

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΜΣ: «ΝΕΟΤΕΡΟΣ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΟΣΜΟΣ: ΙΣΤΟΡΙΑ, ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ, ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ»

ΒΙΡΓΙΝΙΑ ΓΚΑΛΕΑ

«Η ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΚΑΤΑ ΤΙΣ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ ΤΟΥ 1950,
1960 ΚΑΙ 1970»

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2022

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΜΣ: «ΝΕΟΤΕΡΟΣ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΟΣΜΟΣ: ΙΣΤΟΡΙΑ, ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ, ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ

ΒΙΡΓΙΝΙΑ ΓΚΑΛΕΑ

«Η ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΚΑΤΑ ΤΙΣ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ ΤΟΥ 1950,
1960 ΚΑΙ 1970»

Εξεταστική επιτροπή

Δρ. Ρενάτα Δαλιανούδη

Μόνιμη Επίκουρη Καθηγήτρια

Τομέας Λαογραφίας-Τμήμα Ιστορίας & Αρχαιολογίας

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Λάμπρος Φλιτούρης

Επικ. Καθηγητής

Τμήμα Ιστορίας & Αρχαιολογίας

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Νάντια Μαχά- Μπιζούμη

Επικ. Καθηγήτρια

Τμήμα Ιστορίας & Εθνολογίας

Δ.Π.Θ.

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2022

Περίληψη

Ο κινηματογράφος είναι ένα μέσο που απεικονίζει και αποτυπώνει πολυδιάστατα την κοινωνική και πολιτισμική πραγματικότητα κάθε εποχής. Αυτό οφείλεται στο ότι το τελικό αποτέλεσμα, η ταινία, είναι ένα σύνθετο ψηφιδωτό διαφορετικών απόψεων και στάσεων, γιατί προκύπτει από τη συνεργασία των πολλών και ετερόκλητων δημιουργών του. Οι ταινίες είναι σημαντικό τεκμήριο της κοινωνικής και πολιτισμικής μνήμης, όχι μόνο για το κοινό αλλά και για τον επιστημονικό κόσμο. Μέσα από την παρουσίαση γεγονότων, προσώπων και καταστάσεων αποτελούν πολύτιμες πηγές στα χέρια των ερευνητών όταν προσπαθούν να ανασυνθέσουν και να αποτυπώσουν την εικόνα μιας εποχής.

Η περίπτωση του ελληνικού παλαιού κινηματογράφου είναι ιδιαίτερη γιατί η παρουσία των ταινιών που έχουν παραχθεί στις δεκαετίες του '50, του '60 και του '70 είναι συνεχές γεγονός που τις καθιστά βασικό πολιτισμικό στοιχείο, όχι μόνο των δεκαετιών που αναφέρονται, αλλά και της σύγχρονης πολιτισμικής πραγματικότητας. Οι ταινίες αυτές, ακόμα και στις μέρες μας, εξακολουθούν να ψυχαγωγούν το ελληνικό κοινό, από την πολύ μικρή του ηλικία μέχρι τα βαθιά γεράματα, αλλά και ταυτόχρονα να μεταφέρουν στις νέες γενεές πολλά από τα στοιχεία του νεοελληνικού πολιτισμού.

Στη βάση των παραπάνω εισαγωγικών παρατηρήσεων η εργασία έχει ως αντικείμενο την παρουσία της γυναίκας στον ελληνικό κινηματογράφο στις δεκαετίες του '50, του '60 και του '70. Στα βασικά εργαλεία αυτού του εγχειρήματος, που έχει διεπιστημονική προσέγγιση, συγκαταλέγονται ταινίες που έχουν παραχθεί κατά τη διάρκεια αυτών των δεκαετιών επιλεγμένες με συγκεκριμένα κριτήρια και βιβλιογραφία πολλών και διαφορετικών γνωστικών αντικειμένων όπως της κοινωνιολογίας, της θεωρίας των ΜΜΕ και του κινηματογράφου, του πολιτισμού, της ιστορίας και της λαογραφίας.

Λέξεις κλειδιά: Φύλα, γυναίκα, έμφυλες σχέσεις, ελληνικός κινηματογράφος, γυναικεία παρουσία, δεκαετίες '50 – '60 – '70.

ABSTRACT

Cinema is the medium to illustrate and capture, in a multi-dimensional way, the social-cultural reality in every era. This is since the final outcome, the movie, is a complex mosaic of different views and approaches, as it results from the co-operation of many and mixed creators. Movies are an important evidence of social and cultural memory not only for the public but also for the scientific world. Through the presentation of events, persons and situations, movies are a valuable source for the researchers who try to recompose and depict the picture of a time period.

Old Greek cinema consists a special case because, the presence of movies, produced in the '50s, '60s, '70s makes it a basic cultural element for the past and also for the contemporary cultural reality. These movies still entertain Greek people from their first to their deep old age while they transfer much information of the new Greek culture to the younger generations.

Based on these introductory remarks, this work examines the female presence in the Greek cinema during the '50s, '60s and '70s decades. Basic tools of this interdisciplinary work are movies produced during these decades using specific criteria as well as a bibliography of various disciplines such as sociology, theory of Social Media Studies and cinema, civilization, history and folklore.

Key words: gender, female, gender relations, Greek cinema, female presence, '50th, '60th and '70th decades

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	σελ.8
Μεθοδολογία	σελ. 12
Κεφάλαιο 1^ο – Ο Κινηματογράφος – Μελόδραμα και Κωμωδία- Οι Ρόλοι	
1.1. Ο Κινηματογράφος ως μορφή τέχνης στην κοινωνία.....	σελ.14
1.2. Κατηγορίες ταινιών και τυποποίηση γυναικείων χαρακτήρων σε κωμωδία – δράμα.....	σελ.17
1.2.1. Κωμωδία.....	σελ.17
1.2.2. Μελόδραμα	σελ.18
1.2.3. Μιούζικαλ	σελ.21
1.3. Ο ρόλος του ηθοποιού.....	σελ.22
1.4. Οι ρόλοι των γυναικών στα μελοδράματα και στις κωμωδίες.....	σελ.26
1.4.1. Οι γυναικείοι ρόλοι στα μελοδράματα.....	σελ.26
1.4.2. Οι γυναικείοι ρόλοι στην κωμωδία.....	σελ.27
1.4.3. Οι γυναικείοι ρόλοι στο μιούζικαλ	σελ. 27
Κεφάλαιο 2^ο – Η δεκαετία του 1950	
2.1. Το Ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο	σελ.28
2.2. Ο Ελληνικός κινηματογράφος στη δεκαετία του 1950	σελ. 38
2.3. Η απεικόνιση της γυναίκας στον ελληνικό κινηματογράφο στη δεκαετία του '50	σελ. 42
2.4. Η ισοτιμία και η ισότητα των γυναικών.....	σελ.43
2.5. Γυναίκα και εργασία	σελ.43
2.6. Γυναίκα και οικογένεια	σελ. 46
2.7. Ερωτικές σχέσεις.....	σελ. 52
2.8. Εξωτερική εμφάνιση γυναικών.....	σελ. 53
2.9. Γυναίκα και μόρφωση.....	σελ.55
Κεφάλαιο 3^ο –Η δεκαετία του 1960	
3.1. Το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο	σελ. 56
3.2. Μετανάστευση.....	σελ. 58

3.3 Η είσοδος στη βιομηχανία	σελ. 59
3.4. Η θέση της γυναίκας στη δεκαετία του '60	σελ. 60
3.5. Ο κινηματογράφος τη δεκαετία του '60	σελ. 65

Κεφάλαιο 4^ο – Η δεκαετία του 1970

4.1. Το Ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο.....	σελ. 69
4.2. Διασκέδαση και νέες συνήθειες.....	σελ. 71
4.3. Γυναίκα και οικογένεια.....	σελ. 72
4.4. Τηλεόραση και καταναλωτισμός.....	σελ. 73
4.5. Γυναίκα και εργασία	σελ. 75
4.6. Το κίνημα των Χίπις	σελ. 75

Κεφάλαιο 5^ο – Μελέτες περίπτωσης

5.1. Δεκαετία '50

5.1.1. «Αγνή του λιμανιού» (1952, σκηνοθεσία Γ. Τζαβέλα)...	σελ. 76
5.1.2. : «Στέλλα» (1955, σκηνοθεσία Μιχάλη Κακογιάννη)...	σελ.77
5.1.3. «Θεία από το Σικάγο» (1957, σκηνοθεσία Αλέκου Σακελλάριου)	σελ. 79

5.2 Δεκαετία '60

5.2.1. «Κλωτσοσκούφι» (1960, σκηνοθεσία Ντίνου Δημόπουλου).....	σελ. 81
5.2.2. «Δεσποινίς διευθυντής» (1964, Ντίνος Δημόπουλος)...	σελ. 82
5.2.3. «Η δε γυνή να φοβήται τον άντρα» (1965, σκηνοθεσία Γιώργου Τζαβέλα)	σελ. 83
5.2.4. «Γιατί γεννήθηκα φτωχή» (1965, σκηνοθεσία Κώστα Στράντζαλη).....	σελ. 85
5.2.5. «Η αστεφάνωτη» (1964, σκηνοθεσία Νίκου Αβραμέα).....	σελ. 86
5.2.6. «Στουρνάρα 288» (1965, σκηνοθεσία Ντίνου Δημόπουλου).....	σελ.89
5.2.7. «Μια κυρία στα μπουζούκια» (1968, σκηνοθεσία Γιάννη Δαλιανίδη).....	σελ. 90

5.3. Δεκαετία '70

5.3.1. «Μαριχουάνα Στοπ» (1971, σκηνοθεσία Γιάννη

Δαλιανίδη)	σελ. 91
5.3.2. «Είκοσι γυναίκες κι εγώ» (1973, σκηνοθεσία Γιάννη	
Δαλιανίδη).....	σελ. 93
Επίλογος.....	σελ. 95
Βιβλιογραφία.....	σελ. 97

Εισαγωγή

Με τον όρο «έβδομη τέχνη», που εμφανίστηκε για πρώτη φορά στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, από τον Ιταλό θεωρητικό Ριτσιότο Κανούτο (Mitry, J., 1971:10), χαρακτηρίζεται η τέχνη του κινηματογράφου. Ως μορφή τέχνης είναι μεν λιγότερο προσωπική από τη λογοτεχνία ή τη ζωγραφική, αλλά είναι αυτή που θεωρείται περισσότερο δεμένη με την καθημερινότητα του κόσμου και βρίσκεται σε έντονη διαλογική με τον καθημερινό βίο. Ο κινηματογράφος, ως είδος της μαζικής ψυχαγωγίας, μαζί με το ραδιόφωνο, τη μουσική, τα ΜΜΕ εντάσσεται στη μαζική κουλτούρα, η οποία αποτελεί μέσο κατανόησης της κοινωνικής διαδικασίας μετάβασης στους μοντέρνους καιρούς (Δερμετζόπουλος Χρ., Παπαθεοδώρου Γ. 2021: 16-17). Ο Γερμανός διανοητής Walter Benjamin, αντιλαμβανόμενος τις νέες βιωματικές σχέσεις που δημιουργούνται στην τέχνη ενόψει των νέων τεχνολογιών, έγραψε για τον κινηματογράφο το 1936 στο δοκίμιό του “Το έργο τέχνης στην εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής”, ότι είναι μια τέχνη χωρίς “αύρα”. Ονομάτισε “αύρα” τη μοναδικότητα της άμεσης εμπειρίας ενός καλλιτεχνήματος, μοναδικά συνδεδεμένου με μια μοναδική ανθρώπινη εμπειρία. Η έλλειψη “αύρας”, δηλαδή η έλλειψη της μοναδικότητας, σε συνδυασμό με την ευκολία πρόσβασης στα κινηματογραφικά έργα, καθιστούν τον κινηματογράφο ως την πιο κοινωνική και “κοινόχρηστη” από όλες τις τέχνες (Kolker 2009: 35). Γίνεται έτσι αντιληπτό ότι όπως όλα τα πολιτιστικά φαινόμενα έτσι και οι κινηματογραφικές ταινίες λειτουργούν ως ενδείξεις - καθρέπτες των ανθρώπων και των δραστηριοτήτων τους σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο. Με ποιους συγκεκριμένους θεσμούς, με ποιες πολιτικές και ποια γεγονότα μπορούν να συνδεθούν οι κινηματογραφικές ταινίες; Είναι απαραίτητη μια λεπτομερής ανάλυση πριν μπορέσουμε να εντοπίσουμε τα ζητήματα που επηρέασαν σημαντικά ένα συγκεκριμένο πεδίο, όπως ο κινηματογράφος.

Πριν την έλευση της τηλεόρασης ο κινηματογράφος ήταν ο κατεξοχήν θεσμός πολιτισμικής παραγωγής σε ευρεία κλίμακα. Η δημόσια και ομαδική προβολή των κινηματογραφικών ταινιών δημιουργεί με τους θεατές ένα είδος αλληλεπίδρασης που σε κάθε προβολή διαμορφώνει ένα διαφορετικό πολιτισμικό περιβάλλον (Chow 2009: 291), σε αντίθεση π.χ. με το μυθιστόρημα, το οποίο ο καθένας συνήθως το διαβάζει μόνος του συγκεντρωμένος σε κάποιο ιδιωτικό χώρο. Δεν παύει βέβαια να υπάρχει διαλεκτική ή και μεταφορά της λογοτεχνίας στο κινηματογραφικό πανί, από τα πρώτα κιόλας χρόνια της εμφάνισής του (Δεμερτζόπουλος- Φλιτούρης, 2021: 263). Κάθε μορφή τέχνης λειτουργεί ως κώδικας επικοινωνίας και ως ιστορική- πολιτιστική αξία,

καθώς μέσα από τις καλλιτεχνικές εκφράσεις και την αφηγηματική διαδικασία απελευθερώνονται οι κοινωνικές, αισθητικές και πολιτιστικές συμπεριφορές διαφορετικών κοινωνικών τάξεων και στρωμάτων.

Αν και ο κινηματογράφος έχει κεφαλαιώδη σημασία ως οικονομική, πολιτισμική και καλλιτεχνική δραστηριότητα, ενώ παράλληλα έχει αναγνωριστεί και ως ένα αντικείμενο άξιο “μελέτης”, σημαντικό λόγω της καλλιτεχνικής αλλά και κοινωνιολογικής-ιδεολογικής του αξίας (Dyer 2000:19), εντούτοις δεν υπάρχει πληθώρα εργασιών που να πραγματεύεται ζητήματα σχετικά με αυτόν. Αυτό, σε συνδυασμό με την εκδήλωση πανδημίας λόγω του κορωνοϊού, που δυσκόλεψε την πρόσβαση στις βιβλιοθήκες και σε άλλες βιβλιογραφικές πηγές ήταν δυο από τα σοβαρότερα προβλήματα για την περαίωση αυτής της διπλωματικής εργασίας. Το ενδιαφέρον αυτής της εργασίας εστιάζεται στην έμμεση μαρτυρία που προσφέρουν οι ταινίες μυθοπλασίας .

Οι αρχικές μας αναφορές αφορούν το ζήτημα του κινηματογράφου με μια ευρύτερη οπτική. Ο κινηματογράφος αποτελεί έναν χώρο εξωτερίκευσης των πολιτισμικών διαδικασιών που εκμεταλλεύεται τη δύναμη των εικόνων. Οι εικόνες λειτουργούν ως μεσολαβητές της επιβολής του συγκεκριμένου τρόπου ζωής που παρουσιάζουν να εννοείται ως πραγματικότητα. Η σχέση ανάμεσα στη ζωή και στον κινηματογράφο είναι ιδιαίτερα στενή, καθώς στον κινηματογράφο όχι μόνο αναπαρίστανται όψεις της ζωής, αλλά και την επηρεάζουν με τα διάφορα πρότυπα που παρουσιάζουν. Αναγάγουν σε αληθινό αυτό που δείχνουν. Χάρη στη διαισθητική ικανότητα των δημιουργών επισημαίνονται διάφορα θέματα. Ένα από αυτά είναι και η σχέση του κινηματογράφου με τις ιδεολογίες και τις πολιτισμικές ταυτότητες, που συνδέονται με το φύλο. Κατά τη μελέτη του κινηματογράφου είναι απαραίτητο να γνωρίζουμε το φάσμα των κοινωνικών και ιστορικών συνθηκών μέσα στο οποίο παράγονται και καταναλώνονται οι ταινίες. Η ελληνική κοινωνία, κατά τις δεκαετίες που μελετάμε (δηλαδή από τα 1950 έως τις αρχές της δεκαετίας του 1970), βιώνει έντονες πολιτικό-κοινωνικές αλλαγές, διανύει ένα στάδιο ανοικοδόμησης, όπου οι κοινωνικές πραγματικότητες βρίσκονται σε ένα μεταβατικό στάδιο και σε μια συνεχή διαδικασία εξέλιξης (Βατούγιου - Μπαμπούνης, 2011: 1-13). Υπό το πρίσμα αυτού του συγκεκριμένου ιστορικού-κοινωνικού πλαισίου και την οικονομική και κοινωνική δομή της εξεταζόμενης ιστορικής περιόδου γίνεται απόπειρα διερεύνησης και ερμηνείας της προέλευσης και της καταγωγής αυτών των συμπεριφορών και των νοοτροπιών.

Η συνολική θεώρηση των ηρώων αντανακλά τη θέση της γυναίκας στην ελληνική κοινωνία, έτσι όπως την αποκάλυψαν και αναγνώρισαν σκηνοθέτες, σεναριογράφοι και συγγραφείς αυτών των δεκαετιών όπως οι Δημήτρης Ψαθάς, Νίκος Τσιφόρος, Ιάκωβος Καμπανέλλης, Αλέκος Σακελλάριος, Ντίνος Δημόπουλος, Γιάννης Δαλιανίδης και πόσοι άλλοι ακόμα. Ανθρωπολογική - ηθολογική προσέγγιση, χαρακτηριστικά εργασίας, οικογένειας, αποκατάσταση των μελών της, είναι τα σημεία ενδιαφέροντος της παρούσας εργασίας. Δεν θα αναφερθούμε στις ταινίες που παραπέμπουν στην εθνική παράδοση και κληρονομιά, στη φυλή και στο γένος, τις γνωστές και ως ταινίες “φουστανέλα” ή ορεινές περιπέτειες. Εθνικές, πολιτιστικές, κοινωνικές και λιγότερο πολιτικές και ψυχολογικές είναι οι αναφορές στον κινηματογράφο των δεκαετιών αυτών, γιατί στον Έλληνα της μετεμφυλιακής κοινωνίας, η σύνδεση με τις λαϊκές παραδόσεις και τις διαχρονικές αξίες φαίνεται να είναι πιο αδύναμη από ό,τι αυτή με τους θεσμούς και τις κανονιστικές διατάξεις. Προσεγγίζοντας το περιεχόμενων πολλών εκ των κινηματογραφικών έργων θα διαπιστώσουμε ότι κυριαρχεί η αξία του ταξικά ηθικά καλού (φτωχός) και του ταξικά ηθικά κακού (πλούσιος). Ενώ στη δεκαετία του '50 στις ταινίες δεν υπάρχει σύνδεση μεταξύ των χαρακτήρων και της αγοράς εργασίας, στη δεκαετία '60 παρουσιάζεται η μεταβατική περίοδος, όπου οι μικροαστοί ενώ ανέρχονται στη νέα αστική τάξη, θέλουν να διατηρήσουν κάποιες από τις παλιές αξίες. Αξίες που είναι υπεράνω των αστικών και των θεσμοποιημένων. Αυτή η επιλογή γίνεται αισθητή και στις ταινίες που το κάθε τι ξενόφερτο αντιμετωπίζεται με αρνητική διάθεση και καχυποψία. Η ταινία “*Θα σε κάνω βασίλισσα*” (1967) είναι μια εξ αυτών, ενώ σε ταινίες όπως “*Η θεία από το Σικάγο*” (1957) η αμερικανική βοήθεια, ενώ αρχικά φαντάζει “ύποπτη”, τελικά όχι μόνο είναι καλοδεχούμενη αλλά δίνει και τη λύση σε πολλά προβλήματα. Η προσπάθεια των μικροαστών να βρουν τη θέση τους στη νέα τάξη πραγμάτων εκφράζεται από ηθοποιούς όπως ο Β. Αυλωνίτης, ο Μ. Φωτόπουλος, ο Ορ. Μακρής κ.α. και από ταινίες όπως «*Ο Κλέαρχος, η Μαρίνα και κοντός*» (1962), «*Οι γαμπροί της Ευτυχίας*» (1962) κ.α. που κατάφεραν εξαιρετικά να αποδώσουν τις αλλαγές που επιτελούνταν εκείνη τη μεταβατική περίοδο μέσα από διάφορες χιουμοριστικές καταστάσεις.

Σε αυτή τη νεο-διαμορφούμενη κοινωνία οι συμπεριφορές αλλά και οι θέσεις της γυναίκας είναι πολλαπλές και διαμορφώνονται ανάλογα με το πλαίσιο στο οποίο κινείται. Στις ελληνικές ταινίες, αν και σε κάθε ένα από τα παρακάτω μοντέλα οικογενειών όπως, η αγροτική οικογένεια, η οικογένεια εργατών, η οικογένεια μικροαστών, μικροεμπόρων, η οικογένεια δημοσίων υπαλλήλων και η οικογένεια των

πλουσίων, φαίνεται να δημιουργούνται διαφορετικά περιβάλλοντα και διαφορετικά ήθη, οι αντιδράσεις των γυναικών ομογενοποιούνται. Ενώ η γυναίκα στην πατριαρχική ελληνική οικογένεια είναι υποχρεωμένη να υποταχτεί στην υπάρχουσα ηθογραφία, με την πάροδο του χρόνου είναι φανερές οι αντιρρήσεις και οι αντιδράσεις της απέναντι στην πατρική- αδελφική επιβολή. Επιπλέον, τα νέα πρότυπα που προβάλλει ο ευρωπαϊκός και αμερικανικός τρόπος ζωής, που γίνονται γνωστά μέσω του κινηματογράφου και του ημερήσιου ή περιοδικού τύπου, αλλά και η είσοδος της γυναίκας στην αγορά εργασίας, της δημιουργούν την ανάγκη για πολυπόθητη ελευθερία αλλά και της τη χαρίζουν σε πολλά επίπεδα. Η χειραφέτηση, το δικαίωμα της αυτοδιαχείρισης του σώματός της, η αναζήτηση της σεξουαλικότητάς της, η παράλληλη διεκδίκηση των δικαιωμάτων της, τόσο στον έρωτα όσο και στην εργασία προβάλλονται μέσα από τις πολυάριθμες ελληνικές ταινίες αυτής της περιόδου. Ο Γιάννης Δαλιανίδης μέσα από ταινίες όπως «*Ο κατήφορος*» (1961), «*Νόμος 4000*» (1962), «*Ο ήλιγγος*» (1963), αποτυπώνει με δραματικό τρόπο τις αλλαγές της εποχής. Κάτι ανάλογο προσπαθούν να αποτυπώσουν και οι κωμωδίες όπως «*Ο Θόδωρος και το δίκαννο*» (1962), «*Θεία απ' το Σικάγο*» (1957), που σατιρίζουν τα νέα ήθη. Επιπλέον μια σειρά από κινηματογραφικά έργα, όπως «*Η Στέλλα*» (1955 Μ. Κακογιάννης), «*Τα κόκκινα φανάρια*» (1963, Β. Γεωργιάδης), «*Μαγική πόλις*» (1954, Ν. Κούνδουρος) δεν διστάζουν να παρουσιάσουν τις γυναίκες, που εργάζονται -ακόμα και ως πόρνες- στα καμπαρέ και στα μπαρ της εποχής έχοντας επιλέξει να ζήσουν ανεξάρτητες και χωρίς την προστασία κανενός, πράγμα που τους δίνει ταυτόχρονα δύναμη ακόμα και αν τις καθιστά ευάλωτες.

Η θέση της γυναίκας απασχολεί έντονα εδώ και αρκετές δεκαετίες την κινηματογραφική παραγωγή και ειδικά στις μέρες μας γίνεται ακόμα πιο επίκαιρο με τα όσα ακούγονται να διαδραματίζονται στα παρασκήνια εις βάρος των γυναικών. Η γυναίκα ως στοιχείο της αναπαράστασης και της μυθοπλασίας, παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον, ανεξάρτητα από το είδος της ταινίας, το περιεχόμενο και την έκταση του ρόλου, τη διασημότητα του ατόμου που τον υποδύεται, τη φυσιογνωμική ή σωματική κατασκευή. Στον κινηματογράφο, σε αυτή την “τεχνική του φαντασιακού”, σύμφωνα με τον Κρίστιαν Μετς (1977: 10) αποτυπώνεται το είδωλο της γυναίκας, ένα είδωλο που αποτελεί μια πλασματική, ιστορική, ιδεολογική και αισθητική κατασκευή. Η γυναίκα, λοιπόν, αποτυπώνεται όπως την έχουν πλάσει άλλοι λόγοι και άλλες αναπαραστάσεις. Η διαμόρφωση αυτού του ειδώλου εξαρτάται από πολλούς παράγοντες, όπως οι λόγοι (π.χ. πατριαρχικός λόγος), οι θεσμοί (π.χ. οικογένεια), οι

κοινωνικές συνθήκες που καθόρισαν τη θέση της ως πολιτιστικό ον, ενώ η επιστήμη φρόντισε να θεμελιώσει τη βιολογική διαφορά της από τον άντρα. Ο κινηματογράφος, ιδιαίτερα ο κλασικός αφηγηματικός κινηματογράφος, πλάθει την εικόνα των γυναικών δημιουργώντας πρότυπα και πεδία ταυτίσεων (Κολοβός 1989: 10-13). Ειδικά τις περιόδους που μελετάμε, η ιδέα του κινηματογράφου διέπεται από την ανδρική άποψη. Οι μύθοι του κινηματογράφου είναι μεν ανδροκρατούμενοι αλλά γυναικοκεντρικοί, ενώ οι υποκινητές της δράσης είναι οι άντρες. Άλλωστε, ολόκληρος ο δυτικός πολιτισμός είναι ανδρικός πολιτισμός, καθώς το κράτος, οι νόμοι, η ηθική είναι δημιουργήματα των ανδρών. Όπως γράφει και ο Horney “Οι γυναίκες προσαρμόσαν τους εαυτούς τους στις επιθυμίες των ανδρών και πίστεψαν ότι η προσαρμογή τους αυτή ήταν η πραγματική τους φύση. Η ψυχολογία τους αντιπροσωπεύει στην πραγματικότητα το καταστάλαγμα των ανδρικών επιθυμιών και απογοητεύσεων” (1978: 58-59). Ο κινηματογράφος αποτελεί μαρτυρία μιας εποχής, ενός γεγονότος, καθώς είναι παράλληλα και μυθοπλασία αλλά και ντοκουμέντο.

Οι ρόλοι των γυναικών έχουν τόσες υποδιαίρεσεις όσα και τα είδη των ρόλων των γυναικών: επιφανείς, γυναίκες ανώτερης μεσοαστικής τάξης, γυναίκες σύζυγοι, γυναίκες μάνες, γυναίκες θύματα, γυναίκες της νύχτας κ.α.

Μεθοδολογία

Σκοπός αυτής της έρευνας είναι να μελετήσει την εν γένει παρουσία της γυναίκας στον φιλικό κόσμο των δεκαετιών του '50, του '60 και του '70. Στην προσπάθεια αυτή προκειμένου να ανασυνθέσουμε την εικόνα εκείνης της εποχής θα πρέπει οι επιλεγόμενες ταινίες να προσεγγιστούν με τη ματιά του ερευνητή και όχι του απλού θεατή, μια προσπάθεια που ενέχει έναν κάποιον βαθμό δυσκολίας. Για να κατανοηθεί καλύτερα το πλαίσιο εκείνης της εποχής είναι αναγκαία η χρήση διάφορων άλλων πηγών, όπως περιοδικός τύπος, εφημερίδες, συνεντεύξεις των ηθοποιών. Η βιβλιογραφική τεκμηρίωση λόγω της διεπιστημονικότητας του θέματος αντλείται από τους τομείς της κοινωνιολογίας, της θεωρίας των ΜΜΕ και του κινηματογράφου, του πολιτισμού, της ιστορίας και της λαογραφίας.

Είναι απαραίτητη εδώ η παράθεση της δυσχέρειας πρόσβασης στο επιθυμητό πλήθος βιβλιογραφικών πηγών λόγω της πανδημίας του κορωνοϊού, λόγω του εγκλεισμού αλλά και της αδυναμίας πρόσβασης σε ανοικτές βιβλιοθήκες.

Η επιλογή των ταινιών έγινε με γνώμονα την πλήρωση των παρακάτω κριτηρίων, καθώς θεωρήθηκε ότι αποτελούν τα πιο πρόσφορα δείγματα και είναι οι πλέον ενδεικτικές πηγές έμμεσης απόδειξης όντας σε ένα κινηματογραφικό-ιστορικό πλαίσιο. Μετά από παρακολούθηση μεγάλου αριθμού κινηματογραφικών ταινιών, επιλέχθηκαν κάποιες από αυτές προς εκτενέστερη μελέτη και παρουσίαση. Τα κριτήρια επιλογής των ταινιών αυτών ήταν τα ακόλουθα:

- Να είναι παραγωγή των δεκαετιών που μελετάμε ('50 – '60-'70).
- Η θεματική τους να απεικονίζει την κοινωνική και πολιτισμική πραγματικότητα εκείνης της εποχής.
- Να είναι είτε δράμα, είτε κωμωδία, είτε μιούζικαλ.
- Στην παραγωγή της κάθε επιλεγόμενης ταινίας να συμμετέχουν διαφορετικοί δημιουργοί (ηθοποιοί, σκηνοθέτες κλπ) και να είναι από διαφορετικούς παραγωγούς και εταιρείες παραγωγής, ως αντιπροσωπευτικές, πλειστάκις, των δημιουργών τους.
- Να παρουσιάζουν αισθητική πληρότητα.

Στη μελέτη των γεγονότων και τον συσχετισμό τους με τον κινηματογράφο, αρκετές φορές γίνεται η αναφορά ταινιών που γυρίστηκαν με διαφορά δεκαετίας. Προτιμήθηκε η αναφορά σε αυτές αφενός γιατί τα στοιχεία τους είναι διαχρονικά και δεν αφορούν μόνο μια χρονική περίοδο, αφετέρου γιατί θεωρήσαμε θεμιτό να τηρηθεί η λογική και όχι απαραίτητα η χρονική αλληλουχία και σύνδεση, μιας και σε κάθε περίπτωση η διαφορά των ετών είναι ελάχιστη.

Τέλος, η πλειονότητα των ταινιών που μελετήθηκαν αφορά σε παραγωγές της δεκαετίας του 1960, όπου και σημειώνεται έκρηξη κινηματογραφικής παραγωγής άρα και περισσότερα αντικείμενα μελέτης.

Κεφάλαιο 1^ο

Ο Κινηματογράφος – Μελόδραμα και Κωμωδία- Οι Ρόλοι

1.1. Ο Κινηματογράφος ως μορφή τέχνης στην κοινωνία

Θεωρώντας την τέχνη του κινηματογράφου ως πρωταρχικό και θεμελιώδη άξονα της παρούσας εργασίας, κρίθηκε απαραίτητη η αναφορά στο γενικότερο πλαίσιο, στο οποίο κινείται. Ο κινηματογράφος ως καθρέπτης της κοινωνίας έχει διττό λειτουργικό ρόλο. Πρώτα από όλα μας παρέχει τη δυνατότητα να ερευνήσουμε τη συχνότητα, με την οποία κάποια κοινωνικοί τύποι παρουσιάζονται σε έναν συγκεκριμένο χώρο και χρόνο. Αυτό αποτελεί μια ποσοτική, μπορεί κανείς να πει, μελέτη που φανερώνει τον τρόπο με τον οποίο απεικονίζονται και αξιολογούνται οι διάφορες κοινωνικές ομάδες. Κατά μια δεύτερη έννοια, ο κινηματογράφος είναι καθρέπτης, όχι μόνο αυτών που παίζουν αλλά και αυτών που βρίσκονται πίσω από την κάμερα, καθώς και των θεατών των ταινιών. Παράλληλα αποτελεί έναν εξαιρετικό μηχανισμό για τη μετάδοση σημαντικών πολιτισμικών αξιών (Andrew 2009: 312). Ο Ζαν-Λουί Κομολί αναφερόμενος στον κινηματογράφο λέει “Ο κινηματογράφος είναι τέχνη κατ' εξοχήν κοινωνική. Από τα πρώτα κιόλας χρόνια της ύπαρξής του, προσαρμόστηκε απολύτως στις απαιτήσεις των διαφόρων κοινωνικών συστημάτων με τους οποίους δημιούργησε δεσμούς συγγένειας εξ αίματος” (Βαλούκος 342, 2003).

Ο κινηματογράφος δεν παύει να είναι ένα έντονο καπιταλιστικό μέσο που αναπτύχθηκε παράλληλα με την εξέλιξη της τεχνολογίας. Χάρη στον τεχνολογικό μηχανισμό του, σηματοδοτεί την πλήρη διείδυση της πραγματικότητας. Ο όρος “αύρα” και συγκεκριμένα η έλλειψη “αύρας” είναι ένας χαρακτηρισμός που απέδωσε ο Benjamin Walter στον κινηματογράφο για να περιγράψει την αναντικατάστατη αίσθηση παρουσίας, που ήταν μοναδική στα παραδοσιακά έργα τέχνης. Αν και αυτή η μοναδική παρουσία στον κινηματογράφο καταστρέφεται, αναπληρώνεται σε κινητικότητα και μεταδοτικότητα. Η μηχανικά αναπαραγόμενη εικόνα δημιουργεί μια αντίληψη του κόσμου, ως μια απέραντη συλλογή αντικειμένων και ανθρώπων που αναπαρίστανται διαρκώς. Καθώς η εμφάνιση του κινηματογράφου συνέπεσε χρονικά με την αύξηση των μετακινήσεων των ανθρώπων, ιδιαίτερα με την μετανάστευση πληθυσμών που ήταν παραδοσιακά δεμένοι με τη γη, από την επαρχία στις μεγαλουπόλεις, τα κινηματογραφικά έργα που προβάλλονταν σε πολλά μέρη παρείχαν την ευκολία να τα παρακολουθήσει περισσότεροι θεατές. Επιπλέον, σε αυτό συνέβαλε το γεγονός ότι η παρακολούθηση μιας ταινίας δεν απαιτούσε γραμματισμό (ιδιαίτερα

ο εγχώριος κινηματογράφος). Επιπλέον ο κινηματογράφος σηματοδοτεί τη μετάβαση από τον πολιτισμό του λόγου, σε πολιτισμό που ολοένα και περισσότερο κυριαρχείται από την εικόνα (Mitchell. 2005:264 και Mitchell. 2002: 165-181) . Εφόσον οι εικόνες αποτυπώνονται μόνιμα, ο κινηματογράφος λειτουργεί και ως ένα τεράστιο οπτικό αρχείο που μπορεί και αφομοιώνει την λαϊκή κουλτούρα, τη λογοτεχνία, την αρχιτεκτονική, τη μόδα κ.α. Ο κινηματογράφος υπήρξε εξ αρχής ένα διαπολιτισμικό φαινόμενο που είχε τη δυνατότητα να ξεπερνάει την τοπική κουλτούρα και να απευθύνεται σε ένα ευρύτατο κοινό, ασχέτως των πολιτισμικών και γλωσσικών ιδιαιτεροτήτων του. Οι δημοφιλείς ταινίες, τόσο του παγκόσμιου όσο και του εγχώριου κινηματογράφου, μπορούν να θεωρηθούν υπεύθυνες για τη συγκρότηση εθνικών, σεξουαλικών και πολιτισμικών ταυτοτήτων. Ιδιαίτερα οι χολιγουντιανές ταινίες είναι σε μεγάλο ποσοστό υπεύθυνες για την επιβολή της αμερικανικής νοοτροπίας και του αμερικανικού ονείρου. Αυτό το σημείο το τονίζουμε με μια παρατήρηση: Η παγκόσμια επιτυχία, η διαπολιτισμική έλξη αυτών των ταινιών δεν συνδέεται με συγκεκριμένες ταυτότητες, με αποτέλεσμα οι αναπαραστάσεις της αγάπης της αφοσίωσης, της απογοήτευσης, της πίκρας, να είναι μια κοινή, παγκόσμια γλώσσα που γίνεται αντιληπτή και κατανοητή σε κάθε κοινό απανταχού της γης, ανεξαρτήτως γλώσσας ή κουλτούρας.

Ο κινηματογράφος συνιστά ένα σημαντικό ιστορικό αρχείο. Αρχικά, συντηρούν τις οπτικές πληροφορίες που συλλέγονται από τον φακό. Βέβαια, οι ταινίες μυθοπλασίας δεν έχουν αυτό ως αυτοσκοπό, αλλά συχνά καταφέρνουν να μας αποκαλύπτουν στοιχεία μιας εποχής, που πολύ πιθανόν να μην είχαν υποπέσει ούτε καν στην αντίληψη των δημιουργών τους. Ο Marc Ferro, γνωστός ιστορικός του κινηματογράφου, έχει εστιάσει τρεις μελέτες του στην αξία του κινηματογράφου ως αρχειακό υλικό. Επισημαίνει για τις ταινίες μυθοπλασίας ότι «Κάθε ταινία έχει μια αξία ως ντοκουμέντο, οποιαδήποτε κι αν είναι φαινομενικά η φύση της. Επίσης, αν ισχύει πως το ανείπωτο και το φαντασιακό, έχουν τόση ιστορική αξία όση και η Ιστορία, τότε ο κινηματογράφος και κυρίως ο κινηματογράφος της μυθοπλασίας, ανοίγει ένα σπουδαίο δρόμο για ψυχολογικές, κοινωνικές και ιστορικές ζώνες στις οποίες δεν έχει φτάσει ποτέ η ανάλυση των «ντοκουμέντων» (Ferro 1988: 82-83). Ο Ferro δεν στέκεται μόνο σε αυτό που προβάλλει η οθόνη, αλλά διαπιστώνει ότι οι δημοφιλείς κυρίως ταινίες είναι και μια καταγραφή των φιλοδοξιών, των εμμονών και των απογοητεύσεων των δημιουργών τους, των ανθρώπων που διέθεσαν χρόνο και χρήμα (Andrew 2009: 309). Οι ταινίες αποτελούσαν και αποτελούν μια σοβαρή οικονομική αλλά και καλλιτεχνική,

για τους περισσότερους, επένδυση. Αυτό είναι μια σημαντική αξία και παράμετρος που κάθε μελετητής του κινηματογράφου πρέπει να λάβει υπόψη του.

Ωστόσο, ο κινηματογραφικός θεσμός δεν είναι μόνο η κινηματογραφική βιομηχανία. Είναι ο διανοητικός μηχανισμός, δηλαδή οι θεατές που «είναι εθισμένοι στον κινηματογράφο» και οι οποίοι συν τω χρόνω, έχουν καταστεί ικανοί για την κατανάλωση ταινιών (Creed 2009: 137). Ήδη από μια μελέτη του 1935, έχει καταστεί σαφής η δύναμη των κινηματογραφικών ταινιών. Ο Charters υποστήριξε ότι: «...οι ταινίες έχουν μια ασυνήθιστη δύναμη να μεταδίδουν πληροφορίες, να επηρεάζουν συγκεκριμένες συμπεριφορές απέναντι σε αντικείμενα κοινωνικής αξίας, να επηρεάζουν συναισθήματα σε μικρή ή μεγάλη κλίμακα...» (Charters, 1935:43)

Ο κινηματογράφος επιτελεί κοινωνιολογικές και ανθρωπολογικές λειτουργίες, καθώς δημιουργεί μια αλληλεπίδραση που επηρεάζει την κοινωνική συμπεριφορά. Πριν την εμφάνιση του κινηματογράφου, το θέατρο ήταν αυτό που συνέβαλε και επηρέαζε δραστικά την καθημερινότητα των ανθρώπων προβάλλοντας μοντέλα τρόπου ζωής, σχέσεων, πολιτικές απόψεις κ.α.. Το θέατρο απέκρυπτε, δικαιολογούσε, υπονόμει ή συνεργούσε στη θεμελίωση ή στην ανατροπή των σχέσεων και των προτύπων. Μέσα από το θέατρο μορφοποιούνταν και εκφράζονταν οι κοινωνικές σχέσεις και οι κοινωνικές δομές. Μεσολαβούσε ανάμεσα στην ατομική συμπεριφορά και τους κοινωνικούς κανόνες που προσπαθούσαν να τη ρυθμίσουν. Ακριβώς το αντίστοιχο συμβαίνει και με τον κινηματογράφο, όπου τα συμφέροντα και οι ιεραρχίες δεν επιβάλουν ξεκάθαρα τη δύναμή τους, τις απαιτήσεις τους και τα συμφέροντά τους αλλά τις μεταμφιέζουν, τις εκφράζουν με έμμεσα τρόπο καταφέροντας με αυτόν τον τρόπο να επιβάλλονται πιο αποτελεσματικά. Ορίζεται, έτσι, ένα πεδίο έκφρασης των κοινωνικών σχέσεων και ανταγωνισμών, καθώς και των κοινωνικών και ατομικών συμπεριφορών (Σταυρίδης, 2002: 211-212). Στον κινηματογράφο τα κειμενικά γεγονότα του σεναρίου, η αφηγηματική οργάνωση, το μήνυμα που απευθύνεται στο θεατή, η οπτική και ακουστική ρητορική δημιουργούν μια αντίληψη της κοινωνικής πραγματικότητας (Dyer, 2020: 29).

Ο κινηματογράφος είναι μια δημόσια, εμπορική τέχνη που η δημιουργία της εξαρτάται από ένα σύνολο παραγόντων. Δεν τον καθορίζει ένα μεμονωμένο άτομο ή κάποιο μεμονωμένο περιστατικό. Σύμφωνα με τον Kolker «...η πλαστική κορδέλα του φιλμ που φέρει τις εικόνες, αποτελεί απλώς ένα μέρος μιας μεγάλης δομής, φαντασίας, οικονομίας, πολιτικής και ιδεολογίας τόσο ξεχωριστών ατόμων όσο και της κουλτούρας ως συνόλου» (2000: 39).

