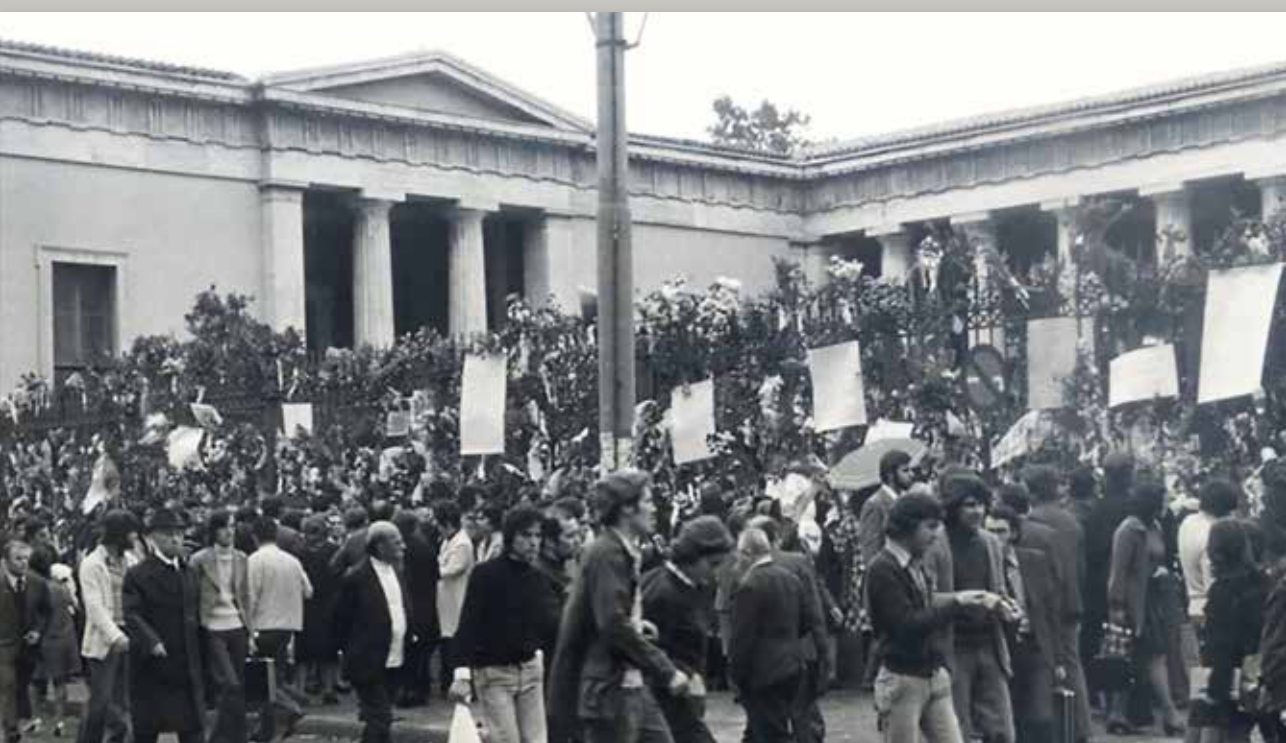


# Μεταπολίτευση 1974-1981

Λογοτεχνία και πολιτισμική ιστορία

Επιμέλεια  
Γιάννης Δημητρακάκης  
Αναστασία Νάτσινα



Εκδόσεις της Φιλοσοφικής Σχολής  
Πανεπιστήμιο Κρήτης







# Μεταπολίτευση 1974-1981

Λογοτεχνία και πολιτισμική ιστορία



# Μεταπολίτευση 1974-1981

Λογοτεχνία και πολιτισμική ιστορία

Επιμέλεια  
Γιάννης Δημητρακάκης  
Αναστασία Νάτσινα

Εκδόσεις της Φιλοσοφικής Σχολής  
Πανεπιστήμιο Κρήτης  
Ρέθυμνο 2021

Γιάννης Δημητρακάκης – Αναστασία Νάτσινα (επιμ.)  
*Μεταπολίτευση 1974-1981: Λογοτεχνία και πολιτισμική ιστορία*

© Copyright 2021

Τα πνευματικά δικαιώματα ανήκουν στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Κρήτης και στους συγγραφείς του τόμου.

Πρώτη έκδοση: Σεπτέμβριος 2021

Η έκδοση χρηματοδοτείται από το Τμήμα Φιλολογίας και από το Κληροδότημα Σφακιανάκη της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης.

ISBN: 978-618-85496-0-9

Επιμέλεια-Διορθώσεις: Ειρήνη Οικονόμου  
Σελιδοποίηση: Σοφία Παπασωτηροπούλου

Φωτογραφία εξωφύλλου: Πρώτη επέτειος του Πολυτεχνείου, Νοέμβριος 1974.  
Παραχώρηση ψηφιακής αναπαραγωγής: Α.Σ.Κ.Ι.  
Μακέτα εξωφύλλου: Σοφία Παπασωτηροπούλου

Εκτύπωση-Βιβλιοδεσία: Εκδόσεις Βιβλιόραμα



Πρόλογος .....	11
----------------	----

## I. ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Δημήτρης Τζιόβας <i>Μεταπολίτευση και νεοτερικότητα</i> .....	17
Ελισάβετ Κοτζιά <i>Σχεδιάγραμμα τάσεων και στάσεων στην πεζογραφία της πρώτης μεταπολιτευτικής δεκαετίας</i> .....	31
Βαγγέλης Χατζηβασιλείου <i>Οι πεζογράφοι της πρώτης μεταπολιτευτικής περιόδου: Συγκλίσεις και αποκλίσεις μιας μεταίχμακής εποχής (1974-1981)</i> .....	39
Λίζυ Τσιριμώκου <i>Οι τζιτζίκες και οι μέρμηγκες της λογοτεχνικής μεταπολίτευσης: Ρήξεις και συνέχειες στις γενιές των πεζογράφων</i> .....	47
Αναστασία Νάτσινα <i>Κρατικά βραβεία πεζογραφίας 1974-1981: Μια θεσμική παράμετρος στην ανασυγκρότηση του λογοτεχνικού πεδίου</i> .....	59
Μαίρη Μικέ <i>Διαμορφώσεις (νέων) ερωτικών κωδίκων: Μετατοπίσεις στην αφηγηματική πεζογραφία της Μεταπολίτευσης</i> .....	79
Αγγέλα Καστρινάκη <i>Οι περιπέτειες της νεότητας στην πεζογραφία της Μεταπολίτευσης</i> .....	89
Francesca Zaccone <i>Κοινωνικοπολιτικές πτυχές της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας στα χρόνια του εκδημοκρατισμού και του φεμινισμού (1974-1981)</i> .....	109
Βασιλική Πέτσα <i>Η «λογοτεχνία της εργατικής τάξης» στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης: Αισθητικές τάσεις και ιδεολογικοί προσανατολισμοί</i> .....	129

Γιάννης Μητροφάνης <i>«Ανοιχτοί λογαριασμοί με την Ιστορία»: Η λογοτεχνία για παιδιά και νέους στα χρόνια της Μεταπολίτευσης</i> .....	147
Κωστής Δανόπουλος <i>Διερευνώντας τις πηγές του μυθιστορήματος Ημερολόγιο της Αλοννήσου του Θανάση Βαλτινού</i> .....	167
Αντιγόνη Βλαβιανού <i>Η αλληλογραφία ως εκδοχή πολύτροπης μαρτυρίας της Μεταπολίτευσης: Μένης Κουμανταρέας-Βαγγέλης Ραπτόπουλος (1978, 1980-1981, 1984)</i> .....	183
Έρη Σταυροπούλου <i>Προς μια νέα διαχείριση του αρχαιακού υλικού: η δημιουργία του Ε.Α.Ι.Α.</i> .....	197

## II. ΔΙΑΝΟΗΣΗ

Γιάννης Παπαθεοδώρου <i>«Αμφισβήτηση... Ναι, αλλά ποια;»: Διανοούμενοι και δημόσια σφαίρα στα πρώιμα χρόνια της Μεταπολίτευσης</i> .....	211
Βενετία Αποστολίδου <i>Ο πανεπιστημιακός καθηγητής στον δημόσιο στίβο: Η περίπτωση του Δ. Ν. Μαρωνίτη</i> .....	223
Δημήτρης Π. Σωτηρόπουλος <i>Δημήτρης Χατζής και λαϊκισμός: Η επινόηση ενός πολιτισμικού όρου</i> .....	239
Κώστας Καραβίδας <i>Δημήτρης Ραυτόπουλος, «αεί αναθεωρών»: Βαθαίνοντας το ρήγμα της ιδεολογικής κριτικής</i> .....	255
Σοφία Ζησιμοπούλου <i>Η πολιτική ταυτότητα του Σεφέρη στο φως της Μεταπολίτευσης</i> .....	269
Γιάννης Δημητρακάκης <i>Ιστορία και λογοτεχνία στο έργο του Κωστή Μοσκόφ</i> .....	283
Πέρσα Αποστολή <i>Η αναζήτηση μιας γνήσιας πνευματικότητας ως αντίδραση στις παθογένειες της μεταπολιτευτικής εποχής: Η περίπτωση του αναρχοχριστιανού μυστικιστή Γιώργου Καμπασακάλη (1952-2002)</i> .....	301

## III. ΔΙΕΘΝΗΣ ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

Αγγέλα Γιώτη <i>The Beat generation goes on στην Ελλάδα της Μεταπολίτευσης</i> .....	327
Μαρία Νικολοπούλου <i>Η πρόσληψη της αμερικανικής πολιτιστικής παραγωγής και η πολιτική λειτουργία της μαζικής κουλτούρας στη λογοτεχνία της Μεταπολίτευσης</i> .....	343

Βασίλης Βασιλειάδης	
<i>Οι λόγοι διαπραγμάτευσης της ευρωπαϊκής και βαλκανικής προοπτικής της Ελλάδας στα κριτικά κείμενα των περιοδικών λόγου και τέχνης στα χρόνια 1974-1981</i> .....	365
Αμαλία Σταθάκη	
<i>Η λογοτεχνική μετάφραση στο ελληνικό εκδοτικό τοπίο την περίοδο 1974-1981</i> .....	385
Νίνα Παλαιού	
<i>Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις: Μεταφράσεις λογοτεχνικών και κριτικών κειμένων σε περιοδικά λόγου και τέχνης της περιόδου 1971-1981</i> .....	395
<b>IV. ΔΙΑΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΣ ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ</b>	
Νάντια Φραγκούλη	
<i>Νεανική κουλτούρα, αντιδικτατορικές αιχμές και αφηγηματικοί πειραματισμοί: Ο διάλογος με τον κινηματογράφο στη νεοελληνική πεζογραφία των πρώτων μεταπολιτευτικών χρόνων</i> .....	417
Πηνελόπη Πετσίνη και Μαρία Χάλκου	
<i>Η λογοκρισία ως δημιουργικό όριο, η λογοκρισία ως καταστολή: Οι ταινίες Χάππυ Νταϊή (Παντελής Βούλγαρης, 1976) και Καγκελόπορτα (Δημήτρης Μακρής, 1978)</i> .....	435
Κωνσταντίνα Ριτσάτου	
<i>Ηρωες και αντι-ήρωες στην Ελλάδα της Μεταπολίτευσης: Τα μπρεχτικά Οράματα της Σιμόν Μασάρ και ο Καποδίστριας του Ν. Καζαντζάκη</i> .....	461
Μαρία Αθανασοπούλου	
<i>Μελίνα Μερκούρη: Η κατασκευή μιας δημόσιας εικόνας τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης</i> .....	477
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΚΥΡΙΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ .....	491



## Η πρόσληψη της αμερικανικής πολιτιστικής παραγωγής και η πολιτική λειτουργία της μαζικής κουλτούρας στη λογοτεχνία της Μεταπολίτευσης

---

**Η** πρόσληψη των αμερικανικών πολιτιστικών προϊόντων είναι ένα σύνθετο και αντιφατικό φαινόμενο στην περίοδο της Μεταπολίτευσης. Στόχος της παρουσιάσής μου είναι να εξετάσω πώς στοιχεία της μαζικής αμερικανικής κουλτούρας γίνονται δεκτά στο πολιτιστικό πεδίο της Μεταπολίτευσης μέσα από μια πολιτική ανάγνωση που συνδέεται με στρατηγικές της αντικουλτούρας.

Κάποιες παράμετροι έχουν διαμορφωθεί ήδη από τις δεκαετίες του 1950 και 1960, όταν στην Ελλάδα κυριαρχούν σταδιακά προϊόντα των αμερικανικών πολιτιστικών βιομηχανιών. Αυτό γίνεται από διαφορετικούς διαύλους: στο πλαίσιο του Ψυχρού Πολέμου, πολιτιστικά αγαθά της υψηλής κουλτούρας προωθούνται και από αμερικανικές υπηρεσίες και διεθνείς θεσμούς χρηματοδοτούμενους από την αμερικανική κυβέρνηση, με στόχο την αμερικανική πολιτιστική κυριαρχία.<sup>1</sup> Από την άλλη, διαδίδεται η εμπορική αμερικανική κουλτούρα, όπως η ποπ μουσική, ο κινηματογράφος του Χόλλυγουντ και τα λαϊκά λογοτεχνικά είδη, όπως το αστυνομικό και η επιστημονική φαντασία.<sup>2</sup> Τέλος, η ανάδειξη κάποιων μηπτη ποιητών αποτελεί τον δίαυλο για την εισαγωγή αυτού του είδους της ποίησης σε έναν στενό κύκλο ποιητών και καλλιτεχνών που κινούνται γύρω από περιοδικά

---

1. Ζηνοβία Λιαλιούτη, *Ο «άλλος» Ψυχρός Πόλεμος: Η αμερικανική πολιτιστική διπλωματία στην Ελλάδα, 1953-1973*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2019· Στρατής Μπουρνάζος, «To Congress for Cultural Freedom (CCF) και η δραστηριότητά του στην Ελλάδα, 1950-1967: Πολιτιστικός Ψυχρός Πόλεμος και αντικομμουνισμός», διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Ρέθυμνο, 2019· Despina Lalaki, «The Cultural Cold War and the New Women of Power: Making a Case based on the Fulbright and Ford Foundations in Greece», *Histoire@Politique*, τχ. 35 (Μάιος-Αύγ. 2018), <https://www.histoire-politique.fr/index.php?numero=35&rub=dossier&item=326> (τελευταία επίσκεψη, 26.3.2020).

2. Mary Nolan, *The Transatlantic Century: Europe and America, 1890-2010*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 2012, 239-244.

όπως το *Πάλι και Το άλλο στην τέχνη*.<sup>3</sup> Οι καλλιτέχνες αυτοί υιοθετούν την απολίτικη αποστασιοποίηση των μητ, <sup>4</sup> τις ανατρεπτικές πολιτιστικές πρακτικές και τη γραφή τους.<sup>5</sup>

Η πρόσληψη της αμερικανικής κουλτούρας γίνεται πιο αμφίθυμη με την επιβολή της δικτατορίας και την ανάπτυξη του κινήματος της αντικουλτούρας στις ΗΠΑ, στο οποίο πρωταγωνιστούν και μητ ποιητές όπως ο Γκίνσμπεργκ. Βασικό χαρακτηριστικό της αντικουλτούρας είναι η συνειδητή και επιτελεστική χρήση προϊόντων της πολιτιστικής βιομηχανίας που απευθύνονται στο μαζικό κοινό ή στοιχείων από κάποιες υποκουλτούρες, προκειμένου να καταστεί σαφής η αντίθεση προς την κυρίαρχη κουλτούρα.<sup>6</sup> Η αμερικανική αντικουλτούρα διαδίδεται σε όλο και ευρύτερα στρώματα του ελληνικού κοινού, κυρίως μέσω των underground περιοδικών και των ξένων εντύπων. Ταυτόχρονα, η πρόσληψη πολιτιστικών προϊόντων, όπως η ροκ μουσική, η ένδυση, ο κινηματογράφος των δημιουργών και η μητ λογοτεχνία, αποκτά πολιτικά χαρακτηριστικά.<sup>7</sup> Από την άλλη, η μαζική αμερικανική κουλτούρα καταδικάζεται στην Ελλάδα και διεθνώς ως μέσο πολιτιστικής αλλοτρίωσης και πολιτιστικού ιμπεριαλισμού, χωρίς να ανακόπτεται η διάδοσή της.<sup>8</sup> Η καχυποψία προς την αμερικανική κουλτούρα έγινε εντονότερη μετά την αποκάλυψη, το 1968, ότι το Congress for Cultural Freedom χρηματο-

3. Μορφία Μάλλη, *Στον δρόμο των Beat: Μια ανάγνωση της ποίησης του Λευτέρη Πούλιου*, Αθήνα, Futura, 2016, 25-28· Maria Nikolopoulou, «The transfer and appropriations of the Beat generation in Greece», στο Harri Veivo, Petra James, Dorota Walczak-Delanois (επιμ.), *Beat Literature in a Divided Europe*, Leiden/Βοστώνη, Brill-Rodopi, 2019, 101-131: 103-110.

4. Robert Holton, «“The sordid hipsters of America”: Beat culture and the folds of heterogeneity», στο Jennie Skerl (επιμ.), *Reconstructing the Beats*, Νέα Υόρκη, Palgrave Macmillan, 2004, 11-26: 14.

5. Nikolopoulou, «The transfer and appropriations of the Beat generation in Greece», ό.π., 105-114.

6. Για έναν ορισμό της αντικουλτούρας, βλ. David Farber «Building the counterculture, creating right livelihoods: The counterculture at work», *The Sixties: A Journal of History, Politics and Culture*, τ. 6, τχ. 1 (2013), 1-24: 2-3. Για τη σχέση υποκουλτούρας και αντικουλτούρας, βλ. Dimitris Papanikolaou, *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece*, Οξφόρδη, Legenda, 2007, 134-135.

7. Κωστής Κορνέτης, *Τα παιδιά της δικτατορίας: Φοιτητική αντίσταση, πολιτισμικές πολιτικές και η μακρά δεκαετία του εξήντα στην Ελλάδα*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, Αθήνα, Πόλις, 2015, 329-402, 428-436· Karen Van Dyck, *Η Κασσάνδρα και οι λογοκριτές στην ελληνική ποίηση, 1967-1990*, μτφρ. Παλμύρα Ισμουρίδου, Αθήνα, Άγρα, 2002, 121-144· Μαρία Νικολοπούλου, «Η αμύχανη ανάπτυξη του Underground και το αίτημα της διπλής πρωτοπορίας στο λογοτεχνικό πεδίο της Μεταπολίτευσης», στο Μάνος Αυγερίδης, Έφη Γαζή, Κωστής Κορνέτης (επιμ.), *Μεταπολίτευση: Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2015, 263-282: 268-271.

8. Herbert I. Schiller, *Mass Communication and American Empire*, Νέα Υόρκη, Augustus M. Kelley, 1969· Ariel Dorfman και Armand Mattelart, *How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic*, Νέα Υόρκη, International General Editions, 1975· Tanner Mirrlees, *Global Entertainment Media: Between Cultural Imperialism and Cultural Globalization*, Νέα Υόρκη, Routledge, 2013, 21-25· Nikolaos Papadogiannis, *Militant Around the Clock?: Left-Wing Youth Pol-*

δοτούνταν από τη CIA.<sup>9</sup> Αντίστοιχα, η αποκάλυψη από τον Λεωνίδα Χρηστάκη το 1972 των υποτρόφων του Ιδρύματος Φορντ (Ford Foundation) στην Ελλάδα, μεταξύ των οποίων περιλαμβάνονταν αρκετοί αριστεροί συγγραφείς, πανεπιστημιακοί και διανοούμενοι, φανέρωσε την έκταση της επιρροής της αμερικανικής πολιτιστικής διπλωματίας στο λογοτεχνικό πεδίο και ενέτεινε την καχυποψία, σε μια περίοδο που το ζήτημα της ενσωμάτωσης της αντικουλτούρας στο κατεστημένο είχε ήδη αρχίσει να τίθεται διεθνώς.<sup>10</sup>

Άλλοι λογοτέχνες της περιόδου που συνδέονται με το αντεργκράουντ και την πρωτοπορία, όπως είχε διαμορφωθεί στα περιοδικά που εκδίδονταν κατά τη διάρκεια της δικτατορίας,<sup>11</sup> υιοθετούν στοιχεία της μαζικής κουλτούρας, όπως το θρίλερ, την επιστημονική φαντασία και το αστυνομικό, εντάσσοντάς τα σε ένα πλαίσιο που ανατρέπει τις κειμενικές συμβάσεις τους με τη χρήση υπερρεαλιστικών και πρωτοποριακών τεχνικών. Αντλούν από είδη που συνδέονται στενά με τη μαζική κουλτούρα, δηλαδή προϊόντα των πολιτιστικών βιομηχανιών με εμπορική στόχευση, όπως τον εμπορικό κινηματογράφο και τα κόμικς. Αμφισβητούν έτσι τη διάκριση υψηλής και χαμηλής κουλτούρας, τα όρια και τις ιεραρχήσεις του λογοτεχνικού πεδίου και το αίτημα της ελληνικότητας. Αυτή η πρωτοποριακή χρήση της μαζικής κουλτούρας αποκτά πολιτική διάσταση, υπό το πρίσμα μιας διπλής πρωτοπορίας, μιας τέχνης που θα αμφισβητεί τόσο στο λογοτεχνικό όσο και στο πολιτικό πεδίο.

Στο πλαίσιο αυτό δημοσιεύεται το 1976 το κείμενο *Για μια επαναστατική παρα-τέχνη: Μια συζήτηση του Αδωνη Κύρου και του Δημήτρη Παναγιωτάτου*.<sup>12</sup> Ο

*itics, Leisure and Sexuality in Post-Dictatorship Greece, 1974-1981*, Νέα Υόρκη, Berghahn Books, 2015, 147-149.

9. Μπουρνάζος, «Το Congress for Cultural Freedom», ό.π., 259.

10. Λεωνίδας Χρηστάκης, «Οι λαβόντες χορηγία από το ίδρυμα Φορντ κατά τα έτη 1968-1972», *Panderna*, τχ. 3 (Ιαν. 1973), χ.σ.· Λεωνίδας Χρηστάκης, «Ford Foundation: Σημειώσεις για εκτενέστερη έρευνα», *Panderna*, τχ. 1 (Νοέμ. 1972), χ.σ.· Λιλή Ζωγράφου, «Ανοικτή επιστολή προς τους επιχορηγούμενους από το ίδρυμα Φορντ», *Panderna*, τχ. 2 (Δεκ. 1972), χ.σ. Βλ. επίσης στο περιοδικό *Panderna*, στο τχ. 3 (Ιαν. 1973): Λιλή Ζωγράφου, «Ford Foundation continued: Μια επιστολή-αίτηση για επιχορήγηση», χ.σ.· Κλωντ Ζυλιέν, «Ο ρόλος των ιδρυμάτων» (μτφρ. Νίκος Καραμανλής) και «Διογένης Αθήνα 71», χ.σ.· Ευθύμιος Παπανικολάου, «Ο ρόλος του Ιδρύματος Φορντ», χ.σ.

11. Η πρωτοπορία της δεκαετίας του 1960 αντλεί στοιχεία από τις ιστορικές πρωτοπορίες της δεκαετίας του 1920, κυρίως τον υπερρεαλισμό, τονίζοντας τον πειραματικό και γλωσσοκεντρικό χαρακτήρα της γραφής. Οι αντεργκράουντ λογοτέχνες υιοθετούν αντισυμβατικές κοινωνικές και καλλιτεχνικές πρακτικές, διεκδικούν την ένωση τέχνης και ζωής, αμφισβητώντας την αυτονομία της λογοτεχνίας και διεκδικώντας αισθητική και πολιτική ρήξη· βλ. Νικολοπούλου, «Η αμήχανη ανάδυση του Underground», ό.π., 268-271.

12. Αδωνης Κύρου και Δημήτρης Παναγιωτάτος, *Για μια επαναστατική παρα-τέχνη: Μια συζήτηση του Αδωνη Κύρου και του Δημήτρη Παναγιωτάτου*, Αθήνα, Πλειάς, 1976. Προδημοσίευση απο-

Κύρου (1923-1985) και ο Παναγιωτάτος (γενν. 1949)<sup>13</sup> συζητούν για την πολιτική λειτουργία ειδών της μαζικής κουλτούρας, όπως το αστυνομικό μυθιστόρημα και η επιστημονική φαντασία. Συνδέουν το πρωτοποριακό αίτημα για τη σύνδεση τέχνης και ζωής με την αμφισβήτηση της αυτονομίας της τέχνης. Από αυτή την άποψη η χρήση της παρα-τέχνης, όπως την ονομάζουν, δηλαδή της τέχνης που δεν θεωρείται αυτόνομη γιατί υποτάσσεται στην εμπορικότητα και στον τεχνολογικό πολιτισμό, θεωρείται ένα μέσο για την αμφισβήτηση του λογοτεχνικού πεδίου και οδηγεί στην πολιτικοποίηση αυτών των ειδών της μαζικής κουλτούρας. Η συζήτηση αυτή συνδέεται, διεθνώς, με τον προβληματισμό σχετικά με την πρωτοποριακή τέχνη και την υιοθέτησή της από το κίνημα της αντικουλτούρας στα τέλη της δεκαετίας του 1960, σε μια περίοδο που η μαζική τέχνη καθιερώνεται και προωθείται από τις πολιτιστικές βιομηχανίες. Αντίστοιχα, κάποιοι εκπρόσωποι των ιστορικών πρωτοποριών είχαν υιοθετήσει στοιχεία της αμερικανικής κουλτούρας στη δεκαετία του 1920, ακριβώς επειδή ήταν στενά δεμένη με τις πολιτισμικές βιομηχανίες.<sup>14</sup>

Έτσι, μετά τη δικτατορία, σε μια περίοδο εντονότατου αντιαμερικανισμού, οι συγγραφείς της πρωτοπορίας υιοθετούν προϊόντα της ηγεμονικής πολιτιστικής βιομηχανίας πολιτικής δύναμης, και τα ανασημασιοδοτούν ώστε να γίνουν μέσα της τοπικής πολιτικής αμφισβήτησης.<sup>15</sup> Ενδεικτικά αναφέρω το *Γκουντ μπάι μίστερ Παπ* (1976) του Νίκου Πλατή, το *Εν αγκαλιά de Κρισγιαούρτι y otros ταχυδράματα y historias περίεργες* (1978) του Πάνου Κουτρομπούση, το *Συνάντησέ την, το βράδυ* (1979) της Νατάσας Χατζιδάκι.<sup>16</sup> Οι συγγραφείς τους, με εξαίρεση τον Κουτρομπούση, είναι νέοι που πρωτοεμφανίζονται στα αντεργκράουντ περιοδικά στη διάρκεια της δικτατορίας. Όλοι είχαν ζήσει στο εξωτερικό και είχαν και θεωρητική γνώση της πρωτοπορίας. Γνώριζαν λοιπόν τις συζητήσεις για τη

σπασμάτων στο *Άδωνις Κύρου και Δημήτρης Παναγιωτάτος*, «Για μια επαναστατική παρα-τέχνη», *Αντί*, τχ. 33 (29 Νοεμ. 1975), 38-40.

13. Ο Παναγιωτάτος το 1971 εξέδωσε το περιοδικό *Φάσμα: Το φανταστικό στην τέχνη*, που κυκλοφόρησε δύο τεύχη. Το 1973 (;) δημοσίευσε το άρθρο «Η φρίκη στο σινεμά: Ταινίες τρόμου», *Κούρος*, χ.χ. Από το 1975 επιμελήθηκε τη σειρά επιστημονικής φαντασίας των εκδόσεων Μπουκουμάνη.

14. Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1987, 59-62, 142-167.

15. Van Dyck, *Η Κασσάνδρα και οι λογοκρίτες*, ό.π., 126-154. Πβ. Huyssen, *After the Great Divide*, ό.π., 142, για την πολιτική πρόσληψη της Pop Art στη Γερμανία. Αντίστοιχα, για τα εικαστικά στην Ελλάδα, βλ. Έλενα Χαμαλίδη, «Το πρωτοποριακό αίτημα της “ένωσης τέχνης και ζωής” στην ελληνική σύγχρονη τέχνη κατά την περίοδο 1960-1980», στο Μ. Αυγερίδης, Έ. Γαζή, Κ. Κορνέτης (επιμ.), *Μεταπολίτευση*, ό.π., 283-301.

16. Αντίστοιχα, Μαρία Μήτσουρα, «Ο μαγευτικός φακός», *Σήμα*, τχ. 9 (Σεπτ. 1975), και Μαρία Μήτσουρα, *Άνα, να ένα άλλο*, Αθήνα, Πατάκης, 2007 (1978), 49-64.



χρήση του καθημερινού, του λαϊκού και του χαμηλού στην τέχνη, καθώς και την πολιτική τους διάσταση.

Θα εξετάσω πιο αναλυτικά τα κείμενα αυτά, εστιάζοντας στο πώς υιοθετούν τα λαϊκά λογοτεχνικά είδη για να τα ανατρέψουν. Θα αναφερθώ πολύ σύντομα στην προϊστορία του κάθε είδους, προκειμένου να δείξω την περιθωριακή τους θέση στο λογοτεχνικό πεδίο και πώς αυτά τα κείμενα υιοθετούν τις συμβάσεις τους, προκειμένου να τις ανανοηματοδοτήσουν πολιτικά.

Η ιστορία μυστηρίου έχει μακρά παρουσία στην ελληνική λογοτεχνία από τον 19ο αιώνα, αλλά γύρω στον μεσοπόλεμο συνδέεται στενά με τη λογοτεχνία του Τύπου και τις μεταφράσεις αμερικανικών αστυνομικών διηγημάτων και μυθιστορημάτων.<sup>17</sup> Διεθνώς, το αστυνομικό μυθιστόρημα συγκαταλέγεται στα είδη της χαμηλής κουλτούρας,<sup>18</sup> και αντιμετωπιζόταν με καχυποψία από το πολιτιστικό κατεστημένο αρκετών ευρωπαϊκών χωρών, λόγω του φόβου της αλλοτρίωσης της εθνικής πολιτιστικής φυσιογνωμίας, ήδη από τον μεσοπόλεμο.<sup>19</sup> Αντίστοιχα, η Αριστερά το θεωρεί μέσο διαφθοράς της εργατικής τάξης.<sup>20</sup>

Κατά τη μεταπολεμική περίοδο αμερικανικές αστυνομικές ιστορίες συνέχισαν να δημοσιεύονται στον Τύπο με μεγάλη επιτυχία, ενώ καθιερώνονται και έλληνες συγγραφείς του είδους, όπως ο Γιάννης Μαρής. Ταυτόχρονα, από τη δεκαετία του 1950, οι εκδόσεις Πεγλιβανίδη δημιουργούν τη σειρά «Αστυνομικά βιβλία τσέπης», με άγγλους και αμερικανούς συγγραφείς, ενώ από το 1960 οι εκδόσεις Γαλαξίας περιλαμβάνουν αστυνομική λογοτεχνία από άγγλους, γάλλους και αμερικανούς συγγραφείς στον κατάλόγο τους. Από το 1970 η σειρά «Βίπερ» των εκδόσεων Πάπυρος εκδίδει ένα αστυνομικό μυθιστόρημα κάθε Σάββατο, το οποίο τυπώνεται σε φθηνό χαρτί και διακινείται εκτός του παραδοσιακού δικτύου των βιβλιοπωλείων, μέσω των περιπτέρων. Έτσι, το αστυνομικό συνδέεται ακόμη

17. Δημήτρης Χανός, *Ο περιοδικός Τύπος και το αστυνομικό μυθιστόρημα: Προέλευση και πορεία της αστυνομικής φιλολογίας*, Αθήνα, [αυτοέκδοση], 1979· Φίλιππος Φιλίππου, *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας: Ο Γιάννης Μαρής και οι άλλοι*, Αθήνα, Πατάκης, 2018.

18. Michelle Denise Smith, «Soup cans and love slaves: National politics and cultural authority in the editing and authorship of Canadian pulp magazines», *Book History*, τχ. 9 (2006), 261-289: 262, 263-266.

19. Smith, «Soup cans and love slaves», ό.π., 262, 271· Claire Gorrara, «Narratives of protest and the “Roman Noir” in post-1968 France», *French Studies*, τ. 54, τχ. 3 (2000), 313-325: 313· Φιλίππου, *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας*, ό.π.· George Orwell, «Raffles and Miss Blandish», *Horizon* (Λονδίνο), τ. 10, τχ. 58 (Οκτ. 1944), 232-244, διαθέσιμο και στο <https://www.orwellfoundation.com/> (τελευταία επίσκεψη, 11.4.2020).

20. Maxim Gorky, «Soviet literature: Address delivered to the first All-Union Congress of Soviet Writers, August 17, 1934», *On Literature*, Μόσχα, Progress Publishers, 1970, 228-267: 237-239.

εντονότερα με τη λαϊκή κουλτούρα και προβάλλεται ως ένα λογοτεχνικό είδος που προορίζεται για άμεση κατανάλωση, ως εμπορικό παρά ως καλλιτεχνικό προϊόν.

Από την άλλη πλευρά, ήδη στη διάρκεια της δικτατορίας, η αστυνομική λογοτεχνία διαβάζεται από κάποια μέλη του νεανικού κοινού στο πλαίσιο μιας πολιτικοποίησης των λαϊκών ειδών και της αμφισβήτησης των ορίων του λογοτεχνικού κανόνα και του λογοτεχνικού πεδίου. Είναι ενδεικτική η ομιλία του Δημήτρη Παναγιωτάτου «Το αστυνομικό μυθιστόρημα» (28.11.1969) στη σειρά ομιλιών του πρωτοποριακού περιοδικού *Λωτός*.<sup>21</sup> Μεταπολιτευτικά, οι Κύρου και Παναγιωτάτος αναγνωρίζουν την πολιτική δυναμική του είδους, ειδικά όσον αφορά τον Ντάσιελ Χάμετ (Dashiell Hammett) και το νουάρ.<sup>22</sup>

Την ίδια περίοδο εκδίδεται από τον Νίκο Πλατή (γενν. 1951) το έργο του *Γκουντ μπάι μίστερ Παπ: Μυθιστορία πανικού* (1976),<sup>23</sup> το οποίο χρησιμοποιεί τις συμβάσεις της αστυνομικής ιστορίας για να τις ανατρέψει σε κειμενικό και ιδεολογικό επίπεδο. Ο Πλατής εμφανίστηκε στη διάρκεια της δικτατορίας στα περιοδικά του Λεωνίδα Χρηστάκη, με ποίηση και μικρά πεζά που έδιναν έμφαση στο οπτικό στοιχείο. Ένα τεύχος του *Κούρου* το 1975 είναι αφιερωμένο σε αυτόν.<sup>24</sup> Έζησε κατά διαστήματα στο Παρίσι, από το 1972 ως το 1977, και δημοσίευσε το περιοδικό κόμικς *Χαρακίρι* το 1974, έχοντας ως πρότυπο το γαλλικό ομώνυμο περιοδικό.<sup>25</sup> Το *Γκουντ μπάι μίστερ Παπ* είναι το μόνο μυθιστόρημα που έγραψε, ενώ έχει έκτοτε πειραματιστεί λογοτεχνικά με το είδος της λεξιγογραφίας.

Το μυθιστόρημα έχει δύο πρωταγωνιστές: έναν κατά συρροή δολοφόνο, τον «παρανοϊκό πυγμάχο», όπως τον ονομάζει η αστυνομία, και τον υπαστυνόμο που τον καταδιώκει. Τα θύματα είναι ευυπόληπτα μέλη της κοινωνίας, ορισμένα από τα οποία ανήκουν στην «Εθνοσοσιαλιστική Οργάνωση η Χρυσή Καρφίτσα». Ο υπαστυνόμος παρουσιάζεται ως ένας ανίκανος, κομφορμιστής μικροαστός, που υιοθετεί πλήρως την κρατική ιδεολογία και την εμφυλιοπολεμική ρητορική.

Η αντιστροφή των αξιών της τυπικής αστυνομικής ιστορίας είναι εμφανής: οι κρατικοί θεσμοί και οι εκπρόσωποί τους είναι διεφθαρμένοι και εγκληματικοί, ενώ ο δολοφόνος αποκαθιστά τις κοινωνικές αξίες, αν και δηλώνει ότι δεν θέλει

21. «Πρόγραμμα ομιλιών περιοδικού *Λωτός*». Ευχαριστώ τον Κωστή Τριανταφύλλου που μου παραχώρησε αντίγραφο του προγράμματος ομιλιών από το αρχείο του.

22. Κύρου και Παναγιωτάτος, *Για μια επαναστατική παρα-τέχνη*, ό.π., 78.

23. Νίκος Πλατής, *Γκουντ μπάι μίστερ Παπ: Μυθιστορία πανικού*, Αθήνα, [αυτοέκδοση], 1976· οι παραπομπές στο κείμενο αναφέρονται σε αυτή την έκδοση.

24. Νίκος Πλατής, «Μικρή περιγραφή της επιστροφής του», *Κούρος*, τχ. 36 (1975), χ.σ.· το τεύχος είναι ολόκληρο αφιερωμένο στον Πλατή, περιέχει κυρίως κόμικ.

25. Solour, «Συνέντευξη του Νίκου Πλατή», *Γαλέρα*, <http://galera.gr/magazine/modules/articles/article.php?id=1862>. (νεκρός σύνδεσμος, τελευταία επίσκεψη 12.9.2012)· Λεωνίδας Χρηστάκης, «Νίκος Πλατής», *Κούρος*, τχ. 36 (1975), οπισθόφυλλο.

να χτίσει καμία νέα κοινωνία, όραμα έχει την ανατροπή (σ. 33), ενώ τα κίνητρά του μοιάζουν περισσότερο προσωπικά. Αλλά το «προσωπικό είναι πολιτικό». Η βία μοιάζει ως εκδίκηση για την κρατική βία των θεσμών και συνδέεται με το αποσιωπημένο τραύμα του Εμφυλίου, που αναδύεται με αναφορές στο παρελθόν ή με παράλογες εικόνες.<sup>26</sup> Ενδεικτικά, στην πρωτοχρονιάτικη γιορτή της «Εθνοσοσιαλιστικής Οργάνωσης η Χρυσή Καρφίτσα», ο δολοφόνος εμφανίζεται μεταμφιεσμένος σε πεμπτοφαλαγγίτη, κρατώντας ένα ομοίωμα του κεφαλιού του Βελουχιώτη προς τέρψη των θαμώνων.

Η αντιστροφή αυτή των αξιών συνδέεται με το είδος του νεο-πολάρ, που αναπτύσσεται στη Γαλλία εκείνη την περίοδο, από αριστερούς συγγραφείς απογοητευμένους από τα επακόλουθα του Μάη του '68.<sup>27</sup> Όπως το νεο-πολάρ ή το ιταλικό giallo συνέδεαν το έγκλημα με το αποσιωπημένο αποικιακό ή φασιστικό παρελθόν αντίστοιχα,<sup>28</sup> το συλλογικό τραύμα του Εμφυλίου αποτελεί τη ρίζα του προσωπικού κινήτρου των φόνων, μαζί με την πίεση για κοινωνική συμμόρφωση. Η αστυνομική ιστορία δεν λειτουργεί καθησυχαστικά, με την αποκατάσταση της τάξης· αντίθετα, ο δολοφόνος παρουσιάζεται ως το σύμπτωμα μιας άρρωστης κοινωνίας. Ο ψυχικός τραυματισμός, όπως και σε μεταγενέστερα κείμενα για την πολιτική βία, αφορά τον δράστη και καθόλου τα θύματα.<sup>29</sup> Παρόλο που η αστυνομία προβάλλει την ψυχολογική αστάθεια ως κίνητρο των φόνων, η δράση του παρουσιάζεται ως επικίνδυνη για το καθεστώς (σ. 71).

Επιπλέον, το κείμενο πραγματεύεται το ζήτημα της πολιτικής βίας, που αναδύθηκε διεθνώς στις αρχές της δεκαετίας του 1970. Η αναφορά στην Ulrike Meinhof στην πρώτη σελίδα του κειμένου δίνει τον τόνο: «Ούρλικε Μάινχοφ, αδελφή μου,

26. Elena Hamalidi, Maria Nikolopoulou, Rea Walldén, «Mapping the Greek avant-garde: The function of transfers between aesthetic and political dualisms», στο Harri Veivo (επιμ.), *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde dans l'Europe intermédiaire et du Nord*, Παρίσι, L'Harmattan, 2012, 233-258. Για μεταγενέστερα έργα, βλ. και Βασιλική Πέτσα, *Όταν γράφει το μολύβι: Πολιτική βία και μνήμη στη σύγχρονη ελληνική και ιταλική πεζογραφία*, Αθήνα, Πόλις, 2016, 102-104, 130-169.

27. Ernest Mandel, «L'assassin c'est le système: Le "nouveau polar" français de l'après-68», απόσπασμα από το *Meurtres exquis: Histoire sociale du roman policier*, Παρίσι, La Brèche, 1986, διαθέσιμο στο <http://www.ernestmandel.org/new/ecrits/article/l-assassin-c-est-le-systeme-le> (τελευταία επίσκεψη, 11.4.2020)· Annie Collovald και Érik Neveu, «Le "néo-polar": Du gauchisme politique au gauchisme littéraire», *Sociétés & Représentations*, τχ. 11 (2001), 77-93.

28. Gorrara, «Narratives of protest», ό.π., 313-325· Kristine Ross, «Parisian Noir», *New Literary History*, τ. 41, τχ. 1 (2010), 95-109· 103-108· Anissa Belhadjin, «From politics to the Roman Noir», *South Central Review*, τ. 27, τχ. 1-2 (2010), 61-81· Luca Somigli, «Fighting crime in times of war: Visions and revisions of fascism in contemporary detective fiction», στο Gillian Ania και Ann Hallamore Caesar (επιμ.), *Trends in Contemporary Italian Narrative, 1980-2007*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, 6-28: 7-9.

29. Πέτσα, *Όταν γράφει το μολύβι*, ό.π., 71.

κανένας δρόμος δεν οδηγεί σε σένα. Οι δρόμοι είναι δικοί τους».<sup>30</sup> Είναι η περίοδος που και στην Ελλάδα έχουν γίνει τα πρώτα χτυπήματα από τη 17 Νοέμβρη και, παρά την επίσημη καταδίκη από τα κόμματα της Αριστεράς, υπήρχε μια σιωπηρή αποδοχή από μια μερίδα της Αριστεράς.<sup>31</sup>

Το κείμενο υιοθετεί τις συμβάσεις της αστυνομικής ιστορίας για να τις ανατρέψει. Η αφήγηση εναλλάσσεται ανάμεσα στην οπτική γωνία του δολοφόνου και του υπαστυνόμου. Η οπτική του υπαστυνόμου αποδίδεται σε τριτοπρόσωπη ρεαλιστική αφήγηση, σύμφωνα με το τυπικό αστυνομικό μυθιστόρημα. Ο ορθολογισμός και η αναφορικότητα του ρεαλισμού απαξιώνονται έτσι, καθώς συνδέονται με την κατεστημένη ιδεολογία που αμφισβητείται από το κείμενο. Αντίθετα, η οπτική του δολοφόνου αποδίδεται με αποσπασματικό μνημονικό μονόλογο, με υπερρεαλιστικά στοιχεία και με εικονοποιία που συνδέεται με τα κόμικς και τον κινηματογράφο. Μέσα από τον μνημονικό μονόλογο του δολοφόνου αποδίδονται τα κίνητρα των δολοφονιών, που είναι βαθιά προσωπικά, περιλαμβάνοντας και το τραύμα του Εμφυλίου, αλλά ταυτόχρονα συνδέονται με την πίεση για συμμόρφωση με τις κοινωνικές και πολιτικές συμβάσεις από την καπιταλιστική κοινωνία της κατανάλωσης. Από την άλλη, η κομμουνιστική Αριστερά επίσης επικρίνεται στο κείμενο, για την ιδεολογική ακαμψία της και την αδυναμία της να αντιληφθεί το παρόν (σ. 21), στοιχείο που είναι χαρακτηριστικό και του γαλλικού νεο-πολάρ.<sup>32</sup>

Στο κέντρο του κειμένου υπάρχει ένα κεφάλαιο χωρίς αρίθμηση, όπου η διαφορά των αφηγηματικών τεχνικών μεταξύ των δύο προοπτικών εκλείπει, καθώς παρακολουθούμε τον αφηγημένο μονόλογο του υπαστυνόμου για μια εφιαλτική γιορτή σε μια ταβέρνα με όλους τους ήρωες του 1821, που συμπεριφέρονται εντελώς αντίθετα ως προς το ηρωικό πρότυπο.<sup>33</sup> Αποδεικνύεται ότι τις εφιαλτικές αυτές εικόνες τις βλέπει ο υπαστυνόμος υπό την επήρεια LSD, που του χορηγεί εν αγνοία του ο δολοφόνος. Στη διάρκεια αυτού του παραληρήματος, ο αστυνομικός δολοφονεί τη μητέρα του. Οι υπερρεαλιστικές τεχνικές χρησιμοποιούνται για να απομυθοποιήσουν το τρίπτυχο «πατρίς-θρησκεία-οικογένεια».

30. Πβ. αναφορές στη Meinhof στο Νατάσα Χατζιδάκι, «Βαθνέρυθρο», *Ακρυλικά*, Αθήνα, Πολυπλάνο, 1976. Αφιέρωμα στους Baader και Meinhof στα περιοδικά του Λεωνίδα Χρηστάκη *Super-Panderna*, τχ. 8 (1975), και *Panderna* (ειδικό τεύχος εκτός σειράς, Νοέμ. 1977).

31. Βλ. Κύρου και Παναγιωτάτος, *Για μια επαναστατική παρα-τέχνη*, ό.π., 44-45, τη διάκριση φασιστικής και επαναστατικής βίας· Πέτσα, *Όταν γράφει το μολύβι*, ό.π., 61.

32. Annie Collovald, «L'enchantement dans la désillusion politique», *Mouvements*, τ. 3, τχ. 15-16 (2001), 16-21: 17.

33. Για μια αναλυτική παρουσίαση, βλ. Maria Nikolopoulou, «Representations of 1821 in literature of the early Transition period (1974-1981) and the subversion of the Dictatorship propaganda (1967-1974)», *Journal of Greek Media and Culture*, υπό δημοσίευση.

Προς το τέλος του κειμένου, ο δολοφόνος βλέπει σε εφιάλτη την υλοποίηση της επανάστασης και την κατάργηση κάθε είδους εξουσίας να μετατρέπεται σε εξίσωση φίλων και εχθρών, οπότε το όραμα της ανατροπής υπονομεύεται. Το μυθιστόρημα κλείνει με τη σύλληψή του. Ως εναλλακτικό σχέδιο, η αστυνομία έχει ήδη προγραμματίσει την παράδοση ενός σωσία του, ώστε να παρουσιαστεί ως επιτυχία. Έτσι, το μυθιστόρημα κλείνει φαινομενικά με την αποκατάσταση της τάξης, η οποία κάθε άλλο παρά καθησυχαστική είναι για τον αναγνώστη, αφού σημαίνει την επικράτηση των διεφθαρμένων αξιών και της κομπορμιστικής συμμόρφωσης.

Το κείμενο υιοθετεί ορισμένες πρωτοποριακές τεχνικές που ανατρέπουν τα ειδολογικά χαρακτηριστικά του λογοτεχνικού λόγου και της πεζογραφίας. Κάποιες αφορούν την τυπογραφική εμφάνιση, όπως η απουσία κεφαλαίων γραμμάτων. Ακόμη, το κείμενο χωρίζεται φαινομενικά σε κεφάλαια, υπάρχουν επικεφαλίδες με σχέδια, αλλά δεν είναι φανερό πού είναι το τέλος κάθε κεφαλαίου και η αρχή του επόμενου. Πίσω από κάθε σελίδα με τίτλο κεφαλαίου υπάρχει μια διαφήμιση, όπως θα συνέβαινε σε ένα περιοδικό. Το κείμενο παραβιάζει έτσι τις συμβάσεις του λογοτεχνικού πεδίου και την αυτονομία της λογοτεχνίας, ζητήματα που είχαν τεθεί και σε θεωρητικό επίπεδο από πρωτοποριακούς συγγραφείς της περιόδου.<sup>34</sup> Η εισβολή της διαφήμισης ως ready-made αφορά όχι μόνο τη γλώσσα του κειμένου, που περιέχει πολλά διαφημιστικά κλισέ, αλλά και τη σελιδοποίηση (εικ. 1).

Επιπλέον, η χρήση της αγγλικής γλώσσας, από τον τίτλο κιάλας του κειμένου αλλά και σε όλη την έκτασή του, σηματοδοτεί μια αμφισβήτηση της συμβατικής λογοτεχνικής γλώσσας. Ταυτόχρονα, πρόκειται για τη γλώσσα της κυρίαρχης πολιτιστικής και πολιτικής δύναμης της εποχής, που συνδέεται με τον καταναλωτισμό και τη διαφήμιση. Τα αγγλικά λοιπόν, όπως και σε άλλα πρωτοποριακά κείμενα της περιόδου, σηματοδοτούν την εισβολή της χαμηλής και μαζικής κουλτούρας στο κείμενο, και η πολυγλωσσία συνδέεται με μια ανατρεπτική πολιτική ταυτότητα.


Χρησιμοποιώντας τις λογοτεχνικές και ιδεολογικές συμβάσεις του αστυνομικού μυθιστορήματος, ο Πλατής τις ανατρέπει, θίγοντας το επίμαχο ζήτημα της πολιτικής βίας και προβάλλοντας μια πολιτική αφήγηση. Το προσωπικό είναι πολιτικό και το έγκλημα είναι αποτέλεσμα των κοινωνικών και πολιτικών κακοδαιμονιών, σε παραλληλία με το γαλλικό νεο-πολάρ, αλλά με μια διαφορετική, πρωτοποριακή στρατηγική γραφής. Το κείμενο αποπειράται έτσι να ανταποκριθεί στο αίτημα της πολιτικής και αισθητικής πρωτοπορίας. Η κριτική υποδοχή του

34. Μιχαήλ Μήτρας, «Ανοδος και πτώση της συμβατικής λογοτεχνίας», *Σήμα*, τχ. 1 (Φεβρ. 1975).

χωροδία δλοι μαζι. παλαμικια στο ρυθμό. απόψε κανεις μάμ/σέ βλέπουν και φρονάρουνε/ και σταματούν τα τράμ ... ο κολοκοτρώνης. ο διάκος. ο παπαφλέσας. ο τραβέλας. ή λασκαρίνα χωρίς λάσκα. Έξω τὰ βυζιά, ξεπακούτωτη, νά ληκνύζεται σάν πόρνη τής κλάς κυγάλλ. δλοι τους έκεί. άκαρτιά ή έπανόσταση. μέχρι κιαυτός ο πουρλοτιέρης, βάρκα στο γιαλό άπητ σούρα. μένα άβνάς στο στόμα. δαγκιωτό. και τὰ κιάτα θρύφαλα μπροστά του. θουνο. κοφτερό. ο κανάρης μονόλογος. νά κλαίει τους τούρκους που πηγανετζάμπα. και τó λοιπόν τί άπόγεινε; σκλάβοι τότε-σκλάβοι και σήμερα. και χειρότερα. τὰ κόκκινα φέσια ηηλίκια γκρί και ήρακλιόεξ με ρόπαλα τής έξουσίας. τὰ γαταγάνια δακρυγόνα. κερσοτροφα μέντ εν τζέρμανυ. κ ο ρ ο ι δ ι α. τί λές έσύ μακαντάση μου. βρυσκεις; ο ρήγας άποροφημένος στο έργο του. χαμπόρι. με ραπιδόγραφο νοούμεο έφτάκα διαβήτη. τελειώνει. ύπογραφή διά τó γυριστον. ρήγας. και σφαγίδα. σύμφωνο με τó νόμο. κεφαλαία μελανύ. ΠΗΓΑΣ. έτοιμη ή νέα χάρτα του ΕΟΤ. έν δλίγους. με τὰ δικά μας κρεβάτια, τó κλιδικόν δυναμικόν τής χώρας, διά τó προσεχές θέρος, ύπερκεκαλασιάζεται. άν αυτοκτονήσουμε και οί μισοί έλληνες λύεται και τó πρόβλημα τής στέγης διά τους ξένους. για τους άλλους μισούς θα στελέχει άντίσκηνα ή ούνεσχο. άν πάλι. κανεις δέν έδειχνε νά τόν προσέχει. κάθισε σένα άδειο τραπέζι. άπόμερα. ο σερβιτόρος τηλεγραφέυλο στο κέφαλι του. άνελέητος. τί θα πάρεις; μιά έκανόσταση φιλέτο. με πατάτες; ναί με πατάτες, τού άπάντησε. μ ε λ ι ο τ α.

50

ΧΩΡΙΣ ΚΕΦΑΛΑΙΟ (ΠΕΡΙ ΑΝΕΜΩΝ ΚΑΙ ΙΝΔΙΑΝΩΝ...)



51


μαύρος κουβάς με μαύρο χρώμα. νά χύνεται μέλι τó χρώμα σέ μαύρο κενό. ύστερα άλλος κουβάς. κιάλλος. μιλονίνα κουβάδες. άτέλειωτο τó μαύρο κενό. νά μη γεμίζει με τίποτα. κάπως έτσι. έξυνησε μένα κεφαλι φορτίο μεγατόνων και βάλε. τó φιλάφησε άκάκη σάκη. τó δικό του ήτανε. όχι άλλο. σίγουρα. μιά μύγα τόν γυρόφερνε σάδυστικά. άπλωσε τó χέρι του φουκικό. κέταξε στο τσάκ. πήγε και στρογγυλοκάθισε στη μύτη του γέρου. του μωρού. ούμκωλη. κακοαναθρεμμένη. λιμλα. έφερε τó βλέμμα του βόλα σλό τó μαγαζύ. φύλλο και φτερό οί ήρωες. άλλου τó κόδια τους. άλλου οί μασιγάδες τους. χωρίς λαίμο τó κεφαλι. οί φέρονες πάνω στη κοιλά. σένα ταφή ταίραστο τó υπόλοιπο. χύμα. από σκάτια μέχρι γλάσσες. και ροχλάιταν κιάλα τά στόματα. άνωσφορά. άτέλειωτα. στοιχωμμένα κομκρεσέρ. και ή ταμπέλα νά δεσπάζει. please do not disturb. κάνουμε μιλάξ από σήμερα. τó 21 άναπαύεται. για πάντα. κουδουνάκια. βιόλες. τρομπέτες. κλαρίνα από κοινού. έμπρός μάς. ωπα-ώπα-ώπαααα. για σου οίκογένεια. ο καραγκιόζης ποδηλάτης. ποδηλάτο με μιά ρόδα. τσάρκα. παραλίω. τó κορτίκι θέλει άπόψε θαλασσα/κιεγά χατίρι ποτέ μου δέ τού χλάσα. τί γκόμνατή λένε καιτή. από μεταξουργετο μεριά. τσιφτισα. και γουστάρει νά πούμε. καιτούλα παιδύ μου νάπροσέχεις τίς κακοτοπιές, τής έλεγε κάθε τρεις ή μάνα τής. ναί μαιμιά, θα προσέχω. και πέθανε ήσυχη ή γριά. και ή καιτούλα πρόσχε. ούτε ξενύχτια-ούτε έρημιές- ούτε ξυνά λεμόνια. συνύχεια εξαπλωμένη. σέ κρεβάτι. πάνω στο χρόνο έζυχε κάτι φιλά στο ταμειυτήριο. κ ο ρ ο ι α νά πο θυμ ε. και ένεκα που γνάφισε τó καραγκιόζη εζυχε νά ξεδώσει. δέν ένιωθε καλά καθόλου καλά. με βία

53

συντομα σε εκδοση

το δευτερο & τελευταιο μέρος της μυθιστοριας πανικου δια χειρος Ν. ΠΑΤΗ

**ΤΟ ΓΕΝΙΟ ΤΟΥ ΠΕΤΡΙΝΟΥ ΣΑΜ**



(γκουντ μπάι μίστερ παπ Ν° 2) \*

Εικ. 1. Το κεφάλαιο «Περί ανέμων και ινδιάνων» δεν έχει αριθμηση, η σελίδα τίτλου του κεφαλαίου δεν διακόπτει τη ροή του κειμένου, ενώ στην πίσω σελίδα υπάρχει διαφήμιση.

Πηγή: Νίκος Πλατής, *Γκουντ μπάι μίστερ Παπ*, Αθήνα, 1976, σ. 50-53.

κείμενου ήταν περιορισμένη.<sup>35</sup> Η Άντεια Φραντζή επισημαίνει το παράδοξο της αμφισβήτησης της λογοτεχνικής γραφής από το ίδιο το είδος του μυθιστορήματος, ενώ αποτιμά θετικά τη σύνδεσή του με την αυτόματη γραφή. Ο Μήτρας το θεωρεί ένα δείγμα πολιτικής και αισθητικής πρωτοπορίας.

Το κείμενο τυπώθηκε σε αυτοέκδοση το 1976 και το 1979. Η δεύτερη έκδοση δεν έχει πρωτοποριακά χαρακτηριστικά στην τυπογραφική διάταξη. Ενώ το εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης είχε μια αυτοπροσωπογραφία του συγγραφέα, το εξώφυλλο της δεύτερης παραπέμπει πιο έντονα στο αστυνομικό μυθιστόρημα, με ένα κολάζ όπου το πρόσωπο μιας όμορφης γυναίκας συνυπάρχει με καθολικούς αρχιερείς και με μια μορφή που παραπέμπει σε γραφειοκράτη. Παρά την επιτυχία της εποχής, όπως προκύπτει από την εξάντληση των αντιτύπων της πρώτης έκδοσης μέσα σε δύο χρόνια, το κείμενο αργότερα έπεσε σε αφάνεια. Είναι ενδεικτικό ότι δεν αναφέρεται στην *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας* του Φ. Φιλίππου, ούτε στο βιβλίο της Β. Πέτσα για τα μυθιστορήματα με θέμα την πολιτική βία.<sup>36</sup> Η αδυναμία της δημόσιας σφαίρας να υιοθετήσει την αντικουλτούρα,<sup>37</sup> η αμηχανία μπροστά στη θεματική της πολιτικής βίας, η αποδυνάμωση του αιτήματος της διπλής πρωτοπορίας και η αποσπασματική γραφή του κειμένου καθόρισαν πιθανότατα τη μακροπρόθεσμη πρόσληψή του.

\*

Η επιστημονική φαντασία αναπτύσσεται διεθνώς με εντυπωσιακούς ρυθμούς στη δεκαετία του 1950 και του 1960 στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο, ακολουθώντας τον ψυχροπολεμικό ανταγωνισμό για το διάστημα. Οι αμερικανοί –κατά κύριο λόγο– συγγραφείς που μεταφράζονται στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1960, στον *Ταχυδρόμο*, σε ανθολογίες ή στη σειρά επιστημονικής φαντασίας των εκδόσεων Έψιλον, προβάλλουν στα κείμενά τους μελλοντολογικές δυστοπίες, που κρίνουν αλληγορικά τις ψυχροπολεμικές πολιτικές και την πίστη στην τεχνολογική πρόοδο.<sup>38</sup> Στο περιοδικό *Πάλι*, ο Πάνος Κουτρουμπούσης δημοσιεύει πεζά,

35. Άντεια Φραντζή, «Βιβλίο: “Γκουντ μπάι μίστερ Παπ: Μυθιστόρημα πανικού”», *Αντί*, τχ. 55 (2 Οκτ. 1976), 52· Μιχαήλ Μήτρας, «Σχόλια πάνω σε βιβλία της πεζογραφίας της περιόδου 1976-77», *Σήμα*, τχ. 18 (Ιούλ.-Αύγ. 1977), 32.

36. Φιλίππου, *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας*, ό.π.· Πέτσα, *Όταν γράφει το μολύβι*, ό.π.

37. Δημήτρης Παπανικολάου, *Κάτι τρέχει με την οικογένεια: Έθνος, πόθος και συγγένεια την εποχή της κρίσης*, Αθήνα, Πατάκης, 2018, 250-258.

38. Ροζίτα Σώκου (επιμ.-μτφρ.), *Επιστημονική φαντασία* [ανθολογία διηγημάτων], Αθήνα, Γαλαξίας, 1961· Ρότζερ Ζελάζνυ, *Επιστροφή στη Γη*, μτφρ. και εξώφ. Πάνος Κουτρουμπούσης, Αθήνα, Έψιλον (Σειρά Επιστημονικής Φαντασίας), [1965;].

ποιήματα και σχέδια, κάποια από τα οποία τοποθετούνται σε μια μελλοντολογική δυστοπία, συνδυάζοντας την αφήγησή του με υπερρεαλιστικά στοιχεία και χιούμορ.<sup>39</sup>

Στη Μεταπολίτευση, το ενδιαφέρον για την επιστημονική φαντασία διευρύνεται, όπως φαίνεται από την έκδοση περιοδικών, ανθολογιών και εκδοτικών σειρών,<sup>40</sup> οι οποίες στις περισσότερες περιπτώσεις επιδιώκουν να αποσυνδέσουν το είδος από τη μαζική λογοτεχνία.<sup>41</sup> Αντίθετα, οι Κύρου και Παναγιωτάτος εκθειάζουν τη μαζικότητα και την πολιτική δυναμική του είδους, οι οποίες κατά τη γνώμη τους οφείλονται στην αμφισβήτηση του ορθολογισμού και της αιτιοκρατίας, που συνδέονται με τον συντηρητισμό.<sup>42</sup> Αντίστοιχα, ο Κουτρουμπούσης υιοθετεί πολλά στοιχεία λαϊκής λογοτεχνίας και προφορικής αφηγηματικότητας, τα συνδέει με το υπερρεαλιστικό χιούμορ, την παρωδία και την επιστημονική φαντασία, δημιουργώντας μια «δημόδη επιστημονική φαντασία».<sup>43</sup>

Στο βιβλίο του *En αγκαλιά de Κρισγιαούρτι y otros ταχυδράματα y historias περίεργες* (1978),<sup>44</sup> όπου συγκεντρώνονται κείμενα που έχουν δημοσιευθεί παλιότερα σε πρωτοποριακά περιοδικά, υπάρχουν δύο διαφορετικά είδη: τα «ταχυδράματα» και οι «ιστορίες». Τα ταχυδράματα, σύντομες θεατρικές σκηνές με στοιχεία κόμικ και κινηματογραφικού σεναρίου, συνήθως εκκινούν από μια ρεαλιστική κατάσταση, που εξελίσσεται με τρόπο απροσδόκητο, με την παρουσία εξωλογικών πλασμάτων ή φανταστικού στοιχείου που υπονομεύει χιουμοριστικά

39. Πάνος Κουτρουμπούσης, «Ο Εφευρέτης Μπέννετ», *Πάλι*, τχ. 1 (1964), 46-48· Ελισάβετ Αρσενίου, *Νοσταλγοί και Πλαστουργοί: Έντυπα, κείμενα και κινήματα στη μεταπολεμική λογοτεχνία*, Αθήνα, Τυπωθήτω, 2003, 265-273.

40. Οι εκδόσεις Μπουκουμάνης από το 1975 δημιούργησαν τη σειρά επιστημονικής φαντασίας με επιμελητή τον Δημήτρη Παναγιωτάτο. Επίσης, βλ. την *Ανθολογία Επιστημονικής Φαντασίας*, Αθήνα, Εξάντας, 1976-1977, τ. 1-4. Οι εκδόσεις Πάπυρος δημιούργησαν το 1978 τη σειρά «Βίπερ Φαν», με μυθιστορήματα επιστημονικής φαντασίας που κυκλοφορούσαν σε εβδομαδιαία βάση στα περίπτερα. Κυκλοφόρησαν επίσης: το περιοδικό *Αναλόγιο* (Οκτ. 1976 έως Ιούν. 1977, 9 τεύχη), που συνδύαζε την εκλαϊκευμένη επιστήμη με την επιστημονική φαντασία, και το περιοδικό *Νονα* (Απρ.-Σεπτ. 1978, 4 τεύχη). Βλ. και [https://wiki.redworlds.gr/tiki-read\\_article.php?articleId=6](https://wiki.redworlds.gr/tiki-read_article.php?articleId=6) (τελευταία επίσκεψη, 30.3.2020).

41. Βλ. Πητ Κωνσταντινέας, «Forum», *Αναλόγιο*, τχ. 2 (Νοέμ. 1976), 6· συστατικό σημείωμα στο Ντάνιελ Καίης, «Λουλουδία για τον Άλγκερνον», *Αναλόγιο*, τχ. 2 (Νοέμ. 1976), 99· συστατικό σημείωμα στο Cordwainer Smith, «Το έγκλημα και η δόξα του κυβερνήτη Σούζνταλ» (μτφρ. Ισμήνη Φαληρέα), *Σήμα*, τχ. 9 (Σεπτ. 1975) (αφιέρωμα στη «Σκηνή»), 22-25.

42. Κύρου και Παναγιωτάτος, *Για μια επαναστατική παρα-τέχνη*, ό.π., 82-88.

43. Αρσενίου, *Νοσταλγοί και Πλαστουργοί*, ό.π., 265.

44. Πάνος Κουτρουμπούσης, *En αγκαλιά de Κρισγιαούρτι y otros ταχυδράματα y historias περίεργες*, Λίμνη (Εύβοια), Denise Harvey & Co, 1978· οι παραπομπές είναι στη δεύτερη έκδοση (Αθήνα, Απόπειρα, 1987). Ευχαριστώ τον Σαράντη Κορωνάκο που μου διέθεσε ένα αντίτυπο της εξαντλημένης δεύτερης έκδοσης.



την πραγματικότητα. Σε άλλες, η απροσδόκητη συμπεριφορά του πρωταγωνιστή ανατρέπει τις κοινωνικές συμβάσεις, όπως συμβαίνει στα πρωτοποριακά χάρπενιγκ, είδος με το οποίο είχε ασχοληθεί ο Κουτρομπούσης.<sup>45</sup> Στην εισαγωγή του «Ταχυδραματικές εξηγήσεις» (σ. 11-14), ο Κουτρομπούσης αναφέρεται στον άγγλο συγγραφέα J.G. Ballard και στο new wave της επιστημονικής φαντασίας. Ο Ballard, στη δεκαετία του 1960 και του 1970, εισήγαγε τους πειραματισμούς γραφής στο είδος, συνδέο-ντάς το με στοιχεία του υπερρεαλισμού, της πρωτοπορίας και της επιστημονικής φαντασίας του Μπάροουζ.<sup>46</sup> Όπως ο Ballard, έτσι και ο Κουτρομπούσης συνδέει την επιστημονική φαντασία με «το εσωτερικό του κεφαλιού μας, [τ]η[ν] τελειότερη σκηνή» (σ. 12) και το ταχύδραμα με την πρωτοπορία.

Στην εισαγωγή του στις «Ιστορίες», ο Κουτρομπούσης τις παρουσιάζει ως αποτέλεσμα της λειτουργίας μια αφηγηματικής μηχανής, του «Μυθογράφου». Η μηχανή αυτή, σε ένα δυστοπικό μέλλον, όπου θα λειτουργεί μόνο η λογική και καθόλου «αυτά που λέγαμε ως τώρα πίστη, φαντασία, χιούμορ, καρδιά», θα δημιουργεί ιστορίες συνδυάζοντας μυθικά στοιχεία διαφορετικών πολιτισμών, προκειμένου να μεταδίδει αναγκαία αρχέτυπα. Η αφηγηματική συσκευή είναι ένα στοιχείο που εντοπίζεται και στην *Αναφορά περιπτώσεων* (1966) του Σχινά, ως ένα πρωτοποριακό εύρημα που, μέσω της τυχαιότητας και του παιγνιώδους, αναδεικνύει την κατασκευασμένη φύση της αφήγησης και της γλώσσας.<sup>47</sup> Ενώ όμως ο Σχινάς συνδέεται με τη νέα πρωτοπορία και τονίζει την αυτονομία της λογοτεχνικής αφήγησης, ακόμη και αν προέρχεται από μια συσκευή, ο Κουτρομπούσης παρουσιάζει την αφηγηματική συσκευή να παράγει χαρακτηριστικά της αφήγησης που συνδέονται με τον κοινωνικό της ρόλο και την ατομικότητα του αφηγητή. Ένα τεχνολογικό επίτευγμα αναπληρώνει μια πρωταρχική και πρωτόγονη λειτουργία, υπηρετώντας τον αντιρασιοναλισμό.

Βασικό χαρακτηριστικό αυτών των ιστοριών είναι η ανατροπή της χρονικότητας και της αιτιότητας, η υπέρβαση της λογικής και του κοινού τόπου με το υπερ-

45. Nikolopoulou, «The transfer and appropriations of the Beat generation in Greece», ό.π., 106.

46. J.G. Ballard, «Which way to inner-space?», στο Rob Latham (επιμ.), *Science Fiction Criticism: An Anthology of Essential Writings*, Λονδίνο, Bloomsbury, 2017 (1962), 101-104· Rob Latham, «The New Wave», στο David Seed (επιμ.), *A Companion to Science Fiction*, Οξφόρδη, Blackwell, 2005, 202-216: 207-209.

47. Αρσενίου, *Νοσταλγοί και Πλαστοργγοί*, ό.π., 304-313· Αναστασία Νάτσινα, «Κεφάλαιο 5: Απομακρύνσεις από τον ρεαλισμό», στο Αναστασία Νάτσινα, Αγγέλα Καστρινάκη, Γιάννης Δημητρακάκης, Κέλη Δασκαλά, *Η πεζογραφία στη μακρά δεκαετία του 1960*, Αθήνα, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015, 173-177, διαθέσιμο στο <http://hdl.handle.net/11419/2197> (τελευταία επίσκεψη, 22.11.2020).

ρεαλιστικό χιούμορ. Τα στοιχεία αυτά μπορούν να συνδεθούν και με την εμπειρία των ναρκωτικών, ως μέσου διεύρυνσης της φαντασίας και της ενόρασης.<sup>48</sup>

Έτσι το φανταστικό και η επιστημονική φαντασία συνδέονται με τη λαϊκή αφήγηση μέσα από τη χρήση του ανάλογου ιδιώματος και την προφορικότητα.<sup>49</sup> Αυτά τα λαϊκά είδη εντελώς διαφορετικής προέλευσης χρησιμοποιούνται για να διακωμωδήσουν ή να σαρκάσουν τη μικροαστική σοβαροφάνεια, τα αφηγηματικά κλισέ, τον ελληνοκεντρισμό και τα όρια του λογοτεχνικού λόγου. Ενδεικτική είναι η ιστορία «Ο άρχων των μετάλλων» (σ. 81),<sup>50</sup> όπου ένας βοσκός έρχεται αντιμέτωπος με έναν εξωγήινο με «αγκυλωτά φρύδια», ο οποίος δηλώνει στα αρχαία ελληνικά ότι σκοπεύει να κατακτήσει τη γη, καθώς μπορεί να τηλεκινήσει όλα τα μεταλλικά αντικείμενα:

Ἄνθρωπε, Μήτσο, ἀκουσόν με! Ἐκ του πλανήτου Ἄθθ ορμούμενος του ἀστέρος Μπρξ, κειμένου εἰς ἀπόστασιν πολλῶν γαλαξίων ἀπό την Γην νυν ἀφικνύομαι. Ἡ του μυελού μου ἰσχὺς καταλύει τα μέταλλα! Αἰτήτητος εἰμί! [...] Δια της ἰσχύος δε του ἐγκεφάλου μου μόνου κυβερνώ τε και κατευθύνω μόρια τα μεταλλικά ἅπαντα! [...] Ἐκδιωχθεῖς ἐκ του πλανήτου Ἄθθ, ἐπὶ χιλιετηρίδας διασχίζω τους γαλαξίας του ἀτέρμονος Κενοῦ αἰωνίως ἀναζητῶν πλανήτην πλούσιον εἰς μεταλλικὴν ὕλην. Πλανήτην ἐπὶ του οὐοῦ κυριαρχήσω. Και ἰδοῦ! Νυν εὐρίσκω αὐτόν! ΝΥΝ ΠΟΙΗΣΩ ΕΜΗΝ ΤΗΝ ΓΗΝ!

Ο βοσκός τον σκοτώνει με μια μεγάλη πέτρα, αλλά αδυνατεί να κυβερνήσει το διαστημικό του όχημα. Η ήττα της τεχνολογίας από πρωτόγονες μεθόδους, η επικράτηση του αδύναμου που όμως δεν μπορεί να διαχειριστεί τη νίκη του, η σύνδεση του εξωγήινου με ναζιστικά και αρχαιοελληνικά στοιχεία, η χρήση διαφορετικών επιπέδων λόγου οδηγούν στη χιουμοριστική υπονόμηση των συμβάσεων της επιστημονικής φαντασίας αλλά και της ελληνικότητας, δημιουργώντας ένα μείγμα που χλευάζει το υψηλό.

Αντίστοιχα, στην ιστορία «Ο ξάδερφος του Φραγκεστάιν» (σ. 58-60), δίνεται ένα εναλλακτικό τέλος στο μυθιστόρημα της Μαίρης Σέλλεϋ. Εμφανίζεται το τέρας –που έχει το όνομα του δημιουργού του, όπως θα το απέδιδε κάποιος Έλληνας που δεν ξέρει αγγλικά– και ο εξίσου άσχημος ξάδελφος του τέρατος, που δεν υπάρ-

48. Πάνος Κουτρομπούσης, «Ἐν ἀγκαλιά de Κουτρομπούση», συνέντευξη στον Αλέξη Καλοφωλιά, *Merlin's Music Box*, τχ. 26, Ιούν. 1995, τώρα και στο [https://merlins.gr/index.php/blog/1121-de-2?fbclid=IwAR0ADNtVknO1WTIhfPMfTQviF\\_PULlvZoWqJhJMpiW-AUKA\\_gPLWs9E9I0](https://merlins.gr/index.php/blog/1121-de-2?fbclid=IwAR0ADNtVknO1WTIhfPMfTQviF_PULlvZoWqJhJMpiW-AUKA_gPLWs9E9I0) (τελευταία επίσκεψη, 22.11.2020).

49. Ο.π.

50. Πρώτη δημοσίευση: *Σήμα*, τχ. 9 (Σεπτ. 1975) (αφιέρωμα στη «Σκηνή»), 4.

χει στο μυθιστόρημα της Σέλλευ. Η απόδοση του ονόματος του δημιουργού στο τέρας προέρχεται από τις κινηματογραφικές μεταφορές του μυθιστορήματος. Ο ξάδερφος περιπλανώμενος καταλήγει στο Αφγανιστάν, στις φυλές που πιστεύουν ότι κατάγονται από τον Μέγα Αλέξανδρο και λατρεύουν ένα αρχαίο ανάγλυφο που τον απεικονίζει (σ. 59). Οι Αφγανοί αναγνωρίζουν τον Μέγα Αλέξανδρο στο πρόσωπο του τέρατος, το λατρεύουν σαν θεό και ονομάζουν το χωριό τους Φαράκ Ιστάν προς τιμή του.

Το κείμενο, μέσω της επιστημονικής φαντασίας και της παρωδίας των κλασικών της κειμένων, σατιρίζει την αρχαιολατρία, την αγωνιώδη προσπάθεια της σύνδεσης με την αρχαιότητα, και ταυτόχρονα την άγνοια της αρχαίας κληρονομιάς. Η ταύτιση του τέρατος με τον Μέγα Αλέξανδρο υπονομεύει την κοινώς αποδεκτή αφήγηση της Ιστορίας και δείχνει πώς επινοείται η παράδοση. Η απόδοση του χαρακτηρισμού ΚΔΩΑ<sup>51</sup> και στα δύο λατρευόμενα πρόσωπα είναι μια αιρετική αμφισβήτηση της εικόνας του Μεγάλου Αλεξάνδρου και ένα σχόλιο για τους λάτρεις του, που αποκτά σαφώς πολιτικό χαρακτήρα.

Η ειδολογική ρευστότητα, η εναλλαγή γλωσσικών υφών, η ανατροπή των παραμέτρων της πραγματικότητας μέσω των υπερρεαλιστικών τεχνικών, η σύνδεση της λαϊκής ελληνικότητας με τη μαζική αμερικανική λογοτεχνία, όλα αυτά ανατρέπουν τις οριοθετήσεις του λογοτεχνικού πεδίου και την ιδεολογία της ελληνικότητας. Σε πολιτικό επίπεδο, ο Κουτρομπούσης σατιρίζει τόσο την κουλτούρα του αδύναμου, όσο και την αλαζονεία του ισχυρού, σε μια περίοδο όπου υπήρξε αντιστροφή κυριαρχίας ανάμεσα στην υψηλή κουλτούρα και την κουλτούρα των παραγκωνισμένων.<sup>52</sup> Χωρίς να παίρνουν σαφή πολιτική θέση, οι ιστορίες του Κουτρομπούση διακωμωδούν τους κοινούς τόπους, τη μικροαστική αντίληψη, την κάθε είδους εξουσία, τον κομοφορμισμό. Μια θεματική που επανέρχεται είναι η εναλλακτική Ιστορία, με τον Χίτλερ να αναδύεται από το υπόγειο καταφύγιο του και να ονειρεύεται να ξανακυριαρχήσει. Η επιστημονική φαντασία συνδέεται με το χιούμορ και το χαμηλό, σε μια πρωτοποριακή χειρονομία που στοχεύει στην πολιτική ρήξη μέσω της διακωμώδησης. Ο Κουτρομπούσης δεν φιλοδοξεί να καθιερώσει το είδος της επιστημονικής φαντασίας στο λογοτεχνικό πεδίο, αλλά χρησιμοποιεί αυτό το εμπορικό είδος για να υπονομεύσει τις λογοτεχνικές και ιδεολογικές σταθερές.

51. ΚΔΩΑ: Κτηνώδης Δύναμη, Ογκώδης Άγνοια, η φράση είναι απόδοση του αρτικόλεξου B.F.M.I. (Bestial Force, Massive Ignorance) από το μυθιστόρημα του Ρότζερ Ζελάζνυ *This Immortal* στη μετάφραση του Πάνου Κουτρομπούση· βλ. Ζελάζνυ, *Επιστροφή στη Γη*, ό.π.

52. Dimitris Tziouvas, «From Junta to crisis: Modernization, consumerism and cultural dualisms in Greece», *Byzantine and Modern Greek Studies*, τ. 41, τχ. 2 (Οκτ. 2017), 278-299: 280-289.

Το βιβλίο εκδόθηκε από την Denise Harvey, τη μετέπειτα δεύτερη σύζυγο του νεοελληνιστή Philip Sheppard, που εξειδικεύεται στην έκδοση μεταφράσεων και μελετών για παλαιότερα ελληνικά κείμενα, του λογοτεχνικού κανόνα, όπως του Παπαδιαμάντη και του Σεφέρη. Αν και ο Κουτρομπούσης μοιάζει μια παράδοξη παρουσία στον εκδοτικό τους κατάλογο, η έκδοση του βιβλίου βασίστηκε σε προσωπικές γνωριμίες, γιατί άλλοι εκδοτικοί οίκοι είχαν αρνηθεί να το εκδώσουν.<sup>53</sup> Αυτό, μαζί με το γεγονός ότι το μυθιστόρημα του Πλατή κυκλοφόρησε σε αυτοέκδοση δύο φορές, δείχνει τη δυσκολία που είχαν κείμενα των αντεργκράουντ συγγραφέων της Μεταπολίτευσης να ξεπεράσουν τα όρια των περιοδικών και να κινηθούν το ενδιαφέρον του ευρύτερου κοινού, παρ' όλη την επιτυχία τους σε πιο συγκεκριμένο κοινό.<sup>54</sup>

\*

Το είδος των ιστοριών τρόμου, και ειδικότερα της θεματικής του βρικόλακα, συνδέεται με την πεζογραφία δύο γυναικών συγγραφέων της περιόδου, της Νατάσας Χατζιδάκι και της Μαρίας Μήτσορα. Η θεματική αυτή είναι παρούσα κατά βάση στον κινηματογράφο της δεκαετίας του 1960 και ιδιαίτερα του 1970, από τις αγγλικές ταινίες της εταιρείας παραγωγής Hammer με πρωταγωνιστή τον Κρίστοφερ Λη, μέχρι τη μαζική παραγωγή αμερικανικών ταινιών –με μεγάλη εμπορική επιτυχία–, η οποία οδήγησε και σε ένα νέο κύμα αμερικανικών μυθιστορημάτων με πρωταγωνιστές βρικόλακες.<sup>55</sup> Το ενδιαφέρον για τη θεματική αυτή στον ελληνικό χώρο τεκμηριώνεται από την έκδοση σχετικής λογοτεχνικής ανθολογίας το 1972, και από το άρθρο του Παναγιωτάτου στον *Κούρο* το 1973.<sup>56</sup>

Ένα χαρακτηριστικό των ταινιών τρόμου της περιόδου είναι η ανάδειξη του ερωτισμού στη σχέση του βρικόλακα με το θύμα, καθώς το δάγκωμα και η αιματοποσία συνδέονταν όλο και πιο ξεκάθαρα με τη σεξουαλικότητα. Αυτό οδήγησε στην έντονη παρουσία του γυναικείου γυμνού, καθώς και σε ταινίες όπου η σε-

53. Κουτρομπούσης, «Εν αγκαλιά ντε Κουτρομπούση», ό.π.

54. Νικολοπούλου, «Η αμήχανη ανάδυση του Underground», ό.π., 282· Κουτρομπούσης, «Εν αγκαλιά ντε Κουτρομπούση», ό.π.

55. Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, Σικάγο, University of Chicago Press, 1997 (1995), 131-162· Stacey Abbott, *Celluloid Vampires: Life After Death in the Modern World*, Austin, University of Texas Press, 2007, 75-89· Gary A. Smith, *Vampire Films of the 1970s: "Drakula" to "Blakula" and Every Fang Between*, Jefferson (North Carolina), McFarland & Co., 2017, 7.

56. *Βρικόλακες στην κλασική λογοτεχνία: Πόε, Ντόυλ, Βύρων, Γκωτιέ, Καλμέτ, Γκόγκολ, Μπένσον, Στώουκερ, Καπούανα, Μωπασάν*, μτφρ. Ειρήνη Μπαρτζινοπούλου, Αθήνα, Ολκός, 1972· Παναγιωτάτος, «Η φρίκη στο σινεμά: Ταινίες τρόμου», ό.π.

ξουαλικότητα υπερέβαινε τα όρια της ετεροκανονικότητας.<sup>57</sup> Κάποιες γυναίκες γίνονται βρικόλακες στις ταινίες της δεκαετίας του 1970 προκειμένου να υπερβούν τους περιορισμούς της πατριαρχίας, ενώ, σε άλλες, όσες την αμφισβητούν τιμωρούνται σκληρά. Η παρουσίαση των γυναικών ως βαμπίρ σχετίζεται με την αλλαγή του γυναικείου ρόλου.<sup>58</sup> Η βιομηχανία πορνό που αναπτυσσόταν ραγδαία εκείνη την περίοδο εκμεταλλεύτηκε επίσης τη θεματική.<sup>59</sup> Η ανάπτυξη του είδους και η μεταφορά του βρικόλακα σε ένα σύγχρονο παρόν συνδέονται με την κρίση της νεωτερικότητας στη δεκαετία του 1970 και με την απογοήτευση από την αποτυχία και τη βίαιη καταστολή των κινημάτων της αμφισβήτησης.<sup>60</sup> Σε πολλές από αυτές τις ταινίες ο βρικόλακας είναι το θύμα της καταπίεσης.

