤΙΚΟΥ ΔΙΔΑΚΤΙΚΟΥ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΥ	113	52	1.900	27	33	24	232	60
ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΣΠΟΥΔΑΣΤΗΡΙΩΝ			5				8	5
ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΩΝ		6	8	21		1	4	8
ΙΔΡΥΣΗ ΣΧΟΛΩΝ (Η ΜΕΤΑΤΡΟΠΗ ΤΜΗΜΑΤΩΝ ΣΕ ΣΧΟΛΕΣ)				4	2			
ΙΔΡΥΣΗ ΤΜΗΜΑΤΩΝ			1	1	1	2	1	
ΙΔΡΥΣΗ ΑΚΑΔΗΜΙΩΝ				1			2	
ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΚΛΙΝΙΚΩΝ			1	2				
ΙΔΡΥΣΗ ΑΕΙ				1			2	

ΠΙΝΑΚΑΣ 3

ΑΡΙΘΜΟΣ ΘΕΣΕΩΝ ΟΠΩΣ ΚΑΤΑΓΡΑΦΕΤΑΙ

ΟΡΓΑΝΙΚΕΣ
ΔΕΥΤΕΡΟΒΑΘΜΙΑΣ
ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

ΟΡΓΑΝΙΚΕΣ
ΠΡΩΤΟΒΑΘΜΙΑΣ
ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

ΟΡΓΑΝΙΚΕΣ
ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ

1969 (ΒΔ 743)	12.921		
1970 (ΝΔ 651)	13.272	28.523	2.412
1973 (ΠΔ 5)	17.124		
1974 (ΝΔ 444)		28.529	3.457

τος έρευνας και εκμετάλλευσης για υδρογονάνθρακες (ιδίως 1970, 1973). Πρόκειται για επενδυτικά σχήματα που δεν τελεσφορούν πάντοτε, όπως συνέβη με τις επενδυτικές προτάσεις του Ωνάση, ενώ ανεκτέλεστη έχει λήξει και η σύμβαση με τη βελγική εταιρεία Litton, στην οποία είχαν επενδυθεί πολλά, από συμβολική και πολιτική άποψη. Την ίδια περίοδο επιβάλλεται φόρος επί του κύκλου εργασιών βιοτεχνιών, υπονομεύοντας την ικανότητα ανταγωνισμού έναντι των ομοειδών βιομηχανιών, επιβεβαιώνοντας μια επί της αρχής ενίσχυση των μεγάλων παραγωγικών μονάδων (ΝΔ 1080/1971). Το 1971-1973, άλλωστε, είναι η διετία όπου εμφανίζεται και ο μεγαλύτερος αριθμός εγκρίσεων εισαγωγής κεφαλαίων από το εξωτερικό βάσει του 2687/1953, πρωτίστως από εταιρείες ελληνικών και όχι ξένων συμφερόντων (Διάγραμμα 11). Παράλληλα, πάντως, αυξάνεται νομοθετικά το βάρος στην περιφερειακή ανάπτυξη, σε μια περίοδο που το χάσμα κέντρου - περιφέρειας μοιάζει ιδιαίτερα οξυμμένο.

Το τρίπτυχο βιομηχανικές επενδύσεις, ναυτιλιακή και οικοδομική δραστηριότητα συμπληρώνεται από την ανάπτυξη και επέκταση νέων μη παραγωγικών τομέων, όπως της ασφαλιστικής αγοράς (ΝΔ 400/1970) και του χρηματοοικονομικού τομέα, με την εισαγωγή δύο νέων θεσμών: των επενδύσεων χαρτοφυλακίου και διαχείρισης αμοιβαίων κεφαλαίων και ομολογιών.

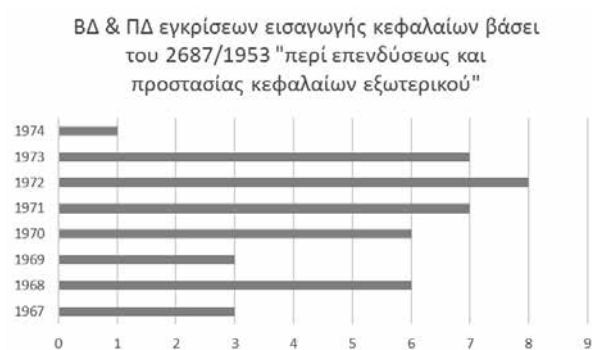
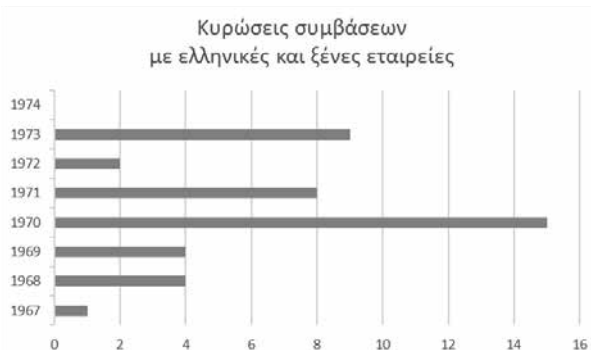
Στο ίδιο πνεύμα ανοίγματος στον τριτογενή τομέα, ο τουρισμός αντιμετωπίζεται συστηματικότερα ως βασική αναπτυξιακή παράμετρος, με στόχο τη μετατροπή της Ελλάδας σε προορισμό του μεσογειακού τουριστικού ρεύματος, στο οποίο την περίοδο αυτή εξακολουθεί να έχει μικρό αποτύπωμα. Στόχος για το 1973 καθίστανται τα 2,5 εκατ. τουρίστες. Κατά την πάγια τακτική του καθεστώτος, τα σχετικά με την τουριστική ανάπτυξη μέτρα συνίστανται σε

εκπτώσεις, δασμολογικές απαλλαγές, ατέλειες, μειωμένες ασφαλιστικές εισφορές (ΝΔ 1313/1972, ΝΔ 848/1971, ΝΔ 276/1969), παρέκκλιση κανόνων δόμησης (ΝΔ 119/1972). Καθεστωτική επιδίωξη είναι η χώρα να προσελκύει «ποιοτικό τουρισμό», όπερ σημαίνει οικονομικά εύρωστο· ενδεικτική η σύμβαση για ίδρυση καζίνο - ξενοδοχείου στην Πάρνηθα (ΝΔ 468/1970) ή η υποχρέωση των ξενοδοχείων να προσλαμβάνουν ποσοστό αποφοίτων από Σχολή Τουριστικών Επαγγελματιών μέσω ΟΑΕΔ (ΝΔ 1150/1972), προκειμένου να παρέχεται υψηλό επίπεδο υπηρεσιών. Ο τουρισμός μετατρέπεται σε κομβική παράμετρο οργάνωσης και των επιμέρους δραστηριοτήτων: ρυθμίσεις για πλοία άγονων γραμμών τουριστικού προορισμού (ΝΔ 286/1969), διευκολύνσεις σε τουριστικά γραφεία και ξένες αεροπορικές όσον αφορά τις μεταφορές επιβατών με ιδιωτικά μέσα (ΝΔ 356/1969), θεσμικό πλαίσιο για την ανάπτυξη της ιδιωτικής αεροπορίας για ιδιωτικούς, τουριστικούς ή αθλητικούς σκοπούς (ΝΔ 1127/1972), ενώ εκδίδεται σειρά ΒΔ που αφορά τη δημιουργία παραλιών και τον χαρακτηρισμό εκτάσεων ως τουριστικών κτημάτων και παραχωρήσεις δημοσίων εκτάσεων στον ΕΟΤ (Διάγραμμα 12).

