

**ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΣΤΕΡΕΟΤΥΠΑ
ΚΑΙ ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗ ΚΥΡΙΑΡΧΗΣ ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗΣ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑΣ
ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ 1950 - 1967**

ΜΑΡΙΑ ΤΣΑΓΚΑΡΑΚΗ
πρόεδρος Συνδέσμου Φιλολόγων Μεσσηνίας

1.ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Ελληνικός κινηματογράφος παρουσιάζει μεγάλη ανάπτυξη μετά τον πόλεμο (παγκόσμιο και εμφύλιο 1949) και από το 1950, μαζί με την οικονομική ανασυγκρότηση της Ελλάδας παρατηρείται μεγάλη αύξηση των παραγόμενων ταινιών χρόνο με το χρόνο.

Όμως η ποσοτική έκρηξη δεν είναι ανάλογη με την ποιότητα. Τα κίνητρα των παραγωγών αποτυπώθηκαν στον όρο «εμπορικός» κινηματογράφος. Ταυτόχρονα όμως είναι και «λαϊκός», καθώς πολύ σύντομα αναδείχθηκε σε μέσο μαζικής ψυχαγωγίας. Το αποδεικνύουν η συνεχής αύξηση των κινηματογραφικών αιθουσών, η αύξηση των εισιτηρίων και η συχνότητα με την οποία οι Έλληνες πηγαίνουν σινεμά.

Η μαζική προσέλευση του κοινού υποδηλώνει την ανάγκη του λαού να ψυχαγωγηθεί. Το εισιτήριο, ειδικά στα θερινά σινεμά είναι πάμφθηνο και δίνει την ευκαιρία σε όλους (εσωτερικούς μετανάστες, εργάτες, λαϊκά στρώματα γενικότερα) για κοινωνική συμμετοχή και διασκέδαση. Διευκολύνει τους αναλφάβητους.

Το ελληνικό κοινό, χωρίς παιδεία, χωρίς απαιτήσεις, «καταβροχθίζει» τον ελληνικό κινηματογράφο και ο ελληνικός κινηματογράφος αποκοιμίζει το ελληνικό κοινό, και αναπαράγει την κυρίαρχη ιδεολογία. Επιβάλλει ιδέες, χαρακτήρες, στάσεις ζωής. Κρίνει, επικρίνει και διαμορφώνει την κοινή γνώμη. Αναπαράγει τα στερεότυπα των φύλων και προωθεί τις πατριαρχικές δομές.

2.Η ΚΥΡΙΑΡΧΗ ΑΥΣΤΗΡΗ ΗΘΙΚΗ ΚΑΙ ΤΟ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ

Στη δεκαετία του '50 είναι αυστηρά καθορισμένες οι αρχές της ηθικής στις οποίες πρέπει να υπακούουν οι γυναίκες και οποιαδήποτε παρέκκλιση από τους κανόνες τιμωρείται, με επίσης πολύ αυστηρές ποινές και κοινωνικό αποκλεισμό.

Οι «αμαρτωλές» και τα βάσανα τους είναι κυρίως το θέμα των μελοδραμάτων που παράγονται από τον ελληνικό κινηματογράφο στις αρχές της δεκαετίας του '50 και η παραγωγή αυτή συνεχίζεται πολλαπλασιαστικά για να κορυφωθεί και να ανθίσει στη δεκαετία του '60.

Φτώχη νέα (συνήθως ορφανή) ερωτεύεται πλούσιο και όμορφο νέο, ο οποίος την παραπλανά με υπόσχεση γάμου, την εκμεταλλεύεται ερωτικά καθώς αυτή υποκύπτει στις προγαμιαίες του επιθυμίες και την εγκαταλείπει. Είτε γιατί ο ίδιος είναι ένας «παλιό «-χαρακτήρας, είτε γιατί εμπλέκονται μητέρα - πατέρας ή άλλοι συγγενείς και τον αποτρέπουν από τον «αταίριαστο» αυτό γάμο. Συνήθως οι «άμυαλες» αυτές ηρωίδες αποκτούν και ένα νόθο παιδί, το οποίο περιπλέκει ακόμη περισσότερο τη ζωή τους.

Μια ανθολόγηση από τίτλους τέτοιων ταινιών είναι ενδεικτική της παραπάνω θεματολογίας.

- Κατέστρεψα μια νύχτα τη ζωή μου, του Νόβακ, 1951.
- Το παραστράτημα μιας αθώας, του Ανδρίτσου, 1959.
- Αγνή κι ατιμασμένη, του Στράντζαλη, 1962.
- Η αστεφάνωτη, του Αβραμέα, 1964.
- Η παραστρατημένη, του Ζιάγκα, 1966.

Έτσι ο Ελληνικός κινηματογράφος δεν αναπαράγει απλώς την «καθεστηκυία ηθική» αλλά και παράγει ιδεολογία, καθώς το μήνυμα είναι σαφές. Οι παραβάτισσες τιμωρούνται. Λειτουργεί ως μηχανισμός κοινωνικοποίησης προληπτικός και ανασταλτικός. Λειτουργεί απειλητικά και αποτρεπτικά, καθώς το μέλλον των άτυχων ηρωίδων δεν είναι άλλο από την πορνεία. Είναι καταπληκτικό πόσα κακόφημα μπαρ και πορνεία φαίνεται να υπάρχουν και να ανθοφορούν στη μεταπολεμική Ελλάδα. Προφανώς η μεγέθυνση της πραγματικότητας είναι εσκεμμένη και εκφοβιστική.

