

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ  
ΠΜΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ

**Η λογοκρισία στον κινηματογράφο στα χρόνια της δικτατορίας των  
Συνταγματαρχών (1967-1974): Οι περιπτώσεις των ταινιών  
*Ανοιχτή επιστολή του Γιώργου Σταμπουλόπουλου και  
Κιέριον του Δήμου Θεού***

Νικολέτα Σαλιαγκοπούλου

A.M. 4109M004

Επιβλέπων καθηγητής: Γιάγκος Ανδρεάδης

Αθήνα

Ακαδημαϊκό έτος 2010-2011



Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερος τους Γιώργο  
Σταμπουλόπουλο, Δήμο Θεό και Κώστα Φέρρη  
για τις πολύτιμες πληροφορίες που μου έδωσαν, καθώς και  
την Βασιλική Μπάρμπα και τον Νίκο Παπαθανασίου  
για την βοήθεια που μου πρόσφεραν.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

|   |    |
|---|----|
| <i>Εισαγωγή</i> . . . . .   | 4  |
| <b>A. ΣΧΕΣΗ ΠΟΛΙΤΕΙΑΣ – ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΜΕΧΡΙ ΤΟ 1967</b> . . . . .  | 10 |
| 1. Από τα πρώτα χρόνια εμφάνισης του κινηματογράφου στην Ελλάδα μέχρι και τα κατοχικά χρόνια . . . . .                  | 10 |
| 2. Στην μεταπολεμική-προδικτατορική Ελλάδα . . . . .  | 15 |
| <b>B. Η ΚΡΑΤΙΚΗ ΣΤΑΣΗ ΑΠΕΝΑΝΤΙ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΟΥ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΚΟΥ ΚΑΘΕΣΤΩΤΟΣ</b> . . . . . | 24 |
| 1. Το πολιτικό και θεσμικό πλαίσιο της εποχής . . . . .   | 25 |
| 2. Το νομικό καθεστώς του κινηματογράφου κατά την επταετία . . . . .  | 31 |
| 3. Η ελληνική κινηματογραφία στα χρόνια της δικτατορίας των Συνταγματαρχών..  | 36 |
| <b>Γ. Η ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑΣ ΤΩΝ ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΩΝ</b> . . . . .                       | 46 |
| 1. Η περίπτωση της <i>Ανοιχτής επιστολής</i> του Γιώργου Σταμπουλόπουλου . . . . .                                      | 46 |
| 2. Η περίπτωση του <i>Κιέριον</i> του Δήμου Θεού . . . . .  | 53 |
| <b>ΠΡΟΣΩΠΙΚΕΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ</b> . . . . .   | 60 |
| 1. Συνέντευξη με τον Γιώργο Σταμπουλόπουλο . . . . .  | 60 |
| 2. Συνέντευξη με τον Κώστα Φέρρη . . . . .  | 68 |
| <i>Συμπεράσματα</i> . . . . .   | 73 |
| <i>Παράρτημα</i> . . . . .  | 76 |
| <i>Φιλμογραφία</i> . . . . .  | 77 |
| <i>Βιβλιογραφία</i> . . . . .   | 80 |

## Εισαγωγή

Με την αυγή του 20<sup>ου</sup> αιώνα ένα νέο μέσο κάνει την εμφάνισή του στο χώρο των παραδοσιακών δημοσίων θεαμάτων και μετατρέπεται σε μία νέα μορφή τέχνης για τον σύγχρονο κόσμο.<sup>1</sup> Η ανάπτυξη του κινηματογραφικού φαινομένου είναι άμεσα συνδεδεμένη με τον καπιταλιστικό τρόπο οργάνωσης των δυτικών κοινωνιών. Ο καπιταλισμός προσφέρει στον κινηματογράφο βιομηχανική και χρηματική υποστήριξη, η οποία είναι απαραίτητη όχι μόνο για την εξάπλωση του μέσου παγκοσμίως, αλλά και για την ίδια την πραγμάτωσή του. Τα «προϊόντα» του κινηματογράφου, δηλαδή οι ταινίες χαρακτηρίζονται από την διττή υπόστασή τους. Από τη μία είναι εμπορικά και βιομηχανικά προϊόντα και από την άλλη αποτελούν πολιτιστικούς συντελεστές.<sup>2</sup> Με άλλα λόγια η μετουσίωση της καλλιτεχνικής δημιουργίας σε κινηματογραφικό έργο είναι σαφώς εξαρτημένη από τη χρηματοδότηση του, αλλά και από τους νόμους της οικονομίας που διέπουν την κοινωνία σε μία δεδομένη στιγμή. Η ιδιότυπη σχέση του κεφαλαίου με τον κινηματογράφο έχει οδηγήσει στην διατύπωση δύο υποθέσεων, ότι «ο κινηματογράφος άλλοτε παρουσιάζεται ως και βιομηχανία κι άλλοτε καταρχήν ως βιομηχανία».<sup>3</sup> Παρά τις διαφορές των δύο υποθέσεων, καθώς η πρώτη παρουσιάζει το κεφάλαιο ως το αναγκαίο κακό στην παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών, ενώ η δεύτερη συνδέει τα κινηματογραφικά προϊόντα με τις ανάγκες του συστήματος που τα παράγει, είναι κοινώς αποδεκτή η απαραίτητη ύπαρξη του κεφαλαίου για την πραγμάτωση οποιουδήποτε κινηματογραφικού δημιουργήματος.

Πέρα όμως από την χρηματοδότηση του κινηματογραφικού μέσου, κομβικός παράγοντας για την ανάπτυξή του αποτελεί ο τρόπος αντιμετώπισης του μέσου από τους επίσημους φορείς του κράτους. Το κράτος δύναται να αντιμετωπίζει τον κινηματογράφο πρωτίστως ως πολιτιστικό παράγοντα, όπως στην περίπτωση

---

<sup>1</sup> Pierre Sorlin, *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*, Χρ. Δερμετζόπουλος (εισ.), Μεταίχμιο, Αθήνα, 2004, σ. 10.

<sup>2</sup> Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, «Το Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου» στο *Υλικά και Πρακτικά του Α' Πανελληνίου Συνεδρίου Κινηματογράφου*, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Αθήνα, 1981, σ. 335.

<sup>3</sup> P. Sorlin, *ό.π.*, σσ. 93-94.

ευρωπαϊκών χωρών (Γερμανία, Ιταλία, Γαλλία, Μεγάλη Βρετανία)<sup>4</sup> ή να τον εξισώνει με ένα εμπορευματικό προϊόν. Ανεξάρτητα από την στάση αντιμετώπισης του μέσου το κράτος έχει την ικανότητα να ορίζει τα όρια της ελευθερίας της καλλιτεχνικής έκφρασης του δημιουργού με θεσμοποιημένα μέτρα, τα οποία ανάλογα με την κοινωνικοπολιτική κατάσταση κατοχυρώνουν, διευρύνουν ή περιορίζουν την ελευθερία αυτή.<sup>5</sup>

Η περίπτωση περιορισμού της ελεύθερης καλλιτεχνικής δημιουργίας συνιστά λογοκρισία επί των κινηματογραφικών ταινιών. Το καθεστώς λογοκρισίας δύναται να πάρει δύο κυρίαρχες μορφές, εκείνη της εξωτερικής και εκείνης της εσωτερικής λογοκρισίας. Η εξωτερική λογοκρισία ασκείται καταναγκαστικά από διάφορους θεσμούς, οι οποίοι καλούνται να διατηρήσουν την υφιστάμενη τάξη και ηθική του εκάστοτε κοινωνικού συνόλου.<sup>6</sup> Η συγκεκριμένη μορφή λογοκρισίας μπορεί να πραγματωθεί στην πιο καθαρή μορφή της, την κατηγορηματική απαγόρευση προβολής μίας ή περισσότερων ταινιών από τις αρμόδιες αρχές, αλλά και σε λιγότερο προφανείς μορφές, όπως είναι η εκ των προτέρων λογοκρισία με την άρνηση των καθεστώτων να επιτρέψουν το γύρισμα μιας ταινίας ή την άρνηση χρηματοδότησής της, αλλά και η εκ των υστέρων λογοκρισία με την παρέμβαση του κρατικού ή ιδιωτικού φορέα στο τελικό προϊόν του δημιουργού.<sup>7</sup> Επομένως, η εξωτερική λογοκρισία μπορεί μεν να ασκηθεί από τους κρατικούς φορείς, οι οποίοι έχουν και την δυνατότητα να την θεσμοποιήσουν, από τα ιδιωτικά κεφάλαια δε, τα οποία στην προκειμένη περίπτωση ενδιαφέρονται για την απόσβεση των κερδών, παρά για την ολοκλήρωση του καλλιτεχνικού οράματος του δημιουργού.

Από την άλλη, η εσωτερική λογοκρισία επιβάλλεται από τον καλλιτέχνη στον ίδιο του τον εαυτό κινούμενος από το φόβο της υπέρβασης των κρατουσών αντιλήψεων ή τον φόβο των κοινωνικών ή ηθικών προκαταλήψεων.<sup>8</sup> Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο καλλιτέχνης να βάζει τον εαυτό του στη θέση του λογοκριτή και να προσπαθεί να

<sup>4</sup> Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Ελληνική κινηματογραφία 1965-1975. Θεσμικό πλαίσιο-οικονομική κατάσταση*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1989, σ. 23. Από την δεκαετία του 1920 ευρωπαϊκές χώρες όπως η Γερμανία, Ιταλία, Γαλλία και Μεγάλη Βρετανία αναγνωρίζοντας τον πολιτιστικό ρόλο του κινηματογράφου, θεσμοποιούν μέτρα για την ενίσχυση και προστασία του.

<sup>5</sup> Γιάννα Π. Κική, *Η ελευθερία των οπτικοακουστικών μέσων (υπό το πρίσμα και της Συνταγματικής αναθεώρησης του 2002)*, Σάκκουλας, Αθήνα-Θεσσαλονίκη, 2003, σ. 15.

<sup>6</sup> Αντρέι Βάιντα, «Δύο τύποι λογοκρισίας» στο *Η λογοκρισία στον κινηματογράφο*, Ρουθ Πέτρι (επιμ.), Μαύρη Λίστα, Αθήνα, 2000, σ. 150.

<sup>7</sup> Σίλα Ουίτακερ, εισαγωγή στο *ό.π.*, σσ. 9-10.

<sup>8</sup> Αντρέι Βάιντα, *ό.π.*

χαλιναγωγήσει την φαντασία του προκειμένου να δημιουργήσει ένα έργο αποδεκτό από τους φορείς που ελέγχουν την κινηματογραφική παραγωγή.

Η θεσμοποίηση λογοκριτικών μέτρων στιγματίζει όλη την πορεία της ελληνικής κινηματογραφίας από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Η διαχρονικότητα του στοιχείου αυτού είναι ενδεικτική της κρατικής στάσης απέναντι στο μέσο, η οποία χαρακτηρίζεται από την απουσία κρατικής χρηματοδότησης και την συστηματική έλλειψη μέριμνας για την δημιουργία και ανάπτυξη μιας εθνικής κινηματογραφίας. Η αδυναμία ομαλοποίησης της κοινωνικής και πολιτικής ζωής της χώρας για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα μπορεί να δικαιολογήσει εν μέρει την πάγια κρατική τάση υποβάθμισης του πολιτιστικού ρόλου του κινηματογράφου και αντιμετώπισής του ως ένα λαϊκό θέαμα, το οποίο χρήζει λογοκριτικών μέτρων και όχι κρατικής χρηματοδότησης. Ακόμη όμως και κατά την περίοδο της δικτατορίας των Συνταγματαρχών, που σημειώνεται η πρωτόγνωρη άνθιση της παραγωγής ελληνικών ταινιών και αποδεικνύεται η τεράστια απήχυσή του μέσου σε μεγάλα τμήματα του λαού, το κράτος αδιαφορεί για την δυνατότητα συντήρησης και υποστήριξης της ήδη υπάρχουσας δυναμικής της ελληνικής κινηματογραφίας διατηρώντας ταυτόχρονα το καθεστώς του θεσμοποιημένου λογοκριτικού ελέγχου επί των κινηματογραφικών ταινιών.

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η διερεύνηση του τρόπου λειτουργίας της λογοκρισίας στην ελληνική κινηματογραφία κατά την διάρκεια της επταετούς περιόδου του δικτατορικού καθεστώτος των Συνταγματαρχών. Στη προσπάθεια αυτή σημαντικό παράγοντα αποτελεί ο διαχωρισμός του διπλού ρόλου της λογοκρισίας, σε κρατικά θεσμοποιημένη και σε εσωτερικά επιβεβλημένη. Όμως όσο πρόδηλη δύναται να είναι η εξωτερική λογοκρισία στον κινηματογράφο, στο βαθμό που αυτή αποτυπώνεται σε μια σειρά νόμων, διαταγμάτων και υπουργικών αποφάσεων, τόσο δύσκολα αποδείξιμη είναι η ύπαρξη της εσωτερικής λογοκρισίας, εφόσον αυτή πραγματώνεται «εσωτερικά» από τον ίδιο τον δημιουργό. Η αδυναμία τεκμηρίωσης του φαινομένου της αυτολογοκρισίας με τρόπο σαφή, όπως εκείνο της εξωτερικής λογοκρισίας, δεν μειώνει αυτομάτως την σημασία της λειτουργίας του φαινομένου αυτού στην καλλιτεχνική δημιουργία των κινηματογραφικών δημιουργών της περιόδου. Μάλιστα, η αδυναμία τεκμηρίωσης δύναται να περιοριστεί πρώτον μέσα από την κατάθεση προσωπικών μαρτυριών, οι οποίες αποτελούν έναν οδηγό στους «άγραφους νόμους» που διέπουν την αυτολογοκριτική διάθεση των δημιουργών. Νόμων, οι οποίοι δεν καθορίζονται από κάποια θεσμική ρύθμιση, αλλά από την

επιβολή μονοσήμαντης ανάγνωσης και αναπαραγωγής της επίσημης εκδοχής της ιστορίας από το δικτατορικό καθεστώς. Από την άλλη, ο κύριος όγκος της ελληνικής κινηματογραφίας στα χρόνια της δικτατορίας χαρακτηρίζεται από την απόκρυψη πληροφοριών για τις πραγματικές διαστάσεις του κοινωνικού, πολιτικού και ιδεολογικού πλαισίου μέσα στο οποίο αυτός δημιουργείται. Κι όμως, η απόκρυψη πληροφοριών συνιστά πληροφορίες<sup>9</sup> για την κοινωνία και τις προκαταλήψεις της, μέσα στην οποία λειτουργεί η συγκεκριμένη κινηματογραφία. Η ηχηρή απουσία κάθε κοινωνικής και πολιτικής αναφοράς κινούμενης εκτός των οριζόμενων από το καθεστώς ορίων υπονοεί την διευρυμένη επιβολή της εσωτερικής λογοκρισίας.

Παρότι υπάρχουν πολλοί παράγοντες, οι οποίοι λειτουργούν περιοριστικά στην ελεύθερη δημιουργική έκφραση όπως είναι τα γραφεία διανομής, η διαφήμιση, το κύκλωμα των αιθουσαρχών, οι κριτικοί κινηματογράφου, τα φεστιβάλ, ο ανταγωνισμός της ξένης ταινίας, καθώς και το ίδιο το κοινό<sup>10</sup> το ενδιαφέρον της ανά χειρας εργασίας επικεντρώνεται στον ρόλο, που διαδραμάτισε η άσκηση εξωτερικής και εσωτερικής λογοκρισίας επί της ελληνικής κινηματογραφικής δημιουργίας στα χρόνια της δικτατορίας.

Στο εγχείρημα, λοιπόν, διερεύνησης του τρόπου λειτουργίας της διπλής μορφής της λογοκρισίας θα εξεταστούν δύο ελληνικές μεγάλου μήκους ταινίες μυθοπλασίας, το *Κιέριον* του Δήμου Θέου και η *Ανοιχτή επιστολή* του Γιώργου Σταμπούλοπουλου. Κοινά γνωρίσματα των δύο ταινιών είναι η προδικτατορική έναρξη των γυρισμάτων και η ολοκλήρωσή τους μέσα στο δικτατορικό καθεστώς, η περιπετειώδης πορεία τους μέχρι την προβολή στην πλήρη τους μορφή, καθώς και το γεγονός ότι αποτελούν από τις πρώτες απόπειρες δημιουργών-σκηνοθετών στην ελληνική κινηματογραφία. Παρόλο που θεματολογικά δεν συγγενεύουν, κινούνται και οι δύο εκτός του εμπορικού κυκλώματος της περιόδου και λογοκρίνονται με εμμονή από τις κρατικές επιτροπές ελέγχου κινηματογραφικών ταινιών είτε με την κατηγορηματική απαγόρευση προβολής (στην περίπτωση του *Κιέριον*), είτε με την άσκηση της εκ των υστέρων μορφής λογοκρισίας (στην περίπτωση της *Ανοιχτής επιστολής*). Στα πλαίσια όπου η θεσμοποιημένη λογοκρισία αποτελούσε το μέσο ελέγχου της ελληνικής παραγωγής από το δικτατορικό καθεστώς, το ενδιαφέρον της παρούσας εργασίας θα επικεντρωθεί στην αναζήτηση των αιτιών, που οδήγησαν στην άσκηση της κρατικής

<sup>9</sup> Μαρκ Φερρό, *Κινηματογράφος και ιστορία*, Σώτη Τριανταφύλλου (προλ.), Μεταίχιμιο, Αθήνα, 2001, σ. 14.

<sup>10</sup> Κώστας Φέρρης, «Θεσμικό καθεστώς, δομικές προτάσεις για τον ελληνικό κινηματογράφο» στο *Υλικά και Πρακτικά του Α' Πανελληνίου Συνεδρίου Κινηματογράφου*, σ. 332.

λογοκρισίας στις δύο αυτές ταινίες και θα επισημανθεί η περιπετειώδης πορεία τους μέχρι την προβολή στην τελική τους μορφή. Θα διερευνηθούν ακόμη οι πολιτικές ή κοινωνικές αιχμές που ενείχε το ίδιο το σώμα των ταινιών. Αιχμές, οι οποίες έγιναν αντιληπτές από το δικτατορικό καθεστώς και μέσω της άσκησης εξωτερικής λογοκρισίας θέλησε να αποσιωπήσει. Κατά την εξέταση των συγκεκριμένων ταινιών δεν επιχειρείται η κινηματογραφική ανάγνωσή τους, δίχως να θεωρείται από την γράφουσα ένα τέτοιο εγχείρημα επουσιώδες, αλλά η εργασία περιορίζεται στην ανεύρεση των πολιτικών και κοινωνικών ζητημάτων που θίγουν τα δύο κινηματογραφικά έργα και τα οποία ενόχλησαν την δικτατορική λογοκρισία και προκάλεσαν την επέμβασή της.

Συγκεκριμένα, στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας αναζητάται η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον κινηματογράφο και την πολιτεία από τα πρώτα χρόνια εμφάνισης του νέου μέσου στην Ελλάδα μέχρι και το έτος επιβολής του δικτατορικού καθεστώτος. Η επισήμανση των νόμων που καθόρισαν την λειτουργία της ελληνικής κινηματογραφίας και της άσκησης λογοκριτικού ελέγχου επί αυτής, σε συνδυασμό με την αναφορά συγκεκριμένων περιπτώσεων ταινιών που αντιμετώπισαν προβλήματα με την κρατική λογοκρισία δημιουργούν την εικόνα της στάσης που κρατά η πολιτεία απέναντι στο κινηματογραφικό μέσο, αλλά και της αυτολογοκριτικής διάθεσης που χαρακτηρίζει τους δημιουργούς κινηματογραφικών έργων της περιόδου. Η διερεύνηση της προδικτατορικής σχέσης πολιτείας-κινηματογράφου θεωρείται απαραίτητη, προκειμένου να αντιπαρατεθεί σε αυτή η αντίστοιχη που αναπτύσσεται κατά τα χρόνια της δικτατορίας, αλλά και για να αναζητηθούν οι πιθανές διαφορές ή ομοιότητες που τις χαρακτηρίζουν.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, αρχικά επισημαίνονται τα βασικά χαρακτηριστικά του γενικότερου πολιτικού και θεσμικού πλαισίου του δικτατορικού καθεστώτος, μέσα στο οποίο από τη μία δρα και αναπτύσσεται η ελληνική κινηματογραφία και από τη άλλη ασκείται τόσο η εξωτερική, όσο και η εσωτερική λογοκρισία. Ακολουθεί η αναφορά στο νομικό καθεστώς που ορίζει την λειτουργία του κινηματογραφικού μέσου κατά την επταετία και καθορίζει την άσκηση της κρατικής λογοκρισίας. Στο τέλος του συγκεκριμένου κεφαλαίου επιχειρείται μια συνοπτική παρουσίαση της κατάστασης της ελληνικής κινηματογραφίας κατά την διάρκεια του δικτατορικού καθεστώτος των Συνταγματαρχών.

Το επόμενο κεφάλαιο εξετάζει την περίπτωση της *Ανοιχτής επιστολή* και του *Κιέριον*, ως χαρακτηριστικά παραδείγματα ταινιών, οι οποίες έπεσαν θύματα της



λογοκριτικής παρέμβασης του δικτατορικού καθεστώτος. Τέλος, ακολουθεί η παράθεση των συνεντεύξεων του Κώστα Φέρρη και Γιώργου Σταμπουλόπουλου, οι μαρτυρίες των οποίων δίνουν πολύτιμες πληροφορίες για τον τρόπο λειτουργίας της λογοκρισίας κατά την δικτατορική περίοδο, αλλά και καθ' όλη την πορεία της ελληνικής κινηματογραφίας από την μεταπολεμική περίοδο μέχρι την Μεταπολίτευση.

## Α. Σχέση πολιτείας – κινηματογράφου μέχρι το 1967

### 1. Από τα πρώτα χρόνια εμφάνισης του κινηματογράφου στην Ελλάδα μέχρι και τα κατοχικά χρόνια

Η υποδοχή του κινηματογραφικού φαινομένου στην Ελλάδα τις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα υπήρξε θερμή από την πλευρά του κοινού, αρκετά προβληματική όμως από τη μεριά της πολιτείας. Η προσπάθεια θεμελίωσης μιας εγχώριας κινηματογραφικής παραγωγής έπεσε στους ώμους ιδιωτών, οι οποίοι είτε από αγάπη για το νέο μέσο, είτε με στόχο τον γρήγορο πλουτισμό αρχίζουν να παράγουν ταινίες. Και ενώ το ελληνικό κοινό δείχνει να στηρίζει αυτήν την προσπάθεια γεμίζοντας τις αίθουσες, το κράτος στέκεται αδιάφορο απέναντι στον κινηματογράφο, αντιμετωπίζοντάς τον ως ένα νέο δημόσιο θέαμα. Παράλληλα με την κοντόφθαλμη κρατική πολιτική διαχείρισης του κινηματογραφικού μέσου, αυτοί που διέθεταν το κεφάλαιο και μπορούσαν να θεμελιώσουν μια σοβαρή κινηματογραφική παραγωγή δεν ενδιαφέρονται για την δυνατότητα εκμετάλλευσής του.<sup>11</sup> Η ψυχρή αντιμετώπιση του νέου μέσου τόσο από τους επίσημους φορείς, όσο και από το κεφάλαιο της εποχής σε συνδυασμό με τις ιστορικές και πολιτικές συνθήκες της περιόδου εμποδίζει μια πιθανή άνθιση της ελληνικής κινηματογραφίας μέχρι και το τέλος του Β' παγκοσμίου πολέμου.

Συγκεκριμένα, ο κινηματογράφος κάνει την εμφάνισή του στον ελληνικό χώρο το 1897, δύο μόλις χρόνια μετά την προβολή της πρώτης κινηματογραφικής ταινίας των αδελφών Λυμιέρ στο Παρίσι και από το 1903 ιδιώτες εισάγουν στην χώρα μηχανήματα για κινηματογραφικές προβολές.<sup>12</sup> Το 1908 εγκαινιάζονται οι πρώτες καθαρά κινηματογραφικές αίθουσες στην Αθήνα, η οποία το 1913 αριθμεί ήδη πέντε απ' αυτές. Αίθουσες, τις οποίες το κοινό κατακλύζει για να παρακολουθήσει ευρωπαϊκές και αμερικάνικες ταινίες.<sup>13</sup> Μέχρι το 1914, χρονολογία παραγωγής της

<sup>11</sup> Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2006, σ. 37.

<sup>12</sup> Γάσος Ν. Πέτρης, «Το χρονικό του Ελληνικού κινηματογράφου» στο *Ετήσιος Κινηματογράφος. Ο ελληνικός και ξένος κινηματογράφος στην Ελλάδα*, Βασίλης Γεωργιάδης, Αθήνα, 1970, σσ. 12-13.

<sup>13</sup> Α. Μητροπούλου, *ό.π.*, σσ. 43,57.

πρώτης ελληνικής ταινίας μεγάλου μήκους (*Γκόλφω*<sup>14</sup>), είχαν γυριστεί ήδη τα πρώτα ζουρνάλ<sup>15</sup> και κάποιες μικρού μήκους κωμωδίες, οι οποίες έτυχαν θερμής υποδοχής από το κοινό.<sup>16</sup> Η πρώτη κινηματογραφική εταιρεία παραγωγής ελληνικών ταινιών («Αθήνη Φιλμ») ιδρύεται το 1910,<sup>17</sup> ενώ στα αμέσως επόμενα χρόνια ιδρύονται και άλλες ιδιωτικές εταιρείες, κάποιες από τις οποίες δεν θα μπορέσουν να επιβιώσουν, ενώ άλλες θα οδηγήσουν στην συστηματοποίηση –έστω για κάποια χρόνια- της παραγωγής ελληνικών ταινιών.

Οι ταινίες που παράγονται από το 1914 καλύπτουν ένα μεγάλο φάσμα των κινηματογραφικών ειδών (κωμωδίες, ηθογραφίες, μελό, πατριωτικές), ενώ στο διάστημα 1919-1923 παράγονται κυρίως πολεμικά επίκαιρα.<sup>18</sup> Παρότι οι παγκόσμιες ιστορικές εξελίξεις και η εσωτερική πολιτική και οικονομική αστάθεια δεν ευνοούν την διάδοση του κινηματογραφικού φαινομένου, οι στατιστικές για την περίοδο 1928-1932 αναφέρουν την λειτουργία 71 κινηματογραφικών αιθουσών σε ολόκληρη την Ελλάδα.<sup>19</sup> Μάλιστα, το κινηματογραφικό κοινό δεν παρακολουθεί μονάχα τις προσπάθειες των ελληνικών παραγωγών, αλλά είναι σε θέση να δει και ξένες ταινίες τέχνης, αλλά και εμπορικές επιτυχίες,<sup>20</sup> οι οποίες άλλωστε κάλυπταν το μεγαλύτερο μέρος των προγραμμάτων των αιθουσών εκείνη την περίοδο.

Ενώ, λοιπόν το νέο μέσο βρίσκεται ένθερμους υποστηρικτές στην Ελλάδα, το κράτος αντιμετωπίζει αυτή την νέα κατάσταση κυρίως αδιαφορώντας. Η πρώτη επίσημη αναφορά στον κινηματογράφο γίνεται στο Σύνταγμα του 1925 (άρθρο 16), στο οποίο διακηρύσσεται η ελευθερία του τύπου με την απαγόρευση της λογοκρισίας σ' αυτόν, αλλά όχι και στον κινηματογράφο. Συγκεκριμένα «εξαιρετικώς διά τους κινηματογράφους δύνανται να ληφθούν προληπτικά μέτρα προς προστασία της νεότητος». Ο κινηματογράφος αποτελεί το πρώτο οπτικοακουστικό μέσο, το οποίο με

<sup>14</sup> Η *Γκόλφω* γυρίστηκε από τον Κώστα Μπαχατώρη και το θέμα της ήταν το αγροτικό ειδύλλιο του Περεσιάδη. Η πρεμιέρα της *Γκόλφως* έγινε στις 22/1/1915. Α. Μητροπούλου, *ό.π.*, σ. 44.

<sup>15</sup> Το 1906 γυρίστηκαν τα πρώτα ζουρνάλ στην Ελλάδα από τον Γάλλο οπερατέρ, Λεόν, με την κινηματογράφιση ορισμένων αθλημάτων από τη Μεσολυμπιάδα στην Αθήνα, η οποία οργανώθηκε για να εορταστούν τα δέκα χρόνια από την αναβίωση του αρχαίου θεσμού. Θα ακολουθήσουν δύο ταινίες επικαίρων, το 1907 η *Εορτή του Γεωργίου Α'* με οπερατέρ τον Λεόν και το 1911 *Από τη ζωή των μικρών πριγκίπων* του Ζόζεφ Χεπ. Φώτος Λαμπρινός, *Η ισχύς μου, η αγάπη του φακού*, Καστανιάτης, Αθήνα, 2005, σσ. 91-92.

<sup>16</sup> Η παραγωγή των ταινιών αυτών έγιναν από τον Σπυριντιόν, κατά κόσμο Σπύρο Δημητρακόπουλο, κωμικό ηθοποιό θεάτρου. Παρόλο που οι κριτικοί θεωρούσαν τις ταινίες του ανάξιες λόγου, η επιτυχία του Σπυριντιόν ήταν μεγάλη στην Ελλάδα αλλά, σύμφωνα με συνέντευξη του ίδιου, ξεπέρασε και τα σύνορα αυτής. Τάσος Ν. Πετρίης, *ό.π.*, σ. 14.

<sup>17</sup> Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Ατγόκερως, Αθήνα, 2002, τ.1, σ. 16.

<sup>18</sup> Α. Μητροπούλου, *ό.π.*, σ. 59.

<sup>19</sup> Γ. Σολδάτος, *ό.π.*, σ. 31.

<sup>20</sup> Α. Μητροπούλου, *ό.π.*, σ. 62.

συνταγματική επιταγή εξαιρείται ρητά από το νομικό καθεστώς της ελευθεροτυπίας.<sup>21</sup> Στο Σύνταγμα του 1927 προσθέτεται στο ίδιο άρθρο εδάφιο σύμφωνα με το οποίο «επιτρέπεται να ληφθούν διά νόμου ιδιαίτερα μέτρα προς καταπολέμησιν της προσβαλλούσης τα δημόσια ήθη φιλολογίας και προστασίαν της νεότητος από δημοσίων θεαμάτων και παραστάσεων ακαταλλήλων». Αρχικά λοιπόν, οι επίσημες αναφορές της πολιτείας περιορίζονται στις πιθανές καταστρεπτικές ιδιότητες του νέου αυτού δημοσίου θεάματος επί της νεολαίας, ιδιότητες που χρήζουν προληπτικών μέτρων. Ενδεικτικό ακόμη της κρατικής στάσης είναι η θέσπιση πρόχειρων και σπασμωδικών νόμων, όπως εκείνος που επιβλήθηκε επί δικτατορίας Παγκάλου από την αστυνομία «περί ελέγχου της κινηματογραφικής δημιουργίας», ο οποίος ουσιαστικά λειτουργούσε λογοκριτικά.<sup>22</sup>

Το 1937 επί δικτατορίας Μεταξά εκδίδεται ο πρώτος νόμος που ασχολείται επίσημα με τον κινηματογράφο, μεθοδεύοντας συγχρόνως την άσκηση λογοκρισίας.<sup>23</sup> Οι διατάξεις του Α.Ν. 445/1937 (ΦΕΚ 22Α/25.1.37) περιορίζονται κυρίως στους κανονισμούς λειτουργίας κινηματογραφικών αιθουσών. Αλλά ακόμη ορίζεται Επιτροπή, στην οποία η Διεύθυνση του Εσωτερικού Τύπου του Υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού διαβιβάζει τις αιτήσεις των ενδιαφερόμενων για προβολή οποιασδήποτε κινηματογραφικής ταινίας ή και εισαγωγής αυτής στην Ελλάδα συνοδευόμενες από μια περιληπτική αναγραφή της υποθέσεως του έργου (αρθ.5). Σύμφωνα με τον Α.Ν. 955/1937 (ΦΕΚ 474Α/23.11.37), νόμος που τροποποιεί και συμπληρώνει τον Α.Ν. 445/1937, αυτή η Επιτροπή Ελέγχου Κινηματογραφικών ταινιών, της οποίας μέλη ήταν μεταξύ άλλων ένας αστυνόμος και ένας χωροφύλακας, μετά την προβολή της ταινίας «αποφαίνεται (...) υπέρ της χορηγήσεως αδείας δημοσία προβολής της ταινίας, είτε περί απαγορεύσεως αυτής καθ'όλον το Κράτος ή εις ωρισμένας περιφερείας ή καί περί αφαιρέσεως ωρισμένων σκηνών ή διαλόγων του έργου, καθώς και περί της μεταβολής του τίτλου, εφ'όσον το περιεχόμενον της ταινίας είναι οπωσδήποτε επιβλαβές εις την νεότητα ή αποβλέπει εις τον προπαγανδισμόν κομμουνιστικών ή άλλων ανατρεπτικών αρχών ή δυσφημεί την χώραν μας από απόψεως ιδία δε τουριστικής, καλλιτεχνικής ή εθνικιστικής» (άρθ.1, παρ. 5). Σύμφωνα με το νόμο αυτό, προβλέπονται μέτρα συγκεκριμένα για την παραγωγή ταινιών στον

<sup>21</sup> Γιάννα Π. Κική, *ό.π.*, σ. 19.

<sup>22</sup> Γ. Σολδάτος, *ό.π.*, σ. 26. Σύμφωνα με τον Σολδάτο, η πρώτη ταινία που προκάλεσε την κρατική επέμβαση ήταν το *Ανάθεμα του Ελευθερίου Βενιζέλου* στο Πολύγωνο του Ζοζέφ Χεπ, η οποία και κατασχέθηκε από τις αρχές. Γ. Σολδάτος, *ό.π.*, σ. 19.

<sup>23</sup> Στάθης Βαλούκος, *Φιλμογραφία ελληνικού κινηματογράφου (1914-1984)*, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, 1984, εισαγωγή.

ελληνικό χώρο, τα οποία λειτουργούν ασφυκτικά για την καλλιτεχνική δημιουργία. Οι αδειοδοτήσεις λήψης σκηνών παρέχονται από την αρμόδια επιτροπή, αφού πρώτα οι ενδιαφερόμενοι στην αίτησή τους έχουν δηλώσει το είδος της ταινίας και τους χώρους, όπου θα την γυρίσουν (αρθ.5, παρ.1). Επιπλέον η χορήγηση άδειας προβολής στις αίθουσες στην Ελλάδα δεν εξασφάλιζε την επιτυχή εξαγωγή της ταινίας εκτός χώρας, καθώς «η Επιτροπή δύναται να ανακαλέση την χορηγηθείσαν αδείαν, να αξιώση την εμφάνιση εν Ελλάδι της ταινίας καί τήν προβολήν αυτής ενώπιον τών μελών της, καθώς και να απαγορεύση την εξαγωγήν ολόκληρου ή μέρους αυτής και να κατάσχη το αρνητικό φιλμ, εφόσον διαπιστώση οτι συντρέχουν ειδικοί λόγοι ασφαλείας κρατικής ή και κινδύνου δυσφημίσεως της Χώρας μας εις το εξωτερικόν.» (άρθ.5, παρ.4).

