

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΕΝΑ ΤΕΥΧΗ  
ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΗΣ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑΣ**

**Το Ελληνικό Ντοκιμαντέρ**  
Σύνταξη Αντρέα Παγουλάτου

**Η Ελληνική Κρατική Τηλεόραση (1966-2002)**  
Σύνταξη Στάθη Βαλούκου

**Σύγχρονη Θεωρία Κινηματογράφου**  
Σύνταξη Χαρά Πετειναράκη

**Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος**  
Σύνταξη Διαμάντη Λεβεντάκου

**Η Κουλτούρα της Εικόνας**  
Σύνταξη Σταύρου Σταυρίδη

**Η Οπτικοακουστική Παιδεία στην Ελλάδα**  
Σύνταξη Μιχάλη Λυκούδη

**Ο Κυπριακός Κινηματογράφος (1965-2002)**  
Σύνταξη Αλέξη Κλεάνθους

**ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΗ  
ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ**

Τεύχος 1

**Ξαναβλέποντας  
τον Παλιό  
Ελληνικό Κινηματογράφο**

## ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΗ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ

Περιοδική Έκδοση Μελετών Οπτικοακουστικής Κουλτούρας

Τεύχος 1

Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο

Έκδοση

Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών

Τοσίτσα 11, τ.τ. 10683 Αθήνα, Τηλ.: 010 8831620, 010 9313010, Fax: 010 8831620

Διεύθυνση Διαμάντης Λεβεντάκος

Σύμβουλος Έκδοσης Αλέξανδρος Πατάκης

Γραμματεία Έκδοσης Γιάννα Σαρρή

Σύνταξη Τεύχους Διαμάντης Λεβεντάκος

Επιμέλεια Ύλης Δημήτρης Καλαντίδης

Τυπογραφική Διόρθωση Αντωνία Κιλεσοπούλου

Μακέτα Εξωφύλλου Μάγδα Λεβεντάκου

Δημόσιες Σχέσεις Βασιλική Γεωργακοπούλου

Συνεργάτες

Γιάννα Αθανασάτου, Μπάμπης Ακτσόγλου, Σοφία Ασλανίδου, Στάθης Βαλούκος, Λένα Βουδούρη, Τάσος Γουδέλης, Γιώργος Δαρεμάς, Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Δημήτρης Ελευθεριώτης, Μένης Θεοδορίδης, Ηλίας Κανέλλης, Νίκη Καρακίτσου-Δουγέ, Αθηνά Καρτάλου, Άντα Κλαμπατσέα, Νίκος Κολοβός, Μαρία Κομνηνού, Πάνος Κουάνης, Κώστας Μυλωνάς, Μιχάλης Λυκούδης, Βασιλης Μαζωμένος, Τάκης Μπαστέας, Αντρέας Παγουλάτος, Λυδία Παπαδημητρίου, Αλέξανδρος Παπαηλιού, Μαρία Παραδείση, Γρήγορης Πασχαλίδης, Χαρά Πετειναράκη, Νίκος Σαββάτης, Ντίνα Σαρίκα, Γιάννα Σαρρή, Γιάννης Σκοπετέας, Νίκος Σμπιλίρης, Ειρήνη Στάθη, Σταύρος Σταυρίδης, Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, Κώστας Τερζής, Λευτέρης Χαρωνίτης

Φωτοστοιχειοθεσία - Φιλμ - Μοντάζ Γιάννης Γάγγος

Εκτύπωση - Βιβλιοδεσία Χ. Ζαχαρόπουλος, Δ. Σιταράς Ο.Ε.

Αθήνα, Φεβρουάριος 2002

ISSN: 1109-3684

Τιμή 6 ευρώ

Η «Οπτικοακουστική Κουλτούρα» εκδίδεται  
με την υποστήριξη της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Χαιρετισμός της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών	5
Πρόλογος στην έκδοση της «Οπτικοακουστικής Κουλτούρας»	7
<i>Διαμάντης Λεβεντάκος</i> Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο: Μια Εισαγωγή	9
<i>Ερατοσθένης Καψωμένος</i> Η Ελληνική Ταινία στην Τηλεόραση και τα Πολιτισμικά της Πρότυπα	15
<i>Αθηνά Καρτάλου</i> Πρόταση για ένα Πλαίσιο Ανάγνωσης των Ειδών στον Ελληνικό Κινηματογράφο	25
<i>Νίκη Καρακίτσου-Dougé</i> Το Ελληνικό Μελοδράμα: Η Αισθητική της Έκκληξης	37
<i>Ελίζα-Άννα Δελβερούδη</i> Ο Θησαυρός του Μακαρίτη: Η Κωμωδία, 1950-1970	53
<i>Χρήστος Δερμεντζόπουλος</i> Παράδοση και Νεοτερικότητα στον Ελληνικό Κινηματογράφο: Οι Ταινίες Ορεινής Περιπέτειας	79
<i>Λυδία Παπαδημητρίου</i> Το Ελληνικό Κινηματογραφικό Μιούζικαλ, 1955-1975: Είδος Ιθαγενές ή Ξενόφερτο;	99
<i>Μαρία Παραδείση</i> Η Γυναίκα στην Ελληνική Κομεντί	113
<i>Ελίζα-Άννα Δελβερούδη</i> Η Πολιτική στις Κωμωδίες του Ελληνικού Κινηματογράφου, 1948-1969	129
<i>Μαρία Παραδείση</i> Η Νεολαία στα Κοινωνικά Δράματα της Δεκαετίας του '60	151
<i>Δημήτρης Ελευθεριώτης</i> Οι Διακοπές στα Θερινά Σινεμά: Η Ελληνική Κουϊτούρα και ο Κινηματογράφος στη Δεκαετία του '60	167
Βιβλιογραφία του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου	181
Πηγές των Κειμένων	191

## Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΟΜΕΝΤΙ

Μαρία Παραδείση

### Εισαγωγικά

Από το τέλος της δεκαετίας του '60 μέχρι σήμερα είδαν το φως πολλές θεωρητικές αναλύσεις για τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία και την «απεικόνισή» της στην τέχνη. Διατυπώνοντας τις θέσεις της για την πατριαρχική τάξη πραγμάτων και το σεξισμό και χρησιμοποιώντας γενικότερα τη θεωρητική σκέψη της εποχής της, «η φεμινιστική ανάλυση επεξεργάζεται το κείμενο και παράγει έννοιες που θα ήταν αδύνατο να υπάρξουν πριν απ' την ανάπτυξη του θεωρητικού πλαισίου του φεμινισμού», αναφέρει η Christine Glendon (στο άρθρο της «Klute 1: a Contemporary Film Noir and Feminist Criticism», στο E. Ann Kaplan ed., *Women in Film Noir*, BFI 1980, σ. 9)<sup>1</sup>.

Η παρουσίαση της γυναίκας στον κινηματογράφο αποτέλεσε ένα από τα πιο γόνιμα πεδία θεωρητικού προβληματισμού ως κατεχοχόν πεδίο πραγματοποίησης των ανδρικών φαντασιώσεων. Συνοψίζοντας το κλασικό άρθρο της Laura Malvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», η E. Ann Kaplan (*Women and Film*, Routledge, 1990, σ. 30), αναφέρει ότι «... αυτή η ερωτική διάσταση που αποκτά η γυναίκα στον κινηματογράφο είναι δομημένη γύρω από τρία σαφώς ανδρικά βλήματα: υπάρχει το βλέμμα της μηχανής στην κατάσταση που θα κινηματογραφηθεί (...) αν και τεχνικά ουδέτερο αυτό το βλέμμα, όπως δείξαμε, είναι φύσει ηδονοβληπτικό και συνήθως «αρσενικό», με την έννοια ότι ένας άνδρας κάνει την κινηματογράφηση· υπάρχει το βλέμμα των ανδρών μέσα στη διήγηση που είναι κατασκευασμένο έτσι ώστε να κάνει τις γυναίκες αντικείμενα του βλήματός τους· και τέλος υπάρχει το



Τζένν-Τζένν (1966) του Ντίνου Δημόπουλου. Σκηνή από το γύρισμα της ταινίας.

<sup>1</sup> Η Μαρία Παραδείση είναι ιστορικός Κινηματογράφου, Λέκτορας στο Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης του Παντείου Πανεπιστημίου.

βλήμμα του αρσενικού θεατή (που συζητήθηκε παραπάνω) στο οποίο μιμείται (ή αναγκαστικά είναι στην ίδια θέση με) τα δύο πρώτα βλήματα».