Η μεταμφίεση του κυρίαρχου σε προστάτη είναι ίσως από τις πλέον διαδεδομένες. Ο καλός εργοστασιάρχης-«πατέρας» όλων των εργατών είναι μια κλασική εικόνα που ενισχύει τον πατερναλισμό ταυτίζοντας τον εργοστασιάρχη με την απρόσωπη δομή της εκάστοτε καπιταλιστικής επιχείρησης (Σταυρίδης 2002: 211-212). Ζούμε άλλωστε στα χρόνια (δεκαετίες '50-'70) που στην Ελλάδα εδραιώνονται πολλές εργοστασιακές επιχειρήσεις, ενώ παράλληλα τα συνδικάτα προσπαθούν να διασφαλίσουν τα εργατικά δικαιώματα.

1.2. Κατηγορίες ταινιών και τυποποίηση γυναικείων χαρακτήρων σε κωμωδία – δράμα

Ήδη από τη δεκαετία του '50 δύο κατηγορίες ταινιών κυριάρχησαν στον ελληνικό κινηματογράφο: τα μελοδράματα (ταινίες μελό) και οι φαρσοκωμωδίες. Ωστόσο, δεν θα μπορούσαμε να μην αναφερθούμε και σε ένα σημαντικό, νεο-εισερχόμενο στα ελληνικά δεδομένα είδος, που συνδέθηκε περισσότερο με την κωμωδία: το μιούζικαλ.

1.2.1 Κωμωδία

Όπως παρατηρεί και ο Turner “Η σάτιρα εκθέτει, περιγελά και προσβάλλει αυτά που θεωρεί ελαττώματα, τρέλες, ηλιθιότητες ή κατακτήσεις, αλλά το κριτήριο που χρησιμοποιεί για τις κρίσεις της είναι το κανονιστικό δομικό πλαίσιο των επίσημα διακηρυγμένων αρχών” (Turner, 1982: 40). Δείχνοντας τους ρόλους αποδεικνύεται πως κάθε πλαίσιο συμπεριφοράς συνιστά μια σύμβαση. Συνήθως οι πληθυσμοί των κωμωδιών είναι αστικοί, ζουν σε πόλεις με κυρίαρχη αναφορά την Αθήνα. Σύμφωνα δε με την Δελβερούδη «Οι κωμωδίες είναι το είδος που αναδεικνύει, ευκρινέστερα από τα υπόλοιπα, πολλές πλευρές της ζωής, των προβλημάτων και των επιδιώξεων των ανθρώπων της πόλης», καθώς απεικονίζουν καλύτερα την κοινωνική πραγματικότητα (2004: 164). Η ειρωνεία, που μπορεί να εκφράζεται είτε με τον λόγο είτε με την κίνηση του σώματος, είτε -το συνηθέστερο- και με τους δυο τρόπους, είναι μια προσωρινή παρανόηση που μπορεί να οδηγήσει σε μια φανέρωση της αλήθειας ή σε μια μεταστροφή. Ο ειρωνευόμενος συχνά εκφράζει το αντίθετο από αυτό που εννοεί. Η ειρωνεία δεν παραπλανά αλλά υποδεικνύει την παραπλάνηση (Σταυρίδης, 2002: 282-283). Άλλωστε μέσα από τις φαρσοκωμωδίες και έτσι όπως αυτές εξελίχθηκαν με το πέρασμα του χρόνου προβάλλονται οι κοινωνικοί μετασχηματισμοί της Ελλάδας και

μέσα από αυτούς και η θέση της γυναίκας. Συμβάλει στη μορφοποίηση νέων ατομικών, συλλογικών ή ομαδικών συμπεριφορών.

Αξίζει να σημειώσουμε τη σχέση μεταξύ ηθικής και κωμωδίας. Μια σχέση που εκ πρώτης όψεως φαντάζει αντίθετη αλλά ουσιαστικά οι δυο αυτές έννοιες συμπορεύονται και συνδιαλέγονται στις ελληνικές κωμωδίες. Οι κωμωδίες χάρη στην ανατρεπτική τους φύση αποκαλύπτουν τις υποκριτικές-ψεύτικες συμπεριφορές των ηρώων και προβάλλουν τα μη ηθικά στοιχεία. Επιπλέον, η όποια πρόθεση για ηθικολογία υποβαθμίζεται μέσα από τα κωμικά γεγονότα και τους κωμικούς διαλόγους, σε αντίθεση με τις μελοδραματικές ταινίες, όπου φαντάζει ψεύτικη, περιττή και αδύναμη (Νταλάσης 2019: 492-493).

1.2.2. Μελόδραμα

Το μελόδραμα, σύμφωνα με τον Κοκκώνη, αποτελεί «την ιδανική φόρμα για να εξιστορήσει τα βάσανα και τους καημούς ενός πολύπαθου λαού που η ιστορία του χαρακτηρίζεται από μια σειρά κακοδαιμονιών» (Κοκκώνη, 2001: 350). Συμπληρώνει «...τα μελοδράματα χαρακτηρίζονται και από μια ηθική τελολογία.[...] Ειδικά, το μελοδραματικό φινάλε με το happy end αποτελεί μέρος ενός τέλειου συστήματος αξιών και τιμωρίας που εκλαμβάνεται από το θεατή ως φυσικό επακόλουθο επιβολής των άγραφων νόμων της ηθικής, όπου το κακό τιμωρείται και το καλό επιβραβεύεται» (Κοκκώνη, 2001: 362). Σύμφωνα με τους μελετητές, το μελόδραμα υπηρετεί την ιδεολογία της πατριαρχίας, καθώς η πατριαρχική οικογένεια και οι σχέσεις εντός του πλαισίου αυτής, αποτελούν την πηγή αυτής της ιδεολογικής αναπαράστασης. Στην ουσία καταγράφει την κατάσταση της γυναίκας μέσα σε ορισμένες συνθήκες. Στη θεματική των μελοδραμάτων η γυναίκα είτε με την ερωτική της επιθυμία και την πρωτοβουλία της στην επιλογή συντρόφου, είτε ως ανορθόδοξη επιλογή ενός άντρα, επιφέρει μια διαταραχή εντός του “ομαλού” οικογενειακού πλαισίου. Ανορθόδοξη επιλογή είναι γυναίκες, όπως οι πόρνες, που θεωρούνται “παράνομες” ως κοινωνικά άτομα και στερούνται το δικαίωμα να αγαπήσουν, να αγαπηθούν και δεν τους επιτρέπεται να δημιουργήσουν ή να μουν σε μια οικογένεια καθώς και όσες ανήκουν σε κατώτερη κοινωνική και οικονομική τάξη από αυτή του μέλλοντα συζύγου. Η φτώχεια είναι η αιτία πολλών δεινών και σε αυτού του είδους των ταινιών, επικαλείται πολύ συχνά (στο μελόδραμα “Γιατί γεννήθηκα φτωχή”, (1965) η πρωταγωνίστρια συνεχόμενα επαναλαμβάνει ότι για τη δυστυχία της φταίει η φτώχεια της όπου

«*Τόλμησα να αγαπήσω έναν πλούσιο*»). Η λύση όλων, το “happy end”, έρχεται με τη θυσία της γυναίκας, σε όποια θέση κι αν είναι αυτή, η οποία τηρεί μια παθητική στάση, καθώς γνωρίζει εκ των προτέρων ότι η όποια αντίδρασή της δεν θα έχει κανένα ουσιαστικό αποτέλεσμα. Στο τέλος η θυσία αυτή ταυτίζεται με τη γυναικεία υποκειμενικότητα. Το σημαντικό είναι η διατήρηση του οικογενειακού status quo, η διατήρηση του ρόλου της γυναίκας ως συζύγου και μητέρας, με όποιο κόστος κι αν αυτό έχει για τη γυναικεία ψυχολογία. Η καταστολή της γυναικείας επιθυμίας και η αυτοθυσία είναι δεδομένη (Κολοβός 1989: 72-75). Ο δε Βαλούκος υποστηρίζει ότι ο Ινδός σκηνοθέτης Μεχμούμπ Καν με τις μελοδραματικές ταινίες του επηρέασε σημαντικά τους Έλληνες σκηνοθέτες αυτού του κινηματογραφικού είδους. Στην τελευταία σκηνή της ταινίας του “Γη ποτισμένη με ιδρώτα” (1957) η σπουδαία Ινδή ηθοποιός Ναργκίς που υποδύεται μια χωρική που ζει με τα παιδιά της σε συνθήκες εξαθλίωσης, επιχειρεί να ριχτεί στις γραμμές του τρένου για να απαλλαχτεί από τα βάσανά της. Αυτή ειδικά η σκηνή αλλά και συνολικά οι ταινίες του Μεχμούμπ Καν θεωρείται ότι αποτέλεσαν για πολλά χρόνια “μοντέλο” του ελληνικού κινηματογραφικού μελοδράματος (Βαλούκος 2003, 272)

Στο μελόδραμα, λοιπόν, παρατηρείται μια πιο ηθικιστική θεώρηση της ζωής, όπου οφείλεται να τηρείται το γράμμα του νόμου, δηλαδή οι αρχές της οικογένειας και οι κανόνες του κοινωνικού περίγυρου (σύνθεση ταξικότητας, κοινωνικός περίγυρος). Δεν είναι, άλλωστε τυχαίο, ότι αντιθέσεις, ακραία συναισθήματα (έρωτας- μίσος, χαρά-απελπισία κ.α.), καταστροφές και λύσεις υπακούουν σε συγκεκριμένους ρυθμιστικούς κανόνες. Σεναριακά, είναι απαραίτητη η εμφάνιση ενός προσώπου του οποίου η δράση θα λειτουργήσει καταλυτικά για την επίλυση της δυσάρεστης καταστάσεως. Αν αυτή απουσιάσει, η κακοδαιμονία δύναται να κρατήσει εσαεί ή να καταστραφούν τα φιλικά πρόσωπα. Δεν είναι τυχαίο που το επίθετο “μελοδραματικός” χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει την αισθητική ποιότητα μιας κινηματογραφικής αφήγησης. Το κοινό του μελοδράματος συντίθεται ως επί τω πλείστον από γυναίκες και πιο συγκεκριμένα κυρίως από νοικοκυρές απογοητευμένες από την έκβαση της ζωής τους, εξουθενωμένες από τα καθημερινά καθήκοντα της οικογενειακής ζωής, αλλά και από γυναίκες όλων των κοινωνικών στρωμάτων, που είναι παραμελημένες από τους συζύγους τους.

Οι ταινίες αυτές αποτέλεσαν αντικείμενο μελέτης και αναλύθηκαν μέσα από μια ακόμα οπτική γωνία: τη φεμινιστική. Τα αποκαλούμενα και «μελοδράματα του δρόμου» όχι μόνο απευθύνονταν κυρίως σε γυναίκες αλλά και οι παραγωγοί τους

πρέπει να είχαν κατά τη δημιουργία τους αυτές στο μυαλό τους. Το κοινωνικό πλαίσιο που περιβάλλει τις ταινίες και οι υποδιαίρεσεις των γυναικείων τύπων σύμφωνα με την κοινωνική τάξη, την εκπαίδευση, την αστικοποίηση, το επάγγελμα προσφέρουν μια αρκετά διευρυμένη κατανόηση του ψυχολογικού και κοινωνικού έργου που επιτέλεσε ο κινηματογράφος την περίοδο που μελετάμε. Ο αντίκτυπος των ταινιών αυτών ήταν προϊόν εκμετάλλευσης περιοδικών, εφημερίδων, βιομηχανιών κ.α. Η εμπορευματοποίηση των ταινιών και η δημιουργία μόδας με βάση τις κινηματογραφικές ταινίες είναι άξιο αναφοράς. Συνεπώς, ο κινηματογράφος υποστηρίζεται και από άλλα πολιτισμικά φαινόμενα που χρησιμοποιεί, μεταμορφώνει κατά το δοκούν και τελικά μεταδίδει. Τα συγκεκριμένα, που άλλα αναφέρονται και άλλα υπονοούνται, είναι η βάση από τα οποία αντλούν τη δύναμή τους οι ταινίες (Andrew 2009: 314).

Επιπλέον, τα μελοδράματα καθιστούν τη γυναίκα θεατή ως την «ιδανική μητέρα», καθώς της αναθέτουν τον ρόλο της γυναίκας που διαθέτει ισόβια κατανόηση και υπομονή, ενώ παράλληλα φροντίζουν να της εξασφαλίζουν απόλαυση από την παθητικότητα και από την προσδοκία (Κολοβός 1989: 75).

Και στα μελό και στις φαρσοκωμωδίες σπάνια η θεματική τους αντανακλά την πραγματικότητα. Οι ιστορίες, «τραβηγμένες από τα μαλλιά» θα μπορούσε να πει κάποιος, ταυτίζονταν ελάχιστα με την αληθινή ζωή. Η φτώχεια, η ανέχεια, η πληθώρα των ορφανών μετά τον πόλεμο, η απόγνωση, η στροφή πολλών στην παρανομία, καθώς και οι φρούδες ελπίδες μεγάλου μέρος του πληθυσμού εκείνη την εποχή ότι θα κατάφερναν να «πιάσουν την καλή», ήταν και αναπόσπαστο κομμάτι της ελληνικής πραγματικότητας και η βάση πάνω στην οποία δομήθηκαν θεματικά οι ελληνικές ταινίες. Υπερβολικά δοσμένες καθώς ήταν, πετύχαιναν ένα διττό σκοπό: είτε ο κόσμος να πιστέψει ότι πάντα κάποιος άλλος έχει βάσανα μεγαλύτερα από αυτόν, οπότε μια χαρά είναι με τα μικρά καθημερινά του προβλήματα, είτε να πιστέψει πως για όλα του τα προβλήματα και τις δυσκολίες, υπάρχει πάντα διαθέσιμος ένας «από μηχανής θεός» που θα τον βοηθήσει να τα επιλύσει και να τα ξεπεράσει.

1.2.3. Μιούζικαλ

«Εφευρέτης» αυτής της υπέροχης απεικόνισης του αμερικανικού ονείρου επί της οθόνης θεωρείται ο Μπέρκλεϊ. Ο ελεγχόμενος ερωτισμός, το φαντασμαγορικό θέαμα, η μουσική, το τραγούδι και ο χορός, έδιναν τη δυνατότητα στο μέσο Αμερικανό πολίτη να ξεχαστεί, έστω και για λίγο, από τις οδυνηρές συνέπειες της οικονομικής κρίσης του '30 (Βαλούκας, 2003: 156). Πρόκειται για ταινίες μουσικής, τραγουδιού και χορού. Όπως πολύ χαρακτηριστικά αναφέρεται στο Oxford Companion to Film (1976: 489) στα μιούζικαλ «τα στοιχεία αυτά είναι τόσο ουσιαστικά που αφαιρώντας τα μένουν ελάχιστα πράγματα ή τίποτε». Αμερικάνικο, χολιγουντιανό είδος κινηματογράφου γυρισμένο κατά ένα μεγάλο ποσοστό στα τεράστια χολιγουντιανά στούντιο, όπου η γυναίκα με το χορό, το τραγούδι και τις ιδιαίτερες ενδυματολογικές επιλογές αποτελεί το επίκεντρο ενός εκθαμβωτικού μηχανισμού θεάματος. Γυναίκες όμορφες, καλλίγραμμες, απολαυστικές καταλαμβάνουν την οθόνη χορεύοντας και τραγουδώντας κατά το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας. Συνήθως η πλοκή είναι αδύναμη και περιστρέφεται γύρω από ένα ερωτικό ρομάντζο που το κεντρικό του θέμα επαναλαμβάνεται από ταινία σε ταινία με μικρές παραλλαγές. Ο θεατής υποψιάζεται τι πρόκειται να δει, πριν καλά καλά μπει στην κινηματογραφική αίθουσα, από τον τίτλο της ταινίας και τους ηθοποιούς που συμμετέχουν σε αυτή (Κολοβός, 1989: 70).

Το μιούζικαλ πρωτοσυστήθηκε στο ελληνικό κοινό τη δεκαετία του '60. Πρωτεργάτης αυτών, ο σκηνοθέτης Γιάννης Δαλιανίδης που κατάφερε και εκτόξευσε το νέο αυτό είδος κινηματογραφικών ταινιών στις πρώτες θέσεις εισιτηρίων για πολλά χρόνια. Η πρώτη μουσική ταινία «*Μερικοί το προτιμούν κρύο*» (1962) είναι η πρώτη σκηνοθετική απόπειρα του Δαλιανίδη σε αυτό το είδος και είναι σαφώς επηρεασμένη από την αμερικάνικη μουσική ταινία «*Μερικοί το προτιμούν καυτό*» (1959, σκηνοθεσία Μπίλι Ουάιλντερ) με πρωταγωνιστές τους Τζακ Λέμον, Τόνι Κέρτις και Μέριλιν Μονρόε (Βαλούκας, 2003: 254). Η μουσική, τα χορευτικά, τα μοντέρνα ενδύματα, οι έξυπνοι διάλογοι, οι γρήγοροι ρυθμοί στην θεματική εξέλιξη αλλά και το καστ που αποτελούνταν από τους πιο δημοφιλείς ηθοποιούς της εποχής, ήταν κάποιες από τις αιτίες της μεγάλης αυτής εισπρακτικής επιτυχίας που γνώρισε η συγκεκριμένη κατηγορία ταινιών του Π.Ε.Κ. Το μιούζικαλ μαζί με το μελόδραμα χαρακτηρίστηκαν ως γυναικείο είδος κινηματογράφου για δυο λόγους. Ο πρώτος είναι η γυναικεία κυριαρχία στη θεαματική αναπαράσταση, όπως προαναφέραμε και ο δεύτερος είναι η εύκολη ταύτιση των γυναικών θεατών με το πολυτελές σκηνικό, το μουσικό

περιβάλλον, το ερωτικό περιεχόμενο που δοσμένο με ρομαντικό τρόπο, σαν παραμύθι, αγγίζει άμεσα τη γυναικεία ευαισθησία (Κολοβός, 1989: 71).

Και μια παρατήρηση: Η σχεδόν παντελής απουσία πολιτικών θέσεων και κριτικής στις ταινίες αυτής της περιόδου αποδίδεται στην αυστηρή κρατική λογοκρισία αλλά και στην αυτολογοκρισία των συντελεστών τους, που αποφεύγουν να συγκρούονται με την επίσημη εξουσία. Οι όποιες αναφορές ή κριτικές είναι επιφανειακές και συνήθως έχουν σατιρική διάθεση (Δερμετζόπουλος 2021: 456)

1.3. Ο ρόλος του ηθοποιού

Η υποκριτική είναι μια μορφή επιτέλεσης που εμπλέκεται στην κατασκευή του δραματικού χαρακτήρα και αποτελεί βασικό συστατικό στοιχείο του αφηγηματικού κινηματογράφου. Οι ηθοποιοί διαπλάθουν τους χαρακτήρες που ερμηνεύουν χρησιμοποιώντας τη φωνή και το σώμα τους (McDonald, 2009: 55).

Στοιχειώδες στοιχείο της δουλειάς ενός ηθοποιού είναι να δημιουργεί, να πλάθει μια ολοκληρωμένη εικόνα, ιδεολογικά και αυθεντικά, του ρόλου που υποδύεται. Πρόκειται για μια πολύ απαιτητική διαδικασία, καθώς η εικόνα που καλείται να δημιουργήσει δεν εξαρτάται μόνο από τις απαιτήσεις του έργου, αλλά και από την ίδια τη φύση, το χαρακτήρα του ηθοποιού που πολύ συχνά μπορεί να έρχονται σε κόντρα μεταξύ τους. Τα χαρακτηριστικά, λοιπόν, του ρόλου και ο ίδιος ο χαρακτήρας του ηθοποιού είναι σε συνεχή διάδραση, καθώς η εικόνα που αυτός δημιουργεί, από τη μια λειτουργεί σαν μια ολοκληρωμένη προσωπικότητα, από την άλλη όμως, διέπεται από την επίδραση που αυτά ασκούν μέσα του και από τις απαιτήσεις του έργου. Όσο ο ηθοποιός πλάθει το ρόλο, δεν παύει ο ίδιος να είναι ένα ζωντανό και ολοκληρωμένο άτομο (Πουντόβκιν 1979: 20-21). Η υποκριτική βασίζεται σε μια υποθετική εντύπωση, σε έναν υποθετικό συλλογισμό που συνίσταται στο πως θα ήμουν, πως θα φαινόμουν, πως θα συμπεριφερόμουν, πως θα μιλούσα αν ήμουν εκείνος ο άλλος. Στόχος είναι η αντιστοίχιση. Υποδύομενος κάποιος, γίνεται αντιστοίχιση κινήσεων, εκφράσεων, χειρονομιών προκειμένου να αποδοθεί ένας άλλος χαρακτήρας (Σταυρίδης, 2002: 171). Σύμφωνα με τον Richard Dyer ο λόγος, οι κινήσεις, οι αντιδράσεις και η εμφάνιση των ηθοποιών είναι στοιχεία που συντελούν στη δημιουργία του χαρακτήρα στον κινηματογράφο (Dyer, 1979:121). Τα ενδύματα, το μακιγιάζ, το χτένισμα, η στάση του σώματος είναι τα μέσα για τις μμητικές μεταμορφώσεις. Μέσω των «παρα-

γλωσσικών» χαρακτηριστικών: ένταση, τόνος, ρυθμός της φωνής ερμηνεύει το λόγο (McDonald, 2000: 60).

Ο κινηματογράφος αποτελεί ένα μοναδικό και πολύμορφο μέσο για τη διερεύνηση της πραγματικότητας στην κάθε εποχή (Νταλάσης, 2019: 261). Ερχόμενοι στα ελληνικά δεδομένα, οι πρώτοι καθαρά κινηματογραφικοί ηθοποιοί που θα υποστηρίξουν και θα επενδύσουν με το ταλέντο τους το εγχώριο εγχείρημα για την παραγωγή ταινιών κάνουν την εμφάνισή τους στη δεκαετία του '50 (Σολδάτος, 2002: 87). Ειδικά όσον αφορά τους ρόλους και την απόδοση αυτών από τους ηθοποιούς -οι οποίοι κατάφεραν μέσα από τις ελληνικές ταινίες να μεταφέρουν (συνειδητά ή ασυνειδητά) την κοινωνική και πολιτισμική πραγματικότητα της εποχής-, έχουν ειπωθεί πολλά από τους μελετητές του ελληνικού κινηματογράφου. Έχει ειπωθεί ότι οι κινηματογραφικές μορφές παράγουν και αναπαράγουν κοινωνικές κατηγορίες φύλου, φυλής και σεξουαλικότητας, αφού η εικόνα επιδρά στην συγκρότηση κοινωνικών ταυτοτήτων (McDonald 2009: 63). Ο Βακαλόπουλος αναφέρει σχετικά ότι «...Αντίθετα, μια κλινική ανάγνωση της παρουσίας και της πορείας των Ελλήνων ηθοποιών του Εμπορικού κινηματογράφου θα έφερνε στο φως πολλά από τα στοιχεία εκείνα που η ελληνική μεταπολεμική κοινωνία απώθησε παίζοντάς τα» (Βακαλόπουλος, 1982: 16). Τα δρώμενα των ταινιών και κυρίως οι ηθοποιοί μέσα από τους ρόλους τους βρίσκονται σε διαλεκτική σχέση με την εποχή (Νταλάσης, 2019: 260). Η ανέγερση μιας ταυτότητας βασίζεται σε τυποποιημένα χαρακτηριστικά που στον κινηματογράφο, συχνά είναι και οπτικά. Στη μνήμη του ανθρώπου υπάρχουν εικόνες που είναι ταυτισμένες με συγκεκριμένο αξιακό υπόβαθρο. Άλλες από αυτές φέρουν θετικό και άλλες αρνητικό πρόσημο, όσο αναφορά στην ανθρώπινη συμπεριφορά. Οι εικόνες αυτές περιέχουν κωδικοποιημένες λεπτομέρειες που μπορεί να είναι στυλιστικά ενδυματολογικά στοιχεία όπως π.χ. αξεσουάρ, τυποποιημένες κινήσεις, τόνος φωνής, επίπλωση προσωπικού χώρου κ.α.. Αυτά πρέπει ο ηθοποιός να χρησιμοποιήσει για να δημιουργήσει το προφίλ του ρόλου που καλείται να υποδυθεί ώστε να καταφέρει να ανασύρει από τη μνήμη του θεατή την αντίστοιχη εικόνα π.χ. του απατημένου συζύγου, της καταπιεσμένης νοικοκυράς κ.α. και να την ταυτίσει με αυτή που πρόκειται να λάβει χώρα στο κινηματογραφικό πανί (Σταυρίδης 2002: 64-67). Η ταυτοποιητική δύναμη της εικόνας αναφέρεται και από το Μερακλή που γράφει σχετικά με τον κινηματογράφο «Η τυποποίηση είναι κατά κάποιον τρόπο εγγεγραμμένη στην πραγματικότητα. Ο μυκτηριαζόμενος μάγκας, η τραγική μητέρα κλπ ήταν προτού γίνουν τύποι του λαϊκού κινηματογράφου, τύποι της ίδιας της

πραγματικότητας. Γι' αυτό αποκαταστάθηκε τόσο εύκολα η θερμή επικοινωνία ανάμεσα στους τύπους αυτούς και το κοινό» (Μερακλής, 1992: 155).

Ειδικά στον κλασικό αφηγηματικό κινηματογράφο, υπεισέρχονται ζητήματα φύλου και σεξουαλικής επιθυμίας. Σύμφωνα με τη μελέτη της Laura Mulvey, στις ταινίες ο άντρας πρωταγωνιστής αναλαμβάνει το ρόλο αυτού που προκαλεί τα πράγματα να συμβούν, ενώ η γυναίκα συμπρωταγωνίστριά του έχει μια πιο παθητική σχέση. Επιπλέον, η γυναίκα σήμαινε την εικόνα και λειτουργούσε ως ερωτικό αντικείμενο για το βλέμμα του άντρα, ενώ η γυναίκα θεατής ταυτίζεται με τη γυναίκα ως αντικείμενο της αφήγησης. (Creed 2009: 143-145). Σε πολλές δε περιπτώσεις, ταυτίζονται τόσο έντονα οι ρόλοι με την προσωπικότητα του ηθοποιού, που είναι πολύ δύσκολο να διακρίνει ο θεατής το ποιόν του ηθοποιού από το ποιόν του εκάστοτε ρόλου. Όσο αφορά τη δεκαετία που μελετάμε, δεν έχει δημιουργηθεί το σημερινό «σταρ σύστημα» και οι ηθοποιοί διατηρούν ακόμα την αυθεντικότητά τους. Αυτό φαίνεται από το γεγονός ότι στην εκτέλεση των ρόλων κυριαρχεί η προσωπικότητα και η υποκριτική εμπειρία που φέρει ο κάθε ηθοποιός από τη θεατρική του κυρίως πορεία, ενώ η σκηνοθετική καθοδήγηση ήταν περιορισμένη, δίνοντας ευκαιρία για αυτοσχεδιασμούς. Δεν ήταν λίγες οι φορές που η δράση, η πλοκή και οι χαρακτήρες των ηρώων «πατούσαν» πάνω σε συγκεκριμένους δημοφιλείς ηθοποιούς καθώς η κοσμοθεωρία, η «μικροαστική ηθική» και οι νοοτροπίες που «κουβαλούσαν» ενσωματώνονταν, μεταφέρονταν στους ρόλους και αποτυπώνονταν στη μεγάλη οθόνη, δημιουργώντας πρόσωπα αναγνωρίσιμα και οικεία που θύμιζαν άτομα από το φιλικό και οικογενειακό περιβάλλον του θεατή. Η ερμηνεία των σταρ βασίζεται κατά κύριο λόγο στην προσωποποίηση και όχι στην ενσάρκωση για αυτό και συχνά τους ασκείται αυστηρή κριτική ότι «δεν ερμηνεύουν πραγματικά», αλλά απλά «παίζουν τον εαυτό τους» (McDonald 2009: 60). Η επαλήθευση μιας εικόνας-ταυτότητας, στην ουσία είναι ο εντοπισμός της σε συγκεκριμένα πρόσωπα και συνεπώς σε συγκεκριμένες μεταφορικές και κυριολεκτικές συλλήψεις. Στο χτίσιμο ενός ρόλου γίνεται προσπάθεια να προσεγγίσεις το άλλο που επιχειρείς να προσποιηθείς ότι είσαι. Άλλωστε η τόσο αυθεντική και εύλωτη ερμηνεία αυτών των ηθοποιών οφείλονταν και στην ιδιαίτερη επαφή που είχαν με το κοινό εξαιτίας του θεάτρου, αλλά στο ότι οι σχέσεις των ανθρώπων τότε ήταν πιο ειλικρινείς (Νταλάσης, 2019: 507). Ειδικά οι κωμικοί ηθοποιοί που προέρχονταν από την επιθεώρηση, ήταν σε μεγαλύτερη επαφή με το λαϊκό κοινό και κατάφερναν να δημιουργούν στον κινηματογράφο τους χαρακτήρες που προτιμούσε το κοινό είτε για το παρουσιαστικό τους, είτε για το παίξιμό τους-

παρουσιάζοντάς τους αντιπροσωπευτικούς και χαρακτηριστικούς τύπους ολόκληρων κατηγοριών του πληθυσμού (Νταλάσης 2019: 508-509).

Η κωμωδία ιδιαίτερα, γέννησε έργα που ακόμα και σήμερα συνεχίζουν να γοητεύουν. Αυτό ήταν το αποτέλεσμα μιας ευτυχούς συγκυρίας: μεγάλοι κωμικοί ηθοποιοί όπως ο Βασίλης Λογοθετίδης, ο Βασίλης Αυλωνίτης, η Γεωργία Βασιλειάδου, η Σαπφώ Νοταρά κ.α, συναντήθηκαν με μια γενιά σπουδαίων συγγραφέων και σκηνοθετών, όπως ο Αλέξης Σακελλάριος, ο Νίκος Τσιφόρος, ο Γιάννης Δαλιανίδης, ο Δημήτρης Ψαθάς κ.α. με το γνωστό, ανεξίτηλο, στο χρόνο αποτέλεσμα. Στην πορεία του χρόνου, η κινηματογραφική βιομηχανία φρόντισε, και φροντίζει, να διατηρήσει αμετάβλητη τη γοητεία των επονομαζόμενων «αστέρων»-ηθοποιών, δίνοντας ίδιους και αμετάβλητους ρόλους- με ιδιαίτερη προσοχή και έμφαση σε εκείνα τα χαρακτηριστικά που είχαν μεγαλύτερη απήχηση στον κόσμο- αλλά σε καινούργιο σεναριακό πλαίσιο. Οι σταρ ήταν το εικονικό δημιούργημα του κινηματογράφου, που καθιερώθηκαν χάρη στη βεβαιωτική δύναμη της εικόνας. Καλούσε τον ηθοποιό να εμφανίζεται από ταινία σε ταινία, με το ίδιο ύφος στο παίξιμο, με την ίδια «μανιέρα»- ακολουθούσε την ίδια πετυχημένη συνταγή- ώστε να ανταποκρίνεται στις προτιμήσεις και επιθυμίες του κοινού, προκειμένου να έχει ανταπόκριση και συνεπώς υψηλές εισπράξεις. Αυτό όμως ήταν εμπόδιο στην εξέλιξη του ηθοποιού με αποτέλεσμα πολλοί να εγκλωβιστούν στην απόδοση ενός ρόλου με παγιωμένα χαρακτηριστικά (Πουντοβκίν, 1979: 99). Καθώς κάποιες τους προσπάθειες να απεγκλωβιστούν από αυτούς δεν συνοδεύονταν από την αναμενόμενη αποδοχή του κοινού, αναγκάζονταν να υποκύψουν στις απαιτήσεις των κινηματογραφικών εταιρειών

Μέσα από τις ταινίες, λοιπόν, μπορούμε να διακρίνουμε τις αλλαγές που υφίστανται οι συμπεριφορές, τα ήθη, τις διαφοροποιήσεις των κοινωνικών σχέσεων και τη διάταξη των κοινωνικών στρωμάτων. Αν και συμπεραίνουμε ότι παρατηρείται μια σχετική φιλελευθεροποίηση στη γυναικεία ερωτική συμπεριφορά, οι ηρωίδες, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων π.χ. «Στέλλα», αποζητούν τον γάμο και όχι προσωπική ελευθερία ή ισότιμη ερωτική σχέση π.χ. «*Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα*» (Δελβερούδη, 2000: 172). Ειδικά οι γυναίκες σταρ αντιπροσωπεύουν σημαντικές εκδοχές της θηλυκότητας στον πολιτισμό και η παρουσία τους δεν περιορίζεται μόνο εντός των κινηματογραφικών πλαισίων αλλά επεκτείνεται σε περιοδικά, σε εμπορικές εταιρείες για διαφημιστικούς σκοπούς, σε δημόσιες εμφανίσεις, σε τιμητικές

εκδηλώσεις αλλά και σε πολιτισμικούς χώρους. Ο κινηματογράφος και κατ' επέκταση ο ηθοποιός εντάσσεται στην καταναλωτική κουλτούρα.

1.4. Οι ρόλοι των γυναικών στα μελοδράματα και στις κωμωδίες

Ο ρόλος των γυναικών καταλυτικός και στις δυο. Η τυποποίηση των ρόλων είναι χαρακτηριστική και στις δυο περιπτώσεις. (Νταλάσης, 2019: 498). Στις περισσότερες ταινίες τον κυρίαρχο ρόλο τον έχουν οι άντρες. Όταν όμως, οι γυναίκες έχουν οι ίδιες τον κυρίαρχο ρόλο, συχνά απεμπολούν τα παραδοσιακά γυναικεία χαρακτηριστικά τους, όπως την ευγένεια, την ανθρωπιά, τη μητρότητα και την τρυφερότητα, χωρίς ωστόσο να αποχωρίζονται την ελκυστικότητα ή τη θηλυκότητά τους. Μετατρέπονται σε γυναίκες σκληρές, φιλόδοξες, αυταρχικές, καταπιεστικές και ψυχρές, μιμούμενες τους άντρες (Κολοβός, 1989: 39).

1.4.1 Οι γυναικείοι ρόλοι στα μελοδράματα

Αρχικά θα αναφερθούμε στο ρόλο των γυναικών στα μελό. Σε αυτή την κατηγορία ταινιών παρουσιάζονται γυναίκες κατατρεγμένες, γυναίκες παραστρατημένες, γυναίκες που κυλούν στο βούρκο της αμαρτίας αλλά μετανοούν, μάνες που μεγαλώνουν αβοήθητες τα παιδιά τους, ορφανές και γενικά δυστυχημένες υπάρξεις. Όσον αφορά στη συμπεριφορά τους στα ερωτικά ζητήματα χωρίζονται σε δυο κατηγορίες. Στην πρώτη κατηγορία υπάγονται οι γυναίκες που είναι ηθικών αρχών και δεν έχουν πρότερη ερωτική (κυρίως σεξουαλική εμπειρία). Ζουν ένα έρωτα αγνό και ειλικρινή και περιμένουν καρτερικά την ένωση τους με τον αγαπημένο τους μετά τα δεσμά του γάμου. Προβάλλουν σταθερά το πρότυπο της μιας και μοναδικής σχέσης που οφείλει να έχει κάθε ηθική και σεμνή γυναίκα. Στην δεύτερη κατηγορία ανήκουν οι γυναίκες ελαφρών ηθών, που έχουν ενδώσει σε κάποιον άντρα και μετά από αυτόν πηγαίνουν από τον έναν δεσμό στον άλλο χωρίς ποτέ να γευτούν τη χαρά και τη θαλπωρή του γάμου (Δελβερούδη, 2009: 41).

Συχνό είναι το φαινόμενο πολλές γυναίκες να απειλούν ότι θα αυτοκτονήσουν πίνοντας βιτριόλι προκειμένου να γλιτώσουν από τα βάσανα που τους έχει χαρίσει η ζωή. Το βάσανο που τις σπρώχνει στην επιθυμία να χάσουν τη ζωή τους είναι στο πλείστο των περιπτώσεων κάποια ανεπιθύμητη εγκυμοσύνη. Αυτό ήταν άλλωστε και ένα συνηθισμένο όπλο στα χέρια των εγκαταλελειμμένων και απελπισμένων γυναικών,

όπως καταμαρτυρούν και οι δημοσιεύσεις των εφημερίδων εκείνης της εποχής (Δελβερούδη, 2004: 147).

1.4.2 Οι γυναικείοι ρόλοι στην κωμωδία

Οι χαρακτήρες των ηρωίδων των κωμωδιών διαφέρουν από αυτές του δράματος. Οι κεντρικές ηρωίδες στις κωμωδίες είναι αυστηρών αρχών και δεν υποκύπτουν στις ερωτικές τους επιθυμίες, παρά μόνο μετά το γάμο, ενώ στα μελοδράματα η ολοκλήρωση της σχέσης της με κάποιον άντρα έχει μεγάλο αντίτιμο, καθώς συχνά καταλήγουν είτε σε οίκους ανοχής είτε να είναι ένα μη αποδεκτό κομμάτι της κοινωνίας (Παραδείση 2002: 172). Στις φαρσοκωμωδίες παρουσιάζονται διάφοροι τύποι γυναικών: γυναίκες που συμπεριφέρονται σαν αντράκια για να επιβιώσουν, γυναίκες πονηρές, τσαχπίνες, ναζιάρες αλλά και κακομαθημένα «θηλυκά» που με τη συμπεριφορά τους δημιουργούν διάφορες τραγελαφικές κινηματογραφικές ιστορίες. Πολλές φορές τα ευτράπελα διαδραματίζονται στην προσπάθεια των ερωτευμένων κοριτσιών να συναντήσουν τον αγαπημένο τους, χωρίς αυτό να γίνει αντιληπτό από το οικείο περιβάλλον τους. Φυσικά η κατάληξη της ερωτικής - πλατωνικής σχέσης πάντα είναι ο γάμος (Δελβερούδη 2004: 49).

1.4.3 Οι γυναικείοι ρόλοι στο μιούζικαλ

Ο χώρος και ο χρόνος που καταλαμβάνουν λαμβάνουν οι γυναικείοι ρόλοι στο μιούζικαλ και στη μουσική κωμωδία είναι ίσως ο μεγαλύτερος από κάθε άλλο είδος. Οι γυναίκες εκτός από την πρόζα, χορεύουν και τραγουδούν, καθώς η μουσική και ο χορός αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι όχι μόνο ως προς τη δομή της ταινίας στο αφηγηματικό της περιβάλλον, αλλά προβάλλουν παράλληλα και μία διακριτή καλλιτεχνική και πολιτισμική διαμόρφωση (Roulakis, 2021 :60). Η παρουσία τους, κατά τη διάρκεια του χορού, έχει συνήθως κοινά χαρακτηριστικά: το ντύσιμο ενέχει θεατρικά στοιχεία υπερβολής (λαμπερά κοστούμια, με φτερά, υφάσματα που γυαλίζουν, παγιέτες, υπερβολικά καπέλα και αξεσουάρ) που προφανώς αφορούν χρήση μόνο για τη σκηνική τους παρουσία. Ηθοποιοί όπως οι Ζωζώ Σαπουντζάκη, Μάρθα Καραγιάννη, Ελένη Προκοπίου, Χλόη Λιάσκου και Ζωή Λάσκαρη, είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με εικόνες ανάλογης εμφάνισης στο ελληνικό μιούζικαλ. Πολύ συχνά, η κοπέλα, η οποία κυνηγά το μεροκάματο ή και ένα πλούσιο γάμο, στα όνειρά της παρουσιάζεται να χορεύει έχοντας περάσει σε ένα άλλο κόσμο, αυτόν του λαμπερού

θεάματος ή της πολυτελούς ζωής («Ραντεβού στον αέρα», 1966 «Κορίτσια για φίλημα», 1964, «Κάτι να καίει», 1963 -σκην. Γ.Δαλιανίδη). Πολλές από αυτές τις γυναίκες αναζητούν ένα καλύτερο μέλλον, είτε αυτό θα προέλθει από ένα καλό γάμο, όπως η Μάρθα Καραγιάννη που τραγουδά το χαρακτηριστικό « Ο άντρας που θα παντρευτώ θα είναι από σόι» («Γοργόνες και Μάγκες», 1968- Γ.Δαλιανίδης) είτε από μια λαμπρή καριέρα στο χώρο του θεάματος (βλ. «Κάτι να καίει», 1963, όπου η Χλόη Λιάσκου και η Ρένα Βλαχοπούλου πρωταγωνιστούν σε ένα θέατρο με δικό τους θίασο). Όσο αφορά δε στην παρουσία τους εκτός σκηνών τραγουδιού- χορού, ακολουθούν πιστά τις επιταγές της μόδας της εποχής στο ντύσιμο, το μακιγιάζ αλλά και τις κομμώσεις. Γίνονται έτσι και πρότυπα μόδας για το γυναικείο φιλοθεάμον κοινό που καταβάλει προσπάθειες να τους μοιάσει.

Οι απαρχές του μιούζικαλ στην Ελλάδα είναι δίχως καμία αμφισβήτηση προερχόμενες από την Αμερική. Όμως, το ελληνικό στοιχείο είναι προφανές και στο είδος της μουσικής, στους ρόλους αλλά και στις ηθοποιούς που επιλέγονται για να πρωταγωνιστήσουν (Papadimitriou, 2013: 92-104). Ηθοποιοί που έχουν δρέψει δάφνες σε άλλα είδη, όπως η κωμωδία αλλά και το δράμα, αφού έχουν γνωρίσει επιτυχία στην επιθεώρηση στο θέατρο, περνούν και ως μεγάλες πρωταγωνίστριες στο μιούζικαλ και στη μουσική κωμωδία, όπως η Αλίκη Βουγιουκλάκη και η Ρένα Βλαχοπούλου. Η παρουσία τους σφραγίζει εκτός από τη δημοφιλία και την επιτυχία για την ταινία και ένα στοιχείο ελληνικότητας, που περνά αφενός μέσω του σεναρίου, που ανακλά στοιχεία της ελληνικής πραγματικότητας και αφετέρου της ίδιας της εικόνας της προσωπικότητας των πρωταγωνιστριών αυτών (Papadimitriou, 2009: 207-216)

Κεφάλαιο 2°

Η δεκαετία του 1950

2.1 Το Ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο

Η Ελλάδα βγαίνοντας από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο είχε αρχικά να αναμετρηθεί τόσο με τις υλικές καταστροφές που αυτός είχε επιφέρει, όσο και με την αποκατάσταση του εξαθλιωμένου, από την πείνα και την ανέχεια, ελληνικού λαού. Ο εμφύλιος πόλεμος (1946-1949) που διεξήχθη ανάμεσα στον κυβερνητικό Ελληνικό Στρατό και στις ανταρτικές δυνάμεις του Δημοκρατικού Στρατού του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδας επιδείνωσε ακόμα περισσότερο την ήδη δύσκολη κατάσταση της Ελλάδας, όχι μόνο σε επίπεδα που είναι αριθμητικά μετρήσιμα αλλά και σε ηθικά-ψυχολογικά.