Μερικές από τις πιο γνωστές ταινίες που εκτυλίσσονται σε κακόφημες συνοικίες είναι:

- Στέλλα του Μιχάλη Κακογιάννη 1955.
- Στο δρόμο με τα κόκκινα φανάρια, του Κ. Καραγιάννη 1963.
- Τα κόκκινα φανάρια, του Β. Γεωργιάδη, 1963.
- Λόλα, του Ντίνου Δημόπουλου 1963.

Συνήθως τα μελοδράματα καταλήγουν σε αίσιο τέλος, με το γάμο των δύο κεντρικών ηρώων που ξεπλένει κάθε αμαρτία. Ο άλλος δρόμος, εκτός του γάμου, μέσα από τον οποίο οι ηρωίδες των μελοδραμάτων θα έχουν την ευκαιρία να ανανήψουν για την «ανηθικότητα» τους είναι να αναδειχθούν σε «ηρωίδες μάνες». Να παλέψουν για τα νόθα παιδιά τους, να τα μεγαλώσουν τίμια, ακόμη και να σκοτώσουν. Μπορεί το δικό τους τέλος να είναι η φυλακή ή ο θάνατος αλλά θα έχουν ξεπλύνει τα αμαρτήματά τους.

Ενδεικτικοί τίτλοι ταινιών:

- Αμάρτησα για το παιδί μου, Σπέντζου, 1950.
- Θυσιάστηκα για το παιδί μου, Στράντζαλη, 1960.
- Σκότωσα για το παιδί μου, Αθανασιάδη, 1962.

Έτσι μέσα από το μελόδραμα αναδεικνύεται το δίπτυχο της γυναίκας: ερωμένη - πόρνη/ σύζυγος - μάνα.

3.Η ΚΩΜΩΔΙΑ ΚΑΙ ΟΙ ΠΟΝΗΡΕΣ ΑΘΩΕΣ ΠΑΙΔΟΥΛΕΣ

Αν στο μελόδραμα οι γυναίκες δακρύβρεχτες και μετανοούσες ανεβαίνουν το Γολγοθά τους, στην κωμωδία η εικόνα τους φαίνεται να είναι εντελώς διαφορετική.

Παρουσιάζονται νέες, δυναμικές, έξυπνες, ελκυστικές, ικανές, τίμιες και πολύ συχνά είναι ετοιμόλογες και διαθέτουν σπιρτάδα πνεύματος. Αντιμετωπίζουν τη ζωή

αισιόδοξα και θετικά και τα καταφέρνουν πολύ καλύτερα από τους άντρες, τους οποίους όμως δεν υποτιμούν, δεν εκθέτουν, δε θίγουν τον εγωισμό τους. Δε γίνεται δηλαδή ανατροπή των θέσεων. Ο άντρας είναι πάντα ανώτερος, ή φροντίζει η γυναίκα να φαίνεται ανώτερος και αυτή λειτουργεί στη σκιά του (μοντέλο τέτοιας αντίληψης η ταινία: «Η κυρία του κυρίου»).

Το σπουδαιότερο: οι ηρωίδες είναι ηθικές. Δεν υποκύπτουν στην επιθυμία της στιγμής, διαφυλάσσουν την παρθενικότητα τους για το μυστήριο του γάμου. Είναι με εμμονή μονογαμικές και γι' αυτό πρόθυμες να συγχωρήσουν κάθε απιστία του άνδρα. Γιατί οι άνδρες επιτρέπεται να είναι πολυγαμικοί. Τα στερεότυπα των φύλων, επομένως, δε διαφοροποιούνται. Οι ρόλοι είναι αυστηρά καθορισμένοι και στην κωμωδία.

Φυσικά οι γυναίκες χρησιμοποιούν γυναικείες ακαταμάχητες μεθόδους για να εδραιώσουν τη θέση τους. Το «παίζουν» αθώες παιδούλες. Είναι ναζιάρες, αγνές και απονήρευτες. Σεμνές και άπειρες παρθένες.

Οι «σκληροί άντρες» δεν μπορούν να αντισταθούν σε μια τέτοια απονήρευτη, όμορφη και χαριτωμένη ύπαρξη. Η Αλίκη Βουγιουκλάκη, η εθνική μας «γατούλα», προώθησε συστηματικά αυτή την εικόνα. Στη «Μοντέρνα Σταχτοπούτα», ο σκληρός διευθυντής, Δ. Παπαμιχαήλ, απολύει την πρώτη του γραμματέα, τη Μαίρη, για να την έχει ερωμένη, ενώ θα απολύσει την Κατερίνα, Αλίκη Βουγιουκλάκη, για να την παντρευτεί.

Υπάρχουν βεβαίως στις κωμωδίες σε δεύτερους ρόλους αρνητικά μοντέλα γυναικών. Είναι τολμηρές, προκλητικές, χρησιμοποιούν το ελκυστικό τους σώμα για να «τυλίζουν» τον άνδρα, δε διστάζουν να έχουν ελεύθερες σχέσεις. Όμως είναι παραδείγματα για αποφυγή. Γι' αυτό και είναι πάντα οι χαμένες. Στη μάχη του ηθικού με το ανήθικο, του καλού με το κακό, κερδίζει πάντα το καλό και ηθικό.

