

Συνοικία το Όνειρο: Η μικροϊστορία μιας λογοκρισίας

Ελένη Κούκη

μεταδιδακτορική ερευνήτρια, Πάντειον Πανεπιστήμιο

ΣΥΝΟΨΗ

Το άρθρο επιχειρεί μία λεπτομερειακή ανασύσταση της λογοκρισίας που υπέστη η ταινία Συνοικία το Όνειρο το 1961. Πιο συγκεκριμένα, αποτελεί μία προσπάθεια διερεύνησης του πώς η σκλήρυνση της αντικομμουνιστικής πολιτικής της κυβέρνησης Κωνσταντίνου Καραμανλή, αλλά και οι αντιφάσεις της, δημιούργησαν ένα πεδίο κοινωνικής αντιπαράθεσης γύρω από την ταινία, που, με τη σειρά του, κατασκεύασε ένα ανθεκτικό ανά τις δεκαετίες πλαίσιο πρόσληψης για αυτήν. Όπως έχει επισημανθεί σε πολλές περιπτώσεις, η λογοκρισία, ως μία παρέμβαση που περιορίζει το δικαίωμα της ελευθερίας του λόγου, δημιουργεί αντιδράσεις που ανοίγουν έναν ευρύτερο προβληματισμό για τη σημασία και τον προορισμό των πολιτιστικών προϊόντων. Το παράδειγμα της ταινίας Συνοικία το Όνειρο μας επιτρέπει να ιχνηλατήσουμε τις αντικρουόμενες προσδοκίες σχετικά με τον κινηματογράφο στη μεταπολεμική Ελλάδα.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ

αντικομμουνισμός
δεκαετία του 1960
εμπορικός κινηματογράφος
λογοκρισία
ποιοτικός κινηματογράφος
Συνοικία το Όνειρο

Η ελληνική δραματική ταινία¹ *Συνοικία το Όνειρο* (Αλέκος Αλεξανδράκης, 1961) παρουσιάζει την ιστορία ενός μικροκακοποιού που, βγαίνοντας από τη φυλακή, επιστρέφει στη γειτονιά του, μια παραγκούπολη της Αθήνας, και προσπαθεί μαζί με φίλους να στήσει κάποια κομπίνα που θα τους βγάλει από το οικονομικό τους αδιέξοδο, προκαλώντας όμως τελικά την καταστροφή τους. Το 1961, όταν βγήκε στις αίθουσες, υπήρξε στόχος μιας τόσο συστηματικής λογοκρισίας, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ακόμη και ως δίωξη. Στην αλυσίδα των περιστατικών, πέρα από τη θεσμική διαδικασία του ελέγχου (και επανελέγχου) της ταινίας, με τις αναμενόμενες οδηγίες για περικοπές, ξεχωρίζει η βίαιη διακοπή της *avant-premiere*, τον Αύγουστο του 1961. Στη συνέχεια, ακυρώθηκε η επίσημη αποστολή της στο κινηματογραφικό φεστιβάλ της Βενετίας. Τελικά, η ταινία συμμετείχε στην Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου (μετέπειτα Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης), και πάλι με καταγγελίες ότι σκόπιμα αποκλείστηκε από τα βραβεία (της απονεμήθηκε μόνο το βραβείο φωτογραφίας και β' ανδρικού ρόλου). Στα μέσα Οκτωβρίου 1961, η ταινία βγήκε στους κινηματογράφους, πάλι με καταγγελίες ότι η αστυνομία παρενοχλούσε τους θεατές.

Μολονότι η κινηματογραφική επιτήρηση αποτελούσε τον κανόνα της περιόδου (Ανδρίτσος 2016· Χάλκου 2018: 85-89), η *Συνοικία το Όνειρο* υπήρξε μια από αυτές τις ταινίες που η λογοκρισία κατέληξε να αποτελεί αδιαχώριστο κομμάτι της ίδιας της της πρόσληψης. Οποιαδήποτε αναφορά στο έργο συνοδεύεται και από αναφορές στη λογοκρισία που υπέστη. Οι περισσότεροι συγκλίνουν στο ίδιο συμπέρασμα: η ταινία λογοκρίθηκε κυρίως λόγω της εικονοποιίας της, της θαρραλέας αναπαράστασης της καθημερινότητας σε έναν αυθαίρετο συνοικισμό της Αθήνας, που ερχόταν σε ευθεία αντίθεση όχι μόνο με την «ψεύτικη εικόνα» του εμπορικού κινηματογράφου της εποχής, αλλά και με το κυρίαρχο πολιτικό αφήγημα της ανασυγκρότησης, το οποίο η κυβέρνηση Καραμανλή προωθούσε για τη μεταπολεμική και μετεμφυλιακή Ελλάδα. Η Άννα Πούπου (2012: 256-7) σημειώνει ότι η ταινία «αμφισβήτησε το οικονομικό θαύμα της ανασυγκρότησης της πρωτεύουσας, ενώ ταυτόχρονα επέτρεψε στους θεατές να αντικρίσουν την εναλλακτική πραγματικότητα που επικρατούσε στα περιφερειακά τοπία τόσο της

¹ Το άρθρο αυτό εντάσσεται στο πλαίσιο του έργου «Η λογοκρισία στον Κινηματογράφο και τις Εικαστικές Τέχνες: Η Ελληνική εμπειρία από τα μεταπολεμικά χρόνια μέχρι σήμερα» (CIVIL). Το έργο χρηματοδοτείται από το Ελληνικό Ίδρυμα Έρευνας και Καινοτομίας (ΕΛΙΔΕΚ) και από τη Γενική Γραμματεία Έρευνας και Καινοτομίας (ΓΓΕΚ), με αρ. Σύμβασης Έργου 883. Επίσης το άρθρο ολοκληρώθηκε κατά τη διάρκεια της πανδημίας, με όλους τους περιορισμούς που αυτή επέβαλε όσον αφορά την πρόσβαση σε αρχεία. Θα θέλαμε, λοιπόν, ολόψυχα να ευχαριστήσουμε τους εργαζόμενους στα αρχεία που διευκόλυναν την πρόσβαση στο αρχειακό υλικό και επέτρεψαν την ολοκλήρωσή του – ιδιαίτερα το Αναγνωστήριο των ΓΑΚ και το Τμήμα Επεξεργασίας Αρχείων, τον ιστορικό-αρχειονόμο Γιάννη Γκλαβίνα και την Κατερίνα Ζωγράφου.

Αθήνας, όσο και της υπόλοιπης χώρας». Αντίθετα, άλλοι ιστορικοί του ελληνικού κινηματογράφου, όπως ο Γιάννης Σολδάτος (1990: 136) ή ο κριτικός Γ. Ν. Μακρής (1961: 1467), αξιολογούν αντίστροφα τη σχέση της λογοκρισίας με την ταινία. Στη δική τους οπτική, η οποία, όμως, και πάλι αναγορεύει τη λογοκρισία σε ένα πολύ σημαντικό στοιχείο για την πρόσληψη της ταινίας, δεν είναι τόσο η δύναμη των εικόνων της που προκάλεσαν τη λογοκρισία, αλλά το αντίστροφο: ακριβώς επειδή η ταινία λογοκρίθηκε τόσο βάνουσα έμεινε στη μνήμη όλων ως ιδιαίτερα σημαντική. Κατά τα άλλα, αποφαίνονται ότι ως κινηματογραφικό προϊόν δεν είχε υπάρξει ιδιαίτερα πρωτότυπη, εφόσον είχε ήδη προηγηθεί η *Μαγική Πόλις* (1954) του Νίκου Κούνδουρου, που πρώτη εισήγαγε τέτοιου είδους θεματολογία, και το σενάριό της ήταν στην ουσία ένα μελόδραμα από αυτά που ο εμπορικός κινηματογράφος συνήθιζε.

Στις πρόσφατες δημοσιογραφικές καταγραφές σχετικά με την ταινία, που είναι και οι πολυπληθέστερες, η ταινία παρουσιάζεται ως μία μεγάλη χαμένη ευκαιρία του ελληνικού κινηματογράφου.² Σε αυτές τις αφηγήσεις, η λογοκρισία αποκτά ακόμη πιο κρίσιμη σημασία. Αν η κυβέρνηση δεν είχε λογοκρίνει τη *Συνοικία το Όνειρο*, προκαλώντας την οικονομική καταστροφή των παραγωγών της, πιθανότατα ο εμπορικός ελληνικός κινηματογράφος θα είχε μετατοπιστεί, και περισσότερες ταινίες ποιότητας θα είχαν παραχθεί. Ο αισθητικός συντηρητισμός και η παράλογη φοβία ότι η ταινία θα κατέστρεφε την εικόνα της σύγχρονης Ελλάδας ως ελκυστικού τουριστικού προορισμού ήταν που καθήλωσε τον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο, αποτρέποντας άλλους αστέρες να ακολουθήσουν το δρόμο του Αλεξανδράκη, που ούτε κι αυτός εξάλλου, μετά την οικονομική καταστροφή που υπέστη με την ταινία, δεν επιχείρησε ποτέ ξανά κάτι ανάλογο.

Παρ' όλ' αυτά, αν στραφούμε στα αποσπασματικά, αλλά αρκετά διαφωτιστικά αρχεία που διασώζονται σε σχέση με την κυβερνητική δραστηριότητα ως προς την ταινία, εύκολα διαπιστώνουμε ότι οι λόγοι της λογοκρισίας δεν ήταν πολιτιστικοί, αλλά πρώτα απ' όλα πολιτικοί με τη στενή έννοια. Κύκλοι του υπουργείου Προεδρίας θεώρησαν ότι η παραγωγή της ταινίας υπήρξε ένα προκάλυμμα για τη διείσδυση του παράνομου τότε Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδος, και μάλιστα κομμάτι ενός ευρύτερου σχεδίου για την αξιοποίηση του πολιτισμού ως προγεφύρωμα στην υποτιθέμενη πολιτική αντεπίθεση που επιχειρούσε ο κομμουνισμός.

Ακριβώς αυτή η αισθητή διαφορά ανάμεσα στον τρόπο με τον οποίο η λογοκριτική παρέμβαση έγινε κατανοητή δημόσια και στην αιτιολόγησή της στα κρατικά έγγραφα αποτελεί το έναυσμα για αυτό το άρθρο. Πιο συγκεκριμένα, θα

² Βλ. ενδεικτικά, Εκπομπή «Μηχανή του Χρόνου», <https://www.ertflix.gr/ert1/mixani-tou-xronou/i-michani-toy-chronoy-alekos-alexandrakis-a-meros/> (τελευταία πρόσβαση 18.2.2021).

γίνει προσπάθεια να διερευνηθεί το πώς η σκλήρυνση της αντικομμουνιστικής πολιτικής της κυβέρνησης Καραμανλή, αλλά και οι αντιφάσεις της, δημιούργησαν ένα πεδίο κοινωνικής αντιπαράθεσης γύρω από την ταινία, που, με τη σειρά του, κατασκεύασε ένα ανθεκτικό ανά τις δεκαετίες πλαίσιο πρόσληψης για αυτήν. Όπως έχει επισημανθεί σε πολλές περιπτώσεις, η λογοκρισία, ως μία παρέμβαση που περιορίζει το δικαίωμα της ελευθερίας του λόγου, δημιουργεί αντιδράσεις που ανοίγουν έναν ευρύτερο προβληματισμό για τη σημασία και τον προορισμό των πολιτιστικών προϊόντων. Το παράδειγμα της ταινίας *Συνοικία το Όνειρο* μας επιτρέπει να ιχνηλατήσουμε τις αντικρουόμενες προσδοκίες σχετικά με τον κινηματογράφο στη μεταπολεμική Ελλάδα.

Το άρθρο βασίζεται στο αρχείο του Τρύφωνα Τριανταφυλλάκου, που απόκειται στο Ελληνικό, Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (στο εξής ΕΛΙΑ). Ο Τριανταφυλλάκος, ως υφυπουργός Προεδρίας της Κυβερνήσεως (στο εξής υπουργείο ή υφυπουργείο Προεδρίας) κατά τη διετία 1959-1961, διαφύλαξε στο προσωπικό του αρχείο έναν σημαντικό όγκο εγγράφων για τη δραστηριότητα του υπουργείου, ιδιαίτερα όσον αφορά τη σύσταση της Υπηρεσίας Πληροφοριών, που το 1959 ανέλαβε να οργανώσει μια σημαντική πτυχή του επίσημου αντικομμουνιστικού αγώνα. Ωστόσο, πρέπει να έχουμε υπόψη μας ότι το αρχείο, ως προσωπικό, έχει δεχτεί εκκαθάριση από τον ίδιο τον ιδιοκτήτη του, ενδεχομένως μάλιστα από έγγραφα που θα ήταν δυνατό να θεμελιώσουν ποινικές ευθύνες του Τριανταφυλλάκου, καθώς, μετά το 1963 και την άνοδο της Ένωσης Κέντρου στην εξουσία, η υπηρεσία κατηγορήθηκε ότι ενορχήστρωσε ένα κομμάτι της βίας που εξαπολύθηκε κατά τη διάρκεια του προεκλογικού αγώνα των εκλογών του 1961 και οι δραστηριότητές της τέθηκαν υπό έλεγχο.³ Σημαντικά, επίσης, είναι τα λίγα, αλλά διαφωτιστικά έγγραφα που απόκεινται στα Γενικά Αρχεία του Κράτους (στο εξής ΓΑΚ) σχετικά με την επιτροπή ελέγχου που ανέλαβε την αξιολόγηση της ταινίας τον Αύγουστο του 1961 και επέβαλε τη διαγραφή μιας σειράς σκηνών. Επιπλέον πληροφορίες για την κινηματογραφική πολιτική της κυβέρνησης αντλήθηκαν και από τα πρακτικά των κοινοβουλευτικών συζητήσεων. Παράλληλα, οι πληροφορίες από τα παραπάνω έγγραφα διασταυρώθηκαν με την αρθρογραφία των εφημερίδων *Η Αυγή*, *Το Βήμα*, *Ελευθερία*, *Θάρρος* (Δράμας), *Η Καθημερινή*, *Τα Νέα*, καθώς και των περιοδικών *Δρόμοι της Ειρήνης* και *Επιθεώρηση Τέχνης*. Πρώτα, λοιπόν, θα παρουσιαστούν μερικά στοιχεία για την ταινία που δείχνουν την υβριδική της μορφή ως προϊόντος που ανήκε ταυτόχρονα τόσο στην κατηγορία των ταινιών τέχνης, όσο και των εμπορικών ταινιών. Στη συνέχεια, θα στραφούμε στο εσωτερικό της Υπηρεσίας Πληροφοριών, για να καταλάβουμε τα κριτήρια με βάση τα οποία η ταινία κρίθηκε επικίνδυνη. Τέλος, θα παρουσιάσουμε τις

³ ΕΛΙΑ, αρχείο Τρύφωνα Τριανταφυλλάκου, Φ. ΓΔΤΠ 1, Υπόμνημα του Γ. Μπέρτσου προς τον υπουργό, 1.4.1964 (31.3.1964).

