



ΣΧΟΛΗ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

ΠΜΣ: «ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΚΑΙ ΝΕΟΤΕΡΗ ΙΣΤΟΡΙΑ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΝΕΟΤΕΡΗΣ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Παραγγελιά ρε!

Η υπόθεση του Νίκου Κοεμτζή στη συγχρονία της (1973)

Ναταλία Γκολφινόπουλου

ΑΜ: 1123m005

Αθήνα, Οκτώβριος 2025

Διμελής Επιτροπή

Κωνσταντίνος Κατσάπης, Ε.Δ.Ι.Π. Τμήματος Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο (Επιβλέπων).

Ελένη Ανδριάκαινα, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Τμήματος Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο.

Copyright © Ναταλία Γκολφινόπουλου, 2025.

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διδακτορικής διατριβής εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα.

Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διδακτορικής διατριβής για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1	
<i>Μωσαϊκό αντιθέσεων</i>	
Το χρονικό της υπόθεσης μέσα από τον Τύπο.....	5
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2	
<i>Δείγμα υψηλής ποιήσεως και μουσικής εμπνεύσεως</i>	
Μουσική, χορός και χώροι διασκέδασης	21
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3	
<i>Το “φιλότιμο του μάγκα”</i>	
Πρότυπα ανδρισμού και κώδικες τιμής	37
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4	
<i>Υπ’αρ. 1 επικίνδυνος εγκληματίας</i>	
Υπόκοσμος και δημόσια τάξη	55
Επίλογος	71
Παραρτήματα	74
Βιβλιογραφία	86

Περίληψη

Η παρούσα εργασία εξετάζει την υπόθεση του Νίκου Κοεμτζή μέσα από τον Τύπο της εποχής, από τις πρώτες δημοσιεύσεις έως και την κάλυψη της δίκης (26/02/1973–13/11/1973). Εκκινώντας από τη θέση ότι η ειδησεογραφία συγκροτεί –και δεν αναπαράγει απλώς– το έγκλημα ως κοινωνικό γεγονός, επιχειρείται η ανάλυση των ερμηνευτικών σχημάτων που νοσηματοδότησαν τα γεγονότα της «παραγγελιάς». Στόχος είναι να αναδειχθεί τόσο ο τρόπος με τον οποίο οι βασικοί θεματικοί άξονες διασταυρώνονται με την υπόθεση, όσο και το πώς αυτή λειτουργεί ως πρίσμα ανάγνωσης της μετεμφυλιακής και δικτατορικής κοινωνικής πραγματικότητας. Στο πλαίσιο αυτό, αφού καταγραφεί η κάλυψη της υπόθεσης από τον Τύπο σε επίπεδο γεγονότων, στη συνέχεια διερευνώνται: (α) οι τρόποι σύνδεσης της υπόθεσης με τη μουσική και τη νυχτερινή διασκέδαση, με έμφαση στην ιστορική μετατόπιση και την πρόσληψη του ρεμπέτικου· (β) οι μορφές ανδρισμού και οι άγραφοι κώδικες τιμής που αποδίδονται στον Κοεμτζή, σε συσχέτιση με τα ηγεμονικά πρότυπα της εποχής· (γ) το εγκληματικό προφίλ που συγκροτείται γύρω από τον δράστη, η σύνδεσή του με τον «υπόκοσμο» και οι αντίστοιχες πολιτικές/ιδεολογικές συνεπαγωγές του φαινομένου. Συνολικά, συμπεραίνεται ότι ο Κοεμτζής γίνεται αντιληπτός ως απειλή τόσο για τη δημόσια τάξη όσο και για το αναδυόμενο πρότυπο του «φιλήσυχου, πειθαρχημένου» άντρα/πολίτη, ενώ ο ρόλος του περιθωρίου αναδεικνύεται καθοριστικός στον τρόπο πλαισίωσης των παραπάνω θεματικών, υποδεικνύοντας πως οι πολιτισμικοί κώδικες και οι λόγοι περί εγκληματικότητας λειτουργούν ως μηχανισμοί ταξινόμησης, πειθάρχησης και νομιμοποίησης στη δημόσια σφαίρα της ύστερης δικτατορίας.

Λέξεις Κλειδιά: Νίκος Κοεμτζής, Παραγγελιά, Κώδικες Τιμής, Υπόκοσμος, Ρεμπέτικο, Περιθώριο, Μετεμφυλιακή Ελλάδα, Δικτατορία των Συνταγματαρχών.

Abstract

Parangelia re! (The Song is Mine!)

The Case of Nikos Koemtzis in Its Historical Context

This study examines the case of Nikos Koemtzis through contemporaneous press coverage, from the first reports to the trial (26/02/1973–13/11/1973). Starting from the premise that news media constitute –rather than merely reproduce– crime as a social fact, it analyzes the interpretive frameworks that gave meaning to the “parangelia” incident. The aim is twofold: to show how the key thematic axes intersect with the case and, conversely, how the case itself functions as a lens on post–civil war and dictatorial Greek society. After mapping the press narration of the facts and its contradictions, the analysis turns to: (a) the ways the case is linked to music and nightlife, with emphasis on the historical shifts and reception of rebetiko; (b) constructions of masculinity and unwritten codes of honor attributed to Koemtzis, in relation to the era’s hegemonic ideals; and (c) the criminal profile assembled around the perpetrator, including his attachment to the “underworld” and the corresponding political/ideological implications. Overall, the findings indicate that Koemtzis is framed as a threat both to public order and to the emerging model of the “peaceable, disciplined” male citizen. The role of the social margins proves decisive in shaping all of the above, showing how cultural codes and discourses on criminality operate as mechanisms of classification, discipline, and legitimation in the public sphere of the late dictatorship.

Keywords: Nikos Koemtzis, Parangelia, Codes of Honor, Underworld, Rebetiko, Social Margins, Post-Civil War Greece, Greek Junta

Εισαγωγή

Η υπόθεση του Νίκου Κοεμτζή συγκαταλέγεται αναμφισβήτητα στα πιο πολυσυζητημένα εγκλήματα που διαπράχθηκαν την περίοδο της Χούντας. Η περιβόητη «παραγγελιά» του στο νυχτερινό κέντρο «Η Νεράιδα της Αθήνας» τον Φεβρουάριο του 1973, που κατέληξε στον θάνατο τριών ανθρώπων και τον τραυματισμό άλλων επτά, δεν έμεινε απλώς σαν ένα περιστατικό του αστυνομικού δελτίου της εποχής, αλλά αναπαράχθηκε, σχολιάστηκε και επανερμηνεύτηκε μέσα στον χρόνο υπό διαφορετικά κοινωνικά και πολιτισμικά πρίσματα, αποκτώντας διαστάσεις που υπερβαίνουν τον στενό εγκληματολογικό της χαρακτήρα. Στο επίκεντρο των μετέπειτα ερμηνειών βρέθηκαν η ιδιότητα των δύο θυμάτων ως αστυνομικών, το αριστερό παρελθόν της οικογένειας Κοεμτζή, η παραβατική ζωή του ίδιου και οι πολιτισμικοί κώδικες του περιθωρίου. Στην Ελλάδα της Μεταπολίτευσης, το πρόσωπο του «σφαγέα» συνδέθηκε για πολλούς με τη διάχυτη αίσθηση κοινωνικής αδικίας της εποχής, τη συλλογική μνήμη των μετεμφυλιακών διώξεων της Αριστεράς, αλλά και την επιθυμία επανασύνδεσης με τη λαϊκή και περιθωριακή κουλτούρα. Παράλληλα, ερμηνεύτηκε και ως ακραία, σχεδόν τελετουργική, έκφραση της βίας από τα κάτω· ως απάντηση σε μία συνθήκη κοινωνικού αποκλεισμού και υπαρξιακής ασφυξίας. Στο πλαίσιο αυτό, η ιστορία του ενέπνευσε ποιήματα της Κατερίνας Γώγου (*Τρια κλικ αριστερά*, 1978), τραγουδήθηκε από τον Διονύση Σαββόπουλο στο «Μακρύ Ζεϊμπέκικο για τον Νίκο» (*Η Ρεζέρβα*, 1979) και μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο από τον Παύλο Τάσιο με την ταινία *Παραγγελιά!* (1980)¹.

Με το πέρασμα των δεκαετιών, η υπόθεση Κοεμτζή συνέχισε να τροφοδοτεί τη δημόσια συζήτηση και την πολιτισμική παραγωγή, αυτήν τη φορά μέσα από ένα πιο αποστασιοποιημένο και αναστοχαστικό βλέμμα, δίνοντας έμφαση στην προσωπική πορεία του Κοεμτζή: τη μεταμέλειά του μέσα στις φυλακές, τις προσπάθειες επανένταξης μετά την αποφυλάκισή του και τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος αναμετρήθηκε με τη δημόσια εικόνα του. Σε αυτό συνέβαλαν, μεταξύ άλλων, η μαρτυρία του Γιώργου Λιάνη στο βιβλίο του για τις ελληνικές φυλακές², καθώς και η έκδοση της αυτοβιογραφίας

¹ Για τη λογοκρισία που επιβλήθηκε στο τραγούδι από την αρμόδια υπηρεσία της κυβέρνησης Καραμανλή και την αντίδραση του Σαββόπουλου, βλ. υποσημ. 9. Για την ταινία του Τάσιου και την πρόσληψή της, βλ. υποσημ. 10 και 11. Για τα ποιήματα της Γώγου, βλ. Demetra Demetriou, «'I Defend Anarchism.' Deconstructing Authority or Mythicizing Terrorism in Greece's *Metapolitefsi*: The Poetry of Katerina Gogou», *Forum for Modern Language Studies*, 51.1 (2015): 68-84, ιδιαίτερα 76-77.

² Γιώργος Λιάνης, *Φυλακές – Νίκος Κοεμτζής* (Κάκτος, 1982). Στο βιβλίο ο Λιάνης παραθέτει αποσπάσματα από τις συζητήσεις που είχε με τον Κοεμτζή κατά την επίσκεψή του στις φυλακές της Κέρκυρας (κεφάλαιο 2ο), καθώς και επτά ανέκδοτα ποιήματά του (κεφάλαιο 3ο).

του Κοεμτζή³, την οποία διέθετε ο ίδιος προς πώληση έξω από τα δικαστήρια και στο Μοναστηράκι, από την αποφυλάκισή του το 1996 μέχρι και την ημέρα –και στιγμή– του θανάτου του το 2011⁴. Ωστόσο, ο βιολογικός του θάνατος δεν σηματοδότησε και την παύση της ενασχόλησης με το «φαινόμενο Κοεμτζή». Το 2021, η υπόθεση ζωντάνεψε στη θεατρική σκηνή με το έργο *Η Τελευταία Απολογία του Νίκου Κοεμτζή* σε σενάριο του Βαγγέλη Γέττου, ενώ κάθε χρόνο στην επέτειο του συμβάντος η υπόθεση επανέρχεται στη δημόσια σφαίρα μέσα από άρθρα, αναλύσεις και αφιερώματα. Ορισμένες φορές αυτά τα αφιερώματα εστιάζουν στον σουρεαλισμό της πράξης –το γεγονός ότι ένας άνθρωπος διέπραξε τριπλό φονικό με αφορμή ένα ζεϊμπέκικο–, χωρίς όμως να εξαντλούνται εκεί. Αναστοχάζονται την πορεία της ίδιας της κοινωνίας, φωτίζοντας τις μετατοπίσεις στις αντιλήψεις περί βίας, τιμής και ανδρισμού. Ο δημόσιος διάλογος που αυτά προκαλούν επιστρέφει συχνά με μία δόση νοσταλγίας σε μία φανταστική εκδοχή της δεκαετίας του '70, όπου έννοιες όπως «μαγκιά», «τιμή» και «ανδρική αξιοπρέπεια» παρουσιάζονται εξωραϊσμένα και σε αντιδιαστολή με την απρόσωπη, τυποποιημένη κοινωνικότητα του σήμερα και την υποτιθέμενη «εκθήλυνση» των σύγχρονων ανδρών. Παράλληλα, διατυπώνονται ερμηνείες που δικαιώνουν ή δικαιολογούν τον Κοεμτζή, λόγω της καταπίεσης που βίωσε από το καθεστώς και τις αρχές, αλλά και άλλες που απορρίπτουν αυτό το πρίσμα, παρουσιάζοντας τον ως απλό παραβατικό και περιθωριακό στοιχείο⁵.

Παρότι η ιστορία της παραγγελιάς φαίνεται να έχει απασχολήσει εκτενώς τον δημόσιο διάλογο και την καλλιτεχνική παραγωγή, δεν μπορεί να ειπωθεί το ίδιο για την ακαδημαϊκή της επεξεργασία. Πέρα από εντελώς αποσπασματικές μνείες, το σχετικό υλικό που κατέστη δυνατό να εντοπιστεί περιορίζεται σε τρεις εργασίες και πέντε άρθρα –δύο σε περιοδικά και τρία σε συλλογικούς τόμους. Οι δύο εργασίες εξετάζουν την αναπαράσταση του ζεϊμπέκικου στον ελληνικό κινηματογράφο, με αναφορές και στην ταινία *Παραγγελιά!* του Τάσιου⁶, ενώ η τρίτη, η οποία λειτουργεί ως συνοδευτικό

³ Νίκος Κοεμτζής, *Το μακρύ ζεϊμπέκικο* (Νέο Ξεκίνημα, 1996).

⁴ Ο Νίκος Κοεμτζής απεβίωσε από έμφραγμα στις 23 Σεπτεμβρίου 2011, σε ηλικία 73 ετών, την ώρα που πωλούσε τα βιβλία του στο Μοναστηράκι. Ήταν πεσμένος για περισσότερες από δύο ώρες μέχρι να ειδοποιηθεί ασθενοφόρο, το οποίο τον μετέφερε σε κλινική, όπου και διαπιστώθηκε επίσημα ο θάνατός του. Βλ. TANEΑ Newsroom, «Πέθανε ο Νίκος Κοεμτζής», άρθρο στο *tanea.gr*, 24 Σεπτεμβρίου 2011: <https://www.tanea.gr/2011/09/23/greece/pethane-o-nikos-koemtzis/> (τ.π. 9/10/2025).

⁵ Βλ. ενδεικτικά τη σχετική συζήτηση που ξεκίνησε με αφορμή τον θάνατό του Κοεμτζή στο Indymedia, όπου διατυπώνονται ποικίλες ερμηνείες για το «φαινόμενο Κοεμτζή», από την ανάδειξή του σε αντιεξουσιαστικό σύμβολο έως την πλήρη απόρριψή του ως λούμπεν παραβατικού υποκειμένου: «Είμαστε όλοι Κοεμτζήδες», νήμα στο *indymedia.org*, 24 Σεπτεμβρίου 2011: <https://athens.indymedia.org/post/1335948/> (τ.π. 9/10/2025).

⁶ Γαρυφαλλιά Σταματίου, «Ζεϊμπέκικος χορός και έμφυλοι ρόλοι σε δύο ταινίες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου» (Πτυχιακή Εργασία, Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Ηπείρου, Ανώτατη Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, 2005)· Ιωάννης Α. Παυλόπουλος, «Το ζεϊμπέκικο ως επιτέλεση: μία πολιτισμική προσέγγιση. *Ο Δράκος, η Ευδοκία και η Παραγγελιά! Τρία παραδείγματα κινηματογραφικής*

κείμενο της πτυχιακής παράστασης «Μακρύ Ζεϊμπέκικο», χρησιμοποιεί την αυτοβιογραφία του Κοεμτζή ως αφετηρία για την ανάλυση της ιστορικής, μουσικολογικής και κοινωνικής διάστασης του ζεϊμπέκικου⁷. Τα δύο γαλλόγλωσσα άρθρα της ψυχολόγου Marina Kousouri-Arapiis εντάσσουν το περιστατικό, μαζί με άλλα, στο ευρύτερο πλαίσιο της σχέσης ανάμεσα στο ιστορικό τραύμα, τον ποιητικό λόγο και τη μουσική, με έμφαση στον ρόλο του ζεϊμπέκικου ως τελετουργίας του ανδρικού πένθους⁸. Οι συμβολές σε συλλογικούς τόμους αφορούν, αφενός, την ιστορία της λογοκρισίας του τραγουδιού του Σαββόπουλου⁹ και, αφετέρου, την ταινία του Τάσιου, είτε μέσα από ένα εγκυκλοπαιδικό λήμμα με χαρακτηριστικό υπότιτλο «Η κινηματογραφική/μαζική δικαίωση του Νίκου Κοεμτζή»¹⁰, είτε μέσα από την ανάλυσή της, μαζί με άλλα έργα, ως παράδειγμα αναπαράστασης της αυτοδικίας στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο¹¹.

Με δεδομένο αυτό το κενό στην ιστοριογραφική έρευνα, η παρούσα εργασία εξετάζει την υπόθεση του Νίκου Κοεμτζή μέσα από την ανάλυση του Τύπου της εποχής, εκκινώντας από τις πρώτες σχετικές δημοσιεύσεις μετά το επεισόδιο και καταλήγοντας στη δημοσιογραφική κάλυψη της δίκης (26/02/1973–13/11/1973). Καθώς η ειδησεογραφική αναπαράσταση ενός εγκλήματος συνιστά κοινωνική κατασκευή, και ως τέτοια αντανάκλα τις κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες της γέννησής της¹², σκοπός της εργασίας είναι η ανίχνευση και ανάλυση των όψεων εκείνων που πλαισιώνουν και νοηματοδοτούν τα γεγονότα της «παραγγελιάς» στον δημόσιο λόγο που διεξήχθη γύρω από αυτήν. Ως βασική πηγή επιλέχθηκαν τρεις εφημερίδες του κεντρικού πολιτικού φάσματος (*Τα Νέα*, *Το Βήμα*, *Μακεδονία*) και τρεις συντηρητικού προσανατολισμού (*Ακρόπολις*, *Απογευματινή*, *Η Βραδυνή*), προκειμένου να αναδειχθούν ενδεχόμενες διαφοροποιήσεις που απορρέουν από την πολιτική ταυτότητα των δημοσιογραφικών οργανισμών. Τα κύρια ερωτήματα που τίθενται

αναπαράστασης» (Διπλωματική Εργασία, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών: Επικοινωνία και Μ.Μ.Ε., 2016).

⁷ Ιωάννης Χρηστίδης, «Μακρύ ζεϊμπέκικο: Ερευνητική εργασία στο πλαίσιο της πτυχιακής παράστασης ερμηνείας στο όργανο κατεύθυνσης (ούτι)» (Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, 2017).

⁸ Marina Kousouri, «La voix et l'idéal : le zeibikiko comme instrument de l'honneur», *Insistance*, 5 (2011): 97-104· Marina Kousouri-Arapiis, «De l'építaphe vocale au crime: la voix du zeibekiko, instrument de l'honneur», *Cliniques méditerranéennes*, 84 (2011): 93-107.

⁹ Άκης Γαβριηλίδης, «Μακρύ ζεϊμπέκικο για τον Νίκο», στο *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα: Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση*, επιμ. Πηνελόπη Πετσίνη, Δημήτρης Χριστόπουλος (Καστανιώτη, 2018), 419-423.

¹⁰ Βασίλης Βαμβακάς, Μαριλένα Παπαλεξοπούλου Λερχλ, «Παραγγελιά» στο *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, επιμ. Βασίλης Βαμβακάς και Παναγής Παναγιωτόπουλος (Επίκεντρο, 2014), 436-439.

¹¹ Nickos Myrtou, Stamatis Poulakidakos, «Vigilantism: The Greek Approach», στο *Vigilante Justice in Society and Popular Culture: A Global Perspective*, επιμ. Peter Robson, Ferdinando Spina (Fairleigh Dickinson University Press, 2022), 164-166.

¹² Αφροδίτη Κουκουτσάκη, «Εγκληματική θεώρηση και ΜΜΕ. Η αναπαράσταση του ανθρωποκτόνου στα ΜΜΕ», στο *Όψεις ανθρωπολογικής έρευνας*, επιμ. Δήμητρα Γκέφου-Μαδιανού (Πατάκη, 2011), 369.

αρθρώνονται σε τρεις κατηγορίες: (α) Πώς παρουσιάστηκαν τα βασικά γεγονότα, τα πραγματικά περιστατικά, από τον Τύπο; Η καταγραφή υπήρξε ακριβής και ομοιόμορφη ή εντοπίζονται σφάλματα και αντιφάσεις μεταξύ των εφημερίδων; (β) Ποια ήταν η έκταση της κάλυψης; Αντιμετωπίστηκε το περιστατικό ως μεμονωμένο αδίκημα ή εντάχθηκε σε ευρύτερα κοινωνικά και πολιτικά συμφραζόμενα, προκαλώντας εκτενή σχολιασμό, αφιερώματα και αναλύσεις; (γ) Ποιες ερμηνείες πρότειναν ο Τύπος, οι θεσμικοί φορείς και οι μάρτυρες; Ποιοι παράγοντες αναδείχθηκαν ως καθοριστικοί για την κλιμάκωση του επεισοδίου και ποια ερμηνευτικά σενάρια –πολιτισμικά, κοινωνικά και πολιτικά– επιστρατεύτηκαν;

Η δομή της εργασίας ακολουθεί τους τρεις κύριους θεματικούς άξονες που ανιχνεύτηκαν, με την προσθήκη ενός προκαταρκτικού κεφαλαίου σχετικά με την κάλυψη της υπόθεσης σε επίπεδο γεγονότων. Πρέπει, ωστόσο, να υπογραμμιστεί ότι οι άξονες αυτοί δεν αποτελούν αυτόνομες και απομονωμένες ενότητες, αλλά βρίσκονται σε συνεχή διάδραση, τέμνονται και αλληλοτροφοδοτούνται, αντανakλώντας τη σύνθετη και πολυεπίπεδη φύση του δημόσιου λόγου, αλλά και της ίδιας της ιστορικής πραγματικότητας που αυτός αντανakλά. Έτσι, στο πρώτο κεφάλαιο καταγράφονται οι διαφορετικές ερμηνείες του δημοσιογραφικού λόγου ως προς τα γεγονότα του επεισοδίου, τον ρόλο των εμπλεκόμενων και την εξέλιξη της υπόθεσης, προκειμένου να διερευνηθεί πώς ο δημόσιος λόγος της εποχής –και κατ' επέκταση η κοινωνία– αντιλήφθηκε την υπόθεση, και σε ποια βάση διαμορφώθηκαν οι αντίστοιχες νοηματοδοτήσεις. Το δεύτερο κεφάλαιο εστιάζει στους λόγους που συνδέουν την υπόθεση με τη μουσική και τη νυχτερινή διασκέδαση, με ιδιαίτερη μνεία στην εξέλιξη και πρόσληψη του ρεμπέτικου τραγουδιού. Στο τρίτο κεφάλαιο αναλύεται ο ανδρισμός και οι συναφείς κώδικες τιμής που αποδίδονται στον Νίκο Κοεμτζή, οι οποίοι τίθενται σε συγκριτική συσχέτιση με τα ηγεμονικά πρότυπα της περιόδου. Το τέταρτο κεφάλαιο επικεντρώνεται στην ανάλυση του εγκληματικού προφίλ που συγκροτείται γύρω από τον δράστη, εξετάζοντας τη σύνδεσή του με τον «υπόκοσμο», τις πολιτικές και ιδεολογικές συνδηλώσεις αυτής της σύνδεσης, καθώς και τις μορφές εργαλειοποίησης του φαινομένου από τον Τύπο και τους θεσμικούς φορείς. Στο καταληκτικό μέρος επιχειρείται η σύνθεση των επιμέρους ευρημάτων.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, η μελέτη δεν περιορίζεται στην ανασύνθεση της υπόθεσης ως εγκληματολογικού συμβάντος, αλλά φωτίζει πώς ο θεσμικός και ο δημοσιογραφικός λόγος τη συγκροτούν ως κοινωνικό γεγονός στη συγχρονία της. Η συμβολή έγκειται ακριβώς σε αυτή τη σύνδεση μικροκλίμακας και μακροκλίμακας, αναδεικνύοντας πώς οι θεματικοί άξονες που εντοπίστηκαν εκβάλλουν στην υπόθεση και, αντιστρόφως, πώς η υπόθεση λειτουργεί ως πρίσμα ανάγνωσης της μετεμφυλιακής και δικτατορικής κοινωνικής πραγματικότητας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

*Μωσαϊκό αντιθέσεων**

Το χρονικό της υπόθεσης μέσα από τον Τύπο

Ήταν ξημερώματα Κυριακής της Αποκριάς, 25 Φεβρουαρίου 1973, και το νυχτερινό κέντρο «Η Νεράιδα της Αθήνας», στην οδό Αγίου Μελετίου 45, ήταν κατάμεστο από κόσμο. Οι περίπου 200 θαμώνες του μαγαζιού διασκεδάζαν με το πρόγραμμα των Κώστα Καρουσάκη και Τάκη Αθανασιάδη, ενώ στη σκηνή εμφανίζονταν και λιγότερο γνωστοί καλλιτέχνες όπως η Βικτώρια, η Ρέα Κούκα, ο Θόδωρος Ζαφειράκης και άλλοι. Οι αδελφοί Νίκος και Δημοσθένης Κοεμτζής και ο φίλος τους Θωμάς Καραμάνης έφτασαν στο κέντρο γύρω στις 2, αφού είχαν προηγουμένως διασκεδάσει στη ντίσκο «2001» επί της λεωφόρου Συγγρού, συνοδευόμενοι από τη γυναίκα του Δημοσθένη, Σοφία Κοεμτζή, και τις φίλες των άλλων δύο ανδρών, Σοφία Χαρατζή και Ιωάννα Χριστάκη. Η παρέα των ανδρών αναφέρεται ότι είχε εξαρχής επιθετική διάθεση και λίγο μετά τις 4, αφού έδωξε τις γυναίκες, άρχισε να απειλεί πως «θα χαλάσει το μαγαζί», αν δεν ακούσει την παραγγελιά της, παρότι είχε ενημερωθεί ότι εκείνο το βράδυ δεν υπήρχε δυνατότητα για ατομικό (σόλο) χορό λόγω του πολύ κόσμου. Όταν τελικά ο Τάκης Αθανασιάδης ξεκίνησε να ερμηνεύει για την παρέα και ο Δημοσθένης σηκώθηκε να χορέψει, η πίστα δεν άδειαζε. Κάποιος από τους δύο αδελφούς φώναζε πως το τραγούδι προορίζεται για «παραγγελιά» και αμέσως ακολούθησε διαπληκτισμός.

Από εκεί και πέρα, τα γεγονότα εξελίχθηκαν ραγδαία, με τις αφηγήσεις των μαρτύρων να είναι σε πολλά σημεία αντικρουόμενες. Το μόνο βέβαιο είναι πως μέσα σε ελάχιστα λεπτά, το αποκριάτικο γλέντι μετατράπηκε σε λουτρό αίματος, με τον θάνατο τριών ανθρώπων και τον τραυματισμό άλλων επτά, από αλλεπάλληλες μαχαιριές. Τα θύματα ήταν ο Δημήτρης Πεγιάς (αστυφύλακας, ετών 31), ο Εμμανουήλ Χριστοδουλάκης (υπενωμοτάρχης, ετών 28) και ο φίλος τους, Ιωάννης Κούρτης (μηχανικός αυτοκινήτων, ετών 34)¹³. Οι άντρες που προκάλεσαν το επεισόδιο αναγνωρίστηκαν αμέσως, καθώς, σύμφωνα με τα δημοσιεύματα, στην πίστα βρέθηκαν πεταμένα η ταυτότητα και ένα

* Έκφραση της *Μακεδονίας* για να περιγράψει τις αποκλίνουσες εκδοχές στις καταθέσεις των μαρτύρων, η οποία, όμως, περιγράφει εξίσου καλά την αντίστοιχη σύγχυση που αποτυπώνεται στα ρεπορτάζ, βλ. «Ο σφαγέυς θα μιλήσει;», *Μακεδονία*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 9.

¹³ Οι δύο αστυνομικοί κατέληξαν πρώτοι: ο υπενωμοτάρχης Εμμανουήλ Χριστοδουλάκης σκοτώθηκε ακαριαία από μαχαιριά στην καρωτίδα και το σκώτι, ενώ ο αστυφύλακας Δημήτρης Πεγιάς πέθανε πέντε λεπτά αφότου έφτασε στον Σταθμό Πρώτων Βοηθειών, από πλήγμα στην κοιλιά. Ο Ιωάννης Κούρτης, που είχε τραυματιστεί στο δεξί πλευρό, υπέκυψε έξι ώρες αργότερα στο Γενικό Κρατικό Νοσοκομείο.

δελτίο Προ Πο του Δημοσθένη, ενώ ο Καραμάνης ήταν μεταξύ των τριών τραυματιών που διακομίστηκαν στο Γενικό Κρατικό Νοσοκομείο.

Παρά την άμεση ταυτοποίηση των φερόμενων δραστών, στα ρεπορτάζ της Δευτέρας 26/2 (*Απογευματινή*, *Βραδυνή*, *Τα Νέα*) καταγράφονται σημαντικές αποκλίσεις ως προς τον ρόλο τους στο επεισόδιο. Σύμφωνα με ορισμένες μαρτυρίες, το άτομο που χόρεψε την παραγγελιά ήταν το ίδιο που ξεκίνησε τον καβγά και στη συνέχεια έβγαλε το μαχαίρι και επιτέθηκε («ο κοντός με το λευκό ζιβάγκο»), ενώ σε άλλες αναφέρεται πως στην πίστα βρισκόταν «ο ψηλός», ο οποίος ξεκίνησε το επεισόδιο, και πως «ο κοντός» σηκώθηκε αργότερα από το τραπέζι του για να επιτεθεί. Επιπλέον, διαφορετικές εκδοχές παρουσιάζονται ως προς το ποιος από τους τρεις άντρες απείλησε το προσωπικό και τον ιδιοκτήτη του μαγαζιού ώστε να παίξουν το τραγούδι της παραγγελιάς και ως προς το ποιος φώναζε ότι πρόκειται για παραγγελιά. Ανάλογη σύγχυση παρατηρείται και αναφορικά με την ταυτοποίηση των δύο αδελφών, τόσο στις περιγραφές, όπου ο Δημοσθένης παρουσιάζεται ως κοντός μελαχρινός και ο Νίκος ως ψηλός ξανθός, όσο και στις φωτογραφίες, στις οποίες η ταυτοποίησή τους εμφανίζεται αντεστραμμένη¹⁴. Ωστόσο, οι ηλικίες, τα επαγγέλματα, οι διευθύνσεις και η οικογενειακή κατάσταση των τριών ανδρών της παρέας αποδίδονται σωστά από όλες τις εφημερίδες: ο Δημοσθένης Κοεμτζής αναφέρεται ως 27 ετών, σταυλίτης στον ιππόδρομο, παντρεμένος με δύο ανήλικα παιδιά και κάτοικος Νέας Σμύρνης (οδός Ευκαρίου 11)· ο Νίκος Κοεμτζής ως 35 ετών, «κράχτης» σε εμπορικό κατάστημα ενδυμάτων, άγαμος και κάτοικος κέντρου (Μενάνδρου 1)· και ο Θωμάς Καραμάνης ως 31 ετών, άγαμος, εμποροϋπάλληλος και συγκάτοικος του Νίκου¹⁵.

Εντούτοις, οι συντάκτες των ρεπορτάζ της Δευτέρας τείνουν να συγκεντρώνουν τις περισσότερες ενέργειες στο πρόσωπο του Δημοσθένη Κοεμτζή, τον οποίο συγχέουν με τον αδελφό του Νίκο¹⁶, χωρίς ωστόσο να απουσιάζουν εσωτερικές αντιφάσεις στα ίδια τα δημοσιεύματα. Η *Απογευματινή* στα τρία από τα τέσσερα άρθρα που αφιερώνει στο περιστατικό, παρουσιάζει ευθέως τον Δημοσθένη* ως τον βασικό δράστη, που σηκώθηκε να χορέψει την παραγγελιά του και άρχισε να επιτίθεται με μαχαίρι όταν οι υπόλοιποι χορευτές δεν υπάκουσαν στην απαίτησή του να κατέβουν από

¹⁴ Βλ. Παραρτήματα 1-3.

¹⁵ Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η περίπτωση του Θωμά Καραμάνη, του οποίου το επάγγελμα εμφανίζεται άλλοτε ως φορτοεκφορτωτής (*Τα Νέα*, *Το Βήμα*), άλλοτε ως ιδιωτικός υπάλληλος (*Η Βραδυνή*) και άλλοτε ως συνάδελφος του Νίκου Κοεμτζή (*Μακεδονία*). Στην πραγματικότητα, ο Καραμάνης εργαζόταν στο ίδιο εμπορικό κατάστημα ρούχων με τον Νίκο, ο οποίος δούλευε εκεί ως «κράχτης», αλλά σε διαφορετικό πόστο.

¹⁶ Όπου έχει γίνει λανθασμένη ταυτοποίηση από τους συντάκτες του ρεπορτάζ, το όνομα συνοδεύεται από αστερίσκο. Η ταυτοποίηση κρίνεται εσφαλμένη βάσει των φυσικών χαρακτηριστικών που αποδίδονται στα πρόσωπα. Ωστόσο, πρέπει να επισημανθεί ότι δεν πρόκειται για μια απλή αντιστροφή ρόλων, καθώς σε αρκετές περιπτώσεις οι πράξεις των δύο αδελφών συγχέονται σε ένα πρόσωπο.

την πίστα¹⁷. Ένα άρθρο σημειώνει ότι ο ρόλος του Νίκου* παραμένει αδιευκρίνιστος, για να αναφέρει λίγο παρακάτω ότι σηκώθηκε για να βοηθήσει τον μικρότερο αδελφό του στον καβγά¹⁸. Στο ίδιο κείμενο, ο Δημοσθένης* εμφανίζεται να απειλεί πως «θα χυθεί αίμα» αν δεν ακουστεί η παραγγελιά τους, ενώ σε επόμενο άρθρο του ίδιου συντάκτη, η φράση «θα σας μαχαιρώσουμε όλους και θα χαλάσουμε το μαγαζί» αποδίδεται στον Νίκο*¹⁹. Σε τέταρτο δημοσίευμα παρατίθεται η μαρτυρία του Θωμά Καραμάνη, σύμφωνα με την οποία ο Νίκος ήταν εκείνος που τον μαχαίρωσε, όταν ο ίδιος προσπάθησε να τον συγκρατήσει από το να επέμβει στο επεισόδιο που είχε δημιουργηθεί στην πίστα²⁰, αλλά σε διαφορετικό άρθρο ως υπαίτιος για τον τραυματισμό αναφέρεται από τον δημοσιογράφο Αχ. Χατζόπουλο ο Δημοσθένης*²¹.

Στην ίδια λογική, *Η Βραδυνή* διατυπώνει μάλλον τυπικά το ερώτημα για το ποιος κρατούσε το μαχαίρι, καθώς και στα τρία σχετικά δημοσιεύματα ο Δημοσθένης* παρουσιάζεται ευθέως ως ο δράστης της σφαγής, που φέρεται να απείλησε πως «θα χυθεί αίμα» αν δεν ακουστεί η παραγγελιά του. Η μόνη ουσιαστική αμφιβολία που καταγράφεται στην εφημερίδα αφορά το ποιος από τους δύο αδελφούς άρπαξε το μικρόφωνο για να δηλώσει πως το τραγούδι ήταν του Δημοσθένη²². Η μαρτυρία του Καραμάνη δεν φαίνεται να επηρεάζει ούτε τη *Βραδυνή*· δεν ενσωματώνεται στη βασική της αφήγηση και παρατίθεται κι εδώ σε ξεχωριστό τέταρτο άρθρο. Εκεί, ο τρίτος της παρέας περιγράφει ότι ο Δημοσθένης ανέβηκε στη σκηνή, πήρε το μικρόφωνο και δήλωσε ότι το τραγούδι «ήταν δικό του». Αμέσως μετά, κάποιος τον έσπρωξε και, ενώ είχε ήδη περικυκλωθεί από κόσμο, ο Νίκος όρμησε στην πίστα για να τον υπερασπιστεί, τραυματίζοντας τον Καραμάνη, ο οποίος προσπάθησε να τον συγκρατήσει στο τραπέζι της παρέας²³. Σε άλλο σημείο, και χωρίς να σχολιάζεται η αντίφαση, η εφημερίδα παραθέτει την εκδοχή του συνιδιοκτήτη του κέντρου, σύμφωνα με την οποία ο Καραμάνης βρισκόταν στην πίστα κατά τη διάρκεια του επεισοδίου και δέχτηκε εκεί το χτύπημα²⁴.

¹⁷ Τάσος Χιόνης, «Σφαγή σε κοσμικό κέντρο», *Απογευματινή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1, 13· Σπ. Καρατζαφέρης, «Τρεις αυτόπτες αφηγούνται...», *Απογευματινή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1, 13· Τάσος Χιόνης, «Σφάζοντας άνοιγε δρόμο», *Απογευματινή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 2· Αχ. Χατζόπουλος, «Σε χρόνο μηδέν η σφαγή», *Απογευματινή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 5.

¹⁸ Τάσος Χιόνης, «Σφαγή σε κοσμικό κέντρο», *Απογευματινή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1.

¹⁹ Τάσος Χιόνης, «Σφάζοντας άνοιγε δρόμο», *Απογευματινή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 2.

²⁰ Μάνος Χωριανόπουλος, «Με κάρφωσε ο αδελφός του φονιά», *Απογευματινή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 3.

²¹ Αχ. Χατζόπουλος, «Σε χρόνο μηδέν η σφαγή», *Απογευματινή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 5.

²² «Μακελειό σε κέντρο διασκεδάσεως», *Η Βραδυνή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1· Μ., «Νύχτα αποκρηάς, νύχτα αίματος!...», *Η Βραδυνή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 14· Μ., «Η παραγγελιά ενός τραγουδιού αφορμή της μεγάλης σφαγής», *Η Βραδυνή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 14.

²³ Γ. Τράγκας, «Όλα έγιναν ξαφνικά, εντός δευτερολέπτων...», *Η Βραδυνή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 14.

²⁴ Μ., «Η παραγγελιά ενός τραγουδιού αφορμή της μεγάλης σφαγής», *Η Βραδυνή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 14.

Τα Νέα εμφανίζονται αρχικά πιο επιφυλακτικά στο να κατονομάσουν έναν από τους δύο αδελφούς ως τον κύριο ένοχο, σημειώνοντας ότι «δύο αδέρφια [...] φέρονται ως δράστες της σφαγής, ή τουλάχιστον ένας από αυτούς». Αναφέρεται, επίσης, ότι δεν έχει διευκρινιστεί ακόμη ποιος άρπαξε το μικρόφωνο και ποιος χρησιμοποίησε το μαχαίρι, ούτε αν πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο. Ωστόσο, ο συντάκτης Μανώλης Μαθιουδάκης καταγράφει πως οι περισσότεροι αυτόπτες μάρτυρες αναγνωρίζουν τον Δημοσθένη* ως τον βασικό δράστη και, τελικά, τον αντιμετωπίζει και ο ίδιος ως τον σίγουρο ένοχο, που απείλησε ότι θα χαλάσει το μαγαζί, ξεκίνησε τον καυγά και εν τέλει επιτέθηκε με το μαχαίρι που είχε στο μανίκι του. Όσον αφορά στον τραυματισμό του Καραμάνη, καταγράφονται τόσο η δική του εκδοχή, όσο και εκείνη του συνιδιοκτήτη, καταλήγοντας ότι οι συνθήκες παραμένουν αδιευκρίνιστες²⁵.

Ως προς την πορεία της έρευνας, *Τα Νέα* αναφέρουν πως στο νυχτερινό κέντρο κατέφτασαν ο διοικητής του 7ου Αστυνομικού Τμήματος, Γ. Μπακογιάννης, ο διοικητής της Γενικής Ασφάλειας, Σ. Μιχελής, ο αστυνομικός υποδιοικητής, Κ. Γιαννημάρας, καθώς κι άλλοι αξιωματικοί. Η προανακριτική διαδικασία ξεκίνησε στο 7ο Αστυνομικό Τμήμα υπό την επίβλεψη του Μπακογιάννη, ενώ τις πρώτες φάσεις παρακολούθησε και ο υπαρχηγός της Αστυνομίας, Καλτσάς. Παράλληλα, το πρωί της Κυριακής οι τρεις γυναίκες της παρέας οδηγήθηκαν στη Γενική Ασφάλεια, όπου κατέθεσαν ότι αποχώρησαν από το κέντρο και μετέβησαν στο διαμέρισμα της οδού Μενάνδρου 1, έπειτα από υπόδειξη των συνοδών τους. Όταν αργότερα έφτασαν εκεί οι δύο αδελφοί, ο Δημοσθένης πήρε τη σύζυγό του και αποχώρησαν μαζί για την κατοικία τους στη Νέα Σμύρνη. Λίγο αργότερα, ο ίδιος αναχώρησε υποστηρίζοντας ότι πηγαίνει στη δουλειά του, ενώ και ο Νίκος έφυγε σύντομα από το σπίτι του επικαλούμενος τον ίδιο λόγο. Όταν ρωτήθηκαν, οι γυναίκες δήλωσαν ότι δεν παρατήρησαν ίχνη αίματος στα ρούχα των ανδρών και ισχυρίστηκαν πως αγνοούσαν όσα είχαν συμβεί στο μαγαζί μετά την αποχώρησή τους²⁶.

Την ίδια ημέρα με τη δημοσίευση των παραπάνω ρεπορτάζ συλλαμβάνεται πρώτος ο Δημοσθένης και, λίγες ώρες αργότερα, ο Νίκος Κοεμτζής. Στα φύλλα της επόμενης (27/2), και οι έξι εξεταζόμενες εφημερίδες συγκλίνουν ως προς τα βασικά σημεία της αφήγησης των γεγονότων: Ο Δημοσθένης είχε καταφύγει σε ιπποτροφείο στο Χαρβάτι (Παλλήνη), αλλά αποχώρησε μόλις πληροφορήθηκε ότι η Ασφάλεια ήταν στα ίχνη του και τελικά συνελήφθη στο κέντρο, στην οδό Ευριπίδου 36, περίπου στις 2 το μεσημέρι, από ομάδα αστυνομικών με επικεφαλής τους Μιχελή και

²⁵ Μανώλης Μαθιουδάκης, «Σφαγή σε κέντρο», *Τα Νέα*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1· Μανώλης Μαθιουδάκης, «Λουτρό αίματος για έναν χορό», *Τα Νέα*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 11.

²⁶ Μανώλης Μαθιουδάκης, «Λουτρό αίματος για έναν χορό», *Τα Νέα*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 11. Τις ίδιες πληροφορίες για την αρχική κατάσταση των γυναικών μεταφέρει και *Η Βραδυνή*, με τη διαφορά ότι προσδιορίζει τον Δημοσθένη ως εκείνον που ζήτησε την απομάκρυνσή τους, βλ. Μ., «Νύχτα αποκρηάς, νύχτα αίματος!..», *Η Βραδυνή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 14.

Γιαννημάρα. Δεν προέβαλε καμία αντίσταση και αφού αρχικά προσποιήθηκε άγνοια για τα επεισόδια της προηγούμενης βραδιάς, στη συνέχεια ισχυρίστηκε ότι εκείνος είναι αθώος και ότι το μαχαίρι το κρατούσε ο Νίκος. Έπειτα οδηγήθηκε για προανάκριση στη Γενική Ασφάλεια Αθηνών, όπου τον ανέλαβε ο Δασκαλόπουλος, με τη βοήθεια των Μιχελή, Γιαννημάρα, Μπακογιάννη και Δρανά. Κατά την απολογία του υποστήριξε, όπως και ο Θωμάς Καραμάνης, ότι ο Νίκος, βλέποντάς τον να έχει περικυκλωθεί από άλλους θαμώνες, έσπευσε στην πίστα για να τον υπερασπιστεί. Η σύλληψη του Νίκου αποδείχθηκε δυσκολότερη υπόθεση. Έχοντας στη διάθεσή τους πληροφορίες για την πιθανή παρουσία του στην Άνω Δάφνη, οι αρχές οργάνωσαν ενέδρα με δύναμη δεκαπέντε ανδρών υπό τον Π. Δρανά, προϊστάμενο της Υπηρεσίας Διώξεως Κοινού Εγκλήματος. Η πληροφορία επαληθεύτηκε και στις 16:30 ο Νίκος εμφανίστηκε στην οδό Αλαμάνας, όπου ήρθε αντιμέτωπος με τους αστυνομικούς. Παρά τις επανειλημμένες εκκλήσεις του Δρανά να παραδοθεί, ο Νίκος φέρεται να αντέδρασε με έντονη επιθετικότητα, εξυβρίζοντας τον επικεφαλής και πλησιάζοντάς τον απειλητικά με μαχαίρι. Η αντίδραση των αστυνομικών ήταν άμεση: τον πυροβόλισαν τραυματίζοντάς τον εννέα φορές στα κάτω άκρα και μία φορά στην κοιλιά. Παρά τον βαρύ τραυματισμό του, και ενώ δεχόταν χτυπήματα από το πλήθος που είχε συγκεντρωθεί, ο Νίκος επιχείρησε μια τελευταία επίθεση, εκτοξεύοντας το μαχαίρι του προς τους αστυνομικούς. Αφού τελικά εξουδετερώθηκε, διακομίστηκε στον Σταθμό Πρώτων Βοηθειών και έπειτα στο Γενικό Κρατικό Νοσοκομείο, όπου χειρουργήθηκε αμέσως. Λόγω της έξαλλης κατάστασης στην οποία βρισκόταν, δεν κατέστη δυνατή η προανάκρισή του.

Η εξέλιξη αυτή δεν έθεσε τέλος στη σύγχυση γύρω από τα εξωτερικά χαρακτηριστικά των δύο αδελφών. Η *Ακρόπολις* δημοσιεύει φωτογραφίες του Δημοσθένη και για τους δύο αδελφούς και επιμένει να ταυτίζει τον Δημοσθένη με τον «κοντό με το ζιβάγκο» και τον Νίκο με τον «ψηλό ξανθό»²⁷. Αντίστοιχα, η *Απογευματινή*, αν και περιγράφει σωστά τον Νίκο ως τον «κοντό» της παρέας, αναπαράγει το ίδιο σφάλμα με τις φωτογραφίες, ενώ επισημαίνει ότι ο Δημοσθένης και όχι ο Νίκος φορούσε ζιβάγκο την επίμαχη νύχτα –λεπτομέρεια που έρχεται σε αντίθεση με τις μαρτυρίες, σύμφωνα με τις οποίες ο δράστης φορούσε λευκό ζιβάγκο. Η αντίφαση αυτή αποδίδεται τελικά από την εφημερίδα στη σύγχυση που επικρατούσε κατά τη διάρκεια του επεισοδίου, η οποία δεν επέτρεψε στους αυτόπτες να συγκρατήσουν με ακρίβεια πρόσωπα και λεπτομέρειες²⁸. Αντίστροφα, *Τα Νέα* και *Το Βήμα* παραθέτουν σωστές φωτογραφίες για τα δύο αδέλφια, αλλά περιγράφουν εσφαλμένα τον Δημοσθένη ως κοντό και τον Νίκο ως ψηλό. Για *Τα Νέα* η σύγχυση φαίνεται να προκύπτει από το

²⁷ Βλ. Παράρτημα 4, «“Ο Χάρος βγήκε παγανιά” στην πίστα της “Νεράιδας”», *Ακρόπολις*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 7.

²⁸ Βλ. Παράρτημα 5, «10 σφαίρες στον σφαγέα», *Απογευματινή*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1, 12.

γεγονός ότι ο συντάκτης του ρεπορτάζ είδε, όπως αναφέρει, από κοντά τον Δημοσθένη, και μη έχοντας συναντήσει τον Νίκο, συμπέρανε εσφαλμένα ότι ο Δημοσθένης είναι «ο κοντός» που μνημονεύουν οι αυτόπτες ως δράστη της επίθεσης, παρότι τον χαρακτηρίζει ως μεσαίου αναστήματος²⁹. Η *Βραδυνή*, αν και δεν αναφέρεται ρητά στα εξωτερικά χαρακτηριστικά των δύο αδελφών, χρησιμοποιεί σωστές φωτογραφίες, συνοδεύοντας εκείνη του Νίκου με τη διευκρίνιση ότι «είναι αυτός δια τον οποίον ανεγράφη χθες εσφαλμένως ότι ωνομάζετο Δημοσθένης»³⁰. Από τις εξεταζόμενες εφημερίδες, το πιο ακριβές ρεπορτάζ ανήκει στη *Μακεδονία*, η οποία χρησιμοποιεί εξαρχής σωστές φωτογραφίες και περιγραφές για τους δύο φερόμενους δράστες³¹.

