

Η παρουσίαση της γυναίκας στις «κομεντί» του ελληνικού κινηματογράφου

Μαρία Παραδείση*

1. Εισαγωγικά**

Από το τέλος της δεκαετίας του '60 μέχρι σήμερα είδαν το φως πολλές θεωρητικές αναλύσεις για τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία και την «απεικόνισή» της στην τέχνη. Διατυπώνοντας τις θέσεις της για την πατριαρχική τάξη πραγμάτων και το σεξισμό και χρησιμοποιώντας γενικότερα την θεωρητική σκέψη της εποχής της, η «φεμινιστική ανάγνωση επεξεργάζεται το κείμενο και παράγει έννοιες που θα ήταν αδύνατο να υπάρξουν πριν απ' την ανάπτυξη του θεωρητικού πλαισίου του φεμινισμού»¹.

Η παρουσίαση της γυναίκας στον κινηματογράφο αποτέλεσε ένα από τα πιο γόνιμα πεδία θεωρητικού προβληματισμού ως κατεξοχήν πεδίο πραγματοποίησης των ανδρικών φαντασιώσεων². Στο κείμενο που ακολουθεί αντικείμενο μελέτης είναι η κομεντί του ελληνικού κινηματογράφου (το είδος εκείνο της κωμωδίας που εμπεριέχει κάποια συγκινησιακή φόρτιση· κατά κανόνα θέμα της κομεντί είναι η δημιουργία ειδυλλίου μεταξύ των νεαρών ηρώων). Για ανάλυση έχουν επιλεγεί δύο χαρακτηριστικές ταινίες του είδους: η *Μοντέρνα Σταχτοπούτα* (1965)³ και η *Τζένη*.

* Ειδικός επιστήμονας στο Πανεπιστήμιο Κρήτης.

** Ευχαριστώ το Θόδωρο Χατζηπανταζή για τις υποδείξεις και διορθώσεις του που συντέλεσαν αποφασιστικά στο να λάβει το κείμενο αυτό την τελική του μορφή.

Τζένη (1966)⁴.

Ως τυπικά δείγματα της μαζικής παραγωγής του ελληνικού κινηματογράφου, προέρχονται από θεατρικές επιτυχίες και διατηρούν σε μεγάλο βαθμό τη «θεατρική μορφή» τους: η φιλική δράση εμπεριέχεται στους ευφείς θεατρικούς διαλόγους, οι οποίοι στηρίζονται κυρίως στην ερμηνεία των ηθοποιών τους και πολύ λιγότερο σε μια πραγματικά κινηματογραφική γλώσσα και αισθητική του κάρου. Τα περισσότερα πλάνα τους είναι εσωτερικά και τα καθραρίσματα συνήθως κοντινά, για να αναδεικνύουν καλύτερα την ερμηνεία των ηθοποιών και τη σημασία των διαλόγων.

Και στις δύο αυτές κομεντί (όπως και στο μεγαλύτερο μέρος των ταινιών του είδους), η παρουσία της γυναίκας είναι εντυπωσιακή. Οι κεντρικές ηρωίδες διακρίνονται για την διεκδικητικότητα, την εξυπνάδα, την εφευρετικότητα και τη μαχητικότητά τους σε κάθε τομέα και το φιλικό τους πρόσωπο μοιάζει ν' ανατρέπει την αναλογία $\frac{\text{άνδρας}}{\text{γυναίκα}} = \frac{\text{ανωτερότητα}}{\text{κατώτερότητα}} = \frac{\text{ενεργητικότητα}}{\text{παθητικότητα}}$ που χαρακτηρίζει τη θέση της γυναίκας στην πατριαρχική κοινωνία⁵. Οι ηρωίδες κερδίζουν τους στόχους τους παίζοντας το κοινωνικό και ερωτικό παιχνίδι με τους δικούς τους όρους.

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

2. Θετικό γυναικείο πρότυπο/Αρνητικό γυναικείο πρότυπο

Οι κεντρικές ηρωίδες των δύο ταινιών, Κατερίνα Πιερί (Αλίκη Βουγιουκλάκη) και Τζένη Σκούταρη (Τζένη Καρέζη) αντίστοιχα,

παρουσιάζονται ως θετικά γυναικεία πρότυπα: είναι νέες, καλοφτιαγμένες, έξυπνες, ετοιμόλογες, προικισμένες με εντυπωσιακό χιούμορ και με ηθικά χαρίσματα (τις χαρακτηρίζει αγνότητα συναισθημάτων, εντιμότητα και ευθύτητα συμπεριφοράς). Ακόμη επιδεικνύουν ιδιαίτερη επιμέλεια και συνέπεια σ' ότι καταπιάνονται: η μεν Κατερίνα χαρακτηρίζεται από σπάνια επαγγελματική ευσυνειδησία (εκτελεί χρέη γραμματέως σε ιδιωτική επιχείρηση), η δε Τζένη από εντυπωσιακή προσήλωση στη μελέτη της (είναι φοιτήτρια φιλολογίας με φιλοδοξίες μεταπτυχιακών σπουδών στο εξωτερικό). Εκτός όμως από τις «αντικειμενικές» αυτές ιδιότητες, η έννοια του θετικού γυναικείου προτύπου συνδέεται και με όλα τα κοινωνικά στεγανά: παρθενικότητα, άρνηση της παραχώρησης της αγνότητάς τους εκτός του γάμου, μονογαμικότητα καθώς και σεμνότητα και απλότητα στην εμφάνιση⁶. Και οι δύο ηρωίδες δεν κάνουν καμία προσπάθεια να τονίσουν τη θηλυκότητά τους με το ντύσιμο ή τις κινήσεις τους: η μεν Κατερίνα γιατί η τρομακτική της ένδοια της επιβάλλει άλλες προτεραιότητες, η δε Τζένη που έχει οικονομική άνεση, γιατί είναι τόσο δοσμένη στη μελέτη της, ώστε να μην έχει χρόνο και διάθεση ν' ασχοληθεί με το θέμα. Φυσικά όλα αυτά θ' ανατραπούν ριζικά όταν εμφανισθεί ο έρωτας στη ζωή τους, οπότε και η εμφάνισή τους θα μετατραπεί σε «εντυπωσιακά θηλυκή».