Άρα και μέσα από την κωμωδία, η γυναίκα προβάλλεται εγκλωβισμένη στον προαιώνιο ρόλο της. Υποταγμένη στον άνδρα, με πλήθος όμως αρετών (ομορφιά, αγνότητα, σεμνότητα, αφοσίωση) και ταυτόχρονα παιδούλα για να του ενισχύει το αίσθημα του προστάτη.

4.ΣΚΟΠΟΣ ΚΑΙ ΚΑΤΑΞΙΩΣΗ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ: Ο ΓΑΜΟΣ

Η οικονομική ανεξαρτησία, η επαγγελματική αποκατάσταση, η καριέρα, η πολιτική είναι δικαιώματα και στόχοι των ανδρών. Για τη γυναίκα, ο προορισμός είναι ένας καλός γάμος μέσω του οποίου επιτυγχάνεται κοινωνική κινητικότητα και ικανοποιείται το «σύνδρομο του ανοδικού διαύλου».

Οι ηρωίδες περιμένουν τον πρίγκιπα του παραμυθιού, το βασιλόπουλο πάνω στο άλογο, να έρθει να τις πάρει από την άθλια και μίζερη ζωή τους και να τις οδηγήσει σε μιαν άλλη, ονειρεμένη ζωή.

Η πρώτη ταινία που καθιερώνει αυτή τη φαντασίωση είναι «Ο Μεθύστακας» του Γιώργου Τζαβέλα, το 1950, με την καταπληκτική για τα χρόνια εκείνα εισπρακτική επιτυχία των 305.000 εισιτηρίων. Ο μεθύστακας, Ορέστης Μακρής, διηγείται στη φτώχη αλλά τίμια κόρη του παραμύθια με βασιλόπουλα και την προτρέπει να περιμένει το δικό της. Η αναμονή, μέσα από πολλές ανατροπές, δικαιώνεται.

Ακολουθεί πλήθος ταινιών με ανάλογο θέμα:

«Το ποντικάκι», του Ν. Τσιφόρου, το 1954.

«Το κορίτσι με τα παραμύθια», του Αντ. Λαμπρινέα το 1957.

«Η μουσίτσα», του Γ. Δαλιανίδη το 1959.

«Το κλοτσοσκούφι», του Ντ. Δημόπουλου το 1960.

Καλύτερη έκδοση όλων, βεβαίως, η «Μοντέρνα Σταχτοπούτα» του Αλέκου Σακελλάριου, το 1965. Δεν υπήρξε ανύπαντρο κορίτσι στην Ελληνική επικράτεια που να μην ταυτίστηκε με την καπάτσα Αλίκη Βουγιουκλάκη (Κατερίνα στο έργο), το φτωχό, τίμιο και ιδιαίτερα ικανό κορίτσι που παντρεύεται τον ωραίο διευθυντή της. Κι όλες πίστεψαν ότι μπορεί να συμβεί και σ' αυτές.

Δεν είναι όμως όλα τα φτωχά κορίτσια ορφανά ούτε ικανά να ξετρυπώσουν μόνα τους και να κατακτήσουν τον πρίγκιπα. Τότε τον ρόλο του μεσάζοντα θα αναλάβει η οικογένεια (πατέρας, αδελφός, θείος, θεία από την Αμερική). Προϋποθέσεις αναγκαίες η παρθενικότητα, η προίκα και η ομορφιά. Ο έρωτας θα προκύψει εκ των υστέρων.

Στις ταινίες με τέτοια θεματολογία, οι πρωταγωνίστριες ανήκουν σε πατριαρχικές οικογένειες με σαφείς και παραδοσιακούς ρόλους. Ο πατέρας έχει τον πρώτο και τελευταίο λόγο, ο αδελφός έχει την ευθύνη της αδελφής, την οποία πρέπει να αποκαταστήσει οπωσδήποτε, πριν ο ίδιος νομιμοποιήσει το δικό του αίσθημα. Τέλος, η μητέρα είναι άπραγη, άβουλη, παθητικός πόλος των επιλογών του πατέρα - αφέντη. Αυτή η οικογένεια θα βγει στο κυνήγι του πολυπόθητου γαμπρού. Αυτή επιλέγει τον καλύτερο, αφού του καταβάλει το νόμιμο φόρο, την προίκα

Ένα παράδειγμα: «Η θεία από το Σικάγο» του Αλέκου Σακελλάριου, 1957.

Είναι κλασικές οι σκηνές του Ορέστη Μακρή που οδηγεί τα κορίτσια του σε ερημική παραλία να κάνουν μπάνιο, εφ' ενός ζυγού, υπό τον ήχο της σφυρίχτρας του. Δείγματα καλής οικογενειακής ανατροφής, αυστηρών αρχών, αγνότητας. Η θεία από την Αμερική, Γεωργία Βασιλειάδου, που αναλαμβάνει να αποκαταστήσει τις νεαρές, δεν είναι και τόσο μοντέρνα, όσο θέλει να δείχνει. Απλώς χρησιμοποιεί έξυπνα τεχνάσματα. Παρακινεί τις ανιψιές της να επιλέξουν από το μπαλκόνι αυτόν που θα ήθελαν για άντρα, να ρίξουν το κανάτι και αφού χρησιμοποιήσουν τη θηλυκότητά τους, να παγιδεύσουν στα δίχτυα του γάμου τον ωραίο και με καλό επάγγελμα νέο.

Έτσι η προοπτική του γάμου είναι μονόδρομος για τις κοπέλες, χωρίς καμία άλλη επιλογή, με πέρασμα από τον πατέρα - προστάτη στον σύζυγο - προστάτη.

