

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCE



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ, ΜΕΣΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ»
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

«Τέχνη, λογοκρισία και τα όρια της καλλιτεχνικής έκφρασης,
Η περίπτωση της «Ρούσαλκα» στην Εθνική Λυρική Σκηνή»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ευαγγελία Καρπούζη

Αθήνα, 2019

Τριμελής επιτροπή

Ανδρομάχη Γκαζή, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου (επιβλέπουσα)

Μάρθα Μιχαλίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Γεώργιος-Μιχαήλ Κλήμης, Αναπληρωτής Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Ευαγγελία Καρπούζη, 2019

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσης διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής για εμπορικό σκοπό. Η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή της εργασίας για σκοπούς εκπαιδευτικούς ή ερευνητικούς, προϋποθέτει αυστηρώς την αναφορά της πηγής προέλευσης.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειο Πανεπιστήμιο δεν υποδηλώνει αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα (Ν. 5343/32 αρ. 202 παρ. 2).

Ευχαριστίες

Η παρούσα διπλωματική εργασία δεν θα είχε ολοκληρωθεί χωρίς τη βοήθεια, τη συνδρομή και τις πολύτιμες συμβουλές ανθρώπων του πανεπιστημιακού και εργασιακού μου περιβάλλοντος. Ως εκ τούτου, θα ήθελα καταρχάς να ευχαριστήσω θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου κα Ανδρομάχη Γκαζή για την καθοδήγηση και βοήθειά της κατά τη διάρκεια της συγγραφής του παρόντος πονήματος. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερος την κα Μαρίνα Μαρκέλλου, της οποίας η ηθική υποστήριξη υπήρξε σημαντική και οι συμβουλές της στάθηκαν πολύτιμες και εποικοδομητικές. Εν συνεχεία, ευχαριστώ θερμά τους συμμετέχοντες στον κύκλο των συνεντεύξεων, καθώς η συμβολή τους για τη συγγραφή της παρούσας εργασίας υπήρξε ανεκτίμητη και καθοριστική. Τέλος, ιδιαίτερες ευχαριστίες θα ήθελα να απευθύνω σε όλους τους καθηγητές του μεταπτυχιακού τμήματος της Πολιτιστικής Διαχείρισης του Παντείου Πανεπιστημίου για τις επιστημονικές τους γνώσεις, την πολύτιμη εμπειρία τους και την άριστη συνεργασία μας καθόλη τη διάρκεια της ακαδημαϊκής περιόδου 2017-2019.

Περιεχομένα

Ευχαριστίες.....	3
Περιεχόμενα.....	4
Περίληψη.....	5
Abstract.....	6
Εισαγωγή.....	7
Μέρος Α΄: Τέχνη και Λογοκρισία.....	10
Κεφάλαιο πρώτο – Τέχνη.....	11
1. Η έννοια της τέχνης και η δυσκολία ορισμού της.....	11
Κεφάλαιο δεύτερο - Λογοκρισία.....	14
2.1. Ο ορισμός της λογοκρισίας και τα είδη της.....	14
2.2. Λογοκρισία, Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία και Ιερά Εξέταση.....	17
2.3. Η Λογοκρισία της πολιτικής ορθότητας στην τέχνη.....	21
2.4. Η Λογοκρισία και οι παραστατικές τέχνες στην Ελλάδα.....	24
Ανακεφαλαίωση Α΄ Μέρους.....	28
Μέρος Β΄ : Ρούσαλκα - Εθνική Λυρική Σκηνή 2009.....	30
Κεφάλαιο τρίτο - Ρούσαλκα.....	31
3.1. Σχετικά με τη Ρούσαλκα.....	32
3.2. Τα γεγονότα της επεισοδιακής παραγωγής.....	33
Κεφάλαιο τέταρτο – Κριτική ανάλυση των γεγονότων - Συμπεράσματα.....	42
4.1. Τα αίτια.....	42
4.2. Η «αβάσταχτη ελαφρότητα» των ορίων της τέχνης – Σκέψεις και προβληματισμοί αναφορικά με την τέχνη και την ηθική της.....	48
4.3. Η διαχείριση της καλλιτεχνικής έκφρασης από τους πολιτιστικούς φορείς	57
4.4. Επίλογος.....	69
Πηγές - Βιβλιογραφία.....	71
Παράρτημα – Οδηγός Συνεντεύξεων.....	77

Περίληψη

Η παρούσα εργασία εκπονήθηκε με αφορμή τα γεγονότα που διαδραματίστηκαν κατά τη διεξαγωγή των παραστάσεων της όπερας «Ρούσαλκα», η οποία παρουσιάστηκε από την Εθνική Λυρική Σκηνή στο θέατρο «Ολύμπια» κατά την καλλιτεχνική περίοδο 2008-2009. Παρόλο που η σύγχρονη πραγματικότητα έχει να επιδείξει πλείστα παραδείγματα θεαμάτων, τα οποία προκάλεσαν από κοινότητες αντιδράσεις έως ακραία επεισόδια, εντούτοις επιλέχθηκε το παραπάνω περιστατικό, καθώς θεωρήθηκε ότι αποτελεί ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα περίπτωση εμφάνισης του φαινομένου της λογοκρισίας εξαιτίας δύο κυρίως παραμέτρων. Καταρχάς διαδραματίστηκε μέσα σε έναν επίσημο πολιτιστικό φορέα, στους κόλπους του οποίου επέφερε συγκρούσεις, όπως θα φανεί στη συνέχεια, απασχολώντας τον Τύπο εκείνης της περιόδου και κατ'επέκταση την κοινή γνώμη. Κατά δεύτερον, αποτέλεσε μοναδική περίπτωση κατά την οποία καλλιτέχνες στρέφονται εναντίον καλλιτεχνών αξιώνοντας επιβολή λογοκρισίας. Παράλληλα, αποτέλεσε αφορμή για περαιτέρω προβληματισμό των εργαζόμενων και ιδιαίτερα του καλλιτεχνικού προσωπικού, και της γράφουσας συγκεκριμένα, αναφορικά με τα όρια της τέχνης και τη διαχείρισή τους. Τι είναι τέχνη και πώς ορίζεται; Θα πρέπει να υπάρχουν όρια στην καλλιτεχνική δημιουργία και, αν ναι, από ποιους τίθενται τα όρια αυτά; Πώς μπορεί ένας πολιτιστικός φορέας να διαχειριστεί την καλλιτεχνική έκφραση και δημιουργία, διατηρώντας τις απαιτούμενες ισορροπίες, αλλά και υπηρετώντας, παράλληλα, την τέχνη ουσιαστικά και με τη βαθύτερη έννοια και σημασία της; Οι προβληματισμοί αυτοί, αναφορικά με τα όρια της τέχνης και της καλλιτεχνικής έκφρασης, εγείρουν παράλληλα προβληματισμό για τον τρόπο διαχείρισης ανάλογων περιστατικών και για την πολιτική, διοικητική και καλλιτεχνική, που θα πρέπει να ακολουθούν πολιτιστικοί φορείς ανάλογου βεληνεκούς με την Εθνική Λυρική Σκηνή.

Λέξεις- κλειδιά: λογοκρισία, τέχνη, κριτική, Ρούσαλκα, πολιτιστικοί φορείς

**“Art, censorship and the limits of artistic expression,
The case of Rusalka at Greek National Opera”**

Abstract

The purpose of this dissertation is to discuss the events that took place during the staging of the operatic performances of “Rusalka”, which were presented by the Greek National Opera at the Olympia Theatre in the artistic season of 2008-2009. Despite that in recent years there have been plenty of examples of controversial artistic performances, causing a variety of reactions ranging from mild disapproval to extreme incidents, this particular event has been chosen because it is considered a particularly interesting case as far as censorship is concerned, mainly due to two factors. Firstly, it occurred within an official cultural institution, bringing about conflict amongst those involved, and as it will be demonstrated below, occupying the Press at the time and by extension public opinion, as well. Secondly, it constitutes the only case in which artists turned against their peers, calling for the enforcement of censorship. At the same time, it gave rise to further concern on part of the employees, specifically the artistic personnel, including the author of this dissertation, in reference to the limits of art and how they are managed. What is art and how can it be defined? Should there be restrictions to artistic creation and, if so, who should be the individuals who set these restrictions? How can a cultural institution administer artistic expression, maintaining the necessary balance, while simultaneously serving art in its most profound meaning and importance? These concerns, in reference to the limits of art and artistic expression, stimulate additional consternation about the manner in which such incidents are managed on political, administrative and artistic levels, which must be adhered to by cultural institutions of the same caliber as the Greek National Opera.

Key words: censorship, art, criticism, Rusalka, cultural institutions.

Εισαγωγή

Ο έλεγχος και η χειραγώγηση του λόγου αποτελεί μια σταθερά από καταβολής σύστασης κοινωνιών και φτάνει μέχρι τις μέρες μας ενδυόμενη διαφορετικούς μανδύες, ανάλογα με τις πολιτικές, κοινωνικές, θρησκευτικές και οικονομικές συνιστώσες της κάθε εποχής. Η προσπάθεια επιβολής ελέγχου και χειραγώγησης της έκφρασης σε όλες της εκφάνσεις της, ανεξάρτητα με το αν κατά καιρούς ενισχύεται ή περιορίζεται, αναλόγως των συνθηκών, αποτελεί διαχρονικά χαρακτηριστικό και απαραίτητο στοιχείο της εγκαθίδρυσης και διατήρησης της εξουσίας. Εμφανίζεται δε σε όλα τα πεδία, τα οποία εν δυνάμει αποτελούν έκφραση ιδεών, μη εξαιρούμενου και του πεδίου της τέχνης.

Η παρούσα εργασία με αφορμή την παραγωγή όπερας «Ρούσαλκα» της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, διερευνά το φαινόμενο της λογοκρισίας στην τέχνη, και ειδικότερα στις παραστατικές τέχνες, αναζητώντας τα κίνητρα των λογοκριτών και διερευνώντας τα όρια της καλλιτεχνικής έκφρασης. Στόχος της είναι να αναδείξει το ασαφές πλαίσιο μέσα στο οποίο περικλείεται και κινείται η τέχνη και τη δυσκολία διαχείρισης ενός λογοκριτικού περιστατικού για έναν πολιτιστικό φορέα αναζητώντας την επιθυμητή ισορροπία μεταξύ του λογοκριτή και του λογοκρινόμενου.

Τα ερευνητικά ερωτήματα είναι τα ακόλουθα: α) Υπάρχουν όρια στην τέχνη; Αν ναι, ποιες είναι οι προϋποθέσεις των ορίων αυτών και από ποιους τίθενται; β) Πώς χαράσσεται η καλλιτεχνική πολιτική ενός πολιτιστικού φορέα; γ) Τι θα πρέπει να λαμβάνει υπόψη ο εκάστοτε επικεφαλής του αναφορικά με τις λιγότερο ή περισσότερο ακραίες καλλιτεχνικές δημιουργίες; δ) Τι γίνεται όταν η προσωπική ηθική του ατόμου έρχεται σε σύγκρουση με την καλλιτεχνική πολιτική του φορέα;

Λαμβάνοντας υπόψη το θέμα και τον σκοπό της εργασίας, καθώς και τα υπό εξέταση ερευνητικά ερωτήματα, ως καταλληλότερη ερευνητική μέθοδος, εκτός της βιβλιογραφικής έρευνας και της έρευνας του αρχειακού υλικού της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, κρίθηκε η λήψη ημιδομημένων συνεντεύξεων. Οι συνεντεύξεις αυτού του είδους αφήνουν περιθώρια συζήτησης θεμάτων, τα οποία ενδεχομένως θα προκύψουν κατά την πορεία και θα λειτουργήσουν βοηθητικά στην κυρίως έρευνα. Ως εκ τούτου, οι συνεντεύξεις παίρνουν εν μέρει τη μορφή συζήτησης, με ερωτήσεις ανοικτού τύπου, οι οποίες δίνουν στον συνεντευξιζόμενο την ελευθερία για ανάπτυξη σκέψης (Ιωσηφίδης, 2008), ενώ παράλληλα θέτουν και τα κατάλληλα όρια για να μην

υπάρξει εκτροπή του θέματος. Κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων, οι ερωτήσεις τροποποιούνται, προστίθενται, αφαιρούνται ή αλλάζουν σειρά ανάλογα τον συνεντευξιαζόμενο και τη ροή της συζήτησης. Η επιλογή των επτά ατόμων για τον κύκλο των συνεντεύξεων για την παρούσα εργασία, έγινε με πρωταρχικό κριτήριο τον βαθμό συμμετοχής που είχε ο εκάστοτε συνεντευξιαζόμενος στην προετοιμασία και ολοκλήρωση της παραγωγής. Όλοι οι συμμετέχοντες στις συνεντεύξεις υπέγραψαν, σύμφωνα με το πρωτόκολλο συνεντεύξεων, σχετικό έντυπο συναίνεσης. Επισημαίνεται ότι έχει διατηρηθεί η ανωνυμία των συμμετεχόντων, καθώς αποτέλεσε όχι μόνο επιθυμία των περισσότερων εξ αυτών, αλλά και βασική προϋπόθεση για την αποδοχή της συμμετοχής τους σε αυτό τον κύκλο των συνεντεύξεων. Ο οδηγός συνέντευξης, ο οποίος παρατίθεται στο Παράρτημα, αποτελείται από τις προαναφερθείσες ερωτήσεις ανοικτού τύπου, οι οποίες είναι στο μεγαλύτερο μέρος τους κοινές για όλους, με μια μικρή διαφοροποίηση, ανάλογα με τον βαθμό συμμετοχής που είχε ο εκάστοτε συνεντευξιαζόμενος στην παραγωγή. Στις συνεντεύξεις αυτές, εκτός από λεπτομέρειες για το εν λόγω συμβάν, εκτίθενται και προσωπικές απόψεις των συνεντευξιαζόμενων, αναφορικά με την τέχνη, τα όριά της, τις εκ νέου και εκσυγχρονισμένες παρουσιάσεις κλασικών έργων, καθώς και τη θέση και στάση των πολιτιστικών φορέων στη διαχείριση της καλλιτεχνικής έκφρασης. Οι συμμετέχοντες στις συνεντεύξεις είναι στελέχη της ΕΛΣ που συμμετείχαν στη συγκεκριμένη παραγωγή είτε ως συντελεστές, είτε μέσω του θεσμικού τους ρόλου, καθώς και θεατές που υπήρξαν παρόντες κατά τη διάρκεια των επεισοδιακών παραστάσεων. Θα πρέπει να αναφερθεί ότι τα χαρακτηριστικά της παρούσας έρευνας δεν ενδείκνυνται για γενικεύσεις των όποιων αποτελεσμάτων, καθώς αποτυπώνονται σε μεγάλο βαθμό προσωπικές και βιωματικές απόψεις, οι οποίες, μάλιστα, είναι άμεσα συνδεδεμένες με το αντικείμενο απασχόλησης του κάθε συμμετέχοντος. Συνεπώς, η συγκεκριμένη έρευνα αποσκοπεί περισσότερο στο γόνιμο διάλογο και την ανταλλαγή απόψεων πάνω στα όρια της τέχνης, επιχειρώντας παράλληλα να απαντήσει στα προαναφερθέντα ερευνητικά ερωτήματα, όσο αυτό είναι επιτρεπτό από τη φύση του θέματος.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας επιχειρείται η θεωρητική προσέγγιση των εννοιών «τέχνη» και «λογοκρισία». Το πρώτο κεφάλαιο αναφέρεται στην τέχνη και γίνεται προσπάθεια να διαφανεί η δυσκολία προσέγγισης μίας συγκεκριμένης θεωρίας που να νοηματοδοτεί και να αξιολογεί σήμερα ένα καλλιτεχνικό έργο. Εν συνεχεία, στο δεύτερο κεφάλαιο διερευνάται η έννοια της λογοκρισίας και τα είδη

της. Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στη στάση της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας και τη δράση της Ιεράς Εξέτασης, καθώς και στο φαινόμενο της λογοκρισίας ως απόρροια της πολιτικής ορθότητας. Εν συνεχεία, αναλύεται το λογοκριτικό φαινόμενο στις παραστατικές τέχνες στον ελλαδικό χώρο.

Στο δεύτερο μέρος επιχειρείται η μελέτη των γεγονότων που ακολούθησαν την παρουσίαση της όπερας «Ρούσαλκα», καθώς και η κριτική ανάλυσή τους με την παράλληλη εξαγωγή συμπερασμάτων επί των ερευνητικών ερωτημάτων. Το τρίτο κεφάλαιο είναι σχετικό με την όπερα «Ρούσαλκα» και τον μύθο από τον οποίο αυτή προέκυψε, καθώς και τα γεγονότα που ακολούθησαν την παρουσιάσή της στην ΕΛΣ. Ακολουθεί το τέταρτο κεφάλαιο με την κριτική ανάλυση, η οποία εστιάζει στην οριοθέτηση της τέχνης, στη διαχείριση της καλλιτεχνικής έκφρασης από τους πολιτιστικούς φορείς και στην εξαγωγή των σχετικών με αυτών συμπερασμάτων. Κατά τη διάρκεια της κριτικής ανάλυσης, σε μια προσπάθεια ολοκληρωμένης προσέγγισης του όλου θέματος, επιχειρείται η αποτύπωση προσωπικής άποψης και κρίσης, τόσο αναφορικά με τα γεγονότα, όσο και με τα παραπάνω ερευνητικά ερωτήματα λαμβάνοντας υπόψη τις ιστορικές, κοινωνικές και νομικές προεκτάσεις που προκύπτουν.

Μέρος Α΄
Τέχνη και Λογοκρισία

Κεφάλαιο πρώτο – Τέχνη

1. Η έννοια της τέχνης και η δυσκολία ορισμού της

Ο ακριβής εννοιολογικός προσδιορισμός του όρου «τέχνη» έχει απασχολήσει πλήθος διανοητών και καλλιτεχνών από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας, από τον Πλάτωνα και τον Θωμά τον Ακινάτη, μέχρι τον Hume και τον Kant και από τον Schopenhauer και τον Picasso, μέχρι τον Lenin και τον Foucault. Παρόλ' αυτά, η προσπάθεια αποτύπωσης ενός καθολικά αναγνωρισμένου ορισμού της, με την ευρύτερη έννοια, έχει αποδειχθεί δύσκολο εγχείρημα.¹

Είναι προφανές ότι καθώς ο όρος «τέχνη» προέρχεται από το αρχαίο ελληνικό ρήμα «τίκτω» που σημαίνει γεννώ, φέρνω στον κόσμο, εμπεριέχει την έννοια της δημιουργίας. Η δημιουργία, άλλωστε, είναι κοινός τόπος παραδοχής όλων των θεωρητικών, οι οποίοι ασχολήθηκαν με τη διατύπωση κάποιου ορισμού της τέχνης αλλά και όλων των καλλιτεχνών στο πέρασμα των χρόνων.

Η φιλοσοφία από πολύ νωρίς έχει προσεγγίσει την τέχνη με διαφορετικούς τρόπους και διαθέσεις αντιμετωπίζοντάς τη άλλοτε υποτιμητικά και άλλοτε με σεβασμό και ισότιμα. Μια ιστορική αναδρομή των προσπαθειών για τον καθορισμό της έννοιας της τέχνης θα είχε τις απαρχές της στην αρχαιότητα και στη σκέψη των σπουδαίων φιλοσόφων Πλάτωνα και Αριστοτέλη, οι οποίοι υπήρξαν οι πρώτοι διανοητές που ασχολήθηκαν με το συγκεκριμένο θέμα. Εν συνεχεία, και στο πέρασμα των αιώνων, ο διάλογος με τη φιλοσοφία συνεχίστηκε, ενώ παράλληλα το συγκεκριμένο θέμα έτυχε της προσοχής περισσότερων από ένα θεωρητικών πεδίων που σχετίζονται με αυτήν, όπως η κοινωνιολογία, η ιστορία της τέχνης, η ανθρωπολογία, η ψυχολογία και η εκπαίδευση. Όλες οι θεωρίες και αναλύσεις, τόσο για τον προσδιορισμό του ορισμού της τέχνης, όσο και για τη δημιουργία και την έννοια της αισθητικής που τη χαρακτηρίζει, προσδίδουν η κάθε μία και μια διαφορετική δυνατότητα προσέγγισης του φαινομένου της τέχνης. Το φιλοσοφικό υπόβαθρο που δημιουργήθηκε ενίσχυσε εν πολλοίς τα επιχειρήματα των υποστηρικτών κάθε προσέγγισης. Η τέχνη, όμως, αποτελεί ένα φαινόμενο τόσο πολυδιάστατο και με τέτοια ποικιλία, που η ενοποίηση και η ερμηνεία του αποδεικνύονται εξαιρετικά δύσκολες. Σε πολλές περιπτώσεις σύγχρονων, κυρίως,

¹ Η δυσκολία αποτύπωσης ορισμού της Τέχνης διαφαίνεται και από το βιβλίο του A. Mackler, (1987), Τί είναι τέχνη; 1080 ορισμοί δίνουν 1080 απαντήσεις

έργων, καλλιτέχνες και κοινό, προκαλούνται να αναρωτηθούν για το αν ένα έργο ανήκει στη σφαίρα της τέχνης ή όχι και ποιοι κανόνες ή πιθανές θεωρίες θα υπαγόρευαν κάτι ανάλογο. (Freeland, 2005, σ. 11).

Ο Bourdieu (1977/2002), για παράδειγμα, θεωρεί ότι το γούστο και οι αντιλήψεις περί τέχνης διαμορφώνονται κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες, οι οποίες αποτελούν και την ειδοποιό διαφορά και δημιουργούν, εν τέλει, τις προϋποθέσεις για το είδος της πνευματικής, γνωστικής και ηθικής καλλιέργειας του ατόμου. Το πολιτισμικό κεφάλαιο που δημιουργείται εξαρτάται, εν πολλοίς, από την εκάστοτε κοινωνική τάξη και των οικονομικών και άλλων δυνατοτήτων, που απορρέουν από αυτή. Ως εκ τούτου, η έννοια της τέχνης σχετικοποιείται και σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να νοηθεί ως απόλυτη ή αυτόνομη. Η διαφορετική αυτή αντίληψη περί τέχνης του κάθε ατόμου, απόρροια των παραπάνω προϋποθέσεων, αποτελεί και την κύρια αιτία διαφωνιών και συγκρούσεων που πολλές φορές επιφέρει ο χαρακτηρισμός μιας δημιουργίας ως καλλιτεχνικό έργο. Ο Γιώργος Σεφέρης (1974, σ. 451) αναφέρει ότι «η ερμηνεία κάθε έργου είναι ερμηνεία του εαυτού μας, όχι εκείνου που το δημιούργησε, αλλά εκείνου που το διαβάζει, το βλέπει ή το ακούει»

Γενικότερα, στη δεκαετία του 1970 ευδοκίμησε η θεσμική θεωρία της τέχνης. Σύμφωνα με αυτή το τι ονομάζεται τέχνη ορίζεται από τον κόσμο της και τους θεσμούς της. Τέχνη, λοιπόν, είναι «κάθε χειροτέχνημα[...]στο οποίο έχει απονεμηθεί το status του υποψηφίου προς αξιολόγηση από κάποιο πρόσωπο ή πρόσωπα που δρουν εκ μέρους ενός συγκεκριμένου κοινωνικού θεσμού» (Dickie, 1974, σ. 204) Συνεπώς, όταν, τουλάχιστον, τρεις θεσμοί συμφωνούν και προσδιορίζουν κάτι ως τέχνη, τότε αυτό θα πρέπει να γίνεται αποδεκτό ως τέτοιο. όπως γίνεται κατανοητό, Το θεσμοθετημένο αυτό πλαίσιο που ορίζει και καθορίζει τους κανόνες που θα ισχύσουν για την αποδοχή ή την απόρριψη ενός έργου τέχνης, έγινε στη συνέχεια στόχος πολλών κριτών και επικριτών, που θεώρησαν ότι η τέχνη αντί να αποκτά ευρύτητα, περιορίζεται και ασφυκτιά υπό την πίεση των οικονομικών και κοινωνικών ελίτ. Σύμφωνα με τον Danto, κριτήριο θα πρέπει να αποτελεί το ενσωματωμένο νόημα που θα πρέπει να εμπεριέχει ένα υπό κρίση αντικείμενο: «Τίποτα δεν είναι έργο τέχνης χωρίς ερμηνεία που να το θεσμοθετεί ως τέτοιο» (Danto, 1997, σ. 125).

Τέλος, είναι σκόπιμο να αναφερθεί πως ο όρος «τέχνη» δεν αποτυπώνει επακριβώς τις πρακτικές κάποιων πολιτισμών ή εποχών μέσα στα πλαίσια των οποίων οι ρόλοι των καλλιτεχνών είναι ποικίλης φύσης ή και ακαθόριστοι και

φυσικά τα έργα τους δεν μπορούν να ερμηνευθούν βάσει καμίας αισθητικής θεωρίας. (Freeland, 2005).

Σήμερα, η καλλιτεχνική δημιουργία αναζητά, και σε σε πολλές περιπτώσεις, μάλιστα, πεισματικά, τα πατήματά της έξω και πέρα από την εικόνα του ωραίου που οι φιλοσοφικές αναζητήσεις των προηγούμενων αιώνων προσπαθούσαν να χτίσουν. Σύγχρονοι καλλιτέχνες φωτογραφίζουν νεκρά ζώα, εκθέτουν κομμένα κεφάλια και αναπαριστούν τους ναζιστικούς φούρνους, επιδιώκοντας περισσότερο το σοκ του θεατή και λιγότερο την τέρψη του (Freeland, 2005). Η ομορφιά αποδεικνύεται πιο σχετική από ποτέ και η αισθητική του σήμερα κωδικοποιείται ποικιλοτρόπως. Το σημαντικότερο ίσως κριτήριο για την αποκωδικοποίησή της είναι το μέσο έκφρασης, μέσω του οποίου γίνεται προσπάθεια να ερμηνευθεί ένα έργο ή να γίνουν κατανοητές οι προθέσεις του καλλιτέχνη (Θεοδόσης, 2000, σ. 29). Η σύγχρονη τέχνη περικλείει στους κόλπους της έργα με την κοινώς εννοούμενη «καλαισθησία» που προκύπτει από τις θεωρίες των μεγάλων φιλοσόφων και θεωρητικών, αλλά ταυτόχρονα και έργα «άσχημα», με ενοχλητική όψη ή περιεχόμενο. Συνεπώς, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι σήμερα η τέχνη δίνει έμφαση κυρίως στη μετάδοση σκέψεων και συναισθημάτων αποδομώντας τη φόρμα, τη συμμετρία και την αρμονία προηγούμενων εποχών.

Συνεπώς, γίνεται κατανοητό ότι τόσο η νοηματοδότηση όσο και η αξιολόγηση ενός έργου τέχνης καθίσταται ιδιαίτερα πολύπλοκο εγχείρημα. Το γεγονός αυτό επιφέρει πολλές φορές σημεία τριβής και συγκρούσεις μεταξύ καλλιτεχνών, θεωρητικών της τέχνης και κριτικών για το χαρακτηρισμό καλλιτεχνικών έργων και για το αν αυτά εμπίπτουν ή όχι στη σφαίρα της τέχνης. Χαρακτηριστική ως προς τα παραπάνω είναι και η άποψη του Weitz (1956), ο οποίος αρνείται κατηγορηματικά τη δυνατότητα ορθής απάντησης στο ερώτημα «τι είναι τέχνη». Υποστηρίζει ότι οι θεωρίες και όλες οι προσπάθειες απόδοσης εμπεριστατωμένου ορισμού είναι λανθασμένες και εν τέλει αποβαίνουν άκαρπες. Σύμφωνα με αυτόν, η σωστή ερώτηση δεν είναι το «τι είναι τέχνη», αλλά «τι είδους έννοια είναι η τέχνη και ποια η χρησιμότητά της» (Weitz 1956, σ. 27-35).

Κεφάλαιο δεύτερο – Λογοκρισία

2.1. Ο ορισμός της λογοκρισίας και τα είδη της

Ο όρος «λογοκρισία» εκ του < λογο- (< λόγος) + -κρισία (< κρίνω), δηλώνει τον έλεγχο της έκφρασης του ατόμου από κάποια μορφή εξουσίας. Ο έλεγχος αυτός, προληπτικός ή κατασταλτικός, αποβλέπει στη χειραγώγηση ιδεών και απόψεων που θεωρούνται ακατάλληλες, αντίθετες ή και επικίνδυνες για την ομαλή διατήρηση της κανονικότητας της τάξης πραγμάτων που ορίζει η εκάστοτε εξουσία. Αν και η λογοκρισία αφορά όλες τις εκφάνσεις της ανθρώπινης έκφρασης, η συνηθέστερη εφαρμογή της συναντάται στο δημόσιο λόγο, γραπτό ή προφορικό και στις τέχνες (Μπαμπινιώτης, 1998).

Το φαινόμενο της λογοκρισίας καθορίζεται από μια συνισταμένη πολλών παραγόντων με κυριότερες τον ιστορικό χρόνο και τις πολιτικοκοινωνικές συνθήκες που επικρατούν στον εκάστοτε γεωγραφικό χώρο. Σύμφωνα με τους Πετσίνη-Χριστόπουλο (2016, σ. 11), η εμφάνισή της είναι δυνατή, «όταν και όπου μέσω της ελευθερίας του λόγου διακυβένονται υλικά αγαθά ή αξίες: το έθνος, το κράτος, η αγορά, η θρησκεία, τα χρηστά ήθη. Όταν, δηλαδή, απειλούνται αξίες πραγματικής και συμβολικής εμβέλειας». Η ένταση του φαινομένου της λογοκρισίας και ο τρόπος επιβολής του διαφοροποιούνται σημαντικά ανάλογα με τις ποιοτικές διαφορές της προαναφερθείσας συνισταμένης. Παράλληλα, όμως, αποτελούν και το ρυθμιστικό πλαίσιο μέσα στο οποίο είναι δυνατή η κατηγοριοποίηση των ειδών του λογοκριτικού φαινομένου, καθώς αυτό εμφανίζεται στο πέρασμα των χρόνων. Μια πρώτη απόπειρα αυτής της κατηγοριοποίησης παραπέμπει αναμφισβήτητα στον κλασικό και ευρέως αποδεκτό διαχωρισμό σε α) προληπτική λογοκρισία, β) κατασταλτική λογοκρισία και γ) αυτολογοκρισία.