Παρά τη συνεχιζόμενη μερική σύγχυση γύρω από την εμφάνιση των δύο αδελφών, οι εφημερίδες της Τρίτης μεταφέρουν μία πιο καθαρή εικόνα της σκηνής του συμβάντος. Έχει πλέον καταστεί σαφές ότι ο Δημοσθένης είναι εκείνος που χόρευε στην πίστα και πυροδότησε το επεισόδιο, όταν φώναξε στο μικρόφωνο ότι το τραγούδι είναι «παραγγελιά» και όταν έσπρωξε στη συνέχεια έναν θαμώνα που χόρευε ακόμα. Αντιθέτως, ο Νίκος παρέμεινε στο τραπέζι της παρέας μέχρι την έναρξη του καβγά, οπότε και παρενέβη. Ταυτόχρονα, οι περισσότερες εφημερίδες στρέφουν πλέον την ευθύνη κυρίως –αν όχι αποκλειστικά– στον Νίκο, με την ίδια βεβαιότητα που την προηγούμενη ημέρα απέδιδαν την ενοχή στον Δημοσθένη. Πιο συγκεκριμένα, η *Ακρόπολις*, η *Απογευματινή* και η *Βραδυνή* δεν θέτουν με ουσιαστικό τρόπο στα ρεπορτάζ τους το ζήτημα περί ενδεχόμενης (συν)ενοχής του Δημοσθένη και προβάλλουν τον Νίκο ως τον μοναδικό δράστη³². Ο Δημοσθένης παρουσιάζεται ως υπαίτιος μόνο για την πρόκληση του επεισοδίου, καθώς, όπως παραδέχτηκε και ο ίδιος, επιτέθηκε εκείνος πρώτος σε έναν άλλον χορευτή που δεν είχε απομακρυνθεί από την πίστα, τον οποίο χαρακτηρίζει ως «χοντρό». Μάλιστα, οι τρεις εφημερίδες τονίζουν ότι αγνοούσε την ύπαρξη θυμάτων και ότι σοκαρίστηκε όταν έμαθε πως δύο από αυτά ήταν αστυνομικοί³³.

²⁹ Βλ. Παράρτημα 6, 7· «Μάχη για τη σύλληψη του σφαγέα», *Τα Νέα*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 7· Δ. Μαθιόπουλος, «Δύο μαχαίρια “δούλεψαν” στη σφαγή της Κυριακής;», *Το Βήμα*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 5.

³⁰ Βλ. Παράρτημα 8.

³¹ Βλ. Παράρτημα 9. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η μαρτυρία του Αθανασιάδη, στην οποία «ο σταυλίτης», δηλαδή ο Δημοσθένης, αναφέρεται ως «ο κοντός» –πιθανότατα λόγω απευθείας αναπαραγωγής της δήλωσης από προηγούμενο ρεπορτάζ άλλης εφημερίδας, βλ. «Συνελήφθη ο σφαγεύς», *Μακεδονία*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 5.

³² Μοναδική εξαίρεση αποτελεί μια παρένθεση σε ένα άρθρο της *Ακροπόλεως* που σημειώνει πως «Ο Νίκος Κοεμτζής (άλλοι λένε ο Δημοσθένης) βγάζει ένα στιλέττο από το μανίκι του...» και η λεζάντα κάτω από τη φωτογραφία του Νίκου, όπου χαρακτηρίζεται ως «ο κυρίως σφαγεύς», βλ. «Αιματηρά συμπλοκή με το σφαγέα», *Ακρόπολις*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1, 7.

³³ ό.π.· Μ. «Συνελήφθη», *Η Βραδυνή*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 7. Η *Απογευματινή* επισημαίνει δεικτικά πως ο Δημοσθένης «θυμάται την αφορμή του επεισοδίου και τις λεπτομέρειές του, αλλά ξεχνάει τη σφαγή», προσθέτοντας ότι κατά τη σύλληψή του παραδέχτηκε πως ο Νίκος κρατούσε μαχαίρι και ότι, μετά το επεισόδιο, του είπε πως νόμιζε ότι είχε μαχαιρώσει τον Θωμά. Στο ίδιο άρθρο, ωστόσο, αναφέρεται πως οι αστυνομικοί που τον συνέλαβαν έμειναν με την εντύπωση ότι αγνοούσε πόσοι και ποιοι ήταν οι νεκροί και ότι κατέρρευσε όταν είδε τις εφημερίδες, βλ. Τάσος Χιόνης, «Ο αδελφός μου τους έσφαξε», *Απογευματινή*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 2.

Παρόμοια στάση κρατάει και η *Μακεδονία*, η οποία σχολιάζει ότι ο Δημοσθένης «δεν δίνει την εντύπωση του κακοποιού και μάλιστα ικανού να κάνει ένα τόσο φοβερό έγκλημα». Ωστόσο, η εφημερίδα επισημαίνει ότι η νεκροψία έδειξε πως ορισμένα τραύματα ενδέχεται να προκλήθηκαν με διαφορετικό όργανο από το στιλέτο που είχε ο Νίκος κατά τη σύλληψή του, γεγονός κρίσιμο για τη διερεύνηση της ενδεχόμενης εμπλοκής του Δημοσθένη στο επεισόδιο. Επιπλέον, σημειώνεται ότι, όταν ο Μιχελής έδειξε στον Δημοσθένη το μαχαίρι που κρατούσε ο Νίκος κατά τη σύλληψή του, εκείνος δήλωσε πως δεν το αναγνωρίζει, υποστηρίζοντας ότι το μαχαίρι της σφαγής είχε κόκκινη και όχι λευκή λαβή. Στη βάση αυτή, η εφημερίδα διερωτάται αν ο Νίκος διέθετε δύο μαχαίρια ή αν χρησιμοποιήθηκαν δύο διαφορετικά όπλα, πράγμα που θα σήμαινε ότι στη συμπλοκή συμμετείχε και ο Δημοσθένης. Την ίδια πληροφορία για τη μη αναγνώριση του όπλου από τον Δημοσθένη παραθέτουν και οι τρεις προηγούμενες εφημερίδες, χωρίς ωστόσο να προχωρούν σε αντίστοιχα ερμηνευτικά σχόλια. Με εξαίρεση τη μαρτυρία του μουσικού Διονύση Δεδόπουλου, ο οποίος αντιστρέφει τις ενέργειες των δύο αδελφών, και μία αναφορά του συντάκτη ότι ο καβγάς ξεκίνησε από τον Νίκο, το υπόλοιπο ρεπορτάζ της *Μακεδονίας* υιοθετεί τη γραμμή των καταθέσεων του Δημοσθένη και του Θωμά, ως προς τον ρόλο των τριών ανδρών στην εξέλιξη των γεγονότων³⁴.

Σε αντίθεση με τις προαναφερόμενες εφημερίδες, *Το Βήμα* και, ακόμη περισσότερο, *Τα Νέα* επιμένουν στο ενδεχόμενο ενεργής συμμετοχής του Δημοσθένη στη σφαγή, παρουσιάζοντάς τον όχι μόνο ως ηθικό αυτουργό αλλά και ως πιθανό φυσικό συνεργό του Νίκου. *Τα Νέα* ξεκινούν την κάλυψη της είδησης με τη δήλωση ότι η σφαγή έγινε κατά πάσα πιθανότητα με δύο μαχαίρια και ότι από τις αφηγήσεις των αυτοπτών μαρτύρων προκύπτει πως και οι δύο αδελφοί «χτυπούσαν αδιάκριτα»³⁵. *Το Βήμα* επισημαίνει ότι ο Δημοσθένης προσπαθεί να αποκρύψει κάτι δηλώνοντας στους αστυνομικούς ότι βλέπει για πρώτη φορά το μαχαίρι που είχε στην κατοχή του ο Νίκος όταν συνελήφθη, και θέτει το ερώτημα μήπως το συγκεκριμένο μαχαίρι χρησιμοποιήθηκε κατά τη σφαγή από τον ίδιο τον Δημοσθένη, ενώ ο αδελφός του κρατούσε άλλο, παρόμοιο³⁶. Σε επόμενο άρθρο, η εφημερίδα καταλήγει στο συμπέρασμα ότι πιθανότατα χρησιμοποιήθηκαν δύο μαχαίρια και σημειώνει πως, παρότι προέκυψε ότι βασικός δράστης ήταν ο Νίκος, οι αυτόπτες μάρτυρες υποστηρίζουν ότι το άτομο που επιτέθηκε στους θαμώνες και το προσωπικό της «Νεράιδας» ήταν κοντού αναστήματος. Επειδή *Το Βήμα* συγχέει

³⁴ «Συνελήφθη ο σφαγέυς», *Μακεδονία*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1, 4-5.

³⁵ Μ. Μαθιουδάκης, «Με δύο μαχαίρια έγινε η σφαγή;», *Τα Νέα*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1· Μανώλης Μαθιουδάκης, «Μάχη για τη σύλληψη του σφαγέα», *Τα Νέα*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 7.

³⁶ Δ. Μαθιόπουλος, «Μάχη διά την σύλληψιν του δράστου της σφαγής. Κυκλωμένος επεχείρησε να πλήξη αστυνομικόν», *Το Βήμα*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1-2.

τα φυσικά χαρακτηριστικά των δύο αδελφών, θεωρεί, βάσει αυτής της μαρτυρίας, τον Δημοσθένη συνόμενο. Παράλληλα, μεταφέρει την εκτίμηση της αστυνομίας ότι είναι δύσκολο να προκλήθηκε τόσο εκτεταμένη ζημιά από ένα μόνο άτομο σε τόσο περιορισμένο χρόνο, επισημαίνοντας πάντως ότι η έρευνα θα δείξει αν οι ισχυρισμοί του Δημοσθένη περί αθωότητας ευσταθούν³⁷.

Ως προς τον τρίτο της παρέας, η *Μακεδονία* και η *Απογευματινή* αναφέρουν ότι σύμφωνα με ορισμένους σερβιτόρους και θαμώνες, ο Θωμάς Καραμάνης φέρεται να συμμετείχε από την αρχή στον καβγά, πριν παρασυρθεί από την πίστα προς το ταμείο, όπου –κατά τις ίδιες πηγές– μαχαιρώθηκε από τον Νίκο. Η *Μακεδονία* παρουσιάζει τον Μιχελή να συμφωνεί με αυτή την εκδοχή, σημειώνοντας πως, αν ο Θωμάς είχε τραυματιστεί μπροστά στο τραπέζι, όπως ισχυρίζεται, ο Νίκος δεν θα έλεγε αργότερα στον αδελφό του ότι νομίζει πως τον χτύπησε, αλλά θα ήταν βέβαιος. Την αφήγηση αυτή αντικρούει ο Δημοσθένης, ο οποίος υποστηρίζει πως ο ίδιος ήταν εκείνος που παρασύρθηκε στο ταμείο, καταλήγοντας μετά στην κουζίνα, από όπου και έφυγε για να βρει τον αδελφό του στο σπίτι του³⁸. Αντίθετα, *Το Βήμα* επισημαίνει ότι από τα υπάρχοντα στοιχεία δεν προκύπτει πως ο Καραμάνης έλαβε μέρος στο επεισόδιο, ενώ *Τα Νέα* περιορίζονται στην αναφορά μαρτυρίας, σύμφωνα με την οποία ο Καραμάνης βρισκόταν στην πίστα, από όπου απομακρύνθηκε από το προσωπικό του μαγαζιού, χωρίς να εξάγεται κάποιο συμπέρασμα σχετικά με την ανάμειξή του³⁹.

Την επόμενη ημέρα, Τετάρτη 28/2, οι αναφορές περί εμπλοκής του Θωμά Καραμάνη στον καβγά γίνονται πιο συγκεκριμένες, με την *Απογευματινή* και *Τα Νέα* να μεταφέρουν τη μαρτυρία θαμώνα, ο οποίος υποστηρίζει πως ο Θωμάς μπήκε στην κουζίνα, όπου είχε μεταφερθεί ο Δημοσθένης μετά την έναρξη του επεισοδίου, και είπε απειλητικά «Αφήστε τον κάτω ρε. Δεν ξέρετε καλά ποιοι είμαστε. Θα σας δείξουμε»⁴⁰. Οι υπόλοιπες εφημερίδες δεν επανέρχονται, προς το παρόν, στο ζήτημα. Αντιθέτως, κεντρική θέση στα ρεπορτάζ της ημέρας κατέχει η είδηση της σύλληψης του Θεόδωρου Χρηστέα, ετών 38, οικοδόμου και φίλου του Νίκου Κοεμτζή, για υπόθαλψη εγκληματία. Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα, περίπου δύο ώρες μετά τη σφαγή, και αφού είχε περάσει από το σπίτι του για να πάρει ρούχα, ο Νίκος πήγε στο σπίτι του Χρηστέα στο Άνω Καλαμάκι, ζητώντας του να τον φιλοξενήσει για ένα εικοσιτετράωρο. Ως λόγο προέβαλε ότι ήθελε να αποφύγει το αυτόφωρο, γιατί είχε προκαλέσει φασαρία σε ένα κέντρο και είχε «τρυπήσει μερικούς». Ο Χρηστέας αρνήθηκε,

³⁷ Δ. Μαθιόπουλος, «Δύο μαχαίρια “δούλεψαν” στη σφαγή της Κυριακής;», *Το Βήμα*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 5.

³⁸ «Συνελήφθη ο σφαγέας», *Μακεδονία*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 4· Τάσος Χιόνης, «Ο αδελφός μου τους έσφαξε», *Απογευματινή*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 2.

³⁹ Δ. Μαθιόπουλος, «Δύο μαχαίρια “δούλεψαν” στη σφαγή της Κυριακής;», *Το Βήμα*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 5· Μανώλης Μαθιουδάκης, «Μάχη για τη σύλληψη του σφαγέα», *Τα Νέα*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 7.

⁴⁰ «Αυτόπτης μάρτυς περιγράφει πως άρχισε η σφαγή», *Απογευματινή*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 2· Α.Χ., «Ο τρίτος της παρέας», *Απογευματινή*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 2· Μ. Μαθιουδάκης, «Σύντομα η δίκη των δύο σφαγέων», *Τα Νέα*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 11.

επικαλούμενος ότι στο σπίτι του τον έλεγχο έχουν τα πεθερικά του, και τον οδήγησε αντ' αυτού στην κατοικία ενός γνωστού του, του 31χρονου εργολάβου οικοδομών Γιώργου Θεοδωρόπουλου, στην Άνω Δάφνη, στον οποίον είπαν ότι ο Νίκος είχε προβλήματα με τους κουνιάδους του, εξαιτίας δήθεν τσακωμού με τη σύζυγό του. Εκεί ο Νίκος θα φιλοξενηθεί μέχρι το μεσημέρι της Δευτέρας, όταν, σε κοντινή τοποθεσία, θα συλληφθεί από τον Δρανά.

Ήδη από την προηγούμενη ημέρα, καταγράφονται στον Τύπο διαφορετικές εκδοχές αναφορικά με τον εντοπισμό του Νίκου Κοεμτζή. Ενώ στις 27/2, *Τα Νέα* και *Το Βήμα* περιορίζονται στη μνεία ότι η Γενική Ασφάλεια γνώριζε πως ο Νίκος θα βρισκόταν στην Άνω Δάφνη⁴¹, η *Μακεδονία* αποδίδει στον Μιχελή τον ισχυρισμό ότι η Αστυνομία διέθετε συγκεκριμένα την πληροφορία ότι ο Δημοσθένης και ο Νίκος επρόκειτο να συναντηθούν σε σημείο μεταξύ της Δάφνης και της Νέας Σμύρνης⁴². Την ίδια πληροφορία περί προγραμματισμένου ραντεβού μεταφέρουν η *Απογευματινή* και η *Βραδυνή*, με την τελευταία να προσθέτει ότι οι αστυνομικές δυνάμεις έστησαν ενέδρα εκεί, καθώς η περιοχή θεωρούταν «στέκι» του Δημοσθένη⁴³. Στις 28/2 *Τα Νέα* και *Το Βήμα* εξακολουθούν να μην επεκτείνονται σε λεπτομέρειες για τον τρόπο εντοπισμού του Νίκου. Η μόνη ουσιαστική διαφορά με την προηγούμενη κάλυψη αποτελεί η καταγραφή από *Τα Νέα* ότι ο Νίκος είχε βγει για να πάει σε κάποιο ραντεβού, όταν τον συνέλαβαν έξω από το σπίτι του Θεοδωρόπουλου⁴⁴.

Σε ένα της άρθρο η *Απογευματινή* εμφανίζεται να συμφωνεί με αυτήν την πληροφορία, παρότι σε επόμενο παρουσιάζει άλλη, διεξοδικότερη εκδοχή. Ειδικότερα, αναφέρει ότι ο Θεοδωρόπουλος μόλις έμαθε τι πραγματικά είχε συμβεί, προσποιήθηκε ότι θα καλούσε έναν φίλο του για να εξασφαλίσει χρήματα και να βοηθήσει τον Νίκο να διαφύγει στο εξωτερικό. Ανταυτού, κάλεσε την άμεσο δράση και κανόνισε να του στήσουν ενέδρα, την ώρα που θα έφευγαν μαζί, δήθεν για να πάνε να συναντήσουν έναν φίλο του καπετάνιο που θα φυγάδευε τον Νίκο στην Αφρική⁴⁵. Παρόμοια εκδοχή παρουσιάζεται και από την *Ακρόπολι*, με τη διαφορά ότι εδώ αναφέρεται πως ο Θεοδωρόπουλος έφυγε από το σπίτι του με την πρόφαση ότι θα πήγαινε να πάρει τα απαραίτητα χρήματα από το αφεντικό του Νίκου, ώστε να πληρωθεί αυτός και ο γνωστός του –λαθρέμπορας σε αυτό το σενάριο– που θα τον

⁴¹ Μ. Μαθιουδάκης, «Με δύο μαχαίρια έγινε η σφαγή;», *Τα Νέα*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1· Δ. Μαθιόπουλος, «Μάχη διά την σύλληψιν του δράστου της σφαγής. Κυκλωμένος επεχείρηση να πλήξει αστυνομικών», *Το Βήμα*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1.

⁴² «Συνελήφθη ο σφαγέας», *Μακεδονία*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 4.

⁴³ «10 σφαίρες στον σφαγέα», *Απογευματινή*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1· Μ. «Συνελήφθη», *Η Βραδυνή*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1.

⁴⁴ Μ. Μαθιουδάκης, «Σύντομα η δίκη των δύο σφαγέων», *Τα Νέα*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 11.

⁴⁵ Τ. Χιονης, «Γιατί έκανα τη σφαγή», *Απογευματινή*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1· «Η γειτονιά τρέμει ακόμα», *Απογευματινή*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 2.

φυγάδευε⁴⁶. Η *Μακεδονία* αναφέρει πως ο Θεοδωρόπουλος ενημερώθηκε από το ραδιόφωνο –και όχι από την εφημερίδα, όπως υποστηρίζει η *Ακρόπολις*– για το επεισόδιο της σφαγής και έσπευσε να ειδοποιήσει την άμεσο δράση. Την είδηση, όμως, άκουσε και ο Νίκος, ο οποίος έφυγε από το σπίτι γιατί «δεν τον χώραγε ο τόπος» και έτσι έπεσε στην ενέδρα της αστυνομίας. Αναφέρεται, επίσης, ότι ο Νίκος εξύβριζε τον εργολάβο στο νοσοκομείο, καθώς πίστευε ότι εκείνος ήταν ο υπεύθυνος της σύλληψής του⁴⁷.

Σχετικά με την ταυτοποίηση του δράστη και του όπλου, ο Χρηστέας, ο οποίος κρατείτο στην Ασφάλεια, κατέθεσε ότι ο Νίκος τού είχε επιδείξει το μαχαίρι με το οποίο «είχε κάνει τη ζημιά» και έτσι μπόρεσε να το αναγνωρίσει μόλις του το παρουσίασαν οι αρχές. Ωστόσο διευκρίνισε ότι δεν γνώριζε πως υπήρξαν νεκροί από το επεισόδιο, αλλά μόνο τραυματίες. Παράλληλα, εργαστηριακή εξέταση της Διεύθυνσης Εγκληματολογικών Υπηρεσιών εντόπισε ίχνη αίματος στη βάση της λεπίδας, ενώ ο ιατροδικαστής γνωμάτευσε ότι με το συγκεκριμένο ή με παρόμοιο όπλο διαπράχθηκαν οι φόνοι. Σε αυτήν τη βάση, η *Μακεδονία* συμπεραίνει ότι ένα ήταν το μαχαίρι, χωρίς κάποιο άλλο σχόλιο και χωρίς να επανέρχεται στο ενδεχόμενο φυσικής συνενοχής του Δήμου⁴⁸. Αντίστοιχα, η *Βραδυνή* επισημαίνει ότι τόσο οι μαρτυρίες όσο και οι αστυνομικές εκτιμήσεις συγκλίνουν στο ότι μόνο ένα άτομο κρατούσε μαχαίρι. Το θέμα εντοπίζεται στο ότι παρά τις καταθέσεις του Δημοσθένη και του Καραμάνη, σύμφωνα με τις οποίες ο Νίκος είναι ο δράστης της σφαγής, ορισμένοι αυτόπτες υποστηρίζουν ότι ο Δημοσθένης ήταν αυτός που επιτέθηκε με το μαχαίρι⁴⁹.

Η *Απογευματινή* επανέρχεται και εκείνη στο ζήτημα της ταυτοποίησης, σημειώνοντας ότι ο Δημοσθένης φορούσε το επίμαχο λευκό ζιβάγκο. Επιπλέον, μεταφέρει ότι οι αξιωματικοί της Ασφάλειας έχουν σοβαρές υποψίες πως και εκείνος χρησιμοποίησε μαχαίρι στη σφαγή, στηριζόμενοι σε καταθέσεις, όπως εκείνη που θέλει τον Δημοσθένη να τράβηξε το στιλέτο από το μανίκι του αφού είχε πρώτα σπρώξει τον εύσωμο θαμώνα από την πίστα⁵⁰. Η *Ακρόπολις*, μολοντί στο μεγαλύτερο μέρος του ρεπορτάζ εμφανίζει τον Νίκο ως τον κύριο σφαγέα, σημειώνει αλλού ότι οι αστυνομικοί έχουν σχηματίσει τη γνώμη πως δράστης είναι ο Δημοσθένης, χωρίς περαιτέρω σχολιασμό, πέραν της επισήμανσης ότι οι αντιφάσεις αυτές δυσχεραίνουν την ανάκριση⁵¹. Τα *Νέα* και το *Βήμα* συνεχίζουν

⁴⁶ «Ο σφαγεύς ΔΕΝ μίλησε ακόμη», *Ακρόπολις*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 9.

⁴⁷ «Ο σφαγεύς θα μιλήσει;», *Μακεδονία*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 9.

⁴⁸ ό.π., σ. 1.

⁴⁹ Μ., «Επισπεύδεται η δίκη», *Η Βραδυνή*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1, 5.

⁵⁰ Τ. Χιονής, «Γιατί έκανα τη σφαγή», *Απογευματινή*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1.

⁵¹ «Ο σφαγεύς ΔΕΝ μίλησε ακόμη», *Ακρόπολις*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1, 9.

στη γραμμή περί συνενοχής του Δημοσθένη. Τα Νέα αναφέρουν ότι η προανάκριση καταλήγει στο συμπέρασμα πως «δούλεψαν δύο μαχαίρια» και θεωρεί βέβαιο πως ο Δημοσθένης συμμετείχε στο έγκλημα, καταγράφοντας μάλιστα την ίδια μαρτυρία με τις προηγούμενες εφημερίδες. Αναφέρεται ακόμα ότι θα απαγγελθούν οι ίδιες κατηγορίες στα δύο αδέρφια: ανθρωποκτονία εκ προθέσεως, βαριές σωματικές βλάβες, παράνομη οπλοφορία και διατάραξη της τάξης σε κέντρο διασκέδασης⁵². Το Βήμα αναγνωρίζει τον Νίκο ως πρωταγωνιστή της σφαγής, αλλά επικαλείται τον ίδιο αυτόπτη για να υποστηρίξει τη συνενοχή του Δημοσθένη, και μεταφέρει (ξανά) την εκτίμηση της αστυνομίας ότι ένα μόνο άτομο δεν θα μπορούσε να αιφνιδιάσει και να πλήξει τόσους ανθρώπους σε τόσο λίγο χρόνο⁵³.

Παράλληλα, τα δημοσιεύματα αναφέρουν ότι η απολογία του Νίκου δεν έχει ακόμη ληφθεί, καθώς, παρότι η υγεία του εξελίσσεται ομαλά, εκείνος δεν είναι σε θέση ακόμα να μιλήσει. Εντός της ημέρας αναμένεται να κληθούν μάρτυρες για να αναγνωρίσουν τους δύο αδελφούς από φωτογραφίες, ενώ σημειώνεται ότι μέχρι και την προηγούμενη είχαν ληφθεί περίπου τριάντα καταθέσεις αυτοπτών μαρτύρων. Οι μεταξύ τους αντιφάσεις συνθέτουν, σύμφωνα με τα δημοσιεύματα, ένα «μωσαϊκό» αντιφάσεων, γεγονός που θα οδηγήσει σε νέο γύρο συμπληρωματικών καταθέσεων. Πέραν της κατάθεσης του Χρηστέα, Η Βραδυνή επισημαίνει ότι, αν και οι αστυνομικοί τηρούν σιγή ιχθύος, υπάρχουν πληροφορίες για οκτώ ακόμη πρόσωπα τα οποία, άμεσα ή έμμεσα, συνομίλησαν με τους δύο δράστες μετά το επεισόδιο. Για τα άτομα αυτά διεξάγεται έρευνα προκειμένου να διαπιστωθεί αν προκύπτουν στοιχεία ενοχής για υπόθαλψη εγκληματία⁵⁴. Αντίστοιχη πληροφορία καταγράφει και η Μακεδονία, επικαλούμενη συγγενείς του Νίκου, σύμφωνα με τους οποίους εκείνος επισκέφθηκε διαδοχικά τα σπίτια τους ζητώντας καταφύγιο. Εκείνοι, προβάλλοντας διάφορες προφάσεις, αρνήθηκαν να τον φιλοξενήσουν και τον παρέπεμπαν ο ένας στον άλλον⁵⁵. Τέλος, σημειώνεται ότι η Σοφία Κοεμτζή, σύζυγος του Δημοσθένη, αφέθηκε από την προηγούμενη ημέρα ελεύθερη λόγω των ανήλικων παιδιών της, παραμένοντας ωστόσο στη διάθεση της προανακριτικής αρχής.

Η πρώτη απολογία του Νίκου Κοεμτζή, την Πέμπτη 1 Μαρτίου, θέτει ουσιαστικά τέλος στο ζήτημα για το ενδεχόμενο φυσικής συνενοχής του Δημοσθένη Κοεμτζή. Ακόμα και Τα Νέα, που επέμεναν περισσότερο από κάθε άλλη εφημερίδα στην πιθανή συνενοχή του, αναφέρουν χαρακτηριστικά ότι «Όλα είναι ξεκαθαρισμένα. Ο Νικόλαος Κοεμτζής έσφαξε και ο αδελφός του [...] δημιούργησε, με την προκλητική στάση του, το επεισόδιο, που προηγήθηκε της τρομερής σφαγής. Η

⁵² Μανώλης Μαθιουδάκης, «Σύντομα η δίκη των δύο σφαγέων», Τα Νέα, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 11.

⁵³ Δ. Μαθιόπουλος, «Εντός τριμήνου θα δικασθούν οι δύο σφαγείς», Το Βήμα, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1, 2.

⁵⁴ Μ., «Επισπεύδεται η δίκη», Η Βραδυνή, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1.

⁵⁵ «Ο σφαγείς θα μιλήσει;», Μακεδονία, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 9.

ευθύνη και των δύο είναι ακεραία [...]»⁵⁶. Αντίστοιχα, η *Απογευματινή* σημειώνει ότι «η εκδοχή του “δεύτερου μαχαιριού” εξασθενεί από την πρόοδο της αστυνομικής έρευνας»⁵⁷, ενώ και οι υπόλοιπες εφημερίδες αντιμετωπίζουν πλέον τον Νίκο ως τον αυτονόητο πρωταγωνιστή της σφαγής. Κατά την πεντάωρη κατάθεσή του, που έγινε στο θάλαμο του νοσοκομείου όπου νοσηλευόταν από τους Μιχαήλ και Γιαννημάρα, ο Νίκος Κοεμτζής ανέλαβε εξ ολοκλήρου την ευθύνη για τις δολοφονίες και υποστήριξε, όπως και οι άλλοι δύο της παρέας πριν από αυτόν, ότι όλα έγιναν επειδή φοβήθηκε ότι κινδύνευε ο αδελφός του⁵⁸. Ακόμα, ισχυρίστηκε πως δεν θυμάται ακριβώς ποιους και πόσους τραυμάτισε, καθώς μετά το πρώτο θύμα του, το οποίο κρατούσε τον αδελφό του, άρχισε να χτυπάει όποιον έβρισκε μπροστά του, ενώ δεν είχε συνειδητοποιήσει ότι τρία από τα θύματά του είχαν τραυματιστεί θανάσιμα. Στο πλαίσιο αυτό, δεν γνωρίζει αν τραυμάτισε και τον φίλο του, Θωμά Καραμάνη, ή αν εκείνος είχε ανάμειξη στη συμπλοκή. Όσον αφορά στη σύλληψή του, οι περισσότερες εφημερίδες παρουσιάζουν τον Νίκο να λέει ότι έφυγε από το σπίτι του Θεοδωρόπουλου, επειδή εκείνος τον έδωσε μόλις διάβασε τι έγινε στις εφημερίδες⁵⁹. Ωστόσο, η *Ακρόπολις* επαναλαμβάνει την εκδοχή που μετέφερε την προηγούμενη ημέρα⁶⁰, ενώ, σύμφωνα με τη *Βραδυνή*, ο Νίκος αποφάσισε να φύγει μόνος του. Τέλος, στα ρεπορτάζ της ημέρας αναφέρεται ότι αφέθηκαν ελεύθερες και οι άλλες δύο γυναίκες της παρέας, καθώς δεν προκύπτει ότι γνωρίζουν κάτι παραπάνω για την υπόθεση⁶¹.

Καθώς ο κύκλος της υπόθεσης φαίνεται να κλείνει με την απολογία του «πρωταγωνιστή» της, ο προϊστάμενος της Εισαγγελίας Εφετών Αθηνών εμφανίζεται να ζητάει την κατά το δυνατόν ταχεία ολοκλήρωση της προανάκρισης, στο πλαίσιο της οποίας συνεχίζονται οι συμπληρωματικές καταθέσεις. Έτσι, την επόμενη ημέρα από την απολογία (2/3) εισέρχεται για πρώτη φορά στη δικογραφία το πρόσωπο με το οποίο ήρθε πρώτα σε σύγκρουση ο Δημοσθένης Κοεμτζή. Πρόκειται για τον χωροφύλακα Νικόλαο Αγγελή, η κατάθεση του οποίου εδραιώνει την ερμηνεία των αρχών ότι ο Δημοσθένης ήταν εκείνος που ξεκίνησε το επεισόδιο. Επιπλέον, από τις εξεταζόμενες εφημερίδες, *Το Βήμα* μεταφέρει (για τελευταία φορά) την εκδοχή ότι η Αστυνομία δεν αποκλείει το ενδεχόμενο ο

⁵⁶ Μ. Μαθιουδάκης, «Γνωρίζει καλά τί τον περιμένει», *Τα Νέα*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 1.

⁵⁷ Τάσος Χιόνης, «Δωρος περιγραφή της σφαγής», *Απογευματινή*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 1.

⁵⁸ Ωστόσο, όπως θα αναλυθεί και σε επόμενο κεφάλαιο, παρότι όλες οι εφημερίδες μεταφέρουν αυτόν τον ισχυρισμό του Κοεμτζή, ορισμένες τον εμφανίζουν να προβάλλει παράλληλα και άλλα αίτια για τις ενέργειές του.

⁵⁹ Τάσος Χιόνης, «Η απολογία του σφαγέα», *Απογευματινή*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 1· Μ. Μαθιουδάκης, «Γνωρίζει καλά τί τον περιμένει», *Τα Νέα*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 9· «Η απολογία του σφαγέως», *Το Βήμα*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 2· «Ο σφαγέας κατέρρευσε και μίλησε», *Μακεδονία*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 6.

⁶⁰ «Ο σφαγέας αποκαλύπτει», *Ακρόπολις*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 1.

⁶¹ Μ., «Προκλητικός ο σφαγέας», *Η Βραδυνή*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 12.

Δημοσθένης να τράβηξε και εκείνος μαχαίρι από το μανίκι του σακακιού του και να επιτέθηκε⁶². Οι υπόλοιπες εφημερίδες συμπεραίνουν πως και ο Δημοσθένης Κοεμτζής και ο Θωμάς Καραμάνης θα παραπεμφθούν απλώς ως ηθικοί αυτουργοί και συνεργοί. Για τον τελευταίο, μάλιστα, προκύπτει νέα μαρτυρία από τραγουδιστή του κέντρου, σύμφωνα με την οποία εκείνος ήταν που απείλησε ότι «θα χυθεί αίμα» αν δεν ακουστεί το τραγούδι που ζήτησε η παρέα. Αντιθέτως, ο Θεοδωρόπουλος αφήνεται ελεύθερος, καθώς οι αστυνομικές αρχές κατέληξαν ότι δεν γνώριζε την ταυτότητα του Κοεμτζή και παραπλανήθηκε από τον Χρηστέα, εις βάρος του οποίου προαναγγέλλεται κατηγορία για υπόθαλψη εγκληματία⁶³.

Στις 3/3 η προανάκριση έχει ολοκληρωθεί, με τον φάκελο της υπόθεσης να έχει συγκεντρώσει 40 μαρτυρικές καταθέσεις. Την ίδια ημέρα ο Δημοσθένης Κοεμτζής, ο Θωμάς Καραμάνης (ο οποίος βγήκε μόλις από το νοσοκομείο) και ο Θεόδωρος Χρηστέας προσάγονται στον Εισαγγελέα Ποινικής Αγωγής, Ηλία Καζαντζή, για να τους απαγγελθούν κατηγορίες, ενώ λόγω της κατάστασης της υγείας του, ο Νίκος Κοεμτζής παραμένει στο νοσοκομείο. Οι κατηγορίες που στοιχειοθετήθηκαν τελικώς είναι: τρεις ανθρωποκτονίες εκ προθέσεως, κατά τρόπον ιδιαιζόντως απεχθή, επτά απόπειρες ανθρωποκτονίας, παράνομη οπλοφορία και οπλοχρησία για τον Νίκο Κοεμτζή, ο οποίος χαρακτηρίζεται επικίνδυνος για τη δημόσια ασφάλεια· ηθική αυτουργία και άμεση συνέργεια για τους Δημοσθένη Κοεμτζή και Θωμά Καραμάνη, με τον ίδιο χαρακτηρισμό. Επιπλέον, για τον Δημοσθένη προέκυψε νέα κατηγορία για απόπειρα ανθρωποκτονίας εις βάρος του Αγγελή. Αφού πήραν δύο 48ωρες προθεσμίες, μετά την απολογία τους (7/3), ο Δημοσθένης και ο Θωμάς προφυλακίζονται ως συνεργοί. Αντιθέτως, ο Χρηστέας, ο οποίος στην απολογία του (5/3) άλλαξε την κατάθεσή του, ισχυριζόμενος αυτήν την φορά ότι ο Κοεμτζής τον απείλησε, ώστε να τον βοηθήσει να κρυφτεί, με

⁶² «Παραπέμπονται και οι τρεις δια την σφαγήν», *Το Βήμα*, 2 Μαρτίου 1973, σ. 1, 2.

⁶³ Με την εξαίρεση της εφημ. *Το Βήμα*, οι υπόλοιπες συμφωνούν στις κεντρικές πληροφορίες, βλ. «Εις τον εισαγγελέα ο σφαγέυς μέχρι την Δευτέρα», *Μακεδονία*, 2 Μαρτίου 1973, σ. 1, 7· «Στον εισαγγελέα άλλοι 3 για την ομαδική σφαγή», *Ακρόπολις*, 2 Μαρτίου 1973, σ. 1, 9· Τάσος Χιόνης, «Η πρώτη γροθιά έπεσε σ' ένα χωροφύλακα», *Απογευματινή*, 2 Μαρτίου 1973, σ. 1· «Και ο 3ος άνθρωπος στον εισαγγελέα για τη σφαγή», *Η Βραδυνή*, 2 Μαρτίου 1973, σ. 1, 10· «Παραπέμπονται τα δύο αδέλφια και ο φίλος τους», *Τα Νέα*, 2 Μαρτίου 1973, σ. 1, 9.

ομόφωνη απόφαση του εισαγγελέα και του ανακριτή, θα αφεθεί ελεύθερος^{64, 65, 66}. Ο Νίκος Κοεμτζής θα απολογηθεί στις 13/3 από το θάλαμο του Γενικού Κρατικού νοσοκομείου και την επόμενη θα μεταφερθεί στο νοσοκομείο κρατουμένων των φυλακών Κορυδαλλού⁶⁷. Η επόμενη εξέλιξη σχετικά με την υπόθεση αφορά στην είδηση που κυκλοφορεί στις 22/3 ότι ασκήθηκε δίωξη για υπόθαλψη εγκληματία και σε άλλο άτομο. Πρόκειται για τον Σωτήριο Αναγνωστόπουλο, ο οποίος φέρεται να μετέφερε στο αυτοκίνητό του τον Νίκο Κοεμτζή την ημέρα μετά το επεισόδιο προκειμένου να τον βοηθήσει να μεταβεί στο σπίτι του Θεοδωρόπουλου⁶⁸.

Δεν σημειώνεται κάποια αξιοσημείωτη διαφοροποίηση μεταξύ των εφημερίδων στην καταγραφή των παραπάνω γεγονότων. Το ίδιο ισχύει και για τις μετέπειτα αναφορές, οι οποίες είναι ακόμα πιο συνοπτικές και αφορούν την τελική δρομολόγηση της υπόθεσης προς τη Δικαιοσύνη. Επιγραμματικά: στις 30/3 ολοκληρώνεται, με πρωτοφανή ταχύτητα, η ανακριτική διαδικασία και την επόμενη διαβιβάζεται ο σχετικός φάκελος στην εισαγγελία Αθηνών, για την έκδοση του παραπεμπτικού βουλεύματος⁶⁹. στις 23/5 δημοσιεύεται το παραπεμπτικό βούλευμα, με τις κατηγορίες των τριών ανδρών της παρέας και των άλλων δύο που υπέθαλψαν τον Νίκο Κοεμτζή, οι οποίες είναι οι ίδιες με αυτές που τους απήγγειλε ο εισαγγελέας⁷⁰. στη συνέχεια ο Νίκος Κοεμτζής και ο Θωμάς Καραμάνης ασκούν αίτηση αναιρέσεως του βουλεύματος, στη βάση ότι το βούλευμα έχει ερμηνεύσει

⁶⁴ Σπ. Καρατζαφέρης, «Όλοι τρέμαμε τον Νίκο!...», *Απογευματινή*, 5 Μαρτίου 1973, σ. 3· Ι. Φατσής, «Ησκήθη δίωξις κατά 4 για την ομαδική σφαγή», *Ακρόπολις*, 4 Μαρτίου 1973, σ. 3· Γάρ., «Άστραψαν τα μαχαίρια και φάνηκαν τα αίματα», *Η Βραδυνή*, 5 Μαρτίου 1973, σ. 15· Μ. Καραμπάτσης, «Παρεπέμφθησαν εις ανακριτή οι δύο αδελφοί και ο φίλος τους διά την σφαγήν εις το κέντρο», *Μακεδονία*, 4 Μαρτίου 1973, σ. 7· «Ούτε είδε, ούτε άκουσε τίποτα για τη σφαγή!», *Τα Νέα*, 5 Μαρτίου 1973, σ. 11· Νίκος Κακαουνάκης, «Δημ. Κοεμτζής: “Δεν ξέρω πώς έγινε το μαχαίρωμα...”», *Το Βήμα*, 4 Μαρτίου 1973, σ. 12.

⁶⁵ Βλ. Ι. Φάτσης, «Για απόπειρα ανθρωποκτονίας κατηγορείται ο Δημ. Κοεμτζής», *Ακρόπολις*, 6 Μαρτίου 1973, σ. 3· «Και ο Δήμος απειπειθάρη να φονεύση χωροφύλακα», *Μακεδονία*, 6 Μαρτίου 1973, σ. 6· «Απειλήθηκαν με λυντσαρίσμα οι κατηγορούμενοι για τη σφαγή», *Τα Νέα*, 6 Μαρτίου 1973, σ. 1· «Νέα κατηγορία κατά του Δημ. Κοεμτζή. Ελεύθερος προσωρινά ο Θεοδ. Χρηστέας», *Το Βήμα*, 6 Μαρτίου 1973, σ. 5.

⁶⁶ Βλ. «Σαν συνεργοί παραπέμπονται οι Δ. Κοεμτζής και Θ. Καραμάνης», *Τα Νέα*, 8 Μαρτίου 1973, σ. 1· «Προεφυλακίσθησαν ο Δήμος και ο φίλος του», *Μακεδονία*, 8 Μαρτίου 1973, σ. 4· Φ., «Προεφυλακίσθησαν 2 συνεργοί για την σφαγή», *Ακρόπολις*, 8 Μαρτίου 1973, σ. 1· Προφυλακίσθησαν Δημ. Κοεμτζής και Θ. Καραμάνης, *Το Βήμα*, 8 Μαρτίου 1973, σ. 5.

⁶⁷ Βλ. Σπ. Καρ., «Από ερωτική κακοκεφιά», *Η Βραδυνή*, 14 Μαρτίου 1973, σ. 1, 2· «Απελογήθη και προεφυλακίσθη ο πρωταγωνιστής της σφαγής εις την Νεράιδα της Αθήνας», *Μακεδονία*, 14 Μαρτίου 1973, σ. 3· «Δεν θυμάται πως και γιατί έσφαξε τόσους ανθρώπους», *Τα Νέα*, 14 Μαρτίου 1973, σ. 1.

⁶⁸ Βλ. «Ησκήθη δίωξις και άλλου δι' υπόθαλψιν των δραστών της σφαγής», *Μακεδονία*, 23 Μαρτίου 1973, σ. 5· Σύντομα θα γίνει η δίκη Κοεμτζή, *Το Βήμα* 23 Μαρτίου 1973, σ. 2.

⁶⁹ Βλ. «Σύντομα δικάζονται οι αδελφοί Κοεμτζή», *Μακεδονία*, 31 Απριλίου 1973, σ. 5· «Η δικογραφία για τους Κοεμτζή στον εισαγγελέα», *Τα Νέα*, 31 Απριλίου 1973, σ. 7.

⁷⁰ Βλ. «Παραπέμπονται εις το κακούργιοδικεϊον οι αδελφοί Κοεμτζή και ο φίλος των δια την σφαγήν εις το κέντρον “Νεράιδα”», *Μακεδονία*, 24 Μαΐου 1973, σ. 6· Σπ. Καρατζαφέρης, «Κατηγορίες για θάνατο στους δύο Κοεμτζήδες», *Η Βραδυνή*, 24 Μαΐου 1973, σ. 1.

λαθεμένα και είχε εφαρμόσει εσφαλμένως ουσιαστικές ποινικές διατάξεις, αλλά στις 5/8 το αίτημα τους απορρίπτεται από το ανώτατο δικαστήριο⁷¹.

Το ενδιαφέρον του Τύπου για την υπόθεση αναθερμαίνεται λίγες ημέρες πριν τη δίκη⁷². Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα, η δίκη στο Μικτό Ορκωτό Δικαστήριο Αθηνών, η οποία προσδιορίστηκε με αξιοσημείωτη ταχύτητα, για τις 8 Νοεμβρίου του ίδιου χρόνου, συγκέντρωσε πλήθος κόσμου, ενώ η Αστυνομία έλαβε επιπλέον προληπτικά μέτρα ασφαλείας για την αποφυγή επεισοδίων. Η εκδίκαση της υπόθεσης διήρκεσε τρεις ημέρες και αναφέρεται ότι οι μάρτυρες ξεπέρασαν συνολικά τους 50, παρότι ορισμένοι δεν εμφανίστηκαν ή προσήχθησαν βιαίως. Την πρώτη ημέρα (8/11) κατέθεσαν οι μάρτυρες κατηγορίας⁷³. Παρά τις επιμέρους διαφορές ως προς ορισμένες λεπτομέρειες του επεισοδίου, οι περισσότεροι αναγνώρισαν σωστά τους δύο αδελφούς και τον ρόλο τους στο επεισόδιο, καθώς και τα κυριότερα σημεία των γεγονότων. Τη δεύτερη ημέρα (9/11) συνεχίστηκαν οι καταθέσεις των μαρτύρων κατηγορίας, ενώ στην απογευματινή συνεδρίαση αφού κατέθεσαν και οι μάρτυρες υπεράσπισης, απολογήθηκε ο Θωμάς Καραμάνης⁷⁴. Την τρίτη και τελευταία ημέρα (10/11) απολογήθηκαν ο Νίκος⁷⁵ και ο Δημοσθένης Κοεμτζής⁷⁶.

Ο Εισαγγελέας πρότεινε να κηρυχθεί ο Νίκος Κοεμτζής ένοχος για όλες τις κατηγορίες (τρεις ανθρωποκτονίες εκ προθέσεως, ιδιαιζόντως απεχθείς, επτά απόπειρες ανθρωποκτονίας εκ προθέσεως,

⁷¹ Βλ. «Απερρίφθη αναίρεσις του κατασφάζαντος τρία άτομα εις κέντρον των Αθηνών», *Μακεδονία*, 5 Αυγούστου 1973, σ. 6· «Η αίτηση αναίρεσεως του Κοεμτζή απερρίφθη», *Το Βήμα*, 5 Αυγούστου 1973, σ. 7.

⁷² Βλ. Μ. Καραμπατσάκης, «Στο εδώλιο του ορκωτού οι αδελφοί Κοεμτζή για την ανθρωποσφαγή», *Μακεδονία*, 7 Νοεμβρίου 1973, σ. 3· Τηλ. Γάριος, «Η νύχτα της μεγάλης σφαγής θα ξαναζωντανέψη», *Η Βραδυνή*, 7 Νοεμβρίου 1973, σ. 11.

⁷³ Βασ. Πλάτανος, Δημ. Τσαϊλά, «Προμελετημένη η σφαγή λένουν μάρτυρες», *Τα Νέα*, 9 Νοεμβρίου 1973, σ. 1· Σπύρος Καρατζαφέρης, Αχιλλέας Χατζόπουλος, «Προμελετημένο το μακελειό καταθέτουν μάρτυρες στην δίκη των Κοεμτζήδων», *Απογευματινή*, 9 Νοεμβρίου 1973, σ. 2-3· Γ. Παπαχριστοφίλου, «“Θα σας σφάζωμε όλους αν δεν πήτε το τραγούδι”», *Ακρόπολις*, 9 Νοεμβρίου 1973, σ. 2.

⁷⁴ Δημ. Μπελσής, Τ. Σταματόπουλος, «Τρόχισαν το μαχαίρι πριν από το φονικό», *Η Βραδυνή*, 10 Νοεμβρίου 1973, σ. 8· Σπύρος Καρατζαφέρης, Αχιλλέας Χατζόπουλος, «Οι 3 γυναίκες των Κοεμτζήδων», *Απογευματινή*, 10 Νοεμβρίου 1973, σ. 3· Βασ. Πλάτανος, Δημ. Τσαϊλά, «Η ωραία της τραγωδίας κλαίει στη δίκη», *Τα Νέα*, 10 Νοεμβρίου 1973, σ. 9· Μ. Καραμπατσάκης, «Απολογούνται σήμερα οι αδελφοί Κοεμτζή», *Μακεδονία*, 10 Νοεμβρίου 1973, σ. 1· Γ. Παπαχριστοφίλου, «Ούρλιαζε σαν Ινδιάνος, σφάζοντας τους θαμώνες», *Ακρόπολις*, 10 Νοεμβρίου 1973, σ. 1.