5.ΣΤΕΛΛΑ, ΤΟΥ ΜΙΧΑΛΗ ΚΑΚΟΓΙΑΝΝΗ 1955: Η ΕΞΑΙΡΕΣΗ

Η ταινία - μύθος του Μ. Κακογιάννη, με τη θρυλική Μελίνα Μερκούρη.

Η Στέλλα είναι η ασυμβίβαστη της μικροαστικής ηθικής. Παραβιάζει τους κανόνες, τους κώδικες συμπεριφοράς που ορίζει κάθε ομάδα για τα μέλη της. Περιφέρεται στα καμπαρέ και στα λαϊκά πάλκα, είναι αισθησιακή, προκλητική. Ξεσηκώνει τις γειτονιές. Όλοι σφάζονται στα πόδια της. Αλλά την θέλουν δική τους, κλεισμένη σε χρυσό κλουβί, κτήμα τους.

Η Στέλλα κάθε φορά που αισθάνεται να ασφυκτιά, να απειλείται η ελευθερία της, εγκαταλείπει τον εραστή της. Ο Μίλτος (Γιώργος Φούντας) ο έντιμος νεαρός ποδοσφαιριστής είναι ξεχωριστή περίπτωση. Τον ερωτεύεται, γίνεται το «κορίτσι του», συναινεί σε γάμο. Μια «έντιμη» και αξιοπρεπής ζωή ανοίγεται μπροστά της. Όμως λίγο πριν το γάμο, η Στέλλα κάνει την ατομική της επανάσταση. Αρνείται να δεσμευτεί. Απορρίπτει την προοπτική της βολεμένης μικροαστής συζύγου, όνειρο κάθε άλλης γυναίκας. Επαναστατεί και επαναστατεί συνειδητά.

Βέβαια κανενός είδους επανάσταση δεν είναι επιτρεπτή, πόσο μάλλον προσπάθεια για γυναικεία χειραφέτηση. Η ιστορία θα καταλήξει σε τραγωδία. Ο Μίλτος, πρότυπο άντρα της εποχής, υπακούοντας στους άγραφους νόμους της αντρικίας— νταηλίδικης συμπεριφοράς πρέπει να υπερασπιστεί το πληγωμένο του αντρικό γόητρο και να τιμωρήσει την αντάρτισσα, παρά το μεγάλο του έρωτα. Είναι εγκλωβισμένος στο ρόλο του ως άνδρας. Όταν προειδοποιεί τη Στέλλα, «Στέλλα, φύγε, κρατάω μαχαίρι» είναι μια τελευταία απόπειρα να αποτρέψει τη μοίρα (αφού αν η Στέλλα φύγει αναγνωρίζεται το δίκιο του, αποκαθίσταται ο εγωισμός του, κι αυτός ως μεγαλόκαρδος θα της χαρίσει τη ζωή). Η Στέλλα δεν φεύγει. Δεν υπάρχει φυγή. Είναι και αυτή εγκλωβισμένη. Η φυγή θα ήταν δειλία, η υποταγή θα ήταν δειλία. Κι αυτή διεκδικεί την ελευθερία της.

«Φίλα με Μίλτο» είναι τα τελευταία λόγια της Στέλλας. Ο Μίλτος συντριμμένος ανταποκρίνεται αλλά είναι πια αργά. Θύτης και θύμα ταυτίζονται στην τραγικότητά τους.

Το μήνυμα είναι σαφές: Η παρέκκλιση από τον κανόνα τιμωρείται.

6.ΕΙΝΑΙ ΑΠΑΡΑΙΤΗΤΟ ΑΓΑΘΟ Η ΜΟΡΦΩΣΗ ΣΤΗ ΓΥΝΑΙΚΑ;

Οι γυναίκες στον Ελληνικό Κινηματογράφο δεν σπουδάζουν. Αυτό είναι προνόμιο και υποχρέωση των ανδρών. Η ελληνική οικογένεια επενδύει στις σπουδές του γιου για κοινωνική αναρρίχηση. Τα κορίτσια λίγα γαλλικά και πιάνο, ίσα - ίσα για να καλοπαντρευτούν.

Από το «πικρό ψωμί» του Γρ. Γρηγορίου, το 1952, ως το «Λουστράκο» της Μ. Πλυτά, το 1962, οι άνδρες είναι εκείνοι που αγωνίζονται να σπουδάσουν για να

αλλάζουν τη ζωή τους. Να θυμηθούμε ότι ο Λάμπρος Κωνσταντάρας καταφθάνει από την επαρχία στην Αθήνα για να ελέγξει την πορεία σπουδών του επαναστατημένου γιου και ποτέ της κόρης. Οι ταινίες στις οποίες αναδύεται ξεκάθαρα αυτή η αντίληψη είναι τα "Χτυποκάρδια στο θρανίο" του ΑΛ. Σακελλάριου το 1964 και το "Τζένη-Τζένη" του Ντίνου Δημόπουλου το 1966.

Στα «Χτυποκάρδια στο θρανίο» η Αλίκη Βουγιουκλάκη εγκαταλείπει το σχολείο με την έγκριση των γονιών της για να παντρευτεί ώριμο, ωραίο και πετυχημένο γιατρό (Δημ. Παπαμιχαήλ). Γίνεται «κ. Καθηγητού» και αποφασίζει από πλήξη και ανία να επιστρέψει κρυφά στο σχολείο. Με την ίδια ευκολία θα το εγκαταλείψει δεύτερη φορά, όταν κινδυνέψει ο γάμος της και αφού ανακαλύψει ότι είναι έγκυος. Απορίας άξια είναι η συναίνεση του καθηγητή - γιατρού, που δεν φαίνεται να κατανοεί την αξία της μόρφωσης όταν πρόκειται για γυναίκες. Δίδαγμα: Πάνω απ' όλα ο γάμος και η οικογένεια. Η μόρφωση μπορεί να περιμένει.