Η στάση λοιπόν του κράτους θα μπορούσε να χαρακτηριστεί όχι πλέον αδιάφορη, αλλά εχθρική προς την ανάπτυξη και θεμελίωση της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής, καθώς ο εξουσιαστικός έλεγχος που ασκεί καταδυναστεύει την ελεύθερη καλλιτεχνική δημιουργία.

Το ασφυκτικό αυτό πλαίσιο, μέσα στο οποίο έπρεπε να δρουν οι εμπλεκόμενοι στην παραγωγή ελληνικών ταινιών, αντανακλάται στην ισχυρή κινηματογραφική παραγωγή της περιόδου. Η κατάσταση επιδεινώνεται την εποχή του πολέμου και της κατοχής, όπου η παραγωγή ελληνικών ταινιών έχει σταματήσει τελείως.<sup>24</sup> Στο πνεύμα της εποχής κινούνται και οι «κατοχικοί νόμοι», μέσα από τους οποίους διακρίνεται – για ακόμη μια φορά- η έλλειψη κρατικής μέριμνας για τον ελληνικό κινηματογράφο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το Ν.Δ. 1108/1942 (ΦΕΚ 48Α/6.3.42), του οποίου το κεφάλαιο Β' περιλαμβάνει διατάξεις περί ελέγχου κινηματογραφικών ταινιών. Η Επιτροπή λογοκρισίας των ταινιών είναι πλέον υπό τη Διεύθυνση Λαϊκής Διαφωτίσεως της Γενικής Διευθύνσεως Τύπου και Ραδιοφωνίας και εξακολουθεί να έχει τον πρώτο και τελευταίο λόγο είτε στην περίπτωση αδειοδότησης για προβολή ή εισαγωγή ταινίας στην Ελλάδα είτε σε αυτήν της κινηματογραφικής παραγωγής στον ελληνικό χώρο. Ιδιαίτερος στην δεύτερη περίπτωση, η Επιτροπή έχει διευρύνει το πεδίο του ελέγχου της, καθώς στην απαιτούμενη από τους ενδιαφερόμενους αίτηση δεν πρέπει να αναφέρεται μόνο η υπόθεση του έργου και οι χώροι, όπου θα γυριστεί αυτή, αλλά και το πλήρες κείμενο των διαλόγων, το όνομα του σκηνοθέτη και των καλλιτεχνών, καθώς και το κινηματογραφικό εργαστήριο, το οποίο θα

---

<sup>24</sup> Ο.π.

χρησιμοποιηθεί (αρθ.8, παρ.7). Άλλα άρθρα ορίζουν τα τακτικά και αναπληρωματικά μέλη της Επιτροπής Ελέγχου Κινηματογραφικών ταινιών (αρθ.9), καθορίζουν την αρμοδιότητα της επιτροπής επί τον χαρακτηρισμό καταλληλότητας των ταινιών (αρθ.11), ενώ άλλα αναφέρονται αποκλειστικά στις κυρώσεις όσων δεν συμμορφώνονται με το αυτό διάταγμα (αρθ.12, παρ.3, αρθ.14).

Παρά το δυσμενές πολιτικό και θεσμικό κλίμα της περιόδου, από τις αρχές του 1943 ελληνικές κινηματογραφικές παραγωγές αρχίζουν να πραγματοποιούνται. Την συγκεκριμένη χρονιά γυρίζεται η πρώτη «κατοχική» ταινία, *Η φωνή της καρδιάς* σε σκηνοθεσία Δ. Ιωαννόπουλου και παραγωγής Φ. Φίνου, της οποίας η επιτυχία ήταν πρωτόγνωρη για τα ελληνικά δεδομένα, ξεπερνώντας σε εισιτήρια όλες τις άλλες ταινίες στο τέλος της σεζόν.<sup>25</sup> Επίσης, λίγο πριν το τέλος της κατοχής γυρίζονται τα *Χειροκροτήματα* (1944) του Γ. Τζαβέλλα, τα οποία εκτός των διθυραμβικών κριτικών δέχτηκαν και την θερμή υποδοχή του κοινού, κάνοντας μεγάλη εισπρακτική επιτυχία.<sup>26</sup> Προς το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου, λοιπόν, η ελληνική κινηματογραφία δείχνει κάποια σημάδια ανάκαμψης, τα οποία θα προσελκύσουν το ενδιαφέρον, αλλά και την εύνοια του ελληνικού κοινού.

---

<sup>25</sup> Φώτος Λαμπρινός, «Κινηματογράφος 1940-1950. Ξένο ρεπερτόριο και ελληνική παραγωγή» στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, Γ. Βασιλάκης (επιμ.), Ελλ. Γράμματα, Αθήνα, 2003, τ.8, σ. 334.

<sup>26</sup> Ο.π.

## 2. Στην μεταπολεμική-προδικτατορική Ελλάδα

Τα χρόνια που θα ακολουθήσουν μετά την κατοχή, κατά τα οποία η Ελλάδα θα σηματοδοτηθεί από τον Εμφύλιο Πόλεμο, τις πολιτικές των δημοκρατικά εκλεγμένων κυβερνήσεων, αλλά και τις παρεμβάσεις στις πολιτικές αυτές των εξωκοινοβουλευτικών δυνάμεων, η ελληνική κινηματογραφία θα συστηματοποιήσει την παραγωγή της και θα κατακτήσει κυρίαρχη θέση στις προτιμήσεις του ελληνικού κοινού. Σχεδόν όλο το σώμα αυτής θα «συμμορφωθεί» με τις κρατικές επιταγές ελέγχου, ενώ ορισμένες ταινίες, που θα αποτελέσουν και τα θύματα της επίσημης λογοκρισίας, στιγματίζονται από την ολοκληρωτική επικράτηση της ιδεολογίας της κυρίαρχης τάξης της εποχής.

Η ιδεολογική και πολιτική πόλωση που θεσμοποίησε ο Εμφύλιος πόλεμος διατρέχει όλη την μεταπολεμική ελληνική κοινωνία και θα οριοθετήσει την κοινωνική ζωή της χώρας μέχρι και το 1974.<sup>27</sup> Μετά το τέλος του Εμφυλίου πολέμου η «βάσιλεια» της Δεξιάς στην πολιτική ζωή της χώρας, σε συνδυασμό με τις υπέρμετρες εξουσίες των εξωκοινοβουλευτικών θεσμών (βασιλιάς, στρατός)<sup>28</sup> θα οδηγήσει στην εδραίωση του κράτους «εθνικοφρόνων». Η «θεσμοποίηση» του κράτους «εθνικοφροσύνης» θα πραγματοποιηθεί μέσα από μια σειρά κρατικών αποφάσεων και πολιτικών, όπως είναι το Σύνταγμα του 1952, το οποίο διαχωρίζει τον λαό βάση εθνολογικών (και όχι ταξικών) χαρακτηριστικών, η ενίσχυση των «εκτάκτων μέτρων» κατά της Αριστεράς το 1958 και η λειτουργία του «παρασυντάγματος», το οποίο καθιέρωνε τις πρακτικές της αστυνομικής και κατασταλτικής βίας στο μη εθνικόφρον κομμάτι του λαού.<sup>29</sup> Χαρακτηριστικό του κράτους αυτού είναι η διαμόρφωση δύο κατηγοριών πολιτών, των εθνικοφρόνων και των αντεθνικώς σκεπτόμενων, οι οποίοι θα υποστούν τις συνέπειες ενός πολιτικού – άρα και κοινωνικοοικονομικού- αποκλεισμού.<sup>30</sup>

Καταλυτικό ρόλο στην διατήρηση και ενίσχυση της πολιτικής και ιδεολογικής πόλωσης έχει ο στρατός και η αστική τάξη. Ο στρατός έχοντας βγει νικητής από τον

<sup>27</sup> Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, *Κράτος, κοινωνία, εργασία στη μεταπολεμική Ελλάδα*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1986, σσ. 17-18.

<sup>28</sup> Νίκος Γ. Σβορώνος, *Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1999, σσ. 144-145.

<sup>29</sup> Σπύρος Σακελλαρόπουλος, *Τα αίτια του απριλιανού πραξικοπήματος. 1949-1967 Το κοινωνικό πλαίσιο της πορείας προς τη δικτατορία*, Λιβάνης, Αθήνα, 1998, σσ. 161, 165.

<sup>30</sup> Δημήτρης Χαραλάμπης, «Η δικτατορία ως αποτέλεσμα των αντιφάσεων της μετεμφυλιακής δομής του πολιτικού συστήματος και οι αρνητικές της επιπτώσεις» στο *Η δικτατορία 1967-1974. Πολιτικές πρακτικές, ιδεολογικός λόγος, αντίσταση*, Α. Ρήγος, Σ. Σεφεριάδης, Γ. Αθανασάτου (επιμ., εισαγ.), Ελληνική Εταιρεία Πολιτικής Επιστήμης, Καστανιώτης, Αθήνα, 1999, σ. 80.

Εμφύλιο δύναται να θέτει στον εαυτό του χαρακτηριστικά εθνοσωτήρια, εφόσον και για όσο χρονικό διάστημα διατηρείται η κομμουνιστική «απειλή». Από την άλλη, η αστική τάξη, η οποία συντάσσεται με την δεξιά, είναι αδιάλλακτη απέναντι σε κάθε αλλαγή της απαρχαιωμένης και παράλογης κοινωνικο-οικονομικής διάρθρωσης της χώρας, εφόσον από αυτό το καθεστώς αντλούσε τα κέρδη και την δύναμή της.<sup>31</sup>

Όμως, τα θεμέλια του κράτους εθνοπροσύνης τραντάζονται από τις αποφάσεις του λαϊκού παράγοντα στις εκλογές του 1963 και 1964. Μέσα από τις εκλογές αυτές, η Ένωση Κέντρου παίρνει την λαϊκή «νομιμοποίηση» για εξομάλυνση της πολιτικής και κοινωνικής ζωής της χώρας. Με την παύση Παπανδρέου<sup>32</sup> το 1965 ξεσπούν σε όλη τη χώρα μαζικά συλλαλητήρια διαμαρτυρίας με κύριο διακύβευμα την αναδιαμόρφωση των σχέσεων πολιτικής, οικονομικής και ιδεολογικής εξουσίας.<sup>33</sup> Αντιθέτως, ο βασιλιάς με τις συνεχείς πολιτικές επεμβάσεις στοχεύει στην διατήρηση του υπάρχοντος πολιτικού και ιδεολογικού καθεστώτος, καθώς με αυτό το τρόπο εξασφαλίζει την παραμονή του στην κορυφή της ηγεσίας της χώρας και αποτελεί τον μόνιμο ανασταλτικό παράγοντα των κοινωνικοπολιτικών εξελίξεων.<sup>34</sup> Τελικά η επέμβαση του στρατού, του ισχυρότερου κέντρου εξουσίας θα σημάνει την επικράτηση της κυρίαρχης –ήδη από τον Εμφύλιο– αντικομμουνιστικής ιδεολογίας και του κράτους των «εθνοκοφρόνων».

Μέχρι όμως την επιβολή της δικτατορίας των Συνταγματαρχών και παρά το γενικευμένο κλίμα φόβου και τρομοκρατίας λόγω του καθεστώτος των «εθνοκοφρόνων» στην μεταπολεμική-προδικτατορική Ελλάδα η κοινωνική ζωή της χώρας δρα και εξελίσσεται. Κομμάτι αυτής είναι και ο κινηματογράφος, ο οποίος ιδιαιτέρως μετά το πόλεμο αποδεικνύεται ένας δημοφιλής και φτηνός τρόπος διασκέδασης. Ο αριθμός των κινηματογραφικών αιθουσών στην Ελλάδα του Εμφυλίου ανέρχεται πλέον στους 360, από τις οποίες οι μισές βρίσκονται στα μεγάλα αστικά κέντρα,<sup>35</sup> ενώ ενδιαφέρον προκαλεί η αθρόα προσέλευση του κινηματογραφικού κοινού μέχρι το 1946 σε σοβιετικές ταινίες (*Ουράνιο τόξο, Ο Λένιν τον Οκτώβρη, Στάλιγκραντ, κ.ά.*).<sup>36</sup>

<sup>31</sup> Κωσταντίνος Τσουκαλάς, *Η ελληνική τραγωδία*, Λιβάνης, Αθήνα, 1981, σσ. 182, 193.

<sup>32</sup> Γιώργος Αναστασιάδης, *Σύγχρονη ελληνική πολιτική και συνταγματική ιστορία (1940-1986)*, Σάκκουλας, Αθήνα-Θεσσαλονίκη, 1998, σ. 81.

<sup>33</sup> Σ. Σακελλαρόπουλος, *ό.π.*, σ. 256.

<sup>34</sup> Αριστόβουλος Μάνεσης, «Ο εύκολος βιασμός της νομιμότητας και η δύσκολη νομιμοποίηση της βίας» στο *Η δικτατορία 1967-1974*, σ. 40.

<sup>35</sup> Φ. Λαμπρινός, *ό.π.*, σ. 340.

<sup>36</sup> Γιώργος Ανδρίτσος, *Η κατοχή και η αντίσταση στον ελληνικό κινηματογράφο 1945-1966*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2004, σ. 22.



Όσον αφορά την παραγωγή ελληνικών ταινιών, μέχρι το 1948 ελάχιστες ήταν οι εταιρείες παραγωγής (Φίνος Φιλμ, Ανζερβός, Νόβακ Φιλμ) που ήταν σε θέση να διεκπεραιώσουν μια ταινία από το αρχικό μέχρι το τελικό στάδιο.<sup>37</sup> Η κατάσταση αλλάζει από το 1950 και μετά, χρόνια κατά τα οποία η ελληνική κινηματογραφία αρχίζει να αποκτά τα κυριότερα χαρακτηριστικά της, κατορθώνοντας να αναπτύξει μια αξιόλογη παραγωγή και αποκτώντας με αυτό τον τρόπο μια σταθερή παρουσία στις κινηματογραφικές αίθουσες.<sup>38</sup> Η αύξηση των παραγόμενων ταινιών από το 1950 και ύστερα είναι αξιοσημείωτη, καθώς και η μεγαλύτερη από ποτέ προσέλευση<sup>39</sup> του κόσμου στους κινηματογράφους αποτελεί ένα μέσο ενθάρρυνσης της ελληνικής παραγωγής.

Παρά όμως την μεγαλύτερη απήχηση του κινηματογραφικού μέσου στο ελληνικό κοινό, την προσπάθεια της συστηματοποίησης της ελληνικής παραγωγής από ιδιώτες και το γεγονός ότι ο ελληνικός κινηματογράφος άρχισε να αποφέρει κέρδη,<sup>40</sup> το κράτος κρατά την ίδια αμέτοχη στάση απέναντι στο μέσο και τις δυνατότητές του. Στάση, η οποία θα τροποποιηθεί μόνο το 1961 με την ψήφιση του Ν.Δ. 4208, ο οποίος αναφέρεται ρητά στην ανάπτυξη της κινηματογραφίας στην Ελλάδα. Μέχρι τότε, το νομικό καθεστώς που όριζε την εγχώρια κινηματογραφική παραγωγή καθοριζόταν ουσιαστικά από τον κατοχικό νόμο 1108/1942, ο οποίος νομιμοποιούσε τον προληπτικό και κατασταλτικό έλεγχο των ταινιών από τις αρμόδιες επιτροπές λογοκρισίας. Η απουσία κρατικής μέριμνας είναι έκδηλη ακόμη και στο Σύνταγμα του 1952, το οποίο αντιμετωπίζει την ελληνική κινηματογραφία με τρόπο αντίστοιχο με εκείνο του Συντάγματος του 1926. Το άρθρο 14 απαγορεύει την πάσης φύσεως λογοκρισία στον τύπο, αναφερόμενο όμως στον κινηματογράφο κατά το τελευταίο του εδάφιο τον εντάσσει στα μέσα μετάδοσης λόγου και παραστάσεως, στα οποία «*αι προστατευτικάί του τύπου διατάξεις του παρόντος άρθρου δεν εφαρμόζονται (...)*». Παρότι έχουν περάσει σχεδόν πέντε δεκαετίες από την εμφάνιση του κινηματογράφου στην χώρα, η ελληνική πολιτεία εξακολουθεί να τον αντιμετωπίζει

<sup>37</sup> Γρηγόρης Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και μαύρο. Ι. Τα ηρωικά χρόνια*, Ατγόκερως, Αθήνα, 1988, σ. 26.

<sup>38</sup> Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο. Επιδράσεις και επιρροές στην θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1995, σσ. 36, 40.

<sup>39</sup> Στ. Βαλούκος, *ό.π.*, σσ. 319-325.

<sup>40</sup> Φώτος Λαμπρινός, «Κινηματογράφος. Η εποχή της καταξίωσης» στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, Γ. Βασιλάκης (επιμ.), Ελλ. Γράμματα, Αθήνα, 2003, τ.9, σ. 217.

με αδιαφορία, αφήνοντας την ελληνική παραγωγή απροστάτευτη στους νόμους της αγοράς.<sup>41</sup>

Από την άλλη, το Ν.Δ. 4208/61 (ΦΕΚ 176Α/19.9.61) προβλέπει μεν την ανάπτυξη της ελληνικής κινηματογραφίας με την αναφορά μίας πλειάδας διατάξεων σε συγκεκριμένους τρόπους ανάπτυξης, αλλά τελικά δεν συντελείται κάποια ουσιαστική αλλαγή στο κινηματογραφικό «τοπίο» της χώρας. Συγκεκριμένα, ορίζει τις Επιτροπές Ελέγχου Κινηματογραφικών ταινιών, οι οποίες λειτουργούν υπό το Υπουργείο Προεδρίας Κυβερνήσεως ως υπεύθυνες για την άδεια σεναρίου και λήψης σκηνών, καθώς και την αδειοδότηση της προβολής των ταινιών στις αίθουσες (αρθ. 26, αρθ. 44). Σύμφωνα με το συγκεκριμένο διάταγμα ορίζεται μια ακόμη επιτροπή, η Γνωμοδοτική Επιτροπή Κινηματογραφίας υπό το Υπουργείο Βιομηχανίας, στην οποία αποδίδονται μια σειρά αρμοδιοτήτων και εξουσιών, κάποιες από τις οποίες ήταν ο χαρακτηρισμός μιας ταινίας ως μεγάλου μήκους, μορφωτικής ή επικαίρων, ως Ελληνικής, αλλά και ως προστατευόμενης (αρθ. 2,3,4,13,15). Ορισμένες διατάξεις του συγκεκριμένου διατάγματος πράγματι αποτύπωναν την κρατική απόπειρα για ανάπτυξη της ελληνικής κινηματογραφίας, όπως ήταν η υποχρέωση των αιθουσαρχών για προβολή ταινιών χαρακτηρισθεισών ως προστατευομένων (αρθ.17) και η πρόβλεψη ιδρύσεως κινηματογραφικών σχολών (κεφάλαιο Δ') και δημιουργίας ταινιοθήκης (αρθ.30). Ενδεικτικό στοιχείο της κρατικής αδιαφορίας ήταν η μη εφαρμογή ή υλοποίηση των συγκεκριμένων διατάξεων.<sup>42</sup> Ουσιαστικά στο Ν.Δ. 4208/61 δεν προβλέπεται κρατική οικονομική ενίσχυση ή ένας μακροπρόθεσμος προγραμματισμός για την ανάπτυξη της εθνικής κινηματογραφίας, αλλά αντιθέτως πληθαίνουν οι επιτροπές λογοκρισίας και οι γραφειοκρατικοί σκόπελοι, δημιουργώντας επιπλέον προβλήματα στους δημιουργούς ταινιών.

Στην μεταπολεμική Ελλάδα και ιδιαιτέρως στα χρόνια της συστηματοποίησης της ελληνικής παραγωγής, η καλλιτεχνική κινηματογραφική δημιουργία περιορίζεται ξεκάθαρα από τον κρατικό έλεγχο, ο οποίος επιτρέπει ταινίες, των οποίων η θεματολογία κατά βάση, έπρεπε να κινείται στα πλαίσια της επίσημης εκδοχής της ιστορίας. Οι συντελεστές των ταινιών ήταν πλήρως εξαρτημένοι από τις αποφάσεις των επιτροπών, καθώς η μη παροχή αδειών λήψης σκηνής και τελικής προβολής στις αίθουσες ισοδυναμούσε με οικονομική καταστροφή. Μέσα σε αυτό το ασφυκτικό πλαίσιο ελέγχου, η λογοκρισία δρούσε και σε ένα δεύτερο επίπεδο, επιδρούσε

<sup>41</sup> Χρ. Σωτηροπούλου, *ό.π.*, σ. 38.

<sup>42</sup> *Ο.π.*, σ. 52.

έμμεσα. Από την μία πλευρά, η ανελαστική εποπτεία των κρατικών κινηματογραφικών επιτροπών και από την άλλη οι πιέσεις των παραγωγών στους δημιουργούς των ταινιών για θέματα, που κινούνται μέσα στα οριζόμενα από το κράτος πλαίσια, οδηγούν τους δημιουργούς στην εσωτερική λογοκρισία, δηλαδή στην αυτολογοκρισία του έργου τους.

Χαρακτηριστικό στοιχείο της κινηματογραφικής παραγωγής στην μεταπολεμική Ελλάδα, το οποίο οφείλεται κυρίως στην άσκηση της κρατικής λογοκρισίας, και δευτερευόντως στην αυτολογοκριτική διάθεση των σκηνοθετών, είναι η απουσία οποιασδήποτε κινηματογραφικής αναφοράς στο ρόλο της Αριστεράς στην αντίσταση. Κάτι τέτοιο όμως φαίνεται λογικό, καθώς η κυρίαρχη μεταπολεμική ιδεολογία και κατά συνέπεια ολόκληρη η ελληνική κοινωνία είναι στιγματισμένη διαχρονικά από το στοιχείο της «εθνικοφροσύνης», από το δίπολο δηλαδή ενσωμάτωσης/αποκλεισμού των εθνικοφρόνων και μη σε όλες τις εκφάνσεις της κοινωνικής ζωής.<sup>43</sup> Σύμφωνα με τον Κ. Φέρρη ακόμη και η αναφορά των λέξεων «Εμφύλιος πόλεμος» ή «Αντίσταση» απαγορευόταν στις ταινίες.<sup>44</sup>

Το στοιχείο αυτό γίνεται ακόμη πιο εμφανές, καθώς μετά το τέλος της κατοχής, αρχίζουν να γυρίζονται ταινίες με θέματα την περίοδο του πολέμου.<sup>45</sup> Στις ταινίες αυτές, καθώς και σε εκείνες που απλώς κάνουν αναφορά στην περίοδο της κατοχής, αποσιωπάται ο κοινωνικός ρόλος της Αντίστασης<sup>46</sup> και ο πρωταγωνιστικός ρόλος της Αριστεράς, καθώς απαγορεύεται να κινούνται εκτός των πλαισίων της επίσημης αντίληψης της ιστορίας.<sup>47</sup> Ταινίες όπως η *Καταδρομή στο Αιγαίο* (1946) του Μ. Καραγάτση και η *Άννα Ροδίτη* (1947) του Μ. Γαζιάδη και Γ. Φιλίππου περιορίζουν την Αντίσταση στα σαμποτάζ, ενώ αντιθέτως τονίζουν τον ηγετικό ρόλο του στρατού.<sup>48</sup> Αλλά και ο μεγαλύτερος όγκος των ταινιών που γυρίζονται από το 1950 και μετά αποτυπώνουν ακόμη μόνο το επιτρεπτό από το κράτος πρόσωπο της

<sup>43</sup> Σπ. Σακελλαρόπουλος, *ό.π.*, σ. 161.

<sup>44</sup> «Συνέντευξη με τον Κώστα Φέρρη» στο κεφάλαιο *Προσωπικές μαρτυρίες* της ανά χείρας εργασίας, σ. 68. Η απαγόρευση του όρου «εμφύλιος πόλεμος» αναφέρεται και από τον Τσουκαλά. Κ. Τσουκαλάς, *Κράτος, κοινωνία, εργασία στη μεταπολεμική Ελλάδα*, σ. 35.

<sup>45</sup> Φ. Λαμπρινός, «Κινηματογράφος 1940-1950. Ξένο ρεπερτόριο και ελληνική παραγωγή» στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, τ.8, σ. 337.

<sup>46</sup> Ο όρος «εθνική αντίσταση» αναφέρεται για πρώτη φορά στον κινηματογράφο στην ταινία *Φλόγα της ελευθερίας* (1951) του Παναγιώτη Σπύρου με την σημασία όμως των «εθνικών», μη εαμικών δυνάμεων. Γ. Ανδρίτσος, *ό.π.*, σ. 38.

<sup>47</sup> *Ο.π.*, σ. 21.

<sup>48</sup> *Ο.π.*, σσ. 22-33.

Ελλάδας<sup>49</sup> και ελάχιστες από αυτές ασχολούνται ή απλώς κάνουν αναφορές στον εμφύλιο.<sup>50</sup>

Κάποιες φορές όμως ακόμη και η πρακτική της αυτολογοκρισίας δεν ήταν αρκετή για να εξασφαλίσει στον παραγωγό την πολυπόθητη άδεια προβολής της ταινίας στις αίθουσες. Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί η ταινία του Νίκου Τσιφόρου *Τελευταία αποστολή* (1948). Πρόκειται ουσιαστικά για μία «αθώα» ταινία, η οποία κινείται στα κρατικώς αποδεχτά πλαίσια –κάτι το οποίο αποδεικνύεται από την αρχική αδειοδότηση και τελική προβολή της ταινίας στις αίθουσες. Η ιστορία της ταινίας εξελίσσεται κατά την διάρκεια της κατοχής και το θέμα της είναι γύρω από την ερωτική σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα σε μια Ελληνίδα, σύζυγο έλληνα αξιωματικού, ο οποίος βρίσκεται σε αποστολή στην Μέση ανατολή και σε έναν Γερμανό αξιωματικό. Η ταινία, έχοντας πάρει εκτός από την σχετική άδεια, και τους επαίνους της επιτροπής λογοκρισίας για την τεχνική της αρτιότητα, προβάλλεται στις αίθουσες, προκαλώντας όμως τις αντιδράσεις του Γενικού Επιτελείου Στρατού και του Υπουργείου Ασφαλείας και μετά από δύο μέρες προβολών απαγορεύεται.<sup>51</sup> Επίσημα, η αφορμή της αντίδρασης προς την ταινία και της τελικής της απαγόρευσης ήταν το ότι η ερωτική σχέση της ελληνίδας γυναίκας του αξιωματικού με έναν Γερμανό αποτελούσε βεβήλωση του ένδοξου σώματος των ελλήνων αξιωματικών.<sup>52</sup> Όμως, σύμφωνα με τον Γρ. Γρηγορίου ο πραγματικός λόγος της απαγόρευσης ήταν ότι ο μόνιμος χρηματοδότης του παραγωγού της ταινίας είχε συγγενικό δεσμό με μέλος του Πολιτικού Γραφείου του Κ.Κ.Ε.. Μπροστά στο ενδεχόμενο της οριστικής απαγόρευσης της ταινίας που θα σήμανε πιθανώς και την οικονομική καταστροφή της εταιρείας παραγωγής, το σενάριο άλλαξε καθώς και η εθνικότητα της γυναίκας του έλληνα αξιωματικού από ελληνική σε ουγγρική. Η ταινία με τις αλλαγμένες σκηνές προβάλλεται στην Δευτεροβάθμια Επιτροπή Ελέγχου Κινηματογραφικών ταινιών με παρουσία εκπροσώπων του Γ.Ε.Σ., παίρνοντας τελικά την άδεια προβολής.<sup>53</sup>

Κατά την περίοδο της μεταπολεμικής-προδικτατορικής Ελλάδας γυρίστηκαν ταινίες από δημιουργούς, όπως ο Κούνδουρος και ο Κύρου, οι οποίοι προσπάθησαν συνειδητά να αποτυπώσουν στις ταινίες τους τις πραγματικές κοινωνικές εκδοχές του

<sup>49</sup> Φ. Λαμπρινός, «Κινηματογράφος. Η εποχή της καταξίωσης» στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, τ.9, σ. 217.

<sup>50</sup> Γ. Ανδρίτσος, *ό.π.*, σσ. 35, 44, 56.

<sup>51</sup> Γρ. Γρηγορίου, *ό.π.*, σ. 80.

<sup>52</sup> Γ. Σολδάτος, *ό.π.*, σ. 68.

<sup>53</sup> Γρ. Γρηγορίου, *ό.π.*, σσ. 80-81.

προβλήματος του Εμφυλίου πολέμου και όπως ήταν αναμενόμενο, η κρατική λογοκρισία επενέβη.

Συγκεκριμένα, το 1959 η ταινία του Νίκου Κούνδουρου *Παράνομοι* μια βδομάδα μετά την προβολή της στις αίθουσες απαγορεύεται, καθώς ο σκηνοθέτης αρνείται να αλλάξει την σκηνή, που προκάλεσε αντιδράσεις. Σκηνή, στην οποία ένας από τρεις παρανόμους ενώ πάει να παραδοθεί στους χωροφύλακες, όντας άοπλος, πυροβολείται από αυτούς. Η σκηνή αυτή θεωρήθηκε ότι θίγει το ένδοξο σώμα της ελληνικής χωροφυλακής.<sup>54</sup> Στους *Παράνομους* θίγεται ίσως για πρώτη φορά το θέμα του Εμφυλίου μέσα όμως από συμβολισμούς, που παραλλήλιζε τους παρανόμους με τους αντάρτες. Στην ταινία αρθρώνεται ένας λόγος διαφορετικός από την επίσημη εκδοχή της ιστορίας, θίγοντας το ζήτημα της ατιμωρησίας των προδοτών, που δίχαζε την ελληνική κοινωνία.<sup>55</sup> Ουσιαστικά, μεγαλύτερη εντύπωση κάνει το γεγονός ότι ένας σκηνοθέτης καταπιάστηκε με ένα «απαγορευμένο» θέμα, παρά αυτό της επέμβασης και οριστικής απαγόρευσης της ταινίας από την επιτροπή λογοκρισίας.

Παρόμοια περιπέτεια λογοκρισίας αντιμετώπισε η ταινία του Άδωνι Κύρου *Το μπλόκο* (1965), η οποία αποτελεί την πρώτη απόπειρα παρουσίασης του πρωταγωνιστικού ρόλου της Αριστεράς στην Αντίσταση στην ελληνική κινηματογραφία. Η ταινία τελικά απαγορεύτηκε από την λογοκρισία μερικούς μήνες μετά την προβολή της στις αίθουσες, αλλά την ίδια στιγμή παιζόταν στο φεστιβάλ Καννών, κάνοντας γνωστή με αυτό τον τρόπο την κατάσταση ασφυκτικού ελέγχου, μέσα στην οποία δρα η ελληνική κινηματογραφία.<sup>56</sup>

Δύο χρόνια αργότερα, γυρίζεται η ταινία *100 ώρες του Μάη* (1963), η μικρού μήκους ταινία του Δήμου Θέου και Φώτου Λαμπρινού, θέμα της οποίας είναι η δολοφονία του βουλευτή Γρηγόρη Λαμπράκη. Καθώς από το 1963 υπήρξε μια χαλάρωση του αυταρχικού κινηματογραφικού ελέγχου και περιορίστηκαν οι επεμβάσεις της λογοκρισίας,<sup>57</sup> το Υπουργείο Προεδρίας Κυβερνήσεως της δίνει άδεια προβολής, αλλά μέχρι να συμφωνήσει το Υπουργείο Βιομηχανίας, έγινε το βασιλικό πραξικόπημα του 1965 και ανακλήθηκε η άδεια προβολής. Η ταινία τελικά προβλήθηκε δημόσια το 1974.<sup>58</sup>

<sup>54</sup> Γ. Σολδάτος, *ό.π.*, σσ. 94-95.

<sup>55</sup> Γ. Ανδρίτσος, *ό.π.*, σσ. 52-53.

<sup>56</sup> *Ο.π.*, σσ. 73-76.

<sup>57</sup> *Ο.π.*, σ. 57.

<sup>58</sup> Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1982, σσ. 104-105.

Πέρα από την απαγόρευση αναφοράς στον εμφύλιο πόλεμο, σε ένα δηλαδή πρόσφατο και οδυνηρό κομμάτι της ιστορίας, οι δημιουργοί αντιμετώπιζαν μια ακόμη «άτυπη» λογοκριτική παρέμβαση των κρατικών επιτροπών στις ταινίες τους. Αυτή ήταν η απαγόρευση κατάδειξης ή έστω αναφοράς σε σκηνικά φτώχειας, πείνας, δυστυχίας ή κοινωνικής αδικίας.<sup>59</sup>

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του είδους του λογοκριτικού παρεμβατισμού ήταν η περιπέτεια της ταινίας *Πικρό ψωμί* (1951) του Γρ. Γρηγορίου. Η ιστορία της ταινίας εξελίσσεται στην μετεμφυλιακή Ελλάδα με επίκεντρο μια οικογένεια εργατικής τάξης, η οποία προσπαθεί να ξεφύγει από την μιζέρια. Μια σειρά από προβλήματα, όπως ο θάνατος του πατέρα στο γιαπί και η αυτοκτονία του ανάπηρου και από τα δύο χέρια μεγάλου γιου της οικογένειας, θα καταστήσουν αδύνατο να πραγματοποιηθεί το όνειρο της μάνας δηλαδή να τελειώσει ο μικρός της γιος το σχολείο, ο οποίος τελικά θα ριχτεί στην βιοπάλη.<sup>60</sup> Το έργο ενώ κρίνεται «κατάλληλον προς προβολήν» στην δοκιμαστική προβολή μπροστά στην Πρωτοβάθμια Επιτροπή Ελέγχου Κινηματογραφικών ταινιών, προς έκπληξη του ίδιου του σκηνοθέτη<sup>61</sup>, υποβάλλεται και στην Δευτεροβάθμια Επιτροπή για έγκριση. Τελικά, η άδεια προβολής δίνεται στην ταινία, η οποία είχε ενοχλήσει την λογοκρισία λόγω της φράσης «...όσο θα γίνονται πόλεμοι, τόσο θα πληθαίνουν οι κουλοί και οι σακάτηδες» που ακουγόταν σε μία σκηνή.<sup>62</sup> Λίγο αργότερα η ταινία κινεί το ενδιαφέρον της Σοβιετικής Ένωσης και το Υπουργείο δέχεται να δώσει την σχετική άδεια εξαγωγής της ταινίας, αλλά πρώτα απαιτούσε ορισμένες αλλαγές στο τέλος του σεναρίου. Συγκεκριμένα, ο μικρός γιος έπρεπε να συνεχίσει το σχολείο και να πάει στο γυμνάσιο, «για να μην εκτεθεί τάχα η πατρίδα μας στα μάτια των ξένων και μάλιστα όταν αυτοί οι 'ξένοι' τυχάνει να είναι κομμουνιστές».<sup>63</sup> Οι συμπληρωματικές σκηνές είχαν γυριστεί και η ταινία είχε πάρει την άδεια εξαγωγής, δίχως όμως να τη ζητήσει ποτέ η Σοβιετική Ένωση.

