

Πάντειο Πανεπιστήμιο

Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας

Κατεύθυνση:

Πολιτικής Κοινωνιολογίας & Συγκριτικής Πολιτικής Ανάλυσης



**«Λογοκρισία και Αυτολογοκρισία στο Ελληνικό Θέατρο από τα χρόνια
της κρίσης»**

Σέργιος Σκούρας

Επιβλέπων Καθηγητής

Δημήτρης Χριστόπουλος

Ιανουάριος 2024

**Πάντειο Πανεπιστήμιο
Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών**

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας

Κατεύθυνση:

Πολιτικής Κοινωνιολογίας & Συγκριτικής Πολιτικής Ανάλυσης

Μεταπτυχιακή διατριβή

**«Λογοκρισία και Αυτολογοκρισία στο Ελληνικό Θέατρο από τα χρόνια
της κρίσης»**

Σέργιος Σκούρας

Επιβλέπων Καθηγητής

Δημήτρης Χριστόπουλος

Ιανουάριος 2024

ΛΕΥΚΗ ΣΕΛΙΔΑ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.....	3
ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	5
ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ	6
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ.....	11
ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ	11
1.1 ΕΙΔΗ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ ΠΟΥ ΑΦΟΡΟΥΝ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ	11
1.2 ΔΙΑΡΘΡΩΣΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ	18
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ.....	22
ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΠΡΟΪΟΝ ΣΤΗΝ ΑΓΟΡΑ	22
2.1 ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ.....	23
2.2 ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΙ ΘΕΣΜΟΙ ΠΟΥ ΑΦΟΡΟΥΝ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ.....	24
Α) ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.....	24
Β) ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΑ	27
2.3 ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΚΑΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ	32
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ.....	35
Η ΑΚΡΟΔΕΞΙΑ ΠΑΡΕΜΒΑΣΗ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ	35
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ «CORPUS CRISTI» ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΧΥΤΗΡΙΟ	35
3.1 ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΠΟΛΙΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ	37
3.2 Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ «CORPUS CRISTI» ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΧΥΤΗΡΙΟ	38
3.2.1 ΤΟ ΕΡΓΟ	38
3.2.2 ΤΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ	39
ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ.....	45
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ.....	46
ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΣΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ	46
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ «ΙΣΟΡΡΟΠΙΑ ΤΟΥ NASH».....	46
4.1 ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ	47
4.2 ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ	48
4.3 ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ ΠΛΑΙΣΙΩΝ	48
4.4 ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ-ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΟΥ 2016 – ΧΟΡΗΓΙΕΣ	51
4.5 ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΕΣ ΠΑΡΑΜΕΤΡΟΙ ΣΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΑΥΤΟΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ	54
4.6 ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΜΕΤΡΟΙ ΣΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΑΥΤΟΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ	56
4.7 ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ.....	58
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ.....	59

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ «ΕΜΠΡΟΣ» ΩΣ ΚΙΝΗΜΑΤΙΚΗ ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΣΤΗ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ	59
5.1 ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΘΕΑΤΡΟΥ ΕΜΠΡΟΣ	59
5.2 ΤΑ ΚΙΝΗΜΑΤΙΚΑ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΑ ΤΗΣ ΚΑΤΑΛΗΨΗΣ.....	61
5.3 Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΕΝΟΣ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ ΣΕ ΜΟΡΦΗ ΚΑΤΑΛΗΨΗΣ	63
5.4 ΤΟ ΔΙΚΑΙΩΜΑ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ ΜΕΣΩ ΤΗΣ ΔΙΕΚΔΙΚΗΣΗΣ ΣΤΗΝ ΕΚΦΡΑΣΗ.....	64
5.5 Ο ΛΟΓΟΣ ΤΟΥ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΕΓΓΕΙΡΕΙ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ;.....	66
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	69
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΠΡΩΤΟ.....	74
ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΕΣ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ	74
ΚΡΑΤΙΚΕΣ ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΙΔΙΩΤΙΚΕΣ ΧΟΡΗΓΙΕΣ.....	79
Α. ΚΡΑΤΙΚΕΣ ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΕΙΣ	79
Β. ΟΙ ΙΔΙΩΤΙΚΕΣ ΧΟΡΗΓΙΕΣ	81
Β.1 ΣΕ ΔΗΜΟΣΙΟΥΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΥΣ ΦΟΡΕΙΣ	81
Β.2 ΣΕ ΙΔΙΩΤΙΚΟΥΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΥΣ ΦΟΡΕΙΣ	82
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ	83
ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ	85

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα εργασία, δομείται με σκοπό να ανοιχθεί ένας διάλογος για το ζήτημα της λογοκρισίας στο Ελληνικό θέατρο από τα χρόνια της κρίσης (2009) και έπειτα. Η κυριότερη αιτία προέκυψε, καθώς εκ πρώτης όψεως ένας θεατής, ο οποίος δεν καταπιάνεται με το συγκεκριμένο γνωστικό αντικείμενο, θα μπορούσε να απαντήσει, ότι από τη μεταπολίτευση και μετά, δεν παρατηρήθηκε κάποιο γεγονός λογοκρισίας. Αυτό αρχικά φαίνεται εύλογο, καθώς στο μυαλό μας είθισται, να εντυπώνεται ως λογοκρισία, κάθε περιστατικό «κατασταλτικής» μορφής, η οποία εκπορεύεται από τον κρατικό μηχανισμό, ή τη δικαστική εξουσία με μέσο καταστολής είτε την αστυνομία, είτε στα χρόνια της επταετούς χούντας των συνταγματαρχών επιτροπές λογοκρισίας.

Όμως, κατά τη μελέτη μας για το συγκεκριμένο ζήτημα, παρατηρήσαμε, ό,τι τελικά το ζήτημα είναι ιδιαίτερα σύνθετο και χρήζει συζήτησης. Και αυτό διότι, ενώ η περίοδος, που εξετάζουμε είναι σχετικά σύντομη, καταφέραμε να συλλέξουμε ένα σύνολο πληροφοριών αρκετό, για να στρέψει το ενδιαφέρον μας στην έρευνα της θεατρικής λογοκρισίας στην ελληνική περιφέρεια. Εντάσσοντας το θέατρο ως οικονομικό προϊόν εντός του καπιταλισμού, κρίνουμε, ό,τι η μορφή του αποκτά οικονομικές και εξουσιαστικές προεκτάσεις. Δίνεται η δυνατότητα σε ισχυρά ιδιωτικά οικονομικά κέντρα, να το χρησιμοποιήσουν για τον πλουτισμό τους, άρα να οφείλουν να αμβλύνουν τις γωνίες της θεματολογίας του, για να μπορεί να καταναλωθεί από το δυνατόν ευρύτερη λαϊκή μάζα. Συνεπώς, θα εξετάσουμε όλες τις διεργασίες, που γίνονται, ώστε είτε οι καλλιτέχνες να αυτολογοκρίνονται, για να μπορούν να εργάζονται σε μεγάλους πολιτιστικούς οργανισμούς, αλλά και τις πολιτικές πολιτισμού, που οδηγούν το θέατρο σε εμπορευματοποίηση και αφωνία. Παράλληλα θα ανακαλύψουμε περιστατικά λογοκρισίας, στα οποία πρωταγωνίστησαν κατά το πρόσφατο παρελθόν παραθρησκευτικές και ακροδεξιές οργανώσεις, με σκοπό την ακύρωση παραστάσεων. Τέλος, θα ερευνήσουμε τις αντιδράσεις, που προέκυψαν από κινηματικούς δρώντες πάνω στο ζήτημα της θεατρικής λογοκρισίας και θα υπογραμμίσουμε τυχόν δράσεις τους, οι οποίες αποτέλεσαν ένα σύγχρονο πολιτιστικό αντιπρόταγμα ενάντια στην κυρίαρχη πολιτική πολιτισμού.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Ο δεσμός της τέχνης (ιδίως του θεάτρου) με τη λογοκρισία είναι αναμφίβολα εμφανής, και ο τρόπος επίλυσής θεωρούμε, ό,τι απαιτεί μια βαθύτερη προσέγγιση «ενσυναισθητικού τύπου». Η λογοκρισία, ως μια πρακτική ελέγχου εκ μέρους μιας αρχής όσον αφορά ένα καλλιτεχνικό έργο, που σηματοδοτεί έναν ιδιότυπο τρόπο σχετίζεσθαι μεταξύ της τέχνης και της εξουσίας, ανάγεται ήδη στην αρχαιότητα και κυρίως στις εκάστοτε Αυλές, εφόσον αυτές είχαν υπό την προστασία τους (χρηματοδότηση) γενικά τις τέχνες, άρα και το θέατρο. Η εν λόγω πρακτική ελέγχου και κρίσης-παρέμβασης ως προς την ελευθερία της καλλιτεχνικής έκφρασης υπήρξε συνεχής και αδιάλειπτη μέχρι σήμερα, προσλαμβάνοντας διάφορες μορφές ανάλογα με την εποχή και τις πολιτικές συνθήκες οι οποίες λειτουργούσαν ως το πλαίσιο δημιουργίας, ανάπτυξης και έκφρασης των πολιτιστικών αναγκών των ανθρώπων. Σε όλους τους πολιτισμούς και σε όλες τις εποχές οι όποιες μορφές τέχνης και οι εκπρόσωποί τους είχαν μια ανάγκη προστασίας, άρα και χρηματοδότησης, από την εκάστοτε πολιτική αρχή –με τον ίδιο φυσικό τρόπο που και τα παιδιά έχουν ανάγκη τους γονείς, οι οποίοι τα φροντίζουν (αλλά και τα φράζουν) και τα ορίζουν (αλλά και τα περιορίζουν), με όλες τις συνέπειες που προκύπτουν από αυτό το πολύπλοκο φαινόμενο–, κι αυτό συνέβαινε ανέκαθεν και συνεχίζει να συμβαίνει, αξίζει να σημειωθεί, ανεξάρτητα από τον τίτλο και τον τρόπο λειτουργίας του πολιτεύματος.

Ο μαικηνισμός, δηλαδή η τάση των οικονομικά εύπορων να κάνουν μεγάλες δωρεές λαμβάνοντας δόξα ως προστάτες της τέχνης, ως κανόνας μέχρι το τέλος του 18ου αιώνα, λειτουργεί και σήμερα, με παραλλαγμένες μορφές.¹ Η έλλειψη οικονομικής αυτάρκειας του καλλιτέχνη, ακόμα και σήμερα, δημιουργεί πολλά προβλήματα στην ελεύθερη έκφραση, όταν «υπολογίζεται, πως αριθμός μικρότερος του 10% των καλλιτεχνών δεν μπορούν να ζήσουν από το έργο τους».² Επομένως η εξουσία έχει, διαχρονικά, τη δυνατότητα να επιβάλλει τους κανόνες και τους περιορισμούς στους καλλιτέχνες γενικά. Αν η έννοια της κουλτούρας παραδοσιακά σημαίνει «εξοικείωση

¹ Βασ. Ραφαηλίδης, *Διαβάζω*, τχ. 119, ανακτήθηκε από: <https://diavazo.gr/periodiko/τεύχος-119/>

² Ό.π.

με ό,τι άριστο έχει γίνει γνωστό και έχει ειπωθεί στον κόσμο»,³ αυτό προϋποθέτει και συνεπάγεται ελεύθερη σκέψη και ανεμπόδιση μετάδοση. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι τη δημόσια σφαίρα διαμορφώνει διαρκώς η διηνεκής διαμάχη ανάμεσα στις προοδευτικές και τις συντηρητικές δυνάμεις μιας κοινωνίας, ως προς το ποια θέματα θα θίγονται και με ποιους τρόπους. Από τη συνάρτηση αυτή, βέβαια, δεν λείπει και το κράτος, ως φορέας της εξουσίας, το οποίο τελικά μπορεί –και νομικά– να ορίζει τα πλαίσια του «τι είναι αυτό που λέγεται και τι όχι».

Αποτέλεσμα αυτής της μάχης είναι ο μηχανισμός της λογοκρισίας, ο οποίος ενεργοποιείται ιδίως σε περιπτώσεις απειλής της εξουσίας. Ως τέτοια μπορούμε να ορίσουμε γενικά «οποιασδήποτε μορφής περιοριστική επέμβαση στην πνευματική δράση κάποιου, ενώ ειδικότερα ως τον έλεγχο που ασκείται από ειδική κρατική υπηρεσία στα μέσα ενημέρωσης, στην τέχνη και στη λογοτεχνία, με σκοπό να εμποδιστεί η διάδοση πληροφοριών ή ιδεών που αντιτίθενται στις αρχές της εκάστοτε εξουσίας».⁴

Την οικονομική κρίση στην αγορά των πολιτιστικών αγαθών, στην πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα, «...διαδέχτηκε η γεωπολιτική, με αποτέλεσμα η παγκόσμια πολιτική σκηνή να καλείται να επιβιώσει μέσα σε συνθήκες δυστοπικές, με εξελίξεις απρόβλεπτες και με πολιτικές ηγεσίες κατώτερες των περιστάσεων».⁵ Στη μεν Ευρώπη διεξάγεται ένας πόλεμος εν ονόματι της ανατροπής των εθνικών ορίων Ρωσίας-Ουκρανίας, με έμμεση συμμετοχή διαφόρων ευρωπαϊκών χωρών, περιλαμβανομένης και της Ελλάδας, στη δε Ανατολή η αρχική εμπλοκή Χαμάς-Ισραήλ έχει μετατραπεί σε μια ευρύτερη αρένα αντίπαλων δυνάμεων και περισσοτέρων κρατών, μη εξαιρουμένης και της χώρας μας. Σε ένα τέτοιο περιβάλλον η όποια αναφορά στην πολιτική του πολιτισμού και στη λογοκρισία ίσως να φαντάζει πολυτέλεια.

Ωστόσο δεν είναι πρωτότυπο ούτε σημάδι των καιρών μας μόνο, ότι οι διεθνείς κρίσεις χρησιμοποιούνται από τις εκάστοτε πολιτικές εξουσίες σαν ευκαιρίες συσπείρωσης γύρω από πολιτικές, που στοχεύουν απλώς την αναπαραγωγή του status και σαν άλλοθι περιορισμού των δημοκρατικών ελευθεριών. Στην εποχή της ελληνικής κρίσης το δόγμα ΤΙΝΑ, δηλαδή το ότι δεν υπάρχουν άλλες εναλλακτικές λύσεις, για τη διαχείριση της κρίσης, η Ελλάδα το βίωσε σε όλη του τη μεγαλοπρέπεια ήδη από το 2010,⁶ οδήγησε πολύ συχνά σε πρακτικές λογοκρισίας. Τέτοιες πρακτικές βάλλουν κατεξοχήν εναντίον της τέχνης –του θεάτρου ειδικότερα– το οποίο παραδοσιακά αποτελεί ένα καταφύγιο για ανάπτυξη ελεύθερης σκέψης και κοινωνικού προβληματισμού. Η σχέση της όποιας κρίσης με την τέχνη, ενώ καταρχάς φαντάζει αντίρροπη και συγκρουσιακή, ιστορικά έχει αποδειχθεί ως περίοδος

³ Μυρ. Ζορμπά, *Πολιτική του πολιτισμού*. Εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2014, σ. 15.

⁴ Γ. Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Εκδ. Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 1998.

⁵ Γ. Γκαντζιάς, Γ. Κορρές, *Πολιτιστική οικονομία και χορηγίες: Οικονομική διαχείριση και ανάπτυξη πολιτισμικών μονάδων*, Πάτρα: ΕΑΠ, 2011, σ. 39.

⁶ Κ. Τσουκαλάς, *Η Ελλάδα της λήθης και της αλήθειας*. Εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 2012, σ. 188.

έντονης δημιουργίας για τους καλλιτέχνες και ψυχικού καταφυγίου για τους θεατές. Όλα τα μοντέρνα κινήματα στην τέχνη ήταν απότοκα κορυφαίων παγκόσμιων κρίσεων και πολέμων. Με έναν μαγικό τρόπο η θεατρική σκηνή έχει τη δυνατότητα, μέσω του ζωντανού λόγου, να μας θυμίζει ότι θεμελιώδης ανάγκη του ανθρώπου δεν είναι μόνο η *επιβίωση*, που προβάλλεται από τον σημερινό πολιτικό λόγο, αλλά το όραμα της ατομικής και της συλλογικής ελευθερίας και η πραγμάτωση του ονείρου του για μια πληρέστερη ζωή. Για ακόμα μια φορά φαίνεται ότι ο σκηνικός λόγος, κοινωνικά, υποκαθιστά-αποκαθιστά την ανυπαρξία του λόγου της πολιτικής σκηνής, γιατί «τόσο το άτομο όσο και η ανθρώπινη κοινωνία είναι ασυνήθιστες μηχανές, ικανές για απρόβλεπτες και δημιουργικές πράξεις».⁷

Ως εκ τούτου, πρόθεσή μας είναι να ανιχνεύσουμε και να αποκαλύψουμε τις όποιες προσπάθειες άμεσης ή και έμμεσης φίμωσης (λόγω οικονομικής ασφυξίας) και επιβολής λογοκρισίας από όλα τα κέντρα άσκησης πολιτικής στον πολιτισμό και να θέσουμε τα ερωτήματα που απασχολούν τον σύγχρονο χρήστη των πολιτιστικών αγαθών.

Ο Τουρέν (2014) υποστηρίζει ότι «η έξοδος από την κρίση και η διαμόρφωση μιας νέας κοινωνίας εξαρτώνται από πρωτοβουλίες που θα πάρουν οι κυβερνήσεις ή θα επιβληθούν από τα ίδια τα θύματα της κρίσης».⁸ Ωστόσο η δυσκολία στο ζήτημα της πολιτικής του πολιτισμού είναι ο προσδιορισμός των κέντρων που επιβάλλουν αυτή την πολιτική.

Ένα ερώτημα που τίθεται αφορά τη μορφή της εκάστοτε πολιτικής εξουσίας σε σχέση με τη λογοκρισία. Δηλαδή, αν η συντηρητική στροφή της πολιτικής στην Ελλάδα και ευρύτερα στην Ευρώπη, επηρέασε και σε ποιο βαθμό τη λογοκρισία. Ένα άλλο ερώτημα, που άπτεται της ελληνικής πραγματικότητας, είναι αν η υποχώρηση της κρατικής μέριμνας για τον πολιτισμό, με αφορμή και τη μακρόχρονη οικονομική κρίση, έδωσε την ευκαιρία σε διάφορους ιδιωτικούς οργανισμούς να καταστούν το κύριο οικονομικό και πολιτικό κέντρο διαχείρισης της πολιτικής του πολιτισμού. Στην περίπτωση αυτή, μήπως επιβάλλουν και τη θεματολογία της αρεσκειάς τους; και Αν ναι, μήπως κατ' αυτόν τον τρόπο ολισθαίνουμε σε μια εποχή υιοθετώντας τακτικές αυτολογοκρισίας μια μορφή που με δυσκολία μπορεί να καταγραφεί, για να επιβιώσουν οικονομικά τα διάφορα θεατρικά σχήματα;

Υπάρχουν περιπτώσεις επιβολής λογοκρισίας άμεσης και θα αναφερθούμε με παραδείγματα, αλλά και περιπτώσεις κατά τις οποίες η κρατική εξουσία προτιμά να αναθέτει το έργο της καταστολής και του εκφοβισμού σε άλλους μηχανισμούς. Παράλληλα, θα αναφερθούμε και στο, πως με τη χρήση της τέχνης ως μέσο αγώνα, δίνεται απάντηση στην άμεση λογοκριτική καταστολή, διότι «Η Τέχνη σε περιόδους κρίσεων έχει τη δύναμη να εξασφαλίσει καταφύγιο, ανάταση και λύτρωση. Οφείλει λοιπόν μέσα από τους δικούς της εσωτερικούς, διάφανους και μαγικούς

⁷ Εντ. Μορέν, Σ. Ναϊρ, «Μια πολιτική πολιτισμού», μτφρ. Ε. Αστερίου, εκδ. Νέα Σύνορα Λιβάνη, Αθήνα 1988, σ. 13.

⁸ Α. Τουρέν, *Μετά την κρίση*, μτφρ. Μ. Μαλαφέκα, εκδ. Ημερησία ΑΕ, Αθήνα 2014, σσ. 71-72.

μηχανισμούς λειτουργίας να καταδείξει νέους τρόπους συλλογικότητας γιατί η ιστορία εκδικείται πρωτίστως εκείνον που δεν έχει τη δυνατότητα να αντιδράσει».⁹

Ο εναγκαλισμός Κράτους και Εκκλησίας φαίνεται επίσης να λειτουργεί σαν ένας άλλος «ηθικοπλαστικός βραχίονας περιορισμού και οπισθοδρόμησης, γιατί η Εκκλησία δεν είναι προσανατολισμένη στην ατομική σωτηρία, σε αντίθεση με την πολιτική εξουσία, και δεν εξατομικεύει, σε αντίθεση με τη νομική εξουσία, αποβλέποντας στη ζωή και την προέκτασή της».¹⁰ Επίσης, για να είναι δυνατό να παράξει πρακτικά αποτελέσματα στις ζωές των ανθρώπων το «πατρίς-θρησκεία-οικογένεια», έπρεπε αναγκαστικά και ο παράγοντας «θρησκεία», να παίζει έναν καθοριστικό ρόλο. Άλλωστε οποιαδήποτε απόπειρα διαχωρισμού της από το κράτος, αν και εξαγγέλθηκε πολλές φορές μετά τη Μεταπολίτευση και επιχειρήθηκε σε ένα βαθμό από την Αριστερά, απέτυχε παταγωδώς.

Η παρουσία της Ακροδεξιάς και η επιβολή της στην πορεία της πολιτιστικής ανασυγκρότησης (ιδίως στον χώρο του θεάτρου, δηλαδή της ζωντανής σχέσης καλλιτέχνη-θεατή) και το πόσο εντέλει η πορεία αυτή επηρεάστηκε από ζητήματα λογοκρισίας, επιθέσεων, περιορισμών ή ακόμα και από φαινόμενα αυτολογοκρισίας λόγω φόβου και διώξεων παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όταν συγκλίνει με τις απόψεις των παραεκκλησιαστικών οργανώσεων.

Αρχικά, σύμφωνα με τον Cas Mudde (2020), διανύουμε την εποχή του τέταρτου κύματος της άκρας δεξιάς, το οποίο χρονικά τοποθετείται από το 2000 και συνεχίζει στις μέρες μας. «Η βασική διαφορά σε σχέση με τα προηγούμενα κύματα είναι ότι η ρητορική του, στην εν λόγω περίοδο, ανήκει πια στην κυρίαρχη τάση».¹¹ Πιο συγκεκριμένα, στο διεθνές τοπίο τα φιλελεύθερα δημοκρατικά κόμματα συχνά εναντιώνονται στα ακραία κόμματα της Δεξιάς, μα όχι και στις ιδέες τους, όταν αυτές βρίσκουν πολιτικό-ιδεολογικό έρεισμα.

Στον ελλαδικό χώρο έχουμε πολλά παραδείγματα για να αναλύσουμε μια εξίσωση διαπλοκής κράτους, ακροδεξιού παρακράτους, εκκλησιαστικών οργανώσεων, επίσημης εκκλησίας, αλλά και της δικαστικής εξουσίας, γιατί ο κάθε συντελεστής της εξίσωσης αυτής έχει συμφέρον τον περιορισμό και τη λογοκρισία προκειμένου να ενδυναμώνει την παρουσία του στην πολιτική, οικονομική και εντέλει κοινωνική ζωή του τόπου.

Πρώτο είδος που θα καταγράψουμε είναι αυτό της «κατασταλτικής» λογοκρισίας. Ως τέτοια χαρακτηρίζεται ο άμεσος φραγμός της ελευθερίας της έκφρασης, ο οποίος συνήθως προέρχεται από το κράτος, αν και όχι μόνο, όταν ένα πολιτιστικό έργο έχει ολοκληρώσει τη δημιουργία του και εκτίθεται σε δημόσιο χώρο. «Επομένως

⁹ Π. Σκούρας, *Παράδειγμα συλλογικότητας και αντίστασης*, εφημ. *Η Αυγή*, Αθήνα 2013. Αρ. φύλ. 11813». Ανακτήθηκε από: [11813 by AVGI SA - Issue](#)».

¹⁰ Μ. Φουκό, ό.π., *Η μικροφυσική της εξουσίας*, μτφρ. Λ. Τρουλινού, εκδ. ύψιλον, Αθήνα 1991, σ. 84.

¹¹ C. Mudde, *Η Ακροδεξιά σήμερα*, μτφρ. Ε. Κοτσουφού, εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα 2020, σ. 41.

πρόκειται για την αποκαθήλωση ενός έργου, το οποίο έχει δημοσιοποιηθεί». ¹² Στη μελέτη περίπτωσης για το θεατρικό έργο «Corpus Cristi», που θα παρουσιάσουμε παρακάτω, η καταστολή του πολιτιστικού προϊόντος δεν προκύπτει από το κράτος, αλλά από το κόμμα της «Χρυσής Αυγής» με την αρωγή παραθρησκευτικών οργανώσεων, καθώς και υψηλά ιστάμενων ιερέων.

Στο Ελληνικό Θέατρο, στη χρονική περίοδο 2009-2024 δεν θα συναντήσουμε άμεση κατασταλτική λογοκρισία από την πλευρά της κρατικής εξουσίας, αλλά από θρησκευτικές ομάδες πίεσης, κόμματα του κοινοβουλίου και παρακρατικούς μηχανισμούς. Στα πλαίσια του νεοφιλελεύθερου δημοκρατικού πολιτεύματος το κράτος δεν θα ήταν δυνατόν να επέμβει λογοκριτικά σε μια καλλιτεχνική δημιουργία χωρίς να παρακάμψει τις δικλίδες ασφαλείας του Συντάγματος. Για τον ίδιο λόγο δεν θα συναντήσουμε εύκολα περιστατικά «προληπτικής» λογοκρισίας, καθώς δεν υφίστανται επιτροπές λογοκρισίας οι οποίες να ελέγχουν ένα δημιούργημα πριν αυτό κυκλοφορήσει προς «κατανάλωση» από το κοινό.

Όστόσο η κυριότερη μορφή λογοκρισίας, που θα αποπειραθούμε να αναλύσουμε διεξοδικά, είναι αυτή της αυτολογοκρισίας, η οποία ενεργοποιείται «την περίοδο κυοφορίας ενός έργου, στον εσωτερικευμένο χώρο της συνείδησης, το οποίο αποτελεί ό,τι πιο εξ αντικειμένου δικό μας έχουμε». ¹³ Σε αυτή λοιπόν τη μορφή θεωρούμε ότι κρύβονται τα σημαντικότερα περιστατικά «αφωνίας» των καλλιτεχνών της χώρας, καθώς σε μια περίοδο εντεινόμενης κρίσης πολλές φορές οι πολιτικές πολιτισμού, οι χορηγίες αλλά και όλη η αγορά, στους κανόνες της οποίας εμπίπτει και το θέατρο, φαίνεται να δημιουργούν πιέσεις για το τι είναι θεμιτό να προβάλλεται και τι όχι.

Εφόσον οι έννοιες της πολιτιστικής και δημιουργικής βιομηχανίας περιλαμβάνουν τις παραστατικές τέχνες, είναι σκόπιμο να εξετάσουμε και τον ρόλο των πολιτιστικών αγαθών. Πώς συμβάλουν στην οικονομία, καθώς και την ανάπτυξη μιας τοπικής κοινωνίας, πρωτίστως στο πλαίσιο μιας πόλης. Ποιά είναι η καινούρια σχέση που οικοδομείται μεταξύ καλλιτεχνών, συλλογικοτήτων και πολιτών σε μια προσπάθεια απελευθέρωσης και τελικά ελεύθερης έκφρασης, χωρίς τον εναγκαλισμό από το κράτος και τους χορηγούς μα και την απαλλαγή από τους όποιους οικονομικούς καταναγκασμούς; Μια τέτοια περίπτωση είναι αυτή του Θεάτρου Εμπρός.

¹² Δ. Χριστόπουλος – Π. Πετσίνη (επιμ), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, εκδ. Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, Αθήνα 2016, σ. 295.

¹³ Ο.π., σ. 296.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

1.1 ΕΙΔΗ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ ΠΟΥ ΑΦΟΡΟΥΝ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Κατά τον De Marinis (1979), «το θέατρο είναι ένα φαινόμενο, το οποίο εκκινεί την πορεία του ως γραπτό κείμενο, προϊόν της συνειδησιακής διεργασίας του καλλιτέχνη, ξεδιπλώνεται ως θεατρική παράσταση, με τη μορφή καλλιτεχνικής δημιουργίας, μέσω της ανασύνθεσης του κειμενικά εγγεγραμμένου λόγου του συγγραφέα από τον σκηνοθέτη, η οποία τελικά προβάλλεται στο κοινωνικό γίνεσθαι μιας δεδομένης εποχής αλλά και στις ιστορικο-κοινωνικές και αισθητικο-πολιτισμικές προσλαμβάνουσες του Κοινού, ως θέαμα».¹⁴

Σύμφωνα με τον Θ. Γραμματά (2002), «τόσο στο επίπεδο της πρωτότυπης συγγραφικής παραγωγής, όσο και περισσότερο της σκηνικής πράξης, το θέατρο δεν αποτελεί παρά διάσταση έκφρασης και απεικόνισης του πραγματικά υπαρκτού».¹⁵

Επίσης ο Μπ. Μπρεχτ (1974) θεωρούσε ότι επιδίωξη του θεάτρου είναι το «να έρθει ο θεατής σε άμεση επαφή με την πραγματικότητα».¹⁶ Συγχρόνως παρατηρούμε πως η έννοια της λέξης «παράσταση» ή «performance» εισέρχεται τόσο στον θεατρικό χώρο όσο και ως ρόλος ή σύνολο συμπεριφορών μέσα στην κοινωνική πραγματικότητα. Για τον Σ. Πατσαλίδη, «ο πολιτικός, ο γιατρός, ο καθηγητής ο αθλητής και το παιδί κάνουν τη δική τους performance».¹⁷ Παράλληλα ο μελετητής I.Kershaw προσθέτει ότι η performance «βολεύει τους πάντες σε δημοκρατικές πολυκομματικές κοινωνίες, όπου η έννοια του θεάματος αποτελεί βασικό στοιχείο της εύρυθμης λειτουργίας τους».¹⁸ Αξίζει να υπενθυμίσουμε ότι η συγκεκριμένη μορφή τέχνης αντλεί τη θεματολογία της από την άμεση ζωή και την ανθρώπινη, ψυχική-πνευματική, περιπέτεια σε όλο της το μεγαλείο, όσο, αντίστοιχα, η κοινωνική συνύπαρξη των ανθρώπων διαρθρώνεται με βάση συμπεριφορές που προσιδιάζουν σε ρόλους ηθοποιών.

Προσεγγίζοντας το θέμα από τη σκοπιά της Πολιτικής Επιστήμης, ο Erving Goffman(1956) θεωρούσε ότι οι έννοιες της «παράστασης» και της εκτέλεσης των κοινωνικών ρόλων είναι ταυτόσημες. Γι' αυτό και πρότεινε την άποψη «ότι η

¹⁴ Θ. Γραμματάς, *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20ό Αιώνα*, εκδ. Εξάντας, Αθήνα, 2002, σ. 21.

¹⁵ Ο.π., σ. 21.

¹⁶ John Willet Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic, εκδ. Hill and Wang, New York, σ. 29.

¹⁷ Σ. Πατσαλίδης, *Από την αναπαράσταση στην παράσταση*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2004, σ. 200.

¹⁸ Θ. Γραμματάς, *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20ό Αιώνα*, εκδ. Εξάντας, Αθήνα, 2002, σ. 21.

κοινωνική ζωή έχει αναλογίες με τα δρώμενα μιας θεατρικής σκηνής»¹⁹ και διαχωρίζεται στην «παρασκηνιακή» μας εικόνα και στην «προσκηνιακή», άρα σε δύο όψεις που αφορούν τον «ανθρώπινο εαυτό» και τον «κοινωνικοποιημένο εαυτό». Στη μεν πρώτη συναντάμε το «Εγώ» του G. Mead (1934), το οποίο απεικονίζει το αυθόρμητο εγώ μας και το τι επιθυμούμε να κάνουμε σε κάθε περίπτωση. Στη δεύτερη παρουσιάζεται ο «κοινωνικοποιημένος εαυτός», δηλαδή οι προσδοκίες που έχουν οι άλλοι για εμάς. Εμβαθύνοντας στη θεωρία του, αναδύεται η σκέψη ότι τα άτομα στην καθημερινότητά τους αποπειρώνται να επιδείξουν μια σταθερή και εξιδανικευμένη εικόνα του εαυτού τους, «δίνοντας παραστάσεις» ενώπιον του κοινωνικού ακροατηρίου, δηλαδή των υπόλοιπων ατόμων. Ως εκ τούτου, ο εαυτός μας αποτελεί ένα «δραματουργικό παράγωγο», δηλαδή προϊόν διαντίδρασης μεταξύ του φορέα της δράσης (του ερμηνευτή) και των άλλων (του κοινωνικού ακροατηρίου).

Εν προκειμένω μπορούμε να διατυπώσουμε πως η κοινωνική πραγματικότητα, κατά μία έννοια, συνιστά μια θεατρική παράσταση, διαρθρώνεται όπως αυτή, αλλά και το αντίστροφο μπορεί να ισχύει, βέβαια. Πηγές έμπνευσης στην τέχνη αποτελούν συμβάντα της καθημερινής ζωής ή της ανθρώπινης συμπεριφοράς, αλλά και τα παράγωγά της που συνθέτουν γεγονότα ιστορικά, κοινωνικά, πολιτικά και πολιτισμικά. Με δυο λόγια, τέχνη και ζωή αποτελούν συγκοινωνούντα δοχεία τα οποία τροφοδοτούν το ένα το άλλο με πληροφορίες, βιώματα αλλά και εικονοποιημένες πράξεις των δρώντων υποκειμένων, από κάθε πτυχή της ζωής τους.

Συνεπώς ένα θεατρικό έργο μπορεί να εμπεριέχει ένα πλήθος θεματικών που προβληματίζουν τον μέσο άνθρωπο, με σκοπό από τη μια να αναπαρασταθεί η ζωή του, δημιουργώντας μια εικόνα της. Από την άλλη, ώστε και να προβληματίσει με τη φαντασιακή επίλυση αδιέξοδων καταστάσεων, αλλά και με τη δημιουργία ενός αξιακού κώδικα, ο οποίος συνήθως πηγάζει από αυτόν του δημιουργού του έργου. Επομένως, επειδή πολλές φορές το αισθητικό αποτέλεσμα ή το ιδεολογικό περιεχόμενο αυτών των αποτυπώσεων μπορεί να μην ταιριάζει σε διάφορα υποσύνολα ή ατομικότητες που καταναλώνουν ένα πολιτιστικό προϊόν, πιθανόν ακόμα και να δημιουργεί ενόχληση η αναπαραστάσή τους, ενδέχεται να προκύψουν συγκρούσεις. Αυτές, όπως θα δούμε στην έρευνά μας, μπορούν είτε να ακολουθήσουν τον δρόμο της δικαιοσύνης με σκοπό το «κατέβασμα» μιας παράστασης, ή να προκληθεί άμεση αντίδραση/παρέμβαση, κυρίως επικοινωνιακού (μιντιακού) τύπου, από φορείς εξουσίας ή πρόσωπα που σχετίζονται με τον κρατικό μηχανισμό.

Παρακολουθώντας παραστάσεις του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου, δημιουργείται η εντύπωση στον θεατή ότι τα δρώμενα, οι εικόνες που του παρουσιάζονται, θυμίζουν, αντανακλαστικά, αναπαραστατικά συμβάντα της

¹⁹ E. Goffman, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, μτφρ. Μ. Γκόφρα, στο Δ. Μακρυγιάννη, επιμ. Κ. Λιβιεράτος, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2006, σ. 55.

πραγματικής ζωής που εκτυλίσσονται γύρω του. Επομένως το θέατρο αποτελεί καθρέφτη της ανθρώπινης καθημερινότητας, καθώς αναδεικνύεται η μεγάλη γκάμα συναισθημάτων, ιδεών και εμπειριών, που διαμορφώνουν τη ζωή μας.

Η σχέση θεάτρου και ανθρώπινης ύπαρξης είναι διαχρονική, πολύπλοκη και έχει τις ρίζες της στο απώτερο παρελθόν και στα πρώτα τελετουργικά δρώμενα. Αυτό συμβαίνει γιατί το θέατρο απεικονίζει και αναδεικνύει την ανθρώπινη εμπειρία με τρόπο συναισθηματικό και υπαρξιακό. Μέσω του θεάματος το κοινό εκτίθεται σε διάφορες πτυχές της ανθρώπινης ψυχολογίας και συναισθάνεται τον φόβο, τον πόνο, την απόγνωση, αλλά και την επίγνωση, τον έρωτα και την ελπίδα.

Ένας άλλος σημαντικός λόγος αυτής της σύνδεσης είναι η σκηνική δυνατότητα να αντανακλά την πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα της εκάστοτε εποχής ή του τόπου, στα οποία αναφέρεται. Μέσα από τα έργα του, το θέατρο εξετάζει ζητήματα όπως η κοινωνική αδικία, οι πολιτικές συγκρούσεις, αλλά και οι προκλήσεις της σύγχρονης ζωής. Επιπλέον, μια παράσταση έχει τη δυνατότητα να αξιοποιεί τη φαντασία και τη δημιουργικότητα, για να δημιουργήσει νέες πραγματικότητες και να εξερευνήσει διάφορες πτυχές της ανθρώπινης ζωής και ύπαρξης. Μέσα από ιστορίες, χαρακτήρες και συγκρούσεις, ο θεατής ανακαλύπτει νέες οπτικές για τον κόσμο και τον εαυτό του. Τέλος, το θέατρο προσφέρει ένα ελεύθερο βήμα για την έκφραση της ανθρώπινης φύσης και της πολυπλοκότητας της κοινωνίας. Οι δημιουργοί και οι θεατές συνδέονται σε μια κοινή εμπειρία ενθαρρύνοντας τον διάλογο και την ανάδειξη νέων και πρωτότυπων ιδεών.

Ο θεματικός πλουραλισμός, που χαρακτηρίζει το σύγχρονο θέατρο, εκτός της πολυφωνίας που αναδεικνύει, συχνά έχει ως συνέπεια τη δημιουργία αντιθέσεων λόγω των πολλών και διαφόρων οπτικών καλλιτεχνών και θεατών. Πολλές φορές τόσο έντονα, σε σημείο που η θεατρική παραγωγή καλείται να αντιμετωπίσει την οργανωμένη δυσαρέσκεια μερίδας του κοινωνικού συνόλου, η οποία νιώθει προσβεβλημένη. Αυτή η δυσαρέσκεια συνήθως ενδύεται τη μορφή μιας αυστηρής κριτικής-συκοφάντησης του θεάματος μέσω άρθρων ή με την έκφραση αρνητικών σχολίων στο διαδίκτυο από θεατές-επικριτές της παράστασης. Ωστόσο ως ύστατη μορφή δυσαρέσκειας ενδέχεται να επιχειρηθεί μια απόπειρα λογοκρισίας, με όχημα την επίκληση άρθρων του Συντάγματος και του Ποινικού Κώδικα, με σκοπό τον τερματισμό μιας παράστασης μέσω της δικαστικής οδού.

Στη χρονική περίοδο που εξετάζουμε, δηλαδή από το 2009 έως και σήμερα, η κρατική λογοκρισία (τουλάχιστον με τη μορφή που τη γνωρίζαμε στα προ-μεταπολιτευτικά χρόνια) δεν μπορεί να υλοποιηθεί στα πλαίσια ενός σύγχρονου αστικού νεοφιλελεύθερου-δημοκρατικού πολιτεύματος στη χώρα μας. Ειδικά αν ανατρέξουμε στο Σύνταγμα του 1975 και των μετέπειτα αναθεωρήσεων του 1986, 2001, 2008, και συγκεκριμένα στο άρθρο 16, βλέπουμε να αναφέρεται ότι: «Η τέχνη και η επιστήμη, η έρευνα και η διδασκαλία είναι ελεύθερες. Η ανάπτυξη

και η προαγωγή τους αποτελούν υποχρέωση του Κράτους».²⁰ Ταυτόχρονα, σε επίπεδο ευρωπαϊκής νομοθεσίας, στο Χάρτη Θεμελιωδών Δικαιωμάτων της Ευρωπαϊκής Ένωσης, μέσω της Συνθήκης της Λισσαβόνας του Δεκεμβρίου του 2007, νομοθετήθηκε απαρέγκλιτα η ελευθερία της τέχνης και της επιστήμης στο «άρθρο 13».²¹

Επιστρέφοντας τώρα στο Άρθρο 16, εκ πρώτης όψεως, μέσω της διατύπωσης, διαφαίνεται να εκχωρείται στον εκάστοτε καλλιτεχνικό δημιουργό η απόλυτη ελευθερία να αναπτύξει την τέχνη του κατά το δοκούν, καθώς δεν αποδίδεται ρητά κάποιος περιορισμός που να θέτει όρια. Αντίθετα με ό,τι συνέβαινε το διάστημα 1967-1974, όταν κυριαρχούσε ως πρακτική η μορφή της καθαρής, απροσημάτιστης κρατικής λογοκρισίας. Πιο συγκεκριμένα, γνωρίζουμε ότι τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο λειτουργούσε επιτροπή λογοκρισίας, η οποία παρακολουθούσε τις παραστάσεις που επρόκειτο να «ανέβουν» στις θεατρικές σκηνές της επικράτειας και είτε τις αδειοδοτούσε είτε τις απέσυρε. Επομένως, μετά από αυτή τη «σκοτεινή» περίοδο πιθανότατα ο νομοθέτης σήμερα πια επιθυμεί, να διαφυλάξει την καλλιτεχνική δημιουργία από νόμους, οι οποίοι θα έκριναν το καλλιτεχνικό έργο ως αποδεκτό ή μη. Όμως, παρ' όλη την αναφερόμενη πρόληψη του νομοθέτη, μια θεατρική παράσταση (όπως θα αναδείξουμε στη συνέχεια αναλυτικά) ενδέχεται να αντιμετωπίσει ποινικές συνέπειες, εφόσον το θέμα που πραγματεύεται μπορεί να συγκρούεται με κάποιο άλλο άρθρο του Συντάγματος. Όπως καταγράφει η Μ. Σπυράκη (2008): «Οι περιορισμοί της ελευθερίας της τέχνης δεν αποτελούν εγγενείς περιορισμούς της ίδιας της ελευθερίας, αλλά του Συντάγματος και συγκεκριμένα των επιταγών της αρχής της ενότητάς του. Η τέχνη δεν περιορίζεται επειδή δεν είναι εφικτό να υπάρξει μια απεριόριστη ελευθερία, αλλά για την εξασφάλιση της δεσμευτικότητας και ενότητας του Συντάγματος ως κανόνα δικαίου».²² Κατανοούμε λοιπόν, ότι τελικά προβλέπεται έμμεσα η περιστολή της ελευθερίας της τέχνης, όταν προκύπτουν συνθήκες προστασίας άλλων κατοχυρωμένων δικαιωμάτων, στον βαθμό που συγκρούονται.

