Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Πολιτιστική Πολιτική και Ανάπτυξη

Πτυχιακή Εργασία

Τεχνοκριτική και Λογοκρισία
στην Ελλάδα της Μεταπολίτευσης

Ελένη Σ. Τσαγκαράκη

Επιβλέπων Καθηγητής
Χρήστος Δερμεντζόπουλος

Ιούνιος 2017

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Πολιτιστική Πολιτική και Ανάπτυξη

Πτυχιακή Εργασία

Τεχνοκριτική και Λογοκρισία στην Ελλάδα της Μεταπολίτευσης

Ελένη Σ. Τσαγκαράκη

Επιβλέπων Καθηγητής
Χρήστος Δερμεντζόπουλος

Η παρούσα πτυχιακή εργασία υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση πτυχιακού τίτλου σπουδών στην Πολιτιστική Πολιτική και Ανάπτυξη από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Ιούνιος 2017

ΛΕΥΚΗ ΣΕΛΙΔΑ

Περίληψη

Στη διπλωματική διατριβή εξετάζεται το φαινόμενο της λογοκρισίας στην τέχνη κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης (1974-σήμερα) στην Ελλάδα. Ορίζοντας το θεωρητικό πλαίσιο της λογοκρισίας, αναζητούνται τα πολιτικά, κοινωνικά, πολιτισμικά και ιστορικά αίτια που οδηγούν σε στιγμιότυπα περιορισμού της έκφρασης στην τέχνη. Μέσα από την επεξεργασία δημοσιευμένου υλικού (εφημερίδες, τηλεόραση, διαδίκτυο) καθώς και συνεντεύξεων προσώπων που έχουν συνδεθεί με λογοκριτικά περιστατικά των χρόνων της Μεταπολιτευτικής περιόδου, διατυπώνεται μια συνολική θέση για τη λογοκρισία στην τέχνη και τους μηχανισμούς της ενώ επιχειρείται η διατύπωση μιας σειράς προτάσεων που θα διασφαλίζουν την ελευθερία στην έκφραση του καλλιτέχνη.

Summary

This dissertation discusses the topic of censorship in art expression during the period in Modern Greek era after the fall of the military Junta of 1967-1974. By defining first the theoretical context of censorship in art expression, the political, social, cultural and historical causes of the phenomenon are sought. Through research of published material (newspaper articles, television and internet content) and personal interviews with individuals who have experienced cases of art censorship in that particular period of time, an overall framework that describes art censorship is set, and a series of proposals to protect freedom of artistic expression is formulated.

Ευχαριστίες

Με την ολοκλήρωση της διπλωματική αυτής εργασίας μάλλον ανοίγει, παρά κλείνει, ένας σημαντικός κύκλος ακαδημαϊκών σπουδών. Και καθώς η προσπάθεια αυτή είχε αφετηρία μια άγνωστη νέα εποχή για την χώρα και μια δύσκολη προσωπική περίοδο, αισθάνομαι σήμερα περισσότερο δικαιωμένη παρά ποτέ. Στην διάρκεια του συμπυκνωμένου χρόνου των δύο τελευταίων ετών, βρέθηκαν δίπλα μου άνθρωποι που μοιράστηκαν τον ενθουσιασμό μου και την πίστη μου ότι η γνώση δεν μπορεί να συνδεθεί με ηλικιακά κριτήρια και κατεστημένες αντιλήψεις. Σε όλους αυτούς οφείλω, τουλάχιστον, τις ευχαριστίες μου.

Πρωτίστως, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καθηγητή μου κ. Χρήστο Δερμεντζόπουλο για την διακριτική επιμονή με την οποία στάθηκε δίπλα μου, τόσο κατά τη συγγραφή της διπλωματικής εργασίας όσο και κατά τη διετή διάρκεια του μεταπτυχιακού προγράμματος, ανοίγοντας νέους δρόμους και οπτικές και ακολούθως, τα μέλη της επιτροπής κ.κ. Έφη Κυπριανίδου και Στέλλα Συλαίου για τις καίριες παρατηρήσεις τους στη διαμόρφωση του τελικού κειμένου.

Επιπλέον θα ήθελα να ευχαριστήσω για τον χρόνο και τις εξαιρετικά ενδιαφέρουσες συζητήσεις-συνεντεύξεις τους κ.κ. Αφροδίτη Παναγιωτάκου, Λεωνίδα Εμπειρίκο, Κώστα Γεωργουσόπουλο, και ξεχωριστά τον Θανάση Θ. Νιάρχο για την αφανή και γενναιόδωρη βοήθειά του.

Τέλος, τις θερμότερες ευχαριστίες οφείλω στον αγαπημένο μου Αλέξανδρο, τον μονάκριβό μου Γιάννη και την έξοχη Αθηνά, που δε ρωτούν ποτέ *«γιατί;»* αλλά συνδράμουν κάθε μου προσπάθεια.

Περιεχόμενα

1 Κεφάλαιο 1 : Εισαγωγή 1

2 Κεφάλαιο 2 : Λογοκρισία 3
2.1 Τελικά τι είναι η λογοκρισία; 3
2.2 Τύποι λογοκρισίας 4
2.2.1 Κατασταλτική λογοκρισία 4
2.2.2 Προληπτική λογοκρισία 4
2.2.3 Αυτολογοκρισία 5

3 Κεφάλαιο 3: Λογοκρισία και Κοινωνία 7
3.1 Η λογοκρισία ως εξουσία 7
3.2 Το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο της Μεταπολίτευσης 10
3.2.1 Αισθητικές αξίες 12
3.2.1.1 Το Κιτς της Μεταπολίτευσης 13
3.2.1.2 Το Μεταμοντέρνο στη νέα εποχή 14
3.2.2 Ταυτότητες 14

4 Κεφάλαιο 4: Τέχνη και κριτική 19
4.1 Ποιος κρίνει ποιον και γιατί; 19
4.1.1 Τα όρια της τέχνης 21
4.1.2 Η ευθύνη του δημιουργού 24
4.1.3 Πολιτική ορθότητα 27
4.1.4 *«Μα είναι αυτό τέχνη;»* 29

5 Κεφάλαιο 5: Τεχνοκριτική και Λογοκρισία στη Μεταπολίτευση 31
5.1 Όταν λογοκρίνουν οι ειδικοί 31
5.2. Όταν λογοκρίνει το κοινό 36
5.3 Όταν λογοκρίνουν οι θεσμοί 39
5.3.1 Το κράτος 39
5.3.2. Η Εκκλησία 40
5.3.3 Τα ΜΜΕ 41
5.3.4 Η δικτατορία του διαδικτύου: Οι σελίδες κοινωνικής δικτύωσης 43

6 Κεφάλαιο 6: Μελέτες περίπτωσης 47
6.1 Όταν σαλπάρισε ο *«Μεγάλος Ανατολικός»* 47
6.2. Ο *«Εθνικός Ύμνος»* της Εύας Στεφανή 52
6.3 Η χαμένη *«Ισορροπία του Νας»* 54

7 Συμπεράσματα μελέτης: 59

Παραρτήματα 63
Α Η δικτατορία του διαδικτύου: Οι σελίδες κοινωνικής δικτύωσης 63

Βιβλιογραφία 64

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

Βιώνοντας τα απόνερα της ύστερης Μεταπολίτευσης, η ελληνική κοινωνία φαίνεται να πιστεύει ότι έχει λύσει αμετάκλητα το ζήτημα της ελευθερίας της έκφρασης τόσο σε ό,τι αφορά την τέχνη όσο και γενικότερα. Σε αυτό, συνέβαλε αναμφίβολα η εδραιωμένη -στον δημόσιο λόγο της χώρας- πεποίθηση πως *«η λογοκρισία σταμάτησε με τη Χούντα»* (Πετσίνη & Χριστόπουλος, 2016:11), οπότε και καταργήθηκε η θεσμική της νομιμοποίηση. Ωστόσο, η σταθερότητα με την οποία εμφανίζονται περιστατικά περιορισμού της καλλιτεχνικής έκφρασης ακόμη και σήμερα, οδηγεί στο συμπέρασμα πως αυτά κάθε άλλο παρά αποτελούν μεμονωμένες περιπτώσεις, αλλά αντιθέτως λειτουργούν ως οι εξαιρέσεις που -καθώς έρχονται στην επιφάνεια αποσπασματικά και εν θερμώ- δίνουν νέα πνοή στον πάλαι ποτέ κανόνα του κράτους (Πετσίνη & Χριστόπουλος, 2016:11).

Επομένως, οι όροι *«Μεταπολίτευση»* και *«λογοκρισία»* όχι μόνο δεν αλληλοαποκλείονται, αλλά γράφουν τη δική τους σύγχρονη ελληνική ιστορία, κατά τρόπο αριστουργηματικά παράδοξο: σε μια κοινωνία -όπως είναι σήμερα η ελληνική- που δέχεται a priori ότι η τέχνη είναι ελεύθερη (Σύνταγμα της Ελλάδος, 2008:29), ταυτόχρονα, φαίνεται πως τροφοδοτείται υπόγεια και ένα *«ασαφές περιθώριο»* το οποίο τελεί υπό την αίρεση ότι δεν είναι ελεύθερο, εκφράζοντας ένα ιδιοσυγκρατικό χαρακτηριστικό των φιλελεύθερων δημοκρατιών, που θα μπορούσε να συνοψιστεί στην έκφραση *«υπάρχουν και πράγματα που δε λέγονται»*.

Αν λοιπόν δεν υπάρχει νόμος που να ορίζει τί μπορεί να ειπωθεί, ποιος ενδύεται τον ρόλο του αυτόκλητου ρυθμιστή της έκφρασης; Και αν κανείς δε νομιμοποιείται να κατέχει αυτήν την εξουσία, πως αυτή ασκείται; Απειλούνται άραγε, πραγματικά, αξίες πολιτισμικής εμβέλειας όπως το έθνος, το κράτος, η ίδια η ελευθερία, η θρησκεία, τα χρηστά ήθη; Υπάρχει στ' αλήθεια λογοκρισία ή ο όρος χρησιμοποιείται καταχρηστικά

από εκείνους που προσπαθούν να αποδομήσουν τις σε βάρος τους αρνητικές κριτικές, και τελικά, είναι η λογοκρισία ένα φαινόμενο που δε χρειάζεται απαραίτητα ένα νομικό οπλοστάσιο για να ασκηθεί -και επομένως είναι πανταχού παρούσα όταν διακυβεύονται θεμελιώδεις αξίες- ή πρόκειται απλώς για το φάντασμα του πρόσφατου παρελθόντος που τρέφεται από την ανασφάλεια που συντρέχει την αναζήτηση μιας σύγχρονης ταυτότητας για την ελληνική κοινωνία;

Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας θα εξετασθεί το θεωρητικό πλαίσιο του φαινομένου της λογοκρισίας κατά τη μεταπολιτευτική περίοδο στην Ελλάδα και θα αναζητηθούν τα πολιτικά, κοινωνικά, πολιτισμικά και ιστορικά αίτια που οδηγούν σε στιγμιότυπα περιορισμού της έκφρασης στην τέχνη. Μέσα από την επεξεργασία δημοσιευμένου υλικού (εφημερίδων, τηλεόρασης, διαδικτύου), στοχευμένων συνεντεύξεων από πρόσωπα που έχουν συνδεθεί με λογοκριτικά περιστατικά και μελέτες λογοκριτικών περιπτώσεων, θα επιχειρηθεί η διατύπωση μιας συνολικής θέσης για τη λογοκρισία στην τέχνη της μεταπολιτευτικής Ελλάδας και τους μηχανισμούς της, ακολουθούμενη από μια σειρά προτάσεις που θα διασφαλίζουν την ελευθερία στην έκφραση του καλλιτέχνη.

Κεφάλαιο 2

Λογοκρισία

2.1 Τι είναι τελικά η λογοκρισία;

Η λογοκρισία ως φαινόμενο ανήκει στον δημόσιο βίο και αν συρρικνωθεί σε αυτό που κυριολεκτικά προκύπτει από την ετυμολογία της λέξης (λόγος + κρίνω), περιγράφει τον έλεγχο που ασκείται στις διάφορες εκφάνσεις του λόγου και εκτείνεται σε πολλούς τομείς συμπεριλαμβανομένων του νόμου, της αισθητικής, της ηθικής φιλοσοφίας, της ανθρώπινης ψυχολογίας και ιδιαίτερα της πολιτικής (Coetzee, 2007:9-10). Θα περίμενε, λοιπόν, κανείς ότι οι μελετητές της λογοκρισίας -έχοντας ένα εξ αντικειμένου διευρυμένο πεδίο- θα αναζητούσαν επιμόνως την οντολογική της σύσταση, τον τρόπο δηλαδή με τον οποίο πραγματώνεται, τις αρχές της ύπαρξης και της συγκρότησής της, τη φύση και την ουσία της, προχωρώντας πέρα από μία *«κατ' αρχήν»* συμφωνία σχετικά με τον ορισμό της ως *«μέσο παρέμβασης που έχει σκοπό να απαγορεύσει ορισμένο λόγο, πράξη ή δράση»* (Δημούλης, 2016:55).

Ωστόσο, σπανίως συναντά κανείς απόψεις πιο σφαιρικές που καταγράφουν μια διάσταση του φαινομένου -πέρα από την αποκλειστικά αρνητική- αναγνωρίζοντας ότι η λογοκρισία παράγει και θετικά πολιτικά ή αισθητικά αποτελέσματα. *«Ένας εισαγγελέας που απαγορεύει την προβολή μιας ταινίας και ένας χριστιανικός όχλος που επιτίθεται σε ηθοποιούς διαλύοντας μία θεατρική παράσταση, παράγουν αποτελέσματα, προφανώς διαφορετικά από εκείνα που θέλησαν να παράγουν οι συντελεστές των έργων, αλλά εξίσου «θετικά» (με την έννοια της παραγωγής-δράσης)»* (Δημούλης, 2016:55). Η *«θετική»* διάσταση της λογοκρισίας ορίζεται ως απόφαση και επεξηγεί πράξεις που περιφρουρούν *«αξιακές»* -κατά τα πιστεύω των εκφραστών της- πολιτικές και θέσεις, με όπλο τη λογοκριτική καταστολή. Αν, λοιπόν, ο καλλιτέχνης αντιλαμβάνεται την καλλιτεχνική του έκφραση μόνο ως συνώνυμη της ελευθερίας, κατά τον ίδιο τρόπο, εκείνος που λογοκρίνει -είτε θεσμικά είτε αυτόκλητα- είναι φορέας της δικής του ελεύθερης έκφρασης. Η

παραδοχή αυτή αναδεικνύει ένα διαφορετικό πλαίσιο ανάγνωσης καθώς και οι δύο πλευρές *«επιχειρούν να μεταβάλλουν τα όρια του επιτρεπτού, άρα το συσχετισμό δύναμης μεταξύ των ομάδων που επιθυμούν να επηρεάσουν το δημόσιο πεδίο»* (Δημούλης, 2016:56).

2.2 Τύποι λογοκρισίας.

Οι συζητήσεις σχετικά με τη λογοκρισία, περιστρέφονται κυρίως γύρω από τα εμπλεκόμενα πρόσωπα και συχνά εξαντλούνται στην αποτίμηση -θετική ή αρνητική- ενός λογοκριτικού περιστατικού. Η έλλειψη οντολογικής προσέγγισης της λογοκρισίας περιορίζει σημαντικά τη δυνατότητα αντιμετώπισης του φαινομένου καθώς η αδυναμία αναγνώρισης των μηχανισμών του, συνιστά ταυτόχρονα και αδυναμία κατανόησης του τρόπου λειτουργίας του μέσα στην κοινωνία. Επιχειρώντας μια τυπολογία του φαινομένου της λογοκρισίας, ορίζεται ως βασικό κριτήριο η *«στιγμή του κόφτη»*, η στιγμή δηλαδή που ενεργοποιείται ο περιορισμός στην έκφραση. Κατ' αυτήν την έννοια μπορούμε να μιλάμε για τρεις τύπους λογοκρισίας: τον κατασταλτικό, τον προληπτικό - που εμφανίζεται με άμεσο ή έμμεσο τρόπο- και την αυτολογοκρισία (Χριστόπουλος [b], 2016:295-297).

2.2.1 Κατασταλτική λογοκρισία

Ως πρώτος τύπος λογοκρισίας μπορεί να θεωρείται ο κατασταλτικός, δεδομένου ότι εμφανίζεται μόνο εφόσον ο λόγος έχει γεννηθεί και υπάρχει στο δημόσιο χώρο. Εδώ, η λογοκρισία ασκείται με τρόπο άμεσο καθώς η εφαρμογή της ισούται με παύση της έκφρασης του όποιου λόγου έχει δημοσιοποιηθεί. Η κατασταλτική λογοκρισία -θεωρητικά- δεν απαντάται σε φιλελεύθερα και δημοκρατικά πολιτεύματα. Γι' αυτό ακριβώς το λόγο, τα όποια μεμονωμένα λογοκριτικά περιστατικά πρέπει να αποτιμώνται ως σοβαρές ενδείξεις μιας ανασφαλούς εξουσίας (Χριστόπουλος [b], 2016:295).

2.2.2 Προληπτική λογοκρισία

Η προληπτική λογοκρισία, είναι ο δεύτερος τύπος εμφάνισης του φαινομένου και τοποθετείται «*στο ενδιάμεσο του δημόσιου και του ιδιωτικού, τη στιγμή της γέννας»* (Χριστόπουλος [b], 2016:295-296). Η προληπτική λογοκρισία συνδεδεμένη στενά -για τα ελληνικά δεδομένα- με την περίοδο της επταετούς δικτατορίας, είναι ίσως ο πιο αναγνωρίσιμος από τους τρεις τύπους του λογοκριτικού φαινομένου. Πιθανότατα δε, να

έχει καταγραφεί και στο νεοελληνικό υποσυνείδητο ως ο μόνος τύπος λογοκρισίας, αφού για την εφαρμογή του θεωρείται ως προ-απαιτούμενο το πλαίσιο ενός ολοκληρωτικού καθεστώτος. Το λάθος στον παραπάνω τρόπο, με τον οποίο αντιλαμβάνεται η ελληνική κοινωνία το λογοκριτικό φαινόμενο, έγκειται στο ότι η λογοκρισία εφαρμόζεται με την ίδια επιτυχία άμεσα -δηλαδή μέσα από επίσημους φορείς που εφαρμόζουν το γράμμα του νόμου- όσο και έμμεσα, άτυπα δηλαδή. Μπορεί, επομένως, να ασκηθεί από το κράτος ή ακόμη και από μια ιδιωτική εξουσία. Ένα περιστατικό έμμεσης προληπτικής λογοκρισίας στον χώρο των ΜΜΕ διηγείται ο Γιώργος Χαρβαλιάς ως διευθυντής της εφημερίδας *«ΕΘΝΟΣ»* το 1997: *«Μη νομίζετε ότι εάν υπάρχει ένα ιδιαίτερα λεπτό θέμα ο δημοσιογράφος θα πάρει όλη την ευθύνη πάνω του και θα το βροντήξει την επόμενη μέρα χωρίς να περάσει από το editorial board, ας πούμε, της εφημερίδας. Θα γίνει σύσκεψη, θα ακουστούν γνώμες θα ανταλλαγούν επιχειρήματα και θα σκεφτούν όλοι μαζί, όσοι αποτελούν τα στελέχη του μέσου ενημέρωσης, εάν αυτό το πράγμα πρέπει να βγει ή όχι»* (Κωστόπουλος, 2008:43). Αυτό που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι ότι στα ελεύθερα-δημοκρατικά πολιτεύματα -όπου άμεση προληπτική λογοκρισία δεν απαντάται καθώς απουσιάζουν οι εξουσιαστικές δομές- η άτυπη μορφή της είναι διαρκώς παρούσα σε όλα τα επίπεδα ιεραρχικών δομών. Σε κάθε περίπτωση πάντως, η προληπτική λογοκρισία είναι κατεξοχήν έκφραση ισχύος, άλλοτε με -υποτιθέμενο- στόχο την προστασία εκείνου που εκφέρει τον λόγο (πατερναλισμός), άλλοτε με -υποτιθέμενο- στόχο την προστασία και τη διαφύλαξη των ισορροπιών της κοινωνίας στην οποία το υποκείμενο απευθύνεται (αυταρχισμός) και σπανιότερα με ομολογημένο στόχο την προστασία του λογοκριτή. Με τον τρόπο αυτό ο εκάστοτε λογοκριτής αναλαμβάνει χρέη *«θεματοφύλακα της αισθητικής, της ηθικής και της ευθύνης της κοινότητας ή του υποκειμένου που εκφράζεται»* (Χριστόπουλος [b]), 2016:296).

2.2.3 Αυτολογοκρισία

Στο τέλος της λογοκριτικής διαδρομής από τη δημόσια σφαίρα προς *τον «εσωτερικευμένο χώρο της συνείδησης του δημιουργού […] στο λεγόμενο «forum internum»»* (Χριστόπουλος [b], 2016:295), συναντά κανείς τον τρίτο τύπο λογοκρισίας, την αυτολογοκρισία. Η αυτολογοκρισία -*«που ενεργοποιείται την περίοδο της κυοφορίας»* μιας ιδέας (Χριστόπουλος [b], 2016:295)- είναι συμπτωματική ενός περιβάλλοντος που καταφέρνει να πείσει τόσο για την ανάγκη -έμμεσης και άμεσης- καταστολής όσο και για την ανάγκη πρόληψης. Απαντάται, εξίσου, σε φιλελεύθερα αλλά και αυταρχικά καθεστώτα, ενώ εδραιώνεται και διευρύνεται σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο, με τρόπο ευθέως

ανάλογο της αυξανόμενης ανασφάλειας. Ο Κωνσταντίνος Νούλας σημειώνει εύστοχα το 2004 στο editorial του περιοδικού *«Highlights»*: *«Στο σύμπαν της σύγχρονης καθημερινότητας που μοιάζει με χαοτικό βασίλειο αντικειμενικών αληθειών οι οποίες διατυπώνονται μεταξύ αναρίθμητων υποχρεωτικών συνευρέσεων, αδιάκοπων δοσοληψιών και συγκρούσεων, επιδείξεων δύναμης ή εξουσίας, διαφύλαξης των απαραίτητων ισορροπιών και ταυτόχρονα κάτω από την επήρεια ατελείωτων επιθυμιών ή αδυσώπητων προσδοκιών που εκκρεμούν στο διηνεκές, ο τακτικισμός φαίνεται να είναι η μόνη συμφέρουσα επιλογή για όποιον τοποθετεί στην κορυφή της κλίμακας των ατομικών διεκδικήσεων την αποδοχή. Ως εκ τούτου, δύσκολα θα υποστήριζε κανείς πως η ευθύτητα μπορεί εδώ να θεωρηθεί ανεκτή. Αντίθετα, ο αυτοπεριορισμός, η κάθε είδους εθελοντική φίμωση, η στρέβλωση και η υπεκφυγή μοιάζουν -αν όχι να εξασφαλίζουν- τουλάχιστον να μην απομακρύνουν την προοπτική μιας ελκυστικής κοινωνικοποίησης. [Υπ' αυτές τις συνθήκες], το κίνητρο της αυτολογοκρισίας φαντάζει ολοκάθαρο: Η ασφάλεια κρύβεται στο πλήθος»* (Νούλας, 2004:2). Επομένως, η κοινωνία αλλά και η αγορά, τα ασαφή όρια προσωπικών, επαγγελματικών και εμπορικών συναλλαγών που διαμορφώνονται κάτω από το βάρος της εκπλήρωσης μιας ατομικής ανάγκης ή φιλοδοξίας για αναγνώριση, θέτουν σε λειτουργία τον αυτολογοκριτικό μηχανισμό του δημιουργού. *«Φτάνοντας βέβαια στον σκληρό πυρήνα του εσωτερικού κόσμου εκάστου εξ ημών, θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς πως είναι τόσο πολυσχιδείς, αδιόρατοι και συχνά ασύνειδοι οι εσωτερικοί μας «κόφτες», που ουσιαστικά γενικεύουν επικίνδυνα την οριοθέτηση του φαινομένου της λογοκρισίας. Διότι, αν κάθε εσωτερικευμένη μας συστολή μπορεί δυνητικά να ενταχθεί σε μια συζήτηση περί αυτολογοκρισίας, τότε το ούτως ή άλλως θολό όριο εξαϋλώνεται και εισαγόμαστε στο αποδομητικό σύμπαν του «όλα είναι λογοκρισία»* (Χριστόπουλος [b], 2016:296).

Υπό τον κίνδυνο αυτόν λοιπόν, αναγνωρίζεται ως αυτολογοκρισία κάθε περίπτωση όπου ο περιορισμός της έκφρασης *«προέρχεται από ενσυνείδητη απόφαση [του δημιουργού] που σχετίζεται αιτιωδώς με εξωτερικούς περιορισμούς οι οποίοι, με την σειρά τους, προέρχονται από εγκατεστημένες σχέσεις εξουσίας, και του φόβου των συνεπειών της πρόκλησής της»* (Χριστόπουλος [b], 2016:296).

Κεφάλαιο 3

Λογοκρισία και Κοινωνία

3.1 Η λογοκρισία ως εξουσία

Η λογοκρισία είναι προϊόν ετεροκαθορισμού (Αλιβιζάτος, 2015:17-21). Δηλαδή, δεν απορρέει από την οντολογία της λογοκριτέας πράξης, αλλά εκ του πλαισίου μέσα στο οποίο αυτή εκφέρεται. Απόδειξη αυτού, είναι το γεγονός ότι με διαφορετικό τρόπο λογοκρίνει ένα φιλελεύθερο από ένα ολοκληρωτικό πολίτευμα. Επομένως, η λογοκρισία, είναι πρωτίστως συνδεδεμένη με το πλαίσιο του *«τι λέγεται και τι όχι»* όπως αυτό ορίζεται στον χώρο και τον χρόνο, παρά με το περιεχόμενο του λόγου αυτό καθαυτό. Αυτές οι δύο διαστάσεις ουσιαστικά καθορίζουν το όριο της παύσης της ελευθερίας, δηλαδή τη *«στιγμή του κόφτη»*, υπαγορεύοντας ουσιαστικά το θεμιτό ή το αθέμιτο στην ύλη του λόγου και διαφοροποιώντας τους κανόνες που ισχύουν για το ιδιωτικό και το δημόσιο, με όποιες δυσκολίες η διάκριση αυτή συνεπάγεται (Χριστόπουλος [b], 2016:295-299).

Σε ό,τι αφορά την τέχνη, η διατύπωση της άποψης ότι η ελευθερία της καλλιτεχνικής έκφρασης έρχεται συχνά σε αντίθεση με άλλα κατοχυρωμένα δικαιώματα του Συντάγματος -όπως η ανθρώπινη αξιοπρέπεια ή η θρησκευτική συνείδηση- αποτελεί μια θέση την οποία θα περίμενε κανείς να ακούσει να αρθρώνεται αποκλειστικά και μόνο σε ένα ανελεύθερο καθεστωτικό πλαίσιο. Η άποψη αυτή, εκπεφρασμένη σε ένα σύγχρονο δημοκρατικό περιβάλλον ανοίγει εκ νέου τη συζήτηση για τα όρια της τέχνης και τη χρησιμότητα ενός κανονιστικού πλαισίου -δηλαδή της λογοκρισίας- στη λογική του *«ναι μεν η ελευθερία της έκφρασης είναι συνταγματικά κατοχυρωμένη, πλην όμως, καλό είναι να την περιορίζουμε πού και πού, για να μη θρηνούμε κάθε τόσο νέα θύματα»* (Αλιβιζάτος, 2015:17). Κι εδώ ακριβώς βρίσκεται το δύσκολο σημείο: στον ισχυρισμό της προσβολής της προσωπικότητας και των θρησκευτικών αισθημάτων του ατόμου. Ξεκινώντας από την παραδοχή ότι ο πυρήνας της θρησκευτικής ελευθερίας -δηλαδή η ελευθερία της θρησκευτικής συνείδησης- αποτελεί σημαντικό στοιχείο της ανθρώπινης

προσωπικότητας καθώς αφορά τη σχέση του ατόμου με το θείο και γενικότερα το μεταφυσικό, και καθώς από αυτήν εξαρτώνται βασικές επιλογές στη ζωή του καθενός, συμπεραίνει κανείς ότι οι σχέσεις των ατόμων -ακριβώς επειδή βασίζονται στις ουσιαστικές ομοιότητες πεποιθήσεων και αντιλήψεων- καθιστούν τις θρησκευτικές επιλογές ρυθμιστή κάθε κοινωνικής επαφής. Δεν είναι τυχαίο, επομένως, ότι σε κάθε μορφή διακήρυξης ανθρώπινων δικαιωμάτων η θρησκευτική ελευθερία προστατεύεται περισσότερο από την ελευθερία των πολιτικών ή φιλοσοφικών δικαιωμάτων χωρίς αυτό να σημαίνει πως η ελευθερία της καλλιτεχνικής έκφρασης πρέπει να υποχωρήσει. Καθοριστικό ρόλο στην εξίσωση παίζει το όριο ανοχής στην προσβολή που ορίζεται από τρία στοιχεία: την εξατομίκευση της προσβολής, το πλαίσιο μέσα στο οποίο η προσβολή εκφράζεται (context) και τέλος τον αιφνιδιασμό του αποδέκτη. *«Ο πόνος που προκαλεί ένα έργο τέχνης που θίγει τα θρησκευτικά μας «πιστεύω», είναι ασύγκριτα ισχυρότερος όταν απευθύνεται εξατομικευμένα, απ' ότι όταν διατυπώνεται χωρίς συγκεκριμένο αποδέκτη. Σε κάθε περίπτωση, το πλαίσιο μέσα στο οποίο εκφέρεται ο προσβλητικός λόγος, είναι καθοριστικό για το πόσο ο λόγος αυτός ενοχλεί. Είναι διαφορετικό, για παράδειγμα να διαθέτεις το Charlie Hebdo σε μια κεντρική λεωφόρο του Παρισιού και [διαφορετικό] σε ένα τζαμί μετά το τέλος της προσευχής. […] Επομένως, όταν ο αποδέκτης, του «προσβλητικού λόγου ή έργου» αιφνιδιάζεται και δεν του παρέχεται καμία δυνατότητα να τον αποφύγει, η προσβολή είναι ισχυρότερη. […] Επομένως αν το μέτρο για την ανοχή του προσβλητικού λόγου είναι ο πόνος που αυτός προκαλεί, όχι γενικά και αφηρημένα σε μια ευρύτατη κατηγορία προσώπων, όπως για παράδειγμα «οι εβραίοι είναι έτσι, οι μουσουλμάνοι είναι αλλιώς, οι χριστιανοί είναι έτσι…» αλλά στο συγκεκριμένο μέσο θρησκευόμενο, τότε ο βαθμός εξατομίκευσης της προσβολής, το πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτή πραγματοποιείται, και ο αιφνιδιασμός του αποδέκτη […] είναι τα κριτήρια που θα πρέπει να χρησιμοποιηθούν για να κρίνουμε κατά πόσο ο λόγος αυτός είναι θεμιτός ή όχι. […] Σε κάποιες ακραίες περιπτώσεις βέβαια, ανεξάρτητα από το μέσο, και τον τρόπο με τον οποίο εκφέρεται, ο επίμαχος λόγος μπορεί να είναι αθέμιτος λόγω του ιδιαίτερα χαμηλού και προσβλητικού επιπέδου του περιεχομένου του. Για παράδειγμα, ένα υβριστικό κείμενο επιπέδου οχετού ή ένα εικαστικό έργο -στερούμενο κατά τη γνώμη και των πιο ειδικών- κάθε καλλιτεχνικής αξίας, θα μπορούσαν -αυτά καθαυτά- αν ήταν προσιτά στο ευρύ κοινό, παρά τις όποιες προειδοποιήσεις, να προκαλέσουν μεγάλη ψυχική αναστάτωση ανεξάρτητα από το πλαίσιο μέσα στο οποίο προβάλλονται. Κι όμως, είναι τόσο σοβαρές και αλυσιδωτές οι επιπτώσεις της επιβολής περιορισμών στην ελευθερία της έκφρασης και της καλλιτεχνικής δημιουργίας ώστε ακόμη και στις περιπτώσεις αυτές θα πρέπει να*

αποφεύγονται οι απαγορεύσεις [...]» (Αλιβιζάτος, 2015:18-21). Η τοποθέτηση αυτή μεταθέτει το κέντρο της συζήτησης και εξομοιώνει την ευθύνη του λογοκριτή με την ευθύνη εκείνου που προκαλεί την προσβολή. Εν συνεχεία, ο λογοκριτής -που στη χώρα μας δεν έχει θεσμική υπόσταση, αλλά ενδύεται το ρόλο κατά περίπτωση- μεταθέτει την ευθύνη στη δικαστική εξουσία ώστε εκείνη να αποφασίσει αν υφίσταται προσβολή ή αν προκύπτει περιορισμός της έκφρασης. Εκείνο που ίσως διαφεύγει του νομικού σκεπτικού, είναι η εγγενής επικριτική αλλά και προκλητική διάσταση της ανθρώπινης προσωπικότητας που διαμορφώνεται σε ένα περιβάλλον το οποίο υποκρίνεται την ασφάλεια, την πρόοδο και την αποδοχή. Ένα περιβάλλον που απλώς ανέχεται, είναι ένα περιβάλλον που απέτυχε να βιώσει την αποδοχή. Είναι ένα περιβάλλον που αναθρέφει αυτόκλητους *«μπαμπούλες»* και στιγματίζει την ανάγκη σε κάθε της μορφή. Σε μια ιδανική κοινωνία, οι διαφορετικές θέσεις θα έβρισκαν το χώρο τους και επομένως δε θα υπήρχε θέμα αμφισβήτησης περί του κινήτρου τους.

