

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ  
ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΑΠΟ ΤΑ ΠΡΩΙΜΑ ΧΡΟΝΙΑ  
ΕΩΣ ΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗ

Μαρία Χάλκου

Ο κινηματογράφος είναι θέαμα μαζικό και δημοφιλές, η αναγνώρισή του όμως ως σεβαστού μέσου ψυχαγωγίας ή, ακόμα περισσότερο, ως μορφής τέχνης δεν ήταν απρόσκοπτη, αφού μόλις μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο καταξιώθηκε πλήρως.<sup>1</sup> Η καχυποψία απέναντί του αφορούσε τις ιδιαιτερότητές του ως μέσου σε συνδυασμό με την τεράστια απήχησή του. Αρχικά θεωρήθηκε επικίνδυνη η ίδια η θέαση: Οι χώροι προβολής κατηγορήθηκαν ως «παγίδες θανάτου», εξαιτίας του εύφλεκτου σελλινόιντ και των συχνών πυρκαγιών, ενώ το σκοτάδι και η εγγύτητα του κοινού –διαφορετικών ηλικιών, φύλων, κοινωνικών τάξεων και εθνοτήτων– έθεταν ζητήματα ηθικής. Η διαδεδομένη πεποίθηση ότι με τον ρεαλισμό και το μέγεθος της εικόνας ο κινηματογράφος έχει τη δύναμη να επιβάλλεται άκριτα στους παθητικούς και μμητικούς θεατές ενίσχυε τον φόβο ότι επιδρά αρνητικά σε συμπεριφορές και συνειδήσεις. Οι ανησυχίες εντάθηκαν με την ταχύτατη εξάπλωσή του και τη δημιουργία ενός πρωτοφανούς σε μέγεθος μαζικού κοινού χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων και μεταναστών λόγω του φτηνού εισιτηρίου και της απουσίας γλωσσικών φραγμών. Επιπλέον η μετάγχιση στον κινηματογράφο ανθρώπινου δυναμικού και θεματολογίας που προέρχονταν από προϋπάρχοντα λαϊκά και ανυπόληπτα θεάματα συνέβαλε καθοριστικά, σε εκείνο το πρώιμο στάδιο, στο να αντιμετωπιστεί ως ένα κατώτερο είδος διασκέδασης.

Υπό αυτό το πρίσμα είναι αξιοσημείωτο ότι οι πιέσεις για κρατικό έλεγχο και λογοκρισία ασκήθηκαν όχι μόνο από συντηρητικούς κύκλους (π.χ. η Εκκλησία) και κρατικούς αξιωματούχους, αλλά και από προοδευτικούς κοινωνικούς φορείς, συλλόγους γυναικών και ιδιώτες που ενδιαφέρονταν

---

1. F. Casetti, *Theories of Cinema 1945-1995*, Austin: University of Texas Press 1999, σ. 7-8.

για την αγωγή των παιδιών, τη χειραφέτηση των γυναικών, τα δικαιώματα των έγχρωμων κτλ. Ως αποτέλεσμα, από το 1910 και μετά οι περισσότερες χώρες υιοθετούν περιορισμούς για τον κινηματογράφο, με τη λογοκρισία να αποκτά ποικίλες μορφές που κυμαίνονταν από τη θεσμοθετημένη αυτολογοκρισία της ίδιας της κινηματογραφικής βιομηχανίας (π.χ. ο «κώδικας Χείζ» στο Χόλιγουντ) μέχρι τον στενό κρατικό έλεγχο που εφαρμόστηκε σε άλλες χώρες.<sup>2</sup>

Η δημόσια συζήτηση στην Ελλάδα περί κινηματογράφου, τις πρώτες δεκαετίες μετά την άφιξή του το 1896 και σε όλη την προπολεμική εποχή, δεν απέχει πολύ από αυτήν που διεξάγεται σε άλλες χώρες· εμφανίζει δε σημαντικές ομοιότητες. Από ένα μέρος της διανόησης και της αστικής κοινωνίας αντιμετωπίζεται ως φορέας εκσυγχρονισμού και εξευρωπαϊσμού της χώρας, ενώ από την πλειονότητα ως ευτελές και επικίνδυνο θέαμα.<sup>3</sup> Ιδιαίτερη ανησυχία εκφράζεται για τις επιπτώσεις του κινηματογράφου στα παιδιά, η οποία εκδηλώνεται με δημοσιεύματα –π.χ. *Ο κινηματογράφος και η παιδική ηλικία* (1928) του γιατρού παιδολόγου Εμμανουήλ Λαμπαδάριου και *Παιδική εγκληματικότητα και προληπτικός έλεγχος του κινηματογράφου* (1929) του δικαστικού Αριστείδη Πουλαντζά– την ίδια περίπου εποχή που στην Αμερική δημοσιεύονται τα *Payne Fund Studies* (1929-1932), μελέτη που ενοχοποιούσε τον κινηματογράφο για αρνητικές επιπτώσεις στον ψυχισμό και στη συμπεριφορά των παιδιών και που συνέβαλε καθοριστικά στην επιβολή του «κώδικα Χείζ».

Παρά το γεγονός ότι καταγράφηκαν λογοκριτικά περιστατικά από πολύ νωρίς, όπως η διακοπή μιας κινηματογραφικής προβολής το 1900 στα Τρίκαλα, από αστυνομικό, ως «άσεμνης και σκανδαλώδους»,<sup>4</sup> ή η κατάσχεση του *Αναθέματος του Βενιζέλου* (1916) του Ζόζεφ Χεπ,<sup>5</sup> η κεντρική λογοκρισία στην Ελλάδα θεσμοθετείται μόλις στα μέσα της δεκαετίας του '20. Αφρομή αποτελεί ένα πολύνεκρο δυστύχημα λόγω πανικού στον κινηματογρά-

2. Για μια γενική θεώρηση της λογοκρισίας στις πρώτες δεκαετίες του κινηματογράφου βλ. R. Maltby, «Censorship and Self-Regulation», στο G. Nowell-Smith (επιμ.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, NY: Oxford University Press 1996, σ. 235-248.

3. Βλ. F. Hess, «Domesticating Modernity: *Kinimatografikos Astir*, the Work of the Imagination, and the Emergence of a National Cinema Culture, 1924-1927», στο *Journal of Modern Greek Studies* 29, 2011, σ. 51-71.

4. Βλ. Μ. Αρζολάκης, «“Ο αστυνόμος Τριζάλων απηγόρευσε την εικόνα του κινηματογράφου ως άσεμνη και σκανδαλώδη”: Το πρώτο κρούσμα κινηματογραφικής λογοκρισίας εν Ελλάδι», 27/3/2015, στο ιστολόγιο Filmicon: Journal of Greek Film Studies, [http://filmiconjournal.com/blog/post/40/to\\_proto\\_krousma\\_kinimatografikis\\_logokrisias\\_en\\_elladi](http://filmiconjournal.com/blog/post/40/to_proto_krousma_kinimatografikis_logokrisias_en_elladi)

5. Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αθήνα: Αιγόκερως 1988, τόμ. Α', σ. 30.