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

Τα αρνητικά γυναικεία πρότυπα των δύο ταινιών αποτελούν οι «αντίζηλες» των δύο ηρωίδων, Μαίρη Παπανελοπούλου (Δέσποινα Νικολαΐδου) και Υβόννη Καρύππη (Μαρία Σόκαλη) που επιδίδονται με αποφασιστικότητα και εμμονή στη διεκδίκηση των κεντρικών ηρώων Αλέξη Βαρνέζη (Δημήτρη Παπαμιχαήλ) και Νί-

κου Μαντά (Ανδρέα Μπάρκουλη). Θεωρητικά «ωραιότερες» απ' τις δύο ηρωίδες, δεν χάνουν ευκαιρία να προβάλλουν τα σωματικά τους προσόντα και να τα χρησιμοποιούν, η μεν πρώτη για να περνά ευχάριστα τον καιρό της, η δε δεύτερη, ως όργανο της μητέρας της Κλάρας (Νανά Σκιαδά), για την κοινωνική αναρρίχηση και την δια βίου οικονομική εξασφάλιση και των δυο τους⁷. Στην επαγγελματική ευσυνειδησία, την αγάπη για τη δημιουργία, τη συνέπεια και την επιμέλεια της Κατερίνας και της Τζένης, οι αντίζηλες τους έχουν να αντιπαραθέσουν μόνον αμέλεια, απροσεξία, αδιαφορία, προχειρότητα και θράσος⁸.

Οι διαφορές της Μαίρης από την Υβόνη είναι πολύ περισσότερες από τις ομοιότητές τους: ουσιαστικά η Μαίρη είναι αρνητικό πρότυπο βάσει των κοινωνικών στερεοτύπων, ενώ η Υβόνη αντικειμενικά. Το κύριο στοιχείο που «ο φιλικός λόγος» έχει να προσάψει στην πρώτη (εκτός από την επαγγελματική ασυνέπεια), είναι η αδιαφορία της για την παραδοσιακή ηθική. Αξίζει να σημειωθεί ότι η σχέση της με την Κατερίνα, περνάει από πολλά στάδια και είναι μια από τις πιο εντυπωσιακές σχέσεις αντιζήλων στον ελληνικό κινηματογράφο. Μια μόνο φράση αποδοχής από την Κατερίνα⁹, είναι αρκετή για να δημιουργήσει ένα κλίμα ανακωχής ανάμεσα στις δυο αντίζηλες με αποτέλεσμα η Μαίρη ν' ανταποδώσει με τον πιο πρόσφορο τρόπο την «αβροφροσύνη» της ανοίγοντάς της το δρόμο που οδηγεί στην κατάκτηση του διευθυντή της. Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι έμμεσα η ταινία «υπονοεί» ότι ακόμη και η προσωρινή εξάλειψη του γυναικείου ανταγωνισμού δημιουργεί ένα κλίμα «γυναικείας αλληλεγγύης» τόσο καρποφόρο, που καθιστά τις γυναίκες, μετά τη «συνεργασία» τους, ιδιαίτερα έμπειρες και ισχυρές στο παιχνίδι της προσέλκυσης του ισχυρού φύλου.

Αν η Μαίρη είναι μια αρκετά ενδιαφέρουσα φιγούρα για την ευθύτητα με την οποία διεκδικεί το ευχάριστο παρόν και την αδιαφορία της για τους ηθικούς φραγμούς που θα της εξασφάλιζαν το «σίγουρο μέλλον», η Υβόνη είναι σκιαγραφημένη με τα μελανότερα χρώματα και η αντίθεσή της με τη Τζένη λειτουργεί κυριολεκτικά στη διάσταση του άσπρου-μαύρου, απ' την οποία λείπουν όλες οι ενδιάμεσες αποχρώσεις. Ως γενικότερη παρουσία, η Υβόνη δεν διαθέτει ούτε το ελάχιστο από τη χάρη, την ευφυΐα, το χιούμορ και την προσωπικότητα της Τζένης. Όσο εκείνη επιβάλλει δυναμικά την άποψή της στο οικογενειακό της περιβάλλον και ακολουθεί με πίστη και αφοσίωση τις προσωπικές της επιλογές, τόσο η Υβόνη είναι ένα άβουλο όργανο στα χέρια της ευφυέστατης ραδιούργας μητέρας της, στην οποία υπακούει τυ-

φλά¹⁰. Σε αντίθεση άλλωστε με τη Μαίρη, που παίζει έντιμα το παιχνίδι της από την αρχή ως το τέλος, η Υβόνη δε θα διστάσει να χρησιμοποιήσει οποιοδήποτε μέσο για να κρατήσει κοντά της το Νίκο¹¹.

3. Καριέρα/Γάμος

Από τις δύο κεντρικές ηρωίδες εργάζεται μόνο η μία από ανάγκη, ως γραμματέας¹². Σε μια εποχή όπου η συμμετοχή της γυναίκας στην αγορά εργασίας θεωρείται «εξαίρεση» θα αποδειχθεί αρκετά δύσκολο για την Κατερίνα, παρά τα σημαντικά επαγγελματικά της προσόντα και την εξαιρετική της «οργάνωση»¹³, να βρει δουλειά. Όπως όμως θ' αποδείξει με ιδιαίτερη πειθώ η «φιλμική αφήγηση», η ηρωίδα όχι μόνο θα καταφέρει να εισχωρήσει, σκαρφιζόμενη ένα ανεκδιήγητο τέχνασμα (που μόνο ένα «θηλυκό μυαλό» μπορούσε να επινοήσει), στο απόρθητο γραφείο του διευθυντή μιας μεγάλης επιχείρησης, αλλά και θα κάμψει την ισχυρή του αντίσταση να την ακούσει, με μοναδικά της όπλα την επιμονή που δημιουργεί η απελπισία, το χιούμορ και η αγάπη της για τη δουλειά. Ο τρόπος που είναι κινηματογραφημένη αυτή η σκηνή δεν αφήνει και πολλές αμφιβολίες για το τελικό αποτέλεσμα: οι δύο πρωταγωνιστές εμφανίζονται στο μεγαλύτερο μέρος της μαζί σε πλάνο μπούστο, η μεν Βουγιουκλάκη κάνοντας επίδειξη της «ναζιάρικης αθωότητας», αποφασιστικότητας και λαϊκότητας που χαρακτηρίζει συνήθως τα φιλμικά της πρόσωπα, ο δε Παπαμιχαήλ παρακολουθώντας με ευχάριστη έκπληξη την πρωτόγνωρη γι' αυτόν γυναικεία παρουσία.

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

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

Σε αντίθεση με την Κατερίνα, η Τζένη, που δεν αντιμετωπίζει οικονομικά προβλήματα, δεν εργάζεται, ονειρεύεται όμως να

διαπρέψει σ' ένα τομέα που θεωρείται παραδοσιακά γυναικείος, τη φιλολογία. Η προσήλωσή της στις σπουδές της, οι φιλοδοξίες της για διεθνή καριέρα, το χιούμορ και η αποφασιστικότητα με την οποία επιβάλλει τις επιλογές της στο οικογενειακό της περιβάλλον είναι, ειδικά για την εποχή εκείνη, εντυπωσιακές.