Στο κείμενο που ακολουθεί, αντικείμενο μελέτης είναι η κομεντί του ελληνικού κινηματογράφου (το είδος εκείνο της κωμωδίας που εμπεριέχει κάποια συγκινησιακή φόρτιση· κατά κανόνα θέμα της κομεντί είναι η δημιουργία ειδυλλίου μεταξύ των νεαρών ηρώων). Δύο χαρακτηριστικές ταινίες του είδους έχουν επιλεγεί γι' ανάληψη: η *Μοντέρνα Σταχτοπούτα* (1965) σε σενάριο-σκηνοθεσία Αλέκου Σακελλιάριου με το ζεύγος Βουγιουκλάκη/Παπαμιχαήλ και η *Τζένη-Τζένη* (1966) του Ντίνου Δημόπουλου σε σενάριο Ασημάκη Γιαλαμά – Κώστα Πρετεντέρη, με τους Καρέζη/Μπάρκουλη. Τυπικά δείγματα της μαζικής παραγωγής του ελληνικού κινηματογράφου, διακρίνονται για τη στατική «θεατρική» μορφή τους: η φιλική δράση εμπεριέχεται στους ευφυείς μακροσκελείς διαλόγους και αναδεικνύεται κυρίως με την ερμηνεία των ηθοποιών (γι' αυτό και τα περισσότερα ηλίθια είναι εσωτερικά και τα καθραρίσματα συνήθως κοντινά). Και στις δύο αυτές κομεντί (όπως και στο μεγαλύτερο μέρος των ταινιών του είδους) οι ηρωίδες διακρίνονται για τη διεκδικητικότητα, την εφευρετικότητα και τη μαχητικότητά τους σ' όλη σχεδόν τα επίπεδα το φιλικό τους πρόσωπο μοιάζει ν' ανατρέχει την αναλογία

$$\frac{\text{άνδρας}}{\text{γυναίκα}} = \frac{\text{ανωτερότητα}}{\text{κατώτεροτητα}} = \frac{\text{ενεργητικότητα}}{\text{παθητικότητα}}$$

που χαρακτηρίζει τη θέση της γυναίκας στην πατριαρχική κοινωνία, όπως την διατυπώνει η Hélène Cixous (στο C. Clement et H. Cixous, *La jeune née*, Les éditions de Minuit, Παρίσι 1974, σ. 11-15).

Η μελέτη των δυναμικών αυτών γυναικείων προτύπων θα γίνει σε σχέση με δύο βασικούς άξονες: α) ταξικό στοιχείο – εργασία – σχέσεις με το οικογενειακό, κοινωνικό περιβάλλον και β) σεξουαλικότητα – ηθική – σχέσεις με το άηλο φύλο. Θ' αναληθούν ακόμα οι δεύτεροι γυναικείοι ρόλοι και η σχέση τους με την πρωταγωνίστρια. Η προσέγγιση αυτή οδηγεί σε μια σειρά από δομικές αντιθέσεις (θετικό γυναικείο πρότυπο/αρνητικό γυναικείο πρότυπο, καριέρα/γάμος, νεότερη γενιά/παλιότερη γενιά), που μπορούν να έχουν εφαρμογή στο μεγαλύτερο αριθμό των ταινιών του είδους. Στο κείμενο που ακολουθεί, για καθεμιά από τις αντιθέσεις αυτές συγκεντρώνονται με συγκριτική διάθεση τα σχετικά στοιχεία και από τις δύο ταινίες που έχουν επιλεγεί για ανάληψη, ενώ στο τελευταίο μέρος εκτίθενται τα τελικά συμπεράσματα.

## Θετικό Γυναικείο Πρότυπο/Αρνητικό Γυναικείο Πρότυπο

Οι κεντρικές ηρωίδες των δύο ταινιών, Κατερίνα Πιερή (Αθήνη Βουγιουκλάκη) και Τζένη Σκούταρη (Τζένη Καρέζη) αντίστοιχα, παρουσιάζονται ως θετικά γυναικεία πρότυπα: είναι νέες, καλοφτιαγμένες, έξυπνες, ετοιμόδογες, προικι-

σμένες με εντυπωσιακό χιούμορ και με ηθικά χαρίσματα (τις χαρακτηρίζει αγνότητα συναισθημάτων, εντιμότητα και ευθύτητα συμπεριφοράς). Ακόμη επιδεικνύουν ιδιαίτερη επιμέλεια και συνέπεια σ' ό,τι καταπιάνονται: η μεν Κατερίνα χαρακτηρίζεται από σπάνια επαγγελματική ευσυνειδησία (εκτελεί χρέη γραμματέως σε ιδιωτική επιχείρηση), η δε Τζένη από εντυπωσιακή προσήλωση στη μελέτη της (είναι φοιτήτρια φιλολογίας με φιλοδοξίες μεταπτυχιακών σπουδών στο εξωτερικό). Εκτός όμως από τις «αντικειμενικές» αυτές ιδιότητες, η έννοια του θετικού γυναικείου προτύπου συνδέεται και με όλη τα κοινωνικά στεγανά: παρθενικότητα, άρνηση της παραχώρησης της αγνότητάς τους εκτός του γάμου, μονογαμικότητα καθώς και σεμνότητα και απλότητα στην εμφάνιση<sup>2</sup>. Και οι δύο ηρωίδες δεν κάνουν καμία προσπάθεια να τονίσουν τη θηλυκότητά τους με το ντύσιμο ή τις κινήσεις τους: η μεν Κατερίνα γιατί η τρομακτική της ένδοια της επιβύλη αλλήες προτεραιότητες, η δε Τζένη, που έχει οικονομική άνεση, γιατί είναι τόσο δοσμένη στη μελέτη της, ώστε να μην έχει χρόνο και διάθεση ν' ασχοληθεί με το θέμα. Φυσικά, όλη αυτά θ' ανατραπούν ριζικά όταν εμφανισθεί ο έρωτας στη ζωή τους, οπότε και η εμφάνισή τους θα μετατραπεί σε «εντυπωσιακά θηλυκή».

Όσον αφορά την οικογενειακή κατάσταση των ηρωίδων, είναι και οι δυο ορφανές από μητέρα, γεγονός στο οποίο οφείλεται ενδεχομένως ένα μέρος του δυναμισμού τους, αλλήλ και η επιβάρυνσή τους με ιδιαίτερες συναισθηματικές και οικονομικές ευθύνες. Η Κατερίνα, που είναι ορφανή κι από πατέρα, έχει να φροντίσει για τη διαβίωση της οικογένειάς της (που αποτελείται από τη γιαγιά και τα τρία αδερφάκια της, για τα οποία παίζει ταυτόχρονα το ρόλο του πατέρα και της μητέρας). Αντίθετα, στην περίπτωση της Τζένης η σχέση γονέα/παιδιού είναι σαφώς αντεστραμμένη: η κόρη όχι μόνο δεν υπόκειται στην πατρική εξουσία, αλλήλ «προστατεύει» τον πατέρα και τη θεία της (υποκατάστατο μητέρας) από τις στενοχώριες, φροντίζει για την επίλυση των οικονομικών προβλημάτων της οικογένειας και, γενικότερα, προσπαθεί να εξασφαλίσει την οικογενειακή γαλήνη αντιμετωπίζοντας μόνη της κάθε δυσάρεστη κατάσταση.

Τα αρνητικά γυναικεία πρότυπα των δύο ταινιών αποτελούν οι «αντίζηλες» των δύο ηρωίδων, Μαίρη Παπαγελοπούλου (Δέσποινα Νικοηαΐδου) και Υβόννη Καρύππη (Μαρία Σόκαλη), που επιδίδονται με αποφασιστικότητα και εμμονή στη διεκδίκηση των κεντρικών ηρώων Αλέξη Βαρνέζη (Δημήτρης Παπαμιχαήλ) και Νίκου Μαντά (Ανδρέα Μπάρκουλη). Θεωρητικά «ωραιότερες» απ' τις δύο ηρωίδες, δε χάνουν ευκαιρία να προβάλλουν τα σωματικά τους προσόντα και να τα χρησιμοποιούν, η μεν πρώτη για να περνά ευχάριστα τον καιρό της, η δε δεύτερη, ως όργανο της μητέρας της Κλήρας (Νανά Σκιαδά), για την κοινωνική αναρρίχηση και τη διά βίου οικονομική εξασφάλιση και των δυο τους. Στην επαγγελματική ευσυνειδησία, την αγάπη για τη δημιουργία, τη συνέπεια και την επιμέλεια της Κατερίνας και της Τζένης, οι αντίζηλες τους έχουν να αντιπαραθέσουν μόνον αμέλεια, απροσεξία, αδιαφορία, προχειρότητα και θράσος.

Οι διαφορές της Μαίρης από την Υβόνη είναι πολύ περισσότερες από τις ομοιότητές τους: ουσιαστικά η Μαίρη είναι αρνητικό πρότυπο βάσει των κοινωνικών στερεοτύπων, ενώ η Υβόνη αντικειμενικά. Το κύριο στοιχείο που «ο φιλημικός λόγος» έχει να προσάψει στην πρώτη (εκτός από την επαγγελματική ασυνέπεια) είναι η αδιαφορία της για την παραδοσιακή ηθική. Αξίζει να σημειωθεί ότι η σχέση της με την Κατερίνα περνάει από πολλή στάδια και είναι μια από τις πιο εντυπωσιακές σχέσεις αντιζήλων στον ελληνικό κινηματογράφο. Μια μόνο φράση αποδοχής από την Κατερίνα είναι αρκετή για να δημιουργήσει ένα κλίμα ανακωχής ανάμεσα στις δυο αντίζηλες, με αποτέλεσμα η Μαίρη ν' ανταποδώσει με τον πιο πρόσφορο τρόπο την «αβροφροσύνη» της ανοίγοντάς της το δρόμο που οδηγεί στην κατάκτηση του διευθυντή της. Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι έμμεσα η ταινία «υπονοεί» ότι ακόμη και η προσωρινή εξάλειψη του γυναικείου ανταγωνισμού δημιουργεί ένα κλίμα «γυναικείας αλληλεγγύης» τόσο καρποφόρο, που καθιστά τις γυναίκες, μετά τη «συνεργασία» τους, ιδιαίτερα έμπειρες και ισχυρές στο παιχνίδι της προσέλευσης του ισχυρού φύλου.