Στον αντίποδα της παραπάνω μετριοπαθούς θέσης ο Βάνεγκεμ σημειώνει εμφατικά: *«Η απόλυτη ανοχή απέναντι σε όλες τις γνώμες πρέπει να θεμελιώνεται στην απόλυτη έλλειψη ανοχής σε κάθε βαρβαρότητα. [...] Η ελευθερία της έκφρασης είναι ανθρώπινη αξία ακόμα και ως ελευθερία να λέει το απάνθρωπο. Οι ρατσιστικές, ξενοφοβικές, σεξιστικές, σαδιστικές γεμάτες μίσος, περιφρονητικές απόψεις, έχουν εξίσου το δικαίωμα να εκφέρονται, όπως και οι εθνικισμοί, οι θρησκευτικές πεποιθήσεις [...] Καταδικαστέα δεν είναι τα λόγια αλλά οι πράξεις»* (Βάνεγκεμ, 2005:19,26,27,28,29,). Επομένως, η βία δε γεννιέται εκεί που απουσιάζει το όριο της ελεύθερης έκφρασης αλλά εξαρτάται από *«το κοινωνικό συμβόλαιο κάθε δημοκρατίας»* (Νταρτβέλ, 2000:10). Το τί είναι άξιο σεβασμού δεν μπορεί να απαντηθεί αντικειμενικά. Είναι αυτό που η κάθε κοινωνία αποτιμά με βάση τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της. Και καθώς οι κοινωνίες κουβαλούν ιδιοσυστατικές καταβολές, αυτορυθμίζονται. Επομένως, το ποιος καθορίζει όσα δε λέγονται θα πρέπει να αναζητηθεί στην εσωτερικευμένη εξουσία των κοινωνικών σχέσεων (Χριστόπουλος [a], 2015:14) και *«στο παιχνίδι που μέσα από αδιάκοπους αγώνες και συγκρούσεις, τις μεταμορφώνει, τις ενδυναμώνει, τις αντιστρέφει. [...] Τις στρατηγικές τέλος, μέσα στις οποίες ενεργοποιούνται και που το γενικό τους σχέδιο ή η θεσμική τους αποκρυστάλλωση υλοποιούνται στους κρατικούς μηχανισμούς, στη διατύπωση του νόμου, στις κοινωνικές ηγεμονίες»* (Φουκώ, 2003:115-116).

Η αλήθεια, ωστόσο, βρίσκεται κάπου στη μέση καθώς η συζήτηση για την ελεύθερη έκφραση είναι ο καλύτερος τρόπος αναγγελίας μιας σκληρής πολεμικής. Ακόμη και για

τους πλέον φιλελεύθερους, υπάρχουν λογοκρισίες και απαγορεύσεις που δεν μπορεί κανείς να αρνηθεί εύκολα (Μενάρ, 2005:11), με αποτέλεσμα την επιστροφή -εκ νέου- στην αξιολόγηση της σημασίας του πλαισίου. Τέλος, καθίσταται απολύτως σαφές πως η ύπαρξη της λογοκρισίας, επειδή οφείλεται στην ανισότητα, μετατρέπει την εφαρμογή της σε παιχνίδι εξουσίας με ό,τι αυτό συνεπάγεται.

3.2 Το κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον της Μεταπολίτευσης.

Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης ανέτρεψε ένα προς ένα τα πολιτικό-ιδεολογικά θεμέλια στα οποία οικοδομήθηκε η μετεμφυλιακή Ελλάδα και βγήκε από τη δικτατορία με ένα *«ανοιχτό, δημοκρατικό πλαίσιο, αντιφασιστικό, όχι όμως αντιολοκληρωτικό, ευεπίφορο στον παραδοσιακό εθνικισμό, με ιδεολογική κυριαρχία της λεγόμενης «προοδευτικής-δημοκρατικής» κουλτούρας, που έφερε ήδη μέσα της τη σύμμειξη της αριστερής συγκροτημένης κοινωνικής κριτικής με τις λαϊκίστικες δοξασίες»* (Βούλγαρης, 2013:91).

Η σύμμειξη ετερόκλητων πολιτικών ιδεών και κοινωνικών αντιλήψεων οδήγησε σε μια *«αμφίθυμη»* και αμφίσημη πρώτη μεταπολιτευτική περίοδο (1974-1981), όπου πίσω από τον ενθουσιασμό της επιστροφής σε ένα ελεύθερο καθεστώς, καταγράφονται δύο αντιθετικοί άξονες: ο εξωστρεφής και με ευρωπαϊκό προσανατολισμό και ο εσωστρεφής και βαθιά συντηρητικός που αναγνωρίζει την παραδοσιακή ελληνική οικογένεια ως φορέα της ελληνορθόδοξης εθνικής ταυτότητας. Η σύνδεση της Ελλάδας με την Ευρωπαϊκή Ένωση στις 28 Μαΐου του 1979, αντιμετωπίστηκε με καχυποψία στη λογική της απώλειας της εθνικής ταυτότητας και κατ' επέκταση της εθνικής κυριαρχίας (Sassatelli, 2008:226, 231), ενώ το κλίμα των ανοικτών δυνατοτήτων δημιούργησε αυξανόμενες προσδοκίες.

Ταυτόχρονα, οι συγκρούσεις και οι έντονες αλλαγές από τις οποίες διερχόταν η χώρα, ανέδειξαν τις βαθιές πολιτισμικές της αντιφάσεις. Η οικογένεια και η θρησκεία διαμόρφωσαν ένα ισχυρό πλέγμα νοοτροπιών και αντιλήψεων στη βάση της ελληνικής κοινωνίας. Το οικογενειακό πλαίσιο που συνθλίβει αλλά και προστατεύει καθώς είναι πανταχού παρόν, η ορθόδοξη πίστη και η συμβολή του ρομαντισμού με ό,τι αυτό συνεπάγεται (εθνοκεντρισμός και εθνορομαντισμός, σύνδρομο πολιτιστικής υπεροχής, αλήθεια του ορθόδοξου δόγματος), επέδρασσαν καθοριστικά στη διαμόρφωση της ταυτότητας των Νεοελλήνων. Το στοιχείο του ηρωισμού, ο αγώνας για ταύτιση με το

ιδεατό *«εγώ»,* -που απορρέει είτε από την άρνηση είτε από τη συγκάλυψη της χαμηλής αυτοεκτίμησης (Γιούνγκ, 1964:110-128)- καθώς φιλτράρεται μέσα από αξίες που μεταγγίζονται άκριτα, οδήγησε σε υπερβάσεις συμπεριφοράς ακυρώνοντας την κριτική σκέψη που θεωρήθηκε συνώνυμη με την προσβολή και τη βεβήλωση, την ίδια στιγμή που η αδυναμία εκλογίκευσης αντιπάλευε το θεσμικά δομημένο συναίσθημα (Καραΐσκου, 2013:31).

Η δεκαετία του 1980 υπήρξε για την Ελλάδα -ίσως- η πιο έντονη περίοδος δομικών αλλαγών και ταυτοτικών μετασχηματισμών της Μεταπολίτευσης. Περνώντας από το *«Η Ελλάς […] ανήκει εις τη Δύση»* (Καραμανλής, 1976) στο εθνοκεντρικό σύνθημα του *«Η Ελλάδα ανήκει στους Έλληνες»* (Παπανδρέου, 1976), διαφαίνεται ένας εμφανής διχασμός *«μεταξύ της ανάγκης υπεράσπισης και διαφύλαξης της πολιτιστικής κληρονομιάς από την υποτιθέμενη διάβρωση που θα επέφερε η στενή σχέση με την Ευρωπαϊκή Κοινότητα, και της ταυτόχρονης διάθεσης προβολής ενός σύγχρονου προσώπου της χώρας»* (Καραΐσκου, 2013:95). Οι παραπάνω συγκρουόμενες ανάγκες διαχειρίζονται μέσα από την επίσημη πολιτιστική πολιτική της χώρας με τρόπο τέτοιο που να καλύπτεται ταυτόχρονα το ευρωπαϊκό πρόσωπο της Ελλάδας στο εξωτερικό αλλά και να καθησυχάζεται η συντηρητική κουλτούρα στο εσωτερικό της χώρας (Καραΐσκου, 2013:95). Οι πολιτιστικές ανταλλαγές με την Ευρώπη με κορυφαίο γεγονός τη διοργάνωση του θεσμού *«Αθήνα, Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης»* το 1985 (Ζορμπά, 2014:14) ανοίγουν τους διαπολιτισμικούς διαύλους, τη στιγμή που η ψυχαγωγία στο πνεύμα του εξευρωπαϊσμού και της ευημερίας, ενσωματώνει ετερόκλητες καλλιτεχνικές εκφράσεις -από την υψηλή τέχνη έως τα μπουζούκια- αναδεικνύοντας τη σύγχυση και έλλειψη πολιτιστικού υπόβαθρου (Μικρούτσικος, 1983:20,22).

Στη δεκαπενταετία που ακολουθεί (1990-2004), η παγκόσμια έκρηξη των ΜΜΕ επιφέρει στην ελληνική κοινωνία σαρωτικές αλλαγές. Ο απομονωμένος ελληνικός χώρος συνδέεται με όλο τον κόσμο και η επιτυχής διοργάνωση των Ολυμπιακών Αγώνων του 2004 τον θέτει για λίγο στο παγκόσμιο επίκεντρο. Η ανάγκη αποδοχής της ελληνικής κοινωνίας από τον σύγχρονο κόσμο, επιτείνει τον προσανατολισμό της προς μια ευρωπαϊκή ταυτότητα που περνά μέσα από τον εκσυγχρονισμό και τη βελτίωση της ποιότητας ζωής μετά την ένταξη της χώρας στην Ο.Ν.Ε. (Καραΐσκου, 2013:120). Η οικονομική ρευστότητα δημιούργησε κινητικότητα στην αγορά της τέχνης χωρίς ωστόσο να βελτιώνει ούτε τη σχέση του Έλληνα με αυτήν ούτε την ποιότητα της καλλιτεχνικής δημιουργίας (Μποσταντζόγλου, 1984 :338,339).

Για τις υπερβολές και τις καταχρήσεις των χρόνων που ακολούθησαν και μέχρι σήμερα (2017), ο David Willets προχωρά σε μια ειλικρινή παραδοχή: «*Ήταν αναμενόμενο να συμβεί. […] Αλλά τώρα εμείς, […] η πιο καλοζωισμένη γενιά απ' όλες, οφείλουμε να μεμφθούμε τον εαυτό μας.[…] Αντί να αποταμιεύσουμε κάποια από αυτά τα χρήματα για τις επόμενες γενιές, δανειστήκαμε υποθηκεύοντας τις περιουσίες μας και τα φάγαμε όλα, συμβάλλοντας στην πρόσφατη τραπεζική κρίση και στην αδυναμία του κράτους να επενδύσει στο μέλλον του*» (Willets, 2010). Σε αυτή ακριβώς τη λογική, η δραστηριότητα στον πολιτιστικό τομέα προβλήθηκε εμφατικά επιχειρώντας να καθυστερήσει για λίγο ακόμη την επερχόμενη κρίση (Καραΐσκου, 2013:157).

3.2.1 Αισθητικές αξίες

Η αλήθεια είναι ότι σε μια κοινωνία δεν υπάρχουν ασυνέχειες. Ως εκ τούτου, «[…] *η Μεταπολίτευση ήταν αναγκαστικά η πύλη εισόδου της καθημερινότητας των χουντικών χρόνων. Η πύλη που διάβηκαν τα δημόσια γούστα και οι παραδοχές που τα συνόδεψαν. Μεταξύ πολλών άλλων εισήλθαν η αποδοχή της λαϊκής πολιτικής χειραγώγησης, η απόδοση κλασσικής αξίας στον πρόχειρο πολιτισμό, η εδραίωση του ήθους της αντιπαροχής και της «αξιοποίησης» που πρέσβευε ο Παττακός, η ακύρωση των ευαισθησιών του λαϊκού πολιτισμού της δεκαετίας του 1960, η σύνδεση πολιτικής και κοινωνίας στη βάση της προσωπικής ιδιοτέλειας. Στοιχεία που προφανώς προϋπήρχαν αλλά η Χούντα τα έκανε κυρίαρχα*» (Σακελλαρόπουλος, 2017). Το έντονα ηρωικό και υπερβατικό στοιχείο μπορεί να χώρεσε μαζί με τον ήχο του μπουζουκιού στα μεταπολιτευτικά πολιτικά τραγούδια του Μίκη Θεοδωράκη, πολύ σύντομα όμως το μπουζούκι ξαναβρήκε τη θέση του στη νυχτερινή διασκέδαση, η οποία προβλήθηκε επισήμως ως τουριστικό αγαθό, μαζί με τα αρχαία και τη θάλασσα (Καραΐσκου, 2013:42). Επομένως, η Μεταπολίτευση ξεκινά με μια πολιτισμική προίκα, της οποίας η αισθητική κουβαλά στοιχεία του παρελθόντος που δεν καταφέρνει ούτε να τα προσπεράσει αλλά ούτε και να τα συνθέσει αρμονικά στο παρόν. Οι αισθητικές αξίες που με επιμέλεια έστησε και προπαγάνδισε η Χούντα, επιβίωσαν ποιοτικά μεταλλαγμένες και ιδεολογικά εξωραϊσμένες. *«Αγλαό παράδειγμα της αειζώου χουντικής καλαισθησίας είναι ο κ. Φώσκολος και το αιωνόβιο στόρυ που ξετυλίγει εμπρός στα έκπληκτα μάτια των εκατομμυρίων θεατών του»* (Προτεστάκις, 2001:16,17). Ο Φώσκολος μεταφέρει καθετί παλιό στο καινούργιο κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο, εν προκειμένω, στη μεγαλύτερη τηλεοπτική του επιτυχία τη *«Λάμψη»* (1991-2005), όπου αποτυπώνονται *«έρωτες, πάθη, μίση, δολοπλοκίες, ναρκωτικά, γάμοι, δολοφονίες, φυλακές, γκαλά, χρήμα, προδοσία, αίμα, ψέμα και ατάκες. Πολλές ατάκες που θα μείνουν*

στην ιστορία της Ελληνικής τηλεόρασης...» (Lifo, 2014). Όπως η επόμενη*: «[...] είμαι απεσταλμένος του Θεού και έχω την εντολή να καθαρίσω το ναό του από τους εμπόρους των ψυχών και τους αργυραμοιβούς των συνειδήσεων»* (Σαϊτάκη, 2015). Η αισθητική ως υπερβολή στην έκφραση, στην οπτική απόδοση και στην ένταση ήχων και χρωμάτων, η υπέρβαση ως επιδίωξη του τρόπου ζωής των ανώτερων στρωμάτων, που γίνεται στόχος κατάκτησης για τα συνεχώς διευρυνόμενα μεσαία στρώματα (Καραΐσκου, 2013:38), και η επαναστατική διάθεση, σε βαθμό -όμως- τέτοιο, που δεν υπερβαίνει τα όρια της θρησκείας αλλά μόνο του κράτους το οποίο δεν ανταποκρίνεται στις προσδοκίες της κοινωνίας -όπως φαίνεται και στο παραπάνω απόσπασμα του τηλεοπτικού διαλόγου- συνθέτουν ένα κόσμο αποπροσανατολισμένο πολιτισμικά και αισθητικά. Η αμφιθυμία ανάμεσα στον νεοκλασσικισμό και τον μοντερνισμό, δημιούργησαν αισθητικά μορφώματα απροσδιορίστου ταυτότητας, *«συμπιλήματα ετερόκλητων θεαμάτων»* (Προτεστάκις, 2001:16,17) που συγγενεύουν περισσότερο με το κιτς. Η προσπάθεια εξευρωπαϊσμού της χώρας που περνά μέσα από τον μιμητισμό και την αποδοχή αισθητικών προτύπων που συνδέονται άμεσα με μια καταναλωτική συμπεριφορά, η οποία καθιερώνεται ως εθνική κουλτούρα, δε γνωρίζει ταξικούς και χωρικούς φραγμούς -ως προσδοκία και πολιτισμική αναφορά- και φαίνεται προσανατολισμένη στην αναζήτηση του περιττού και του επιθυμητού (Βαμβακάς & Παναγιωτόπουλος 2014:LXV,LXVI).

3.2.1.1.Το Κιτς της Μεταπολίτευσης

«Όταν κοιτάμε από κοντά τους λαούς που, όπως λέει και ο Lévi-Strauss, βρίσκονται έξω από την ιστορία, έχουμε ακριβώς αυτήν την εντύπωση: τα αντικείμενα καθημερινής χρήσης και τα αντικείμενα τέχνης είναι το ίδιο πράγμα. Υπάρχει σε αυτούς τους πολιτισμούς κακογουστιά; Μερικές φορές ναι: όταν πρέπει να χρησιμοποιήσουν αντικείμενα που δεν τα έφτιαξαν οι ίδιοι. [...] Καμιά φορά η επαφή του ξένου αντικειμένου, είναι μοχλός για μια καινούργια αντί-αισθητική. Και αυτό γίνεται όταν το ίδιο το αντικείμενο εκτρέπεται από το περιβάλλον του και την καθορισμένη του χρήση. Στην πρώτη περίπτωση, έχουμε μια πολιτιστική αλλοίωση. Στη δεύτερη ένα ανατρεπτικό ξεπέρασμα» (Μερκούρη, 1984:10). Στην περίπτωση του μεταπολιτευτικού κιτς συνέβησαν και τα δύο με αποτέλεσμα πρωτίστως την πολιτιστική αλλοίωση. Η αίσθηση της ελευθερίας, της ευμάρειας και των ευρωπαϊκών προοπτικών, δημιούργησαν τις προϋποθέσεις μιας κοινωνικής και οικονομικής αμετροέπειας που μεταγγίστηκε αυτομάτως στην αισθητική. Το κιτς ως η αισθητική αρρώστια του καταναλωτισμού (Καμπουρίδης, 1984:30) μεταβάλλει τη σχέση

του κόσμου με την τέχνη που αντιμετωπίζεται πια με αυτό τον τρόπο. Η αυξημένη ζήτηση δημιούργησε μηχανισμούς παραγωγής αντιγράφων και η δυνατότητα κατοχής τους, έδωσε στους ιδιοκτήτες την ψευδαίσθηση της κοινωνικής καταξίωσης, αλλά και την ικανοποίηση ότι έχουν γούστο και κατέχουν σε βάθος την τέχνη. Αν λοιπόν, υποτεθεί ότι το κιτς είναι ένας χώρος ελευθερίας, που χωράει διαφορετικά στοιχεία αισθητικής και απευθύνεται στην ανθρώπινη ματαιοδοξία και ανάγκη για αποδοχή, μπορεί με ασφάλεια να συμπεράνει κανείς ότι πρόκειται για σύμπτωμα μιας κοινωνίας που αναζητά ταυτότητα, μιας κοινωνίας σε μετάβαση. Και καθώς η μετάβαση, όπως φαίνεται, δεν έχει ολοκληρωθεί *«το κιτς θα είναι κυρίαρχη αισθητική πραγματικότητα για πολύ καιρό ακόμη»* (Καμπουρίδης,1984:31).

3.2.1.2.Το Μεταμοντέρνο στη νέα εποχή

Ο ελληνικός μεταμοντερνισμός, που ακολουθεί παράλληλη εξέλιξη με το κιτς, επιστρέφει στο παρελθόν *«ανακατασκευαστικά»* αναμοχλεύοντας κριτικά το παρελθόν. Η Ελλάδα που εκσυγχρονίζεται καθυστερημένα μέσα από το νέο ελεύθερο και δημοκρατικό της πλαίσιο, θα επιθυμούσε ιδανικά να μπορεί να απορρίπτει χωρίς δεύτερη σκέψη ό,τι θυμίζει ή συνδέεται με τον παλιό εαυτό της. Η σύνδεση με την Ευρώπη και η αισθητική του κιτς, συνθέτουν την εικόνα μιας χώρας σε αμφιθυμία που, από τον καθυστερημένο ή αδύνατο εκσυγχρονισμό, οδηγείται σε μια μετα-αποικιακή θεώρηση του εαυτού της ως μιας άλλης εκδοχής του μετανεωτερικού (Τζιόβας, 2015). Στην απροσδιοριστία του μεταμοντέρνου και στα πολλαπλά του μοτίβα αποτυπώνεται η σύγκρουση με το παλιό ενώ η ετερογένεια συμβαδίζει με τον πλουραλισμό της σύγχρονης εποχής (Στειακάκης, 2013).

3.2.2 Ταυτότητες

Στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία το θέμα της ταυτότητας επανέρχεται συχνά και με μεγάλη ένταση. Η χρήση του επιθέτου *«νεοελληνικός»* ενσωματώνει δύο αντίθετες προβολές καθώς είναι *«ένας όρος που με το πρώτο του συνθετικό εισάγει την καινοτομία, ενώ με το δεύτερο διεκδικεί να παραμείνει αναλλοίωτος»* (Γιαννόπουλος, 2016:9).

Η νεοελληνική ταυτότητα δομημένη πάντοτε γύρω από τους βασικούς πυλώνες του ιστορικού *«Εμείς»*, του θρησκευτικού *«οι Άλλοι»* και της μόνιμης αμφιθυμίας για τον δυτικό πολιτισμό, βρίσκεται σε μια συνεχή περιδίνηση που δεν της δίνει τη δυνατότητα να συνδεθεί με το δικό της παρόν. Ο Κορνήλιος Καστοριάδης στην ομιλία του για την

«Αντιφατική Ταυτότητα των Νεοελλήνων» (Καστοριάδης, 1994), λέει χαρακτηριστικά «[…]*Η αναφορά στα δύο μεγάλα παρελθόντα [Αρχαία Ελλάδα και Βυζάντιο], με τον αποστειρωτικό τρόπο που ετέθη, είναι στη ρίζα της σχιζοφρενικής μας σχέσης με τον δυτικοευρωπαϊκό πολιτισμό, του συνδυασμού ενός κακομοιριασμένου αισθήματος κατωτερότητας και μιας ψωροπερήφανης και αστήρικτης αυθάδειας. Έτσι παίρνουμε από τους ξένους τις BMW, τις τηλεοράσεις, τα κατεψυγμένα, κ.λπ., κ.λπ., χωρίς να μιλήσω για τα πακέτα Ντελόρ, και τους βρίζουμε για την υποδούλωσή τους στην τεχνική και στον ορθολογισμό τους. Πράγματα που η Δύση βέβαια δεν περίμενε τους νεοφώτιστους ελληνορθόδοξους για να τα κριτικάρει και να τα καταγγείλει η ίδια, και που δεν απαλείφονται με μια ετήσια εκδρομή στο Άγιο Όρος».*

Η πρώτη εικοσαετία της Μεταπολίτευσης που κύλησε μέσα σε μια σειρά πειραματισμών όλων των επιπέδων δεν απέδωσε στη συνέχεια την αξιοποίηση ενός βιωματικού υπόβαθρου πιο συγκροτημένου, πιο ανοιχτού και πιο πολιτισμένου. Αντιθέτως, η ελληνική κοινωνία επέστρεψε σε αυτά που γνώριζε. Γιατί η κοινωνία είναι κυρίως ό,τι θυμάται (Γιαννόπουλος, 2016:13). Και επειδή τα σχήματα που χειραγωγούν την ιδιωτική και συλλογική μας μνήμη είναι κοινωνικές κατασκευές, είναι σημαντικό να αντιλαμβάνεται κανείς ότι τα συμπεφωνημένα πλαίσια αναφοράς συχνά μεταβάλλονται και επομένως μια προοδευτική κοινωνία οφείλει να ακολουθεί. Ιδιαίτερα στην τέχνη, που αποτελεί έναν ιδανικό χώρο αντιπαραθέσεων καθώς ο μεγεθυντικός της φακός στέκεται σε σημεία που μια ολόκληρη κοινωνία καταβάλλει προσπάθεια να αγνοήσει επιδεικτικά ή επιχειρεί ακόμη και να ξεχάσει.

Εδώ, ακριβώς ανακύπτει και το ζήτημα της ελληνικής ταυτότητας στο χώρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ο,τιδήποτε διαφοροποιεί την ελληνική ταυτότητα από τη θεαθήναι ψευδαίσθηση με την οποία έχει γαλουχηθεί επί αιώνες ο ελληνικός κόσμος, -είτε αφορά στην απόκλιση από τον κανόνα της γνήσιας εθνικής τέχνης, είτε στην ενσωμάτωση του *«άλλου»* και σε οποιαδήποτε μορφή: εθνική, φυλετική, κοινωνική, πολιτική, θρησκευτική, σεξουαλική, συνοδεύεται με ένταση και στείρες -ως επί το πλείστον- αντιπαραθέσεις. Ωστόσο, η καλλιτεχνική δημιουργία των τελευταίων ετών φαίνεται να προηγείται της ίδιας της κοινωνίας αποδεικνύοντας ότι αντιλαμβάνεται καλύτερα την έννοιά της στη νεοελληνική πραγματικότητα, την οποία όχι μόνο δε φοβάται αλλά αισθάνεται αρκετά ασφαλής ώστε να την ενσωματώσει και να της δώσει βήμα να εκφραστεί. Προφανώς, η ετερότητα έχει διαβαθμίσεις και μπορεί να υποδηλώνει τη διαφορά εντός ή εκτός μιας κοινωνίας. Ακόμη και ο θεατής, το κοινό, αποτελεί

ετερότητα για τον καλλιτεχνικό δημιουργό. Ο χώρος της τέχνης όμως, δίνει τη δυνατότητα σε όλους να δοκιμαστούν και να συνυπάρξουν. Σε αυτήν την ειδική συνθήκη, ακόμη και η ταυτότητα του παρατηρητή διαδραματίζει σημαντικό ρόλο για την περιγραφή της συλλογικής ταυτότητας. Αν αυτός θεωρεί τον εαυτό του μέλος της κοινότητας ή όχι, τότε επηρεάζεται ανάλογα και η οπτική γωνία της περιγραφής. Σημαντικό ρόλο διαδραματίζουν επίσης και *«οι άλλοι»*, οι εκτός κοινότητας, οι οποίοι με τη στάση τους αποδέχονται ή όχι την ταυτότητα που προβάλλει μια συγκεκριμένη κοινότητα. Η άρνηση της αποδοχής οδηγεί σε συγκρούσεις. Άλλοτε πάλι ο τρόπος που βλέπουν οι άλλοι μια κοινότητα επηρεάζει και την ιδέα που έχει αυτή η κοινότητα για τον εαυτό της. Τα εννοιολογικά ζεύγη οικείο-ξένο, αληθές-ψευδές υπογραμμίζουν ότι η τέχνη δε φιλοξενεί μόνο αλλά και διαμορφώνει, και ως εκ τούτου, σε ένα χώρο που διαμορφώνονται συλλογικές ταυτότητες, αντιπαρατίθενται όχι μόνο εξουσίες, αλλά και πολιτισμικά σύμβολα, πρακτικά προβλήματα καθημερινότητας, ο υπολογισμός του συμφέροντος, η αυθόρμητη συμπάθεια προς τον άλλον, το ιερό και το ανίερο (Βλάχος, 2008).

Η δυνατότητα προσδιορισμού της ταυτότητας σε συνδυασμό με μια σειρά άλλους παράγοντες, οδήγησε στην πολιτιστική διαφοροποίηση και τον πολιτιστικό πλουραλισμό μέσα στην κοινωνία. Η ύπαρξη του πολιτιστικού πλουραλισμού στην κοινωνία και η συνύπαρξη διαφορετικοτήτων οδηγεί στην αναγκαιότητα του σεβασμού του άλλου και της διαφορετικότητάς του. Ο σεβασμός του άλλου αποτελεί την απαραίτητη προϋπόθεση και το κατάλληλο μέσο για την αποφυγή δημιουργίας διαφόρων μορφών κοινωνικού αποκλεισμού, διακρίσεων, φοβικών ή εχθρικών στάσεων απέναντι στο διαφορετικό. Πρωταρχικό στοιχείο για το σεβασμό του άλλου και την πραγματοποίηση διαπολιτισμικής επικοινωνίας είναι η αναγνώριση από μέρους των πολιτών της κατάστασης του πολιτιστικού πλουραλισμού, της ύπαρξης διαφόρων μορφών διαφορετικότητας και της παρουσίας άλλων. Οι κοινωνίες που έζησαν την πολυπολιτισμική συμβίωση στο παρελθόν τους -κατά την οποία δεν υπήρξε στην πραγματικότητα αφομοίωση της πολυπολιτισμικής διάστασης- βρίσκονται συχνά στη δίνη μιας ταυτοτικής αντιπαράθεσης. Η ελληνική κοινωνία είναι μια τέτοια περίπτωση (Πέτρου, 2013:556-557).

Σε περιόδους συνειδητοποίησης βρίσκεται συχνά κανείς αντιμέτωπος με εκείνους που επιδιώκουν με κάθε μέσο και τρόπο, είτε να αγνοήσουν το γεγονός του πολιτιστικού πλουραλισμού είτε και να το πολεμήσουν για λόγους πολιτικούς, κοινωνικούς,

θρησκευτικούς ή οποιουδήποτε άλλου συμφέροντος. Συνήθως, προβάλλονται στοιχεία εθνικής ταυτότητας, ιστορικά δεδομένα για υποστήριξη της ομοιομορφίας ή ακόμη και αντιλήψεις γύρω από το τι είναι το αληθές και ορθό. Οι ιδεοληψίες ενισχύουν διάφορες μορφές ρατσισμού και διακρίσεων και δυσκολεύουν την εύρεση ισορροπιών, τη δημιουργία μιας νέας κοινωνικής συμφωνίας και συλλογικής κατανόησης που ενσωματώνει τον πολιτιστικό πλουραλισμό. Αναφέρονται δε, σε κάθε μορφής ετερότητα: στη συνύπαρξη ανθρώπων με διαφορετική εθνική καταγωγή, με διαφορετική θρησκευτική ή πολιτική τοποθέτηση, σεξουαλικό προσανατολισμό, ειδικές ικανότητες αλλά και διαφορετικές πολιτιστικές αντιλήψεις (Πέτρου, 2013:558-559).

Η ελληνική κοινωνία στα χρόνια της Μεταπολίτευσης μπολιάστηκε με ταυτότητες που έως τη στιγμή εκείνη ήθελε να αγνοεί καθώς η βάση της ήταν κατεξοχήν οικογενειοκρατική και επομένως συντηρητική. Η εσωτερική μετακίνηση του πληθυσμού με προορισμό τα μεγάλα αστικά κέντρα έφερε στην επιφάνεια πολλαπλές ταυτοτικές συγκρούσεις που ακολουθούσαν συνεπαγωγικά τις αλλαγές στην κοινωνική διαστρωμάτωση. Οι ταυτότητες της νέας αυτής περιόδου αποτυπώνουν όχι μόνο τα στερεότυπα χαρακτηριστικά -έθνος, φυλή, υπηκοότητα, φύλο, θρησκεία ή σεξουαλικότητα- του ποιος πραγματικά είναι κάποιος, αλλά αναγνωρίζουν νέες συλλογικότητες που -αν και δεν έχουν τη γενική ισχύ π.χ. του φύλου ή της θρησκείας- δημιουργούν *«είδη ατόμων»*. «*Τα «είδη ατόμων» παράγονται όταν δημιουργούνται ταμπέλες γι' αυτά […] όταν επινοούμε τις κατηγορίες στις οποίες τα ταξινομούμε […] διαμορφώνοντας με τρόπο έμμεσο τη δράση τους και τη συμπεριφορά τους ώστε να συνάδει με ένα τέτοιο είδος ανθρώπου»* (Appiah, 2016:91). Ακολουθώντας τις διεθνείς τάσεις και τα κοινωνικά φαινόμενα νέες καταναλωτικές αξίες και πρότυπα τυποποιήθηκαν διαποτίζοντας κυρίως τα εξαρτημένα κοινωνικά και οικονομικά στρώματα της ελληνικής κοινωνίας. Η πολιτική αλλαγή της δεκαετίας του 1980, αποθέωσε την άκριτη υιοθέτηση του ξένου στοιχείου ως παραδείγματος προς μίμηση, με στόχο τον εκσυγχρονισμό και αποτέλεσμα να δημιουργηθούν *«είδη ατόμων»* όπως *«οι νεόπλουτοι»*, *«ο σύγχρονος άνδρας»* και *«η απελευθερωμένη, φεμινίστρια γυναίκα»*, *«ο ομοφυλόφιλος»*, *«το επιχειρηματικό στέλεχος»*, *«ο κουλτουριάρης»*, *«οι πανκ»*, *«οι φλώροι»* και *«τα φρικιά»,* που καθοδηγούμενα μέσα από προβαλλόμενο life style της εποχής, έγιναν φορείς κατασκευασμένων ταυτοτικών γνωρισμάτων (Βαμβακάς & Παναγιωτόπουλος, 2014: 30,392,608,624). Δεδομένης και της έλλειψης πολιτιστικού υποβάθρου, η ελληνική κοινωνία βίωσε μια *«καρναβαλική»* σχεδόν μετάβαση στην πορεία προς τον εκσυγχρονισμό της. *«Ο καταναλωτισμός, γίνεται πυρήνας της*

συγκρότησης του συνόλου των ταυτοτήτων που αναδύονται» καθώς *«οι ενδυματολογικοί κώδικες, αλλά και η ίδια η επιμέλεια του σώματος νοηματοδοτούν διακριτές ομαδοποιήσεις και ταυτότητες ανεξάρτητα από την πραγματική οικονομική εμπλοκή των υποκειμένων»* ενώ *«η διαμόρφωση του προσωπικού ύφους ή η ένταξή του ατόμου σε μια υποκουλτούρα ή φυλή θα αποτελέσουν δύο διαφορετικές επιλογές αποκοπής του υποκειμένου από την κοινωνικά προσδιορισμένη εικόνα»* η αισθητική αδεξιότητα της οποίας εξέθρεψε το κιτς (Βαμβακάς & Παναγιωτόπουλος, 2014:LXVII,LXVIV).