Με γνώμονα το παραπάνω, μια θεατρική παράσταση μπορεί να αντιμετωπίσει εμπόδια, καθώς μπορεί να συγκρουστεί, για παράδειγμα, με την «προσβολή της δημοσίας αιδούς». Αν ανατρέξουμε στο άρθρο 14 παρ. 3 του Συντάγματος, προβλέπεται «η κατάσχεση εφημερίδων και άλλων εντύπων, είτε πριν από την κυκλοφορία είτε ύστερα από αυτήν (κατ' εξαίρεσιν μάλιστα επιτρέπεται η κατάσχεση, με παραγγελία του εισαγγελέα μετά την κυκλοφορία) για άσεμνα δημοσιεύματα που προσβάλλουν ολοφάνερα τη δημόσια αιδω, στις περιπτώσεις

²⁰ *Σύνταγμα της Ελλάδας 2010*, σσ. 29-30, ανακτήθηκε από: <https://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Syntagma/article-16/>

²¹ *Χάρτης Θεμελιωδών Δικαιωμάτων της Ευρωπαϊκής Ένωσης*, 2000, αρ. 13, ανακτήθηκε από: <https://fra.europa.eu/el/eu-charter/article/13-eleytheria-tis-tehnis-kai-tis-epistimis>

²² Τ. Ανδρέας, *Για την ελευθερία της τέχνης: Δοκίμιο πολιτικής και συνταγματικής θεωρίας*, εκδ. Σαββάλας, Αθήνα 2008, σ.27.

που ορίζει ο νόμος».²³ Επομένως, όπως φαίνεται, υπάρχει έγγραφη και ρητή προστασία της δημοσίας αιδούς από νομική άποψη, η οποία κρίνει αν ένα προϊόν του Τύπου μπορεί να κατασχεθεί. Ακόμα, σύμφωνα με το άρθρο 353 του Ποινικού Κώδικα: «Όποιος δημόσια επιχειρεί ακόλαστη πράξη και προκαλεί με αυτήν σκάνδαλο τιμωρείται με φυλάκιση μέχρι δύο ετών».²⁴ Είναι προφανές λοιπόν ότι με βάση αυτή τη συνταγματική πρόβλεψη μια αναπαράσταση γενετήσιας πράξης στο θεατρικό σανίδι μπορεί, να εγείρει αντιδράσεις και να ωθήσει σε λογοκρισία της παράστασης για τους ίδιους λόγους. Πρακτικά εδώ προκύπτει μια επιπλέον σύγκρουση. «Το άρθρο 5, παρ. 1 του Συντάγματος, στο οποίο εμπίπτει το δικαίωμα της ελεύθερης ανάπτυξης της προσωπικότητας, εκχωρεί το δικαίωμα στην επιθυμία ενός ενήλικα να παρακολουθήσει ένα προϊόν, το οποίο να περιέχει άσεμνο περιεχόμενο».²⁵

Χαρακτηριστικό παράδειγμα επιβεβαίωσης των λεγομένων μας αποτελεί το περιστατικό και ο σάλος που προέκυψε κατά τη δεκαετία του 1980 όταν στην εφημερίδα *Απογευματινή* δημοσιεύτηκε φωτογραφία του Μητροπολίτη Πρεβέζης, Στυλιανού Κορνάρου, με μια γυμνή γυναίκα. Η δημοσίευση αυτή οδήγησε τον τότε υπουργό Παιδείας και Θρησκευμάτων της Ν.Δ. Ι. Βαρβιτσιώτη, να ζητήσει από την Ιερά Σύνοδο την καθαίρεσή του.

Την ίδια περίοδο ο Δημήτρης Κολλάτος παρουσίασε τη θεατρική παράσταση «Ο Άγιος Πρεβέζης», η οποία αφορούσε την ταραχώδη ζωή του μητροπολίτη, τη σύμπραξη με το καθεστώς της Χούντας αλλά και οικονομικά σκάνδαλα στα οποία εμπλεκόταν. Η πρεμιέρα έγινε με αστυνομική προστασία, ενώ ιερείς μοίραζαν καταγγελτικά φυλλάδια. Το προσεχές διάστημα οι ηθοποιοί συνελήφθησαν στα πλαίσια αυτοφώρου. Ο σκηνοθέτης και η ηθοποιός Ελένη Μόραλη καταδικάστηκαν σε πεντάμηνη φυλάκιση για αναπαράσταση ερωτικής σκηνής στη διάρκεια της παράστασης, ενώ ο υπόλοιπος θίασος αθώωθηκε. Ο τότε Αρχιεπίσκοπος Σεραφείμ ζήτησε μέσω αγωγής την άμεση παύση του αναπαριστώμενου έργου. Το δικαστήριο αποφάσισε τη διακοπή του. Το 1982 ο Κολλάτος έκανε κινηματογραφική ταινία για τον «Άγιο Πρεβέζης» με τις ίδιες εξελίξεις. «Και πάλι μετά την πρεμιέρα της ταινίας οι συντελεστές της οδηγήθηκαν στο αυτόφωρο για προσβολή της δημοσίας αιδούς και καθύβριση της Ορθοδόξου Εκκλησίας».²⁶

Από τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι μια θεατρική παράσταση (όπως και οποιαδήποτε μορφή τέχνης) μπορεί να συγκρουστεί με νόμους περί θρησκείας.

²³ *Σύνταγμα της Ελλάδας*, 2010, άρθρο 14, ανακτήθηκε από:

<https://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Syntagma/article-16/>

²⁴ Ποινικός Κώδικας, άρθρο 353 *Πρόκληση σκανδάλου με ακόλαστες πράξεις*, ανακτήθηκε από:

<https://www.lawspot.gr/nomikes-plirofories/nomothesia/pk/arthro-353-poinikos-kodikas-proklisi-skandaloy-me-akolastes>

²⁵ Γ. Θεοδόσης, *Η ελευθερία της Τέχνης*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2000, σσ. 92-94.

²⁶ Ν. Χατζηαντωνίου, *50 χρόνια και 34 περιστατικά λογοκρισίας στην τέχνη*, ανακτήθηκε από: 50 χρόνια και 34 περιστατικά λογοκρισίας στην τέχνη, *ΕΦ. ΣΥΝ.* (efsyn.gr).

Στις διατάξεις 198-199 του Ποινικού Κώδικα: «Με φυλάκιση μέχρι δύο ετών τιμωρείται όποιος δημόσια και κακόβουλα βρίζει με οποιονδήποτε τρόπο τον Θεό».²⁷ Ακόμα, «Όποιος, εκτός από την περίπτωση της παραγράφου 1, εκδηλώνει δημόσια με βλασφημία έλλειψη σεβασμού προς τα θεία, τιμωρείται με κράτηση έως έξι μήνες ή με πρόστιμο έως τρεις χιλιάδες ευρώ».²⁸ Το Σύνταγμα στο άρθρο 14 περί Ελευθερίας του Τύπου αναφέρει, στην παράγραφο 3^α, «ότι προβλέπεται κατάσχεση με παραγγελία εισαγγελέα μετά την κυκλοφορία, εντύπων που προσβάλλουν την χριστιανική και κάθε άλλη γνωστή θρησκεία».²⁹ Εντούτοις, δεν αποσαφηνίζεται η έννοια της προσβολής και με τι τρόπο συντελείται. Για τον λόγο αυτό μπορούμε, να υποθέσουμε, ότι βάσει των παραπάνω μια παράσταση μπορεί, να φτάσει στις δικαστικές αίθουσες και να δικαστεί με βάση όσα αναφέρθηκαν.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η παράσταση «Corpus Cristi», η οποία επρόκειτο να παρουσιαστεί το 2012 στο θέατρο «Χυτήριο». Όμως δημιούργησε αντιδράσεις και ώθησε βουλευτές της Χρυσής Αυγής και τον Μητροπολίτη Πειραιώς Σεραφείμ να καταθέσουν μήνυση στο Αστυνομικό Τμήμα Ομοιοίας, με τον Σεραφείμ να καταθέτει: «Όλα τα βλάσφημα στοιχεία κατά του Ιησού Χριστού, που παρουσιάζονται στην θεατρική παράσταση, προκαλούν ανατριχίλα αλλά και βάνανυση προσβολή του ελληνορθόδοξου θρησκευτικού συναισθήματος».³⁰

Παράλληλα μπορεί να προκύψει σύγκρουση με το άρθρο 5, παρ. 2 του Συντάγματος, περί ελεύθερης ανάπτυξης της προσωπικότητας και της προσωπικής ελευθερίας. Σε αυτήν αναφέρεται ότι: «Όλοι όσοι βρίσκονται στην Ελληνική Επικράτεια απολαμβάνουν την απόλυτη προστασία της ζωής, της τιμής και της ελευθερίας τους». Όσον αφορά το θέατρο, μια σατιρική παράσταση ή επιθεώρηση δυνητικά θίγει, ίσως και εξακολουθητικά, κάποιο άτομο, το οποίο φέρει κάποια ιδιότητα στη δημόσια σφαίρα, όπως, για παράδειγμα, έναν πολιτικό ή δημοσιογράφο ή ακόμα και καλλιτέχνη κ.ο.κ. Χωρίς να υπεισέλθουμε στη συζήτηση περί των ορίων της σάτιρας, το θιγόμενο πρόσωπο, επικαλούμενο την ισχύουσα νομοθεσία μπορεί, να καταφύγει στη Δικαιοσύνη αιτούμενο την παύση μιας παράστασης, ενδεχομένως και αποζημίωση λόγω της ηθικής/ψυχολογικής βλάβης που υφίσταται. Γεγονός που επιβεβαιώνει το προαναφερθέν αποτελεί η μακροχρόνια δικαστική κόντρα του τραγουδιστή και μουσικού Γιώργου Νταλάρα εναντίον του Τζίμη Πανούση. Ο πρώτος κατέφυγε σε ασφαλιστικά μέτρα, ώστε να σταματήσει ο δεύτερος τις αναφορές προς το άτομό

²⁷ Ποινικός Κώδικας, άρθρο 198, *Κακόβουλη βλασφημία* ανακτήθηκε από:

<https://www.lawspot.gr/nomikes-plirofories/nomothesia/pk/arthro-198-poinikos-kodikas-kakovoyli-vlasfimia>.

²⁸ Ο.π.

²⁹ *Σύνταγμα της Ελλάδας*, 2010, άρθρο 14, ανακτήθηκε από:

<https://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Syntagma/article-14/>.

³⁰ *Αποδοκιμασία του θεατρικού έργου «Corpus Cristi» ζητά η Ιερά Σύνοδος»* (2012, 7 Ιουνίου), ανακτήθηκε από: (<http://www.kathimerini.gr>).

του στις παραστάσεις του, καθώς σε μία από αυτές έδειχνε «βίντεο προϊόν μοντάζ, στο οποίο παρουσιαζόταν ο Γ. Νταλάρας να τραγουδάει και καθώς άνοιγε το στόμα του, έβγαιναν από μέσα χρυσές λίρες. Πρωτόδικα ο Τ. Πανούσης καταδικάστηκε σε φυλάκιση 5 μηνών με αναστολή από το Τριμελές Πλημμελειοδικείο Αθηνών. Μετά από σειρά εφέσεων, τον Απρίλιο του 2004, ο Άρειος Πάγος καταδίκασε τον Πανούση τελεσίδικα».³¹

Παράλληλα στο άρθρο 7, παρ. 2, αναφέρεται ότι «απαγορεύονται ρητά τα βασανιστήρια, οποιαδήποτε σωματική κάκωση, βλάβη υγείας, ή άσκηση ψυχολογικής βίας, καθώς και κάθε άλλη προσβολή της ανθρώπινης αξιοπρέπειας, τα οποία και τιμωρούνται».³² Επομένως μια παράσταση, που προβάλλει, , κάτι από τα παραπάνω δεν μπορούμε παρά να υποθέσουμε ότι ενδεχομένως να αποτελέσει αιτία για δικαστικές διαμάχες γύρω από ένα θεατρικό έργο στο ανέβασμά του.

Παραδείγματος χάρη, το 1992 η σκηνοθέτρια Φρίντα Λιάππα παρουσίασε την ταινία της *Τα χρόνια της μεγάλης ζέστης*. Σε μια σκηνή της ταινίας εκτυλίσσεται μια ερωτική σκηνή, στο ίδιο δωμάτιο που κοιμάται το μωρό τους, ενώ καταλήγει σε δολοφονία της μητέρας, με τα αίματα να πετάγονται πάνω στο βρέφος. Ενώ γνωρίζουμε, ότι φυσικά, πρόκειται για προϊόν μοντάζ, καθώς το παιδί δεν βρισκόταν στο ίδιο δωμάτιο κατά την ώρα του γυρίσματος, επομένως δεν ήρθε σε επαφή με την ερωτική σκηνή, αυτό δεν στερήσει το δικαίωμα για κριτική. Ο τότε σύμβουλος κινηματογραφίας του Υπουργείου Πολιτισμού Απόστολος Δοξιάδης κατήγγειλε τη Λιάππα για κακοποίηση βρέφους στα γυρίσματα. Ξεκίνησε λοιπόν ένας ηθικός πανικός στα ΜΜΕ με εκπομπές όπου στα πάνελ οι συνομιλητές εξαπέλυαν μύδρους κατά της δημιουργού, ενώ άλλοι την υποστήριζαν και ζητούσαν την παραίτηση του Απ. Δοξιάδη, πράγμα το οποίο και έγινε. «Μολαταύτα, μετά την ανακοίνωση του Δοξιάδη στον Τύπο το 1992 κινήθηκε αυτεπάγγελτα προανακριτική διαδικασία για την ταινία. Τέλος, το 1993 το Συμβούλιο Πλημμελειοδικών Αθήνας απεφάνθη με απαλλακτικό βούλευμα για τη σκηνοθέτρια της ταινίας, με την αιτιολογία ότι δεν μπορούσε να στοιχειοθετηθεί καμία κατηγορία».³³

Παρότι το εν λόγω παράδειγμα δεν αποτελεί θεατρική παράσταση, επειδή ο κινηματογράφος αποτελεί μια παραστατική τέχνη, δεν μπορούμε παρά να υποθέσουμε ότι μια θεατρική μεταφορά, ανάλογων σκηνών, ενδεχομένως και στο σήμερα –λόγου χάρη, το *Ρομπέρτο Τσούκο* του Κολτέζ– θα μπορούσε να

³¹ Διαδικτυακή εφημερίδα The Toc, Γιώργος Νταλάρας: Η κόντρα με τον Τζίμη Πανούση που άφησε εποχή και έφτασε μέχρι τα δικαστήρια, ανακτήθηκε από: <https://www.thetoc.gr/koinwnia/best-of-internet/giorgos-ntalaras-i-kontra-me-ton-tzimi-panousi-pou-afise-epoxi-ki-eftase-mexri-ta-dikastiria/>.

³² Άρθρο 7, παρ. 2 του Συντάγματος της Ελλάδος, ανακτήθηκε από: <https://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Syntagma/article-7/>.

³³ Ε. Θέμελη, Η δημιουργός αντιμέτωπη με τη λογοκρισία ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/38236668/Φρίντα_Λιάππα_η_δημιουργός_αντιμέτωπη_με_την_λογοκρισία.

εγείρει παρόμοιες αντιδράσεις από συντηρητικές ομάδες του κοινωνικού συνόλου.

Τέλος, πάντα υπάρχει η πιθανότητα μια παράσταση να συγκρουστεί με το άρθρο 181, του Ποινικού Κώδικα, περί προστασίας των κρατικών συμβόλων. Πιο συγκεκριμένα, στην παράγραφο 1 αναφέρεται ότι «όποιος περιυβρίζει για να εκδηλώσει μίσος ή περιφρόνηση, αφαιρεί, βλάπτει ή παραμορφώνει έμβλημα ή σύμβολο της κυριαρχίας του Κράτους τιμωρείται με φυλάκιση μέχρι δύο ετών».³⁴ Φυσικά, το 2000 ο Τζίμης Πανούσης καταδικάστηκε πρωτοδίκως σε τετράμηνη ποινή φυλάκισης με ανασταλτικό χαρακτήρα, καθώς στην αφίσα της παράστασής του «Της πατρίδας μου η σημαία» εικονιζόταν ένα σφυροδρέπανο αντί του σταυρού στο επάνω μέρος της ελληνικής σημαίας. Έπειτα από έναν χρόνο, βέβαια, αθωώθηκε από το Τριμελές Πλημμελειοδικείο έχοντας μάρτυρες υπεράσπισης τον ηθοποιό Αντώνη Καφετζόπουλο και τον καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης Νίκο Δασκαλοθανάση. «Δέκα χρόνια νωρίτερα, το 1990, κατηγορήθηκε πάλι για «περιύβριση εθνικού συμβόλου», όταν κυκλοφόρησε τον δίσκο «Δουλειές του Κεφαλιού», στο εξώφυλλο του οποίου εμφανιζόταν ο ίδιος να σκίζει την ελληνική σημαία, αλλά και τότε αθωώθηκε».³⁵

1.2 ΔΙΑΡΘΡΩΣΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ

Αφού λοιπόν αναφερθήκαμε σε κάποιες ενδεχόμενες θεματολογίες θεατρικών παραστάσεων, οι οποίες θα μπορούσαν να υποστούν νομικές συνέπειες με τους συντελεστές υπόλογους στο νόμο για την καλλιτεχνική τους δημιουργία και αφού είδαμε σε πολύ αδρές γραμμές, θεάματα, που αποπειράθηκαν να λογοκριθούν, μπορούμε να εντοπίσουμε, πως διαρθρώνεται μια απόπειρα λογοκρισίας του Θεάτρου στη χώρα μας.

Όπως προαναφέραμε, όταν μια θεατρική παράσταση «ανεβαίνει» σε ένα θέατρο, ακολουθούνται από την πλευρά της παραγωγής συγκεκριμένες κινήσεις, που εμπίπτουν στη λογική του μάρκετινγκ για την προώθηση της. Είθισται να βγαίνουν αφίσες με τον τίτλο του έργου και τους συντελεστές, να δίνονται συνεντεύξεις σε τηλεοπτικούς ή ραδιοφωνικούς σταθμούς, μέσω των οποίων αναλύεται η παράσταση και το τι πρόκειται να εμφανιστεί σκηνικά. Αλλά και εσχάτως στις πλατφόρμες πώλησης ηλεκτρονικών εισιτηρίων, όπου πριν την ανακατεύθυνση στη

³⁴ Ποινικός Κώδικας, άρθρο 181 Προσβολή συμβόλων του ελληνικού Κράτους, ανακτήθηκε από: <https://www.lawspot.gr/nomikes-plirofories/nomothesia/pk/arthro-181-poinikos-kodikas-prosvoli-symvolon-toy-ellinikoy>.

³⁵ Ν. Χατζηαντωνίου, 50 χρόνια και 34 περιστατικά λογοκρισίας στην τέχνη, ανακτήθηκε από: [50 χρόνια και 34 περιστατικά λογοκρισίας στην τέχνη | ΕΦΣΥΝ \(efsyn.gr\)](https://www.efsyn.gr).

σελίδα πώλησης εμφανίζεται η περίληψη του έργου και παρέχονται απαραίτητες πληροφορίες, όπως η καταλληλότητα, το θέμα και τυχόν εικόνες που ενδέχεται να ενοχλήσουν. Άλλωστε αυτές είναι απαραίτητες και προαπαιτούμενες κινήσεις, καθώς, όπως θα αναλύσουμε σε παρακάτω κεφάλαιο, το θέατρο αποτελεί προϊόν της αγοράς. Για την κατανάλωση και την προώθηση του, αναπτύσσεται μια πρακτική που ακολουθεί όρους και τακτικές που άπτονται στη βιομηχανία του θεάματος, άρα και ένα σύστημα ανάδειξης/διακίνησης που εδράζεται επί συγκεκριμένων διαδικασιών.

Επομένως, κάθε φορά το κοινό λαμβάνει γνώση για το, τι πρόκειται να παρακολουθήσει εκ των προτέρων. Παρ' όλα αυτά, το επιχείρημα των εκάστοτε θιγόμενων θεατών περί «προσβολής», είτε από το συνολικό περιεχόμενο του έργου, είτε από επιμέρους σκηνικές αποτυπώσεις είναι παρόν. Στηριζόμενοι στο άρθρο 57 του Αστικού Κώδικα περί προσβολής της προσωπικότητας και στο άρθρο 59 Α.Κ. το οποίο επιτρέπει να ζητηθεί η ικανοποίηση της ηθικής βλάβης, η οποία ανάγεται στην ψυχική και ηθική προσβολή επιχειρούν (και ενίοτε το καταφέρνουν) να σύρουν τους συντελεστές μιας παράστασης στα δικαστήρια Ο Π. Πασχαλίδης, πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει πως σε νομικό επίπεδο η έννοια της «προσβολής». «αποτελεί μια γενική και αφηρημένη κατάσταση, την οποία επικαλούνται συνήθως ομάδες ατόμων που θεωρούνται πως θίγονται από αυτήν, λόγω του περιεχομένου μιας καλλιτεχνικής δημιουργίας».³⁶ Εισάγει, βέβαια, και τον προβληματισμό «ότι ο εκάστοτε θιγόμενος έρχεται σε οικειοθελή επαφή με το έργο αυτό, επομένως η ηθελημένη επαφή του με το προϊόν που τον ενοχλεί αίρει το παράνομο του χαρακτήρα της πράξης».³⁷ Άρα μοιάζει λογικό να συμπεράνουμε ότι οι λόγοι περί προσβολής ακυρώνονται, καθώς η εκάστοτε πολιτιστική δημιουργία δημοσιεύεται απευθυνόμενη προς πάσα κατεύθυνση, αλλά ο θεατής κάθε φορά μπορεί να επιλέξει αν θα το παρακολουθήσει ή όχι. Σε κάθε περίπτωση, αν κατά τη διάρκεια της παρακολούθησής του προσβληθεί, ένας θεατής διαθέτει το αναφαίρετο δικαίωμα να αποχωρήσει από την αίθουσα στην οποία προβάλλεται.

Τα υποκείμενα ή οι ομάδες δρώντων, σε αυτά τα περιστατικά διαμαρτυρίας εμφανίζονται, να ζητούν από την δικαστική εξουσία και το κράτος, να επέμβουν με σκοπό την διακοπή διακίνησης μιας καλλιτεχνικής δημιουργίας, προφασιζόμενοι τόσο το επιχείρημα ότι προσβάλλονται, όσο και το γεγονός ότι μέσω αυτής παραβιάζονται άρθρα του Συντάγματος ή του Ποινικού Κώδικα. Με άλλα λόγια «αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους ως θεματοφύλακα της αισθητικής της ηθικής και της ευθύνης απέναντι στην κοινότητα...δηλαδή τοποθετούν το υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο σε θέση ανωριμότητας και ουσιωδώς περιορισμένης δικαιοπρακτικής ικανότητας».³⁸ Συνεπώς, τοποθετούν τον εαυτό τους σε θέση κρίνοντος, ο οποίος

³⁶ Π. Πασχαλίδης, *Ελευθερία της Τέχνης και Λογοκρισία*, τμήμα Νομικής Α.Π.Θ. Π.Μ.Σ. Εργασία, Θεσσαλονίκη 2020, σ. 91.

³⁷ Ο.π., σ. 91.

³⁸ Δ. Χριστόπουλος – Π. Πετσίνη (επιμ), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, εκδ. Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, Αθήνα 2016, σ. 296.

διαθέτει την ωριμότητα και το δικαίωμα, να επιβάλλει δια του εξαναγκασμού, τι είναι επιτρεπτό για τους υπόλοιπους και τι όχι.

Ποιός όμως αναλαμβάνει συνήθως το ρόλο του αυτόκλητου σωτήρα του κοινωνικού συνόλου απέναντι στο θέαμα; Μελετώντας διεξοδικά το φαινόμενο, ανακαλύπτουμε, ότι οι εκκλησιαστικοί φορείς διαχρονικά κρατούν τα σκήπτρα σε αυτό το ιδιότυπο «κυνήγι μαγισσών». Γεγονός που δεν είναι καθόλου περίεργο, στο βαθμό που ανατρέχοντας στα εκκλησιαστικά κείμενα βλέπουμε να αποδίδεται στο σύνολο των πιστών ο όρος «ποιόνιο». Επομένως, ευθύς εξ' αρχής γίνεται σαφές, ότι οι τελευταίοι παρομοιάζονται με κοπάδι το οποίο χρήζει καθοδήγησης και αυτόματα μοιάζει να νομιμοποιείται η στάση των υψηλόβαθμων κληρικών να κάνουν μηνύσεις εναντίον σκηνοθετών και θιάσων, να διαμαρτύρονται έξω από θέατρα απαγορεύοντας στο κοινό να τα προσεγγίζει.

Ένας άλλος φορέας παρόμοιων αντιλήψεων για τον τρόπο διακίνησης των ιδεών στο θέατρο και τις τέχνες συνολικότερα είναι και τα ακροδεξιά κόμματα. Πιο συγκεκριμένα, στη χώρα μας τα τελευταία χρόνια, ο πολιτικός σχηματισμός που εκπροσώπησε κοινοβουλευτικά το χώρο αυτό είναι η «Χρυσή Αυγή» (περίπτωση «Corpus Cristi», την οποία θα αναλύσουμε διεξοδικά πιο κάτω) Ο ρόλος τους φαίνεται να μην διαφοροποιείται από αυτόν της εκκλησίας. Η ρητορική της άκρας δεξιάς στον Ελλαδικό χώρο δομείται γύρω από την βαρύνουσας σημασίας διαφύλαξη της «πατρίδας, της οικογένειας και της θρησκείας». Επομένως κάθε παράσταση, που καταπιάνεται με ζητήματα, που είτε αμφισβητούν κάτι από τα παραπάνω, είτε αποτελούν προϊόν μυθοπλασίας το οποίο αλλάζει τα παρόντα αφηγήματα τους, αποτελεί κίνδυνο για τη διάσωση των παραπάνω αξιών που ευαγγελίζονται.

Τέλος, αν και, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, επίσημη κρατική λογοκρισία δεν υφίσταται στις μέρες μας, με την έννοια να υπάρχουν νόμοι και επιτροπές που να εμποδίζουν άμεσα να παρασταθεί κάποιο έργο, επιμέρους πρόσωπα με θέση στον κρατικό μηχανισμό, άρα φορείς εξουσίας, χρησιμοποιούν το δημόσιο βήμα που τους αναλογεί στον κοινωνούμενο λόγο, ώστε να εκφράσουν τις καταδικαστικές απόψεις τους απέναντι σε θεατρικά θέματα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η θεατρική παράσταση «Ισορροπία του Nash», η οποία ανέβηκε στην πειραματική σκηνή του Εθνικού Θεάτρου το 2016. Οι εντονότερες αντιδράσεις που προέκυψαν από βουλευτές της τότε αξιωματικής αντιπολίτευσης αφορούσαν το γεγονός ότι το έργο περιλάμβανε αποσπάσματα από το βιβλίο του φυλακισμένου για την υπόθεση της οργάνωσης «17 Νοέμβρη» Σάββα Ξηρού. Ο εκπρόσωπος της Ν.Δ. Νίκος Δένδιας δήλωσε: «Προτείνω ο Σάββας Ξηρός να κληθεί ως τιμώμενος ομιλητής στο Κοινοβούλιο. Είναι κρίμα να μην ερχόμαστε πρωτογενώς σε επαφή με τη σκέψη του».³⁹ Η Ντόρα Μπακογιάννη επίσης δήλωσε: «Καταδικασμένος ως κατά συρροή δολοφόνος από την ελληνική δικαιοσύνη, θεατρικός συγγραφέας με τα χρήματα του αγριώς φορολογούμενου ελληνικού λαού... τι άλλο θα κάνει η κυβέρνηση για να

³⁹ Β. Τσακίρογλου, *Πρεσβεία ΗΠΑ: χρηματοδοτείτε την τέχνη ενός τρομοκράτη*, εφημ. *Πρώτο Θέμα*, 27.1.2016, ανακτήθηκε από: <https://www.protothema.gr/greece/article/548206/to-ethniko-theatro-prokalei-me-to-ergo-vomva-tou-savva-xirou/>.

εξαγνίσει τον τρομοκράτη Σάββα Ξηρό;»⁴⁰ Η παράσταση διακόπηκε και το έργο κατέβηκε αμέσως.

Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι, η λογοκρισία στην τέχνη –συλλογικά αλλά και στο θέατρο ειδικότερα– στην υπό εξέταση περίοδο, αποτελεί και μέρος ενός παιχνιδιού κυριαρχίας/εξουσίας. Όσοι διεκδικούν ένα μερίδιο εξουσίας στο κοινωνικό σύνολο (κράτος, εκκλησία, παραθρησκευτικές ή και ακροδεξιές ομάδες) επιδίδονται μέσα στα χρόνια σε μια προσπάθεια επιβολής των απόψεων τους, της αισθητικής και γενικότερα της ιδεολογίας τους. Κομμάτι αυτής της παρέμβασης αποτελεί και η λογοκρισία, η αναντίρρητη άποψή τους για το τι θα επιτρέπεται και τι θα απαγορεύεται. Αυτό είναι ένα μέσο το οποίο αν επιτύχει τον σκοπό του κάθε φορά, εντυπώνει βαθιά στη συνείδηση της κοινωνίας το ποιος διαθέτει τελικά τη δύναμη της διαμόρφωσης της κοινωνικής πραγματικότητας.

Όσον αφορά τους εκκλησιαστικούς θεσμούς, ο υψηλά ιστάμενος κλήρος οφείλει να καθιστά διαρκώς σαφή την ισχύ του μέσω της δυνατότητάς του να επεμβαίνει και να επιτυγχάνει την κρατική/δικαστική παρέμβαση, όπου κρίνει, ότι τα «συμφέροντά του» θίγονται. Έτσι, αφενός επιτυγχάνει να υπενθυμίσει την ισχύ του προς όλες τις κατευθύνσεις (κράτος και πιστούς) και συνάμα προσπαθεί να ενώσει το «ποίμνιο» κάτω από την ομπρέλα της διαφύλαξης των θρησκευτικών ιδεωδών και παραδόσεων. Όταν δεν το κάνει η ίδια, επίσημα, μέσω μηνύσεων καταγγελιών και αφορισμών, ενεργοποιούνται παραθρησκευτικές οργανώσεις, «χαμηλόβαθμοι» κληρικοί και η Ακροδεξιά (της οποίας το ακροατήριο φαίνεται να συνδέεται άρρηκτα με το χριστεπώνυμο πλήθος), προκειμένου να επεμβαίνουν σε θέατρα, κινηματογράφους και εκθέσεις, επιδιδόμενοι σε κονσέρτα αλαλαγμών, περιφορών εικόνων και ύβρεων προς πάσα καλλιτεχνική κατεύθυνση.

Από τη μεριά του το κράτος μέσω της κυβέρνησης δεν έχει τη δυνατότητα να επέμβει άμεσα απαγορεύοντας ή διακόπτοντας μια θεατρική παράσταση, ούτε επίσης νομιμοποιείται να ζητήσει από τη δικαστική εξουσία να επέμβει. Αυτό αφενός απαγορεύεται από το Σύνταγμα (έστω και με τις όποιες αντιφάσεις που επισημάναμε) και αφετέρου θα προκαλούσε τις αντιδράσεις των προοδευτικών δυνάμεων της κοινωνίας, που θα το κατηγορούσε για παρέμβαση στη δικαιοσύνη και σκοταδισμό. Πώς είναι δυνατόν, άραγε, μεμονωμένα άτομα, που προφανώς υπηρετούν συνήθως συντηρητικές ιδέες και στελεχώνουν τον κρατικό μηχανισμό, να αποφαίνονται προσωπικά στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης ή στα ΜΜΕ, εκφράζοντας τις απόλυτες απόψεις τους για το τι είναι και τι δεν είναι τέχνη, ποια ιδεολογική ή αισθητική κατεύθυνση θα πρέπει να ακολουθείται στην κοινωνία; Πρόθεσή τους είναι να προβάλλουν στο κοινό ποιο είναι το σύστημα αξιών της πολιτικής παράταξης που υπηρετούν και να κρατήσουν αποστάσεις από καλλιτεχνικές δημιουργίες που αντιτίθενται στο ιδεολογικό, αισθητικό αλλά και αξιακό κώδικα, που το κόμμα τους υποστηρίζει, με τον φόβο να ξεφύγουν ψηφοφόροι σε άλλους πολιτικούς χώρους.

⁴⁰ Ν. Μπακογιάννη, *Τι άλλο θα κάνει η κυβέρνηση για να εξαγνίσει τον τρομοκράτη Σ. Ξηρό;* ανακτήθηκε από: <https://www.iefimerida.gr/news/247801/mpakogianni-ti-allo-tha-kanei-i-kyvernisi-gia-na-exagnisei-ton-tromokrati-savva-xiro>.

Θα θέλαμε να επισημάνουμε σε αυτό το σημείο άλλη μια παράμετρο, δευτερεύουσα πιθανόν, που υποκρύπτεται στην απροθυμία μιας δημοκρατικής (έστω και κατ'επίφαση) εξουσίας να επέμβει με κατασταλτικά λογοκριτικό τρόπο. Αυτή αφορά το γεγονός, ότι μια τέτοια συμπεριφορά θα δήλωνε φόβο και έλλειψη αυτοπεποίθησης και ισχύος. Διότι, όπως πολύ σωστά επισημαίνεται, «ένα αληθινά δυνατό κράτος είναι εκείνο που παραχωρεί στους πολίτες του όσο το δυνατόν ευρύτερη ελευθερία γνώμης και έκφρασης. Και αυτό το κάνει διότι είναι πραγματικά ασφαλές».⁴¹

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΠΡΟΪΟΝ ΣΤΗΝ ΑΓΟΡΑ

Σε περιπτώσεις κατά τις οποίες οι απαγορεύσεις στην τέχνη προέρχονται από το κράτος, σε περιόδους εκτροπής της δημοκρατικής ομαλότητας, το περιεχόμενό της αποκτά ιδιαίτερη κοινωνική σημασία. Το κοινό αναζητά μέσα από την τέχνη να εξερευνήσει τον χώρο της καλλιτεχνικής εκφραστικότητας με δημοκρατικούς όρους, να αποκωδικοποιήσει τον πολιτικό αυταρχισμό και στη συνέχεια να δημιουργήσει θύλακες αντίστασης. Με λίγα λόγια, αυτό που το κοινό δεν μπορεί να εκφράσει στην καθημερινότητά του περιμένει, να το δει να αρθρώνεται στη θεατρική σκηνή, έτσι ώστε να ενσαρκωθεί κατά κάποιον τρόπο η αντίστασή του διαμέσου του συγγραφέα, του σκηνοθέτη και των ηθοποιών.

Σε περιόδους δημοκρατίας, ως επί το πλείστον, κυριαρχεί ο νόμος της αγοράς, που επιβάλλει λογοκρισία σε όλες τις εκφάνσεις της τέχνης ακολουθώντας την ευκολία πρόσβασης και πρόσληψης των πολλών. Από τις δεκαετίες του 1930 και 1940 οι Γερμανοί φιλόσοφοι της Σχολής της Φρανκφούρτης είχαν τοποθετηθεί για τη μαζική κουλτούρα και την εμπορευματοποίηση της τέχνης. Αυτό διαφαίνεται καθώς, μέχρι σήμερα τα προγράμματα των εθνικών κρατικών τηλεοράσεων και ραδιοφώνων, με ένα πιο αξιοπρεπές και αφυπνηστικό της σκέψης και της κριτικής διάθεσης των

⁴¹ Δ. Χριστόπουλος – Π. Πετσίνη (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, εκδ. Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, Αθήνα 2016, σ. 303.

θεατών και ακροατών πρόγραμμα, καταλάμβαναν, πάντα τις τελευταίες θέσεις στις έρευνες της απήχησης τους.

Η κουλτούρα στην Ελλάδα ανέκαθεν είχε δύο κατευθύνσεις: αφενός αβανγκάρντ για τις ελίτ της πρωτεύουσας και αφετέρου υποκουλτούρα για την περιφέρεια. Εθνικό θέατρο για την Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη και περιφερόμενα μουσουλίκια για την επαρχία. Ο Περ. Κοροβέσης υποστηρίζει κάτι ενδιαφέρον, δηλαδή ότι η μετανάστευση και η επαρχία έχουν το κοινό χαρακτηριστικό του κλειστού χώρου, οπότε κατά κανόνα σε τέτοιους χώρους συμβαίνουν λίγα πράγματα. «Έτσι αυτοί οι άνθρωποι ζουν στο ρυθμό των επισκέψεων που δέχονται, μοιάζει λοιπόν η ζωή να βρίσκεται έξω από αυτόν το χώρο και να μεταγγίζεται από τα έξω προς τα μέσα».⁴²

Μεγάλοι πολιτικοί, όπως ο Βίλλυ Μπραντ, ο Ζακ Λανγκ και η Μελίνα Μερκούρη, στοχάστηκαν ακριβώς πάνω σε αυτό το θέμα και προσπάθησαν να συμβάλουν στην πολιτιστική αποκέντρωση στις χώρες τους. Στην Ελλάδα ειδικότερα, επί υπουργίας Μ. Μερκούρη, συστήθηκαν τα ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Η παρέμβαση του κράτους στον πολιτισμό, και ιδιαίτερα στο θέατρο, σχετίζεται με την εποχή και το ιδεολογικό πρόσημο της εκάστοτε κυβέρνησης με παρεμβάσεις σε διοικητικό και οργανωτικό επίπεδο, ίδρυση πολιτιστικών θεσμών, προτάσεις για αναπτυξιακά προγράμματα, αλλά και κυρίως με την οικονομική στήριξη.

2.1 ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Πριν μπορέσουμε να εξαγάγουμε κάποια χρήσιμα συμπεράσματα ή να θέσουμε κάποια κρίσιμα ερωτήματα αναφορικά με τη λογοκρισία ή την αυτολογοκρισία, θα αναφερθούμε εν συντομία στις δομές της πολιτιστικής πολιτικής σε δημόσιο και ιδιωτικό τομέα καθώς και στις πρακτικές που ακολουθούνται τόσο σε εθνικό όσο και ευρωπαϊκό επίπεδο, και παράλληλα να επισημάνουμε τα σημεία συνάντησης ιδιωτικών και δημόσιων φορέων. Έτσι θα μπορέσουμε να καταδείξουμε αν υπάρχουν κατευθύνσεις, υποδείξεις και επηρεασμοί στο καλλιτεχνικό έργο, με επιπτώσεις τόσο στην ελεύθερη καλλιτεχνική δημιουργία αλλά και, πρωτίστως, στο κοινό, που είναι ο τελικός αποδέκτης.

«Στην πραγματικότητα, τα πολιτιστικά αγαθά μπορεί να συμβάλλουν προς τη γενικότερη βελτίωση του επιπέδου ενός λαού αλλά και να λειτουργούν σε αρνητική κατεύθυνση, δηλαδή να οδηγούν σε υποβάθμιση, αναλόγως του είδους και της ποιότητας που προσφέρεται».⁴³ Άλλωστε τα πολιτιστικά αγαθά χαρακτηρίζουν

⁴² Περ. Κοροβέσης, *Εμπορία ειδήσεων*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1990, σ. 85.

⁴³ Κ. Παχάκη, *Ο πολιτισμός ως κλάδος οικονομικής δραστηριότητας*, έκδ. Κέντρου Προγραμματισμού και Οικονομικών Ερευνών, Αθήνα 2000, σ. 25.

εικόνες, επιδόσεις και δημιουργία των καλλιτεχνών αλλά και εμφανίζονται ως αποτύπωμα και στιγμιότυπο μιας εποχής. Με δεδομένο ότι τα όρια της τέχνης δεν παραμένουν σταθερά στη διάρκεια του χρόνου, αλλά μεταβάλλονται αναλόγως των οικονομικών, πολιτικών και κοινωνικών συνθηκών. Οι καλλιτέχνες που εγγράφονται στην ιστορία της Τέχνης είναι αυτοί που δημιουργούν ελεύθερα στην εποχή τους και μεταβάλλουν, διευρύνουν τα όρια της. Το θέατρο παραμένει ζωντανό τόσα και τόσα χρόνια γιατί μπορεί ακόμα να είναι βέβηλο και ιερόσυλο. Όπως αναφέρει ο Ευρωπαίος σκηνοθέτης Ανατόλι Βασίλιεφ: «Αν δεν υπάρχει σύγκρουση, τότε το καλλιτεχνικό πεδίο δράσης δεν έχει σπορά μέσα του. Μην ξεχνάτε ότι υπάρχουν επιθετικά και δημοκρατικά κράτη. Τα επιθετικά κράτη αντιδρούν βίαια σε μια καλλιτεχνική πρόκληση, παρόλο που ο καλλιτέχνης δεν επιδιώκει να συγκρουστεί με το κράτος. Τότε ή απομακρύνουν τον καλλιτέχνη ή κατέχουν την περιουσία του ή τον εκτελούν, όπως έλεγε και ο Πλάτωνας».⁴⁴

Η έννοια της πολιτιστικής πολιτικής χρονικά ξεκινά τη δεκαετία του 1980 με την απαρχή ενός διαλόγου στην ακαδημαϊκή κοινότητα, και έχει μεγάλη σημασία γιατί στον διάλογο αυτό εμπλέκονται πάρα πολλές ειδικότητες ξεκινώντας από την Ιστορία της Τέχνης και του Πολιτισμού, την Κοινωνιολογία, τις Πολιτικές Επιστήμες, την Επικοινωνία, ωστόσο αποτελεί αντικείμενο και του μάρκετινγκ και της οικονομίας⁴⁵ γεγονός που αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον, γιατί η ροή του χρήματος σε συγκεκριμένες κατευθύνσεις συνήθως αποκαλύπτει προθέσεις και πρακτικές του πολιτικού συστήματος.

2.2 ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΙ ΘΕΣΜΟΙ ΠΟΥ ΑΦΟΡΟΥΝ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

A) ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.

Ο θεσμός των ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. «αποτελεί ιστορική κατάκτηση του ελληνικού θεάτρου».⁴⁶ «Αφετηρία αυτού του θεσμικού εγχειρήματος αποτελεί το έτος 1983, όταν υπογράφηκε από την τότε υπουργό Πολιτισμού Μελίνα Μερκούρη η εγκύκλιος 27596/20-5/83».⁴⁷ Στα πλαίσια αυτά δημιουργήθηκε ένα περιφερειακό θεατρικό δίκτυο, με κέντρο διάφορες μεγάλες πόλεις της Ελλάδας, και ανατέθηκαν στους δήμους η υλοποίηση και η υποστήριξη του σημαντικού και φιλόδοξου αυτού εγχειρήματος. Η πρωτοβουλία αυτή της τότε υπουργού Πολιτισμού φαίνεται να είναι εμπνευσμένη από το γαλλικό μοντέλο περιφερειακής ανάπτυξης και διοίκησης με στόχο την πολιτιστική αποκέντρωση.

⁴⁴ Εφημ. *Ελεύθερος Τύπος*, Ανατόλι Βασίλιεφ, *Η γλώσσα δεύτερο σώμα των ανθρώπων*, Ι. Μπλατσού, 15-07-07.

⁴⁵ Π. Παπανικολάου, *Η πολιτιστική πολιτική και οι πολιτιστικοί θεσμοί στην Ελλάδα (19ος-21ος αιώνας)*, εκδ. Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2019, σ. 33.

⁴⁶ Ριζοσπάστης, *Ιστορία 25 χρόνων*, 11-5-2008, ένθετη έκδ. 7 ΜΕΡΕΣ, σ. 5.

⁴⁷ <https://www.culture.gov.gr/ΥΠ.ΠΟ>, *Ιστορία του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού*, σ. 4.

