

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Μιούζικαλ, Μουσική Επιθεώρηση και Παραστατικές Τέχνες κατά
την περίοδο της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών (1967-1974)



ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Της φοιτήτριας: Χριστίνα Ζορμπά

ΑΕΜ: 1513

Επιβλέπων Καθηγητής: Γιώργος Κίτσιος

Θεσσαλονίκη Ιούνιος 2017

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	3
Εισαγωγή.....	6
Α) Ιστορική Επισκόπηση της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών (1967-1974).....	10
Β) Η Αντίσταση κατά της Χούντας.....	15
Γ) Εστιάζοντας στον πολιτισμό.....	18
Δ) Διάρθρωση εργασίας.....	20
1) Όψεις πολιτισμού και αισθητικής.....	23
2) Μουσική και λογοκρισία.....	26
Α) Παραδείγματα λογοκριμένων τραγουδιών.....	29
Β) Ο Ύμνος της Δικτατορίας.....	33
3) Τηλεόραση και Κινηματογράφος στα χρόνια της επταετούς Δικτατορίας.....	37
Α) Τηλεόραση.....	37
Β) Κινηματογράφος.....	43
4) Το ελληνικό κινηματογραφικό μιούζικαλ.....	48
5) Μουσικό θέατρο και επιθεώρηση.....	56
Α) Επιθεώρηση.....	56
Β) Η επιθεώρηση στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1960.....	58
Γ) Μουσικό Θέατρο και Επιθεώρηση στην επταετία.....	63
6) Γιορτές Πολεμικής Αρετής.....	68
Α) Παράδειγμα 1 ^ο : Γιορτές πολεμικής αρετής των Ελλήνων.....	70
Β) Παράδειγμα 2 ^ο : Η πρώτη επέτειος του πραξικοπήματος (21/04/1968).....	81
7) Το Μεγάλο μας Τσίρκο.....	91
Πρώτο Μέρος.....	97
Δεύτερο Μέρος.....	111
8) Συμπεράσματα.....	123
Βιβλιογραφία.....	127
Βιβλιογραφία.....	127
Αρθρογραφία.....	129
Φιλμογραφία – Ντοκιμαντέρ.....	131
Δισκογραφία.....	132
Δικτυογραφία.....	133
Πηγές εικόνων.....	136
Παράρτημα - Επιλεγμένα παραδείγματα ταινιών μιούζικαλ και των τριών περιόδων που εξετάστηκαν.	142

Πρόλογος

Η αγάπη μου για το παγκόσμιο μουσικό θέατρο και ιδιαίτερα για το μιούζικαλ, έτσι όπως αυτό έχει διαμορφωθεί σήμερα, τόσο από τη μεριά του θεατή/ακροατή, όσο και από την οπτική γωνία του εν δυνάμει performer, σε συνδυασμό με την ιδιότητα της φοιτήτριας μουσικολογίας, με ώθησε στην ανάγκη να αρχίσω να αναζητώ και να ερευνώ αν υπάρχει κάποιος, πέρα από μουσικό, μουσικολογικό υπόβαθρο στην ιστορία του, την εξέλιξή του και στην πορεία του μέχρι σήμερα.

Μέσα από την ερευνητική διαδικασία μου δόθηκε η δυνατότητα να μελετήσω την ιστορία του μιούζικαλ, τόσο στο παγκόσμιο περιβάλλον όσο και στο ελληνικό, και να κατανοήσω τα χαρακτηριστικά του υπό το πρίσμα της κοινωνίας που αυτό δημιουργήθηκε και εξελίχθηκε στη μορφή που το γνωρίζουμε σήμερα. Ένα από τα βασικά ερωτήματα που υπήρχε πριν το ξεκίνημα της διαδικασίας της διπλωματικής έρευνας και δεν έχει απαντηθεί μέχρι σήμερα αφορά στο ρόλο του είδους στην κοινωνία (ως Τέχνη και ως προϊόν). Επίσης, ένα δεύτερο ερώτημα που προέρχεται από τα χαρακτηριστικά του μιούζικαλ πραγματεύεται το αν προσφέρει η θέαση του κάτι άλλο πέρα από ένα μεγαλειώδες θέαμα. Αν, δηλαδή, απομονώσουμε το θέαμα (κοστούμια, σκηνικά, εντυπωσιακές φωνές) και τις πολύπλοκες ενορχηστρώσεις και μείνει μόνο η ιστορία και η αρχική σύνθεση της μουσικής, κατά πόσο η αίσθηση που δημιουργείται στον θεατή θα είναι η ίδια. Ένα πολύ μεγάλο ποσοστό των μιούζικαλ αποτελείται από μία αναμενόμενη ροή ιστορίας, απλές μελωδικές γραμμές που με έντονες ενορχηστρώσεις μπορούν να «συγκινήσουν» και ένα πλούσιο υπερθέαμα, έτσι ώστε όταν φεύγει κανείς από το θέατρο ή τον κινηματογράφο να μην σκέφτεται την πλοκή αλλά πχ: τον αριθμό των οκτάβων που καλύπτει η φωνή της πρωταγωνίστριας ή τον απόλυτο συντονισμό του θιάσου σε ένα χορευτικό νούμερο. Σε πολύ μικρό ποσοστό υπάρχουν μιούζικαλ των οποίων οι θεματικές είναι αυτό που προωθείται μέσα από την παραστατικότητα και ερμηνεία των ηθοποιών. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί το μιούζικαλ «Rent» του Jonathan Larson (1996) το οποίο αναπτύσσει θέματα όπως η χρήση ναρκωτικών, το AIDS και η ζωή των ομοφυλόφιλων και τρανς ατόμων το 1989 στη Νέα Υόρκη.

Στα ελληνικά πρότυπα, επίσης, μπορούμε να διακρίνουμε ξεκάθαρα αυτές τις δύο κατηγορίες του είδους. Ως παραγωγή που στόχο έχει το υπερθέαμα μπορεί να αναφερθεί η ταινία: «Γοργόνες και μάγκες» (1968) του Γιάννη Δαλιανίδη σε μουσική

του Μίμη Πλέσσα με θέμα τον έρωτα μεταξύ ανθρώπων από διαφορετικές τάξεις και με φόντο μία τουριστική Ελλάδα. Ως παραγωγή όπου η Τέχνη του μουσικού θεάτρου αναδεικνύει τη θεματική μπορεί να αναφερθεί η παράσταση: «Το Μεγάλο μας Τσίρκο» του Ιάκωβου Καμπανέλλη, σε μουσική του Σταύρου Ξαρχάκου, με θέμα την αντίληψη της ιστορίας της Ελλάδας, καθώς και του νοήματος και του αντίκτυπού της στο παρόν. Μπορούμε να συμπεράνουμε από μία σχετικά γρήγορη έρευνα ότι το ποσοστό των μουσικοθεατρικών παραγωγών που αναδεικνύουν τη θεματική και πλοκή της ιστορίας είναι πολύ μικρότερο αυτών όπου βασικός άξονας είναι η πώληση και προώθηση των τεχνικών του υπερθεάματος, τόσο στο εξωτερικό όσο και στην Ελλάδα. Καταλήγοντας, θα ήθελα να θέσω τον προβληματισμό που προκύπτει όταν εξετάζει κανείς μια μορφή τέχνης σε συνάρτηση με ένα απολυταρχικό καθεστώς, όπως η δικτατορία των συνταγματαρχών, που δημιουργεί στρατευμένο πολιτισμό. Αν συγκεντρωθούν όλα αυτά τα πομπώδη χαρακτηριστικά του μιούζικαλ και ενσωματωθούν σε μία πρακτική πολιτικής προπαγάνδης, τότε η αισθητική και η ποιότητα του αποτελέσματος καλύπτει το θεατή; Μπορεί ένα κοινό να μαγευτεί πραγματικά από μία μίξη εντυπωσιασμού, που από πίσω κρύβει ανακρίβειες τόσο θεματικές όσο και ιστορικές; Αυτοί οι προβληματισμοί αποτέλεσαν κίνητρο για τα πρώτα βήματα της διπλωματικής μου εργασίας.

Πριν ξεκινήσω τις ευχαριστίες θα ήθελα να σημειώσω πως λόγω της δύσκολης θεματικής της εργασίας μου ήταν και δύσκολη η διαδικασία εύρεσης βιβλιογραφίας. Γι' αυτό το λόγο θέλω να ευχαριστήσω πρώτα τον κ. Παναγιώτη που στο μαγαζί του έχει μία τεράστια συλλογή του ελληνικού τύπου, κυρίως σε ότι αφορά τον πολιτισμό, και χωρίς αυτόν δε θα είχα βασικές πηγές για την έρευνα μου. Δεύτερον, θέλω να ευχαριστήσω τους ανθρώπους που δουλεύουν στη Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης για την υπομονή και πολύτιμη βοήθεια τους στην έρευνα που έκανα σχετικά με άρθρα για τη Δικτατορία. Έπειτα θέλω να ευχαριστήσω τους γονείς μου, τον Κώστα και τον Αλέξανδρο που μοιράστηκαν μαζί μου όλες τους τις σκέψεις και γνώσεις γύρω από μορφές πολιτισμού στη δικτατορία. Ακόμα, ένα τεράστιο ευχαριστώ στη Νικολέτα, τη Θώμη και τη Βάσω που με βοήθησαν τόσο στη δομή της εργασίας και στον «έλεγχό» της, όσο και στην ενθάρρυνσή τους να συνεχίσω την προσπάθειά μου όταν δεν έβρισκα επαρκή βιβλιογραφία. Τέλος, το μεγαλύτερο ευχαριστώ το οφείλω στον επιβλέποντα καθηγητή της εργασίας τον κ. Γιώργο

Κίτσιο, που με εμπιστεύθηκε για μία τόσο δύσκολη έρευνα και με βοήθησε στη διαδικασία συγγραφής της εργασίας.

Εισαγωγή

Ξεκινώντας τη διαδικασία για την εύρεση του θέματος της διπλωματικής γύρω από το μιούζικαλ, αναζήτησα βιβλιογραφία στα ελληνικά. Μετά από έρευνα τόσο σε επίπεδο βιβλιογραφίας, όσο και μέσω προσωπικής συζήτησης με τη Σία Κοσκινά, πρωτοπόρος στη διδασκαλία του μιούζικαλ στην Ελλάδα, βρέθηκα μπροστά σε δύο αξιόλογες πηγές για το είδος. Η πρώτη είναι: «Το ελληνικό κινηματογραφικό μιούζικαλ» της Λυδίας Παπαδημητρίου και η δεύτερη τα κείμενα του Ιάσωνα Τριανταφυλλίδη από το πρόγραμμα της παράστασης «Η μαγεία του Μιούζικαλ» που έκανε πρεμιέρα το Νοέμβριο του 1999 και συνεχίστηκε για σαράντα παραστάσεις στο θέατρο «Χώρα».

Η ελλιπής ελληνική βιβλιογραφία για το είδος, με οδήγησε στην αναζήτηση ξένης, κυρίως αγγλικής, όπου ένα μεγάλο ποσοστό της αναφέρει ότι στον πρόδρομο του μιούζικαλ, στην Όπερα, το θέατρο, ο χορός και η μουσική δεν αποτελούν αυτοτελείς Τέχνες αλλά ένα ενιαίο corpus. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Władysław Tatarkiewicz στο «History of Aesthetics: Edited by J. Harrell, C. Barrett and D. Petsch»:

Η Όπερα προσφέρει μεγάλης αξίας περιεχόμενο που υπόκειται σε υψηλά αισθητικά κριτήρια, καθώς κατάφερε να συνδυάσει σε μία μόνο μορφή Τέχνης, τρία είδη που ειδιάλλως προσεγγίζονται ως μεμονομένα: τη μουσική, την ποίηση και το χορό. (Tatarkiewicz, 1999:239)

Η αντιμετώπιση των τριών τεχνών ως ένα ενιαίο σύνολο είναι και ο παράγοντας που με έκανε να θέλω να ασχοληθώ και στην πράξη αλλά και σε ένα ερευνητικό – θεωρητικό πλαίσιο, με το είδος του μουσικού θεάτρου ανά τον κόσμο. Έπειτα από αρκετή έρευνα για τα ιστορικά στοιχεία προέλευσης, πορείας και εξέλιξης του είδους, αλλά και «χιλιόμετρα» ακρόασης δίσκων, θέασης παραστάσεων είτε στο θέατρο (Λονδίνο, Αθήνα, Θεσσαλονίκη), είτε σε βίντεο, συνειδητοποίησα πως το είδος από μόνο του διαχωρίζεται σε τρεις κατηγορίες άξιες κατ' εμέ μουσικολογικής μελέτης:

1) Τα μιούζικαλ που για την επίτευξη της εξιστόρησης του θέματός τους χρειάζονται ένα πλούσιο σόου, εξαιρετικές τεχνικά φωνές (συνήθως η έκτασή τους να ξεπερνά τις τρεις οκτάβες), παράλληλα, χορευτικές ικανότητες πολύ προχωρημένου επιπέδου και ένα δυνατό performance το οποίο θα ενθουσιάσει το κοινό και θα εντυπωσιάσει απελευθερώνοντας ευρεία κλίμακα συναισθημάτων. Συνήθως σε αυτά τα μιούζικαλ υπερισχύει το θέαμα και όλα τα παραπάνω έτσι όπως αναφέρθηκαν, σε σχέση με την πλοκή της ιστορίας.

πχ: Wicked, A Chorus Line, Chicago, Fame, Grease, Mamma mia, Hairspray, Singing in the rain



Εικόνα 1 Musical «A Chorus Line», στιγμιότυπο από το φινάλε της παράστασης και το τραγούδι «One (reprise)»

2) Τα μιούζικαλ που έχουν μία «δυνατή» πλοκή ιστορίας, συνήθως είναι βασισμένα σε κάποιο λογοτεχνικό βιβλίο που έχει γραφτεί για κάποια περίοδο έντονης πολιτικής/ πολεμικής / κοινωνικής αναταραχής, και μέσα από το συνδυασμό των τριών τεχνών σε μία, καταφέρνουν να την εξιστορήσουν επίσης μέσα από τα απαραίτητα υψηλού επιπέδου προσόντα στο τραγούδι, το χορό και την ερμηνεία.

π.χ: Les Miserables, Miss Saigon, West Side Story, Rent



Εικόνα 2 Musical «Les Miserables», στιγμιότυπο από το τραγούδι «One day more»

3) Οι μορφές του μουσικού θεάτρου που δημιουργήθηκαν, άνθισαν, εξελίχθηκαν κατά τη διάρκεια μίας περιόδου πολιτικής, πολεμικής, κοινωνικής αναταραχής σε κάποια χώρα.

πχ: Cabaret Γαλλία, Γερμανία



Εικόνα 3 Χορεύτρια του cabaret με εντυπωσιακή ενδυμασία-πεταλούδα στο Folies Bergere, περίπου το 1910

Διαβάζοντας σχετικά με τα καμπαρέ στη Γερμανία κατά τη διάρκεια της εξουσίας των Ναζί, αναρωτήθηκα αν υπάρχει κάτι αντίστοιχο στην Ελλάδα, όχι πρωτότυπο, αλλά έστω δημιουργικά καθοδηγούμενο. Από μία πρώτη αναζήτηση στο βιβλίο της Λυδίας Παπαδημητρίου, *Το Ελληνικό Κινηματογραφικό Μιούζικαλ* (2004) διαπίστωσα πως η ίδια διαχωρίζει το είδος σε τρεις περιόδους: την Πρώιμη (1955 – 1965), την Ώριμη (1965 – 1970) και την Ύστερη (1970 – 1975). Σε εκείνο το σημείο, νομίζω, συνειδητοποίησα ποια ήταν η περίοδος πάνω στο είδος που με ενδιέφερε να μελετήσω. Εδώ να πω, πως αν και λάτρης του είδους, το κινηματογραφικό μιούζικαλ τόσο σε παγκόσμιο, όσο και σε εγχώριο επίπεδο, ποτέ δε μου πρόσφερε τη μαγεία του είδους στο θέατρο ή δε με ενθουσίασε, αν και την ενασχόλησή μου με το είδος εκκίνησε και ενέπνευσε η ταινία «The Phantom of the Opera» του 2004. Η ώριμη

περίοδος λοιπόν, των κινηματογραφικών μιούζικαλ συμπίπτει η μισή με αυτήν της δικτατορίας των συνταγματαρχών στην Ελλάδα (1967 – 1974). Μία πρόσφατη, ιστορικά, περίοδος με έντονο και μεταβαλλόμενο περιβάλλον, που απ' ό,τι φαίνεται παρήγαγε πλήθος ταινιών μιούζικαλ, οι οποίες όχι μόνο δεν εμπεριείχαν το παραμικρό στοιχείο για το τι συνέβαινε πολιτικά στη χώρα, αλλά έδειχναν εικόνες μίας τουριστικής Ελλάδας εντελώς διαφορετικής από την τότε κοινωνική, πολιτική και πολιτιστική πραγματικότητα. Το πρώτο ερώτημα που μου ήρθε στο μυαλό ήταν αν το ίδιο συνέβαινε και στο μουσικό θέατρο και στην επιθεώρηση. Η απάντηση σταδιακά άρχισε να ξετυλίγεται μπροστά μου, μέσα από μεταγενέστερα ντοκιμαντέρ της περιόδου της δικτατορίας, καθώς και από την τότε εβδομαδιαία εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα» που βρήκα στο Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο. Μία απάντηση, ελάχιστη βιβλιογραφία, αρκετό οπτικοακουστικό υλικό, πολλά ερωτηματικά, αρκετά ερωτήματα. Κύριος κορμός των ερωτημάτων που προέκυψαν ήταν:

Υπήρχαν παραστάσεις μουσικού θεάτρου που να κατάφεραν να περάσουν την επιτροπή λογοκρισίας και να μην αποτελούσαν φερέφωνο του καθεστώτος ή να μη βασίζονταν στην αισθητική ενός φαντασμαγορικού σόου για να επιτύχουν; Το είδος του μιούζικαλ βασίζεται σε παγκόσμιο επίπεδο στη φαντασμαγορία, που τη διαχωρίζει ένα πολύ λεπτό νήμα από την επίτευξη μίας κίτς αισθητικής στο τελικό αποτέλεσμα. Αυτός ο παράγοντας μαζί με την ιδεολογία του καθεστώτος και την προώθηση μίας διαφορετικής εικόνας της Ελλάδας στο εξωτερικό, μέσα από τον κινηματογράφο, μπορούν να δημιουργήσουν ένα «πολιτιστικό χάος»; Για να εξεταστούν όλα αυτά, θεώρησα σημαντικό και αναπόσπαστο κομμάτι της παρούσας ερευνητικής διπλωματικής εργασίας, την έρευνα και εν τέλει παράθεση του ιστορικού πλαισίου της εποχής.

A) Ιστορική Επισκόπηση της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών (1967-1974)

Εισαγωγικό κείμενο από το 37λεπτο ανέκδοτο ντοκιμαντέρ του Παντελή Βούλγαρη «Το Χρονικό της Δικτατορίας 1967 – 1974»:

Μετά την γερμανική κατοχή και την Αντίσταση, η Ελλάδα γνώρισε τον Εμφύλιο του 1946 – 1949, που ερείπωσε τη χώρα και θέρισε μια ολόκληρη γενιά. Ο βασιλιάς Γεώργιος ο Β' επέστρεψε και ο στρατός μετατράπηκε σε όργανο καταστολής. Ένα ευρύ δημοκρατικό κίνημα φέρνει στην εξουσία τον Γεώργιο Παπανδρέου το 1963, αλλά, δύο χρόνια μετά, η προσπάθειά του να ελέγξει τον στρατό προκαλεί την αντίδραση των Αμερικανών, του θρόνου και των μυστικών υπηρεσιών και οδηγεί στην ανατροπή του. Οι μαζικές κινητοποιήσεις του λαού έχουν σαν αποτέλεσμα την διαδοχική πτώση τριών πρωθυπουργών διορισμένων από το παλάτι, ως την στιγμή που μία προσωρινή δεξιά κυβέρνηση αναλαμβάνει να οδηγήσει τη χώρα σε εκλογές. Την 21η Απριλίου του 1967, και ενώ τα κόμματα κινητοποιούνται για την τελική φάση των εκλογών, ο στρατός επεμβαίνει.

Στις 21 Απριλίου 1967, καταργώντας τις προγραμματισμένες εκλογές στην Ελλάδα στις 28 Μαΐου, μία ομάδα επίορκων αξιωματικών του στρατού κατέλαβε την εξουσία επιβάλλοντας στρατιωτικό νόμο, κατήργησε τα πολιτικά κόμματα και ανέστειλε βασικές διατάξεις του συντάγματος. Με αυτόν τον τρόπο η στρατιωτική Δικτατορία επεδίωξε, εκμεταλλευόμενη την πολιτική αστάθεια της εποχής, την εγκαθίδρυση ενός καθεστώτος για την αποτροπή του κομμουνισμού, τον οποίο θεωρούσε ορατό εχθρό κατά του έθνους. Ακολουθούν αποσπάσματα της ομιλίας του Γεώργιου Παπαδόπουλου από την πρώτη Συνέντευξη Τύπου, που δόθηκε στις 27 Απριλίου 1967, στο κτίριο της Ενώσεως Συντακτών Ημερησίων Εφημερίδων Αθηνών:

Η χώρα διήρχετο μίαν κρίσιν αναζητούσα διέξοδον από ένα πολιτικό αδιέξοδον εις το οποίο είχαν εισέλθη ... Η κατάσταση αυτή προστιθέμενη εις μίαν αναρχικήν αντίληψιν η οποία είχε επιβληθή σχεδόν εις όλα τα άτομα της κοινωνίας, είχε δημιουργήσει τον έσχατον κίνδυνον δια την χώραν, είχε

δημιουργήσει τον κίνδυνον να ανακόψη η χώρα την πορείαν της προς τα εμπρός από τον κομμουνισμόν. [...]

Έτσι κύριοι είχαμε φθάσει να οδηγούμεθα ημείς, Έλληνες όντες, εις τον κομμουνισμόν. (Παπαδόπουλος 1967)

Με εντολή του Στρατιάρχου Στυλιανού Παττακού, τανκς εισβάλλουν στους δρόμους της Αθήνας και οι Γ. Παπαδόπουλος, ο Στ. Παττακός και ο Ν. Μακαρέζος κατευθύνονται προς το παλάτι του βασιλιά. Ο βασιλιάς Κωνσταντίνος αναγνωρίζει το πραξικόπημα ορκίζοντας κυβέρνηση, με πρωθυπουργό τον Κωνσταντίνο Κόλλια. Χιλιάδες πολίτες και πολιτικοί αντίπαλοι συνελήφθησαν, φυλακίστηκαν, εξορίστηκαν ή τέθηκαν σε κατ' οίκον περιορισμό, ανάμεσά τους ο Γεώργιος Παπανδρέου και ο Παναγιώτης Κανελλόπουλος (μεταβατικός πρωθυπουργός της Ελλάδας ενόψει εκλογών, από τις 3 Απριλίου έως τη διενέργεια του στρατιωτικού καθεστώτος). Η Χούντα διήρκησε επτά έτη κατά τα οποία σχηματίστηκαν τέσσερις κυβερνήσεις. Η πρώτη κυβέρνηση έλαβε χώρα το 1967 με επικεφαλής τον Κωνσταντίνο Κόλλια, ανατρέποντας ουσιαστικά την κυβέρνηση του Παναγιώτη Κανελλόπουλου και τις εκλογές που προκυρήχθηκαν για την 28^η Μαΐου του 1967. Στις 13 Δεκεμβρίου του 1967 η πρωθυπουργία περνά στα χέρια του Γεώργιου Παπαδόπουλου. Η δεύτερη αυτή διακυβέρνηση ήταν η μακροβιότερη κυβέρνηση της Χούντας, καθώς παρέμεινε στην εξουσία για σχεδόν έξι χρόνια. Την 29^η Ιουλίου του 1973 το καθεστώς διενεργεί δημοψήφισμα με ερώτημα την τροποποίηση του Συντάγματος του 1968, την εκλογή προέδρου και αντιπροέδρου δημοκρατίας για θητεία οκτώ ετών και κυριότερο την κατάργηση της μοναρχίας και την αντικατάστασή της από το πολίτευμα της προεδρικής κοινοβουλευτικής δημοκρατίας. Το δημοψήφισμα θεωρείται ένα από τα πιο νόθα δημοψηφίσματα που έγιναν στην ελληνική επικράτεια. Μετά το δημοψήφισμα κατά το οποίο το εκλογικό σώμα τάχθηκε υπέρ του Ναι, ο Γεώργιος Παπαδόπουλος ορκίζεται πρόεδρος της Δημοκρατίας και διορίζει μεταβατική κυβέρνηση με επικεφαλής τον Σπύρο Μαρκεζίνη, έχοντας ως αποστολή τη διενέργεια βουλευτικών εκλογών την 10^η Φεβρουαρίου του 1974. Εντούτοις, στις 25 Νοεμβρίου του 1973 ο Ταξίαρχος Δημήτριος Ιωαννίδης οργανώνει πραξικόπημα που έχει ως αποτέλεσμα την ανατροπή του Παπαδόπουλου και της κυβέρνησης του Μαρκεζίνη. Η νέα κυβέρνηση με πρωθυπουργό τον Α. Ανδρουτσόπουλο επιβάλλει στρατιωτικό νόμο, ενώ ο Δ.

Ιωαννίδης παρ' όλο που δεν μετείχε στην στελέχωση της κυβέρνησης διαδραματίζει ισχυρό και αποφασιστικό ρόλο στα πολιτικά και κοινωνικά δρώμενα της εποχής.

Στις 15 Ιουλίου η Χούντα ανατρέπει με πραξικόπημα τον πρόεδρο της Κυπριακής Δημοκρατίας και Αρχιεπίσκοπο Μακάριο. Η ανατροπή αυτή ανοίγει τον δρόμο για την εισβολή των τούρκικων τανκς στην Μεγαλόνησο. Με την παρέλευση λίγων εβδομάδων η Τουρκία επιβάλλει την εξουσία της περίπου στο μισό νησί. Σύμφωνα με το Βασίλη Ραφαηλίδη, η διχοτόμηση της Κύπρου αποτελεί από εκείνη την στιγμή μία *de facto* (= εκ των πραγμάτων) κατάσταση η οποία τείνει στις μέρες μας να θεωρείται *de jure* (= με ισχύ νόμου). Οκτώ μέρες μετά το πραξικόπημα της Κύπρου, η Χούντα «πέφτει» και ο τότε πρόεδρος της Δημοκρατίας Στρατηγός Γκιζίκης προσκαλεί από το εξωτερικό και διορίζει ως πρωθυπουργό τον Κωνσταντίνο Καραμανλή τον Ιούλιο του 1974.

Στις 23 Αυγούστου του 1975 το πενταμελές Εφετείο Αθηνών επιβάλλει τις ποινές της στρατιωτικής καθαίρεσης, του θάνατο και της ισόβιας κάθειρξης στους βασικούς μετόχους της Χούντας. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο τότε πρωθυπουργός Κωνσταντίνος Καραμανλής μετέτρεψε τις θανατικές ποινές σε ισόβια κάθειρξη.

Από τα πρώτα μέτρα που επέβαλλε το καθεστώς ήταν η απαγόρευση των συγκεντρώσεων, η συγκρότηση Εκτάκτων Στρατοδικείων, η διάλυση πολλών οργανώσεων (πολιτικών, συνδικαλιστικών, φοιτητικών κ.α.) και η αποστράτευση αντιθέτων προς το καθεστώς. Στη συνέχεια επιβλήθηκε προληπτική και στοχευμένη λογοκρισία τόσο στον Τύπο και στο ραδιόφωνο, όσο και στις Τέχνες (μουσική, κινηματογράφος, θέατρο, λογοτεχνία, ποίηση κλπ), ενώ απαγορεύτηκε η κυκλοφορία πολλών εφημερίδων, περιοδικών, βιβλίων και μουσικών δίσκων. Πιο συγκεκριμένα απαγορεύτηκαν ταινίες της Μελίνας Μερκούρη και της Ειρήνης Παπά, ενώ όποιος άκουγε Μίκη Θεοδωράκη δικαζόταν αυτόματα από το στρατοδικείο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν η απαγόρευση των αρχαίων Ελλήνων τραγικών ποιητών όπως ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης. Ματαιώθηκαν επίσης οι παραστάσεις (που ήταν προγραμματισμένες να γίνουν): «Ειρήνη» του Αριστοφάνη, «Τρωάδες» και «Ικέτιδες» του Ευρυπίδη και «Προμηθέας Δεσμώτης» του Αισχύλου με τη δικαιολογία ότι τη μουσική είχε γράψει ο Μίκης Θεοδωράκης. Όλο το έργο του Γιάννη Ρίτσου δεν επιτρεπόταν, καθώς και όλα τα θεωρούμενα μαρξιστικά και κομμουνιστικά βιβλία. Κωμικό είναι το γεγονός, ότι απαγορεύτηκε η

κυκλοφορία όλων των μεθόδων εκμάθησης της ρώσικης γλώσσας και τα ελληνοβουλγάρικα λεξικά. Η επίσημη υποστήριξη της λογοκρισίας των συνταγματαρχών στον τύπο ήταν:

Εις την χώραν μας η λογοκρισία είναι προσωρινή. Τα φαινόμενα και αι εντυπώσεις είναι εναντίον μας, τα γεγονότα και η ουσία είναι υπέρ ημών.

Τρία χρόνια μετά το πραξικόπημα, τον Σεπτέμβριο του 1970, θα επιτραπεί η κυκλοφορία των απαγορευμένων βιβλίων:

...υπό την προϋπόθεσιν ότι δι' αυτών δεν ασκείται προπαγάνδα κατά της καθεστηκυίας συνταγματικής τάξεως.

Στις 28 Μαρτίου 1969 ο νομπελίστας ποιητής Γιώργος Σεφέρης καταδίκασε το στρατιωτικό καθεστώς της χούντας. Η δήλωσή του μεταδόθηκε από την ελληνική υπηρεσία του BBC και ήταν η εξής¹:

Πάει καιρός που πήρα την απόφαση να κρατηθώ έξω από τα πολιτικά του τόπου. Προσπάθησα άλλοτε να το εξηγήσω. Αυτό δε 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 δημοσιέψει 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 κατάσταση μας. Με όλη τη δυνατή συντομία, να τί θα έλεγα:

Κλείνουν δύο χρόνια που μας έχει επιβληθεί ένα καθεστώς ολωσδιόλου αντίθετο με τα ιδεώδη για τα οποία πολέμησε ο κόσμος μας και τόσο περίλαμπρα ο λαός μας στον τελευταίο παγκόσμιο πόλεμο. Είναι μία κατάσταση υποχρεωτικής νάρκης, όπου όσες πνευματικές αξίες κατορθώσαμε να κρατήσουμε ζωντανές, με πόνους και με κόπους, πάνε κι αυτές να

¹ Η δήλωση του Γιώργου Σεφέρη βρέθηκε στο site: <http://www.zougla.gr/greece/article/san-simera-o-seferis-li-ti-siopi-tou-ke-mila-anikta-kata-tis-xountas>, 10/06/2017

καταποντιστούν μέσα στα ελώδη στεκούμενα νερά. Δε θα μου ήταν δύσκολο να καταλάβω πώς τέτοιες ζημιές δε λογαριάζουν πάρα πολύ για ορισμένους ανθρώπους.

Δυστυχώς δεν πρόκειται μόνον γι' αυτό 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 ασυνείδητα, 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. (Σεφέρης 1969)

Το γεγονός αυτό είχε ως αποτέλεσμα να του αφαιρεθεί ο τίτλος του πρέσβη επί τιμή, καθώς και το δικαίωμα χρήσης διπλωματικού διαβατηρίου. Πέθανε στις 20 Σεπτεμβρίου 1971 και η κηδεία του εξελίχθηκε σε σιωπηρή πορεία διαμαρτυρίας κατά της Χούντας.

Κατά τη διάρκεια της Στρατιωτικής Δικτατορίας το κτίριο της κεντρικής ασφάλειας στην οδό Μπουμπουλίνας μετατρέπεται σε τόπο ανακρίσεων και βασανιστηρίων. Γίνονται συλλήψεις χωρίς δικαστικά εντάλματα, ενώ χρησιμοποιούνται ως μέθοδοι βασανιστηρίων η σωματική κακοποίηση, η φάλαγγα, η απομόνωση σε άθλιες συνθήκες καθώς και ηλεκτροσόκ. Σύμφωνα με τον Περικλή Κοροβέση στο βιβλίο του «Ανθρωποφύλακες» το ανέβασμα στην ταράτσα της Μπουμπουλίνας σηματοδοτούσε την έναρξη μεθοδικών και απάνθρωπων βασανιστηρίων, την ώρα που οι συλληφθέντες ήταν δεμένοι πάνω σε πάγκο. Τα βασανιστήρια, μαζί με τις εξορίες και τα στρατοδικεία αποτελούσαν τον βασικό μοχλό της δικτατορίας για την ηθική και σωματική εξάντληση και εξόντωση των αντιπάλων της.

Η κατάσταση στην ταράτσα της Μπουμπουλίνας περιγράφεται από τον Μίκη Θεοδωράκη στο τραγούδι «Σφαγείο» (1971):

*«...Χτυπούν το βράδυ στην ταράτσα τον Ανδρέα,
μετρώ τους χτύπους το αίμα μετρώ...»*

(απόσπασμα από το τραγούδι «Σφαγείο» - 1971, δίσκος: Τα λαϊκά, στίχοι: Μάνος Ελευθερίου)

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της φρικαλεότητας της Στρατιωτικής Δικτατορίας υπήρξαν οι δολοφονίες και οι βασανισμοί κατά τη διάρκεια της εξέγερσης του Πολυτεχνείου το 1973.

B) Η Αντίσταση κατά της Χούντας

Στις 2 Σεπτεμβρίου 1967, τεσσεράμισι μήνες μετά την επιβολή της στρατιωτικής δικτατορίας, μία ομάδα αγωνιστών του Πατριωτικού Μετώπου προσπάθησε να ανατινάξει μία κολόνα της ΔΕΗ κοντά στο Καυτατζόγλειο Στάδιο στη Θεσσαλονίκη, την ώρα που πλησίαζαν τα πρώτα εγκαίνια της Διεθνούς Έκθεσης Θεσσαλονίκης, μετά την κατάλυση της δημοκρατίας. Σκοπός αυτής της ενέργειας ήταν να βυθιστεί στο σκοτάδι το κέντρο της Θεσσαλονίκης την ώρα που θα τελούνταν τα εγκαίνια στο Αλεξάνδρειο Μέλαθρο και πέτυχε μερικώς, καθώς έσβησαν τα φώτα της Διεθνούς Έκθεσης για πέντε περίπου λεπτά, και η αντιδικτατορική αυτή δράση, έκανε το γύρο του κόσμου στις επόμενες ώρες. Μετά από το εγχείρημα τα μισά μέλη της ομάδας οι: Γιάννης Χαλκίδης, Γρηγόρης Παντής και Φερδινάνδος (Νάντης) Χατζηγιάννης κατέφυγαν στην κρυψώνα της οργάνωσης, όπου δύο μέρες μετά, τα όργανα της χούντας τους εντόπισαν δολοφονώντας εν ψυχρώ τον Γιάννη Χαλκίδα και τραυματίζοντας μέσω βασανιστηρίων τους Γρηγόρη Παντή και Νάντη Χατζηγιάννη. Ο Γιάννης Χαλκίδης υπήρξε ο πρώτος νεκρός του αντιδικτατορικού αγώνα. Ακολουθούν αποσπάσματα, από την περιγραφή του Νάντη Χατζηγιάννη, της εν ψυχρώ δολοφονίας του Γιάννη Χαλκίδα:

Ήρθαν σαν στυγνοί δολοφόνοι και κάνανε κόσκινο το διαμέρισμα από τις σφαίρες που έριχναν στα τυφλά.[...]Ήταν τραυματισμένος και δεν μπορούσε να μιλήσει. Αν και χτυπημένος, δρασκέλισε τα κάγκελα του μπαλκονιού και πήδηξε κάτω προς την πρασιά. [...]Εγώ ήμουν κρεμασμένος από τα κάγκελα, εκείνη την ώρα ήρθε ο ασφαλίτης Αντώνης Λεπενιώτης με προτεταμένο το περιστροφό του και πυροβολεί τον Γιάννη πίσώπλατα. Την τελευταία την έριξε σχεδόν εξ' επαφής. Μπορούσε ο στυγερός δολοφόνος να τον συλλάβει, χωρίς να ρίξει ούτε μία σφαίρα. Ο βαριά τραυματισμένος Χαλκίδης, άφησε την τελευταία του πνοή στο πεζοδρόμιο της οδού Κωνσταντινουπόλεως, με τα όργανα της δικτατορίας να τον κλωτσούν με απερίγραπτη μανία και να τον χλευάζουν, αφήνοντας τον να ξεψυχήσει στο πεζοδρόμιο αβοήθητος. (Χατζηγιάννης 2010)



Εικόνα 4: Κατασκευή εις μνήμην του Γιάννη Χαλκίδη στο σημείο που δολοφονήθηκε (Οδός Γιάννη Χαλκίδη – πρώην τμήμα οδού Κωνσταντινουπόλεως 15 και Θ. Νάτσινα γωνία, Θεσσαλονίκη), Προσωπικό αρχείο (ημερομηνία λήψης: 16/09/2016)

Την 13^η Αυγούστου το 1968 ο Αλέξανδρος Παναγούλης καταστρώνει σχέδιο δολοφονίας κατά του Γεώργιου Παπαδόπουλου. Το σχέδιο του όμως αποτυγχάνει και συλλαμβάνεται επιτόπου. Κατά τη διάρκεια της κράτησής του υφίσταται απάνθρωπα

βασανιστήρια, ενώ το στρατοδικείο τον καταδικάζει σε θάνατο. Ωστόσο ο Παναγιούλης γλιτώνει την ζωή του χάρη στην επέμβαση των κυβερνήσεων της Ευρώπης πλην ορισμένων εξαιρέσεων. Αποφυλακίζεται με βάση την γενική αμνηστία που απένειμε το καθεστώς των Συνταγματαρχών στους πολιτικούς κρατούμενους τον Αύγουστο του 1973.

Τον Οκτώβριο του 1968 η Δικτατορία των Συνταγματαρχών διενεργεί το πρώτο της δημοψήφισμα, στο οποίο ο ελληνικός λαός λέει ΝΑΙ στη Χούντα σε ποσοστό 92,3%! Ένα μήνα αργότερα πεθαίνει ο Γεώργιος Παπανδρέου και η κηδεία του μετατρέπεται σε σιωπηρή μεν, σθεναρή δε αντίδραση κατά του καθεστώτος. Χαρακτηριστική είναι η ομιλία του Παναγιώτη Κανελλόπουλου στον επικήδειο λόγο του:

«Αναμιμνήσκομαι τον κοινό μας αγώνα δια την δημοκρατίαν, αγώνων οι οποίοι συνεχίζονται». (Κανελλόπουλος 1973)

Με το πέρας της κηδείας σημειώνονται διενέξεις και συμπλοκές μεταξύ διαδηλωτών και αστυνομικών δυνάμεων.

Το μόνο θεσμικό όργανο που εναντιώνεται κατά του καθεστώτος είναι το Συμβούλιο της Επικρατείας. Η Χούντα έχει ήδη απολύσει τριανταένα δικαστές, τις απολύσεις των οποίων ακυρώνει το ΣτΕ καθώς παραβιάζεται ολοφάνερα η ισοβιότητα των δικαστών.

Το 1967 η Χούντα απαγορεύει τις φοιτητικές εκλογές στα πανεπιστήμια ενώ επιβάλλει μη εκλεγμένους ηγέτες των φοιτητικών συλλόγων στην Εθνική Φοιτητική Ένωση Ελλάδας (ΕΦΕΕ). Η πρώτη σθεναρή αντίδραση κατά της πρακτικής αυτής της δικτατορίας ήταν η στάση του Κερκυραίου φοιτητή Κώστα Γεωργάκη ο οποίος αυτοπυρπολήθηκε το 1970 στη Γένοβα της Ιταλίας, ως ένδειξη διαμαρτυρίας ενάντια στη Χούντα. Στις 21 Φεβρουαρίου το 1973 μερικές χιλιάδες φοιτητών καταλαμβάνουν το κτίριο της Νομικής Σχολής Αθηνών ζητώντας την κατάργηση της στράτευσης των «αντιδραστικών» νέων. Τα γεγονότα στη Νομική αποτελούν τον προάγγελο της εξέγερσης του Πολυτεχνείου. Στις 14 Νοεμβρίου του ίδιου έτους φοιτητές του Πολυτεχνείου οχυρώνονται μέσα στο κτίριο της σχολής και ξεκινούν τη λειτουργία ανεξάρτητου ραδιοφωνικού σταθμού. Παράλληλα στήνονται οδοφράγματα και ξεκινούν διενέξεις μεταξύ εξεγερμένων φοιτητών και αστυνομίας. Το καθεστώς αποφασίζει στις 17 Νοεμβρίου να εισέλθει με τανκς στο χώρο του πανεπιστημίου γκρεμίζοντας την κεντρική πύλη και εκκενώνοντας το κτίριο.

Αστυνομικές δυνάμεις επιτίθενται στους φοιτητές ενώ ελεύθεροι σκοπευτές της αστυνομίας πυροβολούν από γειτονικές ταράτσες. Σύμφωνα με έρευνα του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών το 2003 ο αριθμός των επωνύμων νεκρών ανέρχεται σε 23, ενώ αυτός των νεκρών αγνώστων στοιχείων σε 16.

Γ) Εστιάζοντας στον πολιτισμό

Καλλιτεχνικά η δεκαετία του '60 ήταν μία περίοδος ιδιαίτερης άνθησης για την Ελλάδα. Ο Μάνος Χατζιδάκις, ο Μίκης Θεοδωράκης, ο Σταύρος Ξαρχάκος και πολλοί άλλοι βρισκόντουσαν στο απόγειο της μουσικής τους καριέρας, τόσο στη σύνθεση μουσικής και δίσκων, όσο και στη σύνθεση μουσικής για παραστάσεις μουσικού Θεάτρου, ταινιών της μεγάλης οθόνης και Επιθεώρησης. Η τηλεόραση στην Ελλάδα μόλις είχε κάνει τα πρώτα της βήματα, ενώ οι κινηματογραφικές επιτυχίες διαδέχονταν η μία την άλλη.

Μέσα από τη θέαση κάποιων ντοκιμαντέρ διαπίστωσα πως η δικτατορία σχεδόν αμέσως μετά την επιβολή της, δημιούργησε μία σειρά γιορτών, κατευθυνόμενων πολιτικά και ιδεολογικά από αυτήν. Των γιορτών πολεμικής αρετής καθώς και των γιορτών του εορτασμού του πραξικοπήματος. Στην εργασία αυτή, γίνεται αναφορά και ανάλυση του προγράμματος των γιορτών πολεμικής αρετής και του πρώτου εορτασμού του πραξικοπήματος, όπου προκύπτουν ποιά χαρακτηριστικά του υπερθεάματος «δανείστηκαν» οι καθεστωτικοί στις καλλιτεχνικές τους επιλογές, για την προπαγάνδη της ιδεολογίας και αντίληψής τους. Ο κίνδυνος που εγκυμονείται εδώ, λόγω του δανεισμού χαρακτηριστικών από τις παραστατικές τέχνες, ως τεχνικές αλλά και ως τεχνάσματα υπερθεάματος, είναι η θεώρηση των παραγωγών αυτών ως καλλιτεχνικά προϊόντα προς ανάλυση. Η περιγραφή και η ανάλυση, στην εργασία αυτή, αντιμετωπίζει τη μέθοδο και τα καλλιτεχνικά παράγωγα του καθεστώτος ως πολιτική προπαγάνδα με κοινωνικές προεκτάσεις, χωρίς να κατηγοριοποιούνται ειδολογικά σε κάποια μορφή τέχνης.