λογοκριτικές παρεμβάσεις που υπέστη η ταινία, καθώς και τις αντιδράσεις που αυτές δημιούργησαν.

Σε αυτό το σημείο, πρέπει να διευκρινίσουμε ότι, παρά ή ίσως και εξαιτίας της λογοκρισίας που υπέστη η ταινία και της μυθολογίας που έχει δημιουργηθεί για αυτήν, τα πραγματικά περιστατικά συχνά παρουσιάζονται διαστρεβλωμένα. Έτσι, στοιχεία από το ένα λογοκριτικό γεγονός, π.χ. αυτό της *avant premiere*, αποδίδονται σε άλλες στιγμές της πορείας της ταινίας, π.χ. αυτό της προβολής της στις αίθουσες. Ακόμη και βασικά ιστορικά δεδομένα, αναγκαία για την κατανόηση του ευρύτερου πλαισίου, αναπαράγονται λανθασμένα. Για παράδειγμα, η Wikipedia αναφέρει ότι η προβολή της απαγορεύτηκε από την υπηρεσιακή κυβέρνηση Κωνσταντίνου Δόβα, ενώ, στην πραγματικότητα, η απαγόρευση της *avant premiere* επιβλήθηκε από την κυβέρνηση Καραμανλή.⁴ Η σύγχυση αυτή σχετικά με το ποια κυβέρνηση επέβαλε τη λογοκρισία μάς υπενθυμίζει και την οριακή πολιτική συγκυρία μέσα στην οποία η ταινία προβλήθηκε, κατά τις τελευταίες μέρες της δεύτερης τετραετίας Καραμανλή και κατά τη διάρκεια του προεκλογικού αγώνα των ιδιαίτερα τεταμένων εκλογών του 1961. Τέλος, πολλά δεδομένα που αφορούν την ίδια την ταινία, π.χ. το ποιος ήταν ο παραγωγός της και ποια η πηγή της χρηματοδότησης, παρουσιάζονται αντιφατικά σε μεταγενέστερα δημοσιογραφικά άρθρα ή εκπομπές, κυρίως ανάλογα με το ποιος είναι η πηγή της πληροφόρησης, η Αλίκη Γεωργούλη ή ο Αλέκος Αλεξανδράκης, οι δύο δηλαδή βασικοί δημιουργοί της ταινίας. Θυμίζουμε ότι την εποχή που γυρίστηκε η ταινία οι δύο ηθοποιοί ήταν παντρεμένοι, ενώ λίγο αργότερα χώρισαν, κατά πάσα πιθανότητα εξαιτίας της έντασης που προκάλεσε ο συνεταιρισμός τους στην Ελληνική Παραγωγή, το σχήμα δηλαδή που ανέλαβε την παραγωγή της *Συνοικία το Όνειρο*. Μολονότι στο πλαίσιο αυτής της έρευνας δεν υπήρξε δυνατό να διαλευκανθούν όλες οι ασάφειες, έχει γίνει προσπάθεια να παρουσιαστούν οι περισσότερες από τις εκδοχές που κυκλοφόρησαν.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΡΟΣΔΟΚΙΕΣ, ΠΟΛΙΤΙΚΟΙ ΦΟΒΟΙ

Στις αρχές του 1961, άρχισαν τα γυρίσματα της ταινίας *Συνοικία το Όνειρο*. Ήταν μία πρωτοβουλία του καλλιτεχνικού δίδυμου Αλέκου Αλεξανδράκη, που σκηνοθετούσε την ταινία και πρωταγωνιστούσε σε αυτήν, και της Αλίκης Γεωργούλη, που επίσης πρωταγωνιστούσε, ενσαρκώνοντας τον βασικό γυναικείο ρόλο, και εκτελούσε χρέη παραγωγού. Σε κρατικά έγγραφα που παρακολουθούσαν την πορεία της ταινίας, η Γεωργούλη αναφέρεται ως η, κατ' όνομα τουλάχιστον, ιδιοκτήτρια της εταιρίας παραγωγής της ταινίας, της Ελληνικής Παραγωγής.⁵ Πολλές δεκαετίες μετά, ο Αλεξανδράκης ισχυρίστηκε ότι η εταιρία κατά βάση χρηματοδοτούταν από τα κέρδη που είχε εξασφαλίσει παίζοντας σε ταινίες του

⁴ <https://cutt.ly/SkP4yDY> (τελευταία πρόσβαση 10.2.2021).

⁵ ΕΛΙΑ, αρχείο Τρύφωνα Τριανταφυλλάκου, Φ. ΥΠ.ΠΛ. 2, «Κομμουνιστική κινηματογραφική επιχείρησης», Απρίλιος 1961.

εμπορικού κινηματογράφου.⁶ Αντίθετα, η Αλίκη Γεωργούλη (2020: 128) έχει υποστηρίξει ότι το εγχείρημα ήταν δική της πρωτοβουλία, καθώς εκείνη εξασφάλισε τη χρηματοδότηση από έναν πλούσιο βιομήχανο φίλο της, ο οποίος υπήρξε κατά κάποιο τρόπο ο σιωπηλός συνεταιίρος στο εγχείρημα, ενώ και οι υπόλοιπες επαφές και συνεργασίες εξασφαλίστηκαν μέσα από τον δικό της κοινωνικοπολιτικό κύκλο.⁷

Οι συντελεστές της ταινίας ανήκαν σε αυτό που γενικά αποκαλούμε αριστερή διανοήση. Το σενάριο είχε γραφτεί από τον ποιητή Τάσο Λειβαδίτη και το λογοτέχνη Κώστα Κοτζιά. Τα σκηνικά υπογράφονταν από τον Τάσο Ζωγράφο, που προηγουμένως είχε εργαστεί στον *Δράκο* (1956) του Νίκου Κούνδουρου. Υπεύθυνος φωτογραφίας ήταν ο Δήμος Σακελλαρίου. Στην ομάδα των ηθοποιών, και πέρα από το πρωταγωνιστικό δίδυμο Αλεξανδράκη – Γεωργούλη, συμπεριλαμβάνονταν ο Μάνος Κατράκης, η Αλέκα Παϊζή και η Σαπφώ Νοταρά. Τη μουσική της ταινίας ανέλαβε να γράψει ο Μίκης Θεοδωράκης, ο οποίος, ήδη από το 1960, με τον *Επιτάφιο*, είχε δώσει το στίγμα του για την ανανέωση της ελληνικής μουσικής.

Όπως ανέφεραν η Γεωργούλη και ο Αλεξανδράκης σε συνέντευξη που παραχώρησαν στο αριστερό περιοδικό *Δρόμοι της Ειρήνης* (μηνιαία έκδοση της Ελληνικής Επιτροπής για την Ύφεση και την Ειρήνη) τον Φεβρουάριο του 1961 και δημοσιεύτηκε με τον εύγλωττο τίτλο «Το νέο κύμα της Ελλάδας;», ο στόχος τους ήταν να φτιάξουν μια ταινία που θα «τάραζε τα βαλτόνερα και τους λασπότοπους» του ελληνικού κινηματογράφου και παράλληλα θα κατάφερνε να αντεπεξέλθει οικονομικά (Μίδα 1961: 24). Η θετική υποδοχή ξένων ταινιών όπως το *Χιροσίμα αγάπη μου* και *Η μπαλάντα ενός στρατιώτη* τούς έκανε να πιστεύουν ότι υπήρχε κινηματογραφικό κοινό για την προσπάθειά τους.⁸ Ωστόσο, οι προσδοκίες τους για το νέο κύμα απλώνονταν πολύ ευρύτερα από την παραγωγή μίας ταινίας. Τα συνδικαλιστικά αιτήματα των ηθοποιών για αύξηση στα μεροκάματα ώστε να μπορούν να αφοσιωθούν στη δουλειά τους, η μείωση της φορολογίας στα θεατρικά

⁶ Συνέντευξη στον Άρη Σκιαδόπουλο, εκπομπή «Νυχτερινός Επισκέπτης», ΕΡΤ 1996, <https://archive.ert.gr/4680/> (τελευταία πρόσβαση 10.2.2021).

⁷ Η οπτική της Γεωργούλη για το ότι ο Αλεξανδράκης μέχρι και τη *Συνοικία το Όνειρο* ήταν απλά ένα ζεν πρεμιέ του εμπορικού κινηματογράφου αποτυπώνεται σε συνέντευξη που έδωσε το 1984 στην ΕΡΤ αποσπάσματα της οποίας είναι προσβάσιμα στο You Tube, <https://www.youtube.com/watch?v=XQWbDxR2Qgs> (τελευταία πρόσβαση 10.2.2021). Επίσης, και ο γιος της Αλίκης Γεωργούλη, Γιώργος Καλφομανώλης, σε συνέντευξη που παραχώρησε με ευκαιρία την επανέκδοση της ταινίας το 2011, υποστήριξε το ίδιο [βλέπε Γιάννης Ζουμπουλάκης, «Μια θρυλική συνοικία, μια καταραμένη ταινία», Το Βήμα, 5.6.2011, <https://www.tovima.gr/2011/06/05/culture/mia-thryliki-synoikia-mia-katarameni-tainia/> (τελευταία πρόσβαση 18.2.2021)].

⁸ Για την εμπορική επιτυχία των καλλιτεχνικών και των σοβιετικών ταινιών της εποχής βλ. Chalkou (2008: 64-86).

εισιτήρια ώστε να είναι πιο προσιτά σε περισσότερο κόσμο και η δημιουργία δημοτικών θεάτρων στην επαρχία ήταν μόνο μερικά από τα θέματα της συζήτησης. Η ίδια η συνέντευξη ήταν μία χειρονομία για τη νέου είδους δημοσιότητα που επιθυμούσαν, πέρα από τις πικάντικες ειδήσεις για τα προσωπικά τους, που μέχρι τότε μονοπωλούσαν τις καλλιτεχνικές σελίδες.

Οι παραπάνω αναφορές στα συνδικαλιστικά αιτήματα που επιτακτικά είχε θέσει ο ΣΕΗ από την αρχή του 1961⁹ μάς επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι εκείνη την εποχή ο Αλεξανδράκης κι η Γεωργούλη είχαν κάποιου είδους συνδικαλιστική δραστηριότητα. Στο πλαίσιο, όμως, αυτής της έρευνας, δεν κατέστη δυνατό να εξακριβωθεί αν όντως υπήρξε και μέσα από ποιο σωματείο. Η Γεωργούλη είχε σίγουρα επαφές με την Αριστερά, όχι όμως ως οργανωμένο μέλος (Γεωργούλη 2020). Για τον Αλέκο Αλεξανδράκη είναι ακόμη πιο αδιευκρίνιστα τα πράγματα. Σίγουρα, πάντως, τον Δεκέμβριο του 1960 είχε κάνει δημόσια δήλωση υπέρ του τότε φυλακισμένου Μανώλη Γλέζου, λέγοντας ότι θα ήθελε να γιορτάσει τα Χριστούγεννα μαζί του.¹⁰ Μετά την ταινία *Συνοικία το Όνειρο*, είχε συμμετοχή σε σημαντικά γεγονότα. Ο ίδιος, για παράδειγμα, αναφέρει ότι είχε επαφές με τον Μίκη Θεοδωράκη όταν, μετά τη δολοφονία Λαμπράκη, άρχισε να συζητείται ο σχηματισμός της Δημοκρατικής Νεολαίας Λαμπράκη.¹¹

Καθώς εξελίσσονταν τα γυρίσματα, οι συντελεστές της ταινίας φρόντισαν να τροφοδοτούν με ειδήσεις τον Τύπο. Δεν ήταν μόνο αριστερά τα έντυπα που ενδιαφέρονταν για την πορεία της. Τον Ιούνιο, η *Καθημερινή* δημοσίευσε ένα σύντομο, αλλά εξαιρετικά θετικό σχόλιο για την πορεία των γυρισμάτων, περιγράφοντάς την ως «ένα έργο με απαιτήσεις» που ξεχώριζε «[μ]έσα στην απογοητευτική ομοιομορφία του ελληνικού κινηματογράφου».¹² Σύμφωνα με το άρθρο, τα γυρίσματα είχαν ολοκληρωθεί κατά τα τρία τέταρτα, και έμενε να γίνει η ενσωμάτωση της μουσικής στο τελευταίο μέρος. Αν ετοιμαζόταν εγκαίρως, συνέχιζε το άρθρο, θα αποστελλόταν στο κινηματογραφικό φεστιβάλ της Βενετίας. Σύμφωνα με δήλωση της Γεωργούλη που συμπεριλαμβανόταν στο άρθρο, αυτή η απόφαση πάρθηκε «όχι για να επιδειχθούν ή διότι περιμένουν κανένα βραβείο, αλλά για να περάση από το βάπτισμα του πυρός. Για να κριθούν σύμφωνα με διεθνή κριτήρια». Η εφημερίδα, καταφανώς θετική απέναντι σε μια τέτοια εξέλιξη, προσέθετε ότι το ενδεχόμενο της συμμετοχής της ταινίας στο φεστιβάλ ήταν πολύ πιθανό, φτάνει να μην αντιμετώπιζε η ταινία τα προβλήματα με τη λογοκρισία που είχε αντιμετωπίσει παλιότερα η *Μαγική Πόλις* του Κούνδουρου: «με την αστήρικτη

⁹ «Αρχίζει ο αγώνας των ηθοποιών για την επίλυση των αιτημάτων των», *Τα Νέα*, 4 Ιανουαρίου 1961, σ. 2.