Από το 1972, η πεπατημένη των καθεστωτικών επιλογών συνδυάζεται με ανεπαρκείς προσπάθειες αναστροφής της οικονομικής κρίσης που ήδη εκδηλώνεται, με ρυθμιστικές διατάξεις για την καταπολέμηση του πληθωρισμού. Έτσι, αν στο επίπεδο των τομέων υψηλής παραγωγικότητας η ακολουθούμενη πολιτική είναι αρκετά συνεκτική, επεκτείνοντας διαρκώς τις διανεμητικές διαστάσεις της, στο επίπεδο της μικρομεσαίας επιχείρησης και των εμπορικών καταστημάτων, η πολιτική είναι πιο αντιφατική, χωρίς πιστοδοτικές ευεργεσίες, ενώ παλινδρομεί μεταξύ προστατευτικών και ρυθμιστικών διατάξεων από τη μια και την εγγενή τάση για καλλιέργεια του

ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 10

ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 11



ανταγωνισμού από την άλλη. Οι καθεστωτικές επιλογές περιορίζονται στο επίπεδο του συμβιβασμού του ενοικιοστασίου της επαγγελματικής στέγης (ΝΔ 1230/1972), παλαιόθεν διεγκυστίνα μεταξύ του εμπορικού κόσμου και μιας ιδιαίτερα διεκδικητικής ένωσης ιδιοκτητών. Η ένταση της πληθωριστικής πίεσης έχει ήδη μετατραπεί σε κομβικό ζήτημα που επιδιώκεται (ανεπιτυχώς) να ρυθμισθεί παγώνοντας κόμιστρα, δίδακτρα και θέτοντας τις ανατιμήσεις προϊόντων υπό την προϋπόθεση υπουργικής έγκρισης (ΝΔ 1302/1972, ΝΔ 1304/1972).

Συνοψίζοντας τη δεύτερη αυτή περίοδο 1969-1972, θα λέγαμε ότι η αντιφατική φιλελευθεροποίηση συμβαδίζει με μια περίοδο υποτυπώδους διεύρυνσης του κράτους. Διεύρυνση ωστόσο που γίνεται με όρους φρονηματικού ελέγχου και αποκλεισμού των ετερόδοξων, διαμορφώνοντας θύλακες ανοχής και αναπαραγωγής της δικτατορικής εξουσίας εντός της κρατικής μηχανής και της δημοσιο-παλληλίας. Είναι μια περίοδος κατοχύρωσης και επέκτασης των δικαιωμάτων των insiders, των καθεστωτικών, νομιμοφρόνων ή έστω ουδετεροφρόνων, μετά τις αρχικές εκκαθαρίσεις. Σε μεγάλο βαθμό ακολουθείται η πάγια τακτική της άμβλυσης της οποίας δυσαρέσκεις μέσω της απασχόλησης ανθρώπινου δυναμικού στον δημόσιο τομέα. Η κοινωνική πρόνοια διατηρεί ένα περιορισμένο εύρος αρμοδιοτήτων, αναλαμβάνοντας μια λειτουργία πρωτίστως επιλεκτική και δευτερευόντως τέτοια που να καλύπτει τις ανάγκες του γενικού πληθυσμού.

Με εξαίρεση τους τομείς υψηλής παραγωγικότητας που έχουν δρομολογήσει οι πολιτικές επιλογές της προηγούμενης διετίας, η νομοθετική παραγωγή σε άλλους τομείς δεν διαπνέεται από την ίδια συνοχή, ενώ οι ρυθμίσεις παραμένουν αποσπασματικές και είναι συχνά μεταξύ τους αντιφατικές (κοινωνική ασφάλιση, μικρομεσαίες

επιχειρήσεις). Χαρακτηριστικό είναι πάντως ότι η μορφή της καπιταλιστικής ανάπτυξης αρχίζει να προσανατολίζεται εκτενώς και σε μη παραγωγικές επιλογές ρίσκου (χρηματοπιστωτικός τομέας, έρευνες υδρογονανθράκων) και υπηρεσιών (ιδιωτική ασφάλιση, τουρισμός, οδικές μεταφορές). Συνεχίζεται πάντως η νομοθετική οργάνωση νέων οικονομικών πεδίων και αγορών. Διαμορφώνεται έτσι ένα μείγμα πολιτικής περισσότερο επισφαλές ως προς τις προοπτικές του ωστόσο πλουραλιστικό, που επιτρέπει τη διοχέτευση εργατικού δυναμικού σε νέες θέσεις εργασίας, καθώς διευρύνει τους τομείς της αγοράς.

1973 -1974. Ο διπλός θάνατος του καθεστώτος

Το 1973 είναι έτος πολλαπλών μεταβολών. Από την υποτιθέμενη πολιτειακή μεταβολή με το δημοψήφισμα του Ιουλίου, τη μετατροπή του Οίκου Αντιβασιλέως σε Προεδρία της Δημοκρατίας και τις ισχυρές συμβολικά ανακλήσεις προνομίων από τη βασιλική οικογένεια, έως την απελευθέρωση όλων των πολιτικών κρατούμενων, τη γενική αμνηστία και την άρση του στρατιωτικού νόμου και στην Αθήνα, τη βραχεία ανάληψη της πρωθυπουργίας από τον Σπύρο Μαρκεζίνη και τελικά την εσωτερική ανατροπή του Παπαδόπουλου μετά τα γεγονότα του Πολυτεχνείου, διαμορφώνεται το σκηνικό μιας υπό εξέλιξη, αν και υπονομευμένης, μετάβασης.