⁷⁵ Τηλ. Γάριος, «Αι απολογίαι των κατηγορουμένων και η πρότασις του Εισαγγελέως», *Η Βραδυνή*, 12 Νοεμβρίου 1973, σ. 11· Γ. Παπαχριστοφίλου, «3 φορές σε θάνατο για τον Ν. Κοεμτζή ζητεί ο εισαγγελεὺς», *Ακρόπολις*, 11 Νοεμβρίου 1973, σ. 1, 8· Αχιλλέας Χατζόπουλος, «Στην άπονη κοινωνία τα έρριξε όλα ο Κοεμτζής», *Απογευματινή*, 12 Νοεμβρίου 1973, σ. 11· Μ. Καραμπατσάκης, «Αι απολογίαι των αδελφών Κοεμτζή», *Μακεδονία*, 11 Νοεμβρίου 1973, σ. 16, 19· Πλάτανος, «Τρίς σε θάνατο ο Ν. Κοεμτζής», *Τα Νέα*, 12 Νοεμβρίου 1973, σ. 1, 13· «Το εκτελεστικό απόσπασμα αντιμετωπίζει ο Ν. Κοεμτζής», *Το Βήμα*, 11 Νοεμβρίου 1973, σ. 14.

⁷⁶ Μ. Καραμπατσάκης, «Αι απολογίαι των αδελφών Κοεμτζή», *Μακεδονία*, 11 Νοεμβρίου 1973, σ. 16· Β. Πλάτανος, «Τρίς σε θάνατο ο Ν. Κοεμτζής», *Τα Νέα*, 12 Νοεμβρίου 1973, σ. 1, 13· Τηλ. Γάριος, «Αι απολογίαι των κατηγορουμένων και η πρότασις του Εισαγγελέως», *Η Βραδυνή*, 12 Νοεμβρίου 1973, σ. 11· Γ. Παπαχριστοφίλου, «3 φορές σε θάνατο για τον Ν. Κοεμτζή ζητεί ο εισαγγελεὺς», *Ακρόπολις*, 11 Νοεμβρίου 1973, σ. 1, 8.

αντίσταση κατά της αρχής και οπλοχρησία), προσθέτοντας στις απόπειρες ανθρωποκτονίας και την επίθεση του Κοεμτζή προς τον Δρανά κατά τη σύλληψή του. Για τους άλλους δύο πρότεινε να κριθούν ένοχοι για έμμεση συνέργεια στις τρεις ανθρωποκτονίες και τις επτά απόπειρες ανθρωποκτονίας. Τελικά, το Μικτό Κακουργιοδικείο Αθηνών, με απόφασή του που εκδόθηκε στις 4 μ.μ. της Κυριακής, 11 Νοεμβρίου 1973, καταδίκασε τον Νίκο Κοεμτζή, σύμφωνα με το κατηγορητήριο, τρεις φορές σε θάνατο, οκτώ φορές σε ισόβια κάθειρξη, σε φυλάκιση δύο ετών και έξι μηνών, σε ισόβια στέρηση των πολιτικών του δικαιωμάτων και σε καταβολή αποζημίωσης ύψους 45.000 δρχ. προς τους πολιτικούς ενάγοντες συγγενείς των τριών θυμάτων. Επιπλέον, επέβαλε στον Δημοσθένη Κοεμτζή ποινή φυλάκισης τριών ετών για επικίνδυνη σωματική βλάβη, απαλλάσσοντάς τον από τις λοιπές κατηγορίες. Ο Θωμάς Καραμάνης κηρύχθηκε αθώος όλων των κατηγοριών⁷⁷.

⁷⁷ «Στο εκτελεστικό απόσπασμα ο δολοφόνος», *Η Βραδυνή*, 12 Νοεμβρίου 1973, σ. 1· Γ. Παπαχριστοφίλου, «Αναβολή εκτελέσεως θα επιδιώξη ο Ν. Κοεμτζής», *Ακρόπολις*, 13 Νοεμβρίου 1973, σ. 1, 2· Σπ. Καρατζαφέρης, «Στο απόσπασμα ο αρχι-σφαγέας», *Απογευματινή*, 12 Νοεμβρίου 1973, σ. 1· «Τρις εις θάνατον ο Νίκος Κοεμτζής», *Μακεδονία*, 11 Νοεμβρίου 1973, σ. 6· «Η αναίρεση, η τελευταία ελπίδα του Ν. Κοεμτζή», *Το Βήμα*, 11 Νοεμβρίου 1973, σ. 3.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

*Δείγμα υψηλής ποιήσεως και μουσικής εμπνεύσεως**

Μουσική, χορός και χώροι διασκέδασης

Καθώς η τριπλή ανθρωποκτονία εκτυλίχθηκε σε νυχτερινό κέντρο και το επεισόδιο που προηγήθηκε ξεκίνησε από την παραβίαση μίας παραγγελιάς, μέρος του Τύπου και των θεσμών στράφηκε στους ίδιους τους χώρους νυχτερινής διασκέδασης, τη μουσική και τις συνακόλουθες πρακτικές τους. Η ενασχόληση του δημόσιου λόγου με αυτά τα ζητήματα και η πρόσληψή τους ως πεδία όπου συναρθρώνονται ευρύτερες πολιτισμικές, κοινωνικές και πολιτικές σημασιοδοτήσεις, δεν είναι συγκυριακή. Ιδιαίτερα τη μεταπολεμική περίοδο, υπό την πίεση ταχύρρυθμων και αλληπάληλων μετασχηματισμών, η διασκέδαση και ο ελεύθερος χρόνος αναδεικνύονται παγκοσμίως σε προνομιακό πεδίο σχολιασμού από ετερόκλητους πολιτικούς χώρους. Από τα χαρακτηριστικότερα εγχώρια παραδείγματα αποτελεί το κύμα «ηθικού πανικού» και η σχετική συζήτηση περί «ξενόφερτων ηθών» που ακολούθησε την είσοδο του ροκ εν ρολ στην Ελλάδα από τα μέσα της δεκαετίας του 1950, με τη μουσική υποκουλτούρα να ανάγεται σε σύμβολο κοινωνικής εκτροπής⁷⁸. Εν προκειμένω, στο στόχαστρο βρέθηκε η λαϊκή μουσική με βάση το μπουζούκι, και ιδιαίτερα ο πρόγονός της, το ρεμπέτικο.

Η απόρριψη του ρεμπέτικου από τους επίσημους λόγους ανιχνεύεται ήδη από τη γένεση του είδους και αρθρώνεται γύρω από δύο αλληλένδετες γενεαλογίες. Η πρώτη αφορά στην προδισκογραφική του κοιτίδα στα οικονομικά υποβαθμισμένα κοινωνικά στρώματα των ελληνικών αστικών κέντρων, κατά τα τέλη του 19ου αιώνα. Η κλασική βιβλιογραφία έχει ταυτίσει την ανάδυση του είδους αποκλειστικά με τον «υπόκοσμο», παραβλέποντας τα δυσδιάκριτα όρια μεταξύ του φτωχού προλεταριάτου και του υποπρολεταριάτου της περιόδου, και τη γοητεία που άσκησε στο πρώτο η θετική ανασήμανση της περιθωριοποίησης που προβάλλει το δεύτερο⁷⁹. Σε κάθε περίπτωση, οι βασικές

* Κυριακίδης, «Η παραγγελιά...», *Το Βήμα*, 3 Μαρτίου 1973, σ. 2.

⁷⁸ Βλ. σχετικά Κώστας Κατσάπης, *Ηχοι και απόηχοι: κοινωνική ιστορία του ροκ εν ρολ φαινομένου στην Ελλάδα, 1956-1967* (Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, 2007).

⁷⁹ Γιώργος Αλεξάτος, *Το τραγούδι των ηττημένων. Κοινωνικές αντιθέσεις και λαϊκό τραγούδι στη μεταπολεμική Ελλάδα* (Κουκκίδα, 2014²), 30-32. Για μία επισκόπηση του πεδίου και των διαφορετικών απόψεων που έχουν διατυπωθεί ως

θεματικές αυτής της, κατά βάση, αυτοσχεδιαστικής φάσης αμφισβητούν τις καθιερωμένες κοινωνικές αξίες και, χωρίς στοιχεία αυτοπεριφρόνησης, αποτυπώνουν με βιωματική αμεσότητα τη χασισοποτεία, τις βίαιες συμπλοκές, τον τζόγο, τις ηρωικές περιπέτειες του «μάγκα» και τη ζωή στη φυλακή. Ως τόποι εκτέλεσης του είδους αναφέρονται ιδίως οι τεκέδες⁸⁰, οι οίκοι ανοχής, οι χαρτοπαικτικές λέσχες και οι φυλακές⁸¹.

Η δεύτερη γενεαλογία συμπίπτει με τη μετέπειτα ένταξη του είδους στο υβριδικό, «ανατολικό» σύμπαν των καφέ-αμάν. Εκεί ο ήχος εξευγενίζεται, τυποποιείται και απευθύνεται στα ευρύτερα λαϊκά στρώματα. Παράλληλα, όμως, εγγράφεται στην ιδεολογική διαμάχη «Ανατολής – Ευρώπης», όπου για ένα τμήμα του δημόσιου λόγου, οι «ανατολίτικες» μουσικές ορίζονται ως «η δική μας Ανατολή» που αξίζει προστασία, ενώ για τους υπέρμαχους του ευρωπαϊσμού συνιστούν οθωμανικό κατάλοιπο, χυδαίο και ασύμβατο με το προφίλ του εκσυγχρονιζόμενου έθνους. Από το 1922, με την έλευση των προσφύγων, υπερισχύει το «σμυρναϊκό» ηχόχρωμα, με κυρίαρχα όργανα το σαντούρι και το βιολί, το οποίο, από τις αρχές της δεκαετίας του 1930, υποχωρεί σταδιακά έναντι του «πειραιώτικου» στυλ, με επίκεντρο το μπουζούκι και τη μάγκικη αισθητική⁸². Όσον αφορά στους χορούς του μπουζουκοκεντρικού ρεμπέτικου, αυτοί είναι ο ζεϊμπέκικος, σε ρυθμό 9/8, και ο χασάπικος, σε ρυθμό 2/4, ενώ από εκείνους που συνδέονται με την ανατολίτικη παράδοση πιο διαδεδομένο είναι το τσιφτετέλι.

Ειδικότερα, πάνω από τα μισά ρεμπέτικα τραγούδια έως και το 1952 είναι ζεϊμπέκικα και πραγματεύονται θεματικές όπως η φυλακή, η θλίψη, η διαμαρτυρία, η απόγνωση και η χρήση ουσιών. Πρόκειται για έναν αυστηρά αντρικό και αυτοσχεδιαστικό χορό, στον οποίο, όπως θα εξετάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο, συμπυκνώνεται συμβολικά το αξιακό σύστημα της «μαγκιάς»⁸³. Καθώς αποτελεί άγραφο κανόνα να βρίσκεται κάθε φορά ένας μόνο χορευτής στην πίστα, στη διαδρομή του χορού διαμορφώθηκε, χωρίς να μπορεί να προσδιοριστεί το ακριβές χρονικό σημείο, και η πρακτική της «παραγγελιάς». Σύμφωνα με αυτήν, ο ενδιαφερόμενος –άνδρας μέχρι και την εξεταζόμενη περίοδο– ζητάει από την ορχήστρα ένα συγκεκριμένο τραγούδι, προκειμένου εκείνος ή η παρέα του να χορέψουν

προς τις κοινωνικές καταβολές του ρεμπέτικου, βλ. Stathis Gauntlett, «Rebetiko Tragoudi as a Generic Term», *Byzantine and Modern Greek Studies* 8 (1982): 77-102.

⁸⁰ Τεκές είναι το μυστικό μέρος όπου καπνίζεται χασίς. Ο όρος προέρχεται από τον τουρκικό *teke*, που σημαίνει μοναστήρι, βλ. Ζάχος, *Λεξικό της Πιάτσας* (Κάκτος, 1981), 473.

⁸¹ Dafni Tragaki, *Rebetiko Worlds. Ethnomusicology and Ethnography in the City* (Cambridge Scholars Publishing, 2007), 49.

⁸² *ό.π.*, 49-56.

⁸³ Στάθης Δαμιανάκος, «Για μία κοινωνιολογική ανάγνωση του λαϊκού χορού», *Πρεβεζάνικα Χρονικά* 24 (1990): 6-9.

κατ' αποκλειστικότητα στην πίστα. Σε μεταγενέστερες φάσεις τεκμηριώνεται και η καταβολή χρηματικού ανταλλάγματος, καθώς και η τήρηση σειράς προτεραιότητας, οι οποίες φαίνεται να αφορούν κυρίως πιο οργανωμένα κέντρα διασκέδασης⁸⁴. Σε αντίθεση με τον μοναχικό χαρακτήρα του ζειμπέκικου, ο χασάπικος αποτελεί ομαδικό και εξωστρεφή χορό, με περισσότερο αισιόδοξα στοιχεία, που σχετίζονται με τη φιλία, τη συντροφικότητα και την αλληλεγγύη⁸⁵. Τέλος, το τσιφτετέλι χαρακτηρίζεται από έντονες κινήσεις δόνησης ή «τινάγματος» του στήθους και των ώμων, καθώς και από κυκλικές κινήσεις της μέσης και των γοφών, που προσεγγίζουν τον τουρκικό χορό της κοιλιάς από τον οποίο προέρχεται⁸⁶. Αποτελεί τον μοναδικό κατεξοχήν γυναικείο χορό του ρεμπέτικου, ενώ δεν ήταν σπάνιες οι ανδρικές παρωδίες του, με τους χορευτές να κρατούν επιδεικτικά τα γεννητικά τους όργανα καθώς στροβιλίζονταν⁸⁷.

Η ιχνηλάτηση της μετέπειτα εξέλιξης του ρεμπέτικου, της διάχυσής του και των διαφορούμενων προσλήψεων του παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, για την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο διεξήχθη η δημόσια συζήτηση γύρω από τη διασκέδαση με αφορμή την υπόθεση Κοεμτζή. Ήδη, έως τα μέσα της δεκαετίας του 1930, με σημαντική τη συμβολή της επιτυχημένης «Τετράδας του Πειραιά» (Μάρκος Βαμβακάρης, Γιώργος Μπάτης, Ανέστης Δελιάς και Στράτος Παγιουμτζής), το ρεμπέτικο επεκτείνει το ρεπερτόριο και το κοινό του και μεταβάλλεται σε εύκολα προσβάσιμη λαϊκή μουσική: ακούγεται σε ταβέρνες, αγοράζεται σε δίσκους, και, ήδη από το 1926, εντάσσεται σε προγράμματα ραδιοφωνικών σταθμών⁸⁸. Χωρίς να εξαλείφονται οι προηγούμενες αρνητικές συνδηλώσεις που σχετίζονται με τις καταβολές του είδους, η κατεξοχήν λαϊκή προέλευση του ακροατηρίου της δεκαετίας του 1930 τεκμηριώνεται από τα σχετικά δημοσιεύματα: το συγκριτικά μεγαλύτερο ποσοστό εντάσσεται στις «λαϊκές τάξεις», τους πρόσφυγες και τις γυναίκες (47,4%), έναντι του 36,1% που συσχετίζεται με τις «παραβατικές» ομάδες⁸⁹.

Η τάση ευρύτερης αποδοχής και ενσωμάτωσης του ρεμπέτικου αναχαιτίζεται, εν μέρει, από την πανεθνική εκστρατεία «ηθικής αρετής» και την αυταρχική πολιτική καταστολής της δικτατορίας

⁸⁴ Βλ. Jane K. Cowan, *Dance and the Body Politic in Northern Greece* (Princeton University Press, 1990), 158, 175.

⁸⁵ Δαμιανάκος, «Για μία κοινωνιολογική ανάγνωση του λαϊκού χορού», 8.

⁸⁶ Angela Shand, «The Tsifte-teli Sermon: Identity, Theology, and Gender in Rebetika», στο *The Passion of Music and Dance Body, Gender and Sexuality*, επιμ. William Washabaugh (Berg, 1998), 127.

⁸⁷ Gail Holst-Warhaft, «Rebetika: The Double-descended Deep Songs of Greece», στο *The Passion of Music and Dance Body, Gender and Sexuality*, επιμ. William Washabaugh (Berg, 1998), 121.

⁸⁸ Tragaki, *Rebetiko Worlds*, 57.

⁸⁹ Βλ. Γρηγόρης Μπαγιόκας, «Το ρεμπέτικο στο δημόσιο λόγο της περιόδου 1931-40» (Διδακτορική Διατριβή, Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Ψυχολογίας, 2008), 217-230, 241-243, 325-352, 200-208, 217-230.

Μεταξά (1936), που, στο όνομα της αντιμετώπισης του «κομμουνιστικού κινδύνου», επεκτείνουν τον σκληρό κοινωνικό έλεγχο σε κάθε πεδίο της κοινωνικής ζωής⁹⁰. Στο πλαίσιο αυτό, η λογοκρισία στις ηχογραφήσεις του ρεμπέτικου υπήρξε καταλυτική. Με την επιβολή προληπτικού ελέγχου στη δισκογραφία, μειώθηκαν αισθητά οι νέες συνθέσεις, ενώ τα στιχουργικά θέματα και η γλώσσα προσαρμόστηκαν στους κανόνες της αρμόδιας επιτροπής. Εν ολίγοις, ό,τι συνδεόταν με «λούμπεν» πρακτικές παρέμεινε προνομιακά στη ζωντανή σκηνή, εκτός δίσκου. Ακόμα, η κρατική στοχοποίηση όξυνε τον ηθικό στιγματισμό του μπουζουκιού, το οποίο προσέλαβε συμβολικά το φορτίο των «παρανόμων» και «ηθικά έκκεντρων» ομάδων⁹¹. Υπό τις απαγορεύσεις αυτές, και η δημόσια εικόνα των καφέ-αμάν, ήδη φορτισμένη ως «οθωμανική» κληρονομιά, χρειάστηκε αναπροσαρμογή, με αποτέλεσμα τη σταδιακή υποχώρησή τους στο αμέσως επόμενο διάστημα⁹².

Παράλληλα, το παραπάνω κενό που δημιουργήθηκε διευκόλυνε την ανάδυση μίας δεύτερης γενιάς ρεμπετών δημιουργών και τη διεύρυνση της κοινωνικής διείσδυσης του είδους προς πιο εύπορα ακροατήρια. Κεντρική μορφή αυτής της διαδικασίας αποτελεί ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο οποίος από το 1937 αναπροσανατολίζει το ρεπερτόριο, αποσυνδέοντάς το από τον προγενέστερο κώδικα του υποκόσμου. Τα τραγούδια του αρθρώνουν απογοητεύσεις και επιθυμίες διαφυγής σε «εξωτικά» και ονειρικά τοπία, ενώ ταυτόχρονα αποτυπώνουν τα λαϊκά κοινωνικά συμφραζόμενα της εποχής του, όπως οι φτωχογειτονιές, οι χώροι εργασίας, οι εμπειρίες της εργατιάς, ο πονεμένος έρωτας και η κουλτούρα της ταβέρνας. Τα μοτίβα αυτά καλλιεργούνται με λογοτεχνίζουσα γλώσσα, εκλεπτυσμένη αισθητική, μελαγχολική διάθεση και σε απόσταση από τον ωμό ρεαλισμό της πρώτης γενιάς. Ο Τσιτσάνης επιφέρει αντίστοιχες μετατοπίσεις και στο μουσικό ιδίωμα, εκσυγχρονίζοντας και απομακρύνοντάς το από το προγενέστερο παραδοσιακό πλαίσιο προς μία αρμονική λογική μείζονα-ελάσσονα, με τη συστηματικότερη χρήση συγχορδίων. Χαρακτηριστική για τη συμβολή του στην εξέλιξη του μουσικού είδους είναι η προτίμηση του να χαρακτηρίζει τη μουσική του «λαϊκή» και όχι «ρεμπέτικη», προμηνύοντας το νέο ρεύμα που θα ακολουθήσει⁹³.

⁹⁰ Βλ. Γιάννης Ζαϊμάκης, *Καταγωγή ακμάζοντα Παρέκκλιση, πολιτισμική δημιουργία, ανώνυμο ρεμπέτικο (1900-1940)* (Πλέθρον, 1999), 133-135. Πράγματι, σύμφωνα με τα ευρήματα της μελέτης του Μπαγιόκα για την περίοδο 1931-1940, οι αρνητικές και συνολικές αναφορές στις «παραβατικές» ομάδες ακροατών του ρεμπέτικου και στους παράνομους χώρους ακρόασης είναι οι μεγαλύτερες το 1931-1933 και εκ νέου μετά την επιβολή της δικτατορίας του Μεταξά, με αισθητή κάμψη στο ενδιάμεσο. Αντίστοιχα, το ζήτημα των «ανατολικών» χαρακτηριστικών του είδους τίθεται στο επίκεντρο κυρίως την περίοδο 1936-1938, καθώς διαδίδεται η πληροφορία για την απαγόρευση του αμανέ στην Τουρκία, ενώ η αποτελεσματική εφαρμογή της μεταξικής λογοκρισίας, οδηγεί σε υποχώρηση της σχετικής θεματικής από τον δημόσιο λόγο, βλ. Μπαγιόκας, «Το ρεμπέτικο στο δημόσιο λόγο της περιόδου 1931-40», 217-230, 241-243, 325-352.

⁹¹ Tragaki, *Rebetiko Worlds*, 58-60.

⁹² Αλεξάτος, *Το τραγούδι των ηττημένων*, 43.

⁹³ Tragaki, *Rebetiko Worlds*, 61-62· Leonidas Economou, «Sentiment, Memory, and Identity in Greek Laiko Music (1945-1967)», στο *Made in Greece. Studies in Popular Music*, επιμ. Dafni Tragaki (Routledge, 2019), 20-21.

Με την απαγόρευση της παραγωγής δίσκων γραμμοφώνου κατά την Κατοχή και την επιβολή νέων λογοκριτικών περιορισμών στην καταγραφή και διάδοση του ρεμπέτικου, τα μαγαζιά αναδεικνύονται σε βασικό κανάλι μετάδοσης του είδους, προσελκύοντας πέρα από τους γνώριμους «περιθωριακούς» κύκλους, ευρύτερα αστικά ακροατήρια που αναζητούν εκτόνωση μέσα στη γενικευμένη ένδεια. Σ' αυτό το πλαίσιο επανέρχονται στη σκηνή θεματικές παράνομων δραστηριοτήτων, που η δισκογραφία της προηγούμενης περιόδου είχε αποσιωπήσει, ενώ η ακραία υλική στέρηση ευνοεί την εξάπλωση της χρήσης ουσιών, με αποτέλεσμα τα «χασικλίδικα» τραγούδια να κερδίζουν εκ νέου έδαφος. Ωστόσο, παρά την παραπάνω τάση, τα χρόνια της Κατοχής συνδέονται περισσότερο με τη «Σχολή της Θεσσαλονίκης» (1938–1946), η οποία, υπό την ισχυρή επιρροή του Βασίλη Τσιτσάνη, απομακρύνεται από τα παραπάνω θεματολογικά μοτίβα, προτάσσοντας ένα πιο εξευγενισμένο ύφος και αγκαλιάζοντας τα κοινά βιώματα και τις δυστυχίες της περιόδου⁹⁴. Με τον τρόπο αυτό, το ελαφρό ή «ευρωπαϊκό» τραγούδι –που, ως το μόνο είδος αποδεκτής λαϊκής μουσικής από το κράτος και τα μεσαία στρώματα, κατείχε σχεδόν μονοπωλιακή θέση στο ραδιόφωνο, το θέατρο επιθεώρησης και τον κινηματογράφο– χάνει σταδιακά την πρωτοκαθεδρία του στα ευρύτερα λαϊκά στρώματα⁹⁵.

Μετά τον πόλεμο, η λογοκρισία στις ηχογραφήσεις διατηρείται, αλλά σε ηπιότερο βαθμό σε σχέση με τη μεταξική περίοδο, στοχεύοντας αυτήν τη φορά κυρίως σε τραγούδια με αντικαθεστωτικό περιεχόμενο. Το στιχουργικό και βιωματικό σύμπαν του ρεμπέτικου αυτής της εποχής διαποτίζεται από απαισιοδοξία και μελαγχολία, ενώ η ταβέρνα προβάλλει ως τόπος φυγής και παρηγοριάς από τη βάνανση πραγματικότητα⁹⁶. Πάρα ταύτα, έως και την συντριπτική ήττα της εαμογενούς Αριστεράς, στο ρεπερτόριο παραμένουν στοιχεία που παραπέμπουν με αλληγορικό τρόπο σε προσδοκίες βελτίωσης των συνθηκών ζωής⁹⁷. Τα τελευταία υποχωρούν στη σκληρή μετεμφυλιακή συγκυρία, και από το 1952 αναδύεται ένα νέο ρεύμα «βαριού» λαϊκού τραγουδιού, συγγενούς προς το ρεμπέτικο, το οποίο συμπυκνώνει το ζοφερό κοινωνικό τοπίο μέσα από καταγγελτικό λόγο, αξιοποιώντας τον αργό ρυθμό του βαριού ζεϊμπέκικου. Το είδος αυτό, αποκαλούμενο και «μετεμφυλιακό» ή «μαύρο» λαϊκό⁹⁸, με πρωταγωνιστική μορφή τον Στέλιο Καζαντζίδη, αποκτά ευρεία λαϊκή αποδοχή, αλλά

⁹⁴ Tragaki, *Rebetiko Worlds*, 63-65· Αλεξιάτος, *Το τραγούδι των ηττημένων*, 48-53.

⁹⁵ Economou, «Sentiment, Memory, and Identity in Greek Laiko Music», 19.

⁹⁶ Tragaki, *Rebetiko Worlds*, 65-66.

⁹⁷ Αλεξιάτος, *Το τραγούδι των ηττημένων*, 53-58.

⁹⁸ Κατά τις εκφράσεις των Γεωργιάδη - Ραχματούλινα και του Αλεξιάτου αντίστοιχα, βλ. Economou, «Sentiment, Memory, and Identity in Greek Laiko Music», 23.

αντιμετωπίζεται με καχυποψία, απαξίωση και ειρωνεία από τον επίσημο κυβερνητικό λόγο και τις μεσαίες / ανώτερες τάξεις⁹⁹.

Σε αντίθετη κατεύθυνση, ήδη από το 1946 προχωρά και ο μερικός «εξαστισμός» του ρεμπέτικου, με τη γέννηση του αποκαλούμενου «αρχοντορεμπέτικου». Πρόκειται για ένα υβριδικό ιδίωμα που συμπλέκει το ελαφρύ με το ρεμπέτικο τραγούδι, ερχόμενο πιο κοντά στις «δυτικότερες» προτιμήσεις και τις απαιτήσεις της αγοράς. Καταλυτικό ρόλο στον εκσυγχρονισμό του ήχου διαδραματίζει η μετάβαση από το τρίχορδο στο τετράχορδο μπουζούκι και η τελειοποίηση της νέας τεχνικής από τον Μανώλη Χιώτη. Έτσι, το ρεπερτόριο αποκτά ισχυρότερη αρμονική στήριξη, ενώ στους στίχους κυριαρχούν ποικίλες θεματικές, κατά βάση ελαφριές, όπως η εξιδανίκευση του μποέμ τρόπου ζωής και της «μαγκιάς», οι ερωτικές ιστορίες, η κυριαρχία της τύχης, η εγκαρτέρηση και η ελπίδα. Σε αντίθεση με το βαρύ λαϊκό, το αρχοντορεμπέτικο αρθρώνει ένα μήνυμα λήθης και επιστροφής στην κανονικότητα, μακριά από τα βιώματα της προηγούμενης περιόδου. Στα νέα κέντρα, που αποκαλούνται «κοσμικές ταβέρνες», «κοσμικά κέντρα» ή απλώς «μπουζούκια», συχνάζουν τα μεσαία και ανώτερα στρώματα –ιδίως οι νεόπλουτοι–, τα οποία διασκεδάζουν πλουσιοπάροχα και επιδεικτικά ακούγοντας το νέο είδος, πλάι σε δυτικά είδη (φοξ τροτ, σουίνγκ, τσα τσα κ.ο.κ.)¹⁰⁰. Η αποδοχή αυτού του τρόπου διασκέδασης είναι τέτοια, ώστε να αναδεικνύεται σε κατεξοχήν σκηνικό πολλών κινηματογραφικών παραγωγών της περιόδου, με τους καλλιτέχνες να αποκτούν παρουσιαστικό αντίστοιχο εκείνων των κινηματογραφικών αστέρων του εξωτερικού¹⁰¹. Παρά τις αναμενόμενες επικρίσεις¹⁰², η εξέλιξη αυτή οδηγεί στη σταδιακή, σχεδόν διαταξική, αποδοχή ενός συγκεκριμένου τμήματος της μπουζουκοκεντρικής λαϊκής μουσικής, ενώ ταυτόχρονα διατηρείται η απόρριψη των «βαριών» λαϊκών και των παλαιότερων ρεμπέτικων, τα οποία εξακολουθούν να φέρουν

⁹⁹ Βλ. ό.π., 97 κ.έ· Economou, «Sentiment, Memory, and Identity in Greek Laiko Music», 23-24· Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα: όρια και μετατοπίσεις στην πρόσληψη της λαϊκής μουσικής του 20ού αιώνα», *δοκίμες* 13-14 (2005): 375-376.

¹⁰⁰ Είναι χαρακτηριστική η φράση του αρθρογράφου στα *Νέα*, το 1948: «Το πρωί της Κυριακής στη Συμφωνική. Το βράδυ της ίδιας μέρας στα μπουζούκια», βλ. Παύλος Παλαιολόγος, «Μπουζούκια», *Τα Νέα*, 13 Δεκεμβρίου 1948, αναδημοσίευση στο Κώστας Βληδίσσης, *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)* (Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2018), 143.

¹⁰¹ Για το αρχοντορεμπέτικο, βλ. Tragaki, *Rebetiko Worlds*, 66-68· Economou, «Sentiment, Memory, and Identity in Greek Laiko Music», 21-23· Risto Pekka Pennanen, «The development of chordal harmony in Greek rebetika and laika music, 1930s to 1960s», *Ethnomusicology Forum*, 6:1 (1997): 67· Economou, «Sentiment, Memory, and Identity in Greek Laiko Music», 23-24.

¹⁰² Βλ. ενδεικτικά τα σχετικά άρθρα: Γ. Σταύρου, «“Ρεμπέτικα” από την Τρούμπα στο... Κολωνάκι!», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 27 Νοεμβρίου 1946, αναδημοσίευση στο Βληδίσσης, *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο*, 115-117· Παύλος Παλαιολόγος, «Μπουζούκια», *Τα Νέα*, 13 Δεκεμβρίου 1948, αναδημοσίευση στο *ίδιο*, 143-144· Αθανάσιος Κόκκινος, «Οι κίνδυνοι της μουσικής», *Η Ελλάδα*, 21 Φεβρουαρίου 1949, αναδημοσίευση στο *ίδιο*, 151-153.

το στίγμα της συναισθηματικής φόρτισης, της κοινωνικής διαμαρτυρίας, της παραβατικότητας και της «χυδαιότητας»¹⁰³.

Παράλληλα με τη διάχυση του ρεμπετογενούς λαϊκού στα ευρύτερα λαϊκά και μεσαία στρώματα, εξακολουθούν να υφίστανται χώροι στους οποίους συχνάζουν «περιθωριακά» ακροατήρια για να ακούσουν κυρίως παλαιότερες «ρεμπέτικες πενιές». Ο Ηλίας Πετρόπουλος αναφέρεται στα «σκυλάδικα» που, κατά την περιγραφή του, δημιουργούνται στα μέσα της δεκαετίας του 1950 στην περιφέρεια της Θεσσαλονίκης και κατόπιν εξαπλώνονται στα περίχωρα της Αθήνας και άλλων πόλεων, ως αντίδραση στη μικροαστική αποδοχή του ρεμπέτικου και τη μετεξέλιξη των ρεμπετάδικων σε καλά –και ακριβά– κέντρα. Τα μαγαζιά αυτά παρουσιάζονται ως μικρές ταβέρνες με περιορισμένη πρόσβαση και μικρή χωρητικότητα, όπου συχνάζουν κάθε λογής «μάγκες» για φαγητό και ποτό, μουσική, κατανάλωση χασίς και, ενδεχομένως, ερωτική συνεύρεση επί πληρωμή σε παρακείμενο δωμάτιο. Η ονομασία τους ανιχνεύεται από τον Πετρόπουλο στο προσωνύμιο «σκύλος», που χρησιμοποιείτο για τους «σκληρούς» μάγκες¹⁰⁴. Αντίθετα, ο Αντώνης Καρκαγιάννης τοποθετεί την εμφάνιση των σκυλάδικων στην ίδια περίπου περίοδο, αλλά τα περιγράφει ως «δεύτερα» και φθηνότερα μαγαζιά τύπου καμπαρέ, αποδίδοντας την ονομασία τους στις «σκύλες», όπως αποκαλούνταν προπολεμικά οι ταλαιπωρημένες πόρνες της υπαίθρου¹⁰⁵.

Στο μεταξύ, παρότι η Αριστερά έως τώρα είχε κρατήσει επιφυλακτική και πολλές φορές ανοιχτά αρνητική στάση απέναντι στο ρεμπέτικο, η πραγμάτευση της καλλιτεχνικής αξίας και της «ηθικής» του είδους παίρνει νέα ώθηση στα χρόνια του εμφυλίου και φτάνει στο αποκορύφωμά της τη δεκαετία του 1960, με την κυκλοφορία του *Επιτάφιου* από τον Μίκη Θεοδωράκη¹⁰⁶. Στον δίσκο συμπυκνώνεται το εγχείρημα «εκπολιτισμού» και «αναβάθμισης» του ρεμπέτικου από τα περιθωριακά και ανατολίτικα στοιχεία του, ώστε να αποτελέσει την αυθεντική έκφραση του ελληνικού λαού. Στο πλαίσιο αυτό, ο Θεοδωράκης μελοποιεί ποιήματα του Γιάννη Ρίτσου με ηγετικό μελωδικό όργανο το μπουζούκι, το οποίο εντάσσεται σε συμφωνικού τύπου ενορχηστρώσεις. Η σύνθεση αυτή, σε συνδυασμό με τη φωνητική εκφορά του Γρηγόρη Μπιθικώτση, που παραπέμπει ευθέως στο ρεμπέτικο

¹⁰³ Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα»: 378.

¹⁰⁴ Ηλίας Πετρόπουλος, *Το Άγιο Χασισάκι* (Νεφέλη, 1991), 67-74.

¹⁰⁵ Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα»: 386-387.

¹⁰⁶ Για τη σχετική συζήτηση, βλ. Ελένη Ανδριάκα, «Η διαμάχη για το ρεμπέτικο: η ελληνικότητα ως ισορροπία Λόγου-Πάθους», στο *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, επιμ. Νίκος Κοταρίδης (Πλέθρον, 2007), 225-257.

σύμπαν της ταβέρνας, έχει ως στόχο να ενοποιήσει το «λόγιο» (πολιτικό) ποίημα με την καθημερινή εμπειρία των λαϊκών στρωμάτων, γεφυρώνοντας αισθητικά το «υψηλό» με το «λαϊκό»¹⁰⁷.

Παρά τις αντιδράσεις που προκάλεσε στους μουσικούς και διανοητικούς κύκλους, ο *Επιτάφιος* του Θεοδωράκη λειτουργεί ως σημείο καμπής, εγκαινιάζοντας αυτό που σταδιακά ονομάστηκε «έντεχνο λαϊκό». Έτσι, στη δεκαετία του 1960, αναδύονται νέες μορφές λαϊκού επηρεασμένες τόσο από την αισθητική του έντεχνου, όπως τα έργα του Γιώργου Ζαμπέτα και του Απόστολου Καλδάρα, όσο και από το ελαφρό τραγούδι και τη διεθνή ποπ, με σημαντικές μορφές τους Γιώργο Κατσαρό και Μίμη Πλέσσα. Οι υβριδικές αυτές τάσεις διευρύνουν το ακροατήριο του λαϊκού τραγουδιού και καθίστανται εξαιρετικά δημοφιλείς. Παράλληλα, η ίδια δυναμική, καθώς και η χρονική και συναισθηματική απομάκρυνση από το τέλος του Εμφυλίου, ωθούν στα περιθώρια της μουσικής βιομηχανίας το αμιγώς «βαρύ» λαϊκό, με τον Καζαντζίδη να σταματάει τις ζωντανές εμφανίσεις του στα μέσα της δεκαετίας, παρά τη μεγάλη δημοφιλία του, λόγω της αποστροφής του προς τη νέα κατάσταση που αρχίζει να επικρατεί στα κέντρα. Άλλοι καλλιτέχνες του χώρου, όπως ο Πάνος Γαβαλάς και η Πόλυ Πάνου προσαρμόζονται στο πιο εύθυμο και γλεντζέδικο κλίμα της εποχής, υιοθετώντας ρεπερτόρια και ερμηνευτικές πρακτικές συμβατές με το νέο θεαματικό μοντέλο διασκέδασης¹⁰⁸.

Ειδικότερα, καθώς προχωράει η δεκαετία του '60¹⁰⁹, τα κοσμικά κέντρα της παραλιακής πληθαίνουν και γνωρίζουν μεγάλη απήχηση στα μεσαία στρώματα. Εκεί ολοκληρώνεται ο μετασχηματισμός της διασκέδασης σε θεαματικό σκηνικό: οι τραγουδιστές ερμηνεύουν όρθιοι, με θεατρική κινησιολογία πάνω σε διακοσμημένα πάλκα· υπάρχει διαμορφωμένος χώρος (πίστα), στον οποίον χορεύουν μαζικά οι θαμώνες· το μουσικό πρόγραμμα επιμελείται προσεκτικά· και επικρατούν πρακτικές ανταγωνιστικής κατανάλωσης, όπως το φούσκωμα μπαλονιών, το σπάσιμο πιάτων¹¹⁰, το

¹⁰⁷ Βλ. Daphne Tragaki, «“Humanizing the Masses”: Enlightened Intellectuals and the Music of the People», στο *The Mediterranean in Music. Critical Perspectives, Common Concerns, Cultural Differences*, επιμ. David Cooper, Kevin Dawe (The Scarecrow Press, 2005), 49-75, ιδιαίτερα 50-53, 64-65.

¹⁰⁸ Economou, «Sentiment, Memory, and Identity in Greek Laiko Music», 26.

¹⁰⁹ Για τις υπόλοιπες, ποικίλες, μορφές διασκέδασης στις αρχές της δεκαετίας, βλ. ενδεικτικά την ταινία *Η Αθήνα τη Νύχτα*, σκηνοθεσία Κλέαρχος Κονιτσιώτης (1962), σε σενάριο του Νίκου Τσιφόρου.

¹¹⁰ Η πρακτική του σπασίματος πιάτων συνδέεται με τη ρεμπέτικη υποκουλτούρα. Στο πλαίσιο αυτό, το σπάσιμο περιοριζόταν στα πιάτα που βρίσκονταν επάνω στο τραπέζι και τελούσαν με σχετική περίσκεψη, καθώς τυχόν υπέρβαση μπορούσε να εκληφθεί ως προσβολή και να πυροδοτήσει βίαιη σύγκρουση με ενδεχομένως αιματηρή κατάληξη. Αντιθέτως, κατά την εξεταζόμενη περίοδο παρατηρείται εκτεταμένη χρήση ειδικά κατασκευασμένων «αναλώσιμων» πιάτων, τα οποία θραύονται μαζικά και απρόσεκτα, με αποτέλεσμα συχνούς τραυματισμούς, ακόμη και των ίδιων των τραγουδιστών επί του πάλκου, βλ. Κώστας Χατζηδάκης, «Από το “σπίτι” στο “δρόμο”»: μία προσέγγιση των δομών χώρου/χρόνου στο ρεμπέτικο τραγούδι», στο *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, επιμ. Νίκος Κωταρίδης (Πλέθρον, 2007), 89-90.

κάψιμο ούισκι και το πέταγμα λουλουδιών. Παρότι από τους παλαιούς ρεμπέτικους χορούς κυριαρχεί το τσιφτετέλι, το ζεϊμπέκικο παραμένει στο ρεπερτόριο, χωρίς να μένει ανεπηρέαστο από τις ευρύτερες εξελίξεις. Είναι χαρακτηριστικές οι παρατηρήσεις της Gail Holst-Warhaft, η οποία σχολιάζει επικριτικά τις δραματικές έως και ακροβατικές φιγούρες των χορευτών, ενώ η συνολική εμπειρία των κέντρων αποτιμάται ως σκηνικό υπερβολής, κοινωνικής επίδειξης και οικονομικής σπατάλης¹¹¹. Αυτό το είδος διασκέδασης απαντάται σταθερά στον κινηματογράφο της περιόδου, ενώ το μπουζούκι και το «συρτάκι ντανς» – χορός χορογραφημένος για την ταινία *Zorba the Greek*, ως μίξη παραδοσιακού συρτού και ρεμπέτικου χασάπικου– αποτελούν βασικές τουριστικές ατραξιόν συνδεδεμένες με την Ελλάδα¹¹².

Η εικόνα της διασκέδασης επί Χούντας παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Από την πρώτη στιγμή, το καθεστώς επενδύει συστηματικά στη μουσική ως μηχανισμό νομιμοποίησής του. Στο πλαίσιο αυτό, καταλαμβάνει άμεσα το Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας (ΕΙΡ), πλημμυρίζοντας το πρόγραμμα του κρατικού ραδιοφώνου με εμβατήρια και δημοτικά τραγούδια. Προβαλλόμενη ως η «αυθεντική» έκφραση του έθνους, η δημοτική μουσική καθίσταται κεντρικό αισθητικό / ιδεολογικό σήμα της επταετίας, σε σημείο ώστε ο τσάμικος να ταυτιστεί στη συλλογική μνήμη, τότε και τώρα, με το καθεστώς. Στην ίδια λογική, οι συνταγματάρχες εμφανίζονται συχνά τηλεοπτικά να ηγούνται «εθνικών» χορών σε εορτασμούς, ενώ η δημοτική μουσική χρησιμοποιείται ακόμη και ως εργαλείο «αναμόρφωσης» στη Γυάρο και τις φυλακές. Παράλληλα, παράγονται προπαγανδιστικά «νέα δημοτικά» τα οποία, αξιοποιώντας μουσικολογικά και στιχουργικά στοιχεία της δημόδους παράδοσης, υμνούν την ανδρεία, τη σωτηριολογία και τον «ηρωισμό» των συνταγματαρχών, διεκδικώντας για το καθεστώς γενεαλογική συνέχεια με ένδοξους προγόνους του έθνους και στοχεύοντας, ιδίως, σε ακροατήρια της επαρχίας. Το πρόταγμα αυτό συνυπάρχει με ένα εκτεταμένο πλέγμα απαγορεύσεων και ελέγχου της μουσικής κουλτούρας και της καλλιτεχνικής παραγωγής. Η σύλληψη του Μίκη Θεοδωράκη και η απαγόρευση της μουσικής του για πολιτικούς λόγους, η αυστηρή προληπτική λογοκρισία σε νέα τραγούδια, η απαγόρευση παλαιότερων ρεμπέτικων και η πολεμική κατά των «ξενόφερτων» ιδιωμάτων και της χίπικης κουλτούρας συνοδεύουν ρυθμιστικές παρεμβάσεις στη νυχτερινή διασκέδαση, όπως η απαγόρευση του σπασίματος πιάτων¹¹³.

¹¹¹ ό.π., 25· Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα», 383-385. Για την μετεξέλιξη του πάλκου και της πίστας, βλ. Πετρόπουλος, *Το Άγιο Χασισάκι*, 46-66.

¹¹² Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα», 384· Tragaki, *Rebetiko Worlds*, 103, 105 υποσημ. 19.

¹¹³ Βλ. αναλυτικά Anna Papaeti, «Folk Music and the Cultural Politics of the Military Junta in Greece (1967–1974)», *Mousikos Logos*, 2 (2015): 50-62. Για την επανουκειοποίηση της παραδοσιακής μουσικής από αντικαθεστωτικούς καλλιτέχνες, βλ. Κωστής Κορνέτης, *Τα παιδιά της Δικτατορίας. Φοιτητική Αντίσταση, Πολιτισμικές Πολιτικές και η μακρά δεκαετία του εξήντα στην Ελλάδα*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου (Πόλις, 2015), 396-402.

Ωστόσο, η πραγματικότητα φαίνεται να είναι πολύ διαφορετική από τις παραπάνω διακηρύξεις. Η διασκέδαση στα νυχτερινά κέντρα όχι μόνο συνεχίζεται κανονικά στη δικτατορία, αλλά στους θαμώνες συμπεριλαμβάνονται και εύπορα κοινωνικά στρώματα, μεταξύ των οποίων εφοπλιστές, διεθνείς κινηματογραφικοί αστέρες, ακόμη και ο Αμερικάνος πρέσβης. Μάλιστα, το φαινόμενο του σπασίματος των πιάτων αποκτά νέες θεαματικές διαστάσεις, ενώ φαίνεται να πληθαίνουν και τα περιθωριακά παρακμιακά μαγαζιά που χαρακτηρίζονται «σκυλάδικα», όπου ακούγεται κυρίως βαριά λαϊκή μουσική και παλαιά βαριά ρεμπέτικα. Εκεί το γλέντι λαμβάνει ξέφρενο χαρακτήρα, με έντονο το στοιχείο της επίδειξης και του ερωτισμού, ιδιαίτερα μέσω της κονσομασιών. Η γλεντζέδικη διάσταση της διασκέδασης υπήρξε τόσο διαδεδομένη, ώστε στη Μεταπολίτευση ταυτίστηκε με το καθεστώς της δικτατορίας και υπέστη ευρύ πολιτισμικό στιγματισμό¹¹⁴. Παράλληλα, αναγνωρίζοντας την ανάγκη για εκτόνωση των πολιτικά καταπιεσμένων νέων, και η «ξενόφερτη» ροκ γίνεται στην πράξη αποδεκτή: ακούγεται στο ραδιόφωνο και παίζεται σε μαγαζιά όπως το «Κύτταρο», με την προϋπόθεση, όμως, ο στίχος να μην είναι απροκάλυπτα αντικαθεστωτικός¹¹⁵. Στην ίδια λογική, ο χίπικος τουρισμός, συνοδευόμενος από ευρεία χρήση ναρκωτικών, γνωρίζει σημαντική διάδοση υπό συνθήκες σχετικής ανοχής, όπως καταγράφεται από σύγχρονους παρατηρητές¹¹⁶.

Τέλος, σημαντική για την αναδιαμόρφωση της πρόσληψης του ρεμπέτικου είναι η δημοσίευση της ανθολογίας «Ρεμπέτικα Τραγούδια» από τον Ηλία Πετρόπουλο το 1968, παρακάμπτοντας την κρατική λογοκρισία. Σχεδόν αμέσως η Χούντα απαγορεύει τον τόμο και καταδικάζει τον Πετρόπουλο σε πέντε μήνες φυλάκισης με την κατηγορία της «πορνογραφίας». Παρά την απαγόρευση, ο τόμος γνωρίζει ευρεία διάδοση και εμπορική επιτυχία, ενώ η δίωξη του συγγραφέα λειτουργεί καταλυτικά για την ανάδυση ενός νέου κύματος ενδιαφέροντος για το ρεμπέτικο, το οποίο σε ορισμένους κύκλους διανοούμενων και φοιτητών ερμηνεύεται και υιοθετείται ως πολιτικά φορτισμένο σύμβολο αντίστασης προς το καθεστώς. Έτσι, στο τέλος της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές της επόμενης, το ρεμπέτικο επιστρέφει στο επίκεντρο της δημόσιας και λόγιας προσοχής. Δημοσιογράφοι και λαογράφοι το αναδεικνύουν ως αντικείμενο ερευνητικής και εμπορικής αξιοποίησης, ενώ η μουσική βιομηχανία μετατρέπει την αναβίωσή του σε κερδοφόρο εγχείρημα. Το ρεμπέτικο ανασυστήνεται με γνώμονα την «αυθεντικότητα», στηριζόμενο αρχικά στη μέχρι τότε παραγνωρισμένη πρώτη γενιά των ρεμπετών και

¹¹⁴ Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα», 385-388.

¹¹⁵ Βλ. σχετικά Κώστας Κατσάπης, «Το πρόβλημα νεολαία». *Μοντέρνοι νέοι, παράδοση και αμφισβήτηση στη μεταπολεμική Ελλάδα: 1964-1974* (Απόβλεπτες εκδόσεις, 2013): 371 κ.έ.· Eleni Kallimopoulou, Kostis Kornetis, «“Magical Liturgy”: A History of Sound at the Kytta Music Club, 1970–1974», *Journal of Modern Greek Studies*, 9 (2017): 481-511.

