Διευρύνοντας τα όρια του «επιτρεπτού»

Η ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΣΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ *ΟΙ ΕΛΗΕΣ* (1964) ΚΑΙ *Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ* (1966) ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ ΚΟΛΛΑΤΟΥ

Στην προδικτατορική δεκαετία του ’60, στο πεδίο του κινηματογράφου, εκτός της μεγάλης άνθησης της εγχώριας εμπορικής ταινίας, έλαβε χώρα και μια εκτεταμένη συζήτηση στους κόλπους της κινηματογραφικής κοινότητας και των διανοουμένων σχετικά με την αναγκαιότητα ενός εθνικού κινηματογράφου ποιότητας, αντίστοιχου των ευρωπαϊκών χωρών. Μέσα από τη ζύμωση αυτή αναδύθηκε και ο λεγόμενος Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος που ριζοσπαστικοποίησε το περιεχόμενο και τη μορφή της ελληνικής ταινίας και κυριάρχησε στις δεκαετίες του ’70 και του ’80 ως ο εθνικός κινηματογραφικός κανόνας[1]. Η μάχη για τη δημιουργία ποιοτικών ταινιών που θα αντλούσαν, όπως ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος της εποχής, από το εθνικό πολιτισμικό και ιστορικό κεφάλαιο, αλλά και από θέματα της σύγχρονης πραγματικότητας, δόθηκε όχι μόνο με όρους χειραφέτησης από τις εμπορικές επιταγές και τον ασφυκτικό έλεγχο του παραγωγού, αλλά και με όρους αναμέτρησης με τη δεκτικότητα του κοινού και κυρίως με τους κρατικούς λογοκριτικούς μηχανισμούς που συστηματικά απέκλειαν τολμηρά θέματα κοινωνικοπολιτικού και υπαρξιακού προβληματισμού. Στο πλαίσιο της προδικτατορικής σύγκρουσης ανάμεσα στην κρατική λογοκρισία και στις κινηματογραφικές δυνάμεις που επεδίωξαν να υλοποιήσουν το αίτημα για έναν εθνικό καλλιτεχνικό κινηματογράφο, εντάσσεται και η περίπτωση των δύο υπό εξέταση ταινιών –της μικρού μήκους *Οι Ελήές* (1964) και της μεγάλου μήκους *Ο θάνατος του Αλέξανδρου* (1966) – του Δημήτρη Κολλάτου, η καλλιτεχνική ταυτότητα του οποίου συγκροτήθηκε τελικά γύρω από τη συγκρουσιακή του σχέση με τη λογοκρισία διαχρονικά. Εξαιρετικό ενδιαφέρον δε παρουσιάζει το γεγονός ότι η λογοκρισία που ασκήθηκε στις συγκεκριμένες ταινίες δεν ήταν αμιγώς πολιτική, όπως άλλες που είδαν το φως της δημοσιότητας την ίδια εποχή, αλλά εμπλέκει μια σειρά ζητημάτων που διαπερνούν τα πολιτικά στεγανά και αφορούν την ελληνική οικογένεια, τη μικροαστική ευπρέπεια και το εθνικό φαντασιακό.

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. Maria Chalkou, «Towards the creation of *“*quality*”* Greek national cinema in the 1960s», University of Glasgow, 2009, διδακτορική διατριβή.

Ο Δημήτρης Κολλάτος πρωτοεμφανίστηκε ως κινηματογραφιστής στην Γ΄ Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου (17-23 Σεπτεμβρίου 1962) με το παιγνιώδες ημιντοκιμαντέρ *Αθήνα Χ.Ψ.Ξ* κερδίζοντας το πρώτο βραβείο στην κατηγορία της μικρού μήκους ταινίας και τον έπαινο της κριτικής ως ένας πολλά υποσχόμενος νέος σκηνοθέτης –μόλις 22 χρονών τότε– της ελληνικής «νουβέλ βαγκ»[2]. Η ίδρυση της Εβδομάδας το 1960 στη Θεσσαλονίκη –το 1966 μετονομάστηκε σε Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου– συνέβαλλε καθοριστικά στη μετέπειτα εξέλιξη της εγχώριας κινηματογραφίας καθώς άνοιξε έναν ζωτικό χώρο προβολής ποιοτικών παραγωγών, απελευθερώνοντας νέες καλλιτεχνικές δυνάμεις και ενθαρρύνοντας τη δημιουργία ταινιών με τολμηρότερη αισθητική και αιρετικότερα θέματα. Η χρηματοδότηση, άλλωστε, των *Ελιών* και του *Θανάτου του Αλέξανδρου* από τη μητέρα του Κολλάτου, Λία Καρυώτου, και η συνακόλουθη αποδέσμευση από τους περιορισμούς που έθεταν οι επαγγελματίες παραγωγοί, παρείχαν στον Κολλάτο απόλυτη ελευθερία θεματικών και αισθητικών επιλογών.

Οι Ελιές*: Η Κρήτη, η ελληνική οικογένεια και το εθνικό φαντασιακό*

Οι Ελιές (1964) είναι ταινία μυθοπλασίας εικοσιπέντε λεπτών, αν και συχνά αναφέρονταν στον Τύπο ως ντοκιμαντέρ[3]. Σύμφωνα με τον Κολλάτο, βασίζονται σε πραγματικό γεγονός που συνέβη στην Κρήτη το 1963[4],το οποίο το 1965 έγινε και διήγημα στην ομώνυμη συλλογή του σκηνοθέτη από τις εκδόσεις Φέξη. Η υπόθεση εκτυλίσσεται σε ένα χωριό της Κρήτης και αφορά το σχέδιο δύο αδελφών να παντρέψουν την αδελφή τους, χωρίς να δώσουν προίκα ένα χωράφι με ελιές. Το βράδυ, στην αυλή του σπιτιού τους, δύο αδέλφια και ο πλούσιος υποψήφιος γαμπρός, ο κτηνώδης Γιώργης, τρώνε και πίνουν με αποκρουστικό τρόπο. Η αδελφή, που ούτε όμορφη είναι ούτε πολύ νέα, στέκεται όρθια στην άκρη έτοιμη να εξυπηρετήσει τους άνδρες και να σερβίρει κρασί, παρατηρώντας ανήσυχη και περιμένοντας υπομονετικά να λάβει εντολές. Όταν ο Γιώργης μεθάει, μεταφέρεται στο εσωτερικό του σπιτιού κι εκείνη απρόθυμα υπακούει στις διαταγές των αδελφών της να τον ακολουθήσει –για να την «καταστρέψει»– έτσι που το πρωί να είναι υποχρεωμένος να την παντρευτεί. Όμως ο μεθυσμένος Γιώργης, αφού την εξευτελίσει, της γυρίζει την πλάτη και αποκοιμιέται. Με λιτή μορφή, ρεαλιστικό σκηνικό, σκοτεινή φωτογραφία, μεγάλες σε διάρκεια σκηνές όπου φαινομενικά τίποτα δεν συμβαίνει, παίζοντας με τα βλέμματα, τις χειρονομίες, τον σύντομο διάλογο, τις μεγάλες σιωπές και τις εκρήξεις στη δράση, η ταινία οικοδομεί έναν χυδαίο και κλειστοφοβικό κόσμο έτσι όπως τον βιώνει η ψυχικά τραυματισμένη γυναίκα.

Η είδηση της απαγόρευσης, τόσο από την Πρωτοβάθμια όσο και τη Δευτεροβάθμια Επιτροπή Λογοκρισίας του Υπουργείου Προεδρίας της Κυβερνήσεως, κοινοποιήθηκε στον Τύπο τον Ιούλιο του 1964 μέσω επιστολής του Κολλάτου: Σύμφωνα με τις αποφάσεις των επιτροπών, αφενός, *Οι Ελιές* δεν έλαβαν την άδεια να εκπροσωπήσουν τη χώρα στο Φεστιβάλ μικρού μήκους της Βενετίας,

2. εφ. *Έθνος*, 26 Ιουλίου 1966.

3. Η σχεδόν αποκλειστική ταύτιση της μικρής διάρκειας με το είδος του ντοκιμαντέρ ερμηνεύει τη συνήθεια των κριτικών της εποχής να κατηγοριοποιούν τις *Ελιές* ως ντοκιμαντέρ. Βλ. π.χ. εφ. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 23 Σεπτεμβρίου 1964, και εφ. *Ελευθερία*, 24 Σεπτεμβρίου 1964.

4. εφ. *Μεσημβρινή*, 24 Σεπτεμβρίου 1964.

με την αιτιολογία ότι δείχνουν τους Έλληνες κακούς, δυστυχισμένους και φτωχούς δυσφημώντας την Ελλάδα στο εξωτερικό, και αφετέρου, απαγορεύτηκαν στο εσωτερικό επειδή προσέβαλλαν την Κρήτη και τους Κρητικούς[5]. Παρόλα αυτά διαγωνίστηκαν στην Ε΄ Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου (21-27 Σεπτεμβρίου 1964) έχοντας πάρει προσωρινή άδεια προβολής από τον υφυπουργό Προεδρίας της Κυβερνήσεως, Γεώργιο Μυλωνά, όπως άλλωστε και οι υπόλοιπες ταινίες[6]. Είναι αξιοσημείωτο ότι οι άδειες διαφοροποιούνταν ανάλογα με τη χρήση τους και ήταν άλλες για την Εβδομάδα, όπου ίσχυαν πιο χαλαροί κανόνες καθώς οι ταινίες παρουσιάζονταν σε ένα περιορισμένο και εξειδικευμένο κοινό, και άλλες για τις αίθουσες που αφορούσαν το ευρύ κοινό. Όπως αποκάλυψε ο Κολλάτος[7], για να λάβει την ειδική άδεια, υποχρεώθηκε σε μια σειρά αλλαγών: Να τροποποιήσει τον αρχικό τίτλο *Οι Ελλές – Κρητική ιστορία* απαλείφοντας την αναφορά στην Κρήτη, να σβήσει από την εισαγωγή τη δήλωση ότι η ιστορία «στηρίζεται σ' ένα αληθινό περιστατικό που συνέβη στην Κρήτη» και να γράψει ότι «ήταν απολύτως φανταστική». Υπογράμμισε μάλιστα και τον αισθητικό αντίκτυπο των παρεμβάσεων στην ταινία καθώς το εισαγωγικό πλάνο, μετά την αφαίρεση του επεξηγηματικού κειμένου, απέκτησε αφύσικα μεγάλη διάρκεια.

