

*Μα κάποτε... κάποτε...
θ' ανοίξω το στόμα μου
θα γεμίσουν οι κήποι με καταρράχτες
στις ίδιες τις βρώμικες αυλές τα οπλοστάσια
οι νέοι έξάλλοι θ' ακολουθούν με στίχους χωρίς ύμνους
[Η φωνή του έχει γίνει τρομερή. Ουρλιάζει.]
Λογοκρινόμενο απόσπασμα από το σενάριο της ταινίας *Ο Θίασος*¹*

?

«Τελευταία γίνεται μια μεγάλη προσπάθεια συμφιλίωσης του κόσμου όσον αφορά το παρελθόν. Στόχος μας είναι να μην υπάρξει πια το επιχείρημα “κομμουνισμός” ή “αντικομμουνισμός”. Θέλω να πω ότι η απόφαση τού να μην εκπροσωπηθεί η χώρα από μια τέτοια ταινία είναι προς όφελος αυτής της προσπάθειας»². Αυτά δήλωνε ο Γενικός Γραμματέας Ι. Λάμπρας, σε δημόσια συζήτηση που οργάνωσε η Γ.Γ. Τύπου και Πληροφοριών, μετά τον σάλο που προκάλεσε η απόφασή της να μην εκπροσωπήσει την Ελλάδα στο φεστιβάλ Καννών *Ο Θίασος* (1975) του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Είχε προηγηθεί δήλωση του υφυπουργού Προεδρίας Π. Λαμπρία, ο οποίος, απαντώντας στους επικριτές που κατήγγειλαν την κυβέρνηση ότι διατηρεί αντιδημοκρατικές πρακτικές ελέγχου, ισχυρίστηκε: «[Η ταινία] αναφέρεται σε μια κρίσιμη περίοδο που θέλουμε να ξεχάσουμε. Λυπούμαι που η προσπάθεια που καταβάλλουμε να μην αναζωπυρωθούν τα πάθη παρεξηγείται. Την ίδια στάσι θα κρατούσαμε και σε μια αντίθετη ιδεολογικά ταινία»³. Δήλωση που μοιάζει να μην έπεισε κανένα, καθώς τέτοιου είδους πρακτικές είχαν πάγια ως στόχο την Α-

Από τον «κατευνασμό των πολιτικών παθών» στη «δεξιά κουλτούρα»

ΜΑΧΕΣ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ
ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ
ΣΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗ

Το άρθρο παρουσιάζει τμήμα της έρευνας που διεξάγεται 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 Τεχνολογίας (ΓΓΕΤ), με αρ. Σύμβασης Έργου 883.

1. Σκηνή 56η (1950), όπου ο «ποιητής» μιλά στην Ηλέκτρα και τον Πυλάδη. ΓΑΚ - Κ.Υ., Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών, Αρχείο Σεναρίων.

2. «Η ΧΘΕΣΙΝΗ ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΓΙΑ ΤΟΝ “ΘΙΑΣΟ”». Με αυστηρώς καλλιτεχνικά κριτήρια να στέλλονται οι ταινίες στα Φεστιβάλ», εφ. *Τα Νέα*, 6 Ιουνίου 1975, σ. 2.

3. εφ. *Η Καθημερινή*, 25 Μαΐου 1975.



ριστερά. «Δεν ζήτησα από τον κ. Λαμπρία και τη γνωμοδοτική επιτροπή να γίνη κομμουνιστής» ήταν η αιχμηρή απάντηση του Αγγελόπουλου. «Ο εμφύλιος πόλεμος είναι ιστορία και ο καλύτερος τρόπος να μη δημιουργούμε προβλήματα, είναι να μελετάμε την ιστορία κι όχι να την αγνοούμε»⁴.

Η παραπάνω συζήτηση συμπυκνώνει με τον καλύτερο τρόπο ένα από τα σημαντικότερα επίδικα των πρώτων ετών της Μεταπολίτευσης: τον δημόσιο πολιτικό λόγο για το ιστορικό παρελθόν και τον τρόπο που η αντιμετώπισή του ως διχαστικού και αρνητικού λειτούργησε σαν μηχανισμός αποσιώπησης συγκεκριμένων πτυχών της ιστορίας, κυρίως εις βάρος των ηττημένων του εμφυλίου πολέμου.

Ανάμεσα στα στερεότυπα που επικρατούν στον δημόσιο λόγο περί Μεταπολίτευσης είναι κι αυτό της άμεσης μετάβασης από το χουντικό αστυνομικό κράτος σε μια ευρωπαϊκή δημοκρατία, στην οποία δεν υπάρχουν πλέον αυταρχικές πρακτικές ελέγχου όπως η λογοκρισία ή η παρακολούθηση των πολιτών. Στην πραγματικότητα, η Μεταπολίτευση είναι μια εποχή έντονων συγκρούσεων και μεγάλης ρευστότητας, όπου οι προηγούμενοι κανόνες δεν ανατρέπονται παρά μόνο σταδιακά και κατά περιπτώσεις, συνήθως κάτω από την πίεση αντιδράσεων, και οι μηχανισμοί επιτήρησης και ελέγχου –λογοκρισία, φακέλωμα των πολιτών⁵ κλπ.– υπολειπονταν μεν σε σχέση με πριν αλλά αργούν πολύ να καταργηθούν εντελώς.

Ταυτόχρονα είναι μια εποχή όπου, παρά τις διακηρύξεις για συναίνεση και τις παραινήσεις για αποφυγή κάθε οξύτητας που υποτίθεται θα αναπαρήγαγε τις διαιρέσεις του παρελθόντος και θα έθετε σε κίνδυνο την εύθραυστη

δημοκρατία, οι ιδεολογικές συγκρούσεις είναι σφοδρές και η εμφυλιοπολεμική ρητορεία συχνά επανέρχεται, αποδεικνύοντας ουσιαστικά πως το τραυματικό παρελθόν της χώρας κάθε άλλο παρά έχει παρέλθει.

Παρά την ένταση του αιτήματος για ελεύθερη έκφραση, η κυβέρνηση Καραμανλή δεν επέτρεψε ή δεν διευκόλυνε την ελευθερία του λόγου, στο βαθμό τουλάχιστον που απαιτούσε μια χώρα στην οποία το δικαίωμα αυτό είχε για τόσο καιρό περιοριστεί. Απαρχαιωμένοι και συχνά αντικρουόμενοι νόμοι, κάποιοι από το χουντικό καθεστώς και άλλοι απ' τη δικτατορία του Μεταξά και την Κατοχή, οδήγησαν σε λογοκριτικές πρακτικές που προκάλεσαν μεγάλες αντιδράσεις. Κύριοι αποδέκτες της αυστηρής και συχνά άδικης εφαρμογής του νόμου παρέμειναν στην περίοδο αμέσως μετά τη Δικτατορία οι ίδιοι που ήταν τόσο πριν όσο και κατά τη διάρκειά της: η Αριστερά και οι ιδέες της.

Εστιάζοντας σε εμβληματικά περιστατικά λογοκρισίας στον κινηματογράφο, χωρίς ωστόσο να αγνοεί το υπόλοιπο πλαίσιο πολιτιστικής ζωής και παραγωγής, το παρόν άρθρο εξετάζει την εξέλιξη του αφηγήματος περί «λήθης» και «κατευνασμού των πολιτικών παθών», το οποίο λειτούργησε ως βασικό εργαλείο πολιτικής λογοκρισίας για την κυβερνητική παράταξη από την πτώση της Χούντας το 1974 έως την ανάληψη της εξουσίας από το ΠΑΣΟΚ το 1981.

«Λογοκρισία τέλος». Η μήπως όχι;

Με τα γυρίσματά του να ξεκινούν μέσα στη Δικτατορία και την ολοκλήρωση και προβολή του στη Μεταπολίτευση

μητο παρελθόν. Οι φάκελοι κοινωνικών φρονημάτων στον 20ό αι. και η καταστροφή τους, Αθήνα 2019.

4. στο ίδιο.

5. Για το ζήτημα των φακέλων βλ. Β. Καραμανωλάκης, *Ανεπιθύ-*

ση, ο *Θίασος* πέρασε τα στάδια του λογοκριτικού μηχανισμού στο μεταίχμιο ενός δικτατορικού καθεστώτος που κατέρρευε και μιας δημοκρατίας που άσχιζε να σταθεροποιηθεί. Η άδεια λήψεως σκηνών του εκδόθηκε στις 14 Νοεμβρίου 1973, την παραμονή της κατάληψης του Πολυτεχνείου, με μικρές σχετικά παρεμβάσεις, ενδεικτικές ωστόσο της πολιτικής των λογοκριτικών επιτροπών της εποχής: περικοπή ενός εκτεταμένου αποσπάσματος με αναφορές στη Γαλλική επανάσταση και στη νεολαία που εξεγείρεται, καθώς και οδηγίες οι μεν ερωτικές σκηνές να μην προσβάλλουν τη δημόσια αιδώ, οι δε «σκηνάι των γεγονότων της κατοχής να αποδοθούν κατά τρόπον μη προκλητικών»⁶. Το ίδιο το σενάριο, εσκεμμένα ασαφές –ένα τέχνασμα παραπλάνησης του λογοκριτικού μηχανισμού ιδιαίτερα προσφιλές στον Αγγελόπουλο– λέγεται πως δεν είχε καμία σχέση με αυτό που σκόπευε να γυρίσει ο σκηνοθέτης, και ότι κανείς εκτός από τον ίδιο και τον παραγωγό δεν γνώριζαν το πραγματικό θέμα της ταινίας που ήταν η προσέγγιση της ταραγμένης ιστορικής περιόδου 1939-1952 από τη σκοπιά των ηττημένων του Εμφυλίου⁷.

Τελευταία στη σειρά της λογοκριτικής αλυσίδας ήταν η Γνωμοδοτική Επιτροπή Κινηματογραφίας, η οποία θα έδινε την άδεια για την εξαγωγή της ταινίας εκτός Ελλάδος καθώς και την άδεια να εκπροσωπήσει τη χώρα σε ξένα φεστιβάλ. Το αίτημα προηγήθηκε για λίγες μέρες της αναθεώρησης του Συντάγματος, που ψηφίστηκε στις

7 Ιουνίου του 1975, ακόμη όμως κι αν είχε γίνει μετά από αυτή, λίγα πράγματα θα άλλαζαν. Αντανακλώντας τις αντιλήψεις της συντηρητικής παράταξης που το νήφισε, το νέο Σύνταγμα δεν απαγόρευε τη νομοθετική καθιέρωση μέτρων προληπτικής λογοκρισίας για μια σειρά από πεδία όπως η ραδιοτηλεόραση ή η φωνογραφία, ενώ ο κινηματογράφος είχε για μια ακόμη φορά εξαιρεθεί από τις προστατευτικές διατάξεις κατοχύρωσης της ελευθερίας της έκφρασης.

Η άδεια εξαγωγής εγκρίθηκε, όχι όμως και η εκπροσώπηση, με το επιχείρημα πως η ταινία είναι πολιτικά μονομερής και δεν εκφράζει την πλειοψηφία του ελληνικού λαού. Έτσι, ο *Θίασος* προβλήθηκε στο φεστιβάλ των Καννών το καλοκαίρι του 1975 εκτός του επίσημου προγράμματος. Ενθουσίασε δε κοινό και κριτικούς σε τέτοιο βαθμό που η Διεθνής Ένωση Κριτικών παραβίασε το πρωτόκολλο και τον βράβευσε. Ο Αγγελόπουλος επέστρεψε από τις Κάννες με προτάσεις για την οργάνωση Εβδομάδων Ελληνικού Κινηματογράφου, προσκλήσεις από όλα τα διεθνή φεστιβάλ και έχοντας πετύχει εμπορικές συμφωνίες με πολλές χώρες, πράγμα πρωτόγνωρο για τα ελληνικά δεδομένα⁸. Τα διθυραμβικά δημοσιεύματα που ακολούθησαν, συνοδεύτηκαν και από τις έντονες διαμαρτυρίες του σκηνοθέτη, του παραγωγού, και της Εταιρείας Σκηνοθετών για τους «ανόητους και αμαθείς υπεύθυνους»⁹ που «λογόκριναν» την ταινία για πολιτικούς λόγους.

Η απόφαση πράγματι βασίστηκε σε πολιτικά κριτή-

6. ΓΑΚ - Κ.Υ., Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών, Αρχείο Σεναρίων. Πρωτοβάθμια Επιτροπή Ελέγχου Σεναρίων και Θεατρικών Έργων, συνεδρίαση 507η, 10 Νοεμβρίου 1973.

7. Για αναλυτική περιγραφή της υπόθεσης του *Θιάσου* αλλά και της πλειοψηφίας των ταινιών που αναφέρονται εδώ, βλ. Γ. Ανδρίτσος,

Κινηματογράφος και Ιστορία. Η Κατοχή και η Αντίσταση στις Ελληνικές ταινίες μυθοπλασίας μεγάλου μήκους από το 1945 μέχρι το 1981, Αθήνα 2020.