Αν η Μαίρη είναι μια αρκετά ενδιαφέρουσα φιγούρα για την ευθύτητα με την οποία διεκδικεί το ευχάριστο παρόν και την αδιαφορία της για τους ηθικούς φραγμούς που θα της εξασφάλιζαν το «σίγουρο μέλλον», η Υβόνη είναι σκιαγραφημένη με τα μελιανότερα χρώματα και η αντίθεσή της με τη Τζένη λειτουργεί κυριολεκτικά στη διάσταση του άσπρου-μαύρου, απ' την οποία λείπουν όλες οι ενδιάμεσες αποχρώσεις. Ως γενικότερη παρουσία, η Υβόνη δε διαθέτει ούτε το ελάχιστο από τη χάρη, την ευφυΐα, το χιούμορ και την προσωπικότητα της Τζένης. Όσο εκείνη επιβάλλει δυναμικά την άποψή της στο οικογενειακό της περιβάλλον και ακοιουθεί με πίστη και αφοσίωση τις προσωπικές της επιλογές, τόσο η Υβόνη είναι ένα άβουλο όργανο στα χέρια της ευφυέστατης ραδιούργας μητέρας της, στην οποία υπακούει τυφλά. Σε αντίθεση με τη Μαίρη, που παίζει έντιμα το παιχνίδι της από την αρχή ως το τέλος, η Υβόνη δε θα διστάσει να χρησιμοποιήσει οποιοδήποτε μέσο για να κρατήσει κοντά της το Νίκο.

## Καριέρα/Γάμος

Από τις δύο κεντρικές ηρωίδες εργάζεται μόνο η μία, από ανάγκη, ως γραμματέας<sup>3</sup>. Σε μια εποχή όπου η συμμετοχή της γυναίκας στην αγορά εργασίας θεωρείται «εξαίρεση», θα αποδειχθεί αρκετά δύσκολο για την Κατερίνα, παρά τα σημαντικά επαγγελματικά της προσόντα και την εξαιρετική της «οργάνωση», να βρει δουλειά. Όπως όμως θ' αποδειχθεί με ιδιαίτερη πειθώ η «φιλημική αφήγηση», η ηρωίδα όχι μόνο θα καταφέρει να εισχωρήσει, σκαρφιζόμενη ένα ανεκδιήγητο τέχνασμα (που μόνο ένα «θηλυκό μυαλό» μπορούσε να επι-

νοήσει), στο απόρρητο γραφείο του διευθυντή μιας μεγάλης επιχείρησης αθλητά και θα κάμψει την ισχυρή του αντίσταση να την ακούσει, με μοναδικά της όπλα την επιμονή που δημιουργεί η απειροσία, το χιούμορ και την αγάπη της για τη δουλειά. Ο τρόπος που είναι κινηματογραφημένη αυτή η σκηνή δεν αφήνει αμφιβολίες για το τελικό αποτέλεσμα: οι δύο πρωταγωνιστές εμφανίζονται στο μεγαλύτερο μέρος της μαζί σε πλήανο μπουστο, η μεν Βουγιουκλήκη κάνοντας επίδειξη της «ναζιάρικης αθωότητας», αποφασιστικότητας και λαϊκότητας που χαρακτηρίζει συνήθως τα φιλημικά της πρόσωπα, ο δε Παπαμικαήλ παρακολουθώντας με ευχάριστη έκπληξη την πρωτόγνωρη γι' αυτόν γυναικεία παρουσία.

Οι επαγγελματικές επιδόσεις της Κατερίνας ξεπερνούν κάθε προσδοκία, καθώς αποδεικνύεται ότι όχι μόνον εκτελεί στην εντέλεια και με αξιοθαύμαστη ταχύτητα τις εντολές του Βαρνέζη, αθλητά και τις προβλέπει. Χαρακτηριστικός είναι ο υπέρτατος έπαινος που εκείνος της απονέμει στο επαγγελματικό τους ταξίδι στη Ρώμη: «Κατερίνα, τα συχαρητήρια μου. Εργάσθηκες σαν άνδρας».(!)

Η καριέρα της Κατερίνας θα τελειώσει απότομα, όταν ο ρόλος της ως γραμματέως του Βαρνέζη θα αντικατασταθεί από εκείνον της συζύγου και μελλοντικής μητέρας των παιδιών του: η εξάλειψη της οικονομικής ανάγκης επιφέρει ως αυτονόητο το ασυμβίβαστο των δύο ρόλων.

Σε αντίθεση με την Κατερίνα, η Τζένη, που δεν αντιμετωπίζει οικονομικά προβλήματα, δεν εργάζεται, ονειρεύεται όμως να διαπρέψει σ' έναν τομέα που θεωρείται παραδοσιακά γυναικείος, τη φιλολογία. Η προσήλωσή της στις σπουδές της, οι φιλοδοξίες της για διεθνή καριέρα, το χιούμορ και η αποφασιστικότητα με την οποία επιβάλλει τις επιλογές της στο οικογενειακό της περιβάλλον είναι, ειδικά για την εποχή εκείνη, εντυπωσιακές.

Η μοναδική φορά που η Τζένη βρίσκεται σε σύγχυση, χαμηλώνει τους τόνους και μοιάζει να εγκαταλείπει τα σχέδιά της είναι όταν ο θεός του Νίκου, καθ' υπόδειξη της γυναίκας του, της προτείνει να παντρευτεί τον ανιψιό του. Η ευκολία με την οποία η Τζένη παραιτείται από την πραγματοποίηση των φιλοδοξιών που μέχρι τότε επιδίωκε με φανατισμό μπροστά στο ενδεχόμενο ενός τέτοιου γάμου είναι εντυπωσιακή: αν και από την αρχή της ταινίας υπονοείται διακριτικά ότι ένα ρεύμα έληξης και συμπάθειας δημιουργείται ανάμεσα στους δύο ήρωες, η ραγδαία «μεταστροφή» της προκαλείται από το έμμεσο προξενικό του Κασανδρή και όχι από μια απευθείας εξέλιξη της σχέσης με το Νίκο. Έτσι, υπονοείται ακόμη περισσότερο ότι η διάθεση της Τζένης για μεταπτυχιακές σπουδές και διεθνή καριέρα ήταν μάλλον συνέπεια της μέχρι τότε έλλειψής του «πρίγκιπα του παραμυθιού» παρά μια καθοριστική επιλογή.

Οι ικανότητες όμως της Τζένης δε θα πάνε χαμένες, καθώς θα χρησιμοποιηθούν στη συγγραφή των προεκλογικών λόγων του συζύγου της (ένας επιπλέον τομέας στον οποίο η μεταξύ τους σύγκριση θα αποβεί συντριπτική για το νεαρό Μαντά), συμβάλλοντας σημαντικά στην εκλογική του επιτυχία. Περιστατικά τέτοιου είδους κάνουν ακόμη πιο εμφανή την «διάχυτη» σ' όλες

τις ταινίες του είδους καταγωγή του ιδεολογικού τους υπόβαθρου από το θεατρικό βουλεβάρτο, όπου συνήθως εμπιέχεται η εξύμνηση της γυναικείας ανωτερότητας στο πλαίσιο μιας αποδεκτής και απαραβίαστης κοινωνικής κατωτερότητάς της. Το ίδιο ιδεολογικό πλέγμα καθορίζει βεβαίως και την εξέλιξη της σχέσης Κατερίνας/Αλέξη στη *Μοντέρνα Σταχτοπούτα*.