φο Πανόραμα στην Αθήνα τον Οκτώβριο του 1924, καθώς μετά από αυτού οι δημόσιες φωνές για κρατική παρέμβαση πληθαίνουν.<sup>6</sup> Έτσι το 1925, επί δικτατορίας Πάγκαλου, με τον νόμο «Περί κινηματογράφων», εκτός από τη διευθέτηση των όρων λειτουργίας των κινηματογραφικών αιθουσών, εισάγονται ηλικιακοί περιορισμοί και για πρώτη φορά η προληπτική λογοκρισία, η οποία ασκείται από κρατική επιτροπή και αφορά τον υποχρεωτικό έλεγχο των ταινιών για την απόκτηση άδειας προβολής. Το 1927 ακολουθεί μια καθοριστική εξέλιξη, καθώς το άρθρο 16 του συντάγματος εξαιρεί τον κινηματογράφο από τις προστατευτικές διατάξεις περί ελευθερίας του λόγου που απολαμβάνει ο Τύπος, η προληπτική λογοκρισία του οποίου απαγορεύεται.<sup>7</sup> Η επόμενη κρίσιμη ρύθμιση νομοθετείται το 1937 από τη δικτατορία του Μεταξά, η οποία επεκτείνει την προληπτική λογοκρισία στο στάδιο της παραγωγής των ταινιών, με την εκάστοτε επιτροπή ελέγχου να χορηγεί πλέον όχι μόνο άδεια προβολής, αλλά υποχρεωτικά και άδεια λήψης. Ο προληπτικός έλεγχος στο στάδιο της παραγωγής αυστηροποιείται δραματικά κατά τη διάρκεια της Κατοχής, το 1942, καθώς απαιτεί πλέον όχι μόνο τη δήλωση του είδους της ταινίας, των συντελεστών και των χώρων γυρισμάτων, όπως ίσχυε επί Μεταξά, αλλά και τον έλεγχο του σεναρίου και των διαλόγων. Ταυτόχρονα οι επιτροπές διατηρούν το δικαίωμα ανάκλησης των αδειών και απαγόρευσης εξαγωγής μιας ταινίας εφόσον, με βάση τα κριτήριά τους, δεν πληροί τις καλλιτεχνικές και τεχνικές προϋποθέσεις για να εκπροσωπήσει τη χώρα στο εξωτερικό.

Η νομοθεσία προσδιόριζε επίσης τι θεωρούσε επιλήψιμο –το επιβλαβές για τη νεότητα περιεχόμενο, την προσβολή των δημοσίων ηθών, τη διάραξη της δημόσιας τάξης, τον προπαγανδισμό ανατρεπτικών ιδεών, τη δυσφήμιση της χώρας ή ξένων χωρών–, ενώ το 1942 προσέθεσε την υπονόμευση των υγιών κοινωνικών παραδόσεων του ελληνικού λαού, την προσβολή της χριστιανικής θρησκείας, την απουσία καλλιτεχνικής αξίας και την επιβλαβή επίδραση στην αισθητική ανάπτυξη του λαού. Τα παραπάνω διακυβεύματα επιβεβαιώνονται και στην ταυτότητα εκείνων που διαχρονικά στελέχωσαν τις επιτροπές λογοκρισίας, οι οποίες αρχικά βρισκόνταν υπό τη διεύθυνση της Αστυνομίας Πόλεων του υπουργείου Εσωτερικών και αρ-

6. F. Hess, «Domesticating Modernity...», ό.π., σ. 61.

7. Αυτό δεν αποτελούσε ελληνική ιδιαιτερότητα. Στις ΗΠΑ λ.χ. μόλις το 1952 το Ανώτατο Δικαστήριο θα θέσει τον κινηματογράφο υπό την προστασία του συντάγματος. Ωστόσο το ελληνικό σύνταγμα εξακολουθεί και σήμερα να εξαιρεί τον κινηματογράφο από τις διατάξεις προστασίας του Τύπου και της ελευθερίας του λόγου, αν και ο ν. 1597/1986 «Περί προστασίας και ανάπτυξης της κινηματογραφικής τέχνης...» απαγορεύει ρητώς την προληπτική λογοκρισία, εξισορροπώντας το συνταγματικό κενό.

γότερα της Γενικής Διεύθυνσης Τύπου και Πληροφοριών της Προεδρίας της Κυβερνήσεως, και αποτελούνταν από εκπροσώπους της αστυνομίας και της χωροφυλακής, εισαγγελείς, υπαλλήλους του υπουργείου Εξωτερικών, Εσωτερικών, Παιδείας και Θρησκευμάτων, ακαδημαϊκούς και εκπρόσωπους των κινηματογραφιστών.<sup>8</sup> Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι στην Ελλάδα ο κρατικός λογοκριτικός μηχανισμός για τον κινηματογράφο –και η φιλοσοφία που τον διέκρινε– διαμορφώθηκε σταδιακά από το 1925 μέχρι το 1942 με διαδοχικές νομοθετικές παρεμβάσεις επί δικτατορικών καθεστώτων και Κατοχής, για να παγιωθεί σχεδόν απόφιος, από εκεί και έπειτα, με μικρές παραλλαγές, τουλάχιστον μέχρι την πτώση της Χούντας.

Η Κατοχή, η οποία ολοκλήρωσε το νομοθετικό πλαίσιο της κινηματογραφικής λογοκρισίας, χαρακτηρίστηκε και από μια επιπλέον ιδιομορφία, καθώς, όπως συνέβη σε όλα τα κατεχόμενα κράτη, απαγορεύτηκε η εισαγωγή ταινιών από τις μη φιλικά προσκείμενες στους κατακτητές χώρες (π.χ. ΗΠΑ), περιορίζοντας δραματικά το εύρος των προβαλλόμενων ταινιών.<sup>9</sup> Για το επόμενο διάστημα και τον χρονικό ορίζοντα που μας απασχολεί, μπορούμε να μιλήσουμε για περιόδους μεγαλύτερης αυστηρότητας στην εφαρμογή του νόμου, λ.χ. κατά την πρώτη διετία της δικτατορίας των συνταγματαρχών, ή σχετικής χαλάρωσης, όπως το διάστημα μετά την άνοδο στην εξουσία της Ένωσης Κέντρου στα τέλη του 1963 μέχρι τον ερχομό της Χούντας. Λίγο πριν τη δικτατορία μάλιστα, σύμφωνα με τη μαρτυρία του παραγωγού, σεναριογράφου και σκηνοθέτη του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου Γιώργου Λαζαρίδη, σε μια προσπάθεια «φιλελευθεροποίησης» του προφίλ της κυβέρνησης, οι εγχώριοι παραγωγοί ενθαρρύνθηκαν επισήμως να ασχοληθούν με πιο τολμηρά κοινωνικά θέματα. Αναφερόμενος στο 1966, μνημονεύει: «... μας έχουν ειδοποιήσει από την Προεδρία ότι θα μπορούσαμε να υποβάλουμε για έγκριση και σενάρια πιο “προοδευτικά” για να πείσουμε τον κόσμο [...] ότι η δημοκρατία λειτουργούσε καλά στην Ελλάδα [...]. Θυμάμαι τη φράση “περισσότερη κοινωνικοποίηση” όπως την άκουσα από τα

8. Για μια διαχρονική παρουσίαση του νομοθετικού πλαισίου που αφορά τον ελληνικό κινηματογράφο βλ. Μ.Α. Κοντού, *Φυσιολογία και εξέλιξη της ελληνικής κινηματογραφικής πολιτικής*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Τμήμα Δημοσιογραφίας και ΜΜΕ, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2012· βλ. επίσης Γ. Γλαβίνας, «Εφ’ όπλου... “ψαλίδι”»: Ο κρατικός μηχανισμός επιβολής λογοκρισίας και το πεδίο εφαρμογής του την περίοδο της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών (1967-1974) μέσα από το αρχείο της Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών», στο Π. Πετσίνη και Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ – Παράρτημα Ελλάδας 2016, σ. 167-176.

9. Βλ. Ε. Sifaki, «Cinema Goes to War: The German Film Policy in Greece during the Occupation, 1941-44», στο R. Vande Winkel & D. Welch (επιμ.), *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema*, Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan 2010, σ. 148-158.

αρμόδια στόματα. Η λέξη “πολιτικοποίηση” έπεφτε ακόμα βαριά.<sup>10</sup> Αν και το γεγονός μπορεί να ερμηνεύσει εν μέρει τον διόλου ευκαταφρόνητο αριθμό εγχώριων ταινιών με τολμηρό κοινωνικο-πολιτικό θέμα που εμφανίστηκαν κατά τη διετία 1966-1967,<sup>11</sup> η κατάσταση εκείνη την εποχή ήταν μάλλον αντιφατική, καθώς μετά τα Ιουλιανά του 1965 το κλίμα ανάμεσα στην κινηματογραφική κοινότητα και τις κυβερνήσεις οξύνθηκε δραματικά, ενώ εμφανίστηκαν απανωτά κρούσματα λογοκρισίας σε ελληνικές και ξένες ταινίες.