8. εφ. *Η Καθημερινή*, 25 Μαΐου 1975.

9. εφ. *Το Βήμα*, 25 Μαΐου 1975.



Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος παραλαμβάνει το βραβείο Καλύτερης Ταινίας της Χρονιάς του British Film Institute για τον Θίασο, στο National Film Theatre, Λονδίνο, 1976 (φωτ. Νίκος Παναγιωτόπουλος)

ρια: η ανακοίνωση της Γενικής Γραμματείας ήταν σαφής: έχει «εντόνωσ πολιτικό χαρακτήρα, και μάλιστα με ζωηρόν χρωματισμόν υπέρ των απόψεων μιας ορισμένης παρατάξεως (της Ακρας Αριστεράς)».

Ασχέτως της αξίας του ή μη από καλλιτεχνικής απόψεως, επιχειρεί να διασύρη όλην την μη κομμουνιστική παράταξιν, εμφανίζουσα αυτήν ως αποτελούμενη από προδότας, καταδότας, τραμπούκους, εκμεταλλευτάς κλπ., χωρίς να κάμη διάκρισιν δημοκρατικών ή δικτατορικών καθεστώτων, ακόμη και της ξένης κατοχής. (...) Είναι αδύνατον να δίδεται επίσημος υποστήριξις εις ταινίας αι οποίαι παρουσιάζουν μονομερώς την πρόσφατον πραγματικότητα. Διά να το αντιληφθή κανείς αυτό, αρκεί να φαντασθή πόσος θόρυβος θα ηγειρέτο εάν ενεκρίνετο η επίσημος αντιπροσώπευσις της Ελλάδος εις τας Κάννας από ταινίαν με θέμα λ.χ. την σφαγήν του Μελιγαλά ή τον φόνον του συνταγματάρχον Ψαρρού¹⁰.

«Υποτίθεται πως ζούμε σε μια χώρα δημοκρατική» απάντησε με δήλωσή του ο Αγγελόπουλος, προσθέτοντας πως το «να κάνουμε λογοκρισία στις πολιτικές απόψεις είναι ότι ακριβώς θα έκανε και οποιαδήποτε δικτατορία»¹¹. Τονίζοντας πως εφαρμόζει νόμους «που ίσχυσαν επί όλων των δημοκρατικών κυβερνήσεων» καθώς και ότι η Γνωμοδοτική Επιτροπή δεν έχει ιδρυθεί βάσει νόμου του 1942 (του 1108) αλλά του 1961 (του 4108), και πως μέλη της ήταν, προδικτατορικά, «γνωστοί λογοτέχναι και δημοσιογράφοι» όπως οι Μάριος Πλωρίτης, Αλέκα Κατσέλη, Γιάννης Μαρής κ.ά., η Γενική Γραμματεία προσπάθησε εις μάτην να ανασκευάσει τις κατηγορίες αφενός περί συνέχειας των αυταρχικών πρακτικών ελέγχου της Δικτατορίας κι αφετέρου περί εφαρμογής κατοχικών και χουντικών νόμων. Υπογραμμίζοντας μάλιστα πως αντίστοιχα όργανα υπάρχουν «σε όλας ανεξαιρέτως τας ευρωπαϊκάς χώρας» και «ιδίως εις τας σοσιαλιστικάς χώρας», ισχυρίστηκε πως για να επιτραπεί σε μία ταινία να εκπροσωπήσει μια χώρα πρέπει αυτή να εκφράζει το σύνολο του λαού της¹². Δεν ήταν

10. στο ίδιο.

11. εφ. *Η Καθημερινή*, 25 Μαΐου 1975.

12. εφ. *Το Βήμα*, 1 Ιουνίου 1975.

λοιπόν, επισήμως τουλάχιστον, το πρόβλημα η «ακροαριστερή» οπτική της ταινίας, όσο το ίδιο το γεγονός ότι η οπτική της ήταν πολιτική.

Στη δημόσια συζήτηση που ακολούθησε τα επιχειρήματα ένθεν και ένθεν ήταν ενδεικτικά των αντιλήψεων περί ελεύθερης έκφρασης που θα συγκρούονταν τα επόμενα χρόνια. «Δεν είναι δυνατόν να κρίνεται με πολιτικά κριτήρια μια οποιαδήποτε ταινία, για να σταλή στο εξωτερικό» ισχυρίστηκε ο Αγγελόπουλος¹³. «Πώς είναι δυνατόν ένας οπαδός της στρατευμένης τέχνης να αξιώνει να κρίνεται η ταινία του μόνο με καλλιτεχνικά κριτήρια;» αντεπιτέθηκε ο Γενικός Γραμματέας Τύπου, προσθέτοντας πως, ειδικά στην περίπτωση της επίσημης υποστήριξης ταινιών από το κράτος, δεν μπορεί να επιλέγονται ταινίες που «αντιπροσωπεύ[ουν] μονόπλευρα ένα μέρος μόνον πολιτιστικών θέσεων», διότι τότε «μια μεγάλη μερίδα του κοινού θα εξεγείρετο εναντίον του κράτους»¹⁴. «Ποια μπορούν να είναι τα πολιτικά εκείνα κριτήρια με τα οποία θα μπορή μια ολόκληρη κοινωνία να συμφωνήσει;»¹⁵ αναρωτήθηκε εύλογα η βουλευτής Βιργινία Τσουδερού. «Εφ' όσον μιλούμε για δημοκρατικότητα και φιλελευθεροποίηση, νομίζω ότι θα έπρεπε να πάψουν τα κριτήριά μας να είναι πολιτικά, που τελικά δεν κάνουν τίποτ' άλλο από το να χωρίζουν τους Έλληνες στα δύο», επανήλθε ο Αγγελόπουλος. Ο Παύλος Ζάννας ισχυρίστηκε ότι πρόκειται για «μια πολιτική αποσιώπησης, τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό», ενώ ο Αναστάσιος Πεπονής, αφού τόνισε πως η απόφαση «αποτελεί ένα από τα τελευταία κατάλοιπα παλαιών ψυχολογικών πλεγμάτων», δή-

λωσε πως ένα «κράτος πρέπει να αισθάνεται συμφιλιωμένο με τον τόπο του, και να νιώθει ότι οτιδήποτε είναι άξιο, είναι δικό του»¹⁶. Η παρέμβαση του προέδρου της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών, Γρηγόρη Γρηγορίου, ήταν ίσως η πιο πυροσβεστική: «Μια κινηματογραφική ταινία είναι έργο τέχνης, και ένα έργο τέχνης είναι αδύνατον να είναι αντικειμενικό», είπε. «Ο δημιουργός μιας ταινίας δεν είναι ιστορικός»¹⁷.

«Ξύνομε εθνικές πληγές για να φανεί από κάτω η γάγγραινα»: η αναμόχλευση των πολιτικών παθών και η πολιτική της Αθήης

Αν ο ισχυρισμός πως ο δημιουργός ενός καλλιτεχνικού έργου δεν είναι ιστορικός σήμερα ηχεί παράδοξος, καθώς αυτό θεωρείται αυτονόητο, δεν ήταν καθόλου έτσι τα πρώτα τουλάχιστον χρόνια της Μεταπολίτευσης. Αρκεί κανείς να δει πώς εξηγεί ο σκηνοθέτης Γιώργος Μιχαηλίδης την επιλογή του να ανεβάσει το θεατρικό έργο *Η Δίκη των Έξι* στο Ανοιχτό Θέατρο αμέσως μετά την πτώση της Χούντας, το 1974, για να αντιληφθεί όχι μόνο πόσο ισχυρό ήταν το αίτημα αλλαγής των κατεστημένων ιστορικών αφηγήσεων αλλά και τί ρόλο θεωρούσαν πως είχαν αναλάβει οι ίδιοι οι δημιουργοί. «Η παράσταση φιλοδοξεί να είναι ένα τόξο για ένα σωστό διάβασμα της ιστορίας», ισχυρίζεται.

(...) είναι νορίς να πούμε ότι είμαστε εντελώς απελευθερωμένοι. Το παρόν είναι γεμάτο από τη φρίκη και την ανατριχίλα

13. εφ. *Τα Νέα*, 6 Ιουνίου 1975, ό.π.

14. στο *ίδιο*.

15. στο *ίδιο*.

16. στο *ίδιο*.

17. στο *ίδιο*.

του παρελθόντος, και πρέπει να αντιδράσουμε και σ' αυτή την επιτακτική ανάγκη για κάθαρση. (...) Εκείνο που επιδιώκω είναι να καταλάβει ο θεατής ότι η ιστορία δεν είναι κάτι νεκρό, κάτι που ανήκει στο παρελθόν και σαν τέτοιο είναι οριστικά θαμμένο, αλλά ότι το παρόν βγαίνει από παρελθόν κι ότι γίνεται επεξεργασία του μέλλοντος μέσα στο παρόν κι ακόμα ότι υπάρχει ανάγκη για ώριμη ιστορική σκέψη για να μη επαναλαμβάνονται τα ίδια λάθη. (...) Ξύνουμε εθνικές πληγές, ναι. Αλλά τις ξύνουμε, για να φανεί από κάτω η γάγγραινα¹⁸.

Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Αντώνης Λιάκος, αυτό που άρχισε να αναδύεται μετά την πτώση της Χούντας είναι μια «κουλτούρα της Μεταπολίτευσης» με «κανονιστικό και παρεμβατικό χαρακτήρα», η οποία δεν είναι απλώς πολιτική αλλά στρέφεται ενάντια στο απολιτικό: ο κινηματογράφος επενδύεται με περιεχόμενο και συναίσθημα από την πολιτική, η μουσική συγκροτεί πολιτικές ταυτότητες, η παρακολούθηση θεατρικών έργων συνιστά πολιτική πράξη, οι μαζικές συναυλίες είναι «κάψουλες ενός πνεύματος εξέγερσης» και «μήτρα μέσα στην οποία χυτεύονταν ένα νέο εθνικό αίσθημα και μια νέα εθνική αφήγηση»¹⁹.

Είναι ενδεικτικό πως το φθινόπωρο του 1974 στους κινηματογράφους της Αθήνας προβάλλονται ταινίες όπως η *Κατάσταση πολιορκίας* του Κώστα Γαβρά (1972), το *Θωρηκτό Ποτέμκιν* του Σεργκέι Αϊζενστάιν (1925), το σοβιετικό ντοκιμαντέρ *Ο εμφύλιος ισπανικός πόλεμος [Ispanija]* της Esfir Shub (1939), και μετά από διετή απα-

γόρευση η ταινία για τις φοιτητικές εξεγέρσεις της δεκαετίας του 1960 *Φράουλες και αίμα [The Strawberry Statement]* (Stuart Hagmann, 1970). Αντίστοιχα, στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης του 1975, εκτός από τον *Θίασο*, προβλήθηκαν επίσης οι *Μαρτυρίες* του Νίκου Καβουκίδη (1975)· το *Κελλί Μηδέν* (Γιάννης Σμαραγδής, 1975 – ταινία βασισμένη στις περιγραφές του ημερολογίου «111 μέρες στην ΕΣΑ» του Αναστάσιου Μήνη και στους «Ανθρωποφύλακες» του Περικλή Κοροβέση)· το ντοκιμαντέρ *24 Ιούλη '74* (Λευτέρης Χαρωνίτης, 1975 – όπου οι εκπρόσωποι από τις νεολαίες όλων των κομμάτων αποτιμούν τον πρώτο χρόνο από την πτώση της Δικτατορίας)· ο *Αγώνας* (Ομάδα των έξι²⁰, 1975 – ντοκιμαντέρ που ξεκινά από την κατάληψη της Νομικής Σχολής τον Φεβρουάριο του 1973 και φτάνει μέχρι τις κινητοποιήσεις και τις απεργίες ενάντια στην κυβέρνηση Καραμανλή)· η *Ευριδίκη ΒΑ 2037* (Νίκος Νικολαΐδης, 1975 – δυστοπική ταινία με φόντο ένα δικτατορικό καθεστώς)· *Ο Νέος Παρθενώνας* (Ομάδα των τεσσάρων²¹, 1975 – ντοκιμαντέρ για τη Μακρόνησο και τη Γυάρο το οποίο συμπεριλάμβανε και προσωπικές μαρτυρίες εξορίστων).