Πολλά από αυτά τα στοιχεία εντοπίζονται στο μυθιστόρημα της Νατάσας Χατζιδάκι, *Συνάντησέ την, το βράδυ: Σημειώσεις για ένα χαμένο μυθιστόρημα* (1979),<sup>61</sup> αποσπάσματα του οποίου είχαν δημοσιευθεί στα περιοδικά *Κατάθεση* (1973 και 1974), *Χρονικό* (1974) και *Τραμ* (1976). Το μυθιστόρημα δεν ακολουθεί τη δομή μιας ιστορίας τρόμου, καθώς είναι ένα κείμενο αποσπασματικό, που απέχει πολύ από τη ρεαλιστική γραφή. Η Χατζιδάκι παρακολουθούσε στενά τη θεωρία της πρωτοπορίας, όπως φαίνεται από την αρθρογραφία της στο *Σήμα*.

Στο μυθιστόρημα η ανώνυμη αφηγήτρια, που ζει στο Λονδίνο, περιγράφει αποσπασματικά τη ζωή της στα φθηνά ξενοδοχεία και τα εστιατόρια όπου εργάζεται –και όπου συναντά ανθρώπους κάθε καταγωγής και κοινωνικής τάξης–, τις αναμνήσεις της από την παιδική της ηλικία, και την Αθήνα της δικτατορίας, σε ένα εφιαλτικό κλίμα. Η αφήγηση αποτελείται από επιμέρους αφηγήσεις, στις περισσότερες από τις οποίες δεν γνωρίζουμε ποιος μιλάει. Κάθε αφήγηση έχει διαφορετικό ύφος και μπορεί να ανήκει σε διαφορετικό είδος, κάποια από τα οποία δηλώνονται στον τίτλο της αφήγησης, ενώ υπάρχουν και μετακειμενικά σχόλια, της αφηγήτριας ή άλλων. Υπάρχουν αφηγήσεις που περιγράφουν το ίδιο γεγονός χρησιμοποιώντας τις συμβάσεις διαφορετικού είδους, αναδεικνύοντας τη σημασία της γλώσσας και των συμβάσεων της στην αναπαράσταση των γεγονότων (π.χ. «Απαρίθμηση και επαναπεριγραφή δεδομένων», «Αφηγηματική παράθεση

57. Abbott, *Celluloid Vampires*, ό.π., 79-80· Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, ό.π., 153-155· Smith, *Vampire Films of the 1970s*, ό.π., 70-80· David Baker, «Seduced and abandoned: Lesbian vampires on screen 1968-74», *Continuum*, τ. 26, τχ. 4 (2012), 553-563.

58. Janice Doane και Devon Hodges, «Undoing Feminism: From the Pre-oedipal to Post-feminism in Anne Rice's Vampire Chronicles», *American Literary History*, τ. 2, τχ. 3 (1990), 422-442: 424.

59. Smith, *Vampire Films of the 1970s*, ό.π., 7.

60. Abbott, *Celluloid Vampires*, ό.π., 75-79.

61. Νατάσα Χατζιδάκι, *Συνάντησέ την, το βράδυ: Σημειώσεις για ένα χαμένο μυθιστόρημα*, Αθήνα, Πλέθρον, 2009 (πρώτη έκδοση *Συνάντησέ την, το βράδυ: νουβέλα*, Θεσσαλονίκη, Μικρή Εγνατία, 1979).

συμβάντων κατά παρατακτική σύνδεση», σ. 20-21). Έτσι, κανένας αφηγητής δεν εξελίσσεται σε χαρακτήρα, γιατί δεν αναπτύσσεται η υποκειμενικότητά του. Τα μετακειμενικά σχόλια, κάποια από τα οποία φαίνεται να γράφονται από λογοκριτή (σ. 100-103), τονίζουν το γεγονός ότι το κείμενο είναι μια κατασκευή και ότι η γλώσσα δεν εκφράζει το υποκείμενο.

Σε ορισμένα σημεία, η αφηγήτρια περιγράφεται ως βαμπίρ μαζί με κάποιους άλλους, χωρίς να είναι ξεκάθαρο αν όσα περιγράφονται συμβαίνουν, αν είναι πραγματικότητα ή φαντασίωση. Το μυθιστόρημα ξεκινά με μια σκηνή στο Χάιντ Παρκ του Λονδίνου, που έχει μετατραπεί σε ένα εφιαλτικό τοπίο, και η αφηγήτρια περιγράφει πώς σκοτώνουν και πίνουν αίμα περαστικών ανδρών, γυναικών και παιδιών (σ. 8). Λίγο αργότερα, μέσα από μια σειρά εφιαλτικών σκηνών οι οποίες εναλλάσσονται με αποσπάσματα από τις επιστολές του Απόστολου Παύλου, περιγράφεται η συνάντησή τους με έναν ελκυστικό νέο, τον Θωμά. Μετά από μια βίαιη σκηνή, ο Θωμάς παίρνει μια πρώτη γεύση από το αίμα της αφηγήτριας:

Η κουζίνα είναι άνω κάτω αλλά καθώς τότε ο κατά σάρκα γεννηθείς εδίωκε τον κατά πνεύμα ούτω και τώρα – ο Θωμάς βυθίζει τους κυνόδοντές του στην αρτηρία του λαιμού μου κάτω από το αυτί και η υφήλιος έχει τη μυρωδιά του. Πολλοί θα έλεγαν ότι είναι η after shave lotion των ανδρικών καλλυντικών Yardley. (σ. 14)

Το κείμενο καθίσταται ένα κολάζ, όπου το υψηλό των εκκλησιαστικών κειμένων συνυπάρχει και υπονομεύεται από το χαμηλό της ιστορίας τρόμου, δημιουργώντας ένα παρωδιακό αποτέλεσμα και για τα δύο είδη. Ο βρικόλακας υπερισχύει της χριστιανικής παράδοσης, η σεξουαλικότητα ξεπερνά τους περιορισμούς που τίθενται από τα ιερά κείμενα, σε μια σκηνή όπου η βία συνυπάρχει με τον ερωτισμό. Η αφηγήτρια μετατρέπεται σε βρικόλακα, που βγαίνει μόνο τη νύχτα, ενώ αυτή, η φίλη της και ο Θωμάς έχουν μετατραπεί σε ερωτικό τρίο. Η εικονοποιία του βρικόλακα υπάρχει και σε άλλες αφηγήσεις, ειδικά όσες παραβιάζουν την ετεροκανονικότητα –όπως η αφήγηση μιας σκηνής στοματικού έρωτα μεταξύ ανδρών, όπου τονίζονται τα ασυνήθιστα κόκκινα χείλη και τα γυαλιστερά μάτια του ερωτικού κυνηγού (σ. 38-40)–, ή αναφέρονται στη χρήση ναρκωτικών (σ. 87-91). Η σύνδεση με τις ταινίες τρόμου ενισχύεται από το γεγονός ότι η δημοσίευση αποσπάσματος του κειμένου στο *Τραμ* συνοδεύεται από ένα κολάζ με τη φωτογραφία της Χατζιδάκι με μορφή βαμπίρ, κολάζ το οποίο δεν περιλήφθηκε στην αυτοτελή έκδοση του κειμένου.

Η βαμπιρική υπόσταση των χαρακτήρων συνδέεται με την απειλητική γυναικεία σεξουαλικότητα, την ανατροπή των ερωτικών στερεοτύπων και των κοινω-

νικών κανόνων, και έρχεται σε αντιπαράθεση με εξουσιαστικούς λόγους.<sup>62</sup> Όμως, οι γυναίκες στο κείμενο, παρά την ερωτική ελευθεριότητα, πέφτουν θύματα πατριαρχικών συμπεριφορών, εκμετάλλευσης και βίας. Είναι επαναλαμβανόμενες οι περιγραφές γυναικών με σημάδια κακοποίησης που συχνά παραπέμπουν στα δαγκώματα του βρικόλακα.<sup>63</sup> Η εκμετάλλευση έχει ταυτόχρονα έμφυλη και ταξική διάσταση, καθώς οι γυναίκες αυτές είναι οικονομικά εξαρτημένες από τους άνδρες που τις κακοποιούν. Έτσι, ένα μαζικό και ξένο λογοτεχνικό είδος που συνδέεται με τον κινηματογράφο χρησιμοποιείται στο πλαίσιο μιας πρωτοποριακής τακτικής για να αναδείξει τις αντιφάσεις της γυναικείας απελευθέρωσης και, με αυτόν τον τρόπο, αποκτά πολιτική διάσταση.<sup>64</sup>

Πέρα από τη θεματική του βρικόλακα, το κείμενο συνδέεται στενά με την τέχνη του κινηματογράφου γενικά, καθώς ορισμένες αφηγήσεις είναι γραμμένες σε μορφή σεναρίου (σ. 44, 60-61, 98). Το οπτικό και κινηματογραφικό στοιχείο είναι έντονο στη γραφή της γενιάς του 1970 γενικότερα,<sup>65</sup> και της Χατζιδάκι συγκεκριμένα.<sup>66</sup> Πολλές από τις αφηγήσεις που αποτελούν το κείμενο είναι περιγραφές φωτογραφιών, και μνήμες που συνδέονται με τα εικονιζόμενα πρόσωπα, ή περιγραφές πινάκων (σ. 41, 46-47, 51-52, 74, 76-77, 109-110), μια τεχνική που είναι παρούσα και στην ποίησή της.

Το έντονο εικαστικό στοιχείο αναδεικνύεται και από το γεγονός ότι η αφήγηση χρησιμοποιεί την πρωτοποριακή τεχνική του κειμενικού και διακαλλιτεχνικού κολάζ, η οποία στην Ελλάδα είχε καταστεί σημείο αριστερής ιδεολογικής

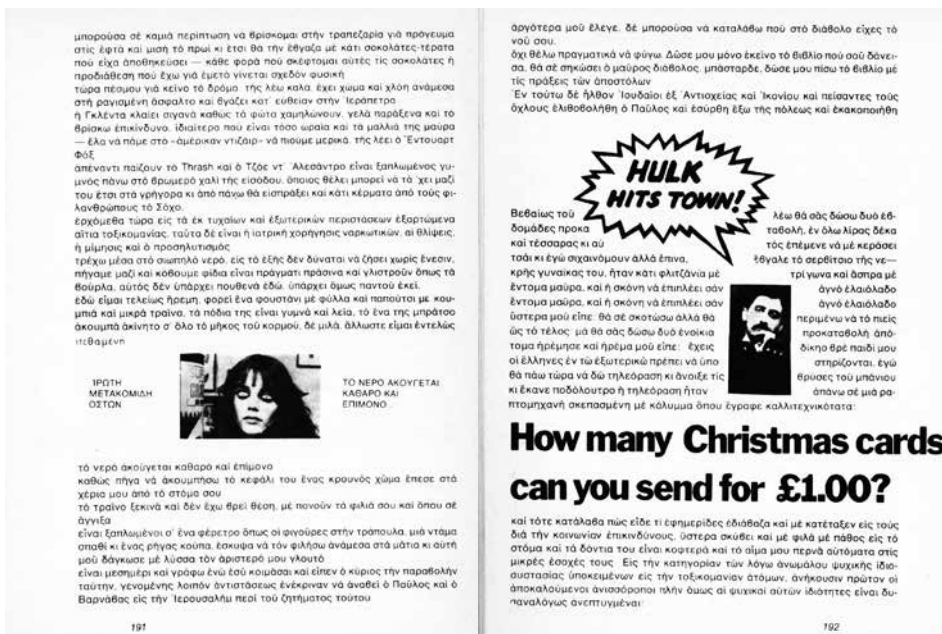
62. Για τις αρχές του 20ού αιώνα, βλ. Lois Drawmer, «Sex, death and ecstasy: The art of transgression», στο Peter Day (επιμ.), *Vampires: Myths and Metaphors of Enduring Evil*, Άμστερνταμ/Νέα Υόρκη, Rodopi, 2006, 39-56: 43· Carol A. Senf, *The Vampire in Nineteenth Century English Literature*, Bowling Green (Ohio), Bowling Green State University Popular Press, 1988, 160-165.

63. Αντίστοιχη είναι η εικονοποιία στην ποίηση της Τζένης Μαστοράκη, όπου ο βρικόλακας συνδέεται με τη λαϊκή παράδοση και όχι με τη μαζική κουλτούρα.

64. «Η αντίφασις στη μάχη για την απελευθέρωση της γυναίκας που γίνεται ενταγμένη στους κόλπους του καπιταλισμού»· βλ. Χατζιδάκι, *Συνάντησέ την, το βράδυ*, ό.π., 103. Για τη σύνδεση φεμινισμού και κριτικής του καπιταλισμού, βλ. Papadogiannis, *Militant Around the Clock?*, ό.π., 156-157.

65. Van Dyck, *Η Κασσάνδρα και οι λογοκριτές*, ό.π., 144-156· Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η νεανική ποίηση της Μεταπολίτευσης και ο κινηματογράφος», στο Ναταλία Δεληγιαννάκη (επιμ.), *Νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική από τον Διαφωτισμό έως σήμερα. Πρακτικά ΙΓ΄ Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης: μνήμη Παν. Μουλλά (Θεσσαλονίκη, 3-6 Νοεμβρίου 2011)*, Αθήνα, Σοκόλης, 2014, 762-774· Νάντια Φραγκούλη, «Νεανική κουλτούρα, αντιδικτατορικές αιχμές και αφηγηματικοί πειραματισμοί: Ο διάλογος με τον κινηματογράφο στη νεοελληνική πεζογραφία των πρώτων μεταπολιτευτικών χρόνων», στον παρόντα τόμο.

66. Δημήτρης Αγγελάτος, «Διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στην ποίηση και τη ζωγραφική: Η εικαστική ποιητική της Νατάσας Χατζιδάκι», *Σύγκριση*, τχ. 28 (2019), 86-97.



Εικ. 2. Προδημοσίευση αποσπάσματος του μυθιστορήματος της Νατάσας Χατζιδάκι, «Η παιδική ηλικία του δέντρου της γνώσεως του κακού», *Τράμ*, τ. 3 (1976), σ. 191-192. Το κείμενο εικονογραφείται με κολάζ. Στο πρώτο, η συγγραφέας παρουσιάζεται ως βαμπίρ. Στο δεύτερο, ο Προυστ εμφανίζεται ως χαρακτήρας κόμικ και μια διαφήμιση στα αγγλικά χρησιμοποιείται ως ready-made.

ταυτότητας στη διάρκεια της δικτατορίας.<sup>67</sup> Πολλά κειμενικά είδη και εξωλογοτεχνικά κείμενα εντάσσονται στην αφήγηση, και είναι διακριτά και σε επίπεδο τυπογραφικής διάταξης: αυτοαναφορικά σχόλια, αναζητήσεις του Ερυθρού Σταυρού, εκκλησιαστικά κείμενα, δημόσια έγγραφα, ειδήσεις στην καθαρεύουσα, ενώ διαφημιστικά σλόγκαν, μικρές αγγελίες για αναζήτηση ερωτικού συντρόφου, ή συνθήματα και αφίσες στα αγγλικά εισβάλλουν στο κείμενο ως ready-made. Η χρήση των αγγλικών, όπως και στην περίπτωση του Πλατή, είναι μια ένδειξη πρωτοποριακής ταυτότητας. Τα ready-made αμφισβητούν σε αισθητικό επίπεδο τα όρια του λογοτεχνικού λόγου και την αυτονομία της τέχνης, με την εισβολή του χαμηλού, του χρηστικού και του εφήμερου. Ταυτόχρονα, συνθήματα όπως «Power to the People», ή προσωπικές αγγελίες με προτιμήσεις που ξεφεύγουν από την ετεροκανονικότητα, αναδεικνύουν μια ερωτική ελευθεριότητα που έρχε-

67. Χαμαλίδη, «Το πρωτοποριακό αίτημα της “ένωσης τέχνης και ζωής”...», ό.π., 288-296.



ται σε αντίθεση με την πραγματικότητα της Ελλάδας, και δείχνουν ότι το προσωπικό είναι πολιτικό (εικ. 2).<sup>68</sup>

Αυτή είναι μια στρατηγική αμφισβήτησης της πατριαρχίας, τόσο σε αισθητικούς όσο και σε κοινωνικούς και ψυχολογικούς όρους. Οι πρωτοποριακές στρατηγικές αποκτούν νέο περιεχόμενο και δυναμική στην υπηρεσία της φεμινιστικής κριτικής.<sup>69</sup> Η Χατζιδάκι χρησιμοποιεί τη θεματική των ταινιών τρόμου και τη συνδέει με μια ρηξικέλυθη αφήγηση που προβάλλει ανατρεπτικές πολιτιστικές και αισθητικές πρακτικές. Η θεματική του βρικολάκα από τη μια συνδέεται με μια απελευθερωμένη σεξουαλικότητα και από την άλλη με τη γυναίκα ως θύμα βίας, ακριβώς επειδή είναι απειλητική η ανατρεπτική της συμπεριφορά. Από αυτή την άποψη, ένα είδος της μαζικής κουλτούρας, που συχνά πρόβαλε το ανδρικό βλέμμα στη γυναικεία σεξουαλικότητα, χρησιμοποιείται για να αποδώσει τη γυναικεία εμπειρία, τη σωματικότητα, το εφιαλτικό στοιχείο, τη μείξη φαντασίας και πραγματικότητας, αξιοποιώντας υπερρεαλιστικά και πρωτοποριακά στοιχεία και τονίζοντας μια φεμινιστική οπτική. Η κρυπτική γραφή της Χατζιδάκι θέτει πολύ πρώιμα σύγχρονα ζητήματα ταυτότητας, ακολουθώντας τις στρατηγικές απόκρυψης που χαρακτηρίζουν τη γραφή πολλών γυναικών ποιητριών της γενιάς της, όπου η λογοκρισία συνδέεται με την έμφυλη καταπίεση και τη δυσκολία πρόσβασης στη δημόσια σφαίρα.<sup>70</sup>

Αξίζει να σημειωθεί ότι και οι τρεις συγγραφείς που εξετάζουμε εδώ αυτοπαρουσιάζονται στην εικονογράφιση που συνοδεύει τα κείμενα σε σκίτσα ή κολάζ, ενίοτε με μορφή κινηματογραφικών ηρώων λαϊκών ειδών. Ο Κουτρομπούσης εμφανίζεται ως σερίφης στο εξώφυλλο της δεύτερης έκδοσης, ενώ η Χατζιδάκι ως βαμπίρ. Η παρωδική αυτή αυτοπαρουσίαση είναι μια πρωτοποριακή χειρονομία, που υπονομεύει την αυτοτέλεια του λογοτεχνικού κειμένου και του ρόλου του συγγραφέα. Όταν παρουσιάζεται στο εξώφυλλο του βιβλίου ή στην εικονογράφι-

68. Αυτό μπορεί να συσχετιστεί με τη δίκη του *Σήματος* το 1977, όπου, σύμφωνα με τον νόμο περί ασέμων, η Χατζιδάκι ως συντάκτρια του περιοδικού βρέθηκε κατηγορούμενη, μαζί με άλλους συνεργάτες· βλ. Νικολοπούλου, «Η αμήχανη ανάδυση του Underground», ό.π., 278-279. Για τη σύνδεση φεμινιστικού και ομοφυλόφιλου κινήματος στη Μεταπολίτευση, και τη διεκδίκηση της δημόσιας σφαίρας, βλ. Παπανικολάου, *Κάτι τρέχει με την οικογένεια*, ό.π., 229-239, 247-258, 358-361, 372-393. Για τη στάση της Αριστεράς προς τη σεξουαλικότητα, τον φεμινισμό και την ομοφυλοφιλία, βλ. Papadogiannis, *Militant Around the Clock?*, ό.π., 155-165, 252-270, 280, 283-284.

69. Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*, Κέμπριτζ (Μασαχουσέτη), Harvard University Press, 1990, 150, 161-163· Huyssen, *After the Great Divide*, ό.π., 61-62· Van Dyck, *Η Κασσάνδρα και οι λογοκριτές*, ό.π., 127.

70. Van Dyck, *Η Κασσάνδρα και οι λογοκριτές*, ό.π., 103-104, 167-168, 211-222, 227-229, 266-268, 397-401.

σή του ως κινηματογραφική φιγούρα, ο συγγραφέας παύει να είναι η πηγή του νοήματος και, σε μια οντολογική μετουσίωση, γίνεται ισότιμος με τους ήρωες του.<sup>71</sup>

Συμπερασματικά, ορισμένοι συγγραφείς της Μεταπολίτευσης που συνδέονται με την πρωτοπορία, χρησιμοποιούν λαϊκά είδη που σχετίζονται με την αμερικανική κουλτούρα για να ανατρέψουν τα χαρακτηριστικά τους και να διαμορφώσουν μια αφήγηση που, προβάλλοντας το προσωπικό, το ιδιωτικό και τη χαμηλή κουλτούρα, υπονομεύει τις οριοθετήσεις του λογοτεχνικού λόγου. Ταυτόχρονα, σε μια περίοδο εντονότατου αντιαμερικανισμού και αναβίωσης της ρεαλιστικής πολιτικής λογοτεχνίας, οι συγγραφείς αυτοί αμφισβητούν την αντίληψη για τον δημόσιο ρόλο της λογοτεχνίας και, υιοθετώντας τα είδη της μαζικής αμερικανικής κουλτούρας, διαμορφώνουν ένα είδος λογοτεχνίας που συνδέεται με το αίτημα της διπλής πρωτοπορίας, πολιτικής και αισθητικής. Ακόμη και αν τα κείμενα αυτά ξεχάστηκαν, γιατί κυριάρχησε η αναβίωση του ρεαλισμού και της πολιτικής λογοτεχνίας,<sup>72</sup> αξίζει να τα δούμε ως δείγματα μιας ομάδας συγγραφέων που θεώρησε ότι η Μεταπολίτευση σήμαινε συντονισμό με τα αισθητικά και πολιτικά ρεύματα του εξωτερικού.

---

71. Gérard Genette, *Métalepse: De la figure à la fiction*, Παρίσι, Seuil, 2004.

72. Dimitris Papanikolaou, «Greece as a postmodern example: “Boundary 2” and its special issue on Greece», *Κάμπος: Cambridge Papers In Modern Greek*, τχ. 13 (2005), 127-145: 143-144. Νικολοπούλου, «Η αμήχανη ανάδυση του Underground», ό.π., 280-282.

Οι λόγοι διαπραγμάτευσης της ευρωπαϊκής  
και βαλκανικής προοπτικής της Ελλάδας  
στα κριτικά κείμενα των περιοδικών λόγου και τέχνης  
στα χρόνια 1974-1981

---

*Τα εναρκτήρια ερωτήματα και το πολιτικοϊδεολογικό πλαίσιο της εποχής*

Στο αυτοβιογραφικό αφήγημά της για τη Μεταπολίτευση, η Αγγέλα Καστρινάκη με το προσωπείο της Ειρήνης κυκλοφορεί στους δρόμους της Θεσσαλονίκης και στις σελίδες του βιβλίου της, αποτυπώνοντας, στο εύρος που καλύπτει η φοιτητική ζωή, μια εποχή γεμάτη αναζητήσεις και προβληματισμούς, οξείες αντιπαραθέσεις, συλλογικές διαδικασίες και κοινή δράση, κυριαρχία του πολιτικού στον δημόσιο λόγο, αισιόδοξη ορμή για το μέλλον αλλά και ανησυχία για την κατεύθυνση που αυτό θα πάρει, ανατέμνοντας τη θεματική της μεταπολιτευτικής περιόδου. Εκείνο που κυριαρχεί είναι μια διάχυτη επιθυμία οριστικής απαλλαγής από το πρόσφατο παρελθόν, μια κυοφορία του νέου, άλλα άγνωστου και αδιαμόρφωτου – όπως συμβαίνει σε κάθε κρίσιμη καμπή μετάβασης στην ανθρώπινη ιστορία (και όπως, ασφαλώς, δηλώνεται και στον τίτλο του βιβλίου: «Κάτι να αλλάξει! Μα πώς;»)<sup>1</sup>. Ο αντιπολιτευτικός και προεκλογικός λόγος του Ανδρέα Παπανδρέου θα συμπυκνώσει πολύ πετυχημένα και διεισδυτικά, και γι' αυτό πολύ αποδοτικά για την εκλογική του νίκη, το διάχυτο αίσθημα της εποχής στο μονολεκτικό σύνθημα της «αλλαγής». Προς τα πού όμως κοιτάζει η κοινωνία και οι πολιτικές της ηγεσίες; Προς τα πού θέλει να βαδίζει; Πού νιώθει ότι ανήκει; Οι απαντήσεις που δόθηκαν τότε ήταν πολλές, κάποτε αντιφατικές στο εσωτερικό τους ή μεταβαλλόμενες στην πορεία του χρόνου, όχι πάντα σαφείς, και, σε κάθε περίπτωση, αναπτύχθηκαν μέσα σε συνθήκες οξείας αντιπαράθεσης αλλά και γόνημου, δημοκρατικού διαλόγου εντός των συλλογικοτήτων της εποχής.

---

1. Αγγέλα Καστρινάκη, ...Κάτι ν' αλλάξει! Μα πώς;, Αθήνα, Κίχλη, 2019.

Η Ειρήνη, για να παραμείνουμε λίγο ακόμα στο αφήγημα της Καστρινάκη, γοητεύεται από τη Γιουγκοσλαβία του Τίτο, υμνεί τη χώρα της αυτοδιαχείρισης, επιμένοντας να κοιτάζει από τα γειτονικά Βαλκάνια την πιο μακρινή, γεωγραφικά, ιδεολογικά και πολιτικά, Σοβιετική Ένωση και να τονίζει την απόσταση αυτή (σ. 140-141). Λίγες σελίδες παρακάτω, ο ψευδώνυμος Αναστάσης, στη δική του μνημονική κατάθεση (σ. 157-158), δείχνει τις χώρες της Δυτικής Ευρώπης, και δη όσες συνασπίζονται στην Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα, ως χώρο φυσικής απόληξης της μελλοντικής πορείας της Ελλάδας, καταστατική αρχή της επίσημης εξωτερικής πολιτικής της χώρας μέχρι τις εκλογές του 1981, και αντιπαραθέτει σε αυτή την προοπτική την αυστηρή απορριπτική στάση της αντιπολίτευσης της ίδιας περιόδου. Ανατολή ή Δύση, εάν θέλουμε να απλοποιήσουμε υπερβολικά το ζήτημα και να το αποτυπώσουμε σε διλημματικές εκδοχές: Ευρώπη ή Βαλκάνια; Ευρωπαϊκός συνασπισμός ή αυτόνομη εθνική πορεία; Μήπως συνασπισμός των χωρών της Μεσογείου; Επικοινωνία με τις τρίτες χώρες των Αδεσμευτών, στον δρόμο που ακολουθεί η γειτονική Γιουγκοσλαβία; Και πώς θα αυτοπροσδιοριστεί η χώρα; Μια μικρή περιφερειακή οντότητα; Αλλά σε σχέση με ποιο κέντρο, ή ενταγμένη σε ποιο δίκτυο μικρών ή περιφερειακών δυνάμεων; Τα ερωτήματα που απασχολούν την κοινωνία της Ειρήνης και του Αναστάση κυριαρχούν στο πολιτικό πεδίο και αναδεικνύουν βαθύτερες ιδεολογικές αντιθέσεις. Εδώ θα συζητήσουμε τις εκβολές τους στο πεδίο της κριτικής, όπως μπορούμε να το παρακολουθήσουμε στον λογοτεχνικό περιοδικό Τύπο στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1970 (1974-1981).<sup>2</sup>

Κατ' αρχάς, η ένταξη της Ελλάδας στην ΕΟΚ εκδιπλωνόταν σταδιακά όλα αυτά τα χρόνια και βρισκόταν συνεχώς στην πολιτική και οικονομική επικαιρότητα, γεγονός που θέτει στο δικό μας πεδίο έρευνας διαρκώς το ζήτημα προσδιορισμού της σχέσης Ελλάδας-Ευρώπης με όρους πολιτισμικούς.<sup>3</sup> Θυμίζω εν τάχει ότι αμέσως μετά την ψήφιση του νέου Συντάγματος τον Ιούνιο του 1975, η κυβέρνηση Κωνσταντίνου Καραμανλή υπέβαλε αίτημα ένταξης της Ελλάδας

2. Μια βασική καταγραφή του μεταπολιτευτικού λογοτεχνικού περιοδικού Τύπου γίνεται στο ηλεκτρονικό περιβάλλον «Λογοτεχνικά περιοδικά (1974 κ.ε.)» της Πύλης για την Ελληνική Γλώσσα (<http://www.greek-language.gr/greekLang/literature/bibliographies/journals/index.html>), του Κέντρου Ελληνικής Γλώσσας, με επιμέλεια του Λάμπρου Βαρελά.

3. Η πολιτική επιδίωξη ένταξης της Ελλάδας στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα έχει «προϊστορία». Οι προσπάθειες και οι συζητήσεις των δύο πλευρών, ελληνικής και ευρωπαϊκής, ξεκινούν στις αρχές της προηγούμενης δεκαετίας, αλλά διακόπτονται με την ανατροπή του δημοκρατικού πολιτεύματος το 1967. Επανεκκινούν, ωριμότερες και επιτακτικότερες, με την αποκατάσταση της δημοκρατίας το 1974. Εδώ δεν θα μας απασχολήσουν οι προδικτατορικές κινήσεις της ελληνικής πολιτικής ηγεσίας στο πλαίσιο ενός φιλοδυτικού/φιλοευρωπαϊκού προσανατολισμού και τα πολιτικά, οικονομικά, εμπορικά κ.ά. κίνητρά της.

στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα. Τον Φεβρουάριο της επόμενης χρονιάς (1976) το Συμβούλιο Υπουργών ενέκρινε την έναρξη των συνομιλιών ένταξης. Μέχρι τον Δεκέμβριο του 1978 τα δύο μέρη κατέληξαν σε συμφωνία και η επίσημη τελετή υπογραφής πραγματοποιήθηκε τον Μάιο του 1979. Τέθηκε σε ισχύ τον Ιανουάριο του 1980.<sup>4</sup> Και, ενώ η κυβέρνηση ήταν σταθερά προσανατολισμένη στην προοπτική της ένταξης και επειγόταν ως προς αυτήν, η συντριπτική πλειοψηφία των αντιπολιτευόμενων δυνάμεων απέρριπτε την εοκική κατεύθυνση της χώρας, είχε ισχυρά ερείσματα σε σημαντικό μέρος της κοινωνίας, και ενισχύθηκε κοινοβουλευτικά μετά τις εκλογές του 1977.<sup>5</sup>

Στον δημόσιο λόγο του αντιπολιτευτικού χώρου είναι σημαντική, αν και με μικρό εκτόπισμα στην κοινωνία, η στάση μερίδας της Αριστεράς (ΕΔΑ, ΚΚΕ Εσωτερικού), που δηλώνει τη στήριξή της στην ένταξη της Ελλάδας στην ΕΟΚ (εμπράκτως και με τη σχετική θετική ψήφο στο Κοινοβούλιο). Ήδη από το 1976, όταν το Συμβούλιο Υπουργών συμφώνησε στην έναρξη ενταξιακών συνομιλιών με την ελληνική κυβέρνηση, ο Ηλίας Φ. Ηλιού –για λογαριασμό της ΕΔΑ– υποστηρίζει την ένταξη, ανατρέποντας με γενναιότητα την αρνητική προδικτατορική στάση του ίδιου και του κόμματός του, αναδεικνύοντας την ευρωπαϊκή προοπτική της χώρας σε βασικό άξονα της εξωτερικής της πολιτικής, προσδοκώντας η πολιτική σύνδεση και η νομοθετική σύγκλιση με την Ευρώπη να στερεώσουν τους δημοκρατικούς θεσμούς της ελληνικής πολιτείας και, σε επίπεδο διεθνών σχέσεων, να διαμορφώσουν για το αδύναμο κράτος ευρωπαϊκές συμμαχίες απέναντι στην τουρκική απειλή, ενώ και οι οικονομικές και εμπορικές συνέπειες της ένταξης εκτιμώνται θετικές και μεσοπρόθεσμα αναπτυξιακές.<sup>6</sup> Από αυτή την

4. Σωτήρης Ριζάς, *Κωνσταντίνος Καραμανλής: Η Ελλάδα από τον Εμφύλιο στη Μεταπολίτευση*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2018, 127-128. Βλ. την παρουσίαση σε άρθρο της *Ευθύνης*, ενός περιοδικού που δεν μας έχει συνηθίσει σε τόσο άμεσες αναφορές στην πολιτική επικαιρότητα: μια εξαίρεση που δείχνει το πόσο κρίσιμο ζήτημα, όχι μόνο πολιτικό, αλλά, ευρύτερα, πολιτισμικό ή πνευματικό, είναι για τους ιθύνοντες του περιοδικού το θέμα της ένταξης της χώρας στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα: Θεόδωρος Ι. Παναγόπουλος, «Η επέτειος της πρώτης μεταβατικής περιόδου της Συνδέσεως Συμφωνίας Ελλάδος-ΕΟΚ», *Ευθύνη*, τχ. 34 (1974), 493-494. Από άλλη οπτική γωνία και σε διαφορετικά συμφραζόμενα, το 1979, αμέσως μετά την υπογραφή της συμφωνίας ένταξης, ο Μάκης Καβουριάρης διαπιστώνει εισαγωγικά σε άρθρο του στον *Πολίτη* την πληθωρική παραγωγή άρθρων για την ευρωπαϊκή προοπτική της χώρας στα χρόνια 1974-1979· βλ. Μάκης Καβουριάρης, «ΕΟΚ: Η συζήτηση που δεν έγινε», *Ο Πολίτης*, τχ. 27 (Ιούν.-Ιούλ. 1979), 2-6.

5. Γιάννης Βούλγαρης, «Η δημοκρατική Ελλάδα, 1974-2004», στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, τόμος Γ': *Η Ελλάδα της ομαλότητας, 1974-2000: Δημοκρατικές κατακτήσεις, οικονομική ανάπτυξη και κοινωνική σταθερότητα*, Αθήνα, Τα Νέα-Ελληνικά Γράμματα, 2003, 9-50 (ιδιαίτερα το υποκεφάλαιο «Τα κόμματα και το νέο κομματικό σύστημα», σ. 14-17).

6. Έχουμε πολλές σχετικές αναφορές και τοποθετήσεις στα κείμενα του Ηλιού των πρώτων χρόνων της Μεταπολίτευσης, συγκεντρωμένα στον τόμο Ηλίας Φ. Ηλιού, *Πολιτικά κείμενα 1974-*

άποψη, ΕΔΑ και ΚΚΕ Εσωτερικού συναντώνται στην πολιτική τους στρατηγική με τη δεξιά κυβέρνηση,<sup>7</sup> αν και η ιδεολογική τους απόσταση είναι σαφής: για τη «μη δογματική Αριστερά», όπως αυτοπροσδιορίζεται για να διακριθεί από την ορθόδοξη κομμουνιστική, η προσδοκώμενη προοπτική της Ευρώπης είναι εκείνη των εργαζομένων, και θα επιτευχθεί με πολιτικές συμμαχίες και συνεργασίες με τα άλλα ευρωπαϊκά κομμουνιστικά κόμματα που θα συμμετάσχουν ενεργά στο Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο.

### *Επιχειρήματα και πρακτικές για την υπεράσπιση της ευρωπαϊκής προοπτικής: Νέα Εστία και Ευθύνη (I)*

Σε αυτό το πλαίσιο, δύο περιοδικά λόγου και τέχνης, η παλαιόθεν εκδιδόμενη *Νέα Εστία*, με ιστορία μισού αιώνα, και η κάπως νεότερη *Ευθύνη* (που επανασταλάει από το 1972), φαίνεται πως αναλαμβάνουν να υπερασπιστούν την πνευματική σύγκλιση Ελλάδας και Ευρώπης, με όρους και τρόπους που θα εξετάσουμε στη συνέχεια, προκειμένου να στηρίξουν μια κεντρική πολιτική επιλογή της κυβέρνησης, με την οποία συμφωνούν ιδεολογικά. Η στρατηγική μοιάζει ξεκάθαρη: όσο περισσότερο οι υπεύθυνοι των δύο περιοδικών επεξεργάζονται τις σχέσεις ελληνικού και ευρωπαϊκού πολιτισμού, προσφέρουν επιχειρήματα για την ευθεία υποστήριξη της ένταξης στην ΕΟΚ ως φυσικό πνευματικό μας χώρο. Τα πρόσωπα που πρωταγωνιστούν έχουν τη σημασία τους. Ανάμεσά τους άνθρωποι της Ακαδημίας Αθηνών ή μέλη της ηγεσίας της χώρας: Κωνσταντίνος Τσάτσος, Μιχαήλ Στασινόπουλος, Πέτρος Χάρης, Ευάγγελος Αβέρωφ-Τοσίτσας, Τάσος Αθανασιάδης, και άλλοι. Δεν έχει νόημα να καταγράψω εδώ συστηματικά τα δημοσιεύματα στα τεύχη των δύο περιοδικών αυτών των χρόνων. Πάντως, καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα θεμάτων και προτείνουν λύσεις σε προβλήματα που ανακύπτουν, όπως, για παράδειγμα, τη λατινική μεταγραφή των ελληνικών ονομάτων, για την οποία ο Γιώργος Χουρμουζιάδης, σταθερός συνεργάτης της *Νέας Εστίας* αυτά τα χρόνια, δημοσιεύει ένα άρθρο τον Σεπτέμβριο του 1981

1976 (επιλογή), Αθήνα, Διογένης, 1977, 109-117: 111, 115-116· 142-152: 149· 153-160: 156· 191-198: 193-194, 196· 307-317: 316-317. Ευχαριστώ τον Γιάννη Παπαθεοδώρου για την υπόδειξη των κειμένων του Ηλιού.

7. Ως προς τους πολιτικούς λόγους που ωθούσαν την ελληνική κυβέρνηση στην ευρωπαϊκή προοπτική, βλ. Αντώνης Λιάκος, *Ο ελληνικός 20ός αιώνας*, Αθήνα, Πόλις, 2019, 469· Κωνσταντίνος Μπότσιου, «Ν.Δ. και ΠΑ.ΣΟ.Κ., 1974-1985: Η “Ευρώπη” ως πολιτική και ως ταυτότητα», στο Μάνος Αυγερίδης, Έφη Γαζή, Κωστής Κορνέτης (επιμ.), *Μεταπολίτευση: Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2015, 211-224: 212-213.

με τίτλο «ΕΟΚ και ελληνικά επώνυμα», όπου εκθέτει τις δυσκολίες, συζητά λύσεις και καταλήγει στην εξής τολμηρή πρόταση που την διαπνέει ένας άνεμος ευρωπαϊκού εκσυγχρονισμού: «Η ένταξή μας στην ΕΟΚ μάς προσφέρει αυτή τη μοναδική ευκαιρία, να εκσυγχρονίσουμε τα μακρόσυρτα, δυσκολοπρόφορτα και δυσκολομνημόνευτα επώνυμά μας, και θα ήταν κρίμα ν' αφήσουμε μια τέτοια ευκαιρία να πάει χαμένη».<sup>8</sup>

Στη δεκαετία του 1970 η Ευρώπη παραμένει πολιτικά και γεωγραφικά διαιρεμένη στη φιλελεύθερη Δύση και τη σοσιαλιστική Ανατολή. Είναι ενδιαφέρον ότι, αν σταθούμε στο επίπεδο της επιλογής λέξεων και όρων, η αναφορά στο δυτικό σκέλος της διαίρεσης γίνεται κάποτε σχεδόν ισοδύναμα με τους όρους Δυτική Ευρώπη, Ευρώπη, Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα, ή η Ευρώπη προσδιορίζεται με άλλα, θετικά νοηματοδοτημένα επίθετα αντί του «δυτική», όπως «προηγμένη» Ευρώπη. Κάποτε το ίδιο το επίθετο «ευρωπαϊκός» μοιάζει να μεταφέρει ιδιότητες του μοντέρνου, του κοσμοπολίτικου, του διεθνοποιημένου, πάντα θετικά σημασιοδοτημένο, όπως συμβαίνει στην κριτική του Πέτρου Γλέζου για τη συλλογή διηγημάτων *Η δεύτερη βαλίτσα* της Φούλας Λαμπελέ.<sup>9</sup> Η Ευρώπη ταυτίζεται με τη Δύση, αλλά με μια ανασηματοδοτημένη μεταπολιτευτικά Δύση. Η τελευταία, εξηγεί ο Γιάννης Βούλγαρης,

μετά τη δικτατορία και την τραγωδία της Κύπρου, έγινε μια επίμαχη και περίπλοκη έννοια ακόμη και για τη συντηρητική παράταξη. Στο συλλογικό φαντασιακό της προδικτατορικής Δεξιάς, η «Δύση» σήμαινε πριν απ' όλα αντικομμουνιστικό μπλοκ. Οι άλλες πολιτικές και πολιτισμικές όψεις της ήταν θέμα τριτεύον. Για το μεταδικτατορικό συντηρητικό κόσμο, η «Δύση» έγινε πρωτίστως «Ευρώπη», Ευρωπαϊκή Οικονομική Ένωση, παίρνοντας περισσότερο πολιτικά χαρακτηριστικά: σχετική εγγύηση για τους δημοκρατικούς θεσμούς, εξισορρόπηση των σχέσεων με τις ΗΠΑ. Στο σύνολο όμως του ελληνικού λαού, η αίγλη της «Δύσης» τραυματίστηκε βαρύτερα και ο αντιαμερικανισμός ανέθρεψε αρκετές γενιές.<sup>10</sup>

8. Γ. Δ. Χουρμουζιάδης, «ΕΟΚ και ελληνικά επώνυμα: Οι δυσκολίες της μεταγραφής τους», *Νέα Εστία*, τχ. 1301 (15 Σεπτ. 1981), 1238-1240: 1240.

9. Πέτρος Γλέζος, «Οι απόδημοι», *Νέα Εστία*, τχ. 1198 (1 Ιουν. 1977), 755. Σε κριτική του την ίδια χρονιά ο Ανδρέας Καραντώνης διαπιστώνει ότι «η Ελλάδα ανέβηκε αισθητά σε υψηλότερες [sic] βαθμίδες ευρωπαϊσμού»· βλ. Ανδρέας Καραντώνης, «Θανάση Στεργιόπουλου: “Ο Κόσμος που είδα: Δυτική Ευρώπη – Ασία – Αίγυπτος”». Ταξιδιωτικό», *Νέα Εστία*, τχ. 1201 (15 Ιουλ. 1977), 961-962.

10. Γιάννης Βούλγαρης, «Η δημοκρατική Ελλάδα, 1974-2004», ό.π., 9-50: 10. Βλ. και Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης, 1974-1990: Σταθερή δημοκρατία σηματοδοτημένη από τη μεταπολεμική ιστορία*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2002 (1<sup>η</sup> 2001), 29.

Αν, λοιπόν, είχαμε προδικτατορικά μια αμυντικά προσδιορισμένη «Δύση», που νοούνταν ως ο ελεύθερος κόσμος ο οποίος, με όλο το αντικομμουνιστικό του μένος, αντιστέκεται στη Σοβιετική Ένωση και στους συμμάχους της, η μεταπολιτευτική «Ευρώπη» που την αντικαθιστά σημασιοδοτείται μάλλον «επιθετικά», με τη θετική προσδοκία μιας ένωσης αναπτυξιακών και εκπολιτιστικών δυνάμεων. Ένας αντίστοιχος τόνος αισιοδοξίας είναι διάχυτος στη σχετική αρθρογραφία της *Νέας Εστίας* και της *Ευθύνης*.<sup>11</sup> Ωστόσο, ο αντικομμουνιστικός απόηχος δεν έχει σβήσει εντελώς –ιδιαίτερα στα πρώτα, περισσότερο αβέβαια, μεταβατικά, μεταπολιτευτικά χρόνια (μέχρι, τουλάχιστον, το 1976)– και το όραμα της ενωμένης Ευρώπης προβάλλεται, εντονότερα στην *Ευθύνη*, σποραδικά στη *Νέα Εστία*, ως εγγύηση της δημοκρατίας έναντι της απολυταρχίας των κομμουνιστικών καθεστώτων της Ανατολικής Ευρώπης. Πρόκειται όμως για μια φθίνουσα οπτική που παρακολουθεί τη μείωση της έντασης του Ψυχρού Πολέμου διεθνώς: η Ευρώπη ως αναδύομενη ενοποιημένη πολιτική δύναμη σταδιακά επιδιώκει να καταστεί ένας αυτόνομος πολιτικός χώρος.

Σε αυτό το πνεύμα ο Κώστας Ασημακόπουλος υποδέχεται με ένα σημείωμά του στη *Νέα Εστία* του 1978, εν μέσω των διαπραγματεύσεων ένταξης της Ελλάδας, τον Πιερ Εμμανουέλ (Pierre Emmanuel), γάλλο ποιητή και ακαδημαϊκό, στην Αθήνα.<sup>12</sup> Ο Ασημακόπουλος επιδοκιμάζει τον λόγο που εκφωνεί ο Εμμανουέλ και, με την ευκαιρία, υπογραμμίζει την κοινή τους στόχευση να αρθεί η Ευρώπη πάνω από τις διαιρέσεις της, για τις οποίες ευθύνονται οι δύο υπερδυνάμεις, και, εξασφαλίζοντας την ακεραιότητα και την ενότητά της, να εργαστεί σε κοινούς πολιτισμικούς, οικονομικούς και πολιτικούς στόχους στην προοπτική μιας Ενωμένης Ευρώπης (ο όρος αναφέρεται στο σημείωμα και είναι πιθανότατα του ίδιου του γάλλου επισκέπτη). Με μια τέτοια οπτική και στρατηγική το κέρδος είναι διπλό.

Από τη μια πλευρά, η Ευρώπη αποσυνδέεται από την επάρατο Αμερική και κατά κάποιο τρόπο ουδετεροποιείται σαν ένας τρίτος πόλος ή δρόμος. Σε άλλο άρθρο διαβάζουμε για «τη μεγάλη αυτή οικογένεια των ευρωπαϊκών κρατών, που τόσο έντονα –κρυφά και φανερά– τη μάχονται οι δύο μεγάλοι».<sup>13</sup> Βρισκό-

11. Παραπέμπω σε δύο χαρακτηριστικά σημειώματα της *Ευθύνης* του 1975: «Για την Ευρώπη», *Ευθύνη*, τχ. 44 (Ιουλ. 1975), 433· «Ξαναγεννιέται η ελπίδα», *Ευθύνη*, τχ. 48 (Δεκ. 1975), 654. Το πρώτο αναθέτει στην Ευρώπη τον ρόλο του εγγυητή της δημοκρατίας και της ειρήνης στον κόσμο, το δεύτερο καλωσορίζει την Πορτογαλία και την Ισπανία στην οικογένεια της ελεύθερης και δημοκρατικής Ευρώπης.

12. Κώστας Ασημακόπουλος, «Ο Πιερ Εμμανουέλ στην Αθήνα», *Νέα Εστία*, τχ. 1212 (1 Ιαν. 1978), 54-55.

13. Κώστας Παπαπάνος, «Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα – Ελλάδα και πολιτιστική “πρόκληση”», *Νέα Εστία*, τχ. 1246 (1 Ιουν. 1979), 787-789.



μαστε σε χρόνια που ο αντιαμερικανισμός στέκεται πολύ ψηλά, μια και οι ΗΠΑ χρεώνονται τη στήριξη τόσο της επτάχρονης δικτατορίας όσο και της τουρκικής εισβολής στην Κύπρο, και η αναζήτηση ενός τρίτου δρόμου μπροστά στο μεταπολεμικό αδιέξοδο του Ψυχρού Πολέμου ήταν ανοιχτό και ζωντανό ερώτημα, τη στιγμή που πολλοί γοητεύονταν, άλλωστε, από το Κίνημα των Αδεσμεύτων. Ο Πιερ Εμμανουέλ, σημειώνει με νόημα για τους αναγνώστες του ο Ασημακόπουλος, «πρώτος αυτός από τον πνευματικό κόσμο της Ευρώπης χαιρέτησε τη δημοκρατική ανάσταση της πατρίδας μας το καλοκαίρι του 1974 και κατάγγειλε τις τουρκικές βιαιότητες στην Κύπρο» (σ. 55). Οι Έλληνες δικαιολογούνται να είναι απογοητευμένοι από την απουσία διεθνούς αντίδρασης κατά της Τουρκίας, αλλά οι ευρωπαίοι άνθρωποι των γραμμάτων βρίσκονται συμπαραστάτες μας και, επομένως, η ευρωπαϊκή οικονομική συμμαχία μπορεί να εκληφθεί σαν ενός είδους προστασία. Η διατήρηση της Ευρώπης πάντως σε απόσταση αυτονομίας από την πολιτική των ΗΠΑ είναι μια άποψη που υποστηρίζουν συχνά γάλλοι στοχαστές και αρθρογράφοι της εποχής, συντονιζόμενοι με την εξωτερική πολιτική της χώρας τους. Στη *Νέα Εστία* διαβάζουμε το εξής επικριτικό σχόλιο του Πιερ Ντρουέν (Pierre Drouin), γάλλου αρθρογράφου της εφημερίδας *Le Monde*: «η Ευρώπη έγινε θυγατέρα της Αμερικής», γράφει, σε συμφραζόμενα ανάδειξης των πολιτιστικών προβλημάτων ως προκλήσεων που η ΕΟΚ οφείλει να αντιμετωπίσει για να επιβιώσει και να ακτινοβολήσει.<sup>14</sup>

Από την άλλη πλευρά, η συμπόρευση με στόχους κοινούς, όχι μόνο οικονομικούς και πολιτικούς αλλά και πολιτισμικούς, στο όνομα του από αιώνων κοινού και διακριτού ευρωπαϊκού πολιτισμού, ενίσχυε μια στάση υπεράσπισης της εοικτικής ένταξης της χώρας απέναντι σε όσους κατηγορούσαν την ΕΟΚ για συμφέροντα και δεσμούς στενά οικονομικούς.

Έτσι, τα περισσότερα από τα δημοσιεύματα που αναφέρονται στην Ευρώπη, στη *Νέα Εστία* και την *Ευθύνη*, ασχολούνται με τη σύνδεση ευρωπαϊκού και ελληνικού πολιτισμού. Έμφαση δίνεται ιδιαίτερα στη σύνδεση του ελληνικού με τον γαλλικό πολιτισμό. Θα έλεγε κανείς πως, σε μια προσπάθεια να δοθεί ουσιαστικό περιεχόμενο στο καραμανλικό σύνθημα «Ελλάς-Γαλλία συμμαχία», αναζητούνται και αναδεικνύονται σημεία σύγκλισης, συμπόρευσης, ομογνωμίας, σε επίπεδο καλλιτεχνικό, νοοτροπίας, ιστορίας, ιδανικών και αξιών. Σε αυτό το πλαίσιο θα μπορούσαμε να εντάξουμε και μια σειρά από «οδοιπορικά», αφηγηματικά κείμενα εντυπώσεων από επισκέψεις στην Ευρώπη, όπως είναι οι δημοσιεύσεις των «Δυτικοευρωπαϊκών περιπάτων» του Αλκιβιάδη Μαργαρίτη στη *Νέα Εστία*,

14. Η αναφορά της Ευρώπης ως «θυγατέρας της Αμερικής» μεταφέρεται στο άρθρο του Κώστα Παπαπάνου, ό.π., 787.

που έχουν δηλωμένο τους στόχο να μας γνωρίσουν τις χώρες της Ευρώπης και να επισημάνουν την πρόοδο που σημείωσαν τα τελευταία χρόνια.<sup>15</sup> Πάντως, η αρθρογραφία στα δύο περιοδικά σχετικά με την ευρωπαϊκή προοπτική της Ελλάδας είναι σχεδόν πάντα προσανατολισμένη στη Γαλλία, ασφαλώς και λόγω των πρότερων ισχυρών καλλιτεχνικών δεσμών· κάθε αναφορά στην Ευρώπη μοιάζει να εννοεί πρωτίστως τη Γαλλία. Αξίζει εδώ να επισημανθεί ότι στην *Ευθύνη* δημοσιεύονται σε μετάφραση άρθρα γάλλων στοχαστών για την Ευρώπη, την ιστορική της πορεία και τον πολιτικό της χαρακτήρα.<sup>16</sup>

Υπάρχουν και σοβαροί πολιτικοί λόγοι που αιτιολογούν αυτή την επιλογή. Ειδικά στην *Ευθύνη*, ένα περιοδικό που φιλοξενεί σταθερά δοκίμια και άρθρα φιλοσοφικού και πολιτικού στοχασμού με φιλελεύθερες και ιδεαλιστικές κατευθύνσεις,<sup>17</sup> η πολιτική και ιδεολογική αυτή επιλογή είναι ξεκάθαρη και φαίνεται να συνιστά την κυρίαρχη γωνία θέασης της Ευρώπης. Σε ένα άρθρο του Παναγιώτη Φωτέα, ίσως το πιο χαρακτηριστικό, διατυπώνεται ρητά η διάσταση μεταξύ κρατών-μελών και των πολιτικών τους στο εσωτερικό της Ευρωπαϊκής Κοινότητας, που επιμερίζει, στην πολιτική γεωγραφία, μια «ευρωπαϊκή Ευρώπη» της Γαλλίας και μια «ατλαντική Ευρώπη» της αγγλογερμανικής στρατηγικής.<sup>18</sup> Η προτίμηση στην πρώτη μοιάζει αναπόφευκτη, όταν η δεύτερη παραπέμπει σε ένα οιοσδήποτε πολιτικό σκέλος της Βορειοατλαντικής Συμμαχίας (NATO), από το στρατιωτικό τμήμα της οποίας η Ελλάδα έχει αποχωρήσει τον Αύγουστο του 1974, λόγω της εισβολής στην Κύπρο το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς. Άλλωστε, την ίδια στιγμή ο αντιπολιτευόμενος λόγος στην Ελλάδα επιμένει να συσχετίζει τους δύο οργανισμούς, ευρωπαϊκό και βορειοατλαντικό, και να τους θεωρεί και τους δυο εργαλεία άσκησης της αμερικανικής εξωτερικής πολιτικής.

Με ανιχνεύσιμη την πρόθεσή του να αποσυνδέσει την τελευταία από την ευρωπαϊκή προοπτική της χώρας, ο Κωνσταντίνος Τσάτσος επισημαίνει λίγο νωρίτερα σε ένα σημειώμά του στο ίδιο περιοδικό ότι οι ΗΠΑ εκφράζουν δυσανεξία

15. Αλκιβιάδης Μαργαρίτης, «Δυτικοευρωπαϊκοί περίπατοι», *Νέα Εστία*, τχ. 1214 (1 Φεβρ. 1978), 155-161· τχ. 1215 (15 Φεβρ. 1978), 250-255.

16. Ξεχωρίζουν δύο από αυτά: Μωρίς Ντρυόν, «Υστερόγραφο: Για μια ιστορία της Ευρώπης», μτφρ. Θανάσης Θ. Νιάρχος, *Ευθύνη*, τχ. 67 (Ιούλ. 1977), 384-388· Πωλ Βαλερύ, «Σημειώσεις για το μεγαλείο και την παρακμή της Ευρώπης», μτφρ. Ντίνος Απ. Κατσόγιαννος, *Ευθύνη*, τχ. 77 (Μάιος 1978), 256-258.

17. Από τις σελίδες του περιοδικού *Αντί* η ιδεολογική στάση της *Ευθύνης* και συγκεκριμένων σταθερών συνεργατών της θα χαρακτηριστεί ως μια συντηρητική, απολίτικη και ανορθολογική στάση· βλ. Παναγιώτης Κουβελάκης, «Απόψεις και κρίσεις πάνω σε μια “Ευθύνη” φιλολογική», *Αντί*, τχ. 39 (21 Φεβρ. 1976), 45-46.

18. Παναγιώτης Φωτέας, «Ευρώπη: Από την αλληλοσφαγή στην Ένωση», *Ευθύνη*, τχ. 30 (Ιούν. 1974), 281-285.

για την κίνηση ανεξαρτητοποίησης της ΕΟΚ, κίνηση στην οποία κατηγορούν τη Γαλλία ότι πρωτοστατεί, ενώ οι ίδιοι διατηρούν στενότερες σχέσεις με την Αγγλία και τη Γερμανία.<sup>19</sup> Παρομοίως, ο Αλέξανδρος Νοταράς αντιπαραθέτει στον ψόγο του για τις ΗΠΑ –και τις ευθύνες τους στην κυπριακή τραγωδία– την ευγνωμοσύνη του για τη συμπαράσταση της Γαλλίας προς την Ελλάδα («Κι εμείς δεν ξεχνούμε τη συμπαράσταση της Γαλλίας. Και την ευχαριστούμε!»).<sup>20</sup> Σε άρθρα σαν αυτά θα έρθουν λίγο αργότερα να προστεθούν δημοσιεύματα της *Νέας Εστίας*, όπως εκείνο του Κώστα Ασημακόπουλου με αφορμή την επίσκεψη του Πιερ Εμμανουέλ στην Αθήνα.

Σε μια εποχή, λοιπόν, διάχυτου και έντονου αντιαμερικανισμού, η επιδίωξη της ευρωπαϊκής ένταξης προαπαιτεί την αποσύνδεση της Ευρώπης από τον αμερικανικό της δεσμό. Η πολιτική της ευρωπαϊκής αυτονομίας που ασκεί η Γαλλία συγκροτεί την ταυτότητα της Ευρώπης στην οποία προσβλέπει η ελληνική κυβέρνηση. Αυτή την Ευρώπη καθιστούν ορατή και αυτή την κατάσταση αποτυπώνουν τα διαδοχικά δημοσιεύματα στα δύο περιοδικά στα χρόνια, κυρίως, 1974-1979 (μέχρι, δηλαδή, τη διασφάλιση της ευρωπαϊκής ένταξης της χώρας).

### *Ο Πολίτης και το Αντί: σύντομη παρέκβαση για τον προβληματισμό και τις αναζητήσεις της Αριστεράς*

Στην αντίπερα όχθη, στον *Πολίτη*, ένα περιοδικό ψύχραιμο και στοχαστικό στις προσεγγίσεις του, που διατηρεί κριτική απόσταση από την ευρωπαϊκή πολιτική της κυβέρνησης και εναποθέτει ελπίδες στη δράση των ευρωκομμουνιστικών δυνάμεων (κοινοβουλευτικών, πολιτικών, και κοινωνικών),<sup>21</sup> διαγράφεται ξεκάθαρα η πολιτική απειλή της αμερικανογερμανικής ηγεμονίας στην Ευρώπη,<sup>22</sup> και, ταυτόχρονα, ασκείται κριτική στην ιδεοληπτική, απορριπτική στάση της αντιπολίτευσης απέναντι στην ενταξιακή πορεία της χώρας.<sup>23</sup> Παράλληλα, στο πολυφωνικό και κριτικό *Αντί* –τα δύο περιοδικά λειτουργούν συχνά παραπληρωματικά με

19. Κωνσταντίνος Τσάτσος, «Αμερική και Ευρώπη», *Ευθύνη*, τχ. 28 (Απρ. 1974), 203.

20. Αλέξανδρος Ι. Νοταράς, «Η προδοσία», *Ευθύνη*, τχ. 33 (Σεπτ. 1974), 445-446.

21. Βλ., για παράδειγμα, τα άρθρα: Όλγα Καρρά, «Η “Συνάντηση της Μαδρίτης” και ο ευρωκομμουνισμός», *Ο Πολίτης*, τχ. 10 (Μάρτ.-Απρ. 1977), 46-48· Δαμιανός Παπαδημητρόπουλος, «Η Κίνα, η ΕΣΣΔ, ο ευρωκομμουνισμός (ίσως και εμείς)», *Ο Πολίτης*, τχ. 23 (Δεκ. 1978), 29-33.

22. Δ. Μηλιάκης, «Η αμερικανογερμανική ηγεμονία στην Ευρώπη», *Ο Πολίτης*, τχ. 8 (Ιαν. 1978), 24-29.

23. Βλ., για παράδειγμα, τα άρθρα του Μιχάλη Παπαγιαννάκη: «Από την ένταξη στην ΕΟΚ στη μη-ένταξη της ΕΟΚ στην αριστερή πολιτική», *Ο Πολίτης*, τχ. 24 (Ιαν.-Φεβρ. 1979), 13-16· «Επιτέλους η ΕΟΚ...», *Ο Πολίτης*, τχ. 26 (Μάιος 1979), 2-4.

τον προβληματισμό και την κριτική που διατυπώνουν–, η Ευρωπαϊκή Κοινότητα κατανοείται ως αποκλειστικά αστική πράξη ωθούμενη από στενά οικονομικά συμφέροντα,<sup>24</sup> αλλά εκτιμάται σαν μια αναγκαία, ρεαλιστική πολιτική λύση παρά τις όποιες επιφυλάξεις ή κινδύνους για την οικονομία και τους κλάδους παραγωγής (που κάποτε οδηγούν σε πιο αρνητικές και απορριπτικές τοποθετήσεις).<sup>25</sup> Το περιοδικό, αντιτιθέμενο στην προοπτική μιας γερμανικής ποδηγέτησης της Ευρώπης,<sup>26</sup> παρακολουθεί με προσδοκίες τις ευρωπαϊκές κομμουνιστικές δυνάμεις<sup>27</sup> και επιμένει να ενημερώνει τους αναγνώστες του για τις θέσεις των ελληνικών κομμάτων στο μείζον θέμα της ευρωπαϊκής ένταξης. Το *Αντί* είναι ίσως το έντυπο με την πυκνότερη και πιο ευρείας θεματολογίας αρθρογραφία σχετικά με τις σχέσεις Ελλάδας-Ευρώπης/Ευρωπαϊκής Κοινότητας, κάτι που εξηγείται και από τον χαρακτήρα του· πρόκειται για μια «δεκαπενθήμερη πολιτική επιθεώρηση» και, επομένως, η πολιτική επικαιρότητα και η ανάλυσή της, με προεξάρχουσα την ενταξιακή πορεία της χώρας στην ΕΟΚ, συνιστά κεντρικό άξονα των περιεχομένων της. Ασφαλώς με τις περιπτώσεις του *Πολίτη* και του *Αντί* δεν βρισκόμαστε στον χώρο των λογοτεχνικών περιοδικών, αλλά η αναφορά τους είναι κρίσιμη, αφενός επειδή τα δύο αυτά περιοδικά συνιστούν «πεδία δοκιμής του κριτικού λόγου, αγωγούς και φορείς πολιτιστικού και πολιτικού στοχασμού», όπου εκφράστηκαν «οι σοβαρότερες ιδεολογικές και αισθητικές αναζητήσεις της αριστερής διανοήσης μετά το 1974»,<sup>28</sup> και, αφετέρου, για να σκιαγραφηθεί ευκρινέστερα το συγχρονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναζητούμε τις νοηματοδοτήσεις της Ευρώπης σε περιοδικά όπως η *Νέα Εστία* και η *Ευθύνη*.

24. Μάριος Νικολινάκος, «ΕΟΚ-Ελλάδα: Η πραγματικότητα των αντιθέσεων και η “αρμονία” των συμφερόντων», *Αντί*, τχ. 103 (15 Ιουλ. 1978), 10-11.

25. Γιάννος Παπαντωνίου, «Η πανάκεια της Κοινής Αγοράς: Ένας μύθος που τώρα καλλιεργείται κι από την Αριστερά», *Αντί*, τχ. 14 (8 Μαρτ. 1975), 20-24· Θόδωρος Πάγκαλος, «Η μυθοποίηση της Ευρώπης», *Αντί*, τχ. 53 (4 Σεπτ. 1976), 14-15.

26. Μάριος Νικολινάκος, «Ανάλυση των σχέσεων Ελλάδας-ΕΟΚ (και το ειδικό βάρος Γαλλίας-Δ. Γερμανίας-Αγγλίας)», *Αντί*, τχ. 21 (14 Ιουν. 1975), 28-31· βλ. επίσης την αναδημοσίευση από τον γαλλικό Τύπο της διακήρυξης εναντίον της αμερικανικής και γερμανικής ηγεμονίας στην Ευρώπη: «ΟΧΙ σε μια Ευρώπη Γερμανοαμερικανοκρατούμενη!...», *Αντί*, τχ. 61 (25 Δεκ. 1976), 11.

27. Ξενοφών Γιαταγάνας, «Κομμουνιστές και εξουσία στη Δυτική Ευρώπη: Προβληματισμοί στο περιθώριο του 22ου Συνεδρίου του ΓΚΚ», *Αντί*, τχ. 45 (15 Μαΐου 1976), 30-34. Ας σημειωθεί επίσης ότι στο τεύχος 73 (11 Ιουν. 1977) ξεκινά έρευνα με θέμα «Το πρόβλημα της εξουσίας και ο ευρωκομμουνισμός» (σ. 43).

28. Κώστας Καραβίδας, «Αναζητήσεις της λαϊκότητας: Ιδεολογικές διασταυρώσεις και απομακρύνσεις στο “Αντί” και τον “Πολίτη”», στο Μ. Αυγερίδης, Έ. Γαζή, Κ. Κορνέτης (επιμ.), *Μεταπολίτευση*, ό.π., 302-316: 302.

## Οι πολιτισμικοί δεσμοί με την Ευρώπη: αισιόδοξες τοποθετήσεις και αμυντικές αναδιπλώσεις: Νέα Εστία και Ευθύνη (II)

Και για να επιστρέψουμε σε αυτά τα δύο περιοδικά, οι πολιτισμικοί δεσμοί Ελλάδας-Ευρώπης γίνονται αντιληπτοί υπό το φως ενός δεδομένου σχήματος το οποίο αποτιμά τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό ως θεμέλιο λίθο της Ευρώπης, προσδιορίζει τη σύγχρονη Ελλάδα θεματοφύλακα αυτής της πολιτισμικής αφετηρίας και, συνεπαγωγικά, θεωρεί την Ελλάδα κεντρικό σημείο αναφοράς της. Σε αυτές τις περιπτώσεις επιστρατεύονται το πνεύμα των Ολυμπιακών Αγώνων, η συμβολική αξία των Δελφών, και οι αμφικτιονίες, ενώ το σχήμα συνεπικουρείται από τη χριστιανοσύνη ως κοινό επίσης πεδίο.<sup>29</sup> Με τα λόγια του Θεόδωρου Ξύδη, που αναδιατυπώνει απόψεις του Μιχαήλ Στασινόπουλου, «Και πολλά έχει να προσφέρει για την επιτυχία των πολλαπλών σκοπών της Ευρωπαϊκής Κοινότητας η ελληνική πνευματική παράδοση με τα περιδόξα διδάγματα της, όπως και με τα αιώνια σύμβολά της, που αποβλέπουν στον ευγενέστερο ανθρωπισμό».<sup>30</sup>

Μπορεί η στερέωση αυτή του δεσμού Ελλάδας και Ευρώπης να γίνεται σε βάση εν πολλοίς ηθική και ιδεαλιστική, πιο έντονα και συστηματικότερα στα τεύχη της *Ευθύνης*, αλλά η ανάδειξη του ελληνικού πολιτισμού στο κέντρο του ευρωπαϊκού μοιάζει, στα συμφραζόμενα της εποχής, να απαντά εμμέσως σε βασικό επιχείρημα του αντιπολιτευόμενου πολιτικού λόγου, που θεωρούσε την Ελλάδα αδύναμη περιφερειακή χώρα έτοιμη να καθυποταχθεί στην ιμπεριαλιστική δύναμη των ισχυρών κεντρικών χωρών-μελών της ΕΟΚ. Η Ελλάδα συνδέεται με την Ευρώπη με δεσμούς πνευματικούς, και με τη δυναμική αυτών των δεσμών ο Κωνσταντίνος Τσάτσος οραματίζεται μια μετακύλιση της ευρωπαϊκής προσοχής από την οικονομία και το εμπόριο στον πολιτισμό, ώστε να συντονιστεί με τη βασική θεωρητική του αρχή και φιλοσοφική θέση πρόκρισης του ιδεαλισμού έναντι του υλισμού, ξορκίζοντας ταυτόχρονα την κριτική που ασκείται από τα αριστερά για τον στενά κεφαλαιοκρατικό προσανατολισμό του ευρωπαϊκού εγχειρήματος. Σε άρθρο του στην *Ευθύνη* του 1977, επιχειρεί να προσδιορίσει τα ιδιοσυστατικά ιστορικά γνωρίσματα της Ευρώπης και του ευρωπαίου πολίτη, βασικότερα των οποίων είναι η αδιάλειπτη τάση προόδου, η επιστημονική θεώρηση του κόσμου, η αρχή της μεσότητας και του μέτρου –όλα χαρακτηριστικά κληρονομημένα από

29. Βλ. ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα: Παν. Ι. Ζέπος, «Ο ευρωπαϊκός πολιτισμός και το μήνυμα των Δελφών», *Νέα Εστία*, τχ. 1223 (15 Ιουν. 1978), 781-788. Και, αντίστοιχα, στην *Ευθύνη*: Ελένη [Γλύκαντζη-]Αρβελέρ, «Πέντε αιώνες ελληνισμού στη Γαλλία», μτφρ. Θανάσης Θ. Νιάρχος, *Ευθύνη*, τχ. 85 (Ιαν. 1979): τχ. 86 (Φεβρ. 1979), 34-38, 71-75.

30. Θ. Ξύδης, «Ευρώπη και Ελλάδα», *Νέα Εστία*, τχ. 1201 (15 Ιουλ. 1977), 957-958: 958.

τον ελληνικό κόσμο—, η νομική και πολιτική τάξη της ρωμαϊκής κληρονομιάς, και οι αξίες του χριστιανισμού.<sup>31</sup> Ευθύς και άμεσος ο Κώστας Τσιρόπουλος, θα κάνει λόγο για το «σπίτι μας» και την επιδίωξη να καταστούμε «οργανικό πολιτιστικό μέλος της Ευρώπης».<sup>32</sup>

Φαίνεται μάλιστα πως αυτή η πίστη στην κεντρική σημασία της Ελλάδας και του πολιτισμού της είναι αρκετά ισχυρή ώστε να φέρνει τον Γεώργιο Μαύρο να προτείνει ως μόνη επίσημη γλώσσα της Ευρωπαϊκής Κοινότητας την ελληνική (στη διάσκεψη του Διεθνούς Κέντρου Ευρωπαϊκής Επιμορφώσεως τον Απρίλιο του 1979), και τον Πέτρο Χάρη να επιτείνει σημειώνοντας: «Αλήθεια, μήπως η γλώσσα μας είναι μια από τις πιο σημαντικές υπηρεσίες που μπορούν να προσφέρουν οι μικρότεροι εταίροι της Κοινότητας; Δεν πρέπει άλλωστε να ξεχνάμε και να υποτιμούμε και τούτο: ότι η ελληνική γλώσσα, μαζί με την ιταλική, είναι από τις ρίζες του ευρωπαϊκού πολιτισμού».<sup>33</sup> Από κοντά και ο Θεόδωρος Ξύδης, που θα γράψει ένα εκτενέστερο ενθουσιώδες σχόλιο με τον τίτλο «Η νεοελληνική γλώσσα διεθνής».<sup>34</sup>

Και ασφαλώς δεν θα πρέπει να παραλειφθεί και η νεοελληνική συνιστώσα στη σύνδεση με τον ευρωπαϊκό πολιτισμό. Ο Πέτρος Χάρης αναλαμβάνει να θυμίσει στους αναγνώστες του έναν παλαιότερο επετειακό λόγο για την 25η Μαρτίου του προέδρου της Ακαδημίας Αθηνών Γεώργιου Μαριδάκη, του 1951, με τίτλο «Η Ελληνική Επανάσταση ως έκφρασις του ευρωπαϊκού πνεύματος», και να παραθέσει ένα απόσπασμά του.<sup>35</sup> Η παλιγγενεσία έχει οφειλές στον ευρωπαϊκό φιλελευθερισμό. Οφειλές και δεσμοί υπάρχουν εκατέρωθεν, και αυτοί θα επιτρέψουν να συνυπάρξουν η νεότερική Ευρώπη με την εθνική συνείδηση.<sup>36</sup> Η επέτειος της παλιγγενεσίας είναι μια στιγμή αναστοχασμού της ιστορικής πορείας και θέσης της χώρας και του ελληνισμού στα σύγχρονα πολιτικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα, και, ως τέτοια, αξιοποιείται για να παρουσιαστεί η ευρωπαϊκή διάσταση της νεοελληνικής ταυτότητας. Διόλου τυχαία, το 1976 ο πρόεδρος της Ακαδημίας Αθηνών Ν. Κ. Λούρος, στον λόγο που εκφωνεί για την 25η Μαρτίου, και τον οποίο δημοσιεύει η *Ευθύνη*, επιμένει ακριβώς σε αυτή την άρρηκτη σύνδεση ευρωπαϊκού και ελληνικού πνεύματος.<sup>37</sup>

31. Κωνσταντίνος Τσάτσος, «Η Ευρώπη», *Ευθύνη*, τχ. 61 (Ιαν. 1977), 1-5.

32. Κώστας Τσιρόπουλος, «Δευτερολογία για την Ευρώπη», *Ευθύνη*, τχ. 87 (Μάρτ. 1979), 134-135.

33. Χ. (= Πέτρος Χάρης), «Η νέα Βαβέλ», *Νέα Εστία*, τχ. 1245 (15 Μαΐου 1979), 754.

34. Θεόδωρος Ξύδης, «Η νεοελληνική γλώσσα διεθνής», *Νέα Εστία*, τχ. 1246 (1 Ιουν. 1979), 819-820.

35. Πέτρος Χάρης, «Λόγος προφητικός», *Νέα Εστία*, τχ. 1248 (1 Ιουλ. 1979), 917-918.

36. Γιάννης Βούλγαρης, *Ελλάδα: Μια χώρα παραδόξως νεοτερική*, Αθήνα, Πόλις, 2019, 283-285, 293-294.

37. Ν. Κ. Λούρος, «Η Ευρώπη και η Ελλάδα», *Ευθύνη*, τχ. 55 (Ιούλ. 1976), 361-366.

Πάντως θέσεις που επιμένουν στην κοινή πολιτισμική πορεία Ελλάδας-Ευρώπης και Ελλάδας-Γαλλίας, και στην τοποθέτηση της πρώτης στην καρδιά της Ευρώπης, αναπτύσσουν και γάλλοι κριτικοί και αρθρογράφοι, τους οποίους συστηματικά διαβάξει και μεταφέρει στα καθ' ημάς η *Νέα Εστία*. Σε ένα τέτοιο εκτενές του δοκίμιο, ο Κώστας Παπαπάνος, που επισκοπεί τον γαλλικό Τύπο σε ό,τι αφορά την ελλαδική ένταξη, επισημαίνει: «Η Ευρώπη ξαναγυρίζει στις πηγές της», έγραψε πριν από δυο μήνες –όταν δηλ. αναγγέλθηκε η απόφαση των υπευθύνων για την ένταξή μας στην ΕΟΚ– ένα γαλλικό περιοδικό». <sup>38</sup>

«Κέντρο» της Ευρώπης, «ρίζα του πολιτισμού» της, «θεμέλιο» και «πηγή»: με αυτές τις μεταφορές επιχειρούν να αποδώσουν την ελληνική διάσταση του ευρωπαϊκού πολιτισμού και, αντιστρόφως, νοηματοδοτούν την ευρωπαϊκή διάσταση του νεοελληνικού. Την ίδια στιγμή όμως η ευρωπαϊκή υπερεθνική κοινοπολιτεία μοιάζει να θέτει σε ιστορική δοκιμασία την έννοια του έθνους, ενεργοποιεί συντηρητικά ανακλαστικά, και προκαλεί συζητήσεις για τους κινδύνους από την ευρωπαϊκή επέλαση, οι οποίες μέσα από αμυντικά σχήματα προτείνουν λύσεις συμβιβασμού και διεξόδου. Όσο και αν αυτοπροσδιοριζόμαστε ως το κέντρο του ευρωπαϊκού πολιτισμού, δεν παύει ο νεοελληνικός πολιτισμός, η γλώσσα του, η λογοτεχνία του, να είναι στ' αλήθεια μικρά, περιφερειακά και αδύναμα στον ευρωπαϊκό στίβο.

Ο Τάσος Αθανασιάδης, για παράδειγμα, αναρωτιέται τι θέση θα επιφυλάξει στη λογοτεχνία του κάθε λαού η «πολιτική πανευρώπη», όπως την ονομάζει, καθώς και η «διεθνιστική αποχρωμάτιση των κοινωνιών απ' τα εθνικά τους χαρακτηριστικά». <sup>39</sup> Μπροστά σε αυτόν τον κίνδυνο, η εθνική λογοτεχνία για τον ίδιο καλείται να αναλάβει ρόλο «εθνικού αρχαιοφύλακα και συντηρητή», μνημειώνοντας στα έργα της τον τρόπο ζωής του λαού, τις εθνικές του αξίες, την ταυτότητά του, και έτσι «θα διαφυλάξει ό,τι πιο χαρακτηριστικό χάνεται απ' το παρελθόν, που με την ιδιότητά του ξεχώριζε μια χώρα, διασώζοντάς το στα κείμενά της απ' το ασυγκράτητο ρεύμα του κοσμοπολιτισμού, που τα ισοπεδώνει όλα με την ομοιομορφοποίησή του» (σ. 710). Ο προτεινόμενος συμβιβασμός διατυπώνεται ξεκάθαρα από τον Ι. Α. Θωμόπουλο: «Ο λόγος είναι να συντηρήσουμε και να αναπτύξουμε την ελληνοσύνη μας μέσα στον κόσμο της Πανευρώπης», συμπεραίνει συνθηματικά σε ένα άρθρο του με τίτλο «Η εθνική μας ταυτότητα». <sup>40</sup>

38. Κώστας Παπαπάνος, «Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα – Ελλάδα και πολιτιστική “πρόκληση”», ό.π., 789.

39. Τάσος Αθανασιάδης, «Η καταγωγή της λογοτεχνίας και η επίδρασή της στην εξέλιξη των λαών», *Νέα Εστία*, τχ. 1222 (1 Ιουν. 1978), 707-710.

40. Ι. Α. Θωμόπουλος, «Η εθνική μας ταυτότητα», *Νέα Εστία*, τχ. 1248 (1 Ιουλ. 1979), 945-946: 946. Το θέμα προβληματίζει και τον Αδαμάντιο Πεπελάση σε ένα εκτενέστατο δοκίμιό του που καταλήγει σε μια ισορροπημένη πρόταση: «σήμερα ένας επιστημονικός ορθολογισμός που συμμετέχει

Πιο πρακτικός και συγκεκριμένος ο Πέτρος Χάρης, αφού καταθέσει την ανησυχία του για τη μοίρα των μικρών γλωσσών και λογοτεχνιών τη στιγμή που, όπως λέει, «όλοι μιλούμε για μιαν ένωση των ευρωπαϊκών λαών και κρατών. Κι αρχίζουμε, με πολλές προσδοκίες, από την Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα», προτείνει την ενίσχυση της μεταφραστικής πολιτικής μεταξύ των χωρών μελών της Κοινότητας καθώς και τη «διδασκαλία όλων των ευρωπαϊκών λογοτεχνιών από πολλές πανεπιστημιακές έδρες». <sup>41</sup> Θα πρέπει να σημειώσουμε εδώ ότι ο Χάρης μιλά από τη θέση του διευθυντή της *Νέας Εστίας*, ενός περιοδικού που, τουλάχιστον αυτή την περίοδο, παρακολουθεί από κοντά κάθε εκδήλωση μεταφραστική ή άλλη της νεοελληνικής λογοτεχνίας στο εξωτερικό (Αργεντινή, Νότια Αφρική, Ευρώπη, και αλλού) και μοιάζει να ενδιαφέρεται για την άτυπη έστω άσκηση μιας πολιτιστικής διπλωματίας. <sup>42</sup> Άλλωστε, οι άνθρωποι που διαχειρίζονται το περιοδικό και συνεργάζονται με αυτό είναι και παράγοντες της πολιτικής και πνευματικής ηγεσίας της χώρας. Επομένως, η πρόταση του Χάρη για τις μεταφράσεις και την ενίσχυση της πανεπιστημιακής διδασκαλίας της λογοτεχνίας στο εξωτερικό, που διατυπώνεται μάλιστα σε μια Διεθνή Λογοτεχνική Συνάντηση (Αθήνα, Απρίλιος 1978), δεν αναφέρεται αποκλειστικά στον ευρωπαϊκό ορίζοντα. Η θέαση της Ευρώπης αυτή την εποχή δεν είναι αμυντική ή περιοριστική (η νεοελληνική λογοτεχνία και ο νεοελληνικός πολιτισμός ανήκουν στην Ευρώπη και όχι αλλού), αλλά μια θέαση ανοιχτή και προς όλο τον κόσμο, όσο και αν εγκολπώνει τις συντηρητικές αναδιπλώσεις ενός Τάσου Αθανασιάδη, για παράδειγμα. Είδαμε προηγουμένως ότι η μεταπολιτευτική ανασηματοδότηση της «Δύσης» ως «Ευρώπης» σήμαινε, μεταξύ άλλων, μια αναπτυξιακή διάσταση με αισιόδοξη ορμή και προσδοκίες ανάδειξης σε ισχυρό παράγοντα στη διεθνή πολιτική σκηνή. <sup>43</sup>

ενεργά στα κοινωνικά καθέκαστα και μια δημιουργική αντιμετώπιση της νεοελληνικής παράδοσης, αποτελούν ίσως τα πιο αποφασιστικά εφόδια για την αυτοπραγμάτωσή μας» βλ. Αδαμάντιος Πεπελάσης, «Η αντινομική πορεία του νέου ελληνισμού», *Νέα Εστία*, τχ. 1269 (15 Μαΐου 1980), 706-713. Σποραδικά σε ορισμένα λογοτεχνικά περιοδικά μικρότερης διάρκειας και κυκλοφορίας δημοσιεύονται αρνητικά έως υποτιμητικά άρθρα για την ευρωπαϊκή προοπτική της χώρας: Φόρης Παροτίδης, «ΕΟΚ το ευάρεστο πυροτέχνημα», *Ζιζάνιο*, τχ. 5 (1978), 32-33· Νίκος Ι. Ζακόπουλος, «ΕΟΚ και ελληνικά πνευματικά προϊόντα», *Κριτικά Φύλλα*, τχ. 32 (1976), 302-303.

41. Πέτρος Χάρης, «Οι λογοτεχνίες των μικρών χωρών», *Νέα Εστία*, τχ. 1221 (15 Μαΐου 1978), 632-634: 634.

42. Βλ., για παράδειγμα, Κώστας Ασημακόπουλος, «Πνευματικές εκδηλώσεις ξένων μορφωτικών ιδρυμάτων», *Νέα Εστία*, τχ. 1190 (1 Φεβρ. 1977), 198-199· Γιώργος Δ. Χουρμουζιάδης, «Οι περιπέτειες μιας Μορφωτικής Συμφωνίας», *Νέα Εστία*, τχ. 1195 (15 Απρ. 1977), 542-543· Κώστας Ασημακόπουλος, «Η διεθνής συνάντηση της Εθνικής Εταιρείας των Ελλήνων Λογοτεχνών», *Νέα Εστία*, τχ. 1221 (15 Μαΐου 1977), 681-683.