Στη μεταπολεμική εποχή μέχρι και την πτώση της δικτατορίας –τα χρόνια δηλαδή της μεγάλης άνθησης της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής και της εξαιρετικά μαζικής προσέλευσης του κοινού στους κινηματογράφους– η ιδιαιτερότητα της ελληνικής περίπτωσης έγκειται στο γεγονός ότι, καθώς η μετεμφυλιακή Ελλάδα εδραιωνόταν πάνω στην καταστολή των ηττημένων, η λογοκρισία των ταινιών εστίαζε περισσότερο στην πολιτική, και κατά δεύτερο λόγο στη βία, τον ερωτισμό ή τη θρησκεία, χωρίς όμως τα τελευταία να αντιμετωπίζονται με λιγότερη αυστηρότητα. Κατά κανόνα τα λογοκριτικά περιστατικά αφορούσαν την αφαίρεση σκηνών και διαλόγων από σενάρια και ολοκληρωμένες ταινίες ή την απόρριψη ενός σεναρίου και την απαγόρευση μιας ταινίας. Αναμφίβολα το ψαλίδισμα φράσεων ή σκηνών με περιεχόμενο που κρινόταν επικίνδυνο έπληξε ένα πολύ μεγάλο μέρος των εγχώριων και εισαγόμενων ταινιών.<sup>12</sup> Αντίθετα, η πλήρης απαγόρευση μιας ταινίας ήταν συγκριτικά σπάνιο φαινόμενο, αφού συχνά, μετά από έντονες αντιδράσεις στη δημόσια σφαίρα, οι δευτεροβάθμιες επιτροπές λογοκρισίας αναθεωρούσαν την αρχική απόφαση ή μεσολαβούσε μια υπουργική παρέμβαση, ή η προβολή επιτρεπόταν για περιορισμένο χρόνο, έτσι ώστε οι περισσότερες «απαγορευμένες» ταινίες να βρίσκουν τελικά τον δρόμο τους για την αίθουσα.

Στο πλαίσιο της «εθνικοφροσύνης», που αποτέλεσε τον ιδεολογικό μανδύα του μετεμφυλιακού ελληνικού κράτους, ανάμεσα στα πρώτα θέματα που απασχόλησαν τη λογοκρισία ήταν η δυσφήμιση των ενόπλων δυνάμεων

10. Γ. Λαζαρίδης, *Φλας μπακ. Μια ζωή σινεμά*. Αθήνα: Νέα Σύνορα – Α.Α. Λιβάνης 1999, σ. 481-482.

11. Αυτό αφορά τόσο τον εμπορικό κινηματογράφο, π.χ. *Φόβος* (Μανουσάκης, 1966) και *Η έβδομη μέρα της Δημιουργίας* (Γεωργιάδης, 1967), όσο και ανεξάρτητες παραγωγές, π.χ. *Πρόσωπο με πρόσωπο* (Μανθούλης, 1966) και *Μέχρι το πλοίο* (Δαμανός, 1966), αλλά και ταινίες που λίγο πριν τη Χούντα ήταν στο στάδιο των γυρισμάτων, π.χ. *Ανοιχτή επιστολή* (Σταμπουλόπουλος, 1968), *Κιέριον* (Θέος, 1974) και *Βοσκοί της συμφοράς* (Παπατάκης, 1968).

12. Για μια αναλυτική καταγραφή των περιπτώσεων βλ. Γ. Ανδρίτσος, «Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο (1945-1974)», στο Π. Πετσίνη και Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 35-42· και Γ. Γκλαβίνας, «Εφ’ όπλου... “ψαλίδι”...», ό.π.

και των σωμάτων ασφαλείας. Ενδεικτικά, η *Τελευταία αποστολή* (Τσιφόρος, 1949) επανέρχεται στις αίθουσες αφού πρώτα αποκαταστήσει την τιμή του απατημένου αξιωματικού· οι *Παράνομοι* (1958) αποσύρονται μία βδομάδα από την προβολή τους, όταν ο Κούνδουρος αρνείται να απαλείψει τη δολοφονία άοπλου ικέτη από τη χωροφυλακή· ενώ από το *Κοντσέρτο για πολυβόλα* (Δημόπουλος, 1967) –επί Χούντας– αφαιρείται το «ράπισμα» αξιωματικού από γυναίκα.<sup>13</sup> Άλλωστε η ιστορία με την οποία άμεσα ή έμμεσα ασχολήθηκαν οι εν λόγω ταινίες αποτέλεσε βασικό στόχο της λογοκρισίας, καθώς το ιστορικό παρελθόν, το απώτερο και κυρίως το νεότερο –Κατοχή και Εμφύλιος–, ήταν πεδίο σφοδρής πολιτικής αντιπαράθεσης, με σημαντικές προεκτάσεις στο παρόν. Αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις είναι τα δύο πρώτα μεγάλου μήκους ντοκιμαντέρ που γυρίστηκαν μεταπολεμικά στην Ελλάδα: Η *Τραγωδία του Αιγαίου* (Μάρος, 1961), που, χρησιμοποιώντας αυθεντικό αρχειακό υλικό, διατρέχει την ελληνική ιστορία από τους Βαλκανικούς πολέμους μέχρι τον Εμφύλιο, αν και υιοθετεί το επίσημο εθνικό αφήγημα, απαγορεύτηκε προσωρινά πριν τις εκλογές του 1961 υπό τον φόβο της «έξαψης των παθών».<sup>14</sup> Ο *Ελευθέριος Βενιζέλος* (Κουρκουλάκου, 1965) αντίστοιχα απαγορεύτηκε επειδή «θίγει την αισθητική αντίληψη του κοινού και το πνευματικό του επίπεδο»,<sup>15</sup> μια εξήγηση που αποκρύπτει τα πραγματικά κίνητρα πίσω από ανυπόστατες αιτιάσεις· στην πραγματικότητα, η ενόχληση των λογοκριτών προερχόταν από αναφορές όπως η σύγκρουση Βενιζέλου-βασιλιά ή η αλληγορική απεικόνιση της χώρας ως ακυβέρνητου σκάφους, επειδή έβρισκαν σημαντικές αναλογίες στην τότε πολιτική συγκυρία, τη σύγκρουση Παπανδρέου-Παλατιού και τα Ιουλιανά. Το 1966 στο στόχαστρο βρέθηκε και το *Μπλόκο* (Κύρου, 1965), μια από τις ελάχιστες ταινίες της εποχής που υπαινίσσονται την εαμική αντίσταση, καθώς μετά από πεντάμηνη ομαλή παρουσία στους κινηματογράφους ανακλήθηκε η άδεια προβολής «μέχρι να αφαιρεθούν τμήματα που όψιμα θεωρήθηκαν σαν “επικίνδυνα”».<sup>16</sup>

Η διεθνής εικόνα της χώρας αποτέλεσε άλλο ένα κρίσιμο διακύβευμα με πολιτικές προεκτάσεις. Η πιο προβεβλημένη περίπτωση είναι η *Συννοικία το Όνειρο* (Αλεξανδράκης, 1961), που κατηγορήθηκε ότι με την απεικόνιση της κοινωνικής εξαθλίωσης δυσφήμιζε την Ελλάδα στο εξωτερικό. Εδώ έχουμε μια διαφορετική παρέμβαση του λογοκριτικού μηχανισμού που λει-

13. Γ. Ανδρίτσος, «Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο (1945-1974)», ό.π., σ. 36, 37, 39, 40-41.

14. *Αυγή*, 17/10/1961.

15. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 21/7/1965.

16. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 5/5/1966.