Στα πρώτα λοιπόν μεταπολεμικά χρόνια η εικόνα της Ελλάδας μαρτυρούσε μια κατεστραμμένη χώρα, τόσο σε υλικό όσο και σε ανθρώπινο δυναμικό. Οι σημαντικότερες υποδομές της, όπως τα λιμάνια, οι σιδηροδρομικοί σταθμοί, οι γέφυρες είχαν καταστραφεί. Η παραγωγή των αγροτικών προϊόντων είχε πέσει κάτω από το μισό του προπολεμικού επιπέδου ενώ η βιομηχανική στο ένα τέταρτο. Ειδικά το θέμα της καλλιέργειας της γης ήταν μείζονος σημασίας, καθώς η πείνα, αποτέλεσμα της έλλειψης τροφών, ήταν υψίστης σημασίας. Το πρόβλημα αυτό ήταν δύσκολο να αντιμετωπιστεί, όχι μόνο γιατί το μεγαλύτερο μέρος του ανδρικού πληθυσμού που θα μπορούσε να βοηθήσει στην ανάκαμψη της χώρας, είτε είχε χαθεί κατά τη διάρκεια του πολέμου, είτε είχε τραυματιστεί, αλλά και δεν υπήρχαν ούτε τα κατάλληλα μέσα για την καλλιέργεια της γης. Επιπλέον, δεν υπήρχε η δυνατότητα να εξασφαλιστεί ένας ουσιαστικός και συστηματικός τρόπος διανομής των αγαθών σε όλη την ελληνική επικράτεια (Close, 2005: 39-40).

Η Ελλάδα στηρίζονταν σε εξωτερική βοήθεια. Αρχικά, ως το 1947, τα βρετανικά στρατεύματα και η Υπηρεσία Βοήθειας και Αποκατάστασης των Ηνωμένων Εθνών (UNRRA) κλήθηκαν να συμβάλουν στην ανάκαμψή της. Η παροχή τροφής, φαρμάκων και ρουχισμού υπήρξε σωτήρια για τον ελληνικό πληθυσμό (Close, 2005: 45-46). Όμως, μετά την έλευση αυτού του χρονικού διαστήματος, οι Βρετανοί απέσυραν τη βοήθειά τους προς την Ελλάδα κυρίως λόγω έλλειψης πόρων.

Εδώ είναι σκόπιμο να αναφερθεί το διεθνές σκηνικό που καθόρισε σημαντικά τις εξελίξεις στην Ελλάδα. Μετά το 1945, οι Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής (εφ' εξής

ΗΠΑ) και η Σοβιετική Ένωση προέβαλαν δυο ανταγωνιστικά μοντέλα πολιτικής και οικονομικής ανάπτυξης και επιδίωκαν να εντάξουν στη σφαίρα επιρροής τους όσο το δυνατόν περισσότερες χώρες. Προκειμένου η Ελλάδα να ενταχθεί στη δυτική σφαίρα επιρροής, οι ΗΠΑ έγιναν η διάδοχη, μετά την Αγγλία, προστάτιδα δύναμη της χώρας. Ο Πρόεδρος Τρούμαν έχοντας ως πρόσχημα την κομμουνιστική απειλή, πέρασε από το Κογκρέσο ένα μέτρο που ενέκρινε μαζική βοήθεια κυρίως προς την Ελλάδα και λιγότερο προς την Τουρκία - χώρες που θεωρούνταν ότι κινδύνευαν να εισέλθουν στη σοβιετική σφαίρα επιρροής. Μέσω μιας διακήρυξης, που είναι πλέον γνωστή ως «Δόγμα Τρούμαν», οι ΗΠΑ καλούνταν να προστατέψουν τους φιλελεύθερους λαούς από τον κίνδυνο του ολοκληρωτικού κομμουνισμού. Η βοήθεια αυτή ήταν πολυδιάστατη: στρατιωτική, πολιτική, οικονομική κ.ά. Όσο αναφορά στη χρηματοδότηση, υπήρξε κάτι παραπάνω από γενναιόδωρη, καθώς ανέρχονταν στο υπέρογκο, για την εποχή, ποσό των 2,3 δισεκατομμυρίων δολαρίων. Αυτό, είχε ως αποτέλεσμα η Ελλάδα να είναι απόλυτα εξαρτώμενη από τις ΗΠΑ, όπου απαιτούσαν την άμεση εμπλοκή τους σε όλες τις εξελίξεις των ελληνικών θεμάτων, στοχεύοντας όχι μόνο στον έλεγχο διάθεσης της οικονομικής βοήθειας, αλλά και στην εξυπηρέτηση οικείων συμφερόντων και γεωστρατηγικών σχεδιασμών. Για τον σκοπό αυτό, έθεσαν επιτρόπους σε ελληνικά υπουργεία και οργανισμούς με μεγάλη πολιτική σημασία. Ουσιαστικά η Ελλάδα βρισκόταν υπό καθεστώς άμεσου ελέγχου, αφού καμιά υπουργική απόφαση δεν ίσχυε αν δεν έφερε την υπογραφή του αρμόδιου Αμερικανού επιτρόπου (Close, 2005: 67-69).

Μετά το «Δόγμα του Τρούμαν» ακολούθησε το σχέδιο Μάρσαλ, που διήρκεσε την τετραετία από το 1948 έως το 1952, μέσω του οποίου η Ελλάδα δέχτηκε βοήθεια πέραν της υλικής. Έργα και τεχνογνωσία σε τομείς άγνωστους για τους Έλληνες επιστήμονες, καθόρισαν τη διαμόρφωση του νέου προσώπου της Ελλάδας. Επρόκειτο για έναν τετραετές σχέδιο που στόχευε την ανασυγκρότηση της ελληνικής οικονομίας. Ιδιαίτερη βαρύτητα έδινε στην εκβιομηχάνιση αλλά και στην εκμετάλλευση των πηγών ενέργειας. Στα χρόνια αυτά συγκροτήθηκαν πολλοί οργανισμοί υψίστης σημασίας για την ανάπτυξη μιας σύγχρονης χώρας, όπως η Δ.Ε.Η., ο Ο.Τ.Ε., ο Ε.Ο.Τ. και εκπονήθηκαν πολλά δημόσια έργα που βελτίωσαν σημαντικά το βιοτικό επίπεδο των Ελλήνων. Βέβαια, όλος αυτός ο εκσυγχρονισμός ωφελούσε πολλαπλά την Αμερικανική οικονομία που πλέον είχε βρει ένα καινούργιο πελατολόγιο στην Ευρώπη, στο οποίο, εφόσον γίνονταν οι κατάλληλες υποδομές, θα μπορούσε να διαθέσει τα ελκυστικά βιομηχανικά της προϊόντα. Βασικός σκοπός της *pac Americana* ήταν η

ανάπτυξη του εξωτερικού εμπορίου και η εδραίωση των ξένων επενδύσεων, για αυτό και παρατηρούμε ότι μετά το πέρας της αμερικάνικης βοήθειας αυξήθηκε ο αριθμός των ιδιωτικών, εγχώριων και ξένων επενδύσεων (Close 2005: 85-87).

Από το διεθνές μεταφερόμαστε, εν τάχει, στο πολιτικό σκηνικό της Ελλάδας της μετεμφυλιακής εποχής. Στην εξουσία βρίσκεται ο Ελληνικός Συναγερμός με αρχηγό τον στρατάρχη Παπάγο που αποφάσισε να εισέλθει στην πολιτική μετά την αποστράτευσή του. Ως άνθρωπος αρκετά ρεαλιστής φρόντισε να υπακούσει τις επιθυμίες των Αμερικάνων για γρήγορη επιστροφή της χώρας στην κοινοβουλευτική διακυβέρνηση και να θέσει, έστω και τυπικά, τις ένοπλες δυνάμεις υπό τον έλεγχο των πολιτικών. Στα χρόνια που ήταν στην εξουσία λειτούργησε ως θεματοφύλακας των συμφερόντων, τόσο του βασιλιά όσο και των Αμερικανών (Close, 2005: 141). Εκείνο το διάστημα τα ηνία της οικονομικής πολιτικής, έως το 1954, κατείχε ο Σπ. Μαρκεζίνης ως υπουργός Συντονισμού. Επί υπουργίας του έγινε στην Ελλάδα η πρώτη μεγάλη επένδυση από μια γερμανική εταιρεία, ενώ την ίδια χρονιά μια γαλλική εταιρεία υπέγραψε με τη Δημόσια Επιχείρηση Ηλεκτρισμού για την κατασκευή ενός υδροηλεκτρικού σταθμού. Ο Παπάγος, καθιστώντας μια ιδιότυπη κοινοβουλευτική δικτατορία, κατόρθωσε να παραμείνει στην εξουσία μέχρι το 1955, που είναι και η χρονιά που θα αποβιώσει (McNeil, 2018: 164-167). Τον Παπάγο θα διαδεχτεί, κατόπιν υποδείξεως του βασιλιά Παύλου, ο νεαρός Κωνσταντίνος Καραμανλής που μέχρι τότε εκτελούσε χρέη υπουργού Δημοσίων Έργων. Ο Καραμανλής θα κατεβεί και θα κερδίσει τις εκλογές του 1956 ως επικεφαλής ενός κόμματος, που ίδρυσε ο ίδιος: την Εθνική Ριζοσπαστική Ένωση (Ε.Ρ.Ε.). Το Ε.Ρ.Ε. θα παραμείνει στη διακυβέρνηση της χώρας μέχρι το 1963. Όλα αυτά τα χρόνια θα λειτουργήσει ως ένα προσωποπαγές κόμμα του οποίου, η εκλογική δύναμη στηρίζεται κατά πολύ στη δημιουργία πελατειακών σχέσεων με τους ψηφοφόρους του, μια τακτική που θα παγιωθεί στην ελληνική πολιτική πραγματικότητα τα επόμενα χρόνια. Εξαιτίας αυτών των τακτικών το Ε.Ρ.Ε θα ταυτιστεί σε σύντομο χρονικό διάστημα με τον κρατικό μηχανισμό (McNeil, 2018: 172-173). Στην πραγματικότητα από το 1964 -1965, που η Ένωση Κέντρου - το μεταρρυθμιστικό κόμμα του Γιώργου Παπανδρέου- ανέβηκε στην κυβέρνηση, η εξουσία μοιράζονταν ανάμεσα στους δεξιούς πολιτικούς (που αποτελούσαν το δεξιό κατεστημένο), τη μοναρχία, τους αξιωματικούς του στρατού και τους Αμερικανούς επιτρόπους που προαναφέρθηκαν. Ειδικά οι αξιωματικοί του στρατού λειτουργούσαν ως εγγυητές του καθεστώτος, αφού δεν λησμονούσαν ότι είχαν κερδίσει τον πόλεμο χάρη στη βοήθεια των Αμερικανών και τη στήριξη του βασιλιά, ο

οποίος σύμφωνα με το υπάρχον σύνταγμα ήταν ο αρχηγός των ενόπλων δυνάμεων. Αυτό εξηγεί και την ιδιαίτερη σχέση του στρατού με το στέμμα και τους Αμερικανούς απεσταλμένους (Close, 2005: 144).

Ο φόβος της άρχουσας τάξης για την επιρροή που μπορεί να ασκούσε το ΚΚΕ στους αγανακτισμένους από την κοινωνική ανισότητα και τη γραφειοκρατική διαφθορά φτωχούς εργάτες, μικρεμπόρους, υπαλλήλους και αγρότες, ήταν αυτός που καλλιεργούσε και τροφοδοτούσε τις αντιδράσεις της απέναντι στην κομμουνιστική απειλή. Η αγωνία τους να διατηρήσουν τα κοινωνικά τους προνόμια και την πλεονεκτική τους θέση στην εξουσία ήταν η αιτία για τον προσεταιρισμό τους στην αμερικανική πολιτική και τους ποικίλους μηχανισμούς καταπίεσης που εφάρμοζαν στο λαό (Close, 2005: 139-140).

Κάτω από αυτές, λοιπόν, τις συνθήκες, τη δεκαετία του '50 διαμορφώνονται αντιλήψεις, συμπεριφορές που θα παίξουν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της σύγχρονης νεοελληνικής κοινωνίας και νεοελληνικού πολιτισμού. Ιστορικά, σε αυτή τη δεκαετία επιτυγχάνεται μια βαθιά τομή. Η Ελλάδα, που χαρακτηρίζονταν από μια οικονομία και κοινωνία κυρίως αγροτική με αστικούς θύλακες, μετασχηματίζεται σε μια αστικοποιημένη και ταχύτατα αναπτυσσόμενη χώρα. Οι αγρότες πλέον, στην πλειονότητά τους, επιθυμούν να εγκαταλείψουν την καλλιέργεια της γης και προτιμούν να επενδύσουν τις όποιες οικονομίες τους, είτε στην μόρφωση των παιδιών τους, είτε στην αγορά κάποιου ακίνητου στην πόλη, υιοθετώντας έτσι αστικές καταναλωτικές αξίες και τρόπο ζωής (Ριζάς, 2018: 32, 33).

Διαπιστώνεται έτσι ότι η Ελλάδα, παρόλο που έχει να αντιμετωπίσει τις οδυνηρές συνέπειες των συνεχόμενων πολέμων, στη δεκαετία του '50 προσπαθεί και θέτει τα θεμέλια για τη διαμόρφωση, τη δομή και τη φυσιογνωμία μιας σύγχρονης, ευρωπαϊκής κοινωνίας. Προκειμένου να το πετύχει, θα αναμετρηθεί με τη δυσπρόστατη φύση που χαρακτηρίζει την νεοελληνική ιδιοσυγκρασία. Η ρομαντική/ηρωική διάσταση των Ελλήνων, που είναι ίσως και το “αδύναμο” κομμάτι της ιδιοσυγκρασίας τους, θα συγκρουστεί πολλάκις με την πρακτική/εμπορική φύση τους που λειτούργησε και λειτουργεί ως καταλύτης στην εξέλιξή τους (McNeil, 2018: 12). Μολονότι οι αλλαγές που θα συντελεστούν είναι πολλές και σημαντικές οι κυβερνήσεις αυτής της δεκαετίας στο κοινωνικό και θεσμικό επίπεδο και στον τρόπο άσκησης της πολιτικής δεν θα υπερβούν τα όρια που είχαν τεθεί στις αρχές της μετεμφυλιακής περιόδου με αποτέλεσμα να παραμείνουν ακόμα ισχυροί οι περιορισμοί του εμφυλίου πολέμου και

μια μεγάλη ομάδα πολιτών να εξακολουθεί να αισθάνεται αποξενωμένη από τους θεσμούς και το κράτος (Ριζάς, 2018: 26).

Η όλη προσπάθεια εκδημοκρατισμού της χώρας που συντελείται αυτή τη δεκαετία, γίνεται αντιληπτή και μέσα από τις παραγόμενες ταινίες εκείνης της περιόδου. Όπως επισημαίνει και η Δελβερούδη «Με άλλα λόγια αποτυπώνονται (στις ταινίες) οι γρήγοροι ρυθμοί ανάπτυξης και εμφανίζεται το κομμάτι της ελληνικής κοινωνίας που έχει αποκτήσει τις οικονομικές προϋποθέσεις, ώστε να αποκολληθεί από την μεταπολεμική καχεξία και να οδεύσει προς την κατανάλωση. Τα αποτελέσματα της αμερικάνικης βοήθειας είναι ορατά όχι μόνο σε ορισμένα πορτοφόλια αλλά και σε νοοτροπίες» (2000: 156).

Ως μια πρώτη καταγραφή των όψεων και εικόνων της κοινωνικής και πολιτισμικής πραγματικότητας της δεκαετίας του '50, παρατηρούμε την διαφοροποίηση του τρόπου ζωής στα μεγάλα αστικά κέντρα, από τον τρόπο ζωής στην επαρχία και στα χωριά. Η αγροτική ζωή που χαρακτηρίζεται από τον κυκλικό χρόνο της καλλιέργειας βασίζεται στην επαναληψιμότητα, καθώς κάθε τι που συμβαίνει είναι γνωστό και οικείο. Αυτή η επανάληψη δημιουργεί σχέσεις προβλέψιμες με τον χρόνο και τον χώρο, που καθορίζουν το ρυθμό της ζωής κάτι που έρχεται σε αντιδιαστολή με τις απρόβλεπτες καταστάσεις που επιφυλάσσει μια μεγαλούπολη και με την πληθώρα των άγνωστων ανθρώπων που έρχονται σε επαφή μεταξύ τους (Σταυρίδης, 2002: 19). Η μαζική εμφάνιση προϊόντων νέας τεχνολογίας προερχόμενα από τις προηγούμενες χώρες του εξωτερικού, οδήγησε σε σημαντικές αλλαγές στις στάσεις, στις αντιλήψεις και στους ρυθμούς της ελληνικής κοινωνίας.

Το πρώτο μεγάλο βήμα για τον εκσυγχρονισμό ήταν ο εξηλεκτρισμός της χώρας, μια απαραίτητη προϋπόθεση για να μπορέσουν να λειτουργήσουν όλες αυτές οι σύγχρονες τεχνολογικά συσκευές. Στις πόλεις, η επαφή των ανθρώπων με τα καινούργια και καινοτόμα καταναλωτικά αγαθά τους οδηγεί σε ένα μοντέρνο τρόπο ζωής. Είναι χαρακτηριστικό της εποχής ότι οι υπάλληλοι της Δ.Ε.Η. επισκέπτονταν την ελληνική ύπαιθρο και παρέδιδαν σεμινάρια τρόπου χρήσης των ηλεκτρικών συσκευών. Η απόκτηση ηλεκτρικών συσκευών, όπως ψυγείου, ηλεκτρικής κουζίνας κ.α. σήμαινε πολλά για τον Έλληνα, που μέσω αυτών πίστευε ότι εξασφάλιζε, όχι μόνο μια άνετη ζωή αλλά και κοινωνική άνοδο. Μια κοινωνική άνοδος που είχε ως βασική προϋπόθεση την πλήρη αποκοπή του νέου αστού από το επαρχιακό παρελθόν του και την αποκήρυξη όλων των αξιών του χωριού. Για πολλούς, λοιπόν, η απόκτηση αυτών των αγαθών έγινε σκοπός ζωής. Ιδιαίτερα η αγορά ενός αυτοκινήτου, που ήταν και η πιο

φανερή εξωτερική ένδειξη πλούτου, συνδέονταν άμεσα με την εικόνα του επιτυχημένου. Η χρήση πολλών από αυτών των σύγχρονων συσκευών δεν ήταν άσχετη με την καθημερινότητα της γυναίκας. Κάποιες από αυτές διευκόλυναν τη διεκπεραίωση των εργασιών που απαιτούσε το νοικοκυριό πχ το πλυντήριο ρούχων, η ηλεκτρική κουζίνα κ.α., ενώ άλλες αποτέλεσαν το μέσο για την πρώτη διέξοδο τους στην αγορά εργασίας π.χ. γραφομηχανές (Νταλάσης, 2019: 140-141).

Όλα όμως τα προηγούμενα, απευθύνονταν κυρίως στους ανθρώπους που ζούσαν στα αστικά κέντρα. Για τους κατοίκους των επαρχιακών πόλεων αποτελούσαν κάτι το άγνωστο ή το άπιαστο, καθώς η επαρχία στο σύνολό της στερούνταν βασικών παροχών, όπως ηλεκτρικό ρεύμα, δίκτυα νερού κ.α. (Νταλάσης, 2019: 232-233). Η έλλειψη ηλεκτρικού ρεύματος και οδικού δικτύου που θα διευκόλυνε την επικοινωνία και τις οποιεσδήποτε εμπορικές συναλλαγές της επαρχίας με το κέντρο, είχε ως αποτέλεσμα την επιβράδυνση του εκσυγχρονισμού της επαρχίας και δη των χωριών (Νταλάσης, 2019: 149). Παρόλα αυτά, η σταδιακή -έστω και με αργούς ρυθμούς- χάραξη δρόμων και υποτυπωδών οδικών δικτύων, έδωσε τη δυνατότητα στη διέλευση λεωφορείων που κατείχαν και εκμεταλλεύονταν ιδιώτες. Με αυτό τον τρόπο μπόρεσε, κάποια στιγμή, να γίνει δυνατή η σύνδεση ακόμα και των πιο απομακρυσμένων κοινοτήτων της ενδοχώρας με την πρωτεύουσα. Η τιμή των εισιτηρίων δεν ήταν απαγορευτική και έτσι οι κάτοικοι των επαρχιακών πόλεων αλλά και των χωριών μπορούσαν να μεταβούν στην πρωτεύουσα, να γνωρίσουν και πολλοί από αυτούς να δελεαστούν τον αστικό τρόπο ζωής (Mc Neil, 2018: 155-156). Δεν είναι άλλωστε, λίγες οι ταινίες που προβάλλουν σκηνές καταταλαιπωρημένων ανθρώπων που προσπαθούν μέσω αυτών των λεωφορείων να ταξιδέψουν. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή στην ταινία του 1958 «Η κυρά μας η μαμή», σε σκηνοθεσία Αλέκου Σακελλάριου, όπου ο Ορέστης Μακρής, ως συνταξιούχος γιατρός, καθώς πηγαίνει με το λεωφορείο στο χωριό καταγωγής της γυναίκας του, βρίσκεται αντιμέτωπος με την κακή κατάσταση του οδικού δικτύου. Από το συνεχόμενο τράνταγμα λέει χαρακτηριστικά «Α πα πα... τι κακό είναι αυτό...! Εμένα που δεν με πιάνει θάλασσα με έπιασε η ξηρά!»

Όσοι εξ αυτών αποφάσιζαν να μείνουν στην πρωτεύουσα, συνήθως κατοικούσαν σε οικοδομήματα που τα ένωνε μια εσωτερική αυλή ή σε διαφορετικά δωμάτια ενός σπιτιού. Η συνύπαρξη με αυτόν τον τρόπο, οικογενειακά ασύνδετων μεταξύ τους ανθρώπων, αλλά που συνδέονται με ισχυρούς δεσμούς γειτνίασης, ακόμα και πολλάκις εντός αντιπαράθεσεων, θα εξακολουθήσει και στη δεκαετία του '60, αλλά χάρη στην έντονη ανοικοδόμηση που ευνόησε η αντιπαροχή, ιδιαίτερα των μεγάλων αστικών

κέντρων, το αστικό αυτό περιβάλλον σταδιακά θα εκλείπει. Η γειτονιά αποτελεί ένα δημόσιο χώρο, όπου καθημερινά γεννιούνται μικρά ή μεγάλα συμβάντα. Οι τυχαίες και επαναλαμβανόμενες συναντήσεις των κατοίκων της, άλλοτε σημαντικές και άλλοτε ασήμαντες, διαμορφώνουν ένα δίκτυο από προσωπικές διαδρομές, ενώ ταυτόχρονα δημιουργούν μια ατομική και ταυτόχρονα συλλογική κατοίκηση του χώρου. Ο κάθε κάτοικος φέρεται με τρόπους που τον κάνουν αναγνωρίσιμο, χαρακτηριστικό που αξιολογείται συχνά στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (ΠΕΚ). Αυτές οι ιδιαιτερότητες της γειτονιάς είναι πολλές φορές θεματική ή φιλικό υπόβαθρο για πολλές κινηματογραφικές ταινίες («Μαγική πόλις», 1954 - Ν. Κούνδουρος, «Θεία από το Σικάγο», 1957 - Αλ. Σακελλάριος, «Κυρίες της αυλής» 1966 - Ντ. Δημόπουλος, «Της κακομοίρας» 1963, Ντ. Κατσουρίδης, «Μαριχουάνα στοπ» 1971- Γ. Δαλιανίδης). Για παράδειγμα στην ταινία «Θεία από το Σικάγο», η κάθε οικογένεια αλλά και το κάθε μέλος της, έχουν τη δική τους συμπεριφορά βάσει της οποίας εντάσσονται στο κοινωνικό πλαίσιο. Η ταινία αυτή, ειδικά στο θέμα της γεινιάσης, προσφέρεται για πολλαπλές αναλύσεις, ενώ ταυτόχρονα θέτει ένα καίριο ερώτημα: είναι η γειτονιά- που συχνά παρουσιάζεται να νοσταλγεί και να προσπαθεί να διαφυλάξει τις παραδοσιακές αξίες - ένα κλειστό σύστημα που επιχειρεί να διατηρήσει τη συνοχή του, ή είναι ένα σύστημα ανοιχτό, όπου χάρη στην καθημερινή επαφή των πολλών και ετερόκλητων ομάδων επιτυγχάνονται διάφορες διεργασίες που οδηγούν αργά, υπόγεια και αθέατα στον μετασχηματισμό των κοινωνικών σχέσεων; Οι έρευνες, όπως και η έκβαση της ταινίας, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η γειτονιά δεν είναι ένας κλειστός κόσμος που απλά επαναλαμβάνει και αναπαράγει μια καθεστηκυία τάξη, αλλά γεννάει συμβάντα που διαφεύγουν από το πλαίσιο που έχει διαμορφώσει, ζει κοινωνικές αναστατώσεις και εν τέλει μετασχηματίζεται σε «Μαγική πόλη» (Σταυρίδης, 2002: 273-275).

Η εσωτερική μετανάστευση της δεκαετίας αυτής δεν τροποποίησε μόνο τις δημογραφικές δομές της Ελλάδας αλλά στην ουσία «δημιούργησε» την πόλη κυριολεκτικά και μεταφορικά: το σύνολο των μαστόρων που εργάζονταν στις οικοδομές, προέρχονταν από την επαρχία αλλά ταυτόχρονα ήταν και στην ομάδα των ανθρώπων που βιάζονται να εγκατασταθούν σε αυτές τις σύγχρονες κατασκευές (Burgel, 1976: 306). Πλέον, οι άνθρωποι αναζητούν κατοικία που θα τους προσφέρει μια νέα, άνετη και ξεκούραστη καθημερινότητα διαφορετική από αυτή που είχαν ως τώρα. Αυτό θα έχει ως αποτέλεσμα την αυξημένη ζήτηση διαμερισμάτων, που οι εργολάβοι και οι κατασκευαστικές εταιρείες θα πρέπει να καλύψουν, ακόμα και αν κάποιες φορές οι απαραίτητες οικοδομικές άδειες δεν δίνονταν βάσει πολεοδομικού

σχεδίου αλλά αναλόγως με το που τους συνέφερε να κτίσουν. Σε αυτές τις περιπτώσεις απαιτούνταν και ο ανάλογος χρηματισμός – «λάδωμα», προκειμένου να αποφευχθούν τυχόν έλεγχοι από το δημόσιο. Αυτές οι πελατειακές σχέσεις σατιρίζονται και καυτηριάζονται σε αρκετές ελληνικές ταινίες («Υπάρχει και φιλότιμο», 1965 -Αλ. Σακελλάριος). Τα διαμερίσματα με όλα τις ανέσεις - που στην επόμενη δεκαετία θα είναι ο μέγιστος πόθος των αστών- εμφανίζονται με όλο και μεγαλύτερη συχνότητα και αυτό σχολιάζεται από τις ελληνικές ταινίες. Η έλλειψη ρυθμιστικών διατάξεων, ρυμοτομίας και κανονισμών στην πραγματικότητα αντανάκλουν την επιθυμία των κυβερνήσεων να ενθαρρύνουν την οικοδόμηση προκειμένου να καλυφθεί το έντονο πρόβλημα της έλλειψης στέγης, που συνεχώς γιγάντωνε λόγω της μεγάλης εσωτερικής μετανάστευσης. Αυτή η απρογραμμάτιστη και αυθαίρετη ανάπτυξη της πόλης είχε ως συνέπεια την πολεοδομική αναρχία αλλά και την εμφάνιση των άκομψων και άχαρων οικοδομημάτων που τελικώς κατέκλυσαν την πρωτεύουσα (Close, 2005: 121-122). Η επιτυχία του 1965 «*Τέντι μπόι αγάπη μου*» (σκηνοθεσία Δαλιανίδης Γ. με πρωταγωνιστές τον Κ. Βουτσά και την Ζ. Λάσκαρη) διακωμωδεί ακριβώς την επιθυμία για ατομική ιδιοκτησία, θεμέλιο ατομικής επιτυχίας, αλλά και την έντονη τάση των Ελλήνων προς τον εκμοντερνισμό, ενώ ταυτόχρονα παρουσιάζεται ένα άλλο, δυναμικό πρόσωπο που μπορεί να έχει η Ελληνίδα εκείνης της εποχής: αυτό της νέας εργαζόμενης, δυναμικής, αυτοδημιούργητης γυναίκας. Μέσα σε αυτό το καινούργιο μοντέλο ζωής που προτείνεται στον Έλληνα περιλαμβάνονται και νέοι τρόποι ψυχαγωγίας και διασκέδασης. Η εισβολή του ραδιοφώνου, του κινηματογράφου και η εμφάνιση των πρώτων κέντρων νυχτερινής διασκέδασης θα αλλάξει εντελώς το τοπίο και σε αυτό τον τομέα της καθημερινότητας του. Στις πλατείες των χωριών θα εγκατασταθούν μεγάφωνα που εκπέμπουν προγράμματα των κρατικών ραδιοφωνικών σταθμών. Αυτό, είχε ως σκοπό την πρόσβαση όλου του πληθυσμού, συμπεριλαμβανομένου και του πιο απομακρυσμένου χωριού, στις ειδήσεις και στα κρατικά ψυχαγωγικά προγράμματα, προκειμένου να επιτευχθεί η ομοιογενοποίησή του μέσω της διαμόρφωσης αντιλήψεων ταυτόσημων με αυτές των εθνικών και αστικών απόψεων (McNeil, 2018: 155).

Σε επίπεδο αριθμών στον οικονομικό τομέα παρατηρήθηκε σημαντικότερη ανάκαμψη. Ενώ το 1951 το μέσο ετήσιο εισόδημα στην Ελλάδα ανέρχονταν στις 4.775 δραχμές, το 1962 αυξήθηκε στις 12.926 δραχμές. Μολονότι δεν παρατηρήθηκε η ίδια αύξηση σε όλα τα κοινωνικά στρώματα, πχ στον αγροτικό πληθυσμό το εισόδημα από 3.036 αυξήθηκε σε 7.800 δραχμές αντίστοιχα, και παρόλο που η αναβάθμιση του

βιοτικού επιπέδου δεν ήταν οριζόντια, επειδή η αύξηση του εισοδήματος ήταν έτσι κι αλλιώς μεγάλη, ένα σημαντικό ποσοστό του πληθυσμού αισθανόταν ότι είχε βελτιωθεί η ποιότητα ζωής τους αν και πολλές ομάδες εξακολουθούσαν να μαστίζονται από την ανεργία και τη φτώχεια. Αυτή η διεύρυνση των εισοδημάτων κατά κύριο λόγο οφείλονταν στην δημιουργία μικρών ατομικών και οικογενειακών επιχειρήσεων, κυρίως στον τομέα της μεταποίησης, της παροχής υπηρεσιών και των αγροτικών εργασιών, αλλά και στην κατασκευή κάποιων νέων εργοστασίων παραγωγής προϊόντων που μέχρι πρότινος εισάγονταν (Mc Neil, 2018: 173-174). Η εκβιομηχάνιση αποτέλεσε ένα από τα μέσα εκσυγχρονισμού, πολιτικής σταθεροποίησης, κοινωνικής συνοχής και ένταξης της Ελλάδας στο σύγχρονο κόσμο. Για παράδειγμα η εμφάνιση των πρώτων βιομηχανιών, κυρίως κλωστοϋφαντουργίες για την παραγωγή φθηνών ενδυμάτων, έδωσε την ευκαιρία σε πολλούς Έλληνες και κυρίως Ελληνίδες να εργαστούν, να ντυθούν πιο μοντέρνα και να αποκτήσουν ένα σταθερό μεροκάματο που ήταν απαραίτητο για την επιβίωσή τους. Καθώς, λοιπόν, παρουσιάζονταν νέες ευκαιρίες απασχόλησης μεγάλο μέρος του πληθυσμού οδηγήθηκε σε εσωτερική -από τα χωριά στα αστικά κέντρα με βασικό προορισμό την πρωτεύουσα- ή σε εξωτερική μετανάστευση προς εξεύρεση καλύτερων συνθηκών διαβίωσης (Νταλάσης 2019:142). Μέρος του πληθυσμού της υπαίθρου μετοικούσε, συνήθως, μόνιμα στις πόλεις, ενώ μερίδα αγροτικού αλλά και αστικού πληθυσμού αποφάσιζε να μεταναστεύσει στο εξωτερικό προσωρινά ή μόνιμα. Η Αθήνα ως πολιτικό – οικονομικό - διοικητικό αλλά και βιομηχανικό κέντρο αποτελεί σημαντικό πόλο έλξης. Ο πληθυσμός της πρωτεύουσα από 1,37 εκατομμύρια κατοίκους το 1951, εκτοξεύτηκε μέσα σε μια δεκαετία σε 1,85 εκατομμύρια κατοίκους. Βάσει ενός στατιστικού δείγματος το 56% αυτών ήταν εσωτερικοί μετανάστες (McNeil 2018: 173-175). Οι απογραφές δείχνουν ότι ο αριθμός των αποδήμων της υπαίθρου ανέρχονταν στις 560.000 τη δεκαετία αυτή (Close 2005: 109). Οι νέοι λοιπόν, αναζητώντας μια καλύτερη ποιότητα ζωής, εγκατέλειψαν τα χωριά τους και συνεπώς τον πρωτογενή τομέα παραγωγής, και εγκαταστάθηκαν στα αστικά κέντρα προκειμένου να εργαστούν είτε στην υποτυπώδη βιομηχανία είτε στον τομέα των παροχών, είτε ακόμα κάνοντας δουλειές “του ποδαριού” για να εξασφαλίσουν το πολυπόθητο μεροκάματο. Η ζωή της πόλης ιδιαίτερα για τους νέους ανθρώπους φάνταζε κάτι παραπάνω από ελκυστική συγκρινόμενη με τις στερήσεις και την ταλαιπωρία της αγροτικής ζωής. Άλλωστε η μετανάστευση δεν έχει μόνο οικονομικά κίνητρα. Οι λόγοι που οδηγούν κάποιους στη μετανάστευση είναι πολυπαραγοντικοί : ανάγκη αλλαγής τρόπου ζωής, η γοητεία της

μεγάλης πόλης, ελευθερία κ.α. ενώ πολλές φορές ωθούνταν από τους πολιτικούς μηχανισμούς για σχηματισμό πελατείας (Burgel, 1976: 378) Τα νούμερα μιλάνε μόνα τους: το 1958 το 64% των νοικοκυριών της Αθήνας είχαν ηλεκτρικό, ενώ το 1961 μόνο 13,5% των αγροτικών νοικοκυριών ηλεκτροδοτούνταν (Close, 2005: 108). Ένα ακόμα στοιχείο που οφείλεται να παρατεθεί είναι και η μεταστροφή των ενδυματολογικών στοιχείων. Η βιομηχανική εξέλιξη αλλάζει και τον τρόπο ένδυσης, οπότε οι άνθρωποι που συρρέουν στα αστικά περιβάλλοντα αποποιούνται τις περίτεχνες παραδοσιακές φορεσιές των τόπων καταγωγής τους, οι οποίες αν και πολυσήμαντες και υιοθετημένες από παλαιότερους χρόνους (Μαχά-Μπιζούμη, 2019 :51-59) δεν είναι πλέον αποδεκτές στο νέο περιβάλλον, για να υιοθετήσουν ένα νέο τρόπο ένδυσης, ίσως πιο εύκολο στην καθημερινή χρήση, αλλά και προσαρμοσμένο στα νέα πλαίσια κοινωνικότητας.

Μια παρατήρηση που αφορά την αναλογία σε φύλο του πληθυσμού εκείνης της εποχής (105 γυναίκες για 100 άντρες το 1951 και 104 το 1961). Παρατηρούμε την κυριαρχία του γυναικείου φύλου, ενώ παράλληλα διαπιστώνουμε ότι σε πολλά χωριά ο ανδρικός πληθυσμός είχε αισθητή μείωση. Να σημειωθεί ότι τη δεκαετία αυτή, η μετανάστευση αφορούσε νέους που εγκαθίστανται πρώτοι στην πρωτεύουσα και εφόσον δημιουργούνταν ευνοϊκές συνθήκες, έρχονταν και τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας ενώ την επόμενη δεκαετία μετανάστευαν κυρίως ολόκληρες οικογένειες (Burgel, 1976: 383-385). Αυτή η μείωση του αντρικού πληθυσμού μπορεί να οφείλονταν είτε γιατί στα χρόνια του πολέμου πολλοί άντρες είχαν σκοτωθεί, είτε γιατί είχαν μεταναστεύσει, είτε γιατί ήταν εξόριστοι ή φυλακισμένοι λόγω πολιτικών φρονημάτων. Τα χρόνια διακυβέρνησης του Παπάγου θα δημιουργηθεί ένα έντονο καθεστώς τρομοκρατίας που θα αποσκοπεί στη φίμωση κάθε αντίθετης, αντιπολιτευόμενης φωνής και θα οδηγήσει χιλιάδες ανθρώπους σε εξορία πολυετούς διάρκειας ή πολλές φορές σε επίσημες εκτελέσεις, όπως αυτή του Μπελογιάννη ή σε προσχεδιασμένες δολοφονίες όπως αυτή του Λαμπράκη - περιστατικά που καταμαρτυρούν τον ανεξέλεγκτο τρόπο λειτουργίας των δυνάμεων ασφαλείας. Η αστυνομία, με τους χιλιάδες πληροφοριοδότες που απασχολούσε και οι στρατιωτικοί, αποτελούσαν το περίφημο «σκιάδες κράτος» ή παρακράτος που είχε έντονη αντικομμουνιστική δράση (Close, 2005: 141).

Με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο, σε πολλές περιοχές θα υπερισχύσουν αριθμητικά οι γυναίκες, οι οποίες και θα επωμιστούν όλα τα βάρη προκειμένου να μπορέσουν να επιβιώσουν οι οικογένειές τους. Επειδή οι συνθήκες ήταν δύσκολες και η επιβίωση δεν ήταν εξασφαλισμένη, πολλές οικογένειες, ακόμα και από αντίθετα πολιτικά

«στρατόπεδα», ήταν υποχρεωμένες να συνενωθούν ακόμα και μέσω του θεσμού του γάμου. Αυτό συνέβαινε και για έναν ακόμα σοβαρό λόγο: για να επουλωθούν οι πληγές που άφησε ο εμφύλιος πόλεμος και οι πολιτικές αναταραχές (Νταλάσης, 2019: 150).

Όλα αυτά απεικονίζονται στη μεγάλη οθόνη χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι αποτυπώνεται η ιστορική πραγματικότητα μιας εποχής. Στον φιλικό κόσμο αποτυπώνονται κυρίως οι τάσεις, οι νοοτροπίες καθώς και κάποια στοιχεία της τότε κοινωνικής και πολιτισμικής πραγματικότητας (Νταλάσης, 2019: 258-257). Η ελληνική κοινωνία αναζητώντας μια θετική αντιμετώπιση της ζωής, απαλλαγμένη από τις δυστυχίες και τις κακουχίες που βίωσε όλο το προηγούμενο διάστημα με τους συνεχόμενους, πάσης φύσεως, πολέμους, στράφηκε σε αυτή την εικονική πραγματικότητα. Οι ελπίδες, τα όνειρα καθώς και οι εικόνες της κοινωνικής και πολιτισμικής πραγματικότητας των ανθρώπων εκείνης της εποχής αποτυπώθηκαν στο πανί.

2.2. Ο Ελληνικός κινηματογράφος στη δεκαετία του 1950

Όπως κάθε έργο τέχνης που ορίζεται ως πράξη συλλογικής αντίληψης και μετάπλασης, έτσι και τα έργα του κινηματογράφου αντιστοίχως, είναι αποτέλεσμα τριών συντελεστών: του δημιουργού-καλλιτέχνη, του έργου που δημιουργείται και του θεατή. Το κάθε έργο καταγράφει και διαπραγματεύεται ένα κομμάτι της πραγματικότητας. Ο θεατής, μέσω του έργου, έρχεται σε επαφή με τον καλλιτέχνη και συλλαμβάνει και αυτός το κομμάτι της πραγματικότητας. Μέσω αυτής της διαδικασίας, η φιλική δημιουργία ανάγεται σε κοινωνικό - ιστορικό φαινόμενο, από ένα απλό κομμάτι σελιόιντ ή μουσαμά, μετατρέπεται σε πράξη αληθινής ζωής (Πουντοβκίν, 1979: 13). Η υλική βάση της τέχνης του κινηματογράφου, του δίνει τη δυνατότητα να απεικονίζει και να μεταδίδει στο θεατή τα γεγονότα που διαπραγματεύεται το σενάριο ενός έργου. Είναι σαν ένα είδος καθρέπτη που αναπαριστά άμεσα τα γεγονότα σε όλη τη διαλεκτική τους συνθετική πορεία. Η αμεσότητα της κινηματογραφικής αναπαράστασης, η δύναμη του συνδυασμού του λόγου και της εικόνας, προτρέπει το θεατή να συμμετάσχει ενεργά στο θέαμα, να το κατανοήσει, να το νοιώσει και να συνδεθεί συναισθηματικά με αυτό (Πουντόβκιν, 1979: 36-38) Ο κόσμος της εικόνας καλεί το θεατή να γίνει εκείνος ο άλλος που εικονίζουν, να γίνει ένα με το περιβάλλον της εικόνας (Σταυρίδης 2002: 128). Όπως γράφει και ο Robins (1996: 50) «Ο χρήστης της δυναμικής πραγματικότητας...μπορεί αντίστοιχα να κυβερνηθεί από την επιθυμία

να εναγκαλιστεί - να αποτελέσει μια κλειστή μονάδα με την προσομοιωτική εικόνα». Η βεβαιωτική δύναμη της εικόνας, ως προϊόν συνάφειας με την πραγματικότητα, προσφέρει στο θεατή μια εναλλακτική πραγματικότητα. Αυτή η διαδικασία καλείται μιμητική προσχώρηση, καθώς η εικόνα καλεί το θεατή να δραστηριοποιήσει εμπειρίες συμμετοχής σε αυτή, αφού του προσφέρει έναν τόπο έξω από την πραγματικότητα, αλλά με αξίωση πραγματικότητας (Σταυρίδης 2002: 130-131).