Η μοναδική φορά που η Τζένη βρίσκεται σε σύγχυση, χαμηλώνει τους τόνους και μοιάζει να εγκαταλείπει τα σχέδιά της είναι όταν ο θεός του Νίκου, καθ' υπόδειξη της γυναίκας του, της προτείνει να παντρευτεί τον ανιψιό του. Η ευκολία με την οποία η Τζένη παραιτείται από την πραγματοποίηση των φιλοδοξιών που μέχρι τότε επιδίωκε με φανατισμό, μπροστά στο ενδεχόμενο ενός τέτοιου γάμου είναι εντυπωσιακή: αν και από την αρχή της ταινίας υπονοείται διακριτικά ότι ένα ρεύμα έλξης και συμπάθειας δημιουργείται ανάμεσα στους δύο ήρωες¹⁴, η ραγδαία «μεταστροφή» της προκαλείται από το έμμεσο προξενιό του Κασανδρή και όχι από μίαν απευθείας εξέλιξη της σχέσης με το Νίκο. Έτσι υπονοείται ακόμη περισσότερο ότι η διάθεση της Τζένης για μεταπτυχιακές σπουδές και διεθνή καριέρα ήταν μάλλον συνέπεια της μέχρι τότε έλλειψης του «πρίγκηπα του παραμυθιού», παρά μια καθοριστική επιλογή¹⁵.

Οι ικανότητες όμως της Τζένης δε θα πάνε χαμένες, καθώς θα χρησιμοποιηθούν στη συγγραφή των προεκλογικών λόγων του συζύγου της (ένας επιπλέον τομέας στον οποίο η μεταξύ τους σύγκριση θα αποβεί συντριπτική για το νεαρό Μαντά), συμβάλλοντας σημαντικά στην εκλογική του επιτυχία¹⁶.

4. Παρθενικότητα/Σεξουαλική ελευθεριότητα

Η πιο ακραία έκφραση αυτής της αντίθεσης βρίσκεται στην πρώτη ταινία. Οι αντίζηλες $\frac{\text{Κατερίνα}}{\text{Μαίρη}}$ παραπέμπουν σε δύο σχεδόν ισοδύναμα σχήματα: $\frac{\text{παιδί}^{17}}{\text{γυναίκα}}$, $\frac{\text{παρθένα}}{\text{πόρνη}}$ (εκ των οποίων το δεύτερο κυρίως «απεικονίζει» τη θέση της γυναίκας στην πατριαρχική ηθική). Η κινηματογραφική «αφήγηση» επιβεβαιώνει, σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας ότι η Κατερίνα ανήκει στο πρότυπο της δυναμικής παρθένας, της φτωχής πλην τίμιας γυναίκας-παιδιού που με μοναδικά της όπλα την ευφυΐα, την αθωότητα, την αφέλεια και την παιδικότητά της θα καταφέρει να κατατροπώσει σε κάθε επίπεδο την γεμάτη θηλυκότητα και εμπειρία ζωής αντίζηλό της. Όσο η Κατερίνα είναι σεμνό παρθενικό πρότυπο¹⁸, άψογη επαγ-

γελματίας και ανύπαρκτη ως γυναίκα, τόσο η Μαίρη είναι γυναίκα πολυγαμική, εξαιρετη γνώστης της «τέχνης της θηλυκότητας» και φλερτάρει με εκπληκτική για την εποχή ευθύτητα και άνεση τον άνδρα που την ενδιαφέρει¹⁹. Η συμπεριφορά της Μαίρης φαίνεται να δηλώνει πως έχει καταλάβει ότι η ζωή είναι πολύ σύντομη και πρέπει να ζει κανείς το κάθε λεπτό όσο το δυνατόν πιο ευχάριστα, αδιαφορώντας για κάθε κοινωνική δέσμευση που χαρακτηρίζει μια γυναίκα, ηθική ή ανήθικη.

Η διαφορά αυτή αντανακλάται βεβαίως και στο ντύσιμο, τις κινήσεις και τη γενικότερη συμπεριφορά των δύο γυναικών: σ' όλες τις συναντήσεις τους το κομψότατο ντύσιμο «κυρίας» με τα εντυπωσιακά αξεσουάρ και γενικά η άνεση και η αυτοπεποίθηση της Μαίρης, έρχονται σε αντίθεση με την άχαρη εμφάνιση, την «αδεξιότητα» και τον εκνευρισμό της Κατερίνας, (που το ένστικτό της προειδοποιεί για τον κίνδυνο που αντιπροσωπεύει η Μαίρη). Η πρώτη έχει μια συμπεριφορά γυναίκας «του κόσμου», ενώ η δεύτερη προσπαθεί με μια στάση «πεισματάρικου παιδιού» να την εμποδίσει να δει το Βαρνέζη. Αυτή η αντίθεση Κατερίνας/Μαίρης αποτελεί το λάιτ μοτίβ βάσει του οποίου εξελίσσεται όλη η ταινία. Η *Μοντέρνα Σταχτομπούτα* είναι κυριολεκτικά δομημένη πάνω σε ζεύγη δυαδικών αντιθέσεων: οι σκηνές που προηγούνται με τη Μαίρη και που παίρνουν μια «αρνητική» ηθική χροιά, επαναλαμβάνονται με την Κατερίνα παίρνοντας την αντίθετη ηθική διάσταση, (σύμφωνα πάντα με τα δεδομένα της παραδοσιακής ηθικής). Ότι η Μαίρη προκαλεί με άνεση και αποφασιστικότητα, η Κατερίνα το απορρίπτει σταθερά ή αγνοεί και το αντίθετο²⁰. Όσο διαφορετικές όμως είναι οι επιδιώξεις τους και τα μέσα που χρησιμοποιούν οι δύο ηρωίδες για να τις πραγματοποιήσουν, τόσο όμοιες είναι η αποφασιστικότητα και η θέληση που δείχνουν για την υλοποίησή τους.

Οι αντίζηλες της δεύτερης ταινίας $\frac{\text{Τζένη}}{\text{Υβόνη}}$, παραπέμπουν κυρίως στο σχήμα $\frac{\text{καλό κορίτσι}}{\text{κακό κορίτσι}}$ που είναι περίπου ισοδύναμο με το σχήμα $\frac{\text{παρθένα}}{\text{πόρνη}}$ όχι όμως και $\frac{\text{παιδί}}{\text{γυναίκα}}$ (γιατί έντονη θηλυκότητα που χαρακτηρίζει τη Μαίρη απουσιάζει στην περίπτωση της Υβόνης). Το δίπολο Υβόνη/Τζένη στηρίζεται σε μια σειρά από αντιθέσεις (λιγότερο δομικές και συμμετρικές απ' ότι στη *Μοντέρνα Σταχτομπούτα*). Η Τζένη είναι μελαχρινή με κοντά μαλλιά και ντυμένη συνήθως με μπλου τζην και απλά μπλουζάκια. Η Υβόνη είναι ξανθιά²¹, ιδιαίτερα λεπτή, με μακριά μαλλιά μονίμως ριγμένα στους ώμους της, ντυμένη συνήθως αρκετά τολμηρά, χωρίς

