

Ερωτισμός, σεξουαλικότητα και κρατική καταστολή στον κινηματογράφο: Μια ανασκόπηση

Κωστούλα Καλούδη*

Περίληψη

Ο κινηματογράφος θεωρείται ως το καλύτερο μέσο για να εκφράσει κανείς τον κόσμο των ονείρων, των συγκινήσεων και των ενστίκτων. Ο ερωτισμός εμφανίστηκε πολύ νωρίς στην κινηματογραφική οθόνη. Κοινός παρανομαστής σε όλα τα κινηματογραφικά είδη είναι ο έρωτας σε όλες του τις εκφάνσεις.

Η λογοκρισία, θεωρώντας τον κινηματογράφο υπεύθυνο για έκλυση των ηθών και κατάρρευση των ηθικών αξιών, με το πρόσημα της επαναφοράς των ανθρώπων στην ηθική τάξη περιόρισε την ελευθερία της έκφρασης με περικοπές σκηνών, απαγορεύσεις και άλλα μέσα και προσπάθησε να χειραγωγήσει τον κινηματογράφο και να τον προσαρμόσει σε κομφορμιστικές αντιλήψεις.

Από τα πρώτα του κιάλας βήματα, ο κινηματογράφος άσκησε μια χαρακτηριστική γοητεία στο κοινό, καθώς ως θέαμα, αλλά και ως προβληματισμός έδωσε διέξοδο στην ανάγκη του ανθρώπου να διευρύνει το πνεύμα του. Πέρα από τον ορθολογισμό, τις πιέσεις και τους συμβιβασμούς της καθημερινότητας του έδωσε μια δυνατότητα να λειτουργήσει με όνειρο και φαντασία προσδίδοντας άλλο περιεχόμενο στη ζωή του. Έτσι, στοχεύοντας να προ-

* Η Κωστούλα Καλούδη είναι διδάκτωρ του Πανεπιστημίου Paul-Valéry Montpellier III, διδάσκει Ιστορία και Θεωρία του Κινηματογράφου στο Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου (Τμήμα Θεατρικών Σπουδών).

σεγγίσει την «πραγματική ζωή», με άλλα λόγια υπερβαίνοντας την πραγματικότητα και καταφεύγοντας στο μύθο και τη φαντασία, μπορούσε να δημιουργήσει μια άλλη φαντασιακή πραγματικότητα. Αλλά μήπως και οι πρόδρομοι του κινηματογράφου δεν έγιναν οι ίδιοι φορείς του εξωπραγματικού, της μαγείας μιας άλλης πραγματικότητας;

Με τις καινούργιες τότε δυνατότητές του καθώς είναι κίνηση, συνδυασμός, λεπτομέρεια και σύνολο, έγινε, λοιπόν, ο κινηματογράφος μέσο απελευθέρωσης του ανθρώπου, ασκώντας επάνω του μεγαλύτερη επιρροή, από ότι το βιβλίο και το θέατρο. Μάγεψε εντυπωσιακά τα πλήθη και φυσικό ήταν το να προκαλέσει αμέσως τις πρώτες αντιδράσεις εκείνων που θεώρησαν ότι το καινούργιο αυτό θέαμα ήταν επικίνδυνο για τη δημόσια ασφάλεια.

Το σκοτάδι της αίθουσας υποθάλλει τη φυγή από την πραγματικότητα και δημιουργεί την κατάλληλη ατμόσφαιρα για το πέρας στο χώρο του ονείρου και της φαντασίας. Εκεί ο θεατής αισθάνεται απομονωμένος από τον περίγυρό του. Έτσι, καταργεί τους κοινωνικούς κανόνες, χαλαρώνει, βυθίζεται σε μια ονειρική κατάσταση, απολαμβάνει το θέαμα και αποκτά μια ιδιαίτερη προσωπική σχέση με το θέαμα και την ταινία. Παρασύρεται σε ονειροπολήσεις και ρεμβασμούς ζώντας έτσι το δικό του όνειρο¹. Η συνειδησή του εξασθενεί η βούλησή του παύει να αντιστέκεται, οπότε εύκολα ταυτίζεται με όσα απεικονίζονται στην οθόνη. Με αυτή τη διάχυση σκέψης ο θεατής μπορεί και ανήκει, όχι πλέον στον εαυτό του, αλλά στον κόσμο που προβάλλεται μπροστά στα μάτια του.

Ο χώρος και ο χρόνος με τις ξαφνικές μετατοπίσεις όσων διαδραματίζονται στην οθόνη χάνουν την πραγματική τους διάσταση, οπότε απωθημένες επιθυμίες και καταπιεσμένοι φόβοι ξυπνούν και προκαλούν στο θεατή συνειρμούς και σκέψεις, ακούσιες αναμνήσεις² σαν τις Μαντλέν του Προυστ. Ο θεατής λειτουργεί με τις αισθήσεις του, φορτίζεται συναισθηματικά με την εναλλαγή των εικόνων και αφήνεται στις συγκινήσεις. Ζει και υιοθετεί ερωτικές συμπεριφορές, μαγνητίζεται από τη σαγήνη και τη λάμψη των ωραίων γυναικών, δημιουργεί μαζί τους ένα μυστικό δεσμό, καθώς ο έρωτας μεταφέρεται από την οθόνη στο θεατή διεγείροντας τη φαντασία του.

Έτσι ο κινηματογράφος αποκαλύπτει το πραγματικό πρόσωπο του έρωτα, τον κάνει συγκεκριμένο προσδίδοντάς του σάρκα και οστά. Αλλά προβάλλοντας τη δύναμη του έρωτα, προετοιμάζει το θεατή να ζήσει και ο ίδιος έναν «πραγματικό» έρωτα. Έρωτας³

και ερωτισμός αρχικά είναι έννοιες ταυτόσημες, παρόλο που το επίθετο ερωτικός ως προσδιορισμός καταχωρίστηκε στα συνώνυμα: χυδαίος, ακόλαστος, άσεμνος, απρεπής, πορνογραφικός κ.λπ. χαρακτηρίζοντας το παραγόμενο αποτέλεσμα. Ο κινηματογράφος κατόρθωσε να αποτινάξει αυτές τις έννοιες και με τις ερωτικές ταινίες να εικονοποιήσει τον έρωτα διαχωρίζοντάς τον από το σεξουαλικό ένστικτο. Οι εραστές της μεγάλης οθόνης κατορθώνουν να ξεπεράσουν τις δυσκολίες, τις απαγορεύσεις και τις προκαταλήψεις αυτών που θέλουν να εξοβελίσουν τον έρωτα από τη ζωή. Τελικά ο έρωτας θριαμβεύει στον κινηματογράφο ανεξάρτητα από το τέλος της ταινίας νικώντας με τη δύναμή του ακόμη και το θάνατο, προκαλώντας και τους θεατές να δοκιμάσουν με τη σειρά τους αυτές τις μεγάλες ερωτικές συγκινήσεις.

1. Τα ξένα πρότυπα

Ο κινηματογραφικός ερωτισμός γεννήθηκε μαζί με το κινητοσκόπιο, όταν το 1896 χοροί της κοιλιάς, καν-καν, εικόνες γυναικών που φορούσαν δαντελένια εσώρουχα προορίζονταν ειδικά για αυτό το μηχάνημα. Η μοναχική ατμόσφαιρα που δημιουργούσε το κινητοσκόπιο, καθώς αδυνατούσε να κάνει το θέαμα δημόσιο, προσείλκυε την ανδρική πελατεία και αποκλειστικά απευθυνόταν σε αυτή. Η αστυνομία στην Αμερική και την Ευρώπη έσπευδε να απαγορεύσει την προβολή αυτών των αθώων ερωτικών εικόνων από τα κινητοσκοπία, θεωρώντας ότι το θέαμα ήταν ανήθικο. Έτσι ο παθιασμένος χορός της Ντορολίτας αποσύρθηκε το 1894 από την αίθουσα κινητοσκοπίων του Άτλαντικ Σίτι⁴. Το ίδιο συνέβη και με τη μικρή ταινία *Τι είδε ο μπάτλερ* που ο τίτλος της και μόνο παρέπεμπε σε ηδονοβλεπτικά υπονοούμενα.

Το 1896 ο Έντμοντ Κυν γύρισε στο στούντιο «Μπλακ Μάρια» του Έντισον *Το φιλί*. Το 13 μέτρων φιλμ παρουσίαζε σε γκρο πλαν ένα επεισόδιο της μεγάλης θεατρικής επιτυχίας *Η χήρα Τζόουνς* που παιζόταν στο Μπρόντ-γουέι. Το ζευγάρι που φιλιόταν στις φωτογραφίες ήταν η Μέι Έργουϊν και ο Τζον Σ. Ράις, γνωστοί ηθοποιοί. Ο γενειοφόρος άνδρας που έσκυβε ελαφρά και τα χείλη του συναντούσαν με ηδυπάθεια τα χείλη μιας όμορφης γυναίκας προκάλεσε αντιδράσεις και έκανε τις εφημερίδες να ζητήσουν την απαγόρευση της προβολής της ταινίας⁵. Ο Χέρμπερτ Στόουν, εκδότης του λογοτεχνικού περιοδικού του Σικάγου *The*

chap book έγραφε: «...η παράσταση λίγο απέχει από το να είναι άσεμνη με τόση έμφαση που δίνει στη χυδαιότητα. Τέτοια πράγματα απαιτούν την επέμβαση της αστυνομίας»⁶. Το γκρο πλαν στο *Φιλί* δεν ήταν το πρώτο του κινηματογράφου, ήταν όμως το πρώτο που γνώρισε τέτοια επιτυχία και ο απλοϊκός ερωτισμός του θα γίνει προάγγελος του κλασικού τέλους χιλιάδων ταινιών.

Ο Αντρέ Ζολύ, έχοντας σαν πρότυπο τις σκανδαλιστικές ταινίες του Έντισον, πριν από τις δημόσιες προβολές των Λυμιέρ στο Γκραν καφέ στο Παρίσι είχε γυρίσει το *Ντεζαμπιγιέ της Μονταίν* προορισμένο για τα κινητοσκόπια που κατασκεύαζε για την εταιρεία Πατέ. Ο Κίρχνερ ο επονομαζόμενος Ληρ είχε γυρίσει την ταινία *Η παντρεμένη πέφτει να κοιμηθεί*, μια παντομίμα που ερμήνευε η Λουίζ Μιγύ στο θέατρο Ολυμπιά στο Παρίσι. Κάποια στιγμή καθώς η Μιγύ χόρευε, ανασηκωνόταν το αραχνοϋφαντο δαβτελένιο ρούχο που φορούσε και για λίγο αποκαλύπτονταν οι αστράγαλοι των ποδιών της προσδίδοντας στην εικόνα ερωτισμό και δημιουργώντας σκανδαλιστικό θέαμα, καθώς πρόβαλε μια καινούρια εικόνα της γυναίκας. Ο Ληρ χωρίς να εγκαταλείψει το ερωτικό είδος γύρισε και ηθικοπλαστικές ψυχαγωγικές ταινίες για τον ισχυρό καθολικό οίκο *Ο καλός τύπος*.

Το 1896 και ο Μελιές επηρεασμένος από το «ερωτικό» κλίμα της εποχής γυρίζει την ταινία *Φιδίσιος χορός*. Στην ταινία του *Ταξίδι στη Σελήνη* έξι ωραίες κοπέλες που προσωποποιούν τη Μεγάλη Άρκτο φορούν εφαρμοστά μαγιό που αφήνουν να διαγράφεται το σώμα τους προσδίδοντας έτσι στη σκηνή έναν αφελή ερωτισμό, ενώ η κυρία Μελιές στέλνει παθιασμένα φιλιά στο φεγγάρι. Αργότερα και ο Μακ Σένετ θα υιοθετήσει με τη σειρά του το εφαρμοστό μαγιό για τις λουόμενες καλλονές του. Το 1898 η εταιρεία Μπάιογκραφ γυρίζει μικρές σκανδαλιστικές ταινίες για τα δικά της μηχανήματα επισκόπησης.

Στις αρχές του αιώνα ο κατάλογος της πανίσχυρης εταιρείας Πατέ περιελάμβανε και ταινίες ερωτικού περιεχομένου ως: «θέματα ελευθεριάζοντα με πικάντικο χαρακτήρα. Τα παιδιά πρέπει να αποκλείονται από την επίδειξη αυτών των σκηνών»⁷. Ο Ζεκκά, διευθυντής της εταιρείας ξαναγύρισε πάλι με τη Λουίζ Μιγύ την ταινία *Η παντρεμένη πέφτει να κοιμηθεί* που έκλεισε και τον κύκλο των ταινιών που προοριζόνταν μόνο για άνδρες. Κάποιες πινελιές ερωτισμού λοιπόν υπάρχουν στις ταινίες των πρωτοπόρων του κινηματογράφου.