Η προβολή της ταινίας στη Θεσσαλονίκη προκάλεσε σφοδρές αντιδράσεις: «Το κοινόν βρέθηκε σε δύσκολη θέση», έγραψε η Ροζίτα Σώκου στη *Μεσημβρινή*[8].«Έκανε τέτοια εντύπωση και επηρέασε το γυναικείο φύλο σε βαθμό που να υποστή νεύρωσι στομάχου και να αηδιάση. Αρκετές ήταν οι γυναίκες που έκλεισαν τα μάτια τους για να μη βλέπουν» ανέφερε *Η βραδυνή*[9]. Σύμφωνα με τον Κώστα Σταματίου στα *Νέα* «Κρήτες της Θεσσαλονίκης, οι οποίοι και εσφύριζαν κατά την προβολή, αγανάκτησαν για τη δυσφήμηση που γίνεται στην ιδιαιτέρα τους πατρίδα, και ζήτησαν την επέμβαση του εισαγγελέως»[10], ενώ κατά την Τόνια Μαρκετάκη στη *Δημοκρατική Αλλαγή* την καταγγελία στις δικαστικές αρχές έκανε «εξοργισθείς εκπρόσωπος του Τύπου»[11]. Ο εισαγγελέας, Δημήτριος Παπαντωνίου, αγνόησε την ειδική άδεια και απαγόρευσε την καθιερωμένη επαναληπτική προβολή των *Ελλών*, που είχε προγραμματιστεί για την επόμενη το πρωί, με τη δικαιολογία ότι «εφ' όσον οι αρμόδιες επιτροπές έχουν απαγορεύσει την προβολή του φιλμ, δεν νοείται η δημοσία εμφάνισίς του μπροστά σε Κοινό»[12] επικαλούμενος και «θέματα δημοσίας τάξεως»[13], ενώ επρόκειτο να προχωρήσει και «σε αυτεπάγγελτη δίωξη εναντίον της Οργανωτικής Επιτροπής του Φεστιβάλ διότι επέτρεψε την προβολή του φιλμ» παρά την απόρριψή του από τις Επιτροπές[14]. Η εισαγγελική παρέμβαση σχολιάστηκε στον Τύπο ως πρωτόγνωρη «στα χρονικά της κινηματογραφίας στην Ελλάδα» με τη Δικαιοσύνη να επεμβαίνει «στα του Φεστιβάλ, ερχόμενη μάλιστα σ' αντίθεση μ' επίσημη πράξη της εκτελεστικής εξουσίας!»[15]. Ο δε Μυλωνάς έσπευσε με τηλεγράφημα να ανακαλέσει την άδεια που είχε χορηγήσει[16].

5. εφ. *Τα Νέα*, 13 Ιουλίου 1964.
6. εφ. *Ελευθερία*,24 Σεπτεμβρίου 1964.
7. εφ. *Μεσημβρινή*,24 Σεπτεμβρίου 1964.
8. εφ. *Μεσημβρινή*, 23 Σεπτεμβρίου 1964.
9. εφ. *Η βραδυνή*, 23 Σεπτεμβρίου 1964.
10. εφ. *Τα Νέα*, 23 Σεπτεμβρίου 1964.
11. εφ. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 25 Σεπτεμβρίου 1964.
12. εφ. *Έθνος*,24 Σεπτεμβρίου 1964.
13. εφ. *Τα Νέα*, 24 Σεπτεμβρίου 1964.
14. εφ. *Ελευθερία*,24 Σεπτεμβρίου 1964.
15. εφ *Τα Νέα*, ό.π.
16. εφ. *Η βραδυνή*,24Σεπτεμβρίου 1964.

Όμως, παρά το σκάνδαλο και την απαγόρευσή τους *Οι Ελήές* απέσπασαν το πρώτο βραβείο ταινίας μικρού μήκους της Εβδομάδας ενάντια στη βούληση του προέδρου της Κριτικής Επιτροπής, συγγραφέα και ακαδημαϊκού Ηλία Βενέζη, ο οποίος «αρνήθηκε να αναγγείλη τα αποτελέσματα και να εκφωνήση τον καθιερωμένο λόγο του προ της απονομής των βραβείων»[17]. Κατά ειρωνικό τρόπο η ομιλία του Βενέζη υπογράμμιζε «την εξαίρετη εφέτος παρουσία των ντοκυμανταίρ που τα περισσότερα ήταν θαυμάσιες επιτεύξεις, που έδειχναν πρόοδο, ευγένεια, ωραία θέματα και υψηλούς στόχους»[18]. Η απονομή του βραβείου στις *Ελήές* δίχασε τους κριτικούς καθώς κάποιοι την επικρότησαν ως κίνηση θαρραλέα και προοδευτική, ενώ άλλοι την καταδίκασαν ως αυθαίρετη και ακατανόητη. Η Μαρία Παπαδοπούλου στο *Έθνος*[19] την αποκάλεσε «διαφημιστικό τρυκ», έναν τρόπο του Φεστιβάλ «να προκαλέση θόρυβο», «να φανή προκλητικό, δυναμικό», ενώ υπαινίχθηκε παρασκήνιο και πολιτικές σκοπιμότητες: «Λέγεται[…] ότι έγινεν "έκκλησις" στο σύνολον της Επιτροπής να βραβεύση τις "Ελήές" με την δικαιολογία πως πρέπει το Φεστιβάλ να αποδείξη ότι δεν δέχεται εξωκαλλιτεχνικές επεμβάσεις εισαγγελέων, ούτε αποφάσεις επιτροπών του υπουργείου Προεδρίας». Μέσω κυβερνητικών διαρροών επίσης κυκλοφόρησε στον Τύπο η πρόθεση προσφυγής στο Συμβούλιο της Επικρατείας από «ενδιαφερόμενους» για την ακύρωση του βραβείου[20].

Είναι εμφανές ότι δυσανεξία απέναντι στην ταινία, που πραγματεύεται με πρωτόγνωρο για την εποχή τρόπο τη θέση της γυναίκας στην ελληνική επαρχία και τον θεσμό της προίκας, επέδειξαν όχι μόνο το κράτος, αλλά και το κοινό, η λογιοσύνη και σημαντική μερίδα των δημοσιογράφων και των κριτικών, που ακόμα και αν δεν επιδοκίμασαν, επί της ουσίας δικαίωσαν τη λογοκριτική παρέμβαση. Ας εξετάσουμε όμως την προβληματική που αναπτύχθηκε γύρω από τις *Ελήές* και τους λόγους για τους οποίους ενόχλησαν σε τέτοιο βαθμό ώστε να παραμείνουν απαγορευμένες για σχεδόν 17 χρόνια καθώς, αν και είχαν σημαντική παρουσία στις κινηματογραφικές λέσχες της Γαλλίας και περιστασιακή στις ελληνικές[21], στην Ελλάδα προβλήθηκαν για πρώτη φορά στο μεγάλο κοινό στις 21 Ιανουάριου του 1981 από την ΕΡΤ, στην εκπομπή «Μια ταινία – μια συζήτηση»[22], σε μια χειρονομία προοδευτικών ανοιγμάτων λίγο πριν η συντηρητική παράταξη παραδώσει την εξουσία στο ΠΑΣΟΚ.

Όπως προκύπτει από τις αντιδράσεις, το βασικό πρόβλημα ήταν το συντριπτικό πλήγμα που καταφέρνει η

17. εφ. *Έθνος*,30 Σεπτεμβρίου 1964.

18. Στο *ίδιο*.

19. Στο *ίδιο*.

20. Στο *ίδιο*.

21. Τη διετία 1964-1966 *Οι Ελήές* προβλήθηκαν στη Γαλλική Ταινιοθήκη και στις κινηματογραφικές λέσχες της Γαλλίας (εφ. *Έθνος*, 11 Αυγούστου 1964· εφ. *Το Βήμα*, 22 Οκτωβρίου 1966· εφ. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 31 Οκτωβρίου 1966). Τον Φεβρουάριο του 1965 παρουσιάστηκαν στην Ελληνική Κινηματογραφική Λέσχη στο *Τριανόν* (εφ. *Το Βήμα*, 27 Φεβρουαρίου 1965). Επίσης προβλήθηκαν στις Κάννες και στο Φεστιβάλ του Εδιμβούργου, όπου σοκάρισαν το κοινό, ενώ η προγραμματισμένη προβολή τους στο Φεστιβάλ του Κορκ, τον Σεπτέμβριο του 1964, ματαιώθηκε λόγω τολμηρού περιεχομένου (εφ. *Τα Νέα*, 10 Οκτωβρίου 1964). Η πραγματοποίηση των προβολών στις κινηματογραφικές λέσχες κατέστη δυνατή επειδή λειτουργούσαν βάσει διεθνούς κανονισμού που απαγόρευε λογοκριτικές παρεμβάσεις, ενώ οι προβολές στα Φεστιβάλ του εξωτερικού έγιναν με ευθύνη του σκηνοθέτη.

22. Η εκπομπή είχε ως συντονιστή τον Νίκο Δήμου και πραγματοποιήθηκε με τη συμμετοχή του Κολλάτου, ακαδημαϊκών και γυναικείων οργανώσεων, εφ. *Το Βήμα*, 21 Ιανουάριου 1981.

ταινία στο τοπικιστικό, αλλά και ευρύτερα στο εθνικό φαντασιακό: «Διασύρει»[23], «κατεξευτελίζει την Κρήτη – και, μάλιστα, σε άψογη κρητική διάλεκτο!»[24]· προσβλητική «κατά παντός ελληνικού στοιχείου»[25]· «ανθελληνική»[26]· «έξω από τις παραδόσεις»[27]· «έξω από τα ήθη της ελληνικής επαρχίας, που μπορεί να περιορίζει τη γυναίκα, αλλά τη σέβεται και την προστατεύει»[28], ήταν μερικοί ενδεικτικοί αφορισμοί δημοσιευμένοι στον Τύπο. Καθολική σχεδόν αντίδραση αποτελούσε η άρνηση αποδοχής του απεικονιζόμενου περιστατικού στο πλαίσιο της κρητικής και ελληνικής κοινωνίας που συνοψίζεται στη φράση «στα ελληνικά χωριά ποτέ ένας άνδρας δεν θυσιάζει την αδελφή του για ένα χωράφι με ελιές»[29]. Είναι σαφές ότι η ταινία δεν διεκδικεί απλώς την ελληνικότητα της ιστορίας, αλλά ηθελημένα την προβάλλει επενδύοντας σε αυτήν αφηγηματικά και αισθητικά. Η επιλογή της «λεβεντογέννας» Κρήτης –σύμβολο αντίστασης, ανδρείας και εθνικής υπερηφάνειας–, οι τοπικές ενδυμασίες, η ντοπιολαλιά (οι ηθοποιοί έχουν ντουμπλαριστεί από Κρητικούς για να επιτευχθεί η αυθεντικότητα της διαλέκτου)[30], τα ελαιόδεντρα, το κρασί, το οικογενειακό τραπέζι, η φιλοξενία, οι αγιογραφίες, όπως και η εικόνα του πολεμιστή-προγόνου στους τοίχους του σπιτιού, όλα όσα πλαισιώνουν το δράμα, είναι συστατικά μιας άμεσα αναγνωρίσιμης και στερεοτυπικής ελληνικότητας συνυφασμένης με τη λαϊκότητα. Η εικονογραφία της λαϊκότητας ενισχύεται και από τις φυσιογνωμίες των ερασιτεχνών ηθοποιών, που υποδύονται τους ανδρικούς ρόλους, οι οποίοι ήταν εργάτες της λαχαναγοράς[31]. Αυτή η συνύπαρξη γεωγραφικών, φυσικών, ιστορικών και πολιτισμικών στοιχείων που συγκροτούν τον εθνικό-τουριστικό μύθο μιας αγνής, υπερήφανης και φιλόξενης παραδοσιακής Ελλάδας, ναρκοθετείται από την ταινία στον πυρήνα της, στον βασικότερο υποστηρικτικό της θεσμό, την οικογένεια.