¹⁰ ΕΛΙΑ, αρχείο Τρύφωνα Τριανταφυλλάκου, Φ. ΥΠ.ΠΛ. 2, «Κομμουνιστική δραστηριότητα εις τομέα κινηματογράφου», 19.4.1961.

¹¹ Σκιαδόπουλος, ό.π.

¹² «Μια νέα ελληνική ταινία, Συνοικία το Όνειρο», *Η Καθημερινή*, 22 Ιουνίου 1961, σ. 3.

δικαιολογία ότι δείχνουμε πάντοτε στους ξένους μια Ελλάδα φτωχή και λαϊκή [...] Ένα έργο τέχνης αποτελεί πάντα την καλύτερη διαφήμιση ενός τόπου, αδιάφορο αν δείχνει ότι διαθέτουμε καθαρούς ξενώνας ή όχι». Η τοποθέτηση αυτή της *Καθημερινής* είναι η πρωιμότερη μαρτυρία ότι η ταινία ενδεχομένως θα μπορούσε να αντιμετωπίσει προβλήματα λόγω του θέματος και της εικονοποιίας της.

Στις 29 Ιουλίου, η *Καθημερινή* ανακοίνωσε ότι η ταινία είχε ήδη σταλεί στην επιτροπή επιλογής της Μόστρας της Βενετίας. Ήταν η πρώτη φορά που μια ελληνική ταινία κατετίθετο εγκαίρως στο συγκεκριμένο κινηματογραφικό φεστιβάλ.¹³ Ακόμη κι αν δεν επιλεγόταν, καθώς μόλις δεκατέσσερις ταινίες προκρίνονταν από την επιτροπή, όπως διευκρίνιζε το άρθρο, η ταινία θα παιζόταν στις ειδικές απογευματινές προβολές του φεστιβάλ και θα την έβλεπαν κριτικοί και δημοσιογράφοι από όλο τον κόσμο. Το άρθρο ανέφερε επίσης ότι η ταινία ήταν έτοιμη για μια ειδική προβολή *avant premiere* στην Αθήνα.

Η δημοσιότητα που έλαβε η ταινία ήδη κατά το στάδιο της παραγωγής της έστρεψε πάνω της και το ενδιαφέρον των κρατικών υπηρεσιών. Η πιο πρώιμη αναφορά για αυτήν προέρχεται από τη Γενική Διεύθυνση Εθνικής Ασφαλείας του Υπουργείου Εσωτερικών και συντάχτηκε με ημερομηνία 17 Μαρτίου 1961.¹⁴ Ο αντιστράτηγος Ηρ. Κοντόπουλ[ος] ενημέρωνε το υπουργείο Προεδρίας της Κυβερνήσεως για τη συνέντευξη που είχαν δώσει ο Αλέκος Αλεξανδράκης και η Αλίκη Γεωργούλη στους *Δρόμους της Ειρήνης* και συνόψιζε τις πληροφορίες σχετικά με την κινηματογραφική τους δραστηριότητα και την εταιρία Ελληνική Παραγωγή, επισημαίνοντας ότι ενδεχομένως η εταιρία τελεί «υπό την επιρροήν του κομμουνισμού, πιθανόν δε να είναι και επιχειρήσεις κομματική».

Η επόμενη αναφορά προέρχεται από την Υπηρεσία Πληροφοριών του Υπουργείου Προεδρίας της Κυβερνήσεως. Πρόκειται για ένα σημείωμα, προφανώς προς ενημέρωση του αρμόδιου υφυπουργού Τρύφωνα Τριανταφυλλάκου, που, από τα εσωτερικά στοιχεία του κειμένου, προκύπτει ότι συντάχτηκε λίγο μετά τις 9 Απριλίου 1961.¹⁵ Η αναφορά ξεκινάει με μια γενική εισαγωγή για τον πολιτικό πόλεμο που διεξάγει κατά της Ελλάδας ο κομμουνισμός, ο οποίος χρησιμοποιεί ανεξαιρέτως όλα τα μέσα, και τον κινηματογράφο. Μέχρι εκείνη τη στιγμή, ωστόσο, διαπιστώνει ο συντάκτης της αναφοράς, η κινηματογραφική προπαγάνδα διεξαγόταν μέσω εισαγόμενων, ξένων ταινιών, σοβιετικών ή ευρύτερα από το

¹³ «Η Συνοικία το Όνειρο εις το φεστιβάλ Βενετίας», *Η Καθημερινή*, 29 Ιουλίου 1961, σ. 4.

¹⁴ ΓΑΚ, Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών, Φ. 252/1, Ηρ. Κοντόπουλ[ος], «Η υπό των κομμουνιστών χρησιμοποίησις των κινηματογραφικών έργων ως μέσων προπαγάνδας», 17.3.1961.

¹⁵ Το σημείωμα έχει αναφορά σε άρθρο της *Αυγής* για την ταινία με ημερομηνία 9 Απριλίου 1961, οπότε υποθέτουμε ότι γράφτηκε αμέσως μετά, ΕΛΙΑ, αρχείο Τρύφωνα Τριανταφυλλάκου, Φ. ΥΠ.ΠΛ. 2, «Κομμουνιστική κινηματογραφική επιχείρησις», Απρίλιος 1961.

ανατολικό μπλοκ, οι οποίες προβάλλονταν σε τέσσερις μόνο κινηματογράφους της πρωτεύουσας, τον *Έσπερο*, τον *Αβέρωφ*, την *Ίριδα* και το *Κυψελάκι*: «Τώρα όμως οι κομμουνισταί αρχίζουν την εφαρμογή προγράμματος διά την χρησιμοποίησιν αυτού τούτου του ελληνικού πλέον κινηματογράφου διά την προπαγάνδαν των». Για το σκοπό αυτόν, κατέληγε, ίδρυσαν κινηματογραφική εταιρία με «εικονική ιδιοκτήτρια» την Αλίκη Γεωργούλη.

Το σημείωμα αυτό, αν και μοιράζεται πολλά στοιχεία με την αναφορά του Υπουργείου Εσωτερικών που περιγράψαμε πιο πριν, περιέχει μια σειρά από ποιοτικές μετατοπίσεις που έθεσαν τη βάση για τη δίωξη της ταινίας. Το υπουργείο Εσωτερικών έθετε ένα ερώτημα σχετικά με τις πραγματικές προθέσεις της εταιρίας Ελληνική Παραγωγή. Αντίθετα, το σημείωμα του υπουργείου Προεδρίας θεωρούσε ως δεδομένο ότι η Ελληνική Παραγωγή ήταν επιχείρηση-βιτρίνα των κομμουνιστών και μάλιστα στο πλαίσιο της αναβάθμισης των σχεδίων του διεθνούς κομμουνισμού εναντίον της Ελλάδας. Ως απόδειξη των ισχυρισμών του, ο συντάκτης επικαλούνταν μόνο την (υποτιθέμενη) κομμουνιστική πολιτική θέση των συντελεστών της ταινίας και υπογράμμιζε τον κίνδυνο μιας τέτοιας εξέλιξης. Καταλήγοντας, εισηγούνταν την «άμεσον και αποτελεσματική αντιμετώπισιν της απειλής» με τα εξής μέτρα: 1. Την επιβολή συντριπτικής φορολογίας στην εταιρία. 2. Την πρόκληση δυσχερειών στην εξεύρεση αιθουσών για την προβολή της. 3. Την εντατικότερη διαφώτιση της κοινής γνώμης για τον κομμουνισμό και τους στόχους του. 4. Την παραγωγή ταινιών αντικομμουνιστικού και εθνικού περιεχομένου.

Πριν περάσουμε στον τρόπο με τον οποίο το Υπουργείο ανέλαβε να πραγματοποιήσει τις παραπάνω προτάσεις, είναι σημαντικό να καταλάβουμε τι ήταν η Υπηρεσία Πληροφοριών, που τις εισηγήθηκε. Η Υπηρεσία Πληροφοριών δημιουργήθηκε την άνοιξη του 1959, υπό την εποπτεία του αρμόδιου για θέματα Τύπου υφυπουργού προεδρίας, δηλαδή του Τρύφωνα Τριανταφυλλάκου, και με επικεφαλής τον απόστρατο αξιωματικό Νικόλαο Γωγούση, στο πλαίσιο της αναβάθμισης του αντικομμουνιστικού αγώνα μετά την αύξηση των εκλογικών ποσοστών της ΕΔΑ στις εκλογές του 1958 (Στεφανίδης 2008: 209-212).¹⁶ Ως καινούργια, η Υπηρεσία Πληροφοριών βρισκόταν σε διαρκή αναζήτηση θεματολογίας και ενδεδειγμένης μεθοδολογίας που θα αποδείκνυε την

¹⁶ Να σημειώσουμε εδώ ότι και η Γενική Διεύθυνση Εθνικής Ασφαλείας του Υπουργείου Εσωτερικών, που αναφέρθηκενωρίτερα ως η πρώτη που εξέδωσε αναφορά για το ζήτημα της Ελληνικής Παραγωγής, ανήκε στις υπηρεσίες που δημιουργήθηκαν μετά το 1958 για την καλύτερη διεξαγωγή του αντικομμουνιστικού κυβερνητικού αγώνα (Στεφανίδης 2008, 209).

αναγκαιότητά της και θα εξασφάλιζε τη μακροήμερευσή της και την αδιαφανή χρηματοδότησή της.¹⁷

Στους πρώτους μήνες της λειτουργίας της, κλήθηκε να αντιμετωπίσει αρκετές εσωτερικές διαμάχες ανάμεσα στα καινούργια στελέχη, που προσλήφθηκαν με την ίδρυση της υπηρεσίας, και στα παλιά στελέχη, που από χρόνια διεύθυναν τον αντικομμουνιστικό αγώνα του υπουργείου. Για παράδειγμα, δημιουργήθηκε αντιπαράθεση για το αν τα ενημερωτικά δελτία που εξέδιδε η υπηρεσία και τα οποία διεκτραγωδούσαν τη δράση του κομμουνισμού στην Ελλάδα βοηθούσαν όντως την κυβέρνηση ή, αντίθετα, σχημάτιζαν την εικόνα ότι ήταν πολιτικά ανίκανη να επιβληθεί στους κομμουνιστές.¹⁸

Αρχικά, η υπηρεσία έστρεψε το ενδιαφέρον της σε κεντρικά πολιτικά ζητήματα: τη «διείσδυση» των κομμουνιστών στον αγροτικό κόσμο, τις μεγάλες στροφές της κομμουνιστικής τακτικής, π.χ. αποφάσεις της Κεντρικής Επιτροπής, καθώς και σε εξελίξεις του διεθνούς κομμουνισμού. Η ματιά της, διαμορφωμένη από τον Ψυχρό Πόλεμο, αντιμετώπιζε τη δράση της ελληνικής Αριστεράς ως κομμάτι ενός ευρύτερου διεθνούς σχεδίου για την κομμουνιστική επιβολή. Από το 1960, η υπηρεσία έστρεψε την προσοχή της στη νεολαία και τις εξελίξεις στον χώρο του πολιτισμού.¹⁹ Από αυτήν την άποψη, η υπόθεση της κινηματογραφικής εταιρίας Ελληνική Παραγωγή αποτελεί κομβικό σημείο στην εξέλιξη των δραστηριοτήτων της υπηρεσίας, γιατί, με αφορμή αυτήν, μπόρεσε να διατυπώσει ένα συνολικό δόγμα για τον πολιτιστικό πόλεμο που υποτίθεται ότι διεξήγε ο κομμουνισμός στην Ελλάδα, εναρμονισμένο με την ευρύτερη οπτική της υπηρεσίας. Σύμφωνα με αυτήν, η πολιτιστική δραστηριότητα των αριστερών δεν αποτελούσε ατομική πρωτοβουλία όσων αναλάμβαναν τέτοιου είδους εγχειρήματα, αλλά, αντίθετα, κεντρικό σχέδιο που εκπορευόταν από τον διεθνή κομμουνισμό και απλώς εφαρμοζόταν από τους Έλληνες κομμουνιστές. Μάλιστα, λίγο αργότερα, η υπηρεσία συντάξε ένα σημείωμα για τις πρόσφατες ενέργειες της κομμουνιστικής προπαγάνδας στο οποίο περιγραφόταν το σύνολο των δράσεων του «πολιτιστικού πολέμου» τον οποίο υποτίθεται διεξήγε ο κομμουνισμός στην Ελλάδα. Σε αυτό, πέρα από την εταιρία Ελληνική Παραγωγή, που αναφερόταν πρώτη στον κατάλογο, συμπεριλαμβάνονταν ακόμη η χορευτική ομάδα Ελευθερίας Μιλήση, η μουσική δραστηριότητα του Μίκη Θεοδωράκη, η ίδρυση «κομμουνιστικού νυκτερινού

¹⁷ ΕΛΙΑ, αρχείο Τρύφωνα Τριανταφυλλάκου, Φ. ΥΠ.ΠΛ. 1, «Σημείωμα διά την υπηρεσίαν πληροφοριών», Φεβρουάριος 1961· Φ. Υπ. Πλ. «Περιληπτική έκθεσις πεπραγμένων διευθύνσεως από 1 Ιανουαρίου-30 Απριλίου 1961».

¹⁸ ΕΛΙΑ, αρχείο Τρύφωνα Τριανταφυλλάκου, Φ. ΥΠ.ΠΛ. 2.

¹⁹ ΕΛΙΑ, αρχείο Τρύφωνα Τριανταφυλλάκου, Φ. ΥΠ. Πλ. 2 (υπομνήματα για την κομμουνιστική εκδοτική δραστηριότητα, 25.8.1960 και 23.12.1960).