¹¹⁶ Athenian, *Inside the Colonels' Greece*, μτφρ Richard Clogg (W. W. Norton, 1972), 122-123.

στο πρότυπο του «παλαιού» ρεμπέτικου (τρίχορδο μπουζούκι, μικρά μουσικά σχήματα κ.ο.κ.) ως μέτρο γνησιότητας. Η προσέλευση σε ρεμπέτικα «κουτούκια» και ταβέρνες μετατρέπεται σε εναλλακτική μορφή διασκέδασης, η οποία θεωρείται «μοντέρνα» από την αντισυμβατική νεολαία και από διάφορες μεσοαστικές αντι-χουντικές ομάδες –τους λεγόμενους «κουλτουριτζήδες», κατά τον Ζαμπέτα¹¹⁷. Ωστόσο, η «ρεμπετομανία» ξεπερνάει τα όρια της αντι-καθεστωτικής κουλτούρας και τα αντίστοιχα μαγαζιά φτάνουν να διαφημίζονται και σε φιλοκαθεστωτικές εφημερίδες¹¹⁸.

Συνοψίζοντας, παρά την αρχική αποδοκιμασία του είδους από τα μεσαία και ανώτερα στρώματα και τους επίσημους λόγους, το ρεμπέτικο και η λαϊκή μουσική με επίκεντρο το μπουζούκι υιοθετούνται σταδιακά στο αποδεκτό μουσικό ρεπερτόριο –όχι όμως άνευ όρων. Η αποδοχή τους εξαρτάται από συγκεκριμένες πύλες νομιμοποίησης: την εξομάλυνση των στίχων (μετατόπιση από ωμό ρεαλισμό / κοινωνική καταγγελία προς ερωτικές και ανάλαφρες θεματικές), τον ηχητικό εκμοντερνισμό (δυτικοτρόπες, περισσότερο εύθυμες αρμονίες) και τον τόπο τέλεσης (κοσμικά κέντρα και καθωσπρέπει ταβέρνες). Κατά συνέπεια, εκδοχές του ρεμπέτικου και του λαϊκού με «βαρύ» ήχο ή με στιχουργικό φορτίο που αναπαράγει περιθωριακές πρακτικές ή τη δυσχερή κοινωνική πραγματικότητα των φτωχών στρωμάτων τείνουν να απορρίπτονται ως συνδεδεμένες με τις κατώτερες τάξεις και τον «υπόκοσμο», όπου γνωρίζουν όντως ευρεία αποδοχή. Με το πέρασμα της δεκαετίας του '60, και ιδιαίτερα τα χρόνια της δικτατορίας, η διασκέδαση με επίκεντρο το μπουζούκι γίνεται πιο ξέφρενη και θεαματική ενσωματώνοντας πρακτικές που προηγουμένως συνδέονταν με το περιθώριο και οι οποίες, πλέον μετασχηματισμένες, προσδένονται στην (καταναλωτική) επίδειξη, όπως το σπάσιμο πιάτων, το ζεϊμπέκικο κ.ο.κ. Παράλληλα, σημειώνεται και αύξηση των «παρακμιακών» μαγαζιών, στα οποία, παρά τους λεονταρισμούς του καθεστώτος, κυριαρχεί το «βαρύ» ρεπερτόριο, στη λαϊκή, αλλά και τη ρεμπέτικη εκδοχή του. Η απήχηση των μαγαζιών αυτών υποδηλώνει ότι οι θαμώνες τους δεν πρέπει να προέρχονταν μόνο από το κοινωνικό περιθώριο, αλλά και από τα ευρύτερα λαϊκά στρώματα. Τέλος, προς τα τέλη της δεκαετίας του 1960, το παλαιό ρεμπέτικο γνωρίζει την πρώτη του αναβίωση, ιδιαίτερα εντός αντι-καθεστωτικών κύκλων, αποκτώντας, πέραν από τον κοινωνικό στιγματισμό, και πολιτικό φορτίο.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η απαίτηση του Νίκου Κοεμτζή προς την ορχήστρα να ερμηνεύσει παλαιά ρεμπέτικα, ώστε να χορέψει ο αδελφός του ζεϊμπέκικο, ενεργοποίησε τις προϋπάρχουσες συνδηλώσεις των τραγουδιών στον συντηρητικό και ιδίως στον κεντρώο Τύπο. Όλα τα έντυπα

¹¹⁷ Βλ. Tragaki, *Rebetiko Worlds*, 109-114.

¹¹⁸ Κορνέτης, *Τα παιδιά της Δικτατορίας*, 406.

αναφέρουν, έστω ονομαστικά, το επίμαχο κομμάτι της παραγγελιάς και τα προηγούμενα τραγούδια που είχαν ζητηθεί από την παρέα αλλά δεν ακούστηκαν. Συγκεκριμένα, στα πρώτα δημοσιεύματα επικρατεί η εκδοχή ότι το τραγούδι που ξεκίνησε το επεισόδιο ήταν το «Τη ζούλα μου ανακάλυψαν» –το οποίο, μάλιστα, αναφέρεται συνήθως λάθος ως «Στη ζούλα σ’ ανακάλυψα»¹¹⁹– ενώ προτείνονται και οι εναλλακτικές «Μπιρ Αλλάχ (Σαν βγαίνει ο Χότζας στο τζαμί)» και «Ο Χάρος βγήκε παγανιά»¹²⁰. Το τελευταίο, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα βαριά, είναι ένα γρήγορο ζεϊμπέκικο με περισσότερο εύθυμη μελωδία, που κυκλοφόρησε το 1972 και, παρότι πριν την υπόθεση δεν ήταν ευρέως γνωστό, απέκτησε μεγαλύτερη δημοσιότητα εξαιτίας της σύνδεσής του με το συμβάν¹²¹. Η σύγχυση γύρω από το επίμαχο τραγούδι της παραγγελιάς παραμένει καθ’ όλη την εξεταζόμενη περίοδο, με αποτέλεσμα να μην είναι σαφές ποιο ακριβώς κομμάτι έπαιζε τη στιγμή που ξεκίνησε το επεισόδιο. Πάντως, στην προανακριτική του απολογία ο Νίκος Κοεμτζής αναφέρει ότι όταν ξεκίνησε το επεισόδιο, ο Τάκης Αθανασιάδης ερμήνευε το «Σαν βγαίνει ο Χότζας στο τζαμί»¹²². Μεγαλύτερη ομοφωνία υπάρχει για τα τραγούδια που ζητήθηκαν πριν, αλλά δεν τα γνώριζε η ορχήστρα: πρόκειται για το «Κάτω στα λεμονάδικα» και το «Τα δυο σου χέρια πήρανε (Βεργούλες)», δύο παλαιά ρεμπέτικα, με το πρώτο να αναφέρεται σε πορτοφολάδες («λαχανάδες») και το δεύτερο σε ερωτική ιστορία.

Ο Τύπος χαρακτηρίζει συχνά τα παραπάνω τραγούδια (πολύ) «βαριά» ή «χασικιλίδικα»¹²³, στεκόμενος ιδιαίτερα στο «Τη ζούλα μου ανακάλυψαν», που αναφέρεται στην κρυψώνα (ζούλα)¹²⁴, όπου ο τραγουδιστής κάπνιζε χασίς πριν τον καταδώσουν. Μάλιστα, οι στίχοι του τραγουδιού

¹¹⁹ Βλ. Μ., «Νύχτα αποκριάς, νύχτα αίματος!...», *Η Βραδυνή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 14· Μανώλης Μαθιουδάκης, «Σφαγή σε κέντρο», *Τα Νέα*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1· «Συνελήφθη ο σφαγέυς», *Μακεδονία*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 5· Δ. Μαθιόπουλος, «Δύο μαχαίρια “δούλεψαν” στη σφαγή της Κυριακής», *Το Βήμα*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 5. Από τα ρεπορτάζ των δύο πρώτων ημερών, μόνο η *Απογευματινή* αναφέρει το τραγούδι με τον σωστό του τίτλο, βλ. Τάσος Χιόνης, «Σφάζοντας άνοιγε δρόμο», *Απογευματινή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 2.

¹²⁰ Σύμφωνα με την εφημερίδα *Ακρόπολις*, ο Τάκης Αθανασιάδης δεν ερμήνευσε το τραγούδι «Τη ζούλα μου ανακάλυψαν», αλλά το «Ο Χάρος βγήκε παγανιά», καθώς δεν γνώριζε το πρώτο, βλ. «“Ο Χάρος βγήκε παγανιά” στην πίστα της “Νεράιδας”», *Ακρόπολις*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 7. Η *Βραδυνή* αναφέρει στις 27/2 ότι το τραγούδι που παίχτηκε ήταν το «Ο Χότζας βγήκε στο τζαμί» (sic), παρότι την προηγούμενη ημέρα υποστήριζε ότι το τραγούδι της παραγγελιάς ήταν είτε το «Ο Χάρος βγήκε παγανιά», είτε το «Στη ζούλα σ’ ανακάλυψα» (sic), βλ. Μ. «Συνελήφθη», *Η Βραδυνή*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 7.

¹²¹ Anna Papaeti, «Music, Torture, Testimony: Reopening the Case of the Greek Junta (1967-1974)», *the world of music (new series)*, 2 (2013) 1: 74.

¹²² Βλ. ενδεικτικά, «Ο σφαγέυς κατέρρευσε και μίλησε», *Μακεδονία*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 6· Μ. Μαθιουδάκης, «Γνωρίζει καλά τι τον περιμένει», *Τα Νέα*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 9.

¹²³ Βλ. ενδεικτικά: «“Ο Χάρος βγήκε παγανιά” στην πίστα της “Νεράιδας”», *Ακρόπολις*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 7· Μανώλης Μαθιουδάκης, «Σφαγή σε κέντρο», *Τα Νέα*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1· Δ. Μαθιόπουλος, «Δύο μαχαίρια “δούλεψαν” στη σφαγή της Κυριακής», *Το Βήμα*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 5· Γ. Παπαχριστοφίλου, «Ν. Κοεμτζής: Δεν θυμάμαι πώς έσφαξα τους τρεις», *Ακρόπολις*, 9 Νοεμβρίου 1973, σ. 1· Γ. Τράγκας, «Οι νταήδες της νύχτας...», *Η Βραδυνή*, 3 Μαρτίου 1973, σ. 8.

¹²⁴ Ζάχος, Λεξικό της Πιάτσας, 156.

παρατίθενται σε σχετικά χρονογραφήματα και ρεπορτάζ αναλυτικά ή αποσπασματικά, με ειρωνικά σχόλια όπως «το χασικλίδικο αριστούργημα», «το παραγγελθέν αριστούργημα» και «ιδού και ένα δείγμα υψηλής ποιήσεως και μουσικής εμπνεύσεως»¹²⁵. Αντίστοιχα, *Τα Νέα* επισημαίνουν με σαρκασμό το «φτωχό ρεπερτόριο» της ορχήστρας, που δεν ήξερε τα τραγούδια που ζήτησε ο Κοεμτζής, καταλήγοντας με την ίδια διάθεση ότι «όλη η ιστορία είναι μία ιστορία αδελφικής αγάπης, φιλόμουσων αισθημάτων και ψυχαγωγικής ρεμπέτικης δεοντολογίας!»¹²⁶.

Πέραν από τους παραπάνω χαρακτηρισμούς, σε μερίδα του Τύπου ο ρόλος των «χασικλίδικων» τραγουδιών αναβαθμίζεται. Η *Βραδυνή*, σε άρθρο της με αφορμή την υπόθεση, μεταδίδει την άποψη ψυχολόγου, σύμφωνα με την οποία οι στίχοι ενός τραγουδιού δεν περιορίζονται απλώς στο να θίγουν τα ήθη και τις παραδόσεις μίας «ευνομούμενης κοινωνίας», αλλά μπορούν να επηρεάσουν σε τέτοιον βαθμό τους ακροατές τους, ώστε να συμβάλουν αρνητικά στην ψυχική τους υγεία. Επομένως, κατά τον ίδιο σχολιασμό, τα τραγούδια με περιθωριακό στίχο έχουν τη δυνατότητα να ενσωματωθούν βιωματικά από όποιον τα ακούει και να λειτουργήσουν ως παράγοντας ώθησης προς εγκληματικές πράξεις¹²⁷. Στην ίδια λογική, σε χρονογράφημα στο *Βήμα* η μουσική παρουσιάζεται, μαζί με την παράδοση και το «νταηλίκι» ως ο ηθικός αυτουργός της τριπλής δολοφονίας. Συγκεκριμένα, τα βαριά ρεμπέτικα χαρακτηρίζονται ως «θούρια της μαγκιάς, της βαρβαρότητας, του εγκλήματος, της αποκτηνώσεως» από τον συντάκτη, ο οποίος διαπιστώνει ότι η μουσική, αντί να «εξημερώνει τα ήθη», πολλές φορές «τα εξαγριώνει, τα αποχαυνώνει, τα βρωμίζει»¹²⁸. Σε παρόμοιο συμπέρασμα καταλήγει και αρθρογράφος της *Βραδυνής*, ο οποίος σημειώνει, κατά την κάλυψη της δίκης, ότι «η θεϊκή αυτή τέχνη –σε ωρισμένες περιπτώσεις– [...] εξαγριώνει [τα ήθη]»¹²⁹. Τα *Επίκαιρα* προχωρούν ακόμα παραπέρα και εντοπίζουν στο τραγούδι την πραγματική αιτία της δολοφονίας, κάνοντας λόγο για «αυτούς που σκοτώνουν για ένα “χασικλίδικο” τραγούδι», και σημειώνοντας ότι «αυτό που τους ντοπάρισε, που τους ανέβασε το εγώ τους στο επίπεδο του ψυχρού, αηδιαστικού φόνου, ήταν το τραγούδι». Στη συνέχεια, το περιοδικό επιτίθεται κατά της συγκεκριμένης θεματικής, την οποία κρίνει ως πιο διαβρωτική και από τα ίδια τα ναρκωτικά, τα οποία πραγματεύεται, καθώς οι στίχοι της «φτιάχνουν» δολοφόνους¹³⁰. Κοινό πρόσταγμα στις παραπάνω διατυπώσεις αποτελεί η ανάγκη

¹²⁵ Κατά σειρά: Κ. Παπαπέτρου, «Οι Νονοί της Αθηναϊκής Νύχτας», *Επίκαιρα*, 239 (2 Μαρτίου 1973): 21· Θ. Παπακωνσταντίνου, «Η σφαγή», *Ακρόπολις*, 4 Μαρτίου 1973, σ. 5· Κυριακίδης, «Η παραγγελιά...», *Το Βήμα*, 3 Μαρτίου 1973, σ. 2.

¹²⁶ Δημ. Ψαθάς, «Δεοντολογία», *Τα Νέα*, 3 Μαρτίου 1973, σ. 1.

¹²⁷ Κ. Νοταράς, «Μουρμουράκι», *Η Βραδυνή*, 3 Μαρτίου 1973, σ. 8.

¹²⁸ Π. Παλαιολόγος, «Το γλέντι διψά για αίμα», *Το Βήμα*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1.

¹²⁹ Δημ. Μπελσής, Τ. Σταματόπουλος, «Τρόχισαν το μαχαίρι πριν από το φονικό!», *Η Βραδυνή*, 10 Νοεμβρίου 1973, σ. 8.

¹³⁰ Κ. Παπαπέτρου, «Οι Νονοί της Αθηναϊκής Νύχτας», *Επίκαιρα*, 239 (2 Μαρτίου 1973): 24.

περαιτέρω επιβολής της λογοκρισίας, όχι μόνο στους δίσκους και το ραδιόφωνο, αλλά και στη ζωντανή εκτέλεση της μουσικής.

Επιπλέον, τα *Επίκαιρα* καταλήγουν σε μία ενιαία κριτική που υπερβαίνει την στιγματοποίηση των «χασικλίδικων» ρεμπετικών και στοχοποιεί γενικότερα τη διασκέδαση γύρω από το μπουζούκι, η οποία παρουσιάζεται ως έκφραση μίας εγωκεντρικής νοοτροπίας, που συνοψίζεται σε φράσεις όπως «σπάω ό,τι θέλω και δεν με νοιάζει», «είμ' εγώ και κανένας άλλος», «κάντε όλοι στην μπάντα, ρε» κ.ο.κ. Ως υπαίτιοι για αυτήν την ηθική κατάπτωση –και, εμμέσως, για το έγκλημα– αναδεικνύονται η εμπορευματοποίηση του μπουζουκιού και της ταβέρνας ως τουριστικών προϊόντων, καθώς και η αναγωγή των «μπουζουκτζήδων» σε ακριβοπληρωμένα είδωλα. Ωστόσο, ο συντάκτης του ρεπορτάζ προχωράει σε μία πολύ ενδιαφέρουσα διάκριση: εξαιρεί από τη γενική καταδίκη το κλασικό ρεμπέτικο και τους εκπροσώπους του, όπως ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο Γιάννης Παπαϊωάννου και ο Μάρκος Βαμβακάρης¹³¹. Οι δύο πρώτοι συνδέονται με μία μεταβατική, λιγότερο «απειλητική» φάση του είδους, ενώ ο Βαμβακάρης, παρότι αποτελεί κατεξοχήν μορφή του πειραιώτικου στυλ, με τη «δεύτερη καριέρα» του, όπως είθισται να αναφέρεται¹³², στο πλαίσιο της αναβίωσης του ρεμπέτικου, κατατάσσεται και αυτός στο ασφαλές, νοσταλγικό πεδίο του λαϊκού τραγουδιού.

Επομένως, τα *Επίκαιρα* μπροστά στη «γλεντζέδικη» διάσταση της λαϊκής μουσικής, η οποία, ωστόσο, απευθύνεται ευρέως και στα μεσαία στρώματα, καταλήγουν να προκρίνουν την κλασική περίοδο του ρεμπέτικου. Ιδιαίτερα, η επίκληση του συντάκτη στη «Συννεφιασμένη Κυριακή» ως τον «ύμνο της ταλαίπωρης γενιάς μας» και ο χαρακτηρισμός του ρεμπέτικου ως το «αργοστάλιασμα της θλίψης της ψυχής του Νεοέλληνα»¹³³ παραπέμπουν σε έναν λόγο με λαϊκιστικά χαρακτηριστικά, όπου οι δυσκολίες και οι κακουχίες του «Λαού» αναπαρίστανται ως δημιουργικές δυνάμεις που σφυρηλατούν την αυθεντικότητα και την ηθική ανωτερότητα του «φτωχού πλην τίμιου», σε αντιδιαστολή προς τους ηθικά έκπτωτους και «γλεντζέδες» αστούς. Στο πλαίσιο αυτό εγγράφονται και οι απαξιωτικοί χαρακτηρισμοί του χώρου όπου εκτυλίχθηκε το επεισόδιο. Ο συντάκτης κάνει λόγο για «παντός διαμετρήματος σκυλάδικα»¹³⁴, ενώ στην αρχή του ρεπορτάζ αναφέρει ότι η «Νεράιδα της Αθήνας» «δεν ήταν μιά “καθωσπρέπει” σάλα πολυτελείας, αλλά ένα απ' αυτά τα κέντρα χωρίς φίρμες, που ο κόσμος πάει για να σπάση την μονοτονία της ζωής του»¹³⁵. Αντίστοιχες αιχμές, χωρίς, όμως,

¹³¹ ό.π.: 25.

¹³² Tragaki, *Rebetiko Worlds*, 112.

¹³³ Κ. Παπαπέτρου, «Οι Νονοί της Αθηναϊκής Νύχτας», *Επίκαιρα*, 239 (2 Μαρτίου 1973): 25.

¹³⁴ ό.π.: 24.

¹³⁵ ό.π.: 20.

λαϊκιστικά χαρακτηριστικά, αφήνουν και *Τα Νέα*, τα οποία χαρακτηρίζουν το νυχτερινό μαγαζί ως «μπουζουκοκέντρο»¹³⁶, αλλά και η ερώτηση του Προέδρου του δικαστηρίου προς τον Δημοσθένη Κοεμτζή σχετικά με το «τι ήθελε[ς], παντρεμένος με δύο παιδιά, σε κοσμική κίνηση στο κέντρο “Νεράιδα”;»¹³⁷. Η *Βραδυνή*, από την άλλη, διαχωρίζει τη «Νεράιδα της Αθήνας» από τα περιφερειακά κέντρα με βαρύ ρεπερτόριο, όπου συχνάζουν περιθωριακοί και παραβατικοί τύποι («νταήδες»), που προκαλούν συχνά επεισόδια, με κύρια αφορμή τις «παραγγελιές»¹³⁸. Αξίζει να σημειωθεί ότι η εφημερίδα παρότι στρέφεται ανοιχτά κατά των παραπάνω τύπων, δεν φαίνεται να αποδοκιμάζει τα ίδια τα κέντρα και δεν τα χαρακτηρίζει με τον υποτιμητικό όρο «σκυλάδικα» –αν και αναφέρει ότι οι «νταήδες» αποκαλούνται και «σκύλοι» από το προσωπικό. Η εικόνα που δημιουργεί το ρεπορτάζ είναι ότι αυτά τα μαγαζιά απλά ελκύουν και περιθωριακούς θαμώνες, χωρίς να αποτελούν το αποκλειστικό τους κοινό.

Παρά το γεγονός ότι δεν εντοπίζονται άλλες αξιοσημειώτες αναφορές για τον χαρακτήρα του κέντρου στο εξεταζόμενο σώμα πηγών, είναι ενδεικτικό ότι και τα υπόλοιπα εγκλήματα που συνδέθηκαν με την υπόθεση, τα οποία θα αναλυθούν στο επόμενο κεφάλαιο, έγιναν όλα σε νυχτερινά μαγαζιά, με τον Τύπο να τονίζει, συχνά στον τίτλο ή τον υπότιτλο, τον τόπο τέλεσής τους¹³⁹. Το κέντρο, επομένως, δεν αντιμετωπίζεται απλώς ως ο τυχαίος τόπος που έλαβαν χώρα τα εγκλήματα αυτά, αλλά ως παράμετρος των υποθέσεων, που διαφωτίζει την ερμηνεία τους. Ακόμα και όταν πρόκειται για «καθωσπρέπει» κοσμικά κέντρα, όπως στην περίπτωση της «Νεράιδας της Αθήνας», όπου οι τραγουδιστές δεν γνώριζαν καν το «βαρύ» ρεπερτόριο που ζήτησε η παρέα και όπου προηγουμένως οι θαμώνες διασκέδαζαν με σέικ, οι χώροι αυτοί προβάλλουν υπόρρητα ως δυνητικά επικίνδυνοι. Η επικινδυνότητά τους εδράζεται, όπως είδαμε, πρωτίστως, στη μουσική που παίζεται. Μάλιστα, με αφορμή ένα από αυτά τα εγκλήματα, *Το Βήμα* προχωράει και πάλι σε ευθεία καταγγελία της μουσικής με βάση το μπουζούκι (και όχι μόνο των «χασικλίδικων» τραγουδιών), σημειώνοντας πως και πάλι είναι «βασικός παράγων του εγκλήματος και το μπουζούκι»¹⁴⁰. Στην προκειμένη περίπτωση το έγκλημα δεν συνδεόταν με κάποιο «χασικλίδικο» ρεμπέτικο τραγούδι· απλώς συνέβη σε λαϊκό κέντρο στις Τζιτζιφιές, όπου παιζόταν ανάλογη μουσική. Στο ίδιο μήκος κύματος, η *Απογευματινή* σχολιάζει την υπόθεση με την παρατήρηση: «Η πεννιά και το ουίσκυ έφεραν ένα καινούργιο έγκλημα, που ο

¹³⁶ Δημ. Ψαθάς, «Δεοντολογία», *Τα Νέα*, 3 Μαρτίου 1973, σ. 1.

¹³⁷ Μ. Καραμπατσάκης, «Αι απολογίες των αδελφών Κοεμτζή», *Μακεδονία*, 11 Νοεμβρίου 1973, σ. 18.

¹³⁸ Γ. Τράγκας, «Οι νταήδες της νύχτας...», *Η Βραδυνή*, 3 Μαρτίου 1973, σ. 8.

¹³⁹ Βλ. ενδεικτικά, «Ασήμαντη η αφορμή της νέας σφαγής στο λαϊκό κέντρο», *Μακεδονία*, 24 Απριλίου 1973, σ. 1· Μ. Μαθιουδάκης, «Και νέα σφαγή σε λαϊκό κέντρο», *Τα Νέα*, 23 Απριλίου 1973, σ. 1.

¹⁴⁰ Π. Παλαιολόγος, «Εισαγωγή στα Πάθη», *Το Βήμα*, 25 Απριλίου 1973, σ. 1.

δράστης του και ο αδελφός του θύμισαν το νταϊλίκι των αδελφών Κοεμτζή. Αλλά και η... μουσική υπόκρουσι των δύο αποτροπαίων εγκλημάτων ήταν η ίδια»¹⁴¹. Ακόμα, εκτός του πλαισίου κάποιας σχετικής υπόθεσης, σε χρονογράφημα στο *Βήμα* διατυπώνονται αρνητικά σχόλια για τους «βιρτουόζους της διπλοπενιάς» και γίνεται λόγος για «τα μπουζουκοειδή [...] που κάνουν τους Κοεμτζήδες να δίνουν “παραγγελιές” και να θερίζουν κεφαλές»¹⁴².

Στο ρεπορτάζ στα *Επίκαιρα* αναδεικνύεται ως επικίνδυνος και ο παράγοντας του γλεντιού, ο οποίος, κατά το περιοδικό, καλλιεργεί εγωκεντρικές και αντικοινωνικές αντιλήψεις περί διασκέδασης. Πέραν αυτής της οπτικής και των προαναφερόμενων αιχμών, δεν ανιχνεύεται άλλη ανοιχτή καταγγελία της συγκεκριμένης μορφής διασκέδασης, πλην των υποτιμητικών αναφορών στην πρακτική της «παραγγελιάς». Η τελευταία, ωστόσο, δεν φαίνεται να καταδικάζεται τόσο ως ψυχαγωγικό έθιμο καθαυτό, όσο ως ένδειξη ενός άκαμπτου «κώδικα τιμής», ο οποίος θα εξεταστεί στο επόμενο κεφάλαιο. Η τρίτη και τελευταία συνιστώσα της επικινδυνότητας εστιάζει στη συχνότητα με την οποία, σε κέντρα όπου παίζεται μπουζούκι, συχνάζουν «κάθε λογής νταήδες», που προκαλούν επεισόδια ή/και δραστηριοποιούνται στην πώληση «προστασίας». Στο σημείο αυτό επιμένουν ιδιαιτέρως τα *Επίκαιρα*, *Η Βραδυνή* και η *Ακρόπολις*, αφιερώνοντας ξεχωριστά ρεπορτάζ στον «υπόκοσμο», τους «νταήδες» και τους «νονούς» της νύχτας, όπως θα δούμε και στη συνέχεια¹⁴³. Οι χώροι διασκέδασης, επομένως, προβάλλονται έμμεσα ή άμεσα ως «ηθότοποι» (*moral regions*)¹⁴⁴. Πρόκειται, δηλαδή, για κοινωνικούς χώρους όπου συγκροτείται μία ιδιαίτερη ηθική γεωγραφία αντίθετη προς τα κυρίαρχα κοινωνικά πρότυπα, η οποία αξιολογείται ότι μπορεί να οδηγήσει ακόμα και στην εγκληματικότητα. Η πλαισίωσή αυτή, ωστόσο, φαίνεται να ενεργοποιείται περισσότερο αντανάκλαστικά (και επιλεκτικά), όταν προκύπτουν σχετικά περιστατικά, παρά να λειτουργεί ως διαρκής και συστηματική ανησυχία, κρίνοντας από τη γενική άνθηση του απενοχοποιημένου γλεντιού κατά την εξεταζόμενη περίοδο.

¹⁴¹ Αχιλλέας Χατζόπουλος, «2 νταήδες σφάζουν παλληκάρη», *Απογευματινή*, 23 Απριλίου 1973, 1.

¹⁴² Π. Παλαιολόγος, «Θρίαμβος του τίποτα», *Το Βήμα*, 23 Μαρτίου 1973, σ. 1.

¹⁴³ Κ. Παπαπέτρου, «Οι Νονοί της Αθηναϊκής Νύχτας», *Επίκαιρα*, 239 (2 Μαρτίου 1973): 22-24· Γ. Τράγκας, «Οι νταήδες της νύχτας...», *Η Βραδυνή*, 3 Μαρτίου 1973, σ. 8· Γ.Κ., «Υπό τον έλεγχο της Αστυνομίας οι “προστάτες” και οι “νταήδες”», *Ακρόπολις*, 11 Μαρτίου 1973, σ. 10.

¹⁴⁴ Για την έννοια του «ηθόπου», βλ. Robert E. Park, «The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the City Environment», στο *The City*, επιμ. Robert E. Park, Ernest W. Burgess (The University of Chicago Press, 1925), 43-44.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

*Το “φιλότιμο του μάγκα”**

Πρότυπα ανδρισμού και κώδικες τιμής

Σε άμεση συνάρτηση με τη ρεμπέτικη υποκουλτούρα που εξετάστηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ένα άλλο θέμα που απασχόλησε έντονα τον δημόσιο λόγο είναι ο ανδρισμός και οι συναφείς κώδικες τιμής που αποδόθηκαν στον Κοεμτζή. Πιο συγκεκριμένα, ο Νίκος Κοεμτζής παρουσιάζεται στο σύνολο των πηγών ως φορέας ενός ανεπιθύμητου ανδρισμού, που ταυτίζεται με τον τύπο του «νταή» / «παλληκαρά». Ο τύπος αυτός αντλεί την καταγωγή του από το πρότυπο του «μάγκα» που απαντά στα ρεμπέτικα τραγούδια ήδη από τα τέλη του 20ου αιώνα. Παρότι η σχετική βιβλιογραφία για τις μεταβολές και επιβιώσεις της «μαγκιάς» στη μεταπολεμική περίοδο είναι εξαιρετικά περιορισμένη¹⁴⁵, η σύνδεση του μεταπολεμικού «νταή» με τον προπολεμικό «μάγκα» απαντά ως κοινός τόπος σε μερίδα των πηγών, με τη *Βραδύνη* να σημειώνει στο σχετικό αφιέρωμά της ότι «από την εποχή του Μπαϊρακτάρη¹⁴⁶ μέχρι και σήμερα, αυτοί οι “νταήδες” της Αθήνας, δεν άλλαξαν τα βασικά χαρακτηριστικά τους»¹⁴⁷.

Ο μάγκας αποτελεί μία συγκεκριμένη ιδεολογική κατασκευή της ανδροπρέπειας, η οποία απαντά κυρίως σε παραδοσιακές κοινωνίες με έντονα συγκρουσιακά στοιχεία. Ο Στάθης Δαμιανάκος επισημαίνει δομικές ομοιότητες ανάμεσα στους κλέφτες (τους ανυπότακτους ορεσίβιους του 18ου αιώνα), τους ληστές (οι οποίοι συνεχίζουν αυτήν την παράδοση έως και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα) και τους ρεμπέτες/μάγκες των αστικών κατώτερων στρωμάτων, στη βάση της αντίθεσης μεταξύ θεσμικής και λαϊκής νομιμότητας. Πρόκειται, δηλαδή, για συλλογικότητες που προτάσσουν απέναντι

* Δ. Μαθιόπουλος, «Δύο μαχαίρια “δούλεψαν” στη σφαγή της Κυριακής;», *Το Βήμα*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 5.

¹⁴⁵ Πέρα από το βιβλίο του Εμμανουήλ Παπαζαχαρίου, *Η Πιάτσα* (Κάκτος, 1980), το οποίο, όπως έχει επισημανθεί είναι «συνολικά διάτρητο από θεωρητική και μεθοδολογική άποψη» (Οικονόμου, «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα»: 379), δεν έχει εντοπιστεί κάποια συστηματική μελέτη για το ζήτημα αυτό. Μία εικόνα –έστω και με τους περιορισμούς που επιβάλλει το λογοτεχνικό μέσο– προσφέρει η συλλογή διηγημάτων του Νίκου Τσιφόρου, *Τα παιδιά της πιάτσας* (πρώτη δημοσίευση στον *Ταχυδρόμο* 1960–61, έκδοση Ερμής, 1976). Παράλληλα, σημαντικές κινηματογραφικές αναπαραστάσεις συναντώνται σε ταινίες της ίδιας περιόδου, όπως: *Λόλα*, σκηνοθεσία Ντίνος Δημόπουλος (1964)· *Στέλλα*, σκηνοθεσία Μιχάλης Κακογιάννης (1955)· *Τα κόκκινα φανάρια*, σκηνοθεσία Βασίλης Γεωργιάδης (1963).

¹⁴⁶ Ο Δημήτριος Μπαϊρακτάρης (1832-1904) ήταν ο πρώτος αστυνομικός διευθυντής της Αθήνας, ο οποίος έχει συνδέσει το όνομά του με την δίωξη των «κουτσαβάκηδων» –άλλη ονομασία για τους μάγκες.

¹⁴⁷ Γ. Τράγκας, «Οι νταήδες της νύχτας...», *Η Βραδύνη*, 3 Μαρτίου 1973, σ. 8.

στην κρατική εξουσία δικούς τους όρους οργάνωσης και ρύθμισης της κοινωνικής ζωής, τόσο στο επίπεδο της υλικής καθημερινότητας όσο και στο πεδίο των ιδεολογικών λειτουργιών¹⁴⁸. Στην ίδια λογική, ο Γιώργος Αλεξάτος προσεγγίζει τους «μάγκες» ως απογόνους των διαλυμένων στρωμάτων που συγκροτήθηκαν γύρω από τους «άτακτους» της Επανάστασης του 1821 και ως το αστικό ανάλογο των ληστών και ανταρτών της υπαίθρου. Ως κεντρικές σταθερές αναγνωρίζει τον αντικρατισμό και την αντίσταση στην προλεταριοποίηση, καθώς και τη θετική ανασηματοδότηση της περιθωριοποίησης, μέσω της μετατροπής της σε στοιχείο τιμής, κύρους και ιδιαίτερης πολιτισμικής ταυτότητας¹⁴⁹.

Στη βάση αυτή συγκροτείται μία διακριτή συλλογική ταυτότητα με εσωτερικές διαβαθμίσεις: «ο κύκλος της μαγκιάς». Η διαφοροποίηση από το ευρύτερο κοινωνικό σώμα προκύπτει τόσο από το φάσμα δραστηριοτήτων, στις οποίες συμπεριλαμβάνονται πρακτικές της παραοικονομίας, όπως το λαθρεμπόριο, η πορνεία, η επιβολή/προστασία σε χώρους διασκέδασης κ.ο.κ., όσο και από τις εκφράσεις της μαγκιάς. Αυτή συναρθρώνεται γύρω από ένα αξιακό σύνολο με βάση το θάρρος, την τόλμη, την αδιαφορία για τον κίνδυνο, τη λεβεντιά, το «ζοριλίκι», την μπέσα (ευθύτητα) και το φιλότιμο, και εξωτερικεύεται μέσα από πρακτικές επιβολής και επίδειξης ισχύος –οπλοφορία και χρήση όπλων, σωματική αντοχή, κατανάλωση αλκοόλ και χασίς, τυχερά παιχνίδια, «προστασία»– καθώς και μέσα από συμβολικά στοιχεία έκφρασης και εμφάνισης, όπως το μουστάκι, το κομπολόι, η τραγιάσκα, το περπάτημα, η αργκό, η βωμολοχία κ.ο.κ. Εντός του κύκλου, το κύρος και η δυνατότητα κυριαρχικής επιβολής πρέπει να επιβεβαιώνονται διαρκώς, καθώς καθορίζουν τη θέση στην ιεραρχία και, κατ' επέκταση, τον έλεγχο επί των συλλογικών δραστηριοτήτων. Πέρα από τις διαπραγματευτικές δεξιότητες, προνομιακό μέσο κατοχύρωσης του κύρους είναι η χρήση –ή η απειλή χρήσης– βίας. Η βία αυτή, ωστόσο, δεν είναι ανεξέλεγκτη ή αποτέλεσμα συναισθηματικής φόρτισης: λειτουργεί εντός συγκεκριμένων όρων και κανόνων, πάντοτε με στόχο την εμπέδωση και αναπαραγωγή της κυριαρχίας και της μαγκιάς. Επομένως, η αποτελεσματικότητά της κρίνεται ακριβώς από τον βαθμό συμμόρφωσης σε αυτούς τους κανόνες και από την επιτυχή επιτέλεση του προσδοκώμενου προτύπου ανδρικής ισχύος¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Βλ. Στάθης Δαμιανάκος, *Ήθος και πολιτισμός των επικίνδυνων τάξεων στην Ελλάδα* (Πλέθρον, 2005), 95-116.

¹⁴⁹ Αλεξάτος, *Το τραγούδι των ηττημένων*, 30-31.

¹⁵⁰ Βλ. Διονύσης Τζάκης, «Βία και ανδροπρέπεια στο χώρο των ρεμπετών», *δοκιμές* 1 (1994): 81-98· Διονύσης Τζάκης, «Ο “κόσμος της μαγκιάς”: παραστάσεις του καλού άντρα στο χώρο των ρεμπετών», στο *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, επιμ. Νίκος Κοταρίδης (Πλέθρον, 2007), 33-69. Ο Τζάκης αντιμετωπίζει τη βία, είτε ως πράξη είτε ως απειλή, ως τον κατεξοχήν μηχανισμό επιβολής και ρύθμισης των σχέσεων στον χώρο των ρεμπετών. Ο Δαμιανάκος, αντίθετα, υπογραμμίζει ότι σε έναν χώρο τόσο έντονα κωδικοποιημένο δεν είναι αυτονόητο πως η βία κατέχει την πρωτεύουσα θέση, καθώς αυτή μπορεί να παραχωρείται σε άλλες μορφές διαπροσωπικής διαχείρισης,

Αντίθετα, στην ετεροπροσδιοριστική τυποποίηση του «νταή», οι ίδιες πρακτικές απονομιμοποιούνται: παρουσιάζονται ως υπερβολικές επιτελέσεις και κενές επιδείξεις ισχύος, ενώ συχνά γίνονται αντικείμενο χλεύης ή ειρωνείας. Όπως είδαμε και με το ρεμπέτικο τραγούδι, αυτή η «από τα πάνω» πρόσληψη δεν αποτελεί ιδίωμα της εξεταζόμενης περιόδου. Ειδικότερα για τον όρο «νταής», ενώ στην αρχή της πιάτσας, παραπέμπει στο ανδρείο και τολμηρό άτομο που αψηφά τους κινδύνους και τις απαγορεύσεις¹⁵¹, ήδη στο λεξικό του Δημητράκου (1936-1950) αποτυπώνεται με σαφώς αρνητικό πρόσημο εκτός της ρεμπέτικης υποκουλτούρας, για να περιγράψει τον «ψευτονταή» και τον «ψευτοπαλληκαρά» που επιδεικνύει «ανύπαρκτη γενναιότητα»¹⁵². Τόσο προπολεμικά όσο και μεταπολεμικά, ο κυρίαρχος λόγος απορρίπτει συλλήβδην τους σχετικούς κώδικες ως αντικοινωνικούς ή αναχρονιστικούς, ακόμη κι όταν, εντός της ομάδας αναφοράς, αυτοί διαθέτουν σαφείς κανόνες και λειτουργική λογική. Στο σχετικό ρεπορτάζ, *Η Βραδυνή* υπογραμμίζει τη συνέχεια κουτσαβάκηδων–νταήδων ως προς το θέμα αυτό: «προκλητικοί σε όλες τις ενέργειές τους, προσπαθούν να δημιουργήσουν επεισόδιο για να δείξουν το “νταηλικί” τους, τον ασυναγώνιστο ανδρισμό τους»¹⁵³. Έτσι, η βία μετατοπίζεται από πειθαρχημένη πρακτική ενός κώδικα τιμής και συνοχής σε ένδειξη αδικαιολόγητης σκληρότητας ή ματαιόδοξης επίδειξης ανδρικής κυριαρχίας. Ωστόσο, με την ανάδυση του αρχοντορεμπέτικου και τη μετέπειτα αναβίωση της κλασικής περιόδου του είδους, ο «μάγκας» των τραγουδιών προσεγγίζεται με μποέμικη και ρομαντική διάθεση, χωρίς να αναιρείται η παράλληλη απαξίωση των υπαρκτών σύγχρονων «νταήδων»¹⁵⁴.

Τα διαθέσιμα στοιχεία και η σχετική βιβλιογραφία δεν επαρκούν για να κριθεί με βεβαιότητα αν, και κατά πόσο, ο μεταπολεμικός «νταής» έχει πράγματι αποκοπεί από τους προγενέστερους άτυπους κανόνες, ή αν πρόκειται πρωτίστως για συνέχιση της ίδιας απαξιωτικής πλαισίωσης από τους επίσημους λόγους. Ωστόσο, όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια, αξίζει να επισημανθεί πως μεταπολεμικά η Ελλάδα έχει μπει σε μία διαδικασία αυταρχικού εκσυγχρονισμού, με έμφαση στην προσπάθεια μονοπώλησης της τιμής και της βίας, γεγονός που υπονομεύει την κοινωνική χρησιμότητα των άτυπων κανόνων ρύθμισης των διαπροσωπικών σχέσεων. Στο πλαίσιο αυτό, είναι πιθανό ο μεταπολεμικός «νταής» να αντλεί περισσότερο από το στυλ, την εμφάνιση και τις επιτελέσεις της «μαγκιάς», παρά από τους οργανικούς δεσμούς και κανόνες της ομάδας. Από την άλλη πλευρά, η επίμονη κοινωνική και πολιτική μη ενσωμάτωση ορισμένων στρωμάτων του πληθυσμού –τόσο μέσω της ανισομερούς

όπως η συνεννόηση, η διαβούλευση ή η συνδιαλλαγή, βλ. Στάθης Δαμιανάκος, «Επίμετρο», στο *Ρεμπέτικο και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, 319-320.

¹⁵¹ Ζάχος, *Λεξικό της Πιάτσας*, 371.

¹⁵² Δ. Δημητράκος, *Μέγα λεξικόν της Ελληνικής γλώσσης τ. 10* (Δομή, 1936–1950), 4935.

¹⁵³ Γ. Τράγκας, «Οι νταήδες της νύχτας...», *Η Βραδυνή*, 3 Μαρτίου 1973, σ. 8.

¹⁵⁴ Βλ.. Tragaki, *Rebetiko Worlds*, 67-68.

ανάπτυξης, της φτώχειας και της ανεργίας όσο και μέσω των πολιτικών διώξεων και εκτοπισμών—ενδέχεται, υπό προϋποθέσεις, να ευνοεί τη διατήρηση ή και την επανερμηνεία δεσμευτικών κανόνων σε μη ενταγμένους κύκλους, όπως αυτοί των παράνομων «νταήδων» και «παλληκαράδων» της πιάτσας. Τη διεξαγωγή συμπεράσματος δυσχαιρένει ακόμα περισσότερο και το γεγονός πως η ύπαρξη ενός κώδικα δεν συνεπάγεται και την καθολική του τήρηση: ακόμη και όπου αναγνωρίζονται οι παραπάνω άτυποι κανόνες, καταγράφονται αποκλίσεις και άκριτες ή δυσανάλογες εκρήξεις βίας από επιμέρους φορείς της ομάδας, ιδιαίτερα από εκείνους που βρίσκονται χαμηλότερα στην ιεραρχία¹⁵⁵.

Σε κάθε περίπτωση, η επιθετικότητα, η (επιτελεστική) βία και η επιθυμία επιβολής του Κοεμτζή προβάλλονται ως συστατικά στοιχεία του ανδρισμού του και τονίζονται εξ αρχής με αρνητικό πρόσημο ή ακόμα και χλευάζονται ανοιχτά. Η παρουσία του στο νυχτερινό κέντρο πλαισιώνεται ως επιτακτική, ενώ οι απειλές της παρέας προς το προσωπικό του κέντρου προκειμένου να ικανοποιηθεί το αίτημά της σχολιάζονται έντονα από τον Τύπο και τους μάρτυρες ως ένδειξη προδιάθεσης για καυγά: «τα δύο αδέλφια [...] είχαν “λυμένο το ζωνάρι τους για καυγά”», «ο “κοντός”, λένε, ότι είχε λυμένο το ζωνάρι του για καυγά και απειλούσε ότι θα χυνόταν αίμα», «εισήλθε στο κέντρο με την συντροφιά του, “να χαλάση το μαγαζί” και “να χυθή αίμα”...», «πολλοί τον άκουσαν να απειλή: “θα χυθή πολύ αίμα απόψε. Θα δουλέψη το μαχαίρι. Θα χαλάσω το μαγαζί...”»¹⁵⁶. Ακόμα και η παρέα του, αλλά και ο ίδιος ο Κοεμτζής, παρουσιάζονται σε μερίδα του Τύπου να συμφωνούν πως ήταν αποφασισμένος να προκαλέσει επεισόδιο, και για αυτόν τον σκοπό έδωξε τις γυναίκες που συνόδευαν¹⁵⁷. Ωστόσο, τόσο σε άλλα ρεπορτάζ όσο και στην τελική τους απολογία, ο Νίκος Κοεμτζής και ο Θωμάς Καραμάνης αποδίδουν την απομάκρυνση των γυναικών σε προσωπική διένεξη του

¹⁵⁵ Ο Τζάκης παραθέτει μαρτυρίες ρεμπετών, σύμφωνα με τις οποίες οι πιο ξακουστοί μάγκες μιλούσαν ελάχιστα, παρέμεναν πάντοτε μετρημένοι, δεν υιοθετούσαν «μάγκικο» περπάτημα και, γενικότερα, ήταν «ήσυχου», βλ. Τζάκης, «Βία και ανδροπρέπεια»: 85, υποσημ. 15.

¹⁵⁶ Κατά σειρά: Μανώλης Μαθιουδάκης, «Λουτρό αίματος για έναν χορό», *Τα Νέα*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 11· Δ. Μαθιόπουλος, «Δύο μαχαίρια “δούλεψαν” στη σφαγή της Κυριακής», *Το Βήμα*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 5· «Μακελειό σε κέντρο διασκεδάσεως», *Η Βραδυνή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1· Τάσος Χιόνης, «Σφαγή σε κοσμικό κέντρο», *Απογευματινή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1. Σημειώνεται ότι στο τελευταίο απόσπασμα η φράση αποδίδεται λανθασμένα στον Δημοσθένη Κοεμτζή, λόγω της σύγχυσης ως προς την ταυτότητα των δύο.

¹⁵⁷ Για τον Νίκο βλ. υποσημ. 59, 60, 61. Ωστόσο, η *Μακεδονία* είναι η μόνη που παραθέτει τη διευκρίνισή του Κοεμτζή ότι με τη φράση «θα σηκώσω το μαγαζί στο ποδάρι» αν δεν παίξουν το τραγούδι τους, δεν εννοούσε πως θα αιματοκυλήσει το κέντρο, αλλά ότι θα τους υποχρεώσει να παίξουν ένα τραγούδι και για εκείνους. Για τον Δημοσθένη βλ. Μανώλης Μαθιουδάκης, «Μάχη για τη σύλληψη του σφαγέα», *Τα Νέα*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 7· Μ. «Συνελήφθη», *Η Βραδυνή*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 7· «Συνελήφθη ο σφαγεύς», *Μακεδονία*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 4-5. Για τον Θωμά βλ. Μανώλης Μαθιουδάκης, «Μάχη για τη σύλληψη του σφαγέα», *Τα Νέα*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 7· Μ. «Συνελήφθη», *Η Βραδυνή*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 7· Τάσος Χιόνης, «Ο αδελφός μου τους έσφαξε», *Απογευματινή*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 2.

πρώτου με τη Σοφία Χαρατζή, ενώ ο Δημοσθένης Κοεμτζής δηλώνει ότι δεν γνώριζε ούτε ρώτησε τον λόγο¹⁵⁸.