Ασφαλώς, οι ταυτότητες της ελληνικής κοινωνίας στη Μεταπολίτευση έγιναν αντικείμενο και πηγή έμπνευσης της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η μουσική πέρασε από *«τα τραγούδια της λευτεριάς, στα σκυλάδικα της δηθενιάς»* (Μπέλλου, 2016), ενώ το ιδιόρρυθμο σαρκαστικό ροκ με κύριο εκφραστή τον Τζίμη Πανούση, δέχεται επίθεση *«με κύρια κατηγορία την αθυροστομία του Τζίμη αλλά και τον καυστικό του στίχο που έθιγε άμεσα και έμμεσα πρόσωπα και καταστάσεις. Είναι γεγονός ότι κατά την περίοδο πριν την κατάργηση της λογοκρισίας (δηλ. περίπου το 1984) οι δίσκοι των Μουσικών Ταξιαρχιών ήταν λογοκριμένοι στα σημεία που υπήρχαν λέξεις που «προσέβαλαν τη δημόσια αιδώ»»* (Πανούσης, 2017*). Η εικαστική έκφραση της εποχής έχει τη σφραγίδα δημιουργών όπως ο Βλάσσης Κανιάρης, που υπερβαίνει τη φόρμα αλλά και την ανοχή της ελληνικής κοινωνίας με την εγκατάσταση *«Ουρητήρια της Ιστορίας 1980»* σχολιάζοντας με πολιτικούς όρους την *«Κρήνη»* του Duchamp (Στεφανίδης, 2011) ενώ στον κινηματογράφο το 1981 ο *«Άγγελος»* του Γιώργου Κατακουζηνού -η πρώτη ελληνική ταινία που αφηγείται ανοιχτά μια ιστορία ανδρικής ομοφυλοφιλίας και παρενδυσίας- προκαλεί έντονες αντιδράσεις (Onassis Magazine, 2017). Ομοίως, και η ταινία *«Ρεβάνς»* του Νίκου Βεργίτση το 1983 που *«συνιστά τομή σε σχέση με τους παραδοσιακούς τρόπους αναπαράστασης των φύλων στον ελληνικό κινηματογράφο»* (Αθανασάτου, 2014:506). Στο σημείο αυτό, είναι προφανές ότι η τέχνη γίνεται το κάτοπτρο μιας κοινωνίας που όσο περισσότερο κοιτούσε το είδωλό της τόσο περισσότερο έδειχνε να αναζητά τον παλιό της εαυτό. Και παρά την προσπάθεια να πείσει για τον βαθμό της προοδευτικότητας και της ελευθερίας της, σκόνταφτε όλο και περισσότερο σε αυτόν, με αποτέλεσμα να καταγράφονται περιστατικά περιορισμού της έκφρασης στην επίκληση των αρχετυπικών ταυτοτήτων της ελληνικής κοινωνίας.

Κεφάλαιο 4

Τέχνη και Κριτική

4.1 Ποιος κρίνει ποιον και γιατί;

Ο Michel Foucault στην ομιλία του με θέμα *«Τι είναι κριτική;»* σημειώνει: *«[...] η κριτική δεν υφίσταται παρά σε σχέση με κάποιο άλλο πράγμα από αυτήν την ίδια: αυτή είναι όργανο, μέσο για ένα μέλλον ή μια αλήθεια που δε θα γνωρίσει και δε θα υπάρξει, αυτή είναι ένα βλέμμα επί ενός πεδίου όπου θέλει να αστυνομεύσει επιτυχώς, όπου όμως δεν είναι ικανή να διοικήσει. Όλα αυτά την καθιστούν μια λειτουργία υποδεέστερη σε σχέση με αυτό που συγκροτεί θετικά τη φιλοσοφία, την επιστήμη, την πολιτική, την ηθική το δίκαιο, τη λογοτεχνία κ.λπ. Και την ίδια στιγμή, όποιες και να είναι οι απολαύσεις ή οι αντισταθμίσεις που συνοδεύουν αυτή την περίεργη δραστηριότητα κριτικής, φαίνεται ότι αυτή αρκετά συχνά, σχεδόν πάντοτε, φέρει όχι μόνο κάποιου είδους αυστηρότητα χρησιμότητας την οποία επικαλείται, αλλά επίσης ότι έχει ως έρεισμα ένα είδος επιταγής πιο γενικής –πιο γενικής ακόμη και από εκείνη της απομάκρυνσης των σφαλμάτων»* (Foucault, 2016:9-10). Μπερδεύοντας συχνά την κρίση -που αφορά το ίδιο πρόσωπο που προβαίνει στη νοητική ενέργεια με στόχο να πάρει μια απόφαση ή να οδηγηθεί σε μια επιλογή- με την κριτική -που έχει στόχο ένα τρίτο πρόσωπο ή μια ομάδα, μια δραστηριότητα ή μια θέση σε σχέση με την οποία το υποκείμενο που εκφέρει την κριτική, κινείται αντιθετικά- είναι διαπιστωμένο ότι όλοι κρίνουν. Ωστόσο, η κρίση είναι μια πράξη αυτό-αναφορική, ενώ η κριτική για να ασκηθεί χρειάζεται -ως αντικείμενο- μια *«ετερότητα»*. Τα άτομα, σύμφωνα με το παραπάνω απόσπασμα, κρίνουν με στόχο να επιβληθούν και να ορίσουν τα πράγματα. Η αδυναμία τής από μέρους τους αποδοχής του *«άλλου»* υπογραμμίζει τη δυσκολία τους να συνυπάρξουν αρμονικά και να συμπορευθούν μέσα σε ένα κοινωνικό σύνολο, επιχειρώντας να αλλάξουν τη ροή των πραγμάτων προς μία κατεύθυνση που θα παράξει μια καινούργια αλήθεια και θα εγκαθιδρύσει ένα νέο *«status quo»* πιο φιλικό για τους ίδιους και πιο διαχειρίσιμο από αυτούς. Και καθώς οι κοινωνίες δεν είναι αταξικά σύνολα, η καθετοποίηση της άσκησης κριτικής αποτελεί ένα εργαλείο επιβολής της

αλήθειας -όχι των πολλών- αλλά των ισχυρών. Ως εκ τούτου, η κριτική έχει αποκλειστικά αρνητική συνδήλωση καθώς εμφανίζεται μόνο ως μέσο χειραγώγησης και ελέγχου. Επιπροσθέτως, παρά το γεγονός ότι όλοι δύνανται θεωρητικά να την ασκούν, το αποτέλεσμα της επιρροής της είναι ευθέως ανάλογο του βαθμού εξουσίας (πολιτικής, θρησκευτικής) που φέρει ο κριτής και αντιστρόφως ανάλογο με την ποιότητα της κριτικής.

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, εύκολα θα μπορούσε να οδηγηθεί κανείς στο συμπέρασμα πως η έννοια του *«ελέγχου»* είναι εγγενής στην κριτική. Σχεδόν, υποβάλλει την πρόθεση του υποκειμένου που την ασκεί, να επιβληθεί. Ασφαλώς, υπάρχει διαφοροποίηση, κάθε φορά, σε σχέση με το κίνητρο και την ένταση. Αν υποτεθεί, ότι η κριτική εκφράζει την ανάγκη του υποκειμένου να διατυπώσει μια διαφορετική θέση, σε μια νοητή ευθεία που απεικονίζει τις διαβαθμίσεις του φαινομένου, διαπιστώνει κανείς ότι όσο εντείνεται η πρόθεση ελέγχου/επιβολής από την πλευρά αυτού που ασκεί την κριτική, τόσο αυξάνει η ένταση της κριτικής και με μαθηματική ακρίβεια οδηγούμαστε στη στιγμή της επιβολής του *«κόφτη»*, δηλαδή στη λογοκρισία. Ωστόσο, σε μια ελεύθερη και δημοκρατική κοινωνία η κριτική οφείλει να λειτουργεί παραγωγικά δίνοντας τροφή για αναστοχασμό και διευρύνοντας τους ορίζοντες μέσα από την επαναπροσέγγιση με το αντικείμενο.

Σε αντίθεση με τη ζωή, όπου υπάρχουν όρια μέσα στα οποία κανείς μπορεί να εκφέρει κριτική -αυτά της κοινωνικής ευγένειας και της αγωγής- στο πεδίο της τέχνης -που ευαγγελίζεται την απόλυτη ελευθερία στην έκφραση- η κριτική ασκείται πανταχόθεν και παντοιοτρόπως, ακριβώς, για το λόγο ότι η τέχνη συνδιαλέγεται πρωτίστως με το συναίσθημα επιδιώκοντας να ανοίξει νέους δρόμους στον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η λογικά επεξεργασμένη αντίληψη του κόσμου. Επομένως, στην κριτική για την τέχνη η γνώση υποχωρεί μπροστά στο γούστο.

Το γούστο αποτελεί ένα από τα ζωτικότερα διακυβεύματα των αγώνων που διεξάγονται στο πεδίο της κυρίαρχης τάξης και της πολιτιστικής παραγωγής και ασφαλώς δεν μπορεί να αγνοηθεί στη συζήτηση αυτή, καθώς *«η καλαισθητική κρίση είναι η ανώτατη εκδήλωση της διακριτικής ικανότητας, η οποία συμφιλιώνοντας τη νόηση και την ευαισθησία, το δοκησίσοφο που καταλαβαίνει χωρίς να συναισθάνεται και τον κοσμικό που απολαμβάνει χωρίς να καταλαβαίνει, ορίζει τον ολοκληρωμένο άνθρωπο»* (Bourdieu [b], 2013:53). Το γούστο προσδιορίζεται ταυτόχρονα ως ένδειξη *«αμορφωσιάς»* από τους θεωρητικούς

που προσπαθούν να επιβάλλουν μια φορμαλιστική ανάγνωση του έργου τέχνης και ταυτόχρονα ως ασφαλής δείκτης ευγένειας και καλαισθησίας από τους κοσμικούς κύκλους της κοινωνίας. Σε κάθε περίπτωση, οι κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες παράγεται το γούστο συνδέονται άμεσα με τη διαπαιδαγώγηση και την καλλιέργεια (κουλτούρα) ενώ ταυτόχρονα *«πίσω από τις στατιστικές σχέσεις ανάμεσα στο σχολικό κεφάλαιο ή στην κοινωνική καταγωγή και στην τάδε ή στη δείνα γνώση ή στον έναν ή στον άλλον τρόπο της ενεργοποίησής της, κρύβονται σχέσεις ανάμεσα σε ομάδες που διατηρούν διαφορετικές, και μάλιστα ανταγωνιστικές σχέσεις με την κουλτούρα ανάλογα με τις συνθήκες στις οποίες απέκτησαν το πολιτισμικό τους κεφάλαιο και τις αγορές στις οποίες μπορούν να αντλήσουν το μέγιστο όφελος από αυτό»* (Bourdieu [b], 2013:53). Με την τοποθέτησή του αυτή ο Bourdieu αποτυπώνει το σχεσιακό πλέγμα μέσα στο οποίο εκφέρεται η κριτική στην τέχνη. Σε ένα πλαίσιο καθαρά ανταγωνιστικό, η κριτική δεν ασκείται μόνο εν είδη πολεμικής με σκοπό την πνευματική επιβολή ή επικράτηση, αλλά και με τη μορφή καθοδήγησης που υποκρύπτει τη χειραγώγηση και αποσκοπεί στο κέρδος.

4.1.1 Τα όρια της τέχνης

Η λογοκρισία σε βάρος σύγχρονων έργων τέχνης αποτελεί αξιοσημείωτα επίμονο φαινόμενο στις σημερινές δυτικές δημοκρατίες. Τα περιστατικά λογοκρισίας εμφανίζονται ολοένα και συχνότερα ως κατάληξη σχετικών αρνητικών αντιδράσεων και διαμαρτυριών ορισμένης μερίδας του κοινού -ενίοτε και της πλειοψηφίας- που απορρέουν από την προσπάθεια προστασίας μιας αδιαπραγμάτευτης ή έστω επικρατούσας αξίας εμβληματικού βεληνεκούς. Ένθερμα κοινωνικά στιγμιότυπα τέτοιου είδους ελάχιστα πλούτισαν τη θεσμική εμπειρία των κοινωνιών με κάποια σαφή κατεύθυνση, και περισσότερο θόλωσαν τα νερά παρά βοήθησαν σε μία σαφέστερη αποτύπωση σχετικά με την ελευθερία της τέχνης και τα όριά της, ώστε να οδηγηθεί κανείς σε μια σειρά από συμπεράσματα που θα μπορούσαν να έχουν πρακτικό αντίκρισμα. Αυτό με ευκολία το αντιλαμβάνεται κανείς καθώς κάθε φορά που τίθεται επί τάπητος το ζήτημα, όλα τα μέρη της δημόσιας αντιπαράθεσης βρίσκονται σε εμφανή αμηχανία διαχείρισης, αδυνατώντας να επικαλεστούν κάποιον εδραιωμένο ή ασφαλή κανόνα για το πότε μπορεί κανείς ή πρέπει να περιορίζει την τέχνη. Ως εκ τούτου, και τα κείμενα των νόμων παραμένουν αινιγματικά ασαφή (Τάκης, 2008:13-16).

Συχνά, αρνητικές αντιδράσεις απέναντι σε κάποιο έργο τέχνης θεωρούνται δικαιολογημένες επειδή η συγκεκριμένη καλλιτεχνική δημιουργία προσβάλλει κάποιο προστατευόμενο συμφέρον ή δικαίωμα, αληθινό ή νομιζόμενο του διαμαρτυρόμενου πλήθους. Άλλωστε, η κοινή λογική της συμβίωσης καθιστά την ιδέα της απόλυτης ασυλίας του καλλιτέχνη αν όχι παράλογη, σίγουρα ανεφάρμοστη. Ωστόσο, οι δυτικές κοινωνίες φαίνεται να αποδίδουν μεγάλη αξία στην καλλιτεχνική δημιουργία, ώστε να μην είναι διατεθειμένες να απωλέσουν την ανεπιφύλακτη προστασία που υπόσχονται στα συνταγματικά τους κείμενα. Προς αποφυγή μιας τέτοιας εξέλιξης, είναι ευκολότερη η αποδοχή της ιδέας ότι η προστασία του νόμου πρέπει να παρέχεται μόνο σε δημιουργικές εκφράσεις και συμπεριφορές που έχουν πραγματική καλλιτεχνική αξία και παράγουν αληθινή τέχνη σε αντιδιαστολή με όσες διατείνονται ή παριστάνουν απλώς ότι το κάνουν. Ο φιλοσοφικός-κοινωνικός αυτός ελιγμός μπορεί να λειτουργεί σε πρώτο επίπεδο καθησυχαστικά, καθώς υπενθυμίζει ότι το να κάνει κανείς τέχνη δεν τον απαλλάσσει από την τήρηση του νόμου, ταυτόχρονα όμως δημιουργεί την ανάγκη αναζήτησης ενός περί την τέχνη ορισμού ώστε να εξασφαλίζεται με τον τρόπο αυτό η σωστή και δίκαιη συνταγματική της προστασία. Δηλαδή, ο ορισμός του *«τί είναι τέχνη και τί όχι»* αναλαμβάνει ρόλο ρυθμιστή και αποτελεί το μοναδικό αξιακό κριτήριο για την απόδοση της ανεπιφύλακτης, ειδικής συνταγματικής προστασίας της (Τάκης 2008:17).

Μπορεί λοιπόν να είναι κανείς άξιος της ειδικής αυτής συνταγματικής ασυλίας όταν αυτό που αποκαλεί καλλιτεχνική δημιουργία είναι -ενδεχομένως- απωθητικό, επιθετικό, προσβλητικό, επικίνδυνο, ανήθικο ή απλώς εγκληματικό, σε πείσμα της γνώμης του καλλιτέχνη και του πιστού κοινού του; Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι εκφραστές της λεγόμενης *«αντι-τέχνης»* των αρχών του 20ου αιώνα -όπως οι Νταντάϊστές και ο Duchamp- τα έργα των οποίων αμφισβήτησαν ευθέως τους -έως τότε- γνωστούς κανόνες περί καλαισθησίας και καλλιτεχνικής πρόθεσης του δημιουργού (Arnanson & Mansfield, 2013:214-225). Ειδικά ο Duchamp με τη γνωστή *«Κρήνη»* το 1917 καταργεί την έννοια της μοναδικότητας και της αίγλης που συνοδεύει ένα έργο τέχνης. Οι αντιδράσεις που ακολούθησαν την παρουσίαση του έργου ήταν εξαιρετικά έντονες. Λαμβάνοντας υπόψη την φράση του Richter ότι οι χώροι τέχνης είναι *«το μέρος στο οποίο μιλάει ο Θεός»* (Humble, 2002:247), αντιλαμβάνεται κανείς ότι η *«Κρήνη»* -που δεν είναι τίποτε περισσότερο από ένα συνηθισμένο ουρητήριο- τοποθετημένη σε ένα τέτοιο χώρο, θα αποτελούσε τουλάχιστον ιεροσυλία (Humble, 2002:247). Για τους λόγους αυτούς το έργο, όχι μόνο απορρίφθηκε από τη Society of Independent Artists οδηγώντας τον ίδιο τον καλλιτέχνη -που ήταν και μέλος της καλλιτεχνικής επιτροπής- σε παραίτηση

διαμαρτυρίας, αλλά και εξαφανίσθηκε μυστηριωδώς προκειμένου να μην εκτεθεί. Η *«κλοπή»* του έργου ήταν μια έμμεση λογοκριτική πράξη που αποδείχθηκε αναποτελεσματική σε βάθος χρόνου, αν αναλογιστεί κανείς την επιρροή του έργου στην ιστορία της τέχνης και την εκ των υστέρων αναγνώρισή του καθώς το δέος που το περιβάλλει αυξάνεται. Απόδειξη αυτού είναι ότι σε ψηφοφορία στην οποία συμμετείχαν 500 ιστορικοί και κριτικοί τέχνης, ανακηρύχθηκε το σημαντικότερο έργο τέχνης του 20ού αιώνα (Economist, 2010), αποδεικνύοντας ότι τα όρια της τέχνης αν δεν είναι ανύπαρκτα, είναι ασφαλώς μεταβαλλόμενα. Επομένως, *«ανάγοντας την τέχνη σε νομικά σημαντική αξιολογική έννοια, από την εξειδίκευση της οποίας σε κάθε συγκεκριμένη περίπτωση εξαρτάται η εκδήλωση της συνταγματικής της προστασίας, αναθέτουμε σιωπηρά στο ίδιο το κράτος, στον δικαστή, στον εισαγγελέα αλλά και στον υπάλληλο του Υπουργείου Πολιτισμού και στον απλό αστυνόμο την ευθύνη και την εξουσία να ορίζουν κάθε φορά αυθεντικά τί πρέπει να εννοούμε ως τέχνη στον δημόσιο βίο μας»* (Τάκης 2008:18). Αυτό βεβαίως με τη σειρά του οδηγεί εκείνους που αντιλαμβάνονται την τέχνη πρωτίστως ως *«ζήτημα γούστου»* να υπογραμμίσουν εντόνως ότι κάθε ορισμός της τέχνης φέρει μοιραία τη μεροληπτική -υπέρ ορισμένης αισθητικής αντίληψης- στάση του εκάστοτε κρίνοντος.

Ο σκοτεινός μοντερνισμός του 20ού αιώνα κλόνισε σοβαρά την πίστη των δυτικών κοινωνιών σχετικά με το πόσο αυτονόητος και κυρίως πόσο άμεσος είναι ο δεσμός μεταξύ αισθητικής και ηθικής. Συζητήσεις επί συζητήσεων με αφορμή καλλιτεχνικά στιγμιότυπα που περιλαμβάνουν -στα καθ' ημάς και στο πρόσφατο παρελθόν που εκκινεί από τη Μεταπολίτευση- από τις περφόρμανς της Μαρίας Καραβέλα τη δεκαετία του '80 (Διεθνής Ένωση Κριτικών Τέχνης, 2013), μέχρι τις γυμνές εικόνες του Kris Verdonck το 2015 (Παρίδης [b], 2015) συνεχίζουν να διαπραγματεύονται αν λόγου χάριν στην πρώτη περίπτωση η αναπαράσταση της θανάτωσης πουλιών -που αποτελούσε μέρος της περφόρμανς- ή οι γυμνοί και παχύσαρκοι γίγαντες της δεύτερης εγκατάστασης, συνιστούν αισθητικό ελάττωμα που υπονομεύει την καλλιτεχνική αξία του έργου.

Η συζήτηση για τα όρια της τέχνης και την ελευθερία της έκφρασης φαίνεται πως παραμένει ανοικτή στο διηνεκές καθώς -παρά την ανεπιφύλακτη κατοχύρωσή της από το ελληνικό Σύνταγμα- καταγράφονται περιστατικά που καταδεικνύουν ότι η προστασία της κάθε άλλο παρά αυτονόητη είναι, ιδιαίτερα σε περιπτώσεις όπου η καλλιτεχνική δημιουργία βάλλεται από έντονες και πολυπληθείς αντιδράσεις. Ίσως οι διχογνωμίες που

παρουσιάζονται, θα μπορούσαν να αποδοθούν στην αδυναμία ορισμού του τί είναι τέχνη, ώστε να μπορεί να οδηγηθεί κανείς σε ένα ασφαλές συμπέρασμα σχετικά με τον καλλιτεχνικό χαρακτήρα μιας δράσης ή δημιουργίας. Η τεχνική του περιορισμού μέσω του ορισμού της τέχνης, επαναφέρει τον συλλογισμό στα ερωτήματα του *«ποιος κρίνει»* και *«με τι κριτήριο»*. Η ιστορία της τέχνης έχει καταγραφεί ως μια σειρά βίαιων περιορισμών της, τους οποίους κινητοποιούσε λιγότερο η διαπίστωση της απουσίας καλλιτεχνικής αξίας και περισσότερο η αντίθεση μιας συγκεκριμένης καλλιτεχνικής έκφρασης σε σχέση με την επικρατούσα αντίληψη του αγαθού, όπως αυτή εκδηλωνόταν στις αισθητικές, ηθικές ή πολιτικές προτιμήσεις των εκάστοτε κρατούντων. Οπωσδήποτε, η ανοιχτή εκδήλωση ενός κρατικού πατερναλισμού, στρατευμένου στην υπόθεση της δίωξης των φαινομένων της *«άθεης»*, *«ανήθικης»*, *«εκφυλισμένης»* ή *«υπονομευτικής»* τέχνης, μόνο σποραδικό φαινόμενο μπορεί να είναι σε μια δημοκρατία που απολαμβάνει κατ' αρχήν συνθήκες ομαλότητας, ενώ η ευθεία επίκληση αξιολογικών -αισθητικών ή μη- κριτηρίων, προβληματίζει σοβαρά ως προς τη συμβατότητά τους με τη φιλελεύθερη διάσταση του δημοκρατικού πολιτεύματος (Τάκης, 2008:96).

4.1.2 Η ευθύνη του δημιουργού

Κάθε έργο τέχνης ή καλλιτεχνική δραστηριότητα αποτελεί τη συναισθηματική πραγματικότητα, μιας ορισμένης εικόνας του κόσμου που εμφανίζεται στη συνείδηση του δημιουργού. Την εικόνα αυτή ο δημιουργός αισθάνεται την ανάγκη να τη μοιραστεί για να επικοινωνήσει. Με αυτή τη σύμβαση, ως μια δεύτερη παράλληλη πραγματικότητα, τη δέχεται και το κοινό. Σύμφωνα με τον Αντρέι Ταρκόφσκι *«εδώ τίθεται το θέμα της τρομακτικής υπευθυνότητας που πρέπει να έχει [ο δημιουργός], μιας υπευθυνότητας με πολύ ειδικό χαρακτήρα και με «ζωτικές επιπτώσεις. […] Η εμπειρία του μεταβιβάζεται στο κοινό με άμεσο τρόπο, έτσι που τα συναισθήματα του κοινού να προσεγγίζουν τα συναισθήματα του αυτόπτη μάρτυρα αν όχι του ίδιου του δημιουργού»* (Ταρκόφσκι, 1987:243).

Η ευθύνη του δημιουργού επανέρχεται στη συζήτηση συνήθως όταν το αποτέλεσμα του καλλιτεχνικού έργου εγείρει αντιδράσεις. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο η συνδήλωση της λέξης ευθύνη έχει μάλλον αρνητικό πρόσημο αφού αφήνει να εννοηθεί ότι ο δημιουργός *«ενόχλησε»* την κοινωνία ή -σωστότερα- το *«κοινό αίσθημα»* μιας κοινωνίας. Η Αφροδίτη Παναγιωτάκου, Αναπληρώτρια Γενική Διευθύντρια της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση, είναι κατηγορηματική: *«Καταρχάς, η κοινωνία δεν είναι ένα*

πράγμα. Δηλαδή, όταν λέμε «η κοινωνία δε δέχεται κάτι» ή «η κοινωνία δέχεται κάτι», εννοούμε πλειοψηφικά; […] Ας πούμε τότε, γι' αυτό που λέγεται «κοινό αίσθημα», το οποίο θεωρώ ότι δεν είναι τόσο «κοινό». Το «κοινό αίσθημα που ακούγεται» είναι κάτι που μου κάνει περισσότερο νόημα. Σε κάθε περίπτωση, δεν πιστεύω ότι πρέπει να υποκλινόμαστε στο κοινό αίσθημα. Πιστεύω δε, […] ότι πολύ συχνά η πολιτική, η νομοθεσία και η δικαιοσύνη, είναι πιο μπροστά από τις κοινωνίες. Δηλαδή, αυτή τη στιγμή που μιλάμε, ενδεχομένως, η κοινωνία, να μη δέχεται, ως προς το κοινό της αίσθημα τη λογική της συμβίωσης -του συμφώνου συμβίωσης- μεταξύ δύο ανθρώπων ιδίου φύλου, αλλά η πολιτική και ο νόμος και η δικαιοσύνη είναι μπροστά. Με την ίδια λογική, λοιπόν […] -και ακόμα περισσότερο, γιατί δεν είναι και η δουλειά τους- η τέχνη και ο πολιτισμός δε βρίσκονται στη ζωή μας ούτε για να διδάσκουν, ούτε για να εξυπηρετούν, ούτε για να χαϊδεύουν, ούτε για να τιμωρούν όμως. Πιστεύω δηλαδή, ότι αυτό που λέγεται «λογοκρισία» ή το «πώς δε θα ενοχλήσω», δεν είναι δουλειά του καλλιτέχνη. Ο καλλιτέχνης δεν είναι εκεί για να σκέφτεται αν θα ενοχλήσει ή όχι. Και είμαι βεβαία ότι εάν ο καλλιτέχνης σκεφτόταν εάν θα ενοχλήσει ή όχι, θα είχαμε χάσει πολύ μεγάλα έργα. Από κει και πέρα, υπάρχει και η λογοκρισία προς την κοινωνία. Δεν μπορείς να λογοκρίνεις την κοινωνία ώστε να μην αντιδράσει ή όχι. Αυτή η ελευθερία που θεωρώ ότι πρέπει πάντα να υπάρχει - όχι να επιτρέπουμε να υπάρχει- πρέπει να χαρακτηρίζει και αυτόν που δρα και αυτόν που αντιδρά. Κι αυτό είναι θέμα αρχής. Συμφωνώ με όλα όσα έχουν παρουσιαστεί στη Στέγη; Όχι. Με όλες τις ιδέες που έχουν περάσει ή είναι η βάση του καλλιτεχνικού έργου; Όχι. Έχει σημασία; Όχι. Γιατί καταρχάς η αρτιότητα ενός καλλιτεχνικού έργου δεν ορίζεται μόνο μέσα από το αν συμφωνείς ή δε συμφωνείς με τη θέση που μπορεί να εκφράζεται μέσα από ένα καλλιτεχνικό έργο. […] Άλλωστε όλοι κρίνονται. Αλλά, το να μπούμε σε ένα σκεπτικό λογοκρισίας στο όνομα της πολιτικής ορθότητας, για την πολιτική ορθότητα, είναι κάτι με το οποίο έχω σοβαρό πρόβλημα και το θεωρώ και επικίνδυνο. Επειδή, οι κοινωνίες - τουλάχιστον όπως το ζούμε σήμερα διεθνώς- όταν από τη μια επιτρέπουν ή αφήνουν ή κάποια στιγμή ανέχονται πράγματα για τα οποία έχουν παλέψει πολύ, από την άλλη συντηρητικοποιούνται τραγικά, και υποκλίνονται σε έναν πολύ επικίνδυνο λαϊκισμό. Υπάρχει βέβαια το εξής λεπτό σημείο: ότι μπορεί ένας καλλιτέχνης, όντως, να θέλει να ενοχλήσει προκειμένου να ακουστεί. Όλα όμως καταλήγουν στο αν είναι καλό το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Υπάρχει μια άλλη βάση όταν ανεβεί μια εξαιρετική παράσταση η οποία ενοχλεί με το περιεχόμενό της και είναι μια άλλη κατάσταση όταν έχεις ένα κακό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα καί ενοχλεί και με το περιεχόμενο. Και έχουμε δει πάρα πολλές καλές και κακές παραστάσεις. Μπορεί να είναι μια παράσταση που άλλοι θα λατρέψουν και

άλλοι πάλι το ακριβώς αντίθετο. Η κακή παράσταση είναι αυτή που δεν άρεσε σε κανέναν. Είναι η παράσταση για την οποία όλοι λένε «δεν υπήρχε λόγος να υπάρξει». Στις παραστάσεις που το κοινό είναι μοιρασμένο, εκεί πιστεύω ότι κάτι γίνεται. Υπάρχει ένας διάλογος και η παράσταση πρέπει να ξανανέβει. Ο δημιουργός έχει ρίξει έναν σπόρο που σου λέει «πιάσ' τον και καν' τον κάτι». Επομένως, η δουλειά μας -ως πολιτιστικού οργανισμού- είναι να δημιουργούμε προϋποθέσεις ελευθερίας της έκφρασης, γιατί αυτό είναι ένα από τα στοιχεία της δημοκρατίας για το οποίο έχουμε παλέψει πολύ. Υπάρχουν ασφαλώς και κάποιες αρχές ανθρωπισμού που πρέπει να διέπουν όλους τους πολίτες, είτε είναι καλλιτέχνες είτε δεν είναι. Δηλαδή, ναι, θα είχα πρόβλημα με κάποιον που θα έκανε ένα έργο υπέρ της οπλοχρησίας και της οπλοκατοχής, αλλά δεν έχω κανένα δικαίωμα να τον σταματήσω από το να το κάνει. Έχω θέμα μαζί του σε πολιτικό επίπεδο. Όχι σε καλλιτεχνικό. Σε ό,τι αφορά τη δική μου ευθύνη, δε θα τον έβαζα στη Στέγη, αλλά αν με ρωτήσεις πως εκπαιδεύεται το κοινό ώστε το αισθητήριό του να είναι πιο οξύ απέναντι σε τέτοιες περιπτώσεις, θα σου έλεγα ότι υπάρχει κάτι πιο σπουδαίο και πιο σημαντικό από το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα της πνευματικής δουλειάς ενός σπουδαίου δημιουργού. Και αυτό είναι η παιδεία. Είναι θέμα παιδείας που προκύπτει μέσα από πολλούς αγωγούς. Ας κάνουμε όλοι τη δουλειά μας σε επίπεδο παιδείας, ας μεγαλώνουμε τα παιδιά μας κάπως, ας πιέζουμε τους πολιτικούς μας να δίνουν περισσότερη σημασία στο εκπαιδευτικό μας σύστημα, ας προσέχουμε κι εμείς τι λέμε στα παιδάκια μας όταν πολύ εύκολα ακυρώνουμε ή επιβραβεύουμε, ώστε να μιλάμε σε επίπεδο πολιτών, είτε είναι καλλιτέχνες οι πολίτες είτε είναι κοινό. Γιατί εμένα το πρόβλημά μου είναι πώς έφτασε ένας καλλιτέχνης -που φαντάσου να είναι και καλός καλλιτέχνης!- να εξυμνεί την οπλοχρησία και την οπλοκατοχή.[…] Υπάρχει μια πολιτική ευθύνη όλων μας ως προς το τι θέλουμε να πούμε. Δεν είναι μόνο το θέμα με το οποίο ασχολείται ο δημιουργός, αλλά και πως ασχολείται με αυτό» (Παναγιωτάκου, 2017).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η ευθύνη του δημιουργού είναι πρωτίστως η συνέπειά του και η ανιδιοτελής προσήλωσή του απέναντι σε αυτό που θέλει να επικοινωνήσει Όσο πιο απελπιστικός είναι ο κόσμος στην εκδοχή του καλλιτέχνη, τόσο καθαρότερα αποτυπώνεται το ιδεώδες το οποίο αντιπαλεύει μέσα από την τέχνη του, ρίχνοντας φως σε μια αλήθεια που μπορεί για την κοινωνία να έπεται, για τον δημιουργό όμως που κοιτάζει μπροστά και βλέπει τα πράγματα πιο γρήγορα από τους άλλους, είναι παρούσα. Το παράδοξο βέβαια με την περίπτωση της τέχνης είναι πως, παρά το γεγονός ότι όλοι συμφωνούν ότι αυτό που παρουσιάζει μια καλλιτεχνική δημιουργία είναι απλώς μια προσωπική ανάγνωση ή πνευματική άσκηση του καλλιτέχνη επάνω σε κάτι που τον

απασχολεί, τις περισσότερες φορές το κοινό κρίνει το έργο τέχνης με όρους και νομούς της πραγματικής ζωής, αγνοώντας ασυναίσθητα τη συνειδητή επιλογή του δημιουργού να κατασκευάσει με προσοχή ένα παράλληλο σύμπαν -που μπορεί μεν να φέρει στοιχεία ομοιότητας με το αντίστοιχο πραγματικό- ωστόσο δεν ταυτίζεται με αυτό. Σε αυτήν την περίπτωση, οι αντιδράσεις του κοινού είναι συχνά έντονες. Άλλοτε ταυτίζεται με το καλλιτεχνικό δημιούργημα σε απόλυτο βαθμό και αντιδρά αρνητικά -καθώς αισθάνεται ότι καθρεφτίζεται μέσα σε αυτό ένα κομμάτι του που συνειδητά επιλέγει να αγνοεί-, άλλοτε πάλι απορρίπτει το έργο τέχνης αγνοώντας το. Άραγε, η επιδοκιμασία του κοινού προς τον δημιουργό ακολουθεί την προσπάθεια του τελευταίου να *«χαϊδέψει»* -όπως λέει και η Αφροδίτη Παναγιωτάκου- τη συνείδηση του κόσμου και όχι να αποκαλύψει μια αλήθεια; Γιατί αν έτσι συμβαίνει, η ευθύνη του δημιουργού είναι μεγαλύτερη στην περίπτωση της επιτυχίας από αυτήν της αμφισβήτησης.

