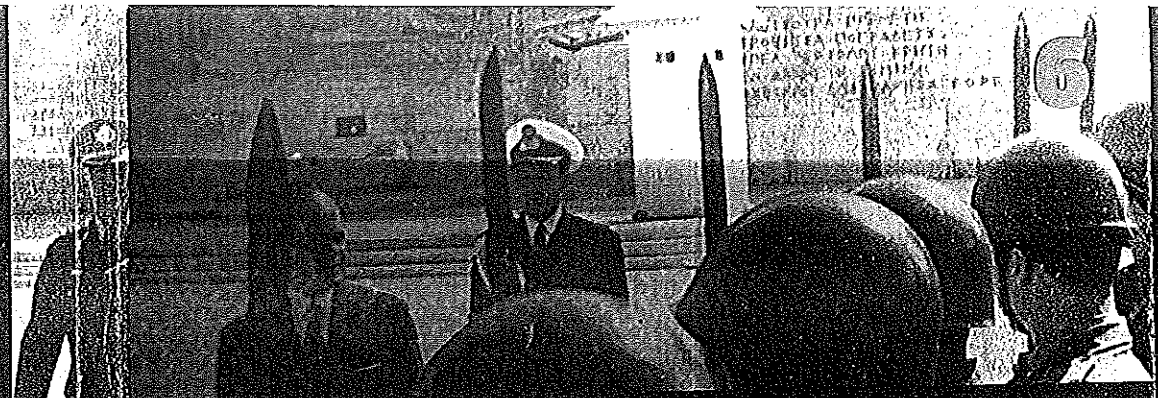


Η στρατιωτική δικτατορία

Σαράντα και πλέον χρόνια μετά την επιβολή του πραξικοπήματος της 21ης Απριλίου 1967 η συστηματική μελέτη της δικτατορίας αποτελεί επιστημονικό και πολιτικό αιτούμενο. Σε αντίθεση με άλλες περιόδους του προηγούμενου αιώνα, όπως π.χ. τον Εμφύλιο, η χούντα των συνταγματαρχών κάθε άλλο παρά καλύφθηκε από σιωπή: τροφοδότησε πλήθος συζητήσεων και αναλύσεων και αποτέλεσε πραγματικότητα διαρκώς και ποικιλοτρόπως παρούσα στον πολιτικό λόγο της Μεταπολίτευσης. Παρά, όμως, την αναγνώριση της κρισιμότητάς της για την πρόσφατη ελληνική ιστορία και παρά τη σώρευση καινούργιων ερωτημάτων και τεκμηρίων για το αντιδικτατορικό κίνημα, εξακολουθεί να παραμένει ένα πεδίο εν πολλοίς ανεξερεύνητο, με αρκετές αφανείς ή μη επαρκώς μελετημένες πλευρές του από την ιστορική έρευνα. Την ώρα που οι μαρτυρίες πληθαίνουν, λείπουν νέα ερμηνευτικά σχήματα και οι μελέτες για την περίοδο παραμένουν συγκριτικά περιορισμένες, εστιασμένες σε συγκεκριμένα θέματα και πρόσωπα.

Στον παρόντα τόμο παρουσιάζεται σε γενικές γραμμές η ιστοριογραφική συζήτηση γύρω από την επταετία και προσκομίζονται ορισμένα νέα στοιχεία για τις πολύπλοκες διαδρομές, τις συναινέσεις, τις συνέχειες αλλά και τις ασυνέχειες που οδήγησαν στην επιβολή και διατήρηση του δικτατορικού καθεστώτος. Παράλληλα διερευνάται η ανάπτυξη ενός πολύμορφου και πολυεπίπεδου αντιστασιακού κινήματος ιδίως κατά την ύστερη φάση της στρατιωτικής δικτατορίας, της τελευταίας «στιγμής» του ελληνικού 20ού αιώνα.



ΕΞΙ ΣΤΙΓΜΕΣ ΤΟΥ ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΑΙΩΝΑ

Η στρατιωτική δικτατορία

1967
1974

ISBN 978-960-469-875-2

ΕΞΙ ΣΤΙΓΜΕΣ ΤΟΥ ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΑΙΩΝΑ

Ειδική έκδοση για την εφημερίδα

ΤΑ ΝΕΑ

ΕΞΙ ΣΤΙΓΜΕΣ ΤΟΥ ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΑΙΩΝΑ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΣΕΙΡΑΣ: Ηλίας Νικολακόπουλος και Βασίλης Παναγιωτόπουλος

- 6 -

**Η στρατιωτική δικτατορία
1967-1974**

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: Βαγγέλης Καραμανωλάκης

ΔΙΕΥΘΥΝΗ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ: Γιάννης Καρλόπουλος, ΔΟΛ

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΣΕΙΡΑΣ: Εύη Καλογεροπούλου, ΔΟΛ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ: Τμήμα Ψηφιοποίησης & Φωτογραφικό Αρχείο, ΔΟΛ

ΨΗΦΙΑΚΗ ΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ: MULTIMEDIA A.E.

ΕΚΤΥΠΩΣΗ - ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ:  Grafica Veneta S.p.A.

ISBN: 978-960-469-875-2

© 2010 για αυτήν την έκδοση, Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη Α.Ε.

ΕΞΙ ΣΤΙΓΜΕΣ ΤΟΥ ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΑΙΩΝΑ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΣΕΙΡΑΣ

ΗΛΙΑΣ ΝΙΚΟΛΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

Η στρατιωτική δικτατορία 1967 1974

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

ΒΑΓΓΕΛΗΣ ΚΑΡΑΜΑΝΩΛΑΚΗΣ

Το βιβλίο αυτό είναι ειδική προσφορά από ΤΑ ΝΕΑ. Απαγορεύεται η καθ' οιονδήποτε άλλον τρόπο διάθεση ή και πώληση του βιβλίου. Η πνευματική ιδιοκτησία αποκτάται χωρίς καμία διατύπωση και χωρίς την ανάγκη ρήτηρας, απαγορευτικής των προσβολών της. Επισημαίνεται, πάντως ότι κατά τον Ν. 2387/20 (όπως έχει τροποποιηθεί με τον Ν. 2121/93 και ισχύει σήμερα) και κατά τη Διεθνή Σύμβαση της Βέρνης (που έχει κυρωθεί με τον Ν. 100/1975) απαγορεύεται η αναδημοσίευση, η αποθήκευση σε κάποιο σύστημα διάσωσης

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	9
ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ	13

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η πορεία προς τη δικτατορία

Λεωνίδας Καλλιβρετάκης Οι γνωστοί «άγνωστοι» Απριλιανοί συνωμότες.....	23
---	----

Ηλίας Νικολακόπουλος Η κρίση εξουσίας.....	51
---	----

Λεωνίδας Καλλιβρετάκης Η ομάδα Παπαδόπουλου στην τελική ευθεία προς την εξουσία (1966-1967)	59
---	----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Το καθεστώς

Σωτήρης Ριζάς Εσωτερική και οικονομική πολιτική.....	87
---	----

Δέσποινα Παπαδημητρίου Η ιδεολογία του καθεστώτος.....	105
---	-----

Σωτήρης Ριζάς Εξωτερική πολιτική και Κυπριακό.....	115
---	-----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Η αντίσταση

Βαγγέλης Καραμανωλάκης

Ο κόσμος της αντίστασης131

Δέσποινα Παπαδημητρίου

Αντιδικτατορικές κινήσεις και οργανώσεις; ο συντηρητικός χώρος135

Ανδρέας Πανταζόπουλος

Πανελλήνιο Απελευθερωτικό Κίνημα (ΠΑΚ)143

Ιωάννα Παπαθανασίου

Η Αριστερά: από την επιβολή της δικτατορίας στη διάσπαση155

Βαγγέλης Καραμανωλάκης

Η αντίσταση των νέων εναντίον του δικτατορικού καθεστώτος161

Δημήτρης Παπανικολάου

«Κάνοντας κάτι παράδοξες κινήσεις»: Ο πολιτισμός

στα χρόνια της Δικτατορίας175

Λεωνίδας Καλλιβρετάκης

Επώνυμοι νεκροί του Πολυτεχνείου197

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ203

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ217

Εισαγωγή

Σαράντα και πλέον χρόνια μετά την επιβολή του πραξικοπήματος της 21ης Απριλίου 1967 η συστηματική μελέτη της δικτατορίας αποτελεί επιστημονικό και πολιτικό αίτημα. Σε αντίθεση με άλλες περιόδους του προηγούμενου αιώνα, όπως π.χ. τον Εμφύλιο, η χούντα των συνταγματαρχών κάθε άλλο παρά καλύφθηκε από σιωπή: τροφοδότησε πλήθος συζητήσεων και αναλύσεων και αποτέλεσε πραγματικότητα διαρκώς και ποικιλοτρόπως παρούσα στον πολιτικό λόγο της Μεταπολίτευσης. Παρά, όμως, την αναγνώριση της κρισιμότητάς της για την πρόσφατη ελληνική ιστορία και παρά τη σώρευση καινούργιων ερωτημάτων και τεκμηρίων για το αντιδικτατορικό κίνημα, εξακολουθεί να παραμένει ένα πεδίο εν πολλοίς ανεξερεύνητο, με αρκετές αφανείς ή μη επαρκώς μελετημένες πλευρές του από την ιστορική έρευνα. Την ώρα που οι μαρτυρίες πληθαίνουν, λείπουν νέα ερμηνευτικά σχήματα και οι μελέτες για την περίοδο παραμένουν συγκριτικά περιορισμένες, εστιασμένες σε συγκεκριμένα θέματα και πρόσωπα.

Δεν είναι ότι δεν έχουν γραφτεί πράγματα για την περίοδο. Πολλά και ενδιαφέροντα. Τα πιο πολλά ανήκουν στη σφαίρα της μαρτυρίας κυρίως από τη «γενιά του Πολυτεχνείου». Ένα σημαντικό τμήμα της βιβλιογραφίας καλύπτεται από τις εκδόσεις που κυκλοφόρησαν στο εξωτερικό την περίοδο της δικτατορίας, αναφορικά με τα αίτια του πραξικοπήματος αλλά και τις πολιτικές του καθεστώτος. Μια άλλη σημαντική ενότητα αποτελούν οι εκδόσεις που κυκλοφόρησαν στην Ελλάδα μετά την πτώση της δικτατορίας συνδυάζοντας τη δημοσιογραφική έρευνα με την παράθεση άγνωστων τεκμηρίων. Παράλληλα, κυκλοφόρησαν ιστορίες της περιόδου για ένα ευρύ κοινό και ειδικό τόμοι στο πλαίσιο πολύτομων ιστορικών έργων αφιερωμένων στην πρόσφατη ελληνική ιστορία. Η δικτατορία συμπεριελήφθη εύλογα και σε μια σειρά από μονογραφίες που κυκλοφόρησαν

Όπως συμβαίνει κάθε φορά που τα γεγονότα μνημειοποιούνται στη συλλογική μνήμη, πολλά από τα χαρακτηριστικά και τους προβληματισμούς αυτού του κινήματος απονευρώθηκαν, κάποτε ξεχάστηκαν ή δαιμονοποιήθηκαν στο πλαίσιο μιας πάγκοινης αποδοχής. Η σχέση με την Αριστερά -μια Αριστερά που σε διεθνές αλλά και σε ελληνικό επίπεδο εκτεινόταν για πρώτη φορά τόσο μαζικά πέρα από κομματικές ορθοδοξίες, έφτιαχνε καινούργια σύμβολα και μεθόδους πάλης- υποβαθμίστηκε, κάποτε και από τους ίδιους τους πρωταγωνιστές της, σε μια συζήτηση αναφορικά με το πόσοι ήταν ανένταχτοι και πόσοι κομματικά οργανωμένοι. Η γενιά, ένα μεθοδολογικό εργαλείο με τα θετικά και αρνητικά πρόσχημά του, αναδείχθηκε σε μείζονα έννοια, επικαθόρισε τις σχέσεις με τους προηγούμενους, οι οποίοι δυο-τρία χρόνια πριν, με τους δικούς τους όρους, έκαναν τον αγώνα τους, απελπιστικά λίγοι ανάμεσα στην αδιαφορία ή την ανοχή των πολλών. Συναντήθηκαν μεταξύ τους, στις μικρές αντιδικτατορικές ομάδες αλλά και στους δρόμους, στους τοπικούς συλλόγους, στις φοιτητικές συνελεύσεις, ίσως και στα προαύλια των φυλακών. Πόσο επηρεάστηκαν από αυτήν τη συνάντηση, πόσο βοηθήθηκαν οι νεότεροι να καθορίσουν τις δικές τους συντεταγμένες; Πόσο βάρυνε η παράδοση του ελληνικού κομμουνιστικού κινήματος στη διαμόρφωση χαρακτηριστικών του κινήματος όπως, λ.χ., ο αντι-αμερικανισμός; Τι σήμαινε η διάσπαση του ΚΚΕ το 1968 για τους προσανατολισμούς του; Μπορεί ο αγώνας των Ελλήνων φοιτητών να θεωρηθεί ως μέρος του ευρύτερου κύκλου αμφισβήτησης που κορυφώθηκε με τον Μάη του '68 ή στην πραγματικότητα, λόγω της χούντας, η ελληνική περίπτωση συγκροτεί μια ιδιαιτερότητα; Πόσο καθοριστική υπήρξε η συμβολή των πολιτικών οργανώσεων της Αριστεράς στη συγκρότησή του;

Οι συναγωγές των μαρτυριών που έχουν συγκεντρωθεί από τους πρωταγωνιστές αυτού του κινήματος μπορούν να μας δώσουν σημαντικές πληροφορίες, αν και συχνά βαραίνει εξιδανικευτικά ο χρόνος που έχει περάσει. Από την άλλη πλευρά, η συναγωγή και η δημοσιοποίηση των αρχειακών τεκμηρίων επιτρέπουν να δούμε τη συγκρότηση αυτού του κινήματος μέσα στο χρόνο, απομακρυνόμενοι από φιλέρεσκες αναλύσεις μιας συσσωμάτωσης νέων που πορεύεται στο χρόνο -από την Επανάσταση του 1821 έως τις ημέρες μας, εξ ορισμού προοδευτική, με μόνο κατά καιρούς αποκλίσεις. Γιατί η ιστορία δεν είναι, δεν θα έπρεπε να είναι, για να παραφράσουμε τον ποιητή, ο καλύτερος τοίχος για να κρύψουμε τα πρόσωπά μας, αλλά ένας από τους τρόπους για να μιλήσουμε και να κατανοήσουμε.

