

Αυτολογοκρισία και γυμνό: Περιπτωσιολογικά της ελληνικής ερωτικής κινηματογραφικής ταινίας στη δεκαετία του 1970

Ορσαλία-Ελένη Κασσαβέτη

Συντονίστρια-Διδάσκουσα, Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου
Διδάσκουσα, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

ΣΥΝΟΨΗ

Το παρόν άρθρο εξετάζει τις στρατηγικές αυτολογοκρισίας που υιοθέτησε ο ελληνικός μαλακός ερωτικός κινηματογράφος της δεκαετίας του 1970, προκειμένου να αποφύγει τον σκόπελο του χουντικού λογοκριτικού μηχανισμού. Σε μια εποχή που η εμπορική κινηματογραφική παραγωγή άρχιζε να εμφανίζει σημαντική εισπρακτική κάμψη, η μαλακή ερωτική ταινία παρουσιάστηκε ως ένα υπολογίσιμο εμπορικό είδος που ακολουθούσε συγκεκριμένους μηχανισμούς άμυνας ενάντια στη λογοκρισία. Η αξιοποίηση μιας τουριστικής εικόνας της Ελλάδας, η αξιολόγηση αισθητική φόρμα και οι γνωστοί ηθοποιοί, η συγκρατημένη αναπαράσταση του γυμνού και ο βαθιά ηθικός πυρήνας συνιστούσαν ορισμένες από τις τυπικές πρακτικές των σκηνοθετών. Μέσα από τη μελέτη περίπτωσης του φιλμ *Οι ερωτομανείς* (Ευστρατιάδης, 1972) θα διερευνηθεί περαιτέρω η αυτολογοκρισία ως αποτέλεσμα ατομικής πρωτοβουλίας και ως διαμορφωτής αισθητικών και ιδεολογικών επιλογών για τις ανθρώπινες σχέσεις και τη σεξουαλικότητα.

ΛΕΞΕΙΣ-ΚΛΕΙΔΙΑ

αυτολογοκρισία
δεκαετία του 1970
εμπορικός κινηματογράφος
μαλακός ερωτικός κινηματογράφος
Όμηρος Ευστρατιάδης

Η λογική, οι μηχανισμοί και η στρατηγική της λογοκρισίας «όχι ως μια τεχνική υπεκφυγής ή καταστολής, αλλά μια τεχνική διοίκησης, διαχείρισης της ανισότητας εκ μέρους των ισχυρών» (Πετσίνη & Χριστόπουλος 2018: 14) στις τέχνες ανακύπτουν διαρκώς, καθώς το πεδίο εμπλουτίζεται έως και τις ημέρες μας με παραδείγματα που θέτουν υπό αμφισβήτηση τα όρια, την έκταση και το περιεχόμενο της ανθρώπινης δημιουργικής έκφρασης. Στο παρόν άρθρο θα διερευνηθούν οι όψεις μιας διαφορετικής μορφής λογοκρισίας, της αυτολογοκρισίας, που προέρχεται από τους ίδιους τους παραγωγούς πολιτιστικών προϊόντων. Η αυτολογοκρισία θα ιδωθεί ως μια μορφή αυτορρύθμισης που φαινομενικά συμπλέει με διεθνείς ή τοπικές προδιαγραφές για να αποτρέψει τον περαιτέρω έλεγχο, τις επεμβάσεις ή και την απαγόρευση κυκλοφορίας συγκεκριμένων πολιτιστικών αγαθών. Εν προκειμένω, θα εξεταστεί μια ιδιαίτερη ελληνική απόπειρα αυτολογοκρισίας που αφορά τον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο της δεκαετίας του 1970 και, ειδικότερα, το είδος του μαλακού ερωτικού κινηματογράφου. Αρχικά, θα σχολιαστεί η εισβολή του γυμνού στην ελληνική δημοφιλή κινηματογραφική παραγωγή και θα παρουσιαστεί η διαμόρφωση του μαλακού ερωτικού κινηματογράφου στη χώρα μας ως ενός ακμαίου πεδίου της ελληνικής πολιτιστικής βιομηχανίας. Περαιτέρω, μέσα από τη μελέτη περίπτωσης του φιλμ *Οι ερωτομανείς* (Ευστρατιάδης, 1972) θα διερευνηθούν οι στρατηγικές που υιοθετήθηκαν, προκειμένου ο μαλακός ερωτικός κινηματογράφος να νομιμοποιηθεί ως ένα εμπορικά υπολογίσιμο είδος και να αποφύγει τη λογοκρισία σε μια κρίσιμη συγκυρία. Ήταν η εποχή που ο εμπορικός κινηματογράφος παρουσίαζε αξιοσημείωτη κάμψη και ο χουντικός λογοκριτικός μηχανισμός ήταν έτοιμος να επέμβει για να καταπνίξει κάθε καλλιτεχνική και ιδεολογική «παραφωνία».

ΑΠΟ ΤΟ ΘΕΣΜΙΚΟ ΣΤΟ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ: ΠΡΩΤΕΣ ΑΥΤΟΛΟΓΟΚΡΙΤΙΚΕΣ ΣΤΡΑΤΗΓΙΚΕΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ

Ενώ στις ΗΠΑ οι λογοκριτικοί και αυτολογοκριτικοί μηχανισμοί στην κινηματογραφική παραγωγή είχαν εμφανιστεί ήδη από την εποχή των πρώτων κινηματογραφικών προβολών¹, η σχετική νομοθεσία για τη λογοκρισία του

¹Ενδεικτικά για τις ΗΠΑ, ήδη από το 1908 η ανάκληση αδειών στις κινηματογραφικές αίθουσες οδήγησε σε δραστικά μέτρα τους «ηγέτες» του κλάδου, οι οποίοι κατέθεσαν ασφαλιστικά μέτρα για να τις επαναλειτουργήσουν. Από τον φόβο νέων λογοκριτικών επιθέσεων, οι τότε εννέα κύριες εταιρείες παραγωγής αποφάσισαν να αποτρέψουν κάθε κυβερνητική παρέμβαση και να υποβάλλουν όλες τις ταινίες τους σε μια ιδιωτική επιτροπή λογοκρισίας στη Νέα Υόρκη, πολύ πριν από την κυκλοφορία τους και, βέβαια, πριν από οποιαδήποτε κρατική παρέμβαση. Ακριβώς τότε «γεννήθηκε η αυτολογοκρισία των ΜΜΕ» (Grossmann 1991: 446). Με την ανάδυση των κινηματογραφικών ταινιών «εκμετάλλευσης» με ευπώλητα και συχνά ευαίσθητα για την κοινή γνώμη θέματα (Schaefer 1994: 294-295) σε συνδυασμό με τη σκανδαλώδη ζωή των σταρ του Χόλιγουντ (βλ. Anger 1986), η ανάγκη για νέους τρόπους αυτορρύθμισης εμφανίστηκε να είναι εντονότερη. Έτσι, το 1922 ιδρύθηκε ο

κινηματογράφου στην Ελλάδα, όπως εξετάζεται αναλυτικά από τη Χάλκου (2018: 83-84), εκκινεί δειλά ήδη από τη δεκαετία του 1920 για να αποκτήσει μια περισσότερο συγκεκριμένη μορφή επί δικτατορίας Μεταξά. Θα παγιωθεί σε μια αυστηρότερη εκδοχή κατά τη διάρκεια της Κατοχής, υιοθετώντας ως στρατηγική την προληπτική λογοκρισία για την παραγωγή μιας κινηματογραφικής ταινίας.

Με γνώμονα τις αρμόδιες επιτροπές που παρείχαν έγκριση καταλληλότητας για την εγχώρια κινηματογραφική παραγωγή, οι εκάστοτε σκηνοθέτες παρατηρούν τις δυσκολίες που προκύπτουν από τη λειτουργία φραγμών και εμποδίων στην υλοποίηση του καλλιτεχνικού οράματός τους και καταφεύγουν σε αυτολογοκρισία ως μέσο διαφύλαξης και διάδοσης του καλλιτεχνικού έργου τους. Για την τελευταία, πολύ σημαντικές πληροφορίες προέρχονται από τους ίδιους τους δημιουργούς. Όπως θα διαπιστωθεί και παρακάτω, η αυτολογοκρισία δεν αφορά μόνο τη σφαίρα του κινηματογράφου τέχνης· τουναντίον, παρουσιάζεται σε διαφορετικά κινηματογραφικά είδη και πλήττει εν συνόλω την κινηματογραφική έκφραση, είτε πρόκειται για την ευπώλητη είτε για την περισσότερο κριτική εκδοχή της. Στη συζήτησή του με τον συγγραφέα και σεναριογράφο Τάσο Γουδέλη, ο σκηνοθέτης Γρηγόρης Γρηγορίου καταθέτει ότι, ειδικά στην περίπτωση της τρίτης κινηματογραφικής ταινίας του μεγάλου μήκους, *Πικρό ψωμί* (1951), η αυτολογοκρισία ήταν ένα ενδεικτικό μέσο άμυνας μπροστά στη λογοκρισία και, έτσι, αυτές οι δυο εκδοχές λογοκρισίας πάντοτε συνέπλεαν και συνδυάζονταν:

Δεν μπορέσαμε να κάνουμε ρεαλιστικό κινηματογράφο, κατά πρώτο λόγο επειδή αντιμετωπίσαμε την ηλιθιότερη λογοκρισία της Ευρώπης και, φυσικά, αναγκαζόμαστε να κάνουμε αυτολογοκρισία. Παρ' όλα αυτά, με το *Πικρό ψωμί* σκόνταψα, για εντελώς παράλογες αιτίες, στους λογοκριτές, οι οποίοι ισχυρίστηκαν δήθεν ότι ένα παιδί (ο ήρώάς μου) δεν ήταν δυνατόν να διακόψει τις σπουδές του επειδή είχε ανάγκη να εργαστεί. Η ταινία μου ήταν ένα μελό δεν περιείχε «ανατρεπτικές» ιδέες. Μπορώ να πω ότι, ως ένα βαθμό, είχε φωτογραφίσει συγκεκριμένες βιοτικές συνθήκες της εποχής. Τίποτα περισσότερο, τίποτα λιγότερο... (Γρηγορίου 1996: 16).

Αμερικανικός Σύνδεσμος Παραγωγών και Διανομένων της Κινηματογραφικής Βιομηχανίας (Motion Picture Producers και Distributors Association of America, MPPDA) με πρόεδρο τον Will Hays. Ο γνωστός κώδικας που επέβαλε το MPPDA παρείχε ένα σύνολο συμβουλών «προς ναυτιλομένους» με καθολικές αναφορές για τις επεμβάσεις που θα έπρεπε να κάνουν στην κινηματογραφική ταινία τους, για να κυκλοφορήσει και να προβληθεί. Μέσα στις επόμενες δεκαετίες, νέες μορφές αυτολογοκρισίας προκύπτουν, όπως το γνωστό αμερικανικό σύστημα ταξινόμησης κινηματογραφικών ταινιών που δημιουργήθηκε από την Εθνική Ένωση Ιδιοκτητών Θεάτρου (National Association of Theater Owners, NATO) και τους Αμερικανούς Εισαγωγείς και Διανομείς του Διεθνούς Κινηματογράφου (International Film Importers and Distributors of America, IFIDA), πάνω στο οποίο συμφώνησε η αμερικανική κινηματογραφική βιομηχανία το 1968 και με ελάχιστες αλλαγές ισχύει έως σήμερα.