Μετά το 1910 ο κινηματογράφος αρχίζει να προβάλλει το μύθο της γυναίκας δίνοντας την εικόνα των μεταβολών της γυναι-

κείας προσωπικής και κοινωνικής ταυτότητας και σεξουαλικότητας. Οι γυναίκες της οθόνης έπρεπε να είναι όμορφες, αστραφτερές και με την προκλητικότητα και τη λάμψη τους να δημιουργούν ένα κλίμα ερωτισμού, να εξάπτουν τη φαντασία και να ξυπνούν την ερωτική επιθυμία. Ανάλογα με τις πολιτικο-κοινωνικές συνθήκες που επικρατούν ο κινηματογράφος διαμορφώνει το γούστο και τις προτιμήσεις του κοινού και δημιουργεί διαφορετικούς τύπους γυναικών που εισβάλλουν στην οθόνη και αναλαμβάνουν πρωταγωνιστικό ρόλο σχεδόν σε όλα τα κινηματογραφικά είδη.

Ο κινηματογράφος κατασκεύασε τη γυναίκα είδωλο. Η εικόνα της τελευταίας είναι γνωστή σε όλους και όλες οι γυναίκες θέλουν να της μοιάσουν και αρχίζουν να τη μιμούνται. Ο κινηματογράφος θα δώσει κι έναν άλλο τύπο γυναίκας που θα λατρευτεί για την ομορφιά της. Είναι η γυναίκα ντίβα που διαφέρει από τη γυναίκα είδωλο καθώς είναι απόμακρη, συνήθως τραγική και πολύ αισθησιακή. Δε χρειάζεται άλλα όπλα για να σαγηνεύσει, παρά την ομορφιά της. Είναι η γυναίκα θεά, η έκφραση του ερωτικού πάθους. Η πιν-απ είναι η άδοξη κατάληξη της ντίβας. Συγγενικός τύπος της ντίβας είναι η γυναίκα βαμπ, το πρώτο σύμβολο του σεξ της μεγάλης οθόνης. Προέρχεται από το δανικό κινηματογράφο που την περίοδο 1901-1914 γνώριζε ιδιαίτερη ακμή και που μαζί με τη γυναίκα βαμπ πρόσφερε στο Χόλλυγουντ και το φιλί. Τα φιλιά των σκανδιναβών βαμπ αποτέλεσαν σκάνδαλο. Στη Γαλλία για μεγάλο διάστημα έβρισκαν τις δανικές ταινίες άσεμνες, τολμηρές, σκανδαλιστικές. Παρόλα αυτά τις παραμονές του πολέμου το φιλί είχε πια καθιερωθεί στην οθόνη κι ένας γερμανός δημοσιογράφος σημείωνε: «Το φιλί έχει μεταβληθεί στον κινηματογράφο. Δεν περιορίζονται πια να φιλιούνται γρήγορα, όπως τον παλιό καλό καιρό. Τα χείλη ενώνονται για ώρα με ηδυσπάθεια και η γυναίκα γεμάτη έκσταση, γέρνει πίσω το κεφάλι της»⁸.

Η βαμπ είναι μια σατανική γυναίκα, το όνομά της προέρχεται από τη λέξη βαμπίρ, καθώς ενσαρκώνει το κακό και τον κίνδυνο που διατρέχουν οι άνδρες που θα παρασυρθούν από τη λαγνεία της και θα την προσεγγίσουν. Δεν διστάζει να εκδηλώνει επιθετικά τις σεξουαλικές της επιθυμίες, όπως συμβαίνει στην ταινία *A fool there was* του Φρανκ Πάουελ, όπου η πρωταγωνίστρια ονομάζεται Θέντα Μπάρρα, αναγραμματισμός του *arab death*. Η βαμπ ενσαρκώνει τη σκοτεινή πλευρά της σεξουαλικότητας, το μαγνητικό ερωτισμό που εκπέμπει η ίδια η σκοτεινή κινηματογραφική αίθουσα. Ο Άδωνις Κύρου ταύτισε τη γυναίκα βαμπ με τον απόλυ-

το ερωτισμό και θεώρησε ότι είναι η πιο ελεύθερη έκφραση του κινηματογράφου⁹. Η παρουσία της γυναίκας βαμπ στην οθόνη βοήθησε το κοινό να ασχοληθεί με τον έρωτα, να ξεχάσει τους νεκρούς και τη φρίκη του Α΄ παγκοσμίου πολέμου.

Αν η βαμπ είναι το γυναικείο σύμβολο του σεξ, τα ανδρικό σύμβολο θα το ενσαρκώσει λίγο αργότερα ο ηθοποιός Ροδόλφο Βαλεντίνο που οι γυναίκες θα λατρεύσουν και οι άνδρες θα περιφρονήσουν. Λαϊκό και προκλητικό είδωλο με τη συμπεριφορά του στις κινηματογραφικές ταινίες, ο Βαλεντίνο θα επηρεάσει την αναδυόμενη κινηματογραφική συνείδηση του κινηματογραφικού κοινού. Σε κάποια αίθουσα θα γίνει μάλιστα και πείραμα με «μηχανή πάθους» που θα καταγράφει τις αντιδράσεις και θα μετρά τους παλμούς των γυναικών, όταν στην οθόνη θα εμφανίζεται ο Βαλεντίνο. Το 1926 θα σημειωθούν εκδηλώσεις υστερίας από το πλήθος και μια γυναίκα μάλιστα θα αυτοκτονήσει την ώρα της κηδείας του.

Αμέσως μετά την ίδρυση του Χόλλυγουντ οι ταινίες γυρίζονται κατά εκατοντάδες. Η παρουσία γυναικών που τολμούν να αποκαλύπτουν το σώμα τους και με τη συμπεριφορά, το βλέμμα και τις κινήσεις τους να εξάπτουν τη φαντασία και να δημιουργούν κλίμα ερωτισμού, καθώς και οι ερωτικές σκηνές ενοχλούν και προκαλούν αμέσως τις αντιδράσεις της πουριτανικής αμερικάνικης κοινωνίας, που θεωρεί το Χόλλυγουντ συνώνυμο της αμαρτίας. Ένας αγώνας για τη διάσωση της «αθωότητας» του θεατή αρχίζει. Η αντίδραση θα κορυφωθεί τη δεκαετία του '20, όταν το Χόλλυγουντ θα διανύει τη λεγόμενη χρυσή εποχή του.

Ιεροκήρυκες από τους άμβωνες εκφράζουν δριμύτατο κατηγορώ εναντίον του κινηματογράφου και θεωρούν ότι ο κόσμος και τα έργα του ασκούν ολέθρια επιρροή στο κοινωνικό σύνολο. Ο τύπος με κύρια άρθρα στρέφεται εναντίον του επικίνδυνου θεάματος. Διάφορες οργανώσεις που ξεφυτρώνουν καθημερινά καλούν το κοινό να μποϊκοτάρει αυτές τις ταινίες. Παρόλα αυτά οι ταινίες εξακολουθούσαν να γυρίζονται και οι κινηματογραφικές αίθουσες να γεμίζουν όλο και περισσότερο. Τα αχαλίνωτα ερωτικά πάθη και οι τολμηρές ερωτικές σκηνές που προβάλλονταν στην οθόνη δήθεν ως παραδείγματα προς αποφυγήν δεν ήταν τίποτε άλλο παρά προβολή του σεξ κάτω από έναν ηθικό μανδύα κι ένας υπόγειος ρατσισμός κατά των ξένων μεταναστών που κατέκλυζαν την Αμερική και που θεωρούνταν υπεύθυνοι για τη διαφθορά των «αθώων» νεαρών Αμερικανίδων. Ο καρδινάλιος του Σικάγου Μάντελεϊν αισθάνθηκε υποχρεωμένος να κυκλοφορήσει τότε ένα φυλλάδιο με τον τίτλο *Ο κίνδυνος από το Χόλλυγουντ: μια*

προειδοποίηση για τα νεαρά κορίτσια. Και ενώ ολόκληρη στρατιά κοριτσιών έφτανε καθημερινά στο Χόλλυγουντ αναζητώντας τη λάμψη και το όνειρο, οι αντιδράσεις μεγάλωναν.

Η κυβερνητική λογοκρισία είναι αποφασισμένη να επέμβει στο περιεχόμενο των ταινιών, αλλά και στην έκλυτη ζωή των ηθοποιών. Ο έρωτας στην οθόνη όφειλε να δείχνει αθώς και υγιής. Απέναντι σε αυτή τη μεγάλη πίεση η ίδια η κινηματογραφική βιομηχανία προκειμένου να προασπίσει τα οικονομικά της συμφέροντα ανέλαβε να εξυγιάνει και να εξωραΐσει την εικόνα του κινηματογράφου λογοκρίνοντας τις ταινίες. Το ρόλο του λογοκριτή έπρεπε να αναλάβει κάποιος του οποίου το ηθικό ανάστημα θα αποκαθιστούσε την ηθική τάξη στον κινηματογράφο.

Εκπρόσωπος της λογοκρισίας θα γίνει ο Γουίλ Χ. Χέιζ πρόεδρος της Εθνικής επιτροπής του Ρεπουμπλικανικού κόμματος. Ως διευθυντής του ταχυδρομείου ήταν αντίθετος με τη διακίνηση πορνογραφικού υλικού δι' αλληλογραφίας. Το 1922 δηλώνει πως «το δυναμικό των κινηματογραφικών ταινιών για ηθική επιρροή και μόρφωση είναι απεριόριστο. Επομένως η ακεραιότητά τους πρέπει να προστατευθεί, όπως ακριβώς προστατεύουμε την ακεραιότητα των παιδιών μας και των σχολείων μας. Υπεράνω όλων το καθήκον μας προς τη νεολαία. Απέναντι σε αυτό το ιερό πράγμα, το μυαλό του παιδιού, το καθαρό και παρθένο, αυτή την άγραφη πλάκα, θα πρέπει να έχουμε την ίδια υπευθυνότητα και φροντίδα που έχει ο καλύτερος δάσκαλος ή ο καλύτερος κληρικός»¹⁰. Έτσι με το πρόσχημα της προστασίας των νέων ο Χέιζ επιχειρεί την «κάθαρση» του κινηματογράφου. Αρχικά εφαρμόζει προληπτική λογοκρισία εκδίδοντας έναν κατάλογο με «τα μη και τα πρόσεχε». Απαγορεύονται τα φιλιά και οι ερωτικές σκηνές στις ταινίες, αλλά παράλληλα ελέγχεται και η ιδιωτική ζωή των ηθοποιών, καθώς στα συμβόλαια που υπογράφουν με τις εταιρείες παραγωγής δεσμεύονται και για την ηθική κοινωνική συμπεριφορά τους. Το Χόλλυγουντ προσπαθεί να κατασκευάσει καινούριους γυναικείους τύπους. Οι γυναίκες εμφανίζονται πιο πρόσχαρες κι ακίνδυνες, αντιπροσωπεύουν την αθώα και υγιή αμερικανική κοινωνία και αποτελούν υπόσχεση πραγματοποίησης του αμερικάνικου ονείρου.

Κι ενώ έτσι είχε διαμορφωθεί η κατάσταση ο Έριχ Φον Στροχάιμ τόλμησε να αποτυπώσει με ρεαλιστικές εικόνες την παρακμή, τη διαφθορά και τη σήψη ιδιαίτερα των ανωτέρων κοινωνικών στρωμάτων και παράλληλα να φανερώσει τη δύναμη του ερωτικού ενστίκτου με την αισθησιακή περιγραφή έντονα φορτισμένων σεξουαλικά σκηνών. Χρησιμοποιεί γκρο πλαν για να αποδώσει με

περισσή αληθοφάνεια και λεπτομέρειες τις διαστροφές, τη σεξουαλικότητα και το σαδισμό που κρύβεται κάτω από έναν ηθικό υποκριτικό καθωσπρεπισμό. Η ταινία *Τρέλες γυναικών* (1921) επικεντρώνεται στο ερωτικό πάθος. Στη *Γαμήλια συμφωνία* (1927), οι ημίγυμνοι μαύροι σερβιτόροι πρωταγωνιστούν στη δημιουργία νοσηρού κλίματος ακολασίας και διεστραμμένου ερωτισμού. Στη *Βασίλισσα Κέλλυ* (1928), η πρωταγωνίστρια χρησιμοποιεί το μαστίγιο ως όργανο φετίχ, καθώς ο Στροχάιμ αρέσκεται ιδιαίτερα να χρησιμοποιεί φετιχιστικά αντικείμενα και σύμβολα. Στις περισσότερες ταινίες επενέβησαν είτε η λογοκρισία του Χέιζ είτε οι ίδιοι οι παραγωγοί και περιέκοψαν σκηνές αλλοιώνοντας έτσι όχι μόνο το περιεχόμενο, αλλά ξεφεύγοντας και από τον αρχικό στόχο του σκηνοθέτη.