«Κάνοντας κάτι παράδοξες κινήσεις»: ο πολιτισμός στα χρόνια της δικτατορίας

— Δημήτρης Παπανικολάου

Η φωνή του Σεφέρη καθώς κάνει τη δήλωση εναντίον της χούντας. Η συλλογή *Δεκαοχτώ κείμενα* και το περιοδικό *Συνέχεια*. Ο Σαββόπουλος στον «Μπάλλο». Ο Θεοδωράκης με τη Μελίνα στο αεροδρόμιο του Παρισιού μετά την αποφυλάκισή του. Ο Ξυλούρης να τραγουδάει: «Πότε θα κάνει ξαστεριά». Οι εκδηλώσεις της ΕΚΙΝ. Το περιοδικό *Τραμ*. Το *Εκείνος κι Εκείνος* του Μουσελά στην ΕΙΡΤ. Καρέζη, Καζάκος, Παπαγιαννόπουλος στο *Μεγάλο μας Τσίρκο*. Από πού ξεκινάει κανείς να μιλήσει για «κουλτούρα και πνευματική αντίσταση» την περίοδο της χούντας;

Έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε τον πολιτισμό στα χρόνια της δικτατορίας είτε ως μέγεθος ανύπαρκτο (η αφήγηση που θέλει την περίοδο της Χούντας μια περίοδο «εφτά χαμένων χρόνων»), είτε με βάση το μεταπολιτευτικό πολιτιστικό κανόνα. Κοιτάζουμε επίσης την πολιτιστική παραγωγή κατά τη διάρκεια της δικτατορίας συνήθως ως δευτερεύον προϊόν ενός γενικότερου αντιστασιακού κινήματος, στη βάση του οποίου ξεδιπλώθηκαν ιστορίες καταπίεσης, λογοκρισίας και σιωπής, γενναιότητας και προσωπικών ή συλλογικών πράξεων αντίστασης. Το βασικό μειονέκτημα αυτής της γραμμικής ανάγνωσης είναι ότι δεν παρατηρεί γενικότερες πολιτιστικές τάσεις και συνδέσεις, ενώ δημιουργεί και μια σχετικά μονοκόμματη εικόνα της περιόδου. Χωρίς να ξεφεύγω πάρα πολύ από την πεπατημένη, θα προσπαθήσω, ιδίως στα τελευταία μέρη του κειμένου μου, να παρακολουθήσω τις γενικότερες πολιτιστικές τάσεις που

εμφανίζονται κατά τη διάρκεια της χούντας, χρησιμοποιώντας όρους της πιο πρόσφατης έρευνας πάνω στη δεκαετία του '60 και του '70.¹

Λογοκρισία - απαγόρευση - σιωπή

Μια από τις πρώτες «πολιτιστικές» κινήσεις μετά την επιβολή της Δικτατορίας ήταν η απαγόρευση κυκλοφορίας και η κατάσχεση ενός μεγάλου αριθμού βιβλίων. Ο Μιχάλης Μερakλής σημειώνει στο ημερολόγιό του στις 3 Ιουνίου 1967: «Στα βιβλιοπωλεία έδωσαν μακροσκελή (και ασυνάρτητο) κατάλογο από απαγορευμένα βιβλία (ως και μία μέθοδος της ρωσικής και ένα ελληνοβουλγαρικό λεξικό υπάρχουν). Ο πιο μαύρος μεσαίωνας. Η μισή βιβλιοθήκη μου έγινε παράνομη...».² Το Index των απαγορευμένων βιβλίων περιλάμβανε, πάντως, και όλα τα βιβλία γνωστών αριστερών συγγραφέων (Ρίτσος, Βάρναλης) ή κοινωνιολογικές μελέτες, αλλά και μεταφράσεις αρχαίων κλασικών από χαρακτηρισμένους αριστερούς. Τον Ιούνιο του '67, με ειδικό διάταγμα του αρχηγού ΓΕΣ Οδυσσέα Αγγελή, απαγορεύτηκε επίσης όχι μόνο «η ανατύπωση ή η εκτέλεσις της μουσικής και των ασμάτων του κομμουνιστού συνθέτου Μίκη Θεοδωράκη», αλλά και «το άδειν άπαντα τα άσματα», «δεδομένου ότι η εν λόγω μουσική εξυπηρετεί τον κομμουνισμό».³

Ο ίδιος ο Μίκης Θεοδωράκης, ο οποίος είναι και ο πιο γνωστός αριστερός καλλιτέχνης που διέφυγε της σύλληψης τους πρώτους μήνες, στέλνει στο εξωτερικό μηνύματα ηχογραφημένα σε κασέτες: αργότερα θα φυγαδεύσει και κάποια τραγούδια για να ακουστούν από την ελληνική υπηρεσία του BBC, που, μαζί με άλλα ραδιοφωνικά δίκτυα του εξωτερικού που είχαν ελληνική υπηρεσία, μεταμορφώθηκε πολύ γρήγορα σε βασική πηγή εναλλακτικής (μη καθεστωτικής) ενημέρωσης και ουσιαστικό πομπό για την επικοινωνία ενός αντιχουντικού λόγου και με το εξωτερικό αλλά και με το εσωτερικό.

1. Ευχαριστώ τη Χριστίνα Μυγδάλη για τη βοήθειά της στη συλλογή υλικού και τα σχόλιά της σε μια πρώτη μορφή αυτού του κειμένου, καθώς και τους Βαγγέλη Καραμανωλάκη, Κώστα Σκορδύλη και Ηλία Νικολακόπουλο. Σημειώνω εδώ κάποιες πρόσφατες δημοσιεύσεις διατριβές: Konstantinos Kormetis, *Student Resistance to the Greek Military Dictatorship: Subjectivity, Memory, Cultural Politics*, Ευρωπαϊκό Πανεπιστήμιο (Φλωρεντία), 2006. Dimitris Asimakoulas, *Brecht in Dark Times: Translations of Brecht's Works in the Censorship Context of the Greek Junta (1967-1974)*, Πανεπιστήμιο του Μαντσεστερ, 2006. Philip Hager, *From the Margin to the Mainstream: The Production of Politically Engaged Theatre during the Dictatorship of the Colonels (1967-1974)*, Πανεπιστήμιο του Λονδίνου, 2008. Τις γενικότερες πολιτιστικές τάσεις της περιόδου έχουν προσεγγίσει αρκετές δημοσιογραφικές έρευνες, με κορυφαίο παράδειγμα τις σχετικές εκπομπές της Ρένας Θεολογίδου στο Ριμέκ της ΕΡΤ, μεταξύ των οποίων «Το πολιτιστικό έγκλημα της Χούντας», «Το θέατρο στη Δικτατορία» κ.ά.

2. Μ. Γ. Μερakλής, «Τότε και τώρα», *Η λέξη*, τχ. 63-64 (Απρίλης-Μάης 1987), σ. 375.

3. Αναδημοσιευμένο στο Μίκης Θεοδωράκης, *Μελοποιημένη ποίηση*, Αθήνα, Ύψιλον, 1997, σ. 177.

Από τις πρώτες κιόλας μέρες της δικτατορίας, εφημερίδες και περιοδικά κλείνουν (μεταξύ αυτών και περιοδικά λόγου και τέχνης που είχαν χαρακτηρίσει τη δεκαετία του '60 μέχρι τότε, όπως οι *Εποχές*, η *Επιθεώρηση Τέχνης* ή και το πρωτοποριακό περιοδικό *Πάλλι*) γιατί είτε απαγορεύεται η κυκλοφορία τους, είτε οι εκδότες και συνεργάτες τους συλλαμβάνονται ή αποφασίζουν ότι δεν μπορούν να λειτουργήσουν κάτω από καθεστώς λογοκρισίας. Αντίστοιχα κλείνουν προοδευτικά βιβλιοπωλεία και εκδοτικοί οίκοι, όπως το Θεμέλιο του Μίμη Δεσποτίδη, ενώ άλλοι, όπως ο εκδοτικός οίκος όπου εκδίδονται Ρίτσος, Βάρναλης και Τσίρκας, ο Κέδρος της Νανάς Καλιανέση, βλέπουν τα περισσότερα βιβλία τους στο Index των απαγορευμένων βιβλίων και για να επιβιώσουν επαναπροσανατολίζονται στην έκδοση μεταφράσεων. Παράλληλα, επιβάλλεται, μαζί με τον στρατιωτικό νόμο, καθεστώς σκληρής προληπτικής λογοκρισίας, που σημαίνει ότι πριν κυκλοφορήσει οτιδήποτε πρέπει να παίρνει πρώτα τη σφραγίδα των λογοκριτών. Οι εφημερίδες «δεν λογοκρίνονται απλώς αλλά γράφονται από τα όργανα της χούντας: το περιεχόμενό είναι ομοιόμορφο» διαφέρουν μόνο οι τίτλοι», όπως θα πει ο Γεώργιος Παπανδρέου στο ηχογραφημένο μήνυμά που φυγαδεύει, ενώ βρίσκεται περιορισμένος κατ' οίκον, τον Απρίλη του 1968.

Αν κανείς αξίζει να επιμείνει στην περιγραφή αυτών των λεπτομερειών, είναι γιατί συντελούν στη διαμόρφωση μιας γενικότερης ατμόσφαιρας στον χώρο των δημιουργών (περιγράφεται συχνά ως «σοκ», «μούδιασμα», «πλήρης ακινησία»), που χαρακτήρισε τα πρώτα δύο χρόνια της Δικτατορίας και επανέρχεται συχνά στις μαρτυρίες όσων έζησαν την περίοδο. Αυτή ακριβώς η γενικευμένη ατμόσφαιρα είναι που δημιούργησε, χωρίς ιδιαίτερη οργάνωση, συνωμοτικές κινήσεις ή συμφωνία, την πιο γνωστή στρατηγική πνευματικής αντίδρασης εναντίον της χούντας τα πρώτα χρόνια, ό,τι αργότερα θα ονομαζόταν η Σιωπή των Συγγραφέων.

Η Σιωπή των Συγγραφέων και η δήλωση Χαφέρι

Μια από τις πολλές – και όχι πάντα συμπίπτουσες – αφηγήσεις για το πώς δημιουργήθηκε η περίφημη Σιωπή των Συγγραφέων είναι αυτή της Τατιάνας Γκρίτση-Μιλιές: «Το ίδιο βράδυ μετά τον Επιτάφιο [στις 28 Απριλίου του 1967] βρεθήκαμε πάλι σπίτι μου... Εκείνο το βράδυ... έπεσε για πρώτη φορά από τον Τσίρκα η ιδέα μιας επίθεσης σιωπής από μέρους όλων των πνευματικών ανθρώπων, δηλαδή να μη δημοσιεύσουμε ούτε άρθρο ούτε βιβλίο, ούτε περιοδικό λογοτεχνικό να υπάρξει. Αργότερα αυτή η ιδέα ωρίμασε και γίνθηκε πράξη».⁴ Και ο Σπύρος Πλασκοβίτης, πάνω-κάτω για την ίδια περίοδο: «Ξεκίνησε τότε ένα σύνθημα που μεταδιδόταν από στόμα σε στόμα, κάποιες φορές προς ορι-

4. Τατιάνα Γκρίτση-Μιλιές, «Ημερολόγιο οχτώ ημερών», *Η λέξη*, ό.π., σ. 337.

ομένους έγιναν και απευθείας διαβήματα – κανένας, ειλικρινά και τίμια, δεν μπορεί να ισχυριστεί σήμερα ότι... “δεν ήξερε”, “δεν ειδοποιήθηκε”, “δεν άκουσε”. Το σύνθημα ήταν: Σταματήστε να δημοσιεύετε! Δείτε πως κάτω από την ταφόπλακα του φασισμού και της στρατοκρατίας η ελεύθερη δημιουργία είναι αδύνατη. Πως οι συγγραφείς στην Ελλάδα σωμαίνουν και, φυσικά, περιμένουν έτοιμοι για κάτι πιο αποφασιστικό μόλις θα έρθει η κατάλληλη ώρα». ⁵

Η Σιωπή εξελίσσεται έτσι, σχετικά γρήγορα, από οπασμωδική χειρονομία σε σύμβολο αντίστασης. Όχι ότι κι αυτή η στάση δεν έχει τα προβλήματά της· κάποιους τους ενοχλεί ως ηττοπαθής. Το Δεκέμβρη του 1967 ο Γιάννης Ρίτσος πρωτογράφει στο Παρθένη της Λέρου, όπου βρίσκεται εκτοπισμένος, το ποίημα «Άγνωστο Όργανο» (που, ενδεχομένως, συμπληρώνει αργότερα):

*Δεν αγαπούσε πια τα πράγματα, τα λόγια, τα πουλιά που 'χαν γίνει
συνθήματα ή σύμβολα· (και τίποτα σχεδόν δεν είχε ξεφύγει
τη μοίρα ετούτη). Έτσι προτίμησε να κλείσει το στόμα του
κάνοντας, όπως οι μουγκοί, κάτι παράδοξες κινήσεις
ήρεμες, διαφορούμενες, πικρές και κάπως αστείες. Όμως κι εκείνες,
μερικά χρόνια αργότερα, συνθήματα είχαν κατακτηθεί. ⁶*

Η Σιωπή των Συγγραφέων αρχίζει να σπάει, με μια σειρά αλληλένδετα γεγονότα, το 1969. Το σύνθημα δίνει ουσιαστικά η περίφημη δήλωση του Γιώργου Σεφέρη εναντίον της χούντας τον Μάρτιο του 1969· κίνηση εντυπωσιακής απήχησης και επιτυχίας.

Την απόφασή του Σεφέρη, που μέχρι τότε δεν είχε εκφραστεί δημόσια, φαίνεται ότι επηρέασαν αρκετά και οι αντιδράσεις αμερικανών φοιτητών στις διαλέξεις του στο Πρίνστον και άλλα αμερικανικά πανεπιστήμια, όπου έμεινε ως επισκέπτης ερευνητής το τελευταίο τρίμηνο του 1968. Όπως γράφει ο Κώστας Ταχτοής, «οι επιθετικές ερωτήσεις μερικών ξένων φοιτητών για τη στάση του απέναντι στο στρατιωτικό καθεστώς, πρέπει να τον έβαλαν σε μεγάλη σκέψη, αλλά συγχρόνως τον βοήθησαν να συνειδητοποιήσει την ίδια του τη δύναμη, και συνεπώς το χρέος που του υπαγόρευε. Αλλά κι η γεωγραφική απόσταση καθαυτή, πρέπει να τον βοήθησε πολύ. Από μακριά είδε πιο ανάγλυφα και σ' όλη του την ανατριχιαστική καθαρότητα το κακό που γινόταν στη χώρα του». ⁷ Σήμερα ξέρουμε ότι ο Σεφέρης σκέφτηκε και μέτρησε πολύ τη

5. Σπύρος Πλασκοβίτης, «Χρόνια μνήμης και αμνημοσύνης», Η λέξη, ό.π., σ. 245.