Η πατριαρχική δομή της ελληνικής κοινωνίας, η έλλειψη αυτοδιάθεσης των γυναικών που ήταν υποχρεωμένες να υπακούουν στις επιθυμίες του πατέρα ή του αδελφού και να παντρεύονται τον άντρα που εκείνοι υποδείκνυαν, ο στενός δεσμός ανάμεσα στις οικογενειακές σχέσεις και το οικονομικό συμφέρον, ο αναχρονιστικός θεσμός της προίκας, ο γάμος ως μέσο κοινωνικής ανέλιξης και οικονομικής εξασφάλισης, δεν ήταν πρωτόγνωρα για τον ελληνικό κινηματογράφο αφού αποτελούσαν βασικά θεματικά μοτίβα των εγχώριων κωμωδιών και (μελο)δραμάτων. Ωστόσο στις ταινίες αυτές η οικογένεια δεν απαξιώνεται καθολικά, αλλά με τη λύση που προτείνουν, τον ευτυχή γάμο, αποκαθιστούν το ορθό, δηλαδή τη δημιουργία μιας νέας, υγιούς οικογένειας θεμελιωμένης στην αγάπη και όχι στο οικονομικό συμφέρον. Αντιθέτως *Οι Ελληές*, υποσκάπτοντας με «βέβηλο» τρόπο το αξιακό της σύστημα, επιχειρούν την κατεδάφιση της οικογένειας ως θεσμού, παρουσιάζοντάς την όχι απλώς ως έναν έμφυλα ιεραρχημένο εξουσιαστικό και οικονομικό μηχανισμό, αλλά και ως τόπο στυγνής ψυχολογικής, έμφυλης και σε-

23. εφ. *Έθνος*,30 Σεπτεμβρίου 1964.
24. εφ. *Τα Νέα*, 24 Σεπτεμβρίου 1964.
25. εφ. *Έθνος*,ό.π.
26. εφ. *Έθνος*,29 Σεπτεμβρίου 1964.
27. εφ. *Ακρόπολις*, 23 Σεπτεμβρίου 1964.
28. εφ. *Η Αυγή*, 30 Σεπτεμβρίου 1964.
29. εφ. *Μεσημβρινή*, 24 Σεπτεμβρίου 1964.
30. **εφ. Από** συνέντευξη του σκηνοθέτη στη συγγραφέα το φθινόπωρο του 2007. ?
31. εφ. *Μεσημβρινή*, ό.π.

ξουαλικής βίας.

Η αφήγηση της ταινίας είναι εξολοκλήρου δοσμένη από την οπτική της γυναίκας, η καταπίεση και η περιθωριοποίηση της οποίας υπογραμμίζονται από την εσωτερικευμένη φωνή της. Σε όλη τη διάρκεια η ηρωίδα δεν αρθρώνει παρά ελάχιστες κουβέντες, ενώ ο γυναικείος εσωτερικός μονόλογος που συνοδεύει την εικόνα, αν και εκφέρεται από την ίδια, εκφράζοντας τις σκέψεις και τα συναισθήματά της, χρησιμοποιεί το αποστασιοποιημένο τρίτο πρόσωπο σαν να αναφέρεται σε μια άλλη. Το καθεστώς μη έκφρασης, στο οποίο εγκλωβίζεται, γίνεται ακόμα πιο αισθητό όταν ο αδελφός της, καθώς τη διατάζει να μπει στο δωμάτιο με τον Γιώργη, καταστέλλει τις διαμαρτυρίες της και της απαγορεύει να μιλήσει: «Τσιμουδιά». Καθώς ο αδελφός παραμονεύει έξω από την πόρτα, μέσα στην κρεβατοκάμαρα, υπό το βλέμμα βυζαντινών αγιογραφιών και της εικόνας ενός ηρωικού προγόνου, –εδώ έχουμε έναν σαφή υπαινιγμό στο τρίπτυχο Πατρίς-Θρησκεία-Οικογένεια, στη διασύνδεση και συνενοχή όλων των μερών του– η ηρωίδα γίνεται αντικείμενο κτηνώδους συμπεριφοράς από τον Γιώργη, που καθαρίζει τη μύτη του με τα δάκτυλα, ξερνάει, και της ζητά να τον βοηθήσει να ξεντυθεί. Όταν εκείνη σκύβει να τραβήξει τις μπότες του δέχεται μια δυνατή κλωτσιά από πίσω και την εντολή να γδυθεί. Η απεικόνιση του αδελφού ως εμπνευστή και φρουρού μιας πράξης ωμής σεξουαλικής εκμετάλλευσης της ηρωίδας με οικονομικό όφελος, δυναμιτίζει τον αξιακό πυρήνα της παραδοσιακής ελληνικής οικογένειας, καθώς αυτή αποτελούσε θεματοφύλακα των ηθικών αξιών και οι αδελφοί εμφανίζονταν ως προστάτες της τιμής και της παρθενίας της αδελφής τους, η περιφρούρηση της οποίας ήταν αξεδιάλυτα συνδεδεμένη με τη δική τους τιμή. Συγχρόνως, η έμφαση στη βίαιη και ακάθαρτη συμπεριφορά των ανδρών, που περιλαμβάνει τη φαγοποσία με τα χέρια, το μεθύσι, τα τρανταχτά γέλια, τις σωματικές εκκρίσεις και τα σωματικά υγρά, τα βίαια ξεσπάσματα –το αναποδογύρισμα του τραπεζιού και το σπάσιμο της καρέκλας στο τέλος του δείπνου, η κλωτσιά που δέχεται η ηρωίδα– είναι μια γκροτέσκα όσο και θεαματική αποδόμηση του ελληνικού αρσενικού στερεότυπου, του λεβέντη, του παλικαριού, του προτύπου του παραδοσιακού Έλληνα.

Η ανακοίνωση διαμαρτυρίας της Παγκρητίου Ενώσεως που δημοσιεύτηκε στον Τύπο μετά την προβολή των *Ελιών* από την ΕΡΤ το 1981, προβολή που άνοιξε έναν νέο κύκλο αντιπαραθέσεων γύρω από την ταινία, τη θεματική και τις αναπαραστάσεις της[32], αποδεικνύοντας ότι μετά από σχεδόν δύο δεκαετίες σε επίπεδο πρόσληψης δεν είχαν αλλάξει πολλά, συνοψίζει γλαφυρά τα παραπάνω διακυβεύματα συνδέοντας το τοπικό/εθνικό με το παραδοσιακό, το οικογενειακό, το ηθικό και το πρότυπο της ανδρικότητας:

[Π]ροσβάλλει βάναυσα την κρητική παράδοση και λεβεντιά, αλλά και την κρητική οικογένεια γενικότερα (...) με την έννοια ότι τα πολυσυζητημένα και αγνά Κρητικά Οικογενειακά ήθη, παρουσιάζονται δήθεν σαν μύθος (...) Η όλη φρασεολογία της επίμαχης σκηνής, η ηθική καταρράκωση της γυναίκας και ο ολοκληρωτικός ξεπεσμός του ανδρικού φιλότιμου είναι πράγματα απόλυτα απαράδεκτα και ξένα προς την Κρητική Οικογένεια. Αλλά και όλη η παρουσίαση της ώρας του φαγητού (...) θυμίζει άκρατο πρωτογονισμό και απαράδεκτο τρόπο ζωής (το

32. Την προβολή ακολούθησαν διαμαρτυρίες φορέων της Κρήτης και τηλεθεατών, ανακοίνωση της Εταιρίας Ελλήνων Σκηνοθετών, δημόσια επιστολή του Κολλάτου καθώς και κείμενα γνώμης για τη λογοκρισία και τα όρια του επιτρεπτού στην κρατική τηλεόραση.

κρητικό σπίτι διακρίνεται για το νοικοκύρεμα, την αρχοντιά, και την καθαριότητά του). Ακόμα και για την κύρια υπόθεση του «έργου», την προίκα, η Κρήτη (...) κάθε άλλο παρά διακρίνεται για το μεγάλο αριθμό προικοσυμφώνων και προικοθηρισμού γενικότερα[33].

Επιστρέφοντας στο 1964, η ταινία έθιξε τα εθνικά αντανακλαστικά και τον πουριτανισμό όχι μόνο των συντηρητικών αλλά και μερίδας κριτικών της Αριστεράς, όπως ο Κώστας Σταματίου και ο Αντώνης Μοσχοβάκης, με τον τελευταίο στην *Αυγή* να χαρακτηρίζει τις *Ελπές* «σάπιες»[34]. Οι δυο τους δεν αρνήθηκαν ότι η ιστορία μπορεί να είναι αληθινή, αν και σίγουρα όχι αντιπροσωπευτική του ελληνικού λαού, ο οποίος για την Αριστερά αποτελούσε θεμελιώδη αξία: «[Ι]σως η περίπτωση, που αναπτύσσει, να υπάρχει κάπου, όμως δεν είναι χαρακτηριστικό το μεμονωμένο» έγραφε ο Μοσχοβάκης[35]. «Δεν το αμφισβητούμε. Κακούργοι, εγκληματίες, πρόστυχοι υπάρχουνε παντού»[36] επισήμανε ο Σταματίου. Μέσα από τις κριτικές τους όμως υποδείκνυαν ως επιτακτική την αναγκαιότητα να αναλυθεί από την ταινία το κοινωνικό πλαίσιο που γεννούσε τέτοια φαινόμενα, να αναδειχθεί η «μιζέρια» και η «αμάθεια» των χωρικών[37]. Ο Σταματίου καταλόγισε στον Κολλάτο απουσία κριτικής ματιάς, «τοποθετήσεως των ανθρώπων στο περιβάλλον τους, εξηγήσεως των ελατηρίων που κινούν τις πράξεις τους, καταδίκης των κακούργων ενστίκτων ή της διεστραμμένης ψυχολογίας τους»[38].