Η προληπτική λογοκρισία επιτελείται πριν την τέλεση της επίμαχης δραστηριότητας, κυρίως στον γραπτό λόγο, και αποτελεί σύνηθες φαινόμενο σε ανελεύθερα πολιτεύματα σε όλη τη μακρά πορεία της ανθρωπότητας. Ως εκ τούτου, είναι σαφές ότι δεν μπορεί να έχει, ουσιαστικά, πρακτική εφαρμογή στο χώρο του θεάματος ή όπου το μέσο έκφρασης είναι ο προφορικός λόγος (Πετσίνη-Χριστόπουλος, 2016). Παρόλ' αυτά, έχουν καταγραφεί τέτοιου είδους λογοκριτικά φαινόμενα και παρεμβάσεις πριν την παρουσίαση ενός δρώμενου, κινηματογραφικού ή θεατρικού.

Στον αντίποδα, η κατασταλτική λογοκρισία λειτουργεί εκ των υστέρων, είτε με άμεση απομάκρυνση του εκάστοτε αντικειμένου λογοκρισίας από τη δημόσια σφαίρα σε απολυταρχικά καθεστώτα, είτε, συνήθως, με την χρήση ασφαλιστικών μέτρων στα πιο δημοκρατικά. Τα δύο αυτά είδη παραπέμπουν σε ένα είδος κανονιστικής λογοκρισίας. Πρόκειται ουσιαστικά για μια θεσμοθετημένη λογοκρισία, κατά την οποία, σύμφωνα με τη Butler (1998, σ. 256) ένα «κυρίαρχο υποκείμενο ασκεί εξουσία εργαλειακά σε ένα άλλο».

Το τρίτο είδος του φαινομένου, η αυτολογοκρισία, είναι μια πιο σύνθετη λειτουργία, η οποία οδηγεί το υποκείμενο της πράξης έκφρασης να πράττει υπό τη σκέψη των πιθανολογούμενων αντιδράσεων που θα ακολουθούσαν ως αποτέλεσμα της πράξης αυτής.

Αποδεικνύεται, ωστόσο, ότι η ανωτέρω κατηγοριοποίηση, παρότι θεωρείται «κλασική» και συναντάται πολύ συχνά, με το πέρασμα των χρόνων και τις ποικίλης φύσεως αλλαγές και εναλλαγές των πολιτικοκοινωνικών και πολιτισμικών συνθηκών, αδυνατεί να καλύψει επαρκώς όλο το φάσμα των εφαρμογών που περικλείει ο όρος «λογοκρισία». Η ραγδαία τεχνολογική εξέλιξη, η χρήση του Διαδικτύου και η εξέλιξη του τρόπου και των μέσων επικοινωνίας και διάδρασης που χρησιμοποιούνται σήμερα έχουν διευρύνει τα όρια του φαινομένου και των εφαρμογών του. Χαρακτηριστικά, αναφέρεται ως παράδειγμα η σχετικότητα της εννοιολόγησης του όρου «λογοκρισία», η οποία έχει σαφώς αποκτήσει αρνητική σημασία στο πέρασμα των χρόνων και έχει γίνει συνώνυμο της καταπίεσης, της κοινωνικής και πολιτειακής καταστολής, καθώς και της ανελευθερίας του λόγου εν γένει. Παρόλ' αυτά, θα έπρεπε εννοιολογικά να μπορεί να εξεταστεί και με μια διαφορετική οπτική, εκείνη της παραγωγικής διαδικασίας. Στον αιώνα που διανύουμε η εγκαθίδρυση δημοκρατικών, έστω και κατ'επίφαση, πολιτευμάτων και αξιών έχει διαφοροποιήσει το λογοκριτικό φαινόμενο προσδίδοντάς του διαφορετικά χαρακτηριστικά, τα οποία δεν παραπέμπουν απαραίτητα στην παραδοσιακή έννοια της λογοκρισίας, με την οποία οι περισσότεροι είναι εξοικειωμένοι. Έχουμε μεταβεί σε μια εποχή που η λογοκρισία είναι «δομική» και δεν περιορίζεται μόνο σε απαγορεύσεις αλλά, επιπλέον, «παράγει Λόγους, κατασκευάζει γνώση και κοινωνικές πρακτικές» (Πετσίνη-Χριστόπουλος, 2016, σ. 13).

Επιπλέον, επισημαίνεται ότι η νομική προσέγγιση του θέματος της διάκρισης των ειδών λογοκρισίας είναι σχετικά ασαφής, καθώς υπάρχει ρυθμιστική δυσκολία στην αποσαφήνιση της έννοιας. Ως εκ τούτου, οι διαφορετικές ερμηνευτικές

προσεγγίσεις οδηγούν κατά καιρούς και σε άλλα είδη κατηγοριοποίησης. Ενδεικτικά μπορεί να αναφερθεί η «λογοκρισία εν τοις πράγμασι» (Hoffman, 1989). Η ύπαρξη της συγκεκριμένης διάκρισης υφίσταται προκειμένου να περιγράψει μία κατάσταση λογοκρισίας, η οποία όμως δεν είναι εύκολο να ενταχθεί σε κάποια συγκεκριμένη κατηγορία, αλλά προκύπτει ως μορφή λογοκρισίας εκ των υστέρων.

Συνεπώς, γίνεται κατανοητό ότι, παρόλο που οι μορφές και οι εφαρμογές της λογοκρισίας ποικίλουν και μεταβάλλονται ανάλογα με τις εκάστοτε ιστορικο-πολιτικο-κοινωνικές συνθήκες, το λογοκριτικό φαινόμενο αποτελεί μια λειτουργία που υφίσταται διαχρονικά και συναντάται ήδη από την αρχαιότητα. Ακόμα και σε περιόδους που θεωρείται ότι οι δημοκρατικοί θεσμοί και η ελευθερία του πνεύματος θριαμβεύουν, όπως, για παράδειγμα, στους κλασικούς χρόνους στην αρχαία Αθήνα, παρατηρούνται φαινόμενα ελέγχου και περιορισμού της ελεύθερης έκφρασης. Η περίφημη δίκη και καταδίκη του Σωκράτη αποτελεί μια τέτοια προσπάθεια περιορισμού, καθώς κατηγορήθηκε ότι η διδασκαλία του διαφθείρει του νέους. Το γεγονός ότι οι νέοι μέσω της διδασκαλίας του ωθούνταν στην κριτική σκέψη και τον προβληματισμό και όχι στην χωρίς κρίση αποδοχή δεδομένων, θεωρήθηκε επικίνδυνο για το κατεστημένο της εποχής και η καταδικαστική απόφαση αποτελεί την απόδειξη του βαθμού ενόχλησης που προκάλεσε (Αναστασιάδης, 1985, σ. 308-314). Εδώ και αιώνες η συγκεκριμένη δίκη συζητείται από ιστορικούς, μελετητές, ανθρώπους της διανόησης, καθώς και νομικούς, με τους περισσότερους να συγκλίνουν στην άποψη ότι τη δεδομένη χρονική στιγμή η έχθρα σημαντικών αντρών απέναντι στο πρόσωπό του, είχε ως αποτέλεσμα την καταδίκη του σε θάνατο. Επισημαίνεται ότι η καταδίκη αυτή δεν προέκυψε ως αποτέλεσμα διαπλοκής και μηχανορραφιών αλλά, αντίθετα, ακολούθησε ο περίφημος αθηναϊκός νόμος. Το φαινόμενο του εξοστρακισμού αποτελεί ένα ακόμα παράδειγμα επιβολής και περιορισμού της ελεύθερης έκφρασης στην αρχαία Αθήνα. Είναι, μάλιστα, χαρακτηριστική περίπτωση θεσμού θεσπισμένου με απώτερο σκοπό τη διαφύλαξη του δημοκρατικού ιδεώδους, που κατέληξε να χρησιμοποιείται εκτενώς ως μέσο τρόπου εξόντωσης πολιτικών αντιπάλων.

Όσο και να προκαλούν εντύπωση τα παραπάνω ως συμβάντα σε μια δημοκρατική και ευνομούμενη πολιτεία, θα πρέπει να αναλογιστεί κανείς ότι σε όλες τις εποχές το κατεστημένο προσπαθεί να προασπίσει και να διατηρήσει τα κεκτημένα του. Η ιστορία, άλλωστε, βρίθει ανάλογων παραδειγμάτων.

Μια ιδιαίτερη περίπτωση, η οποία κρίνεται σκόπιμο να αναφερθεί εκτενέστερα στην παρούσα εργασία είναι το φαινόμενο της λογοκρισίας όπως αυτό

δημιουργήθηκε από τη Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία και διευρύνθηκε κατά το Μεσαίωνα, καθώς ο τρόπος εφαρμογής του και η μνημειώδης σκληρότητά του έχουν καταγραφεί στη συλλογική μνήμη ως συνώνυμο του περιορισμού της έκφρασης, της ανελευθερίας και της φρίκης.

2.2. Λογοκρισία, Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία και Ιερά Εξέταση

Η προσπάθεια προάσπισης, διατήρησης και ενίσχυσης του εκάστοτε μοντέλου εξουσίας, δημιουργεί, ανάλογα την εποχή και τις συνθήκες, τους μηχανισμούς εκείνους, μέσω των οποίων θα είναι δυνατή η παραπάνω συνθήκη. Για παράδειγμα, η ανακάλυψη της τυπογραφίας το 15^ο αιώνα και η αντικατάσταση της περγαμηνής από το βιβλίο, το οποίο μάλιστα συνιστούσε και πολύ πιο φτηνή επιλογή, επέφερε επανάσταση στον τρόπο και την ταχύτητα διάδοσης και ανταλλαγής γνώσεων και ιδεών. Η Ευρώπη αρχίζει να αλλάζει ραγδαία και τα κέντρα εξουσίας, πολιτικά και θρησκευτικά, αισθάνονται ότι κλονίζεται όχι μόνο η αξιοπιστία τους, αλλά και η σταθερότητά τους. Μέσα στο γενικότερο προαναφερθέν πλαίσιο κάνουν την εμφάνισή τους δείγματα λογοκρισίας διαφόρων τύπων και περιστάσεων. Ένα από αυτά, είναι η δημιουργία και δράση της Ιεράς Εξέτασης, η οποία αποτέλεσε το εφαλτήριο δημιουργίας θεσμοθετημένων οργάνων βίας και καταστολής του κράτους απέναντι στη μονάδα του κοινωνικού συνόλου, η οποία παρεκκλίνει από το δρόμο που χαράσσουν οι κατά καιρούς άρχουσες τάξεις.

Η Ιερά Εξέταση, δημιούργημα της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας, αποτελεί το άκρον άωτον της κληρικής λογοκρισίας. Αν και ως θεσμός αρχικά δημιουργήθηκε για την καταπολέμηση των αιρέσεων, στην πορεία από εκκλησιαστικό δικαστήριο εξελίχθηκε σε όργανο της πολιτικής εξουσίας για τη διατήρηση της επικυριαρχίας της και ιστορικά διακρίνεται σε τρεις φάσεις, τη μεσαιωνική, την ισπανική και τη ρωμαϊκή. Η ίδρυσή της χρονολογείται περίπου στη δεκαετία του 1230 στο Λαγκντόκ της νότιας Γαλλίας, ως μια πρώτη δικαστική, εκκλησιαστικού τύπου, επιτροπή, αλλά πολύ γρήγορα η δράση της επεκτάθηκε σε ολόκληρη τη Γαλλία και τη Γερμανία (Given, 1989).

Αν και η Ιερά Εξέταση έφτασε στο απόγειο της σκληρότητάς της το 15^ο αιώνα κατά τη δεύτερη φάση της, κατά την οποία ο Μεγάλος Ιεροεξεταστής ήταν ο απόλυτος άρχων, εντούτοις από πολύ νωρίς επιδόθηκε σε βάρβαρες τακτικές καταδίωξης και σωφρονισμού των διωκόμενων. Οι φρικαλεότητες των συνθηκών φυλάκισης, των βασανιστηρίων και εκτελέσεων των ανθρώπων που κρίνονταν ως επικίνδunami για το θρησκευτικό και πολιτικό κατεστημένο έχουν χαραχτεί στη συλλογική μνήμη ως μία από τις πιο μελανές σελίδες της θρησκείας. Μάλιστα, ενδεικτικό της σκληρότητας που επιδείκνυε είναι ότι τα μέλη της έμειναν γνωστά ως “*domini canes*”, που στη λατινική του μετάφραση σημαίνει σκυλιά του Κυρίου και αποτελεί παράφραση της λέξης Δομινικανός, καθώς η σύνθεση της Ιεράς Εξέτασης, κυρίως στην πρώτη φάση της, αποτελούταν από μοναχούς του Δομινικανού Τάγματος (Given, 1989).

Ο Moore στο άρθρο του “The formation of a persecuting society” (1989), αναφέρεται στη δημιουργία της «διωκτικής κοινωνίας» και θεωρεί την εμφάνιση της Ιεράς Εξέτασης, με αυτού του είδους τις πρακτικές και με τον προαναφερθέντα σκοπό, ως φυσιολογική εξέλιξη στη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή. Η «διωκτική κοινωνία» είναι το αποτέλεσμα των τάσεων βίας, οι οποίες, κατά τον Givens, είναι εγγενείς στον άνθρωπο, αλλά οι ιστορικές και πολιτικοκοινωνικές ζυμώσεις της μεσαιωνικής εποχής επέτρεψαν τη δημιουργία θεσμών που τις νομιμοποιούσαν. Η προσπάθεια της άρχουσας τάξης για θρησκευτικό και πολιτικό έλεγχο και η μεθοδευμένη στοχοποίηση ατόμων για τα ιδεολογικά, θρησκευτικά ή πολιτικά τους φρονήματα, αρχίζει να λαμβάνει μεγάλες διαστάσεις από τον 12^ο αιώνα και μετά,. Διώκονται άνθρωποι, όχι μόνο για αποδεδειγμένη αιρετική δράση, αλλά και μόνο με την υποψία αυτής ή ακόμα και εντελώς αναίτια. Οποιοσδήποτε μπορούσε να καταδώσει οποιονδήποτε, ακόμη και ανώνυμα, προφασιζόμενος τις παραπάνω κατηγορίες με τραγικές για τον κατηγορούμενο συνέπειες. Δεν γινόταν καμία απολύτως διασταύρωση πληροφοριών και το άτομο που οδηγούταν στην Ιερά Εξέταση φυλακιζόταν και βασανιζόταν, ενώ στην περίπτωση που είχε την τύχη να μην, τελικά, εκτελεστεί, στιγματιζόταν εφ’ όρου ζωής. Ο συνηθέστερος τρόπος εκτέλεσης ήταν το κάψιμο στην πυρά.

Σταδιακά οι αιτίες διωγμού έπαψαν να περιορίζονται στην αιρετική δράση και άρχισαν να επεκτείνονται σε οτιδήποτε δεν ενέκρινε η Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία, η οποία προσπαθούσε να διασπείρει στο κοινωνικό σύνολο το φόβο

για κάθε τι καινούργιο ή διαφορετικό ως διαβολικό και μη χριστιανικό. Το κυνήγι των μαγισσών, κατά το οποίο κήκαν στην πυρά χιλιάδες γυναίκες αποτελεί μέχρι και σήμερα σημείο αναφοράς της προκατάληψης, της μαζικής υστερίας και των χαλκευμένων κατηγορητηρίων. Υπολογίζεται ότι μόνο κατά την περίοδο 1300–1800, εκτελέστηκαν περίπου 100.000 άνθρωποι, ενώ άλλοι 200.000 φυλακίστηκαν και βασανίστηκαν (Νέα Δομή, 1996).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, γίνεται φανερό ότι η μεσαιωνική κοινωνία μετά τον 13^ο αιώνα, με τις ευλογίες της Εκκλησίας και του Κράτους, υφίσταται μια σταδιακή μεταβολή, υιοθετώντας τα χαρακτηριστικά εκείνα που θα ωθήσουν τους μεταγενέστερους μελετητές να της δώσουν το όνομα «διωκτική κοινωνία». Ως αποτέλεσμα δημιουργείται ένα κλίμα φόβου, τρομοκρατίας και ανασφάλειας, όπου το κάθε τι που λέγεται ή γράφεται μπορεί να χρησιμοποιηθεί εναντίον αυτού που το λέει, το γράφει ή το διακινεί. Οι εκ των προτέρων συλλήψεις ατόμων, βασιζόμενες σε υποψίες και πριν τελεστεί η οποιαδήποτε πράξη, αποτελούν και τα πρώτα δείγματα της προληπτικής λογοκρισίας που ως όρος εμφανίστηκε πολύ αργότερα.

Η Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία, πέραν της δημιουργίας της Ιεράς Εξέτασης, δημιούργησε ένα ακόμα εργαλείο επιβολής και ελέγχου της σκέψης του κοινωνικού συνόλου, το περίφημο Index. Το Index Librorum Prohibitorum είναι ένας κατάλογος απαγορευμένων βιβλίων, ο οποίος καταρτίστηκε με σκοπό την ελαχιστοποίηση της διακίνησης ιδεών, οι οποίες θεωρούνταν βλαπτικές για το ήθος και τις συνειδήσεις των πιστών. Πρωτεργάτης της κατάρτισης αυτού του καταλόγου, ο οποίος δημοσιεύτηκε το 1529 στην Ολλανδία, θεωρείται ο Πάπας Παύλος ο Δ΄ (Αντωνίου, 2014). Οι συγγραφείς που έβλεπαν το όνομά τους και το έργο τους στον κατάλογο αυτό, είχαν τη δυνατότητα, αν ήθελαν, να πάψουν να θεωρούνται απαγορευμένοι και επικίνδυνοι, να τροποποιήσουν τα γραφόμενά τους, και να συνταχθούν με τη γραμμή που χάραζε η Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία. Όπως γίνεται κατανοητό, εδώ μπορούν να ανιχνευτούν και τα πρώτα δείγματα αυτολογοκρισίας, καθώς πολλοί συγγραφείς της εποχής αναγκάζονταν να ακολουθήσουν την επιλογή αυτή. Πολλοί γνωστοί επιστήμονες και συγγραφείς είδαν το όνομα και το έργο τους να συμπεριλαμβάνεται στο Index. Ενδεικτικά αναφέρονται οι Βίκτωρ Ουγκώ, Καρλ Μάρξ, Ντενί Ντιντερό, Γαλιλαίο Γαλιλέι, Ζαν Ζακ Ρουσό και Βολταίρος. Στις 12 Ιανουαρίου του 1954 στον κατάλογο αυτό των απαγορευμένων βιβλίων συμπεριλήφθηκε και « Ο Τελευταίος

Πειρασμός» του Ν. Καζαντζάκη. Επισημαίνεται ότι ο συγγραφέας, αναφορικά με αυτό, απάντησε στην επιτροπή με τη χαρακτηριστική φράση του Τερυλλιανού “Ad tuum, Domine, tribunal appello”, που μεταφραζόμενο σημαίνει «Στο Δικαστήριό σου, Κύριε, κάνω έφεση» (Κυριατζή, 2016, σ.140).

Η παρέμβαση, όμως, της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας δεν περιοριζόταν μόνο στη συγγραφή και διακίνηση εντύπων, αλλά επεκτεινόταν και σε άλλους τομείς, όπως αυτός της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Στην μακρά ιστορία της τέχνης έχουν καταγραφεί πολλές τέτοιες περιπτώσεις παρέμβασης. Ως ενδεικτικό παράδειγμα θα μπορούσε να αναφερθεί η περίπτωση του έργου του Μιχαήλ Άγγελου «Δευτέρα Παρουσία». Επρόκειτο για μία μεγάλη νωπογραφία, η οποία φιλοτεχνήθηκε από τον μεγάλο καλλιτέχνη το 1540 μ.Χ, ειδικά για το δυτικό τοίχο της Καπέλα Σιζτίνα. Καθώς το έργο αυτό περιείχε γυμνά σώματα, προκάλεσε πολλές αντιδράσεις, θεωρήθηκε άσεμνο και κατηγορήθηκε ότι μετατρέπει το παρεκκλήσι από οίκο του Θεού σε πορνείο. Ως αποτέλεσμα ανατέθηκε στον ζωγράφο Ντανιέλε ντα Βολτέρα, μαθητή του Μιχαήλ Άγγελου, να ζωγραφίσει τα γυμνά σώματα στα επίμαχα σημεία. Το έργο του έμεινε ημιτελές, καθώς απεβίωσε δύο χρόνια μετά την έναρξη του συγκεκριμένου εγχειρήματος, μένοντας γνωστός στην ιστορία με το παρατσούκλι “il braghettone”, μεταφραζόμενο ως «ο βρακωτής» (Vasari, 2010).

Στη συνέχεια, αντιλαμβανόμενη τη δύναμη της τέχνης, η Εκκλησία θα προσπαθήσει να την προσεταιριστεί για την ενίσχυση και εδραίωση της. Μέσα στο πλαίσιο αυτής της προσπάθειας, αλλά και με τις ειδικές ιστορικές ζυμώσεις της εποχής, ένα νέο καλλιτεχνικό ρεύμα αναδύεται με τις ευλογίες της εκκλησίας, η οποία επένδυσε στη δύναμη της εικόνας για την προώθηση των ιδεών της. Πρόκειται για το μπαρόκ, ένα ρεύμα, του οποίου η Δυτική Εκκλησία αποτέλεσε υποστηρικτή και αρωγό στην ανάδειξή του, καθώς η τεχνοτροπία του χρησιμοποιήθηκε ευρέως για την απεικόνιση θρησκευτικών θεμάτων (Kitson, 1967). «Η Εκκλησία γνωρίζει πολύ καλά τον κίνδυνο που την απειλεί από τον υποκειμενισμό του πνεύματος της Μεταρρύθμισης κι επιθυμεί τα έργα τέχνης, όπως και τα γραπτά των θεολόγων, να εκφράζουν την έννοια της ορθοδοξίας ανεξάρτητα από κάθε αυθαίρετη ερμηνεία». (Hauser, 1980, σ.229).

2.3. Η λογοκρισία της πολιτικής ορθότητας στην τέχνη

Μια μορφή λογοκρισίας, στην οποία θα πρέπει να γίνει ιδιαίτερη αναφορά, είναι αυτή η οποία πηγάζει από την εφαρμογή της πολιτικής ορθότητας των ημερών μας, καθώς αποτελεί μια ολοένα αυξανόμενη τάση προς συμμόρφωση των πάντων στις επιταγές τις οποίες αυτή θέτει.

Ο όρος «πολιτική ορθότητα» αναφέρεται στην προσπάθεια εξάλειψης ενεργειών και εκφράσεων, οι οποίες πιθανόν να περιθωριοποιούν και προσβάλλουν ομάδες ανθρώπων με ιδιαίτερα κοινά χαρακτηριστικά. Οι ρίζες της ανιχνεύονται στις δεκαετίες του 1920 και 1930 και συνδέονται με τα κομμουνιστικά καθεστώτα και την ορθή και απαρέγκλιτη κομματική γραμμή την οποία έθεταν στα μέλη τους προς συμμόρφωση (Σταματίνης, 2016). Επανέρχεται ως όρος στη δεκαετία του 1970 έχοντας αποκτήσει ειρωνική χροιά και αποσκοπώντας να σατιρίσει τα μέχρι υπερβολής κομματικά ταγμένα μέλη. Στις επόμενες δεκαετίες αρχίζει να αποκτά πρωτόγνωρη σπουδαιότητα, αρχής γενομένης από τα αμερικανικά πανεπιστήμια με τη μορφή γλωσσικών περιορισμών και αλλαγών, και καταλαμβάνοντας σταδιακά όλο και περισσότερο έδαφος, τόσο στον ακαδημαϊκό χώρο, όσο και στις υπόλοιπες εκφάνσεις της καθημερινότητας και στην ευρωπαϊκή επικράτεια. Οι υπερβολές στις οποίες οδηγεί ο ζήλος με τον οποίο, αρκετά συχνά, εφαρμόζεται σήμερα, καθιστά την πολιτική ορθότητα αμφιλεγόμενη έννοια, καθώς αφενός στηρίζεται στις αγαθές προθέσεις του σεβασμού προς τους αδύναμους και της αποφυγής περιθωριοποίησής τους, αφετέρου, όμως, προχωρά σε αμείλικτη λογοκρισία θεσμοθετώντας νοοτροπίες και συμπεριφορές.

Η τέχνη δεν θα μπορούσε να παραμείνει ανεπηρέαστη από το ρεύμα της πολιτικής ορθότητας, στο όνομα της οποίας γίνονται συχνά παρεμβάσεις σε καλλιτεχνικά έργα, πολλές φορές χαρακτηριζόμενες περισσότερο ή λιγότερο υπερβολικές. Βέβαια, η προσπάθεια παρουσίασης έργων τέχνης με συγκεκριμένο τρόπο, έτσι ώστε να αποτελέσουν ελκυστικό προϊόν κατανάλωσης, προϋπήρχε της υστερίας για την εφαρμογή πολιτικών ορθών ιδεών στην εποχή μας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση των παραγωγών των ταινιών στα μεγάλα κινηματογραφικά στούντιο του Hollywood. Οι δραστικές τους παρεμβάσεις στο τελικό αποτέλεσμα μιας κινηματογραφικής ταινίας, προκειμένου αυτή να έχει απήχηση στο ευρύτερο δυνατό κοινό και να επιτύχει την επιστροφή των υπέρογκων ποσών που είχαν δαπανηθεί, με απώτερο σκοπό, φυσικά, το μεγαλύτερο δυνατό

κέρδος, δεν αποτελούν μυστικό και είναι ευρέως γνωστές. Ως εκ τούτου, η λογοκρισία και η επιβολή συγκεκριμένης καλλιτεχνικής κατεύθυνσης, προς αποφυγήν ενοχλητικών θεμάτων ή σκηνών δεν αποτελεί καινοτομία της εποχής μας. Εκείνο, όμως, που φαίνεται να συμβαίνει σήμερα και κάποιες φορές παραπέμπει σε σενάρια οργουελικής φαντασίας, είναι μια καθολική επέλαση λογοκρισίας σε οτιδήποτε κρίνεται ότι δεν συνάδει με τις «ορθώς» πολιτικές ιδέες και επιταγές της εποχής μας. Έχοντας στοιχειοθετηθεί πάνω σε ανθρωπιστικές ιδέες και απόψεις, Η πολιτική ορθότητα του σήμερα φαντάζει εκ πρώτης όψεως εύλογη. Εν τούτοις, η πραγματικότητα, πολύ πιο σύνθετη από την απλοϊκή τοποθέτηση του διπόλου σωστό - λάθος, δίκαιο - άδικο, αποδεικνύει τη δυσκολία της πρακτικής εφαρμογής της πολιτικής ορθότητας άκριτα και συλλήβδην. Η εφαρμογή της δεν συνεπάγεται την εξάλειψη των ανισοτήτων που υπερασπίζεται, παρά μόνον αλλάζει τον τρόπο που εκφέρονται ή παρουσιάζονται, ωραιοποιώντας και αποδίδοντας χροιά ουδετερότητας σε έννοιες ειδικού βάρους και φόρτισης.

Σύμφωνα με τον Thomas Nagel, με την πολιτική ορθότητα επιτυγχάνεται «η άσκηση συλλογικής εξουσίας επί του εσωτερικού βίου των ανθρώπων, μέσω του ελέγχου των συμβάσεων της έκφρασης (Κυπριανίδου, 2018). Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα έκθεσης στο μουσείο Whitney της Νέας Υόρκης το 2017, με θεματολογία την ανισότητα, τη φτώχεια και το ρατσισμό, στην οποία εκτέθηκαν έργα εκπροσωπούμενα τόσο από λευκούς, όσο και από αφροαμερικανούς καλλιτέχνες. Ένα από τα έργα αυτά είχε αναφορές στην πολύ γνωστή στην Αμερική φωτογραφία ενός αφροαμερικανού δεκατετράχρονου αγοριού, που είχε βασανιστεί και δολοφονηθεί το 1950 από δύο λευκούς άνδρες, καθώς είχε ψευδώς κατηγορηθεί ότι παρενόχλησε μια λευκή γυναίκα. Η δημιουργός του εκθέματος ονομαζόταν Dana Schutz και το έργο της Open Casket, εξαιτίας της επιμονής της μητέρας να παραμείνει ανοιχτό το φέρετρο του γιου της κατά την τέλεση της κηδείας. Η δημιουργός, υπέρμαχος της καταπολέμησης του ρατσισμού, σε επιστολή της στον Guardian ανέφερε: «Δε γνωρίζω πώς είναι να είσαι μαύρος στην Αμερική, αλλά γνωρίζω πώς είναι να είσαι μητέρα [...] η πιθανότητα να χάσεις το παιδί σου είναι αδιανόητη» (Κυπριανίδου, 2018). Οι αντιδράσεις υπήρξαν σφοδρότατες και στηρίχτηκαν στο γεγονός ότι η καλλιτέχνιδα ήταν λευκή και μάλιστα κατηγορήθηκε για πολιτισμική ιδιοποίηση, σε τέτοιο βαθμό που απαιτήθηκε όχι μόνο να αποσυρθεί το συγκεκριμένο έκθεμα αλλά και να καταστραφεί, προκειμένου να μην υπάρχει η δυνατότητα εκ νέου έκθεσης. Εδώ θα πρέπει να επισημανθεί ότι η πίεση ασκήθηκε σε

κοινωνικό επίπεδο και όχι θεσμοθετημένα και με επίσημη θέση της πολιτείας. Εκείνοι οι οποίοι αντέδρασαν αρχικά ήταν νέοι αφροαμερικανοί καλλιτέχνες, ενώ στη συνέχεια η πίεση ασκήθηκε τόσο από συγκεκριμένους συγγραφικούς κύκλους, όσο και από κάποιους ιστορικούς τέχνης. Οι τελευταίοι έθεσαν το ερώτημα, αν ήταν κατάλληλο για έναν λευκό καλλιτέχνη ο οποίος ποτέ δεν είχε ασχοληθεί με θέματα ρατσισμού στο έργο του, να παρουσιάσει ξαφνικά μια εικόνα τέτοιου ειδικού βάρους για την μαύρη αμερικανική κουλτούρα και να ασχοληθεί με ένα τόσο μεγάλο σηματοδοτικό συμβάν στον αγώνα των πολιτικών δικαιωμάτων της μαύρης κοινότητας της Αμερικής (D' Souza, 2018). Ως αποτέλεσμα των αντιδράσεων και της πίεσης που ασκήθηκε, το μουσείο δεν απέσυρε μεν το έκθεμα, αναγκάστηκε όμως να τοποθετήσει μια επεξηγηματική επιγραφή με αναφορά στα αίτια των αντιδράσεων και μία δήλωση της Schutz επί του θέματος.

