

ΕΛΙΖΑ-ΑΝΝΑ ΔΕΛΒΕΡΟΥΔΗ

ΟΙ ΝΕΟΙ  
ΣΤΙΣ ΚΩΜΩΔΙΕΣ  
ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ  
1948-1974



ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΝΕΟΛΑΙΑΣ  
ΓΕΝΙΚΗΣ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑΣ ΝΕΑΣ ΓΕΝΙΑΣ

40

ΚΕΝΤΡΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ Ε.Ι.Ε.  
ΑΘΗΝΑ 2004









ΟΙ ΝΕΟΙ ΣΤΙΣ ΚΩΜΩΔΙΕΣ  
ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ  
1948 - 1974

ΕΠΙΤΡΟΠΗ  
ΙΣΤΟΡΙΚΟΥ ΑΡΧΕΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΝΕΟΛΑΙΑΣ

ΣΠΥΡΟΣ Ι. ΑΣΔΡΑΧΑΣ, ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΙΑΝΝΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ,  
ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΣ Ε. ΣΚΛΑΒΕΝΙΤΗΣ

© ΓΕΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ ΝΕΑΣ ΓΕΝΙΑΣ

Αχαρνών 417, Τ.Θ. 1048, 111 43 Αθήνα, τηλ. 210-25 99 485 φαξ 210-25 99 302

ISBN 960-7138-32-5





ΕΛΙΖΑ-ANNA ΔΕΛΒΕΡΟΥΔΗ

**ΟΙ ΝΕΟΙ ΣΤΙΣ ΚΩΜΩΔΙΕΣ  
ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ  
1948-1974**

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΝΕΟΛΑΙΑΣ  
ΓΕΝΙΚΗΣ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑΣ ΝΕΑΣ ΓΕΝΙΑΣ

---

40

ΚΕΝΤΡΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ Ε.Ι.Ε.  
ΑΘΗΝΑ 2004





*Στη μνήμη του πατέρα μου*

*Στον Στέφανο*





## Ευχαριστίες

Η έγκριση της πρότασής μου από την επιτροπή του Ιστορικού Αρχείου Ελληνικής Νεολαίας, τον Σπύρο Ασδραχά, τον Γιάννη Γιανουλόπουλο και τον Τριαντάφυλλο Σκλαβενίτη, ήταν για μένα ζωτικής σημασίας. Μέσα στη δεκαετία, η παρουσία του Τριαντάφυλλου Σκλαβενίτη ήταν συνεχής. Χάρη στην πίεσή του κατέθεσα την πρώτη μορφή του κειμένου το 1997. Τώρα, ο ίδιος συνέβαλε στον αποχωρισμό μου από αυτό και το οδήγησε στο τυπογραφείο. Μεσολάβησαν οι αναγνώσεις, οι παρατηρήσεις, οι ενθαρρύνσεις του. Ο Χρίστος Μανουσαρίδης παρακολούθησε από κοντά τα τελευταία χρόνια τις αγωνίες μου. Είναι για μένα τιμή που το βιβλίο βγαίνει από τα χέρια του. Η Σοφία Κροκίδη επιμελήθηκε το κείμενο με μεγάλη αφοσίωση.

Η διδασκαλία μαθημάτων για την κωμωδία επί είκοσι χρόνια, στο Πανεπιστήμιο Κρήτης, η συλλογή και η επεξεργασία του υλικού γι' αυτά, η ανταλλαγή απόψεων με τις φοιτήτριες και τους φοιτητές μου ήταν το υπόβαθρο πάνω στο οποίο αναπτύχθηκαν οι παρατηρήσεις της έρευνας.

Ο Κώστας Βουτσάς, που ενσάρκωσε πολλούς νέους της δεκαετίας του 1960 σε χαρακτηριστικούς ρόλους, μου έδωσε την ευκαιρία να διαβάσω έργα από το αρχείο του. Η Αίνα Βεντούρα διευκόλυνε τις αναζητήσεις μου, όταν έθεσε στη διάθεσή μου τα βιβλιογραφικά της δελτία. Η Γιώτα Μήνη μού παραχώρησε πρόθυμα ταινίες από το προσωπικό της αρχείο στην πρώτη φάση της συλλογής υλικού, ενώ στο τέλος πολύτιμη ήταν η βοήθεια του Μάνου Χαριτάτου και του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου, όπου εντόπισα πολλές δυσεύρετες κωμωδίες. Οι φωτογραφίες του παραρτήματος, που εικονοποιούν πολλά σημεία του βιβλίου, προέρχονται από τα αρχεία του Γιάννη Σολδάτου και του Μουσείου και Κέντρου Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου· πολλές είναι οι οφειλές μου στις συνεργάτιδες του Μουσείου Έφη Αθανασοπούλου και Ελίνα Κωνσταντοπούλου, καθώς και στον Μπάμπη Αρσενάκο. Ο Γιώργος Μοτάκης έλυνε όλα τα προβλήματά μου με τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές.

Επί μία δεκαετία, η οικογένειά μου και οι φίλοι μου με στήριξαν σ' αυτή την έρευνα. Οι πρώτες ευχαριστίες μου οφείλονται στην Τόνια Κιουσοπούλου και δεν αφορούν μόνο τον παρόντα τόμο, αφού σ' αυτήν καταφεύγω, σταθερά, στις δυσκολίες που κατά καιρούς αντιμετωπίζω στις έρευνές μου. Ειδικά σε τούτο το εγχείρημα εμπλέκεται πολλαπλά. Με προέτρεψε να καταθέσω την

πρόταση στο Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, διάβασε πολλές εκδοχές του κειμένου και με βοήθησε να επιλύσω χρονίζοντα και έκτακτα προβλήματα.

Με τον Νίκο Καραναστάση με συνδέουν επίσης πολλά χρόνια φιλίας και ανταλλαγών σε επιστημονικό επίπεδο. Πέρα από τις συζητήσεις, ο δικός του λεπτομερής έλεγχος και οι υποδείξεις του οδήγησαν σε σημαντικές τροποποιήσεις, στη διαλεύκανση νοηματικών και φραστικών αοριστιών και στην οριστική διαμόρφωση του πρώτου μέρους.

Η Έφη Αβδελά διάβασε το κείμενο σε περισσότερες από μία φάσεις τής συγγραφής του και οι υποδείξεις της στάθηκαν αιτία για σημαντικές αλλαγές. Ο Γιάννης Βάσσης, θεατής κωμωδιών και γνώστης του περιεχομένου τους, ήταν ο προσεκτικός αναγνώστης της τελευταίας εκδοχής. Η στήριξη της Έλκας Χατζηνικολάου, της Ιωάννας Κάππα, της Έλενας Αναγνωστοπούλου και του Στέλιου Παναγιωτάκη συνέβαλε καθοριστικά στην ολοκλήρωση του εγχειρήματος.

Το εξώφυλλο, το «πρόσωπο» του βιβλίου, συνέθεσε η Μαρία Παπαδημητρίου, ως τεκμήριο της φιλίας που ξεκινάει από τα παιδικά μας χρόνια.

Η σχέση μαθητείας με την Αικατερίνη Κουμαριανού δεν διακόπηκε ποτέ. Θέλω να την ευχαριστήσω για τη γενναιοδωρία της, για την αισιοδοξία που εμπνέουν οι συζητήσεις μαζί της, για τις λύσεις που υπέδειξε με νηφαλιότητα σε στιγμές αμφιθυμίας μου, για την αδιάλειπτη επιστημονική και φιλική της συμπαράσταση.

Δεν ξέρω αν η στροφή μου στην κωμωδία οφείλεται στην επιρροή του Βασίλη Βαφέα ή και σε κάποια στοιχεία της κοινής οικογενειακής μας ατμόσφαιρας. Ο ίδιος με τις αφηγήσεις του ήταν η γέφυρα που με ένωσε με τον κόσμο των επαγγελματιών του ελληνικού κινηματογράφου, ενώ δέχτηκε πρόθυμα να συζητήσει μαζί μου στο διαρκές σεμινάριο του ΙΑΕΝ.

Αν οι φίλοι μου διέθεσαν απλόχερα τον χρόνο, την υπομονή και τις συμβουλές τους, η οικογένειά μου στερήθηκε τον χρόνο που θα μπορούσα να της αφιερώσω. Ο Στέφανος, που μεγάλωσε μαζί μ' αυτό το βιβλίο, θα με θυμάται μόνο μπροστά στην οθόνη της τηλεόρασης, ώρες ατελείωτες. Κι αν από τη στιγμή που έφτασε σε ηλικία να παρακολουθεί, αποδέχτηκε αυτή τη δραστηριότητα ως κοινή, δεν συνέβη το ίδιο με την οθόνη του υπολογιστή και την επί μακρά διαστήματα απουσία μου από το σπίτι, κατά την περίοδο της ολοκλήρωσης της συγγραφής. Ο σύντροφός μου Ζαχάρις Μπομπολάκης ανέλαβε μεγάλο μέρος των υποχρεώσεών μου και ανέχτηκε τις περιόδους πρακτικής και ψυχικής μου πίεσης. Ο αγαπημένος μου πατέρας, όσο ζούσε, και η μητέρα μου δεν σταμάτησαν ποτέ να μου προσφέρουν κάθε είδους στήριξη.

Τους ευχαριστώ όλους θερμά.

Ε.-Α. Δ.

*Η πρώτη αναφορά σε κάθε κωμωδία περιλαμβάνει τον τίτλο της, τη χρονολογία προβολής, το όνομα του σεναριογράφου και το όνομα του σκηνοθέτη. Αν κάποιος τίτλος δεν συνοδεύεται από αυτά τα στοιχεία, σημαίνει ότι έχει μνημονευθεί σε προηγούμενο σημείο του κειμένου και ο αναγνώστης θα πρέπει να ανατρέξει στο ευρετήριο, και, στη συνέχεια, στον Πίνακα κωμωδιών, στις σελίδες 467-508, για να κατατοπιστεί. Ο παραγωγός αναγράφεται μόνο στον Πίνακα, για να μη βαρύνει περισσότερο η ροή του κειμένου. Αν γίνεται αναφορά σε πρόσωπα μιας κωμωδίας, το λήμμα ξεκινά με τα ονόματα των ηθοποιών που τα υποδύονται. Όταν είναι απαραίτητο να τονιστεί η χρονική στιγμή, η χρονολογία επαναλαμβάνεται. Στις υποσημειώσεις αναφέρονται μόνο οι πρώτες παραστάσεις κωμωδιών που μεταφέρθηκαν στον κινηματογράφο. Επαναλήψεις αναφέρονται κατ' εξαίρεση, όταν μια κωμωδία ανασύρεται το ίδιο χρονικό διάστημα για κινηματογραφική και νέα θεατρική εκμετάλλευση.*





## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το υλικό στο οποίο στηρίχθηκε η ερευνητική μου πρόταση προς το Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, την άνοιξη του 1995, ήταν οι κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου κατά την περίοδο της εμπορικής του ακμής, από το 1948 ως τις αρχές της δεκαετίας του 1970. Βάσει του συγκεκριμένου κινηματογραφικού είδους, επιχείρησα να μελετήσω τις αναπαραστάσεις της νεότητας: το πλαίσιο μέσα στο οποίο εμφανίζονται οι νέοι, τις σχέσεις που αναπτύσσουν με το οικογενειακό και κοινωνικό τους περιβάλλον, τα χαρακτηριστικά και τους ρόλους που τους αποδίδονται, τις αξίες που έχουν ενστερνιστεί· πώς παρουσιάζονται να οργανώνουν τη ζωή τους, ποια φαίνεται να είναι τα όνειρά τους και με ποιους τρόπους υποτίθεται ότι τα πραγματοποιούν· πώς αυτή η εικόνα διαφοροποιείται, πώς οι ρόλοι ανανεώνονται με το πέρασμα του χρόνου και για ποιους λόγους. Στόχος μου ήταν επίσης να εντοπίσω τα κοινωνικά και ιδεολογικά στερεότυπα που εναρμονίζονται με τις προσδοκίες του θεατή. Χρησιμοποίησα το κινηματογραφικό υλικό προκειμένου να αντλήσω πληροφορίες για ένα ως τώρα ανεπαρκώς μελετημένο πεδίο, αυτό των ανθρωπίνων σχέσεων, των προτύπων συμπεριφοράς και των νοοτροπιών της μεταπολεμικής περιόδου.

Η ελληνική μεταπολεμική κοινωνία έχει μελετηθεί άμεσα. Η υπάρχουσα βιβλιογραφία καλύπτει σε πολύ μικρό βαθμό τα ερωτήματα που αναδύονται από αυτή τη μελέτη. Κατά τη δεκαετία του 1950 οι ανθρωπολόγοι στράφηκαν στις αγροτικές περιοχές και μελέτησαν την οικογενειακή οργάνωση, τους τομείς δραστηριοτήτων, τις εργασιακές σχέσεις και τις νοοτροπίες.<sup>1</sup> Κατά τη δεκαετία του 1960 ο επιστημονικός λόγος αναφέρεται σε ειδικά προβλήματα, όπως η προίκια και οι μεταβολές που παρατηρούνται στην οικογένεια.<sup>2</sup> Σε ζητήματα

---

1. J. K. Campbell, *Honour, Family and Patronage. A Study of Institutions and Moral Values in a Greek Mountain Community*, Oxford University Press, Οξφόρδη και Νέα Υόρκη 1964· Ernestine Friedl, *Vasilika. A Village in Modern Greece*, Holt, Rinehart, Winston, Νέα Υόρκη 1962.

2. Ιωάννα Λαμπίρη-Δημάκη, «Η προίκια στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία», *Νέα Οι-*

σχετικά με την οικογένεια, την εργασία και τις γυναίκες αφιερώνονται συστηματικότερα εμπειρικές μελέτες από τη δεκαετία του 1970 και μετά.<sup>3</sup> Οι θεωρητικές, εμπειρικές και ιστορικές έρευνες για την ελληνική νεολαία ξεκινούν από τη δεκαετία του 1980.<sup>4</sup>

κονομία, τχ. 20 (1966), σ. 883-888· Γεώργιος Βασιλείου, Βάσω Βασιλείου, «Οι κοινωνικές αξίες σαν ψυχοδυναμικές μεταβλητές: προκαταρκτική διερεύνηση της σημαντικής του "φιλότιμου"», *Νευροψυχιατρικά χρονικά*, τ. 5, τχ. 2 (1966), σ. 121-135· Ernestine Friedl, «The Position of Women: Appearance and Reality», Jill Dubisch (επιμ.), *Gender and Power in Rural Greece*, Princeton University Press, Πρίνστον, Νιου Τζέρσεϋ 1986, σ. 42-52 [πρώτη δημοσίευση 1967]· Κωνσταντίνα Σαφίλου-Rothschild, «Η διάρθρωση της οικογενειακής εξουσίας και οι εκ του γάμου ικανοποιήσεις», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τχ. 13 (1972), σ. 92-100· Κλειώ Πρεσβέλου, «Ο θεσμός της οικογενείας εις την Ελλάδα (επισκόπησης βιβλιογραφίας)», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τχ. 13 (1972), σ. 101-102· Χάρη Συμεωνίδου-Αλατοπούλου, «Η εξέλιξη του θεσμού της προίκας στην Ελλάδα, 1956-1974», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τχ. 36-37 (Μάιος-Δεκ. 1979), σ. 322-340· Roberta Shapiro, «Γαμηλιακή ανταλλαγή και γυναικεία εργασία: τα παράδοξα της νεωτερικότητας», Coline Piantl (επιμ.), *Οικογένεια και περιουσία στην Ελλάδα και την Κύπρο*, Εστία, Αθήνα 1994· Χρυσή Ιγγλέση, *Πρόσωπα γυναικών, προσώπεια της συνειδήσης. Συγκρότηση της γυναικείας ταυτότητας στην ελληνική κοινωνία*, Οδυσσεάς, Αθήνα 1990.

3. Μάγδα Νικολαΐδου, *Δουλειά και χειραφέτηση: η γυναίκα στην Ελλάδα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1978· Μυρτώ Γεωργίου-Νίλσεν, *Η οικογένεια στα αναγνωστικά του δημοτικού*, Κέδρος, Αθήνα 1980· Φ. Καραπάνου, «Η οικογένεια στα αναγνωστικά του δημοτικού», *Σύγχρονα θέματα*, περίοδος β', τχ. 14 (Μάρτ. 1982), σ. 85-87· Γρηγόρης Γκιζέλης κ.ά., *Παράδοση και νεωτερικότητα στις πολιτιστικές δραστηριότητες της ελληνικής οικογένειας: μεταβαλλόμενα σχήματα*, Ε.Κ.Κ.Ε., Αθήνα 1984· Βασίλης Καραποστόλης, *Η καταναλωτική συμπεριφορά στην ελληνική κοινωνία: 1960-1975*, Ε.Κ.Κ.Ε., Αθήνα 1984· Λουκία Μουσουρού, *Η ελληνική οικογένεια*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1984· Λάουρα Μαράτου-Αλιπράντη, «Γυναικεία απασχόληση και νεοελληνική πόλη», *Νεοελληνική πόλη: οθωμανικές κληρονομίες και ελληνικό κράτος*, Ε.Μ.Ν.Ε., Αθήνα 1985, τ. 2, σ. 533-550· Άννα Λεοντίδου, «Αναζητώντας τη χαμένη εργασία: η κοινωνιολογία των πόλεων στη μεταπολεμική Ελλάδα», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τχ. 60 (1986), σ. 72-109· Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, «Εργασία και εργαζόμενοι στην πρωτεύουσα: αδιαφάνειες, ερωτήματα, υποθέσεις», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τχ. 60 (1986), σ. 3-71· Αλεξάνδρα Μπακαλάκη, «Κομμωτική: ένα "γυναικείο" επάγγελμα», *Δίνη*, τχ. 1 (Δεκ. 1988), σ. 98-103· Μαρία Θανοπούλου, *Η γυναικεία απασχόληση ή εργασία στην Ελλάδα: κύριες τάσεις και κατευθύνσεις στη μεταπολεμική βιβλιογραφία*, Ε.Κ.Κ.Ε., Αθήνα 1992· Λάουρα Μαράτου-Αλιπράντη, «Διαγενεακές σχέσεις στη σύγχρονη εποχή: θεωρήσεις, τάσεις, πρακτικές: συγκριτική επισκόπηση», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τχ. 98-99 (1999), σ. 49-76.

4. *Ιστορικότητα της παιδικής ηλικίας και της νεότητας: Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας, Αθήνα 1986· Έφη Βενιζέλου, «Νέοι και εργασία στο πλαίσιο της παραδοσιακής ελληνικής κοινότητας», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τχ. 68 (1988), σ. 183-197· Ηλέκτρα Τσελίκια, *Νεολαία και κοινωνική δύναμη*, Οδυσσεάς, Αθήνα 1991· Γιάννης Γ. Μυριζάκης, *Ελευθερός χρόνος των νέων: ψυχαγωγικές και αθλητικές δραστηριότητες*, Ε.Κ.Κ.Ε., Αθήνα 1997· Όλγα Ιακωβίδου κ.ά., «Οι νέοι

Τα στοιχεία και τα συμπεράσματα αυτών των μελετών μπορούν να χρησιμοποιηθούν μόνο κατ' αναλογία. Οι πληθυσμοί των κωμωδιών δεν ζουν σε αγροτικές περιοχές, αλλά είναι αστικοί, ζουν στην πόλη, ιδίως στην πρωτεύουσα, σε τόπο και χρόνο δηλαδή ελάχιστα μελετημένους. Οι μελέτες αυτές αποτέλεσαν ωστόσο πηγή, που μου επέτρεψε να διαμορφώσω αναλυτικές κατηγορίες και ερωτήματα ως προς τις οικογενειακές σχέσεις, την εργασία και τη διάθεση του ελεύθερου χρόνου — άλλωστε, καταδεικνύουν την ανθεκτικότητα των αντιλήψεων και επιτρέπουν την επιβεβαίωση κάποιων παρατηρήσεων, ακόμα και αν χρειάζεται να κινηθούμε ανορθόδοξα, ανάποδα στην ιστορική διαδρομή.

Η άποψη ότι ο μυθοπλαστικός κινηματογράφος μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως πηγή για τον ιστορικό, ότι αντικατοπτρίζει την κοινωνία, της οποίας είναι προϊόν, ότι μπορούμε να αντλήσουμε στοιχεία για την ιδεολογία και τις νοοτροπίες μίας κοινωνίας, αν μελετήσουμε την κινηματογραφική της παραγωγή, έχει παγιωθεί στη διεθνή βιβλιογραφία, από την εποχή που ο Μαρκ Φερρό, στις αρχές της δεκαετίας του 1970, δούλεψε συστηματικά προς αυτή την κατεύθυνση.<sup>5</sup> Μία ταινία μυθοπλασίας ενσωματώνει, μέσα ή πέρα από τις προθέσεις των δημιουργών της, στοιχεία της πραγματικότητας, με ποικίλους τρόπους και σε διάφορο βαθμό. Οι κινηματογραφιστές μεταφέρουν αξίες, στάσεις, συμπεριφορές της κοινωνίας στην οποία ζουν και εργάζονται. Όπως παρατηρούν οι Άλλεν και Γκόμερυ: «Οι ταινίες είναι κοινωνικές αναπαραστάσεις, έστω έμμεσες ή πλάγιες. Αντλούν τα συστατικά τους στοιχεία, το περιεχόμενο και τη μορφή τους από το κοινωνικό τους περιβάλλον. Στα έργα μυθοπλασίας οι χαρακτήρες παίρνουν στάσεις, κάνουν κινήσεις, έχουν αισθήματα, κίνητρα, εμφάνιση που αντιστοιχούν —έστω εν μέρει— σε κοινωνικούς ρόλους (μητέρα,

---

αγρότες και ο γάμος: πρότυπα, αντιλήψεις και πρακτικές», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τχ. 98-99 (1999), σ. 199-220· Χριστίνα Κουλουρή, *Αθλητισμός και όψεις της αστικής κοινωνικότητας. Γυμναστικά και αθλητικά σωματεία (1870-1922)*, Ι.Α.Ε.Ν., Αθήνα 1997· *Οι χρόνοι της Ιστορίας. Για μια ιστορία της παιδικής ηλικίας και της νεότητας*, Ι.Α.Ε.Ν., Αθήνα 1998. Πολύτιμη στάθηκε η πρόσφατη μελέτη της Έφης Αβδελά, *Διά λόγους τιμής. Βία, συναισθήματα και αξίες στη μετεμφυλιακή Ελλάδα, Νεφέλη*, Αθήνα 2002, η οποία, εκκινώντας από τα «εγκλήματα τιμής», αναλύει τις ηθικές αξίες που επικαλούνται όσοι εμπλέκονται ή αναφέρονται σε αυτά, τα ισχύοντα κοινωνικά πρότυπα και την εξέλιξή τους κατά τη διάρκεια των δεκαετιών 1950 και 1960.

5. Μαρκ Φερρό, *Κινηματογράφος και ιστορία*, μτφ. Πελαγία Μαρκέτου, Μεταίχμιο, Αθήνα 2002· για το ελληνικό παράδειγμα βλ. Μαρία Α. Στασινοπούλου, «Τι γυρεύει η ιστορία στον κινηματογράφο;», *Τα Ιστορικά*, τχ. 23 (Δεκ. 1995), σ. 421-436· Γιάννα Αθανασάτου, «Προβλήματα ιδεολογίας και αισθητικής στον ελληνικό κινηματογράφο, 1950-1965», *Αναδρομή στον Μαρξ*, Δελφίνι, Αθήνα 1996, σ. 135-147· της ίδιας, *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967). Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, Finatex, Αθήνα 2001.

αστυφύλακας, εργάτης) και στην τρέχουσα αντίληψη για το πώς αυτοί οι ρόλοι συμπεριφέρονται».<sup>6</sup>

Ορισμένοι ιστορικοί του κινηματογράφου θεωρούν τις ταινίες απομίμηση της πραγματικότητας: «Οι ταινίες ανοίγουν ένα παράθυρο στην πραγματικότητα. Οι ηθοποιοί είναι ζωντανοί άνθρωποι: από τη στιγμή που κινηματογραφούνται σε πραγματικά περιβάλλοντα (ή σε περιβάλλοντα κατασκευασμένα έτσι ώστε να θυμίζουν αυθεντικούς χώρους) και έχουν ρόλους σε ιστορίες που σχετίζονται με τα καθημερινά προβλήματα (την ανεργία, τον ανταγωνισμό στη βιομηχανία, το πρόβλημα της στέγασης, οικογενειακά προβλήματα), δεν είναι θεμιτό να θεωρήσουμε τις ταινίες ως απομίμηση της ζωής;».<sup>7</sup>

Ταυτόχρονα, «τα οπτικοακουστικά κείμενα είναι επιπλέον έργα τέχνης. Απεικονίζουν καταστάσεις, οι οποίες (δεδομένου του τεχνητού περιορισμού του χρόνου και του καθραρίσματος της οθόνης) παραμένουν μυθοπλαστικές, ακόμα και αν είναι άμεσα δανεισμένες από την πραγματικότητα».<sup>8</sup>

Οπωσδήποτε, η πραγματικότητα δεν μεταφέρεται αυτούσια στον κινηματογράφο μυθοπλασίας. Μία ταινία μάς δίνει άπειρες πληροφορίες, υπό δύο βασικούς περιορισμούς: Ο πρώτος είναι ότι μία ταινία μυθοπλασίας, ως κατασκευή, πρέπει να λειτουργήσει μέσα σε συγκεκριμένο δραματουργικό πλαίσιο. Η πλοκή, τα επεισόδια, οι χαρακτήρες, το αίσιο τέλος είναι επινοήσεις. Ο ερευνητής καλείται, μέσα από τις επινοήσεις και τις κατασκευές, να εντοπίσει τα στοιχεία που είναι πρόσφορα για την ανάλυσή του.

Ο κινηματογραφιστής χρησιμοποιεί τεχνικές για να κατασκευάσει μία κωμωδία μέσω των ηρώων του και των φανταστικών περιπετειών τους. Ταυτόχρονα, μεταφέρει άθελά του πολλά στοιχεία της σύγχρονής του καθημερινότητας, από τον τρόπο ένδυσης και τη μόδα μέχρι τις συμπεριφορές. Είναι δυνατόν να διαπιστώσουμε τη σχέση της ένδυσης των κινηματογραφικών προσώπων με τη μόδα της εποχής, όπως τη γνωρίζουμε από άλλες πηγές, και να κάνουμε μία σειρά από παρατηρήσεις. Υποστηρίζω ότι ανάλογα μπορούμε να καταγράψουμε και να μελετήσουμε αντιλήψεις και συμπεριφορές που προσδιορίζονται από τις σχέσεις αυτών των προσώπων. Οι κωμωδίες απευθύνονται σε όσο το δυνατόν περισσότερους θεατές και προσπαθούν να παρουσιάσουν οικείες καταστάσεις, που δεν τους απομακρύνουν από τα βιώματά τους. Υπ' αυτή την έννοια, ενσωματώνουν τρέχουσες αντιλήψεις, οι οποίες απασχολούν σε μεγάλο

6. Robert Allen, Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*, McGraw Hill, Νέα Υόρκη 1985, σ. 157-158.

7. Pierre Sorlin, *Ευρωπαϊκός κινηματογράφος – ευρωπαϊκές κοινωνίες, 1939-1990*, μτφ. Έφη Λατίφη, Νεφέλη, Αθήνα 2004, σ. 17.

8. Sorlin, *αυτ.*, σ. 18· Νίκος Κολοβός, *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*, Λιγκέως, Αθήνα 1988, σ. 27.



βαθμό το κοινό τους, όπως ο γάμος, η προίκα, η απιστία, η γυναικεία απασχόληση, τα καθήκοντα κατά φύλο, τα κριτήρια της ωριμότητας, και τις αναπαράγουν μέσα σε μία μυθοπλασία, που δεν χρειάζεται να είναι πρωτότυπη για να το ικανοποιήσει.

Ο δεύτερος περιοριστικός παράγοντας οφείλεται στο γεγονός ότι οι συντελεστές μίας ταινίας — οι παραγωγοί, οι σεναριογράφοι, οι σκηνοθέτες, οι ηθοποιοί — λειτουργούν ως φίλτρο, μέσα από το οποίο περνά η κοινωνική πραγματικότητα για να φθάσει στο κοινό της και στους μελετητές της. Το φίλτρο αυτό ζει στο δικό του μικρόκοσμο.<sup>9</sup> Τα άτομα συζητούν και αλληλοεπηρεάζονται, παρακολουθούν τις επιτυχίες ή τις αποτυχίες των συναδέλφων τους. Μεταφέρουν τις προσωπικές τους απόψεις, μαζί με αυτές του επαγγελματικού τους περίγυρου· την ίδια στιγμή μεταφέρουν αυτό που θεωρούν ότι θέλει να δει το κοινό, επομένως αυτό που θα κάνει μία ταινία να κόψει πολλά εισιτήρια.

Έτσι, η κοινωνική πραγματικότητα δεν μεταφέρεται αυτούσια, αλλά διηθημένη μέσα από τις δραματοουργικές ανάγκες των σεναρίων και μέσα από τις προσωπικές απόψεις των κινηματογραφιστών, οι οποίες διαμορφώνονται, με τη σειρά τους, τόσο στον κοινωνικό όσο και στον ιδιαίτερο κινηματογραφικό χώρο. Επιπλέον, η ιστορική συγκυρία επηρεάζει καθοριστικά τη διήθηση· στην περίπτωση του ελληνικού κινηματογράφου, ο έλεγχος των ιδεών που άσκησαν οι μεταπολεμικές κυβερνήσεις ως το 1974, μέσω της λογοκρισίας, αλλά και η αυτολογοκρισία καθόρισαν το πλαίσιο της έμπνευσης των κινηματογραφιστών και τους ώθησαν στην επιτρεπτή ενασχόληση με τα ζητήματα της οικογένειας και των διαπροσωπικών σχέσεων, με αποτέλεσμα πλήθος προβλημάτων που απασχολούσαν την ελληνική κοινωνία αυτή την εποχή να μείνουν αποκλεισμένα από την εμπορική οθόνη.<sup>10</sup>

9. Michèle Lagny, «Après la conquête, comment defricher?», *Cinéma et Histoire: autour de Marc Ferro, Cinémaction*, τχ. 65 (1992), σ. 34.

10. Για τη λογοκρισία και το ρόλο της στη διαμόρφωση της μυθοπλασίας στον ελληνικό κινηματογράφο βλ. ενδεικτικά Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Ελληνική κινηματογραφία, 1965-1975: θεσμικό πλαίσιο, οικονομική κατάσταση*, Θεμέλιο, Αθήνα 1989, σ. 49-50, και *Η Διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο, επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, Θεμέλιο, Αθήνα 1995, σ. 25, 44, 52, 62· Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τ. 1, Αγκόχερω, Αθήνα 1999, σ. 53-54· Στασινοπούλου, *ό.π.*, σ. 427· Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου, 1948-1969», *Τα Ιστορικά*, τχ. 26 (Ιούν. 1997), σ. 145-147· το ίδιο στο *Οπτικοακουστική κουλτούρα*, τχ. 1 (Φεβρ. 2002)· εδώ παραπέμπω στα *Ιστορικά*· Maria A. Stassinopoulou, «Creating Distraction after Destruction: Representations of the Military in Greek Film», *Journal of Modern Greek Studies*, τ. 18, τχ. 1 (Μάιος 2000), σ. 38· Νίκος Κολοβός, «1949-1967: η εκρηκτική εικασαετία· ένταση των λαϊκών αγώνων εκδημοκρατισμού της χώρας — άθιση του “αθώου” εμπορικού κινηματογράφου: ένα παράδοξο», *1949-1967. Η εκρηκτική εικασαετία*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελ-

Ο κινηματογράφος της πρώτης μεταπολεμικής τριακονταετίας δημιουργήθηκε σε μία εποχή εξαιρετικά δύσκολη, η οποία έπρεπε να αντιμετωπίσει τις συνέπειες των πολέμων και να προχωρήσει διαμέσου ισχυρών πολιτικών απαγορεύσεων και αυστηρής λογοκρισίας. Δεν μπορεί κανείς να αρνηθεί ότι η θεματική του δεν παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία. Ορισμένες μεγάλες περιοχές του ιστορικού γίνεσθαι, της πρόσφατης ζωής δεν θίγονται καθόλου, ή πολύ σπάνια. Τα ιδιαίτερα προβλήματα, όχι μόνο πολιτικά, αλλά και κοινωνικά ή οικογενειακά, μίας μεγάλης μερίδας του ελληνικού λαού που ανήκε στην Αριστερά απουσιάζουν εντελώς. Για τους ίδιους λόγους αποσιωπούνται έντονες δραστηριότητες των νέων στη δημόσια ζωή, όπως το φοιτητικό κίνημα.<sup>11</sup> Ός τα μέσα της δεκαετίας του 1960 λίγες είναι οι κινηματογραφικές αναφορές στο πρόσφατο παρελθόν, στον Πόλεμο, στην Κατοχή και στην Αντίσταση, στον Εμφύλιο. Η επαρχία και ο κόσμος της έχουν περιθωριακό ρόλο, σε αντιστροφή με την πραγματικότητα, όπου δύο δεκαετίες μετά τον Πόλεμο η ελληνική κοινωνία θεωρείται κατά βάση αγροτική. Αλλά ακόμα και οι σπάνιες αναφορές στα παραπάνω θέματα γίνονται από συγκεκριμένη οπτική γωνία και με στερεότυπο τρόπο. Η προσοχή των κινηματογραφιστών εστιάζεται όχι στη δημόσια, αλλά στην οικογενειακή ζωή αφενός, όχι στη ζωή και στις σχέσεις της υπαίθρου, αλλά της πόλης αφετέρου. Μιλούν κατ' αρχάς για ό,τι θεωρούν πως ενδιαφέρει περισσότερο το κοινό τους· κατά δεύτερο λόγο για ό,τι τους επιτρέπεται. Πάντως, εμπνέονται τα θέματα και τα πρόσωπά τους από την καθημερινή ζωή και τα προβλήματά της, στέκονται κοντά στην εμπειρία, απεικονίζουν όψεις της κοινωνίας. Αποτελούν ένα πεδίο αναντικατάστατο για τον ιστορικό.

Ο κριτικός λόγος γύρω από τον ελληνικό κινηματογράφο των ετών 1950-1970 τον χρέωσε με την κατηγορία της «πλαστογράφησης της ιστορίας», χωρίς να εξετάσει συστηματικά και να αποτιμήσει με ακρίβεια και νηφαλιότητα τις σχέσεις του με την κοινωνία της εποχής του.<sup>12</sup> Αγνοήθηκε μέχρι πρόσφατα

---

ληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002, σ. 154-155. Στις αναμνήσεις του ο Ντίνος Δημόπουλος αναφέρεται στις προσπάθειες ορισμένων κινηματογραφιστών να αντιμετωπίσουν και να αποδώσουν ζητήματα της καθημερινότητας με ειλικρίνεια, Ντίνος Δημόπουλος, *Ένας σκηνοθέτης θυμάται*, Προσκήνιο, Αθήνα 1998, σ. 327.

11. Νίκος Κιάος, «Η νεολαία στο προσκήνιο», *Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα, 1960-1965, Η Καθημερινή – Επίτά Ημέρες*, 5 Δεκεμβρίου 1999· Αντώνης Μοσχοβάκης, «Ντίνος Δημόπουλος: η περιεργή διαδρομή», σ. 11-12 και «20+1 ερωτήσεις του Γιάννη Σολδάτου προς τον κ. Ντίνο Δημόπουλο», στο ίδιο, σ. 39, 44, 46-48, 50-51· Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες...», *ό.π.*, σ. 146-147.

12. Μοσχοβάκης, «Μιχάλης Κακογιάννης, από την ηθογραφία στην τραγωδία», *Μιχάλης Κακογιάννης*, 36ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου, Καστανιώτης 1995, σ. 17· Κολοβός, *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*, *ό.π.*, σ. 147-148. Ο Γιάννης Σολδάτος συλλέγει απαξιωτικές απόψεις διαφόρων κριτικών στην *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, *ό.π.*,

το γεγονός ότι οι πιο άξιοι επαγγελματίες του χώρου —για παράδειγμα, ο Γρηγορίου, ο Τζαβέλλας, ο Σακελλάριος, ο Δημόπουλος— βρήκαν τρόπο να μιλήσουν με σαφήνεια και συμπάθεια για σοβαρά κοινωνικά, οικογενειακά, ακόμα και πολιτικά ζητήματα. Τα σημεία που οδήγησαν στη θεωρία της πλαστογραφησης έχουν ωστόσο σχέση περισσότερο με εξωτερικά γνωρίσματα και συγκεκριμένες δραματουργικές επιλογές, όπως είναι στην περίπτωση της κωμωδίας η χρήση μίας δομής με σαφείς κανόνες, τα στερεότυπα ή το αίσιο τέλος, παρά με το περιεχόμενο των ταινιών. Η αποτίμηση της αισθητικής των ταινιών προκαταλαμβάνει και την «αξία» τους ως ιστορικής πηγής, παράλληλης με τις γραπτές πηγές πάσης φύσεως.