Το πρόβλημα επομένως δεν αφορούσε μόνο το εθνικώς μη ανεκτό, τα «τερατώδη ψεύδη»[39], την υποτιθέμενη ασυμβατότητα του απεικονιζόμενου περιστατικού με το ελληνικό παραδοσιακό και λαϊκό στοιχείο, αλλά και τον τρόπο προσέγγισής του, την απόδοσή του από τον δημιουργό. Πέρα από την απουσία κοινωνικοπολιτικής πλαισίωσης του θέματος και κριτικής απόστασης από αυτό, που έθεσαν οι Σταματίου-Μοσχοβάκης, το καταδικαστέο για τους περισσότερους επικριτές της ταινίας, ήταν η νοσηρότητά της[40], η έμφαση σε αυτό που εκλαμβανόταν ως χυδαίο, βρώμικο και απεχθές καθώς και η αφτιασίδωτη, νατουραλιστική καταγραφή του. Μέσα από τα αιχμηρά σχόλια των κριτικών χαρασσόταν μια σαφής οριοθέτηση για το τι και πώς δύναται να απεικονιστεί και να εκτεθεί στον κινηματογράφο: Αρρωστημένος[41], «εκθεσιασμός φυσικών λειτουργιών, χυδαιότητας και βαρβαρισμού», «επιδειξιομανία σαδιστικών ωμοτήτων […] που δεν γράφονται, ούτε, βεβαίως, βλέπονται»[42] σχολίασε η Παπαδοπούλου. «[Π]οιος ο λόγος να χρησιμοποιήσει ένα τόσο ωμά νατουραλιστικό τρόπο έκθεσης;» αναρωτιόταν ο Μοσχοβάκης[43]. «Γεμάτη ενοχλητικές λεπτομέρειες, ηθελημένα εμετική, η ταινία»[44] για τον Σταματίου, ο οποίος συμπλήρωσε:

ο σκηνοθέτης αυτοπεριορίζεται σε μίαν επιτηδευμένη εικονογράφηση ενός σαθρού κι' αρρωστημένου κλίματος, βυθίζεται με

33. εφ. *Το Βήμα*,28 Ιανουαρίου 1981.
34. εφ. *Η Αυγή,* 30 Σεπτεμβρίου 1964.
35. εφ. *Η Αυγή,* 23 Σεπτεμβρίου 1964.
36. εφ. *Τα Νέα*, 25 Σεπτεμβρίου 1964.
37. εφ. *Η Αυγή*, ό.π.
38. εφ. *Τα Νέα*, ό.π.
39. εφ. *Το Βήμα της Κυριακής*, 8 Φεβρουαρίου 1981.
40. εφ. *Έθνος*, 30 Σεπτεμβρίου 1964.
41. εφ. *Τα Νέα*, ό.π.
42. εφ. *Έθνος*,26 Σεπτεμβρίου 1964.
43. εφ. *Η Αυγή*, ό.π.
44. εφ. *Τα Νέα*, 23 Σεπτεμβρίου 1964.

ηδονή στον βούρκο του αντικειμένου του, πετάει κατάμουτρα στον θεατή του χοντρές, αηδιαστικές λέξεις και, γενικά, με αυταρέσκεια γίνεται ένα με τον σάπιο κόσμο που περιγράφει[45].

Μια επιπλέον διάσταση έδωσε η Αγλαΐα Μητροπούλου χαρακτηρίζοντας την ταινία «άσεμνη» καθώς η πρωταγωνίστρια «εμφανίζεται ημίγυμνη μ' ένα είδος τόπλες»[46]. Πέρα από την παρουσία της γυμνότητας, ωστόσο, αυτό που φαντάζει σκανδαλιστικό για την εποχή είναι ότι *Οι Ελπές* δίνουν ασυνήθιστο χώρο στην καταπιεσμένη σεξουαλικότητα της γυναίκας, αναδεικνύοντας το γυναικείο ερωτικό ένστικτο σαν μια ανάγκη ζωική και πρωτόγονη. Έτσι, προτού η ηρωίδα μπει στο δωμάτιο με τον Γιώργη, ο εσωτερικός της μονόλογος κάνει μια εικονοκλαστική δήλωση: «Πολλές φορές, εκεί που έβλεπε τους γαϊδάρους να βατεύονται, την πιάναν οι διαβόλοι να πάρει κι αυτή τους δρόμους και να τρέχει να γυρεύει άντρα», ενώ αμφισημία χαρακτηρίζει τις πραγματικές επιθυμίες της σε σχέση με τον Γιώργη. Από τη μια τον αποστρέφεται, από την άλλη επιθυμεί το σεξ: «Έπρεπε να είναι μεθυσμένος για να πλαγιάσει μαζί της» σκέφτεται με πικρία. Αποστροφή, καθήκον και επιθυμία αναμιγνύονται, έτσι που, όταν ο Γιώργης αποκοιμιέται καθώς εκείνη γδύνεται, η ηρωίδα μένει μισόγυμνη να τον κοιτάει όρθια και να κλαίει σιωπηλά, όχι μόνο για τον εξευτελισμό, την αποτυχία της αποστολής και τον φόβο των αδελφών της, αλλά και για την αδιαφορία του άνδρα και τη χαμένη προσωπική ευκαιρία.

Στον αντίποδα της αρνητικής και ενίοτε οργισμένης κριτικής που ασκήθηκε εναντίον της ταινίας υπήρξαν και κριτικοί που την υπερασπίστηκαν για τη «δύναμη», την «τόλμη» και την «πρωτοτυπία» της, όπως η Ροζίτα Σώκου στη *Μεσημβρινή* και δύο σημαντικές μορφές του υπό διαμόρφωση τότε Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, ο Παύλος Ζάννας στο *Βήμα* και η Τόνια Μαρκετάκη στην απογευματινή εφημερίδα της ΕΔΑ, τη *Δημοκρατική Αλλαγή*. Ο Ζάννας μάλιστα αντέστρεψε τις αξιολογήσεις και παρουσίασε, σημείο προς σημείο, ως θετικό οτιδήποτε επικρίθηκε. Σε αντίθεση με τη δεσπόζουσα άποψη υποστήριξε ότι *Οι Ελπές* είναι μια από τις σπάνιες ταινίες που τολμά να δει «κατάματα την ελληνική πραγματικότητα», τεκμήριο του οποίου αποτελεί η ίδια η παρέμβαση της λογοκρισίας και η απαίτησή της να διευκρινιστεί ότι η υπόθεση είναι φανταστική, κάτι που «μας βοηθάει να αντιληφθούμε καλύτερα πόσο κοντά βρίσκεται στην πραγματικότητα». Ταυτόχρονα επισήμανε ότι είναι ένα από τα ελάχιστα ελληνικά φιλμ που τολμά να ενοχλήσει «με τη βιαιότητα της περιγραφής και το ασυνήθιστο ύφος [του] τις μικροαστικές προλήψεις» του κοινού και ότι αποτελεί προτέρημα ότι «δεν κρίνει, δεν καταδικάζει» παρά απεικονίζει επίμονα «κινήσεις τιποτένιες που αποδίδουν τελικά μια αποπνικτική ατμόσφαιρα» ορθώνοντας «γύρω μας ένα κόσμο αποτρόπαιο, συχνά εφιαλτικό». «Και θαυμάζει κανείς», συμπλήρωσε, «όχι μόνο την τόλμη στην επιλογή θέματος αλλά και την τέχνη (κι αυτή τολμηρή) στην απόδοσή του», ευχόμενος να υπήρχαν κι «άλλες τέτοιες "ενοχλητικές" ταινίες για να ζωντανέψουν τα θολά και στάσιμα νερά του κινηματογράφου μας»[47].

Αξίζει να σημειωθεί ότι *Οι Ελπές,* που δεν απομυθοποιούν απλώς, αλλά κατακρημνίζουν το στερεότυπο για τα ήθη και τις αξίες της ελληνικής υπαίθρου, αποτελούσαν μια εντυπωσιακή εξαίρεση στο σώμα των μικρού μήκους

45. εφ. *Τα Νέα*, 25 Σεπτεμβρίου 1964.
46. εφ. *Ακρόπολις*, 23 Σεπτεμβρίου 1964.
47. εφ. *Το Βήμα*,24 Σεπτεμβρίου 1964.

ταινιών της περιόδου καθώς τότε είχε αρχίσει να διαμορφώνεται ανάμεσά τους, κυρίως στα ντοκιμαντέρ, μια πολύ ισχυρή και ανθεκτική στον χρόνο τάση, η οποία εξέφραζε νοσταλγία και βαθύ σεβασμό για την προνεοτερική αγροτική κοινότητα[48]. Συμπτωματικά, λίγους μήνες αργότερα, ο *Αλέξης Ζορμπάς* (Μιχάλης Κακογιάννης, 1965) θα πάει κι αυτός κόντρα στη δεσπόζουσα εθνική εικονογραφία και θα ξεσηκώσει θύελλα αντιδράσεων για δυσφήμιση της ελληνικής επαρχίας και διασυρμό της Κρήτης[49]. Ο Κολλάτος θα παρέμβει σύντομα στη δημόσια συζήτηση, διαμαρτυρόμενος για την απαγόρευση των *Ελιών*, καταγγέλλοντας άνιση μεταχείριση και εγείροντας ερωτήματα για το πώς ο *Ζορμπάς* διέφυγε της λογοκρισίας, και αν τελικά αυτό που έφερνε σε δυσμενή θέση την ταινία του ήταν εξωφιλμικό. Ότι δηλαδή δεν είχε ως ασπίδα προστασίας το όνομα του Καζαντζάκη και ότι η παραγωγή των *Ελιών* δεν ήταν ξένη, αλλά ελληνική[50].

Ο θάνατος του Αλέξανδρου*: (μικρο)αστική ευπρέπεια και πολιτικός ακτιβισμός*

Ο Θάνατος του Αλέξανδρου (1966),η πρώτη μεγάλη μήκους ταινία του Κολλάτου, μετατοπίζει το ενδιαφέρον από την ύπαιθρο στον αστικό χώρο. Περιστρέφεται γύρω από τον επικείμενο θάνατο ενός νέου από λευχαιμία, και τον αντίκτυπό του στους οικείους του –στη γυναίκα του, στη μητέρα του και στους φίλους του– έχοντας για πρωταγωνιστές τον ίδιο τον σκηνοθέτη στον ομώνυμο ρόλο και την πρωταγωνίστρια στις *Ελιές* Αρλέτ Μπωμάν. Η αφήγηση εναλλάσσει το καταθλιπτικό παρόν της αναμονής του θανάτου στο νοσοκομείο με αναδρομές στο ανέμελο παρελθόν – τα νεανικά πάρτι, τις συζητήσεις της παρέας, τον γάμο του Αλέξανδρου. Σε συνθήκες οξυμένης πολιτικής αντιπαράθεσης και κοινωνικής αναταραχής, η ταινία στράφηκε στην υπαρξιακή θεματολογία και στις αναζητήσεις των νέων γύρω από προσωπικά θέματα, όπως ο έρωτας, το σεξ, η απώλεια και ο θάνατος, όχι σε συνάρτηση με το κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον, όπως επιχείρησαν άλλες ταινίες της ίδιας εποχής[51], αλλά από μια μη πολιτική σκοπιά που εστιάζει στις συναισθηματικές και σωματικές ανάγκες του άτομου.

Ο *Αλέξανδρος* προβλήθηκε στο 7ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (22-28 Σεπτεμβρίου 1966), σε μία γενικότερα επεισοδιακή διοργάνωση, στην οποία αναμετρήθηκαν οι κατεστημένες με τις ανερχόμενες δυνάμεις του ελληνικού κινηματογράφου[52]. Σύμφωνα με τα δη-

48. Αντιπροσωπευτικός εκπρόσωπος αυτής της τάσης είναι ο *Μακεδονικός γάμος* (Τάκης Κανελλόπουλος, 1960).

49. Βλ. Θανάσης Αγάθος, *Από το «Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά» στο «Zorba the Greek»*, Αθήνα 2007.

50. εφ. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 12 Μαρτίου 1965.

51. Π.χ. *Οι νέοι θέλουν να ζήσουν* (Νίκος Τζίμας, 1965), *Πρόσωπο με πρόσωπο* (Ροβήρος Μανθούλης, 1966), *Η έβδομη μέρα της δημιουργίας* (Βασίλης Γεωργιάδης, 1966), *Ανοικτή επιστολή* (Γιώργος Σταμπουλόπουλος, (1967 [1969]).