κέντρου» –η Μυρτιά στη λεωφόρο Σουνίου– και οι προσπάθειες για την ίδρυση ενός οργανισμού διαθέσεως βιβλίου.²⁰

Ο πολιτικός προϊστάμενος της Υπηρεσίας Πληροφοριών, ο υφυπουργός Προεδρίας Τρ. Τριανταφυλλάκος, αποδέχτηκε ανεπιφύλακτα την εισήγηση της Υπηρεσίας Πληροφοριών, και στις 19 Απριλίου 1961 συνέταξε ένα «άκρως απόρρητο, αυστηρώς προσωπικόν» σημείωμα με αποδέκτες τον υπουργό Εσωτερικών και τον υπουργό Βιομηχανίας, για τις πρόσφατες ενέργειες της Ελληνικής Παραγωγής, επαναλαμβάνοντας τη θεωρία, που στο σημείωμα εμφανιζόταν ως αυταπόδεικτο γεγονός, ότι η εταιρία λειτουργούσε ως προκάλυμμα του κομμουνισμού. Στο τέλος του σημειώματος, ζητούσε από τους δύο υπουργούς να τον ενημερώσουν για τις ενέργειες στις οποίες θα προέβαιναν για την επίλυση του ζητήματος.²¹

Παρ' όλ' αυτά, η Ελληνική Παραγωγή συνέχισε κανονικά τα γυρίσματα της ταινίας. Έτσι, στις 21 Ιουλίου 1961, η Υπηρεσία Πληροφοριών επανήλθε. Ο ίδιος ο προϊστάμενος της, ο Γωγούσης, ενημέρωσε τον υφυπουργό ότι «οι κομμουνιστές συνέχιζαν σταθερώς την προώθησιν της εγχωρίου κινηματογραφικής των δραστηριότητας». Το ζήτημα, πλέον, συνέχιζε ο Γωγούσης, δεν περιοριζόταν στην προπαγάνδα. Τα ίδια τα γυρίσματα της ταινίας χρησιμοποιούνταν ως μέσο επαφής, ως «κρίκος κατά την κομμουνιστικήν ορολογίαν [...] με τας λαϊκάς μάζας των συνοικισμών».²²

Το γεγονός ότι, παρά τη βαρύτητα την οποία απέδιδε η Υπηρεσία Πληροφοριών στη δραστηριότητα της Ελληνικής Παραγωγής, η τελευταία συνέχισε τα γυρίσματα της ταινίας αποτελεί μία σοβαρή ένδειξη για το ότι η θεωρία για τον «κομμουνιστικό πολιτιστικό πόλεμο» δε βρήκε την ίδια απήχηση σε άλλες κρατικές υπηρεσίες, ούτε καν μέσα στο υπουργείο Προεδρίας, το οποίο ήταν αρμόδιο για την έκδοση αδειών σχετικά με την κινηματογραφική δραστηριότητα, τόσο για τα γυρίσματα, όσο και για την προβολή. Το ζήτημα, βέβαια, ήταν λεπτό, διότι δεν μπορούσε ούτε να ομολογηθεί ότι το υπουργείο δε συμεριζόταν την οπτική της υπηρεσίας, αλλά ούτε και η υπηρεσία να φανεί ότι είναι δυσαρεστημένη από αποφάσεις του υπουργείου. Γι' αυτό, ο Γωγούσης, με διακριτικότητα, πρότεινε την αντιμετώπισή του: έπρεπε να επιστευσθεί η συμμετοχή στελέχους της υπηρεσίας στην επιτροπή ελέγχου ταινιών του υπουργείου. Η υπηρεσία είχε ήδη καταλήξει σε

²⁰ ΕΛΙΑ, αρχείο Τρύφωνα Τριανταφυλλάκου, Φ. ΥΠ.ΠΛ 2, «Σημείωμα επί των πρόσφατων ενεργειών της κομμουνιστικής προπαγάνδας». Το έγγραφο δεν έχει χρονολογία, λόγω όμως της αναφοράς ότι η *Συνοικία το Όνειρο* προγραμματίζεται να αποσταλεί στο Φεστιβάλ Βενετίας, συνάγεται ότι έχει συνταχτεί τον Ιούλιο του 1961.

²¹ ΕΛΙΑ, αρχείο Τρύφωνα Τριανταφυλλάκου, Φ. ΥΠ.ΠΛ 2, «Κομμουνιστική δραστηριότης εις τομέα κινηματογράφου».

²² ΕΛΙΑ, αρχείο Τρύφωνα Τριανταφυλλάκου, Φ. ΥΠ.ΠΛ 2, Υπηρεσιακό Σημείωμα από Ν. Γωγούση προς Τρ. Τριανταφυλλάκο, 21.7.1961.

δύο πρόσωπα για αυτό το καθήκον: τον Ελευθέριο Σταυρίδη και τον Γεώργιο Γεωργαλά.²³

Προς το παρόν, όμως, έπρεπε να βρεθεί μια πιο άμεση λύση, καθώς η ταινία ήταν έτοιμη πλέον να ταξιδέψει στη Βενετία. Ειδικά αυτή η εξέλιξη αξιολογούνταν από τον Γωγούση ως μία δόλια μεθόδευση της Ελληνικής Παραγωγής. Όχι μόνο οι κομμουνιστές θα δυσφημούσαν την Ελλάδα στο εξωτερικό, προβάλλοντας τη φτώχεια της, αλλά, κυρίως, θα κατοχύρωναν την ταινία έναντι οποιωνδήποτε κρατικών παρεμβάσεων, καθώς θα ήταν πολύ δύσκολο να απαγορευτεί η προβολή στους ελληνικούς κινηματογράφους μιας ταινίας που είχε προβληθεί κανονικά σε ένα σημαντικό κινηματογραφικό φεστιβάλ της Δύσης. Ως εκ τούτου, το σημαντικό ήταν πλέον να απαγορευτεί η οποιαδήποτε προβολή της στην Ελλάδα και ταυτόχρονα να βρεθούν τρόποι για τη ματαίωση της αποστολής της στη Βενετία.²⁴ Ο στόχος πλέον για την Υπηρεσία Πληροφοριών ήταν η ίδια η ταινία.

Μέχρι αυτό το σημείο, λοιπόν, είναι προφανές ότι η ταινία δεν ενόχλησε το υπουργείο λόγω της εικονοποιίας της. Αν και σαφώς υπάρχουν αναφορές στο περιεχόμενό της, στα «μελανά χρώματα» με τα οποία περιέγραφε τη ζωή του «μέσου Έλληνας», αυτές γίνονταν περισσότερο για να επισημανθεί ο κομμουνιστικός της χαρακτήρας, και όχι επειδή αυτές καθαυτές θεωρούνταν το κεντρικό πρόβλημα.

Η ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΕΝ ΔΡΑΣΕΙ

Την Πέμπτη 3 Αυγούστου 1961, 11 π.μ., προγραμματίστηκε ειδική προβολή *avant premiere* της ταινίας *Συνοικία το Όνειρο* στον κινηματογράφο *Ράδιο Σίτυ* της οδού Πατησίων. Στην προβολή ήταν προσκεκλημένοι κινηματογραφικοί κριτικοί, δημοσιογράφοι, μορφωτικοί ακόλουθοι ξένων πρεσβειών και καλλιτέχνες. Η ταινία είχε αποσπάσει εκείνο το ίδιο πρωί άδεια προσωρινής προβολής από την Επιτροπή Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών του υπουργείου Προεδρίας.²⁵ Ωστόσο, όταν οι διοργανωτές της προβολής έφτασαν στον κινηματογράφο, δύναμη του 16^{ου} αστυνομικού τμήματος είχε αποκλείσει την είσοδο. Τελικά, και εφόσον οι διοργανωτές είχαν άδεια, η αστυνομία αναγκάστηκε να επιτρέψει την εκδήλωση, παραμένοντας, όμως, επιτόπου, ελέγχοντας όσους έμπαιναν στην αίθουσα και απαγορεύοντας την είσοδο σε όσους δεν είχαν πρόσκληση, ακόμη κι αν αυτοί ήταν συντελεστές της ταινίας. Με αυτήν την πρόφαση, σταμάτησαν τον Μάνο Κατράκη και τον Μίκη Θεοδωράκη. Λίγο πριν από τις δώδεκα το μεσημέρι ξεκίνησε η προβολή. Στις 12 παρά πέντε, όμως, μετά από τηλεφωνική εντολή του Τρ. Τριανταφυλλάκου, ένας από τους αστυνομικούς κατέβασε τον μοχλό του ρεύματος, βυθίζοντας την αίθουσα στο σκοτάδι. Η αστυνομία, που εντωμεταξύ είχε ενισχυθεί

²³ Ό.π.

²⁴ Ό.π.

²⁵ *Το Βήμα*, 4.8.1961, σ. 2.

με επιπλέον δυνάμεις, εισέβαλε στον κινηματογράφο και πίεσε για την εκκένωσή του. Όταν ο ηθοποιός Αλέκος Λειβαδίτης, αδελφός του Τάσου Λειβαδίτη, ποιητή και σεναριογράφου της ταινίας, αρνήθηκε να υπακούσει στις εντολές της, εξηγώντας ότι περίμενε ανακοίνωση των ίδιων των συντελεστών της ταινίας, συνελήφθη.²⁶ Στο τμήμα οδηγήθηκε επίσης ο ηθοποιός Νίκος Βουγάς.²⁷

Προκειμένου να δικαιολογήσει την εξέλιξη των πραγμάτων, ο Τριανταφυλλάκος παρουσίασε το ζήτημα ως τυπική διαδικασία. Η επιτροπή ελέγχου είχε μεν παράσχει άδεια προσωρινής προβολής, μετά, όμως, από «σοβαρή διαφωνία» των μελών της (δηλαδή δεν είχε αποσπάσει έγκριση με ομοφωνία, αλλά κατά πλειοψηφία). Γι' αυτό, ο ίδιος διέταξε την επανεξέταση του θέματος. Συνεπώς, η προσωρινή άδεια ανακλήθηκε αυτόματα, και ως εκ τούτου έπρεπε να διακοπεί και η προβολή που πραγματοποιούνταν βάσει αυτής.²⁸ Είναι προφανές ότι πίσω από αυτή την οριακά νομότυπη πρόφαση προσπαθούσε να αποκρύψει τη σύγκρουση απόψεων που επικρατούσε στο υπουργείο σχετικά με την ταινία. Ο Τριανταφυλλάκος διέταξε την επανεξέταση του ζητήματος όχι επειδή αυτό ήταν το προβλεπόμενο, αλλά επειδή η απόφαση δεν τον ικανοποιούσε. Από την άλλη πλευρά, είναι ακριβώς αυτή η σύγκρουση απόψεων που επέτρεψε την καταγραφή του θέματος ως δημόσιου γεγονότος. Αν από την αρχή όλες οι σχετικές με το ζήτημα υπηρεσίες του υπουργείου Προεδρίας είχαν ασπαστεί τη θεωρία του Γωγούση και της Υπηρεσίας Πληροφοριών περί του ότι η ταινία αποτελούσε προϊόν μιας νέας, αναβαθμισμένης τακτικής των κομμουνιστών, τότε η ταινία δεν θα είχε πάρει ποτέ έγκριση για να προβληθεί ή, ακόμα, ούτε καν θα είχαν ολοκληρωθεί τα γυρίσματά της, καθώς και για αυτά απαιτούνταν άδεια. Η ενδοϋπηρεσιακή αυτή σύγκρουση ενδέχεται να οφειλόταν στις εντάσεις που ταλάνιζαν το υπουργείο Προεδρίας από τη στιγμή που ιδρύθηκε η Υπηρεσία Πληροφοριών και στις οποίες αναφερθήκαμε πιο πάνω. Εφόσον, όμως, τα κρατικά έγγραφα σιωπούν για το ζήτημα, αυτή είναι μόνο μία υπόθεση. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, προκειμένου ο Τριανταφυλλάκος να επιβάλει την άποψή του, είχε πλέον μετατρέψει το ζήτημα σε δημόσιο, επιβάλλοντας την αναπροσαρμογή της τακτικής όλων των πλευρών.

Η βίαιη διακοπή της ταινίας προκάλεσε εξαιρετικά δυσμενή σχόλια, κυρίως από τα αριστερά και τα κεντρώα έντυπα. Ο Δημήτρης Ψαθάς υπογράμμισε ότι το κράτος φάνηκε φαιδρό με τη στάση που κράτησε: «[μ]όνο ο επαρχιακός νεοπλουτισμός κρύβει τη φτώχεια του σαν ντροπή και κάτι τέτοιο αποπειράθηκε, δυστυχώς, να κάνει ο αξιότιμος κ. υφυπουργός για να προστατεύσει την... αξιοπρέπεια της Αθήνας!».²⁹ Η *Επιθεώρηση Τέχνης* μίλησε ακόμη πιο σκληρά: «Λίγο ακόμη κι η κατάσταση ελάχιστες διαφορές θα έχει από την περίοδο της μεταξικής

²⁶ *Η Αυγή*, 4.8.1961, σ. 1.

²⁷ *Το Βήμα*, 4.8.1961, σ. 2.

²⁸ *Τα Νέα*, 5.8.1961, σ. 2.

²⁹ Δημήτρης Ψαθάς, «Ελαφρότητες», *Τα Νέα*, 10.8.1961, σ. 1.