Ήταν μια προσπάθεια να δοθεί η ευκαιρία στην επαρχία, να αποκτήσει τη δική της πολιτιστική και καλλιτεχνική δημιουργία με κέντρο πια την ίδια την περιφέρεια και όχι να αποτελεί παθητικό δέκτη του καλλιτεχνικού προϊόντος που παράγεται και προσφέρεται στην πρωτεύουσα. Μέσα από αυτή τη διαδικασία ντόπιοι καλλιτέχνες θα είχαν την ευκαιρία, αφενός μεν να προβάλλουν τις προσωπικές καλλιτεχνικές τους δημιουργίες και αφετέρου μέσα από τη συνύπαρξη με καταξιωμένους σκηνοθέτες και ηθοποιούς να εξελιχθούν οι ίδιοι αλλά και να συντελέσουν στην ανανέωση και την αναβάθμιση της πολιτιστικής δημιουργίας της περιφέρειας. Δηλαδή να δοθούν ευκαιρίες και δυνατότητες για μια γενικότερη πολιτιστική άνθηση.

Έτσι λοιπόν το φθινόπωρο του 1983 «επιλέχθηκαν οι εξής πόλεις: Καλαμάτα, Αργίριο, Ιωάννινα, Λάρισα, Βέροια, Χανιά όπου ιδρύθηκαν τα πρώτα έξι Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα με τη μορφή του Νομικού Προσώπου Δημοσίου Δικαίου και άρχισαν να οργανώνονται από τον Νοέμβριο του 1983».⁴⁸ «Στη συνέχεια ιδρύθηκαν και εντάχθηκαν στον θεσμό το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ρούμελης, και τα ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας, Ρόδου, Καβάλας, Βόλου, Βορείου Αιγαίου, Κοζάνης και Κέρκυρας».⁴⁹

«Κεντρικός στόχος των ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. είναι καταρχάς η δημιουργία και παρουσίαση στο κοινό της επαρχίας παραστάσεων με άρτιο και ποιοτικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα και ασφαλώς η περιοδεία των παραστάσεων στην ευρύτερη περιοχή του εκάστοτε ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ένα επιπλέον ζητούμενο υπήρξε η συμμετοχή του τοπικού καλλιτεχνικού δυναμικού αλλά και η εκπαίδευση του κοινού με παράλληλες δράσεις που άπτονται της θεατρικής παιδείας. Μια από τις σημαντικές δράσεις των νεοϊδρυθέντων ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. ήταν και η ανάδειξη νέων θεατρικών συγγραφέων και έργων, μεταφράσεων αρχαίου δράματος όπως και η δημιουργία πειραματικών σκηνών προκειμένου να αναδειχθούν οι πρωτοποριακές τάσεις της σύγχρονης θεατρικής τέχνης. Στο επίπεδο της λειτουργίας τους, ενδιαφέρον παρουσιάζουν η μεταξύ τους συνεργασία και η συμπαραγωγή θεατρικών έργων καθώς και η συμμετοχή τους σε εγχώρια και διεθνή φεστιβάλ. Απότοκο αυτών των δράσεων και συνεργασιών είναι η διασύνδεση με την εκάστοτε τοπική εκπαιδευτική κοινότητα, καθώς και η άνθηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας στην επαρχία».⁵⁰

Στα χρόνια που ακολούθησαν μετά την ίδρυση των ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. ο θεσμός άρχισε να φθίνει, με κύρια ευθύνη του Υπουργείου Πολιτισμού, το οποίο από τη μια πλευρά υποχρηματοδοτούσε τον θεσμό και απαιτούσε να κατέχει το πλαίσιο λειτουργίας τους, και από την άλλη προσπαθούσε να περάσει όλο και περισσότερα οικονομικά βάρη στην Τοπική Αυτοδιοίκηση. Σε μία συνέντευξη του σκηνοθέτη Σ. Τσακίρη, όταν ήταν καλλιτεχνικός διευθυντής στο ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας το 2020, περιγράφονται γλαφυρά τα προβλήματα που προέκυψαν στη διάρκεια λειτουργίας του θεσμού:

«Τα ΔΗΠΕΘΕ λειτούργησαν αρχικά σαν Νομικά Πρόσωπα Δημοσίου Δικαίου [ΝΠΔΔ], αλλά αυτό γρήγορα εξελίχθηκε σε ανορθογραφία... Οι ανάγκες ενός θεάτρου, εκείνης μάλιστα της εποχής, δεν ταυτιζόταν με τους ρυθμούς του δημοσίου. Μιας εποχής αυτοσχεδιαστικής που θεωρούσε κάθε προγραμματισμό ως αντικαλλιτεχνικό. Με “θεατρανθρώπους” παντός καιρού, δοκησίσοφους που εκσφενδόνιζαν αφορισμούς από τα αθηναϊκά έντυπα, έκοβαν και έραβαν την “ποιότητα” και την “εμπορικότητα”

⁴⁸ Εφημ. *Ριζοσπάστης*, 11-5-2008, *Ιστορία 25 χρόνων*, ένθετη έκδ. 7 ΜΕΡΕΣ, σ. 5.

⁴⁹ Ο.π.

⁵⁰ Ο.π.

με ευκολία εμποροράπτου. Μετά από επτά χρόνια μετατράπηκαν σε Νομικά Πρόσωπα Ιδιωτικού Δικαίου [ΝΠΙΔ]. Εκεί άρχισε ο αμοραλισμός του καλλιτέχνη να συγκρούεται με τα κέντρα θεατρικού ελέγχου. Γιατί υπάρχουν τέτοια. Είναι η τακτική της σιωπής και της σπέκουλας. Τα Περιφερειακά Θέατρα δυσφημίστηκαν (είδαμε μέχρι και λογοπαίγνια με το όνομά τους στις εφημερίδες), έγιναν νούμερα στην επιθεώρηση. Όμως κανείς δεν νοιάστηκε, κυρίως υπουργός Πολιτισμού, να οργανώσει ένα στρατήγημα. Να “χαρτογραφηθούν” οι δυνατότητες, οι αναγκαιότητες, να χαραχτεί μια μακροχρόνια πολιτική για το κάθε θέατρο χωριστά. Στις συναντήσεις-συνέδρια ακούγονταν όλες οι γνώμες, κυρίως μικροπροβλήματα μεταξύ δημάρχων και διευθυντών και κατά δεύτερο λόγο ηθοποιών. Την επομένη όλα παρέμεναν ίδια. Όλοι έκαναν το καθήκον τους: να σιωπήσουν».⁵¹

Η συγκεκριμένη αναφορά γίνεται το 2020, όταν τα ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. αντιμετώπιζαν εκείνη την περίοδο την υποχρηματοδότηση, την έλλειψη μόνιμου προσωπικού, τις γραφειοκρατικές αγκυλώσεις στη διοικητική μέριμνα και την επικάλυψη αρμοδιοτήτων σε καθεστώς δεξιάς διακυβέρνησης. Όμως δεν πρέπει να μας διαφεύγει, ότι στην κεφαλή του Υπουργείου Πολιτισμού επί πρωθυπουργίας Τσίπρα υπήρξε μια καταξιωμένη ηθοποιός η Λύδ. Κονιόρδου από 5/11/2016 έως 29/8/2018, η οποία δεν έκανε καμία ουσιαστική παρέμβαση για τον θεσμό προφασισζόμενη την οικονομική κρίση, μάλιστα η εφημερίδα *Καθημερινή* την επιβράβευσε με «δάφνες αναποτελεσματικότητας».⁵²

Η επόμενη υπουργός, μέλος της ίδιας κυβέρνησης, βαθύτατη γνώστης της πολιτικής του πολιτισμού τόσο σε ελληνικό όσο και ευρωπαϊκό επίπεδο, η Μυρ. Ζορμπά σε συνέντευξη στην *Καθημερινή* θα δηλώσει στην ερώτηση της δημοσιογράφου – *Με τι θέλετε να συνδεθεί η θητεία σας στο Υπουργείο;* «Με την περιφερειακή πολιτική για τον πολιτισμό, θεωρώ ότι μακροπρόθεσμα θα δώσει ανάσα στον πολιτισμό. Η περιφέρεια έχει υποτιμηθεί, έχει απαξιωθεί και συνταγματικά της οφείλουμε».⁵³ Όμως πάλι δεν έγινε κάποια σοβαρή προσπάθεια εκτός από ημερίδες και συσκέψεις, πιθανότατα γιατί ο χρόνος παραμονής της στο υπουργείο ήταν ομολογουμένως μικρός, αφού έναν χρόνο μετά την υπουργοποίησή της ο ΣΥΡΙΖΑ έχασε τις εκλογές.

Η αλλαγή της κυβέρνησης το 2019 σηματοδότησε τον τερματισμό του σχεδιασμού της Μ. Ζορμπά για περιφερειακή πολιτική στον πολιτισμό, γιατί το βάρος της νέας υπουργού Πολιτισμού Λ. Μενδώνη είχε μετατεθεί στη βιτρίνα της πρωτεύουσας και στη χάραξη μιας πολιτικής που περιλάμβανε τη συμπόρευση με τα ιδιωτικά ιδρύματα παραγωγής πολιτισμού (Ίδρυμα Ωνάση, Ίδρυμα Νιάρχος κτλ.). Με αυτόν τον τρόπο φαίνεται πως τελειώνει το όραμα της Μ. Μερκούρη –και της Μ. Ζορμπά μετέπειτα– για μια πολιτική που θα έδινε βάρος στην ελεύθερη και απρόσκοπτη καλλιτεχνική δημιουργία της περιφέρειας και μάλιστα στο θεατρικό κομμάτι. Ο δρόμος παραμένει ανοιχτός για τα μπουλούκια και τις μετακλήσεις θιάσων της πρωτεύουσας στην ελληνική επαρχία όπως συνέβαινε στην προπολεμική Ελλάδα. Ίσως στο προσεχές

⁵¹ Ε. Μαρίνου, *Η λύση για τα ΔΗΠΕΘΕ είναι μόνον πολιτική*, *Εφ. Συν.*, 20/9/20, ανακτήθηκε από: https://www.efsyn.gr/tehnas/theatro/260459_i-lysi-gia-ta-dipethe-einai-monon-politiki.

⁵² Εφημ. *Καθημερινή*, Δ. Αθηνάκης, Και μετά την αποπομπή, ήρθε η επιβράβευση, 19/9/2018, ανακτήθηκε από <https://www.kathimerini.gr/>

⁵³ Μυρ. Ζορμπά, *Συνέντευξη στην Γ. Επτακόιλη Καθημερινή*, ανακτήθηκε από: <https://www.culture.gov.gr/el/Information/SitePages/view.aspx?nid=2665>.

μέλλον, με κάποιο Π.Δ. όποιος Δήμος εκφράζει αντιρρήσεις και λόγο ανατρεπτικό να αποκλείεται ακόμα και από τη σημερινή πενιχρή επιχορήγηση. Η λογοκρισία στους καιρούς μας δεν χρειάζεται τη «στήριξη» διαφόρων επιτροπών οι οποίες θα μελετούν λεπτομερώς τα κείμενα και θα διαγράφουν λέξεις, προτάσεις και ιδέες, αφού είναι ήδη αρκετά καταστροφικοί ο απόλυτος έλεγχος των εκάστοτε διοικήσεων των οργανισμών που παράγουν πολιτισμό και ο οικονομικός στραγγαλισμός με διάφορες προφάσεις.

B) ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΑ

Ένα άλλο παράδειγμα ουσιαστικά ελεγχόμενης πολιτιστικής πολιτικής είναι αναμφίβολα ο θεσμός της Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης (ΠΠΕ). Ως βασικός στόχος προβάλλεται η ανάγκη προσέγγισης των λαών μέσα από την αναγνώριση των κοινών αλλά και των διαφορετικών πολιτιστικών καταβολών και προσεγγίσεων, όσον αφορά στις πολιτισμικές τους αναφορές και προβολές.⁵⁴

Η καθιέρωση του συγκεκριμένου θεσμού επιτεύχθηκε μετά από πρόταση της υπουργού Πολιτισμού Μελίνας Μερκούρη στο Συμβούλιο Υπουργών της Ευρωπαϊκής Ένωσης το 1985, ως μια απαραίτητη συναίνεση όλων των κυβερνήσεων προς αυτή την κατεύθυνση. Η υλοποίηση αυτής της πρωτοβουλίας είχε θεαματικά αποτελέσματα καθώς αγκαλιάστηκε τόσο από τους ευρωπαϊκούς πολιτιστικούς φορείς, όσο και από τους πολίτες στους οποίους απευθυνόταν η δράση. «Η χώρα μας έχει ήδη φιλοξενήσει τον θεσμό της Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης 4 φορές (Αθήνα 1985, Θεσσαλονίκη 1997, Πάτρα 2006 και Ελευσίνα 2023)».⁵⁵

Στη συνέχεια θα ασχοληθούμε με τις δύο τελευταίες πολιτιστικές πρωτεύουσες που ανατέθηκαν στην Ελλάδα (Πάτρα και Ελευσίνα) προκειμένου να ερευνήσουμε τον τρόπο που λειτούργησε πρακτικά ο θεσμός αυτός. Η μεγάλη χρονική απόσταση από την εποχή που ανέλαβε η Πάτρα να φέρει εις πέρας το συγκεκριμένο έργο βοηθά σε μια περισσότερο ψύχραιμη αποτίμηση σε οικονομικό και καλλιτεχνικό επίπεδο αλλά και σε ό,τι αφορά τις υποδομές πολιτιστικού χαρακτήρα που κληρονομήθηκαν στην επαρχιακή πόλη, όπως και το πώς αυτές οι υποδομές χρησιμοποιήθηκαν σε βάθος χρόνου από τον Δήμο και τους πολίτες της. Η «Πάτρα Πολιτιστική Πρωτεύουσα» αποτελεί επίσης ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα για τους τρόπους που μετέρχεται η εκάστοτε εξουσία προκειμένου να λογοκρίνει καλλιτεχνικές δράσεις και δημιουργίες που δεν ταυτίζονται με την αιθητική και την ιδεολογία της. Όσο για την Ελευσίνα 2023, επειδή η χρονική απόσταση από τη διοργάνωση είναι πολύ μικρή, θεωρούμε πιθανόν άκαιρο να ασχοληθούμε με τα παραπάνω χαρακτηριστικά, ωστόσο δεν μπορούμε να μην εστιάσουμε σε ένα περιστατικό λογοκρισίας που αναστάτωσε τον Τύπο και μάλιστα με αναφορές σε κορυφαία πολιτικά και καλλιτεχνικά πρόσωπα.

⁵⁴ Ιστοσελίδα ΥΠ.ΠΟΛ. Πολιτιστικής Πρωτεύουσας Ευρώπης, ανακτήθηκε από: <https://ecoc2023.culture.gr/el/ιστορικό/>.

⁵⁵ Ο.π.

Η διοργάνωση της Πάτρας Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης, με τις τότε εκτιμήσεις, κόστισε «25 εκατομμύρια ευρώ, με τους κύκλους της Πάτρας να μιλούν για πάνω από 100 εκατομμύρια».⁵⁶ Οι θεατρικοί χώροι οι οποίοι επελέγησαν για τις παραστάσεις ήταν μικρής χωρητικότητας κυρίως, με αποτέλεσμα οι προσκλήσεις στις αξιόλογες θεατρικές παραστάσεις να καλύπτουν τις περισσότερες θέσεις των θεατών. Δηλαδή προορίζονταν για τους λίγους και εκλεκτούς της πόλης και τους καλεσμένους από την πρωτεύουσα. Από την άλλη πλευρά, σε εκδηλώσεις που πραγματοποιήθηκαν σε μεγάλους χώρους υπήρχε κακή πολιτική επικοινωνίας και δεν συμπλήρωναν ικανοποιητικό αριθμό θεατών.

Οι κυριότεροι χώροι που χρησιμοποιήθηκαν ήταν:

«Το παλαιό Εργοστάσιο της χαρτοβιομηχανίας Λαδόπουλος, με κεντρική σκηνή την αίθουσα Λεονάρντο ντα Βίντσι, η οποία χρησιμοποιήθηκε μάλιστα και για την τελετή εγκαινίων. Επισημαίνουμε ότι, ενώ το κόστος ήταν υπέρογκο προκειμένου να φιλοξενήσει τις τότε εκθέσεις, αργότερα εγκαταλείφθηκε και χρησιμοποιήθηκε σαν πρόχειρο κατάλυμα για το πρώτο κύμα των μεταναστών, με αποτέλεσμα να καταστραφούν όλες οι εγκαταστάσεις».⁵⁷ Στην ουσία μετά την περίοδο αυτή ο χώρος εγκαταλείφθηκε οριστικά.

Το Εργοστάσιο Τέχνης, ένα προκατασκευασμένο λυόμενο θέατρο 1980 τ.μ. στον χώρο της κλειστής βιομηχανίας χάρτου Λαδόπουλου, το οποίο κατασκευάστηκε σε πολύ σύντομο χρόνο (80 ημέρες) με χωρητικότητα 880 θεατών και 400 καλλιτεχνών, με κόστος που άγγιξε το 1.500.000 ευρώ, ενώ για τον ανάλογο εξοπλισμό (κλιματισμό, έπιπλα, ηλεκτρονικά συστήματα κτλ.) δαπανήθηκαν άλλα 4.000.0000 ευρώ.⁵⁸ Λειτουργήσε για λίγες μόνο παραστάσεις μέχρι το 2008, όταν και εγκαταλείφθηκε από την Πολιτεία και τον Δήμο λόγω προβλημάτων στατικότητας. Μέχρι σήμερα αφενός δεν αποκαταστάθηκε λειτουργικά και αφετέρου λεηλατήθηκε και καταστράφηκε παντελώς όλος ο εξοπλισμός του.

Το Πτωχοκομείο και το Κτίριο Μαραγκόπουλου, στο κέντρο της Πάτρας, ήταν δύο ιδιωτικοί χώροι οι οποίοι στην ουσία ενοικιάστηκαν για τις ανάγκες της Πολιτιστικής, δαπανήθηκαν πολλά χρήματα για τη διαμόρφωσή τους και στη συνέχεια δεν αξιοποιήθηκαν ως χώροι πολιτισμού, όπως αναμενόταν, αλλά ενοικιάστηκαν σε ιδιώτες αλλάζοντας χρήση (μπιραρία, κέντρο διασκέδασης, γυμναστήριο).

Το Δημοτικό Θέατρο Απόλλων, που ανήκει στον Δήμο, συνέχισε να λειτουργεί σαν θεατρικός χώρος και κατά τη διάρκεια των εκδηλώσεων της Πολιτιστικής Πρωτεύουσας και στη συνέχεια, όμως οι παρεμβάσεις που έγιναν εκείνη την περίοδο

⁵⁶ Τ. Ανδρικόπουλος, *Πάτρα: Ένα θέατρο που θυμίζει σκηνικό πολέμου και μια Πολιτιστική Πρωτεύουσα που άφησε πίσω συντρίμμια* ανακτήθηκε από:
<https://www.patrasevents.gr/article/234029-patra-politistiki-prwtevoussa-2006-theatro-texnis-skiniko-polemou-egatalipsi-pics-vids>.

⁵⁷ Ο.π.

⁵⁸ Ο.π.

ήταν εντελώς επιφανειακές, με αποτέλεσμα να υπάρχουν πολλά ερωτήματα για την ασφαλή λειτουργία του. Από το 2023 σταμάτησε να λειτουργεί προκειμένου να γίνουν οι απαραίτητες εργασίες αποκατάστασης ενταγμένες σε άλλο νεότερο ευρωπαϊκό πρόγραμμα.

Στο κτιριακό πρόγραμμα της Πολιτιστικής χρησιμοποιήθηκαν 21 χώροι συνολικά. Από αυτούς στην ιδιοκτησία του Δήμου ανήκαν μόνο οι 8, ενώ οι υπόλοιποι ενοικιάστηκαν και διαμορφώθηκαν για τις ανάγκες πραγματοποίησης των εκδηλώσεων που περιλάμβανε το πρόγραμμα, γεγονός που εύκολα μας οδηγεί στο να υποθέσουμε ότι μετά το τέλος της Πολιτιστικής θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για τις πολιτιστικές ανάγκες του Δήμου και των δημοτών στον βαθμό που δαπανήθηκαν χρήματα για την αξιοποίηση και των 21 χώρων. Βέβαια, αυτό, όπως προαναφέραμε, δεν συνέβη ποτέ.

Σήμερα, δηλαδή 18 χρόνια μετά την Πάτρα 2006 Πολιτιστική Πρωτεύουσα, ο μόνος Δημοτικός χώρος που λειτουργεί για πολιτιστικές εκδηλώσεις είναι το υπαίθριο πάρκινγκ του Παμπελοποννησιακού Θεάτρου (ακατάλληλος για θεατρικές παραστάσεις αξιώσεων) και τα Παλαιά Δημοτικά Σφαγεία.

Η αναφορά στις κτιριακές υποδομές και στους χώρους έγινε για να καταδείξουμε ότι θεσμοί όπως αυτός της Πολιτιστικής Πρωτεύουσας θα έπρεπε να στοχεύουν όχι μόνο στη συγκέντρωση κάποιων εκδηλώσεων σε μια πόλη για έναν χρόνο, αλλά, πολύ περισσότερο, στις πολιτιστικές υποδομές, στην επικοινωνία, στην πολιτική διαχείριση και στη διαμόρφωση μιας πολιτιστικής ταυτότητας της πόλης. Με λίγα λόγια, η εκάστοτε πολιτιστική πρωτεύουσα έχει την ευκαιρία μέσω της μεγάλης οικονομικής στήριξης να διαμορφώσει τις εγκαταστάσεις που είναι απαραίτητες για τη μελλοντική πολιτιστική πορεία της. Αφού έγιναν πρόσκαιρες, ανεδαφικές και πρόχειρες επιλογές στις υποδομές, αλλά και πολιτικές αντιπαραθέσεις και επιχείρηση φίμωσης της καλλιτεχνικής δημιουργίας, τα όποια καλλιτεχνικά δρώμενα φαντάζουν ως πυροτεχνήματα μικρής διάρκειας και αυτό ακριβώς έγινε στην Πάτρα του 2006.

Η πόλη λοιπόν ανέλαβε τον θεσμό με κυβέρνηση ΠΑΣΟΚ και δημοτική αρχή υποστηριζόμενη από τη Ν.Δ. και υλοποίησε τον θεσμό με κυβέρνηση Ν.Δ. και δήμαρχο από το ΠΑΣΟΚ και τον τότε πρωθυπουργό Καραμανλή σε ρόλο και υπουργού Πολιτισμού. Καλλιτεχνικός διευθυντής ορίστηκε από τον Δήμο ο Θάνος Μικρούτσικος, καταξιωμένος καλλιτέχνης, αριστερής όμως ιδεολογίας. Σε αυτή την προφανή πολυμορφία πολιτικών και ιδεολογικών αποχρώσεων, αναμενόμενο είναι να προκύψουν δυσκολίες στην επικοινωνία των εμπλεκόμενων μερών αλλά και μια προσπάθεια της κεντρικής κυβέρνησης να σαμποτάρει και να λογοκρίνει το επικείμενο καλλιτεχνικό έργο, μέσω των συνεχών καθυστερήσεων και της οικονομικής ασφυξίας. Έτσι, ο οριστικός φορέας διοργάνωσης συστήθηκε υπό μορφή ΑΕ μόλις έναν χρόνο πριν από την έναρξη της Πολιτιστικής, το 2005, με μειωμένους πόρους σε σχέση με προηγούμενες εξαγγελίες του αρμόδιου υπουργείου, με εμφανείς αφενός τη δυσκολία επικοινωνίας Δήμου και κυβέρνησης λόγω πολιτικών

διαφορών και αφετέρου την πλήρη οικονομική εξάρτηση από το ΥΠΠΟ, το οποίο έδειχνε απρόθυμο να συνεργαστεί με τον καλλιτεχνικό υπεύθυνο.

Απότοκο αυτής της δυσπραγίας ήταν η παραίτηση του καλλιτεχνικού διευθυντή Θ. Μικρούτσικου, τον Ιανουάριο του 2006. Στην πολυσέλιδη επιστολή παραίτησής του προς τον δήμαρχο Α. Καράβολα αναφέρει: «...αδυνατεί να εκπληρώσει τις υποχρεώσεις τους προς τον Δήμο και τον Οργανισμό, όχι μόνο γιατί τα χρήματα που δίνει είναι λιγότερα από το μίνιμουμ που απαιτείται, αλλά και γιατί η ροή των χρημάτων δεν είναι συνεχής και στην ώρα της».⁵⁹ Επομένως ο καλλιτεχνικός διευθυντής καταγγέλλει την προσπάθεια έμμεσης λογοκρισίας του καλλιτεχνικού του έργου μέσω των οικονομικών περιορισμών της κυβέρνησης και του αρμόδιου υπουργείου. Και συνεχίζει: «Έχοντας ήδη από τα τέλη Νοεμβρίου ολοκληρώσει και παραδώσει το πρόγραμμα και εξαντλήσει τις δυνατότητες να συμβάλω στην υλοποίησή του, αποχωρώ διότι δεν θέλω να εξακολουθώ να νομιμοποιώ με την παρουσία μου τα όσα απαράδεκτα συμβαίνουν και τη μεγαλύτερη υποβάθμιση ενός ευρωπαϊκού θεσμού».⁶⁰ Το υπουργείο αντιπαρέρχεται όλα τα σοβαρά θέματα που έθιγε η επιστολή παραίτησης και επιχειρεί να απαξιώσει τις ικανότητες του δημιουργού, αναφέροντας: «Η παραίτηση είναι πολιτικός ελιγμός ή ο καλλιτεχνικός διευθυντής φοβάται την κριτική για το πρόγραμμα που συνέθεσε;»⁶¹

Μέσα από αυτό το κλίμα εντάσεων, πολιτικών αντιπαραθέσεων και εκβιαστικών πρακτικών από μέρους της κυβέρνησης, ενώ διενεργήθηκαν 154 πολιτιστικές δράσεις (κάποιες μάλιστα ήταν ιδιαίτερα αξιόλογες), οι πολίτες της Πάτρας έβλεπαν το μεγάλο εντυπωσιακό και φανταχτερό καράβι του πολιτισμού να πιάνει για λίγο στο λιμάνι της πόλης και μετά να ανοίγει πανιά για άλλους τόπους με καλύτερη πολιτική συγκρότηση.

Στην περίπτωση της Ελευσίνας, ο Τύπος αναφέρει: «Η λογοκρισία είναι πολιτική πράξη και δεν είναι καλός οϊωνός να αρχίζει έτσι η Ελευσίνα Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης».⁶² Καλλιτεχνικός διευθυντής του συγκεκριμένου θεσμού ορίζεται ο σημαντικός θεατράνθρωπος Μιχαήλ Μαρμαρινός, ο οποίος, απευθυνόμενος στην πρώην υπουργό Μυρσίνη Ζορμπά, της ζήτησε να γράψει ένα κείμενο με σκοπό να συμπεριληφθεί στον Επίσημο Κατάλογο της διοργάνωσης «Ελευσίνα 2023 Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης». Θα έλεγε κάποιος ότι η συγκεκριμένη απεύθυνση σε μια προσωπικότητα που έχει διατελέσει υπουργός Πολιτισμού και απολαμβάνει της αναγνώρισης για το έργο της και τις απόψεις της όσον αφορά την πολιτιστική πολιτική, είναι μια κίνηση αναμενόμενη και απολύτως δόκιμη. Αυτά όμως που θεωρούνται αυτονόητα για τους ευρωπαϊκούς θεσμούς φαίνεται πως στην Ελλάδα δεν λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο. Το κείμενό της λογοκρίθηκε και η

⁵⁹ *Παραιτήθηκε ο Θάνος Μικρούτσικος από την Πάτρα Πολιτιστική Πρωτεύουσα 2006*, 3-1-2006 ανακτήθηκε από: <https://www.in.gr/2006/01/03/culture/paraitithike-o-thanos-mikroytsikos-apo-tin-patra-politistik-i-prwteyoysa-2006/>.

⁶⁰ Ό.π.

⁶¹ Ό.π.

⁶² Β. Τζεβελέκου, *Ψαλίδι λογοκρισίας στον κατάλογο της Ελευσίνας*, ανακτήθηκε από: <https://www.efsyn.gr/themes/custom/efsyn/images/logo.svg,13-2-23>

συγκεκριμένη διανοούμενη αποπέμφθηκε με παιδαριώδεις δικαιολογίες.⁶³ Συνοπτικά, όταν ο καλλιτεχνικός διευθυντής έλαβε το κείμενο της Μυρ. Ζορμπά εμπρόθεσμα, την ευχαρίστησε χαρακτηρίζοντάς το έξοχο, εντούτοις δεν συμπεριελήφθη ποτέ στον κατάλογο λόγω «περιορισμού χώρου και υποχρεωτικών προτεραιοτήτων».⁶⁴

Το ερώτημα που ανακύπτει κατά τη δημοσιογράφο, και όχι μόνο, είναι αν αποφάσισε μόνος του ο καλλιτεχνικός διευθυντής να λογοκρίνει τη Μ. Ζορμπά ή η απόφαση λογοκρισίας αφορά την υπουργό Πολιτισμού Λίνα Μενδώνη. Και εν κατακλείδι είναι απορίας άξιο ποιους και για ποιο λόγο δυσαρέστησε το συγκεκριμένο κείμενο.

Οι απαντήσεις που ερευνούμε αποκαλύπτονται εύκολα αν ανατρέξουμε στα ίδια τα γραπτά της Μ. Ζορμπά. Η πρώην υπουργός αναφέρεται σε ένα χαμένο όραμα μεταβιομηχανικής ανάπτυξης το οποίο δεν μπορεί «να βασιστεί σε παραδείγματα αναγέννησης πόλεων της δεκαετίας του 1980»⁶⁵ με ενεργή βιομηχανία, ρύπανση και κλειστό το μέτωπο της θάλασσας. Αντίθετα, υποστηρίζει ότι χρειάζεται σχέδιο τουλάχιστον μιας εικοσαετίας με βασική όμως προϋπόθεση την πολιτική επιλογή προς αυτή την κατεύθυνση, αλλά και μεγάλες δημόσιες επενδύσεις για να αναστραφεί «αυτή η μοιραία πορεία». Αφού αυτό δεν συνέβη ποτέ, έπρεπε να λειτουργήσει θαυματουργά η οραματική δύναμη των τεχνών. Δηλαδή οι καλλιτέχνες να αναλάβουν το βάρος της ευθύνης της καλλιτεχνικής υπολειτουργίας της πόλης. Με λίγα λόγια, μπορεί άραγε να δημιουργηθεί με τη συμβολή τους μια «...νέα εφήμερη φαντασική ταυτότητα; Μια φυγή προς το μέλλον; Ποιο μέλλον όμως; Το υποτακτικό ή το χειραφετημένο; Το ουτοπικό, το ανατρεπτικό, το εξεγερσιακό, το αποκαλυπτικό;»⁶⁶ Αν λοιπόν λογοκρίνεται το κείμενο μιας πρώην υπουργού Πολιτισμού και πρώην μέλους της Επιτροπής Πολιτισμού του Ευρωκοινοβουλίου, αναρωτιέται κανείς για τα κριτήρια επιλογής των καλλιτεχνών που διορίστηκαν στον συγκεκριμένο θεσμό, καθώς και για τα περιθώρια έκφρασης της καλλιτεχνικής τους δημιουργίας για θέματα που πιθανόν να άγγιζαν την ευαισθησία των αρμόδιων πολιτικών εξουσιαστών.

Η εκτενής αναφορά στην Πάτρα Πολιτιστική Πρωτεύουσα αλλά και μετά από χρόνια στην Ελευσίνα έγινε για να καταδείξουμε, ότι χωρίς πολιτικό μακροχρόνιο σχεδιασμό και εμμονή στον πολιτικό μικροπαραγοντισμό δεν αναπτύσσονται ισχυροί δεσμοί ελευθερίας και δημιουργικότητας των πολιτών μέσω της τέχνης. Πολύ περισσότερο πολιτιστικές ταυτότητες και αναγέννηση πόλεων, ιδίως αυτών των μεταβιομηχανικών παρακμασμένων αστικών περιοχών, που έχουν την πλάτη γυρισμένη στη θάλασσα και απλωμένο το χέρι στις εκάστοτε κυβερνήσεις. Με τοπικούς παράγοντες χωρίς όραμα, πολίτες βωβούς και καλλιτέχνες

⁶³ Β. Τζεβελέκου, *Ψαλίδι λογοκρισίας στον κατάλογο της Ελευσίνας*, ανακτήθηκε από: <https://www.efsyn.gr/themes/custom/efsyn/images/logo.svg,13-2-23>

⁶⁴ Ο.π.

⁶⁵ Ερωτήματα σχετικά με το κείμενο Ζορμπά που κόπηκε στον κατάλογο της Ελευσίνας, 13/2/23 ανακτήθηκε από <https://parallaximag.gr/agenda-parallaxi/erotimata-schetika-me-to-keimeno-zormpa-roj-quot-kopike-quot-ston-katalogo-t>

⁶⁶ Ο.π.

αυτολογοκρινόμενους για να εισπράξουν όλοι την οικονομική επιχορήγηση σαν ένα ακόμα επίδομα βοήθειας.

2.3 ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΚΑΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ

Οι όροι που χρησιμοποιούνται συχνά τις τελευταίες δεκαετίες είναι η έννοια της πολιτιστικής και δημιουργικής βιομηχανίας και ο ρόλος των πολιτιστικών αγαθών και το πώς συμβάλλουν στην οικονομία, καθώς και στην ανάπτυξη μιας τοπικής κοινωνίας πρωταρχικά στην πόλη και στο κράτος γενικότερα. Η καθιέρωση της λέξης «βιομηχανία» στον πολιτισμό δηλώνει και μια πρόθεση. Αν σκεφτούμε ότι ο χάλυβας και το πετρέλαιο είναι τα βασικότερα βιομηχανικά προϊόντα που αποτελούν αντικείμενα εμπορίου μεταξύ των κρατών, τότε ίσως μπορούμε να κατατάξουμε και τον πολιτισμό σε αυτή την κατηγορία, αρκεί να απαλείψουμε τα δικαιώματα των δημιουργών ή το επίπεδο της τέχνης που προσφέρεται από την εξίσωση. Με λίγα λόγια, αν εντάξουμε τα προϊόντα πολιτισμού στους κανόνες της αγοράς, τότε ο καλλιτέχνης δημιουργός θα αυτολογοκριθεί ή θα αναγκαστεί να προσαρμόσει το αντικείμενό του σύμφωνα με τους όρους και τη θεματολογία που επιβάλλονται από τους οικονομικούς ταγούς του πολιτισμού (βλέπε παραγωγούς, Υπουργεία Πολιτισμού, ιδιώτες χορηγούς, παγκόσμιες οργανώσεις) οι οποίοι και ορίζουν τους κανόνες για την πολυπόθητη επιχορήγηση.

Μέσα σε αυτές τις συνθήκες, ακριβώς επειδή κατίσχυσαν τα παραπάνω και «οδήγησαν προφανώς στην κυριαρχία της μαζικής κουλτούρας (Adorno) και στην αδυναμία διαχωρισμού «υψηλής» και «χαμηλής» τέχνης, διεθνείς θεσμοί όπως η UNESCO προσπάθησαν αφενός να προστατεύσουν τα δικαιώματα των καλλιτεχνών και αφετέρου να αναδείξουν την ιδιαίτερη πολιτιστική ταυτότητα των χωρών». ⁶⁷ Ωστόσο η UNESCO, ενώ άρχισε να κινείται σε αυτόν τον άξονα από το 1995, μόλις «το 2006 ταξινομήθηκαν οι πολιτιστικές βιομηχανικές κατηγορίες, περιλαμβάνοντας έναν μεγάλο κατάλογο από κρίσιμους τομείς, μεταξύ των οποίων οι εικαστικές και οι αναπαραστατικές τέχνες». ⁶⁸ Με λίγα λόγια, «η UNESCO έθεσε τα θεμέλια και κατέτεινε να προβάλλει τα πολιτιστικά δικαιώματα, διαθέτοντας τεχνογνωσία με την εμπειρία της πολύχρονης ενασχόλησης σε αυτόν τον τομέα, ενώ παράλληλα προσπάθησε να προωθήσει όχι μόνο διακρατικά αλλά και διηπειρωτικά προγράμματα». ⁶⁹ Σε αυτό το σημείο δεν πρέπει να μας διαφεύγει ότι «τα πολιτισμικά δικαιώματα αναγνωρίστηκαν ως δεύτερης γενιάς ανθρώπινα δικαιώματα μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, όχι μόνο σε διαχειριστικό επίπεδο, αλλά για πρώτη φορά και σε νομικό επίπεδο». ⁷⁰

⁶⁷ Π. Παπανικολάου, *Η Πολιτιστική Πολιτική και οι Πολιτιστικοί Θεσμοί στην Ελλάδα*, εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα 2019, σ. 45.

⁶⁸ Ο.π., σ. 46.

⁶⁹ Μυρ. Ζορμπά, *Πολιτική του πολιτισμού*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2014, σ. 154.

⁷⁰ Ο.π., σ. 151.

Εάν εστιάσουμε στη λειτουργία της UNESCO, θα παρατηρήσουμε ότι όσον αφορά το πολιτιστικό αγαθό διακινούνται υπέρογκα ποσά, αφετέρου υπάρχουν πολιτικές σκοπιμότητες που δεν μπορούμε να αγνοήσουμε, επειδή ακριβώς διαμορφώνονται θέσεις και πολιτικές πρακτικές για τον πολιτισμό σε παγκόσμιο επίπεδο. Η UNESCO αυτή τη στιγμή «έχει ενταγμένα μέλη 193 χώρες από όλο τον κόσμο. Αξίζει να σημειώσουμε ότι οι ΗΠΑ υπό την προεδρία του Ντόναλντ Τραμπ είχαν ανακοινώσει την αποχώρησή τους, τον Οκτώβριο του 2017, καταγγέλλοντας την UNESCO για επίμονη αντισραηλινή μεροληψία, αφού έπαιρνε θέσεις υπέρ των Παλαιστινίων και τέθηκε σε ισχύ το 2018. Επίσης αποχώρησε και το Ισραήλ για τους ίδιους λόγους. Ωστόσο το 2023 ο πρόεδρος Τζο Μπάιντεν ζήτησε επίσημα την επανένταξη της χώρας του στον οργανισμό. Ο πραγματικός λόγος επιστροφής των ΗΠΑ, όπως εξήγησε ο ΥΠΕΞ Άντονι Μπλίνκεν στη Γερουσία της χώρας του, ήταν ουσιαστικά η προσπάθεια αντίδρασης απέναντι στην Κίνα, η οποία άρχισε να έχει την πρωτοκαθεδρία και να αποκτά μεγαλύτερη βαρύτητα στους κανόνες για την τεχνητή νοημοσύνη που επρόκειτο να θεσπίσει η UNESCO».⁷¹ Συνεπώς στην UNESCO, όπως σε κάθε μεγάλο οργανισμό, μπορεί το πρόταγμα να είναι η ειρήνη ή ο αφοπλισμός ή εν προκειμένω ο πολιτισμός και η πολιτιστική κληρονομιά των λαών, ωστόσο κάποια λίγα και ισχυρά από τα 196 κράτη είναι αυτά που ορίζουν τους κανόνες του πολιτικού και του οικονομικού παιχνιδιού.

Η σύμπραξη δημόσιου και ιδιωτικού τομέα στον χώρο του πολιτισμού είναι μια πρακτική η οποία τις τελευταίες δεκαετίες μοιάζει να έχει εμπεδωθεί στους λαούς, αφού διάφορα ιδιωτικά πολιτιστικά ιδρύματα συμπράττουν ή ακόμα και χρηματοδοτούν διάφορες πολιτιστικές δράσεις. Η UNESCO δεν θα μπορούσε να αποτελεί εξαίρεση. Στην επίσημη ιστοσελίδα του οργανισμού αναφέρονται επισήμως οι λόγοι αυτής της σύμπραξης: «Δεδομένης της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης αλλά και της ιδιαίτερα δεινής οικονομικής κατάστασης του Διεθνούς Οργανισμού, η UNESCO έχει στραφεί προς τον Ιδιωτικό Τομέα, προκειμένου να διασφαλίσει χρηματοδότηση για τα Προγράμματά της. Ο Ιδιωτικός Τομέας έχει αποβεί ιδιαίτερα πολύτιμος εταίρος του Διεθνούς Οργανισμού, καθώς έχει ενστερνιστεί τους Στόχους του Οργανισμού σε όλους τους Τομείς και, μέσω παροχής οικονομικής στήριξης αλλά και εμπειρογνωμοσύνης, δημιουργικών και καινοτόμων τεχνολογικών λύσεων και περαιτέρω διασύνδεσης με τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, έχει καταφέρει να παράσχει ουσιαστική στήριξη στην αποστολή και το έργο της UNESCO». Η οικονομική κρίση που έπληξε τη χώρα μας οδήγησε την Ελληνική Επιτροπή για την UNESCO να μιμηθεί το παράδειγμα του αντίστοιχου Διεθνούς Οργανισμού «και να εγκαινιάσει

⁷¹ Οι ΗΠΑ επιστρέφουν στην UNESCO, 12-6-23, ανακτήθηκε από:
<https://static.euronews.com/website/images/vector/euronews-logo-redesigned.svg>,

μια σειρά συνεργασιών με μεγάλα ιδιωτικά συμφέροντα, χάρη στις οποίες έχει καταφέρει να παρουσιάσει πολύ σημαντική και με διεθνή αναγνώριση δράση».⁷²

Έντονο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σύνθεση της ελληνικής εθνικής επιτροπής της UNESCO στην οποία, εκτός από στελέχη υπουργείων, νομικούς, καθηγητές πανεπιστημίων με αντικείμενο την πολιτιστική παράδοση, συνυπάρχουν και στελέχη ιδιωτικών Τραπεζών οι οποίες τα τελευταία χρόνια έχουν ιδρύσει πολιτιστικά ιδρύματα. Η παγκόσμια οικονομική κρίση της τελευταίας δεκαετίας και, σε ό,τι μας αφορά, η χρεωκοπία της Ελλάδας μοιάζουν να αποτελούν το άλλοθι της εκχώρησης για την πλήρη εμπορευματοποίηση του πολιτιστικού προϊόντος.

Συνεπώς τα προγράμματα στα οποία αναφερθήκαμε παραπάνω αλλά και οι άμεσες χρηματοδοτήσεις πρέπει να τυγχάνουν της έγκρισης και αποδοχής όλων των κρατικών υπηρεσιών σε πολιτικό επίπεδο, παράλληλα όμως και των ιδιωτών χορηγών, οι οποίοι παρέχουν καινοτόμες τεχνολογικές λύσεις αλλά και διασύνδεση με τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Με άλλα λόγια αυτός ο σφικτός εναγκαλισμός δημοσίου και ιδιωτικού ενιαίου συμφέροντος μήπως σηματοδοτεί και κοινή στρατηγική στον πολιτισμό ή ακόμα την αρχή της ηγεμονίας των ιδιωτών στην παγκόσμια πολιτιστική βιομηχανία; Κάτω από αυτές τις συνθήκες δημιουργούνται έντονα ερωτήματα σχετικά με τα περιθώρια ελεύθερης έκφρασης των καλλιτεχνών όχι μόνο στον Ελλαδικό χώρο αλλά σε παγκόσμιο επίπεδο. Αυτό που αρχικά προσπάθησε να στηρίξει η UNESCO με την τεχνογνωσία της, δηλαδή, την ελεύθερη δημιουργία και τα δικαιώματα του καλλιτέχνη, μοιάζει να θυσιάζεται για την επιβίωση της ίδιας σε αυτές τις δύσκολες οικονομικές και πολιτικές συγκυρίες.