Η κυοφορούμενη πολιτική μεταβολή μοιάζει να ανανεώνει την αμήχανη νομοθετική παραγωγή της προηγούμενης περιόδου, διευρύνοντας το είδος των νομοθετημάτων και τις κοινωνικές ομάδες στις οποίες απευθύνεται, καθώς και προωθώντας ευρύτερες παρεμβάσεις διανεμητικού χαρακτήρα. Το άνοιγμα της βεντάλιας θα έλεγε κανείς ότι προσομοιάζει σε κυβερνητική περίοδο πριν από την προκήρυξη εκλογών, αναδεικνύοντας εκ νέου την επιτα-

ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 12



κτική αναζήτηση νομιμοποιητικής βάσης και μελλοντικών ερεισμάτων. Ενδεικτικές νομοθετικές παρεμβάσεις είναι η ίδρυση Εστίας Ναυτικών με διανεμητικό σκοπό (ΝΔ 92), δάνεια από το Ταμείο Παρακαταθηκών και Δανείων σε φοιτητές (ΝΔ 184), πλήρης απαλλαγή από τον φόρο κληρονομιών και μεταβιβαζόμενων γεωργικών περιουσιών μέχρι ένα ποσό (ΝΔ 118), παροχή δωρεάν συγγραμμάτων σε φοιτητές και ανωτέρων σχολών (ΝΔ 160), αύξηση συντάξεων ΟΓΑ (ΝΔ 110) και καθορισμός κατώτατης σύνταξης Δημοσίου (ΝΔ 1371), επέκταση της ασφαλιστικής κάλυψης του ΟΓΑ σε ανασφάλιστους μικρών δήμων-κοινοτήτων και της σύνταξης λόγω αναπηρίας σε τέκνα ασφαλισμένων (ΝΔ 1390), μείωση του ορίου ηλικίας στο οποίο γίνεται κατοχύρωση δικαιώματος σύνταξης ΙΚΑ (ΝΔ 178). Όπως σχολιάστηκε και παραπάνω άλλωστε, το 1973 συνιστά σταθερά έτος εισαγωγής διατάξεων κοινωνικής υφής ή μικρής επέκτασης κοινωνικών δομών (υγεία, ανώτατη εκπαίδευση) και ασφαλιστικών δικαιωμάτων.

Στην παράλληλη προσπάθεια αποκατάστασης των σχέσεων με το προδικτατορικό και δικτατορικό πολιτικό προσωπικό συνεισφέρουν ρυθμίσεις όπως το ΝΔ 128/1973 για το δικαίωμα σε διά βίου σύνταξη σε διατελέσαντα μέλη υπουργικού συμβουλίου, αρχηγούς κομμάτων, προέδρους Βουλής, σε πλήρη αντιπαράθεση με τις θεσπισθείσες διατάξεις κατά την καθεστωτική εγκαθίδρυση. Ανάλογες επιλογές γίνονται και στον τομέα των σχέσεων με την Εκκλησία (σύσταση 930 θέσεων διακόνων [ΝΔ 1398 και 1399], επίδομα σε εφημέριους [ΝΔ 46]), καθώς βρίσκεται σε πλήρη εξέλιξη η ρήξη μεταξύ του Αρχιεπισκόπου Ιερώνυμου και των Μητροπολιτών που είχαν περιθωριοποιηθεί από τη Χούντα και βρίσκονταν εκτός της διορισμένης αριστίνδην Ιεράς Συνόδου, οι οποίοι και επικρατούν κατά την εκλογή της το 1973.

Προστίθενται επίσης τομείς οι οποίοι απουσιάζουν ολοκληρωτικά από τη νομοθετική παραγωγή της προηγούμενης εξαετίας και ενισχύουν το κοινωνικό προφίλ του καθεστώτος. Έτσι, συναντάμε σειρά διατάξεων για θέματα σωφρονισμού (υποχρεωτική δημοτική εκπαίδευση για ανήλικους κρατούμενους, ίδρυση κοινωνικής υπηρεσίας σε σωφρονιστικά ιδρύματα) αλλά και οργάνωση συγκεκριμένων προνοιακών πεδίων, όπως η κοινωνική προστασία των οικονομικώς αδυνάτων (όχι θεσπίζοντας ουδέτερα καθολικά κριτήρια, αλλά με κρίση από επιτροπή), καθώς και η περί μέτρων προστασίας υπερηλικών νομοθεσία, που συνιστά επί της ουσίας οργάνωση της ιδρυματικής περίθαλψης. Αύξηση παρατηρείται και στις διατάξεις για θέματα πολιτισμού, ειδικά κινηματογράφου που έχει πληγεί από τη νεοεισελθείσα τηλεόραση, τη λογοκρισία και την υπέρογκη φορολόγηση, οπότε θεσπίζονται μέτρα ενίσχυσης, τα οποία σε μεγάλο βαθμό, βέβαια, παρέμειναν ανεφάρμοστα.

Οι αναπτυξιακές διατάξεις, από την άλλη, δεν συνεισφέρουν καινοτομίες. Η δυναμική όμως είναι σαφώς φθί-

νουσα. Οι συμβάσεις που κυρώνονται το 1973 με ξένες εταιρείες για θέματα επενδύσεων, δημοσίων έργων και για έρευνα και εκμετάλλευση υδρογονανθράκων έχουν συνολογηθεί τα προηγούμενα ένα-δύο χρόνια, ενώ παραμένει συγκριτικά χαμηλή η εισαγωγή κεφαλαίων σε σχέση με την προηγούμενη περίοδο. Σταθερή ωστόσο παραμένει η πολιτική επιδίωξη της διεθνοποίησης οικονομικών κλάδων, εμφανής σε διατάξεις για τις μεταφορικές επιχειρήσεις, τη μεταλλευτική δραστηριότητα, την παραγωγή φαρμακευτικών και καλλυντικών προϊόντων.

Μια ισχυρότερη τάση για ρύθμιση των τιμών και αγορανομικό έλεγχο, που οδηγεί στη δημιουργία μαύρης αγοράς, καταργείται επί Μαρκεζίνη και εξαγγέλλονται αντιμέτρησης προκειμένου να ομαλοποιηθεί η προσφορά προϊόντων και να πάψουν οι αποκρύψεις και τα «καπέλα». Οι διατάξεις είχαν προκαλέσει επί μακρόν τις αντιδράσεις της ΓΣΕΒΕ και του Εμπορικού Συλλόγου Τροφίμων, με την απελευθέρωση των τιμών να κυριαρχεί ως βασικό αίτημα του εμπορικού κόσμου. Ακόμη, μοιάζει να ενσωματώνεται δειλά η κριτική για την αλόγιστη οικοδομική δραστηριότητα με ρυθμιστικά και κανονιστικά μέτρα, όπως μείωση ποσοστού κάλυψης οικοπέδων, αύξηση επιφάνειας κοινόχρηστων και μείωση ορόφων, τέλος σε κάθε εξ επαχθούς αιτίας μεταβίβαση ακινήτου, κριτική που θα ενσωματώσει και ο Μαρκεζίνης στις προγραμματικές δηλώσεις του. Πρόκειται για μια πολιτική που θα ακολουθηθεί και εν συνεχεία από την κυβέρνηση Ανδρουτσόπουλου, η οποία θεσπίζει κατεδαφίσεις αυθαίρετων κτισμάτων σε κοινόχρηστους χώρους ακτών και σε εκτός σχεδίου οικισμούς, καθώς και επιβολή έκτακτου τέλους σε νεοανεγειρόμενες οικοδομές σε πόλεις άνω των 10.000 κατοίκων.

