

Open Journal of Animation, Film and Interactive Media in Education and Culture [AFIMinEC]

Vol 5, No 2 (2024)

Anniversary issue Critical approaches of audiovisual projects.



**Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο.
Τρεις λογοκριμένες ταινίες.**

Παρασκευή Δαμάλα

doi: [10.12681/afiinmec.38853](https://doi.org/10.12681/afiinmec.38853)

To cite this article:

Δαμάλα Π. (2024). Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο. Τρεις λογοκριμένες ταινίες. *Open Journal of Animation, Film and Interactive Media in Education and Culture [AFIMinEC]*, 5(2).
<https://doi.org/10.12681/afiinmec.38853>

Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο. Τρεις λογοκριμένες ταινίες.

Παρασκευή Δαμάλα

Κοινωνιολόγος, Θεατρολόγος, M. Ed.

damalapar@gmail.com

Abstract

This study examines the phenomenon of censorship in cinema, focusing on three specific films. Initially, it explores the political dimension of cinema, while also presenting examples of censorship in both global and Greek cinema. Subsequently, three films that were subject to censorship in Greece are analyzed. The films under examination are *Social Decay* (1932) by Stelios Tatassopoulos, *The Outlaws* (1955) by Nikos Koundouros, and *Face to Face* (1966) by Roviros Manthoulis.

Keywords: Censorship, political dimension in cinema, Greek cinema, Koundouros, Tatassopoulos, Manthoulis.

Περίληψη

Η παρούσα μελέτη εξετάζει το φαινόμενο της λογοκρισίας στον κινηματογράφο, εστιάζοντας σε τρεις συγκεκριμένες ταινίες. Αρχικά, διερευνάται η πολιτική διάσταση του κινηματογράφου, ενώ παράλληλα παρουσιάζονται παραδείγματα λογοκρισίας τόσο στον παγκόσμιο όσο και στον ελληνικό κινηματογράφο. Στη συνέχεια, αναλύονται τρεις ταινίες που υπήρξαν αντικείμενο λογοκρισίας στην Ελλάδα. Οι ταινίες που εξετάζονται είναι η *Κοινωνική Σαπίλα* (1932) του Στέλιου Τατασοπούλου, οι *Παράνομοι* (1955) του Νίκου Κούνδουρου και το *Πρόσωπο με Πρόσωπο* (1966) του Ροβήρου Μανθούλη.

Λέξεις κλειδιά: Λογοκρισία, πολιτική διάσταση στον κινηματογράφο, ελληνικός κινηματογράφος, Κούνδουρος, Τατασόπουλος, Μανθούλης.

Εισαγωγή

Ο κινηματογράφος συχνά λειτουργεί ως μηχανισμός αναπαραγωγής ιδεολογιών και βρίσκεται σε διαρκή διαλεκτική σχέση με τις ιστορικές, κοινωνικές, οικονομικές, πολιτικές και αισθητικές συνθήκες μιας κοινωνίας (Χρονοπούλου, 2015, 27). Όλα τα κοινωνικο-πολιτισμικά φαινόμενα εμφορούνται από πολιτικές διαστάσεις, και στην περίπτωση του κινηματογράφου, η πολιτική διάσταση εκδηλώνεται έμμεσα μέσω των θεσμών και της ιδεολογίας, καθώς και άμεσα μέσω της παρέμβασης της πολιτικής εξουσίας. Ιστορικά παραδείγματα αυτής της παρέμβασης περιλαμβάνουν τον μακαρθισμό, το εμπάργκο στον λατινοαμερικανικό κινηματογράφο, την προβολή προπαγανδιστικού υλικού πριν από ταινίες και την επιβολή λογοκρισίας (Δημητρίου, 2011, 113-114).

Για την ανάλυση των ταινιών χρησιμοποιείται η ποιοτική μέθοδος ανάλυσης της κινηματογραφικής αφήγησης, καθώς το ενδιαφέρον εστιάζει στο θέμα της λογοκρισίας που υπέστησαν (Κυριαζή, 2000, 51-55). Σύμφωνα με τη Λυδάκη, οι ποιοτικές μέθοδοι έρευνας, που βασίζονται στην ερμηνευτική προσέγγιση της

πραγματικότητας, αποσκοπούν στην κατανόηση και ερμηνεία των φαινομένων μέσω μιας σε βάθος ανάλυσης συγκεκριμένων περιπτώσεων. Μέσα από την ανάλυση της ταινίας επιχειρείται ένας διάλογος μεταξύ των ιδεών και των στοιχείων τους, με στόχο να αναδειχθεί ο τρόπος με τον οποίο η κινηματογραφική αφήγηση ενόχλησε την πολιτική εξουσία σε τρεις διαφορετικές περιόδους στην Ελλάδα (Λυδάκη, 2008, 92). Οι ταινίες επιλέχθηκαν επειδή δημιουργήθηκαν κατά περιόδους κρίσιμων κοινωνικών και πολιτικών αλλαγών. Ειδικότερα, οι ταινίες που δημιουργήθηκαν πριν και κατά τη διάρκεια της δικτατορίας των συνταγματαρχών, αποτελούν ένα σημαντικό δείγμα της καλλιτεχνικής αντίστασης και της κοινωνικής κριτικής της εποχής. Επιπλέον, οι ταινίες εστιάζουν σε θέματα που είναι διαχρονικά και κοινωνικά σημαντικά, όπως η κοινωνική ανισότητα, η πολιτική καταπίεση, και η ανθρώπινη ψυχολογία. Η ανάλυσή τους αποκαλύπτει πώς τα κοινωνικά και πολιτικά θέματα της εποχής τους επηρεάζουν την τέχνη και την κοινωνία.

1. Πολιτική διάσταση του κινηματογράφου

Ο κινηματογράφος επηρεάζει τη συνείδηση των θεατών και αναπόφευκτα ενσωματώνει πολιτική διάσταση. Η έμμεση πολιτική λειτουργία του κινηματογράφου εκδηλώνεται μέσω της ιδεολογικής επιρροής και της μερικής ταύτισης των θεατών με τους χαρακτήρες της ταινίας. Μέσω των ηρώων, της πλοκής και των διαλόγων, η κυρίαρχη ιδεολογία του σκηνοθέτη και των δημιουργών μεταδίδεται στο κοινό (Δημητρίου, 2011, 128).

Η ιδεολογία εισάγεται στην ταινία μέσω όλου του πλαισίου της κινηματογραφικής διαδικασίας, αρχής γενομένης από το στάδιο της προετοιμασίας, με τους όρους που θέτει ο παραγωγός και τους οικονομικούς περιορισμούς, συνεχίζοντας με το στάδιο της συγγραφής και παραγωγής, της διανομής, της κριτικής, της διαφήμισης, της προβολής, και τις σχέσεις μεταξύ των δημιουργών της ταινίας και των θεατών με το σύστημα εξουσίας και την πολιτισμική τους αντανάκλαση (Δημητρίου, 2011, 119).