Το ίδιο πάνω κάτω συμβαίνει με την ταινία «Τζένη - Τζένη». Η Τζένη προέρχεται από σχετικά εύπορη οικογένεια, έχει σπουδάσει, σχεδιάζει μεταπτυχιακές σπουδές και ονειρεύεται διεθνή καριέρα. Εγκαταλείπει όμως πάρα πολύ εύκολα σχέδια και όνειρα για να παντρευτεί τον υποψήφιο βουλευτή Νίκο Μαντά. Όλα τα προσόντα και τις γνώσεις της θα τα θέσει στην υπηρεσία της εκλογικής επιτυχίας του συζύγου της, καθώς εκείνη γράφει τους λόγους του. Είναι ολοφάνερο ότι όλες οι φιλοδοξίες της Τζένης δεν είχαν στέρεη βάση. Κάλυπταν το κενό μέχρι να παρουσιαστεί ο πρίγκιπας του παραμυθιού. Και πάλι τα πάντα υποχωρούν μπροστά στο γάμο, που είναι ο ουσιαστικός προορισμός της γυναίκας.

Το αντίθετο συμβαίνει στους «Σκλάβους της μοίρας», του Απ. Τεγόπουλου, 1966. Ο Νίκος Ξανθόπουλος, είναι ο φτωχός νέος που σταματάει το Πανεπιστήμιο και πουλάει μπαλόνια για να επιβιώσει. Όταν εμφανίζεται στη ζωή του το πλουσιοκόριτσο, η Άντζελα Ζήλεια, θα τον βοηθήσει να τελειώσει ης σπουδές του, γιατί αυτό αρμόζει σ' ένα άντρα.

7.ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΚΑΙ ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΖΩΗ

Συνήθως στον Ελληνικό κινηματογράφο οι γυναίκες δεν εργάζονται, παρά μόνο για λόγους επιβίωσης. Κι αν εργαστούν, τις περιμένουν ταπεινά και καθαρά γυναικεία επαγγέλματα: μοδιστρούλες, κομμώτριες, καφετζούδες, χαρτορρίχτρες, δοσατζούδες, θυρωρίνες, μαμές, λαϊκές τραγουδίστριες και πολλές - πολλές υπηρέτριες. Η άνοδος του βιοτικού επιπέδου στις αρχές της δεκαετίας του '60 αναβαθμίζει τις γυναίκες σε δακτυλογράφους - γραμματείς, δασκάλες και το 1964 αναρριχώνται σε «ανδρικά» επαγγέλματα καριέρας. Η Κάκια Αναλυτή είναι επιτυχημένη δικηγόρος, στο «Διαζύγιο αλά Ελληνικά» του Οδ. Κωστελέτου και η Τζένη Καρέζη ικανότατη πολιτική μηχανικός, στο «Δεσποινίς Διευθυντής» του Ντίνου Δημόπουλου.

Το πόσο εύκολα βρίσκουν δουλειά οι γυναίκες δεν απασχολεί συνήθως το σεναριογράφο. Εκείνο που τονίζεται είναι ότι όσες εργάζονται έχουν εξαιρετικά προσόντα, εκπληκτικές ικανότητες, είναι συνεπείς, επιμελείς, εργασιομανείς. Μόνο τέτοιες γυναίκες σταδιοδρομούν. Παράδειγμα η «Μοντέρνα Σταχτοπούτα».

Εκείνο που κυρίως προβάλλεται είναι το τίμημα που πληρώνουν οι γυναίκες γι' αυτή τη σταδιοδρομία. Είναι ανίκανες να συνδυάσουν επάγγελμα και προσωπική ζωή. Έχουν μικρή αυτοεκτίμηση για τη θηλυκότητά τους και δεν μπορούν να διαχειριστούν τη συναισθηματική τους ζωή. Δυσκολεύονται να λειτουργήσουν ως «γυναίκες». Αυτή η σύγκρουση επαγγέλματος και προσωπικής ζωής δηλώνεται άμεσα με τον οξύμωρο τίτλο της ταινίας «Δεσποινίς Διευθυντής». Οι έννοιες ανύπαντρη κοπέλλα, νιάτα ομορφιά, ελαφρότητα, θηλυκότητα που απορρέουν από τη λέξη «δεσποινίς», έρχονται σε αντίθεση με τις έννοιες σοβαρότητα, ευθύνη, κοινωνική καταξίωση, ωριμότητα, εξουσία, που υποδηλώνει η λέξη «διευθυντής». Κάθε φορά που η Λίλα (Τζένη Καρέζη) ενεργεί ως διευθυντής, ακυρώνεται ως δεσποινίς. Και κάθε φορά που προσπαθεί να είναι δεσποινίς, χάνει το κύρος της ως διευθυντής.