Αντίστοιχα, ο ανεκδοτολόγος και χιουμορίστας σεναριογράφος και σκηνοθέτης Γιώργος Λαζαρίδης στα βιογραφικά βιβλία του (Λαζαρίδης 1999, 2003) αναφέρεται συχνά στην εμπειρία του από το πεδίο της εγχώριας κινηματογραφικής βιομηχανίας. Μάλιστα, ως παρολίγον βοηθός² του Νίκου Τσιφόρου στο φιλμ *Τελευταία αποστολή* (1949), περιγράφει με γλυκόπικρο τόνο την ατμόσφαιρα των γυρισμάτων μετά την επιβολή λογοκρισίας και τη συνεπακόλουθη «αυτοδιόρθωση» που αποφάσισαν να κάνουν και ο Τσιφόρος και ο παραγωγός του, ο Φιλοποίμην Φίνος:

Μπροστά στον κίνδυνο να μείνει η ταινία στο ράφι, οι κρίσιμες σκηνές ξαναγυρίστηκαν από την αρχή (...) Και στον κάθε διάλογο ο Διαμαντόπουλος δεν παρέλειπε να τονίζει, από φόβο μήπως βρεθεί κανένας βραδύνους θεατής και δεν το αντιληφθεί, ότι η γυναίκα του ήταν γνησιότατη Ουγγαρέζα και μάλιστα «μέσα από τη Βουδαπέστη», ότι μαγείρευε πολύ νόστιμο γκούλας, ότι μεθούσε μόνο με κόκκινο κρασί Μοζέλα και ότι την είχε ερωτευθεί μόλις την πρωτοείδε να δουλεύει ως πουτάνα σε ένα καμπαρέ της Τρούμπας, άδουσα και χορεύουσα «τσάρντας», ενώ τα τσιγγάνικα βιολιά στενάζανε για τους καημούς των Μαγυάρων. (Λαζαρίδης 2003: 57)

Λαμβάνοντας υπόψη τις παραπάνω ενδεικτικές περιπτώσεις, η αυτολογοκρισία φαίνεται ότι λειτουργεί στην Ελλάδα ως μια μορφή «άτυπης λογοκρισίας». Η τελευταία «φιλτράριζε καθοριστικά το περιεχόμενο και την αισθητική των ταινιών, ώστε να ελαχιστοποιείται η δυνατότητα παρέμβασης της κρατικής λογοκρισίας» (Χάλκου 2018: 95) στην Ελλάδα. Συχνά, ακολούθησε τον δρόμο της ατομικής πρωτοβουλίας, δεδομένης της ανοχής ή της δυσφορίας όχι μόνο των θεσμοθετημένων λογοκριτικών επιτροπών, αλλά και της ελληνικής κοινωνίας απέναντι σε συγκεκριμένες θεματικές κατευθύνσεις, όπως, λ.χ. το σεξ και το αισθησιακό θέαμα. Στην επόμενη ενότητα θα παρουσιαστεί ο τρόπος με τον οποίο οι παραπάνω θεματικές διεισδύουν στο ελληνικό θέαμα και αναπαράγονται, φέροντας την ευθύνη, υποτίθεται, για την ηθική κατάπτωση κυρίως των νέων ανθρώπων.

ΑΝΑΠΑΡΙΣΤΩΝΤΑΣ ΤΟ ΓΥΜΝΟ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΕΜΠΟΡΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ: ΑΠΟΠΕΙΡΕΣ, ΘΕΣΕΙΣ, ΠΡΟΚΛΗΣΕΙΣ

Από την εποχή της άνθισης του αμερικανικού «κινηματογράφου εκμετάλλευσης» (exploitation cinema) ήδη από τη δεκαετία του 1930, δηλαδή του κινηματογράφου καθαρά εμπορικού προσανατολισμού που υποστηρίζεται από εξίσου ευπώλητα θέματα (Schafer 1999· Meyers 2011), είναι σαφές ότι το γυμνό σώμα, οι γενετήσιες πράξεις και η προκλητική συμπεριφορά αποτελούν από τα πλέον χαρακτηριστικά και αμφιλεγόμενα θέματα προς αναπαράσταση, ειδικά όταν τοποθετηθούν εντός ορισμένου ειδολογικού πλαισίου. Αμφότερες οι επιλογές της ερωτικής και αισθησιακής κατηγορίας χαρακτηρίζονται από μια

²Το όνομά του δεν αναγράφηκε στους τίτλους, καθώς λίγο πριν από το τέλος των γυρισμάτων του φιλμ κλήθηκε να υπηρετήσει τη στρατιωτική θητεία του.

σημαντική λειτουργία, αφού θεωρούνται ως «μέσοι όροι του συστήματος», δηλαδή συχνά προσδιορίζουν τι είναι επιτρεπτό και τι όχι να ιδωθεί και καταρτίζουν «σεβαστούς» ή μη τύπους πολιτισμικών προϊόντων (Nead 1990, αναφορικά με αυτή τη συζήτηση, βλ. και Κασσαβέτη 2017:115-118).

Έχοντας κατά νου ότι ήδη από τη δεκαετία του 1940 η σχετική νομοθεσία έκρινε απαραίτητη τη μη προσβολή του ελληνοχριστιανικού ιδεώδους και των «υγιών κοινωνικών παραδόσεων του ελληνικού λαού» (Χάλκου 2018: 84), είναι προφανές ότι για την τέχνη και, ειδικότερα, για τον ελληνικό εμπορικό (αλλά και τον κινηματογράφο τέχνης), το άσεμνο θέαμα θεωρείται μια κατεξοχήν απαγορευμένη οπτικοακουστική κατηγορία. Εντούτοις, δεν είναι και μη διαπραγματεύσιμη· ως θυμηθούμε κάποια από τα φιλμ του κύκλου της παραβατικής νεολαίας του σκηνοθέτη Γιάννη Δαλιανίδη, όπως *Κατήφορος* (1961) και *Νόμος 4000* (1962) αλλά και κινηματογραφικές ταινίες που αποπειράθηκαν να καρπωθούν λίγη από τη δημοτικότητα του δαλιανίδειου αρχετύπου, όπως *Κατρακύλισμα στο βούρκο* (Ζιάγκος, 1962), *Αμαρτωλά χέρια* (Γαλάτης, 1963) ή *Νειάτα στο πεζοδρόμιο* (Μυλωνάκος, 1964). Στα συγκεκριμένα φιλμ, το γυναικείο σώμα αποκαλύπτεται σε σκηνές ερωτικής έξαψης ή ερασιτεχνικού στριπτίζ, όμως η διαπραγμάτευση κινείται μέσα στο πλαίσιο της ευπρέπειας και δεν εξοκέλλει σε μια αποτύπωση που θα τaráξει τα χρηστά ήθη. Εξάλλου, δεν θα πρέπει να ξεχνάμε τις κινηματογραφικές σκηνές (π.χ. σε κωμωδίες, μιούζικαλ, μελόδραμα) που γυρίζονται στην παραλία, όπου, μηδενός εξαιρουμένου, το βασικό καστ και οι κομπάρσοι φοράνε μαγιό, άρα το σώμα τους δεν είναι εντελώς καλυμμένο. Παράλληλα, θεματικές-σοκ, όπως η πορνεία, εμφανίζονται με πιο συγκροτημένη μορφή (δηλαδή πέρα από μια απλή αναφορά στην επαγγελματική κατηγορία ή στο παρελθόν μιας «παραστρατημένης» ηρώιδας) και δημιουργούν κύκλους κινηματογραφικών ταινιών.³

Εκτός από τις παλαιότερες δημόσιες παρεμβάσεις-ανησυχίες για την επίδραση του κινηματογράφου στο παιδί και στην προώθηση της εγκληματικότητας των νέων ήδη από το 1928 (Χάλκου 2018: 83)⁴, ενδιαφέρουσες είναι οι γνώμες που εκφράστηκαν στην εβδομάδα «Θέαμα και νεότης» που διοργανώθηκε από τις 25/11/1962 έως και τις 2/12/1962 από την Ανωτάτη Συνομοσπονδία Γονέων Μαθητών Κηδεμόνων Ελλάδος, την Ομοσπονδία Λειτουργών Μέσης Εκπαίδευσης, τον Σύλλογο Γονέων Ιδιωτικών Σχολείων Αττικής και την Εθνική Οργάνωση Πολυτέκνων Αθηνών. Με εισαγωγική προσφώνηση από τον τότε Αρχιεπίσκοπο Αθηνών και Πάσης

³Βλ. λ.χ. *Πεζοδρόμιο* (Δαδήρας, 1962), *Τα κόκκινα φανάρια* (Γεωργιάδης, 1963), *Ο δρόμος με τα κόκκινα φώτα* (Καραγιάννης, 1963), *Λόλα* (Δημόπουλος, 1964) και, βέβαια, παρεμφερείς απόπειρες αργότερα, όπως *Τρούμπα '67* (Γρηγορίου, 1967).

⁴Σύμφωνα με τη Χάλκου, τα εν λόγω δημοσιεύματα περιλαμβάνουν τα ακόλουθα: *Ο κινηματογράφος και η παιδική ηλικία* (1928) του γιατρού-παιδολόγου Εμμανουήλ Λαμπαδάριου και *Παιδική εγκληματικότητα και προληπτικός έλεγχος του κινηματογράφου* (1929) του δικαστικού Αριστείδη Πουλιαντζά.

Ελλάδος Χρυσόστομο και τη σύμπραξη καθηγητών ψυχιατρικής και νευρολογίας, όπως του Κωνσταντίνου Κωνσταντινίδη, διατυπώνονται μάλλον αμφιλεγόμενες έως και φαιδρές απόψεις σχετικά με τους κινδύνους του κινηματογράφου για τη νεότητα. Παρόλη την ιλαρή επόπτευση και την άκαμπτη κριτική που ασκούν οι συμμετέχοντες ομιλητές στις εισηγήσεις τους, δεν θα πρέπει να υποτιμηθεί το γεγονός ότι συμπλέουν με τις τότε τρέχουσες κυρίαρχες αντιλήψεις για την ηθική και τον τρόπο που τα οπτικοακουστικά μέσα, τα οποία οι επικριτές δαιμονοποιούν, δύνανται να εκμαυλίσουν τη νεανική ψυχή.

Ειδικά για το θέμα του γυμνού, της πορνογραφίας και του κινηματογράφου σεξ, ο καθηγητής της Παντείου Ανωτάτης Σχολής Πολιτικών Επιστημών Ιωάννης Κ. Παπαζαχαρίου (χ.χ.) υποστηρίζει ότι ο κινηματογράφος βλάπτει την ψυχική, την πνευματική και τη σωματική υγεία, το περιβάλλον του λαϊκού κινηματογράφου διαφθείρει τους νέους, τους «διερεθίζει» και τους προκαλεί προς «διεφθαρμένας πράξεις σκότους» (Παπαζαχαρίου 1962: 64). Συγχρόνως, οι νέοι θεατές ηρωποιοούν τους ηθοποιούς του κινηματογράφου, διαφθείρονται εξόχως από τις κινηματογραφικές διαφημίσεις που φέρουν τίτλους γενετήσιας ανηθικότητας και εγκληματικής ατιμίας, ενώ εισέρχονται σε μια «πύλη διδασκαλίας» τρόπων ανηθικότητων και λοιπών εγκλημάτων. Μάλιστα, παραπέμποντας σε σχετικό άρθρο του Θ. Παπακωνσταντίνου στο περιοδικό *Θεάματα* (τ. 82, Δεκέμβριος 1962), ο Παπαζαχαρίου συμφωνεί με τον συγγραφέα του άρθρου για τις ταινίες «σεξ»:

Αι σχετιζόμεναι με το σεξ ταινίαι δεν καθιστούν απλώς τον θεατήν μέσα εις την κρεβατοκάμαραν της ηρωίδος. Του προσφέρουν μαζί με όλα τα θέληγτρά της και όλας σχεδόν τας εμπειρίας του παρτνέρ της. Εξαιρέσεις έχει πλέον καταντήσει η ταινία –ξένη ή ελληνική– χωρίς μίαν ή περισσοτέρας γυναίκας εκδυόμενας βαθμηδόν και αποκαλύπτουσας άνευ λόγου τα πάντα ή σχεδόν τα πάντα. Η ηθοποιία του προσώπου έχει πλέον υποκατασταθεί από τα ποικιλίας των καμπυλών και η ερωτική αισθηματικότητα από τα ήθη των κυνών... (Παπαζαχαρίου 1962: 71).