Η τεράστια απήχηση του κινηματογράφου στο κοινό έχει προκαλέσει και συνεχίζει να προκαλεί προβληματισμό στις κυρίαρχες τάξεις, καθώς υπάρχει ανησυχία για την επίδραση που μπορεί να έχει στον τρόπο σκέψης και συμπεριφοράς των μελών άλλων κοινωνικών τάξεων. Η επιβολή λογοκρισίας από το 1910 αποτελεί σαφή ένδειξη της ανησυχίας της εξουσίας (Sorlin, 1991, 113). Ο κινηματογράφος είναι σχετικά εύκολα ελεγχόμενος από την κρατική εξουσία, ειδικά όταν αυτή διαθέτει λογοκριτικούς, προληπτικούς και κατασταλτικούς μηχανισμούς για να περιορίσει την έκφραση των δημιουργών ή να απαγορεύσει την προβολή ταινιών (Ανδρίτσος, 2015, 35).

Η πιο εμφανής πολιτική επέμβαση είναι η λογοκρισία, η οποία δεν έχει επιβληθεί με την ίδια αυστηρότητα σε άλλες τέχνες όπως στον κινηματογράφο. Μία ταινία κατατάσσεται στον πολιτικό κινηματογράφο όταν θίγει άμεσα ένα πολιτικό ζήτημα. Ωστόσο, έχουν υποστεί διωγμό και ταινίες που δεν θίγουν καθαρά πολιτικά ζητήματα, καθώς ακόμα και η αποσιώπηση της πολιτικής διάστασης συνιστά πολιτική τοποθέτηση. Η τέχνη ως κοινωνικό προϊόν δεν είναι ανεξάρτητη από την πολιτική, δεδομένου ότι η τέχνη υλοποιείται μέσω ενεργών ατόμων που φέρουν ιδεολογία και υποκειμενικότητα. Ό,τι εκφράζεται, καθώς και ό,τι αποσιωπάται, η επιλογή των πλάνων και το μοντάζ, συνιστούν πολιτική τοποθέτηση. Η λογοκρισία άρχισε να

χαλαρώνει μετά το 1954, εν μέρει λόγω της εισβολής της τηλεόρασης και της επίδρασης που είχε στο κοινό (Δημητρίου, 2011, 127-130).

2. Λογοκρισία στον παγκόσμιο κινηματογράφο

Η λογοκρισία στις ΗΠΑ θεσπίστηκε το 1909, και το 1921 εφαρμόστηκε ο Κώδικας Χείζ. Σύμφωνα με τον Κώδικα Χείζ, καμία ταινία δεν έπρεπε να υποβαθμίζει τα ηθικά κριτήρια των θεατών, να προάγει τη συμπάθεια προς τους εγκληματίες, να προβάλλει λανθασμένα πρότυπα ζωής ή να γελοιοποιεί τους νόμους, ούτε να δημιουργεί την αίσθηση ότι η παραβίασή τους είναι αποδεκτή. Συγκεκριμένα, απαγορεύτηκαν το γυμνό, η γελοιοποίηση της θρησκείας, η προβολή χρήσης ναρκωτικών και κατανάλωσης αλκοόλ, καθώς και η χρήση προσβλητικών λέξεων και φράσεων. Επιπλέον, οι σκηνές φόνου και έντονου πάθους έπρεπε να αποφεύγονται. Το 1968, ο Κώδικας Χείζ και η αντίστοιχη λογοκρισία αντικαταστάθηκαν από ένα σύστημα σήμανσης με συμβουλευτικό χαρακτήρα, το οποίο δεν απαγόρευε αλλά αξιολογούσε το περιεχόμενο των ταινιών (Ανδρίτσος, 2015, σ. 39).

Στην Αγγλία, η λογοκρισία καθιερώθηκε το 1912 ως αυτολογοκρισία από τις εταιρείες παραγωγής, με αποτέλεσμα την απαγόρευση προβολής πολλών ταινιών. Στη Γαλλία, τη Ρωσία, την Ινδία και πολλές άλλες χώρες, απαγορεύτηκαν προβολές συγκεκριμένων ταινιών, όπως το *Θωρηκτό Ποτέμκιν* (Eisenstein, 1925), ο *Ιβάν ο Τρομερός* (Eisenstein, 1945) και το *Μονοπάτι της Δόξας* (Kubrick, 1957). Στη Γερμανία, μετά από βίαιες ναζιστικές εκδηλώσεις, απαγορεύτηκε η ταινία *Ουδέν Νεώτερον από το Δυτικό Μέτωπο* (Milestone, 1930) (Δημητρίου, 2011, 115).

Το 1934, στην Ιαπωνία, λήφθηκαν δραστικά μέτρα κατά των προοδευτικών καλλιτεχνών, με πολλές ταινίες να υπόκεινται σε διωγμούς ή αποκλεισμό από τη διανομή, ή να απαγορεύονται από τη λογοκρισία. Επίσης, πραγματοποιήθηκαν πολλές επεμβάσεις και περικοπές σε ταινίες, όπως το *Αποκάλυψη Τώρα* (Corpora, 1979) (Δημητρίου, 2011, 116-117).

3. Η λογοκρισία στην Ελλάδα

Κατά την περίοδο 1945-1974, η Ελλάδα υπήρξε μάρτυρας εκτενούς λογοκρισίας στον κινηματογράφο. Ο Νόμος 1108/1942, ο οποίος παρέμεινε σε ισχύ μέχρι το 1974, επέβαλε στους παραγωγούς ταινιών την υποβολή περιλήψεων της υπόθεσης, του πλήρους κειμένου των διαλόγων, καθώς και των ονομάτων των συντελεστών, για την απόκτηση άδειας γυρίσματος. Η επιτροπή λογοκρισίας είχε τη δυνατότητα να απαγορεύσει τη δημόσια προβολή μιας ταινίας σε εθνικό ή τοπικό επίπεδο, να αφαιρέσει σκηνές ή να τροποποιήσει τον τίτλο της ταινίας. Η άσκηση της λογοκρισίας κατέτασσε τις ταινίες σε δύο βασικές κατηγορίες: εκείνες που παρουσίαζαν ανατρεπτικές πολιτικές ή κοινωνικές ιδέες και εκείνες που θεωρούνταν τολμηρές ή ερωτικές, οι οποίες θεωρούνταν επιβλαβείς για τη νεολαία και ασύμβατες με τις παραδόσεις της ελληνικής κοινωνίας (Ανδρίτσος, 2015, σ. 36).

Το 1947, η ταινία του Νίκου Τσιφόρου *Τελευταία Αποστολή* απαγορεύτηκε δύο ημέρες μετά την προβολή της, κατόπιν αιτήματος του Γενικού Επιτελείου Στρατού και του Υπουργείου Ασφαλείας. Ο λόγος για την απαγόρευση ήταν μια σκηνή στην οποία η γυναίκα ενός Έλληνα αξιωματικού γίνεται ερωμένη ενός Γερμανού αξιωματικού (Γρηγορίου, 1988, 80-81).

Το 1958, η ταινία του Νίκου Κούνδουρου *Οι Παράνομοι* απαγορεύτηκε μια εβδομάδα μετά την πρώτη προβολή της, λόγω της άρνησης του σκηνοθέτη να αφαιρέσει τη σκηνή όπου οι χωροφύλακες σκοτώνουν έναν από τους παράνομους τη στιγμή που παραδίδεται (Σολδάτος, 2002, 95).