## Παρθενικότητα/Σεξουαλική Ελευθεριότητα

Η πιο ακραία έκφραση αυτής της αντίθεσης βρίσκεται στην πρώτη ταινία. Οι αντίζητες  $\frac{\text{Κατερίνα}}{\text{Μαίρη}}$  παραπέμπουν σε δύο σχεδόν ισοδύναμα σχήματα:

$\frac{\text{παιδί}}{\text{γυναίκα}}$ ,  $\frac{\text{παρθένα}}{\text{πόρνη}}$ . Χαρακτηριστική είναι η χρήση του ουδετέρου γένους αναφορικά με την Κατερίνα από το περιβάλλον της φτωχογειτονιάς της και της εργασίας της: οι γειτόνισσές της την ονομάζουν «φουκαριάρικο», ενώ ο Βαρνέζης την αποκαλεί μονίμως «παιδί μου» και ο συνεταιρός του την περιγράφει ως ένα «νόστιμο και χαριτωμένο κοριτσάκι». Αντίθετα, για τη Μαίρη χρησιμοποιείται πάντα η λέξη «γυναίκα» (και μάλιστα «επικίνδυνα σαγηνευτική γυναίκα», κατά τα λεγόμενα του Βαρνέζη). Η κινηματογραφική «αφήγηση» επιβεβαιώνει, σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, ότι η Κατερίνα ανήκει στο πρότυπο της δυναμικής παρθένας, της φτωχής πηλην τιμίας γυναίκας-παιδιού που, με μοναδικά της όπλα την ευφυΐα, την αθωότητα, την αφέλεια και την παιδικότητα, θα καταφέρει να κατατροπώσει σε κάθε επίπεδο την γεμάτη θηλυκότητα και εμπειρία ζωής αντίζηλή της. Όσο η Κατερίνα είναι σεμνό παρθενικό πρότυπο, άψογη επαγγελματίας και ανύπαρκτη ως γυναίκα, τόσο η Μαίρη είναι γυναίκα πολυγαμική, εξαιρετη γνώστης της «τέχνης της θηλυκότητας» και φλερτάρει με εκπληκτική για την εποχή ευθύτητα και άνεση τον άνδρα που την ενδιαφέρει. Η συμπεριφορά της Μαίρης φαίνεται να δηλώνει πως έχει καταλάβει ότι η ζωή είναι πολύ σύντομη και πρέπει να ζει κανείς το κάθε λεπτό όσο το δυνατόν πιο ευχάριστα, αδιαφορώντας για κάθε κοινωνική δέσμευση που χαρακτηρίζει μια γυναίκα, ηθική ή ανήθικη.

Η διαφορά αυτή αντανακλάται βεβαίως και στο ντύσιμο, στις κινήσεις και στη γενικότερη συμπεριφορά των δύο γυναικών: σ' όλες τις συναντήσεις τους το κομψότερο ντύσιμο «κυρίας» με τα εντυπωσιακά αξεσουάρ και γενικά η άνεση και η αυτοπεποίθηση της Μαίρης, έρχονται σε αντίθεση με την άχαρη εμφάνιση, την «αδεξιότητα» και τον εκνευρισμό της Κατερίνας (που το ένστικτό της προειδοποιεί για τον κίνδυνο που αντιπροσωπεύει η Μαίρη). Η πρώτη έχει μια συμπεριφορά γυναίκας «του κόσμου», ενώ η δεύτερη προσπαθεί με μια στάση «παισματάρικου παιδιού» να την εμποδίσει να δει το Βαρνέζη.

Αυτή η αντίθεση Κατερίνας/Μαίρης αποτελεί το ήλιτο μοτίβ βάσει του οποίου εξελίσσεται όλη η ταινία. Η *Μοντέρνα Σταχτοπούτα* είναι κυριολεκτικά δομημένη πάνω σε ζεύγη δυαδικών αντιθέσεων: οι σκηνές που προηγούνται με τη Μαίρη και που παίρνουν μια «αρνητική» ηθική χροιά επαναλαμβάνονται με την Κατερίνα παίρνοντας την αντίθετη ηθική διάσταση (σύμφωνα πάντα με τα δεδομένα της παραδοσιακής ηθικής). Ότι η Μαίρη προκαλεί με άνεση και αποφασιστικότητα η Κατερίνα το απορρίπτει σταθερά ή το αγνοεί, και το αντίθετο<sup>4</sup>. Όσο διαφορετικές όμως είναι οι επιδιώξεις τους και τα μέσα που χρησιμοποιούν οι δύο ηρωίδες για να τις πραγματοποιήσουν, τόσο όμοιες είναι η αποφασιστικότητα και η θέληση που δείχνουν για την υλοποίησή τους.

Οι αντίζητες της δεύτερης ταινίας  $\frac{\text{Τζένη}}{\text{Υβόνη}}$  παραπέμπουν κυρίως στο σχήμα  $\frac{\text{καλό κορίτσι}}{\text{κακό κορίτσι}}$ , που είναι περίπου ισοδύναμο με το σχήμα  $\frac{\text{παρθένα}}{\text{πόρνη}}$ , όχι όμως και  $\frac{\text{παιδί}}{\text{γυναίκα}}$  (γιατί η έντονη θηλυκότητα που χαρακτηρίζει τη Μαίρη απουσιάζει στην περίπτωση της Υβόνης). Το δίπολο Υβόνη/Τζένη στηρίζεται σε μια σειρά από αντιθέσεις (λιγότερο δομικές και συμμετρικές απ' ότι στη *Μοντέρνα Σταχτοπούτα*). Η Τζένη είναι μελαχροινή με κοντά μαλλιά και ντυμένη συνήθως με μπλου τζιν και απλά μπλουζάκια. Η Υβόνη είναι ξανθιά<sup>5</sup>, ιδιαίτερα λεπτή, με μακριά μαλλιά μονίμως ριγμένα στους ώμους της, ντυμέ-



*Μοντέρνα Σταχτοπούτα* (1965) του Αλέκου Σακελλήριου

νη συνήθως αρκετά τοιμηρά, χωρίς όμως να διαθέτει περισσότερη θηλυκότητα από την Τζένη<sup>6</sup>. Η εμφάνιση, οι κινήσεις και η συμπεριφορά της Τζένης παραπέμπουν περισσότερο σε μεσογειακά πρότυπα, ενώ της Υβόνης σε βόρεια. Αν τα αισθήματα της Κατερίνας και της Τζένης απέναντι στους Αλέξη και Νίκο αντίστοιχα είναι γνήσια (όπως άληθωστε φαίνεται να είναι και η επιθυμία της Μαίρης για τον πρώτο), το μόνο που φέρνει την Υβόνη κοντά στο Νίκο (κατ' εντολή της μητέρας της) είναι η υστεροβουλία. Απ' ό,τι φαίνεται από την ταινία, οι σεξουαλικές παραχωρήσεις της Υβόνης υπαγορεύονται αποκλειστικά και μόνο από τις βιβέψεις της στην παρουσία των ανδρών που «πολιορκεί». Σε αντίθεση άληθωστε με τις προαναφερθείσες ηρωίδες, η έληψη προσωπικότητας, ευφυΐας και χιούμορ που συνοδεύει συνήθως τα λεγόμενα της Υβόνης είναι εντυπωσιακή και δείχνει τη «μάχη» της με την Τζένη άληθωστε ήδη από την έναρξή της.

Η παρθενική υπόσταση των ηρωίδων συνδέεται με τη μονογαμικότητα τους (αφοσιώνονται απ' την αρχή σ' έναν μόνον άνδρα και παραμένουν πιστές στην επιλογή τους όσο κι αν το αντικείμενο του έρωτά τους αποδειχθεί ανάξιό τους· άληθωστε, θα του προσφέρουν στο τέλος απλήχερα τη συγγνώμη τους, όποια κι αν υπήρξαν τα «παραπτώματά» του). Φυσικά, η αυστηρή μονογαμικότητα των ηρωίδων έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την πολυγαμικότητα των ανδρών που τις ενδιαφέρουν.

Η παρθενικότητα και η μονογαμικότητα που χαρακτηρίζουν τις δύο ηρωίδες συνοδεύονται κι από την απόλυτη άρνηση της παραχώρησης της αγνότητας τους εκτός των ηλιασίων ενός «ουσιαστικού» γάμου (όπου το νομικό και θρησκευτικό σχήμα θα επιστεγάσει την ύπαρξη αμοιβαίων σε ένταση και διάρκεια συναισθημάτων). Η Κατερίνα και η Τζένη δείχνουν απόλυτη υπακοή στην άτεγκτη ηθική της εποχής. Ας μην ξεχνάμε ότι τα μέσα της δεκαετίας του '60 είναι σε παγκόσμιο επίπεδο μια εποχή πλήρους αστυνόμευσης της σεξουαλικότητας, ειδικά των γυναικών· έτσι, η συμπεριφορά της Μαίρης, που θυμίζει «χειραφετημένη» γυναίκα της επόμενης δεκαετίας, προηγείται εντυπωσιακά της εποχής της.

Φυσικά, η τελική νίκη ανήκει στα δυναμικά παρθενικά πρότυπα που θα υπερνικήσουν όλη τα εμπόδια εκμηδενίζοντας τις αντίζηθές τους και κατακτώντας οριστικά τον αγαπημένο τους σ' έναν θρίαμβο του «καλού» ενάντια στο «κακό», του «ηθικού» ενάντια στο «ανήθικο» (που επιστεγάσει ο θεσμός του γάμου). Αν όμως η ήττα της Υβόνης ήταν αναμενόμενη, η ήττα της Μαίρης μπορεί να «δικαιοηογηθεί» μόνο σαν τιμωρία της ηρωίδας για τη μη εναρμόνισή της με τα παραδοσιακά κοινωνικά πρότυπα, καθώς αποδεικνύεται η μόνη ηρωίδα που «αντιστέκεται» ουσιαστικά στην πατριαρχική τάξη πραγμάτων, υπακούοντας στα προσωπικά της κριτήρια για το «ευ ζην», αναληαμβάνοντας σοβαρά ρίσκα και γνωρίζοντας τον τρόπο να αποδέχεται με αξιοπρέπεια την ήττα της.