Η ανατροπή του Παπαδόπουλου δεν συμβαδίζει με κάποια αλλαγή παραδείγματος σε επίπεδο νομοθετικής παραγωγής, αν και η καταστολή και η αστυνόμευση γενικεύονται εκ νέου. Ο Γκιζίκης, στο πρωτοχρονιάτικο διάγγελμα του, έθετε το κυβερνητικό πλαίσιο για την οικονομική κρίση: «Διά τους ευρωπαϊκούς λαούς αρχίζει εποχή λιτότητας, στερήσεων, περιορισμών, ανακατατάξεων και αναζητήσεων [...]. Χωρίς ν' αποστώμεν από τας θεμελιώδεις αρχάς της ελευθέρως οικονομίας και της ιδιωτικής πρωτοβουλίας, θ' αντιμετωπίσωμεν και τας αμέσους και τας απώτερας ανάγκας διά πρακτικών και αποδοτικών μέτρων», επιβεβαιώνοντας έτσι τη σαφή πρόθεση να μην υιοθετηθεί ο κρατικός παρεμβατισμός. Η θέσπιση δύο μόνο νομοθετικών διαταγμάτων (μη διανεμητικών) που εμπίπτουν στον τομέα της κοινωνικής πολιτικής κατά τη διάρκεια του 1974 συμβαδίζει με αποσπασματικές επιδοματικές διατάξεις σε εργαζομένους του δημοσίου τομέα (π.χ. σε τακτικούς του Εθνικής Άμυνας, σε κατηγορίες εργαζομένων δημοτικών ιδρυμάτων, αυξήσεις τριετιών, επέκταση επιδόματος σε εποπτικό προσωπικό μέσης εκπαίδευσης). Το δε συνταξιοδοτικό αναδεικνύεται εκ νέου σε διεκκυ-

στίνδα μεταξύ της δικτατορικής κυβέρνησης και των συνταξιούχων, με το ΝΔ 346 που ανακαθορίζει τις ασφαλιστικές κλάσεις, μειώνοντας τη συνταξιοδοτική προστασία των εργατών και των υπαλλήλων του ιδιωτικού τομέα.

Δύο βασικές επισημάνσεις μπορούν να γίνουν αναφορικά με την υποπερίοδο που σηματοδοτεί η ανατροπή του Γ. Παπαδόπουλου.

Αφενός, το 1974 είναι η μόνη χρονιά που τα διατάγματα τα σχετικά με τις Ένοπλες Δυνάμεις είναι η πλειονότητα, συγκεντρώνοντας επιδοματικές και διανεμητικές διατάξεις (αναπροσαρμογές επιδομάτων, δανειοδοτήσεις, αυξήσεις οργανικών θέσεων) αλλά και τροποποίηση διατάξεων περί προαγωγών και ιεραρχίας – όπως είχε συμβεί και κατά την περίοδο εγκαθίδρυσης του καθεστώτος (κρίσεις και προαγωγές κατά παρέκκλιση, μεταβολές στις περιόδους τακτικών ετήσιων κρίσεων, αποστρατεία, επανακαθορισμός οργανικών θέσεων, κυρώσεις συμπληρωματικών πινάκων προακτέων ή αποστρατευτέων από τη δεκαετία του '60). Ο έλεγχος του στρατεύματος είναι η μία όψη. Η άλλη είναι η διάλυση της όποιας συνοχής στο εσωτερικό του, καθώς οι πολλαπλές εκκαθαρίσεις οδηγούν και σε ένα διαιρεμένο σώμα Ενόπλων Δυνάμεων το καλοκαίρι του 1974 (Linz & Stepan, 1996: 131).

Αντιστοίχως και στη δημόσια διοίκηση επιδιώκεται ανατροπή του εσωτερικού καθεστωτικού συσχετισμού όσον αφορά τις θέσεις ευθύνης και το υψηλά ιστάμενο διοικητικό δυναμικό, μια επανάληψη επί της ουσίας του πρώτου χρόνου της Δικτατορίας. Με έκδοση Συντακτικής Πράξης θεσμοθετούνται εκ νέου διατάξεις που η Χούντα είχε εισαγάγει κατά την εγκαθίδρυσή της, το 1967, περί δυνατότητας απόλυσης δημοσίων υπαλλήλων, κατάργησης ειδικών θέσεων και ΔΣ. Με Νομοθετικό Διάταγμα καταργείται το ΑΣΔΥ –με αρμοδιότητα την επιλογή προσωπικού δημοσίων υπηρεσιών και ΝΠΔΔ, πειθαρχικά θέματα, κωδικοποίηση διοικητικής νομοθεσίας–, πάρεδρος του οποίου χρημάτιζε και ο αδελφός του Γεώργιου Παπαδόπουλου.

Η δεύτερη επισημάνση αφορά την αναστολή ή τη θεμελιακή τροποποίηση διατάξεων θεσπισμένων κατά τα προηγούμενα χρόνια από τη Χούντα, ενδεικτική των εσωτερικών συγκρούσεων εντός του καθεστώτος. Η νέα ηγεσία απευθύνεται και σε κοινωνικές ομάδες δυσανεσχημένες με τις προ του Νοεμβρίου 1973 επιλογές: ενοποίηση βαθμών-κλάδων εκπαιδευτικών, πάγιο αίτημα της Διδακταλικής Ομοσπονδίας για μισθολογική αναβάθμιση (η ΔΟΜ είχε επανειλημμένα εκφραστεί αρνητικά εναντίον των συμβούλων του Γ. Παπαδόπουλου για θέματα πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης), κατάργηση του ΝΔ 227/1973 για αγροτικούς συνεταιρισμούς, εναντίον του οποίου είχαν εκφραστεί η ΠΑΣΕΓΕΣ και έμποροι-βιομήχανοι, επειδή αναγνώριζε στους συνεταιρισμούς την εμπορική ιδιότητα και τη δυνατότητα διακίνησης προϊόντων και δημιουργίας βιομηχανιών, ακύρωση διατάγματος για δημιουργία 660