Το 1961, η προβολή της ταινίας *Συνοικία το Όνειρο* του Αλέκου Αλεξανδράκη διακόπηκε, και οι ταινίες *Τα Ματόκλαδα Σου* Λάμπουν του Κώστα Φέρρη και *Σαββατόβραδα* του Πάνου Παπακυριακόπουλου απαγορεύτηκαν, καθώς θεωρήθηκαν ότι δυσφήμιζαν τουριστικά τη χώρα με την παρουσίαση άθλιων κοινωνικών καταστάσεων και ρεμπέτικων τραγουδιών (Ανδρίτσος, 2015, σ. 37). Το 1964, απαγορεύτηκε το ντοκιμαντέρ *Εκατό Ώρες του Μάη* των Δήμου Θεού και Φώτου Λαμπρινού. Το 1966, η ταινία *Μπλόκο* του Άδωνη Κύρου απαγορεύτηκε πέντε μήνες μετά την πρώτη προβολή, λόγω της απόφασης του υφυπουργού Προεδρίας Γεωργίας να αφαιρεθεί πλάνο με κομμουνιστικό σύνθημα (Ανδρίτσος, 2015, σ. 37).

Κατά τη διάρκεια της χούντας, η λογοκρισία εντάθηκε, με την εφαρμογή του υφιστάμενου νομοθετικού πλαισίου με μεγαλύτερη αυστηρότητα και την απαγόρευση δημόσιας προβολής πολλών ταινιών, καθώς και την περικοπή σκηνών από άλλες. Η επιτροπή λογοκρισίας της Χούντας επανεξέτασε τις ταινίες που είχαν λάβει άδεια προβολής πριν από το πραξικόπημα και απαγόρευσε ως πολιτικά επικίνδυνες τις ταινίες *Πρόσωπο με Πρόσωπο* του Ροβήρου Μανθούλη, *Κιέριον* του Δήμου Θεού και *Οι Βοσκοί της Συμφοράς* του Νίκου Παπαδάκη, ενώ έγιναν περικοπές σε παλαιότερες ταινίες (Ανδρίτσος, 2015, σ. 38).

Η δικτατορία συνέλαβε, φυλάκισε και εξόρισε αρκετούς από τους εκπροσώπους της νέας γενιάς κινηματογραφιστών, όπως η Τώνια Μαρκετάκη και ο Παντελής Βούλγαρης, ενώ άλλους, όπως ο Κώστας Φέρρης και ο Δήμος Θεός, τους ανάγκασε σε εξορία. Οι κινηματογραφιστές καταγράφουν την πραγματικότητα της ελληνικής κοινωνίας μέσω των ταινιών τους (Λαμπρινός, 2013, 226). Η ανοιχτή επιστολή του Γ. Σταμπουλόπουλου περικόπηκε προκειμένου να λάβει άδεια προβολής στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, αλλά τελικά απαγορεύτηκε η προβολή της με παρέμβαση του James Paris και απόφαση της επιτροπής (Λαμπρινός, 2013, 227).

Μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας, ταινίες που είχαν απαγορευτεί, όπως *Πρόσωπο με Πρόσωπο* του Ροβήρου Μανθούλη, *Κιέριον* του Δήμου Θεού και *Z* του Κώστα Γαβρά, επανήλθαν στις αίθουσες. Ωστόσο, η λογοκρισία συνέχισε να παρεμβαίνει (Ανδρίτσος, 2015, σ. 38).

Το 1975, η γνωμοδοτική επιτροπή κινηματογραφίας του Υπουργείου Προεδρίας αποφάσισε τη μη συμμετοχή της ταινίας *Θίασος* (Αγγελόπουλος, 1975) στο Φεστιβάλ Κανών. Το 1977, οι ταινίες *Μαντούδι '76* (Αντωνόπουλος, 1977) και *Παιδεία* (Τυπάλδος, 1977) προβλήθηκαν στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης με μεγάλες περικοπές. Το 1978, απαγορεύτηκε η ταινία *1922* του Νίκου Κούνδουρου, η οποία προβλήθηκε το 1981 μετά την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία. Το 1979, η ταινία *Η Καγκελόπορτα* του Δημήτρη Μακρή απαγορεύτηκε, αλλά τελικά προβλήθηκε στις αίθουσες ως ακατάλληλη. Το 1980, η ταινία *Τα Κουρέλια Τραγουδάνε Ακόμα* του Νίκου Νικολαΐδη απαγορεύτηκε αρχικά λόγω "υπερβολικής σκληρότητας", και ο Βασίλης Ραφαηλίδης καταδικάστηκε σε φυλάκιση για κείμενό του που δημοσιεύτηκε στο Έθνος στις 17/10/1980. Το 1981, το ντοκιμαντέρ *Η Δίκη της Χούντας* του Θεοδόση Θεοδοσόπουλου απαγορεύτηκε, αλλά τελικά προβλήθηκε στους κινηματογράφους μετά την εκλογική νίκη του ΠΑΣΟΚ τον Οκτώβριο της ίδιας χρονιάς (Ανδρίτσος, 2015, σ. 39).

Η αντίδραση κατά της λογοκρισίας προήλθε κυρίως από άτομα του αριστερού πολιτικού χώρου. Ενώ δεν αμφισβητήθηκε συνολικά η λογοκρισία, καθώς θεωρήθηκε αναγκαία για την προστασία του κοινού και κυρίως των νέων από χυδαίες ταινίες, μετά το 1974 οι κινηματογραφιστές συμμορφώθηκαν με την υπάρχουσα κατάσταση, γεγονός που οδήγησε σε αυτολογοκρισία. Οι περισσότεροι δημιουργοί απέφευγαν να ασχοληθούν με επικίνδυνα θέματα, ενώ οι παραγωγοί, για να αποφύγουν οικονομικές ζημιές, απέρριπταν προτάσεις που ενείχαν κινδύνους παρέμβασης της λογοκρισίας (Ανδρίτσος, 2015, σ. 42).

4. Λογοκριμένες ταινίες

4.1. Κοινωνική Σαπίλα (1932) του Στέλιου Τατασόπουλου

4.1.1. Υπόθεση ταινίας

Ο Ντίνος Βρισθένης, ένας φτωχός φοιτητής του Πανεπιστημίου Αθηνών, αναγκάζεται να εγκαταλείψει τις σπουδές του λόγω οικονομικών δυσκολιών και αναζητά εργασία. Καταφέρνει να βρει θέση ως ηθοποιός σε έναν θίασο, όπου γνωρίζει και ερωτεύεται την πρωταγωνίστρια Νίκη. Όταν εκείνη, ενδίδοντας στις υποσχέσεις ενός βιομήχανου για ένα λαμπρό μέλλον, τον εγκαταλείπει, ο Ντίνος, συντετριμμένος, αποχωρεί από το θέατρο. Περιπλανιέται σε σκοτεινά στέκια και, λίγο πριν την πλήρη εξαθλίωση, εντοπίζεται και φροντίζεται από μια ομάδα καπνεργατών, οι οποίοι του εξασφαλίζουν εργασία σε εργοστάσιο. Στο εργοστάσιο, βιώνει την εκμετάλλευση των εργατών και συμμετέχει ενεργά στον εργατικό αγώνα, συμβάλλοντας στη δημιουργία ενός σωματείου. Η συμμετοχή του αυτή έχει ως αποτέλεσμα τη φυλάκισή του. Μετά την αποφυλάκισή του, αποφασίζει να αγωνιστεί δυναμικά ενάντια στη κοινωνική διαφθορά και αδικία.