## Άνδρας/Γυναίκα

Ερωτικός στόχος της Κατερίνας και της Μαίρης (με διαφορετικό τρόπο και, φυσικά, βιβέψεις) είναι ο ιδιαίτερα αυστηρός αληθωστε εηκυστικός (νυν και πρώην) διευθυντής τους. Ο Αλέξης Βαρνέζης, που παρουσιάζεται ως αποτελεσματικός κάτοχος των μυστικών της επαγγελματικής επιτυχίας και της κυριαρχίας στο ερωτικό παιχνίδι, φαίνεται να οφείλει την επιτυχία του στον απόλυτο διαχωρισμό της ζωής του στο επαγγελματικό και ιδιωτικό μέρος. Τη διάκριση αυτή ακολουθεί και η διάκριση του ασθενούς φύλου στη συνείδησή του σε «γυναίκες της μέρας και της νύχτας». «Σκληρός» παρτενέρ για την «απελευθερωμένη» Μαίρη, αποτελεί κυριοηεκτικά «αδύνατο στόχο» για τη σεμνή, άπειρη και άχαρη Κατερίνα. Ο νεαρός επιχειρηματίας, που είναι δοσμένος με πάθος στο κυνήγι της επαγγελματικής επιτυχίας, ξέρει να παίρνει από κάθε γυναίκα (της μέρας ή της νύχτας) ό,τι ακριβώς του χρειάζεται για να κάνει τη ζωή του καλύτερη.

Η Ισορροπία αυτή όμως θα ανατραπεί οριστικά όταν η Κατερίνα, ακολουθώντας τις συμβουλές της αντιζήθου της, θα καταφέρει να μετατραπεί από «γυναίκα της μέρας» σε εντυπωσιακή «γυναίκα της νύχτας». Ο Βαρνέζης δε θα καταφέρει ν' αντισταθεί στη γοητεία της, αποδεικνύοντας ότι το ξύπνημα της ερωτικής επιθυμίας ενός άνδρα είναι τελικά μια απλή υπόθεση ακόμα και για μια άπειρη παρθένα αν διαθέτει τα κατάλληλα σωματικά προσόντα που θ' αναδειχθούν με το κατάλληλο «περιτύλιγμα» και μια «έμπειρη δασκάλη» που θα της μάθει όσα η ίδια έχει ανακαλήψει ακολουθώντας απλή το γυναικείο της ένστικτο. Όμως το τελικά τόσο εύκολο ξύπνημα του ερωτικού ενδιαφέροντος του Βαρνέζη είναι πολύ λίγο για τη μονογαμική ηρωίδα, που απαιτεί από τον άνδρα που θ' αγαπήσει μια αντίστοιχη με τη δική της δέσμευση ζωής. Άληθωστε, η Κατερίνα δε θα διστάσει να του αποκαλήψει με ευθύτητα τα κλειδιά της συμπεριφοράς της (ότι για την «κατάκτησή» του ακολουήθησε κατά γράμμα τις συμβουλές της Μαίρης) αληθωστε και τις απαράβιαστες επιδιώξεις της για μονογαμικότητα. Σ' αυτή τη σκηνή-κλειδί υπάρχει μια εντυπωσιακή διεκδίκηση από την ηρωίδα μιας αληθωστε «συναισθηματικής ποιότητας» στην ερωτική σχέση αληθωστε, ταυτόχρονα, και μια τόσο ισχυρή αυτοκυριαρχία πάνω στα συναισθημάτά της, που μοιάζει κάπως εξωπραγματική για μια τόσο άπραγη και ερωτευμένη κοπέλη.

Όσο για το Βαρνέζη, ο «ενθουσιασμός» του από την «ανακαλήψη» της Κατερίνας δείχνει πως ακόμη κι ένας πολύπειρος με τις γυναίκες και επιτυχημένος σε κάθε τομέα άνδρας συγκινείται από την εμφάνιση μιας παρθενικής υπόστασης στη ζωή του. Η Κατερίνα στη σημερινή της εμφάνιση μοιάζει να ενσαρκώνει το τέλειο για έναν άνδρα πρότυπο: την αθωότητα, αγνότητα και μονογαμικότητα, με τη γεμάτη θηλυκότητα παρουσία και συμπεριφορά.

Η κατάκτηση του Βαρνέζη από την Κατερίνα είναι στα μάτια του θεατή εμφανής (ο Βαρνέζης όχι μόνο ξεχνάει το ραντεβού του με τη Μαίρη, αληθωστε και

αρνείται τη βραδινή της πρόσκληση για μian «επίσκεψη» στο δωμάτιό της). Όμως η Κατερίνα θ' αργήσει πολύ να πληροφορηθεί ότι η προσπάθειά της είχε τα αποτελέσματα που προσδοκούσε. Ο Βαρνέζης δε θα διστάσει να την «τιμωρήσει» για την υπεροχή της στο ερωτικό παιχνίδι, υποβάλλοντάς την σε μια πρωτοφανή σαδιστική δοκιμασία, που περιλαμβάνει όχι μόνο την «ανεξήγητη» απόηυσή της, αλλά και την αγγελία των γάμων με «άλλη» γυναίκα για το ίδιο απόγευμα. Όσο για την Κατερίνα, που έχει τόσο δοκιμαστεί στη ζωή της, αποδέχεται τη μοίρα της σχεδόν με μια επίδειξη μαζοχισμού και γίνεται μάρτυρας του σαδισμού του Βαρνέζη μέχρι τέλους, έχοντας χάσει κάθε ίχνος ψυχραιμίας και διεκδικητικότητας που τη διέκρινε μέχρι τότε και αποδεικνύοντας για μian ακόμη φορά την απειρία και παιδικότητά της στο παιχνίδι της ζωής. Άλλωστε, όσο κι αν οι εξηγήσεις που της δίνει ο Βαρνέζης για τη συμπεριφορά του (στο γράμμα που της υπαγορεύει στο τέλος) είναι πειστικές, εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι εκείνη δέχεται και συγχωρεί με τόση ευκολία το παιχνίδι γάτας/ποντικού που για τόση ώρα έπαιζε μαζί της, σε μια φοβερή επίδειξη «γυναικείας κατανόησης» και με αντάλλαγμα την πολυπόθητη πρόταση γάμου.

Ο δυναμισμός και η έλλειψη της συμβατικής ευγένειας που χαρακτηρίζουν τη γενικότερη συμπεριφορά της Τζένης προκαλούν το ενδιαφέρον του μελλόντικου αγαπημένου της Νίκου Μαντά. Όπως όμως θ' αποδειχθεί από την ευκολία αποδοχής της πρότασης του θείου του, κάτω από τη συνεχή «επιθετικότητα» της Τζένης κρύβεται ένα ανάλογο ενδιαφέρον για τον ωραίο νεαρό επιστήμονα.

Αν η σχέση Κατερίνας/Αλέξη ακολουθεί αρχικά τα παραδοσιακά σχήματα (τα οποία ανατρέπονται στο μέσον της ταινίας και επανέρχονται στο τέλος), η σχέση Τζένης/Νίκου λειτουργεί, σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, ως ανατροπή της σχέσης

$$\frac{\text{άνδρας}}{\text{γυναίκα}} = \frac{\text{ανωτερότητα}}{\text{κατωτερότητα}} = \frac{\text{ενεργητικότητα}}{\text{παθητικότητα}}$$

Από την αρχή η διαφορά των δύο νέων είναι εμφανής στη μεταξύ τους σχέση, αλλά και στην αντιμετώπιση του οικογενειακού τους περιβάλλοντος. Σε αντίθεση με τη συμπεριφορά της Τζένης προς τους δικούς της, ο φορτωμένος με περγαμνές και με προοπτική διεθνούς πανεπιστημιακής καριέρας Νίκος «τρέμει» κυριολεκτικά το θείο του, δεν τοημάει να του εναντιωθεί στο παραμικρό αλλά ούτε και να αντιμετωπίσει το μέλλον χωρίς την ισχυρή βοήθειά του.

Μετά τον εικονικό γάμο τους, οι μεταξύ τους αντιθέσεις θα κορυφωθούν καθώς η Τζένη θα κάνει μian εκθαμβωτική εμφάνιση στους κύκλους του χρήματος και της πολιτικής, την οποία θ' ακολουθήσουν, με την ίδια επιτυχία, και όλες οι υπόλοιπες εμφανίσεις της ως κυρίας Μαντά. Τελείως διαφορετική θ' αποδειχθεί η αντιμετώπιση της κατάστασης από το Νίκο: ο προερχόμενος από το εξωτερικό λαμπρός επιστήμονας όχι μόνο δεν μπορεί να δείξει μian



Δεσποινίς Διευθυντής (1964) του Ντίνου Δημόπουλου

ανάλογη «προσαρμοστικότητα» σ' ένα χώρο, που του είναι μάλιστα οικείος, αλλά, αντίθετα, η συμπεριφορά του κυριαρχείται από μια συνεχή αδεξιότητα και αμηχανία, που δεν μπορεί να δικαιολογηθεί απόλυτα από τη δυσχερή προσωπική του σχέση (το διπλό του γάμο).