Ο κινηματογράφος σε μεγάλο βαθμό συμβαδίζει με την κυρίαρχη κουλτούρα. Στην Ελλάδα, σε γενικές γραμμές ο εμπορικός κινηματογράφος ταυτίστηκε με το πολιτικό και κοινωνικό σύστημα της εποχής. Παρατηρήθηκε δε, ότι ενώ στον παγκόσμιο κινηματογράφο η γλώσσα και τα εκφραστικά στοιχεία ανανεώνονταν ανά δεκαετία, στην Ελλάδα η δραματολογία των ελληνικών ταινιών, σε είδη ευρείας απήχησης όπως τα μελό και οι κωμωδίες, παρέμεινε στάσιμη και προβλέψιμη. Τις περισσότερες φορές τα σενάρια αντέγραφαν ξένες επιτυχίες που τις προσαρμόζαν στα ελληνικά δεδομένα, ενώ η έλλειψη πρωτοτυπίας ήταν ο γενικός κανόνας, αν και δεν έλειψαν δημιουργοί που προσπάθησαν να αρθρώσουν το δικό τους λόγο. Σε αυτή την κατηγορία ανήκουν σκηνοθέτες όπως ο Νίκος Κούνδουρος με τα έργα του «Μαγική πόλις» (1954) και «Δράκος» (1956), καθώς και ο Μιχάλης Κακογιάννης με έργα όπως «Ο μεθύστακας» (1954) και «Στέλλα» (1955) (Βαλούκος, 2003: 488-489).

Ο ελληνικός κινηματογράφος, που πριν το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο παρουσιάζει πολύ μικρή παραγωγική δραστηριότητα, στο διάβα του χρόνου αντιμετώπιστηκε ποικιλοτρόπως. Στη δεκαετία του '50 παρατηρείται μια σταθεροποίηση στην παραγωγή των ελληνικών ταινιών που σταδιακά αποκτά ανοδική πορεία ανοίγοντας τον δρόμο για τον επερχόμενο ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο (Νταλάσης 2019: 182-183). Παρόλο που η κοινωνία αυτής της δεκαετίας φαίνεται συντηρητική, στους κόλπους της εκκολάπτει ανθρώπους και έργα τέχνης με προοδευτικές και νεωτεριστικές απόψεις. Αυτό διαφαίνεται και στον κινηματογράφο, όπου τότε γίνονται οι πρώτες προσπάθειες για να δημιουργηθεί μια πιο ποιοτική θεματική στην κινηματογραφία. Αριστουργήματα, όπως η ταινία «Δράκος» του Κούνδουρου και η «Στέλλα» του Κακογιάννη, που προαναφέρθηκαν, είναι προϊόντα αυτών των χρόνων, ενώ ταυτόχρονα οι εμπορικά σκεπτόμενοι παραγωγοί φρόντισαν να μας αφήσουν μια τεράστια σε αριθμητικό όγκο παρακαταθήκη έργων, ικανή να «θρέψει» πολλές γενιές Ελλήνων (Σολδάτος, 2002: 9). Ειδικά για τη δεκαετία που μελετάμε, το μεγαλύτερο μέρος των ταινιών ανήκουν στο «ρεαλιστικό» κινηματογράφο. Με τον όρο «ρεαλιστικός» εννοούμε τις ταινίες των οποίων η μυθοπλασία αντλεί τη θεματική της

από την πραγματική ζωή. Ιδιαίτερος δε, λόγω της πρωτόλειας δημιουργίας και της «αθωότητας» των δημιουργών, ο κοινωνικός επιστήμονας του σήμερα έχει τη δυνατότητα να διακρίνει στο φιλικό κόσμο το «ρεαλιστικό» από το μυθοπλαστικό και να αποκρυπτογραφήσει τα στοιχεία που τελικώς αποτυπώνουν την πραγματικότητα, τόσο στο κοινωνικό όσο και στο πολιτισμικό επίπεδο (Νταλάσης, 2019: 251-252). Σε αρκετές ταινίες αυτός ο «παρθένος ρεαλισμός», όπως επικαλείται, αποτελεί μια παρθένα καταγραφή της πραγματικότητας, μέσα από το φίλτρο των συντελεστών μιας ταινίας. Για τους λόγους αυτούς οι ταινίες αποτελούν σημαντικό τεκμήριο της εποχής.

Η θεματική των κινηματογραφικών ταινιών, που προσπαθεί να αποφύγει την πανταχού παρούσα λογοκρισία, διαμορφώνει και διαμορφώνεται από την κοινωνική ιδεολογία και πραγματικότητα εκείνης της εποχής. Η «απολιτική» στάση που κρατείται σχεδόν σε όλες τις ταινίες, επιδιώκοντας μια «ανώδυνη ψυχαγωγία», είναι το ζητούμενο αυτής της περιόδου προκειμένου να επιτευχθεί η διατήρηση της υπάρχουσας κατάστασης (Σωτηροπούλου, 1995: 61).

Στις κινηματογραφικές ιστορίες κυριαρχούν θεματικά κλισέ, όπως πλούσιος ή πλούσια που ερωτεύεται φτωγή ή φτωχό αντίστοιχα, κληρονομίες που ρέουν άφθονες από την Αμερική βγάζοντας τον κάθε κακόμοιρο από την ανέχεια, πλούσιοι γονείς που αναζητούν τα χαμένα τους παιδιά και πάει λέγοντας (Σολδάτος, 2002: 135-136). Έτσι το φτωχό κορίτσι ή ο φτωχός άντρας, ανατρέποντας τους κοινωνικούς κανόνες, όπου ευτυχισμένα ζευγάρια είναι μόνο αυτά που ανήκουν στην ίδια κοινωνική τάξη, καταφέρνει να παντρευτεί πλούσιο και να αλλάξει την μοίρα του/της. Με παρόμοιο τρόπο ο πονηρός χωριάτης, άρτι αφιχθείς στην πρωτεύουσα, καταφέρνει να κοροϊδέψει τους «πρωτευουσιάνους» και άλλα ανάλογα πλείστα παραδείγματα. Τα σπίτια, ο τρόπος ζωής των εφοπλιστών και των εργοστασιαρχών –ρόλοι που παίζουν διαρκώς στις ελληνικές ταινίες της εποχής –, τι τρώνε ή πώς διασκεδάζουν παρουσιάζονται στο φιλοθεάμον κοινό. Κάπως έτσι αρχίζει η αλληλεπίδραση. Ο παραγωγός, σε συνεργασία με το κινηματογραφικό του επιτελείο, πλασάρουν τη δική τους εικόνα στο θεατή «σαν την ίδια τη ζωή», που αν και δεν είναι αληθινή, πολλές φορές γίνεται πρότυπο. Εάν και το πιθανότερο ήταν κανένας από τους σκηνογράφους ή τους φροντιστές των ταινιών να μην είχε δει ποτέ του σπίτι εφοπλιστή από κοντά, παρόλα αυτά ο καθένας κατέθετε τη δική του άποψη για το πως θα μπορούσε να είναι ένα σπίτι που θα απέπνεε υπεροχή και πλούτο. Ο θεατής, θέλοντας να αποποιηθεί την ταυτότητα του φτωχού και να ακολουθήσει τον τρόπο ζωής των πλουσίων, αποφάσιζε

να φτιάξει ένα σπίτι που να μοιάζει, όσο το δυνατόν, σε αυτά των πλουσίων, να μιμηθεί τον τρόπο ομιλίας, το ντύσιμο, τις κινήσεις των χεριών και του σώματος, τις έξυπνες ατάκες και την εν γένει συμπεριφορά. Οι πεποιθήσεις, οι αντιλήψεις και οι αξίες ενός ατόμου ενεργοποιούνται κατά την παρακολούθηση μιας ταινίας. Άλλωστε η κινηματογραφική ταύτιση αποτελεί μια κατεξοχήν ιδεολογική διαδικασία (Νταλάσης, 2019: 86-87). Ο συνδυασμός της υποκριτικής / δραματουργίας / κινηματογράφησης με τη μουσική, βοηθάει στη δημιουργία συγκινησιακής ταύτισης. Η διαλεκτική αλληλεπίδραση του σάουντρακ με τις εικόνες και τους ήχους, αναδεικνύει τους χαρακτήρες, το σκηνικό και τη διάθεση, ενώ παράλληλα αλληλεπιδρά με την ανθρώπινη ομιλία και τους άλλους ήχους. Ο κλασικός κινηματογράφος εκμεταλλεύεται την ιδιαίτερη σχέση της μουσικής με την ψυχή του θεατή, προκειμένου να κάνει πιο αληθοφανή τη μυθοπλασία, συμβάλει στην επεξήγηση και την εξέλιξη της αφήγησης, ενώ επιπλέον επιτείνει την απορρόφηση του θεατή. Σε αυτό το σημείο πρέπει να τονίσουμε ότι οι θεατές, με τη βοήθεια της μουσικής και ανάλογα με τη σχέση που έχουν με αυτή, ερμηνεύουν τους αφηγηματικούς υπαινιγμούς διαφορετικά (Gorbman, 2009: 79-87). Σε πολλές ελληνικές ταινίες τα τραγούδια που συνόδευαν την κινηματογραφική αφήγηση έγιναν μεγάλες επιτυχίες που ενίοτε ξεπερνούσαν ακόμα και την επιτυχία της ίδιας της ταινίας. Οι στίχοι, η ερμηνεία, η μελωδία, πολλές φορές ανταγωνίζονταν ακόμα και την ίδια την εικόνα, την πρόσληψη της κινηματογραφικής αφήγησης και του διαλόγου από το θεατή.

Πιστοί οι Έλληνες κινηματογραφιστές στο χολιγουντιανό μοντέλο δίνουν στις ταινίες τους ένα «Happy End» (αίσιο τέλος), όπου το τυχαίο ή ο έρωτας συνωμοτούν, προκειμένου οι πρωταγωνιστές να ξεπεράσουν τις δυσκολίες της ζωής. Ο θεατής φεύγει από την κινηματογραφική αίθουσα με ένα αίσθημα ευφορίας. Το όνειρο για ένα καλύτερο αύριο καλά κρατεί. Όπως έχει ειπωθεί στον κινηματογράφο ακόμα και το πιο συνηθισμένο αντικείμενο μετατρέπεται στο «υλικό από το οποίο γίνονται τα όνειρα» (Ray, 1995:121).

2.3. Η απεικόνιση της γυναίκας στον ελληνικό κινηματογράφο τη δεκαετία του '50

Στα κινηματογραφικά έργα απεικονίζονται ρόλοι που αντιστοιχούν σε ταυτότητες και που διέπονται από κανόνες (κανονιστικές οδηγίες) που καλούνται να υπακούσουν,

προκειμένου να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις που αυτοί ορίζουν. Ο Γκόφμαν γράφει χαρακτηριστικά ότι, «ο ρόλος συνίσταται στη δραστηριότητα που θα αναλάμβανε ο κάτοχος της θέσης σε μια μονάδα κοινωνικής οργάνωσης, αν επρόκειτο να δράσει αποκλειστικά και μόνο σύμφωνα με τις κανονιστικές απαιτήσεις που εγείρονται απέναντι σε όποιον κατέχει αυτή τη θέση» (Goffman 1996: 171). Συμπληρώνει ότι, η ερμηνεία ή επιτέλεσή του είναι «η πραγματική συμπεριφορά ενός συγκεκριμένου ατόμου ενόσω πληροί αυτή τη θέση» (1996: 171-172). Γίνεται αντιληπτό, ότι για να γίνει κάποιος κάτοχος μιας συγκεκριμένης θέσης, σε μια συγκεκριμένη μονάδα κοινωνικής οργάνωσης πρέπει να πληροί κάποιες προϋποθέσεις και να φέρνει εις πέρας μια σειρά καθηκόντων. Αυτό γίνεται και με την τυποποίηση των γυναικείων ρόλων στον ελληνικό κινηματογράφο. Υπακούουν σχήματα διαθέσιμα, σαν απόθεμα κοινωνικά μαθημένων τρόπων δράσης.

Ο κινηματογράφος φρόντιζε να διδάσκει στο κοινό νέο τρόπο ζωής, νέες αξίες, γενικά μια νέα πραγματικότητα, όπως επέτασσαν οι ανάγκες της εποχής αλλά και να προβάλλει τις αρετές και τα σωστά ήθη. Ο Γκόφμαν, αναφερόμενος στις θεατρικές παραστάσεις αναφέρει ότι «λειτουργούν σαν μάθημα, ανοίγουν τα μάτια [του αστού], του δείχνουν το δρόμο και θέτουν στη διάθεσή του νέα δραματουργικά και χορογραφικά επινοήματα που θα του χρειαστούν στην ιδιωτική του ζωή...» Μαθαίνει κατανοώντας, αυτό που ο Έρβιν Γκόφμαν ονομάζει «παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή» (Gebauer-Wolf, 1995: 168). Όπως κατά το Διαφωτισμό το θέατρο επιτελούσε διδακτικό ρόλο, καθώς «Οι δραματοποιοί του Διαφωτισμού προσδίδουν μορφή στην αστική κοινωνία: απεικονίζουν σε αποσπάσματα από τη ζωή καθημερινών χαρακτήρων, τυποποιημένες πράξεις αντιπροσωπευτικές της ορθολογικότητας, των υποχρεωτικών ρόλων και της ηθικότητας της αστικής κοινωνίας» (Gebauer-Wolf, 1995: 87) έτσι και το χρονικό διάστημα που μελετάμε ο κινηματογράφος επιτελούσε μαζικά το διδακτικό του έργο.

Οι απεικονίσεις των γυναικών στον κινηματογράφο καθρεφτίζουν τον τρόπο με τον οποίο η κοινωνία μεταχειρίζεται τις γυναίκες και παρουσιάζουν μια τυπολογία γυναικείων εικόνων: μητέρες που υποφέρουν, παραστρατημένες, παραιτημένες γυναίκες, γυναίκες-γατούλες, αθώα κορίτσια, πονηρά κορίτσια, που επιδιώκουν το γάμο κ.α..

2.4. Η ισοτιμία και η ισότητα των γυναικών

Ισοτιμία και η ισότητα είναι δύο όροι που με το περιεχόμενό τους θα προσδιορίσουν τη θέση και την αντιμετώπιση της γυναίκας στα επερχόμενα χρόνια. Η ισοτιμία αναφέρεται στα πολιτικά δικαιώματα και στις νομικές σχέσεις και αφορά τη συμμετοχή της γυναίκας στην εκπαίδευση, την χειραφέτησή της στο γάμο, τις σχέσεις της με το αντίθετο φύλο αλλά και την κοινωνική δράση. Η ισότητα έχει κυρίως ηθικό, κοινωνικό αλλά και οικονομικό περιεχόμενο. Με την πάροδο των χρόνων τα συντάγματα διαφόρων χωρών, μεταξύ αυτών και η Ελλάδα, υιοθετούν τη νομική ισότητα και την κατάργηση των διακρίσεων ανάμεσα στα δυο φύλα. Η διεκδίκηση των δικαιωμάτων των γυναικών είναι ένας διαρκής αγώνας που συνεχίζεται ως και τις ημέρες μας. Θεωρητικά μπορεί να έχει θεσμοθετηθεί η ισότητα αλλά συχνά στην πράξη οι μακράιωνες αντιλήψεις και παραδόσεις για τη γυναίκα κάθε άλλο παρά ίση με τον άντρα την καθιστούν (Κακλαμανάκη, 1984: 42-44). Οι δομές της ελληνικής κοινωνίας, η βαθιά συντηρητική νοοτροπία – που εκτείνονταν σε όλο το εύρος της ελληνικής κοινωνίας - ακόμα ακόμα και η συντηρητική διακυβέρνηση της χώρας, εμπόδιζαν την απελευθέρωση της γυναίκας και αυτό αντανακλάται σε όλες σχεδόν τις ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου αυτών των δεκαετιών.

2.5. Γυναίκα και εργασία

Σε πολλές ταινίες αποτυπώνεται και η προσπάθεια των γυναικών για χειραφέτηση μέσω της επαγγελματικής τους αποκατάστασης ξεπερνώντας τις προκαταλήψεις της εποχής. Η περιπέτεια της αναγνώρισης των δικαιωμάτων των γυναικών καθώς και της ένταξής τους στον επαγγελματικό στίβο έχει μακρά ιστορία. Μέχρι το 1917 το μόνο δημόσιο λειτούργημα που μπορούσε να αναλάβει, ήταν αυτό της δασκάλας, ενώ το 1939 οι γυναίκες που είναι άνω των τριάντα ετών και γνωρίζουν ανάγνωση και γραφή αποκτούν δικαίωμα ψήφου. Το 1939 αποκτά δικαίωμα «του εκλέγεσθαι» στην τοπική αυτοδιοίκηση, ενώ το 1952 είναι η χρονιά που οι Ελληνίδες αποκτούν πλήρη εκλογικά δικαιώματα (Κακλαμανάκη, 1984: 48). Στο Άρθρο 4 του Εμπορικού Νόμου δηλώνεται ξεκάθαρα: «Η γυνή δεν δύναται να εμπορεύεται δημοσίως χωρίς τη συναίνεση του άντρα της» (Κακλαμανάκη, 1984: 143).

Η σκληρή πραγματικότητα των μεταπολεμικών χρόνων οδηγεί πολλές γυναίκες στην αναγκαστική εύρεση εργασίας, σε χώρους που μέχρι πρότινος εργάζονταν αποκλειστικά άντρες λόγω των υψηλών σωματικών απαιτήσεων. Τα εργοστάσια, οι βιοτεχνίες ακόμη και τα ορυχεία άρχισαν να προσλαμβάνουν γυναίκες ως ανειδίκευτες

εργάτριες με χαμηλό μισθό και εξαντλητικό ωράριο. Η γυναίκα βγαίνοντας από το σπίτι άρχισε να έχει και οικονομικό ρόλο στην οικογένεια, να δημιουργεί νέες κοινωνικές σχέσεις και να αποκτά πρωτόγνωρες για αυτήν κοινωνικές εμπειρίες. Η καινούργια αυτή πραγματικότητα δεν ακύρωσε τον παραδοσιακό της ρόλο. Πλέον, ήταν υποχρεωμένη να ανταπεξέλθει σε ένα νέο, διττό φορτίο υποχρεώσεων. Το αν θα συντηρούσε την κατάσταση της υποταγής την οποία βίωνε ως τώρα, ή θα διεκδικούσε τα δικαιώματά της, ήταν αποτέλεσμα πολλών παραγόντων. Η προπαγάνδα, η νοοτροπία, τα στερεότυπα και οι παγιωμένες καταστάσεις αιώνων, ήταν ίσως οι κυριότεροι λόγοι που τις κρατούσαν, σε όποια κοινωνική ή οικονομική τάξη ανήκαν, παγιδευμένες στα παραδοσιακά πρότυπα (Κακλαμανάκη, 1984: 46-47). Έτσι, η ελπίδα για τον «ιπότη πάνω στο άσπρο άλογο», που θα έρθει να τους γλιτώσει από τη μιζέρια και τη δύσκολη καθημερινότητα, εξακολουθεί να συντροφεύει τα όνειρά τους, που είναι μια μικρή απόδραση από τη δύσκολη καθημερινότητα (Νταλάσης, 2011: 350). Η γυναίκα για να χειραφετηθεί και να αποκτήσει τον έλεγχο της ζωής της, θα πρέπει να απαλλαγθεί από όλες αυτές τις αντιλήψεις και ο δρόμος για να το επιτύχει είναι μακρύς και δύσβατος.

Δειλά δειλά κατά τη δεκαετία του '50, βγαίνουν στον επαγγελματικό στίβο και ακόμα πιο δειλά “εισβάλλουν” στα κατεξοχήν “αντρικά” επαγγέλματα και στις επιστήμες. Στις δημόσιες υπηρεσίες θα γίνουν δεκτές το 1953 (Close, 2005: 123). Οι πρώτες που θα εργαστούν ανήκουν κυρίως στις οικονομικά ασθενέστερες τάξεις και συνήθως με τον μισθό τους προσπαθούν να καλύψουν τις ανάγκες της πατρικής τους οικογένειας αλλά και να εξασφαλίσουν μια κάποια προίκα. Αρχικά, βρέθηκαν αντιμέτωπες με πολλές επικρίσεις. Χρειάστηκαν αρκετά χρόνια μέχρι η ελληνική κοινωνία να δεχτεί τις εργαζόμενες γυναίκες (Close, 2005: 116). Η εργασία δεν σημαίνει απαραίτητα χειραφέτηση και απόκτηση ελευθεριών, αφού οι περισσότερες μετά το γάμο εγκαταλείπουν τον εργασιακό στίβο. Ο άντρας εξακολουθεί να είναι ο αποκλειστικά υπεύθυνος για τη συντήρηση της συζύγου και των παιδιών που θα αποκτήσει. Η εργασία της γυναίκας είναι προσωρινή και απαραίτητη όταν τα μέλη της οικογένειας αντιμετωπίζουν σοβαρά προβλήματα βιοπορισμού. Συνήθως είναι ανειδίκευτες, χωρίς κάποια επαγγελματική κατάρτιση και χωρίς ανώτερη μόρφωση που απασχολούνται είτε σε χαμηλού κύρους χειρωνακτικές εργασίες π.χ. καθαρίστριες, είτε εργάζονται σε χώρους που σχετίζονται με τη γυναικεία εμφάνιση π.χ. μανεκέν, υπάλληλοι σε καταστήματα ειδών ρουχισμού και υπόδησης κ.α. Κάποιες θα μάθουν τέχνες: μοδιστρική, πιλοποιία, αισθητική, κομμωτική. Ιδιαίτερα διαδεδομένα είναι τα

επαγγέλματα της γραμματέως, της τηλεφωνήτριας και της δακτυλογράφου σε διάφορα γραφεία (Δελβερούδη, 2004: 229-230). Τα επαγγέλματα αυτά, που έφερναν σε κοντινή επαφή το αρσενικό με το θηλυκό, έκρυβαν αρκετούς κινδύνους για τα αθώα και άβγαλτα κορίτσια, καθώς τα αφεντικά, οι υπάλληλοι και δευτερευόντως οι πελάτες παρενοχλούσαν σεξουαλικά τις νεαρές εργαζόμενες οι οποίες συχνά, για να αποφύγουν τα πειράγματα, οδηγούνταν μέχρι και στο χαστούκι. Αυτό, φυσικά, συνεπάγονταν την απόλυσή τους. Φαίνεται ότι η παρενόχληση στους χώρους εργασίας ήταν ένα μεγάλο, υπαρκτό πρόβλημα για αυτό και οι ίδιοι οι σεναριογράφοι των ελληνικών ταινιών μη βρίσκοντας λύση άλλοτε «έστελναν» την πρωταγωνίστριά τους για εύρεση εργασίας στο εξωτερικό («*Κλωτσοσκούφι*» 1960, Ντ. Δημόπουλος) και άλλοτε την πάντρευαν με το αφεντικό της («*Μοντέρνα Σταχτοπούτα*» 1965, Αλ. Σακελλάριος). Πιο ευφάνταστος είναι ο σεναριογράφος και σκηνοθέτης της ταινίας «*Αχ και να΄μουν άντρας*» (1966, Φωτιάδης) όπου η πρωταγωνίστρια (Μάρω Κοντού) για να αποφύγει τις σεξουαλικές παρενοχλήσεις των προϊσταμένων της μεταμφιέζεται σε άντρας.

Λύση στη δύσκολη οικονομική κατάσταση πολλών οικογενειών στα χωριά, έδινε η εργασία των κοριτσιών στα αστικά σπίτια ως υπηρετικό προσωπικό. Από αυτό το εκτεταμένο φαινόμενο άντλησε πολύ υλικό η ελληνική φιλομορφία και σχολιάστηκε ποικιλοτρόπως από την εξωτερική εμφάνισή τους, ως τις συμπεριφορές τους. Μεγάλο μέρος των ταινιών ασχολήθηκε με την σεξουαλική παρενόχληση που δεχόντουσαν από τα αφεντικά τους αλλά και με τον απαξιωτικό τρόπο που τις αντιμετώπιζαν. Χαρακτηριστική παραμένει η ταινία «*Όλοι οι άντρες είναι ίδιοι*» (1966, Αλ. Σακελλάριος) με πρωταγωνίστρια στο ρόλο της υπηρέτριας -πειρασμού την Άννα Φόνσου, αλλά και «*Ο Ηλίας του 16^{ου}*» (1959, Αλ. Σακελλάριος) με την Αλίκη Γεωργούλη στον ρόλο της απλήρωτης και άδικα κατηγορούμενης υπηρέτριας, όπου καταγράφονται ακριβώς αυτές οι συμπεριφορές.

Αν και η εξωτερική τους εμφάνιση δεν ήταν προσεγμένη και ελκυστική, όπως των γυναικών της πόλης, πολλές φορές έπεφταν θύματα των «ορέξεων» των αρσενικών αφεντικών τους (είτε του πατέρα είτε του γιου) και του αναπόφευκτου μένους των γυναικών ή των μανάδων τους. Παρά τα χοντρά, φαρδιά και άκομψα ρούχα που κάλυπταν το μεγαλύτερο μέρος του σώματός τους, τις κλασικές, άχαρες πλεξούδες στα μαλλιά (τυπικό χαρακτηριστικό των κοριτσιών του χωριού) και την άγαρμπη, συχνά χοντροκομμένη συμπεριφορά, κατάφερναν- κυρίως λόγω της αθωότητάς τους- να ελκύουν το αντίθετο φύλο.

Οι καλλιτέχνιδες είναι μια ειδική ομάδα εργαζόμενων γυναικών που απασχολούνται σε νυχτερινά μαγαζιά, σε θέατρα και αργότερα σε κινηματογράφους. Είναι γυναίκες ηθικά άτεγκτες που ξέρουν να «κρατάνε τη θέση τους», παρ όλες τις ιδιαιτερότητες του εργασιακού τους χώρου. Φυσικά γίνεται η απαραίτητη διάκριση ανάμεσα στις τίμιες, που είναι υποχρεωμένες να δουλέψουν για το μεροκάματο και δεν παρασύρονται από τη γοητεία της νύχτας (φιλενάδες, επί σειρά ετών αρραβωνιαστικιές κ.λ.πλ.) και στις ξελογιάστρες που η πονηρή τους φύση, σε συνδυασμό ίσως και με την ανάγκη, τις έστρεψε σε αυτά τα επαγγέλματα και κινούνται στις παρυφές του υπόκοσμου (Βελούδης 2004: 355). Στην κατηγορία αυτή ανήκουν και οι «κοκότες» (γυναίκες ελευθέρων ηθών) που συνήθως εργάζονται ως τραγουδίστριες ή ως χορεύτριες σε νυχτερινά κέντρα. Τις συναντάμε κυρίως στις κωμωδίες. Αξιοσημείωτοι εδώ οι ρόλοι των κοριτσιών του καμπαρέ της πρώτης ταινίας που γυρίστηκε ως έγχρωμη στην Ελλάδα με τίτλο «*Καλώς ήλθε το δολάριο* » ((1967, Αλ. Σακελλάριος). Σε κάποιες ταινίες π.χ. «*Στέλλα*» του Κακογιάννη που θα αναλύσουμε παρακάτω παρουσιάζεται η γυναίκα ηρωίδα που χαρακτηρίζεται από τα στερεότυπα της μοιραίας ή κακής γυναίκας. Είναι γυναίκα σαγηνευτική, επιβλητική, σεξουαλική, αισθησιακή έχει, δηλαδή, όλα τα κλισέ της “μοιραίας γυναίκας”. Αυτός ο τύπος γυναικών έρχεται σε αντιπαράθεση με την αδύναμη μορφή γυναίκας (Κολοβός 1989: 47).

2.6. Γυναίκα και οικογένεια

Στη δεκαετία του '50 η ελληνική οικογένεια έχει πατριαρχική διάρθρωση και βρίσκεται σε συνάρτηση και αλληλεξάρτηση με την ταξική δομή της κοινωνίας και λειτουργεί άλλοτε προστατευτικά και άλλοτε καταπιεστικά. Ο άντρας αρχηγός, αφέντης και προστάτης, είχε την ολοκληρωτική ευθύνη της οικογένειάς του, όπως άλλωστε υποδεικνυε και η διάταξη του Αστικού Δίκαιου “ο ανήρ φέρει τα βάρη του γάμου” (Κακλαμανάκη, 1984: 72). Αυτή η συνολική ευθύνη συχνά τον οδηγούσε σε δεσποτική συμπεριφορά. Η υπακοή της γυναίκας του και των παιδιών του ήταν ένα από τα συνεπακόλουθα. Στις σοβαρές συζητήσεις για το μέλλον των παιδιών οι γυναίκες απουσίαζαν. Η ατάκα «Γυναίκα, άσε μας μόνους», όποτε οι υποθέσεις ήταν κρίσιμες είναι συνηθισμένη. Με την πρόφαση να φτιάξουν ένα καφέ ή να μαγειρέψουν αποχωρούσαν, αφού ήξεραν ότι αυτές οι συζητήσεις ήταν “αντρικά θέματα”. Δεν παύει βέβαια να είναι και χαρακτηριστικός ο ρόλος της γυναίκας-μάνας στον Π.Ε.Κ.. Σε

πολλές ταινίες συνεχίζουν το ρόλο ως αρχηγοί της οικογένειας που αναγκάστηκαν να επωμιστούν κατά τη διάρκεια των πολέμων και που υποχρεώθηκαν να τον διατηρήσουν ακόμα και μετά το πέρας αυτών («*Το κορίτσι με τα μαύρα*» 1956 -Μ. Κακογιάννης).

Ο αρχηγός ήταν επιφορτισμένος και με ακόμα ένα καθήκον, τη διατήρηση του γοήτρου της οικογένειάς του, πράγμα που εξαρτιόταν από δυο παράγοντες: την κατοχή ιδιοκτησίας – οικονομική επιφάνεια και την συμμόρφωση των μελών της οικογένειας στις ποικίλες κοινωνικές-ηθικές συμβάσεις της εποχής. Ειδικότερα στα χωριά και στις μικρές αστικές πόλεις που οι κοινωνίες είναι πιο μικρές και πιο αυστηρές, η κοινή γνώμη έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση ενός «καλού» ή «κακού» ονόματος για την οικογένεια και τα μέλη της (Close, 2005: 114-115). Στις πιο φτωχές δε οικογένειες, πολλές φορές το βάρος της ευθύνης για την πορεία της οικογένειας μετατοπιζόνταν στα κορίτσια, όπου αναγκαζόντουσαν να παντρευτούν κάποιον άντρα καλής οικονομικής επιφάνειας. Δικαίως του λόγου η Μάρθα (Νίκη Τριανταφύλλου) διερωτάται «Εγώ πρέπει να πληρώσω για την κατάσταση της οικογένειας;», όταν ο πατέρας της, της ζητάει να απαρνηθεί τον έρωτά της για τον Μάνο (Τόλης Βοσκόπουλος), που είναι ένας άσημος και φτωχός τραγουδιστής για τον ήδη φτασμένο χημικό στο εργοστάσιο Πέτρο, στην ταινία «*Σε ικετεύω αγάπη μου*» (1970, σκηνοθεσία Οδ. Κωστελέτου). Οι τυχόν αμφισβητήσεις των κανόνων που είχε θεσπίσει ο αρχηγός της οικογένειας, συνήθως αφορούσαν σε θέματα που σχετιζόνταν με τον έρωτα και την επιλογή συντρόφου. Ακόμα και αν ο πατέρας υπέκυπτε στην επιθυμία της κόρης, το νέο ζευγάρι θα πορεύονταν με τα ισχύοντα πρότυπα και η υπακοή που έδειχνε η κόρη στον πατέρα θα μεταφέρονταν στον άντρα της (Δελβερούδη, 2004: 79). Συχνά, οι γιοί είχαν τη δυνατότητα να επιλέξουν τη γυναίκα που θα ήθελαν για σύζυγό τους. Αυτή η επιλογή τους όμως θα έπρεπε να καλύπτει δυο προϋποθέσεις: πρώτον, την πατρική συγκατάθεση και δεύτερον, την εξασφάλιση του προς το ζην από την μεριά του άντρα, έτσι ο γάμος του θα θεωρούνταν ευνόητος και αυτός ικανός οικογενειάρχης (Close 2005: 114). Στα 1970 όπου πολλά δεδομένα αλλάζουν στην προαναφερόμενη ταινία ο πατέρας του Μάνου παραδέχεται ότι «Για την καινούργια γενιά το πως βλέπουμε εμείς τα πράγματα δεν έχει σημασία. Σημασία έχει πως τα βλέπουν αυτοί», μια άποψη όμως που δεν φαίνεται να συμερίζεται ο πατέρας του κοριτσιού.

Το θέμα της παρθενίας των γυναικών ήταν υψίστης σημασίας για την τιμή και την υπόληψη όχι μόνο της ίδιας της κοπέλας αλλά και ολόκληρης της οικογένειάς της. Ακόμα και στον Αστικό Κώδικα 9 (εκτός Οικογενειακού Δίκαιου) υπάρχουν δυο άρθρα: το 921 που αναφέρεται στην προσβολή της τιμής της γυναίκας και το 931 που

αναφέρεται στην αποκατάσταση της γυναίκας σε περίπτωση βλάβης του σώματος ή της υγείας της από υπαιτιότητα τρίτου. Και μόνο ο προσδιορισμός μιας εγγενούς τιμής που αφορά το γυναικείο φύλο χωρίς να προσδιορίζεται κάτι αντίστοιχο για τον άντρα, αρκεί για να γίνει αντιληπτή η νοοτροπία για τη θέση της γυναίκας (Κακλαμανάκη 1984: 86). Μια “τιμή” που η κάθε γυναίκα έπρεπε να διατηρήσει αλώβητη μέχρι την ημέρα του γάμου. Μετά από αυτή την ευτυχή μέρα όφειλε να υποδείξει αδιαμφισβήτητη συζυγική πίστη. Το οικογενειακό περιβάλλον είναι αυτό που φροντίζει για την προστασία της νέας κοπέλας από τους ηθικούς κινδύνους που τη διατρέχουν, είτε στον εργασιακό της χώρο είτε ακόμα και στο δρόμο καθώς αποτελεί αντικείμενο πειραγμάτων. Η ηθική έγκειται στη σεξουαλική αγνότητα και κυρίως στην αποφυγή της εκδήλωσης της σεξουαλικότητας και των συνεπειών της. Όλη η οικογένεια στοχεύει στην αποκατάσταση, αρχικά των κοριτσιών και κατόπιν των αγοριών. Σύμφωνα με το εθιμικό της εποχής ο αδελφός ήταν υποχρεωμένος να αποκαταστήσει τις αδελφές του πριν παντρευτεί ο ίδιος («*Λεσποινίς ετών...39*»). Η πλοκή της ταινίας «*Στον ίλιγγο της ζωής*» (1969, σκηνοθεσία Σπύρου Ζιάγκου) στηρίζεται ολοκληρωτικά σε αυτό το εθιμοτυπικό. Ο Στέλιος (Αλέκος Αλεξανδράκης) μετά το θάνατο του πατέρα τους αναλαμβάνει την υποχρέωση να παντρεύει τις αδελφές του με τίμημα τη δική του προσωπική επιθυμία και ευτυχία. Λέει, μεταξύ των άλλων, «Αυτό είναι το χρέος κάθε αδελφού. Να φροντίζει τις αδελφές του». Ο αδελφός και φίλος της αγαπημένης του Στέλιου, που αν και ανησυχεί και δυσανασχετεί με την υπόθεση «γάμος» της αδελφής του, παραδέχεται τη δυσκολία «Το καθήκον σου έκανες, όπως θα έκανε κάθε σωστός αδελφός». Η αποκατάσταση των θηλυκών μελών της οικογένειας, καθώς απασχολούσε πραγματικά την ελληνική οικογένεια, είναι ένα θέμα που διαπραγματεύονται τόσο οι κωμωδίες («*Ο ατσίδας*» 1961, Γ. Δαλιανίδης) όσο και τα μελοδράματα.

Η μετανάστευση από το χωριό στην πόλη, η απασχόληση των μελών της οικογένειας σε διαφορετικά μέρη, η επαφή με νέα πολιτιστικά δεδομένα, έχουν ως αποτέλεσμα τη σταδιακή αποδυνάμωση της πατρικής εξουσίας εντός της πυρηνικής οικογένειας. Έτσι, στη δεκαετία του '50, κάποιες από τις παραδοσιακές αξίες υποχωρούν και αντικαθίστανται από νέες, ενώ παράλληλα ευνοείται η καλλιέργεια φιλελεύθερων, μοντέρνων ιδεών, που όμως κατά το τέλος της δεκαετίας του '60, λόγω του γρήγορου ρυθμού της αλλαγής, πολλά καινούργια ήθη θα αμφισβητηθούν και κάποιοι ρομαντικοί θα αναπολούν τον «παλιό καλό καιρό».

Πολλές από τις γυναίκες που εμφανίζονται στην οθόνη παρουσιάζονται χωρίς την προστασία της οικογένειας. Αυτές είναι ανεξάρτητες, δυναμικές, διεκδικούν τα δικαιώματά τους και έχουν πολλές ικανότητες. Ειδικά αν έχουν λαϊκή καταγωγή παίρνουν τη ζωή στα χέρια τους, έχουν ξεκάθαρες απόψεις και δεν «δέχονται μύγα στο σπαθί τους».

Το σύγχρονο, για εκείνη την εποχή, μήνυμα των ελληνικών ταινιών που αφορά τις σχέσεις, είναι ότι πλέον τα κορίτσια μπορούν να προστατέψουν την τιμή τους, αλλά και να αναδειχθούν κοινωνικά χωρίς την αυστηρή και περιοριστική επίβλεψη του πατέρα ή του προστάτη-αδελφού που συχνά υποχρεούται να εκτιμήσει τον μέλλοντα γαμπρό. Ο αδελφός καλούνταν να παίζει αυτό το ρόλο, γιατί μέχρι πρότινος η κοινωνική εμπειρία των γυναικών ήταν από ελάχιστη ως ανύπαρκτη.

Φαινόμενο της εποχής ήταν και το συνοικέσιο, που αποτελούσε ένα συνηθισμένο τρόπο προσέγγισης των δύο φύλων («Γραφείο συνοικεσίων», 1956, σκηνοθεσία Φρίξου Ηλιάδη), ειδικά όταν η ίδια η κοπέλα δεν μπορούσε ή δεν της επιτρέπονταν από το οικογενειακό της περιβάλλον να βρει μόνη της γαμπρό. Ιδιαίτερα, στις πλούσιες οικογένειες, η σύναψη γάμων που θα εξασφάλιζε την ένωση δυνατών οικονομικά ή και κοινωνικά οικογενειών, ήταν συχνό φαινόμενο. Όμως σταδιακά, όπως διαπιστώνουμε και μέσα από τη θεματική των ταινιών («Η ωραία των Αθηνών», 1954 και «Έλα στο θείο», 1950) αμφισβητείται αυτός ο τρόπος γνωριμίας των νέων και διαπιστώνεται ότι δεν έχει θέση στη σύγχρονη κοινωνία όταν οι νέοι καταφέρνουν να κάνουν τις σωστές επιλογές. Η αμοιβαία έλξη, η αυτενέργεια και η αυτοδιάθεση είναι οι κατάλληλες προϋποθέσεις για έναν επιτυχημένο γάμο (Δελβερούδη 2004: 184-185). Αν και παρέμενε διαδεδομένη η άποψη ότι η σωστή βάση για το γάμο δεν είναι ο ρομαντικός έρωτας αλλά η συμβατή κοινωνική θέση και οι αμοιβαία αποδεκτοί όροι που θέτονταν και από τις δυο οικογένειες, πολλά ζευγάρια εναντιώνονταν απέναντι σε αυτές τις πεποιθήσεις. Η γυναίκα έπρεπε να περιμένει πότε θα πάρει απόφαση ο άντρας, έτσι ώστε να τους γνωρίσει στην οικογένειά της προκειμένου να πάρουν την πολυπόθητη γονική έγκριση και μετά οι δυο οικογένειες να συζητήσουν για την προίκα. Η προίκα θεωρούνταν ένας καταπιεστικός θεσμός, επειδή περιόριζε τις δυνατότητες επιλογής συζύγου και μετέτρεπε την σύναψη ενός γάμου σε εμπορική συναλλαγή, αφού συνήθως ορίζονταν το ποσό της προίκας που έπρεπε να “καταβληθεί” προκειμένου το ζευγάρι να έρθει “εις γάμου κοινωνία”. Επιπλέον, καθώς τα ήθη της εποχής απαιτούσαν πρώτα να προικιστεί και να παντρευτεί η μεγαλύτερη αδελφή και μετά όλοι οι υπόλοιποι, πολλές γυναίκες παρέμειναν ανύπαντρες μέχρι την τρίτη ή και την τέταρτη

δεκαετία της ζωής τους προκειμένου να συγκεντρώσουν την προίκα που χρειάζονταν. Αυτό, είχε ως αποτέλεσμα, πολλές γυναίκες να παντρεύονται σε προχωρημένη, για την εποχή, ηλικία ενώ οι αδελφοί τους ήταν υποχρεωμένοι να περιμένουν υπομονετικά (το ίδιο και οι μέλλουσες σύζυγοί τους) την ημέρα που θα δίνονταν και σε εκείνους η δυνατότητα να νυμφευτούν. Αυτή η κατάσταση, που δημιουργούσε δυσκολίες τόσο στους μεν όσο και στους δε, αποτέλεσε θεματική πολλών ταινιών του ελληνικού κινηματογράφου.