Την ίδια επόπτευση-καταπέλτη για τον κινηματογράφο και τη βλαπτική επίδρασή του στους νέους υιοθετεί και ο τότε διευθυντής της Ραλλείου Παιδαγωγικής Ακαδημίας Πειραιώς Παναγιώτης Γ. Κορόντζης, ο οποίος στην ίδια σειρά ομιλιών δαιμονοποιεί τις κινηματογραφικές ταινίες:

Έτσι χωρίς να σκέπτεται και να κρίνη ο νέος ευρίσκεται ενώπιον του κινηματογραφικού θεάματος, το οποίον προσφέρει άφθονα υποδείγματα πάθους, διαστροφών, ανωμάλου σεξουαλικής ζωής και πανούργου δράσεως. Τα υποδείγματα αυτά γίνονται ανεπαισθήτως οι ιδικοί του ήρωες και το ιδικόν του ιδεώδες.... Είτε λοιπόν το θέλουμε είτε όχι το κινηματογραφικόν θέαμα λόγω της φύσεώς του δεν προκαλεί μόνον, αλλ' αναγκάζει τους νεαρούς θεατάς εις μίμησιν των προβαλλόμενων σκηνών και τρόπων ζωής. Δεν προβάλλει ανθρώπους και εικόνας αδιαφόρους, αλλ' υποδείγματα προς μίμησιν, με ανεξίτηλα τα ίχνη της επιδράσεώς των εις την νεαράν ψυχήν. Ο νέος ταυτίζει

τον εαυτόν του με τα πρόσωπα του θεάματος και συμπεριφέρεται ομοίως: κάθεται, περιπατεί, χαιρετά, καπνίζει, συνάπτει σχέσεις και πράττει, όπως και ό,τι πράττουν οι κινηματογραφικοί ήρωες, οι οποίοι επιτυγχάνουν όχι όταν έχουν απλώς θεατάς, αλλ' όταν δημιουργούν θαυμαστάς... (Κορόντζης 1962: 97).

Μάλιστα, ο ίδιος προτείνει αστυνόμευση των κινηματογραφικών αιθουσών, τη σύμπραξη κράτους-Εκκλησίας για την καταπολέμηση της διαφθοράς των νέων-θαμώνων των σινεμά και την αναπροσαρμογή των προϋποθέσεων για την «καταλληλότητα» των κινηματογραφικών ταινιών.

Παρ' όλες τις ανάλογες νουθεσίες και τις προτάσεις, ο εγχώριος κινηματογράφος σταδιακά ενσωματώνει στις αναπαραστάσεις του σώματος και στις αφηγήσεις του θέματα γύρω από τη γενετήσια πράξη και λειτουργία, ειδικά την ανακάλυψη του έρωτα. Πολύ μακριά από το φιλμ *Μικρές Αφροδίτες* (Κούνδουρος, 1963) και τις οπτικές διατυπώσεις του όμορφου νεανικού κορμιού αλλά και της βίας που επιφέρει ο διάχυτος ερωτισμός, η έννοια του ευπώλητου και του προκλητικού επεισέρχεται στην εγχώρια ελληνική παραγωγή: κινηματογραφικές ταινίες, όπως *Ο βιασμός μιας παρθένας / Παραστρατημένη παρθένα* (Μποντικούλης, Οικονόμου⁵, Τζάκσον, Κοκκόλης, 1967) χαράσσουν τον δρόμο αναφορικά με το τι επρόκειτο να ακολουθήσει στα τέλη της ίδιας δεκαετίας και στις αρχές της επόμενης. Στο φιλμ, η Ειρήνη (Γιούλη Σταμουλάκη), μια αφελής και αθώα ανήλικη, επισκέπτεται το εικονικό γραφείο παραγωγής «Κούκλος Φιλμ»⁶ για να πέσει θύμα μιας αδίστακτης συμμορίας που με το πρόσχημα της κινηματογραφικής επιχείρησης θα την παραπλανήσουν και θα τη βιάσουν, για να συναντήσουν τελικά την τιμωρία του Νόμου.

Γύρω από μια αντίστοιχα προωθημένη θεματική για την εποχή της περιστρέφεται η αφήγηση της εφιαλτικής κινηματογραφικής ταινίας *Καυτή εκδίκησις* (Δαδήρας, 1969): για να εκδικηθεί τον θάνατο της αδελφής της από τον Μιχάλη (Κώστας Πρέκας), η Μαρία (Γκιζέλα Ντάλι) τον φυλακίζει σε μια ιδιότυπη αυτοσχέδια φυλακή και τον βασανίζει, έως ότου ο ίδιος αρχίσει να χάνει τα λογικά του. Οι αισθησιακές σκηνές της Ντάλι σε συνδυασμό με τα εξωφρενικά βασανιστήρια στα οποία υποβάλλεται ο Μιχάλης, απέχουν παρασάγγας από τις ανέφελες, απλοϊκές και τυποποιημένες αφηγήσεις του δημοφιλούς κινηματογράφου της εποχής. Μάλλον προετοιμάζουν το έδαφος για την αλλαγή που θα επιφέρει η αποκρυστάλλωση ενός νέου κινηματογραφικού είδους: της ελληνικής erotica, ήτοι του μαλακού ερωτικού κινηματογράφου, τον οποίο θα εξετάσουμε στην επόμενη ενότητα.

⁵Οι δυο πρώτοι σκηνοθέτες φλέρταραν με την εν λόγω θεματική και στο πιο ερωτικά «συγκρατημένο» δραματικό φιλμ *Ερασταί του μεσαίου τοίχου* (1967).

⁶Είναι ενδιαφέρον ότι ο Οικονόμου σε συνεργασία με τον Τζάκσον σκηνοθέτησαν μετά από δυο χρόνια το φιλμ *Ο κούκλος* (1968) με πρωταγωνιστή τον Νίκο Ρίζο και χρησιμοποίησαν το ίδιο όνομα για τον πρωταγωνιστή.

ΤΟ ΠΕΡΙΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΕΙΔΟΥΣ: ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΔΙΑΝΟΜΗ, ΑΦΗΓΗΣΗ ΚΑΙ ΘΕΜΑΤΙΚΕΣ ΣΤΟΝ ΜΑΛΑΚΟ ΕΡΩΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Η ανατολή της δεκαετίας του 1970 βρήκε την ήδη ταλαιπωρημένη από τους πολιτικούς κλυδωνισμούς των προηγούμενων ετών ελληνική κοινωνία να μετρά τρία χρόνια κάτω από το δικτατορικό καθεστώς (1967-1974). Είναι αυτονόητο ότι η χούντα θα αξιοποιήσει οποιονδήποτε κατασταλτικό μηχανισμό έχει στη διάθεσή της, προκειμένου να οδηγήσει στη σιωπή κάθε δημιουργική και καλλιτεχνική διάθεση. Η ήδη θεσμοθετημένη από τη δικτατορία του Μεταξά σειρά νόμων, με την οποία είχαν εισαχθεί η έννοια της «προληπτικής λογοκρισίας» και οι πρακτικές απαγόρευσης και τροποποίησης των προϊόντων της καλλιτεχνικής ζωής, καθώς και η λογοκριτική λειτουργία πριν και μετά την Κατοχή και τον Εμφύλιο αποτέλεσαν το υφιστάμενο πλαίσιο, όπου η Χούντα των Συνταγματαρχών άσκησε με τη σειρά της το λογοκριτικό καθήκον της (Γκλαβίνας 2018: 157-158).

Εκτός από την κατάργηση θεμελιωδών ελευθεριών (π.χ. στον Τύπο), μια από τις πρώτες μέριμνες της χούντας υπήρξε ο προληπτικός έλεγχος και του κινηματογράφου. Ο έλεγχος, οι συστάσεις, οι περικοπές επρόκειτο να πλήξουν σχεδόν όλα τα κινηματογραφικά είδη, ενώ η πορεία πάνω σε έναν σαφώς προσδιορισμένο άξονα με ιδεολογικές επιταγές ήταν απαρέγκλιτη. Ο αφηγηματικός μανιχαϊσμός ήταν προβεβλημένος, ειδικά σε ό,τι αφορά τη διαφύλαξη των χρηστών ηθών και τη σύμπλευση με τις τρέχουσες κοινωνικές επιταγές.

Πώς όμως μέσα στην επόμενη δεκαετία, εν μέσω χούντας και της επιβολής ενός ηθικοπλαστικού ιδεώδους, επιτράπη να εμφανιστεί και να ανθίσει ο μαλακός ερωτικός κινηματογράφος (Φύσας 1994· Δημητρίου 2000· Γεώργας 2005· Κασσαβέτη 2017) στην Ελλάδα;⁷ Το έτος 1970 επρόκειτο να αλλάξει το παράδειγμα: ο σκηνοθέτης Όμηρος Ευστρατιάδης, γνωστός για την προηγούμενη εμπλοκή του στο πεδίο του δημοφιλούς κινηματογράφου σε διάφορα στάδια κατασκευής μιας ταινίας, γυρίζει στη Μύκονο το φιλμ *Όσο υπάρχει έρωτας*, παρουσιάζοντας το πρώτο σχεδιάσμα από μια σειρά κινηματογραφικών ταινιών που θα διέφεραν αρκετά από ό,τι γνώριζαν έως τότε οι Έλληνες θεατές. Όπως διαπιστώθηκε προηγουμένως, παρόλο που προϋπήρχαν κάποια πρώτα σπέρματα σε άλλα είδη του εμπορικού κινηματογράφου, η ελληνική αισθησιακή κινηματογραφική ταινία ως ένα αυτόνομο είδος αναπτύχθηκε πρωτίστως από την κινηματογραφική εταιρεία G. D. Films του παραγωγού Γρηγόρη Δημητρόπουλου⁸ και, περιστασιακά, από

⁷Βλ. επίσης το ντοκιμαντέρ του Β. Γεώργα *Το σινεμά γυμνό* (2010) σε σενάριο Δ. Κολιοδήμου.

⁸Κάποιες φορές ο Δημητρόπουλος συνεργαζόταν με τον σκηνοθέτη Όμηρο Ευστρατιάδη, που είχε την Ora Films, και σε επίπεδο συμπαραγωγής.

παλαιότερους παραγωγούς, όπως ο James Paris (ΑΡΤ ΦΙΛΜ) και ο Κώστας Καραγιάννης (Κινηματογραφικός Οργανισμός Καραγιάννης – Καρατζόπουλος).

Παλαιότεροι και πολύ γνωστοί ηθοποιοί του Παλαιού Ελληνικού Κινηματογράφου συμμετείχαν στις εν λόγω παραγωγές, όπως, λ.χ. η Άννα Φόνσου, ο Ανδρέας Μπάρκουλης, η Ελένη Ανουσάκη, ο Φαίδων Γεωργίτης, η Μπέττυ Αρβανίτη, ο Κώστας Καραγιώργης, ο Χρήστος Νομικός ή η Γκιζέλα Ντάλι. Εκτός από τον Ευστρατιάδη, τη σκηνοθεσία τους είχαν αναλάβει εξίσου έμπειροι σκηνοθέτες του δημοφιλούς κινηματογράφου της προηγούμενης δεκαετίας, όπως ο Γιώργος Ζερβουλάκος, ο Βαγγέλης Σερντάρης και ο Κώστας Καραγιάννης. Τα σενάρια υπέγραφαν γνωστοί σεναριογράφοι, όπως ο Γιάννης Τζιώτης⁹, αλλά και οι ίδιοι οι σκηνοθέτες¹⁰, χωρίς να αποκλείονται και περιπτώσεις ριμέικ παλαιότερων φιλμ τους.