Με το παραπάνω παράδειγμα γίνεται, επίσης, κατανοητό ότι πολλές φορές η πολιτική ορθότητα στηρίζεται στο όνομα μιας υποκριτικής ευαισθησίας, η οποία ενδιαφέρεται επιλεκτικά και μεμονωμένα για τα δικαιώματα ορισμένων ομάδων, καταστρατηγώντας όμως δικαιώματα άλλων. Η υποψία και μόνο ότι κάποιο έργο τέχνης δύναται να προκαλέσει αντιδράσεις, εξαιτίας της διαφορετικής τοποθέτησης του δημιουργού έναντι της κυρίαρχης τάσης αναφοράς απέναντι σε ανθρώπους και ιδέες, είτε λογοκρίνεται, είτε οδηγεί τον ίδιο το δημιουργό σε αυτολογοκρισία. Το αποτέλεσμα είναι μια μορφή τέχνης αποστραγγισμένη από το πιο ουσιαστικό συστατικό της, το οποίο είναι η ελευθερία της καλλιτεχνικής συνείδησης, και η αλλοίωση του οράματος του δημιουργού. Καθώς ο καλλιτέχνης δημιουργεί ορμώμενος από προσωπική ανάγκη έκφρασης, δεν μπορεί να θεωρείται δέσμιος της ιστορίας, της εποχής του, της πολιτικής ή του κοινωνικού του περιγύρου. Η ισοπεδωτική εφαρμογή της πολιτικής ορθότητας οδηγεί καλλιτέχνες αλλά και την ίδια την τέχνη σε μια αναπαραγωγή συγκεκριμένης θεματολογίας, με συγκεκριμένο τρόπο απόδοσης και εμποδίζει την τέχνη να αναπτυχθεί και να ανθίσει.

Έκπληξη προκαλεί το ότι η παραπάνω κατάσταση εξελίσσεται στις δυτικές κοινωνίες του 21^{ου} αιώνα, όπου θεωρητικά οι θεσμοί της δημοκρατίας και η ελευθερία σκέψης και έκφρασης, βρίσκονται ψηλά στην πυραμίδα των ελεύθερων κοινωνιών.

2.4. Η λογοκρισία και οι παραστατικές τέχνες στην Ελλάδα

Δείγματα του λογοκριτικού φαινομένου στην καλλιτεχνική δραστηριότητα στην Ελλάδα, και ειδικότερα στο χώρο του θεάματος, έχουν σημειωθεί ήδη από την αρχαιότητα. Ιδιαίτερη αναφορά θα πρέπει να γίνει στις παραστατικές τέχνες, καθώς αυτές αποτελούν πόλο έλξης αρκετά μεγάλου μέρους του κοινωνικού συνόλου διαχρονικά και έχουν τη δυνατότητα να λειτουργήσουν ιδιαίτερος επιδραστικά σε θέματα πολιτικού και θρησκευτικού χαρακτήρα, μέσω της ψυχαγωγικής οδού, κυριολεκτικά και μεταφορικά. Ως εκ τούτου, από πολύ νωρίς έγιναν προσπάθειες να τεθεί ο συγκεκριμένος τομέας της τέχνης, υπό την επίβλεψη των κέντρων εξουσίας. Επισημαίνεται ότι με τον όρο «παραστατικές τέχνες» εννοούμε το θέατρο, σε όλες τις εκφάνσεις του, συμπεριλαμβανομένων του μουσικού θεάτρου, της όπερας και του χορού.

Ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η τραγωδία του Φρόνιχου «Μιλήτου Άλωσις», η οποία παρουσιάστηκε στο αθηναϊκό κοινό το 493 π.Χ. Το θέμα της τραγωδίας ήταν η καταστροφή της πόλης της Μιλήτου από τους Πέρσες, όταν οι Μιλήσιοι εξεγέρθηκαν εναντίον τους. Οι Αθηναίοι έφεραν και οι ίδιοι ευθύνη για την καταστροφή της πόλης, διότι, αν και είχαν συμφωνήσει να συνδράμουν τους Μιλήσιους στην εξέγερση αυτή, στην πορεία τους εγκατέλειψαν στην τύχη τους. Η παρουσίαση της τραγωδίας αυτής έφερε μεγάλη αναστάτωση στο αθηναϊκό κοινό. Ο Ηρόδοτος στις Ιστορίες του αναφέρει ότι οι Αθηναίοι ξέσπασαν σε λυγμούς και έκλαιγαν γοερά κατά τη διάρκεια του έργου, παρακολουθώντας τα δεινά που υπέστησαν οι Μιλήσιοι. Τόση ήταν, μάλιστα, η στενοχώρια που προκλήθηκε, ώστε ο Φρόνιχος υποχρεώθηκε από την πολιτεία να πληρώσει βαρύτατο πρόστιμο με την κατηγορία ότι η θεματική του έργου έφερε ξανά στη μνήμη των θεατών «οικεία κακά» (Ηρόδοτος VI, 21). Επιπλέον, η οποιαδήποτε επαναπαρουσίαση του έργου απαγορεύθηκε.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι τα θεατρικά έργα, εκτός της άμεσης ή έμμεσης λογοκρισίας, στην οποία κατά καιρούς υπόκεινται, χρησιμοποιούνται ενίοτε και ως μέσο ενίσχυσης πολιτικών και άλλων ιδεών, ή ακόμα και ως μέσο προπαγάνδας της πολιτείας για θέματα που άπτονται της διατήρησης και επέκτασης της εξουσίας των αρχουσών τάξεων. Ενδεικτικά αναφέρεται ότι την παραπάνω τραγωδία του Φρονίχου χορήγησε ο ίδιος ο Θεμιστοκλής, προκειμένου να πείσει τους Αθηναίους για τη χρηματοδότηση

μεγάλου αριθμού καινούριων πλοίων, προκειμένου να ενισχύσει τη ναυτική δύναμη της Αθήνας. Επισημαίνεται ότι ο Θεμιστοκλής υπήρξε ξανά χορηγός τραγωδίας με δημιουργό τον Φρύνιχο, το 476 π.Χ. Η τραγωδία αυτή πραγματευόταν τη θριαμβευτική νίκη, αυτή τη φορά, των Αθηναίων στη Σαλαμίνα, θέλοντας να ενισχύσει το ηθικό τους και απέσπασε το πρώτο βραβείο, όπως αναφέρει ο Πλούταρχος στο έργο του Βίοι Παράλληλοι (Θεμιστοκλής, IV) «...καὶ πίνακα τῆς νίκης ἀνέθηκε τοιαύτην ἐπιγραφὴν ἔχοντα· “Θεμιστοκλῆς Φρεάρριος ἐχορήγει, Φρύνιχος ἐδίδασκεν, Ἀδείμαντος ἤρχεν.”

Περνώντας στη νεότερη ιστορία της χώρας, και μετά το πέρας της Τουρκοκρατίας, πραγματοποιείται η ίδρυση του ανεξάρτητου ελληνικού κράτους, το οποίο κάνει τα πρώτα του δειλά βήματα με τη δημιουργία των πρώτων ψηγμάτων κρατικών δομών, θεσμών και νόμων. Κατά την έρευνα δεν βρέθηκαν καταγεγραμμένα κρούσματα λογοκρισίας που να αναφέρονται στο 19^ο αιώνα και να αποτελούν στοιχεία άξια αναφοράς. Θεσμοθετημένη λογοκρισία απαντάται για πρώτη φορά στο Σύνταγμα του 1911 και στο άρθρο 91, όπου αναφέρεται η αναστολή της ισχύος κάποιων διατάξεων, μεταξύ των οποίων και εκείνων που αναφέρονται στις ατομικές ελευθερίες σε περιπτώσεις γενικής επιστράτευσης: «ειδικός νόμος θέλει κανονίσει δια την περίπτωσιν εμπολέμου καταστάσεως ή γενικής, ένεκεν εξωτερικών κινδύνων, επιστρατεύσεως, τα της προσωρινής, ή εν όλω ή εν μέρει αναστολής της ισχύος των διατάξεων των άρθρων 5, 6, 10, 11, 14, 20 και 95 του Συντάγματος, τα της κυρήξεως της καταστάσεως πολιορκίας και τα της συστάσεως και λειτουργίας εξαιρετικών δικαστηρίων».

Τα πρώτα δείγματα συστηματοποιημένων λογοκριτικών πρακτικών, εμφανίζονται κατά τη μεταξική περίοδο και γιγαντώθηκαν χρονικά από τη δεκαετία του 1930 μέχρι και τη χούντα των Συνταγματαρχών. Οι λογοκριτικές αυτές πρακτικές αφορούν όλες τις εκφάνσεις της έκφρασης του ατόμου συμπεριλαμβανομένων και των παραστατικών τεχνών. Νέες αντιλήψεις, καινοτόμες δημιουργίες και ανατρεπτικές θεματολογίες τίθενται στην καλύτερη περίπτωση υπό παρακολούθηση και στη χειρότερη υπό απαγόρευση. Οτιδήποτε μπορεί να θεωρηθεί ότι δυνητικά εναντιώνεται στην κυρίαρχη ιδεολογία λογοκρίνεται προκαταβολικά. Η συναίνεση του δημιουργού για αλλαγή, περικοπή ή τροποποίηση, τις περισσότερες φορές οδηγούσε στην κατοχύρωση της σχετικής άδειας παρουσίασης. Σε διαφορετική περίπτωση το θέαμα απαγορευόταν. Το 1936, επί κυβερνήσεως Μεταξά, συστήνεται για πρώτη φορά το Υφυπουργείο

Τύπου και Τουρισμού, το οποίο ήταν επιφορτισμένο εκτός των άλλων και με τον έλεγχο θεματολογίας και εκτέλεσης όλων των εκδηλώσεων της ελληνικής επικράτειας, «ίνα αυτά ευρίσκονται εντός του πλαισίου των εθνικών παραδόσεων και ιδεωδών» (Πετσίνη-Χριστόπουλος, 2016, σ.168). Παράλληλα δημιουργείται ένα νομικό πλαίσιο, το οποίο θα διατηρηθεί στον πυρήνα του και κατά τις επόμενες κυβερνήσεις, στο οποίο προβλέπεται η προληπτική και κατασταλτική λογοκρισία και στα δημόσια θεάματα μεταξύ άλλων. Στην περίπτωση των παραστατικών τεχνών οι θεατρικοί συγγραφείς και θεατρικοί επιχειρηματίες θα έπρεπε αφενός να λαμβάνουν ειδική άδεια για το έργο που επιθυμούσαν να παρουσιάσουν και αφετέρου να δέχονται την παρουσία ειδικών, συστημένων για το λόγο αυτό επιτροπών, οι οποίες παρακολουθούσαν τις τελικές πρόβες πριν την επίσημη πρεμιέρα.

Το Σύνταγμα του 1952 απαγορεύει ξεκάθαρα, για πρώτη φορά, την προληπτική λογοκρισία, όχι όμως για την περίπτωση των δημόσιων θεαμάτων και το λογοκριτικό φαινόμενο στον τομέα αυτό συνεχίζει εν πολλοίς τη λογική των προηγούμενων ετών. Η Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων επιφορτίζεται με την υποχρέωση του ελέγχου των θεατρικών έργων, της οποίας όμως η συγκεκριμένη αρμοδιότητα μεταβιβάστηκε το 1955 στην Επιτροπή Ελέγχου Θεατρικών Έργων. Η τελευταία καταργείται το Μάιο του 1965. Στο μεταξύ, όμως, είχε ήδη δημιουργηθεί μια Επιτροπή Ελέγχου ασέμων δημοσιευμάτων και δημοσίων θεαμάτων, «ακαταλλήλων δια την νεαρήν ηλικίαν», την οποία αποτελούσαν ο πρόεδρος της ΕΣΗΕΑ, ομάδα ακαδημαϊκών, καθώς και στελέχη των Υπουργείων Παιδείας, Δικαιοσύνης και Προεδρίας της Κυβέρνησεως (Γκλαβίνας, 2016).

Κατά τη διάρκεια της Επταετίας επανήλθαν οι διατάξεις περί προληπτικής λογοκρισίας στα δημόσια θεάματα και συγκροτήθηκαν οκτώ πενταμελείς ελεγκτικές επιτροπές που θα παρακολουθούσαν στενά τις παρουσιάσεις των θεαμάτων αυτών. Από τις οκτώ αυτές επιτροπές η μία θα ασχολούταν αποκλειστικά με τα σενάρια και τα θεατρικά κείμενα. Σύμφωνα με τον Γκλαβίνα (2016), στις επιτροπές αυτές συμμετείχαν μέχρι το 1969 κυρίως στρατιωτικοί, όπως ο συνταγματάρχης Παππούλος, που ήταν πρόεδρος της επιτροπής ελέγχου θεατρικών κειμένων. Μετά το 1969 η σύνθεση των επιτροπών εμπλουτίστηκε με τη συμμετοχή καθεστωτικών θεατρικών συγγραφέων, σκηνοθετών, συνθετών, ακαδημαϊκών, δημοσιογράφων και νομικών. Ιδιαίτερη προσοχή έδινε η εν λόγω επιτροπή στην παρουσίαση των θεατρικών επιθεωρήσεων, καθώς στο θεατρικό αυτό είδος υπάρχει σχετική ελευθερία σεναρίου, μέσω της δυνατότητας αυτοσχεδιαστικών στιγμών κατά τη διάρκεια της

παράστασης. Όπως γίνεται κατανοητό οι αυτοσχεδιαστικές στιγμές εξασθενούν τη δυνατότητα απόλυτου προληπτικού ελέγχου (Γεωργακάκη, 2015). Από τις βασικές επιδιώξεις της Χούντας, εκτός φυσικά από την προστασία και διατήρηση της εδραιωμένης της εξουσίας, ήταν και η προάσπιση του γνωστού τρίπτυχου «Πατρίς, Θρησκεία, Οικογένεια», καθώς και της προστασίας των νέων από τη διαφθορά και τις κακές επιρροές της δυτικής κουλτούρας. Ως εκ τούτου, εναντιωνόταν σε οτιδήποτε θεωρούσε ότι είναι δυνατόν να βάλει εναντίον της. Στα πλαίσια αυτά, η λογοκρισία απαγορεύει το 1972 το θεατρικό έργο της Έλλης Αλεξίου «Μια μέρα στο Γυμνάσιο», «διότι κλονίζεται η εμπιστοσύνη γονέων και μαθητών προς την έννοια της εκπαιδύσεως» (Πετσίνη-Χριστόπουλος, 2016, σ. 175).

Επιπλέον, η κρατική λογοκρισία στην Ελλάδα, και ιδιαίτερα εκείνη των δικτατορικών καθεστώτων, οδήγησε και σε άλλα παρακλάδια του λογοκριτικού φαινομένου, ωθώντας σε ένα κλίμα καχυποψίας και χαφιεδισμού και δημιουργώντας ένα κύμα πολιτών, που όχι μόνο συντασσόταν με τις λογοκριτικές πρακτικές, αλλά τις στήριζε εμπράκτως καταδίδοντας στο καθεστώς ό,τι κατά την αντίληψή του θεωρούταν μη εναρμονισμένο με τις επιταγές της εξουσίας. Επισημαίνεται ότι η λογοκρισία αυτού του είδους, δεν εξαλείφθηκε με τη Μεταπολίτευση και την εδραίωση της δημοκρατίας αλλά φτάνει μέχρι τις μέρες μας. Η παρουσία της γίνεται αισθητή σε κάθε περίπτωση που σύλλογοι και σωματεία, εκκλησιαστικοί φορείς, θρησκόληπτοι μεμονωμένοι πολίτες, και κάθε άλλη κατηγορία πολιτών, οι οποίοι ερμηνεύουν κατά το δοκούν τα δημόσια θεάματα, δημιουργούν κλίμα εναντίωσης σε καλλιτεχνικά δρώμενα και επιβάλλει την απαγόρευσή τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα των παραπάνω αποτελεί το έργο μουσικού θεάτρου (μιούζικαλ) “Jesus Christ Super Star” των Andrew Lloyd Webber και Tim Rice. Το συγκεκριμένο κλασικό και πολυβραβευμένο μιούζικαλ, το οποίο έχει παρουσιαστεί σε πάνω από 20 χώρες τα τελευταία 45 χρόνια με τεράστια επιτυχία, παρουσιάστηκε το Φεβρουάριο του 2018 και στην Αθήνα στο θέατρο Ακροπόλ. Κατά τις ημέρες των παραστάσεων παραθρησκευτικές οργανώσεις δημιούργησαν ακραία επεισόδια, προπηλακίζοντας τους συντελεστές της παραγωγής και καταστρέφοντας τα αυτοκίνητά τους, ζητώντας την απαγόρευση της συγκεκριμένης παράστασης, ενώ οι ηθοποιοί φυγαδεύονταν μετά το τέλος κάθε παράστασης από την πίσω πόρτα του θεάτρου φοβούμενοι για τη σωματική τους ακεραιότητα. Επιπρόσθετα, ο Μητροπολίτης Κυθήρων Σεραφείμ κατέθεσε μήνυση κατά των συντελεστών της

παράστασης για παράβαση του άρθρου 198 και 199 του Ποινικού Κώδικα². Επισημαίνεται ότι αντιδράσεις θρησκευτικών και παραθρησκευτικών οργανώσεων, καθώς επίσης ιερέων και θρησκόληπτων πολιτών είχαν δημιουργήσει επεισόδια και εμπόδισαν, εν τέλει, την προβολή και της ομώνυμης κινηματογραφικής ταινίας στις ελληνικές κινηματογραφικές αίθουσες το 1974. Μάλιστα, όταν τα επόμενα χρόνια η ελληνική δημοσια τηλεόραση αποπειράθηκε να προβάλει τη συγκεκριμένη ταινία, επήλθε άμεση επέμβαση από την Ιερά Σύνοδο (Ανώνυμος, 2014).

Ανακεφαλαίωση Α΄ μέρους

«Είναι δύσκολο, αν όχι αδύνατο, να υποστηρίξει κανείς μία θέση για το τι είναι τέχνη, η οποία να μην έχει αναιρεθεί με τον ένα ή με τον άλλον τρόπο» (Belting, 1995, σ. 17). Κάθε εποχή δημιουργεί και το ανάλογο φιλοσοφικό υπόβαθρο που υπαγορεύει καλλιτεχνικές κατευθύνσεις και πρακτικές, μέσα από το οποίο τα καλλιτεχνικά ρεύματα βρίσκουν υπόσταση, λόγο ύπαρξης και ερμηνεία. Καθώς, όμως, η κάθε εποχή ορίζεται και χαρακτηρίζεται από τις κοινωνικές, πολιτικές και θρησκευτικές συνθήκες που επικρατούν, διαμορφώνει παράλληλα και τις ανάλογες λογοκριτικές πρακτικές και μεθόδους, τις οποίες υιοθετεί και προτάσει η εκάστοτε εξουσία ως απαραίτητη συνθήκη επιβολής και διατήρησης της κυριαρχίας της. Ως εκ τούτου, υπάρχουν πολλά είδη λογοκρισίας, τα οποία εξαρτώνται από την εποχή και το πεδίο στο οποίο αναφέρονται, καθώς και από το χρόνο επιβολής της. Η ιστορία έχει να παρουσιάσει πάρα πολλά τέτοια δείγματα από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, τα οποία κάποιες φορές έχουν επιβληθεί και με εξαιρετικά σκληρό και βίαιο τρόπο, όπως φαίνεται και από τις αναφορές στην περίοδο του Μεσαίωνα και της Ιεράς Εξέτασης.

Στους νεότερους χρόνους, και συγκεκριμένα στην Ελλάδα, διαπιστώνεται σταδιακά η προσπάθεια για συνταγματική προστασία της ελευθερίας της έκφρασης, αν και στο πεδίο των παραστατικών τεχνών, η προστασία αυτή θα αργήσει ιδιαίτερα να εφαρμοστεί. Σήμερα, η λογοκρισία στις παραστατικές τέχνες τυπικά δεν υφίσταται, αφού συγκρούεται ευθέως με την συνταγματικώς προστατευόμενη

² Άρθρο 198 περί κακόβουλης βλασφημίας και άρθρο 199 περί καθύβρισης θρησκευμάτων

ελευθερία της έκφρασης. Εντούτοις, λειτουργεί συγκεκριμένη και με άλλες μορφές.

Συγκεφαλαιώνοντας, γίνεται κατανοητό ότι η ελευθερία της έκφρασης, αποτελεί προϋπόθεση και αναγκαία συνθήκη για τη δημιουργία και άνθιση της τέχνης. Σύμφωνα με το ζωγράφο Δ. Μυταρά (2007): «Η τέχνη απευθύνεται σε ελεύθερους ανθρώπους, αλλά είναι πολύ δύσκολο να καταλάβει κανείς ποιοι είναι οι ελεύθεροι άνθρωποι».

Μέρος Β΄
Ρούσαλκα
Εθνική Λυρική Σκηνή 2009

Κεφάλαιο τρίτο- Ρούσαλκα

3.1. Σχετικά με τη Ρούσαλκα

Η ιστορική αναζήτηση της λέξης «ρούσαλκα» οδηγεί στη σλαβική παράδοση και τον 16^ο αιώνα, όταν πρωτοσυναντάται. Επρόκειτο για γυναικείες οπτασίες, νύμφες του γλυκού νερού, κάτι αντίστοιχο με τις νεράιδες της δικής μας παράδοσης, οι οποίες ζούσαν κοντά ή στα βάθη ποταμών και λιμνών. Εμφανίζονταν τη νύχτα, χορεύοντας σε δάση και λιβάδια ή σκαρφαλώνοντας σε δέντρα, περιμένοντας τον άνδρα που θα περνούσε από κοντά τους, τον οποίο μάγευαν με το τραγούδι και το χορό τους και τον παρέσερναν στο νερό επιφέροντας τον πνιγμό του. Απεικονίζονταν ως νέες και όμορφες, λευκοντυμένες και στεφανωμένες κοπέλες, με μακριά λυτά μαλλιά και θεωρούνταν πολύ επικίνδυνες, κυρίως την πρώτη εβδομάδα του Ιουνίου, με αποτέλεσμα να απαγορεύεται το κολύμπι εκείνη την περίοδο. Σύμφωνα με το τελετουργικό της συγκεκριμένης παράδοσης, η οποία στη Ρωσία παρέμεινε ζωντανή ως το τέλος της δεκαετίας του 1930, στο τέλος της εβδομάδας αυτής προβλεπόταν το κυνήγι και η ταφή τους (Ivanits, 1989). Στις περισσότερες εκδοχές του μύθου οι Ρούσαλκες ήταν νεαρές κοπέλες που προδόθηκαν και εγκαταλείφθηκαν από τον αγαπημένο τους με αποτέλεσμα να οδηγηθούν στην αυτοκτονία. Συνεπώς, επρόκειτο, ουσιαστικά, για πλάσματα τα οποία δεν έτυχαν χριστιανικής ταφής και οι ψυχές τους «στοίχειωσαν». Σύμφωνα με την παράδοση θα έβρισκαν τη γαλήνη μόνο στην περίπτωση που κάποιος θα εκδικούταν για το θάνατό τους.

Στα χρόνια που ακολούθησαν ο παραπάνω μύθος επηρέασε εν πολλοίς τον κόσμο των γραμμάτων και των τεχνών. Το θεατρικό έργο «Ρούσαλκα» του Αλεξάντερ Πούσκιν, το οποίο γράφτηκε το 1837, η ομώνυμη όπερα του Αντονίν Ντβόρζακ το 1901 και το ρομαντικό μπαλέτο «Ζιζέλ» του Αντόλφ Αντάμ το 1841, αποτελούν τα πιο γνωστά δείγματα αυτής της επιρροής. Υπάρχουν, όμως, πλείστες άλλες περιπτώσεις, περισσότερο ή λιγότερο γνωστές, στις οποίες ο μύθος της Ρούσαλκα ενέπνευσε δημιουργούς. Ενδεικτικά αναφέρονται «Η Νύχτα του Μάη» του Νικολάι Ρίμσκι Κόρσακοφ το 1880 και «Η Ρούσαλκα», ταινία κινουμένων σχεδίων του Αλεξάντερ Πέτροφ το 1997. Επιπρόσθετα, στην ακόμα πιο σύγχρονη εποχή

διαπιστώνεται η ύπαρξη ηλεκτρονικών παιχνιδιών με το χαρακτήρα της Ρούσαλκα³, ενώ ακόμα και στον ελλαδικό χώρο διαπιστώνεται η επιρροή του μύθου, με το συγκρότημα Rotting Christ να εμπνέεται από αυτόν για τη δημιουργία του ομώνυμου τραγουδιού.⁴

Η όπερα «Ρούσαλκα» του Τσέχου Αντονίν Ντβόρζακ αποτελεί το προτελευταίο και κορυφαίο έργο του. Λάτρης των μύθων και της φύσης ο Ντβόρζακ, με τη βοήθεια του, επίσης, Τσέχου ποιητή, δραματουργού και λιμπρετίστα Γιάροσλαβ Κβάπιλ, δημιούργησε αυτή την αριστουργηματική όπερα, η οποία αποτελείται από ορχηστρική εισαγωγή και τρεις πράξεις. Πρόκειται, ουσιαστικά, για ένα παραμύθι, στο οποίο εξιστορείται η τραγική ιστορία μιας νεράιδας της λίμνης, η οποία ερωτεύεται παράφορα έναν πρίγκιπα και, εξαιτίας του έρωτα αυτού, απαρνείται τη φύση της και μεταμορφώνεται σε θνητή γυναίκα. Το βαρύ αντίτιμο, το οποίο καλείται να πληρώσει για την επιθυμία της αυτή, είναι η απώλεια της φωνής της και ο κίνδυνος της αιώνιας κατάρας από τις δυνάμεις του νερού, σε περίπτωση που προδοθεί από εκείνον που αγαπά. Καθώς η προδοσία αυτή συμβαίνει, εν τέλει, η Ρούσαλκα οδηγεί τον πρίγκιπα στο θάνατο και πεθαίνει μαζί του.⁵

Ο Κβάπιλ για να γράψει το λιμπρέτο εμπνεύστηκε από το παραμύθι του Χανς Κρίστιαν Άντερσεν «Η μικρή γοργόνα», από μια μπαλάντα του διάσημου Τσέχου συγγραφέα Κάρελ Γιαρομίρ Έρμπεν, καθώς και από ένα διήγημα του γερμανού ποιητή Φρήντριχ ντε λα Μοτ Φουκέ και ως σήμερα θεωρείται ένα από τα καλύτερα κείμενα όλης της τσέχικης οπερατικής δημιουργίας.⁶

Η συγκεκριμένη όπερα παρουσιάστηκε στο Εθνικό Θέατρο της Πράγας στις 31 Μαρτίου του 1901. Καθώς η πρώτη αυτή παρουσίαση σημείωσε πολύ μεγάλη επιτυχία, ακολούθησαν 68 παραστάσεις Έκτοτε θεωρείται πολύ σημαντικό έργο της Εθνικής Τσέχικης Σχολής και αποτελεί σταθερά μέρος του κλασικού ρεπερτορίου των μεγαλύτερων σκηνών παγκοσμίως, ως κατεξοχήν τυπικό έργο του κεντροευρωπαϊκού ρομαντισμού. Παρόλο που υπάρχουν αρκετές όπερες με παρόμοια θεματολογία, η «Ρούσαλκα» είναι το μοναδικό έργο που αφηγείται την ιστορία προσεγγίζοντας τόσο πολύ τον κόσμο των ξωτικών, καθώς η ανθρώπινη παρουσία κάνει την εμφάνισή της πολύ αργότερα, σχεδόν στη μέση του έργου.

³ Ηλεκτρονικά παιχνίδια Castlevania : Order of Ecclesia και Devil May Cry 4 στο διαδικτυακό τόπο: <https://castlevania.fandom.com/wiki/Rusalka> και https://devilmaycry.fandom.com/wiki/Devil_Bringer#Rusalka_Corpse, Ανακτήθηκε στις 7-3-2019

⁴ Από τον δίσκο «Κατά το Δαίμονα Εαυτού», 2013

⁵ Από το έντυπο πρόγραμμα ΕΛΣ, Αθήνα, 2008-2009

⁶ ο.π

Η επιτυχημένη πρεμιέρα της «Ρούσαλκα» στην Πράγα έκανε το έργο γνωστό σε όλο τον οπερατικό κόσμο της εποχής, με αποτέλεσμα να συμπεριληφθεί στο ρεπερτόριο των μεγάλων λυρικών θεάτρων του κόσμου: Βιέννη 1910, Βαρκελώνη 1924, Σικάγο 1925, Λονδίνο 1950, Βερολίνο 1956.⁷ Τα τελευταία 30 χρόνια η «Ρούσαλκα» θεωρείται ένα από τα ωραιότερα λυρικά έργα και είναι ιδιαίτερα αγαπητή στο κοινό της όπερας, τυγχάνει μεγάλης αναγνώρισης και αποτελεί εγγύηση εμπορικής επιτυχίας. Η παγκόσμια λυρική σκηνή έχει να επιδείξει υποδειγματικές παρουσιάσεις της συγκεκριμένης όπερας, οι οποίες έχουν αφήσει το εμπορικό και καλλιτεχνικό στίγμα τους από το Παρίσι και το Ζάλτσμπουργκ, μέχρι τη Νέα Υόρκη και το Σίδνεϋ.

Παρόλο, όμως, που η φήμη της συγκεκριμένης όπερας έχει πάρει αυτές τις διαστάσεις, στην Ελλάδα, η «Ρούσαλκα» παρουσιάστηκε από την Εθνική Λυρική Σκηνή για πρώτη φορά το 2009, και μάλιστα, σε μια διαφορετική από την κλασική σκηνοθεσία, προκαλώντας αντιδράσεις που θα αναφερθούν διεξοδικά στην πορεία της παρούσας εργασίας. Έκτοτε, το συγκεκριμένο έργο δεν έχει τύχει άλλης παρουσίασης, με εξαίρεση το βραβευμένο πρόγραμμα του “The Met:Live in HD”, το οποίο έφερε τη «Ρούσαλκα» σε επαφή με το ελληνικό κοινό το Φεβρουάριο του 2017. Το «The Met:Live in HD» αποτελεί ένα πρόγραμμα κατά το οποίο μεγάλες παραγωγές προβάλλονται σε ζωντανή μετάδοση από το Lincoln Center της Metropolitan Opera σε επιλεγμένα θέατρα, κινηματογράφους ή άλλους χώρους σε Ελλάδα και Κύπρο. Στην προκειμένη περίπτωση η συγκεκριμένη όπερα προβλήθηκε στην Αθήνα στο Μέγαρο Μουσικής αλλά και σε Βόλο, Χίο, Μυτιλήνη, Καστοριά, Αλεξανδρούπολη, Αγρίνιο, καθώς και σε πόλεις της Κύπρου.