Ο καλλιτέχνης διακρίνεται από όλους τους άλλους υπεύθυνους παράγοντες της κοινωνίας -πολιτικούς, νομοθέτες, εκπαιδευτικούς, επιστήμονες- καθώς δύναται να έχει τον δικό του *«δοκιμαστικό σωλήνα»*, το δικό του εργαστήριο, όπου εργάζεται σύμφωνα με πολύ αυστηρούς κανόνες, αποκλείοντας οποιαδήποτε άλλη σκέψη που θα μπορούσε να αντικαταστήσει την ευθύνη του να αποκαλύψει όλα όσα μπορεί να ανακαλύψει σχετικά με το ανθρώπινο μυστήριο. Η κοινωνία ασφαλώς και έχει την ανάγκη να θεωρεί ορισμένα πράγματα ως δεδομένα, η καλλιτεχνική δραστηριότητα όμως βασίζεται στην αναζήτηση των πραγμάτων που δεν είναι προφανή (Baldwin, 1962:1-2).

4.1.3 Πολιτική ορθότητα

«-Σύντροφε, η δήλωση σας είναι πραγματολογικά εσφαλμένη.»
«-Ναι είναι. Αλλά είναι πολιτικά ορθή.»

(Codevilla, 2016)

Η έννοια της πολιτικής ορθότητας χρησιμοποιήθηκε αρχικά μεταξύ των κομμουνιστών στη δεκαετία του '30 ως μια χιουμοριστική υπενθύμιση ότι το συμφέρον του κόμματος πρέπει να αποτελεί μια πραγματικότητα που τίθεται πάνω από την ίδια την πραγματικότητα. Επειδή, όλοι όσοι επικαλούνται την πρόοδο ισχυρίζονται ότι εργάζονται προς την κατεύθυνση της δημιουργίας νέων ανθρώπινων πραγματικοτήτων, καταλήγουν να βρίσκονται σε μια συνεχή πολεμική με τους νόμους και τα όρια της φύσης. Δεδομένου όμως ότι είναι αδύνατο να προσπεράσει κανείς την πραγματικότητα, οι

ευαγγελιστές της προόδου οδηγούνται σε αναγκαστικό ελιγμό προσποιούμενοι ότι αυτοί οι ίδιοι ενσωματώνουν αυτές τις νέες πραγματικότητες. Επομένως, ο απώτερος σκοπός οποιουδήποτε προοδευτικού κινήματος, τελικά, καταλήγει να υποτάσσεται στο επείγον ζήτημα της εξουσίας, μιας εξουσίας που είναι και παραμένει ανασφαλής όσο ο κόσμος δύναται να την αμφισβητεί. Ακολούθως ως προς αυτό, η *«προοδευτική»* εξουσία δεν αγωνίζεται πλέον για να δημιουργήσει τις νέες πραγματικότητες που υποσχέθηκε, όσο για εξαναγκάσει -άμεσα ή έμμεσα- τους ανθρώπους να μιλάνε και να ενεργούν σαν αυτή (Codevilla, 2016).

Όπως εξηγεί ο Angelo M. Codevilla, καθηγητής Διεθνών Σχέσεων του Πανεπιστημίου της Βοστώνης *«στόχος της πολιτικής ορθότητας δεν ήταν ποτέ η επιβολή μιας νέας πραγματικότητας, αλλά η επιβολή αυτή καθαυτή. Πολύ λιγότερο δε, ήταν μέλημά της η δημιουργία μιας καθορισμένης κοινής κουλτούρας ή η επίτευξη κάποιου ορισμένου «καλού». Πρόκειται απλώς για την ανάγκη της κυρίαρχης τάξης να διατηρήσει την εξουσία και να επικρατήσει στον διαρκή πόλεμο των πολιτικών ταυτοτήτων. […] Η επιβολή της πολιτικής ορθότητας δεν έχει κανένα λογικό τέλος καθώς το να αισθάνεται κανείς καλύτερα για τον εαυτό του, ομολογώντας τις αμαρτίες των άλλων ανθρώπων, εξευτελίζοντας και τραυματίζοντάς τους, είναι μια εθιστική ευχαρίστηση που αυξάνει μαθηματικά κάθε φορά που παίρνει ικανοποίηση. Επομένως, όσα περισσότερα σφάλματα βρίσκεις σε κάποιον, τόσο καλύτερος και -γιατί όχι- πιο μοντέρνος αισθάνεσαι από εκείνον και ασφαλώς θα μπορούσες να έχεις επάνω του πολύ περισσότερη δύναμη»* (Codevilla, 2016).

Εν ολίγοις, η πολιτική ορθότητα είναι αυτό που αποκαλείται (βλ. ό.π. σελ. 9) το *«κοινωνικό συμβόλαιο κάθε δημοκρατίας».* Μιλώντας για την ελληνική κοινωνία, αν υποτεθεί συνεπαγωγικά ότι τα φαινόμενα -κυρίως κατασταλτικής- λογοκρισίας είναι αποτέλεσμα της καταπάτησης της πολιτικής ορθότητας, τότε κατηγοριοποιώντας τα με βάση τις έννοιες οι οποίες αποτελούν τον πυρήνα της διαμάχης κάθε φορά, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι η ορθόδοξη χριστιανική θρησκεία, η ηθική, η ελευθερία ως αγαθό, η δημοκρατία ως πολίτευμα, η ιστορική καταγωγή και διαδρομή, η εθνική κυριαρχία, η οικογένεια, αποτελούν, έννοιες *«ιερές»*, και ως εκ τούτου αδιαπραγμάτευτες και απρόσβλητες. Ο δικηγόρος Χρήστος Γραμματίδης λέει κάτι πολύ ενδιαφέρον: *«Η πρωτοκαθεδρία της τέχνης σε ό,τι αφορά την προστασία της, συνδέεται με τη θρησκεία […], καθώς η αισθητική έγινε το «υποκατάστατο» μιας θρησκείας που έλειπε, ή υποχωρούσε, ή είχε χάσει τη δυνατότητα να επιτελεί τον συμβολικό της ρόλο. Τελικά, ισχύει*

το ανάποδο από αυτό που είπε ο Ντοστογιέφσκι: σε έναν κόσμο που ο Θεός πέθανε, δε νομιμοποιείται τίποτα. Αυτήν την αγωνία να νομιμοποιηθούμε με βάση κάτι, τώρα που δεν έχουμε το Θεό να μας νομιμοποιεί, είτε αυτό είναι η τέχνη, η φύση, η ιστορία, το προλεταριάτο, ο,τιδήποτε θέλει να βάλει ο καθένας στη θέση του Θεού που λείπει, δείχνει ότι το «ιερό» δεν ξεριζώνεται από τις κοινωνίες. Δεν μπορείς να ξεριζώσεις την έννοια του «ιερού» ακόμη κι αν γίνουμε όλοι άθεοι. Θα είναι κάτι άλλο ιερό. Για άλλους είναι ιερά τα σύνορα, η πατρίδα, η ελευθερία, το πολίτευμα. Η έννοια του «ιερού», και επομένως και του «ιερόσυλου» και του «βέβηλου» και του «βλάσφημου» δεν ξεριζώνεται. Και δυστυχώς, όταν συζητάμε για φαινόμενα λογοκρισίας, δε σκεφτόμαστε πράγματα δομικά στη συζήτηση όπως το τί είναι τελικά τέχνη […]"(Γραμματίδης, 2016).

Συμπερασματικά λοιπόν, η πολιτική ορθότητα δεν έχει θέση στην τέχνη. Έχει θέση μόνο στην πολιτική. Η εφαρμογή της στο πεδίο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, θα σήμαινε αυτόματα την εφαρμογή λογοκριτικών μηχανισμών είτε με τη μορφή καταστολής είτε με τη μορφή της αυτολογοκρισίας του δημιουργού κάτω από τον φόβο της απόρριψης ή ακόμη και της εμπλοκής σε διαμάχη. Ωστόσο, υπάρχει και μια πολύτιμη έννοια που λέγεται *«πολιτική φρόνηση»* και αφορά όλους τους πολίτες, δημιουργούς και μη, όταν είναι σε γνώση τους ότι μια συγκεκριμένη δράση μπορεί να οδηγήσει στην απώλεια της ανθρώπινης ζωής. Η *«πολιτική φρόνηση»* δεν αποτελεί υποταγή στον φόβο αλλά στάθμιση κάθε φορά των συνεπειών του λόγου και των πράξεων, με σκοπό τη διασφάλιση της κοινωνικής συνύπαρξης (Ζουμπουλάκης, 2015:72).

4.1.4 *«Μα είναι αυτό τέχνη;»*

Η δυσκολία του να ορίσει κανείς τί είναι τέχνη δεν αποτελεί σύγχρονο γρίφο, αν αναλογιστεί ότι ο όρος δεν απαντάται καν σε κάποιους πολιτισμούς ή εποχές. Ένα είναι σίγουρο, ότι τόσο η γνωσιακή όσο και η εκφραστική θεωρία -παρά τις διαφορετικές τους οπτικές- πρεσβεύουν ότι η τέχνη επικοινωνεί. Μεταδίδει δηλαδή, αισθήσεις και συναισθήματα, σκέψεις και ιδέες που γίνονται κατανοητές μόνο μέσα από την ερμηνεία του τρόπου με τον οποίο αυτό πραγματοποιείται. Για να είναι η ερμηνεία όσο το δυνατόν πιο κοντά σε αυτό που θέλει να επικοινωνήσει ο δημιουργός, πρέπει απαραιτήτως να ληφθεί υπόψη το πλαίσιο -κοινωνικό, πολιτικό, πολιτισμικό, οικονομικό, θρησκευτικό, φιλοσοφικό- μέσα στο οποίο γεννιέται η ιδέα και ολοκληρώνεται το έργο. Σε κάθε περίπτωση όμως, ακόμη και αν υπάρχουν ερμηνείες που αναιρούν η μία την άλλη, το

κέρδος βρίσκεται στο πως προσεγγίζουν περισσότερες και διαφορετικές πλευρές του έργου του καλλιτέχνη (Freeland, 2005:115).

«Σήμερα, το δυσκολότερο πράγμα μοιάζει να είναι το να ορίσεις το έργο τέχνης, παρά το γεγονός ότι το πρόβλημα είναι ακριβώς το αντίθετο: δεν έχει κανένα νόημα να αναρωτιέται κανείς αν ένα έργο μπορεί να είναι τέχνη, αφού η απάντηση είναι πάντα καταφατική αν κάποιος «καλλιτέχνης»» -ή κυρίως κάποιος θεσμός του κόσμου της τέχνης- «*το έχει ορίσει ως τέχνη. […] Όπως λέει και ο Arthur Danto, «τίποτε δεν είναι έργο τέχνης χωρίς την ερμηνεία που θα το καταστήσει τέτοιο»»* (Μουτσόπουλος, 2005:157). Συνήθως, η αρνητική τοποθέτηση *«αυτό δεν είναι τέχνη»* προέρχεται από τα χείλη εκείνων που αναζητούν ένα ορθολογικό επιχείρημα για να στηρίξουν ένα λογοκριτικό περιστατικό. Πίσω από τη διατύπωση χαρακτηρισμών, όπως *«απωθητικό»*, *«επιθετικό»*, *«προσβλητικό»*, *«επικίνδυνο»*, *«ανήθικο»* ή απλώς *«εγκληματικό»*, υποκρύπτεται μια προσπάθεια επιβεβαίωσης στερεοτύπων θέσεων με υψηλή ιδεολογική φόρτιση (Δημούλης, 2016:59). Η απουσία τεκμηριωμένου θεωρητικού και κριτικού λόγου οδηγεί σε στείρα αμφισβήτηση των πάντων θυσιάζοντας την αλήθεια της τέχνης μέσα από τεχνικές εξουδετέρωσης και υποτίμησης που την καθιστούν απροσπέλαστη (Καραμπίνης, 2008:19).

Και καθώς η τέχνη, σύμφωνα με τον Irwin, *«έχει φτάσει στο σημείο να σημαίνει τόσα πολλά πράγματα, που πλέον δε σημαίνει τίποτε»* και ταυτόχρονα είναι *«μια ακατάπαυστη εξέταση της αντιληπτικής μας εγρήγορσης και μία συνεχής διεύρυνση της συνείδησής μας σχετικά με τον κόσμο που μας περιβάλλει»*, αντιλαμβάνεται κανείς πως τα πάντα μπορούν να είναι τέχνη υπό την προϋπόθεση ότι η σχέση τους με τον δημιουργό τους βασίζεται σε ειλικρινές δημιουργικό πάθος (Freeland, 2005:153-154).

Κεφάλαιο 5

Τεχνοκριτική και Λογοκρισία στη Μεταπολίτευση

Η λογοκρισία σήμερα δεν έχει σχέση με το φαινόμενο που βίωσε η χώρα μέχρι το 1974, ωστόσο δεν είναι δυνατόν να αγνοηθεί η ύπαρξή του -έστω και περιστασιακά- όταν ο αντίκτυπος στην ελευθερία της έκφρασης είναι σημαντικός. Επομένως, η λογοκρισία στην Ελλάδα δεν τελείωσε με τη Χούντα. Μπορεί το φαινόμενο να παρουσιάζει θεσμικές ασυνέχειες, παραμένει όμως παρόν και καθώς μεταλλάσσεται, φέρνει στο φως νέες λογοκριτικές εκδοχές. Η ταύτιση της κριτικής με τη λογοκρισία καταλήγει στην αποσιώπηση της διαφορετικής άποψης -είτε προέρχεται από κάποιον ειδικό, είτε από το ίδιο το κοινό- δεδομένου ότι αποφεύγεται ο πραγματικός διάλογος. Ως εκ τούτου, η χρήση του όρου *«λογοκρισία»* έχει μετατραπεί σε ένα πολύ βολικό επιχείρημα του οποίου η ρητορική αξία εγγυάται αυτόματα την προσοχή του κοινού την ίδια στιγμή που την αποσπά ουσιαστικά από το υποτιθέμενο αντικείμενό της, αποκρύπτοντας την ποιότητα του υλικού του ή των θέσεών του και αφαιρώντας από τον παρατηρητή τη δυνατότητα να κρίνει και να αποφασίσει ο ίδιος για το θέμα.

5.1 Όταν λογοκρίνουν οι ειδικοί.

Σύμφωνα με τον Κώστα Γεωργουσόπουλο, γνωστό κριτικό θεάτρου, *«οι αρχές της κριτικής στο θέατρο αλλά και την τέχνη γενικότερα, είναι οι ίδιες που διέπουν κάθε δημόσια ανάληψη ευθύνης. Η «ηθική» της κριτικής είναι η ομολογία -χωρίς περιστροφές- των αισθητικών της προτιμήσεων, της ιδεολογικής της βάσης και της ιστορικής τού θεάτρου εποπτείας. Το κύρος του κριτικού συγκροτείται από τη διάρκειά του, που σημαίνει αποδοχή των κριτηρίων του και αναγνωσιμότητα. Αντικειμενική κριτική για πνευματικά θέματα δεν υπάρχει. Η υποκειμενικότητά της αντικειμενικοποιείται όταν συμπίπτει με άλλες υποκειμενικές κρίσεις και όταν επισφραγίζεται από την αποδοχή του κοινού»* (Κοδέλλας,

2006). Εν ολίγοις, η ύπαρξη ενός *«κριτικού λόγου»* είναι απαραίτητη -χωρίς να συγχέεται με τη λογοκρισία- αφού η κριτική συνεπάγεται υπευθυνότητα απέναντι στο δημιουργό και το κοινό. Αντιθέτως, η *«αναρχική απάρνηση»* κάθε κριτικής οδηγεί ακριβώς στο να προκαλέσει τη λογοκρισία και το θρίαμβο των ιδεολογιών (Λίποβατς, 2008:179).

Στις μετά-μοντέρνες πρωτοπορίες συμβαίνει συχνά οι καλλιτέχνες να επιδιώκουν -μέσω της πρόκλησης- να τραβήξουν την προσοχή, δημιουργώντας ένα σκάνδαλο και σκηνοθετώντας εαυτούς ως μάρτυρες της τέχνης. Η θέση του κριτικού, έχει εξαιρετική σημασία σε τέτοιες περιπτώσεις, καθώς έρχεται να αμφισβητήσει, ακόμη και να αποκαλύψει το πραγματικό κίνητρο του δημιουργού μέσα από μια δομημένη επιχειρηματολογία. Η Λουΐζα Αρκουμανέα, έγκριτη κριτικός θεάτρου στην εφημερίδα *«Το Βήμα»* μιλώντας για την κριτική λέει: *«Έχει μια μεγάλη ιδιαιτερότητα ως επάγγελμα: ότι εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τον άνθρωπο που την κάνει, από την καλλιέργειά του, την παιδεία του, τα ερεθίσματά του, από το αν έχει ταξιδέψει, τα πάντα. Κι αυτό το κάνει ευάλωτο ως επάγγελμα. […] Πιστεύω πως το μόνο όπλο που έχει ο κριτικός είναι να εκφράζει την άποψή του τεκμηριωμένα και με επιχειρήματα»* (Τριβόλη, 2008).

Το 1984, ανεβαίνει στο θέατρο της Επιδαύρου η παράσταση *«Αντιγόνη»* σε σκηνοθεσία Γιώργου Ρεμούνδου. Οι αντιδράσεις για τη *«διαφορετική»* Αντιγόνη ήταν ιδιαίτερα έντονες και οδήγησαν στην καρατόμηση του τότε διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου Κώστα Νίτσου. Στα αποκόμματα των εφημερίδων διαβάζει κανείς:

«Πραξικόπημα στην Επίδαυρο»

«[…] Όμως δε θα δεχθούμε να υποστηρίξουμε το «καλώς έχειν» μιας κακοπαθημένης τραγωδίας, όταν ο σκηνοθέτης αναδομώντας τα μηνύματά της, και τη γραμμή του λόγου, παραποιεί με σκανδαλώδη τρόπο τα πάντα, σκανδαλοθηρεί προκειμένου να εντυπωσιάσει ποιους άραγε; […] Ελπίζω να βρεθεί κάποιος ή η Ακαδημία Αθηνών, να σταματήσει αυτά τα πειράματα που μας διαπομπεύουν τόσο δραματικά…»

(Περσεύς ο Αθηναίος - Εφ. Ημερησία , 14.07.1984)

«Φιάσκο στην Επίδαυρο»

«Ο Διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου Κώστας Νίτσος στη συνέντευξη Τύπου που έδωσε με την ευκαιρία της συμμετοχής του Εθνικού Θεάτρου στο Φεστιβάλ της Επιδαύρου, είπε μεταξύ άλλων […] Η παράβαση που έκανε το Εθνικό Θέατρο με την παράσταση της

Αντιγόνης είναι τόσο σοβαρή που πραγματικά μπορεί να επισύρει την ποινή της πρόσκαιρου ή και της οριστικής αφαίρεσης της αδείας να παίζει στην Επίδαυρο. Γιατί ήταν μια επικίνδυνα γελοία παράσταση. Εάν υπήρχε βέβαια τέτοιο όργανο, που να μπορεί να επιβάλλει ποινές για επικίνδυνες ενέργειες που γίνονται στο θέατρο. Τέτοιο όργανο δεν υπάρχει και δυστυχώς το Εθνικό δε θα τιμωρηθεί. Οι αγανακτισμένες φωνές των θεατών που ακούστηκαν το περασμένο Σάββατο τα δυνατά και επίμονα «αίσχος», δεν αποτελούν και δεν προκαλούν έμπρακτη τιμωρία. […] Με δύο λόγια αυτό που είδαμε σαν Αντιγόνη του Σοφοκλή δεν ήταν μια κακή παράσταση. Ήταν μια αισχρή παράσταση. Ήταν μια αληθινή ντροπή. […] Τώρα αν πρέπει πράγματι να τιμωρηθεί το Εθνικό -με ετήσιο τουλάχιστον αποκλεισμό του από το Φεστιβάλ Επιδαύρου- αυτό είναι κάτι που θα όφειλαν να το σκεφτούν οι αρμόδιοι. Για να υπάρξει επιτέλους και κάποια τιμωρία κάποτε και όχι όλα να περνούν να ξεχνιούνται -και να επαναλαμβάνονται!»

(Μηνάς Χρηστίδης - Εφ. ΕΘΝΟΣ, 14.07.1984)

Τα παραπάνω αποσπάσματα αποτελούν καταφανώς λογοκριτικά περιστατικά. Οι προτάσεις που καταγράφονται και στα δύο κείμενα είναι στην κατεύθυνση όχι μόνο της φίμωσης της διαφορετικής έκφρασης αλλά προχωρούν και ένα βήμα παραπέρα, προτείνοντας την τιμωρία του Εθνικού Θεάτρου και του σκηνοθέτη με αποκλεισμό από το Φεστιβάλ. Το αρχαίο δράμα και η θεατρική του ενσάρκωση στο σήμερα, είναι πάντοτε ένα σημείο τριβής μεταξύ δημιουργών και θεωρητικών (Γεωργουσόπουλος, 2017). Σε κάθε περίπτωση είναι αδιανόητο από την υπεύθυνη θέση του τεχνοκριτικού να επιζητά κανείς την τιμωρία ενός δημιουργού. Ακόμη και αν τοποθετήσουμε τις κριτικές αυτές στο μεταβατικό ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο της δεκαετίας του 1980 -πολύ κοντά δηλαδή στη μνήμη ενός απολυταρχικού καθεστώτος και την ελπίδα ενός απόλυτα ανοιχτού και δημοκρατικού παρόντος- οι παραπάνω συντάκτες φαίνεται να έχουν ξεπεράσει το όριο κριτικής κατά πολύ, σε βαθμό που διόλου δεν εξυπηρετούν το σκοπό της. Αντιθέτως, δίνουν πρόκριμα σε κάθε διαφωνούντα να απαιτεί την εξαφάνιση κάθε διαφορετικής φωνής οδηγώντας τους δημιουργούς σε αυτολογοκρισία προκειμένου να αποφύγουν να βρεθούν στο επίκεντρο μια τέτοιας δίνης.

Αυτό όμως δε σημαίνει ότι η κριτική δεν μπορεί να αμφισβητήσει την καλλιτεχνική αξία ενός έργου. Αντιθέτως, μπορεί να το κάνει υπό την προϋπόθεση ότι μπορεί να το τεκμηριώσει. Οι ακαδημαϊκές γνώσεις και η συνεχής επαφή του κριτικού με το πεδίο της τέχνης για την οποία ασκεί κριτική, αποτελούν βασικά εφόδια για τη διατύπωση μιας

ολοκληρωμένης και υπεύθυνης θέσης. Ωστόσο, η ιδιόλεκτος, η ευρύτητα των γνώσεων και συνεπαγωγικά των κριτηρίων του, δεν μπορούν να απευθυνθούν σε όλα τα επίπεδα. Επομένως, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως η επιρροή της κριτικής του κάθε επαγγελματία είναι εξαρχής περιορισμένη στο βαθμό που γίνεται κατανοητή. Ταυτόχρονα, προτάσσει μια σειρά στοιχείων τα οποία καθώς επαναλαμβάνονται στην κριτική του ή υιοθετούνται από άλλους κριτικούς, ακόμη και από το ίδιο το κοινό, μετουσιώνονται σε διαμορφωτές γνώμης. Κι εδώ ελλοχεύει ο κίνδυνος της έμμεσης λογοκρισίας, που ενδύεται την τεχνοκριτική. Η Λουΐζα Αρκουμανέα διαπιστώνει: «*Ασφαλώς υπάρχουν κριτικοί και δημοσιογράφοι που χρησιμοποιούνε τη στήλη τους για να κάνουνε παιχνίδια εξουσίας [...] αυτοί οι άνθρωποι τρομοκρατούν και ασκούν επιρροή σε μια μεγάλη μερίδα ανθρώπων του θεάτρου που τους φοβούνται και νοιάζονται αν θα γράψουν καλά πράγματα γι' αυτούς και δεν αφήνουν τίποτα να πάει μπροστά*» (Τριβόλη, 2008). Τα όσα παραπάνω λέγονται συνδέονται άμεσα με την -κατά τον Bourdieu- δομική κυριαρχία που ασκείται μέσω του Τύπου στο καλλιτεχνικό πεδίο η οποία καθιστά τους κριτικούς -«*εν πλήρει αθωότητι*» και μέσω της δημοσιογραφικής δραστηριότητάς τους- μέτρο των πάντων στον χώρο της τέχνης, «*αποκτώντας έτσι το δικαίωμα να περιφρονούν ο,τιδήποτε τους ξεπερνά και να καταδικάζουν όλα τα εγχειρήματα που μπορούν να θέσουν υπό αμφισβήτηση τις ηθικοπρακτικές διαθέσεις που κατευθύνουν τις κρίσεις τους και όπου εκφράζονται κυρίως τα όρια, δηλαδή οι διανοητικοί ακρωτηριασμοί που εγγράφονται στη διαδρομή και τη θέση τους*» (Bourdieu [a], 2002:104). Το καλλιτεχνικό πεδίο -το οποίο συγκροτείται ως τέτοιο εντός και μέσω της αντιπαράθεσης με έναν «*αστικό*» κόσμο που αξιώνει να ελέγχει τα όργανα νομιμοποίησης και τους καλλιτεχνικούς θεσμούς την ίδια στιγμή που μέσω του Τύπου επιδιώκει την επιβολή ενός ευτελούς και ευτελιστικού ορισμού της πολιτιστικής παραγωγής- φέρει ταυτόχρονα στοιχεία περιορισμού έκφρασης, μέσω της αποδοχής και προβολής από τον Τύπο συγκεκριμένων προτύπων και κανόνων, αλλά και σπέρματα ανατροπής που συνέβαλαν σημαντικά στην πριμοδότηση της ρήξης με τον κανονικό κόσμο «*ρήξη σύμφυτη με τη συγκρότηση του κόσμου της τέχνης ως χωριστού κόσμου, ως αυτοκρατορίας μέσα στην αυτοκρατορία*» (Bourdieu [a], 2002:111).

Ως εκ τούτου, η κριτική που ασκείται εντός του καλλιτεχνικού πεδίου γίνεται χρήσιμο εργαλείο στη λογοκρισία -έμμεση ή άμεση- ως αποτελεσματικός μηχανισμός ορισμού κανόνων και διαμόρφωσης της κοινής γνώμης, προτάσσοντας ενίοτε μια αυθεντία που ολισθαίνει στον δρόμο του περιορισμού της έκφρασης καθώς αρνείται την πειραματική και συχνά προκλητική διάσταση της τέχνης. «*Πράγματι, οι κανόνες καθορίζονται από*

ειδικούς, των οποίων η κρίση έχει επηρεαστεί από εξίσου κανονικοποιημένες παραδόσεις όπως αντανακλώνται στη δική τους εκπαίδευση ή επαγγελματική κατάρτιση. Αλλά αρκετοί από αυτούς αναπτύσσονται και εξελίσσονται βάσει της υποδοχής από και της διάδρασης με το εκάστοτε ακροατήριό τους κι αυτό συνιστά μία βασική διαφορά με τη λογοκρισία» (Πετσίνη & Χριστόπουλος, 2016:13). Αυτό σημαίνει ότι ο κριτικός οφείλει να βρίσκεται σε ένα διάλογο με την εποχή και το περιβάλλον του χωρίς όμως να κάνει έκπτωση στις προσωπικές του αξίες, αισθητικές, ηθικές, επαγγελματικές. Όπως επίσης σημαίνει πως το κοινό μπορεί να απορρίψει την κριτική του. Το ίδιο δικαίωμα βέβαια έχει και ο δημιουργός που γίνεται αντικείμενο κριτικής, όπως φαίνεται στο ακόλουθο περιστατικό.

Σε κριτική της που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *«Το Βήμα»* στις 11.08.2013, η Λουΐζα Αρκουμανέα γράφει για τη *«Φωνή»* του Γιώργου Βέλτσου, που ανέβηκε στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών σε σκηνοθεσία Ρούλας Πατεράκη, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών την ίδια χρονιά. Στο κείμενό της με τίτλο *«Για «μορφωμένους»»*, αφού έχει αποτυπώσει με λεπτομέρεια τα δρώμενα της παράστασης, διαβάζει κανείς: *«[…] Ο κριτικός λόγος δυσκολεύεται να βρει χαρακτηρισμούς για έργα όπως «Η φωνή». Μια σαπουνόπερα για «μορφωμένους», ίσως, όπου οι ερωτικοί αντίζηλοι […] κάθονται, σαν υπερφίαλοι διανοούμενοι, και συζητάνε με τις ώρες τα θέματά τους μέχρι να τους βρει το σούρουπο της αιωνιότητας...»* (Αρκουμανέα [b], 2013). Ήδη, πολύ πριν καταλήξει στο τελικό της συμπέρασμα που αποτυπώνεται με ευθύτητα, η κριτικός το έχει αιτιολογήσει πλήρως. Ασφαλώς, η Αρκουμανέα από τη στήλη της συγκεκριμένης εφημερίδας δεν απευθύνεται στον αδαή αναγνώστη ή θεατή. Αν αυτό ήταν το κοινό της, τότε και η κριτική της θα μπορούσε να θεωρηθεί κακή αφού θα απέτρεπε κάποιον που δε γνωρίζει ακόμη και από το να αποκτήσει προσωπική γνώμη για το έργο και επομένως να κρίνει καί το έργο -και γιατί όχι- καί την κριτική της. Αντίθετα, απευθύνεται σε ένα κοινό συγκεκριμένου μορφωτικού επιπέδου, που έχει επαφή με το καλλιτεχνικό γίγνεσθαι -και ως εκ τούτου μπορεί να κρίνει συνολικά-, όπως επίσης έχει και την οικονομική άνεση που του επιτρέπει ακόμη και να αγνοήσει την άποψη της κριτικού αποφασίζοντας να δει μια παράσταση που πιθανότατα δε θα είναι καλή, χωρίς αυτό όμως να έχει και τόση σημασία αφού δε θα είναι και η μοναδική παράσταση που θα παρακολουθήσει στο Φεστιβάλ. Αν η Αρκουμανέα αποθέωνε ένα τέτοιο έργο, προς τέρψη των δημιουργών του, μπορεί να κέρδιζε τη συμπάθειά τους, θα είχε χάσει όμως την αξιοπιστία της ως κριτικού.

Η αντίδραση του συγγραφέα Γιώργου Βέλτσου ήταν εξαιρετικά έντονη. Σε κείμενό του που ακολούθησε στην ίδια εφημερίδα γράφει: *«Μου κακοφάνηκε αυγουστιάτικα που η*

Λουΐζα Αρκουμανέα καταπιάστηκε με τη θεατρική μου Φωνή. Είναι σαν να αμφισβήτησε τη φωνή μου. Και αυτό δεν το συγχωρώ. Επειδή όμως θεωρώ ότι η γραφή είναι «σύμπτωμα» του ανθρώπου, δε θα κρίνω μόνο τη γραφή της αλλά και την ίδια, κατά παράβαση της αρχής ότι «πρέπει να τελειώνουμε με την κριτική». Θεωρώ τη Λουΐζα Αρκουμανέα ένα caso! Αναιδής, ημιμαθής, ατάλαντη, ανθρακεύει την υστερία της με τα κείμενα που κατ' εξακολούθησιν δημοσιεύει [...]» (Βέλτσος, 2013).

Όπως προκύπτει στην περίπτωση αυτή, εκείνος που ολισθαίνει στον δρόμο του περιορισμού της έκφρασης είναι, μάλλον, ο συγγραφέας του έργου. Με τρόπο που δε συνάδει σε γραπτό λόγο ούτε σε δημόσιο διάλογο, καταφεύγει σε προσωπικούς χαρακτηρισμούς εναντίον της κριτικού. Κάνοντας κατάχρηση της πρόσβασης που έχει στον κόσμο μέσα από μια μεγάλης κυκλοφορίας εφημερίδα -όπως είναι *«Το Βήμα»*-, απαντά σε προσωπικό τόνο, ανοίγοντας μια αντιπαράθεση που δεν αφορά το κοινό. Παραγνωρίζοντας τα ακαδημαϊκά της προσόντα και χωρίς να αναγνωρίζει στην Αρκουμανέα ούτε καν την ιδιότητα που της δίνει η ίδια εφημερίδα, καταφεύγει σε στερεότυπους μισογυνισμούς, ισχυριζόμενος ότι *«πρέπει να τελειώνουμε με την κριτική»* ειδικά εφόσον ασκείται από μία νεαρή γυναίκα που δε φοβάται να εκφράσει την τεκμηριωμένη γνώμη της. Ο Βέλτσος, ενώ επιχειρεί να πείσει πως η Αρκουμανέα είναι γρανάζι ενός *«αναγκαίου μηχανισμού παραπλάνησης από μια φασίζουσα κοινωνία που κοροϊδεύει τους μορφωμένους»,* πέφτει σε μια σειρά από αντιφάσεις. Ήδη με τη φράση *«και αυτό δεν το συγχωρώ»* όχι μόνο αναγνωρίζει στον εαυτό του μια μορφή ασυλίας από κάθε κριτική αλλά απαγορεύει και σε οποιονδήποτε να την εκφράσει. Και ενώ η εφημερίδα *«Το Βήμα»* -για την οποία, σημειωτέον, αρθρογραφούν επί πληρωμή τόσο η Αρκουμανέα όσο και ο Βέλτσος- δεν του απαγορεύει να δημοσιεύσει, ούτε καν του υποδεικνύει να κρατήσει χαμηλούς τόνους στην αντιπαράθεση αυτή, εκείνος μέσα από την εκτός ορίων απάντησή του, από υποτιθέμενο θύμα λογοκρισίας, αναδεικνύεται σε πραγματικό λογοκριτή υποστασιοποιώντας όλα αυτά για τα οποία κατηγορεί την κριτικό.