Ο όρος «δημιουργική βιομηχανία», κατά προσέγγιση, μπορεί να τοποθετηθεί στη δεκαετία του 1990, με προέλευση το Ηνωμένο Βασίλειο και την Αυστραλία. Εδώ, εκτός των πολιτιστικών αγαθών περιλαμβάνονται και αγαθά που έχουν άμεση σχέση με την καινοτομία και τη δημιουργία. Ωστόσο περιλαμβάνεται και ένα πεδίο πολύ σημαντικό που αναφέρεται στον σχεδιασμό και στην ανάπτυξη υποβαθμισμένων αστικών περιοχών. Η φαντασία η δημιουργία και η «επαναστατική» προσέγγιση δεν προέρχονται ιστορικά από μαζικούς χώρους και ειδικότερα στην τέχνη και στο θέατρο, αλλά από ομάδες που αντιπροσωπεύουν μικρότερα οικονομικά μεγέθη. Αυτές ακριβώς οι μικρές δημιουργικές βιομηχανίες έχουν και τη μεγαλύτερη ανάγκη οικονομικής στήριξης, δηλαδή κρατικών επιχορηγήσεων, και έτσι η ελεύθερη έκφραση τίθεται εν κινδύνω γιατί μέσα από τέτοιες συνθήκες ελλοχεύει ο κίνδυνος της αυτολογοκρισίας εν ονόματι του οικονομικού αποκλεισμού. Μια τέτοια περίπτωση που σηματοδοτεί ένα νέο παράδειγμα πολιτιστικής δημιουργίας είναι το θέατρο «Εμπρός» στο οποίο θα αναφερθούμε αναλυτικά.

⁷² <http://en.unesco.org/>

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Η ΑΚΡΟΔΕΞΙΑ ΠΑΡΕΜΒΑΣΗ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ «CORPUS CRISTI» ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΧΥΤΗΡΙΟ

Χαρακτηριστικό παράδειγμα παρέμβασης ακροδεξιού κόμματος, σε αγαστή συνεργασία τόσο με παραθρησκευτικές οργανώσεις, όσο και με την επίσημη Εκκλησία, αποτελούν τα γεγονότα που εκτυλίχθηκαν στο θέατρο «Χυτήριο» το 2012, στο πλαίσιο της παράστασης «Corpus Cristi». Η δράση των οργανώσεων αυτών οδήγησε τελικά στον τερματισμό της παράστασης. Έχουμε ήδη αναφέρει ότι οι σύγχρονες-νεοφιλελεύθερες-δημοκρατικές κυβερνήσεις δεν δύνανται, να παρέμβουν αποφασιστικά για λόγους ακραίας συνταγματικής εκτροπής στην έκφραση της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Παρατηρείται συχνά όμως ο ακροδεξιός εκτελεστικός βραχίονας, να αναλαμβάνει ενεργό ρόλο σε φαινόμενα λογοκρισίας του ελληνικού θεάτρου.

Ο «εναγκαλισμός» Κράτους και Εκκλησίας επίσης λειτουργεί σαν ένας άλλος ηθικοπλαστικός μηχανισμός περιορισμού της ελευθερίας της έκφρασης και γενικής οπισθοδρόμησης, «γιατί η Εκκλησία δεν είναι προσανατολισμένη στην ατομική σωτηρία, σε αντίθεση με την πολιτική εξουσία και δεν εξατομικεύει, σε αντίθεση με τη νομική εξουσία, αποβλέποντας στη ζωή και την προέκτασή της».⁷³ Επίσης, για να διατηρείται επίκαιρο και ισχυρό το δόγμα «πατρίς-θρησκεία-οικογένεια» σε πολιτικό επίπεδο, ο εκκλησιαστικός θεσμός ισχυροποιείται και επικουρείται από το κράτος, αλλά και αντίστροφα. «Ο χριστιανισμός είναι η μοναδική θρησκεία που οργανώθηκε σε εκκλησία και συνεπώς η ποιμαντική εξουσία μπορεί να χρησιμοποιηθεί, και χρησιμοποιείται ανεμπόδιστα στην Ελλάδα προκειμένου να υποστηριχθεί το εκάστοτε εθνικό συμφέρον».⁷⁴

Η Ακροδεξιά και οι τρόποι επιβολής της στην πορεία της πολιτιστικής ανασυγκρότησης –ιδίως στον χώρο του θεάτρου, δηλαδή της ζωντανής σχέσης καλλιτέχνη-θεατή και πόσο εντέλει επηρεάστηκε από ζητήματα λογοκρισίας, επιθέσεων, περιορισμών ή ακόμα και από αυτολογοκρισία λόγω φόβου και διώξεων– παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όταν συγκλίνουν με τις απόψεις των παραεκκλησιαστικών οργανώσεων. Μια τέτοια ενδιαφέρουσα περίπτωση είναι η παράσταση στο θέατρο Χυτήριο, «Corpus Cristi», του Αμερικανού θεατρικού συγγραφέα Τέρενς ΜακΝάλι, σε σκηνοθεσία του Λαέρτη Βασιλείου το 2012. Αποτελεί μια συμβολή, ώστε να αντιληφθούμε τη θέση του τότε νεοεκλεγέντος κόμματος «Χρυσή Αυγή», σε θέματα που αφορούν την ελεύθερη έκφραση και την τέχνη. Πρακτικά δηλαδή θα αναλύσουμε τον τρόπο που έδρασε –τόσο σε ακτιβιστικό,

⁷³ Μ. Φουκό, *Η μικροφυσική της εξουσίας*, μτφρ. Λ. Τρουλινού, εκδ. ύψιλον, Αθήνα 1991, σ. 84.

⁷⁴ Ό.π., σ. 84.

όσο και σε θεσμικό πλαίσιο– προκειμένου να εξαγάγουμε χρήσιμα συμπεράσματα που αφορούν τον τρόπο λειτουργίας των λογοκριτικών μηχανισμών στις μέρες μας.

Αρχικά, σύμφωνα με τον Cas Mudde(2020), διανύουμε την εποχή του τέταρτου κύματος της Ακροδεξιάς, το οποίο χρονικά τοποθετείται από το 2000 και συνεχίζει ακμαίο στις μέρες μας. «Η βασική διαφορά σε σχέση με τα προηγούμενα κύματα είναι ότι η ρητορική του στην ορισμένη αυτή περίοδο ανήκει πια στην κυρίαρχη τάση».⁷⁵ Πιο συγκεκριμένα, στο διεθνές τοπίο τα φιλελεύθερα δημοκρατικά κόμματα συχνά εναντιώνονται στα ακραία κόμματα της Δεξιάς, μα όχι και στις ιδέες τους, όταν αυτές βρίσκουν πολιτικοϊδεολογικό έρεισμα. Για παράδειγμα, «η πρώην Γερμανίδα καγκελάρια Άνγκελα Μέρκελ, ενώ παρέμενε σταθερά ενάντια στο AfD, τασσόταν ανοιχτά κατά της πολυπολιτισμικότητας».⁷⁶ Στην Ελλάδα, αντίστοιχα, η Χρυσή Αυγή, αφότου εισήλθε στο Κοινοβούλιο, εισήγαγε στην πολιτική ατζέντα του τόπου ζητήματα εθνοκεντρικά, αλλά και θέματα όσον αφορά την ενίσχυση του θρησκευτικού φρονήματος, την ισχυρή αντίδραση στις μεταναστευτικές ροές καθώς και τη φίμωση της καλλιτεχνικής έκφρασης και δημιουργίας. Άρα το πρώτο ερώτημα που δημιουργείται είναι το αν ένα κόμμα που ανήκει στο φάσμα της Ακροδεξιάς επιτυγχάνει να λογοκρίνει, κατά το δοκούν, πολιτιστικά προϊόντα και δη θεατρικές παραστάσεις, ενάντια στη δυνατότητα ελεύθερης έκφρασης απόψεων, σε σύμπλευση με θεσμικά όργανα.

Μάλιστα, η εργαλειοποίηση του περιεχομένου του θρησκευτικού λόγου από την Ακροδεξιά κρίνεται αναγκαία γιατί, όπως αναφέρει ο Mudde(2020), «στη σύγχρονη ευρωπαϊκή ΑΔ η θρησκεία εξυπηρετεί την ύπαρξη εθνικής κουλτούρας».⁷⁷ Έτσι, με την αποδοχή της χριστιανικής πίστης, έστω και ψευδεπίγραφα, από τη Χ.Α. αποπειράται ουσιαστικά να δημιουργηθεί ένας ακραίος πόλος συσπείρωσης όλου του έθνους, γύρω από θρησκευτικά ζητήματα. Αιτιολογείται λοιπόν η επιχειρούμενη σύμπλευση του κόμματος αυτού με παραθρησκευτικές ομάδες αλλά και με την επίσημη Εκκλησία, με σκοπό να εκμαιεύσει περισσότερους υποστηρικτές και να ισχυροποιήσει τη θέση του.

Εύλογα προκύπτει ένα δεύτερο ερώτημα: Είναι εφικτό, μέσω της παραπάνω διαδικασίας, η Χρυσή Αυγή να καταφέρει να ανοίξει διάλογο με το κράτος και τους θεσμούς του, καθώς και να επιβάλει αλλά και να νομιμοποιήσει την ατζέντα της σε θέματα πίστης, ακόμα και στο δικαστικό σύστημα;

⁷⁵ C. Mudde, *Η Ακροδεξιά σήμερα*, μτφρ. Ε. Κοτσουφού, εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα 2020, σ. 41.

⁷⁶ Ο.π., σ. 171.

⁷⁷ Ο.π., σ. 66.

3.1 ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΠΟΛΙΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

Η τέχνη «παίρνει σημεία ενός πολιτισμού και συνθέτει την εικόνα του, οπότε λειτουργεί ως καθρέφτης της κοινωνίας στο αντίστοιχο χρονικό διάστημα».⁷⁸ Αν παγώσουμε τον χρόνο στο 2012, θα δούμε πως η Ελλάδα βρίσκεται σε μια περίοδο πολιτικής, οικονομικής και κοινωνικής περιδίνησης λόγω της χρεοκοπίας. Σε αυτή τη χρονική στιγμή οι Ευρωπαίοι εταίροι έχουν μετατραπεί σε πιστωτές, έτσι «η κοινοτική πειθώ έχει μετουσιωθεί σε καθαρή οικονομική βία».⁷⁹ Υπό αυτό το πρίσμα είναι λογικό να υπάρχει οπισθοδρόμηση σε όλα τα επίπεδα, άρα να προβάλλονται τα πιο ακραία στοιχεία της συλλογικής ταυτότητας και να αποτελούν «παράγοντα τήξης των ιδιαίτερων συνειδήσεων...».⁸⁰ Μια κοινωνία που βρίσκεται σε κατάσταση πανικού φαντάζει φυσικό να θεωρεί υπόλογο το πολιτικό σύστημα, γι' αυτό και στρέφεται εναντίον των παραδοσιακών πολιτικών κομμάτων και των βουλευτών, τα οποία θεωρεί υπεύθυνα για τα δεινά που υφίσταται.

Την ίδια χρονιά, τον Μάιο του 2012, έχουμε για πρώτη φορά την είσοδο της Χρυσής Αυγής, ενός ακροδεξιού κόμματος, στην ελληνική Βουλή με ποσοστό 6,97%, εκλέγοντας 21 βουλευτές. Ένα γεγονός που αξίζει να σημειώσουμε είναι οι αντικυβερνητικές συγκεντρώσεις στην πλατεία Συντάγματος, που πραγματοποιούνταν από τον Μάιο έως τον Νοέμβριο του 2011. Συμμετείχαν πολίτες από όλες τις παρατάξεις με συζητήσεις που παρέπεμπαν σε ένα σύγχρονο μοντέλο άμεσης δημοκρατίας, το λεγόμενο «κίνημα της πλατείας». Η Χρυσή Αυγή έκανε την εμφάνισή της στην πλατεία τον Δεκέμβριο της ίδιας χρονιάς θέλοντας να οικειοποιηθεί ένα μέρος του κοινού, αλλά και να νομιμοποιήσει την παρουσία της σε διαδηλώσεις, που παραπέμπουν κυρίως σε πρακτικές του ευρύτερου κινήματος της αριστεράς.

«Εάν την πρώτη δεκαετία της Μεταπολίτευσης τα ηνία της Ακροδεξιάς κατείχαν φιλοχουντικά σχήματα και τη δεκαετία του 1990 κόμματα εθνικολαϊκιστικού αντιμεταναστευτικού λόγου, στην περίοδο των μνημονίων και με την κρίση του δικομματισμού το ακροδεξιό ακροατήριο μοιράστηκε μεταξύ Χρυσής Αυγής, Ανεξάρτητων Ελλήνων, ΛΑΟΣ, αλλά και Ν.Δ.»⁸¹ Η τελευταία για να μπορέσει να κρατήσει αυτούς τους ψηφοφόρους μετατοπίστηκε και αυτή ακόμα δεξιότερα.

Σε ό,τι αφορά την Εκκλησία, την ίδια περίοδο Αρχιεπίσκοπος Αθηνών και Πάσης Ελλάδος είναι ο Ιερώνυμος (κατά κόσμον Ιωάννης Λιάπης) και από το βιογραφικό του

⁷⁸ Δ. Τσατσούλης, *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 14.

⁷⁹ Κ. Τσουκαλάς, *Ελλάδα της λήθης και της αλήθειας*, ό.π., σ. 178.

⁸⁰ Α. Λιάκος, *Η επιστροφή της Κοκκινσκομφίτσας*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2014, σ. 196.

⁸¹ Β. Γεωργιάδου, *Η άκρα Δεξιά στην Ελλάδα 1965-2018*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2019., σσ. 29, 30.

αλιεύουμε ότι συμμετείχε σε «επιτροπές, εκκλησιαστικής εκπαίδευσης, εκκλησιαστικής παρουσίας σχέσεων Εκκλησίας-Πολιτείας και διαλόγου Εκκλησίας-κοινωνίας».⁸² Παράλληλα προσπαθεί να συντρέξει με εράνους-συσσίτια τους νεόπτωχους Έλληνες και από την άλλη να σταθεί προστάτης της εκκλησιαστικής παρουσίας από την πιθανή κρατικό θεσμικό-οικονομικό έλεγχο.

Μετά τις εκλογές του Ιουνίου του 2012 η κυβέρνηση που σχηματίζεται «αποτελείται από τη Ν.Δ. (18,86%), με αρχηγό και πρωθυπουργό τον Α. Σαμαρά, το ΠΑΣΟΚ (13,18%), με αρχηγό τον Ε. Βενιζέλο, και τη ΔΗΜΑΡ με αρχηγό τον Φ. Κουβέλη. Ο Σαμαράς ανήκε στην ακροδεξιά πτέρυγα της Ν.Δ. Στη θητεία του στην ΠΟΛ.ΑΝ. είχε προβάλει ζητήματα με εθνικοπολιτιστικό περιεχόμενο»⁸³ (Μακεδονικό, αναγραφή ή όχι του θρησκευματος στις ταυτότητες) και αυτό επιβεβαιώθηκε, εκτός των άλλων, το 2013 με τον τρόπο που έκλεισε μέσα σε ένα βράδυ την ΕΡΤ προκειμένου να δημιουργήσει έναν καινούργιο ραδιοτηλεοπτικό φορέα απόλυτα ελεγχόμενο. Φυσικό επακόλουθο ήταν να ξεσηκωθούν οι απολυμένοι εργαζόμενοι και να βρουν συμπαραστάτες σχεδόν ολόκληρο τον ελληνικό λαό, ενώ ο ίδιος να χάσει τη ΔΗΜΑΡ από πολιτικό κυβερνητικό εταίρο.

Η τέχνη και το θέατρο ειδικότερα αποτελούν διαχρονικά το πεδίο άρθρωσης του πολιτικού λόγου, όταν απουσιάζει από την εκάστοτε πολιτικοπολιτιστική πραγματικότητα. Σε μια χώρα που καταρρέει από την οικονομική ασφυξία, οι πολίτες δυστυχούν χωρίς να υπάρχει κάποιο όραμα που να μπορεί να τους στηρίξει ηθικά-πνευματικά-πολιτικά. Σε αυτή την περίπτωση, σκόπιμα «δημιουργείται εθνικός και ηθικός πανικός, με αποτέλεσμα τα σκληρότερα στοιχεία της εθνικής ταυτότητας να αναδύονται προκειμένου να είναι ευκολότερη η χειραγώγηση».⁸⁴ Ωστόσο η θεατρική σκηνή μπορεί να εκφράσει τις υπόγειες και ανείπωτες σκέψεις του θεατή που είναι ικανές να τον εμπυχώσουν και να τον οδηγήσουν από την αφασία στη δράση. Αυτή την εποχή, με την εν λόγω περιρρέουσα κατάσταση, έρχεται μια παράσταση για να ταράξει τα λιμνάζοντα ύδατα πάνω και κάτω από τη θεατρική σκηνή, μέσα και έξω από το θέατρο Χυτήριο, το «Corpus Cristi».

3.2 Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ «CORPUS CRISTI» ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΧΥΤΗΡΙΟ

3.2.1 ΤΟ ΕΡΓΟ

Το «Corpus Cristi» γράφτηκε ως θεατρικό έργο από τον Τέρενς ΜακΝάλι το 1997. Η παράσταση παρουσιάζει την ιστορία δεκατριών νέων ομοφυλόφιλων, από την εφηβεία έως την ενηλικίωση και τη δοκιμασία της σχέσης τους. Ο Ιησούς και τους 12 Αποστόλους παρουσιάζονται να ζουν στο σύγχρονο Τέξας σε ένα μοτέλ, στις εφηβικές τους περιπέτειες έως τη Σταύρωση. Η παράσταση ξεκινά με τη σύμβαση του «θεάτρου μέσα στο θέατρο», όπου οι ηθοποιοί ως ηθοποιοί ανεβαίνουν στη σκηνή,

⁸² Αρχιεπίσκοπος, βιογραφικό (2023 ΙΑΝ 05), ανακτήθηκε από (<http://www.Ecclesia.gr>).

⁸³ Β. Γεωργιάδου, *Η άκρα Δεξιά στην Ελλάδα 1965-2018*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2019., σ. 29.

⁸⁴ Α. Λιάκος, *Η επιστροφή της Κοκκινισκουφίτσας*, ό.π., σ. 196.

τους αποδίδονται ρόλοι και μπαينوβγαίνουν στους ρόλους τους κατά τη διάρκεια της εκτύλιξης του έργου. Αυτή η ελευθερία της ύπαρξης πάνω στη σκηνή, όταν ο ηθοποιός βγαίνει έξω από τον ρόλο του είναι ενδεικτική και συμβολική της ελευθερίας έκφρασης που υπάρχει στο θέατρο και δεν είναι τυχαία δομημένο το έργο έτσι. Ένας ηθοποιός υποδύεται τον ρόλο του Ιωάννη του Βαπτιστή και «βαφτίζει» τον κάθε ηθοποιό, αναγνωρίζοντας τη θεία του υπόσταση ως άνθρωπο, και του δίνει έναν ρόλο στην ιστορία. Οι ρόλοι είναι αυτοί των δώδεκα Αποστόλων και του Ιησού (αναφέρεται ως Τζόσουα) και για να δείξουν τη γέννηση του Τζόσουα, ένας ηθοποιός υποδύεται τη Μαρία. «Σ' αυτό το αρχικό βάπτισμα τελετουργικού χαρακτήρα, ο συγγραφέας κάνει μια προσπάθεια αναγνώρισης του θείου που υπάρχει μέσα σε κάθε άνθρωπο, παρά την όποια διαφορετικότητα».⁸⁵

Στο τέλος ο Ιησούς προδίδεται από τον Ιούδα, επειδή νιώθει ερωτική ζήλια. Τα πρόσωπα μεταφέρονται στο σήμερα, παρουσιάζοντας την ιστορία δεκατριών νέων, οι σχέσεις των οποίων δοκιμάζονται από τον έρωτα, την αγάπη, τη φιλία, την καριέρα, την ανάγκη να αναδείξουν κάποιον ηγέτη και στη συνέχεια να τον αμφισβητήσουν και να τον προδώσουν. Το «Corpus Cristi» παρουσιάζει με μια νέα οπτική την αρχαιότερη και την πιο αμφιλεγόμενη ιστορία της ανθρωπότητας, σε μια κοινωνία που ταλαντεύεται ανάμεσα σε χαμένες αξίες και ιδανικά. Σε μια περίοδο όπου η ανάγκη για έναν διαφορετικό τρόπο σκέψης είναι πιο επιτακτική από ποτέ, το έργο αυτό προσφέρει αφορμή για κριτική, σύγκριση και επανεξέταση των αξιών που επιλέγουμε να ακολουθούμε, ιδιαίτερα στη σημερινή εποχή της λεγόμενης «κρίσης».

3.2.2 ΤΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ

Το βράδυ της Πέμπτης 11/10/2012, λίγο πριν από την έναρξη της παράστασης «Corpus Cristi» στο θέατρο Χυτήριο στην Ιερά Οδό, «περίπου 100 μέλη θρησκευτικών οργανώσεων και της Χρυσής Αυγής συγκεντρώθηκαν και διαμαρτυρήθηκαν για την παράσταση. Η Ιερά Οδός έκλεισε και στα δύο ρεύματα, ενώ στο σημείο παραβρέθηκαν ισχυρές δυνάμεις των ΜΑΤ οι οποίες έκαναν περιορισμένη χρήση χημικών προκειμένου να αποτρέψουν την εισβολή των συγκεντρωμένων στο θέατρο. Σάλος επικρατεί στη συνέχεια, με βίντεο που δείχνει βουλευτή της Χ.Α. να απελευθερώνει προσαχθέντα αλλά και με τον βουλευτή Παναγιώταρο να χρησιμοποιεί ύβρεις και χυδαίους χαρακτηρισμούς.

Παρευρισκόμενοι συνεπλάκησαν με τους αστυνομικούς και έριξαν γιαούρτια στην είσοδο του Χυτηρίου, έγιναν συνολικά τέσσερις προσαγωγές, ενώ δημοσιογράφος κατήγγειλε μέσω twitter ότι έπεσε θύμα ξυλοδαρμού και προπηλακισμών στο σημείο από μέλη της Χ.Α. Όπως ανέφερε μάλιστα, το επεισόδιο εξελίχθηκε μπροστά στα μάτια των αστυνομικών που δεν έκαναν απολύτως τίποτα για να το αποτρέψουν. Την ίδια ώρα, μέσα στο θέατρο βρέθηκαν εγκλωβισμένοι θεατές και οι συντελεστές της παράστασης, η πρεμιέρα της οποίας τελικά ματαιώθηκε.

⁸⁵ Α. Βάλσαρη, *Corpus Cristi: Η Θεία... σύλληψη* (2012, 17 Ιουνίου), ανακτήθηκε από (<http://camerastyloonline.worldpress.com>).

Να σημειώσουμε ότι από τη Χ.Α. στο σημείο βρέθηκαν οι βουλευτές Ηλίας Παναγιώταρος, Γεώργιος Γερμενής και Χρήστος Παππάς. Στον χώρο του θεάτρου, σε βοήθεια και σε συμπαράσταση προς τους συντελεστές της παράστασης, προσήλθαν οι βουλευτές: Μαρία Ρεπούση, Νίκος Μπίστης, Πέτρος Τατσόπουλος και Βασιλική Κατριβάνου. Μέχρι τις πρώτες πρωινές ώρες διμοιρίες των ΜΑΤ και διαμαρτυρόμενοι παρέμειναν έξω από το θέατρο». ⁸⁶

Από άλλη δημοσιογραφική πηγή αναφέρεται ότι «οι βουλευτές της Χρυσής Αυγής επιδόθηκαν σε χυδαιότητες, ενώ για ακόμα μια φορά αποδείχτηκε πως δρουν ως κράτος εν κράτει, με την αστυνομία να τους παρακολουθεί διακριτικά και από απόσταση. Ο βουλευτής της Χ.Α. Ηλίας Παναγιώταρος εξαπέλυσε ένα απίστευτο υβρεολόγιο εναντίον των συντελεστών της παράστασης, ενώ ο Χρήστος Παππάς απελευθέρωσε προσαχθέντα μέσα από αστυνομική κλούβα, χωρίς να υπάρξει καμιά αντίδραση». ⁸⁷

Η βιολόγος, μεταφράστρια και ιδρυτικό μέλος της Ένωσης Άθεων, Τ.Ρ., κατήγγειλε μέσα από το προσωπικό της ιστολόγοι «τη χυδαία φραστική επίθεση που δέχτηκε από διαδηλωτές και βουλευτές της Χ.Α. προσπαθώντας να φτάσει στην είσοδο του θεάτρου, πράγμα που δεν κατάφερε ποτέ γιατί την εμπόδισαν τα ΜΑΤ». ⁸⁸

Την εποχή των γεγονότων αυτών η Χ.Α. έχει καταφέρει να συμμετέχει στο Ελληνικό Κοινοβούλιο με μια δύναμη καθόλου αμελητέα, καταλαμβάνοντας 21 έδρες. Έτσι, κατά τον Mudde, «επιτυγχάνει να αποκτήσει σημαντική ορατότητα στα ΜΜΕ, αλλά και να ενισχυθεί οικονομικά». ⁸⁹ Από τα γεγονότα συμπεραίνεται ότι η Χ.Α., αν και έχει αποκτήσει κοινοβουλευτικό πρόσωπο, δεν διστάζει να προβάλλει τον милитарιστικό της χαρακτήρα σε επίπεδο ακτιβισμού. Άλλωστε «ήδη υιοθετούσε ανοιχτά βίαιες παραστρατιωτικές πρακτικές, με τις οποίες συστήθηκε στην τοπική κοινωνία, αρχικά στις γειτονιές του Δήμου της Αθήνας, εν συνεχεία όμως και στην ευρύτερη εθνική επικράτεια». ⁹⁰

Επίσης, μέσω μιας ακτιβιστικής ενέργειας αποκαλύπτεται και αναδεικνύεται η συνύπαρξη-σύμπλευση της Χ.Α. με παραθρησκευτικές ομάδες και με ατομικότητες της Ακροδεξιάς. Αυτό παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, γιατί «προσπαθεί να

⁸⁶ *Ιερός Πόλεμος για μία παράσταση* (2012, 12 Οκτωβρίου), ανακτήθηκε από: (<http://www.protothema.gr>).

⁸⁷ *Καληνύχτα Ελλάδα: Μήνυση Χρυσής Αυγής και Σεραφείμ κατά του Corpus Cristi* (2012, 15 Οκτωβρίου), ανακτήθηκε από: (<http://www.tvxs.gr>).

⁸⁸ *Η προσωπική μαρτυρία μιας γυναίκας που βρέθηκε εν μέσω «πυρών» στο θέατρο Χυτήριο συγκλονίζει* (2012, 12 Οκτωβρίου) ανακτήθηκε από: (<http://www.news247.gr>).

⁸⁹ Cas Mudde, *Η ακροδεξιά σήμερα*, μτφρ Ε. Κοτσουφού, Εκδ. ΕΠΙΚΕΝΤΡΟ Α.Ε. , ΑΘΗΝΑ 2020, σ.110.

⁹⁰ Β. Γεωργιάδου, *Η άκρα Δεξιά στην Ελλάδα 1965-2018*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2019, σ. 172.

εγκολπώσει ένα καινούριο κοινό, το οποίο εκπαιδεύει σε ακτιβιστικές ενέργειες, αλλά και παράλληλα λειτουργεί ως ηγέτης και οργανωτής τέτοιων εκδηλώσεων». ⁹¹

Η κινηματική δράση που αναπτύσσει στην προκειμένη περίπτωση και που ουσιαστικά μας υπενθυμίζει με τη χωρική της διεξόδου με τάγματα εφόδου σε λαϊκές γειτονιές της Αθήνας και του Πειραιά καταδεικνύει, ότι με τον ίδιο τρόπο επιδιώκει, να αλώσει και τον χώρο του πολιτισμού. Με άλλα λόγια, να επιβάλει μέσω του φόβου τη δική της ατζέντα για ό,τι θεωρεί εθνοκεντρικό και ελληνοχριστιανικό.

Σε αυτό το σημείο, έχει ενδιαφέρον να παρουσιάσουμε την ανακοίνωση της ΕΛ.ΑΣ και του Γραφείου Τύπου του Υπουργείου Δημόσιας Τάξης και Προστασίας του Πολίτη, για να δούμε την αντίδραση της οργανωμένης πολιτείας έναντι μιας ακτιβιστικής πράξης της Α.Δ.:

«Ανακοινώνεται ότι από το Αστυνομικό Τμήμα Ομονοίας σχηματίστηκε δικογραφία, σε βάρος βουλευτή της Χρυσής Αυγής, γιατί χθες (11-10-2012) το βράδυ στην Ιερά Οδό στην περιοχή Ρουφ, απέσπασε από αστυνομικούς και απομάκρυνε ημεδαπό, την ώρα που τον προσήγαγαν σε υπηρεσιακό λεωφορείο. Ο ανωτέρω ημεδαπός συμμετείχε σε ομάδα ατόμων που διαμαρτύρονταν για την παράσταση θεατρικού έργου στο θέατρο "Χυτήριο". Το προανακριτικό υλικό θα υποβληθεί στον κ. Εισαγγελέα Πλημμελειοδικών Αθηνών». ⁹²

Και από το γραφείο Τύπου:

«Προφανώς ο ΣΥΡΙΖΑ παριστάνει ότι ζει σε άλλη χώρα, παρότι διαψεύδεται από την ίδια την πραγματικότητα. Το Υπουργείο Δημόσιας Τάξης και Προστασίας του Πολίτη προασπίσθηκε και θα συνεχίσει να προασπίζεται τη νομιμότητα και το δημοκρατικό μας πολίτευμα από τους ποικιλώνυμους εχθρούς του. Με την ευκαιρία διαμηνύουμε για μία ακόμη φορά σε κάθε άκρο ότι η Ελλάδα δεν είναι "ξέφραγο αμπέλι". Άλλωστε αποτελεί κακόγουστο ανέκδοτο να επικαλείται τη νομιμότητα ένα κόμμα το οποίο συστηματικά επικροτεί την κατάλυσή της». ⁹³

Συνεπώς η πρόσληψη του παραπάνω γεγονότος από την πλευρά τόσο της Αστυνομίας (που σημειώνουμε πως εμφανιζόταν ως ουδέτερη στη διάρκεια των γεγονότων), όσο και του υπουργείου, αλλά και η γραπτή αποτύπωση των ακραίων

⁹¹ F. Virchow, Performance, Emotion, and Ideology: On the Creation of Collectives of Emotion and Worldview in the Contemporary German Far Right, *Journal of Contemporary Ethnography*, 2007, σ. 147.

⁹² Για ποιους λόγους σχηματίζεται δικογραφία σε βάρος του βουλευτή της Χρυσής Αυγής, Χρήστου Παππά (2012, 12 Οκτωβρίου) ανακτήθηκε από: [Δικογραφία σε βάρος του βουλευτή της Χρυσής Αυγής Χρ. Παππά | News 24/7 \(news247.gr\)](http://www.news247.gr).

⁹³ Επίθεση ΣΥΡΙΖΑ σε Δένδια με αφορμή τα χθεσινά επεισόδια της Χρυσής Αυγής (2012, 12 Οκτωβρίου), ανακτήθηκε από: (<http://www.protothema.gr>).

γεγονότων προδίδουν ότι αδυνατούν ή μάλλον αρνούνται να υπεισέλθουν στην ουσία του εν λόγω βίαιου περιστατικού λογοκρισίας μιας καλλιτεχνικής δημιουργίας. Αυτό που επιχειρούν είναι αφενός να εντάξουν και ένα δημοκρατικό κόμμα στη θεωρία των δύο άκρων και αφετέρου να μη διαταραχθούν οι σχέσεις της κυβέρνησης, πρωτίστως, με την επίσημη Εκκλησία που είχε αποδοκιμάσει την παράσταση, αλλά και με το δικό της ακροδεξιό ακροατήριο.

Σε αυτό το σημείο, θα πρέπει να σταθούμε και στον ρόλο της επίσημης εκκλησίας της Ελλάδας. Η Διαρκής Ιερά Σύνοδος, υπό τον αρχιεπίσκοπο Ιερώνυμο, ήδη από τις 7/6/2012, είχε καταλήξει σε καταδικαστική απόφαση για τη συγκεκριμένη παράσταση και μάλιστα είχε προτρέψει τον ελληνικό λαό όχι μόνο να απέχει, αλλά και να αποδοκιμάσει το έργο: Συνεχίστηκαν οι εργασίες της Ιεράς Συνόδου (ΔΙΣ) και, όπως ανακοινώθηκε, οι συνοδικοί ιεράρχες ενημερώθηκαν για την παρουσίαση «ενός βλάσφημου θεατρικού έργου που δυσφημίζει το θεανδρικό πρόσωπο του Κυρίου Ημών Ιησού Χριστού». Πρόκειται για το έργο “Corpus Cristi”, το οποίο η Ιερά Σύνοδος «θεωρεί απαράδεκτο, διότι ούτε επί ιστορικής βάσεως ερείδεται, ούτε επί των Ιερών Κειμένων μπορεί να πάρει κάποιος επιχειρήματα ως προς το περιεχόμενο του εν λόγω θεατρικού έργου και την παρουσίαση αυτού στο κοινό, αλλά και παράλληλα αντίκειται εις την μακρά παράδοση της Πατρίδος και της Εκκλησίας μας. Καλόν είναι και απαραίτητο, οι συγγραφείς του θεατρικού έργου να σέβονται τη μεγάλη Ορθόδοξη παράδοση του Λαού μας και τη διδασκαλία της Εκκλησίας μας», επισημαίνει η Ι.Σ. Μάλιστα, οι ιεράρχες εξέφρασαν τη λύπη τους «για τη νοσηρή φαντασία των συγγραφέων του θεατρικού έργου», τονίζοντας: «προτρέπουμε τον Λαό μας να αποδοκιμάσει αυτό».⁹⁴

Ο μητροπολίτης Πειραιώς Σεραφείμ και η Χρυσή Αυγή «κατέθεσαν μήνυση κατά των συντελεστών του θεατρικού έργου *Corpus Cristi* για “κακόβουλη βλασφημία”. Ο Σεραφείμ, συνοδευόμενος από βουλευτές της Χρυσής Αυγής Χρήστο Παππά, Πολύβιο Ζησιμόπουλο, Παναγιώτη Ηλιόπουλο και Ευστάθιο Μπούκουρα, κατέθεσε τη μήνυση στο αστυνομικό τμήμα Ομοιοίας. Η Χρυσή Αυγή θα βρίσκεται πάντα στο πλευρό δυναμικών και φωτισμένων Ιεραρχών και δεν θα επιτρέψει την προσβολή της ιστορικής μνήμης ή του θρησκευτικού συναισθήματος του ελληνικού λαού».⁹⁵ «Όλα τα βλάσφημα στοιχεία κατά του Ιησού Χριστού που παρουσιάζονται στην θεατρική παράσταση προκαλούν ανατριχίλα αλλά και βάνουση προσβολή του ελληνορθόδοξου θρησκευτικού συναισθήματος»,⁹⁶ ανέφερε ο Σεραφείμ στην κατάθεσή του.

⁹⁴ Αποδοκιμασία του θεατρικού έργου «Corpus Christi» ζητά η Ιερά Σύνοδος (2012, 7 Ιουνίου), ανακτήθηκε από: (<http://www.kathimerini.gr>).

⁹⁵ Καληνύχτα Ελλάδα: Μήνυση Χρυσής Αυγής και Σεραφείμ κατά του *Corpus Cristi*, ανακτήθηκε από: <https://tvxs.gr/news/ellada/xrysi-aygi-kai-serafeim-katethesan-apo-koinoy-minysi-kata-toy-corporus-christi/>

⁹⁶ Ό.π.

Η εικόνα του μητροπολίτη, πλαισιωμένου από τους ακροδεξιούς βουλευτές στα δικαστήρια, σηματοδοτεί ότι οι θύτες των δημοκρατικών λειτουργιών και εντέλει των ίδιων των δημοκρατικών θεσμών, αναγνωρίζονται επισήμως από την Εκκλησία ως προστάτες τής ηθικής υπόστασης ενός ολόκληρου λαού. Με λίγα λόγια, είναι ικανή συνθήκη να υποστηρίζουν οι νεοναζιστές τις κεντρικές θέσεις της Εκκλησίας (ακόμα κι αν χρησιμοποιούν έκνομες και βίαιες πρακτικές) προκειμένου αυτή να τους νομιμοποιεί αλλά και μέσω της Χ.Α. να καταφέρνουν να ανοίγουν έναν επιπρόσθετο διάυλο παρέμβασης στην πολιτική σκηνή της χώρας.

Σε αυτή τη ζοφερή κλιμάκωση των γεγονότων, η κατάσταση δεν άφησε αμέτοχη τη Διεθνή Αμνηστία, καθώς επρόκειτο για ξεκάθαρη φίμωση στην καρδιά της εγχώριας θεατρικής πραγματικότητας και κατ' επέκταση της ελευθερίας του λόγου, ειδικά από τη στιγμή που κινητοποιήθηκε ποινική διαδικασία εναντίον της παράστασης. Αφού λοιπόν οι συντελεστές βρέθηκαν διωκόμενοι με αφορμή τη μήνυση του Επισκόπου Πειραιά, ο John Dalhuisen, ο οποίος κατείχε διευθυντική θέση στη Διεθνή Αμνηστία σημείωσε: «Το δικαίωμα στην ελευθερία του θρησκευάτος δεν εκτείνεται ως την κρατική προστασία των θρησκευτικών πεποιθήσεων από την κριτική ή τον σχολιασμό. Οι ελληνικές Αρχές πρέπει αμέσως και χωρίς όρους να αποσύρουν τις κατηγορίες εναντίον των παραγωγών και των ηθοποιών και να σεβαστούν πλήρως την ελευθερία της έκφρασης». Με μια αιχμηρότατη ανακοίνωσή η οποία φέρει τον τίτλο Δίωξη για θεατρική παράσταση: άλλη μια τραγωδία για την Ελλάδα». ⁹⁷

Σε σχέση με το πρώτο ερώτημα που θέσαμε είναι φανερό ότι τελικά η Χ.Α. κατάφερε να παρέμβει με δυναμικό τρόπο, ιδίως με τη μιλιταριστική φύση του ακτιβισμού της, οδηγώντας στον βίαιο τερματισμό της παράστασης. Δεν είναι τυχαίο μάλιστα το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης της παράστασης Λαέρτης Βασιλείου, κατά το ήμισυ αλβανικής καταγωγής (εκπληρώνοντας και το κριτήριο της ξενοφοβικής οπτικής της Α.Δ.), τελικά «αναγκάστηκε να αυτοεξοριστεί στην Αλβανία, φοβούμενος για την προσωπική του ασφάλεια, χωρίς να μπορέσει να τον προστατεύσει ούτε το ελληνικό κράτος αλλά ούτε και ο καλλιτεχνικός κόσμος της χώρας». ⁹⁸ Μεσούσης λοιπόν της οικονομικής κρίσης, η Χ.Α. άρχισε να γίνεται ορατή στο πολιτικό σκηνικό και να οδηγεί σε αμήχανη συμπεριφορά την κυβέρνηση αλλά και τους θεσμούς, όπως είδαμε παραπάνω και στις ανακοινώσεις τους. Αυτή η αμηχανία των θεσμών, εκτός των άλλων, οδήγησε στην ενδυνάμωση της ακτιβιστικής παρέμβασης των νεοναζιστών, με προκλητικές συμπεριφορές εντός και εκτός Βουλής. Αποθρασύνθηκε και συστηματοποίησε τις εγκληματικές της πράξεις όχι μόνο σε επίπεδο λεκτικών απειλών ή μιλιταριστικών τελετών, αλλά απείλησε, τραυμάτισε, φόβισε και κακοποίησε κυρίως μετανάστες, δρώντας με την οργάνωση των ταγμάτων εφόδου. Το σημαντικότερο και πιο ανησυχητικό της επίτευγμα όμως ήταν ότι κατάφερε να

⁹⁷ Διεθνής Αμνηστία: Δίωξη για θεατρική παράσταση – Άλλη μία τραγωδία για την Ελλάδα (19.11.2012) ανακτήθηκε από [Διεθνής Αμνηστία: Δίωξη για θεατρική παράσταση – Άλλη μία τραγωδία για την Ελλάδα: left.gr](https://www.amnesty.org/en/documents/grk/19/11/2012/)

⁹⁸ Α. Δημοκίδης, 8 χρόνια μετά το Χυτήριο, τι απέγινε ο Λαέρτης Βασιλείου; (2020, 12 Οκτωβρίου) ανακτήθηκε από: (<https://mikropragmata.lifo.gr/zo/8-chronia-meta-to-chytirio-ti-apegine-o-laertis-vasileiou-gennaioi-anthropoi-thymountai-kai-miloun-gia-to-tora/>)

πείσει ένα μεγάλο ποσοστό του πληθυσμού για την αναγκαιότητα της δράσης της και την οιονεί προστασία που θα παρείχε σε ένα εξαθλιωμένο, αγανακτισμένο, παραγκωνισμένο κοινό, με πρόταγμα τη δύναμη, την εθνική υπεροχή, το ελληνοχριστιανικό ιδεώδες αλλά και το ακαταδίωκτο από τους θεσμούς. Πιθανότατα, η δολοφονία του καλλιτέχνη Παύλου Φύσσα, τον Σεπτέμβριο του 2013, έναν χρόνο μετά τα γεγονότα στο «Χυτήριο», ήταν αυτή που έβαλε όλο το πολιτικό σύστημα αντιμέτωπο με τις ευθύνες του και μετά από μακροχρόνιους δικαστικούς αγώνες οδήγησε την ηγετική ομάδα της Χ.Α. στη φυλακή.

Σε ό,τι αφορά το δεύτερο ερώτημα, στην Ελλάδα «ένα δεξιό εξτρεμιστικό μόρφωμα με ναζιστικό χαρακτήρα, ένα κόμμα πολιτοφυλακή»⁹⁹ καταφέρνει να μπει στο κοινοβούλιο. Αν και η άκρα δεξιά βρισκόταν ήδη σε άνοδο σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες, τα ποιοτικά χαρακτηριστικά τους δεν είχαν καμία σχέση με τη Χ.Α. Αυτό μπορούμε να το ερμηνεύσουμε ως απότοκο της οικονομικής κρίσης με την οποία ήρθε αντιμέτωπη η χώρα και συντέινει ώστε η ψήφος στη Χ.Α. να αποτελέσει μια έκφραση αντίδρασης, εκτός των άλλων, προς την πρότερη οικονομική διαχείριση των αστικών κομμάτων που είχαν την εξουσία. Το νεοναζιστικό αυτό μόρφωμα, στον βαθμό που βρέθηκε ξαφνικά σε θέση ισχύος, επέβαλλε μια συντηρητική στροφή της κυβέρνησης και των θεσμών προκειμένου να συγκρατήσουν το ρεύμα των ψηφοφόρων προς αυτό. Παρότι λοιπόν στο Σύνταγμα της χώρας υπάρχει άρθρο (αρ. 16 παρ. 1), το οποίο καθιστά την έκφραση της τέχνης πλήρως ελεύθερη, η «συνεργασία της ακροδεξιάς με τον μητροπολίτη Πειραιώς Σεραφείμ οδήγησε, μετά από κοινή τους μήνυση στο Α.Τ. Ομονοίας»,¹⁰⁰ στις δικαστικές αίθουσες τους συντελεστές της παράστασης ώστε να λογοδοτήσουν «για τον βλάσφημο χαρακτήρα της παράστασής τους». Εύλογα λοιπόν συμπεραίνουμε ότι, ενώ με βάση το Σύνταγμα η «τέχνη προστατεύεται πλήρως και κατηγορηματικά, σε αντίθεση με την ελευθερία του Τύπου και της ραδιοτηλεόρασης»¹⁰¹ (αρ. 14 παρ. 3), που υφίστανται κάποιους περιορισμούς περί θρησκείας, η μήνυσή τους δεν αρχειοθετείται ως υπερβατική του ίδιου του Συντάγματος και εξετάζεται φτάνοντας μέχρι τις δικαστικές αίθουσες με τη Χ.Α. και την Εκκλησία σε ρόλο κατηγορού και τους εν λόγω καλλιτέχνες σε θέση κατηγορουμένου. Όταν δεν υπάρχουν λοιπόν εμφανή όρια μεταξύ του συνταγματικώς επιτρεπτού και του ποινικώς κολάσιμου, «δημιουργείται ένα εμπόδιο στην ελευθερία της έκφρασης αλλά και της καλλιτεχνικής δημιουργίας, με κίνδυνο της ευρείας ποινικοποίησης της ελευθερίας γνώμης και θρησκευτικής συνείδησης».¹⁰²

⁹⁹ Β. Γεωργιάδου, *Η άκρα Δεξιά στην Ελλάδα 1965-2018*, σ. 213.