3.2. Τα γεγονότα της επεισοδιακής παραγωγής

Η Εθνική Λυρική Σκηνή αποφασίζει να συμπεριλάβει στον καλλιτεχνικό προγραμματισμό της για την καλλιτεχνική περίοδο 2008-2009 για πρώτη φορά την αριστουργηματική όπερα του Αντονίν Ντβόρζακ «Ρούσαλκα» σε συμπαραγωγή με την όπερα της Νίκαιας της Γαλλίας και σε σκηνοθεσία της Γαλλίδας Μαριόν

⁷ Από το έντυπο πρόγραμμα της ΕΛΣ 2008-2009

Βάσερμαν. Η εναλλακτική προσέγγιση του κλασικού αυτού λυρικού παραμυθιού δημιούργησε σωρεία αντιδράσεων, αρχής γενομένης από τις πρόβες, οι οποίες και κορυφώθηκαν στις δύο πρώτες παραστάσεις του έργου και συνεχίστηκαν καθόλη τη διάρκεια των δύο εβδομάδων που διήρκησε η παραγωγή.

Η σκηνοθετική γραμμή της Βάσερμαν διέφερε σε μεγάλο βαθμό από την κλασική προσέγγιση, με την οποία είχε γίνει γνωστή η συγκεκριμένη όπερα και δίχασε καλλιτέχνες, κοινό και κριτικούς. Η σκηνοθέτιδα απογύμνωσε την όπερα από το στοιχείο του παραμυθιού δίνοντάς της ψυχαναλυτικές προεκτάσεις, παρουσιάζοντας τη Ρούσαλκα ως μια αντανάκλαση του ίδιου του πρίγκιπα, και χωρίς να υπάρχει στην πραγματικότητα πουθενά αλλού, παρά μόνο στο μυαλό του. Η πλοκή μεταφέρθηκε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και ο πρίγκιπας παρουσιάστηκε ως ο βασιλιάς της Βαυαρίας, Λουδοβίκος ο Β΄. Ο Λουδοβίκος Β΄, ιδιάζουσα και αμφιλεγόμενη προσωπικότητα, βρήκε τραγικό θάνατο από πνιγμό σε μια λίμνη, ενώ προηγουμένως είχε θεωρηθεί ψυχικά ασταθής και είχαν γίνει προσπάθειες καθαίρεσής του.⁸ Η σκηνοθέτιδα, επιπλέον, προσέδωσε σε αυτόν ομοφυλοφυλικά γνωρίσματα, τα οποία παρουσιάζονταν εμφανώς και με σαφήνεια σε δύο σκηνές, μία εκ των οποίων κατέληγε σε ερωτικό φιλί μεταξύ του πρωταγωνιστή και ενός άλλου άνδρα. Επιπλέον, λίγο πριν το τέλος του έργου εμφανίζονταν ημίγυμνες κοπέλες ως νεράιδες. Ως αποτέλεσμα, θεωρήθηκε ότι η συγκεκριμένη σκηνοθετική προσέγγιση επιφέρει αλλαγές στο ποιητικό κείμενο και ότι υποβάλλει καλλιτέχνες και κοινό σε συμμετοχή και θέαση ακραίων σκηνών.

Αναφορικά με τα γεγονότα εκείνων των ημερών, οι συμμετέχοντες στις συνεντεύξεις αναφέρονται στα συμβάντα διεξοδικά και με λεπτομέρειες. Δεδομένου του διαφορετικού βαθμού συμμετοχής του καθενός, και ανάλογα με το θεσμικό ή όχι ρόλο του, εντύπωση προκαλεί ότι οι εξιστορήσεις τους είναι σχετικά πανομοιότυπες. Οι περισσότερες συμφωνούν ότι το συγκεκριμένο γεγονός ξεκίνησε από μέλη της ορχήστρας της ΕΛΣ, τα οποία θεώρησαν ότι η συγκεκριμένη σκηνοθετική απόδοση έθιγε την καλλιτεχνική ταυτότητα των ιδίων αλλά και της Λυρικής Σκηνής και ότι δεν ήταν συμβατή με την εικόνα που θα έπρεπε να παρουσιάζει ένα λυρικό θέατρο αυτού του μεγέθους. Αναφέρεται ότι η σκηνοθέτιδα δεν είχε ολοκληρωμένη άποψη από την αρχή για την επίμαχη σκηνή του φιλιού. Σύμφωνα με τη μαρτυρία συμμετέχοντος καλλιτέχνη, η σκηνή αυτή, όπως συχνά συμβαίνει στις καλλιτεχνικές δημιουργίες,

⁸ Από το έντυπο πρόγραμμα της ΕΛΣ 2008-2009

διαμορφώθηκε κατά τη διάρκεια της σκηνοθετικής διαδικασίας, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει ξεκάθαρη εικόνα από την αρχή για το πώς ακριβώς θα διαμορφωθεί. Υπήρχε από τις πρώτες πρόβες μια ανησυχία, την οποία ακολουθούσε μια έντονη φημολογία, για την ιδιαίτερη αυτή σκηνοθετική απόδοση, αλλά η τελική μορφή της δόθηκε στις τελευταίες σκηνικές δοκιμές, κατά τις οποίες παρευρίσκονται όλα τα, συμμετέχοντα στην παραγωγή, καλλιτεχνικά σώματα. Συμμετέχων καλλιτέχνης στην παραγωγή της ΕΛΣ αναφέρει:

«.....από τις πρόβες ακόμα, πολλοί μουσικοί ενοχλήθηκαν, με την έννοια ότι η σκηνοθέτιδα είχε ξεφύγει από το λιμπρέτο και είχε κόψει συγκεκριμένες σκηνές από την πρόζα και παρουσίαζε το έργο με μια προσωπική προσέγγιση, η οποία ήταν και λίγο “πιπεράτη”, δηλαδή παρουσίαζε τον πρίγκιπα να λατρεύει τον εαυτό του, να φιλάει το είδωλό του, να υπάρχει μία σκηνή με ένα φιλί με κάποιον άντρα...υπήρξε μια πολύ μεγάλη μερίδα μουσικών που αντέδρασε...»

Το Δ.Σ της Ορχήστρας συνέταξε, λοιπόν, ένα κείμενο διαμαρτυρίας, το οποίο και μοίραζε στους εισερχόμενους στην αίθουσα θεατές. Όπως φαίνεται στην εικόνα 1, το κείμενο αναφερόταν, εκτός της αλλοίωσης του λιμπρέτο, και στον εκπαιδευτικό χαρακτήρα, τον οποίο η ΕΛΣ είχε εξαρχής σκοπό να εκφράσει και να επιδείξει με αυτή την παραγωγή, και ο οποίος δεν επιτυγχανόταν με τη συγκεκριμένη σκηνοθεσία. Το κείμενο αυτό μοιράζεται στους θεατές κατά την είσοδό τους στο θέατρο την ημέρα της επίσημης πρεμιέρας, προκαλώντας στο κοινό, όπως και είναι αναμενόμενο, απορία και περιέργεια γι' αυτό που πρόκειται να παρακολουθήσουν.

ΛΙΤΑ ΛΟΤΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΕΡΓΟ

Το *Libretto* της όπερας "Rusalka" ανήκει στον Jaroslou Κβαρίλ ο οποίος εμπνεύστηκε από το παραμύθι "Undine" του Γερμανού συγγραφέα Friedrich de La Motte-Fouque δανειζόμενος παράλληλα πολλά στοιχεία και από το γνωστό παραμύθι του Hans Christian Andersen "Η μικρή γοργόνα". Βασισμένος και εμπνευσμένος από το συγκεκριμένο *Libretto* ο Antonin Dvořák συνέθεσε την ομώνυμη όπερα, ένα έργο ευφύεστατο και πραγματικά αριστουργηματικό.

Στην επόμενη σελίδα ακολουθεί σύνοψη του συγκεκριμένου *Libretto*.

Το έργο παρουσιάζεται για πρώτη φορά στην Ελλάδα και γνωρίζουμε ότι κατατέθηκαν προτάσεις στο Δ.Σ. της Ε.Λ.Σ. ούτως ώστε η συγκεκριμένη παραγωγή να έχει και εκπαιδευτικό χαρακτήρα παρουσιάζοντας στους μαθητές τον κόσμο της όπερας μέσα από ένα μαγευτικό παραμύθι με ξωτικά και νεράιδες όπως τα περιγράφει στο *Libretto* του ο Jaroslou Κβαρίλ.

Όμως, όπως θα διαπιστώσετε παρακολουθώντας την παράσταση, η συγκεκριμένη σκηνοθετική απόδοση εκτός του ότι αλλοιώνει το *Libretto* προσδίδει στον κεντρικό ήρωα του έργου ομοφυλοφιλικές τάσεις με ακραίες σκηνές, κάτι για το οποίο διαμαρτυρηθήκαμε εγγράφως στη Διοίκηση της Ε.Λ.Σ.

Καθώς οι επιμαχες σκηνές στην προγενική δοκιμή του έργου είχαν αφαιρεθεί λόγω της παρουσίας μαθητών που είχαν προσκληθεί και στη συνέχεια προστέθηκαν εκ νέου στη γενική δοκιμή η οποία ήταν ανοιχτή για το κοινό, ενδεχομένως η σκηνοθεσία να τροποποιείται κατά περίπτωση.

Με έντονο προβληματισμό...

Το Δ.Σ.

της Ορχήστρας Λυρικής Σκηνής

Εικ.1 Η ανακοίνωση του ΔΣ της Ορχήστρας της Εθνικής Λυρικής Σκηνής

Η παράσταση διεξάγεται κανονικά μέχρι τέλους, Καθώς, όμως, πέφτει η αυλαία, και εν μέσω των χειροκροτημάτων, μερίδα του κοινού επιδίδεται σε αποδοκimasίες εναντίον της σκηνοθέτιδας κατά τη διάρκεια της υπόκλισής της, με γιουχαΐσματα και λεκτικές ύβρεις, η οποία έρχεται σε ιδιαίτερα δύσκολη θέση. Τα χειροκροτήματα μπλέκονται με τα γιουχαΐσματα, ενώ κάποιος από το κοινό φωνάζει: «Αυτή η ορχήστρα να πάει να παίξει στην Τεχεράνη» (Σαρηγιάννης, 2009).

«...η Βάσερμαν στο τέλος της παράστασης προσπαθούσε να εξηγήσει τις θέσεις της για το όλο εγχείρημα, η φωνή της όμως ήταν καλυμμένη από τα γιουχαϊτά. Όλοι οι ερμηνευτές, ακόμα και ο μαέστρος γιουχαΐστηκαν εντονότατα...» (Καράμπελας, 2009).

Την επόμενη ημέρα της πρεμιέρας, κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας διεξαγωγής της δεύτερης παράστασης, ακριβώς πριν την έναρξή της, και με το κοινό ήδη μέσα στην αίθουσα, μέλη του Ομοφυλοφιλικού Λεσβιακού Κινήματος Ελλάδας, εισέρχονται στο χώρο του θεάτρου μετά σημαιών και πανό. Κατευθυνόμενοι προς τη σκηνή, απαιτούν να σηκωθεί η αυλαία, προκειμένου να διαβάσουν επί σκηνής κείμενο διαμαρτυρίας. Η Διοίκηση της ΕΛΣ αρνείται να δώσει έγκριση για βήμα στη σκηνή, αλλά φοβούμενη τα χειρότερα, αποφασίζει να επιτρέψει την ανάγνωση του κειμένου στην αίθουσα, κάτι που εξοργίζει μέλη της ορχήστρας, τα οποία διαπληκτίζονται και συγκρούονται ανοιχτά, λεκτικά και σωματικά, με τα μέλη του Ομοφυλοφιλικού Λεσβιακού Κινήματος Ελλάδας.

Η Διοίκηση της ΕΛΣ, όπως ήταν αναμενόμενο, κατεβλήθη εξαπίνης και προσπαθούσε να κατευνάσει τα πνεύματα προς στιγμής, προκειμένου να μην ακυρωθεί η παράσταση. Στέλεχος της ΕΛΣ αναφέρει σχετικά

«...συμφωνήσαμε να τους αφήσουμε να κάνουν τη διαμαρτυρία, μέσα στην αίθουσα με κλειστή την κουρτίνα, για να κατευνάσουμε και τα πνεύματα.....ορμήσαν από την ορχήστρα, πήραν τις σημαίες, τις έσπασαν, ο κόσμος φώναζε, ούρλιαζε, ο Τεχνικός μας Διευθυντής ανέβηκε σε μία πολυθρόνα για να πει “κυρίες και κύριοι, αφήστε τους να μιλήσουν για να φύγουν” αλλά τον γιουχαΐσαν κι αυτόν από το κοινό, γιατί νόμιζαν ότι ήταν από το ΑΚΟΕ⁹.

Σύμφωνα με τη μαρτυρία συμμετέχοντος καλλιτέχνη στην παραγωγή:

«...είχε έρθει κόσμος απ' έξω, ακτιβιστές του κινήματος ΛΟΑΤ και είχανε μπει μέσα και με σημαίες, ήθελαν να διαβάσουν κάποιο κείμενο επί σκηνής, ήρθαν

⁹ ΑΚΟΕ: Απελευθερωτικό Κίνημα Ομοφυλοφίλων Ελλάδας

αντιμέτωποι με τον τότε Διευθυντή Σκηνης.. Τελικά έγιναν σφοδρές διαμαρτυρίες από την πλευρά της ορχήστρας, πετάχτηκε κόσμος επάνω και διάφοροι τεχνικοί του θεάτρου και προπηλάκισαν τους ακτιβιστές, έπεσαν και βρισίδια, σπρωξίματα διάφορα και τελικά δε διαβάστηκε το κείμενο επί σκηνης. Εν τέλει, ο εκπρόσωπος των ακτιβιστών, μίλησε με τον τότε πρόεδρο της ΕΛΣ, Οδυσσέα Κυριακόπουλο τηλεφωνικά».

Παράλληλα, το κοινό διχάζεται, καθώς μέρος του αρχίζει να φωνάζει εναντίων «των εισβολέων», απαιτώντας να φύγουν, προκειμένου να ξεκινήσει η παράσταση και έρχεται σε σύγκρουση με εκείνους που θεωρούν ότι πρέπει να αφήσουν να ολοκληρωθεί η διαμαρτυρία. Τα λεκτικά επεισόδια συνεχίζονται και μεταξύ των θεατών, οι οποίοι διαπληκτίζονται μεταξύ τους αλλά και μεταξύ θεατών και ορχήστρας με σκηνές πρωτόγνωρες για αίθουσα λυρικού θεάτρου. Στελέχη της ΕΛΣ προσπαθούν να πείσουν τα μέλη του Ομοφυλοφιλικού Λεσβιακού Κινήματος να υποχωρήσουν, καθώς η έναρξη της παράστασης έχει καθυστερήσει εξαιρετικά, κάτι που τελικά συμβαίνει. Οι διαμαρτυρόμενοι απέρχονται της αίθουσας και εν τέλει ανοίγει η αυλαία, χωρίς άλλα έκτροπα.

Η ΕΛΣ στην προσπάθειά της να ελαχιστοποιηθεί η περίπτωση πρόκλησης ανάλογων περιστατικών στις επόμενες παραστάσεις, προχώρησε σε κάποιες σκηνοθετικές αλλαγές στις επίμαχες σκηνές. Επιπρόσθετα, ασχολήθηκε με την όσο το δυνατόν καλύτερη περιφρούρηση του θεάτρου κατά τις ημέρες των παραστάσεων, έτσι ώστε να αποφευχθεί ανάλογη εισβολή εντός του κτιρίου. Αυτό σήμαινε το κλείσιμο των περιφερειακών εισόδων του θεάτρου, αφήνοντας ελεύθερη πρόσβαση μόνο από την κεντρική είσοδο της οδού Ακαδημίας και τριπλασιάζοντας τον αριθμό των ταξιθετών, ώστε να μπορεί να ελεγχθούν ευκολότερα τα άτομα που θα εισέρχονταν στο θέατρο. Παράλληλα ελεγχόταν εξονυχιστικά η είσοδος των ατόμων από το φουαγιέ, που αποτελούσε τον προθάλαμο, στην κεντρική αίθουσα. Παρόλ' αυτά, ένας αρκετά μεγάλος αριθμός ατόμων κατάφερε δια της βίας να εισέλθει και αυτή τη φορά στο κτίριο, αλλά το έγκαιρο κλείσιμο της εισόδου που οδηγούσε στην κεντρική αίθουσα από τους ταξιθέτες είχε ως αποτέλεσμα τα άτομα αυτά να παραμείνουν μόνο στο χώρο του φουαγιέ. Στέλεχος της ΕΛΣ αναφέρει σχετικά:

«...είχαμε πάρει τα μέτρα μας.... είχαμε αφήσει μόνο τη μία πόρτα, είχαμε κλείσει τις πλαϊνές στη Χαριλάου Τρικούπη.....και είχαμε βάλει και τους αντίστοιχους ταξιθέτες για να ελέγχεται η είσοδος και να μην έχουμε εισβολή των έξω προς τα μέσα. Φτάνω λοιπόν, έξω από το θέατρο, και την ώρα που

πηγαίνω να περάσω την πόρτα την εξωτερική για να μπω στον προθάλαμο, αισθάνομαι ένα πλήθος από πίσω μου να με σπρώχνει για να μπει μέσα...οπότε τι να κάνω, βάζω τα χέρια μου κλείνοντας την πόρτα....όπου καποια στιγμή διαλύθηκαν τα χέρια μου και οι πλάτες μου και τελικά μπήκαν».

Μετά από προσπάθειες στελεχών της Διοίκησης τελικά οι ακτιβιστές απομακρύνονται, το συμβάν θεωρείται λήξαν και η παράσταση ετοιμάζεται να ξεκινήσει. Ξαφνικά, κατά τη διάρκεια της εισόδου της ορχήστρας κάποιος από το κοινό αρχίζει να φωνάζει «ΑΙΣΧΟΣ». Αυτό είχε ως αποτέλεσμα οι μουσικοί του πρώτου κόρνου και το πρώτου κλαρινέτου της ορχήστρας, εξαιτίας της σύγκλισης που προκλήθηκε, να δηλώσουν αδυναμία εκτέλεσης του έργου τους, και μετά από βεβαίωση και του γιατρού εργασίας, να αποχωρήσουν. Επισημαίνεται ότι τα συγκεκριμένα όργανα αποτελούν προϋπόθεση για την εκτέλεση του μουσικού μέρους της εν λόγω όπερας και αντικαταστάτες τους δεν μπορούσαν να βρεθούν, καθώς δεν υπήρχε ο απαιτούμενος χρόνος. Ως εκ τούτου, ο μαέστρος έθεσε το θέμα της ακύρωσης της παράστασης. πρόταση την οποία απέρριψε η Διοίκηση της ΕΛΣ, μέλος της οποίας αναφέρει:

«...η αίθουσα γεμάτηλέμε θα παίξουν οι δεύτεροι κάτι (το δεύτερο κόρνο και το δεύτερο κλαρινέτο) , οι οποίοι είπαν δε μπορούμε, αλλά είπαμε όταν θα έρθει εκείνη η ώρα κάποιος θα το αναπληρώσει, κάτι θα γίνει....λέω μαέστρο πρέπει να γίνει η παράσταση, αλίμονο αν βγάλουμε τον κόσμο έξω μετά από όλη αυτή την κατάσταση....κάντε μας τη χάρη...»

Εν τέλει τα μουσικά κομμάτια του πρώτου κόρνου και του πρώτου κλαρινέτου εκτελέστηκαν από τους β' κορυφαίους, προκειμένου να διασωθεί η παράσταση.

Έξω από το κτίριο της ΕΛΣ κατά τη διάρκεια όλης της προαναφερθείσας εβδομάδας, σύμφωνα με μαρτυρία θεατή της παράστασης οι «Ελεύθερα Σκεπτόμενοι Νέοι», όπως ονομάζονταν, είχαν διοργανώσει διαγωνισμό φιλιού. Παράλληλα, και όπως είναι αναμενόμενο για το σάλο που είχε δημιουργηθεί, τα ΜΜΕ ασχολούνται διεξοδικά και επισταμένως με τα γεγονότα. Η πλειονότητα αυτών καταφέρεται εναντίον της ΕΛΣ γενικά και της ορχήστρας ειδικότερα με τίτλους δημοσιευμάτων όπως : «Εγκαλείται η ορχήστρα της Λυρικής για ομοφοβική συμπεριφορά» (Φίλαθλος, 2009) ή «Το κολασμένο φιλί στη Λυρική» και άλλα παρόμοια. Στο τελευταίο, μάλιστα, αναφέρεται:

«Μα χρειάζεται να απολογείται ο καλλιτέχνης για τις εμπνεύσεις του; Χρειάζεται να σκέφτεται πώς θα αντιμετωπίσει το έργο για να ικανποιήσει τους

όποιους αντιδραστικούς μουσικούς που “αίφνης”, χρίζονται σκηνοθέτες;» (Νικολάου, 2009).

Η σκηνοθέτιδα Μαριόν Βάσσερμαν δηλώνει σε συνέντευξή της:

« Κάποιοι μου ζήτησαν να αφαιρέσω το φιλί. Δέχτηκα να προσπαθήσω, επειδή δεν ήθελα να αντιπαρατεθώ. Αλλά στη συνέχεια είδα ότι δε λειτουργεί. Είμαι καλλιτέχνης και δε μπορώ να δεχτώ τη λογοκρισία. Είναι η δουλειά μου. Το φιλί δεν ήταν υπερβολικό» (Σαββοπούλου, 2009).

Κάποια δημοσιεύματα, μάλιστα, διακρίνονται εκτός από δεικτικούς και από σκωπτικούς τίτλους. Ενδεικτικά αναφέρονται οι ακόλουθοι:

- «Φιλιά, “γιούχα” και φάλτσα στη Λυρική», *Τα Νέα*, 9/3/2009
- «Ένα φιλάκι είναι λίγο, πολύ λίγο», *Τα Νέα*, 15/3/2009
- «Πόσο αξίζει το φιλί στη Δύση, στην Ανατολή» - «Επεισοδιακή Ρούσαλκα», *Η Καθημερινή*, 15/3/2009
- «Το ομοφυλοφυλικό φιλί και οι “προοδευτικοί”», *Ελεύθερη Ωρα*, 11/3/2009

Εκτός των ανοιχτών κατηγοριών των παραπάνω δημοσιευμάτων για αντιλήψεις ομοφοβίας και πράξεις λογοκρισίας των μουσικών της ΕΛΣ και κατ'έπекταση και του φορέα, τέθηκαν και ερωτήματα αναφορικά με τα όρια της τέχνης, αλλά και το ρόλο που θα πρέπει να έχουν οι καλλιτέχνες που ανήκουν σε ένα πολιτιστικό φορέα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το άρθρο του Μ. Δημητρίου στην εφημερίδα *Αδέσμευτος Τύπος* με τίτλο «Τέχνη, Ομοφυλοφυλία: Κριτήρια και όρια», όπου αναφέρει μεταξύ άλλων:

«...ασφαλώς τα όρια της Τέχνης είναι απεριόριστα, αλλά τι είναι Τέχνη; Άραγε κάθε καλλιτεχνικό προϊόν, όποια έκφραση, είναι καλλιτεχνικό επίτευγμα;...ποια είναι τα κριτήρια-όρια της ελευθερίας στην τέχνη; Ασφαλώς για το δημιουργό απεριόριστα. Για τους άλλους όμως;»

Επίσης, σχολιάστηκε το γεγονός ότι αυτοί οι οποίοι έφεραν τις αντιρρήσεις ήταν και οι ίδιοι καλλιτέχνες και μάλιστα εργαζόμενοι στο φορέα που παρουσίαζε τη συγκεκριμένη παραγωγή:

«...ίσως για πρώτη φορά, μέλη μιας καλλιτεχνικής κοινότητας στρέφονται εναντίον συναδέλφων τους. Δεν είναι ούτε πολιτικοί που αγανακτούν με ανίερους απεικονίσεις, ούτε θιγόμενοι περαστικοί, ούτε εισαγγελείς, αλλά καλλιτέχνες...» (Κατσουνάκη, 2009).

Εν τω μεταξύ, 13 μη κυβερνητικές οργανώσεις συντάσσουν επιστολή διαμαρτυρίας η οποία αποστέλλεται στον τότε πρόεδρο της ΕΛΣ Οδυσσέα

Κυριακόπουλο και μιλούν για υπέρβαση καθήκοντος από την πλευρά των μουσικών της ορχήστρας της Λυρικής Σκηνής:

«Με μεγάλη θλίψη και μεγαλύτερο θυμό βλέπουμε ότι στην ελληνική επικράτεια και δη στο θέατρό σας επιτρέπονται πρακτικές Ταλιμπάν εναντίον στην ελευθερία της Τέχνης.

Με ποια επαγγελματική αρμοδιότητα παρεμβαίνει το ΔΣ μιας ορχήστρας στη σκηνοθετική ερμηνεία της σκηνοθετίδας;

Ποιος τους επιτρέπει να μοιράζουν φυλλάδια προσβλητικού περιεχομένου εναντίον συντελεστών που φιλοξενείτε από το εξωτερικό και εναντίον άλλων πολιτών;

Ποιος τους επιτρέπει να εκβιάζουν να μην κάνουν την εργασία για την οποία πληρώνονται από τους φορολογούμενους πολίτες μεταξύ αυτών και γκέι και λεσβίων- αποκαλώντας ένα φιλί ακραία σκηνή» (Σαρηγιάννης , 2009).

Εκτός από τις αιχμές εναντίον της ανοχής της Διοίκησης της ΕΛΣ στις ενέργειες των μουσικών της στην παραπάνω επιστολή, υπήρξαν και πολλά δημοσιεύματα με την ίδια διάθεση. Παρόλο που υπήρξε επίσημη απάντηση τόσο από τον αρχιμουσικό μαέστρο της Λυρικής, όσο και από τον τότε Πρόεδρο του Διοικητικού Συμβουλίου ότι η ορχήστρα δεν έχει το δικαίωμα να λογοκρίνει την παράσταση και την καλλιτεχνική δημιουργία της σκηνοθετίδας, ωστόσο η Διοίκηση κατηγορήθηκε ότι ουσιαστικά διατήρησε μια ουδετερότητα κρατώντας αποστάσεις από τις ενέργειες των μουσικών.

Οι τελευταίες δύο παραστάσεις διεξήχθησαν χωρίς άλλα έκτροπα. Ο απόηχος, όμως, των γεγονότων διήρκεσε αρκετά μεγάλο διάστημα. Οι συζητήσεις που προέκυψαν από τα παραπάνω γεγονότα αναφορικά με την ελευθερία της τέχνης και τα όριά της, συνεχίστηκαν και μετά το τέλος των παραστάσεων και το πέρας της συγκεκριμένης παραγωγής όχι μόνο στα ΜΜΕ αλλά και μεταξύ καλλιτεχνών και καλλιτεχνικών κύκλων.

Κεφάλαιο τέταρτο: Κριτική ανάλυση των γεγονότων - Συμπεράσματα

4.1. Αιτίες

Οι δύο περιγραφείσες ανωτέρω εβδομάδες αναβρασμού και σύγχυσης αποτέλεσαν μία πρωτόγνωρη κατάσταση για το Εθνικό Λυρικό μας θέατρο. Τα παραπάνω γεγονότα που διαδραματίστηκαν έγιναν αντικείμενο ευρείας κριτικής ανάλυσης από ένα πλήθος κόσμου που, είτε ανήκε στους καλλιτεχνικούς κύκλους είτε όχι, προσπαθούσε να κατανοήσει τι ακριβώς είχε συμβεί και, κυρίως, γιατί.

Για την κατανόηση των γενεσιουργών αιτιών του περιστατικού αυτού, θα πρέπει να ληφθεί υπόψη το γενικότερο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο εκείνης της περιόδου. Βρισκόμαστε στις αρχές Μαρτίου του 2009. Μόλις τρεις μήνες πριν η Ελλάδα, και η Αθήνα, ειδικότερα, συγκλονίζεται από τη δολοφονία του Αλέξη Γρηγορόπουλου, η οποία συνέβη πολύ κοντά στο ιστορικό κτίριο «Ολύμπια», την μέχρι πολύ πρόσφατα κεντρική σκηνή της Λυρικής Σκηνής. Τα επακόλουθα της δολοφονίας αυτής, η οποία συνέβη στις 6 Δεκεμβρίου του 2008, είναι ένας περίπου μήνας ανεξέλεγκτης βίας που άφησε έκτοτε το στίγμα της στην Αθήνα. Οι πορείες στην πρωτεύουσα αλλά και σε πολλές άλλες πόλεις της Ελλάδας πραγματοποιούνται η μία μετά την άλλη με τεράστια συμμετοχή, αλλά και πρόκληση επεισοδίων. Τα επεισόδια στο κέντρο της Αθήνας λαμβάνουν εξαιρετικά μεγάλες διαστάσεις.

«...Η βία αυξάνεται με γεωμετρική πρόοδο. Τράπεζες, γραφεία, πολυκαταστήματα, ακόμα και μικρά μαγαζιά, φλέγονται και λεηλατούνται. Εκείνο τον Δεκέμβριο σημειώνονται οι χειρότερες ταραχές που έχει δει η χώρα μετά την Μεταπολίτευση [...] Σύμφωνα με εκτίμηση του ΕΒΕΑ¹⁰, οι ζημιές που προκλήθηκαν μόνο στην Αθήνα, ξεπέρασαν τα 50.000.000 ευρώ» (Ανώνυμος, 2018).

Ενδεικτικό, μάλιστα, της έντασης και της σημασίας των γεγονότων εκείνης της περιόδου, αποτελεί η δημιουργία κινηματογραφικής ταινίας με το αντίστοιχο θέμα. Κατά τη διάρκεια των «σύγχρονων Δεκεμβριανών», όπως έμειναν γνωστά τα παραπάνω γεγονότα, και συγκεκριμένα στις 22 Δεκεμβρίου του 2008, γίνεται η απόπειρα δολοφονίας της Κωνσταντίνας Κούνεβα, γεγονός το οποίο αποτελεί αιτία για εκ νέου συγκεντρώσεις, πορείες και διαμαρτυρίες ενισχύοντας το ήδη τεταμένο κλίμα αντίδρασης των ημερών. Πριν προλάβει να κοπάσει ο θόρυβος που έχει

¹⁰ ΕΒΕΑ: Εμπορικό και Βιομηχανικό Επιμελητήριο Αθηνών

δημιουργηθεί γύρω από τα παραπάνω γεγονότα, εν μέσω σκηνικών δοκιμών της παραγωγής του μπαλέτου «Ζιζέλ», το κτίριο της Λυρικής Σκηνής στην οδό Ακαδημίας, καταλαμβάνεται στα τέλη Ιανουαρίου για εννέα ημέρες από καλλιτέχνες ακτιβιστές. «Αποφασίσαμε ότι μια κατάληψη στην Εθνική Λυρική Σκηνή της χώρας, τη στιγμή που ανεβάζει μια παράσταση μπαλέτου εν μέσω αυτών των πρωτοφανών κοινωνικών εκρήξεων, αποτελεί το ιδανικό μέρος όπου θα μπορούσε να συμβολοποιηθεί το αίτημα των ημερών», αναφέρει συμμετέχουσα στην εν λόγω κατάληψη (Κλεφτογιάννη, 2018).