Οι γιορτές πολεμικής αρετής διεξάγονταν κάθε χρόνο (κάποιες φορές παραπάνω από μία φορά) στο Παναθηναϊκό Στάδιο (Καλλιμάρμαρο). Η παρουσία των σχολείων και των στρατιωτικών δυνάμεων της Πρωτεύουσας ήταν υποχρεωτική, και στόχος του καθεστώτος ήταν να «αναδείξει» μέσα από τις δράσεις που εκτυλίσσονταν, την

σχέση της πολεμικής ιστορίας, την εξέλιξη και πορεία της χώρας προς στην «Επανάσταση της 21^{ης} Απριλίου». Τα «δρώμενα» αυτά, εν είδει αναπαράστασης, είχαν τη μορφή του υπερθεάματος, με φαντασμαγορικά νούμερα σε συνδυασμό με την επίδειξη ικανοτήτων των ενόπλων και στρατιωτικών δυνάμεων της χώρας, να συνθέτουν ένα πλούσιο για το μάτι, κακόγουστο στην πράξη αποτέλεσμα.

Δυστυχώς, δεν υπάρχει καταγεγραμμένη βιβλιογραφία που να παρουσιάζει αναλυτικά τη σειρά των «σκετς» και των «παρελάσεων» στις γιορτές. Αυτή η δυσκολία με οδήγησε στο να ψάξω για σωσμένες βιντεοσκοπήσεις ή αποσπάσματα σε ντοκιμαντέρ. Το ευτυχές ήταν ότι βρήκα μία εκπομπή των «ελληνικών επίκαιρων» του 1970 στο Ε.Ο.Α., όπου ο αφηγητής εξιστορεί παρουσία μαγνητοσκόπησης, κάποιες δράσεις που έλαβαν χώρα στο Καλλιμάρμαρο στις Γιορτές εκείνης της χρονιάς. Δυστυχώς δεν βρήκα κάποιο αντίστοιχο άλλο υλικό από πηγές εκείνης της χρονικής περιόδου, οπότε ξεκίνησα να ψάχνω για τυχόν περιγραφές των γιορτών σε μεταγενέστερες πηγές. Μου κέντρισαν το ενδιαφέρον δύο μεταγενέστερα ντοκιμαντέρ: «Το Πολιτιστικό έγκλημα της Χούντας» και «Το Θέατρο στα χρόνια της Χούντας». Στο πρώτο, υπήρχαν αποσπάσματα των γιορτών του έτους 1969, και με αφορμή αυτό, επισκέπτηκα τη Δημοτική Βιβλιοθήκη της Θεσσαλονίκης για τυχόν περιγραφή τους σε εφημερίδες. Η απουσία εφημερίδων πριν το 1975, με οδήγησε να ψάξω σε φύλλα εφημερίδων που δημοσιεύτηκαν τα επόμενα χρόνια από αυτά της Δικτατορίας, κοντά στην ημερομηνία του πραξικοπήματος (21^η Απριλίου). Το αποτέλεσμα αυτής της χρονοβόρας διαδικασίας ήταν κερδοφόρο, καθώς οι συντάκτες και οι αρθρογράφοι όλων των εφημερίδων σχεδόν κάθε χρόνο μέχρι και το 2004 περίπου, αφιέρωναν αρκετά άρθρα στη δικτατορία (πως ήρθε, πως «έπεσε», τι άφησε πίσω της, τα πολιτικά, τα πολιτιστικά κ.α.).

Στο δεύτερο ντοκιμαντέρ «Το Θέατρο στα χρόνια της Χούντας» μεταξύ άλλων υπάρχει εκτενής αναφορά για το μουσικό θέατρο και την Επιθεώρηση στην Ελλάδα τότε. Λογοκριμένες παραστάσεις, παραστάσεις που «πέρασαν» το «τεστ» της λογοκρισίας και παραστάσεις που μέχρι σήμερα μπορεί να αναρωτηθεί κάποιος «πώς» πέρασαν τη φάση της λογοκρισίας. Μέσα σε όλο το πλούσιο υλικό που παρουσιάζει το εν λόγω ντοκιμαντέρ, παρουσιάζεται και η παράσταση του Ιάκωβου Καμπανέλη σε μουσική του Σταύρου Ξαρχάκου, «Το Μεγάλο μας Τσίρκο». Μία παράσταση που χαρακτηρίστηκε μεταγενέστερα ως «σύμβολο» αντίστασης στη δικτατορία, η οποία πρωτοπαρουσιάστηκε το 1974, μετά από κάποιες παραστάσεις

διεκόπη, και συνεχίστηκε μετά την πτώση της. Ο λόγος που πέρασε από τη λογοκρισία των δικτατόρων ήταν γιατί φαινομενικά αναφερόταν στις σημαντικές στιγμές της ελληνικής ιστορίας, παρ' όλο που στην ουσία η όλη παράσταση ήταν «αυτοσαρκαστική» ως προς την προσκόλληση του καθεστώτος στο «ένδοξο» παρελθόν. Αυτός ακριβώς ήταν και ο λόγος που με ώθησε να θελήσω να καταγράψω, να αναφέρω και εντέλει να αναλύσω όσο μπορώ, αυτή την παράσταση, τις δομές της, τη μουσική της, το σενάριο και τα τραγούδια της. Έψαξα και βρήκα το σενάριο της παράστασης με όλους τους στίχους των τραγουδιών και τις σκηνοθετικές της οδηγίες (μία γνωστή εφημερίδα το είχε εκδώσει χρόνια πριν), βρήκα στο διαδίκτυο ένα ηχογραφημένο αρχείο της παράστασης, το δίσκο της παράστασης καθώς και συνεντεύξεις όλων των καλλιτεχνών που την πλαισίωσαν και ξεκίνησα να τη διαβάζω και να την ακούω. Εδώ να προσθέσω, πως με βοήθησαν πάρα πολύ στην κατανόηση και του κειμένου και των τραγουδιών αλλά και της αισθητικής της συγγραφής του Ιάκωβου Καμπανέλλη, δύο κείμενα του Γιώργου Πεφάνη «Η ιστορική διάσταση στην πολιτική τριλογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη» και «Τα Θεατρικά τραγούδια του Ιάκωβου Καμπανέλλη».

Όπως φαίνεται από τα παραπάνω, πέρα από την αναφορά που γίνεται στην παρούσα διπλωματική εργασία σε συγκεκριμένες μορφές των Παραστατικών Τεχνών στην Ελλάδα την περίοδο της Δικτατορίας, επέλεξα να αναφερθώ εκτενώς σε δύο εμβληματικά όσο και αισθητικά αντικρουόμενα παραδείγματα. Αυτό των γιορτών της πολεμικής αρετής των Ελλήνων και αυτό του «Μεγάλου μας Τσίρκου». Σκοπός της εργασίας αυτής είναι να παρατεθούν όλα τα στοιχεία που μπόρεσα να βρω για κάθε ένα από αυτά τα παραδείγματα και να αναλυθούν μέσα από ένα πρίσμα τόσο ιστορικό όσο και καλλιτεχνικό.

Δ) Διάρθρωση εργασίας

Ο κύριος κορμός της εργασίας ξεκινάει με το κεφάλαιο «Πολιτισμός (η αισθητική)», όπου επιχειρείται μία προσέγγιση όλων αυτών των χαρακτηριστικών που συνθέτουν την αισθητική της δικτατορίας, τόσο στο πολιτικό επίπεδο, όσο και στο πολιτιστικό. Γίνονται αναφορές στα ιδεολογικά πιστεύω του καθεστώτος και πώς αυτά προβάλλονταν μέσα από την τηλεόραση, την καθημερινότητα αλλά και τις

επετειακές γιορτές πολεμικής αρετής που διοργάνωναν.

Στο κεφάλαιο «Μουσική και λογοκρισία» γίνεται αναφορά κυρίως στη λογοκρισία και τα κριτήρια της στους στίχους αλλά και στη μουσική. Αρχικά παρατίθενται παραδείγματα που απαγορεύονταν να παιχτούν στο ραδιόφωνο, τόσο του παγκόσμιου μουσικού στερεώματος (π.χ: έργα ρώσων συνθετών), όσο και του εγχώριου (π.χ: Μίκης Θεοδωράκης) και στη συνέχεια δίνεται λόγος στα κριτήρια λογοκρισίας μέσω ανελυμένων παραδειγμάτων επιλεγμένων τραγουδιών - πώς γράφτηκαν και εντέλει πώς δισκογραφήθηκαν μετά την παρέμβαση των δικτατόρων. Σε ξεχωριστό υποκεφάλαιο παρουσιάζεται ο Ύμνος της Δικτατορίας και η ιστορία του, που επειδή μέχρι σήμερα, λόγω ποικίλων απόψεων, η προέλευση του παραμένει επισήμως αδιευκρίνιστη, παρατίθενται αρκετές αυτούσιες «μαρτυρίες» και σημειώσεις ανθρώπων που είτε σχετίζονται με αυτόν, είτε όχι.

Στο κεφάλαιο «Τηλεόραση και Κινηματογράφος» γίνεται μία εκτενής αναφορά στο ρόλο που είχαν η τηλεόραση και ο κινηματογράφος στην επταετία. Αρχικά, η τηλεόραση ούσα παιδί της Δικτατορίας, είχε κυρίαρχο ρόλο στην προώθηση ενός «μαζικού» θεάματος το οποίο προέβαλλε ξεκάθαρα την άποψη του καθεστώτος για την ελληνική πραγματικότητα. Έπειτα εξετάζεται, ο ελληνικός κινηματογράφος, που η θεματολογία του ούτως ή άλλως δεν αντικατόπτριζε την εγχώρια κατάσταση, ξεκίνησε το 1967 ως η πιο δημοφιλής μορφή τέχνης και θεάματος και κατέληξε το 1974 να έχει φανερά περιορισμένη δημοτικότητα. Σημαντικό ρόλο στην «πτώση» αυτή, έπαιξε η γέννηση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (Ν.Ε.Κ.), όπου νέοι στην αντίληψη κινηματογραφιστές ξεκίνησαν να δημιουργούν ταινίες, θέλοντας να δώσουν κάτι διαφορετικό, πιο ρεαλιστικό και σύγχρονο στην Τέχνη τους.

Στη συνέχεια της εργασίας παραθέτονται και αναλύονται όλα τα είδη των Παραστατικών Τεχνών που υπήρχαν στην Ελλάδα την περίοδο της Δικτατορίας.

Αρχικά εξετάζεται το ελληνικό κινηματογραφικό Μιούζικαλ και η πορεία του στην επταετία. Μέσα στο κεφάλαιο, ορίζεται τι είναι το μιούζικαλ (κινηματογραφικό και θεατρικό), γίνονται αναφορές στις επιρροές της εγχώριας μορφής του είδους από το παγκόσμιο, και παρατίθεται ο διαχωρισμός του είδους σε περιόδους, από τη Λυδία Παπαδημητρίου, με έμφαση στη δεύτερη του περίοδο όπου συμπίπτει με αυτή της Δικτατορίας. Επιπλέον παρατίθενται όλα αυτά τα πομπώδη χαρακτηριστικά του

είδους, που υιοθετήθηκαν από την αισθητική των δικτατόρων και τους επηρέασαν στη διοργάνωση της δομής των εορταστικών εκδηλώσεων τους.

Τα επόμενα είδη που εξετάζονται είναι το μουσικό θέατρο και η επιθεώρηση. Αφού επεξηγείται τι είναι επιθεώρηση και τι μουσικό θέατρο και ποια είναι τα χαρακτηριστικά που διαχωρίζουν αυτά τα είδη από άλλα συγγενή (πχ: Μιούζικαλ), διερευνάται τι σημαίνει πολιτική μορφή τέχνης, τόσο μέσα από το θέατρο όσο και μέσα από την επιθεώρηση, και κυρίως, ποιοι είναι οι κίνδυνοι που εγκυμονούνται σε ένα πολιτικά στρατευμένο έργο. Για να αναλυθεί η αισθητική της επιθεώρησης στην επταετία, κρίθηκε απαραίτητη η σύντομη παρουσίαση τριών έργων που ανέβηκαν στις αρχές του 1960 στην Αθήνα, καθώς οι επιρροές που υπάρχουν είναι εμφανείς.

Στη συνέχεια της εργασίας, συγκεντρώνοντας όλα τα στοιχεία και χαρακτηριστικά της αισθητικής του καθεστώτος αλλά και των παραστατικών Τεχνών, γίνεται εκτενής αναφορά στις εορταστικές εκδηλώσεις της Δικτατορίας στο Καλλιμάρμαρο Παναθηναϊκό στάδιο. Ειδικότερα, επιχειρείται παρουσίαση και ανάλυση του προγράμματός τους. Μέσα από εικόνες, παρμένες από τα «Ελληνικά Επίκαιρα» (τηλεοπτική εκπομπή της εποχής), τοποθετούνται στη σειρά όλες οι δράσεις που λάμβαναν χώρα στο πλαίσιο αυτών των εκδηλώσεων και εξετάζονται οι προβληματικές ως προς την αισθητική των πολιτικών και πολιτιστικών επιλογών του καθεστώτος.

Στο τελευταίο κεφάλαιο της παρούσας διπλωματικής εργασίας παρουσιάζεται η παράσταση του Ιάκωβου Καμπανέλλη «Το Μεγάλο μας Τσίρκο». Οι λόγοι που επιλέχθηκε η συγκεκριμένη παράσταση είναι δύο. Αρχικά το έργο αυτό, ενώ έχει σαφή αντιδικτατορικά μηνύματα κατάφερε να περάσει τον έλεγχο της λογοκρισίας (μέσα από έξυπνες συγγραφικές τεχνικές που θα αναλυθούν εκτενώς) και εντέλει να παρέχει στο κοινό που την παρακολουθούσε μία αίσθηση σιωπηλούς διαμαρτυρίας προς το καθεστώς, χωρίς πομπώδη χαρακτηριστικά ως προς το ύφος του. Δεύτερον, η νοηματική συνάφεια του έργου έρχεται σε πλήρη αντιδιαστολή με αυτήν των γιορτών πολεμικής αρετής των ελλήνων. Παρουσιάζονται στα δύο αυτά εμβληματικά παραδείγματα δύο διαφορετικές προσεγγίσεις της αντίληψης της ιστορικής και πολεμικής πορείας της Ελλάδας, μέσα από διαφορετικές τεχνικές του θεάματος.

1) Όψεις πολιτισμού και αισθητικής

Το καθεστώς της Χούντας επέβαλε σχεδόν εξαρχής μία πολιτική μαζικής κουλτούρας με πολιτιστικές συντεταγμένες και ιδεολογικές διαστάσεις βασισμένες στο τρίπτυχο «Πατρίς – Θρησκεία – Οικογένεια», καθώς και στο «Ελλάς – Ελλήνων – Χριστιανών». Σε ένα πρώτο επίπεδο αυτό απεικονίζεται στον ίδιο τον ύμνο της 21ης Απριλίου που όλοι οι μαθητές όφειλαν να ψάλλουν, έπειτα στα εορταστικά προγράμματα στην τηλεόραση, όπου οι πολιτικοί του καθεστώτος προωθούσαν μία εικόνα λαϊκών ανθρώπων χορεύοντας τσάμικο το Πάσχα σε κάποιο στρατόπεδο και τσουγκρίζοντας κόκκινα αυγά μεταξύ τους, πόσο μάλλον αν εξετάσουμε τις γιορτές πολεμικής αρετής των Ελλήνων και τις Ολυμπιάδες Τραγουδιού. Ακόμα, απεικονίζεται και στον στολισμό στις προσόψεις των δημόσιων κτιρίων, όπου τοποθετούνταν πολυάριθμες ελληνικές σημαίες δίπλα σε πορτρέτα με το πρόσωπο του Γεώργιου Παπαδόπουλου φιλοτεχνημένο με άνθη, και τεράστια πανό με εικόνες αναπαράστασης μαχών από την αρχαία Ελλάδα και την ελληνιστική περίοδο, καθώς και σκηνές από σπονδές. Έτσι παρατηρούμε, πως υπήρχε μία απεικόνιση της εξουσίας μέσα από τα προβαλλόμενα στοιχεία πολιτισμού (κατά την αντίληψη του καθεστώτος), που περιλάμβαναν είτε μπρελόκ που πωλούνταν στα περίπτερα, με το σύμβολο της «Επανάστασεως», είτε τη φιγούρα του Γεωργίου Παπαδόπουλου, ή στις επίσημες ομιλίες των δικτατόρων. Τις περισσότερες φορές το αισθητικό αποτέλεσμα των πολιτιστικών πράξεων του καθεστώτος ήταν κακόγουστο, πολλές φορές υπερβολικό. Αρκετοί το ονόμασαν κιτς, όπως και η Αναστασία Λαμπριά στο απόσπασμα που ακολουθεί, και αναρωτήθηκαν αν αυτή η αισθητική σχετιζόταν με το πολιτικό καθεστώς.

Τον ορισμό και την ακριβή έννοια του κιτς, τα μάθαμε πολύ αργότερα, για χρόνια πολλά νομίζαμε ότι κιτς ήταν κάθε τι άσχημο και κακόγουστο. Ομοίως λίγα γνωρίζαμε για την άρρηκτη σχέση του κιτς με κάθε τύπου ολοκληρωτικά καθεστώτα, αγνοούσαμε τους τύπους αλλά δεχόμασταν, ζούσαμε την ουσία: η εικόνα της ελληνικής ζωής, της καθημερινότητας που ένα οκτάχρονο παιδί ζούσε από το 1967 ως το 1974 δεν χρειαζόταν ούτε ορισμούς ούτε άλλες αναφορές, ήταν αγνό παρθένο κιτς. (Λαμπριά, *ΤΟ ΒΗΜΑ* 1997)

Καλλιεργείται επομένως, μία αντίληψη του ελληνικού πολιτισμού, ο οποίος συνδέει

πολιτικά, κοινωνικά και πολιτιστικά, την κλασική αρχαιότητα με το Βυζάντιο. Αυτό γίνεται ξεκάθαρο μέσω του συνθήματος «Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών», όπου βασίζεται στην προσήλωση στις παραδόσεις, στην αρχαιολατρεία και στον ελληνοχριστιανισμό και όλα μαζί οικοδομούν μία ισχυρή εθνικιστική ιδεολογία. Η 21η Απριλίου, ως μέρα εθνικής αναγέννησης, απέκτησε συμβολικά το δικό της λογότυπο, το φοίνικα που αναγεννιέται από τις στάχτες του. Σε περίοπτη θέση, πάνω από το μόνιμα τοποθετημένο κανόνι του Λυκαβηττού, στήθηκε μία μεγάλων διαστάσεων κατασκευή ενός φωτεινού χρωματιστού φοίνικα, με ένθετη φιγούρα ένοπλου στρατιώτη, ο οποίος έδινε την εντύπωση ότι επιθεωρούσε την πόλη. Επίσης, καθιερώθηκε η επέτειός της, ως «Πανελλήνιος Εθνική εορτή». Η χρήση της ελληνικής ιστορίας με τον τρόπο αυτό, αποτελεί επίσης χαρακτηριστικό παράδειγμα της ιδεολογικής αντίληψης του καθεστώτος, που εμφάνιζε μέσα από αναφορές στην κλασική αρχαιότητα, το Βυζάντιο, τους ήρωες του 1821 και το έπος του '40, έναν μακροχρόνιο στόχο ανάδειξης της «απριλιανής επανάστασεως» ως μέρους της ιστορικής συνέχειας των παραπάνω. Ενδεικτικά αναφέρεται η πεποίθηση του Γεώργιου Παπαδόπουλου ότι:

Το Έθνος με την καθοδήγησιν της Επανάστασεως της 21ης Απριλίου βαδίζει εις την ολοκλήρωσιν των πόθων της γενεάς των αγωνιστών του 1821. (Παπαδόπουλος 1967)

Το καθεστώς της δικτατορίας είχε εμμονή με την αρχαιοελληνική κουλτούρα και την ανύψωση του Ολυμπιακού πνεύματος. Δημιούργησε τις επετειακές της γιορτές ή «γιορτές πολεμικής αρετής των Ελλήνων» στο Καλλιμάρμαρο (οι οποίες θα αναλυθούν παρακάτω), όπου χρησιμοποιώντας την παραστατικότητα του θεάματος μέσα από παρελάσεις, σκετς και αναπαραστάσεις ιστορικών και μη γεγονότων, απεικόνιζαν ένα συνονθύλευμα της αρχαίας, ελληνιστικής και σύγχρονης πολιτικής και πολιτιστικής ιστορίας της Ελλάδας. Οι αρχαίοι Σπαρτιάτες μάχονται με τους Πέρσες, ο Κολοκοτρώνης και ο Μέγας Αλέξανδρος παρελαύνουν, άρματα με το φοίνικα ακολουθούν, ενώ προηγούνταν αυτών οι παρελάσεις - παρουσιάσεις των ελληνικών στρατιωτικών δυνάμεων.

Παρά την εμμονή των Δικτατόρων με την αρχαιοελληνική κουλτούρα και ιστορία, φαίνεται πως αυτή ήταν επιλεκτική. Ο Τίτος Πατρίκιος χαρακτηριστικά αναφέρει:

Η «γραμμή» τους στηρίζεται στην προβολή οπισθοδρομικών στοιχείων παραδοσιακού τύπου, σε αντίθεση προς κάθε μορφή νεωτερικότητας. Ταυτόχρονα είναι αντίθετοι σε κάθε δημοκρατική πολιτισμική παράδοση. Στο σχολείο, λόγου χάρη, απαγόρευσαν τη μελέτη των αρχαίων τραγωδιών που υμνούν τη δημοκρατία. Απαγόρευσαν έτσι ορισμένα κείμενα του Ευριπίδη και του Αισχύλου. Στο σχολείο πάντα, κατήργησαν τα μαθήματα αγωγής του πολίτη υποχρεώνοντας τους καθηγητές να τα αντικαταστήσουν με μαθήματα για την «επανάσταση»: διδακτικά κείμενα είναι οι λόγοι των ψευτοϋπουργών Παττακού και Παπαδόπουλου. (Πατρίκιος 1967)

2) Μουσική και λογοκρισία

Η δικτατορία βρήκε το ελληνικό τραγούδι σε μία περίοδο ακμής. Ήταν ήδη πολύ πρόσφατες οι επιτυχίες των δίσκων «Άξιον Εστί» (1964, Μ. Θεοδωράκης), «Όρνιθες» (1964, Μ. Χατζιδάκις), «Το χαμόγελο της Τζοκόντας» (1965, Μ. Χατζιδάκις), «Ρωμιοσύνη» (1966, Μ. Θεοδωράκης), «Μάουτχάουζεν» (1966, Μ. Θεοδωράκης), «Φορτηγό» (1966, Σαββόπουλος), «Ένα μεσημέρι» (1966, Στ. Ξαρχάκος) κ.α. Αξίζει βέβαια να σημειωθεί, ότι των παραπάνω προϋπήρχε, όπως προαναφέρθηκε, μία γενικότερη λογοκρισία στίχων και μουσικής των τραγουδιών στην δεκαετία του '60. Ενδεικτικά αναφέρονται κάποια παραδείγματα που αναφέρθηκαν στο συνέδριο «διότι δεν συνεμορφώθη...» με θέμα: Ο πολιτισμός στα χρόνια της δικτατορίας, τομές και συνέχεια (Απρίλιος 2002).² «Η Αλυσίδα» του Μίκη Θεοδωράκη από το έργο «Το Τραγούδι του Νεκρού Αδερφού» υπέστη λογοκρισία λόγω πολιτικών κριτηρίων. «Ο Τζώννης ο Μπόγιας» του Μάνου Χατζιδάκι από τον κύκλο τραγουδιών «Μυθολογία» σε στίχους Νίκου Γκάτσου, λόγω κοινωνικών κριτηρίων. «Η Μαύρη Φορντ» επίσης του Μάνου Χατζιδάκι σε στίχους του ίδιου, από τη θεατρική παράσταση «Οδός Ονείρων», λόγω ηθικών κριτηρίων.

Με την άνοδο της δικτατορίας λοιπόν τα κριτήρια για τη λογοκρισία πληθαίνουν και γίνονται ακόμα πιο αυστηρά και απροκάλυπτα. Χαρακτηριστικά παρατίθεται το διάταγμα του Στρατηγού Οδυσσέα Αγγελή περί της απαγόρευσης των τραγουδιών του Μίκη Θεοδωράκη (δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα «Ελεύθερος Κόσμος» του Σάββα Κωνσταντόπουλου στις 16 Νοεμβρίου 1967):³

Διάταγμα Αγγελή

1) Απεφασίσαμεν και διατάσσομεν τα ακόλουθα, ισχύοντα δια ολόκληρον την επικράτειαν:

Απαγορεύεται:

α) η ανατύπωσις ή η εκτέλεσις της μουσικής και των ασμάτων του κομμουνιστού συνθέτου Μίκη Θεοδωράκη, τέως αρχηγού της νυν

² Πρακτικά Συνεδρίου: περιοδικό Ο πολίτης τχ. 99.

³ Το διάταγμα του Οδυσσέα Αγγελή πάρθηκε αυτούσιο από τα πρακτικά του συνεδρίου: «διότι δεν συνεμορφώθη...» με θέμα: Ο πολιτισμός στα χρόνια της δικτατορίας, τομές και συνέχεια (Απρίλιος 2002), έτσι όπως δημοσιεύθηκε στο περιοδικό «Ο πολίτης» (τχ. 99)

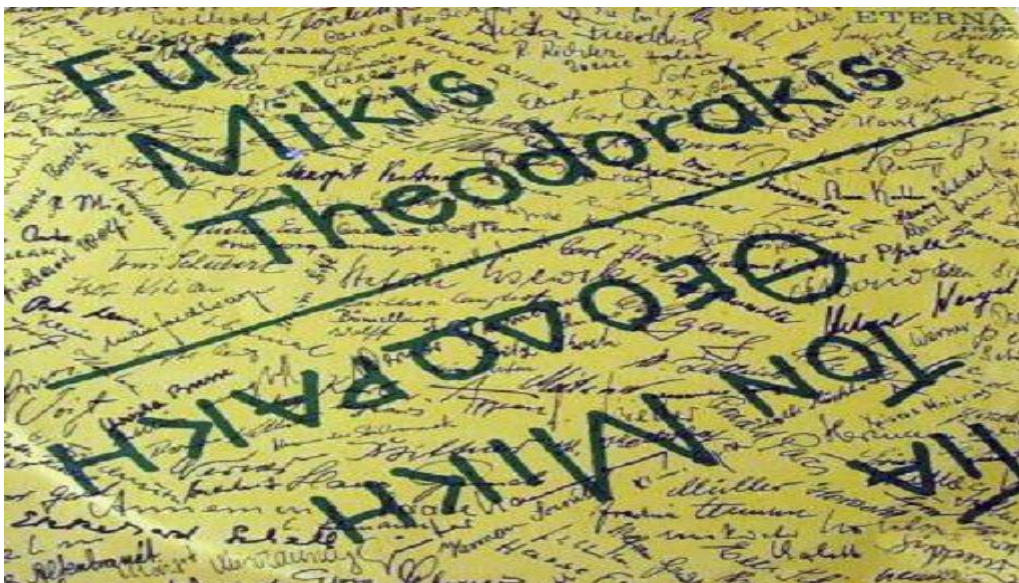
διαλυθείσης κομμουνιστικής οργανώσεως «Νεολαία Λαμπράκη», δεδομένου ότι η εν λόγω μουσική εξυπηρετεί τον κομμουνισμόν.

β) το άδην άπαντα τα άσματα, τα χρησιμοποιούμενα υπό της κινήσεως της κομμουνιστικής νεολαίας, διαλυθείσης δυνάμει της παραγράφου 8 του διατάγματος της 6ης Μαΐου 1967, δοθέντος ότι τα εν λόγω άσματα υποκινούν πάθη και διενέξεις εις τους κόλπους του πληθυσμού.

2) Οι παραβαίνοντες την ως άνω διαταγήν πολίται θα πρέπει να παραπέμπονται αμέσως ενώπιον στρατοδικείων και θα δικάζονται συμφώνως προς τας διατάξεις της εκτάκτου νομοθεσίας.

Οδυσσεύς Αγγελής / Αρχηγός του Επιτελείου του Ελληνικού Στρατού

Το παραπάνω κείμενο του διατάγματος του Οδυσσέα Αγγελή για την απαγόρευση της μουσικής του Μίκη Θεοδωράκη, μελοποιήθηκε το 1968 από τον Γερμανό μουσικοσυνθέτη Paul Dessau, για αφηγητή, μεικτή χορωδία και ορχήστρα προς τιμήν του Μίκη Θεοδωράκη και ονομάζεται: «Für Mikis Theodorakis – Η διαταγή», σε κείμενο των Βαγγέλη Τσακιρίδη και Joachim Seypell (όπως αναγράφεται στα στοιχεία του δίσκου).



Εικόνα 5 Το εξώφυλλο του δίσκου

Η λογοκρισία της μουσικής και του στίχου στο τραγούδι την περίοδο της επταετίας εστιάστηκε κυρίως στο πρόγραμμα του ραδιοφώνου. Συντάσσονταν δηλαδή κατάλογοι με απαγορευμένα – λογοκριμένα τραγούδια, που έπρεπε να έχει κάθε ραδιοφωνικός σταθμός. Τα κριτήρια ως προς την απαγόρευση αναπαραγωγής τραγουδιών, διακρίνονταν σε δύο κατηγορίες: στα πολιτικά και τα ποιοτικά. Όσον αφορά στα πολιτικά κριτήρια, δεδομένου της ιστορίας και της θέλησης των συνταγματαρχών να «εξαφανίσουν» την όποια αριστερή ιδεολογία, δεν επιτρεπόταν να ακούγεται το έργο κάποιου «αριστερού» ή «αριστερίζοντος». Επίσης είχαν απαγορευτεί και έργα Σοβιετικών και Ρώσων συνθετών όπως ο Tchaikovski, ο Prokofiev ή ακόμα ο Dvořák. Σχετικά με τα ποιοτικά κριτήρια για τα οποία δεν είχε εκδοθεί κάποια συγκεκριμένη διαταγή ή διάταγμα, παρατίθεται το εξής απόσπασμα από τη μαρτυρία του Γιώργου Παπαστεφάνου (στιχουργός και ραδιοφωνικός παραγωγός) στον Γιώργο Τσάμπρα, η οποία δημοσιεύτηκε στο περιοδικό Δίφωνο στο τεύχος του Μαΐου 1997:

Απλώς απαγορεύονταν τα πάντα. Ειδικά στη μουσική απαγορευόταν το μπουζούκι και ό,τι είχε σχέση με το ρεμπέτικο. Ακόμη και οι «Έξι λαϊκές ζωγραφιές» του Μάνου Χατζιδάκι είχαν κοπεί επειδή αποτελούσαν αναφορά στο ρεμπέτικο. Τι κι αν παίζονταν με πιάνο. Το ρεμπέτικο εθεωρείτο «τραγούδι του υποκόσμου»... Το Νέο Κύμα και οι μπουάτ θεωρούντο σκοταδιστικά. Τα «γεγέδικα», έτσι αποκαλούντο τα τραγούδια των Μπητλς, είχαν ριφθεί στο πυρ το εξώτερον, διότι ήταν συνδεδεμένα με τα ναρκωτικά.. Τελικά το μόνο που επιτρεπόταν ήταν το ελαφρό αισθηματικό τραγούδι. (Παπαστεφάνου 1997)

Επομένως, σύμφωνα με τα παραπάνω, το καθεστώς επιβάλλοντας λογοκρισία στη μουσική και στο στίχο των τραγουδιών δεν απέβλεπε απλώς στην απαγόρευση έργων «αριστερών» και «κομμουνιστών» συνθετών, τραγουδοποιών και στιχουργών / ποιητών, αλλά και στην απαγόρευση ειδών μουσικής, τα οποία ανήκαν σε συγκεκριμένες χρονικές περιόδους μέσα στην ιστορία και μπορούσαν με κάποιο τρόπο να υπονομεύσουν την εθνικιστική ιδεολογία που ήθελαν να επιβάλλουν.

Εκτός από τους κατ' εξοχήν δύο θεμελιωτές του τότε νεότερου ελληνικού τραγουδιού Μάνο Χατζιδάκι και Μίκη Θεοδωράκη, την περίοδο της δικτατορίας

αναδείχθηκαν και δύο νέοι δημιουργοί - τραγουδοποιοί, με διαφορετική αισθητική και ύφος στα έργα τους με τα οποία ταυτίστηκαν τα πολιτικά, κυρίως νεανικά / φοιτητικά κινήματα κατά του καθεστώτος: ο Διονύσης Σαββόπουλος και ο Γιάννης Μαρκόπουλος.

A) Παραδείγματα λογοκριμένων τραγουδιών

Ο Γιάννης Μαρκόπουλος που ήδη βρίσκεται σε μία καλλιτεχνική άνοδο με έργα όπως ο «*Θησαύρας*» (1963) ή ο «*Διχασμός*» (1966), γράφει κατά την περίοδο της δικτατορίας περιβόητους για την τότε εποχή δίσκους και τραγούδια όπως: «*Ήλιος ο πρώτος*» (1969, πάνω στην ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη), «*Χρονικό*» (1970), «*Ριζίτικα*» (1971, τραγουδάει ο Νίκος Ξυλούρης – στο δίσκο εμπεριέχεται το *Πότε θα κάνει ξαστεριά* οποίο αποτέλεσε λάβαρο της εποχής), «*Ιθαγένεια*» (1972), «*Ο Στρατής ο Θαλασσινός ανάμεσα στους Αγάπανθους... και άλλα τραγούδια*» (1973), «*Θητεία*» (1974) κ.α. Στο δίσκο του «*Θητεία*» περιλαμβάνεται το τραγούδι *Μαλαματένια Λόγια*, το οποίο γράφτηκε το 1971 από το Μάνο Ελευθερίου, υπάρχουν χαρακτηριστικά σημεία λογοκρισίας:

Στην πρωτότυπη μορφή του: «... κι όχι να ζεις μ' αυτή τη συμμορία
και να μην ξέρεις τ' άστρο του φονιά...»

ενώ λογοκριμένο αποδόθηκε: «... κι όχι να ζεις μ' αυτή την κομπανία
και να μην ξέρεις τ' άστρο του φονιά...»

όπως επίσης:

Στην πρωτότυπη μορφή του: «...Με δέσαν στα στενά και στους κανόνες
και ξημερώματα Παρασκευή
τοξότες, φάλαγγες και λεγεώνες
με πήραν και με βάλαν σε κλουβί...»

ενώ λογοκριμένο αποδόθηκε: «...Με δέσαν στα στενά και στους κανόνες
και ξημερώνοντας μέρα κακή
τοξότες, φάλαγγες και λεγεώνες
με πήραν και με βάλαν σε κλουβί...».

Ένα ακόμα τραγούδι που υπάρχει στο δίσκο «Θητεία» πάλι σε στίχους του Μάνου Ελευθερίου είναι το «Τα Λόγια και τα Χρόνια» το οποίο επίσης λογοκρίθηκε, διότι θεωρήθηκε ότι αναφερόταν στη μέρα του πραξικοπήματος που ήταν Παρασκευή:

Στην πρωτότυπη μορφή του: «... Η μοίρα κι ο καιρός το 'χαν ορίσει
Παρασκευή το βράδυ στις 9
κι η νύχτα χίλια χρόνια να γυρίσει.
Στο τέλος της γιορτής να τραγουδήσει
Παρασκευή το βράδυ του φονιά
και του λαού την πόρτα να χτυπήσει».

Ενώ λογοκριμένο αποδόθηκε: «... Η μοίρα κι ο καιρός το 'χαν ορίσει
στον κόσμο αυτό να ρίξω πετονιά
κι η νύχτα χίλια χρόνια να γυρίσει.
Στο τέλος της γιορτής να τραγουδήσει
αυτός που δεν εγνώρισε γενιά
και του λαού την πόρτα να χτυπήσει».

Ο Διονύσης Σαββόπουλος που μέχρι το 1967 είχε κυκλοφορήσει μόνο τον δίσκο «Φορτηγό» (1966), στη διάρκεια της δικτατορίας γράφει στίχους και μουσική προσπαθώντας να υπερπηδήσει το εμπόδιο της λογοκρισίας και αυτό τον οδηγεί στην χρήση μία «ακατανόητης» γλώσσας πολλές φορές με έντονους συμβολισμούς και φορτισμένο νόημα. Στο δίσκο του «Το περιβόλι του τρελού» (1969) συγκαταλέγονται και δύο τραγούδια του που τα έγραψε κατά τον χρόνο που ήταν στη φυλακή. «*Η Θεία Μάρω*» και η «*Θαλασσογραφία*» (αξίζει να σημειωθεί πως το ίδιο διάστημα έγραψε και το τραγούδι «*Δημοσθένους Λέξις*» το οποίο θα συμπεριληφθεί το 1972 στο δίσκο του «*Βρώμικο ψωμί*»). Το τραγούδι «*Η Θεία Μάρω*» υπέστη λογοκρισία ακόμα και στον τίτλο καθώς ο αρχικός του τίτλος ήταν «*Η Θεία Μάνου*» η οποία ήταν υπαρκτό πρόσωπο όπως εξηγεί και ο ίδιος ο συνθέτης σε σχετικό του κείμενο:⁴

⁴ «Οι δίσκοι» - Κομμάτια κι αποσπάσματα από μία δεκαετία που μισό αιώνα μετά εξακολουθεί να φαίνεται το μεγαλύτερο πείραμα ελευθερίας του σύγχρονου ανθρώπου. (<http://www.lifo.gr/mag/features/1887>, πρόσβαση 31/05/2017).

Η Θεία Μάνου είναι υπαρκτό πρόσωπο, ήτανε κρατούμενη μεγαλύτερης ηλικίας από μας – που ήμασταν νέα παιδιά – και λόγω πείρας, επειδή είχε φυλακιστεί πολλάκις – ήταν μέλος του ΚΚΕ η θεία Μάνου – κυριολεκτικώς μας περιέθαλψε, μας ενθάρρυνε και μας έδινε συμβουλές για το πως να τα βγάλουμε πέρα μέσα στη φυλακή. Τη σκέφτομαι πάντα με μεγάλη αγάπη. (Σαββόπουλος 2009)

Επίσης ένα ακόμα παράδειγμα λογοκρισίας σε στίχους τραγουδιού, είναι στο τραγούδι «Να ‘τανε το ‘21» του Στάυρου Κουγιουμτζή, σε στίχους της Σώτιας Τσώτου, όπου οι αρχικοί του στίχοι, έτσι όπως πρωτοηχογραφήθηκαν το 1969 σε δίσκο 45 στροφών από τον Γιώργο Νταλάρα, εμπεριείχαν την φράση:

«... και να κρατάω τις νύχτες με τ’ άστρα, μια Τουρκοπούλα αγκαλιά...».

Η συγκεκριμένη φράση ενόχλησε το καθεστώς και με διάβημα απέσυραν το δίσκο από την αγορά και μετά από απόφαση της επιτροπής της λογοκρισίας, το τραγούδι ξαναηχογραφήθηκε, με την συγκεκριμένη αλλαγή στην φράση:

«... και να κρατάω τις νύχτες με τ’ άστρα, μια ομορφούλα αγκαλιά».

Ένα παράδειγμα λογοκρισίας αλλά αυτή τη φορά ως προς την απαγόρευση αναπαραγωγής του από το ραδιόφωνο, ήταν το τραγούδι «Η Μαύρη Φορντ» από την παράσταση «Οδός Ονείρων» του 1962, το οποίο απαγορεύτηκε λόγω της ανηθικότητας των στίχων του.

Αχ τι κακό, αχ τι κακό! Μέσα στη Φορντ, ένα βράδυ μαγικό! Αχ τι κακό, αχ τι κακό! Έχασα κάτι που το είχα φυλαχτό!

Εκτός των παραδειγμάτων της λογοκρισίας στους στίχους και τη μουσική την περίοδο της επταετίας, αξίζει να αναφερθούν σε αυτό το κεφάλαιο και κάποια παραδείγματα τραγουδιών που «πέρασαν» από το καθεστώς, έχοντας όμως κρυμμένο κάποιο αντιδικτατορικό μήνυμα, δημιουργημένα μέσα σε ένα πλαίσιο αντιδικτατορικής κουλτούρας.

Το πρώτο παράδειγμα είναι το τραγούδι «Ζαβαρακατρανέμια» σε στίχους και μουσική του Γιάννη Μαρκόπουλου, το οποίο κυκλοφόρησε το 1968 στο δίσκο «Επιχείρησις Απόλλων» και το τραγούδησε ο Νίκος Ξυλούρης. Οι στίχοι του ακούγονται μπερδεμένοι και δυσνόητοι ως προς την ερμηνεία τους. Ο Γιάννης Μαρκόπουλος πολλά χρόνια αργότερα εξήγησε την ερμηνεία των στίχων όπου:

«αλληλούια» = αλληλουχία

«ζάβαρα» = λάβαρα

«κάτρα» = μαύρα

«νάμα» = βάπτισμα

«λάμα» = το μαχαίρι

«νέμια» = Ανέμισαν

«ίλεος» = Έλεος.

Δηλαδή: «Ζάβαρα κάτρα νέμια» = Λάβαρα μαύρα ανέμισαν.

«Ίλεος ίλεος» = Έλεος, Έλεος.

«Λάμα λάμα Νάμα Νάμα Νέμια» = Το μαχαίρι, το μαχαίρι μάνα μάνα Ανέμισαν.