Το περιορισμένο ενδιαφέρον των ερευνητών για τον εμπορικό ελληνικό κινηματογράφο, και ειδικότερα για την κωμωδία οφείλεται σε μία παγιωμένη περιφρονητική αποτίμηση, η οποία περιλαμβάνει δύο σκέλη: το «αισθητικό περιτύλιγμα», που θεωρείται υποτυπώδες, και τη συνοπτική κατηγοριοποίησή τους στα προϊόντα της μικροαστικής ιδεολογίας.<sup>13</sup> Αυτή η συνεχώς ανακυκλούμενη οπτική δεν έχει επιτρέψει διεξοδικές μελέτες για τις κωμωδίες. Το «αισθητικό περιτύλιγμα» και η «μικροαστική ιδεολογία», προφανώς αντίθετα με τις κυρίαρχες ζητήσεις των διανοουμένων για υψηλά νοήματα και «επαναστατική ιδεολογία», θεωρούνται εξίσου ασήμαντα, ώστε αποκλείονται άλλες προσεγγίσεις ή μία προσεκτική ανάλυση του περιεχομένου τους. Τις καθιστούν υλικό που δεν αξίζει να απασχολήσει σοβαρά το χρόνο του ερευνητή. Αυτό που προσπαθώ να επιτύχω με αυτή τη μελέτη είναι η διεύρυνση του ερευνητικού ορίζοντα με τη χρήση του μυθοπλαστικού κινηματογράφου, και ιδιαίτερα της κωμωδίας ως ιστορικής πηγής, η οποία μας επιτρέπει να προσεγγίσουμε τις νοοτροπίες και τις συμπεριφορές μίας άλλης εποχής με τρόπο πολύ πιο παραστατικό από ό,τι τα γραπτά κείμενα.

Δεν θα επεκταθώ στις πηγές της έμπνευσης σκηνοθετών και σεναριογράφων, ούτε θα αναζητήσω τις καινοτομίες τους στην εμπειρία τους από τον ξένο κινηματογράφο. Έχω ως τώρα αποφύγει να κάνω τέτοιους συσχετισμούς, επειδή πιστεύω ότι το θέμα χρειάζεται συστηματική προσέγγιση, βασισμένη σε ταινίες, και όχι σε υποθέσεις ή, έστω, σε εξομολογήσεις των δημιουργών. Μία έρευνα για το πώς ο ξένος, και ιδιαίτερα ο αμερικανικός κινηματογράφος επη-

---

passim. Αντίθετα, η Αγλαΐα Μητροπούλου αναδεικνύει τις αρετές αρκετών σκηνοθετών και αποδέχεται ότι «ο αντικειμενικά ρομαντικός τους φακός συλλαμβάνει τις πιο πολλές φορές εικόνες αυθεντικές της ζωής, μαρτυρίες της νοοτροπίας του Έλληνα», *Ελληνικός κινηματογράφος*, Αθήνα 1980, σ. 224.

13. Μανόλης Κούκιος, «Ελληνική φαρσοκωμωδία», *Σύγχρονος κινηματογράφος* '82, τχ. 131 (1982), σ. 8. Για την πρωτοκαθεδρία της αισθητικής αποτίμησης των ταινιών βλ. Stuart M. Kaminsky, *American Film Genres*, Nelson-Hall, Σικάγο 21985, σ. 2-3.

ρεάζει την ανάδυση και τη διαμόρφωση της εικόνας των νέων στην Ελλάδα θα είχε μεγάλο ενδιαφέρον, αλλά ξεπερνά τα όρια της δικής μου δουλειάς.

Η μελέτη μου συγκροτείται από την εισαγωγή, δύο μέρη και τον επίλογο. Στην εισαγωγή εκτίθενται προβλήματα της βιβλιογραφίας σε σχέση με την ελληνική πραγματικότητα και τη συγκεκριμένη προσέγγιση και συζητείται το κατά πόσο νομιμοποιούμαστε να χρησιμοποιήσουμε τον κινηματογράφο ως ιστορική πηγή. Ορίζονται οι επιδιώξεις της έρευνας να ξεπεράσει την επικρατούσα οπτική για την «αξία» του ελληνικού κινηματογράφου, και ειδικότερα της κωμωδίας των δύο πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών.

Το πρώτο μέρος, *Η κατασκευή ως μαρτυρία*, αποτελείται από δύο κεφάλαια. Στο πρώτο, «Συγκρότηση του ερευνητικού πεδίου», ορίζονται και τεκμηριώνονται τα χρονικά όρια της έρευνας, 1948-1974, και οριοθετείται το υλικό: περιγράφονται ο τρόπος συγκρότησής του, τα διλήμματα που τέθηκαν, οι επιλογές και οι λόγοι που τις επέβαλαν, τα κενά που δεν στάθηκε δυνατό να αντιμετωπιστούν. Αναλύεται επίσης η πολιτική των εταιρειών παραγωγής ως προς τις κωμωδίες και αναδεικνύονται αυτές που καθόρισαν το τοπίο ως το 1974. Στο δεύτερο κεφάλαιο, «Οι κωμωδίες ως ιστορική μαρτυρία για τη νεότητα», συζητούνται οι τρόποι με τους οποίους γίνεται ο συνδυασμός κανόνων και τεχνικών της μυθοπλασίας με δεδομένα από την πραγματικότητα και αναφέρονται χαρακτηριστικά παραδείγματα. Περιγράφεται το πώς συγκροτείται η νεανική ηλικία, όχι με αριθμητική ακρίβεια, αλλά ως ηλικιακή κατηγορία, η οποία προηγείται της ανάληψης ευθυνών στη ζωή, δηλαδή της ωριμότητας. Παιδιά και έφηβοι συναντώνται σπάνια· αναλύονται οι περιπτώσεις στις οποίες συμβαίνει αυτό και η σημασία τους. Η ηλικία του ρόλου πλέκεται αναγκαστικά με την ηλικία του ηθοποιού, με αποτέλεσμα ιδιαίτερα οι άνδρες να εκλαμβάνονται ως θέσει νέοι — δεν ισχύει το ίδιο για τις γυναίκες. Η δυναμική ανάδυση της νεολαίας στο κοινωνικό προσκήνιο στις αρχές της δεκαετίας του 1960 εκφράζεται στον κινηματογράφο από μία νέα γενιά ηθοποιών, που αντιμετωπίζονται πλέον ως «αστέρες». Παράλληλα, η νεότητα διευρύνεται από την κατηγορία των «νεαζόντων», των φύσει ώριμων, οι οποίοι υιοθετούν προνομιακές συμπεριφορές που τους ταιριάζουν.

Το δεύτερο μέρος, *Πρόσωπα κωμωδιών, ανθρώπινες σχέσεις*, οργανώνεται σε πέντε κεφάλαια, τα οποία αφορούν την οικογένεια, την εκπαίδευση, τις ερωτικές σχέσεις, που καταλήγουν στο γάμο, την εργασία και τις δραστηριότητες του ελεύθερου χρόνου.

Στο πρώτο κεφάλαιο, «Οι νέοι και η οικογένειά τους», περιλαμβάνεται η ανάλυση του τύπου και των παραλλαγών της οικογένειας και των οικογενειακών σχέσεων, όπως αυτές εμφανίζονται στις κωμωδίες, και εξετάζεται η επίδραση που ασκεί η οικογένεια στη ζωή των νέων. Η οικογένεια στην Ελλάδα

αποτιμάται ως ο θεμελιώδης κοινωνικός θεσμός.<sup>14</sup> Ο θεατής που παρακολουθεί συνεχώς στις ταινίες οικογενειακά προβλήματα και συγκρούσεις δεν απομακρύνεται καθόλου από την πρακτική της καθημερινότητάς του, αλλά και από το κέντρο των ενδιαφερόντων του.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, «Εκπαίδευση», συλλέγονται τα διάσπαρτα στοιχεία που παρουσιάζουν τα παιδιά και τους νέους στις τρεις βαθμίδες της εκπαίδευσης και αναλύεται η στάση τους απέναντι στο σχολείο και στο διάβασμα, καθώς και η στάση των συντελεστών των κωμωδιών απέναντι στην εκπαίδευση ως αξία. Η στρατιωτική θητεία, ως ειδική εκπαίδευση που αφορά το μισό πληθυσμό, αποτελεί μέρος αυτού του κεφαλαίου.

Στο τρίτο κεφάλαιο, «Έρωτας και γάμος», καταγράφονται οι προϋποθέσεις για τον έρωτα και το γάμο, οι τρόποι σύναψης των ερωτικών σχέσεων και τα προβλήματα που τις συνοδεύουν. Ο γάμος είναι για τις νέες ό,τι η εργασία για τους νέους: το κρίσιμο ζήτημα της ζωής τους. Μελετάται η αποκλίνουσα αντιμετώπισή του από τα δύο φύλα και οι τεχνικές που χρησιμοποιούν ως επί το πλείστον οι γυναίκες, αλλά όχι σπάνια και οι άνδρες, για να φθάσουν στο ποθητό αποτέλεσμα. Ως κύρια προβλήματα της συζυγικής σχέσης αναδεικνύονται η απιστία, η ζήλια και οι πεθερές. Μικρό μέρος καταλαμβάνει η ανατροφή των παιδιών, που με την παρουσία τους συμβάλλουν στην εξομάλυνση των οικογενειακών σχέσεων.

Το τέταρτο κεφάλαιο παρακολουθεί τη θέση της εργασίας, και κατ' επέκταση του χρήματος στη ζωή των νέων μέσα από τα επαγγέλματα ανδρών και γυναικών που εμφανίζονται κατά τη διάρκεια της περιόδου που εξετάζουμε. Η σχέση με την εργασία και οι αντιλήψεις γι' αυτήν —μολονότι περιορισμένης έκτασης, όπως είπα— εμφανίζονται ως κρίσιμα στοιχεία της ζωής των ανδρών και επηρεάζουν συνολικά τη θέση τους στον κοινωνικό χώρο και τη δημιουργία της δικής τους οικογένειας. Οι άνδρες εμφανίζονται ως θύματα της ανεργίας ή κατακρίνονται όταν δεν εργάζονται, επειδή είναι πλούσιοι και κακομαθημένοι, ενώ για τις γυναίκες η αεργία δεν είναι απαραίτητα επιλήψιμη. Αυτό που απασχολεί ιδιαίτερα, σε σχέση με τη γυναικεία εργασία, είναι η αρνητική της επίδραση στα παραδοσιακά «γυναικεία» καθήκοντα: στη συντήρηση του νοικοκυριού και στην ανατροφή των παιδιών.

Η καταγραφή των δραστηριοτήτων του ελεύθερου χρόνου και των διασκέδασων που εμφανίζονται στις κωμωδίες συνθέτουν το πέμπτο κεφάλαιο. Εδώ μπορούμε να διαπιστώσουμε τρόπους ψυχαγωγίας που απευθύνονται σε όλες τις ηλικίες, και άλλους, τους οποίους προτιμά η νεολαία και οι οποίοι ανάγονται σε στοιχείο διαφοροποίησής της από τους πρεσβυτέρους.

14. Βλ. ενδεικτικά Αβδελά, *ό.π.*, σ. 225· η Πρεσβέλου, *ό.π.*, σ. 101, παρατηρεί ότι αυτό συμβαίνει και στην ελληνική λογοτεχνία.

Στον επίλογο συνοψίζονται οι μεταβολές της εικόνας της νεότητας στις κωμωδίες την περίοδο 1948-1974 και συσχετίζονται με αυτές που παρατηρούνται στο κοινωνικό σώμα. Επισημαίνονται ο προσδιορισμός των σχέσεων από το φύλο και την τάξη, η σταθερότητα θεσμών, όπως ο γάμος και η οικογένεια, καθώς και ο ρόλος των κωμωδιών ως αγωγών προτύπων στο κοινό τους.

Μέσα από το σύνολο των σχέσεων και των δραστηριοτήτων διαγράφονται οι αντιλήψεις για τις ηθικές και τις πνευματικές αξίες, τις προτεραιότητες και την ιεράρχησή τους, τους στόχους και το νόημα της ζωής. Φαίνεται πώς αντιμετωπίζουν οι πρεσβύτεροι τους νέους, ποια θέση τούς δίνουν στην κοινωνία, πώς τους προετοιμάζουν για τη διαδοχή και πώς αντιστέκονται σε αυτήν.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Η ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΩΣ ΜΑΡΤΥΡΙΑ





## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

# ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟΥ ΠΕΔΙΟΥ

### 1. ΧΡΟΝΙΚΑ ΟΡΙΑ

Η αρχή της περιόδου εντός της οποίας κινήθηκε η έρευνα είναι σαφής. Το κινηματογραφικό τοπίο στην Ελλάδα, πριν και μετά τον Πόλεμο, είναι εντελώς διαφορετικό.<sup>15</sup> Η οργάνωση του χώρου πάνω σε πιο ευνοϊκές εμπορικές βάσεις φαίνεται να προσδιορίζεται μέσα στην Κατοχή, το 1943, με τη *Φωνή της καρδιάς* και τον Φίνο ως παραγωγό στην πρώτη μεγάλη του επιτυχία. Το 1946 γυρίζεται με δική του πρωτοβουλία η πρώτη ελληνική μεταπολεμική κωμωδία, το *Παπούτσι από τον τόπο σου* (σενάριο Αλέκος Σακελλάριος – Χρήστος Γιαννακόπουλος, σκηνοθεσία Αλέκος Σακελλάριος), η οποία σήμερα λανθάνει. Μολονότι έχουμε κάποιες πληροφορίες για το περιεχόμενό της, δεν έχω συμπεριλάβει στο δείγμα μου κωμωδίες που δεν κατάφερα να δω, και έτσι δεν θεωρήσα σκόπιμο να κάνω γι' αυτήν μία εξαίρεση. Η πρώτη κωμωδία που σώζεται και η οποία αποτελεί εδώ εναρκτήριο δείκτη είναι το *Εκατό χιλιάδες λίρες* (1948, σενάριο Νίκος Τσιφόρος, σκηνοθεσία Αλέκος Λειβαδίτης).

Σε αντίθεση με την αρχή, η οποία προσδιορίζεται με σαφήνεια από το γεγονός ότι το 1948 είναι το έτος δημιουργίας της πρώτης σωζόμενης μεταπολεμικής κωμωδίας, το τέλος της περιόδου πρέπει να αναζητηθεί.

Οι τομές για τις οποίες έχει γίνει μέχρι σήμερα λόγος στην ιστοριογραφία του ελληνικού κινηματογράφου αφορούν μόνο τη διάκριση ανάμεσα στον «παλιό» εμπορικό και στο «νέο» κινηματογράφο των ανεξάρτητων παραγωγών και των κρατικών επιχορηγήσεων.<sup>16</sup> Το όριο του τέλους του «παλιού» καθο-

---

15. Για τον ελληνικό κινηματογράφο της προπολεμικής περιόδου βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Ο κινηματογράφος», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα, Μεσοπόλεμος*, τ. Β<sub>2</sub>, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003, σ. 367-377, όπου και βιβλιογραφία.

16. Για την περιοδολόγηση του ελληνικού κινηματογράφου σε παλιό και νέο βλ. Μαρία Παραδείση, «Έργα και ημέραι του παλιού και του νέου ελληνικού κινηματογράφου», *Ο Πολίτης*, τχ. 122 (Απρ.-Ιούν. 1993), σ. 50-56· βλ. επίσης την πρόταση της Στασινοπούλου, ό.π., σ. 423-424.

ρίζεται —προς το παρόν— από το όριο της γέννησης του «νέου». Η λήξη τής εμπορικής φάσης δεν έχει απασχολήσει ειδικότερα τους ιστορικούς. Ο «παλιός» εξαφανίζεται κάποια στιγμή, η οποία δεν έχει προσδιοριστεί με ακρίβεια, προς το τέλος της δεκαετίας του 1980, όταν οι παραγωγοί αρχίζουν να χρησιμοποιούν τη βιντεοταινία αντί του κινηματογραφικού φιλμ. Η δεκαετία του 1980 είναι η εποχή της ακμής του «νέου» κινηματογράφου. Για να θυμηθούμε την πύκνωση των φαινομένων, ταινίες στο πνεύμα του «νέου» γυρίζονται ήδη κατά τη δεκαετία του 1960, όπως οι *Μικρές Αφροδίτες* (1963) του Νίκου Κούνδουρου, το *Πρόσωπο με πρόσωπο* (1966) του Ροβήρου Μανθούλη, οι ταινίες του Τάκη Κανελλόπουλου (*Ουρανός*, 1962· *Εκδρομή*, 1966) και το *Μέχρι το πλοίο* του Αλέξη Δαμιανού (1966), αλλά είναι λίγες και διάσπαρτες μέσα στην άνθηση του εμπορικού κινηματογράφου. Στα μέσα της δεκαετίας του 1970 η κάμψη της εμπορικής παραγωγής, η διάδοση της τηλεόρασης και η απομάκρυνση του κοινού από τις αίθουσες συμβαδίζουν με τις πολλαπλασιαζόμενες προσπάθειες των νέων σκηνοθετών για ανεξάρτητη έκφραση.<sup>17</sup> Από τη μία στιγμή στην άλλη το τοπίο στον εμπορικό κινηματογράφο αλλάζει δραματικά. Τα διάφορα είδη —το μελόδραμα, η κωμωδία, η ορεινή και η πολεμική περιπέτεια— υποχωρούν· αντικαθίστανται από το ανερχόμενο είδος της ταινίας ερωτικού περιεχομένου, το πορνό.

Αν προσπαθήσουμε να οριοθετήσουμε χρονικά το πεδίο σε σχέση με την κωμωδία, παρατηρούμε τα εξής: η κωμωδία αναδεικνύεται σε ένα από τα κύρια είδη της παραγωγής, αφού μόνη της καλύπτει το 30-45 % των ταινιών ετησίως.<sup>18</sup> Μόνο το 1950 μειώνεται στο 17 % (μία κωμωδία σε σύνολο έξι ταινιών), ενώ το 1956 ανέρχεται στο 61 % (δεκατέσσερις κωμωδίες σε σύνολο είκοσι τριών ταινιών). Η αύξηση των κωμωδιών ακολουθεί με μικρές αποκλί-

17. Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, «Η υπόσχεση ενός νεαρού κινηματογράφου», *Σινεμολογία: αναδρομική παρουσίαση του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Αθήνα 1993, σ. 24-27· για τη σχέση ελληνικού κινηματογράφου-τηλεόρασης βλ. Stratos E. Constantinidis, «The Greek Studio System (1950-1970)», *Film Criticism*, τ. 27, τχ. 2 (χειμώνας 2002-2003), σ. 9-10.

18. Οι μετρήσεις μου στηρίζονται στα στοιχεία των φιλομογραφιών: Στάθης Βαλούκος (επιμ.), *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου, 1914-1984*, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, Αθήνα 1984· Πάνος Κοκκαλένιος - Κώστας Κωνσταντινίδης, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 1997 (CD-ROM)· Δημήτρης Κολιοδήμος, *Λεξικό ελληνικών ταινιών από το 1914 μέχρι το 2000*, Εκδόσεις Γένους, Αθήνα 2001· για τα έτη 1959-1969 τα στοιχεία έχουν διασταυρωθεί με την «Ελληνική φιλομογραφία», που δημοσιεύεται στην ετήσια έκδοση *Θέατρο* του Θόδωρου Κρίτα και την οποία επιμελείται ο Γιάννης Κοντός. Οι μετρήσεις μου γίνονται ανά ημερολογιακό έτος και όχι ανά περίοδο προβολών· οι πίνακες εισιτηρίων («Στατιστικοί πίνακες ελληνικών ταινιών», *Φιλμ*, τ. 4, τχ. 15 (1977-1978), που αναδημοσιεύονται στον Βαλούκο, *Φιλμογραφία...*, ό.π., εμφανίζονται ανά περίοδο προβολής. Ο αριθμός παραχθεισών ταινιών ανά έτος και ανά περίοδο προφανώς αποκλίνει.

σεις την αύξηση της παραγωγής· από τις δύο κωμωδίες του 1948 φθάνουμε στις σαράντα πέντε του 1967 και του 1969, σε σύνολο ενενήντα οκτώ και εκατόν τεσσάρων ταινιών αντίστοιχα. Το 1973 η αναλογία περιορίζεται στο 25% (είκοσι οκτώ στις εκατόν πέντε) και από το 1974 ως το 1977 το ποσοστό γίνεται μονοψήφιο. Το 1974 είναι τρεις στις σαράντα έξι, το 1975 πέντε στις πενήντα έξι, το 1976 μία στις τριάντα τέσσερις, το 1977 μία στις είκοσι τρεις. Ακριβώς την περίοδο της Μεταπολίτευσης το κοινό στρέφει εντελώς την πλάτη στις κωμωδίες.

Σύμφωνα με την επεξεργασία των στοιχείων των φιλομογραφιών, εκατόν σαράντα εννέα εταιρείες παραγωγής γυρίζουν κωμωδίες από το 1946 ως το 1974. Ενενήντα μία εταιρείες, πάνω από το 60%, γυρίζουν από μία κωμωδία. Τις περισσότερες κωμωδίες, ογδόντα δύο τον αριθμό, συν εννέα συμπαραγωγές, γυρίζει η «Φίνος φιλμ», η μόνη που εργάζεται καθ' όλη τη διάρκεια της περιόδου.<sup>19</sup> Αμέσως μετά κατατάσσεται η «Καραγιάννης – Καρατζόπουλος», αυτή όμως έχει το δικό της ρεκόρ: σε εννέα μόνο έτη λειτουργίας, από το 1966 ως το 1974, γυρίζει εβδομήντα τέσσερις κωμωδίες. Τρίτη στη σειρά η «Αδελφοί Ρουσσόπουλοι – Γιώργος Λαζαρίδης – Δ. Σαρρής – Κ. Ψαρράς», με τριάντα τέσσερις κωμωδίες, που εργάζεται επί μία οκταετία, από το 1959 ως το 1966.<sup>20</sup> Η «Ανζερβός», από το 1949 ως το 1967, γυρίζει είκοσι κωμωδίες.<sup>21</sup> αυτές είναι οι μόνες εταιρείες που συναγωνίζονται τον Φίνο κατά τη διάρκεια της λειτουργίας τους. Δύο ακόμα εταιρείες, του Τάσου Γιαννόπουλου και του Χρήστου Κυριακόπουλου, εμφανίζονται με περισσότερες από δέκα κωμωδίες. Ο πρώτος, από το 1967 ως το 1974 φέρεται ως παραγωγός και πρωταγωνιστεί σε δεκαεπτά κωμωδίες, ενώ ο δεύτερος είναι παραγωγός δεκατριών κωμωδιών. Οι υπόλοιποι παραγωγοί κινούνται ανάμεσα στις δύο και στις δέκα κωμωδίες.

19. Για τον Φιλοποίμενα Φίνο βλ. Φρίξος Ηλιάδης, *Ελληνικός κινηματογράφος 1906-1960*, Φαντασία, Αθήνα [1960], σ. 71 κ.ε.: Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., σ. 85-92· Αλέκος Σακελλάριος, *Δες και ήταν χτες*, Σμυρνωτάκης χ.χ., σ. 390-394· Γρηγόρης Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο*, τ. Α', *Τα ηρωικά χρόνια*, Αιγόκερω, 1988, σ. 26· Γιώργος Λαζαρίδης, *Φίλας-μπακ: μια ζωή σινεμά*, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1999, σ. 191-195· Μάρκος Ζέρβας, *Finos Film, 1939-1977. Ο μύθος και η πραγματικότητα*, 'Αγκυρα, 2003, passim· Elise-Anne Delveroudi, «Les joyaux du défunt: la comédie, 1950-1970», στο Michel Démopoulos (επιμ.), *Le cinéma grec*, Παρίσι, Centre Georges Pompidou 1995, αναδημοσίευση: «Ο θησαυρός του μακαρίτη: η κωμωδία, 1950-1970», *Οπτικοακουστική κουλτούρα*, τχ. 1 (Φεβρ. 2002), σ. 53-56.

20. Για την εταιρεία «Αδελφοί Ρουσσόπουλοι – Γ. Λαζαρίδης – Δ. Σαρρής – Κ. Ψαρράς» βλ. Λαζαρίδης, ό.π., σ. 413-488· Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο*, τ. Β' *Η ιστορία ενός επαγγελματία*, Αιγόκερω, 1996, σ. 73, 80-87.

21. Για τον Αντώνη Ζερβό και την «Ανζερβός» βλ. Ηλιάδης, ό.π., σ. 77· Μητροπούλου, ό.π., σ. 93-94· Γρηγορίου, ό.π., τ. Α', σ. 27· Σακελλάριος, σ. 518. Λαζαρίδης, ό.π., σ. 238-239· Δημόπουλος, ό.π., σ. 163-166.

Δηλαδή, έξι εταιρείες παράγουν σχεδόν τις μισές κωμωδίες. Το 1974 από τους παραγωγούς κωμωδιών επιβιώνουν ο Φίνος, οι Καραγιάννης – Καρατζόπουλος και ο Τάσος Γιαννόπουλος. Από το 1975 ως το 1977, χρονιά του θανάτου του, μόνο ο Φίνος χρηματοδοτεί το γύρισμα κωμωδιών.

Οι παραπάνω αριθμοί μάς δείχνουν ότι ο μεγάλος αριθμός εταιρειών που ασχολήθηκαν με την κωμωδία είχε πολύ μικρή συμμετοχή στο σύνολο της παραγωγής της. Οι μεγάλες εταιρείες, που παρέμειναν ενεργές για αρκετά χρόνια ή που παρήγαγαν σημαντικό αριθμό κωμωδιών στο διάστημα των εργασιών τους, είχαν λογικά, αλλά και εκ του αποτελέσματος, πολλαπλάσιες δυνατότητες στη διαμόρφωση των προδιαγραφών.<sup>22</sup> Οι υπόλοιποι παραγωγοί έμπαιναν στο χώρο για να δοκιμάσουν και, ανάλογα με την πορεία της κάθε παραγωγής τους, παρέμεναν ή αποχωρούσαν.

Η κωμωδία στα μέσα του 1970 φθάνει σε προσωρινή έκλειψη, μέχρι να ξανασυντονιστεί με τη —νέα— αγορά, που θα συμπεριλαμβάνει τη μετάδοση κωμικών σειρών από την τηλεόραση και, αργότερα, τις κωμωδίες σε βιντεοκασέτα, το βίντεο και τα βιντεοκλάμπ. Το 1978 δίπλα στους Καραγιάννη – Καρατζόπουλο εμφανίζεται η «Γκρέκα φιλμ». Οι δύο τελευταίες εταιρείες θα επιβάλουν τα επόμενα χρόνια το νέο τύπο εμπορικής κωμωδίας. Από το 1979 παρατηρείται αριθμητική ανάκαμψη: έξι κωμωδίες σε σύνολο τριάντα τριών ταινιών. Το 1980 η κωμωδία επιστρέφει στις παλιές καλές αναλογίες — μπορεί ο αριθμός των κωμωδιών να παραμένει χαμηλός σε σχέση με τις προηγούμενες δεκαετίες, όμως το ποσοστό τους ανεβαίνει, επειδή έχει πέσει ο συνολικός αριθμός παραγωγής ταινιών.

Από τις αρχές της δεκαετίας του 1970 στο προσκήνιο βρίσκονται οι ταινίες ερωτικού περιεχομένου, τα «μαλακά» πορνό, που απευθύνονται σε ανδρικό κοινό — οι παλιοί θεατές, οι οικογένειες, περιορίζονται στο σπίτι και στην τηλεόραση.<sup>23</sup> Στα κοινωνικά δράματα και μελοδράματα η σεξουαλικότητα, η οποία εξελίσσεται σταδιακά σε «μαλακό» πορνό, είναι ήδη ορατή από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 και πυκνώνει στα τέλη της.<sup>24</sup> Οι τίτλοι που καλούν το κοινό υπαινισσόμενοι ταινίες με σεξουαλικό περιεχόμενο είναι περισσότεροι από

22. Για τους τρόπους με τους οποίους οι παραγωγοί διαμορφώνουν τις συνθήκες κατασκευής των ταινιών βλ. Τάκης Παπαγιαννίδης, «Τα στάνταρντ του ελληνικού κινηματογράφου», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, τχ. 4 (1969-1970), σ. 7-9.

23. Δημήτρης Κολιοδήμος, «Για την πορνογραφία και το ελληνικό πορνό, ή Ο αισθησιασμός στον ελληνικό κινηματογράφο», στο Άρης Δημητρίου (επιμ.), *Αυστηρώς ακατάλληλον: ελληνικό πορνό, από την Ομόνοια στο Αλκαζάρ*, Οξύ, Αθήνα 2000, σ. 9-35.

24. Κολιοδήμος, «Για την πορνογραφία...», *ό.π.*, σ. 21-24· Μαρία Παραδείση, «Η παρουσίαση της νεολαίας στα κοινωνικά δράματα της δεκαετίας του εξήντα», *Τα Ιστορικά*, τχ. 22 (1995), σ. 205-218· αναδημοσίευση: *Οπτικοακουστική κουλτούρα* τχ. 1 (Φεβρ. 2002), σ. 151-166· εδώ παραπέμπω στα *Ιστορικά*.

αυτούς των υπόλοιπων ειδών και των ταινιών των νέων καλλιτεχνών. Θα επεκταθώ κάπως στο ζήτημα, για να δικαιολογήσω την επιλογή μου να μη συμπεριλάβω τις μετά το 1974 κωμωδίες στο υλικό μου.

Αναπόφευκτα, και η κωμωδία με τη σειρά της υιοθετεί ανάλογη γραμμή πλεύσης, σε μία προσπάθεια να προκαλέσει και να συγκρατήσει το κοινό της. Βέβαια, η παραγωγή δεν ήταν αθώα καθ' όλο το προηγούμενο διάστημα. Μπορούμε να παρατηρήσουμε πώς οι κινηματογραφιστές σπρώχνουν διαρκώς τα όρια της σεμνοτυφίας, δοκιμάζοντας τη λογοκρισία και παρακολουθώντας την ανοχή των θεατών. Αν κάνουμε μία αναδρομή, θα διαπιστώσουμε ότι πολύ νωρίς το γυναικείο γυμνό ή το υπονοούμενό του εισχωρεί στην κινηματογραφική εικόνα. Ήδη στο τέλος της δεκαετίας του 1940 σκηνές με υπονοούμενα, κοπέλες που γδύνονται εκτός κάδρου και πετούν τα ρούχα τους μπροστά στο φακό (*Διαγωγή μηδέν*, 1949 σενάριο Δημήτρης Γιαννουκάκης, σκηνοθεσία Μιχάλης Γαζιάδης – Γιάννης Φιλίππου)<sup>25</sup> ή ημίγυμνα γυναικεία σώματα, με μαγιό, σορτς και εσώρουχα, εικόνες προκλητικές και τολμηρές για την εποχή, κάνουν την εμφάνισή τους όλο και συχνότερα στις κωμωδίες.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1970 η γυναικεία νεανική εμφάνιση στις κωμωδίες ακολουθεί τη μόδα, που επιβάλλει τα πολύ κοντά και αποκαλυπτικά φορέματα και τα «καυτά» σορτς. Το προκλητικό ντύσιμο δεν μένει ασχολίαστο από τους άνδρες, που αντιδρούν αν η κόρη ή η γυναίκα τους το υιοθετήσει, ενώ κοιτάζουν λαίμαργα τις άλλες γυναίκες στο δρόμο. Το θέαμα συνυπάρχει με τον εναντίον του συντηρητικό λόγο. Σε κάθε περίπτωση, όμως, το γυναικείο γυμνό διαφοροποιείται από τα σεξουαλικά υπονοούμενα. Αυτά παραμένουν καθ' όλο το διάστημα που εξετάζουμε αρκετά διακριτικά, ώστε να μη γίνονται αντιληπτά από τις κατηγορίες του κοινού στις οποίες δεν απευθύνονται, κυρίως από τα παιδιά — ένα μεγάλο κομμάτι του κοινού των κωμωδιών· το είδος προορίζεται για όλη την οικογένεια, ενώ η ταινία πρέπει να μην είναι τόσο τολμηρή, ώστε να παίρνει το χαρακτηρισμό «κατάλληλο» από την επιτροπή λογοκρισίας.

Οι αναστολές υποχωρούν εντελώς στις αρχές της δεκαετίας του 1980· ιδιαίτερα στον τίτλο, στους διαλόγους, στις κινήσεις και στη γυναικεία αμφίεση, η άλωση της κωμωδίας από τις σεξουαλικές αναφορές είναι προφανής. Πολλοί διαμαρτύρονται για τον εκχυδαϊσμό του θεάματος, όχι μόνο του κινηματογράφου, αλλά και του θεάτρου· γιατί και στην επιθεώρηση, την ίδια εποχή, η βωμολοχία αντικαθιστά το υπονοούμενο.

Η νέα παραλλαγή της κωμωδίας συνδυάζει το κωμικό στοιχείο με την έντονη παρουσία σεξουαλικών αναφορών, που ξεκινά ήδη από τους τίτλους (*Παρθενοκωννητός*, 1980, Όμηρος Ευστρατιάδης· *Ξεβράκωτος Ρωμιός*, 1980, Παύ-

25. Για το *Διαγωγή μηδέν* βλ. Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες...», ό.π., σ. 147-148.

λος Φιλίππου· *Γκαρσονιέρα για δέκα*, 1981, Ντίμης Δαδήρας· *Ο σεξο... κνηγός*, 1981, Ντίμης Δαδήρας· *Και ο πρώτος ματάκιος*, 1982, Όμηρος Ευστρατιάδης· *Κέρατο στο κέρατο*, 1982, Νίκος Αβραμέας κ.λπ.). Οι κωμωδίες θα αναζητήσουν νέους πρωταγωνιστές· με τίτλους και σενάρια γεμάτα μεταφορές, υπονοούμενα και καλαμπούρια, αλλά και με τολμηρές κυριολεξίες θα απευθυνθούν σε ένα ανεκτικό κοινό. Όχι όμως για πολύ. Η διεύρυνση της αγοράς βίντεο και η διάδοση της βιντεοκασέτας, η οποία επιτρέπει να γυρίζονται αναλόγου περιεχομένου ταινίες με πολύ μικρότερο κόστος, θα στρέψουν προς αυτή την κατεύθυνση παραγωγούς και πρωταγωνιστές, με συνέπεια την ολική έκλειψη της εμπορικής κινηματογραφικής κωμωδίας.

Ο μόνος που αντιστέκεται στην πλήρη επικράτηση των σεξουαλικών αστείων στις ταινίες του αυτά τα χρόνια είναι ο Θανάσης Βέγγος· οι κωμωδίες του συνιστούν ιδιαίτερη ομάδα, με προσωπικά σταθερά χαρακτηριστικά.<sup>26</sup> Άλλοι ηθοποιοί, ο Κώστας Βουτσάς, η Ρένα Βλαχοπούλου, ο Ντίνος Ηλιόπουλος, ο Νίκος Ρίζος, που συνεχίζουν να εργάζονται, ενδίδουν στη βωμολοχία ή στο υπονοούμενο, ο καθένας με το δικό του μέτρο. Νεότεροι ηθοποιοί, όπως ο Σωτήρης Μουστάκας, είναι πιο υποχωρητικοί, ενώ οι καινούργιοι, που φτιάχνουν τότε σταδιοδρομία και όνομα, δεν διστάζουν να πουν οτιδήποτε. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο Στάθης Ψάλτης, του οποίου το όνομα και μόνο παραπέμπει σε αυτή τη νέα ομάδα κωμωδίας με τα πολλά σεξουαλικά υπονοούμενα.

Αντίστοιχες διαφοροποιήσεις παρουσιάζονται και ανάμεσα στους παραγωγούς. Πολλοί απουσιάζουν από αυτό που μερίδα της κοινής γνώμης θεωρεί πλήρη ευτελισμό του θεάματος, πιθανόν για διαφορετικούς λόγους ο καθένας. Αντίθετα, ο Ντίμης Δαδήρας ή ο Νίκος Αβραμέας συγχρονίζεται και, μαζί με ταινίες πορνό, γυρίζει και κωμωδίες, ενώ αναδύονται νέοι παραγωγοί και σκηνοθέτες, όπως ο Όμηρος Ευστρατιάδης, του οποίου το όνομα είναι επίσης συνδεδεμένο με το πορνό.