Στο πλαίσιο ενός γάμου η τεκνοποίηση ήταν το γεγονός που σηματοδοτούσε την ατομική ολοκλήρωση της γυναίκας. Όσο πιο γρήγορα γίνονταν μητέρα τόσο γρηγορότερα απομακρύνονταν από τη νεανική, επιπόλαια φύση της και οδηγούνταν στην ωριμότητα, αφού πλέον οι στόχοι της και οι απαιτήσεις της επικεντρώνονταν στην ανατροφή του παιδιού της (Δελβερούδη, 2004: 247). Άλλωστε, το παιδί αποτελούσε το μέσο για τη συνέχιση της προσωπικότητας, του ονόματος και της ιστορίας του άντρα. Όταν υπήρχε έλλειψη παιδιών το ζευγάρι έχανε το ενδιαφέρον του, η καθημερινότητά του παρουσιάζεται πληκτική και ενίοτε έπεφτε σε τέλμα. Η λύση για τους άντρες είναι οι εξωσυζυγικές περιπέτειες, ενώ οι γυναίκες σπανίως παρασέρνονται από τη γοητεία άλλων αντρών. Συνήθως υποκύπτουν στη γοητεία των χαρτοπαιγνίων, του κουτσομπολιού, της παρακολούθησης της μόδας και των ακατάσχετων αγορών (Δελβερούδη, 2004: 258) δημιουργώντας συχνά πυκνά προβλήματα στον οικογενειακό προϋπολογισμό. Οι παντρεμένες γυναίκες, μη έχοντας ακόμη παιδιά, διακατέχονται από πλήξη αφού δεν ασχολούνται με κάτι δημιουργικό. Ως ελεύθερα κορίτσια συνήθιζαν να καταναλώνουν το μεγαλύτερο μέρος του χρόνου τους στην επίτευξη της ερωτικής τους σχέσης. Όμως, μετά το γάμο το ενδιαφέρον αυτό δεν υφίσταται, καθώς ο στόχος έχει επιτευχθεί και πλέον η γυναίκα είναι υποχρεωμένη να ζει μια ανιαρή καθημερινότητα που προσπαθεί να την γεμίσει με ασταμάτητα ψώνια -αν είναι εύπορη και ακατάσχετες κουβέντες (κουτσομπολιό) με φίλες. Όταν τα παραστρατήματα των συζύγων τους έπεφταν στην αντίληψή τους άλλοτε μηχανορραφούσαν και άλλοτε απειλούσαν με διαζύγιο προκειμένου να φέρουν πίσω τον μπερμπάντη σύζυγο. Ειδικά για εκείνη την εποχή το διαζύγιο ήταν μια σημαντική απόφαση που δεν παίρνονταν με επιπόλαια. Αν υπήρχαν παιδιά το διαζύγιο έπρεπε να αποφευχθεί πάση θυσία ενώ οι διαζευγμένοι γονείς, που συναντώνται κυρίως στα μελοδράματα, είναι γεμάτοι πόνο και δυστυχία εξαιτίας του χωρισμού τους.

Από τα διαζύγια προκύπτει μια ιδιαίτερη κατηγορία γυναικών του φιλικού κόσμου: οι διαζευγμένες ή ζωντοχήρες. Αναπαρίστανται σε δυο διαφορετικούς τύπους: α) σε

αυτές που είναι σε ώριμη ηλικία και ως επί τω πλείστον έχουν κόρες σε ηλικία γάμου. Είναι κατεξοχήν πολυλογούδες και λειτουργούν ως κακές πεθερές και β) στις νέες, που απελευθερωμένες από τα δεσμά του γάμου και απολαμβάνουν την ελευθερία τους πηγαίνοντας από άντρα σε άντρα. Με το πέρας της δεκαετίας του '50 οι νεαρές σε ηλικία διαζευγμένες γυναίκες, μπορεί μεν να φλερτάρουν έντονα αλλά δεν υποκύπτουν πλέον με την ίδια ευκολία στον κάθε άντρα που τις πλησιάζει. Ο δεύτερος γάμος στη δεκαετία που ακολουθεί δεν είναι ταμπού και οι διαζευγμένες γυναίκες στοχεύουν στην αναζήτηση δεύτερου συζύγου. Άλλωστε δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο γάμος είναι η τελική ευτυχής κατάληξη των περισσότερων ελληνικών ταινιών του Π.Ε.Κ. Όπως χαρακτηριστικά γράφει η Δελβερούδη: «όλες οι ξένες ταινίες τελειώνουν με χάπι εντ και οι ελληνικές τελειώνουν με γάμο» (2009: 40).

Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι εκείνη την περίοδο, όπως παρουσιάζεται και στον φιλικό κόσμο, οι Ελληνίδες προσπαθούν να συμβιβάσουν δυο ετερόκλητες και αντιθετικές συμπεριφορές: την παραδοσιακή θέση της γυναίκας που είναι η φροντίδα του σπιτιού και της οικογένειάς της και τη θέση της ως εργαζόμενης, προκειμένου να συμβάλει στα οικονομικά του σπιτιού που ως τότε ήταν σχεδόν αποκλειστική υποχρέωση των αντρών. Η Δελβερούδη κάνοντας μια προσπάθεια να σκιαγραφήσει το πρότυπο της γυναίκας κατά τη δεκαετία του '50 γράφει « μια γυναίκα χαμηλών τόνων, σταθερή, μετρημένη, υποταγμένη στους κοινωνικούς κανόνες, που πάντα μέσα στα κοινώς αποδεκτά πλαίσια, ξέρει τι θέλει και τι διεκδικεί [...] Οι βλέψεις της δεν είναι ποτέ ιδιαίτερα φιλόδοξες -περιορίζεται σε έναν καλό και εργατικό σύζυγο, που εξασφαλίζει τα απαραίτητα εισοδήματα στο νοικοκυριό και της επιτρέπει να στήσει μια ευτυχισμένη οικογένεια» (2004:172).

2.7 Ερωτικές σχέσεις

Οι προγαμιαίες σχέσεις δεν είναι αποδεκτές. Τα παραστρατήματα στον άντρα δικαιολογούνται. Στην ταινία «Γιατί γεννήθηκα φτωχή» (1965) η μητέρα του πλούσιου νέου δικαιολογεί τη συμπεριφορά του γιού της “Τον παρέσυρες τον Πέτρο. Αλλά ο Πέτρος είναι άνδρας και μπορεί να πάει με μια οποιαδήποτε του δρόμου”. Από την άλλη, οι γυναίκες που κυλούν σε κάποιο ερωτικό παραστράτημα, δεν έχουν και πολλές επιλογές: θα πρέπει ή να παντρευτεί αν η κοπέλα έχει ενδώσει μόνο στον αγαπημένο της ή να ζει γνωρίζοντας ότι έχει στιγματιστεί κοινωνικά λόγω των προηγούμενων ολοκληρωμένων ερωτικών της σχέσεων. Σε αυτή την περίπτωση η αναζήτηση συζύγου

είναι δύσκολη υπόθεση. Μια γυναίκα με ερωτικό παρελθόν ζυπνάει μόνο τον ερωτικό πόθο και δεν είναι κατάλληλη για γάμο και για δημιουργία οικογένειας που είναι ο απώτερος σκοπός της ερωτικής συνεύρεσης. Άλλωστε μια εγκυμοσύνη εκτός γάμου καταμαρτυρούσε τις προγαμιαίες σχέσεις μιας γυναίκας και αυτό είχε ως αποτέλεσμα να στιγματιστεί ως «εύκολη» και συνεπώς ως ακατάλληλη για γάμο. Οι ταινίες παρουσιάζοντας τις δυσκολίες που αντιμετώπιζε μια κοπέλα με εξώγαμη εγκυμοσύνη, τρομοκρατούσε τα νέα κορίτσια προσπαθώντας να τα ωθήσει να ακολουθήσουν έναν τρόπο ζωής σύμφωνα με τους ηθικούς κανόνες της εποχής (Δελβερούδη 2004: 231). Η σεξουαλικότητα και η ηθική είναι στενά συνδεδεμένες. Η γυναίκα μπορεί, αν θέλει, να ντύνεται τολμηρά αλλά ξέρει ότι το ερωτικό παιχνίδι έχει μια λεπτή κόκκινη γραμμή που αν την ξεπεράσει οδηγείται στο στιγματισμό. Γενικότερα στη δεκαετία του '50 είναι σεμνές και έχουν τα «μάτια χαμηλά» αλλά στη δεκαετία που ακολουθεί γίνονται πιο τολμηρές, σε σημείο που τολμούν να φλερτάρουν με άλλους άντρες μπροστά στον αγαπημένο τους για να ζηλέψει, προκειμένου να επισπεύσει την πολυπόθητη πρόταση γάμου.

Παρόλα αυτά τα κλισέ ο ελληνικός κινηματογράφος, πιο προοδευτικός και πιο ρεαλιστικός στα θέματα του έρωτα και των ερωτικών σχέσεων, μέσα από τις ταινίες συνέβαλε στην καλύτερη αντιμετώπισή τους και στη διαφοροποίηση της συντηρητικής οπτικής θεώρησης από την τότε ελληνική κοινωνία (Νταλάσης, 2019: 488). Στις κωμωδίες η ρήξη του καινούργιου με το παλιό επιτυγχάνονταν μέσα από διάφορα ευτράπελα και διασκεδαστικά γεγονότα οδηγώντας την κοινωνία στα καινούργια ήθη με έναν εύκολο και ανώδυνο τρόπο.

2.8 Εξωτερική εμφάνιση γυναικών

Μια και ο κινηματογράφος είναι εικόνα γίνεται αντιληπτό ότι η εξωτερική εμφάνιση-και συνεπώς η ενδυμασία- των ανθρώπων και κυρίως των γυναικών, είναι ένα πολύ σημαντικό στοιχείο για τον τρόπο που λειτουργεί ο κινηματογράφος γιατί συμβάλουν στη δημιουργία ενός οπτικού στιλ. Δεν είναι λίγες οι ταινίες όπου το ένδυμα κρύβει μια σημειολογία. Στις αρχές της δεκαετίας του '50 τα σώματα είναι αδύνατα, απόρροια των κακουχιών των πολέμων. Προϊόντος του χρόνου αλλάζουν τα πρόσωπα και ο σωματότυπος, αντικατοπτρίζοντας έτσι τη βελτίωση των όρων διατροφής. Παράλληλα αυξάνεται η ποικιλομορφία στην ένδυση και την υπόδηση. Από

τα περιορισμένα αριθμητικά και φτωχικά ρούχα των αρχών της δεκαετίας φτάνουμε στην ποικιλομορφία και στην ιδιαιτερότητα της γκαρνταρόμπας των ηθοποιών, αναλόγως βέβαια και με την κοινωνική τάξη που κινηματογραφείται. Η εισβολή του ξένου κινηματογράφου, των εφημερίδων και κυρίως των περιοδικών με τις πολυάριθμες διαφημίσεις, επηρεάζουν και διαμορφώνουν τα γούστα και τις προτιμήσεις κυρίως των γυναικών (Νταλάσης, 2019: 263). Στο φιλικό κόσμο αποτυπώνεται, ίσως συχνά με μια κινηματογραφική υπερβολή, το στιλ ντυσίματος, το μακιγιάζ και οι κομμώσεις που επικρατούν ανά εποχή.

Κρίνοντας από την εξωτερική εμφάνιση των γυναικών, διαπιστώνουμε ότι αυτές που θα αποκατασταθούν μέσω του γάμου ανήκουν στο μέσο όρο, δηλαδή δεν είναι ούτε προκλητικά όμορφες και ούτε συμπεριφέρονται προκλητικά. Όταν συγκρίνεται μια γυναίκα με έντονη σεξουαλικότητα και πλούσια σωματικά χαρίσματα με μια χαριτωμένη κοπέλα της διπλανής πόρτας, συνήθως τον άντρα που θα την οδηγήσει στα σκαλιά της εκκλησίας κερδίζει η δεύτερη. Άλλωστε και στη σύγκριση των κοριτσιών των ανώτερων στρωμάτων με αυτά των λαϊκών οικογενειών, η πλάστιγγα γέρνει υπέρ των δεύτερων, καθώς είναι κορίτσια σεμνά και συμμαζεμένα, με σεβασμό προς τους γονείς που γνωρίζουν πως να μεριμνούν για το νοικοκυριό και την ανατροφή των παιδιών τους (Δελβερούδη, 2004: 211).

Στο σημείο αυτό υπεισέρχονται και οι απόψεις της φεμινιστικής κινηματογραφικής κριτικής που μελετά την ενδυμασία του γυναικείου φύλου υπό το πρίσμα του «ανδρικού βλέμματος». Αυτή η φεμινιστική ανάλυση επικεντρώνεται στην ευχαρίστηση που προκαλεί το ρούχο στις γυναίκες-θεατές. Σύμφωνα με τη Sue Harper οι κινηματογραφιστές «...έχουν την πρόθεση να οδηγήσουν τις γυναίκες σε ένα βασίλειο απόλαυσης όπου οι γυναίκες σταρ θα λειτουργούν ως πηγή του γυναικείου βλέμματος και όπου οι άντρες, θαυμάσια παρατεταγμένοι, θα ήταν ακλόνητα αντικείμενα της γυναικείας επιθυμίας» (Harper, 1994: 122). Σε άλλο σημείο θεωρεί ότι τα ενδύματα «μπορεί να θεωρηθούν ως μια διαμάχη, σε συμβολικό επίπεδο, πάνω στη γυναικεία σεξουαλικότητα και στη σύγχρονη κρίση του επιτρεπτού» (1996: 41). Ο οπτικός συμβολισμός των ακριβών και κομψών ρούχων απελευθερώνουν τις γυναικείες επιθυμίες.

2.9. Γυναίκα και μόρφωση

Η εκπαίδευση και η μόρφωση δεν θεωρούνται απαραίτητες καθώς δεν εξασφαλίζουν το σύζυγο που εγγυάται κοινωνική άνοδο και άνετη, κυρίως οικονομικά, ζωή. Όμως με την πάροδο των χρόνων οι γυναίκες διεκδικούν και κερδίζουν το δικαίωμά τους να σπουδάζουν σε όλες, ακόμα και στις ανώτερες, εκπαιδευτικές βαθμίδες. Πλέον βγαίνουν για αναζήτηση εργασίας με περισσότερα προσόντα. Παρόλα αυτά, η μόρφωση δεν αποτελεί καθοριστικό προσόν για την εξέλιξή τους, πράγμα που δεν ισχύει για τους άντρες (Δελβερούδη, 2004: 152). Αυτό δηλαδή που συμπεραίνεται από τις κωμωδίες κυρίως της εποχής, είναι η ωφελμιστική διάσταση της εκπαίδευσης, με στόχο την αναρρίχηση σε υψηλότερα κοινωνικά στρώματα, κυρίως όσον αφορά τους άντρες και η εύκολη πρόσβαση στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα. Δεν έχει, δηλαδή, ακόμα διαμορφωθεί η ανάγκη για καθολικότητα της παιδείας και η αξία της για την ίδια την κοινωνία (Δελβερούδη, 2004: 164-165).

Η ταινία *«Χτυποκάρδια στα θρανία»* είναι χαρακτηριστική. Σε αυτή παρουσιάζονται τα πλουσιοκόριτσα που πάνε σε ιδιωτικό σχολείο, όχι για να αποκτήσουν γνώσεις και να ευαισθητοποιηθούν στα προβλήματα της ζωής, αλλά για να ξεφύγουν από την ανία της καθημερινότητας και να διασκεδάσουν κάνοντας καψόνια στους καθηγητές, χωρίς αυτό να τους επιφέρει καμία τιμωρία εξαιτίας της οικονομικής ευμάρειας των γονιών τους. Άλλωστε και στα ίδια τα κορίτσια έχει καλλιεργηθεί η αδιαφορία προς τη μάθηση. Ξέρουν πολύ καλά ότι τους είναι άχρηστη, αφού δεν επρόκειτο να την χρησιμοποιήσουν πουθενά. Ακόμα και αν η οικογένεια διέθετε επιχείρηση, τη χρονική αυτή περίοδο μόνο οι άντρες και ο μελλοντικός γαμπρός επρόκειτο να εργαστούν σε αυτή. Τα προσόντα που έπρεπε να διαθέτει μια κοπέλα της ανώτερης τάξης εκείνη την εποχή, ήταν αυτά της καταναλώτριας, της οικοδέσποινας και συχνά της χαρτοπαίχτρας, που όμως δεν διδάσκονταν στο σχολείο, όπως διαφαίνεται και από τις ταινίες.

Η πλειονότητα των κοριτσιών συνήθως κατορθώνει και τελειώνει το εξατάξιο τότε γυμνάσιο, ενώ ελάχιστες σπουδάζουν στην τριτοβάθμια εκπαίδευση. Οι φοιτήτριες συχνά γίνονταν αντικείμενο ειρωνικών σχολίων από το περίγυρό τους, καθώς η ανάγκη τους για ηρεμία και εξοικονόμηση χρόνου προς μελέτη είχε ως συνέπεια την αποχή τους από τις καθιερωμένες εξόδους για διασκέδαση, πράγμα που έρχονταν σε αντίθεση με τις συνήθειες των περισσότερων κοριτσιών της εποχής. Άλλωστε και η εξωτερική εικόνα αυτών των κοριτσιών δεν είναι κολακευτική. Παρουσιάζονται με μεγάλα γυαλιά μυωπίας -έντονο στερεοτυπικό σύμβολο της λογιοσύνης που από μόνο του αρκεί για να χαρακτηριστεί κάποιος «σπουδαγμένος» - και ντυμένες με παλιομοδίτικα και άκομψα ρούχα (*«Δεσποινίς διευθυντής»*).

Κεφάλαιο 3^ο –

Η Δεκαετία του 1960

3.1. Το ιστορικό πλαίσιο

Οι μετακινήσεις του πληθυσμού από τις φτωχές αγροτικές περιοχές στην πόλη, η βελτίωση των επικοινωνιών, η άνοδος του μορφωτικού επιπέδου σε συνδυασμό με την καλύτερευση του βιοτικού επιπέδου, είχαν ως αποτέλεσμα οι μέχρι τότε καταπιεσμένες ομάδες των κατώτερων κοινωνικών τάξεων να καταφέρουν να υψώσουν το ανάστημά τους τόσο πολιτικά όσο και οικονομικά. Ο αριθμός των ελεύθερων επαγγελματιών και φοιτητών, ομάδων που παραδοσιακά ασκούν κριτική στην εξουσία, είχε αυξηθεί σημαντικά. Παρόλα αυτά, οι οικονομικές στερήσεις και οι κοινωνικές ανισότητες προκαλούσαν αντιδράσεις απέναντι στις διάφορες όψεις των δομών εξουσίας. Η ακραία κοινωνική ανισότητα- απόρροια της απότομης εκβιομηχάνισης- σε συνδυασμό με τη μακρόχρονη παράδοση της έντονης κοινωνικής ζωής και τον επαναστατικό κομμουνισμό, δημιούργησαν έναν εκρηκτικό μηχανισμό στην Ελλάδα, έτοιμο να «εκραγεί» ανά πάσα στιγμή. Η βία και η νοθεία των εκλογών του 1961 υπήρξε σημείο καμπής για την πολιτική ζωή και τις εξελίξεις στη χώρα. Η εκλογική νίκη της δεξιάς αμφισβητήθηκε και μετεκλογικά, τόσο το κέντρο όσο και η αριστερά, ξεκίνησαν εκστρατεία για να την ακυρώσουν, ενώ ταυτόχρονα όχι μόνο απαιτούσαν νέες και τίμιες εκλογές, αλλά και ένα τέλος της καθεστηκίας κατάστασης. Η ευνοιοκρατία υπέρ των μεγαλοκαπιταλιστών και δη, των ξένων επενδυτών, η άνευ όρων υποταγή στα προστάγματα των Αμερικάνων, η καταπίεση της αριστεράς και η διαιώνιση των κοινωνικών ανισοτήτων, ήταν από τις σημαντικότερες αιτίες του κοινωνικού αναβρασμού. Ο Γιώργος Παπανδρέου (γνωστός για τη ρητορική του δεινότητα), αρχηγός της Ένωσης Κέντρου, διοργανώνοντας συλλαλητήρια σε ολόκληρη την Ελλάδα, φοιτητικές διαδηλώσεις, απεργίες αλλά και με συνεχείς επιθέσεις προς την κυβέρνηση από τα βουλευτικά έδρανα και τον τύπο, προσπαθούσε να κινητοποιήσει τον κόσμο. Οι βίαιες αντιδράσεις από τη μεριά της αστυνομίας δεν έλειπαν. Αποκορύφωμα αυτών ήταν η δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη κατά τη διάρκεια μιας συγκέντρωσης στη Θεσσαλονίκη τον Μάιο του 1963. Το γεγονός αυτό συγκλόνησε το πανελλήνιο. Στην κηδεία του συμμετείχε πάνω από μισό εκατομμύριο κόσμου, ενώ η πανεθνική οργάνωση νεολαίας της αριστεράς ονομάστηκε Νεολαία Λαμπράκη. Ο Μίκης Θεοδωράκης υπήρξε ηγέτης των «Λαμπράκηδων», ενώ ο γνωστός σκηνοθέτης Κώστας Γαβράς με την ταινία του «Z» το 1969, που γνώρισε διεθνή επιτυχία, παρουσίασε αυτό το γεγονός στη μεγάλη οθόνη. Ο αριθμός των

εργαζομένων αλλά και των εργατικών κλάδων που συμμετείχαν στις απεργιακές κινητοποιήσεις συνεχώς αυξάνονταν. Η απεργιακή δραστηριότητα, που τη δεκαετία του '50 κυμαίνονταν σε χαμηλά επίπεδα, άρχισε να εντείνεται στη δεκαετία του '60 και πλέον μέσα στα αιτήματα των απεργών περιλαμβάνονταν και αυτά που ζητούσαν άρση των νομικών περιορισμών της συνδικαλιστικής δράσης. Οι φοιτητές αμφισβητούσαν έντονα την κρατική εκπαιδευτική πολιτική και ειδικότερα τον τρόπο εισαγωγής στις ανώτατες βαθμίδες, αφού η παρακολούθηση επιπλέον προπαρασκευαστικών μαθημάτων στα φροντιστήρια ήταν απαραίτητη, γεγονός που ευνοούσε τους πιο ευκατάστατους. Όλα αυτά μείωσαν το κύρος της κυβέρνησης Καραμανλή και του θρόνου (Close, 2005: 168-172).

Αν και οι Αμερικάνοι θέλησαν να επηρεάσουν για μια ακόμα φορά τις πολιτικές εξελίξεις, αυτή τη φορά έγινε αντιληπτό και από τους ίδιους ότι η επιρροή τους είχε μειωθεί, αφού είχαν διακόψει τη μη στρατιωτική βοήθεια, το 1962, και η σοβιετική απειλή έφθινε. Πλέον προσπαθούσαν με «συμβουλές» προς τους προσκείμενους σε αυτούς συντελεστές του πολιτικού παιχνιδιού, αφού αντιλαμβανόντουσαν ότι η απροκάλυπτη επέμβασή τους θα προκαλούσε τη δημόσια κατακραυγή και θα έθιγε τα συμφέροντά τους (Close, 2005: 144). Η κυβέρνηση του Γ. Παπανδρέου, 1964-1965, μερίμνησε ως ένα βαθμό για τα κατώτερα στρώματα, που αποτελούσαν και την εκλογική της βάση, αυξάνοντας τις αγροτικές συντάξεις και τους μισθούς πολλών κατηγοριών εργαζομένων. Στο κομμάτι της παιδείας κατάργησε τα δίδακτρα στα πανεπιστήμια και στα δευτεροβάθμια σχολεία, αύξησε τον αριθμό των εισακτέων στα πανεπιστήμια, επέκτεινε χρονικά την υποχρεωτική εκπαίδευση (από τα έξι στα εννέα χρόνια), καθιερώθηκαν νέα μαθήματα στο γυμνάσιο και στο λύκειο π.χ. Κοινωνιολογία, Πολιτική Οικονομία κ.α. και στα δημοτικά προσφέρονταν δωρεάν συσσίτιο. Όσο αναφορά στην πολιτική προστασία, χαλάρωσε τα αστυνομικά μέτρα, απελευθέρωσε πολλούς πολιτικούς κρατούμενους και διέλυσε μεγάλο αριθμό αντικομμουνιστικών παρακρατικών ομάδων. Εξαιτίας αυτών των πολιτικών του χειρισμών, οι βασιλόφρονες, ο στρατός και η δεξιά αντιπολίτευση θεωρούσαν τον Παπανδρέου απειλή για την κατεστημένη πολιτική τάξη και συνωμοτούσαν εναντίον του. Η σύγκρουση του Παπανδρέου με το παλάτι οδήγησε στα Ιουλιανά (Close, 2005: 172-174). Η Ελλάδα διένυε μια περίοδο έντονων πολιτικών και κοινωνικών αναταραχών κατά την οποία έλαβαν χώρα μια σειρά παρασκηνιακών γεγονότων που συντέλεσαν στο να ανοίξει ο δρόμος για τη χούντα. Η πολιτική αναστάτωση που επέφεραν οι συνεχόμενες εκλογικές αναμετρήσεις (1956, 1961, 1964), οι διαρκείς

κατηγορίες για νοθεία των εκλογικών αποτελεσμάτων, τα Ιουλιανά του 1965 και η ανάμιξη του βασιλιά Κωνσταντίνου στα πολιτικά πράγματα της χώρας, κατά παράβαση του Συντάγματος του 1952 που οδήγησε σε συνταγματική εκτροπή, έδωσαν το πολιτικό άλλοθι στους συνταγματάρχες για την επιβολή δικτατορικού καθεστώτος στις 21 Απριλίου του 1967 στρατιωτικό Το στρατιωτικό κίνημα με επικεφαλής τον ταξίαρχο Στυλιανό Παττακό και τους συνταγματάρχες Γεώργιο Παπαδόπουλο και Νικόλαο Μακαρέζο κατέλυσε το δημοκρατικό πολίτευμα και επέβαλλε δικτατορία που διήρκεσε επτά χρόνια.

3.2 Μετανάστευση

Η μετανάστευση, εσωτερική και εξωτερική, συνεχίζεται και αυτή τη δεκαετία. Η συμφωνία που υπογράφηκε το 1960 με την Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας, διευκόλυνε τη μετανάστευση Ελλήνων ανειδίκευτων εργατών για τα γερμανικά εργοστάσια. Οι αμοιβές τους θα ήταν ισότιμες με αυτές των εργατών και οι συνθήκες διαβίωσης θα ρυθμιζόνταν από επίσημους επιθεωρητές. Αυτά τα δύο και η διαφορά συναλλάγματος γερμανικού μάρκου και δραχμής είχαν σαν αποτέλεσμα το 1961 να δημιουργηθεί ένα ρεύμα μαζικής μετανάστευσης, εξαιτίας του οποίου πολλά χωριά ερήμωσαν, ενώ σημειώθηκε αισθητή πτώση της αγροτικής παραγωγής. Τα εμβάσματα από τη Γερμανία δεν εξασφάλιζαν μόνο την επιβίωση αλλά επέφεραν και μια σημαντική άνοδο στο βιοτικό επίπεδο της οικογενείας και των συγγενών που παρέμεναν στο χωριό ή στην πόλη (McNeil, 2018: 178-179). Ο Καραμανλής προκειμένου να διασφαλίσει την ενσωμάτωση της Ελλάδας στο δυτικό σύστημα εμπορίου και επενδύσεων υπέβαλε την αίτηση σύνδεσης με την ΕΟΚ το 1959. Η συμφωνία τέθηκε σε εφαρμογή το 1962 και προέβλεπε ότι κάποια στιγμή η Ελλάδα θα γίνονταν πλήρες μέλος. Η επιλογή αυτή του Καραμανλή απέκτησε και μια επιπλέον αξία κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, καθώς στις ευρωπαϊκές πρωτεύουσες πολλοί επιφανείς Έλληνες εξόριστοι επηρέαζαν τη γνώμη των Ευρωπαίων, που σταδιακά λειτουργούσε επικριτικά απέναντι στο καθεστώς. Η ΕΟΚ πάγωσε τη συμφωνία σύνδεσης μέχρι να αποκατασταθεί η δημοκρατία στην Ελλάδα (Close, 2005: 215).

3.3 Η είσοδος στη βιομηχανία

Γενικά, η δεκαετία αυτή χαρακτηρίζεται από τη βιομηχανική έκρηξη, καθώς πολλά καινοτόμα προϊόντα εισέβαλαν στην ελληνική αγορά που οδήγησαν τον Έλληνα στην υπερκατανάλωση. Ένα εξ αυτών ήταν και η τηλεόραση που σιγά σιγά έκανε την εμφάνισή της σε ολόένα και περισσότερα ελληνικά σπίτια. Οι πρώτες εκπομπές τηλεόρασης στην Ελλάδα έγιναν το 1966. Η καθυστέρηση αυτή οφείλονταν στην γεωλογική διαμόρφωση, όπου λόγω του ορεινού όγκου και της θάλασσας ήταν δύσκολο να εξασφαλιστεί η λήψη στις πιο απομακρυσμένες περιοχές (Close, 2005: 108). Το 1967 ο στρατός απέκτησε δικό του τηλεοπτικό σταθμό την YENEΔ (Υπηρεσία Ενημερώσεως Ενόπλων Δυνάμεων) μέσω του οποίου φρόντιζε να προπαγανδίζει τις δικές του πολιτικές θέσεις (Close, 2005: 142). Παράλληλα το ελληνικό κοινό γαλουχούνταν σε ένα νέο μοντέλο καθημερινότητας. Η οπτική κουλτούρα αυτής της περιόδου μέσω των ξενόφερτων τηλεοπτικών εκπομπών, των εγχώριων ταινιών και των διαφημίσεων προέτρεπε τον Έλληνα στη μαζική κατανάλωση των νέων, ποικίλης μορφής, προϊόντων. Ειδικότερα, η Ελληνίδα νοικοκυρά καλούνταν να αντιγράψει τα ευρωπαϊκά και αμερικάνικα (κυρίως) πρότυπα και να υιοθετεί τις δίκες τους καθημερινές συνήθειες. Οι διαφημίσεις στον περιοδικό και ημερήσιο τύπο πρότειναν το σύγχρονο «λάιφ στάιλ» (life style), που για να το ακολουθήσει κανείς και να θεωρείται σύμφωνος με τις επιταγές της εποχής έπρεπε να αποκτήσει τα προτεινόμενα προϊόντα: οι σύγχρονοι στηθόδεσμοι ήταν πιο πρακτικοί και αναδείκνυαν τη θηλυκότητα των γυναικών, οι οδοντόκρεμες υπόσχονταν ακόμα πιο λευκές οδοντοστοιχίες ενώ οι καινούργιοι λεμονοστύφτες, τα πλυντήρια πιάτων κ.α. χάριζαν στη γυναίκα μια πιο εύκολη και ξεκούραστη καθημερινότητα. Αξίζει να αναφέρουμε ότι στα 1961 υπήρξε νόμος όπου επέβαλε ως φόρο το ποσό των 500 δραχμών με κάθε αγορά ηλεκτρικού ψυγείου. Αυτό το ποσό προοριζόνταν για τις αγροτικές ασφαλίσεις. Κάποιες εταιρείες όμως, λόγω των υψηλών πωλήσεων, είχαν τη δυνατότητα να απορροφήσουν και να επιβαρυνθούν αυτές το συγκεκριμένο φόρο, δίνοντας ένα επιπλέον κίνητρο στον πελάτη, προκειμένου να εξασφαλίσουν την πώληση και να έρθουν πρώτες στις προτιμήσεις του αγοραστικού κοινού. Η ΙΖΟΛΑ ήταν μια εξ αυτών και το κοινοποιούσε μέσω διαφημίσεων. Παρ' όλες τις όποιες αρνητικές επιρροές στη δημιουργία προτύπων, οφείλουμε να ομολογήσουμε ότι μέσω των νεο-εισαγόμενων προϊόντων στην ελληνική αγορά βελτιώθηκε το βιοτικό επίπεδο πχ. χάρη στις οδοντόκρεμες άλλαξε η στοματική υγιεινή.

Στην Αθήνα συγκεντρώνονται οι περισσότερες βιομηχανίες τρέχουσας κατανάλωσης. Ειδικότερα στον ρουχισμό, η αθηναϊκή παραγωγή με τις μικρού μεγέθους και χαμηλής παραγωγής επιχειρήσεις που βρίσκονται διασκορπισμένες σε διάφορες περιοχές, αντιπροσωπεύει τα τέσσερα πέμπτα της ελληνικής παραγωγής. Δεν είναι λίγες οι ταινίες που διαδραματίζονται σε ένα τέτοιο περιβάλλον, πράγμα που φανερώνει ότι οι χώροι αυτοί ήταν οικείοι για μεγάλο μέρος του πληθυσμού. Επιπλέον, η πρωτεύουσα είναι το επίκεντρο της μόδας. Τα σχέδια που προτείνουν οι οίκοι μόδας στο εξωτερικό, κυρίως στην Ιταλία και στο Παρίσι, προσαρμόζονται στα ελληνικά δεδομένα στους οίκους μόδας που εδρεύουν στην Αθήνα. Για να γίνουν γνωστές οι νέες τάσεις της μόδας πολλοί οίκοι παρουσιάζουν τις κολεξιόν τους, κυρίως τις καλοκαιρινές, σε διάφορα κοσμοπολίτικα νησιά, όπως στη Ρόδο ή στην Αίγινα που πλέον είναι πόλος έλξης της υψηλής κοινωνίας. Πολλές, επίσης, ελληνικές ταινίες έχουν σαν θέμα τους αυτή την πραγματικότητα που ενώ αφορούσε μικρό μέρος του ελληνικού πληθυσμού γοήτευε τις Ελληνίδες από άκρη σε άκρη της χώρας (Burgel, 1976: 75-76).

3.4. Η θέση της γυναίκας στη δεκαετία του '60.

Η δεκαετία του '60 είναι μια γόνιμη δεκαετία για την Ελλάδα με πολλαπλές ταυτότητες, με κύριο χαρακτηριστικό την αστικοποίηση και τη δημιουργία της μεσαίας τάξης. Οι καινούριες νοοτροπίες και συμπεριφορές, τα νέα ήθη και ο νέος τρόπος ζωής που έχει υιοθετήσει η ελληνική κοινωνία ήδη από την προηγούμενη δεκαετία δεν μένουν ασχολίαστα. Στο κινηματογραφικό πανί κυρίως με τις κωμωδίες άλλοτε επικροτούνται και άλλοτε κατακρίνονται (Δελβερούδη, 2004: 80-81).

Σταδιακά οι παραδοσιακές αξίες αμφισβητούνται και οι παραδοσιακοί ρόλοι χάνουν το ηθικό τους βάρος. Όσο αφορά τις γυναίκες, είναι αισθητό ότι διεκδικούν την χειραφέτησή τους και προσπαθούν να πάρουν τη ζωή στα χέρια τους σε όλα τα επίπεδα. Οι ίδιες νοιώθουν έτοιμες να επωμιστούν την ευθύνη σε σημαντικά θέματα, όπως αυτό της επιλογής του μελλοντικού συζύγου τους. Ο πατέρας, αφού έχει φροντίσει να τις μεγαλώσει με ηθικές αξίες και αρχές έτσι ώστε να μπορούν να πορευτούν χωρίς να παρεκκλίνουν του σωστού δρόμου, αρχίζει δειλά δειλά να εμπιστεύεται την κρίση τους. Επιπλέον, ο ρόλος του αδελφού-προστάτη διακωμωδείται και παρουσιάζεται αναχρονιστικός όπως π.χ. στην ταινία «Οι σκανδαλιάρηδες» (1963, Στέλιος Τατασόπουλος), όπου ο αδελφός (Νίκος Σταυρίδης) εκφράζει της ανησυχίες του για

την αδελφή του στο φίλο του, με τον οποίο όμως αυτή έχει κρυφό δεσμό. Από την πλευρά των κοριτσιών, τα συναισθήματα για τους αδελφούς τους ποικίλουν από την αγάπη και την ευγνωμοσύνη, ως την αδιαφορία και την αγένεια. Στην ταινία «Παπατρέχας» (1966, Ερρίκος Θαλασσινός) όπου ο Θανάσης Βέγγος είναι αδελφός-προστάτης των έξι αδελφών του και μιας θείας, τα συναισθήματα αυτών των γυναικών είναι ανάμεικτα. Από τη μια νοιώθουν σεβασμό και αγάπη για τις προσπάθειες που καταβάλει ο αδελφός τους, αλλά από την άλλη αγανακτούν και θυμώνουν με την καταπίεση που υφίστανται. Παρά τις αντιρρήσεις που έχουν προκειμένου «να μην μείνουν στο ράφι» συνεχώς του υπενθυμίζουν την υποχρέωσή του να τις αποκαταστήσει. Στη συγκεκριμένη ταινία λέει η Αλεξάνδρα (Κατερίνα Γιουλάκη), η πιο γλωσσού και απαιτητική αδελφή, στον ταλαίπωρο Πολύδωρο (Θανάσης Βέγγος): «Αδελφός μας είσαι και έχεις υποχρέωση και να μας ταΐζεις και να μας ποτίζεις και να μας παντρέψεις. Εμείς είμαστε αδύναμα πλάσματα». Θα χρειαστούν αρκετά ακόμα χρόνια μέχρι να καταρριφθούν εντελώς αυτές οι αντιλήψεις που εκφράζονται δια στόματος Αλεξάνδρας.

Τα γραφεία συνοικεσίων γνωρίζουν εποχές δόξας αυτή τη δεκαετία και αυτό σκιαγραφείται σε αρκετές ταινίες. Σε εποχές που ένας ανύπαντρος άντρας ήταν δύσκολο να γνωρίσει μια γυναίκα, καθώς οι ελευθερίες της εξακολουθούσαν να είναι περιορισμένες και οι κινήσεις της υφίσταντο συνεχές έλεγχο, και που μια γυναίκα άνω των τριάντα η οποία δεν είχε συνάψει γάμο αποκαλούνταν κοροϊδευτικά γεροντοκόρη, τα εν λόγω γραφεία έκαναν χρυσές δουλειές. Στην πραγματικότητα τα γραφεία συνοικεσίων ήταν οι επαγγελματίες προξενήτρες (χωρίς αυτές να έχουν εκλείψει) που αναλάμβαναν την εύρεση ιδανικού συζύγου με έναν πιο σύγχρονο τρόπο. Μέσω των ειδικών ερωτηματολογίων που διαμορφώνονταν από καταρτισμένους ψυχολόγους και από άλμπουμ φωτογραφιών των υποψηφίων συζύγων έναντι αδρής αμοιβής (που ξεκινούσε από 70 δραχμές), προσπαθούσαν να κάνουν το ιδανικότερο ταίριασμα αντρών και γυναικών για την επίτευξη ενός πετυχημένου γάμου. Ταινίες όπως «*Ησαΐα χόρευε*» (1966), «*Ησαΐα μη χορεύεις*» (1969), παρουσιάζουν αυτή την πραγματικότητα με έναν κωμικό τρόπο, ενώ ο ρόλος της προξενήτρας αποκτά κωμικές διαστάσεις χάρη στις ανεπανάληπτες ερμηνείες ηθοποιών όπως η Μαρίκα Νέζερ («*Της κακομοίρας*») και της Γεωργίας Βασιλειάδου («*Η προξενήτρα*», «*Η Σμυρνιά*»).

Αν και σε αυτή τη δεκαετία διαπιστώνουμε ότι ο καθολικός έλεγχος από την οικογένεια είναι αρκετά παρωχημένος, ο έλεγχος από τη μεριά του συζύγου παραμένει ακέραιος και σεβαστός. Άλλωστε, τα δεσμά του γάμου είναι ιερά και συνυφαίνονται

με πολλαπλές συνυποδηλώσεις. «Είναι ευκολότερο να δέσεις τους ανθρώπους με αλυσίδες, παρά να τους ελευθερώσεις, όταν αυτές οι αλυσίδες είναι σε υπόληψη» λέει ο Μπερνάρ Σω (Κακλαμανάκη, 1984: 47). Έτσι οι σωστές γυναίκες συμπαρίστανται, είναι υπάκουες, συνεργάζονται χωρίς να φέρνουν αντιρρήσεις και χωρίς να εκφέρουν άποψη, ενώ η αντιλογία, η ανυπακοή και η αυθάδεια συμπεριλαμβάνονται στα μεγάλα ελαττώματα (Δελβερούδη, 2004: 124-128). Για να εγκαταλειφθεί η κατεστημένη ανδροκεντρική νοοτροπία απαιτείται η καλλιέργεια της αλλαγής στα ήθη και την νοοτροπία συνολικά σε όλο το κοινωνικό φάσμα.

Οι οικογενειακές συμπεριφορές διαφέρουν από κοινωνική τάξη σε κοινωνική τάξη. Τα κορίτσια των ανώτερων τάξεων ελέγχονται λιγότερο. Αυτό δεν σημαίνει ότι έχουν περισσότερες ευκαιρίες για προσωπικές επιλογές. Απεναντίας, θα λέγαμε ότι συμβαίνει το αντίθετο, αφού οι γονείς πρωτίστως ενδιαφέρονται να προωθήσουν τους γάμους συμφερόντων, είτε για να αυξήσουν κι άλλο την περιουσία τους, είτε για να διαφυλάξουν την κοινωνική τους θέση από την παρείσφρηση ξένων στοιχείων. Αυτή είναι μια συμπεριφορά η οποία κατακρίνεται σε πολλές ελληνικές ταινίες. Στην ταινία «*Η Αλίκη στο ναυτικό*» (1961, Α. Σακελλάριος) ο έρωτας νικά και η κόρη του ναυάρχου παντρεύεται τελικά το δόκιμο αξιωματικό. Αυτό που παραμένει σταθερό και σε αυτή τη δεκαετία είναι η αγωνία των γυναικών να έρθουν «σε γάμου κοινωνία».