Το δεύτερο παράδειγμα είναι το τραγούδι «Μπάλλος» από τον ομώνυμο δίσκο του Διονύση Σαββόπουλου το 1972. Στο τραγούδι αυτό ο Σαββόπουλος αναπαράγει ένα πανηγύρι μέσα από παραδοσιακούς ήχους, που θυμίζει, σατιρίζοντας, τους «λαϊκούς» και «παραδοσιακούς» δρόμους των γιορτών που διοργάνωναν οι δικτάτορες. Όπως αναφέρει ο Δημήτρης Παπανικολάου:

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 λαϊκίστικες γιορτές της δικτατορίας («τα πλήθη ουρλιάζουν στις κερκίδες»). Η τελετουργία που προτείνεται στον «Μπάλλο» του Σαββόπουλου όμως σατιρίζει το γκροτέσκο του δικτατορικού λόγου («Τιυί τρέχει... έγινε κατολίσθηση κι έπεσε κάνας βράχος;»), έχει στοιχεία παραλόγου, αλλά και ξαναγυρίζει να εξερευνήσει τις δυνατότητες του πανηγυριού, της γιορτής.⁵

⁵ Παπανικολάου 2010, ΤΑ ΝΕΑ

B) Ο Ύμνος της Δικτατορίας

Η ιστορία της δικτατορίας περιλαμβάνει και τραγούδια τα οποία δημιουργήθηκαν για να εξυμνούν το καθεστώς, καθώς ακούγονταν ζωντανά στις Γιορτές του καθεστώτος, αλλά και στα ραδιόφωνα κατά τη διάρκεια της επταετίας. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί ο ύμνος της δικτατορίας ο οποίος γράφτηκε, μελοποιήθηκε και ακούστηκε δημόσια λίγο μετά το πραξικόπημα της 21^{ης} Απριλίου 1967. Συγκεκριμένα, την Πέμπτη 13 Ιουλίου 1967, σε μια καλλιτεχνική βραδιά, υπό την αιγίδα του Κεντρικού Ραδιοφωνικού Σταθμού Ενόπλων Δυνάμεων, στο κέντρο «Δειλινά» της Γλυφάδας, η Βίκυ Μοσχολιού και ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης (ο οποίος είναι ο ερμηνευτής της Ρωμιοσύνης του Μίκη Θεοδωράκη) τραγούδησαν, σε πρώτη ζωντανή εκτέλεση, τον «ύμνο της 21ης Απριλίου». Αργότερα κυκλοφόρησε σε δισκάκι με την φωνή του Γιάννη Βογιατζή. Την επόμενη χρονιά, επανακυκλοφόρησε σε 45άρι με τον Φώτη Δήμα. Χαρακτηριστικά παρατίθεται η επιστολή του Μίκη Θεοδωράκη προς τον Γρηγόρη Μπιθικώτση έτσι όπως δημοσιεύτηκε στο όργανο της δικτατορίας «Ελεύθερος Κόσμος» του Σάββα Κωνσταντόπουλου στις 16 Νοεμβρίου 1967:

Γρηγόρη.

Διάβασα με κατάπληξη ότι πρόκειται να τραγουδήσεις στα «Δειλινά» τον «Ύμνο της Επανάστασεως». Νομίζω ότι είσαι αρκετά μεγάλος για να καταλαβαίνεις τι πρόκειται να κάνεις. Πόσες ευθύνες επωμίζεσαι και σε τι σοβαρούς κινδύνους μπαίνεις. Κάθισε σπίτι σου με αξιοπρέπεια. Μην γκρεμίζεις, με μια κλωτσιά, αυτό που χτίσαμε μαζί τόσα χρόνια. Μην ακούς τους κερδοσκόπους και τους προσκυνημένους. Μην ρίχνεις στο βούρκο το όνομά σου και το όνομα των παιδιών σου, που σε λίγο θα ντρέπονται για σένα. Κάνε τον άρρωστο. Φύγε για το εξωτερικό. Εκεί μπορείς ν' αρχίσεις μια καινούργια καριέρα. Η Μελίνα σε περιμένει. Γιατί αν εσύ, ο Μπιθικώτσης, το πρωτοπαλικάρο του Θεοδωράκη, γίνεις επίσημος τραγουδιστής της Δικτατορίας, τραγουδώντας αυτό το άθλιο κατασκεύασμα, θα πρέπει να ξέρεις, ότι θα γίνεις ο πιο αχάριστος και τιποτένιος προδότης, που γέννησε ο Λαός μας. Στο όνομα της φιλίας μας και για χάρη της γυναίκας σου, των παιδιών σου και όλων των αμέτρητων φίλων μας, σε ικετεύω να μ'ακούσεις για τελευταία φορά. Μετά την Πέμπτη θα είναι αργά. Πάρα πολύ

αργά.

Υπογραφή: Μίκης Θεοδωράκης

Στιχουργός του ύμνου της δικτατορίας είναι ο Γιώργος Οικονομίδης. Μετά από πολλή έρευνα σε εφημερίδες, περιοδικά και δίσκους της εποχής αλλά και μεταγενέστερους, διαπιστώνεται έντονα ο διχασμός περί του ποιος είναι τελικά ο συνθέτης του. Στις περισσότερες πηγές αναφέρεται ως συνθέτης του ο Γιώργος Κατσαρός. Χαρακτηριστικά:

[...] ο ύμνος της 21^{ης} Απριλίου (που φέρει την υπογραφή του συνθέτη Γιώργου Κατσαρού με εκείνην του κομφερασιέ Γιώργου Οικονομίδη), και ο χορός καλά κρατεί! (Μαυρουδής 2001: 43)

Παρακάτω ακολουθεί απόσπασμα από την συνέντευξη του Γιώργου Κατσαρού στον Στέλιο Κοντέα:

Έχετε κατηγορηθεί από ορισμένους για τη σύνθεση της μουσικής στον ύμνο της Χούντας.

Αυτό είναι μια ιστορία η οποία δεν είναι σωστή. Κατ' αρχάς, δεν υπάρχει ύμνος της Χούντας. Συνέβη το εξής, όπως θα σας το πω: Μια μέρα κάλεσαν τους συνθέτες του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας – εμένα, τον Πλέσσα, τον Μωράκη, τον Μουζάκη κ.α. – στη Βουλή και μας είπαν, με εντολή συνταγματάρχη: «Θα κάνετε από ένα τραγούδι για μια γιορτή». Ήταν ο ένας χρόνος της επταετίας. Και μου δώσανε από ένα στίχο που είχε γράψει ο Οικονομίδης. Όλοι οι συνθέτες φτιάξαμε από ένα τραγούδι. Για μένα γιατί έγινε αυτό; Γιατί, εν απουσία μου, το έκανε δίσκο ένας τραγουδιστής που υπήρχε τότε, ο Φώτης Δήμας. Δεν ξέρω ποιος τον έβαλε και το έκανε δίσκο, σε ένα 45άρι μικρό. Και έβαλαν, βέβαια, ότι η μουσική είναι του Γιώργου Κατσαρού. Δεν έκανα εγώ αυτόν το δίσκο. Τον έκανε ένας άλλος μαέστρος. Εγώ έκανα αυτό που έκαναν τότε όλοι οι συνθέτες. Αλλά δεν βγήκα να απαντήσω. Και σε ποιον να απαντήσω; Σε αυτούς που με κατηγορήσαν γιατί τότε έκανα επιτυχίες; Μα, μόνο εγώ έκανα επιτυχίες; Και η Καρέζη έκανε επιτυχίες τότε. Και ο Νταλάρας βγήκε τότε κι έκανε επιτυχίες. Αυτή είναι η

πραγματική ιστορία που σας είπα.⁶

Από κάτω παρατίθεται μέρος του άρθρου του Αντώνη Μποσκοϊτή στο site της *Lifo*:

Βέβαια εδώ ο Κατσαρός δε θυμάται καλά. Πως θα έγραφαν τραγούδι για το ένα έτος από την 21^η Απριλίου 1967, αφού, όπως είπαμε, ο Ύμνος ήταν έτοιμος από τον Ιούλιο εκείνης της χρονιάς; Πολύ απλά, κατά την ταπεινή μου γνώμη, το τραγούδι είχε γραφτεί αμέσως μετά την επιβολή της δικτατορίας και ηχογραφήθηκε σε δίσκο τον επόμενο χρόνο.⁷

Πάνω στο δίσκο οι συντελεστές που αναφέρονται είναι οι:

Στίχοι: Γιώργου Οικονομίδη

Μουσική: Γιώργου Κατσαρού

Τραγούδι: Φώτης Δήμας & Χορωδία

Εκτύπωση υπό της Ανών. Ελλην. Φωνογρ. Εταιρ. ΚΟΛΟΥΜΠΙΑ



Εικόνα 6 Ο δίσκος με τον ύμνο της δικτατορίας που κυκλοφόρησε το 1968

Ο ύμνος ονομάστηκε «Μέσα στ' Απρίλη τη γιορτή» και οι στίχοι του είναι οι εξής:

⁶ Κατσαρός 2016, www.cosmopoliti.com

⁷ Μποσκοϊτής 2015, <http://www.lifo.gr/team/sansimera/56998>

Μέσα στ' Απρίλη τη γιορτή
το μέλλον χτίζει η νιότη
αγκαλιασμένοι – δυνατοί
μ' εργάτη, αγρότη, φοιτητή
και πρώτο τον στρατιώτη.

Τραγούδι αγάπης αντηχεί
γελούν όλα τα χείλη
και σμίγουν μέσα στην ψυχή
του Εικοσιένα η εποχή
κι η εικοσιμιά τ' Απρίλη

Μες στις καρδιές φτάνει ζεστή
του Απριλιού η λιακάδα
κι έχουν στα στήθια μας χτιστεί
θρησκεία, οικογένεια
και πάνω απ' όλα Ελλάδα

3) Τηλεόραση και Κινηματογράφος στα χρόνια της επταετούς Δικτατορίας

A) Τηλεόραση

Η ανάπτυξη της τηλεόρασης στην Ελλάδα, συνδέθηκε άμεσα με τη δικτατορία, καθώς συντέλεσε στην άμεση προώθηση των πολιτικών, ιδεολογικών και πολιτιστικών ιδεωδών του καθεστώτος, λόγω της σύνδεσής της με τους κρατικούς μηχανισμούς. Η ανάπτυξη και εξάπλωσή της, έγινε εις βάρος του μέχρι τότε εμπορικού ελληνικού κινηματογράφου. Κυρίαρχο ρόλο έπαιξε το κανάλι της Τ.Ε.Δ. (Τηλεόρασις Ενόπλων Δυνάμεων) που μετονομάστηκε το Νοέμβριο του 1970 σε Υ.ΕΝ.Ε.Δ. (Υπηρεσία Ενημερώσεως Ενόπλων Δυνάμεων). Τα ενημερωτικά της προγράμματα είχαν έντονα προπαγανδιστικό χαρακτήρα, ενώ αντίστοιχα τα ψυχαγωγικά αποτελούνταν κυρίως από αμερικάνικες και ελληνικές σειρές και παιχνίδια. Η Δικτατορία όπως ακριβώς και στο θέατρο και στις επετειακές γιορτές που δημιουργούσε, έτσι και στην τηλεόραση επένδυσε στο μαζικό θέαμα και στον συμβολισμό της «εθνικής ψυχαγωγίας». Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού αποτελεί η πορεία του Παναθηναϊκού στο ποδόσφαιρο μέχρι τα τελικά του κυπέλου Πρωταθλητριών την άνοιξη του 1971 («Έπος του Γουέμπλεϊ»). Τέλος, πριν ξεκινήσει κάθε πρόγραμμα και μετά το τέλος του, και στα δύο κρατικά κανάλια που υπήρχαν, YENEΔ – EIP (Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοτηλεόρασης), «έπεφτε» το σήμα της Δικτατορίας με τον στρατιώτη σε θέση προσοχής και τον φοίνικα που αναγεννάται.

Αναφορά σε δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα.

Κεντρικό και εξέχοντα ρόλο στο πρόγραμμα της τηλεόρασης την περίοδο της Συνταγματικής Δικτατορίας, είχε η σειρά: «Ο Άγνωστος Πόλεμος» του Νίκου Φώσκολου. Ο Άγνωστος Πόλεμος άρχισε να προβάλλεται από την YENEΔ (Υπηρεσία Ενημερώσεως Ενόπλων Δυνάμεων) στις 12 Οκτωβρίου το 1971 και έκλεισε τον κύκλο του μετά από 226 επεισόδια στις 27 Φεβρουαρίου το 1974. Η σειρά παρουσιάστηκε στον τύπο ως μία «δραματική αισθηματική περιπέτεια

κατασκοπίας, μυστηρίου και δράσεως» και αποτελούνταν από έξι αυτοτελείς ιστορίες – κύκλους:

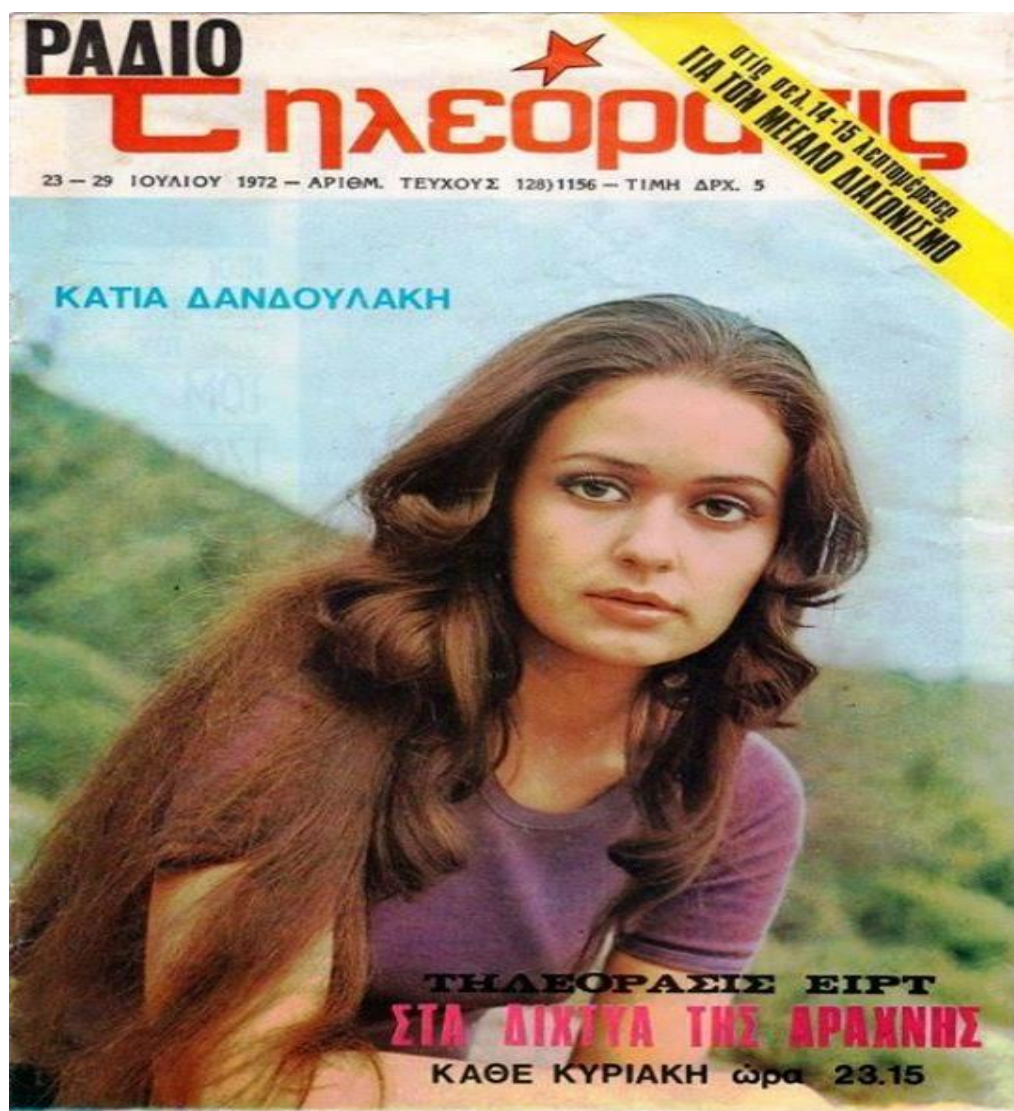
- 1) Καταδικασμένη σε θάνατο
- 2) Ο άνθρωπος με τα δύο πρόσωπα
- 3) Διαταγή Αυτοκτονίας
- 4) Επιχείρηση Μπαρμπαρόσα
- 5) Στην Κόλαση δεν υπάρχουν Σύνορα
- 6) Φλεγόμενη Έρημος



Εικόνα 7 Εξώφυλλο του εβδομαδιαίου περιοδικού «ROMANTSO» με φωτογραφία τους πρωταγωνιστές της σειράς «Ο άγνωστος πόλεμος» του Νίκου Φώσκολου

Σε γενικές γραμμές η πλοκή της σειράς μέσα από τις αφηγηματικές τεχνικές του μελοδράματος και τις ακραίες συγκινήσεις που επεδίωκε να χαρίσει στους τηλεθεατές της, είχε ως στόχο να προσελκύσει την προσοχή του θεατή στον αγώνα και την αγωνία των στρατιωτικών πρωταγωνιστών του για την αποκάλυψη των μυστικών σχεδίων του εχθρού, προκειμένου «να σωθεί η πατρίδα». Η νίκη των στρατιωτικών δυνάμεων της χώρας, ήταν θεματικά δεδομένη και η ταύτιση των τηλεθεατών με τους πρωταγωνιστές, έντονη.

Την ίδια περίοδο, από τις 18 Ιουνίου 1972 έως τις 18 Μαρτίου 1973, προβάλλεται από την ΕΙΡΤ και το ψυχροπολεμικό σήριαλ «Στα Δίχτυα Της Αράχνης». Η παραγωγή ήταν του Τζέιμς Πάρις, το σενάριο του Πάνου Κοντέλη και η σκηνοθεσία του Μάριου Ρετσίλα. Η υπόθεση κινούνταν γύρω από τη δράση ενός κατασκόπου από κάποια χώρα του Σοβιετικού Μπλοκ. Ο κατάσκοπος αποδεικνύεται ότι είναι γιος του καθηγητή Αλγερά, από τον οποίο πήγε να κλέψει κάποιο μυστικό όπλο, που ο δεύτερος είχε ανακαλύψει. Παρουσιάζεται ως θύμα «παιδομαζώματος» των κομμουνιστών και του είχαν κάνει πλύση εγκεφάλου.



Εικόνα 8: Εξώφυλλο περιοδικού «Ραδιοτηλεόρασις» με την πρωταγωνίστρια της σειράς «Στα δίχτυα της αράχνης» Κάτια Δανδουλάκη.



Εικόνα 9 Το «τηλεοπτικό» σήμα της δικτατορίας στην ελληνική τηλεόραση. (Φωτογραφικό στιγμιότυπο από το τέλος ενός επεισοδίου των «Ελληνικών Επίκαιρων», 1968)

Τέλος, σημείο αναφοράς στην ελληνική τηλεόραση για δύο δεκαετίες είχε η τηλεοπτική σειρά «Εκείνος και... Εκείνος» του 1970 , η οποία αναβιώθηκε σε έγχρωμη εκδοχή το 1988. Τη σειρά δημιούργησε και έγραψε ο Κώστας Μουρσελάς και πρωταγωνιστές της ήταν ο Βασίλης Διαμαντόπουλος (Λουκάς) και ο Γιώργος Μιχαλακόπουλος (Σόλων) οι οποίοι σύμφωνα με την περιγραφή της σειράς στο ψηφιακό αρχείο της ΕΡΤ:

[...] με την καθημερινότητά τους, τις ατάκες τους και τη μοναδική λαϊκή θυμοσοφία τους, θα προβληματίσουν, θα δώσουν διέξοδο, θα πουν με το δικό τους τρόπο την πραγματικότητα που τόσο τους πιέζει και τους δημιουργεί νέα ηθικά αδιέξοδα.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ενός επεισοδίου που προβλήθηκε το 1972 και δεν λογοκρίθηκε παρ' όλο που αναφερόταν στο καθεστώς, δόθηκε στη δημοσιότητα από το προσωπικό αρχείο του Γιώργου Μιχαλακόπουλου και προβλήθηκε και στην εκπομπή της ΕΡΤ «Σε χρόνο t.v.» το 2007. Στο απόσπασμα αυτό οι πρωταγωνιστές αλλάζουν οποιαδήποτε λέξη θα κοβόταν από τη λογοκρισία (πχ: το σύστημα) με τη λέξη αυγό. Ακολουθεί απομαγνητοφωνημένο απόσπασμα του επεισοδίου έτσι όπως μεταδόθηκε στην εκπομπή «Σε χρόνο t.v.» το 2007:

Λουκάς: ΟΧΙ. Όχι δεν μπαίνω. Δεν μπαίνω μες στ' αυγό. Σκάω.

Σόλων: Μωρό μου, έχει air – condition.

Λουκάς: Θέλω να βλέπω...

Σόλων: Έχει... έχει τηλεόραση.

Λουκάς: ... ουρανό, δέντρα.

Σόλων: Έχει!

Λουκάς: Ψεύτικα.

Σόλων: Ψεύτικα, αληθινά δεν ξέρω. Πάντως έχει.

Λουκάς: Σόλων; Θα μας χωράει και τους δυό το αυγό ε;

Σόλων: Και τους δυο μωρό μου; Όχι, ο καθένας μας θα έχει από ένα αυγό.

Μόνος του. Άνεσις!

Λουκάς: Μόνος;

Σόλων: Μόνος. Μόνος...

Λουκάς: Όχι Σόλων μόνος. Δε μπορώ μόνος. Δεν αντέχω μόνος Σόλων. Σε παρακαλώ όχι μόνος Σόλων. Όχι μόνος.

Σόλων: Μωρό μου, θέλεις... θέλεις να μην μπούμε;

Λουκάς: Να μην μπούμε. Να μην μπούμε.

Σόλων: Να βγούμε έξω;

Λουκάς: Έξω, ναι!

Σόλων: Έξω, αλλά πρέπει να ξέρεις Λουκά ότι έξω απ' τ' αυγό δε θα 'χουμε ούτε πολυθρόνες με αφρολέξ, ούτε καφέ, ούτε ούισκι, ούτε ψητό στα κάρβουνα μωρό μου.

Λουκάς: Σόλων, Σόλων θα είμαι ολιγαρκής. Απο δω και πέρα θα 'μαι ολιγαρκής, αλλά σε παρακαλώ Σόλων έξω, έξω, έξω.

Σόλων: Αφού λοιπόν θέλεις, έξω, έξω.

Συμπερασματικά μπορούμε να πούμε πως στην τηλεόραση της επταετίας, ενώ ήταν δημιουργικά και ιδεολογικά καθοδηγούμενη από το καθεστώς, εκτός από τις σειρές που είχαν προπαγανδιστικό και στρατευμένο χαρακτήρα, έγιναν προσπάθειες όπως αυτή του «Εκείνος και... Εκείνος» με μία διαφορετική αισθητική ακόμα και με αντιδικτατορικό μήνυμα.



Εικόνα 10 Φωτογραφικό στιγμιότυπο από τη σειρά «Εκείνος και... Εκείνος» από το επεισόδιο με το «αυγό»

B) Κινηματογράφος

Στα επτά χρόνια της δικτατορίας ο ελληνικός κινηματογράφος πέρασε από πλήθος διεργασιών και εξελίξεων. Συνοπτικά, οι ταινίες της Αλίκης είχαν τεράστια εισπρακτική επιτυχία, η Φίνος Φιλμ και ο Δαλιανίδης εξακολουθούσαν να έχουν τα πρωτεία στην ελληνική κωμωδία και το ελληνικό κινηματογραφικό μιούζικαλ και ο ελληνοαμερικανός Τζέιμς Πάρις ανέλαβε να εξιδανικεύσει τον ιδεολογικό λόγο του καθεστώτος. Απευθυνόμενος στο εθνικοπατριωτικό φρόνημα των Ελλήνων χρησιμοποιεί στις ταινίες του στρατιωτικές μονάδες, οχήματα, τεθωρακισμένα και οποιοδήποτε οπτικό ερέθισμα προβάλλει τις στρατιωτικές δυνάμεις. Από την άλλη μεριά, ο Θεόδωρος Αγγελόπουλος, ο Παντελής Βούλγαρης, ο Παύλος Τάσιος, η Τώνια Μαρκετάκη κ.ά., αμφισβητούν την μέχρι τότε παράδοση του Φίνου και θέτουν τα θεμέλια του λεγομένου Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Σχολιάζοντας την πραγματικότητα αυτή ο Τίτος Πατρίκιος στην ιταλική εφημερίδα «Ρινάσιτα» το 1967, σημειώνει:

Ίσως ένα συγκεκριμένο παράδειγμα μπορεί να ιχνογραφήσει το «πολιτισμικό» πλαίσιο του καθεστώτος των συνταγματαρχών. Εδώ και λίγες μέρες συγκέντρωσαν στην Προεδρία της Κυβέρνησης όλους τους σεναριογράφους και τους σκηνοθέτες κινηματογράφου: εμείς θα σας βοηθήσουμε, είπαν, αλλά τέρμα πια στις αντιπατριωτικές ταινίες, εμείς θέλουμε μονάχα ταινίες που εκθειάζουν την «εθνική επανάσταση» (έτσι ονομάζουν το πραξικόπημα).⁸

Ακόμα, αξίζει να σημειωθεί πως εκείνη την περίοδο παρατηρείται άνθηση της ελληνικής εμπορικής πορνογραφίας στον ελληνικό κινηματογράφο, στον οποίο κεντρικό ρόλο έπαιξε ο Κώστας Γκουζκούνης, γεγονός περίεργο, καθώς πολλές σκηνές ταινιών του υπόλοιπου κινηματογραφικού φάσματος λογοκρίθηκαν επειδή παρουσίαζαν γυμνά σώματα.

Οι κινηματογραφικοί στόχοι του καθεστώτος όπως προκύπτει ήταν δύο: η προώθηση, μέσω της προπαγάνδας, εθνικοπατριωτικών ιδεωδών καθώς και η προσέλκυση ξένων για τα γυρίσματα ταινιών επί ελληνικού εδάφους που

⁸ Πατρίκιος 1967

επιθυμούσαν οι δικτάτορες να προβληθούν διεθνώς. Ένα παράδειγμα παραγωγής ξένης ταινίας όπου οι αξιωματούχοι της δικτατορίας διέθεσαν αρκετά μεγάλα χρηματικά ποσά για την πραγμάτωση των γυρισμάτων της, αποτελεί η αστυνομική περιπέτεια «Le Casse» του Henri Verneuil, με πρωταγωνιστές τον Omar Sharif και τον Jean – Paul Belmondo (1971). Ένα χρόνο μετά τη δικτατορία, ο Τζέιμς Πάρις «κυκλοφορεί» την πρώτη μεγάλη παραγωγή του με «εθνικοπατριωτικό» περιεχόμενο, με τίτλο «Σύνορα της προδοσίας», όπου το σενάριο (Σταμάτης Φιλιππούλης και Αντώνης Δαυίδ) πραγματεύεται την ιστορία ενός Ρώσου πράκτορα, ο οποίος κλέβει μυστικά του NATO και εντέλει αποδεικνύεται πως είναι ελληνόπουλο θύμα «παιδομαζώματος».

Η συγκεκριμένη ταινία κέρδισε τέσσερα βραβεία στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και σε αυτήν έπαιζαν μεταξύ άλλων ο Ανδρέας Μπάρκουλης, η Καίτη Παπανίκα, ο Στέφανος Στρατηγός και η Βέρα Κρούσκα. Πρόκειται για τη μοναδική ταινία με «πατριωτικό» περιεχόμενο που στα ταμεία ξεπέρασε το φράγμα των 700.000 εισιτηρίων και πλησίασε το μονοπώλιο της Αλίκης Βουγιουκλάκη (*Υπολοχαγός Νατάσσα*, 1971, Φίνος Φιλμ, σκηνοθεσία: Νίκος Φώσκολος, 751.117 εισιτήρια στο λεκανοπέδιο της Αττικής).

Την περίοδο από το 1968 – 1971 το ελληνικό κοινό παρακολουθεί φανατικά τις ταινίες της Αλίκης Βουγιουκλάκη πχ: *Το πιο λαμπρό αστέρι* (1967 – 1968), *Η αρχόντισσα και ο αλήτης* (1969), *Υπολοχαγός Νατάσσα* (1971). Η αύξηση των αριθμών των εισιτηρίων που «κόβονται» είναι ιλιγγιώδης (έως 751.117 εισιτήρια), ώσπου με αφετηρία το 1972 η κοσμοσυρροή στις ταινίες της Αλίκης σταδιακά περιορίζεται στους μισούς (393.132 εισιτήρια στο *Σ' αγαπώ*) και μετέπειτα σε ακόμα λιγότερους.

Παρατηρείται, δηλαδή, μία μαζική αποχή του ελληνικού κοινού από τον μέχρι τότε εμπορικό κινηματογράφο. Αυτό το γεγονός μπορεί να οφείλει την ύπαρξή του στην ύπαρξη της YENEΔ και της τηλεόρασης ως νέου τρόπου ψυχαγωγίας, στην αμφισβήτηση του καθεστώτος αλλά και στην εμφάνιση ενός «άλλου», μη γνωστού μέχρι τότε, κινηματογράφου.

Παράλληλα, λοιπόν, με τον ήδη γνωστό μοτιβικά από τα προηγούμενα χρόνια κινηματογράφο, γεννιέται, εξελίσσεται και έχει ανοδική πορεία στην διάρκεια της επταετίας ένα νέο είδος κινηματογράφου (Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος), όπου νέας αντίληψης κινηματογραφιστές εμφανίζονται και μέσω του έργου τους σταδιακά διαμορφώνεται ένα «καινούργιο» κοινό, αυτή τη φορά με διαφορετικά κριτήρια και

επιρροές. Σταθμός στην εξέλιξη αυτή αποτελεί το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Η χρονιά που θεωρείται ότι συνιστά την αφετηρία του ΝΕΚ είναι το 1970 με την «Αναπαράσταση» του Θεόδωρου Αγγελόπουλου στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, όπου το κοινό αποδοκιμάζει το παλιό και το κατεστημένο και χειροκροτεί το νέο. Η ύπαρξη δύο κινηματογραφικών περιοδικών επίσης, του *Σύγχρονου Κινηματογράφου* (1969 – 1984) και του *Φιλμ* (1974 – 1986), βοήθησε στην κίνηση και εξέλιξη του ΝΕΚ, απορρίπτοντας τον «παλιό» εμπορικό κινηματογράφο.

Μέσα από το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και τη γέννηση του ΝΕΚ γίνεται ορατό το αίσθημα αντίστασης των νέων κινηματογραφιστών και του κοινού τους κατά της χούντας. Η γενιά που αντιπροσωπεύει το ΝΕΚ είναι εμφανώς επηρεασμένη και ζυμωμένη μέσα από τα ιδεολογικά ρεύματα που κυριαρχούν στην Ευρώπη, ιδίως του γαλλικού Μάη, καθώς και των κινημάτων που αντιπροσωπεύουν νεωτερισμούς στην κινηματογραφική Τέχνη. Για το ΝΕΚ σημειώνει η Μαρία Κατσουνάκη:

Κινηματογραφούν μία «άλλη» Ελλάδα [...]. Ρεαλισμός και ποιητικό διαφορούμενο, αυθεντικότητα τοπίων, εσωτερικών και εξωτερικών, ειρωνεία και σαρκασμός, αμεσότητα στην καταγραφή της κοινωνικής πραγματικότητας. Ένα πνεύμα συνειδητοποίησης και αναθεώρησης, επανεξέτασης της ελληνικότητας, της παράδοσης αλλά και της ιστορίας διατρέχει το έργο των νέων αυτών σκηνοθετών, που μετονομάζονται σε δημιουργοί. (Κατσουνάκη 2002: 35)

Τα ταμειακά αποτελέσματα είναι πολύ «φτωχά», σε σχέση με τα είδη που παρατέθηκαν πιο πάνω, αλλά καθόλου απογοητευτικά δεδομένου του καθεστώτος. Δημιουργείται το νέο ελληνικό σινεμά το οποίο έχει το δικό του κοινό, τις δικές του αίθουσες. Κάποια χαρακτηριστικά παραδείγματα ταινιών και κινηματογραφιστών που ανήκουν σε αυτό το νέο «κύμα» είναι: «*Το προξενιό της Άννας*» (Παντελής Βούλγαρης, 1972, 114.071 εισιτήρια), «*Ευδοκία*» (Αλέξης Δαμιανός, 1971, 70.852 εισιτήρια), «*Μέρες του '36*» (Θόδωρος Αγγελόπουλος, 1973, 37.414 εισιτήρια), «*Ιωάννης ο βίαιος*» (Τώνια Μακετάκη, 1973, 15.404 εισιτήρια) κ.α. Μάλιστα, η ταινία του Θεόδωρου Αγγελόπουλου «*Ο Θίασος*», που τον καθιερώνει παγκοσμίως, είναι γυρισμένη στο μεγαλύτερο μέρος της στη διάρκεια των τελευταίων ημερών της δικτατορίας. Ακόμα, αξίζει να σημειωθεί ότι από τους ηθοποιούς που υπήρξαν για χρόνια πρωταγωνιστές στο χώρο του ελληνικού κινηματογράφου, ο μόνος που μένει

αλώβητος στη διάρκεια όλων αυτών των κλιμακωτών αλλαγών που είχαν επέλθει, είναι ο Θανάσης Βέγγος, ο οποίος ως «δημιουργικός κωμικός» (Κατσουνάκη 2002) καταφέρνει να ενισχύσει τη δημοτικότητα των ταινιών του, αποδίδοντας σχεδόν πάντα στους ρόλους του μία εικόνα ενός στριμωγμένου και ανήσυχου Έλληνα.

Τέλος, οι βασικές διαφορές μεταξύ του εμπορικού κινηματογράφου με το ΝΕΚ, είναι η θεματολογία και η αισθητική των ταινιών, η διαφορετική προσέγγιση της έκφρασης, καθώς και η μορφή της παραγωγής τους, όπου στο ΝΕΚ οι κινηματογραφιστές έχουν τον πλήρη έλεγχο των ταινιών ακόμη και στα διοικητικά και οικονομικά πεδία. Για την πορεία του ΝΕΚ και το «παλιού» ελληνικού κινηματογράφου μετά τη δικτατορία σημειώνει ο Δερμεντζόπουλος:

Με την πτώση της στρατιωτικής δικτατορίας ο ΝΕΚ παγιώνεται ως ο επίσημος εθνικός κινηματογράφος, ενώ ο παλιός ελληνικός κινηματογράφος αρκείται στην παραγωγή φτηνών βιντεοταινιών φαρσοκωμωδίας και ταινιών σεξ και πορνό με καθορισμένο κοινό και συγκεκριμένες αίθουσες προβολής. (Δερμεντζόπουλος 2010:145)

Μέσα σε αυτή την επταετία, ο ελληνικός κινηματογράφος αλλάζει φυσιογνωμία, νοοτροπία, εσωτερική δομή και προοπτική.

Συμπερασματικά μπορούμε να αναφέρουμε για την τηλεόραση και τον ελληνικό κινηματογράφο την περίοδο της Δικτατορίας πως έπαιξαν καταλυτικό ρόλο στη διάδοση των πολιτικών ιδεωδών του καθεστώτος, αλλά όχι μόνο με την άμεση προβολή τους. Εικόνες και προβολές του ελληνικού στρατού κατείχαν εξέχοντα ρόλο, σε συνδυασμό με σειρές, τηλεπαιχνίδια και ταινίες που δεν αντικατόπτριζαν την τότε ελληνική πραγματικότητα. Η μη – προβολή των πολιτικών πραγμάτων μίας χώρας στον κινηματογράφο, και η αντικατάστασή τους με παραγωγές που προέβαλαν την εικόνα μίας «άλλης» Ελλάδας, μπορεί να θεωρηθεί εξίσου προπαγανδιστική για την εικόνα της χώρας τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό. Αλλά για αυτό θα αναφερθούμε εκτενώς στο παρακάτω κεφάλαιο που σχετίζεται με το Ελληνικό Κινηματογραφικό Μιούζικαλ την περίοδο της επταετούς Δικτατορίας. Τέλος, η γέννηση του ΝΕΚ μέσα στην επταετία, παρουσιάζει μία ανάγκη τόσο των δημιουργών όσο και των θεατών για ένα νέο είδος, πιο δημιουργικό, με

νεωτερισμούς στην κινηματογραφική Τέχνη και σίγουρα επηρεασμένο από την πολιτική πραγματικότητα της Ελλάδας και του εξωτερικού.



Εικόνα 11 Η αφίσα της ταινίας «ΥΠΟΛΟΧΑΓΟΣ ΝΑΤΑΣΣΑ»



Εικόνα 12 Η αφίσα της ταινίας «Ο ΘΙΑΣΟΣ»

4) Το ελληνικό κινηματογραφικό μιούζικαλ

Για να εξεταστεί λεπτομερώς το τί είναι το ελληνικό κινηματογραφικό μιούζικαλ, από που προήλθε, τι αντιπροσώπευε και πώς δομήθηκε, θα πρέπει να οριστεί τι ακριβώς είναι το μιούζικαλ. Ο John Kenrick στο κείμενο του «*What is a Musical?*» - *The history of the musical* (1996), παραθέτει τον εξής ορισμό:

Μία θεατρική, τηλεοπτική ή κινηματογραφική παραγωγή που χρησιμοποιεί τραγούδια «popular style» – με προαιρετική χρήση διαλόγου – είτε για να αφηγηθεί μία ιστορία (book musicals) είτε για να αναδείξει τις ικανότητες των δημιουργών ή/και των ερμηνευτών (revues).⁹

Το μιούζικαλ ανήκει στις Παραστατικές Τέχνες (Performing Arts), όπου είναι οι μορφές Τέχνης όπως το τραγούδι, η υποκριτική, ο χορός, αλλά και ο συνδυασμός τους. Τα μιούζικαλ σε μορφή θεατρικής παράστασης, παρουσιάζονται μπροστά σε κοινό, δημιουργώντας ανεξάρτητες, ως προς τα τεκταινόμενα, σχέσεις μεταξύ θεατή και τελεστή, κοινού και σκηνης. Το είδος αυτό χωρίζεται σε δύο μεγάλες κατηγορίες: αυτή που λαμβάνει χώρα στη θεατρική σκηνή και το κοινό παρακολουθεί την παράσταση στον πραγματικό της χρόνο, και αυτή που είναι κινηματογραφημένη και παρουσιάζεται στο κοινό ως ταινία. Σε κάθε περίπτωση η διαδικασία που ακολουθείται σε ένα μιούζικαλ είναι η εξιστόρηση και η αναδίπλωση του θέματος/ιστορίας μέσω της συγχώνευσης των τριών Τεχνών.

Το μιούζικαλ με τη μορφή που το γνωρίζουμε σήμερα, διαμορφώθηκε στις Η.Π.Α. (Κινηματογραφικό μιούζικαλ αρχές 20^{ου} αιώνα), στην Αγγλία, τη Γαλλία και την Γερμανία (μιούζικαλ στο θέατρο) ιστορικά αναγόμενο περίπου τον 19^ο αιώνα. Εδώ είναι απαραίτητο να σημειωθεί, πως αναφέρεται ως σημείο διαμόρφωσης και γέννησης η μορφή του θεατρικού μιούζικαλ που γνωρίζουμε σήμερα (Book Musical), και όχι οι επιρροές του και η καταγωγή του που σίγουρα ξεκινάνε από πολύ νωρίτερα. Πρόγονος του Μιούζικαλ λοιπόν με βάση τα παραπάνω κριτήρια θεωρείται η παράσταση «*The Black Crook*» των Charles M. Barras, Theodore

⁹ Kenrick 1996, <http://www.musicals101.com/musical.htm>, πρόσβαση 31/05/2017

Kennick και Thomas Baker που πρωτοανέβηκε στο Broadway στο θέατρο «Niblo's Garden» το 1866.

NIBLO'S GARDEN

Lessee and Manager... Wm. Wheatley | Stage Manager..... I. J. Vincent,
Musical Conductor..... Harry B. Dodworth.

Dances open at 7. Begins at 7 1/2 o'clock.

Saturday, Sept. 29th, 1866.

Every Evening and Saturday Afternoons at 1, will be presented an Original,
Grand, Magical and Spectacular Drama, in 4 acts, by C. M. Barré, Esq., entitled

THE BLACK CROOK!

The sole right of which production for New York and its vicinity has been purchased by
Mr. WHEATLEY, who is likewise kept in having entered into arrangements with
Messrs. JARRITT and PALMER, for the introduction of their great Pastoral

BALLET TROUPE,

Under the direction of the renowned Master de Ballet,
SIGNOR DAVID COSTA,
Former Danseur Acrobate—His 5th Expedition in America:
Mlle. MARIE BONFANT,
From the Grand Opera, Paris, and Covent Garden Theatre, London.
Mlle. BETTA SINGALLI,
From the Grand Opera, Berlin, and the Majesty's Theatre, London.
PREMIER AND SOLOIST,
Mlle. BETTY REGAL,
and 75 magnificent
CORPS OF SEVENTY LADIES.

THE CAST:

<p>Count Wolfenstein..... Rodolphe, a Peer, Attache..... Von Puffenbrantz, the Count's Secretary..... Berthold, an innkeeper, the Black Crook, an Alchemist, and so on..... Goroppo, his Dunce..... Dragonskin, by the name of a Pentomiser..... Zanich, the Arch-Friend..... Skuldweid, Familiar to Herine..... Red Glare, the Recording Devil..... Wolgar, a thieving Bohemian..... Heretic, his Companion..... Sindarin, the Queen of the Golden Realm..... Amelia, betrothed to Sindarin..... Diana Barbara, her Foster Mother..... Carlina (weak Song)..... Rosetta..... Village, Peasants, Guards, Attendants, etc. Peasants, Nobles, Gnomes, Spectators, Apprentices, Domans, &c.</p>	<p>Mr. J. W. Binkley..... Geo. C. Boniface..... Wm. G. Burdett..... C. H. Boston..... George Atkins..... Hernandez Foster..... E. B. Holmes..... Mr. Hewitt..... Mr. Clarke..... Mr. Wheeler..... Mr. Little..... Annie Camp..... Rose Morton..... Mary Wells..... Miss Carter-John..... Miss Whitlock.....</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

The Piece produced under the immediate direction of Mr. Wheatley.

The **New Scenery** by Messrs. R. MASTON, (from Covent Garden, London), J. R. HAYES, H. Smith, R. A. Strong, Sawyer and Wallack. The **New Songs and Machinery** by John Young, of London, and Benson Elmwood, of this Establishment. The **Music** composed expressly for this Piece by THOMAS BAKER, (by courtesy of Letitia) (covered) and produced under the patronage of HANCOCK B. DODDINGTON. The **New Costumes** by M. Phillips and Mad. Costa. The **New Apparatus and Extraneousities** by George, of Paris, New Properties and Apparatuses by S. WALLER, New Gas Contrivances by G. MORTON, CHINESE LIGHTS, &c., by G. SWEET, of London.

The **DAZZLING TRANSFORMATION SCENE**, painted by the Brothers BERRY, of London, for Mr. R. T. Smith, of Astley's Theatre, London, was purchased by Messrs. Jarritt and Palmer at a cost of **FIFTY THOUSAND DOLLARS.**

Treasurer..... J. A. Zimmerman

Ladies' Dressing Room, with Female Attendant in waiting, in the Dress Circle.
Seats Secured Six Days in Advance.

PRICES.

Admission..... 75 cents	Reserved Seats in Parquet and Parterre..... 2 50	
Reserved Seats..... \$1 00	Private Boxes..... 5 00	
Private Boxes..... 5 00		

Εικόνα 13 Μέρος του προγράμματος με τους συντελεστές του μιούζικαλ «The Black Crook», πηγή εικόνας: <http://www.musicals101.com/images/crookprogram.jpg> , 05/06/2017

Όσον αφορά στα κινηματογραφικά μιούζικαλ καταλυτικό ρόλο έπαιξε η γέννηση του Κινηματογράφου, η μετάβαση από τον βωβό κινηματογράφο σε αυτόν με ήχο, καθώς και το Χόλυγουντ. Το ελληνικό μιούζικαλ, τόσο στο θέατρο όσο και στον κινηματογράφο έχει θεωρηθεί ότι πρόκειται για μία απομίμηση (πολλές φορές και «φθηνή») των ταινιών μιούζικαλ – υπερπαραγωγών του Χόλυγουντ και των παραστάσεων μιούζικαλ του Broadway στη Νέα Υόρκη και του West End στο Λονδίνο.