Στις αρχές της δεκαετίας του '30 μετά την οικονομική κρίση του 1929 η επιβολή της λογοκρισίας είναι πλέον οριστική στο Χόλλυγουντ. Ο Χέιζ συνέταξε το γνωστό *Κώδικα Δεοντολογίας* της παραγωγής με λεπτομερείς οδηγίες και απαγορεύσεις που πολλές φορές άγγιζαν τα όρια του γελοίου. Την ίδια εποχή ιδρύεται και η *Καθολική λεγεώνα της σεμνότητας*. Χωρίς τη λεγόμενη «σφραγίδα αγνότητας» του Τζον Μπριν που ήταν υπεύθυνος του γραφείου λογοκρισίας ταινιών καμία ταινία δεν μπορούσε να προβληθεί. Ο ίδιος δήλωνε πως «δεν θέλει στρεβλές φιλοσοφίες και νοσηρές σεξουαλικότητες» και υποστήριζε πως «ο αμερικάνικος λαός είναι απλός και υγιής, οι έντιμοι άνθρωποι δεν θέλουν αυτά τα πράγματα και δουλειά μας είναι να τους απαλλάξουμε»¹¹. Βέβαια πολιτικές και οικονομικές σκοπιμότητες υπαγόρευαν αυτή την επιλογή και το χειρισμό των θεμάτων, παρά τις φιλελεύθερες απόψεις που είχαν ενσωματωθεί στην πολιτική του Νιού ντηλ. Ο *Κώδικας Δεοντολογίας* καθιερώθηκε επίσημα το 1934. Ο Χέιζ έμεινε στην προεδρία για 43 ολόκληρα χρόνια και ο κώδικας παρέμεινε σε ισχύ ως το 1967 που αντικαταστάθηκε από ένα σύστημα κατηγοριοποίησης των ταινιών, όπως συνέβαινε στην Ευρώπη, όπου οι ταινίες αντιμετώπιζαν τα ερωτικά θέματα με μεγαλύτερη ελευθερία και κατέκλυζαν την αμερικάνικη αγορά. Το μεγαλύτερο θύμα του Τζον Μπριν η ηθοποιός Μαίη Γουέστ.

Προκλητική και αληθινά ελκυστική γυναίκα, με μια ιδιότυπη αίσθηση του χιούμορ, η Μαίη Γουέστ δήλωνε χωρίς περιστροφές στις ταινίες της πως το σεξ της αρέσει και αυτοχαρακτηριζόταν «βασίλισσα του σεξ απήλ». Τα αστεία της βασιζόνταν σε εκτός ελέγχου σεξουαλικά υπονοούμενα. Ακόμη και οι τίτλοι των ταινιών της *Δεν είμαι άγγελος*, *Γυναίκα υπήρξε της δράσης* παραπέμπουν

σε σεξουαλικούς υπαινιγμούς. Δεν διστάζει να σατιρίσει το σύστημα της λογοκρισίας, όταν σε μια ταινία της παρουσιάζει μια παρωδία δίκης. Ο καρδινάλιος Μάντελνιν αποδύεται σε αγώνα εναντίον της, και μαζί με τον ιησουΐτη ιερέα Ντανιέλ Α. Λορντ κυκλοφορούν το φυλλάδιο που υπό τον τίτλο *Ο κινηματογράφος προδίδει την Αμερική* προτρέπει τους νέους καθολικούς να μποϊκοτάρουν τις ταινίες της Μαίη Γουέστ¹². Το κοινό ανταποκρίνεται στις εκκλήσεις του και η καθολική αδελφότητα αποφασίζει να επεκτείνει το μποϊκοτάρισμα των «ανήθικων ταινιών» σε όλη την αμερικανική επικράτεια. Η Μαίη Γουέστ χαρακτηρίζεται τέρας λαγνείας, ανήθικη κι επικίνδυνη για τον ιερό θεσμό της αμερικάνικης οικογένειας κι έτσι το 1938 το συμβόλαιό της λήγει. Οι ταινίες της κυριολεκτικά ακρωτηριάζονται από τη λογοκρισία και η ηθοποιός χάνει την προηγούμενη αίγλη της.

Η ασφυκτική πίεση που δημιουργούσε ο κώδικας Χέιζ είχε σαν αποτέλεσμα την κυριαρχία ενός νέου τρόπου¹³ αφηγηματικής αισθητικής στον κινηματογράφο, κύριο χαρακτηριστικό της οποίας ήταν η απόκρυψη, η υπαινικτική εικόνα, ο υπαινικτικός λόγος και επακόλουθο η εμφάνιση του ερωτικού φετιχισμού. Οι σκηνοθέτες χρησιμοποιούσαν μεταφορές και διάφορα άλλα μέσα για να εκφράσουν τις απαγορευμένες πράξεις κι εφάρμοζαν νέους τρόπους για να προσεγγίσουν τα απαγορευμένα θέματα και να ξεγελάσουν τη λογοκρισία, διαμορφώνοντας έτσι και την κινηματογραφική γλώσσα. Ο σκηνοθέτης δουλεύει πάνω σε αυτό που δεν επιτρέπεται να πει και εφευρίσκει τρόπους για να το εκφράσει. Έτσι η λογοκρισία διαμόρφωσε την πορεία της Ιστορίας του κινηματογράφου και καθόρισε ως ένα βαθμό και την κινηματογραφική γλώσσα. Στο καινούριο κινηματογραφικό είδος το μιούζικαλ αναδύεται ένας αφηρημένος ερωτισμός. Οι χορεύτριες αναδεικνύουν τα ωραία πόδια τους και το καλλίγραμμο σώμα τους και σαν χορευτικές ομάδες σχηματίζουν τεράστιες θαλάσσιες ανεμώνες, βιολιά ή λουλούδια, με τρόπο που να κρύβει πολλά σεξουαλικά υπονοούμενα.

Την ίδια εποχή κυριαρχεί στο Χόλλυγουντ η ερωτική κωμωδία που συνδυάζει το κωμικό στοιχείο με τον έρωτα. Οι σκηνοθέτες των ερωτικών κωμωδιών συνήθως τοποθετούν τους ήρωές τους και όλες τις ανηθικότητες και τα ερωτικά παιχνίδια που περιλαμβάνουν οι κωμωδίες τους στην Ευρώπη. Έτσι και οι ίδιοι ξεφεύγουν από τη λογοκρισία και ο αμερικανός θεατής απολαμβάνει τις ερωτικές περιπέτειες ξέροντας ότι αυτά συμβαίνουν πολύ μακριά από τη χώρα του και ότι ο ίδιος δεν κινδυνεύει να εμπλακεί

σε τέτοιου είδους ιστορίες που θα υπονόμειαν την ήσυχη οικογενειακή ζωή του και το αμερικανικό όνειρο και έμμεσα αντιπαραθέτει τη συμπεριφορά του σοβαρού Αμερικάνου με την επιπολαιότητα του Ευρωπαίου, ενώ ως κάθαρση, το τέλος των κωμωδίων αποκαθιστά πάντοτε την ηθική τάξη.

Στις ταινίες του Λιούμπιτς παρόλο που η ερωτική επιθυμία παίζει πρωτεύοντα ρόλο, σκανδαλιστικές ερωτικές σκηνές δεν παρουσιάζονται ποτέ στην οθόνη, αλλά ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί ελλείψεις, υπαινικτικές εικόνες, μεταφορές και με μεγάλη διακριτικότητα φροντίζει να τοποθετεί έξω από την οθόνη τα ερωτικά σκάνδαλα.

Ο Χάουαρντ Χωκς με ιδιαίτερη αισιοδοξία κι ανεξάντλητο χιούμορ δηλώνει την πίστη του στη δύναμη του έρωτα και την αρμονική ερωτική σχέση, θέτοντας υπό αμφισβήτηση την παραδοσιακή αντίληψη για το ρόλο των δύο φύλων και διακωμωδώντας την αντιστρέφει τους καθιερωμένους ρόλους αρσενικού - θηλυκού με όλα τα απρόοπτα που συνεπάγεται η έστω και προσωρινή απώλεια της ταυτότητας. Αντιπαραθέτει την αναζήτηση του έρωτα με την επιθυμία πλουτισμού, για να θριαμβεύσει βέβαια ο έρωτας, όπως στο *Οι άνδρες προτιμούν τις ξανθές* (1953) όπου το δίδυμο Μέριλιν Μονρόε και Τζέιν Ράσελ δημιουργεί ένα ιδιαίτερα αισθησιακό κλίμα.

Ο αυστριακός Μπίλυ Γουάιλντερ διακωμώδησε τις ηθικοπλαστικές επιταγές της κοινωνίας και του κράτους. Στο *Φλόγα και πάθος* (1948), στο κατεστραμμένο από τον πόλεμο Βερολίνο, νεαρές γερμανίδες χωρίς αναστολές και ηθικούς φραγμούς προσεγγίζουν με επιτυχία αμερικανούς στρατιώτες για να ικανοποιήσουν τόσο τις υλικές, αλλά κυρίως τις σεξουαλικές τους ανάγκες. Κλασική και χαριτωμένη είναι η κωμωδία *Εφτά χρόνια φαγούρα* (1955) όπου κυριαρχεί ένας διάχυτος ερωτισμός κι ένα ευχάριστο ερωτικό κλίμα που οφείλεται και στη λάμψη που εκπέμπει η Μέριλιν Μονρόε, αλλά και στα κινηματογραφικά μέσα και τις υπαινικτικές¹⁴ εικόνες του σκηνοθέτη που αφήνει το θεατή να συμπληρώνει με τη φαντασία του, όσα με ιδιαίτερη επιτυχία και ταλέντο καλύπτει. Μέσα από τα ξεκαρδιστικά επεισόδια έρχονται στην επιφάνεια οι φαντασιώσεις, οι φοβίες και οι ενοχές που δημιουργεί ο ανικανοποίητος καταπιεσμένος ερωτικός πόθος και η προσήλωση στους αυστηρούς ηθικούς νόμους της πουριτανικής κοινωνίας που τελικά όμως θα δώσει και το τέλος της ταινίας.

Στο *Μερικοί το προτιμούν καυτό* (1959) μεταμφιέζει τους ήρωές του σε γυναίκες, αρχικά για να ξεφύγουν από τους γκάν-

γκστερ και στη συνέχεια για να μπορέσουν να προσεγγίσουν τις ελκυστικές γυναίκες μιας ορχήστρας που κυκλοφορούν ημίγυμνες στους χώρους τους, ιδιαίτερα τη Μέριλιν Μονρόε που υποδύεται μία από αυτές και να ικανοποιήσουν έστω μόνο την ηδονοβλεπτική τους διάθεση. Στην *Τροπέζα* (1963) ο αστυνομικός διευθυντής εκπρόσωπος του νόμου και της ηθικής αποφασισμένος να πατάξει την πορνεία και την ανηθικότητα που βασιλεύει σε μια κακόφημη λαϊκή συνοικία του Παρισιού τελικά απολαμβάνει τον ελεύθερο έρωτα μιας πόρνης κι αντιμετωπίζει τη ζωή από την ηδονιστική της πλευρά. Παρά τη σατιρική διάθεση ο πληρωμένος έρωτας καταλήγει σε γάμο κι έτσι αποκαθίσταται και πάλι η ηθική τάξη.

Ο Τζορτζ Κιούκορ πέρασε στην ιστορία του κινηματογράφου κυρίως ως σκηνοθέτης γυναικών, καθώς σε όλη την καλλιτεχνική του διαδρομή από το 1930 ως το 1981, σκηνοθέτησε όλα τα μεγάλα αστέρια (Γκρέτα Γκάρμπο, Κάθριν Χέρμπορν, Όντρεϊ Χέρμπορν κ.λπ.). Το 1940 γύρισε την ταινία *Γυναίκες*, όπου εμφανίζονται μόνο γυναίκες. Γνώστης του γυναικείου ψυχισμού ασχολήθηκε στις μουσικές αισθηματικές κωμωδίες του με τις σχέσεις των δύο φύλων αντιμετωπίζοντας τη γυναίκα άλλοτε με αγάπη και κατανόηση κι άλλοτε σαρκάζοντας εις βάρος της.