52. Στο Φεστιβάλ διαγωνίστηκε ένας αξιοσημείωτος αριθμός ανεξάρτητων ταινιών (*Εκδρομή* του Τάκη Κανελλόπουλου, *Πρόσωπο με πρόσωπο* του Ροβήρου Μανθούλη, *Μέχρι το πλοίο* του Αλέξη Δαμιανού, η μικρού μήκους *Τζίμης ο Τίγρης* του Παντελή Βούλγαρη, κ.ά.) που έκαναν αισθητή την ανάδυση μιας νέας και δυναμικής καλλιτεχνικής τάσης που διεκδικούσε πρωταγωνιστικό ρόλο στον ελληνικό κινηματογράφο. Η βράβευση ως καλύτερης, της συμβατικής πολεμικής ταινίας *Ξεχασμένοι Ήρωες* (Νίκος Γαρδέλης) του παραγωγού Τζέημς Πάρις προκάλεσε τεταμένη ατμόσφαιρα στην τελετή απονομής των βραβείων και την κατακραυγή του Τύπου.

53. εφ. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 28 Σεπτεμβρίου 1966.

μοσιεύματα, στην προβολή έγινε «πανδαιμόνιο»[53]: «Κραυγές αποδοκιμασίας, αλλά και επιφωνήματα θαυμασμού ακούστηκαν στο δεύτερο μέρος της προβολής»[54], ενώ στο τέλος «οι φωνές "αίσχος, αίσχος και ρεζίλι…" εκάλυψαν τα αραιά χειροκροτήματα»[55]. Οι γνωστοί παραγωγοί Τζέημς Πάρις και Κλέαρχος Κονιτσιώτης «άρχισαν να θορυβούν ζωηρά, εγκατέλειψαν τις θέσεις τους στον εξώστη και κατεβαίνοντας στην πλατεία με κραυγές "αίσχος, δεν είναι ταινία αυτή"»[56], και το ειρωνικό «μπερδεύτηκαν οι μπομπίνες»[57], «αξίωσαν να διακοπή η προβολή της ταινίας!»[58]. Το κοινό στράφηκε εναντίον τους και «οι ταραξίες απεχώρησαν από την αίθουσα, χωρίς να διακοπή η προβολή»[59]. «[Κ]ραυγάζοντας στη διαπασών "αίσχος"»[60] αποχώρησε στο μέσο της προβολής μαζί με τις κόρες του[61] και ο πρόεδρος της Κριτικής Επιτροπής του Φεστιβάλ ακαδημαϊκός –και λίγο αργότερα Υπουργός Παιδείας– Ιωάννης Θεοδωρακόπουλος, ενέργεια που σχολιάστηκε στον Τύπο ως περιφρόνηση των καθηκόντων του και παράβαση του κανονισμού του Φεστιβάλ[62]. Τον σκηνοθέτη περίμεναν στην έξοδο τα μέλη της Κριτικής Επιτροπής Μάνος Χατζιδάκις, Γιάννης Τσαρούχης και Γιάννης Μπακογιαννόπουλος για να τον συγχαρούν[63], ενώ οι έντονες συζητήσεις γύρω από την ταινία συνεχίστηκαν μέχρι το πρωί[64].

Οι κριτικές για τον *Αλέξανδρο* στον Τύπο ήταν μάλλον αμφίθυμες, αν και στο σύνολό τους κάλυψαν όλο το φάσμα, από την ενθουσιώδη υποδοχή μέχρι την πλήρη απόρριψη. Ενδεικτικά, ο Δημήτρης Κατσίμης στην *Ελευθερία* έγραψε για «συγκλονιστικά» ειπωμένη «αλήθεια», ανατομία ψυχής και «πετυχημένο πείραμα»[65]· η Μιρέλλα Γεωργιάδου στη *Μεσημβρινή* για «πρωτοποριακή» ταινία[66] και η Ειρήνη Καλκάνη στην *Απογευματινή* για «αξιόλογη» δουλειά που τιμά τον Κολλάτο[67]. Η Μαρκετάκη στο *Βήμα* υποστήριξε ότι, αν και δεν ολοκληρώνει τους στόχους της, διαθέτει δικαιωμένο στυλ και «ωρισμένες πραγματικά αριστουργηματικές σκηνές»[68]. Αντιθέτως, ο Βασίλης Ραφαηλίδης στη *Δημοκρατική Αλλαγή* την εξέλαβε ως αφελή διαχείριση ενός πολύ δύσκολου θέματος και «τετριμμένη ψευδοφιλοσοφική επίδειξη κυνισμού περί της ματαιότητας του κόσμου τούτου»[69]. Παρομοίως ο Αντώνης Μοσχοβάκης στην *Αυγή* την απέρριψε ως «ισχνό και άβαθο» έργο, που «δεν προχωρεί πιο πέρα από τη νατουραλιστική απεικόνιση», «αδιάφορο, τόσο στο περιεχόμενο όσο και στη μορφή»[70].

Δύο εβδομάδες αργότερα, με τον χαρακτηρισμό «ακατάλληλη», η Πρωτοβάθμια Επιτροπή Λογοκρισίας έδωσε στον *Αλέξανδρο* άδεια προβολής για διανομή στις αίθουσες με την προϋπόθεση της περικοπής τεσσάρων

54. εφ. *Ελευθερία*,28 Σεπτεμβρίου 1966.
55. εφ. *Έθνος*, 28 Σεπτεμβρίου 1966.
56. εφ. *Δημοκρατική Αλλαγή*, ό.π.
57. εφ. *Ελευθερία*,4 Οκτωβρίου 1966.
58. εφ. *Δημοκρατική Αλλαγή*, ό.π.
59. Στο *ίδιο*.
60. εφ. *Τα Νέα*, 30 Σεπτεμβρίου 1966.
61. εφ. *Έθνος*, 1 Οκτωβρίου 1966.
62. Στο *ίδιο*.
63. εφ. *Έθνος*, 28 Σεπτεμβρίου 1966.
64. εφ. *Ελευθερία*, ό.π.
65. εφ. *Ελευθερία*, 28 Σεπτεμβρίου 1966.
66. εφ. *Μεσημβρινή*, 28 Σεπτεμβρίου 1966.
67. εφ. *Απογευματινή*,28 Σεπτεμβρίου 1966.
68. εφ. *Το Βήμα,* 29 Σεπτεμβρίου 1966.
69. εφ. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 28 Σεπτεμβρίου 1966.
70. εφ. *Η Αυγή*,29 Σεπτεμβρίου 1966.

σκηνών και ενός πλάνου (συνολικής διάρκειας 20 λεπτών) που κατηγορήθηκαν για οπτικές και λεκτικές χυδαιότητες[71]. Οι περικοπές αφορούσαν την ερωτική μύηση του Αλέξανδρου σε οίκο ανοχής, την αποτυχημένη απόπειρα ερωτικής συνεύρεσης στο νοσοκομείο με τη γυναίκα του λίγο πριν πεθάνει, διαλόγους ανάμεσα στην παρέα των φίλων σε ένα πάρτι για τις πρώτες σεξουαλικές εμπειρίες τους, αλλά και στο νοσοκομείο για τις ερωτικές επαφές του άρρωστου Αλέξανδρου με τη γυναίκα του, καθώς και τη φράση «ξέχασα να σκουπιστώ» που αναφέρεται στην τουαλέτα[72]. Ο Κολλάτος προσέφυγε στη Δευτεροβάθμια Επιτροπή και παραχώρησε συνέντευξη Τύπου όπου κατήγγειλε ονομαστικά τα μέλη της Πρωτοβάθμιας, τα οποία, ως υπαλλήλους του Υπουργείου Προεδρίας, κατηγόρησε για άγνοια της κινηματογραφικής τέχνης και έλλειψη ουσιαστικής νομιμοποίησης των αποφάσεών τους. Υποστήριξε ότι η απαίτηση να αφαιρεθούν οι σκηνές, που ο ίδιος θεωρούσε ως τις πιο σημαντικές της ταινίας του, καθιστούσε αδύνατη την προβολή της και ισοδυναμούσε με απαγόρευση. Όπως ισχυρίστηκε, η επικοινωνία του με το κοινό εμποδιζόταν για δεύτερη φορά ενώ οδηγούνταν και σε επαγγελματικό αδιέξοδο καθώς κανένας παραγωγός δεν θα διακινδύνευε να τον χρηματοδοτήσει γνωρίζοντας εκ των προτέρων ότι η ταινία θα απαγορευτεί. Παράλληλα στηλίτευσε την υποκρισία των λογοκριτών «τη στιγμή που τόσες ταινίες με έντονες σεξουαλικές σκηνές παίζονται και διαφημίζονται σε όλη την Ελλάδα», πολλές εκ των οποίων ελληνικές[73].

Το θέμα πήρε περαιτέρω διαστάσεις όταν δεν δόθηκε προσωρινή άδεια[74], όπως συνηθιζόταν σε αυτές τις περιπτώσεις, για την προγραμματισμένη προβολή του *Αλέξανδρου* στην Α΄ Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου Αθηνών (24-30 Οκτωβρίου) που διοργανώθηκε στον κινηματογράφο Πάνθεον με πρωτοβουλία της *Δημοκρατικής Αλλαγής* και τη συμμετοχή ταινιών από το πρόσφατο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης[75]. Κατά την είσοδό του στην αίθουσα, την προηγούμενη βραδιά της ακυρωμένης προβολής, ο Κολλάτος χειροκροτήθηκε θερμά από το κοινό[76] ενώ, ως ένδειξη συμπαράστασης, συγκεντρώθηκαν οι υπογραφές 150 διαμαρτυρόμενων θεατών. Ανάμεσα στις υπογραφές διακρίνονται τα ονόματα του εκδότη-διευθυντή της *Επιθεώρησης Τέχνης* Νίκου Σιαπκίδη, ηθοποιών (Βένια Παλίρη, Λάμπρος Κοτσίρης, Κώστας Καραγιώργης), του δημοσιογράφου Αντώνη Συγγελάκη, καθώς και (ενεργών ή μελλοντικών) κινηματογραφιστών, καλλιτεχνών και διανοουμένων, όπως οι Δημήτρης Σταύρακας, Λέων Λοΐσιος, Σταύρος Τορνές, Πάνος Παπακυριακόπουλος, Αχιλλέας Κυριακίδης, Διονύσης Γρηγοράτος, Γρηγόρης Σεμιτέκολο, Χαράλαμπος Κολώνιας, και ο γλύπτης Άγγελος Μακρίδης[77].

Η υπόθεση της λογοκρισίας του *Θανάτου του Αλέξανδρου* σήμανε μια ευρύτερη, ακτιβιστικού τύπου, κινητοποίηση του κινηματογραφικού κόσμου και των διανοουμένων, που έλαβε σημαντική δημοσιότητα, με τον Κολ-

71. εφ. *Το Βήμα*, 22 Οκτωβρίου 1966.