νοσοκομειακών κλινών σε Θεσσαλονίκη, τροποποίηση του ΝΔ 1037/1971 και υιοθέτηση του συνεχούς ωραρίου καταστημάτων τρεις φορές την εβδομάδα, κατάργηση ΝΔ 190/1973 για αύξηση οργανικών θέσεων δικαστικών λειτουργών, κατάργηση του ΝΔ 223/1973 για μετατροπή του ΕΚΤΕΛ σε ανώνυμη εταιρεία που είχε συναντήσει τη σθεναρή αντίδραση των ιδιοκτητών λεωφορείων, κατάργηση προκήρυξης διαγωνισμού του 1970 για κατάταξη ανθυπασιιστών στο σώμα φροντιστών, θέσπιση δυνατότητας επανακατάταξης για απολυμένους της Χωροφυλακής, για τους οποίους δεν είχε υπάρξει αποκατάσταση σε αντίθεση με απολυμένους της Αστυνομίας Πόλεων, κατάργηση διάταξης που αναιρούσε τη δυνατότητα επανεξέτασης εκτοπισμένων της Χούντας είναι μόνο κάποιες από τις νομοθετικές ανατροπές.

Επιλογικές παρατηρήσεις

Η επισκόπηση και ανάλυση της νομοθετικής παραγωγής της Χούντας επιτρέπει να αναδειχθούν τρόποι με τους οποίους το καθεστώς επιδίωξε να διατηρηθεί στην εξουσία. Οι δημόσιες πολιτικές, όπως αποτυπώνονται στη μελέτη της νομοθετικής παραγωγής, επιλέχθηκε να διαβαστούν συνδυαστικά με το νομιμοποιητικό αφήγημα που υπηρετούν, τις κατασταλτικές διατάξεις καθώς και τις διατάξεις ενσωμάτωσης ή εύνοιας ομάδων που εμπεριέχουν, ακολουθώντας το σχήμα του Gerschewski για την ερμηνεία της σταθερότητας των αυταρχισμών.

Τη διετία εγκαθίδρυσης 1967-1968, το αφήγημα του αυταρχικού εκσυγχρονισμού της οικονομίας και της επιδιόρθωσης των κακώς κειμένων του κράτους, η οικονομική αποδοτικότητα και η ιδεολογική πολυσυλλεκτικότητα ως παράμετροι νομιμοποίησης του καθεστώτος συνδυάζονται, πέραν της καταστολής υψηλής έντασης (φυλακίσεις, βασανιστήρια, εκτοπίσεις), με τη θέσπιση μέτρων μέτριας έντασης για τους αντιφρονούντες (απολύσεις, αποστρατεύσεις, υποχρεωτικές συνταξιοδοτήσεις) και χαμηλής έντασης για τους δυνάμει διαφωνούντες (πειθαρχικό δημοσίων υπαλλήλων, αυστηρός φορολογικός κώδικας, έλεγχος υπηρεσιακών συμβουλίων). Καταστολή που αντισταθμίζεται από παρεμβάσεις απελευθέρωσης (φοροαπαλλαγές, διαγραφές δανείων, άνοιγμα επαγγελματών, κατάργηση πολεοδομικών περιορισμών) και κινητικότητας (δυνατότητες επενδύσεων κεφαλαίου και μικρομεσαίων αποταμιεύσεων) στην ιδιωτική οικονομική σφαίρα.

Η περίοδος εδραίωσης της κουντικής εξουσίας, 1969-1972, επικεντρώνεται λιγότερο σε κατασταλτικές διατάξεις. Από το δημοψήφισμα του 1968 και εντεύθεν καταγράφονται, περιστασιακά, νομοθετήματα αποκατάστασης ελευθεριών προς επίρρωσιν της παροδικότητας της κουντικής παρέμβασης, η οποία επίσης συνιστά βασική παράμετρο του κουντικού νομιμοποιητικού αφηγήματος. Κατά τη δεύτερη αυτή περίοδο, διευρύνονται οι διατάξεις

τυπικής και άτυπης ενσωμάτωσης στο σύστημα. Αφενός πρόκειται για συνέργειες με την οικονομική ελίτ, πρωτίστως το εφοπλιστικό κεφάλαιο, τη διαμόρφωση θεσμών φαινομενικής συμμετοχικότητας-αντιπροσωπευτικότητας (όπως η Συμβουλευτική Επιτροπή), την ιεραρχική αναβάθμιση ομάδων στις Ένοπλες Δυνάμεις, που ομνύουν στο καθεστώς, αλλά και τη δυναμική διαμόρφωση ενός κράτους insiders σε συνέχεια και των εκκαθαρίσεων της πρώτης περιόδου όσον αφορά τον γενικό πληθυσμό. Επιλεκτικές προνοιακές και ευνοϊκές φορολογικές διατάξεις είναι το κατεξοχήν εργαλείο διαμόρφωσης της πολιτικής αυτής σε συνδυασμό με το παραδοσιακό μέσο ένταξης και εκτόνωσης της δυσaréσκειας: τις προσλήψεις στο Δημόσιο. Στο χρονικό αυτό πλαίσιο, οι διανεμητικές πολιτικές διευρύνονται υποτυπωδώς. Τα νομοθετήματα που απευθύνονται στον γενικό πληθυσμό πολύ περισσότερο αφορούν πτυχές του ιδιωτικού οικονομικού βίου (οικοδομική δραστηριότητα, ελεύθερα επαγγέλματα, φορολογία) και οριακά μόνο την οργάνωση παροχής κοινωνικών υπηρεσιών επιπέδου εκ μέρους του κράτους. Κίνητρα οικονομικής δραστηριότητας, άνοιγμα νέων οικονομικών πεδίων στα οποία δύναται να διοχετευτεί εργατικό δυναμικό, επιδίωξη διεθνοποίησης κλάδων και κυρώσεις επενδυτικών συμφωνιών βρίσκονται στην ατζέντα της Χούντας καθ' όλη τη διάρκεια της επταετίας – και τουλάχιστον μέχρι την πληθωριστική κρίση λειτουργούν ενισχυτικά προς το εγχείρημα του αυταρχικού εκσυγχρονισμού, καταλυτική παράμετρος του οποίου είναι ο δικαιωματικός παροπλισμός των μισθωτών του ιδιωτικού τομέα.