Η Μάρλεν Ντήτριχ εμφανίζεται στο Χόλλυγουντ στις αρχές του '30 και συνεχίζει να εμπνέει¹⁵ τον Γιόζεφ Φον Στένμπεργκ που θεωρείται ο πιο ερωτικός σκηνοθέτης του αμερικάνικου κινηματογράφου. Στις επτά ταινίες ο Στένμπεργκ με την Ντήτριχ αποκαλύπτουν με αισθητική λεπτότητα τη σχέση ή καλύτερα τη σύγκρουση ανάμεσα στην ερωτική επιθυμία και τα κοινωνικά δεδομένα που τελικά ο ερωτικός πόθος κατορθώνει να υπερβεί. Η κοινωνική θέση της γυναίκας, πάντοτε κατώτερη από αυτή του άνδρα, επηρεάζεται από τις ερωτικές της σχέσεις. Ο άνδρας αναζητά το αντικείμενο του πόθου του στον υπόκοσμο και η γυναίκα μετατρέπεται σε παιχνίδι της ανδρικής ερωτικής επιθυμίας. Πολλές φορές οι ρόλοι αντιστρέφονται και η γυναίκα περνά από τον ξεπεσμό στην επιβολή της πάνω στο αρσενικό. Ο Στένμπεργκ δίνει πολλές διαστάσεις στον έρωτα: είναι βάσανο και πόλεμος, τρέλα, λύτρωση, σωτηρία, γεμίζει την ανθρώπινη ύπαρξη και δίνει νόημα στη ζωή. Η προσωπικότητα της Ντήτριχ αποτελεί ορόσημο στην ιστορία του κινηματογράφου καθώς διέθετε μια σαδιστική ικανότητα χειρισμού των ερωτικών καταστάσεων. Το 1935 η λογοκρισία κατέστρεψε τις κόπιες της ταινίας του *Ο διάβολος είναι γυναίκα* σαν επιστέγασμα της αντίδρασης στις τολμηρές ερωτικές σκηνές όλων των ταινιών του.

Ο Γερμανός Φριτς Λανγκ περιστρέφεται γύρω από το σεξουαλικό ένστικτο και την κυριαρχία του ερωτικού πόθου που αποδίδει με ιδιαίτερα βίαιο τρόπο. Αντιμετωπίζει το θέμα από την πλευρά των δυνατών και από την πλευρά των αδυνάτων. Οι ήρωες του Λανγκ είναι συνήθως ώριμοι άνδρες που η ερωτική έλξη για τη νέα αισθησιακή γυναίκα και οι απωθημένες επιθυμίες τους καταλήγουν στη βία και την εκδίκηση, αφού δεν μπορούν να ανταποκριθούν στις ερωτικές απαιτήσεις της. Δεν λείπει βέβαια και ο χαρακτήρας του τέλειου εραστή που ξέρει να ζει και να μοιράζεται τον έρωτα με τρυφερότητα και ρομαντισμό. Με τις ταινίες του ο Λανγκ θέλησε να καταγράψει την κοινωνική διαφθορά και να στηλιτεύσει την υποκρισία εναρμονιζόμενος με τις απαιτήσεις της εποχής του.

Ο Σεσίλ Ντε Μιλ δανείστηκε για τις ταινίες του θέματα από τη ρωμαϊκή ιστορία και τη Βίβλο και με αφορμή τον ηθικό ξεπεσμό της εποχής που σκιαγραφεί, τα ρωμαϊκά όργια, τα μαρτύρια των πρώτων χριστιανών, τις κολασμένες ειδωλολατρικές τελετές, πρόβαλε στην οθόνη τολμηρές σεξουαλικές σκηνές και αχαλίνωτα ερωτικά πάθη. Στο *Σημείο του σταυρού* (1932) αυτολογοκρίθηκε αφαιρώντας ο ίδιος εκ των υστέρων τολμηρές σεξουαλικές σκηνές για να ξεπεράσει τα προβλήματα της λογοκρισίας. Το 1934 γύρισε την ταινία *Κλεοπάτρα* καλύπτοντας τα ημίγυμνα σώματα των κοριτσιών του οργιαστικού χορού με δερμάτινο ένδυμα ερωτικού φετίχ. Η ταινία του *Σαμφιών και Δαλιδά* (1949) χαρακτηρίστηκε από τους κριτικούς κρυπτοσαδομαζοχιστική¹⁶, ενώ στις *10 εντολές* (1956) με ιδιαίτερα αισθησιακές πληθωρικές εικόνες εικονοποίησε την ανηθικότητα του λαού.

Και στο φιλμ νουάρ ο έρωτας αποτελεί τον άξονα της φιλικής αφήγησης. Μέσα σε μια μυστηριώδη ερωτική ατμόσφαιρα αδίστακτες αισθησιακές μοιραίες γυναίκες με μηχανορραφίες και παρανομίες παρασύρουν τα θύματά τους φτάνοντας ως το έγκλημα και το θάνατο ακόμα. Ενώ στις ταινίες του Χίτσκοκ παρουσιάζεται μια διεστραμμένη σεξουαλικότητα που ξεκινά από διάφορα συμπλέγματα τα οποία ερμηνεύονται ψυχαναλυτικά.

Θα ήταν σίγουρα παράλειψη, αν δεν γινόταν αναφορά σε δύο πολύ γνωστές ταινίες που εμπεριέχουν στοιχεία του φιλμ νουάρ: η θρυλική *Τζιλντα* που ο Τσαρλς Βίντορ σκηνοθετεί το 1946. Ένα ερωτικό παιχνίδι εξελίσσεται μέσα σε μια επιβλητική ατμόσφαιρα σκοτεινού ερωτισμού και απωθημένων επιθυμιών που φωτίζεται από την εκρηκτική αισθησιακή εμφάνιση της γυναίκας. Κυριευμένη από το ερωτικό πάθος αναζητώντας τη σεξουαλική της ικανοποίη-

ηση οδηγείται σε στριπ-τηζ που δεν ολοκληρώνεται βέβαια στην οθόνη, αλλά ωστόσο έμεινε ονομαστό στην ιστορία του κινηματογράφου. Το τέλος της ταινίας είναι απόλυτα εναρμονισμένο με τα ήθη της πουριτανικής κοινωνίας που δεν ανέχεται ούτε τα ερωτικά τρίγωνα, ούτε τις ερωτικές παρορμήσεις της γυναίκας, αλλά επιβραβεύει μόνο τον πραγματικό έρωτα. Η δεύτερη ταινία είναι η ταινία του Όρσον Γουελς *Η κυρία της Σαγκάης* (1947) όπου μέσα σ' ένα ερωτικό εξωτικό κλίμα η μοιραία γυναίκα παρασύρει το θύμα της σε επικίνδυνους δρόμους που τελικά όμως κατορθώνει να βγει αλώβητο θυσιάζοντας ακόμη και το μεγάλο του έρωτα για αυτή τη μυστηριώδη γυναίκα.

Οι πρώτες ταινίες της σειράς του Ταρζάν με τον ολυμπιονίκη Τζόνου Βαϊσμίλερ κινούνται μέσα σ' ένα κλίμα ερωτισμού. Η ταινία *Ο Ταρζάν και η σύντροφός του* αποπνέει έντονη σεξουαλικότητα καθώς το ζευγάρι ζει και κινείται μέσα στην άγρια φύση, αλλά και χάρη στις πολύ τολμηρές για την εποχή υποβρύχιες λήψεις που αναδεικνύουν τα γυμνά τους σώματα. Όμως, μετά την επιβολή του κώδικα Χέιζ ο Ταρζάν μετατρέπεται σε θέαμα για ολόκληρη την οικογένεια, όπου ακόμα και τα ρούχα των πρωταγωνιστών γίνονται σεμνότερα.

Τον καιρό του πολέμου ο Βάργκα είχε σχεδιάσει για τους αμερικανούς στρατιώτες την πιν-απ που εκπροσωπούσε το γυναικείο ιδεώδες της εποχής. Γρήγορα η φιγούρα αυτή της αμερικανίδας καλλονής από τα περιοδικά πέρασε στην κινηματογραφική οθόνη. Η πιν-απ συνδυάζει τον ερωτισμό με την ηθική. Κύριο χαρακτηριστικό της οι στενοί γοφοί και το πλούσιο θελκτικό στήθος της το οποίο καλύπτεται υπαινικτικά προκαλώντας την ερωτική επιθυμία κι εξάπτοντας τη φαντασία του ανδρικού πληθυσμού. Φορά συνήθως εφαρμοστό μαγιό, όπως η μόδα της εποχής προτάζει και η μη προσβολή της δημόσιας αιδούς επιβάλλει σε μια προτεσταντική κοινωνία, όπου ασκείται άγρυπνη λογοκρισία.

Στη Μ. Βρετανία η λογοκρισία λειτούργησε περίπου όπως και στην Αμερική. Το *Βρετανικό Συμβούλιο Λογοκριτών Κινηματογράφου* ιδρύθηκε το 1913 αρχικά ως ανεξάρτητο όργανο και λίγο αργότερα μαζί με τις τοπικές αρχές έγινε το επίσημο όργανο λογοκρισίας ελέγχοντας τις ταινίες, εκδίδοντας άδειες προβολής τους και κατηγοριοποιώντας τις ανάλογα με το περιεχόμενό τους. Τη δεκαετία του '60 άρχισαν να λειτουργούν κινηματογραφικές λέσχες, όπου προβάλλονταν ταινίες που δεν είχαν το απαραίτητο για την προβολή τους πιστοποιητικό. Το 1977 ο νόμος περί ασέμνων δημοσιευμάτων επεκτάθηκε και στον κινηματογράφο και η

δίωξη παραγωγών και διανομένων μπορούσε να ασκηθεί μόνο με τη σύμφωνη γνώμη του εισαγγελέα.

Εκτός από την επίσημη λογοκρισία οι ίδιοι οι παραγωγοί αυτολογοκρίθηκαν, άρχισαν να περικόπτουν σκηνές, να συντομεύουν το χρόνο της διάρκειας των ταινιών και να διαμορφώνουν το προϊόν τους έτσι, ώστε να μπορούν να αποσβέσουν τα υπέρογκα συνήθως ποσά που είχαν επενδύσει, ενώ και οι διανομείς διέθεταν στην αγορά τις ταινίες με το ίδιο σκεπτικό. Ιδιαίτερα προβλήματα αντιμετώπιζαν στη Μεγάλη Βρετανία ταινίες προερχόμενες από τις χώρες Ινδία, Ιαπωνία, Τουρκία, Ιταλία, Γαλλία. Η αυστηρότατη λογοκρισία λειτούργησε ανασταλτικά για τη βρετανική κινηματογραφική παραγωγή ιδιαίτερα στο στάδιο της προβολής. Τη δεκαετία του '80 ιδρύθηκε το *Συμβούλιο Χαρακτηρισμού Ταινιών* με στόχο τον έλεγχο των ανήθικων βιντεοταινιών και την απαγόρευση της μετάδοσής τους από την τηλεόραση.

2. Οι αντιδράσεις

Σε όλες τις χώρες η λογοκρισία προσαρμόστηκε στα πολιτικό-κοινωνικά δεδομένα. Θα μπορούσε κανείς να απαριθμήσει χιλιάδες περιπτώσεων, αφού, όπου γυριζονταν και προβάλλονταν ταινίες λειτουργούσε η λογοκρισία και η καταστολή. Πολλές φορές ο τύπος, αλλά και διάφορες οργανώσεις ηθικολόγων απαιτούν την άμεση επέμβαση του κράτους που καλείται να απαγορεύσει την προβολή μιας ταινίας, ως επικίνδυνης για την ηθική ακεραιότητα του λαού, ικανοποιώντας έτσι έναν μεγάλο αριθμό ανθρώπων που πιστεύουν ότι η λογοκρισία είναι απαραίτητη ειδικά, όταν πρόκειται για «θέματα ηθικής».