τουργεί κατασταλτικά στην κινηματογραφική αίθουσα: Ενώ η ταινία είχε εξασφαλίσει άδεια προβολής και εξαγωγής για συμμετοχή στο Φεστιβάλ της Βενετίας, με εντολή του υφυπουργού Προεδρίας η αστυνομία διέκοψε τη δημοσιογραφική προβολή και απομάκρυνε τους θεατές,<sup>17</sup> ανάμεσά τους και ξένους διπλωμάτες. Ο Έλληνας πρόξενος στη Βενετία κατόπιν μεσολάβησε ώστε να μην προβληθεί η ταινία στο Φεστιβάλ.<sup>18</sup> Μετά από θύελλα διαμαρτυριών και πολήμερη κατακραυγή του Τύπου, η ταινία θα ανακτήσει την άδεια και θα προβληθεί κανονικά. Στη βάση μιας λογικής που θυμίζει τη στάση των ιταλικών κυβερνήσεων απέναντι στον ιταλικό νεορεαλισμό, απαγόρευση εξαγωγής για συναφείς λόγους είχαν αντιμετωπίσει παλαιότερα και άλλες ταινίες, όπως η *Μαγική πόλη* (Κούνδουρος, 1954) –το ίδιο θα επαναληφθεί και επί Χούντας–<sup>19</sup> ή το *Πικρό ψωμί* (Γρηγορίου, 1951), στου οποίου το σενάριο έγιναν ωραιοποιητικές παρεμβάσεις προκειμένου να εξαχθεί.<sup>20</sup> Αντίστοιχα, πολλές ταινίες με καλλιτεχνικές φιλοδοξίες βρέθηκαν σε καθεστώς ομηρίας από το υπουργείο Προεδρίας, το οποίο, με συχνό πρόσχημα αυτή τη φορά το αισθητικό κριτήριο, παρεμπόδιζε την εξαγωγή τους ανάλογα με το τι ήταν αρεστό. Ο καλλιτεχνικά πρωτοπόρος *Ουρανός* (Κανελλόπουλος, 1962) λ.χ., που πραγματεύεται αντιρωικά τον πόλεμο του '40, κρίθηκε «αποτυχημένος αισθητικά» και δεν έλαβε άδεια για το Φεστιβάλ των Καννών, απόφαση που αναιρέθηκε μετά από πιέσεις. Ανάλογη περιπέτεια πέρασε και η βραβευμένη στις Κάννες *Ηλέκτρα* (1962) του Κακογιάννη, όταν η επιτροπή θεώρησε ότι «δεν αποτελούσε σωστή μεταφορά της τραγωδίας στον κινηματογράφο».<sup>21</sup> Μια άλλη υπόθεση που προκάλεσε αίσθηση ήταν η άρνηση άδειας για συμμετοχή στις Κάννες εμβληματικών σήμερα καλλιτεχνικών ταινιών που αναδύθηκαν από το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1966, όπως το *Πρόσωπο με πρόσωπο* του Μανθούλη ή το *Μέχρι το πλοίο* του Δαμιανού, επειδή «δεν ανταποκρίνονται απόλυτα στο εξαιρετικά υψηλό επίπεδο του Φεστιβάλ».<sup>22</sup>

Ο φόβος διατάραξης των διπλωματικών σχέσεων με άλλες χώρες αναδεί-

17. Εκφοβισμοί, παρεμπόδιση ή διακοπή προβολών από την αστυνομία εμφανίζονται και προπολεμικά [βλ. Χ. Χρονοπούλου, «Μεσοπόλεμος και λογοκρισία: Το παράδειγμα της λογοκρισίας στο φιλμ του βαβού κινηματογράφου *Κοινωνική σαπίλα*», στο Π. Πετσίνη και Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 27-34], όμως στη δεκαετία του '60 αποτελούν περιορισμένα φαινόμενα, που πυκνώνουν κατά τη Χούντα.

18. *Επιθεώρηση Τέχνης* 80-81, 1961, σ. 222-223.

19. Γ. Γκλαβίνας, «Εφ' όπλου... "ψαλίδι"...», ό.π., σ. 174.

20. Γ. Ανδρίτσος, «Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο (1945-1974)», ό.π., σ. 41.

21. *Επιθεώρηση Τέχνης* 101, 1963, σ. 494-495.

22. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 13/2/1967.

χθηκε σε ένα επιπλέον σημαντικό θέμα. Για παράδειγμα, κόπηκαν σκηνές από το *Ο Χριστός Ξανασταυρώνεται* (Ντασέν, 1957) «για να μη θιγούν οι Τούρκοι». <sup>23</sup> Το 1962 οι τοιχοκολλημένες διαφημιστικές αφίσες του *Ουρανού* στο κέντρο της Αθήνας καταστράφηκαν από την αστυνομία με κυβερνητική εντολή, αφού η αφίσα θεωρήθηκε «προσβλητική κατά των Ιταλών και [...] θίγουσα τον φιλοξενούμενο πρόεδρο της Ιταλικής Δημοκρατίας». <sup>24</sup> Αντίστοιχα, το 1963 από την *Εταιρία θαυμάτων* (Στρατηγός) αφαιρέθηκαν σκηνές που κρίθηκαν μειωτικές για τους Άγγλους, όπως η πτώση του πορτρέτου της βασίλισσας της Αγγλίας με την αναγγελία της απελευθέρωσης της Κύπρου. <sup>25</sup> Ζητήματα που άπτονταν της θρησκείας επίσης δεν ξέφυγαν από το λογοκριτικό ψαλίδι. Ενδεικτικά, οι παραγωγοί της κωμωδίας *Οι φτωχοί κομπιναδόροι* (Παρασκευάς, 1962) κλήθηκαν να αφαιρέσουν τις σκηνές όπου οι Γκιωνάκης και Μαλούχος εμφανίζονταν σε σχολή καλογραιών ντυμένοι καλόγριες. <sup>26</sup>

Η ηθικοπλαστική αντιμετώπιση του κινηματογράφου και η επίκληση της προσβολής των δημοσίων ηθών έθεσαν σημαντικούς περιορισμούς και στην απεικόνιση του ερωτισμού. Έτσι το 1961 αξιωματικός της αστυνομίας παρενέβη κατά τη διάρκεια προβολής της ταινίας *Το σπίτι της ηδονής* (Ζερβουλάκος) και έκοψε σκηνές που έκρινε ακατάλληλες, <sup>27</sup> ενώ το 1962 η χωροφυλακή απομάκρυνε από τους κινηματογράφους φωτογραφίες της ταινίας *Πεζοδρόμιο* (Δαδήρας). <sup>28</sup> Ο *Θάνατος του Αλέξανδρου* (Κολλάτος, 1966), που πραγματεύεται τον θάνατο ενός νεαρού από λευχαμία, επίσης απαγορεύτηκε όταν ο δημιουργός της αρνήθηκε να αφαιρεθούν τέσσερις σκηνές με ερωτικό θέμα, <sup>29</sup> αφού ο όρος «ακατάλληλη» δεν αρκούσε για να ικανοποιήσει τους λογοκριτές. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο χαρακτηρισμός «ακατάλληλη», καθώς περιόριζε δραστικά το κοινό, ήταν άλλος ένας τρόπος έμμεσης λογοκρισίας σε ταινίες που απέκλιναν από την επίσημη οπτική, ανεξαρτήτως ερωτικού περιεχομένου. Χαρακτηριστική περίπτωση είναι ξανά ο *Ουρανός*, που ενόχλησε με την αντιρωική προσέγγιση ενός ιστορικού θέματος, για να χαρακτηριστεί «ακατάλληλος» με την αιτιολογία ότι είναι «καταθλιπτικός». Ο χαρακτηρισμός ακυρώθηκε έπειτα από προσφυγή στον υπουργό Προεδρίας. <sup>30</sup>

Στη λογοκρισία προσέκρουσαν και οι ανεξάρτητες ταινίες μικρού μή-

23. *Επιθεώρηση Τέχνης* 82, 1961, σ. 281.

24. *Αυγή*, 27/11/1962.

25. *Αυγή*, 16/1/1963.

26. *Αυγή*, 25/9/1962.

27. *Αυγή*, 6/5/1961.

28. *Αυγή*, 11/4/1962.

29. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 22/10/1966.

30. *Επιθεώρηση Τέχνης* 101, 1963, σ. 494-495.