6. Γιάννης Ρίτσος, Ποιήματα I, Αθήνα, Κέδρος, 1989, σ. 273. Το ποίημα δημοσιεύθηκε πρώτη φορά σε γαλλική μετάφραση του Dominique Grandmont το 1973, και στα ελληνικά το 1974, στη συλλογή Ο τόχος μέσα στον καθρέφτη, Αθήνα, Κέδρος, 1974. Μολονότι χρονολογία πρώτης γραφής του ποιήματος σημειώνεται η 12η Δεκεμβρίου 1967, είναι γνωστό ότι τα ποιήματα αυτά ο Ρίτσος τα ξαναδούλεψε μέχρι την τελική τους δημοσίευση.

7. Κ. Ταχτοής, «Οι δισταγμοί του Γιώργου Σεφέρη», Η γιαγιά μου η Αθήνα κι άλλα κείμενα, Αθήνα, Πατάκης, 1995, σ. 124.

δήλωσή του, καθώς και το ότι, ιδιωτικά τουλάχιστον, έδειχνε εξαρχής ιδιαίτερα ενοχλημένος με το δικτατορικό καθεστώς, την επιβολή της λογοκρισίας και την απουσία ελευθερίας της έκφρασης. Ήδη το 1968 έγραφε στον πρύτανη του Χάρβαρντ: «Κανένα γραφτό έργο δεν μπορεί να ευδοκιμήσει χωρίς ελευθερία της έκφρασης· εννοώ όχι μόνο τη δικιά μου ελευθερία αλλά και την ελευθερία του κάθε άλλου να πολεμήσει τις ιδέες μου. Για το λόγο αυτό απέσυρα από το τυπογραφείο δύο βιβλία που ετοιμάζα και δεν έχω την πρόθεση να δημοσιεύσω οτιδήποτε στον τόπο μου όσο συνεχίζεται η κατάσταση αυτή». ⁸

Ο τρόπος που γίνεται η δήλωση Σεφέρη έχει, σε κάθε περίπτωση, ενδιαφέρον: ο ποιητής την ηχογραφεί και τη φυγαδεύει στο εξωτερικό, κάνει δηλαδή κάτι που είχαν κάνει, νωρίτερα, και ο Μίκης Θεοδωράκης (το 1967) και ο Γεώργιος Παπανδρέου (το 1968). Η δήλωση μεταδίδεται στις 28 Μαρτίου 1969 από το BBC και ακούγεται στην Ελλάδα, όμως οι περισσότεροι Έλληνες την μαθαίνουν από την αναδημοσίευσή της τις επόμενες μέρες στις εφημερίδες, που την παραθέτουν ολόκληρη, ακολουθούμενη από την επίσημη, μάλλον σπασμωδική, αντίδραση του καθεστώτος: «Ο κ. Σεφέρης ή Σεφεριάδης...

Δήλωση Γιώργου Σεφέρη

(Μάρτιος 1969)

Πάει καιρός που πήρα την απόφαση να κρατηθώ έξω από τα πολιτικά του τόπου Προσπάθησα άλλοτε να το εξηγήσω. Αυτό δεν σημαίνει διόλου πως μου είναι αδιάφορη η πολιτική ζωή μας. Έτσι, από τα χρόνια εκείνα, ως τώρα τελευταία, έπαψα κατά κανόνα να αγγίζω τέτοια θέματα· εξάλλου τα όσα δημοσίεψα ως τις αρχές του 1967, και η κατοπινή στάση μου (δεν έχω δημοσιεύσει τίποτα στην Ελλάδα από τότε που φιμώθηκε η ελευθερία) έδειχναν, μου φαίνεται αρκετά καθαρά τη σκέψη μου. Μολαταύτα, μήνες τώρα, αισθάνομαι μέσα μου και γύρω μου ολοένα πιο επιτακτικά το χρέος να πω ένα λόγο για τη σημερινή κατάστασή μας. Με όλη τη δυνατή συντομία, να τι θα έλεγα: Κλείνουν δυο χρόνια που μας έχει επιβληθεί ένα καθεστώς όλως διόλου αντίθετο με τα ιδεώδη για τα οποία πολέμησε ο κόσμος μας και τόσο περιλαμπρα ο λαός μας, στον τελευταίο παγκόσμιο πόλεμο. Είναι μια κατάσταση υποχρεωτικής νάρκης όπου, όσες πνευματικές αξίες κατορθώσαμε να κρατήσουμε ζωντανές, με πόνους και με κόπους, πάνε κι αυτές να καταποντισθούν μέσα στα ελώδη στεκάμενα νερά. Δεν θα μου ήταν δύσκολο να καταλάβω πως τέτοιες ζημιές δεν λογαριάζονται πάρα πολύ για ορισμένους ανθρώπους. Αυστηρώς δεν πρόκειται μόνο γι' αυτόν τον κίνδυνο. Όλοι πια το διδάχτηκαν και το ξέρουν πως στις δικτατορικές καταστάσεις η αρχή μπορεί να μοιάζει εύκολη, όμως η τραγωδία περιμένει αναπότρεπτη στο τέλος. Το δράμα αυτού του τέλους μας βασανίζει, συνειδητά ή ασυνειδητά, όπως στους παμπάλαιους χορούς του Αισχύλου. Όσο μένει η ανωμαλία, τόσο προχωρεί το κακό.

Είμαι ένας άνθρωπος χωρίς κανένα απολύτως πολιτικό δεσμό και, μπορώ να το πω, μιλώ χωρίς φόβο και χωρίς πάθος. Βλέπω μπροστά μου τον γκρεμό όπου μας οδηγεί η καταπίεση που κάλυψε τον τόπο. Αυτή η ανωμαλία πρέπει να σταματήσει. Είναι Εθνική επιταγή.

Τώρα ξαναγυρίζω στη σιωπή μου. Παρακαλώ το Θεό, να μη με φέρει άλλη φορά σε παρόμοια ανάγκη να ξαναμιλήσω.

8. Γιώργος Σεφέρης, Χειρόγραφο Οκτ. 68, (επιμ. Παύλος Ζάννας), Αθήνα, Διάττων, 1986, σ. 62.

εμφανίσθη εις το προσκήνιον, όχι μόνο διά να θραύση τον σκληρόν κλοιόν της ληρσοσύνης, αλλά διά να εκτελέση μέρος ρόλου αναθετιμένου εις αυτόν υπό διεθνούς κυκλώματος επιβουλής κατά της Ελλάδος».⁹

Αναμενόμενα, η δήλωση έχει τεράστιο αντίκτυπο στο εξωτερικό – ενώ αλλάζει, σε μεγάλο βαθμό, τη δυναμική που επικρατεί στο εσωτερικό· όχι μόνο το ίδιο το κείμενο, αλλά ακόμα και ο τρόπος που το διαβάσει ο Σεφέρης στο ηχογραφημένο ντοκουμέντο, επρόκειτο να γίνουν σημεία αναφοράς για την πνευματική αντίσταση εναντίον της Χούντας. Ας παρατηρηθεί, πάντως, ότι ένα μεγάλο μέρος της δήλωσης (που ως ύφος θυμίζει πάρα πολύ Σεφέρη των προσωπικών του ημερολογίων, ή τον Σεφέρη της διάλεξης στην απονομή του Νομπέλ), και ιδίως η αρχή της, επικεντρώνεται στην περιγραφή της στάσης του διανοουμένου απέναντι στο αυταρχικό καθεστώς. Η δήλωση αρχίζει αλλά και τελειώνει με μια περιγραφή της «σιωπής» του διανοουμένου· όμως ενώ ξεκινά περιγράφοντας την ως απόφαση μη σπράτευσης («αποφάσιμα να κρατηθώ έξω από τα πολιτικά»), με το τέλος της δήλωσης («τώρα ξαναγυρίζω στη σιωπή μου») η Σιωπή έχει πια μεταμορφωθεί σε στρατευμένη χειρονομία.¹⁰

Μετά τη Δήλωση Σεφέρη: Δεκαοχτώ Κείμενα

Αντιδρώντας στη δήλωση Σεφέρη, και σε μια προσπάθεια να δείξει διάθεση φιλελευθερισμού, η χούντα ανακοινώνει την επαναφορά τριών άρθρων του Συντάγματος σχετικών με τα ανθρώπινα δικαιώματα, και παράλληλα αποφασίζει την ενορχηστρωμένη δημοσίευση σε όλες τις εφημερίδες διηγημάτων αντλημένων, όπως όλα δείχνουν, από την *Ανθολογία Διηγήματος* Αποστολίδη, χωρίς την άδεια των συγγραφέων τους (10 Απριλίου). Δεκαοχτώ από τους συγγραφείς των οποίων τα παλαιότερα διηγήματα προορίζονται γι' αυτήν την ιδιότυπη «δημοσίευση λογοτεχνίας κατά διαταγήν» αντιδρούν, με επιστολή τους που στέλνεται (και αυτή) στο εξωτερικό και μεταδίδεται από το BBC στις 23 Απριλίου 1969. Η τελική «Δήλωση των 18», δημοσιευμένη ένα μήνα περίπου μετά τη δήλωση Σεφέρη, προσλαμβάνεται ευρέως ως συνέχεια της· οι 18 αναφέρουν άλλωστε τον Σεφέρη στο τέλος της δήλωσής τους: «Τιμούμε τον Γιώργο Σεφέρη, γιατί πρώτος επισήμανε τους κινδύνους που αυξάνουν όσο παρατείνεται η σημερινή κατάσταση. Ελπίζουμε, η φωνή του μεγάλου ποιητή να μην αποδειχτεί φωνή Κασσάνδρας». Στο χρονικό της κίνησης που δημοσίευσε χρόνια αργότερα ο Νίκος Κάσδαγλης, μπορεί κανείς να δει πόσο δύσκολη ήταν η συλλογή ακόμα κι αυτών των 18 υπογραφών – πόσο δηλαδή δύσκολο ήταν να δημιουργηθεί ένα υποτυπώδες αντιδικτατορικό πνευματικό

9. Αντίγραφο από την αναδημοσίευση της ανακοίνωσης στα *Νέα Κείμενα 2*, Αθήνα, Κέδρος, 1971, σ. 361.

10. Αναδημοσίευση της Δήλωσης ό.π., σ. 15-16.

μέτωπο: πολλοί συγγραφείς φοβούνταν, κάποιοι είχαν αρχίσει έναν διάλογο με το καθεστώς, και την ίδια στιγμή κάποιοι άλλοι διαφωνούσαν για το πώς ακριβώς (και με ποιες πολιτικές συνδηλώσεις) θα έπρεπε να γραφτεί ένα κείμενο διαμαρτυρίας.

Κάτω από το βάρος και όλων αυτών των κινήσεων, η προληπτική λογοκρισία αίρεται τελικά το Νοέμβρη του 1969, και αντικαθίσταται από έναν αυστηρό νόμο περί Τύπου, που μπορεί να διώκει εκδότες, αλλά μετά την έκδοση· αυτό δίνει μια ανάσα στον εκδοτικό χώρο. Αν και σε καμιά περίπτωση δεν αφήνει το πεδίο ελεύθερο, κάτι που θα φανεί πολύ γρήγορα, όταν ο νέος νόμος θα χρησιμοποιηθεί το Μάρτιο του 1970 για να κλείσει η εφημερίδα *Έθνος*, η οποία είχε δημοσιεύσει μια σειρά υπονομευτικών για το καθεστώς άρθρων, ανάμεσά τους και μια έρευνα για τα προβλήματα των νέων.

Τον Ιούλιο του 1970, εκμεταλλευόμενος τη νέα κατάσταση, ο εκδοτικός οίκος Κέδρος εκδίδει το βιβλίο *Δεκαοχτώ Κείμενα*. Πρόκειται για συλλογή κειμένων διαφορετικών ειδών (δοκίμιο, διήγημα, ποίηση, απόσπασμα από μεγαλύτερα αφηγηματικά έργα), πρωτότυπη εργασία γνωστών κατά κύριο λόγο συγγραφέων.

Το βιβλίο μπορεί τυπικά να μην είναι αυτό που «έσπασε τη Σιωπή των Συγγραφέων», έχει όμως σωστά θεωρηθεί σημείο τομής. Η έκδοση δείχνει να συμμορφώνεται με τις επιταγές του νέου νόμου περί Τύπου, την ίδια στιγμή όμως τις υπονομεύει. Αν ο χουντικός νόμος όριζε ότι κάθε έκδοση πρέπει να έχει τίτλο που να περιγράφει επακριβώς το περιεχόμενό της, ο τίτλος *Δεκαοχτώ Κείμενα* επιλέγεται ως δείγμα συμμόρφωσης με τη διαταγή (στο βιβλίο περιέχονται 18 κείμενα, 18 συγγραφέων), παράλληλα όμως, καθώς παραπέμπει στην προγενέστερη δήλωση των 18,¹¹ αποτελεί και μια προσπάθεια κατάκτησης ενός νέου συμβόλου και γίνεται καταγγελία της διαταγής προς την οποία συμμορφώνεται. Ακολουθώντας επίσης το χουντικό νόμο, που όριζε ότι πρέπει να αναγράφονται τα πλήρη στοιχεία του υπεύθυνου έκδοσης, όχι ένας, αλλά επτά συγγραφείς (Αναγνωστάκης, Αργυρίου, Κάσδαγλης, Κοτζιάς, Κουφόπουλος, Ρούφος, Φραγκόπουλος – ισορροπημένα ανήκοντες σε όλο το πολιτικό φάσμα) σημειώνονται στο εσώφυλλο ως συνεκδότες, μαζί μάλιστα με τα στοιχεία της προσωπικής διεύθυνσής τους. Στο εσώφυλλο αναγράφονται και τα 18 ονόματα των συγγραφέων που συμμετέχουν στην έκδοση, σε αλφαβητική σειρά, πλην του ονόματος του Γιώργου Σεφέρη, που τοποθετείται τιμητικά πρώτο και σε απόσταση από τα υπόλοιπα· η συνεργασία του μάλιστα, το ποίημα «Οι Γάτες τ' Άη Νικόλα», στοιχειοθετείται και με μεγαλύτερα γράμματα.