Σε ό,τι αφορά το κατασκευαστικό επίπεδο, η ελληνική μαλακή ερωτική κινηματογραφική ταινία της δεκαετίας του 1970 στηρίζεται σε γραμμική αφήγηση που συχνά διακόπτεται από παρελθοντικές αναδρομές. Κάτι τέτοιο συμβαίνει όταν ενσωματώνονται στην κινηματογραφική ταινία στοιχεία αστυνομικής πλοκής.¹¹ Σε γενικές γραμμές, η ελληνική μαλακή ερωτική κινηματογραφική ταινία κινείται πάνω στον άξονα του δράματος (ενίοτε και του μελοδράματος), υιοθετεί στοιχεία περιπέτειας¹² και περιστρέφεται γύρω από συγκεκριμένες θεματικές: διαταξικοί έρωτες (συνήθως η μεγαλοαστή ερωτεύεται έναν άνδρα λαϊκής καταγωγής)¹³, κρυφή («διπλή») ερωτική ζωή των χαρακτήρων, οικογένειες εν αποσυνθέσει¹⁴ με κρυφά πάθη. Εν μέσω ποικίλων αφηγηματικών επεισοδίων παρεμβάλλονταν αισθησιακές σκηνές που αιτιολογούσαν, αφενός την ειδολογική κατηγορία, αφετέρου, ήταν απότοκες της διαντίδρασης των πρωταγωνιστών. Παρολ' αυτά, δεν εξόκελλαν ποτέ σε σκληρή πορνογραφία.

Την περίοδο 1970-1974, ο Ευστρατιάδης με παραγωγό τον Δημητρόπουλο σκηνοθέτησε πάνω από 10 μαλακές ερωτικές κινηματογραφικές ταινίες με αντίστοιχες θεματικές και με μια μέτρια έως καλή δημοτικότητα σε σχέση με τον αριθμό των εισιτηρίων.¹⁵ Σε αυτό συνέβαλε η προωθητική

⁹Ειδικά ο Τζιώτης έγραψε το σενάριο σε αρκετές κινηματογραφικές ταινίες του Ευστρατιάδη, βλ. *Πρόκλησις* (1971), *Κυνηγημένοι ερασταί* (1972) κ.ά.

¹⁰*Τα παιδιά των λουλουδιών* (Ευστρατιάδης, 1973).

¹¹Λ.χ. ένα έγκλημα λαμβάνει χώρα και ο ανακριτής θα πρέπει να εξετάσει το άλλοθι των υπόπτων. Συνεπώς, η αναδρομή στο παρελθόν είναι επιβεβλημένη. Βλ., π.χ., *Ιδιωτική μου ζωή* (Ευστρατιάδης, 1971). Βέβαια, ενδιαφέρον παρουσιάζει και η επιρροή από την αρχαία τραγωδία (Karalis 2012· Kyriakos 2013· Κασσαβέτη 2022): η ευριπίδεια τραγωδία *Ιππόλυτος* αποτέλεσε τη βάση των δυο μαλακών ερωτικών κινηματογραφικών ταινιών *Το κορίτσι και το άλογο* (Σερντάρης, 1973) και *Σπίτι στους βράχους* (Ζερβουλάκος, 1974).

¹²*Διαμάντια στο γυμνό σου σώμα* (Ευστρατιάδης, 1972).

¹³*Πιο θερμή και από τον ήλιο* (Ευστρατιάδης, 1972).

¹⁴*Ένα ελεύθερο κορίτσι* (Ευστρατιάδης, 1973).

¹⁵Π.χ. στην κινηματογραφική περίοδο 1971-1972 τα φιλμ *Οι ερωτομανείς* (ή *Αδιέξοδος*) και *Ιδιωτική μου ζωή* κατακτούν τη 41η (116.209 εισιτήρια) και 49η θέση (97.405

στρατηγική τους: παρόλο που τα φιλμ ήταν μαλακά, οι σχετικές διαφημιστικές καταχωρήσεις τους στον Τύπο τα αποκαλούσαν «αυστηρώς ακατάλληλα» στο πλαίσιο διαφημιστικής προβολής και περιλάμβαναν σύντομες «πικάντικες» αναφορές στους τίτλους τους χωρίς να υπάρχουν πορνογραφικά κινηματογραφικά ενσταντανέ (εικ. 1).



Εικ. 1: Διαφημιστική καταχώρηση στην εφημερίδα *Τα Νέα* (2/10/1972).

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο ελληνικός ερωτικός κινηματογράφος δεν παιζόταν σε γκετοποιημένες αίθουσες – κάτι τέτοιο θα αργούσε πολύ να γίνει (Φύσσας 2019, 41).¹⁶ Τουναντίον, τα αντίστοιχα φιλμ προβάλλονταν σε κινηματογράφους Α΄ προβολής, συνοικιακούς ή επαρχιακούς, αλλά και σε αίθουσες που αργότερα θα συνδέονταν με τη σκληρή ερωτική παραγωγή.

ΠΑΡΑΜΕΤΡΟΙ ΤΗΣ ΑΥΤΟΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΙΣΘΗΣΙΑΚΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΤΑΙΝΙΑ: Η ΥΙΟΘΕΤΗΣΗ ΝΕΩΝ ΣΤΡΑΤΗΓΙΚΩΝ ΜΕ ΣΚΟΠΟ ΤΗΝ ΕΠΙΒΙΩΣΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΚΕΡΔΟΦΟΡΙΑ

Ο Όμηρος Ευστρατιάδης, ο σκηνοθέτης που κατεξοχήν συνδέθηκε με το είδος του μαλακού ερωτικού κινηματογράφου, σκέφτηκε έναν μάλλον δαιμόνιο τρόπο για να προστατεύσει τις συγκεκριμένες ταινίες από λογοκριτικές επιθέσεις, ειδικά από τη στιγμή που «ταινίες που έδειχναν εικόνες μίζεριας και δυστυχίας της ελληνικής κοινωνίας δεν θα μπορούσαν να γίνουν αποδεκτές από τις επιτροπές λογοκρισίας, εφόσον έπλητταν το τουριστικό προϊόν και την προπαγάνδα του καθεστώτος περί ευημερίας» (Γκλαβίνας 2018: 165). Ήταν, εξάλλου, και η εποχή που ο δικτάτορας Γεώργιος Παπαδόπουλος δήλωνε ότι ο τουρισμός αποτελούσε έναν από τους κινητήριους μοχλούς της ελληνικής οικονομίας με 2.250.000 αλλοδαπούς τουρίστες να έχουν αφιχθεί στην Ελλάδα

εισιτήρια) αντίστοιχα σε σύνολο 90 κινηματογραφικών ταινιών. Στην επόμενη κινηματογραφική περίοδο, *Το κορίτσι και το άλογο* κατακτά θέση στην πρώτη εικοσάδα με 98.007 εισιτήρια και ακολουθεί το φιλμ *Πιο Θερμή και από τον ήλιο* με 93.389 εισιτήρια ανάμεσα σε 64 κινηματογραφικές ταινίες.

¹⁶Σχετικά με τις αθηναϊκές κινηματογραφικές αίθουσες που προβάλλουν «τσόντα», δεν γίνεται σαφής διάκριση μεταξύ «μαλακής» και «σκληρής». Ωστόσο, στη μελέτη του ο Φύσσας καταθέτει ότι το *Νέον Αθηναϊκόν* στην Ομόνοια είναι ο πρώτος κινηματογράφος «τσόντας». Η πρώτη προβολή πορνό έλαβε χώρα στον κινηματογράφο *Αλάσκα* στη λεωφόρο Πατησίων πολύ κοντά στα Χαυτεία, και στον κινηματογράφο *Εύα* στην περιοχή του Αγίου Αρτεμίου στο Παγκράτι. Βλ. και Φύσσας 2019: 81.

το 1971. Έχοντας προγραμματίσει χρηματοδότηση από τον ΕΟΤ ύψους 1,5 δις δραχμών, προέβλεπε ότι η τουριστική κίνηση το 1972 θα είναι «εις 30% τουλάχιστον υψηλότεραν της του 1971», εξού και καθίστατο «ανάγκη πάντες οι δυνάμενοι, να καταβάλουν τας απαιτούμενας προσπάθειας, ώστε να προσφερθούν αι απαραίτητοι υπηρεσίαι εις αυτό το ρεύμα της τουριστικής κινήσεως...» (Παπαδόπουλος 1972: 177-178).

Έτσι, απαιτούνταν αλλαγή προσανατολισμού για τον δημοφιλή κινηματογράφο, ειδικά μετά την εμφάνιση της τηλεόρασης, τη μείωση των θεατών στους κινηματογράφους και την κρίση στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή. Μπροστά σε αυτόν τον τουριστικό οίστρο που η εικόνα της Ελλάδας ταξίδευε από το στόμα των ξένων τουριστών της, τα καρτ ποστάλ και τα προωθητικά φιλμ του ΕΟΤ, η μαλακή ερωτική κινηματογραφική παραγωγή εκμεταλλεύτηκε τη συγκυρία και υιοθέτησε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, τα οποία δυνάμει λειτούργησαν ως ένα άτυπο σχήμα αυτολογοκρισίας και έθεταν το φιλμ σε έναν «προστατευτικό κλοιό»:

α) Νέες οπτικές στρατηγικές που βασίζονταν στην αξιοποίηση των τουριστικών αξιοθέατων και προορισμών

Πέρα από τα μάλλον ευπώλητα θέματά της, η μαλακή ερωτική κινηματογραφική ταινία επιστράτευσε μια νέα, λαμπερή τουριστική εικονογραφία που είχε ως επίκεντρο τον τουριστικό προορισμό (Μύκονος, Ύδρα, Ναύπλιο, Μονεμβασιά κ.ά.) και που διέφερε σε μεγάλο βαθμό από του χαμηλού προϋπολογισμού επαναλαμβανόμενες και ακαλαίσθητες στουντιακές λύσεις ανάγκης σχεδόν όλων – ακόμα και των πιο κραταιών, όπως η ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ – εταιρειών κινηματογραφικής παραγωγής (Κασσαβέτη 2017: 135-140). Προφανώς, το νησί έχει ξαναχρησιμοποιηθεί στον δημοφιλή κινηματογράφο σε όλη τη δεκαετία του 1960, ειδικά από την εποχή της *Μανταλένας* (Δημόπουλος, 1960), όμως σε διαφορετικό ειδολογικό πλαίσιο. Μέσω μιας λαμπρής χρωματικής παλέτας¹⁷, πραγματοποιείται σημαντική μετάβαση από το κλειστό προκατασκευασμένο στουντιακό ντεκόρ των μεγάλων εταιρειών κινηματογραφικής παραγωγής σε φυσικούς χώρους που αναδεικνύονται σε όλες τις διαστάσεις τους· πρόκειται για σύγχρονους οικιακούς χώρους με αντίστοιχη διακόσμηση (βίλα, εξοχική κατοικία κ.ο.κ.), νεόδμητα ξενοδοχεία και ντισκοτέκ. Φαίνεται ότι η εποχή της «παλιάς αυλής» έχει περάσει, όπως, εξάλλου, και η εποχή της κραυγαλέας αντίθεσής της με τη συντηρητική μονοκατοικία στη Φιλοθέη. Μάλιστα, η κινηματογραφική κριτική της εποχής δεν έμεινε ασυγκίνητη από αυτή τη νέα εικονογραφική διατύπωση και σπεύδει, παρά τις ενστάσεις της για την αφήγηση, να την υποδεχτεί ευμενώς. Σχολιάζοντας το φιλμ *Πρόκλησις* (Ευστρατιάδης, 1971), η κριτικός της εφημερίδας *Απογευματινή* Μ. Γεωργιάδου

¹⁷Σε μεμονωμένες περιπτώσεις, η αισθητική παραπέμπει σε εκείνη των ιταλικών φιλμ *giallo*, δηλαδή των κινηματογραφικών ταινιών με έντονα στοιχεία θρίλερ και μυστηρίου που χαρακτηρίζονται από εντυπωσιακά χρώματα, ονειρικές σεκάνς, μοντέρνα διακόσμηση εσωτερικών χώρων.