Ακολουθεί ένα απόσπασμα επιστολής του Ηλία Λυμπερόπουλου στον κριτικό της «Βραδυής» Μπ. Κλάρα, όπου αναφέρεται στην συνταγή του μιούζικαλ με ιδιαίτερη ειρωνεία:

Πας ένα ή δύο ταξίδια στο Λονδίνο, λαμβάνεις «Τρίχας»¹⁰, τις σιδερώνεις με ... άφθονον «κενολογίαν», τις κατσαρώνεις με «σοβαρά πράγματα που δεν χωρούν σε τόση απλοϊκότητα» - ειρήνη, πράκτορες, μαριχουάνες κλπ. – προσθέτεις και αρκετή δόση μπουζουκοτραγουδου, δια να αραιώσης την σοβαρότητα των «σοβαρών», τσιτσιδώνεις μερικές «πρωταγωνίστριες», βάζεις και λίγα στοιχεία «επιθεωρησιακά» δια να μη μπουχτίση ο κόσμος από τόσο «βάθος»... και σερβίρεις «μιούζικαλ ποιότητος»!¹¹

Όσον αφορά στην επιρροή του ελληνικού κινηματογραφικού μιούζικαλ από το Χόλυγουντ, η Λυδία Παπαδημητρίου σημειώνει:

Το Χόλυγουντ οπωσδήποτε έπαιξε ρόλο στη διαμόρφωση του ελληνικού λαϊκού κινηματογράφου και του μιούζικαλ. Αλλά το συμπέρασμα ότι οι Έλληνες κινηματογραφιστές απλώς αντέγραψαν τις αμερικάνικες ταινίες και το στυλ τους είναι απλουστευτικό και τελικά λανθασμένο. Φυσικά, οι ελληνικές ταινίες σκόπευαν να παρέχουν διασκέδαση και το Χόλυγουντ ήταν ήδη για καιρό η κυρίαρχη «μηχανή του ονείρου» που έπρεπε να ανταγωνιστούν. Ωστόσο, ήταν αδύνατο να ανταγωνιστούν το Χόλυγουντ με ίσους όρους: οι Έλληνες κινηματογραφιστές απλούστατα δεν διέθεταν τους οικονομικούς και τεχνικούς πόρους για κάτι τέτοιο. Ακόμη κι αν οι ελληνικές ταινίες όντως σε μεγάλο βαθμό δανείζονταν ξένα μοντέλα κινηματογράφησης και αφήγησης, τα μετασχημάτιζαν μέσω της χρήσης ντόπιων πολιτισμικών αναφορών – καλλιτέχνες, χώροι, συνήθειες – και φυσικά μέσω της ελληνικής γλώσσας. Για να προσδιοριστεί η έκταση και οι τρόποι με τους οποίους το Χόλυγουντ διαμόρφωσε το ελληνικό μιούζικαλ είναι αναγκαίες μερικές συγκρίσεις: ανάμεσα στο κλασσικό «ομαδικό» ύφος του Χόλυγουντ και στο λαϊκό ελληνικό κινηματογράφο, καθώς και ανάμεσα στο αμερικάνικο και ελληνικό μιούζικαλ. (Παπαδημητρίου 2009: 21-22)

¹⁰ «Τρίχας»: αναφορά στο μιούζικαλ «Hair» των Galt MacDermot, James Rado και Gerome Ragni που «ανέβηκε» το 1967 στο Broadway και το 1968 στο West End.

¹¹ Λυμπερόπουλος 1970: 2

Το ελληνικό κινηματογραφικό μιούζικαλ διαμορφώθηκε μέσα σε ένα ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο πολυμορφικό και συνεχώς μεταβαλλόμενο, οπότε θα πρέπει να μελετηθεί και να εξεταστεί μέσα από το πρίσμα αυτό. Κυριάρχησε ως είδος στην Ελλάδα από το 1955 μέχρι και το 1975 και στην περίοδο της επταετίας ήταν ένα από τα δημοφιλή κινηματογραφικά είδη. Κατ' αναλογία με την αισθητική της επταετίας όπως αυτή περιγράφηκε νωρίτερα¹² και σύμφωνα με την προσέγγιση της Λυδίας Παπαδημητρίου (2009:23-34) σχετικά με το δίπολο ιδεών για την ελληνική ταυτότητα μετά την ελληνική Επανάσταση,¹³ παρατηρείται ότι όπως οι περισσότερες μορφές πολιτισμικής έκφρασης στην σύγχρονη Ελλάδα την περίοδο από το 1960 – 1975, έτσι και το ελληνικό μιούζικαλ διαμορφώθηκε και εγκλωβίστηκε και αυτό μέσα σε αυτήν την αντίφαση. Ο ανθρωπολόγος Michael Herzfeld αποκαλεί αυτές τις δύο αντιφατικές έννοιες της πολιτισμικής ταυτότητας *ελληνική* και *ρωμέικη*, όπου η ελληνική ταυτότητα βασίζεται στα ιδανικά της κλασικής Ελλάδας στην αρχαιότητα που έχουν θεωρηθεί ως η καταγωγή του μοντέρνου δυτικού πολιτισμού, και η ρωμέικη ταυτότητα σχετίζεται με την πρόσφατη τότε ιστορική πραγματικότητα του Βυζαντίου και της ορθοδοξίας.

Στο ελληνικό μιούζικαλ οι δύο αυτές έννοιες είναι ευδιάκριτες και υπογραμμίζουν, σύμφωνα με τη Λυδία Παπαδημητρίου, μία ταξική διάκριση:

Η ελληνική υιοθέτηση των δυτικών αξιών (που θεωρούνταν ότι πήγάζαν από τα κλασικά ελληνικά ιδανικά) χαρακτήριζε κυρίως τις μεσαίες και ανώτερες τάξεις· αντίθετα, η ρωμέικη συνέχιση μίας βιωμένης παράδοσης συναντιόταν κυρίως στις εργατικές τάξεις. [...]

Στο ελληνικό κινηματογραφικό μιούζικαλ, η ελληνική και ρωμέικη ταυτότητα γίνονται φανερές μέσω των μουσικών, χορευτικών, οπτικών και αφηγηματικών κωδίκων και της αλληλεπίδρασής τους. Για παράδειγμα, το μπουζούκι ή η ρεμπέτικη μουσική καθώς και οι παραδοσιακοί χοροί είναι εκφράσεις της ρωμέικης ταυτότητας, ενώ τα δυτικά όργανα και χορευτικά στυλ συνδέονται με την ελληνική, δυτικοποιημένη άποψη. (Παπαδημητρίου 2009: 23-24)

¹² Βλ. Κεφάλαιο Όψεις πολιτισμού και αισθητικής

¹³ Η μία έδινε έμφαση στους δεσμούς του σύγχρονου έθνους με την αρχαία Ελλάδα και η άλλη στη συνέχιση των παραδόσεων του πιο πρόσφατου παρελθόντος του έθνους – Βυζάντιο -χριστιανισμός

Το μιούζικαλ σχεδόν εξ' ορισμού αποτελεί ένα είδος θεάματος το οποίο τείνει να παρέχει στο θεατή μία «φυγή» από την πραγματικότητα και αυτό διότι δεν εξετάζει με άμεσο τρόπο πολιτικά ή κοινωνικά ζητήματα. Ωστόσο, δεν μπορεί να μην συμπεριληφθεί στη συγκρότησή του το πλαίσιο στο οποίο δημιουργείται καθώς δεν είναι αποκομμένο από την εκάστοτε πολιτική, κοινωνική και πολιτιστική πραγματικότητα. Έτσι, το ελληνικό κινηματογραφικό μιούζικαλ μπορεί να μην αναφέρει ζητήματα πολιτικά καταλυτικού χαρακτήρα της περιόδου που δημιουργήθηκε και εξελίχθηκε, αλλά διασυνδέεται με αυτήν μέσω του κοινωνικο-πολιτισμικού πλαισίου της εποχής (πχ: περίοδος της συνταγματικής δικτατορίας 1967-1974).

Η Λυδία Παπαδημητρίου διακρίνει σε τρεις περιόδους την πορεία του ελληνικού κινηματογραφικού μιούζικαλ. Η πρώτη περίοδος κατά την οποία καθιερώθηκε σαν είδος είναι από το 1955 μέχρι το 1965. Πρόκειται για μία πρώιμη περίοδο του είδους στην Ελλάδα και αυτό λόγω του μικρού αριθμού ταινιών που δημιουργήθηκαν. Κατά κύριο λόγο σε αυτές τις ταινίες υπάρχουν σαφείς παραπομπές και αναφορές στο Χολυγουντιανό μιούζικαλ. Το κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο της Ελλάδας στην πρώιμη αυτή περίοδο του μιούζικαλ υπέστη σημαντικές αλλαγές και οι ταινίες της εποχής τείνουν να αποφεύγουν οποιαδήποτε αναφορά στους οδυνηρούς διχασμούς του παρελθόντος και προσπαθούν να απομακρύνουν την προσοχή του κοινού από αυτές τις μνήμες. Το μιούζικαλ με την σειρά του δίνει έμφαση στην διασκέδαση και το θέαμα, εξυμνώντας τον καταναλωτισμό και χρησιμοποιώντας φαντασμαγορικά μουσικοχορευτικά νούμερα τα οποία θέλουν να αποτραβήξουν το κοινό από το παρελθόν και να του μεταδώσουν ένα μήνυμα αισιοδοξίας.

Η δεύτερη περίοδος καλύπτει μία πενταετία από το 1965 μέχρι και το 1970 και ορίζεται ως «ώριμη περίοδος» γιατί χαρακτηρίζεται από τη θέληση δημιουργίας ενός «εθνικού μιούζικαλ», μίας δηλαδή «ελληνικής» εκδοχής του με αμιγώς εθνικά χαρακτηριστικά και επιρροές. Αυτό αρχικά, επιτεύχθηκε με την παρουσίαση ολοένα και περισσότερο στιγμών της καθημερινής ζωής και την προβολή στοιχείων κουλτούρας της εργατικής τάξης (ρωμέικη ταυτότητα) μέσω της λαϊκής μουσικής και του χορού. Το μπουζούκι (ως μουσικό όργανο που ήταν ήδη συνδεδεμένο με τις εργατικές τάξεις) χρησιμοποιήθηκε για να αναδείξει την ρωμέικη εκδοχή της ελληνικής ταυτότητας και αποτέλεσε χαρακτηριστικό σύμβολο για την ανάδειξη της ελληνικότητας μέσω του ελληνικού κινηματογραφικού μιούζικαλ της περιόδου

αυτής. Η ανάγκη για τη δημιουργία του «εθνικού» μιούζικαλ έγκειται αφενός στην προσπάθεια διαφήμισης της χώρας για την ανάπτυξη του τουρισμού (τεχνική η οποία καθιερώθηκε σε όλα τα κινηματογραφικά είδη την περίοδο της επταετούς δικτατορίας), αφετέρου δε στην ιδεολογία του καθεστώτος, η οποία ήθελε να προβάλλονται έργα με προκαθορισμένες θεματολογίες, οι οποίες όχι μόνο δεν θα υπονόμευαν την ιδεολογία τους αλλά και θα προέβαλλαν την εικόνα μίας «άλλης», συγκεκριμένης Ελλάδας στο εξωτερικό.

Η μουσική στην ώριμη περίοδο συχνά χρησιμοποιούνταν ως γέφυρα στον ταξικό διαχωρισμό, με σκοπό τη δυνατότητα της δόμησης μιας ενιαίας εθνικής ταυτότητας. Αυτό παρατηρείται διότι συνήθως οι ήρωες της μεσαιάς τάξης τείνουν να απολαμβάνουν τα ρεμπέτικα και το λαϊκό τραγούδι ή να χορεύουν συρτάκι, ενώ τα μέλη των κατώτερων τάξεων αναγνωρίζονται ως μουσικοί, μπουζουξήδες και τραγουδιστές και βιοπορίζονται μέσω του επαγγέλματος αυτού. Στις υποθέσεις των μιούζικαλ αυτής της περιόδου αποτελεί επίσης συχνό φαινόμενο η ταχύτατη κοινωνική άνοδος των τραγουδιστών και μουσικών. Ενώ αυτές οι υποθέσεις εκφράζουν τη λαϊκή θέληση για οικονομική και κοινωνική άνοδο, τελικά καταφέρνουν να δημιουργούν μία αντίθεση μεταξύ αυτής της ανόδου και της κοινωνικής και πολιτικής διάστασης της λαϊκής μουσικής:

Η ενσωμάτωση ρωμέικων στοιχείων στην κατασκευή μίας ενιαίας εθνικής ταυτότητας είναι επίσης αποτέλεσμα της εμπορευματοποίησης της παράδοσης εξαιτίας του τουρισμού. Τη δεκαετία του 1960 ο τουρισμός είχε πλέον γίνει σημαντικός παράγοντας της οικονομίας, και άρχισαν να παράγονται στερεότυπες εικόνες που προέβαλλαν την τουριστική πλευρά της Ελλάδας. (Παπαδημητρίου 2009: 29)

Η παραπάνω άποψη στο ελληνικό μιούζικαλ ενισχύεται από το γεγονός ότι προβάλλονται ολοένα και περισσότερες αναπαραστάσεις διακοπών και τουρισμού στην Ελλάδα. Στερεότυπες εικόνες αναδύονται στις οθόνες απεικονίζοντας σκηνές σε ταβέρνες, παραλίες, αρχαία μνημεία, ενώ η αγροτική και παραδοσιακή Ελλάδα προβάλλεται μέσω «τουριστικής» αισθητικής εικόνων των αρχαίων μνημείων δίπλα σε μοντέρνα κτίρια, την ώρα που εξιστορείται κάποιο λαϊκό ειδύλλιο. Έτσι, η εθνική εικόνα περιγράφεται σχεδόν αποκλειστικά ως ένα τουριστικό μείγμα ρωμέικων και ελληνικών χαρακτηριστικών.

Η συνεχής επιτυχία των κινηματογραφικών μιούζικαλ στην ώριμη τους περίοδο, οδήγησε στην ώθηση πολλών ηθοποιών (που προηγουμένως συνδεόταν με άλλα κινηματογραφικά είδη) να στραφούν σε αυτό. Το είδος φυσικά από μόνο του, καλλιεργούσε την προώθηση και την ανάδειξη της περσόνας και των προσόντων ενός ηθοποιού και εντέλει κατέληξε η κινηματογραφική ταυτότητα των ταινιών να είναι λιγότερο σημαντική και να προέχει η ανάδειξη των ηθοποιών – σταρ. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί η άρρηκτη θεματική σχέση μεταξύ των ιστοριών που αναδιπλώνονταν σε αυτές τις ταινίες (μουσικός της εργατικής τάξης που ανεβαίνει κοινωνικά), σε σχέση με την πραγματικότητα, όπου μέσω των μιούζικαλ οι ηθοποιοί γίνονταν πιο δημοφιλείς.

Η Τρίτη περίοδος ονομάζεται και «ύστερη περίοδος» και καλύπτει τα έτη από το 1970 μέχρι το 1975. Σε αυτήν την περίοδο, σύμφωνα με τη Λυδία Παπαδημητρίου, ορίζεται και η παρακμή του είδους καθώς παράγονται ολοένα και λιγότερες ταινίες. Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο,¹⁴ στην συγκεκριμένη περίοδο λαμβάνει χώρα η γέννηση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου καθώς και της τηλεόρασης, η οποία κατακτά το κοινό με γοργά βήματα.

Και στις τρεις περιόδους της διαδρομής του, το ελληνικό κινηματογραφικό μιούζικαλ παρουσιάζει σημαντικές διαφορές αλλά και αρκετές ομοιότητες. Έχει δανειστεί πολλά στοιχεία από ξένα (κυρίως αμερικάνικα) κινηματογραφικά μιούζικαλ και μουσικο – θεατρικές παραστάσεις, αλλά στην ώριμη και ύστερη περιόδο του δίνει έμφαση στην ένταξη ελληνικών στοιχείων που φυσικά έχουν στόχο τη δημιουργία ενός «εθνικού» μιούζικαλ. Ο προβληματισμός που δημιουργείται και σχετίζεται άμεσα με την περίοδο της συνταγματικής δικτατορίας και την αισθητική της σε σχέση με την ανάγκη ανάδειξης ελληνικών χαρακτηριστικών και στοιχείων στο κινηματογραφικό μιούζικαλ, είναι εμφανής. Αυτό που αξίζει να σημειωθεί είναι πως το συνεχώς μεταβαλλόμενο πολιτικό και κοινωνικό κλίμα της εποχής, που ήθελε την προώθηση μίας συγκεκριμένης εθνικής εικόνας στο εξωτερικό, χρησιμοποίησε και επηρέασε την Τέχνη του θεάματος, επομένως και το κινηματογραφικό μιούζικαλ.

Στο τέλος της διπλωματικής εργασίας παρατίθεται παράρτημα με επιλεγμένα αντιπροσωπευτικά ελληνικά κινηματογραφικά μιούζικαλ, από την καταγραφή της Λυδίας Παπαδημητρίου στο «Το Ελληνικό Κινηματογραφικό Μιούζικαλ» (2009),

¹⁴ Βλ. 44, κεφάλαιο Τηλεόραση και Κινηματογράφος

και των τριών περιόδων, με έμφαση στην «ώριμη» περίοδο όπου συμπίπτει και με την περίοδο της συνταγματικής δικτατορίας όπου εξετάζεται.



Εικόνα 14 Η αφίσα της ταινίας «ΓΟΡΓΟΝΕΣ και ΜΑΓΚΕΣ»



Εικόνα 15 Η αφίσα της ταινίας «Η ΑΡΧΟΝΤΙΣΣΑ και ο ΑΛΗΤΗΣ»

5) Μουσικό θέατρο και επιθεώρηση

A) Επιθεώρηση

Για να εξετάσουμε το είδος της επιθεώρησης την περίοδο της δικτατορίας των συνταγματαρχών, πρέπει να προσδιοριστεί τί είναι θεατρική επιθεώρηση, ποια είναι η ελληνική της εκδοχή που θα αναφερθεί, καθώς και η σχέση της με το πολιτικό θέατρο, καθώς παράλληλα γίνεται λόγος και για την πολιτική επιθεώρηση.

Σε αντίθεση με την κλειστή μορφή της κλασσικής δραματουργίας όπου εμπεριέχονται τρεις ενότητες (δράση, χώρος, χρόνος), η επιθεώρηση (Revue) ως δραματικό είδος αντιπροσωπεύει την ακραία μορφή της ανοιχτής δραματουργίας. Έχει δηλαδή πιο χαλαρή δραματουργική δομή καθώς συνδέει ανεξάρτητα και ταχύτατα εναλλασσόμενες σκηνές (νούμερα), που έχουν ως βοηθητικό – συνδετικό κρίκο το σταθερό πρόσωπο του *Κομπέρ*. Η δομή της είναι ευέλικτη και έχει τη δυνατότητα να μεταπηδά από το ένα θέμα στο άλλο, από το παρόν στο παρελθόν και το μέλλον, από τον ρεαλιστικό χώρο της πραγματικότητας σε ένα φαντασιακό κόσμο.

Κύρια χαρακτηριστικά γνωρίσματα του ύφους της είναι: η ισότιμη ανάμειξη στοιχείων πρόζας, τραγουδιού, μουσικής και χορού, η χρήση του υπερθεάματος μέσα από φαντασμαγορικά σκηνικά και κουστούμια, η συμμετοχή ενός πολυπρόσωπου θίασου – μπαλέτου, η παρουσία του κωμικού και σατιρικού στοιχείου, η ύπαρξη (στο υποκριτικό μέρος) τυποποιημένων κωδίκων επικοινωνίας ανάμεσα στον ηθοποιό και στο θεατή, και τέλος η άμεση σχέση σκηνής και θεατή, καθώς η ανταπόκριση του τελευταίου είναι απαραίτητη για την περάτωση του έργου. Από όλα όμως τα συστατικά στοιχεία της επιθεώρησης, τα πιο σημαντικά στοιχεία τα οποία καθορίζουν το είδος και το διαφοροποιούν από άλλα (π.χ: μιούζικαλ), είναι η άμεση σύνδεση με την επικαιρότητα (πολιτική, κοινωνική, πολιτιστική) και η σατιρική διάθεση.

Όσον αφορά στην πολιτική Επιθεώρηση όπως και το πολιτικό θέατρο, σύμφωνα με τη Λίλα Μαράκα, πρόκειται για:

...θέατρο με πολιτική θεματική και προοδευτική στράτευση, το οποίο

υπηρετεί τη διαφώτιση, ασκεί κοινωνική κριτική, διατυπώνει έκκληση για αλλαγή των κοινωνικών συνθηκών και συχνά προβάλλει σε προοπτική τη μελλοντική πραγματοποίηση της αλλαγής. (Μαράκα 2005: 109)

Σύμφωνα με τη Μαράκα, μπορεί η πολιτική θεματική να είναι το πιο ευδιάκριτο κριτήριο για να ενταχθεί ένα έργο στην κατηγορία του πολιτικού θεάτρου, ωστόσο μόνο του δεν αρκεί διότι πρέπει ταυτόχρονα να συνυπάρχουν και άλλα κριτήρια. Το πιο καθοριστικό είναι ο στόχος που επιδιώκεται μέσα από το έργο, διότι το πολιτικό θέατρο χαρακτηρίζεται από αυτό που θέλει να υπηρετήσει από την στρατευσή του δηλαδή. Η διαπίστωση αυτή, εγκυμονεί τον κίνδυνο να χαρακτηριστεί αυτόματα κάθε στρατευμένο έργο ή είδος θεάματος πολιτικό. Η Μαράκα αναφέρει στο κείμενο της, «Η ελληνική θεατρική Επιθεώρηση ως πολιτικό Θέατρο», το εξής παράδειγμα για να στηρίξει την άποψη αυτή. Αφού σημειώνει πως στρατευμένο έργο μπορεί να μην είναι μόνο το πολιτικό έργο αλλά παραδείγματος χάριν και ένα έργο με θρησκευτικούς στόχους, επιλέγει να αντιστρέψει την χρήση της πολιτικής θεματικής από το θέατρο και να χρησιμοποιήσει ως παράδειγμα τη χρήση του θεάτρου από πολιτικούς φορείς και καθεστώτα για την προπαγάνδα των πιστεύω τους. Αρχικά αναφέρει τους Ναζί, οι οποίοι παρουσίαζαν «γιγαντιαία» θεατρικά δρώμενα και δεύτερον το παράδειγμα της Ελλάδας στη δικτατορία (1967-1974), όπου το καθεστώς οργάνωνε επετειακές γιορτές που παρείχαν μέσω του θεάματος σημαντικές σκηνές της ελληνικής ιστορίας –πάντα μέσα από το πρίσμα των καθεστωτικών- και σημειώνει πως η τοποθέτηση και των δύο αυτών παραδειγμάτων υπηρετεί την προσπάθεια μετάδοσης και προπαγάνδας της ιδεολογίας τους στο κοινό, χωρίς τη διαμεσολάβηση κάποιας κριτικής διεργασίας.

Τα τελευταία χρόνια πριν τη δικτατορία, ο χώρος του μουσικού θεάτρου βιώνει την πιο παραγωγική του περίοδο στην Ελλάδα. Για να αναλυθεί και παρουσιαστεί η κατάσταση που επικρατούσε στα είδη της επιθεώρησης και του μουσικού θεάτρου στα χρόνια της δικτατορίας, είναι σημαντικό να παρουσιαστεί η περίοδος πριν από αυτή, καθώς ήταν μία περίοδος αλλαγής για το είδος που είχε έρθει σε παρακμή.

B) Η επιθεώρηση στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1960.

Παραστάσεις:

«Απόψε Αυτοσχεδιάζουμε»

Το 1961 ανεβαίνει στο θέατρο «Αθηνών» η παράσταση «Απόψε Αυτοσχεδιάζουμε πάνω σε ένα θέμα του Πιραντέλλο»¹⁵ του Δημήτρη Μυράτ και του Μάνου Χατζιδάκι. Πρόκειται για μία μουσικοθεατρική παράσταση, η οποία αποτινάσσει τα μέχρι τότε πρότυπα του είδους περί θεάματος (πλούσια μουσικοχορευτικά νούμερα), και επικεντρώνεται στο δραματικό στοιχείο χρησιμοποιώντας το τραγούδι ως ενισχυτικό αφηγηματικό μέσο και όχι ως λαϊκοφανές αντικείμενο για τη διασκέδαση του κοινού. Χαρακτηριστικό σημείο αποτελεί η εξήγηση του Μάνου Χατζιδάκι για την συμμετοχή του στο έργο:

Με τη μουσική αυτή δεν φιλοδοξώ να προσθέσω μιαν ακόμη μουσική στις τόσες που έχω γράψει για το θέατρο. Σκοπός μου ετούτη τη φορά, και μ' αφορμή ένα θαυμάσιο έργο, ίσως το πιο θαυμαστό του Pirandello, είναι να φτιάξω πάλι τραγούδια, μα που να πηγαίνουν πιο μπροστά απ' ό,τι μέχρι τώρα έχω φτιάξει. Η φιλοδοξία μου, καθώς βλέπετε, δεν είναι καθόλου μικρή. Γιατί αξίζει κανείς να φτιάχνει τραγούδια λαϊκά, που να μην καμώνονται τα λαϊκά με τη φτωχοντυμένη και λαϊκοφανή τους παρουσία. Κι ύστερα είναι ενδιαφέρον να δοκιμάζεις ν' αφαιρείς την ελληνικότητα που τόσο σε χαρακτηρίζει και στο τέλος να παραμένεις ο ίδιος κι' απαράλλαχτος αυτός που είσαι [...]. Και για να εξηγηθούμε, όταν λέω κάτι λαϊκό δεν το εννοώ και για τον Λαό. Κατά σύμπτωση, ο Λαός κάθε άλλο παρά λαϊκός είναι. Τα μπουζούκια, οι μπαγλαμάδες και οι ζουρνάδες είναι η συνήθειά του. Εμένα μ' ενδιαφέρουν εκείνες οι λίγες, οι μοναδικές στιγμές του που ζει, χωρίς καλά-καλά να καταλαβαίνει την αλήθεια του. Είναι οι στιγμές που είναι άνθρωπος, χωρίς τη βία του Χρόνου, χωρίς την αγωνία του Χώρου, χωρίς τη φθορά της τάξης του. Μόνο σ' αυτές τις στιγμές ο Λαός δέχεται και εκπέμπει σωστά. Όλα τ' άλλα είναι φιλολογία. (Χατζιδάκις 1961)

¹⁵ Ο τίτλος με την πάροδο του χρόνου για χάρη συντομίας έμεινε: «Απόψε Αυτοσχεδιάζουμε».

Το 1962 «ανεβαίνουν» δύο παραστάσεις οι οποίες ενθαρρύνουν την «άνοιξη πολιτισμού» όπως αναφέρει η Ρένα Θεολογίδου (2006), που διανύουν οι Τέχνες πριν το 1967 και διαρκεί περίπου μία επταετία.

«Όμορφη Πόλη»

Η πρώτη παράσταση είναι η «Όμορφη Πόλη» των Μίκη Θεοδωράκη, Μέντη Μποστάντζόγλου (Μποστ) και Μιχάλη Κακογιάννη που έκανε πρεμιέρα στο θέατρο «Παρκ» στις 10 Ιουνίου 1962.



Εικόνα 16 Η αφίσα της παράστασης «ΟΜΟΡΦΗ ΠΟΛΗ»

Πρόκειται για μία επιθεώρηση της οποίας συγγραφέας και σκηνογράφος ήταν ο γελοιογράφος Μποστ. Το σκηνικό που επιλέγει στο πρώτο μέρος του θεάματος είναι εμπνευσμένο από τον Καραγκιόζη: στη δεξιά πλευρά ένα πλουσιόσπιτο αντικαθιστά το σαράι του βεζίρη, ενώ αριστερά –εκεί που ήταν το σπίτι του Καραγκιόζη– βρίσκεται μία παράγκα στην οποία κατοικεί η μητέρα Ελλάς (Σμαρώ Στεφανίδου) με τους δύο γιους της, τον Πειναλέον (Γιάννης Μαλούχος) και την Ανεργίτσα (Μαρία Κωνσταντάρου). Ξεχωριστό χαρακτηριστικό αποτελεί το γεγονός ότι η συγκεκριμένη παράσταση, αν και ανέβηκε ως επιθεώρηση (ως ένα είδος «ελαφρού» μουσικού θεάτρου), δεν είχε τα χαρακτηριστικά αυτά, καθώς η διανομή των ρόλων δε δόθηκε σε ηθοποιούς που είχαν προηγούμενη εμπειρία στο είδος και το σενάριο δε

χρησιμοποίησε τους μέχρι τότε στερεοτυπικούς διαλόγους που φέρουν ως σίγουρο αποτέλεσμα το γέλιο. Ο Αλέξης Διαμαντόπουλος σημειώνει:

Και τό σκηνικό, το μαύρο, άσπρο και κεραμιδί αυστηρό σκηνικό, και το κείμενο και η σκηνοθεσία τείνουν σ'έναν στόχο πιο ποιητικό, πιο δραματικό από του καθιερωμένου ελαφρού θεάτρου. Η αρετή και του κειμένου και της σκηνογραφίας και του κουστουμιού και της σκηνοθεσίας είναι ότι παρετούνται από ένα πλούσιο κεφάλαιο δοκιμασμένων, τυποποιημένων, συνταγών που έχει στη διάθεσί της η «πεπειραμένη» επιθεώρησις: παραιτείται και η διανομή από τους ειδικευμένους στο επιθεωρησιακό είδος ηθοποιούς που έχουν έτοιμα τα στερεοτυπικά βέλη που γεννούν σίγουρα το γέλιο· δεν δέχεται τα «κλισέ». Αυτό το πνεύμα επεκράτησε και στο κείμενο και στη σκηνοθεσία και στη διανομή και στην ερμηνεία. (Διαμαντόπουλος 1962)



Εικόνα 17 Στιγμιότυπο της παράστασης «Ομορφη Πόλη»

Έτσι, στο πνεύμα αυτό δημιουργήθηκε και ο ρόλος της μητέρας Ελλάδας, ο οποίος κατάφερε να κινηθεί ανάμεσα στο δίπολο γέλιου και πόνου αλλά και σε αυτό του ποιητικού και του πραγματικού.

Το δεύτερο μέρος της παράστασης περιλάμβανε ένα ποικίλο πρόγραμμα που έτεινε περισσότερο στο είδος της επιθεώρησης, καθώς αποτελούνταν από δεκαπέντε μουσικοχορευτικά «νούμερα» με φόντο διάφορα βιτρώ και χαλιά. Αυτό που ξεχώριζε όμως, ήταν η επιλογή των καλλιτεχνών που πλαισίωσαν την παράσταση και συγκεκριμένα η Άννα Καλουτά, η οποία υποδύοταν την Κόμισσα ντέ λα Κονθεπθιόν αποσπώντας τις καλύτερες κριτικές.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, το είδος της επιθεώρησης καθώς και του συγγενούς είδους της, του ελαφρού μουσικού θεάτρου, τη δεκαετία του '60 είχε αρχίσει να φθείρεται. Παρόλα αυτά, στην παράσταση «Όμορφη Πόλη» υπήρξε μία προσπάθεια ανανέωσης του είδους στο πρώτο μέρος, με χρήση μη στερεοτυπικών για το είδος διαλογών, σκηνικών, κουστουμιών αλλά και ερμηνειών, χωρίς όμως να αποφεύγει αναφορές στη μέχρι τότε κυρίαρχη αισθητική και αντίληψη στο δεύτερο μέρος, καθώς ακολουθούσε ένα *«φαντασμαγορικό υπερθέαμα με μουσικοχορευτικά νούμερα»*¹⁶.

Παρατίθεται επίσης η κριτική του Μάριου Πλωρίτη στο έντυπο Ελευθερία:

Ο Μιχ. Κακογιάννης πειθάρχησε το «δράμα» και το θέαμα μ' ευρηματικότητα και δεξιότητα, που θα ήταν πιο αποτελεσματικές αν είχε αποφευχθεί μια κάποια «υστερία» στο ρυθμό και στο παίξιμο μερικών ηθοποιών.¹⁷

«Οδός Ονείρων»

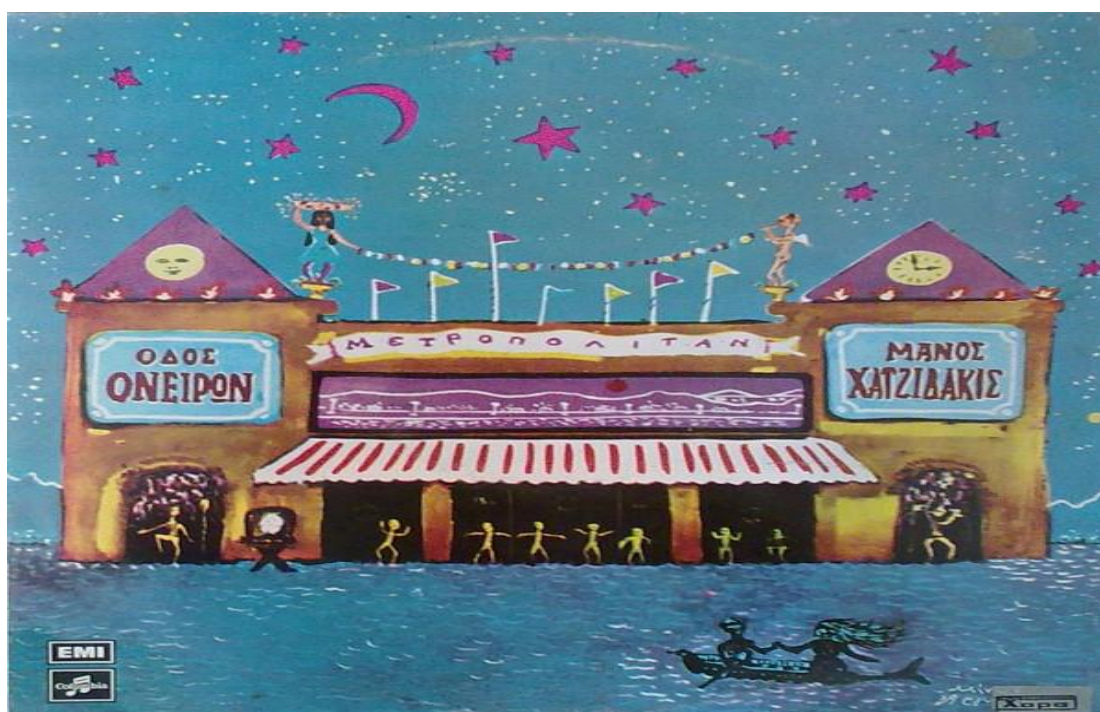
Η δεύτερη παράσταση ήταν η «Οδός Ονείρων» των Μάνου Χατζιδάκι, Αλέξη Σολωμού, Μίνου Αργυράκη και Μανώλη Καστρινού, που έκανε πρεμιέρα στο θέατρο «Μετροπόλιταν» στις 14 Ιουνίου το 1962. Πρωτεύοντα ρόλο έπαιζε ο Δημήτρης Χορν, ο οποίος υποδύοταν τον φωτογράφο της παράστασης, ένα είδος κομπέρ. Τους κυριότερους ρόλους ερμήνευαν η Ρένα Βλαχοπούλου, η Μάρω Κοντού, ο Ευάγγελος Πρωτοπαπάς, ο Γιώργος Κωνσταντίνου, ο Γιώργος Ζωγράφος, ο Λευτέρης Βουρνάς, η Νίκη Λεμπέση, η Σούλα Μπάστα, η Ζέτα Αποστόλου και ο Γιώργος Μαρίνος.

¹⁶ Μαμάκης 1962, *Περιοδικό Εικόνες*

¹⁷ Πλωρίτης 1962, *Ελευθερία*

Γεια σας. Ήρθα για να σας δείξω ο ίδιος την Οδό Ονείρων. Δεν ξεχωρίζει. Είναι ένας δρόμος σαν όλους του άλλους δρόμους της Αθήνας. Είναι ας πούμε – ο δρόμος που κατοικούμε. Μικρός, ασήμαντος, λυπημένος, τυρρανικός, μα κι απέραντα ευγενικός. Έχει πολύ χόμα, πολλά παιδιά πολλές μητέρες και πολλή σιωπή. Κι όλα σκεπασμένα από έναν τρυφερό μα κι αβάστακτο ουρανό. Εδώ σ'αυτόν τον δρόμο γεννιώνται και πεθαίνουν τα όνειρα τόσων παιδιών ίσαμε τη στιγμή που η αναπνοή τους θα ενωθεί με τ'ανοιξιάτικο αεράκι του επιταφίου και θα χαθεί. Όμως τη νύχτα δεν τους πιάνει ο ύπνος. Κι όταν δεν ονειρεύονται, τραγουδούν...

(πρόλογος του Μάνου Χατζιδάκι από την Οδό Ονείρων).



Εικόνα 18 Το εξώφυλλο του δίσκου

Το έργο αυτό συστήθηκε στο κοινό σαν μία ιδιόρρυθμη μουσική παράσταση που αποτελούνταν από εκλεκτούς πρωταγωνιστές, θεατρικά δρώμενα, χορευτικά μέρη, τραγούδια και κινηματογραφικά στιγμιότυπα από ένα μικρού μήκους σατιρικό φιλμ με τον Μάνο Χατζιδάκι και τη Ρένα Βλαχοπούλου. Το θέμα της ήταν η διήγηση ιστοριών των κατοίκων μίας Αθηναϊκής γειτονιάς, που κάνουν τις ευχές τους πραγματικότητα μέσα από το φακό ενός περιπλανώμενου φωτογράφου.

Επρόκειτο για μία παράσταση η οποία θέλησε να «σπάσει» την συνταγή της επιθεώρησης των προηγούμενων χρόνων. Η ίδια η Ρένα Βλαχοπούλου έχει πει σε συνέντευξή της πως όταν θυμάται την παράσταση τη θυμάται ως «*κουλτουριάρα επιθεώρηση*». Παρατίθεται η άποψη του Μίνου Αργυράκη:

Η Οδός Ονείρων ξύπνησε, ανατάραξε τα αποτελματωμένα νερά πάνω στα οποία ένα μέρος του ελληνικού θεάτρου κοιμόταν αναπαυτικά. [...] Η παράσταση χωρίς να 'χει καμιά εξωτερική ηθικογραφική γραμμή, συνεχίζει μια ελληνική παράδοση, κρατώντας όμως τη ζωντάνια της, ανοίγοντας τους πόρους της και τις κεραίες της στη σημερινή ελληνική ζωή. Ούτε πρωτοπορείες, ούτε πρωτοτυπίες, ούτε εκκεντρικότητες προσπαθήσαμε να κάνουμε. Η μουσική, οπτική και σκηνοθετική γλώσσα που μεταχειριστήκαμε δεν είναι παρά η ίδια η καθημερινή μας γλώσσα. [...] Είναι σα να πιάνης στα πράσα ένα δημόσιο υπάλληλο που δεν προσφέρει τίποτα δημιουργικό στην υπηρεσία του. (Αργυράκης 1962: 19)

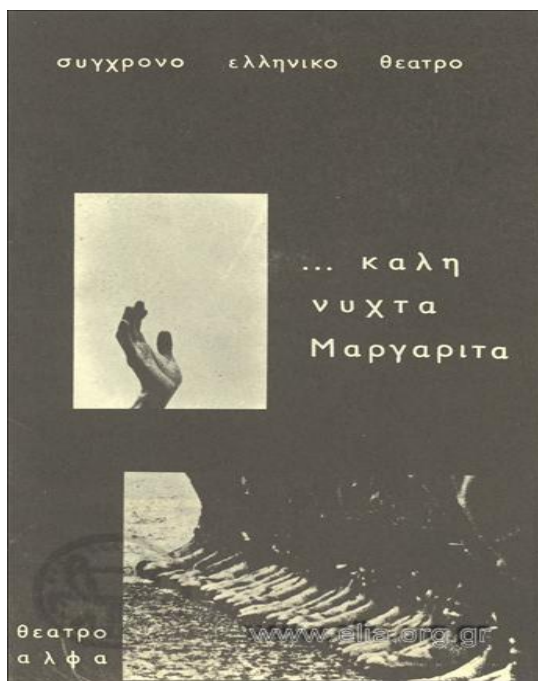
Γ) Μουσικό Θέατρο και Επιθεώρηση στην επταετία

Ξεκινώντας την αναφορά στο μουσικό θέατρο και την επιθεώρηση κατά την περίοδο της δικτατορίας, πρέπει να εξεταστούν κάποια στοιχεία για τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο σε σχέση με το επάγγελμα του ηθοποιού. Αρχικά, ένα από τα πολλά μέτρα που πήρε το καθεστώς ήταν να διαλύσει το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών, καθώς τα περισσότερα μέλη του ήταν και μέλη της ΕΔΑ (Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά). Επίσης, σχεδόν αμέσως μετά το πραξικόπημα, αφαιρέθηκε η άδεια άσκησης επαγγέλματος από πολλούς ηθοποιούς και απαγορεύθηκε η δημοσίευση των ονομάτων τους σε σχετικές διαφημίσεις στον Τύπο. Όσον αφορά στην αντίσταση του χώρου του θεάτρου στην δικτατορία, παρατίθεται απομαγνητοφωνημένο απόσπασμα της συνέντευξης του Στέφανου Ληναίου στο ντοκιμαντέρ «21^η Απριλίου – Το θέατρο της Αντίστασης» της εκπομπής ΡΙΜΕΪΚ στην ΕΤ1:

Οι πρώτες αντιδράσεις του σώματος των ηθοποιών δε φάνηκαν αμέσως. Οι πρώτες αντιδράσεις άργησαν να φανούν. Ξεκίνησαν από κάποιες

παραστάσεις δειλές και τέλειωσαν τον τελευταίο χρόνο με το «Μεγάλο Τσίρκο» που έπαιξε η Καρέζη και ο Καζάκος. [...] Οι πρώτες αντιδράσεις έγιναν από το Μίκη Θεοδωράκη που οργάνωσε το ΠΑΜ, Πανελλήνιο Αντιδικτατορικό Μέτωπο, στο οποίο εμείς που δεν μπορούσαμε να δράσουμε γιατί είμαστε δακτυλοδεικτούμενοι, μας παρακολουθούσαν. Προσπαθούσαμε να βοηθήσουμε με διάφορα συνωμοτικά μέσα. (Ληναίος 2006)

Χαρακτηριστικό παράδειγμα μίας εκ των πολλών θεατρικών παραστάσεων η οποία «κοβόταν» συνεχώς, είναι το «Καληνύχτα Μαργαρίτα», του Δημήτρη Χατζή και του Γεράσιμου Σταύρου. Πρωτοπαρουσιάστηκε το 1967 στο Θέατρο Βεάκη από το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο του Μάνου Κατράκη, με την Έλλη Φωτίου στον πρωταγωνιστικό ρόλο. Το 1971 ξανανεβαίνει στο Θέατρο Άλφα σε σκηνοθεσία του Στέφανου Ληναίου. Η παράσταση ανεβαίνει και «κόβεται» συνεχώς, ώσπου εντέλει η δικτατορία τη λογοκρίνει και απαγορεύει το έργο.