Στο θέατρο διαπιστώνεται αντίστοιχη έκρηξη ενδιαφέροντος για το πολιτικό, και μάλιστα με έργα τα οποία ενσωματώνουν εκτεταμένα αρχειακό ιστορικό υλικό στην παράσταση, ανακαλώντας το θέατρο-ντοκουμέντο (ή θέατρο-ντοκιμαντέρ) που αναπτύχθηκε στη Γερμανία της δεκαετίας του 1920 και αναβίωσε ανανεωμένο στην έντο-

18. «Θέατρο. Η Δίκη των Έξη. Γιώργος Μιχαηλίδης: Ξύνουμε εθνικές πληγές για να φανεί από κάτω η γάγγραινα», π. *Αντί*, τχ. 2, 21 Σεπτεμβρίου 1974, σ. 40-41.

19. Α. Λιάκος, *Ο Ελληνικός 20ός αιώνας*, Αθήνα 2020, σ. 436-438.

20. Δημήτρης Γιαννικόπουλος, Ηλίας Ζαφειρόπουλος, Γιώργος Θανάσουλας, Θόδωρος Μαραγκός, Φοίβος Οικονομίδης και Κώστας Παπανικολάου.

21. Κώστας Χρονόπουλος, Γιώργος Χρυσοβιτσάνος, Σπύρος Ζάχος και Θανάσης Σκρουμπέλος.

να πολιτικοποιημένη δεκαετία του 1960²². Το 1974, για παράδειγμα, εκτός από τη *Δίκη των Έζη* του Μιχαηλίδη, ανεβαίνει σε σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη η απαγορευμένη επί δικτατορίας *Δίκη των Φακέλλων* από τον θίασο Αλεξανδράκη-Γαληνέας, μια παράσταση με θέμα τη δίωξη του καθολικού ιερέα Ντάνιελ Μπέρριγκαν το 1968, ο οποίος καταδικάστηκε για «σύσταση συμμορίας και συνωμοσίας», επειδή έκαψε δημόσια στρατολογικά αρχεία σε ένδειξη διαμαρτυρίας για τον πόλεμο του Βιετνάμ²³. Ο θίασος Ληναίου-Φωτίου, αντίστοιχα, ανεβάζει το *Οι Ρόζενμπεργκ δεν πρέπει να πεθάνουν* (Αλέν Ντεκό, 1968), επίσης απαγορευμένου επί Χούντας ως προκαλών «εις προπαγανδισμόν αντικοινωνικών, αναρχικών και ανατρεπτικών ιδεών»²⁴. Το 1975, ανεβαίνει το *Κιλελέρ* στο θέατρο Νέα Πορεία, που παρουσιάζεται ως «μια καταγγελία κατά της κοινωνίας μας, που απέκρουσε εσκεμμένα, πάνω από μισό αιώνα, την εξέγερση των Θεσσαλών αγροτών από την επίσημη παιδεία μας»²⁵. Το καλοκαίρι ο Μιχαηλίδης ανεβάζει το έργο *Η Μάχη της Αθήνας (Δεκέμβρης 1944)*, με τον Μποστ να σχεδιάζει τα κοστούμια της «Δεξιιάς Άρχουσας Τάξης και [του] Ταγματасφαλίτη», και την αφίσα της παράστασης να προκαλεί μία από τις πρώτες λογοκριτικές παρεμβάσεις με δικαιολογία την αναμόχλευση των παθών: οι φράσεις και οι παραστάσεις που απεικονίζονταν θεωρήθηκε ότι είναι «δηλωτικές πολιτικών ιδεών και εμπίπτουν στις απαγορευτικές διατάξεις του νό-

μου περί κατευνασμού πολιτικών παθών»²⁶.

Τα παραπάνω λίγα μόνο παραδείγματα, είναι ενδεικτικά αφενός μιας στροφής στο ντοκουμέντο, στο πρωτογενές ιστορικό υλικό και στα αρχαιακά τεκμήρια που ενσωματώνονται στη θεατρική παράσταση ή συνυπάρχουν με την μυθοπλασία στην κινηματογραφική ταινία, κι αφετέρου μιας έντονης επιθυμίας επαναδιαπραγμάτευσης του παρελθόντος, είτε του μακρινού –όταν λειτουργεί ως αλληγορία για το παρόν (στο δρόμο που άνοιξε *Το Μεγάλο μας Τσίρκο* μέσα στη Δικτατορία), είτε απευθείας του πιο πρόσφατου. Σε αυτό το πλαίσιο, τόσο το θέατρο όσο και ο κινηματογράφος μετατρέπονται σε πολιτικά εργαλεία και το τραυματικό παρελθόν –η δεκαετία του 1940 και ειδικά ο Εμφύλιος– σε πεδίο επίδικων ερμηνειών και νοηματοδοτήσεων.

Για την Αριστερά, η Μεταπολίτευση δεν αντιμετώπιστηκε απλώς ως το τέλος της Δικτατορίας αλλά ως το τέλος του μετεμφυλιακού καθεστώτος²⁷, οι μηχανισμοί του οποίου λειτουργούσαν με συνέπεια και διατηρούνταν ακόμη· το τέλος ενός καθεστώτος διώξεων, αντιδημοκρατικού και ανελεύθερου, που οδήγησε στη Δικτατορία. Για τη Δεξιά, που βρέθηκε να διαχειρίζεται τη νέα κατάσταση με «ανασυγκροτημένη» ταυτότητα αλλά και με ανθρώπους του παλιού καθεστώτος, η σχέση με την ιστορία της αποδείχθηκε ιδιαίτερα περίπλοκη. Αν για την Αριστερά το παρελθόν της, για χρόνια συκοφαντημένο και αποσιωπη-

22. Βλ. ενδεικτικά Thomas Irmer, «A Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany», *TDR: The Drama Review*, τ. 50, αρ. 3, 2006, σ. 16-28 και Λίλα Μαράκα, «Θέατρο ιστορικής αλήθειας: Δραματολογία του ντοκουμέντου», π. *Θέατρο*, τχ. 34-36, Ιούλιος-Δεκέμβριος 1973, σ. 65-72.

23. Βλ. αντίστοιχα εφ. *Το Βήμα*, 25 Αυγούστου 1974 και εφ. *Τα Νέα*, 7 Σεπτεμβρίου και 20 Νοεμβρίου 1974. Ο πρωτότυπος τίτλος

του θεατρικού έργου του Μπέρριγκαν είναι *Η δίκη των εννέα*, αλλά η αλλαγή θεωρήθηκε επιβεβλημένη ώστε να αποφεύγεται η σύγχυση με την παράσταση του Ανοιχτού Θεάτρου.

24. εφ. *Τα Νέα*, 26 Οκτωβρίου 1971.

25. εφ. *Τα Νέα*, 31 Ιανουαρίου 1975.

26. εφ. *Τα Νέα*, 15 Ιουλίου 1975.

27. Βλ. Α. Λιάκος, *Ο Ελληνικός*, ό.π., σ. 409.



Ας το μάθη ο ελληνικός λαός,
ο κόσμος ελεύθερος



Εμείς οι 1.500 δεσφώτες
του "B" τώγματος Σκαπανέων"



επὸ το Εβρόνησο Μακρονήσι με
μια φωνή βρεντεσανόζουμε:



Δεν υπογράφουμε την εξευτελιστική
δήλωση που μας ζητῶνε.

Σκηνές από το ντοκιμαντέρ *Ο Νέος Παρθενώνας*

μένο, ήταν κάτι για το οποίο μπορούσε να είναι πλέον ανοιχτά περήφανη, για τη Δεξιά ήταν κάτι που θα προτιμούσε να ξεχάσει. Έτσι, όταν τον Σεπτέμβριο του 1974 ο Κωνσταντίνος Καραμανλής ιδρύει τη Νέα Δημοκρατία, την εμφανίζει ως μια νέα πολιτική παράταξη «που αγνοεί τις διενέξεις και τους διχασμούς του παρελθόντος που τόσα δεινά επεσώρευσαν στον τόπο μας»²⁸, ως ένα κόμμα που όχι μόνο δεν αντλεί κάποιο είδος νομιμοποίησης από το παρελθόν, αλλά αντίθετα προσπαθεί να το διαγράψει ολοκληρωτικά. Με δυο λόγια, ένα κόμμα «χωρίς ιστορία»²⁹.

Έτσι, η εικόνα που διαμορφώνεται τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης είναι αυτή μιας μεγάλης κυβερνητικής προσπάθειας συνολικής αποστασιοποίησης από το παρελθόν, και μιας ρήξης μόνο με την επτάχρονη «παρένθεση» της Δικτατορίας προς την κατεύθυνση ενός «ελεγχόμενου και μάλλον άτολμου εκσυγχρονισμού», όπως σωστά παρατηρεί ο Ηλίας Νικολακόπουλος³⁰. Και είναι αυτό ακριβώς το πνεύμα που ο κρατικός μηχανισμός προσπαθεί να επιβάλει σε κάθε τομέα της πολιτιστικής και κοινωνικής ζωής, αξιοποιώντας ένα ήδη έτοιμο σύστημα «παρακολούθησης - καταγραφής - ταξινόμησης - μετάνοιας ή αποκλεισμού»³¹, που μπορεί να μην περιλαμβάνει πια εκτελέσεις, φυλακές και εξορίες για τους αντιφρονούντες, αλλά εξακολουθεί να ελέγχει και να αποφασίζει ακόμη τι επιτρέπεται και τι όχι να πουν, να ακούσουν ή να δουν οι πολίτες. Αυτό το πνεύμα, όπως θα δούμε στη συνέχεια, υλοποιεί και ο θεσμικός λογοκριτικός μηχανισμός

που, ειδικά στην περίπτωση του κινηματογράφου, παραμένει εν πολλοίς άθικτος.

Ο Εμφύλιος ως πολιτισμικό τραύμα

Αν για την κυβερνητική παράταξη το πρόταγμα ήταν να διαγραφεί το «διχαστικό» παρελθόν, ιδιαίτερα όταν αυτό είναι αρνητικό για την ίδια, για την Αριστερά ήταν το να αλλάξει τις κατεστημένες αφηγήσεις για να αποκατασταθεί η ιστορία (της). Έτσι, η επίκληση του «κατευνασμού των πολιτικών παθών», και μάλιστα αναβιώνοντας έναν ξεχασμένο αναγκαστικό νόμο –τον AN 942/1946–, οδήγησε σε μετωπική σύγκρουση Κυβέρνησης και Αντιπολίτευσης, με τη μεν να ισχυρίζεται πως το παρελθόν κουβαλάει μόνο αρνητικές συμπαράδηλώσεις και πρέπει να το ξεχάσουμε, και τη δε να απαιτεί να αποκατασταθεί πρώτα η ιστορική αλήθεια και να αποδοθεί δικαιοσύνη. Σε αυτή τη σύγκρουση, η Αριστερά αγκαλιάζει και αξιοποιεί κάθε δυνατή καλλιτεχνική μορφή που προσπαθεί να αναδειξει γεγονότα της πρόσφατης ιστορίας τα οποία αποσιωπήθηκαν, συγκαλύφθηκαν ή παραποιήθηκαν, ενώ η Δεξιά αντιδρά ακολουθώντας την πάγια τακτική δεκαετιών: εμποδίζει, απαγορεύει, λογοκρίνει ό,τι την ενοχλεί πολιτικά. Όπως το διατύπωσε κι ο ίδιος ο Κωνσταντίνος Καραμανλής το 1976, χρονιά που διαπιστώνεται μια πολιτική στροφή που οδηγεί σε σταδιακό περιορισμό των δημοκρατικών ελευθεριών που είχαν διευρυνθεί την προηγού-

28. Κωνσταντίνος Καραμανλής: «Διακήρυξη», εφ. *Η Καθημερινή*, 29 Σεπτεμβρίου 1974. Έμφαση δική μου.

29. Για μια αναλυτική συζήτηση του θέματος βλ. Ελένη Πασχαλοπούδη, «Η συγκρότηση του πολιτικού λόγου της Δεξιάς κατά την πρώτη Μεταπολιτευτική περίοδο», στο Β. Καραμανωλάκης, Η. Νικο-

λακόπουλος και Τ. Σακελλαρόπουλος (επιμ.), *Η Μεταπολίτευση '74-'75: Στιγμές μιας μετάβασης*, Αθήνα, 2016, σ. 117-136.

30. Η. Νικολακόπουλος, «Τα δίλημματα της Μεταπολίτευσης: Μεταξύ συνέχειας και ρήξης», στο *ίδιο*, σ. 40.

31. Α. Λιάκος, *Ο Ελληνικός*, ό.π., σ. 385.

μενη διετία: «Οι λαοί κυβερνώνται διά της διαφώτισεως, διά της πειθούς και διά των κυρώσεων»³².