δικτατορίας και της κατοχής».³⁰ Πέρα από ζήτημα πολιτικών και ατομικών ελευθεριών, η παρέμβαση του υφυπουργού έθετε θέμα σχετικά με την εξέλιξη του εγχώριου κινηματογράφου, υποστήριζε το περιοδικό, καθώς αποκάλυπτε ότι η κυβέρνηση μόνο ψευδεπίγραφα επαγγελλόταν την προστασία της ντόπιας παραγωγής: «Όλοι αναγνωρίζουν πως ο ελληνικός κινηματογράφος πάσχει κυρίως από έλλειψη καλών σεναρίων. Αλλά τα καλά σενάρια δεν τα εμπνέει ο εξωραϊσμός της 'βιτρίνας' και η 'θρυλική' πια ευημερία μας. [...] Οι επιτροπές λογοκρισίας συνθλίβουν κάθε γόνιμη προσπάθεια. Κι οι φασιστικές επεμβάσεις, όπως στη 'Συνοικία το Όνειρο', ξεσκεπάζουν την κυβερνητική υποκρισία».³¹

Καθώς εξελίσσεται η αντιπαράθεση σχετικά με την αυταρχική διακοπή της προβολής της 3^{ης} Αυγούστου 1961, παγιώνεται στον δημόσιο λόγο η αντίληψη ότι αυτή συνέβη επειδή η κυβέρνηση ενοχλήθηκε από το θέμα και την εικονοποιία της ταινίας, αν και, διαβάζοντας προσεκτικά την αρθρογραφία, καταλαβαίνουμε ότι οι συντάκτες ήταν σε γνώση τού ότι η ταινία είχε λογοκριθεί λόγω του κομμουνιστικού της χαρακτήρα.³² Προβάλλοντας μια τέτοια εξήγηση, οι κεντρικές εφημερίδες τόνιζαν τον παράλογο αυταρχισμό της κυβέρνησης χωρίς κανείς να μπορεί να τις κατηγορήσει ότι πρόσφεραν στήριξη σε ένα εγχείρημα κομμουνιστικής προπαγάνδας. Αντίστοιχα, για τα αριστερά έντυπα, η υποστήριξη μιας τέτοιας άποψης τους επέτρεπε να επικεντρωθούν στους αυταρχικούς διωκτικούς μηχανισμούς της κυβέρνησης και να αποφύγουν μια επικίνδυνη συζήτηση που θα τα έβαζε σε θέση άμυνας, υποχρεώνοντάς τα να αποδείξουν ότι δεν υπάρχει κάποιο ευρύτερο κομμουνιστικό σχέδιο για τη διάβρωση της ελληνικής κοινωνίας. Εξάλλου, το ίδιο το υφυπουργείο από όπου εκπορευόταν η εκστρατεία εναντίον της ταινίας δεν κοινοποίησε ποτέ επίσημα τη θεωρία του περί πολιτιστικού πολέμου της αριστεράς (ίσως μία επιπλέον απόδειξη ότι δε διέθετε καμία απτή ένδειξη για αυτή), οπότε δεν έστρεψε ποτέ τη συζήτηση προς τα εκεί. Έτσι, η δημόσια κριτική εναντίον των χειρισμών του υφυπουργείου Τύπου οδηγεί τελικά και στην επικράτηση της ερμηνείας ότι η ταινία λογοκρίθηκε λόγω του θέματός της και των ενοχλητικών εικόνων που περιείχε. Οι σχεδιαστές της δίωξης της ταινίας, μη κοινοποιώντας τους πραγματικούς λόγους για τους οποίους θεώρησαν την ταινία επικίνδυνη, επέτρεψαν να δημιουργηθεί μια εύλογη εναλλακτική θεωρία που, κατά κάποιο τρόπο, αποπολιτικοποίησε το θέμα ή,

³⁰ Μ.Σ., «Συνοικία το Όνειρο, και Κράτος ο Φασισμός», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. 80-81, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1961.

³¹ Ό.π.

³² Για παράδειγμα, ο Δημήτρης Ψαθάς αφιερώνει σχεδόν μία παράγραφο για να αποδείξει ότι η ταινία δεν περιέχει κάτι «ανατρεπτικό», σαφής ένδειξη ότι ήταν ενήμερος για το ότι αυτοί που αποφάσισαν τη διακοπή της *avant premiere* τη θεωρούσαν ανατρεπτική, Δημήτρης Ψαθάς, «Ελαφρότητες», ό.π.

τουλάχιστον, το απομάκρυνε από την κεντρική, ψυχροπολεμική σύγκρουση, που το είχε δημιουργήσει.

Στο χορό των διαμαρτυριών, από την πρώτη στιγμή, συμμετείχαν και συνδικαλιστικές ενώσεις, όπως ο ΣΕΗ, εκδίδοντας διαμαρτυρίες.³³ Παράλληλα, συζητήθηκε ακόμη και το ενδεχόμενο της απεργίας. Η συγκυρία ήταν πρόσφορη, καθώς ο κινηματογραφικός κόσμος ήταν δυσαρεστημένος επειδή η κυβέρνηση δεν είχε ικανοποιήσει τα αιτήματα που της είχε θέσει στην αρχή του χρόνου.³⁴ Θα μπορούσε, λοιπόν, η ταινία να αποτελέσει τη θρυαλλίδα για μια κατά μέτωπο σύγκρουση του χώρου του κινηματογράφου με την κυβέρνηση; Τελικά, η Ένωση Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου (ΕΤΕΚ) απέκλεισε ένα τέτοιο ενδεχόμενο, επικαλούμενη ότι δεν είχε υπάρξει αντιπρόσωπός της στην προβολή που διακόπηκε και άρα δε γνώριζε τα γεγονότα από πρώτο χέρι.³⁵

Αξίζει πάντως να σημειωθεί ότι τα φιλοκυβερνητικά έντυπα κράτησαν πιο ουδέτερη στάση. Η *Καθημερινή*, που μέχρι πριν από την προβολή είχε δείξει μεγάλο ενθουσιασμό για την ταινία, δημοσίευσε ένα κατευναστικό ρεπορτάζ για τα επεισόδια του, περιγράφοντας ως «ανεξήγητη» τη στάση της αστυνομίας και αποφεύγοντας να εστιάσει στις πιο αυταρχικές στιγμές, όπως, για παράδειγμα, στη διακοπή του ηλεκτρικού ρεύματος από τους αστυνομικούς και τη βίαιη εκκένωση της αίθουσας.³⁶ Ο σκηνογράφος της ταινίας, Τάσος Ζωγράφος, έχει υποστηρίξει σε συνέντευξη ότι, μετά τη διακοπή της *avant premiere*, ο ίδιος, μαζί με την Αλίκη Γεωργούλη και την Ειρήνη Παππά, συνάντησαν την Ελένη Βλάχου, εκδότρια της *Καθημερινής*, η οποία εξασφάλισε την προβολή της ταινίας στους κινηματογράφους.³⁷ Σε κάθε περίπτωση, όμως, η βοήθειά της παρέμεινε παρασκηνιακή και δεν πήρε τη μορφή της ανοιχτής συμπαράστασης.

Από την επομένη πλέον της ματαιωμένης *avant premiere*, το ερώτημα ήταν τι θα γινόταν στο εξής με την ταινία. Το ζήτημα έπρεπε να απαντηθεί αμέσως, καθώς η ταινία είχε ήδη λάβει άδεια για τη συμμετοχή της στο Φεστιβάλ Βενετίας, ενώ το υπουργείο Βιομηχανίας είχε αποστείλει πρόσκληση στους παραγωγούς για τη συμμετοχή της στην Εβδομάδα Κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη.³⁸ Προκειμένου να παραμείνει ο κύριος ρυθμιστής της κατάστασης, ο Τριανταφυλλάκος, στις 4 Αυγούστου, διέταξε την αντικατάσταση κάποιων μελών της επιτροπής ελέγχου.³⁹

³³ *Η Αυγή*, 4.8.1961, σ. 1.

³⁴ *Η Καθημερινή*, 4.8.1961, σ. 2.

³⁵ *Η Καθημερινή*, 8.8.1961, σ. 2.

³⁶ Ό.π.

³⁷ Εκπομπή «Η ιστορία των χρόνων μου», 2004, Αρχείο ΕΡΤ, <https://archive.ert.gr/8266/> (τελευταία πρόσβαση 16.2.2021).

³⁸ *Η Καθημερινή*, 4.8.1961, σ. 2.

³⁹ *Το Βήμα*, 5.8.1961, σ. 2.

Ο επανέλεγχος της ταινίας έγινε λίγες μέρες αργότερα, στις 19 Αυγούστου 1961, και η επιτροπή ελέγχου αποφάσισε να κοπούν επτά σκηνές, οι οποίες περιγράφονται συνοπτικά ως εξής: 1. Γυναίκα που μουτζώνει. 2. Τρελός που κυλιέται στο χώμα. 3. Ζητιάνος – Κυριακή αργία. 4. Το στέμμα στο ρολόι. 5. Αστυνομικοί που κυνηγούν μικροπωλητή. 6. Εσωτερικό – αφίσα μοντέρνου σπιτιού. 7. Οι λέξεις «συνοικία Ασυρμάτου» από τα ευχαριστήρια. Επίσης, η ταινία κρίθηκε ακατάλληλη, χάνοντας έτσι το νεανικό κοινό, ως προς αυτό, όμως, η δεύτερη επιτροπή επανέλαβε την απόφαση που είχε ήδη λάβει η πρώτη επιτροπή.⁴⁰ Από την παραπάνω περιγραφή, είναι προφανές ότι οι λογοκριτές αποφάσισαν να απαλείψουν οποιαδήποτε αναφορά στο ελληνικό κράτος και πολύ περισσότερο στους θεσμούς και τα εμβλήματα τους (π.χ. η βασιλεία ή οι αρχές ασφαλείας). Ωστόσο, με γνώμονα πάντα αυτήν την περιληπτική κατάσταση, δεν προκύπτει ότι η ταινία υπέστη ανεπανόρθωτη παρέμβαση. Σύμφωνα με τον Αλέκο Αλεξανδράκη, οι περικοπές είχαν καταρχάς ως στόχο να συσκοτίσουν το γεγονός ότι ο συνοικισμός βρισκόταν μέσα στην Αθήνα. Κατά δεύτερον, να απαλείψουν κάθε αναφορά στις προσπάθειες των κατοίκων να συνδικαλιστούν, αφήνοντας έτσι το στοιχείο της «μπαγαποντιάς» να γίνει κυρίαρχο στην ταινία. Έτσι, για τον ίδιο, η ταινία κατάντησε αγνώριστη.⁴¹ Οι σκηνές που κόπηκαν δε διασώθηκαν, καθώς σύμφωνα με τη μαρτυρία του Αλεξανδράκη, τα περικομμένα αρνητικά κάηκαν από την αστυνομία.⁴² Συνεπώς, δεν μπορούμε να έχουμε εικόνα της αρχικής και πλήρους ταινίας. Ωστόσο, και πάντα με δεδομένο ότι ο κατάλογος των κομμένων σκηνών από την επιτροπή λογοκρισίας δεν προΐδεάζει για επεμβάσεις μεγάλης κλίμακας, η δυσθυμία του Αλεξανδράκη ενδέχεται να αντικατοπτρίζει και τη σταδιακή απομάκρυνσή του από το εγχείρημα, καθώς τα εμπόδια για την ολοκλήρωσή του έτσι όπως το είχε φανταστεί ορθώνονταν όλο και πιο αποτρεπτικά.

Ένα δεύτερο σημαντικό πλήγμα ήταν το ότι η ταινία αποσύρθηκε από το Φεστιβάλ Βενετίας. Σύμφωνα με καταγγελία της *Επιθεώρησης Τέχνης*, ο Έλληνας πρόξενος παρενέβη πιεστικά και κατάφερε να μη συμπεριληφθεί στο επίσημο πρόγραμμα.⁴³ Από την άλλη πλευρά, όμως, η ταινία τελικά απέσπασε άδεια προβολής και, έτσι, παρέμεινε στο πρόγραμμα της Εβδομάδας Ελληνικού Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης,⁴⁴ αν και υπήρξαν επίμονες φήμες μέχρι και την

⁴⁰ ΓΑΚ, Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών 1107, κιβώτιο 123002.

⁴¹ Εκπομπή «Νυχτερινός επισκέπτης», 1996, Αρχείο ΕΡΤ, <https://archive.ert.gr/4680/> (τελευταία πρόσβαση 17.2.2021).

⁴² Άγγελος Γεραιουδάκης, «Όταν ο Αλέκος Αλεξανδράκης «φαλίρισε» για την πιο λογοκριμένη ελληνική ταινία (vid)», *Έθνος*, 27.11.2019, https://www.ethnos.gr/politismos/sinema/74421_otan-o-alekos-alexandrakis-falirise-gia-tin-pio-logokrimeni-elliniki-tainia (τελευταία πρόσβαση 3.6.2021).

⁴³ Μ.Σ., «Συνοικία το Όνειρο, και Κράτος ο Φασισμός», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. 80-81, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1961.

⁴⁴ *Το Βήμα*, 3.9.1961, σ. 2.

τελευταία στιγμή ότι ο Αλεξανδράκης θα την απέσυρε, που ο ίδιος τις διέψευσε.⁴⁵ Το γεγονός ότι, ενώ η επιτροπή ελέγχου είχε εκδώσει απόφαση για την ταινία από τις 19 Αυγούστου, οι εφημερίδες δημοσίευσαν ότι τελικά έλαβε άδεια μόλις στις αρχές Σεπτεμβρίου, καθώς και η παρεπόμενη φημολογία για απόσυρσή της από την Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου, είναι σημαντικές ενδείξεις ότι το υφυπουργείο Τύπου συνέχισε άτυπα τις προσπάθειές του να απαγορεύσει τελείως την προβολή της μέχρι και τις αρχές Σεπτεμβρίου. Ωστόσο, δεν υπάρχουν περισσότερα στοιχεία για να εμβαθύνουμε.