Εικόνα 19 Από το πρόγραμμα της παράστασης το 1972

Παρά τις δυσκολίες κατά την περίοδο της δικτατορίας, με τις κιτς αισθητικά πολιτιστικές επιλογές του καθεστώτος, τον περιορισμό της ελεύθερης έκφρασης καθώς και τη λογοκρισία, υπήρξαν καλλιτέχνες οι οποίοι προσπάθησαν να παρακάμψουν όλα τα παραπάνω παρουσιάζοντας παραστάσεις που υπονόμευαν το καθεστώς και σάρκαζαν τις αξίες και τα πιστεύω που προσπαθούσε αυτό να

επιβάλλει. Λόγω της λογοκρισίας η επιθεώρηση ξεκίνησε να «χάνει» τον σατιρικό της χαρακτήρα. Για να εξασφαλίσουν τη μακροβιότητα των παραστάσεων, οι σεναριογράφοι της εποχής κατέφευγαν στο χυδαίο και χοντροκομμένο αστείο ή καλύπτονταν πίσω από τη μαγεία του υπερθεάματος και τη χλιδή των σκηνικών και των κουστουμιών. Η Ρένα Θεολογίδου αναφέρει:

Οι επιθεωρήσεις μέχρι την 21^η Απριλίου περιλάμβαναν προεκλογικά θέματα και μετά έπρεπε να αλλάξουν κείμενο. Επιστρατεύονται ακόμα και ανέκδοτα. Ενώ για να μακροημερεύσουν αντιλαμβάνονται πως πρέπει να συμπεριληφθούν αιχμές για το κοινοβουλευτικό παρελθόν πριν τη δικτατορία. (Θεολογίδου 2006)

Επίσης, επιστρατεύονταν ηθοποιοί οι οποίοι κατείχαν το επικοινωνιακό χάρισμα και μπορούσαν να καλύψουν κατά τη διάρκεια των παραστάσεων με τις εύστοχες αντιδράσεις τους τις αδυναμίες του σεναρίου. Ενώ υπήρχαν κείμενα με γνήσια σατιρική διάθεση επιθεωρησιακού τύπου¹⁸ δε φαίνεται να επαρκούσαν για να διατηρηθεί αμείωτο το ενδιαφέρον του κοινού. Επιπρόσθετα, σημαντικό ρόλο έπαιξε η «εισβολή» του μιούζικαλ, ενός νέου τότε θεατρικού είδους στην Ελλάδα, όπου λόγω της θεαματικότητάς του «επιχείρησε» να απομακρύνει την επιθεώρηση από την πρωτοκαθεδρία του μουσικού θεάτρου στη χώρα. Έτσι, ξεκίνησαν αρκετές προσπάθειες για την ανανέωση του είδους, άλλοτε χρησιμοποιώντας την μέχρι τότε μορφή της επιθεώρησης και άλλοτε προσεγγίζοντας την με διαφορετικό τρόπο, όπως με την «ανάμειξη» των δύο ειδών (επιθεώρηση και μιούζικαλ) σε ένα, δημιουργώντας ένα μεικτό θέαμα.

Π.χ: Α' μέρος παράστασης: «Χίπιδες και ντιρλαντάδες» (επιθεώρηση) και Β' μέρος παράστασης: «Φλας» (μιούζικαλ).¹⁹

¹⁸ «Ο βιολιστής στη στέγη» με το Γιώργο Κωνσταντίνου στο «Αναμείνατε στο ακουστικό σας», «Ο Ντιρλαντάς» με τον Σταύρο Παράβα στο «Έρχονται – Δεν έρχονται» κ.ά.

¹⁹ Η επιθεώρηση Χίπιδες και Ντιρλαντάδες ανέβηκε στο θέατρο Καλουτά το 1970. Πρωταγωνιστούσε ο Γιώργος Κωνσταντίνου, ο οποίος υποδύοταν έναν συγγραφέα που δεν μπορούσε να βρει θέμα για το έργο του, λόγω της λογοκρισίας.



Εικόνα 20 Η αφίσα της παράστασης

Το 1969 ο Βασίλης Διαμαντόπουλος συμμετέχει στην επιθεώρηση «Του άνδρα του πολλά βαρύ», με το νούμερο «Ο Παλιάτσος» σε κείμενα των Κώστα Νικολαΐδη και Ηλία Λυμπερόπουλου, μουσική του Γιώργου Λαζαρίδη και μαέστρο και πιανίστα της παράστασης τον Γιώργο Κατσαρο, η οποία ανέβηκε στο θέατρο ΠΑΡΚ το 1969 και το 1972. Χαρακτηριστικά παρατίθεται απομαγνητοφωνημένο απόσπασμα του μονολόγου του, έτσι όπως μεταδόθηκε στην τηλεοπτική εκπομπή «ΒΡΑΔΥΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗΣ – ΤΑ ΚΑΛΑ ΑΠΟ ΤΑ ΚΑΛΥΤΕΡΑ» με τον Κώστα Ρηγόπουλο το 1984:

Στο μασκαρόκοσμο που πάντα ζουν αντάμα
αδέρφια δύδιμα το γέλιο με το κλάμα
γελάω, γελάω μ' αυτήν την κοινωνία που 'χουν φτιάξει
και μες στο γέλιο από το κλάμα έχω πλαντάξει.
Που την αξία των ανθρώπων τη μετράνε
με την αξία της γραβάτας που φοράνε.
Χα,χα,χα γελάω με όλα μες στη γυάλα
Προπάντων γελάω με τη μοίρα των γιγάντων
που αγνοούμε τόσους γίγαντες μεγάλους
τον Κωχ, τον Φλέμινγκ, τον Παστέρ και τόσους άλλους.

Μα κλαίω, κλαίω που αποδίδουμε τιμές μεγάλας
μόνο στους γίγαντες του ντέρμπι και της μπάλας.
Θα μου πεις τα παιδιά τι φταίνε βέβαια;
Δεν φταίν' τα παιδιά, ποιος φταίει, ποιος φταίει, ποιος φταίει;
Σίγουρα κάποιος μεγάλος που μας στέλνει στα γήπεδα
και με ένα γκολ να χάσουμε τα αβγά και τα πασχάλια μας
για να σκεφτόμαστε λιγότερο τα χάλια μας.



Εικόνα 21 Στιγμιότυπο του νούμερου «Ο Παλιάτσος»

Κατά την Κωσταντζα Γεωργακάκη στο κείμενό της «Επτά χρόνια φαγούρα. Και τώρα τι κάνουμε; Η ελληνική επιθεώρηση στη δικτατορία», μετά από σχετική έρευνα σε κριτικές εφημερίδων της εποχής, την περίοδο της επταετίας, «ανέβηκαν» περίπου 71 παραστάσεις επιθεώρησης στα αθηναϊκά, κεντρικά και περιφεριακά θέατρα και περίπου 121 επιθεωρήσεις σε συνοικιακά θέατρα.

6) Γιορτές Πολεμικής Αρετής

Σημαντικό και αναπόσπαστο κομμάτι της Στρατιωτικής Δικτατορίας αποτελούσαν οι ετήσιες γιορτές «Πολεμικής Αρετής των Ελλήνων», που διεξάγονταν κάθε χρόνο στο Παναθηναϊκό Στάδιο (Καλλιμάρμαρο) στην Αθήνα και στο Κουταντζόγλειο στη Θεσσαλονίκη. Είχαν επετειακό χαρακτήρα εορτασμού της 21^{ης} Απριλίου, ως ημέρας της «Επανάστασεως». Οι γιορτές περιλάμβαναν την επίδειξη των ενόπλων δυνάμεων της χώρας στους πολίτες, χαρακτηριζόμενες παράλληλα από μια ιδιαίτερη αντίληψη της ελληνικής ιστορίας από την αρχαιότητα μέχρι και το πραξικόπημα. Διοργανώνονταν επίσης μεγάλες παρελάσεις και σκετς. Ειδικότερα, οι παρελάσεις ξεκινούσαν με σπονδές και μάχες από την αρχαία Ελλάδα, ακολουθούσαν αναπαραστάσεις μαχών της ελληνιστικής περιόδου (Μέγας Αλέξανδρος), στη συνέχεια σκηνές από το Βυζάντιο, έπειτα οι ήρωες του 1821 και στο τέλος άρματα με όλα τα σύμβολα της 21^{ης} Απριλίου. Η σειρά των εμφανίσεων στο στάδιο σχεδιάστηκε έτσι ώστε να αναδειχθεί μέσα από το (υπερ)θέαμα η πορεία της ελληνικής ιστορίας μέχρι την ημέρα της «Επανάστασεως». Για την αντίληψη αυτή των Συνταγματάρχων και τη μεταφορά της στους πολίτες μέσα από πομπώδεις γιορτές, ο Δημήτρης Παπανικολάου σημειώνει:

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 ότι και για τα δύο εγγυάται η «Επανάσταση της 21^{ης} Απριλίου»: ως παραγωγός (της μαζικής κουλτούρας), διατεταγμένη προστάτιδα και συνεχίστρια (της εθνικής αφήγησης που παράγεται).²⁰

Στο σημείο αυτό θα γίνει μία προσπάθεια καταγραφής των δρώμενων που διαδραματίζονταν στο Καλλιμάρμαρο κατά τις επετειακές αυτές Γιορτές, παρόλο που η υπάρχουσα βιβλιογραφία (άρθρα, ντοκιμαντέρ) είναι περιορισμένη. Τα παραπάνω δρώμενα θα εξεταστούν υπό διττή προσέγγιση: αυτήν της ανάλυσης του

²⁰ Παπανικολάου 2010, ΤΑ ΝΕΑ

καλλιτεχνικού αποτελέσματος και αυτήν της καταγραφής του προγράμματος των γιορτών.

Η πρώτη σκοπιά αφορά στην αισθητική πλευρά του καλλιτεχνικού αποτελέσματος και τη συσχέτισή της με τη φαντασμαγορία και τις τάσεις των Παραστατικών Τεχνών στην Ελλάδα εκείνη την περίοδο. Αυτή η ανάλυση έχει στόχο να εξετάσει τη «φεστιβαλική» πλευρά των γιορτών, σε σχέση με την παραστατικότητα του θεάματος.

Η «Γιορτή της Πολεμικής Αρετής των Ελλήνων» συνήθως αποτελούνταν από πέντε μέρη τα οποία ήταν τα εξής:

- 1) Ομιλία – λόγος – Καλωσόρισμα
- 2) Στρατιωτική παρέλαση
- 3) Παρέλαση – γυμναστική επίδειξη των μοτοσυκλετιστών της ΕΣΑ και των Ειδικών Δυνάμεων
- 4) Δρώμενα, εν είδει αναπαράστασης, μαχών από την Αρχαία Ελλάδα έως και την Επανάσταση του 1821. Συμμετείχαν υποχρεωτικά σχολεία και επιλεγμένες ομάδες ανθρώπων από διαφορετικά γεωγραφικά διαμερίσματα της χώρας.
- 5) Ύμνος και τραγούδια για την 21^η Απριλίου από διάφορους καλλιτέχνες με τη συμμετοχή του κοινού.

Παρακολουθώντας το πρόγραμμα της συγκεκριμένης γιορτής (έτσι όπως μεταδόθηκε από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα» τον Αύγουστο του 1970), παρατηρείται ένα αξιοπερίεργο γεγονός. Κατά πρώτον, σχετίζεται με τη φεστιβαλική πλευρά της ημέρας, λόγω του εορταστικού λόγου της διοργάνωσής της, αλλά και της απαραίτητης ύπαρξης των θεατών για την πραγμάτωση και ολοκλήρωσή της.²¹ Κατά δεύτερον, συνδέεται με τη μορφή της ως θέαμα,²² όπου η σχέση μεταξύ θεατών και τελεστών είναι αποστασιοποιημένη. Πρόκειται για μια παραγωγή που σχεδιάστηκε

²¹ (Κάβουρας, 2010: 228-229): Το φεστιβάλ είναι μία μορφή πολιτισμικής επιτέλεσης η οποία έχει χαρούμενο και εορταστικό χαρακτήρα: μία δημόσια γιορτή. Χαρακτηριστικό γνώρισμα κάθε φεστιβάλ αποτελεί η ενσώματη παρουσία του κοινού των εκδηλώσεων.

²² (Κάβουρας, 2010:229): Η επιτελεστική συνθήκη του θεάματος θεμελιώνεται πάνω στην ιδέα της «απόστασης» μεταξύ κοινού και τελεστών και στην ιδέα της «ελεύθερης σχέσης» του θεατή με το έργο.

ως μία γιορτή για τον κόσμο, ένα γλέντι για το καθεστώς και ταυτόχρονα ένα (υπερ)θέαμα, μία μορφή παράστασης, ένα θέαμα «μάζας»,²³ που οι δικτάτορες «προτιμούσαν».

Προσεγγίζοντας την πορεία του προγράμματος των γιορτών πολεμικής αρετής κατ' αντιπαραβολή με τις δύο διακριτές μορφές πολιτισμικής επιτέλεσης (το φεστιβάλ και το θέαμα) και σε σχέση με την ύπαρξη διάχυτων *ελληνικών* και *ρωμείκων* στοιχείων,²⁴ θα επιχειρηθεί η παρουσίαση και ανάλυση τους κατά τρόπο ώστε να διερευνηθεί μια προκύπτουσα προβληματική: Κατά πόσο τα στοιχεία κακογουστιάς που συναντώνται επί του αισθητικού αποτελέσματος των γιορτών, σχετίζονται με την άποψη των δικτατόρων για την ελληνική ιστορία και τον ρόλο που είχε για αυτούς το πραξικόπημα ως προς την συνέχισή της.

Τέλος, πριν ξεκινήσει η παρουσίαση και ανάλυση των γιορτών πολεμικής αρετής, πρέπει να αναφερθεί ότι λόγω της ελλιπούς βιβλιογραφίας (είτε γραπτής, είτε με μορφή βίντεο ή μαγνητοσκόπησης), σε αυτό το κεφάλαιο αναφέρεται και ο εορτασμός της πρώτης επετείου του πραξικοπήματος,²⁵ παρ' όλο που δεν ανήκει στον κύκλο των γιορτών, καθώς το πρόγραμμά του ήταν συναφές με αυτό των γιορτών.

A) Παράδειγμα 1^ο: Γιορτές πολεμικής αρετής των Ελλήνων

Την ημέρα των εορταστικών εκδηλώσεων επ ευκαιρία της τριπλής επετείου, υπήρξε η οργανωθείσα από τη ΣΑΣΔΕΝ²⁶ εορτή εις το Παναθηναϊκόν Στάδιον, την οποία παρακολούθησαν χιλιάδες λαού. Εις την εορτήν παρέστη και ο αντιβασιλεύς πρωθυπουργός κ. Γεώργιος Παπαδόπουλος εις τον οποίον επεφυλάχθη ενθουσιώδης υποδοχή. Η εορτή ήρχισε με μεγαλειώδη παρέλασιν αντιπροσωπευτικών τμημάτων των ενόπλων δυνάμεων και των σωμάτων ασφαλείας. Ηκολούθησαν ασκήσεις από τέσσερας διμοιρίας επιδείξεων: των λοκατζήδων, των πεζοναυτών, του ναυτικού και της αεροπορίας. Το δεύτερο μέρος της εορτής περιλάμβανε μίαν φαντασμαγορικήν παρουσίαν των

²³ Βλ. Κεφάλαιο «Τηλεόραση και Κινηματογράφος»

²⁴ Βλ. Κεφάλαιο «Το ελληνικό Κινηματογραφικό Μιούζικαλ»

²⁵ Καλλιμάρμαρο (Παναθηναϊκό Στάδιο) στις 21/04/1968

²⁶ ΑΣΔΕΝ (Ανώτατη Στρατιωτική Διοίκηση Εσωτερικού και Νήσων). Έχει απομαγνητοφωνηθεί ως ΣΑΣΔΕΝ, διότι έτσι εκφέρει τη λέξη ο εκφωνητής των «Ελληνικών Επίκαιρων».

κορυφαίων ιστορικών σταθμών του Έθνους από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι της 21^{ης} Απριλίου 1967. Ο τριπλός αυτός εορτασμός έδωσε μίαν ακόμα ευκαιρίαν εις τον Ελληνικόν λαόν να διαδηλώσει την αμέριστον συμπαράστασίν του προς την Ελληνικήν Κυβέρνησιν και τον Πρωθυπουργό Κύριον Γεώργιον Παπαδόπουλον και ακόμη την απαρασάλευτον πίστιν του εις τα αιώνια ιστορικά πεπρωμένα της φυλής, τα οποία εγγυώνται την επιβίωσιν της Ελλάδος και το καλύτερο μέλλον της μεταξύ της κοινωνίας των προηγμένων Κρατών. (Ελληνικά Επίκαιρα, 22^η Απριλίου 1970).

Οι Γιορτές Πολεμικής Αρετής των Ελλήνων σύμφωνα με τους δικτάτορες διοργανώνονταν για την ελληνική νεολαία. Τα σχολεία ήταν υποχρεωμένα να παρευρίσκονται στο Καλλιμάρμαρο και οι μαθητές να τραγουδούν το χαρακτηριστικό ύμνο της δικτατορίας.

ΑΘΗΝΑΙ, Τρίτη – Ο Πρωθυπουργός της Ελλάδος ωμίλησε χθες εις το Παναθηναϊκόν Στάδιον προς την Ελληνικήν νεολαίαν. Ο κ. Παπαδόπουλος είπεν ότι η Επανάστασις της 21^{ης} Απριλίου εγένετο δια την Ελληνικήν νεολαίαν η οποία θα πρέπει να εύρη τον δρόμον της και να διαδραματίση τον ρόλον της. Ο Έλλην Πρωθυπουργός εκάλεσε τους νέους της Ελλάδος να εργασθούν δια την ανόρθωσιν της πατρίδας των. «Θα πρέπει – είπεν - να δώσωμεν εις την Ελλάδα νέον παλμόν και νέαν δύναμιν δια να φέρωμεν όλoi μαζί εις πέρας το έργον της 21^{ης} Απριλίου».²⁷

Δύο ημέρες μετά από αυτή την πρόσκληση του Γεώργιου Παπαδόπουλου στους νέους, έγινε η δεύτερη και τελευταία γιορτή νεολαίας της δικτατορίας, όπου όταν ο πρωθυπουργός ανέβηκε στο βήμα για να απευθύνει το λόγο του στους νέους που είχαν κατακλύσει το Καλλιμάρμαρο, οι δεύτεροι ξεκίνησαν να χειροκροτούν και να τον αποδοκιμάζουν τόσο δυνατά, ώστε να μην καταφέρει να μιλήσει. Ακολουθεί απόσπασμα αυτής της ομιλίας του Γιώργου Παπαδόπουλου απομαγνητοφωνημένο από τα ελληνικά επίκαιρα:

Παιδιά της Ελλάδος, ελεύθεροι και ισχυροί εις την Ελληνικότητά σας, δε θα

²⁷ Ταχυδρόμος 22/04/1969

παρασυρθείτε ποτέ από τη διαφθοράν, την αναρχίαν και την αταξίαν εις την ζωήν. Έτσι όπως το θέλει ο Πρωθυπουργός και υπουργός της εθνικής [...]»²⁸
κύριος Γεώργιος Παπαδόπουλος.

Στην αναφορά του ονόματός του οι νέοι ξεκίνησαν τα δυνατά χειροκροτήματα και τις αποδοκμασίες και όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Ρένα Θεολογίδου στο ντοκιμαντέρ «Το Πολιτιστικό έγκλημα της Χούντας»:

Ποτέ πια δεν πρέπει να ξεχάσουμε τη λέξη πατριδοκαπηλία. Όπως δεν την ξέχασαν τα νεαρά εκείνα παιδιά που στις 23 Απρίλη του 1969, στη δεύτερη και τελευταία γιορτή νεολαίας της Δικτατορίας, σκοτώσαν με ζητωκραυγές ένα δικτάτορα. (Θεολογίδου 1997)

Ακολουθεί η παράθεση του προγράμματος της εκδήλωσης, έτσι όπως παρουσιάζεται στην «Ταινία Επικαίρων με ειδήσεις για το διάστημα 27/8/1970 – 1/9/1970» από τη σειρά Ελληνικά Επίκαιρα που υπάρχει στο Ε.Ο.Α..

Εκδήλωση για τον εορτασμό της Ημέρας Πολεμικής Αρετής των Ελλήνων, της Ημέρας του Εφέδρου Πολεμιστή και της 21^{ης} επετείου της μάχης Γράμμου – Βίτσι από την Ανώτατη Στρατιωτική Διοίκηση Εσωτερικού και Νήσων με την παρουσία του Αντιπροέδρου της Κυβέρνησης Στυλιανού Παττακού στο Παναθηναϊκό Στάδιο. (Ελληνικά Επίκαιρα 7/9/1970)

Το στάδιο ήταν γεμάτο από κόσμο, ο οποίος σύμφωνα με τον ομιλητή των Επικαίρων το είχε κατακλύσει από νωρίς για να απολαύσει το μεγαλειώδες θέαμα. Στο στάδιο ήταν παρευρισκόμενοι όλοι οι υπουργοί της τότε Κυβερνήσεως και την εκδήλωση χαιρέτησε ο Στυλιανός Παττακός.

Στα πρώτα μέρη της εκδήλωσης που ακολουθούν (παρέλαση στρατού, ακροβατικές ασκήσεις και αναπαραστάσεις σκηνών και μαχών της ελληνικής πολεμικής ιστορίας), γίνεται φανερή η πρόθεση των διοργανωτών για την προώθηση ενός «μαζικού» θεάματος, με σκοπό τον εντυπωσιασμό του κοινού. Αυτό επιτυγχάνεται φαινομενικά

²⁸ Αδιευκρίνιστη κατά την απομαγνητοφώνηση λέξη.

μέσα από: ένα φαντασμαγορικό σόου επίδειξης ακροβατικών ικανοτήτων, πολυπληθείς θιάσους, πολλά και φανταχτερά κουστούμια, επιβλητικά άρματα και απόλυτα χορογραφημένο συντονισμό όλων αυτών. Φαίνεται πως η παραστατικότητα του θεάματος των σόου που γνώριζαν οι διοργανωτές,²⁹ βοήθησε στην προσπάθεια ανάδειξης των μηνυμάτων που ήθελαν να μεταφέρουν. Όλα τα παραπάνω αποτελούν ξεκάθαρα στοιχεία που συναντώνται στο (υπερ)θέαμα, διότι οι θεατές δεν αποτελούσαν κεντρικό ρόλο στην διεξαγωγή των δρώμενων αυτών, καθώς δεν χρειαζόταν η σωματική τους επαφή με το στάδιο (σκηνή) για την πραγμάτωσή τους.

Η εκδήλωση, λοιπόν, ξεκινούσε με παρέλαση των εφέδρων πολεμιστών, οι οποίοι κρατούσαν την Ελληνική σημαία, και τμημάτων των ενόπλων δυνάμεων και των σωμάτων ασφαλείας, λοκατζήδων, πεζοναυτών, ναυτικών και αεροπόρων. Κάθε ομάδα που παρέλαυε ήταν ντυμένη εναλλάξ ανά σώμα με τις επίσημες στρατιωτικές στολές και στολές τσολιάδων αντίστοιχα. Από ένα μακρινό πλάνο του βίντεο, μάλλον βιντεοσκοπημένο από τις πιο ψηλές θέσεις του σταδίου, διαπιστώνεται ότι η σειρά της παρέλασης και η χρωματική επιλογή της τοποθέτησης των στολών που φορούσαν δεν ήταν τυχαία, καθώς κάθε διμοιρία που έβγαινε στο στάδιο ήταν ντυμένη εναλλάξ σε μπλε και άσπρο χρώμα, ώστε από ψηλά να δημιουργείται η εικόνα των γραμμών της Ελληνικής σημαίας.

Στη συνέχεια ακολουθούσαν ακροβατικές ασκήσεις των στρατευμένων παιδιών της Ελλάδος οι οποίες, σύμφωνα με τον ομιλητή, προκάλεσαν ρίγη ενθουσιασμού στο κοινό και απέδειξαν την άρτια εκπαίδευσή τους. Παρακάτω παρατίθενται εικόνες/παραδείγματα τα οποία έχουν απομονωθεί από την εκπομπή Ελληνικά Επίκαιρα (7/9/1970) του Ε.Ο.Α. Οι ακροβατικές αυτές ασκήσεις περιλάμβαναν:

- 1) Κάθοδο στρατιωτών στο στάδιο πάνω σε τεντωμένο χοντρό σχοινί που ξεκινούσε από τις υψηλότερες θέσεις του σταδίου και κατέληγε στο κέντρο του σταδιακού χώρου. Κάποιοι από αυτούς είχαν τα χέρια τους σε στάση προσοχής ενώ κάποιοι άλλοι κρατούσαν φωτοβολίδες.

²⁹ Η Συνταγή της επιθεώρησης, του μιούζικαλ και όποιου άλλου συγγενούς είδους χρησιμοποίησε τη φαντασμαγορία ως μέσο για την επιτυχία



Εικόνα 22 Ακροβατική άσκηση

- 2) Στοιχίση στρατιωτών σε μία ευθεία γραμμή σε θέση προσοχής με αποτέλεσμα το θέαμα ενός ανθρώπινου ντόμινο.



Εικόνα 23 Ακροβατική άσκηση

3) Μοτοσυκλετιστές σε ακροβατικές ασκήσεις.



Εικόνα 24 Ακροβατική άσκηση



Εικόνα 25 Ακροβατική άσκηση



Εικόνα 26 Ακροβατική άσκηση

Οι στρατιωτικές αυτές επιδείξεις, μέσω του απόλυτου συντονισμού αλλά και την έμφαση στη σωματική δεινότητα των στρατιωτών, είχαν στόχο να εντυπωσιάσουν το πλήθος και να καταδείξουν την αρτιότητα των στρατιωτικών δυνάμεων του καθεστώτος. Διαφαίνεται ξεκάθαρα εδώ ότι και οι ίδιες οι στρατιωτικές δυνάμεις γίνονται αντικείμενα εντυπωσιασμού χάριν δημοτικότητας της δικτατορίας, αφού πολύ μεγάλο μέρος της εκπαίδευσής τους είχε χαρακτήρα πρόβας.

Παρουσίαση επιλεγμένων σκηνών και μαχών της ελληνικής πολεμικής ιστορίας.

Το δεύτερο μέρος της εορτής του Παναθηναϊκού Σταδίου υπήρξε εξίσου εντυπωσιακόν και συναρπαστικόν. Καταυτόν εγένοντο αναπαραστάσεις διαφόρων σκηνών από την πολεμικήν ιστορίαν της χώρας, από της εποχής της μάχης των Θερμοπυλών, μέχρι και σήμερον. Της ιστορικής αυτής αναδρομής προηγήθη η είσοδος εις το χώρο του Σταδίου του άρματος της Ελλάδος. (Ελληνικά Επίκαιρα 7/9/1970)



Εικόνα 27 Το άρμα της Ελλάδος

Παρακάτω παρατίθενται εικόνες από την αναπαράσταση της πολεμικής ιστορίας της Ελλάδος, έτσι όπως παρουσιάστηκαν στο Καλλιμάρμαρο τον Αύγουστο του 1970 υπό την οργάνωση της ΑΣΔΕΝ.³⁰



Εικόνα 28 Αναπαράσταση σπονδών από την Αρχαία Ελλάδα

³⁰ Και αυτές οι εικόνες/παραδείγματα έχουν απομονωθεί από την εκπομπή Ελληνικά Επίκαιρα (7/9/1970) του Ε.Ο.Α.



Εικόνα 29 Αναπαράσταση μάχης



Εικόνα 30 Σκετς



Εικόνα 31 Αναπαράσταση μάχης



Εικόνα 202 Αναπαράσταση μάχης

Στιγμαί δόξης, ιστορικά περίοδοι με παγκόσμιον ακτινοβολία και επίδρασιν, αναπαριστάθησαν με ακρίβειαν και με επιτυχίαν εις τον χώρο του Παναθηναϊκού Σταδίου και εσκόρπισαν ρίγη ενθουσιασμού, υπερηφανίας και συγκινήσεως εις τας χιλιάδας θεατών. Η μεγαλειώδης αυτή εορταστική εκδήλωσις έκλεισε με την καύσιν χιλιάδων πυροτεχνημάτων, τα οποία εφώτισαν με λαμπρά χρώματα τον Αττικόν ουρανό.

(Ελληνικά Επίκαιρα 7/9/1970)

Τα παραπάνω μεταφέρθηκαν ακέραια όπως μεταδόθηκαν στην τότε Κρατική τηλεόραση από την εκπομπή Ελληνικά Επίκαιρα στις 7/9/1970. Παρατίθεται επίσης απόσπασμα άρθρου της Αναστασίας Λαμπριά (*Η Αποθέωση του Κιτς*):

Στην «πολεμική αρετή» όμως όλα αυτά φθάνουν στο απόγειό τους: αρχαίες τριήρεις αλλά και το πολεμικό «Αβέρωφ» από φελιζόλ σύρθηκαν μέσα στο Παναθηναϊκό Στάδιο πάνω σε στρατιωτικά οχήματα, λοφίδια στρωμένα με άνθη εισέβαλαν στολισμένα με μαιάνδρους και τα συνθήματα «έργα, γαλήνη, εθνική ασφάλεια». Πάνω στον λοφίσκο περιβάλλουν το ομοίωμα του Πτηνού αξιωματικοί από όλα τα σώματα αλλά και εύζωνοι. Χοντροκομμένο ομοίωμα δήθεν αρχαιοελληνικού ναίσκου συμβολίζει το τέμενος των μουσών, το

Πανεπιστήμιο, και δεσποινίδες στα μπλε και άσπρα με κομψά τακτοποιημένες τις γάμπες τους («αι φοιτήτριαι») ακουμπούν πάνω σε τάπητα από άνθη.

Τεράστιο τιμόνι πλοίου έχει στηθεί πάνω σε άλλη λουλουδένια βάση, εισβάλλουν μικρογραφίες πυραύλων, σκάλες στις οποίες καταλήγουν οι αχτίδες του ηλίου τη 21^{ης} Απριλίου, κάθε λογής ικριώματα και κατασκευές είναι οι προπομποί μόνο του κυρίως θεάματος που ακολουθεί: εκατοντάδες νεαροί και νεαρές επιστρατεύθηκαν για να συμβάλλουν στη νεοελληνική παρωδία του «χιτώνα» και του «Μπεν Χουρ». Πάνω σε άλογα, σε άρματα, σε κάθε λογής τροχήλατα μέσα, ντυμένοι αρχαίοι Έλληνες, Ρωμαίοι, Καρχηδόνιοι, Άραβες, Βυζαντινοί, Πέρσες, μακεδονομάχοι με μουστάκια που κρέμονταν έτοιμα να ξεκολλήσουν, αλλά μεταμφιεσμένοι και σε κομμουνιστές, Κορεάτες, Ιταλούς, Γερμανούς και όλους τους άλλους εχθρούς της Ελλάδας, έδωσαν μάχες μπροστά στις κατάμεστες κερκίδες του Σταδίου για να επικρατήσει στο τέλος και να στεφανωθεί με τη Δόξα η πολεμική αρετή των Ελλήνων.

Κοπέλες με περικεφαλαίες, με κάνιστρα, με δάδες, με στεφάνια διάνθιζαν το απaráμιλλο θέαμα. Ταυτοχρόνως ελικόπτερα έριχναν σχοινιά με σούπερ πεζοναύτες στο κέντρο του Σταδίου. Στο τέλος, ο Γεώργιος Παπαδόπουλος με βήμα ταχύ, βλέμμα συγκινημένο και ενθουσιώδες και υψωμένο βραχίονα χαιρέτισε και συνεχάρη τα πλήθη. Η μεγαλομανία της τυραννίας είχε παραχωρήσει τη θέση της στην πιο σαχή γελοιοποίηση και έτσι το κιτς της Εθνοσωτήριου μπορούσε επάξια να σταθεί δίπλα στην εικόνα όλων των άλλων ολοκληρωτικών καθεστώτων.

Και οι βουβοί δέκτες αυτού του βροντερού θουρίου που εκκωφαντικά αναπαραγόταν από κάθε είδους μεγάφωνα επί επτά χρόνια αναγκάστηκαν να μνηθούν εξ απαλών ονύχων σε πολλά, μεταξύ των οποίων το κιτς της πολιτικής αλλά και η πολιτική του κιτς. Η δικτατορία τους είχε δώσει ένα γενναίο και αποδεδειγμένα αξεπέραστο μάθημα.³¹

Στο ντοκιμαντέρ «Το πολιτιστικό έγκλημα της Χούντας» (ΕΤ1 1997), εμφανίζεται αυτούσιο ένα σκέτς (κάλεσμα) που διαδραματίστηκε σε μία από τις γιορτές πολεμικής αρετής. Στο εν λόγω σκέτς εμφανίζεται ο Κολωκοτρώνης, ενθαρρύνοντας

³¹ Λαμπριά 1987, ΤΟ ΒΗΜΑ

τους Έλληνες να αποτελέσουν συνέχεια της πολεμικής ιστορίας του.

Ήρθε η φωνή μου ως τα πέρατα του κόσμου. Η ώρα έφτασε. Τα πάντα είναι δικά μας και ο Θεός θα είναι μαζί μας. Μη δειλιάζετε. Η Ελλάδα θα αναγεννιέται από τη στάχτη της.

Η παράθεση αυτή των ιστορικών γεγονότων τα τοποθετεί διαστρεβλωμένα με τέτοιο τρόπο όπου να καταδεικνύεται πως «Η Ελλάδα θα αναγεννιέται από τη στάχτη της», το ότι δηλαδή σε κάθε μάχη αλλά και σε κάθε ιστορική περίοδο το ελληνικό έθνος έχει στεφθεί μόνο με νίκες.³² Εξάλλου πρόκειται και για την επίσημη τοποθέτηση του Γεώργιου Παπαδόπουλου:

Το Έθνος με την καθοδήγησιν της Επαναστάσεως της 21^{ης} Απριλίου βαδίζει εις την ολοκλήρωσιν των πόθων της γενεάς των αγωνιστών του 1821. (Παπαδόπουλος 1967)

Ο ρόλος του υπερθεάματος εδώ είναι η άμβλυνση της αίσθησης ιστορικής ασάφειας και στρέβλωσης και ταυτόχρονα η τόνωση της εθνικής υπερηφάνιας και της φυλετικής ανωτερότητας, όπως αυτή μπορεί να προκύπτει μέσα από το πομπώδες.

B) Παράδειγμα 2^ο: Η πρώτη επέτειος του πραξικοπήματος (21/04/1968)

Η πρώτη επέτειος του πραξικοπήματος γιορτάστηκε στο Παναθηναϊκό Στάδιο, με τη συμμετοχή πολλών καλλιτεχνών. Ακολουθεί αυτούσια η περιγραφή του δημοσιογράφου που εξιστορεί στην εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα» την πορεία και τις δράσεις εκείνης της μέρας:

Ο δήμαρχος Αθηναίων κύριος Ρίτσος υπεδέχετο εις τα προπύλαια του σταδίου τους επισήμους. Τον αντιπρόεδρο της κυβερνήσεως και υπουργόν των εσωτερικών κύριον Παττακόν. Τα μέλη του υπουργικού συμβουλίου. Τους αρχηγούς των ενόπλων δυνάμεων. Και ο λαός εντός και εκτός του σταδίου εξεδήλωνεν τον ενθουσιασμόν του με ζωηρά χειροκροτήματα. Ο

³²Η ιδέα αυτή παρουσιάζεται και στη σειρά «Ο άγνωστος πόλεμος», βλ. σελ 38

ενθουσιασμός και τα χειροκροτήματα του λαού προσέλαβαν μορφή φρενίτιδος με την εμφάνιση του πρωθυπουργού και εμπνευστή της Επανάστασεως Γεωργίου Παπαδοπούλου. Θερμαί εκδηλώσεις αγάπης και πίστεως προς τον άνδρα, ο οποίος σήμερα οδηγεί τα πεπρωμένα της φυλής. Μίαν Ελλάδα ελλήνων χριστιανών είχε ζητήσει απ' τους συμπατριώτες του ο πρωθυπουργός. Και οι πανέλληνες ανταπεκρίθησαν εις την πρόσκλησίν του. Με τας αυτάς αποχαιρετικές εκδηλώσεις υπεδέχθη ο λαός και την είσοδον της αυτού εξοχότητος του αντιβασιλέως εις το Παναθηναϊκόν Στάδιον. Και ενώ ο λαός εξητωκραύγαζε και χειροκροτούσε, σμήνη της ελληνικής βασιλικής αεροπορίας εσημάτιζον εις τον γαλανόν αττικόν ουρανόν την μεγάλην εθνικήν ημερομηνίαν. 21 Απριλίου.



Εικόνα 33 Σμήνη της βασιλικής αεροπορίας σχηματίζουν στον ουρανό την ημερομηνία του πραξικοπήματος

Ακολούθησε επίδειξη των στρατιωτικών δυνάμεων της χώρας, από πτώση από ελικόπτερο με τη σημαία του πραξικοπήματος,



Εικόνα 34 Ακροβατικές ασκήσεις

μέχρι τη συμμετοχή της χορωδίας της εθνικής λυρικής σκηνής να τραγουδά το τραγούδι της Επανάστασης «Απρίλης» που σύμφωνα με τον εκφωνητή ακούστηκε πρώτη φορά τότε.³³



Εικόνα 35 Ορχήστρα Εθνικής Λυρικής Σκηνής



Εικόνα 36 Ορχήστρα Εθνικής Λυρικής Σκηνής

³³ Βλ. σελ 33

Σημειώνεται πως οι διοργανωτές χρησιμοποίησαν το κύρος της Εθνικής Λυρικής Σκηνής για να πλαισιώσουν καλλιτεχνικά την προπαγάνδα τους μέσα από τον ύμνο, θέλοντας να υποδείξουν ότι και τα «λαϊκά» αλλά και τα «λόγια» στοιχεία βρίσκονται σε σύμπραξη στο καθεστώς. Έτσι η παρουσία και η συμμετοχή της Ε.Λ.Σ. αποτελεί μία ξεκάθαρη πολιτικοποιημένη πράξη.

Στη συνέχεια ο Γιώργος Παπαδόπουλος απεύθυνε εορταστικό χαιρετισμό.

Επράξαμεν το καθήκον μας, λέει. Ας χαιρόμεθα πάντοτε χαράν μεγάλην αναμνησκόμενοι τας υποχρεώσεις μας των εν της πατρίδος, τας οποίας ουδέποτε πρέπει να ξεχνώμεν. Η Ελλάς αναγεννάται. Η Ελλάς θα μεγαλουργήσει. Η Ελλάς θα ζει.

Μετά την ομιλία ακολούθησε η παρέλαση των ενόπλων δυνάμεων, των σωμάτων ασφαλείας και των αντιπροσωπειών του λαού από διαφορετικά διαμερίσματα της χώρας. Τα γνωρίσματα του πρώτου μέρους της εκδήλωσης όπως και της προηγούμενης που αναφέρθηκε πιο πάνω, συνάδουν με αυτά του (υπερ)θεάματος³⁴.

Χαρακτηριστικά παρατίθενται εικόνες.



Εικόνα 37 Άρμα με τον Άγιο Γεώργιο να σκοτώνει το δράκο

³⁴ (υπερ)στολισμένα εντυπωσιακά άρματα, πολυπληθείς θίασοι, φανταχτερά κουστούμια, χορογραφημένες πομπώδεις παρελάσεις.

Επιδείξεις με στολισμένα άρματα



Εικόνα 38 Η μορφή του Αγίου Γεωργίου να σκοτώνει το δράκο, πάνω σε άρμα με τα σύμβολα της 21^{ης} Απριλίου



Εικόνα 39 Άρμα με μία αρχαία ελληνική τριήρη



Εικόνα 40 Άρμα του στρατού με τα σύμβολα της 21^{ης} Απριλίου



Εικόνα 41 Άρμα των Σωμάτων Ασφαλείας με τα σύμβολα της 21^{ης} Απριλίου



Εικόνα 42 Άρμα με αρχαιοελληνικό κίονα και άνδρες και γυναίκες ηθοποιοί ντυμένοι με παραδοσιακές στολές

Παραδοσιακοί χοροί από ανθρώπους διαφορετικών διαμερισμάτων της χώρας.



Εικόνα 43 Παραδοσιακοί χοροί από όλη την Ελλάδα



Εικόνα 44 Παραδοσιακοί χοροί από όλη την Ελλάδα

Στο σημείο αυτό παρουσιάζεται μία αλλαγή στο ύφος του προγράμματος, αφού στο προηγούμενο μέρος τα δρώμενα περιλάμβαναν «ελληνικά» (δυτικοποιημένα) χαρακτηριστικά, ενώ στη συνέχεια η παράδοση παίρνει κυρίαρχο ρόλο μέσα από τη μουσική και το χορό, και τα «ρωμέικα» χαρακτηριστικά υπερισχύουν. Σε μία δεύτερη βάση, σημειώνεται ότι η μορφή του πρώτου μέρους (ακρόαση, επιδείξεις,

παρέλαση αρμάτων και σκετς) είναι διαμορφωμένη ως θέαμα, ενώ η μορφή του δεύτερου μέρους (παραδοσιακοί χοροί, συναυλία, τραγούδι) εξελίσσεται σε φεστιβάλ, αφού ο κόσμος εισέρχεται στο στάδιο και συμμετέχει ενεργά.

Μετά το πέρας των χορευτικών εκδηλώσεων, ανεβαίνει στην ειδικά διαμορφωμένη σκηνή του σταδίου ο Γιώργος Οικονομίδης ο οποίος γνωστοποιεί μία απόφαση της ελληνικής κυβέρνησης. Πως το πρώτο παιδί που γεννήθηκε στις 21 Απριλίου θα το βαπτίσει η Επανάσταση. Στη συνέχεια παρουσίασε ένα πλούσιο καλλιτεχνικό πρόγραμμα με πολλούς γνωστούς τραγουδιστές και ηθοποιούς. Παρουσιαστής του προγράμματος ήταν ο Γιώργος Οικονομίδης.

Διευθυντές της ορχήστρας του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας οι: Γιώργος Κατσαρός, Κώστας Κλάβας, Τάκης Αθηναίος, Τάκης Μωράκης και Ανδρέας Χατζηαποστόλου.

Τραγουδιστές και ηθοποιοί που τραγούδησαν και έπαιξαν σε σκετς:

Ρένα Βλαχοπούλου, Φώτης Δήμας, Μαρινέλλα, Γιάννης Βογιατζής, Κώστα Βουτσάς, Γιάννης Πουλόπουλος, Νινή Τζάνετ, Νίκος Σταυρίδης, Ντίνος Ηλιόπουλος, Σώτος Παναγόπουλος, Τρίο Γκρέκο, Νάντια Κωνσταντοπούλου, Ρένα Ντορ, Τζένη Βάνου, Σταμάτης Κόκοτας, Βίκυ Μοσχολιού, Τώνης Μαρούδας, Γιώργος Ζαμπέτας και ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης.