Έτσι, το 1976, η ταινία *Οι πυροβολισμοί που πέσαν το πρωί δεν είναι οι τελευταίοι*, του απόφοιτου του Ινστιτούτου Κινηματογραφίας Μόσχας, Ανδρέα Πάντζη (1976), ένας συνδυασμός ντοκιμαντέρ και σκηνοθετημένων σκηνών για την ιστορία της Ελλάδας από τον Εμφύλιο ως τη Δικτατορία, απαγορεύεται αρχικά, για να της δοθεί τελικά άδεια προβολής με μεγάλες περικοπές των «επίμαχων σκηνών», όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Ριζοσπάστης³³. Το 1977, η Πρωτοβάθμια Επιτροπή Ελέγχου απορρίπτει το σενάριο της μικρού μήκους ταινίας *Χορτιάτης, υψόμετρο 670* (Στέφανος Χατζημιχαηλίδης), που είχε ως θέμα αληθινό επεισόδιο μεταξύ Γερμανών και ανταρτών του ΕΛΑΣ, το 1944, στην περιοχή του Χορτιάτη Θεσσαλονίκης³⁴. Η Δευτεροβάθμια Επιτροπή έδωσε τελικά άδεια, το 1978, ζητώντας όμως εκτεταμένες περικοπές. Ανάλογη τύχη, βάση του ίδιου σκεπτικού, είχαν και οι ταινίες *Αντίσταση 40-50* της Μαρίας Καραβέλα (1977 [1979]), *Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών* του Κώστα Χρονόπουλου (1971), *Καγκελόπορτα* του Δημήτρη Μακρή (1978), *Η Δίκη της Χούντας* του Θεοδόση Θεοδοσόπουλου (1981), και το σενάριο «Νέμεσις» του Γιώργου Στα-

μπουλόπουλου (1979). Στην περίπτωση της *Καγκελόπορτας*, μάλιστα, η αστυνομία εισέβαλε σε κινηματογράφους και κατέσχεσε τις κόπιες, και οι αιθουσάρχες οδηγήθηκαν στα δικαστήρια όπου τελικά αθωώθηκαν³⁵.

Τι λογοκρινόταν όμως; Αναφορές στη δράση του Κομμουνιστικού Κόμματος κατά την Αντίσταση, στις μετέπειτα διώξεις των αριστερών αγωνιστών, στην ατιμωρησία των δοσιλόγων και στη στελέχωση του μετεμφυλιακού κράτους από συνεργάτες των Γερμανών, αλλά και οτιδήποτε υπονοούσε πως η κυβέρνηση της Ν.Δ. συνιστά συνέχεια προηγούμενων καθεστώτων.

Στον *Χορτιάτη*, για παράδειγμα, ζητήθηκε συγκεκριμένα πλήρης περικοπή: της σκηνής όπου το ελληνικό αντιστασιακό κίνημα περιγράφεται ως μια νέα Φιλική Εταιρία με εμπνευστή και καθοδηγητή το ΚΚΕ· δύο σκηνών που αναφέρονται στις διώξεις των αγωνιστών της Εθνικής Αντίστασης, τη στέρηση ιθαγένειας και την πολιτική προσφυγιά (με το επιχείρημα πως «τα ανωτέρω είναι ψευδή, καθ' όσον οι καταφυγόντες εις ξένας χώρας κατέφυγαν όχι λόγω της αντιστάσεώς των κατά των κατακτητών αλλά δι' άλλους λόγους, ιδίως πολιτικούς»)· μιας σκηνής όπου ακούγεται το τραγούδι «Τους δολοφόνους, τους ληστάρχους και κλέφτες μαζεύουμε για νεοφασι-

32. Ο Κ. Καραμανλής στις 12 Μαρτίου 1976. Βλ. Τάσος Κωστόπουλος, «Το πρώτο τέλος της Μεταπολίτευσης», Το φάντασμα της Ιστορίας, *Η εφημερίδα των Συντακτών*, 12 Μαρτίου 2016.

33. Βλ. εφ. *Η Καθημερινή*, 28 Μαρτίου 1976 και εφ. *Ριζοσπάστης*, 25 Φεβρουαρίου 1979. Ο Τύπος της εποχής αναφέρει τον σκηνοθέτη ως «Ανδρέα Δημήτρη». Η ταινία είναι σήμερα γνωστή με τον τίτλο *Οι Πυροβολισμοί που πέσαν την Αυγή δεν είναι οι Τελευταίοι ή Η Φάλαγγα* (1973-1976). Το πρώτο μέρος της ταινίας βασιζόταν στους «Ανθρωποφύλακες» του Περικλή Κοροβέση και συμμετείχαν έλληνες πολιτικοί πρόσφυγες ως ερασιτέχνες ηθοποιοί.

34. *Χρονικό '77*, σ. 352.

35. Για την *Αντίσταση 40-50* βλ. αναλυτικά εδώ το επόμενο άρθρο· για την *Καγκελόπορτα* βλ. Πηνελόπη Πετσινή, Μαρία Χάλκου και Στ. Μπουρνάζος, «Η λογοκρισία ως δημιουργικό όριο, η λογοκρισία ως καταστολή: Οι ταινίες *Χάπυ Νταιή* (Παντελής Βούλγαρης, 1976) και *Καγκελόπορτα* (Δημήτρης Μακρής, 1978)», Συνέδριο «Μεταπολίτευση 1974-1981: Λογοτεχνία και πολιτισμική ιστορία», Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Βυζαντινής και Νεοελληνικής Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης, 15-17 Νοεμβρίου 2019.

σμό» επειδή «περιϋβρίζει το κράτος»· όλες οι σκηνές που εμφανίζονται άνδρες και τεθωρακισμένα οχήματα της Αστυνομίας διότι «παρεμβάλλονται προς περιϋβριση και γενικώς δυσφήμιση των Σωμάτων Ασφαλείας»· η σκηνή όπου αφηγητής αναφέρεται στη στελέχωση του μεταπολεμικού κράτους από συνεργάτες των Γερμανών κι ακούγονται φράσεις όπως «από τους τότε ανθρώπους, αν δύνανται να λεχθούν άνθρωποι, υπάρχουν και ίσως βρίσκονται σε κυβερνήσεις από το 1946 και εντεύθεν και μέχρι σήμερα». Κατά την Επιτροπή «πάντα τα ανωτέρω είναι ψευδή και αποτελούν περιϋβριση όλων των κυβερνήσεων από το έτος 1946 και εντεύθεν καθώς και της σημερινής»³⁶.

Με αντίστοιχο σκεπτικό, στις αρχές του 1981, η Πρωτοβάθμια Επιτροπή Ελέγχου απαγόρευσε το έργο *Η Δίκη της Χούντας*, θεωρώντας ότι «“αναζωπυρώνει τα πολιτικά πάθη” και μπορεί να “επιφέρει διατάραξιν της δημόσιας τάξεως”», αφενός διότι εμφανίζονται πολιτικά πρόσωπα (όπως ο Ιωάννης Μεταξάς, ο Άρης Βελουχιώτης, ο Στέφανος Σαράφης) και «παρεμβάλλονται σκηναί από τη γαλλική ταινία “Z” εις την οποίαν γίνεται κινηματογραφική αναπαράστασις της δολοφονίας του Γ. Λαμπράκη, σκηναί απ’ τα συλλαλητήρια του Ιουλίου 1965, η κηδεία του Σωτηρίου Πέτρουλα», κι αφετέρου διότι:

Γίνεται επίσης (...) αναφορά τής αφηγήτριας της ταινίας εις την Μακρόνησον, ενώ λέγει αυτή ότι «Η ιστορία μας γράφεται επί σαράντα χρόνια τώρα σε φυλακές και ξερονήσια...», ότι η Δικτατορία της 21ης Απριλίου είναι «η Στρατιωτική Δικτατορία της δεξιάς» και άλλα τοιαύτα. Επίσης γίνεται αφήγησις ότι κατά το έπος του ελληνογερμανικού πολέμου οι Έλληνες γερμα-

νόφιλοι στρατηγοί παρέδωσαν τα όπλα στους χιτλερικούς, ότι ο ελληνικός στρατός δεν ε πολέμησεν εις την Μέσην Ανατολήν αλλά εσκότωνε τον καιρό του σε παρελάσεις και παιχνίδια (...) κλπ»³⁷.

Ο *Χορτιάτης* βγήκε τελικά στις αίθουσες κομμένος κατά το ήμισυ, με τον σκηνοθέτη να σχολιάζει ειρωνικά τις λογοκριτικές επεμβάσεις: «Αφού κάθε τι το αριστερό σ’ αυτόν τον τόπο είναι αναληθές, τότε γιατί δεν γίνονται ταινίες που θα μας διδάξουν και θα μας μάθουν την ένδοξη Ιστορία των ταγματасφαλιτών και των προδοτών, γιατί έχουμε πολλούς απ’ αυτούς»³⁸. Σε παρόμοιο πνεύμα, η Καραβέλα, που μετά την αρχική απαγόρευση της ταινίας της βρέθηκε αντιμέτωπη με περικοπές ανάλογης λογικής, κατήγγειλε «το κράτος της Δεξιάς» που, ενώ «ισχυρίζεται ότι αυτοί είναι με το μέρος της αλήθειας», στην πραγματικότητα «φοβάται και πνίγει αμέσως κάθε τι που έχει σχέση με την Αντίσταση»³⁹. Αντίστοιχα, ο Δημήτρης Μακρής δήλωσε χαρακτηριστικά:

Καλύπτονται πίσω από τις προφάσεις περί ηθικής και περί στρέβλωσης της ιστορικής αλήθειας για να κόψουν την ταινία επειδή καταγράφει με σαφήνεια τη σημερινή ελληνική πραγματικότητα. Γι’ αυτό θέλουν να κόψουν τη σκηνή του ντουφεκισμού του αντάρτη, τις σκηνές με την αρίσα του Καραμανλή και τους προεκλογικούς ύμνους της «Νέας Δημοκρατίας». Καταλαβαίνουν πολύ καλά ότι το φιλμ είναι διαχρονικό, ότι ο αντάρτης δεν τουφεκίζεται επί εποχής Καραμανλή. Από την άλλη όμως τους ενοχλεί αφάνταστα το γεγονός ότι η ταινία δείχνει πόσο αναλλοίωτη έχει μείνει η πολιτική φύση της δεξιάς τα τελευταία 30 χρόνια. Άλλωστε το γεγονός ότι εξακολουθούν τόσα

36. εφ. *Ριζοσπάστης*, 5 Μαρτίου 1978.

37. εφ. *Ριζοσπάστης*, 20 Ιουνίου 1981.

38. στο *ίδιο*.

39. Βλ. αναλυτικά το επόμενο άρθρο.

χρόνια να χρησιμοποιούν την βίαιη επιβολή για να «πέισουν» και όχι τη συζήτηση, δεν αποδεικνύει την αυταρχικότητα και το σκοταδισμό της κυβέρνησης;⁴⁰

Το σενάριο «Νέμεσις» απορρίφθηκε στις αρχές του 1979 τόσο από την Πρωτοβάθμια όσο και από τη Δευτεροβάθμια Επιτροπή με το αιτιολογικό ότι «προσκρούει εις την δημοσίαν τάξιν, την θρησκείαν, αντίκειται εις την αρχήν της λήθης προς επίτευξιν της Εθνικής ενότητας, αναμοχλεύει πολιτικά πάθη και εν γένει προσβάλλει το Δημόσιον αίσθημα του Ελληνικού λαού»⁴¹. Το «Νέμεσις» βασιζόταν σε πραγματικό περιστατικό αυτοδικίας που συνέβη στην Κρήτη το 1945: πέντε μέλη της οικογένειας Σωμαράκη δικάστηκαν και τέσσερα καταδικάστηκαν από το Ειδικό Δικαστήριο Δοσιλόγων ως υπαίτια για την κατάδοση και εκτέλεση 35 κατοίκων των Σαρχών Ηρακλείου το 1944. Οι ποινές που επιβλήθηκαν δεν ικανοποίησαν το κοινό αίσθημα (αν και οι δύο κύριες υπαίτιες καταδικάστηκαν σε θάνατο και ισόβια αντίστοιχα, κι ο μόνος που απαλλάχθηκε ήταν ο ανήλικος γιος της οικογένειας), κι έτσι λίγο μετά την ανάγνωση της απόφασης συγγενείς και συγχωριανοί των θυμάτων όρμησαν στο δικαστήριο, έσφαξαν με μαχαίρια ολόκληρη την οικογένεια και πέταξαν τα πτώματα στο δρόμο. Στη δίκη που ακολούθησε, οι κατηγορούμενοι αθωώθηκαν⁴². Η ταινία παρουσιάστηκε ως μια ελεύθερη κινηματογραφική ανάπλαση των γεγονότων με πρότυπο τη δομή της αρχαίας τραγωδίας που, μετά τον *Θίασο*, «ανοίγει την ιστορία στον μύθο»⁴³. Μετά

τον σάλο που προκλήθηκε από την απόρριψη του σεναρίου της, και με τα ελληνικά λογοκριτικά κρούσματα να καταλήγουν να συζητούνται στην ολλανδική Βουλή ενόψει της ένταξης της χώρας στην ΕΟΚ, η Επιτροπή αναθεωρεί την απόφαση και, διευκρινίζοντας ότι «επειδή η άρνηση της παροχής αδείας παρουσιάσεως του συγκεκριμένου αυτού περιστατικού θα μπορούσε να δημιουργήσει την εντύπωση ότι καταβάλλεται προσπάθεια να αποκρυβεί μέρος της ελληνικής ιστορίας *έστω και αν το μέρος αυτό δεν έχει γενικότερη σημασία*», δίνει την άδεια λήψης σκηνών υπό όρους:

α) στην αρχή της ταινίας θα γίνεται κατατόπιση των θεατών περί του ότι η υπόθεση που θα δουν συνέβη στην πραγματικότητα στο Ηράκλειο της Κρήτης κατά τη διάρκεια της Κατοχής και κατά τον πρώτο μετά την Απελευθέρωση χρόνο,

β) η ίδια κατατόπιση των θεατών θα γίνεται και στο τέλος της ταινίας,

γ) οι φορείς της εξουσίας (Νομάρχης κλπ.) κατά την Κατοχή και την Μεταπελευθερωτική περίοδο, δεν θα είναι τα ίδια πρόσωπα – εκτός εάν ο σεναριογράφος παρουσιάζει τα πρόσωπα με τα πραγματικά τους ονόματα⁴⁴.