Οι παραπάνω αποκλίσεις στα ρεπορτάζ δεν συνιστούν κατ' ανάγκην πλήρη παραποίηση των ισχυρισμών των τριών ανδρών, αλλά μπορούν να ερμηνευθούν ως αποτέλεσμα απομόνωσης και υπερτονισμού επιμέρους φράσεων τους, στο πλαίσιο της ανάδειξης της επιθετικότητας του Κοεμτζή. Η τελευταία, άλλωστε, επισημαίνεται και σε άλλες σχετικές αναφορές των οικείων του, οι οποίοι παρουσιάζονται να τον σέβονται, αλλά και να τον φοβούνται. Ειδικότερα, σύμφωνα με την *Ακρόπολι* και την *Απογευματινή*, ο Δημοσθένης δεν τόλμησε να ρωτήσει τον αδελφό του γιατί έδιωξε τις γυναίκες από το κέντρο, αφού «τον Νίκο όλοι τον έτρεμαν», ενώ σε άλλο σημείο προσθέτει ότι «η επιθυμία του ήταν διαταγή» και ότι «του άρεσε να διατάζει και να ακούγεται»¹⁵⁹. Ωστόσο, *Τα Νέα*, *Το Βήμα* και η *Μακεδονία* παραθέτουν την εκδοχή ότι ο Δημοσθένης απλά δεν ρώτησε τον λόγο, είτε χωρίς κάποιον σχολιασμό, είτε επειδή είχε πιεί και δεν έδωσε σημασία¹⁶⁰. Σε κάθε περίπτωση, σε όλα τα έντυπα ο Δημοσθένης περιγράφει τον Νίκο ως «νευρικό» και επιθετικό, παραθέτοντας και άλλα περιστατικά ενδεικτικά της ιδιοσυγκρασίας του. Αντίστοιχα, ο Καραμάνης φέρεται, στην απολογία του, να εξηγεί ότι υπάκουσε στην επιθυμία του Νίκου να φύγουν οι γυναίκες επειδή τον σεβόταν, «γιατί είχε τουπέ»¹⁶¹. Ακόμα, στην *Απογευματινή* και τη *Βραδυνή*, εμφανίζεται να χαρακτηρίζει τον φίλο του «καυγατζή» σταθερά από τα πρώτα δημοσιεύματα έως και την απολογία του¹⁶².

Οι αναφορές των εφημερίδων στην επιθυμία επιβολής του Κοεμτζή είναι εντονότερα καταγγελτικές από εκείνες των οικείων του, ενώ ορισμένες φορές τον απαξιώνουν, ακόμα και με τους δικούς του όρους. Πέρα από τη γενικευμένη ειρωνεία που παρατηρείται, ιδίως στα *Νέα*, η ρητορική κορυφώνεται όταν καθίσταται δυνατό να ληφθεί από τις αρχές η πρώτη προανακριτική κατάθεσή του: «φαίνεται ότι έχει αρχίσει να συνέρχεται από την... παλληκαριά του», «εγκατέλειψε τη στάση του

¹⁵⁸ Για τον Δημοσθένη, βλ. υποσημ 64. Για τον Θωμά, βλ. Γ. Τράγκας, «Όλα έγιναν ξαφνικά, εντός δευτερολέπτων...», *Η Βραδυνή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ.14· Αχ. Χατζόπουλος, «Σε χρόνο μηδέν η σφαγή», *Απογευματινή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 5· «Συνελήφθη ο σφαγεύς», *Μακεδονία*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 5. Για τις απολογίες των τριών, βλ. υποσημ. 74, 75 και 76 αντίστοιχα.

¹⁵⁹ Σπ. Καρατζαφέρης, «Όλοι τρέμαμε τον Νίκο!...», *Απογευματινή*, 5 Μαρτίου 1973, σ. 3· Ι. Φατσής, «Ησκήθη δίωξις κατά 4 για την ομαδική σφαγή», *Ακρόπολις*, 4 Μαρτίου 1973, σ. 3.

¹⁶⁰ Μ. Καραμπάτσης, «Παρεπέμφθησαν εις ανακριτή οι δύο αδελφοί και ο φίλος τους διά την σφαγήν εις το κέντρο», *Μακεδονία*, 4 Μαρτίου 1973, σ. 7· «Ούτε είδε, ούτε άκουσε τίποτα για τη σφαγή!», *Τα Νέα*, 5 Μαρτίου 1973, σ. 11· Νίκος Κακαουνάκης, «Δημ. Κοεμτζής: “Δεν ξέρω πώς έγινε το μαχαίρωμα...”», *Το Βήμα*, 4 Μαρτίου 1973, σ. 12.

¹⁶¹ Σπύρος Καρατζαφέρης, Αχιλλέας Χατζόπουλος, «Οι 3 γυναίκες των Κοεμτζήδων», *Απογευματινή*, 10 Νοεμβρίου 1973, σ. 3.

¹⁶² ό.π.· Δημ. Μπελσής, Τ. Σταματόπουλος, «Τρόχισαν το μαχαίρι πριν από το φονικό», *Η Βραδυνή*, 10 Νοεμβρίου 1973, σ. 8· Γ. Τράγκας, «Όλα έγιναν ξαφνικά, εντός δευτερολέπτων...», *Η Βραδυνή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ.14· Αχ. Χατζόπουλος, «Σε χρόνο μηδέν η σφαγή», *Απογευματινή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 5.

σκληρού και τα είπε όλα “σαν καλό παιδί”», «δεν είναι πια ο “νταής” των πρώτων ημερών», «ο “νταής” [...] “έσπασε”»¹⁶³. Ακόμα, *Τα Νέα* τον παρουσιάζουν να «εκλιπαρεί για επιείκεια» –παρότι σύμφωνα με όλες τις άλλες ενδείξεις, αλλά και το υπόλοιπο ρεπορτάζ δεν φαίνεται να ισχύει κάτι τέτοιο. Στο πλαίσιο αυτό, ξεχωρίζει η επιμονή της εφημερίδας να υποτιμά και τον ανδρισμό του Δημοσθένη: τον αποκαλεί «λιγότερο σκληρό» από τον αδελφό του και επικαλείται προηγούμενη εμπλοκή των δύο με την αστυνομία, όπου ο Δημοσθένης φέρεται να είχε «καρφώσει» τον αδελφό του, ώστε να τον χαρακτηρίσει «δειλό τύπο» και «ψευτονταή», «από εκείνους που είναι ικανοί να φτάσουν και στο έγκλημα»¹⁶⁴.

Η απορριπτική προσέγγιση του ανδρισμού που αποδίδεται στον Κοεμτζή κορυφώνεται στη συσχέτιση της τριπλής ανθρωποκτονίας με το «νταηλικί» του. Η συσχέτιση αυτή αποτυπώνεται ρητά στα *Νέα*, *Το Βήμα* και τη *Βραδυνή*¹⁶⁵, ενώ η *Απογευματινή* επιστρατεύει τον όρο «παλληκαριά», σημειώνοντας ότι «σκότωνε “έτσι για γούστο”. Θέλησε να δείξει την... παλληκαριά του»¹⁶⁶. Υπόρρητα, όμως, το ίδιο ερμηνευτικό σχήμα διατρέχει το σύνολο του εξεταζόμενου υλικού, ακόμη κι όταν δεν κατονομάζεται με σαφείς αιτιολογικές διατυπώσεις. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, τα γνωρίσματα που συναρθρώνουν τον αποδιδόμενο ανδρισμό του Κοεμτζή, και ιδιαίτερα η επιθυμία του για επιβολή, αναγορεύονται σε επαρκή ερμηνευτική συνθήκη όχι μόνον για επιτελεστικές εκδηλώσεις βίας, αλλά και για τη διάπραξη ενός τόσο σοβαρού εγκλήματος. Μάλιστα, *Το Βήμα* εννοιολογεί το «νταηλικί» ως «το φιλότιμο του υποκόσμου» και μιλά για «εκτός τιμής δράματα τιμής»¹⁶⁷, συνδέοντας ευθέως το έγκλημα με την προσβολή του μάγκικου κώδικα τιμής, καθώς και με την «παράδοση», η οποία αφορά την τήρηση των κανόνων της παραγγελιάς. Στο ίδιο ερμηνευτικό σχήμα εντάσσονται και οι υπόλοιπες αποδόσεις του επεισοδίου –και της κλιμάκωσής του– στην παραγγελιά της παρέας ώστε να χορέψει ο Δημοσθένης ζεϊμπέκικο· ένα σημαίνει με ευρύτερες πολιτισμικές συνδηλώσεις για την ανδρική επιτέλεση, την τιμή και τη ρυθμιστική ισχύ των άγραφων κανόνων στη νυχτερινή διασκέδαση.

¹⁶³ Κατά σειρά: Μ. Μαθιουδάκης, «Γνωρίζει καλά τί τον περιμένει», *Τα Νέα*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 1· Τάσος Χιόνης, «“Ηθελα να πεθάνω όρθιος”», *Η Βραδυνή*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 1· «Ο σφαγέας κατέρρευσε και μίλησε», *Μακεδονία*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 1· «Ξέρω ότι τώρα με περιμένει το απόσπασμα», *Το Βήμα*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 1.

¹⁶⁴ Μ. Μαθιουδάκης, «Με δύο μαχαίρια έγινε η σφαγή;», *Τα Νέα*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1· Μανώλης Μαθιουδάκης, «Μάχη για τη σύλληψη του σφαγέα», *Τα Νέα*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 7· Μ. Μαθιουδάκης, «Γνωρίζει καλά τί τον περιμένει», *Τα Νέα*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 9.

¹⁶⁵ Βλ. «Σφαγή σε κέντρο», *Τα Νέα*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1· Π. Παλαιολόγος, «Το γλέντι διψά για αίμα», *Το Βήμα*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1· Γ. Τράγκας, «Οι νταήδες της νύχτας», *Η Βραδυνή*, 3 Μαρτίου 1973, 8.

¹⁶⁶ Τάσος Χιόνης, «Σφαγή σε κοσμικό κέντρο», *Απογευματινή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 13.

¹⁶⁷ Ως «δράματα τιμής» αποκαλούνταν στον Τύπο, κυρίως της προηγούμενης περιόδου, τα εγκλήματα που τελούνταν κατόπιν προσβολής της τιμής του δράστη, με σκοπό την αποκατάστασή της.

Πιο συγκεκριμένα, εντός του κύκλου της μαγκιάς το ζεϊμπέκικο συνιστά, περισσότερο από έναν χορό, ένα σύνθετο πολιτισμικό και κοινωνικό φαινόμενο· μία σωματική και συμβολική παράσταση στην οποία συμπυκνώνονται οι αντιφάσεις της ανδρικής ταυτότητας, της ατομικότητας και της συλλογικότητας. Πρόκειται για μία «γιορτή της αρρενωπότητας», όπου ο χορευτής, μέσα από αυστηρά προσωπικές, αυτοσχεδιαστικές, συχνά σπασμωδικές και «αόριστα απειλητικές» κινήσεις και χειρονομίες, εκφράζει τον πόνο, την εσωτερική του ένταση αλλά και την υπερηφάνεια του. Αν και μοναχικός και εσωστρεφής, ο χορός τελείται πάντοτε δημόσια, λειτουργώντας ως μέσο επίδειξης και επιβεβαίωσης της μαγκιάς τόσο μέσω της γλώσσας του σώματος (χαμηλωμένο καπέλο, μισόκλειστα μάτια, τσιγάρο, σηκωμένα μανίκια, κοφτές κινήσεις) όσο και μέσω των κοινωνικών πρακτικών που οργανώνουν τον χώρο του χορού¹⁶⁸. Ακριβώς γι' αυτό, η παραβίαση του άβατου του χορευτή –όταν κάποιος τον διακόψει ή μπει ταυτόχρονα στην πίστα– ισοδυναμεί με δημόσια αμφισβήτηση της εξουσίας του και βιασμό της ατομικότητάς του. Στο πλαίσιο του σχετικού κώδικα τιμής, μία τέτοια προσβολή εκλαμβάνεται ως θανάσιμη και η βία λογίζεται ως αποδεκτή αντίδραση¹⁶⁹. Η παραγγελιά, επομένως, δεν αποτελεί απλώς μία χορευτική πρακτική, αλλά εγγράφεται σε ένα ευρύτερο σύστημα τιμής και ανδρισμού, όπου η βία λειτουργεί ως αναμενόμενη απάντηση στην αμφισβήτηση της ανδρικής κυριαρχίας.

Ο Τύπος φαίνεται να αναγνωρίζει τον παραπάνω κώδικα, αλλά τον απορρίπτει κατηγορηματικά, προχωρώντας σε σχόλια όπως «σφαγή ανεξήγητη, χωρίς αφορμή ή αιτία», «και όλα αυτά χωρίς καμμία αιτία και εξήγηση» και «φρίκη και αίμα [...] χωρίς να υπάρχει λόγος»¹⁷⁰. Όταν, λοιπόν, η παραγγελιά παρουσιάζεται ως η αφορμή της δολοφονίας, το «νταηλίκι» προσφέρεται, ρητά ή υπόρρητα, ως το νοηματικό υπόβαθρο, ενώ το ίδιο ισχύει ακόμα και όταν ο χορός προβάλλεται ως η άμεση αιτία, καθώς η ερμηνεία αυτή προϋποθέτει την υιοθέτηση από τους εμπλεκόμενους ενός κώδικα τιμής όπου η βία θεωρείται θεμιτή απάντηση στην προσβολή. Σε αυτό το σημείο πρέπει να επισημανθεί ότι το γεγονός πως στην πίστα χόρευε ο Δημοσθένης, και όχι ο Νίκος, που παρενέβη, δεν αποδυναμώνει το παραπάνω ερμηνευτικό πλαίσιο. Καταρχάς, η παραγγελιά είχε τεθεί εκ μέρους της παρέας συνολικά, και επομένως η προσβολή της νοείται ως υπονόμηση του κύρους όλων –και ίσως ακόμα περισσότερο του Νίκου, ο οποίος κατά δήλωσή του είχε «αδυναμία» να βλέπει τον αδελφό του να χορεύει και τον είχε προτρέψει ο ίδιος να σηκωθεί. Επιπλέον, πρέπει να ληφθεί υπόψιν και η πρώιμη δημοσιογραφική

¹⁶⁸ Βλ. Cowan, *Dance and the Body Politic*, 173-180· Δαμιανάκος, «Για μία κοινωνιολογική ανάγνωση του λαϊκού χορού»: 3-9.

¹⁶⁹ Μαρία Κέκκου, «Η τιμή και η ντροπή στο ρεμπέτικο», *διαβάζω* 351 (1995): 133· Ηλίας Πετρόπουλος, *Τα Μικρά Ρεμπέτικα*. Νεφέλη, 1990, 15.

¹⁷⁰ Κατά σειρά: Τάσος Χιόνης, «Σφαγή σε κοσμικό κέντρο», *Απογευματινή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 13· Δ. Μαθιόπουλος, «Δύο μαχαίρια “δούλεψαν” στη σφαγή της Κυριακής», *Το Βήμα*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 5· Μανώλης Μαθιουδάκης, «Σφαγή σε κέντρο», *Τα Νέα*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1.

σύγχυση ως προς την ταυτότητα του δράστη, όπου αποτυπώνεται η εντύπωση ότι το πρόσωπο που χόρευε ήταν το ίδιο με αυτό που προχώρησε στη σφαγή, απαλείφοντας τη διάκριση χορευτή/δράστη. Τέλος, ούτως ή άλλως, στον δημόσιο λόγο της περιόδου η «παραγγελιά» χρησιμοποιείται μετωνυμικά ως συνοπτικός δείκτης της σχετικής υποκουλτούρας, χωρίς πρόθεση αποσαφήνισης των εσωτερικών κανόνων που τη διέπουν.

Ωστόσο, η πρακτική της παραγγελιάς δεν περιορίζεται σε περιθωριακούς κύκλους συναρτημένους με τη μαγκιά και τις επιβιώσεις της. Όπως έχει ήδη επισημανθεί στο προηγούμενο κεφάλαιο, η διασκέδαση της περιόδου έχει ενσωματώσει ποικίλα στοιχεία της εν λόγω υποκουλτούρας, αποκοπτοντάς τα από τα αρχικά τους συμφραζόμενά και κανονικοποιώντας τα στο ευρύτερο αστικό νυχτερινό τοπίο. Με αυτή την έννοια, η παραγγελιά λειτουργεί πέραν του κύκλου της μαγκιάς, αποσυνδεδεμένη σε μεγάλο βαθμό από τους παραπάνω κώδικες. Υπό το πρίσμα αυτό, η ταύτιση της παραγγελιάς με το «νταηλίκι» συνιστά επιλεκτική συσχέτιση, η οποία ενεργοποιείται ιδίως όταν συντρέχουν πρόσθετοι δείκτες που παραπέμπουν στον τύπο του «νταή». Έτσι, στον Τύπο –και ιδίως στα περισσότερο κεντρώα έντυπα– η πρακτική προβάλλεται υπόρρητα ή και ρητά ως κατηγορία καθολικής επεξηγηματικής ισχύος, για να σχολιάσει και να εγκαλέσει την πολιτισμική ταυτότητα και τον αξιακό κώδικα των εμπλεκομένων, συσκοτίζοντας τις διαβαθμίσεις μεταξύ λαϊκής διασκέδασης, εμπορικής κανονικοποίησης και περιθωριακών μορφών ανδρισμού.

Στο πλαίσιο αυτό, σχεδόν όλες οι εξεταζόμενες εφημερίδες –*Τα Νέα*, *Το Βήμα*, *Η Βραδυνή* και σε μικρότερο βαθμό η *Μακεδονία* και η *Ακρόπολις*– παρουσιάζουν σε κάποιο σημείο ρητά την απαίτηση των τριών ανδρών ως την καθοριστική αιτία της «σφαγής» που ακολούθησε: «έσφαξε πάνω στην πίστα του κέντρου με ένα μαχαίρι τρία άτομα και τραυμάτισε άλλα επτά, επειδή συνέχισαν να χορεύουν και μετά την “παραγγελιά” που έδωσε ο αδελφός του», «εξαγριώθηκε, επειδή δεν άφησαν τον αδελφό του να χορέψει μόνος του στην πίστα και σηκώθηκε από το τραπέζι του για να “καθαρίσει”», «σκόρπισαν τον θάνατο γιατί δεν έπαιξαν για χάρη τους μία “παραγγελιά”», «κατέσφαξε τρεις και ετραυμάτισε άλλους 7 μόνο και μόνο γιατί ήθελε να χορέψει αυτός -μόνος- στην πίστα του μαγαζιού!...», «τρεις άνθρωποι έχασαν την ζωή τους και 7 τραυματίστηκαν, όταν αποφάσισε “να καθαρίσει για το αδέρφι του”, που δεν το “άφηναν να χορέψει”»¹⁷¹. Συχνότερα, και κάποιες φορές παράλληλα με την προηγούμενη ερμηνεία, *Τα Νέα*, *Το Βήμα* και *Η Βραδυνή* παρουσιάζουν την παραγγελιά του Δημοσθένη ως την αφορμή του τριπλού φονικού: «αφορμή του φοβερού αυτού

¹⁷¹ Κατά σειρά: Βασ. Πλάτανος, Δημ. Τσαϊλά, «Προμελετημένη ήταν η σφαγή λέγουν οι μάρτυρες», *Τα Νέα*, 9 Νοεμβρίου 1973, σ. 1· «Παραπέμπονται και οι τρεις δια την σφαγή», *Το Βήμα*, 2 Μαρτίου 1973, σ. 1· «Συνελήφθη ο σφαγέυς», *Μακεδονία*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 4· Μ., «Νύχτα αποκρηάς, νύχτα αίματος!..», *Η Βραδυνή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 14· «Στον εισαγγελέα άλλοι 3 για την ομαδική σφαγή», *Ακρόπολις*, 2 Μαρτίου 1973, σ. 1.

εγκλήματος ήταν η αξίωση των δραστών να χορέψουν ένα “ζεμπέκικο” μόνοι τους στην πίστα», «αφορμή του επεισοδίου [...], υπήρξε, ως γνωστόν, ότι οι δράστες έδωσαν “παραγγελιάν” εις την ορχήστρα του κέντρου να παίξει μουσικήν διά να χορεύσουν μόνον αυτοί», «και η αφορμή αυτού του πρωτοφανούς εγκληματικού οργίου: οι Κοεμτζήδες και η παρέας τους [...] ήθελαν σε μία στιγμή την πίστα δική τους για να χορέψουν μόνον αυτοί»¹⁷². Ωστόσο, στην *Απογευματινή* δεν απαντά καμία ρητή απόδοση της παραγγελιάς ως αιτίας ή αφορμής της τριπλής δολοφονίας, παρά μόνο διά στόματος του ίδιου του Κοεμτζή, ενώ στα περισσότερα ρεπορτάζ της *Ακροπόλεως* και στα μεταγενέστερα της *Μακεδονίας* η παραγγελιά, όταν αναφέρεται, αντιμετωπίζεται μόνο ως το χρονικό σημείο εκκίνησης της συμπλοκής.

Όσον αφορά στους άμεσα εμπλεκόμενους, *Τα Νέα*, *Το Βήμα* και η *Απογευματινή* εμφανίζουν τον Νίκο Κοεμτζή να δηλώνει στην προανακριτική του απολογία ότι προέβη στους φόνους επειδή ήθελε να δει τον Δημοσθένη να χορεύει: «όλα τα έκανε γιατί ήθελε να καμαρώση το αδελφάκι του να φέρνη τις βόλτες του επάνω στην πίστα», «έκανε το μακελειό, επειδή δεν άφησαν το αδελφάκι του να χορέψη μόνο του στην πίστα!», «δέχθηκε, ότι αυτός κρατούσε το φονικό μαχαίρι [...]. Και έσφαξε τον κόσμο, μόνο και μόνο για να χορέψη το “αδελφάκι” του ο Δήμος»¹⁷³. Εντούτοις, στα ίδια ρεπορτάζ, σε μεταγενέστερο και λιγότερο κεντρικό σημείο, παρατίθεται και ο αντιφατικός με την προηγούμενη εκδοχή ισχυρισμός του Κοεμτζή, σύμφωνα με τον οποίο επενέβη στον καυγά που είχε ξεσπάσει, προκειμένου να υπερασπιστεί τον Δημοσθένη, θεωρώντας πως εκείνος κινδύνευε. Η *Ακρόπολις* και η *Βραδυνή* παρότι δεν παρουσιάζουν τον Κοεμτζή να ισχυρίζεται ρητά ότι η παραγγελιά ήταν η αιτία της σφαγής, το υπαινίσσονται έντονα, με την *Ακρόπολι* να υιοθετεί εν τέλει την επόμενη ημέρα την ίδια ρητορική με τα υπόλοιπα φύλλα¹⁷⁴. Η *Μακεδονία*, αντίθετα, αναδεικνύει την εκδοχή της ανησυχίας του Κοεμτζή για τον αδελφό του σε κεντρική θέση της δημοσιογραφικής της κάλυψης¹⁷⁵. Ο ίδιος, τόσο στη δίκη όσο και στο αυτοβιογραφικό του βιβλίο, επιμένει πως ενήργησε, μέσα στη μέθη του, από ανησυχία για τον Δημοσθένη και δεν υιοθετεί τον ισχυρισμό ότι «σκότωσε για έναν χορό».

¹⁷² Κατά σειρά: Μανώλης Μαθιουδάκης, «Σφαγή σε κέντρο», *Τα Νέα*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1· Η αίτησις αναιρέσεως του Κοεμτζή απερρίφθη, *Το Βήμα*, 5 Αυγούστου 1973, σ. 7· Τηλ. Γάριος, «Αύριον: Η δίκη των Κοεμτζήδων», *Η Βραδυνή*, 7 Νοεμβρίου 1973, σ. 1.

¹⁷³ Κατά σειρά: Μανώλης Μαθιουδάκης, «Γνωρίζει καλά τι τον περιμένει», *Τα Νέα*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 1· «Ο σφαγέας απολογείται», *Το Βήμα*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 1· Τάσος Χιόνης, 5ωρος περιγραφή της σφαγής, *Απογευματινή*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 1.

¹⁷⁴ «Ο σφαγέας αποκαλύπτει», *Ακρόπολις*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 1· Μ, «Ηθελα να πεθάνω όρθιος», *Η Βραδυνή*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 1, 12· «Στον εισαγγελέα άλλοι 3 για την ομαδική σφαγή», *Ακρόπολις*, 2 Μαρτίου 1973, σ. 1.

¹⁷⁵ «Ο σφαγέας κατέρρευσε και περιέγραψε πως έγινε το μακελειό», *Μακεδονία*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 1, 6.

Αναφορικά με τους άλλους δύο της παρέας, μόνο η *Απογευματινή* την επόμενη του συμβάντος (26/2) παρουσιάζει τον Θωμά Καραμάνη να δηλώνει πως ο Νίκος «ώρμησε στην πίστα για να υποστηρίξει την απαίτησι του αδελφού του»¹⁷⁶, ενώ *Η Βραδυνή* της ίδιας ημέρας παραθέτει τον ισχυρισμό του ότι ο Νίκος έτρεξε στην πίστα για να προστατέψει τον Δημοσθένη¹⁷⁷. Στη δίκη του, ο Καραμάνης θα υποστηρίξει, έστω και έμμεσα, την τελευταία εκδοχή, αναφέροντας ότι πριν σηκωθεί από το τραπέζι, ο Νίκος φώναξε ότι «κινδυνεύει ο Δημοσθένης!». Και στις δύο περιπτώσεις είναι πιθανό πάλι να μην πρόκειται για πλήρη ανακατασκευή λόγων, αλλά για απομόνωση επιμέρους φράσεων. Συγκεκριμένα για τον Κοεμτζή, τόσο στην αυτοβιογραφία του όσο και στα δημοσιεύματα με την απολογία του, εκείνος φαίνεται να αναγνωρίζει, και μάλιστα emphaticά, την ισχύ του «κώδικα της παραγγελιάς» και να παρεξηγείται που δεν τηρήθηκε. Σε αυτήν τη βάση οι εφημερίδες πρέπει να αναπλαισιώσαν τις δηλώσεις του, είτε για να εξυπηρετήσουν την ερμηνευτική τους γραμμή είτε για λόγους εντυπωσιοθηρίας.

Τέλος, στο παραπεμπτικό βούλευμα της υπόθεσης (509/73), υποστηρίζεται ότι «τα πάντα εγένοντο διά να επιδείξει ο κατηγορούμενος Δημοσθένης Κοεμτζής την αρειμάνιον χορευτικήν του ικανότητα». Παράλληλα, υπογραμμίζεται ότι το έγκλημα ήταν προμελετημένο, με κεντρικό άξονα τον χορό του Δημοσθένη, ενώ χαρακτηρίζεται ως αδικαιολόγητο¹⁷⁸. Τη θεωρία για προμελέτη, με βάση την προηγούμενη επιθετικότητα των τριών ανδρών υιοθετούν και οι διωκτικές αρχές, με την παραγγελιά να αντιμετωπίζεται απλά ως η αφορμή¹⁷⁹, ενώ η ίδια τάση αποτυπώνεται τις ημέρες της δίκης και στις εφημερίδες *Τα Νέα*, *Απογευματινή* και *Ακρόπολις*. Ωστόσο, παρότι οι τίτλοι των σχετικών άρθρων εμφανίζουν τους μάρτυρες να «μιλούν για προμελετημένη δολοφονία», στο σώμα των ρεπορτάζ οι μαρτυρίες περιγράφουν κυρίως την επιθετική συμπεριφορά των κατηγορουμένων, με φράσεις όπως «θα χυθεί αίμα» και «θα γίνει μακελειό», χωρίς ρητή δήλωση για προαποφασισμένη ανθρωποκτονία¹⁸⁰. Στην υπόλοιπη δημοσιογραφική κάλυψη το ζήτημα της προμελέτης εμφανίζεται συχνά, κυρίως ως ερώτημα, αλλά χωρίς κάποια σταθερή γραμμή. Είναι χαρακτηριστικό το παράδειγμα της *Βραδυνής*, η

¹⁷⁶ Μάνος Χωριανόπουλος, «Με κάρφωσε ο αδελφός του φονιά», *Απογευματινή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 3.

¹⁷⁷ Γ. Τράγκας, «Όλα έγιναν ξαφνικά, εντός δευτερολέπτων...», *Η Βραδυνή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ.14.

¹⁷⁸ Βλ. Μ. Καραμπατσάκης, «Η δίκη των σφαγέων», *Μακεδονία*, 9 Νοεμβρίου 1973, σ. 5· Γ. Παπαχριστοφίλου, «Ν. Κοεμτζής: Δεν θυμάμαι πώς έσφαξα τους τρεις», *Ακρόπολις*, 9 Νοεμβρίου 1973, σ. 9.

¹⁷⁹ Βλ. «Ο σφαγεύς θα μιλήσει», *Μακεδονία*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 9· «Ο σφαγεύς ΔΕΝ μίλησε ακόμη», *Ακρόπολις*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1, 9.

¹⁸⁰ Βλ. Βασ. Πλάτανος, Δημ. Τσαϊλά, «Προμελετημένη η σφαγή λέγουν μάρτυρες», *Τα Νέα*, 9 Νοεμβρίου 1973, σ. 1· Σπύρος Καρατζαφέρης, Αχιλλέας Χατζόπουλος, «Προμελετημένο το μακελειό καταθέτουν μάρτυρες στην δίκη των Κοεμτζήδων», *Απογευματινή*, 9 Νοεμβρίου 1973, σ. 2-3· Γ. Παπαχριστοφίλου, «“Θα σας σφάξωμε όλους αν δεν πήτε το τραγούδι”», *Ακρόπολις*, 9 Νοεμβρίου 1973, σ. 2.

οποία στην πρώτη σχετική αρθρογραφία της δηλώνει ότι το έγκλημα «παρουσιάζεται ως συγκεντρώνον όλα τα στοιχεία της προμελέτης διά λόγους που δυνατόν να έλθουν σε φως μόνον όταν συλλήφθῃ ο εγκληματίας ή ο αδελφός του», ενώ δύο ημέρες μετά προχωρά με την ίδια αυτοπεποίθηση στη δήλωση ότι «από τα υπάρχοντα μέχρι στιγμής στοιχεία δεν προκύπτει τίποτα τέτοιο»¹⁸¹.

Κατά τη διάρκεια της δίκης αναδύεται και ένα ακόμη στοιχείο του κώδικα τιμής που αποδίδεται στους «νταήδες», το οποίο αφορά τη θέση της γυναίκας. Παρότι οι δημοσιογραφικές αποτυπώσεις των πρακτικών διαφέρουν σε λεπτομέρειες, η συνολική εικόνα που προκύπτει είναι ότι, τη νύχτα του επεισοδίου, ο Νίκος Κοεμτζής είχε έρθει σε έντονη διένεξη με τη Σοφία Χαρατζή, λόγω της «προκλητικής» συμπεριφοράς της. Ο Θωμάς Καραμάνης καταθέτει ότι πριν μεταβούν στο νυχτερινό κέντρο, βρισκόταν στο σπίτι της οδού Μενάνδρου μαζί με τον Κοεμτζή, τη σύντροφό του, Χρηστάκη, και τη Χαρατζή, όταν οι δύο γυναίκες υπέδειξαν ότι άνδρες από απέναντι τις κοιτούσαν και τις πείραζαν. Κατά την ίδια κατάθεση, ο Κοεμτζής θύμωσε με τη Χαρατζή, που του ζήτησε να βγει έξω ώστε να τον δουν οι άντρες απέναντι, και τη χαστούκισε, ρωτώντας την «τι είμαι εγώ; μανάκι;»¹⁸². Όταν δε ο Καραμάνης προσπάθησε να παρέμβει, εκείνος φέρεται να απάντησε «φιλενάδα μου είναι και κάνει να τη δέρνω». Στη δική του απολογία, ο Κοεμτζής υποστηρίζει ότι η Χαρατζή «έδειχνε τη γάμπα της» στους απέναντι, πράξη που τον εξόργισε επειδή «θα [τον] πέρναγαν για σωματέμπορο και κίναϊδο», ενώ διευκρινίζει ότι την χτύπησε μόνο όταν τον ειρωνεύτηκε. Σύμφωνα με τις δημοσιεύσεις, ο Κοεμτζής, ο Καραμάνης και η Σοφία Κοεμτζή συμφωνούν ότι η συμπεριφορά της Χαρατζή στο κέντρο ήταν εριστική, ενώ ο Καραμάνης επισημαίνει ότι ο Κοεμτζής είχε εξοργιστεί επειδή εκείνη «έκανε νούμερα» χορεύοντας ξυπόλυτη και με μίνι τσιφτετέλι πάνω στο τραπέζι, οπότε ζήτησε από εκείνον να την κατεβάσει «γιατί την κοίταγαν όλοι» και «είχαν γίνει ρεζίλι». Εν τέλει, ο Κοεμτζής την έδωξε, μαζί με τις άλλες γυναίκες, με αφορμή μία παρεξήγηση των δύο σχετικά με ένα τσιγάρο, η οποία παρατίθεται με ελαφρώς αποκλίνουσες εκδοχές¹⁸³.

Η στάση του Κοεμτζή απέναντι στη Χαρατζή εντάσσεται σε ένα ευρύτερο κανονιστικό πλαίσιο ελέγχου της γυναικείας σεξουαλικότητας, όπως αυτό αναδύεται στο σύμπαν των ρεμπέτικων

¹⁸¹ Μ., «Νύχτα αποκρηάς, νύχτα αίματος!...», *Η Βραδυνή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 14· Μ., «Επισπεύδεται η δίκη», *Η Βραδυνή*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1, 5.

¹⁸² Σύμφωνα με τον Παπαζαχαρίου, το «μανάκι» είναι υποκοριστικό για τη γυναίκα ή το παιδί, βλ. Ζάχος, *Λεξικό της Πιάτσας*, 305. Από τα συμφραζόμενα και τα μετέπειτα σχόλια του Κοεμτζή, φαίνεται ότι με τη φράση αυτή εννοούσε πως θα νόμιζαν οι απέναντι άνδρες ότι είναι ομοφυλόφιλος.

¹⁸³ Για τις απολογίες του Καραμάνη και του Κοεμτζή, βλ. υποσημ. 74 και 75 αντίστοιχα. Η απολογία της Σοφίας Κοεμτζή παρατίθεται μαζί με του Καραμάνη, καθώς έλαβαν χώρα την ίδια ημέρα. Από τις εξεταζόμενες εφημερίδες, για το ζήτημα αφιερώνουν περισσότερο χώρο η *Μακεδονία*, *Η Βραδυνή* και η *Απογευματινή*.

τραγουδιών¹⁸⁴. Στις σχετικές αποτυπώσεις, η ερωτική σχέση συγκροτείται ως πεδίο ιεραρχίας και ανταγωνισμού, όπου η κοινωνική αναγνώριση του άνδρα ως «μάγκα» –δηλαδή ως φορέα τιμής, κύρους– δοκιμάζεται και στη δημόσια διαχείριση της συντρόφου του. Η γυναίκα προσλαμβάνεται ως δυνητικά επικίνδυνη για την ανδρική τιμή, τόσο μέσω της ορατής εξωτερίκευσης της σεξουαλικότητάς της (ντύσιμο, στάση σώματος, χορευτική επιτέλεση), όσο και μέσω της ενδεχόμενης αθέτησης της ερωτικής σύμβασης (απιστία, «ρεζίλέματα»). Η «ορθή» συμπεριφορά οριοθετείται, έτσι, από ένα πλέγμα τιμής/ντροπής: σεμνότητα, αυτοσυγκράτηση στον δημόσιο χώρο, πιστότητα και συμμόρφωση προς τις προσδοκίες του ζεύγους. Η παρεκτροπή από αυτά εκλαμβάνεται ως προσβολή της ανδρικής τιμής. Στο πλαίσιο αυτό, η προσφυγή στη βία λειτουργεί διττά: ως «διόρθωση» της γυναικείας παρεκκλίνουσας συμπεριφοράς και ως επιτελεστική επιβεβαίωση της ανδρικής κυριαρχίας, η οποία, συμβολικά, εξουδετερώνει τον κίνδυνο που αποδίδεται στη γυναίκα και επαναβεβαιώνει την πρωτοκαθεδρία των ανδρών¹⁸⁵. Σ’ αυτό το αξιακό σχήμα, οι εκφάνσεις (βίαιου) ελέγχου του Κοεμτζή απέναντι στην Χαρατζή δεν είναι απλώς ζητήματα ιδιωτικής ηθικής, αλλά σηματοδοτούν την αξίωση του να αποκαταστήσει τη συμβολική του κυριαρχία ενώπιον τρίτων. Τη στάση αυτή συνοψίζει εναργώς η φράση του ίδιου «ήθελα να φέρεται σαν κυρία όταν είναι δίπλα μου»¹⁸⁶.

Ένα επιπλέον στοιχείο του αξιακού κώδικα που αποδίδεται στον Κοεμτζή και αποτυπώνεται στο σώμα των πηγών, χωρίς, στην προκειμένη περίπτωση, ρητό σχολιασμό ή σύνδεση με την υπόθεση, είναι το δίπολο μέσα–μπαμπεσιά. Η μέσα ορίζεται ως η ευθύτητα και η αξιοπιστία στις διαπροσωπικές σχέσεις, είτε πρόκειται για φίλους είτε για αντιπάλους, και συχνά συμπτυκνώνεται σε διατυπώσεις όπως «ανδρικές εξηγήσεις», «ξηγήθηκα στα ίσια» κ.ο.κ. Αντιστρόφως, η μπαμπεσιά νοείται ως η καταστρατήγηση των κανόνων και των άγραφων συμβάσεων που συναρτώνται με τις αξίες της μαγκιάς: αθέτηση του δοσμένου λόγου (έστω και προφορικού), δόλιες πρακτικές, δειλία και απιστία¹⁸⁷. Με αυτά τα δεδομένα, είναι χαρακτηριστική η φράση του Κοεμτζή στον αδελφό του ότι «εγώ έκανα τη ζημιά, εγώ θα πληρώσω»¹⁸⁸, καθώς και η επικέντρωση του ενδιαφέροντός του στο να αθωωθεί εκείνος, που δεν έφταιξε. Στην ίδια λογική εντάσσεται και η μομφή προς τον φίλο του Θωμά

¹⁸⁴ Ωστόσο, όπως επισημαίνει ο Δαμιανάκος, η εικόνα είναι πολύ διαφορετική στις πρώτες φάσεις του ρεμπέτικου. Εκεί οι σχέσεις μεταξύ των δύο φύλων παρουσιάζουν ελευθεριακά χαρακτηριστικά, με τη γυναίκα να χαίρει ιδιαίτερης ανεξαρτησίας, βλ. Δαμιανάκος, «Επίμετρο», 321-322.

¹⁸⁵ Θάλεια Σπυριδάκη, «Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών» στο *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, επιμ. Νίκος Κοταρίδης (Πλέθρον, 2007), 98, 106-108, 112-113, 116-117.

¹⁸⁶ Β. Πλάτανος, «Τρις σε θάνατο ο Νίκος Κοεμτζής», *Τα Νέα*, 12 Νοεμβρίου 1973, σ. 13.

¹⁸⁷ Τζάκης, «Ο “κόσμος της μαγκιάς”», 55-57.

¹⁸⁸ Βλ. Μ. Καραμπάτσης, «Παρεπéμφθησαν εις ανακριτή οι δύο αδελφοί και ο φίλος τους διά την σφαγήν εις το κέντρο», *Μακεδονία*, 4 Μαρτίου 1973, σ. 7.

Καραμάνη, μετά την κατάθεσή του: «άκου να σου πω, εγώ τη ζωή μου την έχω κρεμάσει στην κρεμάστρα πιά. Θέλω μόνο την αλήθεια κι' εσύ δεν την είπες»¹⁸⁹. Αντίστοιχα, ο θυμός του προς τον Θεοδωρόπουλο αρθρώνεται με τους ίδιους όρους ηθικής απαξίωσης: «ο μπαμπέσης μού είπε πως θα με κρύψει και εκείνος με πρόδωσε. Καθάρματα. Δεν έχουν μπέσα [...] Να μου το έλεγε πως δεν μπορεί να με κρατήσει. Να φύγω και όχι να πάη να με καρφώσει»¹⁹⁰.

Στα υπόλοιπα στοιχεία που συμπληρώνουν την εικόνα του ανδρισμού του Νίκου Κοεμτζή συγκαταλέγεται και η στάση του απέναντι στον θάνατο. Όπως έχει επισημανθεί, «η μυθολογία του ρεμπέτικου θανάτου προβάλλει ως ηρωική μια εν δυνάμει αυτοκαταστροφική περιφρόνηση για τον κίνδυνο θανάτου που συνεπάγεται ο ρεμπέτικος τρόπος ζωής»¹⁹¹. Επιπλέον, σε αντανάκλαση της σκληρής ζωής του μάγκα, τα ρεμπέτικα τραγούδια συχνά προκρίνουν τον μάγικο θάνατο, κατά προτίμηση στο πεδίο της σύγκρουσης, σε συγγένεια με την κλέφτικη παράδοση που τιμά τον θάνατο εν ώρα μάχης και όχι στο κρεβάτι¹⁹². Στο πλαίσιο αυτό εντάσσεται και η δήλωση του Κοεμτζή κατά την προανάκριση ότι, γνωρίζοντας πως δεν θα γλίτωνε το εκτελεστικό απόσπασμα, επιχείρησε να προκαλέσει τους αστυνομικούς να τον σκοτώσουν κατά τη σύλληψη, διότι «ήθελ[ε] να πεθάνει όρθιος, όπως τα δέντρα». Η φράση αυτή αποτυπώνεται σε όλα τα εξεταζόμενα έντυπα –με τη *Βραδυνή* μάλιστα να την προβάλλει ως τίτλο¹⁹³– ενώ *Το Βήμα* την σχολιάζει ειρωνικά, επισημαίνοντας την αντίφαση ότι, αφενός, ο Κοεμτζής δηλώνει πως ήθελε να πεθάνει «όρθιος», αφετέρου όμως αναφέρει ότι έφυγε από το σπίτι του Θεοδωρόπουλου με σκοπό να πάει στον Πειραιά και να πνιγεί¹⁹⁴. Η ίδια στάση συνεχίζεται και μετά την καταδίκη του σε θάνατο: σύμφωνα με τα ρεπορτάζ, εκείνος παρηγορεί τον αδελφό του λέγοντας ότι «μόνον οι δειλοί φοβούνται», ότι είναι «έτοιμος να δεχθεί τα πάντα» και ότι ο ίδιος θα δώσει το «πυρ»¹⁹⁵. Οι διατυπώσεις αυτές ευθυγραμμίζονται με το προαναφερθέν αξιακό σχήμα ανδρικής περιφρόνησης του κινδύνου και συντείνουν στην κατασκευή ενός προφίλ «ηρωικής» στάσης απέναντι στον θάνατο, το οποίο ο Τύπος προσλαμβάνει είτε ειρωνικά είτε ως ένδειξη παθολογικής ψυχρότητας. Παράλληλα, στα λόγια του Κοεμτζή προβάλλει και μία δεύτερη όψη του «μάγκικου»

¹⁸⁹ Σπ. Καρατζαφέρης, «Η φίλη του κρέμασε χθες τον Κοεμτζή!», *Απογευματινή*, 10 Νοεμβρίου 1973, σ. 1.

¹⁹⁰ «Ο σφαγέυς θα μιλήσει;», *Μακεδονία*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 9.

¹⁹¹ Στάθης Gaunlett, «Περιθωριακοί αυτόχειρες. Ρεμπέτικο και αυτοκτονία», *Αρχαιολογία & Τέχνες*, 100 (2006): 42.

¹⁹² Νίκος Παπαχριστόπουλος, «Παραστάσεις του θανάτου στα ρεμπέτικα τραγούδια», στο *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, επιμ. Νίκος Κοταρίδης (Πλέθρον, 2007), 145-146.

¹⁹³ Τάσος Χιόνης, «“Ηθελα να πεθάνω όρθιος”», *Η Βραδυνή*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 1.

¹⁹⁴ «Ο σφαγέυς απολογείται», *Το Βήμα*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 1.

¹⁹⁵ Βλ. Σπ. Καρατζαφέρης, «Εγώ θα δώσω το παράγγελμα... ΠΥΡ!», *Απογευματινή*, 12 Νοεμβρίου 1973, σ. 11· «Τρις εις θάνατον ο Νίκος Κοεμτζής για την σφαγή», *Μακεδονία*, 13 Νοεμβρίου 1973, σ. 6.

θανάτου: ο θάνατος ως λύτρωση από μία αρνητικά σημασιοδοτημένη κατάσταση¹⁹⁶. Αυτό αποτυπώνεται με ιδιαίτερη ενάργεια σε ιδιωτική του συνομιλία με μία επισκέπτρια κατά τη νοσηλεία του, όπου φέρεται να δήλωσε ότι δεν τον νοιάζει η εκτέλεση, καθώς είναι «ήδη πεθαμένος» εδώ και δύο χρόνια, λόγω του συνεχούς κυνηγητού της Αστυνομίας¹⁹⁷.

Τέλος, σε ό,τι αφορά τα πιο επιτελεστικά γνωρίσματα των «νταήδων», *Η Βραδυνή* στο σχετικό αφιέρωμά της παρατηρεί ότι οι «νταήδες» της εποχής χαρακτηρίζονται από εξεζητημένη εξωτερική εμφάνιση: πολύχρωμα, συχνά ασύμβατα μεταξύ τους ρούχα, στενά παντελόνια με κοφτό ρεβέρ και γενικότερα έναν τρόπο ένδυσης που αποτυπώνει τη στρόφη του τύπου προς μια περισσότερο θεατρική, σχεδόν σκηνική επιτέλεση του ανδρισμού¹⁹⁸. Η εικόνα αυτή, ωστόσο, έρχεται σε εμφανή αντίθεση με την εμφάνιση του ίδιου του Κοεμτζή. Τη νύχτα των δολοφονιών φορούσε απλό λευκό ζιβάγκο και σκούρο κοστούμι, ενώ κατά τη διάρκεια της δίκης εμφανίστηκε ξανά με σκούρο κοστούμι, λευκό πουκάμισο και πούα γραβάτα –ενδυματολογικές επιλογές που παραπέμπουν περισσότερο σε έναν συγκρατημένο, σχεδόν «αστικό» τύπο παρά σε περιθωριακή φιγούρα¹⁹⁹. Η ασυμβατότητα αυτή ανάμεσα στην εξωτερική του εικόνα και στο στερεοτυπικό πρότυπο του «νταή» αποτελεί αντικείμενο σχολιασμού στον Τύπο κατά τη δίκη, όπου ο Κοεμτζής περιγράφεται ειρωνικά, ως «διανοούμενος», «άψογα ντυμένος» και «ντυμένος του κουτιού»²⁰⁰. Αντίθετα, η χρήση της γλώσσας φαίνεται να τον φέρνει πλησιέστερα στο σχετικό πολιτισμικό πρότυπο. Παρά τη διαμεσολάβηση του δημοσιογραφικού λόγου, οι φράσεις που του αποδίδονται («μια ζεϊμπεκιά θα χόρευε», «μου γουστάριζε πολύ να χορεύη»²⁰¹) αποτυπώνουν τον μάγκικο τρόπο ομιλίας του, ενώ η χρήση όρων της πιάτσας («μανάκι», «σακκούλα»²⁰²) υποδηλώνει εξοικείωση με τη σχετική αργκό.

Όλες οι εφημερίδες αναγνωρίζουν, αποτυπώνουν και ταυτόχρονα απορρίπτουν το παραπάνω ανδρικό πρότυπο, σε διαφορετική ένταση, προβάλλοντάς το είτε άμεσα είτε έμμεσα ως κεντρικό στοιχείο της ερμηνείας τους για το έγκλημα. Βασιζόμενες σε αυτή τη λογική πλαισίωσης, οι εφημερίδες συσχετίζουν την υπόθεση Κοεμτζή με άλλα μεταγενέστερα εγκλήματα που διαπράχθηκαν από άνδρες

¹⁹⁶ Παπαχριστόπουλος, «Παραστάσεις του θανάτου στα ρεμπέτικα τραγούδια», 159-160.

¹⁹⁷ Γ. Τράγκας, «Ο δολοφόνος μίλησε», *Η Βραδυνή*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1.

¹⁹⁸ Γ. Τράγκας, «Οι νταήδες της νύχτας...», *Η Βραδυνή*, 3 Μαρτίου 1973, σ. 8.

¹⁹⁹ Βλ. παράρτημα 10.

²⁰⁰ Γ. Παπαχριστοφίλου, «Ν. Κοεμτζής: Δεν θυμάμαι πώς έσφαξα τους τρεις», *Ακρόπολις*, 9 Νοεμβρίου 1973, σ. 1· Βασ. Πλάτανος, Δημ. Τσαϊλά, «Προμελετημένη η σφαγή λέγουν μάρτυρες», *Τα Νέα*, 9 Νοεμβρίου 1973, σ. 1· Τηλ. Γάριος, «Οι μάρτυρες περιγράφουν την νύκτα της μεγάλης σφαγής», *Η Βραδυνή*, 9 Νοεμβρίου 1973, σ. 6.