Εικ.2 Η κατάληψη στην ΕΛΣ το 2009

Καθ'ολη τη διάρκεια των εννέα ημερών στο υπό κατάληψη κτίριο «Ολύμπια» πραγματοποιήθηκαν ανοιχτές συνελεύσεις, διαδραστικά σεμινάρια, προβολές ταινιών και άλλα καλλιτεχνικά δρώμενα πολιτικής και κοινωνικής αντίδρασης. Μετά τη λήξη της κατάληψης, η λειτουργία της ΕΛΣ επανέρχεται στους φυσιολογικούς της ρυθμούς, αλλά η περιρρέουσα ατμόσφαιρα, όπως τελικά αποδεικνύεται, δεν έχει ακόμα εκτονωθεί και ο τρόπος διαμαρτυρίας για τη σκηνοθετική απόδοση της

«Ρούσαλκα» που επέλεξε το Δ.Σ, ουσιαστικά αναπυροδότησε το εκρηκτικό κλίμα των ημερών. Συμμετέχων στον κύκλο των συνεντεύξεων αναφέρει σχετικά:

«...δεν περίμεναν οι της ορχήστρας ότι θα γινόταν κάτι τέτοιο, παρόλο που τα γεγονότα έδειχναν ακριβώς το αντίθετο...γιατί είχαν προηγηθεί τα γεγονότα με τον Γρηγορόπουλο, και μιλάμε ότι η “Ρούσαλκα” ήταν τρεις μήνες μετά. Κάηκε η Αθήνα με το Γρηγορόπουλο το Δεκέμβριο και τέλος Ιανουαρίου είχαμε κατάληψη στη Λυρική, ενάμιση μήνα, δηλαδή, πριν από αυτό το γεγονός. Η κατάληψη ήταν σαν παραλειπόμενο των Δεκεμβριανών, υπήρχαν πολλές καταλήψεις σε όλη την Αθήνα γενικότερα. Υπήρχε ένα κλίμα έντονο, ο κόσμος διαμαρτυρόταν, υπήρχε μια έξαρση σε κινήματα...η ορχήστρα δεν πιστεύω ότι περίμενε τέτοια εξέλιξη».

Επισημαίνεται ότι πολλές φορές στο παρελθόν οι καλλιτέχνες της Ε.Λ.Σ είχαν κατηγορηθεί για συντηρητισμό και ελιτισμό. Αυτό προκύπτει, κυρίως, από τη στάση του κράτους απέναντι στη λυρική τέχνη, αλλά και από την έλλειψη κουλτούρας του μέσου Έλληνα, εν γένει, σχετικά με τη συμφωνική μουσική, την όπερα και το μπαλέτο και σε σχέση πάντα με την κουλτούρα του μέσου Κεντροευρωπαίου.

«Ελάχιστα είναι τα Ωδεία που εξασφαλίζουν κάποια αξιοπρεπή διπλώματα ή πτυχία και μη φανταστείτε ότι το επίπεδο αυτών υπερβαίνει το μέτριο σε σχέση με το μέσο ευρωπαϊκό (ανατολικό και δυτικό) επίπεδο [...]. Η ύλη που διδάσκεται για τα περισσότερα όργανα έχει καθοριστεί με νόμους κατοχικούς ή πριν την κατοχή [...] και στο δίπλωμα του πιάνου παίζεται για μοντέρνος ο Debussy [...]» (Ξανθούλης, 1993, σ. 60).

Επιπλέον, η παραπάνω συνθήκη ενισχύεται με το ότι η Λυρική Σκηνή αποτελεί το μοναδικό λυρικό θέατρο στην Ελλάδα. Καλλιτέχνης της ΕΛΣ αναφέρει σχετικά:

«Η Λυρική έχει ιδιαίτερο κύρος και ταυτόχρονα αποτελεί ένα είδος “άβατου” για ένα πολύ μεγάλο μέρος καλλιτεχνών, για τους οποίους είναι δύσκολη η καλλιτεχνική διέξοδος στην ούτως ή άλλως περιορισμένη καλλιτεχνική πραγματικότητα της λυρικής τέχνης στη χώρα».

Θα πρέπει, επίσης, να αναφερθεί ότι η ΕΛΣ είναι ο μοναδικός καλλιτεχνικός φορέας που μπορεί να εγγυηθεί την ισορροπία μεταξύ της καλλιτεχνικής υπόστασης, της εργασιακής ασφάλειας, των ικανοποιητικών αποδοχών και ενός προσεγμένου εργασιακού περιβάλλοντος για το συγκεκριμένο είδος τέχνης. Καθώς η πρόσληψη του μόνιμου καλλιτεχνικού προσωπικού γίνεται μόνο κατόπιν ακρόασης, η Λυρική Σκηνή αποτελεί διαχρονικά έναν οργανισμό που συγκεντρώνει σε μεγάλο βαθμό την

καλλιτεχνική ελίτ της χώρας. Αυτό πολλές φορές αντανακλάται και στους ίδιους τους καλλιτέχνες του φορέα με αποτέλεσμα να κατηγορούνται από συναδέλφους τους εκτός του οργανισμού για ελιτισμό και αφ' υψηλού προσέγγιση του καλλιτεχνικού γίνεσθαι της Ελλάδας. Επιπλέον, ανεξάρτητα από γεγονότα, όπως αυτά που εξετάζονται στην παρούσα εργασία, η γενικότερη αντίληψη πολλών καλλιτεχνικών κύκλων εκείνη την περίοδο για τη Λυρική Σκηνή ήταν ότι υπηρετεί ένα είδος τέχνης περιχαρακωμένο στις κλασικές της φόρμες και δεν είναι προσφιλής σε νέες πιο εναλλακτικές δημιουργίες. Αυτό ενισχυόταν και από το περιβάλλον της Λυρικής Σκηνής, το οποίο δεν ήταν συνηθισμένο σε πολύ διαφορετικές σκηνοθετικές προσεγγίσεις και αποδόσεις, είτε επρόκειτο για τους καλλιτέχνες που ανήκαν στο δυναμικό της, είτε για το φιλοθέαμον κοινό που την επισκεπτόταν. Βέβαια, στην εν λόγω παραγωγή, κατά γενική ομολογία, η συγκεκριμένη σκηνοθετική απόδοση, ακόμα και με αυτές τις επίμαχες σκηνές και ανεξάρτητα με πιθανές καλλιτεχνικές ενστάσεις, δεν αποτελούσε ακραία καλλιτεχνική δημιουργία. Όλοι οι συμμετέχοντες στις συνεντεύξεις θεωρούν ότι οι μουσικοί της ορχήστρας τη δεδομένη στιγμή κινήθηκαν εν θερμώ, χωρίς να υπολογίσουν τις συνέπειες και το τεταμένο κλίμα των ημερών. Στέλεχος της ΕΛΣ αναφέρει:

«[...] δεν ήταν τόσο τραγικό, λίγο αργότερα υπήρξαν έργα που ήταν πολύ πιο τολμηρά σκηνοθετικά...ήταν επιπόλαιο από την πλευρά του προεδρείου του σωματείου της ορχήστρας [...]»

Δεν ήταν, όμως, το τεταμένο κλίμα των ημερών, ο μοναδικός παράγοντας που δημιούργησε την έκρυθμη αυτή κατάσταση. Το κλίμα διαμαρτυρίας ήταν αποτέλεσμα και άλλων συνιστωσών της κοινωνικής πραγματικότητας. Θα πρέπει να ληφθεί υπόψη και η γενικότερη τάση των τελευταίων δεκαετιών για συμμόρφωση όλων των εκφάνσεων της έκφρασης του ατόμου στις επιταγές της πολιτικής ορθότητας. Η διαμαρτυρία των μουσικών της ορχήστρας θεωρήθηκε κατά τρόπον τινά προσβολή προς την ομοφυλοφιλική κοινότητα, η οποία ως θιγμένη πλευρά αντέδρασε με τον συγκεκριμένο τρόπο. Η όλο και περισσότερη προβολή της διαφορετικότητας διαφόρων ομάδων του πληθυσμού μέσω της τέχνης είναι κάτι που έχει απασχολήσει καλλιτέχνες, ειδικούς της τέχνης και θεατές. Θεατής της παράστασης αναφέρει σχετικά:

«Κακώς οι μουσικοί αντέδρασαν με αυτόν τον τρόπο, αλλά και η ΛΟΑΤΚΙ κοινότητα ήταν απαράδεκτη [...] Όλοι πλέον θίγονται με το παραμικρό [...] και μιλώ και για τις δύο πλευρές. Με προβληματίζει η κατάσταση με την

πολιτική ορθότητα. Πρόκειται για μια μαζική υστερία, η οποία φαίνεται να λαμβάνει επικίνδυνες διαστάσεις και δυστυχώς αγγίζει σε μεγάλο βαθμό και την τέχνη, έναν κατεξοχήν χώρο ελευθερίας της έκφρασης. Δεν μπορώ να καταλάβω γιατί ο καλλιτεχνικός κόσμος δεν αντιλαμβάνεται πού οδηγούμαστε!»

Κινούμενοι μέσα στα πλαίσια της πολιτικά ορθής εικόνας σκηνοθέτες και σεναριογράφοι είτε προσαρμόζουν τα έργα τους ώστε να μην ενοχλείται καμία ομάδα ατόμων, είτε δημιουργούν εξαρχής έργα που συνάδουν με τις επιταγές της πολιτικής ορθότητας. Η σκηνοθέτιδα της «Ρούσαλκα» αναφέρει σχετικά:

«Η ομοφυλοφυλία και το γυμνό στη σκηνή για μένα έχουν την ίδια θέση με την ετεροφυλία, τον έρωτα, τη βία και όλα τα πάθη που τρέφουν οι ήρωες κάθε παράστασης» (Νικολάου, 2009).

Η αμφιλεγόμενη ηθική αξία της επιβολής της πολιτικής ορθότητας στην καθημερινότητα του ατόμου και στην τέχνη, ειδικότερα, οδηγεί σε διαφορά απόψεων και δημιουργία συγκρούσεων, όπως αυτή που εξετάζεται στην παρούσα εργασία.

Εκείνο που θα πρέπει να αναφερθεί εδώ και το οποίο συνάγεται και από τις απαντήσεις της πλειονότητας των ερωτηθέντων είναι ότι κάτι ανάλογο δεν θα είχε διαδραματιστεί σήμερα. Τα εν λόγω γεγονότα έλαβαν χώρα το 2009. Χωρίς να αποτελούν πολύ μακρινό παρελθόν, εντούτοις ανφέρονται σε μια περίοδο δέκα χρόνων πριν. Τα δέκα αυτά χρόνια είναι καθοριστικά και έχουν συντελεστεί μεγάλες αλλαγές στην αντίληψη και οπτική ανάλογων θεμάτων, καθώς και στη διεύρυνση της ανοχής της κοινωνίας στη διαφορετικότητα. Άλλωστε, σήμερα, η ΕΛΣ παρουσιάζει παραστάσεις που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν εξίσου ή και περισσότερο «τολμηρές», χωρίς προβλήματα και αντιδράσεις.

Αναφορικά με το ίδιο το έργο και τη σκηνοθεσία, αν εξαιρέσουμε το υποκειμενικό στοιχείο που μπορεί να χαρακτηρίζει την κάθε άποψη, κατά γενική ομολογία η συγκεκριμένη σκηνοθετική απόδοση, χωρίς να μπορεί να χαρακτηριστεί «ακραία», ήταν αρκετά διαφορετική από την κλασσική προσέγγιση και δυσνόητη για τον μέσο θεατή. Κι αυτό, γιατί για να κατανοήσει κάποιος την εν λόγω απόδοση της σκηνοθέτιδας, η οποία, σύμφωνα με όλους τους ερωτηθέντες, πράγματι δεν υποστηριζόταν από το ποιητικό κείμενο, θα έπρεπε να έχει με κάποιο τρόπο εισαχθεί στο θέμα και προετοιμαστεί. Η χωρίς προηγούμενη πληροφόρηση θέαση του συγκεκριμένου έργου, δεν βοηθούσε τον θεατή να κατανοήσει το πλαίσιο μέσα στο οποίο κινήθηκε σκηνοθετικά η δημιουργός. Θεατής της παράστασης αναφέρει:

«Ενδεχομένως, θα έπρεπε με κάποιο τρόπο, είτε μέσω του έντυπου προγράμματος, είτε μέσω κάποιας αναφοράς κατά τη διαφημιστική προώθηση του έργου, να έχει προηγηθεί η σχετική πληροφόρηση. Σε αυτή την περίπτωση θα ήταν πιο εύκολο να κατανοήσει ο θεατής την τόσο διαφορετική σκηνοθεσία, η οποία είχε προσδώσει στην πλοκή ένα τελείως διαφορετικό ιστορικό πλαίσιο και στους χαρακτήρες των ρόλων ψυχαναλυτικές προεκτάσεις».

Στέλεχος της ΕΛΣ αναφέρει επί του θέματος:

«Δεν θεωρώ ότι ήταν επιτυχής αυτή η μεταφορά που η σκηνοθέτιδα έκανε. Εικαστικά και ερμηνευτικά, η παράσταση ήταν πολύ ωραία και είναι και υπέροχο και το έργο, όμως αυτή η μεταφορά με τον πρίγκιπα και το είδωλό του, επειδή ακριβώς δεν υποστηριζόταν απόλυτα από το λιμπρέτο, αλλά ήταν μια διανοητική δική της εργασία πάνω στο λιμπρέτο.....εγώ δεν θεωρώ ότι αυτό θα μπορούσε να περάσει στον κόσμο...έπρεπε κάποιος να έχει πριν διαβάσει, να πάει διαβασμένος....»

Θα πρέπει, επίσης, να επισημανθεί ότι η συγκεκριμένη όπερα δεν είχε ξαναπαρουσιαστεί στο ελληνικό κοινό. Το ίδιο στέλεχος συνεχίζει:

«Αν επρόκειτο για ένα έργο, το οποίο θα ήταν στο κλασικό ρεπερτόριο, όπως για παράδειγμα είναι η «Ρούσαλκα» στην Τσεχία, τότε θα είχε κάποιο νόημα η διαφορετική σκηνοθετική προσέγγιση. Παρόλο που θεωρώ ότι ήταν μια καλή και προσεγμένη παραγωγή, η ένστασή μου είναι ότι όταν έργο συστήνεται για πρώτη φορά στο κοινό, θα πρέπει να παρουσιάζεται στην κανονική εκδοχή του»

Ως τελευταία, αν και όχι λιγότερο σημαντική αιτία, θα πρέπει να αναφερθεί η έλλειψη διορατικότητας εκ μέρους της Διοίκησης της ΕΛΣ, η οποία θα έπρεπε να έχει προβλέψει τόσο την αντίδραση της ορχήστρας, όσο και την αντίδραση των εξωτερικών παραγόντων στις ενέργειες αυτής. Άλλωστε δεν ήταν η πρώτη φορά που υπήρξαν αντιδράσεις από τους μουσικούς της ορχήστρας, Σύμφωνα με μαρτυρία συμμετέχοντος στον κύκλο των συνεντεύξεων «.....και στο παρελθόν είχαμε αντιδράσεις λίγο, θα λέγαμε, φονταμενταλιστικές....». Συνεπώς, η Διοίκηση όφειλε να αναμένει την πρόκληση μιας κάποιας έκρυθμης κατάστασης, και να έχει προετοιμαστεί για την αντιμετώπισή της, κάτι με το οποίο θα ασχοληθούμε σε επόμενο κεφάλαιο.

4.2. Η «αβάσταχτη ελαφρότητα» των ορίων της τέχνης - Σκέψεις και προβληματισμοί αναφορικά με την τέχνη και την ηθική της

Κοινό τόπο και αγαπημένο θέμα αναφοράς θεωρητικών της τέχνης, διανοούμενων, καλλιτεχνών και φιλότεχνων εν γένει αποτελεί το ζήτημα των ορίων στην τέχνη και το δίλημμα, το οποίο αναπόφευκτα προκύπτει από αυτό: Θα πρέπει να είναι αδιαπραγμάτευτη η απόλυτη ελευθερία της τέχνης ή μήπως θα πρέπει η ελευθερία αυτή να υπόκειται σε κάποιου είδους προδιαγραφές; Και στην περίπτωση που ισχύει το δεύτερο, πώς ορίζονται οι προδιαγραφές αυτές και από ποιους; Έχουν οι καλλιτέχνες ευθύνη απέναντι στο κοινό τους; Και, αν ναι, μέχρι πού μπορεί αυτή να φτάσει;

Για παράδειγμα, στέλεχος της ΕΛΣ αναφέρει σχετικά:

«...το έχω μέσα μου απόλυτα ότι η ελευθερία στο έργο τέχνης δεν περιορίζεται.

Τα όρια που μπορεί να θέσει κανείς είναι μόνο αν κάποιος μιλήσει με έναν τρόπο συμβόλων, τα οποία θίγουν, πραγματικά όμως, την ανθρώπινη ιδιοσυγκρασία, το ανθρώπινο κύτταρο. Για παράδειγμα, αν φέρεις στο προσκήνιο και το παρουσιάζεις μ'έναν τέτοιο τρόπο που να δημιουργεί έλξη στο θεατή, ένα θέμα παιδεραστίας...».

Κατ'αρχάς ακολουθώντας τη νομική προσέγγιση του ζητήματος, διαπιστώνεται ότι η ελευθερία της τέχνης στην Ελλάδα προστατεύεται συνταγματικά και, ως εκ τούτου, η τέχνη καθίσταται έννομο προστατευόμενο αγαθό. Επισημαίνεται ότι η πρώτη συνταγματική αναγνώριση της ελευθερίας της τέχνης διαπιστώνεται στο Συντάγμα του 1927, όπου συγκεκριμένα στο άρθρο 21 αναφέρεται: «Η τέχνη και η επιστήμη και η διδασκαλία αυτών είναι ελεύθεροι, διατελούν δε υπό την προστασία του Κράτους, το οποίον συμμετέχει εις την επιμέλειαν και την εξάπλωσιν αυτών». Η διάταξη αυτή βρήκε τη θέση της στο Σύνταγμα μετά από πολλές προσπάθειες, πρωταγωνιστής των οποίων υπήρξε ο Αλέξανδρος Παπαναστασίου και έπειτα από μεταφορά του άρθρου 142 του Συντάγματος της Βαϊμάρης (Κόρσος, 1975). Έκτοτε στα Συντάγματα που ακολούθησαν, μέχρι αυτό του 1975, το οποίο έθετε υπό την προστασία του ρητά την ελευθερία στην τέχνη, η ελευθερία αυτή δεν ήταν δεδομένη συνταγματικά. Εν τέλει, σήμερα, με το άρθρο 16 του Συντάγματος του 1975/1986/2001: «Η τέχνη και η επιστήμη, η έρευνα και η διδασκαλία είναι ελεύθερες· η ανάπτυξη και η προαγωγή τους αποτελεί υποχρέωση του Κράτους». Στην περίπτωση αυτή σκόπιμο είναι να

διευκρινιστεί τι υποδηλώνει η έκφραση «η τέχνη είναι ελεύθερη», καθώς η ελευθερία στην προκειμένη περίπτωση περικλείει ως έννοια περισσότερες της μίας καταστάσεις.

Αφετηρία και βάση όλων των επιμέρους εννοιών της καλλιτεχνικής ελευθερίας αποτελεί η ελευθερία της καλλιτεχνικής συνείδησης ως πρωταρχικό στάδιο έκφρασης της τέχνης. Πρόκειται, ουσιαστικά, για μια εσωτερική διεργασία, η οποία αποδεικνύεται σημαντική καθώς προσδιορίζει ουσιαστικά την ταυτότητα του καλλιτεχνικού έργου και αποτελεί τη δίοδο, μέσω της οποίας οδηγείται ο καλλιτέχνης στην καλλιτεχνική δημιουργία (Αγγέλου-Κορωναίου, 2004). Η ελεύθερη καλλιτεχνική συνείδηση οδηγεί στην ελευθερία της καλλιτεχνικής δημιουργίας και ακολούθως ανοίγει το δρόμο για την ελευθερία της καλλιτεχνικής παραγωγής. Εφόσον έχουν επιτευχθεί τα στάδια αυτά, επιδιώκεται η ελεύθερη κυκλοφορία και διάδοση ενός έργου τέχνης, καθώς και η ελευθερία πρόσβασης του κοινού σε αυτό. Όλες αυτές οι επιμέρους μορφές ελευθερίας συνθέτουν τη γενικότερη ιδέα του δικαιώματος στην ελευθερία της καλλιτεχνικής έκφρασης και είναι η κάθε μία εξέχουσα και πολύ σημαντική. Η δε προάσπισή τους θεωρείται συνταγματικά κατοχυρωμένη.

Εδώ θα πρέπει να επισημανθεί ότι η συνταγματική κατοχύρωση του δικαιώματος της ελευθερίας της τέχνης σε καμία περίπτωση δεν συνεπάγεται καλλιτεχνική ασυδοσία. Η άσκηση ενός συνταγματικού δικαιώματος προϋποθέτει τη μη προσβολή κάποιου άλλου. Για τον λόγο αυτό η οριοθέτησή του κρίνεται απαραίτητη, όπως άλλωστε και κάθε δικαιώματος, καθώς για να προτατευθεί απαιτείται κατ'άρχας να ορισθεί. (Αγγέλου-Κορωναίου, 2004). Κανένα δικαίωμα, επίσης, δεν θα πρέπει να αντιβαίνει στις ανεξάρτητες γενικές συνταγματικές ρήτρες, οι οποίες αποτελούν τη βάση για κάθε κανόνα δικαίου και αφορούν στην ανθρώπινη αξιοπρέπεια, τα χρηστά ήθη και τα δικαιώματα των άλλων. Το γεγονός της απροσδιοριστίας κοινώς αποδεκτού ορισμού για την τέχνη περιπλέκει σε μεγάλο βαθμό την εφαρμογή των παραπάνω νομικών διατάξεων, με αποτέλεσμα το άρθρο 16 να έχει αποτελέσει συχνά πεδίο διαφορών, οι οποίες αρκετά συχνά καταλήγουν στις δικαστικές αίθουσες.

Η περίπτωση της «Ρούσαλκα», η οποία εξετάζεται στην παρούσα εργασία εγείρει, εκ νέου, ανάλογα ερωτήματα και διλήμματα. Στην προκειμένη περίπτωση η διένεξη, περιορίσθηκε επισήμως στο επίπεδο της καλλιτεχνικής παρουσίασης του έργου, με τις ενστάσεις των καλλιτεχνών να εστιάζουν, κυρίως, στη σκηνοθετική

απόδοση που αλλοιώνει το λιμπρέτο, ενώ το κείμενο το οποίο δόθηκε στο κοινό την ημέρα της πρεμιέρας αναφέρεται σε «ομοφυλοφυλικές και άλλες ακραίες σκηνές». Η αναφορά αυτή αφήνει σαφή υπονοούμενα σχετικά με τη δημόσια προβολή ακατάλληλου θεάματος και παραπέμπει στην παραβίαση των δικαιωμάτων της προσωπικότητας και της ανθρώπινης αξίας καθώς και της γενικής ρήτηρας του Συντάγματος περί χρηστότητας.

Στην περίπτωση της προσβολής της προσωπικότητας υπάρχει σχετική πρόβλεψη από το αρ. 2 παρ. 1 του Συντάγματος: «Ο σεβασμός και η προστασία της αξίας του ανθρώπου αποτελούν την πρωταρχική υποχρέωση της πολιτείας». Επίσης σύμφωνα με το άρθρο 57 του αστικού κώδικα περι Δικαιώματος στην προσωπικότητα «όποιος προσβάλλεται παράνομα στην προσωπικότητά του, έχει δικαίωμα να ζητήσει να αρθεί η προσβολή και να μην επαναλειφθεί στο μέλλον». Και τα δύο παραπάνω άρθρα είναι σαφή. Η ασάφεια προκύπτει από το γεγονός ότι οι έννοιες της προσβολής της ανθρώπινης αξίας και της προσωπικότητας έχουν πολλαπλές αναγνώσεις, καθώς το τι συνιστά προσβολή αποτελεί ένα θέμα που συχνά τελεί υπό συζήτηση. Εκτός από τις ευδιάκριτες έννοιες που συνθέτουν το δικαίωμα της προστασίας της προσωπικότητας, όπως αυτές της ζωής, της υγείας, της σωματικής ακεραιότητας, της ελευθερίας κ.λ.π., διαπιστώνεται η ύπαρξη και αυτών που ο προσδιορισμός τους είναι ενίοτε ασαφής, όπως η έννοια της τιμής και της υπόληψης και των οποίων η προσβολή ή η βλάβη δεν είναι αυταπόδεικτες.

Στην περίπτωση της προσβολής της χρηστότητας, θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι ως «χρηστά ήθη» προσδιορίζονται οι ηθικές επιταγές του κοινωνικού συνόλου. Όμως, καθώς οι ηθικές αυτές επιταγές αποτελούν προϊόντα της εκάστοτε εποχής και των συνθηκών της, γίνεται κατανοητό ότι η έννοια των χρηστών ηθών αποτελεί μια αόριστη και εν δυνάμει μεταβαλλόμενη έννοια με θεωρούμενο κριτήριο «...ουχί οι περί ηθικής ατομικαί αντιλήψεις του δικάζοντος ή άλλων ορισμένου κοινωνικού κύκλου, αλλά αι ιδέαι του εκάστοτε κατά γενικήν αντίληψην χρηστώς και εμφρόνως σκεπτόμενου κοινωνικού ανθρώπου» (Μπαλής, 1961, σ. 182). Η αοριστία της έννοιας των χρηστών ηθών έχει δημιουργήσει πολλές φορές εντάσεις στα πλαίσια της καλλιτεχνικής έκφρασης. Εντύπωση προκαλεί το ότι στις πλείστες των περιπτώσεων αυτών δεν είναι η πολιτεία που αντιδρά αλλά μεμονωμένα άτομα ή σύνολα. Ακόμα και στις περιπτώσεις που εντάσεις τέτοιου είδους έχουν επιλυθεί με δικαστική επέμβαση, αυτό έχει συμβεί μετά από προσφυγή των μεμονωμένων αυτών ατόμων ή συνόλων στις δικαστικές αίθουσες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η ταινία του Μάρτιν

Σκορτσέζε «Ο Τελευταίος Πειρασμός», για την οποία το Μονομελές Πρωτοδικείο Αθηνών με την απόφαση 17115/1988 αποφάσισε την «προσωρινή» αναστολή προβολής της ταινίας «...αφού μ' αυτή την εκδοχή ο Χριστός διακωμωδείται και χλευάζεται, αντιστρατεύοντας προς τα χρηστά ήθη που εκπηγάζουν από τις θεμελιώδεις πολιτειακές, κοινωνικές, οικονομικές και ηθικές αρχές και αντιλήψεις που κυριαρχούν στην ελληνική πολιτεία και αντιπροσωπεύουν την επί του πρόποντος λαϊκή συνείδηση...».

Αναφορικά με την προσβολή της αξίας του ανθρώπου και της προσωπικότητάς του, καθώς και την προσβολή των χρηστών ηθών, αυτό που προκύπτει από την ανάλυση των παραπάνω, ομολογουμένως δεν συμβάλλει στην σκιαγράφηση μιας ξεκάθαρης εικόνας στην υπό μελέτη περίπτωση. Αφενός η ίδια η τέχνη, καθώς και η ανάπτυξη και παραγωγή της, προστατεύεται συνταγματικά, και αφετέρου η αξία και η προσωπικότητα του πολίτη, καθώς και τα χρηστά ήθη, προστατεύονται εξίσου. Παρόλ' αυτά, η σύγκρουση των παραπάνω δικαιωμάτων στην περίπτωση που εξετάζεται εδώ είναι περισσότερο απόρροια προσωπικής θέσης και αίσθησης και λιγότερο αντικειμενικού ζητήματος. Επίσης, καθώς η υποτιθέμενη αυτή προσβολή δεν καταγγέλλεται ανοιχτά, αλλά εμφανίζεται ενδύομενη την καλλιτεχνική υπόσταση, αποδυναμώνεται εκ των πραγμάτων ακόμη περισσότερο σε μια ενδεχόμενη αντιπαράθεση. Από τα γεγονότα δεν διαφαίνεται ότι με κάποιον τρόπο και μέσω του συγκεκριμένου θεάματος προέκυψε αντικειμενικά προσβολή των παραπάνω δικαιωμάτων. Καθώς, όμως, αυτά και ιδιαίτερα η προσβολή των χρηστών ηθών αφήνουν μεγάλα περιθώρια ερμηνείας, διαπιστώνεται ότι εν τέλει το θέμα περιορίζεται στην προσωπική ερμηνεία του κάθε ατόμου επί του καλλιτεχνικού περιεχομένου.