όμως να διαθέτει περισσότερη θηλυκότητα από τη Τζένη²². Η εμφάνιση, οι κινήσεις και η συμπεριφορά της Τζένης παραπέμπουν περισσότερο σε μεσογειακά πρότυπα, ενώ της Υβόνης σε βόρεια. Αν τα αισθήματα της Κατερίνας και της Τζένης απέναντι στους Αλέξη και Νίκο αντίστοιχα είναι γνήσια (όπως άλλωστε φαίνεται να είναι και η επιθυμία της Μαίρης για τον πρώτο), το μόνο που φέρνει την Υβόνη κοντά στο Νίκο (κατ' εντολή της μητέρας της), είναι η υστεροβουλία. Απ' ότι φαίνεται από την ταινία οι σεξουαλικές παραχωρήσεις της Υβόνης υπαγορεύονται αποκλειστικά και μόνο από τις βλέψεις της στην παρουσία των ανδρών που «πολιορκεί»²³. Σε αντίθεση άλλωστε με τις προαναφερθείσες ηρωίδες, η έλλειψη προσωπικότητας, ευφυίας και χιούμορ που συνοδεύουν συνήθως τα λεγόμενα της Υβόνης είναι εντυπωσιακές και δείχνουν τη «μάχη» της με την Τζένη άνιση ήδη από την έναρξή της²⁴.

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

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

Φυσικά η τελική νίκη ανήκει στα δυναμικά παρθενικά πρότυπα που θα υπερνικήσουν όλα τα εμπόδια εκμηδενίζοντας τις αντίζηλές τους και κατακτώντας οριστικά τον αγαπημένο τους σ' έναν θρίαμβο του «καλού» ενάντια στο «κακό», του «ηθικού» ενάντια στο «ανήθικο» (που επιστεγάσει ο θεσμός του γάμου). Αν όμως η ήττα της Υβόνης ήταν αναμενόμενη, η ήττα της Μαίρης μπορεί να «δικαιολογηθεί» μόνο σαν τιμωρία της ηρωίδας για τη μη

εναρμόνισή της με τα παραδοσιακά κοινωνικά πρότυπα, καθώς αποδεικνύεται η μόνη ηρωίδα που «αντιστέκεται» ουσιαστικά στην πατριαρχική τάξη πραγμάτων, υπακούοντας στα προσωπικά της κριτήρια για το «ευ ζειν», αναλαμβάνοντας σοβαρά ρίσκα και γνωρίζοντας τον τρόπο να αποδέχεται με αξιοπρέπεια την ήττα της.

5. Άνδρας/Γυναίκα

Ερωτικός στόχος της Κατερίνας και της Μαίρης (με διαφορετικό τρόπο και φυσικά βλέψεις) είναι ο ιδιαίτερα αυστηρός αλλά ελκυστικός (νυν και πρώην) διευθυντής τους. Ο Αλέξης Βαρνέζης, που παρουσιάζεται ως αποτελεσματικός κάτοχος των μυστικών της επαγγελματικής επιτυχίας και της κυριαρχίας στο ερωτικό παιχνίδι, φαίνεται να οφείλει την επιτυχία του στον απόλυτο διαχωρισμό της ζωής του στο επαγγελματικό και ιδιωτικό μέρος. Τη διάκριση αυτή ακολουθεί και η διάκριση του ασθενούς φύλου στη συνείδησή του σε «γυναίκες της μέρας και της νύχτας». «Σκληρός» παρτεναίρ για την «απελευθερωμένη» Μαίρη, αποτελεί κυριολεκτικά «αδύνατο στόχο» για τη σεμνή, άπειρη και άχαρη Κατερίνα. Ο νεαρός επιχειρηματίας, που είναι δοσμένος με πάθος στο κυνήγι της επαγγελματικής επιτυχίας, ξέρει να παίρνει από κάθε γυναίκα (της μέρας ή της νύχτας) ό,τι ακριβώς του χρειάζεται για να κάνει τη ζωή του καλύτερη²⁵.

Η ισορροπία αυτή όμως θ' ανατραπεί οριστικά, όταν η Κατερίνα ακολουθώντας τις συμβουλές της αντιζήλου της, θα καταφέρει να μετατραπεί από «γυναίκα της μέρας» σε εντυπωσιακή «γυναίκα της νύχτας». Ο Βαρνέζης δε θα καταφέρει ν' αντισταθεί στη γοητεία της, αποδεικνύοντας ότι το ξύπνημα της ερωτικής επιθυμίας ενός άνδρα είναι τελικά μια απλή υπόθεση ακόμα και για μian άπειρη παρθένα, αν διαθέτει τα κατάλληλα σωματικά προσόντα που θ' αναδειχθούν με το κατάλληλο «περιτύλιγμα» και μian «έμπειρη δασκάλα» που θα της μάθει, όσα η ίδια έχει ανακαλύψει ακολουθώντας απλά το γυναικείο της ένστικτο. Όμως το τελικά τόσο εύκολο ξύπνημα του ερωτικού ενδιαφέροντος του Βαρνέζη, είναι πολύ λίγο για τη μονογαμική ηρωίδα που απαιτεί από τον άνδρα που θ' αγαπήσει μian αντίστοιχη με τη δική της δέσμευση ζωής. Άλλωστε η Κατερίνα δε θα διστάσει να του αποκαλύψει με ευθύτητα τα κλειδιά της συμπεριφοράς της (ότι για την «κατάκτησή» του ακολούθησε κατά γράμμα τις συμβουλές της Μαίρης), αλλά και τις απαραίτητες επιδιώξεις της για μονογαμικότητα. Σ' αυτή τη σκηνή-κλειδί υπάρχει μian εντυ-

πωσιακή διεκδίκηση από την ηρωίδα μιας άλλης «συναισθηματικής ποιότητας» στην ερωτική σχέση²⁶, αλλά ταυτόχρονα και μια τόσο ισχυρή αυτοκυριαρχία πάνω στα συναισθήματά της, που μοιάζει κάπως εξωπραγματική για μια τόσο άπραγη και ερωτευμένη κοπέλα.

Όσο για τον Βαρνέζη, ο «ενθουσιασμός» του από την «ανακάλυψη» της Κατερίνας, δείχνει πως ακόμη κι ένας πολύπειρος με τις γυναίκες και επιτυχημένος σε κάθε τομέα άνδρας, συγκινείται από την εμφάνιση μιας παρθενικής υπόστασης στη ζωή του²⁷. Η Κατερίνα στη σημερινή της εμφάνιση μοιάζει να ενσαρκώνει το τέλειο για έναν άνδρα πρότυπο: την αθωότητα, αγνότητα και μονογαμικότητα με τη γεμάτη θηλυκότητα παρουσία και συμπεριφορά.