4.1.2. Λογοκρισία ταινίας

Η ταινία αρχικά προγραμματίστηκε να προβληθεί στην αίθουσα Σπλέντιτ του Πειραιά, αλλά η προβολή ακυρώθηκε ύστερα από απόφαση του διευθυντή της αίθουσας, ο οποίος φοβούμενος ποινές φυλάκισης ή εξορίας, αποφάσισε να αναστείλει την προβολή. Ο Τατασόπουλος, ο οποίος ήταν υπεύθυνος για την ταινία, αν και αρχικά προσπάθησε να βρει μια νέα αίθουσα, τελικά κατάφερε να προβάλλει την ταινία σε αίθουσα της Κοκκινιάς υπό συνθήκες τρομοκρατίας και τραμπουκισμού. Ειδικότερα, πριν από κάθε προβολή, τα σώματα ασφαλείας πραγματοποιούσαν σωματική έρευνα στους θεατές κατά την είσοδό τους στην αίθουσα με σκοπό την εκφοβισμό τους (EPT A.E., 1997, 15:47-15:20).

Η περίοδος μεταξύ των δεκαετιών 1920-1930 υπήρξε ιδιαίτερα ταραχώδης, με την περιοχή του Πειραιά να αποτελεί συχνά σημείο σύγκρουσης για το βενιζελικό καθεστώς. Στις λαϊκές γειτονίες, εργατικά και αθλητικά σωματεία, καθώς και το ΚΚΕ, διοργάνωναν εκδηλώσεις και πορείες, γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα την ενίσχυση της αστυνομικής καταστολής. Το 1932, έτος της πτώχευσης του ελληνικού κράτους και τελευταίο για την κυβέρνηση του Βενιζέλου, η κατάσταση ήταν εξαιρετικά τεταμένη και η κυβέρνηση εφάρμοσε αυστηρά μέτρα, περιλαμβάνοντας την ακύρωση ή διακοπή πολλών προβολών ταινιών. Το περιοδικό Κινηματογραφικός Αστέρας καταδίκασε αυτή τη λογοκρισία (Χρονοπούλου, 2015, 33).

Παρά τις δυσκολίες, ο Τατασόπουλος επέμεινε στη πραγματοποίηση της προβολής της ταινίας του. Σύμφωνα με την πρωταγωνίστρια της ταινίας, Δανάη

Γρίζου, η ταινία έγινε δεκτή θετικά από το κοινό, το οποίο δεν πτοήθηκε από την παρουσία των αστυνομικών δυνάμεων (EPT A.E., 1997, 15:40-15:59). Από τον Μάιο έως τον Δεκέμβριο του 1932, η ταινία προβλήθηκε σε αίθουσες της επαρχίας, όπως στην Πάτρα, το Αργίριο, την Καλαμάτα και τα Τρίκαλα (Χρονοπούλου, 2015, 34).

Η Χρονοπούλου αναφέρει ότι η ταινία αντιμετώπισε σοβαρά προβλήματα και το μοναδικό αντίγραφο καταστράφηκε κατά τη διάρκεια της κατοχής από τους συνεργάτες των Γερμανών. Αργότερα, στα μέσα της δεκαετίας του 1980, η Αγλαΐα Μητροπούλου, σε συνεργασία με τον Τατασόπουλο, αναζήτησε τα αρνητικά της ταινίας σε αποθήκη του Ρεξ, και τα εργαστήρια της Ταινιοθήκης της Ελλάδος ανέλαβαν την αποκατάστασή της. Η πρώτη αποκατεστημένη βερσιόν της ταινίας κυκλοφόρησε το 1989 (Χρονοπούλου, 2015, 34).

Η λογοκρισία της εποχής υπήρξε ιδιαίτερα αποτελεσματική, καθώς όχι μόνο εμπόδισε τη δημόσια προβολή και αναπαραγωγή της ταινίας, αλλά λειτουργούσε και προληπτικά, αποτρέποντας τη δημιουργία παρόμοιων ταινιών. Ο Τατασόπουλος ανέφερε ότι δεν γύρισε ταινίες με παρόμοιο περιεχόμενο για αρκετά χρόνια, έως το 1952, όταν δημιούργησε την αριστουργηματική μεγάλου μήκους ταινία *Μαύρη Γη* (Χρονοπούλου, 2015, 34).

4.1.3. Ανάλυση ταινίας

Ο σκηνοθέτης της ταινίας επισημαίνει ότι το έργο του είναι πολιτικοκοινωνικό και «διερευνά τη ζωή των ανθρώπων, ιδιαίτερα της νεολαίας, που στερούνται των απαραίτητων πόρων για να σπουδάσουν και καταλήγουν να περιθωριοποιούνται» (EPT A.E., 1997, 06:45 - 06:56).

Ο Αδαμόπουλος σημειώνει ότι «Ο Τατασόπουλος κατέχει μια πρωτοποριακή θέση στον ελληνικό κινηματογράφο, καθώς απομακρύνθηκε από το ελληνικό φολκλόρ και επικέντρωσε την προσοχή του σε ουσιαστικά ανθρώπινα ζητήματα. Δημιούργησε μια ταινία με κοινωνικό προβληματισμό που, ακόμη και σήμερα, αναδεικνύει καταστάσεις που προκαλούν πόνο, όπως προβλήματα βίας, εξουσίας και ναρκωτικών» (EPT A.E., 1997, 07:41 - 07:54).

Η ταινία διαφοροποιείται από τα χαρακτηριστικά μοτίβα των εποχικών ταινιών, που συχνά εστιάζουν σε αγροτικά τοπία και ερωτικά μελόδραμα, παρουσιάζοντας την αντίφαση της αστικής ζωής και των κατοίκων της. Τα πλάνα της ταινίας εναλλάσσονται μεταξύ μεγάλων κτιρίων, ευρύχωρων δρόμων και πολυτελών κατοικιών των βιομηχάνων, καθώς και φτωχών γειτονιών, μικρών σπιτιών εργατών, γκρίζων εργοστασίων και φυλακών. Οι κοινωνικές τάξεις διαχωρίζονται, με τους χαρακτήρες να κατατάσσονται σε «καλούς», άτυχους εργάτες και «κακούς», διεφθαρμένους εργοδότες (Χρονοπούλου, 2015, σ. 38).

Η ταινία επικρίνει την κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα της εποχής, καταγγέλλοντας την ανικανότητα της κοινωνίας να εξασφαλίσει ευημερία για τους πολίτες της, ιδιαίτερα για τους νέους, οι οποίοι οδηγήθηκαν σε ανήθικες και παραβατικές συμπεριφορές. Ο μόνος δρόμος αντίστασης προτείνεται ως η συλλογικότητα και η αλληλεγγύη, αξίες που ενσωματώνονται στην οργανωμένη συνδικαλιστική δράση. Η ταινία «Κοινωνική Σαπίλα» αποτελεί μια από τις πρώτες που καταγράφουν τη δύσκολη θέση των φτωχών και ανέργων εργατών, καθώς και τους αγώνες για την οργάνωση συνδικάτων (M.Z., 2017).

Ο σκηνοθέτης αναφέρει ότι «Η Κοινωνική Σαπίλα υπήρξε μια τολμηρή ταινία για την εποχή της, καταγγέλλοντας την εκμετάλλευση και εξαθλίωση των εργαζομένων, τη σωματεμπορία, το εμπόριο ναρκωτικών και τη βία. Την εποχή εκείνη, όλες αυτές οι καταγγελίες θεωρούνταν πολιτικά επικίνδυνες λόγω του νόμου του ιδιώνυμου, που αποσκοπούσε στην προστασία του κοινωνικού καθεστώτος και είχε αυστηρές ποινές» (Φραγκούλης, 1994-1995).