Επίσης, η επίσημη απαγόρευση της εκπροσώπησης της Ελλάδας στο Φεστιβάλ Βενετίας με τη ταινία του Νίκου Κούνδουρου *Μαγική πόλη* (1955), καταδεικνύει την κρατική πρακτική της απόκρυψης της κοινωνικής και οικονομικής κατάστασης της χώρας από τον διεθνή κόσμο. Επειδή, λοιπόν η ταινία του Κούνδουρου δείχνει

<sup>59</sup> «Συνέντευξη με τον Κώστα Φέρρη», *ό.π.* και Γρ. Γρηγορίου, *ό.π.*, σ. 110.

<sup>60</sup> Στο *Πικρό ψωμί* γίνεται η πρώτη αναφορά σε ελληνική ταινία στις διώξεις των Εβραίων που ζούσαν στην Ελλάδα. Γ. Ανδρίτσος, *ό.π.*, σσ. 42, 105.

<sup>61</sup> Γρ. Γρηγορίου, *ό.π.*

<sup>62</sup> *Ο.π.*, σσ. 110-112.

<sup>63</sup> *Ο.π.*, σ. 115.

εικόνες από το Δουργούτι και τη Καισαριανή, δηλαδή από προσφυγικές φτωχογειτονιές της πόλης, δεν εγκρίνεται από την αρμόδια επιτροπή. Τελικά, η ταινία προβάλλεται ανεπίσημα στο συγκεκριμένο Φεστιβάλ, παίρνοντας καλές κριτικές.<sup>64</sup>

Λίγα χρόνια αργότερα, η ταινία *Συνοικία το όνειρο* του Αλέκου Αλεξανδράκη (1961) θα αντιμετωπίσει προβλήματα με τη λογοκρισία, καθώς χώρος εξέλιξης δράσης της ιστορίας ήταν μια αθηναϊκή φτωχογειτονιά, στον Ασύρματο. Ο σκηνοθέτης αποφεύγει οποιαδήποτε πολιτική αναφορά, προχωράει όμως στην ρεαλιστική ανάδειξη της κοινωνικής πλευράς της φτώχειας ορισμένων αθηναϊκών συνοικιών και προκαλεί τις αντιδράσεις από την τότε κυβέρνηση Κ. Καραμανλή.<sup>65</sup> Η ταινία ενώ είχε πάρει άδεια προβολής, απαγορεύεται μετά την πρώτη της μέρα στις αίθουσες.<sup>66</sup> Ύστερα όμως από διαμαρτυρίες του Τύπου η λογοκριμένη (αυτή τη φορά) κόπια της ταινίας παίρνει άδεια προβολής σε αίθουσες όμως μόνο των μεγάλων αστικών κέντρων.<sup>67</sup>

Ενδεικτική του κλίματος είναι και η περίπτωση του Τάσου Κανελλόπουλου, σκηνοθέτη της ταινίας *Ουρανός* (1962). Σύμφωνα με τον Κώστα Φέρρη<sup>68</sup>, ο *Ουρανός* ενόχλησε την επιτροπή ελέγχου κινηματογραφικών ταινιών στην δοκιμαστική προβολή της. Συγκεκριμένα η επιτροπή απαγόρευσε την σκηνή, στην οποία ο ήρωας γυρίζει στο πεδίο της μάχης για να βγάλει τα παπούτσια από τον νεκρό του φίλο και να τα φορέσει ο ίδιος, καθώς ήταν ξυπόλητος στα χιόνια. Σύμφωνα με την κρατική επιτροπή η πράξη του ήρωα αποτελεί «σκύλευση νεκρού». Ο σκηνοθέτης έκοψε την σκηνή και πήρε την άδεια προβολής.

Είναι εμφανές λοιπόν ότι η παρεμβατική κρατική τακτική ελέγχου και λογοκρισίας στην κινηματογραφική δημιουργία χαρακτήρισε όλη την περίοδο της μεταπολεμικής βασιλευομένης δημοκρατίας της χώρας. Το ίδιο το συνταγματικό κείμενο προϋποθέτει την άσκηση λογοκρισίας στο μέσο, κάτι που δεν αφήνει ανεκμετάλλευτο ο εκάστοτε νομοθέτης, τοποθετώντας όχι μόνο γραφειοκρατικά εμπόδια για τους επίδοξους δημιουργούς, αλλά καθορίζοντας επ' ακριβώς και με την συνταγματική επιταγή τα όρια της καλλιτεχνικής δημιουργίας και ελευθερίας έκφρασης.

<sup>64</sup> Α. Μητροπούλου, *ό.π.*, σσ. 186, 187.

<sup>65</sup> Χριστίνα Μικαελιάν, «Τάσος Λειβαδίτης, *Συνοικία το όνειρο*», *Οδός Πανός*, τχ. 140, 2008, σσ. 38-39.

<sup>66</sup> Γ. Σολδάτος, *ό.π.*, σ.95.

<sup>67</sup> Χρ. Μικαελιάν, *ό.π.*, σ. 39.

<sup>68</sup> «Συνέντευξη με τον Κώστα Φέρρη», *ό.π.*

## **Β. Η κρατική στάση απέναντι στην ελληνική κινηματογραφία κατά την διάρκεια του δικτατορικού καθεστώτος**

Η επιβολή του δικτατορικού καθεστώτος την 21<sup>η</sup> Απριλίου 1967 δεν εμπόδισε την λειτουργία του κινηματογραφικού μέσου στην Ελλάδα, αλλά ούτε και την συστηματική παραγωγή ελληνικών ταινιών. Αντιθέτως, παράτηρείται, ιδιαιτέρως στα πρώτα χρόνια της δικτατορίας μια αναζωπύρωση ενδιαφέροντος τόσο από το ιδιωτικό κεφάλαιο για παραγωγή ταινιών και δημιουργία κινηματογραφικών αιθουσών, όσο και από το κινηματογραφικό κοινό που αγκαλιάζει τις ελληνικές ταινίες, κατακλύζοντας τις αίθουσες. Η αρχική άνθιση της ελληνικής κινηματογραφίας δεν οφείλεται στην χάραξη κάποιου μακροπρόθεσμου προγραμματισμού για την ανάπτυξη του μέσου από το κράτος, το οποίο διατηρεί κατά την επταετία τις κατασταλτικές εξουσίες λογοκριτικού ελέγχου, που έχει κληρονομήσει από το προηγούμενο καθεστώς.

Ο διττός ρόλος της λογοκρισίας στα χρόνια του δικτατορικού καθεστώτος λειτουργεί στο έπακρο εμποδίζοντας την ελεύθερη δημιουργική έκφραση. Από την μία ο επίσημος λογοκριτικός έλεγχος σε συνδυασμό με την έντονη αυτολογοκριτική διάθεση θα στρέψει την κινηματογραφική κάμερα σε μέρη «ασφαλή», μέρη επιτρεπτά από το νέο καθεστώς. Με σκοπό την διερεύνηση της λειτουργίας του διπλού ρόλου της λογοκρισίας στα χρόνια του δικτατορικού καθεστώτος θα επιχειρηθεί πρώτα η επισήμανση των βασικών χαρακτηριστικών του γενικότερου πολιτικού και θεσμικού πλαισίου της εποχής. Εν συνεχεία, η παρουσίαση της θεσμοποιημένης κρατικής πολιτικής απέναντι στο μέσο και των σημαντικότερων χαρακτηριστικών, που παίρνει η ελληνική κινηματογραφία δημιουργούν την εικόνα του πλαισίου λειτουργίας της λογοκρισίας στα χρόνια της δικτατορίας των Συνταγματαρχών.



## 1. Το πολιτικό και θεσμικό πλαίσιο της εποχής

Λίγα χρόνια πριν το απριλιανό πραξικόπημα των Συνταγματαρχών το ελληνικό πολιτικό σύστημα σημαδεύεται από την εμφάνιση του φαινομένου της πολιτικής κρίσης, δηλαδή από την διαδικασία αποδόμησης των βασικών συνισταμένων του.<sup>69</sup> Τις βασικές συνισταμένες αποτελούσε το τρίγωνο εξουσίας (θρόνος, στρατός, κυβέρνηση) το οποίο μεταπολεμικά είχε εδραιώσει το κράτος «εθνοφροσύνης» και μέσω της υπεράσπισης αυτού του καθεστώτος είναι σε θέση να δικαιολογεί την διατήρηση του διαχειριστικού ρόλου του στην ηγεσία της χώρας. Η οποιαδήποτε μεταρρύθμιση στο υπάρχον καθεστώς ισοδυναμούσε με αλλαγή στον συσχετισμό δυνάμεων. Γι' αυτό το λόγο οι μαζικές κινητοποιήσεις, που ξεκίνησαν το 1965, προκαλούν τις σπασμωδικές αντιδράσεις του θρόνου και την τελική επέμβαση του στρατού. Αυτές οι ανερχόμενες κοινωνικοπολιτικές ομάδες διεκδικούν με το μοναδικό τρόπο που μπορούν, δηλαδή τις διαδηλώσεις, την πολιτική τους χειραφέτηση από την κηδεμονία των εξωκοινοβουλευτικών παραγόντων, του θρόνου και του βασιλιά<sup>70</sup> και συγχρόνως απειλούν την ισορροπία δυνάμεων στο τρίγωνο εξουσίας. Η δημιουργία μιας τέτοιας κατάστασης θέτει θέμα ενίσχυσης της κυβέρνησης ως του μοναδικού κέντρου εξουσίας.<sup>71</sup> Μια πιθανή όμως ενίσχυση του ρόλου της κυβέρνησης θα σήμαινε ταυτόχρονα την υποβάθμιση του διαχειριστικού ρόλου του στρατού και του θρόνου στα πολιτικά δρώμενα της χώρας. Το αποτέλεσμα ήταν να επέμβει το ισχυρότερο κέντρο εξουσίας, δηλαδή ο στρατός, ο οποίος έχοντας επωμιστεί το ρόλο του θεματοφύλακα όχι μόνο της εδαφικής, αλλά και κοινωνικής ακεραιότητας, καταλαμβάνει την πολιτική εξουσία της χώρας για να διαφυλάξει την συνέχιση του ίδιου καθεστώτος, του κράτους «νομιμοφροσύνης».

Ενώ η επιβολή δικτατορίας φαίνεται να θέτει τέρμα σε ένα κοινοβουλευτικό καθεστώς, το οποίο τελεί υπό κρίση από το 1965, στην πραγματικότητα πρόκειται για το «φυσιολογικό επιστέγασμα διαδοχικών καθεστώτων 'έκτακτης ανάγκης'» σε όλη

<sup>69</sup> Σπ. Σακελλαρόπουλος, *ό.π.*, σ. 241.

<sup>70</sup> Γ. Αναστασιάδης, *ό.π.*, σ. 96.

<sup>71</sup> Σπ. Σακελλαρόπουλος, *ό.π.*

την μετεμφυλιακή δημοκρατική Ελλάδα.<sup>72</sup> Μόλις απειλείται το οικοδόμημα των καθεστώτων αυτών, έρχεται το στρατιωτικό πραξικόπημα ως «δομική αντίδραση του συστήματος κυριαρχίας, απέναντι στο κίνημα αμφισβήτησης της μετεμφυλιακής εξουσίας»,<sup>73</sup> συνεπώς και της κυρίαρχης ιδεολογίας της περιόδου. Η δικτατορία αποτέλεσε την συνεπή αναπαραγωγή της δεξιάς μεταπολεμικής ιδεολογικής συνέχειας, θεμελιωμένη όμως στην αυτονόμηση και πολιτική κυριαρχία των ενόπλων δυνάμεων.<sup>74</sup>

Σε όλη την διάρκεια του δικτατορικού καθεστώτος, οι Συνταγματάρχες προσπαθούν να υπερασπιστούν τον ιδεολογικό τους ρόλο ως εγγυητές του καθεστώτος (της κυρίαρχης μετεμφυλιακής εξουσίας), αλλά ταυτόχρονα χαρακτηρίζονται από την εμμονή για πάση θυσία νομιμοποίηση της εξουσίας τους. Αυτή είναι και η πρωτοτυπία της δικτατορίας των Συνταγματάρχων. Δηλαδή γίνεται προσπάθεια από την μία, να τεθούν σε ισχύ πολιτικοί θεσμοί, οι οποίοι συγκροτούσαν ένα «στρατοκρατικό» πολιτειακό σύστημα, σκοπός του οποίου ήταν η διαίωνιση της επιβολής των ενόπλων δυνάμεων στην διαχείριση των κρατικών υποθέσεων και από την άλλη, να εξασφαλιστεί ένα ψευτοφιλελεύθερο κοινοβουλευτικό προσωπείο.<sup>75</sup> Η ανάδειξη αυτού του προσωπείου, δηλαδή της πολιτικοποίησης του καθεστώτος λειτούργησε σαν ένα εργαλείο στα χέρια των Συνταγματάρχων, με το οποίο προσπαθούσαν να σπάσουν την αποφασιστικότητα των αντιστασιακών οργανώσεων και το σθένος του λαού, να ρίξουν στάχτη στα μάτια των ξένων κυβερνήσεων και της διεθνούς κοινής γνώμης που ζητούσαν επιστροφή στους δημοκρατικούς θεσμούς και να διατηρούν πάντα ανοιχτή μια οδό διαφυγής σε περίπτωση αδιεξόδου.<sup>76</sup>

Η επιμονή του καθεστώτος για νομιμοποίηση της εξουσίας του γίνεται εμφανής ήδη από την 21<sup>η</sup> Απριλίου με την έκδοση του «πλαστού» βασιλικού διατάγματος, το οποίο έθετε σε ισχύ το νόμο «περί καταστάσεως πολιορκίας». Η πλαστογραφία αυτή από την μία συγκάλυπτε την πραγματικότητα της κατάλυσης των δημοκρατικών θεσμών δημιουργώντας σύγχυση και από την άλλη εμφανίζοντας το στέμμα ως το

<sup>72</sup> Γιώργος Καμίνης, «Δικτατορία και Σύνταγμα στη Νότια Ευρώπη: Ελλάδα- Ισπανία- Πορτογαλία» στο *Η δικτατορία 1967-1974*, σ. 63.

<sup>73</sup> Σπ. Σακελλαρόπουλος, *ό.π.*, σ. 297.

<sup>74</sup> Μελέτης Η. Μελετόπουλος, *Η δικτατορία των Συνταγματάρχων. Κοινωνία, ιδεολογία, οικονομία*. Παπαζήσης, Αθήνα, 1996, σ. 152.

<sup>75</sup> Νίκος Αλιβιζάτος, *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση 1922-1974. Όψεις της ελληνικής εμπειρίας*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1995, σ. 273.

<sup>76</sup> Μ. Η. Μελετόπουλος, *ό.π.*, σσ. 313-314.

κεντρικό άξονα της πολιτικής μεταβολής εξασφάλιζε την υποστήριξη μεγάλων τμημάτων των ενόπλων δυνάμεων.<sup>77</sup>

Η πρωτοτυπία του καθεστώτος παίρνει την πλήρη της μορφή με την ψήφιση των δύο Συνταγμάτων του 1968 και του 1973. Στο πρώτο η δικτατορία παρουσιάζεται ως βασιλική και στο δεύτερο ως προεδρική. Συγκεκριμένα ακόμη και μετά την αποτυχημένη απόπειρα του βασιλιά να καταλάβει την εξουσία τον Δεκέμβρη του 1967, το πρώτο Σύνταγμα που συντάσσει το καθεστώς δεν θα αμφισβητήσει τη θέση της μοναρχίας, η οποία εξακολουθεί να βρίσκεται πολλούς υποστηρικτές στο τμήμα των ενόπλων δυνάμεων. Μετά την φυγή του βασιλιά το στρατιωτικό καθεστώς δεν διαθέτει την «νομμοποιητική» υποστήριξη του στέμματος<sup>78</sup> και γι' αυτό επιδιώκει την διατήρηση ενός καναλιού επικοινωνίας με τον βασιλιά, το οποίο πιθανώς να του διασφάλιζε την «νομμοποίηση» της εξουσίας του από το κομμάτι της ελληνικής κοινωνίας, που υποστήριζε το βασιλικό θεσμό.

Πλέον όμως η δικτατορία έχει στα χέρια της το μονοπώλιο της εξουσίας,<sup>79</sup> καθώς με το συνταγματικό κείμενο οι Ένοπλες δυνάμεις κατοχυρώνουν τον εξουσιαστικό θεσμικό τους ρόλο απέναντι στις άλλες τρεις εξουσίες.<sup>80</sup> Το πραγματικό κέντρο λήψης αποφάσεων βρισκόταν πια αλλού. Οι Ένοπλες δυνάμεις ήταν πάνω από κάθε κέντρο εξουσίας του παρελθόντος. Ο βασιλιάς είχε στην πραγματικότητα υποκύψει στις πιέσεις των Συνταγματαρχών ήδη πριν την απόπειρα αντιπραξικοπήματος και η «κυβέρνηση» ήταν όργανο του καθεστώτος. Η διοικητική και λειτουργική αυτονομία των Ενόπλων δυνάμεων απέναντι στην πολιτική εξουσία συνδυαζόταν άψογα με τον κυρίαρχο ιδεολογικό ρόλο του στρατού, ο οποίος ως εγγυητής του πολιτικού και κοινωνικού καθεστώτος έπρεπε να κατέχει τον εξουσιαστικό ρόλο στην ελληνική κοινωνία.

Τελικά, το Σύνταγμα του 1968 αντιστοιχούσε σε ένα κείμενο πιο βασιλικό και πιο φιλελεύθερο απ' όσο θα επιθυμούσε το ίδιο το καθεστώς, κείμενο με το οποίο ήλπιζε σε κάποια συναίνεση του βασιλιά και της πιο συντηρητικής μερίδας του πολιτικού κόσμου, αλλά λειτουργούσε και ως τεκμήριο δημοκρατίας για το εξωτερικό.<sup>81</sup> Το Σύνταγμα αυτό τέθηκε σε ισχύ στις 15/11/1968, αλλά ουδέποτε λειτούργησε, καθώς η ισχύς διατάξεων που αφορούσαν θεμελιώδη δικαιώματα (όπως η προστασία

<sup>77</sup> Γ. Αναστασιάδης, *ό.π.*, σ. 118.

<sup>78</sup> Ν. Αλιβιζάτος, *ό.π.*, σσ. 287-288.

<sup>79</sup> Σόλων Γρηγοριάδης, *Ιστορία της δικτατορίας 1967-1974*, Καπόπουλος, Αθήνα, 1975, τ.1, σ. 191.

<sup>80</sup> Α. Μάνεσης, *ό.π.*, σ. 45.

<sup>81</sup> Ν. Αλιβιζάτος, *ό.π.*

ασφάλειας προσώπου, η ελευθερία συναθροίσεων, άσυλο κατοικίας, ελευθερία έκφρασης γνώμης κ.ά.) είχε ανασταλεί επ' άόριστο.

Η στάση του καθεστώτος απέναντι στην μη εφαρμογή των διατάξεων αυτών μένει απαράλλαχτη και στο Σύνταγμα του 1973, σύμφωνα με το οποίο το καθεστώς παρουσιάζεται όχι ως «βασιλικό», αλλά ως «προεδρικό» και «κοινοβουλευτικό». Το νέο Σύνταγμα θεσμοποιεί την απόλυτη εξουσία του Γεωργίου Παπαδόπουλου, ο οποίος πλέον ως Πρόεδρος της Δημοκρατίας αποτελεί το επίκεντρο της νέας θεσμικής ισορροπίας ελέγχοντας την νομοθετική και εκτελεστική εξουσία.<sup>82</sup> Με την νέα μονοκρατορική τάξη πραγμάτων ο Παπαδόπουλος θρυμματίζει το μεταπολεμικό κατεστημένο ενός συστήματος, το οποίο ιδεολογικά και πολιτικά εκφραζόταν μέσα από την βασιλόφρονα δεξιά και ήταν στενά συνδεδεμένο με το πολιτικό παρακράτος.<sup>83</sup> Δίχως την σκέψη υπονόμευσης μιας πιθανής συνεργασίας με τον βασιλιά και έχοντας πλήρη ελευθερία κινήσεων, οι ένοπλες δυνάμεις αποκτούν τον απόλυτο έλεγχο στην διαχείριση των κρατικών επεμβάσεων.

Το «θεσμικό πυροτέχνημα», δηλαδή η κατάργηση του βασιλικού θεσμού αποτυπώνει την προσπάθεια του καθεστώτος να ξεφύγει από το θεσμικό αδιέξοδο, που έθεσε το ίδιο.<sup>84</sup> Η συνεχής αναβολή των συνταγματικών θεσμών, που το ίδιο ψήφισε, λειτουργούσε ανασταλτικά για την «νομιμοποίηση» της εξουσίας του. Ως η τελευταία ευκαιρία για να διατηρηθεί στην εξουσία,<sup>85</sup> προβάλλει η κατάργηση του βασιλικού θεσμού, η επιβολή ενός προεδρικού συστήματος και η διακήρυξη πίστης αυτού στις δημοκρατικές ιδέες.

Νέες αντιφάσεις, όμως, αναδεικνύονται στην δεύτερη περίοδο του δικτατορικού καθεστώτος, αυτή της δήθεν «φιλελευθεροποίησής» του. Έχοντας την ψευδαίσθηση ότι βρίσκεται στον κολοφώνα της ισχύος του και στοχεύοντας στην γρήγορη πολιτικοποίηση του προσώπου του, ο Παπαδόπουλος «εγκαινιάζει» αυτήν την περίοδο με την άρση του στρατιωτικού νόμου και την χορήγηση γενικής αμνηστίας στους πολιτικούς κρατούμενους.<sup>86</sup> Όμως, ο διογκωμένος προεδρισμός του θα έρθει αντιμέτωπος με τις δημοκρατικές διακηρύξεις του νέου συνταγματικού κειμένου, που το ίδιο το καθεστώς είχε συντάξει.

---

<sup>82</sup> Ο.π., σσ. 312-313.

<sup>83</sup> Σόλων Γρηγοριάδης, *Ιστορία της δικτατορίας 1967-1974*, Καπόπουλος, Αθήνα, 1975, τ.2, σ. 64.

<sup>84</sup> Γ. Αναστασιάδης, *ό.π.*, σ. 121.

<sup>85</sup> Ν. Αλιβιζάτος, *ό.π.*, σ. 297.

<sup>86</sup> Τάσος Βουρνάς, *Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας. Χούντα-Φάκελος Κύπρου*, Τολίδη, Αθήνα, 1986, σ. 250.

Από την άλλη, οι Συνταγματάρχες διέθεταν ένα ισχυρό πολιτικό πλεονέκτημα, το οποίο είχαν κληρονομήσει από τους πολιτικούς προκατόχους τους. Το σύνολο των κανόνων του «παρασυντάγματος» ήταν θεσμοποιημένο και βρισκόταν σε ισχύ κατά την διάρκεια όλης της περιόδου της βασιλευμένης δημοκρατίας. Εφαρμόζοντας το, λοιπόν, μπορούσαν αφενός να ασκούν μια σκληρή πολιτική καταστολή σύμφωνα πάντα με μια νομοθεσία που δεν ήταν δική τους, και αφετέρου να εξομοιώνουν τους σημερινούς αντιπάλους τους με τους «μη εθνικόφρονες» αντιπάλους της δεκαετίας του 1940, εμφανίζοντας εαυτούς ως συνεχιστές μιας πολιτικής του κοινοβουλευτικού παρελθόντος της χώρας.<sup>87</sup>

Όμως το χάσμα ανάμεσα στις διακηρύξεις των δικτατορικών Συνταγμάτων και στις αυθαίρετες πρακτικές του καθεστώτος ήταν βαθύ. Οι πρακτικές αυτές βασίστηκαν στην «εκτός νόμου» άσκηση αστυνομικής κατασταλτικής βίας (βασανιστήρια, αυθαίρετες συλλήψεις, εκτοπίσεις, κρατήσεις δίχως δικαστικό ένταλμα), στην μεθόδευση του φιμώματος της ελευθερίας της έκφρασης, στην εκκαθάριση του δημόσιου τομέα από τα «μη εθνικόφρονα» στοιχεία και την δημιουργία ενός γενικευμένου κλίματος φόβου και τρομοκρατίας στην ελληνική επικράτεια. Παρατηρείται ότι πρώτη φορά στην πολιτική ζωή της χώρας «η κρατική πολιτική αφορούσε άμεσα πολίτες σε ένα τόσο ευρύ πολιτικό φάσμα» και η πολιτική τρομοκρατία κατευθυνόταν σε όσους πολίτες, ανεξαρτήτως πολιτικών πεποιθήσεων, προβάλανε αντίσταση στο δικτατορικό καθεστώς.<sup>88</sup> Ένα τόσο ευρύ πεδίο άσκησης κατασταλτικής βίας ακόμη και για το στρατοκρατικό καθεστώς της δικτατορίας αποτελούσε πρόβλημα, και ιδιαίτερος στην επίμονη προσπάθειά για νομιμοποίηση της εξουσίας του. Η απομόνωση του από τις παραδοσιακές πολιτικές δυνάμεις της ελληνικής δεξιάς και οι εξ' ορισμού εχθρικές σχέσεις, που διατηρούσε με το Κέντρο και την Αριστερά εμπόδιζαν τον σχεδιασμό μιας μακρόχρονης και πειστικής στρατηγικής για την νομιμοποίηση της εξουσίας του.<sup>89</sup>

Εν τέλει, τα δικτατορικά Συντάγματα αποδείχτηκαν εικονικά, καθώς η σημασία τους ήταν απλώς ιδεολογική, αφού αυτά δεν εφαρμόστηκαν ποτέ.<sup>90</sup> Λειτουργήσαν επίσης ως «επιδεικνύομενο φύλλο συκής» για το καθεστώς, ούτως ώστε να αμβλύνονται οι αντιδράσεις στο εσωτερικό και εξωτερικό και να διατηρούνται οι

<sup>87</sup> Ν. Αλιβιζάτος, *ό.π.*, σ. 631.

<sup>88</sup> *Ο.π.*, σ. 611.

<sup>89</sup> Γ. Καμίνης, *ό.π.*, σ. 70.

<sup>90</sup> Αρ. Μάνεσης, *ό.π.*, σ. 48.

ελπίδες της βαθμιαίας επανόδου στην συνταγματική νομιμότητα.<sup>91</sup> Το γεγονός όμως ότι οι Συνταγματάρχες βρίσκονταν σε ένα συνεχές θεσμικό αδιέξοδο, συνέτεινε στην άρνηση αναγνώρισης της εξουσίας του από μια μεγάλη λαϊκή μάζα, η οποία ποτέ δεν τους στήριξε.<sup>92</sup>

Αντίθετα με το μεγαλύτερο κομμάτι του λαού, οι κυρίαρχες τάξεις με τα μεγάλα συμφέροντα, «το υπερσυντηρητικό κατεστημένο»<sup>93</sup> συμβιβάστηκαν με την εκχώριση άσκησης της κρατικής εξουσίας στον στρατό, καθώς με αυτό τον τρόπο επεδίωκαν να διατηρήσουν και τον εξουσιαστικό τους ρόλο.<sup>94</sup> Εξάλλου από την μετεμφυλιακή Ελλάδα η άρχουσα τάξη ταύτιζε τον εαυτό της με το Κράτος, δεν θεμελιώνει την εξουσία της στις δημοκρατικές αρχές, αλλά στην εξουσία των κατασταλτικών μηχανισμών και ονόμασε «εθνικό» ό,τι συνέφερε την ίδια.<sup>95</sup>

Τελικά, η αποτυχία της απόπειρας της «φιλελευθεροποίησης» του καθεστώτος από τον Παπαδόπουλο αποκαλύπτει την αδυναμία του να ξεπεράσει τις οξύτατες αντιφάσεις και να υποκαταστήσει με θεσμικά τεχνάσματα το έλλειμμα της τυπικής και ουσιαστικής νομιμοποίησης.<sup>96</sup> Ως επιστέγασμα της αδυναμίας αυτής, η εξέγερση του Πολυτεχνείου θα οδηγήσει στην κήρυξη ξανά του στρατιωτικού νόμου. Η τελευταία φάση του δικτατορικού καθεστώτος με την ανατροπή του Παπαδόπουλου από την ομάδα του Ιωαννίδη χαρακτηρίζεται από την διεύρυνση του χάσματος ανάμεσα στις ισχύουσες θεσμικές ρυθμίσεις και την πραγματική άσκηση εξουσίας, καθώς ο νέος δικτάτορας καταφεύγει στην στυγνή τρομοκρατία των όπλων.<sup>97</sup>

---

<sup>91</sup> Σ. Γρηγοριάδης, *Ιστορία της δικτατορίας 1967-1974*, τ.1, σ. 217.

<sup>92</sup> Α. Μάνεσης, *ό.π.*, σ. 43.

<sup>93</sup> Σ. Γρηγοριάδης, *Ιστορία της δικτατορίας 1967-1974*, τ.2, σ. 66.

<sup>94</sup> Α. Μάνεσης, *ό.π.*, σσ. 37-38.

<sup>95</sup> Μ. Η. Μελετόπουλος, *ό.π.*, σ. 320.

<sup>96</sup> Γ. Αναστασιάδης, *ό.π.*, σσ. 122-123.

<sup>97</sup> Ν. Αλιβιζάτος, *ό.π.*, σ. 295.

## 2. Το νομικό καθεστώς του κινηματογράφου κατά την επταετία

Το νομικό καθεστώς που καθόριζε την λειτουργία της ελληνικής κινηματογραφίας στα χρόνια του δικτατορικού καθεστώτος είναι ελάχιστα διαφοροποιημένο από εκείνο που ίσχυε τα προηγούμενα χρόνια. Ο ασφυκτικός κρατικός έλεγχος θεσμοποιείται εκ νέου μέσα από μια σειρά νομοθετήματα, τα οποία κάνουν πιο περίπλοκη την διαδικασία παραγωγής μιας ταινίας, παρά την διευκολύνουν. Η στάση του δικτατορικού καθεστώτος απέναντι στον κινηματογράφο αντανακλάται στην απουσία σχεδιασμού ενός μακροχρόνιου προγραμματισμού για την ανάπτυξη και στήριξη μιας εθνικής κινηματογραφίας στα χρόνια της επιβολής του.

Η άσκηση λογοκρισίας στο κινηματογραφικό μέσο έχει ήδη θεσμοποιηθεί από το Σύνταγμα του 1925, συνεχίστηκε στο Σύνταγμα του 1952 και προβλέπεται και στα δικτατορικά συνταγματικά κείμενα του 1968 και 1973. Αντίθετα, με το καθεστώς ελευθεροτυπίας, το οποίο έχει κατοχυρωθεί από το 1925, ο κινηματογράφος αποτελεί το πρώτο οπτικοακουστικό μέσο που «εξαιρείται ρητά, με συνταγματική επιταγή, από το νομικό καθεστώς της ελευθεροτυπίας και, με τον τρόπο αυτόν, το συγκεκριμένο οπτικοακουστικό μέσον δεν απολαύει, ήδη από τις αρχές του αιώνα, στην ελληνική έννομη τάξη, της αυξημένης συνταγματικής προστασίας της οποίας απολαύει ο τύπος».<sup>98</sup> Το άρθρο 14 του Συντάγματος του 1968 και του 1974 αναφέρεται στην απαγόρευση λογοκρισίας του τύπου, την οποία προβλέπει για τον κινηματογράφο και για άλλα μέσα λόγου και παραστάσεως, όπως η τηλεόραση, τα δημόσια θεάματα, το ραδιόφωνο, η φωνογραφία. Αξίζει να αναφερθεί ότι η ισχύς των διατάξεων των παραγράφων 1-3 του άρθρου 14 των δικτατορικών Συνταγμάτων αναστάλη (μεταξύ άλλων) με την έλευση της δικτατορίας, το οποίο σήμαινε και τον ολοκληρωτικό έλεγχο του τύπου από το καθεστώς.<sup>99</sup>

<sup>98</sup> Γιάννα Π. Κική, *ό.π.*, σ. 19.

<sup>99</sup> Η προληπτική λογοκρισία καταργείται μερικώς στα μέσα του 1968 και ολικώς το 1969. Η πράξη της έστω επιφανειακής, κατάργησης της προληπτικής λογοκρισίας, σύμφωνα με τον Γεώργιο- Αλέξανδρο Μαγκάκη, συνιστά ένα –καταναγκαστικό- δήθεν άνοιγμα για την παραπλάνηση της διεθνούς κοινής γνώμης. Αλλά τελικά το καθεστώς, που επιβάλλεται με τον Νόμο περί Τύπου το 1972, λειτουργεί ασφυκτικά για την δημοσιογραφική έκφραση και ουσιαστικά δεν διαφέρει από την προληπτική λογοκρισία. Συγκεκριμένα ο Μένης Κουμανταρέας σχολιάζει: «Αλλά και με τη διάδοχο κατάσταση, το Νόμο περί Τύπου, που αφήνει περιθώριο να γράφεις ό,τι θέλεις, αλλά που την επόμενη μέρα έρχεται να σε γραπώσει, τα πράγματα δεν είναι καλύτερα». Σ. Γρηγοριάδης, *Ιστορία της δικτατορίας 1967-1974*, τ.1 σ. 223, Μένης Κουμανταρέας, «Οι ακαδημαϊκοί καμώνονται σαν να μη συμβαίνει τίποτα» στο 21<sup>η</sup> Απριλίου. 1967-2007 40 χρόνια από το πραξικόπημα της χούντας, Β. Καραγάσης (επιμ.), Τα

Στην διάρκεια των επτά ετών της δικτατορίας ψηφίστηκαν αρκετοί νόμοι, οι οποίοι αφορούσαν κυρίως τα διαδικαστικά της λειτουργίας ή φορολόγησης του κινηματογραφικού μέσου. Κρατικό ενδιαφέρον για ανάπτυξη κινηματογραφίας, έστω και για καθαρά προπαγανδιστική χρήση δεν φαίνεται πουθενά. Η εκμετάλλευση των δυνατοτήτων του κινηματογράφου, ως ένα θέαμα με μεγάλη απήχηση στην ελληνική κοινωνία φαίνεται ότι δεν απασχόλησε το καθεστώς, το οποίο αρκέστηκε σε ρυθμιστικές και –υπερβολικά πολλές φορές– κατασταλτικές διατάξεις.

Συγκεκριμένα, στον Α.Ν. 140/1967 (ΦΕΚ 165Α/30.9.67) επισημαίνεται ο τρόπος χαρακτηρισμού μιας ταινίας ως κατάλληλη ή ακατάλληλη δι' ανηλίκους. Μάλιστα ο ορισμός καταλληλότητας ταινιών (*«κατάλληλοι δι' ανηλίκους ταινίες δύνανται να χαρακτηρισθώσιν ιδίως αι τονώνουσαι την προς την Πατρίδα αγάπην και εξυψώνονται τα εθνικά και ανθρωπιστικά ιδεώδη, εμπνέουσαι το θάρρος, την αυτοθυσίαν, την καλωσύνη, (...)»* άρθ.2, παρ.4) ελάχιστα έχει διαφοροποιηθεί από εκείνο του Ν.Δ. 1108/1942. Επιπλέον, ο ασφυκτικός έλεγχος των επιτροπών για την καταλληλότητα δι' ανηλίκους επεκτείνεται με τον συγκεκριμένο νόμο στα τρέϊλερ, στα πανώ και στις διαφημιστικές φωτογραφίες των ταινιών, οι οποίες εγκρίνονται από την αρμόδια Επιτροπή ελέγχου φωτογραφίας. (άρθ. 1).