²⁰¹ Μ. Μαθιουδάκης, «Γνωρίζει καλά τι τον περιμένει», *Τα Νέα*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 9.

²⁰² «Σακκούλα;» σημαίνει «κατάλαβες;», βλ. Κ. Παπαπέτρου, «Οι Νονοί της Αθηναϊκής Νύχτας», *Επίκαιρα*, 239 (2 Μαρτίου 1973): 21.

με παρόμοιο πολιτισμικό προφίλ. Χαρακτηριστικά γίνονται αναφορές σε «νέο[ς] “Κοεμτζή[ς]” στην Χαλκίδα», σε νταήδες που «είχαν ζηλέψει τη δόξαν των αδελφών Κοεμτζή» ή που «εμοιάζαν με Κοεμτζήδες», συνοδευόμενες από σχόλια όπως «ασήμαντη και πάλι η αιτία: το “νταηλίκι” και ο “ανδρισμός”»²⁰³. Πρόκειται για εγκλήματα που τελέστηκαν σε νυχτερινά κέντρα, από άνδρες οι οποίοι εντάσσονται στην τυπολογία του «νταή» και ενεργούν ως αντίδραση στην προσβολή της τιμής τους. Σε αντιστοιχία με τη διατύπωση της εφημερίδας *Το Βήμα*, «χωρίς τιμή δράματα τιμής», τα εν λόγω περιστατικά θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως εγκλήματα «δια λόγους τιμής του περιθωρίου», καθώς πρόκειται για αξιακούς κώδικες που αφορούν πρωτίστως την πιάτσα και τον υπόκοσμο.

Ο λόγος απόρριψης του ανδρισμού που αποδίδεται στον Κοεμτζή –και, κατ’ επέκταση, στους «Κοεμτζήδες»– σε βαθμό ώστε να ευδοκιμεί το ρητορικό σχήμα της «δολοφονίας για έναν χορό», εδράζεται στη δομική του αντίθεση προς τα κυρίαρχα πρότυπα. Πιο συγκεκριμένα, στη θεωρητική τυπολογία της Connell, οι ανδρισμοί δεν ορίζονται μόνο σε αντιπαράθεση προς τις θηλυκότητες, αλλά συγκροτούνται μεταξύ τους σε μία εσωτερική ιεραρχία. Οι μορφές αυτές, κάθε άλλο παρά στατικές, διασταυρώνονται με την τάξη, την εθνότητα, τη φυλή, την ηλικία, παράγοντας υβριδικές εκδοχές ανδρισμών. Στην κορυφή της ιεραρχίας βρίσκεται ο ηγεμονικός ανδρισμός (*hegemonic masculinity*), ο οποίος θέτει το κανονιστικό μέτρο και νομιμοποιεί τη συλλογική κυριαρχία των ανδρών επί των γυναικών, καθώς και τη σχετική ισχύ ορισμένων ανδρών πάνω σε άλλους. Πλάι σε αυτόν, διαμορφώνονται και οι υπόλοιποι ανδρισμοί: ο συνενοχικός/συνεργατικός (*complicit*), που επωφελείται από το κυρίαρχο πρότυπο χωρίς να το ενσαρκώνει πλήρως· ο υποτελής (*subordinated*), που τίθεται σε θέση κατωτερότητας (π.χ. ο ομοφυλοφιλικός ανδρισμός)· και ο περιθωριοποιημένος (*marginalized*), που αφορά δομικές θέσεις αποκλεισμού (τάξη, εθνότητα κτλ.). Μέσα σε τέτοια συμφραζόμενα, συχνά αναδύεται αυτό που η Connell αποκαλεί ανδρισμό της διαμαρτυρίας (*protest masculinity*): μία ειδική μορφή περιθωριοποιημένου ανδρισμού που επενδύει στη σωματική ισχύ, τους κώδικες τιμής και την επιτελεστική βία ως μέσα επιβεβαίωσης της ανδρικής κυριαρχίας²⁰⁴. Με αυτούς

²⁰³ Κατά σειρά: «Μαχαίρωσε πέντε άτομα επειδή δεν εξετέλεσαν την παραγγελιά του», *Μακεδονία*, 11 Απριλίου 1974, σ. 3· Δ. Μαθιόπουλος, «Ηρνήθησαν να απολογηθούν οι δράσται της νέας σφαγής», *Το Βήμα*, 24 Απριλίου 1973, σ. 1· Σπ. Καρατζαφέρης, «Θα πεθάνης σε ηλικία 27 ετών κοντά το Πάσχα», *Η Βραδυνή*, 23 Απριλίου 1973, σ. 3· Μ. Μαθιουδάκης, «Και νέα σφαγή σε λαϊκό κέντρο», *Τα Νέα*, 23 Απριλίου 1973, σ. 1.

²⁰⁴ Raewyn W. Connell, *Masculinities* (Routledge, 2005), 67-81, 109-112. Για μία κριτική συζήτηση της έννοιας του ηγεμονικού ανδρισμού, βλ. Ανδρονίκη Διαλέτη, «Ο ιπότης, ο ιερέας και ο πατριάρχης: Όψεις του ανδρισμού στη μεσαιωνική και πρώιμη νεότερη Ευρώπη», στο *Το φύλο στην ιστορία: Αποτιμήσεις και παραδείγματα*, επιμ. Γλαύκη Γκότση, Ανδρονίκη Διαλέτη, Ελένη Φουρναράκη (Ασίνη, 2015), 211, υποσημ. 4. Παρά τις ενστάσεις που έχουν διατυπωθεί, η θεωρία, όπως παρατηρεί και η Διαλέτη, εξακολουθεί να προσφέρει γόνιμο αναλυτικό πλαίσιο: αναδεικνύει τον άρρηκτο δεσμό ανάμεσα στο φύλο και τις σχέσεις εξουσίας και ανοίγει τον δρόμο για τη μελέτη της διασταύρωσης του φύλου με άλλες κατηγορίες, όπως η κοινωνική τάξη, η φυλή κ.ά.

τους όρους, προτείνεται ότι η δημόσια αναπαράσταση του Νίκου Κοεμτζή τον τοποθετεί στο πρότυπο του «περιθωριοποιημένου - διαμαρτυρόμενου» ανδρισμού, ο οποίος, όπως είδαμε, ταυτίζεται με τον τύπο του «νταή» / «παλληκαρά».

Το ηγεμονικό πρότυπο ανδρισμού στη μετεμφυλιακή Ελλάδα υφίσταται και αυτό εμφανείς «μεταμορφώσεις»²⁰⁵, που καθρεφτίζουν τις αντίστοιχες εξελίξεις που βιώνει η χώρα σε όλους τους τομείς της. Οι αλλαγές αυτές αποτυπώνονται ιδιαίτερα έντονα ως προς τη σχέση τιμής-βίας. Η «τιμή» για τους άνδρες σχετίζεται πρωτίστως με την ικανότητα τους να διαφυλάσσουν τη σεξουαλική αγνότητα των θηλυκών μελών της οικογένειας, διατηρώντας έτσι τη δική τους υπόληψη και κύρος. Στη δεκαετία του 1950 καταγράφεται μία πρωτοφανής δημόσια συζήτηση για τον ποινικό χειρισμό των λεγόμενων «εγκλημάτων δια λόγους τιμής», με το ενδιαφέρον να μετατίθεται από το ίδιο το αδίκημα στον δράστη, στα κίνητρά του και στα «ελαφρυντικά» που απονέμουν τα μικτά ορκωτά δικαστήρια. Η διαδικασία αυτή, που κατά τη δεκαετία του 1960 κορυφώνεται, οδηγεί στην απονομιμοποίηση της αιτιώδους σύνδεσης που θέλει τη διαπροσωπική βία ως θεμιτή απάντηση στην προσβολή της τιμής και συναρτάται με την ανάγκη διαχείρισης των διαπροσωπικών συγκρούσεων από το κράτος, σε ένα σχήμα που η Αβδελά χαρακτηρίζει ως αυταρχική εκσυγχρονιστική πειθάρχηση των κοινωνικών σχέσεων και των «συναισθηματικών καθεστώτων» τους. Το ζητούμενο δεν είναι η άρση της πατριαρχίας, αλλά η αναδιατύπωσή της σε μορφή εξουσίας που στηρίζεται στη συναίνεση και όχι στη βία, ερχόμενη πιο κοντά στις νέες αστικές συνθήκες. Στο πλαίσιο αυτό, η βίαιη υπεράσπιση της τιμής –και, κατ’ επέκταση της κυριαρχικής ικανότητας του άνδρα– παύει να αποτελεί αυταξία και δίνει τη θέση της σε ένα νέο πρότυπο ανδρισμού, που προτάσσει ως θετικά χαρακτηριστικά τις ιδιότητες του ήσυχου, του τίμιου, του ηθικού, του οικογενειάρχη και του εργατικού άντρα. Παράλληλα, η έννοια της «τιμής», έννοια άρρηκτα συνδεδεμένη με το οικογενειακό περιβάλλον, αντικαθίσταται σταδιακά από το περισσότερο εξατομικευμένο «φιλότιμο»²⁰⁶.

Η παραπάνω διαδικασία δεν είναι γραμμική, ούτε αποκτά εξ αρχής καθολική ισχύ. Ο Αχιλλέας Χατζηκυριάκου στη μελέτη του για τις αποτυπώσεις του φύλου στις ελληνικές κινηματογραφικές παραγωγές της περιόδου 1949-1967 αναδεικνύει ότι οι δεκαετίες 1950–60 συγκροτούν ένα μίγμα παράδοσης και νεωτερικότητας όπου οι ανδρικές ιεραρχίες διαπραγματεύονται συνεχώς. Μέσα σε αυτό το ρευστό περιβάλλον, ο συγγραφέας κάνει λόγο για «κρίση ανδρισμού», η οποία ανιχνεύεται ήδη στις αρχές του ’50 και κορυφώνεται στα μέσα του ’60, λόγω της απουσίας ενιαίου ηγεμονικού πρότυπου: οι άνδρες συνθέτουν την ταυτότητά τους ανάμεσα σε ελληνικά (παραδοσιακά) πρότυπα και

²⁰⁵ Κατά το: William H. McNeil, *The Metamorphosis of Greece since World War II* (The University of Chicago Press, 1978).

²⁰⁶ Έφη Αβδελά, «Δια λόγους τιμής». Βία, συναισθήματα και αξίες στη μετεμφυλιακή Ελλάδα (Νεφέλη, 2006²).

«εισαγόμενες» (νεωτερικές) συμπεριφορές. Καθοριστικός στη διαδικασία αυτή είναι και ο ταξικός παράγοντας, καθώς η νεωτερικότητα δεν είναι ισότιμα προσβάσιμη στις εργατικές μάζες ούτε ανταποκρίνεται στην εμπειρία τους. Γι' αυτό, σε πολλές δημοφιλείς ταινίες η εργατική τάξη εξιδανικεύεται ενώ η ελίτ δαιμονοποιείται, προσδίδοντας στην πρώτη ένα «ηρωικό» προφίλ αντίστασης απέναντι στην «αμοραλιστική» αστική νεωτερικότητα –την οποία δεν μπορεί να προσεγγίσει. Η χειρωνακτική εργασία και η συνεπακόλουθη φυσική ρώμη, λειτουργούν, στο πλαίσιο αυτό, ως σύμβολα ανδρισμού της τάξης αυτής, σε μία περίοδο όπου οι ανώτερες σπουδές και οι δουλειές γραφείου θεωρούνται πηγή κύρους και σεβασμού²⁰⁷.

Δεν έχει εντοπιστεί ειδική μελέτη για τη μετεξέλιξη των προτύπων ανδρισμού επί δικτατορίας. Ωστόσο, θεωρείται κοινός τόπος ότι, τουλάχιστον σε επίπεδο επίσημου λόγου, καταγράφεται επιστροφή σε πιο παραδοσιακές έμφυλες κανονικότητες, ιδίως ως προς τον ρόλο της γυναίκας, στο πλαίσιο του τρίπτυχου «πατρίς–θρησκεία–οικογένεια»²⁰⁸. Παρά ταύτα, ακόμη και αν ευνοείται ένα πιο «παραδοσιακό» ανδρικό τύπο (με πιθανή ανοχή σε πιο βαιές/σκληρές συμπεριφορές), ο πυρήνας της ιδεολογίας της χούντας παραμένει η πειθαρχία και ο κρατικός έλεγχος. Κατά συνέπεια, αυθόρμητες «εκρήξεις» ιδιωτικής βίας ή συστήματα τιμής που υπερβαίνουν το κρατικό μονοπώλιο της τάξης δεν καθίστανται πολιτικά ανεκτά και, στον δημόσιο λόγο, τίθενται εκτός ορίων. Μάλιστα, η διαδικασία που περιγράφει η Αβδελά παγιώνεται σε θεσμικό επίπεδο με μεταρρύθμιση υπό το καθεστώς της 21ης Απριλίου, η οποία μετατρέπει το αμιγώς ορκωτό σύστημα της ποινικής δικαιοσύνης σε μικτό, ώστε να μειωθεί η επιρροή της κοινής γνώμης (και κατ' επέκταση η ισχύς των κωδίκων τιμής) στην εκδίκαση των εγκλημάτων²⁰⁹. Στο πλαίσιο αυτό, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ότι οι συχνότεροι χαρακτηρισμοί που προβάλλονται για τα θύματα από τους οικείους τους κατά την εκδίκαση της υπόθεσης είναι: «ήσυχος», «πράος», «εργατικός», «οικογενειάρχης», «(που) δεν διασκέδαζε συχνά» –ένα λεξιλόγιο αρετών που ευθυγραμμίζεται με το παραπάνω νεωτερικό πρότυπο του πειθαρχημένου, «σεμνού» ανδρισμού²¹⁰. Τα ίδια γνωρίσματα επικαλούνται και οι οικείοι του Δημοσθένη Κοεμτζή για να θεμελιώσουν την

²⁰⁷ Achilleas Hadjikyriacou, *Masculinity and Gender in Greek Cinema 1949-1967* (Bloomsbury, 2013), ιδιαίτερα, 114 κ.έ. Για την αποτύπωση της κρίσης του ανδρισμού στις ελληνικές ταινίες, βλ. και την ανάλυση της Πούπου για το ελληνικό φιλμ νουάρ: Άννα Πούπου, «Μοναχικοί λύκοι, έξυπνα λαγωνικά, θυμωμένοι γάτοι. Ανδρισμοί στο ελληνικό κινηματογραφικό αστυνομικό θρίλερ των δεκαετιών 1950 και 1960», στο *Ανδρισμοί: Αναπαραστάσεις, υποκείμενα και πρακτικές από τη μεσαιωνική μέχρι τη σύγχρονη περίοδο*, επιμ. Δήμητρα Βασιλειάδου, Γιάννης Γιαννιτσιώτης, Ανδρονίκη Διαλέτη, Γιώργος Πλακωτός (Gutenberg, 2019): 358-380.

²⁰⁸ Βλ. Ειρήνη Γκούρλια, «Λογοκρισία και προπαγάνδα στον ελληνικό κινηματογράφο, 1950-1974» (Διπλωματική Εργασία. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών, Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών: Δημόσια Ιστορία, 2025), 80, 85.

²⁰⁹ Αβδελά, «Δια λόγους τιμής», 169.

²¹⁰ Βλ. υποσημ. 73..

αθωότητά του: η σύζυγός του τον παρουσιάζει ως «κύριο», οικογενειάρχη που «δεν έκοβε ούτε το ψωμί με μαχαίρι», οι συνάδελφοί του ως «εργατικό», ενώ ο αδελφός του Λεωνίδας δηλώνει ότι είναι «άνθρωπος χωρίς ψυχή για να κρατήσει μαχαίρι»²¹¹. Οι αποτυπώσεις αυτές λειτουργούν ως στρατηγική ευθυγράμμισης με το κυρίαρχο κανονιστικό ιδεώδες και, ταυτόχρονα, ως αντιπαραβολή προς τον «νταή»/«παλληκαρά» Κοεμτζή.

Παρότι ο κώδικας τιμής του Κοεμτζή είναι εξ ορισμού περιθωριακός –λιγότερο προσανατολισμένος στη «γυναικεία αγνότητα» και περισσότερο στον «ανταγωνισμό για ανδρισμό»²¹²– οι μεταπολεμικές μετατοπίσεις στη διαχείριση της τιμής και ο σταδιακός μετασχηματισμός της στην πιο ακίνδυνη έννοια του «φιλότιμου» συμβάλλουν, εν μέρει, στην εξήγηση του πώς και γιατί ο ανδρισμός του απορρίφθηκε τόσο απόλυτα, φθάνοντας επίπεδα που προσεγγίζουν έναν γενικευμένο ηθικό πανικό. Στο νέο αυτό πλαίσιο, ο κώδικας τιμής του Κοεμτζή απορρίπτεται διπλά: αφενός ως εσωτερικό γνώρισμα μίας περιθωριακής ομάδας, εκτός κοινωνικού κανόνα· αφετέρου ως βίαιη αντίδραση σε μία εποχή που απομακρύνεται από τέτοιες πρακτικές, ανεξάρτητα από το περιεχόμενό τους.

²¹¹ Για τις δηλώσεις της Σοφίας Κοεμτζή, της μητέρας της και των συναδέλφων του Δημοσθένη Κοεμτζή, βλ. «Δύο γυναίκες μιλάνε για τον Δήμο Κοεμτζή», *Ακρόπολις*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 9· Γ. Τράγκας, «Ο Νίκος φταίει για όλα, λέει η σύζυγος του αδελφού του σφαγέως», *Η Βραδυνή*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 12· «Ο Δήμος είναι κύριος... και το ψωμί το κόβει με το χέρι...», *Απογευματινή*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1, 12. Για τις δηλώσεις του Λεωνίδα Κοεμτζή, βλ. Γ. Τράγκας, «“Το περίμενα... Ο Νίκος έπινε και κρατούσε πάντα μαχαίρι”!», *Η Βραδυνή*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 12· Αχ. Χατζόπουλος, «Κρατούσε πάντα μαχαίρι ο Νίκος», *Απογευματινή*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 1.

²¹² Για τη διάκριση μεταξύ των δύο συστημάτων τιμής, βλ. Αβδελά, «*Δια λόγους τιμής*», 13, υποσημ. 6.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

*Υπ'αρ. 1 επικίνδυνος εγκληματίας**

Υπόκοσμος και δημόσια τάξη

Ο τρίτος και τελευταίος κεντρικός άξονας που αναδεικνύεται από το εξεταζόμενο σώμα πηγών αφορά τη σύνδεση του Νίκου Κοεμτζή με τον «υπόκοσμο» και, συνακόλουθα, τη σχέση του με τη δημόσια τάξη, όπως αυτή διαμορφώθηκε και ανασηματοδοτήθηκε κατά τη διάρκεια της δικτατορίας. Στον επίσημο λόγο, ο «υπόκοσμος» δεν ορίζεται ως σαφής κοινωνική κατηγορία με υπαρξιακά ή οικονομικά γνωρίσματα, αλλά ως ηθική και πολιτισμική απόκλιση από τον «έννομο» κορμό της κοινωνίας· ένα σύνολο πρακτικών, κωδίκων συμπεριφοράς και τρόπων ζωής που κατατάσσονται εκτός των αποδεκτών ορίων και περιλαμβάνουν σα βασικά συστατικά το βιοπορισμό από παράνομες δραστηριότητες, την αδιαφορία για το καθιερωμένο αξιακό σύστημα αλλά και την προσφυγή στη βία²¹³. Με αυτή τη ρητορική, ο όρος σχεδόν ταυτίζεται με την εγκληματικότητα, αποδίδοντας σε όσους υπάγονται σε αυτόν χαρακτηριστικά επικινδυνότητας και συνειδητής παραβατικότητας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το προφίλ και οι πρακτικές τους αναγορεύονται σε απειλή για τη δημόσια τάξη και τη συνοχή του κοινωνικού σώματος, η οποία χρήζει θεσμικής διαχείρισης. Η απειλή αυτή συχνά συμπυκνώνεται συμβολικά στη «νύχτα», η οποία λειτουργώντας ως το βασικό πεδίο δραστηριοποίησης «των απόβλητων της ημέρας»²¹⁴, ανάγεται σε κεντρικό σημείο αναφοράς για τον «υπόκοσμο», και ιδιαίτερα σε συνάρτηση με την πολιτισμική επένδυση του «νταή».

Ειδικότερα, σε τμήμα του Τύπου ο όρος «νταής» χρησιμοποιείται όχι μόνο ως πολιτισμικό πρότυπο ανδρισμού, ήδη συγγενές με την επιθετικότητα και την παραβατικότητα, αλλά σχεδόν ως συνώνυμο της δραστηριοποίησης στη νύχτα, ιδίως στο πλαίσιο της παροχής προστασίας σε νυχτερινά κέντρα και της εμπλοκής με την πορνεία. Όπως έχει ήδη επισημανθεί, η βιβλιογραφία για τον

²¹³ Βλ. και τους ορισμούς στα λεξικά του Δημητράκου και του Μπαμπινιώτη αντίστοιχα: «το πλήθος ατόμων ευρισκομένων εις τα ηθικώς κατώτατα στρώματα της κοινωνίας, οίον αλήται, πόρνοι: ο υπόκοσμος των μεγαλοπόλεων», Δ. Δημητράκος, *Μέγα λεξικόν της Ελληνικής γλώσσης τ. 14* (Δομή, 1936–1950), 7479· «το σύνολο των ανθρώπων που χαρακτηρίζονται από ανηθικότητα, παρασιτισμό ή εγκληματική δράση και ζουν στο περιθώριο της κοινωνίας: άνθρωπος του – ΣΥΝ. αποβράσματα της κοινωνίας, κατακάθια», Γ. Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας* (Κέντρο Λεξιλογίας, 2005²), 1851.

²¹⁴ Bryan D. Palmer, *Cultures of Darkness. Night Travels in the Histories of Transgression* (Monthly Review Press, 2000), 16-17.

υπόκοσμο, την πιάτσα και την εγκληματικότητα στο ελληνικό μεταπολεμικό σκηνικό παραμένει πενιχρή, γεγονός που δυσχεραίνει τη διατύπωση γενικεύσεων πέρα από τα όρια του εξεταζόμενου υλικού. Παρ' όλα αυτά, η πλήρης ταύτιση των «νταήδων» αποκλειστικά με τη «νύχτα», αποκλείοντας άλλες πρακτικές, όπως κλοπές, ναρκωτικά, απάτες κ.ο.κ., που ανήκουν στο ρεπερτόριο της προπολεμικής «μαγκιάς» και των μεταπολεμικών αναπαραστάσεων της²¹⁵, φαίνεται ανακριβής και μάλλον εδράζεται στη συμβολική διάσταση της «νύχτας» ως χωροχρόνου εγκληματικότητας, καθώς και στην εμπειρική παρατήρηση ότι οι «νταήδες» σύχναζαν ως πελάτες –αλλά και προστάτες, ορισμένες φορές– στα λαϊκά κέντρα και τα περιφερειακά «σκυλάδικα». Επιπροσθέτως, όπως επισημαίνει ο Ηλίας Πετρόπουλος, ο υπόκοσμος δεν ταυτίζεται με τον κόσμο των ρεμπετών και της μαγκιάς· ανταυτού, μπορούν να νοηθούν ως δύο κύκλοι που τέμνονται αλλά δεν επικαλύπτονται πλήρως. Έτσι, «ένας διαρρήκτης μπορεί να είναι ή να μην είναι ρεμπέτης, και αντιστρόφως, ένας ρεμπέτης μπορεί να είναι ή να μην είναι διαρρήκτης», διότι ο διαρρήκτης δηλώνει επάγγελμα/ενέργεια, ενώ ο ρεμπέτης δηλώνει ιδιότητα/ποιότητα²¹⁶.

Παρόλα αυτά, στο σχετικό αφιέρωμα της *Βραδυνής* για τους «νταήδες», με αφορμή την υπόθεση, σημειώνεται ότι «όλοι τους υπήρξαν και είναι χαρακτηριστικοί τύποι ανθρώπων, που έχουν παραβιάσει κατ' επανάληψιν τον Νόμον –με μικρά ή μεγάλα αδικήματα». Στο ίδιο άρθρο διευκρινίζεται αργότερα ότι «σχεδόν όλοι είναι σεσημασμένοι»²¹⁷ και ότι «δεν έχουν συνήθως σχέσεις ούτε ανήκουν στην ίδια κατηγορία με τα άλλα κακοποιά στοιχεία που απασχολούν για άλλες “δραστηριότητες” τις αστυνομικές αρχές –όπως και για ναρκωτικά, διαρρήξεις κλπ», ενώ ένας συνεντευξιαζόμενος λαϊκός τραγουδιστής αναφέρει ότι οι νταήδες είναι συνήθως «μαυραγορίτες, “προστάτες” και ό,τι άλλο θέλεις από αυτά τα “επαγγέλματα”»²¹⁸. Η περιγραφή της δραστηριοποίησης τους δεν είναι απόλυτα σαφής από τις συγκεκριμένες αναφορές· ο συντάκτης, πάντως, φαίνεται να επιχειρεί να τους διακρίνει από τον υπόλοιπο «υπόκοσμο», τοποθετώντας στο επίκεντρο της ενασχόλησης –και της ταυτότητάς– τους τη «νύχτα». Πιο σαφής είναι η εικόνα σε αντίστοιχο ρεπορτάζ της *Ακρόπολεως*, όπου το βάρος πέφτει αποκλειστικά στην προστασία κέντρων και γυναικών²¹⁹. Το ίδιο συμβαίνει και στα *Επίκαιρα*, τα οποία τιτλοφορούν το ρεπορτάζ τους για την υπόθεση «Οι Νονοί

²¹⁵ Βλ. υποσημ. 145.

²¹⁶ Elias Petropoulos, *Songs of the Greek Underworld: The Rebetika Tradition*, μτφρ. Ed Emery (Saqi Books, 2000), 42.

²¹⁷ Η έμφαση είναι της γράφουσας.

²¹⁸ Γ. Τράγκας, «Οι νταήδες της νύχτας...», *Η Βραδυνή*, 3 Μαρτίου 1973, σ. 8.

²¹⁹ Γ.Κ., «Υπό τον έλεγχο της Αστυνομίας οι “προστάτες” και οι “νταήδες”», *Ακρόπολις*, 11 Μαρτίου 1973, σ. 10.

της Αθηναϊκής Νύχτας» και μιλούν για τους «μπράβους» που ευδοκιμούν στα λαϊκά κέντρα, πωλώντας προστασία από άλλους «μπράβους»²²⁰.

Και τα τρία ρεπορτάζ καταλήγουν ότι, κατά τις διαβεβαιώσεις των αρχών, δεν υφίσταται οργανωμένος υπόκοσμος στην Αθήνα, αλλά μεμονωμένες εστίες «νταήδων» και «προστατών» –όχι πάνω από 300 άτομα εκτός φυλακής, σύμφωνα με τη *Βραδυνή*–, που βρίσκονται υπό τον έλεγχο της Αστυνομίας. Ειδικότερα, στο αφιέρωμα της *Ακροπόλεως*, υποστηρίζεται ότι, σύμφωνα με τους ειδικούς αστυνομικούς στη διώξη των κακοποιών αλλά και με όσους γνωρίζουν τα παρασκήνια της αθηναϊκής νύχτας, ο Νίκος Κοεμτζής βρισκόταν στην κορυφή του υποκόσμου και ήταν «το σκληρότερο καρύδι του συναφιού των σεσημασμένων». Επομένως, τώρα που τον συνέλαβαν έχει πλέον «αποκεφαλισθή ο αθηναϊκός υπόκοσμος» και οι «νταήδες» που μένουν δεν συνιστούν υπολογίσιμη απειλή. Με άλλα λόγια, ο Κοεμτζής παρουσιάζεται ως τόσο κρίσιμη δύναμη στην παραοικονομία της νυχτερινής διασκέδασης, ώστε η σύλληψή του να θεωρείται σημείο καμπής για την ασφάλεια στα κέντρα.

Εντούτοις, στο εξεταζόμενο σώμα πηγών δεν εντοπίζεται συσχέτιση του Νίκου Κοεμτζή με τις παραπάνω δραστηριότητες. Παρά τη συνάφεια του πολιτισμικού του προφίλ με τον τύπο του «νταή», τουλάχιστον στον Τύπο δεν καταγράφεται να έχει απασχολήσει τις αρχές για τέτοια ζητήματα. Ακόμα και οι τραγουδιστές, το προσωπικό και οι ιδιοκτήτες της «Νεράιδας της Αθήνας» αναφέρουν ότι δεν τον γνώριζαν. Μόνο ένας τραγουδιστής εμφανίζεται να τον θυμάται φυσιογνωμικά από λαϊκό κέντρο στις Τζιτζιφιές, όπου σύχναζε το καλοκαίρι, αλλά χωρίς κάποιο περαιτέρω σχόλιο²²¹. Στη θέση αυτή θα επιμείνει ο τραγουδιστής Τάκης Αθανασιάδης και τα επόμενα χρόνια, όταν σε συνέντευξή του στη *Μηχανή του Χρόνου* θα υποστηρίξει ότι ο Νίκος Κοεμτζής δεν άνηκε στους γνωστούς «μάγκες της νύχτας», τους οποίους γνώριζαν όσοι δούλευαν σε νυχτερινά μαγαζιά²²². Η μοναδική σχετική αναφορά προέρχεται από τον συνιδιοκτήτη του κέντρου «Περγίνα», Ηλία Μιγδάλη, ο οποίος χαρακτηρίζει τα αδέρφια Κοεμτζή «τρομακτικό δίδυμο» που προκαλούσε επεισόδια –χωρίς, ωστόσο, να τους αποδίδει ρόλο προστάτη ή μπράβου²²³. Ο Μιγδάλης προχωράει σε δήλωση για την υπόθεση, καθώς ο ίδιος υπήρξε θύμα μαχαιρώματος στο κέντρο του από τον μακρινό συγγενή του Κοεμτζή, Γιάννη Γκιουλόβα, γνωστό ως «Σαλονικιό», μία ημέρα μετά το επεισόδιο στη «Νεράίδα». Η παράλληλη κάλυψη των δύο

²²⁰ Κ. Παπαπέτρου, «Οι Νονοί της Αθηναϊκής Νύχτας», *Επίκαιρα*, 239 (2 Μαρτίου 1973): 22-24.

²²¹ Πρόκειται για τον Θεόδωρο Ζαφειράκη, βλ. «Συνελήφθη ο σφαγέας», *Μακεδονία*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 5.

²²² Βλ. Η Μηχανή του Χρόνου, «Το έγκλημα και η μεταμέλεια του Νίκου Κοεμτζή», <https://www.youtube.com/watch?v=hDxLR477qyY> (τ.π. 9/10/2025).

²²³ Γ. Τράγκας, «Ο δολοφόνος μίλησε», *Η Βραδυνή*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1.

αυτών υποθέσεων παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον: παρότι ο Σαλονικιός ήταν γνωστός «μάγκας της νύχτας», που προσέφερε προστασία σε κέντρα και γυναίκες –μάλιστα ο Αθανασιάδης τον αντιπαραβάλλει με τον Κοεμτζή στην προαναφερόμενη συνεντευξή του–, δίνεται η εικόνα ότι από τους δύο, ο Κοεμτζής ήταν το μεγάλο όνομα στον χώρο της παρανομίας, σε σημείο που ο ίδιος ο Σαλονικιός εμφανίζεται να μην θέλει να συσχετιστεί μαζί του²²⁴.

Οι περιγραφές στο αυτοβιογραφικό βιβλίο του Κοεμτζή σκιαγραφούν ένα άτομο αναμειγμένο με το περιθώριο και την κουλτούρα της νύχτας, χωρίς, όμως, άμεση εμπλοκή με την παραοικονομία της. Ο ίδιος αναφέρει ότι, όσο ζούσε στη Θεσσαλονίκη, τον γνώριζε όλη η «μαγκιά» στον Βαρδάρη, τα Λαδάδικα και τη Μπάρα, ενώ στην παρέα του ήταν σχεδόν όλοι «νυκτόβιοι». Ανάλογη ζωή δηλώνει ότι έκανε και στην Αθήνα, συχνάζοντας σε καμπαρέ και γενικότερα βγαίνοντας τη νύχτα, καθώς «δεν έμπαινε σε τάξη» και «δεν του άρεσε να είναι ήσυχος»²²⁵. Εντούτοις, ο Νίκος Κοεμτζής, αλλά και οι υπόλοιποι δύο της παρέας του, διέθεταν πράγματι ποινικό μητρώο, αλλά για άλλου είδους δραστηριότητες. Όπως πληροφορούν όλες οι εφημερίδες των πρώτων ημερών, πλην της *Ακροπόλεως*, το 1965 ο Νίκος και ο Δημοσθένης Κοεμτζής συνελήφθησαν ως μέλη σπείρας διαρρηκτών με 18 διαρρήξεις στο ενεργητικό τους, από τις οποίες αποκόμισαν πάνω από 100.000 δραχμές και τιμαλφή αξίας 80.000 δραχμών, ενώ ο Νίκος είχε καταδικαστεί προηγουμένως σε τεσσάρων ετών φυλάκιση για μικροληστεία στη Θεσσαλονίκη. Ορισμένες εφημερίδες αναφέρουν και την προηγούμενη καταδίκη του Θωμά Καραμάνη, ο οποίος το 1966 είχε διαρρήξει μαζί με τον συνεργάτη του μαγαζί, από το οποίο έκλεψαν το χρηματοκιβώτιο²²⁶. Ακόμα, σύμφωνα με τα δημοσιεύματα, στις 27 Αυγούστου 1973 συγχωνεύθηκαν –ερήμην του– δύο παλαιότερες καταδίκες του Κοεμτζή: η μία για επικίνδυνες σωματικές βλάβες (4,5 μήνες) και η άλλη για ψευδή ανωμοτί κατάθεση (20 ημέρες)²²⁷.

²²⁴ Για την κάλυψη της υπόθεσης του Σαλονικιού, βλ. ενδεικτικά Αχιλλεύς Χατζόπουλος, «Εξάδελφος των 2 σφαγέων ο δράστης του νέου μαχαϊρώματος», *Απογευματινή*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1, 2· «Συνελήφθη χθες ο Σαλονικιός», *Τα Νέα*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1· «Ο Σαλονικιός αποδίδει το έγκλημά του εις υπερβολικήν μέθην», *Μακεδονία*, 3 Μαρτίου 1973, σ. 7. Για τη δράση και τη σύλληψή του Σαλονικιού, βλ. Γιώργος Βότσης, *Σε μαύρο φόντο* (Στοχαστής, 1984), 77-81· «“Σαλονικιός”. Ο όμορφος νταβατζής που απείλησε την Μπέμπα Μπλανς, χάραξε πρόσωπα και σκοτώθηκε σε άγρια συμπλοκή με την αστυνομία...», άρθρο στο *mixanitouxronou.gr*: <https://www.mixanitouxronou.gr/salonikios-o-omorfos-ntavatizis-pou-apilise-tin-bempa-blans-charaze-prosopa-ke-skotothike-se-agria-simploki-me-tin-astinomia/> (τ.π. 9/10/2025)· «Ποιος ήταν ο “Σαλονικιός” που τραγούδησε ο Διονυσίου», άρθρο στο *newsbeast.gr*, 8 Ιουλίου 2017: <https://www.newsbeast.gr/weekend/arthro/2758345/pios-itan-o-salonikios-pou-tragoudise-o-dionisiou> (τ.π. 9/10/2025).

²²⁵ Κοεμτζής, *Το Μακρύ Ζεϊμπέκικο*, 54-56.

²²⁶ Βλ. και τις σχετικές δημοσιεύσεις του 1965 για τον Νίκο και Δημοσθένη Κοεμτζή και του 1966 για τον Θωμά Καραμάνη, «Γυναίκα αποτελούσε μέλος σπείρας κακοποιών», *Τα Νέα*, 20 Ιανουαρίου 1965, σ. 7· «Θρασύτατοι “απαγωγείς” χρηματοκιβωτίου συνελήφθησαν εις Κέρκυρα», *Μακεδονία*, 18 Οκτωβρίου 1966, σ. 10.

²²⁷ Βλ. Μ. Καραμπατσάκης, «Τον Οκτώβριον η δίκη των αδελφών Κοεμτζή», *Μακεδονία*, 28 Αυγούστου 1973, σ. 7.

Από τα παραπάνω συμπεραίνεται ότι η σχέση του Νίκου Κοεμτζή με την εγκληματικότητα μάλλον δεν αφορούσε οργανωμένα δίκτυα της νύχτας, αλλά ούτε και περιοριζόταν στην μικροπαραβατικότητα των λαϊκών συνοικιών. Η τελευταία προσέλαβε διευρυμένες διαστάσεις τη δεκαετία του '60, λόγω της ανισομερούς οικονομικής ανάπτυξης και των επιβαρυνμένων συνθηκών διαβίωσης των κατώτερων στρωμάτων, ενώ αφορούσε κυρίως «κομπίνες», απάτες, μικροκλοπές και διαρρήξεις²²⁸. Αντιθέτως, ο Κοεμτζής φαίνεται να είχε «μικρομεσαία» αλλά συστηματική εγκληματική δράση. Αν και το ποσό των 180.000 δραχμών που, σύμφωνα με τα ρεπορτάζ, αποκόμιζε συνολικά μαζί με τους συνεργούς του από τις 18 διαρρήξεις που διέπραξαν, δεν είναι καθόλου ευκαταφρόνητο για τα δεδομένα της περιόδου, πρόκειται για διαρρήξεις και όχι για ληστείες, δηλαδή για πράξεις χωρίς άμεση άσκηση βίας, οι οποίες κατατάσσονται σε χαμηλότερη βαθμίδα παραβατικότητας. Παρόλα αυτά, οι προηγούμενες και μεταγενέστερες καταδίκες του υποδηλώνουν συνεχή εμπλοκή με παραβατικούς κύκλους, αλλά και εξοικείωση με ορισμένες βίαιες πρακτικές. Μάλιστα, ο ίδιος εμφανίζεται να παραδέχεται πως είχε πάντα πάνω του μαχαίρι, καθώς είχε έρθει σε σύγκρουση με συγκρατούμενό του στις φυλακές της Κέρκυρας και φοβόταν το ενδεχόμενο αντεκδίκησης²²⁹.

Η προηγούμενη εγκληματική καριέρα του Κοεμτζή τον συνοδεύει σχεδόν σε όλα τα δημοσιεύματα: «σεσημασμένοι κακοποιοί, με βεβαρημένο ποινικό μητρώο και σωρεία διαρρήξεων στο ενεργητικό τους», «ο “σκληρός” Νίκος Κοεμτζής με το βεβαρημένο ποινικό μητρώο», «ένας σεσημασμένος κακοποιός», «δύο αδελφοί γνωστοί διαρρήκτες»²³⁰. Στο ίδιο πλαίσιο, αναδεικνύεται η οικειότητά του με τις διωκτικές αρχές από παλαιότερες υποθέσεις: «ο κ. Δρανάς εγνώριζε από παλαιά τον Νικόλαο Κοεμτζή, όταν τον είχε συλλάβει για άλλες υποθέσεις», «παλιοί γνώριμοι της Υπηρεσίας Διώξεως Κακοποιών της Γενικής Ασφαλείας Αθηνών και της Χωροφυλακής», «εγνώριζαν τους περισσότερους αξιωματικούς της Υπηρεσίας Διώξεως Διαρρηκτών με τα μικρά τους ονόματα»²³¹. Εντούτοις, πέραν από την *Ακρόπολι* και τα *Επίκαιρα* που συνδέουν τον Κοεμτζή με την παραοικονομία της «νύχτας», και ο υπόλοιπος Τύπος δεν περιορίζεται στην απλή παράθεση και σχολιασμό των

²²⁸ Βλ. Κώστας Κατσάπης, *Οι Καταραμένοι. Σπαράγματα κοινωνικής ιστορίας, αντίδοτο στη νοσταλγία του εξήντα* (Εκδόσεις Οκτώ, 2019), 93-121.

²²⁹ Βλ. υποσημ. 59, 60, 61

²³⁰ Κατά σειρά: Μανώλης Μαθιουδάκης, «Σφαγή σε κέντρο», *Τα Νέα*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1· Δ. Μαθιόπουλος, «Δύο μαχαίρια “δούλεψαν” στη σφαγή της Κυριακής;», *Το Βήμα*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 5· «Μακελειό σε κέντρο διασκεδάσεως», *Η Βραδυνή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1· Τάσος Χιόνης, «Σφαγή σε κοσμικό κέντρο», *Απογευματινή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1.

²³¹ Κατά σειρά: Μανώλης Μαθιουδάκης, «Μάχη για τη σύλληψη του σφαγέα», *Τα Νέα*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 7· Δ. Μαθιόπουλος, «Δύο μαχαίρια “δούλεψαν” στη σφαγή της Κυριακής;», *Το Βήμα*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 5· «Συνελήφθη ο σφαγέας», *Μακεδονία*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 5· Τάσος Χιόνης, «“Ηθελα να πεθάνω όρθιος”», *Η Βραδυνή*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 1.

προηγούμενων εγκληματικών ενεργειών του. Αντιθέτως, αναβαθμίζει τη βαρύτητά τους –και κατ’επέκταση την επικινδυνότητα του ίδιου– μέσω χαρακτηρισμών όπως: «το φόβητρο των ανθρώπων του υποκόσμου», «υπ’ αρ. 1 επικίνδυνος εγκληματίας», «ο στυγερότερος εγκληματίας των τελευταίων ετών», «επικίνδυνο[ς] γκάγκστερ», «από τους πιο σκληρούς και επικίνδυνους κακοποιούς του υποκόσμου», «ένας από τους σκληρότερους κακοποιούς»²³². Οι αξιολογήσεις αυτές δεν παρουσιάζονται σαν να προκύπτουν από το γεγονός ότι ο Κοεμτζής διέπραξε την τριπλή δολοφονία, αλλά εφαρμόζονται αναδρομικά, ώστε να φωτίσουν ερμηνευτικά το έγκλημα.

Στο σημείο αυτό αναδεικνύεται μία ακόμα κρίσιμη αντίφαση. Ενώ ο Κοεμτζής παρουσιάζεται δημοσιογραφικά ως «γνωστός παράγοντας» του υποκόσμου, όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο, όλες οι εφημερίδες της πρώτης ημέρας μετά το επεισόδιο παρουσιάζουν αντεστραμμένες τις φωτογραφίες των δύο αδελφών, ενώ αρκετές συνεχίζουν επί ημέρες τις λανθασμένες περιγραφές. Μάλιστα, *Τα Νέα* εμφανίζουν τη μία ημέρα τον Δημοσθένη ως τον πιο επικίνδυνο από τους δύο, μόνο για να το αναιρέσουν την επόμενη λέγοντας ακριβώς το αντίθετο²³³. Εφόσον οι κομβικές πληροφορίες, οι φωτογραφίες, αλλά και οι πρώτες νοσηματοδοτήσεις του εγκλήματος διοχετεύονται στον Τύπο μέσα από την Αστυνομία²³⁴, η ταυτόχρονη, σε όλο το σώμα πηγών, αστοχία στη βασική αναγνώριση των δύο προσώπων σηματοδοτεί πιθανή σύγχυση στο επίπεδο της αρχικής πληροφόρησης. Το γεγονός αυτό αποδυναμώνει επιπλέον τον ισχυρισμό ότι ο Κοεμτζής ήταν μεγάλο και γνωστό όνομα στους ειδικούς του χώρου και ενισχύει την υπόθεση ότι το προφίλ του «γνωστού κακοποιού» συγκροτήθηκε εκ των υστέρων.

Από την παραπάνω πλαισίωση φαίνεται ότι το επεισόδιο στο νυχτερινό κέντρο δεν θεωρήθηκε μόνο ως ένα βίαιο ξέσπασμα, μία προσπάθεια επίδειξης ισχύος και αποκατάστασης της προσβεβλημένης τιμής του Κοεμτζή, αλλά αντιμετωπίστηκε παράλληλα ως πράξη σύμφυτη μόνο με ένα βαθύτατα επικίνδυνο και εγκληματικό άτομο. Αν, δηλαδή, η αιτία της σφαγής εντοπίζεται, όπως είδαμε, σε μεγάλο βαθμό στον περιθωριακό ανδρισμό του Κοεμτζή, τους κώδικες τιμής του και τη συναφή μουσική παράδοση, ως απαραίτητη προϋπόθεση για την τέλεσή της κρίνεται το βαρύ ποινικό μητρώο και το «μεγάλο όνομα» στην πιάτσα. Επιπλέον, σε μερίδα των λόγων (ιδιαίτερα στην

²³² Κατά σειρά: «Ο σφαγεύς κατέρρευσε και μίλησε», *Μακεδονία*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 1· Μ. «Συνελήφθη», *Η Βραδυνή*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 7· Αχιλλέας Χατζόπουλος, «Οι αστυνομικοί ήταν ο εφιάλτης μου», *Απογευματινή*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1· «10 σφαίρες στον σφαγέα», *Απογευματινή*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1· Μανώλης Μαθιουδάκης, «Σύντομα η δίκη των δύο σφαγέων», *Τα Νέα*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1· Δ. Μαθιόπουλος, «Μάχη διά την σύλληψιν του δράστου της σφαγής. Κυκλωμένος επεχείρησε να πλήξει αστυνομικών», *Το Βήμα*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1-2.

²³³ Μανώλης Μαθιουδάκης, «Λουτρό αίματος για έναν χορό», *Τα Νέα*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 11· Μ. Μαθιουδάκης, «Με δύο μαχαίρια έγινε η σφαγή;», *Τα Νέα*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1.

²³⁴ Κουκουτσάκη, «Εγκληματική θεώρηση και ΜΜΕ», 371, υποσημ. 3.

Ακρόπολι, την Απογευματινή και τους θεσμούς) η προϋπόθεση αυτή φαίνεται να ανάγεται σε υπόρρητη αιτία των δολοφονιών. Εφόσον, λοιπόν, ο Κοεμτζής δεν διέθετε το απαραίτητο προφίλ, τα σχετικά γνωρίσματα ανασυντίθενται και υπερτονίζονται στον δημοσιογραφικό λόγο ώστε να υποστηριχθεί η επιθυμητή αφήγηση. Ο λόγος πίσω από αυτήν την ερμηνευτική επένδυση μπορεί να εντοπιστεί, εν μέρει, στη βαρύτητα που αποδόθηκε στο έγκλημα από τον Τύπο και τις αρχές. Εξαρχής η τριπλή δολοφονία αντιμετωπίστηκε ως πρωτοφανής συνθήκη και ως εκτός του ελληνικού πλαισίου με δηλώσεις όπως: «το πιο φοβερό έγκλημα που διεπράχθη μεταπολεμικώς στη χώρα μας», «ένα έγκλημα, όμοιο του οποίου δεν έχει διαπραχθεί τουλάχιστον στον ελληνικό χώρο», «ίσως στο πάνθεο και των πίο φρικιαστικών εγκλημάτων της χώρας μας, αποτελεί τη μοναδική περίπτωση», «ανθρωποσφαγή που δεν έχει προηγούμενο στα εγκληματολογικά χρονικά», «πρωτοφανής στα αστυνομικά χρονικά της χώρας σφαγή»²³⁵. Στο ίδιο πλαίσιο, σε μερίδα του Τύπου η δημοσιογραφική κάλυψη παίρνει ιδιαίτερα δραματικό τόνο: γίνεται λόγος για «ομαδικές σφαγές τύπου Σικάγου»²³⁶, το περιστατικό συγκρίνεται με κινηματογραφικές ταινίες²³⁷, αλλά και με τους «φοβερούς “Σατανάδες” και τη σφαγή της Σάρων Τέητ και των φίλων της»²³⁸.