4.2. Οι παράνομοι (1958) του Νίκου Κούνδουρου

4.2.1. Υπόθεση ταινίας

Η πλοκή της ταινίας εκτυλίσσεται στην Ελλάδα αμέσως μετά το πέρας του εμφυλίου πολέμου. Ο Πέτρος επιστρέφει στο χωριό του έπειτα από τρία χρόνια εγκλεισμού σε στρατόπεδο συγκέντρωσης και ανακαλύπτει τον άνδρα που τον είχε προδώσει. Για να εκδικηθεί, τον σκοτώνει. Προκειμένου να αποφύγει τη σύλληψη από την αστυνομία, καταφεύγει στα βουνά, όπου συναντά δύο άλλους φυγάδες, τον Κοσμά και τον Αργύρη. Ο Κοσμάς είναι επαναστάτης και φυγόδικος, ο οποίος παραδέχεται ότι η ζωή του έχει καταστραφεί και το μόνο που επιθυμεί είναι να παραμείνει ήρεμος. Ο Αργύρης, νεαρός αγρότης, είχε συγκρουστεί με τον αδερφό του για ένα κτήμα, με αποτέλεσμα να τον σκοτώσει.

Όταν οι τρεις φυγάδες συνειδητοποιούν ότι έχουν περικυκλωθεί από τη χωροφυλακή, αποφασίζουν να εγκαταλείψουν το βουνό και να κατευθυνθούν προς τη θάλασσα, ελπίζοντας να βρουν ένα καϊκι για να διαφύγουν στην απέναντι πλευρά. Χωρίς χρήματα, διαπράττουν νέο έγκλημα σκοτώνοντας έναν πλούσιο αγρότη για να αποκτήσουν χρήματα. Αυτό το νέο έγκλημα τους περιπλέκει ακόμα περισσότερο. Ανάγκαστοι, καταφεύγουν και πάλι στα βουνά, παίρνοντας μαζί τους τη Μαρία, μια νεαρή γυναίκα που ήταν αυτόπτης μάρτυρας του φόνου και που φοβούνται μήπως τους προδώσει.

Η έλλειψη νερού και η συνεχής πίεση οδηγούν τους φυγάδες στην απώλεια του κουράγιου και της εμπιστοσύνης μεταξύ τους. Ο Κοσμάς αισθάνεται ότι η ώρα της κάθαρσης έχει φτάσει και, αν και δεν φοβάται πια τον θάνατο, αποφασίζει να δώσει τη δική του τελική μάχη. Πείθει τους υπόλοιπους να τον ακολουθήσουν προς τη θάλασσα, και, παρόλο που κυνηγούνται από οπλισμένους χωροφύλακες, καταφέρνουν με δυσκολία να φτάσουν στην ακτή, εξουθενωμένοι. Εκεί, μια ομάδα περιπλανώμενων μουσικών τους αναγνωρίζει. Ο Κοσμάς, προαισθανόμενος το επικείμενο τέλος, αρνείται να επιστρέψει στα βουνά.

Όταν φτάνει το καϊκι, είναι πλέον αργά για να δραπετεύσουν, καθώς η χωροφυλακή τους έχει ήδη περικυκλώσει. Ο Κοσμάς προτείνει στον Πέτρο να πάρει τη Μαρία και να φύγει, ενώ ο ίδιος κατανοεί ότι το τέλος του είναι αναπόφευκτο. Μένει πίσω και τελικά σκοτώνεται σε μια τελευταία προσπάθεια να κρατήσει μακριά τους οπλισμένους άνδρες, δίνοντας έτσι την ευκαιρία στους άλλους να σωθούν.

4.2.2. Λογοκρισία ταινίας

Το 1957, ο Νίκος Κούνδουρος υποβάλλει το σενάριο της ταινίας του προς έγκριση στην Επιτροπή Λογοκρισίας, η οποία το απορρίπτει, με αποτέλεσμα η ταινία να μην λάβει άδεια παραγωγής. Παρά την απόρριψη, ο Κούνδουρος, με μια μικρή ομάδα τεχνικών και ηθοποιών, αναλαμβάνει την παραγωγή της ταινίας στα Μετέωρα, όπου φιλοξενείται σε ένα μοναστήρι και ολοκληρώνει την ταινία (Ρούσσο, 2017).

Τον Μάιο του 1958, η ταινία αρχίζει να προβάλλεται στους κινηματογράφους. Η Επιτροπή Λογοκρισίας αποφασίζει να χορηγήσει άδεια προβολής με την προϋπόθεση ότι θα αφαιρεθεί η σκηνή της εν ψυχρώ δολοφονίας ενός αντάρτη, ο οποίος είναι άοπλος και παραδίδεται στους αστυφύλακες (Ρούσσος, 2017). Ο Κούνδουρος αρνείται να περικόψει τη σκηνή και να επιβάλει λογοκρισία στο έργο του, δηλώνοντας ότι ένιωσε ταπείνωση (Δούβλης, 2013, 15:28-15:31). Ως εκ τούτου, αποφασίζει να διακόψει την προβολή της ταινίας (Ρούσσος, 2017).

Το 1959, η ταινία συμμετέχει στο επίσημο διαγωνιστικό τμήμα του Διεθνούς Κινηματογραφικού Φεστιβάλ του Βερολίνου (Μπερλινάλε), όπου λαμβάνει εξαιρετικά θετικά σχόλια από κριτικούς και κοινό. Επόμενη προβολή της ταινίας πραγματοποιείται το 1960 από το BBC (Ρούσσος, 2017).

Στις 5 Σεπτεμβρίου 1970, η ταινία απαγορεύεται από την Επιτροπή Λογοκρισίας της Χούντας, λόγω του «αντικοινωνικού θέματος, που είναι ασυμβίβαστο με τα ελληνικά ήθη και έθιμα, εξαιτίας εγκληματικών πράξεων» (Δούβλης, 2013, 15:54-16:08). Το Νοέμβριο του 1998, η ταινία προβάλλεται για πρώτη φορά στην Ελλάδα σε ολοκληρωμένη μορφή, χωρίς περικοπές, κατά τη διάρκεια του Διεθνούς Κινηματογραφικού Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Τον Ιούνιο του 2008, με αφορμή τη συμπλήρωση 50 χρόνων από την πρώτη προβολή της ταινίας, κυκλοφορεί σε επανέκδοση μία director's cut εκδοχή της (Ρούσσος, 2017).

4.2.3. Ανάλυση ταινίας

Η ταινία του Κούνδουρου περιγράφει την ελληνική πραγματικότητα, που μόλις έχει Η ταινία του Νίκου Κούνδουρου, η οποία επανέρχεται στα δράματα της φυλής που επεξεργάζεται ο σκηνοθέτης σε πολλές από τις δουλειές του, εστιάζει στην μεταβατική περίοδο μετά τον εμφύλιο πόλεμο, αναδεικνύοντας το ερώτημα του Δράκου: «Γιατί, άραγε, οι Έλληνες σφαγιάζονται μεταξύ τους;» (Ρούσσος, 2017). Η ταινία αναδεικνύει κοινωνικά ζητήματα της εποχής, κάτι που αποτέλεσε πρόκληση λόγω της αυστηρής λογοκρισίας και του κρατικού ελέγχου. Ο Κούνδουρος καταδικάζει τη διαφθορά, την αχρειότητα, και την προδοσία των μεγάλων ιδανικών (Ρούσσος, 2017).