Εικόνα 45 Η Μαρινέλλα ερμηνεύει στον εορτασμό της 21^{ης} Απριλίου



Εικόνα 46 Ο Μπιθικότσης εμνηνεί, στον εορτασμό της 21^{ης} Απριλίου

Με την εμφάνιση των ηθοποιών και τραγουδιστών διατηρείται η μορφή του φεστιβάλ αλλά τα «ρωμέικα» στοιχεία (εκτός από την ύπαρξη των παραδοσιακών μουσικών οργάνων όπως το μπουζούκι) δίνουν ξανά τη θέση τους στα «ελληνικά». Η παρουσία όλων των παραπάνω συμμετεχόντων καλλιτεχνών, εννοείται και εδώ ως πολιτικοποιημένη πράξη.

Μετά το τέλος της γιορτής έπεσαν πυροτεχνήματα από το Λυκαβηττό για τη λήξη της.



Εικόνα 47 Μακρινό πλάνο από το Σύνταγμα όπου φαίνονται τα πυροτεχνήματα του εορτασμού



Εικόνα 48 Μακρινό πλάνο του Λυκαβηττού όπου είχε στηθεί φωτεινή επιγραφή της ημερομηνίας του πραξικοπήματος

Όλα τα παραπάνω επιμέρους χαρακτηριστικά δημιουργούν τη συνολική εικόνα των γιορτών πολεμικής αρετής και καθένα από αυτά εκπηγάει από την αισθητική της Δικτατορίας και ταυτόχρονα εκπληρώνει το στόχο της προπαγάνδισης μέσω του υπερθεάματος και του εντυπωσιασμού. Χαρακτηριστικό της αισθητικής αυτής είναι το πομπώδες και η διαστρέβλωση του περιεχομένου (ιστορικού, κοινωνικού και πολιτισμικού) που αυτό καλύπτει. Το αποτέλεσμα που παρέχεται ως προϊόν προς κατανάλωση πληροί όλα τα χαρακτηριστικά της πολιτικής του «κιτς».

7) Το Μεγάλο μας Τσίρκο

Το θεατρικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη ανέβηκε τον Ιούνιο του 1973 στο θέατρο Αθήναιον, από το θίασο της Τζένης Καρέζη και του Κώστα Καζάκου. Το έργο «διέτρεχε», με σατιρικό αλλά και δραματικό τρόπο, τη νεότερη ελληνική ιστορία, από την Τουρκοκρατία και τον Όθωνα έως τη Μικρασιατική καταστροφή και τη γερμανική Κατοχή. Οι παραστάσεις διεκόπησαν βίαια από τη Χούντα τον Οκτώβριο, λίγο πριν τα γεγονότα του Πολυτεχνείου και το έργο ανέβηκε πάλι το καλοκαίρι του 1974, με την προσθήκη ενός ακόμη τραγουδιού στο φινάλε της (το Προσκύνημα) για τους νεκρούς εκείνης της νύχτας του 1973. Συνολικά σε Αθήνα και επαρχία, το παρακολούθησαν περισσότεροι από 400.000 θεατές.

(Απόσπασμα από το δίσκο της παράστασης έτσι όπως κυκλοφόρησε από την EMI και την εφημερίδα Καθημερινή το 2011).



Εικόνα 49 Το εξώφυλλο του δίσκου

Η παράσταση αυτή κάνει μία ιστορική αναδρομή, ξεκινώντας από τη Μακεδονία και το Φίλιππο Β' και καταλήγοντας στη Μικρασιατική καταστροφή, την Κατοχή και την Αντίσταση. Πρόκειται για ένα έργο που ανατρέχει στο ιστορικό και πολεμικό παρελθόν της Ελλάδας, όπως και οι Γιορτές Πολεμικής Αρετής, μόνο που, εκτός της θεατρικής του φύσης, η διαφορά έγκειται στη διαφορετική αντίληψη της διαχείρισης μίας πολιτιστικής και ιστορικής κληρονομιάς. Οι Γιορτές εστιάζουν στην Ελλάδα και στους πολίτες της ως συνέχεια του ένδοξου πολεμικού παρελθόντος της, ενώ «Το Μεγάλο μας Τσίρκο» σαρκάζει την άσκοπη προσκόλληση των Ελλήνων στο πολεμικό παρελθόν, καθώς και τη διαστρέβλωσή του από το καθεστώς της δικτατορίας.

Το Μεγάλο μας Τσίρκο σύμφωνα με τον Πεφάνη Γιώργο ανήκει στην πολιτική τριλογία του Ιάκωβου Καμπανέλλη: «Το Μεγάλο μας Τσίρκο», «Το Κουκί και το Ρεβύθι» και «Ο Εχθρός Λαός». Ο Γ. Πεφάνης χρησιμοποιεί τον όρο «πολιτική τριλογία» για να ενώσει κάτω από τον ίδιο ειδολογικό χαρακτηρισμό τρία έργα με παρόμοια κέντρα ενδιαφέροντος, χωρίς όμως ο χαρακτηρισμός αυτός να έχει αποδοθεί από τον ίδιο τον συγγραφέα. Χαρακτηριστικά αναφέρει:

Το Μεγάλο μας Τσίρκο, Το κουκί και το ρεβύθι και Ο εχθρός λαός είναι συναπτά, αν όχι συμπληρωματικά, και συναφή ως προς τη θεματική τους, προδίδουν μίαν έντονα πολιτικοποιημένη σκέψη, παρουσιάζουν την ίδια σπονδυλωτή δομή, το ίδιο ύφος, τον ίδιο ιδεολογικό προσανατολισμό, ενεργοποιούν τους ίδιους δραματικούς μηχανισμούς, αναφέρονται περίπου στον ίδιο ιστορικό άξονα με τις ίδιες πολιτικές αιχμές, παραπέμπουν ενίοτε το ένα στο άλλο με «εσωτερικές» αναφορές, περισσότερο ή λιγότερο έκδηλες, και καταλαμβάνουν από κοινού μια ιδιαίτερη θέση στην εργογραφία και γενικότερα στο δραματικό σύμπαν του Καμπανέλλη. (Πεφάνης 2005:58)

Η σκηνική παραγωγή και των τριών αυτών έργων έγινε από τον ίδιο θίασο, μέσα στην ίδια ροή ιστορικών και πολιτικών γεγονότων και οι αντιδράσεις εκ μέρους της επίσημης λογοκρισίας και του κοινού ήταν παρόμοιες, ασχέτως του γεγονότος πως «Το Μεγάλο μας Τσίρκο» ανέβηκε κατά τη διάρκεια της δικτατορίας των συνταγματαρχών, ενώ «το Κουκί και το Ρεβύθι» και «Ο Εχθρός Λαός» αργότερα. Η ιστορική διάσταση και των τριών απορρέει από τα ιστορικά συμφραζόμενα της

εποχής όπου γράφτηκαν και παρουσιάστηκαν τα έργα, από τις ιστορικές αναφορές των κειμένων τους και από την προσέγγιση – θεώρηση του ιστορικού χρόνου μέσα από την οπτική γωνία του συγγραφέα. Επίσης, όπως σημειώνει ο Πεφάνης Γ., δημιουργείται ένας «στενότερος» δεσμός στα τρία αυτά έργα, δεδομένης της ολοκλήρωσης και σκηνικής παρουσίασης του «Μεγάλου μας Τσίρκου», όπου ο συγγραφέας και οι υπεύθυνοι του θιάσου αποφάσισαν να δώσουν συνέχεια στο αρχικό τους εγχείρημα, βασισμένοι τόσο στην συνολική του επιτυχία, όσο και στις αντιδράσεις του κοινού κατά τη διάρκεια των παραστάσεων. Υπήρχε δηλαδή ένα πρόσφορο έδαφος μετά «Το Μεγάλο μας Τσίρκο», ώστε να δημιουργηθεί «Το κουκί και το Ρεβύθι» που στηρίζεται στην επιτυχία του πρώτου, και το δεύτερο δίνει αφετηρία στη δημιουργία του «ο Εχθρός Λαός». Ο Πεφάνης σημειώνει επίσης:

Πρόκειται λοιπόν για μία δραματουργική γραφή ενεργητική και δραστική, που εξελίσσεται λαμβάνοντας υπόψη της τους ορίζοντες προσδοκιών των αποδεκτών της. Η νομιμοποίηση, επομένως, του όρου «πολιτική τριλογία» απορρέει από τη συλλειτουργία των παραπάνω στοιχείων. (Πεφάνης 2005:59)

Η αρχή για τη δημιουργία αυτής της παράστασης έγινε το 1972 όταν η Τζένη Καρέζη και ο Κώστας Καζάκος ζήτησαν από τον Ιάκωβο Καμπανέλλη να γράψει ένα θεατρικό έργο με αντιδικτατορικό θέμα. Ήταν παράτολμο, καθώς το καθεστώς δεν επέτρεπε, μέσω της αυστηρής λογοκρισίας, την ελευθερία έκφρασης και οποιαδήποτε απόπειρα έκφρασης άποψης ή ιδεολογίας κατά του καθεστώτος ήταν καταδικασμένη. Έτσι ο Ιάκωβος Καμπανέλλης έγραψε «Το Μεγάλο μας Τσίρκο». Επρόκειτο για μία παράσταση που συνδύαζε μουσική και λόγο. Σκηνοθέτης ήταν ο Κώστας Καζάκος, συνθέτης ο Σταύρος Ξαρχάκος και το θεατρικό διάκοσμο ανέλαβε ο Ευγένιος Σπαθάρης. Πρωταγωνιστούσαν η Τζένη Καρέζη, ο Κώστας Καζάκος και ένα πλήθος ηθοποιών – ανάμεσά τους ο Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, ο Σπύρος Κωνσταντόπουλος, ο Χρήστος Καλαβρούζος και ο Νίκος Κούρος. Αυτός που ξεχώριζε όμως ήταν ο Νίκος Ξυλούρης ο οποίος ερμήνευε τα τραγούδια της παράστασης. Η πρεμιέρα του έργου έγινε στις 22 Ιουνίου το 1973 στο θέατρο Αθήναιον.

Ακολουθεί απόσπασμα από τη συνέντευξη της Τζένης Καρέζη έτσι όπως δημοσιεύτηκε στο πρόγραμμα της παράστασης:

Τότε για πρώτη φορά σκεφθήκαμε να ανεβάσουμε ένα έργο, που να 'ναι κάτι σαν λαϊκό πανηγύρι, να κλείνει μέσα του πολλή ρωμιοσύνη... και μέσα από αυτή τη σάτιρα, τον αυτοσαρκασμό, το γέλιο και το δάκρυ, να μιλήσουμε για τους καημούς και τα όνειρα της φυλής μας, για προδομένους αγώνες, για προδομένες ελπίδες... και πάνω απ' όλα για ομορφιά. Για την ομορφιά αυτού του λαού, που δεν παύει ποτέ να αγωνίζεται, να προδίδεται, να πιστεύει και να συνεχίζει τον αγώνα του, διατηρώντας τις ρίζες του αναλλοίωτες, αιώνες τώρα. (Καρέζη 1974)

Φαινομενικά το θέμα της παράστασης ήταν ιστορικό. Μία αναδρομή σε πολλούς ιστορικούς σταθμούς της Ελλάδας, από τα χρόνια της Μακεδονίας του Φιλίππου, στο Βυζάντιο του αυτοκράτορα Ανδρόνικου Α' Κομνηνού, από το βασιλιά Όθωνα της μετεπαναστατικής Ελλάδας, στο Σύνταγμα του 1843 και από τη Μικρασιατική Καταστροφή, στα χρόνια της Κατοχής και της Αντίστασης. Η παράσταση είχε χιουμοριστικό χαρακτήρα και παρουσιάστηκε στο καθεστώς ως μία ιστορική κωμωδία. Τα τραγούδια της έδειχναν ξέφρενα, η διάθεση της ανάλαφρη και στους πρωταγωνιστικούς ρόλους δέσποζε η φιγούρα του Κολοκοτρώνη. Όλα έδειχναν πως αυτή η παράσταση σίγουρα δεν θα μπορούσε να στραφεί ενάντια στο καθεστώς, αν και οι εκπρόσωποι της Χούντας αποζητούσαν αφορμή για να ανακηρύξουν το έργο παράνομο και ας μην την έβρισκαν μέσα στο σενάριο και στους στίχους.

Παρακάτω παρατίθεται απόσπασμα από το κεφάλαιο «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης για το έργο» από το σενάριο έτσι όπως εκδόθηκε από την εφημερίδα Το Βήμα το 2012.

Το έργο γράφτηκε για να δώσει στο κοινό που συγκεντρώνεται στο Θέατρο την ευκαιρία να εκδηλωθεί με σαφή στόχο. Πρόσφερε στο θεατή τη δυνατότητα να κάνει άμεσες συναρτήσεις με την πολιτική κατάσταση. Είχαμε δικτατορία. Ήταν ανάγκη να μαζεύουμε και να στρέφουμε εναντίον της όλες τις αρνήσεις. Ακόμα και αυτές που μπορούσε να κινητοποιήσει κανείς με τα γέλια και τα χειροκροτήματα σε μία θεατρική παράσταση.

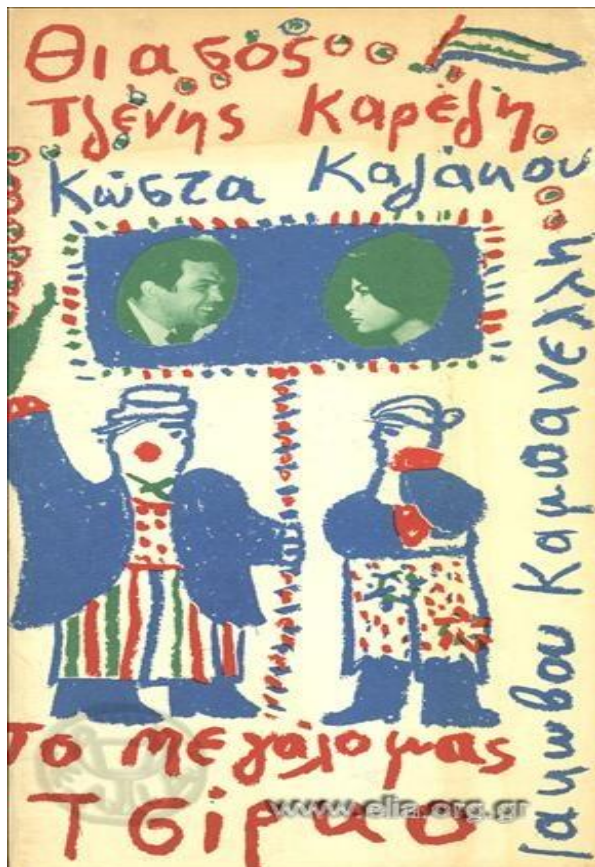
Και το πετύχαμε. Κάθε νύχτα εκατοντάδες άνθρωποι, νιώθοντας τη σιγουριά του πλήθους των, μπορούσαν να φωνάζουν, να κρίνουν, να διαμαρτυρηθούν ελεύθερα. Τολμώ να πω ότι οι παραστάσεις του «Τσίρκου» συγκαταλέγονται ανάμεσα στις λίγες και πρώτες δημόσιες πολιτικές συγκεντρώσεις που έγιναν στη διάρκεια της εφταετίας. Ιδιαίτερα μετά τη σύλληψη της Καρέζη και του Καζάκου το Νοέμβρη του '73· όταν αποφυλακίστηκαν, οι παραστάσεις είχαν πια μετουσιωθεί από θεατρικό σε πολιτικό γεγονός.

Η παράσταση σημείωσε μεγάλη επιτυχία με πάνω από 400.000 θεατές στην Αθήνα και στις επαρχιακές πόλεις. Το έργο έπρεπε να περάσει αρχικά τις συμπληγάδες πέτρες της λογοκρισίας. Υποβλήθηκε με το πλαστό διαβατήριο του ιστορικού έργου, τμηματικά και χωρίς σειρά, για να μη γίνει αντιληπτό τί νόημα χτίζει. Μαζί υποβλήθηκαν επεισόδια που δεν επρόκειτο να παιχθούν, που ήταν γραμμένα επίτηδες για να κοπούν από τη λογοκρισία, να χρησιμεύσουν δηλ. Σαν αλεξικέραυνο για να σωθούν τ' άλλα. Όμως, μετά το Νοέμβρη οι διαταγές για περικοπές έρχονταν απανωτές. Το έργο έχανε συνέχεια κείμενο, μα τι περίεργο, η δύναμή του στην παράσταση εξακολουθούσε να φτάνει και να περισσεύει! (Καμπανέλλης 2012)

Το «Μεγάλο μας Τσίρκο» είναι ένα έργο που έχει γραφτεί με τη μορφή της πολιτικής – σατιρικής επιθεώρησης με αυτοτελή «νούμερα» που εναλλάσσονται με τραγούδια, καθώς και εμβόλιμους διαλόγους (πρόζα) από τους δύο κομπέρ· τον «Ρωμιό» και το «Ρωμιάκι». Ο συγγραφέας Ιάκωβος Καμπανέλλης, το αποκαλεί «Ιστορική κωμωδία» που πρέπει να παιχθεί από ηθοποιούς «αστείους στο έπακρον». Μέσα σε αυτό επιχειρείται μία ιστορική αναδρομή στην ελληνική ιστορία την οποία αναλαμβάνουν επί σκηνής ο «Ρωμιός» (ένας τρόφιμος ψυχιατρείου με πάθηση που περιέχει αρκετά εθνικά γνωρίσματα, όπως το γεγονός ότι ήθελε να γίνει πρωθυπουργός) και το Ρωμιάκι (ένας χαρακτήρας σαν το κολλητήρι του Καραγκιόζη, που για να βγει στην σκηνή και να παίξει έπρεπε να φάει μία κλωτσιά και μία καρπαζιά). Η παρουσία τους βοηθάει στην σύνδεση των ιστορικών αναδρομών που επιχειρούνται σε κάθε τμήμα / εικόνα του έργου.

Στην παράσταση βιώνεται μία συμπύκνωση όλης της ελληνικής ιστορίας με αφετηρία την εποχή του Κρόνου και απόληξη τη γερμανική κατοχή. Η επιλογή της

εποχής του Κρόνου ως αφετηρία, σύμφωνα με τον Πεφάνη Γ., δείχνει να έχει επιλεχθεί, όχι μόνο βάσει μίας χρονικής ακολουθίας μέσω της μυθολογίας, αλλά και βάσει της αλληγορικής σκέψης ότι, όπως ο μυθικός πατέρας έτρωγε τα παιδιά του, έτσι και η Ελλάδα τρώει τα δικά της καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας της. Παράλληλα διακρίνεται μέσα από την παράσταση, η αντίληψη της ελληνικής ιστορίας ως μία εκτενής ολότητα, με πολλά δραματικά πρόσωπα και μέσα από την παρουσίασή της, εκπηγάξει ένας πικρός αυτοσαρκασμός σχετικά με την επιχειρούμενη μυθοποίησή της και την κατευθυνόμενη ανάγνωση του «λαμπρού» και «ένδοξου» παρελθόντος από το καθεστώς.



Εικόνα 50 Το εξώφυλλο του προγράμματος της παράστασης το 1973

Πρώτο Μέρος

Το έργο αρχίζει με την είσοδο των δύο «Κομπέρ» στην σκηνή, όπου συστήνονται και επιχειρούν να εξηγήσουν τι θα ακολουθήσει, αναφέροντας τις ιστορικές αναδρομές που θα παρουσιαστούν. Το έργο παρουσιάζεται ως κωμωδία (κατά κύριο λόγο επειδή είχε εγκριθεί από τη λογοκρισία ως κωμωδία) και από το ξεκίνημά του υπάρχουν ειρωνικοί υπαινιγμοί ως προς τη λογοκρισία, καθώς και έμμεσες αναφορές στο δικτατορικό καθεστώς.

«ΕΝΑΡΞΙΣ (Μπαίνουν ο Ρωμίος και το Ρωμιάκι. Είναι ντυμένοι σαν παλιάτσοι.)

(...)

ΡΩΜΙΟΣ : Και τώρα στο έργο μας!

ΡΩΜΙΑΚΙ : Α, ναι, ναι, στο έργο μας, στο έργο μας. Το έργο μας κυρίες και κύριοι μόνον υπόθεση και πυροτεχνήματα δεν έχει. Κατά τα άλλα όμως έχει μουσική, χορό, τραγούδι, γιατί λέει είναι ένα έργο που αποφάσισε να το ρίξει όξω να ξεθυμάνει.

ΡΩΜΙΟΣ : Θέλει να πει κυρίες και κύριοι ότι το έργο μας ήτο αδύνατο να τεθεί υπό περιορισμόν. Τι μας συμβαίνει όταν σκεφτόμαστε κάτι που δεν το χωράει ο νους μας ; Μας στρίβει!

ΡΩΜΙΑΚΙ : Μάλιστα. Τι κάνουμε όταν θέλουμε να πούμε κάτι και η κουβέντα μας δεν το χωράει ; Το στρίβουμε στο τραγούδι. Διότι το τραγούδι είναι μια κουβέντα που ...τρελάθηκε. Κι όταν πάλι δεν μας φτάνει το τραγούδι τι κάνουμε ; το στρίβουμε στο χορό. Διότι ο χορός είναι ένα τραγούδι που ξανατρελάθηκε.

ΡΩΜΙΟΣ : Πολλά λες!

ΡΩΜΙΑΚΙ : Καλώς!».

ΡΩΜΙΟΣ: «Μία τελευταία διευκρίνιση Κυρίες και Κύριοι. Είπαμε ότι το έργο μας είναι κωμωδία αλλά δεν είναι γιατί το λέμε εμείς ή γιατί έτσι γράφτηκε. Είναι για έναν άλλο πολύ πιο σοβαρό και πολύ πιο έγκυρο λόγο.

Το δηλώσαμε ως κωμωδία.

Το υποβάλαμε στην επιτροπή ελέγχου ως κωμωδία και ενεκρίθη ως κωμωδία δια τον αριθμό εκατοενηντηκονταπέντε απόφασις. Πέρα από αυτό δεν θέλω να πω ότι βάση του νόμου τάδε είστε υποχρεωμένοι να γελάσετε.

Κάθε άλλο!

Εγώ απλώς επισημαίνω το γεγονός ότι οποιαδήποτε ομοιότητα της κωμωδίας μας με δράμα είναι εντελώς συμπτωματική».

ΡΩΜΙΑΚΙ: «Κυρίες και Κύριοι, νομίζω ότι μπορούμε να αρχίσουμε»!

(Η έναρξη της παράστασης).

Το πρώτο τραγούδι της παράστασης είναι το «Καλήν Εσπέραν Αφεντάδες» το οποίο ερμηνεύει ο Νίκος Ξυλούρης μαζί με τον υπόλοιπο θίασο. Μία πρώτη ανάγνωση των στίχων προσφέρει αρκετές τολμηρές εικονοποιίες, οι οποίες σύμφωνα με τον Πεφάνη Γ., δεν συνδυάζονται τόσο με τις εικονοποιίες των δημοτικών τραγουδιών, όσο με τον παραλογισμό της αυταρχικής ιδεολογίας.

«Με όσα κι αν πω κι ότι κι αν δείτε, να μη μου παραξενευτείτε

Όσα χωράνε στην αλήθεια, δεν τα βαστάν τα παραμύθια.

Κελαhdάνε οι γαιδάροι και γκαρίζουν τα πουλιά

Βγάζει κρίνους η τσουκνίδα, σκόρδα η τριανταφυλλιά

Η πορτοκαλιά κρεμμύδια και καρπούζια η μηλιά ...»

Επίσης στο ίδιο τραγούδι υπάρχει μία σαφέστερη εικόνα / αναφορά στο καθεστώς, με τον Άγιο Γεώργιο να σκοτώνει τον δράκο και να ελευθερώνει την κοπέλα (μεταφορικά ο δράκος είναι το καθεστώς).

«Άγιε μου Γιώργη καβαλάρη έβγα ψηλά στο κεφαλάρι

Βάλε και την αρματωσιά σου, καβάλα στ' άλογο και βιάσου

Το δράκο χτύπα να σκοτώσεις, την κοπελιά να 'λευτερώσεις

Η κοπελιά είναι δική σου κι είναι γλυκιά σαν το ψωμί σου

και δροσερή σαν το κρασί σου, η κοπελιά είναι δική σου».

Η παράσταση αποτελείται από δεκατέσσερις εικόνες / ιστορικές αναδρομές, κάποιες από τις οποίες προστέθηκαν μετά το τέλος της δικτατορίας, λόγω λογοκρισίας. Ένα παράδειγμα αυτών αποτελεί το τραγούδι «Προσκύνημα» στο τέλος της παράστασης, το οποίο γράφτηκε το 1974 με τη λήξη της επταετίας. Σε αυτό το κεφάλαιο θα επιχειρηθεί η παρουσίαση των εικόνων / σκηνών σε συνδυασμό με τα τραγούδια που τις συνοδεύουν. Στην παρουσίαση / ανάλυση αυτή, θα συμπεριληφθούν και οι σκηνές / εικόνες που ενσωματώθηκαν μετά το τέλος της δικτατορίας στο έργο, καθώς αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι του νοηματικά. Σε κάθε εικόνα ωστόσο, θα αναφέρεται αν παρουσιάστηκε επί σκηνής στη δικτατορία, ή πότε συμπεριλήφθηκε στο έργο.

Η πρώτη από τις δεκατέσσερις εικόνες του έργου είναι αφιερωμένη στον Κρόνο και στην ουσία εισάγει το περιεχόμενο των σκηνών που ακολουθούν. Αυτή η εικόνα συμπεριλήφθηκε στο έργο μετά την πτώση της δικτατορίας. Το μήνυμα που κυριαρχεί, είναι πως σε όποια πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα έχει βρεθεί η Ελλάδα, ο «αιμοβόρος» πατέρας θα έχει πάντα τροφή, διότι πάντα θα υπάρχουν πόλεμοι και κατοχές που θα του την προσφέρουν. Ακολουθεί απόσπασμα από την σκηνή:

«Εμείς ως ευσεβείς πιστοί ακολουθήσαμε το παράδειγμά του (του Κρόνου)

...Κατέχουμε σπουδαία γεωγραφική θέση, είμαστε πέρασμα. Θάχουμε συνέχεια κατοχές και πολέμους ανεξαρτησίας! Θα φαγωνόμαστε συνέχεια με ξένους και μεταξύ μας! Ποτέ δε θα μας λείψουν οι ιδεολόγοι, οι παλληκαράδες, οι μάρτυρες, όλοι όσοι δίνουν το καλό παράδειγμα! Θα χεις να τρως όσο θες, να μη μας φύγης.»

Η δεύτερη ιστορική εικόνα είναι αυτή των Μακεδόνων να έχουν πάει στο μαντείο

των Δελφών, για να πάρουν ευνοϊκό χρησμό εναντίον του Αθηναίου ρήτορα Δημοσθένη. Εκεί η Πυθία έχει χαθεί και οι Ιερείς την αντικαθιστούν με μία ιέρια, την Ανθούλα, η οποία καλείται να δώσει τον χρησμό του Απόλλωνα στους Μακεδόνες· τον οποίο εντέλει ξεχνάει.

ΡΩΜΙΑΚΙ: «Και πως τελειώνει αυτή η παλιοϊστορία;»

ΡΩΜΙΟΣ: «Όπως πάντα! Ο Θεός Κρόνος θα φάη τον Δημοσθένη και άλλους ιδεολόγους της ελευθερίας και ο Φίλιππος την Ελλάδα! [...]»

Στην Τρίτη εικόνα βρισκόμαστε στον 12^ο αιώνα στο Βυζάντιο του Ανδρόνικου.

ΡΩΜΙΑΚΙ: «Ανδρόνικος Α' Κομνηνός! Το 1183 τη παρακλήσει – δήθεν – του κλήρου και της Αυλής, ανεκηρύχθη συμβασιλεύς του νομίμου Βασιλέως Αλέξιου. Δύο μήνες βραδύτερον εστραγγάλισε τον Αλέξιο [...]»

ΡΩΜΙΟΣ: «... τη μητέρα του Αλέξιου, ύστερα τα ξαδέρφια του Αλέξιου, μετά έστειλε εξοχή τους φίλους του Αλέξιου [...]»

ΡΩΜΙΑΚΙ: «Σσστ! (Διαβάξει)! [...] και ούτω παρέμεινε αποκλειστικός και μόνος κύριος της εξουσίας!... Δε μου λες ψηλέ αυτό έχει ξαναγίνει;»

ΡΩΜΙΟΣ: «Που αν έχη ξαναγίνει;»

ΡΩΜΙΑΚΙ: «Ξέρω κι εγώ... εμένα κάτι μου θυμίζει!

ΡΩΜΙΟΣ: «Πολλά λες πάλι!»

[...]

ΡΩΜΙΟΣ: «Τι θα καταλάβης δηλαδή αν σου πω ότι αυτή η περίπτωση λειτουργεί ως ακολούθως: Εσύ ας πούμε είσαι ο Ανδρόνικος και στέκεις μόνος σου εδώ! Απέναντι είναι εκατομμύρια λαός που σιχαίνεται που σε βλέπει! Παρ' όλ' αυτά εσύ μπορείς να λες ότι σου καπνίζει και όποιος έχει αντίρρηση ούτε ψύλλος στον κόρφο του».

ΡΩΜΙΑΚΙ: «Μα καλά αφού είναι ένας μόνο και οι άλλοι εκατομμύρια πως και δεν τον κάνουνε εκατομμύρια κομματάκια;»

Την παρουσίαση της εποχής του Ανδρόνικου κάνει ένας «επαγγελματίας» ζητιάνος, ο οποίος ζητάει ελεημοσύνη από το λαό, τονίζοντας ότι ο λαός πια ζει σε μία κοινωνία εύπορη, μετά τον ερχομό του Ανδρόνικου. Η σάτιρα και ο αυτοσαρκασμός του μονολόγου αυτού, συνάδουν με την πεποίθηση των συνταγματαρχών ότι το

καθεστώς τους έχει επιφέρει οικονομική ευημερία και ευτυχία στο λαό. Επίσης δεν παραλείπονται οι άμεσες αιχμές για το πως διαχειρίζεται ο λαός ένα απολυταρχικό καθεστώς, χωρίς να έχει το θάρρος της γνώμης του.

ΖΗΤΙΑΝΟΣ: «Θυμηθείτε επιλήσμονες πως ήταν η αυτοκρατορία μας πριν έρθη... ο Αντρόνικος. Είχαμε γίνει Σόδομα και Γόμορα, ο Θεός μας είχε ξεχάσει.

Η γη δεν έβγαζε ούτε χαμομήλι! Η θάλασσα, δεν έκανε ψάρια! Ο ήλιος έβγαινε όποτε του κάπνιζε, ο αέρας είχε γίνει άφαντος, έβρεχε διαρκώς! Οι πολίτες, άεργοι όλοι και ρεμπεσκέδες καθότανε στα καπηλειά και κάνανε σχέδια πως να καταστρέψουνε το κράτος! Οι νέοι μένανε αγράμματοι! Οι φοιτητές μαζευότανε στα Πανεπιστήμια και κουτσομπολεύανε την κοινωνία! Οι δημόσιοι λειτουργοί ξαπλώνανε στα γραφεία τους και παίζανε πρέφα, ζάρια και ξύλο! Αμ' ο στρατός; Αυτός την είχε αράξει στους στρατώνες φύλαγε τα σύνορα και δεν έκανε τίποτα άλλο! Ήρθε όμως... ο Αντρόνικος! Δεν είχαμε ούτε νερό, ούτε δρόμους, ούτε λιακάδες, ούτε πανσέληνο, ούτε σχολεία, ούτε λιμάνια, ούτε γεφύρια, ούτε σημαίες, ούτε τίποτα!... Ωσπου ήρθε... ο Αντρόνικος... και τ'άφτιαξε όλα! Και δημιούργησε κράτος και σας έκαμε ανθρώπους... ο Αντρόνικος! [...] Αν σας ενοχλεί που λέω την αλήθεια πληρώστε με τουλάχιστον επειδή έχω το θάρρος της γνώμης μου! Ότι λέω ελεύθερα και με τον τρόπο μου αυτό που νιώθω και που νιώθετε και που εγώ το λέω ενώ εσείς το βουλώνετε!...»

Η επόμενη (τέταρτη) εικόνα σχετίζεται με τον ερχομό του βασιλιά Όθωνα. Μέσα από το σενάριο παρατηρείται ακόμα πιο έντονη η συσχέτιση της περιόδου του ερχομού του Όθωνα το 1832 (όπου εκλέχθηκε βασιλιάς) και της περιόδου πριν την επταετή δικτατορία, καθώς αναφέρεται η εξαρτημένη σχέση της Ελλάδας με ξένες δυνάμεις ως προς τη βασιλεία της, καθ' όλη τη διάρκεια που αυτή υπήρχε.

ΡΩΜΙΟΣ: «Τα παλιά βάσανα της Ελλάδας περάσανε! Ήρθε ο Καποδίστριας!»

ΡΩΜΙΑΚΙ: «Α! Ωραία!»

ΡΩΜΙΟΣ: «Πάει ο Καποδίστριας... Τώρα περιμένουμε τον Όθωνα».

[...]

ΡΩΜΙΑΚΙ: «Έτσι μπράβο να έχουμε και εμείς ένα δικό μας βασιλιά να μην περιμένουμε από τους ξένους βασιλιάδες»

[...]

ΡΩΜΙΟΣ: «Μόνο που κι αυτόν οι ξένοι μας τον διαλέξανε»

ΡΩΜΙΑΚΙ: «Έ άστους να διαλέγουν αυτοί! Ξέρουν αυτοί έχουνε πείρα οι άνθρωποι»!

Η αναλογία που εμφανίζεται εδώ σύμφωνα με τον Πεφάνη Γ., είναι οι ξένες δυνάμεις που ελευθερώνουν και «προστατεύουν» το αδύναμο Ελληνικό Κράτος, τόσο στα μετεπαναστατικά, όσο και στα μετεμφυλιακά χρόνια, καθώς και στη δεκαετία του 1960.

Ακολουθεί το τραγούδι «Τ' Ανάπλι», το οποίο τραγουδιέται από τον τραγουδιστή και όλο τον θίασο, ο οποίος υποδύεται το λαό που είχε συγκεντρωθεί στο Ναύπλιο κατά την υποδοχή του Όθωνα. Οι τελευταίοι στίχοι του τραγουδιού προετοιμάζουν το θεατή για την τροπή που θα πάρουν τα γεγονότα στην συνέχεια:

«[...] κι ένα πουλί, μικρό πουλί γλυκολαλεί και λέει:

Στη γης αδειάστε το κρασί και σπάστε το λαήνι,

Να δροσιστεί κι η κλεφτουριά που ξάπλωσε στα χόρτα

Χωρίς χεράκια για να πει, πόδια για να χορέψει».

Στην Πέμπτη εικόνα του έργου εμφανίζονται οι ήρωες της Επανάστασης του 1821 άχρηστοι και περιττοί σε σχέση με την κοινωνία, που πλέον μπορεί να σταθεί στα πόδια της, γι' αυτό και κλείνονται στην φυλακή. Όπως σημειώνει και ο Πεφάνης Γ., παρουσιάζονται στο συγκεκριμένο σημείο με ειρωνικό τρόπο, ορισμένα απομυθοποιητικά στοιχεία για το ένδοξο παρελθόν, σχετικά με το γενναίο φρόνημα των ξένων μπροστά στον ηρωισμό των «μικρών» Ελλήνων, που φαντάζουν έτσι ως επιπόλαιοι επαναστάτες.

ΕΡΑΤΩ: «Γιατί αλήθεια εδώσατε τόσην φήμην εις αυτήν την πολιορκίαν; Έγιναν τόσα αίσχη και αγριότητες με αυτάς τας εξόδους και τα ολοκαυτώματα! Εγώ που διέμενα εις το εξωτερικόν μπορώ να σε διαβεβαιώσω ότι η ευρωπαϊκή κοινή γνώμη τα εχαρακτήρισε «ματαίας θυσίας βαρβάρων». Μόνον ολίγοι θερμόαιμοι φιλελεύθεροι ενθουσιάστηκαν και

αυτοί έκαμαν τόσον θόρυβον...»

ΛΕΩΝ: «Θα ξεχαστούν όλα συν τω χρόνω! Ήδη έχομεν αρχίσει να ομιλώμεν πολύ ολίγον δι' όλ' αυτά!»

ΕΡΑΤΩ: «Ίσως να ήσαν αναπόφευκτα, δεν λέγω, αλλά δεν είναι πράγματα δια να υπερηφανεύεσθε επί πλέον!»

Στην έκτη εικόνα αποδίδεται μία ακόμα αντίθεση, αυτή ανάμεσα στην γκιλοτίνα και την κοινωνική τάξη, τη μηχανή του θανάτου και την πρόοδο των Ευρωπαίων, ενώ αποτελεί μία από τις πιο σαρκαστικές εικόνες του έργου. Ο λόγος που αφιερώνεται μία ολόκληρη εικόνα στην γκιλοτίνα είναι διότι η επιλογή της ως μέσω θανάτωσης, έγινε από τον πατέρα του Όθωνα, Λουδοβίκο Α', ώστε να «τρομοκρατηθούν» οι Έλληνες και να μην αμφισβητήσουν τα κυριαρχικά δικαιώματα του Όθωνα. Η πρώτη γκιλοτίνα στήθηκε στις φυλακές Παλαμηδίου στο Ναύπλιο, όπου ξεκίνησε να λειτουργεί το 1833 έως το 1913. Σημείο αναφοράς της ειρωνείας του Καμπανέλλη απέναντι σε αυτό το «εργαλείο θανάτου» και στο πως κατέληξε να χρησιμοποιείται στη χώρα, αποτελεί «Το τραγούδι της γκιλοτίνας» όπου το ερμηνεύει ο θίασος:

«Εξοχότατοι και εκλαμπρότεροι αποσταλμένοι εξ Αθηνών. Εξ ονόματος των συγχωριανών μου και με δάκρυα βαθύτατης... χαράς, σας εύχομαι το καλώς ήρθατε.

Είναι πτωχά τα λόγια για να εκφράσω την ευγνωμοσύνην μας δια την τιμή οπού μας κάνατε να μας φέρετε κι εδώ την ξακουστή...γκιλοτίνα! Με τη γκιλοτίνα συγχωριανοί θα έχομεν από δω και μπρος... γλυκύτερον θάνατον!

Μας την στείλανε οι ξένοι φίλοι/ που μας αγαπούν/ και δεν παύουνε με κάθε τρόπο/ να μας βοηθούν/ μηχανές και εφευρέσεις/ για συλλήψεις και εκτελέσεις.

Κάνεις πρώτα το σταυρό σου/ γονατίζεις στο σκαμνί/ βάζεις δώθε στο λαιμό σου/ λευτερώνουν το σκοινί/ και ως που να πεις πιπέρι/ το κεφάλι στο πανέρι.

Κόψαμε πολλούς στη Μάνη/ και στου Βάλτου τα χωριά/ φωνακλάδες καπετάνιους/ πειναλέα κλεφτουργιά/ μερδικό το σκυλολόι/ γύρευε απ' το αφεντολόι.

Και ξεχνάνε πως εκείνοι/ που ‘ρθαν από τη Φραγκιά/ που ‘ρθαν από το Φανάρι/ κι από τη Μολδοβλαχιά/ και φοράνε ρεντικές/ τρώνε πετεινούς και κότες.

Άκου βλέπε σώπα μάθε/ όποιος βλέπει τα πολλά/ χάνει ο δόλιος και τα λίγα/ που δεν τα ‘βρισκε καλά./ Στο καμάρι το παιδί σου/ τέτοια να ‘ναι η συμβουλή σου.

Τώρα πάμε για τ’ Ανάπλι/ και για την Τριπολιτσά/ όπου βγήκανε αντάρτες/ και το ‘ρίξαν στην κλεψιά/ ζήτω η ελευθερία/ ζήτω η ελευθερία».

(Οι στίχοι του τραγουδιού έχουν παρατεθεί έτσι πως τους έχει παραθέσει ο Πεφάνης Γ., στο κείμενό του «Τα θεατρικά τραγούδια του Ιάκωβου Καμπανέλλη»).

Η έβδομη εικόνα ξεκινάει με έναν διάλογο των δύο κομπέρ όπου ο Ρωμιός προσπαθεί να μάθει αν το Ρωμιάκι γνωρίζει τι είναι η 3^η Σεπτεμβρίου.

ΡΩΜΙΟΣ: «Τι είναι η 3^η Σεπτεμβρίου;»

ΡΩΜΙΑΚΙ: «Σιγά!!! Οδός είναι, την οδό 3^η Σεπτεμβρίου δεν ξέρουμε;»

ΡΩΜΙΟΣ: «Γιατί τη λένε έτσι; Τι έγινε στις τρεις Σεπτεμβρίου;»

[...]

ΡΩΜΙΑΚΙ: «Είναι τίποτα σαν εθνική εορτή;»

ΡΩΜΙΟΣ: «Όχι σαν...» [...]

Το τραγούδι «Φίλοι και αδέρφια», που ερμηνεύει ο Νίκος Ξυλούρης, αναφέρεται στα γεγονότα της 3^{ης} Σεπτεμβρίου, ενώ την ίδια στιγμή ο θίασος αναπαριστά μία διαδήλωση. Στο πρώτο του μέρος λειτουργεί ως «κάλεσμα» και επεξήγηση του τι είχε συμβεί.

«Φίλοι κι αδέρφια
μανάδες γέροι και παιδιά
στα παράθυρα βγείτε και θωρείτε
ποιοι περπατούν στα σκοτεινά

και σεργιανούνε στα στενά
τρεις του Σεπτέμβρη
μάνες, γέροι και παιδιά.

Γράφουν σημάδια
Μηνύματα στο Βασιλιά
σα δε φωνάξεις
έβγα να το γράψεις
να μη σ' ακούσουν τα σκυλιά
βγάλε φωνή χωρίς μιλιά
[...]

Κατά τη διάρκεια του τραγουδιού και της εξελισσόμενης διαδήλωσης ο θίασος κρατά πανό που έχουν γραμμένα επάνω τους «ΗΡΘΕ ΚΙΟ ΜΑΚΡΥΓΙΑΝΝΗΣ», «ΑΝΟΗΤΗ ΥΠΕΡΟΥΨΙΑ», «3 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 1843», «ΣΥΝΤΑΓΜΑ», «ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ».



Εικόνα 51 Η σκηνή της διαδήλωσης

Οι στροφές του τραγουδιού εναλλάσσονται με πρόζα, όπου μετά τις δύο πρώτες στροφές, εμφανίζονται πρεσβευτές των μεγάλων δυνάμεων (Άγγλος, Ρώσος, Γάλλος, Αυστριακός) που συζητούν σε μία στιχομυθία του αν πρέπει οι Έλληνες να έχουν Σύνταγμα ή όχι.

Οι διάλογοι / πρόζα:

«Να έχουν σύνταγμα ή να μην έχουν;
[...]Αφού δεν είχαν γιατί να έχουν;
[...]Θα τους παρέσυραν αυτοί που έχουν!
[...]Δεν είναι ίδιοι μ' αυτούς που έχουν!
[...]Τι θα το κάνουν άμα το έχουν;
[...]Αποφασίζομεν να μην το έχουν;
Να μη το έχουν»!