Δυο είναι οι χαρακτηριστικές σκηνές. Η τηλεφωνική συνομιλία Λίλας - Αλέκου και το πάρτι του «ναυαρχούκου». Στην πρώτη η Λίλα (Τζένη Καρέζη), χρησιμοποιώντας τη θέση της, ως διευθυντής, τηλεφωνεί εκτός ωρών γραφείου στον Αλέκο, με πρόφαση τη δουλειά, για να συναντηθεί μαζί του, ως δεσποινίς. Και ως δεσποινίς προσπαθεί να μιλήσει χαριτωμένα, ναζιάρικά, μιμούμενη τη φιλενάδα του. Αποτέλεσμα: δεν την αναγνωρίζει ο Αλέκος. Στη διάρκεια της συνομιλίας η Λίλα εναλλάσσει τις δυο φωνές της, καθώς της είναι δύσκολο να ασκήσει το νέο της ρόλο. Στη σκηνή του πάρτι γελοιοποιείται εντελώς όχι μόνο ως διευθυντής αλλά και ως δεσποινίς. Η σύγκρουση ρόλων είναι τελεσίδικη. Η γυναίκα ή θα εργάζεται ή θα έχει προσωπική ζωή.

Στο «Διαζύγιο αλλά ελληνικά» η Κάκια Αναλυτή εγκαταλείπει τη δικηγορία για να_αφοσιωθεί στην οικογένεια. Ευτυχώς στην ταινία "Δεσποινίς Διευθυντής" το τέλος είναι διαφορετικό. Η Λίλα ανακοινώνει την πρόθεση της να παραιτηθεί, το ίδιο σκέπτεται και ο Αλέκος, προσπαθούν να δικαιολογήσουν τις αποφάσεις τους, δίνουν τις απαραίτητες αμοιβαίες εξηγήσεις και η ιστορία οδηγείται σε αίσιο τέλος με την ένωση του ζευγαριού. Ποιος τελικά θα αποσυρθεί, μένει μετέωρο. Αυτό το αμφίσημο τέλος όμως είναι ένα αισιόδοξο βλέμμα, κυρίως για τις γυναίκες θεατές.

8.ΔΕΚΑΕΤΙΑ '60: ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΔΡΑΜΑ - ΜΙΟΥΖΙΚΑΛ

Εισβολή της σεξουαλικότητας και της ελευθεριότητας

Με την άνοδο του βιοτικού επιπέδου, ο ελληνικός κινηματογράφος απομακρύνεται από τα προβλήματα επιβίωσης και στρέφεται σε ανάλυση κοινωνικών προβλημάτων. Καθαρή κοινωνική ταινία όμως απαλλαγμένη από μελοδραματικά κλισέ είναι δύσκολο να αναζητήσουμε εκείνη την εποχή. Για παράδειγμα στην ταινία του Παναγ. Κωνσταντίνου το 1962 «Άγγελοι του Πεζοδρομίου», η λέξη «άγγελοι» θύμιζε μελό, η λέξη πεζοδρόμιο, παρέπεμπε σε κοινωνικό πρόβλημα της διεφθαρμένης κοινωνίας, καθώς η άνοδος του βιοτικού επιπέδου προβάλλεται ως συνώνυμη με τη διάλυση της οικογένειας και τη διαφθορά των νέων.

Ταινίες με τέτοιο προσανατολισμό:

1961, Ο κατήφορος, του Γιάννη Δαλιανίδη.

1962, Νόμος 4000, του Γιάννη Δαλιανίδη.

1963, Ίλιγγος, του Γιάννη Δαλιανίδη.

1965, Το ρεμάλι της Φωκίωνος Νέγρη, του Κ. Καραγιάννη.

1965, Τα μυστικά της αμαρτωλής Αθηνάς, του Κ. Καραγιάννη.

Όλες τις παραπάνω ταινίες χαρακτηρίζει η τολμηρότητα των ερωτικών σκηνών και η ελευθεριότητα των γυναικών. Ο φακός γίνεται ηδονοβλεπτικός και καθιερώνει ως σύμβολα του σεξ τη Ζωή Λάσκαρη, την Έλενα Ναθαναήλ, τη Γκιζέλα Ντάλι, τη Ζέτα Αποστόλου.

Η Ζωή Λάσκαρη γίνεται το πρότυπο της απελευθερωμένης, τολμηρής γυναίκας που διεκδικεί ικανοποίηση της σεξουαλικότητάς της, δικαίωμα επιλογής συντρόφου και το «αδιανόητο» δικαίωμα στην πολυγαμικότητα.

Ως Μαρία, στο «Νόμος 4000», ζητά από τον αγαπημένο της να ολοκληρώσουν τη σχέση τους, για να τον αποτρέψει από άλλες εφήμερες σχέσεις, στις οποίες επιδιώκει να ικανοποιήσει τις σεξουαλικές του ορμές.

Ως Ρέα, στον Κατήφορο, διεκδικεί για τον εαυτό της ίσα δικαιώματα με τους άντρες στην ερωτική σχέση. Δέχεται πως της αρέσουν δυο άντρες και εκείνη θα επιλέξει, ποιον θέλει.

Αν ως Έλλη στον Ίλιγγο, γίνεται πόρνη από ανάγκη, ως Στεφάνια, γίνεται πόρνη πολυτελείας συνειδητά και χωρίς ενδοιασμούς. Παραδέχεται σε μια σκηνή κυνικά: «Τώρα τα έξοδά μου τα μοιράζονταν οι δυο τους. Κι εγώ με τη σειρά μου μοίραζα το πάθος μου και στους δυο».