11. Δεν είναι όλοι ακριβώς όσοι συμμετέχουν στα *Δεκαοχτώ Κείμενα* οι ίδιοι με τους 18 της προγενέστερης δήλωσης, αλλά προφανώς ο αριθμός κρατήθηκε για λόγους συμβολικούς· πβλ. Κώστας Ταχτσής, «Από τη χαμηλή προσωπική σκοπιά», *Από τη χαμηλή σκοπιά*, Αθήνα, Εξάντας, 1992, σ. 11-35 και Δημήτρης Παπανικολάου, «Η τέχνη της χειρονομίας: Ξαναδιαβάζοντας τα *Δεκαοχτώ Κείμενα*», *Νέα Εστία* τχ. 1743, Μάρτιος 2002, σ. 444-460.

Βασικός στόχος της έκδοσης φαίνεται να είναι, από τη μια να ερευνηθεί ο τρόπος υπονόμησης της δικτατορίας (μέσω της αλληγορίας, της χρήσης συμβόλων, της λογοτεχνίας του φανταστικού, ή με μια, αναγκαστικά καλυμμένη, ιδεολογική κριτική) κι από την άλλη να δηλώσει την παρουσία των συγγραφέων και τη διάθεσή τους να αναλάβουν μια αντιστασιακή ευθύνη. Οι 18 συγγραφείς γράφουν στον πρόλογο της έκδοσης: «Παρουσιάζοντας για πρώτη φορά, ύστερα από τρία χρόνια, πρωτότυπη λογοτεχνική εργασία σε τούτο τον τόμο, πιστεύουμε ότι συμβάλλουμε σε μιαν απόπειρα επανατοποθέτησης του προβλήματος του Έλληνα δημιουργού κάτω απ' τις σημερινές συνθήκες... Την κοινή μας τούτη πίστη και διεκδίκηση, που μας ενώνει πέρα από διαφορές αντιλήψεων και τεχνολογιών, έρχεται να υπογραμμίσει και η σημερινή ομαδική μας παρουσία».

Η επιτυχία των *Κειμένων* ήταν, για τα δεδομένα της εποχής, πολύ μεγάλη· το καθεστώς δεν προχώρησε στην κατάχρηση του βιβλίου (προσπάθησε, όμως, διά φιλοκαθεστωτικών εντύπων, να μειώσει την αξία του), φαίνεται δε μάλιστα να μην περίμενε την απήχισή του: τουλάχιστον 15.000 αντίτυπα πουλήθηκαν τον πρώτο χρόνο κυκλοφορίας. Είναι αλήθεια πάντως ότι, πριν ακόμα εκδοθούν τα *Δεκαοχτώ Κείμενα*, υπήρχε η αίσθηση ότι στον εκδοτικό χώρο κάτι κινείται. Η έκδοση των 18 κεφαλαίοις λοιπόν αυτή τη γενικότερη κινητικότητα, δεν την ξεκινά εκ του μηδενός· καθώς όμως είναι έκδοση συλλογική πρωτότυπης δημιουργικής δουλειάς με ξεκάθαρο αντιδικτατορικό πρόσημο και παίρνει αμέσως μεγάλη δημοσιότητα, απελευθερώνει με τη σειρά της κι άλλες δυναμικές.

Η είδηση της έκδοσης κάνει το γύρο του κόσμου, και σχεδόν αμέσως κανονίζεται η μετάφραση και η κυκλοφορία στο εξωτερικό (στα αγγλικά κυκλοφορεί από το *Haïvard University Press*: ένα μαύρο φόντο το εξώφυλλο και πάνω ένα τεράστιο 18 γραμμένο με άσπρη μπογιά, σαν σύνθημα σε τοίχο, ή αριθμός παρόντων γραμμένος σε μαυροπίνακα). Θα ακολουθήσουν, από την ίδια περίπου συντακτική ομάδα, αλλά αυτή τη φορά με πιο ευρεία ύλη, τα *Νέα Κείμενα 1* τον Φεβρουάριο του 1971, με πρώτο κείμενο τον «Αφανισμό της Μήλος» του Γιάννη Ρίτσου (του οποίου ο κατ'οίκον περιορισμός έχει αρθεί μερικούς μήνες νωρίτερα και τα βιβλία του έχουν αρχίσει να ξαναβγαίνουν από τον Κέδρο). Το φθινόπωρο της ίδιας χρονιάς, λίγο μετά το θάνατο του Σεφέρη (20 Σεπτεμβρίου 1971), κυκλοφορούν τα *Νέα Κείμενα 2*, που ανοίγουν με ένα σημείωμα των εκδοτών για τον ποιητή («μαζί σωπάσαμε για ένα μεγάλο διάστημα. Αργότερα, αγκάλιασε την εκδοτική μας προσπάθεια»). Ακολουθεί πλήρες το κείμενο της σεφερικής δήλωσής του '69 εναντίον της χούντας και το ευθέως αντιδικτατορικό ποίημα «Επί ασπαλάθων...», που είχε πρωτοδημοσιευθεί στη γαλλική *Μοντ* τον Αύγουστο του '71. Ο ίδιος κύκλος που έβγαλε τα *Δεκαοχτώ* και τα *Νέα Κείμενα*, θα συνεχίσει την εκδοτική δραστηριότητά του το 1973 με το μηνιαίο περιοδικό *Η Συνέχεια*, που θα σταματήσει την έκδοση μετά την άνοδο του Ιωαννίδη το Νοέμβριο του 1973 – το ένατο τεύχος, ήδη στημένο για το τυπογραφείο, δεν θα βγει ποτέ.

Από τη σιωπή στην αντιστασιακή πολυφωνία

Η εμβληματική θέση της δήλωσης Σεφέρη και των *Δεκαοχτώ Κειμένων*, υποβάλλει ουσιαστικά το εξής σχήμα: 1967-1969: αντίσταση διά της Σιωπής· 1970-1974: αντιστασιακή πολυφωνία. Πρόκειται για ένα σχήμα που εκφράζει, σε γενικές γραμμές, την πραγματικότητα, ενέχει όμως τον κίνδυνο να σβήσει από την εικόνα μικρές κινήσεις που γίνονταν τα πρώτα χρόνια της δικτατορίας, ενώ επίσης την ίδια στιγμή ανάγει τη θέση της λογοτεχνίας και των συγγραφέων σε πρωταρχική. Από αυτή την άποψη, καλό είναι να θυμάται κανείς ότι ούτε η δήλωση Σεφέρη, ούτε τα *Δεκαοχτώ Κείμενα* ήρθαν στο κενό. Αρκετοί γνωστοί δημιουργοί, όπως ο Μίκης Θεοδωράκης ή ο Γιάννης Ρίτσος, γράφουν συνεχώς τα πρώτα χρόνια της δικτατορίας σε συνθήκες παρανομίας ή εγκλεισμού· κάποια κείμενα τους (ή, στην περίπτωση του Θεοδωράκη, και τα ηχογραφημένα τραγούδια) βρίσκουν συχνά τον δρόμο προς το εξωτερικό, όπου και δημιουργούν αίσθηση, συχνά βραβεύονται και συζητιούνται· οι συζητήσεις αυτές (αλλά και η δουλειά άλλων Ελλήνων που έχουν ήδη διαφύγει στο εξωτερικό) έρχονται πίσω στην Ελλάδα είτε από άρθρα των ξένων εφημερίδων (που κυκλοφορούν σχεδόν χωρίς περιορισμούς) είτε από τις εκπομπές των ραδιοφωνικών σταθμών.

Την ίδια στιγμή, στις δημοκρατικές εφημερίδες που συνεχίζουν να βγαίνουν, το κρυφτό που φαίνεται να παίζεται με τη λογοκρισία αποδίδει πολύ συχνά υπονομευτικά αποτελέσματα (που μπορεί να περιορίζονται καμιά φορά σε έναν διφορούμενο τίτλο ή μια έξυπνη λεζάντα). Και, βεβαίως, είναι εποχή κατά την οποία ανθεί η γελιογραφία – τόσο σε ελληνικά αντιδικτατορικά έντυπα που εκδίδονται στο εξωτερικό (χαρακτηριστικά είναι τα σκίτσα του Μίνω Αργυράκη, που αναδημοσιεύονται συχνά εκείνη την εποχή και σε ξένα έντυπα) ή και σε ελληνικά έντυπα (με γνωστότερο παράδειγμα εδώ τον Κώστα Μητρόπουλο και τις γελιογραφίες του στα *Νέα* και, ιδιαίτερα στη δεύτερη φάση, τον Μποστ, οι παλιότερες γελιογραφίες του οποίου αναδημοσιεύονται μετά το '71 από τις Εκδόσεις Κείμενα). Δεν θα πρέπει κανείς επίσης να υποτιμά τη δραστηριότητα πολιτιστικών σωματείων και χώρων εκδηλώσεων που δεν αναστέλλουν τη λειτουργία τους μετά το '67, όπως η *Τέχνη* της Θεσσαλονίκης, αλλά και πολιτιστικές δραστηριότητες που οργανώνονται στα ξένα μορφωτικά Ινστιτούτα (ιδίως το Ινστιτούτο Γκαίτε), τα οποία προσχτατεύονται από διπλωματική αουσία· οι δραστηριότητες αυτές θα γίνουν πιο έντονες πάντως μετά το '69.

Από τους τελευταίους μήνες του 1969 και μέχρι τη Μεταπολίτευση, οι πνευματικές κινήσεις αντίδρασης προς τη χούντα γίνονται πολύ περισσότερο πυκνές, έντονες. Μια σειρά από νέους εκδοτικούς οίκους με προοδευτικό αντιδικτατορικό πρόγραμμα ανοίγουν μετά το '69. Μερικοί από αυτούς: Κάλβος (που ξεκινάει πρώτος, ήδη από το 1968), Κείμενα, Στοχαστής, Νέοι Στόχοι, Επικαιρότητα, Πλειάς, Εκδόσεις 70, Επίκουρος, Διογένης. Το βάρος πέφτει

στην αρχή στη μετάφραση και στην επανέκδοση κειμένων από το ελληνικό πολιτισμικό αρχείο. Επανεκδίδονται συγγραφείς όπως ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης και ο Ανδρέας Λασκαράτος, αλλά και ο Αδαμάντιος Κοραΐς και ο Ρήγας. Γίνονται αφιερώματα στον Σκληρό, τον Παπαναστασίου και τον Δημήτρη Γληνό. Την τριετία 1970-1972, για παράδειγμα, εκδίδονται πέντε διαφορετικά βιβλία με κείμενα του Γληνού, από τρεις διαφορετικούς εκδοτικούς οίκους, όλους καινούριους.

Μεταφράζονται επίσης και δημοσιεύονται σε πολλές εκδόσεις Μπρεχτ (τα ποιήματα μεταφρασμένα από τον Πέτρο Μάρκαρη σημειώνουν ιδιαίτερη επιτυχία) αλλά και Γκράμσι (μεταξύ των οποίων και τα *Γράμματα από τη Φυλακή*, μεταφρασμένα από τον Δημήτρη Ραυτόπουλο και τη Φούλα Χατζιδάκη, *Σημειώσεις στο Μακιαβέλι*, μεταφρασμένες στη φυλακή από τον Κώστα Φιλίνη, και *Οι Διανοούμενοι*)· Χάινριχ Μπελ, Βίλχελμ Ράιχ και Μαρκούζε· Ρόλαν Μπαρτ αλλά και οι κριτικοί της κοινωνιοσημειωτικής Πλεχάνωφ και Γκολντμάν. Η ίδια η πράξη της μετάφρασης έρχεται στο προσκήνιο ως αντιστασιακή: ο Παύλος Ζάννας, κρατούμενος στις φυλακές της Αίγινας για τη συμμετοχή του στη Δημοκρατική Άμυνα, αναλαμβάνει (μετά από μεσολάβηση του Τσίρκα) την μετάφραση του *Αναζητώντας τον Χαμένο Χρόνο* του Μαρσέλ Προυστ για λογαριασμό των εκδόσεων Ηριδανός. Και ο Γιώργος Σεφέρης γράφει στη γαλλική *Φιγκαρό*: «η μοίρα θέλησε να βρεθεί το βιβλίο του Χρόνου, εδώ και τρία χρόνια, στα χέρια ενός πολιτικού κρατούμενου, καταδικασμένου σε ποινή εξωφρενικά μεγάλη, αν σκεφτεί κανένας το αδίκημα για το οποίο λεν ότι τον τιμώρησαν. Στη δική του περίπτωση, Κιβωτός του Νώε στάθηκε η φυλακή».¹²

Παράλληλα, βλέπει κανείς μια ιδιαίτερη έμφαση στις νέες φωνές, στους νέους λογοτεχνικούς τρόπους, σε νέα θεωρητικά μοντέλα και κυρίως τη σημειολογία και τις αναγνωστικές θεωρίες, στην κριτική της επιστήμης, την ψυχανάλυση και τη φιλοσοφία. Επίσης, μια στροφή προς νέες μορφές λόγου και μια αναδιαπραγμάτευση των ορίων της λογοτεχνίας – αντικείμενο προσοχής γίνονται το χρονικό/μαρτυρία ή το ημερολόγιο, αλλά και ο λαϊκός λόγος σε όλες του τις μορφές.

Δεν θα ήταν υπερβολικό να πει κανείς ότι όλες οι συλλογικές εκδόσεις που αρχίζουν να εμφανίζονται μετά το '69-70, αλλά και οι ίδιοι οι εκδοτικοί οίκοι, προσπαθούν ευρηκτικά να ελέγξουν «πόσα τους παίρνει» να δημοσιεύσουν. Και σιγά σιγά τα όρια αυτά διευρύνονται, οι εκδότες περιοδικών και βιβλίων αρχίζουν να γίνονται όλο και πιο τολμηροί. Βιβλία που κανείς θα θεωρούσε αδιανόητο να δημοσιεύσει ωρύτερα, δημοσιεύονται με έντονους ρυθμούς μετά το '70· και, μαζί τους, βιβλία που θα πέρναγαν απαρατήρητα αν δημοσιεύονταν ωρύτερα, στη δεκαετία του '60, γίνονται τώρα αντικείμενο προσοχής. Δεν είναι τυχαίο ότι κάποιοι έλληνες συγγραφείς βρίσκουν τώρα το μεγάλο κοινό

12. Γιώργος Σεφέρης, «Η Κιβωτός του Νώε», μτφ. Ρόδη Ρούφου, *Νέα Κείμενα 2*, Αθήνα, Κέδρος, 1971, σ. 21-23.