Το 1973 η ταινία του Θόδωρου Μαραγκού *Λάβετε θέσεις* είναι το πρώτο δείγμα του δρόμου που θα ακολουθήσει η κωμωδία κατά την περίοδο του «νέου» ελληνικού κινηματογράφου. Αριθμητικά περιορισμένη, στραμμένη προς τη σάτιρα, η κωμωδία θα εγκαταλείψει για δύο σχεδόν δεκαετίες τα δομικά χαρακτηριστικά της εμπορικότητας και θα γίνει τρόπος προσωπικής έκφρασης. Οι σάτιρες του Βασίλη Βαφέα, του Νίκου Παναγιωτόπουλου, του Νίκου Περάκη συνιστούν μία ακόμα απομάκρυνση από το κωμικό τοπίο των προηγούμενων δεκαετιών.<sup>27</sup>

26. Γιάννης Σολδάτος, *Ένας άνθρωπος παντός καιρού: για τον Θανάση Βέγγο*, Λιγόκερως, Αθήνα 2000.

27. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Μεταμορφώσεις της κωμωδίας: η κωμωδία στον νέο ελληνικό κινηματογράφο», *Η Κυριακάτικη Αυγή*, Ενθέματα, 1 Ιουλίου 2001.

Με βάση τις παραπάνω εξελίξεις, που ξεκινούν από το γενικότερο χώρο της παραγωγής ελληνικών ταινιών και οι οποίες επηρεάζουν αναπόφευκτα και την κωμωδία, θεωρώ ότι το πολιτικό όριο της Μεταπολίτευσης μπορεί να υιοθετηθεί από αυτή την έρευνα ως τερματικό. Το 1974 ο αριθμός των κωμωδιών περιορίζεται εξαιρετικά, ενώ τα στοιχεία ανανέωσης που θα εμφανιστούν αργότερα είναι προτιμότερο να γίνουν αντικείμενο ξεχωριστής έρευνας, η οποία χρειάζεται να υπερβεί τα όρια ενός είδους. Το ερευνητικό πεδίο, το οποίο ορίζεται από τη μελέτη ενός είδους, της κωμωδίας, κατά το χρονικό διάστημα 1948-1974, εμφανίζεται σχετικά ομοιογενές. Εσωτερικές τομές και διαφοροποιήσεις, όσες εντοπίστηκαν και αφορούν ειδικότερα την απεικόνιση των νέων στις κωμωδίες, θα επισημανθούν στα επιμέρους θέματα που αναλύονται στις επόμενες σελίδες.

## 2. ΤΟ ΥΛΙΚΟ

Νεαρά πρόσωπα, έστω και σε δεύτερους ρόλους, εμφανίζονται στις περισσότερες κωμωδίες. Στόχος της έρευνας ήταν να αντλήσει υλικό από όλες τις κωμωδίες που γυρίστηκαν κατά το διάστημα 1948-1974. Προτίμησα να μελετήσω όσες κωμωδίες ήταν δυνατό να βρεθούν, παρά ένα επιλεγμένο δείγμα. Τα πολλαπλάσια παραδείγματα διαμορφώνουν ευρύτερο πεδίο παρατήρησης και προκαλούν λεπτομερέστερα ερωτήματα. Η εποπτεία του συνόλου μάς επιτρέπει να εντοπίσουμε ποια είναι τα κύρια θέματα που τροφοδοτούν τις κωμωδίες και ποια τα δευτερεύοντα που τις ποικίλλουν, πότε εισάγονται κάποια χαρακτηριστικά ή αντιλήψεις και πώς αφομοιώνονται, πώς αναπαράγονται συστηματικά από τους ίδιους ή άλλους επαγγελματίες, ή εγκαταλείπονται και για ποιους λόγους. Με την εξέταση του συνόλου της παραγωγής μπορούμε δηλαδή να παρακολουθήσουμε πόσο επηρέασε η «γραμμή» ορισμένων πρωτεργατών τούς κατοπινούς, πώς διαμορφώθηκαν τα στερεότυπα στα οποία ανέτρεξαν οι επόμενες δεκαετίες και πώς αυτά ανανεώθηκαν, προκειμένου να εναρμονιστούν με τα νέα οικονομικά και κοινωνικά δεδομένα.

Για να συντεθεί επακριβώς το πεδίο, έγινε επεξεργασία του υλικού που υπάρχει στους καταλόγους της περιοδικής ετήσιας έκδοσης *Θέατρο* του Θόδωρου Κρίτα και στις τρεις φιλμογραφίες του ελληνικού κινηματογράφου<sup>28</sup> καταρτίστηκε κατάλογος των κωμωδιών, βάσει των τίτλων των ταινιών, του χαρακτηρισμού τους από τους επιμελητές των φιλμογραφιών, της περίληψης της υπόθεσης και των ηθοποιών που συμμετέχουν.

28. Βαλούκος, *Φιλμογραφία...*, ό.π.· Κοικαλένιος - Κωνσταντινίδης, ό.π.· Κολιοδήμος, *Λεξικό ταινιών...*, ό.π.· Νίκος Κοντός (επιμ.), «Ελληνική φιλμογραφία», ετήσια έκδοση *Θέατρο* 1959-1969, διεύθυνση και έκδοση Θόδωρος Κρίτας.

Η διάκριση σε κωμωδίες, φάρσες και άλλες κατηγορίες που υιοθετούνται στους καταλόγους της ετήσιας έκδοσης *Θέατρο* και στις φιλομογραφίες αγνοήθηκε, επειδή δεν διευκρινίζεται αν προέρχεται από τους παραγωγούς μίας ταινίας, από τον Τύπο ή από την προσωπική εκτίμηση των φιλομογράφων. Επίσης, τα κριτήρια κατάταξης μίας ταινίας στην κωμωδία ή στη φάρσα δεν είναι σαφή. Ταινίες με πλεονάζοντα στοιχεία φάρσας μπορεί να έχουν καταταγεί στις κωμωδίες ή μία κωμωδία να χαρακτηρίζεται φάρσα. Επιπλέον, η διάκριση αυτή στην περίπτωση του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου έχει να κάνει με μία διάθεση μεγαλύτερης απαξίωσης της φάρσας. Όλη η μεταπολεμική παραγωγή κωμωδιών, θεατρικών και κινηματογραφικών, χαρακτηρίζεται ως «φαρσοκωμωδία» από όσους υπαινίσσονται τη «χαμηλή» της ποιότητα. Μία ειδολογική κατάταξη σε κωμωδίες και φάρσες, η οποία προέρχεται από το θέατρο, αλλά δεν έχει στοιχειοθετηθεί και τεκμηριωθεί επαρκώς για τον κινηματογράφο, δεν χρειάζεται να αναπαράγεται, αν δεν συντρέχουν επιπλέον λόγοι, πέρα από προσωπικές απόψεις —δηλαδή γούστα— για την αξία των έργων. Η μελέτη που θα εξέθετε αυτούς τους λόγους, δηλαδή θα επεξεργαζόταν κριτήρια κατάταξης, πριν αποφανθεί για τις διαφορές ανάμεσα στα είδη και για το χαρακτηρισμό των ταινιών, προς το παρόν δεν υπάρχει.

Το ειδολογικό πρόβλημα γίνεται πιο σύνθετο για κάποιες ταινίες που βρίσκονται στα όρια της κωμωδίας και του δράματος. Ιδίως στο τέλος της δεκαετίας του 1960 τα παραδείγματα μείξης πολλαπλασιάζονται. Στις *Κυρίες της αυλής* (1966, σενάριο Δημήτρης Γιαννουκάκης, σκηνοθεσία Ντίνος Δημόπουλος), «κωμωδία με σατιρικές προεκτάσεις», τα δραματικά στοιχεία από κάποιο σημείο και μετά καταργούν τον κωμικό τόνο· κάτι ανάλογο συμβαίνει και με την «κωμωδία με σατιρικές αιχμές» *Θανάση, πάρε το όπλο σου* (1972, σενάριο Λάζαρος Μοντανάρης – Ντίνος Κατσουρίδης, σκηνοθεσία Ντίνος Κατσουρίδης). Η «κωμωδία» *Καπετάν Φάντης-μπασιτούνι* (1968, Αλέκος Σακελλάριος) ξεκινά ως κωμωδία και μετατρέπεται σε δράμα, όπως και η «δραματική κομεντί» *Ο μπλοφατζής* (1969, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Βασίλης Γεωργιάδης). Η ερμηνεία του φαινομένου μπορεί να κυμαίνεται από την αιτιολογία ότι στη ζωή το κωμικό και το δραματικό στοιχείο είναι αδιάρρηκτα συνδεδεμένα μέχρι την ανάγκη να ενισχυθούν τα κωμικά σενάρια στο επίπεδο της πλοκής με δάνεια από τις περιπέτειες των μελοδραμάτων. Αυτή η ομάδα ταινιών θα έπρεπε να αναλυθεί αυτόνομα, για να δοθεί επαρκέστερη ερμηνεία των λόγων οι οποίοι τη συνέθεσαν. Στις παρούσες συνθήκες, η ένταξη ταινιών με συνύπαρξη κωμικών και δραματικών στοιχείων στο ερευνητικό υλικό ήταν σύνθετη απόφαση. Οι παραπάνω ταινίες εξαιρέθηκαν, όχι επειδή ο χαρακτηρισμός τους στις φιλομογραφίες έδωσε άλλοθι, αλλά επειδή έκρινα ότι τα δραματικά στοιχεία βρίσκονται στο επίκεντρό τους και αναδεικνύονται από τους συντελεστές τους περισσότερο από ό,τι τα κωμικά. Σε άλλες περιπτώσεις, όπως



στο έργο *Ο άνθρωπος που έσπαγε πλάκα*,<sup>29</sup> τα στοιχεία μελοδράματος δίνουν μία σημαντική διάσταση τού πώς αντιμετωπίζει ο ελληνικός κινηματογράφος το παιδί, γι' αυτό συμπεριλήφθηκαν στην ανάλυσή μου.

Εξαιρέθηκαν από το ερευνητικό υλικό κωμωδίες που αναφέρονται στο παρελθόν,<sup>30</sup> οι διασκευές μύθων, παραμυθιών, λογοτεχνικών και θεατρικών έργων,<sup>31</sup> οι σπονδυλωτές,<sup>32</sup> ορισμένες που —όπως είπαμε—, ενώ αναφέρονται ως κωμωδίες, έχουν έντονα δραματικά ή μελοδραματικά στοιχεία.<sup>33</sup> τέλος, όσες αποτελούν περιήγηση στη νυκτερινή Αθήνα, με συρραφή επιθεωρησιακών σκηνών.<sup>34</sup> Επίσης, δεν γίνεται αναφορά σε όλες τις κωμωδίες της εταιρείας τού Τάσου Γιαννόπουλου, επειδή είναι απόλυτα τυποποιημένες και δεν παρέχουν ποικιλία υλικού για ανάλυση.<sup>35</sup>

Συνεξετάστηκαν μουσικές κωμωδίες ή μιούζικαλ, όχι όμως και οι οπερέτες,<sup>36</sup> με μία εξαίρεση, τους *Απάχηδες των Αθηνών*. Αυτή η οπερέτα, με τη μεγάλη επιτυχία της, καθιέρωσε ένα στερεότυπο, που μεταφέρθηκε και χρησιμοποιήθηκε εντατικά στις κινηματογραφικές κωμωδίες, το δίδυμο των απένταρων γκαφατζήδων. Θεώρησα λοιπόν απαραίτητο να συμπεριληφθεί, ως πρότυπο, στο υλικό. Κατά τα άλλα, οι οπερέτες ανήκουν σαφώς σε χωριστό είδος, όσο και αν συγγενεύουν θεματικά με τις κωμωδίες. Όμως, τα μιούζικαλ του Γιάννη Δαλιανίδη δεν διαφέρουν ως προς το περιεχόμενο από τις κωμωδίες του, που είναι εμπλουτισμένες με εκτενείς μουσικοχορευτικές σκηνές (π.χ. *Ένα κορίτσι για δύο*, 1963).<sup>37</sup> Η μουσική, το τραγούδι και ο χορός δεν επηρεάζουν

29. Χαρακτηρίζεται κωμωδία· Βαλούκος, *Φιλμογραφία...*, ό.π.

30. Οι Γερμανοί ξανάρχονται· Ψηλά τα χέρια, Χίτλερ· Τι έκανες στον πόλεμο, Θανάση· Αγάπη μου παλιόγρια· Μπονιμ! Ταρτατζούμ· Ου κλέφης...· Αν όλες οι γυναίκες του κόσμου... κ.λπ.

31. Η Χιονάτη και τα επτά γεροντοπαλλήμαρα· Ο Πατούχας· Βαβυλωνία· Αντιστρέφη· Τον Κουτρούλη ο γάμος· Το γέλιο βγήκε απ' τον Παράδεισο — στους τίτλους του σημειώνεται ότι πρόκειται για διασκευή από έργο των Άρνολντ και Μπαχ· μία δεύτερη διασκευή του ίδιου αποτελεί η Κοροιδάρα· Φουσκοθαλασιές· Περάστε την 1η του μηνός — διασκευή έργου του Λαντισλάς Φοντόρ· Όλοι οι άνδρες είναι ίδιοι — διασκευή του Πειρασμού του Γρηγορίου Ξενόπουλου· Ό,τι λάμπει είναι χρυσός — διασκευή του Επιθεωρητή του Νικολάι Γκόγκολ· Αγάπη μου Ουάουα.

32. Η κάλπικη λίρα· Ζητείται τίμιος.

33. Οι κυρίες της αυλής· Καπετάν Φάντης-μπαστούνι· Θανάση, πάρε το όπλο σου.

34. Νύχτες της Αθήνας· Η Αθήνα τη νύχτα· Ο Θύμιος στη χώρα του στριπ-τιζ.

35. Δεν γίνεται αναφορά στις κωμωδίες Έμπαινε, Κίτσο· Ο Κίτσος και τ' αδέρφια του· Κίτσος, μίνι και σουβλάκι· Γαμπρός απ' τη Γαστούνη· Για ένα ταγάρι δολλλάρια· Ένας χίππυς με φιλότιμο· Ένας Κίτσος στα μουτζούκια· Ο πρίγκηπας της αγοράς· Όλοι θα ζήσουμε.

36. Ο βαπτιστικός· Η Ριχά· Πώς περνούν οι παντρεμένοι.

37. Μεταφορά της κωμωδίας των Νίκου Τσιφόρου — Πολύβιου Βασιλειάδη *Ερωτευθείτε, παρακαλώ*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Διάνα», από το θέατρο Κάκιας Αναλυτή — Κώ-

άμεσα την έρευνά μας, και δεν υπάρχει λόγος να τα λάβουμε υπόψη ως παράγοντες αποκλεισμού κατά τον ορισμό του πεδίου μας.<sup>38</sup>

Αναζήτησα πεντακόσιες εξήντα έξι κωμωδίες, σε βιντεοσκοπημένη μορφή, σε ιδιωτικά αρχεία και στα αρχεία μαγνητοσκοπημένων ταινιών τού Πανεπιστημίου Κρήτης και του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου. Τα αρχεία αυτά έχουν δημιουργηθεί από τηλεοπτικές αναμεταδόσεις των ταινιών τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια. Δεν εντόπισα πενήντα έξι κωμωδίες. Μελέτησα τις τετρακόσιες ογδόντα δύο και εξαίρεσα είκοσι οκτώ, για τους λόγους που μόλις ανέφερα.

Δεν εντόπισα είκοσι πέντε κωμωδίες, που γυρίστηκαν κατά τη δεκαπενταετία 1946-1960, και τριάντα επτά, που γυρίστηκαν κατά τη δεκαεταετία 1961-1974. Τη δεύτερη περίοδο η παραγωγή είναι τόσο μεγάλη, που το ποσοστό των λανθανουσών κωμωδιών γίνεται πολύ μικρό. Το να λείπει η μοναδική κωμωδία του 1946, το *Παπούτσι από τον τόπο σου*, η μία από τις τέσσερις κωμωδίες του 1951 και οι τέσσερις από τις επτά κωμωδίες του 1953 είναι σημαντικό, επειδή κατά την πρώτη περίοδο αναζητείται και διαμορφώνεται το είδος της ελληνικής κινηματογραφικής κωμωδίας. Όσο προχωρούμε στη δεκαετία του 1960, η τυποποίηση γίνεται ευθέως ανάλογη της αύξησης της παραγωγής. Βαδίζουμε σε έδαφος με περισσότερες επαναλήψεις και λιγότερες διαφοροποιήσεις.

Η εξέταση του συνόλου των διαθέσιμων κωμωδιών επιβεβαίωσε ότι ένα βασικό χαρακτηριστικό του υλικού είναι η επανάληψη. Τα θέματα που τίθενται και τα μοτίβα που εμφανίζονται σε σχέση με τα ερωτήματα που μας απασχολούν εδώ είναι περιορισμένα. Εντοπίζονται και αναλύονται οι περιπτώσεις οι οποίες, όπως υποστηρίζω, χρησίμευσαν στη διαμόρφωση και στην αναπαραγωγή των απόψεων, στην καθιέρωση των στερεοτύπων μέσα στους κινηματογραφικούς κύκλους. Οι αναφορές γίνονται με τρόπο ώστε να αναδεικνύουν αφενός τις εμμονές, αφετέρου τις τομές και τις καινοτομίες, την εισαγωγή νέων στοιχείων, την εξέλιξη των ιδεών, όπως αυτή αντανακλάται στις κωμωδίες.

---

στα Ρηγόπουλου, στις 22 Δεκεμβρίου 1962· *Θέατρο 63*, έκδοση θεάτρου, μουσικής, χορού και κινηματογράφου για το 1963, διεύθυνση και έκδοση Θόδωρος Κρίτας, Αθήνα [1963], σ. 47, 287· Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη 1977-1981, τ. Θ', σ. 217-218· κριτική του Αντώνη Μοσχοβάκη στο Γιάννης Σολδάτος (επιμ.), *Ελληνικός κινηματογράφος: ένας αιώνας*, Κοχλάς, Αθήνα 2001, τ. Α', σ. 286.

38. Για τη σχέση μούζικαλ και κωμωδίας βλ. Lydia Papadimitriou, «Traveling on Screen: Tourism and the Greek Film Musical», *Journal of Modern Greek Studies*, τ. 18 (Μάιος 2000), σ. 97.

## 3. ΟΙ ΕΤΑΙΡΕΙΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΚΑΙ ΟΙ ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ ΤΟΥΣ

Στις σελίδες που ακολουθούν θα αναφερθώ συνοπτικά στη δράση πέντε εταιρειών παραγωγής σε σχέση με την κωμωδία, θα επισημάνω τους συντελεστές που έπαιξαν —κατά την άποψή μου— κρίσιμο ρόλο στη συγκρότηση μίας διαφοροποιημένης εικόνας της νεότητας και στην απεικόνιση νεανικών συμπεριφορών και των μεταβολών τους και θα αναλύσω δύο κωμωδίες που φωτίζουν ιδιαίτερα το θέμα μου.

Οι τρεις εταιρείες που παράγουν κωμωδίες από το 1946 ως το 1951, ο Φίνος, η «Ανζερός» και η «Αττικά» (συνεργασία του Χρήστου Σπέντζου και του Οδυσσέα Μεραβίδη), δείχνουν από νωρίς πώς και από ποιους θα στηθεί η κινηματογραφική παραγωγή.<sup>39</sup> Ο Πρόδρομος Μεραβίδης είναι παλαιός οπερατέρ, ο Αντώνης Ζερβός θεατρώνης, κάτοχος κινηματογραφικών αιθουσών και διανομέας, ο Φίνος επίσης κινηματογραφικός επιχειρηματίας. Όλοι έχουν μακρόχρονη σχέση με το επάγγελμα. Ο Φίνος και ο Ζερβός οργανώνουν στούντιο, τα οποία θα στεγάσουν τις παραγωγές τους: τα μηχανήματα που διαθέτουν τους εξασφαλίζουν τη σταθερότητα και τη συνέχεια των εργασιών τους. Η εμμονή τους σε αυτόν τον κομβικό χειρισμό, των ιδιόκτητων στούντιο και μηχανημάτων, διαπιστώνεται από το γεγονός ότι, ενώ οι εγκαταστάσεις τους καταστρέφονται κατά τη διάρκεια της Κατοχής και του Εμφυλίου, αυτοί τις ξαναστήνουν με την πρώτη ευκαιρία.<sup>40</sup> Η διορατικότητά τους επαληθεύεται από τη μακροβιότητα των επιχειρήσεών τους.

Ο Φίνος και ο Ζερβός είναι οι δύο συστηματικότεροι παραγωγοί της δεκαετίας του 1950, με πολλές ταινίες και σημαντικούς συνεργάτες. Ο Φίνος φαίνεται να προγραμματίζει με ακρίβεια τις παραγωγές του και να τις ισοκατανέμει ανάμεσα στην κωμωδία και στο δράμα ή στο μελόδραμα. Οι συνεργάτες του, προσεκτικά επιλεγμένοι, δουλεύουν με τα καλύτερα τεχνικά μέσα της ελληνικής αγοράς. Ο ίδιος επιβλέπει από κοντά τις εργασίες και παρεμβαίνει συνεχώς στο έργο των καλλιτεχνικών συντελεστών. Οι συνθήκες που προσφέρει, οι όροι που επιβάλλει, εντέλει οι αντιλήψεις του για την παραγωγή επηρεάζουν καθοριστικά το τοπίο. Όπως και να το δούμε, είτε από τις μαρτυρίες που άφησαν οι σύγχρονοί του είτε από τη μελέτη των ταινιών, καταλήγουμε στο ίδιο συμπέρασμα: Ο Φίνος διαμορφώνει τις προδιαγραφές για τις κινηματογραφικές εργασίες και οι υπόλοιποι ακολουθούν, αντιγράφουν, μιμούνται — ο κα-

39. Ελίξα-Άννα Δελβερούδη, «Θρίαμβος της κωμωδίας», *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες*, 28 Νοεμβρ. 1999.

40. Μητροπούλου, *ό.π.*, σ. 86, 94. Για το στούντιο του Φίνου και τα τεχνικά μέσα της δεκαετίας του 1940 βλ. Σακελλάριος, *ό.π.*, σ. 390-394, 408-409.

θένας ανάλογα με τις δυνατότητες και τις επιδιώξεις του. Οι σκηνοθέτες και οι σεναριογράφοι, όταν δουλεύουν με τον Φίνο, έχουν καλύτερα αποτελέσματα. Το ίδιο συμβαίνει και με τους ηθοποιούς.

Όμως ο Φίνος, όπως προκύπτει από τις ταινίες του, έχει και συγκεκριμένη άποψη για το κοινό στο οποίο επιθυμεί να απευθυνθεί. Σε καμία παραγωγή του δεν φαίνεται να αγνοεί το κοινό των κεντρικών αιθουσών ή να μη στοχεύει σε αυτό: σε ένα κοινό που παρακολουθεί και ξένο κινηματογράφο και έχει διαμορφώσει κριτήρια επιλογής — μιλάμε πάντα για τον εμπορικό κινηματογράφο. Ακόμα και αν φτιάχνει ταινίες που εκτυλίσσονται σε λαϊκό περιβάλλον, με λαϊκούς ήρωες, όχι μικροαστούς, φροντίζει να τους αποδίδει με τρόπο που να μη θίγουν τα γούστα αυτού του κοινού. Από τις δεκαεννέα κωμωδίες που βγαίνουν από τη «Φίνος φιλμ» ώς το 1960 οι περισσότερες —και παλαιότερες— τοποθετούνται σε λαϊκό περιβάλλον· οι ήρωές τους προσπαθούν να επιβιώσουν μέσα από τις οικονομικές τους δυσκολίες και να φτιάξουν ένα καλύτερο μέλλον. Ακόμα και στο *Εύλο βγήκε απ' τον Παράδεισο* (1959, Αλέκος Σακελλάριος)<sup>41</sup> αυτό το στοιχείο εμφανίζεται μέσα από το πρόσωπο του νεαρού καθηγητή (Δημήτρης Παπαμιχαήλ). Μόνο στα *Ούτε γάτα... ούτε ζημιά* (1955, σενάριο Αλέκος Σακελλάριος - Χρήστος Γιαννακόπουλος, σκηνοθεσία Αλέκος Σακελλάριος)<sup>42</sup> και *Τα κίτρινα γάντια* (1960, σενάριο Αλέκος Σακελλάριος - Χρήστος Γιαννακόπουλος, σκηνοθεσία Αλέκος Σακελλάριος, συμπαραγωγή με τη «Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης»)<sup>43</sup> οι αστοί ήρωες, έχοντας λύσει το οικονομικό τους πρόβλημα, ασχολούνται με άλλα προβλήματα, ψυχολογικής φύσης: την απιστία και τη ζήλια. Όμως, οι λαϊκές γειτονιές στην *Ωραία των Αθηνών* (1954, Νίκος Τσιφόρος) είναι εξίσου προσεγμένες με τα αστικά διαμερίσματα των δύο άλλων έργων. Η πλοκή έχει πάντα ειρμό, η ταινία ρυθμό, η εικόνα είναι ευχάριστη και ο ήχος καλά συγχρονισμένος και ευδιάκριτος. Ταινίες «που φαίνονται και ακούγονται», όπως έλεγε ο Αριστείδης Καρύδης Φουκς, ήταν το πρώτο μέλημα του Φίνου.<sup>44</sup>

41. Κριτική του Κώστα Σταματιού στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 200· Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος...*, ό.π., σ. 233-245· Constantini-dis, ό.π., σ. 21-25.

42. Μεταφορά της κωμωδίας των Αλέκου Σακελλάριου - Χρήστου Γιαννακόπουλου, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κεντρικόν», από το θίασο Βασίλη Λογοθετίδη, την άνοιξη του 1951· Θρύλος, ό.π., τ. Ε', σ. 364-368. Για τις μεταφορές κωμωδιών στον ελληνικό κινηματογράφο βλ. Κωνσταντίνος Κυριακός, *Από τη σκηνή στην οθόνη*, Αιγόκερως, 2002, σ. 248-270.

43. Μεταφορά της κωμωδίας των Αλέκου Σακελλάριου - Χρήστου Γιαννακόπουλου *Η Ρένα εξώκειλε*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κεντρικόν», από το θίασο Βασίλη Λογοθετίδη, την άνοιξη του 1953· Θρύλος, ό.π., τ. ΣΤ', σ. 162-164.

44. «Φιλοπόμπη Φίνος», εκπομπή *Παρασκήνιο*, παραγωγή ΕΤ1, έρευνα Τέλης Σαμαντάς, σκηνοθεσία Περικλής Χούρσογλου· Ζέρβας, ό.π., σ. 441-442.

Αν δούμε όμως και με ποιους σκηνοθέτες συνεργάστηκε ο Φίνος, θα παραδεχθούμε ότι επέλεξε ή δίδαξε τους καλύτερους της εποχής του. Λίγοι ήταν αυτοί που, αν και καλοί επαγγελματίες, δεν δούλεψαν μαζί του, όπως ο Γρηγόρης Γρηγορίου· ο Φίνος ήταν προσεκτικός στις επιλογές του, δεν διακινδύνευε, αλλά διέκρινε ποιος σκηνοθέτης θα μπορούσε να αποδώσει μέσα στο πλαίσιο που εκείνος έθετε. Από το 1946 ως το 1960 τις περισσότερες κωμωδίες του —δώδεκα τον αριθμό— τις ανέθεσε στον Αλέκο Σακελλάριο, που ήταν μαζί με τον Χρήστο Γιαννακόπουλο οι δύο πιο επιτυχημένοι θεατρικοί συγγραφείς της εποχής.<sup>45</sup> Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960 ο Σακελλάριος σκηνοθετεί μόνο τέσσερις κωμωδίες και άλλες τέσσερις από το 1970 ως το 1974. Ο Νίκος Τσιφόρος γύρισε για τον Φίνο τέσσερις κωμωδίες, τις τρεις στη δεκαετία του 1950, ενώ ο Γιώργος Τζαβέλλας στην ίδια δεκαετία δύο. Ο Ντίνος Δημόπουλος ξεκίνησε με δύο σκηνοθεσίες στη δεκαετία του 1950, αλλά κατά τη διάρκεια της επόμενης δεκαετίας έγινε ο δεύτερος σημαντικότερος σκηνοθέτης της εταιρείας, με δώδεκα κωμωδίες, μετά τον Δαλιανίδη, ο οποίος σήκωσε το βάρος τριάντα κωμωδιών. Η εναλλαγή των Δαλιανίδη και Δημόπουλου στις αναθέσεις διακόπτεται ελάχιστες φορές. Από το 1966 ως το 1969 δοκιμάζονται χωρίς συνέχεια ο Δημήτρης Νικολαΐδης, ο Γιώργος Κωνσταντίνου και ο Ερρίκος Ανδρέου. Μόνο η συνεργασία με τον Λάσκο επαναλαμβάνεται. Το 1969 εμφανίζεται στο προσκήνιο ο Βέγγος, ο μόνος ηθοποιός που αντιστέκεται στην απροσδόκητη πτώση των εργασιών. Τις έξι κωμωδίες του στον Φίνο τις μοιράζονται ο ίδιος, ο Πάνος Γλυκοφρύδης και ο Ερρίκος Θαλασσινός. Συνολικά, με τον Φίνο συνεργάζονται δεκατρείς σκηνοθέτες σε ενενήντα μία κωμωδίες, μαζί με τις συμπαραγωγές· τριάντα επτά γυρίζει ο Δαλιανίδης, είκοσι ο Σακελλάριος, δεκαπέντε ο Δημόπουλος. Με αυτόν το συγκεντρωτικό τρόπο ο Φίνος κατάφερε να επιβάλει τις προδιαγραφές του.

Τα σενάρια των κωμωδιών της «Φίνος φιλμ» προέρχονταν στην πλειοψηφία τους από θεατρικούς συγγραφείς, πολύ ικανούς στη σύνθεση «καλοφτιαγμένων» έργων: Σακελλάριο και Γιαννακόπουλο, Τζαβέλλα, Τσιφόρο και Βασιλειάδη, Γιαλαμά και Πρετεντέρη, Δαλιανίδη, Λαζαρίδη, Λάκη Μιχαηλίδη. Όσο το 1960 στην πλειοψηφία τους ήταν πρωτότυπα.<sup>46</sup> Όσο όμως πλησιάζουμε σε αυτό το χρονικό όριο, οι διασκευές από θεατρικές κωμωδίες αυξάνονται.

45. Θρύλος, *ό.π.*, τ. Δ' - ΙΒ', *passim*. Ελίξα-Άννα Δελβερούδη, «Εκ των στυλοβατών του καταστήματος: ο Αλέκος Σακελλάριος, ο Χρήστος Γιαννακόπουλος και η μεταπολεμική κωμωδία», *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών - Ergo 2002*, σ. 369-376. «Ο θησαυρός του μακαρίτη...», *ό.π.*, σ. 62-67. Μάκης Δελαπόρτας, *Αλέκος Σακελλάριος, Το ταλέντο βγήκε απ' τον Παράδεισο*, Άγκυρα 2001.

46. Μόνο τα έργα *Οι Γερμανοί ξανάρχονται*, *Ούτε γάτα... ούτε ζημιά*, *Ο Ηλίας του Ίβου* και *Μακροχωσταίοι και Κοντογιώργηδες* είχαν θεατρική καταγωγή.

Όταν άλλοι παραγωγοί εκμεταλλεύονται τα θεατρικά πρωτότυπα των Σακελλάριου και Γιαννακόπουλου,<sup>47</sup> γιατί να μην το κάνει ο κυριότερος κινηματογραφικός τους συνεργάτης, ο Φίνος; Γύρω στα 1960 λοιπόν, που η κινηματογραφική παραγωγή αρχίζει να πολλαπλασιάζεται με έντονους ρυθμούς, ο Φίνος καταφεύγει συχνότερα στις θεατρικές μεταφορές.<sup>48</sup>

Οι κωμωδίες της «Φίνος φιλμ» ως το 1960, μολονότι γράφονται από πολύ λίγους σεναριογράφους, παρουσιάζουν θεματική ποικιλία, ενδιαφέρουσες καταστάσεις, πλούσιο κωμικό υλικό, και κυρίως διατηρούν μία πολύ ξεχωριστή σχέση με την κοινωνία της εποχής τους. Προδοφοτούνται ιδιαίτερα από τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν διάφορες ομάδες, όπως οι λιγότερο ευνοημένοι οικονομικά, οι οποίοι είναι πολλοί στην κοινωνία της εποχής, οι νέοι, που προσπαθούν να φτιάξουν το μέλλον τους, οι κοπέλες, που πιέζονται από την οικογένειά τους να παντρευτούν από συμφέρον, όχι από έρωτα, και που υποφέρουν στην καθημερινή τους ζωή από τη στενομουαλιά των γονιών τους. Ακόμα και το πρόβλημα της βεντέτας, στο *Μακροκωσταίοι και Κοντογιώργηδες*,<sup>49</sup> εκτίθεται μαζί με όλον του τον παραλογισμό και την πίεση που ασκεί το κοινωνικό περιβάλλον σε αυτούς που θεωρεί εκδικητές της οικογενειακής τιμής.

Πέρα από τις υποθέσεις, τα θέματα, την άρτια τεχνική των σεναρίων, οι χαρακτήρες αυτών των κωμωδιών αναπτύσσονται με συνέπεια, προσοχή στη λεπτομέρεια και φροντισμένη καθοδήγηση των ηθοποιών. Χάρη στην κατάλληλη κινηματογράφηση, λεκτικά και σωματικά αστεία αναδεικνύονται, ενώ οι ηθοποιοί δεν αφήνονται αβοήθητοι στη μάχη για το κωμικό αποτέλεσμα.

Οι κωμωδίες της «Φίνος φιλμ», χωρίς εξαίρεση, απέχουν από τον κύριο όγκο της παραγωγής, ακριβώς επειδή καθεμία από αυτές εκμεταλλεύεται όλη τη σειρά των παραμέτρων (σενάριο, σκηνοθεσία, ηθοποιούς, τεχνική), ώστε να προσφέρει ένα άρτιο αποτέλεσμα. Γίνονται αυτομάτως πρότυπα για τους υπολοίπους. Όμως, η πλήρης σειρά των παραμέτρων δεν μπορεί να αντιγραφεί. Οι ίδιοι καλλιτεχνικοί συντελεστές συνεργάζονται με άλλες εταιρείες, μικρές ή μεγαλύτερες, εφόσον δεν έχουν αποκλειστικά συμβόλαια και μπορούν να αυξή-

47. Ο Σωτήρης Μήλλας γυρίζει τα έργα *Ένα βότσαλο στη λίμνη* (1952), *Σάντα Τσιμίτα* (1953), *Δεσποινίς ετών...* 39 (1954), σε σκηνοθεσία Σακελλάριου· οι Σπέντζος – «Γκλόρια φιλμ» το *Θανασιάνης ο πολιτευόμενος* (1954)· ο Πήτερ Μέλλας το *Δελησταύρου και υιός* (1957)· η «Ανζερβόξ» τα έργα *Ο Φανούρης και το σόι του*, 1957, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ιωαννόπουλου, και *Ένας ήρωας με παντούφλες* (1958) σε σκηνοθεσία Σακελλάριου.

48. Δελβερούδη, «Ο θησαυρός του μακαρίτη...», *ό.π.*, σ. 58. Για την απόφαση του Φίνου το 1958 να εντατικοποιήσει στο εξής την παραγωγή μιλάει αναλυτικά ο Μάρκος Ζέρβας, *ό.π.*, σ. 235-253.

49. Μεταφορά της κωμωδίας των Αλέκου Σακελλάριου – Χρήστου Γιαννακόπουλου, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κοτοπούλη», από το θίασο Κοτοπούλη, την άνοιξη του 1954· Θρύλος, *ό.π.*, τ. ΣΤ', σ. 239-240.

σουν τα εισοδήματά τους πολλαπλασιάζοντας τις εμφανίσεις τους. Τα αποτελέσματα αυτών των συνεργασιών είναι άνισα. Κανένας άλλος παραγωγός στη δεκαετία του 1950, ούτε και η «Ανζερβός», η οποία αριθμητικά στέκεται κοντά στον Φίνο, δεν έχει τόσο ενιαία και υψηλά αποτελέσματα — μιλάμε πάντα για τις κωμωδίες.