Εναλλάσσονται με τους στίχους:

«Μες στο πηγάδι
μη φτύνεις που θα πεις νερό
ψωμί κι αλάτι σου 'δωσα
στ' Ανάπλι
κράτα το χέρι καθαρό
σκέψου το δύσκολο καιρό
που θα ξανάρθεις
στο πηγάδι για νερό

Κι όπου φοβάται
φωνή ν' ακούει απ' το λαό
σ' έρημο τόπο ζει
και βασιλεύει
κάστρο φυλάει ερημικό
κι έχει το φόβο φυλαχτό
όπου φωνή ν' ακούει
φοβάτ' απ' το λαό»

Ο λαός – θίασος υπενθυμίζει τα προηγηθέντα γεγονότα και σημειώνει πως ένας άρχοντας έχει αξία όταν κυβερνά ανθρώπους και όχι έρημα τοπία, ενώ αν φοβάται το λαό του, τότε δεν έχει καμία πιθανότητα να επιβιώσει, γιατί ο λαός είναι η πηγή της νομιμότητας της εξουσίας του. Στην ουσία εδώ επιχειρείται μια προσομοίωση της ιστορίας του Όθωνα με το δικτατορικό καθεστώς, καθώς και η προειδοποίηση /

συνειδητοποίηση πως αυτός που διοικεί έναν τόπο εξαρτάται από τον λαό του.

Στην συνέχεια παρεμβάλλεται ένα πεντάστιχο όπου οι πρεσβευτές δηλώνουν την ταυτότητα των Δυνάμεων:

«Είμαστε τέσσερις Δυνάμεις
Με καθήκοντα υψηλά
με συμφέροντα κοινά
με κοινή διπλωματία
με κοινή αστυνομία.»

και όσον αφορά την απόφαση των Δυνάμεων σχετικά με το Σύνταγμα:

«... Αποφασίζομεν να έχουν! [...]
Ο μόνος τρόπος να μην έχουν είναι να αφήσουμε να έχουν.
Παράδειγμα όσα δεν έχουν είναι όσα αφήσαμε να έχουν».

Το τραγούδι τελειώνει με τη λαϊκή βούληση να επιβάλλεται και τη χαρά του λαού να εικονοποιείται στους παρακάτω στίχους:

«Τρεις του Σεπτέμβρη
μανάδες, γέροι και παιδιά
στα παραθύρια βγείτε και θωρείτε
τι φέρνουνε στο βασιλιά
βαθιά γραμμένο στα χαρτιά
τρεις του Σεπτέμβρη
μάνες, γέροι και παιδιά.
Φίλοι κι αδέρφια
μανάδες, γέροι και παιδιά
στα παραθύρια βγείτε
και θωρείτε
ποιοι περπατούν στα σκοτεινά
και σεργιανούνε στα στενά,
Φίλοι κι αδέρφια

μάνες, γέροι και παιδιά».

Όπως σημειώνει ο Πεφάνης Γ., στην αναπαράσταση της επανάστασης του 1843 για το Σύνταγμα, υπάρχει σάτιρα της «διπλωματικής» γλώσσας, που σκηνοθετεί την πραγματικότητα κατά το δοκούν και προωθεί τα συμφέροντα των μεγάλων εις βάρος των αδυνάτων. Ακόμα, αξίζει να σημειωθεί, ότι τονίζεται η σημαντικότητα του λαού και της βούλησής του ενάντια στο υπάρχον καθεστώς.

Στην όγδοη σκηνή παίρνει το λόγο το άγαλμα του Κολοκοτρώνη και επιχειρείται για ακόμα μία φορά η απομυθοποίηση της ιστορίας και η αναφορά σε όλους εκείνους που καπηλεύονται την ιστορία του παρελθόντος ενός τόπου, ώστε να εξυπηρετήσουν τα δικά τους συμφέροντα.

ΚΟΛΟΚΟΤΡΩΝΗΣ: «[...] Ω ρε Παπαφλέσσα... Σήκω κι έλα βοήθα με! Αφήστε το δικό μας αγώνα και κοιτάτε το δικό σας! Που είναι 3^η του Σεπτεμβρη; Που είναι το σύνταγμά σας; Ο Σεπτέμβρης είναι παιδί του Μάρτη κι εσείς παιδιά δικά μας. Οι πεθαμένοι με τα πεθαμένα κι οι ζωντανοί με τα ζωντανά».

Σε αυτό το σημείο είναι αναγκαίο να παρατεθεί η αντίθεση που δημιουργείται ανάμεσα στον τρόπο που αντιλαμβάνονται και διαχειρίζονται τη μορφή του Κολοκοτρώνη οι καθεστωτικοί στις γιορτές πολεμικής αρετής και στον τρόπο που εμφανίζεται σε αυτήν την παράσταση. Οι άνθρωποι της δικτατορίας χρησιμοποιούν την μορφή του ήρωα της ελληνικής επανάστασης του 1821 ως κινητήριο δύναμη για την συνέχιση της ως μέρος του πραξικοπήματος. Ο ηθοποιός που τον υποδύεται καλεί τον κόσμο μέσω της «επανάστασης» της δικτατορίας να βοηθήσει ώστε να αναγεννηθεί η Ελλάδα από τις στάχτες της. Ακολουθεί απομαγνητοφωνημένο απόσπασμα από το ντοκιμαντέρ «Το Πολιτιστικό έγκλημα της Χούντας»:

Ήρθε η φωνή μου ως τα πέρατα του κόσμου. Η ώρα έφτασε. Τα πάντα είναι δικά μας και ο Θεός θα είναι μαζί μας. Μη δειλιάζετε. Η Ελλάς θα αναγεννιέται από τη στάχτη της.

Στο Μεγάλο μας Τσίρκο είναι φανερό η μεγάλη αντίθεση που προκύπτει ανάμεσα

στις δύο απόψεις. Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης χρησιμοποιεί την εμβληματική φιγούρα του Κολοκοτρώνη ως το άγαλμα της οδού Σταδίου που ζωντανεύει και συζητά με τους δύο κομπέρ του έργου. Το άγαλμα του Κολοκοτρώνη τους αναλύει το πόσο περίεργο είναι οι άνθρωποι του σήμερα να προσκολλούνται στο να τιμάνε ανθρώπους του παρελθόντος και σημειώνει:

Κι αν θέτε στ' αλήθεια να τιμήσετε εμάς τους παλιούς, μη μας τηράτε πλέον. Κάμετε το δικό σας δρόμο, πάτε μπροστά και λησμονήστε μας! Εμάς το έργο μας και ο καιρός μας επέρασε και δε μοιάζει με το δικό σας. Μη σας λένε πως εμείς, αγράμματοι, μ' ένα ξεροκόμματο και με την πίστη στο Χριστό κάναμε θάματα!... Που 'σαι, ορέ Καραϊσκάκη, να τα πεις καλύτερα!...



Εικόνα 52 Ο Διονύσης Παπαγιαννόπουλος υποδύεται τον Κολοκοτρώνη (δίπλα του ο Κώστας Καζάκος ως Ρωμιός και η Τζένη Καρέζη ως Ρωμιάκι)

Η ένατη εικόνα / σκηνή αποτελείται μόνο από το ομώνυμο τραγούδι του έργου και στην ουσία κλείνει το πρώτο μέρος της παράστασης. Είναι από μόνο του ένα «αυτοτελές» επεισόδιο, καθώς στην σκηνή ανεβαίνει όλος ο θίασος μαζί με το Ρωμιό και το Ρωμιάκι. Θεματικά το τραγούδι συνδέεται με την σκηνή της διαδήλωσης και τις προειδοποιήσεις του λαού στο βασιλιά. Η πρώτη εισαγωγική στροφή αφηγείται την αποχώρηση της βασιλικής οικογένειας από τη χώρα. Ενώ στην συνέχεια αναφέρεται, η εξουσία των μεγάλων δυνάμεων, των χωροφυλάκων και των ανθρώπων του παλατιού.

«Μεγάλα νέα φέρνω από ‘κει πάνω/ περίμενε μια στα ν’ ανασάνω/ και να σκεφτώ αν πρέπει να γελάσω/ να κλάψω, να φωνάξω ή να σωπάσω./ Οι βασιλιάδες φύγανε και πάνε/ και τώρα στο λιμάνι, κάτω στο γυαλό/ οι σύμμαχοι τους στέλνουν στο καλό.

Καθώς τα μαγειρέψαν και τα φτιάξαν/ από ξαρχής το λάκκο τους εσκάψαν/ κι από κοντά οι μεγάλοι μας προστάτες/ αγάλι – αγάλι έγιναν νεκροθάφτες./

Και ποιος πληρώνει πάλι τα σπασμένα/ και πως να ξαναρχίσω πάλι απ’ την αρχή/ κι ας ήξερα τουλάχιστο γιατί;

Το ριζικό μου ακόμα τι μου γράφει/ το μελετάνε τρεις μηχανογράφοι./ Θα μας το πουν γραφιάδες και παπάδες/ με τούμπανα παράτες και γιορτάδες./

Το σύνταγμα κρατούν χωροφυλάκοι/ και μέσα στο παλάτι οι παλατιανοί/ προσμένουν τι καινούργιο θα φανεί.

Στολίστηκαν οι ξένοι τραπεζίτες/ ξυρίστηκαν οι έλληνες μεσίτες/ Εφτά ο τόκος, δέκα το φτιασίδι/ Σαράντα με το λάδι και το ξύδι./ Κι αυτός που πίστευε και καρτερούσε/ βουβός φαρμακωμένος στέκει και θωρεί/ τη λευτεριά που βγαίνει στο σφυρί.

Λαέ μη σφύξεις άλλο το ζωνάρι/ μην έχεις πια την πείνα για καμάρι/ οι αγώνες πούχεις κάμει δε φελάνε/ το αίμα το χυμαίνο αν δεν ξοφλάνε./ Λαέ μη σφύξεις άλλο το ζωνάρι/ η πείνα το καμάρι είναι του κιοτή/ του σκλάβου που του μέλλει να θαφτεί».

Ήδη μέχρι το τέλος του πρώτου μέρους του έργου είναι αντιληπτό, πως η παράσταση δεν πρόκειται για μία σειρά επιλεγμένων ιστορικών γεγονότων, αλλά για μία σάτιρα των ιστορικών επισκοπήσεων και ιδιαίτερα των αντιλήψεων που προκύπτουν από αυτές για το παρελθόν. Δε λείπει το χιουμοριστικό πνεύμα στην εξιστόρηση και αναπαράσταση, ενώ διακρίνεται και ένας διδακτικός χαρακτήρας, για τον οποίο ο Πεφάνης Γ., σχολιάζει τα εξής:

Γιατί όμως ο διδακτικός χαρακτήρας; Γιατί στο βάθος των αναφορών και των

αναδρομών βρίσκεται πάντα η αναλογία: όλα τα επεισόδια έχουν το ανάλογό τους στο σήμερα και τελικά, αυτό το σήμερα είναι που ενδιαφέρει περισσότερο.

Δεύτερο Μέρος

Η αρχή του δεύτερου μέρους και της δέκατης εικόνας φέρνει στην σκηνή τον Καραγκιόζη, ο οποίος ετοιμάζεται να χριστεί βασιλιάς επειδή δεν βρισκόταν καλύτερος, μετά από απόφαση που πάρθηκε από τον Χατζηαβάτη, το Νιόνιο, τον Μπάρμπα Γιώργο και όσων πολιτών ήταν μπροστά. Θεματικά η σκηνή αυτή, ανατρέχει στις προηγούμενες, όπου οι «προστάτιδες» μεγάλες δυνάμεις επισκιάζουν και «καθοδηγούν» τη ζωή στον τόπο.

ΧΑΤΖΗΒΑΤΗΣ: «Ακούσατε, Άγγλοι, Γάλλοι, Πορτογάλλοι, Δανοί, Γερμανοί, Ισπανοί, Αμερικανοί, ορθόδοξοι, διαμαρτυρόμενοι, καθολικοί... Ζητείται βασιλεύς δια την χώραν πτωχήν, αλλά ενάρετον, με λαμπράς οικογενειακάς αρχάς και παραδόσεις, ολίγον μεταχειρισμένην, αλλά ωραϊάν και εις καλήν κατάστασιν! Οι ενδιαφερόμενοι δέον να έχουν τα εξής προσόντα: Να μην ομιλούν ελληνικά, να είναι ελέω Θεού γαλαζοαίματοι, να είναι ξανθοί, χαριτωμένοι και εύθυμοι δια να ευθυμήση και η δύστυχος Ελλάς. Μισθός ικανοποιητικός, ώραι εργασίας κατόπιν ειδικής συμφωνίας. Δια περισσοτέρας πληροφορίας απευθυνθητε εις τας συμμαχικάς κυβερνήσεις».

[...] ΝΙΟΝΙΟΣ: «Γιατί να ψάχνουμε για βασιλέα στη Ρουσία, στην Αλεμάνια και στην Ιγγλετέρα; Γιατί τζογούλες να μη διαλέξουμε ένα από το δικό μας πόπολο; Να μιλούμε την ίδια λίνγκουα και να 'χουμε την ίδια μανταλιτά;»

[...]

ΧΑΤΖΗΒΑΤΗΣ: «Θα βρούμε τον μπελά μας».

ΜΠ.ΓΙΩΡΓΟΣ: «Να τους κοροϊδέσουμε! Να πούμε ότι δε βρήκαμε ευρωπαϊκόν και πήραμ' ελληνικόν».

[...]

ΝΙΟΝΙΟΣ: «Αραγούν διαλέγουμε τον Καραγκιόζο;»

[...]

ΚΑΡΑΓΚΚΙΟΖΗΣ: «Αμάν!... Τι μου σκαρώνεις μπαρμπούλη;»
ΜΠ. ΓΙΩΡΓΟΣ: «Σε διαλέξαμε βασιλιά ρε ζωντόβολο»
ΚΑΡΑΓΚΚΙΟΖΗΣ: «Εμένα;»
ΧΑΤΖΗΒΑΤΗΣ: «Εσένα Καραγκιόζη μου!»
ΚΑΡΑΓΚΚΙΟΖΗΣ: «Και έτσι χωρίς να με ρωτήσετε;»
ΧΑΤΖΗΒΑΤΗΣ: «Εσάς edιάλεξε ο λαός!»
ΚΑΡΑΓΚΚΙΟΖΗΣ: «Και το λαό ποιος τον έβαλε να με διαλέξει;»
ΝΙΟΝΙΟΣ: «Αυτή τη φορά τζογούλα μου εψήφισε τον εκλεχτό τση καρδιάς του!»
ΚΑΡΑΓΚΚΙΟΖΗΣ: «Μπα; Θα 'χουμε δηλαδή δικτατορία;»
ΧΑΤΖΗΒΑΤΗΣ: «Μην κακομελετάτε αγαπημένε μου, μόνο ελάτε να ετοιμαστούμε για τη γιορτή της στέψεως!»

Στην εικόνα αυτή διακρίνεται μία εικόνα των Ελλήνων, η οποία διακατέχεται από μεγαλομανία, διχόνοια και διορατικότητα. Μέσα από τα πολιτικά σχέδια του Καραγκιόζη, στην συζήτησή του με το Βεληγκέκα, βλέπουμε ότι θα μάθει να λείει μόνο όχι και θα βοηθήσει τους πλούσιους παίρνοντάς τους τον πλούτο, αφού όπως οι ίδιοι ισχυρίζονται, τα λεφτά δεν φέρνουν την ευτυχία. Στη συνέχεια ο Βεληγκέγκας, αφού καταλαβαίνει ότι ο Καραγκιόζης σκοπεύει ως βασιλιάς να παίρνει τα χρήματα από τους πλούσιους και να τα δίνει στους φτωχούς, αποφασίζει να τον συλλάβει και να τον πάει στο στόμα του Δράκου. Η σκηνή τελειώνει με τον Βεληγκέκα να προτρέπει τους υπόλοιπους να βρουν βασιλιά Ευρωπαϊό και τον Χατζηαβάτη να διαλαλεί απευθυνόμενος στην Ευρώπη («Άγγλοι, Γάλλοι, Πορτογάλλοι...»), ψάχνοντας καινούργιο βασιλιά.

Ενδέκατη σκηνή / εικόνα:

ΡΩΜΙΟΣ: «Έτσι λοιπόν εφέραμε ένα καινούργιο βασιλιά, ευρωπαϊκόν βεβαίως, και συν τω χρόνω πολύτεκνον. Αποχτήσαμε διάδοχο, πρίγκηπες και αυλικούς που λαχταρούσαν το βάπτισμα του πυρός! Αποχτήσαμε επίσης μία βλαχαστική άρχουσα τάξη που ήθελε να σταδιοδρομήσει ντυμένη σε δικό της θρύλλο! «Γυαλίσαν τα κουμπιά, γυαλίσαν τα γαλόνια και πήγανε περίπατο με τα κανόνια...» δηλαδή για τον πόλεμο του '97, ή της Μελόνας

ή του αίσχους, ή του χαλβά! Έχει όπως βλέπετε πολλά ονόματα για να μπορεί να κρύβεται!...».

Η ενδέκατη σκηνή / εικόνα παρουσιάζει τον πόλεμο του 1897 στην Ελλάδα, μέσα από τον λόγο ενός πλανόδιου πωλητή. Αναφέρεται στον χαρακτήρα της βασιλικής αυλής και στο στομφώδες ύφος της, καθώς και στην τάση του λαού να καυχιέται ενώ αγνοεί τους ιστορικούς κινδύνους και αναζητεί μάταια αριστοκρατικές ρίζες.

Αυτά αποφαίνονται από τον διάλογο του Ράφτη και του Ασημάκη, ο οποίος ετοιμάζεται να πάει στον πόλεμο και παραγγέλνει στον Ράφτη τρία πουκάμισα γιατί ισχυρίζεται πως δεν μπορεί να πάει στον πόλεμο χωρίς να έχει ράψει επίσημα ρούχα! Είναι φανερό η θέληση του συγγραφέα να φανεί η μεγαλομανία των ελλήνων καθώς και ανάγκη για το θεαθήναι.

Χαρακτηριστικά:

ΑΣΗΜΑΚΗΣ: «...θέλω να' χω να αλλάζω! [...] Άσε που θα είμαι κοντά στον αρχιστράτηγο Διάδοχο. Είναι κι αυτός πολύ κομψός. Μοιάζουμε, χά, χά! [...] έχεις ακούσει που λένε ότι τα ρούχα κάνουν τον άνθρωπο;»

Οι διάλογοι εναλλάσσονται με μονολόγους του πλανόδιου πωλητή, ο οποίος προωθεί θαυματουργή σκόνη για τα δόντια (βασιλική οδοντοσκόνη Μοντεφιόρι), η οποία θεραπεύει όλες τις παθήσεις της στοματικής κοιλότητας. Ταυτόχρονα, ενημερώνει το κοινό για την πορεία του πολέμου. Αμέσως μετά, μπαίνει στην σκηνή η Φρόσω η γυναίκα του Ασημάκη, θαυμάζοντας τα πουκάμισα και την στολή του άντρα της. Είναι ξεκάθαρη για ακόμα μια φορά η ειρωνεία στη μεγαλομανία των Ελλήνων, καθώς η Φρόσω δηλώνει πως ο λόγος που πρέπει να πάει ο Ασημάκης στον πόλεμο είναι για να γίνουν οικογενειακώς αριστοκράτες. Επίσης, αναφέρει πως έχουν προσλάβει ειδικό ο οποίος ψάχνει μέσα από το γενεαλογικό τους δέντρο, κάποια ενδεχόμενη σχέση με την αριστοκρατία.

Χαρακτηριστικό επίσης παράδειγμα της εμμονής για κάποια αριστοκρατική σύνδεση, είναι η ανυποχώρητη Φρόσω, η οποία προσπαθώντας να βρει κάποια αριστοκρατική ρίζα στους προγόνους τους, σχεδόν καταλήγει στο γεγονός ότι η γιαγιά του Ασημάκη είχε συνευρεθεί με κάποιον αριστοκράτη και έτσι ο Ασημάκης είναι γόνος αριστοκρατικής οικογένειας. Η σκηνή κλείνει με το τραγούδι «Γυάλισαν τα

κουμπιά».

«Γυαλίσαν τα κουμπιά/ γυαλίσαν τα γαλόνια
και πήγανε περίπατο/ με τα κανόνια.
Πολεμικές ζημιές/ σε χρυσές δραχμούλες
εκατομμύρια δύο/ χάρια οι ζωούλες.
Και στο Σουλτάνο/ μέτρα για να ξεθυμώσει
τη Θεσσαλία πίσω/ να μας ξαναδώσει
ή τέσσερα ή πέντ' ε-/ κατομμύρια λίρες
κι εσύ στον ήλιο κάθησε/ και μέτρα ψείρες.
Απ' τα χρεώγραφα μας/ θα τα οικονομήσουν
θα δώσουν και θα πάρουν/ θα καλοκαρδίσουν
οι ξένοι τραπεζίτες/ και οι κερδοσκόποι
μισοτιμής πουλιούνται/ του φτωχού οι κόποι.
Και τα δικά τους δάνεια/ πως θα ξοφληθούνε
χωρίς συναμεταξύ τους/ να ενοχληθούνε.
Γυαλίσαν τα κουμπιά/ γυαλίσαν τα γαλόνια
και πήγανε περίπατο/ με τα κανόνια.»

Η δωδέκατη εικόνα του έργου ονομάζεται «Τα Βενιζελικά» και αποτελείται από μία αφήγηση του Ρωμιού και το τραγούδι «Ο Μπροστάρης». Ο Ρωμιός, αφού κάνει μία ανασκόπηση των «ηρώων» που πέρασαν απτη χώρα το 19^ο αιώνα και την κατάσταση που επικρατεί σε όλες τις περιοχές της Ελλάδος, πληροφορεί τους αναγνώστες πως

«ο λαός [...] ζεσταίνει ακόμα τα χέρια του στη φωτιά του 1821»,

και συνεχίζει αναφέροντας ότι

« ο λαός [...] γεννά τους τελευταίους του εικοσιένα και ξαναρχίζει».

Αναφέρεται στον Ελευθέριο Βενιζέλο ως τον τελευταίο αγωνιστή εκείνης της περιόδου, όπως αποφαίνεται και από το τραγούδι που ακολουθεί και μία σκηνική οδηγία που είναι γραμμένη στο σενάριο. Η σκηνική οδηγία στο τέλος του τραγουδιού πληροφορεί ότι:

«Στη διάρκεια του τραγουδιού περνά σε ημίφως – η φιγούρα του Βενιζέλου».

Το τραγούδι «Ο Μπροστάρης», όχι μόνο αναφέρεται στον Ελευθέριο Βενιζέλο, αλλά έχει και απεύθυνση σε αυτόν, καθώς είναι γραμμένο σε δεύτερο ενικό πρόσωπο· είναι στην ουσία μία έκκληση και μία παρότρυνση σε αυτόν, ώστε να οδηγήσει το έθνος στα ιστορικά του βήματα. Επίσης, όπως σημειώνει ο Πεφάνης Γ., το τραγούδι αυτό είναι το μόνο σε όλο το έργο που είναι γραμμένο σε ελεύθερο στίχο.

Σήμερα σε είδα κι αναγάλλιασα,
εσένα, που σε βυζάζαν οι μοίρες!

Όνειρα κι ελπίδες το στεφάνι
που σε στόλισα, μπροστάρη μου!

Βήματα, παληά, περπατημένα,
κρυμμένα στα κυπαρίσσια, σε φωνάζουν!

Γύρισε, ν' ανοίξης τις πόρτες,
που κλείσανε μια νύχτα μεγάλη!

Μάζεψε το σπόρο απ' τ' αλώνια,
τα μαρμαρένια

και σπείρε τα καρπερά χωράφια,
Ακρίτες ν' αναστηθούν, καβαλλάρηδες!

Ο μπροστάρης (Ε. Βενιζέλος) καλείται να ενσαρκώσει τη μοίρα του ελληνισμού και την ιστορική συνέχεια της Επανάστασης του 1821. Όλες οι ελπίδες και τα όνειρα έχουν εναποθετηθεί στο πρόσωπό του, και όλες οι θυσίες που έχουν γίνει και κρύβονται πια στα κυπαρίσσια, ζητούν δικαίωση από το δικό του αγώνα. Όπως σημειώνει ο Πεφάνης Γ., ο Ιάκωβος Καμπανέλλης εδώ, χρησιμοποιεί γνωστά μοτίβα της δημοτικής ποίησης, όπως τα μαρμαρένια αλώνια, τα κυπαρίσσια του θανάτου, τα παλιά βήματα και τη σπορά, από την οποία ξεπηδούν ήρωες, για να δείξει με

γλαφυρότητα και ζωντανές εικόνες όχι μόνο το ποιόν της συναισθηματικής φόρτισης του λαού, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο στήριζε όλες τις προσδοκίες του στο νέο ηγέτη του.

Η 13^η σκηνή του έργου ονομάζεται «Ο Ξεριζωμός» και αφορά στη Μικρασιατική Καταστροφή. Ως κύριο αίτιο της καταστροφής αναδεικνύονται, μέσα από το μονόλογο του Ρωμιού, τα συμφέροντα των μεγάλων δυνάμεων για τα πετρέλαια της Μοσούλης, χωρίς όμως να μην αναφέρονται και οι εσωτερικές συνθήκες της χώρας, όπως οι ιδιαίτεροι χειρισμοί της κατάστασης από την κρατική εξουσία και οι χαμένες εκλογές για τον Βενιζέλο το Νοέμβριο του 1920. Πριν ξεκινήσει το τραγούδι του «Ξεριζωμού» υπάρχει για ακόμα μία φορά στο σενάριο η εξής σκηνική οδηγία:

Πάλι κάτω από μια δέσμη φως ο τραγουδιστής λέει το παρακάτω μοιρολόι που συνοδεύει το δελτίο του Ερυθρού σταυρού που ακολουθεί, καθώς και το κείμενο για το μαρμαρωμένο βασιλιά.

«Κατακαυμένο Αϊβαλί
και πονεμένο Αϊδίνι
χαροκαμένο Εσκή Σεχήρ
αρχοντοπούλα Σμύρνη.

Κλάψτε για το Καραχισάρ
και για τα Μοσχονήσια.
Δουλεύει ο Χάρος στα Βουρλά
κι ο Θάνατος στην Προύσα.

Από που παν στον Κασαμπά
στην Προύσα και στ' Αξάρι.

Δεν πάνε πια στην Αμισσό
στο Σαλιχλή, στο Αξάρι.

Μην τόνε πας Σαχήλ Ζακή
στο Νουρεντίν τον άγιο.

Στη Σμύρνη πια Γιουρούκ Αλή
και Νουρεντίν διατάζουν».

Το ραδιοφωνικό δελτίο του Ερυθρού Σταυρού ακούγεται από μεγάφωνο. Στη διάρκεια του, έρχεται το Ρωμιάκι και στέκει στην κεντρική σκηνή. (σκηνική οδηγία).

Η παλιά έκδοση του έργου διαχωρίζει το τραγούδι με την αφήγηση που κάνει το Ρωμιάκι. Στο δίσκο παρουσιάζονται ταυτόχρονα η μουσική με την απαγγελία καθώς ακούγονται οι στροφές των δύο ποιημάτων πλεγμένες η μία με την άλλη, σαν μία σύνθεση, ενώ από πίσω ακούγεται το δελτίο του Ερυθρού Σταυρού.

ΡΩΜΙΑΚΙ: «Μαρμαρωμένη βασιλιά, τι όνειρο, τι παναγιά! Ο τάφος σου άδειος και σε μια γωνιά, μια χούφτα λόγια, αδιάβαστα χαρτιά.

Μαρμαρωμένη βασιλιά, τι όνειρο, τι παγανιά, αντί για σε αναστήθηκε η Τουρκιά, η Πόλη πάει κι η Σμύρνη στη φωτιά! Διπλοχαμένη Αγιά Σοφιά στερνή φωνή στην ερημιά, την Προύσα καίνει και στο Αϊβαλί σταυρός, αγκάθι, ξύδι και χολή.

Χαμένη γη και προσφυγιά, τα πόδια εδώ, αλλού η καρδιά, κομμάτια μου που να σας βρω να κάμω ρίζες, να ξανασταθώ και να φωνάξω με φωνή που να ματώσουν οι ουρανοί: όλοι μας πνίγαν και μας σφάζανε μαζί εγγλέζοι, γάλλοι, τούρκοι κι αμερικανοί.

Μαρμαρωμένη βασιλιά, τι όνειρο, τι παγανιά μες στου πετρέλαιου τη δρακοσπηλιά να σ' αναστήσω ήρθα με όνειρα παλιά, πέτρινε, πεθαμένη βασιλιά».

Η 14^η και τελευταία σκηνή του έργου ονομάζεται «Τα Επινίκια». Πραγματεύεται την είσοδο των γερμανών του Χίτλερ στην Αθήνα. Στην σκηνή εμφανίζεται ο Ρωμιός ο οποίος τρέχει πανικόβλητος να φύγει υπό τον ήχο σειρήνων, ώσπου βρίσκεται μπροστά σε μία καγκελοφραγμένη πόρτα φυλακής που πίσω της στέκει ένας μεσόκοπος άντρας.

ΡΩΜΙΟΣ: Εσύ τι κάνεις εδώ μέσα;

ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΟΣ: Δεν μπήκα μόνος μου, με βάλανε.

ΡΩΜΙΟΣ: Και είσαι πολύ καιρό;
ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΟΣ: Πολύ...
ΡΩΜΙΟΣ: Γιατί, τι έκανες;
ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΟΣ: Απεργίες...
ΡΩΜΙΟΣ: Μόνο;...
ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΟΣ: Μοιράζαμε και κάτι εφημερίδες!
ΡΩΜΙΟΣ: Μόνο;...
ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΟΣ: Κι είχαμε φτώχεια, πολλή φτώχεια.
ΡΩΜΙΟΣ: Δεν άκουσες ότι έρχονται οι Γερμανοί, ότι φτάσανε;...
ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΟΣ: Τ'άκουσα...
ΡΩΜΙΟΣ: Τότε τι κάθες αι ακόμη εδώ; Θα σε πιάσουνε!...
ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΟΣ: Μ' έχουνε κλειδώσει, δεν μπορώ να βγω!
ΡΩΜΙΟΣ: Ποιος έχει τα κλειδιά, που είν' ο φύλακας;
ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΟΣ: Έφυγε...
ΡΩΜΙΟΣ: Δεν του 'πες να σ'ανοίξει;
ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΟΣ: Είχε διαταγή να μη μ'ανοίξει!
ΡΩΜΙΟΣ: Μα αφού τώρα έρχεται ο εχθρός.
ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΟΣ: Του το 'πα!...
ΡΩΜΙΟΣ: Και τι είπε;...
ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΟΣ: Είπε ότι τώρα θα σε φυλάει ο εχθρός!
ΡΩΜΙΟΣ: Θεε να σου ανοίξω;...
ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΟΣ: Έτσι από καλή καρδιά;...
ΡΩΜΙΟΣ: Γιατί διαφωνώ... (ανοίγει την πόρτα και τον ελευθερώνει)... Από που πας τώρα, από δω ή από κει;
ΦΥΛΑΚΙΣΜΕΝΟΣ: Όπου παρέα εκεί καλύτερα!...

Αυτός ο διάλογος μεταξύ Ρωμιού και Φυλακισμένου έχει στόχο να φέρει στο προσκήνιο, τα κριτήρια φυλάκισης τα προηγούμενα χρόνια αλλά και αυτά της ίδιας της περιόδου της Δικτατορίας. Χαρακτηριστικά ο Πεφάνης Γ. σημειώνει:

Το γεγονός αυτό χαρακτηρίζει την προγενέστερη πολιτική κατάσταση στη χώρα – οι λόγοι της φυλάκισης του δεν είναι άλλοι από την απεργία, τη διανομή εφημερίδων και τη φτώχεια- αλλά προοιωνίζεται και τις μελλοντικές πολιτικές διώξεις, που θα διχάσουν τη χώρα και θα την οδηγήσουν στην

Απριλιανή Δικτατορία. (Πεφάνης 2005)

Στη συνέχεια ο Ρωμιός και ο Φυλακισμένος συναντιούνται με τον υπόλοιπο θίασο και προχωράνε πάνω στην σκηνή ερμηνεύοντας το τελευταίο (στην πρώτη έκδοση) και μικρότερο τραγούδι του έργου. Το τραγούδι αναφέρεται στην Εθνική Αντίσταση κατά τη γερμανική κατοχή καθώς οι αναφορές των προσώπων στα γεγονότα της εποχής είναι πολύ προσεγμένες και λιγιστές. Οι στίχοι αποφεύγουν τη χρήση υποκειμένου και έτσι οι θεατές αναλαμβάνουν να μεταφράσουν ο καθένας με το δικό του μεταφορικό τρόπο το τραγούδι. Παράλληλα είναι εμφανής άλλη μία συσχέτιση του κειμένου, όπου το τραγούδι δεν αναφέρεται μόνο στα μέλη της Εθνικής Αντίστασης κατά των γερμανών αλλά και σε όλους αυτούς που αντιστέκονται στη Δικτατορία.

Και πάν' και πάνε και σ'αναζητάνε,
ώρα τους καλή...
Από λιβάδια μ' ασφόδελα περνάνε,
ώρα τους καλή...
Παλιά τραγούδια στ' αλώνι αχολογάνε,
ώρα τους καλή...
Μαζί τους πάνε τ' αγρίμια που ξυπνάνε,
ώρα τους καλή...
Την πέτρα στίβουν, χορταίνουν, ξεδιψάνε,
ώρα τους καλή...
Στη γη και τ' άστρα και στα παιδιά μιλάνε,
ώρα τους καλή...

Το κλείσιμο της τελευταίας σκηνής είναι ένα από τα πιο εντυπωσιακά και συμβολικά σημεία του έργου μέσα από την παραστατικότητα του. Το μεγαλύτερο μέρος του Θιάσου (με το Ρωμιό και το Ρωμιάκι) που προηγουμένως τραγουδούσαν, έχει εγκλωβιστεί μπροστά στην κλειστή πια σκηνή ενώ ταυτόχρονα ακούγεται ένα γερμανικό πολεμικό τραγούδι. Γερμανικά προστάγματα τους ακινητοποιούν και ξεχωρίζουν γύρω στους δέκα πατριώτες. Είναι τα βασικά πρόσωπα της παράστασης μαζί με το Ρωμιό και το Ρωμιάκι. Οι υπόλοιποι τρέχουν να γλιτώσουν. Ακούγεται η εντολή για την εκτέλεσή τους και ύστερα ριπές από πολυβόλο. Οι νεκροί

παραμένουν όρθιοι αλλά με τσακισμένα σώματα. Σχεδόν αμέσως η μουσική αλλάζει και ξεκινάει ένα τάνγκο μαζί με ένα καθημερινό ηχοτοπίο μίας πόλης. Οι εκτελεστές ξεντύνονται και από κάτω φορούν σμόκιν και φορέματα και ευθύς αμέσως αρχίζουν να χορεύουν με επιδεικτικές φιγούρες ανάμεσα στους νεκρούς. Ξαφνικά το τάνγκο σταματά και ξεκινάει μία άλλη μουσική από πίσω. Οι ηθοποιοί που χόρευαν παγώνουν, ο Ρωμιός και το Ρωμιάκι «ζωντανεύουν» και πάνε αργά μπροστά - μπροστά στην σκηνή για να επιλογίσουν το έργο.

ΡΩΜΙΑΚΙ: Ο δράκος είναι κει, και θα ‘ναι κι αύριο και μεθαύριο με το στόμα ανοιχτό. Ξερογλείφεται, τον βλέπετε; Είδε πως σκότωσαν την παρέα του Καραγκιόζη και περιμένει να τους φάει... Όμως δε θα τους φάει... κι ούτε τους σκότωσαν... Αν δε με πιστεύετε, βάλτε το αυτί στο χώμα και ακούστε.. Η γη χτυπά με 80 σφυγμούς... ωραίους σαν από παλιό τύμπανο... κάτι γίνεται... κάτι γίνεται...

(Οι εκτελεσμένοι, σαν να υπακούν στα μηνύματα του παλιού τύμπανου, ανασταίνονται. Ο ΛΑΟΣ όλος του έργου έρχεται πανηγυρικά απ’ όλες τις μεριές.)

ΤΡΑΓΟΥΔΙ:

Λαέ, μη σκύψεις άλλο το κεφάλι,
μη έχεις πια το φόβο προσκεφάλι,
οι αγώνες που ‘χεις κάμει δε φελάνε
το αίμα το χυμένο αν δεν ξοφλάνε.

Λαέ, μη σκύψεις άλλο το κεφάλι,
ο φόβος μαύρη μοίρα γράφει του κιοτή
χαρά στον που τη λευτεριά κρατεί.

Μετά τη Δικτατορία, όπως προαναφέρθηκε, στο τέλος του έργου προστέθηκε το τραγούδι «Προσκύνημα» το οποίο αναφέρεται στα γεγονότα του Πολυτεχνείου (17/11/1973):

Πάμε κι εμείς στην αυλή του φθινοπώρου
πίσω απ’ τα πετρωμένα στάχνα

του καλοκαιριού
πάμε κι εμείς στα παιδιά που κοιμηθήκαν
κάτω απ'τα ματωμένα νύχια του περιστεριού
πάμε να δεις στην αυλή που μεγαλώσαν

Δυο παιδιά ερωτευμένα
δυο παιδιά του καημού

Ορέστη απ'το Βόλο
Μαρία απ'τη Σπάρτη
γυρεύω το γιο μου
Μαρία απ'τη Σπάρτη
Ορέστη απ'το Βόλο
την κόρη μου θέλω

Συμπερασματικά, σε ένα πρώτο επίπεδο μπορούμε να διακρίνουμε καθαρά τη νοηματική συσχέτιση των γιορτών πολεμικής αρετής και του Μεγάλου μας Τσίρκου. Και τα δύο παραδείγματα ανατρέχουν στην ελληνική ιστορία ξεκινώντας από την αρχαιότητα και καταλήγοντας στο πραξικόπημα οι μεν και την κατοχή οι δε. Η διαφορά έγκειται ξεκάθαρα στην αντίληψη της κάθε πλευράς για την πορεία της ιστορίας και τι νόημα πρέπει να έχει αυτή στο παρόν. Από τη μία στις γιορτές η ουσία της ελληνικής ιστορίας «κρύβεται» πίσω από το πομπώδες θέαμα και από την άλλη στο Μεγάλο μας Τσίρκο εξελίσσονται μουσικοθεατρικά στιγμές της ιστορίας δομημένες μέσα από αρκετά είδη της δραματουργίας (κωμωδία, δράμα, επιθεώρηση, μουσικό θέατρο).



Εικόνα 53 Στιγμιότυπα από σκηνές της παράστασης

8) Συμπεράσματα

Λαμβάνοντας ως δεδομένο πως ο χαρακτήρας όλων των μορφών του πολιτισμού μιας κοινωνίας είναι γόνος, άμεσα συνδεδεμένος και αλληλοεξαρτώμενος από την κατάσταση στην οποία η κοινωνία αυτή βρίσκεται, στην έρευνα αυτή αναλύεται το ποιές είναι αυτές οι μορφές μέσα σε ένα απολυταρχικό καθεστώς, στην Ελλάδα της στρατιωτικής δικτατορίας.

Πιο συγκεκριμένα αναλύονται όλα αυτά τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά που έγιναν αντικείμενα εκμετάλλευσης των δικτατόρων για την προπαγάνδισή της ιδεολογίας τους, είτε αναφερόμαστε σε μία ήδη διαμορφωμένη μορφή τέχνης (πχ: μουσική δισκογραφία), είτε σε παρεμβατικές πρακτικές του καθεστώτος πάνω σε αυτήν. Οι πρακτικές αυτές που αποσκοπούσαν στη φίμωση των φωνών που δεν έπρεπε να ακουστούν, σε συνάρτηση με την προώθηση συγκεκριμένων καλλιτεχνικών μορφωμάτων και προσώπων, αποτέλεσαν εργαλείο – όπιο και καταλύτη για την καλλιέργιση μιας ψυχολογίας της μάζας.

Τα περισσότερα χαρακτηριστικά που άνθισαν μέσα σε αυτό το περιβάλλον προέρχονταν από το χώρο των παραστατικών τεχνών και αισθητικά προσέβλεπαν στο μεγαλοπρεπές θέαμα. Οι τεχνικές για την επίτευξη του μεγαλοπρεπούς ήταν εντυπωσιακά σκηνικά και κοστούμια, τεράστια άρματα, πολυπληθείς παρελάσεις, τέλεια συντονισμένοι «θίασοι», επιδείξεις σωματικής δεινότητας κ.α. Εστιάζοντας στις παραστατικές τέχνες μπορούμε να εντοπίσουμε πως την αισθητική του πομπώδους τη διαχωρίζει ένα πολύ λεπτό νήμα από την αισθητική του κιτς. Τα πολύμορφα αυτά χαρακτηριστικά συναντώνται σε όλα τα είδη των παραστατικών τεχνών παγκοσμίως, και ειδικότερα στον ελληνικό χώρο πολύ νωρίτερα του πραξικοπήματος. Είναι δηλαδή ξεκάθαρο πως δεν αποτέλεσαν προϊόν της δικτατορίας αλλά τους δόθηκε κυρίαρχος ρόλος στην προώθηση των ιδεολογικών τους πεποιθήσεων. Όλες αυτές οι τεχνικές καθιέρωσαν μία συγκεκριμένη μορφή αισθητικής την περίοδο της επταετίας τόσο πολιτιστικής όσο και πολιτικής.

Το ερώτημα που γεννάται είναι γιατί επιλέχθηκαν αυτά και όχι κάποια άλλα χαρακτηριστικά από το καθεστώς. Φαίνεται λοιπόν πως αυτά τα στοιχεία, διευκολύνουν στον αποπροσανατολισμό του ατόμου από την πραγματική κατάσταση, δημιουργώντας μια ψευδοεικόνα ευημερίας και εξυγίανσης της

κοινωνίας τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό (προώθηση τουριστικών στυλιζαρισμένων εικόνων της χώρας μέσω του κινηματογράφου και της τηλεόρασης). Ακόμα σχημάτιζαν μια στρεβλή εικόνα άμβλυνσης των ταξικών διαφορών, μέσα αρχικά από τη δημιουργία εορταστικών εκδηλώσεων για το λαό, από συχνές επισκέψεις – παρωδίες σε σχολεία και στρατόπεδα για τον εορτασμό των θρησκευτικών και εθνικών εορτών και από τις προσκλήσεις για μαζική θέαση κυβέρνησης και λαού συγκεκριμένων τηλεοπτικών και άλλων προγραμμάτων. Η πιο απροκάλυπτα διαστρεβλωμένη εικόνα της ιδεολογίας τους ήταν η συσχέτιση του νέου έλληνα με το ποιόν του αρχαιοελληνικού πνεύματος, την επεκτατικότητα ως ιστορική αναγκαιότητα εμπνευσμένη από τον Μέγα Αλέξανδρο, την αριστοκρατική φύση του βυζαντινού πολιτισμού, τη μαχητικότητα των αγωνιστών του 1821, δημιουργώντας έτσι μία νοητή αδιάρρηκτη σχέση προγόνου – απογόνου. Χρησιμοποιώντας όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά σε συνδυασμό με συγκινησιακές τακτικές του υπερθεάματος αποσκοπούσαν στην αφύπνιση μίας εθνικιστικής συνείδησης, θέτωντας σε λειτουργία τον μηχανισμό της ψυχολογίας της μάζας.