κους, που τη δεκαετία του '60 εμφάνισαν ιδιαίτερη δυναμική και εκκόλαψαν μια νέα γενιά σκηνοθετών που λίγο αργότερα θα συγκροτήσει τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο. Με χαμηλό οικονομικό ρίσκο και ελεγχόμενες από τους δημιουργούς τους, οι μικρού μήκους τόλμησαν να πειραματιστούν θεματικά και μορφικά, διαμορφώνοντας έναν σημαντικό δίαυλο έκφρασης αντιπολιτευόμενων ιδεών και εναλλακτικών εικονογραφιών. Εάν εξαιρέσουμε τα δύο ντοκιμαντέρ του Νίκου Κούνδουρου για τους σεισμούς στα Ιόνια νησιά και τη Θεσσαλία (1955), που απαγορεύτηκαν,<sup>31</sup> το πρώτο κρούσμα λογοκρισίας σε μικρού μήκους συνέβη το 1961, όταν οι *Σαββατόβραδο* (Παπακυριακόπουλος), *Τα ματόκλαδά σου λάμπουν* (Φέρρης), *Γι' αυτές τις ηρωίδες – Η Ελληνίδα αγρότισσα* (Τζίμας και Σίσκας) και *Η ζωή στη Μυτιλήνη* (Λοΐσιος) αποκλείστηκαν από το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης,<sup>32</sup> ενώ αμέσως μετά οι δύο πρώτες στερήθηκαν το δικαίωμα προβολής σε εσωτερικό και εξωτερικό. Ανάμεσα στις ερμηνείες που δόθηκαν για την αιτία αυτής της απαγόρευσης ήταν για το *Σαββατόβραδο* –που εμπνέεται από το ομότιτλο τραγούδι του Θεοδωράκη–<sup>33</sup> η εμφάνιση της εφημερίδας της Αριστεράς *Αυγή*,<sup>34</sup> ενώ για το *Τα ματόκλαδά σου λάμπουν* η υποκουλτούρα που περιέβαλλε τη ρεμπέτικη μουσική.<sup>35</sup> Ως επίσημη εκδοχή ωστόσο προβλήθηκε ότι και οι δύο, «διά της συστηματικής παρουσιάσεως της χειρότερης μορφής κοινωνικής αθλιότητας, διά της απεικόνισεως τρωγλών συννοικισμών»,<sup>36</sup> έβλαπταν την τουριστική εικόνα της χώρας, μια αντίληψη που εναρμονίζεται με την απαγόρευση της *Συννοικίας το Όνειρο* την ίδια εποχή. Το 1964 η ωμή απεικόνιση στις *Ελιές* του Κολλάτου της σεξουαλικής εκμετάλλευσης μιας νέας γυναίκας μέσα σε μια παραδοσιακή κρητική οικογένεια προκάλεσε την οργισμένη αντίδραση δημοσιογράφων, την παρέμβαση του εισαγγελέα στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, την άρνηση του επικεφαλής της κριτικής επιτροπής Ηλία Βενέζη να απονεμίσει τα βραβεία<sup>37</sup> και, με την αιτιολογία της προσβολής της Κρήτης,<sup>38</sup> την οριστική απαγόρευση της ταινίας, πα-

31. *Επιθεώρηση Τέχνης* 13, 1956, σ. 122.

32. Ο αποκλεισμός ή η προσπάθεια αποκλεισμού ταινιών από το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ήταν άλλη μια εκδοχή της λογοκρισίας. Η *Τραγωδία του Αιγαίου* λ.χ. αντιμετώπισε σχετικά προβλήματα.

33. Να σημειώσουμε ότι την ίδια εποχή αποκλείονται τα τραγούδια του Θεοδωράκη από το ραδιόφωνο (*Επιθεώρηση Τέχνης* 84, 1961, σ. 628).

34. *Αυγή*, 23 και 30/9/1961· και *Επιθεώρηση Τέχνης* 83, 1961, σ. 498-500.

35. «Όνειρα “μικρού μήκους”», εκπομπή *Παρασκήνιο*, 2007, σκηνοθεσία Ν. Σταμπούλου-Πουλός και Μ. Χάλκου, παραγωγή Σινετίβ/ΕΡΤ.

36. *Επιθεώρηση Τέχνης* 83, 1961, σ. 498-500.

37. *Τα Νέα*, 29/9/1964.

38. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 12/3/1965.

ρά το γεγονός ότι κέρδισε το πρώτο βραβείο.<sup>39</sup> Παρόμοια, το ντοκιμαντέρ 750.000 (Γρίβας, 1966) με θέμα τη μετανάστευση προβλήθηκε στο Φεστιβάλ, στερήθηκε όμως τη δυνατότητα άλλης δημόσιας προβολής.<sup>40</sup>

Ταυτόχρονα για κάποιες άλλες μικρού μήκους τα πράγματα αποδείχθηκαν πιο περίπλοκα. Οι 100 ώρες του Μάη (Θέος και Λαμπρινός) λ.χ., που διερευνούν τη δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη, παρόλο που έλαβαν άδεια τον Οκτώβριο του 1964,<sup>41</sup> δεν προβλήθηκαν τελικά, μέσα σε μια ατιμόσφαιρα γραφειοκρατικής σύγχυσης, κωλυσιεργιών και φόβου των αιθουσαρχών.<sup>42</sup> Σύμφωνα με τον δημιουργό τους, ο φόβος των αιθουσαρχών στάθηκε η αιτία και για τη μη –ή την εξαιρετικά περιορισμένη– προβολή των «Επικαιρών» *Ελληνική ζωή* (Λοΐσιος, 1964), που χρηματοδότησε η ΕΔΑ.<sup>43</sup> Η λογοκρισία των μικρού μήκους συνεχίστηκε και –ενδεχομένως– εντάθηκε στη δικτατορία. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι το ντοκιμαντέρ 40,38-22,57 (Ψαρράς, 1970), που προβλήθηκε στο Φεστιβάλ λογοκριμένο, και το *Υπερθέαμα* (Ψαρράς, 1971), που κατασχέθηκε, οι *Δράκοι* (Αριστόπουλος, 1970)<sup>44</sup> και το *Οικόπεδο* (Μαραγκός, 1971), για μια αλάνα στα Πετράλωνα, που ενώ έλαβε το πρώτο βραβείο στο Πανελλήνιο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Μικρού Μήκους απαγορεύτηκε.<sup>45</sup>

Όσον αφορά τη λογοκρισία των ξένων ταινιών, μπορούμε να πούμε ότι κινήθηκε στις ίδιες κατευθύνσεις με αυτή των ελληνικών. Αφαιρούνταν σκηνές με ανεπιθύμητες πολιτικές αναφορές, όσες κρίνονταν προσβλητικές για τη χώρα [π.χ. απαγορεύτηκε το *Δέμα εκπλήξεως* (Ντόνεν, 1960), με σκηνικό την Ελλάδα],<sup>46</sup> εκείνες που είχαν τολμηρό ερωτικό περιεχόμενο (με συχνά θύματα τις γαλλικές ταινίες)<sup>47</sup> ή απεικόνιζαν βιασμό [π.χ. αφαιρέθηκαν στιγμιότυπα από την *Πηγή των παρθένων* (Μπέργκμαν, 1960)<sup>48</sup> και την *Ατιμασμένη* (Ντε Σίκα, 1960), από τη δεύτερη μάλιστα για να προστατευτεί η ει-

39. Οι ισχυρές αντιδράσεις στις *Ελιές* και στον *Θάνατο του Αλέξανδρου* συνέδεσαν ήδη από τη δεκαετία του '60 το όνομα του Κολλάτου με τη λογοκρισία και διαμόρφωσαν τη δημόσια εικόνα του.

40. *Ελληνικός Κινηματογράφος* 3-4, 1967, σ. 19.

41. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 8/10/1964.

42. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 3/4/1967.

43. Από συνέντευξη που παραχώρησε ο Λ. Λοΐσιος στη συγγραφέα το φθινόπωρο του 2004.

44. *Ο ήλιος ανατέλλει πάντα* (ντοκιμαντέρ), 2000, σκηνοθεσία Τ. Παπαγιαννίδης, παραγωγή ΕΡΤ.

45. Βλ. τις σημειώσεις του Μαραγκού στην ανάρτηση του σχετικού βίντεο στο [https://www.youtube.com/watch?v=\\_D3y-YoOiQU](https://www.youtube.com/watch?v=_D3y-YoOiQU)

46. *Αυγή*, 14/5/1961.

47. *Επιθεώρηση Τέχνης* 82, 1961, σ. 281-284.

48. *Αυγή*, 7/2/1962.