Ο σεναριογράφος και σκηνοθέτης που έχει άμεση σχέση με το θέμα μας, επειδή συμβάλλει καθοριστικά στην αναδιαμόρφωση της νεανικής εικόνας στο γύρισμα της δεκαετίας του 1950, είναι ο Γιάννης Δαλιανίδης. Ξεκινά το 1957 στην πρώτη παραγωγή του Δημήτρη Αθανασιάδη *Τρία παιδιά βολιώτικα*, με το ψευδώνυμο «Ζαν Νταλ», ως ηθοποιός. Τα δύο επόμενα χρόνια γράφει σενάρια για τον Αθανασιάδη (*Οι καυγατζήδες*, 1958· *Τρεις μάγκες στο παρθεναγωγείο*, *Ερωτικά σκάνδαλα*, 1959) και τον Δαδήρα (*Το τρελλοκόριτσο*, 1958).<sup>50</sup> Το 1959 γράφει επίσης τα σενάρια και σκηνοθετεί τρεις κωμωδίες για δύο εταιρείες που ξεκινούν αυτή τη χρονιά: τον Ι. Καρατζόπουλο (*Η μουσίτσα*) και την «Αδελφοί Ρουσσόπουλοι – Γ. Λαζαρίδης – Δ. Σαρρής – Κ. Ψαρράς» (*Λαός και Κολωνάκι*.<sup>51</sup> *Ένας βλάκας και μισός*.<sup>52</sup>). Καθεμία από αυτές τις ταινίες εκμεταλλεύεται έναν πρωταγωνιστή που βρίσκεται σε σημαντική στιγμή της σταδιοδρομίας του· η πρώτη την Αλίκη Βουγιουκλάκη, η οποία έχει ήδη κατακτήσει τις υψηλότερες θέσεις στον πίνακα εισιτηρίων, η δεύτερη τον Κώστα Χατζηχρήστο, ο οποίος βρίσκεται ξαφνικά στην κορυφή, και μάλιστα ως διάδοχος του Λογοθετίδη, και η τρίτη τον Χρήστο Ευθυμίου, στη μεταφορά μίας μεγάλης θεατρικής του επιτυχίας. Με το *Ένας βλάκας και μισός* ο Δαλιανίδης ξεκινά τις διασκευές θεατρικών κωμωδιών, ιδιαίτερα του Δημήτρη Ψαθά, του οποίου είναι ο αποκλειστικός διασκευαστής.

Στο *Τρελλοκόριτσο* και στα *Χριστίνα και Το κοροϊδάκι της δεσποινίδος*,<sup>53</sup> που γυρίζει για την «Αδελφοί Ρουσσόπουλοι – Γ. Λαζαρίδης – Δ. Σαρρής – Κ.

50. Κριτική του Κώστα Σταματίου στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 190· «Γιάννης Δαλιανίδης», στο Ιάσων Τριανταφυλλίδης, *Στο τέλος μιλάει το πανί*, Άμμος, Αθήνα 1997, σ. 249-263.

51. Για τα *Λαός και Κολωνάκι* και *Ένας βλάκας και μισός*, βλ. Λαζαρίδης, ό.π., σ. 418-422, 425-429.

52. Μεταφορά της κωμωδίας του Δημήτρη Ψαθά, που ανεβαίνει στο θέατρο «Αθηνών», από το θέατρο Βασιλή Λογοθετίδη, τον Ιανουάριο 1956· *Θέατρο 57*, έκδοση θεάτρου, χορού και μουσικής για το 1957, διεύθυνση και έκδοση Θ. Κρίτας, Α. Βουσβούνης, Αθήνα [1957], σ. 31· *Θρύλος*, ό.π., τ. Ζ', σ. 20-22.

53. Μεταφορά της σατιρικής κωμωδίας των Νίκου Τσιφόρου – Πολύβιου Βασιλειάδη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κοτοπούλη», από το θέατρο των Ντίνου Ηλιόπουλου – Τζένης Καρέζη – Διονύση Παπαγιαννόπουλου, στις 9 Οκτωβρίου 1959· *Θέατρο 60*, έκδοση θεάτρου, μουσικής, χορού και κινηματογράφου για το 1960, διεύθυνση και έκδοση Θόδωρος Κρίτας, Αθήνα [1960], σ. 39-40, 309· *Θρύλος*, ό.π., τ. Η', σ. 142-144· Λαζαρίδης, ό.π., σ. 429-433.

Ψαράς) το 1960, ο Δαλιανίδης έχει την ευκαιρία να συνεργαστεί με την Τζένη Καρέζη και στο *Αγόρι που αγαπώ* (1960, Α. Καρατζόπουλος – Μπ. Σαρόγλου) με την Άννα Φόνσου. Η Καρέζη, η Φόνσου και η Βουγιουκλάκη είναι τρεις ηθοποιοί που προωθούν νέους γυναικείους χαρακτήρες, απαιτητικούς, δυναμικούς, διεκδικητικούς.<sup>54</sup> Ο Δαλιανίδης συμβάλλει στη διαμόρφωσή τους και προάγει στις κωμωδίες του χαρακτηριστικά που είχαν εισαγάγει προηγουμένως ο Αλέκος Σακελλάριος και ο Ανδρέας Λαμπρινός (π.χ. *Λατέρνα, φτώχεια και φιλότιμο*, 1955<sup>55</sup> *Διακοπές στην Αίγινα*, 1958<sup>56</sup>). Με τη *Μουσίτσα* όμως παρουσιάζει τη νεότητα με έναν τρόπο που θα διαδοθεί και θα επηρεάσει την απόδοση της εικόνας της στις αρχές της νέας δεκαετίας. Στη *Μουσίτσα* μία παρέα νεαρών καλλιτεχνών συγκατοικεί μακριά από το προστατευτικό κέλυφος της οικογένειας. Αν η ιδέα δεν φαίνεται πρωτότυπη στους γνώστες του αμερικανικού κινηματογράφου, είναι τολμηρή και καινοτόμος για τα ελληνικά δεδομένα· όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, η οικογένεια είναι ο θεσμός που δίνει το ηθικό στίγμα στα πρόσωπα, και ιδιαίτερα στα νεαρά κορίτσια. Ο Δαλιανίδης ξεφεύγει εντελώς από αυτή την απολύτως καθιερωμένη ηθική άποψη και φτιάχνει μία κεφάτη παρέα, που συγκατοικεί και αλληλοϋποστηρίζει, χωρίς να λειτουργεί ως πυρήνας ηθικών παρεκτροπών των μελών της. Πρόκειται για μία συνηγορία υπέρ των νέων και της αποδοχής του φιλελεύθερου τρόπου ζωής τους. Επίσης, ξεκαθαρίζονται τα χαρακτηριστικά τους. Δεν είναι ώριμοι με νεανικά πρόσωπα, ούτε νέοι που μιμούνται τη συμπεριφορά των ωρίμων, προσδοκώντας να ενταχθούν στην ηλικιακή ομάδα με τα πλήρη δικαιώματα· είναι νεαρά άτομα που αποδέχονται τα χαρακτηριστικά της ηλικίας τους, μίας ωραίας, ξένοιαστης, αξιοζήλευτης ηλικίας, και επιδεικνύουν ανάλογη συμπεριφορά: ένταση, κέφι, ζωντάνια, χιούμορ και αυθάδεια. Ο Δαλιανίδης δεν περιορίζεται στην έκφραση αυτών των στοιχείων μόνο μέσω της υποκριτικής, αλλά τα αναδεικνύει και με την ανάλογη κινηματογράφηση.

Όταν ο Δαλιανίδης περνάει στον Φίνο, δέχεται την επιρροή της παράδο-

54. Για τη Βουγιουκλάκη βλ. Δελβερούδη, «Ο θησαυρός του μακαρίτη...», *ό.π.*, σ. 72-73· Athena Kartalou, «Gender, Professional and Class Identities in *Miss Director* and *Modern Cinderella*», *Journal of Modern Greek Studies*, τ. 18, τχ. 1 (Μάιος 2000), σ. 105-118· Αθανασάτου, *ό.π.*, σ. 240-242· Δελβερούδη, «Ελληνικός κινηματογράφος 1955-1965: κοινωνικές αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη», *1949-1967 Η εκρηκτική εικοσαετία*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικών Πολιτισμών και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002, σ. 172-173· για την Καρέζη, «Ο θησαυρός του μακαρίτη...», *ό.π.*, σ. 73-74.

55. Κριτική του Κώστα Σταματίου για το *Λατέρνα, φτώχεια και φιλότιμο* στο Γιάννης Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, *ό.π.*, τ. Α', σ. 154· Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος...*, *ό.π.*, σ. 201-214.

56. Για τον Ανδρέα Λαμπρινό και τις *Διακοπές στην Αίγινα* βλ. Μητροπούλου, *ό.π.*, σ. 224-225· Λαζαρίδης, *ό.π.*, σ. 302-304.



σής του, στις πρώτες κωμωδίες τουλάχιστον. Στον *Ατσίδα* (1961)<sup>57</sup> και στο *Μερικοί το προτιμούν κρύο* (1962) η σάτιρα της πατριαρχικής νοοτροπίας, δηλαδή η κριτική σε ορισμένα —παλαιών αντιλήψεων— κοινωνικά ήθη, κατά την προσφιλή γραμμή του Σακελλάριου, είναι παρούσα. Μάλιστα, ο *Ατσίδας* είναι μία από τις λίγες κωμωδίες, αν όχι η μόνη, ως εκείνη την εποχή, στις οποίες τα πράγματα λέγονται με το όνομά τους και η αναφορά σε προγαμιαίες σχέσεις είναι σαφής. Όμως, ταυτόχρονα ο Δαλιανίδης προτείνει ειδολογικές καινοτομίες, που έχουν αποτιμηθεί ως σημαντικές για την ανάδειξη της νεολαίας ως «κοινωνικής ομάδας με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, έντονη ανάγκη (σεξουαλικής) έκφρασης και αυτοκαθορισμού».<sup>58</sup> Εργάζεται πιο συστηματικά, δηλαδή αφιερώνει περισσότερο χρόνο στα κοινωνικά δράματα και στα μιούζικαλ. Στα πρώτα, τα περιθώρια αναφοράς στα σύγχρονα προβλήματα είναι μεγαλύτερα και πιο ευδιάκριτα για το πλατύ κοινό. Η σκανδαλολογική ανησυχία για τη συμπεριφορά μίας μερίδας των νέων που κατηγορείται για τεντιμποϊσμό βρίσκει σε αυτά μία συγκεκριμένη περιγραφή. Τα μιούζικαλ, με το χρώμα, τη μουσική, τα πολλά χορευτικά, το συγκεκριμένο «θίασο» ηθοποιών, τους έξυπνους διαλόγους και τους γρήγορους ρυθμούς, θα πρέπει να θεωρηθούν κατόρθωμα, αν τα δούμε με τα μάτια του Έλληνα θεατή της εποχής. Οι ταινίες του Δαλιανίδη βρίσκονται στις πρώτες θέσεις του πίνακα εισιτηρίων για πέντε συνεχείς χρονιές, από το 1961 ως το 1966, «εκθρονίζοντας» προσωρινά τον Αλέκο Σακελλάριο και την Αλίκη Βουγιουκλάκη, η οποία περιορίζεται στη δεύτερη θέση.<sup>59</sup>

Είναι αξιοσημείωτο ότι το κοινό προτιμά τις νεανικές παρέες των μουσικών κωμωδιών του Δαλιανίδη λίγο παραπάνω από ό,τι τη Βουγιουκλάκη. Ο συνδυασμός πολύ δημοφιλών κωμικών, όπως ο Ντίνος Ηλιόπουλος ή η Ρένα Βλαχοπούλου, με νέα πρόσωπα, όπως ο Κώστας Βουτσάς, η Μάρθα Καραγιάννη, η Ζωή Λάσκαρη, η Χλόη Λιάσκου, ο Ανδρέας Ντούζος, ο Αλέκος Τζανετάκος, ο Βαγγέλης Βουλγαρίδης, μέλη της νέας γενιάς των πρωταγωνιστών,

57. Μεταφορά της κωμωδίας του Δημήτρη Ψαθά *Εξοχικόν κέντρον Ο έρωσ*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κοτοπούλη», από το θίασο Ντίνου Ηλιόπουλου – Κάκιας Αναλυτή, στις 8 Δεκεμβρίου 1960· *Θέατρο 61*, έκδοση θεάτρου, μουσικής, χορού και κινηματογράφου για το 1961, διεύθυνση και έκδοση Θ. Κρίτας, Αθήνα [1961], σ. 42, 271· *Θρύλος*, ό.π., τ. Η', σ. 363-365· κριτική του Αντώνη Μοσχοβάκη στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 247.

58. Παραδείση, «Η παρουσίαση της νεολαίας...», ό.π., σ. 205.

59. Οι ταινίες που κατακτούν τις δύο πρώτες θέσεις ανά περίοδο είναι: 1961-1962, *Ο κατήφορος* (Δαλιανίδης), *Η Αίσα και η άλλη* (Δημόπουλος)· 1962-1963, *Μερικοί το προτιμούν κρύο* (Δαλιανίδης), *Η ψεύτρα* (Δαλιανίδης)· 1963-1964, *Κάτι να καίη* (Δαλιανίδης), *Χτυποκάρδια στο θρανίο* (Σακελλάριος)· 1964-1965, *Κορίτσια για φίλημα* (Δαλιανίδης), *Το δόλωμα* (Σακελλάριος)· 1965-1966, *Ραντεβού στον αέρα* (Δαλιανίδης), *Το χόμα βάφτηκε κόκκινο* (Γεωργιάδης).

αποδείχθηκε επιτυχημένος. Η επένδυση σε ακριβά υλικά, κυρίως στο έγχρωμο φιλμ, απέδωσε ανάλογα.

Οι τριάντα επτά κωμωδίες που γύρισε ο Δαλιανίδης στον Φίνο από το 1961 ως το 1974 καθόρισαν, όπως ήταν φυσικό, τη φυσιογνωμία της εταιρείας ως προς το συγκεκριμένο είδος. Εδώ οφείλεται και η διαφορά ανάμεσα στις δύο δεκαετίες, που περιέγραψα παραπάνω. Οι παλιοί συνεργάτες αφηγούνταν τη ζωή μίας πόλης που μέσα σε λίγα χρόνια εκσυγχρονίστηκε, ανθρώπων που κατάφεραν οι ίδιοι (*Το σωφεράκι*, 1953, Γιώργος Τζαβέλλας· *Η ωραία των Αθηνών*) ή βοήθησαν τα παιδιά τους να επιβιώσουν, ακόμα και να αλλάξουν κοινωνική τάξη (*Η καφετζού*, 1956, *Η κυρά μας η μαμμή*, 1958, Αλέκος Σακελλάριος<sup>60</sup> *Ο θησαυρός του μακαρίτη*, 1959, σενάριο Νίκος Τσιφόρος – Πολύβιος Βασιλειάδης, σκηνοθεσία Νίκος Τσιφόρος<sup>61</sup>). Ο Δαλιανίδης δεν μπαίνει σε αυλές, παρά μόνο σε αστικά διαμερίσματα, ενώ —για να χρησιμοποιήσω μία υπερβολή— οι ήρωές του ζορίζονται οικονομικά, επειδή δεν μπορούν να εισπράξουν τα ενοίκια των ιδιοκτησιών τους (*Σκληρός άνδρας*, 1961, Γιάννης Δαλιανίδης<sup>62</sup>).

Κατά τη δεκαετία του 1960 οι θεατρικές κωμωδίες γίνονται η βασική πηγή σεναρίων για τις κωμωδίες της «Φίνος φιλμ». Ο Δαλιανίδης γράφει πρωτότυπα σενάρια για τις μουσικές του παραγωγές, αλλά διασκευάζει συστηματικά κωμωδίες τρίτων για τις υπόλοιπες σκηνοθεσίες του, όπως κάνει τότε και ο Δημόπουλος. Με αυτόν τον τρόπο η «Φίνος φιλμ» κατορθώνει να παραμένει ανταγωνιστική και να παράγει μεγάλο αριθμό κωμωδιών ανά έτος: το 1961 σημειώνεται η κάθετη άνοδος, όταν από τη μία ή τις δύο κωμωδίες το χρόνο περνάει στις έξι, με τη συμβολή του Δαλιανίδη. Μέσος όρος τώρα γίνονται οι πέντε κωμωδίες, με απόγειο τις δέκα το 1969.<sup>63</sup>

Παρά την πληθώρα και τη χρονική πίεση μέσα στην οποία πραγματοποιούνται, αυτές οι ταινίες συντηρούν, αν και σε διαφορετικό βαθμό η καθεμία, το ενδιαφέρον για ζητήματα συμπεριφοράς και δυναμικής σχέσεων, μέσα και έξω από την οικογένεια· το περιεχόμενό τους τις καθιστά πολυτίμες πηγές. Σε αυτή τη μελέτη θα ανατρέξουμε συστηματικά στις κωμωδίες του Φίνου, ακριβώς γιατί προσφέρουν πλούσιο υλικό για το θέμα μας. Επίσης, το γεγονός ότι εμπνέουν γενικότερα την αγορά της κωμωδίας μάς δίνει τη δυνα-

60. Κριτική του Αντώνη Μοσχοβάκη στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 190.

61. Δελβερούδη, «...αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη», σ. 166-167.

62. Μεταφορά της κωμωδίας του Γιώργου Ρούσου, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κεντρικόν», από το θίασο Βασίλη Λογοθετίδη, το χειμώνα του 1954· Θρύλος, ό.π., τ. ΣΤ', σ. 227-229.

63. Ο Μάρκος Ζέρβας, ό.π., δίνει στοιχεία για τις κατ' έτος παραγωγές της «Φίνος φιλμ», *passim*.

τότητα να αναφερθούμε στο πρότυπο, να παρακολουθήσουμε και να ερμηνεύσουμε την αναπαραγωγή και τις στρεβλώσεις που αυτό υφίσταται από τους λιγότερο ταλαντούχους, ευρηματικούς, ή έστω προσεκτικούς και απαιτητικούς κινηματογραφιστές.

Κατά τη δεκαετία του 1950 μόνο οι κωμωδίες της «Μήλλας φιλμ» ανταγωνίζονται αυτές της «Φίνος φιλμ». Ο Σωτήρης Μήλλας μέσα σε τρία χρόνια (1952-1954) παράγει, στα στούντιο του Εντουάρ Ναχάς, στο Κάιρο, τέσσερις από τις εμπορικότερες κωμωδίες (*Ένα βότσαλο στη λίμνη*, 1952-<sup>64</sup> *Σάντα Τσικίτα*, 1953.<sup>65</sup> *Δεσποινίς ετών...* 39, 1954, Αλέκος Σακελλάριος.<sup>66</sup> *Κυριακάτικο ξύπνημα*, 1954, Μιχάλης Κακογιάννης). Οι τρεις πρώτες είναι θεατρικές επιτυχίες των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου και του Βασιλή Λογοθετίδη: όπως προανέφερα, ο Μήλλας δουλεύει συστηματικά πάνω στη μεταφορά θεατρικών κωμωδιών στον κινηματογράφο. Η ταινία του Κακογιάννη στηρίζεται επίσης σε ένα πολύ δημοφιλές θεατρικό τρίο της εποχής: στους Έλλη Λαμπέτη, Γιώργο Παπά και Δημήτρη Χορν.

Στην ίδια δεκαετία η «Ανζερβός» ήταν ο μόνος ποσοτικά ισότιμος αντίπαλος του Φίνου, με δεκαεπτά κωμωδίες και πολλές φροντισμένες συνεργασίες. Όμως, σε αντίθεση με τον Φίνο, ο Ζερβός δεν είχε αταλάντευτη πορεία. Δεν απευθυνόταν με την ίδια συνέπεια στο πιο καλλιεργημένο και απαιτητικό κοινό. Εμπιστευόταν άπειρους συνεργάτες, πράγμα που έκανε και ο Φίνος: δεν μπορούσε όμως να τους ελέγξει, ώστε το τελικό αποτέλεσμα να εναρμονίζεται με ένα ιδεατό επίπεδο, στο οποίο θα ήθελε να ανήκει η εταιρεία του. Επέτρεπε να βγαίνουν κωμωδίες όπως το *Μια νύχτα στον Παράδεισο* (1951, σενάριο

64. Μεταφορά της κωμωδίας των Αλέκου Σακελλάριου – Χρήστου Γιαννακόπουλου, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κεντρικόν», από το θίασο Βασιλή Λογοθετίδη, την άνοιξη του 1952. Για δεύτερη φορά η κωμωδία μεταφέρεται το 1967, με τίτλο *Ο σπαγγοραμμένος* (σενάριο Αλέκος Σακελλάριος, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης) και πρωταγωνιστή τον Λάμπρο Κωνσταντάρα.

65. Μεταφορά της βραβευμένης με το βραβείο Ξενοπούλου κωμωδίας των Αλέκου Σακελλάριου – Χρήστου Γιαννακόπουλου *Ο Φώτης Φαγκρής και η Τσικίτα Λοπέζ*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κεντρικόν», από το θίασο Βασιλή Λογοθετίδη, το χειμώνα του 1952· Θρύλος, *ό.π.*, τ. ΣΤ', σ. 124· το 1960, με τίτλο *Τα φώτα του Φώτη*, παρουσιάζεται από το θίασο Χατζηχρήστον στο θέατρο «Διάνα»· Θρύλος, *ό.π.*, τ. Η', σ. 210-211· μεταφέρεται για δεύτερη φορά στον κινηματογράφο το 1964 σε σενάριο Αλέκου Σακελλάριου και σκηνοθεσία Κώστα Καραγιάννη, με τίτλο *Ο παράς κι ο φουκαράς*.

66. Μεταφορά της κωμωδίας των Αλέκου Σακελλάριου – Χρήστου Γιαννακόπουλου, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κεντρικόν», από το θίασο Βασιλή Λογοθετίδη, στις 8 Μαρτίου 1950· Θρύλος, *ό.π.*, τ. Ε', σ. 212-214· στον κινηματογράφο μεταφέρεται για δεύτερη φορά το 1968 από τον Αλέκο Σακελλάριο, με πρωταγωνιστή τον Λάμπρο Κωνσταντάρα και τίτλο *Ο Ρωμός έχει φιλότιμο*. Στον Σωτήρη Μήλλα και στα στούντιο του Καΐρου κάνει σύντομη αναφορά ο Σακελλάριος, *ό.π.*, σ. 463.

Μάνθος Κέτσης, σκηνοθεσία Θανάσης Μεριτζής), όπου προσπαθούσε να εκμεταλλευτεί τους ηθοποιούς του, χωρίς να τους δώσει ένα ενδιαφέρον σενάριο, πλούσιο σε καταστάσεις και κωμικούς διαλόγους.<sup>67</sup> Ακόμα και οι ίδιοι συνεργάτες δεν πετύχαιναν πάντα τα ίδια αποτελέσματα· παράδειγμα ο Τσιφόρος και οι τέσσερις άνισες κωμωδίες του.<sup>68</sup> Ο Φίνος όμως υπέτασσε τους συνεργάτες του στον κοινό του παρονομαστή. Αν δεν τον ικανοποιούσε το αποτέλεσμα, δεν δίσταζε να το θυσιάσει.

Σε αντίθεση με τον Φίνο, επίσης, ο Ζερβός σπάνια συνεργαζόταν με τους ίδιους σκηνοθέτες περισσότερες από μία φορές. Εξαιρεση αποτέλεσαν ο Τσιφόρος, ο Τζαβέλλας και, στο τέλος της δεκαετίας, ο Στέλιος Τατασόπουλος. Ο Τζαβέλλας από τη μία μεριά και ο Τατασόπουλος από την άλλη δείχνουν ότι ο Ζερβός ταλαντευόταν ανάμεσα στην αστική και στη λαϊκή κωμωδία. Δώδεκα ακόμα σκηνοθέτες και δεκατέσσερις σεναριογράφοι δούλεψαν γι' αυτόν ως το τέλος της δεκαετίας. Δεν γνωρίζουμε τους όρους που επέβαλλε· πιθανόν οι συνεργάτες του να διαφωνούσαν μαζί του για οικονομικά ζητήματα, όχι μόνο για τις αμοιβές τους, αλλά και για τα ποσά που διέθετε για την κάθε ταινία.<sup>69</sup>

Ο Ζερβός ήθελε ενδεχομένως να καλλιεργήσει μία μορφή κωμωδίας που πριμοδοτεί το κωμικό, χωρίς να ενδιαφέρεται να το εντάξει απαραίτητα σε έναν κοινωνικό προβληματισμό, όπως έκαναν ο Φίνος και οι πρώτοι συνεργάτες του. Ανάλογα με το σενάριο ή το σκηνοθέτη, η ταινία εμπλέκεται περισσότερο ή λιγότερο σε κάποια κοινωνικά ζητήματα. Επίσης, σε μερικές τέτοιες περιπτώσεις, όπως π.χ. στα έργα *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται* (1953, Γιώργος Λαζαρίδης)<sup>70</sup> ή *Ο λεφτάς* (1958, σενάριο Πολύβιος Βασιλειάδης, σκηνοθεσία Νίκος Τσιφόρος), ο διδακτισμός είναι εμφανής, πράγμα που αποφεύγεται με επιτηδειότητα στις παραγωγές του Φίνου.

Οι πιο ενδιαφέρουσες για το θέμα μας κωμωδίες του Φίνου, του Ζερβού

67. Βλ. κριτική του Αχ. Μαμάκη στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 122.

68. *Ο πύργος των ιπποτών*, σενάριο Γιώργος Ασημακόπουλος – Νίκος Τσιφόρος, 1952· *Γλέντι, λεφτά κι αγάπη*, 1955· *Ο γυναικάς*, 1957, σενάριο Νίκος Τσιφόρος – Πολύβιος Βασιλειάδης· *Ο λεφτάς*, σενάριο Πολύβιος Βασιλειάδης, 1958· για τη μουσική στον *Πύργο των ιπποτών* βλ. Μυλωνάς, *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*, Κέδρος, Αθήνα 2001, σ. 100.

69. Ο Σακελλάριος στο *Λες και ήταν χτες...*, ό.π., αναφέρει κάποια κωμικά επεισόδια που προκάλεσε η ταιγγουιά του Ζερβού, σ. 518 κ.ε.

70. Μεταφορά της κωμωδίας του Σπύρου Μελά, που παρουσιάστηκε στο θερινό «Θέατρο Αλικής», από το θίασο Αλικής Θεοδωρίδη – Κώστα Μουσούρη, στις 16 Αυγ. 1935, με τον Βασίλη Λογοθετίδη στον πρωταγωνιστικό ρόλο· Γιάννης Σιδέρης, «Τα παιγμένα έργα και μερικά γεγονότα», *25 χρόνια του θεάτρου Κώστα Μουσούρη*, 1961, σ. 114· Το έργο έχει δημοσιευτεί στη *Νέα Εστία*, τ. 18, τχ. 209 (1 Σεπτ. 1935) κ.ε.· Λαζαρίδης, ό.π., σ. 295-298· Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες...», ό.π., σ. 151.

και του Μήλλα γίνονται από ταλαντούχους σεναριογράφους: Νίκο Τσιφόρο, Γιώργο Ασημακόπουλο, Αλέκο Σακελλάριο και Χρήστο Γιαννακόπουλο, Γιώργο Τζαβέλλα, Μιχάλη Κακογιάννη, Ασημάκη Γιαλαμά, Ντίνο Δημόπουλο. Όλοι, εκτός του νεαρού Κακογιάννη, έχουν προγενέστερη, μακρά και πολύ επιτυχημένη θητεία στο θέατρο. Μόνο η θεατρική παραγωγή του Τζαβέλλα είναι δευτερεύουσα σε σχέση με την κινηματογραφική. Επειδή δεν υπήρχαν κινηματογραφικά έμπειροι σκηνοθέτες, οι μισοί από τους συγγραφείς (Σακελλάριος, Τσιφόρος, Τζαβέλλας, Δημόπουλος), που είχαν ωστόσο ασχοληθεί με τη θεατρική σκηνοθεσία των έργων τους, δέχθηκαν να σκηνοθετήσουν τις πρώτες κωμωδίες τους με τη βοήθεια των οπερατέρ τους. Η στενή σχέση θεατρικής και κινηματογραφικής κωμωδίας καλλιεργήθηκε σχεδόν από την αρχή και επικράτησε ακριβώς επειδή προσέφερε έτοιμα και καλοφτιαγμένα σενάρια. Η πρωτοβουλία που ανέλαβε ο Φίνος ήδη από τις πρώτες ταινίες του, η συνεργασία δηλαδή με έμπειρους θεατρικούς συγγραφείς, ακολουθήθηκε αργότερα πολύ συστηματικά τόσο από τον ίδιο όσο και από τους καλύτερους συναδέλφους του.<sup>71</sup>

Η εταιρεία που ξεκινά τις εργασίες της συστηματικά με διασκευές κωμωδιών, στα πρότυπα της «Μήλλας φιλμ», είναι η «Αδελφοί Ρουσσόπουλοι – Γ. Λαζαρίδης – Δ. Σαρρής – Κ. Ψαρράς» το 1959. Σκηνοθέτης και σεναριογράφος της είναι ο Γιάννης Δαλιανίδης και δεύτερη παραγωγή της το *Ένας βλάκας και μισός*. Η προώθηση της άποψης περί διασκευών θα πρέπει να αποδοθεί στον Γιώργο Λαζαρίδη. Στα εννέα χρόνια της λειτουργίας της, ως το 1967, παράγει τριάντα τέσσερις κωμωδίες. Από το 1961, όταν ο Δαλιανίδης αποχωρεί, βασικός της συνεργάτης γίνεται ο Ορέστης Λάσκος, με δεκαέξι σκηνοθεσίες και δύο σενάρια. Εννέα ακόμη σκηνοθέτες συνεργάζονται άπαξ με την εταιρεία, οι έξι προσφέροντας τα αντίστοιχα σενάρια: Ιάκωβος Καμπανέλλης, Νίκος Τσιφόρος, Αλέκος Σακελλάριος, Γιώργος Κωνσταντίνου, Φράνσις Κάρραμποτ, Ερρίκος Θαλασσινός, Βαγγέλης Σειληνός, Κώστας Λυχνάρης, Στέλιος Ζωγραφάκης· ο Δαλιανίδης συνεργάστηκε σε τέσσερις κωμωδίες, με τα αντίστοιχα σενάρια, ο Γρηγορίου σε τρεις και ο Κώστας Ανδρίτσος σε δύο.

Ο εκ των συνεταίρων Γιώργος Λαζαρίδης αναλαμβάνει τη διασκευή ή την επιμέλεια των σεναρίων σε δεκαεπτά ταινίες. Ως σεναριογράφοι συνεργάζονται επίσης οι Γιώργος Ασημακόπουλος, Γιάννης Μαρής, Λάζαρος Μοντανάρης και Λάκης Μιχαηλίδης.

Η εταιρεία ειδικεύεται στις κωμωδίες, όμως οι ταινίες της δεν εστιάζουν

71. Σακελλάριος, *ό.π.*, σ. 390-394· Δελβερούδη, «Ο θησαυρός του μακαρίτη...», *ό.π.*, σ. 56-60· Δελβερούδη, «Θρίαμβος της κωμωδίας», *ό.π.*· Αθανασάτου, «Η θεατρική προϊστορία των ειδών», *Ελληνικός κινηματογράφος...*, *ό.π.*, σ. 123-136· Στάθης Βαλούκος, «Από το θέατρο στον κινηματογράφο» και «Η φαρσοκωμωδία στον ελληνικό κινηματογράφο», *Η κωμωδία*, Λιγόκερως, 2001, σ. 524-529· Κυριακός, «Κινηματογραφική (;) φαρσοκωμωδία» και «Κινηματογραφώντας κωμωδίες», *Από τη σκηνή στην οθόνη*, *ό.π.*, σ. 178-189.

στη νεολαία με τρόπο ανάλογο με αυτόν της «Φίνος φιλμ». Πολλοί από τους πρωταγωνιστές τους είναι μεσήλικες πλέον και εγκαταλείπουν τους θέσει νέους ρόλους, για να υποδυθούν συζύγους: ο Μίμης Φωτόπουλος, ο Νίκος Σταυρίδης, ο Βασίλης Αυλωνίτης, ο Γιάννης Γκιωνάκης, ο Νίκος Ρίζος. Πρόσωπα νέων υποδύονται οι Άννα Φόνσου, Γιώργος Πάντζας, Γιώργος Κωνσταντίνου, Μάρθα Καραγιάννη, Βαγγέλης Σειληνός, Ελένη Προκοπίου, Κώστας Βουτσάς, Λίλιαν Μηνιάτη, Σταύρος Παράβας. Λίγες όμως κωμωδίες παρουσιάζουν τους νέους με δυναμική, και όχι συμβατική ματιά, όπως το *Αυτό το κάτι άλλο* (1963) του Γρηγόρη Γρηγορίου, σε σενάριο Γιώργου Λαζαρίδη, από μία ιδέα των Τσιφόρου – Βασιλειάδη, και το *Και οι δεκατέσσερις ήταν υπέροχοι* (1965) του Βαγγέλη Σειληνού, σε σενάριο Γιώργου Λαζαρίδη – Κώστα Κινδύνη.

Η κωμωδία του Γρηγορίου αναπαράγει ένα πολύ ενδιαφέρον νεανικό κλίμα, το οποίο δίνει στην υπόθεση τόνο διαφορετικό από το συνηθισμένο.<sup>72</sup> Στοιχεία του σεναρίου, όπως ο γλεντζές πατέρας (Λάμπρος Κωνσταντάρας), που υποκρίνεται στην οικογένειά του το θεοσεβούμενο, η ερωτική ιστορία ανάμεσα σε δύο ζευγάρια (Γιώργος Πάντζας – Άννα Φόνσου και Βαγγέλης Σειληνός – Βιβέτα Τσιούνη), ακόμα και οι χοροί και τα συγκροτήματα της μόδας, υπάρχουν σε πλήθος άλλες κωμωδίες, είναι συνηθισμένα και κοινότοπα. Όμως, αθροίζοντας πολλές μικρές λεπτομέρειες, ο Γιώργος Λαζαρίδης παραδίδει ένα φροντισμένο σενάριο, το οποίο ο Γρηγορίου απογειώνει με τη σκηνοθεσία του. Διαλέγει ιδιόρρυθμες γωνίες λήψης και κινεί τη μηχανή, όχι μόνο για να παρακολουθήσει τις μετακινήσεις των προσώπων, αλλά και επειδή η κίνηση ταιριάζει με το αντικείμενο που κινηματογραφεί, με τη νεολαία που έχει το μυαλό της μόνο στα ποτά, στα ξενύχτια, στο σεξ και στο χορό. Η κάμερα δεν μένει στατική να παρακολουθεί τους νέους να χορεύουν μπροστά της, αλλά τους ακολουθεί και αποδίδει όχι απλώς το χορό, αλλά το χορό ως μανία, ως μοναδικό σκοπό στη ζωή. Εδώ η μουσική του Κώστα Κλάββα είναι πολύτιμος αρωγός.<sup>73</sup>

Έτσι, στο *Αυτό το κάτι άλλο* η συμβατική υπόθεση, στην οποία ένα χρεοκοπημένο πλουσιόπαιδο, θύμα του υποκόσμου, προσπαθεί να κατακτήσει μία μεγάλη προίκα, μετατρέπεται σε εικονογραφία μίας συγκεκριμένης νεανικής ομάδας, με προεκτάσεις πάνω στα γενικότερα ενδιαφέροντα, ή —για να είμαστε πιο ακριβείς— σε ένα μέρος των ενδιαφερόντων της νεολαίας της εποχής. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι σε μία εποχή που θεωρείται από τις πιο χαρακτηριστικές της συμμετοχής της νεολαίας στους κοινωνικούς αγώνες, η

72. Κριτικές των Αντώνη Μοσχοβάκη, Ροζίτας Σώκου, Ειρήνης Καλκάνη και Αγγλαίας Μητροπούλου στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 258· στη συνεργασία του με την εταιρεία αναφέρεται ο Γρηγόρης Γρηγορίου, ό.π., τ. Β', σ. 73-74, 80-87· ιδιαίτερα στο *Αυτό το κάτι άλλο*, σ. 80-82.

73. Για τη μουσική του Κώστα Κλάββα σε ταινίες της εποχής, βλ. Μυλωνάς, *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*, ό.π., σ. 136-139.

κωμωδία αλλοιώνει την εικόνα της, περίπου συκοφαντώντας την. Όμως, ο Γρηγορίου κάθε άλλο παρά αδιάφορος είναι για τον κοινωνικό ρόλο της νεολαίας. Αφού καταγράφει τις συμπεριφορές με αποτελεσματικότητα ντοκουμέντου, ματιά που ισχύει ακόμα και στις σκηνές της στυλιζαρισμένης χορογραφίας, κάνει φινάλε με μία ανατροπή. Σε αυτή τη μεγάλη αργόσχολη παρέα, που φαίνεται να έχει πάρει σοβαρές αποστάσεις από τη μικροαστική ηθική, ένα συναίσθημα επιβιώνει, η αλληλεγγύη. Με ένα νεύμα, μία απλή παρακίνηση η ομάδα είναι έτοιμη να αντιπαρατεθεί στους παρανόμους και να βοηθήσει το φίλο της να σώσει το εργοστάσιό του. Εκεί η ζωή θα βρει «αυτό το κάτι άλλο» στη δουλειά, σε έναν κοινωνικά επωφελή σκοπό, το χαμόγελο θα κατακτήσει τα πρόσωπα και η παρασιτική καθημερινότητα θα αντικατασταθεί από το τραγούδι ανθρώπων και μηχανών. Δεν έχει σημασία αν αποδίδεται μία πραγματική ή πιθανή κατάσταση. Σημασία έχουν η θετική εικόνα που αναδύεται για τους νέους μέσα από τη λύση και ο αξιοθαύμαστος τρόπος με τον οποίο αποφεύγεται ο διδακτισμός.