Ο κρατικός έλεγχος του κινηματογράφου λειτούργησε είτε ως προληπτική λογοκρισία, συνήθως από επιτροπές δημοσίων υπαλλήλων με την αρμοδιότητα να αποφασίζουν για την τύχη των ταινιών, ενώ στην πραγματικότητα ήταν οι πλέον αναρμόδιοι για το έργο αυτό, είτε με νομοθετικές ρυθμίσεις επέβαλλε περιορισμούς και απαγορεύσεις. Η κρατική πολιτική πέρα από την αστυνόμευση και την επιβολή μεγάλης φορολογίας και υπέρογκων χρηματικών προστίμων προς τους παραγωγούς και τους διανομείς ορισμένης κατηγορίας ταινιών διέκοψε ή αρνήθηκε τη χρηματοδότησή τους, γιατί χρηματοδοτώντας την καλλιτεχνική δημιουργία αυτομάτως την ελέγχει και στερώντας της αυτό το προνόμιο εξαναγκάζει

τους δημιουργούς στην αυτολογοκρισία που λειτουργεί ως παραχώρηση ή υποταγή επηρεάζοντας βέβαια και το τελικό αποτέλεσμα.

Ο γερμανός σκηνοθέτης Παμπστ, κύριος εκπρόσωπος του ρεύματος «Νέα αντικειμενικότητα» που ακολουθεί το γερμανικό εξπρεσιονισμό γυρίζει τρεις πολύ σημαντικές ταινίες: τον *Έρωτα της Ιωάννας Νέι*, 1927, τη *Λούλου*, 1928 και το *Ημερολόγιο μιας παραστρατημένης*, 1929. Και στις τρεις ταινίες η γυναίκα αποτελεί ενσάρκωση ενός σκοτεινού ερωτισμού. Η αμερικανίδα βαμπ Λουίζ Μπρουκς πρωταγωνιστεί στις δύο τελευταίες ταινίες και παραμένει μέχρι σήμερα ένα από τα πιο ερωτικά πρόσωπα της οθόνης. Μέσα από τις ταινίες της μπορεί να εκπροσωπεί όλους τους τύπους των γυναικών. Πάντοτε όμως θα εκπέμπει αυτό το εκτυφλωτικό φως της ωραίας, ελκυστικής, ερωτευμένης γυναίκας που ζει για ν' αγαπά. Η παρουσία της σημασιοδοτεί την παρουσία του έρωτα στη σκληρή και δύσκολη καθημερινότητα.

Ο Αντρέ Μπρετόν υποστηρίζει ότι «ο κινηματογράφος έχει τη δύναμη να συγκεκριμενοποιεί τις δυνάμεις του έρωτα»¹⁷. Ο ερωτισμός θα πάρει θέση στις ταινίες των εκπροσώπων της αβάνγκαρντ και ο σουρεαλιστικός κινηματογράφος θα δώσει στον έρωτα πρωταρχική θέση και σκανδαλιστική υπόσταση. Στην ταινία *Επιστροφή στη λογική* (1924) του Μαν Ρέι, το γυμνό σώμα που εμφανίζεται στην οθόνη προκαλεί αρχικά τον ενθουσιασμό των θεατών και η λογοκρισία αντιδρά με αμηχανία. Όμως στην ταινία *Αστερίας* (1928) επεμβαίνει και κόβει τη σκηνή που δείχνει τον άνδρα να φιλάει το χέρι της γυμνής ξαπλωμένης γυναίκας και να φεύγει.

Η ερωτική επιθυμία και οι σεξουαλικές φαντασιώσεις αποτελούν τις σταθερές στις ταινίες του Λ. Μπουνιουέλ. Ο *Ανδρουσιανός σκύλος* (1928) η *Χρυσή εποχή* (1930) αλλά και όλες οι ταινίες του αποτελούν δοκίμιο για τον έρωτα σε όλες τις εκφάνσεις του. Ο δημιουργός αντιπαραθέτει βίαια την ερωτική επιθυμία με τις απαγορεύσεις της θεσμοθετημένης εξουσίας¹⁸ που αυτοχρίζεται προστάτης της καθεστηκυίας τάξης, θεωρεί τον έρωτα εχθρό του ανθρώπου, γιατί κλονίζει τα στερεότυπα, τον αντιμάχεται και τον καταδικάζει. Η ηδονοβλεψία, η ασέλγεια αποτελούν στοιχεία της σεξουαλικότητας στις ταινίες του, ενώ με το φетиχισμό ορισμένων αντικειμένων θέλησε να αποδώσει τον παραγμένο ερωτισμό. Το κοινό μπροστά στη βίαιη έκφραση του ερωτικού πάθους σοκάρεται, ενώ η λογοκρισία απαγορεύει την προβολή των ταινιών αυτών.

Η *Χρυσή εποχή* υψώνει τον έρωτα πάνω από τους συμβιβασμούς και την υποκρισία της κοινωνίας και ξεπερνώντας όλους τους φραγμούς νικά το χώρο και το χρόνο. Η καταστολή και η λογοκρισία εμφανίζονται σε όλο τους το μεγαλείο. Η ταινία αρχικά προβλήθηκε χωρίς προβλήματα στο Στούντιο 28 τον Οκτώβριο του 1930 και επί δύο μήνες περίπου. Στις 3 Δεκεμβρίου αγανακτισμένοι πολίτες άρχισαν να διαμαρτύρονται την ώρα της προβολής. Εκσφενδόνισαν διάφορα αντικείμενα, λέρωσαν την οθόνη με μελάνι, κατέστρεψαν τα πάντα και κομμάτιασαν τους πίνακες της έκθεσης ζωγραφικής που λειτουργούσε στην είσοδο. Καπνογόνα γέμισαν την αίθουσα, οι θεατές χτυπήθηκαν με κλομπς, αλλά η προβολή συνεχίστηκε. Την επόμενη μέρα ο συντηρητικός τύπος και διάφορες οργανώσεις απαιτούν την απαγόρευση της ταινίας και την άμεση επέμβαση του προέδρου της λογοκρισίας. Μετά από την επέμβαση της αστυνομικής διοίκησης περικόπτονται ορισμένες σκηνές, οι προβολές συνεχίζονται, καθώς και η λυσσαλέα επίθεση του τύπου. «Οι προστάτες της ηθικής τάξης» απαιτούν και πάλι να επέμβει η πολιτεία και να σώσει την τιμή της πατρίδας, της οικογένειας και της θρησκείας. Η αστυνομική διεύθυνση περικόπτει τώρα ορισμένες φράσεις. Τελικά η ταινία απαγορεύεται, η αστυνομία δημεύει όλες τις κόπιες, ο διευθυντής της αίθουσας μηνύεται για παράβαση του νόμου και τιμωρείται με πρόστιμο 500 φράγκων και προσωρινό κλείσιμο της επιχείρησης. Προσωπικότητες των γραμμάτων και των τεχνών με ένα θαυμάσιο μανιφέστο υπερασπίστηκαν την ταινία.

Μέσα στη φρενήρη ατμόσφαιρα της σεξουαλικής επανάστασης στα τέλη της δεκαετίας του '60 ο κινηματογράφος βιώνει τη δική του επανάσταση των ηθών. Ταινίες πορνό κάνουν την εμφάνισή τους στις αίθουσες και το λαϊκό κοινό συρρέει ενθουσιασμένο θεωρώντας αυτές τις ταινίες γιορτή του σεξ. Το 1974 ο Ζισκάρ Ντ' Εστέν ανακοινώνει ότι καταργείται η λογοκρισία στη Γαλλία και εισάγει καινούριες νομοθετικές ρυθμίσεις που αποβλέπουν στην υπεράσπιση της «ανθρώπινης αξιοπρέπειας» και της προστασίας των θεσμών. Ουσιαστικά όμως στοχεύουν στον έλεγχο του κινηματογράφου και της τηλεόρασης, αφού οι περισσότερες γαλλικές ταινίες είναι συμπαραγωγές και υπάγονται στο ίδιο νομικό πλαίσιο. Έτσι, το 1975 εισάγεται προς ψήφιση νομοσχέδιο για τον κινηματογράφο με λεπτομερείς διατάξεις που αποκλείουν τις ταινίες πορνό από την κρατική επιχορήγηση και προβλέπουν την εκ των υστέρων επιβολή μεγάλων προστίμων στους παραγωγούς ταινιών πορνό, επιβάλλοντας έμμεσα την αυτολογοκρισία. Το ίδιο νο-

μοσχέδιο απαγορεύει στους νέους κάτω των 18 να παρακολουθούν ταινίες με το χαρακτηρισμό «X» επιβάλλοντας συγχρόνως στις τελευταίες βαρύτατη φορολογία. Έτσι καλλιτεχνικές ταινίες γνωστών σκηνοθετών όπως των Μπέργκμαν, Λόουζι, Παζολίνι, Φελίνι κ.λπ. δέχτηκαν μεγάλη φορολογική επιβάρυνση, όπως συνέβη και με αντίστοιχες γαλλικές ταινίες.

Τον Οκτώβρη-Νοέμβρη του 1975 οι άνθρωποι του κινηματογράφου αλλά και όλοι οι πνευματικοί άνθρωποι ξεκίνησαν τη λεγόμενη «αντιπορνογραφική εκστρατεία»: πίσω από τους ελέγχους και τις απαγορεύσεις των ταινιών πορνό έβλεπαν μια ενορχηστρωμένη προσπάθεια φίμωσης του γαλλικού κινηματογράφου και περιορισμού της ελευθερίας της έκφρασης. Ο αριστερός τύπος σημείωνε ότι «η εισβολή της πορνογραφίας είναι αξιολύπητη από μόνη της και χρησίμευσε απλά ως πρόσχημα για να καθιερωθεί και πάλι η λογοκρισία»¹⁹. Μετά τις αντιδράσεις αυτές το νομοσχέδιο τροποποιήθηκε επιβάλλοντας μεγαλύτερη φορολογία μόνο στις ταινίες πορνό. Στα μέσα του 1976 ο κάθε κινηματογράφος που θα πρόβαλλε ταινίες σεξ και βίας ήταν υποχρεωμένος να αποδίδει διπλάσιο ΦΠΑ στο κράτος. Οι υπερβολικοί φόροι, η γκετοποίηση των αιθουσών καθώς και η ενοχοποίηση του κοινού αποθαρρύνουν την προώθηση πορνογραφικών ταινιών. Το 1975 υπήρχαν στη Γαλλία 3.000 αίθουσες προβολής πορνό, ενώ την επόμενη χρονιά (1976) μειώθηκαν στις 158.

Οι ταινίες πορνογραφικού περιεχομένου έχουν συνήθως χαμηλό κόστος, είναι κενές από κάθε αισθητικό περιεχόμενο, βασίζονται σε ανύπαρκτα σενάρια, η αφήγηση είναι υποτυπώδης, οι διάλογοι παιδαριώδεις. Το γυμνό γυναικείο σώμα δεν αποπνέει ερωτισμό, χάνει την ακτινοβολία του και, όσο ωραίο και να είναι, γίνετα απλά σάρκα. Και σε μια πουριτανική κοινωνία που μας είχε συνηθίσει σε απαγορεύσεις και περικοπές σκηνών, το θέαμα αυτό χρησιμοποιείται σαν αντιπερισπασμός στην προσπάθεια προβολής πολιτικών και κοινωνικών θεμάτων που θα οδηγούσαν τον μέσο θεατή σε ανάλογους προβληματισμούς.

Στις ταινίες πορνό υπάρχουν άλλοι κώδικες για την απεικόνιση της σεξουαλικής πράξης από ότι στο ερωτικό σινεμά που χρησιμοποιεί πολλές φορές τους κώδικες αυτούς με στόχο την ανατροπή τους, αναγνωρίζοντας έμμεσα έτσι το κινηματογραφικό αυτό είδος. Αντίθετα προς τις ταινίες πορνό όπου με τα γκρο-πλαν και τη μεγάλη διάρκεια των σκηνών μετατρέπουν τη σεξουαλικότητα σε αληθινό θέαμα και το θεατή σε αφελή ηδονοβλεψία, το ερωτικό σινεμά διεγείρει τη φαντασίωση και την ερωτική επιθυμία

του θεατή και τον παρασύρει στη μαγεία του ερωτικού κλίματος σαγηνεύοντάς τον. Βλέμματα, χειρονομίες, αντικείμενα φετίχ, κραυγές και ψίθυροι δημιουργούν μια ερωτική ατμόσφαιρα, χωρίς να είναι απαραίτητες οι τολμηρές ερωτικές σκηνές και η απεικόνιση της σεξουαλικής πράξης.