κόνα των Συμμάχων, αφού τον βιασμό διέπρατταν τα γαλλικά στρατεύματα].<sup>49</sup> Για ευνόητους λόγους, στο στόχαστρο βρέθηκαν και οι σοβιετικές ταινίες,<sup>50</sup> που, με συνήθη θεματολογία την Οκτωβριανή Επανάσταση και τον Β' Παγκόσμιο, ήταν εξαιρετικά δημοφιλείς. Ενδεικτικά, σύμφωνα με τα επίσημα στοιχεία, το διάστημα 1960-1967 προβλήθηκαν στις ελληνικές αίθουσες 151 σοβιετικές ταινίες.<sup>51</sup> Ανάμεσα στα λογοκριτικά περιστατικά ξεχωρίζουν η απαγόρευση του *Ο Λένιν τον Οκτώβρη* (Ρομ, 1937)<sup>52</sup> το 1965, το κόψιμο σκηνών από τον *Συνηθισμένο φασισμό* (Ρομ, 1965)<sup>53</sup> και η απαγόρευση του ντοκιμαντέρ *Ο Μεγάλος Πατριωτικός Πόλεμος* (Καρμέν, 1965),<sup>54</sup> που, ενώ μετά τις αντιδράσεις πήρε άδεια προβολής, το ελληνικό κράτος αρνήθηκε θεώρηση διαβατηρίου στον σκηνοθέτη<sup>55</sup> για να παραστεί στην προεμιέρα. Αξιομνημόνευτη είναι και η μεγάλη σύγκρουση των εισαγωγέων-διανομέων σοβιετικών ταινιών το 1966 με το υπουργείο Προεδρίας και η καταγγελία τους ότι οι σοβιετικές ταινίες τελούσαν «υπό διωγμό».<sup>56</sup> Άλλο περιστατικό, που έλαβε μεγάλη δημοσιότητα και είχε πολιτικά χαρακτηριστικά, ήταν όταν το 1966 –με πιθανή ανάμειξη της ισπανικής πρεσβείας– απαγορεύτηκε η λογοκριμένη και στο εξωτερικό ταινία του Αλέν Ρενέ *Ο πόλεμος τελείωσε*, έχοντας προηγουμένα κερδίσει το Μεγάλο Βραβείο στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.<sup>57</sup> Μετά από έντονες διαμαρτυρίες και κινητοποίηση διανοομένων, η απαγόρευση αναιρέθηκε, αφού πρώτα αφαιρέθηκαν ερωτικές σκηνές και σημεία που απεικόνιζαν συναντήσεις επαναστατών.<sup>58</sup>

Ένας άτυπος αλλά αποτελεσματικός τρόπος λογοκρισίας των ξένων ταινιών ήταν η παρέμβαση στον υποτιτλισμό τους, καθώς η αλλαγή του νοήματος ή η απάλειψη των διαλόγων με ενοχλητικό περιεχόμενο ήταν συνήθης πρακτική. Το 1964 λ.χ., εξαιτίας της κακοποίησης των διαλόγων στους υπότιτλους, το κοινό αποδοκίμασε την προβολή της *Αισιόδοξης τραγωδίας* (Σαμσόνοφ, 1963), με θέμα την Οκτωβριανή Επανάσταση, και πολλοί θεα-

49. *Επιθεώρηση Τέχνης* 84, 1961, σ. 628.

50. Για τη λογοκρισία του *Θωρηκτού Ποτέμκιν* (Αϊζενστάιν, 1925) στον μεσοπόλεμο βλ. P. Mini, «Greek Film Censorship in 1927: The Case of Eisenstein's *The Battleship Potemkin*», στο *Journal of the Hellenic Diaspora* 37/1-2, 2011, σ. 107-122.

51. Π. Κουάνης, *Η κινηματογραφική αγορά στην Ελλάδα, 1944-1999*, Αθήνα: FINATEC-MULTIMEDIA 2001, σ. 238.

52. *Αυγή*, 25/11/1965.

53. *Αυγή*, 22/11/1966.

54. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 5/11/1965.

55. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 8/2/1966.

56. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 5 και 9/2/1966.

57. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 28/9/1966.

58. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 5/10/1966.

τές αποχώρησαν.<sup>59</sup> Ο *Μεγάλος Πατριωτικός Πόλεμος*, από την άλλη, πήρε την άδεια για τις αίθουσες αφού προηγουμένως έγινε κατάλληλη επεξεργασία των υποτίτλων: Η λέξη «φασισμός» αντικαταστάθηκε από τον «χιτλερισμό», οι «φασίστες» από τους «εχθρούς» και οι «κομμουνιστές» από τους «συμμάχους».<sup>60</sup> Να σημειώσουμε ότι ανάλογες πρακτικές ήταν συνηθισμένες και σε άλλες χώρες, όπου παρατηρήθηκαν στοχευμένες αλλαγές στους διαλόγους κατά τη μεταγλώττιση των ταινιών.

Ως μια πολύ σημαντική μορφή άτυπης λογοκρισίας θα πρέπει να θεωρήσουμε και την αυτολογοκρισία, την εσωτερική του δηλαδή των επιτρεπόμενων κανόνων από τους ίδιους τους κινηματογραφιστές. Η αυτολογοκρισία παραγωγών και δημιουργών φιλτράριζε καθοριστικά το περιεχόμενο και την αισθητική των ταινιών, έτσι ώστε να ελαχιστοποιείται η δυνατότητα παρέμβασης της κρατικής λογοκρισίας και επομένως το επιχειρηματικό ρίσκο, ή ακόμα και το ενδεχόμενο διώξεων. Η αυτολογοκρισία –ως παρεπόμενο της κρατικής λογοκρισίας– αποτέλεσε σημαντική πτυχή της μεταπολεμικής κινηματογραφικής παραγωγής μέχρι τη μεταπολίτευση και διαμόρφωσε ταυτοτικά χαρακτηριστικά της ελληνικής κινηματογραφίας της περιόδου: τις βασικές θεματικές της επιλογές, το εύρος των κινηματογραφικών ειδών, την αποφυγή αιχμηρής κοινωνικής κριτικής, την απολιτική στάση, την εξαφάνιση της σύγχρονης πολιτικής συγκυρίας, την αλλοίωση της ιστορίας, την αναγωγή θεμάτων σε ταμπού –όπως ο Εμφύλιος– και την εσωτερική του τραυμάτων. Η υπαινικτική αναφορά των επικίνδυνων θεμάτων ή η αμφίεση των αφηγήσεων αποτέλεσε επίσης συνειδητή στρατηγική κάποιων ταινιών. Στη δικτατορία μάλιστα μπορεί να μιλήσει κανείς για μια δημιουργική παράκαμψη της λογοκρισίας με την ανάδυση μιας κρυπτικής και αλληγορικής γλώσσας, δυσπρόσιτης στους λογοκριτές, κυρίως από ταινίες καλλιτεχνικού προσανατολισμού: «Ενέγραψα τη λογοκρισία ως στοιχείο αισθητικό της ταινίας, ως έμμεσο λόγο [...] Σαν το ίδιο το θέμα της ταινίας να είναι κλεισμένο σε ένα κελί και να μην μπορεί να φανερωθεί, που όμως το διαβάζουμε με έναν έμμεσο τρόπο»,<sup>61</sup> εξηγεί διαφωτιστικά ο Θόδωρος Αγγελόπουλος για τις *Μέρες του '36* (1972).

Η αντίδραση απέναντι στην κρατική λογοκρισία και οι καταγγελίες στον Τύπο της «γκεσταπικής» νομοθεσίας<sup>62</sup> υπήρξαν έντονες, συχνά δε απέκτησαν τη μορφή ακτιβισμού, ειδικά το διάστημα πριν τη δικτατορία, ως μέρος

59. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 25/2/1964.

60. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 15/1/1966.

61. *Ο ήλιος ανατέλλει πάντα*, ό.π.

62. *Αυγή*, 30/9/1961.