Εδώ θα πρέπει να επισημανθεί ότι έχει σημασία και ο σκοπός του καλλιτέχνη. Στις περισσότερες περιπτώσεις δεν υπάρχει πρόθεση εκ μέρους του να προκαλέσει ή να χλευάσει τις πολιτειακές, κοινωνικές και ηθικές αρχές που διέπουν την πολιτεία. Η σχετική, όμως, οριοθέτηση από τις συνταγματικές, πολιτικές, θρησκευτικές και κοινωνικές παραμέτρους λειτουργεί, ενίοτε, ως μοχλός πίεσης στον ίδιο τον καλλιτέχνη, ο οποίος αισθάνεται να περιορίζεται η έμπνευσή του, και κατ'επέκταση η ελεύθερη έκφραση και δημιουργία του, στα όρια, κάποιες φορές, της αυτολογοκρισίας και με άμεσο αντίκτυπο στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα του έργου του. Τις περισσότερες φορές, άλλωστε, ο καλλιτέχνης δημιουργεί περισσότερο, ή τουλάχιστον πρωτίστως, από προσωπική ανάγκη να δώσει μορφή και διέξοδο στις εσωτερικές του αναζητήσεις, παρά για να μεταφέρει κάποιο μήνυμα στους αποδέκτες

του έργου του. Παρόλ' αυτά, δεν μπορεί να θεωρηθεί αμελητέος ο αντίκτυπος που δημιουργείται στο κοινωνικό σύνολο από ένα καλλιτεχνικό έργο και ο βαθμός ευθύνης που φέρει ο καλλιτέχνης απέναντι στο σύνολο αυτό. Θα πρέπει, επιπρόσθετα, να αναφερθεί ότι υπάρχουν και οι περιπτώσεις των καλλιτεχνών που εκφράζονται μέσα από ακραίες καλλιτεχνικές στάσεις ή δηλώσεις, με απώτερο σκοπό την προσωπική τους έκφραση μέσα από την πρόκληση κοινωνικών, θρησκευτικών, πολιτικών ή ηθικών αρχών. Στην περίπτωση αυτή θα πρέπει να εξετάζεται κατά περίπτωση ο αντίκτυπος του καλλιτεχνικού έργου στο κοινωνικό σύνολο και η ενδεχόμενη ευθύνη του καλλιτέχνη απέναντι στο σύνολο αυτό. Στάσεις ή δηλώσεις που υποθάλπουν και υποκινούν αισθήματα ατομικού ή συλλογικού μίσους, ρατσισμού και άλλων ακραίων τοποθετήσεων θα πρέπει ακόμα και αν εμπίπτουν στη σφαίρα της ελεύθερης καλλιτεχνικής έκφρασης να οριοθετούνται. Διαφορετικά υπάρχει ο κίνδυνος τα έργα τέχνης να ταυτιστούν με τις ιδέες ή τις εικόνες που ενσωματώνουν ως υλικό και τα όρια μεταξύ έργου και ιδεολογικής τοποθέτησης να γίνουν δυσδιάκριτα. Αυτό φυσικά δεν σημαίνει πως η τέχνη δεν θα πρέπει να στηρίζεται ως ελεύθερη πράξη δημιουργίας και έκφρασης. Η ελευθερία που χρειάζεται ο καλλιτέχνης για την ανάπτυξη και παραγωγή της αποτελεί το έναυσμα αλλά και το οξυγόνο της ύπαρξής του. Γίνεται, όμως, κατανοητό ότι ένα έργο τέχνης εντελώς ανεξέλεγκτο μπορεί και να μεταφέρει εκούσια ή ακούσια μηνύματα που λειτουργούν σε βάρος του ευρύτερου κοινωνικού καλού. Άλλωστε οι καλλιτέχνες, όπως και οι άνθρωποι των γραμμάτων και των τεχνών, δεν θα πρέπει να είναι άμοιροι ευθυνών απέναντι στη διαμόρφωση ανώτερων ηθικών και κοινωνικών αξιών. Οι ηθικές αξίες, με την ευρεία έννοια, αναφέρονται σε ένα σύνολο αντιλήψεων που διέπουν ένα κοινωνικό σύνολο σε μια δεδομένη χρονική στιγμή. Κατ'επέκταση, η θεώρηση των αντιλήψεων που η κάθε εποχή δημιουργεί, υπαγορεύει τα όρια ανοχής και αποδοχής των ανθρώπινων ενεργειών και πράξεων. Μπορεί να έχει περιγραφικό χαρακτήρα, περιγράφοντας, ουσιαστικά, τους ηθικούς κανόνες που διέπουν ένα κοινωνικό σύνολο, ή μπορεί και να έχει κανονιστική χροιά, χαρακτηρίζοντας μια αντίληψη ή ενέργεια επιθυμητή ή όχι με την ανάλογη, κάθε φορά, τεκμηρίωση. Ως εκ τούτου, η ηθική θα μπορούσε να οριστεί ως ένας κώδικας αξιών, κοινώς αποδεκτός, σύμφωνα με τον οποίο οριοθετείται το σωστό και το λάθος ή αλλιώς το «καλό» και το «κακό» για την εκάστοτε εποχή και κοινωνία (Mackie, 2010). Επειδή, όμως, όπως γίνεται κατανοητό, οι παραπάνω καταστάσεις εμπεριέχουν σε μεγάλο βαθμό υποκειμενικούς παράγοντες αξιολόγησης, οι οποίοι, μάλιστα, μεταβάλλονται στο

πέρασμα των χρόνων, είναι πολύ δύσκολο να επιτευχθεί μια καθολική αποδοχή της ηθικής και των αξιών που αυτή περικλείει. Συνεπώς οι καλλιτέχνες θα πρέπει να διακρίνονται από το είδος εκείνης της πνευματικότητας που θα βοηθήσει για την πρόοδο της κοινωνίας και όχι για τον αποπροσανατολισμό της (Λιάκος, 2016).

Εδώ θα πρέπει να επισημανθεί ότι σημασία έχει και ο τρόπος ερμηνείας ενός έργου τέχνης, καθώς πολλές φορές αποδίδονται σε αυτό εννοιολογικά περιεχόμενα και σκοποί που δεν συνάδουν με την αρχική πρόθεση του δημιουργού. Ο τρόπος ερμηνείας, απόρροια και αυτός του κοινωνικοπολιτικού πλαισίου της εποχής ή, σε πιο μεμονωμένες περιπτώσεις, απόρροια του κοινωνικού και μορφωτικού επιπέδου του ατόμου, αποτελεί, όπως και ο ορισμός της τέχνης, αμφιλεγόμενη διαδικασία, χωρίς τη δυνατότητα απόλυτης προσέγγισης. Ο Ουμπέρτο Έκο στο έργο του «Τα όρια της ερμηνείας» (1994) αναφέρει σχετικά ότι οι ερμηνείες ενός έργου μπορεί να είναι άπειρες. Χωρίς να μπορούμε να αποφανθούμε πάντα ποιες είναι οι σωστές, σίγουρα μπορούμε να αποφανθούμε ποιες είναι μη αποδεκτές. Σημασία έχει η προσπάθεια εύρεσης ισορροπίας μεταξύ των προθέσεων δημιουργού και ερμηνευτή.

Ένα σχετικό παράδειγμα, το οποίο κρίνεται σκόπιμο να αναφερθεί εδώ, είναι η περίπτωση του έργου “No body else”, σε σκηνοθεσία της Κίρκης Καραλή, το οποίο παρουσιάστηκε για ελάχιστες παραστάσεις πριν τη βίαιη διακοπή τους στο Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης. Το συγκεκριμένο έργο είναι σπονδυλωτό και αποτελείται από αποσπάσματα έξι διαφορετικών έργων, ένα από τα οποία είναι το «Κατά Ιησούν Ευαγγέλιο» του Ζοζέ Σαραμάνγκου. Το έργο αυτό αφηγείται τη ζωή του Ιησού από τη γέννηση μέχρι τη σταύρωσή του, προσεγγίζοντάς τον με τη δισυπόστατη φύση του ως θεό αλλά και ως άνθρωπο. Τη θύελλα των αντιδράσεων προκάλεσε μία σκηνή, κατά την οποία οι ηθοποιοί που υποδύονται τον Ιησού και τη Μαρία Μαγδαληνή, εμφανίζονται γυμνοί. Οι ηθοποιοί που έπαιρναν μέρος στην επίμαχη σκηνή, καθώς και η σκηνοθέτιδα, δέχτηκαν απειλές για τη ζωή τους και το έργο κατέβηκε απότομα μετά από ελάχιστες παραστάσεις με απόφαση της ίδιας της δημιουργού, η οποία σε συνέντευξή της αναφέρει σχετικά:

«Κάποιοι διάβασαν σε συνέντευξή μου για μια σκηνή η οποία «αγγίζει» με κάποιον τρόπο –δεν έχει σαφή αναφορά– τη σχέση του Ιησού με τη Μαρία Μαγδαληνή και είναι εμπνευσμένη από το «Κατά Ιησούν Ευαγγέλιο». Σέβομαι ειλικρινά την πίστη και την ελπίδα οποιουδήποτε. Αυτό που αισθάνθηκα ήταν ότι αυτή η χώρα –έτσι όπως είναι τούτη τη στιγμή– δεν μας τρώει απλώς, μας έχει ήδη χωνέψει. Νευρίασα με την έλλειψη διαύγειας

των επιτιθέμενων, τρομοκρατήθηκαν από το ηλεκτρονικό καθεστώς φίμωσης της έκφρασης, πίστεψα πως ζω στον Μεσαίωνα, ένιωσα πως έπρεπε να φύγω [...] Με τα χρόνια συνειδητοποίησα ότι δεν υπάρχει μεγαλύτερο παράδοξο από τον ανθρώπινο εγκέφαλο [...] Αν μπορούσα να αλλάξω κάτι, αυτό θα ήταν οι στενόμυαλοι άνθρωποι. (Κρύου, 2011).

Τα παραπάνω αφορούν περισσότερο τον καλλιτέχνη δημιουργό. Θα πρέπει όμως το θέμα των ορίων της τέχνης να τεθεί και από την πλευρά του καλλιτέχνη ερμηνευτή, ο οποίος καλείται να δώσει ζωή και να παρουσιάσει το καλλιτεχνικό δημιούργημα. Στην περίπτωση αυτή, εκείνο το οποίο προβληματίζει είναι η επέμβαση που πραγματοποιήθηκε από την πλευρά των συμμετεχόντων στη συγκεκριμένη παραγωγή καλλιτεχνών. Ο προβληματισμός περιστρέφεται γύρω από το δικαίωμα του καλλιτέχνη να αρνείται τη συμμετοχή του σε καλλιτεχνικά έργα που δεν συνάδουν με τα ιδεολογικά πιστεύω ή την ηθική του. Και σε αυτή την περίπτωση πρέπει να επισημανθεί ότι ισχύει η προαναφερθείσα συνθήκη. Η προσωπική έκθεση ή γενικότερα συμμετοχή σε καλλιτεχνικά έργα τα οποία έρχονται σε σύγκρουση με την προσωπικό σύστημα αξιών του καλλιτέχνη δεν στοιχειοθετεί οπωσδήποτε και προσβολή του δικαιώματος της προσωπικότητας ή της χρηστότητας των ηθών, καθώς πολλές φορές και οι δύο αυτές έννοιες, όπως προαναφέρθηκε, εμπεριέχουν ένα είδος αοριστίας.

Σύμφωνα με τα λεγόμενα των ερωτηθέντων στελεχών της ΕΛΣ, υπήρξαν και παλαιότερα τέτοιου είδους αντιδράσεις για τους ίδιους λόγους. Για παράδειγμα, αναφέρθηκε το έργο «Σύντομη ζωή» του Μανουέλ Ντε Φάλια, το οποίο είχε παρουσιαστεί στην ΕΛΣ το 2007 και περιείχε μια σκηνή γυμνού. Η σκηνή αυτή είχε προκαλέσει και τότε σφοδρές αντιδράσεις και είχε ως αποτέλεσμα την αποχώρηση ενός μουσικού από το έργο. Η διένεξη αυτή, τότε, λύθηκε εσωτερικά και το συμβάν δεν έλαβε άλλου είδους διαστάσεις. Παρ' όλα αυτά εμπίπτει στον ίδιο προβληματισμό που προκύπτει και από την περίπτωση της «Ρούσαλκα». Μέχρι πού μπορεί να φτάσει το δικαίωμα του συμμετέχοντος καλλιτέχνη - εργαζόμενου απέναντι σε ένα έργο, το οποίο θεωρεί ότι θίγει την προσωπικότητά του ηθικά ή καλλιτεχνικά; Θεατής της παράστασης αναφέρει σχετικά:

«.....πραγματικά δεν μπορώ να κατανοήσω το λόγο που η ορχήστρα ενοχλήθηκε. Καταλαβαίνω ότι μπορεί να ξένισε το έργο γιατί ήταν δοσμένο διαφορετικά, αλλά δεν υπήρχε απολύτως τίποτα υπερβολικό. Μέχρι και η σκηνή του φιλιού τελικά έγινε μέσω ενός καθρέπτη. Πιο πολύ υπονοούσαν

παρά συνέβη. Δηλαδή, δεν έχουν υπάρξει άλλα έργα που δείχνουν ερωτισμό μεταξύ ανδρών;».

Γίνεται αντιληπτό ότι τα θέματα προσωπικής και καλλιτεχνικής ηθικής διαπνέονται, ως επί το πλείστον, από υποκειμενισμό και σχετικότητα. Ο κύριος παράγοντας που καθορίζει συνήθως τη στάση ενός καλλιτέχνη απέναντι σε τέτοιου είδους θέματα είναι τόσο ο σκοπός του δημιουργού, όσο και ο βαθμός συμμετοχής και προσωπικής έκθεσης του ίδιου του καλλιτέχνη. Το να ζητηθεί από κάποιον να συμμετέχει, για παράδειγμα, σε μια σκηνή γυμνού αποτελεί γεγονός που ενδεχομένως κάποιον να τον ενοχλήσει και κάποιον άλλο όχι. Και οι δύο αντιδράσεις, όμως, είναι αποτέλεσμα πολλών συνιστωσών. Καταρχάς, εξαρτώνται από τον αξιακό και ηθικό κώδικα που υιοθετεί ο κάθε καλλιτέχνης. Δεύτερον, από το πόσο η συγκεκριμένη σκηνή προάγει την πλοκή του έργου, ή το χαρακτήρα του ρόλου και πόσο είναι απαραίτητη στη σκηνοθεσία. Τρίτον, από τον τόπο παρουσίασης και το είδος κοινού που θα παρακολουθήσει το θέαμα. Τέλος, από το βαθμό συμμετοχής του ίδιου στην επίμαχη σκηνή. Είναι διαφορετικό να συμμετέχει κάποιος καλλιτέχνης άμεσα σε μια τέτοια σκηνή, όπως, για παράδειγμα, ένας χορευτής ή ένας μονωδός, στην περίπτωση των παραστατικών τεχνών, ο οποίος θα βρίσκεται επί σκηνής και διαφορετική προσέγγιση, ενδεχομένως, να έχει κάποιος μουσικός που η συμμετοχή του θα περιοριστεί στην εκτέλεση της παρτιτούρας. Φυσικά, αυτό δεν σημαίνει ότι δεν αποτελεί και αυτός μέρος μιας ευρύτερης δημιουργίας. Σε κάθε περίπτωση, για ένα θέμα τέτοιου είδους προσωπικής έκθεσης θα πρέπει να λαμβάνεται υπ'οψιν η γνώμη του καλλιτέχνη/ερμηνευτή. Σε περίπτωση που αυτός αισθάνεται ότι δεν θέλει να εκθέσει τον εαυτό του σε κάτι ανάλογο, θα πρέπει η επιθυμία του να είναι σεβαστή. Για το τελευταίο υπήρξε καθολική συμφωνία από όλους τους συμμετέχοντες στις συνεντεύξεις.

Μια παράμετρος που προκύπτει από τα παραπάνω και που θα πρέπει να αναφερθεί εδώ είναι το κόστος της προσωπικής άποψης, όταν αισθάνεται ένας καλλιτέχνης ότι προσβάλλεται με κάποιο τρόπο η προσωπική ηθική ή η ιδεολογία του. Είναι πιθανόν κάποιες φορές οι καλλιτέχνες να συμμετέχουν σε καλλιτεχνικά έργα, τα οποία αισθάνονται ότι προσβάλλουν την προσωπικότητά τους, υπό το βάρος της πίεσης των συνεπειών που ενδεχομένως να υπάρξουν από μια τέτοιου είδους κίνηση. Οι πιθανές συνέπειες είναι οι εξής:

Πρώτον δεν υπάρχει εγγύηση ή βεβαιότητα ότι μια τέτοιου είδους ένσταση δεν θα επηρεάσει την εργασιακή του κατάσταση και συνέχεια. Επομένως, το

εργασιακό καθεστώς στο οποίο υπόκειται κάθε καλλιτέχνης αποτελεί πολλές φορές τροχοπέδη για την ελευθερία έκφρασης της γνώμης του. Εύλογα γίνεται κατανοητό ότι διαφορετικά λειτουργεί το μόνιμο καλλιτεχνικό προσωπικό και διαφορετικά το περιστασιακό ή εκ περιτροπής εργαζόμενο. Στην υπό εξέταση περίπτωση, για παράδειγμα, τα περισσότερα από τα μέλη της ορχήστρας ήταν, και εξακολουθούν να είναι, μόνιμοι υπάλληλοι του Δημοσίου και υπάγονται όχι στην ΕΛΣ αλλά στο Υπουργείο Πολιτισμού. Επισημαίνεται ότι το υπόλοιπο μόνιμο καλλιτεχνικό προσωπικό της Λυρικής Σκηνής δεν ανήκει σε αυτό το εργασιακό καθεστώς, αλλά είναι υπάλληλοι της ΕΛΣ με συμβάσεις αορίστου και ορισμένου χρόνου. Αρκετοί από τους συμμετέχοντες στον κύκλο των συνεντεύξεων αναφέρουν την παραπάνω συνθήκη ως παράγοντα που προσδίδει στους μουσικούς μεγαλύτερο εύρος συνδικαλιστικής ελευθερίας και θεωρούν ότι οι συνδικαλιστικές τους ενέργειες δεν χαρακτηρίζονται πάντα από το φιλτράρισμα που χαρακτηρίζει ενέργειες άλλων σωμάτων του οργανισμού. Ακόμη περισσότερο, αντιλαμβάνεται κανείς πόσο πιο δύσκολα θα προβεί σε ενστάσεις τέτοιου τύπου κάποιος καλλιτέχνης που εργάζεται με σύμβαση έργου, ο οποίος δεν καλύπτεται από συλλογικό συνδικαλιστικό όργανο εντός του οργανισμού. Συνεπώς, ο τρόπος και ο βαθμός διαμαρτυρίας ενός καλλιτέχνη καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από τις εργασιακές σχέσεις είτε σε προσωπικό επίπεδο, είτε συλλογικά.

Η δεύτερη συνέπεια, την οποία ενδεχομένως να υποστεί ο καλλιτέχνης αφορά τον ηθικό και καλλιτεχνικό στιγματισμό του από την καλλιτεχνική κοινότητα. Ο κύκλος των καλλιτεχνών, αν και έχει διευρυνθεί, συγκρινόμενος με παλαιότερες εποχές, δεν παύει εντούτοις να παραμένει σχετικά περιορισμένος. Αυτοί οι οποίοι τον αποτελούν τις περισσότερες φορές γνωρίζονται μεταξύ τους, έστω και εξ ονόματος, ή έχουν κοινούς γνωστούς και συναδέλφους και η καλλιτεχνική υπόσταση του καθενός είναι εν πολλοίς γνωστή και εύκολα ανιχνεύσιμη. Επίσης, σαφές είναι ότι μία από τις επιμέρους έννοιες που συνθέτουν το περιεχόμενο του δικαιώματος στην προστασία της προσωπικότητας είναι και η προστασία της υπόληψης και εκτίμησης του ατόμου μέσα στο ευρύτερο κοινωνικό σύνολο και στην παρούσα περίπτωση στο καλλιτεχνικό. Στέλεχος της ΕΛΣ αναφέρει:

«...μία ένσταση τέτοιου είδους από έναν καλλιτέχνη, πάνω σε ιδεολογικά θέματα ή θέματα ηθικής, που διαφέρουν από τη σύνηθισμένη γραμμή των καλλιτεχνών, είναι πολύ πιθανό να τον στιγματίσει στην καλλιτεχνική

κοινότητα για τις πεποιθήσεις του και να έχει αντίκτυπο στην καλλιτεχνική του υπόσταση και σε μελλοντικές δουλειές του».

Ως εκ τούτου η ελευθερία έκφρασης γνώμης και σε αυτή την περίπτωση ενδεχομένως να περιοριστεί.

4.3. Η διαχείριση της καλλιτεχνικής έκφρασης από τους πολιτιστικούς φορείς

Η διαχείριση της καλλιτεχνικής έκφρασης από έναν πολιτιστικό φορέα είναι ένα περίπλοκο ζήτημα το οποίο θα πρέπει να προσεγγιστεί στα πλαίσια μιας γενικότερης στρατηγικής και με ιδιαίτερη προσοχή. Για την προσέγγιση αυτή είναι απαραίτητη εκ της Καλλιτεχνικής Διεύθυνσης η δημιουργία καλλιτεχνικής ταυτότητας, η αποσαφήνιση στόχων και η επιλογή τρόπου διοίκησης, με την έννοια των τρόπων αντιμετώπισης και διαχείρισης κρίσεων σαν και αυτή που εξετάζεται στην παρουσία εργασία.

Η δημιουργία της καλλιτεχνικής ταυτότητας ενός πολιτιστικού φορέα άπτεται αφενός του οράματος του Καλλιτεχνικού Διευθυντή του, αλλά ταυτόχρονα εξαρτάται από το σκοπό, τον οποίο καλείται ο ίδιος ο φορέας να υπηρετήσει και το πολιτιστικό αποτύπωμα που επιθυμεί να αφήσει. Στην υπό εξέταση περίπτωση και αναφορικά με την επιλογή της συγκεκριμένης όπερας με τη συγκεκριμένη σκηνοθετική απόδοση τίθενται ερωτήματα σχετικά με τον τρόπο επιλογής ενός έργου, το βαθμό στον οποίο είναι θεμιτό να αποδίδονται κλασικά έργα με σύγχρονο τρόπο, καθώς και με τη στάση που θα πρέπει να κρατά ένας φορέας σαν την ΕΛΣ απέναντι σε περισσότερο ή λιγότερο ακραίες δημιουργίες.

Όπως προαναφέρθηκε και στο κεφάλαιο 4.1 σχετικά με τις αιτίες που οδήγησαν στα γεγονότα που εδώ εξετάζονται, η «Ρούσαλκα», είναι μία όπερα, η οποία, αν και συμπεριλαμβάνεται σταθερά στο ρεπερτόριο των μεγάλων ευρωπαϊκών σκηνών, δεν είχε παρουσιαστεί ποτέ στην Ελλάδα. Συνεπώς, το ελληνικό κοινό δεν είχε την ανάλογη εξοικείωση με το συγκεκριμένο έργο, την πλοκή και τους χαρακτήρες του. Θα πρέπει να επισημανθεί ότι η όπερα είναι ένα είδος τέχνης, το οποίο δεν διαθέτει μακρά παράδοση στην Ελλάδα. Καλλιτέχνης της ΕΛΣ αναφέρει σχετικά:

«...δε ζεις σε μια χώρα της κεντρικής Ευρώπης, όπου τέτοια έργα μπορεί να έχουν παρουσιαστεί και πέντε φορές και τελικά διαλέγες και μία διαφορετική προσέγγιση. Καλό είναι, όταν παρουσιάζεται ένα έργο για πρώτη φορά στο κοινό να παρουσιάζεται στην πρωτότυπη μορφή του.»

Η επιλογή του καλλιτεχνικού προγράμματος αποτελεί μια από τις πολύ σημαντικές αποφάσεις που καλείται να λάβει μια καλλιτεχνική διεύθυνση, ιδιαιτέρως ενός τόσο μεγάλου πολιτιστικού οργανισμού, όπως είναι η Εθνική Λυρική Σκηνή. Ο προγραμματισμός αυτός προκύπτει αφενός από την καλλιτεχνική γραμμή που επιθυμεί να χαράξει η εκάστοτε Διεύθυνση και την καλλιτεχνική ταυτότητα που οραματίζεται να προσδώσει στο φορέα. Αφετέρου, προκύπτει από την υπάρχουσα οικονομική ευρωστία και από τη δυνατότητα αυτής να τροφοδοτεί το παραπάνω καλλιτεχνικό όραμα. Όπως γίνεται κατανοητό, οι δύο αυτές παράμετροι είναι άμεσα συνδεδεμένες και η μία αποτελεί προϋπόθεση της άλλης. Συνεπώς, χρειάζεται ένας συνετός τρόπος επιλογής ρεπερτορίου, το οποίο θα είναι υψηλής καλλιτεχνικής αξίας και προσανατολισμού ανάλογο της επιθυμητής καλλιτεχνικής γραμμής, ενώ παράλληλα θα πρέπει να αποφέρει στα ταμεία του φορέα και τα απαιτούμενα έσοδα. Βασική συνιστώσα στον καθορισμό των επιλογών, θα πρέπει να είναι και το ότι η Εθνική Λυρική Σκηνή είναι το μοναδικό λυρικό θέατρο της χώρας, στοιχείο που συνεπάγεται την αποκλειστικότητα στη ζωντανή επικοινωνία της λυρικής τέχνης με το κοινό. Μια άλλη παράμετρος που προκύπτει από τα παραπάνω είναι το είδος θεάματος, το οποίο είναι επιθυμητό και αρμόζει σε ένα λυρικό θέατρο, καθώς στην περίπτωση που εξετάζουμε υπήρξαν ενστάσεις για την παρουσίαση του συγκεκριμένου έργου από έναν δημόσιο φορέα του μεγέθους της ΕΛΣ. Επίσης, προκύπτει το ερώτημα σχετικά με τη στάση που θα πρέπει να κρατά ένας πολιτιστικός φορέας απέναντι σε περισσότερο ή λιγότερο ακραίες δημιουργίες. Καλλιτέχνης της ΕΛΣ αναφέρει σχετικά:

«...αυτό το πράγμα το αποφασίζουν οι Διοικήσεις και αυτές το χρεώνονται. Από την άλλη είδαμε ότι τοποθετήθηκε επικεφαλής στο Φεστιβάλ Αθηνών, ο Γιαν Φαμπρ. Δε μπορώ να φανταστώ τη Λυρική να ανεβάζει ένα έργο του Γιαν Φαμπρ, με τον τρόπο που ανεβάζει τα έργα ο Γιαν Φαμπρ σε άλλες σκηνές. Δεν θα μπορούσα [...] Νομίζω ότι θα υπήρχε καθολική αντίδραση.»

Η παραπάνω άποψη στελέχους της ΕΛΣ αποτελεί τη βάση πάνω στην οποία θα πρέπει να κινηθεί ο φορέας σχετικά με το θέμα της παρουσίασης των πιο εναλλακτικών έργων. Θεωρητικά θα πρέπει η Καλλιτεχνική Διεύθυνση να διατηρεί τις δέουσες

ισορροπίες απέναντι σε ομολογουμένως ακραίες καλλιτεχνικές δημιουργίες. Τις περισσότερες φορές θα πρέπει να κρατηθεί μια μέση οδός, λαμβάνοντας υπ' όψιν, όχι μόνο το κοινό στο οποίο απευθύνεται, αλλά, παράλληλα, το κύρος του φορέα και το σκοπό που καλείται να επιτελέσει ένας καλλιτεχνικός θεσμός, όπως η Λυρική Σκηνή. Στέλεχος της ΕΛΣ αναφέρει:

«[...] μπορεί να πει κάποιος [...] είναι με χρήματα του Έλληνα πολίτη, οπότε ο καθένας σκέφτεται ποικιλοτρόπως, πρέπει να τα βάζει όλα τα δεδομένα κάτω [...] σε έναν οργανισμό που ζει, επιβιώνει από τα χρήματα και τη φορολογία των Ελλήνων πολιτών [...].»

Επιπλέον, θεωρώντας ότι καλλιτεχνικοί θεσμοί σαν την ΕΛΣ οφείλουν να επιτελούν και εκπαιδευτικό σκοπό, οι διοικούντες θα πρέπει να προσανατολίζονται προς πιο «ασφαλείς» καλλιτεχνικές επιλογές, οι οποίες δεν θα έχουν ως αποτέλεσμα γεγονότα, όπως αυτό το οποίο εξετάζεται στην παρούσα εργασία. Στην προκειμένη περίπτωση τέθηκε εξαρχής η λάθος βάση παρουσίασης του έργου, καθώς η «Ρούσαλκα» είναι ένα παραμύθι και ως τέτοιο διαφημίστηκε. Καλλιτέχνης της ΕΛΣ αναφέρει σχετικά:

«Θα μπορούσε όλο αυτό να είχε αποφευχθεί, αν η Διοίκηση το είχε προβλέψει. Δε συζητώ να είχε επιβάλει στη σκηνοθετίδα άλλη άποψη, αλλά θα μπορούσε να είναι ενήμερος και υποψιασμένος ο κόσμος για το τι θα δει. Θα ήταν πολύ πιο έντιμο να ειπωθεί ότι αυτό το έργο που παρουσιάζουμε δεν είναι ακριβώς η Ρούσαλκα. Επίσης, η Διοίκηση είχε μεγάλη ευθύνη αναφορικά με το γεγονός ότι το ανέβασμα της συγκεκριμένης παραγωγής είχε ενταχθεί στα εκπαιδευτικά προγράμματα. Αυτό ήταν λάθος. Θα έπρεπε να υπάρχει, όπως βλέπουμε στην τηλεόραση, ακατάλληλο κάτω από 13 ή από 16 ή κάτι τέτοιο εν πάσει περιπτώσει. Η Ρούσαλκα, σαν έργο είναι ένα παραμύθι. Από τον τίτλο θα μπορούσε να ενταχθεί στα εκπαιδευτικά προγράμματα, όχι όμως με μία αλλοιωμένη σκηνοθετική άποψη, η οποία δεν ξέρω και κατά πόσο θα ήταν σύμφωνη και με το συνθέτη και το λιμπρετίστα οι οποίοι έγραψαν ένα έργο βασιζόμενοι σε μια ιστορία».

Στην προκειμένη περίπτωση τίθεται, επίσης, το θέμα των διαφορετικών σκηνοθετικών αναγνώσεων και αποδόσεων ενός κλασικού έργου. Υπάρχει πλαίσιο που να ορίζει την ποσότητα ή την ποιότητα της επέμβασης και αλλαγής ενός έργου; Ας θυμηθούμε την πολύκροτη παράσταση των *Ορνίθων* του Αριστοφάνη από το Θεάτρο Τέχνης τον Αύγουστο του 1959 στο Ηρώδειο, η οποία επέφερε πλήθος αποδοκίμασιών, θεωρήθηκε άσεβής και προσβλητική απέναντι στο κλασικό κείμενο

του Αριστοφάνη. Ως εκ τούτου απαγορεύτηκαν οι επόμενες παραστάσεις μετά την πρεμιέρα.

«Ανακοινούται από το υπουργείον Προεδρίας της Κυβερνήσεως ότι κατ' εντολήν του κ. Κωνσταντίνου Τσάτσου ματαιούται η δευτέρα παράστασις των «Ορνίθων» του Αριστοφάνους, η οποία επρόκειτο να δοθεί σήμερον Κυριακή και ώραν 20.30. Το χθες εμφανισθέν έργον ατελέστατα προπαρασκευασμένον απετέλεσε παραμόρφωσιν του πνεύματος του κλασικού κειμένου, ωρισμένοι δε σκηναί αυτού παρουσιάσθησαν κατά τρόπον προσβάλλοντα το θρησκευτικόν αίσθημα του λαού» (Συκκά, 2008).