Όλες οι παραπάνω τολμηρές ιστορίες δίνουν την ευκαιρία σε παραγωγούς και σκηνοθέτες, οι οποίοι αποβλέπουν σε οικονομικά οφέλη, να χρησιμοποιήσουν το γυμνό σώμα της γυναίκας ως «κράχτη». Τα νούμερα στριπ - τιζ είναι το «άλας» του σεναρίου. Ο φακός παίρνει κοντινά πλάνα, ζουμάρει, όταν οι γυναίκες γδύνονται

(μέχρι τότε ο φακός παρακολουθούσε από μακριά, με τις ηρωίδες να του έχουν γυρισμένη την πλάτη) οι γυναίκες έχουν οριστικά μετατραπεί σε ερωτικά αντικείμενα. Η εμπορευματοποίηση του γυναικείου σώματος έχει συντελεστεί, πολύ πριν την κυριαρχία της διαφήμισης στη ζωή μας.

Εξίσου τολμηρά και ηδονοβλεπτικά είναι τα μιούζικαλ που άρχισαν να παράγονται το 1962 και ταυτίζονται με την περίοδο της Ελληνικής βιομηχανίας. Η υπόθεση είναι απλή, σχεδόν ανύπαρκτη. Σημασία έχει το θέαμα. Χρώματα, πλούσια ντεκόρ, φανταχτερά κοστούμια, καλλίγραμμα ημίγυμνα σώματα γυναικών, προσελκύουν το κοινό, του προσφέρουν ψεύτικη διασκέδαση και φυγή από την πραγματικότητα.

9. «ΤΟ ΞΥΛΟ ΒΓΗΚΕ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟ»

ή μήπως οδηγεί στον Παράδεισο και ποιους;

Είναι διάχυτη σ' όλο τον Ελληνικό κινηματογράφο της εποχής η αντίληψη ότι η γυναίκα θέλει και «λίγο ξύλο» για να στρώσει. Με κομψό τρόπο απενοχοποιείται η άσκηση βίας στις γυναίκες.

Ακόμη και οι τίτλοι των ταινιών αναδεικνύουν αυτή τη θεωρία. «Το ξύλο βγήκε από τον παράδεισο», του Αλ. Σακελλάριου, 1959.

«Οι γυναίκες θέλουν ξύλο», του Ο. Λάσκου, 1962.

«Η δε γυνή να φοβείται τον άνδρα», του Τζαβέλα, 1965.

«Η αδελφή μου θέλει ξύλο», του Κ. Λυχνάρα, 1966 κ.λ.π.

Δημοφιλέστερη ταινία μέχρι και σήμερα, «Το ξύλο βγήκε από τον παράδεισο». Πολλοί αναφερόμενοι σ' αυτήν την ταινία, την κρίνουν με τα μοντέλα της αυταρχικής και αντιαυταρχικής εκπαίδευσης. Δεν είναι καθόλου έτσι. Όπως δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι επιλέγεται γυμνάσιο θηλέων. Εκεί κυρίως χρειάζεται το ξύλο. Μετά την κλασική σκηνή, τα «χαστούκια» να πέφτουν βροχή, όλα μπαίνουν σε σειρά. Τα κορίτσια υποτάσσονται.

Η ειρωνεία είναι ότι η Βουγιουκλάκη είναι αξιολάτρευτη, το σύνολο των ηθοποιών εξαιρετικό, το ειδύλλιο τρυφερό και κανείς, πολύ περισσότερο καμία δεν κριτικάρει τη μέθοδο της χειροδικίας. Όλα είναι ανάλαφρα, αστεία, ρομαντικά και γι' αυτό ιδιαίτερα επικίνδυνα. Μέσα από την πλήρη ταύτιση διοχετεύονται ανεπαισθήτως τα μηνύματα της ανδρικής εξουσίας. Αυτά τα λανθάνοντα μηνύματα εσωτερικεύονται ευκολότερα και έχουν τη μεγαλύτερη αντοχή στο χρόνο.

10.ΚΑΠΟΙΕΣ ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΕΙΣ ΑΚΟΜΑ...

Η αντιμετώπιση της γυναίκας από τον Ελληνικό κινηματογράφο στην περιορισμένη χρονικά περίοδο 1950-67 είναι θέμα ανεξάντλητο.

Υπάρχουν πολλαπλές οπτικές ανάγνωσης. Για παράδειγμα: Τι υποδηλώνει το ουδέτερο γένος στους τίτλους ταινιών που αναφέρονται σε γυναίκες; Το ποντικάκι, το

κλωτσοσκούφι, το φυντανάκι, το κορίτσι με τα μαύρα, το κορίτσι με τα παραμύθια, το κορίτσι της ταβέρνας, της γειτονιάς, της Κυριακής κλπ.

Πώς μπορεί να ερμηνευτούν μια σειρά από τίτλοι ταινιών με αρνητική χροιά για τις γυναίκες; Μουσίτσα, αρτίστα, ζηλιάρα, χαρτοπαίχτρα, διαβόλου κάλτσα, ζαβολιάρια. Ή τι υποδηλώνει η κατάληξη -ου, όπως: δοσατζού, περίπτερου, καφετζού, ταξιτζού κλπ.

Πώς λύνεται το πρόβλημα της ανύπαντρης γεροντοκόρης αδελφής; («Δεσποινίς ...ετών 39»). Πώς μαλακώνει ο άντρας; («Ο στρίγγλος που έγινε αρνάκι, «Η δε γυνή να φοβείται τον άνδρα»). Πώς αντιμετωπίζονται οι συζυγικές απιστίες; («Ένα βότσαλο στη λίμνη», «Τα κίτρινα γάντια», «Ο Κλέαρχος, η Μαρίνα και ο Κοντός») Πώς αντιμετωπίζεται η άσχημη γυναίκα; («Η ωραία των Αθηνών», «Οι γαμπροί της Ευτυχίας»). Πώς πρέπει να αντιμετωπίζει η γυναίκα την πολιτική; («Η κυρία δήμαρχος»).