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

Ο δυναμισμός και η έλλειψη της συμβατικής ευγένειας, που χαρακτηρίζουν τη γενικότερη συμπεριφορά της Τζένης, προκαλούν το ενδιαφέρον του μελλοντικού αγαπημένου της, Νίκου Μαντά²⁸. Όπως όμως θ' αποδειχθεί από την ευκολία αποδοχής της πρότασης του θείου του κάτω από την συνεχή «επιθετικότητα» της Τζένης κρύβεται ένα ανάλογο ενδιαφέρον για τον ωραίο νεαρό επιστήμονα.

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

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

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

Μετά τον εικονικό γάμο τους, οι μεταξύ τους αντιθέσεις θα κορυφωθούν καθώς η Τζένη θα κάνει μια εκθαμβωτική εμφάνιση στον κύκλο του χρήματος και της πολιτικής²⁹, την οποία θ' ακολουθήσουν, με την ίδια επιτυχία και όλες οι υπόλοιπες εμφανίσεις της ως κυρίας Μαντά. Τελείως διαφορετική θ' αποδειχθεί η αντιμετώπιση της κατάστασης από το Νίκο: ο προερχόμενος από το εξωτερικό λαμπρός επιστήμονας, όχι μόνο δε μπορεί να δείξει μια ανάλογη «προσαρμοστικότητα» σ' έναν χώρο που του είναι μάλιστα οικείος, αλλά αντίθετα η συμπεριφορά του κυριαρχείται από μια συνεχή αδεξιότητα και αμηχανία, που δεν μπορεί να δικαιολογηθεί απόλυτα από τη δυσχερή προσωπική του σχέση (το διπλό του γάμο).

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

ενώ καταφέρνει όλο και λιγότερο να κυριαρχεί στην έλξη που του προξενεί, είναι υποχρεωμένος συνεχώς ν' αναδιπλώνεται εξαιτίας του γάμου του με την Υβόνη.

Το πρώτο περιστατικό τέτοιου τύπου θα συμβεί στη σκηνή της σπηλιάς της νεράιδας, το δεύτερο στη βραδυνή του έξοδο στη μπουάτ³⁰ και το τρίτο και καθοριστικό για τη σχέση τους, μετά την πρώτη ερωτική τους νύχτα, όπου ο Νίκος, όταν καταφέρνει να συνειδητοποιήσει τις εξελίξεις, προσπαθεί εν μέσω πανικού να μεταθέσει τις ευθύνες του στη Τζένη. Εκείνη, αφού του υπενθυμίζει τη διαφορά της σεξουαλικής επαφής για έναν άνδρα και μια γυναίκα (επισημαίνοντας τους κοινωνικούς κανόνες που διαχωρίζουν, ειδικά την εποχή εκείνη, την ανδρική σεξουαλικότητα από τη γυναικεία³¹), θέτει οριστικό τέλος στη μεταξύ τους, τυπική έστω, επικοινωνία. Το χάσμα ανάμεσα στο ζευγάρι θα κορυφωθεί μετά την αποκάλυψη της εγκυμοσύνης της Τζένης, όπου οι δύο πρωταγωνιστές θα αποδείξουν για μια ακόμη φορά τις αγεφύρωτες διαφορές τους: ο Νίκος θα αποδειχθεί τελείως ανίκανος να αναλάβει τις ευθύνες του, ενώ η Τζένη δε θα διστάσει να επωμισθεί μόνη της την εγκυμοσύνη της, εγκυκαταλείποντας όχι μόνο το σπίτι του εφοπλιστή, αλλά και το πατρικό της για να μη στενοχωρήσει τον πατέρα της³².

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

6. Νεότερη γενιά/παλιότερη γενιά

Πρόκειται για μια διάκριση που έχει εφαρμογή στη δεύτερη μόνο ταινία (καθώς στην πρώτη ο ρόλος της γιαγιάς είναι πολύ μικρός), παρουσιάζει όμως ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την παρούσα μελέτη, ώστε να αξίζει να της αφιερωθεί κάποιος χώρος. Τρεις ρόλοι ώριμων γυναικών πλαισιώνουν την παρουσία της Τζένης και της Υβόνης και παίζουν καθοριστικό ρόλο στις εξελίξεις: αυτοί της αδερφής του Σκούταρη και θείας της Τζένης, Ματίνας (Ελένη Ζαφειρίου), της θείας του Νίκου, Ντιάνας Κασανδρή (Μαίρη Λαλοπούλου) και της μητέρας της Υβόνης, Κλάρας Καρύπη. Απ' αυτές, η πρώτη είναι απόλυτα θετικό πρότυπο, η τρίτη απόλυτα αρνητικό, ενώ η δεύτερη παρουσιάζει αρκετά αμφίσημα

χαρακτηριστικά. Ανεξαρτήτως του σκοπού που υπηρετούν, αυτό που καθορίζει γενικότερα τη συμπεριφορά τους, είναι η πλήρης αποδοχή του παραδοσιακού τους ρόλου στην κοινωνία και η επιδίωξη των στόχων τους με «πλάγια» μέσα, που αντιπαρατίθενται στην ευθύτητα λόγων και ενεργειών και την άμεση διεκδικητικότητα των κεντρικών ηρωίδων των δύο ταινιών. Ειδικότερα για την αδερφή του Σκούταρη και τη σύζυγο του Κασανδρή, χαρακτηριστική είναι η «διπλωματική διαμεσολάβησή» τους που επιφέρει την άρση των εντάσεων και αντιθέσεων ανάμεσα στην νεότερη και παλιότερη γενιά (τη Τζένη και τον πατέρα της, το Νίκο και το θείο του αντίστοιχα).

Η αδερφή του Σκούταρη είναι μια παραδοσιακή νησιώτισσα, ντυμένη συνήθως στα μαύρα και με τσεμπέρι στο κεφάλι, που έχει μεγαλώσει την ανιψιά της σαν πραγματική μητέρα και κυβερνάει με σιδερένια πυγμή το σπιτικό του Σκούταρη, αφήνοντας τον αδερφό της να «βασιλεύει»³³. Σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, η θεία Ματίνα παρουσιάζεται σαν την απλή και πάνσοφη λαϊκή γυναίκα, που αμβλύνει έντεχνα τις αντιπαραθέσεις πατέρα/κόρης, «καλύπτοντας» την ανιψιά της απέναντι στον πατέρα της όποτε χρειαστεί και που αποτελεί το μόνο καταφύγιο για τη Τζένη, όταν φεύγει από το Κασανδρέικο μετά την αποκάλυψη της εγκυμοσύνης της.