κάνει λόγο για τη «θαυμάσια έγχρωμη φωτογραφία του Σταμάτη Τρύπου –γωνιάς της Ύδρας ή της κοσμοπολίτικης Αθήνας, πορτραίτα ολόσωμα ή ‘συμπλέγματα’ κυρίως γυμνά ή ημίγυμνα, μα πάντα ‘λυρικά’ των πρωταγωνιστριών και των συνοδών τους και τα ψυχεδελικά ντεκόρ και κοστούμια του Διονύση Φωτόπουλου» που είναι «τα μεγάλα ατού της ταινίας». Συνεχίζει, γράφοντας ότι «σκηνοθέτες και ηθοποιοί [...] καταβάλλουν φιλότιμες προσπάθειες για να δώσουν αληθοφάνεια και ζωντάνια στο ‘τολμηρά ρεαλιστικό’ σενάριο του Γ. Τζιώτη με τους υπερφιλολογίζοντες διαλόγους».¹⁸ Προς αυτή την κατεύθυνση συνέβαλε και η επιλογή των πλάνων και του καδραρίσματος των εκάστοτε πρωταγωνιστών στα τουριστικά τοπία (γενικά πλάνα χώρου, μεσαία πλάνα με τον τουριστικό χώρο και τον πρωταγωνιστή κ.ο.κ.). Σε κάθε περίπτωση, η τοποθέτηση της κινηματογραφικής πλοκής σε έναν τουριστικό προορισμό και οι αναπαραστάσεις του παραθαλάσσιου-νησιωτικού χώρου, των ημίγυμων κοριτσιών και των δυνατών ανδρών διαδραμάτιζαν ενδεχομένως σημαντικό ρόλο στην προώθηση των μαλακών ερωτικών ταινιών, «γεγονός που υποδηλώνει σαφώς ότι οι δημιουργοί ταινιών και οι εταιρείες παραγωγής και διανομής τέτοιων ταινιών είναι συνένοχοι στην αντικειμενοποίηση της Ελλάδας για τους σκοπούς της διεθνούς κατανάλωσης» (Needham 2011: 216). Υπό αυτό το πρίσμα, δεν διαφέρουν ως εναλλακτικές οπτικές πηγές στις στρατηγικές προώθησης του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού που «εξωτικοποιούν» και, εν μέρει αντικειμενικοποιούν την Ελλάδα.

β) Υβριδική μορφή

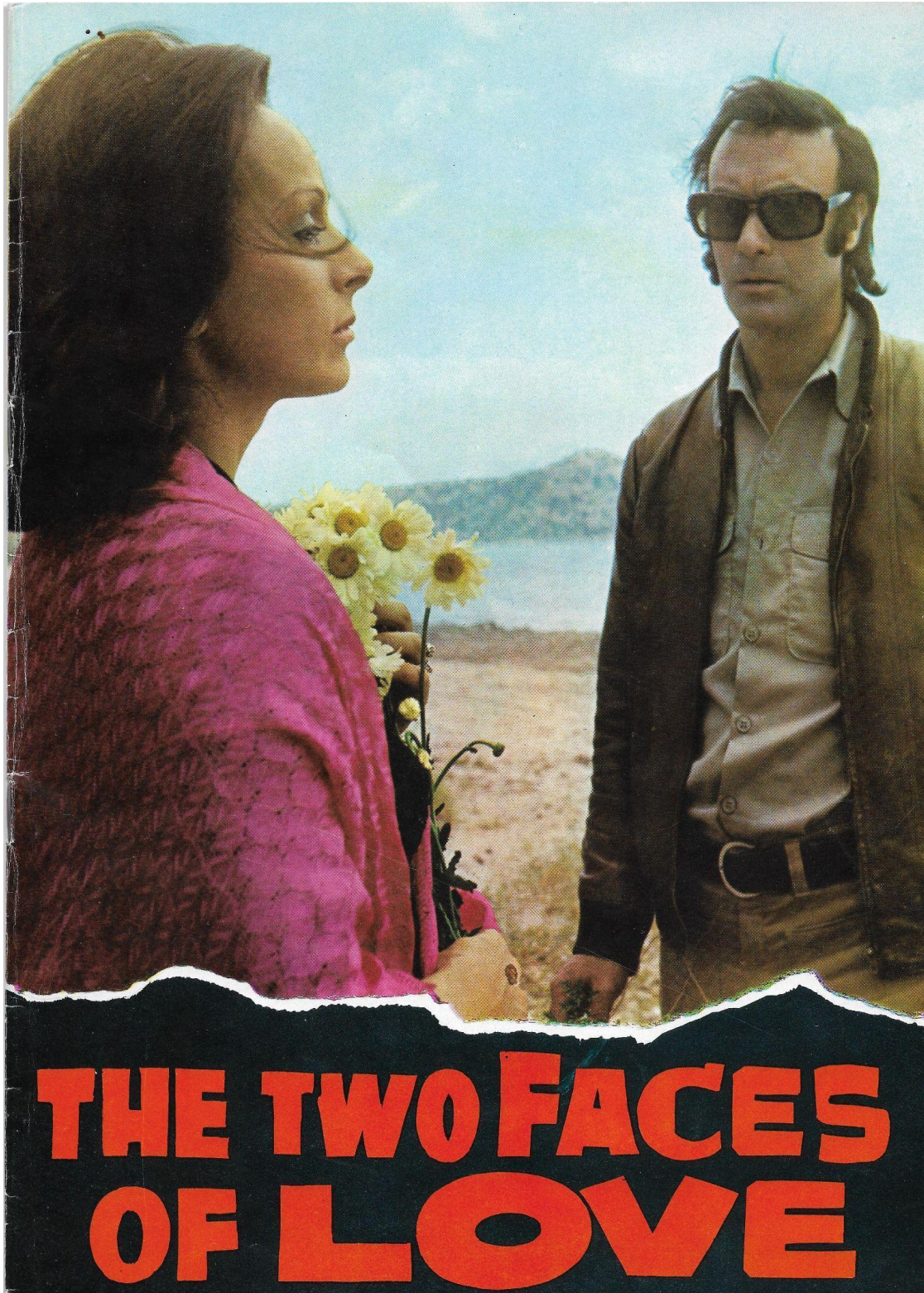
Όπως διαπιστώθηκε προηγουμένως, η εικονογραφική ανανέωση μπόρεσε να εξασφαλίσει τη βιωσιμότητα του είδους, αφού καθιστούσε τα συγκεκριμένα φιλμ ευπώλητα και στο εξωτερικό. Παρολ’ αυτά, ενδιαφέρον παρουσιάζει η «αμφίβια» μορφή της ελληνικής μαλακής ερωτικής κινηματογραφικής ταινίας. Δεδομένης της ερωτικής αφορμής που έδιναν οι ποικίλες αισθησιακές σκηνές του, κάθε μαλακό ερωτικό φιλμ μπορούσε κάλλιστα να μεταμορφωθεί σε μια κινηματογραφική ταινία πορνογραφικού περιεχομένου με την εισαγωγή σκληρών ερωτικών σκηνών. Η τελευταία μπορούσε να νοηθεί διττά: είτε ως μια κατ’ επιλογήν του μηχανικού προβολής προσθήκη («τσόντα») κατά τη διάρκεια της κινηματογραφικής προβολής (από υλικό που προερχόταν ενδεχομένως από άλλο φιλμ) είτε ως διπλή εκδοχή της ίδιας ταινίας με περισσότερο σκληρές σκηνές, γυρισμένες με κομπάρσους που ντούμπλαραν τους βασικούς ηθοποιούς. Στην πρώτη περίπτωση, η μαλακή εκδοχή του φιλμ μπορούσε να αντικατασταθεί από μια σκληρή με την απρογραμματίστη παρέμβαση του μηχανικού προβολής και γινόταν η γνωστή «τσόντα». Στη δεύτερη εκδοχή, ήδη από τη δεκαετία του 1960, πολλές κινηματογραφικές ταινίες ακολουθούσαν μια διπλή πορεία, η οποία, εντούτοις, δεν ήταν πάντα προδιαγεγραμμένη ούτε επαφιόταν στη δικαιοδοσία του σκηνοθέτη. Προφανώς, η συγκεκριμένη

¹⁸Απογευματινή (9/2/1971).

πρακτική δεν υπήρξε μόνο ελληνική· η επιλογή της παρουσιάστηκε κυρίως στον ευρωπαϊκό και στον αμερικανικό κινηματογράφο και είναι πολύ πιο σύνθετη. Εφόσον σε μια μαλακή ερωτική κινηματογραφική ταινία ο/η πρωταγωνιστής/τρια δεν ήθελε να αποκαλυφθεί περαιτέρω το σώμα του/της και δεν επεδίωκε καμιά αντίστοιχη σεξουαλική εμπλοκή, άλλοι ηθοποιοί (συχνά ερασιτέχνες) συμμετείχαν στις επίμαχες σκηνές, δηλαδή τις ντούμπλαραν. Με ένα τέτοιο υλικό ανά χείρας, ήταν συχνά λογικό μια μαλακή εκδοχή να μετατραπεί σε σκληρή, να αλλάξει η ταξινόμησή της από τις επιτροπές λογοκρισίας αναφορικά με την «καταλληλότητά» της, να προσανατολιστεί σε διαφορετικά ακροατήρια και, βέβαια, σε αντίστοιχες αγορές –κάτι που μπορεί να ερμηνευθεί ως διπλό κέρδος για τον παραγωγό.

Είναι αξιοσημείωτο ότι ένας μεγάλος αριθμός των ελληνικών μαλακών ερωτικών κινηματογραφικών ταινιών κυκλοφόρησε στην Ευρώπη, στις αραβικές χώρες και στις ΗΠΑ. Με παρέμβαση του διανομέα, στην ξενόγλωσση εκδοχή προστίθεντο σκληρές ερωτικές σκηνές, οπότε το φιλμ μετατρέπεται με νέο μοντάζ σε μια καθαρά σκληρή πορνογραφική εκδοχή του αρχικού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το φιλμ *Πιο θερμή και από τον ήλιο* (Ευστρατιάδης, 1972), το οποίο προβλήθηκε στους ελληνικούς κινηματογράφους με διάρκεια 83 λεπτών. Η τηλεοπτική εκδοχή που διανεμήθηκε αντιστοιχούσε σε 103 λεπτά¹⁹, ενώ στο επίσημο διαφημιστικό αγγλόφωνο φυλλάδιο τη χρονιά κυκλοφορίας της, η κινηματογραφική ταινία διαρκούσε 118 λεπτά (Εικ. 2, 3). Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη Όμηρο Ευστρατιάδη, υπήρχαν περιπτώσεις που ο εκάστοτε ξένος διανομέας επενέβαινε αυτοβούλως στην κόπια και το κινηματογραφικό αποτέλεσμα και η διάρκειά του ήταν διαφορετική, κάτι που προκαλεί σοβαρές υποψίες σχετικά με την προσθήκη επιπλέον σκηνών. Είναι πάντως γεγονός ότι με δυο εκδοχές, είτε από αυτολογοκριτική πρόθεση είτε όχι, ο σκηνοθέτης και ο παραγωγός γλίτωναν τη λογοκρισία.

¹⁹ Αυτή η διαφοροποίηση στην κινηματογραφική διάρκεια ενδεχομένως να σχετίζεται με συγκεκριμένα ακροατήρια, που ίσως να μην έχουν παρακολουθήσει το φιλμ στον κινηματογράφο (και ίσως δεν θα έπρεπε να «στερηθούν» τον ερωτικό χαρακτήρα του), και τη μεταμεσονύκτια τηλεοπτική ζώνη.



THE TWO FACES OF LOVE

ELEANA STAVROU is a beautiful woman torn between her vices and the love for her husband. Rich and aristocratic by birth, she spent a very lonely childhood, neglected by her father, who only cared about his business, and her mother, who was too busy with her looks and her private life. Frustrated by this lack of love, she felt attracted to their primitive garage mechanic, through whom she discovered sex. This has left a strong mark on her life. She can only derive pleasure out of sex in a brutal, vulgar manner, with primitive, working class people.