Η ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα απαίτηση να αναγραφεί το γεγονός ότι η ταινία αναφέρεται σε πραγματικά περιστατικά και τα πρόσωπα να παρουσιάζονται με τα πραγματικά τους ονόματα, έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τη μέχρι τότε λογοκριτική τακτική και είναι ενδεικτική της αμφιθυμίας που προκαλούσε η δύναμη του ντοκουμέντου. Ο-

40. εφ. *Ριζοσπάστης*, 22 Φεβρουαρίου 1979. Η έμφαση δική μου.

41. ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, Αρχείο Παραστατικών Τεχνών, Αρχείο Γ. Σταμπουλόπουλου.

42. Ρ. Λοχαίτης, «Όψεις του δωσιλογισμού στον τοπικό τύπο των

Χανίων, 1945-1951», Μεταπτυχιακή εργασία, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2014, σ. 25-27.

43. εφ. *Πρωινή*, 2 Φεβρουαρίου 1979.

44. Αρχείο Γ. Σταμπουλόπουλου, ό.π.

ταν, για παράδειγμα, λίγα χρόνια πριν γυρίστηκε στη Μακρόνησο, με κρατική χρηματοδότηση και με τη συνδρομή του Υπουργείου Εθνικής Άμυνας, το *Χάπνυ Νταϊή* (1976) του Παντελή Βούλγαρη⁴⁵, ο σκηνοθέτης έλαβε από το Κέντρο Κινηματογράφου μία λίστα με όσα δεν έπρεπε να εμφανίζονται στην ταινία: η ελληνική σημαία, τα εθνόσημα στις στολές του στρατού, το όνομα της βασίλισσας Φρειδερίκης κ.ά.⁴⁶. Αν και οι αναφορές σε πραγματικά πρόσωπα και περιστατικά ήταν τόσο σαφείς που ήταν εύκολο για όποιον γνώριζε να αντιληφθεί το θέμα της, η ταινία δεν ονόμαζε ρητά ούτε τον τόπο ούτε την εποχή, ενώ στην αρχή της εμφανιζόταν η διευκρίνιση ότι «ο χώρος της ταινίας, ο χρόνος και τα πρόσωπα είναι φανταστικά».

Αν στο *Χάπνυ Νταϊή* τα όρια της ανοχής επέτρεψαν την απεικόνιση της Μακρονήσου ως προϊόντος μυθοπλασίας αρκεί να μην ονομάζεται ρητά και να μην περιγράφεται ως μέρος της ελληνικής εμπειρίας⁴⁷, στο «Νέμεσις», αντίθετα, απαιτήθηκε η ρητή επισήμανση ότι η συνθήκη που απεικονίζεται είναι πραγματική ώστε να ιδωθεί ως μια εξαίρεση που «δεν έχει γενικότερη σημασία»:

Επειδή είναι ιστορικά ανακριβές ότι τα πρόσωπα που είχαν δημόσια αξιώματα κατά την περίοδο της κατοχής διετήρησαν τα αυτά αξιώματα και μετά την απελευθέρωση της Ελλάδας.

Επειδή η ιστορική αυτή ανακρίβεια, όπως εκτίθεται στο σενάριο, μπορεί να δημιουργήσει την εσφαλμένη εντύπωση ότι οι φορείς της εξουσίας κατά την αμέσως μετά την απελευθέρωση περίοδο ήταν προδότες και συνεργάτες των γερμανών⁴⁸.

45. Η πρώτη ταινία μυθοπλασίας που πραγματεύεται το θέμα της πολιτικής εξορίας, εμπνευσμένη από το εμβληματικό μυθιστόρημα *Λοιμός* (1972) του Ανδρέα Φραγκιά.

46. Βλ. Πηνελόπη Πετσίνη, Μαρία Χάλκου και Στ. Μπουρνάζος, *Η λογοκρισία ως δημιουργικό, ό.π.*

Σύμφωνα με τον Σταμπουλόπουλο, ο τότε Γενικός Γραμματέας Τύπου και Πληροφοριών, Ν. Δεληπέτρον, σε συνάντησή τους τον απείλησε ότι ακόμα και αν γυριστεί η ταινία δεν πρόκειται να πάρει άδεια προβολής. Το σενάριο τελικά δεν γυρίστηκε ποτέ.

Στην πραγματικότητα, τα λογοκριτικά περιστατικά της δεύτερης τετραετίας Καραμανλή ακολουθούν παράλληλη πορεία με αυτή των πολιτικών εξελίξεων και εντάσσονται αρμονικά στη συνολική εικόνα πολιτικής χειραγώγησης. Το 1977 η Αντιπολίτευση, ικανοποιώντας το διαχρονικό και επίμονο αίτημα για πολιτική και ηθική αποκατάσταση, καταθέτει πρόταση Νόμου για την αναγνώριση της «Εθνικής Αντίστασης» και την κατάργηση τόσο των χουντικών νόμων που αναγνώριζαν ως αντιστασιακούς συνεργάτες των Γερμανών όπως τα Τάγματα Ασφαλείας (179/69, 936/71 και 1099/74) όσο και των μετακατοχικών νόμων που αναγνώριζαν μόνο μη-αριστερές αντάρτικες ομάδες και οργανώσεις. Η κυβέρνηση Καραμανλή απορρίπτει την πρόταση με το επιχείρημα ότι «θα αναμοχλεύσει τα πολιτικά πάθη» και «θα αποδειχθεί εθνικώς επιζημία»⁴⁹ και η σύγκρουση κορυφώνεται σταδιακά τα επόμενα χρόνια. Οι εθνικές επέτειοι μετατρέπονται σε πεδία μάχης με επιθέσεις ακροδεξιών και ξυλοδαρμούς ή συλλήψεις αντιστασιακών από την αστυνομία, η οποία, είτε με πρόσχημα τους χουντικούς νόμους, είτε τον ΑΝ 942/46, δεν επιτρέπει στις αριστερές αντιστασιακές οργανώσεις τη συμμετοχή τους στους επίσημους εορτα-

47. στο *ίδιο*.

48. ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, Αρχείο Παραστατικών Τεχνών, Αρχείο Γ. Σταμπουλόπουλου.

49. εφ. *Το Βήμα*, 26 Αυγούστου 1977.

σμούς⁵⁰. Παρά το ότι δεκάδες καταλήγουν στα δικαστήρια, ανάμεσά τους και πολλοί εκλεγμένοι δήμαρχοι, η ευρύτερη Αριστερά διεκδικεί όλο και πιο πιεστικά τη νομιμοποίηση της παρουσίας της στις τελετές και εντέλει στο εθνικό αφήγημα. Αλλά κάθε συζήτηση για την Αντίσταση οδηγούσε αναπόφευκτα στον Εμφύλιο, κι έτσι το αίτημα για εθνική συμφιλίωση, που προβάλλεται και από τις δύο παρατάξεις ως υπέρτατο αγαθό, στην πράξη συναντά μεγάλα εμπόδια.

Για τη Δεξιά, από την άλλη πλευρά, που το 1977-78 ήδη σημειώνει απώλειες τόσο στις βουλευτικές όσο και στις αυτοδιοικητικές εκλογές, η εθνικοφροσύνη και ο αντικομμουνισμός λειτουργούν ακόμη ως πεδίο συσπείρωσης της παράταξης αλλά και ως συμβολικό κεφάλαιο σημαντικής μερίδας των οπαδών της. Ταυτόχρονα, η προσπάθεια της κυβερνητικής παράταξης να διαγραφεί το παρελθόν συνολικά στο όνομα της εθνικής ενότητας, φαίνεται πως οδήγησε τελικά σε μια συνεχή απαξίωση του δικού της παρελθόντος. Οι «Εφιάλτες» είναι «η μεγάλη κληρονομιά της Δεξιάς», έγραφε ο Γιάννης Κάτρης. «Να γιατί η υπεράσπιση της εθνικής προδοσίας σε κάθε περίπτωση (γερμανική κατοχή, Κύπρος, αύριο κάτι άλλο...) αποτελεί βιολογική ανάγκη για την ελληνική Δεξιά»⁵¹. Μπροστά στην εκλογική ήττα, η στροφή προς την Ακροδεξιά, για λόγους συσπείρωσης, μοιάζει αναπόφευκτη. Έτσι, οι εμφυλιοπολεμικές διαιρέσεις του παρελθόντος επιστρέφουν στη ρητορική της παράταξης, και η εθνικοφροσύνη, βασικό στοιχείο για δεκαετίες της δεξιάς ταυτότητας που είχε πλήρως απαξιωθεί μετά την ταύτισή της με τη χούντα, ενεργοποιείται μπροστά στην πιθανότητα αλ-

λαγής του πολιτικού σκηνικού. Ο ίδιος ο Καραμανλής, το καλοκαίρι του '79 συμμετέχει για πρώτη φορά στις «γιορτές μίσους» για τη «νίκη επί των συμμοριτών» στον Εμφύλιο. Το 1980 η γραμμή του κατευνασμού, αν και δεν έχει εγκαταλειφθεί εντελώς, αρχίζει να πνέει τα λούστια. «Έστω, έχουμε δύο φόνους με ευθύνη της δεξιάς», έγραφε η *Καθημερινή*, που μέχρι τότε αναπαρήγαγε πιστά το ήπιο και ενωτικό προφίλ που καλλιεργούσε η ηγεσία της Ν.Δ., αναφερόμενη στις δολοφονίες Λαμπράκη και Πέτρουλα όπως παρουσιάζονται στη *Δίκη της Χούντας*.

Αλλά, για θυμηθείτε. Για ψάξτε τη μνήμη σας. Η άλλη πλευρά δεν ευθύνεται για τίποτε; Εκείνος ο Δεκέμβριος του 1944, σας διέφυγε εντελώς; (...) Όσο για την αναμόχλευση των παθών, δεν νομίζω ότι λίγη αναμόχλευση θα έκανε μεγάλο κακό. Εδώ μας κατηγορούν –και με το δίκιο τους– για μακάριο ύπνο και αδράνεια⁵².

Από την πλευρά της Αριστεράς, πάλι, μια εθνική συμφιλίωση που υιοθετεί ένα άκριτο και ισοπεδωτικό «περασμένα ξεχασμένα», όχι μόνο εξακολουθεί να βιάζει την ιστορική μνήμη, αλλά είναι εις βάρος της απόδοσης δικαιοσύνης. Δεν είναι παρά μια εκβιαστική και υποκριτική συμφιλίωση που απαιτούν ή/και επιβάλλουν οι θύτες στα θύματα. «Ο ελληνικός πλουραλισμός της αμαρτωλής και χλιοφαρισαίας Δεξιάς επιτρέπει αναφορές μόνο σε κείνα τα ιστορικά στοιχεία που δεν σκαλίζουν τη βρώμικη φωλιά της»⁵³, έγραφε ο Ριζοσπάστης για τη *Δίκη της Χούντας*, ενώ η *Καθημερινή*, μιλώντας για «συρραφή “ντοκουμανταίρ” που ενώ τα ίδια είναι ασφαλώς αυθεντικά, δημιουργούν, όλα μαζί, ένα πλαστό σύνολο», και πως

50. εφ. *Το Βήμα*, 28 Μαρτίου 1979.

51. εφ. *Τα Νέα*, 3 Μαρτίου 1980.

52. εφ. *Η Καθημερινή*, 9 Απριλίου 1981.

53. εφ. *Ριζοσπάστης*, 21 Ιουνίου 1981.