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

Η μητέρα της Υβόνης, μια ώριμη, κομψή γυναίκα μ' ένα κανίς μονίμως στην αγκαλιά είναι, τηρουμένων των αναλογιών, το θηλυκό ισοδύναμο του Κασανδρή: σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας παρουσιάζεται ως μια ιδιαίτερα δυναμική γυναίκα που δεν έχει τον παραμικρό ενδοιασμό προκειμένου να εξασφαλίσει τα συμφέροντά της³⁴.

7. Συμπερασματικά

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

Και οι δύο ηρωίδες είναι ορφανές τουλάχιστον από μητέρα, γεγονός στο οποίο οφείλεται ενδεχομένως ένα μέρος του δυναμισμού τους, αλλά και η «επιβάρυνσή» τους με ιδιαίτερες συναισθηματικές και οικονομικές ευθύνες. Από τις δύο εργάζεται μόνο η μία σε γυναικείο επάγγελμα από ανάγκη, αλλά και από την «πείνα της δημιουργίας». Αλλά και η άλλη που δεν αντιμετωπίζει βιοποριστικά προβλήματα, ονειρεύεται να διακριθεί σ' έναν τομέα που θεωρείται παραδοσιακά γυναικείος. Η θέληση και η εμμονή και των δύο στην επαγγελματική επιτυχία θα εξαφανιστεί αμέσως μόλις εμφανιστεί μπροστά τους η δυνατότητα να διαπρέψουν ως σύζυγοι και μητέρες κοντά στον άνδρα που αγαπούν. Να σημειωθεί ότι η μητρική διάσταση, που η Κατερίνα αποκτά έμμεσα και η Τζένη άμεσα, εξαγνίζει ακόμα περισσότερο το ηθικό πρότυπο που αντιπροσωπεύουν. Με αυστηρά μονογαμικά πρότυπα, αποδέχονται και συγχωρούν με μεγάλη ευκολία, η μεν πρώτη τη «σαδιστική» συμπεριφορά του αγαπημένου της, που θα την καταρρακώσει κυριολεκτικά πριν της κάνει την πολυπόθητη πρόταση γάμου, η δε δεύτερη την αποδεδειγμένη ανευθυνότητά του. Έτσι ο δυναμισμός, η ανωτερότητα και η φαινομενική ανατροπή εκ μέρους τους των στεγανών του φύλου τους, δεν οδηγεί σε μια ουσιαστική αμφισβήτηση του παραδοσιακού ρόλου τους στην κοινωνία, αλλά στην τελική ένταξή τους στην πατριαρχική τάξη πραγμάτων. Οι διαπιστώσεις αυτές οδηγούν για μιαν ακόμη φορά στο συμπέρασμα ότι «η κουλτούρα μας είναι βαθειά διαποτισμένη από μύθους οριοθετημένων διαφορών φύλου που αποκαλούνται «αρσενικές» και «θηλυκές» και περιστρέφονται γύρω... από πρότυπα κυριαρχίας-υποταγής»³⁵.

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

Σημειώσεις

1. Christine Gledhill, «Klute 1: a contemporary film noir and feminist criticism», στο E. Ann Kaplan editor, *Women in Film Noir*, BFI 1980, σ. 9. Βλ. ακόμη Marie-Jo Dhavernas et Lilian Kandel, «Le sexisme comme realite et representation», *Temps Modernes*, Ιούλιος-Αύγουστος 1983, σελ. 7-14.

2. Συνοψίζοντας το άρθρο της Laura Malvey «Visual pleasure and narrative cinema», η E. Ann Kaplan, *Woman and Film*, Routledge, 1990, σελ. 30, αναφέρει «... αυτή η ερωτική διάσταση που αποκτά η γυναίκα στον κινηματογράφο είναι δομημένη γύρω από τρία σαφώς ανδρικά θλέμματα: υπάρχει το θλέμμα της μηχανής στην κατάσταση που θα κινηματογραφηθεί (...) αν και τεχνικά ουδέτερο αυτό το θλέμμα, όπως δείξαμε, είναι φύσει ηδονοβλεπτικό και συνήθως «αρσενικό» με την έννοια ότι ένας άνδρας κάνει την κινηματογράφιση: υπάρχει το θλέμμα των ανδρών μέσα στη διήγηση που είναι κατασκευασμένο έτσι ώστε να κάνει τις γυναίκες αντικείμενα του θλέμματός τους και τέλος υπάρχει το θλέμμα του αρσενικού θεατή (που συζητήθηκε παραπάνω) στο οποίο μιμείται (ή αναγκαστικά είναι στη ίδια θέση με) τα δύο πρώτα θλέμματα». Για σχετική βιβλιογραφία βλ. Νίκος Κολοβός, *Η γυναίκα στον κινηματογράφο*, Αιγόκερως 1989, σ. 106.

3. Παραγωγή: Θ. Δαμασκηνός-Β. Μιχαηλίδης, Σεν.-Σκ.: Αλέκος Σακελλάριος, Φωτ.: Νίκος Γαρδέλης, Μουσ.: Σταύρος Ξαρχάκος, Ερμ.: Αλίκη Βουγιουκλάκη, Δημήτρης Παπαμιχαήλ, Δέσποινα Νικολαΐδου. Υπόθεση: Μια φτωχή κοπελίτσα κερδίζει με την απλότητά της τον προϊστάμενό της. Βλ. Στάθης Βαλούκος, *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου*, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, σελ. 238. Η ταινία αποτελεί φυσικά μια παραλ-

λαγή του γνωστού και δημοφιλούς παγκοσμίως παραμυθιού, που δείχνει την ομορφιά και την αγάπη να θριαμβεύουν και κανένα υλικό ή κοινωνικό εμπόδιο να μη μπορεί να εμποδίσει το πριγκηπόπουλο να αποκαταστήσει την καλή του. Η εφαρμογή του στον κινηματογράφο είναι συχνή καθώς έχει αναδειχθεί σε μια από τις επιτυχημένες σ' όλη την διάρκεια της ιστορίας του, «συνταγές»: ενδεικτική είναι στις μέρες μας η επιτυχία του *Pretty Woman*. Όσον αφορά την εθνική μας σταρ, είχε και πριν τη *Μοντέρνα Σταχτοπούτα* «θριαμβεύσει» (η ταινία ήρθε πέμπτη επί 93 ταινιών στον πίνακα επιτυχίας του 1965 και 447.000 εισιτήρια) στο ρόλο της «Σταχτοπούτας» με το *Κλωτσοσκούφι*, στα 1960 (η ταινία ήρθε δεύτερη επί 92 ταινιών με 202.542 εισιτήρια, Σ. Βαλούκας, όπ.παρ., σελ. 323 και 321 αντίστοιχα).