Η εταιρεία του Κώστα Καραγιάννη και του Αντώνη Καρατζόπουλου αρχίζει τις εργασίες της το 1966. Είναι ο μοχλός που θα ανατρέψει τα αριθμητικά δεδομένα και θα κάνει έκδηλα τα σημάδια της μαζικής παραγωγής, στην οποία μοναδική προτεραιότητα θα έχει η ταχύτητα διεκπεραίωσης μίας ταινίας, ενώ η φροντίδα για τα συστατικά της θα υποχωρεί όλο και περισσότερο. Θα πρέπει να συνεκτιμήσουμε ότι Φίνος και Καραγιάννης δεν περιορίζονται στις κωμωδίες, αλλά δίνουν και έναν αντίστοιχο αριθμό δραματικών ταινιών.

Ήδη την πρώτη χρονιά των εργασιών της, η εταιρεία εμφανίζεται με τέσσερις κωμωδίες, τις οποίες σκηνοθετεί ο Καραγιάννης. Ίσο αριθμό κωμωδιών δίνει και ο Φίνος, αν συνυπολογίσουμε μία συμπαραγωγή του με τη «Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης». Η «Αφοί Ρουσσόπουλοι - Λαζαρίδης - Σαρρής - Ψαρράς» εμφανίζεται με πέντε κωμωδίες. Πρόκειται για έναν αριθμό που βρίσκεται στα όρια των δυνατοτήτων εταιρειών και καλλιτεχνικού δυναμικού. Όταν τον επόμενο χρόνο, το 1967, η «Καραγιάννης - Καρατζόπουλος» παράγει δέκα κωμωδίες, από τις οποίες επτά σκηνοθετεί ο Καραγιάννης, γίνεται σαφές ότι οι υπόλοιποι δυσκολεύονται να ακολουθήσουν: ο Φίνος δίνει τις μισές και η «Αφοί Ρουσσόπουλοι - Λαζαρίδης - Σαρρής - Ψαρράς» τέσσερις. Άλλωστε, είναι η τελευταία χρονιά των εργασιών της συγκεκριμένης εταιρείας. Τα δύο επόμενα χρόνια ο Φίνος προσπαθεί να παραμείνει ανταγωνιστικός, με επτά και εννέα κωμωδίες αντίστοιχα και με αύξηση των σκηνοθεσιών του Δαλιανίδη, αλλά ο αγώνας είναι άνισος. Ο Καραγιάννης ανεβαίνει στις δέκα και στις δεκατέσσερις, με έξι και οκτώ δικές του σκηνοθεσίες. Ο Δαλιανίδης μένει πιστός στον Φίνο, όχι όμως και οι πρωταγωνιστές —η Βλαχοπούλου, ο Κωνσταντάρας, ο Ηλιόπουλος, η Βουγιουκλάκη, ο Παπαμιχαήλ, ο Βουτσάς—, που αποχωρούν ο

ένας κατόπιν του άλλου, έστω και για μικρό διάστημα ή για περιορισμένο αριθμό ταινιών. Η διεκυστίνδα είναι φανερή, αν παρατηρήσουμε τις μετακινήσεις των ηθοποιών από τη μία εταιρεία στην άλλη.

Η «Καραγιάννης - Καρατζόπουλος» ακολουθεί τη γραμμή του Φίνου όσον αφορά την ανάθεση σκηνοθεσιών: πολύ μικρός αριθμός σκηνοθετών συνεργάζονται μαζί της, όσοι βρέθηκαν χωρίς στέγη μετά την παύση εργασιών της «Αφοί Ρουσόπουλοι - Λαζαρίδης - Σαρρής - Ψαρράς». Ο Καραγιάννης σκηνοθετεί συνολικά πενήντα μία κωμωδίες ως το 1974· δεύτερος στη σειρά είναι ο Κώστας Ανδρίτσος, με έντεκα κωμωδίες, και κατόπιν ο Λάσκος, ο Σακελλάριος και ο Δημόπουλος με τρεις, ο Ερρίκος Θαλασσινός με δύο και ο Βασίλης Γεωργιάδης με μία.

Οι συνεργασίες με σεναριογράφους ήταν επίσης σταθερές. Τα περισσότερα σενάρια, είκοσι επτά για την ακρίβεια, τα έγραψε ο Λάκης Μιχαηλίδης, τα πέντε σε συνεργασία. Μετά τη διάλυση της δικής του εταιρείας, και ο Γιώργος Λαζαρίδης εντάχθηκε στην «Καραγιάννης - Καρατζόπουλος», με δεκαπέντε σενάρια κωμωδιών. Ο ίδιος ο Καραγιάννης ασχολήθηκε πολύ λίγο με σενάρια· από τα τέσσερα που έγραψε τα δύο ήταν συνεργασίες με άλλους (Χρήστο Κυριακό, Παναγιώτη Παπαδούκα). Οι Γιαλαμάς - Πρετεντέρης και ο Πρετεντέρης μόνος του ήταν σημαντικοί τροφοδότες, με οκτώ συνολικά σενάρια. Πέντε σενάρια έδωσε ο Σακελλάριος, από τρία οι Νίκος Καμπάνης, Διονύσης Τζεφρώνης και Γιώργος Κατσαμπής. Οι περισσότεροι από τους υπόλοιπους σεναριογράφους είχαν από μία συνεργασία (Τσιφόρος - Βασιλειάδης, Πολύβιος Βασιλειάδης, Στέφανος Φωτιάδης, Ναπολέων Ελευθερίου, Νίκος Τσεκούρας, Γιώργος Ασημακόπουλος - Βασίλης Σπυρόπουλος), όλοι θεατρικοί συγγραφείς. Επίσης, από μία φορά συνεργάστηκαν ως σεναριογράφοι οι σκηνοθέτες Ερρίκος Θαλασσινός, Ορέστης Λάσκος, Ντίνος Δημόπουλος και Άλκης Παπάς, ο ηθοποιός Θάνος Λειβαδίτης και ο Λάζαρος Μοντανάρης.

Η «Καραγιάννης - Καρατζόπουλος», όπως και η «Αφοί Ρουσόπουλοι - Λαζαρίδης - Σαρρής - Ψαρράς», συνεργάζεται σε περισσότερες από τις μισές κωμωδίες της με δημοφιλείς κωμικούς, που έχουν περάσει σαφώς στην ωριμότητα: Ρένα Βλαχοπούλου, Λάμπρο Κωνσταντάρα, Ντίνο Ηλιόπουλο, Νίκο Σταυρίδη, Νίκο Ρίζο, Γιάννη Γκιωνάκη. Ρόλους νέων υποδύονται ο Σταύρος Παράβας, ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ, η Αλίκη Βουγιουκλάκη, η Ξένια Καλογεροπούλου, ο Κώστας Βουτσάς, ο Γιώργος Πάντζας, ο Αλέκος Τζανετάκος και ο Γιώργος Παπαζήσης, σε ιστορίες γραμμένες από τον Λάκη Μιχαηλίδη ή τον Γιώργο Λαζαρίδη.

Στις είκοσι πέντε περίπου κωμωδίες της εταιρείας στις οποίες οι νέοι βρίσκονται στο επίκεντρο υπάρχει μία κοινή σεναριακή γραμμή, που εν πολλοίς οφείλεται στην πένα των δύο βασικών σεναριογράφων, των Λάκη Μιχαηλίδη και Γιώργου Λαζαρίδη. Ο πρωταγωνιστικός ρόλος είναι ένας νέος, ηθικών αρ-



χών και χαμηλού εισοδήματος ή άνεργος που ψάχνει για δουλειά.<sup>74</sup> Οι πολλές αρετές του επισκιάζονται από τη δειλία του, η οποία δεν του επιτρέπει να αντιπαρατεθεί στο περιβάλλον του και να επιβάλει τους δικούς του, έντιμους κανόνες.<sup>75</sup> Όταν κάποια στιγμή βρίσκει το κουράγιο να αντισταθεί και να δράσει, λύνει όλα τα προβλήματα. Είναι επίσης ερωτευμένος με μία κοπέλα, με την οποία προσπαθεί να παντρευτεί μόλις του το επιτρέψουν τα οικονομικά του. Συναντά διάφορα εμπόδια από την οικογένειά της, η οποία, αν είναι πλούσια, δεν τον δέχεται, αν είναι φτωχή, τον πιέζει. Σε κάθε περίπτωση, η κοπέλα πρέπει να βγαίνει κρυφά και βιαστικά ραντεβού, πάντα με άγχος μήπως τη δουν και υπό τις απειλές των συγγενών της. Στο τέλος βέβαια το ζευγάρι φθάνει στο γάμο. Μόνο στις κωμωδίες στις οποίες πρωταγωνιστεί η Βουγιουκλάκη το κεντρικό πρόσωπο είναι γυναικείο.<sup>76</sup>

Όταν οι κωμωδίες τοποθετούνται στην επαρχία, τα «αγνά» της ήθη αντιπαρατίθενται σε αυτά της πόλης και σκιαγραφείται η πατριαρχική αυστηρότητα που επιβιώνει εκεί, ενώ στην πρωτεύουσα έχει υποχωρήσει. Κρητικοί και Μανιάτες σατιρίζονται ως ακραία παραδείγματα, υπολείμματα της παράδοσης (*Το πιο λαμπρό μπουζούκι*, 1968, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης).

Η ατμόσφαιρα που επικρατεί στις κωμωδίες γυρίζει το θεατή μερικά χρόνια πίσω· μπαμπάδες προσπαθούν να επιβάλουν στην κόρη τους τους πιο ακραίους περιορισμούς, κόρες ψεύδονται με τη συνηγορία της μητέρας ή της θείας, αλλά και εμποδίζουν με τη σειρά τους τον νέο έστω και να τις φιλήσει, μεταθέτοντας αυτές τις απολαύσεις στη μετά το γάμο εποχή. Δεν είναι εύκολο να αποφανθεί κανείς αν πρόκειται για προσωπικές απόψεις των καλλιτεχνικών συντελεστών ή της εταιρείας, ή αν διαχέεται η ηθική διαπαιδαγώγηση που προσπαθεί να επιβάλει η δικτατορία μέσω της λογοκρισίας. Στο καθεστώς υπάρχει η αντίληψη ότι οι νέοι είναι ένα επικίνδυνο κεφάλαιο, και οι ανησυχίες της ηλικίας τους —όχι μόνο οι πολιτικές, αλλά και οι σεξουαλικές— πρέπει να καταπνίγονται ή να διαστρέφονται. Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις σε αυτές τις κωμωδίες όπου ένας ανυπόληπτος νέος, τεμπέλης, άνεργος, κακομαθημένος πλούσιος μιλάει για την καταπίεση του κατεστημένου και του κεφαλαίου, απα-

74. *Ο εξηπάτης*, 1966, σενάριο Νίκος Τσιφόρος - Πολύβιος Βασιλειάδης· *Η χαροτορίχτρα*, 1967, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης· *Τον αράπη κι αν τον πλένης, το σαπούνι σου χαλάς!*, 1973, σενάριο Χρήστος Κυριακός - Κώστας Καραγιάννης.

75. *Ο άνθρωπος της καρπαζιάς· Ένας άφραγκος Ωνάσης*, 1969· *Ο δασκαλάκος ήταν λεβεντιά*, 1970, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης.

76. *Το πιο λαμπρό αστέρι*, 1967· *Το κορίτσι του λούνα-παρκ*, 1968, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης· για το *Πιο λαμπρό αστέρι* βλ. κριτική του Δ. Παπαδόπουλου στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 370· παραλλαγή του ίδιου θέματος σκηνοθετεί ο Κώστας Καραγιάννης, σε σενάριο Λάκη Μιχαηλίδη, το 1972, με τίτλο *Απ' τα αλώνια στα σαλόνια* και με πρωταγωνιστές τη Δέσποινα Στυλιανοπούλου και τον Νίκο Ρίζο.

ζιώνοντας ιδέες που ανήκουν στους αντιπάλους του καθεστώτος (π.χ. *Ο δασκαλάκος ήταν λεβεντιά*, 1970).

Τα σενάρια της «Καραγιάννης – Καρατζόπουλος» γράφονται από επαγγελματίες, που ξέρουν καλά τη δουλειά τους, γι' αυτό άλλωστε και οι ταινίες της έχουν ικανοποιητική προσέλευση θεατών. Η υπόθεση είναι παραλλαγή στο ίδιο θέμα — για περισσότερες από είκοσι πέντε φορές. Η ταχύτητα με την οποία πρέπει να παραδίδονται τα σενάρια δεν επιτρέπει τη λεπτομερή παρατήρηση των κοινωνικών φαινομένων και την προσεκτική δραματουργική εργασία. Οι ανθρώπινες σχέσεις παρουσιάζονται άκαμπτες και συνθηματικές, γιατί αυτό εξυπηρετεί τη γρήγορη διεκπεραίωση. Οι διάλογοι έχουν τις καλές στιγμές τους. Όμως, τα σενάρια, όπως και τα ντεκόρ, η υποκριτική και η σκηνοθεσία ακολουθούν τη λογική της ανακύκλωσης. Το ίδιο σαλόνι «παίζει» από τη μία κωμωδία στην άλλη, ενώ, όταν είναι έγχρωμες, αυτό δεν κρύβεται με τίποτε. Σε αυτό το σαλόνι, το οποίο είναι μεγάλων διαστάσεων και με πολλά καθίσματα, οι ηθοποιοί λένε τα λόγια τους όρθιοι, με μέτωπο στην ακίνητη κάμερα, μέχρι να αλλάξει το πλάνο. Τα «κοντινά» στα πρόσωπα δεν είναι πολλά, για να αποφεύγονται κατά το δυνατόν οι αλλαγές. Για να υπάρχει μία στοιχειώδης ζωηρότητα μέσα στην υπόλοιπη ακινησία, οι ηθοποιοί φωνάζουν. Ακραίο παράδειγμα αυτής της σκηνοθετικής λύσης είναι το *Ένας τρελλός... τρελλός αεροπειρατής* (1974, σενάριο Ασημάκης Γιαλαμάς – Κώστας Πρετεντέρης, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης),<sup>77</sup> τελευταία κωμωδία της εταιρείας στην περίοδο που εξετάζουμε, όπου η ένταση διατηρείται διαρκώς σε υψηλό επίπεδο. Έτσι, καταστρέφεται το σενάριο των Γιαλαμά – Πρετεντέρη, το οποίο κάνει κάποιες διαφοροποιημένες παρατηρήσεις για τους ρόλους των συζύγων στα σύγχρονα νοικοκυριά. Ίσως η κωμωδία αντανακλά τη νευρικότητα που επικρατεί στο χώρο τη στιγμή κατά την οποία οι κινηματογραφικές εργασίες παρουσιάζουν ελάχιστα κέρδη σε σχέση με το παρελθόν.

Μικρή σημασία στην ποιότητα δίνουν οι υπόλοιποι παραγωγοί. Ορισμένοι είναι επαγγελματίες του χώρου, ηθοποιοί (ο Πέτρος Γιαννακός με την «Πέτρο φιμ»), ο Κώστας Χατζηχρήστος, ο Μίμης Φωτόπουλος με την «Άννα φιμ») ή τεχνικοί (Μαυρίκιος Νόβακ, Τόνις Παπαδαντωνάκης, Τζανής Αλιφέρης, Γιάννης Δριμαρόπουλος), που βάζουν λεφτά ή μηχανήματα στην παραγωγή, αντί να εργάζονται για κάποιον τρίτο. Έτσι κι αλλιώς, οι θέσεις εργασίας στα υπάρχοντα στούντιο είναι πολύ περιορισμένες σε σχέση με τον αριθμό των επαγ-

77. Μεταφορά της κωμωδίας των Ασημάκη Γιαλαμά – Κώστα Πρετεντέρη *Πετάει... πετάει*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Φλόριντα», από το θίασο των Κώστα Βουτσά – Νίκου Ρίζου – Γιάννη Βογιατζή, στις 9 Μαΐου 1969· Θέατρο 69, διεύθυνση και έκδοση Θόδωρος Κρίτας, Αθήνα [1969], σ. 61, 303· Κώστας Πρετεντέρης, «Εργογραφία», *Θεατρικά*, Εστία, Αθήνα 1998, σ. 536-537· Θρύλος, ό.π., τ. ΙΑ', σ. 324-326.

γελματιών. Υπάρχουν σεναριογράφοι, σκηνοθέτες, τεχνικοί και ηθοποιοί περισσότεροι από όσους έχουν εξασφαλίσει συνεργασία με τον Ζερβό ή με τον Φίνο. Από τη στιγμή που φαίνεται ότι η παραγωγή μίας ταινίας μπορεί να είναι επικερδής χωρίς πολλά μέσα, διάφοροι επαγγελματίες αναζητούν χρηματοδότες, ενώ διάφοροι χρηματοδότες, συνήθως ξένοι προς το χώρο, συνεργάζονται με επαγγελματίες που γνωρίζουν λίγο-πολύ τη δουλειά τους.

Οι μικρές εταιρείες παραγωγής δεν έχουν στούντιο· συνεργάζονται με οπερατέρ και ηχολήπτες, «τους μόνους συντελεστές των ταινιών που [...] δεν μπορούσαν να ελέγξουν ή να υποκαταστήσουν».<sup>78</sup> Όπως είπαμε, η κεντρική θέση των τεχνικών στην κατασκευή της ταινίας οδήγησε αρκετούς από αυτούς στην παραγωγή. Άλλωστε, όπως επισημαίνει και ο Χρήστος Βακαλόπουλος, αυτή ήταν η παράδοση: οι οπερατέρ της πρώτης γενιάς (Γαζιάδης, Χεπ) ήταν και παραγωγοί των ταινιών τους.<sup>79</sup> Οι ταινίες των μικρών εταιρειών υστερούν σε ποιότητα εικόνας και ήχου, επειδή οι τεχνικοί τους δεν έχουν πάντα τη δυνατότητα να βελτιώνουν και να εκσυγχρονίζουν τα μηχανήματά τους, πράγμα που αντίθετα έκανε με μανία ο Φίνος.

Παρατηρούμε ότι αναπαράγεται στον κινηματογράφο ένα δίπολο που χαρακτηρίζει και τη θεατρική ζωή της πρωτεύουσας: στο θέατρο, από τις αρχές του αιώνα, υπάρχουν οι θίασοι του κέντρου, που απευθύνονται κατά βάση στο αστικό κοινό, και οι θίασοι των συνοικιών, που χαρακτηρίζονται ως λαϊκοί και συγκεντρώνουν τους θεατές της γειτονιάς. Η διάκριση δεν αφορά μόνο τη θέση των αιθουσών και τη σύνθεση του κοινού, αλλά και το δραματολόγιο και τους ηθοποιούς, καθώς και τους υποκριτικούς τους τρόπους. Αντίστοιχα, στον κινηματογράφο διαμορφώνονται εταιρείες που απευθύνονται σε πιο απαιτητικό κοινό και άλλες που περιορίζονται στο στοιχειώδες: στην εμφάνιση ενός δημοφιλούς —ιδιαίτερα στο λαϊκό κοινό— ηθοποιού, σε μία σειρά ασύνδετων περιπετειών και στοιχειώδους ανταλλαγής φράσεων (π.χ. Φραγκίσκος Μανέλλης, Φίλιος Φιλιππίδης). Κατά τη δεκαετία του 1960 αυτή η διχοτόμηση παραμένει. Ο αριθμός των μικρών εταιρειών αυξάνεται σημαντικά. Οι μικρές εταιρείες δεν μπορούν να απευθυνθούν σε πολλούς πρωταγωνιστές ταυτόχρονα, για λόγους οικονομικούς και επειδή δεν διαθέτουν το απαιτούμενο κύρος για να επιτύχουν έγκυρες συνεργασίες. Γι' αυτό, εκτός του πρωταγωνιστή, οι υπόλοιποι ηθοποιοί, άνδρες και γυναίκες, εντέλει δεν καταφέρνουν να σταδιοδρομήσουν και να γίνουν ευρύτερα γνωστοί. Για παράδειγμα, ο Τάσος Γιαννόπουλος, σε πολ-

78. Χρήστος Βακαλόπουλος, «Συνάντηση με τους ανθρώπους του κινηματογράφου (β'): μυθολογίες, μυθοπλασίες», *Σύγχρονος κινηματογράφος* '82, τχ. 31 (1982), σ. 17· το ίδιο στο *Δεύτερη προβολή, κείμενα για τον κινηματογράφο 1976-1989*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1990, σ. 159.

79. Βακαλόπουλος, στο ίδιο.

λές κωμωδίες δικής του παραγωγής, είναι ο μόνος γνωστός και δημοφιλής στο πλατύ κοινό ανάμεσα στους συνεργάτες του, όπως συμβαίνει με τη Βασιλειάδου ή τον Σταυρίδη, οι οποίοι προσπαθούν να σηκώσουν μόνοι τους το βάρος της διανομής και του ανύπαρκτου σεναρίου στις παραγωγές του Αβραμέα και των Κεράμπελα – Βαϊανού.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

# ΟΙ ΚΩΜΩΔΙΕΣ ΩΣ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΓΙΑ ΤΗ ΝΕΟΤΗΤΑ

### 1. ΣΤΕΡΕΟΤΥΠΑ ΚΑΙ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ

Στην ελληνική κινηματογραφική κωμωδία κυριαρχούν δύο σεναριακοί τύποι. Ο πρώτος κατάγεται από το θέατρο και ακολουθεί με περισσότερη ή λιγότερη επιμέλεια και επιτυχία τους κανόνες του «καλοφτιαγμένου» έργου: «προσεκτική έκθεση και προοικονομία, σχέση αιτίου-αποτελέσματος, κλιμάκωση των σκηνών, χρήση κρυφών πληροφοριών, αιφνιδιαστικές ανατροπές και αγωνία».<sup>80</sup> Ο δεύτερος, με πολύ χαλαρότερη και ευθύγραμμη πλοκή, παρουσιάζει τις διαδοχικές περιπέτειες των ηρώων ως την τελική λύση. Οι σεναριογράφοι χρησιμοποιούν μία περιορισμένη γκάμα θεμάτων, καταστάσεων και συγκρούσεων. Ανάλογα με τις απόψεις, τις ικανότητες και την επιμέλειά τους, χρησιμοποιούν την τεχνική για να μιλήσουν για κάποιες όψεις της πραγματικότητας. Διαπιστώνουμε ότι μία ταινία είναι επιτυχημένη σε βαθμό ανάλογο της σχέσης της με την κοινωνία. Δηλαδή, το κοινό προτιμά να δει μία ταινία πλούσια σε κοινωνικές αναφορές, σε καταστάσεις που αναγνωρίζει. Αυτό μας αποκαλύπτει ο πίνακας εισιτηρίων. Αν μελετήσουμε τις κωμωδίες που βρίσκονται στην κορυφή του πίνακα, θα δούμε ότι προέρχονται από μεγάλες εταιρείες παραγωγής, οι οποίες έχουν εξασφαλισμένη την καλύτερη δυνατή διανομή για ελληνική ταινία. Έχουν επίσης τους ικανότερους σεναριογράφους και σκηνοθέτες της αγοράς, καθώς και τους ηθοποιούς που κυριαρχούν στην κορυφή της ζήτησης. Έχουν όμως και τα σενάρια με τις πλουσιότερες κοινωνικές αναφορές. Και οι πιο πετυχημένοι σεναριογράφοι είναι αυτοί που μπορούν να παρουσιάσουν ένα κοινωνικό πρόβλημα με τη βοήθεια μίας ευρηματικής πλοκής.

Αντίθετα, αν μελετήσουμε τις κωμωδίες που βρίσκονται σε χαμηλές θέσεις του πίνακα εισιτηρίων, θα δούμε ότι προέρχονται από ευκαιριακές εται-

---

80. Oscar G. Brockett, *History of the Theatre*, Allyn-Bacon, Βοστώνη - Λονδίνο 1982, σ. 491.

ρείες, οι οποίες εμφανίζονται άπαξ ή πολύ λίγες φορές στην κινηματογραφική αγορά. Οι σεναριογράφοι, οι σκηνοθέτες και οι ηθοποιοί τους μπορεί να μην είναι αναγκαστικά δεύτερης διαλογής, δεν έχουν ωστόσο προσπαθήσει να δώσουν ένα πρωτότυπο, ή έστω επιμελημένο προϊόν. Μπορεί οι συνθήκες διανομής να ήταν ιδιαίτερα δυσμενείς γι' αυτές τις ταινίες, λόγω της ευκαιριακής παραγωγής τους, πράγμα που επηρέασε άμεσα την κατάταξή τους στον πίνακα εισιτηρίων· παράλληλα, όμως, δεν θα βρει κανείς εύκολα το μπόλιασμα με ποιικιλία κοινωνικών αναπαραστάσεων.

Η κινηματογραφική βιομηχανία δεν έχει συμφέρον να προωθήσει χαρρακτῆρες που αφήνουν αδιάφορο το κοινό. Η θεωρία των ειδών αναδεικνύει την αξία των στερεοτύπων και την ιδανική σχέση στερεοτύπου-πρωτοτυπίας, που ασκεί μεγάλη γοητεία στους θεατές. Τα στερεότυπα φανερώνουν ευρύτερα αποδεκτές καταστάσεις, ιδέες και νοοτροπίες. Δημιουργούν έναν ιδιότυπο ρεαλισμό, που εντάσσει πρόσωπα και θέματα της καθημερινότητας σε καθιερωμένα και αναγνωρίσιμα δραματουργικά σχήματα.<sup>81</sup> Σύμφωνα με τη Μόλλυ Χάσκιελ, τα στερεότυπα υπάρχουν στην οθόνη επειδή υπάρχουν στην κοινωνία.<sup>82</sup>

Στην εποχή που άρχισε να διαμορφώνεται πάνω σε μία λιγότερο ασταθή οικονομική βάση, τα χρόνια μετά τον Πόλεμο, η ελληνική παραγωγή έπρεπε να κατασκευάσει τα δικά της στερεότυπα. Δεν μπορούσε να ακολουθήσει τα διεθνή πρότυπα, ιδίως το χολιγουντιανό κινηματογράφο, στο δρόμο των υψηλών προϋπολογισμών αφενός, της περίτεχνης απεικόνισης αφετέρου. Δεν υπήρχαν ούτε τα κεφάλαια ούτε τα τεχνικά μέσα για κάτι τέτοιο. Για να δημιουργήσουν και να διατηρήσουν το κοινό τους, οι Έλληνες κινηματογραφιστές έπρεπε να βρουν τη συνάρτηση ανάμεσα στις επιθυμίες αυτού του κοινού και στις δικές τους δυνατότητες. Η πορεία που ακολούθησαν όσοι εργάστηκαν στην παραγωγή ταινιών ήταν αρχικά η υποβολή προτάσεων και η αναμονή απαντήσεων. Η καταγωγή στερεοτύπων από τον ξένο κινηματογράφο, καθώς και οι τρόποι με τους οποίους αυτά προσαρμόστηκαν στα δεδομένα της ελληνικής κοινωνίας ξεπερνούν τα όρια της έρευνάς μου, αλλά αξίζουν οπωσδήποτε συστηματικής προσέγγισης. Το ίδιο ισχύει και για τα στερεότυπα που προϋπήρχαν στο θέατρο. Άλλωστε, η διασκευή στα «καθ' ημάς» ήταν μία ευρέως διαδε-

81. Barry K. Grant (εκδ.), *Film Genre: Theory and Criticism*, Scarecrow Press, Λονδίνο 1977· Stephen Neale, *Genre*, British Film Institute, Λονδίνο 1980· Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, Random House, Νέα Υόρκη 1981· Pam Cook, «Genre», *The Cinema Book*, British Film Institute, Λονδίνο 1985, σ. 58-64.

82. Molly Haskell, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, University of Chicago Press, Σικάγο, Λονδίνο 1987, σ. 159. Για έναν ορισμό του στερεοτύπου βλ. Susan Hayward, *Key Concepts in Cinema Studies*, Routledge, Λονδίνο, Νέα Υόρκη 1996, σ. 348-349.

δομένη πρακτική στο ελληνικό δραματολόγιο, ακριβώς επειδή ήταν πιο ελκυστική στο κοινό από την απλή μετάφραση. Τα στερεότυπα στις ελληνικές κινηματογραφικές κωμωδίες, από όπου και αν προέρχονταν, αποτελούσαν για τους κατασκευαστές έτοιμη συνταγή, η επιτυχία της οποίας είχε ελεγχθεί προηγουμένως και ήταν κατά μεγάλο ποσοστό εξασφαλισμένη.

Πιστεύω ότι, τουλάχιστον όσον αφορά την κωμωδία, η ταινία *Το σωφειράκι* του Γιώργου Τζαβέλλα έδειξε με ακρίβεια το δρόμο που έπρεπε να ακολουθήσει η ελληνική παραγωγή για να κερδίσει το κοινό, χωρίς επικίνδυνα σκαμπανεβάσματα.<sup>83</sup> Φάνηκε ότι δεν ήταν απαραίτητο να του προσφερθούν οπτική χλιδή, παραμυθένια ντεκόρ, πλούσιοι ήρωες, εκατοντάδες κομπάρσοι. Δεν χρειάστηκε να διαφέρει ο κόσμος των ηρώων του κινηματογράφου από τον πραγματικό κόσμο. Σε αυτό το σημείο οι πρόσφατες ιταλικές νεορεαλιστικές ταινίες έδιναν ένα καλό παράδειγμα.<sup>84</sup> Επιπλέον, αρκούσε ένα αισιόδοξο μήνυμα, μία ανταμοιβή των ηρώων. Μία διπλή ανταμοιβή. Οι δύο πρωταγωνιστές ξεπερνούσαν όλα τα εμπόδια και κατάφερναν στο τέλος να φθάσουν στο γάμο, στο κατά παράδοση τέλος της κωμωδίας. Σε αυτό το σημείο οι πρόσφατες ιταλικές νεορεαλιστικές ταινίες έδιναν ένα καλό παράδειγμα. Ταυτόχρονα, οι ήρωες έλυναν και το οικονομικό τους πρόβλημα, με απροσδόκητη δωρεά.

Στις περισσότερες κωμωδίες της δεκαετίας του 1950 δεν παρακολουθούμε τη ζωή και τις περιπέτειες πλούσιων ηρώων, αλλά ανθρώπων που προέρχονται από τα φτωχότερα στρώματα και οι οποίοι στο τέλος καταφέρνουν να λύσουν τα οικονομικά τους προβλήματα και να ξεφύγουν από τη φτώχεια. Με εξαίρεση τους νεαρούς και τις νεαρές που συνδέονται αισθηματικά με πρόσωπο οικονομικά κατώτερης τάξης, οι πλούσιοι έχουν περιορισμένο και σπάνια θετικό ρόλο. Μάλλον εμφανίζονται για να γίνουν αντιπαθείς, να δεχθούν ειρωνικά σχόλια και να τιμωρηθούν με κάποιον τρόπο. Σε αυτό το σημείο φαίνεται να επιβιώνουν τα θεατρικά στερεότυπα του Μεσοπολέμου, στα οποία οι εκπρόσωποι της ανώτερης τάξης, και ιδίως οι νεόπλουτοι δέχονται καυστική κριτική.<sup>85</sup> Ω-

83. Μπάμπης Ακτσόγλου, «Γιώργος Τζαβέλλας, ένας αυθεντικός δημιουργός», *Γιώργος Τζαβέλλας*, επιμ. Μπάμπης Ακτσόγλου, 35ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 1994, σ. 82· Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Θεματικά μοτίβα στις ταινίες του Γιώργου Τζαβέλλα», στο ίδιο, σ. 100-103· κριτικές για την κωμωδία στο ίδιο, «Φιλμογραφία», 141-142· κριτική του Νίκου Φώσκολου στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 122· Μυλωνάς, *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*, ό.π., σ. 50.

84. Μαρία Παραδείση, «Ο νεορεαλισμός στον ελληνικό κινηματογράφο», *Τα Ιστορικά*, τ. 11, τχ. 20 (Ιούν. 1994), σ. 123-146. Εκκρεμεί μία μελέτη της επιρροής που άσκησε στους Έλληνες σκηνοθέτες της εποχής ο νεορεαλισμός, αλλά και ο γαλλικός ποιητικός ρεαλισμός, που υποδεικνύει ως πηγή έμπνευσης ο Γρηγόρης Γρηγορίου, ό.π., τ. Α', σ. 116.

85. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Το θέατρο», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα, Μεσοπόλεμος*, τ. Β<sub>2</sub>, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003, σ. 396.

στόσο, τα στερεότυπα αυτά συμβαδίζουν με την κοινωνική πραγματικότητα, στην οποία οι μεσαίες και οι κατώτερες τάξεις καλούνται να εργαστούν σκληρά, προκειμένου να επιτευχθεί η ανασυγκρότηση της χώρας. Τα πρόσωπα που παρουσιάζει ο κινηματογράφος στο κοινό του βρίσκουν την ευτυχία αφενός στην εργασία και αφετέρου στη θεμελίωση της οικογένειας: τοποθετούνται στα χαμηλότερα στρώματα, και από εκεί επιτυγχάνουν την κοινωνική τους άνοδο. Αυτή είναι μία ιδιαίτερα ευχάριστη προοπτική, που ανταποκρίνεται στις προσδοκίες του κοινού.

Ένα στερεότυπο που αντανακλά τις παραπάνω θέσεις είναι αυτό του ζεύγους των περιθωριακών ανδρών, που, ενώ εισάγονται ως άνεργοι και επιβιώνουν με κάθε λογής τερτίπια, στο τέλος μπαίνουν στον ίσιο δρόμο και αποκαθίστανται με τον τρόπο που η κοινωνία θεωρεί αποδεκτό: με την εργασία και το γάμο. Μπορεί να αναγνωρίσει κανείς στο στερεότυπο αυτό την κινηματογραφική καταγωγή των κωμικών ντουέτων, με πιο γνωστά ανάμεσά τους τα των Χοντρού και Λιγνού, των Άμποτ και Κοστέλο, το σύγχρονο των Τζέρι Λούις και Ντην Μάρτιν. Ταυτόχρονα, μπορούμε να αναγνωρίσουμε και ένα θεατρικό κωμικό ντουέτο που άφησε εποχή, τους Καρούμπα και Καρκαλέτσο (Γιάννης Πρινέας, *Οι απαίχθες των Αθηνών*, 1921). Πέρα από τις θεατρικές ή τις κινηματογραφικές τους πηγές, αυτά τα ντουέτα στις κωμωδίες γίνονται αφορμή για να παρουσιαστεί η δυσχερέστατη οικονομική κατάσταση των ανέργων ή των περιστασιακά απασχολούμενων: αυτή την εποχή η ανεργία πλήττει σχεδόν το 30% του ενεργού πληθυσμού.<sup>86</sup> Πολλοί από τους θεατές αναγνωρίζουν επομένως στην οθόνη μία οικεία κατάσταση, αυτή της φτώχειας και των προσπαθειών επιβίωσης.

Οι επιλογές της κυβέρνησης Καραμανλή, από το 1956 και ύστερα, στο θέμα της ανάπτυξης αποδίδουν, και το εισόδημα καθώς και το βιοτικό επίπεδο βελτιώνονται, όπως μαρτυρούν οι αριθμοί. Η Ελλάδα μπαίνει με γοργούς ρυθμούς στη σφαίρα της κατανάλωσης, ενώ το κοινό επιβάλλεται να επηρεαστεί προς αυτή την κατεύθυνση. Για την κατανάλωση χρειάζεται χρήμα. Ο πλούτος παύει πλέον να αντιμετωπίζεται ως αρνητική αξία. Στο γύρισμα της δεκαετίας του 1950 παρατηρούμε μία μεταβολή στις κωμωδίες: ενώ ώς τότε οι φτωχοί ερωτεύονταν κατά κανόνα φτωχούς, για να αποκατασταθούν οικονομικά στη συνέχεια μαζί, χάρη στην εργασία και σε μία απρόσμενη εύνοια της τύχης, τώρα αισθάνονται την ανάγκη να εμφανιστούν ως πλούσιοι, προκειμένου να δελεάσουν το ερωτικό τους αντικείμενο· δεν φαίνεται να πιστεύουν πια ότι αρκούν οι αρετές τους για να επιτύχουν την κοινωνική τους αποκατάσταση.

86. Γιώργος Σταθάκης, «Η απρόσμενη οικονομική ανάπτυξη στις δεκαετίες του '50 και '60: η Αθήνα ως αναπτυξιακό υπόδειγμα», 1949-1967, η εικηρική εικασαετία, δ.π., σ. 49.