Η ραγδαία εξέλιξη της Τζένης μετά το γάμο θυμίζει τη μεταμόρφωση μιας χρυσαλλίδας σε πεταλούδα: ο έρωτας μοιάζει να είναι μια καθοριστική δύναμη γι' αυτή την πανέξυπνη κοπέλα, καθώς φαίνεται να ξυπνάει μέσα της ένα αλάνθαστο ένστικτο, που τη βοηθά να μετατραπεί σε χρόνο ρεκόρ από ατημέλητη διανοούμενη σε εκτυφλωτική γυναίκα. Ο συνδυασμός των υπόλοιπων προσόντων της μ' αυτή την έκρηξη της θηλυκότητας αναδεικνύει τη Τζένη σε ιδανικό γυναικείο πρότυπο, που καταφέρνει να σταθεί με άνεση σ' έναν κοινωνικό χώρο τελείως διαφορετικό από τον μέχρι τότε γνωστό της, μαγεύοντας τους πάντες με την προσωπικότητα και τη γοητεία της. Έτσι, όχι μόνο κατατροπώνει την αντίληψή της ακόμη και σε «γυναικεία» θέματα, για τα οποία ως τότε δεν είχε δείξει το παραμικρό ενδιαφέρον, αλλά καταφέρνει σχεδόν χωρίς προσπάθεια να ξυπνήσει και τη ζήλια του συζύγου της. Η συναισθηματική της κατάσταση είναι σίγουρα δύσκολη, καθώς υφίσταται συνεχώς την «περίεργη» συμπεριφορά του Νίκου, που άθελά του την υποβάλλει συνέχεια σε «σκοτσέζικα ντους»: ενώ καταφέρνει όλο και λιγότερο να κυ-



ριαρχεί στην έλξη που του προξενεί, είναι υποχρεωμένος συνεχώς ν' αναδιπλώνεται εξαιτίας του γάμου του με την Υβόνη.

Το πρώτο περιστατικό τέτοιου τύπου θα συμβεί στη σκηνή της σπηλιάς της νεράιδας, το δεύτερο στη βραδινή του έξοδο στην μπουάτ και το τρίτο και καθοριστικό για τη σχέση τους, μετά την πρώτη ερωτική τους νύχτα, όπου ο Νίκος, όταν καταφέρνει να συνειδητοποιήσει τις εξελίξεις, προσπαθεί εν μέσω πανικού να μεταθέσει τις ευθύνες του στην Τζένη. Εκείνη, αφού του υπενθυμίζει τη διαφορά της σεξουαλικής επαφής για έναν άνδρα και μια γυναίκα (επισημαίνοντας τους κοινωνικούς κανόνες που διαχωρίζουν, ειδικά την εποχή εκείνη, την ανδρική σεξουαλικότητα από τη γυναικεία), θέτει οριστικό τέλος στη μεταξύ τους, τυπική έστω, επικοινωνία. Το χάσμα ανάμεσα στο ζευγάρι θα κορυφωθεί μετά την αποκάλυψη της εγκυμοσύνης της Τζένης, όπου οι δύο πρωταγωνιστές θα αποδείξουν για μιαν ακόμη φορά τις αγεφύρωτες διαφορές τους: ο Νίκος θα αποδειχθεί τελείως ανίκανος να αναλάβει τις ευθύνες του, ενώ η Τζένη δε θα διστάσει να επωμισθεί μόνη της τις συνέπειες της εγκυμοσύνης της, εγκαταλείποντας όχι μόνο το σπίτι του εφοπλιστή, αλλά και το πατρικό της, για να μη στενοχωρήσει τον πατέρα της<sup>7</sup>.

Όμως, παρ' όλης αυτών τις εξελίξεις, η Τζένη θ' ακολουθήσει το σύζυγό της χωρίς δεύτερη σκέψη όταν εκείνος επιτέλους την αναζητήσει (μετά την τυχαία εξομάληση της κατάστασης), προς μεγάλη έκπληξη του θεατή και προφανή δραματουργική ασυνέπεια με την προηγούμενη διαγραφή του χαρακτήρα της.

## Νεότερη Γενιά / Παλιότερη Γενιά

Πρόκειται για μια διάκριση που έχει εφαρμογή στη δεύτερη μόνο ταινία (καθώς στην πρώτη ο ρόλος της γιαγιάς είναι πολύ μικρός), παρουσιάζει όμως ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την παρούσα μελέτη, ώστε να αξίζει να της αφιερωθεί κάποιος χώρος. Τρεις ρόλοι ώριμων γυναικών πλαισιώνουν την παρουσία της Τζένης και της Υβόνης και παίζουν καθοριστικό ρόλο στις εξελίξεις: οι ρόλοι της αδερφής του Σκούταρη και θείας της Τζένης, Ματίνας (Ελένη Ζαφειρίου), της θείας του Νίκου, Ντιάνας Κασανδρή (Μαίρη Λαλιοπούλου) και της μητέρας της Υβόνης, Κηάρας Καρύπη (Νανά Σκιαδά). Απ' αυτές, η πρώτη είναι απόλυτα θετικό πρότυπο, η τρίτη απόλυτα αρνητικό, ενώ η δεύτερη παρουσιάζει αρκετά αμφίσημα χαρακτηριστικά. Ανεξαρτήτως του σκοπού που υπηρετούν, αυτό που καθορίζει γενικότερα τη συμπεριφορά τους είναι η πλήρης αποδοχή του παραδοσιακού τους ρόλου στην κοινωνία και η επιδίωξη των στόχων τους με «πλάγια» μέσα, που αντιπαράτιθενται στην ευθύτητα λόγων και ενεργειών και την άμεση διεκδικητικότητα των κεντρικών ηρωίδων των δύο ταινιών. Ειδικότερα για την αδερφή του Σκούταρη και τη σύζυγο του Κασανδρή, χαρακτη-

ριστική είναι η «διπλωματική διαμεσολήβησή» τους, που επιφέρει την άρση των εντάσεων και αντιθέσεων ανάμεσα στη νεότερη και παλιότερη γενιά (την Τζένη και τον πατέρα της, το Νίκο και το θείο του αντίστοιχα).

Η αδερφή του Σκούταρη είναι μια παραδοσιακή νησιώτισσα, ντυμένη συνήθως στα μαύρα και με τσεμπέρι στο κεφάλι, που έχει μεγαλώσει την ανιψιά της σαν πραγματική μητέρα και κυβερνάει με σιδερένια πυγμή το σπίτι του Σκούταρη, αφήνοντας τον αδερφό της να «βασιλεύει»<sup>8</sup>. Σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, η θεία Ματίνα παρουσιάζεται ως η απλή και πάνσοφη λαϊκή γυναίκα, που αμβλύνει έντεχνα τις αντιπαράθεσεις πατέρα/κόρης, «καλύπτοντας» την ανιψιά της απέναντι στον πατέρα της όποτε χρειαστεί και που αποτελεί το μόνο καταφύγιο για την Τζένη όταν φεύγει από το Κασανδρείο μετά την αποκάλυψη της εγκυμοσύνης της.

Η Ντιάνα Κασανδρή παρουσιάζεται αρχικά ως μια ανόητη κοσμική κυρία, δικαιολογώντας τα ειρωνικά σχόλια του συζύγου της σε βάρος της. Πολύ γρήγορα όμως θ' αποδειχθεί το δεξί του χέρι στο διακανονισμό των οικογενειακών της υποθέσεων: όχι μόνο θα σκεφθεί την λύση του «προξενιού», αλλά θα πείσει την Υβόνη να υποκύψει στον εκβιασμό του συζύγου της, θα προτείνει να παρουσιάσουν τον πολιτικό γάμο του Νίκου σαν απλή αίσθημα στην Τζένη και τέλος θα καταφέρει την κεντρική ηρωίδα να δεχθεί τη «λύση» του λευκού γάμου.

Η μητέρα της Υβόνης, μια ώριμη κομψή γυναίκα μ' ένα κανίς μονίμως στην αγκαλιά, είναι, τηρουμένων των αναλογιών, το θηλυκό ισοδύναμο του Κασανδρή: σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας παρουσιάζεται ως μια ιδιαίτερα δυναμική γυναίκα που δεν έχει τον παραμικρό ενδοιασμό προκειμένου να εξασφαλίσει τα συμφέροντά της.

## Συμπερασματικά

Συγκεντρώνοντας τις παρατηρήσεις μας από τις δύο ταινίες, μπορούμε να καταλήξουμε σε μια σειρά διαπιστώσεις που οδηγούν στην εξαγωγή ορισμένων συμπερασμάτων. Ιδανικό γυναικείο πρότυπο αναδεικνύεται και στις δύο η δυναμική παρθενική υπόσταση, που συνδυάζει την αγνότητα με την εντυπωσιακή θηλυκότητα και χάρη και καταφέρνει να εκμηδενίσει την αντίζησή της σ' ένα θρίαμβο του «καλού» ενάντια στο «κακό». Και οι δύο κύριες ηρωίδες αδιαφορούν για την εμφάνισή τους και το γυναικείο τους «προορισμό» μέχρι τη στιγμή που θ' εμφανιστεί στο προσκήνιο ο πρίγκιπας του παραμυθιού. Η άφιξή του θα μετατρέψει ως διά μαγείας τα μέχρι τότε άπραγα κοριτσόπουλα σε γοητευτικές γυναίκες, που θα εντυπωσιάσουν με μεγάλη ευκολία τον ίδιο και το περιβάλλον του.