5.2 Όταν λογοκρίνει το κοινό.

Δεν είναι λίγες οι φορές που το κοινό του θεάτρου απορρίπτει ένα έργο αποχωρώντας στην μέση της παράστασης. Σε κείμενο για την *«Οδύσσεια»* του Bob Wilson διαβάζει κανείς: «*Υπό διαφορετικές συνθήκες θα ήταν μια λαμπερή βραδιά. Ο κόσμος θα συνωστιζόταν -ακόμη και στις τελευταίες θέσεις- για να δει αυτόν τον τόσο σημαντικό*

σκηνοθέτη. Ωστόσο, φαίνεται ότι τα πράγματα δε λειτούργησαν σύμφωνα με τις προσδοκίες και τον αρχικό σχεδιασμό, αν κρίνει κανείς από τις πολλές άδειες θέσεις που εμφανίστηκαν στο δεύτερο μέρος της παράστασης» (Τσαγκαράκη, 2012). Αντίστοιχα περιστατικά καταγράφονται και στο πεδίο των εικαστικών. Ενδεικτικά αναφέρεται το περιστατικό όπου ο κόσμος αποχωρούσε ομαδικά, σοκαρισμένος από την περφόρμανς *«Create an ever - lasting body»* του Λάμπρου Στεμνή, που παρουσιάστηκε στην ArtAthina το 2009, όπου ο δημιουργός έβαλε τον πρωταγωνιστή του να μαστιγωθεί ολόγυμνος επί σκηνής, κυριολεκτικά μέχρι να ματώσει. Στο τέλος, όπως προέβλεπε το σενάριο, το μαστίγιο δόθηκε στους θεατές, οι οποίοι, αν ήθελαν, μπορούσαν με τη σειρά τους να μαστιγώσουν τον πρωταγωνιστή. Όμως το σοκ που είχαν υποστεί ήταν τέτοιο, που ουδείς άπλωσε το χέρι του (Πικραμένος, 2009).

Η άρνηση παρακολούθησης ενός έργου ή συμμετοχής σε ένα εικαστικό δρώμενο είναι ασφαλώς μια μορφή κριτικής, από τις πλέον κόσμιες, θα έλεγε κανείς. Δεν είναι όμως και λίγες οι φορές που το κοινό ξεπερνά τα όριά του, όπως για παράδειγμα το 2008, όπου η «*Μήδεια»* του Ανατόλι Βασίλιεφ με τη Λυδία Κονιόρδου αποδοκιμάστηκε, ακόμη και με τη ρίψη κερμάτων, κυρίως για το εγχείρημα του σκηνοθέτη να κάνει ένα σχόλιο πάνω στην παγκοσμιοποίηση βάζοντας τους ηθοποιούς να διηγούνται το πώς η Μήδεια έγινε μητροκτόνος, απαγγέλοντας ταυτόχρονα το ίδιο κείμενο στα ελληνικά, στα γαλλικά και στα αγγλικά. Στο *«Βήμα»* της 19.08.2008, διαβάζει κανείς: «*[…] στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου: επί περίπου μία ώρα πριν από το τέλος της τεράστιας σε διάρκεια παράστασης το κοινό γελούσε, κορόιδευε και γιουχάριζε όσα διαδραματίζονταν στη σκηνή -αυτό και τις δύο ημέρες- πετώντας ακόμη και κέρματα στους ηθοποιούς. Αν η πρόθεση του σκηνοθέτη ήταν να μετατρέψει το θέατρο σε αρένα (όπως ο ίδιος είχε δηλώσει, όπως το βαρύ και ασήκωτο σκηνικό του Διονύση Φωτόπουλου δήλωνε), τα κατάφερε. Μόνο που σε αυτή την αρένα έριξε έναν θίασο που είχε μοχθήσει και που υποστήριξε τα οράματα του «ηγέτη» του (ακόμη και τα πιο ακραία) με αξιοθαύμαστη πειθαρχία. Όπως στην αρένα είχε ρίξει και μία από τις μεγαλύτερες ηθοποιούς που διαθέτει η Ελλάδα, τη Λυδία Κονιόρδου (Μήδεια). Αφήνοντάς τη να «διαπομπευτεί» μαζί με τους συνεργάτες της από το -όχι αδικαιολόγητα- έξαλλο κοινό και κοιτώντας τους από μακριά. Γιατί ο Βασίλιεφ δε βγήκε να υποκλιθεί, χαρίζοντας όλα τα «αίσχος!» και τα «τι μ...ες είναι αυτές;» στους ηθοποιούς του. Το έκανε από άποψη, επειδή δεν το συνηθίζει; Εν προκειμένω, όταν ακούς ένα ολόκληρο θέατρο να εξευτελίζει όχι μόνο το όραμά σου αλλά και εκείνους που το ζωντάνεψαν, ξεχνάς τις όποιες απόψεις και σπεύδεις, αν όχι να τους συμπαρασταθείς, τουλάχιστον να αναλάβεις τις ευθύνες σου. Είναι θέμα ηθικής...»* (Βίδος, 2008). Και στον κινηματογράφο όμως δε

λείπουν αντίστοιχα περιστατικά. Ενδεικτικά αναφέρονται τα έκτροπα στην πρώτη προβολή του *«Τελευταίου Πειρασμού»* του Σκορτσέζε το 1988, όπου πιστοί όρμισαν στις κινηματογραφικές αίθουσες με μαχαίρια και ψαλίδια καταστρέφοντας το κινηματογραφικό πανί, με τον ισχυρισμό ότι η ταινία προσβάλει το θρησκευτικό τους αίσθημα (Καραντής, 2016), ενώ αξίζει να αναφερθεί και η περίπτωση των αντιδράσεων που προκλήθηκαν από την προβολή στους ελληνικούς κινηματογράφους της ταινίας *«Εμμανουέλα»* το 1975, όταν διαμαρτυρήθηκαν οι Σύλλογοι Γονέων Μαθητών της χώρας αναφέροντας πως *«η φθοροποιός προσβολή αισχρότατων ταινιών» όπως η Εμμανουέλα, «έφερε [τους] Έλληνες γονείς» εις δυσβάστακτον άγχος, αφού αδυνατούν [να] επέμβουν ανασχετικώς προς [την] εξελικτικήν πορείαν [των] τέκνων των»* (Κατσάπης, 2016:45).

Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις, εντοπίζεται ένα κοινό υπόβαθρο: οι αντιδράσεις του κοινού στην Ελλάδα, αρθρώνονται γύρω από το γνωστό τρίπτυχο *«Πατρίς-Θρησκεία-Οικογένεια»*. Σε αυτό το σύστημα εννοιών σημαντική προσθήκη αποτελεί η *«ηθική»* με έμφαση σε ζητήματα σεξουαλικότητας. *«Οι διαμαρτυρίες οργανώνονται με βάση το αίτημα της δίωξης, του ποινικού κολασμού και της απαγόρευσης (του εκάστοτε έργου, βιβλίου, παράστασης κ.ο.κ.), ενώ οι διώξεις και οι απαγορεύσεις οι οποίες συνήθως ακολουθούν, επικαλούνται στο σκεπτικό τους τις αρχικές αντιδράσεις και τη διαμαρτυρία της «κοινής γνώμης». Αυτού του τύπου εκστρατείες διαμαρτυρίας εκκινούν είτε από υπερσυντηρητικούς, είτε από εξτρεμιστικούς πολιτικούς κύκλους που δε διστάζουν μέχρι και «να πάρουν το νόμο στα χέρια τους. […] Έχει σφυρηλατηθεί, λοιπόν, ένας κόσμος ο οποίος, λειτουργώντας ως θεματοφύλακας της θρησκείας, της αισθητικής, της ηθικής, του έθνους και των υπερσυντηρητικών αξιών, νιώθει ως κεκτημένο του δικαίωμα ότι ανά πάσα στιγμή μπορεί να εμποδίζει με βίαιο τρόπο την ελεύθερη έκφραση. […] Η ισχύς αυτή έχει βαθιές ιστορικές ρίζες και ανάγεται σε λόγους όπως ο ρόλος της Εκκλησίας, […] και η διαχρονική επιρροή του τριπτύχου «Πατρίς-Θρησκεία-Οικογένεια».[…] Και, σε ένα πιο άμεσο επίπεδο, κρίσιμο στοιχείο […] είναι ότι το κράτος δεν έχει στείλει ικανό και αποφασιστικό μήνυμα ότι τέτοιες συμπεριφορές δεν μπορούν να γίνονται ανεκτές στη δημοκρατία. Στο λόγο των εκστρατειών αυτών είναι έντονο ένα σύμπλεγμα μισαλλοδοξίας, εθνικισμού, φανατισμού και δημαγωγίας, συχνά εμπλουτισμένο με στοιχεία ομοφοβίας-σεξισμού, ρατσισμού, αντισημιτισμού, συνωμοσιολογίας και ενός διάχυτου ηθικού πανικού. Συχνά, δεν έχουμε επιχειρήματα, αλλά μονάχα κραυγές μίσους και απειλές […] οι οποίες είτε είναι απλώς αυτοαναφορικές -«έτσι είναι, αφού έτσι λέω»- είτε πασπαλισμένες με «τεκμηρίωση» ανασυρμένη από το Διαδίκτυο, πράγμα που επιχειρεί να τους προσδώσει μία επίφαση επιστημοσύνης και εγκυρότητας»* (Μπουρνάζος, 2016:208). Εκείνο που μένει

να αποδειχτεί είναι εάν τα περιστατικά αυτά είναι μεμονωμένα -δηλαδή εκφράζουν μια μερίδα κόσμου που διακατέχεται από έντονα εθνικοθρησκευτικά αισθήματα και αντιδρά αυθόρμητα- ή αποτελούν προϊόντα κεντρικού πολιτικού σχεδιασμού ακραίων εθνικιστικών κομμάτων, που εκμεταλλευόμενα την περίσταση, στοχεύουν -όχι μόνο- να δηλώσουν την παρουσία τους αλλά και να συμπαρασύρουν ακόμη περισσότερο κόσμο, καθώς απευθύνονται στο ανθρώπινο θυμικό, κάτι που σε ακραίες περιπτώσεις και υπό συγκεκριμένες συνθήκες θα μπορούσε να οδηγήσει σε παραιτήσεις κυβερνητικών στελεχών ή ακόμη και πτώση της κυβέρνησης.

5.3 Όταν λογοκρίνουν οι θεσμοί.

Όπως έχει ήδη συζητηθεί, η λογοκρισία τρέφεται από τα συστήματα εξουσίας καθώς αποτελεί μια -άλλοτε άμεση και άλλοτε έμμεση- επίδειξη ισχύος με στόχο την επιβολή. Ως εκ τούτου, δε θα μπορούσαν να μείνουν έκτος συζήτησης οι θεσμοί: το κράτος, η Εκκλησία και τα ΜΜΕ.

5.3.1 Το κράτος

Το 2003 στα πλαίσια της έκθεσης Outlook, αποκαθηλώθηκε με παρέμβαση του τότε Υπουργού Πολιτισμού Ευάγγελου Βενιζέλου, το έργο του Βέλγου καλλιτέχνη Thierry de Cordier με τίτλο *«Asperges me»* (*«Ραντιείς με»*) που απεικονίζει ένα πέος να εκσπερματώνει σε έναν σταυρό. Το έργο αποτελούσε μέρος ενός πεντάπτυχου που διαπραγματεύεται την εκκλησιαστική καταπίεση στο Βέλγιο, τη θρησκεία και την ερωτική ανάταση. Καθώς επέκειντο εκλογές και μπροστά στις έντονες αντιδράσεις των πολιτικών του αντιπάλων, της Εκκλησίας και της συντηρητικής μερίδας του κόσμου, ο Υπουργός Πολιτισμού έλαβε την απόφαση της απομάκρυνσης του έργου (Τραμπούλης [a], 2013) στη βάση του αιτήματος *«ότι προσβάλει το σύμβολο της Χριστιανοσύνης, το Σταυρό. Με την απόφαση αυτή συμφώνησε -και μάλιστα άμεσα και άνετα- ο ίδιος ο καλλιτέχνης, ο οποίος αντελήφθη ότι πρέπει να προστατευτεί η σχέση της έκθεσης και η σχέση της σύγχρονης τέχνης με την ευρύτερη κοινή γνώμη»* σύμφωνα με τα λεγόμενα του Υπουργού (Βενιζέλος, 2003). Η συλλογιστική του Υπουργού ότι το συγκεκριμένο έργο *«κακώς ήταν εκτεθειμένο»* στηρίχθηκε στο παλαιό και -μάλλον πειστικό επιχείρημα- *«αυτό δεν είναι τέχνη»* που προκύπτει από το σχόλιο του ίδιου καθώς λέει ότι *«[…] κανείς δεν μπορεί να προσεγγίζει τα θέματα αυτά απλουστευτικά, δημαγωγικά, κατά ένα τρόπο καταγγελτικό»* (Βενιζέλος, 2003).

Στο παραπάνω περιστατικό, όπως φαίνεται το κράτος μετατρέπεται σε λογοκριτή, μέσα από την παρέμβαση του Υπουργού Πολιτισμού για απόσυρση του πίνακα. Το έργο του De Cordier, ήταν μέρος μιας ευρύτερης καλλιτεχνικής σύνθεσης, κάτι για το οποίο δε συζήτησε κανείς. Αυτό επί της ουσίας σημαίνει πως κανείς δεν έδωσε τη δέουσα προσοχή στο έργο, στην πολυπλοκότητα, στη διαστρωμάτωση των νοημάτων του, στην ιστορικότητα των μορφών του, την αυτονομία της αισθητικής κρίσης, στον καθορισμό του ως καλλιτεχνικού από τους θεσμικούς παράγοντες (τεχνοκρίτες, επιμελητές, εκθέσεις κ.τ.τ.). Στην πραγματικότητα, ο δημόσιος λόγος, μιλώντας για το έργο ως κάτι που αναπαριστά και εξαντλείται σε αυτό που αναπαρίσταται, επιβεβαίωσε την υποταγή της τέχνης σε ένα καθεστώς λόγου που θέλει όχι μόνο να ελέγχει την υποκειμενοποίηση, την ταυτότητα, τη σεξουαλικότητα και τη θρησκεία, αλλά και να μονοπωλεί το λόγο για αυτές (Τραμπούλης [b], 2016:282). Επιπροσθέτως, με την κίνησή του αυτή ο Υπουργός, καθησύχασε το συντηρητικό-θρησκευτικό κομμάτι της κοινωνίας, στο οποίο επρόκειτο να απευθυνθεί -με το κύρος του θεματοφύλακα των αξιών και της ηθικής της ελληνικής κοινωνίας- στις εκλογές της επόμενης χρονιάς, το 2004.

5.3.2 Η Εκκλησία

Στη δεκαετία του 1980 η Ελλάδα επιχειρώντας να εδραιώσει μια σειρά από προοδευτικές πολιτικές και πολιτισμικές μετατοπίσεις, σκόνταφτε σε στοιχεία που αποδείκνυαν περίτρανα την ισχυρή παρουσία ενός διάχυτου και βαθιά ριζωμένου συντηρητισμού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τα όσα συνέβησαν εξαιτίας της προβολής της πολυσυζητημένης ταινίας *«Ο Τελευταίος Πειρασμός»* που οδήγησε σε δικαστική παρέμβαση και αυστηρή λογοκρισία. Η ταινία του Μάρτιν Σκορτσέζε – *«απεικονίζει τον Ιησού -όχι ως βιβλική φιγούρα- αλλά περισσότερο ως σύγχρονο νευρωτικό ήρωα που διακατέχεται από εσωτερικές διαμάχες, προτού συμφιλιωθεί με τη δυαδική φύση του και το σκοπό της ύπαρξής του»* (Κυμιωνής, 2014:579). Η προβολή της ταινίας -παρότι ακατάλληλη για ανηλίκους μέχρι 17 ετών- συνοδεύτηκε από την οργισμένη αντίδραση της Ελληνικής Ορθόδοξης Εκκλησίας η οποία κινήθηκε νομικά εναντίον της εταιρείας διανομής της ταινίας, στη βάση της *«προσβολής της προσωπικότητας εξαιτίας προσβολής του θρησκευτικού αισθήματος»* και της καταπάτησης *«της ελευθερίας θρησκευτικής συνείδησης»*, αναφέροντας ότι *«καθυβρίζεται δημόσια και κακόβουλα η Ανατολική Ορθόδοξη Εκκλησία του Χρηστού […] παραβιάζεται το Σύνταγμα και τα χρηστά ήθη […] προσβάλλεται, κατά το κοινό αίσθημα η δημοσία αιδώς, λόγω των αναφερομένων ασέμνων σκηνών της, ενώ παράλληλα με την προβολή της, προκαλούνται έντονες διαμαρτυρίες,*

διαδηλώσεις και αποδοκιμασίες που απειλούν την τάξη και την ησυχία των πολιτών» (Κυμιωνής, 2014:580). Το δικαστήριο αποφάσισε την επιβολή ασφαλιστικών μέτρων που περιλάμβαναν την απαγόρευση της διάθεσης και προβολής της ταινίας, την κατάσχεσή της και την επιβολή ποινής 500.000 δραχμών για κάθε παράβαση της απόφασης (Κυμιωνής, 2014:580). Η Ορθόδοξη Ελληνική Εκκλησία είναι συνυφασμένη όχι απλώς με την ταυτότητα αλλά με την ύπαρξη της Ελλάδας ως έθνους-κράτους ενώ η θρησκεία, ορίζεται ως πολιτισμικό κριτήριο που έχει εγγραφεί στα πάγια εθνικά χαρακτηριστικά του ελληνικού έθνους (Ροτζώκος, 1999:239). Ειδικότερα στην περίπτωση αυτή, και για τους λόγους που προαναφέρθηκαν, η Εκκλησία ιδιοποιείται τους μηχανισμούς του κράτους *«διά της θεσμοθέτησης και της επακόλουθης επιβολής του αδικήματος της βλασφημίας, επειδή η ίδια είναι ανίσχυρη να προστατεύσει το θεό και την πίστη και να επιβληθεί στους πιστούς της»* (Σακελλαρίου, 2013:42-43). Επιδιώκοντας, λοιπόν, να επιβεβαιώσει την κυριαρχία της στην ελληνική κοινωνία, δε διστάζει να προβεί σε ακραίες λογοκριτικές πράξεις στο όνομα του Θεού και της θρησκείας, όπως η καταστροφή του κινηματογράφου Έμπασσου που κάηκε από μια ομάδα καθοδηγούμενων πιστών λόγω της προβολής της ταινίας, ματαιώνοντας έτσι μια καλλιτεχνική διεργασία (Ζιώγας [b], 2013:141).

5.3.3 Τα ΜΜΕ

Στο Φεστιβάλ Αθηνών του 2012, παρουσιάστηκε το έργο της Λένας Κιτσοπούλου με τίτλο *«Αθανάσιος Διάκος - Η επιστροφή»*. Ο Αθανάσιος Διάκος, σύμβολο της επανάστασης του 1821, λίγο πριν τον *«σουβλίσουν»* οι Τούρκοι, σώζεται και μπαίνει στη μηχανή του χρόνου που τον προσγειώνει στην Αθήνα του σήμερα. Ζει σε ένα διαμέρισμα με τη γυναίκα του την Κρουστάλλω, που την έφερε κι αυτή μαζί του, και οι δυο τους διατηρούν μια ψησταριά (Παρίδης [a], 2012). Δύο μήνες μετά την πρεμιέρα του έργου -και χωρίς να έχουν προηγηθεί ιδιαίτερα σχόλια- η εφημερίδα *«Πρώτο Θέμα»*, ανεβάζει κατακόρυφα τους τόνους στο πρωτοσέλιδό της με ένα άρθρο που έχει τίτλο: *«Έβγαλαν σουβλατζή, κερατά-συζυγοκτόνο τον Αθανάσιο Διάκο!»* και συνοδευτικό υπότιτλο: *«Αισχρή παράσταση με χρήματα του Δημοσίου»* (Πρώτο Θέμα, 2012).

Το κείμενο είναι ανυπόγραφο ωσάν να απηχεί κάτι πολύ περισσότερο από την άποψη του γράφοντος ή της εφημερίδας. Ο συντάκτης κινούμενος -και υποκινούμενος- ανακατεύει σε εθνικιστικούς τόνους με την πένα του το τρίπτυχο *«Πατρίς-Θρησκεία-Οικογένεια»*, το πασπαλίζει με λίγη εθνικο-ταυτοτική ηθική του τύπου *«οι Έλληνες, δεν*

μπορεί να είναι κερατάδες» - είναι πολύ άντρες γι' αυτό-, *«δεν μπορεί να είναι ούτε γκέι»* για τον ίδιο λόγο, *«οι γυναίκες των Ελλήνων»* -και όχι οι Ελληνίδες γυναίκες- *«δεν είναι μοιχαλίδες»* γιατί σέβονται, τιμούν και *«φοβούνται»* όσο πρέπει το «στεφάνι» τους», και τελικά *«είμαστε όλοι Έλληνες χριστιανοί και πατριώτες απέναντι στους «άλλους» που είναι μετανάστες και κατώτεροι»* -Κούρδοι στη συγκεκριμένη περίπτωση. Εν συνεχεία, ο συντάκτης υπενθυμίζει, στον εξοργισμένο πλέον αναγνώστη του, ότι όλα αυτά γίνονται με δικά του χρήματα του, ότι ο εχθρός δεν είναι προ των πυλών αλλά βρίσκεται ήδη μέσα και έχει σαν σχέδιο να αλώσει την εθνική μας ταυτότητα, να μας πάρει τα σπίτια, τις γυναίκες και τις δουλειές και ανάμεσα σε αυτά και το Ελληνικό μας Φεστιβάλ.

Το εν λόγω δημοσίευμα, υπήρξε η αρχή για μια σειρά συζητήσεων που έφτασαν μέχρι τα έδρανα της Βουλής των Ελλήνων με τον βουλευτή της Νέας Δημοκρατίας Άδωνη Γεωργιάδη να εγκαλεί τον Υπουργό Πολιτισμού της ίδιας του της παράταξης γι' αυτήν *«την πρωτοφανή επίθεση στις ιστορικές ρίζες, αρχές και αξίες της χώρας μας»* (Αρκουμανέα [a], 2012), θέση που στήριξαν όλα τα δεξιά-ακροδεξιά κόμματα ζητώντας την αντικατάσταση του διευθυντή του Φεστιβάλ Γιώργου Λούκου. *«Μία λέξη υπάρχει για τους εμπνευστές τέτοιων δημοσιευμάτων, όπως και για όλους εκείνους τους αγανακτισμένους ψευτοπατριώτες που έσπευσαν στο Internet να επιτεθούν στη συγγραφέα με τους πιο χυδαίους χαρακτηρισμούς. Η λέξη είναι «αμορφωσιά»»,* γράφει η Λουΐζα Αρκουμανέα στο *«Βήμα». «Να μην καταλαβαίνεις το αυτονόητο, ότι καθήκον της τέχνης είναι να παίζει με τις προσδοκίες και να γκρεμίζει τα στερεότυπά σου, να σε κάνει να επανεξετάζεις τις ιδέες και τις θέσεις σου, να ανοίγει μονοπάτια σε άγνωστες, σκοτεινές γωνίες, εκεί όπου νόμιζες ότι είχες αφήσει να κοιμούνται ήσυχα όλα τα φαντάσματα του παρελθόντος»* (Αρκουμανέα [a], 2012).

Η εφημερίδα *«Πρώτο Θέμα»* προβαίνει εδώ σε μια -σαφώς λογοκριτική πράξη- με απρόβλεπτες συνέπειες. Σε μια περίοδο όπου η άνοδος των ακροδεξιών κομμάτων φέρνει στην επιφάνεια πράξεις βίας, η αναφορά σε εθνικοθρησκευτικά στοιχεία που δήθεν παραβιάζονται, στρώνει το χαλί για την επόμενη ρατσιστική επίθεση. Και όχι μόνο. Η εφημερίδα προχωρά ένα ακόμη βήμα παραπέρα ασκώντας λογοκρισία και ταυτόχρονα πολιτική μέσα από το αίτημα για αντικατάσταση του Διευθυντή του Φεστιβάλ. Αν ο Γιώργος Λούκος επέλεξε αυτήν την παράσταση για το Φεστιβάλ, τότε η φωνή του -που στο άρθρο ταυτίζεται σκόπιμα με τη φωνή του Φεστιβάλ- πρέπει να σωπάσει. Αλλά για να μη σωπάσει ταυτόχρονα και το Φεστιβάλ, πρέπει εκείνος να αντικατασταθεί. Όπως προκύπτει, η εφημερίδα -που αυτοπροσδιορίζεται ως αυθεντικός εκφραστής και

υπερασπιστής της ελευθερίας του λόγου, άγρυπνος φρουρός των αρχών του δυτικού κανόνα χωρίς ίδια συμφέροντα και έξεις- μεταμορφώνεται σε μέγα λογοκριτή, ακριβώς, επικαλούμενη την ελευθερία αυτή, την οποία όμως αναγνωρίζει και επιφυλάσσει μόνο για τον εαυτό της ενώ εκμεταλλευόμενη τη μεγάλη της κυκλοφορία και απήχηση στα μεσαία και χαμηλά στρώματα εκπαιδεύει ένα κοινό στην ανελευθερία που βαφτίζεται ελευθερία. Επιπλέον, το *«Πρώτο Θέμα»* αυτοαναγορεύεται σε κριτή και κανόνα της ελληνικής ιστοριογραφίας στιγματίζοντας ως *«παραχαράκτες της ιστορίας»* όσους δεν ευθυγραμμίζονται με την άποψή του, που προβάλλεται ως η ιστορικά ορθή (Βόλβης, 2017). Με αντίστοιχο τρόπο, άλλωστε, επιτέθηκε στους πανεπιστημιακούς Πολυμέρη Βόγλη και Χάρη Αθανασιάδη με ανάλογου ύφους δημοσιεύματα κατηγορώντας τους για παραχάραξη της Ιστορίας μέσα από δύο πρωτοσέλιδα άρθρα με τίτλους: *«Στα σχολικά βιβλία «βαφτίζουν» τα Σκόπια, «Μακεδονία» και τον Εμφύλιο «επανάσταση»»* (Γαλάνης & Χαραλαμποπούλου, 2017) και *«Εν βρασμώ οι ιστορικοί για τους «Γενίτσαρους» συμβούλους του Γαβρόγλου»* (Γαλάνης, 2017), ανοίγοντας έναν δημόσιο διάλογο που κινείται εξαρχής σε υψηλούς τόνους και ενορχηστρώνοντας μία σύγκρουση που απαιτεί τη συμμετοχή ακραίων στοιχείων τόσο της Δεξιάς όσο και της Αριστεράς, στοχεύοντας με μαθηματική ακρίβεια σε μία λύση που θα έχει λογοκριτικά χαρακτηριστικά προκειμένου να αποκατασταθεί η ομαλότητα. Εδώ, λοιπόν, διαπιστώνεται ένα στιγμιότυπο κατά το οποίο η λογοκρισία χρησιμοποιείται ως μέσω χειραγώγησης και απώτερο σκοπό να παράγει θετικό αποτέλεσμα, προς όφελος του λογοκριτή. *«Στην πραγματικότητα η ιστορική κοινότητα, ευτυχώς, αρνήθηκε να παίξει το βρώμικο παιχνίδι της εφημερίδας»* (Βόγλης, 2017).

5.3.4 Η δικτατορία του διαδικτύου: Οι σελίδες κοινωνικής δικτύωσης

Οι κοινωνίες της μετα-νεωτερικότητας όπως φαίνεται *«βρίσκονται εγκλωβισμένες σε ένα καθεστώς παροντιστικής ιστορικότητας που διαστέλλει το παρόν, συρρικνώνει το μέλλον και εργαλειοποιεί το παρελθόν»* (Ανδρέου, Κακουριώτης κ.α, 2015:6-7) και αυτό εξηγεί επαρκώς τη δυναμική της Δημόσιας Ιστορίας (Public History). Η Δημόσια Ιστορία, αναδεικνύεται σε σημαντικότερη από την Ακαδημαϊκή, καθώς *«ασχολείται με την ιστορία που βρίσκεται γύρω μας. Ερμηνεύει το παρελθόν για διαφορετικά ακροατήρια, διαφορετικές κοινότητες ανθρώπων, σε διάφορα επίπεδα, από το τοπικό μέχρι το παγκόσμιο, χρησιμοποιώντας ποικίλα μέσα, ιδιαίτερα το Διαδίκτυο, ένα από τα σημαντικότερα κανάλια διάδοσης της Δημόσιας Ιστορίας παγκοσμίως, απ' όπου οι ακαδημαϊκοί ιστορικοί απουσιάζουν»* (Noiret [a], 2013). Αν αναλογιστεί κανείς τους

τρόπους με τους οποίους οι συνηθισμένοι άνθρωποι καταλαβαίνουν και χρησιμοποιούν την ιστορία και την καθημερινότητά τους, οργανώνουν τη δράση τους και επαναθεμελιώνουν την ταυτότητα και τη μνήμη τους (Δερμεντζόπουλος, 2015:379), θα διαπιστώσει ότι η Δημόσια Ιστορία είναι ικανή να διαμορφώνει ή και να κλονίζει συλλογικές ταυτότητες, γνήσιες και κάλπικες, αφού δεν παράγεται μόνο για ένα συγκεκριμένο σύνολο, αλλά και μαζί με αυτό (Δερμεντζόπουλος, 2015:379 και Φλάϊσερ, 2013). Ως εκ τούτου, το Διαδίκτυο και οι διαμάχες που ξεσπούν συχνά μέσα σε αυτό, το καθιστούν ισχυρό τόπο *«μέσα στον οποίο τα ιστορικά υποκείμενα κατασκευάζουν το παρελθόν και τη μνήμη τους»* (Δερμεντζόπουλος, 215:379). Φυσικό επόμενο είναι η εκκίνηση της συζήτησης γύρω από την Ψηφιακή -πλέον- Δημόσια Ιστορία, που αναφέρεται συχνά ως παρακλάδι της Δημόσιας Ιστορίας, καθώς ο ψηφιακός ιστορικός πολιτισμός αποτελεί μέρος της ευρύτερης *«ψηφιακής κουλτούρας»* που διαπερνά την κοινωνία μας μέσω του Διαδικτύου (Noiret [b], 2015). *«Στον τομέα της ψηφιακής ιστορίας, είμαστε ό, τι κάνουμε και ό,τι δημιουργούμε»* γράφει ο Serge Noiret (Noiret [b], 2015), πράγμα που σημαίνει ότι οι νέες αυτές πρακτικές θα μπορούσαν να εργαλειοποιηθούν και υπό προϋποθέσεις να αναδειχθούν σε μέσα χειραγώγησης της κοινής γνώμης προς συγκεκριμένες κατευθύνσεις.

Η Δημόσια Ψηφιακή Ιστορία, με τον τρόπο που *«γράφεται»* παρέχει τη δυνατότητα σε διάφορους φορείς εξουσίας -πολιτικής, θρησκευτικής- να επηρεάσουν τη δημόσια κοινή γνώμη σε τέτοιο βαθμό ώστε η κατασκευασμένη πλέον *«κοινή γνώμη»* να εκλαμβάνεται ως αυθεντική ελεύθερη έκφραση που διατυπώνεται έντονα ή ακόμη και πλειοψηφικά (έμμεση λογοκρισία), και συχνά να οδηγείται σε περιστατικά περιορισμού έκφρασης (άμεση λογοκρισία) της διαφορετικής άποψης. Άλλωστε ένα από το μεγαλύτερα προβλήματα της Δημόσιας Ιστορίας έγκειται στη μόνιμη προσπάθεια πολλών πολιτικών, αλλά και *«δημόσιων ιστορικών»*, να βρουν άλλοθι για τις ανάγκες της επίκαιρης πολιτικής (Φλάϊσερ, 2013). Αυτό σημαίνει πρακτικά ότι η Δημόσια Ιστορία (Public History), μετατρέπεται σε ένα πεδίο έντονου δημόσιου λόγου και διαλόγου όπου οι διαμάχες προσλαμβάνουν όλο και πιο άγρια μορφή μέσα στις κοινωνίες (Δερμεντζόπουλος, 2015:379) καθώς τα μέλη τους εμπλέκονται ολοένα και περισσότερο σε συζητήσεις και αντιπαραθέσεις *«είτε επιμένοντας στη στείρα ουσιοκρατική αντίληψη της μοναδικής και υποστασιοποιημένης αλήθειας, είτε καταφεύγοντας στην επικίνδυνη παραμυθία του ριζικού σχετικισμού που εξαϋλώνει το ίδιο το νόημα»* (Ανδρέου, Κακουριώτης κ.α, 2015:6-7) .

Το πεδίο της ψηφιακής καθημερινότητας -στο βαθμό και την ένταση που αυτό αναδιαμορφώνεται διαρκώς από τα τέλη της δεκαετίας του 1980- συγκροτεί μια από τις πιο κρίσιμες επιφάνειες της σύγχρονης ιστορικής κουλτούρας. *«Στις οθόνες των ηλεκτρονικών υπολογιστών και των κινητών τηλεφώνων, στις ψηφιακές επιστρώσεις του σύγχρονου αστικού τοπίου, στα απειράριθμα ηλεκτρονικά δίκτυα που οριοθετούν τη δυτική καθημερινότητα δεν επιτελείται μονάχα η παραγωγή κι η κατανάλωση κεφαλαίου, αγαθών, συναισθημάτων ή λόγου για το παρόν και το μέλλον· διαμορφώνονται σε μεγάλο βαθμό κι οι πληροφορίες, οι γνώσεις, οι αντιλήψεις, οι κριτικές και τα αφηγήματα για το παρελθόν. Με τον τρόπο αυτό, η Δημόσια Ψηφιακή Ιστορία (digitalpublichistory) αποτελεί ένα κρίσιμο πεδίο παραγωγής ιστορικής συνείδησης για τις σύγχρονες κοινωνίες»* (Ε.Α.Π. 2017*).