72. ΓΑΚ – Κ.Υ., Αρχείο Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών, Αρχείο αδειών ταινιών, Καταστάσεις Πρωτοβαθμίου Επιτροπής, Αριθ. Πρωτ. 635.

73. εφ. *Το Βήμα*, ό.π. · εφ. *Ελευθερία*, 22 Οκτωβρίου 1966.

74. εφ. *Το Βήμα*, 30 Οκτωβρίου 1966.

75. Διοργανώθηκε σε συνεργασία με τον Συνεταιρισμό Αιθουσαρχών Κινηματογραφιστών Ελλάδας και είχε σκοπό τη σφυγμομέτρηση της γνώμης του κοινού, εφ *Δημοκρατική Αλλαγή*, 22 Οκτωβρίου 1966.

76. εφ. *Δημοκρατική Αλλαγή*,31Οκτωβρίου 1966.

77. εφ. *Δημοκρατική Αλλαγή*,4 Νοεμβρίου 1966.

λάτο να διακηρύσσει ότι η ταινία του «πρέπει να σταθή αφορμή για την οριστική κατάργηση της λογοκρισίας»[78]. Υπήρξε μια συντονισμένη προσπάθεια στη δημόσια σφαίρα πίεσης προς την Κυβέρνηση για την άρση της λογοκρισίας που αφορούσε όχι μόνο τον *Αλέξανδρο*, αλλά και άλλα λογοκριτικά φαινόμενα στον κινηματογράφο[79] και τη ραδιοφωνία[80], που λίγους μήνες πριν τη δικτατορία, είχαν πυκνώσει επικίνδυνα. Στο πλαίσιο της εκστρατείας υποστήριξης του Κολλάτου ανακοινώσεις διαμαρτυρίας και συμπαράστασης απέστειλαν στον Τύπο η Ένωση Τεχνικών Κινηματογράφου και Τηλεόρασης (ΕΤΕΚΤ) με τις υπογραφές του Προέδρου της Παναγιώτη Καλαντζή και του Γενικού Γραμματέα της Σταύρου Τορνέ, καθώς και η Φοιτητική Κινηματογραφική Λέσχη Αθηνών. Ταυτόχρονα επιστρατεύτηκαν επώνυμοι διανοούμενοι και καλλιτέχνες που με δημόσιες επιστολές τους υπερασπίστηκαν την ταινία διαμαρτυρόμενοι για τη λογοκρισία. Ηχηρές ήταν οι παρεμβάσεις μελών των επιτροπών του Φεστιβάλ, του Αντώνη Σαμαράκη (Προέδρου της Προκριματικής Επιτροπής), του Μάνου Χατζιδάκι –από τη Νέα Υόρκη– και του Γιάννη Τσαρούχη. Στην πορεία ήρθαν στο φως της δημοσιότητας και δηλώσεις συμπαράστασης από διεθνούς εμβέλειας προσωπικότητες του κινηματογράφου και της διανόησης. Ο Κολλάτος, που λόγω σπουδών διατηρούσε δεσμούς με τη Γαλλία, τον Νοέμβριο και τον Δεκέμβριο του 1966,οργάνωσε στη Γαλλική Ταινιοθήκη προβολές τόσο του *Αλέξανδρου* όσο και των *Ελιών*[81] διεθνοποιώντας το θέμα της λογοκρισίας των ταινιών του. Έτσι στον ελληνικό Τύπο δημοσιεύτηκαν αποσπάσματα επιστολών του φιλόσοφου Roger Garaudy (Ροζέ Γκαρωντί), του ιστορικού του κινηματογράφου Georges Sadoul (Ζορζ Σαντούλ), του ηθοποιού και σκηνοθέτη Jean Vilar (Ζαν Βιλάρ) και του συγγραφέα Claude Mauriac (Κλωντ Μωριάκ), οι οποίοι, έχοντας δει τις ταινίες, εξέφρασαν τον θαυμασμό τους για το έργο του Κολλάτου και την αδυναμία τους να κατανοήσουν τις αιτίες της λογοκρισίας, αφήνοντας παράλληλα αιχμές για τον αρνητικό αντίκτυπο του περιστατικού στην εικόνα της Ελλάδα διεθνώς. Ο Γκαρωντί έγραψε σχετικά:

Εύχομαι με όλη μου την καρδιά, όχι μόνο για σας, αλλά για το κύρος της Ελλάδας στον κόσμο, όπως μια τέτοια απαγόρευση αρθή. Σ' αυτούς που αποδεικνύουν ότι η Ελλάς συμμετέχει, όχι μόνο με το παρελθόν της, αλλά και με τις δημιουργίες των νέων σκηνοθετών της, στην πιο πλούσια ανανέωση της σύγχρονης κουλτούρας, θα είναι απίστευτο να επιβάλλουν τη σιωπή[82].

Κάτω από το βάρος των πιέσεων τον Ιανουάριο του 1967 η Δευτεροβάθμια Επιτροπή αναίρεσε την αρχική απόφαση και ενέκρινε την προβολή της ταινίας χωρίς περικοπές[83]. Έτσι ο *Αλέξανδρος* βγήκε στις αίθουσες στις 6 Μαρτίου του 1967 έχοντας πετύχει μεγάλη προβολή με τη λογοκρισία να χρησιμοποιείται από τον Κολλάτο και

78. εφ. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 31 Οκτωβρίου 1966.

79. Ανάμεσά τους η απαγόρευση της ταινίας του Alain Resnais (Αλέν Ρενέ) *Ο πόλεμος τελείωσε* (1966) –τελικά δόθηκε άδεια προβολής με αφαίρεση πολιτικών και ερωτικών σκηνών– και οι εκτεταμένες περικοπές, κυρίως πολιτικού περιεχομένου, στο μελόδραμα *Αγάπη που δεν σβήνει ο Χρόνος* (1966) σε σενάριο του ποιητή Θωμά Γκόρπα και σκηνοθεσία του Γιώργου Ζερβουλάκου.

80. Ο αποκλεισμός των τραγουδιών του Μίκη Θεοδωράκη από το ραδιόφωνο.

81. εφ. *Ελευθερία*, 19 Νοεμβρίου 1966· εφ. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 15 Δεκεμβρίου 1966.

82. εφ. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 3 Δεκεμβρίου 1966.

83. εφ. *Το Βήμα*, 28 Ιανουαρίου 1967.

ως διαφημιστικό όχημα. Το προωθητικό υλικό της ταινίας –διαφημίσεις στον Τύπο, αφίσες, φυλλάδια– επένδυσε στη λογοκριτική παρέμβαση και συμπεριέλαβε τόσο τις δηλώσεις αποτροπιασμού όσων θέλησαν να λογοκριθεί όσο και το εγκώμιο εκείνων που την υποστήριξαν. Η επιβολή λογοκρισίας έγινε παράσημο για τον *Αλέξανδρο* και πρό(σ)κληση για το κοινό, αποτέλεσε προσδιοριστικό του χαρακτηριστικό και εργαλειοποιήθηκε από τον σκηνοθέτη, τόσο για την προώθηση της δουλειάς του όσο και για τη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού του προφίλ με τη λογοκρισία να στρέφεται τελικά ενάντια σε αυτούς που την άσκησαν.

Ας επανέλθουμε όμως στις περικοπές για να διερευνήσουμε τους λόγους που η ταινία προκάλεσε την παρέμβαση της λογοκρισίας και τις αντιδράσεις στο Φεστιβάλ εστιάζοντας στη δημόσια συζήτηση γύρω από αυτήν. Η δήλωση του αποχωρήσαντος πρόεδρου της Κριτικής Επιτροπής, Ι. Θεοδωρακόπουλου, είναι αποκαλυπτική: «Και ο ρεαλισμός έχει όρια. Ένας άρρωστος από λευχαιμία, που θα πεθάνη σε λίγα λεπτά, βάζει τη γυναίκα του να γυμνωθή εντελώς και προχωρεί σε πλήρη σεξουαλική ομιλία μαζί της. Αυτά ξεπερνούν κάθε αντοχή»[84]. Διαφωτιστικοί είναι και οι αφορισμοί του Θεοφύλακτου Παπακωνσταντίνου στη *Μεσημβρινή*[85] για τους λογοκριμένους διαλόγους «όπου τα ζεύγη ανταλλάσσουν ξετσίπωτες πληροφορίες […] με παναθλίαν και αδικαιολόγητον χυδαιότητα» καθώς και για την τελική φράση της ταινίας –το «κοπρολογικό φινάλε» κατά τον Μοσχοβάκη[86]– το οποίο «καθιστά» τον σκηνοθέτη «άξιον αποκλεισμού δια την απαράδεκτον εκζήτησιν "πρωτοτυπίας" εις βάρος όχι της αισθητικής, αλλά του στομάχου παντός φυσιολογικού ανθρώπου».

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι, παρόμοια με τις *Ελήες*, ενοχοποιήθηκε τόσο το αντικείμενο της αναπαράστασης, ως ανάρμοστο, όσο και οι υφολογικές επιλογές του σκηνοθέτη, ως αχαλίνωτος ρεαλισμός. Και τα δύο υπερέβαιναν τις ανοχές ενός μικροαστικού ή αστικού κοινού, καθώς έθιγαν «ευαίσθητες χορδές της αστικής συνείδησης»[87], όπως το έθεσε η Μαρκετάκη, προσέβαλλαν τη (μικρο)αστική καλαισθησία και τον (μικρο)αστικό καθωσπρεπισμό. Και αυτό συνέβη μολονότι στις λογοκριμένες ερωτικές σκηνές, η έκθεση της ερωτικής πράξης και των γυμνών σωμάτων είναι κυρίως υπαινικτική. Δικαιολογημένα, λοιπόν, η λογοκριτική παρέμβαση προκάλεσε τη διαμαρτυρία και τα εύλογα ερωτήματα όσων υπερασπίστηκαν τον Κολλάτο οι οποίοι συγκρίνοντας την ταινία με άλλες σύγχρονές της την χαρακτήρισαν «αυστηρή» και «αγνή»[88], μια «από τις σεμνότερες που έχει να επιδείξει ο διεθνής κινηματογράφος», όπως έγραψε η Μαρκετάκη[89]. Σε μια εποχή μάλιστα που η μεγάλη οθόνη κατακλυζόταν από αισθησιακές εικόνες και αιχμηρές θεματικές καθώς η ανανέωση του ευρωπαϊκού κινηματογράφου –καλλιτεχνικού και δημοφιλή– και η εξασθένηση του Κώδικα Χέιζ στο Χόλλυγουντ στη δεκαετία του '60 απελευθέρωσαν τον ερωτισμό και την απεικονιστική δυνατότητα των ταινιών. Την ειλικρινή του απορία εξέφρασε στην επιστολή του και ο

84. Περιλαμβάνεται στο διαφημιστικό υλικό της ταινίας.
85. εφ. *Μεσημβρινή*, 1 Νοεμβρίου 1966.
86. εφ. *Η Αυγή*, 29 Σεπτεμβρίου 1966.
87. εφ. *Το Βήμα*, 22 Οκτωβρίου 1966.
88. εφ. *Μεσημβρινή*, 24 Οκτωβρίου 1966.
89. εφ. *Το Βήμα*, ό.π.