43. Είναι χαρακτηριστική η θερμή υποδοχή που επιφυλάσσει η *Ευθύνη* στην είδηση των διαπραγματεύσεων της Ευρώπης με 44 αφρικανικές χώρες στην προοπτική σύμπτυξης «μιας ενότητας



### *Ο γεωγραφικός και συμβολικός δεσμός της Μεσογείου*

Με αυτά τα δεδομένα, η σύνδεση του νεοελληνικού με το ευρωπαϊκό είναι μεν κυρίαρχη, αλλά όχι μονοφωνική. Δεν αποκλείει να λειτουργούν παραπλεύρως και άλλες συσσωματώσεις, όπως αυτή που θα δικαιολογούσε ο μεσογειακός γεωγραφικός και πολιτισμικός προσδιορισμός, που φέρνει σε επικοινωνία ποιητές, για παράδειγμα, των χωρών της Μεσογείου, μια συνάντηση πολιτισμών που, από άλλον δρόμο τώρα, ενδιαφέρει επίσης τη Γαλλία αλλά και την Ιταλία. Έτσι, η μεσογειακή και η ευρωπαϊκή ταυτότητα προκύπτουν τεμνόμενες και εν μέρει αλληλοσυμπληρούμενες. Ο Πέτρος Χάρης και το περιοδικό που διευθύνει δίνουν σταθερά το παρόν σε ανάλογες συναντήσεις.<sup>44</sup> Φαίνεται πως η ανάδυση της ευρωπαϊκής προοπτικής της χώρας και η συζήτηση για τον ευρωπαϊκό χαρακτήρα της νεοελληνικής ταυτότητας συμπαρέσυραν σε εξωστρεφείς αναζητήσεις εναλλακτικών γεωπολιτικών συσχετισμών, με συνδεδετικό δεσμό, γεωγραφικό και συμβολικό, την περιοχή της Μεσογείου. Τα πολιτικά και οικονομικά διακυβεύματα των χωρών πέριξ, εντός και εκτός Ευρωπαϊκής Κοινότητας και Ευρώπης, ήταν αναμφίβολα πιο κρίσιμη κινητήρια δύναμη στην αναζήτηση μιας μεσογειακής κοινότητας χωρών και πολιτισμών.<sup>45</sup> Πλάι στο ιδιαίτερο ενδιαφέρον της ίδιας της ΕΟΚ και τη διαμόρφωση της δικής της μεσογειακής πολιτικής, φαίνεται πως στην Ελλάδα υφίσταται για ορισμένους ο προβληματισμός για μια εναλλακτική μεσογειακή πολιτική συμμαχιών που τέμνει και υπερβαίνει τους υπάρχοντες συνασπισμούς ΕΟΚ και ΚΟΜΕΚΟΝ.<sup>46</sup>

### *Η Ελλάδα στον βαλκανικό ορίζοντα: πρακτικές και στάσεις των λογοτεχνικών περιοδικών*

Ομοίως και η βαλκανική γειτνίαση δημιουργεί νέες ή αναζωπυρώνει παλαιότερες ανάλογες προσδοκίες. Είναι ενδεικτικό πως η Βαλκανική Συνδιάσκεψη του 1976

---

συμφερόντων και δραστηριότητας» με αφορμή την πετρελαϊκή κρίση του 1974· βλ. [ανώνυμος], «Ευρώπη και Αφρική», *Ευθύνη*, τχ. 31 (Ιουλ. 1974), 347. Είναι προφανές εδώ ότι το ενθουσιώδες «διεθνιστικό» πνεύμα έχει μάλλον ισχυρά οικονομικά συμφέροντα ως αιτίες και στόχους.

44. Φοίβος Δέληφης, «Συναντήσεις με τους λαούς της Μεσογείου στη Ματσάρα ντελ Βάλλο (8-10 Οκτωβρίου)», *Νέα Εστία*, τχ. 1210 (1 Δεκ. 1977), 1582-1583.

45. Βλ. από τη σχετική αρθρογραφία στο *Αντί*: Μιχάλης Παπαγιαννάκης, «Κρίση και προοπτικές ανάπτυξης στη Μεσόγειο», *Αντί*, τχ. 56 (16 Οκτ. 1976), 28-34· Παναγιώτης Ήφαιστος, «Η μεσογειακή πολιτική της ΕΟΚ», *Αντί*, τχ. 90 (14 Ιαν. 1978), 10-11· Γιώργος Τσαλακός, «Το όραμα μιας σοσιαλιστικής και αδέσμευτης Μεσογείου...», *Αντί*, τχ. 125 (12 Μαΐου 1979), 20.

46. Αιμίλιος Ζαχαρέας, «ΕΟΚ: Ένα νέο πεδίο ταξικού αγώνα», *Αντί*, τχ. 71 (14 Μαΐου 1977), 19-20.

στην Αθήνα χαρακτηρίστηκε από τον Τύπο «μικρή ΕΟΚ». <sup>47</sup> Η εξωτερική πολιτική Καραμανλή και η ανάγκη διεύρυνσης του πεδίου συνεργασιών προς κάθε δυνατή κατεύθυνση καθιστούν ορατά τα Βαλκάνια, αποκαθαρμένα από τη ρητορική της κομμουνιστικής τούς απειλής, ενώ όσοι κοιτούν με φιλική διάθεση τον τρίτο δρόμο των Αδεσμεύτων με παράδειγμα τη Γιουγκοσλαβία του Τίτο, ή συγκλίνουν ιδεολογικά με τα κομμουνιστικά Βαλκάνια, καλωσορίζουν το άνοιγμα της συντηρητικής ελληνικής κυβέρνησης <sup>48</sup> και το αξιοποιούν για τη γνωριμία με τον βαλκάνιο γείτονα και τον πολιτισμό του. Έτσι, παρά τις διαφορετικές ιδεολογικά αφετηρίες και στοχεύσεις των λογοτεχνικών περιοδικών που μας ενδιαφέρουν εδώ και των ιθυνόντων τους, όλα και όλοι συντείνουν στην ανάδειξη των βαλκανικών λογοτεχνιών. Στις σελίδες της *Νέας Εστίας* (αλλά όχι και της *Ευθύνης*) είναι ορατή, διαρκής, αξιοσημείωτα πυκνή, η παρουσία τους σχεδόν με κάθε δυνατό τρόπο: μεταφράσεις ποίησης, πεζογραφίας και δοκιμίου, ανασκοπήσεις της λογοτεχνικής παραγωγής και της δράσης σε χώρες της Βαλκανικής, παρακολούθηση της σχετικής ειδησεογραφίας, ανταποκρίσεις, συνεργασίες με νεοελληνιστές των βαλκανικών χωρών, κ.λπ. Η ιδιαίτερη αυτή βαλκανική επικοινωνία χαρακτηρίζει έναν σημαντικό αριθμό λογοτεχνικών περιοδικών της περιόδου. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν η *Καινούρια Εποχή*, οι *Τομές*, τα *Κριτικά Φύλλα*, καθώς και τα πιο περιφερειακά περιοδικά *Λογοτεχνία*, *Ζιζάνιο* και *Ροτόντα*. Η εξέταση των προσώπων, των θεσμών, των κειμένων, των θεμάτων που προβάλλονται και διακινούνται στα περιοδικά αυτά, δείχνει πως λειτουργεί ένα διαμορφωμένο δίκτυο λογοτεχνικής ανταλλαγής και άσκησης πολιτιστικής διπλωματίας, που είδαμε προηγουμένως ότι ενδιαφέρει και τους ιθύνοντες της *Νέας Εστίας*. Μια πολύ χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί ο Κώστας Βαλέτας, θερμός υποστηρικτής του βαλκανικού οράματος, εκδότης του περιοδικού *Αίμος* (με τον εύγλωττο υπότιτλο «Στην υπηρεσία της Βαλκανικής Ιδέας»: περιοδικού αφιερωμένου στη μετάφραση λογοτεχνίας από τις άλλες βαλκανικές γλώσσες και στρατευμένου στην ιδέα του παμβαλκανικού ανθρωπισμού και της αδελφοσύνης των λαών), <sup>49</sup> αλλά και διευθυντής σύνταξης των *Αιολικών Γραμμάτων*, που ακολουθεί ανάλογη φιλοβαλκανική πολιτική. Άρθρα του Βαλέτα δημοσιεύονται και σε άλλα λογοτεχνικά περιοδικά με τα οποία συνεργάζεται (*Νέα Εστία*, *Λογοτεχνία*, *Ροτόντα*),

47. Μάριος Νικολινάκος, «Η μικρή ΕΟΚ των Βαλκανίων: Το οικονομικό νόημα της Βαλκανικής Συνδιάσκεψης», *Αντί*, τχ. 39 (21 Φεβρ. 1976), 14-15.

48. Βλ., για παράδειγμα, Τάκης Πρόκας, «Η βαλκανική Ελλάδα», *Αντί*, τχ. 21 (14 Ιουν. 1975), 9· Γιάννης Δημητριάδης, «Βαλκανική Συνδιάσκεψη: Προϋποθέσεις και προοπτικές», *Αντί*, τχ. 37 (24 Ιαν. 1976), 8-9.

49. Βλ., για παράδειγμα, τον «Πρόλογο» του Βαλέτα στο αφιέρωμα στη «Σύγχρονη Βουλγάρικη Λογοτεχνία» (*Αίμος*, τχ. 1 [1976], 1-2).

διαγράφοντας διόδους συνάντησης διαφορετικών περιοδικών, και των ομάδων που συγκροτούνται γύρω από αυτά, σε αυτή την περίοδο ανάδυσης του βαλκανικού ορίζοντα σε σχέση με τη νεοελληνική λογοτεχνία, ιστορία και πολιτισμό.<sup>50</sup>

Αν θέλαμε να αναφερθούμε συνοπτικά σε ορισμένα βασικά γνωρίσματα αυτής της βαλκανικής συνιστώσας στο νεοελληνικό λογοτεχνικό πεδίο αυτή την περίοδο, θα επισημαίναμε, μεταξύ άλλων, α) την κυρίαρχη παρουσία της ρουμανικής λογοτεχνίας, φαινόμενο για το οποίο μπορούμε να υποθέσουμε (υπάρχουν οι σχετικές ενδείξεις) ότι οφείλεται και στην οργανωμένη πολιτική από την πλευρά της ρουμανικής κυβέρνησης (ξεχωρίζουν τα μνημικά αφιερώματα στα περιοδικά *Τομές*, *Αίμος*, *Αιολικά Γράμματα*, ακόμα και στη συντηρητικότερη *Νέα Εστία*), και β) την ανάδειξη της τιτοϊκής Γιουγκοσλαβίας, για την οποία τα σχετικά δημοσιεύματα εστιάζουν κυρίως στο οικονομικό και πολιτικό θαύμα μιας αυτοδιαχειριζόμενης χώρας. Η μεταφρασμένη λογοτεχνική παρουσία της τελευταίας οφείλει πολλά στην κρατική πολιτική της, που διοχετεύει άρθρα στα αφιερωματικά τεύχη των ελληνικών περιοδικών, όπως προκύπτει από τα κοινά σημεία των περιεχομένων στα αφιερώματα, π.χ., της *Καινούριας Εποχής*, των *Αιολικών Γραμμάτων* και της *Νέας Εστίας*.

Στη συζήτηση που αναπτύσσεται στα ελληνικά λογοτεχνικά περιοδικά σχετικά με τα Βαλκάνια, δεν τίθεται ασφαλώς θέμα αφομοίωσης ή ανησυχία για την ώσμωση των διαφορετικών πολιτισμών και λογοτεχνιών. Η συζήτηση γίνεται με όρους ξεκάθαρα εθνικούς, σε απόσταση από την υπερεθνική ευρωπαϊκή προοπτική της ΕΟΚ, στη βάση μιας ισότιμης αλληλογνωριμίας και ανταλλαγής, απαλλαγμένης από στενότερες συνάψεις σχημάτων συνασπισμού. Αυτό επιτρέπει να συνυπάρχουν στον ορίζοντα τόσο η βαλκανική γειννίαση όσο και η ευρωπαϊκή προοπτική, αλλά και να παρακάμπτονται εμπόδια που θα προκαλούσε ο απολυταρχικός χαρακτήρας ορισμένων καθεστώτων των βαλκανικών χωρών, πρωτίτως της Ρουμανίας και της Βουλγαρίας.

Ένα κρίσιμο σημείο σύγκλισης των ευρωπαϊκών και βαλκανικών συντεταγμένων του λογοτεχνικού πεδίου αυτών των χρόνων εντοπίζεται σε μια τρόπον τινά οργανωμένη και εντεινόμενη θεσμοποίηση της λογοτεχνίας. Για τον βαλκανικό μας ορίζοντα, η θεσμοποίηση είναι αποτέλεσμα της οργανωμένης κρατικής

50. Αναλυτικότερα για την πολιτιστική διπλωματία στη Βαλκανική και το διαβαλκανικό δίκτυο επικοινωνίας όπως φιλοξενούνται στα περιοδικά λογοτεχνίας και κριτικής της περιόδου 1974-1981, βλ. την ανακοίνωσή μου «“Η προσέγγιση των λαών”»: Τα Βαλκάνια στα λογοτεχνικά περιοδικά της Μεταπολίτευσης (1974-1981)», υπό δημοσίευση στον τόμο πρακτικών του 4ου Συνεδρίου Νεοελληνιστών των Βαλκανικών Χωρών, *Ελληνισμός και Βαλκάνια – αμφίδρομες σχέσεις: Γλώσσα, ιστορία, λογοτεχνία, πολιτισμός* (Τμήμα Ιστορίας και Εθνολογίας του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης, Κομοτηνή, 22-24 Νοεμβρίου 2019).

παρέμβασης στη λογοτεχνία και τον πολιτισμό γενικότερα. Για την ευρωπαϊκή προοπτική της νεοελληνικής λογοτεχνίας, οφείλεται στην κατανόηση ότι η ευρωπαϊκότητα δεν είναι εγγενές αισθητικό γνώρισμα της λογοτεχνίας και, επομένως, απαιτείται συντονισμένη διακρατική προσπάθεια για να καλλιεργηθεί η ευρωπαϊκή συνεργασία και να εμπεδωθεί η ευρωπαϊκή συνείδηση, προσπάθεια που εντάθηκε στις επόμενες δεκαετίες. Όμως, και στη μια και στην άλλη περίπτωση πρόκειται για εξωτερικές παρεμβάσεις στη λογοτεχνία (λογοτεχνικοί διαγωνισμοί, φεστιβάλ ποίησης, συναντήσεις και συνέδρια λογοτεχνών, πολιτικές επιδόσεις της λογοτεχνικής μετάφρασης κ.ά.), δηλαδή επεμβάσεις σε μια καλλιτεχνική δημιουργία που έχει τους δικούς της εσωτερικούς νόμους, λειτουργίες, ανάγκες και ιεραρχήσεις. Έτσι, είναι εύκολο να φτάσουμε σε παράδοξα όπως αυτά που εντοπίζει ο Γιώργος Ιωάννου στους «Θυσάνους», τα σημειώματά του στο περιοδικό *Φυλλάδιο*. Διαβάζουμε στα 1979 ένα αυστηρό και καυστικό σχόλιο: «Πήραμε κίολας μια γεύση Ενωμένης Ευρώπης. Οι Γάλλοι ανακάλυψαν ξαφνικά ότι ο κ. Γ. Αβέρωφ είναι σπουδαίος συγγραφέας. Σκάρωσαν, λοιπόν, ένα βραβείο στα μέτρα του, το ονόμασαν συγκινητικά “Βραβείο Ακρόπολις”, σχημάτισαν εκατέρωθεν κάτι επιτροπές από κορυφαίους κομπάρσους, και με επίσημες τελετές και παράτες, ελάχιστα σοβαρές σ’ ένα προσεχτικότερο μάτι, του το έδωσαν. Τα ίδια –δυστυχώς– συνέβησαν και με την κυρία Ιωάννα Τσάτσου, σύζυγο του Προέδρου. Ανακάλυψαν –τι σύμπτωση!– πως κι αυτή είναι μεγάλη ποιήτρια και της έδωσαν κάνα δυο βραβεία μέσα σε λίγο διάστημα».<sup>51</sup>

Ο Γιάννης Βούλγαρης, στη μελέτη του *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης*, κάνει λόγο για έναν «δυναδισμό ισχύος και διαδικασιών».<sup>52</sup> Αναφέρεται στην παράλληλη λειτουργία και άσκηση δύο ανταγωνιστικών εξουσιών στη Μεταπολίτευση: από τη μια πλευρά είναι η στρατηγική ένταξης της χώρας στην ΕΟΚ, στο πλαίσιο ενός διεθνούς προσανατολισμού της Ελλάδας, που ασκείται από την κυβέρνηση, και, από την άλλη πλευρά, βρίσκεται η προσήλωση σε καθεστώτα της Ανατολικής Ευρώπης και στα εθνικοαπελευθερωτικά κινήματα του Τρίτου Κόσμου –που συγκινούν μαζικά με όλο το συμβολικό και ιδεολογικό τους βάρος–, προσήλωση η οποία συντονίζεται από αντιπολιτευτικές δυνάμεις. Φαίνεται πως αυτός ο δυναδισμός διαποτίζει κάθε πτυχή της ελληνικής κοινωνίας και, στην περίπτωσή μας, εκβάλλει σε δύο (κυρίαρχες) κατευθύνσεις –μια ευρωπαϊκή και μια βαλκανική–

51. Γιώργος Ιωάννου, «Θύσανοι. [Πήραμε κίολας μια γεύση Ενωμένης Ευρώπης...]», *Φυλλάδιο*, τχ. 3-4 (1979), 48-49. Ως Γ. Αβέρωφ σημειώνεται προφανώς εκ παραδρομής ο Ευάγγελος Αβέρωφ.

52. Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης*, ό.π., 49. Βλ. και Γιάννης Βούλγαρης, «Η δημοκρατική Ελλάδα, 1974-2004», ό.π., 11.

στον λογοτεχνικό/πολιτιστικό ορίζοντα της εποχής, με μια αντιφατική ποικιλία στάσεων. Η αναδυόμενη ευρωπαϊκή διάσταση του νεοελληνικού γίνεται αντιληπτή με όρους οικονομικούς και εμπορικούς, πολιτικούς και αναπτυξιακούς, άλλοτε με θετικό πρόσημο, ανεπιφύλακτα ή με προβληματισμό και κριτικό έλεγχο, άλλοτε με αρνητικό πρόσημο, καταδικαστέα για την οικονομική μονομέρεια της ευρωπαϊκής συσσωμάτωσης ή την κεφαλαιοκρατική απειλή της να κατασπαράξει την αδύναμη ελληνική οικονομία. Ως αντίβαρο, δίνεται έμφαση στην πολιτισμική διάσταση της ευρωπαϊκής ταυτότητας, τη στενή της σύνδεση με την ελληνική, και τη θεώρηση της δεύτερης ως καταστατικής αρχής της ευρωπαϊκότητας. Και, πάλι, η πρόσδεση στην πολυεθνική ισχυρή Ευρώπη προκαλεί αντιδράσεις αμυντικές που αναζητούν τρόπους να διασώσουν την απειλούμενη νεοελληνική ταυτότητα, γλώσσα, λογοτεχνία ή πολιτισμό. Και όσο και αν σε αυτό το «νέο δυναμικό πεδίο»<sup>53</sup> ρητά ή υπόρρητα λειτουργεί η αίσθηση του συγχρονισμού με την προοδευμένη Ευρώπη που μας απαγκιστρώνει από τη βαλκανική μας μειονεξία,<sup>54</sup> ταυτόχρονα ο βαλκανικός ορίζοντας αναδύεται απαλλαγμένος από τη ρητορική του κομμουνιστικού κινδύνου, και αναβαπτίζεται σε πεδίο πυκνής λογοτεχνικής επικοινωνίας. Άλλοτε με αποσιωπημένο το πολιτικό χάσμα της διαιρεμένης Βαλκανικής, άλλοτε ακριβώς λόγω της ιδεολογικής συμπάθειας στα κομμουνιστικά καθεστώτα ή το πολιτικό πείραμα της Γιουγκοσλαβίας, πάντα όμως με προσήλωση στην πολιτισμική και ιστορική σύγκλιση με τους γείτονες. Και όλο αυτό δεν είναι παρά μια εκδοχή της γοητευτικής σύγχυσης της «ιδεολογικής βαβέλ της πρώτης περιόδου της Μεταπολίτευσης».<sup>55</sup>

53. Αντώνης Λιάκος, *ό.π.*, 410-411.

54. Σύμφωνα με την πολύ χαρακτηριστική διατύπωση του Γεωργίου Ράλλη στο ημερολόγιό του: «Πάσαμε να είμαστε αγνοούμενοι “Βαλκάνιοι” και γίναμε ισότιμοι μεγάλων χωρών της Δύσεως» βλ. Γ. Ι. Ράλλης, *Ωρες ευθύνης*, Αθήνα, 2010, 139. Παρατίθεται στο Κώστας Κωστής, *Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας: Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους, 18ος-21ος αιώνας*, Αθήνα, Πόλις, 2013, 792.

55. Γιάννης Βούλγαρης, *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης*, *ό.π.*, 49.



## Η λογοτεχνική μετάφραση στο ελληνικό εκδοτικό τοπίο την περίοδο 1974-1981

---

**Μ**έρος της πολιτισμικής, και ειδικότερα της λογοτεχνικής, ιστορίας μιας χώρας αποτελούν και οι μεταφράσεις. Η μελέτη τους μας επιτρέπει να αξιολογήσουμε την απήχηση ενός συγγραφέα και του έργου του, την πρόσληψη μιας ξένης λογοτεχνίας στα ελληνικά, καθώς και να αποτιμήσουμε τη συμβολή της μετάφρασης στην εξέλιξη της εθνικής λογοτεχνίας. Οι εκδόσεις ξένων λογοτεχνικών έργων στα ελληνικά απηχούν και αντικατοπτρίζουν τις επιλογές των εκδοτικών οίκων που δραστηριοποιούνται σε κάθε χρονική περίοδο, και, μαζί με τα πρωτότυπα έργα ελληνικής λογοτεχνίας, συνδιαμορφώνουν το ελληνικό εκδοτικό τοπίο. Για να αποκτήσουμε μια πλήρη, κατά το δυνατόν, εικόνα αυτών των εκδοτικών επιλογών στον χώρο της μεταφρασμένης λογοτεχνίας την περίοδο 1974-1981, θα αναζητήσουμε τα ποσοτικά και ποιοτικά στοιχεία που τις προσδιορίζουν: τον όγκο των μεταφράσεων, τη γλώσσα-πηγή των έργων, τους πιο πολυμεταφρασμένους συγγραφείς, τα λογοτεχνικά είδη στα οποία ανήκουν τα έργα που επιλέγονται, τους μεταφραστές τους και τους εκδοτικούς οίκους από τους οποίους εκδίδονται.

Στο πλαίσιο σχετικής έρευνας για τις εκδόσεις λογοτεχνικών μεταφράσεων καταγράφηκαν τα μεταφρασμένα έργα ξένης λογοτεχνίας στα ελληνικά από το 1974 έως και το 1981. Πηγή αυτής της καταγραφής είναι ο κατάλογος της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος (ΕΒΕ), με την παραδοχή ότι υπάρχουν ελλείψεις, καθώς διαπιστώνεται ότι οι εκδοτικοί οίκοι δεν δήλωναν δυστυχώς με συνέπεια το σύνολο της εκδοτικής τους παραγωγής στην ΕΒΕ. Αποτελεί όμως μια ικανή βάση για την εξαγωγή επαρκών συμπερασμάτων για τις μεταφραστικές τάσεις στην υπό εξέταση χρονική περίοδο. Αντικείμενο της έρευνας αποτελούν τα έργα πεζογραφίας, ποίησης και τα θεατρικά.

<i>Έτος</i>	<i>Εκδοτικοί οίκοι</i>	<i>Μεταφράσεις</i>
1974	35	132
1975	36	138
1976	37	175
1977	43	187
1978	39	109
1979	51	167
1980	55	279
1981	61	340

Πίνακας 1. Αριθμός μεταφράσεων ανά έτος.

Συγκεκριμένα, καταγράφηκαν 1.526 εκδόσεις ή επανεκδόσεις μεταφρασμένων λογοτεχνικών έργων σε μορφή βιβλίου. Η περίοδος της Μεταπολίτευσης ξεκινά με 132 μεταφρασμένα έργα από 32 εκδοτικούς οίκους και φτάνει το 1981 στις 340 εκδόσεις λογοτεχνικών μεταφράσεων από 61 διαφορετικούς εκδότες. Σύμφωνα με τον πίνακα 1, παρά τη μείωση που παρουσιάζεται στο μέσο της υπό εξέταση περιόδου, προκαλεί ιδιαίτερη εντύπωση ο τριπλασιασμός σχεδόν των εκδόσεων στα οχτώ χρόνια που μεσολάβησαν (από 132 σε 340), και αντίστοιχα ο διπλασιασμός των εκδοτικών οίκων που δραστηριοποιούνται στις εκδόσεις μεταφρασμένων έργων λογοτεχνίας (από 35 σε 61).

<i>Γλώσσα</i>	<i>Αριθμός μεταφράσεων (έτη 1974-1981)</i>	<i>Ποσοστό επί του συνόλου</i>
αγγλικά	824	54%
γαλλικά	416	27%
γερμανικά	72	5%
ιταλικά	55	3,5%
ρωσικά	55	3,5%
ισπανικά	42	3%
άλλες γλώσσες (ρουμανικά, τουρκικά, τσεχικά, ουγγρικά, σερβικά κ.ά.)	62	4%

Πίνακας 2. Γλώσσα-πηγή κατά τα έτη 1974-1981.



Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι γλώσσες από τις οποίες μεταφράζονται τα έργα (πίνακας 2). Τα αγγλικά, όπως άλλωστε ήταν αναμενόμενο, είναι η πρώτη γλώσσα σε όλη τη διάρκεια της περιόδου, δεύτερη τα γαλλικά, και ακολουθούν με πολύ μικρότερο αριθμό εκδόσεων τα γερμανικά, τα ιταλικά, τα ρωσικά και τα ισπανικά. Ένα πολύ μικρό ποσοστό των έργων προέρχονται από άλλες γλώσσες, όπως τα ρουμανικά, τα τσεχικά, τα ουγγρικά, τα τουρκικά κ.ά.

	1974	1977	1981
αγγλικά	84	113	184
γαλλικά	25	38	99 <sup>1</sup>
γερμανικά	9	12	10
ιταλικά	2	4	18
ισπανικά	3	5	14
ρωσικά	6	7	5
άλλες	0	7	11

Πίνακας 3. Γλώσσα-πηγή ανά έτος.

Εξετάζοντας λίγο πιο αναλυτικά τον αριθμό των έργων που μεταφράζονται στα έτη 1974, 1977, 1981 (πίνακας 3), πέρα από τη συνολική αύξηση των μεταφράσεων που ήδη αναφέρθηκε, εντυπωσιακό είναι το γεγονός ότι στη διάρκεια της Μεταπολίτευσης σχεδόν τετραπλασιάζονται τα έργα γαλλικής λογοτεχνίας (από 25 σε 99). Ενώ οι άλλες γλώσσες έχουν επίσης μια ανοδική πορεία, η γαλλική φαίνεται ότι κερδίζει έδαφος τα χρόνια αυτά. Η στενή σχέση της ελληνικής με τη γαλλική πνευματική ζωή έχει μακρά ιστορία. Στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, ωστόσο, η προτίμηση αυτή στη γαλλική λογοτεχνία ίσως να εντάσσεται και σε ένα γενικότερο κλίμα γαλλοφιλίας που ξεκίνησε από τον επαναπατρισμό του Κωνσταντίνου Καραμανλή από τη Γαλλία με το προσωπικό αεροπλάνο του προέδρου της Γαλλίας Βαλερί Ζισκάρ ντ' Εσταίν, και επισφραγίστηκε με την ένταξη της χώρας μας στην ΕΟΚ χάρη στη σημαντική στήριξη της Γαλλίας τον Μάιο του 1979. Η πρωτοκαθεδρία ωστόσο της αγγλόφωνης λογοτεχνίας δεν είναι σε καμία περίπτωση αμφισβητήσιμη. Αξίζει να επισημανθεί, άλλωστε, ότι πρόκειται για εκατοντάδες έργα όχι μόνο άγγλων, αλλά και πολλών αμερικανών συγγραφέων,

1. Σχετικά με τις μεταφράσεις από τη γαλλική γλώσσα, βλ. και Φανή Σωφρονίδου, *Οι ελληνικές μεταφράσεις της γαλλικής λογοτεχνίας: Συμβολή στην καταγραφή και στη μελέτη της παρουσίας τους στα ελληνικά γράμματα από το 1900 έως το 2010*, Αθήνα, Ύψιλον, 2016.

καθώς και συγγραφέων άλλης εθνικότητας που γράφουν όμως στην αγγλική αντί για τη μητρική τους γλώσσα.

Αναφορικά με το είδος των μεταφρασμένων λογοτεχνικών έργων που κυκλοφορούν (θέατρο, ποίηση, πεζογραφία), εξετάζοντας τους αριθμούς είτε ανά έτος είτε συνολικά, τα συμπεράσματα δεν διαφοροποιούνται. Το 86% είναι έργα πεζογραφίας (1.309 από το σύνολο των 1.526), και τα υπόλοιπα –μόνο 217 από τα 1.526– είναι έργα ποιητικά ή θεατρικά.

Στο θέατρο ο δημοφιλέστερος συγγραφέας είναι, χωρίς να αποτελεί έκπληξη, ο Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, με 20 καταγεγραμμένες εκδόσεις ή επανεκδόσεις έργων του. Ακολουθεί ο Ερρίκος Ίψεν με 11 και ο Μπέρτολτ Μπρεχτ με 7. Στα υπόλοιπα θεατρικά έργα που εκδίδονται καταγράφηκαν, με λιγότερες εκδόσεις, σημαντικοί συγγραφείς όπως ο Αντόν Τσέχωφ, ο Μολιέρος, ο Γκιγιώμ Απολλιναιρ, ο Ευγένιος Ο' Νηλ, ο Κάρλο Γκολντόνι και ο Τέννεσι Ουίλλιαμς. Μεταξύ των συγγραφέων που επιλέγονται από τους εκδοτικούς οίκους εντοπίζονται και οι νομπελίστες Μιγκέλ-Ανχελ Αστούριας, Σάμιουελ Μπέκετ, Αλμπέρ Καμύ, Αντρέ Ζιντ και Λουίτζι Πιραντέλλο. Αλλά και οι Ντάριο Φο και Γκύντερ Γκρας, που βραβεύτηκαν το 1997 και το 1999 αντίστοιχα.

Στην ποίηση οι πιο πολυμεταφρασμένοι ποιητές είναι ο Λόρδος Βύρων και ο βραβευμένος με Νόμπελ Τ. Σ. Έλιοτ. Ακολουθεί ο επίσης νομπελίστας Πάμπλο Νερούδα. Στη λίστα με τις μεταφρασμένες ποιητικές συλλογές ή ανθολογίες της περιόδου συναντάμε επίσης διακεκριμένους ποιητές όπως ο Ράινερ Μαρία Ρίλκε, ο Αρθούρος Ρεμπώ, ο Έζρα Πάουντ, ο Ναζίμ Χικμέτ, ο Μπέρτολτ Μπρεχτ, ο Σαρλ Μπωντλαίρ, ο Ραμπιντρανάθ Ταγκόρ και ο Οκτάβιο Πιας.

Στην πεζογραφία τα δεδομένα είναι αρκετά διαφορετικά. Οι πιο πολυμεταφρασμένοι συγγραφείς είναι και οι πιο δημοφιλείς της εποχής, οι συγγραφείς της μόδας, θα λέγαμε, αφού τα έργα τους (κυρίως μυθιστορήματα αισθηματικά, περιπέτειας και αστυνομικά) εκδίδονται στις σειρές «Βίπερ» και «Βίπερ Νόρα» των εκδόσεων Πάπυρος. Τα περισσότερα μεταφρασμένα μυθιστορήματα –σε ποσοστό που ξεπερνά το 60%– είναι έργα των Ζεράρ ντε Βιλλιέ (Gérard de Villiers), Μπάρμπαρα Κάρτλαντ (Barbara Cartland), Έλλερν Κουήν (Ellery Queen), Λουί Λ' Αμούρ (Louis L'Amour), Ρίτσαρντ Πράθερ (Richard Prather) και Ντον Πέντλετον (Don Pendleton).

Αυτοί οι πολύ εμπορικοί σύγχρονοι συγγραφείς συνυπάρχουν με μεγάλους κλασικούς ή και πιο σύγχρονους δημιουργούς. Ανάμεσά τους ο Εμίλ Ζολά, ο Λέων Τολστόι, ο Τζωρτζ Όργουελ, ο Μίλαν Κούντερα, ο Φραντς Κάφκα, ο Ονορέ ντε Μπαλζάκ, ο Γκαμπριέλ Γκαρσία Μάρκες, αλλά και νομπελίστες όπως οι Σολ Μπέλοου, Γουίλιαμ Φώκνερ, Έρνεστ Χέμινγουεϊ, Έρμαν Έσσε, Τόμας Μαν, Μπորίς Παστερνάκ, Ζαν-Πωλ Σαρτρ, Τζον Στάνιμπεκ.

Οι άνθρωποι πίσω από αυτές τις εκδόσεις, οι μεταφραστές, οι διαμεσολαβητές δηλαδή μεταξύ των δύο γλωσσών, παρουσιάζουν ξεχωριστό ενδιαφέρον. Κάποιοι είναι εξαιρετικά παραγωγικοί, γεγονός που υποδεικνύει ότι για αυτούς η μετάφραση ήταν βασική πηγή εισοδήματος, ήταν κατά κάποιο τρόπο επαγγελματίες. Άλλοι πάλι είναι προσωπικότητες ευρέως γνωστές με άλλη ιδιότητα. Στα θεατρικά έργα και την ποίηση συγκεκριμένα, δύο είδη των οποίων η μετάφραση έχει ιδιαίτερες απαιτήσεις, πολλοί μεταφραστές είναι ηθοποιοί, σκηνοθέτες, πεζογράφοι, ποιητές.

Η ηθοποιός Ντόρα Βολανάκη μεταφράζει Ευγένιο Ο' Νηλ, ο Νίκος Γκάτσος τον *Ματωμένο γάμο* του Λόρκα, ο Οδυσσέας Ελύτης ένα θεατρικό του Μπρεχτ, ο Ανδρέας Εμπειρικός *Τα τέσσερα κοριτσάκια* του Πικάσο. Άνθρωποι του θεάτρου όπως ο Μάριος Πλωρίτης, ο Δημήτρης Μυράτ, ο κριτικός Κωστής Σκαλιόρας, η ηθοποιός Δέσπω Διαμαντίδου, είναι επίσης μεταξύ των μεταφραστών, όπως και οι συγγραφείς Παύλος Μάτεσις και Παντελής Πρεβελάκης. Ο Βασίλης Ρώτας, με 20 εκδόσεις θεατρικών έργων του Σαίξπηρ, αξίζει ασφαλώς ξεχωριστή μνεία.

Μεταφραστές ποιητικών έργων είναι κορυφαίοι νεοέλληνες ποιητές: ο Οδυσσέας Ελύτης, ο Γιώργος Σεφέρης, ο Γιάννης Ρίτσος ανάμεσα σε άλλους. Ξεχωρίζουν επίσης η Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ, ο ποιητής, δοκιμιογράφος και κριτικός της λογοτεχνίας Σπύρος Τσακνιάς, η ποιήτρια Ρίτα Μπούμη-Παπά, οι ποιητές Φοίβος Δέλφης, Βασίλης Βιτσαξής και Έκτωρ Κακναβάτος, ο συγγραφέας Αργύρης Χιόνης, η τραγουδίστρια και μουσικός Δανάη Στρατηγοπούλου, αλλά και ο Χριστόφορος Λιοντάκης, ο Δημοσθένης Κούρτοβικ, ο Αναστάσιος Γιανναράς, ο Αλέξης Ζήρας, ο Πέτρος Μάρκαρης.

<i>Μεταφραστής</i>	<i>Αριθμός μεταφράσεων</i>
Τασσώ Καββαδία	159
Βαγγέλης Κοχλατζής	102
Νέστορας Χούνος	24
Αμαλία Αρσένη	18
Θανάσης Ζάβαλος	17
Γιώργος Καΐρης	17
Μάρα Ευθυμίου	16
Κίρα Σίνου	16
Γιούρι Κοβαλένκο	15
Τάκης Καλφόπουλος	13

Πίνακας 4. Οι δέκα πιο παραγωγικοί μεταφραστές έργων πεζογραφίας.

Στην πεζογραφία, λόγω του μεγάλου αριθμού εκδοθέντων έργων, η εικόνα διαφοροποιείται. Τα 1.309 έργα πεζογραφίας μεταφράζονται από 490 διαφορετικούς μεταφραστές. Η συντριπτική πλειοψηφία έχουν μεταφράσει από ένα έως τρία έργα την υπό εξέταση οκταετία. Ανάμεσά τους εντοπίζονται και μεταφραστές με μεγαλύτερο αριθμό μεταφράσεων (πίνακας 4). Πρώτη, με τον πραγματικά εντυπωσιακό αριθμό των 159 βιβλίων, είναι η ηθοποιός Τασσώ Καββαδία. Ο αριθμός αυτός αντιστοιχεί κατά μέσο όρο σε ένα νέο βιβλίο κάθε τρεις εβδομάδες. Στη διάρκεια της δικτατορίας έκλεισε η εφημερίδα *Ελευθερία* όπου εργαζόταν, σταμάτησε και η ραδιοφωνική της εκπομπή, ενώ η ίδια αποφάσισε να σταματήσει και το θέατρο. Τότε άρχισε μια νέα περίοδος της ζωής της όπου, χάρη στις τρεις γλώσσες που μιλούσε, βρήκε λύση στα βιοποριστικά της προβλήματα πραγματοποιώντας μεταφράσεις. Στα χρόνια της Μεταπολίτευσης, με βάση τον κατάλογο της ΕΒΕ, είχε σταθερή συνεργασία με τις εκδόσεις Πάπυρος, όπου μετέφρασε από τα αγγλικά και τα γαλλικά δεκάδες έργα των Ζεράρ ντε Βιλλιέ, Έλλερν Κουήν, Τζέιμς Τσέις (James Chase) και άλλων, για τις σειρές «Βίπερ» και «Βίπερ Νόρα».

Πραγματικά πολλά, 102 για την ακρίβεια, είναι και τα βιβλία που κυκλοφορούν σε μετάφραση του Βαγγέλη Κοχλατζή. Από το 1968 άρχισε να εργάζεται ως μεταφραστής, ακολουθώντας τα χνάρια του πατέρα του, μεταφραστή και δημοσιογράφου Βασίλη Κοχλατζή, 12 μεταφράσεις του οποίου εκδόθηκαν το ίδιο διάστημα. Ο Βαγγέλης Κοχλατζής είχε επίσης σταθερή συνεργασία με τις εκδόσεις Πάπυρος και μετέφρασε από τα αγγλικά έργα περιπέτειας, αστυνομικά ή φαντασίας ευπώλητων συγγραφέων, όπως των Λουί Λ' Αμούρ, Ρίτσαρντ Πράθερ, Τζακ Σλέιντ (Jack Slade) και άλλων, που περιλαμβάνονταν επίσης στη σειρά «Βίπερ» και στην υποσειρά με έργα φαντασίας «Βίπερ Φαν».

Με αρκετά λιγότερα εκδοθέντα έργα ακολουθούν οι Νέστορας Χούνος, Αμαλία Αρσένη, Θανάσης Ζάβαλος, Γιώργος Καΐρης, Μάρα Ευθυμίου, Κίρα Σίνου, Γιούρι Κοβαλένκο, Τάκης Καλφόπουλος. Και οι οκτώ αυτοί μεταφραστές συνεργάζονται αποκλειστικά σχεδόν με τις εκδόσεις Πάπυρος ή με τις εκδόσεις Άγκυρα για τη σειρά βιβλίων τσέπης.

Ο αριθμός μεταφρασμένων έργων που κυκλοφορούν από τις εκδόσεις Πάπυρος, πρωτίστως, και δευτερευόντως από τις εκδόσεις Άγκυρα, είναι τόσο μεγάλος που αναγκαστικά οι μεταφραστές των έργων αυτών θα κατέχουν και τις πρώτες θέσεις μεταξύ των πιο παραγωγικών μεταφραστών της περιόδου. Παραβλέποντας ωστόσο τους αριθμούς, ανάμεσα στους μεταφραστές πεζογραφίας υπάρχουν σημαντικά ονόματα που καταξιώθηκαν για το λογοτεχνικό, κριτικό και μεταφραστικό τους έργο. Οι μεταφραστές αυτοί δεν καταπιάστηκαν με τα ευπώλητα έργα που αναφέραμε και γι' αυτό ο αριθμός των έργων που μετέφρασαν είναι πολύ μικρότερος. Ενδεικτικά αναφέρουμε τον Άρη Δικταίο, τον Άρη Αλεξάνδρου, τον

Κοσμά Πολίτη, τον Παύλο Ζάννα, τον Κώστα Ταχτσή, τον Φίλιππο Δρακονταειδή, τον Κωστή Παπαγιώργη και τον Δημήτρη Ραυτόπουλο.

<i>Εκδοτικός οίκος</i>	<i>Έργα μεταφρασμένης λογοτεχνίας</i>
Πάπυρος	671
Άγκυρα	84
Δωδώνη	57
Οδυσσέας	46
Κάκτος	36
Ίκαρος	33
Κέδρος	28
Γλάρος	25
Εξάντας	24
Καστανιώτης	21

Πίνακας 5. Οι εκδοτικοί οίκοι με τις περισσότερες εκδόσεις μεταφρασμένης λογοτεχνίας.

Τα 1.526 έργα μεταφρασμένης λογοτεχνίας κυκλοφόρησαν από 172 διαφορετικούς εκδοτικούς οίκους. Ο μεγάλος αριθμός τους είναι σίγουρα εντυπωσιακός, ωστόσο οι περισσότεροι από αυτούς εκδίδουν έναν πολύ μικρό αριθμό βιβλίων. Από τους δέκα πιο παραγωγικούς εκδοτικούς οίκους κυκλοφορούν τα 1.025 από τα 1.526 βιβλία που καταγράφηκαν (πίνακας 5). Οι αριθμοί από μόνοι τους δίνουν πολύ σαφή εικόνα. Τα 501 βιβλία που υπολείπονται κυκλοφόρησαν από 162 διαφορετικούς εκδότες. Σε αυτόν τον μεγάλο αριθμό εκδοτικών οίκων συναντάμε πολλές διαφορετικές περιπτώσεις εκδοτικής δραστηριότητας. Πολλοί δεν κατάφεραν να επιβιώσουν και λειτούργησαν για πολύ λίγα χρόνια, ενώ άλλοι ξεκίνησαν τη λειτουργία τους στο διάστημα που εξετάζουμε και συνεχίζουν μέχρι και σήμερα. Συνολικά πρόκειται για εκδοτικούς οίκους μικρότερης δυναμικής –τουλάχιστον κατά το διάστημα 1974-1981–, οι περισσότεροι από τους οποίους έκαναν ωστόσο ποιοτικές επιλογές και ενδιαφέρουσες προτάσεις στο αναγνωστικό κοινό.

Ο πρώτος οίκος σε εκδόσεις μεταφρασμένων έργων λογοτεχνίας είναι ο Πάπυρος. Συγκεκριμένα, 671 από τα 1.526 βιβλία δημοσιεύτηκαν από τον εκδοτικό αυτό οίκο που ιδρύθηκε το 1936 από τους αδελφούς Πουρνάρα. Το 1970 εισάγουν στη βιβλιαγορά τη σειρά «Βίπερ» με το *Μία ημέρα του Ιβάν Ντενίσοβιτς* του Αλεξάντερ Σολζενίτσιν, που εκείνη τη χρονιά έλαβε και το βραβείο Νόμπελ (σε

μετάφραση Σωτήρη Πατατζή). Όπως καλά γνωρίζουμε, τα Βίπερ ήταν βιβλία μικρού σχήματος, «τσέπης». Πρόκειται για πολύ φθηνές από άποψη παραγωγής εκδόσεις, που είχαν αντίστοιχα χαμηλή τιμή πώλησης, ενώ αρχικά τα έβρισκε κανείς μόνο σε περίπτερα ή σε φιλικατζίδικα της εποχής, όπως υποδηλώνει και το όνομα της σειράς: Βιβλία Περίπτερου). Τα πρώτα χρόνια, ιδίως στη σειρά αυτή, εκδόθηκαν έργα πολύ σημαντικών συγγραφέων της παγκόσμιας λογοτεχνίας, όπως του Καμύ, του Δουμά, του Τσβάιχ και του Κάφκα, αλλά και έργα ιστορίας και νεοελληνικής λογοτεχνίας. Στη συνέχεια επικράτησαν τα μπεστ-σέλλερ περιπέτειας και μυστηρίου. Το 1976 η υποσειρά «Βίπερ Νόρα» αναθέρμανε το ενδιαφέρον του κοινού με εξαιρετικά πετυχημένους από άποψη πωλήσεων τίτλους αισθηματικής λογοτεχνίας. Τεράστια επιτυχία επίσης γνώρισαν οι τίτλοι επιστημονικής φαντασίας και οι περιπέτειες, γουέστερν και αστυνομικές. Τα μεγάλα ονόματα της σειράς ήταν συγγραφείς όπως ο Λουί Λ' Αμούρ, ο Τζέιμς Τσέις, ο Ζεράρ ντε Βιλλιέ και άλλοι, όπως αναφέραμε προηγουμένως. Ο ρυθμός έκδοσης νέων τίτλων ήταν καταγιστικός, με ταυτόχρονη κυκλοφορία κάθε εβδομάδα πολλών τίτλων. Στο ιστορικό του εκδοτικού οίκου αναφέρεται ότι «το 1945, πρώτο χρόνο κυκλοφορίας των βιβλίων τσέπης στις ΗΠΑ (από την Pocket Book Inc.), πουλήθηκαν 4.500.000 αντίτυπα. Στην Ελλάδα, το 1971, έναν μόλις χρόνο μετά την κυκλοφορία τους, είχαν ήδη πουληθεί 6.000.000 Βίπερ, αριθμός που πολλαπλασιάστηκε τα επόμενα χρόνια».<sup>2</sup> 6.000.000 αντίτυπα σε έναν χρόνο είναι για τη χώρα μας ένα πραγματικά ασύλληπτο νούμερο, αν βέβαια το αποδεχτούμε ως πραγματικό. Πρέπει βέβαια να επισημάνουμε ότι τα Βίπερ δεν ήταν τα πρώτα βιβλία τσέπης. Είχαν προηγηθεί άλλοι εκδότες, όπως ο Πεχλιβανίδης από τη δεκαετία του 1950, ο Γαλαξίας της Ελένης Βλάχου το 1960, και αργότερα η Άγκυρα.

Δεύτερος σε κυκλοφορία τίτλων ξένης λογοτεχνίας –με μεγάλη όμως διαφορά από τον πρώτο– είναι ο εκδοτικός οίκος Άγκυρα, με 84 εκδόσεις. Η ιστορία του εκδοτικού οίκου Άγκυρα<sup>3</sup> ξεκινά το 1890, όταν ιδρύεται ο εκδοτικός οίκος με την επωνυμία «Κεντρικόν Βιβλιοπωλείον», από τον γενάρχη της οικογένειας εκδοτών Παπαδημητρίου, Δράκο Δ. Παπαδημητρίου. Το 1968 ο εγγονός του, Δημήτρης Παπαδημητρίου, εγκαινιάζει τη σειρά «Βιβλία Τσέπης», γεγονός που τον κατέστησε έναν από τους πρωτοπόρους στο είδος. Στη σειρά αυτή περιλαμβάνονταν κλασικά και σύγχρονα έργα. Κύρια χαρακτηριστικά και αυτής της σειράς ήταν το μικρό σχήμα και η χαμηλή τιμή.

2. Βλ. την ιστοσελίδα του Εκδοτικού Οργανισμού Πάπυρος: <https://papyros-books.gr/about/> (τελευταία επίσκεψη, 31.5.2021).

3. Κώστας Χατζιώτης, *Βιβλιοπωλεία και εκδοτικοί οίκοι της Αθήνας*, Β', Αθήνα, Δήμος Αθηναίων Πολιτισμικός Οργανισμός, 2006, 25.

Ακολουθούν οι εκδόσεις Δωδώνη του Ευάγγελου Λάζου, με 57 τίτλους στη σειρά «Παγκόσμιο θέατρο» και «Κλασική λογοτεχνία»· ο εκδοτικός οίκος Οδυσσεάς, που ιδρύθηκε το 1973 και από το 1979 εμπλούτισε τον κατάλογό του και με έργα ξένης λογοτεχνίας, με 46 μεταφράσεις· ο Κάκτος, που ιδρύθηκε το 1975 από τον Οδυσσεά Χατζόπουλο, με 36 έργα, τα περισσότερα μυθιστορήματα επιστημονικής φαντασίας· ο Ίκαρος, που ιδρύθηκε από τον Νίκο Καρύδη, τον Αλέκο Πατσιφά και τον Μάριο Πλωρίτη και ήταν η εκδοτική εστία του Ελύτη, του Γκάτσου και του Σεφέρη, με 33 μεταφράσεις· ο Κέδρος, που στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης γνωρίζει σημαντική ανάπτυξη, με 28 έργα· ο Γλάρος με 25 τίτλους στη σειρά ξένης πεζογραφίας· ο Εξάντας, που ιδρύθηκε από τη Μάγδα Κοτζιά το 1974, αμέσως μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας, με 24 έργα· και οι εκδόσεις Καστανιώτη, που ιδρύθηκαν το 1968 και άρχισαν από το 1972 να εκδίδουν και μεταφρασμένη λογοτεχνία, με 21 μεταφρασμένα έργα στην οκταετία 1974-1981. Με λιγότερες εκδόσεις έπονται οι εκδοτικοί οίκοι Χατζηνικολή, Σύγχρονη Εποχή, Ηριδανός, Θεμέλιο, Ερμείας, Άγρα.

Επιχειρώντας μια πρώτη εξαγωγή συμπερασμάτων, ίσως προκαλούν έκπληξη οι τόσες πολλές εκδόσεις αστυνομικών και αισθηματικών έργων, μυθιστορημάτων γουέστερν και περιπέτειας. Τα περισσότερα από αυτά είναι ταυτόχρονα πολύ φτηνές εκδόσεις, χωρίς ιδιαίτερη φροντίδα στην αισθητική, το χαρτί, την τυπογραφία. Ο ρυθμός έκδοσής τους είναι όμως καταγιστικός και ο μεγάλος αριθμός εκδοθέντων έργων δείχνει την τεράστια απήχησή τους στο αναγνωστικό κοινό, το οποίο διευρύνθηκε σημαντικά. Αυτές οι εκδοτικές επιλογές φαίνεται ότι βρίσκουν αντίκρισμα, ότι ανταποκρίνονται στις επιταγές της εποχής. Τα βιβλία αυτά, συναρπαστικά και ευκολοδιάβαστα, εντάσσονται στο πλαίσιο μιας σύγχρονης διεθνούς μαζικής κουλτούρας. Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι η τάση που αποτυπώνεται στις εκδόσεις μεταφρασμένων έργων δεν αφορά μόνο το βιβλίο, δεν είναι αποκομμένη από τα άλλα μέσα αλλά συμπορεύεται με αυτά, ή ίσως και να επηρεάζεται από αυτά. Ας μην ξεχνάμε άλλωστε ότι η τηλεόραση έχει πλέον εδραιωθεί. Από 65.000 το 1967, οι συσκευές ανέρχονται σε 800.000 το 1974.<sup>4</sup> Οι αμερικανικές σειρές που προβάλλονται στην τηλεόραση μονοπωλούν το ενδιαφέρον του κόσμου. Κάποιοι εκδοτικοί οίκοι φαίνεται ότι ακολούθησαν με τις εκδόσεις τους αυτόν τον παλμό της εποχής για να κερδίσουν το αναγνωστικό κοινό και να αυξήσουν τις πωλήσεις τους. Αντίστοιχη σύνδεση φαίνεται πως υπάρχει και με ένα άλλο μέσο, τον κινηματογράφο. Δεν είναι άλλωστε λίγα τα ξένα λογοτεχνικά έργα που επιλέχθηκαν από έλληνες εκδότες ενώ είχαν γίνει πετυχημένες κινη-

---

4. Παύλος Τσίμας, *Ο φερετζές και το πηλίκιο: Το πολιτικό μυθιστόρημα της ελληνικής τηλεόρασης*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2014, 324.

ματογραφικές ταινίες· για παράδειγμα, *Το Εξπρές του μεσονυκτίου* των Μπίλλυ Χέις (Billy Hayes) και Ουίλλιαμ Χόφφερ (William Hoffer)<sup>5</sup> ή *Η γυναίκα και το νευρόσπαστο* του Πιερ Λουίς (Pierre Louÿs).<sup>6</sup>

Παράλληλα, όμως, ανάμεσα στις πολυάριθμες εκδόσεις των μπεστ-σέλλερς, συναντάμε τίτλους που άφησαν το στίγμα τους στο ελληνικό εκδοτικό τοπίο. Σπουδαίοι μεταφραστές εισήγαγαν ή προσπάθησαν να μυήσουν το ελληνικό αναγνωστικό κοινό στα μεγάλα κείμενα κορυφαίων συγγραφέων της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Κάποιοι μεταφραστές συνέδεσαν μάλιστα για πάντα το όνομά τους με συγκεκριμένους συγγραφείς, ενώ η απήχηση αυτών των συγγραφέων και των έργων τους, ακόμα και μέχρι τις μέρες μας, είναι δική τους κατάκτηση. Στην περίοδο της Μεταπολίτευσης εντοπίζουμε τέτοιες περιπτώσεις, είτε πρόκειται για πρώτη έκδοση σημαντικών συγγραφέων στα ελληνικά, είτε για επανεκδόσεις, οι οποίες –εφόσον μας είναι γνωστές– είναι συχνά και η μοναδική μας ένδειξη για την απήχηση των εκδόσεων αυτών στη χώρα μας. Ξεχωρίζουμε τον Παύλο Ζάννα με το *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* του Προυστ από τον Ηριδανό, τον Άρη Αλεξάνδρου με τις επανεκδόσεις των μεγάλων ρώσων συγγραφέων από τον Γκοβόστη, αλλά και έργα του Μπαλζάκ, του Σεμπρούν και του Σιμόνοβ από τον Ηριδανό, τον Εξάντα και το Θεμέλιο αντίστοιχα, τον Κοσμά Πολίτη με τις μεταφράσεις των έργων του Χένρυ Τζέιμς στις εκδόσεις Άγρα και Πλέθρον, τον Άρη Δικταίο με τον Ζιντ και τον Χαλντόρ Λάξνες στις εκδόσεις Δωδώνη.

Η συνολική καταγραφή των μεταφρασμένων έργων και η παρούσα σύνοψη τους δίνουν μια εικόνα των μεταφραστικών τάσεων στην περίοδο της Μεταπολίτευσης. Στην οκταετία αυτή οι εκδόσεις ή επανεκδόσεις μεταφρασμένων έργων λογοτεχνίας σχεδόν τριπλασιάζονται· οι εκδοτικοί οίκοι που εντάσσουν στον κατάλογό τους μεταφράσεις σχεδόν διπλασιάζονται· στους δέκα πρώτους σε εκδόσεις μεταφρασμένων έργων λογοτεχνίας εκδοτικούς οίκους, οι μεταφράσεις αποτελούν το 45% του εκδοτικού τους προγράμματος (στο σύνολο των 2.317 εκδόσεων, μεταφράσεις είναι οι 1.025). Όλα αυτά τα στοιχεία συνδυαστικά μαρτυρούν το αυξανόμενο μερίδιο της λογοτεχνικής μετάφρασης στη διαμόρφωση του ελληνικού εκδοτικού τοπίου και τη σημαντική θέση των μεταφράσεων στην πολιτισμική και λογοτεχνική μας ιστορία.

5. Η ταινία κυκλοφόρησε το 1978 και η έκδοση της ελληνικής μετάφρασης το 1979.

6. Το έργο μεταφράστηκε στα ελληνικά το 1979, ενώ η μεταφορά του στη μεγάλη οθόνη είχε πραγματοποιηθεί το 1977 με τον τίτλο *Το σκοτεινό αντικείμενο του πόθου*, σε σκηνοθεσία του Luis Buñuel.



## Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις

*Μεταφράσεις λογοτεχνικών και κριτικών κειμένων  
σε περιοδικά λόγου και τέχνης της περιόδου 1971-1981*

---

**Η** μετάφραση ως διάυλος διαπολιτισμικής επικοινωνίας είναι διαχρονικά ένας από τους σημαντικότερους παράγοντες διαμόρφωσης και ανάπτυξης του πολιτισμού και της κουλτούρας.<sup>1</sup> Συμβάλλει στην απόκτηση και καθιέρωση συμβολικού κεφαλαίου, όπου βασικό ρόλο παίζουν οι εμπλεκόμενοι διαμεσολαβητές (π.χ. μεταφραστές, εκδότες, κριτικοί, ακαδημαϊκή κοινότητα), πολιτικοί και οικονομικοί περιορισμοί, καθώς και η ασύμμετρη θέση των γλωσσών στο παγκόσμιο σύστημα μεταφράσεων, παράγοντες καθοριστικοί για τη διαμόρφωση της λεγόμενης «Παγκόσμιας Πολιτείας των Γραμμάτων».<sup>2</sup> Η λογοτεχνική μετάφραση ειδικότερα είναι ενδεικτική της διαδικασίας πρόσληψης, ενώ αποτελεί κινητήριο δύναμη για την ανανέωση και αναδιάταξη του λογοτεχνικού πεδίου. Συνδέεται, επομένως, στενά με τον λογοτεχνικό κανόνα και την εξελικτική πορεία διαμόρφωσής του.

Στο παρόν άρθρο οι μεταφράσεις σε περιοδικά λόγου και τέχνης της περιόδου 1971-1981 εξετάζονται ως δείκτες πολιτισμικής διαμεσολάβησης, με σκοπό η καταγραφή των δεδομένων από ένα μικρό αλλά χαρακτηριστικό δείγμα να απο-

---

1. Pierre Bourdieu, «Les conditions sociales de la circulation internationale des idées», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, τχ. 145 (2002), 3-8· διαθέσιμο στο <https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2002-5-page-3.htm> (τελευταία επίσκεψη, 15.3.2020).

2. Pascale Casanova, «Consécration et accumulation de capital littéraire», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, τχ. 144 (2002), 7-20, διαθέσιμο στο <https://doi.org/10.3406/arss.2002.2804> (τελευταία επίσκεψη, 18.3.2020), και ο ίδιος, «Literature as a world (2005)», στο David Damrosch (επιμ.), *World Literature in Theory*, Οξφόρδη, Wiley-Blackwell, 2014, 192-208 (= *New Left Review*, τχ. 31 [Ιαν.-Φεβρ. 2005], 71-90). Επίσης, Johan Heilbron και Gisèle Sapiro, «Outline for a sociology of translation: Current issues and future prospects», στο Michaela Wolf και Alexandra Fukari (επιμ.), *Constructing a Sociology of Translation*, Άμστερνταμ/Φιλαδέλφεια, John Benjamins Publishing Company, 2007, 93-107, και Gisèle Sapiro, «The sociology of translation: A new research domain», στο Sandra Bermann και Catherine Porter (επιμ.), *A Companion to Translation Studies*, Οξφόρδη, Wiley-Blackwell, 2014, 82-94.

τελέσει ένα πρώτο βήμα για τη χαρτογράφηση και κατανόηση του μεταφραστικού φαινομένου, συγκεκριμένα στο πλαίσιο των ευρύτερων κοινωνικοπολιτικών ζυμώσεων και των διεργασιών στο λογοτεχνικό και γενικότερα το πολιτιστικό πεδίο κατά τη μετάβαση από τη δικτατορία στα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια. Ο περιοδικός Τύπος της περιόδου αποτελεί σημαντική πηγή πληροφοριών για τη διερεύνηση της μεταφραστικής δραστηριότητας, που αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς η θεώρηση της κουλτούρας ήταν, μεταπολεμικά, συνδεδεμένη αναπόφευκτα με τα κρίσιμα ιστορικά γεγονότα, και ανοικτή παράλληλα στα μηνύματα από το εξωτερικό, σε μια περίοδο μάλιστα αυξανόμενης αμφισβήτησης της διάστασης μεταξύ υψηλής και χαμηλής κουλτούρας.<sup>3</sup> Οι μεταφράσεις μπορούν, επίσης, να δώσουν μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα της φυσιογνωμίας των περιοδικών της περιόδου, καθώς και χρήσιμες πληροφορίες για τις εκδοτικές επιλογές και πρακτικές, τις αισθητικές αναφορές και τις ιδεολογικές αναζητήσεις, τις συνεργασίες και τα διαμορφούμενα δίκτυα.

\*

Στο σημείο αυτό, πρέπει να οριοθετηθεί το ερευνητικό πεδίο. Να σημειωθεί καταρχάς ότι για την εξέταση της μεταφραστικής δραστηριότητας λαμβάνονται υπόψη πρωτίστως τα πρωτογενή ερευνητικά δεδομένα, με στόχο να αποσαφηνιστούν το εύρος και τα κύρια χαρακτηριστικά της, έχοντας κατά νου και την κοινωνιολογική διάστασή της,<sup>4</sup> καθώς και τη θεωρία των πολυσυστημάτων, που εξετάζει την ύπαρξη, αλληλεπίδραση και μεταβαλλόμενη θέση των επιμέρους στοιχείων/συστημάτων εντός του πολυσυστήματος της λογοτεχνίας, στοιχεία τα οποία κινούνται στην περιφέρεια, ή τείνουν προς το κέντρο, όπου τοποθετείται ο λογοτεχνικός κανόνας.<sup>5</sup>

Κατά τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια εμφανίστηκαν μερικά από τα σημαντικότερα και, σε ορισμένες περιπτώσεις, μακροβιότερα έντυπα της Μεταπολίτευσης, όπως τα περιοδικά *Διαβάζω* (1976-2004, 2005-2012), *Ο Πολίτης* (1976-1995,

3. Δημήτρης Τζιόβας, *Κουλτούρα και λογοτεχνία*, Αθήνα, Πόλις, 2014, 50-51, 65-69.

4. Andrew Chesterman, «Questions in the sociology of translation», στο João Ferreira Duarte, Alexandra Assis Rosa, Teresa Seruya (επιμ.), *Translation Studies at the Interface of Disciplines*, Άμστερνταμ/Φιλαδέλφεια, John Benjamins Publishing Company, 2006, 9-27.

5. José Lambert, «Translation, systems and research: The contribution of Polysystem Studies to Translation Studies», *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, τ. 8, τχ. 1 (1995), 105-152, διαθέσιμο στο <https://id.erudit.org/iderudit/037199ar> (τελευταία επίσκεψη, 16.3.2020)· Itamar Even-Zohar, «Polysystem Studies», *Poetics Today*, τ. 11, τχ. 1 (1990), 9-26, 45-51, διαθέσιμο στο <https://www.tau.ac.il/> (τελευταία επίσκεψη, 16.3.2020).

1998-2008), *Το Δέντρο* (1978-1983, 1983-σήμερα), *Η Λέξη* (1981-2010), ο *Χάρτης* (1982-1988, το 2019 επανακυκλοφορεί ως ηλεκτρονικό περιοδικό), ενώ από αυτά που είχαν εμφανιστεί κατά τη διάρκεια της επταετίας, άλλα συνέχισαν την κυκλοφορία τους και άλλα επανακυκλοφόρησαν, όπως το *Αντί* (1972, 1974-2008).<sup>6</sup>

Η ανακοίνωση αναπόφευκτα περιορίζεται σε ένα μικρότερο πεδίο και εστιάζει σε περιοδικά που εμφανίζονται εντός της δεκαετίας του 1970 και που η πορεία τους –ή μια σημαντική περίοδος αυτής– ολοκληρώνεται έως το 1981. Πρόκειται για τα περιοδικά: *Χνάρι*, *Ηριδανός*, *Η νέα ποίηση*, *Σήμα*, *Νέο Σήμα*, *Σπείρα*, *Τραμ*. Επικουρικά σχολιάζονται τα αντεργκράουντ περιοδικά *Κούρος* και *Panderna*, που εξέδιδε ο Λεωνίδας Χρηστάκης. Το πεδίο μελέτης επομένως περιλαμβάνει περιοδικά αρκετά διαφορετικά μεταξύ τους, με ύλη που τα φέρνει εγγύτερα άλλοτε στη λογοτεχνία, άλλοτε στα εικαστικά, άλλοτε σε θέματα κοινωνικοπολιτικού προβληματισμού. Η φυσιογνωμία και η στόχευσή τους δεν είναι στατικές, αλλά μάλλον εξελισσόμενες κατά τη διάρκεια της κυκλοφορίας τους. Ένα από τα κοινά χαρακτηριστικά τους, ωστόσο, είναι η προσπάθεια ανάδειξης της πρωτοπορίας, τόσο της ιστορικής όσο και της νεότερης, σε διαφορετικό βαθμό και με διαφορετικό τρόπο, βέβαια, σε κάθε έντυπο. Σε ορισμένες δε περιπτώσεις επιχειρούν να οργανώσουν και να οριοθετήσουν τον χώρο έκφρασης των αναζητήσεων της ανήσυχης –και ανοιχτής σε νέες τάσεις από το εξωτερικό– γενιάς του '70, κάτι ιδιαίτερα σημαντικό για τη διερεύνηση του πεδίου της μετάφρασης και όχι μόνο, τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια αλλά και αργότερα.

Τα περισσότερα είναι βραχύβια ή κυκλοφορούν με παύσεις μεταξύ των διαφορετικών περιόδων τους, συνήθως λόγω οικονομικών δυσκολιών, καθώς στηρίζονται κυρίως σε προσωπικά κεφάλαια των εκδοτών ή μελών της συντακτικής ομάδας, ενώ τα επιπλέον έσοδα προέρχονται από συνδρομές, διαφημίσεις και πωλήσεις, που όμως δεν είναι αρκετές μακροπρόθεσμα. Ο Νίκος Παπαδάκης, για παράδειγμα, στον απολογισμό της διετούς έκδοσης του *Σήματος* το 1977 ανακοινώνει ότι το περιοδικό «θα επιχειρήσει να μιλά σε μια γλώσσα κοινής αποδοχής» και θα καταφύγει υπό προϋποθέσεις στη διαφήμιση, καθώς η ανταπόκριση του κοινού παραμένει χαμηλή (σημειώματα «Σήμα 61», «Σήμα 62», τχ. 18).<sup>7</sup> Βέβαια, το γεγονός

6. Δημήτρης Αλεξίου (επιμ.), *Γενιά του '70*, εισαγ. Αλέξης Ζήρας, Αθήνα, Όμβρος, 2001, 18-19-Λάμπρος Βαρελάς, «Η ποιητική γενιά του 1970 και ο περιοδικός Τύπος», *Νέα Εστία*, τχ. 1875 (Δεκ. 2017), 951-963.

7. Βλ. και αναφορά στην κυκλοφορία του προδικτατορικού *Κούρου*, που πουλά περίπου 1.300 από τα κατά μέσο όρο 2.000 αντίτυπα, στο Ελισάβετ Αρσενίου, *Νοσταλγοί και Πλαστούργοι: Έντυπα, κείμενα και κινήματα στη μεταπολεμική λογοτεχνία*, Αθήνα, Τυπωθήτω, 2003, 376, καθώς και αναφορά του εκδότη του προδικτατορικού *Ηριδανού* στην περιορισμένη κυκλοφορία του περιοδικού (τχ. 5-6).

ότι απευθύνονται σ' ένα μάλλον περιορισμένο κοινό δεν τα κάνει λιγότερο σημαντικά για τη μελέτη του πολιτισμικού γίνεσθαι, ιδίως αν λάβει κανείς υπόψη τους συνεργάτες τους. Μάλλον όμως τέτοιες δυσκολίες οδήγησαν αργότερα στη συνεργασία κάποιων περιοδικών με εκδοτικούς οίκους: για το *Τραμ* ήταν οι εκδόσεις Εγνατία, για τη *Σπείρα* οι εκδόσεις Σμίλη, για τον *Χάρτη* οι εκδόσεις Ύψιλον.

Τα στοιχεία που προέκυψαν από την καταγραφή και επεξεργασία των δεδομένων αναδεικνύουν πτυχές της μεταφραστικής δραστηριότητας της περιόδου. Έμφαση δίνεται στις μεταφράσεις που αφορούν τη λογοτεχνία, είτε πρόκειται για λογοτεχνικά κείμενα είτε για θεωρητικά κείμενα και κριτικές λογοτεχνίας, χωρίς να αγνοούνται κείμενα άλλων γνωστικών πεδίων. Στις περισσότερες περιπτώσεις, τα περιοδικά δεν αναφέρουν αν η μετάφραση έγινε απευθείας από τη γλώσσα του πρωτοτύπου ή μέσω διάμεσης γλώσσας, ενώ συνήθως δεν δίνουν τον πρωτότυπο τίτλο ή άλλα στοιχεία της αρχικής δημοσίευσης. Αναφέρουν κατά κανόνα τα ονόματα των μεταφραστών, σε αντίθετη περίπτωση η μετάφραση ενδεχομένως έχει γίνει από μέλος της συντακτικής ομάδας, ιδίως αν πρόκειται για άρθρα, συνεντεύξεις, κείμενα επικαιρότητας.<sup>8</sup>

Το *Χνάρι* είναι περιοδικό λογοτεχνικό, με εμφανές και το κοινωνικοπολιτικό στοιχείο, στα έξι τεύχη που κυκλοφόρησαν μεταξύ 1973-1975. Υπεύθυνη ύλης ήταν αρχικά η Μαρία Δημητριάδη, και από το δεύτερο τεύχος εκδότες και υπεύθυνοι ύλης ο Ανδρέας Παγουλάτος, ποιητής και δοκιμιογράφος, και η Κοραλία Σωτηριάδου.<sup>9</sup> Μια συλλογική προσπάθεια που, σύμφωνα με ανυπόγραφο «Σχόλιο» στο πρώτο τεύχος, εν μέσω των αντινομιών της ελληνικής πραγματικότητας επιδιώκει την αλλαγή και την υπέρβαση της ξεθωριασμένης «ελληνικότητας», καθώς διαπιστώνει την «αργή μα σταθερή διάλυση των παραδοσιακών μορφών καλλιέργειας» και «την προσπάθεια δόμησής τους πάνω σε νέες βάσεις», όπως συμβαίνει στο εξωτερικό. Ο Παγουλάτος είναι μέλος της γαλλικής πρωτοποριακής ομάδας *Change*, δημοσιεύει στα γαλλικά περιοδικά *Change* και *Les Temps Modernes*, ενώ επηρεάζεται κυρίως από το κίνημα του γλωσσοκεντρισμού, στοιχεία εμφανή στις δημοσιεύσεις και στις εκδοτικές επιλογές του.

8. Σημειώνεται ότι εφεξής: α) γίνεται επιλεκτική αναφορά στα πλήρη στοιχεία των μεταφράσεων στις υποσημειώσεις για λόγους οικονομίας χώρου, β) το όνομα του/της συγγραφέα δίνεται, όπου είναι εφικτό, με λατινικά στοιχεία, ώστε ο τρόπος καταγραφής των ονομάτων να είναι ενιαίος (να σημειωθεί ότι τα ονόματα των συγγραφέων εμφανίζονται στα περιοδικά κυρίως με ελληνικά στοιχεία και λιγότερο με λατινικά· ενίοτε εμφανίζονται και με τους δύο τρόπους, ακόμα και στο ίδιο περιοδικό), γ) η διάμεση γλώσσα αναφέρεται μόνο όταν δηλώνεται ρητά.

9. Επανεκδόθηκε το 1985 ως *Χνάρι(α)* από τους Παγουλάτο και Γιώργο Λαζόγκα (δύο τεύχη) με έμφαση στα εικαστικά. Ο Παγουλάτος είναι, επίσης, μεταξύ των εκδοτών των περιοδικών λογοτεχνίας και τέχνης *Συντέλεια* (1990-1995) (εκδ. Εξάντας) και *Νέα Συντέλεια* (2004-2012) (εκδ. Άγκυρα)· βλ. Αρσενίου, ό.π., 386-392.

Οι περισσότερες από τις συνολικά 38 μεταφράσεις στο περιοδικό δημοσιεύονται στα δύο διπλά τεύχη του 1975, με τα οποία κλείνει η πρώτη περίοδος. Σαφής είναι η προτίμηση στη λογοτεχνία, με 24 μεταφράσεις ποιητικών κειμένων και ενός πεζογραφικού, καθώς και έξι συναφών άρθρων, ενώ όσον αφορά την πρωτότυπη γλώσσα υπερτερεί η γαλλική (33 κείμενα συνολικά έναντι 5 της αγγλικής). Ενδεικτικά αναφέρω τη μετάφραση τριών σονέτων του Shakespeare από τον Βασίλη Ρώτα (τχ. 1), ποιημάτων των Jean Tardieu, Ζαν Κλωντ Φυρώ (sic) και Georges Bataille από τον Παγουλάτο (τχ. 1, 3-4), αποσπασμάτων από το *Finnegans Wake* του James Joyce από τη Μαντώ Αραβαντινού, συνοδευόμενων από ερμηνευτικές προτάσεις της για το έργο (τχ. 2), 18 ποιημάτων του Antonin Artaud από τον Σινόπουλο (τχ. 3-4), με τις μεταφράσεις των δύο τελευταίων δημιουργών να εντάσσονται σε τεύχη με εκτενείς αναφορές στο πρωτότυπο συγγραφικό τους έργο. Ως προς τα άρθρα και τις μελέτες με θέμα τη λογοτεχνία –όλα γραμμένα στα γαλλικά και τα περισσότερα μεταφρασμένα από τον Παγουλάτο–, αξίζει να αναφερθούν αυτά των Lucien Goldmann για την κοινωνιολογία του μυθιστορήματος (τχ. 1), Philippe Sollers για την πρωτοποριακή γραφή (τχ. 2), Maurice Blanchot για τον Artaud (τχ. 3-4), Jean-Pierre Faye για τη διαμάχη Bataille-Breton (τχ. 5-6), Francis Ponge, Georges Bataille κ.ά. Οι υπόλοιπες μεταφράσεις αφορούν θέματα φιλοσοφίας, κοινωνιολογίας, ψυχανάλυσης, όπως η συνέντευξη του Faye στον Παγουλάτο, για θέματα λογοτεχνίας, πολιτικής και πρωτοπορίας (τχ. 5-6), η συζήτηση μεταξύ Jean-Paul Sartre και Daniel Cohn-Bendit στο περ. *Le Nouvel Observateur* (20.5.1968) (τχ. 1), κείμενα των Ernest Jones (τχ. 1), Louis Althusser, M. J. Baudinet (τχ. 2), Georges Bataille (τχ. 3-4) κ.ά.

Συνοψίζοντας, στο *Χνάρι*, πέραν της έμφασης στην ποίηση και τη γαλλική πνευματική παραγωγή, φανερή είναι επίσης η προτίμηση στον αγγλοσαξωνικό μοντερνισμό, τον υπερρεαλισμό, τον γλωσσοκεντρισμό και, γενικότερα, στη σύγχρονη πρωτοπορία, τόσο στα πρωτότυπα όσο και στα μεταφρασμένα κείμενα, κάτι που καθιστά το περιοδικό σημαντικό διάυλο της πρωτοποριακής τέχνης στην Ελλάδα παρά τη βραχύβια παρουσία του.

Ο *Ηριδανός* εμφανίζεται τον Νοέμβριο του 1972, και η πρώτη περίοδός του κλείνει στα τέλη του 1974, μετά την κυκλοφορία 12 τευχών. Προσδιορίζεται ως «Δίμηνη έκδοση ενημέρωσης και προβληματισμού», με έμφαση σε «Φιλοσοφία – Επιστήμη – Τέχνη – Πολιτική – Κριτική του βιβλίου». Κυκλοφορεί ξανά λίγους μήνες αργότερα (Αύγουστος 1975 έως Ιούλιος 1976) με εκδότη και πάλι τον Αλέκο Κ. Παπακώστα, ιδρυτή του ομώνυμου εκδοτικού οίκου, και επίκεντρο τέσσερις βασικούς άξονες: «Γλώσσα – Ιδέες – Μορφές – Κριτική». Κατά τη δεύτερη περίοδο, στην οποία θα γίνει αναλυτικότερη αναφορά, αρχισυντάκτης είναι ο Δημήτρης Ραυτόπουλος, και μολονότι η λογοτεχνία δεν κατέχει κεντρική θέση,

στην ομάδα των βασικών συνεργατών ανήκουν οι Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, Αλέξανδρος Αργυρίου, Κώστας Κουλουφάκος, Μένης Κουμανταρέας, μαζί με τους ειδικότερους στα εικαστικά Αλέξη Κυριτσόπουλο και Γιώργο Πετρή. Ραυτόπουλος, Κουλουφάκος, Πετρή, μέλη και οι τρεις της συντακτικής επιτροπής της *Επιθεώρησης Τέχνης* (1954-1967), αφήνουν και εδώ έντονο στίγμα, ιδιαίτερα ο πρώτος. Το περιοδικό δεν κρύβει τις αριστερές καταβολές του, είναι όμως ανοιχτό στις νέες τάσεις όσον αφορά τις ιδέες, τη λογοτεχνία και την τέχνη.

Η λογοτεχνία είναι ένας από τους θεματικούς άξονες του *Ηριδανού*, όχι ο βασικός. Ιδιαίτερα την πρώτη περίοδο, και παρά την υπόσχεση του εκδότη για μεγαλύτερη έμφαση στη λογοτεχνία (τχ. 4), η παρουσία της παραμένει ισχνή σε σχέση με κείμενα φιλοσοφίας, πολιτικής, κοινωνιολογίας, εκπαίδευσης και επικαιρότητας, κυρίως πολιτικής, πρωτότυπα ή μεταφρασμένα. Από τις 72 μεταφράσεις στα 12 πρώτα τεύχη, τρεις μόνο αφορούν τη λογοτεχνία, ένα ποίημα του Pablo Neruda σε μετάφραση Ρήγα Καππάτου (τχ. 5-6), ένα άρθρο του Göran Schildt σε σουηδική εφημερίδα για τις *Ακυβέρνητες πολιτείες* του Στρατή Τσίρκα, και μια μελέτη του Ζ. Ντυγκά (sic) για το σύγχρονο μυθιστόρημα σε μετάφραση της Αμπατζοπούλου (τχ. 2-3). Σαφής είναι η προτίμηση στη γαλλική γλώσσα (24 κείμενα τουλάχιστον), καθώς πιθανότατα χρησιμοποιήθηκε και ως διάμεση γλώσσα.

Στα έξι τεύχη της δεύτερης περιόδου η παρουσία της λογοτεχνίας, ελληνικής και ξένης, είναι εντονότερη – μια τάση που χαρακτηρίζει γενικότερα τον εκδοτικό χώρο όσο πλησιάζουμε στο τέλος της δεκαετίας –, με αναφορές στον μοντερνισμό, τον υπερρεαλισμό, αλλά και σε νεότερες τάσεις. Όσον αφορά τις μεταφράσεις, από τις συνολικά 37 οι 24 αφορούν τη λογοτεχνία, με σαφή υπεροχή των μεταφρασμένων λογοτεχνικών κειμένων (16) έναντι των μελετών (8), όπως και της γαλλικής γλώσσας (28 κείμενα τουλάχιστον).

Ενδεικτικά αναφέρω τον Αντώνη Πρωτοπάτη, που μεταφράζει 10 ποιήματα από τα *Άνθη του κακού* του Charles Baudelaire (τχ. 2/14), τον Κουμανταρέα, που μεταφράζει κείμενο του Charles Lamb (τχ. 2/14), τον Βαγενά, διήγημα του Italo Calvino (τχ. 3), τον Αντώνη Ζέρβα, ποίηση του Yves Bonnefoy (τχ. 3), τον Αλέξανδρο Ίσαρη, αποσπάσματα από το μυθιστόρημα *Ο άνθρωπος χωρίς ιδιότητες* και ένα διήγημα, στο πλαίσιο αφιερώματος στον Robert Musil (τχ. 5-6), ενώ αναδημοσιεύεται από το *Χνάρι* η μετάφραση αποσπασμάτων από το *Finnegans Wake* της Αραβαντινού (τχ. 3). Στα περί λογοτεχνίας μεταφρασμένα κείμενα ξεχωρίζει η μελέτη «Για τη λογοτεχνική εξέλιξη» του Υ. Τυπιανον, μεταφρασμένη από τον Αντ. Ζέρβα από τα γαλλικά (τχ. 2/14), τέσσερα δοκίμια για τη λογοτεχνία και τη γλώσσα του Blanchot, σε μετάφραση των Ραυτόπουλου (τχ. 3, 4) και Αμπατζοπούλου (τχ. 3), μελέτη του Wolfdietch Rasch για τον Musil σε μετάφραση Πέννυς Δεληγιάννη (τχ. 5-6), και δύο κείμενα για τη λογοτεχνία και τη διδασκαλία, ένα του Roland

Barthes και ένα του Sollers, σε μετάφραση της Αμπατζοπούλου (τχ. 1). Τα υπόλοιπα αφορούν θέματα πολιτικά, κοινωνιολογικά, γλωσσολογικά και εικαστικά, συμπεριλαμβανομένων, μεταξύ άλλων, κειμένων των Noam Chomsky σε μετάφραση Αλ. Κοτζιά (τχ. 2/14), André Martinet και Fr. François σε μετάφραση Θ. Ανθογαλίδου (τχ. 4), Michel Butor και John Berger σε μετάφραση Π. Ζάννα (τχ. 5-6).

Συμπερασματικά, στον *Ηριδανό* της δεύτερης περιόδου, όπου οι σχετικές με τη λογοτεχνία μεταφράσεις κερδίζουν έδαφος σε σχέση με την πρώτη περίοδο, είναι σαφές και πάλι το προβάδισμα της γαλλικής γλώσσας, αποτέλεσμα μάλλον της γαλλικής παιδείας της συντακτικής ομάδας και δείγμα της γενικότερης εμβέλειας των γαλλικών γραμμάτων έως τότε στην Ελλάδα. Ως προς τις επιλογές συγγραφέων και κειμένων παρατηρείται μια κλίση προς παλαιότερα κείμενα, συμβολιστών και μοντερνιστών, χωρίς να λείπουν ανοίγματα σε σύγχρονους συγγραφείς και διανοητές.

Το περιοδικό *Η νέα ποίηση* κυκλοφορεί από τον Νοέμβριο του 1974 έως το τέλος του 1976. Εκδότης-διευθυντής είναι ο Αντώνης Φωστιέρης, ποιητής και κριτικός της γενιάς του '70, που την επόμενη χρονιά, μαζί με τον Θανάση Νιάρχο, ξεκινά την ετήσια ανθολογία *Ποίηση* (1975-1981), και αργότερα την έκδοση του λογοτεχνικού περιοδικού *Ηλέξη*. Είναι ένα βραχύβιο, ολιγοσέλιδο περιοδικό, μια έκδοση πειραματική, σύμφωνα με τον Φωστιέρη, ο οποίος διευκρινίζει εξ αρχής ότι ούτε ο ίδιος είναι επαγγελματίας εκδότης ούτε πρόκειται για περιοδικό «καριέρας» ή όργανο μιας συγκεκριμένης ομάδας. Η στήριξη, βέβαια, από θεσμικά αναγνωρισμένους συγγραφείς, όπως ο Μιχαήλ Στασινόπουλος και ο Άγγελος Τερζάκης, είναι ευπρόσδεκτη (τχ. 1). Το περιοδικό δημοσιεύει πρωτίστως ποίηση, ακόμα και άγνωστων ή ανώνυμων ποιητών, μελέτες, σύντομα σημειώματα για τους δημιουργούς έργου των οποίων μεταφράζεται, και κριτικές για τη σύγχρονη ελληνική ποίηση. Προβάλλει τις σύγχρονες εξελίξεις και φιλοξενεί έργα ποιητών της νεότερης γενιάς, αλλά και παλαιότερων, με κριτήριο την ποιότητα και όρο να είναι ανέκδοτα (τχ. 3).

Στα δέκα τεύχη που αποδελτιώθηκαν, οι μεταφράσεις, κυρίως ποιημάτων, ανέρχονται σε 84. Οι περισσότερες (51) εντάσσονται σε δύο μεγάλες ενότητες που αφορούν την ποίηση αμερικανίδων<sup>10</sup> και ρωσίδων<sup>11</sup> ποιητριών, όπου γίνεται

10. Ολυμπία Καράγιωργα (εισαγ.-μτφρ.), «Σύγχρονες αμερικάνες ποιήτριες», *Η νέα ποίηση*, τχ. 9 (Ιούν.-Σεπτ. 1976), 191-200. Περιλαμβάνονται 22 ποιήματα 15 ποιητριών: Anne Sexton, Adrienne Rich, Sandra Hochman, Elizabeth Bishop, Denise Levertov, Diane Wakoski, Sylvia Plath, Amy, Carol Freeman, Alice Walker, Lucille Clifton, Nikki Giovanni, Sonia Sanchez, Quincy Troupe, Gwendolyn Brooks.