Γίνεται, από μια άλλη πλευρά ξεκάθαρο, πως όλη αυτή η ιδιάζουσα κατάσταση, ιδιάζοντως σκληρή σε κοινωνικό και ανθρώπινο επίπεδο, που χαρακτηρίζεται από ωμή βία (δολοφονίες, φυλακίσεις, βασανιστήρια, λογοκρισία, ανελευθερία), βοήθησε να γεννηθεί στον αντίποδα όλων αυτών μία διαφορετική αισθητική. Μία αισθητική η οποία προβλήθηκε κατά τη διάρκεια και μετά τη δικτατορία μέσα από τραγούδια εμπνευσμένα από τη φρικαλεότητα των πράξεων του καθεστώτος (πχ: Σφαγείο, Μίκης Θεοδωράκης) αλλά ακόμα και μέσα από τη δημιουργία ολόκληρων παραστάσεων αφιερωμένων στην αποδόμηση της αισθητικής αλλά και της πολιτικής του κιτς (Το Μεγάλο μας Τσίρκο), στην αποδόμηση της ανελεύθερης έκφρασης και στην αποδόμηση εν τέλει του ίδιου του φόβου για το καθεστώς και τη φύση του:

«Μα καλά αφού είναι ένας μόνο και οι άλλοι εκατομμύρια πως και δεν τον κάνουνε εκατομμύρια κομματάκια;»³⁵

Έτσι συμπερασματικά προκύπτει πως η τέχνη, οι παραστατικές τέχνες ειδικότερα, καθώς και τα επιμέρους είδη που υπάρχουν μέσα σε αυτές (π.χ. μιούζικαλ),

³⁵ Βλ. σελ 100, Το Μεγάλο μας Τσίρκο

εμπεριέχουν ένα πλήθος στοιχείων, το κάθε ένα από τα οποία είναι ικανό να πάρει ρόλο κοινωνικής πράξης αλλά ακόμα και ξεκάθαρα πολιτικής πράξης. Παράδειγμα, το απόλυτα συντονισμένο δυτικότροπο – ελληνικό συρτάκι που χορεύεται με φόντο την τουριστικά ανανεωμένη Ακρόπολη δίνοντας μια απόλυτα στρεβλή εικόνα του τότε παρόντος, αποτελεί μια κοινωνικοπολιτική πράξη, ενέχει μια έννοια επιτέλεσης, αφού στήνεται και παρουσιάζεται με σκοπό να διασκεδάσει τις συνειδήσεις και να εικονοποιήσει το : ΓΑΛΗΝΗ – ΕΡΓΑ – ΕΘΝΙΚΗ ΑΣΦΑΛΕΙΑ.

Ηχηρό αντιπαράδειγμα μέσω της τέχνης που αποτελεί και αυτό μία κοινωνικοπολιτική πράξη, καθώς αντιπροσωπεύει μία συνειδητή ταξική μνήμη και ερμηνεύεται ως κάλεσμα αντίστασης είναι:³⁶

Λαέ, μη σκύψεις άλλο το κεφάλι,
μην έχεις πια το φόβο προσκεφάλι,
οι αγώνες που 'χεις κάμει δε φελάνε
το αίμα το χυμένο αν δεν ξοφλάνε.
Λαέ, μη σκύψεις άλλο το κεφάλι,
ο φόβος μαύρη μοίρα γράφει του κιοτή
χαρά στον που τη λευτεριά κρατεί.

Οι δυσκολίες που αντιμετώπισα στην ερευνητική διαδικασία όσον αφορά στον τομέα της βιβλιογραφίας, υποδεικνύουν το πολύ μεγάλο εύρος πρόσφορου πεδίου για περαιτέρω έρευνα. Πιο συγκεκριμένα μία θεματική που στερείται ελληνικής βιβλιογραφίας είναι αυτή της ιστορίας του μιούζικαλ τόσο στο θέατρο όσο και στον κινηματογράφο σε παγκόσμιο αλλά και ελληνικό επίπεδο. Επιπλέον παρατηρείται ότι οι προσεγγίσεις ανάλυσης ελληνικών μουσικοθεατρικών έργων αφορούν περισσότερο στη δραματολογική σκοπιά και όχι στη διασύνδεση των τεχνών ως ένα αδιαίρετο σύνολο.

Ακόμα, ερευνητικό ενδιαφέρον παρουσιάζει και η συσχέτιση των επιμέρους χαρακτηριστικών των παραστατικών τεχνών με ένα απολυταρχικό καθεστώς στο

³⁶ Βλ. σελ 110, Το Μεγάλο μας Τσίρκο

ελληνικό μεταπολεμικό περιβάλλον σε σύγκριση με αντίστοιχους ιστορικούς κόμβους άλλων κοινωνιών και χωρών.

Τέλος, επειδή το πεδίο της διπλωματικής εργασίας καλύπτει ένα πρόσφατο πολιτικό παρελθόν της χώρας, για το οποίο παραμένουν πολλά του στοιχεία ακόμη αδιευκρίνιστα / αδημοσίευτα, παρουσιάζει ενδιαφέρον η διερεύνηση του θέματος στο πολιτιστικό του κομμάτι σε μελλοντικό χρόνο, όταν οι πολιτικοί και ιστορικοί συσχετισμοί θα είναι περισσότερο ξεκάθαροι.

Βιβλιογραφία

Βιβλιογραφία

Γεωργακάκη, Κωνσταντίζα. 2008. «Επτά χρόνια φαγούρα. Και τώρα τι κάνουμε; Η ελληνική επιθεώρηση στη δικτατορία». *Παράβασις* 8:29-77

Θεολογίδου, Ρένα. 2002. «Η μικρή οθόνη στη δικτατορία». Κείμενο από τα πρακτικά του συνεδρίου «...διότι δέν συνεμορφώθη...» Ο πολιτισμός στα χρόνια της δικτατορίας τομές και συνέχεια. περιοδικό *Ο ΠΟΛΙΤΗΣ*, τχ 99. Αθήνα, Απρίλιος

Κάβουρας, Παύλος. 2010. *Φολκλόρ και Παράδοση*. Αθήνα: νήσος

Καμπανέλλης, Ιάκωβος. 2012. *Το Μεγάλο μας Τσίρκο*, Αθήνα: ΤΟ ΒΗΜΑ βιβλιοθήκη

Κάτρης, Γιάννης. 1974. *1960-1970 Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΝΕΟΦΑΣΙΣΜΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ*. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΠΑΖΗΣΗ

Κατσουνάκη, Μαρία. 2002. «Το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και η άνθηση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου», από τα πρακτικά του συνεδρίου «...διότι δέν συνεμορφώθη...» Ο πολιτισμός στα χρόνια της δικτατορίας τομές και συνέχεια. περιοδικό *Ο ΠΟΛΙΤΗΣ*, τχ 99. Αθήνα, Απρίλιος

Κολοβός, Νίκος. 2002. «Ο Ελληνικός Κινηματογράφος κατά την περίοδο της δικτατορίας των συνταγματαρχών», από τα πρακτικά του συνεδρίου «...διότι δέν συνεμορφώθη...» Ο πολιτισμός στα χρόνια της δικτατορίας τομές και συνέχεια. περιοδικό *Ο ΠΟΛΙΤΗΣ*, τχ 99. Αθήνα, Απρίλιος

Κοροβέσης, Περικλής. 2013. *ΑΝΘΡΩΠΟΦΥΛΑΚΕΣ*, Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Συναδέλφων.

Μαράκα, Λίλα. 2005. «Η ελληνική θεατρική Επιθεώρηση ως πολιτικό

θέατρο». *Παράβασις, Επιστημονικό Δελτίο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών* τμ. 6:107-121.

Μελετόπουλος, Μελέτης. 2008. *Η ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΩΝ Κοινωνία Ιδεολογία Οικονομία*. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΠΑΖΗΣΗ.

Μονεμβασίτης, Γιώργος Β. 2002. «Εκείνα τα χρόνια τραγουδούσαμε περισσότερο». από τα πρακτικά του συνεδρίου «...διότι δέν συνεμορφώθη...» Ο πολιτισμός στα χρόνια της δικτατορίας τομές και συνέχεια. Περιοδικό *Ο ΠΟΛΙΤΗΣ*, τχ 99, Αθήνα Απρίλιος

Παπαδημητρίου, Λυδία. 2009. *Το ελληνικό κινηματογραφικό μιούζικαλ*. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΠΑΖΗΣΗ.

Πεφάνης, Γιώργος. 2005. «Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΣΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΤΡΙΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΙΑΚΩΒΟΥ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗ: ΤΟ ΜΕΓΑΛΟ ΜΑΣ ΤΣΙΡΚΟ, ΤΟ ΚΟΥΚΙ ΚΑΙ ΤΟ ΡΕΒΥΘΙ, Ο ΕΧΘΡΟΣ ΛΑΟΣ». *ΘΕΜΑΤΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ – ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ ΙΑΚΩΒΟΣ – ΜΑΝΟΛΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗΣ* 30:58 – 101

Πεφάνης, Γιώργος. 2004-2005. «Τα θεατρικά τραγούδια του Ιάκωβου Καμπανέλη». *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τόμ ΛΣ:257-327

Ραφαηλίδης, Βασίλης. 1993. *ΙΣΤΟΡΙΑ (κωμικοτραγική) του ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ 1830 – 1974*, Αθήνα: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ.

Σαββόπουλος, Διονύσης. 2004. *ή σούμα*, Θεσσαλονίκη: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΙΑΝΟΣ.

Σειραγάκης, Μανώλης. 2010. ««Όμορφες πόλεις, μαγικές, με γειτονιές αγγέλων και οδούς ονείρων»: η προσπάθεια του Μίκη Θεοδωράκη και του Μάνου Χατζιδάκι να αναμορφώσουν το ελαφρό μουσικό θέατρο του 1960». Από τα πρακτικά του συνεδρίου *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο. Συνέχειες και ρήξεις*, Αθήνα, 30 Σεπτεμβρίου – 3 Οκτωβρίου

Χατζηγιάννης, Νάντης. 2007. *Τι έχεις μ' αυτόν; Προσωπική κατάθεση – μαρτυρία για την αντίσταση κατά της Δικτατορίας 1967-1974 ...και λίγο πριν και λίγο μετά...*, Θεσσαλονίκη: ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ.

Clogg, Richard. 1976. « Η ιδεολογία της Επανάστασεως της 21^{ης} Απριλίου 1967». Στο *Η Ελλάδα κάτω από στρατιωτικό ζυγό*, των Chris Woodhouse- Γιώργος Γιαννόπουλος – Richard Clogg, Αθήνα: Παπαζήσης

Tatarkiericz, Wladyslaw. 1999. «History of Aesthetics: Edited by J. Harrell, C. Barrett and D. Petsch». New York: Continuum International Publishing Group

Αρθρογραφία

Αγγελικόπουλος, Βασίλης. 1997. «Στο τραγούδι ο λογαριασμός πληρώθηκε μετά...» στο αφιέρωμα «Επτά χρόνια σιωπηλών κραυγών», *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, 20 Απριλίου.

Αναστασιάδης, Γεώργιος. 2001. «Ο «ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ» ΤΗΣ ΧΟΥΝΤΑΣ» στο «21^η Απριλίου 1967 Έργα, ημέρες, συνέπειες». *Ένθετο ΙΣΤΟΡΙΚΑ, Ελευθεροτυπία*, 19 Απριλίου.

Γκιώνης, Δημήτρης. 2011. ««Η παράσταση είναι οι άνθρωποι»... – «Απόψε Αυτοσχεδιάζουμε» - πριν από 50 χρόνια». *Ελευθεροτυπία*, 5 Νοεμβρίου.

Δανίκας, Δημήτρης. 1997. «Οι κομπάρσοι της Δέσποινας» στο αφιέρωμα «Ο πολιτισμός της χούντας. *ΤΟ ΒΗΜΑ*, 20 Απριλίου.

Δερμεντζόπουλος, Χρήστος. 2010. «Ο ελληνικός λαϊκός κινηματογράφος (1950 – 1975)». *ΟΥΤΟΠΙΑ*, τχ 90, Μάιος – Ιούνιος.

Κατσουνάκη, Μαρία. 1997. «Αποκαλυπτική επταετία για τον κινηματογράφο» στο αφιέρωμα «Επτά χρόνια σιωπηλών κραυγών». *Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ*, 20 Απριλίου.

Κλάρας, Μπάμπης. 1970. «Απόσπασμα επιστολής του Ηλία Λυμπερόπουλου».

Βραδυνή, 6 Ιουλίου.

Λάζος, Χρήστος Γ. 2006. «Η μορφή του οράματος Ελλάς» στο αφιέρωμα «διάλογοι. Το κιτς από τη χούντα μέχρι σήμερα». *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 22 Απριλίου.

Λαμπριά, Αναστασία. 1997. «Η Αποθέωση του Κιτς» στο αφιέρωμα «Ο πολιτισμός της χούντας». *ΤΟ ΒΗΜΑ*, 20 Απριλίου.

Λε Γιάκο, Άλντο. 1967. «Συνέντευξη με τους Βασιλικός Βασίλης, Κοτζιάς Κώστας και Πατρίκιος Τίτος», *Ρινάσιτα* 26 Μαΐου. Μετάφραση, 1987. «Η επέτειος μίας συζήτησης» στο αφιέρωμα «Το τέλος του Πολιτισμού». *ΤΟ ΒΗΜΑ*, 24 Μαΐου.

Λοβέρδου, Μυρτώ. 1997. «Θέατρο υπό στρατιωτική διοίκηση» στο αφιέρωμα «Ο πολιτισμός της χούντας». *ΤΟ ΒΗΜΑ*, 20 Απριλίου.

Μαυρουδής, Νότης. 2001. «ΧΑΣΜΑ ΑΣΜΑΤΩΝ ΣΕ ΧΡΩΜΑ ΧΑΚΙ...», στο «21^η Απριλίου 1967 Έργα, ημέρες, συνέπειες». *Ένθετο ΙΣΤΟΡΙΚΑ, Ελευθεροτυπία*, 19 Απριλίου.

Παναγιωτόπουλος, Παναγής. 2006. «Αυταρχική κακογουστιά, δημοκρατικό κιτς» στο αφιέρωμα «διάλογοι. Το κιτς από τη χούντα μέχρι σήμερα». *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 22 Απριλίου.

Σούλη, Ρουμπίνη. 2002. «Τραγούδια – λάβαρα αντίστασης» στην ένθετη έκδοση «7 ΜΕΡΕΣ ΜΑΖΙ». *ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ*, 17 Νοεμβρίου.

Στεφανίδης, Μάνος. 2006. «Διαχρονικό υπερθέαμα» στο αφιέρωμα «διάλογοι. Το κιτς από τη χούντα μέχρι σήμερα». *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 22 Απριλίου.

Φιλippούλης, Σταμάτης. 1962. «Συνέντευξη στο Μίνω Αργυράκη, «Που βαδίζει το θέατρο;»». *Εμπρός*, 21 Ιουλίου.

Φιλμογραφία – Ντοκιμαντέρ

Βασιλόπουλος, Χρίστος. 2009. «Μηχανή του Χρόνου – Λογοκρισία και Προπαγάνδα στα χρόνια της Χούντας». *EPT AE*.

Βούλγαρης, Παντελής. «Το χρονικό της Δικτατορίας 1967 – 1974». Ανέκδοτο ντοκιμαντέρ.

Βούλγαρης, Παντελής. 1976. «Χάπυ Νταίη». Ταινία μεγάλου μήκους.

Ελληνικά Επίκαιρα. 1970. «Εκδήλωση για τον εορτασμό της Ημέρας Πολεμικής Αρετής των Ελλήνων, της Ημέρας του Εφέδρου Πολεμιστή και της 21^{ης} επετείου της μάχης Γράμμου – Βίτσι από την Ανώτατη Στρατιωτική Διοίκηση Εσωτερικού και Νήσων με την παρουσία του Αντιπροέδρου της Κυβέρνησης Στυλιανού Παττακού στο Παναθηναϊκό Στάδιο». Ταινία Επικαίρων με ειδήσεις για το διάστημα 27/8/1970 – 1/9/1970. *Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο*, 7 Σεπτεμβρίου.

Ελληνικά Επίκαιρα. 1968. «Εορτασμός της 1^{ης} επετείου της 21^{ης} Απριλίου 1967 με την παρουσία του Αντιβασιλέα Γεωργίου Ζωιτάκη και του Πρωθυπουργού Γεώργιου Παπαδόπουλου στην Αθήνα». Ταινία Επικαίρων με ειδήσεις για τις 28/04/1968. *Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο*, 28 Απριλίου.

Ελληνικά Επίκαιρα. 1962. «Πρεμιέρα της παράστασης «Όμορφη Πόλη» στο θέατρο «Παρκ»». Ταινία Επικαίρων. *Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο*, 10 Ιουνίου.

Θεολογίδου, Ρένα. 1997. «ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΕΓΚΛΗΜΑ ΤΗΣ ΧΟΥΝΤΑΣ» από την εκπομπή «Το Σελινόφως». *EPT AE*.

Θεολογίδου, Ρένα. 2006. «21^η ΑΠΡΙΛΙΟΥ – ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΑΝΤΙΣΤΑΣΗΣ» από την εκπομπή «ΡΙΜΕΪΚ». *EPT AE*.

Μιχελιδάκη, Μάριον. 2007. «ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ: 048 ΚΩΣΤΑΣ ΚΟΥΤΣΟΜΥΤΗΣ», από την εκπομπή «Σε χρόνο t.v.». *EPT AE*.

Ρηγόπουλος, Κώστας. 1984. «ΒΡΑΔΥΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗΣ – ΤΑ ΚΑΛΑ ΑΠΟ ΤΑ ΚΑΛΥΤΕΡΑ (1960-1980)». *EPT AE*.

Τσαπανίδου, Πόπη. 2002. «ΚΩΜΙΚΟΤΡΑΓΙΚΑ ΠΕΡΙΣΤΑΤΙΚΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΗΣ ΕΠΤΑΕΤΙΑΣ» από την εκομπή «ΣΑΝ ΠΑΛΙΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ». *EPT AE*.

Δισκογραφία

Κουγιουμτζής, Σταύρος., Τσώτου, Σιώτα. 1970. *Νάτανε το '21*. Ελλάδα: Minos.

Μαρκόπουλος, Γιάννης. 1968. *Επιχείρησις Απόλλων*. Ελλάδα: Polydor.

Μαρκόπουλος, Γιάννης., Ελευθερίου, Μάνος. 1975. *Θητεία*. Ελλάδα: Columbia.

Ξαρχάκος, Σταύρος., Καμπανέλλης, Ιάκωβος. 2011. *ΤΟ ΜΕΓΑΛΟ ΜΑΣ ΤΣΙΡΚΟ*. Ελλάδα: Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ, EMI.

Σαββόπουλος, Διονύσης. 1971. *ΜΠΑΛΛΟΣ*. Ελλάδα: Lyra.

Σαββόπουλος, Διονύσης. 1969. *ΤΟ ΠΕΡΙΒΟΛΙ ΤΟΥ ΤΡΕΛΛΟΥ*. Ελλάδα: Lyra.

Χατζιδάκις, Μάνος. 1962. *ΟΛΟΣ ΟΝΕΙΡΩΝ*. Ελλάδα: Columbia.

Dessau, Paul. 1968. *Für Mikis Theodorakis*. German Democratic Republic (GDR): Eterna.

Δικτυογραφία

Βούλγαρης, Παντελής. 2009. «Υπόμνημα: Τα αναλυκτήρια». *Lifo*, 10 Δεκεμβρίου. Πρόσβαση 10/06/2017.

<http://www.lifo.gr/mag/features/1899>

Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης. «Hippies and folk Χίπιδες ντιρλαντάδες/ Φλας». *open archives.gr*. Πρόσβαση 10/06/2017.

<http://www.openarchives.gr/view/2503926>

Θέατρο άλφα. «Καληνύχτα Μαργαρίτα» - φωτογραφικό αρχείο.

Πρόσβαση 10/06/2017.

<http://www.thealpha.gr/index.php/arxeio/lefkoma/17-margarita-kal>,

Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης. «Όμορφη Πόλη» - Παρουσίαση συντελεστών και φωτογραφιών. Πρόσβαση 10/06/2017.

http://www.mcf.gr/el/micheal_cacoyannis/Directing/Theatre/?ev=omorfi_poli,

Κοντέας, Στέλιος. 2016. ««50 χρόνια Γιώργος Κατσαρός: το σαξόφωνο, η Μαρινέλλα, η Αλίκη, ο Πάριος και η Eurovision...». Συνέντευξη στον Γιώργο Κατσαρό». 14 Φεβρουαρίου. Πρόσβαση 10/06/2017.

<http://cosmopoliti.com/50->

[%CF%87%CF%81%CF%8C%CE%BD%CE%B9%CE%B1-%CE%B3%CE%B9%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CF%84%CF%83%CE%B1%CF%81%CF%8C%CF%82-%CF%84%CE%BF-](http://cosmopoliti.com/50-%CF%87%CF%81%CF%8C%CE%BD%CE%B9%CE%B1-%CE%B3%CE%B9%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CF%84%CF%83%CE%B1%CF%81%CF%8C%CF%82-%CF%84%CE%BF-%CF%83%CE%B1%CE%BE%CF%8C%CF%86%CF%89%CE%BD%CE%BF%CE%B7/)

[%CF%83%CE%B1%CE%BE%CF%8C%CF%86%CF%89%CE%BD%CE%BF%CE%B7/](http://cosmopoliti.com/50-%CF%87%CF%81%CF%8C%CE%BD%CE%B9%CE%B1-%CE%B3%CE%B9%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CF%84%CF%83%CE%B1%CF%81%CF%8C%CF%82-%CF%84%CE%BF-%CF%83%CE%B1%CE%BE%CF%8C%CF%86%CF%89%CE%BD%CE%BF%CE%B7/)

[%CF%83%CE%B1%CE%BE%CF%8C%CF%86%CF%89%CE%BD%CE%BF%CE%B7/](http://cosmopoliti.com/50-%CF%87%CF%81%CF%8C%CE%BD%CE%B9%CE%B1-%CE%B3%CE%B9%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CF%84%CF%83%CE%B1%CF%81%CF%8C%CF%82-%CF%84%CE%BF-%CF%83%CE%B1%CE%BE%CF%8C%CF%86%CF%89%CE%BD%CE%BF%CE%B7/)

[%CF%83%CE%B1%CE%BE%CF%8C%CF%86%CF%89%CE%BD%CE%BF%CE%B7/](http://cosmopoliti.com/50-%CF%87%CF%81%CF%8C%CE%BD%CE%B9%CE%B1-%CE%B3%CE%B9%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CF%84%CF%83%CE%B1%CF%81%CF%8C%CF%82-%CF%84%CE%BF-%CF%83%CE%B1%CE%BE%CF%8C%CF%86%CF%89%CE%BD%CE%BF%CE%B7/)

[%CF%83%CE%B1%CE%BE%CF%8C%CF%86%CF%89%CE%BD%CE%BF%CE%B7/](http://cosmopoliti.com/50-%CF%87%CF%81%CF%8C%CE%BD%CE%B9%CE%B1-%CE%B3%CE%B9%CF%8E%CF%81%CE%B3%CE%BF%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CF%84%CF%83%CE%B1%CF%81%CF%8C%CF%82-%CF%84%CE%BF-%CF%83%CE%B1%CE%BE%CF%8C%CF%86%CF%89%CE%BD%CE%BF%CE%B7/)

Μηχανή του Χρόνου. «Γρηγόρης Μπιθικότσης. Πώς ο ερμηνευτής της Ρωμιοσύνης που εξορίστηκε, τραγούδησε τον ύμνο της χούντας, ενώ ο Θεοδωράκης τον συμβούλευσε: «Μην ακούς τους κερδοσκόπους και τους προσκυνημένους»».

Πρόσβαση 10/06/2017

<http://www.mixanitouxronou.gr/grigoris-bithikotsis-pos-o-erminiftis-tis-romisosinis->

[pou-exoristike-tragoudise-ton-imno-tis-chountas-eno-o-thodorakis-ton-simvoulefse-min-akous-tous-kerdoskopous-ke-tous-proskinimenous/](http://www.mixanitouxronou.gr/ti-simieni-i-lexi-zavarakatranemia-sto-tragoudi-tou-nikou-xilouri-to-krifo-minima-tou-tragoudiou-pou-akoustike-stin-tenia-epichirisis-apollon-me-tin-elena-nathanail-ke-to-empnefstike-o-sinthe/)

Μηχανή του Χρόνου. «Τι σημαίνει η λέξη «ζαβαρακατρανέμια» στο τραγούδι του Νίκου Ξυλούρη; Το κρυφό μήνυμα του τραγουδιού που ακούστηκε στην ταινία «Επιχείρησις Απόλλων», με την Έλενα Ναθαναήλ και το εμπνεύστηκε ο συνθέτης Γιάννης Μαρκόπουλος».

Πρόσβαση 10/06/2017.

<http://www.mixanitouxronou.gr/ti-simieni-i-lexi-zavarakatranemia-sto-tragoudi-tou-nikou-xilouri-to-krifo-minima-tou-tragoudiou-pou-akoustike-stin-tenia-epichirisis-apollon-me-tin-elena-nathanail-ke-to-empnefstike-o-sinthe/>

Μηχανή του Χρόνου. «Το ανθρωποκυνηγητό και η εν ψυχρώ δολοφονία του 27χρονου Γιάννη Χαλκίδη από τους χουντικούς. Συμμετείχε σε σαμποτάζ και προκάλεσε ολιγόλεπτο μπλακ άουτ στα εγκαίνια της ΔΕΘ το 1967. Τον κλωτσούσαν ακόμα και νεκρό».

Πρόσβαση 10/06/2017.

<http://www.mixanitouxronou.gr/anthropokinigito-ke-en-psichro-dolofonia-tou-27chronou-gianni-chalkidi-apo-tous-chountikous-simmetiche-se-sampotaz-ke-prokalese-oligolepto-blak-aout-sta-egkenia-tis-deth-1967-ton-klotsousan/>

Μηχανή του Χρόνου. «Το κιτς και η χούντα. Κέφι, χορός, αρχαιοελληνικό σόου και οπωσδήποτε μαύρο γυαλί». Πρόσβαση 10/06/2017.

<http://www.mixanitouxronou.gr/to-kits-ke-i-chounta-kefi-choros-archeoelliniko-soou-ke-oposdipote-mavro-giali/>

Μποσκοίτης, Αντώνης. 2015. «Όταν ο Γιώργος Κατσαρός υποστήριξε πως δεν ήταν δικός του ο “Ύμνος της 21^{ης} Απριλίου” Η ιστορία του Ύμνου – “παραγγελία” των συνταγματαρχών σε Έλληνες συνθέτες». 22 Απριλίου.

Πρόσβαση 10/06/2017.

<http://www.lifo.gr/team/sansimera/56998>

Παπανικολάου, Δημήτρης. 2010. «Ο ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΣΤΗ ΧΟΥΝΤΑ – «άνθη» μέσα από τον «γύψο»». Πρόσβαση 10/06/2017.

<http://www.tanea.gr/news/greece/article/4570230/?iid=2>

Πολυχρονίδου, Δέσποινα. «Μικρό αφιέρωμα στην Οδό Ονείρων».

Πρόσβαση 10/06/2017.

<http://www.exostispress.gr/Article/odos-oneiron-0>

Σαββόπουλος, Διονύσης. 2009. «Η δεκαετία του '60, όπως τη θυμάται ο Σαββόπουλος». 10 Δεκεμβρίου. Πρόσβαση 10/06/2017.

<http://www.lifo.gr/mag/features/1888>

Σαββόπουλος, Διονύσης. 2009. «Οι Δίσκοι – Κομμάτια κι αποσπάσματα από μια δεκαετία που μισό αιώνα μετά εξακολουθεί να φαίνεται το μεγαλύτερο πείραμα ελευθερίας του σύγχρονου ανθρώπου». 10 Δεκεμβρίου.

Πρόσβαση 10/06/2017.

<http://www.lifo.gr/mag/features/1887>

Σακελλαρόπουλος, Σπύρος. 2011. «ΣΤΡΑΤΟΣ ΚΑΙ ΚΑΘΕΣΤΩΣ ΤΗΣ 21^{ης} ΑΠΡΙΛΙΟΥ». Απρίλιος – Ιούνιος, τεύχος 115.

Πρόσβαση 10/06/2017.

http://www.theseis.com/index.php?option=com_content&task=view&id=1145&Itemid=29

Σκίντσας, Γιώργος. 2015. «Οι λογοκριτές φεύγουν, τα τραγούδια μένουν», 19 Απριλίου. *ΤΟ ΒΗΜΑ*. Πρόσβαση 10/06/2017.

<http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=695384>

Σύνδεσμος Φυλακισθέντων και Εξορισθέντων Αντιστασιακών 1967 – 1974. 2015. «ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ ΤΗΣ ΕΠΤΑΕΤΟΥΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΗΣ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ 1967 – 1974», 19 Απριλίου.

Πρόσβαση 10/06/2017.

<http://www.sfea.gr/index.php/2015-03-17-21-13-44/u-s>.

Τρούσας, Φώντας. 2016. «7 ιστορικές εκδηλώσεις του Φεστιβάλ Αθηνών από τις δεκαετίες του '60 και του '70' που προκαλούν δέος». 4 Απριλίου.

Πρόσβαση 10/06/2017.

http://www.lifo.gr/articles/theater_articles/95885,

Kenrick, John. 1996. «History of the Musical Stage 1860s: The Black Crook».

Πρόσβαση 10/06/2017.

<http://www.musicals101.com/1860to79.htm>

Πηγές εικόνων

Εικόνα 1

<http://stageagent.com/shows/musical/1258/a-chorus-line>, πρόσβαση 09/06/2017..... 7

Εικόνα 2 <https://www.lesmis.com/uk/>, πρόσβαση 09/06/2017 7

Εικόνα 3 <http://pisostapalia.blogspot.gr/2013/06/o-cabaret-1900s-1930s.html>, πρόσβαση 09/06/2017 8

Εικόνα 4 Προσωπικό αρχείο (ημερομηνία λήψης: 16/09/2016)..... 16

Εικόνα 5

<http://www.ogdoo.gr/diskografia/spania-ntokoumenta/to-diatagma-gia-tin-aragorefsi-tis-mousikis-tou-miki-sta-germanika>, πρόσβαση 10/06/2017 27

Εικόνα 6

<http://www.e-orfeas.gr/singing/songstories/8523-%CE%9F-%CE%A5%CE%9C%CE%9D%CE%9F%CE%A3-%CE%A4%CE%97%CE%A3-21%CE%B7%CF%82-%CE%91%CE%A0%CE%A1%CE%99%CE%9B%CE%99%CE%9F%CE%A5.html>, πρόσβαση 09/06/2017 35

Εικόνα 7

<http://mikrosserifis.blogspot.gr/2013/03/18-1971.html>, πρόσβαση 10/06/2017 38

Εικόνα 8

http://lolanaenaallo.blogspot.gr/2013/11/blog-post_28.html , πρόσβαση 25/01/2017 39

Εικόνα 9

στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα»,
http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=1841, πρόσβαση
10/06/2017.....40

Εικόνα 10

στιγμιότυπο από την εκπομπή «Σε χρόνο t.v.», <http://archive.ert.gr/35888/>, πρόσβαση
10/06/2017.....42

Εικόνα 11

<http://www.elia.org.gr/digitized-collections/performing-arts/theater/>, πρόσβαση
11/06/2017.....47

Εικόνα 12

<http://www.elia.org.gr/digitized-collections/performing-arts/theater/>, πρόσβαση
11/06/2017.....47

Εικόνα 13

<http://www.musicals101.com/images/crookprogram.jpg> , πρόσβαση 05/06/2017.....49

Εικόνα 14

<http://www.elia.org.gr/digitized-collections/performing-arts/theater/>,
πρόσβαση 11/06/201755

Εικόνα 15

<http://www.elia.org.gr/digitized-collections/performing-arts/theater/>,
πρόσβαση 11/06/201755

Εικόνα16

<http://www.elia.org.gr/digitized-collections/performing-arts/theater/>,
πρόσβαση 10/06/201759

Εικόνα17

http://www.mcf.gr/el/micheal_cacoyannis/Directing/Theatre/?ev=omorfi_poli,
πρόσβαση 10/06/201760

Εικόνα18

<https://www.discogs.com/%CE%9C%CE%AC%CE%BD%CE%BF%CF%82-%CE%A7%CE%B1%CF%84%CE%B6%CE%B9%CE%B4%CE%AC%CE%BA%CE%B9%CF%82-%CE%9F%CE%B4%CF%8C%CF%82-%CE%9F%CE%BD%CE%B5%CE%AF%CF%81%CF%89%CE%BD/release/2885395>, πρόσβαση 10/06/201762

Εικόνα 19

<http://www.elia.org.gr/digitized-collections/performing-arts/theater/>,
πρόσβαση 11/06/2017 64

Εικόνα 20

<http://www.elia.org.gr/digitized-collections/performing-arts/theater/>, πρόσβαση
11/06/2017..... 66

Εικόνα 21

στιγμιότυπο από την εκπομπή «ΒΡΑΔΥΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗΣ»,
<http://archive.ert.gr/20605/>, πρόσβαση 10/06/2017 67

Εικόνα 22

στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα»,
http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=1841,
πρόσβαση 10/06/2017 74

Εικόνα 23

στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα»,
http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=1841,
πρόσβαση 10/06/2017 74

Εικόνα 24

στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα»,
http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=1841,
πρόσβαση 10/06/2017 75

Εικόνα 25

στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα»,
http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=1841,
πρόσβαση 10/06/2017 75

Εικόνα 26

στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα»,
http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=1841,
πρόσβαση 10/06/2017 76

Εικόνα 27

στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα»,
http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=1841,
πρόσβαση 10/06/2017 77

Εικόνα 28

στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα»,
http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=1841,
πρόσβαση 10/06/2017 77

Εικόνα 29

στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα»,
http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=1841,
πρόσβαση 10/06/2017 78

Εικόνα 30

στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα»,
http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=1841,
πρόσβαση 10/06/2017 78

Εικόνα 31

στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα»,
http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=1841,
πρόσβαση 10/06/2017 78

Εικόνα 32

στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα»,
http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=1841,
πρόσβαση 10/06/2017 79

Εικόνα 33

στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα»,
http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3453,
πρόσβαση 10/06/2017 82

Εικόνα 34

στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα»,
http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3453,
πρόσβαση 10/06/2017 82

Εικόνα 35

στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα»,
http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3453,
πρόσβαση 10/06/2017 83

Εικόνα 36

στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα»,
http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3453,
πρόσβαση 10/06/2017 83

Εικόνα 37

στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα»,
http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3453,
πρόσβαση 10/06/2017 84

Εικόνα 38

στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα»,
http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3453,
πρόσβαση 10/06/2017 85

Εικόνα 39

στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα»,
http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3453,
πρόσβαση 10/06/2017 85

Εικόνα 40

στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα»,
http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3453,
πρόσβαση 10/06/2017 86

Εικόνα 41

στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα»,
http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3453,
πρόσβαση 10/06/2017 86

Εικόνα 42

στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα»,
http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3453,
πρόσβαση 10/06/2017 86

Εικόνα 43

στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα»,
http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3453,
πρόσβαση 10/06/2017 87

Εικόνα 44

στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα»,
http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3453,

πρόσβαση 10/06/2017	87
Εικόνα 45	
στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα», http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3453 , πρόσβαση 10/06/2017	88
Εικόνα 46	
στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα», http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3453 , πρόσβαση 10/06/2017	89
Εικόνα 47	
στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα», http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3453 , πρόσβαση 10/06/2017	89
Εικόνα 48	
στιγμιότυπο από την εκπομπή «Ελληνικά Επίκαιρα», http://mam.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3453 , πρόσβαση 10/06/2017	90
Εικόνα 49	
https://www.discogs.com/%CE%A3%CF%84%CE%B1%CF%8D%CF%81%CE%BF%CF%82-%CE%9E%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%AC%CE%BA%CE%BF%CF%82-%CE%A4%CE%BF-%CE%9C%CE%B5%CE%B3%CE%AC%CE%BB%CE%BF-%CE%9C%CE%B1%CF%82-%CE%A4%CF%83%CE%AF%CF%81%CE%BA%CE%BF/release/3331818 , πρόσβαση 10/06/2017	91
Εικόνα 50	
http://www.elia.org.gr/digitized-collections/performing-arts/theater/ , πρόσβαση 10/06/2017.....	96
Εικόνα 51 Από το δίσκο της παράστασης.....	105
Εικόνα 52	
https://fereakia.files.wordpress.com/2012/03/wp-id-photo-19-cebcceb1cf81-2012-506-cebc-cebc.jpg , πρόσβαση 10/06/2017	109
Εικόνα 53	
http://www.lifo.gr/team/theatre/53103 , πρόσβαση 10/06/2017.....	122

Παράρτημα - Επιλεγμένα παραδείγματα ταινιών μιούζικαλ και των τριών περιόδων που εξετάστηκαν.

Πρώιμη περίοδος

«Μερικοί το προτιμούν κρύο» 1962-1963

Εταιρία παραγωγής: Φίνος Φιλμ

Σκηνοθεσία – Σενάριο: Γιάννης Δαλιανίδης

Μουσική: Μίμης Πλέσσας

Χορογραφία: Μανώλης Καστρινός

Πρωταγωνιστούν: Ντίνος Ηλιόπουλος, Ζωή Λάσκαρη, Ρένα Βλαχοπούλου, Βαγγέλης Βουλγαρίδης, Μάρθα Καραγιάννη, Χλόη Λιάσκου, Τζόλυ Γαρμπή, Κώστας Δούκας, Κώστας Βουτσάς, Γιώργος Κωνσταντίνου, Γιάννης Βογιατζής

«Κορίτσια για φίλημα» 1964 – 1965

Εταιρία παραγωγής: Φίνος Φιλμ

Σκηνοθεσία – Σενάριο: Γιάννης Δαλιανίδης

Μουσική: Μίμης Πλέσσας

Χορογραφία: Μανώλης Καστρινός

Πρωταγωνιστούν: Ρένα Βλαχοπούλου, Ζωή Λάσκαρη, Κώστας Βουτσάς, Μάρθα Καραγιάννη, Χλόη Λιάσκου, Γιάννης Βογιατζής, Αντρέας Ντούζος, Αλέκος Τζανετάκος

Ωριμη περίοδος

«Διπλοπενιές» (1965 – 1966)

Εταιρία παραγωγής: Δαμασκηνός - Μιχαϊλίδης

Σκηνοθεσία: Γιώργος Σκαλενάκης

Σενάριο: Αλέκος Σακελλάριος

Μουσική: Σταύρος Ξαρχάκος

Πρωταγωνιστούν: Αλίκη Βουγιουκλάκη, Δημήτρης Παπαμιχαήλ, Βασίλης Αυλωνίτης, Ρίκα Διαλυνά, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος

«Οι θαλασσιές οι χάντρες» (1966-1967)

Εταιρία παραγωγής: Φίνος Φιλμ

Σκηνοθεσία – Σενάριο: Γιάννης Δαλιανίδης

Μουσική: Μίμης Πλέσσας

Πρωταγωνιστούν: Ζωή Λάσκαρη, Φαίδων Γεωργίτσης, Κώστας Βουτσάς, Μάρθα Καραγιάννη, Μαίρη Χρονοπούλου, Γιάννης Βογιατζής, Γιώργος Τσιτσόπουλος

«Βίβα Ρένα!» (1967 – 1968)

Εταιρία παραγωγής: Καραγιάννης – Καρατζόπουλος

Σενάριο: Λάκης Μιχαϊλίδης

Μουσική: Γιώργος Κατσαρός

Χορογραφία: Μανώλης Καστρινός

Πρωταγωνιστούν: Ρένα Βλαχοπούλου, Λάμπρος Κωνσταντάρας, Νίκος Ρίζος, Αντρέας Μπάρκουλης, Αλέκος Κουρή

«Γοργόνες και Μάγκες» (1968 – 1969)

Εταιρία παραγωγής: Φίνος Φιλμς

Σκηνοθεσία – Σενάριο: Γιάννης Δαλιανίδης

Μουσική: Μίμης Πλέσσας

Χορογραφία: Γιάννης Φλερύ

Πρωταγωνιστούν: Μαίρη Χρονοπούλου, Φαίδων Γεωργίτσης, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, Βαγγέλης Σειληνός, Νόρα Βαλσάμη, Μάρθα Καραγιάννη, Χρόνης Εξαρχάκος, Γιάννης Βογιατζής

«Η αρχόντισσα και ο αλήτης» (1968 – 1969)

Εταιρία παραγωγής: Φίνος Φιλμ

Σκηνοθεσία: Ντίνος Δημόπουλος

Σενάριο: Λάκης Μιχαϊλίδης

Μουσική: Νίκος Μαμαγκάκης

Χορογραφία: Γιάννης Φλερύ

Πρωταγωνιστούν: Αλίκη Βουγιουκλάκη, Δημήτρης Παπαμιχαήλ, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, Φλορέττα Ζάννα, Πέτρος Λοχαίτης, Γιώργος Τσιτσόπουλος

«Η παριζιάνα» (1969 – 1970)

Εταιρία παραγωγής: Φίνος Φιλμ

Σκηνοθεσία – Σενάριο: Γιάννης Δαλιανίδης

Μουσική: Μίμης Πλέσσας

Χορογραφία: Γιάννης Φλερύ

Πρωταγωνιστούν: Ρένα Βλαχοπούλου, Έρρικα Μπρόγιερ, Χρόνης Εξαρχάκος, Βαγγέλης Σειληνός, Δημήτρης Καλλιβωκάς, Κώστας Καρράς

Ύστερη Περίοδος

«Μαριχουάνα ... Στοπ!» (1970 – 1971)

Εταιρία παραγωγής: Φίνος Φιλμς

Σκηνοθεσία – Σενάριο: Γιάννης Δαλιανίδης

Μουσική: Μίμης Πλέσσας

Χορογραφία: Βαγγέλης Σειληνός

Πρωταγωνιστούν: Ζωή Λάσκαρη, Γιώργος Πάντζας, Χρόνης Εξαρχάκος, Βαγγέλης Σειληνός, Μιράντα Ζαφειροπούλου, Μαρία Ιωαννίδου, Ελένη Ανουσάκη, Μάρθα Καραγιάννη

«Η Κόμισσα της Κέρκυρας» (1971 – 1972)

Εταιρία παραγωγής: Φίνος Φιλμς

Σκηνοθεσία – Σενάριο: Αλέκος Σακελλάριος

Μουσική: Γιώργος Κατσαρός

Χορογραφία: Φώτης Μεταξόπουλος

Πρωταγωνιστούν: Ρένα Βλαχοπούλου, Αλέκος Αλεξανδράκης, Νόνικα Γαληνέα, Μάκης Δεμίρης, Μπάμπης Αντωνόπουλος