Η χρονική και γεωγραφική τοποθέτηση των ηρώων και της εποχής στην ταινία δεν είναι σαφής, επιτρέποντας στους χαρακτήρες να ενταχθούν σε ποικίλες χρονικές περιόδους και τοποθεσίες. Το κύριο θέμα της ταινίας φαίνεται να μην είναι ο εμφύλιος πόλεμος, αλλά η προσωπική διαδρομή των ατόμων που βρίσκονται στο περιθώριο της κοινωνίας, καθώς και η παρανομία με πολιτικά ή ηθικά κίνητρα (Ανώνυμος, 2010).

Ο Κούνδουρος αναφέρει ότι «Γύρισα τους *Παράνομους* με θέμα προερχόμενο από τη σιωπή που ακολούθησε τον Εμφύλιο και τα σκοτάδια της ανελέητης λογοκρισίας. Από πείσμα και αφέλεια προσπάθησα να αγγίξω τις ανοιχτές πληγές του τόπου, χωρίς να κατανοήσω ότι ο γρηγορότερος δρόμος για να ξεφύγουμε από την καταχνιά ήταν η λήθη, τόσο για τους νικητές όσο και για τους ηττημένους. Η ταινία γυρίστηκε στα έρημα Μετέωρα, με την ελπίδα ότι δεν θα υπήρχαν χωροφύλακες για να ζητούν άδεια, την οποία φυσικά δεν είχα. Με τη γενναιόδωρη υποστήριξη του Φίνου, ο οποίος πίσω από το ειρωνικό του χαμόγελο έκρυβε τη ζεστασιά και τον συναισθηματισμό ενός φίλου, αποτυπώθηκε η θλίψη και η απελπισία του καταδιωκόμενου αριστερού. Εν αναμονή της λογοκρισίας στην Αθήνα, αναζήτησα τη

σιωπή και τα επιβλητικά βράχια των Μετεώρων για να αντικαταστήσουν τα λόγια που δεν μπορούσαν να ειπωθούν» (Ρούσσος, 2017).

Σύμφωνα με τον Κούνδουρο, το περιστατικό της δολοφονίας του παράνομου που παραδίδεται είναι πραγματικό γεγονός που πληροφορήθηκε από εφημερίδες (Δούβλης, 2013, 15:07-15:10). Ο σκηνοθέτης δήλωσε ότι δημιούργησε μια ταινία που ήξερε ότι δεν θα είχε μακροχρόνια διάρκεια (Ρούσσος, 2017), την οποία χαρακτήρισε ως ταινία οργής. Σχολιάζοντας την, ανέφερε ότι «Η αντίσταση είχε πνιγεί, οι τρόποι έκφρασης των αγωνιστών είχαν καταργηθεί κάτω από τη βία ενός αστυνομικού κράτους. Θέλησα να αποτίσω φόρο τιμής στον αντάρτη των βουνών, στον ταπεινωμένο και εξευτελισμένο Έλληνα, που κράτησε ψηλά τη Ρωμοσύνη» (Paramichos, 2008).

Ο τόπος της ταινίας είναι το βουνό, ένα τοπίο που αναγνωρίζουν οι θεατές και δεν τους ξαφνιάζει το γεγονός ότι οι τρεις ήρωες έχουν καταφύγει εκεί. Είναι το μέρος που θα τους προστατεύσει από τους χωροφύλακες (Ανώνυμος, 2010). Ο Πέτρος, ο πρωταγωνιστής, παρουσιάζει στοιχεία ηθικής συμπεριφοράς. Η δολοφονία που διαπράττει δικαιολογείται από τα «αγαθά» κίνητρα του, καθώς επιδιώκει εκδίκηση για τον πατέρα του και τους συντρόφους του (Ανώνυμος, 2010). Η ταινία δεν απεικονίζει τον Πέτρο ως κακό, αλλά ως συμπαθητικό ήρωα που σκοτώνει τον προδότη. Ωστόσο, η συμμετοχή του στη ληστεία και στο φόνο αλλάζει την ηθική του κατάσταση, μετατρέποντάς τον σε κακοποιό και δολοφόνο. «Ίσως ο σκηνοθέτης επιδιώκει να τους παρουσιάσει ως ήρωες μιας τραγωδίας. Εάν υπήρξε μια “μοίρα” που οδήγησε κάποιον ήρωά του να σκοτώσει τον προδότη (υπακούοντας σε μια ακαταμάχητη εσωτερική ώθηση να αποδώσει κάθαρση σε μια αμαρτία) ή να καταφύγει στην κλοπή και την αρπαγή (εφόσον δεν μπορούσε να επιβιώσει στα βουνά), δεν υπάρχει τίποτα που να τους υποχρεώνει στην κλοπή και το φόνο, και σε αυτό το σημείο έχουν πάντα την ελευθερία επιλογής» (Ρούσσος, 2017).

4.3. Πρόσωπο Με Πρόσωπο (1966) του Ροβήρου Μανθούλη

4.3.1. Υπόθεση ταινίας

Η υπόθεση της ταινίας εξελίσσεται στην πολυτάραχη εποχή του μεταπολέμου. Ο νεαρός Δημήτρης Εμμανουήλ, καθηγητής αγγλικής φιλολογίας από τη Θεσσαλονίκη σχεδιάζει να φύγει για την Αυστραλία. Οι διαδικασίες είναι όμως πολύ αυστηρές και επειδή δεν έχει πατέρα, η βίζα του αργεί να εγκριθεί. Για να βγάλει το μεροκάματο δίνει μαθήματα αγγλικών και έτσι προσλαμβάνεται κατά τύχη από έναν μεγαλοεπιχειρηματία, που ήρθε από την Αλεξάνδρεια.

Ο Δημήτρης πέφτει μέσα σε μια κοινωνία, που έχει τους δικούς της νόμους και ρυθμούς. Στο κέντρο της Αθήνας, στο ρετιρέ μιας υπερπολυτελούς πολυκατοικίας του ανοίγεται ένας αστικός μικρόκοσμος της χλιδής και της υποκρισίας. Ο πατέρας θέλει να αρραβωνιάσει την κόρη του, τη Βαρβάρα με έναν πλούσιο Εγγλέζο και ο Δημήτρης πρέπει να της μάθει αγγλικά μέσα σε δεκαπέντε ημέρες.

Ο Δημήτρης προσπαθεί να ανταπεξέλθει, αλλά το σπίτι είναι ένα τρελοκομείο. Ο πατέρας ασχολείται μόνο με τις επιχειρήσεις του, ενώ οι εργάτες στους δρόμους διαδηλώνουν, ο νεαρός τεντιμπόης ρίχνεται στην υπηρετρία, η μητέρα παίζει συνέχεια κουμκάν με τέσσερις φιλενάδες της, μια από αυτές και μια ξεπεσμένη αρχόντισσα από την Μόσχα που με την επανάσταση κατέφυγε στην Οδησό, από εκεί στην

Κωνσταντινούπολη για να καταλήξει στην Αθήνα, ενώ το προσωπικό ονειροπολεί ένα καλύτερο αύριο.