¹⁰⁰ *Καληνύχτα Ελλάδα: Μήνυση Χρυσής Αυγής και Σεραφείμ κατά του Corpus Cristi* (2012, 15 Οκτωβρίου), ανακτήθηκε από: (<http://www.Tvxs.gr>).

¹⁰¹ Σ. Τσακυράκης, *Θρησκεία κατά Τέχνης*, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2005, σ. 188.

¹⁰² Δ. Χριστόπουλος, *Όψεις λογοκρισίας στην Ελλάδα*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2008, σ. 75.

ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ

Μια θεατρική παράσταση το 2012 γίνεται αφορμή να φανερωθούν οι υπόγειες διαδρομές και οι μυστικοί δίαυλοι επικοινωνίας μεταξύ της κυβερνητικής Δεξιάς, με τη σφραγίδα του τότε πρωθυπουργού Σαμαρά, του νεοναζιστικού κόμματος της Χρυσής Αυγής, το οποίο με την είσοδό του στην Ελληνική Βουλή φάνταζε παντοδύναμο, της επίσημης Εκκλησίας και του εκτελεστικού της βραχίονα, δηλαδή των παραθρησκευτικών οργανώσεων, της αστυνομίας και της Δικαιοσύνης.

Η κρίση του πολιτικού συστήματος προϋπήρξε για πάρα πολλά χρόνια της οικονομικής κρίσης, απλά το ακροδεξιό παρακράτος έγινε ορατό, και γιγαντώθηκε με τη μορφή της Χρυσής Αυγής, αφού ενσωμάτωσε τον φόβο, την οικονομική ανασφάλεια, τις βιοτικές προοπτικές των πολιτών και αρδεύτηκε από την ξενοφοβία, τον ρατσισμό, τον εθνικισμό, την ηθικολογία και το ελληνορθόδοξο ιδεώδες. Το πολιτικό σύστημα και οι ελεγκτικοί του μηχανισμοί καθυστέρησαν, να αντιδράσουν, οπότε η δικαστική εξουσία στάθηκε αμήχανη και εφάρμοσε τους νόμους αντίστροφα, όχι δηλαδή εναντίον των θυτών αλλά εις βάρος των θυμάτων, εντείνοντας την ανασφάλεια των δημοκρατικών πολιτών. Κατά τον Πουλαντζά, «η κυρίαρχη ιδεολογία επεμβαίνει στην οργάνωση των μηχανισμών (στρατού, αστυνομίας, δικαιοσύνης, φυλακών), στους οποίους ανήκει κυρίως η άσκηση της νόμιμης φυσικής βίας».¹⁰³

Η σύγχρονη Ευρώπη, τουλάχιστον στην κοινωνική διάσταση, ανέπτυξε θεσμούς για να χειρίζεται ιδεολογικές, πολιτικές και κοινωνικές διαμάχες. Πολλές φορές «πιθανόν να μην μπορούν να επιλυθούν περίπλοκα προβλήματα αλλά με την αναγνώριση των διαφωνιών και των διαφορών πέρασε σε μια διαλεκτική στρατηγική για τις οποιαδήποτε δυνατές λύσεις».¹⁰⁴ Στην Ελλάδα, ακόμα και σήμερα, για κάθε πολιτική, οικονομική, κοινωνική, δικαστική διαφορά ακολουθείται μια υπόγεια διαδρομή ώστε ο πολίτης του σύγχρονου ελληνικού κράτους να νιώθει απροστάτευτος, φοβικός και χειραγωγούμενος.

Αν δεχτούμε υποθετικά τη σκέψη του Καστοριάδη ότι «ο άνθρωπος δεν είναι ζώον, το οποίο επιθυμεί τη γνώση, αλλά ζώον που επιθυμεί την πίστη και, ακριβέστερα τη βεβαιότητα μιας πίστης εξ ου και η μεγάλη δύναμη των θρησκειών, εξ ου και η μεγάλη δύναμη των πολιτικών ιδεολογιών»,¹⁰⁵ τότε η τέχνη, το ζωντανό θέατρο

¹⁰³ Ν. Πουλαντζάς, *Το κράτος η εξουσία ο σοσιαλισμός*, μτφρ. Γ. Κρητικός, α' εκδ. Παρίσι 1978, εκδ. Θεμέλιο, γ' εκδ. 2008, σ. 40.

¹⁰⁴ J. Habermas, *Η εποχή των μεταβάσεων*, μτφρ. Μ. Τοπάλη, Ε. Παπαδάκη, εκδ. SCRIPTA, Αθήνα 2006, σ. 170.

¹⁰⁵ Κ. Καστοριάδης, *Είμαστε υπεύθυνοι για την ιστορία μας*, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2001, σ. 91.

υπάρχει για να θέτει υπό αμφισβήτηση αυτές τις βεβαιότητες, να βεβηλώνει τα όρια, ώστε, έστω και πρόσκαιρα, το ζώον να βλέπει ότι είναι άνθρωπος.

Η ανατρεπτική τέχνη συνήθως δεν αναφέρεται στην επικαιρότητα ούτε στην καταγραφή της πραγματικότητας, αλλά σε θέματα κομβικά που απασχολούν την εσωτερική ανέκφραστη αλήθεια του κοινού. Εύλογα λοιπόν θεωρείται επικίνδυνη, επομένως και κολάσιμη, ποινικά διωκόμενη και πολλές φορές αντικείμενο λογοκριτικών παρεμβάσεων. Αντίθετα, ο εμπρηστικός πολιτικός λόγος που συνοδεύεται από εγκληματικές πράξεις διώκεται ανάλογα με την πολιτική πρακτική και την ιδεολογία της εκάστοτε εξουσίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΣΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ «ΙΣΟΡΡΟΠΙΑ ΤΟΥ NASH»

Το παρόν μέρος της έρευνάς μας αποτελεί ένα case study για την παράσταση «Ισορροπία του Nash», η οποία ανέβηκε τον Ιανουάριο του 2016 στην πειραματική σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, στο Θέατρο «Ρεξ», σε σκηνοθεσία της Πηγής Δημητρακοπούλου, για 7 παραστάσεις. Ο τίτλος μας παραπέμπει σε μια βασική έννοια για τη μαθηματική «θεωρία των παιγνίων» και πραγματεύεται τον τρόπο που κινούνται οι δρώντες σε συνεργατικά παίγνια, εξετάζοντας τη στρατηγική τους με βάση το όφελος. Με τον όρο «στρατηγική» σε αυτή τη θεωρία ορίζουμε το σύνολο των κανόνων σχετικά με το ποια επιλογή πρέπει να ακολουθήσει ο παίκτης, ποιες είναι οι επιλογές του στο κάθε παίγνιο ξεχωριστά, έχοντας όμως υπόψη του και όλες τις κινήσεις του αντιπάλου.

Το συγκεκριμένο έργο πραγματεύεται τη δράση μιας ένοπλης οργάνωσης και την καταστολή που δέχεται ένα μέλος της από το κράτος, μέσω βασανιστηρίων με φαρμακευτικές αγωγές, με απώτερο σκοπό την απολογία του. Επιχειρεί επομένως να

προσεγγίσει ζητήματα, όπως αυτά των ορίων της δικαιοσύνης και της βίας. Τα κείμενα που χρησιμοποιούνται στα πλαίσια του «επινοητικού θεάτρου», (στο οποίο η παράσταση προκύπτει από το σύνολο των αυτοσχεδιασμών της θεατρικής ομάδας) ως τρόπος διάρθρωσης της παράστασης, αποτελούν μια σύνθεση κειμένων των *Δίκαιων* του Αλμπέρ Καμύ, άλλων λογοτεχνικών κειμένων καθώς και της υπόθεσης της οργάνωσης «17 Νοέμβρη», μέσω του βιβλίου του Σ. Ξηρού *Η μέρα εκείνη: 1.560 ώρες στην εντατική*.¹⁰⁶

Με απόφαση του καλλιτεχνικού διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου Στάθη Λιβαθινού, η παράσταση «κατέβηκε», ενώ απέμεναν άλλες 4 μέρες για την ολοκλήρωσή της, ως αποτέλεσμα της έντονης κριτικής και παρεμβάσεων που ασκήθηκαν και θα αναλυθούν εκτενέστερα στη συνέχεια. Η σημαντικότητα του γεγονότος αυτού έγκειται στο ότι έτσι προέκυψε «το πρώτο περιστατικό άσκησης κατασταλτικής πολιτικής λογοκρισίας στην κρατική σκηνή μετά τη μεταπολίτευση».¹⁰⁷

Αναφέροντας και στη συνέχεια αναλύοντας από που προέρχεται η κριτική που ασκήθηκε στην παράσταση, αλλά και στο πώς διαρθρώνεται η λειτουργία του Ε.Θ. ως θεσμός που ελέγχεται από το κράτος και επιχορηγείται εκτός από αυτό και από μεγάλα ιδιωτικά ιδρύματα της χώρας, θα προκύψουν οι εξής υποθέσεις εργασίας:

Α) Αν ένας οργανισμός, όπως το «Εθνικό Θέατρο», έχει τη δυνατότητα να επιλέξει ελεύθερα τη θεματολογία των παραστάσεών του, ή αν λόγω συγκεκριμένων συνθηκών λογοκρίνεται ή και καλείται να αυτολογοκρίνεται.

Β) Εάν ο κυριότερος πολιτιστικός οργανισμός στην Ελλάδα αποτελεί τρόπαιο πολιτικό/οικονομικών συμφερόντων και οδηγείται σε αφωνία/αυτολογοκρισία.

4.1 ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ

Η διοικητική και οικονομική οργάνωση του Εθνικού Θεάτρου είναι παράμετροι που μας οδηγούν σε χρήσιμα συμπεράσματα. Όσον αφορά, το πρώτο σκέλος, «μέσω του νόμου 2273/94 το Ε.Θ. έγινε Νομικό Πρόσωπο Ιδιωτικού Δικαίου και μετετράπη σε οργανισμό μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα, του οποίου την γενική εποπτεία αναλαμβάνει ο εκάστοτε Υπουργός Πολιτισμού. Τη διαχείριση/διοίκηση του Θεάτρου αναλαμβάνει ο εκάστοτε Καλλιτεχνικός Διευθυντής και το Διοικητικό Συμβούλιο.. Ο Καλλιτεχνικός Διευθυντής προκύπτει μέσω του διορισμού του με απόφαση του Υπουργού Πολιτισμού για θητεία τριών ετών με δυνατότητα ενδεχόμενης ανανέωσης. Το κριτήριο επιλογής του (τυπικά τουλάχιστον), πηγάζει από το ότι

¹⁰⁶ Ανακτήθηκε από: <https://elculture.gr/ισορροπία-του-nash/>

¹⁰⁷ Σπ. Κακουριώτης, *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα*, Συλλογικός τόμος, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2017, σ. 367.

πρέπει να αποτελεί πρόσωπο “εγνωσμένου κύρους”, με επαγγελματική εμπειρία στη διεύθυνση και οργάνωση παραγωγών θεάτρου». ¹⁰⁸ Ο ίδιος είναι επίσης υπεύθυνος για το δραματολόγιο κάθε θεατρικής σεζόν, καθώς και για την προετοιμασία του, εντός των πλαισίων του προϋπολογισμού. Επιπροσθέτως, συνάπτει συμβάσεις έργου με το καλλιτεχνικό και τεχνικό προσωπικό και συμφωνεί τους όρους και τις αμοιβές απασχόλησής τους. Προϊσταται, ακόμα, των μονάδων Εκδόσεων και Δημοσίων Σχέσεων του Θεάτρου καθώς και των θεμάτων λειτουργίας της Δραματικής Σχολής (Εθνικό Θέατρο, Ταυτότητα).

4.2 ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ

Το Εθνικό Θέατρο «επιχορηγείται από το Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού, ενώ παράλληλα αντλεί χορηγίες από το «Κοινωφελές Ίδρυμα Ιωάννη Σ. Λάτση», το «Κοινωφελές Ίδρυμα Οnassis», το «Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος», τα «Ελληνικά Πετρέλαια Α.Ε.», την «Εθνική Τράπεζα» και τον «Διεθνή Αερολιμένα Αθηνών». Πέραν των μεγάλων χορηγών, διαθέτει και υποστηρικτές, όπως οι «Σταθερές Συγκοινωνίες Α.Ε.», οι «Συγκοινωνίες Αθηνών Α.Ε.», το «Athens Culture Net» του Δήμου Αθηναίων και άλλες 21 εταιρείες ιδιωτικού συμφέροντος, που δραστηριοποιούνται σε ποικίλους τομείς της οικονομίας. Παράλληλα δραστηριοποιούνται και χορηγοί επικοινωνίας, όπως «Το Βήμα.gr», «Τα Νέα.gr», η «ΕΡΤ», η «Cosmote TV», το *Αθηνόραμα* και άλλες 34 εταιρείες, επίσης ιδιωτικών συμφερόντων, που δραστηριοποιούνται στον ευρύτερο τομέα της ενημέρωσης. Μεγάλος Συνεργάτης του Εθνικού Θεάτρου είναι το Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, ενώ υπάρχουν και πέντε χορηγοί που υποστηρίζουν τις δράσεις του Μικρού Εθνικού». ¹⁰⁹

4.3 ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ ΠΛΑΙΣΙΩΝ

Ο κεντρικός πυρήνας διοίκησης της δομής αυτής εδράζεται στο Κράτος, αφού ο καλλιτεχνικός διευθυντής διορίζεται από το Υπουργείο Πολιτισμού και υπάρχει η δυνατότητα να αλλάζει ανά τρία έτη. Αυτός με τη σειρά του καλείται να οργανώσει, συναποφασίζοντας με το Δ.Σ. κάθε πεδίο που σχετίζεται με την υλοποίηση και υποστήριξη του καλλιτεχνικού έργου, εντός των πλαισίων του οικονομικού προϋπολογισμού. Άρα οι ευρύτερες διαδικασίες που λαμβάνουν χώρα εντός των τειχών του Ε.Θ. προστατεύονται και εποπτεύονται (επομένως και ελέγχονται), από το Κράτος, το οποίο βεβαίως καλείται να σεβαστεί, από την άλλη μεριά, απαρέγκλιτα το άρθρο 16 και την παρ. 1 του Συντάγματος, το οποίο ρητά αναφέρει πως «Η τέχνη και

¹⁰⁸ ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ (2019), Απόφαση αριθμ. ΥΠΠΟΑ/ΓΔΔΥΗΔ/ΔΔΑΔ/ΤΔΥΕΦ/444511/34134/33259/1045: Διορισμός Καλλιτεχνικού Διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου, Τεύχος Υ.Ο.Δ.Δ., ΦΕΚ 591, Αθήνα.

¹⁰⁹ Ανακτήθηκε από: “<https://www.n-t.gr/el/knowus/sponsors>”

η επιστήμη, η έρευνα και η διδασκαλία είναι ελεύθερες, η ανάπτυξη και η προαγωγή τους αποτελεί υποχρέωση του Κράτους».¹¹⁰

Ο προβληματισμός ξεκινά με την είσοδο μιας πλειάδας ιδιωτικών φορέων και ιδρυμάτων στη λειτουργία του. Καταρχάς φαίνεται ότι η χρηματοδότηση αφορά τη διαμόρφωση εσωτερικών χώρων του Θεάτρου και την κάλυψη ενδεχόμενων υλικών αναγκών, αλλά και το ανέβασμα συγκεκριμένων παραστάσεων. Πέραν του τύπου της «εξουσιαστικής-κατασταλτικής» λογοκρισίας, που θα μπορούσε να κινητοποιηθεί από το κράτος, με τη στενή του έννοια, φαίνεται πως ανοίγεται δρόμος και για μηχανισμούς λογοκρισίας που πηγάζουν από τους κανόνες της αγοράς. Κι αυτό γιατί η ίδια η αγορά εισέρχεται-εισδύει στην τέχνη. Όπως αναφέρει και ο Γιάννης Σταυρακάκης (2008), «όταν αναφερόμαστε σε πλήρη εμπορευματοποίηση της τέχνης, σίγουρα κάποιες μορφές της, οι οποίες δεν αναπαράγουν τα αγοραία πρότυπα ζωής ή αυτά που δεν συγκεντρώνουν την αποδοχή μεγάλων κομματιών του κοινού, θα πλήττονταν».¹¹¹ Το επιχείρημα αυτό φαίνεται ιδιαίτερα βάσιμο, γιατί, όταν ένας κορυφαίος θεατρικός θεσμός χρηματοδοτείται από ιδιωτικά ιδρύματα, τα οποία δραστηριοποιούνται σε κάθε πιθανή οικονομική, κοινωνική, πολιτιστική, αλλά και εμμέσως πολιτική δράση, τότε προφανώς θα αλλάζει και ο τρόπος απεύθυνσης προς το κοινό, η σχέση αναφορικότητας με αυτό.

Πιο αναλυτικά, το Ίδρυμα Ωνάση για τη θεατρική σεζόν 2015-2016 προσέφερε στην κρατική σκηνή 220.000 ευρώ και αμέσως επανιδρύθηκε η πειραματική σκηνή (στην οποία ανέβηκε η επίμαχη παράσταση), με σκηνοθέτες τον Ανέστη Αζά και τον Πρόδρομο Τσανικόρη. Μάλιστα, οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες προετοίμασαν και κοινοποίησαν παραστάσεις αμιγώς πολιτικού θεάτρου, «με αφορμή τη δίκη της 17 Νοέμβρη»¹¹² καθώς και φεστιβάλ για τα 70 χρόνια από την έναρξη του Εμφυλίου Πολέμου. Ο ίδιος ο καλλιτεχνικός διευθυντής Σ. Λιβαθινός αγκάλιασε την προσπάθεια λέγοντας: «Τι νόημα έχει ένα Ε.Θ. που δεν εκπαιδεύει το λαό του».¹¹³ Ωστόσο, χωρίς να γνωρίζουμε αν το παραπάνω ίδρυμα είχε ενημερωθεί από πριν για το περιεχόμενο των έργων που θα παρουσιαστούν, ξαφνικά γίνεται γνωστό πως, σε ό,τι αφορά το ανέβασμα της παράστασης «Ισορροπία του Νας», ξεκίνησαν διαμαρτυρίες προς το Δ.Σ. και τον ίδιο τον καλλιτεχνικό διευθυντή. Είναι προφανές πως οι αντιδράσεις δεν προήλθαν από το κοινό που ήδη είχε παρακολουθήσει τις πρώτες παραστάσεις, καθώς αυτό θα κοινοποιούνταν στη δημόσια σφαίρα. Επομένως αυτό που επακολούθησε (δηλαδή το κατέβασμα της παράστασης) ήταν

¹¹⁰ Ανακτήθηκε από: "<https://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Syntagma/article-16/>"

¹¹¹ Γ. Σταυρακάκης, *Όψεις λογοκρισίας στην Ελλάδα*, Συλλογικός τόμος, εκδ. Νεφέλη-Πλατφόρμες, Αθήνα 2008, σ. 136.

¹¹² Ανακτήθηκε από

"https://www.athinorama.gr/theatre/2509028/ethniko_theatro_2015_6_i_xronia_ton_megalon_alla_gon/"

¹¹³ Ανακτήθηκε από:

"https://www.athinorama.gr/theatre/2509028/ethniko_theatro_2015_6_i_xronia_ton_megalon_alla_gon/"

αποτέλεσμα παρέμβασης χορηγών, θεσμικών και άλλων παραγόντων, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Προφανώς ο στόχος αλλά και η αιτία των αντιδράσεων ήταν η συμπερίληψη κειμένου του Σ. Ξηρού στο εν λόγω έργο.

Ο Σπ. Κακουριώτης(2017), αναφερόμενος στο θέμα, λέει: «πληροφορίες που δεν στάθηκε δυνατόν να επιβεβαιωθούν έκαναν λόγο για πιέσεις εκ μέρους ιδιωτικών ιδρυμάτων, τα οποία απείλησαν ότι αν η παράσταση συνεχιζόταν, θα απέσυραν τις χορηγίες τους».¹¹⁴ Επίσης, σε ένα άρθρο της Έφης Μαρίνου στην *ΕΦ. ΣΥΝ.* αναφέρεται ότι ο Λιβαθινός δημόσια μίλησε για απειλή χρήσης ρουκετών, μέσω τηλεφωνικών άγνωστων κλήσεων στο θέατρο. Στην ερώτηση μάλιστα της δημοσιογράφου για το ποιος απείλησε και απαίτησε να κατέβει η παράσταση, ο ίδιος δήλωσε: «Δεν αφήνουν τηλέφωνο και διεύθυνση αυτοί που απειλούν».¹¹⁵ Φαίνεται λοιπόν εδώ πως βρισκόμαστε, ουσιαστικά, μπροστά σε ένα πρωτόγνωρο γεγονός αυτολογοκρισίας, στον βαθμό που ο ίδιος ο καλλιτεχνικός διευθυντής του θεάτρου αποφασίζει το κατέβασμα της παράστασης, επικαλούμενος αμφισβητήσιμες εξωτερικές απειλές και αποκρύπτοντας «άλλου είδους» πιθανές παρεμβάσεις. Μέχρι αυτή τη στιγμή γνωρίζαμε ήδη περιστατικά κατασταλτικής λογοκρισίας, όπως, για παράδειγμα, την παράσταση «Corpus Cristi», η οποία παρεμποδίστηκε σθεναρά από μέλη και βουλευτές της Χρυσής Αυγής, καθώς και από μέλη παραθρησκευτικών οργανώσεων, όμως για πρώτη φορά μετά την μεταπολίτευση φαίνεται πως το Εθνικό Θέατρο αυτολογοκρίνεται. Στο άρθρο της η Έφη Μαρίνου καταλήγει επιβεβαιώνοντας το σκεπτικό μας: «Μήπως οι “ρουκέτες”, δηλαδή η απειλή για κόψιμο χορηγιών –αχ, αυτές οι χορηγίες–, ρίχτηκαν ήδη από κάποια ευαγή ιδρύματα και συγκεκριμένες τράπεζες».¹¹⁶

Επιστρέφουμε στο επιχείρημα του Γ. Σταυρακάκη, που αναφέρθηκε παραπάνω, με σκοπό να το τοποθετήσουμε στη συγκεκριμένη περίπτωση, ώστε να επιχειρήσουμε να αντιληφθούμε τι πραγματικά συμβαίνει. Η τέχνη, όταν εμπορευματοποιείται, οφείλει να απευθύνεται στο ευρύτερο καταναλωτικό κοινό και να αναπαράγει τα πρότυπα της αγοράς, ώστε το πολιτιστικό προϊόν να μετατρέπεται σε προϊόν ευρείας κατανάλωσης. Προκειμένου να επιτευχθεί αυτό, η θεματολογία θα πρέπει να είναι *συγκεκριμένη, εύπεπτη και ακίνδυνη*. Έργα τα οποία αναφέρονται στη δράση μιας ένοπλης οργάνωσης –και μάλιστα μέσα από την οπτική και την πένα ενός θύτη– δεν μπορούν να είναι ανεκτά. Ελλοχεύει πάντοτε ο κίνδυνος να αντιδράσει ένα μέρος του κοινού, με αποτέλεσμα οι πωλήσεις των προϊόντων του χορηγού αφενός να υποστούν καθίζηση, αλλά και αφετέρου σε περίπτωση που η παράσταση κατέβει νωρίτερα από τον προγραμματισμένο χρόνο της (λόγω των αντιδράσεων), ο χορηγός να κινδυνεύσει οικονομικά. Παρόλο που η τελευταία φράση της παράστασης ήταν ότι «καμία ιδέα δεν μπορεί να δικαιολογήσει

¹¹⁴ Σπ. Κακουριώτης, *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα*, Συλλογικός τόμος, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2017, σ. 369.

¹¹⁵ Ανακτήθηκε από: “https://www.efsyn.gr/tehnas/art-nea/57055_royketes-i-horigoi-apeilisan-ethniko-theatro”

¹¹⁶ Ό.π.

εγκλήματα εναντίον της ανθρώπινης ζωής»¹¹⁷ παίρνοντας δηλαδή ξεκάθαρη θέση εναντίον πράξεων βίας, δεν φάνηκε να στάθηκε ικανή συνθήκη ώστε να αποσοβήσει τις αντιδράσεις. Η ανησυχία των χορηγών μήπως ταυτιστούν στη συλλογική συνείδηση των πελατών-θεατών με τους θύτες εγκληματικών ενεργειών οδήγησε στην άμεση απόσυρσή τους από την οικονομική ενίσχυση της παράστασης. Κανένα ιδιωτικό ίδρυμα που αποτελεί χορηγό ενός θεάτρου δεν θα ήθελε να ταυτιστεί με μια παράσταση που περιέχει κείμενα «τρομοκρατών», για να παραμείνει ουδέτερο στη συνείδηση των πολιτών. Άλλωστε, όπως αναφέρουν οι Kotler και Scheff (1997), «οι επίδοξοι καταναλωτές συνδέονται συναισθηματικά με την εταιρεία που χρηματοδοτεί έναν μη κερδοσκοπικό οργανισμό, ενώ ταυτόχρονα τους προσφέρει και το προϊόν που καταναλώνουν».¹¹⁸

Η άμεση εμπλοκή των ιδιωτών χορηγών σε έναν κορυφαίο κρατικό θεσμό, όπως είναι το Εθνικό Θέατρο, δεν μπορεί παρά να επιφέρει συνέπειες στην ελευθερία της έκφρασης, στον βαθμό που οι νόμοι της αγοράς εμπλέκονται άμεσα στην καλλιτεχνική δημιουργία.

Αν η πορεία προς την ανάπτυξη πιθανότατα προηγείται κάθε προβληματισμού πολιτικής σκέψης και ελευθερίας έκφρασης, τότε μοιάζει να «τίθενται υπό ορθολογική απαγόρευση όχι μόνο η πολιτική ιδεολογία αλλά και η πολιτική ηθική».¹¹⁹ Σε ένα παγκοσμιοποιημένο περιβάλλον, ακόμα και ένα θεατρικό κείμενο κατατεμαχίζεται και προβάλλεται πολλαπλασιαστικά ως επικίνδυνο για την κοινωνική συνοχή. Ωστόσο, όταν περιστέλλεται με τέτοιους τρόπους η γλώσσα και οι ιδέες χάνουν τις αποχρώσεις τους, τότε ο καλλιτέχνης οδηγείται σε μια μονοχρωματική οπτική και εντέλει στην αφωνία, υπηρετώντας εκ των πραγμάτων τη συλλογική συμβατικότητα και δεοντολογία. Κι αυτό συμβαίνει καθώς, όπως συμπεραίνει και η Ευδοκία Δεληπέτρου μέσω της δικής της έρευνας, «το Ε.Θ. όφειλε και οφείλει, όπως δείχνει η πρόσφατη ιστορία του, να ισορροπεί μεταξύ πολιτικών πιέσεων, ιδεολογικών αξιώσεων και καλλιτεχνικών αιτημάτων»,¹²⁰ αλλά και, αξίζει να προστεθεί, οικονομικών διαπλοκών και πιέσεων.

4.4 ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ-ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΟΥ 2016 – ΧΟΡΗΓΙΕΣ

Πριν αναφερθούμε πιο συγκεκριμένα στους υπόλοιπους παράγοντες που έδρασαν πιεστικά και συνέβαλαν καθοριστικά στην αυτολογοκρισία της παράστασης

¹¹⁷ Σπ. Κακουριώτης, *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα*, Συλλογικός τόμος, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2017, σ. 368.

¹¹⁸ P. Kotler, and J. Scheff, *Standing Room Only: Strategies for Marketing the Performing Arts*, εκδ. Boston: Harvard Business School Press, 1997.

¹¹⁹ Κ. Τσουκαλάς, *Η επινόηση της ετερότητας*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2010, σ. 81.

¹²⁰ Ε. Δεληπέτρου, *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Συλλογικός τόμος, εκδ. Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ Παράρτημα Ελλάδας, 2016.

«Ισορροπία του Nash», οφείλουμε να αντιληφθούμε το γενικότερο πολιτικό πλαίσιο στη χώρα μας, κατά τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο.

Βρισκόμαστε στην Αθήνα του 2016. Έχουμε διανύσει σχεδόν έναν χρόνο από τις εκλογές της 25ης Ιανουαρίου του 2015, τις οποίες προκήρυξε πρόωρα η κυβέρνηση της Νέας Δημοκρατίας, μέσω του πρωθυπουργού Αντώνη Σαμαρά. Νικητής των εκλογών αναδεικνύεται ο Συνασπισμός Ριζοσπαστικής Αριστεράς με 36,34% και 149 έδρες και σε συνεργασία με τους Ανεξάρτητους Έλληνες με 4,75% και 14 έδρες¹²¹ σχηματίζει κυβέρνηση. Επομένως παρατηρούμε μια ιστορικά πρωτόγνωρη πολιτική συγκυρία για τη χώρα, καθώς για πρώτη φορά συγκυβερνά ένα αμιγώς αριστερό κόμμα, σχεδόν αποκτώντας την πλειοψηφία της Βουλής, με ένα συντηρητικό κόμμα, το οποίο κινείται στο ευρύτερο φάσμα της Δεξιάς. Η ελληνική κοινωνία επέλεξε για πρώτη φορά ένα αριστερό κόμμα να αναλάβει τη διακυβέρνηση.

Μερικούς μήνες πριν από το κατέβασμα του έργου είχε προηγηθεί η απομάκρυνση από την κυβέρνηση του υπουργού Παιδείας Νίκου Φίλη. Ο κύριος λόγος της απομάκρυνσής του ήταν οι κακές σχέσεις του με την Εκκλησία, απότοκο των απόψεών του που αφορούσαν τον διαχωρισμό του κράτους από την Εκκλησία, στη διαφορετική προσέγγιση του μαθήματος των Θρησκευτικών, όπως και στη μισθοδοσία των 10.000 κληρικών από την Εκκλησία. Μάλιστα, ο κ. Ιερώνυμος σε δήλωσή του «έκανε λόγο για κίνδυνο αφελληνισμού και αποχριστιανισμού στην Ελλάδα. Ο Αλέξης Τσίπρας, λόγω των επικείμενων εκλογών το προσεχές διάστημα, δεν θέλησε στο πολιτικό του αφήγημα προς τον λαό να έχει έναν ισχυρό “εχθρό”, όπως η Εκκλησία, η επιρροή της οποίας εμμέσως μπορεί να φθάσει και στο πεδίο της κομματικής ψήφου».¹²² Συνεπώς είχαμε ήδη την πρώτη ουσιαστική υποχώρηση της κυβέρνησης σε ένα θέμα με ειδικό ιδεολογικό πρόσημο για την Αριστερά με αυτοπεριορισμό, υποχώρηση σε πολιτικο-θρησκευτικές πιέσεις και απόκλιση από το κυβερνητικό της πρόγραμμα.

Όσον αφορά τον πολιτισμό, παρατηρούμε, ότι είναι ακόμη εν ενεργεία ο νόμος Ν. 3525/2007. Αυτό σημαίνει ότι και σε αυτόν τον ιδεολογικά νευραλγικό τομέα δεν φαίνεται να επιθυμεί αλλαγές που θα διατάρασσαν το υπάρχον πλαίσιο. Η δε πολιτιστική χορηγία «ορίζεται ως ένας θεσμός της ελληνικής πολιτείας που αποσκοπεί στη χρηματοδότηση του πολιτισμού με πόρους προερχόμενους από τον ιδιωτικό τομέα. Η Πολιτιστική Χορηγία δεν σχετίζεται με τις επιχορηγήσεις του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού από δημόσιους πόρους. Χορηγός μπορεί να είναι κάθε φυσικό ή νομικό πρόσωπο, ημεδαπό ή αλλοδαπό, του ιδιωτικού δικαίου, που προβαίνει σε πολιτιστική χορηγία με αντιστάθμισμα την προβολή του κοινωνικού του προσώπου και της ευποίας του. Αποδέκτες χορηγίας μπορούν να

¹²¹ Ανακτήθηκε από: [https://ekloges-prev.singularlogic.eu/v2015a/v/public/index.html#{"cls":"main","params":{}}](https://ekloges-prev.singularlogic.eu/v2015a/v/public/index.html#{)

¹²² Ανακτήθηκε από: “<https://www.kathimerini.gr/society/882329/i-epithesi-ieronymoy-kai-i-apochorisi-fili/>”

είναι όχι μόνο οι Δημόσιες Υπηρεσίες αλλά και κάθε μη κερδοσκοπικός οργανισμός που επιδιώκει, κατά το καταστατικό του, σκοπούς πολιτιστικούς».¹²³

Επιχειρώντας μια αναδρομή, διαπιστώνουμε ότι από την αρχαιότητα είναι γνωστό πως στην Αθηναϊκή Δημοκρατία οι αρμόδιοι άρχοντες μετά την επιλογή των υποψηφίων ποιητών για τους θεατρικούς αγώνες προς τιμήν του Διονύσου επέλεγαν και τους χορηγούς. Η χορηγία θεωρούνταν «εξυπηρέτηση του γενικού συμφέροντος και γι' αυτό αποτελούσε υποχρέωση κάθε ελεύθερου πολίτη».¹²⁴ Μάλιστα, «σε εποχές οικονομικής κρίσης μοίραζαν τα οικονομικά βάρη, που απαιτούνταν για κάθε παράσταση σε δυο χορηγούς, όπως στα Διονύσια το 405 π.Χ.».¹²⁵ Βεβαίως, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ο μεν άρχοντας διοργανωτής των γιορτών λειτουργούσε με καθαρά καλλιτεχνικά και αισθητικά κριτήρια, όπως και με πολιτικά-ιδεολογικά, ενώ ο χορηγός είχε αποκλειστικά την οικονομική διαχείριση. Στην ιστορία της τέχνης, αυτή «υπηρέτησε και υπηρετεί ακόμα τη μαγεία, τη θρησκεία, την εξουσία, τον λαό, τις κοινωνικές σχέσεις, την παιδεία, την οικονομία, και από τον 19ο αιώνα και μετά και την υπαρξιακή αγωνία»,¹²⁶ ωστόσο πάντα είχε την οικονομική στήριξη από την όποια μορφή εξουσίας στο πέρασμα των αιώνων.

Στην Ελλάδα η χορηγία αντιμετωπίστηκε με την ίδρυση του ΟΜΕΠΟ το 1986 από μια ομάδα εκπροσώπων του πνευματικού και επιχειρηματικού κόσμου. «Κατά τα 12 χρόνια της λειτουργίας του είχε εξαιρετικά παραγωγικό ρόλο, όπως μαρτυρούν και οι αριθμοί. Από τα λίγα εκατομμύρια δραχμών που δίδονταν για τον πολιτισμό τη δεκαετία του 1980, φτάσαμε στα 2 δισ. δρχ. το 1991 και στα 7 δισ. το 1997, χάρη στο καλό κλίμα που είχε διαμορφωθεί και με τη δική του συμβολή».¹²⁷

Το 1997 ο τότε υπουργός Πολιτισμού Ευάγγελος Βενιζέλος αλλάζει το νομοθετικό πλαίσιο, περνώντας κάποιες ειδικές διατάξεις μέσα σε ένα φορολογικό νομοσχέδιο. Επέβαλε «παρακράτηση», της τάξης του 20%, σε χορηγίες ή δωρεές από ιδιώτες και εταιρείες, για ποσά που ξεπερνούσαν τις 100.000 δρχ. Η διάταξη αυτή ίσχυε τόσο στην περίπτωση που οι παραλήπτες της χορηγίας ήταν νομικά πρόσωπα ιδιωτικού δικαίου όσο και δημοσίου δικαίου. Το ΥΠΠΟ, με την κίνησή του αυτή, δρομολογούσε μια διαδικασία μέσω της οποίας ένα μέρος των χρημάτων που πρόσφεραν οι εταιρείες προς τον πολιτισμό να καταλήγει στο υπουργείο, σε ειδικό ταμείο, με τη λογική ότι τα χρήματα αυτά θα έπρεπε να διατίθενται αργότερα σε φορείς της επιλογής του υπουργού. Ωστόσο αυτή η παρέμβαση αποδείχτηκε αποτυχημένη. Ο νόμος Βενιζέλου δημιούργησε τεράστια αντικίνητρα, από τα 7 δισ. των χορηγιών του 1997 ξαναγυρίσαμε σε μερικές εκατοντάδες εκατομμύρια το 1998. Εκείνη τη χρονιά

¹²³ ΥΠΠΟ, εφ. Κυβερνήσεως, τχ. πρώτο, αρ. φύλ. 16, Ν. 3525, σ. 63, 26/01/17.

¹²⁴ Horst Dieter Blume, Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο, μτφρ. Μ. Ιατρού, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 2002, σ. 49.

¹²⁵ Ο. π., σ. 52.

¹²⁶ Βασ. Ραφαηλίδης, *Περιοδικό διαβάζω*, τχ. 119, σ. 26.

¹²⁷ Ανακτήθηκε από "<https://www.kathimerini.gr/culture/228497/to-dyskolo-proxenio-technis-kai-chorigias/>"

ο ΟΜΕΠΟ ανέστειλε τη λειτουργία και το 2000 έγινε και η οριστική διάλυση του σωματείου». ¹²⁸ Το 2005 ο υφυπουργός Πολιτισμού της κυβέρνησης Κ. Καραμανλή Πέτρος Τατούλης αποφάσισε το τέλος του κρατικοδίαιτου πολιτισμού σε μια πανευρωπαϊκή πρωτοτυπία, με τη στροφή αποκλειστικά σε ίδια έσοδα των πολιτιστικών οργανισμών και τις χορηγίες. Συνθήκη εξωπραγματική και ανέφικτη, όπως θα δούμε και παρακάτω με τα αναλυτικά στοιχεία οικονομικής χρήσης του Εθνικού Θεάτρου.

Τελικά μέσω του νόμου Ν. 3525/2007 (υπουργίας Αντώνη Σαμαρά) η Πολιτεία προσπάθησε να ρυθμίσει συνολικά το πεδίο της χορηγίας. Σε αυτό το σημείο πρέπει να τονίσουμε ότι βάσει του νόμου «το συμβούλιο χορηγιών, που συγκροτείται με απόφαση του υπουργού Πολιτισμού και αποτελείται από 9 μέλη, θα έπρεπε να χαράζει την πολιτική των χορηγιών». ¹²⁹ Στην πραγματικότητα, εξαρχής παρέμεινε ανενεργό και έτσι «το τμήμα χορηγιών περιορίστηκε στην απλή διεκπεραιωτική παρακολούθηση της χρηματικής ροής από τους χορηγούς προς τους αποδέκτες χωρίς δυνατότητα ουσιαστικής παρέμβασης για τη γενική κατεύθυνση των πόρων, ούτως ώστε η χορηγική πολιτική να λειτουργήσει παραπληρωματικά και επικουρικά προς την πολιτική επιχορηγήσεων του υπουργείου πολιτισμού». ¹³⁰

Αν ανατρέξουμε στο προεκλογικό πρόγραμμα του ΣΥ.ΡΙΖ.Α. του 2015, θα δούμε ότι στον πολιτισμό κάνει κάποιες συγκεκριμένες προτάσεις σε σχέση με τον παραπάνω νόμο. Αναφέρει λοιπόν σχετικά ότι επιζητεί «τη Διαμόρφωση ενός υγιούς και λειτουργικού θεσμικού πλαισίου για τις πολιτιστικές χορηγίες, με διαφάνεια και διασφάλιση του δημοσίου συμφέροντος, με κανόνες και όρια». ¹³¹ Παρά ταύτα, έως και τη στιγμή του κατεβάσματος της παράστασης δεν υπήρξε κάποια αλλαγή και στον νόμο αλλά και στον τρόπο λειτουργίας της 9μελούς επιτροπής χορηγιών του Υπουργείου Πολιτισμού.

4.5 ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΕΣ ΠΑΡΑΜΕΤΡΟΙ ΣΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΑΥΤΟΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ

Αν παρατηρήσουμε αναλυτικά τα οικονομικά στοιχεία του Εθνικού Θεάτρου και ιδίως τους πίνακες που αφορούν τις χορηγίες αλλά και την κρατική επιχορήγηση, θα διαπιστώσουμε ότι τα ποσά που παρέχονται από την κρατική ενίσχυση είναι πολύ μεγαλύτερα σε σύγκριση με τα ποσά των χορηγιών. Συγκεκριμένα, για το έτος 2015 η κρατική ενίσχυση ανερχόταν στις 5.721.004,49, ενώ το 2016 στις 7.028.061,59. Από την άλλη, οι χορηγίες το 2015 ανήλθαν στις 270.600,00 ευρώ, ενώ το 2016 στις 180.000,00. Συνεπώς ποσοστιαία οι επιχορηγήσεις κάλυπταν το 65,7% (2015) και το 73,1% (2016), με τις χορηγίες, να καλύπτουν το 3,11% (2015) και το 1,87% (2016) των

¹²⁸ Ό.π.

¹²⁹ <https://www.e-nomothesia.gr/kat-arxaiotites/n-3525-2007.html>

¹³⁰ Β. Σαλτέρης, *Πολιτιστική Χορηγία*, Τελική εργασία, Εθνική Σχολή Δημόσιας Διοίκησης, Αθήνα 2015, σ. 52.

¹³¹ Συνασπισμός Ριζοσπαστικής Αριστεράς, *Σχέδιο Κυβερνητικού Προγράμματος*, Αθήνα 2015, σ. 126.

συνολικών εσόδων του Θεάτρου.¹³² Επιπροσθέτως, παρατηρούμε ότι, εκτός από τις τράπεζες, τη «μερίδα του λέοντος» στις χορηγίες κατέχουν ιδιωτικοί οργανισμοί, που παράγουν οι ίδιοι πολιτιστικά προϊόντα. Ως τέτοιους μπορούμε να αναφέρουμε το Ίδρυμα Ωνάση, το Ίδρυμα Νιάρχου και το Ίδρυμα Λάτση.