τους. Το *Τρίτο Στεφάνι* του Κώστα Ταχτοή, πρωτοδημοσιευμένο σε ιδιωτική έκδοση το 1962 και πολύ λίγο αγορασιμένο τότε, αναδημοσιεύεται το 1970 από τις εκδόσεις Ερμής και μεταμορφώνεται στη μεγαλύτερη εκδοτική επιτυχία της περιόδου – μάλλον διότι η γλώσσα και η αφήγησή του βρίσκονται στον αντίποδα της χουντικής καθαρεύουσας, αλλά και του στόμφου με τον οποίο προβάλλεται η καθεστωτική εθνική αφήγηση. Ακριβώς επειδή διαβάζονται με τέτοιους τρόπους, παρόμοια τύχη θα έχουν και τα *Τα Ρέστα*, διηγήματα του Ταχτοή που κυκλοφορούν το 1972, αλλά και τα βιβλία του Γιώργου Ιωάννου, του Μάριου Χάκκα, ο *Λοιμός* του Αντρέα Φραγκιά (που ήταν έτοιμος το 1967, και εκδίδεται τελικά το 1972) και οι Σκαρίμπας, Δούκας, Χατζής, Καχίτιος.

Είναι μάλιστα τέτοια η αλλαγή της εκδοτικής διάθεσης, που, ξαφνικά, οι κριτικοί αρχίζουν να μιλούν για εκδοτική υπερπροσφορά. Σε μια επισυλλίδα του στο *Βήμα* τον Μάρτιο του 1971, ο Αλέκος Αργυρίου αναφέρεται στην εκδοτική έκρηξη η οποία «είναι ένα φαινόμενο που αντικαθρεφτίζει τη δίψα του ευρύτερου κοινού για επικοινωνία με τα σύγχρονα ρεύματα, όταν η δραστηριότητα των μέσων μαζικής ενημέρωσης τείνει να του αποσπάσει την προσοχή με προϊόντα κατώτερης στάθμης».¹³ Ένα χρόνο αργότερα, η Ελληνοευρωπαϊκή Κίνηση Νέων (ΕΚΙΝ), που έχει συστηθεί το 1970 από έναν πυρήνα νέων φοιτητών και διοργανώνει διαλέξεις, εκδηλώσεις και εκδόσεις με αντιδικτατορικό πρόσημο, διοργανώνει «Έκθεση βιβλίων που εκδόθηκαν μέσα στο 1971». Στο σκεπτικό της έκθεσης αναφέρεται: «Είναι γεγονός αναμφισβήτητο πως ο χρόνος που πέρασε έφερε στην αγορά πολλά, πάρα πολλά βιβλία. Το γεγονός αυτό μπορεί εύκολα να εξηγηθεί, ως ένα σημείο τουλάχιστον: μετά από μια σχετικά μεγάλη παύση, παρουσιάστηκε και πάλι μια κάποια δυνατότητα να μπορεί κανείς στην Ελλάδα να σκεφτείται, να προβληματίζεται και να εκφράζεται γύρω από ζητήματα κοινωνικού περιεχομένου... Σε δυο αίτια θα μπορούσαμε κατά συνέπεια ν'αποδώσουμε τον εκδοτικό οργανισμό που παρατηρείται σήμερα στην Ελλάδα: α) στις πρόσφατες ιστορικές εξελίξεις της χώρας και β) στο παγκόσμιο πνεύμα αμφισβήτησης μέσα απ' το οποίο αντλούνται οι ελπίδες για τη δημιουργία κάτι καινούριου».¹⁴

Καθώς γυρίζουν το 1971 και το 1972, εκμεταλλευόμενοι κάποια σημάδια ανοχής του καθεστώτος, η ΕΚΙΝ, αλλά και η Εταιρεία Μελέτης Ελληνικών Προβλημάτων (ΕΜΕΠ, με πρόεδρο τον Γιάνκο Πεσμαζόγλου), καθώς και πολιτιστικοί-πνευματικοί σύλλογοι όπως η *Τέχνη* της Θεσσαλονίκης, ή η *γαλερί Όρα* του Ασαντούρ Μπαχαριάν στην Αθήνα, οργανώνουν όλο και περισσότερες και πιο τολμηρές εκδηλώσεις, ομιλίες, εκθέσεις και εκδόσεις. Η ΕΜΕΠ θα φτάσει να καλέσει τον γερμανό συγγραφέα Γκύντερ Γκρας, ο οποίος θα δώσει ευθέως αντιδικτατορική ομιλία στην Αθήνα την άνοιξη του 1972. «Σκοπός της

13. Αλεξ. Αργυρίου, *Αναψηλαφήσεις σε δύσκολους καιρούς*, Αθήνα, Κέδρος, 1986, σ. 32.

14. Γιώργος Βερνίκος, *Όταν θέλαμε να αλλάξουμε την Ελλάδα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2003, σ. 243.

σύντομης παρουσίας του και της συνοπτικής ομιλίας του» γράφει στο Βήμα ο Δ. Ν. Μαρωνίτης «ήταν (όπως ομολόγησε και ο ίδιος) να σπάσει τη μοναξιά όσων – επιδέξια ή αδέξια, αυτάρεσκα ή απελπισμένα – υπερασπίζονται ακόμη την υπόθεση της δημοκρατίας στον τόπο μας». ¹⁵ Σε αυτό το κλίμα, το μηνιαίο περιοδικό *Η Συνέχεια*, που βγάζει τελικά ο Κέδρος τον Μάρτιο του 1973, είναι εντυπωσιακό ακριβώς για το πόσα πράγματα κατορθώνει να περάσει μέσα στην ύλη ενός περιοδικού ευρείας διανομής, που τυπώνεται κυριολεκτικά κάτω από τα μάτια του καθεστώτος.

Όλα αυτά, βεβαίως, δεν είναι ούτε χωρίς τίμημα, ούτε μένουν χωρίς αντίδραση από τη δικτατορία: Τον Μάιο του 1972 η ΕΜΕΠ και η ΕΚΙΝ διαλύονται με απόφαση του Πρωτοδικείου, διότι «παρεξέκλιναν του σκοπού διά τον οποίον συνεστήθησαν» και έλαβαν «μόρφη πολιτικής κινήσεως». Κορυφαία μέλη της ΕΜΕΠ θα συλληφθούν και θα εκτοπιστούν (Πεσμαζόγλου, Κουμάντος, Πεπονής), ενώ και τα μέλη της ΕΚΙΝ θα μπουν στο στόχαστρο της Ασφάλειας. Η *Συνέχεια* θα βγάλει μόνο 8 τεύχη, με τελευταίο αυτό του Οκτωβρίου του 1973. Θα σταματήσει την έκδοσή της με το καθεστώς Ιωαννίδη, ενώ θα συλληφθούν ο Δ. Ν. Μαρωνίτης (για δεύτερη φορά) και η εκδότρια Νανά Καλιανέση.

Σε όλη την περίοδο '69-74 βλέπει κανείς κινήσεις που ρισκάρουν αντιδικτατορικές αναφορές, περισσότερο ή λιγότερο έμμεσες, συχνά όμως επισύροντας και την αντίδραση του καθεστώτος: εικαστικές εκθέσεις κλείνουν την πρώτη τους μέρα, παραστάσεις αλλάζουν ή σταματούν και ξαναρχίζουν, περιοδικά καταδικάζονται με προσηματικές αφορμές και αναγκάζονται να κλείσουν, βιβλία κατάσχονται αφού έχουν κυκλοφορήσει, τραγούδια κόβονται από δίσκους αφού έχουν ηχογραφηθεί. Μέσα από αυτό το ιδιότυπο παιχνίδι της γάτας με το ποντίκι δημιουργείται όμως ένας ζωτικός χώρος. Είναι ενδεικτικό ότι με το στρατιωτικό νόμο που επιβάλλει το καθεστώς Ιωαννίδη το Νοέμβριο του 1973 διατάσσεται η διάλυση 24 φοιτητικών και πολιτιστικών σωματείων (μαζί και η Τέχνη της Θεσσαλονίκης), δείγμα του πόσοι τέτοιοι σύλλογοι είχαν εντωμεταξύ ξεπηδήσει σε πολλές περιοχές της Ελλάδας.

Οι νέοι στο προσκήνιο

Μια τάση που ξεκάθαρα χαρακτηρίζει την περίοδο της χούντας, ήδη από τα χρόνια '67-69, είναι η εμφάνιση νέων δημιουργών και διανοουμένων. Νεότεροι λογοτέχνες (κυρίως μέλη της γενιάς που αργότερα θα ονομαστεί «Γενιά του 70», όπως ο Βασίλης Στεριάδης και η Μαρία Λαϊνά) έχουν ήδη αρχίσει να δημοσιεύουν πριν το 1970 – πολλές φορές και σε καινούρια περιοδικά, όπως το περιοδικό *Λωτός*, που πρωτοεκδίδεται τον Μάη του 1968, ή σε παλιότερα περιοδικά που δεν είχαν σταματήσει την κυκλοφορία τους, όπως η *Διαγώνιος* του Ντίνου Χρι-

15. Δ. Ν. Μαρωνίτης, *Ανεμόσκαλα και Σημαδούρες*, Αθήνα, Ολκός, 1975, σ. 31.

στιανόπουλου. Μπορεί μάλιστα να πει κανείς ότι η «σιωπή» των καταξιωμένων λογοτεχνών άφησε ελεύθερο έναν χώρο που προσπάθησαν να εκμεταλλευθούν κάποιοι πρωτοεμφανιζόμενοι.

Την ίδια στιγμή, οργανώνονται, συχνά από ομάδες νέων, ιδιωτικές ή ημι-δημόσιες εκδηλώσεις με αντιστασιακό χαρακτήρα, όπου γίνεται ανάγνωση και συζήτηση λογοτεχνικών κειμένων. Ο Αλέξης Ζήρας θυμάται, για παράδειγμα, «έναν τέτοιο κύκλο στα Γιάννενα, το 1969, όπου με συγκινητική αφοσίωση είχαν δακτυλογραφήσει τα ούτως ή άλλως δυσεύρετα ποιήματα του Μανόλη Αναγνωστάκη, προρωθώντας τα μόνο σε πρόσωπα που θεωρούνταν έμπιστα. Αλλά και στην Αθήνα ή στη Θεσσαλονίκη υπήρξαν ανάλογες περιπτώσεις, με κλειστές συγκεντρώσεις φίλων, όπου γίνονταν αναλύσεις ποιημάτων του Σεφέρη και του Ρίτσου ή της τριλογίας των *Ακυβέρνητων Πολιτειών* του Στρατή Τορκα, με έμφαση σε αποσπάσματα που υπαινίσσονταν ή περιέγραφαν καταστάσεις συλλογικής ευθύνης». ¹⁶

Ενδεχομένως, μάλιστα, σε μια τέτοια εκδήλωση να αναφέρεται και ο ίδιος ο Αναγνωστάκης στο ποίημα «Νέοι της Σιδώνος, 1970» της ενότητας *Ο Στόχος* που πρωτοδημοσιεύεται στα *Δεκαοχτώ Κείμενα*: «Κανονικά δεν πρέπει να 'χουμε παράπονο/ Καλή κι εγκάρδια η συντροφιά σας, όλο νιάτα,/ Κορίτσια δροσερά – αρτιμελή αγόρια/.../ Καλά με νόημα και ζουμί και τα τραγούδια σας,/.../ (Μας γέρασαν προώρως Γιώργο, το κατάλαβες;);». ¹⁷ Κλείνοντας το μάτι στους καβαφικούς «νέους της Σιδώνος», το ποίημα του Αναγνωστάκη εκφράζει έναν βαθύ σκεπτικισμό για τη δυνατότητα της λογοτεχνίας (και των λογοτεχνικών συγκεντρώσεων με δυναμική νεανικής κουλτούρας, στις οποίες πλαισίως αναφέρεται) να αντι-δράσει. Ταυτόχρονα όμως, το ποίημα φαίνεται και να μιλάει, σε λεπτή ειρωνεία, για την εναλλαγή των καλλιτεχνικών γενεών, που η κατάσταση της δικτατορίας φαίνεται να υποβοηθά – όσο κι αν ειρωνεύεται τα «κορίτσια δροσερά – αρτιμελή αγόρια» που προσπαθούν να κάνουν αντίσταση διά καλλιτεχνικών αναζητήσεων και τραγουδιών, το ποίημα υποπτεύεται ότι η πραγματική αντίσταση θα έρθει από αυτή τη νέα γενιά.

Σε κάθε περίπτωση, τα τελευταία χρόνια της δικτατορίας είναι πια αισθητή η παρουσία μιας νέας γενιάς δημιουργών σε πολλούς χώρους. Το περιοδικό *τραμ* εκδίδεται από φοιτητές (Καρδάκου, Θεοδωρίδης, Καλοκύρης, Σουλιώτης) στη Θεσσαλονίκη τον Οκτώβρη του 1971 και μπορεί το πρώτο του τεύχος να ξεκινά με ανέκδοτα κείμενα του νεκρού πια Σεφέρη κι ένα διήγημα του Ταχτοσή, συνεχίζει όμως με κείμενα των Θεοδωρίδη, Ξεζάκη, Σουλιώτη, Τραϊανού, Γιώργου Χουλιάρα, κι ένα διήγημα του Μπόρχες μεταφρασμένο από τον Καλοκύρη. Το *τραμ* θα έχει ανέλπιστη επιτυχία και στα επόμενα τεύχη (πριν κλείσει την άνοιξη του 1972, υπό το βάρος μιας οργανωμένης καταδίκης για καταχώρηση «ασέ-

16. Αλέξης Ζήρας, «Ελογόκριση και...», *Η Καθημερινή* (ένητο «Επτά Ημέρες»), 12.12.1999, σ. 30.

17. Μανόλης Αναγνωστάκης, «Ο στόχος», *Δεκαοχτώ Κείμενα*, Αθήνα, Κέδρος, 1970, σ. 128.