Στο πορνό δεν υπάρχουν απαγορεύσεις, τα πάντα επιτρέπονται, παρόλο που αυτό οδηγεί σε αντίθετο από το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα, αφού πραγματικές σκηνές επαναλαμβάνονται και στερούνται από κάθε είδος φαντασίας και το ερωτικό παιχνίδι που οδηγεί τελικά στην ηδονή απουσιάζει. Η θέση της γυναίκας παραμένει θέση αντικειμένου, στις ταινίες αφθονούν οι λεσβιακές σκηνές, ο άνδρας επιτρέπεται να απολαμβάνει το όργια του γυναικείου φύλου, η σάρκα προβάλλεται ως εμπόρευμα για κατανάλωση. Όλα αυτά οδηγούν το θεατή σε αποστασιοποίηση. Χαρακτηριστική είναι η φράση του Κρις Μάρκερ: «*Πορνογραφία είναι ο ερωτισμός των άλλων*»²⁰.

Στο *Ημερολόγιο ενός κλέφτη* (1968) ο Όσιμα φανερώνει τη σχέση σεξουαλικής και πολιτικής απελευθέρωσης. Στην *Αυτοκρατορία των αισθήσεων* (1976) ο ίδιος δημιουργός με ερεθιστικές και ευρηματικές ερωτικές σκηνές προσδίδει πολιτική και ψυχαναλυτική διάσταση στον ερωτισμό και ανατρέπει τους ισχύοντες κώδικες της ερωτικής κυριαρχίας. Η ταινία απαγορεύτηκε για πολλά χρόνια στην Ιαπωνία, ενώ συνάντησε προβλήματα στη Γερμανία και τη Βρετανία, όπου θεωρήθηκε πορνογραφική. Γενικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι κατά τη δεκαετία του '70 ο κινηματογράφος αγνοώντας τα ταμπού των περασμένων δεκαετιών και ξεφεύγοντας από τις ταινίες πορνό προβληματίζεται πάνω στα όρια της αναπαράστασης του ερωτισμού που γίνεται για τους δημιουργούς αντικείμενο πρόκλησης, αποκτά κοινωνικο-πολιτικές διαστάσεις και είναι έκφραση αντικομφορμισμού. Μετά από δεκαετίες απαγόρευσης και καταστολής δίνει μια νέα πνοή ελευθερίας στον κινηματογράφο. Δημιουργοί όπως ο Μπερτολούτσι, ο Παζολίνι, ο Όσιμα εγκαινιάζουν με τις ταινίες τους το «ερωτικό σινεμά του δημιουργού».

Σήμερα η εξέλιξη των ηθών και η απουσία λογοκρισίας δίνει την ελευθερία στους δημιουργούς να αποκαλύψουν το σώμα και να επινοήσουν και πάλι τους νόμους της ερωτικής επιθυμίας. Καθώς όμως το γυμνό σώμα εμφανίζεται παντού, στα περιοδικά κάθε είδους, στη διαφήμιση – σχεδόν ταυτίζεται με αυτήν – έχει χάσει το μυστήριο και την ερωτική έλξη που προκαλούσε, επειδή έχει γίνει θέαμα και ο καθένας μπορεί ανά πάσα στιγμή να δει σεξου-

αλικές εικόνες που κατακλύζουν το διαδίκτυο ή προβάλλονται από την τηλεόραση. Η σεξουαλική όμως πράξη δεν είναι πλέον απαραίτητα ερωτική. Έτσι ο σύγχρονος κινηματογράφος αδυνατεί να προσφέρει στο θεατή μια καινούργια εικονογραφία του ερωτισμού.

3. Στην Ελλάδα

Από τα πρώτα του κιόλας βήματα, ο ελληνικός κινηματογράφος συνάντησε την αντίδραση των πνευματικών ανθρώπων που μίλησαν απαξιωτικά για το καινούριο θέαμα. Το 1917 ο γνωστός κριτικός του θεάτρου Φώτος Πολίτης θα γράψει: «ο κινηματογράφος αληθινή μάλιστα, πληγή αντικαλλιτεχνική, ελαφρόν θέαμα όχι διάφορον των ιπποδρομιών που αποξενώνει από τας συγκινήσεις της αληθινής τέχνης»²¹. Ο κινηματογράφος θεωρήθηκε και «ως ο διαφθορέας»²² της νεολαίας και διάφοροι συγγραφείς, δικαστές, ηθικολόγοι έσπευσαν με πύρινα άρθρα να θεωρήσουν τον κινηματογράφο υπεύθυνο για την εγκληματικότητα των νέων αφού «επιφέρει πνευματικήν και ψυχικήν αναστάτωση». Οι ταινίες προβάλλουν «σκανδαλώδεις υποθέσεις ανηθικούς σκηνάς και εγκληματικά επεισόδια»²³.

Το καθεστώς της δικτατορίας του Πάγκαλου με αστυνομικές διατάξεις, περιοριστικά μέτρα και με το Π.Δ. 13/15 Σεπτεμβρίου 1925 «περί ελέγχου της κινηματογραφικής δημιουργίας» απαγορεύει τη λήψη κάθε κινηματογραφικής σκηνής χωρίς την άδεια της αστυνομίας και εκτός από τους κανονισμούς ασφαλείας που επιβάλλει στις κινηματογραφικές αίθουσες προβολής θέτει και ηθικούς φραγμούς στο προβαλλόμενο θέαμα που θα λειτουργήσουν σαν έμμεση ή άμεση λογοκρισία. Το Π.Δ. 23 Ιουλίου - 6 Σεπτεμβρίου 1927 συμπληρώνει το προηγούμενο.

Τις πρώτες δεκαετίες του ελληνικού κινηματογράφου ο ερωτισμός απουσιάζει, καθώς ο κινηματογράφος ασχολείται με τα επίκαιρα, με μεταφορές θεατρικών έργων ή ταινίες εθνικοπατριωτικού περιεχομένου. Εξάιρεση αποτελεί το *Δάφνις και Χλόη* (1931) του Ορέστη Λάσκου. Ο ποιητής Λάσκος με ιδιαίτερη ευαισθησία εικονοποιεί την ερωτική ιστορία δύο νέων και δημιουργεί μια λυρική ερωτική ατμόσφαιρα μέσα στην πανέμορφη φύση. Ειδυλλιακά τοπία που ζωντανεύουν με την παρουσία των δύο ερωτευμένων νέων αποπνέουν έναν ήρεμο ερωτισμό. Η ταινία είναι ένας

λυρικός ύμνος στον έρωτα και τη φύση και κακώς διαφημίστηκε ως «το τολμηρότερο και το πιο πικάντικο φιλμ»²⁴. Ίσως από το γεγονός ότι οι δύο νέοι κυκλοφορούν γυμνοί ή ημίγυμνοι μέσα στη φύση και τούτο σε μια εποχή σεξουαλικής στέρησης. Το 1932 ο Τατασόπουλος με την *Κοινωνική σαπίλα* επιδιώκει να θίξει τα καυτά προβλήματα της νεολαίας της εποχής του. Παρόλο που στην ταινία εμπλέκεται και ο αγνός έρωτας μιας νέας κοπέλας, ερωτισμός δεν υπάρχει, γιατί προφανώς ο σκηνοθέτης δεν παρεκκλίνει από τον αρχικό του στόχο.

Με τον αναγκαστικό νόμο 45/1936, το καθεστώς της 4ης Αυγούστου ιδρύει το Υφυπουργείο Τύπου και Τουρισμού που αναλαμβάνει την οργάνωση και παραγωγή επικαίρων και κινηματογραφικών ταινιών. Έτσι χειραγωγεί τον κινηματογράφο και με τον αναγκαστικό νόμο 445/20-25 Ιανουαρίου 1937 επιβάλλει προληπτική λογοκρισία στην παραγωγή και την προβολή όλων των ταινιών. Το 1939 ο Φ. Φίνος γυρίζει *Το τραγούδι του χωρισμού*. Στην ταινία κυριαρχεί ο έρωτας μιας μοιραίας και αδίστακτης γυναίκας που φτάνει από την πρωτεύουσα στο χωριό, ξελογιάζει έναν νέο άνδρα και τον απομακρύνει από την αγαπημένη του. Στο τέλος ο νέος ξαναγυρίζει στον τόπο του για να συνεχίσει την ήσυχη απλοϊκή ζωή του. Και εδώ δεν μπορεί να μιλάμε για κλίμα ερωτισμού. Απλά ο σκηνοθέτης εναρμονίζεται με τις επιδιώξεις της μεταξικής κυβέρνησης που για τις δικούς της λόγους ήθελε να κρατήσει τους ανθρώπους στην «αγνή ελληνική επαρχία» μακριά από την πρωτεύουσα.

Στη δεκαετία του '40 η Ελλάδα ζει μέσα σε διαρκείς πολεμικές συγκρούσεις και η κινηματογραφική παραγωγή είναι πενιχρότατη. Τίθενται σε ισχύ οι κατοχικοί νόμοι Ν.Δ. 11080/1942 και 485/1943 που ασκούν έλεγχο στην εισαγωγή ταινιών, αλλά και στην παραγωγή κάθε είδους θεάματος. Κατά τη διάρκεια του εμφυλίου γυρίζεται πάλι από τον Λάσκο η ταινία *Ραγισμένες καρδιές*, ένα ερωτικό μελόδραμα που χαρακτηρίζεται «θρίαμβος φτηνής αισθηματολογίας»²⁵.

Με το τέλος του εμφυλίου αρχίζει η συσσώρευση του πληθυσμού στα μεγάλα αστικά κέντρα, όπου κάτω από άθλιες συνθήκες αρχίζει ένας αδυσώπητος αγώνας επιβίωσης. Φτηνή λαϊκή διασκέδαση για όλη την οικογένεια, ο κινηματογράφος γνωρίζει ιδιαίτερη άνθηση και προσφέρεται για ευκαιριακή επένδυση. Εταιρείες παραγωγής που δεν έχουν καμιά σχέση με το χώρο του κινηματογράφου εμφανίζονται καθημερινά. Περισσότερες από 300 ταινίες γυρίζονται – με τις πολύ λίγες φωτεινές εξαιρέσεις – είναι

χαμηλού κόστους και, βέβαια, χαμηλής ποιότητας και απέχουν πολύ από την καλλιτεχνική δημιουργία. Μελό, δακρύβρεχτα κοινωνικά δράματα και κωμωδίες προβάλλονται στις κινηματογραφικές αίθουσες «η μεγάλη πλειονότητα των ταινιών κυμαίνεται ανάμεσα στη χυδαιότητα και στην ηλιθιότητα»²⁶. Ο έρωτας και το όνειρο δεν έχουν καμιά θέση στον ελληνικό κινηματογράφο αυτής της εποχής. Η σεξουαλικότητα υπερισχύει απέναντι στις δήθεν κοινωνικές προθέσεις των παραγωγών.

Οι ταινίες κατακλύζονται από τολμηρές σεξουαλικές σκηνές, ημίγυμνες ηθοποιούς που κινούνται σε κλίμα χυδαιότητας και παρέχουν θέαμα σε ένα απαίδευτο κοινό και πεινασμένο σεξουαλικά, βυθισμένο στα ταμπού και στις ηθικές απαγορεύσεις. Μέσα στο γενικότερο κλίμα ανασυγκρότησης της χώρας, αυτοχρίζονται θεματοφύλακες της ηθικής αναλαμβάνοντας το ρόλο της ηθικοπλαστικής διαπαιδαγώγησης του λαού που συρρέει στις αίθουσες για να ξερκίσει τη μιζέρια και την ανασφάλεια. Με το πρόσχημα ότι οι ηρωίδες των ταινιών αποτελούν παράδειγμα προς αποφυγή, προτρέπουν την ελληνική οικογένεια στις διαφημίσεις των ταινιών να περιφρουρήσει τις ηθικές αξίες και να προφυλάξει ιδιαίτερα τα νεαρά μέλη της από τον κίνδυνο να βυθιστούν στο βούρκο της αμαρτίας και να παραστρατήσουν. Οι αμαρτωλές γυναίκες των ταινιών δέχονται την κοινωνική απόρριψη της λαϊκής συνοικίας και πολλές φορές αντιπαρά τίθενται με νεαρές κοπέλες που εργάζονται σκληρά για να συντηρήσουν την πολυπληθή οικογένεια. Οι τίτλοι των ταινιών αυτής της εποχής είναι διακριτικά απαξιωτικοί, στομφώδεις και υποσχετικά προκλητικοί.