Αφού «δεθεί» η σχέση, γίνεται η αποκάλυψη, η οποία πολλές φορές είναι αμφίδρομη: και τα δύο μέρη είχαν υποδυθεί τους πλούσιους, ενώ στην πραγματικότητα ήταν φτωχοί (π.χ. *Λάθος στον έρωτα*, 1961, σενάριο Γιάννης Μαρής, σκηνοθεσία Χρήστος Κυριακόπουλος· *Κορίτσια της Αθήνας*, 1961, Απόλλων Γαβριηλίδης· *Ο μπαμπάς μου κι εγώ*, 1963, σενάριο Γιάννης Μαρής, σκηνοθεσία Ερρίκος Θαλασσινός<sup>87</sup>). Έτσι, η περιφημη σχέση πλούσιου-φτωχού, που θεωρείται κυρίαρχο μοτίβο στον ελληνικό κινηματογράφο, καθιερώνεται συστηματικά ως στερεότυπο μετά το 1960, παράλληλα με την άνοδο του βιοτικού επιπέδου, την ευρεία αποδοχή του πλούτου ως κοινωνικής αξίας, επομένως με την τροποποίηση των οικονομικών στόχων και των κοινωνικών επιθυμιών τού κοινού.

Πράγματι, κάποιες αλλαγές είναι ορατές το 1959 και οριστικοποιούνται το 1961.<sup>88</sup> Το 1959 ο Σακελλάριος σκηνοθετεί για τη «Φίνος φιλμ» δύο κωμωδίες που σηματοδοτούν η πρώτη το τέλος και η δεύτερη την αρχή μίας περιόδου. Στον *Ηλία του 16ου*<sup>89</sup> και στο *Έξλο βγήκε απ' τον Παράδεισο* η αντιπαράθεση ανάμεσα στους οικονομικά και ταξικά λιγότερο ευνοημένους και στους έχοντες «μία θέση στην κοινωνία» καταλήγει διαφορετικά. Στην πρώτη «κερδίζουν» οι ταπεινοί, ενώ οι αστοί στραπατσάρονται. Στη δεύτερη μπορεί να φαίνεται ότι κερδίζει ο φτωχός καθηγητής. Στην ουσία, κερδίζουν οι πλούσιοι, διότι με το να τον προσεταιριστούν βρίσκουν στο πρόσωπό του τον τρόπο να διατηρήσουν την αξιοπρέπειά τους. Είναι η αποκαλυπτική στιγμή μίας νόμιμης συναλλαγής, που βοηθά στη διόρθωση και στον επαναπροσδιορισμό της κοινωνικής πορείας. Η κοινωνική κινητικότητα ενθαρρύνεται, με ορισμένες προϋποθέσεις. Ο φτωχός αλλά μορφωμένος νέος, με το άριστο ήθος, είναι καλοδεχούμενος στον κόσμο της ανώτερης τάξης και του πλούτου. Κρίνοντάς το εκ των υστέρων, το μάθημα δίνεται από τους καλύτερους δασκάλους που ήταν δυνατό να βρεθούν, επιβεβαιώνοντας την οξυδέρκεια του Φίνου και του Σακελλάριου: την Αλίκη Βουγιουκλάκη και τον Δημήτρη Παπαμιχαήλ. Και οι «μαθητές» είναι πολλοί: 239.530 θεατές στην πρώτη προβολή. Μόνο ο *Μεθύστακας* (1950,

87. Κριτική του Αντώνη Μοσχοβάκη στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 286.

88. Ελίξα-Άννα Δελβερούδη, «...αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη», ό.π., σ. 163-176. Πβ. Γιάννα Αθανασάτου, «Το μεταίχμιο (1959-1960): μετατόπιση των προδιαθέσεων» και την ανάλυση των δύο κωμωδιών του Σακελλάριου, *Ο Ηλίας του 16ου και Το έξλο βγήκε απ' τον Παράδεισο*, στο *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., σ. 215-245.

89. Μεταφορά της κωμωδίας των Αλέκου Σακελλάριου - Χρήστου Γιαννακόπουλου, που ανεβαίνει στο θέατρο «Παρκ», από το θέατρο Βασιλή Λογοθετίδη, στις 12 Ιουλίου 1958· *Θέατρο 58*, έκδοση θεάτρου, χορού και μουσικής για το 1958, διεύθυνση και έκδοση Θόδωρος Κρίτας, Αθήνα [1958], σ. 35, 241· Θρύλος, ό.π., τ. Ζ', σ. 397· κριτική του Αντώνη Μοσχοβάκη στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 190· Αθανασάτου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, ό.π., σ. 217-230.

Γιώργος Τζαβέλλας) και η *Κάλπινη λίρα* (1955, Γιώργος Τζαβέλλας)<sup>90</sup> είχαν καταφέρει ως τότε να περάσουν η πρώτη τα 300.000 και η δεύτερη τα 200.000 εισιτήρια.

Το *Κλωτσοσκούφι* (1960, σενάριο Αλέκος Σακελλάριος – Χρήστος Γιαννακόπουλος, σκηνοθεσία Ντίνος Δημόπουλος) αφηγείται την ίδια ιστορία, αλλάζοντας την ταξική θέση των πρωταγωνιστών.<sup>91</sup> αυτή τη φορά το πάμφτωχο, αλλά κεφάλτο, αισιόδοξο και κυρίως διεκδικητικό κορίτσι, με το πείσμα και την ομορφιά του, θα υπερνικήσει όλες τις δυσκολίες και θα γίνει κυρία εφοπλιστού. Δεύτερη επιτυχία της Βουγιουκλάκη στη σειρά, με 202.542 εισιτήρια. Οι δύο άλλες κωμωδίες της «Φίνος φιλμ», *Ο θησαυρός του μακαρίτη* και *Μακροκωσταίοι και Κοντογιώργηδες*, στέκονται αρκετά πιο κάτω στον πίνακα, στη δωδέκατη και δέκατη τρίτη θέση, με 59.436 και 54.899 εισιτήρια αντίστοιχα. Είναι σαφές τι αρέσει στον κόσμο, τι τον ενδιαφέρει, εκτός από την Αλίκη Βουγιουκλάκη, πρωταγωνίστρια στις δύο επιτυχίες: λιγότερο πλέον τα αστικο-λαϊκά περιβάλλοντα, περισσότερο τα αστικά και τα αντίστοιχα προβλήματα, ιδίως τα αισθηματικά. Από το 1961, που ο Γιάννης Δαλιανίδης κάνει στη «Φίνος φιλμ» την πρώτη του κωμωδία, τον *Ατσίδα*, αυτή η κατεύθυνση θα γίνει μονόδρομος.

Το αίσιο τέλος θεωρείται επίσης στοιχείο που αντιβαίνει στο ρεαλισμό, επομένως στη σχέση μίας ταινίας με την πραγματικότητα. Το —επίσης στερεότυπο— αίσιο τέλος μπορεί να αποκαλύψει τις προσδοκίες ενός μεγάλου μέρους του κοινωνικού σώματος, που συνήθως δεν έχει την ευκαιρία να τις εκφράσει με άμεσο τρόπο. Στις ελληνικές κωμωδίες το αίσιο τέλος της ευτυχισμένης δημιουργίας ενός νέου ζευγαριού, επομένως μίας νέας οικογένειας είναι αρκετά συγκεκριμένο. Πολλές κωμωδίες τελειώνουν με έναν κλασικό κινηματογραφικό τρόπο, το φιλί μπροστά στην κάμερα, και άλλες με «ελληνικό χρώμα»: μπροστά στην εκκλησία, με τη νύφη, το νυφικό και το εκκλησίασμα, για να σιγουρευτεί ο θεατής ότι ο γάμος έχει γίνει. Αυτό είναι το ιδανικό «τέλος» μίας σχέσης, όμως δεν είναι αρκετό· ενισχύεται με την απαλλαγή των ηρώων από την αγωνιώδη μέριμνα για την καθημερινή επιβίωση και με την εξασφάλιση ενός άνετου, από οικονομικής απόψεως, μέλλοντος. Η κατευναστική επίδραση την οποία ασκεί ο συνδυασμός γάμου και οικονομικής αποκατάστασης, η φυγή από την πραγματικότητα, είναι αναμφισβήτητη. Πάντως, πριν αποκατασταθούν τα πρόσωπα με τον καλύτερο δυνατόν τρόπο, πριν εξιδανικευτούν

90. Ακτσόγλου, «Γιώργος Τζαβέλλας, ένας αυθεντικός δημιουργός», ό.π., σ. 82-86· Δελβερούδη, στο ίδιο, σ. 95-96· κριτική του Γιώργου Μπράμου στο ίδιο, «Φιμογραφία», σ. 143-146.

91. Αντώνης Μοσχοβάκης, «Ντίνος Δημόπουλος: η περίεργη διαδρομή», *Ντίνος Δημόπουλος*, επιμ. Γιάννης Σολδάτος, 42ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, Π.Ε.Κ.Κ., Αιγόκερω, Αθήνα 2001, σ. 19.

οι καταστάσεις χάρη στο αίσιο τέλος, τα προβλήματα έχουν εκτεθεί, έχουν λειτουργήσει ως σημεία ταύτισης και αναφοράς, έχουν αναγνωρισθεί ως οικεία από τους θεατές τους.

## 2. Η ΝΕΑΝΙΚΗ ΗΛΙΚΙΑ

Τα πρώτα ερωτήματα που πρέπει να τεθούν στο υλικό μας είναι: πώς προσδιορίζεται σε αυτό η νεότητα; πότε εγκαταλείπει κάποιος την προηγούμενη ηλικιακή κατηγορία, την παιδική ηλικία και την εφηβεία; μέχρι πότε θεωρείται νέος, δηλαδή ποια χρονικά περιθώρια και για ποιους λόγους δίνει η κοινωνία της εποχής στη νεότητα; πότε και υπό ποιους όρους οι νέοι περνούν στην επόμενη κατηγορία; πώς ορίζονται αυτές οι τρεις ηλικιακές κατηγορίες. Ένας νέος είκοσι ετών θεωρείται νέος χωρίς αμφιβολία. Τι συμβαίνει όμως με έναν τριαντάρη ή τριανταπεντάρη; Αυτός τον οποίο εμείς σήμερα θεωρούμε νέο θεωρείτο νέος και πριν από σαράντα χρόνια;

Όπως θα περίμενε κανείς, λόγω της φύσης του υλικού, δηλαδή της μυθολογίας, οι ηλικιακές κατηγορίες δεν ορίζονται με ακρίβεια, ούτε ως προς την ονομασία τους ούτε ως προς το περιεχόμενό τους. Είμαστε λοιπόν υποχρεωμένοι να τις προσδιορίσουμε αναλογικά προς τις κατηγορίες που ισχύουν στην κοινωνία, να υιοθετήσουμε δηλαδή τη διαίρεση της ηλικίας σε παιδική, εφηβεία, νεότητα, ωριμότητα και γηρατειά.

Η παιδική ηλικία έχει περιορισμένη εμφάνιση στις κωμωδίες.<sup>92</sup> Στο ελληνικό κινηματογραφικό μελόδραμα είναι συχνά πρωταγωνιστές τα παιδιά και τα προβλήματά τους, ιδιαίτερα η φτώχεια και η οικογενειακή τους κατάσταση, η εγκατάλειψη, η ορφάνια και η αρρώστια των γονιών τους. Στην κωμωδία, με ελάχιστες εξαιρέσεις (*Κάλλιο πέντε και στο χέρι*, 1965, σενάριο Κώστας Νικολαΐδης – Γιώργος Οικονομίδης, σκηνοθεσία Πάνος Γλυκοφρύδης; *Οικογένεια Χωραφά*, 1968, Κώστας Ασημακόπουλος κ.λπ.), δεν εμφανίζονται παιδιά, παρά μόνο για να προκαλέσουν το ευτυχισμένο τέλος της ταινίας. Σε αυτές τις περιπτώσεις, πρόκειται για μωρά, των οποίων η αναμονή ή η γέννηση λειτουργεί συμπιλωτικά, είτε ανάμεσα στο ζευγάρι (*Ούτε γάτα... ούτε ζημιά*) είτε ανάμεσα στο ζευγάρι και στους γονείς, που είχαν αντιρρήσεις για το γάμο (*Η κυρά μας η μαμμή*; *Ο καλός μας άγγελος*, 1961, σενάριο Νίκος Τσιφόρος – Στέλιος Ζωγραφάκης, σκηνοθεσία Στέλιος Ζωγραφάκης<sup>93</sup> *Έξω οι κλέφτες*,

92. Συνοπτική αναφορά στην εμφάνιση παιδιών και νέων στον ελληνικό κινηματογράφο κάνει ο Δημήτρης Σπύρου, «Η παρουσία των παιδιών και των νέων στον ελληνικό κινηματογράφο», *Το παιδί στον ελληνικό κινηματογράφο: κινηματογραφικές αφίσες*, Διεθνές Φεστιβάλ για Παιδιά και Νέους, Αθήνα 2001, σ. 14-25.

93. Μεταφορά της κωμωδίας των Νίκου Τσιφόρου – Πολύβιου Βασιλειάδη, που ανε-

1961, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Κώστας Ανδρίτσος<sup>94</sup> *Η παιχιδιάρια*, 1967, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Χρήστος Κυριακόπουλος). Σε κάθε περίπτωση, η ταινία που κλείνει με τη σκηνή όπου ευτυχισμένοι μπαμπάδες ή παππούδες σπρώχνουν καροτσάκια προτείνει τα μωρά ως το σημάδι της υπέρτατης οικογενειακής ευτυχίας.

Οι έφηβοι, αν και σπάνια, εμφανίζονται σε δευτερεύοντες ρόλους, ως αδέρφια των πρωταγωνιστών. Η ηλικιακή τους κατηγορία προσδιορίζεται από το γεγονός ότι συμπεριφέρονται με αποκλίνοντα τρόπο, που θα χαρακτηριζόταν ανώριμος, και αναγκάζουν το περιβάλλον να τους θυμίζει ότι «είναι μικροί». Στο *Κυριακάτικο ξύπνημα* (1954, Μιχάλης Κακογιάννης)<sup>95</sup> ο νεαρός αδελφός θέλει να παίξει το ρόλο του αρχηγού της οικογένειας, που έχει το δικαίωμα να αποφασίζει για τις εξόδους και τις παρές της αδελφής του, όμως γρήγορα ανακαλείται στην τάξη, επειδή «είναι νιάνιαρο».

Οι έφηβοι μοιάζουν να ζουν σε ένα δικό τους κόσμο, αποκομμένο εντελώς από τα προβλήματα της πραγματικότητας. Αυτό ισχύει και για τα δύο φύλα. Ο μικρός αδελφός (Βασίλης Τριανταφυλλίδης – Χάρρυ Κλυνν) στο *Γάμος α λα ελληνικά* (1964, σενάριο Μαρία Πολενάκη, σκηνοθεσία Βασίλης Γεωργιάδης)<sup>96</sup> προσθέτει με την παρουσία και τη συμπεριφορά του μερικά ακόμα προβλήματα στο νιόπαντρο ζευγάρι (Ξένια Καλογεροπούλου – Γιώργος Κωνσταντίνου). Η μικρή αδελφή Σίσου (Κατερίνα Γώγου) στο *Μια τρελλή... τρελλή οικογένεια* (1965, σενάριο Νίκος Τσιφόρος – Πολύβιος Βασιλειάδης, σκηνοθεσία Ντίνος Δημόπουλος)<sup>97</sup> μπορεί να θεωρηθεί έφηβη, λόγω της υπερκινητικότητάς της, της

---

βαίνει στο θέατρο «Σαμαρτζή», από το θίασο Μίμη Φωτόπουλου – Άννας Κυριακού, στις 23 Μαΐου 1958· *Θέατρο 58*, ό.π., σ. 35, 241· *Θρύλος*, ό.π., τ. Ζ', σ. 358-360.

94. Μεταφορά της κωμωδίας του Στέφανου Φωτιάδη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Μπουρνέλλη», από το θίασο Μίμη Φωτόπουλου, στις 10 Νοεμβρίου 1960· *Θέατρο 61*, ό.π., σ. 43, 273· *Θρύλος*, ό.π., τ. Η', σ. 352-354.

95. Μητροπούλου, ό.π., σ. 137-140· Αντώνης Μοσχοβάκης, «Μιχάλης Κακογιάννης. Από την ηθογραφία στην τραγωδία», *Μιχάλης Κακογιάννης*, επιμ. Μπάμπης Κολώνιας, 36ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Καστανιώτης 1995, σ. 21-23· στο ίδιο, Νίκος Κολοβός, «Μιχάλης Κακογιάννης. Η περίοδος της κοινωνικής ηθογραφίας», σ. 51· στο ίδιο, κριτικές, «Φιλμογραφία», σ. 124-127· Μυλωνάς, *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*, ό.π., σ. 52-53.

96. Αντώνης Μοσχοβάκης, «Από το καλί στο καινούργιο», *Βασίλης Γεωργιάδης*, επιμ. Γιάννης Σολδάτος, 40ό Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Π.Ε.Κ.Κ., Αιγόκερως, Αθήνα 1999, σ. 12-13· στο ίδιο, κριτικές, «Φιλμογραφία», σ. 79. Στους τίτλους αναγράφεται ότι το σενάριο «προσήρμωσαν για τον κινηματογράφο» οι Ναπολέων Ελευθερίου, Γιώργος Κωνσταντίνου και Βασίλης Γεωργιάδης.

97. Μεταφορά της κωμωδίας των Νίκου Τσιφόρου – Πολύβιου Βασιλειάδη *Οι γυναίκες προτιμούν τους σκληρούς*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Φλόριντα», από το θίασο Βίλλμας Κύρου, στις 30 Ιουλίου 1964· *Θέατρο 64*, έκδοση θεάτρου, μουσικής, χορού και κινηματογράφου για το 1964, διεύθυνση και έκδοση Θόδωρος Κρίτας, Αθήνα [1964], σ. 47, 289·

αποκλειστικής αφοσίωσής της στο χορό και γενικότερα της συμπεριφοράς της, που είναι πιο «τρελή» από ό,τι αυτή της μεγαλύτερης αδελφής της (Τζένη Καρέζη) και της απρόβλεπτης μητέρας τους (Μαίρη Αρώνη). Τα τρία αγόρια του Λεωνίδα Πετρόχειλου (Λάμπρος Κωνσταντάρας, *Ο στρίγγλος που έγινε αρνάκι*, 1969, Αλέκος Σακελλάριος), αν και διαφορετικής ηλικίας (ο πρώτος είναι φοιτητής, ο δεύτερος τελειόφοιτος του γυμνασίου και ο τρίτος μαθητής σε μικρότερη τάξη), συναγωνίζονται σε ανευθυνότητα και ανωριμότητα, κάνουν δύσκολη τη ζωή του πατέρα τους και μετατρέπουν το σπιτικό τους σε γήπεδο ποικίλων αθλημάτων.

Αν και στις κωμωδίες η ηλικία των προσώπων κατά κανόνα δεν αναφέρεται ρητά, μπορούμε να υποθέσουμε ότι, εκτός και αν δηλώνεται κάτι άλλο, παρακολουθούμε τις περιπέτειες ενήλικων ατόμων. Υπ' αυτή την έννοια, η εφηβεία τελειώνει με την ενηλικίωση. Τότε αρχίζει η νεότητα. Η μόνη περίπτωση να αναφερθεί ρητά η ηλικία είναι όταν αυτή θέτει ειδικά προβλήματα, που σχετίζονται με την πλοκή και την προοικονομία της υπόθεσης. Για παράδειγμα, αν η κοπέλα είναι ανήλικη και ο κηδεμόνας της δεν δίνει τη συγκατάθεσή του για το γάμο της, θα γίνει αναφορά στην ηλικία της, για να δικαιολογηθεί η περαιτέρω δράση: ο Βάγγος και η Λέλα θα κλεφτούν, επειδή η Λέλα είναι ανήλικη και η μητέρα της απαγορεύει το γάμο τους (Μίμης Φωτόπουλος, Σμαρούλα Γιούλη, *Το σωφεράκι*). Η Λέλα τονίζει ότι σε ένα χρόνο θα είναι ενήλικη και θα μπορεί να αποφασίζει για τον εαυτό της. Είναι δηλαδή είκοσι ετών, αλλά ως ανήλικη πρέπει να υποτάσσεται στις αποφάσεις της μητέρας της.

Ορίσαμε παραπάνω την εφηβεία ως ηλικία της ανωριμότητας. Παρατηρούμε όμως ότι, ενώ η ανωριμότητα του ανήλικου νέου είναι ο κανόνας, για τις νέες η εφηβεία δεν συνεπάγεται πάντα ανώριμη συμπεριφορά. Η αντίληψη ότι τα κορίτσια ωριμάζουν γρηγορότερα από τα αγόρια προκαλεί την κατά φύλο διάκριση που γίνεται στις κωμωδίες σχετικά με την ερωτική συμπεριφορά των εφήβων.

Ενώ η ανήλικη ερωτευμένη εμφανίζεται στις κωμωδίες, απουσιάζει εντελώς ο ανήλικος νέος που ερωτεύεται και επιθυμεί να παντρευτεί. Πολλές φορές οι ίδιοι οι νέοι ή οι κηδεμόνες τους, όταν θέλουν να αποφύγουν μία δέσμευση, επικαλούνται το νεαρό της ηλικίας τους· όμως ποτέ δεν πρόκειται για ανηλίκους. Η ελληνική κοινωνία αποδέχεται τον κανόνα της ηλικιακής διαφοράς ανάμεσα στον άνδρα και στη —νεότερη— γυναίκα και επιθυμεί την οικονομική αποκατάσταση του άνδρα πριν από το γάμο του, γεγονός που δεν επιτυγχάνεται μέχρι την ενηλικίωσή του. Η εμφάνιση ενός ερωτευμένου ανήλικου

---

κριτική του Γ. Κ. Πηλιχού στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 324· Μοσχοβάκης, «Ντίνος Δημόπουλος: η περιεργή διαδρομή», ό.π., σ. 24· στο ίδιο, «Φιλμογραφία», κριτική του Στάθη Βαλούκου, σ. 134.

σε μία κωμωδία θα έπρεπε να αντιστρατευτεί είτε το θέμα της οικονομικής ανεξαρτησίας του —αφού είναι ανήλικος, αναγκαστικά εξαρτάται οικονομικά από το γονέα/κηδεμόνα του— είτε το ευτυχισμένο τέλος. Και οι δύο παρεκκλίσεις και παραβάσεις δεν συνάδουν με τον κανόνα της ικανοποίησης του κοινού, που ισχύει σταθερά σε όλες τις κωμωδίες. Γι' αυτόν το λόγο, πιστεύω, δεν εμφανίζονται ανήλικοι νέοι, παρά μόνο σε δευτερεύοντες ρόλους, οπότε και συνοδεύονται από πλείστα χαρακτηριστικά και εκδηλώσεις της εφηβικής ανωριμότητάς τους.

Ο πιο ενδεδειγμένος τρόπος για να ορίσουμε ηλικιακά τη νεότητα στις κωμωδίες φαίνεται να απορρέει από τη μυθοπλασία. Η νεότητα είναι η περίοδος κατά την οποία το άτομο είναι αρκετά ώριμο ώστε να ερωτευτεί και να συνάψει δεσμό. Ανάλογα με το φύλο, αλλά και την ηθική κατηγοριοποίηση του ατόμου, ο δεσμός αυτός θα καταλήξει σε γάμο ή θα είναι μία περιπέτεια. Στις κωμωδίες ο ερωτικός δεσμός των πρωταγωνιστών καταλήγει χωρίς εξαίρεση σε γάμο. Αυτό συμβαίνει επειδή η κοπέλα είναι πάντα ηθικών αρχών, δεν επιδίδεται σε άσκοπες γνωριμίες με νεαρούς, ενδιαφέρεται για ένα μόνο άνδρα, με τον οποίο στο τέλος «αποκαθίσταται». Προβάλλεται έτσι το πρότυπο της μίας και μοναδικής σχέσης για κάθε γυναίκα που σέβεται τον εαυτό της και την ηθική της. Δευτερεύοντες γυναικείοι ρόλοι, που φλερτάρουν χωρίς να καταλήγουν στο γάμο, παρουσιάζονται ως ελαφρών ηθών. Επίσης, αυτό που μπορεί να συμβαίνει στην πραγματική ζωή, δηλαδή οι ατυχείς γνωριμίες και η αποκατάσταση όχι με τον πρώτο, αλλά με κάποιον άλλον άνδρα, χωρίς αυτό να σημαίνει έκλυτα ήθη, δεν είναι πολύ συχνό και εμφανίζεται κάπως αργά στις κωμωδίες (π.χ. *Ο εαυτούλης μου*, 1964, Ορέστης Λάσκος).<sup>98</sup> Η ατυχία δεν μπορεί να θεωρηθεί παράδειγμα και δεν αποτελεί θέμα κατάλληλο για κωμωδία. Αντίθετα, στα μελοδράματα υπάρχει το περιθώριο να παρουσιαστεί ένας άτυχος έρωτας, καθώς και οι αιτίες που οδήγησαν στην αποτυχία της νόμιμης ολοκλήρωσής του. Η παρηγοριά μέσω μίας νέας σχέσης θεωρείται εδώ θεμιτή, χωρίς να συνδέεται με χαλαρά ήθη. Η μεγαλύτερη ανεκτικότητα στα ήθη, τουλάχιστον σε αυτά που παρουσιάζονται στην οθόνη, συνδυάζεται με επιδράσεις από τον ξένο κινηματογράφο, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στο φινάλε του *Να ζη κανείς ή να μη ζη* (1966, σενάριο Ντίνος Δημόπουλος – Λάζαρος Μοντανάρης, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος), όπου η Νέλλη, μην μπορώντας να διαλέξει ανάμεσα στον Μηνά και στον Τζωρτζή, χορεύει τότε με τον έναν και τότε με τον άλλο, σε μία συμβολική σκηνή. Μία πενταετία δεν ήταν αρκετή

98. Μεταφορά της κωμωδίας του Δημήτρη Ψαθά *Η αυτού εξοχότης εγώ*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κοτοπούλη», από το θέατρο Κοτοπούλη, με τον Βασίλη Λογοθετίδη στο ρόλο του Γιάγκου Αγγελή, στις 16 Δεκ. 1941: Δημήτρης Ψαθάς, *Ο εαυτούλης μου*, τρίπρακτη κωμωδία, Εκδόσεις Μαρή, Αθήνα χ.χ., σ. 8· Θρύλος, ό.π., τ. Γ', σ. 67-70.

για να σβήσουν οι εντυπώσεις από το *Ζυλ και Τζιμ*, του Φρανσουά Τρυφφώ, που προβλήθηκε και στην Ελλάδα το 1961.<sup>99</sup>

Σε αντίθεση με τις γυναίκες, οι άνδρες κοινωνικά θεωρούνται πολυγαμικοί. Έτσι, στις κωμωδίες δεν είναι λίγοι οι νέοι που εμφανίζονται με μία άλλη — πάντως ακατάλληλη γυναίκα— στο πλευρό τους, πριν ερωτευτούν την πρωταγωνίστρια και οδηγηθούν από αυτήν στην εκκλησία (π.χ. *Το αγόρι που αγαπώ*, 1960, Γιάννης Δαλιανίδης· *Μοντέρνα Σταχτοπούτα*, 1965, Αλέκος Σακελλάριος.<sup>100</sup> *Ούτε μιλάει... ούτε λαλάει*, 1966, σενάριο Θόδωρος Τέμπος, σκηνοθεσία Ρένα Γαλάνη). Στο κεφάλαιο «Έρωτας και γάμος» θα μελετήσουμε διεξοδικά αυτά τα ζητήματα. Εδώ τα αναφέρω μόνο ως δείγματα της νεανικής συμπεριφοράς, στην προσπάθεια να ορίσω ηλικιακά αυτή την κατηγορία.

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να επισημάνω μία βασική δυσκολία στο να οριστεί η νεότητα στο συγκεκριμένο υλικό: δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητο το γεγονός ότι δεν υπάρχει πάντα ηλικιακή αντιστοιχία ανάμεσα στο πρόσωπο της μυθοπλασίας και στον ηθοποιό που το υποδύεται. Τα ηλικιακά όρια που προσδιορίζονται από το σενάριο σχετικοποιούνται στην εικόνα. Το ότι ο σεναριογράφος αναφέρεται σε έναν εικοσιπεντάρη δεν δεσμεύει τον παραγωγό να προσλάβει έναν εικοσιπεντάρη ηθοποιό. Άλλες είναι οι βασικές προϋποθέσεις της συνεργασίας με έναν ηθοποιό, και όχι η ηλικιακή αντιστοιχία. Αν ο ρόλος είναι κωμικός, θα προσληφθεί ένας δημοφιλής κωμικός, ανεξάρτητα από την ακριβή του ηλικία, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στο *Έλα στο θείο* (Νίκος Τσιφόρος, 1950). Εδώ ο Σταυρίδης υποδύεται τον άτακτο ανιψιό, έναν τύπο με πολλά από τα χαρακτηριστικά της ανώριμης νεότητας. Πρόκειται ακριβώς για ένα εύγλωττο παράδειγμα ανδρός του οποίου η συμπεριφορά δεν συνάδει με την ηλικία του. Με πολλή μαεστρία ο Τσιφόρος χειρίζεται το ρόλο στο πλαίσιο της αληθοφάνειας. Αντί ο Σταυρίδης να υποδύεται τον αδιόρθωτο νεαρό, όπως θα τον γνωρίσουμε την επόμενη δεκαετία, μέσω του Κώστα Βουτσά ή του Αλέκου Τζανετάκου, είναι ο άνδρας που δεν λέει να ωριμάσει, όσο και αν ο θεός του προσπαθεί να τον φέρει σε θεογνωσία. Κωμικοί όπως ο Ηλιόπουλος, ο Φωτόπουλος, ο Σταυρίδης, ο Ρίζος, ο Χατζηηρήστος ή ο Γκιωνάκης θα υποδύονται ρόλους νέων τα επόμενα δεκαπέντε χρόνια, ενώ στην πραγματικότητα έχουν εισέλθει —άλλος νωρίτερα, άλλος αργότερα— στην ώριμη ηλικία.

Αν υπάρχουν ξεχωριστοί ρόλοι κωμικού και ζεν-πρεμιέ, τότε η νεαρή ηλικία του ζεν-πρεμιέ είναι απαραίτητη· στον *Πύργο των ιπποτών* (1952, σενά-

99. Δημήτρης Κολιοδήμος, *Εβδομήντα χρόνια ξένος κινηματογράφος στην Ελλάδα*, Ledra Press-Multichoice, Αθήνα 1996.

100. Κριτική του Κώστα Σταματίου στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 305.

ριο – σκηνοθεσία Γιώργος Ασημακόπουλος, Νίκος Τσιφόρος) ο Ηλιόπουλος υποδύεται ένα κωμικό πρόσωπο του οποίου την ηλικία ο θεατής δεν ενδιαφέρεται να προσδιορίσει. Τον νέο με τα αισθηματικά προβλήματα υποδύεται στην ταινία ο Γιώργος Καμπανέλλης. Τρία χρόνια αργότερα, στο *Τζο ο τρομερός*, του Ντίνου Δημόπουλου, ο Ηλιόπουλος υποδύεται τον νέο σε κωμικό ρόλο.<sup>101</sup> Το ίδιο συμβαίνει και το 1958 στο *Κάθε εμπόδιο για καλό* του Χρήστου Αποστόλου, το 1960 στο *Κοροϊδάκι της δεσποινίδος* και το 1963 στο *Κάτι να καίη* του Γιάννη Δαλιανίδη. Ο Κούλης Στολίγκας το 1955 υποδύεται έναν ανιψιό στα όρια της εφηβείας — πηγαίνει ακόμη σχολείο και σχεδιάζει να ξεφορτωθεί την καταπιεστική θεία του δολοφονώντας την (*Τα τρία μωρά*, σενάριο Ναπολέον Ελευθερίου – Κώστας Νικολαΐδης, σκηνοθεσία Ναπολέον Ελευθερίου). Βέβαια, η διαφορά ανάμεσα στην ηλικία του ηθοποιού και στην ανώριμη συμπεριφορά του δίνει μία επιπλέον κωμική προέκταση, όπως είδαμε και στο έργο *Έλα στο θείο*.

Όμως, και οι ζεν-πρεμιέ παραμένουν νέοι στη διάρκεια του χρόνου. Ο Αλέκος Αλεξανδράκης το 1951 συμμετέχει στην πρώτη του κωμωδία (*Μια νύχτα στον Παράδεισο*, σενάριο Μάνθος Κέτσης, σκηνοθεσία Θανάσης Μεριτζής) ως νεαρός παρατηρητής των δρωμένων, ενώ δεκαοκτώ χρόνια αργότερα δεν έχει ενηλικιωθεί — στην πράξη — εξακολουθεί να κηδεμονεύεται από την αδελφή του και να της κρύβει το γάμο του (*Μια Ιταλίδα απ' την Κυψέλη*,<sup>102</sup> 1968, Ντίνος Δημόπουλος). Ο Ανδρέας Μπάρκουλης, από το 1957 (*Τρία παιδιά βολιώτικα*, Δημήτρης Αθανασιάδης) ως τις αρχές του 1970 (*Ένας τρελλός γλεντζές*, σενάριο Κώστας Πρετεντέρης, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης), υποδύεται σταθερά τον νέο με τις πολλές κατακτήσεις, που επιτέλους ερωτεύεται, παντρεύεται και εντέλει ωριμάζει. Ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ είναι κάτω από τριάντα ετών στο *Εύλο βγήκε απ' τον Παράδεισο*, αλλά εξίσου νέος στη *Νεράιδα και το παλληκάρι* των Λάκη Μιχαηλίδη – Ντίνου Δημόπουλου το 1969, δέκα χρόνια αργότερα.

Ο ηθοποιός δανείζει το πρόσωπό του, όχι όμως και την ηλικία του στον ήρωα. Ο θεατής καταφέρνει να αποστασιοποιηθεί. Η πραγματική ηλικία του ηθοποιού μπορεί να ξεπερνά κατά δέκα ή είκοσι χρόνια την ηλικία του ρόλου,

101. Δημόπουλος, *ό.π.*, σ. 165-166, 174· Μοσχοβάκης, «Ντίνος Δημόπουλος: η περιέργη διαδρομή», *ό.π.*, σ. 13-14· Μυλωνάς, *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*, *ό.π.*, σ. 101-102.

102. Μεταφορά της κωμωδίας των Νίκου Τσιφόρου – Πολύβιου Βασιλειάδη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κεντρικόν», από το θέατρο Μάρως Κοντού – Γιώργου Πάντζα – Γιάννη Βογιατζή – Δημήτρη Νικολαΐδη, στις 19 Ιανουαρίου 1968· *Θέατρο 67*, έκδοση θεάτρου, μουσικής, χορού και κινηματογράφου για το 1967, διεύθυνση και έκδοση Θόδωρος Κρίτας, Αθήνα [1967], σ. 54, 213-239, 293· Θρούλος, *ό.π.*, τ. ΙΑ', σ. 200-201. Μοσχοβάκης, «Ντίνος Δημόπουλος: η περιέργη διαδρομή», *ό.π.*, σ. 28.



χωρίς να τον μπερδεύει. Θεωρεί τον ηθοποιό —μέσω του ρόλου— ως σύμβολο μίας ηλικιακής κατηγορίας· έχει τη δυνατότητα να αγνοήσει την πραγματική ηλικία του ηθοποιού και να παραδεχθεί την ηλικία του ρόλου. Με αυτή τη σύμβαση αίρονται οι ηλικιακοί περιορισμοί, προκειμένου να εξυπηρετηθούν άλλες ανάγκες του σεναρίου και της διανομής. Επίσης, οι κωμικοί ηθοποιοί είναι απαραίτητοι, όχι μόνο λόγω είδους, αλλά και επειδή συνήθως αυτοί στηρίζουν τις ταινίες και καλύπτουν με την παρουσία τους την απουσία ικανοποιητικού σεναρίου και τις σκηνοθετικές αδεξιότητες· επιπλέον, λειτουργούν ως κράχτες για το κοινό, που τους γνωρίζει και παρακολουθεί τις εμφανίσεις τους. Ένας καλός κωμικός μπορεί να εξισοροπήσει ένα άχρωμο νεαρό ζευγάρι.

Η σύμβαση ότι ώριμοι κωμικοί υποδύονται νεότερα πρόσωπα μπορεί να ερμηνευτεί, μόνο αν θεωρήσουμε ότι ο ηλικιακός προσδιορισμός συνίσταται από άλλα δεδομένα, εκτός της πραγματικής ηλικίας του ηθοποιού, και αν αναζητήσουμε αυτά τα δεδομένα.