Πράγματι, παρά τις φανερές υπερβολές της δημοσιογραφικής κάλυψης –οι οποίες, ωστόσο, δεν αποτελούν ίδιον της υπόθεσης– πρόκειται για ένα έγκλημα που υπερβαίνει τα συνήθη περιστατικά του αστυνομικού δελτίου της εποχής. Μέσα σε ελάχιστα λεπτά ένας μόνο δράστης κατάφερε να σκοτώσει τρεις ανθρώπους και να τραυματίσει άλλους επτά μπροστά στα έκπληκτα μάτια ενός γεμάτου κέντρου διασκέδασης. Τόσο ο αριθμός των θυμάτων και των παρευρισκόμενων, όσο και η ταχύτητα με την οποία έγιναν όλα, αλλά και το γεγονός ότι το επεισόδιο έλαβε χώρα σε ένα «καθωσπρέπει» κοσμικό κέντρο που δεν συνηθίζονταν τέτοιας έκτασης συμβάντα, σίγουρα αποτελούν αντικειμενικούς δείκτες για να θεωρηθεί το έγκλημα σοβαρό και να δικαιολογηθεί η κάλυψή του ως τέτοιο. Ωστόσο, από το γεγονός αυτό δεν απορρέει αναγκαστικά το ερμηνευτικό σχήμα ότι ένα τόσο πρωτοφανές γεγονός μπορεί να τελεστεί μόνο από μία εγκληματική προσωπικότητα αντίστοιχης κλίμακας, με ήδη «αποδεδειγμένα εχέγγυα». Η περίπτωση του Δημητρώπουλου, ενός άλλου «Κοεμτζή», υποδεικνύει ότι

²³⁵ Κατά σειρά: «Μακελειό σε κέντρο διασκεδάσεως», *Η Βραδυνή*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1· Μανώλης Μαθιουδάκης, «Σύντομα η δίκη των δύο σφαγέων», *Τα Νέα*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 11· «Συνελήφθη ο σφαγεύς», *Μακεδονία*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 4· Μ. Καραμπατσάκης, «Στο εδώλιο του ορκωτού οι αδελφοί Κοεμτζή για την ανθρωποσφαγή», *Μακεδονία*, 7 Νοεμβρίου 1973, σ. 3· Τάσος Χιόνης, «Ο αδελφός μου τους έσφαξε», *Απογευματινή*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 2.

²³⁶ Μανώλης Μαθιουδάκης, «Σφαγή σε κέντρο», *Τα Νέα*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1.

²³⁷ ό.π., 7· Γ. Τρ., «Ένας αυτόπτης αφηγείται: Εκτύπησα με καδρόνι τα χέρια τον δολοφόνο», *Η Βραδυνή*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 7.

²³⁸ Τηλ. Γάριος, «Η νύχτα της μεγάλης σφαγής θα ξαναζωντανέψει», *Η Βραδυνή*, 7 Νοεμβρίου 1973, σ. 11.

το πολιτισμικό σενάριο του περιθωριακού ανδρισμού είναι αρκετό, τουλάχιστον σε ορισμένες εκδοχές, για την ερμηνεία αντίστοιχων βίαιων εγκλημάτων. Μάλιστα, παρότι σκότωσε μόνο ένα άτομο (και αποπειράθηκε εναντίον του φίλου του), κρίθηκε επίσης δικαστικά επικίνδυνος για τη δημόσια τάξη και καταδικάστηκε τελικά σε ισόβια, αποφεύγοντας οριακά τη θανατική ποινή, χωρίς να ενεργοποιηθούν οι ίδιοι υπερθετικοί χαρακτηρισμοί²³⁹.

Η έκταση που έλαβε η κάλυψη της υπόθεσης και το προφίλ που σκιαγραφήθηκε για τον Νίκο Κοεμτζή μπορούν να αναζητηθούν στις ιδιότητες των δύο θυμάτων ως οργάνων της τάξης. Ειδικότερα, ο Δημήτρης Χαραλάμπης ανιχνεύει τον ηγεμονικό ρόλο του στρατού στο ελληνικό μετεμφυλιακό σύστημα ήδη από τα χρόνια του πολέμου, όταν μπροστά στην άνοδο του εαμογενούς κινήματος θεωρήθηκε ως ο μόνος μηχανισμός ικανός να εξασφαλίσει τη μετεξέλιξη και αναπαραγωγή της αστικής δομής εξουσίας μετά τον πόλεμο. Καθότι, εξαιτίας της Κατοχής, ο αστικός πολιτικός κόσμος είχε απολέσει σε σημαντικό βαθμό την οικονομική και πολιτική του ισχύ αλλά και τα απαραίτητα ιδεολογικά ερείσματα για την παραγωγή συναίνεσης –σε αντίθεση με ό,τι συνέβη σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες– η εδραίωσή του κρίθηκε ότι μπορούσε να επιτευχθεί μόνο με τη συνδρομή του στρατού. Ο τελευταίος, με τη σειρά του, βρήκε σε αυτήν τη διευθέτηση το μέσο αναπαραγωγής του συστημικού ρόλου του στο κράτος και στην κοινωνία. Έτσι, από το 1947 δημιουργούνται δύο κέντρα εξουσίας: οι ΗΠΑ (που διαδέχονται τη Βρετανία) και ο στρατός, ενώ από το 1952 και μετά, με την παγίωση της αστικής εξουσίας, διαμορφώνεται μία τριγωνική διάταξη μεταξύ στρατού, Παλατιού και κυβέρνησης, όπου ο στρατός παραμένει ο ισχυρότερος πόλος^{240,241}. Το ιδεολογικό έρεισμα του παραπάνω σχηματισμού και των ταξικών συμμαχιών του εντοπίζεται στην «εθνικοφροσύνη», με τον Χαραλάμπη να υποστηρίζει ότι «το κράτος των εθνικοφρόνων είναι το κράτος της υπεροχής των στρατιωτικών μηχανισμών»²⁴².

Η εθνικοφροσύνη συγκροτείται ως απάντηση στην αδυναμία του μετεμφυλιακού πολιτικού καθεστώτος να αρθρώσει μία θετική, οργανωτική ιδεολογία, προσφέροντας έναν αμυντικό συνεκτικό

²³⁹ Βλ. Μ. Μαθιουδάκης, «Και νέα σφαγή σε λαϊκό κέντρο», *Τα Νέα*, 23 Απριλίου 1973, σ. 1, 11· «Αρνούνται να απολογηθούν», *Η Βραδυνή*, 24 Απριλίου 1973, σ. 1· Αχιλλέας Χατζόπουλος, «2 νταήδες σφάζουν παλληκάρη», *Απογευματινή*, 23 Απριλίου 1973, 1· «Ασήμαντη η αφορμή της νέας σφαγής στο λαϊκό κέντρο», *Μακεδονία*, 24 Απριλίου 1973, σ. 1· «Ισόβια στον φονέα του Κίνλεϋ», *Τα Νέα*, 6 Μαρτίου 1973, σ. 1, 9· Σπ. Καρατζαφέρης, «Γλύτωσε με ισόβια ο σφαγέας του Κίνλεϋ», *Απογευματινή*, 6 Μαρτίου 1973, σ. 1, 3.

²⁴⁰ Βλ. Δημήτρης Χαραλάμπης, *Στρατός και Πολιτική Εξουσία: η δομή της εξουσίας στην μετεμφυλιακή Ελλάδα* (Εξάντας, 1985), 32-46. Για την ακρίβεια, ο Χαραλάμπης την περίοδο της κυβέρνησης Παπάγου (1952-1955) ταυτίζει τον στρατό με την κυβέρνηση και υιοθετεί το τριμελές σχήμα για την μετά περίοδο, βλ. στο ίδιο, 111.

²⁴¹ Ο σημαντικός ρόλος του στρατού στη συγκρότηση του μετεμφυλιακού κράτους αναγνωρίζεται και εκτός της μαρξιστικής βιβλιογραφίας, βλ. ενδεικτικά Σωτήρης Ριζάς, *Η ελληνική πολιτική μετά τον Εμφύλιο Πόλεμο: Κοινοβουλευτισμός και δικτατορία* (Καστανιώτη, 2008), 25-32.

²⁴² Χαραλάμπης, *Στρατός και Πολιτική Εξουσία*, 32.

ιστό, ο οποίος συνδυάζει τις παραδοσιακές συντηρητικές αξίες (πατρίς–θρησκεία– οικογένεια) με τον πολεμικό αντικομμουνισμό. Πρόκειται για μία ιδεολογία αποκλεισμού, στον πυρήνα της οποίας εδράζεται η διχοτόμηση του κοινωνικοπολιτικού χώρου σε «εθνικόφρονες» και «μη εθνικόφρονες», μετατρέποντας τους κομμουνιστές (και τους συνοδοιπόρους τους) από θεσμικά νομιμοποιημένο αντίπαλο σε εξωτερικό εχθρό και «ξένο σώμα» εντός της εθνικής κοινότητας. Ωστόσο, η εθνικοφροσύνη δεν αφορά μία αφηρημένη στάση απέναντι στον κομμουνισμό, αλλά ούτε περιορίζεται σε αυτόν. Σε ένα πρώτο επίπεδο, θεσμοποιεί την πολιτική και τη φυσική εξόντωση των κομμουνιστών, μέσα από τη χρήση στιγματιστικού λεξιλογίου («εαμβούλγαροι», «[κομμουνιστο]συμμορίτες»), την ποινικοποίηση του κόμματος και της ιδεολογίας τους, τις εκτοπίσεις, τις φυλακίσεις, τους βασανισμούς και τις εκτελέσεις. Στη βάση αυτή, η εθνικοφροσύνη επιστρατεύεται ως ιδεολογία τρόμου, αποσκοπώντας στην πειθάρχηση των «συνοδοιπόρων» και των επίδοξων επικριτών του νέου συστήματος εξουσίας. Παράλληλα, ο «δημόσιος κίνδυνος» του κομμουνισμού νομιμοποιεί περιορισμούς που αποδυναμώνουν την εργατική διαπραγμάτευση και σταθεροποιούν τις σχέσεις ιδιοκτησίας, ενώ η συγκρότηση αντικομμουνιστικών δικτύων –με τη μαζική ένταξη ανθρώπων σε βοηθητικούς και ημιθεσμικούς ρόλους και τη δημιουργία υλικών δεσμών με το κράτος– συμβάλλει αποφασιστικά στη στερέωση των συμμαχιών του καθεστώτος με τη μικροαστική τάξη²⁴³.

Με όχημα την εθνικοφροσύνη, η δημόσια τάξη ταυτίζεται με την ασφάλεια του καθεστώτος, και ο στρατός αναλαμβάνει τον ρόλο του ανώτατου εγγυητή της. Η διαδικασία αυτή αποτυπώνεται εναργώς στη θέσπιση του Γ' Ψηφίσματος «Περί έκτακτων μέτρων αφορώντων την Δημοσίαν τάξιν και ασφάλειαν» (1946) και του Αναγκαστικού Νόμου 509/1947 «Περί μέτρων ασφαλείας τοῦ Κράτους, τοῦ πολιτεύματος, τοῦ κοινωνικοῦ καθεστώτος καὶ προστασίας τῶν ἐλευθεριῶν τῶν πολιτῶν»²⁴⁴ –που

²⁴³ Βλ. Στρατής Μπουρνάζος, «Το κράτος των εθνικοφρόνων: αντικομμουνιστικός λόγος και πρακτικές», στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τόμ. Δ2, επιμ. Χρήστος Χατζηιωσήφ (Βιβλιόραμα, 2009), 9-49, ιδιαίτερα 10-12· Άγγελος Ελεφάντης, «Εθνικοφροσύνη: Ιδεολογία του τρόμου και της ενοχοποίησης», στο *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967): 4ο Επιστημονικό Συνέδριο, Πάντειον Πανεπιστήμιο* (Ίδρυμα Σάκη Καραγιώργα, 1994), 645-654.

²⁴⁴ Το Γ' Ψήφισμα εγκαίνιασε μια «νόθο περίοδο», όπου τυπικά το ΚΚΕ και άλλες οργανώσεις καθίστανται νόμιμες, αλλά πρακτικά η δράση τους διώκεται ανελέητα. Το ψήφισμα όριζε τη σύσταση έκτακτων στρατοδικείων, των οποίων οι αποφάσεις ήταν τελεσίδικες, χωρίς δυνατότητα αναίρεσης ή άλλου ενδίκου μέσου. Επιπλέον, περιείχε αοριστολογίες που επέτρεπαν την καταστολή κάθε μορφής αντιπολίτευσης με βάση ασαφείς κατηγορίες. Δεν ήταν απλώς μια έκτακτη ρύθμιση για «τη διατήρηση της τάξης», αλλά ένα μέτρο θεσμικής εδραίωσης του κράτους της «εθνικοφροσύνης», ταυτίζοντας το ρητορικά με τη δημόσια τάξη. Ο ΑΝ 509 καθιέρωσε ένα εκτεταμένο και αυστηρό νομικό πλαίσιο κατά του κομμουνισμού και των αντιφρονούντων. Κατά τον Αλιβιζάτο, ο νόμος είχε δύο κύριους στόχους: (1) να θέσει εκτός νόμου το ΚΚΕ, το ΕΑΜ και κάθε οργάνωση που θεωρούνταν συναφής με αυτά, και (2) να ποινικοποιήσει την «κομμουνιστική» δράση καθ' εαυτήν, δηλαδή χωρίς την ανάγκη απόδειξης συγκεκριμένης ένοπλης πράξης, ώστε η ιδεολογία ή η ιδιότητα να επισύρουν από μόνες τους κυρώσεις. Ο Αλιβιζάτος επισημαίνει ακόμη ότι με τον ΑΝ 509 θεσμοθετήθηκε το πρώτο ολοκληρωμένο πλαίσιο που ανταποκρινόταν στις επιταγές στρατιωτικοποίησης και φασιστικοποίησης της πολιτείας, όχι μόνο στο επίπεδο της καταστολής, αλλά και στη δομή

συνέχισαν να ισχύουν και μετεμφυλιακά στο πλαίσιο του «παρασυντάγματος»²⁴⁵— και κορυφώνεται με την εγκαθίδρυση του απριλιανού καθεστώτος και την εφαρμογή του στρατιωτικού νόμου. Στο πλαίσιο αυτό, η δικτατορία δεν συνιστά ασυνέχεια, αλλά το τελικό στάδιο μιας μακράς διαδικασίας κατά την οποία οι Ένοπλες Δυνάμεις κατείχαν πρωταγωνιστικό ρόλο στην πολιτική ζωή. Αποτελεί, δηλαδή, προϊόν της ηγεμονικής θέσης του στρατού στο μετεμφυλιακό καθεστώς, ο οποίος ανέλαβε να διαφυλάξει τη θέση του εν μέσω της γενικευμένης πολιτικής κρίσης που εκδηλώθηκε τη δεκαετία του 1960²⁴⁶. Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, ο στρατός δεν προβάλλεται μόνο ως εγγυητής της τάξης, αλλά ταυτίζεται ο ίδιος με αυτήν και το κοινωνικό καθεστώς εν γένει²⁴⁷. Η εκτελεστική εξουσία στρατιωτικοποιείται, με την τοποθέτηση αξιωματικών σε καίριες διοικητικές θέσεις, και, με βάση το ήδη υπάρχον νομοθετικό οπλοστάσιο, ολόκληρος ο κρατικός μηχανισμός τίθεται σε καθεστώς «εξαίρεσης»: επανέρχονται οι διοικητικές εκτοπίσεις (Γυάρος, Λέρος κ.ά.), ισχυροποιείται η λογοκρισία και ο έλεγχος των ΜΜΕ, απονευρώνεται ο συνδικαλισμός, διορίζονται διοικήσεις σε σωματεία και ΑΕΙ, συγκροτούνται εκτεταμένα δίκτυα επιτήρησης/πληροφοριοδότησης, ενώ το ΕΑΤ-ΕΣΑ (Ειδικό Ανακριτικό Τμήμα της Ελληνικής Στρατιωτικής Αστυνομίας) λειτουργεί ως βασικός πυρήνας καταστολής και πειθάρχησης, μέσω μίας μεγάλης γκάμας σκληρών βασανιστηρίων²⁴⁸.

Ειδωμένη υπό αυτό το πρίσμα και το συμβολικό φορτίο, η δολοφονία δύο οργάνων της τάξης δεν προσλαμβάνεται ως «απλό» ποινικό συμβάν, ούτε συνιστά απειλή για την κοινότητα με τον τρόπο που θα συνέβαινε στην περίπτωση ενός οποιουδήποτε βίαιου εγκλήματος. Αποτελεί πρωτίστως σοβαρό πλήγμα για το ίδιο το καθεστώς. Η ταχύτητα της επίθεσης, η αδυναμία αντίδρασης των θυμάτων, αλλά και ο τόπος του εγκλήματος—όχι στο πλαίσιο επιχειρησιακής δράσης, αλλά σε χώρο διασκέδασης—καθιστούν ιδιαίτερα δυσβάστακτη την παραδοχή ότι ένας «ασήμαντος νταής», ένας κοινός παραβάτης, κατόρθωσε να φονεύσει έναν αστυφύλακα και έναν χωροφύλακα μπροστά στα μάτια τόσων πολιτών. Το γεγονός αποτελεί πλήγμα για το κύρος του μηχανισμού ασφάλειας, απογυμνώνει το αφήγημα περί

και λειτουργία του κράτους, βλ. Νίκος Αλιβιζάτος, *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση, 1922 – 1924: όψεις της ελληνικής εμπειρίας*, μτφρ. Βενετία Σταυροπούλου (Θεμέλιο, 1995³), 495-523.

²⁴⁵ «Παρασύνταγμα» είναι το σύνολο των έκτακτων νομικών μέτρων που αναπτύχθηκαν πέρα ή παρά το ισχύον Σύνταγμα, εγκαθιδρύοντας μορφές κράτους εξαίρεσης, περιορισμούς ελευθεριών και ιδιότυπες μορφές νομιμοποίησης της εξουσίας, οι οποίες δεν απορρέουν από τις διατάξεις του κυρίαρχου Συντάγματος, αλλά παρακάμπτουν ή μετασχηματίζουν τη συνταγματική κανονικότητα, βλ. Αλιβιζάτος, *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση*, 447 κ.έ.

²⁴⁶ Βλ. αναλυτικά Σπύρος Σακελλαρόπουλος, *Τα αίτια του Απριλιανού Πραξικοπήματος. 1949-1967: Το κοινωνικό πλαίσιο της πορείας προς τη δικτατορία* (Λιβάνη, 1998).

²⁴⁷ Ρούσσος Σ. Κούνδουρος, *Η ασφάλεια του καθεστώτος. Πολιτικοί κρατούμενοι, εκτοπίσεις και τάξεις στην Ελλάδα 1924-1974* (Καστανιώτη, 1978), 19.

²⁴⁸ Για τα βασανιστήρια στη δικτατορία, βλ. Πολυμέρης Βόγλης, *Δυναμική Αντίσταση. Υποκειμενικότητα, πολιτική βία και αντιδικτατορικός αγώνας* (Αλεξάνδρεια, 2022), 204-219.

αποτελεσματικού ελέγχου και εκθέτει την τρωτότητα του μονοπωλίου της νόμιμης βίας. Ακόμα, η χρονική εγγύτητα με την πρώτη μαζική, ανοικτή κινητοποίηση των φοιτητών, όπως εκδηλώθηκε με την κατάληψη της Νομικής, λίγες ημέρες πριν (21–22 Φεβρουαρίου 1973), προσέδωσε, ενδεχομένως, επιπρόσθετη θεσμική ευαισθησία στο συμβάν²⁴⁹. Επομένως, η κατασκευή της επικινδυνότητας του Κοεμτζή και η προβολή του ως μεγάλου παράγοντα του «υποκόσμου» επιτελεί μία τελετουργία αποκατάστασης της πληγείσας «τάξης» και επανεπιβεβαίωσης της ισχύος του κράτους. Η πλαisiώση αυτή λειτουργεί σε δύο επίπεδα. Αφενός, αποδίδει την ήττα των φορέων της τάξης στη σύγκρουση με έναν εξαιρετικά επικίνδυνο αντίπαλο, και όχι στην ανεπάρκεια τους –και κατ’ επέκταση την ανεπάρκεια των ίδιων των σωμάτων ασφαλείας και του καθεστώτος· αφετέρου, μεταμορφώνει τον θάνατο των αστυνομικών από ατυχή απώλεια σε νοηματοδοτημένη θυσία για την απαλλαγή της κοινωνίας από τον «εγκληματία–απειλή».

Το τελευταίο διατυπώνεται, έστω έμμεσα, και στην *Ακρόπολι*, όπου σημειώνεται ότι «πολύ ακριβά πλήρωσε η αθηναϊκή κοινωνία για να απαλλαγή από τον υπ’ αριθμόν 1 νταή της»²⁵⁰. Ο θεσμικός λόγος επενδύει συστηματικά στη ρητορική της ηρωικής αυτοθυσίας, πλαisiώνοντας το συμβάν ως υπόδειγμα υπηρεσιακής αυταπάρνησης. Στο περιοδικό *Αστυνομικά Χρονικά*, ο αστυφύλακας Πεγιάς, ο οποίος φέρεται να έσωσε την τελευταία στιγμή τον τραγουδιστή Αθανασιάδη, με αποτέλεσμα όμως τον δικό του θάνατο, παρουσιάζεται με έντονα συγκινησιακή γλώσσα, ως πεσών «έν τῇ ἐκτελέσει τοῦ καθήκοντος», θυσιάζοντας τον εαυτό του για τον συνάνθρωπο²⁵¹. Μάλιστα, το περιοδικό αντιμετωπίζει την περίπτωση του Πεγιά ως μία επιπλέον απόδειξη του ρόλου της Αστυνομίας Πόλεων, η οποία δεν διστάζει να θυσιάσει ακόμα και τους άνδρες της στο έργο της για την προάσπιση της ζωής της τιμής και της περιουσίας του Ελληνικού λαού²⁵². Στο ίδιο πλαίσιο, ο εισαγγελέας στην τελική του αγόρευση υποστηρίζει ότι ο Πεγιάς και ο Χριστοδουλάκης δεν βρίσκονταν στην πίστα για να χορέψουν, αλλά για να επιβάλουν την τάξη μετά τη γροθιά που έδωσε ο Δημοσθένης Κοεμτζής στον Νικόλαο Αγγελή. Επιπλέον, αφορμώμενος από την απολογία του κατηγορουμένου, κατά την οποία ο Κοεμτζής μίλησε για το διαρκές κυνηγητό που υφίστατο από τις δικωτικές αρχές και το συνακόλουθο μίσος του προς αυτές, ο εισαγγελέας αναγάγει το μίσος του αυτό σε πρωταρχική αιτία των δολοφονιών²⁵³. Αντίστροφη πορεία ακολουθεί άρθρο της *Απογευματινής*.

²⁴⁹ Για την κατάληψη της Νομικής, βλ. Κορνέτης, *Τα παιδιά της Δικτατορίας*, 461 κ.έ.

²⁵⁰ Γ.Κ., «Υπό τον έλεγχο της Αστυνομίας οι “προστάτες” και οι “νταήδες”», *Ακρόπολις*, 11 Μαρτίου 1973, σ. 10.

²⁵¹ Σ-ς, «Δημήτρης Πεγιάς», *Αστυνομικά Χρονικά*, 443 (Απρίλιος 1973): 249· Α.Χ., «Δημήτριος Πεγιάς», *Αστυνομικά Χρονικά*, 443 (Απρίλιος 1973): 276-277.

²⁵² Α.Χ., «Δημήτριος Πεγιάς», *Αστυνομικά Χρονικά*, 443 (Απρίλιος 1973): 277.

²⁵³ Μ. Καραμπατσάκης, «Αι απολογίες των αδελφών Κοεμτζή», *Μακεδονία*, 11 Νοεμβρίου 1973, σ. 1, 16.

Επικαλούμενη ιδιωτική συνομιλία του Νίκου Κοεμτζή με γυναίκα που τον επισκέφθηκε κατά τη νοσηλεία του, στην οποία μίλησε για τον στιγματισμό του από τις αρχές, η εφημερίδα σημειώνει ειρωνικά ότι «για αυτόν η φοβερή σφαγή ήταν αποτέλεσμα της... αντιπάθειας που έτρεφαν οι αστυνομικοί στο άτομό του»²⁵⁴.

Πέρα από την αποκατάσταση της πληγείσας τιμής των σωμάτων ασφαλείας και του καθεστώτος, η επένδυση στο εγκληματικό προφίλ του Κοεμτζή επιτελεί και μία παράλληλη, συγγενή λειτουργία: προσφέρεται για τη δημιουργία ενός διαταξικού συναινετικού δεσμού γύρω από μία κοινή ηθική αγανάκτηση. Όπως έχει επισημάνει ο G. H. Mead, «η εχθρότητα [...] απέναντι σ' εκείνον που παραβιάζει τον νόμο έχει το μοναδικό προτέρημα να ενώνει όλα τα μέλη της κοινότητας κάτω από την ίδια συγκινησιακή αντίδραση εναντίον της προσβολής»²⁵⁵. Με αυτή τη λογική, ένα συμβάν που αρχικά εμφανίζεται ως κρίση κύρους στον βασικότερο θεσμό της δημόσιας τάξης (την αστυνομία) μπορεί να μετατραπεί σε μέσο επανενίσχυσης της νομιμοποίησης του καθεστώτος. Μέσω της προβολής του Κοεμτζή ως «επικίνδυνου κακοποιού», το αφήγημα συσπειρώνει τόσο τον αστικό όσο και τον λαϊκό κόσμο, ακόμη και τμήματά τους που δεν συντάσσονται πολιτικά με τη δικτατορία, σε μία κοινή αποστροφή προς τον «παράνομο». Καθοριστικό ρόλο σε αυτή τη διαδικασία διαδραματίζει η διοχέτευση των πληροφοριών για την υπόθεση από την Αστυνομία. Ανεξαρτήτως του πολιτικού προσανατολισμού της κάθε εφημερίδας, η Αστυνομία λειτουργεί ως «φορέας πρωταρχικού προσδιορισμού» (*primary definer*), δηλαδή ως προνομιακή πηγή με θεσμική πρόσβαση και πλαισιωτική ισχύ κατά το αρχικό στάδιο διαμόρφωσης της είδησης, η οποία θέτει τους όρους της «εγκληματικότητας» και της «απειλής» πάνω στους οποίους οι δημοσιογραφικές αφηγήσεις ευθυγραμμίζονται ή διαφοροποιούνται. Έτσι, η θεσμική ενημέρωση δεν μεταφέρει απλώς γεγονότα, αλλά δημιουργεί ένα επιθυμητό ερμηνευτικό σχήμα μέσα στο οποίο τα γεγονότα θα αναγνωστούν²⁵⁶. Για τον σκοπό αυτό, παράλληλα με την προβολή της επικινδυνότητας του Κοεμτζή, επιχειρείται η ανάδειξή του ως υποκειμένου εκτός του κοινωνικού σώματος. Ενδεικτικά, *Η Βραδυνή* τον παρουσιάζει ως «παράσιτο» που περιφερόταν μετά το έγκλημα «σαν κυνηγημένο θηρίο», χωρίς να του μιλάει κανένας, ενώ «όλος ο κόσμος» αναζητούσε να τον βρει –εικόνα που σχολιάζεται ως «η αντίδραση της σωστής ελληνικής κοινωνίας»²⁵⁷. Προβάλλεται, επίσης, η μαρτυρία άνδρα που συνέδραμε στη

²⁵⁴ Αχιλλέας Χατζόπουλος, «Οι αστυνομικοί ήταν ο εφιάλτης μου», *Απογευματινή*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1.

²⁵⁵ Διατυπωμένο στο: Στάθης Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου* (Πλέθρον, 2001), 215.

²⁵⁶ Την έννοια των φορέων πρωταρχικού προσδιορισμού την εισήγαγε πρώτος ο Stuart Hall, βλ. Κουκουτσάκη, «Εγκληματική θεώρηση και ΜΜΕ», 372-373.

²⁵⁷ Μ. «Συνελήφθη», *Η Βραδυνή*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1.

σύλληψή του, σύμφωνα με την οποία «φαινόταν στο πρόσωπο και στη φωνή του ότι δεν έχει καμία σχέση με εμάς τους άλλους ανθρώπους»²⁵⁸.

Όπως συμβαίνει συνήθως, ο δημοσιογραφικός λόγος απομονώνει το έγκλημα από το κοινωνικό του υπόστρωμα και τις συνθήκες που βρίσκονται στη βάση εκδήλωσής του²⁵⁹. Είδαμε ότι στην περίπτωση του Κοεμτζή, ο κώδικας τιμής που αναγνωρίζεται στο πρόσωπό του απονευρώνεται και υποβιβάζεται στο απαξιωτικό σχήμα της «δολοφονίας για έναν χορό» –ή για ένα «χασικλίδικο» τραγούδι. Παράλληλα, όταν επιχειρεί «να μιλήσει για τη ζωή του» –όπως χαρακτηριστικά ανοίγει την απολογία του– και να εξηγήσει υπό ποιούς όρους οδηγήθηκε στην παρανομία (ίσως και ως μία έμμεση απάντηση στους σχετικούς δημοσιογραφικούς λόγους) και υπό ποιους όρους διέπραξε το έγκλημα, τα δημοσιεύματα ανταποκρίνονται με ειρωνεία, δηλώνοντας πως τα ρίχνει όλα στην κοινωνία, όπως όλοι οι κακοποιοί²⁶⁰. Εντούτοις, ο Κοεμτζής, παρά την παρότρυνση του Προέδρου του δικαστηρίου να επικεντρωθεί στα γεγονότα της υπόθεσης, «μιλάει για τη ζωή του». Όπως και στο βιβλίο του, το οποίο ξεκίνησε να γράφει κατά την προφυλάκισή του με σκοπό να το μοιράσει στο δικαστικό σώμα, ξεκινάει την εξιστόρηση της ζωής του από τα χρόνια της Κατοχής, και τις κακουχίες που βίωσε η οικογένειά του, ιδίως λόγω της δράσης του πατέρα του ως καπετάνιου στον ΕΛΑΣ. Στη συνέχεια αναφέρεται στις διώξεις και τις φυλακίσεις του πατέρα του στον Εμφύλιο, την στοχοποίηση της οικογένειάς του από τις αρχές και την τοπική κοινότητα, τη συνακόλουθη οικονομική ανέχεια που βίωναν, καθώς και την αδυναμία που είχε στον μικρότερο αδελφό του, Δημοσθένη, τον οποίο μεγάλωσε σε μεγάλο βαθμό ο ίδιος²⁶¹. Στην ερώτηση του Προέδρου γιατί μισούσε τόσο τους αστυνομικούς, απαντά ότι η Ασφάλεια τον συλλάμβανε αδικαιολόγητα, τον κρατούσε και τον βασάνιζε επί ημέρες, ώστε να συνεργαστεί μαζί της²⁶². Στην προαναφερόμενη ιδιωτική συνομιλία που είχε κατά τη νοσηλεία του, αναφέρει επιπλέον οχλήσεις και παρεμβάσεις της Αστυνομίας στην προσωπική του ζωή, οι οποίες τον εμπόδισαν από το να παντρευτεί²⁶³. Στο σημείο αυτό επανέρχεται και στο βιβλίο του, στο οποίο κάνει λόγο και για έναν άλλο παράγοντα που τον ώθησε στο να μισήσει την Αστυνομία: τα βασανιστήρια που υπέστη ο πατέρας του από αυτήν λόγω της δράσης του στον ΕΛΑΣ²⁶⁴.

²⁵⁸ Γ. Τρ., «Εκτύπησα με καδρόνι στα χέρια τον δολοφόνο», *Η Βραδυνή*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 7.

²⁵⁹ Κουκουτσάκη, «Εγκληματική θεώρηση και ΜΜΕ», 370.

²⁶⁰ Βλ. τον χαρακτηριστικό τίτλο Αχιλλέας Χατζόπουλος, «Στην άπονη κοινωνία τα έρριξε όλα ο Κοεμτζής», *Απογευματινή*, 12 Νοεμβρίου 1973, σ. 11.

²⁶¹ Βλ. υποσημ. 75· Κοεμτζής, *Το μακρύ ζεϊμπέκικο*, 9-49.

²⁶² Βλ. και Κοεμτζής, *Το μακρύ ζεϊμπέκικο*, 112-113.

²⁶³ Αχιλλέας Χατζόπουλος, «Οι αστυνομικοί ήταν ο εφιάλτης μου», *Απογευματινή*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1· Γ. Τράγκας, «Ο δολοφόνος μίλησε», *Η Βραδυνή*, 28 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1.

²⁶⁴ Κοεμτζής, *Το μακρύ ζεϊμπέκικο*, 8, 110.

Από τα παραπάνω προκύπτουν δύο ζητήματα που σχετίζονται με το θέμα του παρόντος κεφαλαίου. Το πρώτο αφορά τη ρητή αναφορά του Κοεμτζή στο αριστερό παρελθόν της οικογένειάς του. Ήδη από τον Εμφύλιο, η εθνικόφρων παράταξη επιδιώκει την αποπολιτικοποίηση και οικειοποίηση της αντιστασιακής μνήμης: ο εθνικοαπελευθερωτικός αγώνας απογυμνώνεται από αριστερές ιδεολογικές, πολιτικές και κοινωνικές αναφορές και ανασηματοδοτείται ως δράση «εθνική» και άρρηκτα συνδεδεμένη με το Στρατηγείο Μέσης Ανατολής και την εξόριστη κυβέρνηση. Η διαδικασία κορυφώνεται επί δικτατορίας, τόσο σε επίπεδο προπαγάνδας, με την παραγωγή αντίστοιχων ταινιών, όσο και νομοθετικά, με τη ψήφιση του νομοθετικού διατάγματος 179/1969 «Περί Εθνικής Αντιστάσεως», το οποίο αναγορεύει σε ύψιστη αντιστασιακή πράξη τον «αγώνα κατά των εαμοκομμουνιστών» και διευρύνει τα ηθικά/υλικά ευεργετήματα σε πρόσωπα και σχηματισμούς άσχετους με την πραγματική Αντίσταση²⁶⁵. Υπό αυτό το πρίσμα, και δεδομένων των συνεπειών που συνεπαγόταν μία τέτοια δήλωση σε δικαστήριο της δικτατορίας, η επιλογή του Κοεμτζή να μιλήσει για το θέμα αυτό μπορεί να ερμηνευτεί ως ότι ήταν πραγματικά αποφασισμένος να εκθέσει τους λόγους που ο ίδιος πίστευε ότι τον οδήγησαν στην κατάστασή του, ακόμη και αν αυτό επιβάρυνε τη δικονομική του θέση. Στο εξεταζόμενο σώμα πηγών δεν εντοπίστηκε κάποια άλλη μνεία στην αντιστασιακή δράση του πατέρα του Κοεμτζή. Μόνο *Η Βραδυνή* αναφέρει σε άρθρο της ότι ο πατέρας του, «ο οποίος ετραυματίσθη από Γερμανούς στην Κατοχή» δεν μπορεί να πιστέψει ότι ο γιος του σκότωσε τρεις ανθρώπους, χωρίς, όμως, να εξηγεί ότι αυτό έγινε στο πλαίσιο του αντάρτικου²⁶⁶. Η απουσία αναφορών δεν προκαλεί εντύπωση –σε αντίθεση με τη δήλωση του Κοεμτζή. Είναι αναμενόμενο οι αρχές να μην ήθελαν να συνδεθεί η δολοφονία δύο οργάνων της τάξης με ένα αριστερό ιδεολογικό παρελθόν –έστω και δια συγγένειας–, λόγω των πιθανών αντικαθεστωτικών εργαλειοποιήσεων μίας τέτοιας πλαισίωσης. Το σενάριο του «επικίνδυνου κακοποιού», όπως είδαμε, εξυπηρετεί περισσότερο τις νομιμοποιητικές ανάγκες του καθεστώτος.

Το δεύτερο ζήτημα που προκύπτει αφορά στην αξιοποίηση των πρόθυμων παραβατικών ατόμων από το κράτος και την αστυνομία. Πέρα από ετερότητα απειλητική προς το κοινωνικό καθεστώς, ο «υπόκοσμος» συνεπιφέρει διαχρονικά ορισμένα οφέλη στην άρχουσα τάξη. Καταρχάς, είδαμε ήδη με αφορμή την υπόθεση την πολιτική του εργαλειοποίηση για την αύξηση της αστυνόμευσης και της κοινωνικής συναίνεσης (μέσω της συσπείρωσης ενάντια στον παραβατικό

²⁶⁵ Ιάσωνας Χανδρινός, «Εθνική Αντίσταση: Ιστορικές, πολιτικές και θεσμικές εννοιολογήσεις από το 1941 στο σήμερα», στο *Η μακρά σκιά της δεκαετίας του '40. Πόλεμος – Κατοχή – Αντίσταση – Εμφύλιος. Τόμος αφιερωμένος στον Χάγκεν Φλάισερ*, επιμ. Άννα Μαρία Δρουμπούκη, Βαγγέλης Καραμανωλάκης, Κατερίνα Γαρδίκια, Κώστας Ράπτης (Αλεξάνδρεια, 2015), 197-204.

²⁶⁶ Γ. Τράγκας, «Το περίμενα... Ο Νίκος έπινε και κρατούσε πάντα μαχαίρι», *Η Βραδυνή*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 12.

Άλλο). Ακόμα, στο οικονομικό επίπεδο, η ανεκτική ή επιλεκτική επιτήρηση παράνομων αγορών (σεξουαλικής εκμετάλλευσης, παράνομου τζόγου, διακίνησης ουσιών κ.ο.κ.) παράγει προσόδους και ρυθμιστικά οφέλη στις αρχές, ενώ η εργαλειοποίηση παραβατικών δικτύων μπορεί να αποβεί χρήσιμη για χαμηλού κόστους κοινωνικό έλεγχο και απόσπαση πληροφοριών. Επιπλέον, η πρόσβαση σε εξωθεσμικούς φορείς καταναγκασμού διευκολύνει παρεμβάσεις στον συνδικαλισμό, τις εκλογές και σε άλλες πτυχές του δημόσιου βίου²⁶⁷. Η διάσταση αυτή του υποκόσμου γνωρίζει στην Ελλάδα πρωτόγνωρες διαστάσεις ήδη από τα χρόνια της κατοχής, και από την απελευθέρωση, με γοργούς ρυθμούς, μετατρέπεται σε «παρακράτος». Πρόκειται για τα μέλη και τους φίλα προσκείμενους στα Τάγματα Ασφαλείας και στις διάφορες παραστρατιωτικές αντικομμουνιστικές ομάδες και οργανώσεις. Αυτές οι οργανώσεις δραστηριοποιήθηκαν στη διάρκεια της κατοχής με την ενθάρρυνση, υποστήριξη και εξοπλισμό από τις κατοχικές κυβερνήσεις αλλά και τους Γερμανούς. Μετά την απελευθέρωση συνέχισαν τη δράση τους εναντίον των δυνάμεων του ΕΛΑΣ και κατά τα Δεκεμβριανά βρέθηκαν στο πλευρό των κυβερνητικών δυνάμεων και των Βρετανών. Μετά τη Συμφωνία της Βάρκιζας, ειδικά στην ύπαιθρο, όπου οι διαλυμένοι κρατικοί μηχανισμοί αδυνατούσαν να εφαρμόσουν άμεσα και αποτελεσματικά την αποκατάσταση της προπολεμικής κατάστασης, συγκροτήθηκαν πολυάριθμες τοπικές «εθνικές οργανώσεις» αποτελούμενες από ένα συνονθύλευμα από βασιλόφρονες, μεταξικούς, συνεργάτες των Γερμανών αλλά και εγκληματίες του κοινού ποινικού δικαίου. Οι ομάδες αυτές κάτω από ένα αντικομμουνιστικό προκάλυμμα εθνικής δράσης, παράλληλα με τη δίωξη των μελών του ΕΑΜ και του ΚΚΕ και τις επιθέσεις και καταστροφές των γραφείων και εφημερίδων της αριστεράς, ανέπτυξαν ένα εκτεταμένο φάσμα παράνομων ενεργειών, από δολοφονίες, αρπαγές, εκβιασμούς, ληστείες, ακόμα και ξεκαθαρίσματα προσωπικών λογαριασμών, με την απόλυτη ανοχή και πολλές φορές ενθάρρυνση των τοπικών επίσημων αρχών²⁶⁸.

Στη συνέχεια, πολλοί από αυτούς θα επανδρώσουν στην επαρχία διάφορες επίσημες παραστρατιωτικές μονάδες που δημιουργήθηκαν με σκοπό να διαφυλαχθεί «η εσωτερική ασφάλεια της Χώρας». Αρχικά το 1946, τις Μονάδες Αποσπασμάτων Διώξεως (ΜΑΔ), τις Μονάδες Ασφαλείας Υπαίθρου (ΜΑΥ) και, από το 1948, τα Τάγματα Εθνοφυλακής Ασφαλείας (ΤΕΑ)²⁶⁹. Με την πάροδο του χρόνου και όσο η κατάσταση ξεκαθαρίζει και η πλάστιγγα γέρνει προς την πλευρά των εθνικοφρόνων, θα συνταχθούν μαζί τους και διάφοροι καιροσκόποι και ένα μεγάλο μέρος του

²⁶⁷ Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*, 214-215.

²⁶⁸ Heinz Richter, «Η Συμφωνία της Βάρκιζας και τα αίτια του Εμφυλίου Πολέμου», στο *Η Ελλάδα στη δεκαετία του 1940-1950. Ένα έθνος σε κρίση*, επιμ. John O. Iatrides (Θεμέλιο, 2006), 296-297· Γ. Θ. Μαυρογορδάτος, «Οι εκλογές και το δημοψήφισμα του 1946: προοίμιο του Εμφυλίου Πολέμου», στο *ίδιο*, 311-313· Νίκος Κ. Αλιβιζάτος, «Καθεστώς έκτακτης ανάγκης και πολιτικές ελευθερίες, 1946-1949», στο *ίδιο*, 386.

²⁶⁹ Γιάννης Γ. Γιαννούlopoulos, *Ο μεταπολεμικός κόσμος. Ελληνική και ευρωπαϊκή ιστορία 1945-1963* (Παπαζήση, 1992), 278-283.

υπόκοσμου, οι οποίοι ελάχιστα ή καθόλου δεν είχαν σχέση με τον πολιτικό χώρο της «εθνοπροσύνης» αλλά, απλά, έσπευσαν να βρεθούν στην πλευρά των νικητών. Για τις υπηρεσίες που θα προσφέρουν στην «εθνική υπόθεση», όλοι αυτοί, θα χαίρουν ενός ιδιότυπου καθεστώτος ανοχής και ατιμωρησίας, ακόμα και διευκόλυνσης, από μέρους του επίσημου κράτους με αποτέλεσμα να είναι σχεδόν ανεξέλεγκτοι. Σε αντάλλαγμα προσφέρουν τις υπηρεσίες τους μέσα από το αποτελεσματικό τρίπτυχο πληροφορίες/τρομοκρατία/προβοκάτσια προκειμένου να ελέγχεται η πολιτική κατάσταση και να αποκλείεται οποιαδήποτε περίπτωση αλλαγής της²⁷⁰. Χαρακτηριστικότερη περίπτωση του είδους και της έκτασης των υπηρεσιών που προσέφερε το παρακράτος και ο υπόκοσμος που αποτελούσε μέρος του είναι οι βουλευτικές εκλογές της 29/10/1961, που έχουν μείνει στην ιστορία σαν οι «εκλογές βίας και νοθείας». Σε αυτές τις εκλογές εφαρμόστηκε το σχέδιο «Περικλής» για την αποτροπή του κομμουνιστικού κινδύνου, δηλαδή της παραπέρα ενίσχυσης της Ε.Δ.Α., η οποία στις προηγούμενες εκλογές του 1958 είχε λάβει 24,42%²⁷¹.

Έτσι, η Ελλάδα θα είναι η μοναδική χώρα στην Ευρώπη στην οποία μεταπολεμικά όχι μόνον η κοινωνία αναδύεται βαθιά διχασμένη, αλλά δημιουργείται και ένα δυσανάλογα μεγάλο κοινωνικό περιθώριο, μέσα στο οποίο αναπαράγεται ο βαθύς αυτός διχασμός.

²⁷⁰ Βασίλης Γούναρης, *Εγνωσμένων Κοινωνικών Φρονημάτων. Κοινωνικές και άλλες όψεις του αντικομμουνισμού στη Μακεδονία του εμφυλίου πολέμου (1945-1949)* (Παρατηρητής, 2002), 175 κ.έ.

²⁷¹ Ηλίας Νικολακόπουλος, *Η καχεκτική δημοκρατία. Κόμματα και εκλογές, 1946-1967* (Πατάκης 2016¹¹), 271 κ.έ.

Επίλογος

Όπως και μετέπειτα, έτσι και στη συγχρονία της η υπόθεση του Νίκου Κοεμτζή απασχόλησε έντονα την κοινή γνώμη και τους θεσμικούς φορείς. Το ενδιαφέρον του Τύπου παρέμεινε αμείωτο επί μία εβδομάδα (26/2–5/3/1973), με καθημερινή, πρωτοσέλιδη κάλυψη και πλήθος από άρθρα, ρεπορτάζ, θεματικά αφιερώματα, χρονογραφήματα, ακόμη και γελοιογραφίες²⁷², ενώ η δημοσιογραφική ενασχόληση επανέρχεται εκτενώς κατά την εκδίκαση της υπόθεσης (9–11/11/1973). Ως προς την κάλυψη των γεγονότων, τις πρώτες ημέρες επικρατεί σύγχυση για την ταυτότητα και τον ρόλο των τριών ανδρών, ιδίως των δύο αδελφών. Η εικόνα ξεκαθαρίζει με την απολογία του Νίκου Κοεμτζή (1/3/1973), αλλά και στη συνέχεια προκύπτουν νέα στοιχεία για τη βραδιά του επεισοδίου και όσα ακολούθησαν. Στο «μωσαϊκό αντιθέσεων» του Τύπου συμβάλλει αφενός η λάθος πρωτογενής ενημέρωση και αφετέρου η προσπάθεια των συντακτών να καλύψουν κενά της αστυνομικής πληροφόρησης, όπως φαίνεται στα διαφορετικά σενάρια που διατυπώθηκαν για τον τρόπο εύρεσης του Κοεμτζή. Σε γενικές γραμμές, η πιο ακριβής και συνεπής κάλυψη προέρχεται από τη *Μακεδονία*, η οποία έχει ελάχιστες αστοχίες και ανακολουθίες. Το *Βήμα* αφιερώνει τον λιγότερο χώρο από όλες τις εφημερίδες στην καταγραφή της είδησης, παρά τα σχετικά χρονογραφήματα, με επόμενη την *Ακρόπολι*.

Με επιμέρους διαφοροποιήσεις, τα πολιτισμικά και κοινωνικά σενάρια που επιστρατεύονται είναι κοινά στο σύνολο των πηγών. Ως επί το πλείστον, δεν επιχειρείται να δοθεί μία σαφής, ολοκληρωμένη ερμηνεία για τα αίτια και τις συνθήκες πίσω από το έγκλημα. Ανταυτού, ενεργοποιούνται προϋπάρχοντα ερμηνευτικά σχήματα με κεντρικές αναφορές στο «νταηλικί», τους συναφείς κώδικες τιμής, τη ρεμπέτικη μουσική, τη νυχτερινή διασκέδαση, και τον υπόκοσμο. Αυτές οι κατηγορίες φαίνεται να λειτουργούν ως επαρκείς εξηγήσεις τόσο στον δημοσιογραφικό, όσο και στον θεσμικό λόγο. Τα *Νέα* και το *Βήμα* δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στο πολιτισμικό προφίλ του Κοεμτζή και το ανάγουν σε πρωτεύον άξονα ανάλυσης, μαζί με τη σχετική μουσική υποκουλτούρα, ενώ η *Απογευματινή* και η *Ακρόπολις* εστιάζουν περισσότερο στον «υπόκοσμο» και την εγκληματικότητα. Η *Βραδυνή* συνδυάζει και τα δύο στην ίδια ένταση, με ιδιαίτερα δραματοποιημένο λόγο, σε αντίθεση με τη *Μακεδονία* που διατηρεί περισσότερο αποστασιοποιημένη στάση. Ωστόσο, οι πτυχές αυτές, καθώς

²⁷² Βλ. Παραρτήματα 11, 12.

τέμνονται, συνήθως συνυπάρχουν και εναλλάσσονται στους εξεταζόμενους λόγους. Είναι ενδεικτικό ότι ενώ η δίκη ξεκινάει με το παραπεμπτικό βούλευμα που αναφέρει ότι «τα πάντα εγένοντο διά να επιδείξη ο κατηγορούμενος Δημοσθένης Κοεμτζής την αρειμάνιον χορευτικήν του ικανότητα»²⁷³, καταλήγει με την αγόρευση του εισαγγελέα που υποστηρίζει ότι «διεπιστώθη ότι επί της γης αυτής και επί της άλλης [ο Νίκος Κοεμτζής] θα μισή θανάσιμως τα αστυνομικά όργανα και δι αυτό ακριβώς μετά τώσης μανίας έπληξεν αμφοτέρους εις τόσον καίρια σημεία»²⁷⁴.