Ο Α.Ν. 329/1968 (ΦΕΚ 57Α/19.3.68) επιτρέπει τους ξένους παραγωγούς την μείωση ή απαλλαγή από τα τέλη χαρτόσημου και άλλων δικαιωμάτων του Δημοσίου ή τρίτων, επιβεβαιώνοντας την πάγια κρατική τακτική των διευκολύνσεων και οικονομικών απαλλαγών υπέρ ξένων παραγωγών.<sup>100</sup>

Ο Α.Ν. 394/1968 (ΦΕΚ 95Α/4.5.68) καθορίζει εκ νέου τις επιτροπές λογοκρισίας (πρωτοβάθμιες και δευτεροβάθμιες), οι οποίες είναι υπεύθυνες για την έκδοση αδειών λήψης σκηνών, προβολής κινηματογραφικών ταινιών, *«συμπεριλαμβανομένων και των διαφημιστικών τοιούτων (τρέϊλερς), ως και του κειμένου διαλόγων τοιούτων ταινιών (σεναρίων)»*. Τα μέλη των επιτροπών και των αναπληρωτών τους ορίζονται από τη Γενική Διεύθυνση Τύπου και Πληροφοριών του Υπουργείου Προεδρίας της Κυβερνήσεως και άτομα, που διακρίνονται για τις γενικές και ειδικές γνώσεις τους, την εν γένει μόρφωσή τους, την εμπειρία και τις ικανότητες τους συμβάλλουν με την βοήθειά τους τις επιτροπές στο έργο τους (άρθ. 1, παρ. 1).

---

Νέα, Αθήνα, 2007, σ. 40 και Γεώργιος-Αλέξανδρος Μαγκάκης, «Η κατάληψη της Νομικής, ο πιο κρίσιμος σταθμός του αντιδικτατορικού αγώνα» στο *ό.π.*, σ. 64.

<sup>100</sup> Χρ. Σωτηροπούλου, *Ελληνική κινηματογραφία 1965-1975*, σ. 45.



Με τον Α.Ν. 484/1968 (ΦΕΚ 169Α/31.7.68) οι αρμοδιότητες του Υπουργείου Βιομηχανίας και της Γνωμοδοτικής Επιτροπής Κινηματογραφίας μεταβιβάζονται στο Υπουργείο Προεδρίας Κυβερνήσεως και στην αρμόδια οριζόμενη από το Υπουργείο Επιτροπή.

Ο υποχρεωτικός χαρακτήρας της παροχής άδειας από την αρμόδια επιτροπή για την προβολή μιας ταινίας σε κινηματογραφικές εκδηλώσεις στο εξωτερικό και εσωτερικό (αρθ.1) προβλέπεται από το Ν.Δ. 241/1969 (ΦΕΚ 144Α/25.7.69). Σύμφωνα με το διάταγμα αυτό, η επιτροπή αποφαινεται επί της αδειοδότησης της ταινίας σύμφωνα με κριτήρια καλλιτεχνικής και τεχνικής αρτιότητας, αλλά και «*εξ απόψεως συμφωνίας του περιεχομένου αυτών προς τας θρησκευτικές αντιλήψεις, τας παραδόσεις του Ελληνικού Λαού, το πολιτιστικόν και πνευματικόν επίπεδον τούτου, την δημόσιαν τάξιν και εθνικήν ασφάλειαν*» (αρθ.2). Σύμφωνα με τα προαναφερθέντα κριτήρια, ταινίες, οι οποίες δεν αναπαρήγαγαν εικόνες και θέματα αποδεκτά από το καθεστώς, δεν είχαν καμία ελπίδα για αδειοδότηση εξαγωγής ή συμμετοχής στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Ο Ν.Δ. 58/1973 (ΦΕΚ 149Α/19.7.73) είναι ο δεύτερος κατά σειρά νόμος που αναφέρεται ρητά στην ανάπτυξη της ελληνικής κινηματογραφίας και έρχεται να αντικαταστήσει ή τροποποιήσει διατάξεις του Ν.Δ. 4208/61. Για πρώτη φορά κάποιος νόμος για τον κινηματογράφο κάνει αναφορά και στην τηλεόραση, η οποία έχει ήδη βρει την θέση της στα συνταγματικά κείμενα του 1968 και 1973 δίπλα στον κινηματογράφο στην ομάδα των μέσων παραστάσεως και λόγου, τα οποία χρήζουν λογοκριτικού ελέγχου. Όπως επισημαίνεται στο άρθρο 1, ως ταινίες πλέον δεν νοούνται μόνο οι κινηματογραφικές, αλλά και οι τηλεοπτικές. Βέβαια, η μέριμνα από τους ιθύνοντες για λήψη μέτρων ειδικώς για το νέο μέσο, περιορίζεται απλά στην τοποθέτηση του όρου «*τηλεοπτικά*» δίπλα στις λέξεις «*κινηματογραφικά ταινία*».

Στο Ν.Δ. 58/1973 ορίζονται και διαχωρίζονται οι προστατευόμενες από τις ενισχυόμενες ταινίες. Ελληνικές κινηματογραφικές ταινίες, οι οποίες διαθέτουν «*προσόντα ιδιαίζόντως καλλιτεχνικά και πνευματικά*» μπορούν να χαρακτηριστούν ως προστατευόμενες, ενώ ως ενισχυόμενες εκείνες που εμφανίζουν σε μεγάλο βαθμό τα προαναφερθέντα προσόντα (αρθ.2 παρ.1). Οι ταινίες αυτές δύνανται να εξάγονται ελεύθερα δίχως την προηγούμενη αδειοδότησή τους από την αρμόδια επιτροπή (άρθ. 3, παρ. 1), να επιβραβεύονται με απευθείας κρατική επιδότηση σε περίπτωση προβολής εθνικών θεμάτων (αρθ.3, παρ.2) και η προβολή τους στις αίθουσες γίνεται υποχρεωτική για τους αιθουσάρχες σε όλη την επικράτεια (αρθ.5). Υπεύθυνοι για τον

χαρακτηρισμό των ταινιών ως προστατευόμενες ή ενισχυόμενες είναι πρωτοβάθμιες και δευτεροβάθμιες επιτροπές, οι οποίες συστήνονται με την σύμφωνη γνώμη των Υπουργείων Εθνικής Οικονομίας και Πολιτισμού και Επιστημών (αρθ.4). Προβλέπεται η χρηματοδότηση της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής με 20.000.000 δραχμές (αρθ.3 παρ.4) και η απονομή χρηματικών βραβείων σε μικρού μήκους ταινίες με «προσόντα ιδιαίζόντως καλλιτεχνικά» (αρθ.3 παρ.3). Επιτρέπεται η ίδρυση ιδιωτικών γραφείων προσελκύσεως και εξυπηρετήσεως ξένων παραγωγών (αρθ.12), η εξομοίωση των συμπαραγόμενων ταινιών, γυρισμένες κατά το ήμισυ στην Ελλάδα με τις ελληνικές ταινίες (αρθ.14) και η επιδότηση των ταινιών αυτών εφόσον έχουν εξαχθεί «εις την αλλοδαπήν» (αρθ.11). Προτείνεται ακόμη η έκδοση Κώδικα προληπτικού ελέγχου κινηματογραφικών και τηλεοπτικών ταινιών «*προς διαφύλαξιν της νεότητος και των ηθών εξ επιβλαβών επιδράσεων του κινηματογράφου*» (αρθ.16) και προβλέπεται η οργάνωση του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (από εκδήλωση επίδειξης της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής) ως Διεθνούς Φεστιβάλ (αρθ. 18).

Μέσα στο διάστημα των επτά χρόνων επιβολής του δικτατορικού καθεστώτος παρατηρείται η διατήρηση της κρατικής στάσης του παρελθόντος απέναντι στο κινηματογραφικό μέσο. Το καθεστώς των κρατικών επιτροπών λογοκρισίας και ελέγχου κινηματογραφικών ταινιών ορίζεται από τον Α.Ν. 394/1968, ο οποίος κινείται στα χνάρια του Ν.Δ. 4208/1961. Ο θεσμικός εξουσιαστικός ρόλος των επιτροπών παραμένει και οι αρμοδιότητές τους κατακερματίζονται. Οι επιτροπές λογοκρισίας εξακολουθούν να έχουν υπέρμετρες εξουσίες απέναντι στους δημιουργούς ταινιών. Όλα τα στάδια της παραγόμενης ταινίας ελέγχονται. Αρχικά, το σενάριο πρέπει να εγκριθεί για να δοθεί έπειτα η άδεια λήψης σκηνών και μετά την ολοκλήρωση της ταινίας, γίνεται η τελική δοκιμαστική προβολή της και του διαφημιστικού τρέϋλερ αυτής μπροστά στην αρμόδια επιτροπή, η οποία αποφασίζει για την αδειοδότηση ή μη της προβολής της ταινίας στις αίθουσες. Η έκδοση των αδειών αυτών είναι αρμοδιότητα των Επιτροπών Ελέγχου κινηματογραφικών ταινιών που διορίζονται από το Υπουργείο Προεδρίας Κυβερνήσεως. Ενώ συγκεχυμένη εικόνα σχηματίζεται και για τα πρόσωπα που βοηθούν τις επιτροπές στο έργο τους, καθώς τα οριζόμενα από το νόμο προσόντα, βάση των οποίων καλύπτονταν οι θέσεις, είναι γενικά και αόριστα. Επίσης, οι νέες επιτροπές, που δημιουργούνται από τα Υπουργεία Εθνικής Οικονομίας και Πολιτισμού και Επιστημών, προσιδιάζουν με τις

Γνωμοδοτικές επιτροπές του Υπουργείου Βιομηχανίας (Ν.Δ. 4208/1961) και ο ρόλος τους είναι ελάχιστος σημασίας.

Παρόλο που έχουμε τον δεύτερο νόμο για την ανάπτυξη της ελληνικής κινηματογραφίας μέσα στην επταετία, δεν αλλάζει κάτι ουσιαστικά στην αντιμετώπιση του κινηματογραφικού μέσου από το κράτος. Υπάρχει απουσία οικονομικής στήριξης, προγραμματισμού ανάπτυξης και προώθησης της κινηματογραφικής τέχνης. Η κρατική μονομερής αντίληψη για τον κινηματογράφο, η οποία τον αντιμετωπίζει μόνο ως ένα εμπορευματικό προϊόν και όχι ως ένα πολιτιστικό μέσο έκφρασης, αντανακλάται στο ελλιπέστατο νομικό καθεστώς, βασικά χαρακτηριστικά του οποίου ήταν «η αποσπασματικότητα των διατάξεων, η πολυδιάσπαση των αρμοδιοτήτων σε διάφορα υπουργεία, η γραφειοκρατική και αναποτελεσματική δομή των υπαρχόντων μέτρων και η παντελής έλλειψη σφαιρικής και ολοκληρωμένης αντίληψης για την προώθηση της κινηματογραφικής τέχνης».<sup>101</sup>

Ουσιαστικά, το νομικό καθεστώς που αφορά τον κινηματογράφο κατά τα χρόνια της δικτατορίας των Συνταγματαρχών δεν έχει βασικές διαφορές από εκείνο που ίσχυε τα προηγούμενα χρόνια. Το βασικό στοιχείο που ορίζει την λειτουργία της ελληνικής κινηματογραφίας συνεχίζει να είναι ο ασφυκτικός κατασταλτικός έλεγχος επί όλων των σταδίων δημιουργίας μιας ταινίας από αρμόδιες επιτροπές, τα μέλη των οποίων μπορούν πιο εύστοχα να χαρακτηρισθούν κρατικοί υπάλληλοι, παρά οι έχοντες τις κατάλληλες γνώσεις για μία τέτοια θέση. Ο έλεγχος όμως αυτός, πέρα ότι ορίζεται ρητώς μέσα από τις διατάξεις των νόμων, λειτουργεί και προληπτικά, εφόσον η ελληνική κινηματογραφία προβαίνει στην μέθοδο της αυτολογοκρισίας προλαβαίνοντας έτσι την πιθανή επέμβαση της κρατικής λογοκρισίας.

---

<sup>101</sup> Ο.π., σ. 44.

### 3. Η ελληνική κινηματογραφία στα χρόνια της δικτατορίας των Συνταγματαρχών

Κατά την περίοδο της επιβολής του δικτατορικού καθεστώτος των Συνταγματαρχών η ελληνική κινηματογραφία χαρακτηρίζεται αρχικά από την απότομη άνθισή της, αλλά και από την αντίστοιχη κατάπτωσή της στα επόμενα χρόνια. Η άνθιση της σχετίζεται με τις αυξανόμενες πρωτοβουλίες ιδιωτών να ασχοληθούν με την παραγωγή ταινιών, αλλά και την τεράστια απήχηση που είχαν οι ελληνικές ταινίες στο κοινό. Η ανοδική τάση των παραγόμενων ταινιών και των εισιτηρίων συνοδεύτηκε και από την απότομη αύξηση δημιουργίας νέων κινηματογραφικών αιθουσών. Η εμφάνιση όμως της τηλεόρασης στην ελληνική κοινωνία θα αλλάξει τα δεδομένα της ελληνικής κινηματογραφίας με την κατακόρυφη μείωση των παραγόμενων ταινιών και την εγκατάλειψη των αιθουσών από μία μεγάλη μερίδα του κοινού. Σε όλη τη πορεία της ελληνικής κινηματογραφίας κατά την επταετία η πολιτεία συμπεριφέρεται ως ένας απλός παρατηρητής, ο οποίος εισπράττοντας την σχετική φορολογία, διατηρεί μια ξεκάθαρα επιχειρηματική σχέση με το κινηματογράφο.

Πιο συγκεκριμένα, από το 1964 μέχρι το 1971 η παραγωγή ελληνικών ταινιών αγγίζει ή και ξεπερνάει τις 100 ετησίως, αριθμός πρωτόγνωρος για τα δεδομένα της ελληνικής κινηματογραφίας. Η χρονολογία-κορωνίδα της ελληνικής παραγωγής είναι το έτος 1967, κατά το οποίο παράγονται 196 ταινίες, για να ακολουθήσουν οι διόλου ευκαταφρόνητοι αριθμοί παραγομένων ταινιών στα ακόλουθα έτη: 183 ταινίες το 1968, 121 ταινίες το 1969 και 131 ταινίες το 1970.<sup>102</sup> Παράλληλα με την αύξηση αυτή σημειώνεται η δίχως προηγούμενο προσέλευση του κοινού στις κινηματογραφικές αίθουσες με τον αριθμό εισιτηρίων να σπάει κάθε ρεκόρ κατά τις προαναφερθείσες χρονολογίες. Αριθμός, ο οποίος δεν πέφτει κάτω από τα 130 εκ. ανά κινηματογραφική σεζόν από το 1966 μέχρι το 1969.<sup>103</sup> Επίσης, ταυτόχρονα παρατηρείται η αύξηση του αριθμού των κινηματογραφικών αιθουσών -αύξηση λογική, αν σκεφτεί κανείς την υπερπροσφορά των ταινιών προς προβολή, αλλά και το υπέρμετρο ενδιαφέρον του κοινού για αυτές. Οι αίθουσες των χειμερινών

<sup>102</sup> Χρ. Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο*, σ. 38.

<sup>103</sup> *Ο.π.*, σ. 37.

κινηματογράφων ξεπερνούν τις 1000 σε όλη την επικράτεια από το 1968 και έπειτα, από τις οποίες το 1/3 βρίσκεται στην περιοχή Αθηνών, Πειραιώς και περιχώρων.<sup>104</sup> Επίσης, στην ίδια περίοδο ευδοκμεί και το είδος του θερινού κινηματογράφου, ο αριθμός των αιθουσών του οποίου ακολουθεί μια ανάλογη αυξητική πορεία.<sup>105</sup>

Η πρωτοφανής αύξηση της παραγωγής ταινιών, των εισιτηρίων και του αριθμού των αιθουσών χαρακτηρίζει την πρώτη φάση της ελληνικής κινηματογραφίας κατά την επταετία, εκείνη της άνθισης της. Κατά την περίοδο αυτή η γενικότερη οικονομική ανάπτυξη και πολιτική κατάσταση ευνόησαν την στροφή κεφαλαίων προς την κινηματογραφική ενασχόληση και οι ιδιώτες από την μεριά τους είδαν τον κινηματογράφο ως ένα μέσο εύκολου και γρήγορου πλουτισμού.<sup>106</sup> Ο αριθμός των εταιρειών παραγωγής<sup>107</sup> ξεπερνά κάθε προηγούμενο και είναι ενδεικτικός των ιδιαίτερων συνθηκών που ευνόησαν την ανάπτυξη της ελληνικής κινηματογραφίας. Η λογική των επιχειρηματιών που ασχολούνται με το μέσο κινείται στην γραμμική εξίσωση του κινηματογραφικού με το εμπορευματικό προϊόν. Δεν τους ενδιέφερε λοιπόν η δημιουργία έργων βάση καλλιτεχνικών κριτηρίων, αλλά η εξοικονόμηση οικονομικών πόρων και εξασφάλιση κερδών με την προβολή της ταινίας. Γι' αυτό το λόγο, οι περισσότερες ταινίες της περιόδου χαρακτηρίζονται από προχειρότητα σε συνδυασμό με την ελαχιστοποίηση εξόδων παραγωγής.<sup>108</sup>

Παράγοντας που οδήγησε στην αύξηση της ελληνικής παραγωγής είναι η μεγάλη απήχηση του κινηματογραφικού μέσου στο κοινό. Ο ελληνικός κινηματογράφος «κατέκτησε» την ελληνική κοινωνία, συνδυάζοντας την χαμηλή τιμή του εισιτηρίου με την οικεία και αναγνωρίσιμη θεματολογία των ελληνικών ταινιών, αλλά και την ελληνική γλώσσα, η οποία λειτούργησε ως γέφυρα ανάμεσα στο μέσο και τα κοινωνικά στρώματα με χαμηλό μορφωτικό επίπεδο.<sup>109</sup> Η μαζική προσέλευση στις κινηματογραφικές αίθουσες για την παρακολούθηση ελληνικών ταινιών οφείλεται εν μέρει και στο φαινόμενο της εσωτερικής μετανάστευσης, που σημάδεψε την ελληνική κοινωνία την εξεταζόμενη περίοδο. Ο κύριος όγκος των μεταναστών προέρχονταν από αγροτικές περιοχές και κατευθύνονται προς τα μεγάλα αστικά κέντρα και κυρίως

<sup>104</sup> Χρ. Σωτηροπούλου, *Ελληνική κινηματογραφία 1965-1974*, σσ. 151-152.

<sup>105</sup> *Ο.π.*, σ. 152.

<sup>106</sup> *Ο.π.*, σ. 82.

<sup>107</sup> Κατά την δεκαετία 1965-1975 ο αριθμός των εταιρειών παραγωγής ταινιών είναι 243. Από αυτές μόνο 3 εταιρείες παράγουν νέες ταινίες κάθε χρόνο, 17 εταιρείες λειτουργούν πάνω από 5 χρόνια και 139 εταιρείες ιδρύονται για να παράγουν μόνο μια ταινία και να διαλυθούν το επόμενο έτος. *Ο.π.*, σ. 84.

<sup>108</sup> Χρ. Σωτηροπούλου, *Η διασπορά...*, σ. 56.

<sup>109</sup> Χρ. Σωτηροπούλου, *Ελληνική κινηματογραφία 1965-1975*, σ. 132.

προς τις περιφέρειες της πρωτεύουσας<sup>110</sup> και συμπρωτεύουσας, αναζητώντας εργασία και ένα καλύτερο επίπεδο ζωής.<sup>111</sup> Τα τμήματα αυτά του πληθυσμού αποκαμωμένα από τις άθλιες συνθήκες ζωής στην ύπαιθρο, αλλά και αποκομμένα από το οικείο περιβάλλον βρίσκουν στον κινηματογράφο ένα φτηνό και διασκεδαστικό μέσο ψυχαγωγίας. Αλλά και για το μεγαλύτερο τμήμα της ελληνικής κοινωνίας ο κινηματογράφος είναι από τα πιο αγαπητά μέσα διασκέδασης, γιατί αποτελεί συγχρόνως κοινωνική δραστηριότητα και πολιτιστική συμπεριφορά.<sup>112</sup>

Τα είδη των ταινιών, που μεσουρανούσαν στην επταετία του δικτατορικού καθεστώτος ήταν οι φαρσοκωμωδίες, τα μιούζικαλ, τα κοινωνικά αισθηματικά δράματα και οι ταινίες σεξ.<sup>113</sup> Παρατηρείται, επίσης, η στροφή της ελληνικής κινηματογραφίας προς τις «ιστορικές» ταινίες και συγκεκριμένα προς την παραγωγή ταινιών με θέμα τον Εμφύλιο πόλεμο, η οποία ενισχύονταν υλικά (με στρατιωτικά μέσα) και οικονομικά από το ίδιο το καθεστώς.<sup>114</sup> Οι ταινίες αυτές, τα «εθνικιστικά υπερθεάματα» ήταν άμεσα ιδεολογικοποιημένα, καθώς η χροιά της κυρίαρχης αντικομμουνιστικής ιδεολογίας μέσα σε αυτές ήταν ευδιάκριτη.<sup>115</sup> Χαρακτηριστικό στοιχείο των συγκεκριμένων ταινιών ήταν το πρότυπο του ήρωα-πατριώτη, που εξάπτει τα αισθήματα εθνικής υπερηφάνειας και ανωτερότητας.<sup>116</sup>

Τα υπόλοιπα είδη ταινιών χαρακτηρίζονταν από την επανάληψη και τυποποίηση της θεματικής του εμπορικού κινηματογράφου των προηγούμενων χρόνων και η αφηγηματικότητά τους αντιστοιχούσε στην «πιο εύληπτη δομή μηνύματος, τη θεματική ύλη που αντλείται από την οικεία ελληνική πραγματικότητα της πόλης και της υπαίθρου, διευκολύνοντας την ταύτιση ήρωα-θεατή στο φανταστικό επίπεδο, την κοινότυπη ρεαλιστική γραφή που δίνει την ψευδαίσθηση της αληθοφάνειας και την ένταση των σημασιοδοτήσεων που ευνοεί την άμεση πρόσληψή τους».<sup>117</sup> Σχεδόν όλες οι ταινίες του είδους χαρακτηρίζονται από την τελική δικαίωση και ευτυχή

<sup>110</sup> Μέσα στη δεκαετία 1961-1971 ο πληθυσμός της Αθήνας αυξήθηκε κατά 33%, ο οποίος απαρτιζόταν τότε περίπου 2,5 εκ. κατοίκους σε μια Ελλάδα των 8,7 εκ.. Ε. Καβουριάρης, «Μερικές σκέψεις για τις αιτίες και τις συνέπειες της μετανάστευσης» στο *Οικονομική ανάπτυξη και μετανάστευση στην Ελλάδα*, Κάλβος, Αθήνα, 1974, σ. 32.

<sup>111</sup> Βασίλης Καραποστόλης, *Η καταναλωτική συμπεριφορά στην ελληνική κοινωνία 1960-1975*, ΕΚΚΕ, Αθήνα, 1983, σ. 109.

<sup>112</sup> Χρ. Σωτηροπούλου, *ό.π.*, σ. 60.

<sup>113</sup> Φ. Λαμπρινός, *ό.π.*, σ. 237 και Χρ. Σωτηροπούλου, *ό.π.*, σ. 91.

<sup>114</sup> Φ. Λαμπρινός, *ό.π.*, σ. 234.

<sup>115</sup> Χρ. Σωτηροπούλου, *Η διασπορά...*, σ. 100.

<sup>116</sup> Χρ. Σωτηροπούλου, *Ελληνική κινηματογραφία 1965-1975*, σ. 96.

<sup>117</sup> Ειρήνη Σηφάκη, «Τηλεόραση και κινηματογράφος: σύγχρονες οικονομικές, παραγωγικές και πολιτιστικές πρακτικές» στο *Ο κόσμος της τηλεόρασης, Θεωρητικές προσεγγίσεις, ανάλυση προγραμμάτων και ελληνική πραγματικότητα*, Ιωάννα Βάβου (διευθ.), Ηρόδοτος, Αθήνα, 2010, σ. 561.

κατάληψη των ηρώων, χαρίζοντας στο κοινό ικανοποίηση για την επιλογή της ταινίας.

Η απήχηση που έχουν οι ταινίες στο κινηματογραφικό κοινό δεν εξαρτάται τόσο από το είδος τους ή τη θεματολογία τους, αλλά πρωτευόντως από τους ηθοποιούς που έπαιζαν. Συγχρόνως, λοιπόν, με την άνθιση της ελληνικής κινηματογραφίας εμφανίζονται οι πρώτοι ηθοποιοί-σταρ της μεγάλης οθόνης, οι οποίοι θα γοητεύσουν το ελληνικό κοινό. Οι ταινίες της Αλίκης Βουγιουκλάκη πρωτοστατούν στον πίνακα των εισιτηρίων των κινηματογραφικών περιόδων 1967-1974, ενώ δεν λείπει και η συνεχής παρουσία των ταινιών του Θανάση Βέγγου από τον ίδιο πίνακα.<sup>118</sup>

Όμως, η εμφάνιση της τηλεόρασης στην ελληνική κοινωνία στα μέσα της δεκαετίας του 1960 επηρεάζει καταλυτικά την ελληνική κινηματογραφία. Από το 1969 και μετά ο αριθμός των παραγομένων ταινιών μειώνεται αισθητά για να φτάσει το 1974 μόλις τις 47.<sup>119</sup> Ο τυχодιωκτισμός που χαρακτήριζε την ελληνική παραγωγή στιγματίζεται από την εμφάνιση της τηλεόρασης και την καθολική της επικράτηση στις προτιμήσεις του ελληνικού κοινού. Έτσι, λοιπόν οι πολυάριθμοι ιδιώτες που ενασχολήθηκαν με τα κινηματογραφικά δρώμενα με στόχο τον εύκολο πλουτισμό αρχίζουν να στρέφονται σε νέες, πιο επικερδείς επιχειρήσεις. Επίσης, ανάλογη πτωτική πορεία διαγράφεται και στον πίνακα των εισιτηρίων, τα οποία μέχρι το 1974 μόλις που θα πλησιάζουν τα 60 εκ..<sup>120</sup> Το κινηματογραφικό κοινό των χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων αναζητώντας μια διασκέδαση δίχως απαιτήσεις για συμμετοχή και προβληματισμούς στρέφεται στην τηλεόραση, η οποία του προσφέρει τους ίδιους και αναγνωρίσιμους κώδικες με τον κινηματογράφο.<sup>121</sup> Από την άλλη, ο αριθμός των αιθουσών δεν αλλάζει σημαντικά την περίοδο αυτή, καθώς η επένδυση στην αίθουσα δεν επιτρέπει την εύκολη μετατροπή της χωρίς ιδιαίτερα υψηλή οικονομική επιβάρυνση.<sup>122</sup>

Αντιστρόφως ανάλογη με την πορεία του ελληνικού κινηματογράφου είναι εκείνη της ελληνικής τηλεόρασης, η οποία σημειώνει ραγδαίο ρυθμό διεξόδου στην

<sup>118</sup> Η ταινία *Το πιο λαμπρό αστέρι* κάνει 652.661 εισιτήρια την περίοδο 1967/68, *Η αρχόντισσα και ο αλήτης* 750.380 εισιτήρια την περίοδο 1968/69, *Η δασκάλα με τα χρυσά μαλλιά* 739.001 εισιτήρια την περίοδο 1969/70 και την επόμενη περίοδο η *Υπολοχαγός Νατάσα* κάνει 751.117 εισιτήρια, αριθμός ρεκόρ αξεπέραστος μέχρι και σήμερα. Ο Θανάσης Βέγγος με την ταινία του *Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση;* κατακτά την κορυφή την περίοδο 1971/1972, κόνοντας 640.471 εισιτήρια. Οι αριθμοί των εισιτηρίων αντιστοιχούν στις αίθουσες α' προβολής Αθηνών, Πειραιώς και περιχώρων. Στάθης Βαλούκος, *ό.π.*, σσ. 326-330.

<sup>119</sup> Χρ. Σωτηροπούλου, *Η διασπορά...*, σ. 38.

<sup>120</sup> *Ο.π.*, σ. 37.

<sup>121</sup> Χρ. Σωτηροπούλου, *Ελληνική κινηματογραφία 1965-1975*, σ. 133.

<sup>122</sup> Χρ. Σωτηροπούλου, *Η διασπορά...*, σ. 97.

ελληνική κοινωνία. Το 1966 το 2% των Ελλήνων έχουν συσκευή τηλεόρασης, το 1970 το 3,5% και μέχρι το 1974 το ποσοστό αυξάνεται και φτάνει το 13,6% του πληθυσμού.<sup>123</sup> Η τηλεόραση δίνει την δυνατότητα πλέον στο κοινό να ψυχαγωγηθεί από το σπίτι, δίχως να πληρώσει τίποτα. Ενδεικτικό στοιχείο είναι ότι τα εγχώρια ψυχαγωγικά προγράμματα μυθοπλασίας αποκτούν κεντρική θέση στο πρόγραμμα της ελληνικής τηλεόρασης.<sup>124</sup> Τα δύο κρατικά κανάλια ΕΙΡΤ (Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας και Τηλεόρασης) και ΥΕΝΕΔ (Υπηρεσία Ενημέρωσης Ενόπλων Δυνάμεων), τα οποία τίθενται σε λειτουργία το 1970 είναι υπό την πλήρη εποπτεία του κράτους. Το καθεστώς της κρατικής λογοκρισίας ελέγχει όλα τα στάδια της παραγωγής τηλεοπτικών προγραμμάτων (σενάριο, γυρίσματα, μοντάζ), καθώς και το πολιτικό παρελθόν των συντελεστών παραγωγής, ενώ η αυτολογοκρισία των σεναριογράφων αποτελεί συνήθης τακτική.<sup>125</sup> Έχοντας διαμορφωθεί ως θεσμός στην διάρκεια της χούντας, η τηλεόραση λειτουργεί ως προπαγανδιστικό εργαλείο, ως ένα πιστό καθεστωτικό όργανο, το οποίο παράγει και διαδίδει μια δημαγωγική πληροφόρηση.<sup>126</sup>

Η καθολική διείσδυση της τηλεόρασης στα ελληνικά νοικοκυριά με την ταυτόχρονη εγκατάλειψη της ελληνικής κινηματογραφικής ταινίας και αίθουσας<sup>127</sup> από ένα μεγάλο τμήμα του κοινού οφείλεται από τη μία στην ανικανότητα των κρατικών φορέων και επενδυτών να αξιοποιήσουν με ορθολογικό τρόπο τα μεγάλα κέρδη της (ποσοτικής) άνθισης της ελληνικής παραγωγής, αλλά και στην ευκαιριακή σχέση της μεγάλης μερίδας του κοινού με το κινηματογραφικό μέσο.<sup>128</sup> Το κράτος μένει αδιάφορο απέναντι στα πρωτόγνωρα δεδομένα του ελληνικού κινηματογράφου κατά τα πρώτα χρόνια της δικτατορίας. Δεν προσαρμόζει την νομοθεσία του, ούτως ώστε να θέσει τις υποδομές για την ανάπτυξη και εξέλιξη μιας εθνικής κινηματογραφίας και απλά απολαύει την βαριά φορολογία που έχει επιβάλει στην

<sup>123</sup> Μανώλης Χαιρετάκης, «Η διείσδυση της TV και το κοινό της στην Ελλάδα» στο *Τηλεόραση και επι-κοινωνία*, Κλήμης Ναυρίδης (επιμ.), Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1988, σ. 198.

<sup>124</sup> Αγγελική Κοκουτσάκη-Monpiet, «Ελληνικά προγράμματα μυθοπλασίας: διαχρονική εξέλιξη και τάσεις παραγωγής» στο *Ο κόσμος της τηλεόρασης. Θεωρητικές προσεγγίσεις, ανάλυση προγραμμάτων και ελληνική πραγματικότητα*, σ. 430.

<sup>125</sup> *Ο.π.*, σ. 429.

<sup>126</sup> Ιωάννα Βώβου, «Στοιχεία για μια μετά-ιστορία της ελληνικής τηλεόρασης. Το μέσο, η πολιτική και ο θεσμός» στο *Ο κόσμος της τηλεόρασης*, σσ. 99, 103.

<sup>127</sup> Σύμφωνα με την Ε. Σηφάκη, η κάθετη πτώση της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής μετά το 1970 οφείλεται στην υψηλή τηλεθέαση του ψυχαγωγικού προγράμματος της ΥΕΝΕΔ. Ενώ σύμφωνα με την Μ. Κομνηνού, δίχως την παρακμή του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου δεν θα ήταν εφικτή η απήχηση του ψυχαγωγικού προγράμματος. Ειρήνη Σηφάκη, *ό.π.*, σ. 541 και Μαρία Κομνηνού, «Τηλεόραση και κινηματογράφος: η διαμάχη για την ηγεμονία στην περίοδο της δικτατορίας 1967-1974» στο *Η δικτατορία 1967-1974*, σ. 177.

<sup>128</sup> Χρ. Σωτηροπούλου, *Ελληνική κινηματογραφία 1965-1975*, σσ. 62-63.



τιμή του εισιτηρίου,<sup>129</sup> η οποία ουσιαστικά επιβαρύνει τους αιθουσάρχες. Μόνο το 1973 με το Ν.Δ. 58/1973 δείχνει κάποια σημάδια ανάληψης ευθύνης για την ανάπτυξη της ελληνικής κινηματογραφίας, δίχως όμως σημαντικά αποτελέσματα, όπως σημειώθηκε παραπάνω. Από την άλλη, το ιδιωτικό κεφάλαιο, το οποίο ρίχτηκε με ζήλο στην παραγωγή ελληνικών ταινιών επιχειρώντας να βγάλει γρήγορα κέρδη βασίστηκε στους νόμους της ελεύθερης αγοράς. Η ποιότητα των ταινιών αυτών θυσιάζονται στο βωμό του κέρδους, από την στιγμή που υπάρχει το ανθρώπινο δυναμικό, δηλαδή το κινηματογραφικό κοινό που στηρίζει την προσπάθεια αυτή. Το κοινό αυτό, λοιπόν, γεμίζει τις αίθουσες υποδέχοντας με θέρμη τις ελληνικές ταινίες, αλλά όταν εμφανίζεται ένα άλλο είδους διασκέδασης, πιο φτηνό, πιο εύκολα προσβάσιμο, το οποίο αναπαράγει ιστορίες κοινές με τις κινηματογραφικές, εγκαταλείπει δίχως δεύτερη σκέψη τις αίθουσες. Η σχέση του κοινού με τον κινηματογράφο είναι απλά συγκυριακή, σχεδόν επιβεβλημένη από τις κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες ως το πιο φτηνό και διασκεδαστικό δημόσιο θέαμα. Η τηλεόραση αλλάζει όμως την σχέση του κοινού με τον κινηματογράφο. Κερδίζει μεν την «μερίδα του λέοντος», αφήνει δε στις αίθουσες το κοινό, που συνειδητά επιλέγει για την ψυχαγωγία του το κινηματογράφο. Δεν θα αργήσει μάλιστα η τηλεόραση να οικειοποιηθεί τα κινηματογραφικά προϊόντα προβάλλοντάς από το κανάλι της YENEΔ τις αγαπημένες από το πλατύ κοινό ταινίες της Φίνος Φιλμ<sup>130</sup>, διαρρηγνύοντας μια για πάντα την σχέση ενός συγκεκριμένου κοινού με το πάλαι ποτέ αγαπητό τους μέσο, τον κινηματογράφο.