Με το πέρασμα του χρόνου γίνεται όλο και πιο φανερή η αλλαγή στην ηθική που εκσυγχρονίζεται σύμφωνα με το πρότυπο του αμερικάνικου τρόπου ζωής, έτσι όπως αυτός παρουσιάζεται στις αμερικάνικες ταινίες και στα περιοδικά, ενώ εκδηλώνεται στις μουσικές προτιμήσεις, στην επιλογή τρόπου διασκέδασης αλλά και στην ανοχή ως προς τις ερωτικές συμπεριφορές και εκδηλώσεις. Η μοντέρνα ηθική προσωποποιείται στη Μαριάννα, την πρωταγωνίστρια του έργου «*Η αδελφή μου θέλει ξύλο*» (1966, Κώστας Λυχνάρης). Ο ρόλος της Μαριάννας (Νίκη Λινάρδου) σκιαγραφεί μια κοπέλα απελευθερωμένη από τα πώς και τα πρέπει της εποχής, δεν δίνει και ιδιαίτερη σημασία το τι θα πει η γειτονιά, φοράει παντελόνια, μασάει προκλητικά τσίγλα και όταν ο αδελφός της (Γιάννης Γκιωνάκης) της κάνει παρατήρηση για την ώρα που επιστρέφει τα βράδια, εκείνη αυθαδιάζει και απειλεί ότι δεν θα ξαναγυρίσει σπίτι. Θέλει να ξεφύγει από τη μετριότητα που αντιπροσωπεύει η οικογένειά και η γειτονιά της και δεν διστάζει να του πει με θράσος, ότι θα γινόταν ακόμα και κοκότα αν ήταν να εξασφαλίσει μια πλούσια και άνευ στερήσεων ζωή. Το χρήμα και η απόκτησή του μπαίνει για τα καλά στις προτεραιότητες των ανθρώπων και αυτό αντιμετωπίζεται τότε θετικά και τότε αρνητικά από τη θεματική των ταινιών (Δελβερούδη, 2004: 175-176).

Στα επαγγελματικά προσόντα προστίθεται η εκμάθηση ξένων γλωσσών που είναι πολύ χρήσιμες τόσο για την κάλυψη θέσεων γραμματέως («*Μοντέρνα Σταχτοπούτα*», 1965, Σακελλάριος) όσο και για τις νέες θέσεις εργασίας που προκύπτουν από τη ραγδαία ανάπτυξη του τουρισμού. Οι νέες μεγάλες ξενοδοχειακές μονάδες απαιτούν γλωσσομαθείς για τη στελέχωση των θέσεων ρεσεψιονίστ, ενώ με την ίδρυση της Ολυμπιακής Αεροπορίας στην Ελλάδα πρωτοπροτείνεται το επάγγελμα της αεροσυνοδού, το οποίο φαίνεται αξιοζήλευτο από μεγάλο μέρος του αστικού γυναικείου πληθυσμού («*Ο Θόδωρος και το δίκαννο*», 1962, Ντ. Δημόπουλος).

Στη νέα αυτή δεκαετία οι γυναίκες με τα προσόντα που αποκτούν γίνονται ανταγωνιστικές στον επαγγελματικό στίβο. Ο στόχος τους είναι να διεκδικήσουν, να διατηρήσουν ή και να ανελιχθούν σε μια θέση ακόμα και αν απέναντί τους έχουν κάποιο άντρα («*Δεσποινίς διευθυντής*», 1964, Ν. Δημόπουλος). Πολλές κοπέλες γοητευμένες από τον τρόπο ζωής στην Αθήνα χρησιμοποιούσαν τις προσωπικές τους ή και τις οικογενειακές τους αποταμιεύσεις για να αγοράσουν οικόπεδο ή διαμέρισμα στην Αθήνα. Η απόκτηση ακίνητης περιουσίας στην πρωτεύουσα, το διαμέρισμα, ανέλαβε το ρόλο του προικώου που ως τότε είχαν τα ζώα και η γη, αποτελούσε ιδανική βάση για ένα γάμο και προσέδιδε τη δυνατότητα στην οικογένεια της κοπέλας για ανέλιξη στην κοινωνική πυραμίδα. Το ακίνητο ήταν ένα σημαντικό κίνητρο για την προσέλκυση γαμπρού διατεθειμένου να ολοκληρώσει τη μόρφωσή του στην πρωτεύουσα -με έξοδα της οικογένειας της νύφης- και να εισέλθει στην υπαλληλική τάξη, που έχαιρε μεγάλης εκτιμήσεως στις αγροτικές οικογένειες. Η τιμή και η περηφάνια που αισθάνονταν όταν ένα άτομο της οικογενείας τους κατάφερνε να εισέλθει στα ανώτερα επίπεδα της αθηναϊκής κοινωνίας, ήταν τόσο μεγάλη που όλες οι στερήσεις ωχριούσαν μπροστά σε αυτή την τόσο μεγάλη «οικογενειακή επιτυχία και άνοδο» (McNeil, 2018: 341-342). Για το λόγο αυτό πολλές γυναίκες που δούλευαν με μεροκάματο πχ. μοδίστρες, αποταμίευαν χρήματα και μετά από χρόνια εξαντλητικής δουλειάς κατόρθωναν και αγόραζαν ένα μικρό διαμέρισμα που το παρουσίαζαν για προίκα τους (Burgel, 1976: 375).

Οι γυναίκες με προσόντα καλούνται να υπερκεράσουν τη γυναικεία τους φύση προκειμένου να γίνουν επαγγελματικά ανταξίες των αντρών και αυτό τους οδηγεί στο να παραμελήσουν την φροντίδα που απαιτείται για να διατηρήσουν τη θηλυκότητα τους. Είναι δύσκολος ο συνδυασμός του επαγγελματισμού με τη θηλυκότητα στον εργασιακό χώρο. Οι ανδροκρατούμενοι επαγγελματικοί χώροι έχουν πολλά στεγανά. Όταν μια γυναίκα καταξιώνεται στον επαγγελματικό της χώρο, ελλοχεύει ο κίνδυνος

να χάσει τα χαρακτηριστικά που αντιστοιχούν στο φύλο της και κυρίως, να αποτύχει στην προσωπική της ζωή και στη δημιουργία σωστής οικογένειας ή και κάποιας φορές στην δημιουργία οικογένειας. Η κοινωνική καταξίωση και αποδοχή που της προσδίδει η δημιουργία οικογένειας είναι πολύ μεγαλύτερη από οποιαδήποτε επαγγελματική ανέλιξη. Η καθήλωση της γυναίκας στο νοικοκυριό και στην ανατροφή των παιδιών, που εντάσσονται στις «γυναικείες υποχρεώσεις» είναι κάποια από τα εμπόδια που συναντά η γυναίκα στην προσπάθεια για να εξελιχθεί.

Όταν μια γυναίκα δεν τα καταφέρνει να ανταποκριθεί σωστά στα καθήκοντα που αρμόζουν στο φύλο της (οικιακές εργασίες, προσωπική φροντίδα, ανατροφή παιδιών κ.α.) τότε συχνά ο θεατής οδηγείται στο να αμφισβητήσει τις επαγγελματικές της ικανότητες, ενώ η ίδια η γυναίκα «τιμωρείται» για τις παραβλέψεις της από τον άντρα της. Η «τιμωρία» της είναι ο παράνομος δεσμός του συζύγου της που λύνεται μόνο αν εκείνη εγκαταλείψει το επάγγελμά της (*«Διαζύγιο α λα ελληνικά»*, 1964, Ο. Κωστελέτος).

Όλες αυτές οι αλλαγές θα επιφέρουν και αλλαγές στη ζωή των παντρεμένων ζευγαριών. Η ήρεμη οικογενειακή ζωή απειλείται από τα νέα δεδομένα. Οι γυναίκες θέλουν να απαλλαχτούν από τις ευθύνες του νοικοκυριού (κοντά στις εργαζόμενες «αυθαδιάζουν» και οι μη εργαζόμενες) και ο άντρας καλείται να επαναφέρει την τάξη. Η ασυνέπεια στα πρότυπα του γυναικείου ρόλου έχει σαν επακόλουθο την προσωπική δυστυχία. Η επαγγελματική σταδιοδρομία κρύβει πολλά ναι, αλλά και προϋποθέσεις. Το αντρικό φύλο και η κοινωνία δεν είναι ακόμα έτοιμα να αποδεχτούν την ανατροπή της καθεστηκυίας τάξης. Αυτό θέλουν να καταδείξουν και οι ταινίες με τα διάφορα ευτράπελα που δημιουργούνται στην καθημερινότητα των εργαζόμενων γυναικών (Δελβερούδη, 2004: 346-347, 352-353).

Όσον αφορά στην αυτοαπασχόληση, λίγες επιδιώκουν να στήσουν μια δική τους δουλειά. Στον φιλικό κόσμο, στην κατηγορία αυτή παρουσιάζονται οι μοδίστρες, οι κομμώτριες και οι δικηγόρινες.

Ένας θεσμός καινούργιος για τα ελληνικά δεδομένα είναι αυτός των καλλιστείων. Η συμμετοχή σε καλλιστεία είναι ένα διαδεδομένο θέμα στις ταινίες αυτής της δεκαετίας, καθώς αποτελούν έναν τρόπο ανάδειξης των κοριτσιών που είτε θέλουν να ανέλθουν με τη βοήθεια των φυσικών τους προσόντων είτε θέλουν να κερδίσουν το χρηματικό ποσό που συνοδεύει η απόκτηση κάποιου τίτλου ομορφιάς.

Οι διαφοροποιήσεις στον εργασιακό τομέα αφορούν και τον χώρο του υπηρετικού προσωπικού. Ενώ οι υπηρέτριες στην προηγούμενη δεκαετία ήταν άβουλα όντα που

υπέμειναν όλες τις παραξενιές και ιδιοτροπίες των αφεντικών τους, στη δεκαετία του '60 διεκδικούν περισσότερα δικαιώματα και αύξηση του μισθού τους, πράγμα που το επιτυγχάνουν υπό την απειλή της αποχώρησής τους από το σπίτι που εργάζονται. Άλλωστε είναι τα χρόνια των μαζικών διεκδικήσεων όπου όλοι απαιτούν καλύτερες συνθήκες εργασίας και υψηλότερες αμοιβές. Εκτός αυτού συχνά ο ρόλος της υπηρέτριας αναβαθμίζεται. Πλέον δεν διεκπεραιώνουν απλά το ρόλο τους, αλλά παρουσιάζονται ως φίλες και συνωμότισσες με τις αφεντικίνες τους από τις οποίες δανείζονται μέχρι και ρούχα («Μια κυρία στα μουζούκια», 1968, Δαλιανίδης). Παράλληλα, αυτό το διάστημα συνεχίζεται η μετανάστευση κοριτσιών, κυρίως προερχόμενα από την επαρχία, προς τον Καναδά, την Αυστραλία και τη Γερμανία με αποτέλεσμα, προϊόντος του χρόνου, να γίνεται όλο και πιο δύσκολη η εύρεση υπηρετικού προσωπικού, γεγονός που θα οδηγήσει στα επόμενα χρόνια στην αναζήτηση αλλοδαπών οικιακών βοηθών. (Καιροφυλάς, 2006: 345).

Σημαντικές είναι οι αλλαγές που παρατηρούνται στην προσέγγιση του αντίθετου φύλλου από πλευράς των γυναικών. Τώρα εμφανίζονται πιο δυναμικές και αναλαμβάνουν πρωτοβουλίες, προκειμένου να κερδίσουν τον άντρα που έχουν διαλέξει («Δεσποινίς διευθυντής», 1964, Δημόπουλος).

3.5. Ο κινηματογράφος τη δεκαετία του '60

Στη δεκαετία του '60, τη «χρυσή εποχή» του ελληνικού κινηματογράφου, η παραγωγή ταινιών αυξήθηκε με αλματώδη βήματα, αγγίζοντας τις χίλιες ταινίες με τους Έλληνες να θεωρούνται οι πλέον κινηματογραφόφιλοι θεατές στον κόσμο, συμπέρασμα που προέκυπτε από την αναλογική σχέση του αριθμού εισιτηρίων και πληθυσμού (Δερμετζόπουλος, 2021: 444). Την περίοδο 1960-1961 παρήχθησαν 70 ταινίες, ενώ την περίοδο 1966-1967 ο αριθμός τους έφτασε στις 118. Γίνεται αντιληπτό ότι στη δεκαετία αυτή, η μαζική παραγωγή ταινιών εκτινάχθηκε στα ύψη. Όμως η αύξηση των παραγόμενων ταινιών είχε τρία ποιοτικά χαρακτηριστικά: πρώτον δεν συνοδεύτηκε από την αύξηση των θεατών, δεύτερον ο ελληνικός κινηματογράφος οδηγήθηκε στην άκρατη εμπορικότητα και τρίτον η αριθμητική αύξηση των ταινιών δεν συνοδεύτηκε από την αντίστοιχη ποιοτική. Το αντίθετο συνέβαινε. Όσο αυξάνονταν ο αριθμός των ταινιών τόσο έπεφτε η ποιότητα, ως αποτέλεσμα της τυποποίησης των ταινιών σύμφωνα με τις παλιές πετυχημένες συνταγές (Κοκκώνης, 2001: 384). Εδώ πρέπει να κάνουμε μια σημαντική παρατήρηση. Η Ελλάδα στα 1965

βρίσκεται ένα βήμα πριν τη δικτατορία σύμφωνα με την οποία οτιδήποτε νέο και καινοτόμο ανήκε στην αριστερά και συνεπώς ήταν μιαιρό και καταδικαστέο. Αυτό γέννησε στον κόσμο μια βαθύτερη επιθυμία για αλλαγή, μια ανάγκη διαφοροποίησης από το παλιό. Από αυτή την περιρρέουσα ατμόσφαιρα δεν ήταν δυνατό να ξεφύγει και ο κινηματογράφος. Ενώ οι κλασσικές ταινίες του Π.Ε.Κ. παράγονταν μαζικά στα 1966-1968 έκαναν δειλά την εμφάνισή τους οι πρώτες ταινίες του Ν.Ε.Κ (Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος). Δεν θα ασχοληθούμε με αυτές απλά θα αναφέρουμε ότι ταινίες όπως το «Κιέριον» (1968, Δήμος Θεός) προσπάθησαν δειλά δειλά να αντιτάχθούν στα μελοδράματα και τις φάρσες αφηγηματική αλληγορία και μια διαφορετική οργάνωση υλικού (Βαλούκος, 2003: 490-491).

Πολλές ταινίες αυτής της δεκαετίας διαδραματίζονται στην Πλάκα, τη διάσημη περιοχή της Αθήνας. Η ταινία «Η Αθήνα τη νύχτα» (1962, σκηνοθεσία Κ. Κονιτσιώτης) σε σενάριο του Ν. Τσιφόρου με μια πρωτοποριακή για την εποχή της βραδινή κινηματογράφιση, ξεναγεί το θεατή, υπό τους ήχους των Πλέσσα, Χατζιδάκι, Τσιτσάνη, Καπνίση και Μουζάκη, στους χώρους που διασκεδάζαν το βράδυ οι Αθηναίοι. Ο Σταύρος Ξενίδης έχοντας το ρόλο του αφηγητή διαπιστώνει ότι "...Τώρα πια δεν είναι εκείνη η παλιά Αθήνα που ξέραμε με τις συντηρητικές της αρχές και την ταπεινή της εμφάνιση. Τώρα τη νύχτα στολίζεται με τα φωτεινά πετράδια των πολύχρωμων γλόμπων...". Με αυτά τα λόγια ξεκινάει να συστήνει τα νυχτερινά στέκια: καμπαρέ, θέατρα, κλαμπ κ.α. Δεν είναι, άλλωστε, λίγες οι ταινίες που για χάρη της πλοκής, μας μεταφέρουν και μας παρουσιάζουν τον εορτασμό των Αποκριών στην Πλάκα, όπου πολλοί μεταμφιεσμένοι περιφέρονται ανέμελα στα στενά της και διασκεδάζουν στα μαγαζιά της που είναι γεμάτα σερπαντίνες και κομφετί.

Η κωμωδία και το μελό εξακολουθούν να είναι πρώτα στις προτιμήσεις του κοινού. Στη δεκαετία αυτή που χαρακτηρίζεται από την ανάπτυξη, την προβολή της αφθονίας καθώς και την προσπάθεια εξέλιξης της νεοελληνικής κοινωνίας, οι κωμωδίες μετατρέπονται σε φαρσοκωμωδίες, όπου συναντάμε έντονα το στοιχείο του διφορούμενου και της ανατροπής (Δερμετζόπουλος, 2021: 451).

Στη δεκαετία αυτή καθιερώθηκε και το εγχώριο σταρ σύστημα, αναδεικνύοντας ηθοποιούς που η λάμψη τους φτάνει ως τις μέρες μας. Ενδεικτικά αναφέρουμε κάποια ονόματα: Αλίκη Βουγιουκλάκη, Τζένη Καρέζη, Λάμπρος Κωνσταντάρας, Κώστας Βουτσάς, Ντίνος Ηλιόπουλος, Ζωή Λάσκαρη, Θανάσης Βέγγος, Νίκος Κούρκουλος, Μάρθα Βούρτση, Ρένα Βλαχοπούλου κ.α. Ειδικά στις κωμωδίες το κέντρο βάρους της ταινίας μεταφέρθηκε από το σενάριο στους συμμετέχοντες ηθοποιούς. Η δημιουργία

εγχώριων κινηματογραφικών σταρ έθεσε νέους κανόνες στον ελληνικό κινηματογράφο και όχι μόνο. Οι θεατές εκτός του ότι επέλεγαν να δουν ταινία με τον αγαπημένο τους ηθοποιό, ακόμα και αν το σενάριο της ταινίας είναι χλιοπαιγμένο και η ιστορία χλιοειπωμένη (Νταλάσης 2019: 245) τους ακολουθούσαν και τους παρακολουθούσαν και σε άλλης μορφής καλλιτεχνικών δημιουργημάτων της δημοφιλούς κουλτούρας, όπως στα φωτορομάντζα των λαϊκών περιοδικών. Παράλληλα ήταν η πρώτη επιλογή των διαφημιστών και των δημοσιογράφων του περιοδικού αλλά και του ημερησίου τύπου, καθώς ο τρόπος ζωής τους τραβούσε το ενδιαφέρον και την προσοχή του κόσμου. Επιπλέον, οι κινηματογραφικοί αστέρες μεταπηδούσαν με ευκολία από τον κινηματογράφο στο θέατρο, καθώς η δημοφιλία τους εξασφάλιζε, κατά ένα μεγάλο ποσοστό, μια επιτυχημένη -εισπρακτικά- θεατρική παράσταση, ενώ πολλοί από αυτούς εκμεταλλεύτηκαν τη δημοτικότητα τους και ακολούθησαν και μια δεύτερη καριέρα στη μουσική (Δεμετζόπουλος, 2021: 446).

Το μελόδραμα ως είδος έχει παγιωθεί ήδη από την προηγούμενη δεκαετία και η αστικοποιημένη πλέον κοινωνία εξακολουθεί να στηρίζει και να αποδέχεται αυτό το είδος ταινιών που κινείται μεν σε μια παγιωμένη φόρμα αλλά αποφεύγει την υπέρμετρη αισθηματολογία. Συνεχίζει να περνά ηθικοπλαστικά μηνύματα αλλά την περίοδο αυτή τη θεματολογία του την αντλεί από την πραγματικότητα και οι ιστορίες του έχουν μεγαλύτερη αληθοφάνεια, καθώς ο ελληνικός κινηματογράφος δέχεται επιρροές από τις ευρωπαϊκές και αμερικάνικες κοινωνικές ταινίες. Το μελόδραμα χάνει το πρώτο συνθετικό του και μετατρέπεται σε δράμα.

Πλέον απευθύνεται σε ένα περισσότερο μικροαστικοποιημένο κοινό για αυτό και διαπραγματεύεται θέματα που σχετίζονται με τις νέες ευκαιρίες πλουτισμού και κοινωνικής ανέλιξης, την αγωνία των ανθρώπων καθώς προσπαθούν να ενταχθούν στη νέα πραγματικότητα που προκύπτει από την οικονομική και πολιτισμική ανάπτυξη της ελληνικής κοινωνίας και την αποδοχή τους ή όχι από την άρχουσα τάξη. Η εξωτερική μετανάστευση, που ακολούθησε την εσωτερική μετανάστευση της προηγούμενης δεκαετίας, θα απασχολήσει θεματολογικά ένα σημαντικό ποσοστό των ταινιών αυτής της κατηγορίας (Δεμετζόπουλος, 2021: 454)

Κεφάλαιο 4°

Η δεκαετία του '70

4.1. Το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο

Η δεκαετία του '70 κατέχει μια ιδιαίτερη θέση στην ιστορία της Ελλάδος καθώς σε αυτή διαδραματίζονται δυο σημαντικά και αλληλένδετα γεγονότα: η πτώση της επτάχρονης δικτατορίας και η αποκατάσταση της δημοκρατίας. Η ελληνική κοινωνία βίωσε πολλές και διάφορες ανατροπές στο μέχρι τότε καθιερωμένο τρόπο ζωής που εκτείνονταν σχεδόν σε όλους τους τομείς της καθημερινότητάς της.

Από το 1970-1974 οι δικτάτορες προσπαθούσαν να κρατήσουν την εξουσία μέσω συνεχόμενων διώξεων κατά ατόμων που αντιτίθεντο στο καθεστώς. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να αυξηθεί κατά πολύ ο αριθμός των στρατοδικείων. Παράλληλα σχεδόν σε όλος τις υπηρεσίες υπήρχαν επόπτες στρατιωτικοί, των οποίων οι αρμοδιότητες συνήθως ξεπερνούσαν τα όρια της απλής εποπτείας (Καιροφύλας, 2006: 79-80).

Το 1973 ήταν μια χρονιά που σημάδεψε ανεξίτηλα την ελληνική ιστορία. Οι συγκεντρώσεις των φοιτητών αλλά και αλληλέγγυών τους εντός του χώρου του Πολυτεχνείου, είχαν καλλιεργήσει ένα έντονο αντικαθεστωτικό κλίμα στην πρωτεύουσα που εκδηλώνονταν με ποικίλες αντιστασιακές δράσεις. Οι μυστικές υπηρεσίες είχαν φροντίσει να ενημερώσουν την ηγεσία ότι η λαϊκή εξέγερση ήταν προ των πυλών. Το δικτατορικό καθεστώς αποφάσισε να επέμβει άμεσα. Άρματα μάχης που προέρχονταν από το Κέντρο Εκπαιδύσεως Τεθωρακισμένων στο Γουδί κατευθύνθηκαν στο κέντρο της πρωτεύουσας. Ένα από αυτά στις τρεις το πρωί της 17 Νοέμβρη προχώρησε στο εσωτερικό του Πολυτεχνείου γκρεμίζοντας τις κολώνες και τη σιδερένια κεντρική πύλη. Όσοι φοιτητές βρίσκονταν εκεί σκοτώθηκαν ακαριαία αφού ποδοπατήθηκαν από τις ερπύστριές του.

Το 1974 είναι μια χρονιά καθοριστικής σημασίας: καταλύεται το καθεστώς της δικτατορίας, ο Κωνσταντίνος Καραμανλής επιστρέφει από την αυτοεξορία του στη Γαλλία και αναλαμβάνει προσωρινά καθήκοντα πρωθυπουργού που θα μονιμοποιηθούν μετά την νίκη του, με ποσοστό 54% της λαϊκής ψήφου, στις εκλογές του Νοεμβρίου. Το νέο κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο που διαμορφώνεται μετά την πτώση της δικτατορίας θα ωθήσει τον Καραμανλή στην οικοδόμηση ενός δημοκρατικού θεσμικού πλαισίου, απαλλαγμένου από τους περιορισμούς της μετεμφυλιακής περιόδου. Προκειμένου να αποκοπεί και συμβολικά αλλά και

πραγματικά από το θεσμικό πλαίσιο της δικτατορίας, επανέφερε άμεσα σε ισχύ το σύνταγμα του 1952 έχοντας εξαιρέσει τις διατάξεις που αφορούσαν τη βασιλεία καθώς αυτή είχε καταργηθεί από το 1973. Η τύχη της βασιλικής οικογένειας κρίθηκε τελεσίδικα στο δημοψήφισμα του 1974 όπου ο λαός τάχθηκε κατά του θεσμού αυτού. Μια σημαντική ιστορικά απόφαση του Καραμανλή ήταν η νομιμοποίηση του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδος (Κ.Κ.Ε.). Πλέον έπαυε η ισχύς των πιστοποιητικών πολιτικών φρονημάτων που συνοδεύονταν από αποκλεισμούς και εκτοπίσεις και επιπλέον δίνονταν η δυνατότητα σε όλες τις πολιτικές τάσεις να αποκτήσουν φωνή στην ελληνική βουλή. Τον Ιούνιο του 1975 ψηφίστηκε νέο σύνταγμα που κατοχύρωνε πλήρως τα πολιτικά και ατομικά δικαιώματα, ενώ εξόπλισε το πρόσωπο του προέδρου της Δημοκρατίας με κάποιες σημαντικές εξουσίες και όρισε την εκλογή του όχι με άμεση καθολική ψηφοφορία, αλλά από τη Βουλή. Ο Καραμανλής ήταν ο πρωθυπουργός που εισηγήθηκε την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση στο πλαίσιο της οποίας καθιερώθηκε η δημοτική σε όλες τις βαθμίδες της εκπαίδευσης και τη διδασκαλία των αρχαίων ελληνικών από μετάφραση στο γυμνάσιο και από το πρωτότυπο στο λύκειο. Αυτές οι αλλαγές αποτελούσαν τομή και ήταν αντίθετες με τις συντηρητικές αντιλήψεις που εκπροσωπούσε η παράταξη που ηγούνταν ο Καραμανλής. Παρόλη την ανάγκη να εκσυγχρονιστεί το εκπαιδευτικό σύστημα αναφορικά με τον τρόπο εισαγωγής στην τριτοβάθμια εκπαίδευση, αυτό δεν κατέστη δυνατό. Η μέση εκπαίδευση εξακολουθούσε και εξακολουθεί ως τις μέρες να λειτουργεί ως χώρος προετοιμασίας για την εισαγωγή στην τριτοβάθμια εκπαιδευτική βαθμίδα. Αυτό, σε συνδυασμό με τον περιορισμένο αριθμό εισακτέων, έρχονταν σε αντίθεση με το κοινωνικό αίτημα για απρόσκοπτη εισαγωγή στο πανεπιστήμιο που ήταν ένα από τα όνειρα των Ελλήνων, αφού ένα πτυχίο συνεπάγονταν πιο ευοίωνες προοπτικές για εισόδημα και κοινωνική άνοδο (Ριζάς, 2018: 110-119).

Στο διάστημα αυτό, οι αποφάσεις που παίρνονται στον οικονομικό τομέα, δεν διακρίνονται για τον αναπτυξιακό χαρακτήρα τους αλλά για τον έντονο κρατικό παρεμβατισμό τόσο στο σχεδιασμό της οικονομικής πολιτικής όσο και στις σχέσεις κυβέρνησης με ζωτικούς φορείς της οικονομίας (τράπεζες, σημαντικές επιχειρήσεις κ.α.), καθώς παρατηρούνται εθνικοποιήσεις (τραπεζικός όμιλος Ανδρεάδη, Ολυμπιακή Αεροπορία, επιχειρήσεις Νιάρχου κ.α.) (Ριζάς, 2018: 26). Το 1976 η Ελλάδα προβαίνει σε δυο συμφωνίες: ανανεώνει την συμφωνία σύνδεσης με την Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα και δίνει τη συγκατάθεσή της στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής να χρησιμοποιούνται οι στρατιωτικές βάσεις της Κρήτης και της Ρόδου από τους

Αμερικανούς. Η ένταξη της χώρας στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα απεικονίζει, όχι μόνο συμβολικά αλλά και έμπρακτα, την αλλαγή της θέσης και της εικόνας της Ελλάδος.

Η αστικοποίηση εντατικοποιείται στη δεκαετία του 1970. Το 1961 ο αστικός πληθυσμός αποτελεί το 43,3% ενώ το 1971 το 53,2% (McNeil 2018: 329). Επιπλέον παρατηρείται μείωση στις γεννήσεις στον αστικό πληθυσμό γιατί πλέον οι νέες οικογένειες εφαρμόζουν μεθόδους οικογενειακού προγραμματισμού και επιλέγουν να κάνουν ένα ή δυο παιδιά (Καιροφύλας, 2006: 116). Ήδη από τη δεκαετία του '60 η ανοικοδόμηση είχε γεμίσει το κέντρο της πρωτεύουσας με πολυκατοικίες. Το σκηνικό αυτό, λόγω της αύξησης του πληθυσμού, είχε αρχίσει να επεκτείνεται και στις άλλες περιοχές της Αττικής.

4.2. Διασκέδαση και νέες συνήθειες

Ο τρόπος διασκέδασης ποικίλει. Είναι η εποχή όπου οι αντιθέσεις είναι πολύ έντονες. Από τη μια το «Νέο κύμα» και οι επαναστατικές φωνές που προσπαθούν να υψώσουν το ανάστημά της απέναντι στο καθεστώς και από την άλλη τα μουζούκια με το λαϊκιστικό της και αρκετά επιδεικτικό της χαρακτήρα. Παράλληλα κάνουν την εμφάνισή της οι πρώτες ντισκοτέκ, που αποτελούν πόλο έλξης για τη νεολαία που επιδίδεται στο «σέικ», έναν από της χορούς της μόδας εκείνων των χρόνων (Καιροφύλας, 2006: 90-91). Κλαμπ με ζωντανή ορχήστρα, μπουάτ για της ανθρώπους που αγαπούσαν την έντεχνη μουσική και ντισκοτέκ ήταν κάποιες από της επιλογές για τη νυχτερινή διασκέδαση.

Στον κινηματογράφο η μερίδα του λέοντος στις προτιμήσεις των θεατών πήγαινε στις ξένες ταινίες καθώς ο ΠΕΚ έπνεε τα λoίσθια. Ο ΝΕΚ με εκπρόσωπό τον Παντελή Βούλγαρη έκανε τα πρώτα του βήματα με το “Προξενιό της Άννας” (1972) και πρωταγωνίστρια την Άννα Βαγενά. Επρόκειτο για την πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους που απέσπασε τρία βραβεία στο Φεστιβάλ Βερολίνου και πέντε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Στη δεκαετία αυτή η διασκέδαση και η αναψυχή συνδυάζεται με της εκδρομές, για αυτό και ο αριθμός των ιδιοκτητών ΙΧ πολλαπλασιάζεται συν τω χρόνω. Ήδη από την προηγούμενη δεκαετία οι γυναίκες έχουν καταλάβει τη θέση τους στο βολάν («*Η σωφερίνα*» 1964, Αλ. Σακελλάριος). Οι αντιπροσωπείες αυτοκινήτων πληθαίνουν, ενώ δίνεται η ευκαιρία για αγορά με δόσεις. (Καιροφύλας, 2006:41). Παράλληλα αυξάνεται

και ο αριθμός των “σοφερίνων”. Ολοένα και περισσότερες γυναίκες αποφασίζουν να μάθουν οδήγηση προχωρώντας ένα βήμα παραπέρα της την χειραφέτησή της (Καιροφύλας, 2006: 212).

Στο μεταξύ και οι διατροφικές συνήθειες του Έλληνα και της Ελληνίδας έχουν αλλάξει. Οι επεξεργασμένες τροφές, η αύξηση της ποικιλίας των τροφών και η βελτίωση του βιοτικού επιπέδου οδήγησαν της γυναίκες στην παχυσαρκία. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να πολλαπλασιαστεί ο αριθμός των Ινστιτούτων Αδυνατίσματος που προσέφεραν διάφορα προγράμματα που υπόσχονταν γρήγορη και άμεση απώλεια βάρους. Διαφημίσεις αυτών των κέντρων δημοσιεύονταν στα περιοδικά και σε εφημερίδες. Ήταν πολύ της μόδας (Καιροφύλας, 2006: 214).

4.3. Γυναίκα και οικογένεια

Μολονότι θα περίμενε κανείς η μετάβαση από το χωριό στη πόλη να συνεπάγονταν βασικές αλλαγές στις οικογενειακές δομές και συνήθειες, κάτι τέτοιο δεν παρατηρήθηκε στον τρόπο οργάνωσης και λειτουργίας των ελληνικών οικογενειών. Η πατρική φιγούρα και εξουσία λίγες φορές αμφισβητήθηκε, ενώ οι δεσμοί μεταξύ των μελών της οικογένειας όφειλαν να είναι ισχυροί, προκειμένου να αντιμετωπιστεί η πλειάδα των εκτός της οικογενείας εχθρών. Η προσωπική απομόνωση που είναι ένα από τα χαρακτηριστικά των μεγάλων πόλεων, ήταν σχεδόν ανύπαρκτη αφού οι ζωές των μελών μιας οικογένειας εμπλέκονται μεταξύ τους με ποικίλους τρόπους (McNeil, 2018: 369).

Οι οικογένειες πλέον στην Ελλάδα ήταν ολιγομελείς ενώ πολλά ζευγάρια αντιμετώπιζαν θέματα υπογονιμότητας. Τα άλματα της επιστήμης που έλυνε αυτό το πρόβλημα μέσω της τεχνητής γονιμοποίησης αντιμετωπίστηκε από μια μερίδα του κόσμου με αρνητισμό και προκατάληψη. Οι παλιές αντιλήψεις και τα υπάρχοντα ταμπού ήταν δύσκολο να καμφθούν. Η σκέψη ότι ένα παιδί συλλαμβάνονταν χωρίς τον παραδοσιακό τρόπο δημιουργούσε πολλαπλές αντιδράσεις (Καιροφύλας, 2006: 201-202).

Η ύπαρξη προίκας μπορεί να μην αποτελεί προϋπόθεση για τη σύναψη ενός γάμου αλλά δεν παύει να θεωρείται ένας καλός τρόπος για να ξεκινήσει τη ζωή του το ζευγάρι. Καθώς με την πάροδο του χρόνου οι γυναίκες εισέρχονταν όλο και πιο δυναμικά στον επαγγελματικό στίβο και επειδή οι νέοι επηρεάζονταν από την δυτικότερη

συμπεριφορά, τη θέση της προίκας σταδιακά έπαιρνε ο μισθός της εργαζόμενης γυναίκας. Το ποσό της προίκας κατά κάποιον τρόπο αντισταθμίζονταν με το σταθερό μηνιαίο εισόδημα που θα μπορούσε να προσφέρει η γυναίκα στο νέο σπίτι της. Ήταν δε τόσο σημαντικό που στα συνοικέσια που, αν και σε μικρό αριθμό, συνεχίζονταν να γίνονται, η προξενήτρα παρουσίαζε ως κορυφαίο προσόν της νύφης το εισόδημά της από την εργασία της (McNeil, 2018: 366-367). Με τα χρόνια και αφού η εξασφάλιση της πρώτης κατοικίας είχε επιτευχθεί, στις πιο εύπορες οικογένειες δημιουργήθηκε η επιθυμία απόκτησης οικοπέδου σε κάποια εξοχική περιοχή (Καιροφύλας, 2006: 24).

Αν και στις περισσότερες επαρχίες το νέο ζευγάρι εξακολουθούσε να μένει στο ίδιο σπίτι με τα πεθερικά του, στις μεγάλες πόλεις αυτές οι συνήθειες έτειναν να αλλάξουν. Η νέα σύζυγος εκτός από το ότι ήθελε να φτιάξει το δικό της σπίτι, απαιτούσε τον ιδιωτικό της χώρο για αυτό και η παρουσία της πεθεράς αποτελούσε ένα σοβαρό εμπόδιο. Ένδειξη αυτής της αλλαγής ήταν και η σχετικά απότομη αύξηση των ιδιωτικών ιδρυμάτων φροντίδας των ηλικιωμένων κατά το διάστημα 1965-1975. Παρόλο που ο εγκλεισμός των γονέων σε κάποιο γηροκομείο ήταν και εξακολουθεί να είναι ταμπού και να προκαλεί το αίσθημα της ντροπής, κάποιοι κατάφεραν να το ξεπεράσουν (McNeil, 2018: 367). Τα ηλικιωμένα μέλη πολλών οικογενειών πλέον είχαν την δυνατότητα να φιλοξενηθούν από Οίκους Ευγηρίας που τους παρείχαν την απαραίτητη φροντίδα.

Η απελευθέρωση των ερωτικών σχέσεων καθώς και η αλλαγή του οικογενειακού μοντέλου που δεν επιδιώκει τη δημιουργία πολυμελούς οικογένειας, οδήγησαν πολλά ζευγάρια αλλά και γυναίκες που διεκδικούσαν έναν πιο ελεύθερο τρόπο ζωής, στην εξεύρεση αξιόλογων μεθόδων αντισύλληψης. (McNeil, 2018: 367-368).

4.4. Τηλεόραση και καταναλωτισμός

Χάρη στην τηλεόραση, που πλέον είχε εγκατασταθεί στα περισσότερα σπίτια, οι Έλληνες ήρθαν αντιμέτωποι με ποικίλους νεωτερισμούς στον τρόπο ζωής και αυτό είχε ως αποτέλεσμα την αλλαγή και τη διαμόρφωση νέων προτύπων και ταυτοτήτων σε πολλά επίπεδα. Τα πρώτα χρόνια της τηλεόρασης στην Ελλάδα υπήρχαν μόνο κρατικά κανάλια και το πρόγραμμά τους δεν ήταν ιδιαίτερα πλούσιο.

Ως εκ τούτου και οι γυναίκες ακολουθούν τις τάσεις της μόδας -τα μπλου τζιν και οι μίνι φούστες κατακλύζουν την αγορά- αλλά και των συμπεριφορών που προβάλλουν

οι διάφορες σειρές ή ταινίες που έρχονται από το εξωτερικό. Η κύρια πηγή επιρροής είναι οι ΗΠΑ. Η μίμηση όμως αυτή, που από κάποιους της εποχής αποκαλείται «πιθικίζουσα» και αποτελεί αντικείμενο πολλών χρονογραφημάτων (Καιροφύλας, 2006: 26-27) αφορά σχεδόν αποκλειστικά επιφανειακά στοιχεία που με τον καιρό θα εισχωρήσουν στην ελληνική κοινωνία και θα θεωρούνται φυσιολογικά, ενώ κάποια άλλα θα απορριφθούν, καθώς δεν θα συνάδουν με τις πτυχές συμπεριφοράς των Ελλήνων που τους διαφοροποιούν με τους άλλους λαούς. Ένα από αυτά είναι και η σταθερή δύναμη και ισχύς της οικογένειας που εξακολουθεί να επιβάλλεται και να καθορίζει τις αποφάσεις των γυναικών (McNeil, 2018: 366-367). Οι Ελληνίδες επηρεασμένες από τον κινηματογράφο και τα πρότυπα που αυτός πρότεινε, παρακολουθούν πιο εντατικά τις ενδυματολογικές τάσεις της μόδας. Για τον λόγο αυτό οι Έλληνες σχεδιαστές διοργανώνουν επιδείξεις στις οποίες καλλίγραμμα μοντέλα φορούν δημιουργίες τους. Τα σόου αυτά έχουν τη δυνατότητα να τα παρακολουθούν μόνο όσοι ανήκουν στους κύκλους της υψηλής κοινωνίας. Ο απλός λαός ενημερώνεται σχετικά μέσω της τηλεόρασης και των περιοδικών που με άφθονο φωτογραφικό υλικό τον μεταφέρουν σε μια πραγματικότητα που απέχει παρασάγγας από τη δική του δύσκολη καθημερινότητα. Έτσι οι Ελληνίδες μαθαίνουν ότι εκτός από τα μίνι και τα τζιν, που είναι τα αγαπημένα ρούχα της νεολαίας, είναι της μόδας και τα μάξι, τα πλατύγυρα καπέλα, τα μεγάλα κοσμήματα, οι ζώνες κ.α. (Καιροφύλας, 2006: 93). Η εκπλήρωση των καταναλωτικών επιθυμιών των ελληνικών οικογενειών επιτυγχάνεται πιο εύκολα, χάρη στην καθιέρωση του θεσμού της «Καταναλωτικής πίστωσης». Οι καταναλωτές έπαιρναν δάνεια που τους παρείχαν τη δυνατότητα αποπληρωμής σε πολλές δόσεις εντός μεγάλου χρονικού διαστήματος. Όμως αυτή η καινούργια δυνατότητα έκρυβε παγίδες γιατί πολλές φορές, άμαθοι οι Έλληνες σε αυτές τις καινοτομίες οδηγούνταν στο φαινόμενο της υπερκατανάλωσης (Καιροφύλας, 2006: 117). Η Εθνική Τράπεζα τοποθετείται κατά της ισότητας των δυο φύλων αφού για να χορηγήσει την Εθνοκάρτα στις γυναίκες απαιτεί την υπογραφή του συζύγου τους. Ακόμα μια απόδειξη για το ότι παρά των τόσο μεγάλων αλλαγών που είχαν επιτευχθεί στην αντιμετώπιση των δυο φύλων, η ανδροκρατία καλά κρατεί (Καιροφύλας, 2006: 174).

4.5. Γυναίκα και εργασία

Τα Ηνωμένα Έθνη κήρυξαν το 1975 «Έτος Γυναίκας» και τη δεκαετία που θα ακολουθούσε την αφιέρωσαν στην γυναίκα. Είναι γεγονός ότι στα επόμενα δέκα χρόνια, αργά αλλά σταθερά, θα γινόντουσαν πολλές αλλαγές που θα βελτίωναν τη θέση της γυναίκας σε πολλούς τομείς. Στον εργασιακό τομέα οι γυναίκες, μολονότι ήταν εξίσου ή και περισσότερο παραγωγικές με τους άντρες αμείβονταν με χαμηλότερους μισθούς. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε το παράδειγμα των γυναικών που εργαζόνταν ως υπάλληλοι. Ο μέσος όρος των μηνιαίων αποδοχών τους ανέρχονταν σε 5.855 δραχμές όταν ο αντίστοιχος μέσος όρος για τους άντρες υπαλλήλους ανέρχονταν στις 10.968 δραχμές. Επιπλέον το 55- 85% των εργαζομένων γυναικών λάμβαναν μεροκάματο ανειδίκευτου εργάτη. Αξίζει να σημειώσουμε ότι μόλις το 0,6% των γυναικών ανήκε στην ανώτερη μισθολογική κλίμακα (αμείβονταν με πόσο άνω των 15.000 δραχμών μηνιαίως).

Το 1976 ήταν η χρονιά που πρώτη φορά, δια στόματος του υπουργού Άμυνας Ευάγγελου Αβέρωφ, ανακοινώθηκε η στρατεύση των γυναικών. Η απόφαση αυτή πάρθηκε εξαιτίας της μείωσης της στρατιωτικής θητείας των ανδρών. Οι γυναίκες καλούνταν να καλύψουν κάποιες διοικητικές θέσεις (Καιροφύλας, 2006: 238). Οι πρώτες γυναίκες που στρατεύτηκαν ήταν εθελόντριες.