11. Ολυμπία Καράγιωργα (εισαγ.-μτφρ.), «Σύγχρονες ρωσίδες ποιήτριες», *Η νέα ποίηση*, τχ. 10 (Οκτ.-Δεκ. 1976), 222-234. Περιλαμβάνονται 26 ποιήματα 11 ποιητριών: Anna Akhmatova, Marina

προσπάθεια να καλυφθεί μεγάλο εύρος της ποιητικής παραγωγής των δύο χωρών. Όσον αφορά τις αμερικανίδες, δημοσιεύονται ποιήματα γραμμένα μεταξύ 1960-1975 και εισάγεται η διάκριση «λευκές-μαύρες», που απηχεί τις τότε μαχητικές διεκδικήσεις ανθρωπίνων δικαιωμάτων.<sup>12</sup> Το χρονικό εύρος, όσον αφορά τις ρωσίδες, είναι μεγαλύτερο, ενώ δεν γίνεται αναφορά στη χρήση ή μη διάμεσης γλώσσας, αν και το δεύτερο είναι πιθανότερο, λαμβάνοντας υπόψη το υπόλοιπο έργο της μεταφράστριας. Το ενδιαφέρον του περιοδικού για τη γυναικεία ποίηση, ελληνική και ξένη, εκδηλώνεται ήδη από το πρώτο τεύχος, όπου δημοσιεύονται έξι ποιήματα της Emily Dickinson σε μετάφραση Νανάς Ησαΐα, που υπογράφει και το εισαγωγικό σημείωμα. Η αμερικανική ποίηση έρχεται στο προσκήνιο και μέσω της μετάφρασης μπητ συγγραφέων. Συγκεκριμένα, στο τέταρτο τεύχος δημοσιεύονται, σε μετάφραση Σταύρου Αντωνίου, ένα κείμενο του Jack Kerouac για τη νέα αμερικάνικη ποίηση και ένα ποίημά του, όπως και ποιήματα των Allen Ginsberg και Gregory Corso, και, σε μετάφραση Τζένης Μαστοράκη, ποίημα του Lawrence Ferlinghetti, ενώ στο έβδομο τεύχος δημοσιεύονται σε μετάφραση Αλέξη Τραϊανού τρία ποιήματα του Charles Bukowski. Η παρουσία της γαλλικής ποίησης, και γενικότερα κειμένων γαλλόφωνων συγγραφέων, δεν είναι τόσο έντονη, όπως στα προηγούμενα έντυπα, με συνολικά 11 κείμενα έναντι των 45 αγγλικών. Ενδεικτικά αναφέρω ποιήματα των Boris Vian, Antonin Artaud και René Char, όλα μεταφρασμένα από τον Νιάρχο (τχ. 3, 5, 8). Διαφαίνεται εδώ η στροφή της νεότερης γενιάς προς την αγγλόφωνη ποίηση, και δη την αμερικανική, στροφή εμφανής και σε άλλα έντυπα της περιόδου όπως θα φανεί παρακάτω, ένδειξη πιθανόν της αυξανόμενης επιρροής του λεγόμενου «αμερικανικού τρόπου ζωής», που ξέφευγε από τα στεγανά της παραδοσιακής Αριστεράς, αλλά και της ανανέωσης που έφερνε τότε η αμερικανική ποίηση.<sup>13</sup>

Το *Σήμα* εμφανίστηκε το 1975 και συνέχισε να κυκλοφορεί με διάφορους τίτλους έως το 1993.<sup>14</sup> Εδώ εξετάζονται τα διαστήματα 1975-1977 και 1979-1980

---

Tsvetayeva, Olga Berggolts, Margarita Aligher, Silva Kaputikyan, Rima Kazakova, Fazu Aliyeva, Novella Matveyeva, Natalya Gorbanevskaya, Bella Akhmadulina, Yunna Morits.

12. Βλ. και Παύλος Πελαγίτης (εισαγ.-μτφρ.), «Σύγχρονη αμερικάνικη ποίηση. Τρεις νέγροι ποιητές» (τχ. 8).

13. Νικόλαος Παπαδογιάννης, «Νεανική πολιτικοποίηση και “πολιτισμός” στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης», στο Μάνος Αυγερινός, Έφη Γαζή, Κωστής Κορνέτης (επιμ.), *Μεταπολίτευση: Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2015, 133-150· Δ. Π. Σωτηρόπουλος, «Στις ρίζες της Γ΄ Ελληνικής Δημοκρατίας: Η υπερπολιτικοποίηση και η γενιά του '70», *Νέα Εστία*, τχ. 1875 (Δεκ. 2017), 769-783.

14. Συνέχεια αποτελεί το *Σήμα κινδύνου για τις τέχνες και τον πολιτισμό* (1991-1993), που μετεξελίχθηκε σε περιοδικό τέχνης πρωτίστως. Για το άρθρο μελέτησα όλα τα τεύχη πλην του 22 του *Σήματος* και του 4 του *Νέου Σήματος*, που δεν μπόρεσα να τα εντοπίσω.



(στη διάρκεια του δεύτερου κυκλοφορεί με τίτλο *Νέο Σήμα*). Εκδότης-διευθυντής είναι ο Νίκος Ε. Παπαδάκις και διευθυντής σύνταξης αρχικά ο Δημήτρης Νόλλας, ενώ στη συντακτική ομάδα μετέχουν μεταξύ άλλων οι Γιάννης Γαϊτάνος, Γιάννης Δραγώνας, Μιχαήλ Μήτρας, Νατάσα Χατζιδάκι, Γιώργος Χρυσοβιτσάνος.

Το *Σήμα* προωθεί μαχητικά την πρωτοπορία ασκώντας παράλληλα οξεία κριτική σε εκδηλώσεις του κατεστημένου της τέχνης και της πολιτικής, χωρίς να είναι στρατευμένο. Σε ένα σύντομο σημείωμα, από αυτά που απαντούν σε κάθε τεύχος, ενυπόγραφα ή μη, αναφέρεται: «Το περιοδικό μας δεν είναι φορέας κανενός ειδικού γούστου. Είναι αδέσμευτο από συγκεκριμένο προβληματισμό ευτραφών κατεστημένων, απαλλαγμένο από κατασκοπισμένα λειτουργήματα, είναι αδέσμευτο από συμπαραλιασμένα σαδιστικά πείσματα» (σημείωμα «Σήμα 2», τχ. 1). Το περιοδικό βρίσκεται εγγύτερα στα αιτήματα της Νέας Αριστεράς, χωρίς να αποκλείονται διαφορετικές φωνές. Πέρα από το σταθερό ενδιαφέρον για την εικαστική δημιουργία –που με τα χρόνια εντείνεται, εμπλουτίζοντας το περιοδικό με πληθώρα άρθρων, μελετών και εικαστικών έργων–, η λογοτεχνία, ξένη και ελληνική, κατέχει σημαντική, όχι την κύρια, θέση, ιδιαίτερα τα πρώτα χρόνια της κυκλοφορίας του, όπως και το θέατρο, ο κινηματογράφος, η μουσική, η αντεργκράουντ σκηνή.<sup>15</sup> Το *Σήμα* επιδιώκει τη ρήξη με την παράδοση και τα καθιερωμένα σχήματα και θέτει ως προτεραιότητα την ανανέωση στη λογοτεχνία και την τέχνη. Αναφορικά με την ελληνική λογοτεχνία, από τις σελίδες του περιοδικού περνούν πολλοί συγγραφείς της γενιάς του '70, αλλά και παλαιότεροι όπως ο Σινόπουλος (αφιέρωμα τχ. 17) ή ο Τσίρκας. Χαρακτηριστικό των εκδοτικών επιλογών και του ενδιαφέροντος για την πρωτοπορία είναι το αφιέρωμα στη «Σκηνή», το ελληνικό αντεργκράουντ, στο ένατο τεύχος (Σεπτ. 1975), που επιμελήθηκε ο Μήτρας, γνωστός από την παρουσία του σε ευρύ φάσμα περιοδικών, από το *Αντί* έως τον *Κούρο*. Το αφιέρωμα συγκέντρωσε τους κυριότερους εκπροσώπους της ελληνικής αντεργκράουντ σκηνης, ορισμένους γνώριμους ήδη από τη δεκαετία του '60 και το περιοδικό *Πάλι* (1964-1966).<sup>16</sup> Ήταν ένα εγχείρημα που προκάλεσε κραδασμούς μεταξύ της εκδοτικής ομάδας του *Σήματος* και μελών της «Σκηνης», εξαιτίας αστοχιών στην παρουσίαση του έργου τους, που, κατά τους ίδιους, δεν ακολούθησε τα συμφωνηθέντα. Τα προβλήματα ήταν ήδη εμφανή στο τεύχος 9, με τον Παπαδάκι να γράφει για τη δύσκολη συνεργασία με τα μέλη της «Σκηνης», κρατώντας αποστάσεις από την ιδεολογία τους και αφήνοντας αιχμές για τη συνολική καλλιτεχνική παρουσία και προσφορά τους, ενώ στο τεύχος 10-11 ακολούθησαν οι απόψεις της άλλης πλευράς. Το αφιέρωμα

15. Αρσενίου, ό.π., 392-398.

16. Σημειωτέον ότι το *Σήμα* επανεξέδωσε το *Πάλι* σε έναν τόμο το 1975.

δοκίμασε, επίσης, τα όρια της ελευθερίας του λόγου μεταπολιτευτικά, καθώς οι υπεύθυνοι του περιοδικού και ορισμένοι από τους συγγραφείς οδηγήθηκαν στο εδάλιο με την κατηγορία της παράβασης του νόμου «περί Τύπου», συγκεκριμένα των διατάξεων «περί ασέμων», για να αθωωθούν πανηγυρικά λίγο αργότερα.<sup>17</sup>

Στο *Σήμα* δημοσιεύονται 47 μεταφράσεις, συγκεντρωμένες κυρίως στα πρώτα τεύχη, από τις οποίες οι 21 είναι μεταφράσεις λογοτεχνικών κειμένων, με σαφές το προβάδισμα της ποίησης (17) έναντι της πεζογραφίας (3) και του θεάτρου, όπως και της αγγλικής γλώσσας (συνολικά 41 κείμενα). Οι μεταφράσεις αυτές επιβεβαιώνουν το γενικότερο ενδιαφέρον του περιοδικού για την πρωτοπορία, το μητ κίνημα, την επιρροή της αντεργκράουντ θεματικής και της αντικουλτούρας, ενώ σημαντική είναι η παρουσία της ροκ μουσικής, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το αφιέρωμα στον Bob Dylan (τχ. 14). Ενδεικτικά αναφέρεται η μετάφραση τεσσάρων ποιημάτων του μητ ποιητή Sinclair Beiles από τον Τάσο Φαληρέα, στο τεύχος-αφιέρωμα στη «Σκηνή»,<sup>18</sup> και έξι από τη Χατζιδάκι, που επιπλέον εξασφάλισε συνέντευξη μαζί του (τχ. 10-11, 15-16). Μεταφράζονται επίσης δείγματα της «Ποίησης του ροκ» από τους Φαληρέα (Nick Gravenites) και Κώστα Θεοφιλόπουλο (David Bowie, Mick Jagger, Keith Richards, Lou Reed) (τχ. 9). Ο Νίκος Καρούζος μεταφράζει ποίημα του Jean-Marie Drot, το μοναδικό γαλλικό, και Κώστα Αξελό (τχ. 23). Σχετικά με την πεζογραφία, αναφορά στο μητ αποτελεί η μετάφραση του Αλέκου Σπανούδη από τη συλλογή *Lonesome Traveler* του Jack Kerouac (τχ. 9). Μεταφράζονται επίσης διήγημα του Pier Paolo Pasolini (τχ. 3-4) και κείμενο επιστημονικής φαντασίας του Cordwainer Smith (τχ. 9). Οι υπόλοιπες μεταφράσεις αφορούν κυρίως εικαστικά θέματα, μεταξύ αυτών κείμενα για τους Κώστα Τσόκλη, Γαβριέλλα Σίμωσι, Λουκά Σαμαρά, Δανιήλ (= Δανιήλ Παναγόπουλο), τη βίντεο τέχνη, τη σύγχρονη ελληνική τέχνη (τχ. 7-8, 14, 17, 10-11, 15-16), από τα γαλλικά, αγγλικά και ισπανικά. Κάποιες μεταφράσεις αφορούν επίσης το θέατρο, τον κινηματογράφο, τη μουσική, τη φιλοσοφία, την ιστορία και τη θεωρία της τέχνης. Αξιοσημείωτη είναι και η μετάφραση στα ελληνικά κειμένων –λογοτεχνικών ή μη– γραμμένων από ελληνικής καταγωγής συγγραφείς, κάτι που εντοπίζεται και σε άλλα περιοδικά της περιόδου.<sup>19</sup>

17. Μαρία Νικολοπούλου, «Η αμήχανη ανάδυση του Underground και το αίτημα της διπλής πρωτοπορίας στο λογοτεχνικό πεδίο της Μεταπολίτευσης», στο Μ. Αυγερίδης, Έ. Γαζή, Κ. Κορνέτης (επιμ.), *Μεταπολίτευση...*, ό.π., 263-282.

18. Ενδιαφέρουσες οι ενστάσεις σε σκωπτικό ύφος του Φαληρέα για τις απόψεις της Τζένης Μαστοράκη για τους Corso, Ferlinghetti, Ginsberg, στο εισαγωγικό σημείωμα.

19. Βλ. θεατρικό του Μίνου Αργυράκη στα αγγλικά, μεταφρασμένο από τον ίδιο στα ελληνικά («Άρτυ Πάρτυ», τχ. 18). Διαφορετικές είναι οι περιπτώσεις δημιουργών της διασποράς, του Κώστα

Με το *Νέο Σήμα* εδραιώνεται το προβάδισμα της εικαστικής δημιουργίας, πρωτοποριακής ή μη, με εκτενή αφιερώματα όπως αυτά στους Γιάννη Μιγάδη, Δημήτρη Μυταρά, ή στη βίντεο τέχνη (τχ. 6, 7, 3 αντίστοιχα). Το περιοδικό συνεχίζει να στηρίζει την πρωτοπορία, με τρόπο ηπιότερο όμως, επιδιώκοντας πιθανόν να απευθυνθεί σε ευρύτερο κοινό, ενώ δεν λείπουν αναφορές στην παράδοση.<sup>20</sup> Οι λογοτεχνικές μεταφράσεις περιορίζονται σε έξι κείμενα, όλα γαλλικά, από τα συνολικά 16. Πρόκειται για πέντε ποιήματα του Charles Baudelaire και ένα του Arthur Rimbaud, σε μετάφραση του αρχιτέκτονα και εικαστικού Πάνου Νικολή Τζελέπη, και ένα υπερρεαλιστικής υφής διήγημα της Gisèle Prassinos, ελληνικής καταγωγής γαλλίδας συγγραφέα, μεταφρασμένο από την Édith Mazeud-Καραγιάννη (τχ. 2). Ο Καρούζος μεταφράζει πάλι Αξελό και άρθρο του Ζαν-Μισέλ Πάλμπ (sic) για τον φιλόσοφο (τχ. 5). Οι υπόλοιπες μεταφράσεις αφορούν την τέχνη και τη φιλοσοφία.

Στο *Σήμα* και το *Νέο Σήμα* οι μεταφράσεις δεν καταλαμβάνουν κεντρική θέση, ενώ οι σχετικές με τη λογοτεχνία δεν είναι συγκριτικά περισσότερες. Γίνονται από μέλη της συντακτικής ομάδας ή και άλλους συνεργάτες, που σε πολλές περιπτώσεις ανήκουν στη γενιά του '70 και δοκιμάζουν παράλληλα οι ίδιοι τις συγγραφικές τους δυνάμεις. Το *Σήμα* προσεγγίζει περισσότερο την αμερικανική λογοτεχνία και κουλτούρα, και δη αυτή που συνδέεται με το μητρώο και το αντεργκράουντ, κίνηση που σχετίζεται ασφαλώς με τα ενδιαφέροντα της συντακτικής ομάδας αλλά και με την αυξανόμενη επιρροή της αμερικανικής μαζικής κουλτούρας. Εδώ, επίσης, αξίζει να αναφερθεί η άποψη του Νάνου Βαλαωρίτη περί μαρασμού της πρωτοπορίας και κάμψης της ανανεωτικής ορμής στην Ευρώπη –σε αντίθεση με την Αμερική–, όπως διατυπώνεται σε συνέντευξή του στη Χατζιδάκι το 1976 (*Σήμα*, τχ. 14).

Μάλλον περιορισμένη πάντως είναι η παρουσία σχετικών με τη λογοτεχνία μεταφράσεων και σε άλλα περιοδικά στον χώρο της πρωτοπορίας, για παράδειγμα στα περιοδικά *Κούρος* (1959-1961, 1971-1972, 1974-1975) και *Pandermana* (με υπότιτλο «παντός τέρμα ή παντός δέρμα») (1972-1973, 1974-1977, 1992-1993) του Λεωνίδα Χρηστάκη, όπου παρατηρείται προσπάθεια σύζευξης αισθητικής πρωτοπορίας και πολιτικού ριζοσπαστισμού, με αναφορές από τη Νέα Αριστερά έως την αναρχία.<sup>21</sup> Πολλά κείμενα βέβαια είναι αναδημοσιεύσεις, συχνά χωρίς άδεια, που απηχούν τη γενικότερη αντίληψη του Χρηστάκη για την ανα-

Αξελό, που μεταφράζεται από τον Καρούζο (*Σήμα*, τχ. 23· *Νέο Σήμα*, τχ. 5), του Φίλιππου Τσιάρα από την Ησαΐα (τχ. 17), του Λουκά Σαμαρά από την Αγγελάκη-Ρουκ (τχ. 17), κ.ά.

20. Βλ. πολυσέλιδη αναφορά σε έθιμα, κάλαντα και υμνογραφία των Χριστουγέννων (τχ. 7).

21. Νικολοπούλου, ό.π.: Maria Nikolopoulou, «The transfer and appropriations of the Beat generation in Greece», στο Harri Veivo, Petra James, Dorota Walczak-Delanois (επιμ.), *Beat Literature in a Divided Europe*, Leiden/Βοστώνη, Brill-Rodopi, 2019, 101-131· Αρσενίου, ό.π., 372-380.

γκαιότητα ρήξης με τους κατεστημένους θεσμούς της τέχνης, και, όσον αφορά τη λογοτεχνία και τους λογοτέχνες ειδικότερα, την αναγκαιότητα αμφισβήτησης της προνομιακής θέσης τους στο πολιτιστικό πεδίο.

Στα 18 τεύχη του *Κούρου* που εντόπισα, εκδομένα μεταξύ 1971-1975, δημοσιεύτηκαν 16 μεταφράσεις, όλες προ του 1974, από τις οποίες μόνο 9 αφορούν τη λογοτεχνία. Ενδεικτικά αναφέρω ποίημα του Federico García Lorca σε μετάφραση Κώστα Ταμβάκη (τχ. 1), απόσπασμα θεατρικού του Max Frisch σε μετάφραση Βαγενά (τχ. 4), δύο πεζά ποιήματα του Rimbaud σε μετάφραση Εύας Μυλωνά (τχ. 6), ποιήματα των Paul Éluard και Salvatore Quasimodo σε μετάφραση Σπύρου Γκίνη (τχ. 5, 9), ποίημα του Vladimir Mayakovsky σε μετάφραση Άρη Αλεξάνδρου (τχ. 12). Οι υπόλοιπες μεταφράσεις αφορούν το σινεμά, τη μουσική, την πολιτική, την ψυχολογία, συμπεριλαμβανομένων κειμένων του William Burroughs (τχ. 12). Ακολούθως, στα 21 τεύχη του *Panderma* που εντόπισα, εκδομένα μεταξύ 1972-1977, απαντούν 23 μεταφράσεις περίπου, καθώς δεν είναι πάντοτε σαφές αν πρόκειται για μετάφραση ή όχι, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, στο ειδικό τεύχος εκτός σειράς για την υπόθεση Μπάναντερ-Μάινχοφ (1977). Τη λογοτεχνία αφορούν τρεις μόνο μεταφράσεις, ένα απόσπασμα από το διήγημα «Το Άλεφ» του Jorge Luis Borges, σε μετάφραση από τα αγγλικά του Σπύρου Μειμάρη (τχ. 12), και κείμενα των Alfred Jarry και Peter Bichsel (τχ. 4, 17). Οι υπόλοιπες αφορούν θέματα πολιτικής, πολιτισμού, ψυχολογίας, σεξουαλικότητας, συμπεριλαμβανομένων κειμένων των Ginsberg, Ingmar Bergman (τχ. 1), S. M. Eisenstein (τχ. 8), Salvador Dalí (τχ. 17), Massimo Teodori (τχ. 8, 10) κ.ά.

Το λογοτεχνικό περιοδικό *Σπείρα* εμφανίστηκε το 1975 και ολοκλήρωσε την πρώτη περίοδο κυκλοφορίας του το 1981 (τχ. 1-7: 1975-1978· τχ. 8: Μάιος 1981), για να ακολουθήσουν δύο ακόμα περίοδοι με έμφαση και σε θέματα τέχνης.<sup>22</sup> Ο υπότιτλος «γλώσσα – ποίηση» δίνει το πεδίο όπου κινούνται οι διευθυντές του, ο Ανδρέας Μπελεζίνης (από το 1976 και εκδότης), που δημοσιεύει μελέτες και κριτικές, και ο Άρης Μπερλής, που αναλαμβάνει πολλές από τις μεταφράσεις. Εμφανής είναι η προτίμηση στον μοντερνισμό, τον υπερρεαλισμό, τη σύγχρονη πρωτοπορία και το μπητ. Η ελληνική λογοτεχνία αντιπροσωπεύεται από τη δεύτερη μεταπολεμική γενιά, καθώς και τη γενιά του '70, ενώ η δημοσίευση έργων του Εγγονόπουλου – αλλά και ανέκδοτων κειμένων από την *Οκτάνα* του Εμπειρικού – φανερώνει εκλεκτικές συγγένειες με τους υπερρεαλιστές της γενιάς του '30.

22. Β' περίοδος: 1984-1987 (τχ. 1-9), με υπότιτλο «Γλώσσα – Ποίηση – Εικόνα. Τριμηνιαίο περιοδικό θεωρίας και τέχνης»· Γ' περίοδος: 1990-1991 (τχ. 1-2), τριμηνιαίο περιοδικό με υπότιτλο «Περιοδικό θεωρίας της τέχνης». Από την Α' περίοδο δεν έχω ακόμα εντοπίσει το τεύχος 8.

Εστιάζοντας στις μεταφράσεις, οι αριθμοί είναι ενδεικτικοί των εκδοτικών προτιμήσεων: από τις συνολικά 38 στα τεύχη 1-7, οι 22 αφορούν λογοτεχνικά έργα, 16 ποίησης και 6 πεζογραφίας, ενώ οι 16 είναι μελέτες, 12 από τις οποίες σχετικές με τη λογοτεχνία. Αν και πάλι δεν δίνονται στοιχεία για την πρωτότυπη ή τη διάμεση γλώσσα, εύκολα συμπεραίνει κανείς την υπεροχή της αγγλικής έναντι της γαλλικής (21 κείμενα έναντι 16 αντίστοιχα). Ο Μπερλής έχει μεταφράσει 22 κείμενα, κυρίως από τα αγγλικά αλλά και τα γαλλικά, μεταξύ αυτών λογοτεχνικά κείμενα των Samuel Beckett (τχ. 1), Allen Ginsberg («Το ουρλιαχτό», τχ. 2), Ted Hughes (τχ. 4), Alan Sillitoe (τχ. 5) και Charles Tomlinson (τχ. 6), αλλά και μελέτες του Roman Jakobson για τη γλώσσα, τη γλωσσολογία και την ποιητική (τχ. 1, 7), των Susan Sontag, Allen Ginsberg, John Tytell για τους μπητ (τχ. 2), Anna Balakian (τχ. 3), Edward Stankiewicz (τχ. 4), καθώς και μελέτη της Τζίννας Πολίτη στα γαλλικά για το μυθιστόρημα (τχ. 5, 6). Έχει ιδιαίτερη σημασία ότι ο Μπερλής, εκτός από δοκιμογράφος και κριτικός, υπήρξε σημαντικός μεταφραστής λογοτεχνίας και θεωρίας της λογοτεχνίας, και ότι διηύθυνε τις εκδόσεις Κρύσταλλο (Αθήνα, 1980-1993).<sup>23</sup> Δεν είναι όμως ο μόνος στη *Σπείρα* που ασχολείται συστηματικά με τη μετάφραση. Είναι και η Κλαίτη Σωτηριάδου, που ασχολήθηκε με τη μετάφραση κυρίως λατινοαμερικάνικης λογοτεχνίας και εδώ μεταφράζει Philip Larkin (τχ. 5), όπως και η Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, που μεταφράζει κυρίως αγγλική λογοτεχνία. Για τη *Σπείρα* μεταφράζει Beckett (τχ. 7), όπως και για τις εκδόσεις Κρύσταλλο.<sup>24</sup> Ο πολυσχιδής Δημήτρης Άναλις μεταφράζει «μεταγράφει», όπως σημειώνει— τμήματα από το *Πέρασμα και ακινησία της ροής* του Bonnefoy (τχ. 2, 4, 6), έργο που εκδίδεται αυτοτελώς λίγα χρόνια αργότερα.<sup>25</sup> Ο Στέφανος Ν. Κουμανούδης μεταφράζει Tristan Tzara (τχ. 3), η Αριστέα Παρίση Tzvetan Todorov (τχ. 6), όπως και ο Θανάσης Νάκας (τχ. 5), που επίσης μεταφράζει Michel de Montaigne (τχ. 6). Και οι τρεις θα μεταφράσουν έργα των συγγραφέων αυτών που θα εκδοθούν αυτοτελώς.<sup>26</sup> Μεταφράζονται επίσης Barthes από την Έλλη Μποτονάκι (τχ. 2), Αξελός από την Άννα Καφέτση (τχ. 6), ποίημα του

23. Ενδεικτική αναφορά αυτοτελών εκδόσεων μεταφράσεων του Μπερλή: Allen Ginsberg, *Ποιήματα*, Αθήνα, Ακμων, 1978, και ο ίδιος, *Ουρλιαχτό, Καντίς και άλλα ποιήματα*, Αθήνα, Άγρα, 2008, καθώς και Roman Jakobson, *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, Αθήνα, Εστία, 1998.

24. Ενδεικτικά: Samuel Beckett, *Ο ακατονόμαστος* (1980)· *Μολλόν* (1981)· *Ο Μαλόν πεθαίνει* (1982)· *Περιμένοντας τον Γκοντό: Μια ιλαροτραγωδία σε δύο πράξεις* (1984).

25. Μεταφράσεις ή «μεταγραφές» του Άναλι από τις εκδόσεις Ύψιλον (Αθήνα): Yves Bonnefoy, *Πέρασμα και ακινησία της ροής* (1981)· *Χτες βασίλευε η ερημιά. Αντι-Πλάτων. Αφροσίωση* (1984).

26. Michel de Montaigne, *Δοκίμια*, μτφρ. Θανάσης Νάκας, Αθήνα, Κάλβος, 1979· Τσβετάν Τοντόροφ, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, μτφρ. Αριστέα Παρίση, Αθήνα, Οδυσσεύς, 1991· Τριστάν Τζαρά, *Ο υπερρεαλισμός και ο μεταπόλεμος*, μτφρ. Στέφανος Ν. Κουμανούδης, Αθήνα, Ύψιλον, 1979.

Denis Roche από τον Μιχ. Σαντορινιό (τχ. 5), και μελέτη του Massimo Peri για τον Καβάφη από τον Γιώργο Κεχαγιόγλου (τχ. 7).

Η *Σπείρα* της πρώτης περιόδου συνέβαλε, επομένως, όχι μόνο στην ανάδειξη λογοτεχνικών κειμένων, αλλά κυρίως στην υποδοχή θεωριών της λογοτεχνίας και της γλωσσολογίας, που παρέχουν νέα ερμηνευτικά κλειδιά στους μελετητές.<sup>27</sup> Ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο αφορά τους συνεργάτες του περιοδικού, ορισμένοι από τους οποίους εξελίχθηκαν σε αναγνωρισμένους μεταφραστές.

Η αναφορά στο πρωτογενές υλικό ολοκληρώνεται με το *Τραμ*, λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό περιοδικό με υπότιτλο «Ένα όχημα» που εκδιδόταν στη Θεσσαλονίκη και κυκλοφόρησε μεταξύ 1971-1996 σε τέσσερις διακριτές περιόδους, ή άλλως «διαδρομές», με ενδιάμεσες διακοπές. Θα αναφερθώ σύντομα κατ' αρχάς στην Α' περίοδο/διαδρομή: 1971-1972 (τχ. 1-5), με εκδότρια τη Μαρώ Καρδάκου, υπεύθυνους σύνταξης-επιμέλειας τους Πάνο Θεοδωρίδη και Δημήτρη Καλοκύρη, τη συμμετοχή των Μίμη Σουλιώτη και Γιώργου Χουλιάρα, όπως και την υποστήριξη του Γ. Π. Σαββίδη. Η περίοδος έκλεισε επεισοδιακά με την ποινική δίωξη των Καρδάκου και Καλοκύρη, καθώς και των συγγραφέων Θέμη Λιβεριάδη και Ηλία Πετρόπουλου, για παράβαση του νόμου «περί Τύπου».<sup>28</sup> Εκτενέστερη θα είναι η αναφορά στη Β' διαδρομή: 1976-1979 (τχ. 1-11/12), με υπεύθυνο έκδοσης τον Γιώργο Κάτο, ιδρυτή των εκδόσεων Εγνατία (Θεσσαλονίκη), που στηρίζει οικονομικά το εγχείρημα, και τον Καλοκύρη στη σύνταξη και την επιμέλεια.<sup>29</sup> Το *Τραμ* προβάλλει τη νεοελληνική λογοτεχνία, κυρίως την ποίηση της γενιάς του '70, χωρίς να εξαιρεί τους παλαιότερους<sup>30</sup> – κοινό χαρακτηριστικό και άλλων πε-

27. Θ. Νάκας, «Το περιοδικό “Σπείρα” (και οι νεότερες θεωρίες για τη γλώσσα, τη λογοτεχνία και την τέχνη)», *Πρακτικά Δεκάτου Τετάρτου Συμποσίου Ποίησης: Ανδρέας Εμπειρικός – Γιάννης Ρίτσος – Περιοδικά (Πανεπιστήμιο Πατρών, 1-3 Ιουλίου 1994)*, επιμ. Σ. Λ. Σκαρτσής, Πάτρα, Αχαϊκές Εκδόσεις, 1996, 254-280.

28. Δημήτρης Καλοκύρης, «Η δημιουργία του “Τραμ”», <https://www.dimitriskalokyris.com/periodiko-tram> (τελευταία επίσκεψη, 20.2.2020)· ο ίδιος, *Παρασάγγες*, τ. Α': *Ονομαστικόν*· τ. Β': *Ευρετήριο προσωπικών χρόνων*, Αθήνα, Άγρα, 2014-2016 (βιβλία με αυτοβιογραφικά στοιχεία που φωτίζουν και τις εκδοτικές επιλογές του)· ο ίδιος, *Νεοελληνικά λογοτεχνικά περιοδικά: Από την παλιγγενεσία στον παλιμπαιδισμό*, Αθήνα, Ύψιλον, 1995, 51-76. Βλ. και Περικλής Σφυρίδης, «“Διαγώνιος” και “Τραμ”»: Δύο λογοτεχνικά περιοδικά της Θεσσαλονίκης και το ποιητικό κλίμα που καλλιέργησαν», *Πρακτικά Δεκάτου Τετάρτου Συμποσίου Ποίησης*, ό.π., 198-215· Αρσενίου, ό.π., 380-386.

29. Ακολουθούν: Γ' Περίοδος/Διαδρομή: 1987-1992 (18 τεύχη)· Δ' Περίοδος/Διαδρομή: 1996 (τεύχος αφιερωμένο στον Νίκο-Αλέξη Ασλάνογλου). Από το 1976 εκδότης είναι ο Γιώργος Κάτος, που τη δεκαετία του 1980 αγοράζει τα εκδοτικά δικαιώματα από τον Καλοκύρη και το περιοδικό κυκλοφορεί ως *Το Τραμ*.

30. Εκτενείς αναφορές την πρώτη περίοδο στους Σεφέρη (τχ. 1), Ελύτη (τχ. 2), Εμπειρικό και Γκάτσο (τχ. 3-4), Καβάφη (τχ. 5), και τη δεύτερη στους Εμπειρικό (τχ. 1), Σινόπουλο (τχ. 2), Εγνονόπουλο (τχ. 3), Σεφέρη (τχ. 4), Σαχτούρη (τχ. 5), Ρίτσο (τχ. 6), Κάλας (τχ. 8), Καββαδία (τχ. 9).

ριοδικών που εξετάστηκαν εδώ, όπως αποδεικνύεται από τη σταθερή προτίμηση στους Σινόπουλο (*Χνάρι, Σήμα, Τραμ*), Εμπειρικό (*Σήμα, Σπείρα, Τραμ*), Εγγονόπουλο (*Σπείρα, Τραμ*), Κάλας (*Χνάρι, Τραμ*). Σε αυτή την κατεύθυνση κινούνται και δύο εκδοτικές προσπάθειες συνυφασμένες με το περιοδικό, τα «Τραμάκια», σειρά βιβλίων νέων και παλαιότερων συγγραφέων, καθώς και η σειρά «Νέοι έλληνες ζωγράφοι». Αξιοσημείωτη και η εκτεταμένη παρουσίαση της νεοελληνικής ζωγραφικής, ιδιαίτερα τη δεύτερη περίοδο, όπως και η συμβολή πολλών νεότερων ζωγράφων στην εικονογράφηση του περιοδικού. Διακρίνεται, επομένως, ένα πλέγμα αναφορών που φανερώνει τις εκλεκτικές συγγένειες, τις επιρροές και τις αναζητήσεις της νεότερης γενιάς.

Στα πέντε τεύχη της πρώτης περιόδου/διαδρομής, μέσα στη δικτατορία, δημοσιεύτηκαν οκτώ συνολικά μεταφράσεις λογοτεχνικών κειμένων και μία σύννευξη των Beatles σε μετάφραση Ξάνθιππου Βύσσιου και Μίμη Σουλιάτη (περ. Α', τχ. 2). Συγκεκριμένα, στο πρώτο τεύχος δημοσιεύτηκαν ποιήματα των Kurt Marti σε μετάφραση από τα γερμανικά Πέννυς Δελιγιάννη, και W. S. Merwin σε μετάφραση από τα αγγλικά Γιώργου Χουλιάρα. Όσον αφορά τη μετάφραση πεζών, υπάρχει μια διαφοροποίηση στην πρωτότυπη γλώσσα, καθώς υπερτερεί η ισπανική, με τρία κείμενα του Borges σε μετάφραση των Μαρία-Rosa Garbero και Καλοκύρη (περ. Α', τχ. 1) και Χουλιάρα (περ. Α', τχ. 3-4), και ακολουθούν αγγλική, γερμανική και εσπεράντο με κείμενα των John Lennon, Peter Handke και Sándor Szathmári, αντίστοιχα. Δύο παρατηρήσεις που ισχύουν και για τις δύο περιόδους: η πρώτη αφορά τη συστηματικότερη παρουσίαση των μεταφράσεων από το *Τραμ*, καθώς δίνονται στις πλείστες των περιπτώσεων η χώρα καταγωγής των συγγραφέων όπως και δίγλωσση αποτύπωση του ονόματός τους και του τίτλου του μεταφραζόμενου έργου, και η δεύτερη αφορά την ανάδειξη της λατινοαμερικάνικης λογοτεχνίας, που συνεχίζεται εντεινόμενη αργότερα.

Στη δεύτερη περίοδο/διαδρομή, παρότι χωρίς διακοπές, διακρίνονται δύο φάσεις όσον αφορά τη μετάφραση. Στα πρώτα έξι τεύχη (από Ιούλιο 1976 έως Σεπτέμβριο 1977) οι μεταφράσεις είναι μόλις τρεις, όλες ενταγμένες στην ενότητα «Στάσεις», που περιλάμβανε θέματα επικαιρότητας, παρουσιάσεις και κριτικές βιβλίου, δισκογραφίας κ.λπ. Πρόκειται για ένα ποίημα του Αλέξανδρου Παναγούλη για τον Pasolini μεταφρασμένο από τα ιταλικά (περ. Β', τχ. 1), ένα σύντομο κείμενο του 1910 από τα σημειωματάρια του Franz Kafka μεταφρασμένο από τα γερμανικά, και ένα ποίημα του ιταλού λαϊκού ποιητή Ignazio Buttitta γραμμένο στη σικελιάνικη διάλεκτο (περ. Β', τχ. 3). Μια φτωχή δηλαδή συγκομιδή, αν συνυπολογίσει κανείς την αύξηση των σελίδων κάθε τεύχους σε σχέση με την προηγούμενη περίοδο. Στα υπόλοιπα τεύχη (από Γενάρη 1978 έως Μάρτιο 1979) τα πράγματα αλλάζουν, όχι μόνο για τις μεταφράσεις, καθώς δίνεται περισσότερος

χώρος στους νεότερους συγγραφείς σε σχέση με τους παλαιούς και ευρύτερα αναγνωρισμένους, ενώ η ύλη του περιοδικού εμπλουτίζεται με δοκίμια και μελέτες.<sup>31</sup>

Στη δεύτερη αυτή φάση εντοπίστηκαν συνολικά 98 μεταφράσεις, οι περισσότερες συγκεντρωμένες στο τελευταίο διπλό τεύχος.<sup>32</sup> Τα μεταφρασμένα κείμενα είναι πρωτίστως ποιητικά και δευτερευόντως πεζά, ενώ το μοναδικό θεατρικό είναι ένα μονόπρακτο του Beckett σε μετάφραση Σωτήρη Κακίση (περ. Β', τχ. 11-12). Δημοσιεύτηκαν επίσης μελέτες των Bonnefoy και Hugo von Hofmannsthal περί φιλοσοφίας και αισθητικής, καθώς και δοκίμιο του Montaigne, σε μετάφραση των Χ. Λιοντάκη, Φώτη Καλλία, Φίλιππου Δρακονταειδή, αντίστοιχα (περ. Β', τχ. 8, 11-12). Τα έξι πεζά κείμενα φανερώουν την προτίμηση στη λατινοαμερικάνικη λογοτεχνία. Ο Δρακονταειδής μεταφράζει διηγήματα των Gabriel García Márquez, Julio Cortázar και Norberto Fuentes (περ. Β', τχ. 7, 9, 10), και ο Καλοκύρης του Borges (περ. Β', τχ. 10). Αξίζει να σημειωθεί ότι η ενασχόληση των Δρακονταειδή και Καλοκύρη με τη μετάφραση, και το ιδιαίτερο ενδιαφέρον τους για ορισμένους συγγραφείς, όπως και την ισπανόφωνη λογοτεχνία, έδωσε σειρά μεταφράσεων που εκδόθηκαν αυτοτελώς.<sup>33</sup> Δημοσιεύονται, τέλος, ένα διήγημα του Paul Bowles σε μετάφραση Ν. Γ. Πεντζίκη (περ. Β', τχ. 8) και ένα του Günter Kunert σε μετάφραση Πέννυς Δεληγιάννη-Κέρμπαχ (περ. Β', τχ. 11-12).

Όσον αφορά τις 88 μεταφράσεις ποιητικών κειμένων, είναι εμφανής η προτίμηση στην αγγλόφωνη λογοτεχνία (69), όπως και η χρήση της αγγλικής ως διάμεσης γλώσσας,<sup>34</sup> και παράλληλα η απουσία της γαλλόφωνης λογοτεχνίας. Η ισπανόφωνη λογοτεχνία εκπροσωπείται από πέντε ποιήματα, η σουηδική από

31. Από το τχ. 7 διαμορφώνονται διακριτές ενότητες στα περιεχόμενα («Πεζογραφία», «Ποίηση», «Ζωγραφική»), ενώ η ενότητα «Στάσεις» εμπλουτίζεται με νέα θέματα. Συστηματικότερη και εκτενέστερη και η αναφορά σε νέους έλληνες ζωγράφους.

32. Μεταφράσεις ανά τεύχος: τχ. 1: 1, τχ. 3: 2, τχ. 7: 2, τχ. 8: 2, τχ. 9: 10, τχ. 10: 13, τχ. 11-12: 42.

33. Ο Δρακονταειδής μεταφράζει τα *Δοκίμια* του Michel de Montaigne (Θεσσαλονίκη, Εγνατία, 1980), στον οποίο επανέρχεται αργότερα, όπως επίσης ισπανόφωνη, γαλλική και πορτογαλική λογοτεχνία (π.χ. Cervantes, Rabelais, Pessoa). Ο Καλοκύρης μετέφρασε διάφορους συγγραφείς αλλά το ενδιαφέρον του για τον Borges, τον οποίο μεταφράζει κυρίως διαμέσου άλλων γλωσσών, παρέμεινε σταθερό διαχρονικά, όπως επιβεβαιώνουν και οι αυτοτελώς εκδοθείσες μεταφράσεις του. Ενδεικτικά αναφέρονται: *Ο δημιουργός και άλλα κείμενα: Μια μικρή ανθολογία πεζογραφημάτων του Μπόρχες*, Αθήνα, Ψυκάλμιος, 1980· *Παγκόσμια ιστορία της ατιμίας*, Αθήνα, Ψυκάλμιος, 1982· *Η ιστορία της νύχτας και άλλα ποιήματα*, Αθήνα, Ψυκάλμιος, 1988· *Σύντομες και παράξενες ιστορίες*, Αθήνα, Ψυκάλμιος, 1988, όπου περιέχονται και κείμενα του Adolfo Bioy Casares· *Το χρυσάφι των τίγρων*, Αθήνα, Ψυκάλμιος, 1988. Για τη μετάφραση του Borges, βλ. Δημήτρης Καλοκύρης, *Μπεθ: Ένα κυλιόμενο αρχείο για τον Μπόρχες*, Αθήνα, Πατάκης, 2014 (1992, Ψυκάλμιος), 67-73, καθώς και [https://www.dimitriskalokyris.com/jorge\\_luis\\_borges](https://www.dimitriskalokyris.com/jorge_luis_borges) (τελευταία επίσκεψη, 6.3.2020).

34. Ο Τραϊανός μεταφράζει σύντομα ποιήματα κινεζικής και ιαπωνικής ποίησης μέσω μετάφρασης του Kenneth Rexroth (περ. Β', τχ. 10).



τέσσερα, η ιταλική από τρία και η βουλγαρική από δύο. Μεταφράζουν κυρίως εκπρόσωποι της νέας γενιάς συγγραφέων. Ο Γιάννης Υφαντής μεταφράζει το τελευταίο από τα *Τέσσερα κουαρτέτα* του T. S. Eliot (περ. Β', τχ. 7), ο Αλέξης Τραϊανός 29 ποιήματα νέων αγγλόφωνων ποιητών –με τους οποίους ασχολείται συστηματικά, όπως φαίνεται και από τις αυτοτελείς εκδόσεις μεταφράσεων του–,<sup>35</sup> ο Σωκράτης Σκαρτσής 26 ποιήματα του E. E. Cummings και ο Σπύρος Τσακνιάς ένα του ίδιου (περ. Β', τχ. 10), ο Δρακονταειδής τέσσερα ποιήματα του César Vallejo (περ. Β', τχ. 9), ο Δημήτρης Δημητριάδης ένα του Borges (περ. Β', τχ. 11-12), ο Βασίλης Παπαγεωργίου συνολικά επτά ποιήματα των σουηδών ποιητών Gunnar Harding και Tommy Olofsson (περ. Β', τχ. 9), ο Γιώργος Χρονάς τρία ποιήματα του Pasolini (περ. Β', τχ. 10). Δεν λείπουν όμως και οι μεγαλύτεροι, όπως ο Τάσος Κόρφης, που μεταφράζει δώδεκα ποιήματα της Joyce Mansour (περ. Β', τχ. 11-12). Για τα δύο ποιήματα του βούλγαρου Božidar Božilov δεν αναφέρεται μεταφραστής ή διάμεση γλώσσα (περ. Β', τχ. 9).

Μέσω της μετάφρασης, το *Τραμ* δίνει την ευκαιρία γνωριμίας και εξοικείωσης με νέους συγγραφείς και τάσεις, από τον νεο-υπερρεαλισμό και το μπητ έως τα σύγχρονα πρωτοποριακά ρεύματα. Ιδιαίτερα σημαντική είναι η συμβολή του στην παρουσίαση της ισπανόφωνης λογοτεχνίας, συγκεκριμένα της λατινοαμερικανικής, καθώς και στην ανάδειξη της διάστασης του φανταστικού που τη χαρακτηρίζει. Η τάση αυτή είναι, επίσης, δείγμα του αυξημένου ενδιαφέροντος για τη μετάφραση της λατινοαμερικανικής λογοτεχνίας μεταπολιτευτικά, που θα κορυφωθεί την επόμενη δεκαετία.<sup>36</sup>

Το *Τραμ* ολοκληρώνει τη δεύτερη διαδρομή του με μια ομολογία αδυναμίας –«Ο τρίτος κύκλος, που φιλοδοξούσε να στηριχθεί αποκλειστικά στους νεότερους συγγραφείς, για την ώρα, όπως φαίνεται και από τα περιεχόμενα, δεν είναι

35. Μεταφράζει ποιήματα των Kenneth Rexroth (περ. Β', τχ. 10), Marilyn Hacker, Diane Wakoski, Charles Bukowski και Sylvia Plath (περ. Β', τχ. 11-12). Ενδεικτικά αναφέρονται οι αυτοτελείς εκδόσεις: *Ανθολογία νέγων ποιητών*, Θεσσαλονίκη, Εγνατία, 1969· *Μεταπολεμική αμερικάνικη ποίηση*, Θεσσαλονίκη, Αγροτικές Συνεταιριστικές Εκδόσεις, 1979· *Μπουκόβσκι: Επιλογή από το έργο του*, Θεσσαλονίκη, Μικρή Εγνατία, 1980· Cesare Pavese, *Ο θάνατος θα 'ρθει και θα 'χει τα μάτια σου*, με μεταφράσεις και του Ευριπίδη Γαραντούδη, Αθήνα, Υπόστεγο, 1988.

36. Τη δεκαετία του '80 κυκλοφόρησαν οι περισσότερες αυτοτελείς μεταφράσεις έργων του Borges· βλ. Δημήτρης Καλοκύρης, *Μπεθ...*, ό.π., 109-113. Το ίδιο ισχύει και για άλλους ισπανόφωνους συγγραφείς· βλ. Κωνσταντίνος Γ. Κασίνης, «Η ελληνική ταυτότητα της ισπανικής λογοτεχνίας», στο Κωνσταντίνος Δημάδης (επιμ.), *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα): Πρακτικά του Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010)*, Β', Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2011, [https://www.eens.org/EENS\\_congresses/2010/Identities%20in%20the%20Greek%20world%202010.pdf](https://www.eens.org/EENS_congresses/2010/Identities%20in%20the%20Greek%20world%202010.pdf) (τελευταία επίσκεψη, 28.2.2020).

δυνατόν να πραγματοποιηθεί»– και στίχους του Εγγονόπουλου από το ποίημα «Τραμ και Ακρόπολις». Η θεαματική δηλαδή αύξηση των μεταφράσεων στα τελευταία τεύχη παρουσιάζεται σε ένα σημείο καμπής, όπου αναζητούνται νέες κατευθύνσεις. Η μετάφραση φαίνεται να δίνει δημιουργικές διεξόδους, δεν παύει όμως να είναι λύση προσωρινή. Το 1987 το *Τραμ* θα ξεκινήσει την τρίτη διαδρομή του έχοντας στο τιμόνι τον Γιώργο Κάτο και μια ανανεωμένη συντακτική ομάδα, ενώ ο Καλοκύρης το 1982 θα ξεκινήσει το περιοδικό *Χάρτης* με την υποστήριξη των εκδόσεων Ύψιλον.

Συνοψίζοντας, οι μεταφράσεις σε κάθε περιοδικό μαρτυρούν τη γενικότερη στόχευσή του, όπως και τα ενδιαφέροντα των εκδοτών και της συντακτικής ομάδας. Πέραν των μεταφράσεων λογοτεχνικών κειμένων, δημοσιεύτηκαν αρκετές μεταφράσεις κειμένων θεωρίας της λογοτεχνίας και γλωσσολογίας, γεγονός που αναδεικνύει την τάση για επιστημονική ερμηνεία του λογοτεχνικού φαινομένου και το ενδιαφέρον για τη φιλοσοφία της γλώσσας. Παράλληλα δημοσιεύτηκαν μεταφράσεις για την τέχνη, που σε ορισμένα περιοδικά έχει κεντρική θέση, την πολιτική, τη φιλοσοφία, την κοινωνιολογία, την πολιτιστική ιστορία, τον κινηματογράφο. Προβάλλεται η πρωτοπορία, ανατρέχοντας σε κινήματα και τάσεις της ιστορικής πρωτοπορίας, αλλά κυρίως σε νεότερες εκφάνσεις αυτής, παρουσιάζονται πτυχές της αντεργκράουντ αισθητικής και της αντικουλτούρας, ενώ δεν λείπουν έργα μοντερνιστικά ή συμβολιστικά, συμπεριλαμβανομένων και κάποιων του 19ου αιώνα. Διαφέρει όμως η έκταση που το κάθε περιοδικό αφιερώνει στις νέες τάσεις, όπως και ο τρόπος που τις παρουσιάζει, αλλά και τα πεδία που κάθε φορά αναδεικνύονται.

Συγκεκριμένα, στα επτά περιοδικά στα οποία εστίασα, απαντούν 442 μεταφράσεις, από τις οποίες 277 είναι μεταφράσεις λογοτεχνικών κειμένων και 34 μεταφράσεις μελετών και άρθρων σχετικών με τη λογοτεχνία. Όσον αφορά τα μεταφρασμένα λογοτεχνικά κείμενα, είναι σαφής η υπεροχή των ποιητικών κειμένων, που καλύπτουν σχεδόν το 89% του συνόλου, έναντι των πεζών, που καλύπτουν περίπου το 10,5%, διαφορά που επιβεβαιώνει ότι τα ποιητικά κείμενα, λόγω της συντομίας και του αυτοτελούς χαρακτήρα τους, προσφέρονται για δημοσίευση σε περιοδικά. Αξιοσημείωτη είναι και η βαθμιαία απομάκρυνση από τη γαλλική πνευματική παραγωγή, που ανέρχεται σε 28,5% περίπου του συνόλου των μεταφράσεων και σε 24,5% των σχετικών με τη λογοτεχνία μεταφράσεων, και η προσέγγιση της αγγλόφωνης, που ανέρχεται αντίστοιχα σε 46% και 52,5% περίπου, ένδειξη της αυξανόμενης επίδρασης της αμερικανικής κουλτούρας σε συνδυασμό με την κυριαρχία της αγγλικής γλώσσας, στην οποία εκφράστηκε ένα σημαντικό μέρος της πρωτοπορίας της εποχής. Η ρωσική λογοτεχνία, που παρουσιάζεται πιθανότατα μέσω διάμεσης γλώσσας, ανέρχεται σχεδόν στο 8,5% των σχετικών

με τη λογοτεχνία μεταφράσεων, ενώ η ισπανόφωνη λογοτεχνία, κυρίως η λατινο-αμερικάνικη, που παρουσιάζεται με 15 συνολικά κείμενα, ανέρχεται σχεδόν στο 5%. Το αντίστοιχο ποσοστό για τη γερμανική γλώσσα κυμαίνεται περίπου στο 3% και για την ιταλική περίπου στο 2%, ενώ για τη σουηδική και τις λοιπές γλώσσες είναι γύρω στο 1%.

Ένα ερώτημα που ανακύπτει αφορά τη συμβολή των μεταφράσεων αυτών στη διαμόρφωση του λογοτεχνικού πεδίου στην Ελλάδα μεταπολιτευτικά. Δεδομένου ότι η ελληνική λογοτεχνία αφενός έχει μια περιφερειακή και σχετικά αδύναμη θέση μεταξύ των ευρωπαϊκών λογοτεχνικών πολυσυστημάτων –όπως και η ελληνική γλώσσα στο παγκόσμιο σύστημα μεταφράσεων–, και αφετέρου βρίσκεται σε ένα σημείο καμπής κατά την πρώτη μεταπολιτευτική περίοδο, έχει ενδιαφέρον ότι μέσω της μετάφρασης αναδεικνύονται περαιτέρω μοντερνιστικά έργα, πρωτοποριακές τάσεις, αλλά και είδη που δυναμικά έρχονταν τότε στο προσκήνιο, όπως η λογοτεχνία του φανταστικού, παράλληλα με παλαιότερα κείμενα της ιστορικής πρωτοπορίας, του μοντερνισμού ή και του συμβολισμού. Δεν πρόκειται, βέβαια, για νέα στοιχεία, αφού η αισθητική πρωτοπορία ήταν παρούσα και σε προγενέστερα περιόδους, και ενίοτε αμεσότερα συνδεδεμένη με ριζοσπαστικά πολιτικά αιτήματα, ενώ καθώς πλησιάζουμε στα τέλη της δεκαετίας του '70, όταν τα συλλογικά οράματα αρχίζουν σταδιακά να υποχωρούν, ο πειραματισμός, το αντεργκράουντ και οι ποικίλες εκφάνσεις της αντικουλτούρας γίνονται ένα διαφορετικό μέσο αντίδρασης στα καθιερωμένα. Το κατά πόσο αυτές οι τάσεις ήρθαν, με τη συνδρομή της μετάφρασης, εγγύτερα στο κέντρο του λογοτεχνικού κανόνα εκφεύγει των στόχων του παρόντος άρθρου, καθώς απαιτείται ενδελεχής μελέτη της πρόσληψής τους, για να εξαχθούν ασφαλή συμπεράσματα. Ωστόσο, με τα δεδομένα της πρωτογενούς έρευνας, σε συνδυασμό με τη δυναμική των δρώντων στο πεδίο της μετάφρασης και της λογοτεχνίας τότε –κυρίως συγγραφέων-μεταφραστών και εκδοτών–, μπορούμε να έχουμε μια εικόνα των διεργασιών που οδήγησαν σε μικρές ή μεγάλες μετατοπίσεις του ορίζοντα προσδοκιών.

Τα περισσότερα από τα παραπάνω περιοδικά αποτέλεσαν δίκτυα προβληματισμού και δράσης της νεότερης γενιάς, δίκτυα που θα συνεχίσουν να αναπτύσσονται και να αποδίδουν καρπούς. Ο περιοδικός Τύπος τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια βρίσκεται σε ένα στάδιο μεταβατικό, καθώς προχωρά πάνω σε γνώριμα μονοπάτια προετοιμάζοντας παράλληλα το έδαφος για κάτι καινούργιο. Δεν είναι τυχαίο ότι στα τέλη της δεκαετίας του '70 και τη δεκαετία του '80 εμφανίστηκαν μερικά από τα σημαντικότερα λογοτεχνικά περιοδικά της Μεταπολίτευσης. Στη *Λέξη* και τον *Χάρτη*, για παράδειγμα, πρωταγωνιστικό ρόλο είχαν δημιουργοί γνωστοί από προηγούμενες εκδοτικές προσπάθειές τους. Είναι αξιοσημείωτο, επίσης, ότι τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης η εκδοτική δραστηριότητα γνώ-

ρισε άνοδο, τουλάχιστον ποσοτική,<sup>37</sup> ενώ από τα τέλη της δεκαετίας του '70, και καθώς το επάγγελμα του μεταφραστή σταδιακά καθιερωνόταν, η μεταφρασμένη λογοτεχνία, παρά τις όποιες αδυναμίες της, αποτέλεσε σταθερή επιλογή των εκδοτικών οίκων, με ορισμένους να επικεντρώνονται σε συγκεκριμένα είδη.<sup>38</sup> Αν και η απήχηση των μεταφράσεων δεν είναι εύκολο να εκφραστεί σε απόλυτους αριθμούς, η συμβολή τους, ωστόσο, δεν είναι ευκαταφρόνητη, είτε ως προς την πρόσληψη νέων ρευμάτων και τάσεων, συγγραφέων και έργων, είτε ως έναυσμα για την αναπλαισίωση παλαιότερων και ήδη καθιερωμένων, διεργασίες που ανοίγουν τον δρόμο για την ανανέωση του λογοτεχνικού πεδίου.

---

37. Χρίστος Μάης, «Το εκδοτικό φθινόπωρο της μεταπολίτευσης: Μια σκιαγράφιση», ανακοίνωση στο συνέδριο *Μεταπολίτευση: Από τη μετάβαση στη δημοκρατία στην οικονομική κρίση*, <https://www.blod.gr/lectures/to-ekdotiko-fthinoporo-tis-metapoliteysis-mia-skiagrafisi/> (τελευταία επίσκεψη, 10.3.2020).

38. Λουκάς Αξελός, *Εκδοτική δραστηριότητα και κίνηση των ιδεών στην Ελλάδα: Μια κριτική προσέγγιση της εκδοτικής δραστηριότητας στα χρόνια 1960-1981*, Αθήνα, Στοχαστής, 2008 (1984), 83-126, 140-150. Επισημαίνεται ότι η αύξηση αυτή της μεταφρασμένης λογοτεχνίας δεν βασίστηκε μόνο σε κριτήρια ποιοτικά αλλά και εμπορικά.

IV.

ΔΙΑΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΣ ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ



## Νεανική κουλτούρα, αντιδικτατορικές αιχμές και αφηγηματικοί πειραματισμοί

*Ο διάλογος με τον κινηματογράφο στη νεοελληνική πεζογραφία  
των πρώτων μεταπολιτευτικών χρόνων*

---

Οι δεκαετίες του 1960 και του 1970 είναι ιδιαίτερα σημαντικές για την καθιέρωση του κινηματογράφου ως αυτοτελούς καλλιτεχνικής έκφρασης στην Ελλάδα, και συνακόλουθα ως καταξιωμένου πλέον συνομιλητή της λογοτεχνίας. Η δεκαετία του 1960 σηματοδοτεί τη θεσμική αναγνώριση της εβδομης τέχνης από το ελληνικό κράτος. Αναφέρω ως ενδεικτικές την έναρξη το 1960 του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (ως Εβδομάδας Κινηματογράφου έως και το 1965),<sup>1</sup> και τη μετεξέλιξη της Κινηματογραφικής Λέσχης Αθηνών σε Ίδρυμα της Ταινιοθήκης της Ελλάδος, με επίσημη αναγνώριση το 1963.<sup>2</sup> Παράλληλα, ήδη από τη δεκαετία του 1960 κυοφορείται στην Ελλάδα η κουλτούρα της κινηματογραφοφιλίας, ειδικά στο νεανικό κοινό, η οποία άκμασε στη διάρκεια της δικτατορίας, και συνέχισε να είναι ισχυρή τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια. Ο Κωστής Κορνέτης εξηγεί:

Η τέχνη γενικά, αλλά και συγκεκριμένα ο κινηματογράφος [...], άλλαξε αποδεδειγμένα τους όρους του παιχνιδιού στο στίβο της διαμαρτυρίας. Οι ταινίες έγιναν απαραίτητοι σύντροφοι των αντιφρονούντων φοιτητών, διευκολύνοντας την ανά-

---

1. Ενδιαφέρουσα πληροφορία αποτελεί ότι η «έμπνευση και η προώθηση της ιδέας ανήκε στον πρόεδρο της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας “Τέχνη” Λίνο Πολίτη και τον πρόεδρο της Κινηματογραφικής Λέσχης Θεσσαλονίκης Παύλο Ζάννα» βλ. Στάθης Βαλούκος, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981): Ιστορία και πολιτική*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2011, 28.

2. Για την ιστορία της Ταινιοθήκης της Ελλάδος και τη συμβολή ελλήνων λογοτεχνών στη δημιουργία και την καθιέρωσή της, βλ. Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, β' έκδοση αναθεωρημένη και συμπληρωμένη με φιλμογραφία και cd, Αθήνα, Παπαζήσης, 2006 (1980), 417-419.

δυση ενός κοινωνικού δικτύου στρατευμένων και συνδυάζοντας τον πολιτισμό και την ιδεολογία με την κατανάλωση τέχνης και την πολιτική αναταραχή.<sup>3</sup>

Ο κινηματογράφος αποτελεί, λοιπόν, ένα δυναμικό μέρος της νεανικής κουλτούρας στην Ελλάδα, και ειδικότερα του αντιδικτατορικού, ή και ευρύτερα αντικαθεστωτικού, λόγου της περιόδου. Παρόμοια ήταν εξάλλου η λειτουργία του κινηματογράφου –ως πόλου συσπείρωσης και ιδεολογικής ζύμωσης, για το νεανικό πρωτίστως κοινό– στις περισσότερες χώρες ανά τον κόσμο όπου εμφανίζονται τα κινηματογραφικά Νέα Κύματα (αναφέρω ενδεικτικά τις περιπτώσεις της Γαλλίας, της Γερμανίας, της Μεγάλης Βρετανίας, της Βραζιλίας, της Ιαπωνίας).<sup>4</sup> Ο κινηματογράφος αποτελεί για τις δεκαετίες του 1960 και του 1970 έναν ιδιαίτερο δυναμικό χώρο θεωρητικής και πρακτικής διερεύνησης της φύσης και των ορίων του έργου τέχνης, συχνά στο πλαίσιο ενός έντονου, και συχνά φορτισμένου διαλόγου – θυμίζω εδώ τον διαβόητο εξώστη του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.<sup>5</sup> Την περίοδο που μας ενδιαφέρει, λοιπόν, ειδικά για το νεανικό κοινό και τους χώρους στους οποίους αυτό εκφράζεται (πανεπιστήμια, φοιτητικές και κινηματογραφι-

3. Κωστής Κορνέτης, *Τα παιδιά της δικτατορίας: Φοιτητική αντίσταση, πολιτισμικές πολιτικές και η μακρά δεκαετία του εξήντα στην Ελλάδα*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, Αθήνα, Πόλις, 2015, 362. Για τον ρόλο του κινηματογράφου στη νεανική κουλτούρα της εποχής, βλ. επίσης συνολικότερα τα υποκεφάλαια «Ο κινηματογράφος ως όπλο» (σ. 342-352) και «Ένα παράθυρο ανοιχτό στον κόσμο» (σ. 352-367).

4. Παραθέτω ενδεικτικά: «Ο κινηματογραφικός μοντερνισμός, που αναβίωσε την πρώτη μεταπολεμική δεκαετία, άνθησε περισσότερο την περίοδο 1958-1967. Ενώ οι καθιερωμένοι σκηνοθέτες παγίωναν την τάση, νέοι δημιουργοί πειραματίζονταν με καινοτόμες τεχνικές και τις εφάρμοζαν σε μια νέα θεματολογία. Τώρα, οι ταινίες του καλλιτεχνικού κινηματογράφου μπορούσαν να είναι αποσπασματικές και μη γραμμικές ως προς τον χωροχρόνο τους, προκλητικές και αινιγματικές ως προς την αφήγησή τους, αμφιλεγόμενες ως προς τις θεματικές περιπλοκές τους. Επιπλέον πολλοί Νέοι Κινηματογράφοι ήταν ρητά και αποφασιστικά πολιτικοποιημένοι. Από αυτή την άποψη, η Nouvelle Vague, ένα από τα πιο επιδραστικά κινηματογραφικά κινήματα, υστερούσε. Εκτός Γαλλίας πολλοί κινηματογραφιστές επιτέθηκαν σε μύθους γύρω από την εθνική ιστορία, άσκησαν αυστηρή κριτική στις σύγχρονες κοινωνικές συνθήκες, εξύμνησαν εξεγέρσεις εναντίον της εξουσίας και ανέλυσαν λεπτομερώς τους μηχανισμούς καταστολής»· βλ. Kristin Thompson και David Bordwell, *Ιστορία του κινηματογράφου: Μια εισαγωγή*, μτφρ. Νίκος Λερός και Ρίτα Κολαίτη, επιστ. επιμ. Εύα Στεφανή, Αθήνα, Πατάκης, 2011, 439-440· συνολικότερα για τα κινηματογραφικά Νέα Κύματα και τη σύνδεσή τους με τη νεανική κουλτούρα, στις σ. 439-476.

5. Ο Γιάννης Σολδάτος καταγράφει τις ορμητικές αντιδράσεις του κοινού του εξώστη στο 14ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (1973), κοινό το οποίο απαιτούσε πολιτικές ταινίες (βλ. Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τ. Β': 1967-1990, Αθήνα, Αιγόκερως, 152010 [1979], 57), ενώ στο Φεστιβάλ της επόμενης χρονιάς οι αντιδράσεις του εξώστη, στις οποίες μάλιστα συμμετείχαν κάποιοι από τους κινηματογραφιστές, περιγράφονται από τον Σολδάτο ως τόσο έντονες ώστε «πολλοί μίλησαν για εξέγερση ανάλογη εκείνης του κοινού και των κινηματογραφιστών στον Γαλλικό Μάη ενάντια στον κατεστημένο κινηματογράφο» (σ. 64)· πβ. Κωστής Κορνέτης, *ό.π.*, 362-367.



κές λέσχες, περιοδικά), ιδεολογία και αισθητική, καλλιτεχνική δημιουργία και πολιτική συνδέονται άρρηκτα, με το ιδεολογικό πρόταγμα του έργου τέχνης να ανάγεται σε κριτήριο αξιολόγησής του.<sup>6</sup>

Αν, λοιπόν, η συγκεκριμένη δυναμική βρίσκει την έκφρασή της στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή με την εμφάνιση και την άνθιση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου –από την εμβληματική *Αναπαράσταση* (1970) του Θόδωρου Αγγελόπουλου και για μία δεκαπενταετία περίπου–,<sup>7</sup> στη λογοτεχνία η κινηματογραφοφιλική σκευή των νέων δημιουργών εκφράζεται με ένα πλήθος ποικίλων –και συχνά πολυεπίπεδων– άμεσων και έμμεσων αναφορών στον κινη-

6. Το φαινόμενο να κρίνεται το έργο τέχνης με κριτήριο το ιδεολογικό του πρόταγμα, ή και, ακόμα ειδικότερα, με κριτήριο τον βαθμό στον οποίο συμβάλλει στην κατάκτηση ενός ιδεολογικοπολιτικού στόχου, δεν είναι καινοφανές στη νεοελληνική λογοτεχνία. Επανειλημμένα η φιλολογική κριτική έχει επισημάνει το συγκεκριμένο φαινόμενο για τη νεοελληνική μεταπολεμική πεζογραφία με πολλά παραδείγματα, τα οποία πυκνώνουν μεταπολεμικά, και υποχωρούν στη διάρκεια της δεκαετίας του 1980. Έτσι, η αποστροφή της πεζογραφικής γενιάς του 1980 για την πολιτική, πέρα από μια έκφραση της δικής της συγγραφικής ιδιοσυγκρασίας, αποτελεί και μια αντίδραση στην προηγούμενη τάξη πραγμάτων- βλ. ενδεικτικά Πέτρος Τατσόπουλος, «Παρέμβαση στη Δεύτερη Στρογγυλή Τράπεζα Πεζογράφων», στο *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945-1995). Επιστημονικό Συμπόσιο (Αθήνα, 7 και 8 Απριλίου 1995)*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), 1997, 361-372: 366-368· βλ. επίσης Αλέξης Ζήρας, «Η κρίση του μοντερνιστικού προτύπου στην ελληνική πεζογραφία μετά το 1975: Από το υπαρξιακό δράμα στην ατομοκεντρική παρωδία», στο Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού και Σοφία Ντενίση (επιμ.), *Ταυτότητα και ετερότητα στη λογοτεχνία, 18ος-20ός αιώνα. Πρακτικά Β' Διεθνούς Συνεδρίου (Αθήνα, 8-11 Νοεμβρίου 1998)*, τ. Α1: *Η συγκριτική φιλολογία στο κατώφλι του 21ου αιώνα*, Αθήνα, Δόμος, 2000, 71-82: 77.

7. Η ακμή του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου περιορίζεται από τον Στάθη Βαλούκο στη δεκαετία του 1970, με έναρξη την *Αναπαράσταση* (1970) του Θόδωρου Αγγελόπουλου (Βαλούκος, ό.π., 37) και όριο τα μέσα της δεκαετίας του 1980, και συγκεκριμένα το 1986, όταν η χρηματοδότηση των ελληνικών ταινιών περνά σχεδόν κατά αποκλειστικότητα στους κρατικούς φορείς, με αποτέλεσμα μια διακριτή διαφοροποίηση στην αισθητική και τη θεματική τους (Βαλούκος, ό.π., 37-48). Γράφει χαρακτηριστικά: «Αυτός είναι ο λόγος που μας βρίσκει αντίθετους η θέση μερικών πως ο ΝΕΚ συνεχίζεται τάχα μέχρι τις μέρες μας – ή τουλάχιστον μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '90. Εφόσον το κοινό στοιχείο των κινηματογραφιστών του ΝΕΚ δεν ήταν η κοινή στιλιστική υφολογική αντίληψη αλλά οι συνθήκες γυρίσματος (φτηνά συνεργεία), η αδιαμεσολάβητη επιλογή θέματος και η συναισθηματική ιδεολογική στράτευση με την Αριστερά, είναι προφανές ότι η νέα κατάσταση, επιβάλλοντας στην πράξη αντίθετους όρους, άλλαξε ριζικά το κινηματογραφικό τοπίο. Παρότι τίποτα δεν σβήνει από τη μία στιγμή στην άλλη, είναι σαφές πως στα χρόνια της δεκαετίας του '80, το κρατικό χρήμα επιδρά σταδιακά στην ιδεολογία και τη θεματική των ταινιών. [...] Γι' αυτούς τους λόγους εκτιμάται πως είναι μια περίοδος διαφορετική της προηγούμενης, η οποία αναμένει τον ιστορικό της και η οποία, εν πάση περιπτώσει, δεν συγκυριακά κατατάσσεται στο ερευνητικό πεδίο του παρόντος βιβλίου» (Βαλούκος, ό.π., 48). Πβ. Μάκης Μωραΐτης, «Από τον Παλιό στο Νέο: Μια άλλη σύγκριση», στο *Οψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, επιμ.-εισαγ. Διαμάντης Λεβεντάκος, Αθήνα, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών/Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, 2002, 35-46: 35.

ματογράφο τόσο στην ποίηση της γενιάς του 1970<sup>8</sup> όσο και στην πεζογραφία της ίδιας δεκαετίας. Στόχος της παρούσας μελέτης είναι να περιγράψει, μέσα από τρία διαδοχικά πεζογραφικά παραδείγματα, το πώς ο διάλογος με τον κινηματογράφο φωτίζει τη συνάφεια που διαπιστώνεται ανάμεσα στην πεζογραφία των πρώτων μεταπολιτευτικών χρόνων και εκείνη της «μακράς δεκαετίας του 1960», αλλά και ποιος είναι ο ρόλος του διακαλλιτεχνικού διαλόγου στη θεματική και υφολογική στροφή που παρατηρείται στην παραγωγή της αποκαλούμενης πεζογραφικής «γενιάς του 1980».

Η τάση για μια διακριτή νεανική κουλτούρα, με αιτήματα εκδημοκρατισμού και έντονη πολιτιστική δράση, με ρίζες στην προδικτατορική περίοδο, και σαφείς προεκτάσεις μετά το 1974,<sup>9</sup> φαίνεται ότι κορυφώθηκε στα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια, χάρη στη δυναμική που είχε αποκτήσει στα χρόνια της δικτατορίας, αλλά και χάρη στις ελευθερίες που εξασφάλιζε το νέο δημοκρατικό καθεστώς σε δημιουργούς και κοινό. Το φαινόμενο αυτό υποχώρησε στη διάρκεια της δεκαετίας του 1980, όταν επικράτησαν πλέον οι υποσχέσεις και η αισιοδοξία για μια εφικτή, και προσβάσιμη για ένα μεγάλο κομμάτι της ελληνικής κοινωνίας, ευημερία στο πλαίσιο του αστικοδημοκρατικού καθεστώτος.<sup>10</sup>

8. Για την ποιητική παραγωγή, βλ. Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η νεανική ποίηση της Μεταπολίτευσης και ο κινηματογράφος», στο Ναταλία Δεληγιαννάκη (επιμ.), *Νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική από τον Διαφωτισμό έως σήμερα. Πρακτικά ΙΓ΄ Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης: μνήμη Παν. Μουλλά (Θεσσαλονίκη, 3-6 Νοεμβρίου 2011)*, Αθήνα, Σοκόλης, 2014, 762-774· Ευριπίδης Γαραντούδης, «Ελληνική ποίηση και κινηματογράφος στις μεταπολεμικές ποιητικές γενιές: Αποτυπώσεις της ιστορικής και καλλιτεχνικής μνήμης», στο Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης, Δημήτρης Τζιόβας (επιμ.), *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα: Προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα. Πρακτικά Συνεδρίου στη μνήμη του Αλέξανδρου Αργυρίου (Ρέθυμνο, 20-22 Μαΐου 2011)*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης/Μουσείο Μπενάκη, 2012, 327-353, καθώς και Άννα-Μαρία Σιχάνη και Νάντια Φραγκούλη, «Το ερευνητικό πρόγραμμα “Επαφές της ελληνικής λογοτεχνίας του 20ού αιώνα με τον κινηματογράφο. Σχολιασμένη βιβλιογραφική καταγραφή”», στο Δημήτρης Αγγελάτος και Ευριπίδης Γαραντούδης (επιμ.), *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας: Ζωγραφική και κινηματογράφος*, Αθήνα, Καλλιγράφος, 2013, 65-78: 78. Παραθέτω ενδεικτικά: «Αν οι μεσοπολεμικοί μοντέρνοι ποιητές κράτησαν γενικά απόσταση από τον κινηματογράφο, ενώ οι μεταπολεμικοί ομότεχνοί τους τον οικειώθηκαν σε μεγάλο βαθμό, με τους νεότερους ποιητές, εκείνους της Μεταπολίτευσης, δεν είναι υπερβολή να κάνουμε λόγο για δεσμό έρωτος με το σινεμά»· βλ. Ευριπίδης Γαραντούδης, «Ελληνική ποίηση και κινηματογράφος...», ό.π., 352-353. Η: «Για το έργο πολλών ποιητών που εμφανίστηκαν στη Μεταπολίτευση ο κινηματογράφος αποτελεί ένα από τα σταθερά σημεία αναφοράς και μία από τις βασικές πηγές των δημιουργικών ενσπυμάτων»· βλ. Ευριπίδης Γαραντούδης, «Η νεανική ποίηση της Μεταπολίτευσης και ο κινηματογράφος», ό.π., 765.

9. Κωστής Κορνέτης, ό.π., 28-33.

10. Ως κατεξοχήν χαρακτηριστικά της πεζογραφικής παραγωγής της γενιάς του 1980 από την κριτική επισημαίνονται ο ατομισμός, η παρωδία, το χιούμορ και η αποστροφή για την ελληνική πραγματικότητα· βλ. Τιτίκα Δημητρούλια, Ελισάβετ Κοτζιά, Λίνα Πανταλέων, Γιώργος Περαντονάκης,

Η νεοελληνική πεζογραφία της μακράς δεκαετίας του 1960, σύμφωνα με την περιγραφή της Κ. Δασκαλά,

ανοίγεται σε καινούργια θέματα που τίθενται μέσα από τις νέες κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες, καθώς και σε μια τολμηρή επανεξέταση παλαιότερων ζητημάτων. Παράλληλα γίνεται ιδιαίτερα αισθητή μια ευρεία τάση απομάκρυνσης από τον ρεαλισμό που χαρακτήρισε τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια.<sup>11</sup>

Φαίνεται, επομένως, ότι η πεζογραφία της περιόδου 1958-1974<sup>12</sup> κινείται σε ένα κλίμα συνολικής αναθεώρησης· αναθεώρησης των ηθικών και κοινωνικών αξιών, με κυρίαρχο το στοιχείο τη σύγκρουση των νέων με ό,τι εκείνοι εκλαμβάνουν ως παράδοση και κατεστημένο, αλλά και αναθεώρησης των αφηγηματικών τρόπων, με την αξιοποίηση μιας ποικιλίας πειραματισμών. Αυτοί όχι μόνο απομακρύνουν την πεζογραφική αφήγηση από τον ρεαλιστικό τρόπο που κυριάρχησε τα προηγούμενα χρόνια, αλλά και συχνά δημιουργούν μια αφηγηματική δομή αντιφατική και κατακερματισμένη, η οποία δύσκολα μπορεί να συνοψιστεί σε μία συνεκτική πλοκή.<sup>13</sup>

Η πεζογραφία των πρώτων μεταπολιτευτικών χρόνων φαίνεται να συνεχίζει στην ίδια κατεύθυνση, αξιοποιώντας τις ελευθερίες που εξασφάλισε το δημοκρατικό καθεστώς,<sup>14</sup> και προεκτείνοντας ενίοτε τις θεματικές και αφηγηματικές καινοτομίες του προηγούμενου διαστήματος.<sup>15</sup> Χαρακτηρίζεται, επομένως, από τη

---

Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Μεταπολιτευτική πεζογραφία: Μια προσπάθεια χαρτογράφησης τάσεων και δυναμικών» (συζήτηση), *Κ*, τχ. 18 (Ιούν. 2009), 44-71: 46-49.

11. Κέλη Δασκαλά, «Εισαγωγή στη μακρά δεκαετία του '60», στο Αναστασία Νάτσινα, Αγγέλα Καστρινάκη, Γιάννης Δημητρακάκης, Κέλη Δασκαλά, *Η πεζογραφία στη μακρά δεκαετία του 1960*, Αθήνα, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015, 18-19, διαθέσιμο στο <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/2197> (τελευταία επίσκεψη, 12.1.2021). Στη θεματολογία η Δασκαλά αναφέρει την υπαρξιακή σχέση του ατόμου με τα ιστορικά γεγονότα, την καταγγελία της μαζικής κοινωνίας και των εξουσιαστικών της δομών, την προσέγγιση ζητημάτων «ερωτικής συμπεριφοράς, διαφορετικότητας ή παραβατικότητας με μια πρόταση για επιείκεια και ανεκτικότητα» (σ. 19), ενώ επισημαίνει «μια τάση ανανέωσης και των αφηγηματικών μέσων με τη συνεπή χρήση μοντερνιστικών τεχνικών» (σ. 19).

12. Ο.π., 18.

13. Αναφέρω ενδεικτικά κάποια πεζογραφικά παραδείγματα από το διάστημα 1958-1974: Ε. Χ. Γονατάς, *Το βάραθρο*, 1963 και *Οι αγελάδες*, 1963· Πέτρος Αμπατζόγλου, *Η γέννηση του Σούπερμαν*, 1972· Μάριος Χάκκας, *Το κοινόβιο*, 1972· Κωστούλα Μητροπούλου, *Το έγκλημα ή 450 ημέρες*, 1972 και *Το χρονικό των τριών ημερών*, 1974· Δημήτρης Νόλλας, *Νεράιδα της Αθήνας*, 1974 και *Πολυξένη*, 1974.

14. Αλέξανδρος Αργυρίου, «Εισαγωγή», στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του 1967*, Α', Αθήνα, Σοκόλης, 1988, 376.

15. Ο Κωστής Κορνέτης κάνει λόγο για «ένα νέο διανοητικό ρεύμα» που «εμφανίστηκε στον κινηματογράφο, τη μουσική, το θέατρο, τις καλές τέχνες, τη λογοτεχνία και τη λογοτεχνική κριτική,

διάθεση αμφισβήτησης των παραδεδομένων αξιών, αλλά και των παραδοσιακών λογοτεχνικών μορφών. Στη θεματολογία της ξεχωρίζει εύλογα η αναφορά στον αντιδικτατορικό αγώνα (Κωστούλα Μητροπούλου, *Το χρονικό των τριών ημερών*, 1974· Μαργαρίτα Λυμπεράκη, *Το μυστήριο*, 1976· Μάρω Δούκα, *Η αρχαία σκουριά*, 1979). Τον θεματικό πυρήνα της αντιδικτατορικής δράσης συμπληρώνει ο προβληματισμός για τη σχέση του ατόμου με διάφορες μορφές εξουσίας, με άμεσες ή έμμεσες αναφορές στο δικτατορικό καθεστώς (π.χ. Χριστόφορος Μηλιώνης, *Τα διηγήματα της δοκιμασίας*, 1978· Αλέξανδρος Κοτζιάς, *Αντιποίησης αρχής*, 1979 κ.ά.). Επιμέρους θέματα που ξεχωρίζουν είναι η θέση και ο ρόλος της γυναίκας (στην πεζογραφία των Μ. Δούκα και Λ. Ζωγράφου, αλλά και σε κείμενα όπως *Η κυρία Κούλα*, 1978, του Μ. Κουμανταρέα), καθώς και η προσέγγιση κοινωνικών ομάδων αποκλεισμένων μέχρι πρότινος από τη λογοτεχνία, όπως τα άτομα με ειδικές ανάγκες, άνθρωποι του περιθωρίου, ομοφυλόφιλοι (βλ. Νίκος Χουλιάρης, *Ο Λούσιος*, 1979· Γιώργος Ιωάννου, *Ομόνοια 1980*, 1980 κ.ά.).

Ο διάλογος της πεζογραφικής παραγωγής της περιόδου με τον κινηματογράφο εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο των πειραματισμών με την αφηγηματική φόρμα. Η έβδομη τέχνη με το παράδειγμά της παρέχει στη λογοτεχνία ένα πλούσιο πεδίο για την ανάπτυξη μιας αυτοσυνείδητης και αποδομημένης αφηγηματικής δομής. Παράλληλα, κινηματογράφος και πεζογραφία συναντώνται επίσης στη θεματολογία τους, στην οποία κυριαρχεί η αμφισβήτηση πάσης φύσεως κοινωνικών εξουσιαστικών δομών, ενώ δεν λείπουν τα επιμέρους θέματα όπως η γυναικεία χειραφέτηση, η αμφισβήτηση του μικροαστικού προτύπου της οικογένειας, η διερεύνηση της σεξουαλικότητας κ.ά. Είναι βέβαια γεγονός ότι, ειδικά όσο κινούμαστε προς τη δεκαετία του 1980, αρχίζει να ενισχύεται μια τάση επιστροφής στην αφηγηματικότητα, μια αφηγηματικότητα πλέον αυτοσυνείδητα κειμενική και βαθιά αυτοαναφορική, η οποία κυοφορεί την ελληνική εκδοχή του πεζογραφικού μεταμοντερνισμού.<sup>16</sup>

---

σημαδεύοντας τα μέσα της δεκαετίας του 1960. Όλα αυτά τα πεδία συνέκλιναν απρόσκοπτα με τις αριστερές ιδέες για την καινοτομία, τη δημιουργία και τον ανθρωπισμό» βλ. Κωστής Κορνέτης, *ό.π.*, 65.