Η κρίση που περνάει ο ελληνικός κινηματογράφος την περίοδο της δικτατορίας είναι περισσότερο κρίση ποσοτική, γιατί η παραγωγή ταινιών μειώνεται και το κοινό εγκαταλείπει τις αίθουσες, παρά ποιοτική, καθώς αναδεικνύεται ένα ρεύμα ανανέωσης της ελληνικής κινηματογραφίας από νέους δημιουργούς. Οι νέοι κινηματογραφιστές αποτελούν τους πρώτους σκηνοθέτες-δημιουργούς στον ελληνικό χώρο, οι οποίοι οικονομικά ανεξάρτητοι με τις μεγάλες εταιρείες παραγωγής επιλέγουν ελεύθερα το θέμα τους, αλλά και τον τρόπο κινηματογράφησή του. Η διαφορά του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, όπως ονομάστηκε το νέο ρεύμα από τον Παλαιό Ελληνικό Κινηματογράφο του εμπορικού κυκλώματος εδράζεται στο

---

<sup>129</sup> Τα έσοδα από την υψηλή φορολογία επί της τιμής του εισιτηρίου δεν πηγαίνουν μόνο υπέρ του κράτους, αλλά και υπέρ τρίτων. Το κράτος αντί να επιστρέφει έστω κάποια χρήματα στον κινηματογράφο για την παραγωγή και ενίσχυση της κινηματογραφίας, χρηματοδοτεί άλλους φορείς μέσω της εισφοράς της Βασιλικής Πρόνοιας. *Ο.π.*, σσ. 70-71.

<sup>130</sup> Ε. Σηφάκη, *ό.π.*, σ. 541.

επίπεδο της γραφής και όχι της θεματογραφίας, καθώς έγινε αντιληπτό από τους νέους κινηματογραφιστές ότι η αντίθεση στο δικτατορικό λόγο δύναται να αρθρωθεί μόνο με νέους κινηματογραφικούς τρόπους γραφής.<sup>131</sup> Οι νέοι δημιουργοί ξεφεύγουν από τους νόμους που επιβάλλει το εμπορικό κύκλωμα παραγωγής, από τη συνηθισμένη νόρμα κινηματογράφησης και την αντιμετώπιση του μέσου ως ένα εμπορευματικό προϊόν. Αλλά και ο τρόπος αντιμετώπισης του θεατή-αποδέκτη αλλάζει ριζικά με την ανάδειξη του ΝΕΚ, καθώς τα έργα των νέων κινηματογραφιστών απαιτούν από τον θεατή συμμετοχή σε μία σχέση ισότιμης επικοινωνίας.<sup>132</sup>

Μέσα στη δικτατορία, λοιπόν, συντάσσεται ο ΝΕΚ και οι νέες πολιτικοποιημένες δυνάμεις των κινηματογραφιστών αφυπνίζονται με αποτέλεσμα την μετάλλαξη της ελληνικής κινηματογραφίας. Ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι την ίδια περίοδο πολλές από αυτές τις ταινίες των νέων κινηματογραφιστών προβάλλονται στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Φεστιβάλ, το οποίο αποτελεί στόχο κάθε νέου κινηματογραφιστή, εφόσον ήταν ο μοναδικός χώρος έκφρασης της εποχής. Το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης την εποχή της άνθισης του εμπορικού κινηματογράφου αποτελούσε βήμα προβολής και διαφήμισης, μέσω της δημοσιότητας, ταινιών του εμπορικού κυκλώματος,<sup>133</sup> ενώ ιδιαίτερος μετά το 1970 η υποχώρηση της μαζικής παραγωγής αφήνει ανοιχτό το πεδίο στην ανάδειξη του ΝΕΚ.<sup>134</sup> Από το 11<sup>ο</sup> Φεστιβάλ του Ελληνικού Κινηματογράφου το 1970 μέχρι και το τέλος της δικτατορίας βραβεύονται ταινίες των νέων κινηματογραφιστών όπως η *Αναπαράσταση* (1970) και οι *Μέρες του '36* (1972) του Θ. Αγγελόπουλου, το *Προξενικό της Άννας* (1972) του Π. Βούλγαρη, ο *Ιωάννης ο βίαιος* (1973) της Τώνιας Μαρκετάκη κ.ά.. Όμως όταν οι ταινίες αυτές βρεθούν στο εμπορικό κύκλωμα των κινηματογραφικών αιθουσών, η επιτυχία και απήχισή τους στο κοινό θα είναι μικρή.<sup>135</sup>

Κατά την διάρκεια της δικτατορίας το εμπορικό κύκλωμα ελέγχει το μεγαλύτερο μέρος της ελληνικής παραγωγής και τουλάχιστον μέχρι το 1970 αποσοβεί τεράστια κέρδη από τα πρωτόγνωρα επίπεδα προσέλευσης του κοινού στις αίθουσες. Το κράτος δεν φαίνεται να ενοχλείται ούτε από τα μεγάλα ποσά που εξασφαλίζει μέσω

<sup>131</sup> Φ. Λαμπρινός, *ό.π.*, σ. 236.

<sup>132</sup> Χρ. Σωρηροπούλου, *Η διασπορά...*, σ. 104.

<sup>133</sup> Αναλυτική αναφορά στις ταινίες που συμμετείχαν στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης κατά την διάρκεια της δικτατορίας στο Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Ατγόκερως, Αθήνα, 2002, τ.2, σσ. 13-106.

<sup>134</sup> Γ. Μπακογιαννόπουλος, *ό.π.*, σ. 336.

<sup>135</sup> Σ. Βαλούκος, *ό.π.*, σ. 327-330.

της μεγάλης φορολογίας επί της τιμής του εισιτηρίου, αλλά ούτε και από τις ίδιες της ταινίες του εμπορικού κυκλώματος. Εξάλλου η πλειονότητα των ταινιών αυτών αναπαράγουν τα τυποποιημένα κλισέ μιας εξαθλιωμένης πραγματικότητας και της μοιραλατρικής της αντιμετώπισής από τους ήρωες. Μιας πραγματικότητας, της οποίας οι ουσιαστικές αιτίες μένουν αόρατες και ανύπαρκτες, ενώ το τυχαίο, το απρόβλεπτο και η ατομική προσπάθεια είναι τα μόνα στοιχεία που μπορούν να καθορίσουν τα γεγονότα.<sup>136</sup> Στις ταινίες αυτές δεν γίνεται προσπάθεια καταγραφής της κοινωνικής πραγματικότητας και γι' αυτό δεν ενοχλούν το κράτος. Ο κύριος όγκος της ελληνικής κινηματογραφίας συμπλέει με τις επιταγές του δικτατορικού καθεστώτος<sup>137</sup> δημιουργώντας έναν «ακίνδυνο», διασκεδαστικό κινηματογράφο.

Ενδιαφέρον προκαλεί η διαφορετική αντιμετώπιση του θέματος του Εμφυλίου από τον εμπορικό κινηματογράφο πριν και μετά την επιβολή της δικτατορίας. Κατά την προηγούμενη περίοδο η κινηματογραφική διαπραγμάτευση του θέματος του Εμφυλίου ήταν απαγορευτική. Από το 1967 το ίδιο το δικτατορικό καθεστώς δείχνει το ενδιαφέρον του για την κινηματογραφική αποτύπωση της πρόσφατης ελληνικής ιστορίας. Με αυτό τον τρόπο, φυσικά επιχειρούσε μια νέα ανάγνωση του παρελθόντος και επιθυμούσε να εκφράσει ένα λόγο ως προς την ερμηνεία των «ιστορικών γεγονότων», που να ανταποκρίνεται στο κοινό αυτό που ασπάζόταν τη λογική του μετεμφυλιακού κράτους των εθνικοφρόνων.<sup>138</sup> Η ένθερμη υποστήριξη της δικτατορίας σε αυτό το είδος της ελληνικής κινηματογραφίας επιβεβαιώνεται πέρα από την προσφορά των στρατιωτικών μέσων στις ταινίες αυτές, αλλά και στην κρατική χρηματοδότησή τους.<sup>139</sup> Μέσα από τις ταινίες αυτές αναπαράγεται η κυρίαρχη αντικομμουνιστική ιδεολογία της εποχής, λειτουργώντας προπαγανδιστικά για την διατήρηση της ιδεολογικής πώλησης.

Αντιθέτως, η κινηματογραφική διαχείριση του παρελθόντος γίνεται με διαφορετικό τρόπο από τους νέους κινηματογραφιστές. Αυτοί επιχειρούν να αρθρώσουν ένα λόγο που να ανταποκρίνεται «στο κοινό αίσθημα περί δικαίου, στην αμφισβήτηση της επιβεβλημένης εκδοχής και εντέλει στη διαμόρφωση μιας νέας απαίτησης για την

<sup>136</sup> Χρ. Σωτηροπούλου, *Ελληνική κινηματογραφία 1965-1975*, σσ. 92-93.

<sup>137</sup> Γ. Σολδάτος, *ό.π.*, σ. 7.

<sup>138</sup> Φ. Λαμπρινός, *ό.π.*, σ. 236.

<sup>139</sup> Το 1970 ιδρύεται η «Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων Ανώνυμο Βιομηχανική και Εμπορική Εταιρεία» από την Ελληνική Τράπεζα Βιομηχανικής Αναπτύξεως, η οποία διοχετεύει στην ελληνική κινηματογραφία κεφάλαιο των 20.000.000 δρχ. Η χρηματοδότηση κατευθύνθηκε κυρίως σε ταινίες που διαπραγματεύονταν ιστορικά θέματα όπως *Η χαρραγή της νίκης* (1971) των Δαμασκηνού-Μιχαηλίδη, ο *Παπαφλέσσας* (1971) των Πάρις-Φίνου. Χρ. Σωτηροπούλου, *ό.π.*, σσ. 86-87.

ιστορία».<sup>140</sup> Παρά τον ασφυκτικό λογοκριτικό έλεγχο οι ταινίες αυτές δεν αντιμετώπισαν προβλήματα με τις κρατικές επιτροπές, αντιθέτως αναδεικνύονταν στο κρατικό κινηματογραφικό φεστιβάλ.

Όσον αφορά τον κύριο όγκο των παραγόμενων ταινιών, ο φόβος της λογοκρισίας μεγάλωνε την κοινοτυπία και ενίσχυε την ομοιομορφία στο ύφος και στο λόγο της ελληνικής κινηματογραφίας.<sup>141</sup> Δημιουργήθηκαν όμως και ταινίες την περίοδο της δικτατορίας, οι οποίες ξεπέρασαν την κοινοτοπία αυτή, αλλά τελικά ήρθαν αντιμετώπιες με την κρατική λογοκρισία.<sup>142</sup> Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι η ταινία του Αλέξη Δαμιανού *Ευδοκία*<sup>143</sup> (1971), η οποία συμμετέχει στο 12<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και βραβεύεται με το βραβείο Α' γυναικείου ρόλου (Μαρία Βασιλείου), αλλά στην συνέχεια απαγορεύεται από τη λογοκρισία για αρκετό καιρό.<sup>144</sup> Επίσης, η ταινία *Μαύρο και άσπρο*<sup>145</sup> (1973) του Θανάση Ρεντζή μετά την προβολή της το 14<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης απαγορεύεται από τη λογοκρισία, αλλά στη συνέχεια προβάλλεται με περικοπές.<sup>146</sup> Την ίδια χρονιά στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης προβάλλεται η ταινία *Κρανίου τόπος*<sup>147</sup> του Κώστα Αριστόπουλου. Η συγκεκριμένη ταινία ενοχλεί τη κρατική λογοκρισία, η οποία αρχικά απαγορεύει την προβολή της με τη δικαιολογία της «ασεβούς αντιμετώπισης των χριστιανικών θεμάτων», αλλά στο τέλος επιτρέπει την προβολή αυτής.<sup>148</sup>

<sup>140</sup> Φ. Λαμπρινός, *ό.π.*, σ. 236.

<sup>141</sup> Χρ. Σωτηροπούλου, *ό.π.*, σ. 96.

<sup>142</sup> Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί ότι οι πληροφορίες για τις λογοκριμένες ταινίες της περιόδου 1967-1974 δεν βασίστηκαν σε πρωτογενείς πηγές, καθώς σύμφωνα με το Υφυπουργείο Τύπου τα πρακτικά της περιόδου για τις λογοκριμένες ταινίες έχουν καταστραφεί, αλλά αντλήθηκαν από την σχετική βιβλιογραφία.

<sup>143</sup> Το θέμα της ταινίας είναι γύρω από τον έρωτα ενός λοχία με μία πόρνη. Ο λοχίας Μπάσκος, γνωρίζει σε μια ταβέρνα μια μοναδικής ομορφιάς και ζωικότητας πόρνη, την Ευδοκία και την ερωτεύεται. Εκείνη τον ξεχωρίζει απ' τους άλλους άντρες κι αρχίζει να κάνει παρέα μαζί του, αλλά ο προστάτης κι αγαπητικός της αντιδρά βίαια. Ο σύντομος ερωτικός δεσμός των δύο νέων οδηγείται σε ποικίλες αμφιταλαντεύσεις. Όταν όμως ο λοχίας απολύεται και είναι έτοιμος να ριχτεί στη μάχη της ζωής, ο προστάτης της Ευδοκίας και οι φίλοι του επανέρχονται, τον ξυλοκοπούν και του παίρνουν την κοπέλα για να συνεχίσουν να την εκμεταλλεύονται.

<http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/778/>

<sup>144</sup> Γ. Σολδάτος, *ό.π.*, σ. 68.

<sup>145</sup> Το θέμα της ταινίας είναι η κατάδειξη του μαύρου (κοινωνική αδράνεια) πάνω στο άσπρο (επαναστατικότητα). Στην αρχή της ταινίας, ένας νεαρός φτάνει στην Αθήνα για να σπουδάσει στη σχολή Καλών Τεχνών, αλλά θα διαφοροποιηθεί από το κλίμα της αναταραχής των γεγονότων του πολυτεχνείου, θέλοντας να αφοσιωθεί στις σπουδές του. Συνάπτει δεσμό με μια κοπέλα, πιάνει δουλειά σε γκαλερί και τελικά καταλήγει σε διαφημιστικό γραφείο.

<http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/1427>

<sup>146</sup> *Ο.π.*, σ. 95.

<sup>147</sup> Στην συγκεκριμένη ταινία ένα συνεργείο κινηματογράφου αποτυπώνει με τη βοήθεια των κατοίκων ενός απομονωμένου χωριού της Μάνης τα Πάθη του Χριστού.

<http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/1276>

<sup>148</sup> *Ο.π.*, σ. 96.

Το γενικευμένο κλίμα φόβου και τρομοκρατίας της περιόδου σε συνδυασμό με την κρατική θεσμοποιημένη λογοκριτική παρέμβαση σε όλα τα στάδια δημιουργίας των ταινιών δεν αφήνει περιθώρια στο κινηματογραφικό έργο να γίνει ένα μέσο δημιουργικής και ελεύθερης έκφρασης, ένας αγωγός της προσωπικής άποψης και γραφής. Ο σκηνοθέτης είναι εγκλωβισμένος στα δίκτυα του κρατικού κατασταλτικού ελέγχου και στις επιταγές ενός κυρίαρχου παραγωγού, ο οποίος τον αντιμετωπίζει ως ένα εκτελεστικό όργανο. Δεν είναι εντυπωσιακός μόνο ο αριθμός των παραγόμενων ταινιών, αλλά και η καθολική απουσία κατάδειξης πλευρών της κοινωνικής πραγματικότητας σε αυτές. Το εμπορικό κύκλωμα της παραγωγής ταινιών δρα σύμφωνα με τους κανόνες της ελεύθερης αγοράς, επομένως δεν υπάρχει περιθώριο λάθους στα στάδια δημιουργίας της ταινίας. Δεν υπάρχει χώρος για ένα σενάριο, που δεν θα αναπαράγει τα κινηματογραφικά κλισέ που «έσπαγαν» ταμεία, ή για μία νέα σκηνοθετική ματιά, στην οποία μπορεί να αντιδρούσε το κοινό. Έτσι, οι ίδιοι οι δημιουργοί μπαίνουν στη θέση του λογοκριτή, αυτολογοκρίνοντας τα έργα τους.

Συνοψίζοντας, η ελληνική κινηματογραφία κατά την επταετία της δικτατορίας στιγματίζεται πρώτον από την ποσοτική της άνθιση με την παράλληλη όμως πτώση της ποιότητας όσον αφορά τον μεγαλύτερο όγκο των παραγόμενων ταινιών και δεύτερον από την εμφάνιση της τηλεόρασης, η οποία θα πάρει τη θέση του κινηματογράφου στις προτιμήσεις του κοινού, το οποίο με τη σειρά του εγκαταλείπει τις αίθουσες. Το δικτατορικό καθεστώς διατηρεί τη πάγια κρατική στάση του παρελθόντος απέναντι στον κινηματογράφο, η οποία χαρακτηρίζεται από την έλλειψη μέριμνας για την δημιουργία υποδομών μιας εθνικής κινηματογραφίας. Παράλληλα, όμως με την αποτυχημένη προσπάθειά της δικτατορίας να διαμορφώσει ένα προπαγανδιστικό κινηματογράφο, το ενδιαφέρον της επικεντρώνεται στο νέο πεδίο διαμεσολαβημένης δημοσιότητας, δηλαδή στην τηλεόραση, η οποία τελεί υπό τον άμεσο έλεγχο του καθεστώτος.<sup>149</sup>

---

<sup>149</sup> Μ. Κομνηνού, *ό.π.*, σ. 182.

## Γ. Η λογοκρισία στον κινηματογράφο στα χρόνια της δικτατορίας των Συνταγματαρχών

### 1. Η περίπτωση της *Ανοιχτής επιστολής του Γιώργου Σταμπουλόπουλου*<sup>150</sup>

Η *Ανοιχτή Επιστολή* γυρίζεται στο μεταίχμιο της δικτατορίας των Συνταγματαρχών και η περιπέτεια της με την λογοκρισία είναι ενδεικτική του στοιχείου ανέλευθειας και καταστολής της προσωπικής έκφρασης, που κυριαρχούσε κατά την περίοδο αυτή. Αποτελεί, επιπλέον, μία από τις πρώτες ταινίες σκηνοθέτη-δημιουργού στον ελληνικό κινηματογράφο. Ο Γιώργος Σταμπουλόπουλος γράφει το σενάριο, σκηνοθετεί την ταινία και συμμετέχει στην παραγωγή της. Έχει λοιπόν τον πρώτο ρόλο στη δημιουργία της ταινίας, την οποία αντιμετωπίζει ως ένα πολιτιστικό στοιχείο προσωπικής έκφρασης και αναζήτησης και όχι ως ένα εμπορευματικό προϊόν.<sup>151</sup>

Το θέμα της ταινίας είναι γύρω από την πρώτη μεταπολεμική γενιά, γύρω από την γενιά εκείνη που μεγάλωσε στην κατοχή. Η ιστορία εξελίσσεται στο παρόν, δηλ. το έτος 1967. Το κεντρικό πρόσωπο, ο Δημήτρης είναι τριάντα χρονών, μικροαστικής καταγωγής. Ζει μαζί με τους γονείς του στα Σεπόλια και δουλεύει ως λογιστής σε μία βιοτεχνία στην Δραπετσώνα τα τελευταία οχτώ χρόνια. Η προσπάθειά του να τελειώσει το Πολυτεχνείο δεν ευδοκίμησε, καθώς τα χρήματα που θα έφερνε σπίτι με την εργασία του θεωρούνταν πιο χρήσιμα από το οικογενειακό του περιβάλλον. Ο Δημήτρης, παιδί της Κατοχής θυμάται στιγμές από τα παιδικά και εφηβικά του χρόνια, οι οποίες τον σημάδεψαν. Οι αναμνήσεις αυτές τον βάζουν σε σκέψεις για τον σημερινό τρόπο ζωής του, ο οποίος δεν τον ικανοποιεί. Ο ίδιος όμως δεν έχει ιδιαίτερες φιλοδοξίες ή κίνητρα για να παλέψει για κάτι καλύτερο. Η πρόσφατη γνωριμία του με μια πλούσια κοπέλα, την Θάλεια τον εισάγει στον «*περίεργο κόσμο*» της αστικής τάξης, στις συνήθειές του και τον τρόπο διασκέδασης. Η ζωή του όμως παραμένει το ίδιο πληκτική, ανούσια και αδιάφορη. Η κήρυξη πτώχευσης της

<sup>150</sup> Το συγκεκριμένο κεφάλαιο βασίζεται στην συνέντευξη του Γιώργου Σταμπουλόπουλου, που παρατίθεται στο κεφάλαιο *Προσωπικές μαρτυρίες*, σσ. 60-67.

<sup>151</sup> Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Γιώργος Σταμπουλόπουλος*, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, Αθήνα, 2004, σ. 9.

μικροβιοτεχνίας που δουλεύει τον φέρνει σε απόγνωση, καθώς ο μισθός του είναι απαραίτητος για το χρεωμένο σπιτικό της οικογένειας. Ψάχνει απεγνωσμένα μια «αξιοπρεπή δουλειά» χρησιμοποιώντας όλες τις γνωριμίες του (τον θείο Περικλή, έναν παλιό του φίλο, έναν βουλευτή). Η εμφάνιση όμως της Μαρίας, μιας νεαρής δασκάλας στη ζωή του θα τον κάνει να αντιμετωπίσει το πρόβλημά του διαφορετικά. Εκείνη οργανώνει νυχτερινά σχολεία για αγράμματους ενήλικες κάθε ηλικίας, αντιμετωπίζοντας το μεγάλο πρόβλημα του αναλφαβητισμού με τον δικό της τρόπο. Ο Δημήτρης την θαυμάζει για την δυναμικότητα και αποφασιστικότητά της και γίνεται φωτεινό παράδειγμα για εκείνον. Στο τέλος ο ήρωας αποφασίζει να εγκαταλείψει το σπίτι των γονιών του και μαζί με αυτό, τον προηγούμενο τρόπο ζωής του και να κάνει μια καινούργια αρχή με την Μαρία.

Η περιπέτεια της *Ανοιχτής επιστολής* ξεκινά ουσιαστικά με την επιβολή της δικτατορίας. Λίγους μήνες νωρίτερα, ο σκηνοθέτης της ταινίας καταθέτει το σενάριο στην Επιτροπή Ελέγχου Κινηματογραφικών ταινιών, το οποίο εν συνεχεία παίρνει την έγκριση και έτσι αδειοδοτείται για την λήψη σκηνών. Σύμφωνα με τον ίδιο τον σκηνοθέτη, το σενάριο, το οποίο εγκρίθηκε από την αρμόδια επιτροπή ήταν ουσιαστικά το ίδιο, βάση του οποίου γυρίστηκε η ταινία. Επομένως δύναται να συναχθεί το συμπέρασμα ότι σύμφωνα με την συγκεκριμένη –διορισμένη πριν την 21<sup>η</sup> Απριλίου- Επιτροπή το σενάριο δεν εμπεριείχε στοιχεία επιλήψιμα. Το γεγονός αυτό βέβαια δεν σήμαινε αυτόματα την θετική έκβαση της τελικής προβολής της ταινίας στις αίθουσες –ακόμη και στην περίπτωση της μη πολιτικής εκτροπής-, εφόσον η εξουσία των επιτροπών εκείνη την εποχή επί των ταινιών ήταν απεριόριστη.

Ο σκηνοθέτης ξεκινάει τα γυρίσματα τον Μάρτη του 1967, σε μία περίοδο πολιτικής και κοινωνικής αναταραχής. Μέχρι και την 21η Απριλίου τα γυρίσματα γίνονται δίχως κάποιο πρόβλημα είτε από τις κρατικές επιτροπές λογοκρισίας, είτε από τις αστυνομικές αρχές, είτε από την εταιρεία συμπαραγωγών (Studio Alfa). Με την εγκαθίδρυση του νέου καθεστώτος διατάσσεται παύση κυκλοφορίας και επομένως τα γυρίσματα σταματάνε. Σύμφωνα με διαταγή του νέου Γενικού Γραμματέα του Υπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως, ο οποίος κατείχε την θέση-κλειδί για τους κινηματογραφιστές, έπρεπε όλες οι άδειες λήψης σκηνών, οι οποίες είχαν εκδοθεί πριν την 21<sup>η</sup> Απριλίου 1967, να ανανεωθούν από τον ίδιο. Ο σκηνοθέτης πιστεύοντας ότι το σενάριο της ταινίας του ήταν «‘από χέρι’ εναντίον την

δικτατορίας» δεν επιχειρεί την ανανέωση του από το νέο καθεστώς και αρχίζει ξανά τα γυρίσματα στις αρχές Μαΐου με το ρίσκο που εμπερίκλειε μια τέτοια απόφαση.

Οι περιπέτειες της ταινίας μέχρι την ολοκλήρωση των γυρισμάτων αποτελούν ενδεικτικό στοιχείο της νέας πολιτικής κατάστασης. Έλεγχοι από αστυνομικές και στρατιωτικές αρχές κατά την διάρκεια των γυρισμάτων και προσαγωγές του σκηνοθέτη στην αστυνομία είναι κάποιες από αυτές. Στους ελέγχους αυτούς ο σκηνοθέτης προφασίζεται ότι η άδεια του έχει ανανεωθεί από τον νέο Γενικό Γραμματέα, αλλά προφορικά. Με αυτό τον τρόπο κατάφερε να ολοκληρώσει τα γυρίσματα τον Σεπτέμβρη του 1967.

Η πρώτη προσπάθεια του Σταμπουλόπουλου να υποβάλλει την *Ανοιχτή επιστολή* στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1967 δεν ευδοκμεί λόγω των αντιδράσεων –μετά την προβολή-, πιέσεων και απειλών των συμπαραγωγών (Studio Alfa) για καταγγελία του στην αστυνομία. Στη συνέχεια, με στόχο την αδειοδότηση της ταινίας για προβολή στις αίθουσες, ο σκηνοθέτης αυτολογοκρίνεται κόβοντας πλάνα ή ολόκληρες σκηνές, που γνώριζε ότι θα ενοχλήσουν την κρατική επιτροπή λογοκρισίας, μειώνοντας έτσι την διάρκεια της ταινίας κατά 15'. Συγκεκριμένα στην σκηνή της απελευθέρωσης (σε ένα από τα φλας μπακ του ήρωα στα παιδικά του χρόνια) τα πρώτα πλάνα, τα οποία δείχνουν να περνούν τρέχοντας οπλισμένοι στρατιώτες του Ε.Λ.Α.Σ. κόβονται από τον ίδιο τον σκηνοθέτη. Επιπλέον, κόβει την σκηνή, στην οποία ο πατέρας του πρωταγωνιστή συζητώντας με έναν γείτονα για τις επικείμενες εκλογές υποστηρίζει την υπάρχουσα κυβέρνηση και τους Αμερικάνους, ενώ ο συνομιλητής του την Ε.Δ.Α..<sup>152</sup> Ένα ακόμη «θύμα» της αυτολογοκρισίας του δημιουργού είναι το πλάνο στην τελευταία σκηνή, όπου οι μαθητές της δασκάλας στο νυχτερινό σχολείο λένε δυνατά και συλλαβιστά την λέξη «ελευθερία», την οποία εκείνη φέρνει ως παράδειγμα μιας πεντασύλλαβης λέξης.

Έχοντας προβεί λοιπόν στην μέθοδο της αυτολογοκρισίας, ο σκηνοθέτης υποβάλλει την ταινία στην Επιτροπή για να πάρει άδεια προβολής στις αίθουσες. Στις η Επιτροπή χαρακτηρίζει την ταινία «ως Ακατάλληλον δι' ανηλίκους» και τελικά δίνει άδεια προβολής (27.10.1967), αφού πρώτα «επέλθουν επ' αυτής αι κάτωθι διαταχθείσαι υπό της Επιτροπής περικοπαί: Έκ της πρώτης πράξεως να περικοπή η φράσις έχω έναν φίλο που εργάζεται εις το υπουργείον, θα του δώσουμε μερικά

<sup>152</sup> Ο διάλογος που ακούγεται είναι ο εξής: *Όχι, θα ψηφίσω Ε.Δ.Α. για να μου κάτσουν οι ΚΚΕδες στο σβέρκο! / Γιατί τώρα που σου κάθονται οι άλλοι, καλά είναι; / Τώρα λέω ό,τι θέλω και κανείς δεν με πειράζει. / Ναι, για πες τίποτα για τους φίλους σου τους Αμερικάνους; / Αν γίναμε άνθρωποι, στους Αμερικάνους το χρωστάμε.*



εκατοστάρικα να μας κάνει τη δουλειά. Εκ της τρίτης πράξεως να κοπή η φράσις 1.200 Αμερικάνοι έχουν σκοτωθεί εις το Βιετνάμ χωρίς να έχουν πετύχει τίποτα'». <sup>153</sup> (Η πρώτη φράση ακούγεται στην σκηνή, όπου ο -άνεργος πια- ήρωας συναντάει έναν παλιό του φίλο με πολλές γνωριμίες για να τον βοηθήσει να βρει δουλειά, ενώ η δεύτερη φράση είναι μια είδηση, την οποία διαβάζει ο ήρωας στην εφημερίδα *TA NEA*.)

Το 1968 ο Σταμπουλόπουλος προβάλλει την *Ανοιχτή επιστολή* –στην ολοκληρωμένη μορφή της– στο Φεστιβάλ Locarno και παίρνει το Βραβείο Fipresci της Διεθνούς Ομοσπονδίας Κριτικών Κινηματογράφων. Το δικτατορικό καθεστώς δεν γνώριζε ότι η ταινία που προβλήθηκε στο Φεστιβάλ ήταν στην πλήρη της μορφή, καθώς ο σκηνοθέτης πέρα από την άδεια εξαγωγής της ταινίας που είχε εξασφαλίσει, είχε κολλήσει την σφραγισμένη από την Επιτροπή αμόρσα της λογοκριμένης κόπιας, η οποία λειτουργούσε ως μια ακόμη ένδειξη έγκρισης της ταινίας, στην αρχική ολοκληρωμένη κόπια. Επομένως, όντας καθ' όλα τυπικός, ο σκηνοθέτης επιστρέφοντας στην Ελλάδα δεν αντιμετώπισε προβλήματα με τις αρχές.

Η ταινία με την προβολή και βράβευσή της στο Φεστιβάλ Locarno, προκαλεί το ενδιαφέρον ξένων αγοραστών, κυρίως των ανατολικών χωρών με πιο σημαντική πρόταση εκείνης της Ουγγαρίας. Αρχικά το Υπουργείο Προεδρίας συμφωνεί στην εξαγωγή της, αλλά απαιτεί πρώτα την αφαίρεση συγκεκριμένων πλάνων «που έδειχναν φτώχη την Ελλάδα στους ξένους», όπως το πλάνο μιας υδρορροής, η οποία στάζει στο σπίτι της δασκάλας στην σκηνή, όπου ο ήρωας με εκείνη κάνουν για πρώτη φορά έρωτα. Ενώ η διαδικασία της επιλογής και αφαίρεσης πλάνων είχε προχωρήσει, το Υπουργείο αποφασίζει να απαγορεύσει τελικά την εξαγωγή της ταινίας.

Το 1969 ο σκηνοθέτης υποβάλλει την (αυτο)λογοκριμένη ταινία στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Όμως η προκριματική επιτροπή την απορρίπτει «ως μη άξια να προβληθεί». Παράλληλα με το Φεστιβάλ η *Ανοιχτή επιστολή* προβάλλεται σε ένα κινηματογράφο της Θεσσαλονίκης και ο κόσμος την υποδέχεται ενθουσιωδώς. Την ίδια χρονιά γίνεται και η πρώτη δημόσια προβολή της στον καλλιτεχνικό κινηματογράφο *ΑΙΚΥΟΝΙΣ*. Παρόλο που ο Σταμπουλόπουλος προσπαθούσε από το 1967 να βρει αίθουσες να προβάλλουν την ταινία του, μέσα στο ζοφερό κλίμα της εποχής, κανείς αιθουσάρχης δεν έπαιρνε το ρίσκο να παίξει την *Ανοιχτή επιστολή*, μια

<sup>153</sup> Βλ. Παράρτημα.

ταινία λογοκριμένη από την Επιτροπή, και της οποίας η εμπορική επιτυχία δεν ήταν εξασφαλισμένη. Πράγματι, παρόλο που η ταινία προβάλλεται στις αίθουσες των εμπορικών κινηματογράφων από το 1969 και ύστερα, δεν σημειώνει εμπορική επιτυχία.<sup>154</sup> Αντιθέτως, οι κριτικοί κινηματογράφου υποδέχονται την ταινία θερμά, γράφοντας διθυραμβικά σχόλια για αυτήν.

Συγκεκριμένα στο *Έθνος* η Μαρία Παπαδοπούλου σχολιάζει: «*Η αλήθεια της ταινίας συχνά σπαρακτική, υπάρχει παντού: Στις καταστάσεις, στους χώρους, στον διάλογο, στα πρόσωπα. (...) Μια ταινία που αξίζει να δείτε*».<sup>155</sup> Ο Κώστας Σταματίου στην εφημερίδα *Τα Νέα* χαρακτηρίζει την *Ανοιχτή επιστολή* «*ταινία με 'προσωπικότητα', στόχους, ευθύτητα, πικρό χιούμορ. Διακρίνεται για την συνέπεια, την αληθινή συγκίνηση, την ευαισθησία. (...) Παίρνει δικαιωματικά μια καλή θέση*».<sup>156</sup> Ο Κώστας Πάρλας στο *Βήμα* σχολιάζει ότι η ευθυβολία του σκηνοθέτη είναι «*(...) το βασικότερο προσόν της ταινίας (...). Αυτή τον βοηθά να κτυπά τους στόχους του με ακρίβεια και οξύτητα (...) που σπάνια συναντά κανείς στον ελληνικό κινηματογράφο*» για να καταλήξει στο ότι «*αν βγουν πολλές άλλες παρόμοιες ταινίες, θ' αρχίσει να γίνεται κινηματογράφος στην Ελλάδα*».<sup>157</sup>

Η ταινία στην ολοκληρωμένη της μορφή προβάλλεται για πρώτη φορά δημόσια στο κρατικό κανάλι το 1975.