Το 1973, με την εξαγγελθείσα μετάβαση και την πρόθεση διαμοιρασμού εξουσίας με το προδικτατορικό πολιτικό προσωπικό, καταγράφονται προεκλογικού τύπου διευθετήσεις, υπό την έννοια ότι πρακτικές ενσωμάτωσης παρατείνονται, αλλά επιπλέον θεσπίζονται νομοθετήματα που αφορούν ευρεία κοινωνικά στρώματα, ενώ μοιάζει να αυξάνονται οι διανεμητικές ρυθμίσεις σε σχέση με τα προηγούμενα χρόνια. Πρόκειται για μια πρακτική που ακολουθείται και από δημοκρατικές κυβερνήσεις σε περιόδους όπου κρίνεται η παραμονή τους στην εξουσία.

Για να επανέλθουμε στην υπόθεση εργασίας που διατυπώθηκε εισαγωγικά, αν κάτι υποδεικνύει η παραπάνω συνολικότερη επισκόπηση της νομοθετικής παραγωγής και των δημόσιων πολιτικών της επταετίας, είναι ότι το ίδιο το καθεστώς αναγκάζεται να επιλέξει διαφορετικά ανά περιόδους μείγματα πολιτικής, να εστιάσει σε διαφορετικούς τομείς, να απευθυνθεί με μεταβαλλόμενους τρόπους στις διάφορες κοινωνικές κατηγορίες, αναπροσαρμόζοντας τη στρατηγική νομιμοποίησής του. Η ανάγκη να ανανεώνει την αποδοχή αποδεικνύεται διαρκής, και, κατά συνέπεια, υπερβαίνει την επιβολή μέσω καταστολής ή την ανοχή λόγω διασφάλισης μιας μη αμελητέας οικονομικής ευρωστί-ας για σημαντικό τμήμα του πληθυσμού. Ταυτόχρονα, σε

διαφορετικές φάσεις προσφεύγει και σε διαφορετικά μέσα: ενσωμάτωση κοινωνικών ομάδων, αύξηση κοινωνικών δαπανών, οργάνωση νέων τομέων της αγοράς, επικύρωση διακρατικών-διεθνών συμφωνιών. Η καταστολή, μολονότι παραμένει καταλυτική παράμετρος θεμελίωσης της αυταρχικής εξουσίας, στη διάρκεια της επταετίας διαβαθμίζεται, παίρνει διαφορετικές μορφές και επικεντρώνει σε διαφορετικές ομάδες. Εν προκειμένω, η φαινομενική φιλελευθεροποίηση συνδυάζεται με πρακτικές ενσωμάτωσης, η διάχυτη και πιο έντονη καταστολή με πιο δυναμικές διατάξεις οικονομικής κινητικότητας, ενώ η πιθανότητα μετάβασης με άνοιγμα και σε νέα πεδία νομοθέτησης και με βελτίωση των κοινωνικών δομών και παροχών στον γενικό πληθυσμό, βελτιώνοντας ενδεχομένως ταυτόχρονα και τη διαπραγματευτική ισχύ του Παπαδόπουλου.

Μολονότι η νομοθετική παραγωγή δεν είναι το ιδανικότερο πεδίο εξέτασης των ζητημάτων ενσωμάτωσης, καθώς σε μεγάλο βαθμό αυτά εκτυλίσσονται και σε ένα επίπεδο άτυπο, δικτύων και προσωπικών επαφών, ωστόσο μέσα από επιμέρους όψεις της αποτυπώνεται η αδυναμία του καθεστώτος να αγνοήσει ή να υπερκεράσει συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες. Περιπτώσεις κωδικοποίησης της υφιστάμενης νομοθεσίας, που θα συγκέντρωναν συνολικά ρυθμίσεις για σημαντικούς τομείς πολιτικής, όπως π.χ. νέοι κώδικες για την κοινωνική ασφάλιση, την υγεία, την εργασία, δεν ευοδώνονται παρότι εξαγγέλλονται. Ο κώδικας κοινωνικής ασφάλισης αποτελεί επί μακρόν διεκδικημένο ανάμεσα στη Χούντα και τις θιγόμενες από την ενοποίηση των ασφαλιστικών ταμείων επαγγελματικές οργανώσεις. Μια υποτιθέμενα ισχυρή κυβέρνηση, όπως κατά κανόνα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μια αυταρχική στρατιωτική δικτατορία, θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι δύναται να φέρει εις πέρας τις επιλογές αυτές σε επίπεδο δημόσιας πολιτικής. Φαίνεται ωστόσο να προέχει, τουλάχιστον στην ελληνική περίπτωση, η αποφυγή ρήξεων με ομάδες που δεν καταγράφονται ως ανοιχτά αντικαθεστωτικές. Η αναίρεση σειράς νομοθετικών προβλέψεων της Χούντας από την κυβέρνηση Ανδρουτσόπουλου, άλλωστε, αφήνει να διαφανεί η σχέση και αλληλοδιαπλοκή διαφορετικών τμημάτων της Χούντας με διαφορετικές κοινωνικές ομάδες. Πολύ περισσότερο από την εικόνα μιας ισχυρής κυβέρνησης, η Χούντα παρουσιάζει αντιφατικότητες, οπισθοδρομήσεις, αδυναμία να θέσει σε ισχύ προτάσεις νόμων που η ίδια εισηγείται. Ως εκ τούτου δεν επιβεβαιώνεται η αυτόματη σύνδεση αυταρχισμού και ικανότητας υλοποίησης δημόσιων πολιτικών, ιδίως εάν αυτές οδηγούν σε συγκρούσεις με τμήματα του κοινωνικού συνόλου ή ισχυρές ομάδες πίεσης.

Η ατζέντα και η επιλογή των δημόσιων πολιτικών, οι εισροές και οι σταθμίσεις της δικτατορικής εξουσίας διευκολύνουν τη σε βάθος κατανόηση του τρόπου λειτουργίας του αυταρχικού κράτους και μπορούν να φωτίσουν περαιτέρω πτυχές της σχέσης που διαμορφώνει με την κοινωνία

των πολιτών. Αρχαιακές προσθήκες με πρακτικά Υπουργικού Συμβουλίου της Χούντας, συνεδριάσεων της Συμβουλευτικής Επιτροπής, αλληλογραφία υπουργείων και οργανισμών με ενώσεις πολιτών και επαγγελματικές οργανώσεις θα μπορούσαν να συμβάλουν καθοριστικά στην κατανόηση πτυχών της αυταρχικής διακυβέρνησης ιδίως σε ό,τι αφορά τις ανοχές ή το είδος των αντιστάσεων που δημιουργεί, φωτίζοντας ευρύτερες κοινωνικές διεργασίες, πέραν της φοιτητικής διαμαρτυρίας, των ενδοκαθεστωτικών συγκρούσεων ή των διεθνών προσλήψεων της Χούντας, πεδία στα οποία επικεντρώνεται η μελέτη της ελληνικής Δικτατορίας.