Και οι δύο ηρωίδες είναι ορφανές τουλάχιστον από μητέρα, γεγονός στο οποίο οφείλεται ενδεχομένως ένα μέρος του δυναμισμού τους, αλλά και η

«επιβάρυνσή» τους με ιδιαίτερες συναισθηματικές και οικονομικές ευθύνες. Από τις δύο εργάζεται μόνο η μία, σε γυναικείο επάγγελμα, από ανάγκη, αλληλά και από την «πείνα της δημιουργίας». Αλληλά και η άλλη, που δεν αντιμετωπίζει βιοποριστικά προβλήματα, ονειρεύεται να διακριθεί σ' έναν τομέα που θεωρείται παραδοσιακά γυναικείος. Η θέληση και η εμμονή και των δύο στην επαγγελματική επιτυχία θα εξαφανιστεί αμέσως μόλις εμφανιστεί μπροστά τους η δυνατότητα να διαπρέψουν ως σύζυγοι και μητέρες κοντά στον άνδρα που αγαπούν. Να σημειωθεί ότι η μητρική διάσταση, που η Κατερίνα αποκτά έμμεσα και η Τζένη άμεσα, εξαγνίζει ακόμα περισσότερο το ηθικό πρότυπο που αντιπροσωπεύουν. Με αυστηρά μονογαμικά πρότυπα, αποδέχονται και συγχωρούν με μεγάλη ευκολία, η μεν πρώτη τη «σαδιστική» συμπεριφορά του αγαπημένου της, που θα την καταρρακώσει κυριολεκτικά πριν της κάνει την πολυπόθητη πρόταση γάμου, η δε δεύτερη την αποδεδειγμένη ανευθυνότητά του. Έτσι, ο δυναμισμός, η ανωτερότητα και η φαινομενική ανατροπή εκ μέρους τους των στεγανών του φύλου τους δεν οδηγεί σε μια ουσιαστική αμφισβήτηση του παραδοσιακού ρόλου τους στην κοινωνία, αλληλά στην τελική ένταξή τους στην πατριαρχική τάξη πραγμάτων. Οι διαπιστώσεις αυτές οδηγούν για μιαν ακόμη φορά στο συμπέρασμα ότι «η κοιλτούρα μας είναι βαθιά διαποτισμένη από μύθους οριοθετημένων διαφορών φύλου που αποκαλούνται «αρσενικές» και «θηλυκές» και περιστρέφονται γύρω... από πρότυπα κυριαρχίας – υποταγής», όπως επισημαίνει η E. Ann Kaplan (ό.π., σ. 29).

Όσον αφορά τις αντίζητες των κύριων ηρωίδων, αντιπροσωπεύουν το αντίθετο ακριβώς είδος γυναικών: χρησιμοποιούν τα σωματικά τους προσόντα, η μεν πρώτη για να περνάει ευχάριστα τον καιρό της και να ζει άνετα, η δε δεύτερη για να εξασφαλισθεί οικονομικά και να ανέβει κοινωνικά. Πάντως, αν η Υβόνη παρουσιάζεται ως ένα απόλυτα αρνητικό πρότυπο από κάθε άποψη, η Μαίρη είναι μια αρκετά ενδιαφέρουσα κινηματογραφική φιγούρα, κυρίως για την ευθύτητα και την άνεση με την οποία διεκδικεί τον άνδρα που την ενδιαφέρει και την αδιαφορία της για τους ηθικούς φραγμούς που θα της εξασφάλιζαν το «σίγουρο μέλλον». Από την άποψη αυτή, είναι εκείνη από τις ηρωίδες που προβάλει την ισχυρότερη και συνεπέστερη αντίσταση στις επιταγές της πατριαρχικής κοινωνίας, ξέρει να αναλαμβάνει τον κίνδυνο των τολημρών ενεργειών της και αποδέχεται με αξιοπρέπεια την ήττα της. Η ήττα αυτή θα μπορούσε αλλήωστε να εκληφθεί ως «τιμωρία» της ηρωίδας για την μη υποταγή της στα παραδοσιακά κοινωνικά πρότυπα.

Ευχαριστώ το θόδωρο Χατζηπανατζή για τις συνεχείς υποδείξεις και διορθώσεις του.

## Σημειώσεις

1. Ειδικότερα για το σεξισμό στα σημαντικότερα κείμενα ανήκει το άρθρο των Marie-Jo Dhavernas και Liliane Kandel, «Le Sexisme Comme Réalité et Représentation» στο *Temps Modernes*, Ιούλιος-Αύγουστος 1983, σ. 7-14.

2. Κατά κανόνα οι κεντρικές ηρωίδες των κωμωδιών του ελληνικού κινηματογράφου είναι πολύ αυστηρών ηθικών αρχών και δεν αφήνονται στην ερωτική επιθυμία της στιγμής, διατηρώντας την αγνότητά τους μέχρι να παντρευτούν. Το αντίθετο συμβαίνει συχνά στο μελόδραμα, όπου η γυναίκα πληρώνει με δυστυχία (συχνά και με κατάληξη σε οίκο ανοχής) ή και ανύπαντρη μητρότητα την παραχώρηση της αγνότητάς της πριν απ' το γάμο, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στο *Ναυάγια μιας Ζωής* της Μαρίας Πλυτά, το *Γολγοθά μιας Αθώας* του Κώστα Στράντζαλη, το *Γρουσούζη* του Γιώργου Τζαβέλη, το *Οργανάκι* του Φρίξου Ηλιόδη, το *Δύο Μάνες στο Σταυρό του Πόνου* του Ορέστη Λάσκου κτλ.

3. Στο μεγαλύτερο μέρος των κωμωδιών του ελληνικού κινηματογράφου, οι γυναίκες εργάζονται σε γυναικεία ή υποβαθμισμένα επαγγέλματα (με άριστες συνήθως επιδόσεις), μόνον εφόσον έχουν ανάγκη και συνήθως μέχρι να παντρευτούν. Ενδεικτικά μπορούμε να αναφέρουμε τη Νόρα Βαησάμη ως δακτυλογράφο, στα *Δύο Πόδια σ' ένα Παπούτσι* (1969) του Πέτρου Μήκα, την Έλλη Φωτίου ως γραμματέα (είναι μία από τις σπάνιες παντρεμένες που εργάζονται) στο *Μιας Πεντάρας Νιάτα* (1967) του Δημήτρη Δαδήρα και την Άννα Φόνσου ως δοσού, στο *Περάστε την Πρώτη του Μηνός* (1966) του Σωκράτη Καψάσκ. Δύο είναι οι εξαιρέσεις γυναικών που σταδιοδρομούν σε «ανδρικά» επαγγέλματα καριέρας: η Κάκια Αναηλιτή ως περιζήτητη δικηγόρος, στο *Διαζύγιο αλλ' Ελληνικά* (1964) του Οδυσσέα Κωστελέτου και η Τζένη Καρέζη ως πολιτική μηχανικός, στο *Δεσποινίς Διευθυντής* (1964) του Ντίνου Δημόπουλου. Και οι δύο όμως πληρώνουν την επαγγελματική τους επιτυχία με παταγώδη αποτυχία στην προσωπική τους ζωή, που θα ωθήσει την μεν πρώτη στην εγκατάλειψη της καριέρας της προκειμένου να σώσει το γάμο της, τη δε δεύτερη σε μια δημόσια γελοιοποίηση λόγω της πρωτοφανούς ανικανότητάς της να υπάρξει εκτός από εργαζόμενη και «γυναίκα». Ανάλογο είναι η κατάσταση στο χολιγουντιανό κινηματογράφο, όπου όμως οι γυναίκες αρχίζουν να εργάζονται ήδη από τη δεκαετία του '20. Molly Haskell, *La Femme à l'Écran*, Seghers, Παρίσι 1977, σ. 64, 109-112 (πρωτότυπος τίτλος *From Reverence to Rape*).

4. Χαρακτηριστικά μπορούμε ν' αναφέρουμε τη σκηνή όπου η Μαίρη αναζητά την αγαλιά του Αλέξη στο γραφείο του και εκείνος, μετά από ένα στιγμιαίο δισταγμό, την απομακρύνει σταθερά και την «αντιστροφή» της στο μπαλκόνι της σουίτας του στη Ρώμη, όπου η Κατερίνα τον αποπέμπει άμεσα και αποφασιστικά.

5. Τέτοια αντίθεση δεν υπάρχει στη *Μοντέρνα Σταχτοπούτα*, όπου και οι δύο ηρωίδες είναι ξανθές και έχουν παρόμοιο χτένισμα. Στην ταινία αυτή αντίθετα, η αβίαστη «θηλυκότητα» και άνεση της Δέσποινας Νικοησίδου έρχεται σε αντίθεση με την υπερτονισμένη «παιδικότητα» της Βουγιουκλάκη.

6. Υπεύθυνη γι' αυτό είναι η φυσική χάρη και σκηνική παρουσία της Καρέζη στις ταινίες της εποχής. (Μια γενικότερη και συστηματικότερη προσέγγιση του θέματος θα είχε πολλή να πει για τη συνεισφορά της «παρουσίας»-ερμηνείας των ηθοποιών στη διαμόρφωση των φιμικών γυναικείων προτύπων).