4. Παραγωγή: Φίνος Φιλμ, Σκην.: Ντίνος Δημόπουλος, Σεν.: Ασημάκης Γιαλαμάς-Κώστας Πρετεντέρης, Φωτ.: Νίκος Καβουκίδης, Μουσ.: Κώστας Καπνίσης, Ερμ.: Τζένη Καρέζη, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, Ανδρέας Μπάρκουλης, Ελένη Ζαφειρίου, Νανά Σκιαδά, Μαίρη Λαλοπούλου. Υπόθεση: Μια οικογένεια εφοπλιστών παντρεύει τον ανιψιό της με την κόρη του πολιτικού τους αντιπάλου, ώστε ο ανιψιός τους να εκλεγεί βουλευτής. Στην εξέλιξη όμως της ιστορίας ο πλαστός γάμος γίνεται πραγματικός. Η *Τζένη-Τζένη* υπήρξε επίσης μια από τις πιο δημοφιλείς ταινίες της ελληνικής μαζικής παραγωγής. Η ταινία ήρθε τρίτη επί 101 ταινιών στον πίνακα επιτυχίας του 1966 με 588.000 εισιτήρια (Στάθης Βαλούκος, όπ.παρ., σ. 324).

5. C. Clement et H. Cixous. *La Jeune née*, ed. 10/18, Παρίσι 1975, σ. 115. Για την αναλογία $\frac{\text{αρσενικό}}{\text{θηλυκό}} = \frac{\text{ενεργητικό}}{\text{παθητικό}}$ βλ. επίσης Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*, Les editions de Minuit, Παρίσι 1974, σ. 11-15.

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

7. Για την πραγματοποίηση αυτού του στόχου, η Κλάρα έχει καταφέρει να παντρεύσει την κόρη της με το Νίκο Μαντά, ανιψιό και «προστατευμένο» του εφοπλιστή Κασανδρή, με πολιτικό γάμο στην Αμερική. Στόχος της είναι βέβαια ν' ακολουθήσει και ο θρησκευτικός γάμος μια και ο πολιτικός δεν ίσχυε τότε στην Ελλάδα.

8. Όταν στη *Μοντέρνα Σταχτοπούτα* ο Βαρνέζης στη παλιά του δακτυλογράφο Μαίρη, τα συνεχή λάθη της στη γραφομηχανή, εκείνη θα χρησιμοποιήσει ακόμη και την απροσεξία της ως μέσον για να τον φλερτάρει: «Όταν καθόμαστε τόσο κοντά... άνθρωπος είμαι κι εγώ και καμιά φορά ζαλιζομαι». Όσο για την επιμέλεια της Υβόνης, αντέγραφε από τη Τζένη στις

εισαγωγικές εξετάσεις για τη φιλολογία με αποτέλεσμα να τις απορρίψουν και τις δύο.

9. «Για να λέμε και του στραβού το δίκιο... καλή είσαι», απαντά η πρώτη όταν η δεύτερη τη ρωτάει αν τη βρίσκει ωραία.

10. Το γεγονός ότι οι ρόλοι ανάμεσα στην Κλάρα και την Υβόνη είναι μοιρασμένοι έτσι ώστε η πρώτη να σκέφτεται και η δεύτερη να εκτελεί, φαίνεται και από την αρχική αυθόρμητη απάντηση της δεύτερης στην πρόταση του Κασανδρή όταν εκείνος προτείνει τη λύση του λευκού γάμου του ανιψιού του με τη Τζένη: «Το πράγμα θέλει σκέψη και λείπει και η μητέρα μου...».

11. Η Μαίρη όχι μόνο βοηθάει την Κατερίνα να μετατραπεί από άπραγο κοριτσόπουλο σε «μοιραία γυναίκα» και την προειδοποιεί ότι «όταν ο Βαρνέζης απολύει μια κοπέλα και την αποζημιώνει τότε πολλά μπορούν να συμβούν», αλλά δείχνει στο τέλος ότι ξέρει να αποδέχεται με αξιοπρέπεια την ήττα της και να εξακολουθεί το δρόμο της χωρίς μνησικακίες. Αντίθετα η Υβόνη, όχι μόνο προσπαθεί να συκοφαντήσει τη Τζένη (το επεισόδιο που ακολουθεί την αποκάλυψη της εγκυμοσύνης της είναι χαρακτηριστικό), αλλά και να κρατήσει κοντά της το Νίκο με τη βία όταν βλέπει ότι χάνει το παιχνίδι (η σκηνή που διαδραματίζεται στη μπουάτ, όταν η Υβόνη εκβιάζει το Νίκο με την αποκάλυψη της διαγαμίας είναι απ' αυτή την άποψη αποκαλυπτική).

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

13. Έχει δημιουργήσει ένα τεράστιο δίκτυο πληροφόρησης με «πράκτορες» της όλους τους θυρωρούς των μεγάλων επιχειρήσεων.

14. Χαρακτηριστικό είναι το υποκειμενικό πλάνο της κυρίας Κασανδρή που δείχνει τις φιγούρες του φιλικού ζευγαριού προφίλ να συνομιλούν χαμογελαστά στην είσοδο του Κασανδρείκου, ενώ το πλαίσιο της εισόδου

σαν φυσικό κάδρο φαίνεται να τους απομονώνει από τον υπόλοιπο κόσμο.

15. Η εικόνα αυτή ολοκληρώνεται χιουμοριστικά, με την αλλαγή της στάσης της απέναντι στις «προφητείες» που προκύπτουν από το φλυτζάνι του καφέ: όταν στην αρχή της ταινίας η θεία της εξετάζοντας το φλυτζάνι της ανιψιάς της είχε μιλήσει για το γάμο μ' ένα «ωραίο παλικάρι», η Τζένη ως «χειραφετημένη κοπέλα» είχε απορρίψει την πρόβλεψη. Μετά όμως την πρόταση του Κασανδρή θα προσπαθήσει, όσο πιο «αδιάφορα» μπορεί, να επιβεβαιώσει την προφητεία.

16. Περιστατικά τέτοιου είδους κάνουν ακόμη πιο εμφανή την «διάχυτη» σ' όλες τις ταινίες του είδους καταγωγή του ιδεολογικού τους υπόβαθρου από το θεατρικό βουλεβάρτο, όπου συνήθως εμπεριέχεται η εξύμνηση της γυναικείας ανωτερότητας στο πλαίσιο μιας αποδεκτής και απαρθιαστής κοινωνικής κατωτερότητάς της. Το ίδιο ιδεολογικό πλέγμα καθορίζει βεβαίως και την εξέλιξη της σχέσης Κατερίνας/Αλέξη στη *Μοντέρνα Σταχτομπούτα*.