4.6. Το κίνημα των Χίπις

Στα Μάταλα της Κρήτης (όπου το τοπίο και ο τρόπος ζωής δεν είχε ακόμα αλλοιωθεί από την τεχνολογία) εκείνη τη δεκαετία χτυπούσε η καρδιά του Χιπισμού, ενός κινήματος της νεολαίας των ΗΠΑ αλλά και ευρωπαϊκών χωρών, που η ιδεολογία του ταξίδεψε και έφτασε ως την Ελλάδα, όπου και την ασπάστηκαν αρκετοί νέοι της εποχής. Ο χιπισμός ήταν ένα αντιπολεμικό κίνημα που αντιτάσσονταν σε οτιδήποτε βίαιο, κύριο σύνθημά τους ήταν άλλωστε “Make love not war” (κάντε έρωτα όχι πόλεμο), και που έστρεφε την προσοχή των ανθρώπων στη φύση και στην εσωτερική αναζήτηση. Τους χαρακτήριζε η ελευθεριότητα των ηθών, κυρίως στον σεξουαλικό τομέα, και η χρήση ψυχοτρόπων ουσιών με σκοπό να επιτύχουν την χαλάρωση και την ηρεμία (Καιροφύλας, 2006:30-31). Τους χίπηδες τους σχολίασαν, κυρίως με χιουμοριστική διάθεση, αρκετές ταινίες με κορυφαία την «*Η θεία μου η Χίπισσα*» (1970) σε σκηνοθεσία Αλέκου Σακελλάριου με τη Ρένα Βλαχοπούλου.

5^ο Κεφάλαιο – Μελέτες περίπτωσης

5.1. Δεκαετία '50

5.1.1. «Αγνή του λιμανιού» (1952, σκηνοθεσία Γ. Τζαβέλα)



Εικόνα 1 Διαφημιστική καταχώρηση της ταινίας στον τύπο της εποχής

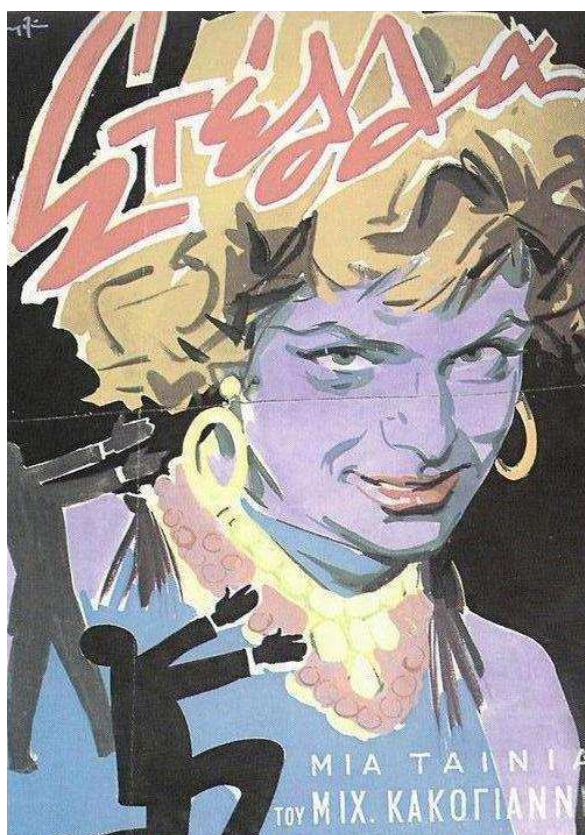
Η «Αγνή του λιμανιού» (1952) είναι ένα μελόδραμα. Τη σκηνοθεσία της ταινίας υπογράφει ο Γιώργος Τζαβέλας και πρωταγωνιστούν η Ελένη Χατζηαργύρη, ο Γιώργος Γληνός και ο Αλέκος Αλεξανδράκης. Η πρωταγωνίστρια, η Αγνή, είναι εξώγαμο παιδί του Γιακουμή που στερείται όλες τις ανέσεις που απολαμβάνει ο νόμιμος γιος του και οδηγείται, προκειμένου να επιβιώσει, στο επάγγελμα της «καμπαρετζούς» στην Τρούμπα. Έχει βάλει στόχο ζωής να εκδικηθεί τον πατέρα της για αυτή τη συμπεριφορά του, καταστρέφοντας επαγγελματικά το θετό γιο του. Όταν όμως τον γνωρίζει διαπιστώνει ότι είναι ένας άντρας με καλή καρδιά, τον ερωτεύεται και αποφασίζει να ματαιώσει τα κακότεροπα σχέδια της. Ο πατέρας της μετά από απίθανες περιπέτειες και δράματα την αναγνωρίζει ως κόρη του και στο τέλος της ταινίας, ως είθισται, δίνει την ευχή του για να ενωθούν με τα δεσμά του γάμου οι δυο ερωτευμένοι νέοι :ο θετός γιος του και η κόρη του η Αγνή.

Στην ταινία αυτή παρατηρούμε όλα τα απαραίτητα κλισέ που συνθέτουν ένα μελόδραμα καθώς και όλες τις κακουχίες και τιμωρίες που συνοδεύουν μια γυναίκα

που δεν ακολουθεί την ηθική οδό. Όμως όταν παρουσιάζεται η αληθινή αγάπη έρχεται η δικαίωση και τα πάντα διορθώνονται έστω και την ύστατη στιγμή.

Να σημειωθεί ότι η μουσική της ταινίας είναι του Μάνου Χατζηδάκι όπου για πρώτη και τελευταία φορά εμφανίζεται σε ταινία μεγάλου μήκους ενώ παίζει πιάνο. Στην ταινία ακούγεται το τραγούδι «Χάρτινο το φεγγαράκι» με τη φωνή της Μαίρης Πορτοκάλι.

5.1.2. : «Στέλλα» (1955, σκηνοθεσία Μιχάλη Κακογιάννη)



Εικόνα 2 Διαφημιστική αφίσα κινηματογράφου

Στον αντίποδα των εμπορικών κυρίως ταινιών που στόχευαν στο ευρύ κοινό και στη δημιουργία κοινότοπων συγκινησιακών καταστάσεων, ήταν ταινίες οι οποίες ανήκουν πλέον στο λεγόμενο ποιοτικό κινηματογράφο. Αν και το όλο εγχείρημα διέφερε από την πεπατημένη των παραγόμενων ταινιών εκείνης της περιόδου, πολλές εξ αυτών είχαν μεγάλο εισπρακτικό αντίκτυπο. Μια από αυτές, που χαρακτηρίζονται ταινίες-σταθμός σε όλο αυτό το εγχείρημα που λέγεται Ελληνικός Κινηματογράφος, είναι η «Στέλλα» (1955) του Μιχάλη Κακογιάννη με πρωταγωνιστές τη Μελίνα

Μερκούρη και τον Γιώργο Φούντα. Ο σκηνοθέτης επιλέγει να τοποθετήσει την ηρωίδα του σε κατώτερο κοινωνικό περιβάλλον με σκοπό να κρίνει μέσω αυτής τον αστισμό και τις μικροαστικές συμπεριφορές. Εδώ η ηρωίδα είναι ένας χαρακτήρας-σύμβολο, που σπάνια συναντάται στη συντηρητική ελληνική κοινωνία και αντιμετωπίζεται από αυτήν σχεδόν εχθρικά. Σύμφωνα με τη Δαλιανούδη, «η ταινία διακρίνεται για την πρωτοτυπία του φεμινιστικού θέματος μέσα από το οποίο αναδύεται (κι επικροτείται εμμέσως) η μοιραία γυναίκα, σύμβολο του ηθικού και πνευματικού φιλελευθερισμού, της άρνησης -με κάθε κόστος- για υποταγή στους ηθικούς, κοινωνικούς, οικογενειακούς ακόμη και αισθητικούς κανόνες, που επιβάλλει ο συντηρητικός καθωσπρεπισμός της δεκαετίας του '50» (Δαλιανούδη, 2012: 48). Η Στέλλα είναι μια γυναίκα τολμηρή, με πάθος, ανεξάρτητη, πέρα και πάνω από τις κοινωνικές συμβάσεις, που αρνείται να στερηθεί την προσωπική της ελευθερία με μια δέσμευση όπως ο γάμος, ακόμα και αν ο μέλλον σύζυγός της είναι ο μεγάλος της έρωτας. Η Στέλλα γαλουχήθηκε στα μπουζούκια, έναν χώρο του περιθωρίου με δικό του κώδικα τιμής, με ιδιοτυπίες και συμπεριφορές αντίθετες με τον κώδικα των αστών. Τα λαϊκά τραγούδια (μουσική Μάνου Χατζιδάκι), που ερμηνεύονται από τις ηθοποιούς και κυρίως από την ηρωίδα – Στέλλα (όπως το «Αγάπη πού 'γινες»), αντικατοπτρίζουν την ατμόσφαιρα των λαϊκών κέντρων, τις συνήθειες των περιθωριακών ανθρώπων, όπως και τη λαϊκή ταυτότητα της ταινίας. (Δαλιανούδη, 2012: 49 και της ίδιας, 2022: 231). Είναι μια γυναίκα προσηλωμένη στα πιστεύω της, που ενώ γνωρίζει ότι ο θάνατος είναι το τίμημα για την όλη της στάση της, ως γνήσια τραγική φιγούρα αποδέχεται το μοιραίο. Χωρίς κανέναν ενδοιασμό πηγαίνει οικειοθελώς στην αγκαλιά του αγαπημένου της, μολονότι γνωρίζει ότι εκεί την περιμένει ο θάνατος, σύμφωνα με τους κανόνες τιμής εκείνης της εποχής (Μητροπούλου 1980: 141-142). Μέσα από τις ιδέες και τον τρόπο ζωής που επιλέγει η ηρωίδα, στην ουσία προβάλλεται η σύγκρουση των παραδοσιακών αξιών και του ηθικού κώδικα της εποχής, με την προσωπική ελευθερία της γυναίκας. Η Στέλλα είναι μια από τις πλέον τραγικές φιγούρες του ελληνικού κινηματογράφου και αποτελεί θα έλεγε κανείς μια κατηγορία από μόνη της στους γυναικείους χαρακτήρες (Σολδάτος: 180-185).

5.1.3. «Θεία από το Σικάγο» (1957, σκηνοθεσία Αλέκου Σακελλάριου)



Εικόνα 3 Διαφημιστική καταχώρηση της ταινίας στον τύπο της εποχής

Η «Θεία από το Σικάγο» του Αλέκου Σακελλάριου (1957) παρουσιάζει την οικογένεια ενός απόστρατου αξιωματικού (Ορέστης Μακρής) που αποτελείται από τη σύζυγο του (Ελένη Ζαφειρίου) και τα τέσσερα κορίτσια του (Γκέλλυ Μαυροπούλου, Τζένη Καρέζη, Μαργαρίτα Παπαγεωργίου και Νίκη Παπαδάτου) εκ των οποίων οι τρεις είναι σε ηλικία γάμου σύμφωνα με τα δεδομένα της εποχής.

Όπως σε όλες τις πατριαρχικές οικογένειες, ο πατέρας έχει το γενικό πρόσταγμα, η μητέρα «εκτελεί» τις εντολές του, ενώ όπου χρειάζεται παρεμβαίνει με διακριτικό τρόπο. Τα κορίτσια, που τελούν υπό την προστασία του πατέρα τους, παρουσιάζονται λίγο «κουμπωμένα» χωρίς να δυσανασχετούν από τις αυστηρές υποδείξεις του, ενώ ταυτόχρονα προσπαθούν να προσαρμοστούν στα νέα δεδομένα που επιβάλλει ο σύγχρονος τρόπος ζωής. Ο πατέρας, φύλακας των παραδόσεων και των αξιών λείπει χαρακτηριστικά «εστάθηκα και στέκομαι ακόμα άγρυπνος φρουρός και ακούραστος εμπνευστής των ηθικών αρχών από τις οποίες πρώτος εγώ εμφορούμαι». Ο ρόλος της μητέρας είναι αυτός που έχει αναθέσει η ελληνική κοινωνία σε κάθε μητέρα ανά την επικράτεια: να ορίσει και να διδάξει στις κόρες της τις αρμόζουσες συμπεριφορές και υποχρεώσεις του φύλου της. Στην εν λόγω ταινία, παρουσιάζονται πολλοί και διαφορετικοί ρόλοι και θέσεις της γυναίκας, όλοι όμως τυπικοί της εποχής και των ηθών της: α) της παθητικής γυναίκας-μητέρας, που υπακούει στις αυστηρές αρχές του άνδρα της και αρχηγού της οικογένειας, β) της καπάτσας, πονηρής και «εξελιγμένης»

γυναίκας-θείας από την Αμερική, η οποία από τη μια έχει τον αέρα της χειραφετημένης-κοσμογυρισμένης και από την άλλη ακολουθεί τα ήθη και τα κοινωνικά πρότυπα της εποχής, που επιβάλλουν γάμο στα κορίτσια σε μικρή ηλικία (και μάλιστα με κριτήριο τόσο την ανδρική γοητεία όσο και την οικονομική άνεση), γ) της νεαρής κόρης (εν προκειμένω 4 κόρες), που υπακούει και υποκύπτει στις αυστηρές αρχές της πατριαρχικής οικογένειας αλλά προσπαθεί να κάνει και την επανάστασή της, έστω και στα κρυφά. (Δελβερούδη 2004: 85).

Η θεματική της ταινίας στηρίζεται στην ανάγκη ανεύρεσης γαμπρού για τα κορίτσια που αν και ο πατέρας τους δεν έχει να τα προικίσει με υλικά αγαθά, εντούτοις φρόντισε να τα προικίσει με γνώσεις (ξένες γλώσσες και μουσική). Η θεία από το Σικάγο (Γεωργία Βασιλειάδου) εισβάλλει δυναμικά και αναστατώνει την οικογένεια κομίζοντας νέα ήθη και τρόπους ζωής. Ακόμα όμως και η ομογενής θεία που φαίνεται χειραφετημένη και ανεξάρτητη, έχει ως βασικό μέλημα για τις ανιψιές της την εύρεση γαμπρού που να πληροί όλες τις κοινωνικές συμβάσεις της εποχής. Η μέθοδος επιλογής αποτελεί ένα πραγματικά αξιόλογο και πρωτότυπο σκηνοθετικό εύρημα, που περισσότερο παραπέμπει στην ελληνική πονηριά παρά στις αμερικάνικες τεχνικές. Η θεία μαζί με την υποψήφια κάθε φορά νύφη, επιλέγουν από το μπαλκόνι τον υποψήφιο γαμπρό και ρίχνουν κατά λάθος στα πόδια του μια στάμνα με σκοπό να τον αναγκάσουν να ανεβεί στο σπίτι τους και να τον ανακρίνουν. Από τους υποψήφιους επιλέγονται οι πιο φερέλπιδες (σύμφωνα με τις επιταγές της εποχής) και το καινούργιο ζευγάρι με συνοπτικές διαδικασίες οδηγείται στην εκκλησία.

Η θεία επεμβαίνει καταλυτικά σε όλες τις εκφάνσεις της καθημερινότητας, της παραδοσιακής και συντηρητικής οικογένειας του αδελφού της και δίνει το έναυσμα για την αποδοχή των νέων ηθών και του νέου τρόπου ζωής (Νταλάσης, 2019: 290-291). Οι πρώτες αλλαγές που συμβαίνουν στην οικογένεια αφορούν τα καταναλωτικά αγαθά π.χ. πικάπ αντί για πιάνο, ψυγεία, ραδιόφωνο κλπ. που σηματοδοτούσαν την είσοδο στο σύγχρονο, εκείνης της εποχής, κόσμο (Σωτηροπούλου, 1995: 228-229). Στην ταινία γενικά αποτυπώνεται η προσπάθεια μιας οικογένειας να προσαρμοστεί με την επέμβαση ενός εξωτερικού παράγοντα, που εδώ είναι η θεία, στις καινούργιες κοινωνικές συνθήκες, στους νέους τρόπους ζωής και στα νέα ήθη και έθιμα που δημιουργούνται στην κοινωνία (Νταλάσης, 2019: 291-292).

5.2 Δεκαετία '60

5.2.1. «Κλωτσοσκούφι» (1960, σκηνοθεσία Ντίνου Δημόπουλου)



Εικόνα 4 Διαφημιστική αφίσα της ταινίας

(Πηγή: Από Φίνος Φιλμ - <http://www.veggos.gr/menu/cinema/34/34f.jpg>, Εύλογη χρήση, <https://el.wikipedia.org/w/index.php?curid=445444>)

Μια ταινία του Ντίνου Δημόπουλου με πρωταγωνιστές την Αλίκη Βουγιουκλάκη και τον Αλέκο Αλεξανδράκη.

Μια όμορφη αλλά φτωχή κοπέλα η Μαίρη (Αλίκη Βουγιουκλάκη) γνωστή με το παρατσούκλι «το κλωτσοσκούφι» δεν μπορεί να στεριώσει σε καμιά εργασία γιατί τα αφεντικά της συνεχώς της ρίχνονται. Για να επιβιώσει αποφασίζει να φύγει για την Αυστραλία όπου μένει ένας θείος της (φαινόμενο που αναφέραμε και στην προηγούμενη ανάλυση). Όμως, προκειμένου να μπορέσει να πραγματοποιήσει αυτή της την επιθυμία, αναγκάζεται να καταφύγει στον εφοπλιστή Τζώρτζη Βέγγελη (Αλέκο Αλεξανδράκη). Η σπιρτάδα και η ομορφιά της Μαίρης τον γοητεύουν και έτσι υπόσχεται να τη βοηθήσει. Όμως διάφορες συμπτώσεις δεν του επιτρέπουν να τηρήσει την υπόσχεσή του. Η Μαίρη απογοητευμένη ξαναπαίρνει τους δρόμους. Αλλά ο Τζώρτζης καθώς είναι ερωτευμένος μαζί της αποφασίζει να την αναζητήσει. Όταν τελικά τη βρίσκει, παρά τις αντιρρήσεις των δικών του, τη συνοδεύει ο ίδιος σ' ένα

ταξίδι που δεν έχει προορισμό την Αυστραλία. Το ταξίδι αυτό είναι το ταξίδι τους για το «μήνα του μέλιτος».

5.2.2. «Δεσποινίς διευθνής» (1964, Ντίνος Δημόπουλος)



Εικόνα 5 Διαφημιστική αφίσα της ταινίας

(Πηγή: Από Φίνος Φιλμ - retromaniax.gr, Εύλογη χρήση,
<https://el.wikipedia.org/w/index.php?curid=202251>)

Ταινία του 1964 σε σκηνοθεσία του Ντίνου Δημόπουλου, με πρωταγωνιστές τον Διονύση Παπαγιαννόπουλο, την Τζένη Καρέζη και τον Αλέκο Αλεξανδράκη. Ο Παπαγιαννόπουλος υποδύεται έναν πατέρα που μεγάλωσε μόνος την κόρη του (Τζένη Καρέζη) συνοδεύοντάς την σε κάθε της βήμα και σε κάθε της συνήθεια φτάνοντας ακόμα και στην υπερβολή. Όταν όμως η κόρη ερωτευτεί τον υπομηχανικό-καρδιοκατακτητή της εταιρείας (Αλέκος Αλεξανδράκης) που εργάζεται, θα αναζητήσει τη βοήθεια της ξαδέρφης της Αθηνάς (Λίλη Παπαγιάννη) για να βρει τη γυναικεία της φύση που είχε παραμελήσει εξαιτίας των σπουδών της (βλέπουμε και εδώ ότι δύσκολα συμβαδίζουν σπουδές και θηλυκότητα). Η ξαδέλφη της αντιπροσωπεύει τις γυναίκες της μεσαίας τάξης που το κύριο καθημερινό τους μέλημα ήταν η φροντίδα και η διατήρηση της κομψότητάς τους. Με το τετράπτυχο «χάρις, κομψότης, φινέτσα, τσαχπινιά» φροντίζει να εισάγει την Καρέζη στον κόσμο των γυναικών της κοινωνικής τάξης τους.

Η ίδια χαρακτηρίζεται ως μια γυναίκα με «χαρακτήρα, σοβαρότητα, μόρφωση» από τον εκλεκτό της καρδιάς της που ως τότε ενδιαφέρονταν για γυναίκες επιτόλαιες αλλά πλέον βαριέται τις «γελοίες και τις σαχλές. Το μόνο που έχουν στο ηλίθιο μυαλουδάκι τους είναι πως να περνάν κάπου τα βράδια τους, να οικονομάνε κανένα δωράκι, να εξασφαλίζουν καμιά εκδρομούλα», όπως χαρακτηριστικά λέει στο φίλο του δικαιολογώντας την αλλαγή του στις προτιμήσεις απέναντι στο γυναικείο φίλο.

Η ταινία αυτή είναι από τις λίγες στις οποίες αμφισβητείται η μέχρι τότε κλασική εικόνα του θηλυκού και προβάλλεται μια νέα εικόνα: αυτή της γυναίκας που έχει σπουδάσει, έχει δυνατή προσωπικότητα, επιβάλλεται στον εργασιακό της χώρο και χωρίς τα κλασσικά γυναικεία τεχνάσματα επιτυγχάνει να είναι απολύτως ερωτεύσιμη. Το δε συγγραφικό ζευγάρι Γιαλαμά - Πρετεντέρη δεν παρουσιάζει την κοσμοπολίτισσα και δις διαζευγμένη Αθηνά ως ξελογιάστρα και ηθικά αδίστακτη, αλλά ως μια γυναίκα έξυπνη, αρκετά καταφερτζού που δικαιούται να κάνει - και θα κάνει - και έναν τρίτο καλό γάμο.

5.2.3. «Η δε γυνή να φοβήται τον άντρα» (1965, σκηνοθεσία Γιώργου Τζαβέλα)



Εικόνα 6 Διαφημιστική καταχώρηση της ταινίας στον τύπο της εποχής

(Πηγή: <http://cretablog.gr/arxeio/block5/%CE%B7-%CE%B4%CE%B5-%CE%B3%CF%85%CE%BD%CE%AE-%CE%BD%CE%B1-%CF%86%CE%BF%CE%B2%CE%AE%CF%84%CE%B1%CE%B9-%CF%84%CE%BF%CE%BD-%CE%AC%CE%BD%CE%B4%CF%81%CE%B1-%CE%B7-%CF%83%CE%AC%CF%84%CE%B9/>)

Ταινία του 1965 σε σκηνοθεσία Γιώργου Τζαβέλα με πρωταγωνιστές την Μάρω Κοντού στο ρόλο της Ελένης, μιας αμόρφωτης αλλά καλοσυνάτης και υπάκουης γυναίκας που είναι η επί δεκαετίας σύντροφος του Αντωνάκη (Γιώργος Κωνσταντίνου). Ο Αντωνάκης υπάλληλος υπουργείου με προοπτικές ανέλιξης, αντιμετωπίζει την Ελενίτσα με μειωτικό τρόπο και τη μαλώνει σε κάθε ολίστημά της. Διαπιστώνουμε εδώ ότι προβάλλεται η ανωτερότητα του μορφωμένου άντρα απέναντι στην Ελενίτσα «του δημοτικού». Βέβαια, ακολουθώντας τα κλισέ της εποχής, έχει φροντίσει να υπάρχει μια υπηρέτρια στο σπίτι. Από τη ζωή τους δεν λείπουν και οι στιγμές που είναι στοργικός μαζί της, αλλά γενικότερα η συμπεριφορά του είναι απότομη και σκληρή. Παρόλα τα χρόνια της συμβίωσής τους, όχι μόνο δεν αποφασίζει να την παντρευτεί αλλά δεν την έχει γνωρίσει ούτε και στους τέσσερις επιστήθιους φίλους του. Για την γειτονιά είναι η «αστεφάνωτη» και την αντιμετωπίζουν με περιφρόνηση. Όταν όμως πεθαίνει ένας από την παρέα και οι φίλοι του πηγαίνουν στο σπίτι του για να του ανακοινώσουν το θλιβερό γεγονός, είναι υποχρεωμένος να τους τη συστήσει ως την «κα Ελένη». Οι φίλοι του βλέποντας πόσο άσχημα της φέρεται, όχι μόνο προσπαθούν να τον συνετίσουν, αλλά και τον προτρέπουν να παντρευτεί όπως και γίνεται.

Η Ελένη, χαρούμενη και αυθόρμητη όπως είναι, κατά τη διάρκεια του μυστηρίου τη στιγμή που ο παπάς λέει το *η δε γυνή ίνα φοβήται τον άνδρα*, πατάει το πόδι του Αντωνάκη. Ο Αντωνάκης αντί να το αντιμετωπίσει με χιούμορ, το βλέπει ως μια πράξη προσπάθειας επιβολής της Ελένης και θέλει να χωρίσει όπως χαρακτηριστικά λέει: «Δεν με ξέρετε καλά. Εγώ είμαι τρελός. Σήμερα παντρεύομαι, σήμερα χωρίζω». Η Ελένη, που με τη συμβολή των γυναικών των φίλων του δεν είναι πια το υπάκουο κοριτσάκι, του λέει το «Ωρα καλή στην πρύμη σου και αέρα στα πανιά σου» ενώ κρεμά «με δόξα και τιμή» τα στέφανα του γάμου τους. Με πολλά ευτράπελα και πήγαινε - έλα του Αντωνάκη τελικά χωρίζουν. Όλη η γειτονιά ακόμα και οι φίλοι του υπερασπίστηκαν την Ελένη και έτσι το διαζύγιο βγήκε εις βάρος του.

Μετά από δύο χρόνια διαζυγίου όταν πηγαίνει να δει το παλιό του σπίτι που είναι υπό κατεδάφιση, συναντάει τυχαία την Ελένη. Όλο αυτό το διάστημα έχει συνειδητοποιήσει τα λάθη του και σε μια σκηνή φορτισμένη με έντονα συναισθήματα δίνουν τα χέρια, σημάδι ότι αποφασίζουν να δώσουν ακόμα μια ευκαιρία στην σχέση τους.

5.2.4. «Γιατί γεννήθηκα φτωχή» (1965, σκηνοθεσία Κώστα Στράντζαλη)



Εικόνα 7 Διαφημιστική αφίσα της ταινίας

(Πηγή: <https://greek-movies.com/movies.php?m=5479>)

Η ταινία «Γιατί γεννήθηκα φτωχή», σε σκηνοθεσία του Κώστα Στράντζαλη, ανήκει στα κλασικά μελοδράματα του ΠΕΚ με πρωταγωνιστές τους Άντζελα Ζήλια, Κούλα Αγαγιώτου, Θανάση Μυλωνά κ.α.. Ειδικά η Άντζελα Ζήλια και η Μάρθα Βούρτση ανήκουν στους ηθοποιούς που έχουν αφήσει το στίγμα τους σε αυτό το είδος των ταινιών. Η υπόθεση λίγο ως πολύ γνωστή. Μια φτωχή νησιωτοπούλα του Πόρου, η Χριστίνα, ερωτεύεται έναν πλούσιο νέο, τον Πέτρο. Αν και ο έρωτας τους είναι αμοιβαίος και καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας δηλώνουν και οι δυο με πάθος την αγάπη τους, κάποια αναπάντεχα περιστατικά θα τους απομακρύνουν. Η Χριστίνα θα αναζητήσει τον Πέτρο στην Αθήνα και θα τον βρει. Μόλις λύσουν την μεταξύ τους παρεξήγηση θα του ανακοινώσει την εγκυμοσύνη της. Ο Πέτρος, ως έντιμος νέος, θα την παντρευτεί κρυφά για να την αποκαταστήσει και θα φύγει αμέσως για το Παρίσι προκειμένου να φέρει εις πέρας κάποιες εκκρεμότητες του αποθανόντος πατέρα του. Για κακή τους, όμως τύχη, θα πάθει ένα τρομερό ατύχημα που θα του προκαλέσει αμνησία και τα χέρια του θα μπουν στο γύψο όλο αυτό το διάστημα, οπότε και δεν μπορεί να γράψει στην αγαπημένη του. Στο μεταξύ η Χριστίνα έχει γεννήσει και μην έχοντας νέα από τον άντρα της είναι σε απελπιστική κατάσταση. Κατηγορεί τη φτώχεια της για τη δύσκολη κατάσταση που βιώνει και για την, κατά την εκτίμησή της, απόρριψή της από τον Πέτρο. Λέει χαρακτηριστικά: «Το έχει η μοίρα μας. Οι φτωχοί με τους φτωχούς και οι πλούσιοι με τους πλούσιους». Μια φίλη της, την παροτρύνει να αφήσει το παιδί στην πόρτα του πατρικού του άντρα της, το οποίο και πράττει. Το γεγονός του να αφήνει μια άπορη μάνα το μωρό της στην πόρτα εύπορων οικογενειών, ήταν μια συνηθισμένη τακτική εκείνων των χρόνων και μια κλισέ επιλογή για την εξέλιξη της ιστορίας. Όμως την τελευταία στιγμή το μετανιώνει και ενώ ετοιμάζεται

να φύγει συναντάει την πεθερά της. Της αποκαλύπτει ότι είναι αυτή είναι η νύφη της και το μωρό το εγγόνι της, «Παιδί με νόμιμο πατέρα», και αρνείται να πάρει τα χρήματα που της δίνει προκειμένου να φύγει από τη ζωή του Πέτρου. Μην έχοντας άλλη επιλογή επιστρέφει στο νησί της για να μπορέσει με κάποιον τρόπο να επιβιώσει. Στο μεταξύ ο Πέτρος έχει γυρίσει και πέφτει σε κατάθλιψη καθώς δεν μπορεί αν βρει πουθενά την αγαπημένη του. Η μητέρα του όμως κατορθώνει και τη βρίσκει στο νησί και για δεύτερη φορά της προτείνει να δεχτεί ένα χρηματικό ποσό για να φύγει από τη ζωή του γιού της, αφού τον περιμένει ένα λαμπρό μέλλον ως ζωγράφου και «Δεν μπορεί να έχει για γυναίκα μια νησιωτοπούλα...», όπως ισχυρίζεται. Ο Πέτρος, χωρίς να γνωρίζει τις κινήσεις της μητέρας του, πηγαίνει και αυτός στο νησί όπου τυχαία συναντά τον εξάχρονο γιό του, τον Πετράκο, που δουλεύει ως αχθοφόρος. Την επομένη το ζευγάρι συναντιέται τυχαία και η Χριστίνα περήφανη αν και φτωχή, αναλογιζόμενη την επιθυμία της πεθεράς της, του δηλώνει την απόφασή της να φύγει τελείως από τη ζωή τους, γιατί «Ένας πλούσιος ζωγράφος πρέπει να ζει με μια γυναίκα που του ταιριάζει». Ο Πέτρος απογοητευμένος μιλώντας τυχαία με το γιατρό του νησιού ανακαλύπτει ότι η γυναίκα του έχει σοβαρό πρόβλημα με την καρδιά της (ακόμα ένα κλισέ των μελοδραμάτων). Την βρίσκει, σχεδόν ετοιμοθάνατη, ανακαλύπτει ότι ο Πετράκης είναι ο γιός τους, η Χριστίνα γίνεται καλά, η οικογένεια ενώνεται και οι τρεις τους αναχωρούν για την Αθήνα.

5.2.5. «*Η αστεφάνωτη*» (1964, σκηνοθεσία Νίκου Αβραμέα)

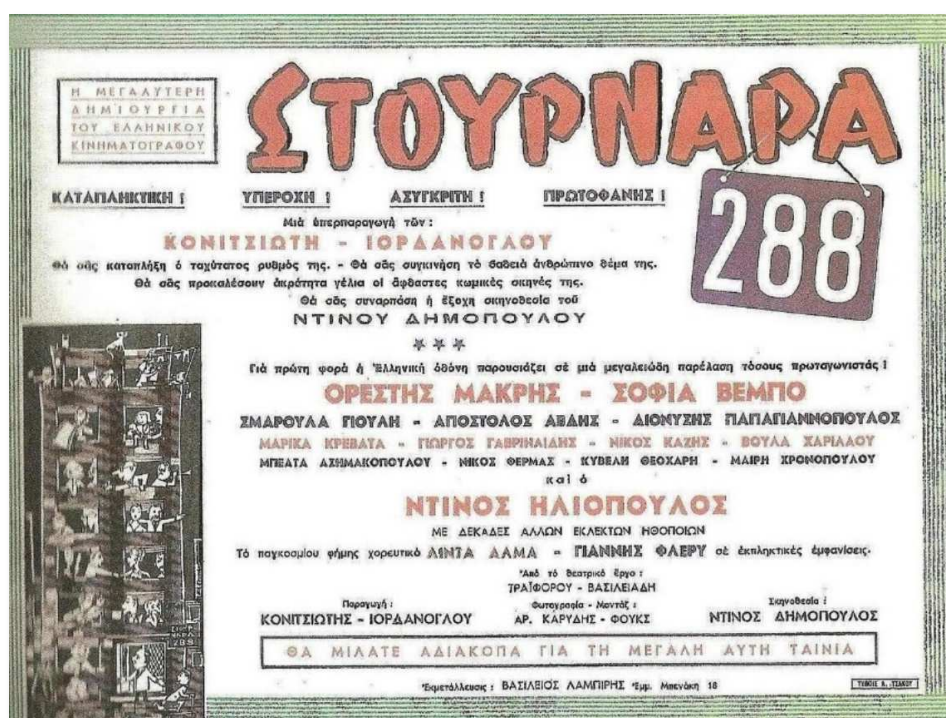


Εικόνα 8 Τμήμα αφίσας της ταινίας για τον τύπο της εποχής

(Πηγή:<https://greektv.org/movies/%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%B5%CF%86%CE%B1%CE%BD%CF%89%CF%84%CE%B7-1964/>)

Πρόκειται για ταινία του 1964, σε σκηνοθεσία Νίκου Αβραμέα και πρωταγωνιστές την πολύ αγαπητή στο κοινό Μάρθα Βούρτση και το Γιώργο Καμπανέλλη. Η υπόθεση ακολουθεί τα κλισέ των μελοδραμάτων εκείνης της εποχής. Η Μάρθα είναι εργάτρια σε ένα εργοστάσιο κλωστοϋφαντουργίας. Ο Πέτρος, ο γιος του εργοστασιάρχη, έχει μακροχρόνια σχέση με την Μάρθα, η οποία βρίσκεται σε δύσκολη θέση γιατί η σχέση τους έχει γίνει αντικείμενο σχολιασμού μεταξύ των άλλων εργατριών. Ο Πέτρος είναι διαθέσιμος να την αποκαταστήσει αλλά συναντά εμπόδια από τον πατέρα του. Η κακή οικονομική κατάσταση της κοπέλας είναι η αιτία. Λέει χαρακτηριστικά «Χωρίς όνομα, χωρίς αξία, χωρίς λεφτά; Αν κάνεις αυτή την τρέλα θα σε αποκληρώσω. Θα έχεις την κατάρα μου...Να βρεις μια νύφη με λεφτά, όχι μια άφραγκη». Όνειρο για το γιο του είναι ένας γάμος με μια πλούσια νύφη. Η Βάνα, μια επιπόλαια αλλά πλούσια γυναίκα, φαντάζει ιδανική. Με τη βοήθεια των ραδιουργιών και των ψεμάτων του πατέρα του Πέτρου, η Βάνα και ο Πέτρος θα παντρευτούν. Η Μάρθα από τη στενοχώρια της αρρωσταίνει βαριά και νοσηλεύεται για μεγάλο χρονικό διάστημα σε σανατόριο. Η παραδοχή ότι «Τα λεφτά κάνουν τους ανθρώπους χωρίς αισθήματα» κυριαρχεί, όπως και το έντονο αίσθημα της αξιοπρέπειας από τη μεριά της φτωχής, πλην τίμιας Μάρθας, παρότι ο πατέρας - εργοστασιάρχης την κατηγορεί λέγοντας ότι «Θέλεις να τυλίξεις το γιό μου γιατί είναι πλούσιος». Ο θεράπων ιατρός της την ερωτεύεται και όταν πεθαίνει και η μητέρα της, της κάνει πρόταση γάμου, Όμως αυτός ο γάμος δεν ήταν της μοίρας να γίνει αφού ο Πέτρος αγανακτισμένος από την άστατη ζωή της Βάνας χωρίζει. Όταν μαθαίνει για την κακή υγεία της Μάρθας αποφασίζει να τη βρει. Οι παρεξηγήσεις λύνονται και το ζευγάρι έρχεται, επιτέλους, σε γάμου κοινωνία. Το πολυπόθητο 'Happy End' έχει επιτευχθεί.

5.2.6. «Στουρνάρα 288» (1965, σκηνοθεσία Ντίνου Δημόπουλου)



Εικόνα 9 Διαφημιστική αφίσα της ταινίας

(Πηγή:

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A3%CF%84%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%BD%CE%AC%F%81%CE%B1_288#/media/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Wiki_cinema_stournara.jpg)

Στην ταινία «Στουρνάρα 288» (1965) του Ντίνου Δημόπουλου συμμετέχει ένα πολύ δυνατό καστ ηθοποιών της εποχής: Ορέστης Μακρής, Σμαρούλα Γιούλη, Ντίνος Ηλιόπουλος, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, Σοφία Βέμπο κα. Στην ταινία αυτή παρουσιάζεται, μέσα από την καθημερινότητα και τα ποικίλα περιστατικά, ο νέος τρόπος διαμονής των αστών στις πολυκατοικίες, που τότε αποτελούσε βασικό στόχο των οικογενειών, προκειμένου να αλλάξουν κοινωνικό στάτους και να απολαύσουν τις ανέσεις που προσέφεραν τα διαμερίσματα (Δελβερούδη, 2002: 70). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί η κοινωνική διαστρωμάτωση σε σχήμα πυραμίδας που ακολουθείται στην πολυκατοικία. Στο υπόγειο και στους πρώτους ορόφους διαμένουν οι πιο φτωχοί (στο υπόγειο μένει ο φτωχός φοιτητής Ντίνος Ηλιόπουλος που έχει και το ρόλο του αφηγητή) και τα κατώτερα οικονομικά στρώματα, ενώ όσο ανεβαίνουμε σε υψηλότερους ορόφους, ανεβαίνουμε και σε υψηλότερη κοινωνική τάξη. Στο ρετιρέ μένει ο πιο πλούσιος που δεν είναι άλλος από τον ιδιοκτήτη αυτού του οικοδομήματος.

Οι γυναικείου ρόλοι της ταινίας αποτελούν μια μικρογραφία της κοινωνίας εκείνης της εποχής και συναντάμε σχεδόν όλους τους ρόλους των γυναικών που προαναφέραμε στην ανάλυσή μας.

- Η κα. Ευγενία (Σοφία Βέμπο) είναι μια πρώην διάσημη τραγουδίστρια, που ηλικιωμένη πλέον προσπαθεί να τα βγάλει πέρα με την πενιχρή σύνταξή της και τα μαθήματα μουσικής που παραδίδει σε παιδιά. Αν και οικονομικά βρίσκεται σε δεινή κατάσταση, δεν παύει να είναι περήφανη και αγέρωχη.
- Η γυναίκα του ιδιοκτήτη (Μπεάτα Ασημακοπούλου) αποτελεί το χαρακτηριστικό δείγμα νεόπλουτης και αργόσχολης γυναίκας που ξοδεύει το χρόνο της ασχολούμενη με χαρτοπαίγνια (πασιέντζα).
- Άξιο αναφοράς είναι η παρουσία των πέντε υπηρετριών, όπου όλες ονομάζονται «Μαρία». Στην δεκαετία που εξετάζουμε, η πρόσληψη υπηρέτριας αύξανε το κύρος μιας οικογένειας. Στις χαρακτηριστικές σκηνές της ταινίας τις βλέπουμε να κατεβαίνουν μαζικά τις σκάλες υπηρεσίας φορώντας όλες την ίδια τυπική στολή του υπηρετικού προσωπικού, είτε για να κατεβάσουν τα σκουπίδια είτε για να λάβουν περιχαρείς γράμματα από τα «ξαδέλφια» τους που δεν ήταν άλλοι από τους αγαπητικούς τους.
- Η Χαρούλα είναι η ανήλικη ανιψιά του θυρωρού, γύρω από την οποία χτίζεται η κεντρική ιστορία της ταινίας. Το νεαρό και αθώο κορίτσι ερωτεύεται και μένει έγκυος από τον μπερμπάντη γιο του ιδιοκτήτη, που αρχικά την αγνοεί. Η κοπέλα, προκειμένου να αποφύγει το στιγματισμό της ανύπαντρης μάνας, αποφασίζει να αυτοκτονήσει αλλά τελικά σώζεται. Για να κουκουλωθεί η υπόθεση, καθότι το κορίτσι είναι ανήλικο και αυτό επέσυρε ποινή, η οικογένεια του «δράστη» διατίθεται να του δώσει ένα υψηλό χρηματικό ποσό. Όμως, ο φτωχός πλην τίμιος και περήφανος θυρωρός αρνείται. Στην εν λόγω ταινία παρουσιάζονται έντονα τα δίπολα πλούσιος-φτωχός, τιμιότητα-ανηθικότητα, αγνότητα-κυνισμός κλπ, φανερώνοντας με αυτό τον τρόπο την αντίθεση και σε ηθικό επίπεδο μεταξύ του λαού και των ανώτερων κοινωνικών τάξεων (Μυλωνάκη: 245). Όπως σε κάθε ελληνική ταινία που σέβεται τον εαυτό της, έτσι και σε αυτή, η λύση έρχεται με το γάμο του ζευγαριού και τη γέννηση του, εν τέλει, πολυπόθητου παιδιού.

Είναι απαραίτητο ένα επιπλέον σχόλιο σχετικά με την προκειμένη ταινία. Στην ταινία, μέσα από το διάλογο των γονιών της νύφης με το μέλλοντα γαμπρό που

διαπραγματεύονται το περιεχόμενο της προίκας, τίθεται με κωμικό αλλά και γλαφυρό τρόπο ένας προβληματισμός πάνω σε αυτό το θεσμό. Έναν θεσμό που μολονότι εξασφάλιζε μια βάση πάνω στην οποία το καινούργιο ζευγάρι θα μπορούσε να χτίσει το νέο του σπιτικό, ήταν για πολλά χρόνια ανασταλτικός παράγοντας για την αποκατάσταση των φτωχών κοριτσιών.