μνων κειμένων») δίνοντας την αίσθηση ότι μια νέα γενιά δημιουργών παίρνει θέση ισότιμα δίπλα στους παλαιότερους. Την ίδια αίσθηση θα δημιουργήσουν, μάλλον προγραμματικά, η συλλογή *Έξι Ποιητές* (1971) και οι εμβληματικές εκδόσεις *Κατάθεση 73* (Μάιος 1973) και *Κατάθεση 74* (Μάρτιος 1974)· οι τελευταίες ως εκδοτικό είδος θυμίζουν τα *Νέα Κείμενα* ή τη *Συνέχεια*, το στίγμα τους όμως το παίρνουν από την έντονη παρουσία της νέας λογοτεχνικής (αλλά και ευρύτερα καλλιτεχνικής) γενιάς: Πούλιος, Βαλαβανίδης, Δαϊνά, Μαστοράκη, Χατζιδάκη, Πλασσαρά, Μπεκατώρος, Πατίλης, Μήτρας, γλύπτης Θόδωρος.

Οι νέοι εκδοτικοί οίκοι, άλλωστε, σιγά σιγά επεκτείνονται και σε πρωτότυπη παραγωγή κειμένων αλλά και στην έκδοση περιοδικών (όπως το περιοδικό *Ηριδανός*, των ομώνυμων εκδόσεων, ή τα περιοδικά *Κούρος* και *Εξάντας*), φέρνοντας στην επιφάνεια ένα πολυεπίπεδο αίτημα ανανέωσης: ανανέωση τόσο στο ίδιο το καλλιτεχνικό προϊόν όσο και στη συζήτηση που γίνεται για αυτό· τόσο στον θεωρητικό λόγο, όσο και στην αποτίμηση της πολιτικής του χρήσης.

Νέες ομάδες καλλιτεχνών έρχονται στο προσκήνιο και στα εικαστικά, όπως οι «Νέοι Ρεαλιστές» (Δίγκα, Βαλαβανίδης, Μπότσογλου, Ψυχοπαίδης, Κατζουράκης). Χώροι όπως το Ινστιτούτο Γκαίτε, οι γκαλερί Όρα και Νέες Μορφές, δίνουν τη δυνατότητα εκθέσεων που διερευνούν τα όρια αντιδικτατορικής παρέμβασης, και συχνά αντιμετωπίζουν τη λογοκριτική επέμβαση του καθεστώτος. Παράδειγμα η έκθεση της Μαρίας Καραβέλλα, που δημιούργησε στην Αθήνα Τέχνης του Χίλτον ένα περιβάλλον που έμοιαζε με κελί φυλακής, στον τοίχο γραμμένη με κόκκινα γράμματα η λέξη «Βοήθεια»: η έκθεση έκλεισε αμέσως μετά τα εγκαίνια της τον Μάιο του 1971.

Στο θέατρο, μια σειρά νέοι θέατροι δημιουργούνται μετά το 1970 (τουλάχιστον 18 την περίοδο 1970-1973),¹⁸ κάποιοι μάλιστα χρησιμοποιώντας στον τίτλο τους τον όρο «νέος», «σύγχρονος» ή «ελεύθερος» (Ελεύθερο Θέατρο, Θέατρο των Νέων, Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο, Μοντέρνο Θέατρο, Ανοιχτό Θέατρο, Νέα Πορεία). Νέοι θεατρικοί συγγραφείς όπως οι Σκούρτης, Αναγνωστάκη, Μουροελάς, Μάρκαρης και Μάτεσις, κάνουν τώρα αισθητή την παρουσία τους (κάποιοι είχαν πρωτοεμφανιστεί λίγο πριν από τη χούντα), και δημιουργούν μια εικόνα ανανέωσης του θεατρικού λόγου. Μπρεχτ και Ιονέσκο – επικό θέατρο και θέατρο του παραλόγου – επιστρατεύονται ως πρότυπα, μαζί με στρατηγικές παραστασιακής υπονόμευσης και σάτιρας που προσφέρει το είδος της επιθεώρησης.

Ομάδα νέων δημιουργών εμφανίζεται εμφατικά και στον κινηματογράφο: στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1968 μπορεί να θριαμβεύει ο Τζέημς Πάρις (και το εμφυλιοψυχροπολεμικό *Στα σύνορα της προδοσίας*), ο Αγγελόπουλος όμως παρουσιάζει την μικρού μήκους ταινία *Εκπομπή*, οι Σφήκας-Τορνές τον *Θηραϊκό Όρθρο*, οι Παπαστάθης-Αυγερινός την *Οδό Ερμού*, ενώ το 1969 ο Γιώργος Σταμπούλοπουλος στέλνει στο Φεστιβάλ την *Ανοιχτή Επιστολή*, μια ταινία που κόβεται

18. Ακολουθώ εδώ την έρευνα του Φίλιππου Χάγερ, *ό.π.*

από την κριτική επιτροπή για πολιτικούς λόγους. Από το 1970 (χρονιά της *Αναπαράστασης* του Αγγελόπουλου), τον τόνο πια θα τον δίνουν οι νέοι σκηνοθέτες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, με προεξάρχοντες τον Αγγελόπουλο, τον Βούλγαρη, τον Παπαστάθη και τον Τάσιο. Στο Φεστιβάλ του '72 τα βραβεία θα μοιραστούν *Το προξενίο της Άνας* του Βούλγαρη και οι *Μέρες* του '36 του Αγγελόπουλου. Ο αέρας έχει αλλάξει: ταίχιες κοινωνικής και πολιτικής κριτικής, που εμβληματικά χρησιμοποιούν τη σιωπή και αυτοαναφορικά σχολιάζουν τη χρήση του κινηματογραφικού μέσου και την ιδέα της ανα-παραστάσης, γίνονται πια ο (φεστιβαλικός, τουλάχιστον) κανόνας.

Τέλος του '69 έχει κυκλοφορήσει όμως και το *Περιβόλι του Τρελλού*, του Διονύση Σαββόπουλου. Δίσκος που εμβληματικά, στο πλαίσιο μιας ροκ τραγουδοποιίας με εμφανή (ακόμα κι από το εξώφυλλο) τη σχέση με το διεθνές κλίμα νεανικής κουλτούρας, εκφράζει τόσο το σοκ της δικτατορίας και τη διάθεση φυγής, όσο και μια καινούρια ποιητική υπονόμευσης και αντίστασης: «Κάτι αλήθεια συμβαίνει εδώ/ κάτι μουσικό».

«Πλαζική κουλτούρα, όγκοι κοπριά» και αντιδικτατορική κουλτούρα

Με την αντιστασιακή πολυφωνία που κατακτιέται σιγά σιγά εκεί γύρω στο 1970, αναδεικνύεται γενικότερα η διάθεση να ξαναπιαστεί ένα νήμα που είχε κοπεί το 1967. Η δικτατορία είχε διακόψει βίαια την πορεία ενός δημόσιου λόγου, ή καλύτερα μιας δημόσιας σφαίρας στην οποία η κουλτούρα είχε αρχίσει να παίζει κεντρικό – και, συχνότατα, πολιτικό – ρόλο. Η 21^η Απριλίου δεν σημαίνει μόνο το βίαιο σταμάτημα δράσεων όπως οι συναυλίες και τα σχέδια του Μίκη Θεοδωράκη για τη Μελοποιημένη Ποίηση, ο Σύλλογος Φίλων Ελληνικής Μουσικής (Λοΐζος, Μαρκόπουλος, Σαββόπουλος, Λεοντής, Φαραντούρη), και οι ποικίλες δράσεις και ομάδες που έβγαιναν από τους Λαμπράκηδες ή συμπορεύονταν με αυτούς. Σημαίνει επίσης και τη βίαιη ανάσχεση της πορείας σύνδεσης αυτών των κινήσεων με συγκεκριμένους πολιτικούς χώρους και με το νεολαιίστικο κίνημα στην Ελλάδα και έξω από αυτήν. Είχε διακοπεί δηλαδή έτσι ένας συγκεκριμένος πολιτικός πολιτισμός και η πορεία που φαινόταν να έχει πάρει.

Την ίδια στιγμή, η δικτατορία επένδυσε εξ αρχής σε μια πολιτική μαζικής κουλτούρας, που, μάλιστα, άρχισε πια να αποδίδει καρπούς. Η κρατική τηλεόραση, που είχε δειλά ξεκινήσει το 1966, γίνεται μετά το 1968 λαϊκό μέσο ψυχαγωγίας, με τη στήριξη (αλλά και τη χειραγώγηση) του καθεστώτος. Πολύ γρήγορα η απήχηση του μέσου θα γίνει τέτοια ώστε οι δρόμοι να ερημώνουν όταν, για παράδειγμα, παίζεται η σειρά *Άγνωστος πόλεμος* (1970). Η τηλεόραση αντιγράφει, αλλά και πια ανταγωνίζεται ευθέως τον λαϊκό κινηματογράφο. Ο *Άγνωστος πόλεμος* δεν είναι παρά η συνέχεια, στη μικρή οθόνη, της αισθητικής (και θεματικής) των εθνοπολεμικών ταινιών του Τζέημς Πάρις.

Η χούντα επενδύει στο μαζικό θέαμα και πέρα από την τηλεόραση. Το ποδόσφαιρο αναδεικνύεται σε βασικό παράγοντα της εθνικής ψυχαγωγίας – με κορύφωμα το «έπος του Γουέμπλεϊ», την πορεία δηλαδή του Παναθηναϊκού μέχρι τα τελικά του Κυπέλλου Πρωταθλητριών την άνοιξη του 1971. Αλλά και οι εορτές της «πολεμικής αρετής των Ελλήνων» στο Παναθηναϊκό Στάδιο, οι εορτασμοί της 21^{ης} Απριλίου, οι Ολυμπιάδες Τραγουδιού, ακόμα και οι εκτεταμένοι στολισμοί που γίνονται κάθε άνοιξη με αφορμή το Πάσχα, μεταδίδονται ακούραστα από τη μεγάλη (με τα κινηματογραφικά Επίκαιρα) και, κυρίως, από τη μικρή οθόνη, την προπαγανδιστική δυνατότητα της οποίας το καθεστώς χρησιμοποιεί απολύτως. Μέσα σε αυτή τη λογική του εθνικού υπερ-θεάματος, εντάσσεται και η προβολή του λόγου της δικτατορίας, είτε αυτός μεταδίδεται μέσα από τους λεκτικά ακροβατικούς λόγους του Παπαδόπουλου, είτε από τις επίσημες ανακοινώσεις και εκδόσεις του καθεστώτος. Ένας τύπος μαζικής κουλτούρας, που καθορίζει τη δημόσια σφαίρα, χρησιμοποιείται έτσι και για τον βίαιο ανακαθορισμό μιας «εθνικής ιστορίας» με όχημα την παραστασιακή χρήση συμβόλων, το θέαμα, την επαναληπτικότητα και την αισθητική αφασία, το κιτς. Αυτό που συνδέει την καθεστωτική μαζική κουλτούρα και την εθνική αφήγηση που αυτή προωθεί, είναι το ότι και για τα δύο εγγυάται η «Επανάσταση της 21^{ης} Απριλίου»: ως παραγωγός (της μαζικής κουλτούρας), διατεταγμένη προστάτης και συνεχιστής (της εθνικής αφήγησης που παράγεται).

Έτσι, όταν η πνευματική αντίδραση ξεκινά πιο έντονη μετά τα πρώτα δύο χρόνια της Δικτατορίας, προσπαθεί αφενός να πιάσει το νήμα του πολιτικού πολιτισμού που είχε κοπεί το 1967 – αν και χωρίς τις κομματικές συνδέσεις της προδικτατορικής περιόδου. Την ίδια στιγμή όμως προσπαθεί και να δημιουργήσει έναν διαφορετικό χώρο, όπου όχι μόνο να δίνει απάντηση στο «τι μπορεί να κάνει ο πολιτισμός σε δύσκολους καιρούς», αλλά και ευθέως να αντιπαράσσει μian άλλη εκδοχή στην εθνική αφήγηση που έχει εισαγάγει η χούντα και στον τύπο μαζικής κουλτούρας που έχει χρησιμοποιήσει για να την εισαγάγει. Έτσι πρέπει να κατανοηθεί η επιστροφή στην ιστορία των πηγών, ο αναπροσδιορισμός του αυθεντικά «εθνικού», του «πατριωτικού» και της ελληνικής ιστορίας, που φαίνεται να διατρέχουν μια σειρά εκδόσεις και δραστηριότητες, ακριβώς γιατί έτσι αντιτάσσονται στην εκδοχή του εθνικού που προωθεί η χούντα. Σε ένα από τα πρώτα τέτοια παραδείγματα, τον Ιούνιο του 1968 οι νεότευκτες Εκδόσεις Κάλβος επανεκδίδουν την *Ελληνική Νομαρχία του 1806*, τονίζοντας τον υπότιτλο: «Ήτοι λόγος περί ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ». Η τάση σιγά σιγά διευρύνεται. Από την επανέκδοση κειμένων του Ρήγα Φεραίου μέχρι τις σειρές Ιστορίας της Ελληνικής Επανάστασης που τυπώνονται από προοδευτικούς οίκους (επανεκδίδεται, μεταξύ άλλων, και η *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* του Παπαρρηγόπουλου), ή και τις προσιτές εκδόσεις δημοτικών τραγουδιών (Οι *Παραλογές*, σε επιμέλεια Γιώργου Ιωάννου εκδίδονται το 1970 από τον Ερμή· ακολουθούν το 1973 τα *Κλέφτικα*, με επιμέλεια και εισαγωγή του Αλέξη Πολίτη).

Η επιστροφή στην Ιστορία αλλά και τη βιωμένη παράδοση προτείνεται και ως μια άσκηση αυτογνωσίας ικανή να αντισταθεί στην εκδοχή εθνικού πολιτιστικού βίου που προσφέρουν οι συνταγματάρχες. Υπ' αυτό το πρίσμα – και ως ευθεία αντίδραση στη χρήση της δημοτικής μουσικής από το καθεστώς, που προπαγανδίζει ακούραστα την εικόνα των δικτατόρων να χορεύουν τσάμικο – πρέπει να ιδωθούν και κινήσεις όπως το μουσικό κίνημα της «επιστροφής στις ρίζες», που οραματίζεται ο Γιάννης Μαρκόπουλος (και που, μεταξύ άλλων, φέρνει και το ριζίτικο «Πότε θα κάνει ξαστεριά» στο βασικό αντιδικτατορικό λεξιλόγιο) και η αντίστοιχη χρήση δημοτικών οργάνων, ήχων και ενορχηστρώσεων από νέους τραγουδοποιούς, όπως η Μαρίτσα Κωχ ή ο Σαββόπουλος. Ο νεοκουματικός Νίκος Χουλιαράς γράφει στο εξώφυλλο ενός δίσκου του με δημοτικά τραγούδια το 1972: «Είτε το θέλω είτε όχι, είμαι άλλος άνθρωπος από εκείνον που πρωτοτραγουδούσε [αυτά τα τραγούδια]. Το δημοτικό τραγούδι φανερώνεται σ' εκείνους που το αγαπούν και όχι σ' εκείνους που αναλαμβάνουν να το υπερασπίσουν. Είναι "τραγούδι" και το τραγούδι είναι αίμα».