Τον Ιούλιο του 2008 η συγκεκριμένη παράσταση παρουσιάστηκε εκ νέου στο Ηρώδειο, χωρίς βέβαια να προκαλέσει ανάλογα σχόλια και συναισθήματα. Αυτό που σαφώς αποδεικνύεται είναι ότι οι αντιδράσεις στο «μοντέρνο» του χτες δεν μπορούν να βρουν αντιστοιχία στο σήμερα. Οι εποχές αλλάζουν και μαζί με αυτές αλλάζουν και οι αντιλήψεις και οι ηθικές αρχές που τις διέπουν. Οπότε η απάντηση στο παραπάνω ερώτημα είναι ότι η προσοχή στο τι ακριβώς αλλάζει και πόσο επεμβαίνει κάποιος σε ένα κλασικό έργο, εξαρτάται αφενός από το χώρο παρουσίασης, το φορέα και το κοινό στο οποίο απευθύνεται και αφετέρου από το βαθμό σεβασμού στην αρχική άποψη του δημιουργού. Στέλεχος της ΕΛΣ αναφέρει σχετικά:

« Αυτό είναι ένα ευρύτερο θέμα που αφορά σε όλες τις μοντέρνες σκηνοθεσίες. Μια δεύτερη ανάγνωση, μέσα στα πλαίσια που υποστηρίζεται, όμως, το λιμπρέτο, είναι θεμιτή και πολλές φορές βοηθά το έργο να συστηθεί εκ νέου και να βρει τα πατήματά του σε μια άλλη εποχή. Βέβαια, με αφορμή αυτό, έχουμε δει πολλά περίεργα, δηλαδή έχουμε δει τον Εσκαμίγιο στην Κάρμεν να μπαίνει με Renault cambrio αυτοκίνητο μέσα στο Ηρώδειο. Αυτά τα πράγματα πολλές φορές δεν ταιριάζουν ούτε με την ιστορία που αφηγούνται, ούτε με τη μουσική. Μιλάμε για εποχές που ο κάθε συνθέτης γράφει πάνω στην εποχή του. Δεν ξέρω αν αυτός ο συνθέτης θα μπορούσε να παρακολουθήσει αυτή την άποψη του σκηνοθέτη σήμερα. Κατά κάποιο τρόπο, θεωρώ, ότι παραβιάζεται η άποψη του συνθέτη και του λιμπρετίστα».

Είναι γεγονός ότι πολλοί σκηνοθέτες λειτουργούν κατ' αυτόν τον τρόπο τα τελευταία χρόνια. Και η αλήθεια είναι ότι έχουν προκύψει πολλές αριστουργηματικές διασκευές κλασικών έργων, όπως και το αντίθετο, σε πολλά είδη τέχνης. Σε πολλές περιπτώσεως, επίσης, δεν έχει δοθεί καμία νέα πνοή με τη σύγχρονη διασκευή ενός

κλασικού έργου και, εν τέλει, διαπιστώνεται η άνευ λόγου απόπειρα δεύτερης και τρίτης ανάγνωσης. Εν ολίγοις, τίθεται θέμα αναμέτρησης του ακαδημαϊσμού με τη δυνατότητα εναλλακτικής προσέγγισης ενός έργου τέχνης. Καθώς, όμως, η όπερα δεν είναι και δεν θα πρέπει να είναι μουσειακό είδος, οφείλει ο μοναδικός επίσημος φορέας της στη χώρα να λαμβάνει τα απαραίτητα μέτρα, έτσι ώστε να επιτυγχάνεται η εκ νέου γνωριμία της συγκεκριμένης τέχνης και με τους νεότερους σε ηλικία φιλότεχνους. Σε κάθε περίπτωση οι σύγχρονες σκηνοθεσίες, ταιριάζουν περισσότερο στις σύγχρονες όπερες και η εκάστοτε Καλλιτεχνική Διεύθυνση οφείλει να βρει τις ισορροπίες, αποδίδοντας τον απαιτούμενο σεβασμό στο κλασικό και δίδοντας τον απαραίτητο χώρο στο καινούργιο. Παράλληλα, θα πρέπει να διακρίνονται από γνώση και προσαρμοστικότητα στις νέες τάσεις που επικρατούν στην τέχνη, καθώς και από καινοτόμες δημιουργίες.

Εφόσον προσδιοριστεί σε γενικές γραμμές η καλλιτεχνική κατεύθυνση και το ρεπερτόριο που επιθυμεί μια Καλλιτεχνική Διεύθυνση, θα πρέπει, εν συνεχεία, να επιλέξει τα έργα και του συντελεστές αυτών. Μέσα στο πλαίσιο των ευθυνών της εντάσσεται και ο βαθμός ελευθερίας που θα αφήσει στους συντελεστές αυτούς και που άπτεται, κυρίως, της αντίληψης που έχει για τα όρια της τέχνης, όταν αυτή παρουσιάζεται μέσω ενός δημόσιου φορέα. Στέλεχος της ΕΛΣ αναφέρει σχετικά:

«[...] επιλέγεις ένα καλλιτεχνικό team και θέτεις κάποιους προβληματισμούς εξαρχής. Μέσα σε αυτή τη λογική πράγματα τα οποία λύνονται στη διαδικασία τη δημιουργική δεν θα έρθουν ποτέ ως προβλήματα εκ των υστέρων».

Η συγκεκριμένη τακτική αποτελεί το κλειδί για την επίλυση των ενδεχομένων προβλημάτων που θα προκύψουν και αποτελεί τη βάση για την αποφυγή δυσάρεστων στη συνέχεια εκπλήξεων. Επίσης, αποτελεί και δείγμα αμοιβαίου σεβασμού μεταξύ των δύο μερών, καθώς τίθενται εξαρχής το πλαίσιο και οι βάσεις, πάνω στις οποίες θα οικοδομηθεί η προσεχής συνεργασία.

Επισημαίνεται ότι καθόλη τη διάρκεια των καλλιτεχνικών «ζυμώσεων» και συμφωνιών αναφορικά με τις καλλιτεχνικές επιλογές, θα πρέπει να λαμβάνονται υπ' όψιν οι αντίστοιχοι οικονομικοί παράγοντες, οι οποίοι πολλές φορές θεωρούνται, λανθασμένα, υποδεέστεροι σε έναν καλλιτεχνικό οργανισμό. Αντιθέτως, είναι υψίστης σημασίας, καθώς αποτελούν τη βάση πάνω στην οποία θα υλοποιηθεί το εκάστοτε καλλιτεχνικό όραμα (Dewey, 2003). Επισημαίνεται ότι η επιτυχημένη πορεία κάθε πολιτιστικού οργανισμού αποτελεί ζητούμενο, όχι μόνο για το κύρος

και την επιβίωσή του, αλλά και για τη συμβολή του στην προαγωγή του πολιτισμού τόσο στη χώρα, όσο και έξω από αυτή. Άλλωστε, στον 21^ο αιώνα έχει γίνει πλέον σαφές ότι ο πολιτισμός και οι τέχνες είναι ζωτικής σημασίας για τις προηγμένες οικονομίες του κόσμου (Venturelli, 2000). Βεβαίως, γίνεται αντιληπτό ότι ένας πολιτιστικός φορέας, όπως η ΕΛΣ, δεν νοείται να κινείται πρωτίστως με οικονομικά κίνητρα. Παρόλ' αυτά, καθώς η οικονομική ευρωστία αποτελεί παράγοντα ζωτικής σημασίας για την ύπαρξη και το έργο της, θα πρέπει να τυγχάνει της ανάλογης προσοχής. Η διατήρηση της ισορροπίας μεταξύ της εμπορικής επιτυχίας και του άρτιου καλλιτεχνικού αποτελέσματος υψηλών προδιαγραφών αποτελεί ένα στοίχημα που δεν αποδεικνύεται πολλές φορές εύκολο. Για την επίτευξη της ισορροπίας αυτής απαιτείται από τους διοικούντες, εκτός από άριστη γνώση των καλλιτεχνικών θεμάτων, πολύ καλή αντίληψη της κοινωνικής πραγματικότητας της εποχής τους. Οι καλλιτεχνικές επιλογές θα πρέπει να είναι στοχευμένες, καθώς κάθε εποχή παράγει, υποστηρίζει και διανέμει με διαφορετικό τρόπο το φάσμα των καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων (Cherbo & Wyszomirski, 2000, p.3-4).

Ως τελευταία παράμετρος αλλά όχι λιγότερο σημαντική θα πρέπει να αναφερθεί η πολιτική του φορέα και η αντίδρασή του απέναντι στην κριτική, καθώς η διαχείριση των κριτικών που λαμβάνει ένας πολιτιστικός οργανισμός αποτελεί σημαντικό κομμάτι της εικόνας του. Επισημαίνεται ότι πολλές φορές εξ αιτίας του φόβου μιας κακής κριτικής οι Διευθύνσεις ακολουθούν καλλιτεχνικές κατευθύνσεις, οι οποίες κάποιες φορές φτάνουν στα όρια της αυτολογοκρισίας. Πολύ σημαντικό παράγοντα αποφυγής μιας τέτοιας κατάστασης αποτελεί η σαφήνεια στους καλλιτεχνικούς στόχους και την αποστολή του φορέα, καθώς και η υγιής σχέση του τελευταίου με τον κύκλο των κριτικών και των ΜΜΕ. Στέλεχος της ΕΛΣ αναφέρει:

«[...] όλες οι κριτικές με προβληματίζουν και όλες τις κατατάσσω στη σκέψη μου, ανάλογα με τη σπουδαιότητά τους. Αυτή που τρέμω περισσότερο απ'όλες είναι η συμπαγής κριτική του κοινού. Γιατί θα ήθελα ένας τέτοιος οργανισμός να αποδίδει τα μέγιστα και να είναι επιτυχημένες οι παραστάσεις μας. Ο κόσμος να έρχεται και να γεμίζει από αυτά τα αισθήματα της αγαλλίασης, της πνευματικότητας και της υψηλής διασκέδασης [...] όσον αφορά την κριτική των ΜΜΕ από τη δημοσιογραφική τους πλευρά, νομίζω ότι με το πέρασμα των χρόνων αναπτύσσεται και μια πιο υγιής σχέση, θα δώσουν τα θετικά και τα αρνητικά με τέτοιο τρόπο που θα ενδυναμώνουν το διάλογο που έχουμε με το κοινό».

Μία επώνυμη κριτική από επίσημη πηγή θα πρέπει για να είναι ζωτικής σημασίας, να γράφεται σε μικρό χρονικό διάστημα από την θέαση της παράστασης και να αποσκοπεί στο να επισημάνει θετικά και αρνητικά στοιχεία ως έναυσμα για διαρκή βελτίωση ενός έργου (Greene, 1940). Ο φορέας θα πρέπει να λαμβάνει υπόψη του τις κριτικές αυτού του είδους. Μια ουσιαστική κριτική δεν εμπεριέχει στον πυρήνα της κακεντρέχεια και στην περίπτωση που αυτό συμβαίνει, σε καμία περίπτωση δεν θα πρέπει η Διεύθυνση να επηρεάζεται από αυτή.

Με τα παραπάνω ολοκληρώνεται η αναφορά στο ζήτημα της ταυτότητας και των στόχων που θα πρέπει να θέτει ένας πολιτιστικός φορέας και ακολουθεί αυτό του τρόπου αντιμετώπισης και διαχείρισης κρίσεων, όπως η αυτή που παρουσιάζεται στην παρούσα εργασία. Γίνεται αντιληπτό ότι εκ των πραγμάτων τίθεται θέμα ευθυνών της Διοίκησης αναφορικά με το συμβάν τόσο σε επίπεδο πρόληψης, όσο και σε επίπεδο αντιμετώπισης.

Τα γεγονότα, όπως γίνεται αντιληπτό, θορύβησαν σε μεγάλο βαθμό τη Διοίκηση της Λυρικής Σκηνής, η οποία κατελήφθη εξαπίνης. Είναι φανερό ότι δεν αναμενόταν μια τέτοιου είδους εξέλιξη και η προετοιμασία ήταν ελλιπής για μια ενδεχόμενη δημιουργία και εκδήλωσή της. Η Διοίκηση της ΕΛΣ προσπάθησε να κατευνάσει τα οξυμένα πνεύματα και των δύο πλευρών, προκειμένου να διασωθεί η παράσταση, κάτι, το οποίο τελικά επιτεύχθη. Επίσης, προχώρησε σε κάποιες σκηνοθετικές αλλαγές, προσπαθώντας να αποφύγει περαιτέρω τις αντιδράσεις των καλλιτεχνών, ενώ παράλληλα, προσπάθησε να περιφρουρήσει το θέατρο από εξωτερικές εισβολές στις επόμενες παραστάσεις. Θα πρέπει να αναφερθεί ότι η Διοίκηση της ΕΛΣ προσπάθησε την ώρα της κρίσης να διασώσει τις παραστάσεις, και την παραγωγή εν γένει. Παρόλ' αυτά, δεν είναι άμοιρη ευθυνών καθώς δεν έλαβε απολύτως κανένα μέτρο εκ τω προτέρων, παρά το ότι υπήρχαν ενδείξεις του τι θα μπορούσε να ακολουθήσει. Σε αυτό συγκλίνουν και οι περισσότερες απόψεις των συμμετεχόντων στις συνεντεύξεις. Καλλιτέχνης της ΕΛΣ αναφέρει σχετικά:

«[...] υπάρχουν πολύ μεγάλες ευθύνες της Διοίκησης. Θα έπρεπε να είχε προβλέψει, ίσως όχι το μέγεθος, αλλά σίγουρα το ότι θα υπήρχαν προβλήματα και να έχει με κάποιο τρόπο προετοιμαστεί. Έχει πολύ μεγάλη ευθύνη. Η σωστή Διοίκηση κρίνεται από το να προλαμβάνει[...].»

Ένα πολύ σημαντικό στοιχείο μιας επιτυχημένης Διοίκησης είναι να έχει επίγνωση όχι μόνο των ικανοτήτων των εργαζόμενων αλλά και των συμπεριφορών και νοοτροπιών τους. Έχοντας την εμπειρία και προηγούμενων αντιδράσεων «... είχαμε

και άλλες φορές αντιδράσεις, θα λέγαμε φονταμενταλιστικές», θα έπρεπε να αναμένει κάποιου είδους αντίδραση. Θα μπορούσε επίσης, να έχει συνομιλήσει εκ των προτέρων, και αφού έγιναν αντιληπτές οι πρώτες αντιδράσεις, με το συνδικαλιστικό όργανο της ορχήστρας, έτσι ώστε να αποφευχθεί η άκομψη, ως κίνηση, διανομή του κειμένου διαμαρτυρίας στους θεατές της παράστασης. Φυσικά, δεν τίθεται θέμα αλλαγής απόφασης ή καλλιτεχνικής κατεύθυνσης εξαιτίας της διαφωνίας των καλλιτεχνών, καθώς αυτό θα σήμαινε καταρχάς απώλεια κύρους της Διεύθυνσης και του φορέα και σε δεύτερο χρόνο θα αποτελούσε έναυσμα για μελλοντικές αντίστοιχες ενέργειες. Εν συνεχεία, δεν έλαβε υπόψη της ούτε το τεταμένο κλίμα εκείνης της περιόδου, το οποίο ήταν πρόσφορο για διαμαρτυρίες και κινητοποιήσεις.

Επιπλέον, η Διοίκηση της ΕΛΣ κατηγορήθηκε ότι ουσιαστικά οι προσπάθειές της περιορίστηκαν σε στιγμιαία διαχειριστικές ενέργειες τις στιγμές της κρίσης, χωρίς ουσιαστικά να τεθούν οι βάσεις για μη ενδεχόμενη επανάληψη ανάλογου γεγονότος. Επίσης, δεν υπήρξαν κυρώσεις για κανέναν απολύτως από τα μέλη της ορχήστρας ή του Δ.Σ του σωματίου της. Αυτό προξένησε τον προβληματισμό αρκετών ερωτηθέντων, καθώς υπήρξε επίσημη έγγραφη δήλωση του υπεύθυνου αρχιμουσικού μαέστρου, ο οποίος αποδοκιμάζοντας τις ενέργειες των μουσικών, τόνισε ότι το σώμα της ορχήστρας δεν είχε κανέναν απολύτως δικαίωμα να εμπλακεί σε αυτό που ενεπλάκει. Αρκετοί είναι εκείνοι που θεώρησαν ότι αυτή η ανακοίνωση θα έπρεπε να έχει γίνει αμέσως μετά την πρεμιέρα, έτσι ώστε η ΕΛΣ να έχει διαχωρίσει τη θέση της από αυτή της ορχήστρας εξαρχής. Θεατής της παράστασης αναφέρει σχετικά:

«[...] και μόνο το γεγονός ότι αφέθηκε να μοιραστεί τέτοια ανακοίνωση των μουσικών στο κοινό είναι απαράδεκτο [...] αν δεν ήταν δυνατόν να το προλάβουν ως ενέργεια, θα έπρεπε τουλάχιστον να βγάλει η Διοίκηση της ΕΛΣ άμεσα άλλη ανακοίνωση που να λέει ότι δε συμφωνεί με τις ενέργειες των μουσικών και ότι δε συμερίζεται τις απόψεις τους».

Η περίπτωση της «Ρούσαλκα» με τα γεγονότα που διαδραματίστηκαν και η δυσκολία χειρισμού της αποδεικνύουν ότι η διοίκηση ενός πολιτιστικού οργανισμού δεν αποτελεί εύκολη υπόθεση. Για του λόγου το αληθές, κρίνεται σκόπιμο να αναφέρουμε ενδεικτικά και κάποιες άλλες περιπτώσεις πολιτιστικών φορέων που αντιμετώπισαν παρόμοιες καταστάσεις.

Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί το Εθνικό Θέατρο με την παρουσίαση του έργου της Πηγής Δηματρακοπούλου «Ισορροπία του Ναζ» στην Πειραματική Σκηνή του το 2016. Το συγκεκριμένο έργο συμπεριλάμβανε κάποια αποσπάσματα από το βιβλίο του Σάββα Ξηρού «Εκείνη η μέρα...» και αποτέλεσε αντικείμενο σφοδρών αντιδράσεων από πολλές και διαφορετικές πλευρές, από την πολιτική ηγεσία, μέχρι τους συγγενείς των θυμάτων της τρομοκρατίας. Έγινε αντικείμενο συζήτησης στα έδρανα της Βουλής, απσχόλησε τον Τύπο και τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και εν τέλει ακυρώθηκε ως παραγωγή. Σε άρθρο της εφημερίδας «Η Καθημερινή» αναφέρεται ότι το Εθνικό Θέατρο κατηγορήθηκε από τον τότε πρόεδρο της Νέας Δημοκρατίας Κυριάκο Μητσοτάκη «για προσπάθεια δημιουργίας κλίματος συμπάθειας προς το δολοφόνο με χρήματα του ελληνικού λαού και για προσβολή στη μνήμη των θυμάτων της τρομοκρατικής οργάνωσης 17 Νοέμβρη», ενώ συγγενείς θυμάτων τρομοκρατίας, που έχουν συστήσει την ομάδα «Ως εδώ» διαμαρτυρήθηκαν θέτοντας θέμα «εξαγνισμού της τρομοκρατικής πράξης» (Ιωαννίδης, 2016). Τέλος, έντονη υπήρξε και η δυσφορία της πρεσβείας των ΗΠΑ, η οποία επεσήμανε ότι «το ελληνικό Δημόσιο χρηματοδοτεί την τέχνη ενός τρομοκράτη» (Ιωαννίδης, 2016). Παράλληλα, υπήρξαν απειλές κατά της ζωής και σωματικής ακεραιότητας των καλλιτεχνών που συμμετείχαν στο έργο. Η σοβαρότητα και ένταση των παραπάνω αντιδράσεων μαζί με το γεγονός ότι αυτές βρήκαν ερείσματα σε ακραίους ιδεολογικά και πολιτικά κύκλους, έφεραν σε πολύ δύσκολη θέση τον Καλλιτεχνικό Διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου, ο οποίος εν τέλει αποφάσισε να διακόψει τις παραστάσεις και να «κατεβάσει» το συγκεκριμένο έργο από την Πειραματική Σκηνή. Η επίσημη ανακοίνωση του Εθνικού Θεάτρου ανέφερε μεταξύ άλλων:

«...Ενώ το βασικό της μήνυμα είναι πως καμία ιδέα δεν δικαιούται να αφαιρέσει ανθρώπινη ζωή, η παράσταση οδήγησε, ερήμην της, στο αντίθετο από το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα, προξενώντας περισσότερο πόνο παρά προβληματισμό [...] Κάτω από αυτές τις συνθήκες θεωρούμε ότι η συνέχιση της παράστασης θα καλλιεργήσει τη στρεβλή εντύπωση ότι το Εθνικό Θέατρο, αντί να προβάλλει τη σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία και το γόνιμο προβληματισμό, στηρίζει εγκληματίες για πάντα καταδικασμένους στη συνείδηση του ελληνικού λαού. Για τους παραπάνω λόγους επιλέγουμε να σταματήσουμε τις παραστάσεις του έργου Ισορροπία του Nash, χωρίς επ' ουδενί να παραιτούμαστε από το δικαίωμα, τώρα και στο μέλλον, της

ελεύθερης καλλιτεχνικής έκφρασης, όπως οφείλουμε να κάνουμε ως Εθνικό Θέατρο» (Κακουριώτης, 2016)

Επιπρόσθετα, το γεγονός ότι η συγκεκριμένη παράσταση έγινε αντικείμενο πολιτικής εκμετάλλευσης από πολιτικούς κύκλους, οδήγησε τη σκηνοθέτιδα να δηλώσει απογοητευμένη από το όλο συμβάν και να τονίσει την ανάγκη να κρίνεται ένα έργο καλλιτεχνικά και όχι ιδεολογικά και πολιτικά.

Η παραπάνω υπόθεση αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα του λογοκριτικού φαινομένου σε έναν πολιτιστικό οργανισμό, ο οποίος, μάλιστα, αναγκάζεται να προβεί σε αυτολογοκρισία και αποδεικνύει το μέγεθος της δυσκολίας και της ευθύνης τέτοιου είδους καλλιτεχνικών αποφάσεων. Οι αποφάσεις αυτές εμπεριέχουν ακόμα μεγαλύτερη ευθύνη όταν πρέπει να ληφθούν για οργανισμούς του Δημοσίου, οι οποίοι χρηματοδοτούνται από τους Έλληνες φορολογούμενους ή εμβληματικούς καλλιτεχνικούς θεσμούς, όπως το Εθνικό Θέατρο ή η Εθνική Λυρική Σκηνή. Πολλές φορές η προστασία του θεσμού υπερισχύει της προσπάθειας για ελευθερία της έκφρασης και της τέχνης και η παραπάνω περίπτωση το αποδεικνύει περίτρανα. Ο Καλλιτεχνικός Διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου Σ. Λιβαθινός αναφέρει ότι «υποχωρούμε συνειδητά γιατί δεν μπορούμε να διακινδυνέψουμε» (Ανώνυμος, 2016).

Η απόφαση αυτή της Διοίκησης του Εθνικού Θεάτρου δημιούργησε ποικίλες αντιδράσεις, κυρίως καλλιτεχνικών κύκλων, οι οποίοι την εξέλαβαν ως αδυναμία και ως φίμωση της καλλιτεχνικής έκφρασης και ελευθερίας. Παρόλ' αυτά, θα πρέπει κανείς να αναλογιστεί ότι οι κρατικές σκηνές δεν μπορούν να λειτουργούν καλλιτεχνικά ακριβώς όπως οι περιφερειακές, κυρίως, λόγω της χρηματοδότησής τους, η οποία αποτελείται κατά ένα πολύ μεγάλο ποσοστό από κρατικές επιχορηγήσεις και αυτό πολλές φορές επιφέρει αντιδράσεις στο ευρύ κοινό. Οι Διοικήσεις τέτοιων πολιτιστικών φορέων είναι επιφορτισμένες με μεγαλύτερες ευθύνες, απέναντι στην πολιτεία, απέναντι στο ευρύ κοινό τους, καθώς και απέναντι στην προαγωγή της τέχνης και πολλές φορές απαιτούνται από την πλευρά τους πολύ λεπτοί χειρισμοί για τη διατήρηση της μεταξύ τους ισορροπίας.

«Όταν το θέατρο είναι «εθνικό», οι θεατές του είναι το «έθνος» και η σκηνή του βαρύνουσα» (Πετσίνη–Χριστόπουλος, 2016, σ. 25).

Ως πιο πρόσφατο ανάλογο παράδειγμα μπορεί να αναφερθεί και η περίπτωση του θεατρικού έργου «Πυρκαγιές», το οποίο παρουσίασε η σκηνή του Βασιλικού

Θεάτρου του ΚΘΒΕ¹¹ Η συγκεκριμένη παραγωγή σε σκηνοθεσία της Ηούς Βουλγαράκη ήταν βασισμένη στο έργο του Λιβανοκαναδού Ουαζντί Μουαουάντ, διευθυντή του θεάτρου “La Colline” του Παρισιού και παρουσίασε μεγάλη επιτυχία κατά την περίοδο των παραστάσεων της στο ΚΘΒΕ, αποσπώντας πολύ θετικά σχόλια από κοινό και κριτικούς. Το έργο πραγματευόταν τη σκληρότητα του εμφυλίου πολέμου, τις τραγικές συνέπειες που αυτός επιφέρει στις ζωές των ανθρώπων, καθώς και τα ερωτήματα που γεννώνται αναφορικά με τις ρίζες του ατόμου και την ταυτότητά του. Σε κάποια από τις προγραμματισμένες παραστάσεις, λοιπόν, τέσσερα άτομα, μέλη της οργάνωσης «Ιερός Λόχος», σηκώθηκαν από τις θέσεις τους και άρχισαν να φωνάζουν, διακόπτοντας την παράσταση και δημιουργώντας μείζον θέμα τόσο στους συμμετέχοντες ηθοποιούς, όσο και στους θεατές. Αφορμή για τους διαμαρτυρούμενους στάθηκε ο μονόλογος ενός ηθοποιού, κατά τον οποίο χρησιμοποιούνταν λεξιλόγιο, το οποίο θεωρήθηκε ότι αποτελεί «εξύβριση των Θείων» (Κλάπα, 2019). Τα μέλη του «Ιερού Λόχου» επιτέθηκαν λεκτικά τόσο στον ίδιο τον ηθοποιό που ερμήνευε τον μονόλογο, όσο και στη σκηνοθετίδα. Επισημαίνεται ότι οι διαμαρτυρούμενοι εισήλθαν στο χώρο του θεάτρου αγοράζοντας κανονικά το προβλεπόμενο εισιτήριο. Οι θεατές, διαμαρτυρούμενοι με τη σειρά τους, ζητούσαν την απομάκρυνση των τεσσάρων ατόμων και κλήθηκε η Αστυνομία. Η σύγκυση που προκλήθηκε ήταν μεγάλη και η παράσταση διεκόπη για αρκετή ώρα. Εν τέλει, οι «ταραξίες» πείστηκαν να αποχωρήσουν χωρίς περισσότερα έκτροπα και η παράσταση συνεχίστηκε ομαλά. Μια ώρα αργότερα το όλο γεγονός με τη συνοδεία οπτικοακουστικού υλικού αναρτήθηκε στην ιστοσελίδα του «Ιερού Λόχου» (Ανώνυμος, 2019).

Το παραπάνω γεγονός θορύβησε τόσο τη Διοίκηση του ΚΘΒΕ, όσο και τους ίδιους τους καλλιτέχνες. Η Αντιπροσωπευτική Επιτροπή των Ηθοποιών του ΚΘΒΕ με επίσημη ανακοίνωσή της καταδίκασε την παρέμβαση των μελών του «Ιερού Λόχου» και μεταξύ των άλλων επεσήμανε την ανάγκη για περαιτέρω προσπάθεια των καλλιτεχνών ενάντια στη λογοκρισία και τη φίμωσή της τέχνης (Ανώνυμος, 2019). Οι υπόλοιπες παραστάσεις διεξήχθησαν ομαλά και χωρίς έκτροπα.

Τέλος, κρίνεται σκόπιμο να γίνει αναφορά και στην περίπτωση του έργου “Corpus Christi” του Τέρενς Μακ Νάλι, το οποίο πρωτοπαρουσιάστηκε στη Νέα Υόρκη στις 13 Ιανουαρίου 1998 στο φημισμένο Manhattan Theatre Club σε σκηνοθεσία Τζο

¹¹ ΚΘΒΕ: Κρατικό θέατρο Βορείου Ελλάδος

Μαντέλο. Το έργο πραγματευόταν τη ζωή του Ιησού από τη γέννηση μέχρι τη σταύρωση, καθώς επίσης, τη ζωή των δώδεκα μαθητών του και τη σκιαγράφηση των μεταξύ τους σχέσεων. Επαναπροσδιόριζε το πνευματικό ταξίδι του Ιησού, εστίαζε στην ηγετική πλευρά του, ενώ παράλληλα παρουσίαζε τον Ιούδα να έλκεται απ' αυτόν και, εν τέλει, να τον προδίδει, εξαιτίας μιας ερωτικής αντιζηλίας. Επισημαίνεται ότι το “Corpus Christi”, εκτός από το «Σώμα Κυρίου», που σημαίνει στα λατινικά, αναφέρεται και στην ομώνυμη πόλη του Τέξας, όπου έζησε και μεγάλωσε ο συγγραφέας. Την ημέρα πρεμιέρας του έργου, 2.000 άτομα συγκεντρώθηκαν έξω από το θέατρο, απαιτώντας να ματαιωθεί η παράσταση, εξαιτίας του βλάσφημου περιεχομένου της. Όταν η Διοίκηση του Manhattan Theatre Club δέχτηκε απειλές για τοποθέτηση βόμβας εντός του θεάτρου, αποφάσισε να ματαιώσει την πρεμιέρα, καθώς και τις επόμενες προγραμματισμένες παραστάσεις. Καθώς όμως επικρίθηκε σφοδρά από τους καλλιτεχνικούς κύκλους της Νέας Υόρκης για την απόφαση αυτή, τελικά επανέφερε τη συγκεκριμένη παραγωγή στον καλλιτεχνικό της προγραμματισμό. Η εναλλαγή των αποφάσεων αυτών, εν τέλει, έπληξαν, τρόπον τινά, το κύρος της Διοίκησης και του Θεάτρου, καθώς θεωρήθηκε ότι με τη στάση της ενθάρρυνε τους λογοκριτές και τους εχθρούς της ελεύθερης έκφρασης (Sterngold, 1998). Το “Corpus Christi” παρουσιάστηκε ξανά στη Νέα Υόρκη στο Off-Off-Broadway Rattlestick Playwrights Theater, τον Οκτώβριο του 2008, οπότε και απέσπασε πολύ καλές κριτικές, ιδίως από τους New York Times, η κριτική των οποίων αναφέρει μεταξύ άλλων ότι το έργο χαρακτηρίζεται από σοβαρότητα και σε καμία περίπτωση δεν είναι ασεβές (Zinoman, 2008). Όταν όμως το πανεπιστήμιο Τάρλετον του Τέξας αποφάσισε να παρουσιάσει την παράσταση το Μάρτιο του 2010, προκλήθηκε νέα θύελλα αντιδράσεων, παρόλο που ο Πρόεδρος του Ιδρύματος υποστήριξε δημόσια την επικείμενη παράσταση, δηλώνοντας υπέρμαχος της ελευθερίας της έκφρασης. Ωστόσο, η παρουσίαση του έργου ακυρώθηκε για λόγους ασφαλείας, έπειτα και από τη μεσολάβηση του αναπληρωτή Κυβερνήτη του Τέξας, Ν. Ντιούχαρστ, ο οποίος, μάλιστα, σε δήλωσή του ανέφερε ότι τα κρατικά κεφάλαια με τα οποία χρηματοδοτείται το πανεπιστήμιο δεν είναι δυνατόν να χρησιμοποιούνται για θέματα τα οποία προκαλούν την ηθική των πολιτών (Haurwitz, 2010).