Στις 7 Σεπτεμβρίου, ξεκίνησε συζήτηση στη βουλή για το σχέδιο νομοθετικού διατάγματος που θα έθετε το πλαίσιο για την υποστήριξη της κινηματογραφίας στην Ελλάδα το οποίο τελικά κυρώθηκε ως ΝΔ 4208, «Περί μέτρων διά την ανάπτυξιν της κινηματογραφίας εν Ελλάδι και άλλων τινών διατάξεων» και δημοσιεύτηκε στην *Εφημερίδα της Κυβερνήσεως* στις 19.9.1961, την τελευταία μέρα πριν ο Καραμανλής διαλύσει τη βουλή και προκηρύξει εκλογές. Πρόκειται για το βασικότερο νομοθέτημα για τον κινηματογράφο στη μεταπολεμική Ελλάδα που ίσχυσε μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του 1980.⁴⁶ Από πλευράς κυβέρνησης παρουσιάστηκε ως «μέριμνα αξιέπαινος» για μια «νέα τέχνη» που είχε πλέον αποκτήσει όλες τις προϋποθέσεις για να προοδεύσει.⁴⁷ Αντίθετα, ο εισηγητής της μειοψηφίας, Κώστας Σωτηρίου, βουλευτής ΕΔΑ, τόνισε ότι αν και το νομοσχέδιο συζητούνταν από τριετίας με τους αρμόδιους φορείς, στην τελική του μορφή συμπεριλάμβανε ελάχιστες επωφελείς ρυθμίσεις.⁴⁸ Ένα από τα μεγαλύτερα προβλήματά του, κατά τον Σωτηρίου, ήταν ότι οριστικοποιούσε την «πολλαπλή λογοκρισία» συμπεριλαμβάνοντας διατάξεις του κατοχικού ΝΔ 1108/1942, ανανεώνοντας έτσι την ισχύ τους: «Έχομεν επίσης την Επιτροπήν του Υπουργείου Τύπου, η οποία εγκρίνει την προβολήν μιας ταινίας. Θυμηθείτε τι έγινε με την ταινίαν 'Συνοικία Όνειρο'. Κύριοι βουλευταί, η τέχνη είναι κάτι το πολύ λεπτό. Δεν ημπορούμε να δεσμεύσουμε τα πτερά της. Εάν θέλουμε να έχουμε ποιότητα κινηματογράφου, πρέπει να απομακρυνθούμε από την Επιτροπήν του κατοχικού νόμου του 1942».⁴⁹

Η συζήτηση στη βουλή και η ειδική αναφορά στη *Συνοικία το Όνειρο* μας επιτρέπει να κατανοήσουμε ακόμη καλύτερα τη συγκυρία μέσα στην οποία δημιουργήθηκε η ταινία. Στις αρχές της δεκαετίας του 1960 επικρατούσε

⁴⁵ Καθημερινή, 19.9.1961, σ. 2.

⁴⁶ ΦΕΚ 176 Α' / 19.9.1961. Βλ. το άρθρο του Γιώργου Ανδρίτσου (2016: 36) για μια συνοπτική παρουσίαση της εξέλιξης του νομοθετικού πλαισίου για τον κινηματογράφο στη μεταπολεμική Ελλάδα.

⁴⁷ Βλ. την ομιλία του εισηγητή του σχεδίου του νομοθετικού διατάγματος Γεράσιμου Λύχνου, βουλευτή ΕΡΕ, «Συνεδρίασις ΑΖ', Πέμπτη 7 Σεπτεμβρίου 1961», *Επίσημα Πρακτικά της Ειδικής Επιτροπής της Βουλής του άρθρου 35 του Συντάγματος*, Περ. Ε', Σύν. Γ', σ. 549.

⁴⁸ Κώστας Σωτηρίου, βουλευτής ΕΔΑ, ό.π., σ. 549-550.

⁴⁹ Ό.π. Βλ. επίσης, *Τα Νέα*, 8.9.1961, σ. 2.

αισιοδοξία ότι ο κινηματογράφος μπορούσε να γίνει μοχλός ανάπτυξης για την Ελλάδα. Η αισιοδοξία, όμως, αυτή είχε διαφορετικό νόημα σε διαφορετικά περιβάλλοντα. Για μια μερίδα του καλλιτεχνικού κόσμου, μεταξύ των οποίων ο Αλέκος Αλεξανδράκης και η Αλίκη Γεωργούλη, η προσδοκία ήταν ότι πλέον θα μπορούσαν να παραχθούν ταινίες εμπορικά επικερδείς που καλλιτεχνικά θα μπορούσαν να σταθούν ισότιμα δίπλα στις διεθνείς αντίστοιχές τους.⁵⁰ Αντίθετα για την κυβέρνηση, η έμφαση έπεφτε πρώτα απ' όλα στην προσέλκυση ξένων κεφαλαίων και συνεπακόλουθα στη δημιουργία ταινιών που καθώς θα ήταν γυρισμένες στην Ελλάδα θα λειτουργούσαν ως διαφήμιση για αυτή. Επιπλέον, η αύξηση των προσδοκιών σχετικά με τον κινηματογράφο διαφοροποιούσε και τις οπτικές σχετικά με την ελευθερία που ο κινηματογράφος θα έπρεπε να απολαμβάνει. Για τον βουλευτή της ΕΔΑ Κ. Σωτηρίου η καλλιτεχνική του ανύψωση προϋπέθετε την άρση όλων των μέτρων ελέγχου, αντίθετα για την κυβέρνηση, όπως προκύπτει από την τελική μορφή του ίδιου του ΝΔ 4208/1961 σήμαινε την συγκεντροποίηση της επιτήρησης προκειμένου να είναι πιο αποδοτική, εφόσον πλέον το κινηματογραφικό προϊόν αποκτούσε τέτοια νευραλγική σημασία.

Έτσι, το νέο νομοθετικό διάταγμα όχι μόνο ενσωμάτωσε τις λογοκριτικές προβλέψεις του κατοχικού νόμου, αλλά και τις διαμόρφωνε προκειμένου το υφυπουργείο Προεδρίας να αποκτήσει τον πλήρη έλεγχο των αποφάσεων της λογοκριτικής επιτροπής. Με βάση το άρθρο 9 του ΝΔ 1108/1942 η επιτροπή ελέγχου υπαγόταν στη Γενική Διεύθυνση Τύπου και Ραδιοφωνίας και αποτελούνταν από επτά μέλη εκ των οποίων τα τρία προέρχονταν από την αρμόδια διεύθυνση και τα υπόλοιπα τέσσερα από άλλους φορείς: έναν ανώτατο αξιωματικό της Αστυνομίας Πόλεων, έναν ανώτατο αξιωματικό της Χωροφυλακής, τον διευθυντή της Διεύθυνσης Γραμμάτων, Θεάτρου και Κινηματογράφου του Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων, και τέλος έναν αντιπρόσωπο της Πανελλήνιας Ένωσης Κινηματογράφων. Συνεπώς, το νομοθέτημα του 1942 δεν εξασφάλιζε τον πλήρη έλεγχο στη Γενική Διεύθυνση Τύπου και Ραδιοφωνίας με κίνδυνο σε περίπτωση έλλειψης ομοφωνίας μεταξύ των διαφορετικών φορέων που εκπροσωπούνταν στην επιτροπή σχετικά με μια ταινία, αυτή τελικά να λάβει άδεια προβολής. Το ζήτημα αυτό έληξε με το ΝΔ 4208/1961. Με το άρθρο 44 η επιτροπή ελέγχου αποτελούσε πλήρη αρμοδιότητα της Γενικής Διεύθυνσης Τύπου και Πληροφοριών. Τα μέλη της αυξάνονταν από επτά σε εννιά. Συνέχιζε να συμμετέχει σε αυτή αξιωματικός των Σωμάτων Ασφαλείας, καθώς και ένας ανώτερος υπάλληλος του υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, ωστόσο, όλα τα υπόλοιπα μέλη προέρχονταν από τη Γενική Διεύθυνση Τύπου και Πληροφοριών,

⁵⁰ Για τον δημόσιο διάλογο που πραγματοποιήθηκε εκείνη την εποχή για τη δυνατότητα σύνδεσης της εμπορικότητας με την καλλιτεχνική ποιότητα και την εξαγωγικότητα του ελληνικού κινηματογράφου, καθώς και τις σχετικές απόπειρες από τους έλληνες κινηματογραφικούς παραγωγούς, βλ. Chalkou (2008: 100-165).

εξασφαλίζοντάς της έτσι την απόλυτη πλειοψηφία και άρα την πρωτοκαθεδρία να αποφασίζει ποιες ταινίες ήταν ακίνδυνες και ποιες επικίνδυνες. Ακόμη κι αν δεχτούμε ότι οι ρυθμίσεις αυτές είχαν σχεδιαστεί πριν από τα επεισόδια με τη *Συνοικία το Όνειρο*, η εμπειρία αυτή σίγουρα έδειξε ότι μόνο με την αλλαγή του νομοθετικού πλαισίου το υφυπουργείο Προεδρίας θα μπορούσε πλέον απρόσκοπτα να αναλάβει κεντρικό ρόλο στο σχεδιασμό του αντικομμουνιστικού αγώνα.

Στις 18 Σεπτεμβρίου 1961 ξεκίνησε η Β΄ Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη – η μόνη ευκαιρία της *Συνοικίας το Όνειρο* για μια επίσημη προβολή και, αντίστοιχα, μια θεσμική αξιολόγηση που θα κατοχύρωνε την ξεχωριστή ποιότητα της ταινίας. Ωστόσο, και πάλι τα πράγματα δεν εξελίχθηκαν σύμφωνα με τις προσδοκίες των δημιουργών της. Η προβολή προκάλεσε, μεν, κοσμοσυρροή,⁵¹ ως προς τις διακρίσεις, ωστόσο, τα αποτελέσματα υπήρξαν μάλλον μέτρια. Η ταινία απέσπασε μόλις δύο βραβεία, και όχι τα πιο σημαντικά: το βραβείο φωτογραφίας (Δήμος Σακελλαρίου) και Β΄ ανδρικού ρόλου (Μάνος Κατράκης). Η εξέλιξη αυτή ενδέχεται να σχετίζεται με τις ισορροπίες που κλήθηκαν να αντιμετωπίσουν οι διοργανωτές και η κριτική επιτροπή του νεότευκτου θεσμού προκειμένου να κρατήσουν ευχαριστημένους όλους τους παραγωγούς – *Τα Νέα* σχολίασαν καυστικά ότι βραβεύτηκαν όλες οι ταινίες που συμμετείχαν. Ωστόσο, έδωσε λαβές για νύξεις περί «μεροληψίας» σε βάρος της μουσικής του Μίκη Θεοδωράκη και «παραμερισμού» του Αλέκου Αλεξανδράκη όσον αφορά το βραβείο σκηνοθεσίας.⁵² Τέτοιοι υπαινιγμοί ξαναέφερναν στην επικαιρότητα το θέμα: είχε υποτιμηθεί η ταινία λόγω παρασκηνιακών διώξεων; Σε αυτό το σημείο, όμως, ακόμη και κινηματογραφικοί κριτικοί των κεντρικών εφημερίδων πήραν αποστάσεις ή μάλλον κράτησαν επαμφοτερίζουσα θέση. Για παράδειγμα, ο Κωστής Σκαλιόρας, από τη στήλη του στο *Βήμα*, δικαιολόγησε τη μη βράβευση του Μίκη Θεοδωράκη με την άοριστη διατύπωση ότι «οι συναρπαστικές, συχνά, μελωδίες του στη *Συνοικία το Όνειρο* δεν έχουν πάντα την απαιτούμενη κινηματογραφική ευστοχία», αν και αναγνώρισε ότι η μη βράβευση του Αλεξανδράκη για τον Α΄ ανδρικό ρόλο υπήρξε μία σημαντική αστοχία της κριτικής επιτροπής.⁵³ Μια ανοιχτή παραδοχή ότι η κριτική επιτροπή είχε υποκύψει σε

⁵¹ Η κοσμοσυρροή στην προβολή της ταινίας μαρτυρείται σε πολύ μεταγενέστερες πηγές, βλ. Χρήστος Παρίδης, «60 χρόνια Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης: η ιστορία, οι σταρ, οι μεγάλες στιγμές σε ένα συναρπαστικό timeline», *Lifo*, 3.11.2019, https://www.lifo.gr/articles/cinema_articles/257532/60-xronia-festival-thessalonikis-i-istoria-oi-star-oi-megales-stigmes-se-ena-synarpastiko-timeline (τελευταία πρόσβαση, 18.2.2021). Και οι εφημερίδες της εποχής πάντως αναφέρουν ότι η ταινία έγινε «ενθουσιωδώς δεκτή από το κοινόν της μακεδονικής πρωτεύουσας», *Το Βήμα*, 22.9.1961, σ. 2.

⁵² *Τα Νέα*, 26.9.1961, σ. 2

⁵³ Κωστής Σκαλιόρας, «Συμπεράσματα από το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Εύστοχοι και άστοχοι διακρίσεις», *Το Βήμα*, 28.9.1961, σ. 2.

κυβερνητικές πιέσεις θα μείωνε το ηθικό κύρος διανοούμενων όπως ο Ηλίας Βενέζης, που εκείνη τη χρονιά υπήρξε ο πρόεδρος της επιτροπής. Αν και, εξετάζοντας εκ των υστέρων την πορεία της *Συνοικίας το Όνειρο* στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, φαίνεται πολύ πιθανό ότι όντως υπήρξε πολιτική παρέμβαση, όπως συμβαίνει με όλες τις μορφές άτυπης λογοκρισίας, αυτό είναι πολύ δύσκολο να ομολογηθεί, και άρα να καταγραφεί ως βεβαιωμένο γεγονός.