Το κριτήριο βάσει του οποίου ένας ήρωας θεωρείται «νέος», όταν δεν συνηγορεί σε αυτό η πραγματική ηλικία του ηθοποιού, είναι η οικογενειακή του κατάσταση. Συνήθως οι νέοι είναι ανύπαντροι και οικονομικά εξαρτημένοι από κάποιον συγγενή, που γι' αυτόν το λόγο κανονίζει τη ζωή τους. Το κριτήριο ανταποκρίνεται άλλωστε, όπως είδαμε, στην κοινωνική αντίληψη η οποία δεν αρκείται στην ενηλικίωση βάσει του νόμου, αλλά επιθυμεί να τηρούνται κάποιες προϋποθέσεις, προκειμένου ένας νέος άνδρας να θεωρηθεί ικανός να αναλάβει ευθύνες, δηλαδή να συντηρεί τον εαυτό του και την οικογένεια που θα δημιουργήσει.

Βάσει των παραπάνω, συμπεριλήφθηκαν στην ανάλυσή μου νέοι με κριτήριο όχι την πραγματική ηλικία του ηθοποιού, αλλά τα σεναριακά δεδομένα. Αυτή η επιλογή δεν είναι ανώδυνη· στη δεκαετία του 1960 οι κωμικοί έχουν περάσει προ πολλού στην ωριμότητα, πράγμα που δεν φαίνεται να προβληματίζει παραγωγούς και σκηνοθέτες. Μερικές φορές τα πρόσωπα αναφέρονται στην ηλικία τους για να τονίσουν ότι, ενώ η νεότητά τους παρήλθε, οι ίδιοι «μένουν νέοι στο μυαλό ή στην καρδιά», αρνούνται να ωριμάσουν, να αναλάβουν ευθύνες και να ζήσουν ανάλογα με την πραγματική τους ηλικία (π.χ. ο Νίκος Σταυρίδης στο *Αριστοτέλης ο επιπόλαιος*, 1970, σενάριο Ναπολέον Ελευθερίου, σκηνοθεσία Γιώργος Πετρίδης).

Με τις νέες τα πράγματα δεν είναι τόσο πολύπλοκα. Φαίνεται ότι στο ζήτημα της ηλικίας της γυναίκας η κοινωνία έχει πιο ξεκάθαρες αντιλήψεις και σαφέστερα διαγεγραμμένα περιθώρια. Η νέα είναι πράγματι νέα στα δεκαοκτώ, αλλά όχι και τόσο νέα στα τριάντα. Πρέπει να δημιουργήσει οικογένεια γύρω στα είκοσι, και να περάσει έτσι στην κατηγορία των ωρίμων, αλλιώς μπαίνει στην κατηγορία των εξαιρέσεων. Κάτι συνέβη την εποχή που έπρεπε να παντρευτεί και την εμπόδισε· η Κατερίνα Γιουλάκη στον *Σατράπη* (1968, σενάριο Στέ-

φανος Φωτιάδης, σκηνοθεσία Κώστας Ανδρίτσος)<sup>103</sup> δεν παντρεύτηκε, επειδή ασχολήθηκε περισσότερο με την οικογένεια του αδελφού της, παρά με τη δική της αποκατάσταση.

Η απόκλιση ηλικίας του ρόλου και ηλικίας του ηθοποιού δεν είναι τόσο προφανής στις γυναίκες. Όταν η πραγματική ηλικία δεν είναι πλέον η δέουσα, η ηθοποιός παύει να υποδύεται νεαρά πρόσωπα. Η Σμαρούλα Γιούλη, η αντιπροσωπευτικότερη και δημοφιλέστερη γυναικεία παρουσία της δεκαετίας του 1950, συνέχισε επί δέκα περίπου χρόνια (*Το σωφεράκι*, 1953· *Ο Θόδωρος και το δίκαννο*, 1962, σενάριο Νίκος Τσιφόρος, σκηνοθεσία Ντίνος Δημόπουλος)<sup>104</sup> και αποσύρθηκε γύρω στα τριάντα της. Αυτό το περιθώριο ισχύει και για τη νέα γενιά των πρωταγωνιστριών, την Τζένη Καρέζη (τελευταία εμφάνιση σε κωμωδία το 1968, *Ένας ιππότης για τη Βασούλα*, Γιάννης Δαλιανίδης),<sup>105</sup> την Ξένια Καλογεροπούλου, την Άννα Φόνσου. Μόνο η Αλίκη Βουγιουκλάκη διατηρούσε την ίδια περίπου ηλικία από το 1954 (*Το ποντικάκι*) ως το 1972 (*Η Αλίκη δικτάτωρ*), επειδή βέβαια το παρουσιαστικό της έπειθε για τη νεαρή της ηλικία, αλλά και επειδή δεν υπήρχε άλλη, ίσης εμπορικής αξίας ηθοποιός για να την αντικαταστήσει. Το ίδιο ισχύει και για όλους τους άλλους πρωταγωνιστές και πρωταγωνίστριες. Δεν ήταν εύκολο να αντικατασταθούν από άλλους, νεότερους, αλλά εξίσου δημοφιλείς συναδέλφους τους, επειδή τέτοιοι δεν υπήρχαν στην περιορισμένη ελληνική αγορά.

Όσο πλησιάζουμε στη δεκαετία του 1960, γίνεται πιο εμφανής η ανάδειξη των νέων ως κυρίαρχης ηλικιακής ομάδας στις κωμωδίες. Οι νέοι προβάλλουν συμπεριφορές και αναλαμβάνουν πρωτοβουλίες που τους δείχνουν να κινούνται με περισσότερη συνείδηση και αυτοπεποίθηση στο χώρο της οικογένειας και της εργασίας· η αυτονομία τους λαμβάνεται περισσότερο υπόψη από την προηγούμενη γενιά. Η εικόνα της νεότητας αποσαφηνίζεται, δηλαδή αποκτά συγκεκριμένα, διαφοροποιημένα και ξεκάθαρα χαρακτηριστικά σε σχέση με το πρόσφατο παρελθόν, προβάλλεται περισσότερο· οι καιροί αλλάζουν, οι νέοι συντο-

103. Μεταφορά της κωμωδίας του Στέφανου Φωτιάδη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Αργυρόπουλου», από το θέατρο Αργυρόπουλου, το καλοκαίρι του 1951· Θρύλος, ό.π., τ. Ε', σ. 409-411.

104. Μεταφορά της κωμωδίας των Νίκου Τσιφόρου - Πολύβιου Βασιλειάδη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Διονύσια», από το θέατρο Μίμη Φωτόπουλου - Σμαρούλας Γιούλη, στις 7 Οκτωβρίου 1961· *Θέατρο 62*, έκδοση θεάτρου, μουσικής, χορού και κινηματογράφου για το 1962, διεύθυνση και έκδοση Θόδωρος Κρίτας, Αθήνα [1962], σ. 43, 293· Θρύλος, ό.π., τ. Θ', 1980, σ. 17-18· Μοσχοβάκης, «Ντίνος Δημόπουλος: η περίεργη διαδρομή», ό.π., σ. 20· στο ίδιο, «Φιλμογραφία», κριτική του Στάθη Βαλούκου, σ. 129.

105. Μεταφορά της κωμωδίας των Ασημάκη Γιαλαμά - Κώστα Πρετεντέρη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Αττικό», από το θέατρο Τζένης Καρέζη, στις 3 Ιουνίου 1967· *Θέατρο 67*, ό.π., σ. 42, 226· Πρετεντέρης, *Θεατρικά*, ό.π., σ. 534-535· Θρύλος, ό.π., τ. ΙΑ', σ. 90-92.

νίζονται αυτόματα με ό,τι καινούργιο εισάγεται στην καθημερινή ζωή. Από τις συγκρούσεις που συγκροτούν τη φιλική αφήγηση φαίνεται ότι οι παλαιοί δύσκολα πείθονται να αλλάξουν τρόπο ζωής και αξίες. Οι νέοι πρέπει να τους πείσουν να δώσουν το σπίτι τους αντιπαροχή, να ζήσουν άνετα αντί να αποταμιεύουν, να χαρούν τη ζωή τους, να καταναλώνουν αντί να συσσωρεύουν. Στις κωμωδίες είναι προφανές ότι οι νέοι λειτουργούν ως όχημα προς την κατανάλωση και ωθούν την προηγούμενη γενιά να ενδώσει σε αυτήν. Σύμφωνα με τις επικρίσεις των γονέων, οι νέοι αγνοούν με πόσο κόπο βγαίνουν τα λεφτά και μπορούν να τα ξοδεύουν ασυλλόγιστα.

Ένας από τους τρόπους με τους οποίους εκφράζονται η ανανεωμένη παρουσία των νέων και η κοινωνική της αναγνώριση, από τις αρχές της δεκαετίας του 1960, είναι η αντιστοίχιση της ηλικίας του ρόλου στην ηλικία του ηθοποιού.<sup>106</sup> Αναζητούνται με μεγαλύτερη συνέπεια νέοι ηθοποιοί για να αλλάξουν τους νεανικούς ρόλους, ακόμα και τους κωμικούς. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την είσοδο και την ανάδειξη νέων προσώπων στον κινηματογραφικό χώρο. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι, ενώ οι περισσότεροι ηθοποιοί που υποδύονταν νεανικούς ρόλους κατά τη δεκαετία του 1950 συμμετείχαν στις κωμωδίες χωρίς να χρησιμοποιούν κωμικούς υποκριτικούς τρόπους (Νίκος Καζής, Γιώργος Καμπανέλλης), η νέα γενιά αφενός αναπτύσσει και προωθεί τα κωμικά στοιχεία του ρόλου, αφετέρου διαθέτει σε μεγάλο ποσοστό αποκλειστικά κωμικό ταμπεραμέντο (Κ. Βουτσάς, Γ. Πάντζας, Α. Τζανετάκος). Κάτι ανάλογο ισχύει και για τις γυναίκες, που εκμεταλλεύονται με λιγότερες αναστολές τα κωμικά τους χαρακτηριστικά (Καρέζη, Βουγιουκλάκη, Φόνσου).

Για να φανεί ότι η νεολαία λαμβάνεται αναγκαστικά περισσότερο υπόψη, θα πρέπει ίσως να προσμετρήσουμε εδώ το γεγονός ότι από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 ο συσχετισμός ανάμεσα στους νέους και στους ώριμους έχει αντιστραφεί στις κωμωδίες. Κατά τη δεκαετία του 1950 οι νέοι προσπαθούσαν να δώσουν δείγματα ωριμότητας, προκειμένου να τους αναγνωριστεί το δικαίωμα να εισχωρήσουν στην κοινωνική ομάδα των υπεύθυνων ατόμων, να ανεξαρτητοποιηθούν από τους κηδεμόνες τους, να στήσουν και να ζήσουν τη δική τους ζωή· τώρα οι ώριμοι μιμούνται νεανικές συμπεριφορές, ώστε να διατηρήσουν τη νεότητά τους, ή μάλλον να επιστρέψουν σε αυτή και να μπορούν να χαρούν τα μεγάλα αγαθά της νεότητας: τη διασκέδαση και τον έρωτα. Την παρατήρηση αυτή φωτίζουν ο Λάμπρος Κωνσταντάρας και η Ρένα Βλαχοπούλου. Οι δύο αυτοί ηθοποιοί αναδεικνύουν μία καινούργια κατηγορία ρόλων, οι οποίοι φτιάχνονται στα μέτρα τους και πολλαπλασιάζονται συστηματικά, επειδή γνωρίζουν μεγάλη επιτυχία.

106. Δελβερούδη, «...αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη», ό.π., σ. 170-173.

Ο Λάμπρος Κωνσταντάρας, με εύσημη θητεία στο δραματικό θέατρο και στον κινηματογράφο, υποδύεται στα τέλη της δεκαετίας του 1950 μία σειρά ρόλων κωμικών μπαμπάδων, που τον καθιερώνουν με αυτό το προφίλ. Από το 1960 και μετά ενσαρκώνει παράλληλα και τον τύπο του μεσήλικα καρδιοκατακτητή, με αφετηρία την ταινία *Το μωρό μου ή Ένας Δον Ζουάν για κλάμματα* (1961, σενάριο Γιάννης Μαρής, σκηνοθεσία Ντίμιτς Δαδήςρας). Από το 1967 και μετά οι ρόλοι του ως μπαμπά εκλείπουν και επικρατούν αυτοί του ώριμου πλέι-μπόι, του μεσήλικα που έχει μείνει ανύπαντρος, και γι' αυτόν το λόγο δεν έχει σοβαρευτεί.

Ο «νεάζων», το πρόσωπο που έχει ηλικιακά εισέλθει στην ώριμη ηλικία, και μάλιστα προ πολλού, αλλά δεν θέλει να το παραδεχθεί, και γι' αυτό υιοθετεί συμπεριφορές της νεότητας, δηλαδή επιπολαιότητα, ροπή προς τη διασκέδαση, και όχι προς την εργασία, νεανικό ντύσιμο, σύμφωνα με τη μόδα που απευθύνεται στους νέους, έντονο ενδιαφέρον για το άλλο φύλο με σχέσεις κυριολεκτικά εφήμερες, παρουσιάζεται αμφίσημα σε μία σειρά από κωμωδίες με τον ίδιο πρωταγωνιστή, κυρίως στα χρόνια της δικτατορίας, και κορυφώνεται στην τηλεοπτική σειρά του Κώστα Πρετεντέρη *Εκείνες κι εγώ* (1976).<sup>107</sup> Οι βασικοί σεναριογράφοι Ασημάκης Γιαλαμάς και Κώστας Πρετεντέρης ξεκινούν από τον παραδοσιακό θεατρικό τύπο του γερο-παραλυμένου, για να προβάλουν την άποψη ότι οι ώριμοι έχουν δικαίωμα στον έρωτα και ότι η ανάγκη για συντροφιά δεν εξαρτάται από την ηλικία. Το σενάριο λοιπόν βαδίζει προς την τελική αποκατάσταση του μεσήλικα, άλλοτε με μία παλιά του αγάπη, η οποία έχει επίσης εισέλθει στην ώριμη ηλικία, και άλλοτε με πολύ νεότερή του γυναίκα (*Τι τριάντα... τι σαράντα... τι πενήντα...*, 1972, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης).<sup>108</sup> Η σκηνοθεσία όμως, και κατ' επέκταση η εικόνα που φθάνει στο κοινό διαπνέεται από ένα σαφώς απαξιωτικό τόνο, που βρίσκεται σε αντίθεση με τις ανατρεπτικές απόψεις των σεναριογράφων. Η γκροτέσκα υποκριτική σε σκηνές μοντέρνων χορών σχολιάζει ότι μπορεί οι ώριμοι να συμμετέχουν σε νεανικές διασκεδάσεις, όμως υπάρχει πάντα ο κίνδυνος να γελοιοποιηθούν, ιδίως αν κουραστούν, αν πάθουν λουμπάγκο ή αν τους ανέβει η πίεση (*Κάτι κουρασμένα παλληκάρια*, 1967, σενάριο Ασημάκης Γιαλαμάς - Κώστας Πρετεντέρης, σκηνοθεσία Ντίνος Δημόπουλος.<sup>109</sup> *Ένας τρελλός γλεντζές*). Το

107. Στάθης Βαλούκος, *Ελληνική τηλεόραση: οδηγός τηλεοπτικών σειρών, 1967-1998*, Αιγόκερως, Αθήνα 1998.

108. Μεταφορά της κωμωδίας των Ασημάκη Γιαλαμά - Κώστα Πρετεντέρη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Ρεξ» (πρώην «Σινεάκ»), από το θίασο Λάμπρου Κωνσταντάρα, στις 8 Οκτωβρίου 1971. Πρετεντέρης, *Θεατρικά*, ό.π., σ. 536-537. Θρύλος, ό.π., τ. ΙΒ', σ. 247-249.

109. Μεταφορά της κωμωδίας των Ασημάκη Γιαλαμά - Κώστα Πρετεντέρη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Διάνα», από το θίασο Λάμπρου Κωνσταντάρα - Μάρως Κοντού -

νεανικό ντύσιμο, με τα λουλουδάτα πουκάμισα, ξεκούμπωτα ως τη μέση, τα χαϊμαλιά, τα μακριά και αχτένιστα μαλλιά, όταν μάλιστα υιοθετείται από έναν ως τώρα καλοχτενισμένο, υπέρκομπο κύριο με κοστούμι και γραβάτα, δείχνει —μαζί με την αλλαγή στα γούστα— και την απώλεια της σοβαρότητας. Ο ώριμος κύριος απομακρύνεται από τα συντηρητικά πρότυπα που καλλιεργεί ο Κώστας Καραγιάννης στις ταινίες του και μπαίνει στην κατηγορία των νέων, που, ως «οργισμένοι», «ενάντια στο κατεστημένο και στην καταπίεση», σχολιάζονται απαξιωτικά ως απλοί ομορτυμιστές: μόλις το κατεστημένο τους δώσει την ευκαιρία, θα βολευτούν και θα επιδοθούν αποκλειστικά στο κυνήγι του χρήματος (*Τι τριάντα... τι σαράντα... τι πενήντα*). Τη στιγμή του πολιτικού αναβρασμού ενάντια στη δικτατορία, ο Καραγιάννης επικεντρώνει την κριτική του προς τη νεολαία σε ζητήματα αμφίσεσης και κόμμωσης. Οι νέοι είναι επικίνδυνοι, επειδή παρασύρουν και άλλες ηλικιακές ομάδες στον τρόπο ζωής τους. Θα δούμε στη συνέχεια πώς αυτή η κριτική στρέφεται και ενάντια στο κίνημα των χίππυς.

Η Ρένα Βλαχοπούλου, αρχικά τραγουδίστρια στην επιθεώρηση, στη συνέχεια με διεθνή σταδιοδρομία στο ελαφρύ τραγούδι, πρωταγωνιστεί το 1956 σε μία μέτριας απήχησης κωμωδία, στις *Πρωτενουσιάνικες περιπέτειες* (σενάριο Ηλίας Λυμπερόπουλος, σκηνοθεσία Γιάννης Πετροπουλάκης).<sup>110</sup> Ο Γιάννης Δαλιανίδης είναι αυτός που αξιοποιεί ουσιαστικά το κωμικό της ταμπεραμέντο στα μιούζικαλ και στις μουσικές κωμωδίες που γράφει και σκηνοθετεί επί ετήσιας βάσης, από το 1962 (*Μερικοί το προτιμούν κρύο*) ως το 1971 (*Μια Ελληνίδα στο χαρέμι*), δίνοντάς της ρόλους γεροντοκόρης, μέσα ωστόσο από μία ανανεωμένη αντίληψη. Η γυναίκα που έχει αφήσει πίσω της τη νεαρή ηλικία, χωρίς παράλληλα να έχει εκπληρώσει το βασικό κοινωνικό της προορισμό, δηλαδή το γάμο, δεν σατιρίζεται σύμφωνα με τη θεατρική παράδοση της ερωτόληπτης γεροντοκόρης. Παρουσιάζεται η αγωνία της να βρει επιτέλους έναν άνδρα που να την κάνει «κυρία», αγωνία που μεγαλώνει με τα χρόνια, αλλά που έχει αποβάλει την κοινωνική αποδοκιμασία. Μάλιστα, η αποκατάσταση γίνεται με τον καλύτερο δυνατό τρόπο: το 1970, στο *Μια τρελλή... τρελλή σαραντάρα* (σενάριο Αλέκος Σακελλάριος, σκηνοθεσία Γιάννης Δαλιανίδης) η Ρένα Βλαχοπούλου βρίσκει τον τέλει έρωτα στο πρόσωπο του —ενδεχομένως, παρά τους ασημένιους κροτάφους— νεότερου της, γοητευτικού και ρομαντικού Ανδρέα Μπάρκουλη.<sup>111</sup>

Νίκου Ρίζου, την 1η Δεκεμβρίου 1966· *Θέατρο* 67, ό.π., σ. 40, 227· Πρετεντέρης, *Θεατρικά*, ό.π., σ. 534-535· Φρύλος, ό.π., τ. ΙΑ', σ. 17-18. Μοσχοβάκης, «Ντίνας Δημόπουλος: η περιεργή διαδρομή», ό.π., σ. 28.

110. Μάκης Δελαπόρτας, *Βίβα, Ρένα*: η ζωή και το έργο της μεγάλης ηθοποιού Ρένας Βλαχοπούλου, Άγκυρα, Αθήνα 2002.

111. Μεταφορά της κωμωδίας των Αλέκου Σακελλάριου - Χρήστου Γιαννακόπουλου

Το γεγονός ότι η θεωρούμενη ως αποκλειστικά αρμόζουσα στη νεότητα επιθυμία για αποκατάσταση στο τέλος πραγματοποιείται δείχνει ότι κάποια όρια έχουν μετακινηθεί. Είτε έχει διευρυνθεί η νεανική ηλικία, δηλαδή η ηλικία κατά την οποία κάποιος θεωρείται νέος, είτε υπάρχει μεγαλύτερη ανεκτικότητα στα όρια των συμπεριφορών που προσδιορίζονται από την ηλικία. Θα μπορούσε κανείς εδώ να αναζητήσει την επίδραση των κινήματων αμφισβήτησης, που φθάνουν και στην Ελλάδα μέσα στη δεκαετία του 1960 και τα οποία πρεσβεύουν, ανάμεσα σε άλλα, το δικαίωμα στην ευτυχία και στον έρωτα, ανεξάρτητα από κοινωνικές προκαταλήψεις και διακρίσεις.

Η μεγαλύτερη ανεκτικότητα αφορά κυρίως τους ώριμους που διεκδικούν το δικαίωμα στις χαρές της ζωής, και όχι τους νέους που συμπεριφέρονται ανώριμα. Οι νέοι δεν επιτρέπεται να συμπεριφέρονται ως έφηβοι, να μην αναλαμβάνουν τις ευθύνες που αντιστοιχούν στην ηλικία τους — παράδειγμα ο αιώνια ανώριμος Αλέκος Τζανετάκος. Οι ώριμοι όμως, που ανταποκρίνονται στις ευθύνες της ηλικίας τους, επιτρέπεται να απολαμβάνουν τη ζωή ως νέοι, χωρίς πλέον κάτι τέτοιο να θεωρείται γελοίο.

Οι «νεάζοντες» κατακτούν, έστω και με μία μικρή γελοιοποίηση, το δικαίωμα να φτιάξουν τη ζωή τους πάνω στα επίσημα κοινωνικά πρότυπα, να παντρευτούν ή να ξαναπαντρευτούν, «για να έχουν παρέα στα γεράματά τους». Αυτή η ομάδα κωμωδιών, που αφορά και τα δύο φύλα και τελειώνει με την επικράτηση των πόθων των ενδιαφερομένων, μολονότι αυτοί έχουν υποστεί στο ενδιάμεσο κάποια κριτική, αναπτύσσεται στα τέλη της δεκαετίας του 1960· το θέμα του μεσήλικα και η λύση του δεν αποτελούν μόνο απόψεις των σεναριογράφων, που ανανεώνουν το περιεχόμενο των σεναρίων. Έχει ενδεχομένως προηγηθεί η σταδιακή αποδοχή του «δικαιώματος στην ευτυχία» από μεγάλη μερίδα του κοινού, ώστε η αποκατάσταση σε μεγάλη ηλικία να μην έρχεται σε σύγκρουση με τις πεποιθήσεις του.

Πάντως, αυτές οι αναπροσαρμογές συνδέονται με τη νεανική ηλικία και με φάσεις του κύκλου της ζωής που της αποδίδονται προνομιακά. Από τη νεάζουσα συμπεριφορά των μεσήλικων μπορούμε επίσης να επιβεβαιώσουμε το τι η κοινωνία θεωρεί νεανική συμπεριφορά: το φλερτ, την ερωτική κατάκτηση, το ζευγάριωμα, την ανεμελιά, τη διασκέδαση, τη μόδα.

Μία ερμηνεία που μπορεί να δοθεί στην παρατηρούμενη διεύρυνση της νεανικής ηλικίας, όχι ως προς τις βιολογικές ηλικίες, αλλά ως προς τα νεανικά χαρακτηριστικά, συνδέεται με ριζικές εξελίξεις στην οικονομική ζωή της χώρας· αφορά την ολοένα εξαπλούμενη βιομηχανία της διασκέδασης — τα νυκτερινά κέντρα, που προσφέρουν μουσική και χορό δυτικού τύπου, αλλά και τα

μουζούκια. Αν η λαϊκή μουσική απευθύνεται στην ώριμη ηλικία, χωρίς να αποκλείονται από το κοινό οι νέοι, οι μοντέρνοι χοροί κατακτούν την αγορά μέσω της νεολαίας, των ξένων και ελληνικών συγκροτημάτων που ανθούν κατά τη δεκαετία του 1960.<sup>112</sup> Η διεύρυνση του κοινού αυτών των επιχειρήσεων επιτυγχάνεται μέσω της ηλικιακής του διεύρυνσης. Είναι λοιπόν απαραίτητο μέσα από διαύλους διαφήμισης, όπως είναι ο Τύπος, αλλά και ο κινηματογράφος, να μην εμφανίζεται η διασκέδαση που περιλαμβάνει μοντέρνους χορούς ως απρεπής. Το συμφέρον των ξένων εταιρειών προώθησης μουσικών προϊόντων σε όσο το δυνατόν ευρύτερο κοινό δεν μπορεί να βρίσκει εμπόδιο στους ηλικιακούς περιορισμούς· προσπαθεί με πρόσφορους τρόπους να τους παρακάμπτει. Οι χοροί του Κωνσταντάρρα μπορεί να παρουσιάζονται ως ανάρμοστοι για την ηλικία του· έτσι, επιτυγχάνεται κωμικό αποτέλεσμα και ικανοποιείται η συντηρητική πλευρά των αντιλήψεων του κοινού· εκείνος όμως αφενός διασκεδάει με νεαρές υπάρξεις και αφετέρου επιτυγχάνει τους στόχους του — παντρεύεται και κάνει οικογένεια, πράγμα που ικανοποιεί όσους έχουν πιο «μοντέρνες» αντιλήψεις.

Το 1967 το ρεύμα της νεανικής αμφισβήτησης κάνει την εμφάνισή του στις κωμωδίες, προκειμένου να διακωμωδηθεί, καθώς εκπροσωπείται από νεαρούς που δεν ακολουθούν τις λογικές συμβουλές του πατέρα τους (π.χ. *Ο στρίγγλος που έγινε αρνάκι*). Την πιο έντονη απόρριψη δέχεται στις κωμωδίες το κίνημα των χίπυς,<sup>113</sup> επειδή έχει συγκεκριμένα, εύκολα διακριτά, εξωτερικά χαρακτηριστικά. Μία λεπτομερής περιγραφή τους υπάρχει στην κωμωδία *Θου-Βου, φαλακρός πράκτωρ, επιχειρήσις: γης μαδιάμ* (1969, σενάριο Ναπολέων Ελευθερίου – Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Θανάσης Βέγγος).<sup>114</sup> Κατοικούν μακριά από την προστασία και την καθοδήγηση της οικογένειας, σε ένα κάμπινγκ. Τα σώματά τους είναι ζωγραφισμένα με τατουάζ σε ψυχεδελικά σχέδια, φορούν ρούχα περίεργα, που δεν επιτρέπουν την άμεση διάκριση του φύλου. Έχουν αλλάξει τα ονόματά τους με ονόματα λουλουδιών, είναι αραχτοί, λυσάνε στην πείνα και καπνίζουν ακούγοντας καταναυκτικά μουσική. Για να εισχωρήσει ανάμεσά τους, ο πράκτωρ Θου-Βου (Θανάσης Βέγγος) βάζει λουλουδάτα πουκάμισα, χαϊμαλιά και κρεμάει στο λαιμό του μία πλεξάνα σκόρδο. Εγκαταλείπει την καλή συνήθεια του πλουσίματος και της καθαριότητας και κάνει παρατήρηση στο γκαρσόνι επειδή τον σέρβριρε σε καθαρό πιάτο.

Αν η κριτική στην εμφάνιση, στις καθημερινές συνήθειες και στον τρόπο

112. Λεωνίδας Φ. Καλλιβερέττης, «Προβλήματα ιστορικοποίησης του Rock φαινομένου: εμπειρίες και στοχασμοί», *Τα Ιστορικά*, τ. 11, τχ. 20 (Ιούν. 1994), σ. 170-172.

113. Για το κίνημα των χίπυς στην Αμερική βλ. Michel Lancelot, *Je veux regarder Dieu en face: le phénomène Hippie*, Albin Michel, Παρίσι 1968, ιδιαίτερα το χρονολόγιο των ετών 1959-1968, σ. 11-17.

114. Κριτική του Γ. Κ. Πηλιχού στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος* ό.π., τ. Α', σ. 402.

ζωής των χίπηδων δεν ξεπερνά την κουτσομπολική ματιά στη ζωή των άλλων, η παρουσίαση των ιδεών τους δεν γίνεται με τόσο ανώδυνο τρόπο. Το κίνημα των χίπυς, με τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της μόδας και με το κήρυγμα για πανανθρώπινη ειρήνη και αγάπη, γίνεται ιδιαίτερα αγαπητό στην Ελλάδα από τους εφήβους και τους νέους. Παράλληλα, η περιέργεια του κοινού διεγείρεται από τα συμβαίνοντα στην κοινότητα των χίπηδων στα Μάταλα. Μία ερμηνεία των απόψεών τους από την πλευρά κάποιου που αισθάνεται απειλημένος βάζει τα πράγματα στη θέση τους. Βασικές απόψεις των χίπηδων παρουσιάζονται από την Κάθριν (Νόρα Βαλσάμη, *Η θεία μου η χίπισσα*, 1970, Αλέκος Σακελλάριος). Οι χίπηδες δεν θέλουν να υπάρχουν φτώχεια και δυστυχία, ούτε πόλεμοι· για όλα αυτά διαμαρτύρονται όπως μπορούν, άλλος με φωνές σε διαδηλώσεις, άλλος απλώς και μόνο με το χαρακτηριστικό παρουσιαστικό: σάλι, κουδούνια, μακριά μαλλιά, γένια και απλυσιά. Αυτομάτως όμως ο θεατής πληροφορείται για την αφέλεια αυτών των ιδεολόγων. Η Κάθριν σπουδάζει στην Αμερική με χρήματα της μητέρας της (Ρένα Βλαχοπούλου), που δουλεύει εξαντλητικά για να της εξασφαλίσει ένα καλύτερο μέλλον. Η κυρα-Λένη γνωρίζει τις καταστάσεις στην πράξη, ενώ η Κάθριν μόνο στη θεωρία. Η νεαρή μιλάει εκ του ασφαλούς, ενώ ο λόγος της μητέρας έχει την ηθική βαρύτητα του ανθρώπου που θυσιάζεται για κάποιον άλλον, για το παιδί του. Δεν χρειάζεται λοιπόν να επιχειρηματολογήσει, όταν λέει «ξυπνάτε όλα τα παιδιά των λουλουδιών, διότι είστε βλάκες. Αυτοί που φωνάζουν ότι δεν θέλουν τον πόλεμο [...] αυτοί τον θέλουν τον πόλεμο». Όταν ξαναπιάνει το σφουγγαρόπανο, την ώρα που η κόρη και ο γαμπρός της κοιμούνται, συμπληρώνει: «Όσοι ενδιαφέρονται για την ειρήνη του κόσμου και υπερασπίζονται τους φτωχούς και τους αδυνάτους κοιμούνται. Αλί από μας, τους πολεμοχαρείς και τους κεφαλαιούχους».

Ο Ντίνος Ηλιόπουλος, σεναριογράφος της ταινίας *Ο ντιβλαντάς* (1970, σκηνοθεσία Σούλης Γεωργιάδης), διευρύνει χωρίς μισόλογα την άποψη ότι οι χίπηδες είναι τεμπέληδες, προσθέτοντας ότι είναι και κοινοί απατεώνες. Ο Αντώνης (Σταύρος Παράβας) είναι ο «βασιλιάς των χίπηδων», ένας απατεώνας που έρχεται από το Λονδίνο στην Ελλάδα για να παντρευτεί μία πλούσια κοπέλα. Ήδη με την άφιξή του στο αεροδρόμιο κάνει την πρώτη τράκα, πίνει χωρίς να πληρώσει το ποτό ενός άλλου χίπη (Γιώργος Μούτσιος) και φεύγει κунηγημένος. Ζει κλέβοντας κοσμήματα και χαρτοπαίζοντας. Στο τέλος, αφού καμιά από τις απάτες του δεν πετυχαίνει, αποχωρεί ταπεινωμένος. Στο εισαγωγικό σπικάζ της κωμωδίας η δράση του θεωρείται ως το θανάσιμο πλήγμα που έφερε τέλος στις ελπίδες των ανθρώπων για παγκόσμια και διαρκή ειρήνη. Αυτή η πολιτική ανάλυση δεν έχει σχέση με το υπόλοιπο σενάριο, πέρα από την απλοϊκή σύνδεση του «βασιλιά των χίπηδων» με τις παράνομες δραστηριότητές του και το επαγωγικό συμπέρασμα ότι μπορεί το κίνημα να είχε καλές



προθέσεις, αλλά η συμμετοχή επιτηδείων αλλοίωσε τη φυσιογνωμία του. Οι νέοι δικαιολογούνται μερικώς, επειδή η απογοήτευση από την παγκόσμια πολιτική τούς έστρεψε στο κίνημα, το οποίο δεν έχει ωστόσο μέλλον. Η ταινία εκμεταλλεύεται ετερόκλητα στοιχεία, όπως οι ψυχεδελικές εικόνες της έναρξης και το δημοφιλές εκείνη την εποχή τραγούδι «Ντιρλαντά», το οποίο χρησιμοποιείται για να ελκύσει θεατές.

Ακόμα πιο επιθετική είναι η άποψη που διατυπώνεται στο *Ένας χίππυς με τσαρούχια* (1970, σενάριο Ναπολέων Ελευθερίου – Γιώργος Παπακώστας, σκηνοθεσία Γιώργος Παπακώστας), όπου ο Κίτσος (Τάσος Γιαννόπουλος) σώζει την Έλεν από την επίθεση χίππιδων, που θέλησαν να την κλέψουν: ο αγνός επαρχιώτης γίνεται τιμωρός και παίρνει στο κυνήγι τους κλέφτες. Το μουσικό φόντο που συνοδεύει τη σκηνή, ένα μπουζουκοτραγούδο, είναι επίσης ενδεικτικό· η μουσική είναι «ελληνική», σε μία εποχή που τα μπουζούκια έχουν τη μεγαλύτερη απήχηση στο κοινό, και οι στίχοι του παρουσιάζουν τους χίπηδες ως τρελούς.

Σε πολλές ακόμα κωμωδίες εμφανίζονται χίπηδες, προκαλώντας τις στερεότυπες αντιδράσεις των υπόλοιπων προσώπων, καθώς και χορευτικά νούμερα με κοστουμιά, χορούς και μουσική εμπνευσμένα από αυτούς. Στους *Τρεις ψεύτες* (1970, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Κώστας Ανδρίτσος) η Λίζα (Μάρω Κοντού), ηθοποιός που γυρίζει ταινία, εκτελεί χορευτικό νούμερο με μπαλέτο ντυμένο με χίπικα κοστουμιά. Στο έργο *Ο Σταύρος είναι πονηρός* (1970, σενάριο Νίκος Αντωνάκος, σκηνοθεσία Οδυσσέας Κωστελέτος) ο Σταύρος (Σταύρος Παράβας) ντύνεται χίπικα, προσθέτει φαβορίτες και μαύρα στρογγυλά γυαλιά, για να εμφανιστεί ως ο φυσικός γιος του επιχειρηματία που αρνείται να τον χρηματοδοτήσει (Γιάννης Μιχαλόπουλος). Ο Λουκ (Μανώλης Δεστούνης), *Ο παραγιός μου ο ραλλίστας*, 1971, σενάριο Ναπολέων Ελευθερίου, σκηνοθεσία Γιώργος Παπακώστας) δεν ενδιαφέρεται να αυξήσει τις δουλειές του μαγαζιού του· προτιμάει να χορεύει, αντί να δουλεύει, και περνά τα βράδια του παίζοντας κιθάρα σε μαγαζιά με νεολαιίστικη μουσική. Παράλληλα, προσπαθεί να μυήσει στη φιλοσοφία των χίπηδων το θείο του φίλου του (Νίκος Σταυρίδης), για να τον κάνει να νιώσει τις πραγματικές χαρές της ζωής. Στο *Υπέροχες νύφες, κορόιδα γαμπροί* (1972, σενάριο Κώστας Παπαπέτρου, σκηνοθεσία Παναγιώτης Κωνσταντίνου) τα κορίτσια ακολουθούν τη χίπικη μόδα, με λαχούρια, ζωγραφισμένα μάγουλα και κορδέλες στο μέτωπο. Κοινός παρονομαστής στη χρήση του μοτίβου των χίπηδων είναι η μόδα, η οποία προσθέτει ένα ελκυστικό στοιχείο στις κωμωδίες. Επίσης, η επικριτική διάθεση, η οποία αποδίδει στους χίπηδες και σε όσους προσπαθούν να τους μοιάσουν μία σειρά από ελαττώματα και αντικοινωνικές συμπεριφορές: τεμπελιά, επιπολαιότητα, ανυπακοή, ανωριμότητα, παραμέληση των βασικών ανθρωπίνων καθηκόντων, και ιδίως της εργασίας, παραβατικότητα. Τέτοιου είδους επιχειρήματα εναρμονίζονται με

τις επιφυλάξεις του κοινού απέναντι στις ιδέες των κινημάτων ειρήνης, του ελεύθερου έρωτα και της παγκόσμιας αγάπης.