Το ερώτημα που τίθεται είναι το εξής: γιατί χρησιμοποιούν πόρους για έναν οργανισμό που επιδοτείται γενναία από το κράτος και αυτοί διαφημίζονται έμμεσα, ενώ με τις δικές τους παραγωγές το έργο τους προβάλλεται άμεσα. Ενώ σε πρώτη ανάγνωση δεν φαίνεται κάτι το επιλήψιμο, και μοιάζει να υπάρχει πρόθεση για ενίσχυση του πολιτισμού, γενικότερα, από τους παραπάνω οργανισμούς, τέμνοντας την επιφάνεια, η πραγματικότητα αποδεικνύεται διαφορετική. Και αυτό γιατί τα εν λόγω ιδρύματα παγώνουν τις χορηγίες εν μια νυχτί, όταν διαφωνούν με τις αποφάσεις του Δ.Σ. ή του καλλιτεχνικού διευθυντή ή με το περιεχόμενο κάποιας παράστασης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το πάγωμα χορηγίας 280.000 ευρώ του Ιδρύματος Λάτση για την αναβάθμιση και μεταστέγαση της δραματικής σχολής του Εθνικού Θεάτρου, λόγω διαφωνίας με την τοποθέτηση του Λιβαθινού και στη διεύθυνση της Σχολής.¹³³ Δηλαδή το Υπουργείο, ως άμεσα επιβλέπουσα αρχή του Εθνικού Θεάτρου, μέσω της «κερκόπορτας» των χορηγιών χαρίζει το δικαίωμα άσκησης πολιτικής σε ιδιωτικούς φορείς. Με λίγα λόγια, εδώ έχουμε έναν οργανισμό που επιχορηγείται με τα χρήματα των Ελλήνων πολιτών, ο οποίος όμως καταλήγει έρμαιο –θέλοντας και μη– στα παιχνίδια πολιτικού χειρισμού και –γιατί όχι;– ηγεμονισμού εκ μέρους των ιδιωτών οι οποίοι συμμετέχουν οικονομικά με το λιγότερο δυνατό μερίδιο.

Αντιλαμβανόμαστε, ως εκ τούτου, ότι «ο πολιτισμός –και το θέατρο συγκεκριμένα– λειτουργεί πλέον ως κλάδος της αγοράς με μεγάλες δυνατότητες ανάπτυξης τόσο σε τοπικό, περιφερειακό, όσο και σε παγκόσμιο επίπεδο»,¹³⁴ γεγονός που αφυπνίζει το ενδιαφέρον του ιδιωτικού τομέα να εισδύσει και να ασκήσει κάποιου είδους έλεγχο σε χώρους εποπτείας του κράτους. Σε μια παγκοσμιοποιημένη αγορά της τέχνης, το Εθνικό Θέατρο, ως ναυαρχίδα πολιτιστικής δράσης, είναι ακόμα μια πολύτιμη ευκαιρία διείσδυσης για κάθε ιδιωτικό οργανισμό σε αυτή την αγορά. Από τη στιγμή που οι κανόνες της ελεύθερης αγοράς υιοθετούνται –άκριτα τελικά– σε τέτοιους χώρους, αυτοί θα ορίσουν και ένα καινούριο πλαίσιο εμπορευματοποίησης της τέχνης, γι' αυτό και, όπως αναφέραμε παραπάνω, το προϊόν θα πρέπει να φιλτράρεται με σκοπό να μη θίγει ομάδες της ευρείας μάζας των καταναλωτών. Βεβαίως, ελλοχεύει ο κίνδυνος το Ε.Θ. να μετατραπεί από χώρος παραγωγής υψηλής τέχνης, σε χώρο παραγωγής μαζικής κουλτούρας χωρίς ιδιαίτερος ύφος και χαρακτηριστικά. Το παράδειγμα της «Ισορροπίας του Nash» αποδεικνύει περίτρανα ότι ακόμα και η απλή αναφορά κειμένων ενός χαρακτηρισμένου από τη δικαιοσύνη τρομοκράτη είναι απαγορευτικά, ακόμα και αν χρησιμοποιούνται ως παράδειγμα προς αποφυγή.

¹³² Ελ. Βλαχοκώστα, *Ο ρόλος και η σημασία της χρηματοδότησης των πολιτισμικών μονάδων: Η περίπτωση του Εθνικού Θεάτρου της Ελλάδας*, ΕΑΠ Αθήνα 2020, σσ. 59, 60, 70.

¹³³ Ανακτήθηκε από:

https://www.athinorama.gr/theatre/2509028/ethniko_theatro_2015_6_i_xronia_ton_megalon_allagon

¹³⁴ Γ. Γκαντζιάς, Γ. Κορρές, *Πολιτιστική οικονομία και χορηγίες: Οικονομική διαχείριση και ανάπτυξη πολιτισμικών μονάδων*, Πάτρα: ΕΑΠ, 2011, σ. 39.

Επομένως, λαμβάνοντας υπόψη το παραπάνω, είναι επόμενο να συμπεράνουμε, ότι «όταν ο ιδιωτικός τομέας πιέζει για το πλαίσιο λειτουργίας μιας πολιτιστικής μονάδας με κριτήριο τους νόμους της ελεύθερης αγοράς, τότε και το καλλιτεχνικό έργο δεν μπορεί παρά να προσαρμόζεται σε αυτούς τους κανόνες».¹³⁵ Δηλαδή, αντί ο καλλιτέχνης να προσπαθεί να ξεπεράσει τα όρια της τέχνης του, προσπαθεί να εντάξει το καλλιτεχνικό του έργο στη ζήτηση της αγοράς. Τότε δεν μιλάμε για κατασταλτική λογοκρισία, αλλά για αυτολογοκρισία, που αποτελεί για την τέχνη προοικονομία του θανάτου της. Οι παραπάνω οργανισμοί ενδιαφέρονται για την προώθηση του πολιτισμού, ωστόσο «πίσω από το σύνθημα η τέχνη για την τέχνη πρέπει να αναζητήσουμε το κρυμμένο σύνθημα η τέχνη για το χρήμα. Η τέχνη ποτέ και σε καμία περίπτωση δεν ήταν αθώα και ανυστερόβουλη και ακριβώς αυτή η μη αθωότητα και η υστεροβουλία της συνιστούν την κοινωνικότητά της».¹³⁶

4.6 ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΜΕΤΡΟΙ ΣΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΑΥΤΟΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ

Όπως αναφέραμε ήδη, η διοίκηση του Εθνικού Θεάτρου, αλλά και ο καλλιτεχνικός διευθυντής δεν είναι ορισμένοι από κάποια επιτροπή ειδικών και καταξιωμένων περί τα καλλιτεχνικά ανθρώπων, αλλά ορίζονται από τον εκάστοτε υπουργό Πολιτισμού μιας εκλεγμένης κυβέρνησης. Άρα η κάθε κυβέρνηση, ανάλογα με την πολιτική της ιδεολογία, επιλέγει τις κατευθυντήριες γραμμές στον πολιτισμό και ορίζει έναν υπουργό για να τις προωθήσει. Εφόσον στη συνέχεια και ο Καλλιτεχνικός Διευθυντής διορίζεται από τον υπουργό, είναι λογικό οι επιλογές του να εναρμονίζονται με τις κατευθυντήριες γραμμές που ορίζει το Υπουργείο και η Κυβέρνηση γενικότερα. Στο επίπεδο του καλλιτεχνικού προγράμματος, αλλά και των καλλιτεχνών που συμμετέχουν κάθε φορά, μήπως οι επιλογές καθορίζονται και από τις σχέσεις που καλλιεργούνται σε πολιτικό επίπεδο στο τρίγωνο Κυβέρνηση-Υπουργείο-Καλλιτεχνικού Διευθυντή; Σε κάθε περίπτωση, το όποιο καλλιτεχνικό πρόγραμμα, όπως αποδεικνύεται στην πράξη, πρέπει τουλάχιστον να μην ενοχλεί την κοινή γνώμη και κυρίως να μη φέρνει σε δύσκολη θέση την κυβέρνηση. Στην περίπτωση του συγκεκριμένου έργου, φαίνεται πως η κυβέρνηση βρέθηκε να απολογείται τη συγκεκριμένη στιγμή:

α) Στην Ντόρα Μπακογιάννη που ανήρτησε στο twitter: «Ο κ. Ξηρός δήλωσε ότι ξεχρέωσε. Θα φέρει πίσω και τους πατεράδες των παιδιών μας;»¹³⁷ και στο facebook: «Καταδικασμένος ως κατά συρροή δολοφόνος από την ελληνική δικαιοσύνη, θεατρικός συγγραφέας με τα χρήματα του αγρίως φορολογούμενου ελληνικού λαού, τι άλλο θα κάνει η κυβέρνηση ΣΥΡΙΖΑ-ΑΝΕΛ για να εξαγνίσει τον

¹³⁵ Γ. Σταυρακάκης, *Όψεις λογοκρισίας στην Ελλάδα*, Συλλογικός τόμος, εκδ. Νεφέλη-Πλατφόρμες, Αθήνα 2008. σ. 136.

¹³⁶ Βασ. Ραφαηλίδης, *Περιοδικό διαβάζω*, τχ. 119, σ. 26.

¹³⁷ Β. Τσακίρογλου, *Πρεσβεία ΗΠΑ: Χρηματοδοτείτε την τέχνη ενός τρομοκράτη* (27.01.2016) αναρτήθηκε από: <https://www.protothema.gr/greece/article/548206/to-ethniko-theatro-prokalei-me-to-ergo-vomva-tou-savva-xirou/>.

τρομοκράτη Σάββα Ξηρό;»¹³⁸ (περίπτωση δολοφονίας Μπακογιάννη από την «17 Νοέμβρη»).

β) Στην πρωτοβουλία «ΩΣ ΕΔΩ», που αποτελείται κυρίως από συγγενείς και φίλους θυμάτων τρομοκρατικών ενεργειών, δηλώνοντας: «Είναι προφανές ότι ο εξαγνισμός του κυρίου Ξηρού αποτελεί πλέον για κάποιους διαρκή και επίμονη προτεραιότητα».¹³⁹

γ) Στην Αμερικανική Πρεσβεία, η οποία με ανακοίνωσή της κατέκρινε την επιλογή αυτού του έργου, επιρρίπτοντας ευθύνες στην Κυβέρνηση. Πιο συγκεκριμένα ανέφερε: «Ενώ η τέχνη δεν θα έπρεπε να λογοκρίνεται, ενωνόμαστε με το κίνημα “Ως Εδώ” θέτοντας το ερώτημα αν το δημόσιο θα έπρεπε να χρηματοδοτεί την τέχνη ενός τρομοκράτη».¹⁴⁰

δ) Στον κυβερνητικό εκπρόσωπο της Νέας Δημοκρατίας, κ. Νίκο Δένδια, ο οποίος έγραψε ειρωνικά στο twitter: «προτείνω ο Σάββας Ξηρός να κληθεί ως τιμώμενος ομιλητής στο Κοινοβούλιο. Είναι κρίμα να μην ερχόμαστε πρωτογενώς σε επαφή με τη σκέψη του».¹⁴¹

Τα γεγονότα μάς δείχνουν ότι, ενώ απέμεναν 4 παραστάσεις μέχρι να ολοκληρώσει τον κύκλο του το έργο, ο καλλιτεχνικός διευθυντής επέλεξε την άμεση διακοπή του, δηλαδή την οδό της αυτολογοκρισίας, ενώ θα περίμενε κάποιος να υπερασπιστεί τους συναδέλφους του καλλιτέχνες και κυρίως να τιμήσει τον θεσμικό του ρόλο, αρνούμενος οποιαδήποτε παρέμβαση και προσπάθεια λογοκρισίας. Πολλώ δε μάλλον εφόσον το ίδιο το Δ.Σ. του Ε.Θ. διαφώνησε κάθετα με το κατέβασμα της παράστασης. Φαίνεται λοιπόν, εκ των πραγμάτων, πως η πίεση της κυβέρνησης σε πολιτικό επίπεδο ήταν τόσο μεγάλη, ώστε έκρινε ότι το κεντρικό διακύβευμα ήταν η ταύτιση της με το πρόσωπο και το κείμενο ενός χαρακτηρισμένου από τη δικαιοσύνη ως τρομοκράτη. Έτσι λοιπόν όλη αυτή η πίεση διοχετεύτηκε προς τον τρίτο πόλο του τριγώνου, δηλαδή τον καλλιτεχνικό διευθυντή. Η αντίδραση των καλλιτεχνών των εργαζομένων στο Εθνικό Θέατρο και του κόσμου του θεάτρου ήταν άμεση, ωστόσο η απόφαση δεν άλλαξε. Βέβαια, ο Λιβαθινός «έδωσε άδεια να γίνει μια τελευταία παράσταση, παρ’ όλη τη θύελλα αντιδράσεων που ξεσηκώθηκε, υπό την πίεση της παρουσίας 150 ατόμων έξω από την πειραματική σκηνή του Ε.Θ., οι οποίοι έσπευσαν για αλληλεγγύη στους συντελεστές της παράστασης, η οποία τελικά και παίχτηκε χωρίς αντίτιμο για τους θεατές».¹⁴²

¹³⁸ Ό.π.

¹³⁹ Ανακτήθηκε από: <https://www.thetoc.gr/koinwnia/article/orgi-gia-to-ethniko-apo-suggeneis-thumatwn-tromokratias>

¹⁴⁰ Ανακτήθηκε από: <https://www.protothema.gr/greece/article/548206/to-ethniko-theatro-prokalei-me-to-ergo-vomva-tou-savva-xirou/>

¹⁴¹ Β. Τσακίρογλου, *Πρεσβεία ΗΠΑ: Χρηματοδοτείτε την τέχνη ενός τρομοκράτη* (27.01.2016) αναρτήθηκε από: <https://www.protothema.gr/greece/article/548206/to-ethniko-theatro-prokalei-me-to-ergo-vomva-tou-savva-xirou/>.

¹⁴² Ανακτήθηκε από: https://www.efsyn.gr/tehnesh/theatro/56922_isorropia-toy-nash-en-meso-heirokekrotimatou

Σε συνέντευξή του ο Σ. Λιβαθινός, σε μια ύστατη προσπάθεια να διαφυλάξει την πρακτική που ακολούθησε, μετά τα γεγονότα, διατεινόταν ότι θα ήθελε να είναι ο τελευταίος διορισμένος από την κυβέρνηση καλλιτεχνικός διευθυντής, αναγνωρίζοντας προφανώς, έστω και εκ των υστέρων, την πράξη αυτολογοκρισίας στην οποία εξαναγκάστηκε να προβεί.

Φαίνεται πως όλα τα παραπάνω γεγονότα δεν κατάφεραν να λειτουργήσουν ως ερέθισμα για την αλλαγή του τρόπου διοίκησης του Εθνικού Θεάτρου. Έτσι, η επόμενη κυβέρνηση που σχηματίστηκε το 2019 από τη Νέα Δημοκρατία με πρωθυπουργό τον Κυριάκο Μητσοτάκη και υπουργό Πολιτισμού τη Λίνα Μενδώνη, χρεώθηκε ένα μεγάλο σκάνδαλο με την απευθείας επιλογή Λιγνάδη ως καλλιτεχνικού διευθυντή. Η οσμή του σκανδάλου που συνόδευσε στη συνέχεια το συγκεκριμένο πρόσωπο διοχετεύτηκε άμεσα στην κοινωνία, η υπουργός τον κάλεσε σε παραίτηση και στη συνέχεια η ίδια αποφάσισε να ορίσει μια επιτροπή επιλογής καλλιτεχνικού διευθυντή, όχι βέβαια ως μια θεσμοθετημένη πλέον οριστική επιλογή του τρόπου ανάδειξης καλλιτεχνικών διευθυντών, αλλά ευκαιριακά, προκειμένου να περιορίσει τις ευθύνες της.

4.7 ANTI EΠΙΛΟΓΟΥ

Το Εθνικό Θέατρο σε όλη την κατ' ουσίαν συντηρητική καλλιτεχνική πολιτική του, στα περίπου 80 χρόνια της λειτουργίας του, έχει βεβαίως να μας δώσει κάποια παραδείγματα κρατικής λογοκρισίας, στην οποία και συμμορφώθηκε. Για παράδειγμα, αναφερόμαστε στις παραστάσεις: «Έβδομη μέρα της δημιουργίας» (1956), «Χριστός πάσχων» (1964). Ωστόσο η περίπτωση της «Ισορροπίας του Nash» (2016) είναι ιδιαίτερη, καθώς αφενός συμβαίνει σε μια εποχή που ασκεί εξουσία στη χώρα μια αριστερή κυβέρνηση και αφετέρου μοιάζει να αποτελεί ουσιαστικά μια περίπτωση αυτολογοκρισίας.

Σύμφωνα με τη Δεληπέτρου, όπως αναφέραμε και προηγουμένως: «Το Ε.Θ. όφειλε και οφείλει, όπως δείχνει η πρόσφατη ιστορία του, να ισορροπεί μεταξύ πολιτικών πιέσεων, ιδεολογικών αξιώσεων και καλλιτεχνικών αιτημάτων».¹⁴³ Βεβαίως, αυτές οι συνθήκες δεν μπορεί παρά να οδηγούν σε αυτολογοκρισία, ώστε να επιτυγχάνεται αυτή η ισορροπία του τρόμου. Ωστόσο φαίνεται πως τα τελευταία χρόνια εμφανίζονται δυναμικά κάποιοι νέοι «παίκτες» που προσπαθούν να εμπλακούν στο παιχνίδι εξουσίας του μεγαλύτερου κρατικού πολιτιστικού οργανισμού, διεκδικώντας μερίδιο στη χάραξη της πολιτικής του. Θεωρούμε ότι η «κερκόπορτα»

¹⁴³ Ε. Δεληπέτρου, *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Συλλογικός τόμος, εκδ. Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ Παράρτημα Ελλάδας, 2016.

για την εμπλοκή τους είναι οι χορηγίες-συνεργασίες ακόμα και σε εγκαταστάσεις ή απευθείας σε χρηματοδοτούμενες παραστάσεις.

Σε μια παγκοσμιοποιημένη αγορά της τέχνης, το Εθνικό Θέατρο ως ναυαρχίδα πολιτιστικής δράσης είναι ακόμα μια πολύτιμη ευκαιρία διείσδυσης για κάθε ιδιωτικό οργανισμό σε αυτή την αγορά. Σε αυτή τη φάση το Υπουργείο Πολιτισμού φαντάζει σαν απλός παρατηρητής, χωρίς να θέτει όρους, όρια, που να μπορούν να προστατεύσουν την πολιτιστική δημιουργία. Αυτό που ενδιαφέρει πρωταρχικά φαίνεται να είναι οι καλές σχέσεις με τους μεγάλους επιχειρηματικούς ομίλους και την εκάστοτε οικονομική ελίτ, γεγονός που δεν είναι της παρούσης συγκυρίας, αλλά αποτελεί μέρος του DNA του, ήδη από την εποχή της ίδρυσής του. Το σίγουρο είναι ότι όσο περισσότερο διάφοροι κρατικοί ή ιδιωτικοί φορείς εμπλέκονται στη διοίκηση και στη χάραξη της πολιτιστικής πολιτικής και παραγωγής, αντί αυτό το γεγονός να λειτουργεί πλουραλιστικά, στην ουσία προσιωνίζεται μια πολιτική αφωνία και αυτολογοκρισία για τους καλλιτέχνες στο επιβαλλόμενο πλαίσιο μιας συλλογικής δεοντολογίας. Αυτή επιβάλλεται επίσης λόγω της εμπλοκής του πολιτιστικού προϊόντος στους κανόνες της ελεύθερης αγοράς.

Το εν λόγω φαινόμενο δεν είναι σημερινό. Ήδη από την εποχή του Μεσοπολέμου στη Γερμανία οι φιλόσοφοι της Σχολής της Φρανκφούρτης –και ειδικότερα ο Μαξ Χορκχάιμερ και ο Τέοντορ Αντόρνο– μας προετοιμάζαν λέγοντας πως «στην εποχή του ύστερου καπιταλισμού η ζωή είναι μια συνεχής τελετουργία μύησης. Ο καθένας οφείλει να δείχνει ότι ταυτίζεται ανεπιφύλακτα με την εξουσία που τον ξυλοφορτώνει αμείλικτα. Αυτό φαίνεται στον συγκοπτόμενο ρυθμό της τζαζ που διακωμωδεί τη συγκοπή κόνοντάς την ταυτόχρονα κανόνα».¹⁴⁴

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ «ΕΜΠΡΟΣ» ΩΣ ΚΙΝΗΜΑΤΙΚΗ ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΣΤΗ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ

5.1 ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΘΕΑΤΡΟΥ ΕΜΠΡΟΣ

Στο παρόν κεφάλαιο θα παρουσιάσουμε έναν καλλιτεχνικό χώρο με πολιτικά-πολιτιστικά χαρακτηριστικά, ο οποίος με την παρουσία του αντιμετώπισε το ζήτημα της λογοκρισίας και της αυτολογοκρισίας απλώς κόβοντας τον ομφάλιο λώρο της οικονομικής εξάρτησης από την Πολιτεία και τους ιδιώτες παραγωγούς. Για εμάς, είναι ιδιαίτερα σημαντικές η μελέτη και η ανάλυση ενός τέτοιου χώρου στο πλαίσιο

¹⁴⁴ Τ. Αντόρνο, Μ. Χορκχάιμερ, Χ. Μαρκούζε, Λ. Λόβενταλ, *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, εκδ ύψιλον, Αθήνα 1984, σ. 106.

της παρούσας εργασίας. Αυτό συμβαίνει, καθώς κρίνουμε ότι εντός μιας οργανωμένης κοινωνίας, όταν ανακύπτει ένα πρόβλημα, που χρήζει υπογράμμισης και κατ' επέκταση επίλυσης, τα ίδια τα μέλη της καλούνται να το αντιμετωπίσουν με όλα τα διαθέσιμα μέσα. Με άλλα λόγια, καθώς η τέχνη του θεάτρου εξελίσσεται σε καθ' ολοκληρίαν εμπορικό αγαθό, που εμπίπτει στους νόμους της αγοράς, άρα και υπάγεται σε κανόνες, οι οποίοι επιβάλλονται ώστε το τελικό προϊόν να αφορά όσο το δυνατόν περισσότερο κόσμο, χωρίς να εγείρει αντιδράσεις αλλά και ερωτήματα, το παράδειγμα ενός αυτοοργανωμένου θεάτρου δείχνει, για λόγους που θα αναλύσουμε διεξοδικά παρακάτω, τη δυνατότητα επιλογής ενός άλλου καλλιτεχνικού δρόμου. Κατά την άποψή μας, η ίδια η κοινωνία ως ζωντανός οργανισμός έχει τη δυνατότητα να αυτορρυθμιστεί και να λύσει όποιο ζήτημα προκύπτει, αναζητώντας και ασκώντας πρακτικές οι οποίες εμφορούνται από τις ανάγκες που εκφράζονται από τους δρώντες.

Το θέατρο «Εμπρός» βρίσκεται στην περιοχή του Ψυρρή, στο κέντρο του Δήμου Αθηναίων. Στεγάζεται σε διατηρητέο κτίριο της δεκαετίας του 1930, το οποίο λειτουργούσε αρχικά ως τυπογραφείο της εφημερίδας *Εμπρός*. Η έκδοσή της ανεστάλη πριν από την έναρξη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και επανεκδόθηκε το 1945. Τελικά το 1953 η εφημερίδα σταμάτησε οριστικά τη λειτουργία της. Το 1988 μεταβιβάστηκε στην ΚΕΔ (Κτηματική Εταιρεία του Δημοσίου), η οποία το 1992 παρέδωσε τον εξοπλισμό του στον Δήμο Αθηναίων, ώστε να πραγματοποιηθεί ανακατασκευή του χώρου. Τον Ιούλιο του 1989, με απόφαση του Υπουργείου Πολιτισμού, κηρύχθηκε ιστορικό διατηρητέο μνημείο, καθώς αποτέλεσε «σταθμό στην πνευματική ζωή της χώρας και συνδέθηκε με την ιστορία της δημοσιογραφίας».¹⁴⁵ Μετά από μερικά χρόνια η ΚΕΔ ζήτησε πίσω τον εξοπλισμό του κτιρίου, αίτημα στο οποίο ο Δήμος Αθηναίων δεν απάντησε ποτέ. Η έλλειψη εξοπλισμού από το εσωτερικό του κτιρίου αποτέλεσε επιχείρημα, με σκοπό να αποχαρακτηριστεί από μνημείο ο χώρος του «Εμπρός», ώστε ενδεχομένως να γίνει ευκολότερη η πώλησή του από το ΤΑΙΪΠΕΔ στο οποίο είχε περιέλθει με αυτόν τον στόχο.

Το «Εμπρός» εκκίνησε ως καλλιτεχνικός χώρος ήδη από το 1988. Η θεατρική ομάδα «Μορφές» της Ράνιας Οικονομίδου, του Τάσου Μπαντή και του Δημήτρη Καταλειφού, το ενοικίασαν και το μετέτρεψαν σε θέατρο. Η ομάδα απέκτησε εν συνεχεία ομώνυμο της εφημερίδας, αλλά λόγω του θανάτου ενός από τα ιδρυτικά της μέλη, του Τ. Μπαντή διακόπηκε η πορεία της το 2007. Έκτοτε και μέχρι το 2011 το κτίριο έμεινε ανεκμετάλλευτο και σφραγισμένο.

Τον Νοέμβριο της χρονιάς εκείνης η κίνηση καλλιτεχνών με την ονομασία «Μαβίλη» ανέλαβε την ανακατάληψη του χώρου. Οι ίδιοι οργάνωσαν μια δωδεκαήμερη παρέμβαση, με σκοπό την «επανενεργοποίηση του χώρου, ο οποίος ερημώθηκε με

¹⁴⁵ Χ. Τζαβάρα, *Η πονεμένη ιστορία του Εμπρός*, ανακτήθηκε από:
https://www.efsyn.gr/arheio/mnimeia-tis-polis/61226_i-ponemeni-istoria-toy-empros.

ευθύνη του Υπουργείου Πολιτισμού»,¹⁴⁶ όπως ανέφεραν στην ανακοίνωσή τους. Κάθε μέρα από αυτές θα πραγματοποιούνταν εκδηλώσεις χορού, θεάτρου, πάνελ συζήτησης, συναντήσεις καλλιτεχνών θεωρητικών ή πρακτικών, οι οποίοι θα παρουσίαζαν δουλειές τους με αρχειακή λειτουργία. Παράλληλα θα συζητούσαν με το κοινό για την «αγορά» του θεάματος και το «καλλιτεχνικό προϊόν» πέρα από τα στενά όρια της αγοράς. Την κίνηση αυτή πλαισίωσε ένα πλήθος ανθρώπων αλλά και κατοίκων του κέντρου της πόλης: ορισμένοι εκ των οποίων ήταν ο Δημήτρης Παπαϊωάννου, διάσημος χορογράφος, ο οποίος «σκηνοθέτησε τη χορογραφία της τελετής έναρξης των Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας το 2004, καθώς και ο σκηνοθέτης Γιάννης Χουβαρδάς, ο οποίος την περίοδο εκείνη διετέλεσε και καλλιτεχνικός διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου».¹⁴⁷

5.2 ΤΑ ΚΙΝΗΜΑΤΙΚΑ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΑ ΤΗΣ ΚΑΤΑΛΗΨΗΣ

Όπως προαναφέραμε, το εγχείρημα αυτό φάνηκε αρχικά να πλαισιώνεται από ποικίλους δρώντες. Την εκκίνηση αυτής της διαδικασίας όμως ανέλαβε η «κίνηση Μαβίλη». Όπως και οι ίδιοι αναφέρουν σε ανακοίνωση τους, αυτή αποτελούνταν από μια «κατά βάση αυθόρμητη συνάντηση καλλιτεχνών».¹⁴⁸

Το έναυσμα για την συνάντησή τους, είχε να κάνει με την «αγωνία τους για την πορεία του θεάτρου, αλλά και με στόχο να ερευνηθούν οι τρόποι με τους οποίους θα μπορούσαν να αλληλοστηριχτούν, μιας και η Πολιτεία φαίνεται να αδιαφορεί για το ερευνητικό θέατρο, αλλά και την έκφραση της διαμαρτυρίας τους για την παντελή έλλειψη πολιτιστικής πολιτικής για το θέατρο». Η σημαντικότητα αυτού του αιτήματος άλλωστε φαίνεται να διαπερνά όλη την έκταση της παρούσας εργασίας, ιδίως το κεφάλαιο όπου αναλύεται διεξοδικά η πολιτιστική πολιτική στην Ελλάδα. Παράλληλα η κυριότερη ανάγκη που εξέφρασαν ήταν να μπορέσουν οι συμμετέχοντες της κίνησης να ανοίξουν έναν άμεσο διάλογο με το Υπουργείο Πολιτισμού, στον οποίο θα ξεδίπλωναν τις προβληματικές και τις παραλείψεις που εντόπιζαν, καθώς και θα ενημερώνονταν για τον σχεδιασμό του Υπουργείου πάνω στα ζητήματα που ανοίγονταν. Οι ίδιοι στην ανακοίνωσή τους αυτή, πριν από το άνοιγμα του θεάτρου «Εμπρός», ανέφεραν επιτακτικά την έλλειψη ενός χώρου «στον οποίο θα μπορούσε κανείς να ασχοληθεί με την έρευνα του καλλιτεχνικού του αντικειμένου».¹⁴⁹

Όμως, πέραν των όσων ατόμων που ξεκίνησαν την πρωτοβουλία της «ενεργοποίησης» του παροπλισμένου ως τότε χώρου, ποικίλοι δρώντες πλαισίωσαν την προσπάθεια αυτή. Όπως ενημερωνόμαστε από την έρευνα των Αργυροπούλου

¹⁴⁶ Ιστοσελίδα κίνησης Μαβίλη «reactivate manifesto», ανακτήθηκε από: <https://mavilicollective.wordpress.com/re-activate/>.

¹⁴⁷ S. Foellmer, M. Lunenborg, C. Raetzch, « Media practices, social movements, and performativity» 2018, εκδ. Routledge, New York, σ. 126.

¹⁴⁸ <https://elculture.gr/georgia-mavragani-kinisi-mavili/>.

¹⁴⁹ Ό.π.

και Σιουζούλη (2018), η πρόσκληση της «Μαβίλη» ήταν ανοιχτή προς όλους με σκοπό να δημιουργηθεί ένα «ευέλικτο πλαίσιο».¹⁵⁰ Αυτό προέκυψε οργανικά από το γεγονός ότι τις δωδεκαήμερες εκδηλώσεις στήριξαν ακόμα και συγγραφείς, ηθοποιοί, δημοσιογράφοι ακτιβιστές και πολιτικοί. Βέβαια, μετά την πρώτη απειλή εκκένωσης του χώρου από την αστυνομία τον Οκτώβριο του 2012 σηματοδοτήθηκε μια «δεύτερη περίοδος κατάληψης».¹⁵¹ Ανατρέχοντας στα κείμενα της εποχής, είδαμε ότι από εκείνη την περίοδο ξεκίνησαν να αναρτώνται ανακοινώσεις του Θεάτρου Εμπρός και από το site του athens.indymedia.org, το οποίο αποτελεί μέσο πληροφόρησης για τα υποκείμενα που πρόσκεινται στον αντιεξουσιαστικό χώρο. Όπως, φέρ' ειπείν, το ότι «η ανακατάληψη του χώρου»¹⁵² στις 17/09/2013 κοινοποιήθηκε εκεί. Διαβάζοντας τη σύσταση του θεάτρου σε ανακοίνωση στον ιστοτόπο του, φανερώνεται το προφίλ των δρώντων της κατάληψης. Συστήνεται ως μια «καλλιτεχνική, κοινωνική και πολιτική κατάληψη, που προσπαθεί να λειτουργεί οριζόντια». Τα ετερόκλητα άτομα που απάρτιζαν/απαρτίζουν τον χώρο αυτό είναι ένα σύνολο τόσο καλλιτεχνών και σχετιζόμενων με τις παραστατικές τέχνες και την έρευνα, όσο και πολιτικών υποκειμένων, τα οποία, συνδιαλεγόμενα, έχτισαν ένα πλαίσιο που άπτεται της τέχνης αλλά και της κινηματικής δράσης.

Προς επίρρωση του παραπάνω, θα περάσουμε στη διάρθρωση της λειτουργίας του, ώστε να δημιουργηθεί μια σφαιρική άποψη, πριν περάσουμε στο πού αποσκοπεί και τι επιτυγχάνει ένας τέτοιος χώρος στην παραγωγή λόγου και αντιλόγου στο κυρίαρχο αφήγημα περί πολιτισμού στην Ελλάδα. Ο χώρος, όπως τονίζεται στο κείμενο αυτοπαρουσίασής του, λειτουργεί οριζόντια. Έτσι, μία φορά την εβδομάδα γίνεται ανοιχτή προς το κοινό/συμμετέχοντες διαχειριστική συνέλευση του χώρου. Σε αυτήν συζητούνται «θέματα αυτοδιαχείρισης του χώρου, προγραμματισμού, θεματικών, γίνονται ενημερώσεις και λαμβάνονται από κοινού αποφάσεις».¹⁵³ Παράλληλα καλούν τον κόσμο που πλαisiώνει το εγχείρημα να συμμετέχει, να συμβάλλει με προτάσεις, προβληματισμούς και να βοηθά μέσω της «ζύμωσης» στη λήψη αποφάσεων αλλά και στην εφαρμογή τους. Επίσης αναφέρεται ότι όλοι θα πρέπει να συμμετέχουν στις διαδικασίες λειτουργίας, καθαριότητας και συντήρησης του χώρου. Ταυτόχρονα, σε μια προσπάθεια να υπάρχει διαρκώς επαφή με κόσμο εκτός των συμμετεχόντων, καλεί τον όποιο ενδιαφερόμενο που έχει μια πρόταση για παράσταση, ή συναφή καλλιτεχνική εκδήλωση, να την αποστέλλει στο μέιλ του θεάτρου και εν συνεχεία να προσέρχεται στην ανοιχτή συνέλευση του χώρου για να τη συζητήσει.

Τέλος, είναι σημαντικό να αναφερθούμε και στις δράσεις που προκρίνονται και επιθυμούν να εκπορεύονται από το «Εμπρός». «Το θέατρο είναι ανοιχτό σε ευρύ φάσμα δράσεων, όπως ερευνητικές διεργασίες, περφόρμανς, θέατρο, μουσική, χορό,

¹⁵⁰ S. Foellmer, M. Lunenborg, C. Raetzch, *Media practices, social movements, and performativity*, 2018, εκδ. Routledge, New York, σ. 126.

¹⁵¹ Ό.π., σ. 131.

¹⁵² Ανακτήθηκε από: <https://athens.indymedia.org/post/1491146/>.

¹⁵³ Επίσημη ιστοσελίδα θεάτρου «Εμπρός» ανακτήθηκε από: <https://voidnetwork.gr/embros-selforganized-theatre-athens/>

εικαστικά, εγκαταστάσεις, αρχιτεκτονική, φωτογραφία, video art, εργαστήρια, συζητήσεις, αναγνώσεις ποίησης, κινηματογραφικές προβολές, συζητήσεις για βιβλία, συνελύσεις/συναντήσεις ομάδων, δράσεις αλληλεγγύης, γιορτές, πάρτι, μαθήματα, συλλογική κουζίνα, δράσεις στο χώρο, στη γειτονιά, στο δρόμο κ.ά.»¹⁵⁴

5.3 Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΕΝΟΣ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ ΣΕ ΜΟΡΦΗ ΚΑΤΑΛΗΨΗΣ

Μέσω των παραπάνω προκύπτει ότι αυτός ο χώρος παρουσιάζει χαρακτηριστικά τα οποία στην ουσία το καθιστούν εντελώς διαφορετικό από ένα οποιοδήποτε άλλο θέατρο λειτουργεί στην πόλη. Ήδη εν τη γενέσει του διαφέρει ως προς τον σκοπό της ύπαρξής του. Δηλαδή στρέφεται ενάντια στην εμπορευματική λογική, σύμφωνα με την οποία λειτουργούν όλες οι πολιτιστικές επιχειρήσεις αυτού του είδους. Το οικονομικό κέρδος, στον χώρο αυτό, δεν αποτελεί παρά μια εκ διαμέτρου αντίθετη άποψη. Στον χώρο αυτό δεν ανεβαίνουν παραστάσεις οι οποίες να αποτελούν προϊόν οικονομικής εκμετάλλευσης. Αυτό συμβαίνει καθώς δεν υπάρχει εισιτήριο με προκαθορισμένη τιμή, το οποίο πληρώνει ο θεατής, ώστε να παρακολουθήσει μια εκδήλωση, παρά μόνο ελεύθερη, προαιρετική συνεισφορά, με την οποία καλύπτονται οι λειτουργικές ανάγκες του χώρου, αλλά και τα έξοδα της εκάστοτε παράστασης που παρουσιάζεται.

Ταυτόχρονα δεν χρησιμοποιεί κανένα MME επί πληρωμή για να καλύψει τις διαφημιστικές του ανάγκες. Κάθε κίνηση καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος διακινείται μέσω κινηματικών δομών ενημέρωσης, όπως το «athens.indymedia.org» είτε η ιστοσελίδα του θεάτρου, είτε η σελίδα του στο «Facebook», ακόμα είτε μέσω της διαχρονικής μεθόδου της αφισοκόλλησης σε κεντρικά σημεία της πόλης. Επιπροσθέτως, δεν υπάρχουν χορηγοί οι οποίοι να παρέχουν χρήματα, οι οποίοι κατ' αυτόν τον τρόπο επιδιώκουν μακροπρόθεσμα την προώθηση των ιδιωτικών συμφερόντων τους, αλλά κάθε οικονομική ενίσχυση προκύπτει από κινηματικούς πόρους, οι οποίοι προκύπτουν από δράσεις και εκδηλώσεις ανοιχτού χαρακτήρα.

Μετά τις δράσεις «ενεργοποίησης» λοιπόν του χώρου αυτού, από την κίνηση «Μαβίλη», μελετώντας παρατηρήσαμε, ότι βαθμιαία εκκινήθηκε μια «δεύτερη καταληψιακή περίοδος, με διαφορετικούς στόχους και *modus operandi*».¹⁵⁵ Το ίδιο το «Εμπρός», με τον τρόπο που αυτοσυστήνεται στην ιστοσελίδα του, προσδίδει κινηματικά χαρακτηριστικά στον τρόπο λειτουργίας του, τα οποία είναι άξια αναφοράς και παρατίθενται ως εξής: «Το Εμπρός είναι μια κοινωνική και πολιτική κατάληψη, η οποία προσπαθεί να λειτουργεί οριζόντια... Είμαστε ενάντια στην ιεραρχική δομή, σε διακρίσεις και σε κάθετους συντονισμούς».¹⁵⁶ Με άλλα λόγια,

¹⁵⁴ Ό.π.

¹⁵⁵ S. Foellmer, M. Lunenborg, C. Raetzch, *Media practices, social movements, and performativity*, εκδ. Routledge, New York, 2018, σ. 131.

¹⁵⁶ Επίσημη ιστοσελίδα θεάτρου «Εμπρός» ανακτήθηκε από: <https://voidnetwork.gr/embros-selforganized-theatre-athens/>.

φαίνεται πως μέσα από διεργασίες και πολιτικές ζυμώσεις μεταξύ των δρώντων ο εν λόγω χώρος, που ξεκίνησε με διάφορες εκδηλώσεις, άρχισε να προσλαμβάνει χαρακτηριστικά πολιτικού εγχειρήματος, το οποίο έμελλε να αρθρώσει πολιτικό λόγο, να υπερασπιστεί τα κεκτημένα του, αλλά και να διεκδικήσει το δικαίωμα στην πόλη και στον πολιτισμό.

5.4 ΤΟ ΔΙΚΑΙΩΜΑ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ ΜΕΣΩ ΤΗΣ ΔΙΕΚΔΙΚΗΣΗΣ ΣΤΗΝ ΕΚΦΡΑΣΗ

Ο Henry Lefebvre (1977) μας βοηθάει να κατανοήσουμε καλύτερα το διακύβευμα του δικαιώματος στην πόλη. Ο ίδιος θεωρεί ότι «η πόλη παράγεται και διαιώνίζεται μέσω των κοινωνικών σχέσεων που δομούνται σε αυτήν αλλά και για το μέρος που παράγονται και αναπαράγονται οι ανθρώπινες υπάρξεις».¹⁵⁷ Επίσης, λίγο παρακάτω, μας εξηγεί ότι «πολιτικές, οικονομικές και πολιτιστικές διεργασίες διαμόρφωσαν τον αστικό χώρο και διάπλασαν την πόλη. Η πόλη υπήρξε ταυτόχρονα ο τόπος και το πλαίσιο, το θέατρο και το στοίχημα αυτών των διεργασιών».¹⁵⁸ Δηλαδή κατά τη γνώμη μας η πόλη αποτελεί ένα αντιδραστήριο, στο οποίο η κοινωνική πραγματικότητα προκύπτει μέσω κάθε λογής διεργασιών, τις οποίες κινούν ομάδες που δραστηριοποιούνται σε αυτήν. Συνεπώς οι κινηματικοί δρώντες προσπαθούσαν διαχρονικά να αποδώσουν μέσω της έντονης δράσης τους πολιτικά χαρακτηριστικά, συγκεκριμένες ηθικές συνθήκες και πραγματικότητα, νοηματοδοτώντας με συγκεκριμένο τρόπο την πόλη και διεκδικώντας την. Προς επίρρωση του παραπάνω έρχεται η άποψη της Μακρυγιάννη (2017) για το ζήτημα των καταλήψεων. Η επιλογή των διαφόρων συλλογικοτήτων που δρουν στο κέντρο της πόλης να καταλαμβάνουν άδεια, εγκαταλελειμμένα κτίρια είτε για να εγκατασταθούν εκεί άστεγοι είτε να διαμορφωθούν σε χώρους πολιτιστικών δράσεων ή ακόμα και ανταλλαγής απόψεων και πολιτικών ζυμώσεων δίνει ακόμα μία διάσταση στο ζήτημα, αυτήν της σύγκρουσης με το υπάρχον αφήγημα περί της παντοδυναμίας του κράτους απέναντι στην πόλη. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρει δηλαδή: «οι καταλήψεις προκύπτουν από την αλληλεγγύη και από τις σχέσεις αντίστασης, καθώς η πράξη της κατάληψης επανοικειοποιείται τα στερημένα μέσα αναπαραγωγής από τον νεοφιλελευθερισμό, καθώς έτσι δημιουργούνται ασυνέχειες ή και “ρωγμές” στον καπιταλισμό και τους καταπιεστικούς μηχανισμούς του».¹⁵⁹ Όλο το παραπάνω επιχείρημα μπορεί να έχει ισχύ αν αποδεχτούμε τη μαρξιστική θεώρηση σύμφωνα με την οποία «οι κρίσεις στον καπιταλισμό είναι αποτέλεσμα της διαρκούς πρωτογενούς συσσώρευσης του Κεφαλαίου, άρα τον διαχωρισμό των ανθρώπων από τα μέσα παραγωγής και αναπαραγωγής μέσω φέρ' ειπείν της ιδιωτικοποίησης γης, ή του εκτοπισμού πληθυσμών από τον τόπο τους».¹⁶⁰ Τελικά οι καταλήψεις και ευρύτερα τα μέσα

¹⁵⁷ H. Lefebvre, *Το δικαίωμα στην πόλη*, εκδ. Παπαζήση, 1977, σ. 62.

¹⁵⁸ Ό.π., σ. 70.

¹⁵⁹ V. Makrygianni, *Migration, Squatting and Radical Autonomy*, Συλλογικός τόμος, εκδ. Routledge, 2017, New York, σ. 274.

¹⁶⁰ Ό.π., σ. 274.

αγώνα που χρησιμοποιούνται εντός της πόλης από κινηματικές ομάδες μπορούμε να υποθέσουμε ότι παράλληλα υπογραμμίζουν την ανισότητα αλλά και την καπιταλιστική συσσώρευση κεφαλαίου, αποτελώντας μια μορφή διαμαρτυρίας απέναντι σε αυτά αλλά και ένα παράδειγμα αντίδρασης.

Το παραπάνω ζήτημα διευρύνεται, αν αναζητήσουμε μια ουσιαστική αιτία πίσω από τις κινηματικές διεκδικήσεις στη γειτονιά Ψυρρή, που αφορά, όπως προαναφέραμε στην υπογράμμιση των κακώς κειμένων από την κρατική διαχείριση στα θέματα του πολιτισμού, την απαξίωση του και την εγκατάλειψη. Η αιτία λοιπόν θα μπορούσε να είναι η διατήρηση του δημόσιου χώρου και η δυνατότητα του να συνδιαμορφώνεται από κοινού με τους πολίτες/κατοίκους της περιοχής.