Η ιδέα ότι η δημοτική παράδοση, σε πείσμα της χρήσης που της επιφύλασσε το καθεστώς, μπορεί να γίνει αφετηρία μιας άλλου τύπου αυτογνωσίας αλλά και μιας άλλου τύπου πολιτικής αντίστασης, φαίνεται να διαχέεται με εντυπωσιακά αυτοσυνειδητο τρόπο στο πλαίσιο της αντιδικτατορικής κουλτούρας. Δείτε πως, σε μια συνέντευξη του 1972, ο Σαββόπουλος σχολιάζει τη διαφορά ανάμεσα στο *Φορηγό* του 1965 και τους επόμενους δίσκους του που κυκλοφόρησαν μέσα στη δικτατορία:

Στο Φορηγό είχα Νόμο – με την έννοια αυτού που με ξεπερνάει και με καθοδηγεί. Τον καιρό εκείνο, το να 'νάχω κάτι τέτοιο εμένα προσωπικά δεν μου κόστιζε και πάρα πολλά. Απ' το Περιβόλι του Τρελλού [1969] και μετά, τόσο εγώ όσο και οι φίλοι μου αντιλαμβανόμαστε ότι Νόμος δεν υπάρχει – ούτε θεός ούτε άνθρωπος – είτε επειδή κι αυτός ο εαυτός δεν υπάρχει, είτε ακόμα κι αν υπάρχει εμείς είμαστε στραβοί και δεν μπορούμε να τον δούμε. Αντιλαμβανόμαστε τον αντικειμενικό κόσμο σαν ένα βρώμικο ψωμί το οποίο μπορεί, από βρώμικο και ακατάλληλο, να μετατραπεί σε καθαρό και κατάλληλο για το σώμα και το αίμα, διά της λειτουργίας του τρώγειν. Επιχειρούμε μια επιστροφή σε πολύ-πολύ βασικές αρχές κι εκεί πέρα ανακαλύπτουμε έναν κοινό «μύθο», (παρακάτω πια, στον Μπάλλο) βάσει του οποίου μπορούμε να επικοινωνήσουμε σε επίπεδο γιορτής.¹⁹

Αυτός που μιλάει εδώ είναι ο Σαββόπουλος του Μπάλλου (1971) και του Βρώμικου Ψωμιού (1972), των εμφανίσεων στο *Ροντέο* (1969-71) και των μεγάλων ζωντανών προγραμμάτων στο *Κύτταρο* (1972-74), όπου θα προσκαλέσει, εκτός των άλλων, και τη Δόμνα Σαμίου, τον Τζίμη τον Τίγρη και τον Ευγένιο Σπαθάρη. Και είναι σαφές ότι εδώ ο Σαββόπουλος συγκεφαλαιώνει μια ολόκληρη,

19. Μιχαήλ Μήτρας, «Συζητώντας με το Διονύση Σαββόπουλο», *Χρονικό* 1972, Αθήνα, Γκαλερί Όρα, 1972, σ. 215.

γενικότερη στρατηγική αντίστασης, κατά την οποία τα πολιτιστικά βήματα της χούντας, ένα προς ένα, αποδομούνται με έναν τρόπο περίπου ομοιοπαθητικό. Από τη μια η λαϊκοδημοτική κουλτούρα αναπαράγεται σε ένα άλλο επίπεδο, ικανή να φτιάξει έναν καινούριο μύθο, από την άλλη, η ίδια η μαζική κουλτούρα που προσφέρει η χούντα («μαζική κουλτούρα, όγκοι κοπριά») αναμασάται και γυρίζει πίσω, αλλαγμένη, ανταγωνιστική, επαναστατική («Αε-φάε, βρώμικο ψωμί/ θα καθαρισθεί άμα καταβροχθισθεί»). Ο «Μπάλλος», το τραγούδι που πιάνει ολόκληρη την πρώτη πλευρά από τον ομώνυμο δίσκο του '72, ξεκινώντας με παραδοσιακά πνευστά και «ντέφια, νταούλια, κρόταλα», και στην πορεία χωνεύοντας παραδοσιακούς δρόμους, αναπαράγει ουσιαστικά μια σκηνοθεσία που θυμίζει έντονα ως βάση τις λαϊκιστικές γιορτές της δικτατορίας («τα πλήθη ουρλιάζουν στις κερκίδες»). Η τελετουργία που προτείνεται στον «Μπάλλο» του Σαββόπουλου όμως σατιρίζει το γκροτέσκο του δικτατορικού λόγου («Γιιιί τρέχει... έγινε κατολίσθηση κι έπεσε κανας βράχος;»), έχει στοιχεία παραλόγου, αλλά και ξαναγυρίζει να εξερευνήσει τις δυνατότητες του πανηγυριού, της γιορτής. Κάτι που, εκείνη την εποχή, αξίζει να θυμηθούμε ότι έκαναν σε θεωρητικό τουλάχιστον επίπεδο και οι καταστασιακοί του Γκι Ντεμπόρ, εμπνευσμένοι από την κοινωνιολογία του Αντρέ Λεφέβρ, αλλά και νεανικά κινήματα σε πάρα πολλές χώρες κέντρου και περιφέρειας (παράδειγμα οι τροπικαλιστές στη Βραζιλία: ροκ μίμηση, ψυχεδέλεια, μαζική κουλτούρα, λαϊκή γιορτή και αντιδικτατορική πολιτική μαζί). Ολόκληρος ο «Μπάλλος» του Σαββόπουλου πατάει, λοιπόν, με το ένα πόδι στην ποιητική της αντίστασης στη δικτατορία, έτσι όπως αυτή σιγά σιγά αρχιτεκτονείται στην Ελλάδα των πρώτων χρόνων της δεκαετίας του '70 και με το άλλο πατάει σταθερά στα διεθνή '60 και τη νεανική αντικουλτούρα.

Αν η ευθεία απάντηση στην πατριδολογία των συνταγματαρχών είναι, κυρίως μετά το 1969, ένας βασικός άξονας πνευματικής δραστηριότητας, ένας άλλος είναι η αποδόμηση της γλώσσας του καθεστώτος, η αντίσταση στην καθαρεύουσα όπως την εκφέρει ο λόγος των συνταγματαρχών. Στα *Δεκαοχτώ Κείμενα* του 1970 υπάρχει το άρθρο του Αλέκου Αργυρίου «Το ύφος μιας γλώσσας και η γλώσσα ενός ύφους» που γενεαλογεί τη χρήση της καθαρεύουσας στο ελληνικό κράτος επεξηγώντας το δίπολο «καθαρεύουσα/συντήρηση vs. δημοτικής/πρωτοπορίας». Η συζήτηση για τη γλώσσα και τις δυνατότητες της, για τον τρόπο που η ομιλούμενη μπορεί να γίνει όπλο στα χέρια του λαού, πλατφόρμα ανανέωσης της παιδείας και μορφή πολιτικής σκέψης, θα συνεχιστεί όλα τα χρόνια της δικτατορίας. Παράλληλα, η επιστροφή στα κείμενα και τις μορφές του κινήματος του δημοτικισμού θα γίνει σχεδόν μόδα. Ο δημοτικισμός των πρώτων δεκαετιών του αιώνα, ιδιαίτερα στο παράδειγμα του Εκπαιδευτικού Ομίλου, χρησιμοποιείται μέσα στη δικτατορία ως πρότυπο κινήματος που είχε ξεκινήσει από την αναμόρφωση της παιδείας, της γλώσσας και της θεωρητικής συζήτησης, για να καταλήξει σε κίνημα κοινωνικό. «Πρέπει ν' αποχτήσουμε γνώση ξεκάθαρη των προβλημάτων πρώτα, των δυσκολιών πιο ύστερα, για να μπορέσουμε μια μέρα να βρούμε και να εφαρμόσουμε τις λύσεις» γράφει ένα

φυλλάδιο ένθετο στο βιβλίο με τις διαλέξεις του Α.Π. Δελμούζου *Δημοτικισμός και Παιδεία*, που επανεκδίδεται από την ΕΚΙΝ τον Μάιο του 1971.

Εκτός από την προωθούμενη εθνική αφήγηση και τη γλώσσα, και τα ίδια τα σύμβολα της δικτατορίας γίνονται τελικά υλικό υπονόμησης και κατάκτησης νέων συμβολικών συνάψεων. Ο Αλέξης Ακριθάκης ζωγραφίζει εικόνες που θυμίζουν σχήματα ή σύμβολα του καθεστώτος (το πουλί, τανκς, στολές αξιωματικών), τα οποία παρουσιάζονται όμως είτε κομματιασμένα, είτε μεταμορφωμένα με τρόπο γκροτέσκο. Και σε μια εικαστική έκθεση που έχει έκτοτε πολύ συζητηθεί, ο Βλάσης Κανιάρης εκθέτει την άνοιξη του 1969 έργα φτιαγμένα με γύψο, από τον οποίο όμως φαίνεται να βγαίνουν κόκκινα γαρίφαλα – που επίσης μοιράζονται και στους επισκέπτες της έκθεσης. Προφανής είναι τόσο ο συμβολισμός, όσο και η διάθεση υπονόμησης των βασικών μεταφορών με τις οποίες αρθρώνεται ο χουντικός λόγος (η χώρα στον γύψο, ο ασθενής στο κρεβάτι της εγχείρησης). Δεν είναι τυχαίο ότι την ίδια ακριβώς στρατηγική θα ακολουθήσει ο Θανάσης Βαλινός στο διήγημα που δημοσίευσε στα *Δεκαοχτώ Κείμενα* με τίτλο «Ο γύψος», όπου ένας ασθενής, χωρίς να γνωρίζει γιατί ακριβώς βρίσκεται στο νοσοκομείο, καταλήγει να μπαίνει ολόκληρος στο γύψο, που, στις τελευταίες γραμμές του διηγήματος, καλύπτει μέχρι και το πρόσωπο και το στόμα του.

Τα τελευταία χρόνια της δικτατορίας οι στρατηγικές «αντιδικτατορικής κουλτούρας», συνδυασμένες, έχουν πια δημιουργήσει ένα εντελώς χαρακτηριστικό λεξιλόγιο, που μάλιστα μπορεί πλέον να κατακτήσει κανάλια ευρύτερης διανομής, ακόμα κι εκείνα που ελέγχει πλήρως η χούντα. Στο πιο χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα, ο Κώστας Μουρσελάς γράφει για το τηλεοπτικό κανάλι της ΕΙΡΤ τα σκετς του *Εκείνος κι Εκείνος*. Ίσως η μοναδική περίπτωση αντιδικτατορικού λόγου που περνάει στους τηλεοπτικούς δέκτες, τα 103 δεκαπεντάλεπτα σκετς (προβάλλονται 19 Ιουνίου 1972- 9 Φεβρουαρίου 1974) με τον Βασίλη Διαμαντόπουλο και τον Γιώργο Μιχαλακόπουλο στους εμβληματικούς ρόλους του Σόλωνα και του Λουκά, μένουν παροιμιώδη. Όσο κι αν υφίστανται αυστηρή λογοκρισία, τα σκετς καταφέρνουν να δημιουργήσουν ευαγάγγωστες αντικαθεστωτικές αναφορές χρησιμοποιώντας το παράλογο, την αποσιώπηση, τη σιωπή, την γκριμάτσα, τη χειρονομία, την παραστασιακή υπερβολή και το υπονοούμενο.

Το δυναμικό κοινό, η αντικουλτούρα και η μικρή δεκαετία του '60

Μια διάσταση αυτοσυνειδησίας και μια διάθεση αυτοαναφορική ορίζει ως κοινός άξονας όλα τα παραπάνω. Όλες δηλαδή αυτές οι πολιτιστικές κινήσεις γίνονται με στόχο την αντιπαράθεση στον λόγο της δικτατορίας και την αποδόμησή του, είτε προτείνοντας άλλες, πιο αυθεντικές αναγνώσεις του έθνους και της ιστορίας του, είτε με βάση την ειρωνεία, το χιούμορ και τη σάτιρα. Την ίδια στιγμή όμως,

φαίνεται έντονη η διάθεσή τους να αναστοχαστούν τις δυνατότητες και το ρόλο τους. Αίφνης, όχι μόνο το τι μπορεί να γραφεί (εναντίον της δικτατορίας), αλλά και το πώς μπορεί να γραφεί – το ύφος, δηλαδή, και το είδος της τέχνης –, μπαίνει στο μικροσκόπιο της ανάλυσης.

Είναι ενδεικτικό ότι η περίοδος από το 1969 μέχρι το 1974 φέρνει και μια έντονη τάση επέκτασης και οργάνωσης του κριτικού λόγου. Ένας καινούριος λόγος για τον κινηματογράφο έρχεται να συνοδεύσει το νέο κίνημα των σκηνοθετών του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου – η έκδοση, ανάμεσα σε άλλες κινήσεις, του περιοδικού *Σύγχρονος Κινηματογράφος* (1969), δεν είναι τυχαία. Όμοια αναπτύσσεται και η συζήτηση για το θέατρο, τα εικαστικά και τη λογοτεχνία. Οι εκδόσεις *Χρονικό '70*, *Χρονικό '71* κ.ο.κ., που εκδίδει η γκαλερί Ώρα, είναι γεμάτες άρθρα που όχι μόνο δίνουν μια περίληψη της πνευματικής κίνησης για τη χρονιά που πέρασε (κάτι σημαντικό, καθώς υπογραμμίζουν ότι, πλέον, κάτι *όπως κινείται*), αλλά προσπαθούν να διαμορφώσουν και θεωρητικά επιχειρήματα και να αναδείξουν τη σχέση με διεθνή ρεύματα. Το ίδιο συμβαίνει και στα τεύχη της *Συνέχιας*, και σε πολλά άλλα περιοδικά, όπου ξαφνικά δημιουργείται ένα ενδιαφέρον για το θεωρητικό λόγο που, με τα σημερινά μάτια, φαίνεται εντυπωσιακό, αν και λίγο έχει προσεχθεί. Με έμφαση συζητούνται η σημειολογία και οι θεωρίες του ύφους, οι θεωρίες της ανάγνωσης, η ψυχανάλυση, ο δομισμός, η φεμινιστική θεωρία, ο Μπαρτ, ο Σοσίρ, ο Λούκας και οι θεωρίες της σημειολογίας του κινηματογράφου.