Η αύξηση του αριθμού των χρηστών του Διαδικτύου και η μαζική συμμετοχή τους στις σελίδες κοινωνικής δικτύωσης (κυρίως Facebook και twitter), φέρνει στην επιφάνεια μια νέας μορφής λογοκρισία. Καθώς οι χρήστες βρίσκονται τόσο κοντά αλλά ταυτόχρονα και τόσο μακριά, είτε επωνύμως είτε ψευδωνύμως -ουσιαστικά δηλαδή ανωνύμως- δύνανται να συνομιλούν με ανθρώπους που μπορεί να γνωρίζουν προσωπικά ή διαδικτυακά ή ακόμη και να μην τους γνωρίζουν καθόλου. Η έννοια του *«follower»*, του ακολούθου, δηλαδή, ενός χρήστη είναι κομβική καθώς μετατρέπει ταυτόχρονα τον ακολουθούμενο σε *«opinion leader»* δηλαδή διαμορφωτή γνώμης μεγαλύτερου ή μικρότερου βεληνεκούς. Οι σελίδες κοινωνικής δικτύωσης αναδεικνύονται σε κυρίαρχο φορέα πληροφόρησης λόγω της ταχύτητας διασποράς της πληροφορίας και όχι λόγω της ορθότητάς της, με αποτέλεσμα να διαμορφώνεται συχνά μια πραγματικότητα, που ενώ είναι εικονική, αντιμετωπίζεται ως πραγματική σε βαθμό που να υποστασιοποιείται. Ο Λεωνίδας Εμπειρίκος μιλώντας για τη λογοκρισία στο διαδίκτυο κάνει μια πολύ εύστοχη παρατήρηση*: «Όλες αυτές οι αντιδράσεις που γεννιούνται και ανδρώνονται μέσα στο διαδίκτυο είναι δημοψηφισματικού τύπου και ελάχιστα ανταποκρίνονται σε μια πραγματικότητα. Γιατί στο δημοψήφισμα, αυτός που το προκαλεί, επικαλείται το θυμικό και όχι τη λογική του ψηφοφόρου. Μια οργισμένη αντίδραση λοιπόν που ξεκινά από το σχόλιο ενός χρήστη, αναπαράγεται χωρίς καμία διασταύρωση από έναν άλλο -πιθανότατα μπολιασμένη με ένα προσωπικό σχόλιο- και εν συνεχεία από έναν τρίτο, καταλήγει σε μια παροξυσμική έκφραση όχι μόνο λεκτική αλλά και πραγματική. Άλλωστε, οι σελίδες αυτές δίνουν τη δυνατότητα να οργανωθούν και συγκεντρώσεις (events). Μην ξεχνάτε ότι από το διαδίκτυο γέμισαν οι πλατείες αγανακτισμένους. Σήμερα τους βλέπετε πουθενά; Τους πέρασε η αγανάκτηση; Μήπως λύθηκε το πρόβλημά τους ή μήπως παρασυρμένοι από το*

διαδικτυακό κύμα βρέθηκαν σωρηδόν στους δρόμους;» (Εμπειρίκος [b], 2017). Η παρατήρηση αυτή βρίθει αληθείας, καθώς επανειλημμένα έχουν διαπιστωθεί τέτοια περιστατικά. Ενδεικτικά, μπορεί να αναφερθεί κανείς στην περίπτωση των θεατρικών παραστάσεων *«Corpus Christ»* και *«Ισορροπία του Νας»,* όπου οι έντονες αντιδράσεις των χρηστών στις ιστοσελίδες Facebook και twitter οδήγησαν στο κατέβασμα των παραστάσεων τόσο στο Θέατρο Χυτήριο, όσο και στο Εθνικό Θέατρο, υπό των φόβο ανεξέλεγκτων επεισοδίων. Αναρτήσεις όπως: *«Η οργή του Θεού θα μας κάψει. #xytirio», «Απορώ πως με όσα συμβαίνουν στο #xytirio» δεν υπάρχει κάποια οργανωμένη αντισυγκέντρωση σήμερα το απόγευμα?», «Σήμερα στις 6 στο θέατρο Χυτήριο αντιδρούμε για τα χθεσινά. Πολύ σημαντικό να παραστεί πολύς κόσμος της τέχνης και του πνεύματος. #xytirio»* και *«Και αν βλέπεις την Ισορροπία του Νας γίνεσαι τρομοκράτης…», «Κάλεσμα για την Ισορροπία του Νας έξω από το Εθνικό», «Το έργο η Ισορροπία του Νας, σε λίγο θα παιχτεί κανονικά στο Ρεξ σπάζοντας τη λογοκρισία! Ξυδάκι σε φασίστες και αμερικανική πρεσβεία!»*, αποδεικνύουν τις μηδαμινές αντιστάσεις της κοινωνίας και τη δυνατότητα εργαλειοποίησης των μέσων μαζικής δικτύωσης από τη λογοκρισία (βλέπε φωτογραφίες παραρτήματος Α).

Κεφάλαιο 6

Μελέτες Περίπτωσης

Κατά τη διάρκεια της Μεταπολίτευσης τα περιστατικά περιορισμού της έκφρασης είναι πιο συχνά απ' ό,τι θα φανταζόταν κανείς. Η ελληνική κοινωνία που έχει αγωνιστεί για την κατάκτηση του δικαιώματος αυτού, φαίνεται πως είναι περισσότερο συντηρητική από ότι δηλώνει. Το *«δε συμφωνώ ούτε με μια λέξη από όσα λες, αλλά θα υπερασπίζω και με το τίμημα της ζωής μου ακόμη, το δικαίωμά σου ελεύθερα να λες όσα πρεσβεύεις»* του Βολταίρου ακούγεται ωραίο όσο δεν ακουμπά τα όρια που η ίδια η ελληνική κοινωνία είχε θέσει, το απυρόβλητο δηλαδή του τριπτύχου *«Πατρίς-Θρησκεία-Οικογένεια»*. Τα λογοκριτικά περιστατικά που αναλύονται παρακάτω έχουν ως βάση την υποτιθέμενη προσβολή και την ασέβεια απέναντι στην ηθική, το ιερό-εθνικό στοιχείο και το διαρκές ανοιχτό τραύμα (Moses, 2015:29-60).

6.1 Όταν σαλπάρισε ο *«Μεγάλος Ανατολικός»*.

Ο *«Μέγας Ανατολικός»* του Ανδρέα Εμπειρίκου αποτελεί το εκτενέστερο νεοελληνικό μυθιστόρημα και *«ένα από τα εντυπωσιακότερα και εν ταυτώ τολμηρότερα κείμενα της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας»* (Γιατρομανωλάκης, 2011:52). Ο συγγραφέας είχε πεισματικά αρνηθεί να το εκδώσει έχοντας πλήρη συναίσθηση του τι θα επακολουθούσε. Ο πρώτος τόμος κυκλοφορεί για πρώτη φορά το 1990 και η έκδοσή του διαρκεί συνολικά δύο χρόνια. Θέμα του ο δεκαήμερος παρθενικός πλους του υπερωκεανείου *«Μέγας Ανατολικός»* από το Λίβερπουλ στη Νέα Υόρκη τον Μάιο του 1867. «*Επιβάτες κάθε τάξεως και επαγγέλματος, μαζί με το πλήρωμα, διαπλέουν τον Ατλαντικό, με το γιγαντιαίο υπερωκεάνειο, μια πρωτόγνωρη ηδονική Κιβωτό, απολαμβάνοντας όλες τις μορφές του έρωτα άνευ ορίων άνευ όρων»* (Γιατρομανωλάκης, 2011:37).

Η έκδοση του έργου το 1990-1992 πραγματοποιήθηκε στην Ελλάδα σε μία στιγμή που αποτελούσε *«το έσχατο όριο μιας πολύ ευνοϊκής εποχής: στο μεταίχμιο, ας πούμε, μεταξύ*

της πλήρους κατάργησης της λογοκρισίας και αυτού που άρχισε μέσα στη δεκαετία του '90 να ονομάζεται «πολιτική ορθότητα» (Εμπειρίκος [a], 2016:338). Πάραυτα, ο εκδότης με την κυκλοφορία του βιβλίου, έκρυψε το μεγαλύτερο μέρος του στοκ υπό το φόβο της κατάσχεσης που πιθανά θα ακολουθούσε τα βίαια κείμενα που γράφτηκαν και εγκαλούσαν τον εισαγγελέα να παρέμβει (Εμπειρίκος [b], 2017).

Όπως φαίνεται παρακάτω, ο συγγραφέας είχε ρεαλιστική αντίληψη των συνεπειών της έκδοσης του έργου αυτού: *«Όταν έγραφε αυτά τα πράγματα ήταν δεδομένο ότι δεν μπορούσαν να εκδοθούν διότι θα επέσυραν κυρώσεις με την ύπαρξη νομικής και μη νομικής μορφής λογοκρισίας. Αφενός ο εκδότης θα έλεγε «δεν μπορώ να το βγάλω», αφετέρου η έκδοση θα προσέκρουε και σε μια νομικής μορφής λογοκρισία, τη στιγμή που ο ίδιος ο Εμπειρίκος με τον τρόπο γραφής αυτό πολεμούσε: την εσωτερική λογοκρισία -τις αντιστάσεις δηλαδή του ασυνειδήτου- δρώντας ως ψυχαναλυτής ακόμα και στο ποιητικό του έργο. Επομένως, η τεχνική του γραψίματός του είχε στόχο να αντιπαρέλθει τις αντιστάσεις που δεν επιτρέπουν να γράψει κάποιος πράγματα που είναι μόνο για τον προφορικό λόγο. […] Άρα, η ερωτική κυριολεξία δεν είχε ποτέ τη θέση της, παρά μόνο λίγο και με πολύ προσεκτικό τρόπο, στα έργα ορισμένων λογοτεχνών του παρελθόντος που κάνανε ένα είδος αντίστασης στην τρέχουσα κατάσταση και που τα έργα τους θα πηγαίναν σε κρυφή έκδοση. Αντιθέτως, αυτό που ήθελε ο Εμπειρίκος ήταν να τα βγάλει σε φανερή έκδοση. Άρα, η «ερωτική κυριολεξία» ήταν μια στρατηγική εναντίον της εσωτερικής λογοκρισίας, η οποία πήγαινε κόντρα στην τάση του Υπερεγώ να ελέγχει τη γραφή και με απώτερο σκοπό οι λέξεις που είναι μόνο για τον προφορικό λόγο -και μόνο σε ορισμένες καταστάσεις- να λειτουργούν έτσι ώστε το ξεπέρασμα αυτών των καταστάσεων που επιβάλλουν οι κοινωνικές συμβάσεις και το Υπερεγώ να ελευθερώσουν την κοινωνία γενικά. Συνεπώς, δεν είναι μόνο ένας τρόπος λογοτεχνικός είναι μια ολόκληρη ιδεολογία και έχει την εμμονή της ιδεολογίας. Αλλά αυτό πήγαινε κόντρα στην τρέχουσα ηθική, πολιτική και νομική πραγματικότητα της εποχής. Άρα, ο ίδιος αυτό-αποκλειόταν την ίδια στιγμή που απελευθερωνόταν το γράψιμό του, ενώ ταυτόχρονα δημιουργούσε ο ίδιος ένα νέο φραγμό στον εαυτό του. Επομένως, ή θα τα εξέδιδε και θα υφίστατο τις συνέπειες, νομικές και κοινωνικές για τον ίδιο και την οικογένειά του, ή θα έκανε πίσω περιμένοντας μια πιο ευτυχή συγκυρία»* (Εμπειρίκος [b], 2017).

Οι αντιδράσεις σχετικά με την έκδοση του *«Μεγάλου Ανατολικού»* προήλθαν, ως συνήθως, από τον συντηρητικό χώρο, την Άκρα Δεξιά και την Εκκλησία. Ιδιαίτερα το περιοδικό *«Πολιτικά Θέματα»* που κυκλοφόρησε τον Απρίλιο του 1991, αφιέρωσε ένα

ολόκληρο τεύχος στο μυθιστόρημα με γενικό τίτλο: *«Η μεγάλη εκπόρνευση: το βιβλίο «Ο Μέγας Ανατολικός». Το άγος του Εμπειρίκου»*, ζητώντας ευθέως εισαγγελική παρέμβαση (Γιατρομανωλάκης, 2011:14). Έντονη ήταν η αντίδραση του κριτικού Ανδρέα Μπελεζίνη στο κείμενό του *«Η «Παρτούζα» του Νίκου Φωκά και το 8ο τεύχος της Σπείρας»*: *[...] Από τους καταλόγους αυτούς, παραδόξως, απουσιάζουν δύο ονόματα και δύο έργα που θα νόμιζε κανείς ότι θα επέσυραν μηνύσεις επί μηνύσεων, η «Παρτούζα» του Νίκου Φωκά και το ωκεάνειο, κατά την έκταση όχι όμως και κατά το βάθος, ερωτογράφημα του Ανδρέα Εμπειρίκου «Μεγάλος Ανατολικός». Επιτάσσω το δεύτερο όχι μόνο γιατί το δια στίχων αφήγημα του Νίκου Φωκά προηγήθηκε ως συνολική έκδοση του «πεζοβατικού» αισχρογραφήματος του ποιητή της «Υψικαμίνου» και της «Οκτάνας» [...] Ειλικρινά δεν είμαι βέβαιος εάν το γεγονός ότι μετά την ολοκλήρωση της έκδοσης του επιπέδου, κατά την αίσθηση και κρίση πολλών, πληκτικού «μυθιστορήματος», δεν εφρύαξαν και δεν έφριξαν, όσοι αναμενόταν να φρίξουν και να φρυάξουν, πρέπει να το αποδώσουμε σε πρόοδο της ελληνικής κοινωνίας, σε χαλάρωση των ηθών ή δεν ξέρω σε ποιους άλλους λόγους. Η εκκλησία πάντως, εάν εδικαιούτο ή μάλλον όφειλε να αντιδράσει κάπου, επί πνευματικού βέβαια επιπέδου, ήταν η άβαθη θεολογία και η αφελής χριστολογία του κολοσσιαίου έργου»* (Μπελεζίνης, 2006:769).

Ακολούθησε ένας *«καταιγισμός καταβαράθρωσης»* όλου του έργου του Εμπειρίκου, με πρόσχημα την *«ποιότητά»* του και με αναφορές στις *«σχοινοτενείς περιγραφές ερωτικών πράξεων»*. Έτσι *«περάσαμε από την έκκληση προς τον εισαγγελέα σε μια υποβάθμιση του όλου έργου βασισμένη στην πεποίθηση πολλών ότι ο Εμπειρίκος έγραψε τον «Μεγάλο Ανατολικό» «για την πλάκα του» και ότι οι απόγονοι, ο εκδότης και ο επιμελητής το κυκλοφορούν για να βγάλουν λεφτά. Και ασφαλώς οι περισσότεροι κριτικοί-επικριτές δεν είχαν διαβάσει ποτέ το βιβλίο. Οι μεγάλοι δε κριτικοί, ο Σαββίδης, ο Μαρωνίτης και ο Μπελεζίνης, κατασπαράσσουν στην ουσία το έργο, ο καθένας για τους δικούς του λόγους που δε σχετίζονται επ' ουδενί με την καλλιτεχνική του αξία»* (Εμπειρίκος [b], 2017).

Το έργο λοιπόν -αυτό καθαυτό- έχει πρωτίστως μια καταστατική σχέση με την έννοια λογοκρισίας και δη της αυτολογοκρισίας, καθώς αποτελεί το ολοκληρωμένο προϊόν μιας μακράς προσπάθειας να ξεπεραστεί η εσωτερική λογοκρισία, η συνειδητή κατάργηση του λογοκριτικού ρόλου του Υπερεγώ στο άτομο και κατά προέκταση στην κοινωνία (Εμπειρίκος [a], 2016:153). Για τον Εμπειρίκο, η στιγμή του ατομικού ξεπεράσματος και της απελευθέρωσης από τη *«δυναστεία της αρχής της πραγματικότητας»*, είναι η στιγμή που αρχίζουν τα προβλήματα με την *«εξωτερική λογοκρισία»* (Εμπειρίκος [a], 2016:153)

και πάντα με τα ίδια επιχειρήματα της προσβολής της ηθικής, της διαφθοράς των ηθών, της προσβολής της δημοσίας αιδούς, και της ορθόδοξης θρησκείας, που επικαλούνται οι γνωστοί *«θεματοφύλακες»* της ελληνικής κοινωνίας. Καθώς το επιχείρημα της διαφθοράς των ηθών και της προσβολής εξασθενεί όσο το έργο ενσωματώνεται στην κοινωνία και αναγνωρίζεται το επίπεδο της εξαιρετικής γλώσσας αλλά και ο κοσμοπολιτισμός με τον οποίο ο Εμπειρίκος κάνει αποδεκτές όλες τις ανθρώπινες ταυτότητες, αρχίζει να γίνεται αντιληπτό ότι ο συγγραφέας μιλάει για κάτι περισσότερο από τα κυριολεκτικώς περιγραφόμενα. (Γιατρομανωλάκης, 2011:61).

Ο *«Μεγάλος Ανατολικός»* φαίνεται πως συγκεντρώνει μια σειρά λογοκριτικές αποχρώσεις που δε σταματούν εδώ. Ο Λεωνίδας Εμπειρίκος περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο ο καθηγητής Νεότερης Λογοτεχνίας Τάκης Καγιαλής, -πιθανότατα στην προσπάθειά του να εισφέρει μια προσωπική θεωρία στο ακαδημαϊκό στερέωμα- σχεδόν εφευρίσκει στον *«Μεγάλο Ανατολικό»* μια διάσταση που δεν υπάρχει. Με τον τρόπο αυτό το κείμενο γίνεται η αφορμή να συζητηθεί ο Εμπειρίκος ως *«φασίστας»* και επομένως να κινδυνεύσει η ακαδημαϊκή και λογοτεχνική κοινότητα να τον θέσει στο περιθώριο, προβαίνοντας έτσι σε μια έμμεση λογοκριτική πράξη, καθώς οι πανεπιστημιακοί ως *«μεσολαβητές»* του έργου στην κοινωνία (Heinich, 2014:75-92) είχαν τη δυνατότητα να τον αφανίσουν για τους παραπάνω λόγους από την ιστορία της λογοτεχνίας του 20ου αιώνα. *«Σε ένα συνέδριο στο Μπέρμιγχαμ που είχε κάνει ο Δημήτρης Τζιόβας, είχε συμμετέχει ο Τάκης Καγιαλής […] που θέλοντας να κάνει ένα «μπαμ» ανέπτυξε τον ισχυρισμό ότι οι τρείς Έλληνες υπερρεαλιστές, όπως τους λέει εκείνος, ο Ελύτης, ο Εγγονόπουλος και ο Εμπειρίκος βρίσκονται -ούτε λίγο ούτε πολύ- υπό την επήρεια της άκρας Δεξιάς -με πρώτο και καλύτερο τον Εμπειρίκο- και μάλιστα της ριζοσπαστικής πτέρυγας, δηλαδή της φασιστικής Δεξιάς. Επομένως, ο «Μέγας Ανατολικός» είναι ένα φασιστικό κείμενο, συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει ο ίδιος μπερδεύοντας το politically correct στην Αμερική μετά το φεμινιστικό κίνημα και τη Σούζαν Σόνταγκ -η οποία υπήρξε σπουδαία στην εποχή της και είχε επιτεθεί στον φαλλοκρατισμό του Μπρετόν- και με τη θεωρία του «αντιδραστικού μοντερνισμού» όπως περιγράφεται από τον Τζέφρυ Χερφ αλλά και τον Τζέιμσον -τον Μαρξιστή καθηγητή και ιστορικό της λογοτεχνίας. Ο Καγιαλής οδηγείται στο παραπάνω συμπέρασμα έχοντας προαποφασίσει ότι ο Εμπειρίκος δεν είναι υπερρεαλιστής αλλά «παίζει» τον υπερρεαλιστή και γράφει αυτά που γράφει για να σοκάρει τους αστούς και να κάνει το κομμάτι του, ως μεγαλοαστός που είναι. Ότι είναι δηλαδή εξαρχής ένας συντηρητικός αστός που μετατρέπεται σιγά-σιγά σε φασίστα. […] Λογοκρίνοντας τα κείμενα απομονώνει π.χ. τη φράση του Εμπειρίκου «είμαστε ένας λαός», που σημαίνει*

συναδελφικότητα και ένα είδος επαναστατικότητας και το χαρακτηρίζει «φασιστική φαντασία», ξεχνώντας ότι πριν από λίγο ο Εμπειρίκος έχει πει πως είναι κατά της δουλείας και υπέρ της ανάμειξης των φυλών. Αντίθετα, ο Καγιαλής το διαβάζει ως λόγο ακραία σολιψιστικό και ρατσιστικό στη λογική ότι ο Εμπειρίκος είναι υπέρ της ségrégation (διαχωρισμού) των φυλών διότι παρουσιάζει έναν Αμερικάνο βαθύπλουτο ο οποίος είχε μια φυτεία στον Αμερικάνικο Νότο να σκέφτεται ότι μαστίγωναν μια νεάνιδα -όπως γινόταν στο Νότο της Αμερικής- μαύρη, γυμνή, και αυτή ήταν η φαντασίωση του ζάπλουτου Αμερικανού Ναθάνιελ Νέιλ, που -από αυτά που είδε μικρός- έχει μπει σε ένα σαδιστικό πλαίσιο. Πρόκειται, δηλαδή, για μια φαινομενολογία του πως εξελίσσεται η ερωτική συγκρότηση του ανθρώπου και το υποκείμενο του καθενός. Όταν, λοιπόν, απομονώσεις την σκηνή ο άλλος λέει «να, αυτός είναι υπέρ του μαστιγώματος των μαύρων». Επομένως μιλάμε για μια παρανάγνωση που λογοκρίνει (Εμπειρίκος [b], 2017).

Προκείμενου να αποτρέψει την ιστορική καταγραφή του πατέρα του ως *«φασίστα»* ο Ανδρέας Εμπειρίκος αποφασίζει να δημοσιεύσει στο περιοδικό *«Ο Πολίτης»* ένα από τα ανέκδοτα αντιφασιστικά ποιήματα του Ανδρέα Εμπειρίκου το *«28η Οκτωβρίου»*. Και έτσι έκλεισε η συζήτηση (Εμπειρίκος [b], 2017). Η περίπτωση του *«Μεγάλου Ανατολικού»* όμως φέρνει στο φως μια γενικότερη διαπίστωση: αυτός που θέλει να επιβάλει τη σιωπή, επιτελεί συγχρόνως μία πράξη λόγου που θέλει να την κάνει να ακουστεί. Η σιωπή και ο λόγος επομένως βρίσκονται σε μία διαρκή διαλεκτική σχέση καθώς κάθε σιωπή είναι η ίδια σημαίνων λόγος και καθετί που λέγεται αποσιωπά και αυτό με τη σειρά του ό,τι δεν έχει λεχθεί. Ως εκ τούτου, περισσότερη δύναμη -ακόμη και από τη ρητή εξουσία που λογοκρίνει ό,τι της αντιτίθεται- φαίνεται ότι έχει το σύστημα που εγγράφεται στο υποκείμενο και ελέγχει την παραγωγή του λόγου στην πηγή της. Δεν είναι δηλαδή μόνο η αυτολογοκρισία, η οποία σε κάποιο βαθμό είναι συνειδητή και σκόπιμη, είναι κυρίως αυτό που το ίδιο το υποκείμενο αντιλαμβάνεται ως λεκτό αλλά και ως οντολογικά δυνατόν να λεχθεί. Το αδιανόητο εγγράφεται σε ένα πλέγμα λόγων, ιδεών και συμβόλων, που, όσο κι αν σε ορισμένες εξαιρετικές περιπτώσεις μάς φαίνεται λογοκριτικό, σε άλλες περιστάσεις φαντάζει απόλυτα αποδεκτό, αν όχι φυσικό, φυσικοποιημένο ώστε η αποτελεσματικότητα στην κατασκευή της κυριαρχίας να επιτυγχάνεται στο μέγιστο βαθμό (Τραμπούλης [b], 2016:278).

6.2 Ο *«Εθνικός Ύμνος»* της Εύας Στεφανή.

Η παρέμβαση του εισαγγελέα στην ArtAthina 2007 είχε ως στόχο τη video-art εγκατάσταση της δημιουργού Εύας Στεφανή, καταξιωμένης σκηνοθέτιδας και βραβευμένης στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Σε έναν χώρο προστατευμένο και με τη σαφή προειδοποίηση ότι είναι *«ακατάλληλο για άτομα κάτω των 18 ετών»*, η δημιουργός εξέθετε το άνευ τίτλου έργο της, *«στο οποίο διακρίνεται αμυδρά μέσα από μια κλειδαρότρυπα το αιδοίο μιας γυναίκας ενώ ακούγονται και τα πρώτα μέτρα από τον εθνικό ύμνο. Μέσα από την επεξεργασία παλαιότερου πορνογραφικού κινηματογραφικού υλικού, σχολίαζε τη διάδοση της κινηματογραφικής πορνογραφίας στην Ελλάδα το '60 και το '70 ως διέξοδο των καταπιεσμένων ενστίκτων»* (Πουρνάρα, 2007). Η ανώνυμη καταγγελία ενός περαστικού που αισθάνθηκε ότι θίγονται *«τα ιερά και τα όσια των Ελλήνων»* είχε ως αποτέλεσμα η αστυνομία να εισβάλλει στο χώρο της έκθεσης, να αφαιρέσει το έργο και να οδηγήσει στο αυτόφωρο τον γενικό διευθυντής της ArtAthina, Μιχάλη Αργυρού, καθώς το έργο θεωρήθηκε *«άσεμνο»* και *«προκλητικό»* για τα εθνικά σύμβολα.

Η Νάντια Αργυροπούλου, επιμελήτρια της συγκεκριμένης έκθεσης που είχε ως κεντρικό άξονα τη Σύγχρονη Ελληνική Σκηνή, παίρνει θέση λέγοντας ότι επρόκειτο για μια μεγάλη διοργάνωση, με εισιτήριο, στην οποία ο καθένας προσέρχεται -όχι μόνο οικειοθελώς- αλλά και έχοντας αποδεχτεί τη σύμβαση της θέασης μιας έκθεσης σύγχρονης τέχνης με συγκεκριμένο θέμα (Αργυροπούλου, 2013). Ο τότε Υπουργός Πολιτισμού Γιώργος Βουλγαράκης με δήλωσή του καταδικάζει μεν το περιστατικό, κρατά όμως αποστάσεις ασφαλείας για ευνόητους λόγους. *«Η ArtAthina είναι ένας σπουδαίος θεσμός που τελεί υπό την αιγίδα του ΥΠΠΟ και έχει την υποστήριξή του. Το συγκεκριμένο έργο δεν είναι σύμφωνο ούτε με την αισθητική ούτε με τις αρχές μου, πλην όμως κάθε καλλιτέχνης φέρει το βάρος της υπογραφής του, συνεπώς οι καλλιτέχνες έχουν τη δυνατότητα και την ελευθερία της δημιουργίας, και οι πολίτες το δικαίωμα να απορρίπτουν ή όχι ό,τι πιστεύουν πως προσβάλει τα εθνικά μας σύμβολα»* (Βουλγαράκης, 2007). Εν ολίγοις, ο Υπουργός *«νομιμοποιεί»* από τη θέση εξουσίας του την ακραία αυτή λογοκριτική πράξη -με το χαρακτηρισμό να αποδίδεται κυρίως στον τρόπο με τον οποίο έγινε η απομάκρυνση του έργου- καθώς οι δύο αστυνομικοί που το αφαίρεσαν υπερέβησαν τις αρμοδιότητές τους, δεδομένου ότι δικαίωμα μιας τέτοιας ενέργειας έχει μόνο ο εισαγγελέας (Βαγενάς, 2007). Και εδώ ξεκινούν μια σειρά από ερωτήματα. Υπήρξε πράγματι ο άγνωστος που

αισθάνθηκε ότι προσβάλλονται τα εθνικά του σύμβολα και το κατήγγειλε; Και με ποια λογική η αστυνομία λειτουργεί ως λογοκριτής πριν από τη γνωμοδότηση του εισαγγελέα; Πόσο πιέστηκε η θεσμική εξουσία για να αντιδράσει με αυτόν τον *«μη θεσμικό»* τρόπο; Μπορούν άραγε τα ακροδεξιά στοιχεία να δρουν ανεξέλεγκτα ως επιβολείς κανονιστικής συμμόρφωσης με εθνικιστικό πρόσημο, χάρη στη σιωπή των κρατικών λειτουργών που δεν επιθυμούν να συγκρουστούν μαζί τους;

Από τα μέσα της δεκαετίας του '90 και εξής, η κυρίαρχη ιστορική κουλτούρα, καλλιεργημένη μέσα από τη σχολική και γενικά τη Δημόσια Ιστορία έχει αποκτήσει τέτοια δύναμη και δυναμική, παγιώνοντας την εθνική ορθότητα και μετατρέποντάς την σε κάποιες περιπτώσεις σε εθνική τρομοκρατία (Ρεπούση, 2016:237). Η Εύα Στεφάνη, δεν μπορεί να κατηγορηθεί ότι είχε πρόθεση να προσβάλει τα εθνικά σύμβολα και αυτό το αποδεικνύει με την επιλογή να παρουσιάσει το έργο της ως *«άτιτλο»*. Προφανώς, αυτό αντιλήφθηκε και ο εισαγγελέας ο οποίος μετέτρεψε την κατηγορία από αυτήν της *«προσβολής εθνικού συμβόλου»* σε *«παραβίαση του νόμου περί ασέμνων δημοσιευμάτων»*. Για τις εθνικιστικές ομάδες όμως που αντιλαμβάνονται το εαυτό τους ως θεματοφύλακα του έθνους και της εθνικής ταυτότητας (Στόχος, 2011), το θέμα λαμβάνει άλλες διαστάσεις. Είναι αυτό που ο Νικόλας Σεβαστάκης ονομάζει *«αντινομική φύση της κοινωνίας των πολιτών»* σημειώνοντας πως η σφαίρα του κοινωνικού μπορεί μεν να έχει αποδεσμευτεί από συνεκτικές ιεραρχικές και ελεγκτικές δομές, αυτό όμως δεν εμποδίζει ομάδες ατόμων ή μεμονωμένα πρόσωπα να παρεμβαίνουν με λογοκριτικές προθέσεις και να προσβλέπουν στην ανασύσταση κάποιου σκληρού συνόρου ανάμεσα *«στο καθαρό και το ακάθαρτο, στο υγιές και το παρακμιακό, στο κόσμιο και το «χαλασμένο»*. Αυτού του τύπου η *«από τα κάτω»* επαναφορά της λογοκρισίας, είναι ο σημερινός μεταμοντέρνος δημοκρατικός κανόνας που στην περίπτωση αυτή υποστασιοποιείται ως αίτημα των αγανακτισμένων εθνικιστών της Ελλάδας που έρχεται σε ρήξη με τις φιλελεύθερες δημοκρατικές ελίτ και την *«προδοσία»* τους (Σεβαστάκης, 2008:154). Η απόφαση του εισαγγελέα να μην απορρίψει το αίτημα αλλά να το μετασχηματίσει ώστε να στοιχειοθετείται αδίκημα περί ασέμνου, αναδεικνύει τη δύναμη που αποκτούν αυτές οι ομάδες όταν η εξουσία είναι ανασφαλής. Γιατί η λογοκρισία είναι δείγμα ανασφαλούς εξουσίας.

Ασφαλώς, η έννοια του άσεμνου στη σημερινή κοινωνία δεν είναι η ίδια με εκείνη στην οποία αναφέρεται ο νόμος του 1931, αλλιώς η καταδίκη της Εύας Στεφανή θα περιείχε έντονο το στοιχείο της υποκρισίας (Βαγενάς, 2007), καθώς οι φωνές για προσβολή

δικαιώματος δεν μπορούσαν στην πραγματικότητα να κρύψουν ότι βάση της λογοκρισίας ήταν η έντονη αντίθεση για το μήνυμα που ήθελε να περάσει η δημιουργός. Στο επιχείρημα του εισαγγελέα της έδρας ότι *«στο συγκεκριμένο βίντεο δεν υπάρχει νόημα ούτε έκφραση»* το Μονομελές Πρωτοδικείο απάντησε με την αθώωση της Στεφανή (Ζιώγας [a2], 2008:312), καθώς δέχτηκε την αναντιστοιχία προστασίας καλλιτεχνικού και πολιτικού μηνύματος. Γιατί όπως δε συμβιβάζεται με τη φιλελεύθερη δημοκρατία η φίμωση οποιασδήποτε πολιτικής ιδέας -ακόμη και της πιο αποκρουστικής ή επικίνδυνης- έτσι δε συμβιβάζεται και η απαγόρευση οποιουδήποτε έργου τέχνης -ακόμη και του πιο προκλητικού ή φρικαλέου (Τσακυράκης, 2005:201).

6.3 Η χαμένη *«Ισορροπία του Νας»*.