Η περίπτωση της πορείας της *Ανοιχτής επιστολής* από το αρχικό στάδιο δημιουργίας της (σενάριο, γυρίσματα) μέχρι το τελικό, δηλαδή την προβολή στην πλήρη μορφή της στιγματίζεται από το κλίμα μιας ολόκληρης εποχής. Η ελληνική κινηματογραφία εγκλωβίζεται στα στενά επιτρεπόμενα θεματολογικά όρια, που θέτει το νέο καθεστώς και χαρακτηρίζεται από την καταστολή της ελεύθερης έκφρασης και δημιουργίας. Η ίδια σχεδόν κατάσταση επικρατεί και κατά τα προηγούμενα χρόνια, στην διάρκεια των οποίων η λογοκρισία λειτουργεί τόσο στην άμεση μορφή της, δηλαδή με τις «ευλογίες» του επίσημου κράτους, όσο και στην έμμεση μορφή, βάζοντας δηλαδή τους ίδιους τους δημιουργούς στην θέση του λογοκριτή. Μοναδική εξαίρεση αποτέλεσε η περίοδος ανάληψης της πολιτικής εξουσίας από την «Ένωση Κέντρου», κατά την οποία γεννήθηκαν ελπίδες για μια πιο σοβαρή αντιμετώπιση του

<sup>154</sup> Η ταινία έκοψε 14.748 εισιτήρια στην Α' προβολή Αθηνών, Πειραιώς και προαστίων την περίοδο 1969/70 και κατέβαλλε την 91<sup>η</sup> θέση στον πίνακα αριθμών εισιτηρίων από τις 99 ταινίες, που παρήχθησαν εκείνη την χρονιά. Στάθης Βαλούκος, *ό.π.*, σ. 328.

<sup>155</sup> Μαρία Παπαδοπούλου, *Έθνος*, 9/12/1969.

<sup>156</sup> Κώστας Σταματίου, «Η Υπολογίσιμη παρουσία», *Τα Νέα*, 9/12/1969.

<sup>157</sup> Κώστας Πάρλας, «*Ανοιχτή Επιστολή: Ευστοχία*», *Το Βήμα*, 22/4/1970.

κινηματογράφου από το κράτος.<sup>158</sup> Η πεποίθηση αυτή οφειλόταν περισσότερο στο γενικότερο κλίμα φιλελευθεροποίησης της εποχής, παρά σε συγκεκριμένα θεσμικά μέτρα, τα οποία εξάλλου ποτέ δεν έλαβε η κυβέρνηση Παπανδρέου. Ενδεικτικό στοιχείο του κλίματος ήταν η δημιουργία ταινιών όπως το *Μέχρι το πλοίο* του Δαμιανού, το *Πρόσωπο με πρόσωπο* του Μανθούλη και ο *Ουρανός* του Κανελλόπουλου, οι οποίες εισήγαγαν στην ελληνική κινηματογραφία νέες αντιλήψεις τόσο για τη θεματολογική προσέγγιση όσο και την κινηματογραφική αφήγηση.<sup>159</sup>

Με την έλευση της δικτατορίας, η επίσημη λογοκρισία λειτουργεί τόσο ασφυκτικά, ώστε καταστέλλεται κάθε προσπάθεια δημιουργίας ενός κινηματογράφου κινούμενου εκτός της επίσημης θεματολογικής και αφηγηματικής νόρμας. Οι κινηματογραφιστές όφειλαν να αναπαράγουν ή έστω να μην αντιβαίνουν στην καθορισμένη από το καθεστώς εκδοχή της ιστορίας μέσω της ταινίας τους, η οποία σε διαφορετική περίπτωση μπορούσε να απαγορευτεί. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η προσπάθεια αυτολογοκρισίας της *Ανοιχτής επιστολής*, η οποία ως στόχο είχε την περικοπή πλάνων και σκηνών, οι οποίες δεν αναπαρήγαγαν την ενδεδειγμένη από το καθεστώς ιστορία. Αναφορές και εικόνες, που έφερναν στο νου του θεατή τον εμφύλιο πόλεμο και την αντίσταση δεν ήταν επιτρεπτά, κάτι το οποίο γνώριζε ο Σταμπουλόπουλος και γι' αυτό το λόγο κόβει τα πλάνα με τους αντάρτες. Επιπλέον, υπό το καθεστώς μιας στρατιωτικής δικτατορίας δεν είναι δυνατόν μια συζήτηση για τις επερχόμενες στην περίπτωση μη ανατροπής του δημοκρατικού πολιτεύματος-εκλογές να αποτελεί θέμα κινηματογραφικής διαπραγμάτευσης, πόσω μάλλον να ακουστεί η απαγορευτική λέξη «ελευθερία».

Η μέθοδος της αυτολογοκρισίας του σκηνοθέτη και η επιβεβλημένη από την Επιτροπή περικοπή δύο ακόμη φράσεων παρέχει στην ταινία την άδεια προβολής στις αίθουσες. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι οι δύο αυτές φράσεις δεν επιχειρούν τίποτα παραπάνω από το να αποτυπώσουν καταστάσεις ήδη γνωστές τόσο στο χώρο του εσωτερικού όσο και του εξωτερικού, αυτή δηλαδή του διευρυμένου πελατειακού συστήματος στην Ελλάδα και εκείνη της πολεμικής κατάστασης των Αμερικάνων στο Βιετνάμ.

Παρά την αδειοδότηση της προβολής της ταινίας στις αίθουσες γίνεται φανερό η ενόχληση του καθεστώτος μέσω της απορριπτικής απόφασης της προκριματικής επιτροπής του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Επίσημα ο λόγος της απόφασης ήταν ότι δεν

<sup>158</sup> Χρ. Σωτηροπούλου, *ό.π.*, σ. 93.

<sup>159</sup> *Ο.π.*, σ.95.

πληρούσε τις καλλιτεχνικές προϋποθέσεις για να συμμετέχει στο Φεστιβάλ. Η μη συμμετοχή της ταινίας σε αυτό εξασφάλιζε ουσιαστικά στο καθεστώς την αποσιώπηση μιας ταινίας, η οποία πρόβαλλε εικόνες και αποτύπωνε συμπεριφορές επιλήψιμες σύμφωνα με την ισχύουσα «ηθική». Σύμφωνα με τον ίδιο τον σκηνοθέτη, τα στοιχεία της ταινίας που λειτούργησαν ανασταλτικά στην συμμετοχή της στο Φεστιβάλ είναι η προβολή του φτωχού περιβάλλοντος της πόλης, η κοροϊδευτική τάση του ήρωα κατά της εκκλησίας, η ανάδειξη του προβλήματος του αναλφαβητισμού στην Ελλάδα, η προγαμιαία σχέση ανάμεσα στους δύο νέους και η εγκατάλειψη του πατρικού σπιτιού εν έτει 1967.

Συνοψίζοντας, στην περίπτωση της *Ανοιχτής επιστολής* η λογοκρισία ασκείται σε δύο επίπεδα. Η εσωτερικά επιβεβλημένη λογοκρισία οδηγεί στο κόψιμο σκηνών και πλάνων, τα οποία μαρτυρούν ένα κομμάτι ιστορικής αλήθειας. Όμως, ο πρωταγωνιστικός ρόλος του Ε.Λ.Α.Σ. στην αντίσταση, οι προκηρυχθείσες για τον Μάιο του 1967 εκλογές και το κλίμα φιλελευθεροποίησης με τις κοινωνικές κινητοποιήσεις την περίοδο 1965-1967 δεν αποτελούν μέρος της επίσημης καθεστωτικής εκδοχής της ιστορίας. Η εκ των υστέρων εξωτερική λογοκρισία επιβάλλεται σε πρώτη φάση σε συγκεκριμένες φράσεις που ενέχουν μια πρόθεση πολιτικού σχολιασμού της επικαιρότητας και σε δεύτερη φάση στα σημεία της ταινίας, που σαφώς καταδεικνύεται το φτωχό περιβάλλον και το χαμηλό βιοτικό επίπεδο των Ελλήνων. Πέρα από την λογοκρισία, η *Ανοιχτή επιστολή* βρίσκεται στην πορεία της και άλλα εμπόδια, όπως η αδυναμία εύρεσης αιθουσών προβολής για δύο χρόνια (1967-1969) και η απόρριψη της από το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Είναι πρόδηλο το γεγονός ότι η αποτύπωση της κοινωνικής πραγματικότητας μέσα από τις εικόνες και την πρόζα της *Ανοιχτής επιστολής* δεν συνάδει με τις επιταγές του δικτατορικού καθεστώτος.

## 2. Η περίπτωση του *Κιέριον* του Δήμου Θεού

Το *Κιέριον* αποτελεί την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του Δήμου Θεού, το κινηματογραφικό ενδιαφέρον του οποίου επικεντρώνεται στην κατάδειξη των κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών της σύγχρονης Ελλάδας. Το στοιχείο αυτό έχει διαφανεί ήδη από την πρώτη μικρού μήκους του ταινία, τις *100 ώρες του Μάη* (σε συνεργασία με τον Φώτο Λαμπρινό), η οποία αναφέρεται στην δολοφονία του βουλευτή Γρηγόρη Λαμπράκη. Στο *Κιέριον* ο Θεός αποτελεί τον βασικό άξονα της δημιουργίας της ταινίας, αφού γράφει το σενάριο (μαζί με τον Κώστα Σφήκα), σκηνοθετεί και βάζει το αρχικό κεφάλαιο για την παραγωγή του. Πρόκειται λοιπόν για μία από τις πρώτες ταινίες σκηνοθέτη-δημιουργού στην ελληνική κινηματογραφία, ουσιαστικά μία από τις πρώτες προσπάθειες δημιουργίας ενός προσωπικού κινηματογράφου.

Το θέμα του *Κιέριον* είναι η παντοδυναμία των μεγάλων διεθνών οικονομικών συμφερόντων πάνω σε μια μικρή χώρα. Το κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας είναι ένας αριστερός δημοσιογράφος, ο Αίμος Βαγενάς, ο οποίος κατηγορείται για την δολοφονία του Τζωρτζ Μοργκαν. Ο Μόργκαν, ένας Αμερικάνος συνάδελφός του διερευνά το ρόλο των καρτέλ πετρελαίου στη Μέση Ανατολή, αλλά στην προσπάθειά του να συλλέξει πληροφορίες στο σύντομο ταξίδι του στην Αθήνα, δολοφονείται. Η μυθολογική εξέλιξη της ταινίας εξελίσσεται στο παρόν και ξεκινά την 20<sup>η</sup> Απριλίου, ενώ λίγο αργότερα, τις πρώτες πρωινές ώρες της 21<sup>ης</sup> Απριλίου διαπράττεται το έγκλημα.<sup>160</sup> Ο Αίμος Βαγενάς αποτελεί το εξιλαστήριο θύμα για τις δικωτικές αρχές, γιατί εκτός από φίλος του Μόργκαν, αποτελεί και σύνδεσμος της εφημερίδας του με τους ηγέτες του φοιτητικού κινήματος. Συλλαμβάνεται, λοιπόν, με την κατηγορία της ηθικής αυτουργίας μετά την υποτιθέμενη ομολογία του φόνου από τον εβραϊκής καταγωγής ηγέτη του φοιτητικού κινήματος, Λεό Σαδίκ. Τελικά ο Βαγενάς αφήνεται ελεύθερος από τις αρχές λόγω έλλειψης αποδεικτικών στοιχείων, ενώ λίγο αργότερα ανακοινώνεται η αυτοκτονία του υποτιθέμενου δράστη. Τότε ο Βαγενάς παίρνει την απόφαση να βρει ο ίδιος τον πραγματικό ένοχο και αποδύεται στον αγώνα της εξιχνίασης της δολοφονίας του Μόργκαν. Ξεκινάει την προσωπική του έρευνα από το σπίτι ενός πράκτορα της CIA, γνωρίζοντας ότι ο Μόργκαν το βράδυ της δολοφονίας του θα τον επισκεπτόταν εκεί. Εντοπίζει την πρώην υπηρέτρια του σπιτιού, η οποία

<sup>160</sup> Στάθης Βαλούκος, «Ιστορία και πολιτική στις ταινίες του Δήμου Θεού *Κιέριον* και *Διαδικασία*» στο *Δήμος Θεός*, Στρ. Κερσανίδης (επιμ.), Αιγόκερως, Αθήνα, 2006, σσ. 47-48.

αποτελεί τον μάρτυρα-κλειδί, καθώς γνωρίζει σημαντικές πληροφορίες για την υπόθεση. Η κοπέλα δεν θα προλάβει να καταθέσει στις εισαγγελικές αρχές, όπως είχε συμφωνήσει με τον Βαγενά, γιατί βρίσκει τραγικό θάνατο. Δύο πράκτορες την έχουν εκπαραθυρώσει από το δωμάτιό της, με τρόπο τέτοιο ώστε να φαίνεται ως αυτοκτονία. Ο Βαγενάς αν και γνωρίζει τον αληθινό δολοφόνο, δεν έχει πλέον στα χέρια του κάποιο στοιχείο προς απόδειξη των ισχυρισμών του. Έτσι, η υπόθεση μένει ανεξιχνίαστη.

Το *Κιέριον* αποτελεί την πρώτη ανοιχτά πολιτική ταινία στην ελληνική κινηματογραφία.<sup>161</sup> Παρόλο που ο όρος «πολιτικός κινηματογράφος», σύμφωνα με δήλωση του ίδιου του σκηνοθέτη, ίσως να μην ήταν δόκιμος τη δεκαετία του 1960, εκείνος είχε συνείδηση ότι επενέβαινε πολιτικά με τις ταινίες του.<sup>162</sup> Η πρόθεση αυτή του Θεού γίνεται εμφανής ήδη από την αρχή της ταινίας, όπου εμφανίζεται ένα κείμενο του Ηροδότου,<sup>163</sup> το οποίο επεξηγεί την σημασία του τίτλου. Σύμφωνα με το κείμενο αυτό, *Κιέριον* ήταν μια αρχαία θεσσαλική πόλη, η οποία λόγω της κομβικής της θέσης υπήρξε πολλές φορές θύμα ξενοκρατίας και λεηλασιών μέχρι που στο τέλος χάνει το πραγματικό της όνομα για να μετονομαστεί σε *Κιέριον*. Η σύνδεση του αρχαίου κειμένου με την ταινία γίνεται άμεσα με το πρώτο πλάνο, όπου ένα πλήθος ανθρώπων μετακινείται στους δρόμους της Αθήνας. Η Ελλάδα λοιπόν παρουσιάζεται ως ένα σύγχρονο *Κιέριον*, έναν τόπο ρημαγμένο από τις λεηλασίες και παρεμβάσεις ξένων δυνάμεων.

Η υπόθεση της ταινίας κάνει σαφή αναφορά στην «υπόθεση Πολκ», δηλαδή στη πολιτική δολοφονία του αμερικανού δημοσιογράφου Τζορτζ Πολκ το 1948 στη Θεσσαλονίκη. Ο Πολκ έχοντας αρχικό προορισμό το αεροδρόμιο της Καβάλας, κάνει αναγκαστική στάση στη Θεσσαλονίκη το Μάιο του 1948. Θέλοντας να εκμεταλλευτεί την απρόσμενη παραμονή του στη πόλη, προσπαθεί να έρθει σε επαφή με τον Μάρκο Βαφειάδη και να του πάρει συνέντευξη, αλλά παράλληλα ασχολείται με μία υπόθεση «απαγωγής» παιδιών από τις κομμουνιστικές δυνάμεις.<sup>164</sup> Δύο μέρες μετά την άφιξή του στην Θεσσαλονίκη δολοφονείται με μία σφαίρα στο κεφάλι και το σώμα του ανασύρεται από το Θερμαϊκό κόλπο. Στην κρίσιμη περίοδο του Εμφυλίου, οι

<sup>161</sup> Σταύρος Κερσανίδης, «Κυρίες και κύριοι, ο Δήμος Θεός» στο *Δήμος Θεός*, σ. 8.

<sup>162</sup> «Συνέντευξη τύπου Δήμου Θεού» στα πλαίσια του 47<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 26/11/2006, [30/5/2011] από [www.filmfestival.gr/2006/index.php?page=newsdetails&ln=gr&box=news&id=145](http://www.filmfestival.gr/2006/index.php?page=newsdetails&ln=gr&box=news&id=145)

<sup>163</sup> Στ. Βαλούκος, *ό.π.*, σ. 47.

<sup>164</sup> Εντμοντ Κήλυ, *Φόνος στον Θερμαϊκό. Υπατοι, πραιτώρες και τύπος στην υπόθεση Πολκ*, Γνώση, Αθήνα, 1991, σ. 51.

ελληνικές αρχές πιέζονται από την αμερικανική πλευρά για άμεση εξιχνίαση του εγκλήματος. Για τον φόνο του Αμερικανού δημοσιογράφου κατηγορείται και συλλαμβάνεται ο Γρηγόρης Στακτόπουλος, ένας Έλληνας δημοσιογράφος, τοπικός βοηθός του πρακτορείου Reuters και πρώην μέλος του ΚΚΕ. Κατά την διάρκεια της κράτησής και μυστικής ανάκρισης του, η οποία θα κρατήσει 45 μέρες ο Στακτόπουλος βασανίζεται συστηματικά (ορθοστασία επί ατελείωτες ώρες, ηλεκτροσόκ, δέσιμο με συρματόσχοινο)<sup>165</sup> μέχρι την εκβιασμένη ομολογία του: «όχι ότι δολοφόνησε τον Τζορτζ Πολκ, αλλά ότι παρέστη στη δολοφονία ως υποχείριο δύο ηγετικών στελεχών του Κ.Κ.Ε., που απουσίαζαν από την περιοχή την εποχή που κατηγορηθήκαν και εξακολούθησαν να απουσιάζουν έκτοτε».<sup>166</sup> Ο Στακτόπουλος δικάστηκε και καταδικάστηκε με ισόβια κάθειρξη το 1949, το 1950 η ποινή του μετριάζεται σε 20 χρόνια και τελικά αποφυλακίζεται το 1960. Ο ίδιος από την πρώτη στιγμή διατυμπάνιζε την αθωότητά του, αλλά για τους κρατούντες αποτέλεσε το εξιλαστήριο θύμα. Ακόμη και σήμερα η υπόθεση Πολκ παραμένει ανεξιχνίαστη.

Ο Θέος παρόλο που δεν ονοματίζει την σύνδεση της κινηματογραφικής υποθέσεως με τα αληθινά γεγονότα, στην πραγματικότητα αναπαράγει μια αλληλουχία γεγονότων (επαφές του δημοσιογράφου με τον πολιτικό χώρο της αντιπολίτευσης, ενοχοποίηση αθώων), η οποία λειτουργεί «φωτογραφικά».<sup>167</sup> Εξάλλου μια άμεση αναφορά στην «υπόθεση Πολκ» εξαρχής θα καταδίκαζε την ταινία εξαιτίας του αυστηρού λογοκριτικού ελέγχου των αρμόδιων κρατικών επιτροπών. Ο σκηνοθέτης, λοιπόν, διαπραγματεύεται «κινηματογραφικά» ένα πραγματικό γεγονός, τοποθετώντας το στο σύγχρονο χρόνο της δημιουργίας της ταινίας, απομακρύνοντας το δηλαδή 20 περίπου χρόνια από τον πραγματικό του χρόνο. Εδώ φανερώνεται και η προσπάθεια του σκηνοθέτη να καταδείξει την διαχρονικότητα μιας κοινωνικής πραγματικότητας, την ενότητα δηλαδή του κοινωνικού χωροχρόνου.<sup>168</sup> Με αυτό τον τρόπο ο Θέος καταλήγει να παραλληλίζει την εποχή της δολοφονίας του Πολκ, δηλαδή την εποχή της εμφυλιακής Ελλάδας και της άγριας τρομοκρατίας με την εποχή της «κινηματογραφικής» δολοφονίας του Μόργκαν στην Ελλάδα της

<sup>165</sup> Γρηγόρης Στακτόπουλος, *Υπόθεση Πολκ. Η προσωπική μου μαρτυρία*, Γνώση, Αθήνα, 1988, σσ. 81-94.

<sup>166</sup> Εντ. Κήλυ, *ό.π.*, σ. 486.

<sup>167</sup> Στ. Βαλούκος, *ό.π.*. Ο Βαλούκος αναφέρει ότι η ταινία έχει «αρδευτεί» μυθολογικά και από μία ακόμη πολιτική δολοφονία, εκείνη της Αγγλίδας δημοσιογράφου Αν Τσάπμαν το 1971, η οποία είχε έρθει στην Ελλάδα για να πάρει συνέντευξη από τον Αλ. Παναγούλη. Καθώς όμως τα γυρίσματα του *Κιέριον* έχουν ολοκληρωθεί μέχρι το 1968, η έμμεση αναφορά στην «υπόθεση Πολκ» φαίνεται πιο λογική.

<sup>168</sup> Στρ. Κερσανίδης *ό.π.*

δικτατορίας των Συνταγματαρχών. Ο παραλληλισμός αυτός είναι ξεκάθαρα δηλωτικός του πολιτικού προβλήματος της μεταπολεμικής Ελλάδος, χαρακτηριστικά του οποίου είναι το ψυχοπολεμικό πλέγμα κατοχής/καταστολής και οι διαρθρωτικοί μηχανισμοί, που συνδέουν το επίσημο κράτος, το παρακράτος και τις υπόλοιπες θεσμικές εστίες (Τύπος, Πανεπιστήμια, Υπουργεία).<sup>169</sup>

Γίνεται φανερό, επομένως, ότι το *Κιέριον* κινείται έξω από την συνηθισμένη θεματολογία της εποχής. Αποτελώντας μια απόπειρα κατάγραφης ενός συγκεκριμένου πολιτικού πλαισίου, δομείται συγχρόνως στο στέρεο πρότυπο του αμερικανικού αστυνομικού φιλμ.<sup>170</sup> Ο Θεός όμως τολμά να «παραβιάσει» την αναγνωρίσιμη φόρμα του φιλμ νουάρ, αναιρώντας τη βασική αρχή του: ο ένοχος κατονομάζεται από την αρχή της ταινίας, αντί να αποκαλύπτεται στο τέλος αυτής.<sup>171</sup> Αν και η ταυτότητα του πραγματικού δολοφόνου του Μόργκαν δεν γίνεται ποτέ γνωστή, οι ηθικοί αυτουργοί του εγκλήματος αποκαλύπτονται από την αρχή. Είναι οι ξένοι πράκτορες και οι άνθρωποι πίσω από τα καρτέλ και τις πολυεθνικές εταιρείες συμφερόντων. Ο α-πρόσωπος ρόλος των οργανώσεων αυτών καταδεικνύεται ήδη από την πρώτη σκηνή της ταινίας, στην οποία εμφανίζεται ένας Αμερικάνος τεχνοκράτης, εκπρόσωπος του «καρτέλ πετρελαίων» στην Ελλάδα, του οποίου όμως η ταυτότητα ποτέ δεν αποκαλύπτεται. Η υποδήλωση της ενοχής των ξένων παραγόντων από την αρχή της ταινίας αποδεσμεύει τον θεατή από την αγωνία της αστυνομικής πλοκής, επικεντρώνοντας την προσοχή του στη πολιτική διάσταση της ταινίας. Η μη διάθεση διερεύνησης του πραγματικά πολιτικού περιεχομένου της ταινίας ή η ανικανότητα της μεταπήδησης από την επιφανειακή αστυνομική εκδοχή στην αίσθηση του πολιτικού σεναρίου εκ μέρους του θεατή αποτυπώνεται στην πρώτη και τελευταία σκηνή, όπου ένα μετακινούμενο προς διαφορετικές κατευθύνσεις και με διαφορετικές

<sup>169</sup> Γιάννης Γεράσης, «Δομική αυστηρότητα και ποιητική ελευθερία στο έργο του Δήμου Θεού» στο *Δήμος Θεός*, σ. 26.

<sup>170</sup> Αγλ. Μητροπούλου, *ό.π.*, σ. 293.

<sup>171</sup> Αν και ο ίδιος ο σκηνοθέτης έχει κάνει την εξής δήλωση: «*Δεν ήμουν διατεθειμένος να συνεισφέρω στο ελάχιστο στο είδος του φιλμ νουάρ (...) ήξερα από την αρχή ότι ήταν καθήκον μου, (...) να κονιορτοποιήσω αυτό το κινηματογραφικό είδος, να αναιρέσω τους παραδεκτούς κώδικές του (...) να κάνω κάτι τελείως διαφορετικό, κάτι μη κωδικοποιημένο έως και αιρετικό*», το *Κιέριον* χαρακτηρίζεται ως το πρώτο φιλμ νουάρ του ελληνικού κινηματογράφου – «*όπως έχει επανειλημμένα ειπωθεί*». «Συνέντευξη τύπου Δήμου Θεού» στα πλαίσια του 47<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, *ό.π.* και Στρ. Κερσανίδης, *ό.π.*





ταχύτητες πλήθος εμφανίζεται αμέτοχο και αδιάφορο ως προς την πολιτική κατάσταση της χώρας.<sup>172</sup>

Αντίστοιχη με την μη συμβατική θεματολογία της ταινίας είναι και η διαδικασία παραγωγής αυτής. Η αρχή των γυρισμάτων γίνεται με άξονα ένα υποτυπώδες σενάριο, υπήρχε ουσιαστικά «μόνο η βασική ιδέα και στην πράξη τα γυρίσματα έγιναν αυτοσχεδιάζοντας, χωρίς ξεκάθαρο πλάνο εργασίας. Η δόμηση, η συγκρότηση του έργου έγινε καθοδόν στη διάρκεια των γυρισμάτων», όπως αναφέρει ο ίδιος ο σκηνοθέτης σε συνέντευξή του.<sup>173</sup> Το κεφάλαιο εκκίνησης της παραγωγής της ταινίας ήταν σχεδόν μηδενικό. Όπως επισημαίνει ο Θεός «άρχισα να την γυρίσω με 10.000 δραχμές. Μόλις τελείωναν τα χρήματα σταματούσα το γύρισμα, και όταν μπορούσα να εξοικονομήσω μερικά ακόμη ξανάρχιζα».<sup>174</sup> Σύμφωνα λοιπόν με ένα «εν εξελίξει» σενάριο καθορίστηκαν οι χώροι και οι ομάδες, η σύνθεση των οποίων αποτελούσε το φιλικό σώμα. Εν συνεχεία κινηματογραφήθηκε η δράση των ομάδων αυτών στους προεπιλεγμένους χώρους και στο τέλος επιλέχθηκαν οι σκηνές και η σύνθεση της τελικής ιστορίας.<sup>175</sup> Αξίζει να επισημανθεί ότι το *Κιέριον* αποτελεί την πρώτη συλλογική δουλειά πολλών νέων τότε κινηματογραφιστών ρόλους (Σφήκας, Τορνές, Αγγελόπουλος, Φέρρης, Βούλγαρης, Μαρκετάκη, Νικολαΐδης, Πανουσόπουλος, κ.ά.), οι οποίοι στην συνέχεια θα αποτελέσουν τον κορμό εκείνου που μετέπειτα θα ονομαστεί Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος.

Η πορεία της ταινίας μέχρι την πρώτη δημόσια προβολή επί ελληνικού εδάφους αντανακλά την έκταση της κρατικής λογοκρισίας στα χρόνια της δικτατορίας των Συνταγματαρχών. Τα γυρίσματα του *Κιέριον* ξεκινούν το Δεκέμβρη του 1966, αλλά με την επιβολή της δικτατορίας σταματούν. Η παύση τους όμως δεν θα διαρκέσει πολύ, καθώς λίγο αργότερα η ταινία συνεχίζεται «παρανόμως». Τα γυρίσματα πλέον γίνονται στα κρυφά και χωρίς άδεια, ενώ η ομάδα επιδίδεται σε τεχνάσματα και «κομπίνες» για να προσεγγίσει τους διάφορους κοινωνικούς χώρους κινηματογράφησης.<sup>176</sup> Η ταινία ολοκληρώνεται τον Ιούλιο του 1968. Το μεγάλο χρονικό διάστημα που διήρκεσαν τα γυρίσματα οφείλεται κατά κύριο λόγο στην

<sup>172</sup> Αγλ. Μητροπούλου, *ό.π.* και Γιάννης Σολδάτος, «Ένα ιστορικό πρόσωπο» στο *Δήμος Θεός*, σσ. 16-17.

<sup>173</sup> Δελτίο τύπου: «Συνέντευξη τύπου Δήμου Θεού» στα πλαίσια του 47<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, *ό.π.*

<sup>174</sup> Κώστας Πάρλας, «Το *Κιέριον* υπάρχει παντού...», *Βήμα*, 3/4/1974.

<sup>175</sup> Γιάννης Σολδάτος, *ό.π.*, σ.16.

<sup>176</sup> Αγλ. Μητροπούλου, *ό.π.*

έλλειψη κεφαλαίου,<sup>177</sup> παρά την φιλική συμμετοχή των συντελεστών της ταινίας. Αμέσως μετά ο σκηνοθέτης την υποβάλλει στην αρμόδια επιτροπή για την χορήγηση αδείας προβολής. Η απόφαση της επιτροπής ήταν αρνητική, με την δικαιολογία ότι «η ταινία δεν ήταν τεχνικώς άρτια και χαρακτηριζόταν από αντεθνικόν περιεχόμενο».<sup>178</sup> Όντας πλέον απαγορευμένο προς προβολή σε οποιαδήποτε ελληνική αίθουσα από το καθεστώς της δικτατορίας, το *Κιέριον* ξεκινά την πορεία προβολής του στο εξωτερικό. Το 1968 μία κόπια της ταινίας φτάνει λαθραία στο 29<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Βενετίας, επιλέγεται να προβληθεί στο επίσημο διαγωνιστικό πρόγραμμα του, διαγωνιζόμενο με ταινίες γνωστών σκηνοθετών. (Παζολίνι, Μπερτολούτσι, Κασσαβέτης, κλπ.) και τιμάται με ειδική διάκριση. Στην συνέχεια, το *Κιέριον* προβάλλεται στη σουηδική τηλεόραση,<sup>179</sup> σε όλες τις γαλλικές ταινιοθήκες, στο τρίτο πρόγραμμα της γερμανικής τηλεόρασης και πέρασε στο κύκλωμα προβολών των γερμανικών πανεπιστημίων.<sup>180</sup> Συμπεριλαμβάνεται ακόμη ως μία από τις πιο αξιόλογες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου το 1970 στο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου στις Βρυξέλλες.<sup>181</sup> Η ταινία με την προβολή της κάνει αίσθηση στο εξωτερικό, κάτι που αποδεικνύει από την μία η παραμονή της για τρία ολόκληρα χρόνια στην λίστα «ταινίες που πρέπει οπωσδήποτε δείτε» του γαλλικού περιοδικού *Cahiers du Cinema*, αλλά και από την άλλη τα άρθρα του ξένου τύπου που γράφτηκαν για αυτήν.<sup>182</sup>

Στην Ελλάδα προβάλλεται για πρώτη φορά με νέα ηχοληψία και τεχνικές βελτιώσεις στο πρώτο ελεύθερο μεταδιδακτορικό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1974, κερδίζοντας το βραβείο καλλιτεχνικής ταινίας (μαζί με το *Μοντέλο* του Σφήκα) και το βραβείο σκηνοθεσίας πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη, ενώ ο Ανέστης Βλάχος κερδίζει τιμητική διάκρισή για την ερμηνεία του. Η ταινία βρίσκει επτά χρόνια μετά την ολοκλήρωσή της το δρόμο του εμπορικού κινηματογραφικού κυκλώματος στην Ελλάδα ανοιχτό, κάνοντας όμως ελάχιστα εισιτήρια.<sup>183</sup>

<sup>177</sup> Σύμφωνα με την Μητροπούλου για την ολοκλήρωση της ταινίας οι συνεργάτες αυτής κατέφυγαν σε τοκογλυφικά δάνεια, με αποτέλεσμα το κόστος, που κανονικά θα έπρεπε να είναι 400 ως 500 χιλιάδες δραχμές, να ανέλθει στις 900.000. *Ο.π.*

<sup>178</sup> Κ. Πάrlας, *ό.π.*

<sup>179</sup> Gerd Roscher, «Η μαύρη κούτα του Δήμου» στο *Δήμος Θεός*, σ. 82.

<sup>180</sup> Γ. Σολδάτος, *ό.π.*, σ. 18.

<sup>181</sup> Κ. Πάrlας, *ό.π.*

<sup>182</sup> *Ο.π.*

<sup>183</sup> Σ. Βαλούκος, *Φιλμογραφία ελληνικού κινηματογράφου (1914-1984)*, σ. 330. Η ταινία κάνει 6.887 εισιτήρια στην κινηματογραφική περίοδο 1973/1974.

Στην περίπτωση της ταινίας του Δήμου Θέου *Κιέριον* η εξωτερική λογοκρισία λειτουργεί στην πιο καθαρή μορφή της, εκείνη της κατηγορηματικής απαγόρευσης της προβολής της ταινίας από τους επίσημους φορείς του κράτους, καθώς αυτή διαπραγματεύεται θέματα (λειτουργία παρακράτους και σχέση εξάρτησης της χώρας από τον αμερικανικό παράγοντα), τα οποία κινούνται εκτός των οριζόμενων από το καθεστώς πλαισίων.

## Προσωπικές μαρτυρίες

### 1. Συνέντευξη με τον Γιώργο Σταμπουλόπουλο (19/5/2011)

*Πριν ξεκινήσετε τα γυρίσματα της Ανοιχτής Επιστολής, το σενάριο είχε εγκριθεί από την Επιτροπή Ελέγχου Κινηματογραφικών ταινιών;*

Το σενάριο, ο τίτλος του οποίου τότε ήταν *Πορεία*, είχε περάσει από την Επιτροπή, είχε εγκριθεί και είχα πάρει την άδεια λήψης σκηνών από το Υπουργείο Προεδρίας. Το σενάριο, που είχα καταθέσει στην Επιτροπή δεν ήταν αλλοιωμένο, αλλά κατά βάση το ίδιο με αυτό, που δουλέψαμε στη συνέχεια.

*Ξεκινάτε γυρίσματα τον Μάρτη του 1967. Αντιμετωπίσατε προβλήματα πριν την 21η Απριλίου;*

Κανένα πρόβλημα. Όμως, υπήρχε μια διάχυτη ατμόσφαιρα περί δικτατορίας πριν την 21<sup>η</sup> Απριλίου. Σιγά σιγά αυτό το πράγμα με έβαλε σε σκέψεις. Ξεκινάμε τα γυρίσματα τον Μάρτη του 1967, αλλά έχω στο πίσω μέρος του μυαλού μου ότι μπορεί να συμβεί κάτι. Για την 21<sup>η</sup> Απριλίου έχω κανονίσει γύρισμα. Εκείνη την ημέρα όμως αυτομάτως δεν κινείται κανείς. Με την χούντα, λοιπόν, τα γυρίσματα σταματάνε. Λίγο αργότερα όμως έπρεπε να πάρω την απόφαση: ή σταματάω τελείως, γιατί η ταινία είναι "από χέρι" εναντίον την δικτατορίας ή συνεχίζω με όποιο ρίσκο. Και πριν το τέλος Απριλίου ξαναρχίζω τα γυρίσματα. Και από εκεί και πέρα είναι μια ολόκληρη σειρά ανεκδότητων.