* Η παρούσα έρευνα συγχρηματοδοτείται από την Ελλάδα και την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση», στο πλαίσιο της Πράξης «Ενίσχυση Μεταδιδακτόρων ερευνητών/ερευνητριών - Β' Κύκλος» (MIS-5033021), που υλοποιεί το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ).



Επιχειρησιακό Πρόγραμμα
Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού,
Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση
Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αθανασάτου Γιάννα, Ρήγος Άλ., Σεφεριάδης Σερ. (επιμ.), *Η Δικτατορία 1967-1974: Πολιτικές πρακτικές, ιδεολογικός λόγος, αντίσταση*, Καστανιώτης / Ελληνική Εταιρεία Πολιτικής Επιστήμης, Αθήνα 1999.
- Ιορδάνογλου Χρυσάφης, *Η ελληνική οικονομία μετά το 1950*, τ. Α', Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 2020.
- Καζάκος Πάνος, *Ανάμεσα σε κράτος και αγορά*, Πατάκης, Αθήνα 2001.
- Καραμανωλάκης Βαγγέλης (επιμ.), *Έξι στιγμές του εικοστού αιώνα: Η στρατιωτική δικτατορία. 1967-1974*, Τα Νέα, Αθήνα 2010.
- Λαδί Στέλλα, Νταλάκου Βασιλική, *Ανάλυση δημόσιας πολιτικής*, Παπαζήσης, Αθήνα 2016.
- Παπαδημητρίου Δέσποινα, «Η ιδεολογία του καθεστώτος», *Η στρατιωτική δικτατορία 1967-1974*, επιμ. Β. Καραμανωλάκης, Τα Νέα/Ιστορία, Αθήνα 2010, σ. 105-128.
- Ριζάς Σωτήρης, *Η ελληνική πολιτική μετά τον εμφύλιο πόλεμο: Κοινοβουλευτισμός και δικτατορία*, Καστανιώτης, Αθήνα 2008.
- Σωτηρόπουλος Δημήτρης, «“Ο μπουρλοτιέρης κομμουνιστής και ο πένης και νήσις εργάτης”»: Η κοινωνική πολιτική της δικτατορίας», στο *Η Δικτατορία 1967-1974: Πολιτικές πρακτικές, ιδεολογικός λόγος, αντίσταση*, επιμ. Γ. Αθανασάτου, Άλ. Ρήγος, Σερ. Σεφεριάδης, Καστανιώτης / Ελληνική Εταιρεία Πολιτικής Επιστήμης, Αθήνα 1999, σ. 115-131.
- Τσάκας Χρήστος, «21η Απριλίου 1967: Τι (θα έπρεπε να) γνωρίζουμε 50 χρόνια μετά;», *Τα Ιστορικά*, τχ. 65, 2017, σ. 107-130.
- Woodhouse C.M., *Η άνοδος και η πτώση των συνταγματαρχών*, Ελληνική Ευρωεκδοτική, Αθήνα 1986.
- Bermeo Nancy (1995), «Classification and Consolidation: Some Lessons from the Greek Dictatorship», *Political Science Quarterly* 110: 3, σ. 435-452.
- Boix C., M. Svulik (2013), «The Foundations of Limited Authoritarian Government: Institutions and Power-Sharing in Dictatorships», *The Journal of Politics*, τ. 75, ν. 2, σ. 300-316.
- Dukalskis Alexander, Gerschewski Johannes (2017), «What Autocracies Say (and What Citizens Hear): Proposing Four Mechanisms of Autocratic Legitimation», *Contemporary Politics*, 1-18.
- Frantz E., Ezrow N. M. (2011), *The Politics of Dictatorship. Institutions and Outcomes in Authoritarian Regimes*, Lynne Rienner Publishers.
- Gerschewski Johannes (2013), «The three pillars of stability: legitimation, repression, and co-optation in autocratic regimes», *Democratization*, 20:1, σ. 13-38.
- Gandhi Jennifer, Przeworski Adam (2006), «Cooperation, Cooptation, and Rebellion under Dictatorships», *Economics and Politics*, τ. 18, τχ. 1, σ. 1-26.
- Gandhi Jennifer, Przeworski Adam (2007), «Authoritarian institutions and the Survival of Autocrats», *Comparative Political Studies* 40 (11): σ. 1279-1301.
- Geddes Barbara (1999), «What Do We Know about Democratization after Twenty Years?», *Annual Review of Political Science*, 2: σ. 115-44.
- Gunther Richard (1996), «The Impact of Regime Change on Public Policy: The Case of Spain», *Journal of Public Policy*, τ. 16, τχ. 2, σ. 157-201.
- Kailitz S. (2013), «Classifying Political Regimes Revisited: Legitimation and Durability», *Democratization* 20(1): σ. 39-60.
- Linz Juan, Stepan Alfred (1996), *Problems of Democratic Transition and Consolidation*, The Johns Hopkins University Press.
- Linz Juan (2000), *Totalitarian and Authoritarian Regimes*, Lynne Rienner Publishers.
- Mulligan Casey B., Ricard Gil, Xavier Sala-i-Martin (2004), «Do Democracies Have Different Public Policies than Nondemocracies?», *The Journal of Economic Perspectives*, τ. 18, τχ. 1, σ. 51-74.
- O'Donnell Guillermo (1973), *Modernization and Bureaucratic-Authoritarianism: Studies in South American Politics, Politics of Modernization*, Series No. 9, Institute of International Studies, University of California.
- Perlmutter Amos (1980), «The Comparative Analysis of Military Regimes: Formations, Aspirations, and Achievements», *World Politics*, τ. 33, τχ. 1, σ. 96-120.
- Von Soest Christian, Julia Grauvogel (2015), «How Do Non-Democratic Regimes Claim Legitimacy? Comparative Insights from Post-Soviet Countries», GIGA Research Programme: Legitimacy and Efficiency of Political Systems, v. 277.
- Wintrobe Ronald (1998), *The Political Economy of Dictatorship*, Cambridge University Press.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ως επί το πλείστον, στο επίπεδο της πρωτογενούς νομοθέτησης, η Χούντα χρησιμοποιεί αναγκαστικούς νόμους (ΑΝ) και νομοθετικά διατάγματα (ΝΔ). Οι αναγκαστικοί νόμοι είναι ιδίον της πρώτης περιόδου της εγκαθίδρυσης. Από τα τέλη του 1968, για να δείξει την πρόθεση εξομάλυνσης, εκδίδει αποκλειστικά ΝΔ ως μορφή έκτακτης ή μεταβατικής νομοθέτησης. Τα βασιλικά και προεδρικά διατάγματα (ΒΔ, ΠΔ), τα οποία εκδίδονται κατ' εξουσιοδότηση, για την εκτέλεση νόμων ή διορισμό υπουργών