«ο σωστός τίτλος της ταινίας θα έπρεπε να ήταν η “Δίκη της Δεξιάς”» εξανίσταται: «Δεν ήταν αυτή η ιστορία της Ελλάδας των τελευταίων ετών. Όλο κινήματα, προδοσίες, εγκλήματα, ήττες, δικτατορίες, γελιοιότητες, με μόνες σπάνιες αναλαμπές, που όλες ανεξαιρέτως προήρχοντο μόνο από την μια παράταξη»⁵⁴.

Είναι μέσα σε αυτό το πλαίσιο που ταινίες και ντοκιμαντέρ αρχίζουν να εξιστορούν μέχρι πρόσφατα αποσιωπημένα ιστορικά γεγονότα, να αποσπούν εμπειρίες από το ατομικό πεδίο και να τις μεταφέρουν στη δημόσια σφαίρα, επιτρέποντάς τους τελικά να διαμεσολαβηθούν από τον δημόσιο λόγο. Στην πραγματικότητα αυτό που παρακολουθούμε να συμβαίνει στην πρώτη Μεταπολίτευση είναι η κατασκευή του Εμφυλίου, ενός γεγονότος του οποίου η ανάμνηση και η σημασία είναι ακόμη υπό διαπραγμάτευση, σε πολιτισμικό τραύμα⁵⁵. Όπως παρατηρεί ο Νίκος Δεμερτζής, ένα γεγονός πρέπει να αναπαρασταθεί και να νοηματοδοτηθεί (κοινωνικά) ώστε να δομηθεί ως «τραύμα»⁵⁶, ξεκινώντας από την αιτίαση για την «πρωταρχική πληγή», συνεχίζοντας με την εξιστόρηση του γεγονότος, και καταλήγοντας «στην απαίτηση για συναισθηματική, θεσμική, και συμβολική αποκατάσταση της

“ζημιάς” που έγινε»⁵⁷. Η διαδικασία αυτή της διαμόρφωσης του τραύματος, γράφει ο Δεμερτζής, διεκπεραιώνεται σε τρία αλληλένδετα επίπεδα: το γνωστικό, το συγκινησιακό/συναισθηματικό και το μνημονικό⁵⁸. Ο πολιτικός κινηματογράφος, όπως και γενικά η κουλτούρα της Μεταπολίτευσης, διατηρώντας τα πολιτιστικά νήματα με τις προηγούμενες αντίστοιχες προσπάθειες (κυρίως στο πεδίο της λογοτεχνίας και του θεάτρου), λειτούργησε ως φορέας των αιτιάσεων και απαιτήσεων για αποκατάσταση που εκδηλώθηκαν και στα τρία επίπεδα.

Το πολιτικό ως αναμόχλευση

Τα απανωτά λογοκριτικά περιστατικά στον κινηματογράφο δεν ήταν τα μόνα. Στο τραγούδι, ο αντιπολιτευτικός Τύπος καταγγέλλει απαγορεύσεις μετάδοσης τραγουδιών στη ραδιοτηλεόραση⁵⁹. Επιπλέον, καθώς η συνταγματική εγγύηση της ελευθερίας της έκφρασης ήταν επισφαλής και μπορούσε εύκολα να σχετικοποιηθεί, καταγράφεται κι ένας σημαντικός αριθμός από αυθαίρετες επεμβάσεις της αστυνομίας και της χωροφυλακής σε συναυλίες⁶⁰, αλλά και αντίστοιχα περιστατικά σε θεατρικές παραστάσεις

54. εφ. *Καθημερινή*, 9 Απριλίου 1981.

55. Βλ. Ν. Δεμερτζής, «Το πολιτισμικό τραύμα στις συλλογικές ταυτότητες: περιπέτειες της μνήμης και διαδρομές της συγκίνησης», στο Ν. Δεμερτζής, Ελένη Πασχαλούδη και Γ. Αντωνίου (επιμ.), *Εμφύλιος. Πολιτισμικό τραύμα*, Αθήνα 2013, σ. 43-90.

56. στο *ίδιο*, σ. 27.

57. στο *ίδιο*, σ. 28.

58. στο *ίδιο*.

59. Μεταξύ άλλων από τους δίσκους «Τα τραγούδια μας» του Μάνου Λοΐζου, «Καντάτα για την Μακρόνησο», «Πολιτικά τραγούδια» και «Τραγούδια της λευτεριάς» του Θάνου Μικρούτσικου,

«Made In Greece» του Αργύρη Κουνάδη, «Οι γειτονιές του κόσμου» του Μίκη Θεοδωράκη. Βλ. εφ. *Ριζοσπάστης*, 30 Οκτωβρίου 1976, 25 Φεβρουαρίου και 12 Απριλίου 1979.

60. Όπως για παράδειγμα, η βίαιη διακοπή της συναυλίας του Χρήστου Λεοντή στο Παλαί-ντε-Σπορ· η απαγόρευση συναυλίας της Μαρίας Φαραντούρη στο Κερατσίνι και του Λάκη Χαλκιά στην Ελάτεια· η εισβολή της αστυνομίας σε μουάτ της Θεσσαλονίκης που τραγουδούσαν η Μαρία Δημητριάδη και ο Βασίλης Παπακωνσταντίνου. Βλ. εφ. *Η Αυγή*, 4 Ιουλίου 1978 και εφ. *Ριζοσπάστης*, 25 Φεβρουαρίου 1979.

στην επαρχία⁶¹. Στις αρχές του 1978, μετά και από γνωμάτευση του Αρείου Πάγου, η κυβέρνηση απαγορεύει τα «τραγούδια που στο παρελθόν ταυτίστηκαν με ορισμένες πολιτικές οργανώσεις», προκαλώντας θύελλα αντιδράσεων από την Αντιπολίτευση η οποία ισχυρίζεται ότι αυτό αποτελεί δυνάμει απαγόρευση του πολιτικού τραγουδιού συνολικά⁶². Ο Μάνος Χατζηδάκις, μάλιστα, τονίζοντας πως δεν πιστεύει να υπάρχει πρόθεση λογοκρισίας πίσω από την απόφαση, παραδέχεται:

έχουμε παράδοση άθλιας εφαρμογής αντίστοιχων αποφάσεων στο παρελθόν, έτσι που και σήμερα να μας βρίσκει η απόφαση αυτή σκεπτικούς ως προς την χρησιμότητά της και προπαντός ως προς τα αποτελέσματά της. Φοβάμαι πως πηγαίνοντας να αποφύγουμε την πρόκληση παθών, υποδαυλίζουμε τη συντήρηση και επιβολή μονομερών παθών. Χωρίς να είμαι φίλος των πολιτικών τραγουδιών με ενοχλούν λιγότερο απ' όση με ενοχλεί η απαγόρευση τους⁶³.

Ταυτόχρονα, οι διανομείς αριστερών εντύπων αντιμετωπίζουν επίσης σοβαρά προβλήματα με την αστυνομία και τους εισαγγελείς: πάρα πολλοί συλλαμβάνονται και δικάζονται για «παράνομη» διανομή και εκατοντάδες έντυπα κατάσχονται. Η συντριπτική πλειοψηφία των συλληφθέντων είναι πωλητές του *Ριζοσπάστη* και της *Αυγής*, και των αντίστοιχων εντύπων της νεολαίας, του *Οδηγητή*

και του *Θούριου*. Επιπλέον, ένας μεγάλος αριθμός μελών της Αριστεράς συλλαμβάνεται κατά τη διάρκεια αφισκόλησης ή διανομής προκηρύξεων με την κατηγορία της «ρύπανσης», της «κατάληψης πεζοδρομίου», ή/και της «αναμόχλευσης», και συχνά οδηγείται στα δικαστήρια⁶⁴.

Μέσα σε αυτό το κλίμα, και με την ίδια λογική, λογοκρίνονται και πολιτικές ταινίες οι οποίες δεν αναφέρονται στο διχαστικό παρελθόν, αλλά υιοθετούν μια ριζοσπαστική πολιτική προσέγγιση. Το 1977, για παράδειγμα, απαγορεύτηκε τόσο η προβολή της ταινίας *Παιδεία* (Δημήτρης Τυπάλδος, 1977) στο αντιφαστιβάλ Θεσσαλονίκης όσο και η έξοδος της από τη χώρα με το αιτιολογικό ότι «είναι μονόπλευρη και δεν δείχνει τις προσπάθειες της κυβερνήσεως Καραμανλή για βελτίωση των συνθηκών»⁶⁵. Η ταινία ήταν ιδιαίτερα καταγγελτική και υιοθετούσε μια επιθετική πολιτική ρητορική που προφανώς ενόχλησε – το *Βήμα* έγραφε χαρακτηριστικά πως οι «εικόνες-καταγγελίες επιδρούν καταλυτικά στο συγκινησιακό κομμάτι του θεατή που τελικά έτσι βγαίνει από την αίθουσα (πέρα από τις όποιες αντιρρήσεις του) με μιαν αίσθηση οργής και αγανάκτησης για τα όσα συμβαίνουν στο χώρο αυτόν». Πήρε τελικά άδεια προβολής προσφεύγοντας στην Δευτεροβάθμια Επιτροπή, υπό την αίρεση να περικοπούν φράσεις όπως: «Σε όλα τα Γυμνάσια της χώρας φακελλώνονται τα προεδρεία...» και «Η κυβέρνηση

61. Για παράδειγμα, ο θίασος «Το Θέατρο του Λαού» οδηγήθηκε σε δίκη τον Μάρτιο του 1976 γιατί παρουσίασε στη Λαμία το έργο *Πολεμάμε και Τραγουδάμε* στη Δεσφίνα το καλοκαίρι του 1977 η χωροφυλακή σταμάτησε την παράσταση του έργου *Ο στρατηγός Μακρυγιάννης και ο Καραγκιόζης Λαός*: η χωροφυλακή Κορινθίας έστειλε το φθινόπωρο του 1978 στα δικαστήρια τον τοπικό Μορφωτικό Σύλλογο γιατί παρουσίασε το *Παραμύθι χωρίς όνομα* του Καμπανέλλη. Βλ. εφ. *Ριζοσπάστης*, 18 Μαρτίου 1976 και 25 Φεβρουαρίου 1979.

62. εφ. *Ριζοσπάστης*, 21 Ιανουαρίου 1978. Η εισαγγελική γνωμάτευση αναφερόταν σε «τραγούδια - συνθήματα» που μπορούν «να εκβάλουν σε ανησυχία τους πολίτες».

63. εφ. *Ριζοσπάστης*, 31 Ιανουαρίου 1978.

64. Ενδεικτικά: εφ. *Ριζοσπάστης*, 27 Αυγούστου 1978.

65. Βλ. Γ. Ανδρίτσος, «Παιδεία», στο Πηνελόπη Πετσίνη - Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα*, Αθήνα, 2018.

με κάποιο τρुक, που ονομάζει μεταρρύθμιση, προσπαθεί να δημιουργήσει κυματοθραύστες ώστε να εμποδιστούν οι πλατειές λαϊκές μάζες να μορφωθούν...»⁶⁶.

Αντίστοιχα, το 1978 η πρωτοβάθμια Επιτροπή Ελέγχου απαγόρευσε την προβολή δύο ξένων πολιτικών ταινιών: της ταινίας *Πάγος - Ice* (Robert Kramer, 1970), και του *Μια σειρά δολοφονίες - Todo modo* (Elio Petri, 1976). Η πρώτη παρουσίαζε τη δράση μια επαναστατικής ομάδας απέναντι σε ένα φανταστικό φασιστικό καθεστώς στις ΗΠΑ, και η δεύτερη περιέγραφε το πορτρέτο ενός διεφθαρμένου Χριστιανοδημοκράτη πολιτικού. Η προβολή τους επετράπη τελικά από τη Δευτεροβάθμια Επιτροπή μετά από περικοπές⁶⁷. Με παρόμοιο σκεπτικό, το 1979 απαγορεύτηκε η προβολή της ταινίας *Η Γαλλία του Ζισκάρ* (Δημήτρης Κολλάτος, 1979) διότι «ο τίτλος και γενικώς το πνεύμα της έχει ως σκοπό τη διακωμώδηση αρχηγού φίλου ξένου κράτους»⁶⁸ και απαιτήθηκαν περικοπές σκηνών από την *Υπόθεση Πολκ* (Άγγελος Μάλιαρης, 1978) μέσω των οποίων θεωρήθηκε πως αφενός υπονοείται η ανυπαρξία εθνικής ανεξαρτησίας και αφετέρου «εξευτελίζεται και μειώνεται ολόκληρη η κυβέρνηση και κατ' ακολουθίαν ο ελληνικός λαός και η χώρα»⁶⁹.