Τσαρούχης, που επικαλέστηκε «βορβορώδη κατασκευάσματα»[90] που κυκλοφορούσαν ανενόχλητα, ενώ ο Χατζιδάκις, περιορίζοντας το επιχείρημά του στον ελληνικό κινηματογράφο, σημείωσε:

Είναι τραγικό και αστείο μαζί όταν σκεφτεί κανείς πως η ίδια αυτή επιτροπή επιτρέπει να κυκλοφορούν κατασκευάσματα σαν το «Ρεμάλι της Φωκίωνος Νέγρη», το «Συρτάκι της Αμαρτίας», τους «Κατήφορους» και «Ανήφορους», έργα που δεν χάνουν καμία ευκαιρία για να προκαλέσουν την πιο δηλητηριώδη ηθική διάβρωση, με ολοφάνερους εμπορικούς σκοπούς, τηρώντας όμως με τον πιο αυθάδη τρόπο τα προσχήματα για να μην εμπέσουν στους ηλίθιους νόμους της λογοκρισίας[91].

Αν τελικά κάτι φαίνεται να έφερε σε άβολη θέση τη (μικρο)αστική αιδημοσύνη και αισθητική, αυτό είναι η έμφαση στο ανθρώπινο σώμα –στην ασθένεια, τη γυμνότητα, στο σεξ, στις σωματικές λειτουργίες και πράξεις– σε συνδυασμό με τη νατουραλιστική αναπαράσταση. Όπως και στις *Ελπίς*, στον *Αλέξανδρο* παρατηρείται μια επίμονη εστίαση σε διαλόγους και μικροδράσεις –συχνά δυσάρεστες– που φέρνουν στο προσκήνιο τη σωματικότητα και ανήκουν στην περιοχή του ιδιωτικού και που η κινηματογραφική οθόνη εκθέτει στη δημόσια σφαίρα και μεγεθύνει. Η παρατεταμένη, «αδιάκριτη» παρουσίαση σε κοντινό πλάνο και πραγματικό χρόνο της ένεσης στον άρρωστο Αλέξανδρο με τη βελόνα της σύριγγας να τρυπάει τον γλουτό είναι αντιπροσωπευτική. Ήη επίδικη σκηνή στο πορνείο όπου ,μέσα από την ανοιχτή πόρτα του δωματίου, προβάλλει σε όλη της τη διάρκεια, μια ασήμαντη όσο και ιδιωτική στιγμή, ο αμήχανος Αλέξανδρος να γδύνεται αργά μέχρι να μείνει με τα εσώρουχα. Η τελική φράση υπηρετεί ομοίως αυτήν την πρακτική. Ένας φίλος της παρέας συνηθίζει, όταν πιέζεται ψυχολογικά, να καταφεύγει στην τουαλέτα. Αναγκάζεται να βγει εσπευσμένα όταν ο Αλέξανδρος πεθαίνει. Στην τελευταία σκηνή αναφέρει στον φίλο του «ξέχασα να σκουπιστώ». Σημειωτέον η συγκεκριμένη φράση ήταν η μόνη που ο Κολλάτος δεχόταν να αφαιρεθεί στις σχετικές διαπραγματεύσεις του με τον υφυπουργό Προεδρίας[92] και είναι αξιοσημείωτο ότι σήμερα δεν περιέχεται στη διαθέσιμη κόπια του *Αλέξανδρου*, εγείροντας εικασίες ότι –παρά τις διαβεβαιώσεις των δημοσιευμάτων ότι δεν έγινε καμία περικοπή– η φράση τελικά αποσιωπήθηκε οριστικά[93]. Αυτό που φάνταζε, ωστόσο, ακόμη πιο βέβηλο είναι ότι η έμφαση στις «ακάθαρτες» ανθρώπινες σωματικές λειτουργίες και το σεξ –«[λ]ες και το σεξουαλικό θέμα είναι το άπαν που απασχολεί τη νεολαία» όπως σχολίασε ενοχλημένος ο Μοσχοβάκης[94]–γειτνιάζει «αδιανόητα» με το «ιερό» θέμα του θανάτου: Το άρρωστο σώμα δεν προετοιμάζεται να αναχωρήσει, αλλά επιθυμεί το σεξ για να κρατηθεί στη ζωή, ενώ η ρυπαρότητα της επίκλησης της τουαλέτας «βεβηλώνει» την ιερή στιγμή της απώλειας του φίλου. Στις περικομμένες σκηνές μπορεί να διαγνώσει κανείς και άλλες «απρεπείς» λεπτομέρειες που, αν και δεν συζητή-

90. εφ. *Απογευματινή,* 1 Νοεμβρίου 1966.

91. εφ. *Τα Νέα*, 28 Οκτωβρίου 1966.

92. εφ. *Το Βήμα*, 6 Νοεμβρίου 1966.

93. Παρατηρώντας κανείς προσεκτικά τη διαθέσιμη κόπια, θα αναρωτηθεί και σε άλλα σημεία αν η παροχή άδειας προβολής ήταν αποτέλεσμα συμβιβασμού του Κολλάτου και όχι ολικής υποχώρησης της λογοκρισίας. Στις σκηνές του πάρτι, για παράδειγμα, με τις λογοκριμένες από την Πρωτοβάθμια Επιτροπή ερωτικές συζητήσεις, ο τόνος της μουσικής ανεβαίνει σταδιακά ώστε μέρος των διαλόγων να καλύπτεται.

94. εφ. *Η Αυγή*, 29 Σεπτεμβρίου 1966.

θηκαν στον δημόσιο διάλογο, ενδέχεται να συνέβαλλαν στη διαμόρφωση του αισθήματος δυσφορίας όσων θίχτηκαν η σεμνοτυφία και η αισθητική. Η σκηνή στον οίκο ανοχής, για παράδειγμα, περιλαμβάνει την αποχώρηση ενός αξιοσέβαστου μεσήλικα πελάτη, ενός αξιοπρεπή μεσοαστού της διπλανής πόρτας (δασκάλου; ψάλτη; επίτροπου;). Ακόμη το σκηνικό των διαλόγων περί των πρώτων ερωτικών εμπειριών είναι ένα αποκριάτικο πάρτι με θέμα την 25η Μαρτίου, όπου οι ήρωες χορεύουν ντυμένοιμε εθνικές φορεσιές και στους τοίχους κρέμονται ταμπέλες με την επιγραφή «Ζήτω το έθνος». «Ήταν φυσικό με την αλήθεια του να ενοχλήσει τους "τακτοποιημένους" ανθρώπους»[95] ανέφερε ο Χατζιδάκις σε συνέντευξή του, αν ως τακτοποίηση θεωρήσουμε την αποδοχή στερεοτυπικών αντιλήψεων και ξεκάθαρων διαχωριστικών γραμμών ανάμεσα στο ιδιωτικό και το δημόσιο, το ευπρεπές και το απρεπές, το ιερό και το ανόσιο.

«Κακή» και «καλή» λογοκρισία: Αντιφάσεις, ρηγματώσεις και τα ρευστά όρια του επιτρεπτού

Μέσα από τη σύγκρουση των λόγων –επικριτικών και υπερασπιστικών– παρήχθησαν γύρω από τις *Ελπές* και τον *Θάνατο του Αλέξανδρου* διαφαίνονται ανταγωνιστικές, αλλά και κατά τόπους συγκλίνουσες, απόψεις γύρω από τη λογοκρισία που ήταν ανεξάρτητες πολιτικού και ιδεολογικού χώρου και στενά συνυφασμένες με τρέχουσες αντιλήψεις περί κινηματογράφου,τέχνης και ηθικής. Έτσι, αν από τους επικριτές των *Ελπών*αναγνωρίστηκε τουλάχιστον η τεχνική τους αρτιότητα, για να τονιστεί ότι αυτή καθιστά ακόμα πιο αφόρητοτο περιεχόμενό τους[96], οι πολέμιοι του *Αλέξανδρου* επιδόθηκανσε μια εκστρατεία αποδόμησης της καλλιτεχνικής του αξίας υπογραμμίζοντας τόσο την ευτέλεια του περιεχομένου όσο και την τεχνική τουανεπάρκεια έτσι που η λογοκρισία σε βάρος του να φαντάζει σχεδόν επιβεβλημένη[97]. Ταυτόχρονη ήταν και η επιχείρηση ηθικήςαπαξίωσης των κινήτρων του Κολλάτου που ερμηνεύονταν όχι ως ανάγκη καλλιτεχνικής έκφρασης, αλλά ως φιλοδοξία, επιδίωξη προβολής, σκανδαλισμού και εντυπωσιοθηρίας[98] και συνοδεύονταν από δηλητηριώδεις υπαινιγμούς για το νεαρό της ηλικίας και την ανωριμότητά του. Κόντρα σε αυτή τη ρητορική η επιχειρηματολογία των υποστηρικτών του *Αλέξανδρου* προσπάθησε να αναδείξει την «ολοφάνερη καλλιτεχνική τ[ου] ποιότητα» (Σαντούλ)[99], να τον καταξιώσει ως έργο τέχνης ώστε να μπορεί να επικαλεστεί το δικαίωμά του να πει και να δείξει οτιδήποτε: Τα λογοκριμένα σημεία αποτελούσαν αναπόσπαστο μέρος του καλλιτεχνικού έργου, γεγονός που εξ ορισμού τα καθιστούσε έντεχνα και αποδεκτά. Παράλληλα έγινε προσπάθεια απόκρουσης των κατηγοριών περί σκανδαλοθηρίας και ηθελημένης πρόκλησης. Ενδεικτική αυτής της υπερασπιστικής γραμμής είναι η επισήμανση του Σαμαράκη, στην επιστολή του, ότι η ταινία είναι «μια από τις πιο σημαντικές του ελληνικού κινηματογράφου» και ότι οι υπό απαγόρευση σκηνές «δεν έχουν στόχο να διεγείρουν ταπεινά ένστικτα», αλλά είναι οργανικά δεμένες με το θέμα, «αισθητικά και ανθρώπινα δικαιωμένες»[100].

95. εφ. *Ελευθερία*, 4 Οκτωβρίου 1966.
96. εφ. *Τα Νέα*, 23 Σεπτεμβρίου 1964.
97. εφ. *Μεσημβρινή*, 1 Νοεμβρίου 1966.
98. εφ. *Τα Νέα*, 25 Σεπτεμβρίου 1964.
99. εφ. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 10 Δεκεμβρίου 1966.
100. εφ. *Μεσημβρινή*, 25 Οκτωβρίου 1966.