Τελικά, αντί να της μάθει αγγλικά, ο Δημήτρης περιπλέκεται σε όλο και πιο περίεργες καταστάσεις, βγάζει βόλτα το σκύλο, βλέπει την παρέλαση από το μπαλκόνι, και τελικά ξεναγεί το μέλλοντα γαμπρό στην Αθήνα. Οι συνεχείς αντιφάσεις και το παράλογο της κατάστασης του προξενούν παραισθήσεις, ονειροπολεί τρυφερές σκηνές και ερωτικούς δεσμούς με τη μητέρα και την κόρη και ταλαντεύεται ανάμεσα στα αισθήματα ενοχής και αδιεξόδου, για να αποφασίσει τελικά να απελευθερωθεί και να τους δώσει όλους τα παπούτσια στο χέρι. Η ταινία τελειώνει με έναν μακρύ αφελή μονόλογο της Βαρβάρας που χωρίς να το ξέρει ακούγεται στο δρόμο μέσα από το θυροτηλέφωνο.

4.3.2. Λογοκρισία ταινίας

Η ταινία είναι καυστική και συνιστά μια έντονα πολιτική διαμαρτυρία, με αφορμή τα Ιουλιανά του 1965. Γυρίστηκε το 1966, σε μια εποχή που χαρακτηριζόταν από αυστηρή και διαρκή λογοκρισία, η οποία είχε θεσπιστεί από τη δικτατορία του Μεταξά. Είναι πιθανώς η πρώτη πολιτική ταινία της συγκεκριμένης περιόδου. Ο σκηνοθέτης Μανθούλης, προκειμένου να αποφύγει τις περιοριστικές διαδικασίες, δεν υπέβαλλε το σενάριο στην επιτροπή λογοκρισίας, αλλά γύρισε την ταινία χρησιμοποιώντας την άδεια που είχε λάβει για ένα προηγούμενο ντοκιμαντέρ (Σφυρόερα, χ.χ.).

Η ταινία επιδιώκει να αναδείξει τις δικτατορικές τάσεις που απειλούσαν την πολιτική νομιμότητα και τις ελευθερίες στην Ελλάδα, απεικονίζοντας ως καρικατούρα την αναδυόμενη νεόπλουτη τάξη των εφοπλιστών και των κατασκευαστών. Αυτή η τάξη διακρίνεται για την ανέγερση νέων, αισθητικά απαράδεκτων οικοδομών στην Αθήνα, οι οποίες καταστρέφουν τα παλιά και όμορφα κτίρια (Σφυρόερα, χ.χ.).

Η ταινία προβλήθηκε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1966, κερδίζοντας εντυπωσιακά σχόλια από τους ξένους κριτικούς και αποσπώντας το Χρυσό Βραβείο Σκηνοθεσίας. Η υποδοχή του κοινού ήταν τόσο θερμή, που οι θεατές περίμεναν τον σκηνοθέτη στην έξοδο, τον σήκωσαν στους ώμους τους και τον οδήγησαν στους έκπληκτους Γάλλους κριτικούς που τον περίμεναν στο καφενείο για συνέντευξη. Το 1967, η ταινία κλήθηκε να συμμετάσχει σε διάφορα διεθνή φεστιβάλ, όπως το Διεθνές Φεστιβάλ Νέου Κινηματογράφου στην πόλη Υέρ της Νότιας Γαλλίας. Συμμετείχε κατ' εξαίρεση και εκτός διαγωνισμού, καθώς το φεστιβάλ προοριζόταν μόνο για πρώτες ταινίες σκηνοθετών, ενώ η συγκεκριμένη ήταν η τέταρτη του Μανθούλη. Η προβολή της ταινίας συνέπεσε με την πρώτη ημέρα του φεστιβάλ, η οποία ήταν επίσης η ημέρα του στρατιωτικού πραξικοπήματος στην Ελλάδα (Σφυρόερα, χ.χ.).

Λόγω αυτής της συγκυρίας, η συνέντευξη τύπου του σκηνοθέτη αποτέλεσε ενδεχομένως την πρώτη αντιχουντική εκδήλωση στο εξωτερικό. Οι συνεντεύξεις του μεταδόθηκαν σε πολλά ευρωπαϊκά ραδιόφωνα, και το Φεστιβάλ Κανών, την επόμενη εβδομάδα, οργάνωσε μια ειδική προβολή, αγνοώντας τις διαμαρτυρίες της χούντας. Στην Ελλάδα, η ταινία απαγορεύτηκε, ενώ το διαβατήριο του Μανθούλη ακυρώθηκε και το όνομά του συμπεριλήφθηκε σε μαύρη λίστα, από την οποία απαγορευόταν η αναφορά στον τύπο (Σφυρόερα, χ.χ.). Με την αποκατάσταση της δημοκρατίας το 1974, η ταινία προβλήθηκε και στους ελληνικούς κινηματογράφους (Ανδρίτσος, 2015, σ. 36).

4.3.3. Ανάλυση ταινίας

Ο ίδιος ο σκηνοθέτης επισημαίνει σε συνέντευξή του: «Όταν το “Πρόσωπο με Πρόσωπο” επιλέχθηκε από το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, η κόπια της ταινίας θα έβγαινε από το εργαστήριο στην Αθήνα μόλις λίγες ώρες πριν από την προβολή της στο Φεστιβάλ. Ζήτησα συνάντηση με την Επιτροπή και παρακάλεσα να μου χορηγήσει άδεια προβολής για μία μόνο ημέρα, χωρίς προηγουμένως να δει την ταινία. Ο επιμελητής, ο οποίος ήταν καλά ενημερωμένος, με ρώτησε: “Ποιος είναι ο τίτλος της ταινίας;”. Είπα: “Πρόσωπο με Πρόσωπο”. “Επικίνδυνος τίτλος!” μου είπε, και τελικά δεν μου χορηγήθηκε η άδεια. Η ταινία προβλήθηκε παράνομα στο Φεστιβάλ, και το γεγονός ότι βραβεύτηκε προκάλεσε τη μήνη της Λογοκρισίας, όπως έμαθα αργότερα» (Μανθούλης, 2019).

Ο Καλλιόρης αναφέρει ότι ο Δημήτρης «εισέρχεται σε μια ατμόσφαιρα ζωής που διαποτίζεται από τη φθορά των ευτελών απασχολήσεων, τη συμβατικότητα των σχέσεων και την ερημία των αληθινών συναισθημάτων» (Ανώνυμος, χ.χ.β). Από την πλευρά του, ο Ραφαηλίδης υπογραμμίζει ότι «Η αμείλικτη σάτιρα του αστικού νεοπλουτισμού, οι συνεχείς υπαινικτικές αναφορές στην προϊστορία της μεγαλοαστικής οικογένειας όπου διαδραματίζεται η δράση, η προσαρμοστικότητα του τέλει αλλοτριωμένου “πάτερ φαμίλια” στις τοκογλυφικές “επιχειρήσεις οικοδομών”, η ανεκδιήγητη οικοδέσποινα με τη ζωώδη αισιοδοξία, ο τεντιμπόης γιος και η χαμένη, πελαγωμένη κόρη – η μόνη που διατηρεί κάποιες ενδείξεις πρωτόγονης ανθρωπιάς και καλοσύνης – συνθέτουν έναν κωμικοτραγικό περίγυρο, μέσα στον οποίο κινείται επαγγελματικά ο νεαρός δάσκαλος Αγγλικών» (Ο.π. αναφ. Ανώνυμος, χ.χ.α). Ο ίδιος συνεχίζει, λέγοντας ότι «Θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει το “Πρόσωπο με Πρόσωπο” ως μοντέρνα ιλαροτραγωδία, αν το τραγικό στοιχείο δεν ήταν τόσο διακριτικά παρουσιασμένο. Δεν έχουμε δει ποτέ ελληνική ταινία που να καταργεί με τέτοια γνώση και συνέπεια τους τετριμμένους ακαδημαϊσμούς, ούτε έχουμε δει ποτέ μια τέτοια εκφραστική άνεση, που προκύπτει από μια σχεδόν απόλυτη παραγραφή των αφηγηματικών συμβάσεων, με τη χρήση του πλάνου σεκάνς με τόσο επιτυχημένο τρόπο» (Ανώνυμος, χ.χ.α).