Αυτή η διαχρονική όπως αποδεικνύεται τακτική της λογοκρισίας, εκτός των άλλων, αποτελεί για κάποιους την αιτία της χαμηλής ποιότητας των ταινιών που προβάλλονται. Όπως έγραφε χαρακτηριστικά ο Μάριος Πλωρίτης σε προδικτατορικό αφιέρωμα του *Βήματος*, «[η λογοκρισία έχει] μεταβληθή σε πολέμιο κάθε κριτικής για την κοι-

νωνική, πολιτική, ηθική κλπ. κατάσταση, όχι μόνο την Ελληνική, αλλά και την παγκόσμια», ώστε «καμιά ταινία που θ' άγγιζε ένα αληθινά κοφτερό θέμα της ελληνικής ζωής με αληθινά κοφτερό τρόπο, δεν θα μπορούσε να ελπίζει πως θα τύχει της εύνοιάς της. Μόνο ανώδυνες κωμωδιούλες, οικτρά “μελό”, σκωληκόβρωτες “φουστανέλλες” ή χυδαίοι ερωτισμοί, κρίνονται αβλαβείς από την κυρία Αθανασία μας»⁷⁰. «Τα περί “αναμοχλεύσεως των παθών” είναι γελοία και εκ του πονηρού», δήλωνε σε αντίστοιχο αφιέρωμα των *Νέων* το 1978 ο Κώστας Ταχτσής, λες «και μπορεί να γίνει τέχνη χωρίς αναμόχλευση των παθών, πολιτικών ή άλλων»⁷¹, ενώ σε αντίστοιχο αφιέρωμα στον *Ριζοσπάστη*, ο Αντώνης Μοσχοβάκης κατήγγειλε πως η λογοκρισία δεν «έχει άλλο σκοπό παρά να φιμώσει την έκφραση, να πνίξει τις ιδέες και να κρατά το λαό στην τύφλωση και την υποδούλωση», αφήνοντας ελεύθερα τα «εμπορικά υποπροϊόντα» του κινηματογράφου⁷².

Μέσα σε αυτό το κλίμα έρχεται το 1981, για να σφραγίσει και τυπικά τη συντριπτική ήττα της Δεξιάς, όχι μόνο σε εκλογικό αλλά και σε πολιτιστικό επίπεδο. Με μια τελευταία, μάλλον σπασμωδική προσπάθεια να επιβάλει την πολιτική της λήθης και να προβάλλει μια «ανώδυνη» και αποπολιτικοποιημένη τέχνη ως «πολιτιστική αναγέννηση» της παράταξης, την οποία θα επιχειρήσει με επικεφαλής τον νέο Υπουργό Πολιτισμού, Α. Ανδριανόπουλο, θα γραφτεί και το τελευταίο κεφάλαιο της μετάβασης προς την «Αλλαγή». Η «δεξιά κουλτούρα» θα έρθει ως απάντηση στη στρατευμένη τέχνη της Μεταπολί-

66. εφ. *Το Βήμα*, 15 Μαρτίου 1978.

67. εφ. *Η Αυγή*, 31 Μαρτίου 1978.

68. εφ. *Το Βήμα*, 7 Απριλίου 1979.

69. εφ. *Ριζοσπάστης*, 3 Φεβρουαρίου 1979.

70. εφ. *Το Βήμα*, 26 Ιανουαρίου 1964.

71. εφ. *Τα Νέα*, 2 Μαρτίου 1979.

72. εφ. *Ριζοσπάστης*, 25 Φεβρουαρίου 1979.

τευσης, και θα αποτελέσει ταυτόχρονα και την κατάληξη της λογοκριτικής λογικής της περιόδου 1974-81.

Η «δεξιά κουλτούρα»

Στα τέλη του 1980 βγαίνει στις αίθουσες *Ο Άνθρωπος με το Γαρύφαλλο* (Νίκος Τζίμας, 1980), μια ταινία για τη σύλληψη, τη δίκη και την εκτέλεση του Νίκου Μπελογιάννη. Αν και θεματικά συνάδει με τις υπόλοιπες πολιτικές ταινίες της περιόδου – επιθυμία αποκατάστασης της ιστορίας, ενδελεχής ιστορική και αρχαιολογική έρευνα, επιλογή θέματος με βαρύ συμβολικό φορτίο για την Αριστερά –, εντούτοις διαφέρει ριζικά στη φιλική γραφή. Πρόκειται για μια ταινία στα χνάρια του παλιού εμπορικού κινηματογράφου, από τον οποίο άλλωστε προέρχεται ο σκηνοθέτης, διαφορετική από την κρυπτική γλώσσα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, μια ταινία όπου τα πράγματα δεν υπονοούνται αλλά αντίθετα λέγονται ανοιχτά και με υψηλό συναισθηματισμό. Ως τέτοια, απευθύνθηκε σε σαφώς μεγαλύτερα ακροατήρια. Η κριτική την αντιμετωπίζει ως μια ταινία στο μοντέλο του αμερικάνικου κινηματογράφου, η οποία «δεν αποφεύγει τον μελοδραματισμό»⁷³, μόνο που «αντί του αντιδραστικού ή ανώδυνου περιεχόμενου, αντί των ηλιθιοτήτων της ψευτιάς και του μελό, προσφέρει μία σωστή, έντιμη ιστορική πληροφόρηση»⁷⁴, ως ένα «κλασικό λαϊκό εικονογραφημένο»⁷⁵, αλλά με «ένα σενάριο τεκμηριωμένο και πιστό στα ιστορικά γεγονότα που αναπλάθει τη ζοφερή επαύριον του Εμφυλίου πολέμου με τα στρατοδικεία και τις εκτελέσεις της



Ο Κ. Μητρόπουλος για τη «δεξιά κουλτούρα»,
εφ. *Τα Νέα*, 12 Ιανουαρίου 1981

αποθηριωμένης Δεξιάς»⁷⁶. Το κοινό τη λάτρεψε: η ταινία παιζόταν για εβδομάδες, έκοψε πάνω από 600.000 εισιτήρια και ο Τύπος περιέγραφε πρωτοφανή κοσμοσυρροή και χειροκροτήματα στις προβολές. Ακόμα και η Ρωζίτα Σώκου παραδέχεται στην *Απογευματινή* πως είναι «αδύνατον να μην τον αγαπήσει [τον Μπελογιάννη] ο θεατής ακόμη κι αν νιώθει εχθρικά από κομματική άποψη»⁷⁷.

Αν και η ελεύθερη προβολή του *Ανθρώπου με το Γαρύφαλλο* χρησιμοποιήθηκε από την κυβέρνηση ως απόδειξη ότι δεν ασκείται λογοκρισία στις αριστερές ιδέες, στην πραγματικότητα η ταινία αντιμετώπισε προβλήματα με τη διανομή και τη διαφήμιση λόγω θέματος⁷⁸ και υπέ-

73. Κώστας Πάρλας, εφ. *Το Βήμα*, 25 Ιανουαρίου 1981.

74. Μαρία Παπαδοπούλου, εφ. *Τα Νέα*, 3 Οκτωβρίου 1980.

75. εφ. *Το Βήμα*, 25 Ιανουαρίου 1981.

76. Αντώνης Μοσχολάκης, εφ. *Η Αυγή*, 3 Οκτωβρίου 1980.

77. Ρωζίτα Σώκου, εφ. *Απογευματινή*, 19 Ιανουαρίου 1981.

78. εφ. *Τα Νέα*, 25 Νοεμβρίου 1980.

στη ανάλογες περικοπές με τις υπόλοιπες πολιτικές ταινίες. Συγκεκριμένα, προκειμένου να πάρει άδεια προβολής ζητήθηκε να περικοπούν όλες οι σκηνές που παρουσίαζαν άμεσα τη βία του μετεμφυλιακού κράτους («να αφαιρεθεί η σκηνή που πυροβολείται ο δάσκαλος του χωριού», «που πυροβολείται η μητέρα του δημοσιογράφου», «που ένας Εσατζής πατάει με την αρβύλα του ένα νεαρό»), καθώς και να μην εμφανίζονται πυροβολισμοί, όπλα ή «αντιδράσεις των εκτελεσμένων» [sic] στη σκηνή της εκτέλεσης⁷⁹. Η πιο χαρακτηριστική όμως λογοκριτική επέμβαση αφορούσε την κεντρική σκηνή της απολογίας του Μπελογιάννη, όπου ζητήθηκε να αφαιρεθούν και να αντικατασταθούν τα εξής:

οι σκηνές που λέει: α) «Και οι κομμουνιστές έχουν προσφέρει εκατόμβες θυσιών στους πρόσφατους αγώνες του λαού μας για τη λευτεριά του», β) «το να είσαι κομμουνιστής σήμαινε να είσαι πρώτος στους αγώνες, στις θυσίες (...) το να είσαι υποψήφιος για το εκτελεστικό απόσπασμα καλιώρα όπως τώρα», γ) Τα ονόματα του Κατσαρέα στην Πελοπόννησο, του Σούρλα στη Θεσσαλία, του Τσαούς Αντών στη Μακεδονία φέρνουν αναμνήσεις φρίκης στον πολυβασανισμένο λαό της υπαίθρου μας, δ) Η φράση «το κομμουνιστικό κόμμα της Ελλάδος» θα αντικατασταθεί με τη λέξη «εμείς», ε) Η φράση «όχι κύριοι είμαστε κομμουνιστές» θα αντικατασταθεί με τη φράση «είμαστε Έλληνες»⁸⁰.

Η μεγάλη επιτυχία της ταινίας ήρθε να επισφραγίσει

79. εφ. *Ριζοσπάστης*, 14 Απριλίου 1981.

80. στο ίδιο. Αυτή η λογοκριτική λογική δεν ήταν άγνωστη στις επιτροπές - αντίστοιχη «λείανση», για παράδειγμα, είχε υποστεί το ντοκιμαντέρ *Ο Μεγάλος Πατριωτικός Πόλεμος* (Roman Karmen, 1965), το οποίο κατάφερε να πάρει άδεια προβολής στις αρχές του 1966, μετά τις αντιδράσεις για την αρχική απαγόρευσή του, αλλά μόνο αφού προηγουμένως έγιναν αλλαγές στους υπότιτλους: η λέξη

την αδιαμφισβήτητη ηγεμονία της Αριστεράς στη Μεταπολίτευση ως προς την αφήγηση του τραυματικού παρελθόντος: οι ηττημένοι στο πεδίο της μάχης του Εμφυλίου είχαν μετατραπεί σε νικητές στο πεδίο της ηθικής αλλά και της κουλτούρας συνολικά. Έτσι, εν όψει εκλογών, η κυβέρνηση θορυβήθηκε τόσο ώστε να αφιερώσει ολόκληρο υπουργικό Συμβούλιο στο θέμα. «Προσφυγή στη... “δεξιά κουλτούρα”» ήταν ο πρωτοσέλιδος τίτλος των *Νέων* στις 8 Ιανουαρίου του 1981, τα οποία αποκαλύπτουν ότι συστάθηκε στον υπουργό Πολιτισμού η λήψη μέτρων «για την ενίσχυση και προβολή της δεξιάς κουλτούρας ώστε να μην κυριαρχούν ταινίες σαν τον “άνθρωπο με το γαρύφαλλο”»:

Πρόβλημα όμως δημιουργήθηκε όταν ετέθη το ερώτημα πού θα βρεθεί για να ενισχυθεί η δεξιά κουλτούρα. Τη λύση «έδωσε» ο υπουργός Χωροταξίας - Οικισμού και Περιβάλλοντος κ. Πλωτάρης, βεβαιώνοντας ότι και η δεξιά διαθέτει πολλούς ανθρώπους του πνεύματος και τέχνης. «Έχουμε τη Βουγιουκλάκη», δήλωσε. Μέχρι εκεί φαίνεται όμως πως άντεξε ο κ. Ανδριανόπουλος, γιατί εξεργάγη: «Μα σοβαρά, κύριοι συνάδελφοι, θα χρησιμοποιήσουμε τη Βουγιουκλάκη σαν αντίβαρο στον “άνθρωπο με το γαρύφαλλο” και στον “Μεγαλέξαντρο”;!»⁸¹.

Το θέμα της «δεξιάς» και «αριστερής» κουλτούρας μονοπώλησε το ενδιαφέρον τόσο του αντιπολιτευτικού όσο και του φιλοκυβερνητικού Τύπου το επόμενο διάστημα

«φασισμός» αντικαταστάθηκε από τον «χιτλερισμό», οι «φασίστες» από τους «εχθρούς» και οι «κομμουνιστές» από τους «συμμάχους». Βλ. εφ. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 15 Ιανουαρίου 1966· εφ. *Η Αυγή*, 5 Νοεμβρίου 1965· Μ. Χάλκου, «Κινηματογράφος και λογοκρισία στον Ελλάδα από τα πρώιμα χρόνια έως τη Μεταπολίτευση», στο *Λεξικό Λογοκρισίας στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 95.

81. εφ. *Τα Νέα*, 8 Ιανουαρίου 1981.

μα. «Δεν έχουμε, παραπονιούνται, καταγγέλλουν και κατηγορούν, δεξιά κουλτούρα!», έγραφε η *Καθημερινή*.