Την εποχή αυτή, έρχεται να αιφνιδιάσει ευχάριστα ο Μ. Κακογιάννης με το *Κυριακάτικο ξύπνημα* (1954). Ξεφεύγοντας από το νοσηρό κλίμα της εποχής, με χιούμορ και ευαισθησία, μέσα από τα χαριτωμένα απρόοπτα, όπου κυριαρχεί μια ερωτική διάθεση, αφηγείται το ερωτικό παιχνίδι των δύο νέων που δεν ξέρουν ότι είναι ερωτευμένοι.

Ένα χρόνο αργότερα ο ίδιος σκηνοθέτης με τη *Στέλλα* (1955), μια πολύ σημαντική ταινία για τον ελληνικό κινηματογράφο, επιχειρεί ρήξη με το παρελθόν σε ό,τι αφορά τη θέση της γυναίκας. Είναι η πρώτη ταινία που η γυναίκα ξεφεύγει από τα μέχρι τότε στερεότυπα, ανήκει μόνο στον εαυτό της και εκφράζει ξεκάθαρα την ερωτική επιθυμία της. Η Μελίνα Μερκούρη με την αισθησιακή παρουσία της προσωποποιεί τη σεξουαλικότητα και δεν υποτάσσεται σε συναισθηματισμούς και συμβιβασμούς. Η ταινία μπορεί να ξέφυγε από τον καθιερωμένο κώδικα ηθικής, συνάντησε όμως

και αντιδράσεις ιδιαίτερα από αριστερούς κριτικούς και χαρακτηρίστηκε ως η «πιο χυδαία κατασυκοφάντηση της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας»²⁷.

Τη δεκαετία του '50 η κρατική πολιτική για τον κινηματογράφο είναι η ίδια με τις προηγούμενες δεκαετίες. Στηρίζεται στους νόμους του 1926 και σε εκείνους του μεταξικού καθεστώτος της 4ης Αυγούστου και περιορίζεται να ασκεί ελέγχους επιβάλλοντας λογοκρισία και υψηλή φορολογία. Τώρα έχουν προστεθεί και αναγκαστικές εισφορές υπέρ τρίτων, όπως υπέρ της βασιλικής πρόνοιας. Η λογοκρισία απαγορεύει ό,τι μπορεί να προβληματίσει και να διαταράξει την καθεστηκία τάξη ξεπερνώντας τα όρια του επιτρεπτού. Έτσι, κάθε προσπάθεια ποιοτικής αναβάθμισης του κινηματογράφου πέφτει στο κενό.

Το 1961 ψηφίζεται νομοθετικό διάταγμα «περί μέτρων δια την ανάπτυξιν της κινηματογραφίας εν Ελλάδι (υπ. αριθμ. 4208/19-9-1961). Παρόλο που το διάταγμα αποβλέπει στην ανάπτυξη της κινηματογραφίας συγκροτείται και πάλι πολυμελής γνωμοδοτική επιτροπή από το Υπουργείο Βιομηχανίας που αποτελείται από υπαλλήλους διαφόρων Υπουργείων και κλάδων που «διαθέτουν πείραν επί θεμάτων κινηματογραφίας ή εν γένει επί καλλιτεχνικών τοιούτων, δια την εξέτασιν της τεχνικής και καλλιτεχνικής αρτιότητας των ταινιών».

Στην επόμενη δεκαετία του '60 γυρίζονται ταινίες μελό, φαρσοκωμωδίες και μιούζικαλ. Οι παραγωγοί όντας παντοδύναμοι διαμορφώνουν και το γούστο του κοινού, ο εμπορικός κινηματογράφος ανθεί, χωρίς βέβαια να λείπουν και οι ταινίες που έχουν διαφορετική θεματολογία και διαφορετική αισθητική. Ο Νίκος Κούνδουρος γυρίζει το 1963 τις *Μικρές Αφροδίτες*. Η ταινία που χαρακτηρίζεται από έναν έμμεσο ερωτισμό βρίσκει ανταπόκριση και σε διεθνή φεστιβάλ καθώς η αισθητική της συναντά το παγκόσμιο κίνημα της νεολαίας για σεξουαλική απελευθέρωση.

Το 1965 ο Θαλασσινός με τα *Δίχτυα της ντροπής* επιχειρεί να δώσει κοινωνικές προεκτάσεις στην ταινία, αλλά για λόγους εμπορικούς προσδίδει σεξουαλική εκτροπή στο θέμα, όπως γίνεται σε αρκετές ταινίες αυτής της εποχής, όπου οι κοινωνικοί προβληματισμοί και οι λαϊκοί αγώνες συνδυάζονται με τις σεξουαλικές εμφανίσεις των πρωταγωνιστριών. Ο κριτικός Βασίλης Ραφαηλίδης αναρωτιέται τι σχέση μπορεί να έχουν οι κοινωνικές αναφορές με το σεξ και πώς μπορεί να συνυπάρχουν και τα δύο στην οθόνη.

Το 1966 ο Αλέξης Δαμιανός γυρίζει την ταινία *Μέχρι το πλοίο*²⁸ και επιχειρεί μέσα από την καταγραφή του ελληνικού χώρου να

αναδείξει τα κοινωνικά προβλήματα της εποχής. Έτσι από το βουλό θα κατέβει στον κάμπο, για να φτάσει στον Πειραιά και να καταγράψει μέσα από τους ήρωες και τη συμπεριφορά τους με θαυμαστή δεξιότητα τον έρωτα ταμπού, το πρώτο ερωτικό ξύπνημα που θα λειτουργήσει ενάντια στους κοινωνικούς θεσμούς και θα εκφραστεί σαν ικανοποίηση του ερωτικού ενστίκτου για να κλείσει με τον συμβιβασμένο έρωτα που δεν είναι έρωτας, αλλά απόγνωση και αλλοτρίωση, απλή ερωτική επιθυμία, αφού ο έρωτας σκοτώθηκε από τη θρησκευτικότητα, τα ταμπού, τους φραγμούς και τις απαγορεύσεις του κοινωνικού περιγύρου.

Το 1966 επίσης ο Νίκος Παπατάκης, Έλληνας της διασποράς μόνιμα εγκατεστημένος στο Παρίσι, φτάνει στην Ελλάδα για να γυρίσει την ταινία *Οι βοσκοί της συμφοράς* έχοντας εξασφαλίσει γαλλικά κεφάλαια. Με την ταινία αυτή ο Παπατάκης επιδιώκει να σκιαγραφήσει την κλειστή κοινωνία ενός χωριού και κατ' επέκταση την ελληνική ύπαιθρο που με γραπτούς και άγραφους νόμους, ταμπού και προκαταλήψεις συντηρεί τις παραδοσιακές ηθικές αξίες. Ο έρωτας μεταξύ ενός βοσκού και μιας κοπέλας που ανήκει σε διαφορετική κοινωνική τάξη διαταράσσει την υπάρχουσα κατάσταση δημιουργώντας συγκρούσεις μεταξύ των κατεστημένων δομών της εξουσίας και των νέων. Έτσι οι δύο εραστές παγιδευμένοι στις προκαταλήψεις της μικρής κοινωνίας, δέσμιοι της σχέσης τους που απέχει πολύ από τον πραγματικό έρωτα, θα οδηγηθούν στην απόγνωση και την απελπισία και τέλος στην καταστροφή, αφού περάσουν από ακραίες συναισθηματικές καταστάσεις. Η λογοκρισία απαγόρευσε την προβολή της ταινίας με το πρόσχημα ότι δεν έδινε αληθοφανή εικόνα της ελληνικής πραγματικότητας ενώ πολύ ενόχλησαν οι τολμηρές ερωτικές σκηνές.

Την ίδια χρονιά ο Δημήτρης Κολλάτος γυρίζει την ταινία *Ο θάνατος του Αλεξανδρου*. Ο επικείμενος θάνατος ενός νέου άνδρα τον οδηγεί στην ανάγκη επιβεβαίωσης της ζωής με την επιστροφή μέσω της μνήμης στο παρελθόν, την αναβίωση της ερωτικής του μύησης σε ένα πορνείο και με την επιθυμία να συνευρεθεί ερωτικά με τη γυναίκα του, πριν το τέλος. Και οι δύο αυτές σκηνές του Κολλάτου, έντονα ρεαλιστικές, γυρισμένες σε γκρο πλαν και πολύ τολμηρές, προκαλούν αντιδράσεις. Η προβολή της ταινίας απαγορεύεται και ο τότε Υπουργός Προεδρίας της Κυβερνήσεως Τ. Γεωργίου δηλώνει: «οφείλω να προστατέψω τον ελληνικό λαό...»²⁹. Ο ακαδημαϊκός Ι. Θεοδωρακόπουλος, ως πρόεδρος της επιτροπής του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, δηλώνει επίσης: «και ο ρεαλισμός έχει όρια... ο άρρωστος... βάζει τη γυναίκα του να γυ-

μνωθεί εντελώς και προχωρεί σε πλήρη σεξουαλική ομιλία μαζί της. Αυτά ξεπερνούν κάθε ανοχή»³⁰. Αντίθετα ο Τσαρούχης και ο Χατζιδάκις, και οι δύο μέλη της κριτικής επιτροπής του Φεστιβάλ, υποστηρίζουν ένθερμα το φιλμ του Κολλάτου. Ο ελληνικός τύπος αφιερώνει εκτενή άρθρα στην ταινία. Η τελευταία προβάλλεται στη Γαλλία και αποσπά εγκωμιαστικά σχόλια

Λίγο πριν τη δικτατορία οι νέοι δημιουργοί επιχειρούν με τις έξω από τα εμπορικά κυκλώματα ταινίες τους μια ανανέωση στη θεματολογία και την αισθητική, ενώ παράλληλα με τα μελό του εμπορικού κινηματογράφου θα κάνουν την εμφάνισή τους και ταινίες όπως *Τα μυστικά της αμαρτωλής Αθήνας* (1966), η γνωστή ταινία *Στεφανία* (1966), οι *Άγγελοι της αμαρτίας* και πολλές άλλες ταινίες ανάλογης θεματογραφίας και περιεχομένου που χαρακτηρίζονται αυστηρώς ακατάλληλες.

Η δικτατορία του 1967 θα ανακόψει την πορεία του ελληνικού κινηματογράφου, καθώς το καθεστώς θα θέσει σε ισχύ τους νόμους (Α.Ν. 140/1967, Α.Ν. 394/1968, Ν.Δ. 482/1970) για τον κινηματογράφο. Τα τρία πρώτα χρόνια η λογοκρισία πανταχού παρούσα περικόπτει σκηνές και απαγορεύει το γύρισμα ή την προβολή ταινιών. Ορισμένοι δημιουργοί όμως κατορθώνουν να παραπλανήσουν έντεχνα τη λογοκρισία και συνεχίζουν τα γυρίσματα των ταινιών τους.

Το 1970 ο Δαμιανός γυρίζει τη δεύτερη ταινία του την *Ευδοκία*³¹. Πρόκειται για τον έρωτα μιας πόρνης κι ενός λοχία που κινηματογραφείται στα νέα προάστια της Αθήνας. Μέσα σε κλίμα μιζέριας που σκιαγραφεί έμμεσα τη δικτατορική Ελλάδα, ο έρωτας της Ευδοκίας και του νεαρού φαντάρου θα ξεπεράσει για λίγο τα κοινωνικά ταμπού, σύντομα όμως οι απαγορεύσεις και οι προκαταλήψεις του περίγυρου θα οδηγήσουν τους δύο νέους σε αδιέξοδο. Η ταινία ξεχειλίζει από ερωτισμό ο οποίος φανερώνεται με μοναδικές σκηνές. Η εκδρομή στο βουνό, το παιχνίδι της Ευδοκίας στην κούνια, η κλασική σκηνή με τον ζεϊμπέκικο χορό του λοχία που αποτελεί ερωτική πρόκληση, οι ήχοι και οι φωνές συνθέτουν μια πηγαία ατμόσφαιρα αντικομφορμισμού που πηγάζει από την ηδονή. Η *Ευδοκία* αρχικά απαγορεύτηκε από τη λογοκρισία, αργότερα όμως η δευτεροβάθμια επιτροπή λογοκρισίας του Υπουργείου Προεδρίας επέτρεψε την προβολή της και οι εφημερίδες με ψιλά γράμματα έκαναν τη σχετική ανακοίνωση.

Τη δεκαετία του '70 οι ταινίες πορνό γυρίζονται κατά δεκάδες και προορίζονται για ένα ειδικό δίκτυο αιθουσών και για ένα ειδικό κοινό. Το 1973 το νομοθετικό διάταγμα 58/73 αναθεωρεί κά-

ποιες διατάξεις του 4208/61 ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά τις προστατευόμενες και ενισχυόμενες από το κράτος ταινίες με απώτερο σκοπό και την αυτολογοκρισία των δημιουργών. Παράλληλα εξακολουθεί να λειτουργεί ο κώδικας προληπτικού ελέγχου ταινιών «προς διαφύλαξιν της νεότητας και των ηθών εξ επιβλαβών επιδράσεων του κινηματογράφου».