5.2.7. «Μια κυρία στα μπουζούκια» (1968, σκηνοθεσία Γιάννη Δαλιανίδη)



Εικόνα 10 Διαφημιστική αφίσα της ταινίας

(Πηγή: <https://dimartblog.com/posters-parent/posters-%CF%83%CE%B9%CE%BD%CE%B5%CE%BC%CE%AC/%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%AC%CE%B4%CE%B1/11-3/>)

Το μιούζικαλ «Μια κυρία στα μπουζούκια», είναι σε σκηνοθεσία Γιάννη Δαλιανίδη και στους πρωταγωνιστικούς ρόλους παίζουν κάποιοι από τους πιο εμπορικούς και λαοφιλείς ηθοποιούς της εποχής: Ζωή Λάσκαρη, Μάρθα Καραγιάννη, Μαίρη Χρονοπούλου, Κώστας Βουτσάς, Φαίδων Γεωργίτσης κ.α..

Η πλοκή εξελίσσεται γύρω από μια χλιοειπωμένη ιστορία. Τα τρία αδέλφια-προστάτες, επιτελώντας το ηθικό τους χρέος εποπτεύουν την αδελφή τους (Ζωή Λάσκαρη) για να βεβαιωθούν ότι δεν θα παρεκκλίνει από τα σωστά και ειωθότα. Η ίδια είναι ερωτευμένη με το φίλο τους (Φαίδων Γεωργίτσης). Το πρόβλημα είναι ότι και αυτός την αγαπάει αλλά από σεβασμό προς την εμπιστοσύνη που τρέφουν για αυτόν τα αδέλφια της δεν φανερώνει τον έρωτά του. Όλα όμως ανατρέπονται όταν αυτός γνωρίσει την Έλενα, μια πλούσια επιχειρηματία (Μαίρη Χρονοπούλου) και θα πέσει στα δίχτυα του έρωτά της. Γύρω από τον ανείπωτο έρωτα και το θάρρος- θράσος

της Έλενας στην προσέγγιση του νεαρού, θα προκύψουν διάφορα ευτράπελα μέχρι να έρθει το προσδοκώμενο από τους θεατές τέλος, που δεν είναι άλλο από τον γάμο των δυο ερωτευμένων νέων.

Στην ταινία ενδιαφέρον παρουσιάζει η απόδοση του ρόλου της Έλενας. Είναι μια γυναίκα που έχει αναλάβει η ίδια τη διεύθυνση των επικερδών επιχειρήσεών της. Ανεξάρτητη, με συμπεριφορές που μάλλον ταιριάζουν στο αντίθετο φύλο, κατακτά ότι απαιτεί και όποιον άντρα φλερτάρει. Ντόμπρα, χωρίς την έπαρση που θα μπορούσε να δημιουργήσει η θέση της, με λαϊκά γούστα και με λαϊκό τρόπο έκφρασης, καταφέρνει και γίνεται συμπαθής τόσο στο φιλικό περιβάλλον της όσο και στους θεατές. Παρόλα αυτά δεν ξεφεύγει από την κατάληξη που επιφυλάσσει η μοίρα για όλες τις επικίνδυνες, ριψοκίνδυνες και απελευθερωμένες γυναίκες δηλαδή να μείνει τελικά μόνη και πληγωμένη από το άδοξο τέλος του έρωτά της (Δελβερούδη, 2004: 173).

5.3 Δεκαετία '70

5.3.1. «Μαριχουάνα Στοπ» (1971, σκηνοθεσία Γιάννη Δαλιανίδη)



Εικόνα 11-13 Σκηνές από την ταινία

(Πηγή: <http://finofilm.com/gallery/movieGallery/148>)

Η ταινία διαδραματίζεται στην Πλάκα, την πλέον γνωστή γειτονιά της Αθήνας που στη δεκαετία αυτή έχει γεμίσει νυχτερινά κέντρα διασκέδασης. Από τα πρώτα κίολας λεπτά της ταινίας οι ηθοποιοί ως χορός αρχαίου ελληνικού θεατρικού έργου δίνουν το στίγμα της περιοχής αλλά και της εποχής λέγοντας: «Σε τούτη τη γωνιά της γης δεν άλλαξε ο άνθρωπος. Μακρύναν λίγο τα μαλλιά, μακρύναν τα φουστάνια, μπήκαμε σε αυτοκίνητα, πήραμε ψυγεία, είδαμε τηλεόραση...μα τίποτα δεν άλλαξε, ακόμα αγαπάμε». Με αυτή την εισαγωγή οι δημιουργοί της ταινίας θέλουν να προβάλουν το γεγονός ότι η Ελλάδα και οι Έλληνες, παρόλη την τεχνολογική ανάπτυξη και την μόδα που πιστά ακολουθούν-όπως εύκολα διακρίνουμε και από τις ενδυματολογικές επιλογές-, εξακολουθούν να είναι αυθεντικοί και ειδικά στα θέματα καρδιάς να

αντιδρούν με τον ως τότε γνωστό τρόπο. Έτσι μας συστήνει τα ζευγάρια και τις περιπέτειές τους που πρόκειται να μας απασχολήσουν.

Η αφορμή είναι ένα παλιό αρχοντικό που κληρονομούν τα τρία ξαδέλφια: ο Ιπποκράτης (Χρ. Εξαρχάκος), ο Αχιλλέας που είναι χίπις (Βαγ. Σειληνός) και η Καίτη (Ζωή Λάσκαρη) και πρέπει να αποφασίσουν αν θα το πουλήσουν ή θα το μετατρέψουν και αυτό σε νυχτερινό μαγαζί. Για το λόγο αυτό η Καίτη, που ζει στο Λονδίνο, έρχεται στην Αθήνα. Κατά τη διάρκεια της πτήσης γνωρίζει τον Γιώργο (Γιώργος Πάντζας) που την ερωτεύεται, ενώ αυτή τον απορρίπτει, και την ακολουθεί σε κάθε της βήμα. Στο μεταξύ στο αρχοντικό της Πλάκας, η Δέσποινα (Μάρθα Καραγιάννη) είναι τρελά ερωτευμένη με τον Ιπποκράτη ο οποίος όμως αρχικά δεν ανταποκρίνεται. Στα πόδια του πέφτει για να την παντρευτεί. Κάποια στιγμή που μαλώνουν την σπρώχνει και αυτή λέει «Παντρέψου με πρώτα και ύστερα σπρώχνε και άμα θέλεις βάρα κιόλας...» ενώ φεύγοντας τον απειλεί ότι θα αυτοκτονήσει με βιτριόλι το οποίο και κάνει προς το τέλος της ταινίας, οπότε και ο Ιπποκράτης πάνω στη στενοχώρια του αποκαλύπτει τα αισθήματά του και την πρόθεσή του να την παντρευτεί αν ζήσει. Ο Γιώργος για να κάνει την Καίτη να ζηλέψει προσποιείται ότι έχει σχέση με την Μελίτα (Μιράντα Ζαφειροπούλου) η οποία, με τη σειρά της είναι ερωτευμένη με τον τραγουδιστή Τόλη Βοσκόπουλο και ενδιαφέρεται να αγοράσει όσο όσο το αρχοντικό για να το μετατρέψει σε κέντρο που θα τραγουδάει αποκλειστικά και μόνο ο ερωτάς της. Το κόλπο της ζήλιας πιάνει και όταν ο Γιώργος τολμά και κάνει πρόταση γάμου στην Καίτη, αυτή απαντά «Οι γυναίκες έχουν μοντέρνες ιδέες μέχρι να τις προτείνουν γάμο. Στην ιδέα του γάμου όλες υποκύπτουν».

Το γνωστό Happy End έρχεται καθώς όλες οι σχέσεις πρόκειται να ολοκληρωθούν με γάμο: ο Γιώργος με την Καίτη, ο Ιπποκράτης με τη Δέσποινα και ο τρίτος κληρονόμος ο Αχιλλέας με τη φιλενάδα του Πωλίνα (Μαρία Ιορδανίδου), η οποία μολονότι χίπισσα επιζητά τον γάμο και λέει «Ναι» χωρίς δεύτερη σκέψη.

Αρα στην Ελλάδα, όπως λέει και στο χορικό εισαγωγής, μπορεί να ντυνόμαστε μοντέρνα, να σκεφτόμαστε μοντέρνα, να ακολουθούμε τα σύγχρονα κινήματα και τις τελευταίες τάσεις της μόδας αλλά τα ήθη και έθιμα καλά κρατούν και δύσκολα ξεριζώνονται από το υποσυνείδητο των Ελλήνων.

Στην ταινία αυτή ακούγεται και η μεγάλη επιτυχία του Τόλη Βοσκόπουλου «Το φεγγάρι πάνωθ'έ μου» (Λευτέρης Παπαδόπουλος, Μίμης Πλέσσας).

5.3.2. «Είκοσι γυναίκες κι εγώ» (1973, σκηνοθεσία Γιάννη Δαλιανίδη)



Εικόνα 14 Διαφημιστική αφίσα της ταινίας

(Πηγή: <https://www.filmmy.gr/movies-database/twenty-women-and-i/>)

Η ζωή του Κώστα Φιλίππου (Κώστας Βουτσάς) τόσο στον επαγγελματικό όσο και στον οικογενειακό βίο είναι περικυκλωμένη από γυναίκες. Επαγγελματικά είναι διευθυντής επιχείρησης γυναικείων εσωρούχων, όπου το πλείστο του προσωπικού είναι γυναίκες που στα μάτια τους ο Κώστας φαντάζει ως εξαιρετικός υποψήφιος γαμπρός. Αυτός, όμως έχει μάτια μόνο για την Μπέτυ (Μπέτυ Λιβανού), της οποίας η μητέρα, γνωρίζοντας για αυτή τη σχέση, τους πιέζει να παντρευτούν. Ο Κώστας παντρεύεται κρυφά χωρίς να ενημερώσει την οικογένειά του, η οποία και αυτή είναι γυναικοκρατούμενη: η μητέρα του η Σμαρώ (Σμαρώ Στεφανίδου) - που δεν του επιτρέπει να παντρευτεί μέχρι να αποκατασταθούν, ως είθισται, οι δύο από τις τρεις αδελφές του (η μια εξ αυτών, η Ρίκα είναι παντρεμένη που κάθε τρεις και λίγο αποφασίζει να χωρίσει). Στα λόγια της θρησκευόμενης αδερφή του Φανουρίας (Ελένη Μαυρομάτη), «Αδελφές του είμαστε, έχει υποχρέωση», η μητέρα τους ρωτά «Ως πότε;». Η χαρακτηριστική απάντηση που έρχεται από τη Φανουρία είναι: «Και νυν και αεί και εις τους αιώνες»!

Η Μπέτυ με τη μητέρα της μένουν σε ένα διαμέρισμα στην ίδια πολυκατοικία με την οικογένεια του Κώστα. Ως παντρεμένος πρέπει να κοιμάται στο σπίτι της Μπέτυς χωρίς όμως να γίνει αισθητή η απουσία του από τις γυναίκες του σπιτιού του. Αυτή η δύσκολη κατάσταση προκαλεί πολλά κωμικά γεγονότα που φέρνουν σε αμήχανη θέση το φιλότιμο Κώστα. Ακόμα πιο δύσκολη γίνεται η κατάσταση όταν η Σμαρώ αποφασίζει να βρει σύζυγο τόσο για το γιο της, μια νέα κοπέλα από τη Βέροια, όσο και για την Μπέτυ, έναν ηλεκτρολόγο.

Μετά από διάφορα συμβάντα αποκαλύπτεται η αλήθεια η οποία συνοδεύεται από ένα ακόμη ευχάριστο: η Μπέτυ είναι έγκυος.

Σε μια από τις σκηνές της ταινίας όπου συναντιούνται οι δυο «μελλοντικές πεθερές»

λέει η μια στην άλλη αναφερόμενες στο γάμο:

«-Το αγόρι όποτε θες το παντρεύεις. Το κορίτσι πως το κουκουλώνεις;

-Σωστά. Όταν δεν είναι άξιο να τυλίξει κάποιο από μόνο του...Αν δεν τα καταφέρει από μόνη της θα τη βοηθήσω εγώ να τον κουκουλώσει».

Επίλογος

Ο ανοιχτός διάλογος μεταξύ των ταινιών και του πολιτισμού βρίσκεται σε συνεχή εξέλιξη και αναθεώρηση. Τα τελευταία χρόνια η μαζική κουλτούρα και οι μορφές της τέχνης που την εκφράζουν, ενώ επί σειρά ετών είχαν αγνοηθεί, πλέον έχουν τραβήξει την προσοχή του σύγχρονου κόσμου αλλά και της ακαδημαϊκής κοινότητας. Ο Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος (ΠΕΚ) που μέχρι πρότινος αντιμετωπιζόταν με κάποια ελαφρότητα, αποτελεί σήμερα ένα σημαντικό και ευρύ πεδίο διερεύνησης της Λαογραφίας/Εθνογραφίας, της Ανθρωπολογίας και της Ιστορίας, καθώς αποτελεί ένα σημαντικό επικοινωνιακό μέσο αλλά και πολιτισμικό προϊόν -κομμάτι της δημοφιλούς κουλτούρας-, που στις δεκαετίες που μελετάμε έχαιρε μαζικής αποδοχής και λειτούργησε ως κυρίαρχο λαϊκό θέαμα.

Η ανάπτυξη του ελληνικού κινηματογράφου είχε ως αφετηρία τα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια και διήρκεσε περίπου μέχρι τα μέσα του 1970 -όπου έκανε την εμφάνισή του ο ονομαζόμενος Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος- με κορύφωση το τέλος της δεκαετίας του '60. Η πορεία του και η εξέλιξή του ήταν σε άμεση εξάρτηση με τις κοινωνικές, πολιτικές και πολιτισμικές καταστάσεις -που συνοπτικά αναφέραμε του ελλαδικού χώρου. Ο μελετητής κατά την παρακολούθησή τους εύκολα διαπιστώνει την αναπαράσταση αυτών, στις αφηγηματικές δομές και στην εκφορά του λόγου των ελληνικών ταινιών. Η πραγματικότητα της ελληνικής κοινωνίας αποτυπώνεται σε μεγάλο βαθμό, τόσο στις κωμωδίες όσο και στα μελοδράματα, τα κυρίαρχα είδη (μαζί με αυτό της περιπέτειας ή της φουστανέλας που δεν μελετήσαμε, λόγω της μη συσχέτισής τους με το θέμα της παρούσας διπλωματικής εργασίας) του ελληνικού κινηματογράφου, του αποκαλούμενου «εμπορικού κινηματογράφου των ειδών». Η προσπάθεια των Ελλήνων να προσαρμοστούν στη νέα τάξη πραγμάτων, στη νέα κοινωνική πραγματικότητα της μετεμφυλιακής Ελλάδας αποτελεί θεματική πολλών ταινιών που καταγράφουν την κοινωνική κινητικότητα, την έντονη αντιπαράθεση μεταξύ εθνικού λαϊκού δικαίου και των νέων αστικών θέσεων, την εσωτερική και εξωτερική μετανάστευση, την αντιπαροχή, την αντίθεση της λαϊκής κουλτούρας και της κυρίαρχης ελίτ, καθώς και τη δημιουργία νέων ευκαιριών που καλλιεργούν υψηλές προσδοκίες αλλά και όνειρα για ένα καλύτερο αύριο. Αναπαράγονται στερεότυπα, ιδεολογίες, κοινωνικές στάσεις και τάσεις με σκοπό να επαναπροσδιοριστεί η ελληνική κουλτούρα (Δερμετζόπουλος, 2021: 458-460). Στο πλαίσιο αυτό η θέση της γυναίκας παίζει πολύ σημαντικό ρόλο.

Άλλωστε και στον παγκόσμιο κινηματογράφο η θέση της γυναίκας, ως εικόνας και ως ειδώλου είναι κεντρική. Οι ταινίες του Χόλλυγουντ που αντιπροσωπεύουν τον αμερικάνικο κινηματογράφο, είναι αυτές που κυρίως τροφοδότησαν τον Παλαιό Ελληνικό Κινηματογράφο. Ο κινηματογράφος πιστός στην αστική κυρίαρχη ιδεολογία, στο οικονομικό σύστημα αλλά και στην πατριαρχική ιδεολογία φρόντιζε με τα φιλμικά κείμενα να επαναφέρει τη γυναίκα κάθε φορά που ξέφευγε από την καθιερωμένη τάξη πραγμάτων. Σύμφωνα με την Kuhn «ίσως το μόνο πράγμα που μπορεί να συναχθεί ως συμπέρασμα με κάποιο βαθμό βεβαιότητας, είναι ότι, η κλασική Χολιγουντιανή αφήγηση προσπαθεί να επαναφέρει τη γυναίκα στη “σωστή θέση”» (1983: 35). Οι φιλμικές αναπαραστάσεις των γυναικών καλλιεργούν την ψευδαίσθηση ότι αντανακλούν τον «πραγματικό κόσμο» χωρίς να παρεμβαίνουν σε αυτόν. Ωστόσο, στην πραγματικότητα διαμορφώνουν και διαιώνίζουν με κάποιο τρόπο τα στερεότυπα, τους ρόλους, τις εικόνες του κοινωνικού σχηματισμού που αυτές ανήκουν. Ο θεατής δεν είναι σε θέση να αμφισβητήσει τις αναπαραστάσεις του, αλλά ούτε και μπαίνει στη διαδικασία να υποψιαστεί κάποια άλλη, διαφορετική εκδοχή για το δεδομένο «φυσικό» κόσμο στον οποίο παραπέμπουν. Αντιθέτως ταυτίζεται με την αφηγηματική εικόνα. Η ταύτιση αυτή επιφέρει τόσο την επιθυμία για το άλλο, όσο και το να είναι επιθυμητός (ο θεατής) από το άλλο. Ο ιδεολογικός λόγος των ιδεών που αντικατοπτρίζεται στις ταινίες αυτών τον δεκαετιών είναι σταθερά προσηλωμένος στις πατριαρχικές αρχές και στην αστική κυριαρχία.

Η αποκατάσταση της εικόνας της γυναίκας στον κινηματογράφο θα συμπέσει με την κοινωνική και πολιτιστική απελευθέρωση των γυναικών. Γιατί η μεταβολή της θέσης τους στον συμβολικό κόσμο έχει άμεση σχέση με τη μεταβολή της θέσης τους στον κοινωνικό σχηματισμό.

Ένας από τους σκοπούς της εργασίας αυτής είναι να συμβάλει στην καλύτερη κατανόηση της καλλιτεχνικής οπτικής δημιουργίας. Η αποκωδικοποίηση και η ταυτόχρονη κατάκτηση μιας γόνιμης αξιολογικής κρίσης κατά τη θέαση των ταινιών, μπορούν να οδηγήσουν εύκολα στη διαπίστωση ότι αυτή η εικονική πραγματικότητα που παρουσιάζουν συντελεί σε σημαντικό βαθμό στη διαμόρφωση, σε καθημερινό επίπεδο, της ιδεολογίας και της αισθητικής του.

Βιβλιογραφία

Ελληνική Βιβλιογραφία

- Αθανασάτου Γ., *Ελληνικός κινηματογράφος 1950-1967. Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, εκδ. Finatec, Αθήνα 2001.
- Βαλούκος Σ., *Η κωμωδία*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2001.
- Βαλούκος Σ., *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου*, εκδ. Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, Αθήνα 1984.
- Βακαλόπουλος Χ., *Η ονειρική υφή της πραγματικότητας*, εκδ. Εστία, Αθήνα 2005
- Βακαλόπουλος Χ., *Μυθολογίες, μυθοπλασίες*, στο: Σύγχρονος Κινηματογράφος, τ.31, Ιανουάριος-Ιούνιος 1982.
- Βαλούκος Σ., *Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2003
- Βαλούκος Σ., *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1998.
- Βατούγιου Σ.- Μπαμπούνης Χ., *Διερεύνηση ταυτοτήτων στον ελληνικό μεταπολεμικό κινηματογράφο (1950-1970)*, στο: Πρακτικά του Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα 9-12/9/2010): Ταυτότητες στον Ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα), επιμ. Κ. Δημάδης, εκδ.2011 τ. 5
- Δαλιανούδη, Ρενάτα (2021), «Βασίλης Τσιτσάνης – Μάνος Χατζιδάκις: οι ανανεωτές του μεταπολεμικού λαϊκού τραγουδιού», *ΤΡΙΚΑΛΙΝΑ* τ. 41, σελ. 223-238.
- Δαλιανούδη, Ρενάτα (2022), "Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΩΣ ΘΕΑΜΑ ΣΤΗΝ ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ (1990-2020) ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΠΡΟΕΚΤΑΣΕΙΣ", στο Βαμβακάς Β. - Πασχαλίδης, Γ. (επιμ.), *Τριάντα χρόνια ιδιωτικής τηλεόρασης, ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΜΜΕ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ* (υπό έκδοση)
- Δαλιανούδη, Ρενάτα (2012), «Παραμύθι με ονόματα: Μάνος Χατζιδάκις – Ιάκωβος Καμπανέλλης (Μουσικο-θεατρικές και μουσικο-κινηματογραφικές αναλύσεις)», *Οδός Πανός*, τ. 155, σελ. 48-55
- Δελβερούδη Ε.- Α., *Εθνικός κινηματογράφος 1955-1965: Κοινωνικές αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη*, στο: 1949-1967, *Η εκρηκτική εικοσαετία*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού, Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα 2000.
- Δελβερούδη Ε.-Α., *Ελληνικός κινηματογράφος 1955-1965: κοινωνικές αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη*, 1949-1967. *Η εκρηκτική εικοσαετία*, εκδ. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002, σ. 163-176.

- Δελβερούδη Ε.-Α., “Ο κινηματογράφος”, *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα, Μεσοπόλεμος*, τ. Β2, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003, σ.367-377.
- Δελβερούδη Ε.-Α., *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*, εκδ. Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα 2004.
- Δεμερτζόπουλος Χ., *Ο ελληνικός λαϊκός κινηματογράφος*, Ουτοπία, 1990, τ.90 (Μάιος-Ιούνιος)
- Δεμερτζόπουλος Χ.-Παπαθεοδώρου Γ., *Συνηθισμένοι άνθρωποι -Μελέτες για τη λαϊκή και τη δημοφιλή κουλτούρα*, εκδ. Ορριurtuna, Πάτρα 2021.
- Δημητρίου Σ., *Μύθος, κιν/φος, σημειολογία, κρίση της αισθητικής*, ανθρωπολογική μελέτη, εκδ. Άλμα, Αθήνα 1973.
- Ζάχο-Παπαζαχαρίας Ε., *Η Λαϊκότητα στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο*, εκδ. Φαρφουλάς, Αθήνα 2010.
- Ηλιάδης Φρίξος, *Ελληνικός κινηματογράφος 1906-1960*, εκδ. Φαντασία, Αθήνα 1960.
- Ιγγλέση Χ., *Πρόσωπα γυναικών, προσωπεία της συνείδησης. Συγκρότηση της γυναικείας ταυτότητας στην ελληνική κοινωνία*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1990.
- Καιροφύλλας Γ., *Η Αθήνα στη Δεκαετία του '70*, εκδ. Φιλιππότη, Αθήνα 2006
- Κακλαμανάκη Ρούλα, *Η θέση της Ελληνίδας Στην οικογένεια Στην κοινωνία στην πολιτεία*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1984.
- Κλαντίδης Δ., *Ελληνική κινηματογραφική βιβλιογραφία, 1923-2000*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2000.
- Κοκκώνης Μιχάλης, *Το Μελόδραμα στον Ελληνικό Κινηματογράφο. Από τη λαϊκή τέχνη στη μαζική κουλτούρα*, στο: *Μελόδραμα. Ειδολογικοί και ιδεολογικοί μετασχηματισμοί*, επιμ. Σάββας Πατσαλίδης και Αναστασία Νικολοπούλου, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2001.
- Κολοβός Ν., *Η γυναίκα στον Κινηματογράφο*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 1989.
- Κολοβός Ν., *Κινηματογράφος : η τέχνη της βιομηχανίας*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1999.
- Κολοβός Νίκος, *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1988.
- Κομνηνού Μ., *Από την αγορά στο θέαμα, μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*, εκδ. Παπαζήσης, Αθήνα 2011.
- Κονδύλης Π., *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1991.
- Κούρτοβικ Δ., *Η ελληνική διανοήση στον κινηματογράφο*, εκδ. Διογένης, Αθήνα 1979.

- Κουσουμίδης Μ., *η ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1981.
- Λυδάκη Άννα, *Μέσα από την κάμερα. Κινηματογράφος και κοινωνική πραγματικότητα*, εκδ. Παπαζήσης, Αθήνα 2012.
- Μαχά- Μπιζούμη, Ν., «Οι παραδοσιακές ενδυμασίες της Θράκης ως φορείς πολλαπλών και σύνθετων νοημάτων», στο Ευτέρπη Στάντσιου και Πηνελόπη Καμπάκη-Βουγιουκλή (επιμ.), Πρακτικά 18ου Πανελληνίου Συνεδρίου Λυκείου των Ελληνίδων – Παράρτημα Ξάνθης (Ξάνθη, 21-24 Σεπτεμβρίου 2017), εκδ. Σπανίδη, Ξάνθη 2019, σ. 51-59.
- Μερακλής Μ., *Λαϊκή Τέχνη*, (Ελληνική Λαογραφία, Γ΄ τόμος), εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1992.
- Μερακλής Μ., *Ήθη και έθιμα*, (Ελληνική Λαογραφία, Β΄ τόμος), εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1992.
- Μερακλής Μ., *Κοινωνική συγκρότηση*, (Ελληνική Λαογραφία, Α΄ τόμος), εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1992.
- Μητροπούλου Α., *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Αθήνα 1980.
- Νταλάσης Σ., *Κοινωνία, Θρησκεία και πολιτισμός στον ελληνικό κινηματογράφο της δεκαετίας του '50*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2019.
- Παπαδημητρίου Λ., *Το Ελληνικό Κινηματογραφικό Μιούζικαλ, Κριτική -Πολιτισμική Θεώρηση*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα, 2009
- Παραδείση Μ., *Γυναίκες κωμικοί στη δεκαετία του '50, στο :Το γέλιο στον ελληνικό κινηματογράφο*, εκδ. Καθημερινή-ειδική έκδοση, Αθήνα 12/1/2002.
- Ριζάς Σ., *Κωνσταντίνος Καραμανλής -Η Ελλάδα από τον Εμφύλιο στη Μεταπολίτευση*, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2018
- Σολδάτος Γ. , *Ελληνικός κινηματογράφος : ένας αιώνας, τ. 1 1900-1970* εκδ. Κοχλίας, Αθήνα 2001.
- Σολδάτος Γ., *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, τ. 1-2*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2002.
- Σούμας Θ., *Κινηματογράφος και Σεξουαλικότητα /Ερωτισμός*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1983.
- Σταυρίδης Σ., *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2002.
- Σωτηροπούλου Χ., *Ελληνική κινηματογραφία 1965-1975, θεσμικό πλαίσιο-οικονομική κατάσταση*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1989.

Σωτηροπούλου Χ., *Η Διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο : επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, εκδ.

Θεμέλιο, Αθήνα 1995.

Τριανταφυλλίδης Ι., *Ελληνικός Κινηματογράφος, Οι ταινίες που έγραψαν ιστορία*, εκδ.

Το Βήμα, Αθήνα 2015

Τσατσούλης Δ., *Η γλώσσα της εικόνας*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000.

Τσουκαλάς Κ., *Κράτος, κοινωνία, εργασία στην μεταπολεμική Ελλάδα*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1987

Μεταφρασμένη Βιβλιογραφία

Andrew Dudley, *Κινηματογράφος και ιστορία*, στο John Hill & Pamela Church

Gibson, *Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές, Κριτικές προσεγγίσεις*, μεταφρ.

Κωνσταντίνος Βασιλείου, Χρυσάνθη Κασσιμάτη, επιμ. μετφρ. Εύα Στεφανή, Ειρήνη Πυρπάσου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2009.

Augé M., *Για μια ανθρωπολογία των σύγχρονων κόσμων*, μτφ. Δ. Σαραφείδου, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1999.

Balibar E.- Wallerstein, I., *Φυλή, έθνος, τάξη. Οι διαφορούμενες ταυτότητες*, μτφ. Ε. Καλαφάτη- Α. Ελεφαντής, εκδ. Πολίτης, Αθήνα 1991.

Baudrillard J., *Η έκσταση της επικοινωνίας*, μτφ. Β. Αθανασόπουλος, εκδ.

Καρδαμίτσα, Αθήνα 1991.

Bourdieu P., *Κείμενα Κοινωνιολογίας*, επιμ. Ν. Παναγιωτόπουλος, εκδ. Στάχυ, Αθήνα 1999.

Burgel G., Αθήνα, η ανάπτυξη μιας Μεσογειακής πρωτεύουσας, εκδ. Εξάντας, Αθήνα 1976

Γούλφ Βιρτζίνια, *Γυναικεία Πορτραίτα*, μτφ. Δ. Κωστελένος, εκδ. Γλάρος, Αθήνα 1988.

Choe R., *Κινηματογράφος και πολιτισμική ταυτότητα*, στο John Hill & Pamela Church

Gibson, *Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές, Κριτικές προσεγγίσεις*, μεταφρ.

Κωνσταντίνος Βασιλείου, Χρυσάνθη Κασσιμάτη, επιμ. μετφρ. Εύα Στεφανή, Ειρήνη Πυρπάσου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2009.

- Close D., *Ελλάδα 1945-2004, Πολιτική, Κοινωνία, Οικονομία*, μτφρ. Γ. Μερτίχας, επιμ.Σ. Μαρκέτος, εκδ. Θύραθεν, Αθήνα 2006
- Creed B., *Κινηματογράφος και ψυχανάλυση*, στο John Hill & Pamela Church Gibson, *Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές, Κριτικές προσεγγίσεις*, μεταφρ. Κωνσταντίνος Βασιλείου, Χρυσάνθη Κασιμάτη, επιμ. Μετφρ. Εύα Στεφανή, Ειρήνη Πυρπάσου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2009.
- Dyer R., *Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές*, στο John Hill & Pamela Church Gibson, *Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές, Κριτικές προσεγγίσεις*, μεταφρ. Κωνσταντίνος Βασιλείου, Χρυσάνθη Κασιμάτη, επιμ. μετφρ. Εύα Στεφανή, Ειρήνη Πυρπάσου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2009.
- Ferro Marc, *Κινηματογράφος και ιστορία*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα 2002.
- Foucault M., *Οι λέξεις και τα πράγματα*, μτφ. Κ. Παπαγιώργης, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1986.
- Gebauer G.,- Wulf Chr., *Mimesis. Culture -Art- Society* (μτφρ. D. Reneau), University of California Press, Berkeley 1995
- Goffman E. *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, μτφ. Μ. Γκόφρα, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006.
- Gorbman C., *Η μουσική στον κινηματογράφο*, στο John Hill & Pamela Church Gibson, *Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές, Κριτικές προσεγγίσεις*, μεταφρ. Κωνσταντίνος Βασιλείου, Χρυσάνθη Κασιμάτη, επιμ. μετφρ. Εύα Στεφανή, Ειρήνη Πυρπάσου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2009.
- Hill John & Church Gibson Pamela (επιμέλεια), *Εισαγωγή στις Κινηματογραφικές Σπουδές. Κριτικές προσεγγίσεις*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2009.
- Jankélévitch V., *Η ειρωνεία*, μετ. Μ. Καραχάλιος, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1997.
- Kolker R., *Το κινηματογραφικό κείμενο και η μορφή*, στο John Hill & Pamela Church Gibson, *Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές, Κριτικές προσεγγίσεις*, μεταφρ. Κωνσταντίνος Βασιλείου, Χρυσάνθη Κασιμάτη, επιμ. μετφρ. Εύα Στεφανή, Ειρήνη Πυρπάσου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2009.
- Lenk K., *Πολιτική Κοινωνιολογία*, επιμέλεια-πρόλογος Ηλίας Κατσούλης, μτφρ. Φ. Κοκαβέσης Φ., εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1990.
- Lévi-Strauss C., *Άγρια σκέψη*, μτφ. Ε. Καλουρτζή, εκδ. Παπαζήσης, Αθήνα 1977.
- Lévi-Strauss C., *Κοιτάζω, ακούω, διαβάζω*, μτφ. Ε. Τσελέντη, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα χ.χ.

- McDonald P., *Η υποκριτική στον κινηματογράφο*, στο John Hill & Pamela Church Gibson, *Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές, Κριτικές προσεγγίσεις*, μεταφρ. Κωνσταντίνος Βασιλείου, Χρυσάνθη Κασσιμάτη, επιμ. μετφρ. Εύα Στεφανή, Ειρήνη Πυρπάσου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2009.
- McNeil, W., *Η μεταμόρφωση της Ελλάδας μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο*, μτφρ. Ν. Ρούσσο, εκδ. Παπαδόπουλος, Αθήνα 2018.
- Μετς Κ., Ένα πρόβλημα της Σημειολογίας του Κινηματογράφου, στο :Διαμαντής Λεβεντάκος (σύνταξη -εισαγωγή), *Σύγχρονη Θεωρία Κινηματογράφου*, εκδ. Ράππα, Αθήνα 1972 .
- Λότμαν Γ., *Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου*, εκδ. Θεωρία, Αθήνα 1990.
- Μαρτέν Μ., *Η γλώσσα του κινηματογράφου*, μεταφρ. Ε. Χατζίκου, εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1984.
- Mitrey J., Τα πρώτα βήματα στο μοντάζ, στο: Θανάσης Ρεντζής (επιμ.) *Κινηματογράφος, Πρακτική και Ιδεολογία*, εκδ. Πύλη, Αθήνα χ.χ.
- Mulvay, L., *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*, μτφρ. Μ. Κουλεντιανού, εκδ. Παπαζήσης, Αθήνα 2005
- Pudovkin V., *Η τέχνη του ηθοποιού στο θέατρο και τον κινηματογράφο*, εκδ. Παρασκήνιο, Αθήνα 1979
- Ray R., *Ιμπρεσιονισμός, σουρεαλισμός και θεωρία του κινηματογράφου: μονοπάτι εξάρτησης ή πως χάνεται μια παράδοση στη θεωρία του κινηματογράφου*, στο John Hill & Pamela Church Gibson, *Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές, Κριτικές προσεγγίσεις*, μεταφρ. Κωνσταντίνος Βασιλείου, Χρυσάνθη Κασσιμάτη, επιμ. μετφρ. Εύα Στεφανή, Ειρήνη Πυρπάσου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2009.
- Turner G., *Πολιτισμικές σπουδές και κινηματογράφος*, στο John Hill & Pamela Church Gibson, *Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές, Κριτικές προσεγγίσεις*, μεταφρ. Κωνσταντίνος Βασιλείου, Χρυσάνθη Κασσιμάτη, επιμ. μετφρ. Εύα Στεφανή, Ειρήνη Πυρπάσου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2009.
- Χόρνεν Κ., *Η ψυχολογία της γυναίκας*, μτφρ. Μαρίνα Λώμη, εκδ. Γλάρος, Αθήνα 1978.
- Walter B., *Τα έργα τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του*, στο: *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφρ. Δημοσθένη Κούρτοβικ, εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1978.
- Walter B., *Το έργο τέχνης στον αιώνα της μηχανικής αναπαραγωγής*, στο περ. Φίλμ (δ/ντης Θανάσης Ρεντζής) , τόμος Β', τεύχος 8, εκδ. Καστανιώτης, χειμώνας 1975-1976.

Ξενογλώσση Βιβλιογραφία

- Charters W.W., *Motion Pictures and Youth*, εκδ. Macmillan, New York 1935.
- Harper S., *Picturing the Past: The Rise and the Fall of the British Costume Film*, British Film Institute, London 1994
- Kuhn Annete, *Women's Picture- Feminism and Cinema*, ed. Rouledge and Kegan Paul, 1982.
- Mitchell, W.J.T., *Showing Seeing: A critique of Visual Culture*, Journal of Visual Culture, 1 (2), pp. 165-181, 2002
- Mitchell,, *What do Pictures want? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, 2005
- Mitry, J., *Storia del Cinema Sperimentale*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1971. pg. 10
- Papadimitriou L., *Greece*, in “The International Film Musical”, Edited by Corey K Creekmur, Linda Y Mokdad, Edinburgh University Press, 2013, pp 92-104
- Papadimitriou L., *Stars of the 1960s Greek Musical: Rena Vlahopoulou and Alike Vougiouklaki*, in “Stellar Encounters: Stardom in Popular European Cinema” by Tytti Soila (Editor), John Libbey Publishing, 2009, pp 207-216
- Poulakis, N., *Greek Music and Dance: Performing Identities Through Cinema*, Timbres of Identity, edit. Etnikomüzikolojisi Derneği, Bursa, 2021. sayfa 58-68
- Robins K., *Into the Image: Culture and Politics in the Field of Vision*, Routledge, London, 1996.

Διαδικτυακές – Ηλεκτρονικές Πηγές

Χωρίς τίτλο - <https://www.mixanitouxronou.gr/forologithikan-ta-psigia-gia-na-asfalistoun-i-agrotes-epinoithike-to-soutien-pou-anapnei-ke-o-pagomenos-kafes-prington-frape-thrilikes-diafimisis-pou-mas-lene-polla-gia-ta-60s/> - ημ. ανάκτησης 23/8/2020).

Χωρίς τίτλο - <https://www.mixanitouxronou.gr/to-terastio-misthologiko-chasma-andron-kai-gynaikon-to-1975-oi-andres-epairnan-ta-diplasia-chrimata-gia-tis-idies-doyleies/>. ημ. ανάκτησης 10/8/20).

Ντοκιμαντέρ

Δαλιανούδη, Ρενάτα (2017), «Η μουσική στον εμπορικό κινηματογράφο Α'» στο Γνωρίζοντας της ιστορία μας: η ιστορία της ελληνικής μουσικής από την αρχαιότητα ως σήμερα, ραδιοφωνικό ντοκιμαντέρ, Σκάι 100.3 FM. Διαθέσιμο στο:

<http://www.skairadio.gr/i-elliniki-mousiki-apo-tin-arxaiotita-eos-simera/episode-2017-08-13>

Δαλιανούδη, Ρενάτα (2017), «Η μουσική στον εμπορικό κινηματογράφο Β'» στο Γνωρίζοντας της ιστορία μας: η ιστορία της ελληνικής μουσικής από την αρχαιότητα ως σήμερα, ραδιοφωνικό ντοκιμαντέρ, Σκάι 100.3 FM. Διαθέσιμο στο:

<http://www.skairadio.gr/i-elliniki-mousiki-apo-tin-arxaiotita-eos-simera/episode-2017-08-20> (τελ. πρόσβαση 22/1/2022)

Φωτογραφικό Υλικό

Εικόνα 1: Διαφημιστική καταχώρηση της ταινίας στον τύπο της εποχής (Πηγή:

<http://www.finosfilm.com/gallery/movieGallery/14#>) (ημερ. τελευταίας πρόσβασης: 23/1/2022)

Εικόνα 2: Διαφημιστική αφίσα κινηματογράφου

(Πηγή: Από cine.gr - <http://www.cine.gr/FilmImages/1383.jpg>, Εύλογη χρήση,

<https://el.wikipedia.org/w/index.php?curid=108983>) (ημερ. τελευταίας πρόσβασης: 23/1/2022)

Εικόνα 3: Διαφημιστική καταχώρηση της ταινίας στον τύπο της εποχής

(Πηγή: Από Φίνος Φιλμ - <http://4.bp.blogspot.com/->

[MeJJEJYKN1M/UkxdOfO4CqI/AAAAAAAAARRM/OD6IMYHUDgA/s320/%CE%97+%CE%B8%CE%B5%CE%AF%CE%B1+%CE%B1%CF%80'+%CF%84%CE%BF+%CE%A3%CE%B9%CE%BA%CE%AC%CE%B3%CE%BF+\(16.12.1957\).bmp](http://4.bp.blogspot.com/-MeJJEJYKN1M/UkxdOfO4CqI/AAAAAAAAARRM/OD6IMYHUDgA/s320/%CE%97+%CE%B8%CE%B5%CE%AF%CE%B1+%CE%B1%CF%80'+%CF%84%CE%BF+%CE%A3%CE%B9%CE%BA%CE%AC%CE%B3%CE%BF+(16.12.1957).bmp), Εύλογη χρήση, <https://el.wikipedia.org/w/index.php?curid=444742>) (ημερ. τελευταίας πρόσβασης: 23/1/2022)

Εικόνα 4 : Διαφημιστική αφίσα της ταινίας

(Πηγή: Από Φίνος Φιλμ - <http://www.veggos.gr/menu/cinema/34/34f.jpg>, Εύλογη χρήση, <https://el.wikipedia.org/w/index.php?curid=445444>)

Εικόνα 5 : Διαφημιστική αφίσα της ταινίας

(Πηγή: Από Φίνος Φιλμ - retromaniax.gr, Εύλογη χρήση, <https://el.wikipedia.org/w/index.php?curid=202251>)

Εικόνα 6 Διαφημιστική καταχώρηση της ταινίας στον τύπο της εποχής

(Πηγή: <http://cretablog.gr/arxeio/block5/%CE%B7-%CE%B4%CE%B5-%CE%B3%CF%85%CE%BD%CE%AE-%CE%BD%CE%B1-%CF%86%CE%BF%CE%B2%CE%AE%CF%84%CE%B1%CE%B9-%CF%84%CE%BF%CE%BD-%CE%AC%CE%BD%CE%B4%CF%81%CE%B1-%CE%B7-%CF%83%CE%AC%CF%84%CE%B9/>)

Εικόνα 7 Διαφημιστική αφίσα της ταινίας

(Πηγή: <https://greek-movies.com/movies.php?m=5479>)

Εικόνα 8 Τμήμα αφίσας της ταινίας για τον τύπο της εποχής

(Πηγή: <https://greektv.org/movies/%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%B5%CF%86%CE%B1%CE%BD%CF%89%CF%84%CE%B7-1964/>)

Εικόνα 9 Διαφημιστική αφίσα της ταινίας

(Πηγή: https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A3%CF%84%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%BD%CE%AC%CF%81%CE%B1_288#/media/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Wiki_cinema_stournara.jpg)

Εικόνα 10: Διαφημιστική αφίσα της ταινίας

(Πηγή: <https://dimartblog.com/posters-parent/posters-%CF%83%CE%B9%CE%BD%CE%B5%CE%BC%CE%AC/%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%AC%CE%B4%CE%B1/11-3/>)

Εικόνες 11-13: Σκηνές από την ταινία

(Πηγή: <http://finosfilm.com/gallery/movieGallery/148>)

Εικόνα 14 Διαφημιστική αφίσα της ταινίας

(Πηγή: <https://www.filmly.gr/movies-database/twenty-women-and-i/>)