Τέλος, το τόσο αμφιλεγόμενο αυτό έργο έφτασε και στην Ελλάδα και επρόκειτο να παρουσιαστεί στο θέατρο «Χυτήριο» στο Γκάζι τον Οκτώβριο του 2012 σε σκηνοθεσία του Λαέρτη Βασιλείου. Η παράσταση όμως δεν

πραγματοποιήθηκε ποτέ. Μέλη ακροδεξιών και παραθρησκευτικών οργανώσεων συγκεντρώθηκαν έξω από το θέατρο την ημέρα της πρεμιέρας δημιουργώντας επεισόδια. Προπηλάκισαν και χλεύασαν τους συντελεστές της παραγωγής και τους θεατές, πέταξαν γιαούρτια στην είσοδο του θεάτρου, την οποία και απέκλεισαν, και ενεπλάκησαν με άντρες των ΜΑΤ, οι οποίοι είχαν στο μεταξύ κληθεί για να εξομαλύνουν την κατάσταση. Η Αστυνομία προχώρησε σε περιορισμένη χρήση χημικών, προσπαθώντας να διαλύσει το πλήθος των συγκεντρωμένων, αλλά τελικά η παράσταση δεν κατέστη δυνατό να πραγματοποιηθεί (Ανώνυμος, 2012). Παρόμοια επεισόδια εκδηλώνονταν σε κάθε προγραμματισμένη παράσταση με αποτέλεσμα να μην υπάρξει η δυνατότητα να παρουσιαστεί το έργο κανονικά και, τελικά, να ακυρωθεί η παραγωγή. Επιπρόσθετα, ο Μητροπολίτης Πειραιώς Σεραφείμ υπέβαλε μήνυση κατά των συντελεστών του συγκεκριμένου έργου για κακόβουλη βλασφημία.

4.4. Επίλογος

Η διαχείριση της καλλιτεχνικής έκφρασης από τους πολιτιστικούς φορείς αποτελεί σημαντική παράμετρο της στρατηγικής που μια Καλλιτεχνική Διεύθυνση θέτει για μια επιτυχημένη Δοίκηση, με απαραίτητες προϋποθέσεις την ύπαρξη καλλιτεχνικού οράματος, σαφήνειας στόχων και σεβασμό στο κοινό και την αποστολή του φορέα. Η απαιτούμενη διορατικότητα και οξύνεια που οφείλουν να χαρακτηρίζουν τις καλλιτεχνικές επιλογές σε συνδυασμό με τη σωστή διαχείριση του καλλιτεχνικού δυναμικού θα αποτρέψουν γεγονότα σαν και αυτό που εξετάστηκε στην παρούσα εργασία. Η δυσκολία της διατήρησης της παραπάνω ισορροπίας προκύπτει, εκτός των άλλων, από τη φύση του καλλιτεχνικού αντικειμένου, καθώς και από το γεγονός ότι τα θέματα τέχνης επισείουν πολλαπλές ερμηνείες. Το γεγονός ότι η ΕΛΣ δρα μονοπωλιακά στον ελλαδικό χώρο, ενώ σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες υπάρχουν όπερες σχεδόν σε κάθε μεγάλη πόλη, είναι ένας βασικός λόγος που τα παραπάνω έχουν βαρύνουσα σημασία.

Αναφορικά με το θέμα των ορίων στην τέχνη, αποδεικνύεται ότι αφορά δύσκολα προσδιορίσιμες έννοιες, η απόλυτη προσέγγιση των οποίων καθίσταται σχεδόν αδύνατη, καθώς περιστρέφεται γύρω από το αναπάντητο ερώτημα για τον ορισμό της τέχνης και τη φύση της. Εξαρτάται από πολλούς παράγοντες κοινωνικούς

και πολιτικούς και η απουσία απόλυτης προσέγγισής τους αφήνει μεγάλα περιθώρια υποκειμενικής κρίσης και αντίληψης, τόσο αναφορικά με τον ορισμό της τέχνης, όσο και αναφορικά με την ερμηνεία της. Σήμερα, η ελευθερία της έκφρασης προστατεύεται από το Σύνταγμα στο βαθμό που δεν προκαλεί βλάβη σε άλλα συνταγματικά δικαιώματα. Διαπιστώνεται, όμως, ότι τέχνη και δίκαιο αποτελούν πολιτιστικά προϊόντα μιας συγκεκριμένης κοινωνίας σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή, αλλά εξυπηρετούν εκ διαμέτρου αντίθετους σκοπούς (Θεοδόσης, 2000 σ.21). Όσο αναγκαία είναι η προσήλωση του δικαίου στον κανόνα, τόσο ζωτικής σημασίας είναι για την τέχνη η δυνατότητα υπέρβασής του.

Είναι κατανοητό ότι ένα καλλιτεχνικό έργο αποτελεί την προσωπική έκφραση του δημιουργού και εκφράζει πρωτίστως αυτόν. Ιδανικά θα έπρεπε να δημιουργείται σε περιβάλλον απόλυτης ελευθερίας. Το παραπάνω, όμως, αξίωμα απαιτεί ορισμένες προϋποθέσεις. Θα πρέπει να βρίσκεται *«στον ορίζοντα προσδοκίας ανθρώπων με ώριμη κρίση, πλούσια γνώση και αντιληπτική ικανότητα»* (Παπανικολάου, 2009). Επειδή, όπως είναι κατανοητό, οι παραπάνω αρετές δεν χαρακτηρίζουν συλλήβδην το κοινωνικό σύνολο, προκύπτουν θέματα συγκρούσεων και λογοκρισίας που πολλές φορές καταλήγουν και στις δικαστικές αίθουσες. Αυτό ενισχύεται και από το γεγονός της σχετικότητας στο θέμα της ερμηνείας της τέχνης, καθώς η τελευταία υπόκειται σε προσωπικά κριτήρια. Για όλους τους παραπάνω λόγους, ο Δ. Μυταράς αναφέρει ότι η τέχνη και τα έργα της *«ανήκουν σε αυτούς που τα αισθάνονται και λιγότερο σε εκείνους που τα καταλαβαίνουν»* (Ανώνυμος, 2018).

Η περίπτωση της «Ρούσαλκα» αποτέλεσε για την Εθνική Λυρική Σκηνή ένα άνευ προηγουμένου γεγονός, το οποίο έφερε στην επιφάνεια προβλήματα εννοιολόγησης της τέχνης, απόπειρας οριοθέτησής της και διαχείρισης της ελευθερίας της έκφρασης, καθώς και διαχείρισης του ανθρώπινου δυναμικού από τον πολιτιστικό φορέα. Οι συζητήσεις για το συμβάν είχαν σημαντική χρονική διάρκεια όχι μόνο στα ΜΜΕ αλλά και μεταξύ καλλιτεχνών και καλλιτεχνικών κύκλων. Η ΕΛΣ για το επόμενο, μετά τα γεγονότα, διάστημα αναφερόταν περισσότερο ως χώρος συντηρητισμού και λιγότερο ως καλλιτεχνικός θεσμός. Επισημαίνεται ότι η συγκεκριμένη όπερα δεν ξαναπαρουσιάστηκε στην Εθνική Λυρική Σκηνή, ούτε με άλλη σκηνοθεσία, ούτε καν στην πρωτότυπη μορφή της.

Πηγές - Βιβλιογραφία

Πηγές

Α΄ Αρχεία

Αρχείο Εθνικής Λυρικής Σκηνής

Έντυπο πρόγραμμα ΕΛΣ 2008 – 2009

Έντυπα άρθρα:¹²

Καράμπελας, Χ. (2009, Μάρτιος, 10) «Αντιδράσεις και γιουχαΐσματα στη Λυρική για το επί σκηνής ομοφυλοφυλικό φιλί», Ελεύθερος

Κατσουνάκη, Μ. (2009, Μάρτιος, 15) «Απαραίτητη η ορχηστρική συναίνεση», Καθημερινή, 15/3/2009

Νικολάου, Μ. (2009, Μάρτιος, 15) «Το κολασμένο φιλί στη Λυρική», Real News

Σαββοπούλου, Δ. (2009, Μάρτιος, 15) «"Ολύμπια" διαμάχη για ένα φιλί», Ελεύθερος Τύπος

Φίλαθλος, (2009, Μάρτιος, 11) Εγκαλείται η Ορχήστρα της ΕΛΣ για ομοφοβική συμπεριφορά.

Β΄ Νόμοι

Απόφαση 17115/1988 από το Μονομελές Πρωτοδικείο Αθηνών

Αστικός κώδικας, Άρθρο 57

Ποινικός κώδικας, Άρθρα 198, 199

Σύνταγμα της Ελλάδας 1911, Άρθρο 91

Σύνταγμα της Ελλάδας 1927, Άρθρο 21

Σύνταγμα της Ελλάδας 1975/1986/2001, Άρθρα 2, 16

Γ΄ Ιστοσελίδες

Δημοσιεύματα στον τύπο για τα γεγονότα στη Ρούσαλκα. Ανακτήθηκε στις 13-4-2019, από: <http://www.10percent.gr/epikairoτητα/eidiseis/973-2009-03-10-17-23-57.html>

¹² Καθώς τα έντυπα άρθρα ανασύρθηκαν από το αρχείο της ΕΛΣ, παρατίθενται με τα στοιχεία που παραδόθηκαν

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

- Αγγέλου- Κορωναίου, Κ. (2004), *Η Ελευθερία της Τέχνης, Το άγνωστο θεμελιώδες δικαίωμα*, (Διπλωματική Εργασία), Αθήνα: Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο. Ανακτήθηκε από: <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/LAW169/H%20Ελευθερία%20της%20Τέχνης%20-%20Το%20Άγνωστο%20Θεμελιώδες%20Δικαίωμα%20%28193%29%20-%20Αγγέλου-Κορωναίου%20Αικατερίνη.pdf>
- Αναστασιάδης, Β. (1985), *Τα αίτια της καταδίκης του Σωκράτη, Ελληνική Φιλοσοφική Επιθεώρηση*, τεύχος 2, (σσ. 308-314).
- Αντωνίου, Ε. (2014). *Λογοκρισία VS Ελευθεροτυπία: Μια συγχρονική και διαχρονική μελέτη*, (Διπλωματική Εργασία), Αργοστόλι: Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Ιονίων Νήσων. Ανακτήθηκε από: <http://io.teiion.gr/bitstream/handle/123456789/1673/thesis73.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Ανώνυμος, (2014, Αύγουστος). *Η επεισοδιακή προβολή της ταινίας Jesus Christ Superstar στην Ελλάδα το 1974*. Ανακτήθηκε στις 6-5-2019 από: <https://www.news247.gr/mixani-tou-xronou/michani-toy-chronoy-i-eroteymeni-magdalini-o-mayros-christos-kai-oi-chipides-christianoi-xesikonoy-n-tin-athi>
- Ανώνυμος, (2016, Ιανουάριος). Κατεβαίνει η παράσταση «Ισορροπία του Νας» νε απόφαση της Διοίκησης του Εθνικού Θεάτρου. Ανακτήθηκε στις 10-5-2019 από: <https://camerastyloonline.wordpress.com/2016/01/28/katevainei-h-parastash-isorropia-tou-nash-me-apofash-ths-dioikhshs-tou-ethnikoy-theatrou/>
- Ανώνυμος, (2018, Ιούνιος). *Μυταράς: Η τέχνη δεν προτείνει τίποτα, είναι μια ανάταση για τον αποδέκτη*. Ανακτήθηκε στις 19-4-2019 από: <https://www.in.gr/2018/06/06/culture/texni/mytaras-texni-den-proteinei-tipota-einai-mia-anatasi-gia-ton-apodekti/>
- Ανώνυμος (2018, Δεκέμβριος), *Γρηγορόπουλος: Η δολοφονία, ο Κορκονέας, η Αθήνα στις φλόγες*. Ανακτήθηκε στις 31-3-2019 από:

<https://www.tovima.gr/2018/12/06/society/grigoropoulos-i-dolofonia-o-korkoneas-i-athina-stis-floges/>

Ανώνυμος (2019, Μάρτιος). *ΚΘΒΕ: Μέλη του «Ιερού Λόχου» διέκοψαν την παράσταση «Πυρκαγιές»*. Ανακτήθηκε στις 14-5-2019 από:

<https://www.naftemporiki.gr/story/1453948/kthbe-meli-tou-ierou-loxou-diekopsan-tin-parastasi-purkagies>

Bourdieu, P.(2002). *Η διάκριση. Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, μτφρ. Κ. Καψαμπέλη, Αθήνα, Πατάκη, (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1977).

Γεωργακάκη, Κ. (2015). *Βίος και Πολιτεία μιας γηραιάς κυρίας στην επταετία, Επιθεώρηση και δικτατορία (1967-1974)*, Θεσσαλονίκη, Ζήτη.

Γκλαβίνας, Γ. (2016, Απρίλιος). *Το προληπτικό “ψαλίδι” του κράτους*. Ανακτήθηκε στις 3-3-2019 από: https://www.efsyn.gr/themata/fantasma-tis-istorias/65142_proliptiko-psalidi-toy-kratoys

Εγκυκλοπαίδεια Νέα Δομή (1996), τόμος 17, σ.85-86, Αθήνα, Δομή.

Έκο, Ο. (1994). *Τα όρια της ερμηνείας*, μτφρ. Μ.Κονδύλη, Αθήνα, Γνώση.

Freeland, C., (2005), *Μα είναι αυτό τέχνη;* μτφρ. Μ. Αλμπάνη, Αθήνα, Πλέθρον.

Hauser, A. (1980). *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης. Αναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ*, μτφρ. Τ. Κονδύλης, Αθήνα, Κάλβος.

Ηρόδοτος, (1993). *Ιστορίες*, μτφρ. Η. Σπυρόπουλος, Αθήνα, Γκοβόστη.

Θεοδόσης, Γ. (2000). *Η ελευθερία της τέχνης*, σ.29, Αθήνα, Καστανιώτη

Ιωαννίδης, Σ. (2016, Ιανουάριος), *«Η Ισορροπία» που ξεσήκωσε αντιδράσεις*. Ανακτήθηκε στις 10-5-2019, από:

<http://www.kathimerini.gr/847752/article/epikairothta/ellada/h-isorropia-poy-3eshkwse-antidraseis>

Ιωσηφίδης, Θ. (2008). *Ποιοτικές μέθοδοι έρευνας στις ποιοτικές επιστήμες*, Αθήνα, Κριτική.

Κακουριώτης, Σ. (2016, Ιανουάριος). *Εθνικό Θέατρο: Σταματάμε την παράσταση λόγω απειλών*. Ανακτήθηκε στις 11-5-2019 από:

<http://www.avgi.gr/article/10971/6224194/ethniko-theatro-stamatame-ten-parastase-logo-apeilon>

Κλάπα, Υ. (2019, Μάρτιος). *Υποθέσεις ντροπή στην Ελλάδα του 21^{ου} αιώνα*. Ανακτήθηκε στις 14-5-2019 από: <https://www.in.gr/2019/03/17/greece/o-skotadismos-einai-edo-kai-xtyra-eikones-ntropis-stin-ellada-tou-21ou-aiona/>

- Κλεφτογιάννη, Ι. (2018, Δεκέμβριος). *Έρωτας, Επανάσταση, Κατάληψη*. Ανακτήθηκε στις 31-3-2019 από <https://www.news247.gr/koinonia/dolofonia-grigoropoyloy-erotas-epanastasi-katalipsi.6673347.html>
- Κόρσος, Δ (1975), *Η ελευθερία της τέχνης, της επιστημονικής ερεύνης και της διδασκαλίας κατά το σχέδιον του νέου Συντάγματος*, Εισηγήσεις Διοικητικού, Δικονομικού Δικαίου, Σάκκουλας, Αθήνα.
- Κρύου, Μ. (2011, Μάιος). *Κίρκη Καραλή: Η Ελλάδα δε μας τρώει μας έχει ήδη χωνέψει*. Ανακτήθηκε στις 11-5-2019 από: www.athinorama.gr/theatre/article/kirki_karali-10439.html
- Κυπριανίδου, Ε. (2018, Δεκέμβριος). *Λογοκρισία και Τέχνη στην Κύπρο*. Ανακτήθηκε στις 11-4-2019 από https://www.academia.edu/37962618/Λογοκρισία_και_Τέχνη_στην_Κύπρο.pdf
- Κυριατζί, Α. (2016). *Η εκκλησία στην Ελλάδα και το καζαντζακικό ζήτημα*. Ιστορική αναψηλάφηση με βάση τις πηγές, σ. 140, Θεσσαλονίκη, Ostrakon Publishing p.c.
- Λιάκος, Π. (2016, Απρίλιος). *Ο καλλιτέχνης φέρει μεγάλη ευθύνη για τις μέρες που ζούμε*. Ανακτήθηκε στις 20-4-2019 από <https://www.dimokratianews.gr/content/61669/o-kallitehnis-ferei-megali-eythyni-gia-tis-meres-poy-zoyme>
- Mackie, J.L. (2010). *Ηθική. Η επινόηση του ορθού και του εσφαλμένου*. Μτφρ. Δ. Μιχαήλ, Αθήνα, Εκκρεμές.
- Μπαλής, Γ. (1961). *Γενικά Αρχαία Αστικού Δικαίου*, σ.182, Αθήνα, Σάκκουλας.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (1998). *Λεξικό της Νέας Ελληνικής*, Αθήνα, Κεντρο Λεξικολογίας.
- Μπάρκα, Φ. (2009, Μάρτιος), *Ανοιχτή επιστολή στον Οδ. Κυριακόπουλο*. Ανακτήθηκε στις 23-3-2019 από www.10percent.gr/epikairota/aidiseis/973-2009-03-10-17-23-57.html
- Μυταράς, Δ. (2007). *Τι είναι τέχνη;* Ανακτήθηκε στις 10-5-2019 από: www.elculture.gr/blog/article/τι-είναι-τέχνη-του-δημήρη-μυταρά
- Ξανθούλης, Ν. (1993). *Ο ήχος της σιωπής*. Αντί, περίοδος Β', τεύχος 512, (σ. 60).
- Παπανικολάου, Μ. (2009, Σεπτέμβριος). *Έχει η τέχνη όρια;* Ανακτήθηκε στις 17-4-2019 από <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=85971>
- Πετσίνη Π. , Χριστόπουλος Δ. (2016). *Η Λογοκρισία στην Ελλάδα*, Αθήνα, Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ.

- Πλούταρχος (1975). *Βίοι Παράλληλοι, Θουκυδίδης*, μτφρ. Α. Πουρνάρας. Αθήνα, Πάπυρος.
- Σαρηγιάννη, Γ.(2009, Μάρτιος). *Φάλτσο για ένα φιλί*. Ανακτήθηκε στις 23-3-2019 από www.10percent.gr/epikairota/aidiseis/973-2009-03-10-17-23-57.html
- Σεφέρης, Γ. (1974). *Δοκίμεις*, (σ. 267, 451), επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος.
- Σταματίνης, Ν. (2016, Ιανουάριος). *Η πολιτική ορθότητα και οι εχθροί της*. Ανακτήθηκε στις 10-3-2019 από: <http://skra-punk.com/2016/01/30/politiki-orthotita-ke-echthri-tis/>
- Συκκά, Γ. (2008, Ιούλιος), *Οι όρνιθες του Κορν μισό αιώνα μετά*. Ανακτήθηκε στις 19-4-2019 από <http://www.kathimerini.gr/328355/article/politismos/arxeio-politismoy/oi-orni8es-toy-koyn-miso-aiwna-meta>
- Vasari, G. (2010). *Τρεις καλλιτέχνες της Αναγέννησης*, μτφρ. Γ. Ι Μπαμπασάκης, Αθήνα, Ερατώ.

Ξενόγλωσση

- Belting, H. (1995). *Das Ende der Kunstgeschichte : eine Revision nach zehn Jahren*, s. 17, München, Deutscher Kunstverlag.
- Butler, J. (1998), *Ruled Out: Vocabularies of the Censor*, Post, R.C. (ed.). *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Los Angeles, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, p. 256.
- Cherbo, J. M. & Wyszomirski. M. J. (2000). *Mapping the Public Life of the Arts in America, In The Public Life of the Arts in America*, J. M. Cherbo & M. J. Wyszomirski, eds. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, (p. 3-21).
- Danto, A. (1997). *After the end of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, (p.125), New Jersey, Princeton University Press
- Dewey. P. (2003). *From Arts Managment to Cultural Administration*. STP&A Conference Paper #27 Presented at the 29th annual Social Theory, Politics, and the Arts Conference. Archived 2019-5-6, at: http://isaacleung.com/ctl/2537/readings/R3_Dewey_From_Arts_Management.pdf
- Dickie, G. (1974). *Art and the Aesthetic*, (p. 204), London, Cornell Universith Press.

- D'Souza, A. (2018). Who speaks freely? : *Art, Race and Protest*. Archived 2019-5-7 at: <https://www.theparisreview.org/blog/2018/05/22/who-speaks-freely-art-race-and-protest/>
- Given, B. J. (1989) *The Inquisitors of Languedoc and the Medieval Technology of Power*, *The American Historical Review*, Oxford University Press, Vol. 94, No. 2, pp. 336-359.
- Greene, T. M., (1940). *The Arts and the Art of Criticism*. Princeton: Princeton University Press.
- Haurwitz R. (2010). *Play's cancellation riht thing to do, Dewharst says*. Austin American-Statesman, March 27
- Hauser, A. (1999). *The social history of art. Naturalism, Impressionism, The Film Age*, vol. IV. London & New York: Routledge
- Hoffman, F. (1989). *Intellectual Freedom and Censorship: An annotated bibliography*. Metuchen, NJ: The Scarecrow Press.
- Ivanits, L (1989). *Russian Folk Belief*, M.E Sharpe Inc, Armonk, New York and London, England
- Kitson, M. (1966). *The Age of Baroque*, London, Hamlyn.
- Moore, R. I. (1989). *The formation of a persecuting society*, *The American Historical Review*, Oxford University Press, Volume 94, 4, pp. 1071–1072.
- Radbourne, J. 1996. *Arts Management: A Practical Guide*. Sydney, Australia: Allen & Unwin.
- Sterngold, J. (1998, September) *Censorship in the Age of Anything Goes, For Artistic Freedom, It's Not the Worst of Times" The New York Times*, Archived 2019-5-16 at: www.nytimes.com/1998/09/20/arts/censorship-age-anything-goes-for-artistic-freedom-it-s-not-worst-times.html?pagewanted=all
- Venturelli, S. (2000). *From the information economy to the creative economy: Moving culture to the center of international public policy*. Washington, DC: Center for Arts and Culture Cultural Comment Series.
- Weitz, M. (1956). *The role of theory in Aesthetics*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 1 (pp. 27-35), Wiley on behalf of the American Society for Aesthetics.
- Zinoman, J. (2008). *Theater Review. 'Corpus Christi'*, *The New York Times*, October 21, Archived 2019-5-15 at: www.nytimes.com/2008/10/22/theater/reviews/22corp.html? r=0

Παράρτημα
Οδηγός Συνεντεύξεων
για τους συμμετέχοντες στην παραγωγή

Ερωτήσεις

- 1) Ποια ήταν η σχέση σας με την παραγωγή της ΕΛΣ «Ρούσαλκα» (2009);
- 2) Τι θυμάστε από τα γεγονότα που διαδραματίστηκαν στην πρεμιέρα του έργου, αλλά και σε όλη τη διάρκεια της προετοιμασίας και των παραστάσεων της συγκεκριμένης παραγωγής;
- 3) Ποια ήταν η δική σας θέση στη συγκεκριμένη διαμάχη;
- 4) Πώς χειρίστηκε η ΕΛΣ την υπόθεση; Συμφωνείτε;
 - α) Αν ναι, γιατί;
 - β) Αν όχι, γιατί;
- 5) Πιστεύετε ότι έπρεπε να γίνει κάτι διαφορετικό;
 - α) από την πλευρά της διοίκησης
 - β) από την πλευρά των καλλιτεχνών
- 6) Στην καλλιτεχνική / διοικητική σας σταδιοδρομία θυμάστε ή έχετε ζήσει κάτι ανάλογο;
- 7) Ποια πιστεύετε ότι υπήρξαν οι κυριότερες αιτίες για την έκρυθμη κατάσταση που δημιουργήθηκε;
- 8) Ποια είναι η γνώμη σας για την καλλιτεχνική επέμβαση σκηνοθετών επάνω στα κλασικά έργα και την προσπάθειά τους για διαφορετική σκηνοθετική προσέγγιση;
- 9) Πιστεύετε ότι η συγκεκριμένη σκηνοθετική απόδοση πρόσφερε κάτι καινοτόμο ως καλλιτεχνική δημιουργία;
- 10) Σήμερα, σχεδόν μία δεκαετία μετά, πιστεύετε ότι θα συνέβαινε κάτι ανάλογο;
- 11) Ποια πιστεύετε ότι πρέπει να είναι η στάση ενός πολιτιστικού φορέα, απέναντι σε λιγότερο ή περισσότερο ακραίες καλλιτεχνικές δημιουργίες
- 12) Ποια πιστεύετε ότι πρέπει να είναι η στάση συγκεκριμένα της ΕΛΣ, η οποία αποτελεί έναν επίσημο και δημόσιο καλλιτεχνικό θεσμό της πολιτείας, απέναντι στις δημιουργίες αυτές;
- 13) Οι καλλιτέχνες ενός πολιτιστικού φορέα θα έπρεπε να έχουν γνώμη σχετικά με το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα;

- 14) Δικαιούνται να εκφέρουν άποψη για θέματα αισθητικής, ηθικής και κοινωνικής προβληματικής που δεν τους εκφράζουν;
- 15) Τι γίνεται όταν η προσωπική ηθική του ατόμου έρχεται σε σύγκρουση με την καλλιτεχνική γραμμή του φορέα;
- 16) Πιστεύετε ότι η Τέχνη θα πρέπει να ακολουθεί την πολιτικώς ορθή λογική της εποχής κατά την οποία παρουσιάζεται;
- 17) Ποια είναι -κατά τη γνώμη σας- τα όρια μεταξύ λογοκρισίας και κριτικής;

Οδηγός Συνεντεύξεων για τους θεατές της παράστασης

- 1) Τι θυμάστε από τα γεγονότα που διαδραματίστηκαν στην πρεμιέρα του έργου, αλλά και σε όλη τη διάρκεια της προετοιμασίας και των παραστάσεων της συγκεκριμένης παραγωγής;
- 2) Ποια ήταν η δική σας θέση για τη συγκεκριμένη διαμάχη;
- 3) Γνωρίζετε το χειρισμό της υπόθεσης από την ΕΛΣ; Αν ναι, πώς τον κρίνετε;
- 4) Θυμάστε να έχετε ζήσει κάτι ανάλογο ως θεατής άλλης παράστασης;
- 5) Ποια είναι η γνώμη σας για την καλλιτεχνική επέμβαση σκηνοθετών επάνω στα κλασικά έργα και την προσπάθειά τους για διαφορετική σκηνοθετική προσέγγιση;
- 6) Πιστεύετε ότι η συγκεκριμένη σκηνοθετική απόδοση πρόσφερε κάτι καινοτόμο ως καλλιτεχνική δημιουργία;
- 7) Σήμερα, σχεδόν μία δεκαετία μετά, πιστεύετε ότι θα συνέβαινε κάτι ανάλογο;
- 8) Ποια πιστεύετε ότι πρέπει να είναι η στάση ενός πολιτιστικού φορέα, απέναντι σε λιγότερο ή περισσότερο ακραίες καλλιτεχνικές δημιουργίες;
- 9) Ποια πιστεύετε ότι πρέπει να είναι η στάση συγκεκριμένα της ΕΛΣ, η οποία αποτελεί έναν επίσημο και δημόσιο καλλιτεχνικό θεσμό της πολιτείας, απέναντι στις δημιουργίες αυτές;
- 10) Οι καλλιτέχνες ενός πολιτιστικού φορέα θα έπρεπε να έχουν γνώμη σχετικά με το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα;
- 11) Δικαιούνται να εκφέρουν άποψη για θέματα αισθητικής, ηθικής και κοινωνικής προβληματικής που δεν τους εκφράζουν;

- 12) Τι γίνεται όταν η προσωπική ηθική του ατόμου έρχεται σε σύγκρουση με την καλλιτεχνική γραμμή του φορέα;
- 13) Πιστεύετε ότι η Τέχνη θα πρέπει να ακολουθεί την πολιτικώς ορθή λογική της εποχής κατά την οποία παρουσιάζεται;
- 14) Ποια είναι -κατά τη γνώμη σας- τα όρια μεταξύ λογοκρισίας και κριτικής;
- 15) Παρακολουθείτε συχνά παραστάσεις παραστατικών τεχνών;
- 16) Έχετε παρακολουθήσει έργα στην ΕΛΣ μετά το συμβάν;
- 17) Θα θέλατε να ξαναδείτε να παρουσιάζεται από την ΕΛΣ η Ρούσαλκα, είτε με την κλασική, είτε με άλλη μορφή;