Συνολικά, ο Νίκος Κοεμτζής αντιμετωπίζεται ως απειλή τόσο για τη δημόσια τάξη, όσο και για το ανερχόμενο μοντέλο του φιλήσυχου πειθαρχημένου άντρα/πολίτη. Ωστόσο, ορισμένα από τα στοιχεία που ενεργοποιούνται για τη στοιχειοθέτηση αυτής της απειλής, δεν έχουν καθολική ισχύ· λειτουργούν επιλεκτικά και διαμεσολαβούνται ταξικά. Εκδοχές της ρεμπέτικης / λαϊκής κουλτούρας γίνονται αποδεκτές όταν «εξευγενίζονται» από τα μεσαία στρώματα (π.χ. ανάδειξη του κλασικού ρεμπέτικου σε εθνική πολιτιστική κληρονομιά, θεσμοποίηση της «παραγγελιάς» και του ζειμπέκικου σε κοσμικά κέντρα), ενώ ακόμα και ο υπόκοσμος γίνεται σιωπηλά αποδεκτός όταν εξυπηρετεί κρατικές στοχεύσεις. Αντίστοιχα, η απόρριψη του ανδρισμού του Κοεμτζή δεν αφορά μία αφηρημένη «εξευγένιση» των ηθών, αλλά εγγράφεται σε μια ευρύτερη διαδικασία αυταρχικής πειθάρχησης των έμφυλων και ευρύτερα διαπροσωπικών σχέσεων, στο πλαίσιο του πολιτικού εκσυγχρονισμού. Από αυτή την οπτική, η ιστορία της «παραγγελιάς» είναι πρωτίστως μία ιστορία του περιθωρίου: τα σημασιολογικά κλειδιά της ενεργοποιούνται επειδή, στην περίπτωση Κοεμτζή, κωδικοποιούνται ως περιθωριακά και χρησιμοποιούνται για να χαραχθούν τα όρια του «θεμιτού» ανδρισμού και της «νόμιμης» λαϊκής διασκέδασης, καθιστώντας τη βία προϊόν μιας «τάξης πραγμάτων» που ορίζει ποι οι χώροι, ποιες πρακτικές και ποια κοινωνικά σώματα δικαιούνται κοινωνική νομιμοποίηση. Η διάσταση αυτή οξύνεται από την ιδιότητα των δύο εκ των τριών θυμάτων ως οργάνων της τάξης: το γεγονός αυτό ενισχύει το αίσθημα προσβολής της κρατικής κυριαρχίας, τροφοδοτεί λόγους «παραδειγματισμού» και δικαιολογεί τόσο την ένταση όσο και τη διάρκεια της δημοσιογραφικής και θεσμικής ενασχόλησης με την υπόθεση.

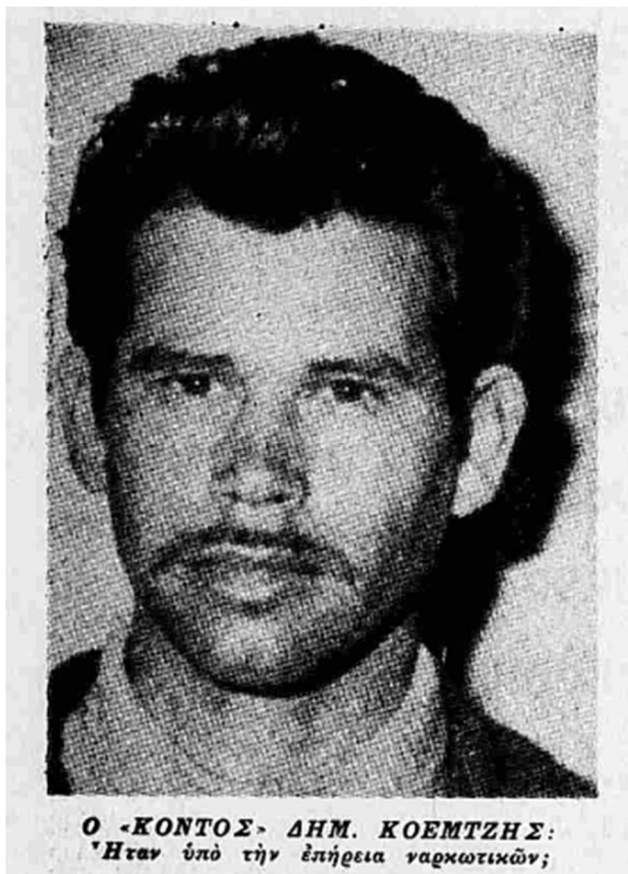
Μέσα από την αντιπαραβολή των λόγων για την υπόθεση, καθίσταται σαφές ότι τόσο στην ιστορία της «παραγγελιάς» όσο και στη διαδρομή ζωής του Κοεμτζή αποτυπώνονται χαρακτηριστικά γνωρίσματα του κοινωνικού και πολιτισμικού τοπίου της εποχής και καθρεφτίζονται οι ρωγμές μίας χώρας που διαχώριζε τους πολίτες της σε «εθνικόφρονες» και «επικίνδυνους», «νοικοκυραίους» και «περιθωριακούς». Ιδωμένη υπό αυτό το πρίσμα, η υπόθεση της «παραγγελιάς» αποτελεί μία

²⁷³ Βλ. Μ. Καραμπατσάκης, «Η δίκη των σφαγέων», *Μακεδονία*, 9 Νοεμβρίου 1973, σ. 5· Γ. Παπαχριστοφίλου, «Ν. Κοεμτζής: Δεν θυμάμαι πώς έσφαξα τους τρεις», *Ακρόπολις*, 9 Νοεμβρίου 1973, σ. 9.

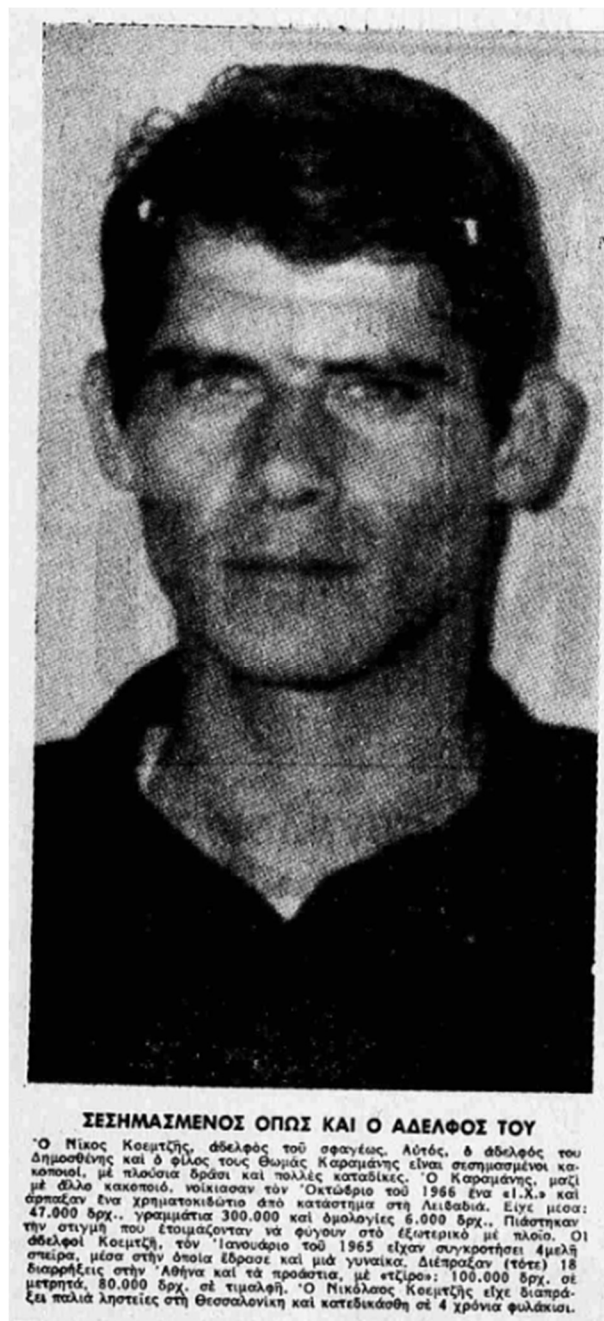
²⁷⁴ Μ. Καραμπατσάκης, «Αι απολογίαι των αδελφών Κοεμτζή», *Μακεδονία*, 11 Νοεμβρίου 1973, σ. 1, 16.

χαρακτηριστική αλλά όχι εξαντλητική μελέτη περίπτωσης, στην οποία διασταυρώνονται οι διαφορετικές προσλήψεις της μουσικής και της διασκέδασης· ο ανδρισμός και οι άγραφοι κώδικες τιμής του περιθωρίου· ο υπόκοσμος της εποχής και η πολιτική εργαλειοποίησή του από τον Τύπο και τις αρχές, καθώς και οι πολυεπίπεδες μορφές κοινωνικής περιθωριοποίησης που παρήγαγε η μετεμφυλιακή πολιτική τάξη μέσα από το διχαστικό δόγμα της εθνικοφροσύνης. Δεν πρόκειται, επομένως, για ένα απλό, απομονωμένο έγκλημα χωρίς ιστορικό βάθος, αλλά για ένα γεγονός που εγγράφεται δυναμικά στο σώμα της μεταπολεμικής ελληνικής ιστορίας –γεγονός που εξηγεί την τόσο έντονη ενασχόληση της κοινής γνώμης και των αρχών, τότε και αργότερα. Η διαπλοκή της υπόθεσης με τη μεγάλη Ιστορία είναι, συμπτωματικά, εμφανής ακόμη και στο ίδιο το ημερολογιακό της αποτύπωμα: το έγκλημα διαπράττεται λίγες ημέρες μετά την κατάληψη της Νομικής (Φεβρουάριος 1973), ενώ η δίκη ξεκινά την ίδια μέρα με εκείνη των 17 συλληφθέντων από τα επεισόδια της 3ης Νοεμβρίου και μόλις έξι ημέρες πριν την εξέγερση του Πολυτεχνείου.

Παραρτήματα



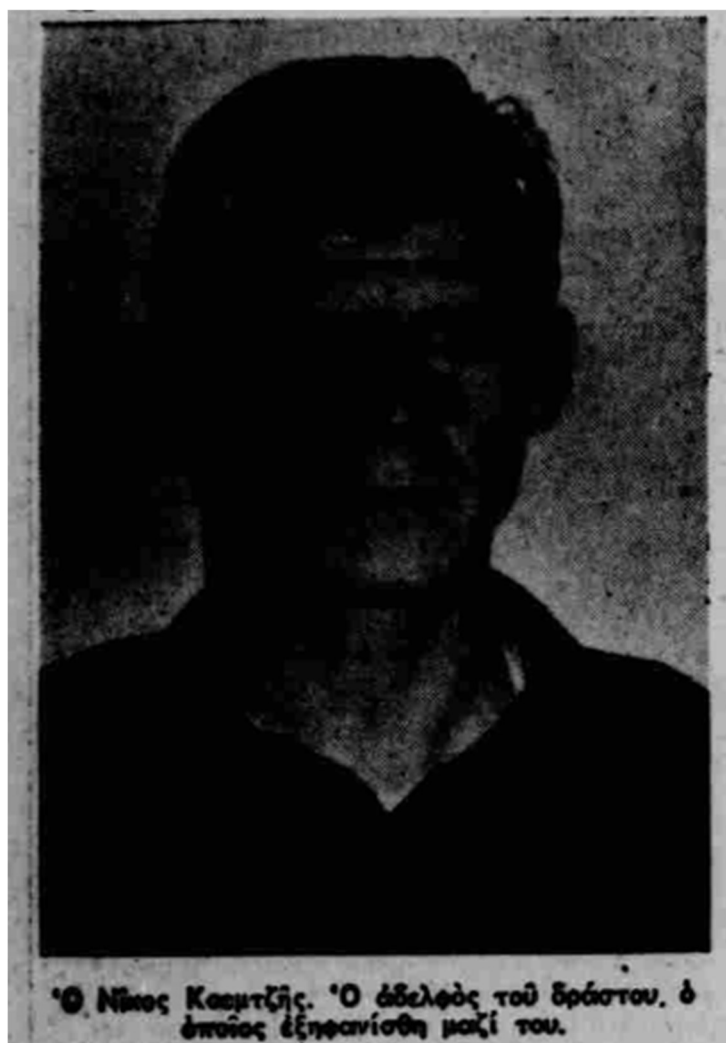
1) Απογευματινή, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ.1, 2.



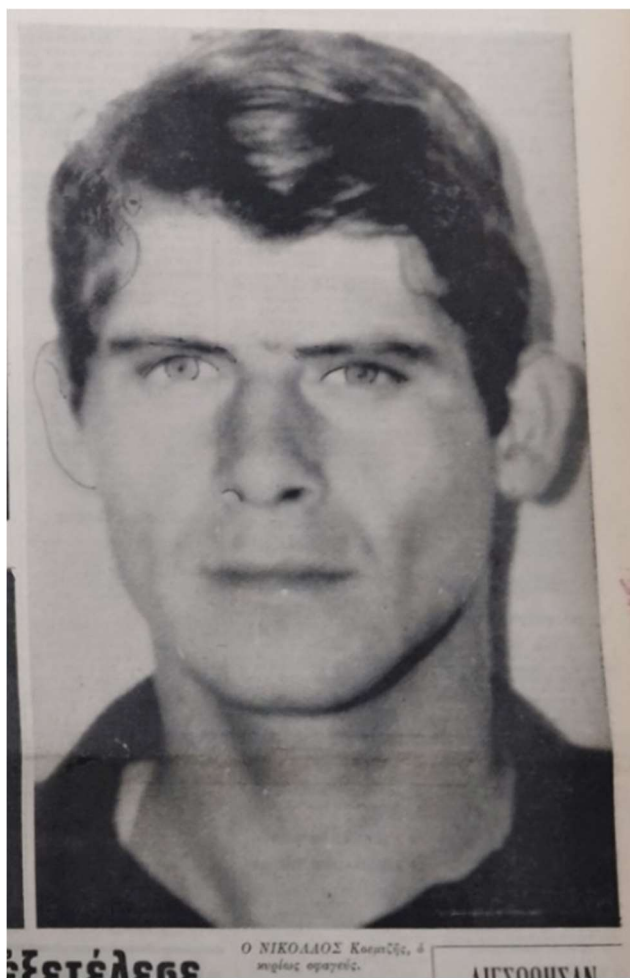


Οι αδέρφια Δημοσθένης και Νικόλαος Κοσμάκης,
που σκόρπισαν το θάνατο στο αθηναϊκό κέντρο.
Ακόμη δεν έχει εξακριβωθεί ποιος από τους δύο
εφοπλισε το σιλέττο. Μετά τη σφαγή έγιναν ά-
φαντοι και δολομή καταζητούνται.

2) *Τα Νέα*, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ.1.

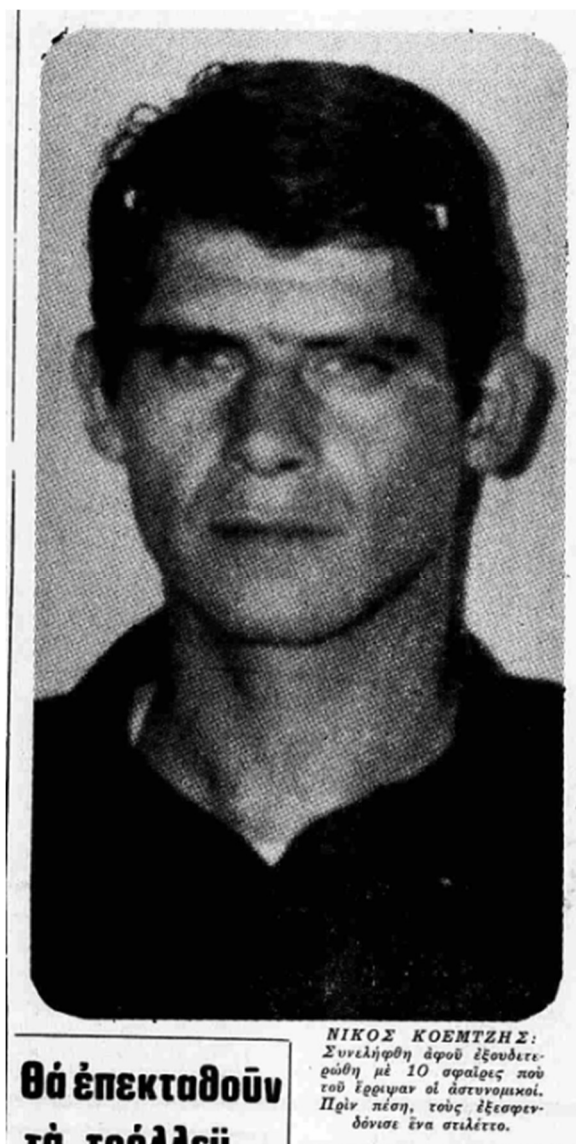


3) Βραδυνή, 26 Φεβρουαρίου 1973, σ.1, 14.



4) Ακρόπολις, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1.





**Θά έπεκταθοῦν
τὰ τοῦλδεῦ**

ΝΙΚΟΣ ΚΟΕΜΤΖΗΣ:
Συνελήφθη ἀφ' οὗ ἐξουδετε-
ρώθη μὲ 10 σφαίρες πού
τοῦ ἔβριψαν οἱ ἀστυνομικοί.
Πρὶν πέση, τοὺς ἐξεσφεν-
δόνισε ἐνα σιλιέττο.



**ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ
ΚΟΕΜΤΖΗΣ:** "Ὡς χθὲς
ἐφέρετο δράστης τῆς σφαγῆς
τοῦ κέντρου. Τώρα τὸ ἔαρος
πέφτει στὸν ἀδελφὸ τοῦ Νικο.
Οἱ αὐτόπτες μάρτυρες εἶπαν
ὅτι ὁ σφαγεὺς φοροῦσε
«ζιβάγκο». "Ὅταν συνελήφθη,
χθὲς, ὁ Δημοσθένης, χωρὶς
νὰ προβάλλῃ ἀντίστασι, φοροῦσε
παρόμοιο «ζιβάγκο»
(φωτογραφία). Εἶπε, ὅμως,
ὅτι ἦταν τοῦ ἀδελφοῦ του.
Καὶ πρόσθεσε κατηγορηματικά,
ὅτι ὁ Νίκος ἔκανε τὸ μακελειό.

ΣΠΟΡ

**‘Ο ΠΑΟΚ
λέγει ὅτι
ἀποχωρεῖ**

ΞΑΦΝΙΚΑ ὁ ΠΑΟΚ ἀνεκοίνω-
σε χθὲς ὅτι ἀποχωρεῖ ἀπὸ τὸ
πρωτάθλημα καὶ θὰ συνεχίση
νὰ ἀγωνίζεται γιὰ τοὺς τῶ-
ρα καὶ ἀποχωρητικὰ

5) Απογευματινή, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1.



Ὁ θηριώδης σφαγέας Νικόλαος Κοεμτζής πού ἀντιστάθηκε καί ἀπείλησε ἀστυνομικό μέ τό φονικό μαχαίρι του. Τελικά ἐξουδετερώθηκε ἀφ'οὗ τοῦ ἐξορίξαν 20 σφαῖρες καί τραυματίσθηκε σοβαρά στήν κοιλιά.



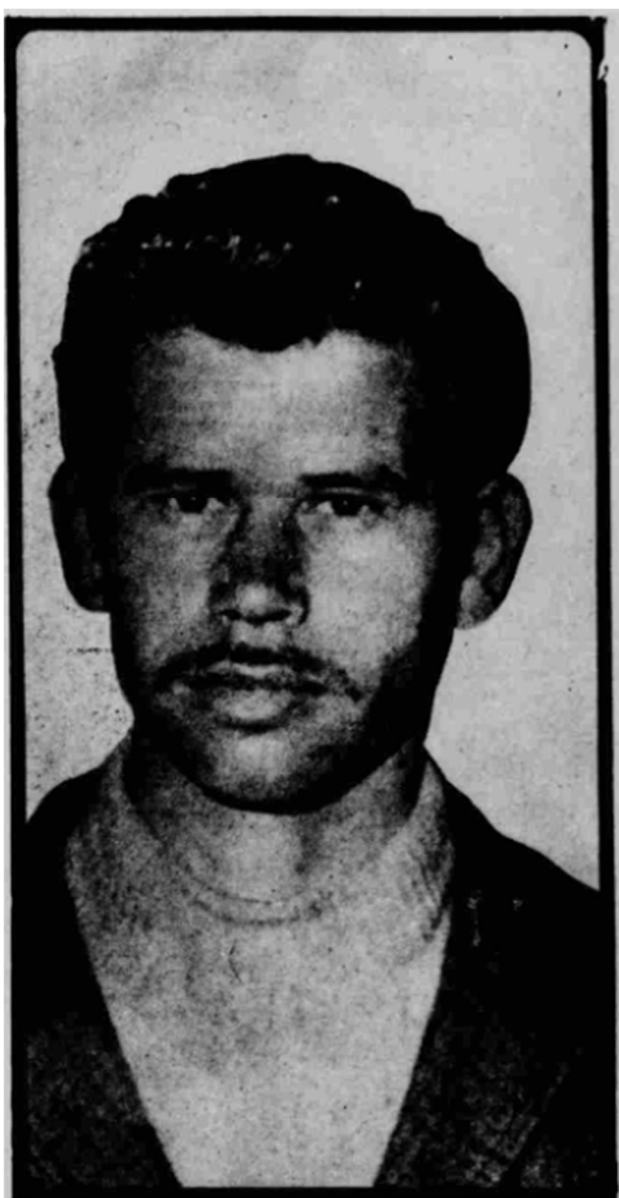
Ὁ Δημοσθένης Κοεμτζής, πού πρῶτος ἄρχισε τόν καυγά καί ἔγινε αἰτία τοῦ μεγάλου φονικοῦ. Γιά τήν «παραγγελιά» του ἄρχισε τό κακό, πού κατέληξε στό θάνατο τριῶν νέων ἀνθρώπων καί στόν τραυματισμό ἄλλων ἑπτά.

6) *Τα Νέα*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1.



‘Ο δράστης τῆς σφαγῆς τοῦ Σαββάτου Νικόλαος Κσεμπζής (δεξιά)
καί ὁ ἀδελφός του Δημοσθένης, μετὰ τὴν σύλληψιν του

7) *Το Βήμα*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1.



Ὁ στυγερός δολοφόνος Νικ. Κοεμιτζής. Εἶναι αὐ-
τὸς διὰ τὸν ὁποῖον ἀνεγράφη χθὲς ἐσφαλμένως δι-
ωνομάζετο Δημοσθένης. Συνελήφθη εἰς περιοχὴν
τῆς Ἀνω Δάφνης ἐνῶ ἐπετίθετο μετὰ τὸ μαχαίρι τοῦ
καὶ ἀστυνόμου καὶ ἀφοῦ ἐδέχθη πολλές σφαῖρες.
Εἶχε περικυκλωθῇ ὑπὸ εἰκοσάδους ἀστυνομικῶν ἀλ-
λὰ παρὰ τὰς συστάσεις των δὲν παρεδίδοτο. Μετὰ
τὴν σύλληψιν τοῦ πλήθος κόσμου ἐκινήθη νὰ τὸν
λυντοῦσιν καὶ ἐχρειάσθη ἡ παρέμβασις τῶν ἀστυνο-
μικῶν διὰ νὰ διασωθῇ.



Δημ. Κοεμιτζής, ὁ ἀδελφὸς τοῦ
δολοφόνου. Συνελήφθη ὑπὸ ἀ-
στυνομικῶν σὲ κεντρικὸ μέγαρο
τῶν Ἀθηνῶν καὶ ἰσχυρίζεται
ὅτι εἶναι ἀθῶος.

8) *Η Βραδυνή*, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1.



Ὁ Νικόλαος Κομετζής, πού κατέσφαξε στό κέντρο τούς δύο αστυνομικούς καί τόν φίλο τους

9) Μακεδονία, 27 Φεβρουαρίου 1973, σ. 1.



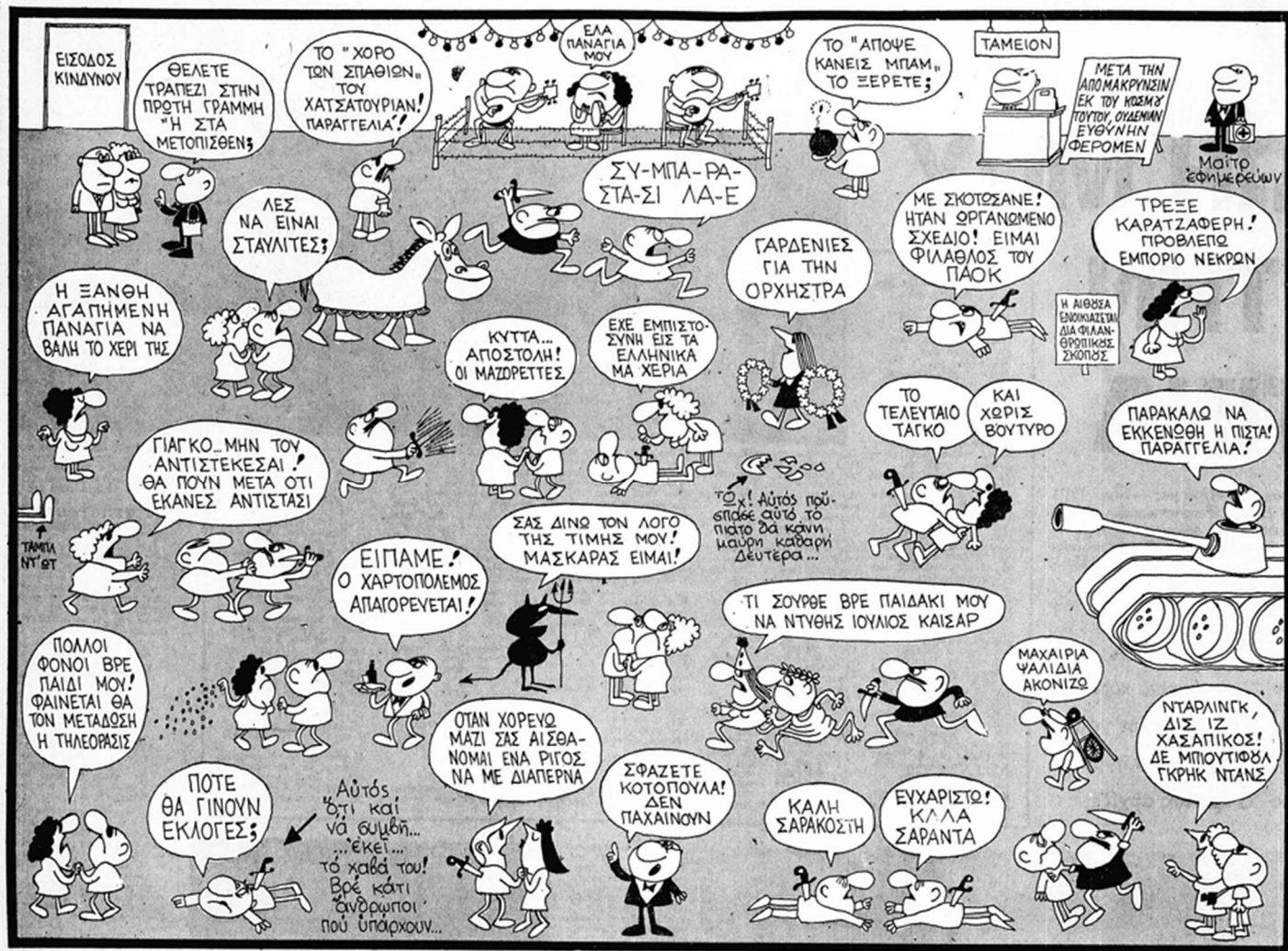
Ὁ Δημοσθένης Κομετζής, ἀδελφός τοῦ Νικολάου, μετά τήν σύλληψή του ἀπό τά ἀστυνομικά ὄργανα. Εἶχε καί αὐτός μαχαίρι;



10) *Η Βραδυνή*, 9 Νοεμβρίου 1973, σ. 6.



11) *Απογευματινή*, 1 Μαρτίου 1973, σ. 1.



12) Απογευματινή, 3 Μαρτίου 1973, σ. 6.

Βιβλιογραφία

Εφημερίδες & Περιοδικά

- *Ακρόπολις* (1973).
- *Απογευματινή* (1973).
- *Αστυνομικά Χρονικά*, 443 (Απρίλιος 1973).
- *Επίκαιρα*, 239 (2 Μαρτίου 1973).
- *Το Βήμα* (1973).
- *Η Βραδυνή* (1973).
- *Μακεδονία* (1973).
- *Τα Νέα* (1973).

Φιλμογραφία

- *Η Αθήνα τη Νύχτα*. Σκηνοθεσία Κλέαρχος Κονιτσιώτης, 1962.
- *Λόλα*. Σκηνοθεσία Ντίνος Δημόπουλος, 1964.
- *Στέλλα*. Σκηνοθεσία Μιχάλης Κακογιάννης, 1955.
- *Τα κόκκινα φανάρια*. Σκηνοθεσία Βασίλης Γεωργιάδης, 1963.

Δικτυογραφία

- «Είμαστε όλοι Κοεμτζήδες», νήμα στο *indymedia.org*, 24 Σεπτεμβρίου 2011:
<https://athens.indymedia.org/post/1335948/> (τ.π. 9/10/2025)
- TANEΑ Newsroom, «Πέθανε ο Νίκος Κοεμτζής», άρθρο στο *tanea.gr*, 24 Σεπτεμβρίου 2011:
<https://www.tanea.gr/2011/09/23/greece/pethane-o-nikos-koemtzis/> (τ.π. 9/10/2025)
- «“Σαλονικιός”. Ο όμορφος νταβατζής που απείλησε την Μπέμπα Μπλανς, χάραζε πρόσωπα και σκοτώθηκε σε άγρια συμπλοκή με την αστυνομία...», άρθρο στο *mixanitouxronou.gr*:
<https://www.mixanitouxronou.gr/salonikios-o-omorfos-ntavatzis-pou-apilise-tin-bempa-blans-charaze-prosopa-ke-skotothike-se-agria-simploki-me-tin-astinomia/> (τ.π. 9/10/2025)

- «Ποιος ήταν ο “Σαλονικιός” που τραγούδησε ο Διονυσίου», άρθρο στο *newsbeast.gr*, 8 Ιουλίου 2017: <https://www.newsbeast.gr/weekend/arthro/2758345/pios-itan-o-salonikios-pou-tragoudise-o-dionisiou> (τ.π. 9/10/2025)
- Η Μηχανή του Χρόνου, «Το έγκλημα και η μεταμέλεια του Νίκου Κοεμτζή» <https://www.youtube.com/watch?v=hDxLR477qyY> (τ.π. 9/10/2025)

Αδημοσίευτες μελέτες

- Γκούρλια, Ειρήνη. «Λογοκρισία και προπαγάνδα στον ελληνικό κινηματογράφο, 1950-1974». Διπλωματική Εργασία, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών, Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών: Δημόσια Ιστορία, 2025.
- Μπαγιόκας, Γρηγόρης. «Το ρεμπέτικο στο δημόσιο λόγο της περιόδου 1931-40». Διδακτορική Διατριβή, Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Ψυχολογίας, 2008.
- Παυλόπουλος, Ιωάννης Α. «Το ζεϊμπέκικο ως επιτέλεση: μία πολιτισμική προσέγγιση. Ο Δράκος, η Ευδοκία και η Παραγγελιά! Τρία παραδείγματα κινηματογραφικής αναπαράστασης». Διπλωματική Εργασία, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών: Επικοινωνία και Μ.Μ.Ε., 2016.
- Σταματίου, Γαρυφαλλιά. «Ζεϊμπέκικος χορός και έμφυλοι ρόλοι σε δύο ταινίες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου». Πτυχιακή Εργασία, Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Ηπείρου, Ανώτατη Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, 2005.
- Χρηστίδης, Ιωάννης. «Μακρύ ζεϊμπέκικο: Ερευνητική εργασία στο πλαίσιο της πτυχιακής παράστασης ερμηνείας στο όργανο κατεύθυνσης (ούτι)». Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, 2017.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

- Athenian. *Inside the Colonels' Greece*. Μπρρ. Richard Clogg. W. W. Norton, 1972.
- Connell, Raewyn W. *Masculinities*. Routledge, 2005.
- Cowan, Jane K. *Dance and the Body Politic in Northern Greece*. Princeton University Press, 1990.

- Demetriou, Demetra. «'I Defend Anarchism.' Deconstructing Authority or Mythicizing Terrorism in Greece's *Metapolitefsi*: The Poetry of Katerina Gogou». *Forum for Modern Language Studies*, 51.1 (2015): 68-84. <https://doi.org/10.1093/fmls/cqu067>
- Economou, Leonidas. «Sentiment, Memory, and Identity in Greek Laiko Music (1945-1967)». Στο *Made in Greece. Studies in Popular Music*, επιμ. Dafni Tragaki, 17-28. Routledge, 2019.
- Gauntlett, Stathis. «*Rebetiko Tragoudi* as a Generic Term». *Byzantine and Modern Greek Studies*, 8 (1982): 77-102.
- Hadjikyriacou, Achilleas. *Masculinity and Gender in Greek Cinema 1949-1967*. Bloomsbury, 2013.
- Holst-Warhaft, Gail. «Rebetika: The Double-descended Deep Songs of Greece». Στο *The Passion of Music and Dance Body, Gender and Sexuality*, επιμ. William Washabaugh, 111-126. Berg, 1998.
- Kostis Kornetis, Eleni Kallimopoulou. «“Magical Liturgy”: A History of Sound at the Kytтары Music Club, 1970–1974». *Journal of Modern Greek Studies*, 9 (2017): 481-511.
- Kousouri, Marina. «La voix et l'idéal : le zeibikiko comme instrument de l'honneur». *Insistance*, 5 (2011): 97-104. <https://doi.org/10.3917/insi.005.0097>
- Kousouri-Arapis, Marina. «De l'épithaphe vocale au crime: la voix du zeibekiko, instrument de l'honneur». *Cliniques méditerranéennes*, 84 (2011): 93-107. <https://doi.org/10.3917/cm.084.0093>
- McNeil, William H. *The Metamorphosis of Greece since World War II*. The University of Chicago Press, 1978.
- Myrtou, Nickos, Stamatis Poulakidakos, «Vigilantism: The Greek Approach». Στο *Vigilante Justice in Society and Popular Culture: A Global Perspective*, επιμ. Peter Robson, Ferdinando Spina, 157-180. Fairleigh Dickinson University Press, 2022.
- Palmer, Bryan D. *Cultures of Darkness. Night Travels in the Histories of Transgression*. Monthly Review Press, 2000.
- Papaeti, Anna. «Folk Music and the Cultural Politics of the Military Junta in Greece (1967–1974)». *Mousikos Logos*, 2 (2015): 50-62.
- Papaeti, Anna. «Music, Torture, Testimony: Reopening the Case of the Greek Junta (1967-1974)». *the world of music (new series)*, 2 (2013) 1: 67-89.
- Park, Robert E. «The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the City Environment». Στο *The City*, επιμ. Robert E. Park, Ernest W. Burgess, 1-45. The University of Chicago Press, 1925.

- Pennanen, Risto Pekka. «The development of chordal harmony in Greek rebetika and laika music, 1930s to 1960s». *Ethnomusicology Forum*, 6:1 (1997): 65-116.
<http://dx.doi.org/10.1080/09681229708567262>
- Petropoulos, Elias. *Songs of the Greek Underworld: The Rebetika Tradition*. Μτφρ. Ed Emery. Saqi Books, 2000.
- Shand, Angela. «The Tsifte-teli Sermon: Identity, Theology, and Gender in Rebetika». Στο *The Passion of Music and Dance Body, Gender and Sexuality*, επιμ. William Washabaugh, 127-132. Berg, 1998.
- Tragaki, Dafni. *Rebetiko Worlds. Ethnomusicology and Ethnography in the City*. Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- Tragaki, Daphne. «“Humanizing the Masses”: Enlightened Intellectuals and the Music of the People». Στο *The Mediterranean in Music. Critical Perspectives, Common Concerns, Cultural Differences*, επιμ. David Cooper, Kevin Dawe, 49-75. The Scarecrow Press, 2005.

Ελληνική Βιβλιογραφία

- Αβδελά, Έφη. «Δια λόγους τιμής». *Βία, συναισθήματα και αξίες στη μετεμφυλιακή Ελλάδα*. Νεφέλη, 2006².
- Αλεξάτος, Γιώργος. *Το τραγούδι των ηττημένων. Κοινωνικές αντιθέσεις και λαϊκό τραγούδι στη μεταπολεμική Ελλάδα*. Κουκκίδα, 2014².
- Αλιβιζάτος, Νίκος Κ. «Καθεστώς έκτακτης ανάγκης και πολιτικές ελευθερίες, 1946-1949». Στο *Η Ελλάδα στη δεκαετία του 1940-1950. Ένα έθνος σε κρίση*, επιμ. John O. Iatrides, 383-398. Θεμέλιο, 2006.
- Αλιβιζάτος, Νίκος. *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση, 1922 – 1924: όψεις της ελληνικής εμπειρίας*. Μτφρ. Βενετία Σταυροπούλου. Θεμέλιο, 1995³.
- Ανδριάκαινα, Ελένη. «Η διαμάχη για το ρεμπέτικο: η ελληνικότητα ως ισορροπία Λόγου-Πάθους». Στο *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, επιμ. Νίκος Κοταρίδης, 225-257. Πλέθρον, 2007.
- Βαμβακάς, Βασίλης, Μαριλένα Παπαλεξοπούλου Λερχλ. «Παραγγελιά». Στο *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, επιμ. Βασίλης Βαμβακάς και Παναγής Παναγιωτόπουλος, 436-439. Επίκεντρο, 2014.
- Βόγλης, Πολυμέρης. *Δυναμική Αντίσταση. Υποκειμενικότητα, πολιτική βία και αντιδικτατορικός αγώνας*. Αλεξάνδρεια, 2022.

- Βληδίσσης, Κώστας (επιμ.). *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*. Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2018.
- Βότσης, Γιώργος. *Σε μαύρο φόντο*,. Στοχαστής. 1984.
- Γαβριηλίδης, Άκης. «Μακρύ ζειμπέκικο για τον Νίκο». Στο *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα: Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση*, επιμ. Πηνελόπη Πετσίνη, Δημήτρης Χριστόπουλος, 419-423. Καστανιώτη, 2018.
- Gaunlett, Στάθης. «Περιθωριακοί αυτόχειρες. Ρεμπέτικο και αυτοκτονία». *Αρχαιολογία & Τέχνες*, 100 (2006): 42-48.
- Γιανουλόπουλος, Γιάννης Γ. *Ο μεταπολεμικός κόσμος. Ελληνική και ευρωπαϊκή ιστορία 1945-1963*. Παπαζήση, 1992.
- Γούναρης, Βασίλης. *Εγνωσμένων Κοινωνικών Φρονημάτων. Κοινωνικές και άλλες όψεις του αντικομμουνισμού στη Μακεδονία του εμφυλίου πολέμου (1945-1949)*. Παρατηρητής, 2002). Δαμιανάκος, Στάθης. «Για μια κοινωνιολογική ανάγνωση του λαϊκού χορού». *Πρεβεζάνικα Χρονικά*, 24 (1990): 3-9. <https://doi.org/10.12681/prch.39647>
- Δαμιανάκος, Στάθης. «Επίμετρο». Στο *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, επιμ. Νίκος Κοταρίδης, 309-327. Πλέθρον, 2007.
- Δαμιανάκος, Στάθης. *Ήθος και πολιτισμός των επικίνδυνων τάξεων στην Ελλάδα*. Πλέθρον, 2005.
- Δαμιανάκος, Στάθης. *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*. Πλέθρον, 2001.
- Δημητράκος, Δ. *Μέγα λεξικόν της Ελληνικής γλώσσης τ. 10*. Δομή, 1936–1950.
- Δημητράκος, Δ. *Μέγα λεξικόν της Ελληνικής γλώσσης τ. 14*. Δομή, 1936–1950.
- Διαλέτη, Ανδρονίκη. «Ο ιππότης, ο ιερέας και ο πατριάρχης: Όψεις του ανδρισμού στη μεσαιωνική και πρώιμη νεότερη Ευρώπη». Στο *Το φύλο στην ιστορία: Αποτιμήσεις και παραδείγματα*, επιμ. Γλαύκη Γκότση, Ανδρονίκη Διαλέτη, Ελένη Φουρναράκη, 209-234. Ασίνη, 2015.
- Ελεφάντης, Άγγελος. «Εθνικοφροσύνη: Ιδεολογία του τρόμου και της ενοχοποίησης». Στο *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967): 4ο Επιστημονικό Συνέδριο, Πάντειον Πανεπιστήμιο*, 645-654. Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, 1994.
- Ζαϊμάκης, Γιάννης. *Καταγωγή ακμάζοντα. Παρέκκλιση, πολιτισμική δημιουργία, ανώνυμο ρεμπέτικο (1900-1940)*. Πλέθρον, 1999.
- Ζάχος. *Λεξικό της Πιάτσας*. Κάκτος, 1981.
- Κατσάπης, Κώστας. *Ήχοι και απόηχοι: κοινωνική ιστορία του ροκ εν ρολ φαινομένου στην Ελλάδα, 1956-1967*. Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, 2007.

- Κατσάπης, Κώστας. *Οι Καταραμένοι. Σπαράγματα κοινωνικής ιστορίας, αντίδοτο στη νοσταλγία του εξήντα*. Εκδόσεις Οκτώ, 2019.
- Κατσάπης, Κώστας. «Το πρόβλημα νεολαία». *Μοντέρνοι νέοι, παράδοση και αμφισβήτηση στη μεταπολεμική Ελλάδα: 1964-1974*. Απρόβλεπτες εκδόσεις, 2013.
- Κέκκου, Μαρία. «Η τιμή και η ντροπή στο ρεμπέτικο», *διαβάζω* 351 (1995): 133-137.
- Κοεμτζής, Νίκος. *Το μακρύ ζειμπέκι*. Νέο Ξεκίνημα, 1996.
- Κορνέτης, Κωστής. *Τα παιδιά της Δικτατορίας. Φοιτητική Αντίσταση, Πολιτισμικές Πολιτικές και η μακρά δεκαετία του εξήντα στην Ελλάδα*. Μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου. Πόλις, 2015.
- Κουκουτσάκη, Αφροδίτη. «Εγκληματική θεώρηση και ΜΜΕ. Η αναπαράσταση του ανθρωποκτόνου στα ΜΜΕ». Στο *Όψεις ανθρωπολογικής έρευνας*, επιμ. Γκέφου-Μαδιανού Δήμητρα, 367-393. Πατάκη, 2011.
- Κούνδουρος, Ρούσσος Σ. *Η ασφάλεια του καθεστώτος. Πολιτικοί κρατούμενοι, εκτοπίσεις και τάξεις στην Ελλάδα 1924-1974*. Καστανιώτη, 1978.
- Λιάνης, Γιώργος. *Φυλακές – Νίκος Κοεμτζής*. Κάκτος, 1982.
- Μαυρογορδάτος, Γ. Θ. «Οι εκλογές και το δημοψήφισμα του 1946: προοίμιο του Εμφυλίου Πολέμου». Στο *Η Ελλάδα στη δεκαετία του 1940-1950. Ένα έθνος σε κρίση*, επιμ. John O. Iatrides, 307-340. Θεμέλιο, 2006.
- Μπαμπινιώτης, Γ. *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*. Κέντρο Λεξιλογίας, 2005².
- Μπουρνάζος, Στρατής. «Το κράτος των εθνοκοφρόνων: αντικομμουνιστικός λόγος και πρακτικές». Στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα, τόμ. Δ2*, επιμ. Χρήστος Χατζηιωσήφ, 9-49. Βιβλιόραμα, 2009.
- Νικολακόπουλος, Ηλίας. *Η καχεκτική δημοκρατία. Κόμματα και εκλογές, 1946-1967*. Πατάκης 2016¹¹.
- Οικονόμου, Λεωνίδα. «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα: όρια και μετατοπίσεις στην πρόσληψη της λαϊκής μουσικής του 20ού αιώνα», *δοκίμες* 13-14 (2005): 361-398.
- Παπαζαχαρίου, Εμμανουήλ. *Η Πιάτσα*. Κάκτος, 1980.
- Παπαχριστόπουλος, Νίκος. «Παραστάσεις του θανάτου στα ρεμπέτικα τραγούδια». Στο *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, επιμ. Νίκος Κοταρίδης, 125-172. Πλέθρον, 2007.
- Πετρόπουλος, Ηλίας. *Τα Μικρά Ρεμπέτικα*. Νεφέλη, 1990.
- Πετρόπουλος, Ηλίας. *Το Άγιο Χασισάκι*. Νεφέλη, 1991.
- Πούπου, Άννα. «Μοναχικοί λύκοι, έξυπνα λαγωνικά, θυμωμένοι γάτοι. Ανδρισμοί στο ελληνικό κινηματογραφικό αστυνομικό θρίλερ των δεκαετιών 1950 και 1960». Στο *Ανδρισμοί: Αναπαραστάσεις, υποκείμενα και πρακτικές από τη μεσαιωνική μέχρι τη σύγχρονη περίοδο*, επιμ.

- Δήμητρα Βασιλειάδου, Γιάννης Γιαννιτσιώτης, Ανδρονίκη Διαλέτη, Γιώργος Πλακωτός, 358-380. Gutenberg, 2019.
- Richter, Heinz. «Η Συμφωνία της Βάρκιζας και τα αίτια του Εμφυλίου Πολέμου». Στο *Η Ελλάδα στη δεκαετία του 1940-1950. Ένα έθνος σε κρίση*, επιμ. John O. Iatrides, 285-306. Θεμέλιο, 2006.
 - Ριζάς, Σωτήρης. *Η ελληνική πολιτική μετά τον Εμφύλιο Πόλεμο: Κοινοβουλευτισμός και δικτατορία*. Καστανιώτη, 2008.
 - Σακελλαρόπουλος, Σπύρος. *Τα αίτια του Απριλιανού Πραξικοπήματος. 1949-1967: Το κοινωνικό πλαίσιο της πορείας προς τη δικτατορία*. Λιβάνη, 1998.
 - Σπυριδάκη, Θάλεια. «Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών». Στο *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, επιμ. Νίκος Κοταρίδης, 97-124. Πλέθρον, 2007.
 - Τζάκης, Διονύσης. «Βία και ανδροπρέπεια στο χώρο των ρεμπετών». *δοκιμές* 1 (1994): 81-98.
 - Τζάκης, Διονύσης. «Ο “κόσμος της μαγκιάς”: παραστάσεις του καλού άντρα στο χώρο των ρεμπετών». Στο *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, επιμ. Νίκος Κοταρίδης, 33-69. Πλέθρον, 2007.
 - Τσιφόρος, Νίκος. *Τα παιδιά της πιάτσας*. Ερμής, 1976.
 - Χανδρινός, Ιάσωνας. «Εθνική Αντίσταση: Ιστορικές, πολιτικές και θεσμικές εννοιολογήσεις από το 1941 στο σήμερα». Στο *Η μακρά σκιά της δεκαετίας του '40. Πόλεμος – Κατοχή – Αντίσταση – Εμφύλιος. Τόμος αφιερωμένος στον Χάγκεν Φλάισερ*, επιμ. Άννα Μαρία Δρουμπούκη, Βαγγέλης Καραμανωλάκης, Κατερίνα Γαρδίκια, Κώστας Ράπτης, 189-211. Αλεξάνδρεια, 2015.
 - Χαραλάμπης, Δημήτρης. *Στρατός και Πολιτική Εξουσία: η δομή της εξουσίας στην μετεμφυλιακή Ελλάδα* (Εξάντας, 1985).
 - Χατζηδάκης, Κώστας. «Από το “σπίτι” στο “δρόμο”: μία προσέγγιση των δομών χώρου/χρόνου στο ρεμπέτικο τραγούδι». Στο *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, επιμ. Νίκος Κοταρίδης, 71-96. Πλέθρον, 2007.