Για να κατανοήσουμε καλύτερα όμως το διακύβευμα του «αγώνα για τον χώρο», οφείλουμε να αντιληφθούμε θεωρητικά την έννοια του δημόσιου χώρου, αλλά και τον λόγο που αποτελεί αίτημα βαρύνουσας σημασίας. Αρχικά, κατά τον Iveson (2013),¹⁶¹ το δικαίωμα στην πόλη έγκειται στη δημιουργία «πόλεων μέσα σε πόλεις¹⁶²», μέσω της προσπάθειας να ασκηθούν νέες μορφές συλλογικής εξουσίας, οι οποίες να βασίζονται στην ισότητα μεταξύ των κατοίκων των πόλεων και να μπορέσει να μικρύνει το κενό ανάμεσα σε συγκρουόμενες μορφές εξουσίας. Παράλληλα παρατηρεί ότι εντός των πόλεων πλέον διογκώνεται το ενδιαφέρον του κινήματος στο να μετέρχεται «μικρές χωρικές πρακτικές», που στόχο έχουν την αναδιαμόρφωση του αστικού χώρου.

Όσον αφορά το ζήτημα της κατάληψης με πολιτιστικά προτάγματα, ως μέσο αγώνα, φαίνεται να αποτελεί μια ρηξικέλευθη μορφή δράσης για τα ελληνικά κινηματικά δεδομένα. Παρόλο που η κατάληψη ως γενική έννοια αποτελεί μορφή και μέρος του ρεπερτορίου δράσεων, άρα, κατά τον Charles Tilly (1978), διαθέτει «περιορισμένο και σχετικά προβλέψιμο χαρακτήρα, διότι τα κινηματικά υποκείμενα δεν αυτοσχεδιάζουν, παρά μόνο σε οριακά και σε ειδικές συνθήκες»,¹⁶³ η κατάληψη, με σκοπό την πρόταση ενός αντιεμπορευματικού πολιτισμού, αποτελεί έναν συγκεκριμένο του παραπάνω συν την προσθήκη της πρωτοτυπίας κατάληψης χώρου, με σκοπό την ύπαρξη αυτοοργανωμένου θεάτρου στην ελληνική επικράτεια. Γεγονός που, όπως αποδεικνύουν και τα χρονικά στοιχεία για το πότε δημιουργήθηκε για πρώτη φορά μια τέτοια κατάληψη στη χώρα (2011), μας δείχνει και την πρωτοτυπία του, για την ενεργή επίλυση ενός σημαντικού ζητήματος από τον κόσμο του αγώνα. Σύμφωνα με τον Σ. Σεφεριάδη, «όσον αφορά το ζήτημα των καταλήψεων, οι ίδιες αποτελούν μορφή δράσης που ανακόπτουν τις ρουτίνες της διακυβέρνησης. Ακόμα, δεν ήταν πάντοτε νομιμοποιημένες, παρ' όλα αυτά από τις δεκαετίες του 1960/70 έπαψαν να θεωρούνται παραβατικές».¹⁶⁴

¹⁶¹ Iveson, K., *Cities within the City: Do-It-Yourself Urbanism and the Right to the City*, εκδ. International Journal of Urban and Regional Research, 2013, σσ. 941-956.

¹⁶² Ό.π., σ. 947.

¹⁶³ Σεραφείμ Ι. Σεφεριάδης, *Συγκρουσιακή πολιτική, συλλογική δράση, κοινωνικά κινήματα*. Πάντειο Πανεπιστήμιο, σ. 1.

¹⁶⁴ Ό.π., σ. 1.

Για να γίνουμε πιο συγκεκριμένοι, ίσως θα πρέπει να αναλύσουμε τη διαδικασία προώθησης μιας τέτοιας μορφής πολιτισμού ως πολιτική πράξη. Αρχικά λοιπόν, ένα σύνολο δρώντων κατέλαβε ένα εγκαταλελειμμένο θέατρο στο Κέντρο της Αθήνας. Αυτό, πέραν του συμβολισμού που προβάλλεται από την επιλογή του συγκεκριμένου κτηρίου στο κέντρο της πόλης και που θα εξηγηθεί παρακάτω, έχει να κάνει και με το γεγονός ότι η κατάληψη αποτελεί μια αντίδραση, αλλά και μια μορφή ασυνέχειας στον καπιταλισμό. Όπως αντιλαμβανόμαστε και μέσα από το έργο του Lefebvre ειδωμένο από τη σκοπιά της Μακρυγιάννη (2017),¹⁶⁵ ο αστικός χώρος, παράγεται διαμέσου των κοινωνικών σχέσεων και αποτελεί έναν ζωντανό οργανισμό, ανοιχτό σε ανατροπές και αλλαγές. Επομένως, σύμφωνα με την ίδια, οι καταλήψεις προκύπτουν από την αλληλεγγύη βεβαίως, αλλά και από τις σχέσεις αντίστασης. Η πόλη δεν είναι απλώς ένας ουδέτερος γεωγραφικός χώρος, αλλά ένας δυναμικός κοινωνικός και πολιτικός μηχανισμός μέσα από τον οποίο το κεφάλαιο αναπαράγεται και κυριαρχεί. Ο έλεγχος του αστικού χώρου από την καπιταλιστική τάξη προϋποθέτει τη διαμόρφωση κρατικών μηχανισμών που διαχειρίζονται τις υποδομές και τις κοινωνικές συνθήκες, αλλά και την επιβολή συγκεκριμένων τρόπων ζωής, πολιτισμικών αξιών και ιδεολογικών αντιλήψεων στον πληθυσμό.

Οι καταλήψεις, ως δράσεις που διαταράσσουν αυτόν τον έλεγχο, επαναπροσδιορίζουν τη χρήση και το νόημα των αστικών χώρων. Επομένως, εντάσσονται σε μια πολιτική στρατηγική αντίστασης ενάντια στην καπιταλιστική αστικοποίηση και την κυριαρχία του κεφαλαίου στην πόλη.

5.5 Ο ΛΟΓΟΣ ΤΟΥ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΕΓΕΙΡΕΙ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ;

Ένα σημαντικό ζητούμενο που πρέπει να αναλυθεί στο σημείο αυτό είναι το αν ένα εγκαταλελειμμένο κτίριο, το οποίο απέκτησε ζωή μέσα από ένα πλήρες πρόγραμμα δράσεων, παραστάσεων, συναυλιών αλλά και κοινωνικοπολιτικής συνδιαμόρφωσης με τους κατοίκους της «μητρόπολης», δύναται να παρουσιαστεί σαν παραβατική δράς, σε τέτοιο σημείο ώστε να δεχτεί τόσο κρατικές πιέσεις, όσο και παρακρατικές παρεμβάσεις, με σκοπό τον τερματισμό της λειτουργίας του.

Όπως έχουμε προαναφέρει, παρότι η κατάληψη ενός χώρου με σκοπό τη μετατροπή του σε κοινωνικό κέντρο ή χώρος προώθησης και δημιουργίας ιδεών από κινηματικούς δρώντες δεν αποτελεί κάποια νέα μορφή δράσης, η δημιουργία ενός χώρου με αμιγώς «θεατρικά» χαρακτηριστικά και λειτουργίες είναι, τουλάχιστον για τα ελληνικά δεδομένα, μια ρηξικέλευθη πολιτική δράση στο διηνεκές των κινηματικών δράσεων. Παράλληλα, βέβαια, και συλλήβδην στην υπόλοιπη Ευρώπη τις τελευταίες δεκαετίες, ένα αντίστοιχο παράδειγμα υπήρξε το «Teatro Valle», στη Ρώμη, το οποίο είχε σύντομη διάρκεια ζωής, καθώς δημιουργήθηκε τον Ιούνιο του

¹⁶⁵ V. Makrygianni, *Migrant squatters in the Greek territory, Practices of resistance and the production of the Athenian Urban Space*, Συλλογικός τόμος *Migration, Squatting and Radical Autonomy*, εκδ. Routledge, σ. 251.

2010 και τερμάτισε τη δράση του με την κατασταλτική εκδίωξη των δρώντων από την αστυνομία τον «Αύγουστο το 2014 με πρόσχημα την αποκατάσταση του κτιρίου και την αξιοποίησή του προς όφελος των πολιτών της πόλης».¹⁶⁶

Αυτή η πρωτοτυπία του ευρύτερου ανταγωνιστικού κινήματος σαφώς και δημιούργησε μια ασυνέχεια στην επικρατούσα αντίληψη για το πώς λειτουργεί η τέχνη με όρους αγοράς αλλά και της σχετικά ελεγχόμενης παραγωγής της με τις επιχορηγήσεις και τις χορηγίες ως έναν αόρατο μοχλό πίεσης. Έδωσε δηλαδή ένα ελεύθερο βήμα έκφρασης σε συλλογικότητες, πολίτες και καλλιτέχνες με κοινωνικές ανησυχίες, στο πλαίσιο του οποίου οι μηχανισμοί εξουσίας δεν θα μπορούσαν να ελέγξουν αλλά ούτε και να φιλτράρουν τι μηνύματα θα μεταδίδονται. Φυσικά, αυτό δεν θα μπορούσε παρά να οδηγήσει σε απόπειρες καταστολής του εγχειρήματος, καθώς το ίδιο φάνηκε να ξεπερνά τον ηγεμονικό έλεγχο του κράτους. Όπως υποστηρίζει και ο Ν. Πουλαντζάς (1978): «Όταν η ιδεολογική ηγεμονία των κυρίαρχων τάξεων κλονίζεται, το κράτος στρέφεται προς τους κατασταλτικούς του μηχανισμούς για να επαναφέρει την τάξη».¹⁶⁷ Το τι επακολούθησε, με στόχο τη φίμωση του θεάτρου «Εμπρός», έρχεται να επιβεβαιώσει το παραπάνω.

Πρώτη απόπειρα λοιπόν αποτέλεσε «η επέμβαση αστυνομικών δυνάμεων με τη συνοδεία υπαλλήλων του ΤΑΪΠΕΔ (Ταμείο Αξιοποίησης Ιδιωτικής Περιουσίας Δημοσίου), στις 17/09/2013, καθώς, όπως ανέφεραν οι τελευταίοι, ο χώρος τέθηκε προς πώληση από το ταμείο αυτό».¹⁶⁸ Οι πόρτες και τα παράθυρα κλείστηκαν με λαμαρίνες στο σύνολό τους, δημιουργώντας στους περαστικούς την εντύπωση ότι το κτίριο περισσότερο σφραγιζόταν αεροστεγώς παρά ότι θα εκκινούσαν εργασίες συντήρησης ή προετοιμασίας του χώρου προς εκμετάλλευση. Στην ίδια δημοσίευση οι συμμετέχοντες στη διαχειριστική συνέλευση του χώρου κατήγγειλαν «ότι στην ιστοσελίδα του ΤΑΪΠΕΔ, το κτίριο δεν αναφερόταν σαν χώρος προς εκποίηση». Μετά την άμεση ανακατάληψη του χώρου την ίδια μέρα και ενώ ο θίασος έκανε πρόβες για επικείμενη παράσταση αστυνομικοί συνέλαβαν 2 εξ αυτών με τη διαδικασία του αυτοφώρου βάσει μήνυσης του ΤΑΪΠΕΔ κατά αγνώστου με κατηγορίες για παραβίαση σφραγίδων και διατάραξη κοινής ειρήνης. Ο χώρος όμως δεν σφραγίστηκε εκ νέου.

Η επόμενη προσπάθεια «έλαβε χώρα το 2016 στις 16/02, όταν συνεργείο της ΔΕΗ με συνοδεία της αστυνομίας έσπασε την εξωτερική πόρτα του θεάτρου και έκοψε το ρεύμα σε όλο το κτίριο».¹⁶⁹ Η τελευταία κίνηση φίμωσης «έγινε το 2021, όταν το πρωί της 19ης Μαΐου η αστυνομία εισέβαλε στον χώρο και τον σφράγισε με συνοδεία

¹⁶⁶ Ανακτήθηκε από: <https://www.embros.gr/theatro-valle/>

¹⁶⁷ Ν. Πουλαντζάς, *Το κράτος, η εξουσία, ο σοσιαλισμός*, σ. 210.

¹⁶⁸ Ανακτήθηκε από: <https://athens.indymedia.org/post/1491012/>

¹⁶⁹ Αυτοδιαχειριζόμενος χώρος «Nosotros», *Αλληλεγγύη στο Ελεύθερο Αυτοδιαχειριζόμενο Θέατρο Εμπρός*, ανακτήθηκε από: <https://athens.indymedia.org/post/1555513/>.

συνεργειών του Δήμου Αθηναίων». ¹⁷⁰ Χωρίς χρονοτριβή, στις 22 του ίδιου μήνα, ο χώρος ανακαταλήφθηκε και αμέσως πραγματοποιήθηκαν «καλλιτεχνικές δράσεις μουσικής, θεάτρου και performance». ¹⁷¹

Όμως, παρά τις κρατικές παρεμβάσεις για το κλείσιμο του θεάτρου αυτού, συνεπώς και της φίμωσης του παραγόμενου λόγου που προέκυπτε από αυτό, ο χώρος δέχτηκε επίθεση από οργανωμένες ομάδες κρούσης, φίλα προσκείμενες στην Ακροδεξιά.

Στο κέντρο της Αθήνας στις 4/2/2018 διεξήχθη συλλαλητήριο για την Ονομασία των Σκοπίων, στο οποίο συμμετείχαν και πλείστες όσες ακροδεξιές οργανώσεις. Στη λήξη του κάποιες από αυτές κινήθηκαν προς την περιοχή του Ψυρρή και επιτέθηκαν στο θέατρο «Εμπρός» με «ρίψη μπουκαλιών και πετρών». ¹⁷²

Φυσικά, όπως διαφαίνεται σε όλη την έκταση της παρούσας εργασίας, υπάρχει ένας σαφής διαχωρισμός εντός του κοινωνικού συνόλου, σε σχέση με την τέχνη γενικότερα και με το θέατρο ειδικότερα. Από τη μια πλευρά υπάρχουν (τοποθετούνται) οι καλλιτέχνες, οι οποίοι αποπειρώνται να δημιουργήσουν απρόσκοπτα και χωρίς εμπόδια το έργο τους, και το κοινό, το οποίο είτε πλαισιώνει αυτές τις δημιουργίες είτε στέκεται αλληλέγγυο σε παράτολμα ακόμα και «παράνομα» εγχειρήματα, όπως το συγκεκριμένο, θέλοντας να υποστηρίξουν ότι ο κοινωνούμενος λόγος είναι υπόθεση όλων. Από την άλλη υπάρχει (τοποθετείται) η κρατική εξουσία, η οποία, σύμφωνα με τη στάση της στα επιμέρους case studies που παρουσιάσαμε, συστηματικά απαγορεύει-καταστέλλει-παρεμποδίζει οτιδήποτε δεν ανήκει στους αισθητικούς-ιδεολογικούς της κόλπους, αλλά παράλληλα υπάρχουν και αρκετές ομάδες εντός του ίδιου συνόλου, οι οποίες, κυριαρχούμενες από «ενστικτώδεις» και βαθιά συντηρητικές ιδεοληψίες, επιδεικνύουν με επιθετικότητα και βία την αντίθεσή τους προς ό,τι δεν συμφωνούν, δείχνοντας συνάμα εμφανή ανικανότητα να εκφράσουν με οποιονδήποτε «πολιτισμένο» τρόπο τις διαφωνίες τους.

Συνεπώς, για εμάς, αποτελούν άμεσες προτεραιότητες η αναφορά και η ανάλυση ενός τέτοιου εγχειρήματος εντός της ελληνικής επικράτειας. Διότι αφενός με την ύπαρξή του –καθώς και με τις δράσεις που απορρέουν από αυτό στο κινηματικό διηνεκές– δίνεται εμπράκτως μια απάντηση σε οποιαδήποτε μορφή λογοκρισίας, ανεξαρτήτως του αν προέρχεται από τον κρατικό σχεδιασμό, είτε από το συμφέρον ιδιωτικών εταιρειών και ιδρυμάτων, είτε από ομάδες πίεσης ενάντια στην ελεύθερη

¹⁷⁰ Κατάληψη «Mundo Nuevo», «Συγκέντρωση Αλληλεγγύης στο Κατειλημμένο Θέατρο Εμπρός», ανακτήθηκε από: <https://athens.indymedia.org/post/1612636/>.

¹⁷¹ Εφημερίδα των Συντακτών, *Μια μεγάλη γιορτή για την ανακατάληψη του θεάτρου εμπρός*, ανακτήθηκε από: https://www.efsyn.gr/ellada/koinonia/295158_mia-megali-giorti-gia-tin-anakatalipsi-toy-theatroy-empros

¹⁷² Εφημερίδα *Καθημερινή*, *Η ανακοίνωση του θεάτρου Εμπρός για τη σημερινή επίθεση*, ανακτήθηκε από: <https://www.kathimerini.gr/society/946936/i-anakoinosi-toy-theatroy-empros-gia-ti-simerini-epithesi/>

εκφορά λόγου. Αφετέρου ανοίγεται μια νέα προοπτική προς το κοινό αλλά και τους συμμετέχοντες σε αυτό.

Σύμφωνα με τη σύνοψη του David Harvey (2008) για τον όρο του δικαιώματος στην πόλη, που διατυπώθηκε σαφέστατα από τον Henry Lefebvre: «Το δικαίωμα στην πόλη είναι κάτι περισσότερο από την ελευθερία πρόσβασης του ατόμου στους αστικούς πόρους: είναι το δικαίωμα να αλλάζουμε τους εαυτούς μας μέσω των αλλαγών στην πόλη. Είναι, ακόμη, ένα κοινό, παρά ατομικό δικαίωμα, από τη στιγμή που αυτή η αλλαγή αναπόφευκτα εξαρτάται από μια συλλογική δύναμη προκειμένου να γίνει ο μετασχηματισμός της αστικοποίησης. Η ελευθερία να σχηματίζουμε και να ανασχηματίζουμε τις πόλεις και τους εαυτούς μας, υποστηρίζω πως είναι ένα από τα πιο σημαντικά αλλά και παραμελημένα ανθρώπινα δικαιώματα».¹⁷³ Βέβαια, όπως έλεγε ο Lefebvre, έχοντας μελετήσει την Παρισινή Κομμούνια, «θα ήταν πολύ εύκολο για το κράτος να αποκλείσει τους χώρους που αποτελούν ορμητήριο αγώνα στην πόλη, αποκόπτοντας την τροφοδοσία τους ή ακόμα και εισβάλλοντας βίαια σε αυτούς, όμως αυτό δεν σημαίνει πως θα πρέπει να απομακρυνθούμε από τον αστικό χώρο, που μπορεί να γεννά επαναστατικές ιδέες, ιδανικά και κινήματα, αλλά να αντιληφθούμε την παραγωγή και αναπαραγωγή της ζωής στην πόλη ως κεντρική πολιτική διαδικασία».¹⁷⁴

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στη χρονική περίοδο που εξετάσαμε στην παρούσα μελέτη, δηλαδή από το 2009 έως και σήμερα, η κρατική λογοκρισία (τουλάχιστον με τη μορφή που τη γνωρίζαμε στα προ-μεταπολιτευτικά χρόνια) υποθέσαμε ότι δεν μπορεί να υλοποιηθεί στα πλαίσια ενός σύγχρονου αστικού νεοφιλελεύθερου-δημοκρατικού πολιτεύματος στη χώρα μας. Ωστόσο, για ολοκληρώσουμε μια μελέτη όσο γίνεται πιο αντικειμενικά είναι απαραίτητο να μη σταθούμε απλώς στη «σκηνική εκτύλιξη του έργου»¹⁷⁵ αλλά να τοποθετηθούμε πάνω από αυτήν ώστε να μπορέσουμε με μια συνολική ματιά να επιλέξουμε το υλικό από όπου χρειάζεται.

Η λογοκρισία στην τέχνη συλλογικά, αλλά και στο θέατρο ειδικότερα, στην υπό εξέταση περίοδο, αποτελεί και μέρος ενός παιχνιδιού κυριαρχίας/εξουσίας. Όσοι διεκδικούν ένα μερίδιο εξουσίας στο κοινωνικό σύνολο (κράτος, εκκλησία, παραθρησκευτικές ή και ακροδεξιές ομάδες) επιδίδονται μέσα στα χρόνια σε έναν αγώνα επιβολής των απόψεων, της αισθητικής και γενικότερα της ιδεολογίας τους. Ωστόσο στα 50 χρόνια από τη Μεταπολίτευση στον ελληνικό χώρο διαπιστώσαμε ότι είχαμε 34 περιστατικά λογοκρισίας στην τέχνη.¹⁷⁶

¹⁷³ D. Harvey, *The right to the city*, εκδ. *New Left Review* (New Left Review) II, 2008, σσ. 23-40.

¹⁷⁴ Ό.π., σ. 17.

¹⁷⁵ Β. Ράιχ, *Η Ψυχανάλυση στο Θέατρο*, μτφρ. Μ. Λώμη, εκδ. Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα 2013, σ. 16.

¹⁷⁶ Ν. Χατζηαντωνίου, *50 χρόνια και 34 περιστατικά λογοκρισίας στην τέχνη*, *Εφ. Συντακτών*, 17-3-24.

Η περίπτωση της παράστασης «Corpus Cristi» και τα γεγονότα που εκτυλίχθηκαν έξω από το θέατρο «Χυτήριο» το 2012 στην περίοδο κορύφωσης της οικονομικής και πολιτικής κρίσης ήταν αποκαλυπτικά. Η Ακροδεξιά σε συνδυασμό με την επίσημη Εκκλησία και τις παραθρησκευτικές οργανώσεις ενήργησαν σαν θεματοφύλακες της ελληνορθόδοξης παιδείας και πολιτισμού με την ανοχή της δεξιάς κυβέρνησης και την αμηχανία της δικαστικής εξουσίας. Το δικαστικό σύστημα εφάρμοσε τους νόμους αντίστροφα, όχι δηλαδή εναντίον των θυτών αλλά εις βάρος των θυμάτων, εντείνοντας την ανασφάλεια και τον φόβο των καλλιτεχνών, αλλά και περνώντας αρνητικά μηνύματα στον χώρο των δημοκρατικών πολιτών.

Ακόμα και σήμερα, με τις πολιτικές εξελίξεις στην Ευρώπη και την άνοδο της Ακροδεξιάς σε πολλά κράτη, η οποιαδήποτε αναφορά της τέχνης σε θέματα εθνικά, θρησκευτικά, μεταναστευτικής πολιτικής και παντός είδους ρατσισμού είναι φανερό ότι θα αποτελέσουν το κόκκινο πανί για τους ακροδεξιούς θεματοφύλακες των ευρωπαϊκών κρατών, δημιουργώντας μια «απαγορευμένη θεματική ζώνη» και περιορίζοντας την ελεύθερη έκφραση στον καλλιτεχνικό κόσμο. Δεν πρέπει να μας διαφεύγει ότι ήδη από το 2015 η πολύνεκρη επίθεση μουσουλμάνων τζιχαντιστών στο περιοδικό *Charlie Hebdo* το οποίο είχε τη θέση ότι: «Στο όνομα της ελευθερίας του Τύπου και της έκφρασης, κανένα θέμα δεν θεωρείται ανέγγιχτο από τις γελοιογραφίες»,¹⁷⁷ σηματοδότησε έκτοτε τον φόβο για αναφορά σε θρησκευτικά ζητήματα στον Τύπο αλλά και σε κάθε μορφή τέχνης σε ολόκληρη την Ευρώπη.

Την τελευταία δεκαετία «υπάρχουν περιστατικά άμεσης λογοκρισίας που συνιστούν ισχυρή παραβίαση της καλλιτεχνικής και ακαδημαϊκής ελευθερίας».¹⁷⁸ «Το πνεύμα του Διαφωτισμού αποτέλεσε τη βάση για τη δημιουργία εθνικών θεάτρων σε όλη την Ευρώπη, καθιστώντας το θέατρο ως ίδρυμα παιδείας που υπηρετεί την πνευματική αλλά και ηθική πρόοδο του πολίτη μιας χώρας».¹⁷⁹ Ωστόσο η παράσταση «Ισορροπία του Nash», η οποία ανέβηκε τον Ιανουάριο του 2016 στην πειραματική σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, στο Θέατρο «Ρεξ», σε σκηνοθεσία της Πηγής Δημητρακοπούλου, «προέκυψε ως το πρώτο περιστατικό άσκησης κατασταλτικής πολιτικής λογοκρισίας στην κρατική σκηνή μετά τη Μεταπολίτευση».¹⁸⁰ Η απόφαση του διευθυντή του Εθνικού να «κατεβάσει» την παράσταση πριν από την ολοκλήρωσή της ήταν αποτέλεσμα πολιτικών πιέσεων αλλά και αποτέλεσμα της δυναμικής παρουσίας των χορηγών στην εφαρμογή πολιτικής στον πολιτισμό. Βεβαίως, «η ποιότητα παραγωγής αγαθών πολιτισμού διασφαλίζεται από τις αρχές του γενικού (δημοσίου) συμφέροντος, την ατομική ευθύνη, τις ηθικές αξίες και τη γενικότερη πολιτισμική

¹⁷⁷ Εφημερίδα *Έθνος*, *Ένοπλοι μουσουλμάνοι σκορπούν τον θάνατο στο όνομα του Αλλάχ, στο Παρίσι* ανακτήθηκε από: https://www.ethnos.gr/Η_σφαγή_του_Charlie_Hebdo,_7-01-22.

¹⁷⁸ Π. Πετσίνη, Μ. Χάλκου, Στρ. Μπουρνάζος, «Οι μικρομηχανισμοί της εξουσίας: λογοκρισία, μετεμφυλιακό κράτος και Μεταπολίτευση», Αρχαιοτάξιο περ. εκδ. των ΑΣΚΙ, Νοέμ, 2020, σ. 6.

¹⁷⁹ Λ. Μαράκα, *Δράμα και παράσταση*, εκδ. Πολύτροπον, Αθήνα 2006, σ. 17.

¹⁸⁰ Σπ. Κακουριώτης, *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα*, Συλλογικός τόμος, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2017, σ. 367.

παιδεία των πολιτιστικών διαχειριστών και διοικητών στην εποχή του ψηφιακού μετασχηματισμού»,¹⁸¹ όμως το μεγάλο θέμα που προκύπτει είναι η εμπλοκή μη κρατικών οικονομικών παραγόντων, αφού η επικρατούσα στρατηγική στη λεγόμενη βιομηχανία πολιτισμού είναι η σύμπραξη δημόσιου και ιδιωτικού κεφαλαίου. Ως αποτέλεσμα αυτής της τακτικής, και με την ευλογία ακόμα και της UNESCO, η οποία προγραμματικά κόπτεται για τα δικαιώματα και την ελεύθερη έκφραση των καλλιτεχνών, η τέχνη επιτρέπεται να εμπορευματοποιείται σε άκραιο βαθμό και αναγκαστικά ακολουθεί ευλαβώς τους κανόνες της αγοράς, άρα και του αποκλεισμού της όποιας μη μαζικής, ιδιαίτερης «αιρετικής» έκφρασης.

Συνεπώς, αντί η τέχνη και ειδικότερα το θέατρο να διαμορφώνει και να θέτει καίρια πολιτικοκοινωνικά ερωτήματα ώστε να διευρύνει τον ορίζοντα πρόσληψης και αντίληψης του κοινού της, αντιστρέφεται ο κανόνας, με αποτέλεσμα, στην ουσία, η αγορά και η ζήτηση θέτουν τα όρια, τη θεματολογία και εντέλει τον αυτοπεριορισμό και τη φίμωση στους καλλιτέχνες προκειμένου να χρηματοδοτούνται από τους χορηγούς είτε δημόσιους είτε ιδιώτες.

Η εκάστοτε πολιτική εξουσία από τη μια πλευρά προσπαθεί να χειραγωγήσει τους καλλιτέχνες με δικά της διοικητικά στελέχη σε δημόσιους πολιτιστικούς οργανισμούς και από την άλλη εκχωρεί κομμάτια της στρατηγικής πολιτικής του πολιτισμού σε ιδιωτικά ιδρύματα με κανόνες της χορηγικής πολιτικής στα πλαίσια της αγοράς. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνει τον αυτοπεριορισμό και τη φίμωση πολύ αποτελεσματικά, χωρίς να εκτίθεται σε συνταγματικούς κανιβαλισμούς. Φαίνεται να αγνοεί παντελώς ότι «μια δημόσια πολιτική δεν είναι μια ευθύγραμμη αλυσιδωτή διαδικασία αλλά μια σύνθετη λειτουργία, που εμπεριέχει δράσεις, εσωτερικές συνθέσεις, διαντιδράσεις, συγκρούσεις και αστάθμητους παράγοντες».¹⁸²

Η ανάλυση των οικονομικών στοιχείων των ιδιωτικών χορηγιών και των κρατικών επιχορηγήσεων, όπως άλλωστε και η σχέση θεατών-παραστάσεων στην πρωτεύουσα και στην επαρχία (βλέπε Παράρτημα με στοιχεία της ΕΛΣΤΑΤ)¹⁸³ καθώς και η αναφορά μας σε μεγάλους πολιτιστικούς θεσμούς μάς οδηγεί στα εξής συμπεράσματα:

Πρώτον, ότι το Υπουργείο Πολιτισμού, αν και τα ποσά που διαθέτει για τον πολιτισμό και το θέατρο ειδικότερα είναι πολλαπλάσια από τα διάφορα ιδιωτικά ιδρύματα και τις επιχειρήσεις, εντούτοις επιτρέπει στους χορηγούς να θέτουν τους όρους τους στον σχεδιασμό και στην άσκηση πολιτικής στον πολιτισμό με τα δικά τους κριτήρια, αποκλείοντας παραστάσεις, δημιουργούς και καλλιτέχνες. «Αν η πολιτιστική πολιτική είναι ένα συμβόλαιο ανάμεσα στην κυβέρνηση με το κοινό»¹⁸⁴

¹⁸¹ Γ. Γκαντζιάς, *ό.π.*, σ. 65.

¹⁸² Μυρ. Ζορμπά, *Πολιτική του πολιτισμού*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2014, σ. 182.

¹⁸³ Ελληνική Στατιστική Αρχή (ΕΛΣΤΑΤ), στοιχεία της Έρευνας Κίνησης Κρατικών – Δημοτικών Θεάτρων και Ορχηστρών της περιόδου 2021-2023.

¹⁸⁴ Π. Παπανικολάου, *Η πολιτιστική πολιτική και οι πολιτιστικοί θεσμοί στην Ελλάδα*, εκδ. Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2019, σ. 35.

αυτή η πράξη, αυτή η συμφωνία είναι υπό αίρεση, αφού παρεμβάλλονται κρυφοί συμβαλλόμενοι.

Δεύτερον, ότι η νεοσυντηρητική πολιτική των τελευταίων χρόνων στραγγαλίζει οικονομικά πολιτιστικούς θεσμούς της επαρχίας όπως τα ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. και δεν διαθέτει επίσης κανένα όραμα πολιτιστικής ανάπτυξης των πόλεων Πολιτιστικών Πρωτευουσών. Αντιθέτως, θεωρεί τέτοιους θεσμούς ως πεδία άσκησης πολιτικού μικροπαραγοντισμού και οικονομικής ενίσχυσης των ημετέρων.

Οι περιπτώσεις λογοκρισίας του καλλιτεχνικού σχεδιασμού του Θ. Μικρούτσικου στην Πάτρα και η περίπτωση λογοκρισίας του κειμένου της Μ. Ζορμπά στην Ελευσίνα είναι χαρακτηριστικές των πολιτικών της συντηρητικής νεοφιλελεύθερης πολιτικής εξουσίας, αλλά και της πρόθεσης γιγάντωσης ενός συγκεντρωτικού πολιτισμικού μοντέλου στα όρια της πρωτεύουσας, σε αντίθεση με το μοντέλο αποκέντρωσης των Ευρωπαίων σοσιαλιστών (Μερκούρη, Λανγκ, Μπραντ).

Επειδή ο αριθμός θεατών στην επαρχία είναι πολύ μικρότερος σε σχέση με την Αθήνα, «η επαρχία παραμένει αδιάφορη οικονομικά για τα ιδιωτικά ιδρύματα που προσβλέπουν στη μαζικότητα, δηλαδή στα κυκλώματα και στα συμφέροντα προώθησης»,¹⁸⁵ συνεπώς το βάρος της ενίσχυσης του θεάτρου περιορίζεται στην πλευρά του υπουργείου, το οποίο όμως επιβάλλει τους δικούς του περιορισμούς, όπως προαναφέραμε, με αποτέλεσμα να διογκώνονται η έννοια και η πρακτική της αυτολογοκρισίας. Ωστόσο τα ίδια προβλήματα που παρουσιάζουν τα σχήματα της επαρχίας φαίνεται να προβάλλονται και στην πρωτεύουσα μεταξύ κέντρου και περιφέρειάς της ή χώρων υποβαθμισμένων μέσα στα διοικητικά όριά της. Με λίγα λόγια, η έννοια του χώρου και η κατάληψή του συνιστούν σημαντικές παραμέτρους στο θέμα που εξετάζουμε.

Η περίπτωση του θεάτρου «Εμπρός» αποτελεί μια σημαντική περίπτωση συγκερασμού συγκρότησης, διαχείρισης, οικονομικής αυτοτέλειας, χωρικής θέσης και δικαιώματος στην πόλη και εντέλει απόλυτης έκφρασης ελεύθερης καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ένα εγκαταλελειμμένο κτίριο καταλαμβάνεται και αποκτά ζωή· στηρίζεται από τους καλλιτέχνες και από συλλογικότητες και μέσα από ένα πλήρες πρόγραμμα δράσεων, παραστάσεων, συναυλιών αλλά και κοινωνικοπολιτικής συνδιαμόρφωσης με τους κατοίκους της «μητρόπολης» δηλώνει ηχηρή παρουσία στα πολιτιστικά δρώμενα της πόλης.

Η δημιουργία ενός χώρου με αμιγώς «θεατρικά» χαρακτηριστικά και λειτουργίες είναι, τουλάχιστον για τα ελληνικά δεδομένα, μια ρηξικέλευθη πολιτική δράση στο διηνεκές των κινηματικών δράσεων. Η οικονομική αυτοτέλεια μιας μικρής μονάδας παραγωγής πολιτισμού, αντί να ενισχυθεί ή τουλάχιστον να αφεθεί να παράγει ελεύθερα το έργο της, κατά καιρούς βάλλεται από όλους τους παράγοντες οπισθοδρόμησης που έχουμε προαναφέρει και από την ίδια την Πολιτεία αποκάλυπτα, επειδή αποτέλεσε και αποτελεί ένα «μικρό γαλατικό χωριό»

¹⁸⁵ Κ. Παχάκη, *Ο πολιτισμός ως κλάδος οικονομικής δραστηριότητας*, εκδ. ΚΕΠΕ Αθήνα 2000, σ. 255.

ελεύθερης έκφρασης ως παράδειγμα πολιτιστικής αντίστασης με πολιτικές συμπαραδηλώσεις. Παράλληλα προβάλλει ένα νέο πρότυπο παραγωγής τέχνης το οποίο βασίζεται αφενός στην οικονομική αυτοτέλεια μέσω της αξίας του παραγόμενου έργου, δηλαδή της αξίας της δημιουργικής έκφρασης, της υψηλού επιπέδου αισθητικής και αφετέρου στην αποδοχή και συμμετοχή στο εγχείρημα των κατοίκων της γειτονιάς και της πόλης.

Σε μια παρελθούσα εποχή, όπως αυτή του Μεσοπολέμου, με ανάλογα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα να απασχολούν τον άνθρωπο, «οι φουτουριστές του Φίλιππο Τομάζο Μαρινέτι εξύμνησαν την εκρηκτική ανάπτυξη της τεχνολογίας»¹⁸⁶, που για πρώτη φορά συντελούνταν τότε σε πρωτόγνωρο βαθμό, τη δύναμη των κινητήρων, καθώς και των όπλων, βέβαια, ως μια απόλυτη εφαρμογή στο παιχνίδι των κρατικών ανταγωνισμών, μα και πάνω απ' όλα την ταχύτητα, που χαρακτήριζε την καθημερινή ζωή με όλων των ειδών τις μηχανές, ωστόσο ο Σαρτρ μας έδειξε πώς σε δύσκολους καιρούς μπορούμε να δοκιμάζουμε, πρωτίστως, την ταχύτητα της ψυχής μας.

Μπορεί η κουλτούρα να μη σώζει τίποτα και κανέναν, μπορεί να μη δικαιώνει άτομα και προσπάθειες, όμως «είναι ένα προϊόν του ανθρώπου: προβάλλεται πάνω της, αναγνωρίζει σε αυτήν τον εαυτό του· μονάχα αυτός ο κριτικός καθρέφτης του προσφέρει την εικόνα του».¹⁸⁷ Ο καλλιτέχνης, όταν εκφράζεται ελεύθερα, μέσω της τέχνης του προσπαθεί να φωτίσει, να μεγεθύνει τα οράματα των ανθρώπων για μια πληρέστερη και πιο δίκαιη ζωή, να διατηρήσει αναλλοίωτη την εικόνα αυτού του κριτικού καθρέφτη, δηλαδή την εικόνα του ατόμου-θεατή αλλά και της κοινωνίας της εποχής του.

Τελειώνοντας: αν δούμε το θέατρο και τη λογοκρισία σε ένα βαθύτερο επίπεδο, σαν μια συμβολική σχέση μεταξύ τους, θα οδηγηθούμε στο δίπολο «ελευθερία-φόβος», το οποίο καθρεφτίζει, κατά συνέπεια, την ποιότητα της δημοκρατίας, καθώς και της καλλιτεχνικής έκφρασης της κοινωνίας και της εποχής, στη διάρκεια της οποίας λειτουργεί η παραπάνω σχέση. Δηλαδή, αν ο κρυφός παρονομαστής του προαναφερθέντος διπόλου, που θα τον χαρακτηρίζαμε ως «παρασκήνιο» και θα τον ονομάζαμε «φόβος, άρα λογοκρισία», κατισχύει της ελευθερίας, με κατασταλτικές δράσεις φίμωσης και απαγορεύσεις παντός είδους, τότε ως συνέπεια εγκαθιδρύεται ένα αυταρχικό μοντέλο εξουσιαστικής επιβολής πάνω στην ελευθερία του ανθρώπου, στο «προσκήνιο».

Με όρους φρουδικούς μιλώντας, η υγεία του ανθρώπου συναρτάται με την προσπάθειά του να κάνει το ασυνείδητο συνειδητό, ωστόσο εμείς ως κοινωνία, λειτουργώντας με τους προαναφερθέντες τρόπους, οι οποίοι δίνουν προτεραιότητα στο παρασκήνιο (άρα στο ασυνείδητο) και όχι στο προσκήνιο (άρα στο συνειδητό), μήπως εντέλει υπονομεύουμε την επιζητούμενη υγεία και ελευθερία του ανθρώπου, κινδυνεύοντας έτσι να συμβάλλουμε στη δυστοπική πραγματικότητα γύρω μας;

¹⁸⁶ S. Little, *Οι «...ισμοί» στην τέχνη*, μτφρ. Α. Κατσικερός, εκδ. Σαββάλας, Αθήνα 2012, σ. 108.

¹⁸⁷ Ζ.-Π. Σαρτρ, *Οι λέξεις*, μτφρ. Κ. Σταματίου, εκδ. Αρσενίδης, Αθήνα, σ. 282.

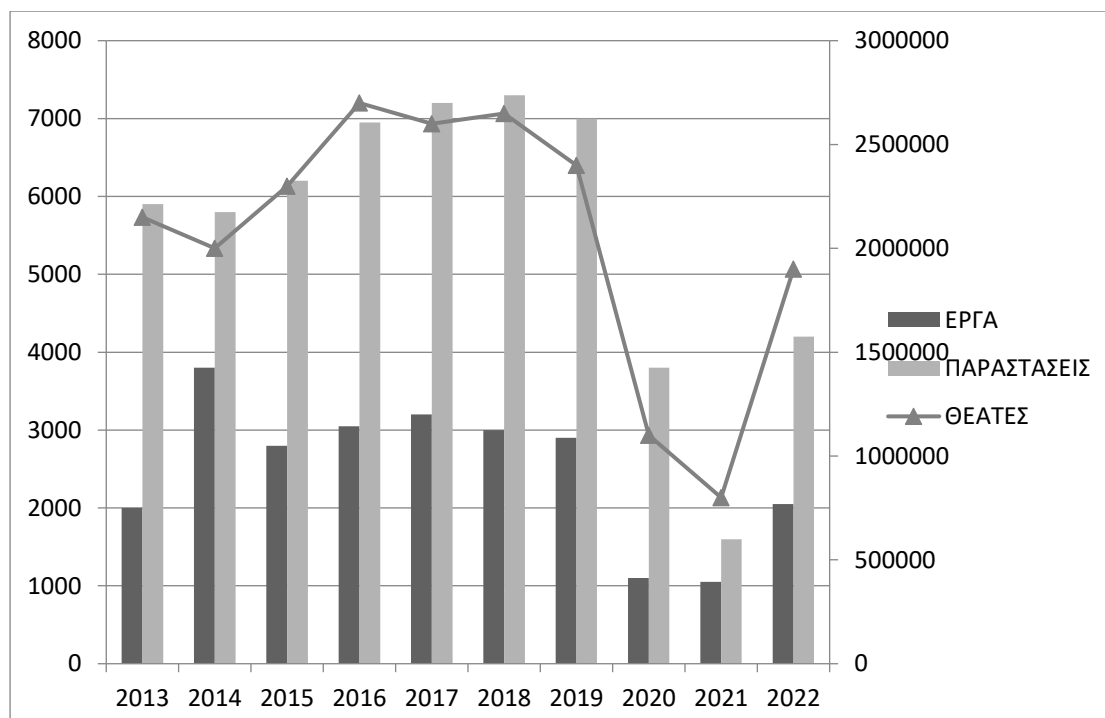
Αυτό ίσως είναι και το σημαντικότερο πρόταγμα στη σχέση τέχνης και ανθρώπου στην εποχή μας, η οποία χαρακτηρίζεται, δυστυχώς, από την οπισθοδρόμηση και την κυριαρχία σκοταδιστικών αντιλήψεων – πολιτιστικά και πολιτικά.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΠΡΩΤΟ

ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΕΣ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Κρίνουμε σκόπιμο να παραθέσουμε κάποια στατιστικά στοιχεία τα οποία αντλούμε από την Ελληνική Στατιστική Αρχή (ΕΛΣΤΑΤ) και θα μας βοηθήσουν, να κατανοήσουμε τα μεγέθη που αφορούν την κίνηση των κρατικών δημοτικών θεάτρων και ορχηστρών στην Ελλάδα. Η έρευνα για το συγκεκριμένο πεδίο διενεργείται από το 1970, είναι απογραφική και διενεργείται σε ετήσια βάση, ενώ τα στοιχεία αντλούνται από τα κρατικά θέατρα της χώρας. Τα στοιχεία συλλέγονται από τα κρατικά θέατρα της χώρας όπως το Ωδείο Ηρώδου Αττικού, το Αρχαίο θέατρο Επιδαύρου, τα Δημοτικά Περιφερειακά θέατρα και οι Ορχήστρες και τα λοιπά Δημοτικά Θέατρα.¹⁸⁸

Στο πρώτο γράφημα απεικονίζεται η κίνηση των Κρατικών Θεάτρων και Ορχηστρών από το 2013-2022.