At the beginning of the film she is married to GEORGE STAVROU, an ex-football player. He was poor when they got married, but he was clever and dynamic. Now he is ten times richer and has become a ruthless businessman, a tycoon whose only desire is to gain more money and power. Eleana and George love each other but he has no time to devote to her; he doesn't realise that his wife is thirsty for affection and company.

Eleana's MOTHER is too busy with her lovers to offer any affection to her; TERRY — her bisexual childhood friend—is too busy with his decadent parties and his perverted friends to offer her any consolation. The only escape she finds is down at the harbour. During certain hours of the day, Eleana becomes NITSA, a cynical whore who takes on anyone and enjoys every minute of it.

During one of her escapades, Eleana meets a young peasant, a construction worker by the name of CHRISTOS, who falls in love with her. Believing that she is a poor girl who fell into this sordid life, he offers to marry her and save her from the brothels of Piraeus. When Eleana realises the harm she has done to this honest young man, her game has gone too far. The only solution is for her to disappear from the harbour and Christos' life.

She makes an effort to fight her boredom by falling back into her social life; by trying to gain back her husband: but in vain. Christos will find her by chance one day; will take her to his mother, and offer her an engagement ring. Eleana will escape from his house and return to her villa. She will tell the truth to her Mother and her husband but they will refuse to see and understand her problem. They are too busy with their own lives and worries. Eleana remains alone in her house, desperate, half mad and the nightmare starts.

MAIN CAST

Eleana	ANNA FONSOU
George	ANDREA BARKOULIS
Christos	CHRISTOS NOMIKOS
Terry	MARC ELLIOT
Rita	HELEN RODA
The Mother	NINA SGOURIDOU
Garage Mechanic	NIKO TSAHIRIDES

Directed	by: OMIROS EFSTRATIADIS
Written	by: GEORGE ZERVOULAKOS
Photography	by: ARI STAVROU
Music	by: JOHN POULOPOULOS
Production Manager & English Version	by: MAX ROMAN
Produced	by: GREGORY DIMITROPOULOS

Eastmancolor - Normal Screen

In ENGLISH VERSION
Running Time : 118 minutes

Εικ. 2-3: Αγγλόγλωσσο προωθητικό φυλλάδιο του φιλμ *Πιο θερμή και από τον ήλιο / The Two Faces of Love*. (Από το αρχείο της συγγραφέως).

Από την άλλη πλευρά, δεν θα πρέπει να παραβλέψουμε ότι και οι ίδιοι οι σκηνοθέτες επιδίωκαν τη διεθνή προβολή του είδους, ειδικά σε μια εποχή που ο ιταλικός εμπορικός κινηματογράφος —με είδη όπως τα spaghetti western, το giallo, τα φιλμ poliziotteschi (αστυνομικό δράμα / Eurocrime) και η commedia

sexy all'italiana (σεξοκωμωδία)– υπήρξε μια δημοφιλής εναλλακτική λύση στην εποχή της αμερικανικής πετρελαϊκής κρίσης (οπότε και πολλές χώρες λόγω της ακρίβειας του δολαρίου επεδίωκαν να αγοράσουν πιο οικονομικές ταινίες που να μη στερούνται τη λογική και τα γνωρίσματα κυρίαρχων ειδών). Ούτως ή άλλως, τα φιλμ διήγαν μια διπλή ζωή, αφού ντουμπλάρονταν στα αγγλικά και διανέμονταν στο εξωτερικό. Η χρήση αγγλικών ψευδωνύμων (π.χ. “Homer Strati” για τον Ευστρατιάδη) για τους συντελεστές των εν λόγω φιλμ (ή και η αναγραφή στους τίτλους αρχής της ένδειξης “english version by”) και το ηχητικό ντουμπλάζ φανερώνουν τελικά ότι οι συγκεκριμένες μαλακές ερωτικές κινηματογραφικές ταινίες γίνονταν αντιληπτές ως ανήκουσες σε ένα ευρωπαϊκό είδος (Needham, 2011: 215) ή φιλικό corpus. Επίσης, εξαιρετικά ενδιαφέρουσα είναι και η συμμετοχή κάποιων από τα μαλακά ερωτικά φιλμ σε διεθνή φεστιβάλ, όπως, λ.χ. το *Κορίτσι και το άλογο* (Σερντάρης, 1972) που προβλήθηκε στο Σαν Σεμπάστιαν, ή το *Πιο θερμή και από τον ήλιο* που προβλήθηκε στο Παρίσι.

γ) Αξιόλογοι συντελεστές

Ειδικά για την περίπτωση του σκηνοθέτη Όμηρου Ευστρατιάδη, η επιτυχία του μαλακού ερωτικού κινηματογράφου αποδίδεται κατά έναν μεγάλο βαθμό στη σωστή επιλογή των συνεργατών του: ο ίδιος αξιοποίησε δημοφιλείς ηθοποιούς της εποχής, και υψηλού κύρους τεχνικό προσωπικό και σεναριογράφους. Το καλλιτεχνικό «προκάλυμμα» αποτελούσε οπωσδήποτε ένα είδος προστασίας, ειδικά από τη στιγμή που το είδος θα μπορούσε να δώσει αφορμή για λογοκρισία ή αρνητική κριτική. Ένα αναγνωρίσιμο και αγαπητό καστ οπωσδήποτε θα καθιστούσε τις όποιες αμφιβολίες για την ένταση του ερωτισμού στις εν λόγω ταινίες. Επίσης, εφόσον τα φιλμ είχαν εξαγωγίμο χαρακτήρα, θα έπρεπε να διέπονται από μια τύποις καλλιτεχνική αρτιότητα. Έτσι στο έμφυχο καλλιτεχνικό δυναμικό προστέθηκαν και άλλοι αξιόλογοι συντελεστές, όπως ο σκηνογράφος Διονύσης Φωτόπουλος, ο συνθέτης Μάνος Λοΐζος, ή ερμηνευτές (Γιάννης Πουλόπουλος, το ροκ συγκρότημα Πελόμα Μποκιού, κ.ά.). Μάλιστα, στις συχνές επιθέσεις δημοσιογράφων και κριτικών εναντίον του Ευστρατιάδη ότι οι μαλακές ερωτικές ταινίες του δεν ήταν κάτι άλλο από σκληρό πορνό, ο σκηνοθέτης απαντούσε με μια εξόχως αφοπλιστική ρητορική ερώτηση: «Με φωτογράφο τον Άρη Σταύρου, σκηνογράφο τον Φωτόπουλο και [στη] μουσική τον Λοΐζο, είναι δυνατόν να ήταν η ταινία τσόντα;».²⁰

δ) Βαθύς συντηρητισμός - αναπαραγωγή των παραδεδομένων στερεοτύπων

Ο Ευστρατιάδης, όπως και οι υπόλοιποι σκηνοθέτες της μαλακής ερωτικής κινηματογραφικής ταινίας, αυτοπροστατεύονταν· γνώριζαν πού θα πρέπει να σταματήσουν στην αναπαράσταση του γυμνού. Η αυτολογοκρισία ήταν

²⁰Συνέντευξη στη συγγραφέα (2012).

απαραίτητη για τον πυρήνα της μαλακής ερωτικής κινηματογραφικής ταινίας, δηλαδή τις ερωτικές σκηνές. Συχνά εκείνες που περιλαμβάνουν ερωτικές περιπτώσεις αναπαρίστανται σαν να μην ολοκληρώνονται ποτέ και δεν καταλήγουν κάπου, είναι πολύ σύντομες και δεν παρουσιάζονται πάντα ως άκρως φυσιολογικές για τους ανάλογους χαρακτήρες. Παρόλο που θίγονται θέματα όπως η ομοφυλοφιλία, η έντονα ηθικοπλαστική φύση των φιλμ αναιρεί οποιαδήποτε ανατρεπτική υποψία. Ενώ σε κάθε μαλακή ερωτική κινηματογραφική ταινία το σώμα αποκαλύπτεται, δεν παρουσιάζεται σε τέτοιο βαθμό ώστε να επισύρει λογοκριτική «ποινή». Χρησιμοποιούνται κοντινά πλάνα τη στιγμή της ερωτικής συνεύρεσης ή πολύ κοντινά πλάνα για τις λεπτομέρειες. Πολύ συχνά, μια τυπική ερωτική σκηνή περιλαμβάνει ένα κοντινό πλάνο περίπτωσης του άνδρα που βρίσκεται πάνω από τη γυναίκα, η οποία τελικά δεν εξελίσσεται και εξυπακούεται ότι δεν καταλήγει σε ολοκληρωμένη πράξη. Εκτός από την αναπαράσταση, η ίδια η φύση των σχέσεων, που βρίσκονται στο επίκεντρο της αφήγησης, ακολουθεί την τυπολογία που ήδη προϋπήρχε και οποιαδήποτε παρέκκλιση (ομοφυλοφιλία, μοιχεία, πολυερωτικότητα, κ.ά.) τιμωρείται παραδειγματικά²¹, οδηγώντας τους πρωταγωνιστές στην τρέλα – ακόμα και στον θάνατο. Τέλος, στον βαθύτερο πυρήνα τους, τα συγκεκριμένα φιλμ κινούνται σε δραματικές έως και μελοδραματικές συμβάσεις του Παλαιού Ελληνικού Κινηματογράφου (ΠΕΚ) (βλ. διαταξικός έρωτας), αναιρώντας την οποιαδήποτε στιγμή νεωτερικότητας – τουλάχιστον αναφορικά με τη μορφολογία τους. Επιπλέον, και τα έμφυλα στερεότυπα που αναπαράγονται δεν απομακρύνονται από τις κλασικές τυποποιήσεις του ΠΕΚ, ειδικά σε ό,τι αφορά το μελόδραμα, καθώς υπογραμμίζεται έντονα η αντίθεση ανάμεσα σε θετικούς και αρνητικούς χαρακτήρες (ταπεινές εργάτριες και πλούσιες μεγαλοαστές αντίστοιχα) παρά τις εκμοντερνισμένες αντιλήψεις και πρακτικές που υιοθετούν.

Για να γίνουν κατανοητές οι παραπάνω αυτολογοκριτικές ενέργειες ή ευρύτερα οι στρατηγικές αναχαίτισης της λογοκρισίας, θα παρουσιαστεί πώς εφαρμόστηκαν στο φιλμ *Οι ερωτομανείς / Αδιέξοδος* (Ευστρατιάδης, 1971). Μάλιστα, η εν λόγω κινηματογραφική ταινία προκάλεσε αντιδικία μεταξύ των συντελεστών της.

ΑΠΟ ΤΟ ΓΕΝΙΚΟ ΣΤΟ ΕΙΔΙΚΟ: ΟΙ ΕΡΩΤΟΜΑΝΕΙΣ ΚΑΙ ΟΙ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΤΟΥΣ

Στην επεξεργασμένη με το σύστημα TECHNICOLOR ελληνική μαλακή ερωτική κινηματογραφική ταινία *Οι ερωτομανείς*, ο νεαρός τοξικοεξαρτημένος Τόνι (Udo Kier), για να ξεπληρώσει ένα σημαντικό οικονομικό χρέος από ναρκωτικά στον

²¹Βλ. στο φιλμ *Πιο θερμή και από τον ήλιο* (Ευστρατιάδης, 1972) την περίπτωση της Ελεάνας (Άννα Φόνσου) που διάγει διπλή ζωή: το πρωί είναι η άεργη σύζυγος ενός πρώην ποδοσφαιριστή, νυν επιχειρηματία, και από το απόγευμα και μετά μεταμορφώνεται σε πόρνη που κάνει πιάτσα στο ξενοδοχείο *Διεθνές* πίσω από τον σταθμό Λαρίσης.