Η μετατροπή της *«προσωπικής έκφρασης»* σε δημόσιο λόγο μπορεί να φέρει σε αντίθεση το καλλιτεχνικό προϊόν με τους υπάρχοντες κοινωνικούς κανόνες -ειδικά στη σύγχρονη τέχνη- καθώς η υποκειμενικότητα του καλλιτέχνη πολύ συχνά έρχεται να αμφισβητήσει προκλητικά τις κοινωνικές συμβάσεις και τους παραδοσιακούς τρόπους έκφρασης με καλλιτεχνικά εγχειρήματα που είτε αντιπαρατίθενται στις κυρίαρχες ιδεολογίες είτε φέρνουν στο φως μια διαφορετική ανάγνωση για κάποιο διαρκές ανοιχτό τραύμα της κοινωνίας (Παπανικολάου, 2009). Μέσα στο πλαίσιο αυτό, τα κοινωνικά όρια έχουν αμβλυνθεί με την άμεση συμμετοχή του κοινού στα καλλιτεχνικά δρώμενα, με αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας διαλεκτικής σχέσης με συχνές αντιδράσεις, οι οποίες συχνά αποδεικνύονται πρόωρες και ατεκμηρίωτες.

Στις 15 Ιανουαρίου 2016 ανεβαίνει στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου η *«Ισορροπία του Νας»* της Πηγής Δημητρακοπούλου. Στην επίσημη ιστοσελίδα του θεάτρου διαβάζει κανείς για την παράσταση : *«Με αφορμή τους Δίκαιους του Αλμπέρ Καμύ, λογοτεχνικά κείμενα, αλλά και την υπόθεση της 17 Νοέμβρη και το βιβλίο του Σάββα Ξηρού «Η μέρα εκείνη…», η Πηγή Δημητρακοπούλου με την ομάδα της επιχειρούν τη σύνθεση ενός νέου έργου για τους αξιακούς κώδικες των ανθρώπων, τη δικαιοσύνη, την αυτοδικία και την τρομοκρατία στην πρόσφατη ελληνική ιστορία»* (Εθνικό Θέατρο, 2016). Η παράσταση ήταν εξαρχής ένα ριψοκίνδυνο εγχείρημα, για μια κοινωνία όπως η ελληνική, που θρηνεί πρόσφατα θύματα τρομοκρατικών επιθέσεων. Η πολύχρονη δράση της τρομοκρατικής οργάνωσης 17 Νοέμβρη -μέλος της οποίας ήταν ο Σάββας Ξηρός- προκαλεί έντονα συναισθήματα κοινωνικής αποστροφής, ακόμη και σήμερα που τα μέλη της έχουν -θεωρητικά- όλα συλληφθεί και καταδικαστεί σε πολλαπλά ισόβια. Η έκδοση

και κυκλοφορία του βιβλίου του Σάββα Ξηρού είχε ήδη προκαλέσει έντονες αντιδράσεις στην κοινωνία, κυρίως από τις οικογένειες των θυμάτων. Ωστόσο, η παράσταση ανέβηκε κανονικά και μάλλον δε θα είχε οδηγηθεί σε κατέβασμα αν η ίδια η σκηνοθέτης, η Πηγή Δημητρακοπούλου, δεν έδινε μια συνέντευξη στην οποία ούτε λίγο ούτε πολύ έτεινε χείρα συμπαθείας στον καταδικασμένο ισοβίως για την τρομοκρατική του δράση, Σάββα Ξηρό. Μεταξύ άλλων, όταν η Δημητρακοπούλου ρωτήθηκε αν φοβάται για τις αντιδράσεις που ενδεχομένως θα προκληθούν με την επιλογή της πρώτης ύλης της παράστασης, η απάντησή της ήταν μια φράση απ' το έργο του Καμύ: *«Ένας άνθρωπος είναι ένας άνθρωπος, ό,τι κι αν κάνει»* (Κλεφτόγιαννη, 2016).

Τα γεγονότα που ακολούθησαν είχαν τη μορφή χιονοστιβάδας. Οι συγγενείς των θυμάτων της τρομοκρατίας -και ένα μέρος της κοινωνίας- εκλαμβάνει ως πρόκληση τη συνέντευξη της σκηνοθέτιδας που παρουσιάζει τον Σάββα Ξηρό με ένα πρόσωπο ανθρώπινο, που έρχεται σε αντίθεση με την εικόνα του συμμετόχου στον ένοπλο αγώνα. Με ανακοίνωσή τους ενίστανται κατηγορηματικά στην απόφαση το Εθνικό Θέατρο της χώρας «*ένα θέατρο που χρηματοδοτείται από το ελληνικό Δημόσιο, δηλαδή με χρήματα των φορολογούμενων, να δίνει την «ευκαιρία» στον Ξηρό να κάνει Τέχνη. Να γίνει Τέχνη. Να δείξει Τέχνη. Και δι' αυτού του τρόπου να εξαγνιστεί η τρομοκρατική πράξη. Έχουμε κουραστεί*», καταλήγει, η ανακοίνωση-καταγγελία «*να βλέπουμε τους ανθρώπους μας να δολοφονούνται ξανά και ξανά και ξανά. Έχουμε κουραστεί από την «ηρωοποίηση» μιας χούφτας ακριβοπληρωμένων δολοφόνων*» (Κασιμέρης, 2016). Κάτω από το βάρος των πολλαπλών και έντονων αντιδράσεων που φαίνεται ότι είχαν διχάσει την ελληνική κοινωνία, όπως αυτό αποτυπώνεται στα ΜΜΕ και τα κοινωνικά δίκτυα της εποχής, το Εθνικό Θέατρο αποφασίζει το κατέβασμα της παράστασης προκειμένου να μην *«καλλιεργηθεί η στρεβλή εντύπωση ότι το Εθνικό Θέατρο, αντί να προβάλει τη σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία και το γόνιμο προβληματισμό, στηρίζει εγκληματίες για πάντα καταδικασμένους στη συνείδηση του ελληνικού λαού»* (Protagon Team, 2016). Στην ανακοίνωση της καλλιτεχνικής διεύθυνσης, τονίζεται πάντως πως το ΔΣ θα εξακολουθεί να υπερασπίζεται το δικαίωμα της ελεύθερης καλλιτεχνικής έκφρασης ενώ ο Στάθης Λιβαθηνός σε σχόλιο που χαρακτηρίζει λογοκριτική κίνηση το κατέβασμα του έργου, απάντησε ότι βασικό μέλημα ήταν η προστασία του κοινού από βίαιες αντιδράσεις.

Καθώς το όλο θέμα της παράστασης έχει πολιτική χροιά, ο Υπουργός Πολιτισμού Αριστείδης Μπαλτάς εκδίδει ανακοίνωση στη σκιά της έντονης φημολογίας πως ο ίδιος άσκησε πιέσεις για το κατέβασμα της παράστασης. Η ανακοίνωση του Υπουργού

αναφέρει: *«Η κοινωνική ευαισθησία σχετικά με το ζήτημα της βίαιης και δολοφονικής δράσης ένοπλων ομάδων είναι δικαίως μεγάλη. Συμμεριζόμαστε αυτή την ευαισθησία και συμπαραστεκόμαστε πλήρως στους οικείους των θυμάτων. Η ίδια αυτή η κοινωνική ευαισθησία όσο και η μνήμη των θυμάτων προσβάλλονται από τις τυφλές αντιδράσεις απέναντι σε μια θεατρική παράσταση. Αυτές οι αντιδράσεις, που δεν ασχολούνται με το συγκεκριμένο περιεχόμενο ή τους σκοπούς μιας παράστασης, καθιστούν αδύνατη κάθε νηφάλια αποτίμηση του καλλιτεχνικού έργου και κάθε ουσιαστική δημόσια συζήτηση τόσο για τη μνήμη των θυμάτων όσο και για το φαινόμενο της ανεξέλεγκτης βίας. Το Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού δεν έχει καμία αρμοδιότητα ούτε την πρόθεση να παρεμβαίνει στο ρεπερτόριο των δημόσιων θεατρικών σκηνών. Όμως, δεν μπορεί παρά να σημειώσει ότι, για την πολιτιστική ζωή της χώρας, είναι θλιβερό και ανησυχητικό το γεγονός πως το Εθνικό Θέατρο, στο κλίμα που δημιουργήθηκε, βρέθηκε αντιμέτωπο με τέτοιου είδους απειλές, ώστε εντέλει υποχρεώθηκε να κατεβάσει το επίμαχο έργο πριν από την προγραμματισμένη λήξη των παραστάσεων»* (Protagon Team, 2016). Τηρώντας την λογική των ίσων αποστάσεων -όπως και στην περίπτωση της Εύας Στεφανή που συζητήθηκε πιο πάνω- ο Υπουργός δεν παίρνει σαφή θέση και καθώς εκπροσωπεί μια αριστερή κυβέρνηση που συνδέεται με τους αγώνες για τα ανθρώπινα δικαιώματα, προσπαθεί να καθησυχάσει το δικό της ακροατήριο. Ο Υπουργός όμως δεν παίρνει σαφή θέση και για έναν ακόμη λόγο: δε θέλει να οπλίσει τη φαρέτρα της Δεξιάς αντιπολίτευσης με ένα ακόμη επιχείρημα που θα επιβεβαιώσει την θέση ότι ο ΣΥ.ΡΙΖ.Α καλύπτει την τρομοκρατία (iefimerida, 2015). Ασφαλώς, καμία κυβέρνηση, δεν αρέσκεται στο να αντιμετωπίζει τέτοιου είδους διλήμματα, καθώς η παραμονή στην εξουσία απαιτεί μια σειρά συμβιβασμούς που τις περισσότερες φορές παραμένουν αφανείς προς όφελος των κυβερνώντων. Η παράσταση σε κάθε περίπτωση ξέφυγε από τον καλλιτεχνικό της στόχο και φάνηκε να εξαντλεί τις αντοχές μιας κοινωνίας σε μετάβαση που αδυνατεί να τη διαχειριστεί. Έγινε αντικείμενο πολιτικής -και όχι μόνο- εκμετάλλευσης σε μια συγκυρία δύσκολη με αποτέλεσμα να ερμηνευτεί η ιδεολογική της πρόθεση μέσα από το δίπολο των δύο κυρίαρχων πολιτικών ιδεολογιών της ελληνικής κοινωνίας που επαναπροσδιορίζονται στο καινούριο μεταβατικό πλαίσιο και κάτω από την επίδραση των πρόσφατων τρομοκρατικών χτυπημάτων σε Ελλάδα και εξωτερικό, που κατέστησαν την ανασφάλεια ως παράγοντα άμεσα συνδεδεμένο με την καθημερινή ζωή. Υπό αυτές τις συνθήκες -ακόμη και αν το βασικό μήνυμα της ήταν πως καμία ιδέα δε δικαιούται να αφαιρέσει ανθρώπινη ζωή- η παράσταση οδήγησε, ερήμην της, στο αντίθετο από το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα, προξενώντας περισσότερο πόνο παρά

προβληματισμό (Έθνος, 2016). Σε αυτή την εξέλιξη βέβαια, μεγάλο μερίδιο ευθύνης φέρει η ίδια η σκηνοθέτης που μέσα από την επίμαχη συνέντευξή της έδωσε στην παράσταση συγκεκριμένο στίγμα ενώ θα μπορούσε -καθώς επρόκειτο για έργο μιας Πειραματικής Σκηνής θεάτρου- να αφήσει το έργο να συνομιλήσει με το κοινό του άνευ όρων. Αναλογιζόμενοι την διάσταση της καλλιτεχνικής δημιουργίας σύμφωνα με τον Bourdieu (Bourdieu [a], 2002:110) θα μπορούσε να ειπωθεί ότι το πρόσημο ενός έργου βρίσκεται στις προθέσεις των δημιουργών και όχι στις προθέσεις του έργου που πολλές φορές δεν ταυτίζονται μεταξύ τους.

Η κριτική που ασκήθηκε, ιδίως μέσα από τα κοινωνικά δίκτυα, ήταν σαρωτική ακόμη και- αν όχι κυρίως- από ανθρώπους που δεν είχαν παρακολουθήσει την παράσταση. Είναι συχνό φαινόμενο να δημιουργείται μέσα από το διαδίκτυο ένα κύμα κακής ανάγνωσης που σε συνδυασμό με μια πολύ μέτρια έως μηδαμινή γνώση του πράγματος οδηγεί στον σχηματισμό εντυπώσεων, την ίδια στιγμή που η ελευθερία έκφρασης του ίδιου του μέσου δίνει στον χρήστη τη δυνατότητα να διατυπώσει μια θέση βασισμένη στην προβολή του δικού του προβλήματος πάνω στο γεγονός. Αυτό είναι μια μορφή λογοκρισίας λαϊκή και μάλιστα δημοψηφισματικού τύπου καθώς λειτουργεί στη βάση της επίκλησης του συναισθήματος-θυμικού και ενός μόνο διακυβεύματος, περιορίζοντας την εφαρμογή του αποτελέσματος σε ένα και μόνο συγκεκριμένο πεδίο. «*Όταν η αρχή της πλειοψηφίας γίνεται δημοψηφισματική, λογοκριτική και ακραία, καταλήγει στον αυταρχισμό και τη στρεβλή γνώμη των πολλών. Δυστυχώς σήμερα ένα τέτοιο κύμα δε θα μπορούσε να σταματήσει όταν υπάρχει η χρήση του διαδικτύου, αντιθέτως όλα σχεδόν τα φασιστικά και λαϊκίστικα πράγματα που μας κατακλύζουν, έχουν σχέση με αυτό*» (Εμπειρίκος [b], 2017). Απόδειξη αυτού αποτελεί η ενεργοποίηση αντιδράσεων ακραίων κύκλων, που έφτασαν στο σημείο να εκφράζουν απειλές για τη σωματική ακεραιότητα του κοινού, των καλλιτεχνών και των εργαζομένων του Εθνικού Θεάτρου (Έθνος, 2016).

Η περίπτωση του κατεβάσματος της παράστασης η *«Ισορροπία του Νας»* συνιστά αναμφίβολα ένα λογοκριτικό περιστατικό. Η σύμβαση της δημιουργίας ενός έργου για μια πειραματική θεατρική σκηνή έχει ως βασική συνιστώσα την έννοια του πειράματος. Ο δημιουργός καλείται να δοκιμάσει όρια και να δοκιμαστεί, ενώ το κοινό προσέρχεται να παρακολουθήσει το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα αποδεχόμενο τη σύμβαση αυτή και δηλώνοντας προετοιμασμένο να αντιμετωπίσει το αναπάντεχο. Προφανώς, με το να παρακολουθήσει κάποιος μια παράσταση -ακόμη και αυτής της χροιάς- δε σημαίνει ότι ασπάζεται ή νομιμοποιεί καθ' οιονδήποτε τρόπο αυτό που ο δημιουργός πρεσβεύει

(Γραμματίδης, 2016). Το ερώτημα που προκύπτει σε τέτοιες περιπτώσεις είναι αν έχει το δικαίωμα κάποιος να απαγορεύσει σε κάποιον άλλο να πάρει την απόφαση για τον εαυτό του, να αποφασίσει δηλαδή ο ίδιος αν έχει λόγο, νόημα, διάθεση, περιέργεια, ενδιαφέρον, να παρακολουθήσει αυτήν την παράσταση, δεδομένου ότι έχει λάβει υπόψη του όλη τη σχετική πληροφόρηση περί του περιεχομένου. Η απάντηση είναι, ασφαλώς, όχι.

Οπωσδήποτε, το συγκεκριμένο περιστατικό δεν πρέπει να ιδωθεί έξω από το πλαίσιο του τρόπου με τον οποίο χρησιμοποιείται το επιχείρημα της λογοκρισίας σε μια εποχή κοινωνικής και πολιτικής πόλωσης. Ο τρόπος με τον οποίο διατυπώνεται η κατηγορία για λογοκρισία στην πολιτική αντιπαράθεση των τελευταίων ετών, προδίδει ιδιαίτερα οξυμένα αντανακλαστικά απέναντι στο ενδεχόμενο του ολοκληρωτισμού και της φίμωσης της αντίθετης γνώμης, ενώ ταυτόχρονα διαπιστώνεται πως στην πραγματικότητα αυτό που επιχειρείται είναι μία πιεστική συναίνεση που αρνείται την πολιτική -και όχι μόνο- αντιπαράθεση. Η κατηγορία για λογοκρισία θέτει τη διαφορετική άποψη εκτός του πεδίου του λεκτού την ίδια στιγμή που αναγνωρίζει σε αυτόν που την εξαπολύει μία συνθήκη συντακτικής προστασίας, καθώς οποιαδήποτε ρητορική εναντίωση στη θέση του δεν αντιμετωπίζεται παρά σαν προσβολή απέναντι στην ίδια τη δυνατότητα του να την εκφέρει (Τραμπούλης [b], 2016:283). Στο σημείο αυτό, αναδεικνύεται η *«σιωπηρή επιτελεστικότητας της εξουσίας»* (Αθανασίου, 2008:166) που είναι το αντίθετο της ρητής νομικής λογοκρισίας. Και καθώς τις περισσότερες φορές η χρήση του λογοκριτικού επιχειρήματος έχει σαφή δημαγωγικά χαρακτηριστικά, αυτό που υπαινίσσεται ο δυνητικός λογοκριτής είναι ότι η ίδια η υποκειμενικότητα, ο καλλιτέχνης, ο πολιτικός αρθρογράφος, ο σχολιαστής στα Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης κινδυνεύει περισσότερο κι από την ελευθερία της έκφρασης (Τραμπούλης [b], 2016:283).

Η «Ισορροπία του Νας» χάθηκε κάπου ανάμεσα στα ασαφή και επισφαλή όρια λεκτού και άλεκτου, κυρίαρχου λόγου και υπονόμευσής του. Κυρίως όμως χάθηκε στις «*θέσεις που παίρνουν σήμερα στον άξονα της εξουσίας οι δύο κυρίαρχες πολιτικές συγκροτήσεις, στην αυτονομία της αισθητικής κρίσης, στους ρόλους των δρώντων υποκειμένων, στη λογοκρισία ως γραφειοκρατικό μηχανισμό και στη διάκλειση ως κατασκευή του υποκειμένου»* (Τραμπούλης [b], 2016:284). Η αλήθεια είναι ότι κανείς δε θέλησε να πάρει την ευθύνη για την αποσιώπηση του έργου -ούτε καν η ίδια η Πηγή Δημητρακοπούλου- γιατί στην πραγματικότητα κανείς δεν ήθελε δηλώσει ξεκάθαρα ότι είναι φορέας λόγου που επιδιώκει την κυριαρχία.

Κεφάλαιο 7

Συμπεράσματα Μελέτης

Η σταθερή και συνεπής εμφάνιση περιστατικών λογοκρισίας στην τέχνη της μεταπολιτευτικής Ελλάδας υποδεικνύει κάθε φορά τα όρια ανοχής της συγκεκριμένης κοινωνίας. Η αλλαγή των παγιωμένων νοοτροπιών που πραγματοποιήθηκε με αργούς ρυθμούς στο περιθώριο της μεγάλης πολιτικής εξέλιξης της Μεταπολίτευσης, θα μπορούσε να δικαιολογήσει -σε κάποιο βαθμό- τα λογοκριτικά περιστατικά των πρώτων χρόνων μετά την ανατροπή του δικτατορικού καθεστώτος. Καθώς όμως η δικαιολογία της χρονικής εγγύτητας στο απολυταρχικό καθεστώς δεν μπορεί να ισχύσει σήμερα, το ερώτημα γιατί εμφανίζονται τέτοια περιστατικά είναι περισσότερο εύλογο από ποτέ.

Σε μια κοινωνία που όπως φαίνεται αναζητά ακόμη την πολιτική και πολιτιστική της ταυτότητα είναι αναμενόμενο να εμφανίζονται περιστατικά περιορισμού της ελευθερίας της καλλιτεχνικής έκφρασης καθώς η τέχνη ήταν ανέκαθεν συνδεδεμένη με την παράδοση, τη θρησκεία και την ιδεολογία της εθνικής ταυτότητας. Οι περιορισμοί αυτοί καθώς και ο φόβος απέναντι σε ο,τιδήποτε συνιστά *«πρωτοπορία»* ή καινοτομία ενεργοποιούν μηχανισμούς περιορισμού ή ακόμη και εξάλειψης ανατρεπτικών δημιουργιών και αναγνώσεων. Θέματα όπως η αποδοχή του διαφορετικού τρόπου σκέψης, χρώματος, φύλου, θρησκείας δημιουργούν προβλήματα έκφρασης στους καλλιτέχνες, τα οποία εκδηλώνονται είτε με απροκάλυπτη-άμεση λογοκρισία, είτε με έμμεση λογοκρισία-αυτολογοκρισία, με αποτέλεσμα η εξέλιξη της πολιτιστικής δημιουργίας να τίθεται σε κίνδυνο και συχνά να αναιρείται. Η πλευρά του κοινού λογοκρίνει άμεσα, κυρίως μέσω των κοινωνικών δικτύων, και έμμεσα, μέσω των ειδικών της τέχνης, οι οποίοι με τη μορφή ακατανόητων σχολίων δημιουργούν ιδεολογικές ασάφειες ώστε να τους αναγνωρίζεται ο τίτλος και η εξουσία της αυθεντίας. Επιπλέον, καταγράφονται συχνά και λογοκριτικές πράξεις στο πλαίσιο άσκησης μιας πολιτικής διαχείρισης με στόχο τη διατήρηση της πολιτικής ισορροπίας σε βάρος της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Ως εκ τούτου, το περιβάλλον της λογοκριτικής πράξης διαμορφώνεται χάρη στο *«χαοτικό κενό»* το οποίο οφείλεται στην απουσία στοχαστικού και κριτικού δημόσιου λόγου μέσα στο χώρο, αφού δεν υπάρχει καν δημόσιος χώρος. Σε ένα ευρύτερο πεδίο ώριμου θεωρητικού και κριτικού λόγου, οι λογοκριτικές πράξεις δε θα ήταν δυνατό να πραγματοποιηθούν (Ζιώγας [a1], 2008:25). Αντιθέτως, όταν η προνομιακή ασυλία του καλλιτέχνη εξαρτάται από την αισθητική, πολιτική θρησκευτική ή ηθική εκτίμηση κάποιου ιερατείου θεματοφυλάκων ενός υπερβατικού αγαθού όπως η θρησκεία ή η πατρίδα, παράγονται αποτελέσματα σε βάρος τόσο της τέχνης όσο και της προσωπικής αυτονομίας καλλιτεχνών και κοινού (Τάκης, 2008:186).

Αποτιμώντας τα λογοκριτικά στιγμιότυπα από μια χρονική απόσταση, θα έλεγε κανείς ότι η ελληνική κοινωνία είναι στον πυρήνα της εξαιρετικά συντηρητική σε αντίθεση με τη μοντέρνα και απελευθερωμένη εικόνα που πασχίζει να χτίσει, τόσο για τον εαυτό της όσο και για τους άλλους. Αυτό κάνει τη στιγμή της εμφάνισης της λογοκρισίας απρόβλεπτη με αποτέλεσμα οι εμπλεκόμενοι να είναι παντελώς απροετοίμαστοι και πιθανά ο καλλιτέχνης να οδηγείται εν συνεχεία στην αυτολογοκρισία. Ασφαλώς και υπάρχουν πράγματα που δε λέγονται. Και αυτό δεν το υπαγορεύει κάποιος αλλά η ίδια ή σύμβαση μιας κοινωνίας. Αυτό που σήμερα ονομάζεται *«πολιτική ορθότητα»* δεν είναι τίποτε περισσότερο από την αποδοχή εκ μέρους των σύγχρονων διανοούμενων των ορίων της κοινωνίας, όπως αυτά προκύπτουν μέσα από την αυτορρύθμισή της. Η αυτολογοκρισία και η αυτοσυγκράτηση αποτελούν θεμέλιο κοινωνικής συνύπαρξης και επομένως θεμέλιο πολιτισμού. Στην τέχνη, ωστόσο, -ειδικά τη σύγχρονη- τα πράγματα είναι διαφορετικά. Μια ιστορική αναδρομή στην εξέλιξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας αποδεικνύει ότι η τέχνη ανέκαθεν τρεφόταν από τη συνεχή ανατροπή συμβάσεων και κανόνων καθώς ενδιαφερόταν πάντα για την εξαίρεση. Σκοπός της τέχνης είναι η προσπάθεια να αμβλύνει συνεχώς τα όρια μεταξύ τέχνης και μη-τέχνης συνιστώντας ένα αυτόνομο σύστημα (Θεοδόσης, 2000:31-32). Αν δεχτούμε τη θέση της Dissanayake, ότι τέχνη είναι να δημιουργεί κανείς κάτι εξόχως διαφορετικό και μοναδικό (Dissanayake, 2003:16), τότε προφανώς τα όρια ανοχής της ελληνικής κοινωνίας στη διαφορετικότητα είναι ακόμη πολύ περιορισμένα εξαιτίας των λόγων που περιγράψαμε. Οι συγκρούσεις μέσα στην τέχνη που υποδαυλίζονται με πρόσχημα τα δομικά στοιχεία της ελληνικής κοινωνίας -όπως αυτά καταγράφονται διαχρονικά στα λογοκριτικά περιστατικά: Πατρίδα-Θρησκεία-Οικογένεια-Σεξουαλικός Προσανατολισμός και Εθνική Ταυτότητα- προκύπτουν μέσα από το έλλειμα της παιδείας μιας εσωστρεφούς κοινωνίας που συνεχίζει να τρέφεται με το μύθο του *«περιούσιου λαού»*. Η ταυτοτική ανασφάλεια και

αδυναμία αποδοχής μιας ισότιμης σχέσης με τον *«άλλο»* συντηρούν την ανάγκη επιβολής, κάνοντας χρήση οποιασδήποτε μορφής εξουσίας.

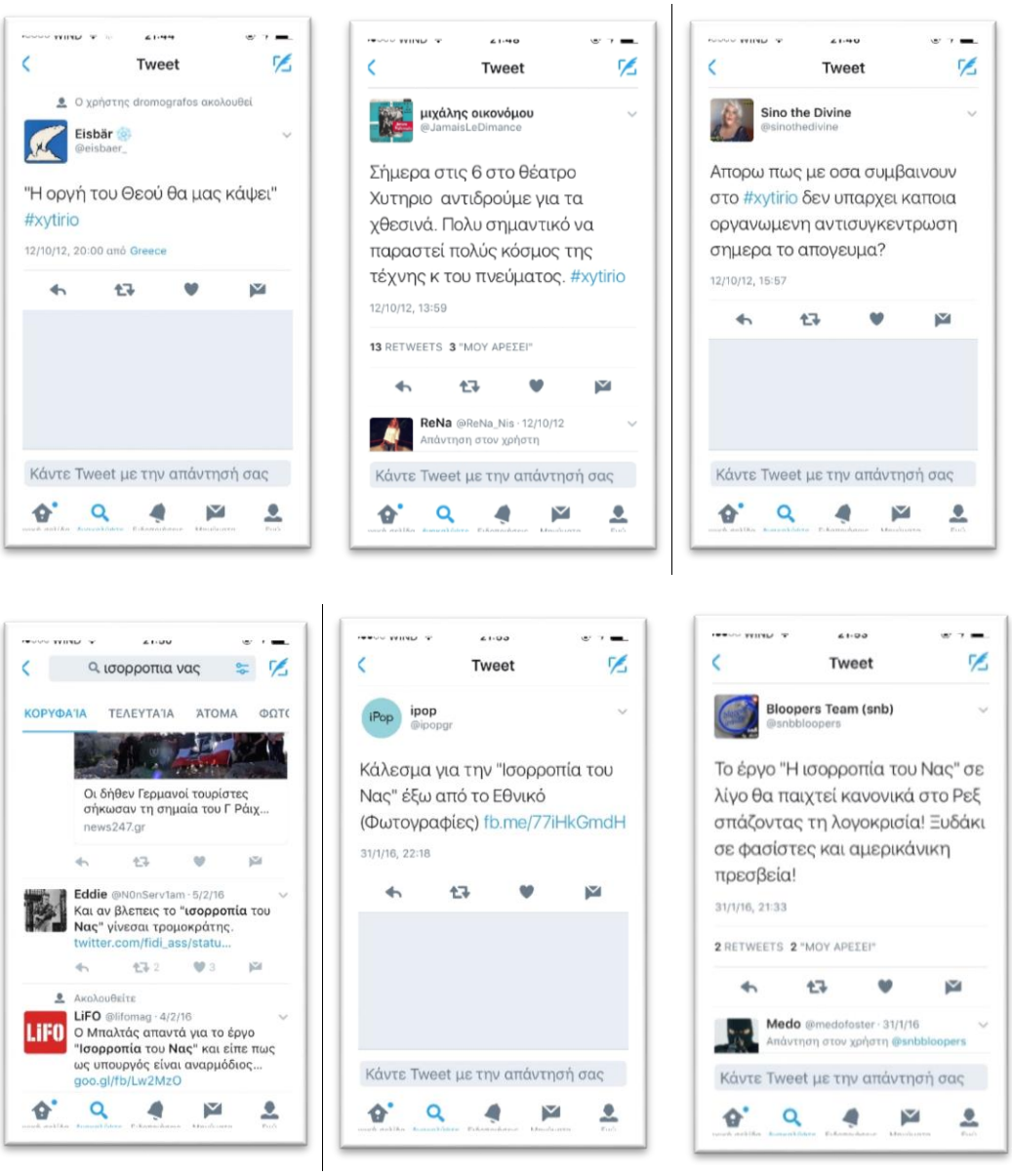
Θα μπορούσε λοιπόν να ειπωθεί ότι δεν είναι δυνατό να μιλά κανείς για αναστολή του λογοκριτικού φαινομένου, όσο οι διαφοροποιήσεις μέσα στις κοινωνίες θα δημιουργούν αισθήματα ανασφάλειας σε μεμονωμένα πρόσωπα ή ομάδες, όσο η ανάγκη για εξουσία με κάθε κόστος θα παραμένει ισχυρή και όσο ο ίδιος ο καλλιτέχνης δεν είναι σε θέση να υπερασπίσει το δικαίωμα της ελευθερίας της έκφρασης υπό το φόβο καλλιτεχνικού, κοινωνικού και οικονομικού αποκλεισμού. Το εντυπωσιακό, ασφαλώς, είναι ότι η τέχνη στην ουσιαστική της μορφή παράγεται μέσα από καταστάσεις πόλωσης και αντιπαράθεσης ιδεών. Γι' αυτό άλλωστε, η ιδεολογική τοποθέτηση των καλλιτεχνών είναι μείζονος σημασίας, αφού, στην πραγματικότητα, *«διαχωρίζει τους δημιουργούς από τους διάσημους των «15 λεπτών»»* (Καραμπίνης, 2008:21-22).

Επομένως, μπορούμε μόνο να μιλάμε για διαχείριση λογοκριτικών περιστατικών. Πως λειτουργεί δηλαδή κανείς από θέση ευθύνης, όταν βρίσκεται μπροστά σε ένα κύμα έντονων και αρνητικών αντιδράσεων. Η απάντηση είναι θεωρητικά απλή: στόχος είναι η προστασία της ελευθερίας της έκφρασης τόσο του καλλιτέχνη όσο και του κοινού. Ωστόσο, οι διαφωνίες μετατρέπονται σε συγκρούσεις ακριβώς λόγω του νομικού πλαισίου που προβλέπει τη δίωξη όχι μόνο πράξεων αλλά και λόγων τη στιγμή που η ελληνική κοινωνία φαίνεται πως δυσκολεύεται να συλλάβει τη διαφοροποίηση μεταξύ πραγματικότητας και καλλιτεχνικής αλήθειας. Όσο η αλήθεια μπορεί να είναι αντικειμενική, -χωρίς να είναι όμως ετοιμοπαράδοτη και αυτονόητη- τόσο η καλλιτεχνική-αισθητική αλήθεια έχει υποκειμενική διάσταση και δεν μπορεί να είναι μία και μοναδική (Τζιαντζή, 2008:34).

Ως εκ τούτου, μπορεί συμπερασματικά να ειπωθεί, ότι ο σημαντικότερος παράγοντας στον περιορισμό της λογοκρισίας, είναι η παιδεία. Η παιδεία τόσο με τη μορφή της εκπαίδευσης και της ουσιαστικής γνώσης όσο και με τη μορφή κοινωνικής διαπαιδαγώγησης με στόχο την ομαλή συνύπαρξη μέσα στην κοινωνία. Η καλλιέργεια της μαζικής αδιαφορίας απέναντι σε ό,τι δεν έχει σχέση με το άμεσο ατομικό μας συμφέρον, η έλλειψη κριτικής ικανότητας και αντιστάσεων απέναντι στη συντονισμένη τροφοδοσία μιας συγκεκριμένης θέσης, εικόνας, ή πληροφορίας που αναπαράγεται από τα ΜΜΕ και τα κοινωνικά δίκτυα, οδηγεί σε άλογες αντιδράσεις που μετά την εκτόνωσή τους δεν παράγουν κανένα ουσιαστικό αποτέλεσμα. Η απουσία διαλόγου επιτρέπει την

επανάληψη των στρεβλώσεων, ενώ η εμπλοκή στο διάλογο, όσο το δυνατόν περισσότερων από εκείνους που όφειλαν ή θα μπορούσαν να πάρουν θέση, δημιουργεί τις προϋποθέσεις για μια παραγωγική αντίδραση που δε χρειάζεται εισαγγελική παρέμβαση. Το ζητούμενο λοιπόν, δεν είναι η τέχνη *«να βρίσκει τρόπους να διαπερνά τον ασφυκτικό κλοιό της λογοκρισίας»* (Καραμπίνης, 2008:21). Το ζητούμενο είναι να αναγνωρίζεται ο ιδιαίτερος προορισμός της, που δεν μπορεί να συμπορευθεί με τη χειραγώγηση και τη λογοκρισία σε οποιαδήποτε έκταση και μορφή.