16. «Αυτή η επιστροφή στην ειρωνική πια –δηλαδή την αυτοσυνείδητη– μίμηση ύστερα από μια περίοδο θητείας στη μινιμαλιστική, μη αναπαραστατική τέχνη, σημειώνεται από πολλούς θεωρητικούς ως η κατεξοχήν στιγμή του μεταμοντερνισμού» βλ. Αναστασία Νάτσινα, «Για τα όρια του μεταμοντερνισμού στην ελληνική πεζογραφία κατά το τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα», στο Α. Καστρινάκη, Αλ. Πολίτης, Δ. Τζιόβας (επιμ.), *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα*, *ό.π.*, 387-401: 392. Λίγο παρακάτω η Α. Νάτσινα αναφέρει επίσης ότι «ένα σημαντικό μέρος της ελληνικής πεζογραφίας μετά τη μεταπολίτευση» αφορά «έργα στα οποία αναγνωρίζεται η σημασία της πλοκής και της ρεαλιστικής αναπαράστασης μαζί με τις σχετικές προσδοκίες του αναγνώστη, αλλά ταυτόχρονα αμφισβητείται ποικιλοτρόπως η ρεαλιστική παραδοχή ότι η γλώσσα είναι ένα διαφανές μέσο που παρέχει πρόσβαση σε μια κοινά αποδεκτή πραγματικότητα» (σ. 393). Την αυτοα-

Ακολουθούν τα πεζογραφικά παραδείγματα, τα οποία επιλέγω ως ενδεικτικά για τον διάλογο της νεοελληνικής μεταπολιτευτικής πεζογραφίας με τον κινηματογράφο. Στην ανάλυση που ακολουθεί θα επιχειρήσω να αναδείξω τη διαπλοκή του διακαλλιτεχνικού διαλόγου με τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά της πεζογραφίας της περιόδου. Ειδικότερα με ενδιαφέρει να τεθεί το ερώτημα κατά πόσο ο διάλογος με τον κινηματογράφο μπορεί να συνέβαλε στην ανάδειξη κάποιων από αυτά τα υφολογικά και θεματικά χαρακτηριστικά στην πεζογραφία της περιόδου. Τα παραδείγματα που ακολουθούν ανήκουν στον Χριστόφορο Μηλιώνη, πεζογράφο της Β΄ μεταπολεμικής γενιάς, στη Μάρω Δούκα, η οποία εμφανίζεται για πρώτη φορά ως πεζογράφος στη δεκαετία του 1970,<sup>17</sup> και στον Βαγγέλη Ραπτόπουλο, εκπρόσωπο της πεζογραφικής γενιάς του 1980. Η συγκεκριμένη διάταξη των παραδειγμάτων, στόχο έχει να αναδειχθούν η διαφοροποίηση και η εξέλιξη από το ένα κείμενο στο άλλο, αλλά και να καταδειχθεί το εύρος του φαινομένου της κινηματογραφοφιλίας στη νεοελληνική μεταπολιτευτική πεζογραφία.

Τα *Διηγήματα της δοκιμασίας* του Χριστόφορου Μηλιώνη δημοσιεύτηκαν στα τέλη της επταετίας στο γιαννιώτικο περιοδικό *Δοκιμασία* (1973-1974)<sup>18</sup> και συγκεντρώθηκαν σε έναν τόμο από τις εκδόσεις Κέδρος το 1978. Όπως έχει καταθέσει επανειλημμένα σε συνεντεύξεις του ο ίδιος ο Μηλιώνης,<sup>19</sup> και έχει

---

ναφορική έμφαση των πεζογραφικών κειμένων στην κειμενικότητά τους επισημαίνει ο Δημήτρης Τζόβας ως κατεξοχήν στοιχείο ενός κνοφορούμενου μεταμοντερνισμού στη νεοελληνική πεζογραφική δεκαετία του 1970. Γράφει: «Η αυτοαναφορικότητα των τριών μυθιστορημάτων [= *Ο λοιμός*, 1972· *Το κιβώτιο*, 1975· *Το διπλό βιβλίο*, 1976], με την αμφισβήτηση του νοήματος της πλοκής και των προσώπων, στοιχειοθετεί τη σημαντικότερη πτυχή ενός ιδιότυπου μεταμοντερνισμού εν τη γενέσει του»· βλ. Δημήτρης Τζόβας, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης: Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα*, Αθήνα, Οδυσσεάς, 2002 (1993), 271. Βλ. επίσης τα όσα λέει η Ελισάβετ Κοτζιά: «Δεν πιστεύω ότι οι πεζογράφοι που παρουσιάζονται μετά το 1974 αποτελούν άμεση συνέχεια των προηγούμενων. Θα έλεγα αντιθέτως ότι δημιουργούν ένα δεσμό, ότι κτίζουν μια γέφυρα, καθώς από τη μία μεριά εμφανίζουν στοιχεία συνέχειας με τους αμέσως προγενέστερους, με τους πεζογράφους της πρώτης και της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς, και από την άλλη εγκαινιάζουν, εισάγουν με την πεζογραφία τους θεματικές και τρόπους, οι οποίοι μας οδηγούν στο μέλλον, σε αυτό που θα συμβεί μετά το 1980 και ενδεχομένως μετά το 1990»· βλ. Τ. Δημητρούλια, Ε. Κοτζιά, Λ. Πανταλέων, Γ. Περαντωνάκης, Β. Χατζηβασιλείου, «Μεταπολιτευτική πεζογραφία», ό.π., 45.

17. Τα πρώτα βιβλία της Μάρως Δούκα είναι οι συλλογές διηγημάτων *Η πηγάδα* (1974), *Πού 'ναι τα φτερά;* (1975) και *Καρέ φιζ* (1976).

18. Γ. Δ. Παγανός, «Η πεζογραφία του Χριστόφορου Μηλιώνη», *Ελίτροχος*, τχ. 7 (Φθινόπωρο 1995) (αφιέρωμα στην πεζογραφία: Χριστόφορος Μηλιώνης), 112-124: 119.

19. Παραθέτω ενδεικτικά: «Ξεκίνησα να γράφω τα *Διηγήματα της δοκιμασίας* εντελώς πειραματικά. Ήμουνα τότε αρραβωνιασμένος, και η γυναίκα μου μετέφραζε κείμενα του Nouveau Roman στα ελληνικά· του Γκριγιέ τα *Στιγμιότυπα* και τους *Τροπισμούς* της Σαρρώτ. Εκεί διάβασα, στις μεταφράσεις της, το μανιφέστο των συγγραφέων του “Νέου μυθιστορήματος”. Εκεί μιλούσε για την αντικειμενική περιγραφή των πραγμάτων. Να εξαφανιστεί εντελώς ο συγγραφέας, να μην χρησιμοποιούνται μεταφορές, να μην μπαίνει καθόλου το αίσθημα και η συνείδηση του συγγραφέα.

τεκμηριώσει αναλυτικά στη συγκριτική μελέτη της η Αριστέα Κομνηνέλλη,<sup>20</sup> ο κύκλος αυτός διηγημάτων είναι μια πειραματική μαθητεία του Μηλιώνη στο ύφος του Alain Robbe-Grillet, με αφορμή κάποια κείμενα του τελευταίου που μετέφραζε εκείνο το διάστημα η Τατιάνα Τσαλίκη-Μηλιώνη. Το αποτέλεσμα είναι μια λογοτεχνική μορφή αρκετά ξεχωριστή για τα ελληνικά δεδομένα της εποχής, μια πεζογραφική αφήγηση ακραία βλεμματοκεντρική, η οποία στηρίζεται στην αποσιώπηση του σχολιασμού του αφηγητή και στην παρουσίαση του περιβάλλοντος κόσμου σχεδόν αποκλειστικά ως όψης, με αποτέλεσμα την απόκρυψη του αφηγηματικού προσώπου πίσω από τα αντικείμενα του βλέμματός του. Αυτή η ακραία οπτικοκεντρική, και μάλιστα βλεμματοκεντρική, αφήγηση, σε συνδυασμό με την αποσιώπηση του σχολιασμού του αφηγητή, έχει επανειλημμένα καταγραφεί από τη φιλολογική έρευνα ως στοιχείο διαλόγου της πεζογραφίας με τον κινηματογράφο.<sup>21</sup> Ειδικότερα, για τα δεδομένα της κινηματογραφότροπης λογοτεχνικής παράδοσης, όπως αυτή περιγράφεται από τις σχετικές μελέτες και μονογραφίες, η αφήγηση του Robbe-Grillet, και κατ' επέκταση εκείνη του Μηλιώνη, αποτελούν μια εξέλιξη των βλεμματοκεντρικών αφηγήσεων της πεζογραφίας του δυτικού μοντερνισμού (π.χ. Joyce, Döblin, Dos Passos). Τα κείμενα αυτά ξεπερνούν πλέον τη λογοτεχνική αναπαράσταση

---

Μέναμε τότε στα Γιάννενα και δοκίμασα να γράψω ένα κείμενο μ' αυτόν τον τρόπο. Έκανα λοιπόν μια περιγραφή του δωματίου όπου μέναμε και άρχισα να περιγράφω ό,τι έβλεπα γύρω μου καθώς περιέφερα το βλέμμα. Διαπίστωσα λοιπόν ότι αυτό που έβγαινε τελικά δεν ήταν καθόλου αντικειμενικό, αλλά ήταν μια απεικόνιση της ίδιας της ψυχολογικής κατάστασης στην οποία βρισκόμουν. Εξέφραζε τελικά ένα αίσθημα εγκλεισμού· νόμιζες ότι ήταν ένας άνθρωπος φυλακισμένος, που όλος ο κόσμος είναι αυτό που βλέπει. Ήταν η περίοδος της δικτατορίας και έτσι βρήκα ότι πρώτον δεν επαληθεύεται στην πράξη αυτό που λέει ο Γκριγιέ και δεύτερον ότι ήταν ένας καλός κρυπτικός τρόπος για να δώσω αυτό το κλίμα της ασφυξίας, αυτό το αίσθημα του εγκλεισμού, του φόβου ότι κάποιοι διαρκώς σε παρακολουθούν. Ήταν λοιπόν ένας τρόπος να μιλήσει κανείς χωρίς να μπορεί να τον συλλάβει η λογοκρισία» βλ. [Γιάννης Παππάς], «Συνομιλία με τον Χριστόφορο Μηλιώνη», *Ελίτροχος*, τχ. 7 (Φθινόπωρο 1995) (αφιέρωμα στον Χριστόφορο Μηλιώνη), 98-108: 102-103· πβ. Αριστέα Κομνηνέλλη και Κώστας Κρεμμυδάς, «Ο,τι έχει απομείνει είναι τα χέρσα χωράφια με τα γκρίζα γαϊδουράγκαθα... Μια συζήτηση με τον Χριστόφορο Μηλιώνη», *Μανδραγόρας*, τχ. 42 (Άνοιξη-Καλοκαίρι 2010) (αφιέρωμα: Χριστόφορος Μηλιώνης), 90-91.

20. Αριστέα Κομνηνέλλη, «Ο Χριστόφορος Μηλιώνης συναντά τον Αλέν Ρομπ-Γκριγιέ», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 47-48 (Μάιος-Δεκ. 2011) (αφιέρωμα στον Χριστόφορο Μηλιώνη), 88-98.

21. Βλ. ενδεικτικά Claude-Edmonde Magny, *L'âge du roman américain*, Παρίσι, Seuil, 1948· Keith Cohen, *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange*, New Haven/Λονδίνο, Yale University Press, 1979· Παύλος Ζάννας, «Κινηματογράφος και Μυθιστόρημα» (σειρά διαλέξεων του 1976), *Πετροκαλαμιήθρες: Δοκίμια και άλλα, 1960-1989*, Αθήνα, Διάττων, 1990, 195-283· Γιώργος Καλλίνης, *Ο μοντερνισμός ενός κοσμοπολίτη: Στοιχεία και τεχνικές του μοντερνισμού στο μεσοπολεμικό μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2001· Laura Marcus, *The Tenth Muse: Writing about Cinema in the Modernist Period*, Οξφόρδη/Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 2007.

της υποκειμενικής θέασης, για να φτάσουν στην κειμενική κατάλυση του ίδιου του υποκειμένου που θεάται.<sup>22</sup> Ο λογοτεχνικός ήρωας δεν παρουσιάζεται πλέον, είναι συνήθως ανώνυμος, δεν έχουμε πρόσβαση στον εσωτερικό του λόγο, δεν βλέπουμε την εικόνα του παρά μόνο εάν η αφήγηση τον φέρει μπροστά σε κάποιον καθρέφτη.<sup>23</sup> Ο ήρωας παραμένει όμως διαρκώς παρών στην αφήγηση καθώς τον εντοπίζουμε στις παραμορφωτικές –και άρα υποκειμενικές– θεάσεις του μυθοπλαστικού κόσμου.<sup>24</sup>

Ο διάλογος του Μηλιώνη με τα κείμενα του Alain Robbe-Grillet, και ειδικότερα με τη θεωρία του για την περιγραφή, μπολιάζει, λοιπόν, τα διηγήματα του έλληνα πεζογράφου με έναν λογοτεχνικό τρόπο, ο οποίος οφείλει πολλά στην κινηματογραφική αφήγηση. Επιπλέον, η θεματολογία της προβληματικής σχέσης του υποκειμένου με μια παράλογη και άδικη κοινωνική εξουσιαστική δομή, η οποία εκλαμβάνεται από τον φορέα της αφήγησης σταθερά ως απειλή, αποτελεί φυσικά μια έμμεση καταγγελία της πολιτικής συνθήκης της επταετίας, επικοινωνεί όμως και με ένα βασικό θέμα της καλλιτεχνικής παραγωγής που άνθισε στη διάρκεια των δεκαετιών του 1960 και του 1970 και συνδέθηκε άμεσα με τη νεανική κουλτούρα της εποχής. Στα έργα αυτά, λογοτεχνικά, κινηματογραφικά, θεατρικά κ.ά., αναπτύσσεται ποικιλοτρόπως το θέμα της σχέσης του ατόμου με την κοινωνική καταπίεση και τη θεσμική εξουσία, ενώ προτάσσεται ένας αντι-αφηγηματικός καλλιτεχνικός τρόπος, ο οποίος, στη θέση της συναισθηματικής ταύτισης, προάγει την κριτική αποστασιοποίηση και σκέψη – χαρακτηριστικό παράδειγμα εδώ η κατάλυση του μυθοπλαστικού προσώπου από το Νέο Μυθιστόρημα, την οποία

22. Ειδικότερα για τη σχέση της πεζογραφίας του Alain Robbe-Grillet, όπως και αρκετών άλλων εκπροσώπων του Νέου Μυθιστορήματος, με την κινηματογραφική αφήγηση, βλ. ενδεικτικά Bruce Morrisette, *Novel and Film: Essays in Two Genres*, πρόλ. James R. Lawler, Σικάγο/Λονδίνο, University of Chicago Press, 1985· Roland Barthes, «Objective literature», *Critical Essays*, μτφρ. Richard Howard, Evanston, Northwestern University Press, 1972, 13-24.

23. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα αυτής της λειτουργίας του καθρέφτη από το διήγημα «Διαδρομή»: βλ. Χριστόφορος Μηλιώνης, «Διαδρομή», *Τα διηγήματα της δοκιμασίας*, Αθήνα, Κέδρος, 2001 (1978), 36-42: 36, 38, 41-42.

24. «Όπως δεν υπήρχαν στα βιβλία μας “πρόσωπα” με την παραδοσιακή σημασία της λέξης, έβγαλαν το συμπέρασμα, κάπως βιαστικά, ότι δε συναντούσες πουθενά τον άνθρωπο. Είναι γιατί τα κακοδιάβασαν. Ο άνθρωπος είναι παρών σε κάθε σελίδα, σε κάθε γραμμή, σε κάθε λέξη. Κι αν ακόμα βρίσκουμε πολλά αντικείμενα που περιγράφονται σχολαστικά, ωστόσο υπάρχει πάντα και κατ’ αρχήν το βλέμμα που τα βλέπει, η σκέψη που τα ξαναβλέπει, το πάθος που τα παραμορφώνει» βλ. Alain Robbe-Grillet, «Νέο Μυθιστόρημα, νέος άνθρωπος», στο Alain Robbe-Grillet και Nathalie Sarraute, *Στιγμιότυπα. Τροπισμοί. Και τρία δοκίμια των συγγραφέων για το σύγχρονο μυθιστόρημα*, μτφρ. Τατιάνα Τσαλίκη-Μηλιώνη, Αθήνα, Κάλβος, 1970, 26-27. Βλ. επίσης το παράθεμα από τη συνέντευξη του Χριστόφορου Μηλιώνη στον Γιάννη Παππά (εδώ, σσημ. 19).

ακολουθεί στα *Διηγήματα* ο Μηλιώνης, αλλά και οι ποικίλες αντι-αφηγηματικές πρακτικές της κινηματογραφικής Nouvelle Vague.<sup>25</sup>

Το παράθεμα που ακολουθεί έχει αντληθεί από το πρώτο διήγημα της συλλογής, με τίτλο «Όταν όλα σταμάτησαν». Ο φορέας της εξουσίας παρουσιάζεται εδώ στο πρόσωπο ενός ανώνυμου ανακριτή, ο οποίος εισβάλλει αιφνιδιαστικά και ανατιολόγητα στον προσωπικό χώρο του ήρωα, τον ανακρίνει, και εξαφανίζεται εξίσου ξαφνικά, σωμαίνοντας προκλητικά απέναντι στο αίτημα του τελευταίου για απαντήσεις.

Μετεωρίζονταν ανάμεσα στον δίσκο και τη φωτογραφία, όταν ξάφνου χτύπησε δυνατά το κουδούνι της πόρτας του και τινάχτηκε. Ήταν ένας άγνωστος, ψηλός, με γκριζό κουστουμί και μαύρα γυαλιά. Κρατούσε στο χέρι του ένα μπλοκ και του ζήτησε να επαληθεύσει το όνομά του. Τον ρώτησε από πότε μένει εδώ και πού έμενε πριν και ακόμα πιο πριν. Του απάντησε σ' ό,τι ρωτούσε. Όταν όμως στο τέλος νόμισε πως ήταν πια η σειρά του να ρωτήσει, ο άλλος χαμογέλασε διαφορούμενα και κατέβηκε τη σκάλα χωρίς να βιάζεται. Γύρισε στο δωμάτιό του και κοίταξε ολόγυρα. Για πρώτη φορά τα πράγματα, που ως τότε τα 'βλεπε μονάχα συνολικά, ξεχώρισαν ένα-ένα: το κρεβάτι με τις κουβέρτες κουβαριασμένες, το τραπέζι μ' ένα σωρό χαρτιά και βιβλία, δυο κάδρα στον τοίχο, το πικάπ με το δίσκο του Mouri à Madrid που 'χε από ώρα τελειώσει, τα ράφια της βιβλιοθήκης φορτωμένα με βιβλία.<sup>26</sup>

Ανώνυμος και χωρίς πρόσωπο είναι όμως και ο κεντρικός ήρωας του διηγήματος, όπως ακριβώς συμβαίνει και στα κείμενα του Alain Robbe-Grillet. Επιπλέον, ακολουθώντας τον τρόπο του γάλλου συγγραφέα, η αφήγηση στο διήγημα «Όταν όλα σταμάτησαν», όπως εξάλλου και σε όλα τα διηγήματα του τόμου, αποτελείται αποκλειστικά σχεδόν από οπτικές λεπτομέρειες, συνοδευόμενες κάποιες φορές από ακουστικές εικόνες, όπως εν προκειμένω η μουσική του *Mouri à*

25. Οι σκηνοθέτες της Nouvelle Vague, ο καθένας με τον δικό του τρόπο και στον δικό του βαθμό, αξιοποιούν στα έργα τους στρατηγικές διασάλευσης της αφήγησης (dysnarration) – το έργο του Jean-Luc Godard υπήρξε ιδιαίτερος χαρακτηριστικό και καινοτόμο από αυτή την άποψη. «Η αποαφήγηση [dysnarration] είναι μια στρατηγική αφήγησης που δεν χρησιμοποιεί απλώς τεχνικές ασυνέχειας· υπογραμμίζει το αυθαίρετο της κατασκευής του μύθου, δημιουργεί μια αφήγηση προγραμματικά και αξεδιάλυτα σύνθετη και αμφίσημη, ενώ εφιστά αιφνιδιαστικά την προσοχή του θεατή στην ίδια τη λειτουργία της παραγωγής του νοήματος»· βλ. Richard Neupert, *A History of the French New Wave Cinema*, Madison, University of Wisconsin Press, 2007 (12002), 218-222: 218· η μετάφραση δική μου.

26. Χριστόφορος Μηλιώνης, «Όταν όλα σταμάτησαν», *Τα διηγήματα της δοκιμασίας*, ό.π., 9-18: 11.



*Madrid*.<sup>27</sup> Οι οπτικές λεπτομέρειες λειτουργούν σωρευτικά, ή και κάποιες φορές αντιστικτικά η μία προς την άλλη, προκειμένου να δημιουργηθεί η αίσθηση της ασφυξίας του ατόμου εντός των άδικων, συντηρητικών, καταπιεστικών κοινωνικών θεσμών. Το αφηγηματικό σχόλιο εξαλείφεται και αφήνει αρκετά κενά, τα οποία οφείλει ο αναγνώστης να γεμίσει διαβάζοντας με οξύνοια, αλλά, κυρίως, με κριτική σκέψη. Ο μυθοπλαστικός ήρωας αποκρύπτεται και αποτυπώνεται πλέον στο κείμενο αποκλειστικά ως η συνείδηση που κατευθύνει και αναδιηγείται ένα βλέμμα καθώς αυτό κινείται στον χώρο. Η λογοτεχνική αφήγηση γεμίζει αντικείμενα και λεπτομέρειες αντικειμένων, ενώ ξετυλίγεται μπροστά μας, σε χρόνο ενεστώτα, ως το αέναο παρόν της παρατήρησης. Αυτή η αφήγηση-παρατήρηση ανακαλεί αρκετές αντίστοιχες σκηνές από τις ταινίες της *Nouvelle Vague*, στις οποίες η κάμερα κινείται αργά στον χώρο καταγράφοντας με τρόπο σχεδόν εμμονικό πρόσωπα και αντικείμενα. Το λογοτεχνικό κείμενο φαίνεται να αξιοποιεί βασικές λειτουργίες της κινηματογραφικής αφήγησης, η οποία στηρίζεται κατεξοχήν στην αφηγηματική συμπαράθεση ή αντιπαράθεση οπτικών λεπτομερειών. Το παράθεμα από το διήγημα «Τα βήματα» που ακολουθεί είναι χαρακτηριστικό ως προς την αφηγηματική δυναμική της οπτικής λεπτομέρειας στα *Διηγήματα της δοκιμασίας*: επίσης, εδώ επανέρχονται τα θεματικά μοτίβα της καταδίωξης και της κοινωνικής ασφυξίας:

Η γραμμή του καπνού όσο πάει και γίνεται πιο λεπτή, πιο αδύνατη, έτσι που δεν καταφέρνει να φτάσει ως το φως του ήλιου, και σε λίγο σβήνει εντελώς. Μέσ' από τα τζάμια, σε απόσταση δύο μέτρων το πολύ, μπορείς να δεις το επάνω μέρος της μάντρας, απ' όπου εξέχει ένα πυκνό και φρέσκο φύλλωμα βερικοκιάς. Πάνω στη μάντρα κάθετα η μαύρη γάτα. [...] Έξω, προς την αντίθετη κατεύθυνση, στην πλευρά που είναι η εξώθυρα, ακούονται βήματα. Ανεβαίνουν ένα-ένα τα σκαλοπάτια, αργά, προσεχτικά, κι έπειτα σταματούν. Για λίγο δεν ακούεται τίποτα, για λίγα δευτερόλεπτα μονάχα, κι ύστερα ο δυνατός χτύπος του κουδουνιού γεμίζει το σπίτι. Μπροστά στο άνοιγμα της πόρτας στέκεται ένας άντρας. Φορεί γκριζο κουστούμι, μαύρα γυαλιά και έχει σκυμμένο το κεφάλι του στο σημειωματάριο στο αριστερό του χέρι. — Είστε ο Χ.

Όταν σήκωσε επιτέλους το κεφάλι, φάνηκε για μια στιγμή ένα αβέβαιο φευγάλο χαμόγελο σ' ένα πρόσωπο σχεδόν ανέκφραστο.<sup>28</sup>

27. Ο δίσκος που αναφέρεται αποτελεί τη μουσική για την ταινία-ντοκιμαντέρ *Mourir à Madrid* (1963) του Frédéric Rossif, με θέμα τον ισπανικό εμφύλιο.

28. Χριστόφορος Μηλιώνης, «Τα βήματα», *Τα διηγήματα της δοκιμασίας*, ό.π., 49-54: 51-52.

Ο διάλογος των *Διηγημάτων της δοκιμασίας* του Χριστόφορου Μηλιώνη με τα κινηματογραφικά Νέα Κύματα της περιόδου εντάσσεται εντέλει στο αρκετά ευρύ πλαίσιο των καλλιτεχνικών αφηγήσεων νεαρών κυρίως δημιουργών, οι οποίες αμφισβητούν πολλαπλά την καθεστηκία τάξη, όχι μόνο σε επίπεδο κοινωνικό, αλλά και σε εκείνο της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ο διάλογος με τον κινηματογράφο στα διηγήματα του Μηλιώνη είναι ως επί το πλείστον διαμεσολαβημένος από τη λογοτεχνική αφήγηση του Robbe-Grillet, η οποία επικοινωνεί επίσης ειδικά με τις ταινίες της Nouvelle Vague, όπως έχει επισημάνει η κριτική.<sup>29</sup> Ωστόσο, δεν λείπουν από τα *Διηγήματα της δοκιμασίας* επιμέρους θεματικά μοτίβα κατεξοχήν χαρακτηριστικά των ταινιών της Nouvelle Vague, τα οποία δεν υπάρχουν με τον ίδιο τρόπο στα μεταφρασμένα από την Τατιάνα Τσαλίκη-Μηλιώνη κείμενα του Robbe-Grillet. Σε αυτή την κατηγορία ανήκουν, για παράδειγμα, η αναιτιολόγητη δίωξη του ήρωα από κάποια ανώνυμη αρχή («Όταν όλα σταμάτησαν», «Διαδρομή», «Τα βήματα»), η απάθεια των ηρώων ενώπιον του θανάτου ή και, ενδεχομένως, του φόνου («Η κραυγή», «Ο ποιητής ή το τικ-τακ του ρολογιού», «Κυνισμός»), η εμφατική θεματοποίηση της οδήγησης («Διαδρομή»), κ.ά.<sup>30</sup>

Δεύτερος σταθμός της δειγματοληπτικής αυτής περιδιάβασης στα έργα της νεοελληνικής πεζογραφίας της δεκαετίας του 1970 που περιλαμβάνουν άμεσες ή έμμεσες διακαλλιτεχνικές αναφορές στον κινηματογράφο είναι η συλλογή διηγημάτων της Μάρως Δούκα με τίτλο *Καρέ φιξ*. Η συλλογή εκδίδεται το 1976 από τις εκδόσεις Κέδρος. Αποτελεί το τρίτο βιβλίο της Δούκα και παίρνει τον τίτλο της από ένα από τα διηγήματα του τόμου, το οποίο τιτλοφορείται με το όνομα μιας κινηματογραφικής τεχνικής, γνωστής και ως freeze frame. Η συγκεκριμένη τεχνική υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλής στην κινηματογραφική παραγωγή της Nouvelle Vague, και συνολικότερα στον κινηματογράφο δημιουργού της περιόδου. Το γνωστότερο ίσως παράδειγμα της κινηματογραφικής αυτής τεχνικής είναι η εικόνα του τέλους της ταινίας *Τα 400 χτυπήματα* του François Truffaut, ταινία που καθιέρωσε την επιλογή του καρέ φιξ για το κλείσιμο των ταινιών της εποχής. Πρόκειται για ένα τέλος απότομο, αμφίσημο, ανοιχτό.<sup>31</sup> Μία από τις πολλές αυτοαναφο-

29. Βλ. ενδεικτικά Bruce Morrisette, ό.π.

30. Για μια αναλυτικότερη πραγμάτευση του διαλόγου των *Διηγημάτων της δοκιμασίας* με το κινηματογραφικό παράδειγμα της Nouvelle Vague, βλ. Νάντια Φραγκούλη, «Η σχέση της ελληνικής μεταπολεμικής και μεταπολιτευτικής πεζογραφίας με τον κινηματογράφο: Μια εξέταση μέσα από το πρίσμα της συγκριτικής ποιητικής», διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Φιλολογίας, Αθήνα, 2019· ιδίως το τρίτο κεφάλαιο, «1967-1981: Αναθεωρημένη αναπαράσταση», σ. 261-390.

31. Marilyn Fabe, *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*, Μπέρκλεϋ/Λος Άντζελες/Λονδίνο, University of California Press, 2004, 131-132.

ρικές πρακτικές ασυνέχειας των κινηματογραφιστών της Nouvelle Vague,<sup>32</sup> το καρέ φιξ, ως πάγωμα της κινηματογραφικής εικόνας, λειτουργεί σαν ξάφνιασμα για τον θεατή, υπογραμμίζει τη φύση της ταινίας ως κατασκευής, και συμβάλλει στη μετακίνηση του θεατή από τη θέση της βολικής ταύτισης με τα τεκταινόμενα του μύθου στη θέση της κριτικής παρατήρησης.

Το διήγημα «Καρέ φιξ», όπως και τα περισσότερα της συλλογής, σχολιάζει τη θέση και τη συμπεριφορά των νέων, των γυναικών ιδιαίτερος, στη μεταπολιτευτική κοινωνία. Η συλλογή επικεντρώνεται στην ιδεολογική διαμόρφωση των προσώπων, στην προσπάθειά τους για την κατάκτηση ενός προτύπου σκέψης και συμπεριφοράς, μακριά από τη μικροαστική ηθική των προηγούμενων δεκαετιών. Στο διήγημα «Καρέ φιξ» κεντρική ηρωίδα είναι η Κλειώ, η οποία ετοιμάζεται σε μερικούς μήνες να παντρευτεί τον Πελοπίδα. Το κείμενο περιστρέφεται γύρω από την αμφισβήτηση του μικροαστικού προτύπου της προσωπικής ολοκλήρωσης, ειδικότερα σε ό,τι αφορά τη νεαρή γυναίκα και τον θεσμό του γάμου. Η Δούκα παρουσιάζει και επικρίνει μάλιστα πολύ πιο έντονα τον μικροαστικό συντηρητισμό και τη ματαιοδοξία της κοπέλας από ό,τι τα επίσης συντηρητικά ήθη των γονιών της. Είναι χαρακτηριστικό ότι, στο παράθεμα που ακολουθεί, η νεαρή Κλειώ θα ξαπλώσει να κοιμηθεί λίγο, όχι γιατί είναι κουρασμένη, αλλά «για τα μάτια της». «Τα ξεκούραστα μάτια της άνοιγαν με την αθώα απορία τους. Το είχε προσέξει, αρκεί να κοιμόταν λιγάκι, μετά άνοιγαν διάπλατα».<sup>33</sup> Η αφήγηση του ονείρου της κοπέλας θυμίζει την αισθητική του κινηματογράφου του δημιουργού (και ειδικότερα ίσως των ταινιών του Federico Fellini), ενώ περιλαμβάνει την αναφορά και την κειμενική πραγμάτωση της κινηματογραφικής τεχνικής καρέ φιξ.

Την τύλιγαν σύννεφα, ο Πελοπίδας την έσφιγγε στην αγκαλιά του, ανάμεσά τους ένα τετράπαχο αγγελούδι σαν τον έρωτα που κάποτε είδε ζωγραφισμένο αλλά τώρα στο όνειρο ήταν το παιδί τους. Κι ένιωθε ότι υψώθηκαν οι τρεις τους, πετώντας με το χαλί των θείων. Αμετακίνητοι ταξιδευτές, επίμονοι, στερεωμένοι στο κενό. Σε μιαν αποθέωση καρέ φιξ. Όταν ξαφνικά, λες ότι το χαλί ήταν μπαλόνι και ξεφούσκωνε, άκουγε τον αέρα που έφευγε και αγωνιούσε. Ξύπνησε με την αίσθηση πως είχε πέσει ανάλαφρα κι επειδή ήξερε πως στα όνειρα γίνεσαι πούπουλο, όμως πούπουλο δεν είσαι, ψηλαφούσε το κορμί της απ' τον φόβο μήπως τσακίστηκε.<sup>34</sup>

32. Ο.π., 132-134.

33. Μάρω Δούκα, «Καρέ φιξ» [1976], *Καρέ φιξ*, β' αναθεωρημένη έκδοση, Αθήνα, Πατάκης, 2007, 179-191: 181.

34. Ο.π., 181.

Οι φράσεις «αμετακίνητοι ταξιδευτές, επίμονοι, στερεωμένοι στο κενό» κατασκευάζουν μια λογοτεχνική εικόνα που μιμείται τη συγκεκριμένη κινηματογραφική τεχνική, στην οποία εξάλλου αναφέρεται η Δούκα ρητά στην αμέσως επόμενη πρόταση: «Σε μίαν αποθέωση καρέ φιζ». Η αναφορά στην τεχνική του καρέ φιζ<sup>35</sup> λειτουργεί στο διήγημα της Δούκα αποστασιοποιητικά, όπως αντίστοιχα λειτουργεί η ίδια η τεχνική στον κινηματογράφο της περιόδου. Ειδικότερα εδώ συμβάλλει στην ειρωνεία, θέτοντας υπό αμφισβήτηση τη στερεότυπη εικόνα της οικογενειακής ευτυχίας και το αξιακό σύστημα που την περιβάλλει. Το συγκεκριμένο διήγημα της Δούκα, όπως και ολόκληρο το βιβλίο της –το πρώτο για τον ελληνικό εκδοτικό χώρο, εξ όσων γνωρίζω, με μια κινηματογραφική τεχνική στον τίτλο του–, διαλέγεται γόνιμα με τον κινηματογράφο της εποχής του στην αφηγηματική του συγκρότηση, γονιμοποιώντας τη λογοτεχνική αφήγηση με αρκετά, περισσότερο ή λιγότερο πειραματικά, στοιχεία της φιλικής. Στα διηγήματα του τόμου επικρατεί η πρωτοδοτική της αφηγηματικής δείξης έναντι της διήγησης, όπως και η «σκηνή» έναντι της «περίληψης»,<sup>36</sup> αφηγηματικές τεχνικές οι οποίες έχουν συνδεθεί από τη διεθνή φιλολογική κριτική με την κινηματογραφότροπη πεζογραφία.<sup>37</sup> Η λογοτεχνική αφήγηση που προκύπτει είναι όχι μόνο δεικτική, αλλά και εικονοκεντρική, με αποτέλεσμα να συγγενεύει με την κινηματογραφική αφήγηση στον τρόπο με τον οποίο τα επιμέρους στοιχεία (λογοτεχνικές εικόνες ή επεισόδια) διαδέχονται το ένα το άλλο στην αφήγηση προκειμένου να παραχθεί το συνολικό νόημα. Ο συνδυασμός των συγκεκριμένων επιλογών με μια ευθεία αναφορά σε κάποια κινηματογραφική τεχνική, η οποία μάλιστα τοποθετείται και στον τίτλο της συλλογής, καθιστά το συγκεκριμένο βιβλίο της Δούκα παραδειγματικό για τον τρόπο με τον οποίο κατασταλάζει στη νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου η κινηματογραφοφιλική δυναμική των δεκαετιών του 1960 και του 1970.

35. Είναι ενδιαφέρον ότι το τέλος των 400 χτυπημάτων εντοπίζεται ήδη στην πεζογραφία της εποχής από την Αγγέλα Καστρινάκη, η οποία επισημαίνει ομοιότητες ανάμεσα στο τέλος του διηγήματος του Μένι Κουμανταρέα «Τα μηχανάκια» και το τέλος της ταινίας του Truffaut (Αγγέλα Καστρινάκη, «Τα οργισμένα νιάτα της ελληνικής πεζογραφίας», στο Α. Νάτσινα, Α. Καστρινάκη, Γ. Δημητρακάκης, Κ. Δασκαλά, *Η πεζογραφία στη μακρά δεκαετία του 1960*, ό.π., 5). Στο διήγημα, το οποίο πράγματι θυμίζει στο τέλος του το θέμα και την εικονοποιία των 400 χτυπημάτων, συντελείται και η αγιοποίηση του ήρωα (το διήγημα του Κουμανταρέα κλείνει με την ανάληψη του Αναστάση· βλ. Μένι Κουμανταρέα, *Τα μηχανάκια*, Αθήνα, Φέξης, 1962, 45). Υπάρχει, επομένως, τουλάχιστον σε ένα ακόμα νεοελληνικό πεζογράφημα της εικοσαετίας 1960-1980, η αξιοποίηση της κινηματογραφικής τεχνικής του καρέ φιζ, η οποία μάλιστα συνδέεται και στις δύο περιπτώσεις με την αποθέωση, ασχέτως αν στη Δούκα η αποθέωση αυτή έχει, εκτός από αποστασιοποιητική, επιπλέον ειρωνική διάσταση.

36. Gérard Genette, *Σχήματα III*, μτφρ. Μπάμπης Λυκούδης, επιμ. Ερατοσθένης Καψωμένος, Αθήνα, Πατάκης, 2007, 236-237 και 160-161 αντιστοίχως.

37. Βλ. εδώ, σημ. 21.

Πρέπει μάλιστα εδώ να σημειώσω ότι κατά το διάστημα 1974-1981 διαπιστώνεται μια κορύφωση στον διάλογο των νεοελληνικών πεζογραφικών κειμένων με τον κινηματογράφο. Όχι μόνο έχουμε πύκνωση των αναφορών στο σινεμά, αλλά και παρουσιάζεται για πρώτη φορά τόσο έντονα η τάση να αξιοποιούνται από τους πεζογράφους τεχνικές που κατάγονται εμφανώς και σαφώς από τον κινηματογράφο. Αναφέρω ενδεικτικά: ένα παράλληλο του κινηματογραφικού επαναλαμβανόμενου μοντάζ στο *Μυστήριο* (1976) της Μαργαρίτας Λυμπεράκη· ένα παράδειγμα κειμενικής προσομοίωσης του dissolve στο *Αντιποίησης αρχής* (1979) του Αλέξανδρου Κοτζιά· την κειμενοποιημένη εκδοχή του επιταχυνόμενου μοντάζ στο τελευταίο κεφάλαιο του *Προς Οφρύνιο* (1980) του Φίλιππου Δρακονταειδή.<sup>38</sup> Τα παραδείγματα είναι πολλά, και πολλαπλασιάζονται εκθετικά στον βαθμό που θα εξετάσει κανείς τους αφηγηματικούς πειραματισμούς στα κείμενα της περιόδου με μεθοδολογικά εργαλεία εμπλουτισμένα από τις διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις και από τις κινηματογραφικές σπουδές. Η συγκεκριμένη τάση αφορά ειδικά την περίοδο των πρώτων μεταπολιτευτικών χρόνων και είναι ενδεικτική της κινηματογραφικής παιδείας που είχε αποκτήσει στη διάρκεια της προηγούμενης δεκαετίας το ελληνικό κοινό. Προϊούσης της δεκαετίας του 1980, οι αφηγηματικοί πειραματισμοί υποχωρούν σταδιακά τόσο στη λογοτεχνία όσο και στον κινηματογράφο, με αποτέλεσμα να εκλείψει μαζί τους και αυτή η μορφή δεξίωσης στοιχείων της κινηματογραφικής αφήγησης από τη λογοτεχνική. Στον ύστερο εικοστό αιώνα, λοιπόν, ο διάλογος των δύο τεχνών μετατοπίζεται πλέον κυρίως στο επίπεδο των θεμάτων και εκφράζεται συχνά με αυτοαναφορικά παιχνίδια.

Κλείνω αυτή τη δειγματοληπτική εξέταση του διαλόγου της νεοελληνικής μεταπολιτευτικής πεζογραφίας με τον κινηματογράφο παραθέτοντας ένα παράδειγμα από τα τέλη της δεκαετίας του 1970, το οποίο ωστόσο ιστοριογραφματολογικά, θεματικά και υφολογικά, ανήκει στην επόμενη πεζογραφική εποχή, εκείνη της άνθισης της πεζογραφικής γενιάς του 1980. Πρόκειται για ένα απόσπασμα από

38. Για μια αναλυτικότερη πραγμάτευση της αξιοποίησης κινηματογραφικών τεχνικών από τη λογοτεχνική αφήγηση στο μυθιστόρημα *Το μυστήριο* της Μαργαρίτας Λυμπεράκη και στο πεζογράφημα *Προς Οφρύνιο* του Φίλιππου Δρακονταειδή, βλ. Νάντια Φραγκούλη, «Η σχέση της ελληνικής μεταπολεμικής και μεταπολιτευτικής πεζογραφίας με τον κινηματογράφο», ό.π., 374-379. Αντιστοίχως, για την αξιοποίηση της κινηματογραφικής τεχνικής του dissolve στο μυθιστόρημα *Αντιποίησης αρχής* του Αλέξανδρου Κοτζιά, βλ. Νάντια Φραγκούλη, «Κινηματογραφικοί τρόποι στην “Αντιποίησης αρχής” του Αλέξανδρου Κοτζιά: Ιχνηλατώντας το “κινηματογραφικό” εν κειμένω», στο *Πρακτικά του 8ου Συνεδρίου Μεταπτυχιακών Φοιτητών και Υποψήφιων Διδασκτόρων του Τμήματος Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (Αθήνα, 9-11 Ιουλίου 2015)*, Α', Αθήνα, ΕΚΠΑ, 2017, 280-297: 288-292, διαθέσιμο στο <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbmw4dGhhY3B8Z3g6MjE0NWQ2OTY5MTJhNTc1Mw> (τελευταία επίσκεψη, 13.1.2021).

το πεζογράφημα του Βαγγέλη Ραπτόπουλου *Κομματάκια* (1979). Τα *Κομματάκια* είναι το πρώτο βιβλίο του Ραπτόπουλου, και διαφέρει αρκετά από τα επόμενα.<sup>39</sup> Εκδίδεται το 1979, όταν ο Ραπτόπουλος είναι μόλις είκοσι χρονών. Η αφήγηση στα *Κομματάκια* ανήκει, εν πολλοίς, στην «προηγούμενη εποχή», πριμοδοτεί, δηλαδή, τον πειραματισμό έναντι της αφηγηματικότητας,<sup>40</sup> στηρίζεται στην ασυνέχεια και το σπάραγμα, ενώ φλερτάρει με στοιχεία που διαλέγονται με την αλληγορία, το παράλογο, τον εξπρεσιονισμό.<sup>41</sup> Τα παραπάνω εκδηλώνονται και στον τρόπο με τον οποίο ενσωματώνεται ο διάλογος με τον κινηματογράφο στα διηγήματα του τόμου. Πάντως, στα *Κομματάκια* είναι ήδη φανερά τα στοιχεία της παρωδίας, της απομάκρυνσης από την ελληνική πραγματικότητα, από την πολιτική και την παράδοση, τα οποία θα κυριαρχήσουν στο μετέπειτα έργο του συγγραφέα, όπως και συνολικότερα στην πεζογραφία της γενιάς του. Παραθέτω από το διήγημα «Κομματάκια», που έδωσε και τον τίτλο του στη συλλογή:

Η ταινία βρισκόταν στο πιο κρίσιμο σημείο της. [...] *Έβλεπα το πόδι του μπλεγμένο στις ράγες, το τρένο να έρχεται πατημένο, ξεφυσώντας καπνούς, το πρόσωπό του ιδρωμένο, πάλι το πόδι του κι ύστερα ένα γενικό πλάνο από πολύ ψηλά.* [...] Πήρα τότε την απόφαση και μπήκα μες στο σώμα του. [...] Βρέθηκα έτσι ξαφνικά πάνω στην οθόνη, με το ένα μου πόδι μπλεγμένο στις ράγες. [...] Κατάλαβα πως ήταν τα τελευταία μου. Γύρισα προς τους θεατές και τους μούντζωσα με όλη μου τη δύνα-

39. Στην εισαγωγή της συγκεντρωτικής έκδοσης των τριών πρώτων του βιβλίων, ο Βαγγέλης Ραπτόπουλος γράφει για τα *Κομματάκια*: «Τα *Κομματάκια* πάλι, το σπονδυλωτό αυτό αφήγημα που αποτελείται από δεκατρείς αλληλένδετες ιστορίες, οι οποίες κατά σημεία θυμίζουν τον σουρεαλισμό, άλλοτε των ονειρών κι άλλοτε των κινουμένων σχεδίων – έχουν το κέντρο βάρους τους στην εσωτερική, λυρική ζωή, στον ψυχικό κόσμο αυτής της γενιάς»· βλ. Βαγγέλης Ραπτόπουλος, «Η γενιά μου», *Η γενιά μου: Κομματάκια – Διόδια – Τα τζιτζίκια*, Αθήνα, Κέδρος, 2003, 11.

40. Ο Αλέξης Ζήρας, αναφερόμενος στην πεζογραφική παραγωγή της τελευταίας εικοσιπενταετίας του εικοστού αιώνα, επισημαίνει: «Η επαναφορά του μύθου ως στοιχείου που αποτελεί τον συνδετικό ιστό μιας εκτεταμένης αφήγησης, χωρίς όμως αυτός ο μύθος να ορίζεται σαφώς από κάποιο ιστορικό πλαίσιο, μας υποδεικνύει και πάλι τη σχέση λογοτεχνίας και παιχνιδιού, όπου η επιστροφή σε μια “αθωότητα” σημαίνει την επιστροφή στο αρχέγονο και συνάμα την κόπωση ενός κοινού από τις λογικές κατασκευές της μοντερνιστικής αισθητικής»· βλ. Αλέξης Ζήρας, «Η κρίση του μοντερνιστικού προτύπου...», ό.π., 76.

41. Παραθέτω ενδεικτικά: «Τότε εγώ, με γρήγορες κινήσεις, κομμάτιασα το βιβλίο που κρατούσα στα χέρια και ταυτόχρονα: “Έτσι θα σκίσω κι εσένα αν δεν αποσύρεις αμέσως τα βιβλία”, είπα. “Θα σε σκίσω σαν σαρδέλα, σαν χαπαόδι, σαν χασέ!” “Σιγά, βρε λογοτέχνη της δεκάρας”, φώναξε ο διευθύνων, υπονοώντας προφανώς τις τρεις συνεχόμενες παρομοιώσεις που είχα χρησιμοποιήσει για το ενδεχόμενο σκίσιμό του. [...] Θυμός θανατηφόρος με κυρίεψε και ξεσκεπάζοντας την γραφομηχανή που κρατούσα στο ένα χέρι –την ειδική αυτή γραφομηχανή μου– άρχισα πατώντας τα πλήκτρα να πολυβολώ. Οι σφαίρες έσκιζαν τον αέρα και γάζωσαν τον διευθύνοντα κατάστημα»· βλ. Βαγγέλης Ραπτόπουλος, «Το βιβλίο», *Η γενιά μου*, ό.π., 36-39: 39.

μη, διαστέλλοντας τα δάχτυλά μου τόσο, που με πόνεσαν. [...] Το τρένο πέρασε πάνω απ' το πόδι μου στριγκλίζοντας. Άκουσα έναν μπερδεμένο κι ανατριχιαστικό θόρυβο. Ύστερα έσκασα κάτω και τα πόδια μου πολτοποιήθηκαν. [...] Πέρασε λίγη ώρα χωρίς να γίνει τίποτα. Δεν ξέρω τι ακριβώς έδειχνε η οθόνη εκείνη τη στιγμή, γιατί βρισκόμουν στο υψόμετρο του εδάφους, κομματιασμένος, και δεν μπορούσα να δω πολύ καλά. Άρχισα να βαριέμαι σ' αυτή την κατάσταση του διαμελισμού. Ίσως ένιωσα κι αμηχανία. Τότε ήρθαν τα παιδιά κι αρχίσανε τ' αστεία.<sup>42</sup>

Στο παραπάνω απόσπασμα ο διάλογος με τον κινηματογράφο είναι προφανώς ρηματοποιείται με μια σειρά από λέξεις κλειδιά (ταινία, πλάνο, οθόνη κ.λπ.), ενώ αναπτύσσεται σε όλη την έκταση του διηγήματος. Το κείμενο μιμείται τον γρήγορο ρυθμό της περιπετειώδους κινηματογραφικής αφήγησης και παρακολουθεί την κινηματογραφική ακολουθία των πλάνων. Το πλαγιογραφημένο απόσπασμα αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο η λογοτεχνία του τέλους του εικοστού αιώνα παρακολουθεί με την αφήγησή της κάποιες τυποποιημένες ακολουθίες κινηματογραφικών πλάνων. Συγκεκριμένα εδώ, το κείμενο του Ραπτόπουλου παρακολουθεί την αφηγηματική δομή του κινηματογραφικού μοντάζ συνεχείας, και ειδικότερα τη δομή του υποκειμενικού πλάνου, η οποία αποτελείται από τρεις διαδοχικές εικόνες-πλάνα. Στην πρώτη ο ήρωας κοιτάζει εκτός κάδρου, η δεύτερη αφορά το αντικείμενο του βλέμματος του ήρωα, η τρίτη επιστρέφει στον ήρωα, στο πρόσωπο του οποίου εξετάζουμε την αντίδρασή του σε σχέση με αυτό που μόλις «είδε». Έτσι, στο παραπάνω απόσπασμα, από τον ήρωα που κοιτάζει (*έβλεπα*) προχωρούμε σε ένα «κοντινό πλάνο» στο πόδι του ήρωα παγιδευμένο στις ράγες. Ακολουθούν ένα «μακρινό πλάνο» του τρένου που έρχεται, κι ένα «κοντινό πλάνο» στον καπνό του τρένου. Ύστερα η αφήγηση επιστρέφει στο πρόσωπο του ήρωα, στο οποίο παρατηρούμε τα σημάδια της κλιμακούμενης αγωνίας (*ιδρωμένο πρόσωπο*), η οποία αιτιολογείται από την εικόνα του τρένου που μόλις προηγήθηκε. Η αφήγηση συνεχίζει με ένα ακόμα «κοντινό πλάνο» στο πόδι του ήρωα σφηνωμένο στις ράγες και καταλήγει με ένα «πολύ γενικό πλάνο» που παρουσιάζει τον ήρωα από πολύ ψηλά, καταδικασμένο, καταπώς φαίνεται, σε έναν βίαιο θάνατο.

Όμως, με την πεζογραφία της γενιάς του 1980 συντελείται και μια αξιοσημείωτη αλλαγή στο παράδειγμα της νεοελληνικής πεζογραφίας.<sup>43</sup> Στην καινούργια

42. Βαγγέλης Ραπτόπουλος, «Κομματάκια», *Η γενιά μου*, ό.π., 17-21: 17-20· η πλαγιογράφιση δική μου.

43. Για την ελαφρότητα που φέρνει στη νεοελληνική πεζογραφία η πεζογραφική γενιά του '80, βλ. τα όσα λέει ο Μένης Κουμανταρέας: «Η δική σας η γενιά, απαλλαγμένη από αυτά [τα τραύματα της Κατοχής και του Εμφυλίου], φέρνει μια καινούργια νότα στη λογοτεχνία. Προφορικότητα

εποχή, της δεκαετίας του 1980, καταργείται η τέχνη ως όπλο και στη θέση της τοποθετείται η τέχνη ως παιχνίδι. Το πρώτο, λοιπόν, βιβλίο του Ραπτόπουλου επιλέγεται εδώ ως παράδειγμα μεταιχμιακό, γιατί αν και διατηρεί σε μεγάλο βαθμό τις φυγόκεντρες αφηγηματικές τάσεις της προηγούμενης περιόδου, η οποία σηματοδεύτηκε από την αμφισβήτηση στη μορφή και στη θεματολογία της νεοελληνικής αφήγησης, στην ουσία του κυοφορεί τη νέα εποχή της ελαφρότητας, της άρνησης της ελληνικής λογοτεχνίας, πολιτικής και ιστορίας. Στους καινούργιους τρόπους κυριαρχεί μια επιστροφή στη χαρά της πλοκής, αλλά και η πανταχού παρούσα παρωδία,<sup>44</sup> η οποία φτάνει κάποτε να εξαντλείται ακριβώς εξαιτίας της κατάχρησής της. Στην περιγραφή αυτής της αλλαγής συμβάλλει σημαντικά, κατά τη γνώμη μου, η μελέτη του διαλόγου της νεοελληνικής πεζογραφίας με τον κινηματογράφο, καθώς φωτίζει τα καινούργια αυτά χαρακτηριστικά της λογοτεχνίας από την πλευρά του διακαλλιτεχνικού διαλόγου. Σε αντίθεση, λοιπόν, με τις προηγούμενες περιόδους, ο διάλογος της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο αποκτά συχνότητα, γίνεται με τρόπο φανερό, και όχι πια κρυπτικό, μετατοπίζεται σαφώς προς την παραγωγή του εμπορικού κινηματογράφου, και μάλιστα του χολλυγουντιανού, ενώ διεξάγεται πλέον με όρους λαϊκής κουλτούρας και όχι υψηλής τέχνης.

---

στη γλώσσα, αποφυγή λογοτεχνικών στερεοτύπων, δροσιά, γέλιο, ελαφρότητα, ροκ μουσική. Βγάζετε έξω καθετί που μπορεί να έχει σχέση με το επίσημο, το τραγικό, το ελεγειακό»: βλ. Μένης Κουμανταρέας, Δημοσθένης Κούρτοβικ, Πέτρος Τατσόπουλος, Αλέξανδρος Ασωνίτης, «Μια συζήτηση για την ελληνική πεζογραφία», *Διαβάζω*, τχ. 376 (Ιούλ.-Αύγ. 1997), 103-124: 107.

44. Για την «επέλαση της παρωδίας» στη νεοελληνική πεζογραφία από το 1980 και μετά, όπως και για τη σύνδεσή της με το δυτικό λογοτεχνικό παράδειγμα του μεταμοντερνισμού, βλ. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, *Η κίνηση του εκκρεμούς: Ατομο και κοινωνία στη νεότερη ελληνική πεζογραφία, 1974-2017*, Αθήνα, Πόλις, 2018, 223-278.



## Η λογοκρισία ως δημιουργικό όριο, η λογοκρισία ως καταστολή

*Οι ταινίες Χάππυ Νταίη (Παντελής Βούλγαρης, 1976)  
και Καγκελόπορτα (Δημήτρης Μακρής, 1978)\**

---

Το κείμενο αφορά τη λογοκρισία δύο ταινιών του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου στην πρώιμη Μεταπολίτευση, *Χάππυ Νταίη* (1976) του Παντελή Βούλγαρη και *Καγκελόπορτα* (1978) του Δημήτρη Μακρής, οι οποίες αντλούν από τα μυθιστορήματα *Λοιμός* (1972) και *Καγκελόπορτα* (1962), αντίστοιχα, του Αντρέα Φραγκιά. Δημιουργήματα σκηνοθετών με αριστερές πεποιθήσεις, οι εν λόγω ταινίες διασκευάζουν δύο εμβληματικά, για την Αριστερά, λογοτεχνικά έργα προκειμένου να πραγματευτούν όψεις της μεταπολεμικής εμπειρίας από την οπτική των ηττημένων του Εμφυλίου. Η επιλογή των συγκεκριμένων ταινιών επιτρέπει, μέσα από τις ομοιότητες (αριστερό θέμα, βιβλία του ίδιου λογοτέχνη, ταινίες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου) και τις διαφορές τους (κινηματογραφική γλώσσα, πολιτική ρητορεία, τρόπος αξιοποίησης του λογοτεχνικού πρωτότυπου κ.ά.), να διερευνηθούν οι διαφορετικές λειτουργίες της λογοκρισίας, αλλά και οι συνέχειες και ασυνέχειες σε επίπεδο θεσμών, πολιτικών πρακτικών και πολιτισμού ανάμεσα στην πρώιμη Μεταπολίτευση και στις ιστορικές περιόδους που προηγήθηκαν, τη δικτατορία και τη λεγόμενη «καχεκτική δημοκρατία».

Η κατάργηση της λογοκρισίας αποτέλεσε κεντρικό αίτημα της Μεταπολίτευσης, καθώς συνέχισε να είναι ενεργή και μετά την πτώση της Χούντας σε διάφορα πεδία της δημόσιας σφαίρας και του πολιτισμού, όπως ο Τύπος, οι εκδόσεις, το

---

\* Το κείμενο παρουσιάζει τμήμα της έρευνας που διεξάγεται στο πλαίσιο του έργου «Η λογοκρισία στον κινηματογράφο και τις εικαστικές τέχνες: Η ελληνική εμπειρία από τα μεταπολεμικά χρόνια μέχρι σήμερα» (CIVIL). Το έργο χρηματοδοτείται από το Ελληνικό Ίδρυμα Έρευνας και Καινοτομίας (ΕΛΙΔΕΚ) και από τη Γενική Γραμματεία Έρευνας και Τεχνολογίας (ΓΓΕΤ), με αρ. Σύμβασης Έργου 883.

τραγουδι, το θέατρο και η τηλεόραση.<sup>1</sup> Η περίπτωση του κινηματογράφου, ωστόσο, παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον για δύο σημαντικούς λόγους. Από τη μια, στη δεκαετία του 1970, ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος αναδύθηκε ως μια πολύ δυναμική και επιδραστική μορφή πολιτικής και καλλιτεχνικής έκφρασης που ανέτρεψε τις έως τότε αισθητικές και ιδεολογικές αξίες των εγχώριων ταινιών, φέρνοντας στο προσκήνιο, για πρώτη φορά, ρητές αριστερές αφηγήσεις της Ιστορίας, μέσα από εμβληματικές καλλιτεχνικές δημιουργίες, όπως *Ο θίασος* (1975) του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Από την άλλη, ο κινηματογράφος στην Ελλάδα αποτέλεσε ανέκαθεν αντικείμενο όχι μόνο κατασταλτικής, αλλά θεσμοθετημένης, κεντρικά ελεγχόμενης, συστηματικής και ανελλιπούς προληπτικής λογοκρισίας, οι μηχανισμοί της οποίας εξακολούθησαν να λειτουργούν αδιατάρακτα και στη Μεταπολίτευση.

Η προκατάληψη απέναντι στον κινηματογράφο, ως δυνητικά επικίνδυνο θέαμα για τους νέους, η μαζικότητά του, και η εξαίρεσή του από τις προστατευτικές διατάξεις του ελληνικού Συντάγματος περί ελευθερίας του λόγου, που αφορούν τον Τύπο, τον έθεσαν από νωρίς στο στόχαστρο της κρατικής προληπτικής λογοκρισίας, οι μηχανισμοί και η φιλοσοφία της οποίας διαμορφώθηκαν από το 1925 έως το 1942, με σειρά νομοθετικών διαταγμάτων και αναγκαστικών νόμων επί Πάγκαλου, Μεταξά και Κατοχής (Ν.Δ. 21/09/1925, Α.Ν. 445/1937, Α.Ν. 955/1937, Ν.Δ. 1108/1942). Το εν λόγω θεσμικό πλαίσιο, που έφερε τη σφραγίδα δικτατορικών και κατοχικών καθεστώτων, παγιώθηκε σχεδόν αναλλοίωτο, με παραλλαγές αυστηροποίησης ή χαλάρωσης στην εφαρμογή του, σε όλη τη μεταπολεμική εποχή μέχρι το 1986, όταν ο ν. 1597/1986, «Προστασία και ανάπτυξη της κινηματογραφικής τέχνης, ενίσχυση της ελληνικής κινηματογραφίας και άλλες διατάξεις», απαγόρευσε με ρητό τρόπο την προληπτική λογοκρισία των ταινιών.<sup>2</sup>

Μετά τη δικτατορία, η λογοκρισία του κινηματογράφου συνέχισε να υπάγεται στη Γενική Γραμματεία Τύπου και Πληροφοριών, υπό την εποπτεία όμως του Υπουργείου Προεδρίας της Κυβερνήσεως, αντί του πρωθυπουργού.<sup>3</sup> Ακολουθώ-

1. Για το εύρος και τις μορφές της λογοκρισίας στη Μεταπολίτευση, βλ. Πηνελόπη Πετσίνη και Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα: Καχεκτική δημοκρατία, Δικτατορία, Μεταπολίτευση*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2018.

2. Για περαιτέρω συζήτηση του νομοθετικού πλαισίου της κινηματογραφικής λογοκρισίας στην Ελλάδα, βλ. Γιάννης Γκλαβίνας, «Η “Κυρά Αναστασία” και οι συνταγματάρχες: Η λογοκρισία της δικτατορίας των συνταγματάρχων στον πολιτισμό και τον δημόσιο λόγο μέσα από το αρχείο της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών», *Νέα Εστία*, τχ. 1864 (Δεκ. 2014), 485-498.

3. Το 1936 η λογοκρισία των ταινιών εντάχθηκε στο Υφυπουργείο Τύπου και Τουρισμού, μετά το 1951 στη Γενική Διεύθυνση Τύπου και Πληροφοριών της Προεδρίας της Κυβερνήσεως, και από το 1970 έως το 1974 στη Γενική Γραμματεία Τύπου και Πληροφοριών υπό τον πρωθυπουργό· βλ. Γκλαβίνας, ό.π., 486.

ντας την πρακτική δεκαετιών, προέβλεπε την ύπαρξη πρωτοβάθμιων και δευτεροβάθμιων επιτροπών που ασκούσαν έλεγχο στο σενάριο και στην τελική κόπια κάθε ταινίας, προκειμένου να της δοθεί, αρχικά, άδεια λήψης και αργότερα άδεια προβολής.<sup>4</sup> Εκτός από τον έλεγχο της καταλληλότητας των ταινιών για τους ανήλικους, στις αρμοδιότητες των επιτροπών περιλαμβάνονταν η περικοπή πλάνων, σκηνών και διαλόγων, καθώς και η πλήρης απαγόρευση ενός σεναρίου ή μιας ταινίας με βάση σειρά κοινωνικο-πολιτικών, θρησκευτικών, ηθικών και αισθητικών κριτηρίων: το επιζήμιο για τη νεότητα περιεχόμενο, η διατάραξη της δημόσιας τάξης, η προώθηση ανατρεπτικών ιδεών, η δυσφήμιση της χώρας ή άλλων χωρών, η προσβολή των δημοσίων ηθών, η υπονόμηση των υγιών κοινωνικών παραδόσεων του ελληνικού λαού, η προσβολή της χριστιανικής θρησκείας, η απουσία καλλιτεχνικής αξίας και η επιβλαβής επίδραση στην αισθητική ανάπτυξη του λαού.<sup>5</sup> Αν και μετά την πτώση της Χούντας ακολούθησε αισθητή χαλάρωση στην αυστηρότητα των κρίσεων και σημαντική ανανέωση στη στελέχωση των επιτροπών, με τη συμμετοχή, τα πρώτα χρόνια, ακόμα και ενεργών κινηματογραφιστών ή κριτικών του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, όπως της Τώνιας Μαρκετάκη και του Βασίλη Ραφαηλίδη,<sup>6</sup> στην πρώιμη Μεταπολίτευση καταγράφεται ένας αξιοσημείωτος αριθμός λογοκριτικών περιστατικών που αφορούσαν τόσο ελληνικές όσο και ξένες ταινίες. Παράλληλα, έμμεση λογοκρισία ασκήθηκε και από κρατικούς φορείς χρηματοδότησης και προβολής των εγχώριων ταινιών, δηλαδή την κρατική δανειοδότηση κινηματογραφιστών,<sup>7</sup> το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου και το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Οι δύο περιπτώσεις που εξετάζουμε διερευνούν το φαινόμενο της κινηματογραφικής λογοκρισίας στην ευρεία του διάσταση, που περιλαμβάνει προληπτικές και κατασταλτικές θεσμικές παρεμβάσεις –τυπικές ή ανεπίσημες– οι οποίες περιορίζουν την ελεύθερη έκφραση στον κινηματογράφο, καθώς και τους τρόπους αντίδρασης των κινηματογραφιστών, αλλά και τον δημόσιο διάλογο που αναπτύ-

4. Ο έλεγχος σεναρίων, για να δοθεί άδεια λήψης, αφορούσε τις ελληνικές ταινίες, αλλά και τις ξένες που γυρίζονταν στην Ελλάδα. Ο έλεγχος της τελικής κόπιας, για να δοθεί άδεια προβολής, αφορούσε το σύνολο των ταινιών.

5. Βλ. Γιώργος Ανδρίτσος, «Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο (1945-1974)», στο Πηνελόπη Πετσίνη και Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Αθήνα, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, 2016, 35-42, και Μαρία Χάλκου, «Κινηματογράφος και λογοκρισία στην Ελλάδα από τα πρώιμα χρόνια έως τη Μεταπολίτευση», στο Π. Πετσίνη και Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα*, ό.π., 82-99.

6. Βλ. Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, «Κινηματογραφική αποτίμηση: Ελληνικός κινηματογράφος 1976-77», *Χρονικό* '77, 215-218: 215.

7. Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί η άρνηση χορήγησης κρατικού δανείου στον Αγγελόπουλο για την ταινία *Οι κληροί* (1977) τον Φεβρουάριο του 1977· βλ. Μπακογιαννόπουλος, ό.π.

χθηκε γύρω από αυτές, δοκιμάζοντας τις αντοχές προσώπων και πολιτικών χώρων απέναντι στα όρια της ελευθερίας της έκφρασης.

*Χάπυ Νταιή (Παντελής Βούλγαρης, 1976): δημιουργική εσωτερίκευση και υπέρβαση των κανόνων*

Το *Χάπυ Νταιή*, γυρισμένο εξ ολοκλήρου στη Μακρόνησο, αποτελεί την πρώτη ελληνική ταινία μυθοπλασίας που πραγματεύεται το θέμα της πολιτικής εξορίας.<sup>8</sup> Εμπνέεται από το μυθιστόρημα *Λοιμός* του Αντρέα Φραγκιά, εφόσον αξιοποιεί στοιχεία της υπόθεσης και των αφηγηματικών πρακτικών του (όπως το επεισόδιο της συλλογής των μυγών, την ανωνυμία των χαρακτήρων και την ασάφεια του χωροχρόνου), αλλά και αποκλίνει σημαντικά από αυτό, μετατοπίζοντας το κέντρο βάρους στις προπαγανδιστικές τελετές και γιορτές, καθώς και τις θεατρικές παραστάσεις των κρατουμένων. Η ταινία προβλήθηκε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1976, όπου απέσπασε σειρά βραβείων (ανάμεσά τους, καλύτερης ταινίας, σκηνοθεσίας, μουσικής, και της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου), ταξίδεψε στο εξωτερικό (Φεστιβάλ Λοκάρνο και Τορόντο), κατατάχθηκε πρώτη ανάμεσα στις ελληνικές ταινίες της δεξιάς, ενώ σήμερα θεωρείται μια από τις σημαντικότερες ταινίες του Παντελή Βούλγαρη και του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου γενικότερα.

Σύμφωνα με τον Βούλγαρη, το θέμα της εξορίας τον απασχόλησε από την παιδική και την εφηβική του ακόμη ηλικία, ως μέρος των προβληματισμών του για τον Εμφύλιο, αν και η ιδέα της ταινίας και η έρευνα για τη Μακρόνησο ξεκίνησαν μέσα στη δικτατορία. Στη δημιουργία του *Χάπυ Νταιή*, όμως, καταλυτικός στάθηκε και ο εκτοπισμός του σκηνοθέτη ως πολιτικού εξόριστου στη Γυάρο, κατά το τελευταίο εξάμηνο της Χούντας, εμπειρία που ενέτεινε την ανάγκη του για ενασχόληση με το θέμα. Εντούτοις το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, μέσω του τότε προέδρου του, σκηνοθέτη Γιώργου Τζαβέλα, αρνήθηκε τη χρηματοδότηση, αντιπροτείνοντας τη διασκευή ενός μυθιστορήματος του Καραγάτση ή του Μυριβήλη. Η αρνητική στάση του Κέντρου αναθεωρήθηκε τελικά με τη μεσολάβηση του Γεωργίου Μαύρου, συνεξόριστου του Βούλγαρη στη Γυάρο, ενώ η ταινία υποστηρίχθηκε και από το Υπουργείο Άμυνας (επί υπουργίας Ευάγγελου Αβέρωφ) με 70-75 βοηθητικούς στρατιώτες για κομπάρσους.<sup>9</sup>

8. Το νησί ως τόπος εξορίας είχε απασχολήσει τον ελληνικό κινηματογράφο και παλαιότερα, με την ταινία *Το νησί της σιωπής* (Λίλα Κουρκουλάκου, 1958), που αναφέρεται στη Σπιναλόγκα.

9. Βλ. Φρίντα Λιάππα, «“Χάπυ Νταιή”»: Ο Παντελής Βούλγαρης μιλάει για την τελευταία του δουλειά», *Αντί*, περίοδος Β', τχ. 45 (Μάιος 1976), 46-47· Ηλίας Μαγκλίνης, «Παντελής Βούλγαρης: Μεγαλώσαμε όλοι με τα βιβλία του Α. Φραγκιά», *Διαβάζω*, τχ. 426 (Φεβρ. 2002), 107-110· Μαρία-

Προϋπόθεση για την κρατική χρηματοδότηση, ωστόσο, αποτέλεσε μια σειρά από περιοριστικούς όρους, σύμφωνα με τους οποίους θα έπρεπε να αφαιρεθούν όλα τα στοιχεία που θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως δηλωτικά του χώρου, του χρόνου και των προσώπων. Ο Βούλγαρης έλαβε από το Κέντρο μια λίστα με όσα όφειλε να αποφύγει, όπως η ελληνική σημαία, τα εθνόσημα των αξιωματικών και των οπλιτών, το καλυμμαύκι του παπά, το όνομα της βασίλισσας Φρειδερίκης και οι αρχαιοπρεπείς αμφιέσεις.<sup>10</sup> «Τα μόνα αναγνωρίσιμα στοιχεία πλέον», σημειώνει ο σκηνοθέτης, «ήταν το νησί και η γλώσσα».<sup>11</sup> Όπως είναι φανερό, η λίστα επιχειρούσε να απαλείψει όλα τα ίχνη που συνέδεαν τη χώρα, τις ένοπλες δυνάμεις της, την Εκκλησία της, την πολιτική ηγεσία της και την Ιστορία της με τη συνθήκη ενός στρατοπέδου ταπεινώσης, απανθρωπιάς και εξανδραποδισμού. Έτσι, τα όρια της ανοχής του κρατικού θεσμού χρηματοδότησης ταινιών δεν αφορούσαν την ίδια τη συνθήκη που θα απεικονιζόταν, αλλά την αναγνώρισή της ως μέρους της ελληνικής εμπειρίας.

Ο Βούλγαρης, εξηγώντας τους λόγους συναίνεσης σε μια τέτοια παρέμβαση, αναφέρει χαρακτηριστικά: «είχα να επιλέξω ανάμεσα στο να αρνηθώ και να μην κάνω την ταινία ή να δεχθώ και να την κάνω. [...] Δηλαδή [...] ελίχθηκα [...] προκειμένου να γίνει η ταινία».<sup>12</sup> «Στον *Λοιμός*», διευκρινίζει, «βρήκα τον τρόπο να ελιχθώ διαχρονικά», προκειμένου να μην ταυτιστεί το θέμα «με τη συγκεκριμένη εμπειρία της Μακρονήσου [...] και να το ανοίξω σε ένα στρατόπεδο στο πουθενά. Στην τρέλα και στη βία και στην παράνοια ενός τέτοιου στρατοπέδου».<sup>13</sup> Ο Βούλγαρης, μάλιστα, όπως είναι εμφανές σε συνέντευξή του, προσέλαβε την α-τοπικότητα και την α-χρονικότητα της αφήγησης του *Λοιμού* ως τέχνασμα του Φραγκιά για να παρακάμψει τη λογοκρισία τον καιρό της δικτατορίας.<sup>14</sup> Ταυτόχρονα, όμως, όπως ο ίδιος αποκαλύπτει, ο *Λοιμός* λειτούργησε και ως το «πολύτιμο»<sup>15</sup> εκείνο

---

Νεκταρία Καραστεργίου, «Πολιτικές της προβολής: Μνήμη και Ιστορία στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο (NEK)», πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, Βόλος, 2003-2004, 39-41, και Ηλίας Φραγκούλης, «Παντελής Βούλγαρης: “Μ’ άρεσε εδώ που έμενα...”», *Free Cinema*, χ.χ., διαθέσιμο στο <http://freecinema.gr/> (τελευταία επίσκεψη, 31.3.2021).

10. Αντώνης Μοσχοβάκης, «Παντελής Βούλγαρης: Ο υποβλητικός ρεαλισμός», στο Μπάμπης Κολώνιας (επιμ.), *Παντελής Βούλγαρης*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2002, 13-33· 20· Μαγκλίνης, ό.π., 107-110, και Καραστεργίου, ό.π., 39-41.

11. Μαγκλίνης, ό.π., 108.

12. Καραστεργίου, ό.π., 39.

13. Ηλίας Γιαννακάκης, *Τοπία της σιωπής: Βούλγαρης, μνήμες εξορίας*, Περίπλους, ΕΡΤ, 2009-2010.

14. Μαγκλίνης, ό.π., 108.

15. Γιαννακάκης, ό.π.

αφηγηματικό πρότυπο που του επέτρεψε να εμβαθύνει στο θέμα του: «Διαβάζοντας το βιβλίο είδα ότι η λύση της απόδοσης μιας διαχρονικής αλλοτρίωσης του ανθρώπινου ευτελισμού όπου δεν κατονομάζεις τα πράγματα, [...] ήταν αυτή που έπρεπε να ακολουθήσω κι εγώ. Μου έδινε μια ελευθερία, κυρίως να μπω πιο βαθιά μέσα στο θέμα μου».<sup>16</sup>

Επομένως, βασικά αφηγηματικά και αισθητικά χαρακτηριστικά της ταινίας –το άχρονο, το άτοπο, η ανωνυμία, η αφαίρεση, η αποστασιοποίηση– τα οποία, όπως θα δούμε, επαινέθηκαν από την κριτική, τόσο της εποχής όσο και αργότερα, και τα οποία ο Βούλγαρης υιοθέτησε και μετέτρεψε σε οργανικό μέρος του έργου του, ήταν αποτέλεσμα, όχι απλώς ή μόνο συνειδητών επιλογών, αλλά συγχρόνως εξωτερικής οριοθέτησης και δικής του δημιουργικής αναμέτρησης με τα λογοκριτικά όρια. Ακολουθώντας τους δοσμένους περιορισμούς και συμπορευόμενος με την αλληγορική αφήγηση του Φραγκιά, ο Βούλγαρης ενέγραψε δημιουργικά τη λογοκρισία στα εκφραστικά μέσα και στη μορφή της ταινίας του. Έτσι, το *Χάπνυ Νταιή* αποτελεί μέρος μιας τάσης ταινιών του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, που εγκαινιάστηκε μέσα στη Χούντα από τις *Μέρες του '36* (Αγγελόπουλος, 1972)· πρόκειται για ταινίες οι οποίες υιοθέτησαν μια κρυπτική και αποστασιοποιημένη γλώσσα που τους επέτρεψε, χωρίς ανυπέρβλητα εμπόδια από τη λογοκρισία, να αρθρώσουν αριστερές κινηματογραφικές αφηγήσεις για θέματα του πρόσφατου τραυματικού παρελθόντος, αφηγήσεις που έως τότε ήταν εξοστρακισμένες από τη δημόσια σφαίρα.<sup>17</sup> Ενίοτε δε, όπως το *Χάπνυ Νταιή* και οι *Μέρες του '36*, να θίξουν και ζητήματα που αφορούν τον αυταρχισμό και τον πατερναλισμό της εξουσίας, έκφραση του πλέγματος επιτήρησης και πειθαρχίας της οποίας είναι και η λογοκρισία.<sup>18</sup>

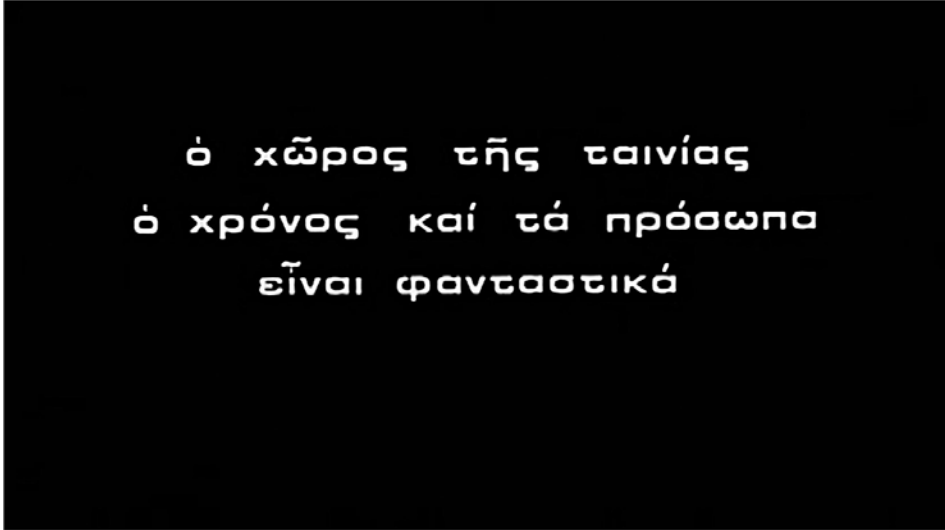
Ταυτόχρονα όμως είναι φανερό ότι το *Χάπνυ Νταιή* επιχείρησε την υπέρβαση των δοσμένων ορίων και αναζήτησε τρόπους έκφρασης που υπονομεύουν τη λογική της εσωτερίκευσης, της απόκρυψης και των αποσιωπήσεων. Στο πλαίσιο αυτό εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η αρχή της ταινίας, όπου εμφανίζεται η

16. Μαγκλίνης, ό.π., 109.

17. Π.χ. *Ο θίασος* (Αγγελόπουλος, 1975), *Μάης* (Τάσος Ψαρράς, 1976) και *Οι κνηγοί* (Αγγελόπουλος, 1977).

18. Η καταφυγή σε μια αλληγορική ή κρυπτική γλώσσα που διερεύνησε όψεις του αυταρχισμού και της επιτηρητικής διάστασης της εξουσίας ήταν μια ευρύτερη τάση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, ανεξαρτήτως ιστορικού θέματος (π.χ. *Αναπαράσταση* [Αγγελόπουλος, 1970], *Ευδοκία* [Αλέξης Δαμιανός, 1971], *Το προξενίο της Άννας* [Βούλγαρης, 1972], *Η διαδικασία* [Δήμος Θεός, 1976], *Προμηθέας σε δεύτερο πρόσωπο* [Κώστας Φέρρης, 1975], *Ευρυδίκη ΒΑ 2037* [Νίκος Νικολαΐδης, 1975], κ.ά.). Για μια συνολική θεώρηση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου και τη σχέση του με την πολιτική, βλ. Στάθης Βαλούκος, *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981): Ιστορία και πολιτική*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2011.

(επιβεβλημένη;) διευκρίνιση ότι «ο χώρος της ταινίας, ο χρόνος και τα πρόσωπα είναι φανταστικά» (εικ. 1).



Εικ. 1. Η διευκρινιστική δήλωση στην έναρξη του *Χάππυ Νταϊή*.

Εκτός από την αξιοπρόσεκτη λεπτομέρεια ότι από τη συγκεκριμένη διατύπωση απουσιάζουν «τα γεγονότα», η εναρκτήρια δήλωση έρχεται σε αντίφαση όχι μόνο με το περιεχόμενο της ταινίας, αλλά και με τη γνώση και τις προσδοκίες που μοιραζόταν το κοινό, λειτουργώντας, όπως και ο τίτλος *Χάππυ Νταϊή* («Ευτυχισμένη Μέρα»), με τρόπο τελικά ειρωνικό. Η δήλωση αρνείται την ύπαρξη του τόπου, ενός τόπου όμως πολύ συγκεκριμένου και κυριολεκτικού, καθώς η ταινία εικονογραφεί το φυσικό τοπίο της Μακρονήσου, αναγνωρίσιμο σε όσους πέρασαν από εκεί, αλλά και εκ των προτέρων γνωστό –ακόμα και πολυδιαφημισμένο– στο κοινό. Μολονότι ο σκηνοθέτης, σε συνέντευξή του, αναφέρεται στον φόβο του ότι ο πραγματικός χώρος είχε τη δύναμη να επιβληθεί, να ξεπεράσει τα μυθοπλαστικά γεγονότα και «να μείνει ξένος με αυτά», με αποτέλεσμα να περιορίσει τις λήψεις στις «αναγκαίες περιοχές» και τις «βασικές τοποθεσίες»,<sup>19</sup> ο τόπος στην ταινία πρωταγωνιστεί, στοιχειώνοντας την αφήγηση, είτε με την αδιαμφισβήτητη υλικότητά του είτε ως εδραιωμένη πεποίθηση στη συνείδηση των θεατών. Το τραγούδι, άλλωστε, που ο Διονύσης Σαββόπουλος ερμήνευσε στο κλείσιμο του Φεστιβάλ –αφού προηγουμένως αρνήθηκε να λάβει το βραβείο καλύτερης μουσικής για

---

19. Λιάππα, ό.π., 46.

το *Χάπνυ Νταιή*–, και το οποίο είχε αφαιρεθεί από την ταινία στο τελικό μοντάζ, ονομάζει ρητά τη Μακρόνησο,<sup>20</sup> διαλύοντας κάθε αμφιβολία για την ταυτότητα του χώρου και τον τρόπο πρόσληψής του από το κοινό.

Επιπλέον, είναι εμφανές ότι πολλά στοιχεία της εικονογραφίας της ταινίας παραπέμπουν ανοιχτά σε αληθινές εικόνες και σε πραγματικά γεγονότα της Μακρονήσου, όπως η παράταξη των σκηνών των εξόριστων (ο Φραγκιάς αντίθετα περιγράφει υπόγεια καταλύματα που θυμίζουν τάφους), η άφιξη της υψηλής προσκεκλημένης και η περιφορά της στα χέρια από τους κρατούμενους, που υπαινίσσονται τη βασίλισσα Φρειδερίκη (αναγνωρίσιμη και από τις δύο κόρες της, όπως αναφέρει ο Αντώνης Μοσχοβάκης),<sup>21</sup> ή οι θεατρικές παραστάσεις, στοιχεία που αποκλίνουν από το λογοτεχνικό πρωτότυπο. Ο Βούλγαρης επικαλείται λεπτομερή ιστορική έρευνα βασισμένη κυρίως στο φωτογραφικό και ευρύτερο αρχείο του Νίκου Μάργαρη (εφημερίδες, γράμματα, έντυπα), καθώς και στο δίτομο έργο του *Ιστορία της Μακρονήσου*,<sup>22</sup> που κυκλοφόρησε το 1966 και αποτελεί έργο αναφοράς για τη Μακρόνησο. Για τεράστιο συγκεντρωμένο υλικό σχετικά με το θέμα, που ανακάλυψε στο σπίτι του Βούλγαρη η Ασφάλεια όταν τον συνέλαβε τον Ιανουάριο του 1974, κάνει λόγο και η εφ. *Αυγή* στην κριτική της για την ταινία.<sup>23</sup> Κατά δήλωση του σκηνοθέτη, η έρευνα αφορούσε και τις θεατρικές παραστάσεις, που διαδραματίζουν κομβικό ρόλο στο *Χάπνυ Νταιή*. Με τον γνωστό σκιτσογράφο Γιάννη Καλαϊτζή, που επιμελήθηκε το σκηνογραφικό και ενδυματολογικό μέρος της ταινίας, αποφάσισαν τα σκηνικά –ειδικά των γιορτών– να κινούνται «ανάμεσα στο ρεαλιστικό και το σουρεαλιστικό», στη βάση μαρτυριών. Ο Βούλγαρης αναφέρει: «Υπήρχε ολόκληρη μελέτη [...] αφού από εκεί είχαν περάσει Κατράκης, Κούνδουρος, Βέγγος, Τάσος Ζωγράφος και τόσοι άλλοι καλλιτέχνες που ανέβαζαν θεατρικά και έκαναν σκηνογραφίες στα χρόνια της εξορίας».<sup>24</sup>

Ο Μοσχοβάκης<sup>25</sup> εντοπίζει μια σειρά από επιπλέον πραγματικά στοιχεία που παρεισφρέουν «ατόφια» στο ηχοτοπίο και στην εικόνα της ταινίας: Η επίκληση

20. Βλ. *Ελευθεροτυπία*, 5.10.1976. Πρόκειται για το τραγούδι «Σχόλιο», που, αν και ακούγεται στην ταινία μόνο ως ορχηστρικό, περιλαμβάνεται στον δίσκο *Happy Day* (Lyra, 1976): «Τηνε λένε Μακρονήσι | Ο λαός έχει νικήσει [...] | Γύρω στο '48 | Πέρασα από 'κεί και 'γώ | Ήταν μέρες φοβερές | Η Μακρόνησος που λες | [...] | Με το φιλμ του Παντελή | Νιώθω πρώτη μου φορά | Τι σημαίνουν όλα αυτά».