Δηλαδή οι περισσότεροι συγγραφείς, ποιητές, ζωγράφοι, καλλιτέχνες, σκηνοθέτες, κινηματογραφιστές, ή είναι αριστεροί, ή αριστερίζουν. Δεν τους εμπνέουν τα θέματα που είναι συνδεδεμένα με μια ορισμένη παράταξη, δεν θέλουν να ασχοληθούν με τους δικούς της ήρωες, συχνά αλλοιώνουν την ιστορία για να υποστηρίξουν απόψεις και θέσεις (...) Το ίδιο ακριβώς, από την ανάποδη, δεν συμβαίνει στα ολοκληρωτικά κράτη, στις κομμουνιστικές χώρες, σ' εκείνη τη Ρωσία, που ήταν κάποτε φωλιά μεγάλων ποιητών και συγγραφέων; Εδώ και χρόνια δεν μπορούν να παρουσιάσουν τίποτε που (...) να θερμαίνεται από πίστη και να εξυπηρετεί την «αριστερή κουλτούρα»⁸².

Η Δεξιά «δεν παράγει τίποτε», ισχυριζόταν ο Κ. Γεωργουσόπουλος, «η δεξιά συντηρεί, κατα[να]λώνει, αγοράζει και πουλά»⁸³, ενώ ο Μίκης Θεοδωράκης υπερθεμάτιζε: Η κουλτούρα της Δεξιάς στην Ελλάδα «δεν είναι άλλη από αυτή των κοτζαμπάσηδων, της εθνικής μειοδοσίας, του σωβινισμού, του καψίματος των βιβλίων επί Μεταξά και των διωγμών»⁸⁴. «Θράσος», «ιστορική άγνοια» και «πολιτική πρόκληση» απέδωσε η Μελίνα Μερκούρη στα μέλη του υπουργικού Συμβουλίου, που ξεχνούσαν ότι «σαράντα χρόνια τώρα οι ιδεολογικοί μηχανισμοί βρίσκονται όλοι στα χέρια των Δεξιών κυβερνήσεων»⁸⁵ και λογόκριναν και κατέπνιγαν κάθε ιδέα που θα έθετε εν κινδύνω την αναπαραγωγή του ιδεολογικού της μοντέλου.

Αυτό που τελικά ήρθε για να αντιπαρατεθεί στον «α-

ριστερό κινηματογράφο», δεν ήταν η Βουγιουκλάκη, αλλά ο Νίκος Φώσκολος και οι *17 σφαίρες για έναν άγγελο* (Τάκης Βουγιουκλάκης - Νίκος Φώσκολος, 1981), μια ταινία για τη ζωή της αγωνίστριας της Αντίστασης Ηρώς Κωνσταντοπούλου, που αυτοδιαφημίστηκε ως η ταινία που «ζωντανεύει αντικειμενικά την Αντίσταση του Ελληνικού Λαού»⁸⁶. Η ταινία, που χρηματοδοτήθηκε από το Κέντρο Κινηματογράφου, είχε τη βοήθεια του Υπουργείου Εθνικής Άμυνας και υποστηρίχθηκε επικοινωνιακά από την κυβερνητική παράταξη, υποτίθεται εξέφραζε το πνεύμα της λήθης και της συμφιλίωσης, όντας μια «ενωτική» αφήγηση που μετέτρεπε την Αντίσταση από παρελθόν μιας παράταξης σε παρελθόν «ολόκληρου του έθνους». Ταυτόχρονα, αναδείκνυε μια ρητορική μετριοπαθή και αφελή, χωρίς μεν τις «διχαστικές» αναφορές που συνήθως έκοβε η λογοκρισία, αλλά και χωρίς πολιτικό περιεχόμενο. «Μια αποτυχημένη προσπάθεια από την πλευρά της Δεξιάς να απαντήσει στις ταινίες του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου», έγραψαν τα *Νέα*: «Επιφανειακό, μεγαλόστομο, κυριολεκτικά “γαλανόλευκο” στον κενόδοξο “πατριωτισμό” και στην πληθωρική πομπώδικη “εκφραστικότητα” του», με την κάθε φράση του να είναι κι ένα «κήρυγμα πατριδοκαπηλικής (και σχολικής) ρητορείας» που δεν απευθύνεται «ούτε σε αγράμματους»⁸⁷. Ο *Ριζοσπάστης*, αντίστοιχα, κατηγορήσε τον σκηνοθέτη ότι «κλέβει τους ήρωες και τις ηρωίδες του [λαού], αποχρωματίζοντάς τους ιδεολογικά με τη μέθοδο της ανωνυμίας» στην προσπάθειά του να «αποεθνικοποιήσει την Εθνική Αντίσταση».

82. εφ. *Η Καθημερινή*, 8 Φεβρουαρίου 1981.

83. εφ. *Τα Νέα*, 12 Ιανουαρίου 1981. Έμφαση στο πρωτότυπο.

84. στο ίδιο.

85. εφ. *Τα Νέα*, 13 Ιανουαρίου 1981.

86. εφ. *Η Αυγή*, 11 Ιανουαρίου 1981.

87. εφ. *Το Βήμα*, 13 Ιανουαρίου 1981.

(...) λευτεριά, για την οποία αγωνίζονται και θυσιάζονται, είναι «αμόλυντη» από ανεπιθύμητες ιδεολογίες. Έτσι και η Ηρώ. Από Επονίτισσα έγινε ανώνυμη ηρωίδα μιας ανώνυμης αντίστασης κατά των ξένων κατακτητών. Αλλά και οι κατακτητές: Τι ευγένεια! Τι γερμανική φινέτσα! Τι πολιτισμός είναι αυτός του απόγονου του Δάντη!⁸⁸

Εκτός από τη χαμηλή ποιότητα της ταινίας, το πρόβλημα ήταν πως επελέγη για σύμβολο της απόλυτης συμφιλίωσης η μορφή της Ηρώς Κωνσταντοπούλου, η οποία είχε ήδη γίνει αντικείμενο αντιπαράθεσης. Ο *Ελεύθερος Κόσμος* ξέθαψε μια παλαιότερη συνέντευξη της μητέρας της αγωνίστριας όπου ισχυριζόταν πως η Ηρώ δεν «συνεργάστηκε παρά με εθνικιστικές οργανώσεις». «Η μικρή ηρωίς “εστρατεύθη” μετά θάνατον και με πολυετή καθυστέρηση από τους πατριδοκάπηλους της Άκρας Αριστεράς», ενώ «εκινείτο μεταξύ των εθνικών οργανώσεων της αντιστάσεως, όπως του ΕΔΕΣ, της “Εθνικής Δράσεως” και της ΠΕΑΝ»⁸⁹, έγραψε η φιλοχουντική εφημερίδα. Ο *Ριζοσπάστης* ανταπάντησε αναπαράγοντας άλλη συνέντευξη της μητέρας, στο περιοδικό *Χαραυγή* τον Μάρτιο του 1946, στην οποία η ίδια ανέφερε ότι η Ηρώ «ήταν στον Ε΄ Τομέα της ΕΠΟΝ» και διηγήθηκε πως κατά τη διάρκεια μιας μάχης «φώναζε να σκοτώσουν τους κακούς Έλληνες, που συμμαχούσαν με τους κατακτητές για να τυραννούν το λαό μας»⁹⁰.

Οι 17 σφαίρες κατέληξαν να αποτελούν αναπόσπαστο μέρος του συμβολικού ρεπερτορίου περί «δεξιάς κουλτούρας», μια τελευταία προσπάθεια της συντηρητικής παράταξης να αποσυνδεθεί από την κουλτούρα του



TA NEA

‘Απυγορεύονται πολιτικές ταινίες μέχρι τις εκλογές

‘Η κυβέρνηση δέν πρόκειται νά επιτρέψει μέχρι τις εκλογές τή γοργή στεί (όλλά φυσικά και τή πρόληψη) όποιοδήποτε κοινούγιο πολιτική ταινία. Καί δέν πρόκειται νά καταργήσει τίς Επιτροπές Λογοκρισίας, παρά τήν αντίθετη ύπόθεσις πού πρό δύο μηνών είχε λάσει δ όπαργός Πολιτισμού κ. Α. Αδερσονάπουλος στή Βουλή.

(Αιτιολογίες στή 2η σελίδα)

αντικομμουνισμού και της εμφυλιοπολεμικής εθνικοφροσύνης, έχοντας όμως χάσει τα ερείσματά της στο πεδίο του πολιτισμού. Ως αντίπαλο δέος στην όποια «αριστερή κουλτούρα» απέτυχε παταγωδώς, αντιπαράσσοντας τα «τερτίπια της γατούλας και της ροζ μυτούλας» με τις «μεγάλες ψεύτικες βλεφαρίδες»⁹¹ στο πορτρέτο ενός μάρτυρα αγωνιστή, θύματος ενός εκδικητικού και διεφθαρμένου κράτους. Δεν έχασε όμως την κυβερνητική στήριξη. Τον Γενάρη του 1981, η στρατονομία στην Κομοτηνή εμπόδισε την είσοδο οπλιτών σε κινηματογράφο που πρόβαλε τον *Άνθρωπο με το γαρύφαλλο*. Σε σχετική ερώτηση-καταγγελία βουλευτών του ΚΚΕ για το περιστατικό, αποκαλύφθηκε επίσης πως υπήρξε σήμα του ΓΕΕΘΑ να παροτρυνθεί το προσωπικό των ενόπλων δυνάμεων «να παρακολουθήσει την κινηματογραφική ταινία “δέκα επτά (17)

88. εφ. *Ριζοσπάστης*, 17 Ιανουαρίου 1981.

89. εφ. *Ελεύθερος Κόσμος*, 8 Μαρτίου 1978. Έμφαση στο πρωτότυπο.

90. εφ. *Ριζοσπάστης*, 17 Ιανουαρίου 1981.

91. εφ. *Το Βήμα*, 13 Ιανουαρίου 1981.

σφαίρες για έναν Άγγελο” [sic]», το οποίο διατυπώθηκε από τα Γενικά Επιτελεία ως εξής:

Προβαλλόμενη κινηματογραφική ταινία «17 σφαίρες για έναν Άγγελο» πατριωτικού περιεχομένου κρίνεται κατάλληλη για παρακολούθηση από προσωπικό ενόπλων δυνάμεων καθώς και από μαθητές παραγωγικών και οπλίτες μονάδων. Διά τους μη δυναμένους οικονομικώς οπλίτες εγκρίνεται διάθεση αντιτίμου εισιτηρίου εις βάρος οικείας μερίδας εσωτερικών πόρων μονάδων⁹².

Τον Μάρτιο της ίδιας χρονιάς, με αφορμή τις αντιδράσεις για την απαγόρευση της *Δίκης της Χούντας*, η Επιτροπή Ελέγχου ανακοινώνει πως απορρίφθηκαν επίσης σενάρια για τη δολοφονία του Χρήστου Λαδά, «την σφαγή από τους κομμουνιστές του 5/42 τάγματος Ψαρρού» και «τις σφαγές από τους κομμουνιστές στο Περιστέρι, στην Ούλεν και αλλού κατά τα Δεκεμβριανά»⁹³, και τα σχετικά έγγραφα είναι διαθέσιμα προς κάθε ενδιαφερόμενο. Η «δεξιά λογοκρισία “έφαγε” τη δεξιά κουλτούρα!», σχολιάζουν ειρωνικά τα *Νέα*⁹⁴. Λίγο αργότερα το Υφυπουργείο Προεδρίας, διά στόματος Αθ. Τσαλδάρη, απαγορεύει με συνοπτικές διαδικασίες όλες τις ταινίες με πολιτικό περιεχόμενο μέχρι την ημέρα των εκλογών, διότι «δεν θα ήταν καθόλου συνετό [...] να γεμίσουμε τους κινηματογράφους με παθιασμένους και έτοιμους να αλληλοσυμπλακούν θεατές»⁹⁵.

Πηνελόπη Πετσίνη

92. εφ. *Ριζοσπάστης*, 15 Μαρτίου 1981.

93. «Η λογοκρισία στην Ελλάδα», π. *Κινηματογραφικά Τετράδια*, τχ. 2-3, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1981, σ. 9.

94. εφ. *Τα Νέα*, 28 Μαρτίου 1981.

95. εφ. *Τα Νέα*, 2 Απριλίου 1981.



Ελληνικός Μήνας στο Institute of Contemporary Art, Λονδίνο, Δεκέμβρης 1975. Οι Ν. Καβουκίδης, Κ. Σφήκας, Θ. Αγγελόπουλος, Τ. Ψαρράς, Κ. Αριστόπουλος και Π. Βούλγαρης στο ICA μετά την προβολή του *Θίασου* (φωτ. Νίκος Παναγιωτόπουλος)