*Εφόσον είχατε την άδεια λήψης σκηνών, γιατί η συνέχιση των γυρισμάτων αποτελούσε ρίσκο μετά την 21<sup>η</sup> Απριλίου;*

Όλες οι άδειες λήψης σκηνών ταινιών, οι οποίες είχαν δοθεί πριν την 21η Απριλίου, έπρεπε να ανανεωθούν από τον νέο Γενικό Γραμματέα του Υπουργείου Προεδρίας, τον κ. Φαρμάκη. Αλλά εγώ με το συγκεκριμένο σενάριο δεν πίστευα ότι θα πάρω την ανανέωση. Έτσι, χρησιμοποιώ την αρχική άδεια και αρχίζω να παίζω ένα παραμύθι. Την εποχή εκείνη υπήρχε ένα περίεργο κλίμα, το οποίο εκμεταλλεύτηκα. Συνέβησαν

διάφορα περιστατικά κατά την διάρκεια των γυρισμάτων, τα οποία είναι ενδεικτικά του κλίματος της εποχής. Στα τέλη Απριλίου π.χ. είχαμε γύρισμα στο Πεδίον του Άρεως, στο οποίο ο Νανέρης και μια κοπέλα έπρεπε να περπατήσουν σε μια μικρή πλατεία γεμάτη περιστέρια. Τα περιστέρια θα έφευγαν τρομαγμένα και θα είχαμε το πλάνο που χρειαζόμασταν. Ταυτόχρονα με το γύρισμα έρχεται ένας λόχος από την σχολή Ευελπίδων, ο αξιωματικός του οποίου άρχισε να μου κάνει ερωτήσεις. Του απαντάω ότι γυρίζω ταινία, καθώς και ότι την άδεια μου την έχει δώσει ο κ. Φαρμάκης προφορικά. Εκείνος παίρνει κάποιο τηλέφωνο (υποθέτω στο φρουραρχείο), αλλά μην μπορώντας να εξακριβώσει την εγκυρότητα της προφορικής άδειας, με αφήνει να κάνω τα γυρίσματα. Ένα ανάλογο περιστατικό συνέβη στις αρχές Μαΐου στη διάρκεια ενός γυρίσματος στο Κερατσίνι. Ήταν ένα μονοπλάνο, όπου ο Νανέρης με τη Θεοφίλου περπατάνε στο δρόμο το βράδυ. Στις δύο το πρωί όλο το Κερατσίνι είναι έξω και παρακολουθεί τα γυρίσματα, ενώ κανονικά από τις 11 απαγορεύεται η κυκλοφορία. Κάποια στιγμή έρχεται ένα περιπολικό και ζητάει την άδεια. Αναφέρω ότι ο κ. Φαρμάκης μου έχει την ανανεώσει προφορικά και σταματάει το γύρισμα μέχρι να το επιβεβαιώσει. Έτσι έφευγε το ένα περιπολικό και στην συνέχεια ερχόταν ένα άλλο.

Μετά από λίγο, τα γυρίσματα διακόπτονται, αλλά συνεχίζονται τον Αύγουστο μόνο για δέκα μέρες (με το συνεργείο να δουλεύει χωρίς αμοιβή). Τελικά η ταινία τελείωσε το Σεπτέμβρη του 1967.

*Ποιά ήταν τα βήματα μετά την ολοκλήρωση της ταινίας;*

Γίνεται αρχικά μια προβολή στο Studio Alfa, στην οποία οι συμπαραγωγοί αιφνιδιάζονται και θέλουν να «θάψουν» την ταινία. Ενώ εγώ ήθελα να την πάω στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, εκείνοι με απειλούσαν με καταγγελίες στην αστυνομία. Στη συνέχεια η ταινία φτάνει στην επιτροπή ελέγχου κινηματογραφικών ταινιών αυτολογοκριμένη κατά 15' και παίρνει την άδεια προβολής (27/10/1967). Οι σκηνές που είχα βγάλει από την ταινία ήταν όλη η συζήτηση του πατέρα με τον γείτονα για τις εκλογές, τα πλάνα από τα περάσματα των ανταρτών του ΕΛΑΣ στη σκηνή της απελευθέρωσης με τα παιδιά που παίζουν και από το φινάλε την λέξη ελευθερία. Είχα κόψει πλάνα τέτοιου τύπου, που ήξερα ότι θα ενοχλήσουν. Και αυτοί κρίνανε την ταινία ακατάλληλη δια ανηλίκους και μου κόψανε επιπλέον δύο φράσεις («έχω έναν φίλο που εργάζεται εις το υπουργείον, θα του δώσουμε μερικά εκατοστάρικα να μας

κάνει τη δουλειά» και «1.200 Αμερικάνοι έχουν σκοτωθεί εις το Βιετνάμ χωρίς να έχουν πετύχει τίποτα»).

Το 1968 πάω την ταινία στο Φεστιβάλ Locarno, η οποία κερδίζει το βραβείο Fipresci της Διεθνούς Ομοσπονδίας Κριτικών Κινηματογράφου. Η ταινία, που προβλήθηκε εκεί, ήταν στην ολοκληρωμένη της μορφή. Εκείνη την εποχή στην Ελλάδα, όταν η Επιτροπή ενέκρινε μια ταινία, σφράγιζε ένα κομμάτι αμόρσα. Αυτή ήταν η ένδειξη ότι η ταινία είχε εγκριθεί, πέρα από το αντίστοιχο έγγραφο της άδειας προβολής που έδιναν. Έτσι, λοιπόν έκοψα την αμόρσα από την εγκεκριμένη από την επιτροπή (και λογοκριμένη) κόπια της ταινίας και την κόλλησα στην (ολοκληρωμένη) κόπια, που θα έδειχνα στο Locarno. Είχα και την άδεια εξαγωγής της ταινίας, επομένως δεν υπήρξε πρόβλημα με την μεταφορά της ταινίας στο εξωτερικό. Καθώς η δουλειά της επιτροπής τελείωσε, την ώρα που μου δόσανε την άδεια και η ταινία βγήκε από το εξωτερικό, δεν κατάλαβε ότι προβλήθηκε η ολοκληρωμένη κόπια στο Locarno.

Όταν γύρισα, λοιπόν, από το Locarno, είχα πολλές προτάσεις για να πουλήσω την ταινία. Μία από τις πιο ισχυρές προτάσεις με συμβόλαιο ήταν από την Ουγγαρία, η οποία τότε ανήκε στο μπλοκ των Σοβιετικών. Το Υπουργείο Προεδρίας αρχικά ζητά την αφαίρεση ορισμένων πλάνων που έδειχναν φτώχη την Ελλάδα. Π.χ. ζητάει την αφαίρεση ενός πλάνου στην σκηνή, που για πρώτη φορά θα κάνουν έρωτα ο Νανέρης με την Θεοφίλου. Είναι ένα ατμοσφαιρικό πλάνο. Έξω βρέχει. Αλλά υπάρχει και μια υδρορορή με ένα ντενεκεδάκι που στάζει μέσα νερό. Ήθελαν να κόψουν πλάνα, πέρα από αυτά που είχαν απαγορεύσει για να μου δώσουν την άδεια προβολής. Τελικά μου το απαγόρευσαν τελείως.

*Αποφασίζετε να την υποβάλλεται στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1969. Έχοντας στα χέρια σας ένα βραβείο, πιστεύετε ότι δεν θα είχατε προβλήματα με την προκριματική επιτροπή του Φεστιβάλ;*

Θεωρητικά, έτσι νόμιζα. Και μιλάμε πάντα για την κομμένη κόπια. Αλλά η τότε προκριματική επιτροπή απορρίπτει την ταινία ως μη άξια να προβληθεί. Τότε πραγματοποιείται μια προβολή της ταινίας σε έναν κινηματογράφο στην Θεσσαλονίκη, παράλληλα με το Φεστιβάλ, όπου μαζεύεται πάρα πολύς κόσμος, ο οποίος στο τέλος της προβολής είναι ενθουσιασμένος.

*Γιατί θεωρείτε ότι η προκριματική επιτροπή απέρριψε την ταινία σας;*

Οι λόγοι της απόρριψης ήταν πολλοί, όπως η προβολή μέσα από την ταινία του φτωχού περιβάλλοντος. Κάτι τέτοιο δεν ήταν επιτρεπτό, καθώς δεν έπρεπε να δείχνουμε ότι η Ελλάδα είναι φτωχή. Επίσης, ήταν και το θέμα της δημοσιότητας. Υπήρχε η ανάγκη να μην υπάρξει άλλη ταινία που να απασχολήσει τον Τύπο. Ακόμη, είναι φανερό σε ορισμένα σημεία η κοροϊδευτική τάση του ήρωα κατά της εκκλησίας (π.χ. όταν το παιδί φιλάει το χέρι του παπά με την ομπρέλα). Στο τέλος ο ήρωας φεύγει από το σπίτι, εγκαταλείποντας τους γονείς του, πράγμα το οποίο δεν επιτρεπόταν ακόμη το 1967. Ένας ακόμη λόγος ήταν το γεγονός ότι η δασκάλα διδάσκει αναλφάβητους, αλλά όπως γνωρίζουμε δεν υπήρχαν αναλφάβητοι στην χούντα. Η ερωτική προγαμιαία σχέση των δύο νέων καθώς και φράσεις όπως «*η τόλμη είναι προνόμιο ή των πολύ πλουσίων ή των πεινασμένων*» δεν επιτρέπονται στη δικτατορία.

*Από το 1967 έχετε την άδεια προβολής. Γιατί η πρώτη δημόσια προβολή της ταινίας γίνεται το 1969;*

Ποιος θα την έπαιζε;! Ήταν τρομοκρατημένοι όλοι. Ο κινηματογράφος Αλκυονίδα, που τελικά την πρόβαλε, είχε αρχίσει να λειτουργεί προς μια συγκεκριμένη κατεύθυνση. Πρόβαλλε δηλαδή καλλιτεχνικές ταινίες ακόμη και από το ανατολικό μπλοκ, οι οποίες δεν ήταν εναντίον της Ελλάδας και γι' αυτό επιτρεπόταν η προβολή τους. Η ταινία συνεχίζεται να παίζεται σε κάποιες αίθουσες, αργότερα και στους θερινούς κινηματογράφους χωρίς να κάνει φοβερά εισιτήρια. Τέλος πάντων, η ταινία έκανε μια πορεία, αλλά όλα αυτά στην σκιά των ταινιών του Δαλιανίδη.

*Το 1975 η ταινία προβάλλεται στην κρατική τηλεόραση στην ολοκληρωμένη μορφή της;*

Ακριβώς, ολόκληρη. Τότε πήρα και τα πρώτα λεφτά από την ταινία, γιατί θεωρήθηκε ότι ήταν κομμένη από την χούντα. Την επόμενη της προβολής έγινε χαμός. Πέρα όμως από τις αντιδράσεις κάποιων φιλοχουντικών εφημερίδων, ο υπόλοιπος τύπος υπήρξε θετικότερος.

Όταν γυρίζατε την ταινία, είχατε σκεφτεί ότι θα περάσατε όλη αυτή την περιπέτεια;

Από το 1965 και μετά, με την παραίτηση Παπανδρέου περιμέναμε ότι όντως κάτι θα αλλάξει, δεν πιστεύαμε ότι θα φτάναμε στον Νόβα και σε όλα αυτά που ακολούθησαν. Για αυτό είχαμε και λίγο αναθαρρήσει. Από τις αρχές του 1967 άρχισε να συζητιέται πολύ η πιθανότητα δικτατορίας. Μέχρι τότε ήμασταν ωραία και θέλαμε να κάνουμε κάτι.

*Υπήρχαν κάποια τεχνάσματα στα οποία κατέφευγαν οι δημιουργοί για να ξεφύγουν από τον αυστηρό έλεγχο των Επιτροπών;*

Πολλοί κατέφευγαν στο να δίνουν αλλοιωμένο σενάριο, σε σημείο που το σενάριο και η ταινία δεν είχαν καμία σχέση. Κάναμε τέτοια πράγματα, λέγαμε ψέματα. Τα πράγματα άργησαν να ξεκαθαρίσουν. Η λογοκρισία σε αυτό το επίπεδο υπήρχε και πριν την χούντα και μετά. Ουσιαστικά την λογοκρισία την κατήργησε η Μελίνα το 1981. Αλλά και η αυτολογοκρισία δούλευε φοβερά. Εντωμεταξύ ο δημιουργός με την αυτολογοκρισία προσπαθούσε να βάλει τον εαυτό του στην θέση του λογοκριτή, και γινόταν πιο αυστηρός από όσο θα υπήρξε ο δεύτερος.

*Θεωρείτε ότι η ανοιχτή επιστολή είναι μια πολιτική ταινία;*

Δεν θέλω να της βάλω ταμπέλα. Είναι απλά μια ανοιχτή επιστολή, που μιλάει για την πρώτη μεταπολεμική γενιά, δηλαδή για τα παιδιά που μεγάλωσαν στην κατοχή. Για εκείνα τα παιδιά ο κόσμος αυτός σήμαινε μόνο φόβο και πείνα. Αργότερα, αυτή η γενιά αρχίζει να απολαμβάνει προνόμια της αστικής τάξης, όπως το να διαβάζει ή να φεύγει από το σπίτι της. Υπήρξε ένα καινούριο στοιχείο για την ελληνική πραγματικότητα. Από την άλλη μεριά, είναι η «αστική» τάξη, η οποία ξαναβρίσκει τον εαυτό της μέσα στην μεταπολεμική ελευθερία και αρχίζει να κάνει ανούσια πράγματα. Σκεφτόμουν ότι, αφού τα περισσότερα από αυτά τα είχα βιώσει, έπρεπε να τα πω γράφοντας μια ανοιχτή επιστολή.



*Ακόμη όμως και μετά την χούντα αντιμετωπίσατε προβλήματα με την λογοκρισία. Πείτε μας για την περίπτωση της Νέμεσις.*

Η Νέμεσις είναι μια ιστορία πραγματική, που συνέβη στο Ηράκλειο Κρήτης. Μια οικογένεια Κρητικών είναι μπλεγμένη με τους Γερμανούς, τους οποίους –για λόγους αντιδικιών- φέρνουν στο χωριό για να εκτελέσουν γύρω στους 30 συγχωριανούς της. Όταν τελειώνει ο πόλεμος και γίνονται οι δίκες των δοσιλόγων, όλη η οικογένεια αυτή θεωρείται δοσίλογη. Η δίκη της γίνεται στο Ηράκλειο, αλλά έχει ήδη μαθευτεί από τις αντίστοιχες δίκες της Αθήνας ότι τους αφήνουν όλους ελεύθερους. Οι χωριάτες περικυκλώνουν το κτίριο του δικαστηρίου, κατεβαίνουν με μαύρες σημαίες και ζητάνε εκδίκηση. Όντως το δικαστήριο βγάζει σχεδόν αθωωτικές αποφάσεις. Τότε οι συγχωριανοί μπαίνουν μέσα στην αίθουσα του δικαστηρίου, τους σκοτώνουν όλους και πετάνε τα πτώματά τους από τα παράθυρα. Αυτή ήταν η πρώτη περίπτωση αυτοδικίας τέτοιου μεγέθους σε όλη την Ευρώπη.

Πάω εγώ να κάνω ταινία αυτή την ιστορία. Όμως το στοιχείο της αυτοδικίας σε συνδυασμό ότι είμαστε αμέσως μετά την χούντα (1975) δεν ευνοεί την απόφασή μου. Με θεώρησαν ύποπτη περίπτωση, καθώς είχα και το παρελθόν της *Ανοιχτής Επιστολής*. Καταθέτω το σενάριο στην Επιτροπή, η οποία δεν μου δίνει έγκριση. Κάνω αίτηση και στην Δευτεροβάθμια Επιτροπή, όπως είχα το δικαίωμα, αλλά δίχως θετική απόφαση.

Εκείνη την περίοδο, η Ελλάδα προσπαθούσε να γίνει μέλος της ΕΟΚ. Αλλά για να γίνει αυτό, έπρεπε να εφαρμόσει συγκεκριμένα μέτρα που ζητούσε η ευρωπαϊκή κοινότητα. Ένα από αυτά ήταν να μην λειτουργεί αυθαίρετα η λογοκρισία. Μάλιστα, ένα σχετικό έγγραφο έκανε ειδική αναφορά στην περίπτωση του σεναρίου *Νέμεσις*.

Λόγω αυτής της αναφοράς επιτρέπεται να κάνω τρίτη αίτηση στην Επιτροπή («θεραπείας», όπως μου είπε ο Γραμματέας). Τελικά η άδεια μου δίνεται, αλλά με την προειδοποίηση να μην γυρίσω την ταινία, γιατί δεν θα την παίξω ποτέ. Η περιπέτεια της *Νέμεσις* είναι πολύ σοβαρή, γιατί γίνεται μέσα στην δημοκρατία.

*Μέσα από την μαρτυρία του Γιώργου Σταμπουλόπουλου γίνεται εμφανής η στάση απέναντι στην ελληνική κινηματογραφία, που κρατά η πολιτεία πριν την επιβολή της δικτατορίας, αλλά σε μεγαλύτερο βαθμό κατά την διάρκεια αυτής. Οι αλληπάλληλοι έλεγχοι από επιτροπές λογοκρισίας και ένας ισχυρός γραφειοκρατικός μηχανισμός που*

καλύπτει την διαδικασία αδειοδότησης των ταινιών υφίστανται τόσο στην προδικτατορική όσο και στην δικτατορική Ελλάδα.

Όμως διαπιστώνεται ότι αυτός ο μεθοδικός και διαχρονικός κρατικός έλεγχος ταινιών ανάλογα με τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες ατονεί ή εντατικοποιείται. Η περίοδος πριν το πραξικόπημα των Συνταγματαρχών χαρακτηρίζεται από ένα κλίμα ανανέωσης της κοινωνικής δυναμικής με τις μαζικές κινητοποιήσεις, αλλά κάθε διαμαρτυρόμενη φωνή αποσιωπάται με την εγκαθίδρυση του στρατοκρατικού καθεστώτος. Η ιστορική αυτή αλλαγή αποτυπώνεται στην περίπτωση εγκρίσεως του σεναρίου της Ανοιχτής Επιστολής. Ενώ πριν την 21<sup>η</sup> Απριλίου το (μη αλλοιωμένο) σενάριο δεν αντιμετώπιζε πρόβλημα εγκρίσεως από την αρμόδια επιτροπή, με την έλευση της δικτατορίας ο Σταμπουλόπουλος δεν επιχειρεί την ανανέωση του σεναρίου από τον υπεύθυνο του νέου καθεστώτος, καθώς δεν πίστευε ότι θα του την δώσει. Το ενδεχόμενο της μη ανανέωσης της άδειας του σεναρίου είναι βέβαιο, αν αναλογιστεί κανείς την περιπέτεια της ταινίας μέχρι την προβολή στην πλήρη της μορφή. Σε καμιά περίπτωση όμως δεν υπονοείται ότι η κοινωνική δυναμική με αιτήματα την πολιτική, οικονομική και ιδεολογική ανανέωση, που αναπτύχθηκε από το 1965 σε όλη τη χώρα οδήγησε αυτομάτως στο «σπάσιμο» του ασφυκτικού κλοιού του κρατικού ελέγχου των ταινιών.

Το γεγονός ότι το σενάριο της Ανοιχτής επιστολής εγκρίνεται από την αρμόδια επιτροπή και ότι τα γυρίσματα κατά την προδικτατορική περίοδο πραγματοποιούνται ανεμπόδιστα από τις αρχές, δεν σήμαινε αυτόματα την τελική αδειοδότηση της ταινίας για προβολή στις αίθουσες ή τη μη απαίτηση απαγόρευσης συγκεκριμένων σκηνών ή πλάνων από την επιτροπή. Όσο αναπόδεικτη, λοιπόν, είναι η ελαστικοποίηση της κρατικής λογοκρισίας επί των κινηματογραφικών ταινιών πριν το απριλιανό πραξικόπημα, τόσο ευδιάκριτη είναι η εντατικοποίηση των μέτρων κατασταλτικού και προληπτικού ελέγχου εκ μέρους του δικτατορικού καθεστώτος.

Ο Σταμπουλόπουλος αναφέρεται στους διαδοχικούς ελέγχους των γυρισμάτων από τις αρχές κατά την δικτατορική περίοδο, αλλά και στις πιέσεις των συμπαραγωγών για «θάψιμο» της ταινίας, καθώς και στην αδυναμία διανομής της. Πέρα λοιπόν από τον άμεσο έλεγχο του καθεστώτος, το κλίμα σύγχυσης και φόβου που δημιούργησε η δικτατορία σε όλη τη χώρα λειτούργησε κατασταλτικά στην πορεία της ταινίας στις αίθουσες. Ούτε συμπαραγωγοί, ούτε αιθουσάρχες έπαιρναν το ρίσκο να συμμετέχουν στην προώθηση και προβολή μιας ταινίας, που κινείται εκτός του εμπορικού

κυκλώματος. Αλλά όπως φαίνεται ακόμη και το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης δεν δρούσε ανεξάρτητα από την επιβεβλημένη από τις κρατικές επιτροπές λογοκρισία.

Σύμφωνα με τον Σταμπουλόπουλο η χρήση συγκεκριμένων τεχνασμάτων των δημιουργών για να ξεφύγουν από τον κρατικό έλεγχο αποτελούσε πάγια τακτική. Αλλοιωμένα σενάρια προς έγκριση από τις επιτροπές, ακόμη και ψέματα όπως εκείνο της προφορικής ανανέωσης άδειας λήψης σκηνών από τον νέο υπεύθυνο επί των κινηματογραφικών θεμάτων που προφασίζόταν ο ίδιος στους ελέγχους μετά την επιβολή της δικτατορίας πρόσφεραν στους δημιουργούς ένα μικρό πεδίο ελευθερίας κινήσεως έξω από το ασφυκτικό κλοιό ελέγχου των επιτροπών λογοκρισίας.

Πέρα όμως από τα τεχνάσματα αυτά, όπως επισημαίνει ο Σταμπουλόπουλος, υφίστατο και η μέθοδος της αυτολογοκρισίας. Ο δημιουργός προλαβαίνοντας την λογοκριτική παρέμβαση του κράτους στο δημιούργημά του γινόταν αυστηρός με τον ίδιο και έβαζε φραγμούς στην δημιουργική του δυναμική. Η ελευθερία καλλιτεχνικής δημιουργίας καταδυναστευόταν από το κλίμα τρομοκρατίας, που αναπαρήγαγε η δικτατορία και αυτοπεριοριζόταν στα στενά επιτρεπτά από το κράτος πλαίσια προκειμένου να αναπαραχθεί.

Η κρατική λογοκρισία στην κινηματογραφική δημιουργία όμως δεν έπαψε μέχρι το 1981, σύμφωνα με τον Σταμπουλόπουλο. Ο έλεγχος από την μεριά των κρατικών επιτροπών, αλλά και τα τεχνάσματα από εκείνη των δημιουργών συνεχίζονται και μετά την πτώση της δικτατορίας. Ο ίδιος, θύμα των κρατικών κατασταλτικών παρεμβάσεων επί της δημοκρατικής περιόδου με την περίπτωση του σεναρίου Νέμεσις, αποτελεί ένα ενδεικτικό παράδειγμα των ορίων της ελευθερίας έκφρασης που διαθέτει η ελληνική κινηματογραφία μετά την κατάλυση του δικτατορικού καθεστώτος. Διαπιστώνεται, λοιπόν ότι η λογοκρισία δεν ήταν ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα της ελληνικής κινηματογραφίας μέσα στα χρόνια του δικτατορικού καθεστώτος, παρά ένα διαχρονικό στοιχείο που την σημάδεψε μέχρι και την δεκαετία του 1980. Η Ανοιχτή επιστολή καλύπτοντας την ιστορική μετάβαση από το δημοκρατικό πολίτευμα σε ένα δικτατορικό στρατοκρατικό καθεστώς αποτελεί μια ένδειξη της πάγιας κρατικής στάσης απέναντι στο κινηματογράφο, η οποία τον αντιμετώπιζε ως ένα οπτικοακουστικό μέσο που έχρηζε λογοκριτικών μέτρων, τα οποία ανάλογα με τις διαφορετικές κοινωνικοπολιτικές συνθήκες ήταν πιο αυστηρά.

## 2. Συνέντευξη με τον Κώστα Φέρρη (4/5/2011)

*Υπάρχει λογοκρισία στον κινηματογράφο πριν την δικτατορία των Συνταγματαρχών;*

Βεβαίως, ιδιαίτερα τα πρώτα χρόνια της λογοκρισίας στον κινηματογράφο απαγορευόταν η οποιαδήποτε αναφορά στην εθνική αντίσταση. Δεν επιτρεπόταν ούτε καν να πεις τις λέξεις εθνική αντίσταση ή εμφύλιος. Μια άλλη απαγόρευση ήταν, να μην θυμίζει τίποτε η ταινία από παλαιά δυστυχία, πείνα ή προσφυγιά.

Παραδείγματος χάριν η ταινία *Συνοικία*, το όνειρο που γυρίζει ο Αλεξανδράκης το 1961 απαγορεύεται, γιατί γυρίστηκε στον Ασύρματο, δηλ. σε μια παραγκούπολη. Αλλά για την ταινία αυτή ξεσηκώνεται η Ελλάδα, οι δημοσιογράφοι, οι κινηματογραφιστές και τελικά επιτρέπουν την προβολή της. Όμως την ίδια χρονιά, γυρίζω την μικρού μήκους μου ταινία *Τα ματόκλαδά σου λάμπουν* στο Δουργούτι όπου φαίνονται σε πρώτο πλάνο οι παράγκες και στο βάθος η Ακρόπολη. Έχοντας δώσει η επιτροπή λογοκρισίας άδεια προβολής στον Αλεξανδράκη, ξεσπούν σε μένα. Αρχικά η ταινία αποκλείεται από το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και μετά απαγορεύεται η προβολή της στις αίθουσες. Και από τότε η ταινία μένει απαγορευμένη.

Επίσης, ο Τάκης Κανελλόπουλος συναντάει την λογοκρισία στην ταινία του *Ουρανός* (1962). Η σκηνή που ενόχλησε την λογοκρισία δείχνει τον ήρωα να γυρίζει πίσω στο πεδίο της μάχης στον νεκρό φίλο του, να του βγάζει τις μπότες και να τις φοράει, καθώς αυτός ήταν ξυπόλητος στα χιόνια. Η σκηνή έπρεπε να κοπεί, γιατί έδειχνε «σκύλευση νεκρού». Σε μια εποχή με αναμμένα τα πολιτικά πάθη ο *Ουρανός* όχι μόνο ενοχλεί την δεξιά, αλλά δυσφημείται και από την αριστερά με τον χαρακτηρισμό της ταινίας ως φιλοπολεμικής.

*Υπήρχε λογοκρισία και στο σενάριο;*

Στο σενάριο υπήρχε πάντα πρόβλημα. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν η περιπέτεια που είχε περάσει ο Γιώργος Ζερβουλάκος με το σενάριο της πρώτης του δουλειάς. Το 1959 είχε γράψει το σενάριο για τη ταινία *Για το ψωμί και για τον έρωτα*, στην οποία ξετυλίγεται μια ερωτική ιστορία με κεντρικό πρόσωπο, έναν άνεργο ναύτη και το θέμα του ήταν γύρω από τις πολύμηνες απεργίες των ναυτεργατών στον Πειραιά. Ενώ ο Ζερβουλάκος είχε υποβάλλει το σενάριο στην επιτροπή λογοκρισίας, δεν περίμενε την τελική απόφαση για να ξεκινήσει γυρίσματα,

καθώς πίστευε ότι δεν θα αντιμετώπιζε πρόβλημα. Αλλά είχε ήδη γυρίσει την μισή ταινία, όταν ξαφνικά λαμβάνει την απορριπτική απόφαση από την λογοκρισία σεναρίου. Τελικά το σενάριο ξαναγράφεται με βάση το υλικό που είχε ήδη γυριστεί. Η ταινία μετονομάστηκε σε *Συννεφιασμένη Κυριακή* και ήταν ένα σκέτο μελόδραμα.

*Η κρατική λογοκρισία ήταν πιο ελαστική την περίοδο 1963-1967;*

Όχι. Βέβαια, δεν υπήρχαν οι υπερβολές της Χούντας, όπως η απαγόρευση της μουσικής του Θεοδωράκη ή οι διάφοροι εκβιασμοί σε καλλιτέχνες, αλλά τα πράγματα δεν είχαν αλλάξει.

*Με την δικτατορία των Συνταγματάρχων τι αλλάζει στην λογοκρισία του κινηματογράφου;*

Όταν έρχεται η χούντα, η λογοκρισία σκληραίνει και είναι αδέκαστη, αλλά λειτουργεί με ένα τόσο βλακώδη τρόπο, που καταφέρνει να πετύχει το αντίθετο από αυτό που θα 'θελε. Και μάλιστα εκεί πια συναντάμε τον παραλογισμό. Δηλαδή αποφασίζεται να απαγορευτεί η μουσική του Θεοδωράκη. Αλλά ο Θεοδωράκης έχει ήδη γράψει μουσική υπόκρουση για περίπου 20 ταινίες (όπως το *Ευπόλητο τάγμα* του Γκρεγκ Τάλλας). Ξαφνικά οι ταινίες αυτές απαγορεύονται, επειδή η μουσική υπόκρουση έχει γραφτεί από τον συγκεκριμένο συνθέτη.

Επίσης, η λογοκρισία στην χούντα δρα σε δύο επίπεδα. Αφενός υπάρχει η κυριολεκτική λογοκρισία. Από αυτήν απαγορεύεται –όπως ήταν φυσικό– οι 100 ώρες του *Μάη*, αλλά και οι ταινίες, που έδειχναν την φωτογραφία του Κωνσταντίνου μετά το πραξικόπημά αυτού. Παράλληλα όμως ξεκινάει η παραγωγή ταινιών, οι οποίες αφορούν έμμεσα μεν πλην σαφώς την χούντα. Δηλαδή οι πατριωτικές ταινίες του Τζαίμς Πάρις δεν ήταν μόνο βοηθημένες (καθώς τους παρεχόταν μέσα όπως στρατός, αεροπλάνα), αλλά και χρηματοδοτημένες από το Υπουργείο Προεδρίας.

Και τότε είναι η εποχή που ξεκινά η τηλεόραση, την οποία η Χούντα έχει αποφασίσει να την ελέγχει σαν προπαγάνδα. Εντωμεταξύ στην τηλεόραση δεν υπήρχε μόνο λογοκρισία, αλλά και έλεγχος των ανθρώπων που δούλευαν σε αυτήν. Δεν υπήρχε περίπτωση να είχες φάκελο και να δούλευες στην τηλεόραση.

*Ποιες ταινίες αντιμετωπίζουν προβλήματα με την λογοκρισία;*

Μόνο ορισμένες ταινίες αντιμετώπισαν προβλήματα, και αυτό για συγκεκριμένους λόγους, όπως η ταινία *Κόμισσα της φάμπρικας* του Δ. Δαδήρα (1969) με Φόνσου, Ρίζο και Αλεξανδράκη στον ρόλο του αριστερού αδελφού. Η ταινία δεν ήταν προπαγανδιστική, παρά μόνο μία ανώδυνη κωμωδία. Επειδή όμως είχε πολλά πλάνα με διαδηλώσεις, απαγορεύτηκε εντελώς.

Το πρόβλημα με την κρατική λογοκρισία στα χρόνια της χούντας ήταν έντονο. Πολλές φορές, μάλιστα, οι κινηματογραφιστές προφυλάγονταν από αυτήν δίνοντας αλλοιωμένο σενάριο στην αρμόδια επιτροπή, πρακτική που συνεχίστηκε και μετά την χούντα.

Από την άλλη, ο ΝΕΚ σε γενικές γραμμές δεν είχε πολύ μεγάλα προβλήματα με την κρατική λογοκρισία.

*Ποιός ήταν ο ρόλος του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης εκείνη την εποχή και ποιά η σχέση του με τις κρατικές επιτροπές λογοκρισίας;*

Από το 1960 μέχρι το 1967, κάποιοι νέοι κινηματογραφιστές (Βούλγαρης, Αγγελόπουλος, Βρεττάκος, Σταμπουλόπουλος, Μαρκετάκη, κ.ά.) είχαμε συσπειρωθεί και δημιουργήσει μια ομάδα, προσπαθώντας να ξεφύγουμε από τον παλιό και να χτίσουμε τον νέο ελληνικό κινηματογράφο. Από το 1961 αρχίζουμε να κάνουμε πολιτικοποιημένες ταινίες μικρού μήκους με στόχο να τις προβάλλουμε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, η προκριματική επιτροπή του οποίου είχε απορρίψει κάποιες από αυτές. Η ομάδα όμως αυτή διαλύεται με την δικτατορία.

Από το 1968 και μετά ένα καινούριο κλίμα έχει αρχίσει να δημιουργείται στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, όπου ξεκινούν να γυρίζονται μικρού μήκους ταινίες, οι οποίες καμιά φορά έχουν και υπονοούμενα όπως το *Σσσοστ!* του Μαραγκού.

Επίσης, στο συγκεκριμένο Φεστιβάλ πάντα υπήρχε το θέμα του επείγοντος και έτσι πολλές φορές η ταινία περνούσε πρώτα από την προκριματική επιτροπή του Φεστιβάλ, η οποία είτε την δεχόταν, είτε την απέρριπτε και μετά από τις επίσημες κρατικές επιτροπές. Αλλά οι προκριματικές επιτροπές του Φεστιβάλ δεν ήταν εντελώς ανεξάρτητες από εκείνες του κράτους, οπότε ασκούσαν και αυτές ένα είδος λογοκρισίας. Αν δεν τους άρεσε μια ταινία, την έκοβαν.

*Ποιά θύματα αφήνει η λογοκρισία του κινηματογράφου κατά την εφταετία;*

Πρώτον είναι ο Δήμος Θεός, ο οποίος μέχρι το 1967 έχει γυρίζει το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας του *Κιέριον*. Στην προσπάθειά του να πάρει άδεια για να την πάει στο Φεστιβάλ Βενετίας (1968), η ταινία λογοκρίνεται. Επίσης, λογοκρίνεται η *Ανοιχτή επιστολή* του Γιώργου Σταμπουλόπουλου, αλλά ξεφεύγει, πάει στην Ευρώπη και παίρνει το βραβείο στο Φεστιβάλ Locarno.