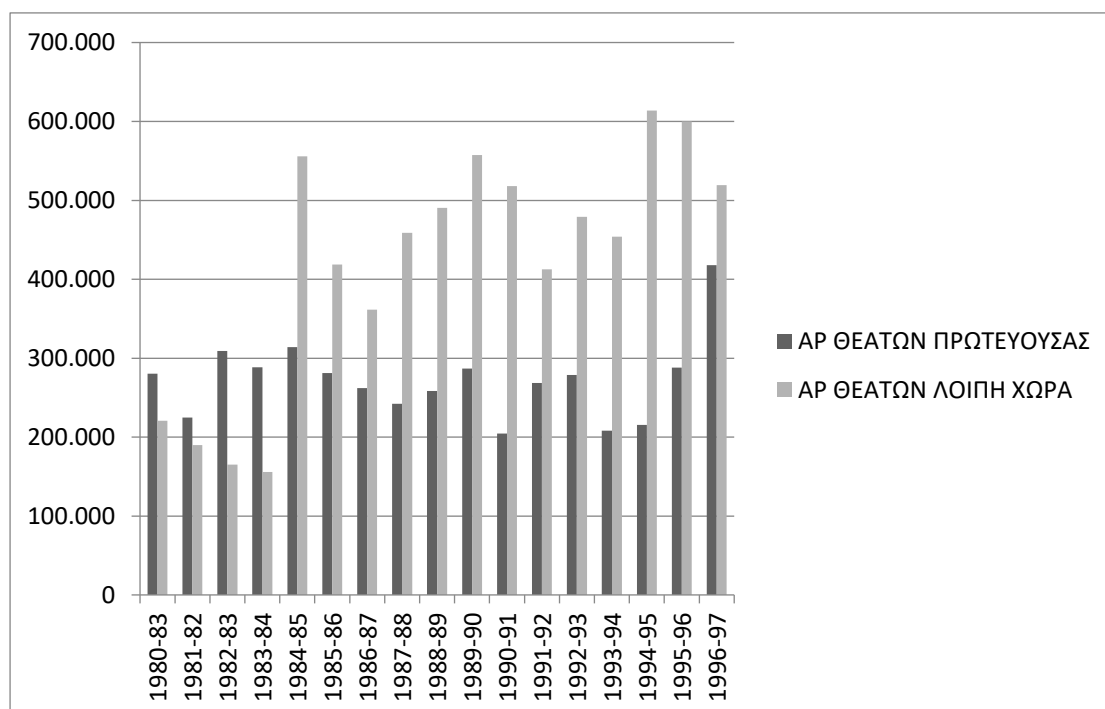
ΕΤΟΣ	ΕΡΓΑ	ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ	ΘΕΑΤΕΣ
2013	2000	5900	2150000
2014	3800	5800	2000000
2015	2800	6200	2300000
2016	3050	6950	2700000
2017	3200	7200	2600000
2018	3000	7300	2650000
2019	2900	7000	2400000
2020	1100	3800	1100000
2021	1050	1600	800000
2022	2050	4200	1900000

Αν παρατηρήσουμε το διάγραμμα, μπορούμε να δούμε μια σημαντική μείωση θεατών, έργων και παραστάσεων τα χρόνια 2021 και 2022, ωστόσο αυτό εξηγείται, γιατί αυτή τη χρονική περίοδο είχαμε την πανδημία σε υγειονομικό επίπεδο, τον αναγκαστικό εγκλεισμό του πληθυσμού και την ακύρωση πολλών θεατρικών παραστάσεων.

Κάποια στατιστικά στοιχεία που αφορούν τις δεκαετίες 1980 και 1990 παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, επειδή στις δεκαετίες αυτές παρουσιάζει άνθηση ο θεσμός των ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ., τον οποίο παρουσιάσαμε παραπάνω.

Σε ό,τι αφορά τα στοιχεία για τον αριθμό των θεατών στην πρωτεύουσα αλλά και στην περιφέρεια των κρατικών και δημοτικών θεάτρων και ορχηστρών, έχουμε τους παρακάτω πίνακες.

ΕΤΟΣ	ΑΡ. ΘΕΑΤΩΝ ΠΡΩΤ	ΑΡ. ΘΕΑΤΩΝ ΛΟΙΠΗ ΧΩΡΑ
1980-83	280.482	220.779
1981-82	224.694	189.696
1982-83	309.179	164.943
1983-84	288.609	155.628
1984-85	313.892	555.780
1985-86	281.103	418.646
1986-87	262.142	361.603
1987-88	242.085	458.953
1988-89	258.303	490.503
1989-90	287.024	557.425
1990-91	204.568	518.191
1991-92	268.600	412.674
1992-93	278.678	478.984
1993-94	208.097	454.061
1994-95	215.354	613.821
1995-96	288.097	599.856
1996-97	417.795	519.405



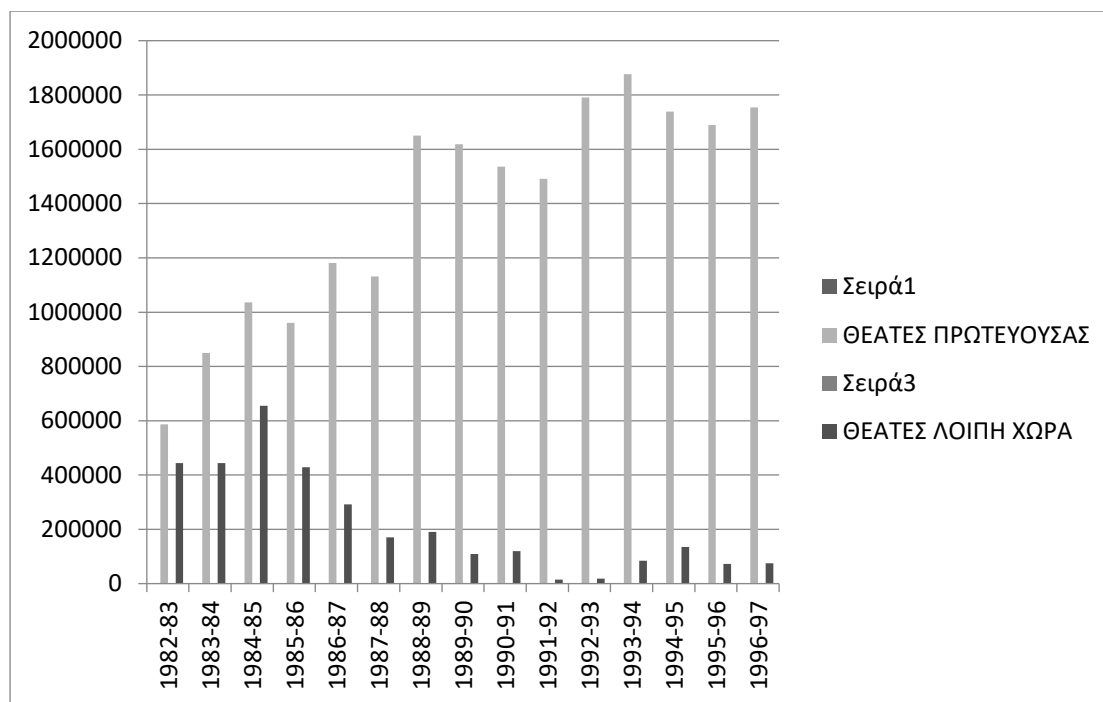
Όπως παρατηρούμε στο παραπάνω διάγραμμα, το κυρίαρχο είναι ότι από τη θεατρική σεζόν 1984-85 έχουμε μια αναστροφή σε ό,τι αφορά τον αριθμό των θεατών στην επαρχία όπου παρουσιάζεται σταθερά ανοδική τα επόμενα χρόνια.

Δεν είναι τυχαίο ότι τον Σεπτέμβρη του 1983 ιδρύθηκαν τα πρώτα έξι Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα με τη μορφή του Νομικού Προσώπου Δημοσίου Δικαίου και άρχισαν να οργανώνονται από τον Νοέμβρη του 1983. Επιλέχτηκαν οι εξής πόλεις: Καλαμάτα, Αγρίνιο, Ιωάννινα, Λάρισα, Βέροια, Χανιά. τον επόμενο χρόνο, μετεξελίχθηκαν σε ΔΗΠΕΘΕ τα δύο κλιμάκια του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος στις Σέρρες και στην Κομοτηνή. Το 1985, με την ένταξη στο θεσμό των ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. του Δημοτικού Θεάτρου Ρούμελης, με έδρα τη Λαμία, τα ΔΗΠΕΘΕ ανήλθαν σε εννέα. Έπειτα από δύο χρόνια ιδρύθηκαν τα ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας και Ρόδου. Ακολουθεί το 1992 η ίδρυση του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καβάλας. Το 1994 ιδρύθηκε το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βόλου, το 1995 το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βορείου Αιγαίου, με έδρα τη Χίο, και το 1997 τα ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κοζάνης και Κέρκυρας.¹⁸⁹ Ο θεσμός των ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. μοιάζει να λειτουργεί καταλυτικά στον αριθμό των θεατών στην επαρχία, ενώ δεν πρέπει να μας διαφεύγει και το γεγονός ότι τα δύο κρατικά εθνικά θέατρα εκείνη την περίοδο παρουσιάζουν μεγαλύτερη κινητικότητα προς την επαρχία και βρίσκουν ανταπόκριση από το κοινό της περιφέρειας.

Αφού είδαμε την κίνηση σε ό,τι αφορά τα στατιστικά στοιχεία για τον αριθμό των θεατών στην πρωτεύουσα αλλά και στην περιφέρεια των κρατικών και των δημοτικών θεάτρων και ορχηστρών παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να παρουσιάσουμε τα αντίστοιχα στατιστικά στοιχεία για την κίνηση των ελεύθερων θεάτρων στην Αθήνα και στην περιφέρεια.

ΕΤΟΣ	ΘΕΑΤΕΣ ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΑ	ΘΕΑΤΕΣ ΛΟΙΠΗ ΧΩΡΑ
1982-83	586.382	444.347
1983-84	849.725	444.456
1984-85	1.035.956	654.965
1985-86	960.770	428.374
1986-87	1.180.972	291.400
1987-88	1.131.078	170.979
1988-89	1.650.627	189.895
1989-90	1.618.636	109.068
1990-91	1.535.841	120.108
1991-92	1.490.847	14.400
1992-93	1.790.727	18.300
1993-94	1.876.819	84.620
1994-95	1.738.540	135.480
1995-96	1.689.874	72.370
1996-97	1.754.582	75.300

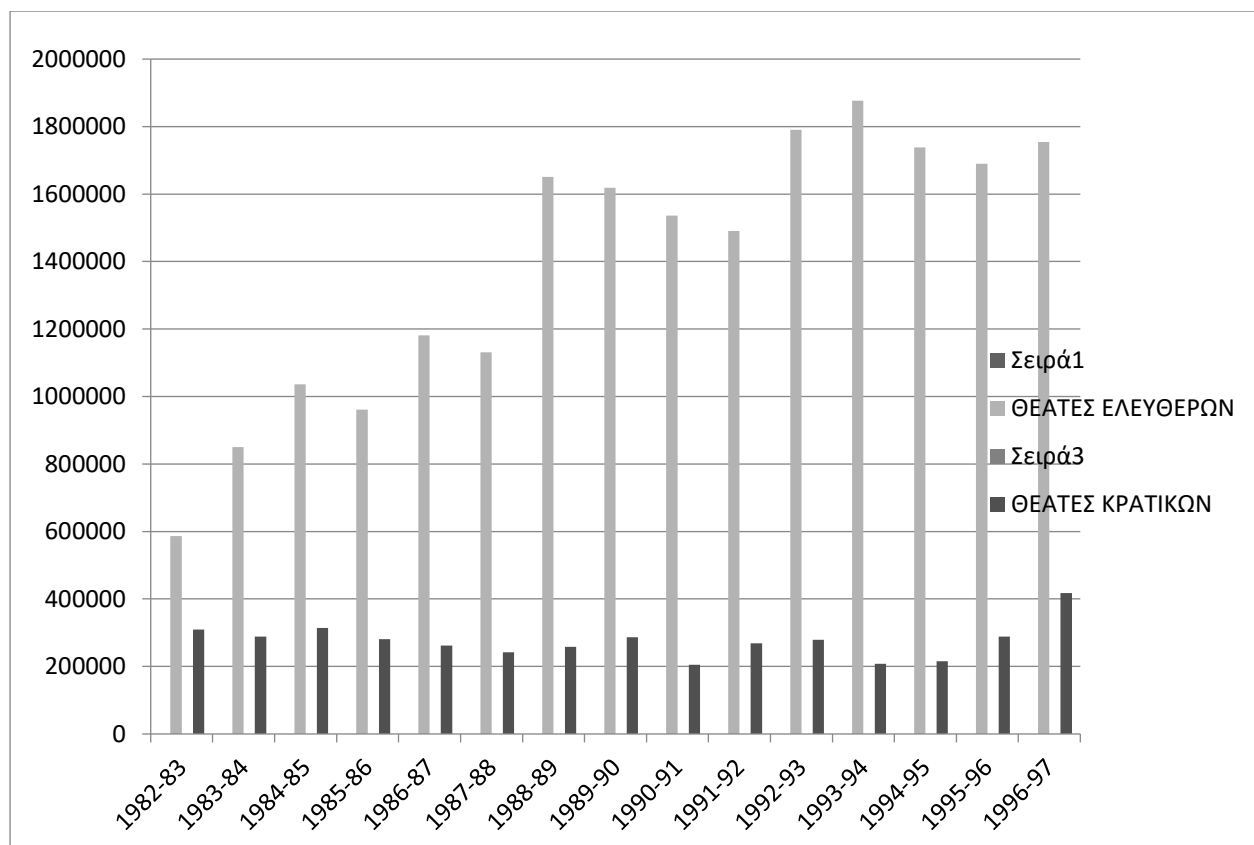
¹⁸⁹ ΥΠΠΟ.



Εδώ παρατηρούμε δύο διαφορετικές κινήσεις: μια ανοδική πορεία σε ό,τι αφορά τους θεατές στην Αθήνα και μια καθοδική πορεία του αντίστοιχου αριθμού στην περιφέρεια.

Στο παρακάτω διάγραμμα συγκρίνουμε τους θεατές, στην περιοχή της πρωτεύουσας, που παρακολούθησαν έργα ελεύθερων θεάτρων με αυτούς που παρακολούθησαν κρατικές σκηνές.

ΕΤΟΣ	ΕΛΕΥΘΕΡΟ ΘΕΑΤΡΟ	ΚΡΑΤΙΚΑ ΘΕΑΤΡΑ
1982-83	586.382	309.179
1983-84	849.725	288.609
1984-85	1.035.956	313.892
1985-86	960.770	281.103
1986-87	1.180.972	262.142
1987-88	1.131.078	242.085
1988-89	1.650.627	258.303
1989-90	1.618.636	287.024
1990-91	1.535.841	204.568
1991-92	1.490.847	268.600
1992-93	1.790.727	278.678
1993-94	1.876.819	208.097
1994-95	1.738.540	215.354
1995-96	1.689.874	288.097
1996-97	1.754.582	417.795

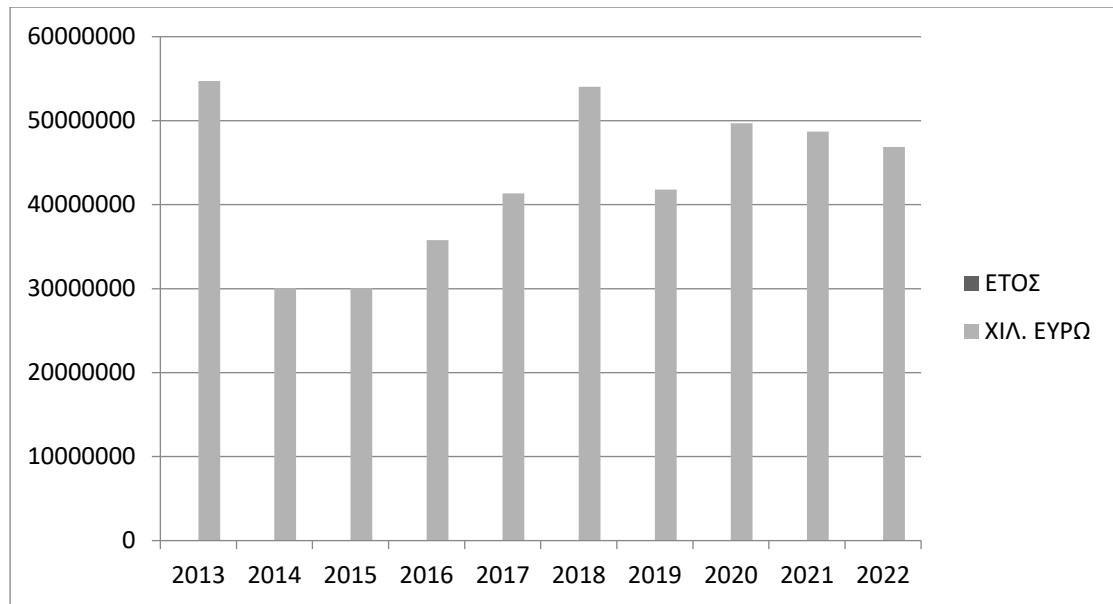


ΚΡΑΤΙΚΕΣ ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΙΔΙΩΤΙΚΕΣ ΧΟΡΗΓΙΕΣ

Α. ΚΡΑΤΙΚΕΣ ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΕΙΣ

Από τα στοιχεία της ΕΛΣΤΑΤ, τα οποία περιλαμβάνουν τις κρατικές επιχορηγήσεις και αφορούν τα κρατικά θέατρα, τα δημοτικά θέατρα και τις κρατικές ορχήστρες στην Ελλάδα, έχουμε το ακόλουθο διάγραμμα.

ΕΤΟΣ	ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΕΙΣ ΣΕ ΕΥΡΩ
2013	54.730.305
2014	30.048.360
2015	30.048.360
2016	35.788.267
2017	41.337.129
2018	54.053.581
2019	41.798.193
2020	49.708.103
2021	48.708.103
2022	46.867.131

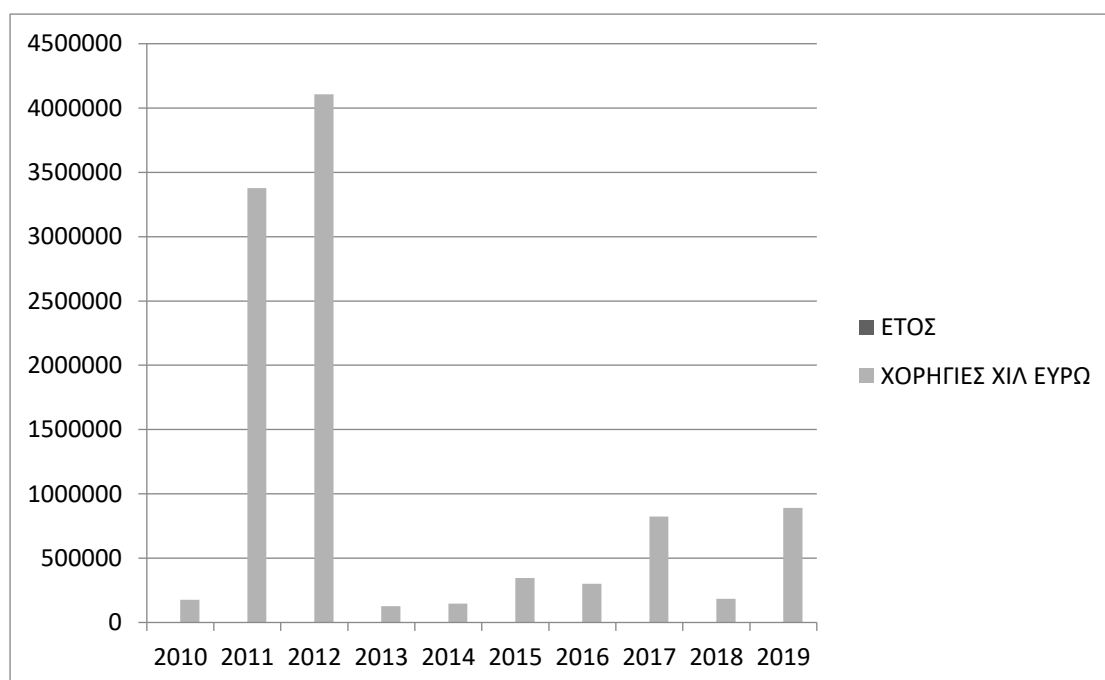


Το σημαντικότερο τμήμα στο διάγραμμα είναι αυτό των ετών 2014, 2015, οπότε και οι επιχορηγήσεις παρουσιάζουν μεγάλη μείωση, ωστόσο είναι γνωστό ότι εκείνα τα χρόνια η Ελλάδα βρισκόταν σε οικονομική πτώχευση και στον πυρήνα σκληρών μνημονιακών οικονομικών μέτρων. Βλέπουμε όμως ότι, ήδη από το 2016, επί αριστερής διακυβέρνησης, αρχίζουν οι επιχορηγήσεις να αυξάνονται προοδευτικά.

Β. ΟΙ ΙΔΙΩΤΙΚΕΣ ΧΟΡΗΓΙΕΣ

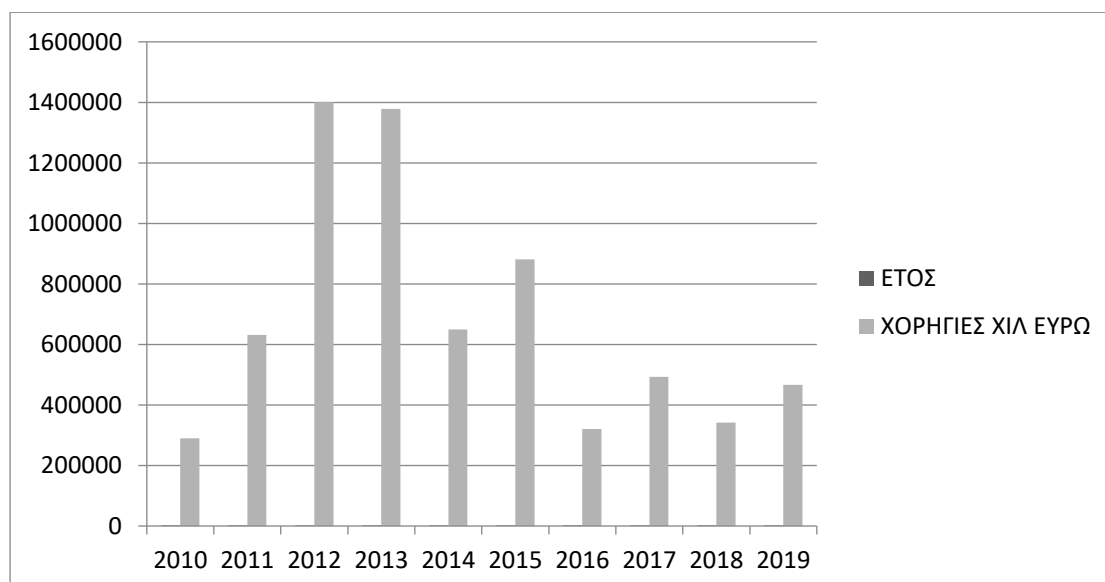
Β.1 ΣΕ ΔΗΜΟΣΙΟΥΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΥΣ ΦΟΡΕΙΣ

ΕΤΟΣ	ΧΟΡΗΓΙΕΣ ΠΡΟΣ ΔΗΜΟΣΙΟΥΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΥΣ ΦΟΡΕΙΣ
2010	176.000
2011	3.378.554
2013	4.106.231
2014	126.000
2015	147.500
2016	344.475
2017	300.000
2018	822.800
2019	891.460
ΣΥΝΟΛΟ	10.478.375



Β.2 ΣΕ ΙΔΙΩΤΙΚΟΥΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΥΣ ΦΟΡΕΙΣ

ΕΤΟΣ	ΧΟΡΗΓΙΕΣ ΠΡΟΣ ΙΔΙΩΤ. ΠΟΛ. ΦΟΡΕΙΣ
2010	290.219,44
2011	631.959,00
2012	1.400.779,31
2013	1.378.348,66
2014	649.355,24
2015	881.208,36
2016	320.181,00
2017	493.032,00
2018	341.700,00
2019	466.950,00
ΣΥΝΟΛΟ	6.853.733,01



Στην παρούσα μελέτη, έχουμε αναφερθεί εκτενώς στον ρόλο των διαφόρων ιδιωτικών ιδρυμάτων και στην προσπάθεια άσκησης πολιτικής στον πολιτισμό, γεγονός που έχει επιπτώσεις στην ελεύθερη έκφραση των καλλιτεχνών. Ωστόσο, όπως φαίνεται και από τα στατιστικά δεδομένα, τα ποσά που παρέχονται σε δημόσιους ή ιδιωτικούς φορείς πολιτισμού είναι δυσανάλογα μικρά σε σχέση με τις κρατικές επιχορηγήσεις.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Μ. Ζορμπά, *Πολιτική του Πολιτισμού*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2014.
- Γ. Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, εκδ. Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 1998.
- Κ. Τσουκαλάς, *Η Ελλάδα της λήθης και της αλήθειας*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 2012.
- Γκαντζιάς, Γ. Κορρές. *Πολιτιστική Οικονομία και Χορηγίες: Οικονομική Διαχείριση και Ανάπτυξη Πολιτισμικών Μονάδων*, Πάτρα: ΕΑΠ.
- Ε.Μορέν, Σ. Ναϊρ, «*Μια πολιτική πολιτισμού*», μτφρ. Ε. Αστερίου, εκδ. Νέα Σύνορα Λιβάνη, Αθήνα 1988.
- Α. Τουρέν, *Μετά την κρίση*, μτφρ. Μ. Μαλαφέκα, εκδ. Ημερησία ΑΕ, Αθήνα 2014
- Μ. Φουκό, ό.π., *Η μικροφυσική της εξουσίας*, μτφρ. Λ. Τρουλινού, εκδ. ύψιλον, Αθήνα 1991.
- C. Mudde, *Η Ακροδεξιά σήμερα*, μτφρ. Ε. Κοτσουφού, εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα 2020.
- Δ. Χριστόπουλος – Π. Πετσίνη (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, εκδ. Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, Αθήνα 2016.
- Θ. Γραμματάς, *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20ό Αιώνα*, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 2002.
- Σ. Πατσαλίδης, «*Από την αναπαράσταση στην Παράσταση*», εκδ. Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2004.
- E. Goffman, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, μτφρ. Μ. Γκόφρα Δ. Μακρυνιώτη, επιμ. Κ. Λιβιεράτος, εκδ. Αλεξάνδεια, Αθήνα 2006.
- Τάκης Ανδρέας, *Για την ελευθερία της τέχνης: Δοκίμιο πολιτικής και συνταγματικής θεωρίας*, εκδ. Σαββάλας, Αθήνα 2008.
- Γ. Θεοδόσης, *Η ελευθερία της τέχνης*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2000.
- Π. Πασχαλίδης, *Ελευθερία της τέχνης και λογοκρισία*, τμήμα Νομικής Α.Π.Θ. Π.Μ.Σ. Εργασία, Θεσσαλονίκη 2020.
- Π. Κοροβέσης, *Εμπορία ειδήσεων*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1990.
- Κ. Παχάκη, *Ο Πολιτισμός ως κλάδος οικονομικής δραστηριότητας*, εκδ. Κέντρου Προγραμματισμού και Οικονομικών Ερευνών, Αθήνα 2000.
- Π. Παπανικολάου, «*Η Πολιτιστική Πολιτική και οι Πολιτιστικοί Θεσμοί στην Ελλάδα (19ος-21ος αιώνας)*», εκδ. Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2019.
- Μ. Ζορμπά, *Πολιτική του Πολιτισμού*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2014.
- Δ. Τσατσούλης, *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.
- Α. Λιάκος, *Η επιστροφή της κοκκινোসκουφίτσας*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2014.
- Β. Γεωργιάδου, *Η άκρα Δεξιά στην Ελλάδα 1965-2018*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2019.
- F. Virchow, Performance, Emotion, and Ideology: On the Creation of Collectives of Emotion and Worldview in the Contemporary German Far Right, *Journal of Contemporary Ethnography*, 2007.

- Μ. Πλωρίτης, «Πολιτικά 1975-1976», εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1980.
- Σ. Τσακυράκης, *Θρησκεία κατά τέχνης*, εκδ. ΠΟΛΙΣ, Αθήνα 2005.
- Ν. Πουλαντζάς, *Το κράτος, η εξουσία, ο σοσιαλισμός*, μτφρ. Γ. Κρητικός, α' εκδ. Παρίσι 1978, εκδ. Θεμέλιο, γ' εκδ. 2008.
- Jurgen Habermas, *Η εποχή των μεταβάσεων*, μτφρ. Μ. Τοπάλη, Ε. Παπαδάκη, εκδ. SCRIPTA, Αθήνα 2006.
- Κ. Καστοριάδης, «Είμαστε υπεύθυνοι για την ιστορία μας», εκδ. Πόλις, Αθήνα 2001
- Σπύρος Κακουριώτης, «Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα», Συλλογικός τόμος, Εκδ. Καστανιώτη Αθήνα 2017.
- Γιάννης Σταυρακάκης, «Όψεις λογοκρισίας στην Ελλάδα», Συλλογικός τόμος, εκδ. Νεφέλη-Πλατφόρμες, Αθήνα 2008.
- Kotler, P. and Scheff, J. Standing «Room Only: Strategies for Marketing the Performing Arts». Εκδ. Boston: Harvard Business School Press, 1997.
- Κ. Τσουκαλάς, *Η επινόηση της ετερότητας*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2010.
- Β. Σαλτέρης, *Πολιτιστική Χορηγία*, Τελική εργασία, Εθνική Σχολή Δημόσιας Διοίκησης, Αθήνα 2015.
- Ελένη Βλαχοκώστα, *Ο ρόλος και η σημασία της χρηματοδότησης των πολιτισμικών μονάδων: Η περίπτωση του Εθνικού Θεάτρου της Ελλάδας*, ΕΑΠ Αθήνα 2020.
- Τ. Αντόρνο, Μ. Χορκχάιμερ, Χ. Μαρκούζε, Λ. Λόβενταλ, *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, εκδ. ύψιλον, Αθήνα 1984.
- S. Foellmer, M. Lunenborg, C. Raetzch, « Media practices, social movements, and performativity» 2018, εκδ. Routledge, New York.
- H. Lefebvre, «*Το δικαίωμα στην πόλη*», εκδ. Παπαζήση, 1977.
- V. Makrygianni, *Migration, Squatting and Radical Autonomy*, συλλογικός τόμος, εκδ. Routledge, 2017.
- D. Harvey, *The right to the city*, εκδ. *New Left Review*, 2008.
- Β. Ράιχ, *Η Ψυχανάλυση στο Θέατρο*, μτφρ. Μ. Λώμη, εκδ. Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα 2013.
- Π. Πετσίνη, Μ. Χάλκου, Σ. Μπουρνάζος, *Οι μικρομηχανισμοί της εξουσίας: λογοκρισία, μετεμφυλιακό κράτος και Μεταπολίτευση*, Αρχαιοτάξιο περ. εκδ. των ΑΣΚΙ, Νοέμ. 2020.
- Λ. Μαράκα, «*Δράμα και παράσταση*», εκδ. Πολύτροπον, Αθήνα 2006.
- S. Little, «*Οι «...ισμοί» στην τέχνη*», μτφρ. Α. Κατσικερός, εκδ. Σαββάλας, Αθήνα 2012.
- Ζ. Π. Σαρτρ, *Οι λέξεις*, μτφρ. Κ. Σταματίου, εκδ. Αρσενίδης, Αθήνα.
- Εφημ. *Ριζοσπάστης*, 11-5-2008, ένθετη έκδ. 7 ΜΕΡΕΣ.
- John Willet Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic, εκδ. Hill and Wang, New York.

ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ

- «Σύνταγμα της Ελλάδας 2010», σελ. 29-30, ανακτήθηκε από: <https://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Syntagma/article-16/>
- «Χάρτης Θεμελιωδών Δικαιωμάτων της Ευρωπαϊκής Ένωσης», 2000, αρ.13, ανακτήθηκε από: <https://fra.europa.eu/el/eu-charter/article/13-eleytheria-tis-tehnis-kai-tis-epistimis>
- «Σύνταγμα της Ελλάδας», 2010, άρθρο 14, ανακτήθηκε από: <https://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Syntagma/article-16/>
- Ποινικός Κώδικας, άρθρο 353 «Πρόκληση σκανδάλου με ακόλαστες πράξεις», ανακτήθηκε από: <https://www.lawspot.gr/nomikes-plirofories/nomothesia/pk/arthro-353-poinikos-kodikas-proklisi-skandaloy-me-akolastes>
- Ν. Χατζηαντωνίου, «50 χρόνια και 34 περιστατικά λογοκρισίας στην τέχνη», ανακτήθηκε από: [50 χρόνια και 34 περιστατικά λογοκρισίας στην τέχνη | ΕΦΣΥΝ \(efsyn.gr\)](https://www.efsyn.gr/50-xronia-kai-34-peristatika-logokrisias-stin-techni-efsyn)
- Ποινικός Κώδικας, άρθρο 198 «Κακόβουλη βλασφημία» ανακτήθηκε από: <https://www.lawspot.gr/nomikes-plirofories/nomothesia/pk/arthro-198-poinikos-kodikas-kakovoyli-vlasfimia>
- «Σύνταγμα της Ελλάδας», 2010, άρθρο 14, ανακτήθηκε από: <https://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Syntagma/article-14/>
- «Αποδοκιμασία του θεατρικού έργου «Corpus Cristi» ζητά η Ιερά Σύνοδος», (2012 ΙΟΥΝ 7), ανακτήθηκε από: (<http://www.kathimerini.gr>)
- Διαδικτυακή Εφημερίδα The Toc, «Γιώργος Νταλάρας: Η κόντρα με το Τζίμη Πανούση που άφησε αποχή και έφτασε μέχρι τα δικαστήρια», ανακτήθηκε από: <https://www.thetoc.gr/koinwnia/best-of-internet/giorgos-ntalaras-i-kontra-me-ton-tzimi-panousi-pou-afise-epoxi-ki-eftase-mexri-ta-dikastiria/>
- Ε.Θέμελη, «Η δημιουργός αντιμέτωπη με τη λογοκρισία» ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/38236668/Φρίντα_Λιάππα_η_δημιουργός_αντιμέτωπη_με_την_λογοκρισία
- Ποινικός Κώδικας, άρθρο 181 «Προσβολή συμβόλων του ελληνικού Κράτους», ανακτήθηκε από: <https://www.lawspot.gr/nomikes-plirofories/nomothesia/pk/arthro-181-poinikos-kodikas-prosvoli-symvolon-toy-ellinikoy>
- Ν. Χατζηαντωνίου, «50 χρόνια και 34 περιστατικά λογοκρισίας στην τέχνη», ανακτήθηκε από: [50 χρόνια και 34 περιστατικά λογοκρισίας στην τέχνη | ΕΦΣΥΝ \(efsyn.gr\)](https://www.efsyn.gr/50-xronia-kai-34-peristatika-logokrisias-stin-techni-efsyn)
- Ε. Μαρίνου, «Η λύση για τα ΔΗΠΕΘΕ είναι μόνον πολιτική» Εφημ. Συντακτών, , 20/9/20, ανακτήθηκε από: https://www.efsyn.gr/tehnes/theatro/260459_i-lysi-gia-ta-dipethe-einai-monon-politiki

- Μ. Ζορμπά, «Συνέντευξη στην Γ.Επτάκοιλη»Εφημ. Καθημερινή, ανακτήθηκε από: <https://www.culture.gov.gr/el/Information/SitePages/view.aspx?nID=2665>
- Ιστοσελίδα ΥΠ.ΠΟΛ. Πολιτιστικής πρωτεύουσας Ευρώπης, ανακτήθηκε από: <https://ecoc2023.culture.gr/el/ιστορικό/>
- Τ. Ανδρικόπουλος, «Πάτρα: Ένα θέατρο που θυμίζει σκηνικό πολέμου και μια Πολιτιστική πρωτεύουσα που άφησε πίσω συντρίμμια» ανακτήθηκε από: <https://www.patrasevents.gr/article/234029-patra-politistiki-prwtevousa-2006-theatro-texnis-skiniko-polemou-egatalipsi-pics-vids>
- Π.Ψωμάς, Πάτρα Πολιτιστική Πρωτεύουσα 2006,30-01-2017, ανακτήθηκε από: <https://fotopedia.de/>
- «Παραιτήθηκε ο Θάναος Μικρούτσικος από την «Πάτρα Πολιτιστική Πρωτεύουσα 2006», 3-1-2006 ανακτήθηκε από: <https://www.in.gr/2006/01/03/culture/paraitithike-o-thanos-mikroytsikos-apo-tin-patra-politistiki-prwtevousa-2006/>
- Β. Τζεβελέκου, «Ψαλίδι λογοκρισίας στον κατάλογο της Ελευσίνας», 13-2-23, ανακτήθηκε από: <https://www.efsyn.gr/themes/custom/efsyn/images/logo.svg>
- «Οι ΗΠΑ επιστρέφουν στην UNESCO»,12-6-23, ανακτήθηκε από: <https://static.euronews.com/website/images/vector/euronews-logo-redesigned.svg>
- Α. Βάλσαρη, *Corpus Cristi: Η Θεία... «σύλληψη»*,(2012 ΙΟΥΝ 17), ανακτήθηκε από (<http://camerastyloonline.worldpress.com>)
- «Ιερός Πόλεμος για μία παράσταση», (2012 ΟΚΤ 12), ανακτήθηκε από: (<http://www.protothema.gr>)
- «Καληνύχτα Ελλάδα: Μήνυση Χρυσής Αυγής και Σεραφείμ κατά του *Corpus Christi*», (2012 ΟΚΤ 15), ανακτήθηκε από: (<http://www.Tvxs.gr>)
- «Η προσωπική μαρτυρία μίας γυναίκας που βρέθηκε εν μέσω ‘πυρών’ στο θέατρο Χυτήριο συγκλονίζει» (2012 ΟΚΤ 12) ανακτήθηκε από: (<http://www.news247.gr>)
- «Για ποιους λόγους σχηματίζεται δικογραφία σε βάρος του βουλευτή της Χρυσής Αυγής, Χρήστου Παππά», (2012 ΟΚΤ 12) ανακτήθηκε από: (<http://www.news247.gr>)
- «Επίθεση ΣΥΡΙΖΑ σε Δένδια με αφορμή τα χθεσινά επεισόδια της Χρυσής Αυγής», (2012 ΟΚΤ 12), ανακτήθηκε από: (<http://www.protothema.gr>)
- «Αποδοκιμασία του θεατρικού έργου «Corpus Christi» ζητά η Ιερά Σύνοδος», (2012 ΙΟΥΝ 7), ανακτήθηκε από: (<http://www.kathimerini.gr>)
- Α. Δημοκίδης, «8 χρόνια μετά το Χυτήριο, τι απέγινε ο Λαέρτης Βασιλείου;» (2020 ΟΚΤ 12) ανακτήθηκε από: (<https://mikropragmata.lifo.gr/zoi/8-chronia-meta-to-chytirio-ti-apegine-o-laertis-vasileiou-gennaioi-anthropoi-thymountai-kai-miloun-gia-to-tora/>)
- «Καληνύχτα Ελλάδα: Μήνυση Χρυσής Αυγής και Σεραφείμ κατά του *Corpus Christi*», (2012 ΟΚΤ 15), ανακτήθηκε από: (<http://www.Tvxs.gr>)
- Ανακτήθηκε από: <https://elculture.gr/ισορροπία-του-nash/>

- Ανακτήθηκε από: <https://www.n-t.gr/el/knowus/sponsors>
- Ανακτήθηκε από: <https://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Syntagma/article-16/>
- Ανακτήθηκε από <https://www.athinorama.gr/theatre/2509028/ethniko-theatro-2015-6-i-xronia-ton-megalon-allagon/>
- Ανακτήθηκε από: “https://www.efsyn.gr/tehnas/art-nea/57055_royketes-i-horigoi-apeilisan-ethniko-theatro”
- Ανακτήθηκε από: [https://ekloges-prev.singularlogic.eu/v2015a/v/public/index.html#{"cls":"main","params":{}}](https://ekloges-prev.singularlogic.eu/v2015a/v/public/index.html#{)
- Ανακτήθηκε από: <https://www.kathimerini.gr/society/882329/i-epithesi-ieronymoy-kai-i-apochorisi-fili/>
- Ανακτήθηκε από: <https://www.kathimerini.gr/culture/228497/to-dyskolo-proxenio-technis-kai-chorigias/>
- Ανακτήθηκε από: <https://www.e-nomothesia.gr/kat-arxaiotites/n-3525-2007.html>
- Ανακτήθηκε από: <https://www.thetoc.gr/koinwnia/article/orgi-gia-to-ethniko-apo-suggeneis-thumatwn-tromokratias>
- Ανακτήθηκε από: <https://www.protothema.gr/greece/article/548206/to-ethniko-theatro-prokalei-me-to-ergo-vomva-tou-savva-xirou/>
- Ανακτήθηκε από: https://www.efsyn.gr/tehnas/theatro/56922_isorropia-toy-nash-en-meso-heirotimaton
- Χ. Τζαβάρα «Η πονεμένη ιστορία του Εμπρός», ανακτήθηκε από: <https://www.efsyn.gr/arheio/mnimeia-tis-polis/61226-i-ponemeni-istoria-toy-empros>
- Ιστοσελίδα κίνησης Μαβίλη «reactivate manifesto», ανακτήθηκε από: <https://mavilicollective.wordpress.com/re-activate/>
- Ανακτήθηκε από: <https://elculture.gr/georgia-mavragani-kinisi-mavili/>
- Ανακτήθηκε από: <https://athens.indymedia.org/post/1491146/>

- Επίσημη ιστοσελίδα θεάτρου Εμπρός ανακτήθηκε από: <https://voidnetwork.gr/embros-selforganized-theatre-athens/>
- Ανακτήθηκε από: <https://www.embros.gr/theatro-valle/>
- Ανακτήθηκε από: <https://athens.indymedia.org/post/1491012/>
- Αυτοδιαχειριζόμενος χώρος «Nosotros», «Αλληλεγγυη στο Ελεύθερο Αυτοδιαχειριζόμενο Θέατρο Εμπρός», ανακτήθηκε από: <https://athens.indymedia.org/post/1555513/>
- Κατάληψη «Mundo Nuevo», «Συγκέντρωση Αλληλεγγύης στο Κατειλημμένο Θέατρο Εμπρός», ανακτήθηκε από: <https://athens.indymedia.org/post/1612636/>
- Εφημερίδα *Καθημερινή*, «Η ανακοίνωση του θεάτρου Εμπρός για τη σημερινή επίθεση», ανακτήθηκε από: <https://www.kathimerini.gr/society/946936/i-anakoinosi-toy-theatroy-emprios-gia-ti-simerini-epithesi/>
- *Εφημερίδα των Συντακτών*, «Μια μεγάλη γιορτή για την ανακατάληψη του θεάτρου Εμπρός», ανακτήθηκε από: https://www.efsyn.gr/ellada/koinonia/295158_mia-megali-giorti-gia-tin-anakatalipsi-toy-theatroy-emprios
- Εφημερίδα *Έθνος*, «Ένοπλοι μουσουλμάνοι σκορπούν τον θάνατο στο όνομα του Αλάχ, στο Παρίσι» ανακτήθηκε από: https://www.ethnos.gr/H_σφαγή_του_Charlie_Hebdo_7-01-22