του ευρύτερου αγώνα των δημοκρατικών δυνάμεων για τον εκδημοκρατισμό της χώρας. Έτσι το πρώτο αντι-φεστιβάλ διοργανώθηκε το 1961 από τους Παπακυριακόπουλο, Φέρρη, Λοΐσιο και Τζίμα, μετά τον αποκλεισμό του *Σαββατόβραδου* και των άλλων μικρού μήκους ταινιών που προαναφέραμε, όπου σε ευθεία σύγκρουση με τη λογοκρισία προβλήθηκαν οι «κομμένες» ταινίες.<sup>63</sup> Σημαντικός τρόπος αντίδρασης ήταν και η συγκέντρωση υπογραφών διαμαρτυρίας με ονόματα επιφανών διανοουμένων, όπως στην περίπτωση του *Ελευθέριου Βενιζέλου*,<sup>64</sup> του *Θανάτου του Αλέξανδρου*<sup>65</sup> ή του *Ο πόλεμος τελείωσε*,<sup>66</sup> αλλά και η διατήρηση του θέματος στην επικαιρότητα μέχρι τελικά να δοθούν οι άδειες. Οι επερωτήσεις κομμάτων στη Βουλή, όπως αυτή των βουλευτών της ΕΔΑ για τις αφίσες του *Ουρανού*<sup>67</sup> και η αντίστοιχη των βουλευτών της Ένωσης Κέντρου για τον *Ελευθέριο Βενιζέλο*,<sup>68</sup> έφεραν το θέμα της κινηματογραφικής λογοκρισίας στο επίκεντρο της πολιτικής ζωής. Επιστολές διαμαρτυρίας στον Τύπο κινηματογραφικών σωματείων (π.χ. ΕΤΕΚΤ),<sup>69</sup> κινηματογραφικών λεσχών,<sup>70</sup> αλλά και επωνύμων, ήταν μια ακόμη διαδεδομένη πρακτική. Στην περίπτωση του *Θανάτου του Αλέξανδρου* π.χ. επιστολές διαμαρτυρίας δημοσίευσαν οι Σαμαράκης, Χατζιδάκις και Τσαρούχης.<sup>71</sup> Ταυτόχρονα έκανε την εμφάνισή της και η ανυπακοή στις εντολές: Όταν π.χ. το 1965 η αστυνομία επενέβη στον κινηματογράφο Ίριδα ζητώντας να διακοπεί η προβολή της Φοιτητικής Κινηματογραφικής Λέσχης *Τα χέρια πάνω απ' την πόλη* (Ρόζι, 1963) για «λόγους δημόσιας τάξεως», οι φοιτητές αρνήθηκαν και η προβολή συνεχίστηκε.<sup>72</sup> Η διεθνοποίηση του προβλήματος αποτέλεσε άλλη μια αποτελεσματική επιλογή. Σε ό,τι αφορά την απαγόρευση του *Μπλόκου* λ.χ. –η οποία ανακοινώθηκε λίγες μέρες πριν την προβολή του στην Εβδομάδα Κριτικής του Φεστιβάλ των Καννών–, πήρε μεγάλες διαστάσεις όταν, με επικεφαλής τον Γάλλο κριτικό Ρομπέρ Μπεναγιούν, συγκροτήθηκε επιτροπή διαμαρτυρίας και συγκεντρώθηκαν 200 υπογραφές, ανάμεσά τους και κορυφαίων ονομάτων, όπως οι Ζορζ Σαντούλ, Ζαν Λικ Γκοντάρ, Βλαντιμίρ

63. Από συνέντευξη που παραχώρησε ο Κ. Φέρρης στη συγγραφέα τον χειμώνα του 2004.

64. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 28/7/1965.

65. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 4/11/1966.

66. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 28/9/1966.

67. *Αυγή*, 1/12/1962.

68. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 24/12/1965.

69. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 28/10/1966.

70. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 27/10/1966.

71. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 25 και 28/10 και 1/11/1966.

72. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 13/12/1965.

Μπόροβζικ κ.ά.<sup>73</sup> Αντίστοιχη ήταν και η δημοσιοποίηση στον Τύπο επιστολών στήριξης του Κολλάτου από διεθνείς προσωπικότητες όπως οι Ροζέ Γκαροντί<sup>74</sup> και Σαντούλ.<sup>75</sup> Αξιοσημείωτη είναι και η πρωτοβουλία του περιοδικού *Ελληνικός Κινηματογράφος* για την προβολή των ταινιών *Πρόσωπο με πρόσωπο*, *Μέχρι το πλοίο* κ.ά. σε διεθνή φεστιβάλ όταν δεν δόθηκε η άδεια εξαγωγής από το υπουργείο Προεδρίας.<sup>76</sup> Αποτελεσματικός τρόπος ωστόσο ήταν και η εκ των έσω υπονόμηση του συστήματος, είτε με τη μορφή προσωπικών γνωριμιών και εξυπηρετήσεων, όπως συνέβη με την έγκριση του σεναρίου του *Θιάσου* του Αγγελόπουλου κατά τη Χούντα,<sup>77</sup> είτε με τη θητεία στην επιτροπή λογοκρισίας του σκηνοθέτη του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου Κώστα Σφήκα. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του, αποσπάρθηκε στη «λογοκρισία» το διάστημα 1953-1965 μετά από παρέμβαση φίλου αξιωματικού με τον οποίο είχε γνωριστεί κατά τη διάρκεια της εξορίας του στην Ικαρία, όπου ο αξιωματικός υπηρετούσε με δυσμενή μετάθεση. Ο ίδιος βοήθησε να δοθούν άδειες σε σενάρια όπως το *Μπλόκο* και εκδιώχθηκε από το πόστο του όταν χαρακτήρισε την ταινία *Ο Λένιν τον Οκτώβρη* κατάλληλη για τα παιδιά.<sup>78</sup>

Η λογοκρισία αφορούσε το σύνολο του εγχώριου κινηματογραφικού πολιτισμού και η απουσία της –όπου υπήρξε– λειτούργησε ευεργετικά. Από τη δεκαετία του '50, όταν δημιουργούνται οι πρώτες κινηματογραφικές λέσχες στην Ελλάδα –το 1950 η Κινηματογραφική Λέσχη Αθηνών και το 1955 η Λέσχη της Τέχνης στη Θεσσαλονίκη–, απολαμβάνουν μια ιδιότυπη ασυλία, καθώς θεωρείται ότι απευθύνονται σε περιορισμένο και ελιτίστικο κοινό. Σύμφωνα με τα διεθνή πρότυπα λειτουργίας των κινηματογραφικών λεσχών, οι προβολές ήταν απαλλαγμένες από ελέγχους και περιορισμούς.<sup>79</sup> Ως αποτέλεσμα, έδωσαν τον απαραίτητο χώρο σε ταινίες που δεν μπορούσαν να προβληθούν στις εμπορικές αίθουσες, διαμορφώνοντας ένα «παράλληλο κύκλωμα» διανομής, καλλιερμώντας γενιές κινηματογραφιστών και θεατών και δημιουργώντας τις προϋποθέσεις για την εμφάνιση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Ωστόσο η ασυλία αυτή φαίνεται να αμφισβητείται όταν μετά το 1961, με τη δημιουργία της Ομοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδος (ΟΚΛΕ), οι λέσχες εξαπλώνονται ραγδαία και απο-

73. Δημοκρατική Αλλαγή, 12 και 14/5/1966.

74. Δημοκρατική Αλλαγή, 3/12/1966.

75. Δημοκρατική Αλλαγή, 10/12/1966.

76. Δημοκρατική Αλλαγή, 6/2/1967.

77. Βλ. το ομώνυμο λήμμα στο Τρίτο Μέρος.

78. Από συνέντευξη που παραχώρησε ο Κ. Σφήκας στη συγγραφέα την άνοιξη του 2004.

79. Δημοκρατική Αλλαγή, 5/10/1964.