Σε κάθε περίπτωση, το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης υπήρξε ένα σημείο καμπής για την ταινία. Αντί για μία θριαμβευτική έξοδο στο κοινό, αποδείχτηκε μία στιγμή που, από ελπίδα για τον ελληνικό κινηματογράφο, η ταινία μεταβλήθηκε σε αντικείμενο κριτικής. Εφόσον πλέον είχε προβληθεί κανονικά, οι ειδικοί μπορούσαν να καταθέσουν την άποψή τους σχετικά με αυτήν, και μάλιστα να μετρήσουν κατά πόσο όντως ανταποκρινόταν στις προσδοκίες που είχε δημιουργήσει. Έτσι, για πρώτη φορά εμφανίστηκαν σημειώματα που επισήμαιναν, πέρα από τις αρετές της, και τις ελλείψεις της, τα οποία θα εξετάσουμε λίγο παρακάτω. Από πολιτικής άποψης, επίσης, οι μέρες του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης αποδείχτηκαν μεταίχμιες. Στις 20 Σεπτεμβρίου 1961, η κυβέρνηση Καραμανλή παραιτήθηκε, και ορίστηκε η υπηρεσιακή κυβέρνηση Κωνσταντίνου Δόβα. Ο Τρύφωνας Τριανταφυλλάκος έπαψε να είναι υφυπουργός, ωστόσο η Υπηρεσία Πληροφοριών συνέχισε να λειτουργεί. Οι εκλογές προκηρύχτηκαν για τις 29 Οκτωβρίου 1961. Η έξοδος της ταινίας στους κινηματογράφους θα γινόταν μέσα στο πολωμένο προεκλογικό κλίμα μίας αναμέτρησης που εκ των υστέρων θα χαρακτηριζόταν ως «εκλογές βίας και νοθείας».

Τη Δευτέρα 16 Οκτωβρίου, η ταινία βγήκε στους κινηματογράφους.⁵⁴ Λόγω της αυταρχικής κρατικής παρέμβασης που είχε υποστεί, είχε ήδη προκαλέσει το ενδιαφέρον του κοινού, όπως εξάλλου είχε δείξει και η προσέλευσή του στην προβολή του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Και το κοινό αυτό δεν περιοριζόταν μόνο στα μεγάλα αστικά κέντρα της Ελλάδας. Στη Δράμα, για παράδειγμα, η ταινία προβλήθηκε με την ένθερμη υποστήριξη της κεντρίας εφημερίδας *Θάρρος*. Ο μετέπειτα γνωστός ποιητής Π. Χ. Μάρκογλου έγραψε μία διθυραμβική κριτική για αυτήν, τονίζοντας τη σημασία της για την εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου και περιγελώντας τις επιφυλάξεις της κριτικής επιτροπής του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης για το σενάριό της: «Είναι το πιο ολοκληρωμένο ελληνικό σενάριο με συνοχή στο θέμα, κι ας λένε οι διάφοροι παραμυθάδες (βλ. Ηλία Βενέζη) των επιτροπών ό,τι θέλουν».⁵⁵ Το παράδειγμα της Δράμας δείχνει ότι πρέπει να είμαστε επιφυλακτικοί σε σχέση με την άποψη που έχει καθιερωθεί, ότι η ταινία

⁵⁴ Βλ. διαφήμιση της ταινίας, Τα Νέα, 11.10.1961, σ. 3.

⁵⁵ Πρόδρομος Μάρκογλου, «Συνοικία το Όνειρο: ένα μήνυμα ανθρωπιάς», *Θάρρος* (Δράμα), 20.10.1961, σ. 2.

απαγορεύθηκε στην επαρχία.⁵⁶ Χωρίς να αμφισβητούμε ότι σε κάποιες περιοχές η ταινία δεν προβλήθηκε, δεν διαθέτουμε αποδείξεις για απαγόρευση στην επαρχία και σίγουρα δεν μπορούμε να αντιμετωπίσουμε την «επαρχία» ως έναν ενιαίο χώρο με ενιαίες συμπεριφορές, κατ' αντιδιαστολή προς τα «αστικά κέντρα».

Επίσης, η ταινία είχε να αντιμετωπίσει μια σειρά από άλλα προβλήματα. Καταρχάς, όπως αναφέρθηκε ήδη, είχε κριθεί ως ακατάλληλη από την επιτροπή ελέγχου⁵⁷ – ένας χαρακτηρισμός που την απέκοβε αυτόματα από το νεανικό κοινό της και, συνεπώς, υπονόμειε την εμπορική πορεία της. Δεύτερον, φαίνεται ότι υπήρξαν καινούργιοι, άτυποι, αλλά ισχυροί περιορισμοί στη διανομή της. Όπως έχει περιγράψει ο Αλεξανδράκης, οι χωροφύλακες επιτηρούσαν τις αίθουσες και τρομοκρατούσαν όσους ήθελαν να την παρακολουθήσουν. Επιπλέον, υπήρξαν περιπτώσεις επιθέσεων με πέτρες στους κινηματογράφους από αγνώστους (Τριανταφυλλίδης 1997: 102-3). Οι περιγραφές αυτές συνάδουν απόλυτα με την παρακρατική βία που εξαπολύθηκε στις παραμονές των εκλογών του 1961. Δυστυχώς, δεν υπάρχουν παραπάνω πληροφορίες για αυτά τα επεισόδια, η εικόνα, όμως, συμπληρώνεται από τα στοιχεία που σχετίζονται με την πορεία της ταινίας στους κινηματογράφους, ακόμη και της Αθήνας. Έτσι, σύμφωνα με τη στήλη των θεαμάτων των *Νέων*, η ταινία στις 16.10.1961 βγήκε σε έξι αίθουσες Α' προβολής στην Αθήνα (*Άνεσις*, *Έσπερος*, *Ιλίσις*, *Κοσμοπολίτ*, *Κυψελάκι*, *ΡΕΕ*) και σε δύο αίθουσες Α' προβολής στον Πειραιά (*Παλλάς*, *Τερψιθέα*).⁵⁸ Μία εβδομάδα μετά, στις 23.10.1961, καμία από τις παραπάνω αίθουσες δεν ανανέωσε την προβολή της. Έτσι, η ταινία συνέχισε την πορεία της σε δύο άλλους κινηματογράφους Α' προβολής (*Αλκυών* και *Άρης*), και κυρίως σε κινηματογράφους Β' προβολής (*Άλεξ*, *Αρμονία*, *Έλενα*, *Κόσμος*, *Κρυστάλ*, *Παλλάς*, *Πρωτεύς*, *Σπόρτιγκ*). Επίσης προβλήθηκε στον προαστιακό κινηματογράφο *Μαμάι* (Μοσχάτο) και τον συνοικιακό *Ορφέα*.⁵⁹ Το σύντομο πέρασμα της ταινίας από τους κινηματογράφους Α' προβολής μπορεί να εξηγείται από τις υψηλές προκαταβολές που οι αιθουσάρχες απαιτούσαν από τους παραγωγούς εκείνη την εποχή προκειμένου να τους παραχωρήσουν την αίθουσα (Chalkou 2008: 28). Το περίεργο, ωστόσο, σε αυτήν την περίπτωση είναι ότι δύο κινηματογράφοι που είχαν αρχίσει να προβάλλουν την ταινία στις 16 Οκτωβρίου, το *Κοσμοπολίτ* και το *Ρεξ*, από τις 23 και μέχρι τις 30 Οκτωβρίου δε λειτούργησαν καθόλου. Αυτό θα μπορούσε να είναι μια ένδειξη ότι οι

⁵⁶ Ενδεικτικά, βλ. Άγγελος Γεραιουδάκης, «Όταν ο Αλέκος Αλεξανδράκης «φαλίρισε» για την πιο λογοκριμένη ελληνική ταινία (vid)», *Έθνος*, 27.11.2019, https://www.ethnos.gr/politismos/sinema/74421_otan-o-alekos-alexandrakis-falirise-gia-tin-pio-logokrimeni-elliniki-tainia [τελευταία πρόσβαση 3.6.2021].

⁵⁷ «Συμπληρωματική κατάσταση της 763^{ης} Συνεδριάσεως της 19^{ης} Αυγούστου 1961», ΓΑΚ, Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών 1107, κιβώτιο 123002.

⁵⁸ *Τα Νέα*, 16.10.1961, σ. 2.

⁵⁹ *Τα Νέα*, 23.10.1961, σ. 2.

κινηματογράφοι είχαν δεχτεί πιέσεις να αλλάξουν έργο τόσο γρήγορα, ώστε δύο από αυτούς δεν πρόλαβαν καν να εξασφαλίσουν κάποιο καινούργιο και, έτσι, αναγκάστηκαν να αναστείλουν τη λειτουργία τους. Σε κάθε περίπτωση, στις 30 Οκτωβρίου, μία μέρα μετά τις εκλογές, η ταινία σταμάτησε να παίζεται οπουδήποτε στην ευρύτερη περιοχή της πρωτεύουσας. Την ίδια μέρα, οι εφημερίδες ανήγγειλαν την ανασύσταση της επιτροπής ελέγχου των ταινιών, κατ' εφαρμογή του ΝΔ 4208. Ο Τρύφωνας Τριανταφυλλάκος δεν επανήλθε στο υφυπουργείο Προεδρίας, ωστόσο το νομικό οπλοστάσιο που είχε δημιουργήσει για αυτό τέθηκε σε λειτουργία.

Από τα μέσα Νοεμβρίου, η ταινία επανεμφανίζεται σποραδικά σε κάποιους κινηματογράφους, όπως για παράδειγμα στον Β' προβολής *Ερμής*, και πιθανότατα σε δύο ακόμη συνοικιακούς, στο *Βίκτωρ* στον Κορυδαλλό και στο *Λουξ* στα Καμίνια. Για τους τελευταίους δύο, όμως, διαφορετικά φύλλα εφημερίδων δίνουν αλληλοσυγκρουόμενες πληροφορίες. Τα *Νέα* τους εμφανίζουν να προβάλλουν την ταινία, ενώ η *Ελευθερία* εμφανίζει άλλον προγραμματισμό.⁶⁰ Επίσης, η ταινία συνέχισε να εμφανίζεται σποραδικά σε κινηματογράφους και τα επόμενα χρόνια. Για παράδειγμα, στα μέσα Ιουλίου 1962 εμφανίζεται στο πρόγραμμα των προαστιακών αιθουσών *Αύρα* στο Καλαμάκι και *Αφροδίτη* στα Σούρμενα (σημερινό Ελληνικό Αττικής).⁶¹

Σύμφωνα με τον σύγχρονο δημοσιογραφικό λόγο για την ταινία, λόγω της περιορισμένης διανομής η ταινία έκοψε ελάχιστα εισιτήρια –κάτι παραπάνω από 2.000–,⁶² επιβαρύνοντας έτσι ακόμη περισσότερο τους παραγωγούς της και ανακόπτοντας τον φιλόδοξο προγραμματισμό της Ελληνικής Παραγωγής, παρά το γεγονός ότι την ίδια περίπου περίοδο η ταινία άρχισε να προβάλλεται στο εξωτερικό.⁶³ Η επόμενη ταινία, μία κωμωδία με θέμα το θεσμό της προίκας, δε γυρίστηκε ποτέ, αν και το συγγραφικό δίδυμο Κοτζιάς-Λειβαδίτης είχαν ετοιμάσει το σενάριο.⁶⁴ Ωστόσο, η βιβλιογραφία δίνει διαφορετική εικόνα. Ο Σολδάτος (2001: 232) καταγράφοντας τα επίσημα στοιχεία μόνο των κινηματογράφων Α' προβολής, την κατατάσσει τέταρτη ανάμεσα σε 68 ελληνικές ταινίες εκείνη τη χρονιά με 74.427 εισιτήρια. Ο τόσο υψηλός αριθμός εισιτηρίων παρά τις λίγες αίθουσες Α' προβολής στις οποίες έκανε πρεμιέρα εξηγείται από τις πολλαπλές προβολές που εκείνη την εποχή οι αίθουσες πραγματοποιούσαν σε όλη τη διάρκεια της ημέρας και

⁶⁰ Τα *Νέα*, 15.11.1961, σ. 2· *Ελευθερία*, 14.11.1961, σ. 6.

⁶¹ Τα *Νέα*, 18.7.1962, σ. 4.

⁶² Εκπομπή «Μηχανή του Χρόνου», <https://www.ertflix.gr/ert1/mixani-tou-xronou/i-michani-toy-chronoy-alekos-alexandrakis-a-meros/> (τελευταία πρόσβαση 18.2.2021).

⁶³ «Η 'Συνοικία το Όνειρο' στο εξωτερικό», Τα *Νέα*, 16.11.1961, σ. 2. Σύμφωνα με το δημοσίευμα, η ταινία επρόκειτο να αγοραστεί από διανομείς στις ΗΠΑ, τον Καναδά, την ΕΣΣΔ, την Τσεχοσλοβακία, το Βέλγιο, την Πολωνία, την Ουγγαρία, το Ισραήλ και άλλες χώρες του ανατολικού μπλοκ. Για τη διεθνή αναγνώριση που γνώρισαν η Αλίκη Γεωργούλη και ο Αλέκος Αλεξανδράκης, βλ. Συνέντευξη Αλίκης Γεωργούλη, ό.π.

⁶⁴ Βλ. εκπομπές «Η ιστορία των χρόνων μου» και «Νυχτερινός επισκέπτης», ό.π.