21. Μοσχοβάκης, ό.π., 18.

22. Λιάππα, ό.π., 46· Γιαννακάκης, ό.π.

23. Βλ. *Η Αυγή*, 22.9.1976.

24. Βασιλική Τζεβελέκου, «Ο κινηματογραφικός Γιάννης Καλαϊτζής», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 21.2.2016, [https://www.efsyn.gr/afieromata/gia-ton-gianni-kalaitzi/59387\\_o-kinimatografikos-giannis-kalaitzis](https://www.efsyn.gr/afieromata/gia-ton-gianni-kalaitzi/59387_o-kinimatografikos-giannis-kalaitzis).

25. Μοσχοβάκης, ό.π.



«πατέρα συγχώρεσέ με» που απευθύνεται στον διοικητή του στρατοπέδου· ο χαρακτηρισμός της υψηλής επισκέπτριας ως «μάνας», που, στην πραγματικότητα, αφορούσε τη Φρειδερίκη· οι ομιλίες αποκήρυξης φρονημάτων των «ανανηψάντων»· οι νυχτερινές επιδρομές στις σκηνές (στοιχείο που αναφέρεται και στον *Λοιμό*)<sup>26</sup> το τραγούδι «Πιστέψαμε σε λόγια πλάνα», που αποτελούσε τον ύμνο των «ανανηψάντων»· το καμώνι με τη μεταφορά πέτρας· το στήσιμο στην αποβάθρα των νεοφερμένων (επίσης περιέχεται στον *Λοιμό*)· και οι ανακρίσεις. Θα μπορούσε να προσθέσει κανείς και τα σπαράγματα αυθεντικών κτιρίων και υποδομών (π.χ. το θέατρο), τα συρματοπλέγματα, την έπαρση της σημαίας, το μεγάλο πέτρινο λιοντάρι ως νύξη για την κατασκευή γλυπτών από τους εξόριστους και την έντονη παρουσία τους στον δημόσιο χώρο, ή τον λευκό ναΐσκο που εμφανίζεται συχνά στο φόντο της δράσης και παραπέμπει στον Άγιο Αντώνιο της Μακρονήσου. Ωστόσο, δεν είναι μόνο οι πραγματικές αναφορές που δημιουργούν ρωγμές στην αοριστία που θέλησε να επιβάλει η λογοκρισία του Κέντρου, αλλά και οι συνειρμοί που δημιουργεί η κινηματογραφική εικόνα και που εκθέτουν τον λογοκριτή. Έτσι, προκειμένου να απαλειφθεί η ελληνική σημαία, έχει αντικατασταθεί από μια άλλη λευκή, που αντί σταυρού την καλύπτει ένα μεγάλο μαύρο Χ, ένα Χ που παραπέμπει όχι στο μη υπαρκτό, αλλά στο διαγραμμένο, το ανεπιθύμητο, το λάθος, το απαγορευμένο. Αργότερα, όταν η αμφιλεγόμενη μορφή του παπά κρατάει το πανί της σημαίας ανοικτό και κολλημένο στο σώμα του, σε μια συμβολική χειρονομία που υπαινίσσεται τη σταύρωση και το μαρτύριο, το Χ ανανοηματοδοτείται επανακτώντας την αποσιωπημένη ιδιότητα του σταυρού (εικ. 2).

Έτσι, ο υπαινιγμός, η αμφισημία και η αλληγορία καθίστανται κεντρικά αφηγηματικά και αναπαραστατικά εργαλεία της ταινίας. Αφήνοντας την ιστορικότητα να διαρρεύσει μέσα από ρωγμές που επιτυγχάνει στην ασάφεια του χωροχρόνου και την ανωνυμία των εμπλεκόμενων προσώπων, το *Χάπυ Νταιή* επιχειρεί να διαχειριστεί το ιστορικό τραύμα ισορροπώντας επιδέξια ανάμεσα στο ρητό και το υπόρητο.

### Καγκελόπορτα (*Δημήτρης Μακρής, 1978*): καταστολή και ακτιβισμός

Η μεταφορά της *Καγκελόπορτας* στον κινηματογράφο ανακοινώθηκε για πρώτη φορά τον Ιανουάριο του 1965 από την εταιρεία Αφοί Ρουσσόπουλοι – Λαζαρίδης – Σαρρής – Ψαρράς, σε σκηνοθεσία του Γρηγόρη Γρηγορίου και με (πιθανό) πρωταγωνιστή τον Νίκο Κούρκουλο. Φιλοδοξία των συντελεστών ήταν να απο-

26. Αντρέας Φραγκιάς, *Λοιμός*, Αθήνα, Κέδρος, 1972, 33-36.



Εικ. 2. Στο *Χάπνυ Νταιή* ο σταυρός της σημαίας έχει αντικατασταθεί από ένα Χ.

τελέσει μια ποιοτική παραγωγή με σεβασμό απέναντι σε «ένα από τα σημαντικότερα μεταπολεμικά έργα της λογοτεχνίας μας», που θα υπερέβαινε τις τρεις ώρες διάρκειας και θα εκπροσωπούσε τον ελληνικό κινηματογράφο στα διεθνή φεστιβάλ.<sup>27</sup> Η πρόθεση αυτή ήρθε ως αποτέλεσμα της επιτυχίας που γνώρισε η έκδοση του μυθιστορήματος το 1962 από την *Επιθεώρηση Τέχνης* και της φιλελευθεροποίησης στη δημόσια σφαίρα μετά την άνοδο στην εξουσία της Ένωσης Κέντρου. Όμως, όπως πολλά εγχειρήματα ή αιτήματα της δεκαετίας του 1960 τα οποία έμειναν ανεκπλήρωτα και επανήλθαν με σφοδρότητα στη Μεταπολίτευση, έτσι και η *Καγκελόπορτα* έγινε ταινία τελικά το 1978, ως ανεξάρτητη παραγωγή, από τον Δημήτρη Μακρή –αφού είχε και προηγούμενα αποπειραθεί να τη γυρίσει, ανεπιτυχώς λόγω της Χούντας–,<sup>28</sup> με πρωταγωνιστή έναν άλλον ζεν πρεμιέ του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου, τον Φαίδωνα Γεωργίτση.

Η *Καγκελόπορτα* ξεκίνησε την καριέρα της χωρίς δυσκολίες: Προβλήθηκε ανεμπόδιστα στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1978 και στο Φεστιβάλ του Ρότερνταμ, και επρόκειτο να ταξιδέψει στις Κάννες. Το πρόβλημα ανέκυψε τον Φεβρουάριο του 1979 όταν, ενώ είχε ήδη λάβει άδεια προβολής για τις αίθουσες, για ηλικίες άνω των 17 ετών και χωρίς περικοπές, ο Μακρής προσέφυγε στη Δευτεροβάθμια Επιτροπή Ελέγχου Ταινιών για τη μείωση του ορίου ακαταλλη-

27. Βλ. *Η Αυγή*, 30.1.1965.

28. Βλ. *Η Αυγή*, 17.9.1978.

λότητας από τα 17 στα 13 χρόνια. Η Δευτεροβάθμια Επιτροπή όμως ανέτρεψε τα δεδομένα, αρχικά εισηγούμενη την πλήρη απαγόρευση της ταινίας και αποφασίζοντας τελικά εκτεταμένες περικοπές (περίπου μισής ώρας), που αφορούσαν διαλόγους («βωμολοχίες»), τολμηρό ερωτικό περιεχόμενο, και σκηνές ύποπτες για «αναμόγχευση των παθών». <sup>29</sup> Οι τελευταίες ήταν σκηνές όπου εμφανιζόταν μια προεκλογική γιγαντοαφίσα με τον Κωνσταντίνο Καραμανλή, ακουγόταν το τραγούδι «Έρχεται ο Καραμανλής» <sup>30</sup> και εικονίζονταν πυροβολισμοί ανταρτών του Εμφυλίου από τον στρατό. <sup>31</sup>

Η αντίδραση του Μακρή ήταν να παραιτηθεί από την προσφυγή, να καταγγείλει δημόσια τον Γενικό Γραμματέα του Υπουργείου Τύπου και Πληροφοριών, Νίκο Δεληπέτρο, για αυθαίρετη παρέμβαση, και να δηλώσει ότι κάτω από αυτές τις αυταρχικές και σκοταδιστικές συνθήκες αρνείται να προβληθεί η ταινία. Ως ένδειξη αντίστασης όμως, στις 17 Φεβρουαρίου προχώρησε στην προβολή της *Καγκελόπορτας* με βάση την άδεια της Πρωτοβάθμιας Επιτροπής, που δεν προέβλεπε περικοπές. Η ταινία προβλήθηκε κανονικά επί τρεις μέρες σε εννιά αίθουσες, κόβοντας 15.000 εισιτήρια. Την πρώτη μέρα, μάλιστα, σε κινηματογράφο των Αμπελοκήπων, μαζί με το κοινό παρακολούθησαν την προβολή και οι βουλευτές του ΠΑ.ΣΟ.Κ. Μελίνα Μερκούρη και Σπύρος Πλασκοβίτης, «που διαβεβαίωσαν τον σκηνοθέτη ότι σε περίπτωση που η λογοκρισία προχωρήσει σε περικοπές της ταινίας θα επέμβουν με κάθε μέσο και θα την υπερασπιστούν». <sup>32</sup> Ωστόσο, στις 19 Φεβρουαρίου, με ένταλμα εισαγγελείας, και παρά το γεγονός ότι στην αίθουσα δεν υπήρχαν ανήλικοι, επενέβη η αστυνομία, με αποτέλεσμα τη διακοπή των προβολών, την κατάσχεση της ταινίας <sup>33</sup> και την προσαγωγή στο αυτόφωρο πέντε αιθουσαρχών (των κινηματογράφων Άνεσις, Παγκράτιον, Αλκυονίς, Μπροντγουαίη και Αμαλία), όπου τους ασκήθηκε δίωξη για παράνομη προβολή

29. Αναλυτικά για το επιχείρημα της «αναμόγχευσης των παθών» στη μεταπολιτευτική περίοδο, βλ. Μάνος Αυγερίδης, Ελένη Κούκη, Μάγδα Φυτιλή, «Αναμοχλεύοντας τα πάθη: Τα όρια του πολιτικού λόγου για την Εθνική Αντίσταση», *Αρχειοτάξιο*, τχ. 22 (Νοέμ. 2020), 77-92, και Πηνελόπη Πετσίνη, «Από τον “κατευνασμό των πολιτικών παθών” στη “δεξιά κουλτούρα”»: Μάχες της μνήμης και πολιτική λογοκρισία στη Μεταπολίτευση», *Αρχειοτάξιο*, τχ. 22 (Νοέμ. 2020), 93-114.

30. Τραγούδι-εμβατήριο του Άρη Γκρούεζα (1966) για τον Κωνσταντίνο Καραμανλή, το οποίο κυκλοφόρησε μετά τη φυγή του πολιτικού στο Παρίσι.

31. Βλ. *Η Αυγή*, 17.2.1979, *Το Βήμα*, 22.2.1979, και *Τα Νέα*, 23.2.1979.

32. Βλ. *Ελευθεροτυπία*, 19.2.1979.

33. Σύμφωνα με την *Πρωινή Ελευθεροτυπία* (21.2.1979) η κατάσχεση έγινε στους κινηματογράφους Άνεσις και Αμαλία, όπου η αστυνομία δεν σταμάτησε την απογευματινή προβολή, αλλά έδωσε εντολή να μην κοπούν άλλα εισιτήρια και έκλεισε τα ταμεία. Κατά *Το Βήμα* (22.2.1979), στους υπόλοιπους κινηματογράφους όργανα της τάξης αφαίρεσαν τις μισές μπομπίνες της ταινίας ώστε να μη μπορεί να συνεχιστεί η προβολή, ενώ σύμφωνα με την *Ελευθεροτυπία* (21.2.1979) οι θεατές πήραν πίσω το αντίτιμο των εισιτηρίων και διαμαρτυρήθηκαν έντονα για την κατάσχεση.

ταινίας, ενώ ο Μακρής παρουσιάστηκε στο αστυνομικό τμήμα αυτοβούλως και αφέθηκε ελεύθερος.<sup>34</sup>

Πριν από την παρέμβαση της αστυνομίας, και επί τέσσερις ημέρες, είχε διεξαχθεί δημόσια διαμάχη ανάμεσα στους Δεληπέτρο και Μακρή. Ο Μακρής μίλησε για αντιδημοκρατική, αυταρχική και σκοταδιστική παρέμβαση της κυβέρνησης, που με πρόσχημα την ηθική και την «αναμόχλευση των παθών» αλλοίωνε την αισθητική και στοχοποιούσε το ιδεολογικοπολιτικό περιεχόμενο της ταινίας, φιμώνοντας την ελεύθερη έκφραση και στρεφόμενη «ενάντια στο σύνολο της παραγωγής του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου». Χαρακτήρισε την ενέργεια «καθαρά πολιτική», καθώς παρενέβη στα σημεία «που θίγουν τις ιδεολογικές και πολιτικές σκοπιμότητες του κυβερνώντος κόμματος».<sup>35</sup> Από την πλευρά του, ο Δεληπέτρος κατηγόρησε τον σκηνοθέτη ότι, προκειμένου να λάβει η ταινία ευνοϊκότερο βαθμό καταλληλότητας, «μόνος του είχε ζητήσει να γίνουν περικοπές», ενώ «εμφανίζεται τώρα ως αδιάλλακτος αντίπαλος της ιδέας να γίνει οποιαδήποτε περικοπή».<sup>36</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι ο χαρακτηρισμός των ταινιών ως «ακατάλληλων» ήταν ανέκαθεν ένα σοβαρό πρόβλημα για παραγωγούς και διανομείς, και ένας έμμεσος τρόπος λογοκρισίας, καθώς περιόριζε δραστικά το κοινό, καταφέροντας ταυτόχρονα ισχυρό πλήγμα στα έσοδα των ταινιών. Έτσι, το αίτημα των παραγωγών/διανομέων προς τη Δευτεροβάθμια Επιτροπή για επανεξέταση της καταλληλότητας, συνοδευόμενο με την οικειοθελή αποδοχή περικοπών εκ μέρους τους, ήταν πάγια πρακτική, την οποία όμως δεν γνωρίζουμε αν ο Μακρής ακολούθησε. Ο Δεληπέτρος ωστόσο αποδέχτηκε ότι το θέμα δεν αφορούσε μόνο το ηθικό σκέλος της ταινίας με τις «φοβερές βωμολοχίες», αλλά και το πολιτικό. Υποστήριξε ότι την ανάγκη αποφυγής της αναμόχλευσης των παθών του παρελθόντος δεν την αποδοκίμαζε μόνο η κυβερνητική παράταξη, αλλά τη συμμερίζονταν οι περισσότεροι παράγοντες του δημόσιου βίου, και «κατά συνέπεια [...] δεν αποτελ[ούσε] στενά κομματική πολιτική».<sup>37</sup> Συγχρόνως, κατηγόρησε την ταινία ότι επιχειρούσε μια ανεπίτρεπτη πλαστογράφηση του παρόντος, «συνδέοντας τη μεταδικτατορική Ελλάδα με εκτελέσεις ελλήνων πολιτών από τον Ελληνικό Στρατό».<sup>38</sup>

Εκτός από την τολμηρότητα των ερωτικών σκηνών, τον ρεαλιστικό διάλογο (τις βωμολοχίες), και –σε αντίθεση με το *Χάπυ Νταιή*– τη ρητή παρουσίαση

34. Βλ. *Η Αυγή*, 17.2.1979, 22.2.1979, *Ελευθεροτυπία*, 17.2.1979, 19.2.1979, 21.2.1979, 22.2.1979, *Πρωινή Ελευθεροτυπία*, 17.2.1979, *Το Βήμα*, 22.2.1979, και *Τα Νέα*, 23.2.1979.

35. Βλ. *Η Αυγή*, 17.2.1979, και *Πρωινή Ελευθεροτυπία*, 17.2.1979.

36. Βλ. *Το Βήμα*, 22.2.1979.

37. Βλ. *Το Βήμα*, 22.2.1979.

38. Βλ. *Πρωινή Ελευθεροτυπία*, 20.2.1979.

των πολιτικών υποκειμένων (του Καραμανλή, των ανταρτών, του στρατού), η παραπάνω επισήμανση του Δεληπέτρου αποτελεί ένα από τα πιο κρίσιμα σημεία της όλης διένεξης. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι μια από τις σημαντικότερες παρεμβάσεις της ταινίας στην υπόθεση του πρωτότυπου έργου ήταν η απόπειρα επικαιροποίησής του και η μεταφορά της δράσης από τη μετεμφυλιακή στη μεταδικτατορική Ελλάδα, πιο συγκεκριμένα στην προεκλογική περίοδο του 1977. Παράλληλα, η ταινία επιχειρούσε να ενθέσει το παρελθόν στο παρόν για να καταδείξει πόσο ζωντανό ήταν στη δεδομένη συγκυρία το τραύμα του Εμφυλίου. Όπως παρατηρούν πολλοί κριτικοί της εποχής,<sup>39</sup> στην *Καγκελόπορτα* ο Μακρής δανείστηκε την πρακτική του Αγγελόπουλου να τοποθετεί μέσα στο ίδιο πλάνο δύο χρονικότητες, δύο διαφορετικές ιστορικές εποχές, μεταπηδώντας από τη μια στην άλλη χωρίς να τις οριοθετεί με σαφήνεια (εικ. 3). Η οπτική συνύπαρξη των δύο εποχών, του Εμφυλίου και της Μεταπολίτευσης, και η ασάφεια του χρόνου στον οποίο διαδραματίζονται ορισμένα γεγονότα, αποτελούν ένα ισχυρό εξαρτημένων πολιτικό σχόλιο της ταινίας, που αναδιατυπώνει αριστερές προσεγγίσεις περί επιβιώσεων του μετεμφυλιακού κράτους στη Μεταπολίτευση.<sup>40</sup>

Ο Μακρής, απαντώντας στις αιτιάσεις του Δεληπέτρου περί ηθικής και βωμολοχιών, υποστήριξε ότι η απομόνωση των λέξεων αλλοιώνει το νόημα και «αν στον χρυσό αιώνα του Περικλή ο κ. Δεληπέτρος ήταν λογοκριτής, σήμερα δεν θα ξέραμε τον Αριστοφάνη», τονίζοντας ταυτόχρονα τη σιωπή της λογοκρισίας «στις περιπτώσεις των πορνοκατασκευασμάτων».<sup>41</sup> Ως προς το πολιτικό σκέλος, εστίασε στην έλλειψη κινηματογραφικής παιδείας του Δεληπέτρου, που τον καθιστούσε ακατάλληλο για κριτή ταινιών, καθώς δεν ήταν σε θέση να αντιληφθεί τη χρήση των φλας μπακ, νομίζοντας ότι οι εκτελέσεις λαμβάνουν χώρα στο παρόν.<sup>42</sup> Τέλος, επιτέθηκε στην υποκρισία των υπευθύνων, που «καταλαβαίνουν πολύ καλά ότι το φιλμ είναι διαχρονικό και ότι ο αντάρτης δεν τουφεκίζεται επί εποχής Καραμανλή», αλλά τους ενοχλεί «αφάνταστα το γεγονός ότι η ταινία δείχνει πόσο αναλλοίωτη έχει μείνει η πολιτική φύση της Δεξιάς τα τελευταία 30 χρόνια».<sup>43</sup>

39. Π.χ. Μιχάλης Δημόπουλος και Μανόλης Κούκιος, «Μπροστά στην καγκελόπορτα», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τχ. 20 (Φεβρ.-Μάιος 1979), 29-30.

40. Βλ. ενδεικτικά μερικούς πρωτοσέλιδους τίτλους του *Ριζοσπάστη*: «Η κυβέρνηση φορέας και τροφодότης του αντικομμουνισμού», *Ριζοσπάστης*, 20.1.1977· «Το παρακράτος κλιμακώνει τη δράση του», *Ριζοσπάστης*, 30.1.1977· «Η κυβέρνηση υπεύθυνη για την αποχαλίνωση του παρακράτους», *Ριζοσπάστης*, 2.2.1977.

41. Βλ. *Ελευθεροτυπία*, 19.2.1979.

42. Ο.π.

43. Βλ. *Ριζοσπάστης*, 22.2.1979.



Εικ. 3. Το παρελθόν επιβιώνει στο παρόν: στρατοδικείο του Εμφυλίου το 1977 στην *Καγκελόπορτα*.

Επιπλέον, δημιουργήθηκε ένα επεισόδιο που έθεσε σε δοκιμασία τα όρια της ανοχής, όχι μόνο των κρατικών θεσμών και των κυβερνητικών αξιωματούχων, αλλά και του Μάνου Χατζιδάκι, διευθυντή του Τρίτου Προγράμματος του κρατικού ραδιοφώνου, με έντονη δημόσια παρουσία εκείνη την εποχή. Ο Μακρής έδωσε ολιγόλεπτη συνέντευξη στο Τρίτο Πρόγραμμα στην εκπομπή «Καθημερινά», όπου κατήγγειλε τον θεσμό της λογοκρισίας ως «σκοταδιστικό» και τον Δεληπέτρο ως «καραμανλικότερο του Καραμανλή», και ανακοίνωσε την πρόθεσή του να διεθνοποιήσει το πρόβλημα, καταγγέλλοντάς το στην Ευρώπη. Ο Χατζιδάκις, είτε μετά από πιέσεις, είτε με δική του πρωτοβουλία, όπως διαβεβαίωσε, παρενέβη την επόμενη μέρα από την ίδια εκπομπή, για να ζητήσει συγγνώμη από τον «φίλο» του κ. Δεληπέτρο και από το κοινό για τη μετάδοση της «ανεπίτρεπτη[ς] σε ύφος και περιεχόμενο ομιλία[ς] του σκηνοθέτη». Τόνισε ότι αυτό που «επέτρεψε στον κύριο αυτό να πει τα όσα είπε και όπως τα είπε» ήταν η έλλειψη «οποιασδήποτε λογοκρισίας στο Τρίτο», για να καταλήξει ότι «η περίπτωση του» δεν του «αλλάζει την πεποίθηση ότι καλώς» δεν εφαρμόζεται λογοκρισία στον σταθμό, αλλά αν γνώριζε εκ των προτέρων τι ήθελε να πει, «σε καμιά περίπτωση δεν θα του επέτρεπ[ε] να μιλήσει», χωρίς μάλιστα να αισθάνεται το «ελάχιστο ίχνος ενοχής»

για άσκηση λογοκρισίας.<sup>44</sup> Η δημόσια αποδοκιμασία του Μακρή από τον Χατζιδάκι, την επόμενη μάλιστα της αστυνομικής επέμβασης, σχολιάστηκε αρνητικά από τον αριστερό Τύπο ως «εκτός χρόνου επιβεβαίωση της λογοκρισίας» και ως ενέργεια ασυμβίβαστη με την ελευθερία που ο ίδιος ο Χατζιδάκις παρείχε στους συνεργάτες του.<sup>45</sup>

Στη δίκη των πέντε αιθουσαρχών, που ακολούθησε, συνήγορος ήταν ο Ευάγγελος Γιαννόπουλος, πρόεδρος του Δικηγορικού Συλλόγου Αθηνών, ενώ παραβρέθηκαν ως μάρτυρες υπεράσπισης πολλοί καλλιτέχνες, δημοσιογράφοι και διανοούμενοι, ανάμεσά τους οι Μελίνα Μερκούρη, Παύλος Ζάννας, Θόδωρος Αγγελόπουλος, Νίκος Κούνδουρος, Θανάσης Ρεντζής και Τίμος Περγλέγκας. «Η προσέλευση των μαρτύρων υπεράσπισης στη δίκη», έγραψε η *Αυγή*, «θύμισε περίοδο Χούντας».<sup>46</sup> Τελικά το δικαστήριο αθώωσε τους υπεύθυνους των αιθουσών, δεχόμενο ότι οι κατηγορούμενοι δεν είχαν λάβει γνώση της απόφασης της Δευτεροβάθμιας Επιτροπής (καθώς η επίσημη κοινοποίηση στους ενδιαφερόμενους έγινε την τρίτη μέρα των προβολών), και ζήτησε να επιστραφούν στον σκηνοθέτη οι κατασχεμένες κόπιες. Κατόπιν, η ταινία, αν και σε κάποιο νομικό κενό,<sup>47</sup> συνέχισε κανονικά τις προβολές της, με βάση την άδεια της Πρωτοβάθμιας Επιτροπής που προέβλεπε καταλληλότητα για άτομα άνω των 17 ετών χωρίς περικοπές.<sup>48</sup>

Το όλο περιστατικό στάθηκε αφορμή για την ευρύτερη κινητοποίηση του πνευματικού και καλλιτεχνικού κόσμου εναντίον της λογοκρισίας ως αντιδημοκρατικού θεσμού και ανεπίτρεπτου φασιστικού, κατοχικού και χουντικού κατάλοιπου, έτσι όπως διαγράφεται από τις επίσημες ανακοινώσεις και ενέργειες των καλλιτεχνικών σωματείων (της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου, της Πανελλήνιας Ομοσπονδίας Θεάματος-Ακροάματος, του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών κ.ά.). Ιδιαίτερος δυναμική ήταν η αντίδραση της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών, η οποία παραχώρησε συνέντευξη Τύπου στους έλληνες και ξένους δημοσιογράφους στα γραφεία της Ένωσης Ξένων Ανταποκριτών, όπου ζητήθηκε η πλήρης κατάργηση της λογοκρισίας με το επιχείρημα, μάλιστα, του ανοίγματος της Ελλάδας στην Ευρώπη και των καινούριων συνθηκών που διαμόρφωνε η ένταξη της χώρας στην ΕΟΚ. Έγινε έκκληση στα μέλη των επιτροπών να παραι-

44. Βλ. *Η Αυγή*, 22.2.1979, και *Το Βήμα*, 22.2.1979.

45. Βλ. *Η Αυγή*, ό.π., και *Ριζοσπάστης*, 23.2.1979.

46. Βλ. *Η Αυγή*, ό.π.

47. Σύμφωνα με την *Αυγή* (23.3.1979) η ταινία βρισκόταν «υπό την απειλή μιας νέας επίθεσης, γιατί ούτε η ενέργεια της εισαγγελίας κρίθηκε από το δικαστήριο, ούτε διευκρινίστηκε αν η δευτεροβάθμια απόφαση ανακαλούσε την πρωτοβάθμια [...]. Τα δύο αυτά στοιχεία [...] το δικαστήριο τα παρέκαμψε».

48. Βλ. *Η Αυγή*, 23.2.1979, *Ελευθεροτυπία*, 23.2.1979, και *Τα Νέα*, 23.2.1979.

τηθούν «ώστε να τεθεί αποτελεσματικά η διαδικασία κατάργησης της λογοκρισίας»<sup>49</sup> και ανακοινώθηκε μια σειρά ενεργειών που αποσκοπούσαν στη διαφώτιση της κοινής γνώμης και τη διεθνοποίηση του προβλήματος: την ενημέρωση των αρμόδιων οργάνων της Ευρωπαϊκής Κοινότητας και, επιπλέον, την προσφυγή στο Συμβούλιο της Ευρώπης και στην Ουνέσκο, καθώς η επιτροπή λογοκρισίας έθιγε «άμεσα τα δικαιώματα του ανθρώπου».<sup>50</sup> Το ίδιο βράδυ ο Μάριο Μοντιάνο (Mario Modiano), ανταποκριτής των *Times* του Λονδίνου στην Αθήνα, μετέδωσε ως πρώτη είδηση και ανάλυσε διεξοδικά το θέμα σε εκπομπή του BBC.<sup>51</sup> Ο Κώστας Φέρρης, επίσης, ως εκπρόσωπος της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών, συναντήθηκε με τη Λεν Βαν Ντεν Χύβελ (Carolina Van den Heuvel), πρόεδρο του Ολλανδικού Κόμματος Εργασίας και εκπρόσωπο της χώρας της στο Συμβούλιο της Ευρώπης, η οποία βρισκόταν στην Αθήνα για επίσημες επαφές με την ελληνική κυβέρνηση για θέματα της ΕΟΚ, και την ενημέρωσε για τη λογοκρισία στην Ελλάδα. Εκείνη «ζήτησε να της αποσταλούν το γρηγορότερο πλήρη στοιχεία και επίσημες μεταφράσεις των σχετικών με τη λογοκρισία νόμων»<sup>52</sup> και υποσχέθηκε ότι θα φέρει το θέμα στο ολλανδικό κοινοβούλιο και θα υποστηρίξει θερμά την προσφυγή που ετοιμάζαν οι έλληνες σκηνοθέτες στο Συμβούλιο της Ευρώπης.<sup>53</sup> Η υπόσχεσή της υλοποιήθηκε έναν μήνα αργότερα, όταν ζήτησε από τον υπουργό Εξωτερικών της Ολλανδίας να προωθήσει το θέμα στο Συμβούλιο της Ευρώπης ενόψει της ένταξης της Ελλάδας στην ΕΟΚ.<sup>54</sup> Τον Απρίλιο του 1979, η Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών ανακοίνωσε την αποστολή τεκμηριωμένου φακέλου –με συγκεκριμένα λογοκριτικά περιστατικά– και στον πρόεδρο της Επιτροπής Ατομικών Ελευθεριών της Γαλλικής Γερουσίας,<sup>55</sup> ενώ η Γενική Συνέλευση της Διεθνούς Ενώσεως Κινηματογραφικού Τύπου, που πραγματοποιήθηκε στο Μιλάνο, ενέκρινε ψήφισμα με το οποίο καταδικάζονταν «τα λογοκριτικά μέτρα που πάρθηκαν τους τελευταίους μήνες κατά διαφόρων ελληνικών ταινιών».<sup>56</sup>

Ο σάλος που προκλήθηκε γύρω από την *Καγκελόπορτα* ήταν μεγάλος και συνοδεύτηκε από καταγισμό άρθρων στον Τύπο, κειμένων γνώμης και γελοιογραφιών εναντίον της λογοκρισίας (εικ. 4), που συμμετείχαν σε μια ευρύτερη δημόσια συζήτηση γύρω από τη φύση της δημοκρατίας στη Μεταπολίτευση, την ελευθερία

49. Βλ. *Η Αυγή*, ό.π., και *Ελευθεροτυπία*, ό.π.

50. Βλ. *Η Αυγή*, 23.2.1979, *Πρωινή Ελευθεροτυπία*, 23.2.1979, και *Το Βήμα*, 23.2.1979.

51. Βλ. *Ριζοσπάστης*, 25.2.1979.

52. Βλ. *Πρωινή Ελευθεροτυπία*, 2.3.1979.

53. Βλ. *Η Αυγή*, 2.3.1979, *Πρωινή Ελευθεροτυπία*, ό.π., και *Ελευθεροτυπία*, 2.3.1979.

54. Βλ. *Τα Νέα*, 4.4.1979, και *Το Βήμα*, 4.4.1979.

55. Ο.π.

56. Βλ. *Χρονικό '79*, 287.



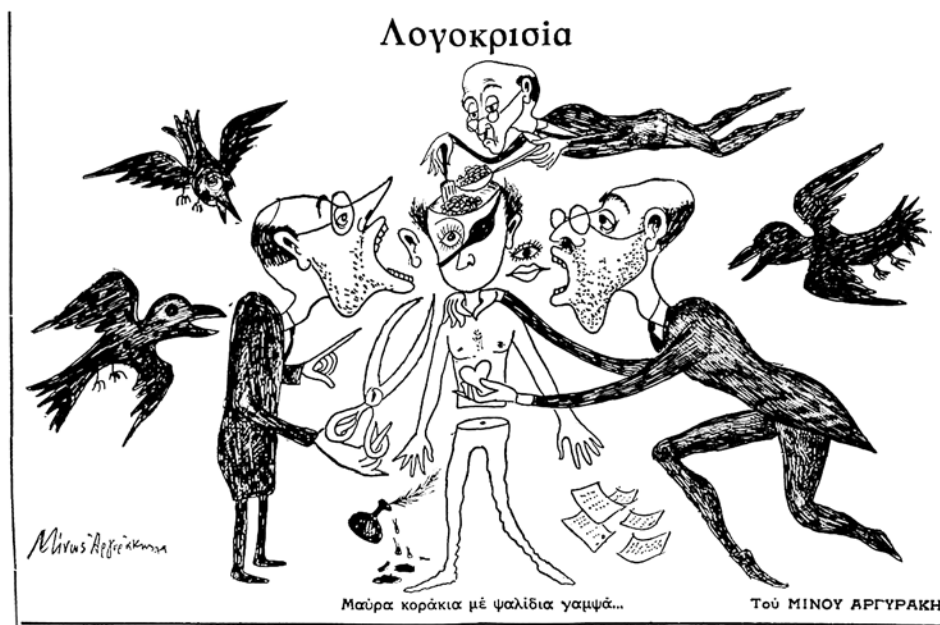
στη διακίνηση των ιδεών, την προστασία των ατομικών ελευθεριών και τα όρια της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Επιπλέον, το θέμα πέρασε και στην κεντρική πολιτική σκηνή με το ΠΑ.ΣΟ.Κ. και το ΚΚΕ εσωτερικού να καταθέτουν ερωτήσεις στη Βουλή. Το ΠΑ.ΣΟ.Κ. απεύθυνε ερώτημα στον υπουργό Προεδρίας αν είχε επιβληθεί στον κινηματογράφο «το δόγμα επίσημης κρατικής αισθητικής και ηθικής, αλλά και πολιτικοκοινωνικής ιδεολογίας», επισημαίνοντας ότι δεν απαγορεύτηκαν πολύ πιο τολμηρές ταινίες, αλλά και ότι τις ίδιες μέρες που έμπαιναν προσκόμματα στην προβολή της *Καγκελόπορτας*, επειδή ενοχλούσε τους κυβερνώντες, στις αθηναϊκές αίθουσες παιζόταν η πολωνική ταινία *Ο Άνθρωπος από μάρμαρο* (1977) του Αντρέι Βάιντα (Andrzej Wajda), η οποία μαρτυρούσε «μιαν εκπληκτική τουλάχιστον ανοχή κριτικής από άλλα καθεστάτα», τα οποία το κυβερνών κόμμα κατηγορούσε ως ανελεύθερα.<sup>57</sup> Από την πλευρά του, ο κοινοβουλευτικός εκπρόσωπος του ΚΚΕ εσωτερικού, Λεωνίδας Κύρκος, στηλίτευσε την υποκρισία περί «αναμόχλευσης των παθών του παρελθόντος», όταν «η κυβέρνηση εμμένει στην πολιτική της αναμόχλευσης με τις γιορτές του μίσους», και έκανε έκκληση να πάψουν «να εφαρμόζονται κριτήρια ξένα, και ιδιαίτερα πολιτικά, για τη νομιμοποίηση της καλλιτεχνικής και πνευματικής δημιουργίας».<sup>58</sup> Ερώτηση στον υπουργό Προεδρίας κατέθεσε και ο βουλευτής της Ε.ΔΗ.Κ. Κωνσταντίνος Αλαβάνος, τον Απρίλιο του 1979, για τον διεθνή διασυρμό της χώρας με αφορμή την ερώτηση στο ολλανδικό κοινοβούλιο για τη λογοκρισία στην Ελλάδα.<sup>59</sup>

Είναι χρήσιμο να τονιστεί ότι οι παραπάνω πράξεις λογοκρισίας δεν αποτελούσαν μεμονωμένο γεγονός, αλλά πλαισιώνονταν από μια έκρηξη θεσμικών λογοκριτικών παρεμβάσεων, όπως ο νόμος περί Τύπου, που περιόριζε τη δημοσιογραφική ελευθερία, και η απόπειρα ελέγχου των τραγουδιών από την ΕΡΤ, βάσει λίστας αισθητικών και ιδεολογικών κριτηρίων. Ειδικά στο πεδίο του ελληνικού κινηματογράφου, μετά από μια ύφεση στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης, κυρίως από το 1977 και έπειτα, και όσο πλησίαζε η διαφαινόμενη άνοδος του ΠΑ.ΣΟ.Κ. στην εξουσία, παρατηρήθηκε μια ανησυχητική πύκνωση των λογοκριτικών περιστατικών: απαγόρευση εξαγωγής (π.χ. *Ο αγώνας των τυφλών* [1977] της Μαίρης Χατζημιχάλη-Παπαλιού), περικοπές (π.χ. *Παιδεία* [1977] του Γιάννη Τυπάλδου), απόρριψη σεναρίων (π.χ. *Νέμεσις* [1979] του Γιώργου Σταμπουλόπουλου), και απαγόρευση προβολής (π.χ. *Αντίσταση* [1977] της Μαρίας Καραβέλα), όλες περιπτώσεις πολιτικής λογοκρισίας. Ωστόσο το αίτημα της κατάργησης της λογοκρισίας στον κινηματογράφο και ο ακτιβιστικός τρόπος με τον οποίο δι-

57. Βλ. *Ελευθεροτυπία*, 21.2.1979.

58. Βλ. *Η Αυγή*, 23.2.1979.

59. Βλ. *Χρονικό '79*, 287.



Εικ. 4. Γελοιογραφία του Μίνου Αργυράκη στην *Πρωινή Ελευθεροτυπία*, 10.3.1979.

εκδικήθηκε από τους κινηματογραφιστές στην περίπτωση της *Καγκελόπορτας* δεν ήταν φαινόμενα αποκλειστικά της Μεταπολίτευσης. Το ίδιο αίτημα διατυπώθηκε με έμφαση και τις προηγούμενες δεκαετίες, με έντονες και κλιμακούμενες αντιδράσεις από τον κινηματογραφικό και τον πνευματικό κόσμο, κυρίως στη δεκαετία του 1960. Οι αφορμές ήταν πολλές, με χαρακτηριστικές περιπτώσεις τη διακοπή από την αστυνομία της προβολής της ταινίας *Συνοικία το Όνειρο* (Αλέκος Αλεξανδράκης, 1961), την απαγόρευση του ντοκιμαντέρ *Ελευθέριος Βενιζέλος* (Λίλα Κουρκουλάκου, 1965), τις περικοπές στο αντιστασιακό *Μπλόκο* (Αδωνις Κύρου, 1965) ή την αφαίρεση ερωτικών σκηνών από τον *Θάνατο του Αλέξανδρου* (Δημήτρης Κολλάτος, 1966). Τόσο η διεθνοποίηση του προβλήματος από την κινηματογραφική κοινότητα (*Μπλόκο*, *Ο θάνατος του Αλέξανδρου*), όσο και οι σχετικές ερωτήσεις στη Βουλή από την ΕΔΑ ή την Ένωση Κέντρου (*Ελευθέριος Βενιζέλος*), ήταν πάγιες πρακτικές άσκησης πίεσης των κινηματογραφιστών και της αντιπολίτευσης στις προδικτατορικές κυβερνήσεις για να αντιμετωπιστούν προβλήματα λογοκρισίας, ενέργειες οι οποίες εντάσσονταν στον ευρύτερο αγώνα για τον εκδημοκρατισμό της χώρας.<sup>60</sup>

60. Χάλκου, ό.π., 95-97.

*Η Αριστερά και η αναζήτηση των ορίων: ελευθερία έκφρασης, ηθική, εργαλειοποίηση και σεβασμός στις αξίες*

Ας εξετάσουμε όμως συνοπτικά και την πρόσληψη των δύο ταινιών από την Αριστερά, τον πολιτικό χώρο τις ανησυχίες και τα τραύματα του οποίου θέλησαν να εκφράσουν, διερευνώντας τα όρια της ιδεολογικής, ηθικής και αισθητικής του ανοχής. Ο Βούλγαρης στις συνεντεύξεις του μνημονεύει συχνά την απόρριψη του *Χάπυ Νταίη* από την Αριστερά:

Προκάλεσε αντιδράσεις. Οι άνθρωποι που είχαν προσωπική εμπειρία της Μακρονήσου περίμεναν να δουν αυτό που έζησε ο καθένας τους. Κάτι τέτοιο δεν συνέβη κι έτσι απογοητεύτηκαν και θύμωσαν. [...] Είχα δεχτεί σκληρή κριτική από την Αριστερά γενικότερα, που ήθελε μια ταινία καταγγελίας.<sup>61</sup>

Ωστόσο το *Χάπυ Νταίη* επιδοκιμάστηκε από μεγάλο μέρος της αριστερής κριτικής, στον αριστερό Τύπο και αλλού. Ο Αντώνης Μοσχοβάκης στην *Αυγή* αποκάλυψε την ταινία «ένα μεγάλο επίτευγμα που μας κάνει περήφανους για τον ελληνικό κινηματογράφο», υποδεικνύοντας ως σπουδαιότερο προτέρημά της τη διείσδυση κάτω από την επιφάνεια, την «υποδηλωτική αφαίρεση» που ανάγει στο ουσιώδες.<sup>62</sup> Ο δε Κώστας Σταματίου στην εφ. *Τα Νέα* υπερθεμάτισε:

Ταινία υποδειγματικά πολιτική, αφού αρνείται a priori τη δημαγωγία. [...] Ταινία πολύτιμη, γιατί μας παγιδεύει και μας ενεργοποιεί, υποχρεώνοντας το μυαλό μας να συνοδεύει την ανέλιξη, συμπληρώνοντας τα ηθελημένα «κενά αφήγησης». Έτσι σε αντίθεση με τις αποχωνωτικές ή εκτονωτικές κραυγαλέες «πολιτικές» κατασκευές, αυτή η κατά βάθος υπερρεαλιστική ποιητική σύνθεση *πολιτικοποιεί* τον θεατή.<sup>63</sup>

Στην αντίθετη κατεύθυνση κινήθηκε στην εφ. *Το Βήμα* ο Βασίλης Ραφαηλίδης, εμβληματικός και εξαιρετικά επιδραστικός κριτικός της γενιάς του, που αποφάνθηκε ότι η ταινία «με κανένα τρόπο δεν είναι πολιτική». Ο Ραφαηλίδης, θεωρώντας ότι το *Χάπυ Νταίη* «δεν θέλει και δεν μπορεί να πει τίποτα [...] περισσότερο από το ότι μερικοί “κακοί” ταλαιπωρούν κάποιους “καλούς”», χρέωσε στην ται-

---

61. Μαγκλίνης, ό.π., 110.

62. Αντώνης Μοσχοβάκης, «“Χάπυ Νταίη”, μια μεγάλη ταινία», *Η Αυγή*, 1.10.1976.

63. Κώστας Σταματίου, «Η εξορία σε ύφος Βούλγαρη», *Τα Νέα*, 26.10.1976· η έμφαση στο πρωτότυπο.

νία απολίτικο ανθρωπισμό και υπερταξικό κήρυγμα συναδέλφωσης που υπηρετούσε τα συμφέροντα των αντιπάλων. Τη χαρακτήρισε «πολιτικό πασπαρτού» για δεξιούς και αριστερούς, καθώς η ιστορία της «θα μπορούσε να είχε συμβεί οπουδήποτε πάνω στη γη στο δυτικό ή ανατολικό μπλοκ». <sup>64</sup>

Εκτός από τον πολιτικό αποχρωματισμό της ταινίας, βασικό σημείο που προκάλεσε αμηχανία σε μερίδα του κοινού και της κριτικής ήταν ότι, σε αντίθεση με τον τρόπο που η Μακρόνησος διατηρήθηκε στη συλλογική μνήμη της Αριστεράς, ως «κολαστήριο» βασανιστηρίων και τόπος μαρτυρίου, ο Βούλγαρης έδωσε έμφαση στην περιοχή της προπαγάνδας, της τελετουργίας και του θεάματος. Αυτό αποτελούσε συνειδητή επιλογή και δεν σχετιζόταν με τους λογοκριτικούς περιορισμούς. Ο ίδιος διευκρινίζει:

Συγκέντρωσα ένα αρκετά μεγάλο υλικό όπου ο κεντρικός πυρήνας ήταν κυρίως η ψυχική δοκιμασία των εξόριστων. Θεωρούσα ότι όλοι γνώριζαν για τα βασανιστήρια στη Μακρόνησο. Ήθελα λοιπόν να ανακαλύψω την «άλλη πλευρά»: της ψυχικής βίας, των στημένων εορτών, της «διαπαιδαγώγησης», κ.τ.λ. <sup>65</sup>

Ο Βούλγαρης, με άλλα λόγια, εστίασε στη Μακρόνησο ως «εθνικό σχολείο»: στη μεθοδική «διαφώτιση» και προπαγάνδα, που αποτελούσε θεμελιακό στοιχείο της «αναμόρφωσης» των κρατουμένων ώστε να αποδοθούν «υγιείς» στον εθνικό κορμό. <sup>66</sup> Μετατοπίζοντας το βάρος στις τελετές και στη γιορτή, τη γιορτή «που στήνει η διοίκηση», τη γιορτή «εντός εισαγωγικών», την «ψεύτικη» γιορτή, όπως την περιγράφει ο Σαββόπουλος, στην οποία όμως «οι κρατούμενοι επενδύουν το βαθύτερο αίτημά τους για μια πραγματική γιορτή και μια πραγματική χαρά», <sup>67</sup> το *Χάπνυ Νταίη* επιχειρεί να παρωδήσει και να αποδομήσει το προπαγανδιστικό αφήγημα. Η αδυναμία αναγνώρισης αυτής της διάστασης από σημαντικό μέρος του κοινού και της κριτικής, σε συνδυασμό με την κρατική στήριξη και την έλλειψη πολιτικής σαφήνειας, οδήγησε σε αρνητικά σχόλια περί ιδεολογικού συμβιβασμού και ανεντιμότητας του σκηνοθέτη απέναντι στο κοινό του. Χαρακτηριστικά, ο Νίκος Ζακόπουλος έγραψε στην *Ελευθεροτυπία* ότι

64. Βασίλης Ραφαηλίδης, «Η αποπολιτικοποίηση διά του ανθρωπισμού», *Το Βήμα*, 1.10.1976.

65. Μαγκλίνης, ό.π., 107.

66. Πολυμέρης Βόγλης και Στρατής Μπουρνάζος, «Στρατόπεδο Μακρόνησου 1947-1950: Βία και προπαγάνδα», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τ. Δ': *Ανασγκρότηση – Εμφύλιος – Παλινόρθωση, 1945-1952*, μέρος Β', Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2009.

67. Βλ. *Ελευθεροτυπία*, 5.10.1976.

δεν μπορείς [...] να κάνεις ένα [...] έντιμο φιλμ κατά μιας συγκεκριμένης κρατικής βίας, υπονοώντας τάχα τη Μακρόνησο [...], ενώ χρηματοδοτείσαι από Κρατική Υπηρεσία. Γιατί τότε θα υποχρεωθείς [...] να μασήσεις τα πράγματα, να περιορίσεις το μέγεθος της βίας και να την αποπροσωποποιήσεις ή να την πλαστογραφήσεις, να καλύψεις τη μισή έκταση της ταινίας με αόριστα πλάνα και αδιάφορες σκηνές «εορτών και πανηγύρεων», να κάνεις χιλίες δυο παραχωρήσεις και να πελαγώσεις [...] τον θεατή μέσα στη σύγχυση και στο παιχνίδι σε δύο ταμπλό. Τότε θα κάμεις υποχρεωτικά ένα φιλμ ιδεολογικά και καλλιτεχνικά ανέντιμο και ανώδυνο και ασήμαντο από κάθε πλευρά.<sup>68</sup>

Ως «έντονη πολεμική» περιέγραψε την παραπάνω διχογνωμία ο Μιχάλης Δημόπουλος, ο οποίος μίλησε για «ιδεολογική διαπάλη» και διχασμό των θεατών απέναντι στον τρόπο με τον οποίο η ταινία χειρίστηκε το θέμα: «Τόλμημα για μερικούς, ιεροσυλία για άλλους, η άποψη του Παντελή Βούλγαρη προκάλεσε έκπληξη, ενώ η γραφή του ενόχλησε», καθώς ένα σημαντικό μέρος του κοινού αποκόμισε την αίσθηση ότι η ταινία βεβηλώνει το «ιερό θέμα». Σύμφωνα με τον Δημόπουλο, το *Χάππυ Νταίη* στοχεύει τη «δοξασία», τη μυθοποιημένη αντίληψη της οδύνης και της καταπίεσης, την οποία «ταρακουνάει»: «κάνει να τρέμουν [...] “τα πολιτιστικά και ψυχολογικά θεμέλια (του θεατή), όλα όσα αποτελούν τα γούστα του, τις αξίες του και τις αναμνήσεις του”, εγκαθιδρύει μια κρίση σε σχέση με τη “γλώσσα”». <sup>69</sup> Έτσι, οι συνειδητές καλλιτεχνικές επιλογές του Βούλγαρη, αλλά και η από μέρους του δημιουργική διαχείριση των ορίων που έθεσε η λογοκρισία, η ένταση ανάμεσα στο ρητό και το υπόρητο, η αποφυγή «τη[ς] νατουραλιστικής περιγραφής», επιλογή που «υποβάλλει τα ουσιώδη», όπως το διατύπωσε ο Μοσχοβάκης,<sup>70</sup> ο «στοχαστικός, αλληγορικός, αφαιρετικός και εντελώς αποδεσμευμένος από τα βαρίδια της “αριστερής” δοξολογίας» λόγος της ταινίας, σύμφωνα με τον Δημόπουλο,<sup>71</sup> αυτό δηλαδή που εκθειάστηκε από ένα κομμάτι της κριτικής ως καλλιτεχνικός «άθλος»,<sup>72</sup> δεν φαίνεται να βρήκε ανταπόκριση στο ευρύτερο αριστερό ακροατήριο, το οποίο ήταν συναισθηματικά φορτισμένο και επιζητούσε ηρωικές, ρητές και καταγγελτικές αφηγήσεις χωρίς συμβιβασμούς.

Η *Καγκελόπορτα*, από την άλλη, που είχε αποσπάσει το βραβείο της Πανελληνίας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, έτυχε της

68. Νίκος Ζακόπουλος, «Πώς θα φτιάξουμε καλές ταινίες», *Ελευθεροτυπία*, 13.10.1976.

69. Μιχάλης Δημόπουλος, «Σημειώσεις για το “Χάππυ Νταίη” και για μια παρεξήγηση», *Χρονικό '77*, 120-121.

70. Μοσχοβάκης, «Παντελής Βούλγαρης...», ό.π., 18.

71. Δημόπουλος, ό.π.

72. Μοσχοβάκης, «Παντελής Βούλγαρης...», ό.π., 18.

καθολικής συμπαράστασης του προοδευτικού Τύπου, με τις επαινετικές κριτικές ενίοτε να αγγίζουν την υπερβολή. Ο Ν. Φ. Μικελίδης, για παράδειγμα, υποστήριξε ότι «η σημασία της στον ελληνικό κινηματογράφο είναι το ίδιο μεγάλη μ' εκείνη της *Αναπαράστασης*» του Αγγελόπουλου,<sup>73</sup> η οποία θεωρείται ταινία-σταθμός και –από πολλούς ιστορικούς– το εναρκτήριο λάκτισμα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Αντίστοιχα, ο Δημήτρης Δανίκας την εκθείασε για το ιδεολογικό της στίγμα και για το γεγονός ότι «αποτελεί μια υποδειγματική δουλειά μεταφοράς λογοτεχνικού κειμένου [...], μια δημιουργικά επεξεργασμένη μετουσίωση του στην κινηματογραφική εικόνα».<sup>74</sup>

Το ρήγμα, ωστόσο, ήρθε από τον συγγραφέα Δημήτρη Χατζή στην εφημερίδα *Τα Νέα*,<sup>75</sup> και από δύο στήλες της *Αυγής*. Ο Χατζής, σε ένα εξαιρετικά οργισμένο και μάλλον αντιφατικό κείμενο, δήλωσε ότι είναι κατηγορηματικά ενάντια σε «κάθε λογοκρισία», αλλά επιτέθηκε με σφοδρότητα στην *Καγκελόπορτα*, που «εξευτελίζει ένα σημαντικό έργο της πεζογραφίας μας». Υιοθετώντας μια πατερναλιστική λογική, αναφέρθηκε σε ευτελέστατη δημαγωγία, χυδαιότητα, άναρθρες κραυγές και χαμηλή ποιότητα, από τα οποία το κοινό χρειάζεται προστασία, και αναρωτήθηκε: «Ποιος όμως υπάρχει σ' αυτόν τον τόπο, να λογοκρίνει την ταινία [...] για την προκλητικά και προσβλητικά χαμηλή της ποιότητα; Ποιος θα προστατεύσει το δυστυχισμένο μεγάλο κοινό από παρόμοιες ταινίες;».<sup>76</sup> Ταυτόχρονα, επιτέθηκε στους σκηνοθέτες, τη «νέα πληγή του κοινωνικού και πνευματικού μας βίου», όπως τους χαρακτήρισε, χρεώνοντάς τους υπεροψία και ανευθυνότητα, επειδή νομίζοντας, «αμαθείς και αδιανόητοι συνήθως, ότι μπορούν να ιστοριολογούν και να κοινωνιολογούν», προκαλούν τη λογοκρισία, με αποτέλεσμα να τη «δικαιώνουν» και να την «ισχυροποιούν», ενώ τόνισε ότι «κανένα κατεστημένο δεν κινδυνεύει από χυδαιότητα, αλλά ακριβώς τρέφεται από αυτήν». Συγχρόνως, κάλεσε όλους τους εμπλεκόμενους, την Ένωση Σκηνοθετών, τα Φεστιβάλ, τους κριτικούς και τα πνευματικά ιδρύματα, να βάλουν «φραγμό» σε αυτούς τους «θρασεείς αναμοχλευτές της λάσπης», αντί να τους επιβραβεύουν. Τέλος, διατύπωσε την απογοήτευσή του και για την αδράνεια των αριστερών κομμάτων, από τα οποία «θα περίμενε κανένας [...] να ασκήσουν τον δημιουργικό τους έλεγχο»,

73. Ν. Φ. Μικελίδης, «Φαντάσματα από το πρόσφατο παρελθόν μας», *Ελευθεροτυπία*, 19.2.1979.

74. Δημήτρης Δανίκας, «Ένα κομμάτι ελληνικότητας: Η “Καγκελόπορτα” του Δημήτρη Μακρή», *Χρονικό '79*, 191-192.

75. Βλ. *Τα Νέα*, 27.2.1979.

76. Όπως προαναφέρθηκε, η προσβολή της αισθητικής και του πνευματικού επιπέδου του κοινού αποτελούσε θεσμοθετημένο κριτήριο για τη λογοκρισία ταινιών. Χρησιμοποιήθηκε όμως και ως προκάλυμμα πολιτικής λογοκρισίας, όπως στην περίπτωση του ντοκιμαντέρ της Λίλας Κουρκουλάκου *Ελευθέριος Βενιζέλος* (1965): βλ. Χάλκου, ό.π., 87.

για να καταλήξει ότι «μέσα στην παρακμή της κοινωνίας μας και την ανυπαρξία πνευματικής ζωής, λογοκρισία και κακός κινηματογράφος θα εξακολουθήσουν να είναι ακόμα ένας φαύλος κύκλος».



Εικ. 5. Διαφημιστικό της ταινίας *Καγκελόπορτα* στην *Ελευθεροτυπία*, 17.2.1979, που επενδύει στο κύρος και στη φήμη του μυθιστορήματος του Φραγκιά.

Χαμηλότερους τόνους, αλλά συναφή επιχειρήματα εναντίον της ταινίας διατύπωσε και «Ο Παρατηρητής» (ψευδώνυμο του ιστορικού Τάσου Βουρνά) στη στήλη «Λόγοι και αντίλογοι» της *Αυγής*, σε κείμενό του με τίτλο «Οι πονηροί μάγειροι του θεάματος».<sup>77</sup> Κατηγόρησε τον Μακρή για ασέβεια απέναντι στο λογοτεχνικό έργο (εικ. 5) και «συστηματική παραχάραξη» του, καθώς και για «εκ του πονηρού» εκμετάλλευση, για εμπορικούς σκοπούς, τόσο του προκλητικού ερωτικού περιεχομένου («παρα φύση ασέλγεια και μερικά τροφαντά γυμνά στήθια») όσο και του ντόρου που δημιουργήθηκε λόγω της παρέμβασης της λογοκρισίας. Αναφέρθηκε σε «συμφεροντολόγους» που «επίτηδες πατάνε την ουρά του θηρίου της λογοκρισίας, κερδίζοντας μια δημοσιότητα που είναι ταυτόσημη με την εμπορικότητα», υποστηρίζοντας ακόμη ότι η ύπαρξη της λογοκρισίας τούς δίνει επιφάνεια, ενώ η κατάργησή της θα τους καθιστούσε ασήμαντους. Οι «σκηνές πορνό», οι βωμολοχίες και η έλλειψη σεβασμού στο πρωτότυπο «για καθαρά κερδοσκοπικούς

77. Βλ. *Η Αυγή*, 7.3.1979.

λόγους» μπήκαν και στο στόχαστρο του Ασημάκη Γιαλαμά, στη στήλη «Ελευθερα» της *Αυγής*,<sup>78</sup> όπου έθεσε το ερώτημα: «Πάνω στο ίδιο θέμα και στον ίδιο μύθο ο συγγραφέας υπήρξε σεμνός και ο σκηνοθέτης τολμηρός και εκτραχηλισμένος. Γιατί;» (εικ. 6). Στις παραπάνω αντιδράσεις, μιας παλιότερης γενιάς αριστερών διανοουμένων, που βίωσαν οι ίδιοι τον Εμφύλιο και την ήττα, διακρίνεται μια δυσκολία να αποδεχτούν τη λεκτική και ερωτική ελευθεριότητα του νεότερου κινηματογράφου, ειδικά όταν αυτή έρχεται σε επαφή με το τραυματικό παρελθόν και με εμβληματικά λογοτεχνικά κείμενα που το διαχειρίστηκαν, γεγονός που αποκάλυπτε ταυτόχρονα έναν πουριτανισμό που δεν απείχε από αυτόν της θεσμικής λογοκρισίας.<sup>79</sup> Στο περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, οι Μιχάλης Δημόπουλος και Μανόλης Κούκιος συνόψισαν εύστοχα τις αντιδράσεις για την *Καγκελόπορτα* ως ένα τριπλό σκάνδαλο: «Σκάνδαλο πολιτικό, αφού με θράσος ανακατεύει τις εκλογές του '77 με τον Εμφύλιο [...]. Σκάνδαλο ιδεολογικό, αφού “ασεβεί” απέναντι στο μυθιστόρημα του Φραγκιά και στην παράδοση που βγαίνει μέσα από αυτό [...]. Σκάνδαλο αισθητικό, αφού επιτίθεται με τρόπο ανορθόδοξο στη ρητορική του μυθιστορηματικού τρόπου αφήγησης». Απέδωσαν δε την έντονη εχθρότητα μιας μερίδας της «προοδευτικής» διανόησης απέναντί της στο ότι σοκάρεται από το «“βρόμισμα” μιας αφήγησης που αισθάνεται πως την αφορά άμεσα (το παρελθόν της, η ιστορία της, οι ρίζες της, αλλά και ο μύθος της)».<sup>80</sup>

Κλείνοντας, αξ σημειώσουμε ότι η Μεταπολίτευση συνιστά αναμφίβολα ένα ορόσημο, πρώτα από όλα στο πολιτικό πεδίο: η επάνοδος της δημοκρατίας με ποιοτικά διαφορετικούς όρους σε σχέση με την προδικτατορική περίοδο (νομιμοποίηση του Κομμουνιστικού Κόμματος και αβασίλευτο πολίτευμα) σηματοδοτεί μια τομή, η οποία πυροδοτεί αλλαγές και σε άλλα πεδία, όπως ο πολιτισμός. Τεκμήριο των αλλαγών αυτών αποτελεί και η εμφάνιση ταινιών, πολιτικού και ιστορικού περιεχομένου, που στις προηγούμενες εποχές ήταν αδύνατο να υπάρξουν. Παράλληλα, και χωρίς αυτή η τομή να αμφισβητείται, διακρίνονται σοβαρές συνέχειες στο επίπεδο του κράτους και των θεσμών, όπως οι μηχανισμοί της κινηματογραφικής λογοκρισίας, οι οποίοι, επικουρούμενοι από ένα αμετάβλητο νομοθετικό πλαίσιο, εξακολουθούν να θέτουν σαφείς περιορισμούς στην έκφραση του πολιτικού. Συνέχειες διαπιστώνονται και σε επίπεδο πολιτιστικής παραγωγής, καθώς υλοποιούνται ματαιωμένα σχέδια ή ιδέες που γεννήθηκαν στο παρελθόν, αλλά και σε επίπεδο αιτημάτων και πρακτικών διεκδίκησής τους. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελούν η

78. Ασημάκης Γιαλαμάς, «Απορίες απ' αφορμή την “Καγκελόπορτα”», *Η Αυγή*, 2.3.1979.

79. Εξάιρεση αποτέλεσε το κείμενο του Δημήτρη Ραντόπουλου, «Η Αναστασία και η ζώνη αγνότητας», *Η Αυγή*, 25.2.1979, όπου ο συγγραφέας ανέπτυξε την άποψη ότι «η αντιερωτική και πολιτική λογοκρισία πάνε χέρι-χέρι».

80. Δημόπουλος και Κούκιος, ό.π.: η έμφαση στο πρωτότυπο.





Εικ. 6. Ερωτικός ρεαλισμός στην *Καγκελόπορτα*.

δημοσιοποίηση των λογοκριτικών περιστατικών στο εξωτερικό και η ανάδειξη του αιτήματος για ελευθερία της έκφρασης, μέσα από συλλογικές αντιδράσεις, ως επίδικο της δημόσιας συζήτησης και της κεντρικής πολιτικής σκηνής, πρακτικές που κληρονομήθηκαν από τη δεκαετία του '60. Στην πρώιμη Μεταπολίτευση, τα προϋπάρχοντα όρια για την ελευθερία της τέχνης φαίνεται να μην καταργούνται ολοσχερώς, αλλά να επανακαθορίζονται με διευρύνσεις και μερικές μετατοπίσεις, για να αμφισβητηθούν εκ νέου από τους δημιουργούς και να ξεπεραστούν ξανά. Η λογοκρισία στον κινηματογράφο, όπως την εξετάσαμε μέσα από τη συζήτηση των ταινιών *Χάπνυ Νταϊή* και *Καγκελόπορτα*, αποτελεί ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα τόσο της συνέχειας όσο και των ρήξεων σε επίπεδο θεσμών και πολιτισμού, αλλά και της σύγκρουσης των εμπλεκόμενων πλευρών για μια εκ νέου οριοθέτηση. Τέλος, καθώς στις υπό εξέταση περιπτώσεις το πολιτιστικό ήταν στενά συνδεδεμένο με το πολιτικό, η καλλιτεχνική έκφραση δεν βρέθηκε μόνο υπό κρατική επιτήρηση, δεχόμενη ανοικτές ή ανεπίσημες πιέσεις από την κεντρική εξουσία και τους θεσμικούς εκφραστές της. Συγχρόνως, βρέθηκε εκτεθειμένη σε ένα πλέγμα ανελαστικών αξιώσεων και «λογοκριτικού» ελέγχου από «τα κάτω», καθώς αναμετρήθηκε με τις εμπειρίες, τις προσδοκίες, τις ιεραρχήσεις, το φαντασιακό, και το αξιακό σύστημα του πολιτικού χώρου και του κοινού που επιχείρησε να εκφράσει, θέτοντας σε δοκιμασία τα όρια της ανοχής τους.



## Ήρωες και αντι-ήρωες στην Ελλάδα της Μεταπολίτευσης

*Τα μπρεχτικά Οράματα της Σιμόν Μασάρ και  
ο Καποδίστριας του Ν. Καζαντζάκη*

Την περίοδο του μεσοπολέμου, όταν ο Μπρεχτ (Bertolt Brecht, 1898-1956) καταγράφει παρατηρήσεις γύρω από το έργο του *Άνοδος και πτώση της πόλης Μαχαγκόννυ*, ξεκαθαρίζει τις διαφορές ανάμεσα στη «δραματική» και την «επική» μορφή του θεάτρου και καταλήγει σε μια πολύ σημαντική διαπίστωση: στο δραματικό θέατρο «η σκέψη ορίζει την ύπαρξη», ενώ στο επικό θέατρο «το κοινωνικό είναι ορίζει τη σκέψη».<sup>1</sup> Αλλού συμπλήρωνε πως: «Το επικό θέατρο ενδιαφέρεται πριν απ' όλα για το πώς οι άνθρωποι συμπεριφέρονται μεταξύ τους, στο βαθμό που η συμπεριφορά αυτή έχει μια ιστορικο-κοινωνική σημασία».<sup>2</sup> Στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, όταν ο Μπρεχτ σχολιάζει την παράσταση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή, έχει την ευκαιρία να φωτίσει τη μεγάλη σύγχυση ως προς το τι είναι παλιό και τι είναι καινούργιο, επισημαίνοντας εδώ πως: «Μια τεχνική που υπηρετούσε τη συγκάλυψη της κοινωνικής αιτιολογίας δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την αποκάλυψή της».<sup>3</sup>

Τα μαθήματα του Μπρεχτ, «μαζί με τ' αγκάθια», δηλαδή χωρίς να αποσιωπώνται οι μαρξικές ρίζες της σκέψης και της σκηνικής του πράξης, είναι ιδιαίτερα

---

1. Μπέρτολτ Μπρεχτ, «Άνοδος και πτώση της πόλης Μαχαγκόννυ (1928-1929)», στο *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, μτφρ.-επιλογή Αγγέλα Βερυκοκάκη, Αθήνα, Νέα Σύνορα, 1977, 86. Την ίδια χρονιά κυκλοφόρησε στην ελληνική γλώσσα ένα ακόμα κείμενο του Μπρεχτ, *Για τη φιλοσοφία και τον μαρξισμό*, μτφρ. Β. Βεργωτής, Αθήνα, Στοχαστής, 1977.

2. Μπρεχτ, «Σχετικά με τη χρησιμοποίηση της μουσικής στο επικό θέατρο», *Απαντα*, VII, 474, όπως παρατίθεται στο: Μπερνάρ Ντορτ (Bernard Dort), *Ανάγνωση του Μπρεχτ*, μτφρ. Άννα Φραγκουδάκη, επιμ. Νικηφόρος Παπανδρέου, Αθήνα, Κέδρος, <sup>2</sup>1981 (<sup>1</sup>1975), 216. Ευχαριστώ και από τούτη τη θέση τον Ν. Παπανδρέου, που συνέβαλε στη βιβλιογραφική τεκμηρίωση.

3. Μπρεχτ, «Η “Αντιγόνη” του Σοφοκλή [1948]», στο *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, ό.π., 257-258.

χρήσιμα στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης.<sup>4</sup> Στα μέσα της δεκαετίας του 1970, όταν έχουν περάσει δύο δεκαετίες από την υποδοχή του συγγραφέα στην Ελλάδα,<sup>5</sup> προβάλλει επιτακτικά η εγχώρια ανάγκη να αλλάξει η αφήγηση της Ιστορίας. Ο Μπρεχτ, όπως είναι γνωστό, καταγγέλλει –μαζί με τον πόλεμο– την παρωδία της επίσημης ιστορίας. Έλληνες μελετητές αναδεικνύουν μπρεχτικά ποιήματα που συμβάλλουν σε μια νέα «ανάγνωση» ειδικά της νεοελληνικής ιστορίας.<sup>6</sup> Τυπώνονται στην ελληνική γλώσσα θεωρητικά κείμενα του γερμανού πρωτοπόρου του σύγχρονου θεάτρου και σημαντικές μελέτες γύρω από το έργο του, ενώ δραστήριοι δημιουργοί, που εργάζονται συστηματικά για το άνοιγμα νέων οριζώντων στην εγχώρια θεατρική τέχνη, διαπιστώνουν την «επικαιρότητα» του Μπρεχτ, και τονίζουν πως έχει έρθει η ώρα να ακουστεί καθαρότερα στη χώρα μας η στοχαστική φωνή του «πασίγνωστου άγνωστου» συγγραφέα.<sup>7</sup> Η «λειτουργία των θεσμών», όπως έδειξαν με σαφήνεια τα κινήματα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, επηρεάζει σημαντικά το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, και η αλλαγή τους τοποθετείται στο κέντρο των αναζητήσεων· σε διαφορετικά ιστορικά συμφραζόμενα, αλλά με αρκετές αναλογίες, αυτή η αλλαγή των θεσμών έχει απασχολήσει τον γερμανό δραματουργό και σκηνοθέτη.<sup>8</sup>

\*

4. «Όταν μιλάμε για τον Μπρεχτ, είμαστε σε θέση μάχης [...]. Είναι αναγκασμένοι να καταπιούν τον Μπρεχτ, και δεν πρέπει να τους επιτρέψουμε να τον καταπιούν παρά μονάχα ολόκληρο, μαζί με τ' αγκάθια». Λόγια του Χάνς Αϊσλερ (Hanns Eisler), συνθέτη της μουσικής των μπρεχτικών τραγουδιών και φίλο ζωής του γερμανού συγγραφέα. Το παράθεμα από τη Νάντια Βαλαβάνη, στον πρόλογο του τόμου Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Ποιήματα*, μτφρ. Ν. Βαλαβάνη, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 41992 (11987), 8. Για τις αλλαγές στο θεατρικό τοπίο της Μεταπολίτευσης, βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα, 1940-2000: Μια επισκόπηση*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2005, 145-168.

5. Δύο δεκαετίες από τη θρυλική παράσταση του *Κύκλου με την κιμωλία* σε σκηνοθεσία Κάρουλου Κουν στο Θέατρο Τέχνης, το 1957· βλ. Σωτήρης Χαβιάρας, «Η υποδοχή του Μπρεχτ στην Ελλάδα, 1955-1957: Σταχυολόγηση από τον Τύπο», *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 23 (Μάρτ. 1992), 33-39, και ο ίδιος, «Τα έργα του Μπρεχτ στην ελληνική σκηνή, 1957-1991», *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 23 (Μάρτ. 1992), 40-53. Βλ. επίσης Πλάτων Μαυρομούστακος (επιμ.), *Κάρουλος Κουν: Οι παραστάσεις*, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2008, 179-182. Στο Θέατρο Τέχνης ακολούθησαν οι μπρεχτικές παραστάσεις: *Ο καταδότης* (1958-1959), *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν* (1958-1959), *Η Εβραία* (1958-1959 και 1981-1982), *Η άνοδος του Αρτούρο Ούι* (1961-1962), *Ο τρόμος και η αθλιότητα του Γ' Ράιχ* (1974-1975).

6. Γιώργος Βελουδής, «Ο Μπρεχτ για τον ελληνικό Δεκέμβρη: Το ποίημά του “Για το λουτρό αίματος των Τόρηδων στην Αθήνα”», *Θέατρο*, τ. 9, τχ. 53-54 (Σεπτ.-Δεκ. 1976), 102-103· τώρα και στο Βελουδής, *Προτάσεις: Δεκαπέντε γραμματολογικές δοκιμές*, Αθήνα, Κέδρος, 1981.

7. Γιώργος Βελουδής, Νικηφόρος Παπανδρέου, «Η επικαιρότητα του Μπρεχτ», στο Ντορτ, *Ανάγνωση του Μπρεχτ*, ό.π., 7-13; 7, 9 αντίστοιχα· Πέτρος Μάρκαρης, «Πόσο αμέθοδα πλησιάσαμε τον Μπρεχτ. Τι αποκαλύπτει μια συστηματική βιβλιογραφία», *Θέατρο*, τ. 11, τχ. 64-66 (Ιαν.-Απρ. 1981), 127-128.

8. Βλ. ενδεικτικά *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, ό.π., 92 (σημ. 8), 258, και Peter Bürger, *Θεωρία της Πρωτοπορίας*, μτφρ. Γ. Σαγκριώτης, πρόλ. Νίκη Λοϊζίδη, Αθήνα, Νεφέλη, 2010, 183-187, 203-206.

Ο κεντρικός κρατικός θεατρικός θεσμός, το Εθνικό Θέατρο, δεν έλκεται ιδιαίτερα από τα έργα του συγγραφέα που μελέτησε την υλιστική διαλεκτική και εργάστηκε επί δεκαετίες για μια θεατρική τέχνη στην υπηρεσία του κοινωνικού συνόλου.<sup>9</sup> Μόνο εννέα πρεμιέρες μέχρι σήμερα, με οχτώ θεατρικά έργα –πρώτο, *Η ζωή του Γαλιλαίου* το 1973–, ενώ ελάχιστες σελίδες από τις εκατοντάδες των *Απάντων* του πολυγραφότατου Μπρεχτ τυπώνονται στα προγράμματα αυτών των παραστάσεων.<sup>10</sup> Ο δεύτερος κρατικός θεατρικός θεσμός, το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, μετρά περισσότερες παραστάσεις μπρεχτικών έργων, δώδεκα, με πρώτη τον *Καλό άνθρωπο του Σετσουάν* το 1965.<sup>11</sup> Στα δυο κρατικά θέατρα, *Τα οράματα της Σιμόν Μασάρ* (*Die Gesichte der Simone Machard*), έργο που δεν συγκαταλέγεται στα δημοφιλέστερα του συγγραφέα, εντάσσεται στο δραματολόγιο μία και μόνο φορά, λίγες μέρες πριν εκπνεύσει το 1976. Περίπου δυόμιση χρόνια από το ορόσημο της πτώσης της Χούντας, αυτή η παράσταση είναι το μοναδικό έργο του Μπρεχτ στο ρεπερτόριο της μεγαλύτερης κρατικής σκηνης, κατά τη χρονική περίοδο που διερευνάται εδώ (1974-1981), και νομίζω ότι αξίζει την προσοχή μας.<sup>12</sup>

9. Από την τεράστια βιβλιογραφία γύρω από τον Μπρεχτ, βλ. ενδεικτικά Marianne Kesting (επιμ.), *Μπρεχτ*, μτφρ. Μ. Αγγελίδου, Αθήνα, Πλέθρον, 1985· Νάντια Βαλαβάνη, «Θέατρο συμμετοχο στις διαδικασίες της κοινωνικής αλλαγής: Η οργανωτική λειτουργία των διδακτικών θεατρικών έργων του Μπρεχτ», στο Νάντια Βαλαβάνη (επιμ.), *Μπέρτολτ Μπρεχτ: Κριτικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, Πολύτροπον, 2004, 441-502· Stephen Parker, *Bertolt Brecht: A Literary Life*, Λονδίνο, Bloomsbury, 2014· David Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 2015· Walter Benjamin, *Για τον Μπρεχτ*, μτφρ. Γερ. Λυκιαρδόπουλος, Αθήνα, Έρμα, 2018. Στην ελληνόγλωσση βιβλιογραφία, τα *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 15 και τχ. 23, καθώς και ο τόμος Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Ποιήματα*, ό.π., περιλαμβάνουν περιεκτική σύνοψη βασικών σταθμών της εργοβιογραφίας του γερμανού συγγραφέα.

10. Από το ηλεκτρονικά προσβάσιμο, ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου διαπιστώνουμε τις εξής παραστάσεις: *Η ζωή του Γαλιλαίου* (1973 και 1998), *Τα οράματα της Σιμόν Μασάρ* (1976), *Ο άνδρας είναι άνδρας* (1982), *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν* (1985), *Η Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της* (1991), *Η άνοδος και η πτώση του Αρτούρο Ούι* (1995), *Μπάαλ* (2002), *Ο καυκασιανός κύκλος με την κιμωλία* (2005). Ως συγγραφέας θεωρητικού κειμένου, ο Μπρεχτ εμφανίζεται στα εξής προγράμματα: «Οι τερατώδεις συνέπειες της βόμβας», *Άντρας ίσον άντρας* (1982)· *Η Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της* (1991)· «Η “Μάνα Κουράγιο” μέσα από το “Ημερολόγιο δουλειάς” του Μπέρτολτ Μπρεχτ», *Μπάαλ* (2002)· «Ο Μπρεχτ για τον “Μπάαλ”», *Βίος του Γαλιλαίου* (1998)· «Πρόλογος του Μπρεχτ στο “Άντρας ίσον άντρας”», *Ο καυκασιανός κύκλος με την κιμωλία* (2005).

11. Γιώργος Ψονόπουλος, «“Δύο συν δύο ίσον πέντε”· Σκηνοθετικές αναγνώσεις έργων του Μπέρτολτ Μπρεχτ από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (1965-2016) σε συνομιλία με τον θεωρητικό λόγο του συγγραφέα», πτυχιακή εργασία, ΑΠΘ, Τμήμα Θεάτρου, Θεσσαλονίκη, 2019, 2.

12. Έχει προηγηθεί μια θεατρική ηχογράφηση του έργου από την Ελληνική Ραδιοφωνία, το 1960, σε μετάφραση Δέσπω Διαμαντίδου, σκηνοθεσία Μήτσου Λυγίζου και μουσική επιμέλεια Αργυρώς Μεταξά, όπου ακούγονται οι ηθοποιοί Αντιγόνη Βαλάκου, Δημήτρης Παπαμιχαήλ, Ανδρέας Φιλίππιδης, Φοίβος Ταξιάρχης, Δέσπω Διαμαντίδου, Νίκος Βασταρδής, Βάσος Ανδρονίδης, Ζωή Φυτούση κ.ά. Η ηχογράφηση αναμεταδίδεται από το πρώτο πρόγραμμα· βλ. *Ριζοσπάσης*, 9.3.1996.

Τα *Οράματα της Σιμόν Μασάρ* είναι ένα από τα θεατρικά «έργα της εξορίας», όπως αποκαλούν οι μελετητές τα δράματα που συνθέτει ο Μπρεχτ μετά τον Φλεβάρη του 1933, όταν εγκαταλείπει τη ναζιστική Γερμανία, στο έδαφος της οποίας οι εθνικοσοσιαλιστές σε λίγους μήνες θα καίνε τα βιβλία του. Η ολοκλήρωση του έργου στη Νέα Υόρκη δέκα χρόνια αργότερα, η συνεργασία για τη συγγραφή με τον Λίον Φόνχτβανγκερ (Lion Feuchtwanger), καθώς και η κοινωνική στόχευση, παραδίδονται στις σημειώσεις του ημερολογίου του ίδιου του συγγραφέα.<sup>13</sup> Ο Μπρεχτ ξαναδουλεύει τον θεματικό πυρήνα ενός πολύ γνωστού έργου του Σίλλερ, της *Παρθένας της Ορλεάνης*, προτείνοντας μια σύγχρονη εκδοχή, και πειραματίζεται με τη φόρμα του ονειροδράματος: Ξετυλίγει στη σκηνή τα οράματα της μικρής Σιμόν, πριμοδοτώντας έναν καινούργιο τρόπο κατανόησης του κόσμου.<sup>14</sup> Με το υλικό του ίδιου θρύλου αναμετρείται δυο ακόμα φορές, στην *Αγία Ιωάννα των Σφαγείων* (1929-1930) και στη *Δίκη της Αγίας Ιωάννας στη Ρουέν το 1431* (1952), το τελευταίο βασισμένο στο ραδιοφωνικό έργο της Άννας Ζέγκερς (Anna Seghers).<sup>15</sup>

Δεν χρειάζονται πολλά λόγια για να συνδέσουμε τα *Οράματα της Σιμόν Μασάρ* με την ατμόσφαιρα των πρώτων χρόνων της Μεταπολίτευσης. Ο Σταύρος Ντουφεξής, μνημένος στο γερμανόφωνο θέατρο –και ειδικά στην παρακαταθήκη του γερμανού δασκάλου, εφόσον χρημάτισε βοηθός σκηνοθέτης στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ–,<sup>16</sup> σκηνοθέτησε το έργο έχοντας κατά νου τις πάγιες επιταγές

13. Τον Γενάρη του 1943 σημειώνει: «Δουλεύω κάθε πρωί με τον Λ. Φ. πάνω στα *Οράματα της Σιμόν Μασάρ*»: βλ. Άννυ Θ. Κολτσιδοπούλου, «Εισαγωγή», στο Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Τα οράματα της Σιμόν Μασάρ*, μτφρ. Άννυ Θ. Κολτσιδοπούλου και Σταύρος Ντουφεξής, Αθήνα, Ύψιλον, 2014, 7-13. Ο Λίον Φόνχτβανγκερ είναι στενός φίλος, συνεργάτης και θαυμαστής του Μπρεχτ. Ο δραματογράφος στις ίδιες σημειώσεις αναγνωρίζει ότι ο συνεργάτης του «απέχει τελειώς από όλα τα τεχνικά ή κοινωνιολογικά (επική παρουσίαση, αποστασιοποίηση, χτίσιμο των προσώπων με κοινωνικά αντί “βιολογικά” υλικά, διαμόρφωση του ταξικού αγώνα μέσα στο μύθο, κ.λπ.)» (ό.π., 9). Σελίδες από το ημερολόγιο του Μπρεχτ είχαν αρχίσει να δημοσιεύονται στο περιοδικό *Θέατρο* πριν πέσει η εφτάχρονη δικτατορία: βλ. Μπρεχτ, «Ημερολόγιο δουλειάς: Τα χρόνια της αυτοεξορίας», μτφρ. Πέτρος Μάρκαρης, *Θέατρο*, τ. 6, τχ. 32 (Μάρτ.-Απρ. 1973), 13-22· τ. 6, τχ. 33 (Μάιος-Ιούν. 1973), 22-28· τ. 7, τχ. 38-39 (Μάρτ.-Ιούν. 1974), 73-78.

14. Ο Μπρεχτ διαβάξει και σχολιάζει τα έργα και τους στοχασμούς του Σίλλερ· βλ. ενδεικτικά *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, ό.π., 12-15, 259, και Ντορτ, *Ανάγνωση του Μπρεχτ*, ό.π., 55-58, 111-115, 161. Ο γερμανός δραματογράφος εξελίσσει τις μορφικές τεχνικές του ονειροδράματος που καλλιεργήσαν πολύ πριν απ’ αυτόν ο Στρίντμπεργκ και ο Μαίτερλινκ, ενώ προχωρά τη μαθητεία του στο αμερικάνικο θέατρο της εποχής της συγγραφής του έργου, ιδιαίτερα του Ο’ Νηλ· βλ. τις επισημάνσεις για την «ονειροδιάλεκτο» και τις μεταφραστικές επιλογές, στο Κολτσιδοπούλου, ό.π., 10-11.

15. Μπρεχτ, «Αγία Ιωάννα των Σφαγείων (1929-1930)», στο *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, ό.π., 95-101.