κτούν μαζικότητα. Το 1964, με απόφαση του υπουργείου Προεδρίας, ζητείται η προβολή αποκλειστικά ταινιών που διαθέτουν άδεια. Η πολιτική αυτή καταγγέλλεται στον Τύπο από τον Ρούσο Κούνδουρο, πρόεδρο της ΟΚΛΕ,<sup>80</sup> που με πνεύμα αντίστασης ανακοινώνει ότι οι λέσχες δεν θα συμμορφωθούν. Το γεγονός δεν πήρε άλλες διαστάσεις και οι λέσχες συνέχισαν ομαλά τις προβολές τους. Ωστόσο με τον ερχομό της Χούντας, εκτός της Κινηματογραφικής Λέσχης Αθηνών, όλες οι υπόλοιπες αναστέλλουν τη λειτουργία τους, με κάποιες από αυτές θα επανεμφανίζονται αργότερα. Το δίκτυο των λεσχών όμως δέχεται ένα ακόμη συντριπτικό χτύπημα καθώς παραβιάζεται ο διεθνής κανόνας και απαιτείται πλέον άδεια προβολής.<sup>81</sup>

Η δικτατορία δεν επέφερε μόνο το κλείσιμο και την αλλαγή των όρων λειτουργίας των λεσχών, αλλά για ένα διάστημα έπληξε συνολικά την κινηματογραφική ζωή της χώρας, δημιουργώντας ένα αφνίδιο κενό, μέχρι ο κινηματογραφικός χώρος να ανασυνταχθεί. Ο οργανισμός λ.χ. των κινηματογραφικών σεμιναρίων όλο το προηγούμενο διάστημα σταματά απότομα. Τα προγραμματισμένα σεμινάρια, όπως του Μουσικού Οργανισμού Πειραιώς σε συνεργασία με την Κινηματογραφική Λέσχη Πειραιά,<sup>82</sup> που τους τελευταίους μήνες πριν τη Χούντα συγκέντρωναν μαζικό κοινό, διακόπτονται πριν ολοκληρωθούν. Ο *Ελληνικός Κινηματογράφος* (1966-1967), το μοναδικό κινηματογραφικό περιοδικό της εποχής στα πρότυπα των ευρωπαϊκών και με επικεφαλής τους Αλέξη Γρίβα και Βασίλη Ραφαηλίδη, κλείνει, με το τελευταίο τεύχος σε επιμέλεια του εκδοτικού οίκου Θεμέλιο να κατάσχεταί στο τυπογραφείο<sup>83</sup> (το εγχείρημα θα επανεμφανιστεί το 1969 ως *Σύγχρονος Κινηματογράφος*). Ταυτόχρονα καίριο είναι και το πλήγμα στην παραγωγή, καθώς η δικτατορία βρίσκει έναν αξιοσημείωτο αριθμό μεγάλου και μικρού μήκους ταινιών στο στάδιο των γυρισμάτων, που ολοκληρώνονται με δυσκολία. Κάποιες από αυτές καταφέρνουν μετά από καιρό να προβληθούν με περικοπές [π.χ. η *Ανοιχτή επιστολή* (Σταμπουλόπουλος, 1968)],<sup>84</sup> ενώ άλλες όχι [π.χ. οι *Κιέριον* (Θέος, 1974) και *Βοσκοί της συμφοράς* (Παπατάκης, 1968)]. Πολλοί δημιουργοί φεύγουν στο εξωτερικό (π.χ. Μανθούλης, Κούνδουρος, Φέρρης κ.ά.) και άλλοι καταφεύγουν στη σιωπή. Η Χούντα επιπλέον προχωρά σε επαναξιολόγηση των ταινιών που παρήχθησαν πριν την 21η Απριλίου, περικόπτοντας σκηνές με πολιτικό ή ερωτικό περιε-

80. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 5/10/1964.

81. *Αποφασίσαιμεν και διατάσσομεν: Η Χούντα, η λογοκρισία και ο ελληνικός κινηματογράφος (1967-1974)* (ντοκιμαντέρ), 1997, σκηνοθεσία Ν. Σαυλής, παραγωγή ΕΡΤ.

82. *Αυγή*, 23/2/1967.

83. Από συνέντευξη που παραχώρησε ο Α. Γρίβας στη συγγραφέα το καλοκαίρι του 2005.

84. Βλ. το ένθετο «*Ανοιχτή επιστολή*» στο Τρίτο Μέρος.

χόμενο, αφαιρώντας τα τραγούδια του Θεοδωράκη και απαγορεύοντας τις ταινίες των Μερκούρη, Παππά και Κακογιάννη.<sup>85</sup> Ταυτόχρονα εφαρμόζει στις νέες ταινίες όλες τις προηγούμενες λογοκριτικές πρακτικές, όπως περιοχές, απαίτηση αλλαγής σεναρίου [π.χ. ο Κατσουρίδης αναγκάζεται να αλλάξει το τέλος στο *Θανάση, πάρε το όπλο σου* (1972)],<sup>86</sup> απαγορεύσεις [π.χ. *Κρανίου τόπος* (Αριστόπουλος, 1973), *Βαρθολομαίος* (Μανουσάκης, 1972)], αποκλεισμούς από το Φεστιβάλ, άρνηση άδειας εξαγωγής (π.χ. *Ανοιχτή επιστολή*), χαρακτηρισμούς ως «ακατάλληλη», παρεμβάσεις στην αίθουσα [π.χ. *Γούντστοκ* (Γουάντλι, 1970)], ανακλήσεις αδειών [π.χ. *Φράουλες και αίμα* (Χάγκμαν, 1970), *Γούντστοκ*] κτλ. Ο ρόλος της Εκκλησίας επίσης, που το προηγούμενο διάστημα δεν φαίνεται να εμπλέκεται ενεργά ως κανονιστική δύναμη στα θέματα του κινηματογράφου, αναβαθμίζεται αυτή την εποχή, ασκώντας λογοκριτικές πιέσεις [π.χ. *Ιησούς Χριστός, Υπέρολαμπρο άστρο* (Τζούισον, 1973)], ενώ ζητήματα που άπτονται της χριστιανικής πίστης παίζουν κεντρικότερο ρόλο στις επεμβάσεις των λογοκριτών (π.χ. *Κρανίου τόπος*). Τέλος, ο εμπορικός κινηματογράφος, πιεζόμενος από τον ανταγωνισμό της τηλεόρασης και αποδυναμωμένος από την ασφυκτική λογοκρισία, μεταμορφώνεται και παρακμάζει ραγδαία, χάνοντας και τα τελευταία όπλα του, όπως την πολιτική ουδετερότητα (βλ. πολεμικά υπερθέματα) και το καυστικό χιούμορ.

85. Γ. Γκλαβίνας, «Εφ' όπλου... “ψαλίδι”...», ό.π., σ. 171-173.

86. *Ο ήλιος ανατέλλει πάντα*, ό.π.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΠΕΤΣΙΝΗ  
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

*Επιμέλεια*

# ΛΕΞΙΚΟ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

*Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση*

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

© Copyright Πηνελόπη Πετσίνη – Δημήτρης Χριστόπουλος –  
Εκδόσεις Καστανιώτη Α.Ε., Αθήνα 2017

1η έκδοση: Νοέμβριος 2018

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση ή αναπαραγωγή του παρόντος έργου στο σύνολό του ή τμημάτων του με οποιονδήποτε τρόπο, καθώς και η μετάφραση ή διασκευή του ή εκμετάλλευσή του με οποιονδήποτε τρόπο αναπαραγωγής έργου λόγου ή τέχνης, σύμφωνα με τις διατάξεις του ν. 2121/1993 και της Διεθνούς Σύμβασης Βέρνης-Παρισιού, που κυρώθηκε με το ν. 100/1975. Επίσης απαγορεύεται η αναπαραγωγή της στοιχειοθεσίας, σελιδοποίησης, εξωφύλλου και γενικότερα της όλης αισθητικής εμφάνισης του βιβλίου, με φωτοτυπικές, ηλεκτρονικές ή οποιεσδήποτε άλλες μεθόδους, σύμφωνα με το άρθρο 51 του ν. 2121/1993.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ Α.Ε.  
ΓΡΑΦΕΙΑ: Θεμιστοκλέους 104, 106 81 Αθήνα  
ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ: Ζαλόγγου 11, 106 78 Αθήνα  
☎ 210-330.12.08 – 210-330.13.27 FAX: 210-384.24.31  
e-mail: info@kastaniotis.com

[www.kastaniotis.com](http://www.kastaniotis.com)

ISBN 978-960-03-6367-8