όχι μόνο τα απογεύματα. Αν σε αυτές προσθέσουμε τον άγνωστο αριθμό εισιτηρίων που η ταινία έκοψε στις αίθουσες Β' προβολής και στους προαστιακούς και συνοικιακούς, τότε η εικόνα εμφανίζεται αρκετά διαφοροποιημένη και σίγουρα όχι αυτή της οικονομικής συντριβής. Ο χαμηλός αριθμός εισιτηρίων και η εκδοχή της οικονομικής καταστροφής υιοθετήθηκε με ευκολία από τους δημοσιογράφους, καθώς αποτελούσε το δραματικό κλείσιμο αυτής της ιστορίας. Ωστόσο, οι πραγματικοί αριθμοί μας οδηγούν σε άλλες υποθέσεις. Πιθανότατα, τα έσοδα, αν και όχι μηδαμικά, δεν ήταν τα επιθυμητά προκειμένου η Ελληνική Παραγωγή να συνεχίσει τη δραστηριότητά της. Ακόμη πιθανότερο, όμως, είναι ότι οι συντελεστές της ταινίας κάμφθηκαν από τις συνεχείς κρατικές διώξεις, και μπροστά στον κίνδυνο να αντιμετωπίσουν στο μέλλον μια ολοκληρωτική συντριβή εγκατέλειψαν τα σχέδιά τους. Προς διερεύνηση είναι επίσης το κατά πόσο τα προβλήματα διανομής που συνάντησε η πρώτη ταινία της Ελληνικής Παραγωγής, με τίτλο *Θρίαμβος* (σε σκηνοθεσία Αλέκου Αλεξανδράκη και αυτή), και που οδήγησαν στην έξοδό της στους κινηματογράφους μετά τη *Συνοικία το Όνειρο* οφείλονται στις διώξεις που υπέστη η εταιρία ακριβώς λόγω της *Συνοικίας το Όνειρο*.⁶⁵

ΑΝΤΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΩΝ: Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ ΩΣ ΠΛΑΙΣΙΟ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗΣ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ ΤΗΣ

Παρά τις αρχικές προσδοκίες με τις οποίες ξεκίνησαν τα γυρίσματα, οι κινηματογραφικές κριτικές της εποχής στέκουν έντονα στα ψεγάδια της ταινίας, κυρίως στη στενή σχέση της με το μελόδραμα (συνεπώς στη μη αποκοπή της από τον κυρίαρχο εμπορικό κανόνα, με τον οποίο υποτίθεται ότι η ταινία θα συγκρουόταν). Ειδικά στις αστοχίες του σεναρίου επιμένουν ιδιαίτερα οι κριτικοί των κεντρικών εφημερίδων, όπως ο Κωστής Σκαλιόρας (*Το Βήμα*) και ο Μάριος Πλωρίτης (*Ελευθερία*), στη «λογοτεχνικότητα» και την ανολοκλήρωτη διαμόρφωση των χαρακτήρων.⁶⁶ Για τον Πλωρίτη, η τελική μεταστροφή των ηρώων παραμένει ανεξήγητη. Έχει ενδιαφέρον το ότι αντίστοιχες κριτικές ακούστηκαν και από τα αριστερά. Σε επιστολή τους στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, ο Δήμος Θέος και ο Φώτος Λαμπρινός διαπιστώνουν: «Η ταινία απομακρύνει απ' την πραγματικότητα και το νεορρεαλισμό και επαναφέρει τη γνωστή δογματική άποψη: ο Έλληνας είναι καλός. [...] Δεν καταφέρνει το στόχο του νεορρεαλισμού που είναι η κατανόηση της πραγματικότητας, είτε από έλλειψη θάρρους, είτε από έλλειψη ικανότητας.»⁶⁷

Περίπου αντίστοιχες υπήρξαν και οι κρίσεις των ιστορικών του ελληνικού κινηματογράφου στις επιτομές τους (Μητροπούλου 2006: 210· Σολδάτος 1990:

⁶⁵ Λόγω ακριβώς των προβλημάτων διανομής που αντιμετώπισε η ταινία *Θρίαμβος*, σε κάποιες ιστορίες του ελληνικού κινηματογράφου αναφέρεται ως η δεύτερη σκηνοθετική απόπειρα του Αλεξανδράκη (Μητροπούλου 2006, 210).

⁶⁶ *Το Βήμα*, 22.9.1961 και *Ελευθερία*, 18.10.1961, σ. 2.

⁶⁷ *Επιθεώρηση Τέχνης*, Νοέμβριος 1961, τ. 83, 491-2.

136). Με μία διαφορά, όμως: οι σύγχρονες της ταινίας κριτικές της είναι εμφανές ότι προσδιορίζονται από τις προσδοκίες που είχε δημιουργήσει η ταινία στην εποχή που γυριζόταν, ότι θα είναι αυτή που θα άλλαζε το τοπίο του κινηματογράφου. Η επιμονή τους στα ελαττώματα της ταινίας πρέπει να ιδωθεί κυρίως ως μία συμβολή στη συζήτηση για το πώς πραγματικά ο ελληνικός κινηματογράφος θα μπορούσε να σπάσει το φράγμα της εμπορικής του καθήλωσης και να διεκδικήσει μια θέση στις διεθνείς εξελίξεις. Αντίθετα, η παρουσίαση της ταινίας στις μεταγενέστερες επιτομές για τον ελληνικό κινηματογράφο της προσδίδει ένα χαρακτήρα ημιτελούς προσπάθειας – μία απόπειρα για την αναβάθμιση του ελληνικού κινηματογράφου που δεν βρήκε τον στόχο της. Στις πρώτες, δηλαδή, η κριτική γίνεται με στόχο το μέλλον (πώς θα αλλάξει ο ελληνικός κινηματογράφος), στις δεύτερες συμβαίνει ως αποτίμηση του παρελθόντος (ο ελληνικός κινηματογράφος δεν άλλαξε). Έτσι, για δεκαετίες η ταινία υποβαθμίστηκε, παρά τις έστω σποραδικές αναφορές σε αυτήν από τους συντελεστές της.⁶⁸

Η αναβίωση του ενδιαφέροντος για την ταινία στα τέλη της δεκαετίας του 1990 μάλλον σχετίζεται με την αναβίωση του ενδιαφέροντος συνολικά για τον παλιό ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο που προκάλεσε η εμφάνιση της τηλεόρασης στην Ελλάδα, και η αξιοποίησή του στο πρόγραμμά της. Τηλεοπτικές συνεντεύξεις, όπως αυτή του Αλέκου Αλεξανδράκη στον Άρη Σκιαδόπουλο το 1996, έφεραν στην επιφάνεια παλιές ιστορίες μέσα σε καινούργια πλαίσια πρόσληψης. Σταδιακά, όλο και περισσότερες εκπομπές άρχισαν να ενδιαφέρονται για την ταινία, με αποκορύφωμα το αφιέρωμα που έκανε η ιστορικού περιεχομένου εκπομπή *Μηχανή του Χρόνου*. Σε αυτό ακριβώς το ανανεωμένο δημοσιογραφικό ενδιαφέρον οφείλεται και η επαναπροβολή της ταινίας το 2011, με επεξεργασμένη κόπια, ένα κινηματογραφικό γεγονός που, με τη σειρά του, έδωσε ώθηση σε νέα δημοσιογραφικά αφιερώματα.

Η ιστορία της *Συνοικίας το Όνειρο* είχε ακριβώς αυτό το εξαιρετικό στοιχείο που της προσέδιδε δραματικότητα: ήταν μία εμπορική ταινία σκηνοθετημένη από ένα δημοφιλή ζεν πρεμιέ και όχι κάποια πειραματική γριφώδης ταινία της πρωτοπορίας σαν κι αυτές που είχαν απαξιωθεί μέσα στη δεκαετία του 1990 ως απωθητικές για το ευρύ κοινό. Επιπλέον, έδειχνε ακριβώς αυτό: οι επιλογές που είχαν τεθεί στον ελληνικό κινηματογράφο δεν είχαν υπάρξει αναγκαστικά αμφιμονοσήμαντες, ή εμπορικός κινηματογράφος αδιάφορης ποιότητας ή ακαταλαβίστικη πρωτοπορία για λίγους. Οι δημοσιογράφοι, από τη δεκαετία του 1990 και μετά, ανακάλυπταν ότι, για μία στιγμή, το 1961, υπήρξε η πιθανότητα η εμπορικότητα και η ποιότητα να συμβαδίσουν. Κι αν αυτό δε συνέβη, οφείλεται

⁶⁸ Για παράδειγμα, σε συνέντευξη που παραχώρησε το 1970 στο περιοδικό *Ψυχαγωγία*, ο Α. Αλεξανδράκης είπε: «δεν έχω κάνει τίποτα για να διορθώσω τον ελληνικό κινηματογράφο εκτός από την ταινία μου *Συνοικία το Όνειρο*», *Τα Νέα*, 3.2.1970, σ. 2.

στον συντηρητισμό και τη φοβικότητα της τότε πολιτικής ηγεσίας. Ο ελληνικός κινηματογράφος μπορούσε, οι πολιτικές αποφάσεις δεν του το επέτρεψαν.

Εύκολα παρατηρούμε ότι το σχήμα δανείζεται από αφηγήματα που αφορούν την πολιτική ιστορία της περιόδου. Η χαμένη ευκαιρία της *Συνοικίας το Όνειρο* συμβαδίζει με το ευρύτερο σχήμα της δεκαετίας του 1960 ως χαμένης άνοιξης για την Ελλάδα. Και στις δύο περιπτώσεις, μάλιστα, η ευκαιρία χάνεται εξ αιτίας της Δεξιάς και των αυταρχικών επιλογών της κυβέρνησης Καραμανλή. Με μία διαφορά, όμως: το αφήγημα για τη *Συνοικία το Όνειρο* παίρνει τα κυρίαρχα στοιχεία του πολιτικού αφηγήματος και τα μετατρέπει σε πολιτιστικά στο πλαίσιο του οποίου η πολιτική αντιπαράθεση δεν ορίζεται με σαφήνεια, αλλά περιγράφεται μέσα από αφηρημένα δίπολα αντίθεσης μεταξύ «πρωτοποριακών» καλλιτεχνών και «αρτηριοσκληρωτικών, παράλογων» πολιτικών. Με αυτόν τον τρόπο, μετατράπηκε σε ένα αφήγημα που μπορούσε να απευθυνθεί σε ποικίλα ακροατήρια, ανεξαρτήτως της πολιτικής τους τοποθέτησης. Αυτός μάλλον είναι και ο λόγος για τον οποίο η ανάμνηση της πολυσυζητημένης λογοκρισίας αποκόπηκε από το πολιτικό περιβάλλον που την προκάλεσε – η όξυνση της αντικομμουνιστικής εκστρατείας και η κορύφωση του πολιτικού ανταγωνισμού εν όψει των εκλογών του 1961.

Μέσα από την επανεξέταση που επιχειρήσαμε σε αυτό το άρθρο, προσπαθήσαμε να αναδείξουμε τον μεταιχμιακό χαρακτήρα της *Συνοικίας το Όνειρο* – μίας ταινίας που δείχνει ανάγλυφα τη διπλή ιδιότητα πολλών έργων τέχνης, ως προϊόντων με πολιτική και πολιτιστική σημασία, ταυτόχρονη και αλληλοδιαπλεκόμενη. Η εξέταση της ταινίας ως κόμβου μιας πολιτικής αντιπαράθεσης φωτίζει τις πολιτιστικές νοηματοδοτήσεις της ταινίας, και, αντίστροφα, οι πολιτιστικές της νοηματοδοτήσεις αποτελούν ένα αμφίσημο, αλλά γόνιμο υπόστρωμα που μας επιτρέπει να ξαναγυρίσουμε στη δεκαετία του 1960 και να κατανοήσουμε τις πολιτικές της αντιπαραθέσεις όπως εξελίχτηκαν σε ένα ευρύ φάσμα της κοινωνικής ζωής, και όχι μόνο μέσα από τα κεντρικά γεγονότα. Μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο ερμηνείας, η ίδια η έννοια της προσδοκίας αποκτά βαρύνουσα σημασία. Η *Συνοικία το Όνειρο* υπήρξε μία ταινία προσδοκιών από την πρώτη στιγμή που ξεκίνησαν τα γυρίσματά της. Υπήρξε εγχείρημα προσδοκίας για την ανανέωση του ελληνικού κινηματογράφου και, κατ' επέκταση, εγχείρημα προσδοκίας για τη διεύρυνση και διεθνοποίηση της οικονομικής δραστηριότητας της ελληνικής οικονομίας, γεγονός που της επέτρεψε να αποκτήσει συμμάχους και έξω από το πολιτικό περιβάλλον μέσα στο οποίο αναδύθηκε. Ακόμη κι όταν αυτές οι προσδοκίες διαψεύστηκαν, συνέχισε να αναφέρεται ως μια στιγμή προσδοκίας, έστω ακυρωμένης. Η λογοκρισία που υπέστη έχει πολύ μεγάλη σημασία για την ίδια την ταυτότητα της ταινίας, είναι το περιστατικό που εξηγεί γιατί δεν μπόρεσε να δικαιώσει τις προσδοκίες που γέννησε.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ανδρίτσος, Γ. (2016), «Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο (1945-1974)», στο Π. Πετσίνη & Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, σσ. 35-42.
- Γεωργούλη, Α. (2020), *Από τον Λένιν στον Βερσάτσε*, Αθήνα: Κάκτος.
- Chalkou, M. (2008), *Towards the creation of 'quality' Greek national cinema in the 1960s*, PhD thesis, University of Glasgow: 2008.
- Μακρής, Γ.Ν. (1961), «Συνοικία το Όνειρο», *Νέα Εστία*, 824, σσ. 1467-8.
- Μητροπούλου, Α. (2006), *Ελληνικός Κινηματογράφος*, β' έκδοση, Αθήνα: Παπαζήσης.
- Μίδας (ψευδώνυμο), (1961) «Το νέο κύμα στην Ελλάδα;», *Δρόμοι της Ειρήνης*, τ. 38, Φεβρουάριος-Μάρτιος, σσ. 22-24.
- Ρουρού, Α. (2012), "The Geography of Neorealism in Greece: City Images, Urban Representations and Aesthetics of Space", in L. Papadimitriou & Y. Tzioumakis (eds), *Greek Cinema, Texts, Forms, Identities*, Bristol & Chicago: Intellect Publishing, σσ. 255-269.
- Σολδάτος, Γ. (1990), *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τ. 3, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σολδάτος, Γ. (2001), *Ένας αιώνας ελληνικός κινηματογράφος*, τ. 1, Αθήνα: Εκδόσεις Κοχλίας.
- Στεφανίδης, Ι. (2008), «...Η Δημοκρατία δυσχερής; Η ανάπτυξη των μηχανισμών του 'αντικομμουνιστικού αγώνος' 1958-1961», *Μνήμων*, 29, σσ. 199-241.
- Τριανταφυλλίδης, Ι. (1997), *Στο τέλος μιλάει το πανί*, Αθήνα: Άμμος.
- Χάλκου, Μ. (2018), «Κινηματογράφος και λογοκρισία στην Ελλάδα από τα πρώιμα χρόνια έως τη μεταπολίτευση», στο Π. Πετσίνη και Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα: Καχεκτική Δημοκρατία, Δικτατορία, Μεταπολίτευση*, Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 82-99.