- γών, στο παρόν άρθρο χρησιμοποιούνται συμπληρωματικά. Η αποδελτίωση των διαταγμάτων και των αναγκαστικών νόμων εξακολουθεί να μην παρέχει την πλήρη εικόνα για τη νομοθετική παραγωγή της Χούντας, καθώς σειρά διατάξεων θεσπίζονται με πράξεις άλλης μορφής (υπουργικές αποφάσεις, ΠΥΣ), ενώ σημαντικές ρυθμίσεις εισάγονται με Συντακτικές Πράξεις, τα κατεξοχήν νομοθετήματα άσκησης εξουσίας από δικτατορικές κυβερνήσεις.
2. Ο όρος χρησιμοποιείται από τον Α. Λιάκο για τον χαρακτηρισμό της Χούντας συνολικά στο *Ο ελληνικός 20ός αιώνας*, Πόλις, Αθήνα 2020.
 3. Κ. Κόλλιας όπως παρατίθεται σε *Τα Νέα*, 03.09.1967, σ. 1.
 4. Ενδεικτική η στοχοποίηση του πολιτισμικού εκσυγχρονισμού της Ένωσης Κέντρου, με την ανατύπωση και κυκλοφορία των προ του 1963 εγκεκριμένων βιβλίων Μέσης και Στοιχειώδους Εκπαίδευσης για το σχολικό έτος 1967-1968, την κατάργηση του Παιδαγωγικού Ινστιτούτου (ΑΝ 59/1967), την ανάσχεση της «γλωσσικής ακαταστασίας», η οποία είχε ως οδυνηρή συνέπεια «την αποδιοργάνωση της σκέψης και του πνεύματος» (ΑΝ 129/1967).
 5. Κυρώσεις συμφωνιών, που εμφανίζονται ως απόδειξη αποδοχής του καθεστώτος εκ μέρους της παγκόσμιας κοινότητας, είναι αυξημένες σε περιόδους εγκαθίδρυσης και κρίσης του καθεστώτος (1967-1968, 1974).
 6. *Τα Νέα*, 03.09.1967, σ. 11.
 7. «[Θ]α σας προσφέρω οιαδήποτε υλική συμπαράσταση ζητήσετε διά να θεμελιώσετε το μεγαλείον της Μεγάλης Ελλάδος να κυματίζει η κυανόλευκος εις τα πέρατα της οικουμένης [...] έλθετε προς ημάς και θέσατε τι θέλετε. Εκ προοιμίου σας βεβαιώ ότι η Κυβέρνησις θα σας το δώσει. Συγκροτήσατε επιτροπήν, προσλάβετε επιστήμονας, ζητήσατε να σας δώσωμεν αντιπροσώπους του Κράτους, επεξεργασθήτε και τους θεσμούς και παν ό,τι άλλο απαιτείται [...]»: *Τα Νέα*, 20.03.1968, σ. 8.
 8. Μεταξύ άλλων, την περίοδο 1968-1973, αναμορφώνεται το κεφάλαιο Ναυτικής Εκπαίδευσης, ιδρύονται Κέντρα Επιμόρφωσης Στελεχών Εμπορικού Ναυτικού, Εστία Ναυτικών, σχολές Εμπορικού Ναυτικού στην περιφέρεια.
 9. *Τα Νέα*, 19.10.1968, σ. 12: Ενδεικτική η τριήμερη διαφωτιστική εκστρατεία: «96 χιλ. αφίσες θα τοικοκολληθούν, 500 χιλ. φέιγβολάν θα μοιρασθούν, 173 χιλ. διαφημιστικά φυλλάδια θα κυκλοφορήσουν. Ομιλίες στα σχολεία θα γίνουν. Με ένα σύνθημα: “Νέοι, ακολουθήστε το ναυτικό επάγγελμα”».
 10. Οι δημόσιες επενδύσεις (κατασκευαστικός τομέας, οδοποιία, υποδομές) και γενικότερα όψεις της δημοσιονομικής πολιτικής σπάνια αποτυπώνονται στη νομοθετική παραγωγή και, κατά συνέπεια, εκλείπουν και οι σχετικές αναφορές στο παρόν άρθρο.
 11. Όπως παρατίθεται σε *Τα Νέα*, 15.02.1968, σ. 7.
 12. Πρόκειται για διατάξεις μάλλον εντυπωσιασμού, που κάποιες θα αναθεωρηθούν τον επόμενο χρόνο.
 13. Μεταξύ άλλων: προαγωγή κατά παρέκκλιση και αύξηση αποδοχών σε στρατιωτικούς μέλη του Υπουργικού Συμβουλίου, παραχώρηση εκτάσεων ελεύθερες αναδασώσεως σε οικοδομικό συνεταιρισμό αξιωματικών, εισαγωγή σε παραγωγικές στρατιωτικές σχολές επιπλέον 10% τέκνων μονίμων αξιωματικών, αναδρομική απόκτηση βαθμού, επέκταση επιδομάτων και αύξηση ημερήσιας αποζημίωσης σε στρατιωτικά σώματα, εκπώσεις εισιτηρίων κ.ά.
 14. Στους οποίους εν συνεχεία δίνεται η δυνατότητα επαναφοράς στο Σώμα και αναγνωρίζεται ως συντάξιμος ο χρόνος που παρέμειναν εκτός (ΝΔ 19/1968).
 15. Γεώργιος Παπαδόπουλος, όπως παρατίθεται σε: *Τα Νέα*, 04.10.1969, σ. 1 και 15.
 16. Ενώ με το ΝΔ 1048/1971 παύει –θεωρητικά– ο έλεγχος νομιμοφροσύνης, το πιστοποιητικό νομιμοφροσύνης για διορισμό στο Δημόσιο παραμένει προϋπόθεση.
 17. Σύμφωνα με το ΒΔ 150/1968, τα αγροτικά ιατρεία στην επικράτεια, τα οποία είναι και η δομή που καλύπτει εν πολλοίς τον αγροτικό πληθυσμό, είναι 1.531 και οι υγειονομικοί σταθμοί 426, χωρίς να διαθέτουν πάντα προσωπικό. Τα επόμενα χρόνια γίνονται μικρές αυξομειώσεις με σημαντικότερη την κατάργηση 152 αγροτικών ιατρείων το 1971.