Παράρτημα Α
Η δικτατορία του διαδικτύου: Οι σελίδες κοινωνικής δικτύωσης



Βιβλιογραφία

- Αθανασάτου, Ι., (2014) «Ρεβάνς: έμφυλη κινηματογραφική γραφή και πολιτισμική αμφισβήτηση της κουμμουνιστικής παράδοσης» στο Βαμβακάς, Β., Παναγιωτόπουλος, Π., (επιμ.) *Η Ελλάδα στη Δεκαετία του '80 – Κοινωνικό, Πολιτικό και Πολιτισμικό Λεξικό,* Σελ. 504-506. Αθήνα : Επίκεντρο.
- Αθανασίου, Α., (2008) «Λογοκρισία και Επιτελεστικότητα: Ρυθμίζοντας τα όρια του νόμιμου λόγου» στο Ζιώγας, Γ., Καραμπίνης, Λ., Σταυρακάκης, Γ., Χριστόπουλος, Δ., (επιμ.) *Όψεις λογοκρισίας στην Ελλάδα*, Σελ. 187-312. Αθήνα : Εκδόσεις Νεφέλη.
- Αλιβιζάτος, Ν., (2015) «Όχι στο «ναι μεν αλλά»» στο Χριστόπουλος, Δ., (επιμ.) *Όλα μπορούν να λεχθούν ή υπάρχουν «εκείνα που δεν λέγονται»;,*Σελ. 17-21. Αθήνα : Εκδόσεις Βιβλιόραμα.
- Ανδρέου, Α., Κακουριώτης, Σ., Κόκκινος, Γ., Λεμονίδου, Ε., Παπανδρέου, Ζ., Πασχαλούδη, Ε., (2015) «Εισαγωγή» στο Ανδρέου, Α., Κακουριώτης, Σ., Κόκκινος, Γ., Λεμονίδου, Ε., Παπανδρέου, Ζ., Πασχαλούδη, Ε. (επιμ.) *Η δημόσια ιστορία στην Ελλάδα - Χρήσεις και καταχρήσεις της ιστορίας,* Σελ. 6-7. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Επίκεντρο
- Αργυροπούλου, Ν., (2013) «Από τον Μωάμεθ στον Παστίτσιο» στο https://youtu.be/8eTeMdOV5tc
  Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Αρκουμανέα, Λ., [a], (2012) «Ο Αθανάσιος Διάκος και η βόμβα που δεν έσκασε» στο http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=473736
  [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Αρκουμανέα, Λ., [b], (2013) «Για μορφωμένους» στο http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=525630
  [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Βαγενάς, Ν., (2007) «Καλλιτέχνες και αστυνόμοι» στο http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=181580
  [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Βαμβακάς, Β., Παναγιωτόπουλος, Π., (2014) «Από τον μαζικό πολιτισμό στη μαζική ατομιστική δημοκρατία: εκδημοκρατισμός του γούστου και υφολογική εξατομίκευση» στο Βαμβακάς, Β., Παναγιωτόπουλος, Π., (επιμ.) *Η Ελλάδα στη Δεκαετία του '80 – Κοινωνικό, Πολιτικό και Πολιτισμικό Λεξικό,* Σελ. LXV-LXVII. Αθήνα : Επίκεντρο.

- Βάνεγκεμ, Ρ., (2005) *Τίποτα δεν είναι ιερό, όλα μπορούν να λεχθούν - Σκέψεις για την Ελεύθερη Έκφραση.* Αθήνα : Εκδόσεις Σαββάλας
- Βέλτσος, Γ. (2013) «Απάντηση σε θεατρική κριτική» στο http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=526626 [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Βενιζέλος, Ε., (2013), «Δελτίο Τύπου του ΥΠΠΟ της 12.12.2003» στο http://www.yppo.gr/2/g22.jsp?obj_id=5505 [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Βίδος, Κ., (2008) «Οργή στην Επίδαυρο για τη Μήδεια» στο http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=243451 [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Βλάχος, Δ., (2008) «Η σχοινοβασία του ποιητή - δημιουργού» στο http://antifono.gr/portal/%CE%9A%CE%B1%CF%84%CE%B7%CE%B3%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B5%CF%82/%CE%A4%CE%AD%CF%87%CE%BD%CE%B5%CF%82/%CE%86%CF%81%CE%B8%CF%81%CE%B1/472-%CE%97-%CE%BD%CE%B5%CE%BF%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CF%84%CE%B1%CF%85%CF%84%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B1-%CE%BC%CE%B5%CF%84%CE%B1%CE%BE%CF%8D-%CE%B1%CE%B9%CF%83%CE%B8%CE%B7%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B9%CE%B4%CE%B5%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%AF%CE%B1%CF%82.html
- Βόγλης, Π., (2017), «Μέχρι πότε θα δεχόμαστε τις Αθλιότητες του Πρώτου Θέματος;» στο http://tvxs.gr/news/egrapsan-eipan/mexri-pote-tha-dexomaste-tis-athliotites-toy-protoy-thematos [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Βουλγαράκης, Γ., (2007), «Δελτίο Τύπου του ΥΠΠΟ της 03.06.2007» στο http://www.yppo.gr/2/g22.jsp?obj_id=8730 [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Βούλγαρης, Γ., (2013) *Η Μεταπολιτευτική Ελλάδα 1974-2009.* Αθήνα : Εκδόσεις Πόλις
- Βουλή των Ελλήνων, (2008) «Μέρος Δεύτερο: Ατομικά και Κοινωνικά Δικαιώματα, Άρθρο 16 – Παιδεία, Τέχνη, Επιστήμη» στο *Σύνταγμα της Ελλάδος*, Σελ. 29-31. Αθήνα : Βουλή των Ελλήνων και στο

http://www.hellenicparliament.gr/UserFiles/f3c70a23-7696-49db-9148-f24dce6a27c8/SYNTAGMA1_1.pdf
[Πρόσβαση: 31.05.2017]

- Γαλάνης, Μ. (2017) «Εν βρασμώ οι ιστορικοί για τους «Γενίτσαρους» συμβούλους του Γαβρόγλου» στο http://www.protothema.gr/greece/article/677356/en-vrasmo-oi-istorikoi-gia-tous-genitsarous-sumvoulous-tou-gavroglou/
[Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Γαλάνης, Μ., Χαραλαμποπούλου, Ι., (2017) «Στα σχολικά βιβλία «βαφτίζουν» το Σκόπια «Μακεδονία» και τον εμφύλιο «επανάσταση»» στο http://www.protothema.gr/greece/article/675727/-vaftizoun-ta-skopiamakedonia-kai-ton-emfulioepanastasi/
[Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Γεωργουσόπουλος, Κ., (2017) Συζήτηση για τη λογοκρισία στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας *(βλ. Σημείωση 2)*
- Γιαννουλόπουλος, Γ., (2016) *Τρία δοκίμια για τη νεοελληνική ιδεολογία.* Αθήνα : Εκδόσεις Πόλις
- Γιατρομανωλάκης, Γ., (2011) «Εισαγωγή» στο Εμπειρίκος, Α., *Ο Μέγας Ανατολικός - Ανθολόγιον*, Σελ. 13-60. Αθήνα : Εκδόσεις Άγρα.
- Γιούνγκ, Κ., (1964) *Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του,* Αθήνα : Αρσενίδης
- Γραμματίδης Χ., (2017) Τέχνη, Ελευθερία, Λογοκρισία, *Ημερίδα στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών* στο http://www.sgt.gr/gre/SPG1622/
- Δερμεντζόπουλος, Χ. (2015) «Λαϊκή κουλτούρα, δημόσιος διάλογος και εθνική ταυτότητα με αφορμή την προβολή της ταινίας του Κώστα Γαβρά Παρθενών στο νέο Μουσείο της Ακρόπολης» στο Ανδρέου, Α., Κακουριώτης, Σ., Κόκκινος, Γ., Λεμονίδου, Ε., Παπανδρέου, Ζ., Πασχαλούδη, Ε. (επιμ.) *Η δημόσια ιστορία στην Ελλάδα - Χρήσεις και καταχρήσεις της ιστορίας,* Σελ. 379-406. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Επίκεντρο
- Δημούλης, Δ., (2016) «Welcome to Dismaland: Εξουσία με Μορφή Ελευθερίας στο παράδειγμα της ελευθερίας της τέχνης» στο Πετσίνη, Π., Χριστόπουλος, Δ., (επιμ.) *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Σελ. 55-62, Αθήνα : Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ
- Διεθνής Ένωση Κριτικών Τέχνης, (2013) «Αφιέρωμα Μαρία Καραβέλα» στο http://www.aica-hellas.org/el/topic47/maria-karabela-chronologio/f7_5_2_1
[Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Εθνικό Θέατρο, (2016) «Ισορροπία του Νας» στο https://www.n-t.gr/el/events/miadiki/

[Πρόσβαση: 31.05.2017]

- Έθνος on line, (2016) «Αντιδράσεις για το… κατέβασμα της παράστασης στο Εθνικό» στο http://www.ethnos.gr/koinonia/arthro/antidraseis_kai_gia_to_katebasma_tis_parastasis_sto_ethniko-64323222/
[Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Εμπειρίκος, Λ., [a] (2016) «Λογοκρισίες Ερωτικής Λογοτεχνίας - Η περίπτωση του Μεγάλου Ανατολικού» στο Πετσίνη, Π., Χριστόπουλος, Δ., (επιμ.) *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Σελ. 150-155. Αθήνα : Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ.
- Εμπειρίκος, Λ., [b] (2017) Συζήτηση για τη λογοκρισία στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας *(βλ. Σημείωση 2)*
- Ζιώγας Γ., [a1] (2008) «Οι πλατφόρμες της… λογοκρισίας» στο Ζιώγας, Γ., Καραμπίνης, Λ., Σταυρακάκης, Γ., Χριστόπουλος, Δ., (επιμ.) *Όψεις λογοκρισίας στην Ελλάδα*, Σελ. 23-34. Αθήνα : Εκδόσεις Νεφέλη.
- Ζιώγας Γ., [a2] (2008) «Μέρος Δ' : Πράξεις Ελληνικής Εικαστικής Λογοκρισίας» στο Ζιώγας, Γ., Καραμπίνης, Λ., Σταυρακάκης, Γ., Χριστόπουλος, Δ., (επιμ.) *Όψεις λογοκρισίας στην Ελλάδα*, Σελ. 187-312. Αθήνα : Εκδόσεις Νεφέλη.
- Ζιώγας, Β., [b], (2013) «Καταγράφοντας το απαγορευμένο: Στιγμές εικαστικής λογοκρισίας στη σύγχρονη Ελλάδα. Περί βλασφημίας και άλλων δαιμονίων. Η στάση της Ορθόδοξης Εκκλησίας της Ελλάδας» στο *Ο Θεός δεν έχει ανάγκη εισαγγελέα*, Σελ. 39-61. Αθήνα : Εκδόσεις Νεφέλη.
- Ζορμπά, Μ., (2014) «Αθήνα Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης - Ένα θνησιγενές ευρωπαϊκό πολιτιστικό προφίλ» στο Βαμβακάς, Β., Παναγιωτόπουλος, Π., (επιμ.) *Η Ελλάδα στη Δεκαετία του '80 – Κοινωνικό, Πολιτικό και Πολιτισμικό Λεξικό,* Σελ. 14-17. Αθήνα : Επίκεντρο.
- Ζουμπουλάκης, Σ., (2015) «Οριοθετήσεις (για την ελευθερία της έκφρασης, την ουδετερότητα, τον ισλαμισμό και την ισλαμοφοβία)» στο Χριστόπουλος, Δ., (επιμ.) *Όλα μπορούν να λεχθούν ή υπάρχουν «εκείνα που δεν λέγονται»;,* Σελ. 71-80. Αθήνα : Εκδόσεις Βιβλιόραμα
- Θεοδόσης, Γ., (2000) *Η ελευθερία της τέχνης,* Αθήνα : Εκδόσεις Καστανιώτη
- Καμπουρίδης, Χ., (1984) «Αναζητώντας την αισθητική εγκυρότητα» στο *Κάτι το «ωραίον» - Μια περιήγηση στη Νεοελληνική Κακογουστιά,* Σελ. 19-48. Αθήνα : Οι Φίλοι του Περιοδικού ΑΝΤΙ.

- Καραΐσκου Β., (2013) *Χρήσεις και Καταχρήσεις του πολιτισμού – Ελλάδα 1974-2010*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press
- Καραμανλής, Κ. (1976), «Η ένταξη της Ελλάδας στην Ε.Ο.Κ.» *Ομιλία Κ. Καραμανλή στη Βουλή των Ελλήνων στις 12.06.1976*
  https://www.youtube.com/watch?v=86MQfdoGqLM
  [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Καραντής, Τ., (2016) ««Ο Τελευταίος Πειρασμός» - Χριστιανική Βία και λογοκρισία στην Ελλάδα» στο http://www.nostimonimar.gr/o-telefteos-pirasmos-christianiki-via-ke-logokrisia-stin-ellada/#prettyPhoto/0/
  [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Καραμπίνης, Λ., (2008) «Εισαγωγή – Εμπειρίες και διαστάσεις λογοκρισίας» στο Ζιώγας, Γ., Καραμπίνης, Λ., Σταυρακάκης, Γ., Χριστόπουλος, Δ., (επιμ.) *Όψεις λογοκρισίας στην Ελλάδα*, Σελ. 15-22,. Αθήνα : Εκδόσεις Νεφέλη.
- Κασιμέρης, Γ., (2016) «Είναι ο Σάββας Ξηρός ήρωας;» στο http://www.huffingtonpost.gr/giorgos-kasimeris/-_3822_b_9086178.html
  [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Καστοριάδης, Κ. (1994) «Αρχαία Ελλάδα και Βυζάντιο» στο (http://www.ekivolos.gr/Arxaia%20Ellada%20kai%20Byzantio.htm)
  [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Κατσάπης, Κ., (2016) ««Θα κλάψουν γυναίκες εξαιτίας της» - Η περίπτωση της ταινίας Εμμανουέλα στη συγκυρία της Μεταπολίτευσης» στο Πετσίνη, Π., Χριστόπουλος, Δ., (επιμ.) *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Σελ. 43-51. Αθήνα : Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ.
- Κλεφτόγιαννη, Ι., (2016) «Πώς είναι να ανεβάζεις στο Εθνικό μια παράσταση βασισμένη σε βιβλίο του Σάββα Ξηρού;» στο http://popaganda.gr/pigi-dimitrakopoulou-ethiko-theatro/
  [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Κοδέλλας, Σ.Ν., (2006) «Κώστας Γεωργουσόπουλος : Μια πολυδύναμη πνευματική προσωπικότητα» στο http://kapodistriako.uoa.gr/stories/print.php?id=091_in_01
  [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Κυμιωνής, Σ., (2014) «Τελευταίος Πειρασμός» στο Βαμβακάς, Β., Παναγιωτόπουλος, Π., (επιμ.) *Η Ελλάδα στη Δεκαετία του '80 – Κοινωνικό, Πολιτικό και Πολιτισμικό Λεξικό,* Σελ. 579-581. Αθήνα : Επίκεντρο.

- Κωστόπουλος, Τ., (2008) «Εθνικά Θέματα και Αυτολογοκρισία των ΜΜΕ» στο Ζιώγας, Γ., Καραμπίνης, Λ., Σταυρακάκης, Γ., Χριστόπουλος, Δ., (επιμ.) *Όψεις λογοκρισίας στην Ελλάδα*, Σελ. 40-56,. Αθήνα : Εκδόσεις Νεφέλη.
- Λίποβατς, Θ., (2008) «Τέχνη και Κριτική» στο Ζιώγας, Γ., Καραμπίνης, Λ., Σταυρακάκης, Γ., Χριστόπουλος, Δ., (επιμ.) *Όψεις λογοκρισίας στην Ελλάδα*, Σελ. 177-184,. Αθήνα : Εκδόσεις Νεφέλη.
- Μενάρ, Ρ., (2005) «Εισαγωγή» στο Βάνεγκεμ, Ρ., *Τίποτα δεν είναι ιερό, όλα μπορούν να λεχθούν - Σκέψεις για την Ελεύθερη Έκφραση,* Σελ. 9-14. Αθήνα : Εκδόσεις Σαββάλας
- Μικρούτσικος, Θ. (1983), «Λαϊκισμός» στο Περιοδικό *Τέχνες και Γράμματα,* Αρ. Τεύχους 17, Σελ. 20-22.
- Μερκούρη, Μ., (1984) «Χαιρετισμός» στο *Κάτι το «ωραίον» - Μια περιήγηση στη Νεοελληνική Κακογουστιά,* Σελ. 10-11. Αθήνα : Οι Φίλοι του Περιοδικού ΑΝΤΙ.
- Μουτσόπουλος, Θ., (2005) «Επίμετρο» στο Freeland, C., *Μα είναι αυτό τέχνη;,* Σελ. 157-172. Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον
- Μπελεζίνης, Α., (2006) «Η "Παρτούζα" του Νίκου Φωκά και το 8ο τεύχος της Σπείρας» στο Περιοδικό *Πλανόδιον*, Τεύχος 40, Σελ.769-776 και στο http://www.ekebi.gr/magazines/ShowImage.asp?file=24332&code=1586 [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Μπέλλου, Ε., (2016) «Από τα τραγούδια της λευτεριάς, στα σκυλάδικά της δηθενιάς» στο http://tvxs.gr/news/moysiki/ta-tragoydia-tis-leyterias-sta-skyladika-tis-dithenias
- [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Μπόσταντζόγλου (Μπόστ), Μ., (1984) «Η ευτυχία να είσαι κακόγουστος» στο *Κάτι το «ωραίον» - Μια περιήγηση στη Νεοελληνική Κακογουστιά,* Σελ. 335-339. Αθήνα : Οι Φίλοι του Περιοδικού ΑΝΤΙ.
- Μπουρνάζος Σ., (2016) «Corpus Christi και Γέρων Παστίτσιος – Κατασταλτική λογοκρισία, κράτος και Ακροδεξιά» στο Πετσίνη, Π., Χριστόπουλος, Δ., (επιμ.) *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Σελ. 203-211. Αθήνα : Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ.
- Μυλωνά, Δ., (2011) «Η κόρη του Πασόκου υπουργού Στεφανή, Εύα, που προσέβαλε τον Εθνικό μας Ύμνο, στην ΕΤ1» στο http://www.stoxos.gr/2011/04/1_21.html [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Νούλας, Κ., (2004) «Editorial - Μέσα απ' τα δόντια» στο Περιοδικό *Highlights - Έκδοση για τις τέχνες και τον Πολιτισμό*, Αρ. Τεύχους 10, Σελ. 2.
- Νταρτβέλ, Π., (2000) «Εισαγωγή» στο Νταρτβέλ, Π., Ντενί, Φ., Ρόμπιν, Γ., Δημούλης, Δ., (επιμ.) *Δικαίωμα στη Βλασφημία*, Σελ.9-12. Αθήνα : Μαύρη Λίστα

- Παναγιωτάκου, Α., (2017) Συζήτηση για τη λογοκρισία στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας *(βλ. Σημείωση 2)*
- Πανούσης, Τ., (2017*) «Η δικαστική περιπέτεια του Τζίμη Πανούση» στο http://www.tzimakospanousis.gr/mt/dikes.php
  [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Παπανδρέου, Α., (1976), «Η ένταξη της Ελλάδας στην Ε.Ο.Κ.» *Ομιλία Α. Παπανδρέου στη Βουλή των Ελλήνων στις 12.06.1976.*
  https://www.youtube.com/watch?v=FC-aezynrKM
  [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Παπανικολάου, Μ., (2009) «Έχει η τέχνη όρια;» στο http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=85971
  [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Παρίδης, Χ., [a] (2012) «Λένα Κιτσοπούλου: Αθανάσιος Διάκος – Η επιστροφή» στο http://www.lifo.gr/mag/features/3260
  [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Παρίδης, Χ., [b] (2015) «Τα υπέροχα video stills του Kris Verdonck που έπαψαν να προβάλλονται σε Αθηναϊκό κτίριο επειδή προσέβαλαν ένα περαστικό παπά...» στο http://www.lifo.gr/team/artwalk/57881
  [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Περσεύς, Α., (1984) «Πραξικόπημα στην Επίδαυρο» στο http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=632&pubID=5230
  [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Πέτρου, Ι., (2013) *Κοινωνική Θεωρία και Σύγχρονος Πολιτισμός,* Αθήνα : Εκδόσεις Πόλις
- Πετσίνη, Π., Χριστόπουλος, Δ., (2016) «Εισαγωγή – Γιατί η Λογοκρισία;» στο Πετσίνη, Π., Χριστόπουλος, Δ., (επιμ.) *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Σελ. 11-15. Αθήνα : Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ.
- Πικραμένος, Π., (2009) «Επίσημες αντιδράσεις για το Γκουαντάναμο της Τέχνης» στο http://www.zougla.gr/greece/article/i-episimes-antidrasis-gia-to-gouantanamo-tis-texnis
  [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Πουρνάρα, Μ., (2007) «Αντιέκθεση κατά της λογοκρισίας» στο http://www.kathimerini.gr/287964/article/politismos/arxeio-politismoy/antiek8esh-kata-ths-logokrisias
  [Πρόσβαση: 31.05.2017]

- Προτεστάκις, Στ., (2001) «Η δικτατορία και η κρυφή γοητεία της αισθητικής της» στο Περιοδικό *Αντί – Δεκαπενθήμερη Πολιτική και Πολιτιστική Επιθεώρηση*, Περίοδος Β' / Αρ. Τεύχους 736, Σελ. 16-18, και στο http://pandemos.panteion.gr/index.php?lang=el&op=record&type=&page=0&pid=iid:15417&q=isMemberOfCollection-cid:486
  [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Πρώτο Θέμα, (2012) «Έβγαλαν σουβλατζή, κερατά-συζυγοκτόνο τον Αθανάσιο Διάκο – Αισχρή παράσταση με χρήματα του Δημοσίου» στο http://www.protothema.gr/culture/theater/article/220730/ebgalan-soyblatzh -kerata-syzygoktono-ton-athanasio-diako/
  [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Ρεπούση, Μ., (2016) «Τα οριζόντια πολιτικά ρεύματα της συμμόρφωσης στην εθνική ορθότητα» στο Πετσίνη, Π., Χριστόπουλος, Δ., (επιμ.) *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Σελ. 234-241. Αθήνα : Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ.
- Ροτζώκος, Ν., (1999) «Η Νεοελληνική Εθνική Ιδεολογία και η Εθνική Ιστοριογραφία», στο Μαργαρίτης Γ., Μαρκέτος, Σπ., κ.ά. (επιμ.), *Ελληνική Ιστορία: Νεότερη και Σύγχρονη Ελληνική Ιστορία*, Σελ. 215-245. Πάτρα : Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο
- Σαϊτάκη, Ν., (2015) *«Οι ατάκες της ''Λάμψης'' που άφησαν ιστορία»* στο http://www.ladylike.gr/articles/pop_culture/Tileorasi/kaltia/oi-atakes-ths-lampshs-poy-afhsan-istoria.3666900.html
  [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Σακελλαρίου, Α., (2013) «Περί βλασφημίας και άλλων δαιμονίων. Η στάση της Ορθόδοξης Εκκλησίας της Ελλάδας» στο *Ο Θεός δεν έχει ανάγκη εισαγγελέα*, Σελ. 39-61. Αθήνα : Εκδόσεις Νεφέλη.
- Σακελλαρόπουλος, Τ., (2016) *«Αφετηρίες και αμηχανίες στη Μεταπολίτευση του 1974»* στο http://www.amna.gr/article/120197/%C2%ABAfetiries-kai-amichanies-sti-Metapoliteusi-tou-1974%C2%BB-tou-Tasou-Sakellaropoulou-
  [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Σεβαστάκης, Ν., (2008) «Λογοκρισία, Κριτική και Αισθητικές Εμπειρίες» στο Ζιώγας, Γ., Καραμπίνης, Λ., Σταυρακάκης, Γ., Χριστόπουλος, Δ., (επιμ.) *Όψεις λογοκρισίας στην Ελλάδα*, Σελ. 147-157. Αθήνα : Εκδόσεις Νεφέλη.
- Στειακάκης, Β., (2013) «Στην εποχή του Μεταμοντερνισμού» στο http://www.artmag.gr/articles/art-articles/about-art/item/5115-sthn-epoxh-tou-metamonternismou

[Πρόσβαση: 31.05.2017]

- Στεφανίδης, Μ., (2011) «Βλάσσης Κανιάρης 1928-2011 – Κάνοντας τέχνη με την Ιστορία» στο https://parallhlografos.wordpress.com/2011/03/27/%CE%B2%CE%BB%CE%AC%CF%83%CE%B7%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CE%BD%CE%B9%CE%AC%CF%81%CE%B7%CF%82-1928-2011-%CE%BA%CE%AC%CE%BD%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82-%CF%84%CE%AD%CF%87%CE%BD%CE%B7-%CE%BC%CE%B5-%CF%84/
[Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Τάκης, Α., (2008) *Για την ελευθερία της τέχνης,* Αθήνα : Εκδόσεις Σαββάλας
- Ταρκόφσκι, Α., (1987) *Σμιλεύοντας το χρόνο,* Αθήνα : Εκδόσεις Νεφέλη
- Τζιαντζή, Μ., (2008) «Η λογοκρισία και το «μακρύ σκοινί»» στο Ζιώγας, Γ., Καραμπίνης, Λ., Σταυρακάκης, Γ., Χριστόπουλος, Δ., (επιμ.) *Όψεις λογοκρισίας στην Ελλάδα*, Σελ. 35-39. Αθήνα : Εκδόσεις Νεφέλη.
- Τζιόβας, Δ., (2015) «Μεταπολίτευση, Θεωρία και Μεταμοντερνισμός» στο http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=689922
[Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Τραμπούλης, Θ., [a] (2013), «Outlook» στο http://www.avgi.gr/article/10812/759919/outlook
[Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Τραμπούλης Θ., [b], (2016) «Ο κατοπτρικός λογοκριτής» στο Πετσίνη, Π., Χριστόπουλος, Δ., (επιμ.) *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Σελ. 276-285. Αθήνα : Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ.
- Τριβόλη, Δ., (2008) «Οι Αθηναίοι: Η Λουΐζα Αρκουμανέα αφηγείται τη ζωή της» στο http://www.lifo.gr/mag/features/925
[Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Τσαγκαράκη, Ε., (2012) «Τελικά, η Οδύσσεια δεν ήταν του Wilson ήταν του Disney» στο http://www.iefimerida.gr/content/75515/%CF%84%CE%B5%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CE%AC-%CE%B7-%C2%AB%CE%BF%CE%B4%CF%8D%CF%83%CF%83%CE%B5%CE%B9%CE%B1%C2%BB-%CE%B4%CE%B5%CE%BD-%CE%AE%CF%84%CE%B1%CE%BD-%CF%84%CE%BF%CF%85-wilson-%CE%AE%CF%84%CE%B1%CE%BD-%CF%84%CE%BF%CF%85-disney%E2%80%A6-%CF%84%CE%B7%CF%82#axzz4h5eaKyDs
[Πρόσβαση: 31.05.2017]

- Τσακυράκης, Σ., (2005) *Θρησκεία κατά Τέχνης,* Αθήνα : Εκδόσεις Πόλις
- Φλάϊσερ, Χ., (2013) «Ο «αναθεωρητισμός» στην κολυμπήθρα του Σιλωάμ» στο http://www.chronosmag.eu/index.php/fls-ths-s-lpth-sl-1.html [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Φουκώ, Μ., (2003) *Η ιστορία της σεξουαλικότητας 1 - Η Δίψα της Γνώσης. Αθήνα : Εκδόσεις Ράππας και στο https://pernoampariza.files.wordpress.com/2013/12/cf86cebfcf85cebacf8e-ceb9cf83cf84cebfcf81ceafceb1-cf84ceb7cf82-cf83ceb5cebecebfcf85ceb1cebbceb9cebacf8ccf84ceb7cf84ceb1cf82.pdf* [Πρόσβαση: 31.05.2017]

Χρηστίδης, Μ., (1984) «Φιάσκο στην Επίδαυρο» στο http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=632&pubID=5273 [Πρόσβαση: 31.05.2017]

- Χριστόπουλος, Δ. [a], (2015) «Πρόλογος του Επιμελητή» στο Χριστόπουλος, Δ., (επιμ.) *Όλα μπορούν να λεχθούν ή υπάρχουν «εκείνα που δεν λέγονται»;,* Σελ. 11-16. Αθήνα : Εκδόσεις Βιβλιόραμα.
- Χριστόπουλος, Δ., [b] (2016) «Η λογοκρισία ως στιγμή εξουσίας» στο Πετσίνη, Π., Χριστόπουλος, Δ., (επιμ.) *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Σελ. 295-302,. Αθήνα : Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ.

- Appiah, K., (2016) *Η ηθική της ταυτότητας,* Αθήνα : Εκδόσεις Πόλις
- Arnanson, H., Mansfield, C., (2013) *History of Modern Art (7th edition),* U.K. : Pearson Publishing
- Baldwin, J., (1962) «The Creative Process», στο http://thenewschoolhistory.org/wp-content/uploads/2014/08/Baldwin-Creative-Process.pdf [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Bourdieu, P., [a] (2002) *Οι κανόνες της τέχνης – Η Γένεση και Δομή του Λογοτεχνικού Πεδίου,* Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη
- Bourdieu, P., [b] (2013) *Η διάκριση,* Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη
- Codevilla, A., (2016) «The Rise of Political Corectness», στο http://www.independent.org/issues/article.asp?id=8932. [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Coetzee, J.M., (2007) *Περί Λογοκρισίας, «Ο Μάλενσταμ και η Ωδή στον Στάλιν και άλλα δοκίμια», Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη*

- Dissanayake, E., (2003) «The Core Of Art: Making Special», στο *Journal of the Canadian Association for Curriculum Studies*, Vol. 1, No 2, Σελ.13-38
- Economist, (2010) «Rogue urinals» στο http://www.economist.com/node/15766467 [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Foucault, M., (2016) *Τι είναι κριτική;,* Αθήνα : Εκδόσεις Πλέθρον
- Freeland, C., (2005) *Μα είναι αυτό τέχνη;,* Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον
- Heinich, N., (2014) «Μεσολάβηση» στο Heinich, N., *Κοινωνιολογία της Τέχνης,* Σελ. 75-92. Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον,
- Humble, P., (2002) «Anti-Art and the Concept of Art», στο Smith, P., Wilde, C., (επιμ.) *A Companion to Art Theory,* Σελ. 245-252. U.S.A. : Blackwell Publishers
- iefimerida, (2015) «Σάλος για τον Λάμπρου του ΣΥ.ΡΙΖ.Α. - Όλες οι αποκαλύψεις και τα έγγραφα» στο http://www.iefimerida.gr/news/235112/salos-gia-ton-lamproy-toy-syriza-oles-oi-apokalypseis-kai-ta-eggrafa#axzz4jcdGC73K [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Lifo, (2014) *«Σαν σήμερα το 1991 αρχίζει να προβάλλεται η Λάμψη - Υπήρξε η μακροβιότερη και πιο γκροτέσκα σαπουνόπερα της ελληνικής τηλεόρασης»* στο http://www.lifo.gr/guests/lol/51437 [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Moses, A. Dirk, (2015) «Πως και γιατί η χρήση και η κατάχρηση της ιστορίας είναι αναπότρεπτη, αναπόφευκτη και ανεκτίμητη για τη δημόσια ζωή» στο Ανδρέου, Α., Κακουριώτης, Σ., Κόκκινος, Γ., Λεμονίδου, Ε., Παπανδρέου, Ζ., Πασχαλούδη, Ε. (επιμ.) *Η δημόσια ιστορία στην Ελλάδα - Χρήσεις και καταχρήσεις της ιστορίας,* Σελ. 29-60. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Επίκεντρο
- Noiret, S. [a] (2013) «Ο καθένας μας είναι ιστορικός του παρελθόντος του» στο http://www.avgi.gr/article/901393/serge-noiret-o-kathenas-mas-einai-istorikos-tou-parelthontos-tou- [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Noiret, S. [b] (2015) «Digital Public History: bringing the public back in» στο https://public-history-weekly.degruyter.com/3-2015-13/digital-public-history-bringing-the-public-back-in [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Onassis Magazine (2017) «Ο ελληνικός κινηματογράφος τη δεκαετία του ’80» στο Η δικαστική περιπέτεια του Τζίμη Πανούση» στο http://www.onassis.org/onassis-magazine/issue-76/greek-cinema-80s

[Πρόσβαση: 31.05.2017]

- Protagon Team, (2016) «Ανατρέποντας την Ισορροπία του Νας» στο http://www.protagon.gr/epikairotita/to-ethniko-theatro-katevazei-aron-aron-tin-parastasi-pou-dixase-44341039080
  [Πρόσβαση: 31.05.2017]
- Sassatelli, M., (2008) «European Cultural Space in the European Cities of Culture, Europanization and Cultural Policy» στο *European Societies Journal,* Volume 10/Issue 2, Σελ. 225-245
- Willets, D., (2010) *«Η γενιά της σπατάλης καταδίκασε τα παιδιά της»* στο http://www.kathimerini.gr/394190/article/politismos/arxeio-politismoy/h-genia-ths-spatalhs-katadikase-ta-paidia-ths
  [Πρόσβαση: 31.05.2017]

Σημείωση 1 : Ο αστερίσκος (*) δίπλα από τις ημερομηνίες δηλώνει την ημερομηνία πρόσβασης στη συγκεκριμένη ιστοσελίδα, καθώς δεν αναγράφεται πουθενά η αρχική ημερομηνία ανάρτησης του κειμένου.

Σημείωση 2 : Οι συζητήσεις για τη λογοκρισία με τους κ.κ. Αφροδίτη Παναγιωτάκου, Αναπληρώτρια Γενική Διευθύντρια Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών Ιδρύματος Ωνάση (25.01.2017), Κώστα Γεωργουσόπουλο, Καθηγητή Θεατρολογίας και κριτικό θεάτρου (05.02.2017) και Λεωνίδα Εμπειρίκο, ιστορικό (06.03.2017), πραγματοποιήθηκαν στο πλαίσιο αναζήτησης υλικού για την παρούσα εργασία. Οι μαγνητοφωνημένες συνεντεύξεις είναι στην διάθεση των ακαδημαϊκών συμβούλων σε περίπτωση που ζητηθούν.