Σημαντική πτυχή της όλης διαμάχης αποτελεί η ίδια η λογική των λογοκριτών η οποία και χρήζει διερεύνησης. Αν δεχτούμε την απαγόρευση των *Ελληών* ως μια προσπάθεια να αποφευχθεί η υποτιθέμενη βλάβη στιγματισμού της χώρας και της Κρήτης στο εξωτερικό, καθώς και η προσβολή των Κρητικών στο εσωτερικό, στην περίπτωση του *Αλέξανδρου* η λογοκρισία αφορούσε καθαρά μια πατερναλιστική προσέγγιση του «απροστάτευτου» κοινού. Οι περικοπές στον *Αλέξανδρο* δεν αποσκοπούσαν στην προστασία των ανηλίκων –η οποία διασφαλιζόταν αποτελεσματικά με την «ακαταλληλότητα»– αλλά αποκλειστικά στην επιτήρηση του ενήλικου θεάματος. Το λογοκριτικό συμβάν συνεπαγόταν τόσο την περιστολή της ελευθερίας του καλλιτέχνη και της δημιουργικής του έκφρασης, όσο και των θεατών να επιλέγουν αυτό που θα δουν, επιβάλλοντας μια θεσμική «ανηλικίωση» του ενήλικου κοινού. Η φράση του υφυπουργού Προεδρίας, Δημήτρη Γεωργίου, στον Κολλάτο, όταν εκείνος ασκούσε πιέσεις για την ανάκληση των περικοπών, είναι δηλωτική του κηδεμονευτικού ρόλου της λογοκρισίας: «Εγώ δεν μπορώ να αφήσω τους Έλληνες νοικοκυραίους να τη δουν, έχω καθήκον να τους προστατέψω»[101]. Με την επίκληση των «νοικοκυραίων» όμως η φράση του υφυπουργού είναι αποκαλυπτική και για τον ίδιο τον κανόνα, το μέτρο βάσει του οποίου σταθμιζόταν μια σειρά «θετικών» εννοιών –το υγιές, το σεμνό, το ευπρεπές, το ηθικό, το καλαίσθητο– αλλά και των συνακόλουθων «αρνητικών» –το νοσηρό, το βρώμικο, το αντιαισθητικό– οι οποίες βρέθηκαν στον πυρήνα των λογοκριτικών αποφάσεων, αλλά και της δημόσιας συζήτησης για τις ταινίες του Κολλάτου.

Ωστόσο η πατερναλιστική λογική που διέκρινε την κρατική λογοκρισία, διαχεόταν και στον λόγο μιας μεγάλης μερίδας εκείνων που εναντιώθηκαν σε αυτήν, συμπεριλαμβανομένης της Αριστεράς –ή τουλάχιστον μέρους της– και των κριτικών της, όπως ο Μοσχοβάκης[102]. Η πεποίθηση για την αναγκαιότητα προστασίας του κοινού από υποπροϊόντα και βλαβερά θεάματα ήταν περίπου κοινός τόπος, ενώ αυτό που συνήθως αμφισβητείτο δεν ήταν ο θεσμός της λογοκρισίας, αλλά η καταλληλότητα όσων στελέχωναν τις επιτροπές, καθώς και τα κριτήρια και η αξιοπιστία των αποφάσεών τους. Με άλλα λόγια, η διεκδίκηση αφορούσε μια λογοκρισία λειτουργική, η οποία θα απαρτιζόταν «από αναγνωρισμένης υπευθυνότητας ανθρώπους του κινηματογράφου»[103] που θα ήταν σε θέση να περιφρουρούν την ποιότητα του δημόσιου θεάματος επιτυχώς. Αντιπροσωπευτική αυτής της συλλογιστικής είναι η ανακοίνωση της Φοιτητικής Κινηματογραφικής Λέσχης Αθηνών που εγκαλώντας τη λογοκρισία ότι δεν ασκούσε σωστά τον ρόλο της και θέτοντας εκ νέου τα κριτήρια, τη νομιμοποιούσε:

Επιτέλους πρέπει να καταλάβουν οι κύριοι που αποτελούν την επιτροπή λογοκρισίας ότι δεν έχουν δικαίωμα να καταστρέψουν ένα καλλιτεχνικό έργο, ενώ αντιθέτως έχουν υποχρέωση να απαγορεύουν την προβολή των διαφόρων αποβλακωτικών ψευδοϊστορικών κολοσσών, καθώς και διαφόρων άλλων ταινιών (...) που απευθύνονται στα ζωώδη ένστικτα μιας υπανάπτυκτης κοινωνίας. (...) Είναι πια καιρός να καταλάβουν οι διάφοροι, άσχετοι προς την τέχνη, κύριοι ότι το καθήκον τους είναι να φροντίσουν για την ανύψωση του πνευματικού επιπέδου των

101. εφ. *Το Βήμα*, 6 Νοεμβρίου 1966.
102. εφ. *Η Αυγή*, 11 Νοεμβρίου 1966.
103. εφ. *Τα Νέα*, 22 Οκτωβρίου 1966.

Ελλήνων και όχι για την αποβλάκωσή τους[104].

Μολονότι οι περισσότεροι επιθυμούσαν μια λογοκρισία που να διοχετεύει την ενέργειά της στη «σωστή» κατεύθυνση, ο συνδικαλιστικός φορέας των κινηματογραφιστών, η ΕΤΕΚΤ, που εκείνη την εποχή ελεγχόταν από την ΕΔΑ, με την ανακοίνωσή της, στρεφόταν κατηγορηματικά εναντίον κάθε προληπτικής λογοκρισίας ζητώντας «την κατάργηση του κατοχικού νόμου»[105] που «ταπεινώνει φασιστικά την κρίση […] ελεύθερων ανθρώπων» και αποδεχόμενη μόνο τον διαχωρισμό των ταινιών σε «κατάλληλες» και «ακατάλληλες»: «Αρνούμεθα […] το δικαίωμα σε οποιαδήποτε επιτροπή ν' αποφασίζει τι θα δούμε, τι θα μάθουμε, τι μας συγκινεί αισθητικά»[106]. Οφείλουμε πάντως να επισημάνουμε ότι, είτε υιοθετούσε τη ριζοσπαστική ρητορική της ΕΤΕΚΤ είτε εκείνη που επεδίωκε την αναμόρφωση του λογοκριτικού πλαισίου, η μάχη που δόθηκε στη δημόσια σφαίρα εναντίον της λογοκρισίας των ταινιών του Κολλάτου αποτελούσε έκφραση μιας ευρύτερης και πολιτικής κινητοποίησης των προοδευτικών δυνάμεων της εποχής για τον εκδημοκρατισμό της χώρας και την κατοχύρωση των συνταγματικών δικαιωμάτων.

Η διερεύνηση της υπόθεσης λογοκρισίας των δύο ταινιών του Κολλάτου, εκτός από τα γεγονότα και τους ανταγωνιστικούς λόγους που τα περιέβαλαν, ανασύρει στην επιφάνεια και μια σειρά κοινωνικοπολιτικών και πολιτιστικών διεργασιών των προδικτατορικών χρόνων που εμπλουτίζουν την εικόνα μας για την εποχή, τουλάχιστον στο πεδίο του πολιτισμού. Είναι εμφανής η ζωτικότητα, το δημιουργικό, ανανεωτικό και διεκδικητικό πνεύμα της περιόδου που, μέσα από συγκρούσεις και αντιφάσεις, επέτρεψε την ανάδυση νέων πολιτιστικών υποκειμένων που διεκδίκησαν δυναμικά χώρο έκφρασης επιτυγχάνοντας ρηγματώσεις σε βαθιά ριζωμένες αντιλήψεις και φαινομενικά ακλόνητους θεσμούς. Αισθητή είναι και η υιοθέτηση επιθετικών στρατηγικών άμυνας, όπως οι εκστρατείες υποστήριξης (συλλογή υπογραφών, δημόσιες επιστολές) ή η διεθνοποίηση των προβλημάτων, ως μέσων άσκησης πίεσης στις κυβερνήσεις, πρακτικές που θα κληροδοτηθούν και στη Μεταπολίτευση. Ακόμη οι αντικρουόμενες αποφάσεις των κρατικών θεσμών –*Οι Εληές* απαγορεύτηκαν από την κρατική λογοκρισία, αλλά βραβεύτηκαν από το κρατικό Φεστιβάλ, ο *Αλέξανδρος* περικόπηκε αρχικά για να δικαιωθεί στην πορεία– αποτελούν ενδείξεις ότι οι διεργασίες για εκδημοκρατισμό και συμπερίληψη στον χώρο του κινηματογράφου άγγιζαν και τον κρατικό μηχανισμό που πραγματοποιούσε δειλά, αλλά αξιόλογα βήματα φιλελευθεροποίησης. Η σπουδαιότητα και η απελευθερωτική δυναμική αυτών των ρωγμών αναγνωρίστηκαν από την Τόνια Μαρκετάκη που υποδέχθηκε τη βράβευση των *Ελεηών* ως τομή:

Άξια συγχαρητηρίων είναι η επιτροπή για την απρόβλεπτη τόλμη της σχετικά με τις «Ελεηές». Κανείς δεν περίμενε ότι θα ήταν δυνατό να μείνη ανεπηρέαστη από την επέμβασι του Εισαγγελέως και τις πιέσεις του ισχυρού Τύπου. Η βράβευσι του Κολλάτου δεν είναι μόνο απόδοσι δικαιοσύνης, αλλά και ένας σταθ-

104. εφ. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 27 Οκτωβρίου 1966.

105. Το νομοθετικό πλαίσιο που επέβαλλε την προληπτική λογοκρισία των ταινιών είχε οριστικοποιηθεί στη διάρκεια της Κατοχής (Ν.Δ. 1108/1942).

106. εφ. *Η Αυγή*, 28 Οκτωβρίου 1966.

μός για τον κινηματογράφο μας γενικώτερα: Φανερώνει ότι οι προκαταλήψεις αρχίζουν να υποχωρούν και ο δρόμος ανοίγεται για την εξέλιξι του κινηματογράφου μας πέρα από τα επιβεβλημένα μέχρι σήμερα όρια[107].

Η σύγκρουση των ταινιών του Κολλάτου με τη λογοκρισία και οι ρωγμές που επέφερε στον «κανόνα» αποτελούν έκφραση της μάχης που δόθηκε στο εσωτερικό του ελληνικού κινηματογράφου, αλλά και σε θεσμικό επίπεδο, για τη διαστολή των ορίων του επιτρεπτού, για τον επαναπροσδιορισμό του τι μπορεί να ειπωθεί και να αναπαρασταθεί στη μεγάλη οθόνη και να εισαχθεί στη δημόσια σφαίρα. Ωστόσο η διεύρυνση των ορίων της κινηματογραφικής αναπαράστασης, που είχε ως προϋπόθεση και την κατάργηση της προληπτικής λογοκρισίας, θα μείνει μια από τις μεγαλύτερες εκκρεμότητες, στο πεδίο του πολιτισμού, που η βίαιη παρεμβολή της Χούντας θα αναβάλλει για τη Μεταπολίτευση. Εντούτοις, ο καλλιτεχνικός ελληνικός κινηματογράφος, που μέσα στα χρόνια της δικτατορίας απέκτησε μια πιο συγκροτημένη ταυτότητα ως Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος, θα βρει γρήγορα αφηγηματικές και εικονογραφικές διεξόδους –όπως η αλληγορία και η κρυπτική γραφή– που θα επεκτείνουν δραστικά το εύρος των αναπαραστατικών του δυνατοτήτων δίνοντας τη μάχη κυρίως στο πεδίο του πολιτικού και της ένταξης των απωθημένων αριστερών αφηγήσεων στον κινηματογραφικό κανόνα.

Μαρία Χάλκου

107. εφ. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 29 Σεπτεμβρίου 1964.