Επίλογος

Η λογοκρισία εμφανίζεται όταν απειλούνται αγαθά και αξίες σχετιζόμενες με το έθνος, το κράτος, τη θρησκεία ή τα επικρατούντα ηθικά πρότυπα. Συνήθως, προέρχεται από την επιθυμία των κυβερνώντων να ελέγξουν την κοινωνία και τους πολίτες. Οι τομείς που έχουν υποστεί λογοκρισία περιλαμβάνουν τον κινηματογράφο, τη μουσική, το θέατρο, τον περιοδικό τύπο, τις εφημερίδες, τις ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές, καθώς και την τέχνη γενικότερα.

Ο κινηματογράφος έχει τη δυνατότητα να επηρεάσει άμεσα το ευρύ κοινό, προσφερόμενος ως μέσο έκκλησης στο συναίσθημα, τη λογική και την ιστορική μνήμη, και επομένως, μπορεί να θέσει σε κίνδυνο την εξουσία. Για αυτόν τον λόγο, οι επιτροπές λογοκρισίας ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με τις ταινίες, επιβάλλοντας συχνά περικοπές σκηνών ή απαγορεύσεις προβολών λόγω της πιθανής διατάραξης κοινωνικών και ηθικών ισορροπιών.

Τα παραδείγματα των ταινιών που αναφέρονται είναι δημιουργίες που προηγήθηκαν της δικτατορίας των συνταγματαρχών, αποδεικνύοντας ότι η ανησυχία για αναταραχή μέσω του κινηματογράφου υπήρχε πάντοτε. Αυτές οι ταινίες υπήρξαν αντικείμενα λογοκρισίας κατά την προβολή τους και οι προβολές τους απαγορεύτηκαν

κατά τη διάρκεια της Χούντας. Ωστόσο, και οι τρεις ταινίες επανήλθαν και προβλήθηκαν ξανά χωρίς περικοπές στο κοινό. Παρά τη διαφορά εποχών κατά την οποία δημιουργήθηκαν, συνεχίζουν μέχρι σήμερα να μεταδίδουν ισχυρά νοήματα και μηνύματα.

Βιβλιογραφία

- Ανδρίτσος, Γ., (2015). «Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο (1945-1974)», στο Πηνελόπη Πετσίνη & Δημήτρης Χριστόπουλος, (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, σσ. 35-42.
- Ανώνυμος, (2010). «Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος στον κινηματογράφο. Οι Παράνομοι (1958) του Ν. Κούνδουρου», Διαθέσιμο στο: <http://cineguerracivil.blogspot.com/2010/10/1958.html>
- Ανώνυμος, (χ.χ.α). «Ροβήρος Μανθούλης: Ανάμεσα στην τηλεόραση και το σινεμά», Διαθέσιμο στο: <http://www.cinephilia.gr/index.php/prosopa/hellas/1474-roviros-manthoulis>
- Ανώνυμος, (χ.χ.β). «Πρόσωπο με πρόσωπο», διαθέσιμο στο: https://manthoulis.wordpress.com/%CF%84%CE%B1%CE%B9%CE%BD%CE%B9%CE%B5%CF%83/prosopo_me_prosopo/
- Γρηγορίου, Γ., (1988). *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο. Τα ηρωικά χρόνια*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Δημητρίου, Σ., (2011). *Ο κινηματογράφος σήμερα*, Αθήνα: Σαββάλας.
- Δούβλης, Β., (2013). *Στοργή στο λαό*, [ντοκιμαντέρ].
- ΕΡΤ Α.Ε., (1997), *Έρωτας των πρώτων πλάνων. Ο Στέλιος Τατασόπουλος*, [εκπομπή], Διαθέσιμο στο: <https://archive.ert.gr/20584/>
- Z.M., (2017). «Η “Κοινωνική Σαπίλα” του Τατασόπουλου στο Κάσελ», Διαθέσιμο στο: <https://artplay.gr/kinimatografos/i-kinoniki-sapila-tou-tatasopoulou-sto-kasel>
- Κυριαζή, Ν., (2000). *Η κοινωνιολογική έρευνα. Κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Λαμπρινός, Φ., (2013). *Χούντα είναι θα περάσει*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Λυδάκη, Α., (2008). *Ο Δρόμος προς τη Δύση*, Η μετανάστευση στον Ελληνικό κινηματογράφο και ένα παράδειγμα, *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 126(B), 81-111. 10.12681/grsr.9891
- Μανθούλης, Ρ., (2019). «Λογοκρισία, Ιστορίες και σκέψεις του Ροβήρου Μανθούλη», Διαθέσιμο στο: https://www.huffingtonpost.gr/entry/loyokrisia_gr_5dff5001e4b0b2520d0c6361
- Paramichos, J., (2008). «Οι Παράνομοι (director's cut) του Νίκου Κούνδουρου», Διαθέσιμο στο: <https://m.myfilm.gr/article2777.html#reviews>
- Ρούσσο, Γ., (2017). «Αφιέρωμα στο Νίκο Κούνδουρο: «Οι Παράνομοι», η απαγορευμένη ταινία του», Διαθέσιμο στο: <https://tvxs.gr/news/sinema/i-apagoreymeni-tainia-toy-nikoy-koyndouroy-oi-paranomoι>
- Σολδάτος, Γ., (2002). *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (1900-2000)*, τόμος Γ'. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Sorlin, P., (1991). *Mass Media*, London: Routledge.
- Σφυρόερα, Σ. (χ.χ.). «Ο Ροβήρος Μανθούλης γράφει στις “Βιβλιοπαρουσιάσεις”», Διαθέσιμο στο: <https://www.ertnews.gr/eidiseis/politismos/o-roviros-manthoulis-grafi-stis-vivlioparousiasis/>
- Φραγκούλης, Γ., (1994-1995). «Το σενάριο είναι το πρόβλημα. Μια συζήτηση του Στέλιου Τατασόπουλου με το Γιάννη Φραγκούλη». *Αντι-κινηματογράφος*, Νο. 9, Χειμώνας 1994-1995. Διαθέσιμο στο: <http://www.myfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=19&id=14388>
- Χρονοπούλου, Χ., (2015). «Μεσοπόλεμος και λογοκρισία: Το παράδειγμα της λογοκρισίας στο φιλμ του βωβού κινηματογράφου *Κοινωνική Σαπίλα*», στο Πηνελόπη Πετσίνη & Δημήτρης Χριστόπουλος, (επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, σσ. 27-34.