7. Η επιστροφή της στην προ του γάμου της κατάσταση ακολουθείται και από την αλληλαγή της αμφίσεως και του χτενίσματός της: εγκαταλείπει τα κομψά μοντέλα «κυρίας»

που φορούσε κατά τη θητεία της ως κυρίας Μαντά, για το «φοιτητικό» της ντύσιμο και χτένισμα.

8. Όταν ο Σκούταρης μαθαίνει το «αίσθημα» της κόρης του για το Μαντά, μεταμορφώνεται σε ταύρο σε υαλοπωλείο, βρίζοντας την αδερφή του που την άφηνε να πηγαίνει στο Κασανδρέικο. Εκείνη, τότε, τον αφήνει ευφυώς να ξεσπάσει πρώτα την οργή του, καθουχάζοντας την ανιψιά της, για να τον προκαλέσει στη συνέχεια με εκκληκτική δεξιότηχνία να κάνει πολιτική στροφή 180 μοιρών, αποδεχόμενος ως γαμπρό του τον πολιτικό του αντίπαλο.

## Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΤΙΣ ΚΩΜΩΔΙΕΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ, 1948-1969

Ελίζα-Άννα Δελβερούδη

Η σύνδεση κωμωδίας και πολιτικής έχει μακρόχρονη παράδοση στη νεότερη Ελλάδα. Η πολιτική ζωή και τα πολιτικά πρόσωπα απετέλεσαν αγαπημένο θέμα των κωμωδιογράφων. Τα σχόλιά τους, που έφθαναν στο κοινό καταρχάς μέσω του εντύπου της έκδοσης των κωμωδιών, πέρασαν στη σκηνή τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα και κυριάρχησαν στην επιθεώρηση ως τις μέρες μας<sup>1</sup>.

Η μεταφορά της πολιτικής κωμωδιογραφίας στον κινηματογράφο, από τα τέλη της δεκαετίας του '40 και μετά, ήταν φυσική συνέπεια και αποτέλεσμα συγκεκριμένων διεργασιών στο χώρο του θεάματος. Καθοριστικός παράγοντας στάθηκε η εξοικείωση του κοινού με την πολιτική σάτιρα μέσα στη θεατρική αίθουσα και το ενδιαφέρον που επεδείκνυε εκεί για τη σχετική θεματολογία. Εξίσου καθοριστικό υπήρξε το γεγονός ότι βασικοί συντελεστές των ταινιών προήλθαν επαγγελματικά από το θέατρο. Συγγραφείς πολιτικών κωμωδιών, όπως ο Αλέκος Σακελλάριος και ο Χρήστος Γιαννακόπουλος, αργότερα ο Ασπμάκης Γιαλαμάς και ο Κώστας Πρετεντέρης, λιγότερο ο Δημήτρης Ψαθάς, είχαν μακρόχρονη ενασχόληση με την επιθεώρηση και ήταν πλήρως εξοικειωμένοι με τη χρήση του πολιτικού αστείου, της πολιτικής θεματολογίας και σάτιρας, που καθιερώθηκε και αναπαράχθηκε στο συγκεκριμένο είδος πριν ασχοληθούν με την κωμωδία και πριν τη διαμορφώσουν στη γνωστή μεταπολεμική μορφή της. Τέλος, τα περισσότερα σενάρια πολιτικών κωμωδιών βασίζονται σε προϋπάρχουσες θεατρικές επιτυχίες, υπάγονται δηλαδή στον κανόνα που μετάγγισε στον ελληνικό κινηματογράφο μεγάλο μέρος της ακμάζουσας θεατρικής παραγωγής.

<sup>1</sup> Η Ελίζα-Άννα Δελβερούδη είναι Ιστορικός Κινηματογράφου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης.

Νίκο Τσούκα, Σμάρω Στεφανίδου, Γιώτα Σοϊμοίρη, Αντώνη Αντωνίου, Δημήτρη Ζακυνθινό, Ντέπη Γεωργίου, Άση Μιχαηλίδου, Κώστα Μπαλαδής, Βαγγέλη Σάκαινα, Δέσποινα Μπούμπη.

15. Δημήτρης Ψαθός, *Ξύπνα Βασίλη*, Κωμωδία σε τρεις πράξεις και έξι εικόνες, Αθήνα, Μαρής, 1977. Ανέβηκε από το θίασο Ντίνου Ηλιόπουλου, στο θέατρο Γκλόρια, στις 19 Νοεμβρίου 1965, με τους Ντίνο Ηλιόπουλο, Γιώργο Τσιτσόπουλο, Βιβέτα Τσιούνη, Κατερίνα Γιουλιάκη, Παναγιώτη Ρέλια, Περικλή Χριστοφορίδη, Έφη Ροδίτη, Δήμητρα Ζέζα, Αντιγόνη Κουκούλη, Ερρίκο Κοτταρίνη, Αλέκο Σμόνο, Μανώλη Δεστούνη, Μαρία Τσικουράκη, Ρένα Βουταινά.

16. Η μουσική κωμωδία του Αλέκου Σακελλάρου *Η Κόρη μου η Σοσιαλίστρια* ανέβηκε από το θίασο Βουγιουκλάκη – Παπαμιχαήλ, στο θέατρο Κοτοπούλη – Ρέξ, στις 26 Νοεμβρίου 1965, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Παπαμιχαήλ, μουσική και τραγούδια Γιώργου Ζαμπέτα, σκηνογραφίες Γιώργου Ανεμογιάννη, χορογραφίες Μανώλη Καστρινού, με τους Αήικη Βουγιουκλάκη, Δημήτρη Παπαμιχαήλ, Γιάννη Βογιατζή, Γιώργο Μιχαηλάκοπουλο, Μπέτυ Αρβανίτη, Χρόνη Εξαρχάκο, Αήικη Ζαβερδινού, Μαρία Μπονέλου, Άγγελος Αντωνόπουλο, Σ. Σαμαρά, Σάσα Καστούρα, Μ. Γιαννόπουλο, Γιώργο Μεσσάλα, Ντίνο Καρύδη, Η. Κουρίστη, Γ. Ματτύς, Γ. Πέτρου, Στέλιο Λιονάκη, Χ. Νάτσιο, Αλέκο Ζαρταλούδη, Α. Τσάκωνα.

## Η ΝΕΟΛΑΙΑ ΣΤΑ ΚΟΙΝΩΝΙΚΑ ΔΡΑΜΑΤΑ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ '60

Μαρία Παραδείση

Η νεολαία, ως κοινωνική ομάδα με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, έντονη ανάγκη έκφρασης και αυτοκαθορισμού, εισβάλλει ορμητικά στον ελληνικό κινηματογράφο στη δεκαετία του '60, σε δύο κυρίως κατηγορίες ταινιών, το μιούζικαλ και το κοινωνικό δράμα. Και οι δύο εστιάζονται σε θέματα πέρα από τα προβλήματα επιβίωσης που απασχολούν το σύνολο σχεδόν του ελληνικού κινηματογράφου στα παραδοσιακά είδη της φαρσοκωμωδίας και του μελοδράματος, και συνδέονται προφανώς με την άνοδο του βιοτικού επιπέδου και τις καινούριες αντιθέσεις της ελληνικής κοινωνίας: εισβολή των νέων ηθών, αντιπαράθεση παλιάς και νέας γενιάς, πιεστική ανάγκη των νέων για έκφραση της σεξουαλικότητάς τους.

Από τις δύο αυτές κατηγορίες θα ασχοληθούμε με τη δεύτερη, και μάλιστα με μια συγκεκριμένη ομάδα κοινωνικών δραμάτων, που κατέχει ιδιαίτερη θέση στο σύνολο της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής για την τοιμηρότητα των καταγεγραμμένων της. Οι ταινίες αυτές διαδραματίζονται σε αστικό περιβάλλον και παρουσιάζουν την παντελή έλλειψη επικοινωνίας παλιάς και νέας γενιάς, που έχει ως αποτέλεσμα την επαναστατημένη αντίδραση των νέων. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν ο *Κατήφορος* (1961), ο *Νόμος 4.000* (1962), ο *Ήλιος* (1963) και η *Στεφανία* (1966) σε σενάριο-σκηνοθεσία Γιάννη Δαλιανίδη, και η *Οργή* (1962), σε σενάριο Νίκου Φώσκοιλου και σκηνοθεσία Βασίλη Γεωργιάδη.

Εκτός από την τελευταία ταινία, στις υπόλοιπες κεντρική ηρωίδα είναι η Ζωή Λάσκαρη, γυναικεία μορφή-κλειδί της δεκαετίας. Προσωποποιώντας την εισβολή της σεξουαλικότητας στον ελληνικό κινηματογράφο προσφέρεται για μια σειρά από τοιμηρές εμφανίσεις που αποτελούν το «άλλος» των ταινιών

Η Μαρία Παραδείση είναι Ιστορικός Κινηματογράφου, Λέκτορας στο Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης του Παντείου Πανεπιστημίου.