16. Σύμφωνα με το βιογραφικό του σκηνοθέτη στο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, ο Σταύρος Ντουφεξής γεννήθηκε στο Ναύπλιο το 1933. Σπούδασε νομικά στην Αθήνα, υποκριτική στο Σεμι-

του συγγραφέα: τη «διαλεκτική αναμέτρηση» και το «σκηνικό παιχνίδι». <sup>17</sup> Και κατάφερε να οργανώσει μια παράσταση που εξασφάλισε τον έπαινο πολλών δημοσιευμάτων. <sup>18</sup> Οι θερμότεροι κριτικοί μιλούν για μια «παράσταση συνόλου», «μια ευτυχισμένη στιγμή του ελληνικού θεάτρου, και μια δόνηση στη λιμνασμένη αισθητική του Εθνικού». <sup>19</sup> Ενώ άλλοι σχολιαστές δρᾶττονται της ευκαιρίας για να επισημάνουν: «Χρέος ιερό κατά τον Μπρεχτ η μεταφορά της τέχνης από το πλευρό των ολίγων στο πλευρό των πολλών, που ισοδυναμεί με την μεταφορά της από την υπηρεσία του άδικου στην υπηρεσία του δίκιου». Ο «λαμπρός» σκηνοθέτης, με τη «λαγαρότητα» των σκηνοθετικών του απαιτήσεων, «θαυματούργησε» με μια ομάδα ηθοποιών που «στάθηκαν τα επίλεκτα μέλη μιας αληθινά σπάνιας σε ομοιογένεια και ρυθμική ρώμη θιασικής [sic] ορχήστρας». <sup>20</sup>

Στις 17 Δεκεμβρίου του 1976, στην πρεμιέρα του έργου, η Θεανώ Ιωαννίδου υποδύεται τη Μαντάμ Σουπώ, μητέρα του Ανρί Σουπώ, αφεντικού-ιδιοκτήτη ενός βενζιναδίκου και πανδοχείου της μικρής πόλης Σεν Μαρτέν της κεντρικής Γαλλίας, και περιγράφει το «δουλάκι», τη μικρή Σιμόν: <sup>21</sup>

---

νάριο Μαξ Ράινχαρντ της Βιέννης, θεατρολογία και ιστορία της τέχνης στο Βερολίνο. Μαθήτευσε και εργάστηκε στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ, καθώς και στην Όπερα Κωμωδίας. Επίσης, μαθήτευσε κοντά στη γερμανίδα κορυφαία χορογράφο του μοντερνισμού Μέρι Βίγκμαν (Mary Wigman) και στον αυστριακό σκηνοθέτη Βάλτερ Φελζενστάιν (Walter Felsenstein). Από το 1959, ως έκτακτος ή μόνιμος πρώτος σκηνοθέτης, σκηνοθέτησε σε κρατικές σκηνές του γερμανόφωνου χώρου περισσότερες από ογδόντα παραστάσεις. Παράλληλα, διετέλεσε διευθυντής στο Δημοτικό Θέατρο του Μπίλεφελντ. Τα *Οράματα της Σιμόν Μασάρ* είναι η πρώτη συνεργασία του Ντουφεξή με το Εθνικό Θέατρο. Ακολούθησαν οι *Τρωάδες* (1983) και ο *Βίος του Γαλιλαίου* (1998).

17. Σταύρος Ντουφεξής, «Σημείωμα του σκηνοθέτη», στο Μπρεχτ, *Τα οράματα της Σιμόν Μασάρ*, πρόγραμμα παράστασης, Εθνικών Θεάτρον, Κεντρική Σκηνή, 46η θεατρική περίοδος, 1976-1977, χωρίς σελιδαρίθμηση. Το σύντομο κείμενο του σκηνοθέτη αποτυπώνει την εξοικείωσή του με τους σημαντικότερους μπρεχτικούς όρους. Υπογραμμίζει ότι η ώρα της σκηνοθεσίας, και μάλιστα ενός μπρεχτικού έργου, είναι η πλέον ακατάλληλη για θεωρητικές κουβέντες και ανακοινώσεις, διότι τα έργα του Μπρεχτ «με την ανοιχτή κι “ανολοκλήρωτη” φόρμα παρακινούν και παρασύρουν σε διαρκείς πειραματισμούς κι αναζητήσεις». Το πλήθος των γραπτών σκέψεων του δραματουργού προσκαλεί τον σκηνοθέτη σε διαρκή «διαλεκτική αναμέτρηση»: «γιατί ο μεγάλος μπρεχτικός νόμος είναι το σκηνικό παιχνίδι», που δεν πρέπει να θυσιαστεί για χάρη των θεωρητικών αναζητήσεων.

18. Ένα πρόγραμμα, δεκαεπτά δημοσιεύματα και είκοσι έξι φωτογραφίες περιλαμβάνει το αρχείο του Εθνικού Θεάτρου· βλ. ενδεικτικά τα άρθρα παρακάτω.

19. «Ο Σ. Ντουφεξής δεν διδάξε μόνο στο κοινό τον Μπρεχτ, αλλά και στους ηθοποιούς. Ακόμη και η διανομή του είναι ρωγμή στις καλλιτεχνικές ιεραρχίες του Εθνικού»: βλ. Θυμέλη [= Αριστούλα Ελληνούδη (1945-2017)], «“Τα οράματα της Σιμόν Μασάρ”», *Ριζοσπάστης*, 15.1.1977. Θερμή κριτική για όλους τους συντελεστές της παράστασης συντάσσει και ο Α. Μοσχοβάκης, «“Τα οράματα της Σιμόν Μασάρ”», *Ελευθεροτυπία*, 8.1.1977.

20. Μανώλης Σκουλούδης, «Η δύναμη της αγαθότητας», *Ελευθεροτυπία*, 9.1.1977.

21. Τη Σιμόν «σαρκώνει και ψυχώνει λαμπρά η Ράνια Οικονομίδου, με την αφέλεια και την αλήθεια της»: βλ. Μπάμπης Δ. Κλάρας, «“Τα οράματα της Σιμόν Μασάρ”», *Η Βραδυνή*, 22.12.1976. Η

Μαντάμ Σουπώ (ξεσπάει σε γέλια): Α, η μικρή βενζινού ως εθνική μάρτυς, [...] η Σιμόν Μασάρ, η θυγατέρα του μεροκαματιάρη.<sup>22</sup>

Και παρακάτω:

Μαντάμ Σουπώ (τάχα στο προσωπικό ήσυχα εξηγώντας): Αυτό το παιδί είναι ανυπότακτο και δεν είναι σε θέση να αναγνωρίσει καμιά εξουσία. Το λυπηρό χρέος μας είναι να τη διαπαιδαγωγήσουμε σε τάξη και πειθαρχία.<sup>23</sup>

Τις τελευταίες λέξεις, «τάξη και πειθαρχία», το κύρος των οποίων βεβαίως υπονομεύει αποκάλυπτα ο Μπρεχτ, καθώς και φράσεις από το κείμενο όπως «Φιλήσυχοι και νομοταγείς πολίτες δεν έχουν τίποτα να φοβηθούν»,<sup>24</sup> τις άκουγαν καθημερινά, σε διάφορες παραλλαγές, οι έλληνες πολίτες του απριλιανού καθεστώτος.

Στο έργο, η ανήλικη παιδούλα έχει πάρει στο βενζινάδικο τη θέση του αδερφού της, ο οποίος έχει καταταγεί στον γαλλικό στρατό, που αμύνεται για να μην επιτρέψει την κατάληψη του Παρισιού από τα χιτλερικά στρατεύματα. Η μικρή Σιμόν υπηρετεί την οικογένεια των Σουπώ, γάλλους αστούς, στα λόγια φλογερούς πατριώτες, αλλά στην πράξη αδίστακτους κερδοσκόπους, αφού μοναδική τους έγνοια είναι να αυγατίζει η περιουσία τους από τις πολεμικές επιχειρήσεις.<sup>25</sup> Στην «κριτική του πολέμου ο Μπρεχτ προσθέτει την κριτική του ήρωα». <sup>26</sup> Απέναντι στη δοξασμένη φιγούρα της Παρθένας της Ορλεάνης που θυσιάζεται ηρωικά, τοποθετεί την άσημη Σιμόν, η οποία, επηρεασμένη από την ανάγνωση του θρύλου της Ζαν ντ' Αρκ, βλέπει στα οράματά της τον αδελφό της, ως Αρχάγγελο, να της απευθύνει τα παρακάτω λόγια: «Κόρη Γαλλίδα, μη φοβηθείς, | λίγες οι ώρες της παρακμής, | χέρια δημίων που τυραννούν, | μάθε σε λίγο πως θα κοπούν. | Μη φοβηθείς ποτέ τη βία, | όπου θα 'σαι, θα 'ν' Γαλλία».<sup>27</sup> Η «αντιηρωική παιδού-

---

ίδια κριτική περιγράφει τις επιδιώξεις του Μπρεχτ, χαρακτηρίζει τη Σιμόν «αντιηρωική παιδούλα», και είναι συνολικά θετική για την παράσταση του Ντουφεξή. *Τα οράματα της Σιμόν Μασάρ* καταγράφουν την «προδοσία της γαλλικής αστικής τάξης» στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, υποστηρίζει μια σύντομη αναγγελία του έργου την παραμονή της παράστασης: βλ. Ελ. Σπ., «Τα οράματα της Σιμόν Μασάρ», *Η Αυγή*, 16.12.1976.

22. Βλ. το βιβλίο Μπρεχτ, *Τα οράματα της Σιμόν Μασάρ*, ό.π., 81.

23. Ό.π., 82.

24. Ό.π., 56.

25. «Πόλεμος = επιχείρηση» σημειώνει η Θυμέλη, ό.π. Το δημοσίευμα υπογραμμίζει την αντιηρωική στάση της μικρής Σιμόν, ενώ καντηριάζει την άρχουσα τάξη για την ηρωική ανάγνωση της επίσημης ιστορίας, όπως συμβαίνει στον εξιδανικευμένο πατριωτισμό της Ζαν ντ' Αρκ.

26. Ντορτ, *Ανάγνωση του Μπρεχτ*, ό.π., 130.

27. Μπρεχτ, *Τα οράματα της Σιμόν Μασάρ*, ό.π., 83.



λα» ανοίγει τις αποθήκες, μοιράζει τρόφιμα στους πεινασμένους πρόσφυγες, κι ύστερα βάζει φωτιά στην επιχείρηση των Σουπώ για να μη βρουν καύσιμα οι στρατιώτες του Φύρερ.<sup>28</sup> Εδώ, η Ιστορία γράφεται από τους μικρούς –όχι μόνο στην ηλικία–, όπως η Σιμόν Μασάρ. Οι μεγάλοι αποδεικνύεται ότι δεν είναι και τόσο μεγάλοι.<sup>29</sup>

Ο Σαρτρ είχε επισημάνει πως: «Ο Μπρεχτ δεν ανεβάζει στη σκηνή ούτε ήρωες ούτε μάρτυρες – και όταν μας διηγείται τη ζωή μιας καινούργιας Ζαν ντ' Αρκ, πρόκειται για ένα κοριτσάκι δέκα χρονών: δεν υπάρχει ελπίδα να ταυτιστούμε μαζί της. Αντίθετα μάλιστα, ο ηρωισμός, φυλακισμένος μέσα στην παιδικότητα, μας είναι ακόμα πιο απρόσιτος».<sup>30</sup> Εξάλλου, στους στρατηλάτες κατακτητές που έχουν περάσει με χρυσά γράμματα στην επίσημη ιστορία, ο Μπρεχτ βλέπει ωμούς δολοφόνους, κάθε σεβασμός απέναντι στους οποίους πρέπει να καταστραφεί. Με τα δικά του λόγια: «Το κάθαρμα στα μικρά δεν πρέπει, όταν του επιτρέπουν οι κρατούντες, να γίνεται κάθαρμα στα μεγάλα, να παίρνει μια ιδιαίτερη θέση όχι μόνο στην παλιανθρωπιά, αλλά και στην αντίληψή μας για την Ιστορία».<sup>31</sup>

\*

Τι θα μπορούσε να συνδέει *Τα οράματα της Σιμόν Μασάρ* του Μπρεχτ με τον *Καποδίστρια* του Νίκου Καζαντζάκη; Απολύτως τίποτα είναι η αντανάκλαστική απάντηση. Αν και είναι γραμμένα στη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου –το πρώτο ολοκληρώθηκε το 1943 και το δεύτερο το καλοκαίρι του 1944–, τα δυο θεατρικά έργα πολύ δύσκολα θα προκαλούσαν από κοινού τον ερευνητή, αν δεν γειτόνευαν προκλητικά στο ρεπερτόριο του Εθνικού Θεάτρου, τον τρίτο χρόνο της Μεταπολίτευσης. Η πρεμιέρα του έργου του έλληνα συγγραφέα, σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού και μουσική Μίκη Θεοδωράκη, προηγείται περίπου ενάμιση

28. Την υπόθεση του έργου και τα ερωτήματα που θέτει ο συγγραφέας στον θεατή της παράστασης περιγράφει ο Άγγελος Δόξας, «“Τα οράματα της Σιμόν Μασάρ”», *Εμπρός*, 12.2.1977.

29. Πολύ χαρακτηριστικές είναι οι μικρές ιστορίες του Μπρεχτ που «διορθώνουν» παλιούς μύθους για διάσημα πρόσωπα, όπως «Ο Οδυσσέας και οι Σειρήνες», «Ο Κανδαύλης», «Ο Οιδίπους»· βλ. Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Διόρθωση παλιών μύθων και άλλες ιστορίες*, μτφρ.-πρόλ. Νάντια Βαλαβάνη, Αθήνα, Καστανιώτης, 2002. Ο τόμος περιλαμβάνει πεζά κείμενα που ο Μπρεχτ έγραψε μέχρι τη χρονιά της αυτοεξορίας του, το 1933.

30. Ζαν-Πωλ Σαρτρ, «Ο Μπρεχτ και οι κλασικοί», στο πρόγραμμα των παραστάσεων του Μπερλίνερ Ανσάμπλ, Θέατρο των Εθνών Σάρας Μπερνάρ, Απρίλιος 1957, όπως παρατίθεται στο Ντορτ, *Ανάγνωση του Μπρεχτ*, ό.π., 135. Το ίδιο παράθεμα ενσωματώνεται στο πρόγραμμα του Εθνικού Θεάτρου του 1976.

31. Μπρεχτ, «Η αποτρέψιμη άνοδος του Αρτούρο Ούι (1941)», στο *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, ό.π., 243.

μήνα της πρώτης παράστασης του μπρεχτικού έργου που σκηνοθέτησε ο Σταύρος Ντουφεξής.<sup>32</sup> Η χρονική εγγύτητα επιβάλλει στις δύο παραστάσεις να λειτουργούν σε αντιπαράθεση και δίνει στην κριτική την ευκαιρία να σχολιάσει με ευστοχία την «παραγωγή ηρώων» και «αντιηρώων», επομένως να διαπιστώσει, έστω άρρητα, τη μεταξύ τους διαλεκτική σχέση.<sup>33</sup> Οι δυο δραματουργοί δίνουν λαβή στους αθηναίους θεατές, που βγήκαν από την επτάχρονη δικτατορία, να έρθουν σ' επαφή με δυο αντιδιαμετρικά παραδείγματα.

Δηλωμένη είναι η πρόθεση του Γερμανού να επηρεάσει το κοινό του και ξεκάθαρα έχει διατυπώσει τις θέσεις του γύρω από την περιβόητη συγκίνηση-συναίσθημα του θεατή, έναν συντελεστή του θεάματος που μέχρι τις μέρες μας δημιουργεί τεράστια σύγχυση.<sup>34</sup> Οι πρώτοι έλληνες θεατρολόγοι επισημαίνουν πως

32. Πρόκειται για τη δεύτερη φορά που ανεβαίνει ο *Καποδίστριας* στο Εθνικό Θέατρο· η παράσταση αποτελεί συμμετοχή του κρατικού θεσμού στο «έτος Καποδίστρια», στα 200 χρόνια από τη γέννηση του πρώτου κυβερνήτη της Ελλάδας. Η πρώτη παράσταση του ίδιου έργου έκανε πρεμιέρα στις 25.3.1946 σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού και προκάλεσε πλήθος δημοσιευμάτων που στο μεγαλύτερο μέρος τους επέκριναν το έργο. Η έντονη αποδοκιμασία από σημαντική μερίδα του Τύπου ήταν ο λόγος για τον οποίο το έργο κατέβηκε μετά από λίγες εβδομάδες· βλ. Κυριακή Πετράκου, «“Καποδίστριας”· Ένα ανεπίδοτο μήνυμα», *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, Αθήνα, Μίλητος, 2005, 397-426, όπου οι πρωτογενείς πηγές και η σχετική βιβλιογραφία. Βλ. επίσης Peter Bien, *Οκτώ κεφάλαια για τον Νίκο Καζαντζάκη*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2007, 68-82. Στη Μεταπολίτευση, η πρεμιέρα της σκηνοθεσίας του Αλέξη Σολομού ήταν στις 5.11.1976, ενώ το έργο επαναλαμβάνεται στις 26.2.1982. Τα κοστούμια ήταν της Ιωάννας Παπαντωνίου και Καποδίστριας ήταν ο Νίκος Τζόγιας. Στο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου σώζονται δύο προγράμματα, οκτώ δημοσιεύματα και είκοσι επτά φωτογραφίες. Ο Αλ. Σολομός συνδέθηκε από τα πρώτα του βήματα με τον Καζαντζάκη, σκηνοθέτησε και σχολίασε επαινετικά τα θεατρικά έργα του κρητικού συγγραφέα· βλ. Αλέξης Σολομός, *Βίος και παίγνιο: Σκηνή – προσκήνιο – παρασκήνιο*, Αθήνα, Δωδώνη, 1980, 33· Αλέξης Σολομός, «Ο θεατρικός Καζαντζάκης», *Το πολύχρωμο ρούχο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1997, 207-208· Αλέξης Σολομός, «Παραστάσεις έργων του Καζαντζάκη», στο Κυριακή Πετράκου (επιμ.), *Για το θέατρο του Νίκου Καζαντζάκη. Πρακτικά Ημερίδας (Αθήνα, 10 Οκτωβρίου 1998)*, Αθήνα, Ελληνικό Τμήμα της Εταιρείας Φίλων Νίκου Καζαντζάκη, 2000, 109-117.

33. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Παραγωγή ηρώων», *Το Βήμα*, 22.12.1976. Ο κριτικός συγκρίνει τα δύο έργα και επαινεί την παράσταση του Ντουφεξή, πρωτίστως τον ίδιο τον σκηνοθέτη που κατάφερε να δουλέψει με τους «μέσους» ηθοποιούς του Εθνικού και να τους αναδείξει θαυμάσια. «Και στο έργο αυτό [*Τα οράματα της Σιμόν Μασάρ*] δεσπόζει το αντιηρωικό στοιχείο παρά τα φαινόμενα. Την Ιστορία δεν την κάνουν οι ήρωες αλλά ο λαός», σημειώνει ο Αλκ. Μαργαρίτης, «“Οράματα της Σιμόν Μασάρ”», *Τα Νέα*, 12.1.1977.

34. «Εμείς οι θεατρικοί συγγραφείς μπορούμε να δραστηριοποιήσουμε (να βάλουμε σε κίνηση) κοινωνικά το κοινό μας. Όλα τα πιθανά καλλιτεχνικά μέσα που βοηθούν σ' αυτό, παλιά ή νέα, θα πρέπει να τα δοκιμάσουμε γι' αυτό το σκοπό»· βλ. *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, ό.π., 210. «Η παραίτηση από τη συναισθηματική ταύτιση του θεατή δεν σημαίνει παραίτηση από τον επηρεασμό του. Η παρουσίαση της συμπεριφοράς των ανθρώπων από κοινωνική σκοπιά αποσκοπεί ακριβώς στο να επηρεάσει αποφασιστικά την κοινωνική συμπεριφορά του θεατή. Τέτοιες επεμβάσεις αναπόφευκτα προκαλούν συναισθηματικές επενέργειες· είναι σκόπιμες και πρέπει να ελέγχονται. Μια παράσταση

ο Μπρεχτ «επέμεινε, πρώτος με τόσο πλήρη και σύνθετο τρόπο, στην κοινωνική ευθύνη του θεάτρου», ωστόσο «δεν είδε ποτέ τη θεατρική τέχνη σαν υπηρέτρια του πολιτικού αγώνα, την είδε σαν τμήμα αυτού του αγώνα, και η διαφορά είναι τεράστια». <sup>35</sup> «Το επικό θέατρο του Μπρεχτ αναζητεί στις αντιφάσεις τον δρόμο της αλλαγής του κόσμου», και δείχνει «ότι τίποτε δεν είναι μονοσήμαντο». <sup>36</sup> Ο θεατής καλείται να στοχαστεί και να αποπειραθεί να δώσει ο ίδιος απαντήσεις. Δεν συμβαίνει το ίδιο με τη δραματουργία του αναγνωρισμένου στη δεκαετία του 1970 κρητικού συγγραφέα. <sup>37</sup>

Η παράσταση του *Καποδίστρια* προκάλεσε αρκετά δημοσιεύματα, που στο μεγαλύτερο μέρος τους εκφράζουν σοβαρές επιφυλάξεις για το έργο. <sup>38</sup> Η κριτική επισήμανε πως ο Καζαντζάκης «θέατρο δεν ήξερε να γράφει», και πως γοητευό-

---

που λιγότερο ή περισσότερο παραιτείται από τη συναισθηματική ταύτιση δεν χρειάζεται καθόλου να είναι μια ερμηνεία “χωρίς συναισθήματα” ή μια ερμηνεία που δεν υπολογίζει τα συναισθήματα του θεατή. Πρέπει όμως να αντιμετωπίζει κριτικά τις συγκινήσεις του θεατή, ακριβώς όπως και τις αντιλήψεις του. Οι συγκινήσεις, τα ένστικτα, οι παρορμήσεις, θεωρούνται συνήθως βαθύτερα, διαρκέστερα, λιγότερο επηρεάσιμα από την κοινωνία, απ’ όσο οι αντιλήψεις, αυτό όμως δεν είναι καθόλου αλήθεια. Τα συναισθήματα δεν είναι ούτε κοινά σ’ όλους τους ανθρώπους ούτε αναλλοίωτα, τα ένστικτα δεν είναι ούτε αλάθητα ούτε ανεξάρτητα από τη νόηση, οι παρορμήσεις δεν είναι ούτε ανεξέλεγκτες ούτε μη παραγωγίμες κ.ο.κ.»· βλ. την ενότητα «Επηρεασμός του θεατή (με την επαγωγική οικοδόμηση των ρόλων)», στο κεφάλαιο «Οι στρογγυλοκέφαλοι και οι μυτεροκέφαλοι (1931-1934)», στο *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, ό.π., 137-138. Για τη σύγχυση γύρω από αυτό το ζήτημα στην ελληνόγλωσση βιβλιογραφία, βλ. Ψωνόπουλος, «Αποστασιοποίηση και συναίσθημα», «Δύο συν δύο ίσον πέντε», ό.π., 18-22.

35. Νικηφόρος Παπανδρέου, «Η επικαιρότητα του Μπρεχτ», ό.π., 7, 9 αντίστοιχα.

36. Νάντια Βαλαβάνη, «Υπέβαλε προτάσεις. Τις κάναμε δεκτές», *Φουαγιέ*, τχ. 12 (Δεκ. 2006), 58-61. Το περιοδικό *Φουαγιέ* γιορτάζει τον ένα χρόνο της κυκλοφορίας του με πολυσέλιδο «Αφιέρωμα Μπέρτολτ Μπρεχτ» (σ. 50-91), και περιλαμβάνει κείμενα πολλών καλλιτεχνών και επιστημόνων του θεάτρου.

37. Για το έργο που μας ενδιαφέρει, βλ. Νίκος Καζαντζάκης, «Καποδίστριας», *Θέατρο. Τραγωδίες με διάφορα θέματα: Καποδίστριας, Χριστόφορος Κολόμβος, Σόδομα και Γόμορρα, Βούδας*, Αθήνα, Εκδόσεις Ελ. Καζαντζάκη, <sup>2</sup>1971 (1956), 7-147· από την έκδοση του 1971 οι σελίδες όλων των παραθεμάτων.

38. Από τα δημοσιεύματα, βλ. ενδεικτικά Μπάμπης Δ. Κλάρας, «Ο “Καποδίστριας” στο Εθνικό», *Η Βραδυνή*, 8.11.1976· Στέλιος Ι. Αρτεμάκης, «Ο “Καποδίστριας” του Καζαντζάκη στο Εθνικό», *Ελεύθερος Κόσμος*, 21.11.1976· Αλκ. Μαργαρίτης, «Ν. Καζαντζάκη “Καποδίστριας” στο Εθνικό Θέατρο», *Τα Νέα*, 15.12.1976· Άγγελος Δόξας, «“Καποδίστριας”», *Εμπρός*, 18.12.1976. Στην επανάληψη της παράστασης του *Καποδίστρια* το 1982, μέρος της κριτικής κατηγορήσε τον συγγραφέα ότι προσβάλλει την Εκκλησία, καθώς στο πρόσωπο του παπά του Αγίου Σπυριδώνα σκιαγραφεί τον ηθικό αυτουργό της δολοφονίας του κυβερνήτη· βλ. επιστολή του Κώστα Σαρδελή, «Ο “Καποδίστριας” και η Εκκλησία», *Ελληνικός Κόσμος*, 4.3.1982: «Οι περισσότεροι θεατές πάγωσαν. Άλλοι επηρεασμένοι, προφανώς, και από το κλίμα της εποχής μας, κάγχασαν σε βάρος της Εκκλησίας». Παρακάτω ο συντάκτης απευθύνει ερώτηση στο Εθνικό Θέατρο, αν μπήκε και αυτό «στον βρόμικο πόλεμο που ξέσπασε τα τελευταία χρόνια εναντίον της Ορθοδοξίας».

τανε από τις μεγάλες προσωπικότητες, αλλά πάντοτε άφηνε πάνω τους βαριά τη σφραγίδα από τις δικές του «βιοθεωρίες και φιλοσοφικές τοποθετήσεις». <sup>39</sup> Είναι αλήθεια πως ο δραματουργός του *Καποδίστρια* δεν υπονομεύει την –αμφιλεγόμενη στις σελίδες της Ιστορίας, αλλά οπωσδήποτε ηρωική– κεντρική φιγούρα. <sup>40</sup> Παρακινήμενος από την ανάγνωση του ομόθεμου έργου του Γιώργου Θεοτοκά *Αντάρα στ' Ανάπλι*, ο Καζαντζάκης συνθέτει τη δική του έμμετρη «τραγωδία» για να παρουσιάσει στη σκηνή τις τελευταίες ώρες αυτού του «ήρωα». <sup>41</sup> Προηγουμένως τον φέρνει στα δικά του συγγραφικά καλούπια και η «ολότελα ασπόνδυλη θεατρική ραχοκοκαλιά», όπως υποστηρίζει ένα δημοσίευμα, παρουσιάζει εντέλει την ιστορία «ενός παρεξηγημένου Χριστού». <sup>42</sup> Προφανής στόχος του συγγραφέα την ώρα της συγγραφής, κοντά στο τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, είναι να νουθετήσει τους σύγχρονους του Έλληνες που βρίσκονται στα πρόθυρα του

39. «Ο Καποδίστριας λέει, λέει, λέει. Ένας φόρτος πατριωτικής μεταφυσικής φιλολογίας, που ανήκει στο συγγραφέα, φορτώνεται στον ορθολογιστή Καποδίστρια. [...] Ο Καζαντζάκης, διανοητής στην ουσία, θέατρο δεν ήξερε να γράφει. [...] Η παράσταση δεν ξεπέρασε μια ευπρεπή και επιμελημένη εικονογράφηση του κειμένου», αλλά δεν μπορούσε να είναι και τίποτ' άλλο· βλ. Στάθης Ιω. Δρομάζος, «“Καποδίστριας” του Νίκου Καζαντζάκη στην κεντρική σκηνή του Εθνικού Θεάτρου», *Η Καθημερινή*, 10.11.1976.

40. Ο Άγγελος Δόξας θεωρεί ότι οι δραματουργικοί χειρισμοί του Καζαντζάκη παραποιούν «τη φυσιογνωμία του ήρωα»· «ο μαχητικός διπλωμάτης και πατριώτης» παρουσιάζεται «ρομαντικά εξιδανικευμένος μοιρολάτρης», που ομολογεί πως η μεγαλύτερη «δούλεψη» για την πατρίδα του είναι να πεθάνει. «Ετσι μεταπλασμένος ο Καποδίστριας γίνεται ο φορέας που θα θυμίσει τη σταύρωση του Χριστού για χάρη των ανθρώπων, την ιδεολογία του νικσεικού Υπερανθρώπου, κι ακόμα τον ίδιο τον Καζαντζάκη». Εκτός από την απόσταση από τα πραγματικά γεγονότα, το έργο «μειονεκτεί σε θεατρική δόμηση», όπως και τα άλλα έργα του Καζαντζάκη· βλ. Άγγελος Δόξας, «“Καποδίστριας”», *Εμπρός*, 18.12.1976.

41. Ο Καζαντζάκης υπογράφει ένα εξαιρετικά διαφωτιστικό, ως προς τις συγγραφικές του προθέσεις, κείμενο στο πρόγραμμα της παράστασης του 1946, που σώζεται στο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου· βλ. Πετράκου, «“Καποδίστριας”· Ένα ανεπίδοτο μήνυμα», *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, ό.π., 397-426· βλ. επίσης στο ίδιο, σ. 35, 39-41 και 49. Σημαντική για τα ζητήματα που εξετάζουμε εδώ –την ερμηνεία της Ιστορίας από τον Καζαντζάκη– είναι η κριτική του Μάρκου Αυγέρη, «Ο “Καποδίστριας”, δράμα του Ν. Καζαντζάκη», *Ριζοσπάστης*, 31.3.1946.

42. Μανώλης Σκουλούδης, «“Καποδίστριας”· Τα 200 χρόνια ενός “παρεξηγημένου Χριστού”». Ο Καζαντζάκης φορώντας τη “μεγάλη στολή” του βασιλιά του παραμυθιού», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 19.12.1976. Ο συντάκτης του κειμένου ασκεί πολύ αρνητική κριτική στον Καζαντζάκη ως δραματουργό: «Αν δεν υπήρχε ο μέγας λυρικός Άγγελος Σικελιανός, ο ποιητής της *Οδύσσειας* Νίκος Καζαντζάκης θα ήταν ο *αδασέτερος* νεοέλληνας θεατρικός συγγραφέας»· η υπογράμμιση στο πρωτότυπο. Και παρακάτω υποστηρίζει πως αφού ο Αλέξης Σολομός κατάφερε «να σουλουπώσει παραστασιακά αυτό τον αμετανόητο Σιγμούνδο, νομίζω πως πρέπει να θεωρηθεί σχεδόν μάγος!». Παράλληλισμο της θυσίας του Καποδίστρια με εκείνης του Χριστού κάνει και ο Kimon Friar, «Ο “Καποδίστριας” του Καζαντζάκη», στο πρόγραμμα της παράστασης του Εθνικού Θεάτρου, θεατρική περίοδος 1976-1977, χωρίς σελιδαρίθμηση.

εμφυλίου,<sup>43</sup> χωρίς μέριμνα, όμως, να αποκαλυφθούν οι πολιτικές και κοινωνικές ρίζες του επικείμενου αδελφοκτόνου σπαραγμού. Τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης ηγεμονεύει το εθνο-συμφιλιωτικό πολιτικό πνεύμα, επομένως μπορούμε βάσιμα να υποθέσουμε ότι οι επιδιώξεις της παράστασης συντονίζονται με τις συγγραφικές προθέσεις.<sup>44</sup>

Το έργο διακηρύττει πως η «αθάνατη» ελληνική «ράτσα» είναι «χαρμάνι», αλλά χαρμάνι ξεχωριστό (σ. 55, 104), και παρουσιάζει στη σκηνή τα «πάγια» –όπως τα αντιλαμβάνεται ο Καζαντζάκης– ελαττώματα της εθνικής ταυτότητας των συμπολιτών του: «Σιχάθηκα τους Έλληνες: [...] | το θάνατο το φως μολεύουν της Ελλάδας! | [...] γέρασαν όλοι | στα μίση, στις κλεψιές, στις ατιμίες, στους φόνους», φωνάζει ο Καποδίστριας (σ. 34-35). Πρόκειται για διαχρονικές όψεις του ελληνικού «χαρακτήρα» που οδηγούν στη μεγαλύτερη εθνική συμφορά, τη διχόνοια (σ. 85). Με αυτή τη στόχευση, το έργο αδυνατεί να συνομιλήσει ουσιαστικά με τον Μοντερνισμό και τις ευρωπαϊκές πρωτοπορίες.<sup>45</sup> Αν εξαιρέσουμε τη γλωσσική επιλογή, η εθνική προσήλωση της τραγωδίας του *Καποδίστρια*, η χωρίς ενδοιασμούς υποταγή του κυβερνήτη στο πατριωτικό χρέος (σ. 40), παραμένουν στον δρόμο που άνοιξαν οι θεμελιωτές της νεοελληνικής δραματουργίας, πριν καλά-καλά συσταθεί το ελληνικό κράτος. Την ίδια εποχή που ο Μπρεχτ προβάλλει τις διεφθαρμένες από το αστικό κέρδος όψεις του υποτιθέμενου πατριωτισμού και αποδομεί τους ήρωες, ο Καζαντζάκης, παρά τις αποκλίσεις, μοιάζει να επιστρέφει στην ασφαλή μήτρα που γέννησε τους φλογερούς πατριώτες των τραγωδιών του Ιωάννη Ζαμπέλιου, του Λευκαδίτη συγγραφέα που πρώτος δραματοποίησε την ιστορική φιγούρα του Καποδίστρια.<sup>46</sup>

43. Ο Χορός των γυναικών: «αχ, οδήγα σε φίλιωσης έργα μεγάλα!», ή «η διχόνοια σαπίζει το σπλάγχο μας»: βλ. Καζαντζάκης, «Καποδίστριας», ό.π., 73-74· βλ. επίσης σ. 79-82, 85-87. Βλ. και Πετράκου, «“Καποδίστριας”· Ένα ανεπίδοτο μήνυμα», ό.π., 410-419.

44. Τραγική ειρωνεία αποτελούν οι σκηνικές οδηγίες του Καζαντζάκη στην πρώτη-πρώτη σκηνή του έργου: «Σε αλάκερο τον αντικρινό τοίχο, λαϊκή, με χτυπητές μογιές τοιχογραφία: το μυθικό ποτλί, ο Φοίνικας, που αναγεννιέται μέσα από τις φλόγες» (σ. 9). Η σκηνογραφία της παράστασης του 1976 για ευνόητους λόγους δεν «συνεμορφώθη προς τας υποδείξεις» του συγγραφέα. Οι ίδιες σκηνικές οδηγίες αποκαλύπτουν κάποια διάθεση σύνδεσης με τον ευρωπαϊκό Συμβολισμό (σ. 9). Ενώ στη δεύτερη πράξη ξεδιπλώνεται ένας πέρα για πέρα παραδοσιακός εθνικός εορταστικός σκηνογραφικός διάκοσμος με «δάφνες, μυρτιές και σημαίες» (σ. 72).

45. Στα πρώιμα θεατρικά έργα του συγγραφέα αναγνωρίζεται ο διάλογος αλλά και οι σημαντικές αποστάσεις: βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, *Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας: Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη και οι ευρωπαϊκές πρωτοπορίες της εποχής του. Συμβολή στη μελέτη της Παρακμής στη νεοελληνική δραματουργία των αρχών του εικοστού αιώνα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2009, 385-442.

46. Ιωάννης Ζαμπέλιος, *Τραγωδία*, τ. Α'-Β', Ζάκυνθος, 1860 (τόμος Α': *Τιμολέων, Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, Γεώργιος Καστριώτης, Ρήγας Θεσσαλός, Μάρκος Βόσσαρης, Ιωάννης Καπο-*

Ο Χορός γυναικών, οι μοιρολογήτρες και ο τραγουδιστής γερο-Δήμος εκπροσωπούν τη φωνή του λαού, η γριά μάντισσα εμφανίζεται ως άλλος Τειρεσίας, αλλά το μεγαλύτερο βάρος πέφτει στη σύνθεση του απολύτως ιδεαλιστικού πορτραίτου του Καποδίστρια. Του νέου «Πρωτομάστορα», ο οποίος τώρα δεν εντοχίζει στα θεμέλια μια γυναίκα-ερωτικό πειρασμό, για να στεριώσει το γεφύρι που θα αποκαλύπτει τη νιτσεική δύναμη του υπεράνθρωπου τεχνίτη, όπως συμβαίνει στο ομώνυμο έργο του Καζαντζάκη που προηγείται πάνω κάτω τρεις δεκαετίες.<sup>47</sup> Ετούτος ο Πρωτομάστορας είναι πλημμυρισμένος από μίσος για τους «ελαττωματικούς» Έλληνες, και ταυτόχρονα κυριεύεται από ιερή φιλοπατρία. Θυσιάζεται ο ίδιος για τη μητέρα Ελλάδα, αφήνοντας ως κληροδότημα στους –αμετανόητα παραδομένους στις εσωτερικές συγκρούσεις– πολίτες της την «ομόνοια», τελευταία λέξη που βγαίνει από τα χείλη του φωτισμένου από τον Θεό μπροστάρη.<sup>48</sup> Όσο για τη «μικρή, ντροπαλή Φωτεινούλα» (σ. 135), όπως χαρακτηρίζει ο Χορός των γυναικών την κόρη του Μαυρομιχάλη, ο Καζαντζάκης την περιορίζει σε έναν απολύτως βωβό ρόλο: προσφέρει ένα ματσάκι γαζίες στον κυβερνήτη, ο οποίος, στα επόμενα λεπτά, θα πέσει στο έδαφος δολοφονημένος από τα χέρια του πατέρα της. Πώς θα μπορούσε να συγκριθεί με τη μπρεχτική Σιμόν;

Σε πλήρη αντίθεση με όσα έχει διακηρύξει ο Μπρεχτ, η σκηνική εικόνα που δημιουργεί ο Καζαντζάκης οπωσδήποτε δεν φωτίζει την αντιφατική ανθρώπινη συμπεριφορά, δεν παρουσιάζει α-συνεχή και α-συνεπή δραματικά πορτρέτα, που οι ρωγμές τους να επιτρέπουν να αποκαλυφθούν οι διαλεκτικές κοινωνικο-ιστορικές σχέσεις. Εκφράζει τη μόνη «αλήθεια» που έχει συλλάβει ο νεορομαντικός δημιουργός, και δεν ελέγχει «μία-μία φράση ως προς την κοινωνική της στάση».<sup>49</sup>

---

*δίστριας*: τ. Β': Γεώργιος Καραϊσκάκης, Χριστίνα Αναγνωστόπουλος, Διάκος, Κόδρος, Οδυσσεύς Ανδρούσσης, Μήδεια). Βλ. Άννα Ταμπάκη, «Η μετάβαση από το Διαφωτισμό στο Ρομαντισμό στον ελληνικό 19ο αιώνα: Η περίπτωση του Ιωάννη και του Σπυρίδωνα Ζαμπέλιου», *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος*, τ. 30, 31-46· τώρα και στο Άννα Ταμπάκη, *Ζητήματα συγκριτικής γραμματολογίας και ιστορίας των ιδεών: Εννέα μελέτες*, Αθήνα, Ergo, 2008, 99-116. Βλ. και Πετράκου, «“Καποδίστριας”· Ένα ανεπίδοτο μήνυμα», ό.π., 414-415, όπου επισημαίνονται οι διαφορές των δύο τραγωδιών και η επιμονή του Ζαμπέλιου να υποδείξει τις «φθοροποιές ξένες αναμειξεις στα ελληνικά πράγματα» (σ. 414).

47. Ο Καποδίστριας αυτοχαρακτηρίζεται «Πρωτομάστορας» αρκετές φορές και επίσης τον ίδιο χαρακτηρισμό του αποδίδουν άλλα πρόσωπα του δράματος, βλ. Καζαντζάκης, «Καποδίστριας», ό.π., 94, 98 και 119-122, όπου η Σουλιώτισσα τραγουδά το γνωστό δημοτικό τραγούδι «Του γεφυριού της Άρτας».

48. «Αδέρφια, ομόνοια! Παιδιά μου, ομόνοια!» (ό.π., 85, 146).

49. Ο Μπρεχτ, σχολιάζοντας τους *Στρογγυλοκέφαλους και τους μυτεροκέφαλους* (1931-1934), εξηγεί τον τρόπο που οικοδομούνται οι ρόλοι σε μια μη αριστοτελική δραματολογία, όπου είναι «απαραίτητο να ελέγχεται μία-μία φράση ως προς την κοινωνική της στάση. Η ενότητα των προσώπων δεν παραβιάζεται καθόλου με μια ακριβή απόδοση της αντιφατικής τους συμπεριφοράς»· βλ.

Η αυλαία ανοίγει για να παρουσιαστεί ο άμβωνας του «ήρωα». <sup>50</sup> Η ιστορική αφήγηση στη δραματοουργία του Καζαντζάκη παραμένει βαθιά «ρομαντική», όπως ορίζει τον όρο ο Μπρεχτ. <sup>51</sup> Και η κριτική επισημαίνει ότι ο Καζαντζάκης παρουσιάζει έναν «καρλαϊκό ήρωα». <sup>52</sup>

Πράγματι, αν αναζητήσουμε το έδαφος όπου βλασταίνουν οι δραματοουργικές επιλογές του Καζαντζάκη, πρέπει να γυρίσουμε σχεδόν έναν αιώνα πίσω από την εποχή που ξεδιπλώνονται οι αντι-ηρωικές σκέψεις του Μπρεχτ. Πρέπει να επιστρέψουμε στους *Ηρώες* του Τόμας Καρλάυλ (Thomas Carlyle, 1795- 1881). <sup>53</sup> Ο γεννημένος στη Σκωτία συγγραφέας, βαθύς γνώστης της γερμανικής λογοτεχνίας και φιλοσοφίας, δηλώνει με απόλυτη πεποίθηση στις πρώτες σελίδες της μελέτης του: «Παν ό,τι βλέπομεν συντελεσμένον και έτοιμον εν τω κόσμω, ουδέν άλλο

---

*Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, ό.π., 134. Για τη σύνδεση του Καζαντζάκη με το τοπίο του Νεορομαντισμού, βλ. Γλυτζουρή, *Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας*, ό.π., όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

50. Μέρος της κριτικής εστιάζει ακριβώς σε αυτό το σημείο για να επαινέσει την παράσταση, και υποστηρίζει ότι το αδύναμο έργο κατάφερε να αποκτήσει «θεατρικότητα» χάρη στον «πολύπειρο» σκηνοθέτη Αλ. Σολομό, αλλά και με τη συμβολή των άλλων συντελεστών. Ο Καποδίστριας «είναι ο τραγικός ήρωας που θ' αντιπαλαίσει με τον ατομικισμό, τον εγωισμό, το πείσμα των υπηκόων του». Γίνεται «σύμβολο», «ιδέα», «αστραπή φωτός που περνά τα σκοτάδια των καρδιών και της Ιστορίας, με σκοπό να φωτίσει το δρόμο των κατοπινών»· βλ. Στέλιος Ι. Αρτεμάκης, «Ο “Καποδίστριας” του Καζαντζάκη στο Εθνικό», *Ελεύθερος Κόσμος*, 21.11.1976. Στο ίδιο δημοσίευμα γίνεται λόγος για τη δραματοουργική αδυναμία του Καζαντζάκη σε όλα τα θεατρικά του έργα. Ωστόσο, «Ο Καποδίστριας του Καζαντζάκη προβληματίζει πολύ τον θεατή. Και τούτο έχει μεγάλη σημασία στα κρίσιμα χρόνια μας». Στα πρόσοντα του έργου συγκαταλέγεται η «αριστοκρατική αντίληψη» και η «ανδροπρέπεια»! Επίσης επαινούνται τα «έντονα μυστηριακά κλίμα» της παράστασης και οι καλές ερμηνείες. Το δημοσίευμα κλείνει με ένα κρεσέντο που αντιγράφει τις κατηγορίες που απευθύνει ο Καποδίστριας στους άθλιους Έλληνες, τους οποίους «μισεί» αφού καταστρέφουν την Ελλάδα. Ο ίδιος ο συντάκτης ρωτά τον δικό του αναγνώστη αν μπορούμε να «μεμφθούμε» τον Καζαντζάκη για τις κατηγορίες που απευθύνει στους συντοπίτες του. Για την ανάλογη δραματοουργική τεχνική αρκετών ελληνικών συγγραφέων της μεταπολεμικής περιόδου, βλ. Κυριακή Πετράκου, «Οι υπερμεγέθεις θεατρικοί ήρωες των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων», *Θεατρολογικά Miscellanea*, Αθήνα, Διάυλος, 2004, 255-274.

51. Δηλαδή εστιασμένη στον κεντρικό «ήρωα»-οδηγητή του πλήθους, στο άτομο που διαμορφώνει την «Ιστορία»· βλ. Μπρεχτ, «Η αποτρέψιμη άνοδος του Αρτούρο Ούι (1941)», στο *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, ό.π., 243. Ο γερμανός συγγραφέας ξεκαθαρίζει ωστόσο ότι δεν επιδιώκει να επανακάμψει στον Νατουραλισμό: «Είναι σαφές ότι η τέχνη εξωραΐζει (που δεν σημαίνει ωραιοποιεί). Εξωραΐζει και μόνο για το λόγο ότι πρέπει να προσφέρει την πραγματικότητα για απόλαυση» (ό.π., 248).

52. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Παραγωγή ηρώων», *Το Βήμα*, 22.12.1976.

53. Θωμάς Καρλάυλ, *Οι ήρωες, από το αγγλικόν πρωτότυπον, μετά προλόγου υπό Ανδρέου Γ. Δαλέζιου διδάκτορος του Πανεπιστημίου της Ιένης*, Αθήνα, Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Ι. Βασιλείου, 1924. Ο μεταφραστής, στον μεστό περιεχομένου πρόλογο (σ. γ' -δ'), σημειώνει ότι ο Καρλάυλ είχε «ηγέτη αστήρ» τον Γκαίτε, ανέλυσε τη φιλοσοφία του Φίχτε (Fichte) και «εκτοξεύει τους σμερδαλέους του κεραυνούς κατά του υλισμού της εποχής του, τείνοντος να εκτοπίσει παν ό,τι ωραϊόν, υψηλόν και ευγενές» (σ. γ').

είναι ειμή το εξωτερικόν υλικόν αποτέλεσμα, η πρακτική εφαρμογή και ενσάρκωσις ιδεών, αίτινες είχαν γεννηθεί και ωριμάσει εις τον εγκέφαλον μεγάλων ανδρών. [...] ολόκληρος η ψυχή της ιστορίας του κόσμου ευλόγως δύναται να θεωρηθεί ως ιστορία των μεγάλων ανδρών». «Η κοινωνία ιδρύεται επί της λατρείας των ηρώων». <sup>54</sup>

Δεν θα σχολιάσω εδώ ότι ο συγγραφέας δεν διανοείται να συμπεριλάβει στην ανάλυσή του γυναίκες. Θα επισημάνω μόνο ότι το βιβλίο, που κυκλοφόρησε στα ελληνικά στην καρδιά του μεσοπολέμου, ξεκινά από τον ήρωα ως θεότητα και καταλήγει στο πιο χρήσιμο για το θέμα μας κεφάλαιο, όπου περιγράφεται η πολιτική δραστηριότητα του Κρόμγουελ και του Ναπολέοντα. <sup>55</sup> Ο δεύτερος «πολιτικός και στρατηλάτης» καταδικάστηκε απερίφραστα από τον Μπρεχτ, ενώ παλιότερα, ο Νορντάου, στην περίφημη μελέτη του για τον *Εκφυλισμό*, κατέτασσε τον ίδιο «ήρωα» στους «εγωπαθείς εκφυλισμένους». <sup>56</sup>

*Οι ήρωες* του Καρλάυλ τυπώθηκαν το 1841. Η μελέτη συγκεφαλαιώνει την ιδεαλιστική και ατομικιστική πτυχή της ρομαντικής κοσμοαντίληψης, επιδιώκοντας να δημιουργήσει ισχυρό ανάχωμα στην υλιστική θεώρηση του κόσμου που συγκροτείται κιάλας στην Ευρώπη: μόλις επτά χρόνια από την έκδοση του βιβλίου που διακηρύττει ότι «η λατρεία των ηρώων ουδέποτε θα εκλείψει εφόσον υπάρχουν επί γης άνθρωποι», κυκλοφορεί το *Κομμουνιστικό μανιφέστο*, που θα αποδώσει πρωταρχική σημασία για την «πρόοδο» της ανθρωπότητας στην δημιουργική δύναμη της αποκαλούμενης ανώνυμης «μάζας». <sup>57</sup>

54. Καρλάυλ, *Οι ήρωες*, ό.π., 5-6, 18 αντίστοιχα. Οι σελίδες του Καρλάυλ αναζητούν τους «ήρωες» στη λατρεία και την Ιστορία, επιλέγοντας τις πιο χαρακτηριστικές, σύμφωνα πάντα με τον συγγραφέα, περιπτώσεις: ξεκινά από τη θεότητα στη σκανδιναβική μυθολογία, «τον πρώτον ήρωα», τον «Οδίν», περνά στον προφήτη του Ισλάμ Μωάμεθ, εξετάζει τον Δάντη και τον Σαίξπηρ, σταθμεύει για λίγο στον Λούθηρο, τον Νοξ (Knox), τον Τζόνσον, τον Ρουσσώ και τον Μπερνς (Burns).

55. Καρλάυλ, «Ο ήρωας βασιλεύς. Cromwell, Ναπολέον. Η σύγχρονος επανάστασις», *Οι ήρωες*, ό.π., 229-282. Ο συγγραφέας εκτιμά τον πρώτο και ανασκευάζει την κατακραυγή εναντίον του αποκαλώντας τον «πραγματικώς έντιμον άνθρωπον» (σ. 274), ενώ εκφράζει αρκετές επιφυλάξεις για τον Ναπολέοντα, ιδιαίτερα της δεύτερης περιόδου, όταν «το ολέθριον της αγυρτείας στοιχείον» άρχισε να κυριαρχεί πάνω του (σ. 279). Στη λογοτεχνική αξιοποίηση της ζωής του Κρόμγουελ έχει προηγηθεί ο Ουγκώ, ο οποίος, όπως είναι γνωστό, στον πρόλογο του *Cromwell* διατύπωσε το μανιφέστο του γαλλικού Ρομαντισμού, το 1827.

56. Μπρεχτ, «Η αποτρέψιμη άνοδος του Αρτούρο Ουί (1941)», στο *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, ό.π., 243· Max Nordau, *Εκφυλισμός*, μτφρ. Άγγελος Βλάχος, Αθήνα, Νέα Εκδοτική Εταιρεία Χρήστου Φέξη και Βασ. Κομπούγια, 1922, 60.

57. Καρλάυλ, *Οι ήρωες*, ό.π., 21. Πολύ χαρακτηριστική είναι η στάση του έλληνα μεταφραστή Α. Δαλέζιου, ο οποίος προσυπογράφει τη θέση που αγωνίζεται να αποδείξει ο συγγραφέας: «η ανώνυμος μάζα, ως τοιαύτη, ήκιστα συντελεί αυτή καθ' εαυτήν, εις την πρόοδον της ανθρωπότητος, την πνευματικήν και ηθικήν κατεύθυνσιν της οποίας καθορίζουν εκάστοτε και ρυθμίζουν ολίγα τινά



Είναι περισσότερο από προφανές ότι η δραματουργία του Καζαντζάκη στον *Καποδίστρια*, αλλά και σε πολλά ακόμα έργα του, επικεντρώνεται σ' έναν «ήρωα», έναν «μεγάλο άνδρα», ο οποίος θυσιάζεται για το κοινό καλό, αποκαλύπτοντας την προσήλωση του συγγραφέα στις διακηρύξεις του Καρλάυλ. Στον αντίποδα βρίσκονται τα έργα και η σκηνική πράξη του καλοδιαβασμένου στα κείμενα του Μαρξ Μπρεχτ.<sup>58</sup> Εξαιρετικό παράδειγμα, πέρα από *Τα οράματα της Σιμόν Μασάρ*, αποτελεί ο αντι-ηρωικός *Γαλιλαίος*.<sup>59</sup>

\*

«Η δίκη του ήρωα», «Ο μύθος του ήρωα», «Η κωμωδία των ηρώων», «Ηρωισμός χωρίς ήρωες», «Ούτε ήρωες ούτε ηρωισμός» είναι τίτλοι από τα περιεχόμενα της μελέτης του Ντορτ, *Ανάγνωση του Μπρεχτ*, που κυκλοφορεί στην ελληνική γλώσσα στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης.<sup>60</sup> Αποσπάσματα του βιβλίου περιλαμβάνει το πρόγραμμα του Εθνικού Θεάτρου για το έργο *Τα οράματα της Σιμόν Μασάρ*.<sup>61</sup>

προνομιά πνεύματα, δίδοντα σάρκα και οστά εις τα εν τη ψυχή των μαζών εν υποσυνειδήτω και οιονεί υποτυπώδει καταστάσει υποφώσκοντα ιδανικά» (σ. γ'-δ').

58. «Η ιστορική αντίληψη των μικροαστών (και των προλεταρίων όσο δεν έχουν καμιά άλλη) είναι κατά το μεγαλύτερο μέρος της ρομαντική. Ο πρώτος Ναπολέων απασχόλησε τη φτωχή φαντασία των Γερμανών όχι βέβαια χάρη στο Ναπολεόντειο Κώδικα, αλλά χάρη στα εκατομμύρια των θυμάτων του. Οι λεκέδες από αίμα πηγαίνουν ωραία σ' αυτούς τους κατακτητές, σαν φακίδες»· βλ. Μπρεχτ, «Η αποτρεπτική άνοδος του Αρτούρο Ούι (1941)», στο *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, ό.π., 243.

59. «Ο «ήρωας» του έργου δεν είναι επομένως ο Γαλιλαίος, μα ο λαός, όπως είπε ο Βάλτερ Μπένγιαμιν. Αυτή είναι μια κάπως πολύ σύντομη διατύπωση, μου φαίνεται. Ελπίζω πως το έργο δείχνει πως η κοινωνία αποσπά από τα άτομά της αυτό που χρειάζεται απ' αυτά. Το ένστιχτο της έρευνας, ένα κοινωνικό φαινόμενο, όχι λιγότερο απολαυστικό ή δικτατορικό από το ένστιχτο της αναπαραγωγής, κατευθύνει τον Γαλιλαίο στην τόσο επικίνδυνη περιοχή, τον σπρώχνει στην οδυνηρή διαμάχη του με τις έντονες επιθυμίες του για άλλες απολαύσεις. Υψώνει το τηλεσκόπιο στ' αστέρια και παραδίνεται στα βασανιστήρια. Στο τέλος ασχολείται με την επιστήμη του σα να ήταν κανένα βίτσιο, κρυφά, πιθανώς με τύψεις συνείδησης. Μπροστά σε μια τέτοια κατάσταση δεν μπορεί κανείς να θέλει σώνει και καλά είτε μόνο να επαινέσει το Γαλιλαίο είτε μόνο να τον καταδικάσει»· βλ. Μπρεχτ, «Επαινος ή καταδίκη του Γαλιλαίου», στο *Ο Μπρεχτ ερμηνεύει Μπρεχτ*, ό.π., 171.

60. Ντορτ, *Ανάγνωση του Μπρεχτ*, Αθήνα, Κέδρος, Ιούνιος 1975. Νωρίτερα έχουν δημοσιευθεί στην Ελλάδα σχετικές μελέτες του ίδιου συγγραφέα: Bernard Dort, «Πώς παίζεται ο Μπρεχτ από τους επιγόνους του στο "Μπερλίνερ Ανσάμπλ"», *Θέατρο*, τχ. 6 (Νοέμ.-Δεκ. 1962), 71-72· ο ίδιος, «Πολιτικό θέατρο: Τοποθέτηση και ιστορική αναδρομή», μτφρ. Παναγιώτης Σκούφης, *Θέατρο*, τ. 6, τχ. 31 (Ιαν.-Φεβρ. 1973), 11-22· ο ίδιος, «Επικό θέατρο και πολιτική συνειδητοποίηση», μτφρ. Άννα Φραγκουδάκη, *Θέατρο*, τ. 6, τχ. 33 (Μάιος-Ιούν. 1973), 13-21.

61. Ντορτ, *Ανάγνωση του Μπρεχτ*, ό.π., 130-137. Η μελέτη εξετάζει μέσα από το αντι-ηρωικό φίλτρο αρκετά μπρεχτικά θεατρικά έργα: *Η ανάκριση του Λούκουλλον· Η άνοδος του Αρτούρο Ούι· Οι Οράτιοι και οι Κουριάσιοι· Τα ντουφέκια της κυρά Καρράρ· Η Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της· Τα οράματα της Σιμόν Μασάρ*.

Ο γερμανός συγγραφέας και, στην αθηναϊκή παράσταση, ο Ντουφεξής και οι συνεργάτες του οργανώνουν το «θεατρικό παιχνίδι» σκηνης και πλατείας, αναγνωρίζοντας ότι πρόκειται για μια «κοινή διεργασία» σε συνάρτηση πάντα με την ιστορική πραγματικότητα, «που τυλίγει απ' όλες τις μεριές και την πλατεία και τη σκηνή, που αποτελεί στην κυριολεξία, τον ορίζοντα του θεάτρου».<sup>62</sup>

Στον σημερινό μελετητή οι δυο γειτονικές παραστάσεις, στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης, δεν επιτρέπουν το παραμικρό περιθώριο σύγχυσης, απαγορεύουν τη δημιουργία λαθεμένων εντυπώσεων, σχετικά με τον σχεδιασμό του ρεπερτορίου του μεγαλύτερου κρατικού θεατρικού θεσμού: Το Εθνικό Θέατρο ανοίγει την πόρτα σε κάποιες ρηξικέλευθες επιλογές από το ευρωπαϊκό δραματολόγιο, που ανατρέπουν την αφήγηση της επίσημης ιστορίας. Αλλά ταυτόχρονα παρουσιάζει έργα διάσημων ελλήνων δημιουργών που παραμένουν αγκυροβολημένα στην καρλαϊκή, ιδεαλιστική, αντιμετώπιση των ιστορικών γεγονότων – ακόμα και όταν πρόκειται για έναν συγγραφέα που δημιουργεί αντισυμβατική εικόνα, ως πολέμιος της επίσημης Εκκλησίας. Τις διαχρονικές αντιφάσεις στις επιλογές του δραματολογίου του Εθνικού επισημαίνουν μερικοί σχολιαστές της παράστασης των *Οραμάτων της Σιμόν Μασάρ*, που αντιλαμβάνονται τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης ως «κοινοβουλευτική διχτατορική» περίοδο του κρατικού θεσμού.<sup>63</sup>

Τις μέρες που εργαζόμουν πάνω στην εισήγησή μου, προφανώς συμεριζόμενη την επιμονή του Μπρεχτ για ένα θέατρο αντιρωικών ρόλων, μια μεγάλη αφίσα στην πλατεία Αριστοτέλους διαφήμιζε με τεράστια γράμματα: *Ηρωες* στο Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης.<sup>64</sup> Για να μην έχουμε την παραμικρή αυταπάτη ότι το ζήτημα που μας απασχόλησε έχει κλείσει...

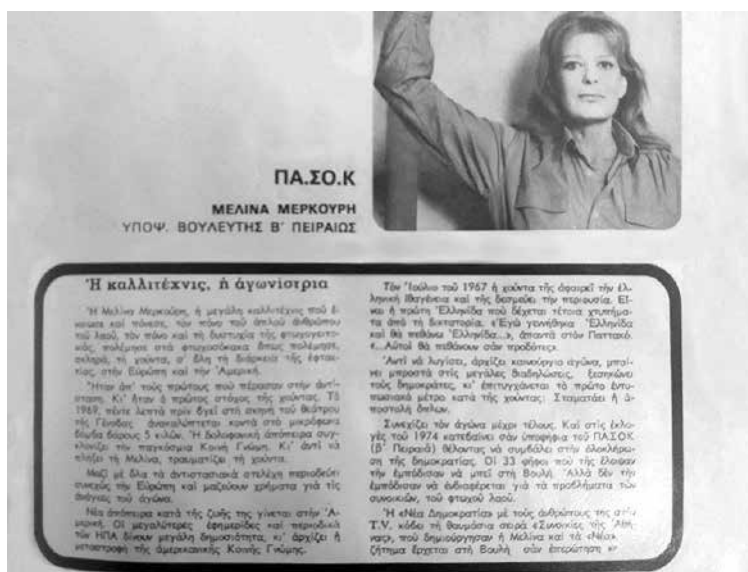
62. Οι φράσεις στα εισαγωγικά, στο Ντορτ, *Ανάγνωση του Μπρεχτ*, ό.π., 220.

63. «[...] στη χώρα τούτη όπου πριν από 40 χρόνια το Εθνικό Θέατρο έσπευσε να κατεβάσει το αθώτατο *Αρνί του φτωχού* του Τσβάιχ, μόλις η απίθανη *Εστία* το χαρακτήρισε... αριστερίζον, το ίδιο κρατικό θέατρο, στη μεν πρώτη φασιστική δικτατορέυσή του της 7ετίας, δεν δίστασε ν' ανεβάσει τον εκρηχτικό *Γαλιλαίο* του Μπρεχτ, ενώ σήμερα, στη δεύτερη κοινοβουλευτική διχτατορική του περίοδο, δε διστάζει να μας προσφέρει τα βαθιά ριζοσπαστικά *Οράματα της Σιμόν Μασάρ* του ίδιου συγγραφέα» Μανώλης Σκουλούδης, «Η δύναμη της αγαθότητας», *Ελευθεροτυπία*, 9.1.1977.

64. Συμφωνική Ορχήστρα Δήμου Θεσσαλονίκης και Συμφωνική Ορχήστρα Νέων Μεγάρου Μουσικής Θεσσαλονίκης, «Ηρωες: Μια μουσική πανδαισία από έργα με κοινή θεματική», Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης, 21 Ιουνίου 2019 (Ευρωπαϊκή Ημέρα Μουσικής): διαφήμιση διαθέσιμη διαδικτυακά στο <https://thessaloniki.gr/> (τελευταία επίσκεψη, 2.11.2019).

## Μελίνα Μερκούρη

*Η κατασκευή μιας δημόσιας εικόνας  
τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης*



Προεκλογική καταχώρηση στον Τύπο υπέρ της Μελίνας Μερκούρη για τις εκλογές του 1977, στις οποίες εκλέχτηκε πρώτη στη Β' περιφέρεια Πειραιά, αποσπώντας το 25,32% των ψήφων.

Πηγή: Ίδρυμα Μελίνα Μερκούρη (αρχείο).

Στη μελέτη της *Ανδρέας Παπανδρέου: Πολιτισμικό πορτρέτο*, η Μυρσίνη Ζορμπά αφιερώνει χωριστό κεφάλαιο στη Μελίνα Μερκούρη, την «εμβληματική περσόνα του ελληνικού πολιτισμού μέσα και έξω από τη χώρα», σε όλες τις κυβερνήσεις του Ανδρέα Παπανδρέου. Η Μερκούρη, παρατηρεί η Ζορμπά, «υπουργός από την πρώτη κυβέρνηση του '81, θα παραμείνει στη θέση της ακλόνητη σε δεκαέξι ανασχηματισμούς, εκπροσωπώντας θεσμικά την πολιτιστική πολιτική

της χώρας».<sup>1</sup> Πρόκειται για μια διαδοχή υπουργικών θητειών τα θετικά και τα αρνητικά των οποίων η συγγραφέας αποτιμά ψύχραιμα στο οικείο κεφάλαιο του βιβλίου, προσγράφοντας στα θετικά: α) την προτεραιότητα, έστω προσωποπαγή, που έδωσε η Μελίνα Μερκούρη στην επικοινωνία με το εξωτερικό, β) την προτεραιότητα που έδωσε στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό με τη διατύπωση, στο Μεξικό το 1982, στη Διεθνή Διάσκεψη Υπουργών Πολιτισμού της Unesco, πρώτη φορά για τα νεότερα χρόνια, του αιτήματος για την επιστροφή των γλυπτών του Παρθενώνα, γ) την ενεργοποίηση του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, και τη χορήγηση χρηματοδοτήσεων που συνδέονταν με αυτό σε ανεξάρτητους παραγωγούς, δ) τη θέσπιση του θεσμού των ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ., τον οποίο γενναία χρηματοδότησε επίσης, και γενικότερα την έμφαση στην πολιτιστική αποκέντρωση, ε) τον θεσμό των «πολιτιστικών πρωτευουσών», που, διαβεβαιώνει η Ζορμπά, ήταν ιδέα της Μελίνας, κ.ά. Στα αρνητικά των θητειών αυτών η Ζορμπά εντοπίζει το γεγονός ότι, παρά τις τόσες προσπάθειες και πρωτοβουλίες,

η πολιτιστική πολιτική της χώρας παρέμεινε όλα αυτά τα χρόνια αιχμάλωτη ενός συντηρητικού πλαισίου, που κινιόταν μεταξύ «ένδοξου» παρελθόντος και τουριστικών προτεραιοτήτων. Δέσμια μιας καθυστερημένης γραφειοκρατίας, συντεχνιακών και τοπικών συμφερόντων, πελατειακών σχέσεων [...].<sup>2</sup>

Εκείνο που, πάντως, ερεθιστικά διαπιστώνει η Ζορμπά στο βιβλίο της γύρω από την υπουργία Μερκούρη είναι ότι η σχέση Ανδρέα Παπανδρέου-Μελίνας Μερκούρη δεν περιγράφεται πουθενά (σ. 167: «δεν ανιχνεύεται πουθενά η προσωπική τους σχέση»): ο λόγος που ο Παπανδρέου την επέλεξε για υπουργό του, και δεν την αντικατέστησε ποτέ, επίσης πουθενά δεν περιγράφεται, και δεν σχολιάζεται. Έχει, δηλαδή, η επιλογή «φυσικοποιηθεί» τόσο, που νοείται αυτονόητη. Είναι πάντως ενδιαφέρον ότι η Ζορμπά με διαισθητικότητα ονομάζει τη σχέση τους «θεατρική».<sup>3</sup>

Εκκινώντας από τις παρατηρήσεις της Ζορμπά, η παρούσα ανακοίνωση ιχνηλατεί τα συστατικά στοιχεία κατασκευής της δημόσιας εικόνας της Μελίνας Μερκούρη, εικόνας που την οδήγησε να γίνει «η Μερκούρη», η κατοπινή αυτονόητη Υπουργός Πολιτισμού των κυβερνήσεων Παπανδρέου. Η διευρέυνση πραγματοποιείται μέσα από έναν συνδυασμό θεωρητικών υποθέσεων αλλά και

1. Βλ. Μυρσίνη Ζορμπά, «Μελίνα-Υπουργείο Πολιτισμού», *Ανδρέας Παπανδρέου: Πολιτισμικό πορτρέτο*, Αθήνα, Πεδίο, 2019, 167-176: 167.

2. Ο.π., 175-176.

3. Ο.π., 167-168.

δεδομένων που προσφέρει το αρχειακό υλικό του Ιδρύματος Μερκούρη, δηλαδή ένα σύνολο τεκμηρίων που αφορούν το «δημόσιο πρόσωπό της», συγκεκριμένα την εκτενή συλλογή αποκομμάτων από άρθρα εφημερίδων που αναφέρονται σε αυτήν, της περιόδου 1974-1981 (πρόκειται κυρίως για έντυπα ελληνικά και, δευτερευόντως, σε μειούμενη κλίμακα συχνότητας, για έντυπα αμερικανικά και γερμανικά, ιταλικά και ισπανόφωνα).<sup>4</sup>

Ως προς τις θεωρητικές προϋποθέσεις του άρθρου μου, ας υπενθυμίσω, εδώ, τις γνωστές σε όλους θέσεις των σύγχρονων θεωρητικών της κοινωνικής ανθρωπολογίας γύρω από τη λειτουργική χρήση της «θεατρικότητας» στη δημόσια ζωή, και τις λίγο περισσότερο εξειδικευμένες τους θέσεις γύρω από την ύπαρξη ενός σημειωτικού συνεχούς –και όχι ρήξης– ανάμεσα στον τελετουργικό και τον λειτουργικό τρόπο της αναπαράστασης του καθημερινού, σε συμβολικό επίπεδο. Για την πρώτη περίπτωση παραπέμπω στο έργο του Erving Goffman, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή* (1959), που

προσφέρει μια αποκαλυπτική ανατομία της κοινωνικής ζωής με όρους θεατρικού φαινομένου, ξεκινώντας από την ιδέα ότι στις καθημερινές συναναστροφές κάθε άνθρωπος παρουσιάζει τον εαυτό του στους άλλους, και προσπαθεί να ελέγξει την εντύπωση που σχηματίζουν οι άλλοι γι' αυτόν, με τον τρόπο που ένας ηθοποιός παρουσιάζει έναν χαρακτήρα στο κοινό.<sup>5</sup>

Σχετικά με τη δεύτερη περίπτωση, ας αναφέρω την έννοια του «κοινωνικού δράματος» του Victor Turner. Ως «κοινωνικό δράμα» ο Turner ορίζει μια στιγμή ρωγμής στον κανονικό ρυθμό της ζωής, η οποία διέρχεται από τα στάδια της καθαυτή ρήξης, της κρίσης, της διορθωτικής πράξης, και της «επιστροφής στην κανονικότητα», δηλαδή της κοινωνικής επανένταξης. Το «κοινωνικό δράμα» εξυπηρετεί τον επαναπροσδιορισμό των ποικίλης φύσης «σταθερών» της κοινωνικής ζωής, όταν αυτές καθίστανται με την πάροδο του χρόνου αναχρονιστικές και μη λειτουργικές.<sup>6</sup>

4. Το Αρχείο Μελίνας Μερκούρη έχει έτος εκκίνησης το 1955, συμπληρώνεται δε ως σήμερα (με ψηφιακό υλικό επίσης). Ευχαριστώ την υπεύθυνη του Ιδρύματος Μελίνας Μερκούρη, κ. Παλίνα Τζεϊράνη, για τη συναδελφική και γενναϊόδωρη αντιμετώπιση τις μέρες που επισκέφθηκα το Ίδρυμα.

5. Από κριτική του Marshall Berman, των *New York Times*, που αναπαράγεται στο οπισθόφυλλο του βιβλίου· βλ. Erving Goffman, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή* [1959], μτφρ. Μ. Γκόφρα, επιμ. Κ. Λιβιεράτος, Αθήνα, εκδ. Αλεξάνδρεια, 2006.

6. Βλ. σχετικά Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, Νέα Υόρκη, Performing Arts Journal Publications, 1982. Σχόλιο του «κοινωνικού δράματος», μεταξύ άλλων στο: D. M. Boje, «Victor Turner's postmodern theory of social drama: Implications for organization studies» (2003), διδακτικό υλικό, διαθέσιμο στο [https://business.nmsu.edu/~dboje/theatrics/7/victor\\_turner.htm](https://business.nmsu.edu/~dboje/theatrics/7/victor_turner.htm) (τελευταία επίσκεψη, 14.11.2019).

Και τα δύο αυτά μοντέλα, που αναλύουν τη δημόσια ζωή σε αναλογία προς το θεατρικό φαινόμενο, μπορούν να εφαρμοστούν στην ιστορία της Μελίνας Μερκούρη. Στην περίπτωση της, εντοπίζουμε μια από τις πρώτες συστηματικές εκδηλώσεις της «θεαματικοποίησης» της ελληνικής πολιτικής ζωής, που έχει πλέον εμπεδωθεί στις μέρες μας, ενώ σε σχέση με την έννοια του «κοινωνικού δράματος», οι θεαματικές/θεατρικές παρεμβάσεις της Μερκούρη αναφορικά με κομβικά θέματα/προβλήματα της ελληνικής δημόσιας ζωής των δεκαετιών του '70 και του '80 απέδωσαν, έχω την εντύπωση, μια «επιστροφή στην κανονικότητα», με κατά τι βελτιωμένους όρους. Αν δούμε τις διαφορετικές *επιτελέσεις ταυτότητας* που επιχείρησε η Μερκούρη μέσα από το καλλιτεχνικό και πολιτιστικό έργο της, όσο και μέσα από τη δημόσια εικόνα της, σε διάλογο προς τα ταυτοτικά ζητήματα που αναδύθηκαν στην Ελλάδα την περίοδο 1974-1981 –συγκεκριμένα, σε διάλογο προς: το ζήτημα της ταξικής κινητικότητας· το ζήτημα του μετασχηματισμού της εθνικής ταυτότητας· το ζήτημα της γυναικείας χειραφέτησης–, συνειδητοποιούμε με ποιο τρόπο η Μερκούρη *ικανοποίησε* τις προσδοκίες του συλλογικού φαντασιακού της περιόδου σε επίπεδο συμβολικών αναπαραστάσεων εθνικής, ταξικής και γυναικείας ταυτότητας – κερδίζοντας έτσι την μακροβιότητά της στην ελληνική δημόσια σφαίρα. Εγκύπτοντας στην ύφανση αυτού του σχεδίου, στις δοκιμαστικές του εκφορές, όσο ήταν ακόμα εν εξελίξει, αντιλαμβανόμαστε τον τρόπο με τον οποίο, δοκιμάζοντας, ίσως αρχικά αποτυγχάνοντας, αλλά και εντέλει επιτυγχάνοντας στις επιλογές της, η Μερκούρη αυτο-σκηνοθέτησε τον δημόσιο εαυτό της με επιδραστικότητα και διάρκεια. Διευκρινίζοντας πως πρόκειται για την προσωπική μου επαγωγική ανάγνωση του σχετικού αρχειακού υλικού, θα εντόπιζα, ειδικότερα, πέντε πεδία αιχμής του δημόσιου διαλόγου στην Ελλάδα τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης, στα οποία παρενέβη η Μελίνα Μερκούρη σε επίπεδο συμβολικών αναπαραστάσεων και τομών. Πρόκειται για τα εξής: η σχέση με τον αμερικανικό παράγοντα, το ζήτημα της Κύπρου, το γυναικείο ζήτημα, το ζήτημα της ενίσχυσης μιας προοδευτικής και συνδικαλιστικά συνειδητής θεατρικής δραστηριότητας, και, τέλος, το ζήτημα της ορατότητας του ιδιωτικού, στη σύσταση του συνολικού προφίλ ενός δημόσιου προσώπου.

Η ιστορία της αυτοσκηνοθεσίας της Μερκούρη είναι, βέβαια, παλαιά. Η παλαιότερη, αναγνωρισμένη επιτέλεση του εαυτού της ως χειραφετημένης *femmes fatale* σημειώνεται στη *Στέλλα*, δραματική ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη, του 1955,<sup>7</sup> και αργότερα στον ρόλο της ως συνειδητοποιημένης πόρνης στο *Ποτέ την*

7. Σύμφωνα με τη βιογράφο της Μερκούρη, Φρίντα Μπιούμπι, *Μελίνα: Μια θεά με το διάβολο μέσα της*, Αθήνα, Τερζόπουλος, 1996, ο ρόλος της Στέλλας γράφτηκε για τη Μελίνα «sur mesure». Σχετικά με τις σημαντικές διαφορές που προκύπτουν κατά τη μεταφορά του θεατρικού έργου του

*Κυριακή*, ταινία μάλλον κωμική, του μετέπειτα συζύγου της Jules Dassin, του 1960. Όπως παρατηρεί η Όλγα Κουρέλου, οι εικόνες αυτές, της χειραφετημένης ξανθιάς, ήταν τόσο ισχυρές στο εγχώριο σταρ-σύστημα, όπου βασιλεύαν οι αιθέριες ή/και αποκαθαρμένες από σεξουαλικές συνδηλώσεις μελαχρινές σταρ (η Έλλη Λαμπέτη, η Σμαρούλα Γιούλη, η Γκέλυ Μαυροπούλου), ώστε ορισμένες από τις στερεοτυπικές ιδιότητες της μυθοπλαστικής αυτής ύπαρξης –της θαρραλέας, της ασυμβίβαστης, της απρόβλεπτης, κ.λπ.– μεταφέρθηκαν, συνειδητά ή ασυνείδητα, στη μετέπειτα πολιτική εικόνα της ηθοποιού.<sup>8</sup> Κατά την Παναγιώτα Μήνη (που στο σημείο αυτό παραπέμπει στην μεταπτυχιακή εργασία του Ν. Τσαγκαράκη, «Η ανεξαρτησία και η ελληνικότητα ως κυρίαρχα στοιχεία της κινηματογραφικής ταυτότητας της Μελίνας Μερκούρη», Πανεπιστήμιο Κρήτης, Τμήμα Φιλολογίας, Ρέθυμνο, 2004), στη Στέλλα, ειδικότερα, εγκαινιάζεται η συνύφανση της κινηματογραφικής ταυτότητας της Μελίνας Μερκούρη με την έννοια της ελληνικότητας.<sup>9</sup>

Άλλωστε, και μόνο το γεγονός ότι, συχνά, αναφερόμαστε στην ηθοποιό και μετέπειτα πολιτικό μόνο με το μικρό της όνομα δηλώνει τη φανταστική εγγύτητα, την όσμωση ορίων πραγματικότητας και μυθοπλασίας που, κατά τον θεωρητικό του κινηματογράφου Richard Dyer, συγκροτεί τη σχέση του κοινού με έναν ή με μια σταρ. Το όνομα του/της σταρ έχει καταλήξει μετωνυμικά να μεταφέρει στοιχεία ταυτότητας –ιδιότητες του μυθοπλαστικού χαρακτήρα που καθιέρωσε τον/την ηθοποιό– στην ίδια του/της την καθημερινότητα. Το ίδιο ισχύει και για την «πολιτισμικά προσημειωμένη» ενδυμασία του/της, που μεταφέρει στην εξω-σκηνική πραγματικότητα στοιχεία σχετικά με την κοινωνική προέλευση και ψυχοσύνθεσή του/της.<sup>10</sup> Έτσι, η ηθοποιός «Μελίνα» και ο μυθοπλαστικός τύπος που κατεξοχίτην καθιέρωσε βρίσκονται σε διαρκή σχέση αλληλοτροφοδότησης και αλληλεπίδρασης.

Για να αναφερθώ σε μία μόνο κραυγαλέα, λίγο μεταγενέστερη, αξιοποίηση τούτης της όσμωσης των ορίων, θυμίζω τη σκηνή στην ταινία του Jules Dassin

Καμπανέλλη στον κινηματογράφο, βλ. Παναγιώτα Μήνη, «Η “Στέλλα με τα κόκκινα γάντια” του Ιάκωβου Καμπανέλλη και η “Στέλλα” του Μιχάλη Κακογιάννη», στο *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Συμπληρωματικός Τόμος, Πάτρα, Περί Τεχνών, 2006, 26-37.

8. Βλ. Olga Kourelo, «A different kind of blonde: Melina Mercouri in “Stella” (Michael Cacoyannis, 1955)», *Celebrity Studies*, τ. 7, τχ. 1 (2016), 58-68: 59, 62.

9. Βλ. Μήνη, «Η “Στέλλα με τα κόκκινα γάντια”...», ό.π., 37. Στο σημείο αυτό επανέρχεται η Kourelo, ό.π., 58, που όμως το αιτιολογεί ως εξής: «As a result of her remarkable worldwide success in *Never on Sunday*, Mercouri emerged as a powerful national symbol, being pronounced the “soul of Greece”».

10. Βλ. σχετικά Richard Dyer, «Stars and “Character”», *Stars*, Λονδίνο, British Film Institute, 21998 (1979), 89-131, και ειδικά σ. 109 κ.ε.

*Φαίδρα*, του 1961, σε σενάριο Μαργαρίτας Λυμπεράκη, όπου, με συμπρωταγωνιστή τον Anthony Perkins,<sup>11</sup> υποτιθέμενο προγονό της στην ταινία, η Μελίνα, λίγα λεπτά αφού πρωτοσυναντιέται μαζί του στην αίθουσα του Βρετανικού Μουσείου όπου φυλάσσονται τα μάρμαρα του Παρθενώνα, και καθώς ο φακός εστιάζει στα γλυπτά, λέει: «I need some air, please let's go». Το αίσθημα της ασφυξίας δεν υπαγορεύεται από τη μεταξύ προγονού και μητριάς σχέση. Γιατί άραγε ασφυκτιά εκεί ο χαρακτήρας, και μαζί του και η ηθοποιός;<sup>12</sup>

Στους πέντε ογκώδεις φακέλους που καλύπτουν τη δημοσιογραφική αποτύπωση, τις έντυπες αναπαραστάσεις της Μελίνας Μερκούρη στα χρόνια που μας αφορούν, και φυλάσσονται στο Ίδρυμα Μερκούρη (κάποια έτη έχουν λιγότερη τεκμηρίωση, και εμφανίζονται δύο σε έναν φάκελο), αμέσως προβάλλει έκτυπο το γεγονός ότι η Μερκούρη, ήδη από την άνοιξη του 1974, πριν ακόμη από την επιστροφή της στην Ελλάδα το καλοκαίρι του 1974, υπογραμμίζει στον ελληνικό και ξένο Τύπο τον *αντιαμερικανισμό* της.

Η συγκεκριμένη επιλογή ταυτότητας είναι, θα έλεγε κανείς, προσημειωμένη. Στην Ελλάδα της πρώιμης Μεταπολίτευσης, εξηγούν οι ιστορικοί, «το εγχείρημα της αποκατάστασης της “εθνικής” αξιοπρέπειας, όπως επιχειρήθηκε κυρίως από το ΠΑ.ΣΟ.Κ. [...], διαμόρφωσε τις προϋποθέσεις για τη μετάλλαξη του ελληνικού εθνικισμού». Κυρίαρχο το σύνθημα «Η Ελλάδα ανήκει στους Έλληνες». Έτσι, ενώ η Δεξιά κινείται προς τον λεγόμενο «φιλο-ευρωπαϊσμό», η Αριστερά κινείται προς τον αντι-ιμπεριαλιστικό, «αριστερόστροφο εθνικισμό της Μεταπολίτευσης», που εκβάλλει στον «αντιαμερικανισμό».<sup>13</sup> Αυτονόητο λοιπόν ότι, στις 19.4.1974, στην εφ. *Los Angeles Times*, ο δημοσιογράφος Jennings Parrott εμφανίζει άρθρο με τίτλο: «Melina Hates Americans –on Sundays too», ενώ ακολουθούν αμέσως, στις 5.5.1974 και στις 12.5.1974, διορθωτικά κείμενα για το θέμα, αμφότερα διά χειρός Rex Reed. Το πρώτο τυπώνεται στην εφ. *The Miami Herald*. Το δεύτερο σώζεται στο αρχείο χωρίς ένδειξη τόπου δημοσίευσης (πιθανώς, προέρχεται πάλι από τους *Los Angeles Times*), ωστόσο με τον σαφέστατο τίτλο «Melina Merkouri in Anguish: Greek Actress Says Her “Hate America” Stand Misunderstood». Σύμφωνα με τα διορθωτικά δημοσιεύματα, η ηθοποιός δεν επιθυμεί να στραφεί κατά του αμερικανικού λαού γενικώς, αλλά κατά της

11. Για πληροφορίες γύρω από τους συντελεστές της ταινίας, βλ. Μπιούμπι, ό.π., 501.

12. Την ερμηνευτική αυτή παρατήρηση οφείλω στην κ. Πωλίνα Τζειράνη, την οποία και ευχαριστώ· βλ. σχετικά το βίντεο της ταινίας *Φαίδρα*, στο <https://www.dailymotion.com/video/x21iyuq>, 19'11" (τελευταία επίσκεψη, 31.3.2020).

13. Βλ. σχετικά Έφη Γαζή, «Μεταπλάσεις της ελληνικής εθνικής ιδεολογίας και ταυτότητας στη Μεταπολίτευση», στο Μάνος Αυγερίδης, Έφη Γαζή, Κωστής Κορνέτης (επιμ.), *Μεταπολίτευση: Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*, Αθήνα, Θεμέλιο, 2015, 246-260, και ειδικά σ. 248 κ.ε.



κυβέρνησης Nixon. Το θέμα εξακολουθεί να εμφανίζεται, στον ελληνικό και ξένο Τύπο της εποχής, ως το φθινόπωρο του 1974, όχι με την ίδια ένταση, σβήνοντας σταδιακά.