*Μετά το τέλος της δικτατορίας εξακολουθεί να υφίσταται ο λογοκριτικός έλεγχος στον κινηματογράφο;*

Μέχρι το 1986 υποτίθεται ότι η λογοκρισία ήταν πιο χαλαρή, και πια οι αναφορές στον εμφύλιο δεν απαγορεύονται. Αλλά οι επιτροπές ελέγχου εξακολουθούν να υπάρχουν. Στην περίπτωση της ταινίας μου *Προμηθέας σε δεύτερο πρόσωπο* (1975), η οποία ήταν μία πειραματική ταινία δίχως διαλόγους, το σενάριο μου ήταν ένα αλχημιστικό σχεδιάγραμμα με διάφορες διασταυρώσεις, το οποίο μόνο εγώ ήξερα να διαβάζω. Αλλά δεν μπορούσα να κάνω αίτηση λήψης σκηνών στην επιτροπή λογοκρισίας με ένα τέτοιο σχεδιάγραμμα. Έτσι, λοιπόν αποφασίζω να υποβάλλω στην λογοκρισία ως σενάριο την μετάφραση του αρχαίου κειμένου *Προμηθέας Δεσμώτης* του Αισχύλου και αμέσως το ενέκριναν. Βέβαια, δεν είχε καμία σχέση η ταινία με το σενάριο, αλλά έπρεπε κάτι να έχω στα χέρια μου ως δικαιολογία.

Σιγά-σιγά όμως έγινε σαφές στην Ελλάδα ότι υπήρχε μεγάλη υποκρισία στο θέμα της λογοκρισίας, όταν π.χ. οι ερωτικές ταινίες ήταν απαγορευμένες από τις κρατικές επιτροπές, αλλά συγχρόνως παίζονταν σε όλους τους κεντρικούς κινηματογράφους. Τα πράγματα αλλάξαν διεθνώς, αλλά σταδιακά άλλαξαν και στην Ελλάδα με την κατάργηση της λογοκρισίας το 1986.

*Η μαρτυρία του Κώστα Φέρρη επισημαίνει σημαντικές πτυχές του τρόπου λειτουργίας της κρατικής λογοκρισίας σε όλη την περίοδο της μεταπολεμικής, δικτατορικής, αλλά και δημοκρατικής Ελλάδας. Ο ίδιος έχει περάσει το μεγαλύτερο μέρος της δικτατορικής περιόδου στο Παρίσι, αλλά υπήρχαν πάντα τα δίκτυα επικοινωνίας μεταξύ των νέων κινηματογραφιστών στο εσωτερικό και εξωτερικό της χώρας.*

*Μέσα από την μαρτυρία του διαπιστώνεται η διαχρονικότητα του στοιχείου της κρατικής λογοκρισίας στην ελληνική κινηματογραφία. Στην μεταπολεμική Ελλάδα της*

βασιλευομένης δημοκρατίας η λογοκρισία αφορούσε τις αναφορές στον Εμφύλιο πόλεμο με το φόβο μιας κινηματογραφικής διαφορετικής –από την επίσημη– ανάγνωσης της πρόσφατης ιστορίας, αλλά και τις αναφορές σε εικόνες που αποτύπωναν την κοινωνική πραγματικότητα (φτώχεια, πείνα, προσφυγιά).

Στο δικτατορικό καθεστώς η λογοκρισία στον κινηματογράφο σκληραίνει και δρα σε δύο επίπεδα. Η κυριολεκτική λογοκρισία δρα κατασταλτικά με την απαγόρευση συγκεκριμένων ταινιών, ενώ υφίσταται και ένα είδος «θετικής» λογοκρισίας εκ μέρους του καθεστώτος, καθώς προβλέπει την δημιουργία ενός προπαγανδιστικού κινηματογράφου, τις παραγωγές του οποίου χρηματοδοτεί. Το καθεστώς λογοκρισίας κατά την επταετία αφορούσε και την τηλεόραση, η οποία λειτουργούσε ως προπαγανδιστικό εργαλείο των Συνταγματαρχών. Γι' αυτό το λόγο δεν έπρεπε να ελέγχονται μόνο οι παραγωγές αυτής, αλλά και τα ίδια τα πρόσωπα που συμμετείχαν στην παραγωγή προγραμμάτων.

Ακόμη, ο Φέρρης αναφέρεται στα τεχνάσματα των δημιουργών, στα οποία εκείνοι κατέφευγαν ούτως ώστε να ξεγλιστρούν από τον έλεγχο των κρατικών επιτροπών λογοκρισίας. Συγκεκριμένα, το αλλοιωμένο σενάριο ήταν μια πάγια εναλλακτική που χρησιμοποιούσαν οι κινηματογραφιστές. Αλλά ακόμη επισημαίνεται, η αλληλεξάρτηση του θεσμού του Ελληνικού Φεστιβάλ Κινηματογράφου με τις κρατικές επιτροπές ελέγχου κινηματογραφικών ταινιών. Η προκριματική επιτροπή του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ασκούσε με τη σειρά της ένα είδος λογοκρισίας στις υποβαλλόμενες για συμμετοχή στο Φεστιβάλ ταινίες, ιδιαίτερα σε εκείνες που δεν προλάβαιναν πρώτα να εγκριθούν από την αρμόδια κρατική επιτροπή.

Στην μεταδικτατορική Ελλάδα ο λογοκριτικός έλεγχος επί της ελληνικής κινηματογραφίας ατονεί εως κάποιο βαθμό (π.χ. επιτρέπονται οι αναφορές στον Εμφύλιο), αλλά η γραφειοκρατική διαδικασία αδειοδότησης ταινιών και ο εξουσιαστικός ρόλος των επιτροπών παραμένουν κατ' ουσίαν अपαράλλακτα. Μέχρι το 1986, χρονιά που καταργείται η άσκηση κρατικής λογοκρισίας, αυτή θα σημαδέψει όλη την πορεία της ελληνικής κινηματογραφίας, με το διάστημα της επιβολής της δικτατορίας να αποτελεί περίοδο έξαρσης και εντατικοποίησης του κρατικού ελέγχου.



## Συμπεράσματα

Μέσα στα πλαίσια της παρούσας εργασίας επισημάνθηκε η διαχρονικότητα του στοιχείου της λογοκρισίας που χαρακτηρίζει την ελληνική κινηματογραφία από τα πρώτα χρόνια της εμφάνισης του κινηματογράφου στην Ελλάδα. Από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα γίνεται αναφορά στα συνταγματικά κείμενα για το νέο οπτικοακουστικό μέσο, το οποίο χρίζει λογοκριτικών μέτρων, τα οποία θεσμοποιούνται με την ψήφιση συγκεκριμένων νόμων. Στο σώμα των νόμων αυτών, οι οποίοι αποτελούν προϊόντα του εκάστοτε πολιτικού καθεστώτος καθρεφτίζεται η κρατική στάση αντιμετώπισης του κινηματογραφικού μέσου. Η διαχρονικότητα του θεσμοποιημένου λογοκριτικού ελέγχου επί της ελληνικής κινηματογραφίας οφείλεται εν μέρει στην κρατική τάση υποβάθμισης του πολιτιστικού ρόλου του κινηματογράφου και στην αντιμετώπισή του μόνο ως ένα εμπορευματικό προϊόν, το οποίο υπόκειται με τη σειρά του στους νόμους της ελεύθερης αγοράς. Η στάση αυτή υιοθετείται όχι μόνο από τα στρατοκρατικά (δικτατορία Μεταξά και Συνταγματαρχών), αλλά και από τα δημοκρατικά καθεστώτα της χώρας.

Το ήδη υπάρχον καθεστώς θεσμοποιημένου προληπτικού και κατασταλτικού ελέγχου των κινηματογραφικών ταινιών κληροδοτείται στη δικτατορία των Συνταγματαρχών από τις προηγούμενες δημοκρατικές κυβερνήσεις και αυτή το εκμεταλλεύεται. Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι οι νόμοι, που θεσπίστηκαν και αφορούσαν την λειτουργία των επιτροπών ελέγχου κινηματογραφικών ταινιών στα χρόνια του δικτατορικού καθεστώτος ελάχιστα διαφοροποιούνται από τους εκείνους που ίσχυαν κατά την προηγούμενη περίοδο. Η ανατροπή της πολιτικής και κοινωνικής ζωής της χώρας με την κατάλυση του δημοκρατικού πολιτεύματος δεν αντανάκλαται στο νομικό καθεστώς του κινηματογράφου, καθώς και πριν το απριλιανό πραξικόπημα η ελληνική κινηματογραφία δρα σε ένα ανελεύθερο πεδίο έκφρασης.

Παρά όμως το γεγονός ότι η θεσμοποίηση της κρατικής λογοκρισίας δεν αλλάζει με την επιβολή της δικτατορίας, η ίδια η λογοκρισία σκληραίνει και γίνεται αδέκαστη,<sup>184</sup>

---

<sup>184</sup> Βλ. «Συνέντευξη με τον Κώστα Φέρρη» στο κεφάλαιο *Προσωπικές μαρτυρίες*, σ. 69.

καθώς πλέον αποτελεί εργαλείο ελέγχου της ελεύθερης καλλιτεχνικής έκφρασης στα χέρια ενός στρατοκρατικού καθεστώτος. Ενός καθεστώτος, το οποίο αναπαράγει την ιδεολογική και πολιτική πόλωση της μετεμφυλιακής περιόδου και διατηρεί το σχήμα ενσωμάτωσης/αποκλεισμού από την κοινωνική και πολιτική ζωή της χώρας του εθνικόφρονος και του αντεθνικώς σκεπτόμενου τμήματος της κοινωνίας αντίστοιχα. Υπό αυτό το καθεστώς η ελευθερία της ελληνικής κινηματογραφίας δεν περιορίζεται μόνο από την θεσμοποιημένη λογοκρισία, αλλά από την άσκηση της αυτολογοκρισίας. Μάλιστα, τα δύο στοιχεία που διέτρεχαν την εσωτερική λογοκρισία των δημιουργών από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, δηλαδή η απαγόρευση αναφοράς στην εθνική αντίσταση και κατάδειξης των φτωχών κοινωνικών συνθηκών διαβίωσης, στιγματίζουν την καλλιτεχνική δημιουργία των κινηματογραφιστών κατά την επταετία.

Παρατηρείται όμως ότι ακόμη και μέσα σε αυτό το κλίμα ασφυκτικού ελέγχου οι δημιουργοί των κινηματογραφικών ταινιών προσπαθούν να ξεφύγουν από τους περιορισμούς των επιτροπών λογοκρισίας, καταφεύγοντας σε τεχνάσματα όπως η παράδοση προς έγκριση αλλοιωμένων σεναρίων ή η συνέχιση των γυρισμάτων με ανύπαρκτες άδειες λήψης σκηνών. Μέσα από την εξέταση των ταινιών *Ανοιχτή επιστολή* και *Κιέριον* καταδεικνύονται οι επίμονες προσπάθειες των σκηνοθετών-δημιουργών να αποφύγουν τον έλεγχο των επιτροπών λογοκρισίας, καθώς μόνο με αυτού του είδους την τακτική μπορούσαν να πραγματοποιήσουν το αρχικό όραμα του κινηματογραφικού έργου τους.

Το καθεστώς του θεσμοποιημένου λογοκριτικού ελέγχου όμως δεν αλλάζει με την κατάρρευση του δικτατορικού καθεστώτος της 21<sup>ης</sup> Απριλίου 1967. Στο Σύνταγμα του 1975, το οποίο διασφάλιζε κατά τρόπο μοναδικό τα ατομικά και πολιτικά δικαιώματα των πολιτών,<sup>185</sup> δεν τροποποιείται το σχετικό με τον κινηματογράφο άρθρο, σύμφωνα με το οποίο αυτός τίθεται στην ομάδα των οπτικοακουστικών μέσων, τα οποία χρήζουν προληπτικών μέτρων (αρθ. 15). Μόλις το 1986 με τον νόμο 1597 (ΦΕΚ 68Α/21.5.86) απαγορεύεται η λογοκρισία και κάθε άλλο προληπτικό μέτρο στον κινηματογράφο, αναγνωρίζοντας την ελευθερία της κινηματογραφικής τέχνης και το δικαίωμα της πνευματικής ιδιοκτησίας του δημιουργού στο κινηματογραφικό του έργο.

---

<sup>185</sup> Νίκη Καλτσόγια-Τουρναβίτη, *Το Σύνταγμα του 1975/1986/2001*, Σάκκουλας, Αθήνα-Κομοτηνή, 2002, σ. 30.

Το στοιχείο της λογοκρισίας, λοιπόν, διατρέχει όλο το σώμα της ελληνικής κινηματογραφίας από τα αρχικά βήματά της στις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα μέχρι το 1986, δώδεκα ολόκληρα χρόνια μετά την πτώση της δικτατορίας. Στο μεγαλύτερο μέρος της περιόδου αυτής το κράτος μένει αδιάφορο απέναντι στην δυνατότητα δημιουργίας μιας εθνικής κινηματογραφίας, αντιμετωπίζοντας το μέσο κυρίως ως πηγή εσόδων. Δίχως να απουσιάζει ποτέ –μέχρι το 1986– το καθεστώς της κρατικής λογοκρισίας, τα πλαίσια άσκησης αυτής δείχνουν να επηρεάζονται από τις εκάστοτε κοινωνικοπολιτικές συνθήκες. Η επιβολή του στρατοκρατικού καθεστώτος των Συνταγματαρχών δεν περιορίζει ριζικά με θεσμικό τρόπο το πεδίο έκφρασης της ελληνικής κινηματογραφίας, καθώς ήδη αυτή δρούσε υπό καθεστώς λογοκρισίας. Αλλά η διάχυτη ατμόσφαιρα φόβου και τρομοκρατίας σε όλη την χώρα, που προκάλεσε η επιβολή του δικτατορικού καθεστώτος επέτεινε την άσκηση της εσωτερικής λογοκρισίας, λειτουργώντας ως κατασταλτικός παράγοντας για την ελεύθερη καλλιτεχνική έκφραση. Έτσι, λοιπόν η κρατική θεσμοποιημένη λογοκρισία, την οποία το δικτατορικό καθεστώς είχε κληρονομήσει από τους πολιτικούς προκατόχους του, η εξωτερική λογοκρισία που ασκούν οι εταιρείες παραγωγής στους δημιουργούς, καθώς αντιμετώπιζαν το κινηματογραφικό «προϊόν» ως κατεξοχήν εμπορευματικό σε συνδυασμό με την άσκηση εσωτερικής λογοκρισίας του ίδιου του δημιουργού στο έργο του έθεσαν τα –περιορισμένα– πλαίσια μέσα στα οποία δρούσε και εξελισσόταν η ελληνική κινηματογραφία στα χρόνια της δικτατορίας των Συνταγματαρχών.

## **ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ**

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΠΡΟΕΔΡΙΑΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ  
ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΤΥΠΟΥ  
ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΕΛΕΓΧΟΥ ΔΗΜΟΣΙΩΝ ΘΕΑΜΑΤΩΝ

Άδειας .. 18 10 .....

Άρτθ. Γεν. Πρωτ. .. 46204 ..  
Άρτθ. Είδ. Πρωτ. .. 18190 ..  
Άρτθ. Συνοδ. .... 332 ..



Α Δ Ε Ι Α

ΠΡΟΒΟΛΗ: ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ  
Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ ΠΡΟΕΔΡΙΑΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ

Λαμβάνοντες υπ' όψιν : τὰς διατάξεις του Ν.Δ. 1108/42, 2) τὰς διατάξεις του άρθρου 44, του Ν.Δ. 428/7, 3) τὴν ἀπό 13.10.67 ..... νομοτυπῶς ὑπεβλήθησαν αἴτησιν, καὶ 4) τὴν ὑπ' ἀριθ. 18190 ..... ἀπόφασιν τῆς Πρωτοβαθμίου Ἐπιτροπῆς Ἐλέγχου Κινηματογραφικῶν ταινιῶν :

Α Π Ο Φ Α Σ Ι Ζ Ο Μ Ε Ν

Ἰσοῦχον ἐξέδωκεν ἀδείαν προβολῆς διὰ μίαν πενταετίαν καθ' ἅπασαν τὴν Ἑπικράτειαν τῆς ὑπὸ τὸν τίτλον .....

**ΑΝΟΙΧΤΗ ΕΠΙΣΤΟΛΗ**

Ἑλληνικὸς τίτλος

Ξενογλωσσὸς τίτλος

ταινίας τελοῦσης ὑπὸ τὴν κατοχὴν **Ι. ΣΤΑΜΗΛΟΠΟΥΛΟΣ**

Ἔθνολόγητος ..... **ΕΛΛΗΝΙΚΗ** .....

Ἰσαγωγῆς ..... **4** .....

Ἔξ γλῶσσαν ..... **ΕΛΛΗΝΙΚΗΝ** .....

καὶ μήκουσ ..... **2200** .....

**ΑΚΑΤΑΛΛΗΛΟΣ**

Ἡ ὡς ἄνω ταινία ἐξασηκτοποίηθη ὑπὸ τῆς Ἐπιτροπῆς ..... ἔχει ἀνηλίκους δύναται δὲ νὰ προβάλλεται ἐλευθέρως ἐν ὑπὸ τὸν ἄνω τίτλον

ἰνευ προσθηκῶν τοῦ περιεχομένου αὐτῆς, τηρουμένων ἐν τῶν διατυπώσεων

ἰκῶν διεπουσῶν τὰς κινηματογραφικὰς προβολὰς ἐν Ἑλλάδι ἀφοῦ ἐπέλθουν

ἐκ τῆς αἰ κάτω διατάχθεισας ὑπὸ τῆς Ἐπιτροπῆς ὅτι :

Ἐν τῇ πρώτῃ πράξει νὰ περιηγηθῇ ἢ φράσθῃ ἐκὼς τῆς ἀρχαίας ἢ νεοελληνικῆς

ἐν τῇ ὑποχρῆσιν τῶν ταινιωτῶν νὰ φέρωται ἐμαρτυρία νὰ φέρωται ἢ νὰ φέρωται ἢ νὰ φέρωται

πρῶτον νὰ φέρωται ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ

ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ

ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ

ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ

ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ

ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ

ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ

ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ

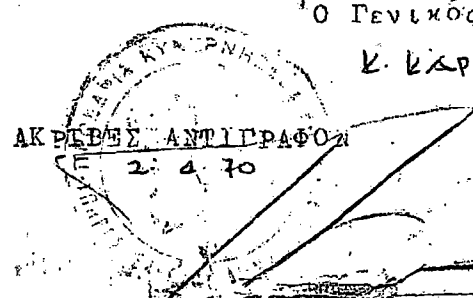
ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ

ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ

ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ ἢ φράσθῃ

Ὁ Διευθυντής  
Μ. ΚΩΝΣΤΑΣ

Ἐν Ἀθήναις τῆς .. 27.10.1967...  
Ἐντολῆ Ἰπουργοῦ  
Ὁ Γενικὸς Διευθυντής  
Κ. ΚΑΡΥΔΑΣ ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΑΡΧΗΣ



## **ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ**

## ΑΝΟΙΧΤΗ ΕΠΙΣΤΟΛΗ (1967)

Ασπρόμαυρη. Διάρκεια: 81 λεπτά.

**Σκηνοθεσία:** Σταμπουλόπουλος Γιώργος.

**Σενάριο:** Σταμπουλόπουλος Γιώργος.

**Δ/ντής Φωτογραφίας:** Lassally Walter.

**Μοντάζ:** Παπακυριακόπουλος Πάνος.

**Σκηνογράφος:** Σταμπουλόπουλος Γιώργος.

**Μουσική Σύνθεση:** Μαμαγκάνης Νίκος.

**Παραγωγή:** Σταμπουλόπουλος Γιώργος, Studio Alfa.

**Ηθοποιοί:** Νανέρης Νικηφόρος, Θεοφίλου Ελένη, Αρβανίτη Μπέττυ, Ζέζα Δήμητρα, Βαλάση Μπέττυ, Χριστοφορίδης Περικλής, Κονταρίνης Ερρίκος, Βουτσινά Ρένα, Ολύμπιος Σπύρος, Τορνές Σταύρος.

**Βραβεία-Διακρίσεις:** Βραβείο FIPRESCI (Παγκόσμια Ένωση Κριτικών Κιν/φου) στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Locarno [Ελβετία 1969]



## ΚΙΕΡΙΟΝ (1968)

Ασπρόμαυρη. Διάρκεια: 92 λεπτά.

**Σκηνοθεσία:** Θέος Δήμος.

**Σενάριο:** Θέος Δήμος, Σφήκας Κώστας.

**Δ/ντής Φωτογραφίας:** Πανουσόπουλος Γιώργος, Δάναλης Συράκος.

**Μοντάζ:** Σερντάρης Βαγγέλης, Θέος Δήμος.

**Ήχος:** Μεταλλινός Τάσος.

**Μουσική:** Μανιάτης Βαγγέλης.

**Μουσική Επιμέλεια:** Βασιλειάδης Στέφανος.

**Παραγωγός:** Θέος Δήμος, Παπαλιός Γιώργος.

**Ηθοποιοί:** Βλάχος Ανέστης, Κατσουράκης Κυριάκος, Θεοφίλου Ελένη, Τορνές Σταύρος, Βλάχοπούλου Τιτίκα, Σφήκας Κώστας, Μασαλάς Γρηγόρης, Ξανθάκη Έλλη, Αγγελόπουλος Θεόδωρος, Σταρένιος Δήμος, Φέρρης Κώστας, Μαρκετάκη Τόνια, Βούλγαρης Παντελής, Νικολαΐδης Νίκος.

**Βραβεία-Διακρίσεις:** Τιμητική Διάκριση στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Βενετίας [Ιταλία 1968]

Βραβείο Καλύτερης Καλλιτεχνικής ταινίας, Βραβείο Πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη και Τιμητική Διάκριση στο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης [Ελλάδα 1974]





## Βιβλιογραφία

- Αλιβιζάτος, Νίκος.** *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση 1922-1974. Όψεις της ελληνικής εμπειρίας.* Θεμέλιο. Αθήνα. 1995.
- Αναστασιάδης, Γιώργος.** *Σύγχρονη ελληνική πολιτική και συνταγματική ιστορία (1940-1986).* Σάκκουλας. Αθήνα-Θεσσαλονίκη. 1998.
- Ανδρίτσος, Γιώργος.** *Η κατοχή και η αντίσταση στον ελληνικό κινηματογράφο 1945-1966.* Αιγόκερως. Αθήνα. 2004.
- Βάιντα, Αντρέι.** «Δύο τύποι λογοκρισίας» στο *Η λογοκρισία στον κινηματογράφο.* Ρουθ Πέτρι (επιμ.). Μαύρη Λίστα. Αθήνα. 2000.
- Βαλούκος, Στάθης.** *Φιλμογραφία ελληνικού κινηματογράφου (1914-1984).* Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών. Αθήνα. 1984.
- Βαλούκος, Στάθης.** «Ιστορία και πολιτική στις ταινίες του Δήμου Θεού *Κιέριον* και *Διαδικασία*» στο *Δήμος Θεός.* Στρ. Κερσανίδης (επιμ.). Αιγόκερως. Αθήνα. 2006.
- Βουρνάς, Τάσος.** *Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας. Χούντα-Φάκελος Κύπρου.* Τολίδη. Αθήνα. 1986.
- Βώβου, Ιωάννα.** «Στοιχεία για μια μετά-ιστορία της ελληνικής τηλεόρασης. Το μέσο, η πολιτική και ο θεσμός» στο *Ο κόσμος της τηλεόρασης, Θεωρητικές προσεγγίσεις, ανάλυση προγραμμάτων και ελληνική πραγματικότητα.* Ιωάννα Βώβου (διευθ.). Ηρόδοτος. Αθήνα. 2010.
- Γεράσης, Γιάννης.** «Δομική αυστηρότητα και ποιητική ελευθερία στο έργο του Δήμου Θεού» στο *Δήμος Θεός.* Στρ. Κερσανίδης (επιμ.). Αιγόκερως. Αθήνα. 2006.
- Γρηγοριάδης, Σόλων.** *Ιστορία της δικτατορίας 1967-1974.* Καπόπουλος. τόμος 1. Αθήνα. 1975.
- Γρηγοριάδης, Σόλων.** *Ιστορία της δικτατορίας 1967-1974.* τόμος 2. Καπόπουλος. Αθήνα. 1975.
- Γρηγορίου, Γρηγόρης.** *Μνήμες σε άσπρο και μαύρο. I. Τα ηρωικά χρόνια.* Αιγόκερως. Αθήνα. 1988.
- Καβουριάρης, Ε.** «Μερικές σκέψεις για τις αιτίες και τις συνέπειες της μετανάστευσης» στο *Οικονομική ανάπτυξη και μετανάστευση στην Ελλάδα.* Κάλβος. Αθήνα. 1974.

- Καλτσόγια-Τουρναβίτη, Νίκη.** *Το Σύνταγμα του 1975/1986/2001.* Σάκκουλας. Αθήνα-Κομοτηνή. 2002.
- Καμίνης, Γιώργος.** «Δικτατορία και Σύνταγμα στη Νότια Ευρώπη: Ελλάδα-Ισπανία- Πορτογαλία» στο *Δικτατορία 1967-1974 Πολιτικές πρακτικές, ιδεολογικός λόγος, αντίσταση.* Α. Ρήγος, Σ. Σεφεριάδης, Γ. Αθανασάτου (επιμ., εισαγ.). Ελληνική Εταιρεία Πολιτικής Επιστήμης. Καστανιώτης. Αθήνα. 1999.
- Καραποστόλης, Βασίλης.** *Η καταναλωτική συμπεριφορά στην ελληνική κοινωνία 1960-1975.* ΕΚΚΕ. Αθήνα. 1983.
- Κερσανίδης, Σταύρος.** «Κυρίες και κύριοι, ο Δήμος Θεός» στο *Δήμος Θεός.* Στ. Κερσανίδης (επιμ.). Αιγόκερως. Αθήνα. 2006.
- Κήλο, Εντμουντ.** *Φόνος στον Θερμαϊκό. Υπατοι, πραίτωρες και τύπος στην υπόθεση Πολκ.* Γνώση. Αθήνα. 1991.
- Κική, Γιάννα Π.** *Η ελευθερία των οπτικοακουστικών μέσων (υπό το πρίσμα και της Συνταγματικής αναθεώρησης του 2002).* Σάκκουλα. Αθήνα-Θεσσαλονίκη. 2003.
- Κοκουτσάκη-Monnier, Αγγελική.** «Ελληνικά προγράμματα μυθοπλασίας: διαχρονική εξέλιξη και τάσεις παραγωγής» στο *Ο κόσμος της τηλεόρασης. Θεωρητικές προσεγγίσεις, ανάλυση προγραμμάτων και ελληνική πραγματικότητα.* Ιωάννα Βάβου (διευθ.). Ηρόδοτος. Αθήνα. 2010.
- Κομνηνού, Μαρία.** «Τηλεόραση και κινηματογράφος: η διαμάχη για την ηγεμονία στην περίοδο της δικτατορίας 1967-1974» στο *Η δικτατορία 1967-1974. Πολιτικές πρακτικές, ιδεολογικός λόγος, αντίσταση.* Α. Ρήγος, Σ. Σεφεριάδης, Γ. Αθανασάτου (επιμ., εισαγ.). Ελληνική Εταιρεία Πολιτικής Επιστήμης. Καστανιώτης. Αθήνα. 1999.
- Κουμανταρέας, Μένης.** «Οι ακαδημαϊκοί καμώνονται σαν να μη συμβαίνει τίποτα» στο *21<sup>η</sup> Απριλίου. 1967-2007 40 χρόνια από το πραξικόπημα της χούντας.* Β. Καραγάσης (επιμ.). Τα Νέα. Αθήνα. 2007.
- Λαμπρινός, Φώτος.** «Κινηματογράφος 1940-1950. Ξένο ρεπερτόριο και ελληνική παραγωγή» στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000.* Γ. Βασιλάκης (επιμ.). Ελλ. Γράμματα. τόμος 8. Αθήνα. 2003.
- Λαμπρινός, Φώτος.** «Κινηματογράφος. Η εποχή της καταξίωσης» στο *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού.* Γ. Βασιλάκης (επιμ.). Ελλ. Γράμματα. τόμος 9. Αθήνα. 2003.
- Λαμπρινός, Φώτος.** *Η ισχύς μου, η αγάπη του φακού.* Καστανιώτη. Αθήνα. 2005.
- Μαγκάκης, Γεώργιος-Αλέξανδρος.** «Η κατάληψη της Νομικής, ο πιο κρίσιμος σταθμός του αντιδικτατορικού αγώνα» στο *21<sup>η</sup> Απριλίου. 1967-2007 40 χρόνια από το πραξικόπημα της χούντας.* Β. Καραγάσης (επιμ.). Τα Νέα. Αθήνα. 2007.

- Μάνεσης, Αριστόβουλος.** «Ο εύκολος βιασμός της νομιμότητας και η δύσκολη νομιμοποίηση της βίας» στο *Η δικτατορία 1967-1974, Πολιτικές πρακτικές, ιδεολογικός λόγος, αντίσταση*. Α. Ρήγος, Σ. Σεφεριάδης, Γ. Αθανασάτου (επιμ., εισαγ.). Ελληνική Εταιρεία Πολιτικής Επιστήμης. Καστανιώτης. Αθήνα. 1999.
- Μελετόπουλος, Μελέτης Η.** *Η δικτατορία των Συνταγματαρχών. Κοινωνία, ιδεολογία, οικονομία*. Παπαζήσης. Αθήνα. 1996.
- Μητροπούλου, Αγλαΐα.** *Ελληνικός κινηματογράφος*. Παπαζήσης. Αθήνα. 2006.
- Μικαελιάν, Χριστίνα.** «Τάσος Λειβαδίτης, Συνοικία το όνειρο». *Οδός Πανός*. τχ. 140. 2008.
- Μπακογιαννόπουλος, Γιάννης.** «Το Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου» στο *Υλικά και Πρακτικά του Α΄ Πανελληνίου Συνεδρίου Κινηματογράφου*. Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών. Αθήνα. 1981.
- Ουΐτακερ, Σίλα.** εισαγωγή στο *Η λογοκρισία στον κινηματογράφο*. Ρουθ Πέτρι (επιμ.). Μαύρη Λίστα. Αθήνα. 2000.
- Πέτρης, Τάσος Ν.** «Το χρονικό του Ελληνικού κινηματογράφου» στο *Ετήσιος Κινηματογράφος. Ο ελληνικός και ξένος κινηματογράφος στην Ελλάδα*. Βασίλης Γεωργιάδης. Αθήνα, 1970.
- Roscher, Gerd.** «Η μαύρη κούτα του Δήμου» στο *Δήμος Θέος*. Στ. Κερσανίδης (επιμ.). Αιγόκερως. Αθήνα. 2006.
- Σακελλαρόπουλος, Σπύρος.** *Τα αίτια του απριλιανού πραξικοπήματος. 1949-1967 Το κοινωνικό πλαίσιο της πορείας προς τη δικτατορία*. Λιβάνη. Αθήνα. 1998.
- Σβορώνος, Νίκος Γ.** *Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας*. Θεμέλιο. Αθήνα. 1999.
- Σηφάκη, Ειρήνη.** «Τηλεόραση και κινηματογράφος: σύγχρονες οικονομικές, παραγωγικές και πολιτιστικές πρακτικές» στο *Ο κόσμος της τηλεόρασης, Θεωρητικές προσεγγίσεις, ανάλυση προγραμμάτων και ελληνική πραγματικότητα*. Ιωάννα Βώβου (διευθ.). Ηρόδοτος. Αθήνα. 2010.
- Σολδάτος, Γιάννης.** *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*. Αιγόκερως. τόμος 1. Αθήνα. 2002.
- Σολδάτος, Γιάννης.** *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*. Αιγόκερως. τόμος 2. Αθήνα. 2002.
- Σολδάτος, Γιάννης.** *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*. Αιγόκερως. Αθήνα. 1982.
- Σολδάτος, Γιάννης.** «Ένα ιστορικό πρόσωπο» στο *Δήμος Θέος*. Στ. Κερσανίδης (επιμ.). Αιγόκερως. Αθήνα. 2006.

- Sorlin, Pierre.** *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου.* Χρ. Δερμετζόπουλος (εισ.). Μεταίχμιο. Αθήνα. 2004.
- Στακτόπουλος, Γρηγόρης.** *Υπόθεση Πολκ. Η προσωπική μου μαρτυρία.* Γνώση. Αθήνα. 1988.
- Σωτηροπούλου, Χρυσάνθη.** *Ελληνική κινηματογραφία 1965-1975. Θεσμικό πλαίσιο-οικονομική κατάσταση.* Θεμέλιο. Αθήνα. 1989.
- Σωτηροπούλου, Χρυσάνθη.** *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο. Επιδράσεις και επιρροές στην θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986.* Θεμέλιο. Αθήνα. 1995.
- Σωτηροπούλου, Χρυσάνθη.** *Γιώργος Σταμπολόπουλος.* Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών. Αθήνα. 2004.
- Τσουκαλάς, Κωνσταντίνος.** *Κράτος, κοινωνία, εργασία στη μεταπολεμική Ελλάδα.* Θεμέλιο. Αθήνα. 1986.
- Τσουκαλάς, Κωνσταντίνος.** *Η ελληνική τραγωδία.* Λιβάνης. Αθήνα. 1981.
- Φέρρης, Κώστας.** «Θεσμικό καθεστώς, δομικές προτάσεις για τον ελληνικό κινηματογράφο» στο *Υλικά και Πρακτικά του Α΄ Πανελληνίου Συνεδρίου Κινηματογράφου.* Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών. Αθήνα. 1981.
- Φερρό, Μαρκ.** *Κινηματογράφος και ιστορία.* Σώτη Τριανταφύλλου (προλ.). Μεταίχμιο. Αθήνα. 2001.
- Χαιρετάκης, Μανώλης.** «Η διείσδυση της TV και το κοινό της στην Ελλάδα» στο *Τηλεόραση και επι-κοινωνία.* Κλήμης Ναυρίδης (επιμ.). Παρατηρητής. Θεσσαλονίκη. 1988.
- Χαραλάμπης, Δημήτρης.** «Η δικτατορία ως αποτέλεσμα των αντιφάσεων της μετεμφυλιακής δομής του πολιτικού συστήματος και οι αρνητικές της επιπτώσεις» στο *Η δικτατορία 1967-1974. Πολιτικές πρακτικές, ιδεολογικός λόγος, αντίσταση.* Α. Ρήγος, Σ. Σεφεριάδης, Γ. Αθανασάτου (επιμ., εισαγ.). Ελληνική Εταιρεία Πολιτικής Επιστήμης. Καστανιώτης. Αθήνα. 1999.

## Άρθρα

Παπαδοπούλου, Μαρία. *Έθνος*. 9/12/1969.

Πάρλας, Κώστας. «Ανοιχτή Επιστολή: Ευστοχία». *Το Βήμα*. 22/4/1970.

Σταματίου, Κώστας. «Η Υπολογίσιμη παρουσία». *Τα Νέα*. 9/12/1969.

Πάρλας, Κώστας. «Το Κιέριον υπάρχει παντού...». *Το Βήμα*, 3/4/1974.

## Ιστότοποι

[www.filmfestival.gr/2006/index.php?page=newsdetails&ln=gr&box=news&id=145](http://www.filmfestival.gr/2006/index.php?page=newsdetails&ln=gr&box=news&id=145)

<http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/778/>

<http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/1427>

<http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/1276>



ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Τηλ. 210 - 92 01 001

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ

16/11/19  
ΕΙΣΧ. ΤΣΜ 8  
8 ΜΑΕ. 2013  
28 ΜΑΕ. 2013