17. Χαρακτηριστική είναι η χρήση του ουδετέρου γένους σχετικά με την Κατερίνα από το περιβάλλον της φτωχογειτονιάς της και της εργασίας της: οι γειτόνισσες που γνωρίζουν τον αγώνα της για επιβίωση την χαρακτηρίζουν «φουκαριάτικο», ενώ ο Βαρνέζης την αποκαλεί μονίμως «παιδί μου» και ο συνεταίρος του Τριάντης την περιγράφει ως «νόστιμο και χαριτωμένο κοριτσάκι». Αντίθετα για τη Μαίρη χρησιμοποιείται πάντα το θηλυκό γένος και μάλιστα η λέξη «γυναίκα»: έτσι ο Βαρνέζης την αποκαλεί «επικίνδυνα σαγηνευτική γυναίκα» ενώ ο Τριάντης μιλώντας για τον Αλέξη και την πρώην γραμματέα του λέει: «πάντα του άρεσε αυτή η γυναίκα».

18. Ο τρόπος που συμπεριφέρεται προς τα μικρότερα αδέρφια της προσθέτει και μια μητρική διάσταση στο φιλικό της πρόσωπο ολοκληρώνοντας το πρότυπο της «παρθένας-μητέρας».

19. Η γενικότερη στάση της απέναντι στον Αλέξη και η άνεση με την οποία προσαρμόζεται στην αλλαγή των συνθηκών μετά την απόλυσή της (ο πρώην διευθυντής της εκδηλώνει την πρόθεση να «προσλάβει» την πρώην γραμματέα του ως βραδυνή του συνοδό), είναι απ' αυτή την άποψη παραδειγματικές. Το ίδιο ισχύει φυσικά και για τις πρωτοβουλίες που παίρνει στο ερωτικό παιχνίδι, που η ίδια προκαλεί με το ταξίδι της στη Ρώμη.

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

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

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

κείων προτύπων).

23. Αν ο Νίκος είναι αρκετά αφελής ώστε να παρασυρθεί από τις μηχανορροφίες μάνας και κόρης (αποδεικνύοντας τη φράση του εφοπλιστή Κασανδρή «ώστε σε τυλίξανε!» απολύτως ακριβή), ο αυτοδημιούργητος και έμπειρος με τις γυναίκες εφοπλιστής Δερμέζης, (φίλος της οικογένειας Κασανδρή και θαυμαστής της Τζένης), είναι σαφής όταν λέει δείχνοντας την Υβόνη: «κάτι τέτοιες με κάνουν και σιχαίνομαι το γάμο».

24. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή της δεξίωσης όπου η Υβόνη πληρώνει πολύ ακριβά την ανταγωνιστική της διάθεση απέναντι στη Τζένη.

25. Αναφερόμενη σε σχετικά παραδείγματα η Molly Haskell, όπ.παρ., σελ. 90, λέει ότι «αυτές οι αντιπαραθέσεις είναι απεχθείς γιατί υπαινίσσονται ότι, αντιπροσωπεύοντας τέτοια άκρα, κάθε γυναίκα είναι μισός άνθρωπος, ενώ ο άνδρας που εναλλάσσεται ανάμεσα στα δύο, (είναι) ένα όλον».

26. «Τον άνδρα που θ' αγαπήσω εγώ δε θέλω να τον κερδίσω με τέτοια κόλπα, θέλω ν' αγαπάει εμένα, μόνο εμένα».

27. Ανάλογη είναι η εξέλιξη και στα *Δυο πόδια σ' ένα παπούτσι* όπου η Νόρα Βαλσάμη θα ξυπνήσει την ερωτική επιθυμία του αγαπημένου της, αφού μεταμορφωθεί με τη βοήθεια μιας πολύπειρης φίλης της, από άπραγη χωριατοπούλα, σε μοιραία γυναίκα. Ωστόσο η οριστική κατάκτησή του θα γίνει μόνο μετά την αποκάλυψη ότι κάτω από την εντυπωσιακή της παρουσία κρύβεται μια παρθενική υπόσταση.

28. Αφού τον καλοσωρίζει εγκάρδια, (η άφιξη του παιδικού της γνώριμου σαφώς τη χαροποιεί) δε διστάζει να χαρακτηρίσει ανεπιφύλακτα την προεκλογική του ομιλία όπως της αξίζει: «κοτσάνες».

29. Στη δεξίωση που ακολουθεί το γάμο, η Τζένη θα καταφέρει μέσα σε λίγα λεπτά να αναδειχθεί «πρύτανις της πολιτικής, της οικονομίας, της μόδας, της γοητείας και του κουμ-καν», κατά τα λεγόμενα του πιο θερμού θαυμαστή της Δερμέζη.

30. Μετά την αποχώρησή της από το χώρο αυτό, η Τζένη καταφεύγει μόνη σ' ένα μπαρ όπου συχνάζουν μόνο ντόπιοι. Η επιλογή του «ανδροκρατούμενου» αυτού χώρου από την κύρια ηρωίδα, η άνετη συμπεριφορά της μέσα σ' αυτόν και η αποδοχή της από το περιβάλλον, είναι για μιαν ακόμη φορά ενδεικτικές της αντισυμβατικότητάς της και του «σεβασμού» που προξενεί η παρουσία της, όπου κι αν βρεθεί.

31. «Ποιά θέση σου μωρέ; Η δική μου θέση είναι δύσκολη· εσύ τι έπαθες;» είναι η χαρακτηριστική της φράση σε σχετική του ερώτησης.

32. Η επιστροφή της στην προ του γάμου της κατάσταση, ακολουθείται και από την αλλαγή της αμφίεσης και του χτενίσματός της: εγκαταλείπει τα κομψά μοντέλα «κυρίας» που φορούσε κατά τη θητεία της ως κυρίας Μαντά, για το «φοιτητικό» της ντύσιμο και χτένισμα.

33. Όταν ο Σκούταρης μαθαίνει το «αίσθημα» της κόρης του για το Μαντά, μεταμορφώνεται σε ταύρο σε υιαλοπωλείο βρίζοντας της αδελφή του που την άφησε να πηγαίνει στο Κασανδρέικο. Εκείνη τότε τον αφήνει ευφυώς να ξεσπάσει πρώτα την οργή του καθησυχάζοντας την ανιψιά της, για να τον προκαλέσει στη συνέχεια με εκπληκτική δεξιοτεχνία να κάνει πολιτική στροφή 180 μοιρών, αποδεχόμενος ως γαμπρό του τον πολιτικό του αντίπαλο.

34. Όχι μόνο μέθυσε το Νίκο με τη βοήθεια της κόρης της για να τον καταφέρει να την παντρευτεί, αλλά δεν δίστασε και να πληρώσει έναν μόλις αποφυλακισθέντα γκάνγκστερ για να παραστήσει το δικαστή, «επειδή κανένας δικαστής δεν παντρεύει μεθυσμένο». Αυτή τη μικρή «λεπτομέρεια», έκρυψε άλλωστε από την ίδια της την κόρη γιατί εκείνη είναι «δειλή, δεν έχει πεποίθηση στην απάτη».

35. E. Ann Kavan, *Women and film*, όπ.παρ., σελ. 29.