Είναι αδύνατον να υποταχθεί στο πλαίσιο μιας εισήγησης ή ενός άρθρου ένα τέτοιο υλικό. Το σίγουρο είναι ότι σκηνοθέτες και παραγωγοί όλων των ταινιών αυτής της περιόδου υπήρξαν άντρες και είναι προφανές ότι αναπαρήγαγαν με ιδιαίτερο ζήλο τα στερεότυπα και τις ισχύουσες προκαταλήψεις για το γυναικείο φύλο.

11.ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ίσως αμφισβητηθεί η χρησιμότητα τέτοιων αναλύσεων με το επιχείρημα ότι απομυθοποιείται το ελληνικό σινεμά, οι ταινίες χάνουν τη γοητεία τους και οι θεατές την απόλαυση τους. Οτι σήμερα δεν υπάρχει κίνδυνος από αυτές τις ταινίες. Ότι η κοινωνία έχει προχωρήσει, ότι οι γυναίκες έχουν σπάσει τα δεσμά τους. Ότι αυτές οι ελληνικές ταινίες ωχριούν μπροστά στη βία, τον αισθησιασμό και την εκμετάλλευση της γυναίκας από την τηλεόραση. Οχι είναι τελικά αθώες σε σχέση με ό,τι κυκλοφορεί.

(α) Είναι περισσότερο από χρήσιμη η γνώση του παρελθόντος για να κατανοηθεί και να αναλυθεί το παρόν.

(β) Η κριτική ανάγνωση δε στερεί την απόλαυση του θεάματος. Προφυλάσσει όμως από την ταύτιση.

Και σήμερα ο κίνδυνος της ταύτισης και η επιβολή παραδοσιακών ρόλων και στερεοτύπων για τα δύο φύλα εξακολουθεί να υπάρχει. Η τηλεόραση δίνει τη δυνατότητα σ' ένα πολύ μεγαλύτερο αριθμό τηλεθεατών να δουν και να ξαναδούν αυτές τις ελληνικές ταινίες, που συχνά έρχονται πρώτες σε θεαματικότητα από άλλα προγράμματα (δεν ενδιαφέρει μόνο ο αριθμός τηλεθέασης, 1-1,5 εκατομμύρια τηλεθεατές αλλά και η επαναληπτική προβολή ταινιών, η οποία εξοικειώνει όλο και περισσότερο τους τηλεθεατές με το ιδεολογικό περιεχόμενο τους).

Ώρες προβολής των ταινιών αυτών επιλέγονται οι ζώνες υψηλής θεαματικότητας, για όλη την οικογένεια, ή ώρες που παρακολουθούν τηλεόραση ειδικές κατηγορίες θεατών: νοικοκυρές, ηλικιωμένοι, παιδιά, οι λεγόμενες ευάλωτες κατηγορίες, οι πιο δεκτικές στα πάσης φύσεως ιδεολογήματα.

Η κριτική ανάγνωση, λοιπόν, των ταινιών, η αποκάλυψη των μηχανισμών αναπαραγωγής, παραγωγής και επιβολής οποιαδήποτε κυρίαρχης ιδεολογίας είναι το μόνο μέσο προστασίας αυτού του κοινού, και ιδιαίτερα των γυναικών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΒΑΛΟΥΚΟΣ ΣΤΑΘΗΣ: Η κωμωδία

Εκδόσεις: ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΒΙΒΗ: Γεωργία Βασιλειάδου

Εκδόσεις Cineγραφική

ΚΑΛΑΝΤΙΔΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ: Τα γένη του Ελληνικού Κινηματογράφου

Περιοδικό ΠΡΟΣΕΧΩΣ, τεύχος 11, Καλοκαίρι 2000

ΚΑΡΤΑΛΟΥ ΑΘΗΝΑ: "Gender, professional and class identities in MR DIRECTOR and in Modern Cinderella".

Journal of Modern Greek studies, τόμος 18, αρ.1, Μάιος 2000

Εκδόσεις: The John's Hopkins University press, σ.105-118

ΚΟΛΟΒΟΣ ΝΙΚΟΣ: Η γυναίκα στον κινηματογράφο

Εκδόσεις: ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

ΠΑΡΑΔΕΙΣΗ ΜΑΡΙΑ: Η παρουσίαση της γυναίκας στα κοινωνικά δράματα της δεκαετίας του εξήντα.

ΠΑΡΑΔΕΙΣΗ ΜΑΡΙΑ: Η παρουσίαση της γυναίκας στις «κομεντί» του Ελληνικού Κινηματογράφου.

Περιοδικό: ΤΟ ΒΗΜΑ ΤΩΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
τόμος Γ' τεύχος 11, Ιούλιος 1993.

ΣΟΛΔΑΤΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ: Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, τόμος Α

Εκδόσεις: ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ.

ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΥ ΧΡΥΣΑΝΘΗ: Ελληνική Κινηματογραφία

Εκδόσεις: ΘΕΜΕΛΙΟ

ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΥ ΧΡΥΣΑΝΘΗ: Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο

Εκδόσεις: ΘΕΜΕΛΙΟ