τυχοδιώκτη Βασίλη (Ανέστης Βλάχος), αναλαμβάνει να εκτελέσει την ευκατάστατη Όλγα (Μπέττυ Αρβανίτη). Η τελευταία βρίσκεται σε διάσταση με τον αριβίστα σύζυγό της Ιγγλέση (Λευτέρης Γυφτόπουλος) και έχει καταφύγει στη Μονεμβασιά, όπου περνά μοναχικά τον χρόνο της ζωγραφίζοντας. Η γνωριμία της με τον Τόνι θα τον κάνει να αναπροσδιορίσει τον στόχο του ταξιδιού του και να μην τη σκοτώσει. Ωστόσο, σύντομα θα βρεθεί αντιμέτωπος με την εξάρτησή του, παλαιότερα βαποράκια και την αστυνομία.

Στους *Ερωτομανείς*, το σκληρό, πέτρινο τοπίο της Μονεμβασιάς εναλλάσσεται με πλάνα από παραθαλάσσιες τοποθεσίες στην ευρύτερη περιοχή. Το κάστρο φωτογραφίζεται από διαφορετικές αποστάσεις, η κάμερα απαθανατίζει τους χαρακτήρες εν κινήσει ή εν στάσει μέσα και έξω από αυτό. Η αμμουδιά με τα γραφικά χωριά αποτελεί ένα από τα καταφύγια της Όλγας, όπου ζωγραφίζει συστηματικά. Η κινηματογραφική ταινία γεμίζει από άμμο, αλάτι και θάλασσα· ο Ευστρατιάδης δεν φείδεται να αναδείξει την τουριστική εικόνα της περιοχής και την υπέροχη καλοκαιρινή ατμόσφαιρα, την οποία και εκ περιτροπής αντικαθιστά, όποτε χρήζει, με πλάνα από διάφορες περιοχές του αστικού κέντρου, όπως η κεντρική αγορά στην Ομόνοια, όπου λαμβάνει χώρα το εμπόριο ναρκωτικών και η καταδίωξη με ναρκέμπορους, ή η πλατεία Κολωνακίου, όπου λαμβάνει χώρα μια παρακολούθηση. Ενδιαφέρων είναι και ο επιχρωματισμός διαφόρων σκηνών: σε τουλάχιστον δυο αναδρομές στο παρελθόν (μία της Όλγας και μία του Τόνι), μαυρόασπρες και σέπια σκηνές μεταφέρουν τον θεατή σε μια αυστηρά οριοθετημένη χρονική περίοδο. Ψυχαγωγικοί χώροι συνυπάρχουν με τους σε πολλές περιπτώσεις αρκετά μοντέρνους οικιακούς: ένα μουσικό club, όπου χορεύουν κοπέλες που έχουν το σώμα καλυμμένο με body painting, ένα ιδιαίτερης αισθητικής εστιατόριο (που δεν πείθει για «γραφικό ταβερνάκι», όπως αναφέρει η Όλγα), το εξοχικό σπίτι στη Μονεμβασιά με αισθητική νεο-ρουστίκ και το σπίτι-άντρο του Ιγγλέση (βίλα Θεοφανίδου).

Παρόλο που η κινηματογραφική ταινία συνδυάζει στοιχεία αστυνομικής πλοκής με αισθησιακό περιεχόμενο, δεν κρύβει τον ερωτικό προσανατολισμό της. Οι ερωτικές σκηνές ανέρχονται στις πέντε και είναι άλλοτε σύντομες, άλλοτε πιο μεγάλες σε διάρκεια, ενώ η μια από αυτές αφορά την απόπειρα βιασμού της Όλγας στη θάλασσα. Εναλλάσσονται με την κυρίαρχη πλοκή και λειτουργούν εν μέρει συνδετικά. Αποδίδονται δε από τον Ευστρατιάδη με κοντινά και πολύ κοντινά πλάνα και σε ένα μεγάλο μέρος τους στηρίζονται στην προσθήκη πλάνων με σώματα που με λίγη προσοχή φαίνεται ότι δεν αντιστοιχούν ακριβώς σε εκείνα των ηθοποιών (δηλαδή ντουμπλαρίστηκαν). Μόνη εξαίρεση αποτελεί ο Γυφτόπουλος (Ιγγλέσης), ο οποίος με πολλή άνεση φαίνεται να κινηματογραφείται γυμνός κατά τη διάρκεια της ερωτικής συνεύρεσης (όμως τα πλάνα δεν περιλαμβάνουν καταγραφή γεννητικών οργάνων ή εκσπερμάτιση). Σχετικά με τη διάρκεια της εν λόγω κινηματογραφικής ταινίας είναι εξίσου ενδιαφέρον ότι η υπάρχουσα κινηματογραφική κόπια που έχει προβληθεί στην ελληνική τηλεόραση διαρκεί

88 λεπτά, αλλά σε ξένες κινηματογραφικές βάσεις δεδομένων, όπως το imdb, η διάρκεια της ξένης εκδοχής της κινηματογραφικής ταινίας αντιστοιχεί σε 104 λεπτά. Όπως μπορεί εύλογα κάποιος να υποθέσει, μέσα στα 16 λεπτά που υπολείπονται μπορούν κάλλιστα να έχουν παρεισφρήσει πιο σκληρές ερωτικές σκηνές.

Αναφορικά με το καστ και το τεχνικό προσωπικό, στο φιλμ *Οι ερωτομανείς* συμμετέχουν γνωστοί ηθοποιοί: η Μπέττυ Αρβανίτη, ο Ανέστης Βλάχος, η Πέρυ Ποράβου και ο Κώστας Παπαχρήστος (γνωστός από τον ρόλο του ένστολου που υποδυόταν στις ελληνικές κινηματογραφικές ταινίες). Παράλληλα, ορισμένοι ηθοποιοί προέρχονται από το ίδιο το κύκλωμα του εγχώριου αισθησιακού κινηματογράφου, όπως ο Λευτέρης Γυφτόπουλος και η Ρένα Κοσμίδου. Η συμμετοχή του Γερμανού ηθοποιού Udo Kier, ο οποίος τότε βρισκόταν ακόμα στα πρώτα βήματα της καριέρας του και είχε ήδη συμμετάσχει σε exploitation ταινίες –όπως το φιλμ *Hexen bis aufs Blut gequält / Διαβολικά σημάδια ή Κάψτε τη μάγισσα* (Armstrong, 1970)–, υπήρξε μάλλον σημαντική για την πιθανή διανομή της στο εξωτερικό, αφού της προσέδιδε και έναν μάλλον ευρωπαϊκό και συγχρόνως εξωτικό τόνο. Η ομιλία του αποδίδεται με ελληνικό ντουμπλάζ και η εξαιρετικά οστεώδης φυσιογνωμία του συνάδει με την εμφάνιση ενός τοξικοεξαρτημένου.

Το τεχνικό καστ και οι λοιπές ειδικότητες είναι ήδη γνωστές από το μαλακό ερωτικό κύκλωμα (π.χ. Γιάννης Χαρτοματζίδης ως βοηθός σκηνοθέτη, Πέτρος Καραβίδογλου ως διευθυντής φωτογραφίας), ενδεχομένως και από την εμπλοκή τους με νεωτερικές κινηματογραφικές απόπειρες. Τη διεύθυνση φωτογραφίας έχει αναλάβει ο Σταμάτης Τρύπος, που προηγουμένως είχε εργαστεί για τα καλλιτεχνικών προθέσεων φιλμ *Πρόσωπο με πρόσωπο* (Μανθούλης, 1966), *Σιλουέτες* (Ζώης, 1967) και *Παρένθεση* (Κανελλόπουλος, 1968). Υπεύθυνος για σκηνικά και κοστούμια είναι ο πολύ γνωστός σκηνογράφος Διονύσης Φωτόπουλος και τη μουσική σύνθεση υπογράφει ο Γιάννης Πουλόπουλος. Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα είναι μια πάγια κινηματογραφική και αφηγηματική στρατηγική του Ευστρατιάδη, ο οποίος παρουσιάζει τα τραγούδια των ταινιών με τη μορφή βιντεο-κλιπ. Σε αυτά εμφανίζεται ο Πουλόπουλος στη θάλασσα και η Ελένη Ανουσάκη να τραγουδά σε εστιατόριο (ενδεχομένως η τελευταία σκηνή να γυρίστηκε κατά τη διάρκεια του φιλμ *Πρόκλησις* της ίδιας χρονιάς).

Πέρα από τις παραπάνω ασφαλιστικές δικλίδες, ο σκηνοθέτης επιλέγει να μεταφέρει στη μεγάλη οθόνη το σενάριο του Γιάννη Τζιώτη, ενός σεναριογράφου που συνδύασε την αστυνομική πλοκή με τον αισθησιασμό, μέσα σε αυστηρά ηθικολογικά πλαίσια: ο τοξικοεξαρτημένος Τόνι μπλέκει σε όλη αυτή την περιπέτεια εξαιτίας του πάθους του «που έναν χρόνο τού βασάνιζε τη σκέψη και το κορμί και που τον έκανε να ζητά τη λύτρωση σε καθάρματα». Η πτώση του είναι επιβεβλημένη, μα πλήρως αιτιολογημένη: υπήρξε γόνος καλής οικογένειας, όμως, όταν ανακάλυψε τη μητέρα του με νεότερο εραστή, έπαθε ένα σοβαρό ατύχημα και οι γιατροί του χορήγησαν μορφίνη. Σύντομα, τη

συνήθισε. Στο φιλμ, ο Τόνι παθαίνει τουλάχιστον δυο ισχυρές κρίσεις από στερητικά συμπτώματα, τα οποία μπορούν να λειτουργήσουν με παιδαγωγικό τρόπο για τον θεατή: να πού μπορεί να καταλήξει όποιος κάνει χρήση. Παράλληλα, και ο Βασίλης εμφανίζεται να κάνει ένεση στον Τόνι, ο οποίος για να καλύψει τα σημάδια από την Όλγα φορά στις φλέβες του χεριού του ένα τσιφότο. Ο σύζυγος της Όλγας την απατά συστηματικά και, μάλιστα, έχει «σπιτώσει» τη μαιτρέσσα του· η τελευταία δεν θα διστάσει να απατήσει τον Ιγγλέση για χάρη ενός μικρότερου διακινητή. Τέλος, στους *Ερωτομανείς*, όπως, εξάλλου, σε κάθε αντίστοιχη ταινία, οι ερωτικές σχέσεις αφορούν κυρίως παράνομες ή παράλογες για την ηθική της εποχής συνευρέσεις: ο εξωσυζυγικός έρωτας και η σχέση με νεαρότερο σε ηλικία άνδρα προφανώς και κατακεραυνώνονται.



Εικ. 4: Διαφημιστική καταχώρηση της ταινίας *Οι ερωτομανείς*, που δημιούργησε αντιδικία μεταξύ Ευστρατιάδη-Αρβανίτη, στην εφημερίδα *Τα Νέα* (13/9/1972).

Ενδεικτικός είναι ο σχεδιασμός της αφίσας και τα περιεχόμενά της: βίαιο ενσταντανέ με δευτεραγωνιστές και κομπάρσους (που δεν αφορά τους δυο βασικούς πρωταγωνιστές), ένας «μικτός» ειδολογικός χαρακτηρισμός (σέξυ-θρίλλερ) και πληροφορίες για προβολή σε κινηματογράφους Α' προβολής μαζί με τον χαρακτηρισμό του φιλμ ως «ακατάλληλον».

Πέρα από την εισπρακτικά επιτυχημένη πορεία του φιλμ, είναι πολύ ενδιαφέρον να παρακολουθήσουμε πώς ο σκηνοθέτης διατυπώνει τις απόψεις του για τη λογοκρισία και την (συγκεκριαυμένη) αυτολογοκρισία μέσα από μια επιστολή του στην εφημερίδα *Τα Νέα*.²² Ο ίδιος απαντά δημόσια στη Μπέττυ Αρβανίτη, η οποία είχε ενστάσεις για την τελική επεξεργασία του φιλμ. Η ηθοποιός χαρακτήρισε το φιλμ «απαράδεκτον κατασκευάσμα», επικαλούμενη ότι δεν παρευρέθηκε ποτέ στη δοκιμαστική προβολή. Παράλληλα, εναντιώθηκε στην προωθητική στρατηγική του φιλμ με την τολμηρή φωτογραφία (η οποία, εντούτοις, δεν την απεικονίζει). Η εν λόγω «κατάθεση» του Ευστρατιάδη

²²*Τα Νέα* (20/9/1971).