Παράλληλα αποκτά ορατότητα ένα άλλο μεγάλο «θέμα» στο ρεπερτόριο της Μελίνας, το οποίο την ακολουθεί για μεγάλο διάστημα μέσα στη Μεταπολίτευση, το θέμα της γυναικείας χειραφέτησης, του φεμινισμού. Πάλι στους *Times* του Λος Άντζελες, εμφανίζεται στις 9.6.1974 άρθρο του Jennings Pargott με τίτλο «Melina the Mercurial», και αίτημα, ακριβώς, τη γυναικεία, ερωτική και εργασιακή χειραφέτηση. Το θέμα ξαναπιάνει η εφ. *Απογευματινή* στις 6.9.1974, αφού έχει προηγηθεί σε όλες περίπου τις εφημερίδες στην Ελλάδα, και σε πλήθος ξένων εντύπων, μεταξύ αυτών και στους *New York Times*, η κάλυψη της πανηγυρικής επιστροφής της στην Ελλάδα στις 27.7.1974. Η εφημερίδα δημοσιεύει άρθρο του Β. Ψυρράκη με τίτλο: «Φεμινιστική κίνηση στην Ελλάδα δημιουργεί η Μελίνα», ενώ παράλληλα γίνεται μνεία και στην ιδέα της να αποκτήσει «κλόμμενο θέατρο» για παραστάσεις στην επαρχία (εδώ, βλέπει κανείς, προτύπωση της ιδέας των ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.). Παρόμοια, στις 7.9.1974, η εφ. *Αυγή* δημοσιεύει άρθρο με τίτλο: «Μιλάει η Μελίνα: “Μ’ ενδιαφέρει η Ελληνίδα και πιστεύω στους νέους”».

Στις εφημερίδες του εξωτερικού, την ίδια περίοδο, δηλαδή στις αρχές Αυγούστου του 1974, εξακολουθεί να προβάλλεται ως είδηση η επιστροφή της Μελίνας στην Ελλάδα, ενώ στην εφ. *Chicago Daily News* (στις 10-11.8.1974) δημοσιεύεται κείμενο του δημοσιογράφου Milt Freudenheim, ο οποίος παρατηρεί πως η Μελίνα θα έχει δυσκολίες στην πατρίδα της ως «upper class woman in the role of champion of democracy», προσανατολίζοντας –ίσως από δική του έμπνευση, το πιθανότερο όμως με ενθάρρυνση της Μερκούρη– τις δραστηριότητές της στην ιδέα της θεσμικής υποστήριξης του θεάτρου και των τεχνών στην Ελλάδα, μετά τον επαναπατρισμό («She hopes to found a center to revive Greek arts and theater and to introduce talented Greeks to influential friends in Europe and America»). Στην κατεύθυνση αυτή βρίσκουμε, άλλωστε, και στην εφ. *Απογευματινή* της 3.8.1974 άρθρο με τίτλο: «Θέατρο και συνδικαλισμός, πρώτοι στόχοι της Μελίνας».

Το μεγάλο θέμα που αναδύεται στον Τύπο –ειδικά στον ελληνικό αν και όχι μόνο– σχετικά με τη Μελίνα Μερκούρη στο τέλος του καλοκαιριού, και όλο το φθινόπωρο του 1974, είναι η ανάμειξή της στο ζήτημα της Κύπρου, πλέον χωρίς μνεία του αντιαμερικανισμού της, αλλά, ενδεχομένως, ως μετάλλαξη της ίδιας «πατριωτικής» πολιτικής. Στην εφ. *Απογευματινή* της 20.8.1974, διαβάζουμε άρθρο με τίτλο: «Παράσταση υπέρ της Κύπρου οργανώνει η Μελίνα», όπου αναφέρεται επίσης και η ανάγνωση ψηφίσματος κατά της εισβολής και έκκλησης για στήριξη, και η διαβεβαίωση ότι οι εισπράξεις θα διατεθούν υπέρ των θυμάτων. Παραπλήσιο άρθρο αποθησαυρίζεται από την εφ. *Αθηναϊκή* της 21.8.1974.

Ταυτόχρονα, σε εντελώς άλλο τόνο, η εφ. *Βραδυνή* δημοσιεύει στις 20.8.1974 άρθρο με τίτλο «“Γνώρισα πολλούς άντρες...!”», και υπότιτλο «Τι γράφει η Μελίνα Μερκούρη στο βιβλίο της *Γεννήθηκα Ελληνίδα*». Έτσι εκδηλώνεται και ένα ακόμα μεγάλο θεματικό πεδίο που συνοδεύει τις πρώιμες αναπαραστάσεις της Μελίνας Μερκούρη στον Τύπο της πρώτης Μεταπολίτευσης, το «ζήτημα της ορατότητας του ιδιωτικού», το οποίο, μας θυμίζουν οι κοινωνιολόγοι Βασίλης Βαμβακάς και Παναγής Παναγιωτόπουλος στο «κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό» λεξικό τους *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80*,<sup>14</sup> αποτελεί μια από τις μεγάλες στροφές, σε επίπεδο νοοτροπίας, που πραγματοποίησε η ελληνική κοινωνία τα αμέσως επόμενα χρόνια.

Τις προετοιμασίες της εκδήλωσης για την Κύπρο (επιστρέφω, εδώ, στο μεγάλο αυτό θέμα), που τελικά πραγματοποιείται στο Παναθηναϊκό Στάδιο στις 23.9.1974 με κοινό, κατά τον Τύπο, 50.000 ατόμων, παρακολουθούν πλήθος εφημερίδες του κέντρου και της περιφέρειας. Για την εφ. *Τα Νέα* της 21.9.1974, η Μελίνα είναι «Το πρόσωπο της εβδομάδος», ενώ από την εφ. *Θεσσαλία* αποθησαυρίζεται την ίδια περίοδο άρθρο με θέμα τις μελλοντικές θεατρικές επιλογές της σταρ (29.8.1974: αναφέρονται ειδικά η *Μήδεια*, και η *Μάνα Κουράγιο*), και από την εφ. *Ελληνικός Βορράς* στις 28.9.1974, συνέντευξη με τίτλο: «Μελίνα: “Ας μην πούμε τίποτε για πολιτική...”», όπου διευκρινίζεται ότι η σταρ επιθυμεί να γυρίσει μια ταινία με θέμα τη γυναίκα στην Ελλάδα.

Η αποτίμηση του ίδιου του γεγονότος την επομένη της εκδήλωσης είναι θεαματική. Για την εφ. *Αθηναϊκή* (24.9.1974), η εκδήλωση ήταν «λαϊκό πανηγύρι» και «η πρώτη ελεύθερη συναυλία» της Μεταπολίτευσης. Σε άλλο τόνο, η εφ. *Απογευματινή* δημοσιεύει, την ίδια μέρα που ο Τύπος καλύπτει θετικά τη συναυλία στο Παναθηναϊκό (24.9.1974), διαφήμιση δίσκου 45 στροφών της Μερκούρη, υπό κυκλοφορία από την Polydor, με τίτλο «Είμαι Ρωμιά», ηχογραφημένου στο Παρίσι, όπου και πρωτοκυκλοφόρησε το 1972.<sup>15</sup>

Τέλος, αποθησαυρίζεται στο αρχείο, με ημερομηνία παραγωγής 26.8.1974 (δηλαδή εκείνη την ίδια περίοδο προετοιμασίας της συναυλίας στο Στάδιο), άλλη μια προτύπωση της ιδέας με την οποία έμελλε να ταυτιστεί η πολιτισμική πολιτική της Μερκούρη στη δεκαετία του 1980, της ιδέας της επιστροφής των Ελγινείων Μαρμάρων. Σε σκίτσο της ισπανόφωνης εφημερίδας *La Nación*, σχεδιάζεται η μορφή της σταρ στην Ακρόπολη: η Μελίνα στο προσκήνιο με το χέρι ψηλά,

14. Ευρύτερο σχολιασμό του θέματος, στο Νικόλαος Παπαδογιάννης, «Ο πολιτισμός στα χρόνια της Μεταπολίτευσης», στον διαδικτυακό τόπο των ΑΣΚΙ, <http://metapolitetsi.com/Ενότητες/Πολιτισμός> (τελευταία επίσκεψη, 15.11.2019). Για το έργο των δύο κοινωνιολόγων, βλ. Β. Βαμβακάς και Π. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80*, Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο, 2014.

15. Βλ. σχετικά Μπιούμπι, ό.π., 505.

φωνάζοντας για την ειρήνη, και πίσω της ο Παρθενώνας, και χέρια πλήθους που επευφημεί. Πρόκειται για σκίτσο που συνδυάζει την εικαστική μεταγραφή μιας από τις γνωστότερες φωτογραφίες της Μερκούρη στο αεροδρόμιο του Ελληνικού τον Ιούλιο του 1974 (η φωτογραφία αναπαράγεται και στο απόκομμα από το περιοδικό *People* της 12.8.1974, που σώζεται στο αρχείο) με το εμβληματικό σύμβολο της Ελλάδας στον διεθνή χώρο, τον Παρθενώνα. Είναι, μάλιστα, σχεδιαστικά πολύ κοντά επίσης στη γνωστή φωτογραφία της Μερκούρη από την εποχή της υπουργίας της, με τα λουλούδια στο ένα χέρι και το άλλο υψωμένο σε χαιρετισμό, μπροστά στον Παρθενώνα. Το ενδιαφέρον στοιχείο είναι πως το σκίτσο προηγείται χρονικά – οδηγώντας μας πάλι σε υποθέσεις εργασίας σχετικά με τον τρόπο που οι αισθητικές αποτυπώσεις της σταρ έχουν προαναγγείλει, ας μου επιτραπεί ο όρος, όπως και στην περίπτωση της *Φαίδρας*, τις πολιτικές της επιλογές.<sup>16</sup>

Τον Οκτώβριο του 1974, η θεματική αλλάζει. Οι εκλογές της 17ης Νοεμβρίου έχουν προκηρυχθεί, και η εφ. *Ακρόπολις*, στις 2.10.1974, για πρώτη φορά μπαίνει στον χορό των αναπαρασάσεων, δημοσιεύοντας φωτογραφία του Ανδρέα Παπανδρέου σε εγκάρδιο χαιρετισμό με τη Μερκούρη, και άρθρο με τίτλο: «Ο Ανδρέας βάλλει εναντίον όλων. Διεκδικεί την εξουσία». Τα θέματα της ατζέντας του Ανδρέα, όπως τα διακρίνει το άρθρο, είναι η άμυνα, η κοινή αγορά, και ο αντιαμερικανισμός. Στην εφ. *Μακεδονία* της Θεσσαλονίκης, την επομένη μέρα (3.10.1974), ανακοινώνεται η προβολή της ταινίας του Dassin *The Rehearsal* (*Η δοκιμή*) με θέμα το Πολυτεχνείο, την οποία έχουν οι δυο τους ολοκληρώσει λίγο πριν από την έλευσή τους στην Ελλάδα, την άνοιξη του ίδιου χρόνου. Αρνητικά αξιολογεί από την άλλη πλευρά την εκδήλωση στο Παναθηναϊκό στάδιο δημοσίευμα στο λαϊκό περιοδικό *Θησαυρός* στις 8.10.1974, προετοιμάζοντας το κοινό του για τις εκλογές, ενώ δημοσιοποιείται και «καυγάς» της Μελίνας Μερκούρη με την ηθοποιό Ρένα Βλαχοπούλου σχετικά με τις πολιτικές τους πεποιθήσεις.

Σε γενικές γραμμές, η δημοσιογραφική κάλυψη του Οκτωβρίου περιστρέφεται γύρω από την ανακοίνωση των γυναικών υποψηφίων που κατέρχονται στις εκλογές. Η εφ. *Ακρόπολις*, στις 9.10.1974, δίνει τα ονόματα των Τσουδερού, Συνοδινού, Καρέζη και Μερκούρη, ενώ παραπλήσιο δημοσίευμα έχουμε και στην εφ. *Θεσσαλονίκη* λίγο αργότερα. Ακολουθεί η κάλυψη των προεκλογικών συγκεντρώσεων του Παπανδρέου στην Πάτρα, το Αίγιο και το Κιάτο, το τρίτο δεκάημερο του Οκτωβρίου, με τη Μελίνα στο πλευρό του (στις 22.10.1974 στην εφ.

16. Τον φωτογραφικό «τόπο» των αποτυπώσεων διάσημων πολιτικών προσώπων και σταρ μπροστά στον Παρθενώνα διερευνά, πάντως, το ανώνυμο άρθρο «Celebrities at the Acropolis of Athens» (19.1.2015) στο: <https://www.athenswalkingtours.gr/blog/index.php/2015/01/19/celebrities-at-the-acropolis-of-athens/> (τελευταία επίσκεψη, 15.11.2019).

*Ημέρα των Πατρών* δημοσιεύεται φωτογραφία των δύο, με τον Κουτσόγιωργα πλάι, που αναφέρεται ως «νομικός σύμβουλος»). Έτσι, στις 2.11.1974 αναγγέλλονται, από τις εφημερίδες *Αθηναϊκή* και *Απογευματινή*, τα εγκαίνια του πολιτικού γραφείου της Μερκούρη στη Νίκαια. Σε συνέντευξή της στην εφ. *Αθηναϊκή* της ίδιας μέρας, η ηθοποιός αναφέρει ότι επέλεξε τον Πειραιά ως εκλογική περιφέρεια λόγω οικογενειακής παράδοσης – χωρίς μνεία στην ταινία και το τραγούδι («Τα παιδιά του Πειραιά») που την έκαναν διάσημη, μια τακτική που σύντομα θα αναθεωρήσει. Την επομένη (3.11.1974), ο *Ριζοσπάστης* δημοσιεύει άρθρο με θέμα τη δημογραφία της ελληνικής πολιτικής ζωής, επισημαίνοντας ότι σε 1.426 υποψηφίους ανά την επικράτεια έχουμε μόλις 35 γυναίκες, γεγονός που το έντυπο χαρακτηρίζει «ρεκόρ» (εκ των οποίων οι τρεις είναι ηθοποιοί). Αμέσως, η Μερκούρη τροποποιεί την προεκλογική της καμπάνια: «Ο “Πειραιάς” είναι το τραγούδι μου. Ένα κομμάτι από την καρδιά μου», δηλώνει στην εφ. *Αθηναϊκή* στις 4.11.1974, ενώ αρχίζει να φωτογραφίζεται σε λαϊκές αγορές, ιδιαίτερα με γυναίκες. Μέρμινες της: ο «αντικαπιταλισμός» και –αίτημα που θα επιταθεί, καθώς κυλά η δεκαετία– η ισότητα των δύο φύλων. Στην προεκλογική αφίσα της 16.11.1974 η Μερκούρη, κάτω από τη φωτογραφία της, περιγράφεται από τη λεζάντα ως «αγωνίστρια», σκηνοθεσία που, όμως, δεν την προστατεύει από την ήττα στις «δημοψηφισματικού χαρακτήρα» εκλογές του 1974, όπου το ΠΑ.ΣΟ.Κ. καταλαμβάνει 12 έδρες και η Νέα Δημοκρατία 213, σε σύνολο 300.<sup>17</sup> Ακολουθούν, από τον δεξιό και λαϊκότερο Τύπο της εποχής, καταγγελτικά δημοσιεύματα σε σχέση με τα έσοδα της συναυλίας για την Κύπρο (βλ. «Πού πήγαν τα λεφτά της Κύπρου», *Θησαυρός*, 19.11.1974), ενώ η χρονιά κλείνει για τη Μερκούρη με την ένσταση που καταθέτει σε σχέση με το αποτέλεσμα της εκλογικής αναμέτρησης, διά του δικηγόρου της, μετέπειτα υπουργού Δικαιοσύνης του ΠΑ.ΣΟ.Κ., Γ.-Α. Μαγκάκη (βλ. εφ. *Αθηναϊκή*, 19.12.1974: «Η Μελίνα υποστηρίζει ότι της “κλέψανε” την εκλογή. Κατέθεσε ένσταση»). Σε γενικές γραμμές, θα λέγαμε πως η κατασκευή της δημόσιας εικόνας της Μερκούρη για το έτος 1974 «μαρκάρεται» πολιτικά και ταξικά από τις δράσεις της σχετικά με το εθνικό θέμα της Κύπρου. Οι πρωτοβουλίες της στο θέμα της Κύπρου αποτελούν το σημείο αιχμής του διακυβεύματος των αναπαραστάσεων της την περίοδο αυτή σε όλη την έκταση του πολιτικού φάσματος, και λαμβάνουν αρνητικό ή θετικό χρωματισμό αντίστοιχο της παραταξιακής τοποθέτησης του εντύπου που τις συνθέτει.

Με την είσοδο του 1975, και μετά την ήττα της στις εκλογές, η αυτοσκηνοθεσία της Μερκούρη τροποποιείται ελαφρώς. Από τη μία πλευρά, συνεχίζει

17. Βλ. σχετικά Γιάννης Βούλγαρης, «Η βελούδινη μετάβαση και η ταχεία εναλλαγή», *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης (1974-1990)*, Αθήνα, Θεμέλιο, 42008 (12001), 25-28, και ειδικά σ. 25.

να υπογραμμίζεται η συμμετοχή της στον αγώνα του κυπριακού λαού κατά της εισβολής – και με βλέψεις, ίσως, άμεσης συμμετοχής σε συνομιλίες αργότερα, εφόσον υπάρξει κοινοβουλευτικό βήμα (καθώς φημολογείται η συμμετοχή της σε σχήμα του Υπουργείου Εξωτερικών). Ως προς την πτυχή αυτή, πολλαπλή αναφορά γίνεται στον Τύπο σε δημοσιεύματα για την πορεία διαμαρτυρίας ελλαδίτισσών και κυπρίων γυναικών προς την Αμμόχωστο, την οποία οργανώνει και στην οποία συμμετέχει τον Απρίλιο του 1975, και σε δημοσιεύματα για τη συλλογική διαμαρτυρία γυναικών στο Ηρώδειο της Αθήνας, με ανάγνωση ψηφίσματος, στην οποία συμμετέχει επίσης την ίδια χρονική στιγμή (βλ. εφ. *Αθηναϊκή*, 21.4.1975). Έχουν, άλλωστε, προηγηθεί δημοσιεύματα που καθιστούν ορατή τη Μελίνα και σε συσχετισμό προς την Ημέρα της Γυναίκας, που γιορτάζεται για πρώτη φορά από τα Ηνωμένα Έθνη στις 8.3.1975.

Από την άλλη πλευρά, έμφαση δίνεται πλέον στη διπλή εικόνα της Μελίνας τόσο ως ενεργού πολίτη όσο και ως ηθοποιού –μιας καλλιτέχνιδας που, μάλιστα, κατά περίπτωση αναλαμβάνει και ρόλο δημόσιου διανοούμενου, όπως συμβαίνει, λόγου χάριν, με τη συμμετοχή της στην έρευνα του Γιώργου Πηλιχού γύρω από τις σχέσεις τέχνης και εξουσίας, που δημοσιεύεται στις 19.6.1975 σε χωριστό άρθρο των *Νέων*, με τη φωτογραφία της στο κέντρο.<sup>18</sup> Ταυτόχρονα, η Μελίνα επιδιώκει να προσεταιριστεί και τα σχετικώς νέα ακόμα τότε μέσα μαζικής επικοινωνίας, όπως η τηλεόραση, σχεδιάζοντας σειρά εκπομπών για ποικίλα κοινωνικά θέματα με τον γενικό τίτλο «Διάλογος με τη Μελίνα», που, όμως, ενώ γυρίζονται, δεν προβάλλονται ποτέ (σχετικά με την αιφνίδια διακοπή μετά την προβολή του πρώτου επεισοδίου, βλ. εφ. *Τα Νέα*, 22.9.1975· σχετικά με την πολεμική που ξέσπασε κατόπιν, βλ. ενδεικτικά περ. *Θησαυρός*, 23.9.1975: «Μελίνα Μερκούρη... η ακρίδα του Ε.Ι.Ρ.Τ.»). Και ενώ ήδη από τον Φεβρουάριο του 1975 έχουν προηγηθεί αναγγελίες για συνεργασία της με το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, στο *Μπαλκόνι του Ζαν Ζενέ* σε σκηνοθεσία Μίνωα Βολανάκη (παράσταση που δεν πραγματοποιήθηκε), η χρονιά του 1975 κλείνει με την εμπορική της επιτυχία στο θέατρο *Κάππα*, με την *Όπερα της πεντάρας* του Μπρεχτ, σε μετάφραση Παύλου Μάτεσι, σκηνοθεσία Dassin, και με συμπρωταγωνιστή τον Νίκο Κούρκουλο.<sup>19</sup>

18. Στην ίδια γραμμή, στη μεγάλη έρευνα που διεξάγει ο Άλκης Αγγέλου για λογαριασμό της *Αυγής*, για το φύλλο της Πρωτοχρονιάς του 1977, με τίτλο «Έλληνες διανοούμενοι μιλούν για τον καινούργιο χρόνο», και συμμετοχή, μεταξύ άλλων, των Αγγέλου, Αναγνωστάκη, Βασιλικού, Βουρνά, Ζάννα, Ιωάννου, Κουν, Μαρωνίτη, Σβορώνου, Ταχτσή, Φατούρου κ.ά., η Μερκούρη απαντά πως τα μεγάλα εθνικά θέματα της περιόδου είναι οι αμερικανικές βάσεις στην Ελλάδα, η οικονομία, η ανάγκη για προοδευτικές κι αυτόνομες συσπειρώσεις καλλιτεχνών, καθώς και για «ανοιχτή» πληροφόρηση με τη σωστή διαχείριση της τηλεόρασης.

19. Για την ταυτότητα της παράστασης, βλ. Μπιούμπι, ό.π., 497.

Για την παράσταση αυτή, πάντως, λαμβάνει αρνητική κριτική από μερίδα του λόγιου κριτικού κοινού. Στις 3.12.1975, ο Κώστας Γεωργουσόπουλος γράφει στο *Βήμα* κριτική με τίτλο «Μορφές εκμετάλλευσης», αναφερόμενος υπόρρητα στην αριστερή θεματική του Μπρεχτ, και ουσιαστικά στην εκμετάλλευση που υπέστη το υλικό από τους συντελεστές, για εμπορικούς λόγους (βλ. εξάλειψη των τεχνασμάτων ανοικείωσης, έμφαση στην πλοκή, ψυχολογισμός).

Σε παρόμοιο ύφος κυλά το 1976, με απόηχους στους πρώτους μήνες από τις συγκρούσεις της Μερκούρη με τον υφυπουργό παρά τω πρωθυπουργώ της περιόδου 1974-77, Τάκη Λαμπρία, ως προς το θέμα των «κομμένων» εκπομπών, και με κεντρικό γεγονός, για τη δημόσια παρουσία της Μερκούρη, την παράσταση της *Μήδειας* στα θέατρα των Φιλιππων, του Σείχ Σου και του Λυκαβηττού, με το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, σε σκηνοθεσία Μίνωα Βολανάκη, μουσική Θ. Αντωνίου, και κοστούμια Ντ. Βαχλιώτη.<sup>20</sup> Το έργο, το οποίο συνομιλεί και με ελεύθερη διασκευή της *Μήδειας* που ετοιμάζει τον ίδιο καιρό για το σινεμά ο Dassin (κυκλοφορεί το 1978), με τίτλο *A Dream of Passion (Κραυγή γυναικών)*, εικονογραφείται από τη Μελίνα σε διαδοχικές συνεντεύξεις της ως εκδήλωση θυμωμένου φεμινισμού. Σε συνέντευξη που παραχωρεί στην εφ. *Τα Νέα* στις 12.7.1976 στην Φάνη Πετραλιά, η Μήδεια περιγράφεται ως η «πρώτη γυναίκα επαναστάτρια κατά του κατεστημένου», ενώ η προσωποπαγής ταύτιση χαρακτηρίζεται και ηθοποιού εμπεδώνεται στον επίτιτλο του κείμενου: «Η Μελίνα σαν Μήδεια». Αντίστοιχα, στην εφ. *Ελευθεροτυπία*, στις 14.8.1976, ημέρα της πρεμιέρας στο Αρχαίο Θέατρο Φιλιππων, δημοσιεύεται άρθρο με τη φωτογραφία της στο κέντρο και τίτλο: «Στόχος της Μελίνας η ανδροκρατούμενη κοινωνία μας». Άλλωστε, στη συνέντευξη Τύπου με την οποία είχε παρουσιαστεί το έργο στο κοινό νωρίτερα τον ίδιο χρόνο, παρουσία των ηθοποιών, μετά την κατατοπιστική εισαγωγή από τον μετριοπαθή σκηνοθέτη Μίνωα Βολανάκη, η Μελίνα, «σαν αληθινή οργισμένη Μήδεια, άφησε στο τέλος τον εαυτό της να ξεσπάσει», κατά τον συντάκτη της εφ. *Αθηναϊκή* της 3.7.1976 Ζήση Τσιριγκούλη, εκστομίζοντας φράσεις όπως εκείνη που μπαίνει ως τίτλος στο κείμενο: «Αισθάνομαι σαν κι αυτή, τρίτης κατηγορίας πολίτης». Εκδηλώνεται, με άλλα λόγια, στην περίπτωση αυτή η επιτελεσματικότητα του μεικτού αυτού χαρακτήρα, της «Μελίνας-ως-ρόλου», σε πλήρη ανάπτυξη. Σήμερα θα ονομάζαμε το γεγονός happening.

Η οργή της Μελίνας σχετίζεται, βέβαια, με την απόφαση αποκλεισμού της παράστασης από το καλοκαιρινό πρόγραμμα του Φεστιβάλ Επιδαύρου του 1976 (βλ., ενδεικτικά, δημοσίευμα στα *Επίκαιρα*, 29.4.1976, όπου αντί υπογραφής η φωτογραφία της Μελίνας, και τίτλος: «“Με φιμώνουν αλλά θα αντιδράσω”»).

20. Για την ταυτότητα της παράστασης, βλ. Μπιούμπι, ό.π., 497.

Πρόκειται για μια διαμάχη που αποτυπώνεται σε πλήθος δημοσιευμάτων στον Τύπο της περιόδου, με ηχηρά ονόματα να συμμετέχουν σε αυτήν· είχε λάβει μέρος, για παράδειγμα, μεταξύ άλλων, ο Μάριος Πλωρίτης, με δημοσίευσμά του στην εφ. *Τα Νέα* στις 22.4.1976, με τίτλο «Η σφαγή της “Μήδειας”», και υπότιτλο, σε εισαγωγικά: «Κάθε άξιος καλλιτέχνης στη χώρα μας όχι μόνο “ατιμάζεται” αλλά και σφαγιάζεται».<sup>21</sup> Παρά την υποστήριξη των διανοουμένων, οι λόγιες κριτικές της παράστασης και πάλι δεν είναι καλές. Ο Στάθης Δρομάζος γράφει στην εφ. *Καθημερινή*, 7.9.1976, ότι οι κοινωνικοί προβληματισμοί για τους οποίους το έργο είχε τόσο διαφημιστεί πέρασαν σαν διακοσμητικές «πινελιές», ότι ο σκηνοθέτης, από ένα πολύπλευρο κείμενο, επέλεξε και πάλι να απομονώσει και να προβάλλει ένα από τα λιγότερο ενδιαφέροντα στοιχεία του χαρακτήρα, εκείνο της εγκαταλελειμμένης γυναίκας, και ότι, παρά την ενδιαφέρουσα κινησιολογία της, δηλαδή την υποκριτική που άσκησε με το σώμα, ως προς τον λόγο της Μήδειας η τραγική απόδοση της Μερκούρη χαρακτηρίστηκε από «ανισομέρεια»: «Ο λόγος της, κουρδισμένος σε ένα κλειδί, παιζότανε ουσιαστικά σε δύο τόνους, ή καλύτερα σε έναν, που τον διαφόριζε μόνο το ύψος της φωνής», κλείνει την αποτίμησή του ο Δρομάζος. Άλλοι, όχι αναγκαστικά λιγότερο απαιτητικοί κριτικοί, όπως ο Μπάμπης Δ. Κλάρας (εφ. *Βραδυνή*, 10.9.1976: «μαινάδα μαινόμενη»), ή ο Τάσος Λιγνάδης (περ. *Επίκαιρα*, 23.9.1976: «λέαινα της προδομένης κλίνης»), την επιδοκιμάζουν. Το ίδιο ισχύει για τους ξένους ανταποκριτές, λ.χ. της εφ. *International Herald Tribune*, σε σχετικό άρθρο της 15.9.1976. Ολοκληρώνοντας την καλοκαιρινή του περιοδεία, το έργο κάνει πρεμιέρα στο ΚΘΒΕ στις 13.11.1976.<sup>22</sup>

Σταματώ εδώ την περιδιάβασή μου στη δημόσια παρουσία της Μερκούρη κατά την πρώτη Μεταπολίτευση, συνοψίζοντας ως εξής τις παρατηρήσεις που διατύπωσα στις σελίδες που προηγήθηκαν: η Μερκούρη αποτέλεσε μια από τις πρώτες περιπτώσεις συνειδητής και στοχευμένης χρήσης της θεατρικότητας στην ελληνική δημόσια ζωή. Πρόκειται για μια χρήση θεατρικών τεχνικών στη δημόσια ζωή η οποία επέτρεψε την διπλής κατεύθυνσης κυκλοφορία νοηματο-

21. Η ίδια η συνεργασία με το ΚΘΒΕ δεν δείχνει τελείως ανέφελη. Λόγου χάρι, σε ανυπόγραφο δημοσίευμα της εφ. *Η Βραδυνή*, 24.3.1976, αναφέρεται ότι η συνεργασία κινδυνεύει γιατί η διεύθυνση του ΚΘΒΕ δεν είναι διατεθειμένη να πληρώνει καθημερινό αεροπορικό εισιτήριο στη Μερκούρη ώστε να ανεβαίνει στην Θεσσαλονίκη για τις πρόβες, ενώ διανυκτερεύει στο σπίτι της.

22. Με τις μεταπολιτευτικές παραστάσεις αρχαίου δράματος, όπως διαμεσολαβείται από τη λάμψη της Μερκούρη, εισερχόμαστε σε ένα ερευνητικό πεδίο που υπερβαίνει τα όρια της δικής μου ειδίκευσης, ωστόσο οφείλω να το αναφέρω, ως χωριστό αντικείμενο ερευνητικού προγράμματος που τώρα εκπονείται στο Τμήμα Θεάτρου του ΑΠΘ, με θέμα την «“Κοινόχρηστη αρχαιογνωσία” και τις παραστάσεις αρχαίου δράματος στην Ελλάδα (1975-1995)», επιστημονική υπεύθυνη την Ελένη Παπάζογλου, και ερευνητική ομάδα αποτελούμενη από τους Ε. Καλτσούνα, Τ. Καράογλου, Ν. Μινιώτη.

δοτήσεων από το έργο προς στο πρόσωπο, και από το πρόσωπο προς το έργο. Έτσι, με το έργο της η Μελίνα Μερκούρη ενίσχυσε τη δημόσια εκδήλωση της προσωπικότητάς της, και με τη δημόσια εκδήλωση της προσωπικότητάς της ενίσχυσε το έργο της, προβαίνοντας σε συστηματικές και μελετημένες διαπιδύσεις από τη σφαίρα της μυθοπλασίας προς τη δημόσια περσόνα, αλλά και αντίστροφα: ανασηματοδοτώντας τη μυθοπλασία με την οποία κάθε φορά εργαζόταν καλλιτεχνικά μέσα από την υποστήριξη που της πρόσφερε με γεγονότα του βίου της, υπακούοντας στους νόμους που ρυθμίζουν το φαινόμενο των σταρ, αλλά και στη συνέχεια θέτοντας όλο αυτό το σύστημα της υψηλής προσωπικής ορατότητας και της παραστασιακής επιτέλεσης στην υπηρεσία στόχων που είχε στην πολιτική της σταδιοδρομία. Η διπλής κατεύθυνσης κυκλοφορία «υλικού» από την προσωπική ζωή στην τέχνη και από εκεί πίσω στη δημόσια πολιτική της στάθηκε το κλειδί της μακροβιότητάς της στη σκηνή της χώρας, καλλιτεχνική και πολιτική, όπως και της, ως έναν βαθμό, επιτυχούς διεκπεραίωσης των πολιτικών της στόχων. Για τον λόγο αυτό, δίκαια η Ζορμπά περιγράφει την υποστήριξη που πρόσφερε η Μελίνα στον Παπανδρέου, όταν έγινε Υπουργός Πολιτισμού, ως «θεατρική».



## ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΚΥΡΙΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ

Τα ξένα ονόματα που στα κείμενα του τόμου είναι μεταγραμμένα σε ελληνικούς χαρακτήρες εμφανίζονται στο Ευρετήριο με τη λατινική τους γραφή.

### A

Αβέρωφ-Τοσίτσας, Ευάγγελος 275, 368, 382, 438  
Αγγελάκη-Ρουκ, Κατερίνα 332, 341, 342, 389, 405  
Αγγελάκης, Ανδρέας 342  
Αγγελόπουλος, Θόδωρος 173, 193, 419, 436, 437, 440, 447, 449, 456  
Αγγέλου, Άλκης 221, 487  
Αθανασιάδης, Τάσος 63, 64, 368, 377, 378  
Αθήρας, Φώτης 342  
Αλαβάνος, Κωνσταντίνος 451  
Αλαβέρας, Τηλέμαχος 67, 68, 70, 71, 75  
Αλεξάκης, Βασίλης 25, 31  
Αλεξανδράκης, Αλέκος 452  
Αλεξανδρίδης, Νίκος 306  
Αλεξανδρόπουλος, Μήτσος 61  
Αλεξάνδρου, Άρης 21, 22, 24, 32, 33, 34, 39, 76, 186, 234, 235, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 267, 390, 394, 406  
Αμπατζόγλου, Πέτρος 45, 421  
Αμπατζοπούλου, Φραγκίσκη 139, 260, 262, 400, 401  
Άμποτ, Γουλιέλμος Ν. 67, 70, 71, 74  
Αναγνωστάκης, Μανόλης 218, 219, 234, 235, 257, 267, 296, 297, 487  
Άναλις, Δημήτρης 407  
Αναστασέλλης, Στρατής 263  
Ανδρόνικος, Μανόλης 223, 278  
Ανεμούδη, Κρίστα 200  
Ανθογαλίδου, Θεοπούλα 401  
Αντωνίου, Σταύρος 341, 402  
Αξελός, Κώστας 28, 404, 405, 407  
Αξιώτη, Μέλπω 27, 28, 36, 74, 242  
Απέργης, Παντελής 306  
Αποστολίδης, Ανδρέας 116, 124  
Αποστολίδης, Ρένος 29

Αραβαντινού, Μαντώ 399, 400  
Αρανίτσης, Ευγένιος 33, 332  
Αρβανίτης, Δημήτρης 342  
Αργυράκης, Μίνως 404, 452  
Αργυρίου, Αλέξανδρος 21, 27, 63, 65, 69, 145, 224, 235, 262, 274, 400  
Αριστηνός, Γιώργος 28  
Αρσένη, Αμαλία 389, 390  
Ασδραχάς, Σπύρος 221  
Ασημακόπουλος, Κώστας 370, 371, 373  
Ασλάνογλου, Νίκος-Αλέξης 296  
Αστερίου, Χρήστος 26  
Αυγέρης, Μάρκος 257

### B

Βαγγλής, Στέργιος 305, 306, 309, 321, 322, 323  
Βαγενάς, Νάσος 32, 36, 37, 65, 200, 400, 406  
Βακαλόπουλος, Χρήστος 49, 50, 54-56, 58, 102, 103, 104  
Βαλαωρίτης, Νάνος 330, 335, 336, 405  
Βαλέτας, Γιώργος 63, 64, 294  
Βαλέτας, Κώστας 380  
Βαλτινός, Θανάσης 23, 25, 26, 36, 37, 39, 58, 71, 75, 76, 167-182, 188, 273  
Βαμβάκας, Βασίλης 484  
Βαρβιτσιώτης, Τάκης 64, 296  
Βαρίκας, Βάσος 27  
Βάρναλης, Κώστας 153, 262  
Βασιλειάδης, Νίκος 33  
Βασιλείου, Σπύρος 203  
Βασιλικός, Βασίλης 57, 58, 65, 67, 68, 69, 73, 102, 140, 144, 183, 185, 487  
Βαφόπουλος, Γεώργιος Θ. 296  
Βέλτσος, Γιώργος 215, 216  
Βενέζης, Ηλίας 111

- Βεργόπουλος, Κώστας 215, 216, 217, 283  
 Βερέμης, Θάνος 200  
 Βιζυηνός, Γεώργιος 187, 260  
 Βιτσαξής, Βασίλης 389  
 Βίττι, Μάριο, βλ. Vitti, Mario  
 Βλαχογιάννης, Γιάννης 203  
 Βλαχοπούλου, Ρένα 485  
 Βλάχου, Ελένη 392  
 Βογιάζος, Αντώνης 264-265  
 Βογιατζής, Λευτέρης 187  
 Βοΐσκου, Ελένη 66, 68, 69, 70, 72, 73, 75, 76  
 Βολανάκη, Ντόρα 389  
 Βολανάκης, Μίνως 487, 488  
 Βουδούρης, Νίκος 183  
 Βουκελάτος, Κώστας 38  
 Βουλγαράκης, Θεοδόσης Γρ. 112  
 Βούλγαρης, Γιάννης 20, 211, 283, 286, 369, 382  
 Βούλγαρης, Κώστας 28  
 Βούλγαρης, Παντελής 183, 435, 438-443, 453, 454, 455  
 Βουρνάς, Τάσος 457, 487  
 Βουτιερίδης, Περικλής 200  
 Βουτυράς, Δημοσθένης 28  
 Βρεττάκος, Νικηφόρος 61, 62, 64, 275  
 Βύσσιος, Ξάνθιππος 409
- Γ**
- Γαβριηλίδης, Βλάσης 293  
 Γαϊτάνος, Γιάννης 403  
 Γαλανάκη, Ρέα 24, 25, 58, 80, 83  
 Γεωργαλά, Μαρία 306  
 Γεωργίτσης, Φαίδων 444  
 Γεωργουσόπουλος, Κώστας 488  
 Γιάκος, Δημήτρης 64  
 Γιαλαμάς, Ασημάκης 458  
 Γιαλουράκης, Μανώλης 64  
 Γιανναράς, Αναστάσιος 389  
 Γιανναράς, Χρήστος 245, 253, 292, 295  
 Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης 32, 62, 63, 66, 68, 73  
 Γιαννόπουλος, Ευάγγελος 449  
 Γιαννοπούλου, Λευκή 341  
 Γιαννουλόπουλος, Κώστας 342  
 Γιατρομανωλάκης, Γιώργης 25, 31, 32, 43, 44, 80, 84, 85  
 Γιούλη, Σμαρούλα 481  
 Γκανάς, Μιχάλης 32, 45  
 Γκατζογιάννης, Νίκος 162  
 Γκάτσος, Νίκος 389, 393, 408  
 Γκιμοσούλης, Κωστής 33  
 Γκίνης, Σπύρος 406  
 Γκουρογιάννης, Βασίλης 24, 33  
 Γκρίτση-Μιλλιέξ, Τατιάνα 66, 68, 73, 76, 80, 82-83, 86, 200  
 Γλέζος, Πέτρος 63, 64, 369  
 Γονατάς, Επαμεινώνδας Χ. 421  
 Γουδέλης, Τάσος 33  
 Γουλιμή, Αλκη 111, 119  
 Γούτας, Γιώργος 342  
 Γρηγόρης, Γεράσιμος 64  
 Γρηγοριάδης, Θεόδωρος 24, 33, 183  
 Γρηγορίου, Γρηγόρης 443  
 Γώγου, Κατερίνα 100-101, 337-338
- Δ**
- Δαββέτας, Νίκος 25  
 Δάλλας, Γιάννης 65  
 Δαμιανίδη, Άννα 103, 104, 105, 107  
 Δαμιανός, Αλέξης 440  
 Δανέλλη, Τιτίνα 112, 115, 116, 118, 120, 121, 123-124, 125, 126  
 Δανίκας, Δημήτρης 456  
 Δασκαλά, Κέλη 421  
 Δασκαλόπουλος, Δημήτρης 200, 201  
 Δεληγιάννη, Πέννυ 400, 409, 410  
 Δεληγιώργη, Αλεξάνδρα 31, 32, 33, 36, 80, 82  
 Δεληπέτρος, Νίκος 445, 446, 447, 448  
 Δέλφης, Φοίβος 389  
 Δενδρινός, Γεράσιμος 33  
 Δενέγρης, Τάσος 336  
 Δερτιλής, Γιώργος Β. 283, 286  
 Δημάκης, Μηνάς 62  
 Δημαράς, Αλέξης 19, 200

Δημαράς, Κ. Θ. 47-48, 203, 221, 223, 244, 287  
 Δημητρακάκη, Αντζελα 25  
 Δημητρακόπουλος, Οδυσσέας 200  
 Δημητριάδη, Μαρία 398  
 Δημητριάδης, Δημήτρης 43, 57, 81, 87, 234, 411  
 Δημητρίου, Σωτήρης 24, 33  
 Δημόπουλος, Μιχάλης (Μισέλ) 455, 458  
 Δήμου, Νίκος 280  
 Διαμαντίδου, Δέσπω 389  
 Διαμαντούρος, Νικηφόρος 19, 20  
 Δικταίος, Άρης 390, 394  
 Διοσκουρίδης, Βασίλης 262  
 Δοξιάδης, Απόστολος 31, 32, 33  
 Δούκα, Μάρω 22, 24, 25, 31, 32, 33, 34, 35, 40, 41, 42, 57, 58, 76, 80, 96-98, 100, 104, 105, 106, 134, 422, 423, 428-430  
 Δούκας, Στρατής 156  
 Δραγούμης, Ίων 289  
 Δραγώνας, Γιάννης 403  
 Δρακονταειδής, Φίλιππος 31, 44, 45, 67, 68, 74, 75, 391, 410, 411, 431  
 Δρακόπουλος, Παναγιώτης 308  
 Δρακοπούλου, Ζηνοβία 308  
 Δρομάζος, Στάθης 489

**Ε**

Εγγονόπουλος, Νίκος 288, 406, 408, 409, 412  
 Ελεφάντης, Άγγελος 218, 254, 260, 264-266  
 Ελύτης, Οδυσσέας 26, 63, 65, 189, 256, 273, 288, 389, 393, 408  
 Εμπειρικός, Ανδρέας 288, 328, 330, 389, 406, 408, 409  
 Ευαγγέλου, Ανέστης 296  
 Ευθυμίου, Μάρα 389, 390  
 Ευστρατιάδης, Όμηρος 140

**Ζ**

Ζάβαλος, Θανάσης 389, 390

Ζακόπουλος, Νίκος 454-455  
 Ζαμπέλιος, Ιωάννης 471  
 Ζαμπέλιος, Σπυρίδων 85  
 Ζάννας, Παύλος 200, 276, 277, 391, 394, 401, 417, 449, 487  
 Ζατέλη, Ζυράννα 31, 32, 33, 38  
 Ζάττας, Παντελής 306  
 Ζέη, Άλκη 58, 61, 147, 149, 150-152, 154, 157-159, 166  
 Ζέρβας, Αντώνης 400  
 Ζήρας, Αλέξης 21, 27, 33, 258-259, 279, 307, 308, 389  
 Ζιτσαία, Χρυσάνθη 63, 64  
 Ζορμπά, Μυρσίνη 477-478, 490  
 Ζουμπουλάκης, Σταύρος 273  
 Ζουράρις, Κώστας 265  
 Ζωγράφου, Λιλή 79, 215, 216, 422

**Η**

Ηλιού, Ηλίας 367  
 Ηλιού, Μαρία 253  
 Ηλιού, Φίλιππος 205, 221, 253, 260  
 Ησαΐα, Νανά 89, 135, 402, 405

**Θ**

Θασίτης, Πάνος 236, 296  
 Θέμελης, Γιώργος 62, 296  
 Θέμελης, Νίκος 26  
 Θεοδωράκης, Μίκης 273, 281, 467  
 Θεοδωρίδης, Πάνος 408  
 Θεοδωρόπουλος, Τάκης 31, 36  
 Θέος, Δήμος 440  
 Θεοτοκάς, Γιώργος 102, 105, 107, 273, 470  
 Θεοφιλόπουλος, Κώστας 404  
 Θεόφιλος (ζωγράφος), βλ. Χατζημιχαήλ, Θεόφιλος  
 Θεοφίλου, Νάσος 31  
 Θωμόπουλος, Ι. Α. 377

**Ι**

Ιακωβίδη, Λιλή 63, 64

- Ιατρίδη, Ιουλία 64  
 Ιατρόπουλος, Δημήτρης (συνθέτης ήχου) 174, 175  
 Ιατρόπουλος, Δημήτρης (ποιητής) 332  
 Ιλίνσκαγια, Σόνια 235  
 Ιορδάνου, Σωτήρης 67, 68, 70, 72  
 Ίσαρης, Αλέξανδρος 296, 400  
 Ιωάννου, Γιώργος 32, 33, 35, 46, 65, 67, 68, 70, 76, 79, 80, 84, 188, 189, 234, 235, 236, 296, 382, 422, 487
- Κ**
- Καβάφης, Κ. Π. 234, 287, 289, 290, 291, 292, 293, 300, 408  
 Καββαδία, Τασσώ 389, 390  
 Καββαδίας, Νίκος 408  
 Καζαντζάκης, Νίκος 26, 289, 461, 467-475  
 Καζαντζής, Τόλης 39  
 Καΐρης, Γιώργος 389, 390  
 Κακίσης, Σωτήρης 189, 410  
 Κακναβάτος, Έκτωρ 389  
 Κακογιάννης, Μιχάλης 219, 480  
 Κακούρη, Αθηνά 111, 115, 116, 117, 119, 121-123  
 Καλαϊτζής, Γιάννης 442  
 Κάλας, Νικόλας 29, 329, 408, 409  
 Κάλβος, Ανδρέας 287, 289  
 Καλιότσος, Παντελής 67, 71, 75  
 Καλλίας, Φώτης 410  
 Καλλιγέρη, Μαριλένα 306  
 Καλλιφατίδης, Θεοδωρή 188  
 Καλοκύρης, Δημήτρης 32, 38, 307, 408, 409, 410, 411, 412  
 Καλούτσας, Τάσος 33  
 Καλφόπουλος, Τάκης 389, 390  
 Καμπασακάλης, Γιώργος 301-324  
 Κανελλίδης, Αντρέας 342  
 Καποδίστριας, Ιωάννης 461, 467-475  
 Καππάτος, Ρήγας 400  
 Καραβέλα, Μαρία 451  
 Καραβίας, Πάνος 63  
 Καραβίδας, Κώστας 133  
 Καραγάτσης, Μ. 28, 111, 438  
 Καραγιάννης, Χρήστος 263  
 Καράγιωργα, Ολυμπία 401  
 Καράγιωργας, Γιώργος 66, 70, 75  
 Καράκαλος, Ξενοφών 64  
 Καραμανλής, Κωνσταντίνος 71, 112, 366, 380, 387, 445, 447, 448  
 Καραντώνης, Αντρέας 27  
 Καραπάνου, Μαργαρίτα 31, 32, 33, 35, 57, 76  
 Καρατζάς, Διονύσης 314  
 Καρατζάς, Σταμάτης 224  
 Καρατζαφέρη, Ιωάννα 215, 217  
 Καρδάκου, Μαρώ 408  
 Καρέζη, Τζένη 485  
 Καρέλλη, Ζωή 296  
 Καρούζος, Νίκος 314, 317, 404, 405  
 Κάρτερ, Γιώργος 306  
 Καρύδης, Νίκος 393  
 Καρυπίδης, Γιώργος 266, 274  
 Καρυπίδης, Θεόκλητος 296  
 Κάσδαγλης, Εμμανουήλ Χ. 272  
 Κάσδαγλης, Νίκος 32, 34, 39, 79, 80, 188, 258  
 Καστοριάδης, Κορνήλιος 28  
 Καστρινάκη, Αγγέλα 365-366  
 Κατακουζηνός, Γιώργος 84  
 Κάτος, Γιώργος 408, 412  
 Κατσιμίχας, Χάρης και Πάνος 339  
 Καφέτση, Άννα 407  
 Καχτίτσης, Νίκος 28  
 Κεσμέτη, Νατάσα 303, 307  
 Κεχαγιόγλου, Γιώργος 408  
 Κιουρτσάκης, Γιάννης 26  
 Κιτρομηλίδης, Πασχάλης 19  
 Κλάρας, Μπάμπης 489  
 Κλιάφα, Μαρούλα 152, 166  
 Κοβαλένκο, Γιούρι 389, 390  
 Κογγίδου, Αλκμήνη 303  
 Κοκόλης, Ξενοφών Α. 235-236, 280  
 Κολιόπουλος, Γιάννης 200  
 Κολλάτος, Δημήτρης 452  
 Κονδύλης, Παναγιώτης 19  
 Κονδύλης, Φώντας 66, 68, 70  
 Κοντολεών, Μάνος 112, 115, 116, 118,

120, 121, 123-124, 125, 126  
 Κοντός, Γιάννης 32  
 Κορνάρος, Θέμος 258  
 Κορνέτης, Κωστής 417  
 Κοροβέσης, Περικλής 21, 22, 58, 135, 141, 142  
 Κορομηλά, Μαριάννα 200  
 Κόρφης, Τάσος 134, 304, 411  
 Κοτζιά, Ελισάβετ 23, 141  
 Κοτζιά, Μάγδα 393  
 Κοτζιάς, Αλέξανδρος 21, 32, 33, 34, 36, 39, 58, 76, 80, 93, 94, 145, 158, 162, 224, 234, 258, 401, 422, 431  
 Κοτζιάς, Κώστας 103, 258  
 Κότσιρας, Γιωργής 63, 64  
 Κουβελογιάννης, Ανδρέας 111, 114, 116, 119  
 Κούκιος, Μανόλης 458  
 Κουλούρης, Χρήστος 63, 64  
 Κουλουφάκος, Κώστας 21, 262, 400  
 Κουμανούδης, Στέφανος Ν. 407  
 Κουμανταρέας, Μένης 32, 35, 45, 57, 58, 65, 66, 68, 72, 74, 80, 85, 86, 90, 134, 183-196, 262, 400, 422, 430, 433-434  
 Κουμαριανού, Αικατερίνη 200  
 Κουν, Κάρολος 173, 462, 487  
 Κούνδουρος, Νίκος 442, 449  
 Κουρέλου, Όλγα 481  
 Κουρκουλάκου, Λίλα 438, 452, 456  
 Κούρκουλος, Νίκος 443, 487  
 Κούρτοβικ, Δημοσθένης 25, 26, 33, 256, 389  
 Κουτρομπουσίσης, Πάνος 331, 336, 346, 353-358, 363  
 Κουτσογιωργας, Αγαμέμνων 486  
 Κουτσούκος, Ηλίας 306  
 Κοχλατζής, Βαγγέλης 389, 390  
 Κοχλατζής, Βασίλης 390  
 Κρανάκη, Μιμίκα 25  
 Κριαράς, Εμμανουήλ 223, 224  
 Κυριακίδης, Αχιλλέας 31, 32  
 Κυριτσόπουλος, Αλέξης 262, 400  
 Κύρκος, Λεωνίδας 451  
 Κυρλής, Γιάννης 306

Κύρου, Άδωνις (και Άδωνης) 345-346, 348, 354, 452  
 Κύρου, Κλείτος 296  
 Κωσταβάρας, Θανάσης 68

## Λ

Λαδιά, Ελένη 67, 68, 73  
 Λαζόγκας, Γιώργος 398  
 Λάζος, Ευάγγελος 393  
 Λαϊνά, Μαρία 32  
 Λαμπελέ, Φούλα 369  
 Λαμπέτη, Έλλη 481  
 Λαμπριάς, Τάκης 488  
 Λαμπριδής, Μανόλης 290-291  
 Λαμπρόπουλος, Βασίλης 29  
 Λεβάντας, Χρήστος 258  
 Λεγκάκης, Γιάννης 134  
 Λιάκος, Αντώνης 287  
 Λιβεριάδης, Θέμης 408  
 Λιγνάδης, Τάσος 489  
 Λιοντάκης, Χριστόφορος 32, 389, 410  
 Λοΐζου, Μάρω 150, 152  
 Λουντέμης, Μενέλαος 258  
 Λούρος, Νικόλαος Κ. 376  
 Λυμπεράκη, Μαργαρίτα 79, 422, 431, 482

## Μ

Μαγκάκης, Γ.-Α. 486  
 Μαγκλής, Γιάννης 64, 66, 73, 75  
 Μακράτος, Τάσος 134  
 Μακρής, Γιώργος Β. 336  
 Μακρής, Δημήτρης 435, 443-452, 457  
 Μακρής, Σόλων 64  
 Μακρυγιάννης, Στρατηγός 246  
 Μαμαλάκη, Ζερμαίν 67, 68, 70  
 Μανούσακας, Γιάννης 263  
 Μαρής, Γιάννης 109, 111, 113, 115, 116, 117, 119, 120, 124, 347  
 Μαριδάκης, Γεώργιος 376  
 Μάρκαρης, Πέτρος 389  
 Μαρκετάκη, Τώνια 437  
 Μάρκογλου, Πρόδρομος 39, 80, 81

- Μαρκόπουλος, Γιάννης 134  
 Μαρκόπουλος, Γιώργος 32, 332  
 Μαρωνίτης, Δ. Ν. 27, 32, 65, 218, 223-237, 251, 274, 279, 487  
 Μαστοράκη, Τζένη 32, 47, 54, 89, 99, 328, 330, 332, 333, 335, 341, 361, 402, 404  
 Μάτεσις, Παύλος 389, 487  
 Ματσούκας, Κώστας 341  
 Μαυροπούλου, Γκέλυ 481  
 Μαύρος, Γεώργιος 376, 438  
 Μαυρουδής, Κώστας 38  
 Μειμάρης, Σπύρος 334, 335, 406  
 Μερακλής, Μιχάλης 63, 64  
 Μερκούρη, Μελίνα 445, 449, 477-490  
 Μέσκος, Μάρκος 39  
 Μεταξάς, Ιωάννης 61, 150, 157, 166, 241, 275, 436  
 Μηλιώνης, Χριστόφορος 32, 39, 79, 422, 423-428  
 Μήνη, Παναγιώτα 481  
 Μήτρας, Μιχαήλ 336, 353, 403  
 Μητροπούλου, Κωστούλα 79, 421, 422  
 Μητρούσιας, Σοφοκλής 306  
 Μήτσορα, Μαρία 31, 32, 33, 36, 57, 80, 83, 346, 358  
 Μιγάδης, Γιάννης 405  
 Μικέ, Μαίρη 139  
 Μικελίδης, Ν. Φ. 456  
 Μιλλιέξ, Ροζέ, βλ. Millieux, Roger  
 Μιτσοτάκη, Κλαίρη 33  
 Μιχαηλίδης, Μιχάλης 36  
 Μοδινός, Μιχάλης 26  
 Μοσκόφ, Κωστής 283-300  
 Μοσχοβάκης, Αντώνης 442, 453, 455  
 Μουζέλης, Νίκος 18, 283, 286  
 Μουλλάς, Παναγιώτης 33, 221, 295  
 Μουρσελάς, Κώστας 36  
 Μούτσης, Δήμος 134  
 Μπακόλας, Νίκος 34  
 Μπαλής, Νίκος 342  
 Μπάλκος, Αναστάσιος 112, 113, 116, 118  
 Μπάρας, Αλέξανδρος 67, 68, 73, 75  
 Μπαχαριάν, Ασσαντούρ 263  
 Μπελεζίνης, Ανδρέας 406  
 Μπερλής, Άρης 333, 341, 406, 407  
 Μπλάνας, Γιώργος 342  
 Μποτονάκι, Έλλη 407  
 Μπούμη-Παπά, Ρίτα 389  
 Μπουρατίνος, Αιμίλιος 303, 310  
 Μπούτος, Βασίλης 33  
 Μπράτσος, Άρης 183  
 Μυλωνά, Εύα 406  
 Μυράτ, Δημήτρης 389  
 Μυριβήλης, Στράτης 111, 438  
 Μυταράς, Δημήτρης 405  
 Μωραϊτής, Αντώνης 200  
 Μωραϊτής, Μάκης 419  
 Μωυσειδής, Στυλιανός 112, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 126
- Ν**
- Νάκας, Θανάσης 407  
 Ναπολέον Α΄, βλ. Napoléon I  
 Νάτσινα, Αναστασία 95, 142  
 Νεφελούδης, Παύλος 263, 264  
 Νιάρχος, Θανάσης 38, 190, 308, 401, 402  
 Νικηφόρου, Τόλης 306  
 Νικολαΐδης, Αριστοτέλης 66, 71, 74, 75  
 Νικολαΐδης, Νίκος 98-100, 105, 440  
 Νικολαΐδου, Σοφία 25  
 Νικολοπούλου, Δήμητρα 341  
 Νόλλας, Δημήτρης 22, 24, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 42, 57, 58, 80, 85, 188, 403, 421  
 Νοταράς, Αλέξανδρος 373  
 Ντελόπουλος, Κυριάκος 165, 200, 201  
 Ντουφεξής, Σταύρος 464-465, 468, 476
- Ξ**
- Ξανθούλης, Γιάννης 31, 33, 35, 38  
 Ξένος, Δημήτρης 341  
 Ξύδης, Αλέξανδρος 274, 275, 277  
 Ξύδης, Θεόδωρος 375, 376
- Ο**
- Οικονόμου, Ζήσης 317

## Π

- Πάγκαλος, Θεόδωρος 436  
 Παγουλάτος, Ανδρέας 398, 399  
 Παιδαράκη, Μίνα 341  
 Παϊζης, Κώστας 200  
 Παλαμάς, Κωστής 278, 289  
 Παναγιωτάτος, Δημήτρης 345-346, 348, 354, 358  
 Παναγιωτόπουλος, Βασίλης 221, 239  
 Παναγιωτόπουλος, Ι. Μ. 63  
 Παναγιωτόπουλος, Νίκος 262  
 Παναγιωτόπουλος, Παναγής 484  
 Παναγιώτου, Γιώργος Α. 33  
 Παναγόπουλος, Δανιήλ 404  
 Παναγούλης, Αλέξανδρος 409  
 Πανασσής, Πάνος 342  
 Πάνου, Γιάννης 25, 31, 33, 35, 36, 37, 43, 44, 57, 234  
 Πανουσόπουλος, Γιώργος 51  
 Πανσέληνος, Αλέξης 22, 25, 31, 32, 34, 35, 41, 42, 107  
 Πανσελήνου, Έφη 105, 258  
 Παπαγεωργίου, Βασίλης 411  
 Παπαγεωργίου, Κώστας Γ. 32, 38, 263, 274, 279  
 Παπαγεωργίου, Σόφη 200  
 Παπαγιώργης, Κωστής 55, 391  
 Παπαδάκης, Νίκος 397, 403  
 Παπαδημητρακόπουλος, Ηλίας Χ. 32, 35, 46  
 Παπαδημητρίου, Δημήτρης 392  
 Παπαδημητρίου, Δράκος Δ. 392  
 Παπαδιαμάντης, Αλέξανδρος 173, 187, 201, 289, 293, 294, 295, 358  
 Παπαδίτσας, Δημήτρης 63  
 Παπαδογιάννης, Άλκης 341  
 Παπαδόπουλος, Λάκης 339  
 Παπαθανασοπούλου, Αλεξάνδρα 407  
 Παπαϊωάννου, Ειρήνη 67, 68, 74, 75  
 Παπαϊωάννου, Μιχάλης Μ. 295  
 Παπακώστας, Αλέκος 261, 399  
 Παπανδρέου, Ανδρέας 365, 477, 478, 485, 490  
 Παπανδρέου, Γεώργιος 61  
 Παπανικόλας, Κωνσταντίνος 309  
 Παπανούτσος, Ευάγγελος 62  
 Παπαπάνος, Κώστας 377  
 Παπαχλιμίδζου, Αλεξάνδρα 342  
 Παπουτσάκης, Χρήστος 263  
 Παππός, Τάσος 335  
 Παρίση, Αριστέα 407  
 Πατατζής, Σωτήρης 67, 68, 73, 74, 392  
 Πατίλης, Γιάννης 38, 303, 306, 319, 324  
 Πατρίκιος, Τίτος 215, 217, 219, 235,  
 Πατσιφάς, Αλέκος 393  
 Παυλίδης, Μάνος 200  
 Πεντζίκης, Νίκος Γαβρήλ 28, 32, 296, 410  
 Περγλέγκας, Τίμος 449  
 Πετρής, Γιώργος 262, 400  
 Πετρόπουλος, Ηλίας 408  
 Πέτρουλας, Σωτήρης 93, 106  
 Πέτσα, Βασιλική 353  
 Πετσάλης, Νίκος 200  
 Πετσάλης-Διομήδης, Θανάσης 62, 63, 64  
 Πετσετίδης, Δημήτρης 33  
 Πικρός, Γιάννης 200  
 Πλαζομίτης, Γιάννης 306  
 Πλασκοβίτης, Σπύρος 34, 65, 67, 68, 72, 76, 445  
 Πλασσαρά, Κατερίνα 101  
 Πλατής, Νίκος 111, 115, 118, 346, 348-353, 358, 362  
 Πλωρίτης, Μάριος 389, 393, 489  
 Πολίτη, Τζίνα 87, 407  
 Πολίτης, Αλέξης 221  
 Πολίτης, Κοσμάς 28, 391, 394  
 Πολίτης, Λίνος 203, 417  
 Πολιτοπούλου, Μαριλένα 25  
 Πόρτολος, Δημήτρης 198, 199, 200, 202  
 Πουλαντζάς, Νίκος 28, 215, 218, 219, 220, 221, 260  
 Πουλικάκος, Δημήτρης 336  
 Πούλιος, Λευτέρης 314, 316, 329, 330, 334  
 Πρατικάκης, Μανόλης 314  
 Πράτσικας, Μανώλης 67, 68, 73  
 Πρατσίνη, Νίκος 341

Πρεβελάκης, Παντελής 91, 92, 93, 105,  
106, 107, 389

Πρωτονοτάριος, Πέτρος 200

Πρωτοπάτσης, Αντώνης 400

## Ρ

Ρακιντζής, Θανάσης 173

Ράλλης, Γεώργιος 213, 383

Ραλλίδη, Ιουλία 341, 342

Ράμφος, Στέλιος 19, 201

Ραπτόπουλος, Βαγγέλης 31, 32, 33, 35,  
47, 49, 51-54, 58, 183-196, 423, 432-  
434

Ραυτόπουλος, Δημήτρης 22, 141, 251,  
255-267, 391, 399, 400

Ραφαηλίδης, Βασίλης 437, 453-454

Ρεντζής, Θανάσης 449

Ρίτσος, Γιάννης 65, 153, 287, 288, 289,  
389, 408

Ροΐδης, Εμμανουήλ 187

Ρόμβος, Τέος 341

Ρούφος, Ρόδης 106, 258, 275, 276

Ρώμας, Διονύσιος 32

Ρώτας, Βασίλης 389, 399

## Σ

Σαββίδης, Γ. Π. 200, 223, 408

Σαββόπουλος, Διονύσης 51, 53, 192, 441,  
454

Σακελλαρίου, Μιχαήλ 224

Σακελλαροπούλου, Αλεξάνδρα 173-174

Σαμαράς, Λουκάς 404, 405

Σαμαρτζής, Τάσος 342

Σαμοϊλης, Σπύρος 200

Σαμουηλίδης, Χρήστος 67, 68, 72

Σαντορινιός, Μιχάλης 408

Σαράντη, Γαλάτεια 64

Σαρεγιάννης, Ι. Α. 234

Σαρή, Ζωρζ 150, 152, 159-165, 166

Σαχίνης, Απόστολος 63, 64, 76

Σαχτούρης, Μίλτος 82, 234, 235, 408

Σβορώνος, Νίκος 244, 249, 260, 487

Σγουράκης, Γιώργος 274, 277

Σεφέρη, Μαρώ 277

Σεφέρης, Γιώργος 26, 61, 186, 234, 269-  
282, 287, 288, 292, 293, 358, 389,  
393, 408

Σικελιανός, Άγγελος 289

Σιμόπουλος, Ηλίας 63, 64

Σίμωσι, Γαβριέλλα 404

Σινόπουλος, Τάκης 65, 234, 399, 403,  
408, 409

Σίνου, Κίρα 389, 390

Σιοπαχάς, Χρίστος 173

Σιούρμαν, Καίτη 168, 169, 170, 171

Σιώτης, Ντίνος 327, 328, 330, 338

Σκαλιόρας, Κωστής 200, 389

Σκαμπαρδώνης, Γιώργος 33

Σκαρίμπας, Γιάννης 28, 36, 57, 66, 68, 71

Σκάρος, Ζήσης 67, 70

Σκαρτσής, Σωκράτης 411

Σκάσσης, Θωμάς 25

Σκούρτης, Γιώργος 134

Σμαραγδής, Γιάννης 173

Σολομός, Αλέξης 467-468, 470, 473

Σολωμός, Διονύσιος 25, 287, 289

Σουλιώτης, Μίμης 408, 409

Σουλογιάννης, Ευθύμιος 200

Σουλουγανή, Αφροδίτη 112, 114, 116

Σουρούνης, Αντώνης 31, 33, 36, 129,  
135, 137-140, 141, 142, 143, 146

Σοφιανός, Κώστας 303, 306

Σπανούδης, Αλέκος 404

Στάικος, Κωνσταντίνος 200

Σταμάτης, Χαράλαμπος Θ. 112, 115

Σταματίου, Κώστας 215, 275, 453

Σταμπουλόπουλος, Γιώργος 451

Στασινόπουλος, Μιχαήλ 368, 375, 401

Στασινοπούλου, Μαρία 200, 225

Σταυρακοπούλου, Σωτηρία 306

Σταυρίδη-Πατρικίου, Ρένα 200

Σταυροπούλου, Έρη 136

Σταύρου, Τατιάνα 66, 68, 72, 154

Στρατηγοπούλου, Δανάη 389

Συκουτρής, Ιωάννης 132

Συνοδινού, Άννα 280, 485



Σφακιανάκης, Άρης 31, 33, 35, 49  
 Σφυρίδης, Περικλής 32, 46  
 Σχινάς, Αλέξανδρος 355  
 Σώτηρα, Ντίνα 341  
 Σωτηριάδου, Κλαίτη 407  
 Σωτηριάδου, Κοραλία 398  
 Σωτηρίου, Διδώ 149, 152, 154, 155-156,  
 164, 166  
 Σωτηροπούλου, Έρση 31, 32, 33, 35, 36

## T

Ταμβακάκης, Φαίδων 31, 49  
 Ταμβάκης, Κώστας 406  
 Τασσόπουλος, Γιώργος 342  
 Τατσόπουλος, Πέτρος 31, 32, 33, 35,  
 49-51, 58, 105  
 Ταχτσής, Κώστας 275-276, 307, 308,  
 391, 487  
 Τεγοπούλου, Μάνια 332  
 Τερζάκης, Άγγελος 111, 273, 401  
 Τερζής, Μιχάλης 306  
 Τζαβέλας, Γιώργος 438  
 Τζανής, Γιάννης 306  
 Τζελέπης, Πάνος Νικολής 405  
 Τζιόβας, Δημήτρης 180, 241  
 Τζώρτζης, Γιάννης 341, 342  
 Τραϊανός, Αλέξης 338, 339, 402, 410,  
 411  
 Τριαντάφυλλος, Κλεάνθης 294  
 Τριανταφύλλου, Σώτη 26, 58  
 Τριβιζάς, Ευγένιος 150, 152  
 Τσακνιάς, Σπύρος 27, 49, 389, 411  
 Τσαλίκη-Μηλιώνη, Τατιάνα 424, 428  
 Τσάτσος, Δημήτρης 215, 216  
 Τσάτσος, Κωνσταντίνος 221, 368, 372-  
 373, 375-376  
 Τσάτσου, Ιωάννα 382  
 Τσελίκας, Μέμος 200  
 Τσιαμπούσης, Βασίλης 33  
 Τσιάρας, Φίλιππος 405  
 Τσίρκας, Στρατής 21, 22, 33, 34, 36, 55,  
 58, 65, 92, 94, 105, 106, 107, 141,  
 143, 153, 160, 188, 213, 219, 241,

256, 257, 258, 262, 272, 280, 289,  
 290, 291, 400, 403  
 Τσιρόπουλος, Κώστας 67, 74, 75, 76, 95,  
 106, 376  
 Τσιτσέλη, Καίη 188, 189  
 Τσόκλης, Κώστας 404  
 Τσουδερού, Βιργινία 485  
 Τσουκαλάς, Κωνσταντίνος 17-18, 215,  
 216, 283, 286  
 Τυπάλδος, Γιάννης 451

## Y

Υφαντής, Γιάννης 303, 306, 314, 411

## Φ

Φάις, Μισέλ 25  
 Φακίνου, Ευγενία 31, 152  
 Φαληρέας, Τάσος 336, 404  
 Φατούρος, Δημήτρης Α. 487  
 Φέρρης, Κώστας 440, 450  
 Φίλης, Γιάννης 306  
 Φίλιας, Βασίλης 283  
 Φινόπουλος, Ευστάθιος 200  
 Φραγκιάς, Αντρέας 22, 32, 34, 39, 58,  
 65, 187, 188, 435, 438, 439, 440, 442,  
 457, 458  
 Φραγκόπουλος, Θ. Δ. 258, 307  
 Φραντζή, Άντεια 353  
 Φρειδερίκη (βασιλίτσα της Ελλάδας)  
 439, 442, 443  
 Φωκάς, Νίκος 189  
 Φωσκαρίνης, Θάνος 183  
 Φωστιέρης, Αντώνης 38, 190, 334, 401  
 Φωτέας, Παναγιώτης 372  
 Φωτιάδου-Μπαλαφούτη, Γιώτα 166

## X

Χάκκας, Μάριος 80, 421  
 Χανός, Δημήτρης 111, 114, 116, 117,  
 118, 119, 120, 125  
 Χάρης, Γιάννης 224-225

Χάρης, Πέτρος 63, 64, 65, 368, 376, 378, 379  
 Χαριτάτος, Δημήτρης 198-199  
 Χαριτάτος, Μάνος 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206  
 Χαριτόπουλος, Διονύσης 31, 32  
 Χατζηαναγνώστου, Τάκης 66, 68, 69, 70  
 Χατζηβασιλειάδης, Θανάσης 306  
 Χατζηβασιλείου, Βαγγέλης 56, 73, 79, 103, 180, 266  
 Χατζημιαήλ, Θεόφιλος (ζωγράφος) 246  
 Χατζημιάλη-Παπαλιού, Μαίρη 451  
 Χατζής, Δημήτρης 21, 22, 32, 33, 34, 39, 58, 61, 65, 76, 90, 91, 129, 135-137, 139, 141, 145, 146, 188, 239-254, 262, 263, 289, 456  
 Χατζιδάκη, Φούλα 280  
 Χατζιδάκι, Νατάσα 87, 336, 337, 346, 350, 358-363, 403, 404, 405  
 Χατζιδάκις, Μάνος 189, 448-449  
 Χατζίνης, Γιάννης 27, 73  
 Χατζόπουλος, Κωνσταντίνος 289  
 Χατζόπουλος, Οδυσσεάς 393  
 Χειμωνάς, Γιώργος 32, 33, 36, 81, 87, 262  
 Χέλμης, Κώστας 171  
 Χιόνης, Αργύρης 32, 389  
 Χοϊδός, Ρόκκος 294  
 Χουζούρη, Έλενα 25  
 Χουλιάρας, Γιώργος 408, 409  
 Χουλιάρης, Νίκος 31, 32, 422  
 Χούνος, Νέστορας 389, 390  
 Χουρμουζιάδης, Γιώργος 368-369  
 Χουρμούζιος, Αιμίλιος 27  
 Χρηστάκης Λεωνίδα 330, 339, 345, 348, 350, 397, 405  
 Χριστιανόπουλος, Ντίνος 284, 296, 305, 307  
 Χρονάς, Γιώργος 38, 411  
 Χρυσοβιτσάνος, Γιώργος 403  
 Χρυσόπουλος, Χρήστος 26  
 Χωμενίδης, Χρήστος Α. 36, 58

## Ψ

Ψαρράς, Τάσος 440

## Α

Adorno, Theodor W. 260  
 Althusser, Louis 266, 399  
 Apollinaire, Guillaume 388  
 Aron, Raymond 266  
 Artaud, Antonin 399, 402  
 Asturias, Miguel Ángel 388

## Β

Bach, Johann Sebastian 191  
 Balakian, Anna 407  
 Ballard, James Graham 355  
 Balzac, Honoré de 388, 394  
 Barthes, Roland 178, 190, 215, 260, 261, 401, 407  
 Bataille, Georges 399  
 Baudelaire, Charles 388, 400, 405  
 Baudinet, M. J. 399  
 Beckett, Samuel 388, 407, 410  
 Beethoven, Ludwig van 192  
 Beiles, Sinclair 404  
 Bellow, Saul 388  
 Benjamin, Walter 143, 251, 260, 475  
 Berger, John 401  
 Bergman, Ingmar 193, 406  
 Bichsel, Peter 406  
 Blake, William 314, 324  
 Blanchot, Maurice 261, 399, 400  
 Bloch, Ernst 252  
 Bly, Robert 338  
 Böll, Heinrich 49  
 Bonnefoy, Yves 400, 407, 410  
 Borges, Jorge Luis 303, 406, 409, 410, 411  
 Bowie, David 404  
 Bowles, Paul 410  
 Božilov, Božidar 411  
 Brautigan, Richard 341, 342

Brecht, Bertolt 388, 389, 461-476, 487, 488  
 Breton, André 399  
 Bukowski, Charles 402, 411  
 Buñuel, Luis 394  
 Burroughs, William 328, 341, 342, 355,  
 406  
 Butor, Michel 401  
 Buttitta, Ignazio 409  
 Byron, Lord 388

**C**

Cain, James 120  
 Calvino, Italo 29, 400  
 Camus, Albert 186, 388, 392  
 Carlyle, Thomas 473, 474, 475  
 Cartland, Barbara 388  
 Char, René 402  
 Chase, James 390, 392  
 Chekhov, Anton 186, 388  
 Chomsky, Noam 401  
 Christie, Agatha 114, 123  
 Cohn-Bendit, Daniel 399  
 Coppola, Francis Ford 193, 195  
 Corelli, Arcangelo 192  
 Corso, Gregory 328, 334, 336, 338, 339,  
 341, 342, 402, 404  
 Cortázar, Julio 410  
 Cox, Geoffrey 178  
 Creeley, Robert 342  
 Cromwell, Oliver 474  
 Cummings, E. E. 411

**D**

Dalí, Salvador 406  
 Dassin, Jules 481, 485, 487, 488  
 Derrida, Jacques 197, 261  
 Dickens, Charles 186  
 Dickinson, Emily 402  
 Döblin, Alfred 424  
 Dos Passos, John 424  
 Dostoyevsky, Fyodor 186, 187  
 Doyle, Arthur Conan 114

Drot, Jean-Marie 404  
 Dumas, Alexandre 392  
 Dylan, Bob 404

**E**

Eisenstein, Sergei M. 406  
 Eliot, Thomas Stearns 186, 388, 411  
 Éluard, Paul 406  
 Emmanuel, Pierre 370-371, 373

**F**

Fahlström, Öyvind 178  
 Faulkner, William 186, 187, 388  
 Faye, Jean-Pierre 399  
 Fellini, Federico 192, 429  
 Ferlinghetti, Lawrence 328, 334, 335,  
 336, 338, 342, 402, 404  
 Feuchtwanger, Lion 464  
 Fitzgerald, Francis Scott 186  
 Fo, Dario 388  
 Forster, Edward Morgan 186  
 Foucault, Michel 215, 261  
 François, Frédéric 401  
 Frisch, Max 406  
 Fromm, Erich 252  
 Fuentes, Norberto 410

**G**

Garbero, María-Rosa 409  
 Genet, Jean 487  
 Gide, André 388, 394  
 Ginsberg, Allen 89, 327, 328, 329, 330,  
 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339,  
 341, 342, 344, 402, 404, 406, 407  
 Giscard d'Estaing, Valéry 387  
 Glucksmann, André 266  
 Godard, Jean-Luc 56, 426  
 Goldmann, Lucien 252, 260, 399  
 Goldoni, Carlo 388  
 Gramsci, Antonio 270, 271  
 Grass, Günter 388

**H**

Habermas, Jürgen 252  
 Hacker, Marilyn 411  
 Hammett, Dashiell 348  
 Handke, Peter 409  
 Harding, Gunnar 411  
 Harvey, Denise 358  
 Hayes, Billy 394  
 Hemingway, Ernest 388  
 Hesse, Hermann 314, 388  
 Hikmet, Nâzim 388  
 Hirschman, Jack 337, 338  
 Hoffer, William 394  
 Hofmannsthal, Hugo von 410  
 Hölderlin, Friedrich 314  
 Hughes, Ted 407

**I**

Ibsen, Henrik 388

**J**

Jagger, Mick 404  
 Jakobson, Roman 407  
 James, Henry 394  
 Jarry, Alfred 406  
 Jones, Ernest 399  
 Joyce, James 186, 262, 399, 424  
 Jusdanis, Gregory 29  
 Justice, Donald 338

**K**

Kafka, Franz 388, 392, 409  
 Kerouac, Jack 328, 334, 336, 339, 341, 342, 402, 404  
 Khomeini, Ayatollah 195  
 Korać, Veljko 252  
 Kristeva, Julia 260  
 Kubrick, Stanley 192  
 Kundera, Milan 388  
 Kunert, Günter 410

**L**

Lamantia, Philip 338  
 Lamb, Charles 400  
 L'Amour, Louis 388, 390, 392  
 Larkin, Philip 407  
 Laxness, Halldór 394  
 Layoun, Mary 27  
 Lefebvre, Henri 252  
 Lennon, John 192, 409  
 Levertov, Denise 338  
 Lorca, Federico García 389, 406  
 Louÿs, Pierre 394  
 Lowell, Robert 338  
 Lukács, Georg 258, 260

**M**

Mailer, Norman 190  
 Mann, Thomas 186, 187, 191, 388  
 Mansour, Joyce 411  
 Marcuse, Herbert 252  
 Marković, Mihailo 252  
 Márquez, Gabriel García 388, 410  
 Marti, Kurt 409  
 Martinet, André 401  
 Marx, Karl 233, 252, 475  
 Maupassant, Guy de 186  
 Mayakovsky, Vladimir 291, 292, 406  
 Mazeaud-Καραγιάννη, Édith 405  
 McCullough, Colleen 73  
 Melville, Herman 186  
 Merleau-Ponty, Maurice 266  
 Merwin, William Stanley 338, 409  
 Milliex, Roger 200, 203  
 Molière 186, 388  
 Montaigne, Michel de 407, 410  
 Monteverdi, Claudio 191, 192  
 Moravcsik, Julius 242  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 25  
 Musil, Robert 262, 400

**N**

Napoléon I 70, 474, 475  
 Nemerov, Howard 338  
 Neruda, Pablo 388, 400  
 Norse, Harold 338, 342  
 Novalis 314

**O**

Olofsson, Tommy 411  
 O'Neill, Eugene 388, 389'  
 Ono, Yoko 192  
 Orwell, George 388

**P**

Pasolini, Pier Paolo 192, 404, 409, 411  
 Pasternak, Boris 388  
 Pavese, Cesare 411  
 Paz, Octavio 388  
 Pejović, Danilo 252  
 Pélieu, Claude 341, 342  
 Pendleton, Don 388  
 Peri, Massimo 408  
 Petrović, Gajo 252  
 Picasso, Pablo 389  
 Pirandello, Luigi 388  
 Plath, Sylvia 89, 411  
 Poe, Edgar Allan 186  
 Polanski, Roman 192  
 Ponge, Francis 399  
 Pound, Ezra 289, 388  
 Prassinis, Gisèle 405  
 Prather, Richard S. 388, 390  
 Proust, Marcel 276, 362, 394  
 Pynchon, Thomas 187

**Q**

Quasimodo, Salvatore 406  
 Queen, Ellery 388, 390

**R**

Rasch, Wolfdietrich 400  
 Ravel, Maurice 192  
 Reed, Lou 404  
 Rexroth, Kenneth 410, 411  
 Richards, Keith 404  
 Rilke, Rainer Maria 388  
 Rimbaud, Arthur 388, 405, 406  
 Robbe-Grillet, Alain 423, 424, 425, 426,  
 428  
 Roche, Denis 408  
 Rodari, Gianni 150  
 Rolland, Romain 314  
 Rossellini, Roberto 192  
 Roth, Philip 186  
 Rozaki, G. J. 112, 115, 116, 119, 120,  
 125, 126

**S**

Sade, Marquis de 264  
 Saïd, Edward 270, 271  
 Salinger, Jerome David 186, 187  
 Sartre, Jean-Paul 215, 239, 261, 270,  
 388, 399, 467  
 Schaeffer, Pierre 176, 177, 179, 181  
 Schildt, Göran 400  
 Seghers, Anna 464  
 Semprún, Jorge 394  
 Shakespeare, William 388, 389, 399  
 Shelley, Mary 356-357  
 Sillitoe, Alan 407  
 Simonov, Konstantin Mikhailovich 394  
 Slade, Jack 390  
 Smith, Cordwainer 354, 404  
 Snyder, Gary 338  
 Sollers, Philippe 260, 399, 401  
 Solzhenitsyn, Aleksandr 391  
 Sontag, Susan 407  
 Stankiewicz, Edward 407  
 Steinbeck, John 388  
 Strindberg, August 186  
 Svevo, Italo 186  
 Szathmári, Sándor 409

**T**

Tagore, Rabindranath 388  
Tardieu, Jean 399  
Tchaikovsky, Pyotr Ilyich 192  
Teodori, Massimo 406  
Tito, Josip Broz 366, 380  
Todorov, Tzvetan 407  
Tolstoy, Leo 312, 314, 317, 388  
Tomlinson, Charles 407  
Truffaut, François 428, 430  
Tynianov, Yuri 400  
Tytell, John 333, 407  
Tzara, Tristan 407

**V**

Vallejo, César 411  
Verdi, Giuseppe 192  
Vian, Boris, 402  
Villiers, Gérard de 388, 390, 392

Vitti, Mario 27, 269, 274, 280  
Voslenski, Michael 266  
Voznezensky, Andrei 332, 341

**W**

Wajda, Andrzej 451  
Wakoski, Diane 411  
Walker, Alice 187  
Weissert, Johannes 169, 170, 171  
Weissner, Carl 341, 342  
Welles, Orson 193  
Wilbur, Richard 338  
Williams, Tennessee 388  
Wright, James 338

**Z**

Zola, Émile 239, 388  
Zweig, Stefan 392, 476









Ο συλλογικός αυτός τόμος εστιάζει στα χρόνια 1974-1981, με στόχο να διερευνήσει τα αφετηριακά χαρακτηριστικά της Μεταπολίτευσης στον χώρο της λογοτεχνίας αλλά και ευρύτερα της διανόησης και του πολιτισμού. Τα είκοσι εννέα άρθρα που τον απαρτίζουν καλύπτουν ζητήματα που αφορούν τις λογοτεχνικές τάσεις, τις θεματικές, τις τεχνικές, τις αξιολογήσεις, αλλά και συγγραφικά αρχεία της περιόδου· διερευνούν έννοιες όπως η αμφισβήτηση και συζητούν σημαντικές φυσιογνωμίες στον χώρο της διανόησης αλλά και πρόσωπα λιγότερο γνωστά· αναδεικνύουν τους διεθνείς προσανατολισμούς της ελληνικής λογοτεχνίας και κριτικής στο πεδίο της πρόσληψης, των πολιτικών ενδιαφερόντων και των μεταφράσεων· τέλος, εξετάζουν αμφίδρομα τις σχέσεις της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο, καθώς και τη διαπλοκή ιδεολογίας και θεάματος.