Μετά την πτώση της δικτατορίας αρχίζει να πνέει άνεμος ελευθερίας στον κινηματογράφο που θα ασχοληθεί αποκλειστικά με την πολιτική και την Ιστορία. Μετά από χρόνια πολιτικής λογοκρισίας οι δημιουργοί θα μπορέσουν επιτέλους να εκφραστούν ελεύθερα και να προβάλουν τις πολιτικές τους απόψεις, εξοστρακίζοντας κατά κάποιο τρόπο το ερωτικό στοιχείο από τον κινηματογράφο, γιατί πιστεύουν ότι ο έρωτας θα αποδυνάμωνε το πολιτικό τους μήνυμα. Ο κινηματογράφος του δημιουργού γεννιέται και στην Ελλάδα. Το κράτος ενισχύει το ρόλο του Κέντρου Κινηματογράφου και το 1986 ψηφίζεται καινούριος νόμος «για την προστασία και την ανάπτυξη της κινηματογραφίας». Τώρα οι δημιουργοί είναι πλέον ελεύθεροι να επιλέγουν τα θέματα των ταινιών τους και να τα χειρίζονται, όπως εκείνοι νομίζουν. Έτσι, γυρίζονται ταινίες προβληματισμού και πάνω στον έρωτα, τα ερωτικά αδιέξοδα, τις ερωτικές σχέσεις των δύο φύλων, το ερωτικό αίτημα της τρίτης ηλικίας χωρίς να λείπουν και μερικές σάτιρες που αναφέρονται στην ερωτική επιθυμία³².

Είναι γεγονός ότι ο κινηματογράφος επηρεάζει την εποχή του και επηρεάζεται από αυτήν, γιατί ασκεί οργανικό και οργανωτικό ρόλο στην κοινωνία. Με τη δύναμη που έχει διαμορφώνει τα σχέδια, τις συμπεριφορές, τις δραστηριότητες των μελών του κοινωνικού συνόλου, αλλά και τα όνειρά τους καθώς συμμετέχει στη διαμόρφωση της συνείδησης αλλά κατέχοντας και ένα μέρος του ασυνείδητου. Οι ταινίες λοιπόν αποτελούν δείκτες και δείγματα του πολιτισμού, γεννήματα ιστορικής στιγμής και αισθητικής παράδοσης.

Ως μέσο μαζικής επικοινωνίας και ως λαϊκό θέαμα, ο κινηματογράφος κατά καιρούς θεωρήθηκε ιδιαίτερα επικίνδυνος και οι φορείς της εξουσίας ανέλαβαν το ρόλο του προστάτη της ηθικής. Ορμώμενοι από διαφορετικά κίνητρα, ανάλογα με τις πολιτικοκοινωνικές συνθήκες θέλησαν να επιβάλουν τις απόψεις τους με διάφορα μέτρα. Πάντοτε όμως είχαν ως στόχο τη χειραγώγηση του κινηματογράφου και την καταστολή κάθε δημιουργικής προσπάθειας αντίθετης με τις δικές τους ιδεολογικές θέσεις και επιδιώξεις.

Βέβαια, παρά τα προσχήματα, η λογοκρισία δεν αποβλέπει

στην προστασία της νεολαίας, πράγμα που θα ήταν θεμιτό και αυτονόητο. Αντιμετωπίζει τους ενήλικες ως ανώριμους και αφέλεις που δεν διαθέτουν κριτική ικανότητα, σαν παιδιά που δεν μπορείς να τα εμπιστευτείς, προσβάλλοντάς τους βαθύτατα, αλλά και τους καλλιτέχνες σαν εχθρούς του λαού επικίνδυνους και ασυνείδητους. Η λογοκρισία λοιπόν αντιπροσωπεύει τεράστιο κίνδυνο για όλες τις μορφές ελευθερίας και ανακόπτει κάθε δημιουργική προσπάθεια.

Παρόλο που ο ερωτισμός γεννήθηκε μαζί με τον κινηματογράφο και σε όλα τα κινηματογραφικά είδη κατείχε ξεχωριστή θέση και λειτούργησε σαν μαγνήτης προσελκύνοντας τους θεατές, οι ερωτικές ταινίες για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα ήταν περιορισμένες και κανένας δεν μιλούσε γι' αυτές, ενώ η λογοκρισία και η καταστολή έκαναν ανενόχλητα τη δουλειά τους. Επειδή όμως μπορεί να λογοκριθεί μόνον ό,τι κινείται στα όρια της φαντασίας του λογοκριτή, οι δημιουργοί πάντα έβρισκαν τρόπους να ξεφεύγουν από τα δεσμά της λογοκρισίας. Πρώτη φορά για τον ερωτισμό στον κινηματογράφο έγραψε λόγο το περιοδικό *Cahiers du cinéma* το 1954 και δέκα χρόνια μετά το περιοδικό *Positif* έκανε ένα αφιέρωμα στον ερωτισμό. Αργότερα οι κριτικοί άρχισαν να διατυπώνουν τις απόψεις τους για τον έρωτα και τη σεξουαλικότητα στον κινηματογράφο.

Όσο κι αν σήμερα εκφράζονται απαισιόδοξες σκέψεις, ο κινηματογράφος προβάλλοντας τη δύναμη του έρωτα, θα δημιουργεί πάντοτε μια ποιητική ατμόσφαιρα για το φανέρωμα του αληθινού έρωτα που θα προσαρμόζεται στη σύγχρονη αντίληψη του μοντέρνου ερωτικού σινεμά που δεν πιστεύει στη θεϊκή ομορφιά, απομυθοποιεί τα είδωλα, το σταρ-σύστημα... λατρεύει όμως τη γυναίκα. Και όσο κι αν η τηλεόραση που εξουσιάζει τη ζωή μας θα διαλύει αυτή την αχλύ και το μυστήριο του έρωτα που μεταφέρεται στη μικρή οθόνη σαν νοσηρή πραγματικότητα, ο έρωτας θα ξεφεύγει από αυτό τον εγκλεισμό, σαν πνοή ελευθερίας θα ξεπερνά όλες τις απαγορεύσεις και ο σύγχρονος άνθρωπος θα αναζητά τον ερωτισμό της σκοτεινής αίθουσας. Γιατί ο έρωτας ταυτίζεται με τη ζωή και θα υπάρχει όσο υπάρχει και ζωή.

Σημειώσεις

1. Κολοβός Ν., *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*, σελ. 110-114.

2. Προυστ Μ., *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο, Ι, Από τη μεριά του Σουάν*, σελ. 64-65, όπως και Ντελέζ Ζ., *Ο Προυστ και τα σημεία*, σελ. 25.
3. Rauvert J.-J., *Η ερωτική λογοτεχνία*, σελ. 12-13.
4. Φρεντς Φ., *Σκοτάδι στο βάθος του τούνελ*, σελ. 193· Πέτρι Ρουθ, *Η λογοκρισία στον κινηματογράφο*.
5. Φρεντς Φ., *όπ. παρ.*, σελ. 194.
6. Φρεντς Φ., *όπ. παρ.*, σελ. 194.
7. Σαντούλ Ζ., *Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου*, σελ. 63.
8. Σαντούλ Ζ., *όπ. παρ.*, σελ. 99.
9. Κύρου Α., *Ο Σουρρεαλισμός στον κινηματογράφο*, σελ. 123.
10. Άνγκερ Κ., *Το Χόλλυγουντ*, σελ. 40 και Σαντούλ, *όπ. παρ.*, σελ. 238.
11. Άνγκερ, *όπ. παρ.*, σελ. 121.
12. Άνγκερ, *όπ. παρ.*, σελ. 121.
13. Σούμας Θ., *Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα / ερωτισμός*, σελ. 22-26.
14. Μπαζέν Α., *Ο ερωτισμός*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 1993, σελ. 44-45.
15. Κύρου., *όπ. παρ.*, σελ. 133.
16. Σούμας Θ., *Έρωτας, ψυχολογία και αισθητική στο χολλυγουντιανό σινεμά*, σελ. 11.
17. *Cahiers du cinéma, Le siècle du cinéma*, Novembre 2000, p. 30.
18. Κύρου, *όπ. παρ.*, σελ. 242.
19. Οτί Μ., *Πολιτική και πορνό, πώς η Γαλλία προστατεύει την κοινωνία και την ανθρώπινη αξιοπρέπεια*· Πέτρι Ρ., *όπ. παρ.*
20. Rauvert, *Η ερωτική λογοτεχνία*, *όπ. παρ.*, σελ. 11.
21. Πολίτης Φ., *περιοδικό Πρόσδος*, Μάρτιος 1917.
22. Κουτσουμάρης, διευθυντής της Ασφάλειας Αθηνών, «Ο κινηματογράφος και η επίδρασίς του εις την αύξησιν της εγκληματικότητος των νέων», *περιοδικό Παιδί*, τεύχ. Δεκεμβρίου 1933.
23. Πουλατζάς Αρ., *Παιδική εγκληματικότητα και προληπτικός έλεγχος του κινηματογράφου*.
24. Σολδάτος Γ., *Ελληνικός κινηματογράφος - ένας αιώνας, Α' τόμος 1900-1970*, σελ. 54.
25. Πλωρίτης Μ., *Έβδομη τέχνη*, Αθήνα, 1945.
26. Λαμπρινός Φ., *Ιστορία του νέου ελληνισμού 1770-2000*, τόμ. 9ος, Αθήνα, 2004.
27. Μοσχοβάκης Α., *Επιθεώρηση τέχνης*, Αθήνα, 1955.
28. Σολδάτος Γ., *Αλέξης Δαμιανός*, σελ. 11-17.
29. Σολδάτος Γ., *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τόμ. Γ', σελ. 243.
30. Σολδάτος Γ., *όπ. παρ.*, σελ. 243.
31. Σολδάτος Γ., *Αλέξης Δαμιανός*, σελ. 19-26.
32. *Θηλυκή εταιρεία*, Νίκος Περάκης, 2000· *Ο οργανισμός της αγελάδας*, Όλγα Μαλέα, 1996 κ.ά.

Βιβλιογραφία

- Cahiers du cinéma*, Le siècle du cinéma, Hors Série, Novembre 2000.
Cahiers du cinéma, no 574, Décembre 2002.
De Baecque A., Jousse T., *Le retour du cinéma*, Παρίσι, 1996.
De Baecque A., *La cinéphilie*, Παρίσι, 2003.
Douiin J.-L., *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Παρίσι, 2001.
Ishagrou Y., *Το σινεμά*, Αθήνα, 1997.
Κολοβός Ν., *Κοινωνιολογία του Κινηματογράφου*, Αθήνα, 1988.
Κολοβός Ν., *Η γυναίκα στον κινηματογράφο*, Αθήνα, 1989.
Kracauer S., *Θεωρία του Κινηματογράφου*, Αθήνα, 1983.
Κρίππα Γ., *Νόμοι τύπου - δημοσιογραφίας - κινηματογράφου - θεάτρου*, Αθήνα, 1977.
Κύρου Α., *Ο σουρρεαλισμός στον κινηματογράφο*, Αθήνα.
Lagny Michele, *De l'Histoire du cinema*, Παρίσι, 2000.
Leutrat J.-L., *Le cinéma en perspective: une histoire*, Παρίσι, 1992.
Μπαζέν Α., *Ο ερωτισμός*, Αθήνα, 1993.
Rauvert J.J., *Η ερωτική λογοτεχνία*, Αθήνα, 2000.
Πέτρι Ρ. (επιμ.), *Κινηματογράφος και λογοκρισία*, Αθήνα, 2000.
Positif, Spécial sexe et erotisme, no 521-522, Juillet - Août 2004.
Σαντούλ Γ., *Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου*, Αθήνα, 1960.
Σολδάτος Γ., *Αλέξης Δαμιανός*, Αθήνα, 1993.
Σολδάτος Γ., *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τόμοι 6, Αθήνα, 1988-1992.
Σούμας Θ., *Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα / ερωτισμός*, εκδ. Αιγό-
κερως, Αθήνα, 1983.
Σούμας Θ., *Έρωτας, ψυχολογία και αισθητική στο χολλυγουντιανό σινε-
μά*, Αθήνα, 1992.