παρέχει μια αποσπασματική μα χρήσιμη εικόνα για τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί και διαφοροποιείται η παραγωγή και η εκμετάλλευση του μαλακού ερωτικού κινηματογράφου στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Παράλληλα, εξαιρείται γλαφυρά η εμπλοκή αξιόλογων συντελεστών, όπως και η λήψη άδειας για την κυκλοφορία της κινηματογραφικής ταινίας, ειδικά αφού έχει αξιολογηθεί και αδειοδοτηθεί από τα «έγκριτα» μέλη της λογοκριτικής επιτροπής.

Ο Ευστρατιάδης επικαλείται την έγκριση του φιλμ από το Υπουργείο Προεδρίας της Κυβερνήσεως, «γενομένη κατόπιν αυστηρού ελέγχου υπό της αρμοδίας επιτροπής λογοκρισίας. Γνωρίζει ή άλλως είναι υποχρεωμένη να γνωρίζει (αναφέρεται στην Αρβανίτη) το υψηλόν επίπεδον της Επιτροπής ταύτης ως και το ηυξημένον αίσθημα ευθύνης των μελών της». Το συγκεκριμένο επιχείρημα του σκηνοθέτη όχι μόνο νομιμοποιεί την κινηματογραφική ταινία μπροστά στην ελληνική κοινωνία, αλλά αποτελεί και το λογικό αποτέλεσμα των οπτικοακουστικών και αφηγηματικών στρατηγικών που υιοθετεί. Κατηγορεί την ηθοποιό για «αχαλίνωτον συκοφαντικήν διάθεσιν, χάριν ιδιοτελείας και μόνον, εναντίον ανθρώπων οι οποίοι, έχουν υπολογίσιμον παρουσίαν εις την κινηματογραφικήν παραγωγήν της χώρας». Όπως υποστηρίζει, ακριβώς αυτοί οι συντελεστές, με την εθνική ή διεθνή εμβέλειά τους, είναι εκείνοι που αποτελούν και το προπέτασμα για την ανάπτυξη μιας πιο αισθησιακής αφήγησης, η οποία, εντούτοις, δεν υποβιβάζεται από την εμπλοκή σκληρών ερωτικών σκηνών.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Σε μια εποχή που η λογοκρισία της χούντας είχε καταπνίξει σημαντικές ελευθερίες του λόγου και της έκφρασης στις τέχνες, ο εμπορικός κινηματογράφος, χάρη στη μαλακή ερωτική ταινία, κατάφερε να επιβιώσει δια μέσου αυτολογοκριτικών πρακτικών και στρατηγικών αναχαίτισης της λογοκρισίας, που εν τέλει απομάκρυναν τις εκάστοτε επιτροπές από το ζητούμενο (ερωτισμός) και τις κατηύθυναν προς μια «ανώδυνη» κινηματογραφική μορφή και ένα περισσότερο εξωτικό και τουριστικό περιεχόμενο. Παράλληλα, το άλλοθι της διεθνούς διαδρομής της κινηματογραφικής ταινίας λειτουργούσε κατευναστικά, αφού αμφότεροι παραγωγοί και σκηνοθέτες αναδείκνυαν ένα κολακευτικό πορτρέτο της Ελλάδας στο εξωτερικό. Επιπλέον, με το ηθικοπλαστικό ύφος και τον μετριασμένο αισθησιασμό τους, οι μαλακές ερωτικές ταινίες φαίνεται εν πρώτοις να σκιαγραφούν τι συμβαίνει κεκλεισμένων των θυρών. Ωστόσο, η αναπαράσταση ποτέ δεν ξεπερνούσε τα ενδεδειγμένα ήθη της δικτατορικής εποχής - κάτι αντίθετο θα έπληττε το ίδιο το είδος. Με αυτόν τον τρόπο, οι εν λόγω ταινίες διαιώνισαν την πίστη στα «χρηστά ήθη» που ανέθρεψαν χιλιάδες νεαρών θεατών στις ελληνικές κινηματογραφικές αίθουσες.

Έτσι, οι σκηνοθετικές, αφηγηματικές, χωρικές και σε επίπεδο επιλογής συντελεστών αυτολογοκριτικές στρατηγικές βοήθησαν τον Ευστρατιάδη, τους

άλλους σκηνοθέτες του είδους και τους παραγωγούς να δημιουργήσουν μέσα στη χούντα μια βραχύβια εγχώρια σχολή μαλακού ερωτικού κινηματογράφου, που δεν είχε να ζηλέψει τίποτα από τα αντίστοιχα ευρωπαϊκά είδη. Και αυτό συνέβη πολύ πριν από τον μετασχηματισμό του είδους, που έλαβε χώρα στη Μεταπολίτευση: τότε αναδύθηκε μια πιο πρόχειρη εκδοχή της μαλακής ερωτικής ταινίας που προσανατολιζόταν στην περιπέτεια και γυριζόταν επί τούτω με περισσότερες ερωτικές σκηνές²³ - ακριβώς αυτή η νέα εκδοχή της θα οδηγούσε στο σκληρό πορνό της δεκαετίας του 1980.²⁴ Με ασπίδα προστασίας ένα καλό καστ, την τουριστική αξιοποίηση του ελληνικού τοπίου (τα συγκεκριμένα φιλμ θα μπορούσαν να ιδωθούν ως μια άλλη προωθητική καμπάνια του ΕΟΤ) και την αξιόλογη αισθητική προσέγγισή τους, οι δημιουργοί κατάφεραν να συμπλεύσουν με τις λογοκριτικές απαιτήσεις της χούντας. Χάρη στις αυτολογοκριτικές πρακτικές τους επιβίωσαν σε αυτή τη μεταβατική εποχή, όπου η λογοκρισία και ο ανταγωνισμός από την τηλεόραση αποτελούσαν σοβαρές απειλές για τον εμπορικό κινηματογράφο.

Και ενώ το 1972 ο μαλακός ερωτικός κινηματογράφος παραγόταν σταθερά, το 13ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης επρόκειτο να κλείσει με δυο φιλμ: τις *Μέρες του '36* του Θόδωρου Αγγελόπουλου και *Διαμάντια στο γυμνό σου σώμα* του Όμηρου Ευστρατιάδη.²⁵ Οι παραπάνω επιλογές λήξης του Φεστιβάλ ίσως καταμαρτυρούν, αφενός, την κινηματογραφική νεωτερικότητα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (NEK), όπως εισήχθη και παγιώθηκε από τον Αγγελόπουλο, μα και έναν διαφορετικού τύπου νεωτερισμό μέσα στο πλαίσιο του τότε φθίνοντος δημοφιλούς κινηματογράφου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Anger, K. (1986), *Hollywood Babylon*, London: Arrow Books.
- Γεώργας, Β. (2005), *Greek Erotica. Εικονογραφημένη ιστορία του ελληνικού ερωτικού κινηματογράφου 1955-1985*, Αθήνα: Τσαγκαρουσιάνος.
- Γκλαβίνας, Γ. (2018), «Η λογοκρισία την περίοδο της δικτατορίας των συνταγματαρχών», στο Π. Πετσίνη & Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση*, Αθήνα: Καστανιώτης, σ. 157-169.
- Γρηγορίου, Γ. (1996), «Δεν έκανα ποτέ την τελευταία παραχώρηση... Μια συζήτηση του Γρηγόρη Γρηγορίου με τον Τάσο Γουδέλη», στο Σολδάτος, Γ. (επιμ.), *Γρηγόρης Γρηγορίου*, Αθήνα: Αιγόκερως, σ. 11-17.
- Δημητρίου, Α. (2000) (επ.). *Αυστηρώς ακατάλληλον. Ελληνικό πορνό: από την Ομόνοια στο Αλκαζάρ*, Αθήνα: Οξύ.
- Grossman, L. (1991), «Self-Censorship by Media Industries», *Articles in Law Reviews & Other Academic Journals*, 1621, σ. 441-492.

²³Διεστραμμένες γυναίκες (Μυλωνάκος, 1975), Στην παγίδα του σεξ και του εγκλήματος (Λιάμπος, 1975) κ.ά.

²⁴Από πίσω... με αγάπη και πιο μαλακά! (Berto, 1983).

²⁵Τα Νέα (30/9/1972).

- Karalis, V. (2012), *A History of Greek Cinema*, New York & London: Continuum.
- Κασσαβέτη, Ο.-Ε. (2022), «Ποπ τραγωδία: ο Ιππόλυτος του Ευριπίδη σε δυο (δημοφιλείς) πράξεις», *Journal of Modern Greek Studies* (Australia & New Zealand), 20, σ. 353-371.
- _____ (2017), *Αντεστραμμένα κοσμοείδωλα. Δικαστικό δράμα, μελόδραμα, μαλακός ελληνικός κινηματογράφος (1966-1974)*, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Κορόντζης, Π. Γ. (χ.χ.), «Το σύγχρονο θέαμα και η ανατροφή των νέων», στο *Θέαμα και νεότης*, χ.έ, σ. 89-104.
- Kyriakos, K. (2013), «Ancient Greek Myth and Drama in Greek Cinema (1930-2012): An Overall Approach», *Logeion*, 3, σ. 191-232.
- Λαζαρίδης, Γ. (1999), *Φλας μπακ. Μια ζωή σινεμά*, Αθήνα: Α. Α. Λιβάνης.
- _____ (2003), *Το Χόλλυγουντ της πλατείας Κάνιγγος*, Αθήνα: Ι. Σιδέρης.
- Meyers, R. (2011), *For One Week Only: The World of Exploitation Films*, Guilford: Emery Books.
- Nead, L. (1990), «The Female Nude: Pornography, Art and Sexuality», *Signs*, 15: 2, σ. 323-335.
- Needham, G. (2011), «Greek Cinema without Greece: Investigating Alternative Formations», στο L. Papadimitriou & Y. Tzioumakis (επιμ.), *Greek Cinema: Texts, Histories, Identities*, London: Intellect, σ. 203-218.
- Παπαδόπουλος, Γ. (1972), *Τα πιστεύω μας. Λόγοι – Συνεντεύξεις – Δηλώσεις και μηνύματα από 1 Οκτωβρίου 1970 έως και 30 Δεκεμβρίου 1971*, τ. Ζ', Αθήνα: Γενική Γραμματεία Τύπου και Πληροφοριών.
- Παπαζαχαρίου, Ι. Κ. (χ.χ.), «Οι κίνδυνοι του κινηματογράφου διά τη νεότητα», στο *Θέαμα και νεότης*, χ.έ, σ. 51-88.
- Πετσίνη, Π. & Χριστόπουλος, Δ. (2018), «Η λογοκρισία ως κρίση νομιμοποίησης – Η ελληνική περίπτωση», στο Π. Πετσίνη & Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση*, Αθήνα: Καστανιώτης, σ. 13-19.
- Schaefer, E. (1994), «Resisting Refinement: The Exploitation Film and Self-Censorship», *Film History*, 6: 3, σ. 293-313.
- Φύσσας, Δ. (1994), *Αυστηρώς ακατάλληλον. Προγράμματα αθηναϊκών κινηματογράφων Sex*, Αθήνα: Δελφίνι.
- _____ (2019), *Τα σινεμά της Αθήνας (1896-2013). Ιστορίες του αστικού τοπίου*, β' έκδοση, Αθήνα: eBooks4Greeks.gr.
- Χάλκου, Μ. (2018), «Κινηματογράφος και λογοκρισία στην Ελλάδα από τα πρώιμα χρόνια έως τη μεταπολίτευση», στο Π. Πετσίνη & Δ. Χριστόπουλος (επιμ.), *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα. Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση*, Αθήνα: Καστανιώτης, σ. 82-99.