Η στροφή προς τη θεωρία γίνεται παράλληλα με μια στροφή του ενδιαφέροντος προς το υποκείμενο, προς την υποκειμενικότητα. Είναι όμως σημαντικό ότι αυτές οι δυο κινήσεις γίνονται παράλληλα. Παράδειγμα: σε όλες τις αντιδικτατορικές κινήσεις βλέπει κανείς μια έμφαση στην ιδέα του δημιουργού και της ευθύνης του/της· την ίδια όμως στιγμή αυτή συνδυάζεται με μια άνευ προηγουμένου έμφαση στην υλικότητα του δημιουργήματος. Δεν είναι τυχαίο ότι οι λέξεις που τότε μιλούν χρησιμοποιούνται σε τίτλους και περιγραφές για να υποδηλώσουν αντιδικτατορική κινητικότητα, συνδυάζουν την παρουσία των δημιουργών-πομπών (κατάθεση, δοκιμή, ευθύνη, κίνηση, παράσταση) με την έμφαση στον κώδικα και την υλικότητα του μηνύματος που εκπέμπουν (κείμενο, γραφή, χειρονομία, αναπαράσταση). Και μια μόδα στις προσδευτικές εκδόσεις της εποχής, η φωτοανατύπωση χειρογράφων συγγραφέων (που συχνά δημοσιεύονται στην αρχή περιοδικών και συλλογικών εκδόσεων), ουσιαστικά συνδέει κι αυτή το φετιχισμό της μορφής του συγγραφέα και του (χρους της παρουσίας του, με το φετιχισμό της κειμενικότητας και της γραφής. Παράδειγμα άλλο: μετά το 1970 διαφαίνεται μια τάση για έκφραση νέων ταυτοτήτων, ότι συχνά ονομάζουμε ανάδυση νέων υποκειμένων. Από την ανάδυση νέων πολιτικών ταυτοτήτων, έως την εκφορά μιας μορφής γυναικείου λόγου, ή λόγου της σεξουαλικότητας και της σεξουαλικής διαφοράς. Αυτή όμως η κίνηση γίνεται παράλληλα με μια μοναδική έμφαση στην ιδέα ότι το υποκείμενο είναι ήδη πάντα διασπασμένο κι η εκφορά του πάντα υποκύπτει στην εγγενή λογοκρισία

που προϋποθέτει ο λόγος. Τα *ρέστα* του Ταχτοσή (1972) μπορούν να ιδωθούν ως μια προσπάθεια ομοφυλόφιλης αυτοβιογραφίας, την ίδια στιγμή όμως γράφονται για να αποδομήσουν την έννοια του συμπαγούς και ενιαίου αυτοβιογραφικού υποκειμένου. Και η ποίηση της Ρέας Γαλανάκη (δημοσιευμένη στη *Συνέχια* και αλλού), ή τα *Διόδια* της Τζένης Μαστοράκη (1972), εκφέρουν έναν γυναικείο, αντιπατριарχικό λόγο, παράλληλα όμως θεματοποιούν τη διαπραγμάτευση, το πολυεπίπεδο καθεστώς κρίσης του λόγου που κάθε γραφή προϋποθέτει.

Ως εκ τούτου, μια ευρύτερη επιστροφή στο προσωπικό, που φαίνεται να εκδηλώνεται στα χρόνια της δικτατορίας, γίνεται με την παράλληλη επιμονή στις συνθήκες της εκφοράς του προσωπικού λόγου, στη διακειμενικότητα όλων των λόγων, στη ρευστότητα της υποκειμενικότητας, αλλά και στον διάλογο που πρέπει κανείς να ανοίξει με αυτούς που υποδέχονται την απεύθυνσή του. «Ξεχωρίζω φράσεις [άλλων συγγραφέων], τις απομονώνω απ' το αρχικό τους περίβλημα, τους δίνω ένα καινούργιο ειδικό βάρος... συνθέτω μια ταινία μοντάροντας ξένα κομμάτια για να μπορέσω κάποτε να την προβάλω. Κι η ταινία αυτή με αποδίδει πιστά... όπως είμαι κι όπως αλλάζω» γράφει ο Παύλος Ζάννας το 1971. Και συμπληρώνει: «Ένα βιβλίο υπάρχει ταυτόχρονα κι εδώ κι εκεί. Είναι ένας κώδικας στη διάθεση του καθένα». ²⁰ Στο ίδιο κλίμα, ο γλύπτης Θόδωρος υπογράφει ένα εντυπωσιακό κείμενο περί σημειολογίας στην *Κατάθεση 74*, στην κορύφωση του οποίου σημειώνεται με κεφαλαία γράμματα: «Αυτή τη στιγμή κρατάτε – πιάνετε αυτό το έντυπο. Ζυγίστε το στα χέρια σας και φανταστείτε ποιες άλλες δυνατότητες ή πληροφορίες μπορεί να σας προσφέρει, εκτός από αυτές που διαβάσετε μέσα από τις λέξεις του». ²¹ Η ιδέα του ενεργητικού και σημειωτικού υποφιασμένου κοινού, που φαίνεται να προωθείται από διάφορες πλευρές και τέχνες, δεν μένει τελικά μόνο στα χαρτιά· συμβαδίζει, αντίθετα, με ένα κλίμα «κοινού που αντιδρά», από τον Εξώστη του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, τους αναγνώστες των βιβλίων και των περιοδικών που μαζεύονται στα βιβλιοπωλεία, τους ακροατές στις λογοτεχνικές εκδηλώσεις, ως τους θεατές στο θέατρο, τον κινηματογράφο ή τα εικαστικά. Μια από τις μεγαλύτερες θεατρικές επιτυχίες των τελευταίων χρόνων της δικτατορίας, και μάλλον η πιο γνωστή αντιδικτατορική θεατρική παράσταση, το εμβληματικό *Μεγάλο μας τσίρκο* του Ιάκωβου Καμπανέλλη από τον Θίασο Καρέζη-Καζάκου (1973), συγκεφαλαιώνει τάσεις που έχω περιγράψει ήδη (αντιδικτατορική εθνική αφήγηση και βιωμένη παράδοση, επικό θέατρο και στοιχεία παραλόγου, σάτιρα συμβόλων, παραστασιακότητα). Βασίζεται όμως εμφανώς στη σιγουριά ότι το κοινό θα είναι διατεθειμένο να μοιραστεί τους κώδικες και να συμμετάσχει: το ότι η παράσταση μεταμορφωνόταν στο τέλος σε γιορτή, με το θίασο να κατεβαίνει στις σειρές των θεατών και να τραγουδάει μαζί τους, δεν ήταν δευτερεύον σκηνοθετικό εύρημα· ήταν η βασική συνθήκη του έργου.

20. Παύλος Ζάννας, «Μποτίλια στο πέλαγο», *Νέα Κείμενα 1*, Αθήνα, Κέδρος, 1971, σ. 89.

21. Θόδωρος, «Χειρισμός Ν. XII», *Κατάθεση 74*, Αθήνα, Μπουκουμάνης, 1974, σ. 143-144.

Επιλογικό συμπέρασμα: οι τάσεις και οι πολιτιστικές κινήσεις που εξελίσσονται κατά τη διάρκεια της χούντας και ιδίως μετά το 1969, σε μεγάλο βαθμό συνεχίζουν διαδικασίες που είχαν ξεκινήσει νωρίτερα στη δεκαετία του '60. Όμως την ίδια στιγμή είναι πολύ περισσότερο αυτοσυνειδητες, πολιτικά πιο πολυφωνικές, υποψιασμένες σχετικά με το μέσο και τον τρόπο της επικοινωνίας, και είναι κινήσεις μετωπικής στρατηγικής αντίθεσης και ευθύνης. Αξίζει να δούμε αυτή την εξέλιξη και σε ένα ευρύτερο πλαίσιο: η δικτατορία συμπίπτει στην Ελλάδα με την εμπειρία που διεθνώς αναγνωρίζεται ως η δεύτερη περίοδος της «μακράς δεκαετίας του '60», μια περίοδος (κάποιοι την ονομάζουν «high Sixties») η οποία θεωρείται ότι ξεκινά σε παγκόσμιο επίπεδο γύρω στο 1967 και φθάνει περίπου ως το 1974.²² Αυτή η δεύτερη περίοδος της «μακράς δεκαετίας του '60» χαρακτηρίζεται διεθνώς από σκλήρυνση ενός κεντρικού εξουσιαστικού ελέγχου (δικτατορίες, διεθνείς επεμβάσεις, αυταρχικά καθεστώτα), όμως την ίδια στιγμή χρωματίζεται από την έκρηξη μιας μετωπικής αντικουλτούρας που του αντιτίθεται. Στο φόντο ύστερος καπιταλισμός, τέλος της αποικιοκρατίας, νέα media και «παγκόσμιο χωριό», διεθνής ενεργειακή/οικονομική κρίση (στο τέλος της περιόδου), αλλά και η έλευση αυτού που κάποιοι αργότερα θα ονομάσουν «μεταμοντέρνα κατάσταση».²³

Το ότι η συγκεκριμένη περιοδολόγηση ταιριάζει τόσο πολύ και στην ελληνική περίπτωση (με το '67-74, τη δεύτερη περίοδο των sixties, να συμπίπτει απολύτως με τη χούντα), μας προτρέπει να δούμε πόσο η πολιτιστική αντίσταση στη δικτατορία δεν μπορούσε παρά να διαμορφωθεί με τρόπους αμφισβήτησης που ορίστηκαν από τα παγκόσμια sixties. Αντί να μιλάμε για επτά χαμένα χρόνια λοιπόν, ίσως θα ήταν προτιμότερο να αρχίσουμε να βλέπουμε την περίοδο της δικτατορίας ως μέρος της διαδικασίας που υπήρξε η μακρά δεκαετία του '60, έτσι όπως αυτή εξελίχθηκε στην Ελλάδα. Η δικτατορία, σύμφωνα με αυτή την οπτική, δεν ακύρωσε, αλλά υπήρξε το πλαίσιο για να εξελιχθούν τα ελληνικά high Sixties.

Με αυτούς τους όρους αξίζει να ξαναδούμε πώς η πολιτιστική αντίσταση που τον Απρίλιο του '67 ξεκίνησε οπασμοδικά «κάνοντας όπως οι μουγκοί κάτι παράδοξες κινήσεις», πήρε στα τελευταία χρόνια της δικτατορίας τη δυναμική ενός κινήματος, τις πιο ριζοσπαστικές κατακτήσεις του οποίου ίσως παρέλειψε, ή τελικά δεν μπόρεσε, να κεφαλαιοποιήσει η ορμή της Μεταπολίτευσης.

22. Αυτή την περιοδολόγηση προτείνει, ανάμεσα σε άλλους, και ο Fredric Jameson, "Periodizing the Sixties", *The Ideologies of Theory*, v. 2 (*The Syntax of History*), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, σ. 178-210.

23. Δεν είναι τυχαίο ότι το πρώτο «περιοδικό μεταμοντέρνας λογοτεχνίας», το θρυλικό *Boundary 2*, κάνει αφιέρωμα στο δεύτερο τεύχος του στην Ελλάδα, το 1973. Για το τεύχος αυτό δεξ Dimitris Papanikolaou, «Greece as a postmodern example: *Boundary 2* and its special issue on Greece», *KAMPOS: Cambridge Papers in Modern Greek* 13, 2005, σ. 127-145.

Επώνυμοι νεκροί του Πολυτεχνείου

— Λεωνίδας Καλλιβρετάκης

Το ζήτημα του ακριβούς αριθμού των νεκρών κατά τη διάρκεια της εξέγερσης του Πολυτεχνείου και την επιχείρηση καταστολής της, παραμένει ακόμη και σήμερα ένα διοικητικό πρόβλημα. Το ζήτημα αυτό αποτελεί αντικείμενο μιας συστηματικής επιστημονικής έρευνας που διεξάγεται εδώ και μερικά χρόνια στο Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, στο πλαίσιο του Τομέα Σύγχρονης Πολιτικής Ιστορίας του ΙΝΕ/ΕΙΕ. Όλα τα στοιχεία, οι επίσημες ανακοινώσεις του καθεστώτος, οι πληροφορίες που δημοσιεύτηκαν στον παράνομο τύπο της εποχής, οι αγγελίες κηδειών στις εφημερίδες, οι κάθε προέλευσης λίστες, οι ανακρίσεις, οι συνεντεύξεις συγγενών, οι καταθέσεις μαρτύρων στη δίκη του 1975, μπήκαν στο μικροσκόπιο της έρευνας. Οδηγηθήκαμε έτσι στον παρόντα προσωρινό κατάλογο, ο οποίος εξακολουθεί να εμπλουτίζεται και να διορθώνεται. Μέχρι στιγμής, έχουν καταγραφεί εικοσιτέσσερις (24) τεκμηριωμένες περιπτώσεις, ενώ παράλληλα υπάρχουν άλλες δεκαπέντε περίπου αμφιλεγόμενες, που χρήζουν περαιτέρω διερεύνησης και παραμένουν εκκρεμείς.

Για μια εμπειρισταωμένη παρουσίαση του ζητήματος, βλ. Λεωνίδας Καλλιβρετάκης, «Πολυτεχνείο 1973-Το ζήτημα των θυμάτων: νεκροί και τραυματίες», στο συλλογικό έργο *Πολυτεχνείο '73-Ρεπορτάζ με την Ιστορία* (επιμέλεια Γ. Γάτος), Αθήνα, Φιλιππίδης, 2004, τ. 2ος, σ. 38-55.

1. **Σπυρίδων Κοντομάρης** του Αναστασίου, 57 ετών, δικηγόρος (πρώην βουλευτής Κέρκυρας της Ένωσης Κέντρου), κάτοικος Αγίου Μελετίου, Αθήνα. Στις 16.11.1973, γύρω στις 20.30-21.00, ενώ βρισκόταν στη διασταύρωση οδών Γεωργίου Σταύρου και Σταδίου, προσβλήθηκε από δακρυγόνα αέρια που έριχνε η Αστυνομία κατά των διαδηλωτών, με αποτέλεσμα να υποστεί