Επειδή ορίζω τη νεότητα με κάπως ρευστό τρόπο, βάσει χαρακτηριστικών που τη διαφοροποιούν από την προηγούμενη και από την επόμενη ηλικιακή κατηγορία, είναι απαραίτητο να δούμε ποια χαρακτηριστικά αποδίδονται στους ώριμους και ορίζουν τη μετάβαση στην ωριμότητα. Ποια καθήκοντα και ποια δικαιώματα έχουν οι ώριμοι και πώς αυτά διαφοροποιούνται στο πέρασμα του χρόνου.

Η νεότητα παρουσιάζεται στις κωμωδίες ως η ηλικιακή κατηγορία κατά την οποία άτομα των δύο φύλων —ενήλικα κατά κανόνα ή σε ηλικία γάμου— δεν έχουν ακόμα ανεξαρτητοποιηθεί από τους κηδεμόνες τους και δεν έχουν δημιουργήσει δική τους οικογένεια, όμως προετοιμάζονται για να το κάνουν. Είδαμε επίσης ότι, όσο απομακρυνόμαστε από τις αρχές της δεκαετίας του 1950, η νεότητα θεωρείται η εποχή της ανεμελιάς και της διασκέδασης. Αν ο έφηβος διασκεδάξει με την οικογένειά του, ο νέος κατακτά σιγά-σιγά το δικαίωμα να διασκεδάξει μόνος του, δηλαδή με παρέες που έχει ο ίδιος επιλέξει, και κυρίως με το μελλοντικό του σύντροφο. Είδαμε, τέλος, ότι στις περισσότερες κωμωδίες παρακολουθούμε τη γνωριμία δύο νέων και τις περιπέτειες της σχέσης τους ως την οικονομική αποκατάσταση του άνδρα και τη στιγμή της ένωσης του ζευγαριού με θρησκευτικό γάμο.

Ο γάμος και οι υποχρεώσεις που συνεπάγεται είναι η πράξη εισόδου στην ωριμότητα. Στις κωμωδίες θεωρείται ώριμος όποιος ανταποκρίνεται στις ευθύνες της ωριμότητας: εργασία, δημιουργία και συντήρηση οικογένειας, χωριστή στέγαση από την πατρική οικογένεια. Παρακολουθούμε τα καθήκοντα και τα δικαιώματα της ωριμότητας κυρίως μέσα στο πλαίσιο της πατρικής οικογένειας των νέων, δηλαδή μέσω των γονέων, των παππούδων, των αρσενικών αδελφών ή των θείων που τους κηδεμονεύουν. Ο άνδρας, πατέρας ή αδελφός, έχει τον πρώτο λόγο στις αποφάσεις που πρέπει να παρθούν για την τύχη των μελών της οικογένειάς του, αλλά και την οικονομική ευθύνη για τη συντήρησή τους. Οι κωμωδίες είναι ένα πλούσιο δείγμα αμφισβήτησης των παραδοσιακών εξουσιών, αλλά και των καθηκόντων στην οικογένεια, αφού οι περισσότερες συγκρούσεις διαμείβονται ανάμεσα στους νέους και στους κηδεμόνες τους με αντικείμενο το αίτημα της αυτοδιάθεσης. Ακόμα και όταν οι νέοι επιβάλλουν στους κηδεμόνες τους την άποψή τους, οι κηδεμόνες τους στηρίζουν υλικά με την παροχή προίκας ή με τη μεταβίβαση υλικών αγαθών και τη χρηματική ενίσχυση, ενώ έντονα είναι πάντα η στοργή και η ενεργητική έγνοια για την ευτυχία των παιδιών. Όπου εκφράζονται αντιρρήσεις για το γάμο, αυτό γίνεται επειδή οι γονείς θεωρούν ότι η επιλογή του παιδιού δεν είναι ορθή, ώστε να του εξασφαλίσει ισόβια ευτυχία. Οι αντιρρήσεις έχουν επίσης πάντα οικονομικούς λόγους. Ενδεχομένως, οι κηδεμόνες, με την πείρα και τις οικονομικές τους

ευθύνες, γνωρίζουν καλύτερα τις δυσκολίες που το νεαρό ζευγάρι δεν υποπτεύεται. Αν ένα χαρακτηριστικό της νεότητας είναι λοιπόν η αισιοδοξία και η υποτίμηση των υλικών αγαθών, χαρακτηριστικό της ωριμότητας είναι η απαισιοδοξία για σχέσεις που δεν στηρίζονται στο οικονομικό συμφέρον, η πίστη στην αξία και στο ρόλο του χρήματος και η υποτίμηση του έρωτα ως συστατικού στοιχείου της ευτυχίας.



ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΠΡΟΣΩΠΑ ΚΩΜΩΔΙΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΝΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

# ΟΙ ΝΕΟΙ ΚΑΙ Η ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΤΟΥΣ

Οι οικογένειες που παρουσιάζονται στις κωμωδίες εξυπηρετούν καταρχήν σεναριακές ανάγκες. Ο αριθμός των μελών και η συγγενική σχέση εξαρτώνται κάθε φορά από τη συγκεκριμένη υπόθεση, την οποία και διαμορφώνουν. Οι σχέσεις παρουσιάζονται στην κωμική τους υπερβολή. Μέσα από την ποικιλία των εμφανιζόμενων οικογενειών μπορούμε να διακρίνουμε ορισμένους ρόλους, συμπεριφορές και αντιλήψεις που ανταποκρίνονται στον κοινωνικό χώρο. Σε ευθυγράμμιση με την κοινή γνώμη, οι κωμωδίες δίνουν στην οικογένεια πρωταρχική θέση.

Οι κωμωδίες είναι πλούσιο υλικό για να δούμε όχι μόνο πώς οι γονείς διαπαιδαγωγούν τα παιδιά τους και πώς αντιδρούν στο αίτημα της ανεξαρτητοποίησής τους, αλλά και πώς οι ταινίες αποτελούν πρόσφορο όχημα για τη μεταφορά των πατριαρχικών αξιών και την εμπέδωση του κοινωνικού φύλου.

Η οικογένεια που παρουσιάζεται στις κωμωδίες είναι η πατριαρχική, δηλαδή η μορφή οικογένειας που επικρατεί αυτή την εποχή στην ελληνική κοινωνία και προστατεύεται από τους ισχύοντες νόμους. Κεφαλή της, αρχηγός είναι ο άνδρας, στον οποίο η σύζυγος και τα παιδιά οφείλουν να υπακούουν. Ο άνδρας φέρει την οικονομική ευθύνη για την επιβίωσή της, ενώ η γυναίκα ακολουθεί τις αποφάσεις του και αναλαμβάνει τη συντήρηση του νοικοκυριού και το μέγιστο των παιδιών.

Ορισμένες από τις αξίες της πατριαρχικής οικογένειας αμφισβητούνται στις κωμωδίες, παρουσιάζονται ως ξεπερασμένες και υπερβολικές. Γύρω τους οργανώνεται η κεντρική σύγκρουση, από την οποία απορρέει το κωμικό αποτέλεσμα. Η αμφισβήτηση περιορίζεται σε θέματα που αφορούν τον έρωτα των νέων και το δικαίωμά τους να αποφασίζουν μόνοι τους για το σύντροφο με τον οποίο θα περάσουν το υπόλοιπο της ζωής τους. Το ζευγάρι διαμορφώνεται ωστόσο σύμφωνα με τα ισχύοντα πρότυπα, ενώ η νέα που παράκουσε τον πατέρα της στο εξής, ως παντρεμένη, θα υπακούει στον άνδρα της απαρέγκλιτα. Δεν υπάρχει διαφοροποίηση ως προς τους κανόνες συμπεριφοράς των κοινωνικών φύλων στον έγγαμο βίο. Αν η γυναίκα παρακούει το σύζυγό της, βρί-

σκεται εν αδίκω και θα επανέλθει στην τάξη μετά τις κωμικές περιπέτειες που προκαλεί η συμπεριφορά της.

Στις εικόνες και στο περιεχόμενο των κωμωδιών αποτυπώνονται τόσο οι αλλαγές όσο και οι αντιφάσεις στο πλαίσιο της οικογένειας και των αξιών που τη διέπουν. Σατιρίζοντας τις παραδοσιακές, αλλά και τις μοντέρνες αντιλήψεις, οι κωμωδίες εκφράζουν το διχασμό ανάμεσα στο παλαιό και στο καινούργιο, την κοινωνική αναποφασιστικότητα σχετικά με το τι είναι πλέον σωστό και τι ξεπερασμένο στις οικογενειακές σχέσεις και συμπεριφορές. Κατά τη δεκαετία του 1950 το βάρος πέφτει στην προώθηση των νέων δεδομένων· η υποχώρηση των παραδοσιακών αξιών δεν παρουσιάζεται αρνητικά. Οι νέοι έχουν ήθος και δυνατότητες, που πρέπει να τους αναγνωριστούν· αν τους δοθεί ένα πλαίσιο ελευθερίας για να κανονίσουν όπως θέλουν τη ζωή τους, τα καταφέρνουν μια χαρά. Υπάρχει εμπιστοσύνη στη γενιά που ενηλικιώνεται σε μία νέα εποχή· αυτή η γενιά στηρίζεται για να προχωρήσει, να αφήσει πίσω της τα πρόσφατα ιστορικά γεγονότα. Στις αρχές της δεκαετίας του 1960 η νεολαία έχει αποκτήσει σαφές πρόσωπο, που εκφράζεται και στις κωμωδίες από τη νέα γενιά των κωμικών αστέρων. Έχουν όμως εμφανιστεί και οι πρώτες παρενέργειες, που σε κοινωνικό επίπεδο αντιμετωπίζονται με το νόμο περί τεμπλοϊσμού.<sup>115</sup>

Το γεγονός ότι πολλές κωμωδίες της δεκαετίας του 1950 καλλιεργούν πιο φιλελεύθερες απόψεις, ενώ οι περισσότερες στα τέλη της δεκαετίας του 1960, και κυρίως στις αρχές της δεκαετίας του 1970, ανατρέχουν στον παλιό καλό και ξεκάθαρο καιρό της παραδοσιακής τάξης, δείχνει —μεταξύ άλλων— ότι από ένα σημείο και μετά οι άνθρωποι έρχονται αντιμέτωποι και με τις αρνητικές συνέπειες των αλλαγών. Η χάραξη νέων ορίων δεν είναι εύκολη ή δεδομένη, οι αλλαγές δεν έχουν μόνο ευχάριστες πλευρές, ούτε προβλέψιμο εύρος.<sup>116</sup> Προκαλούν ανησυχία ως προς τη δυνατότητα αποτελεσματικού ελέγχου τους. Όμως, η κριτική στις νεανικές εκτροπές γίνεται πλέον εκ του ασφαλούς, τα κρίσιμα βήματα έχουν στο μεγαλύτερο μέρος τους συντελεστεί· όταν επαινείται η αυ-

115. Καλλιβερέτακης, *ό.π.*, σ. 164-166· Παραδείση, «Η παρουσίαση της νεολαίας...», *ό.π.*, σ. 157-158· Έφη Αβδελά, «Φθοροποιοί και ανεξέλεγκτοι απασχολήσεις: Ψυχαγωγία, ηθική και νεανική εργληματοκτικότητα στην Ελλάδα του '50 και του '60», *Ετήσια Συνάντηση Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας, Παλαιόχωρα Χανίων*, 23-25 Απριλίου 2004· Κώστας Κατσάπης, «'Ηχοι και απόηχοι: κοινωνική σημασία του ροκ φαινομένου», *Διαρκές Σεμινάριο Ιστορικού Αρχείου Ελληνικής Νεολαίας, ΚΝΕ/ΕΙΕ*, 3 Νοεμβρ. 2004. Οι επιθεωρησιογράφοι Ασημάκης Γιαλαμάς, Κώστας Θίσιος και Κώστας Πρετεντέρης αντιδρούν άμεσα στο φαινόμενο, με την επιθεώρηση *Τέντυ-μπόνς*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Μπουρνέλλη», το καλοκαίρι του 1959: *Θέατρο 59*, έκδοση θεάτρου, μουσικής, χορού και κινηματογράφου για το 1959, διεύθυνση και έκδοση Θόδωρος Κρίτας, Αθήνα [1959], σ. 44.

116. Αβδελά, *ό.π.*, σ. 191-200, 237-238.



ταρχική πατρική συμπεριφορά, έχει ήδη κλονιστεί ανεπανόρθωτα. Μέσα από την κριτική των νέων ηθών οι κωμωδιογράφοι εκφράζουν τους δισταγμούς που αναπτύσσονται στο κοινωνικό σώμα, παράλληλα με τη σταδιακή ενσωμάτωση των νέων δεδομένων.

Στο κεφάλαιο αυτό θα παρουσιάσω τις μορφές με τις οποίες εμφανίζεται η οικογένεια στις κωμωδίες, θα αναλύσω και θα προσπαθήσω να ερμηνεύσω τις σχέσεις και τη δράση των προσώπων, να επισημάνω τις αλλαγές, τις εμμονές και τις παλινδρομήσεις.<sup>117</sup> Η αναλυτική παρουσίαση στοχεύει στο να αναδείξει πώς η σύνθεση της οικογένειας δίνει την ευκαιρία για να εκτεθούν οι ποικίλες όψεις των συμπεριφορών και των νοοτροπιών που αναπτύσσονται στο εσωτερικό της.

## 1. ΜΕ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ

Συνήθως, η οικογένεια που επιλέγεται να παρουσιαστεί σε πρώτο πλάνο είναι η πατρική οικογένεια του κοριτσιού και λιγότερο αυτή του νέου. Δίνονται στοιχεία για την οικογενειακή κατάσταση της νέας, ενώ η οικογενειακή κατάσταση του νέου ενδιαφέρει δευτερευόντως. Ο νέος εμφανίζεται συχνότερα χωρίς οικογενειακό περίγυρο ή τοποθετείται σε ένα αχνό, όχι σχολιασμένο οικογενειακό πλαίσιο.

Για παράδειγμα, στο *Διαγωγή μηδέν* η οικογένεια της Μπίλιως (Έλλη Λαμπέτη) και οι σχέσεις ανάμεσα στα μέλη της περιγράφονται επαρκώς, ενώ η οικογένεια του αγαπημένου της, του Φώτη (Λάμπρος Κωνσταντάρας), δεν παρουσιάζεται καθόλου. Το ίδιο συμβαίνει στο *Στραβόξυλο* (1952, Χρήστος Αποστόλου),<sup>118</sup> στο *Σωφραάκι*, στο *Κυριακάτικο ξύπνημα*, στον *Θανασάκη τον πολιτευόμενο* (1954, σενάριο Αλέκος Σακελλάριος – Χρήστος Γιαννακόπουλος, σκηνοθεσία Αλέκος Σακελλάριος),<sup>119</sup> στον *Τζο τον τρομερό* και σε πολλές άλλες ταινίες στη συνέχεια: οι νέες έχουν έναν τουλάχιστον συγγενή που τις φροντίζει, ενώ οι νέοι δεν πλαισιώνονται από οικογένεια.

117. Πβ. την οικογένεια όπως εμφανίζεται στα κοινωνικά δράματα στο *Παραδείση*, «Η παρουσίαση της νεολαίας...», ό.π., σ. 158-160.

118. Μεταφορά της κωμωδίας του Δημήτρη Ψαθά, που ανεβαίνει στο θέατρο «Αργυρόπουλου», από το θέατρο Βασίλη Αργυρόπουλου, στις 16 Μαρτίου 1940· Δ. Ψαθάς, *Το στραβόξυλο*, κωμωδία σε τρεις πράξεις, Αριστ. Ν. Μαυρίδης, Αθήνα 1941. Μία δεύτερη μεταφορά γίνεται το 1969, σε σενάριο Ντίνου Δημόπουλου και σκηνοθεσία Ορέστη Λάσκου, με πρωταγωνιστή τον Γιάννη Γκιωνάκη.

119. Μεταφορά της κωμωδίας των Αλέκου Σακελλάριου – Χρήστου Γιαννακόπουλου, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κοτοπούλη», από το θέατρο Κοτοπούλη, με πρωταγωνιστή τον Ντίνο Ηλιόπουλο, το Δεκέμβριο του 1952· Θρύλος, ό.π., τ. ΣΤ', σ. 133-136· Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες...», ό.π., σ. 150-151.

Η οικογένεια του νέου κατά κανόνα εμφανίζεται προκειμένου να τονιστεί η ταξική της υπεροχή σε σχέση με την οικογένεια της μέλλουσας νύφης· οι γονείς του αντιδρούν με ξεχωριστή ένταση στο γάμο του με πρόσωπο κατώτερης καταγωγής ή οικονομικής επιφάνειας, ώστε να διαφυλάξουν την προνομιούχο τάξη τους από ανεπιθύμητες διευρύνσεις (*Ο πύργος των ιπποτών· Να ζήσουν τα φτωχόπαιδα*, 1959, σενάριο Στέφανος Φωτιάδης, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος).<sup>120</sup> Επίσης, ο πατέρας ιδιαίτερα αντιδρά στο γάμο του γιου του, όταν υπάρχουν κόρες ανύπαντρες (*Ο ατσίδας· Μερικοί το προτιμούν κρύο*).

Οι κωμωδίες στις οποίες ο νέος και η οικογένειά του τίθενται στο επίκεντρο είναι αναλογικά λίγες, όπως για παράδειγμα *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται* (1953), *Τα δίδυμα* (1964, σενάριο Ναπολέων Ελευθερίου, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης), *Ο χαζομπαμπάς* (1967, σενάριο Δημήτρης Βλάχος, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος) ή *Το παιδί της μαμάς* (1970, σενάριο Χρήστος Κυριακός, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος), και πραγματεύονται κάποιες ειδικές γονικές στάσεις και συμπεριφορές, όπως η υπερβολική αδυναμία των γονέων στο μοχολογίο τους.

Η πατρική οικογένεια στις κωμωδίες λειτουργεί λοιπόν άλλοτε προστατευτικά και άλλοτε καταπιεστικά. Οι γονείς προσφέρουν στέγη και τροφή στα κορίτσια μέχρι να παντρευτούν και στα αγόρια μέχρι να βρουν επικερδή απασχόληση. Καταπιεστικά λειτουργεί η οικογένεια στο θέμα του γάμου και των σχέσεων με το άλλο φύλο. Οι νέοι που ανήκουν σε εύπορες οικογένειες, και επωφελούνται από τα χρήματα ή τη δυνατότητα εργασίας που τους παρέχονται, αντιμετωπίζουν συχνά την αρνητική στάση των γονέων τους για την επιλογή τους και εκβιάζονται με αποκλήρωση. Οι γονείς κρίνουν τον/την υποψήφιο/α σύζυγο με μοναδικό κριτήριο την οικονομική κατάσταση, και όχι τα οποιαδήποτε άλλα χαρίσματα μπορεί να διαθέτει. Παραβλέπουν αξίες όπως η καλοσύνη, η ομορφιά και η ηθικότητα, που είναι συνυφασμένες με τα άτομα των κατώτερων στρωμάτων. Όταν η νέα δεν αποδέχεται τον υποψήφιο που της διάλεξε ο πατέρας της (*Η αρχόντισσα και ο αλήτης*, 1968, και το δίδυμο του έργου *Η νεράιδα και το παλληκάρι*, 1969, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης, σκη-

120. Μεταφορά της κωμωδίας του Στέφανου Φωτιάδη *Στραβοτιμονιές*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Σαμαρτζή», από το θίασο Μίμη Φωτόπουλου – Ντίνου Ηλιόπουλου, το καλοκαίρι του 1955· Θρύλος, ό.π., τ. ΣΤ', σ. 435-438. Με τίτλο *Να ζήσουν τα φτωχόπαιδα* ανεβαίνει επιθεώρηση των Ναπολέοντα Ελευθερίου, Κώστα Νικολαΐδη και Ηλία Λυμπερόπουλου, στο θέατρο «Περοκέ», το καλοκαίρι του 1957· *Θέατρο 57*, ό.π., σ. 41. Αντίστοιχα, δυναμική παρουσίαση των πλούσιων γονέων και της αντίρρησής τους για το γάμο του παιδιού τους με κοινωνικά ανάρμοστο πρόσωπο εμφανίζεται και στο υπο-είδος των δραματικών ειδυλλιών: Stelios Kymionis, «The Genre of Mountain Film: The Ideological Parameters of its Subgenres», *Journal of Modern Greek Studies*, τ. 18, τχ. 1 (Μάιος 2000), σ. 55.

νοθεσία Ντίνος Δημόπουλος)<sup>121</sup> ή όταν δεν εγκρίνεται ο εκλεκτός της, επιβάλλεται σε αυτή κατ' οίκον περιορισμός (*Το σωφραγί· Δυο τρελλοί και ο ασιόδας*, 1970, σενάριο Στέλιος Τατασόπουλος, σκηνοθεσία Κώστας Παπαπέτρου). Όπως ήδη επισημάνθηκε, η επιλογή του πλούσιου νέου κατακρίνεται σχεδόν πάντοτε για οικονομικούς λόγους, και αυτός δέχεται συνήθως από τους γονείς του γενναίες χρηματικές παροχές, προκειμένου να εγκαταλείψει την αγαπημένη του, ή απειλείται με αποκλήρωση. Ανάλογα αντιδρά και η οικογένεια της πλούσιας νέας· το μοτίβο πολλαπλασιάζεται κατά τη δεκαετία του 1960, ως το τέλος της περιόδου (*Ο εξυπνάκιας*, 1966, σενάριο Νίκος Τσιφόρος – Πολύβιος Βασιλειάδης, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης)<sup>122</sup> *Ο Μανωλιός στην Ευρώπη*, 1971, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης· *Ο θείος μου ο Ιπποκράτης*, 1972, Σπύρος Ζιάγκος), και γίνεται ένα από τα πιο συνηθισμένα στερεότυπα, που δεν λείπει ούτε από τα μελοδράματα. Τα παιδιά είναι υποχρεωμένα να σέβονται τις αποφάσεις των γονιών και να βρίσκουν ήπιους τρόπους για να τους μεταπεισουν, όταν υπάρχει διαφωνία.

Οι κοπέλες δεν φέρουν ευθύνη και δεν έχουν άλλη υποχρέωση προς την οικογένεια, εκτός από τη διαφύλαξη της παρθενίας τους και, μετά το γάμο, τη συζυγική πίστη. Οι νέοι όμως, και μάλιστα κατά τη σειρά της γέννησής τους, καλούνται να επιτελέσουν τα πατρικά χρέη της οικονομικής συντήρησης και προικοδότησης, όταν δεν υπάρχει πατέρας ή όταν δεν μπορεί αυτός να ανταποκριθεί στα καθήκοντά του.

Οι συνδυασμοί των οικογενειακών σχέσεων που συναντάμε στις κωμωδίες είναι ποικίλοι. Το σημείο εκκίνησης είναι πάντα η πυρηνική οικογένεια. Μέσα στο πλαίσιο της εμφανίζονται διάφοροι συνδυασμοί: ένας ή δύο γονείς, ένα ή περισσότερα παιδιά. Συνηθέστερα παρουσιάζονται, όπως είπαμε, οικογένειες με μία κόρη. Ανάλογα με τις σεναριακές ανάγκες, εμφανίζονται και οικογένειες με δύο ή περισσότερα παιδιά — είτε κορίτσια είτε και των δύο φύλων. Σπάνια συγκατασκευάζονται τρεις γενιές, π.χ. γιαγιά, κόρη και γαμπρός, παιδιά (*Ο τρελλός τα 'χει τετρακόσια*, 1968, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης). Το μέγεθος της οικογένειας εξαρτάται αποκλειστικά από την υπόθεση της ταινίας.

Σε μία οικογένεια με θηλυκά παιδιά υπογραμμίζονται εναργέστερα η πα-

121. Μοσχοβάκης, «Ντίνος Δημόπουλος: η περίεργη διαδρομή», ό.π., σ. 28, 30· Κατερίνα Κυριακού, «Η Ελλάδα των νησιών. Μύθοι και ήθη στον ελληνικό κινηματογράφο», *Η Ελλάδα των νησιών, από τη Φραγκοκρατία ως σήμερα*, Πρακτικά του Β' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Ρέθυμνο 10-12 Μαΐου 2002, τ. Β', Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, σ. 639.

122. Μεταφορά της κωμωδίας των Τσιφόρου – Βασιλειάδη *Ένας εξυπνος βλάκας*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Χατζηχρήστου», από το θίασο Κώστα Χατζηχρήστου, στις 25 Δεκεμβρίου 1963· *Θέατρο 64*, ό.π., σ. 46, 291· Θρόλος, ό.π., σ. 25-26.

τριαρχική αντίληψη, η παντοδυναμία του πατέρα στη ζωή της κόρης του ως το γάμο, οι ηθικές αρχές που διέπουν την οικογενειακή σχέση. Δίνεται έτσι η ευκαιρία να ασκηθεί κριτική στις πατριαρχικές αντιλήψεις, να περιγραφούν οι ενδοοικογενειακές συγκρούσεις περί τιμής ή στρατηγικών του γάμου.

Η πατριαρχική αντίληψη για την οικογένεια συναντάται επίσης και σε οικογένειες με ένα μόνο γονιό. Ο απών γονιός είναι πάντα «μακαρίτης». Τα παιδιά της θόνης έχουν γεννηθεί, χωρίς καμία εξαίρεση, σε νόμιμο γάμο. Αν ο πατέρας έχει πεθάνει, ο γιος καταλαμβάνει την αρχηγική θέση, τις υποχρεώσεις και τα δικαιώματά του. Μόνο αν δεν υπάρχουν αρσενικά παιδιά, η μητέρα καλείται να εκπληρώσει το ρόλο του αρχηγού της οικογένειας.<sup>123</sup>

### α' Πατέρας – μητέρα – κόρη

Η πυρηνική οικογένεια στην πλήρη μορφή της, με τους δύο γονείς και τα παιδιά, δεν εμφανίζεται συχνά στις κωμωδίες ως τις αρχές της δεκαετίας του 1960. Κατά τη δεκαετία του 1950 κύριος λόγος της εμφάνισής της είναι η διακωμώδηση είτε των πατριαρχικών αντιλήψεων είτε της γονεϊκής σχέσης. Υπάρχουν δύο παραλλαγές: στην πρώτη τα ηνία κατέχει ο πατέρας, στη δεύτερη η μητέρα. Ανάλογα, η διακωμώδηση στρέφεται είτε στην κάπως άκαιρη αυταρχικότητα του πατέρα είτε στην καταστροφική αυταρχικότητα της μητέρας. Κατά τη δεκαετία του 1960, ως το τέλος της περιόδου, εμφανίζονται με μεγαλύτερη συχνότητα οι δύο γονείς. Πάντα αυτές οι εμφανίσεις συνοδεύονται από ένα αίσθημα δυσαρμονίας. Οι γονείς τσακώνονται, και ο καθένας τους προσπαθεί να επιβάλει τις απόψεις του. Τα μεταξύ τους αισθήματα εκτίμησης και τρυφερότητας δεν είναι προφανή.

Η αστική οικογένεια της δεκαετίας του 1950 διατηρεί στις κωμωδίες τον πατριαρχικό της χαρακτήρα. Καταρχήν, η γνώμη του πατέρα και γενικά των γονέων είναι η κυρίαρχη· ανάλογα με το χαρακτήρα του, ο πατέρας θα επιβληθεί, είτε με επιχειρήματα είτε με αυταρχικότητα. Η διατύπωση αντιρρήσεων από την πλευρά των παιδιών δεν έχει αποτελέσματα. Πιο αποτελεσματική είναι η παράκαμψη των γονικών απαγορεύσεων με τεχνάσματα, που έχουν ως σκοπό να ξεγελάσουν το γονιό, και όχι να τον πείσουν για το δίκαιο της διαφορετικής άποψης. Γενικά, οι συζητήσεις παρουσιάζονται ως ανώφελες, ενώ η παρασκηνιακή δράση έχει πάντα ασφαλή αποτελέσματα.

Η επιτομή του αυταρχικού πατέρα με τις υπερβολές του δίνεται στην ταινία του Αλέκου Σακελλάριου *Η θεία από το Σικάγο* (1957),<sup>124</sup> που ανάγει τον

123. Πβ. Φ. Καραπάνου, *ό.π.*, σ. 85-87.

124. Δελβερούδη, «...αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην θόνη», *ό.π.*, σ. 167-168.

κύριο Χαρίλαο (Ορέστης Μακρής) στο γνησιότερο πάτερ-φαμίλια. Στη συνέχεια, τόσο ο Σακελλάριος όσο και ο Μακρής θα επιστρέψουν συχνά σε αυτόν τον τύπο. Στη *Θεία από το Σικάγο* δίνεται μία πρώτη εντύπωση των σχέσεων που επικρατούν σε μία τυπική πατριαρχική οικογένεια της εποχής.

Οι τέσσερις κόρες του συνταξιούχου στρατιωτικού υποχρεώνονται να ζουν στο παρελθόν, διότι ο πατέρας τους έχει παραδοσιακές αρχές και δεν επιτρέπει κανενός είδους μοντερνισμό να περάσει την πόρτα του σπιτιού του. Ελέγχει κάθε δραστηριότητα και επιβάλλει τη λογική του λόχου στις σχέσεις τής οικογένειας.

Όσο και αν προσπαθεί να μιλήσει με τη φωνή της λογικής, η μητέρα, η κυρία Ευτέρπη (Ελένη Ζαφειρίου), δεν μπορεί να επηρεάσει καμία κατάσταση. Ενδεχομένως, το παράδειγμα είναι ακραίο· στις κωμωδίες, οι μητέρες που στερούνται κάθε λόγο στη ζωή των παιδιών τους είναι λίγες, ιδιαίτερα μετά τη δεκαετία του 1950. Άλλωστε, η ελληνική κοινωνία έχει αναθέσει στη μητέρα το καθήκον να ορίζει τα περιθώρια δράσης της κόρης της και να της διδάσκει την αρμόζουσα συμπεριφορά και τις υποχρεώσεις του φύλου της.<sup>125</sup> Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, όπως θα δούμε σε άλλα παραδείγματα, στις ταινίες διακωμωδείται περισσότερο η συνοχή ανάμεσα στη μητέρα και στην κόρη, συνοχή που διαπράττεται κρυφά από τα αρσενικά μέλη της οικογένειας και οδηγεί σε λανθασμένες εκτιμήσεις ή κινήσεις. Με εξαίρεση ίσως τη μητέρα της Λέλας στο *Σωφεράκι*, η οποία διακωμωδείται μεν και αποτυγχάνει, αλλά δεν χάνει το κύρος της, ή τη μητέρα του Αλέκου και της Άννας στον *Ατσίδα* (Τζόλυ Γαρμπή), που επισημαίνει τις υπερβολές του άνδρα της (Παντελής Ζερβός), χωρίς όμως να προσπαθεί να επιβληθεί, οι μητέρες δεν εμφανίζονται εξιδανικευμένες στις κωμωδίες. Μολονότι η κοινωνία εξιδανικεύει την αφηρημένη έννοια της μητέρας, η οποία θεωρείται πρόσωπο ιερό,<sup>126</sup> στις ταινίες οι μητέρες είναι συχνά φορείς λανθασμένων απόψεων και συμπεριφορών, ώστε να τους ασκείται κριτική και να αποδεικνύεται ότι μόνο οι άνδρες έχουν τη δυνατότητα να κρατούν τα ηνία της οικογένειας. Ο πατέρας είναι ο ρυθμιστής, η μητέρα το εκτελεστικό όργανο.

Αλλά και οι κόρες του κυρίου Χαρίλαου είναι ανύπαρκτες· δεν τους επιτρέπεται να πάρουν καμία πρωτοβουλία για τη ζωή τους, δεν έχουν φωνή και κινηματογραφούνται ανάλογα: τόσο φευγαλέα, ώστε ο θεατής δεν ξεχωρίζει τη μία από την άλλη.

Τα προβλήματα αναφέρονται σε σχέση με την αποκατάσταση των κοριτσιών. Είναι αδύνατο να βρουν γαμπρό κλεισμένα μέσα στο σπίτι τους· επι-

125. Πβ. Ιγγλέση, *Πρόσωπα γυναικών...*, ό.π., σ. 95-97.

126. Βλ. την ιδανική εικόνα της μητέρας, όπως αποδίδεται στα αναγνωστικά του δημοτικού, ακόμα και την επόμενη εικοσαετία, Γεωργίου-Νίλσεν, ό.π., σ. 42 κ.ε.

πλέον, δεν διαθέτουν προίκα. Ο πατέρας τους πιστεύει ότι έκανε το καθήκον του, μορφώνοντάς τις με ξένες γλώσσες και μουσική, και θα ήθελε να τις αποκαταστήσει με τον παραδοσιακό τρόπο, δηλαδή με προξενιό. Όμως, η «αγορά» του γάμου έχει αλλάξει: από παντού φθάνουν μηνύματα ότι οι κοπέλες της τάξης του βρίσκουν πλέον μόνες τους τον άνδρα που θα παντρευτούν.

Μπροστά στις ραγδαίες αλλαγές ο κύριος Χαρίλαος μοιάζει με ψάρι έξω από το νερό. Η ικανότητά του να φροντίζει επαρκώς την οικογένειά του, και ιδιαίτερα την κοινωνική της αναπαραγωγή μέσω του γάμου, έχει εξαντληθεί. Σε αυτό το κρίσιμο σημείο αναζητείται βοήθεια, η οποία θα έρθει έξωθεν, στο πρόσωπο της θείας Καλλιόπης (Γεωργία Βασιλειάδου), αδελφής του πατέρα, που έζησε για χρόνια στην Αμερική. Σε αντίθεση με τη μητέρα, που δεν εισακούεται, η θεία, με τον αέρα της «Αμερικάνας», θα επιβληθεί χωρίς πολλά λόγια: θα συλλάβει και θα εκτελέσει ένα σχέδιο εξεύρεσης των κατάλληλων γαμπρών, σχέδιο βέβαια που προσιδιάζει μάλλον στην ελληνική πονηριά παρά στην αμερικανική εμπειρία.<sup>127</sup>

Εξίσου αυταρχικός είναι και ο συνταξιούχος στρατιωτικός κύριος Γρηγοριάδης, πατέρας της Λίτσας στο *Μισογύνη* (Λαυρέντης Διανέλλος, Σμαρούλα Γιούλη, 1958, σενάριο Σωτήρης Πατατζής, σκηνοθεσία Φίλιππος Φυλακτός). Ελέγχει τις εξόδους και την εμφάνιση της κόρης του, της απαγορεύει να πηγαίνει στον κινηματογράφο, εκτός και αν παίζεται έργο «υπέρ πίστεως και πατρίδος», επιβάλλει αυστηρό οικογενειακό πρόγραμμα και υποστηρίζει ότι «αν εγώ δεν την περιόριζα, η δεσποινίς Λίτσα μπορεί να μην ήτανε και δεσποινίς». Η γυναίκα του (Νίτσα Τσαγανέα) έχει κάποια παρουσία, αλλά δεν μπορεί να του φέρει αντιρρήσεις, ούτε να τον κάνει να αντιληφθεί την πραγματικότητα και τα προβλήματά της. Το πόσο οι παραδοσιακές απόψεις του πατέρα οδηγούν μόνο σε αδιέξοδο φαίνεται από το γεγονός ότι ζει σε πλάνη: η κόρη του όχι μόνο δεν είναι πλέον «δεσποινίς», αλλά είναι και έγκυος.

Στην οικογένεια του Λυκούργου (Ορέστης Μακρής, *Η κυρά μας η μωμμή*) τις αποφάσεις τις παίρνει ο ίδιος, χωρίς να λαμβάνει υπόψη τις επιθυμίες της γυναίκας του ή της κόρης του. Η γυναίκα του (Ελένη Ζαφειρίου) δεν έχει πρόβλημα να τον ακολουθήσει στο πατρικό της χωριό, όπου ο Λυκούργος έχει αποφασίσει να εγκατασταθεί μετά τη συνταξιοδότησή του. Όμως, η κόρη του η Καίτη (Ξένια Καλογεροπούλου), σε ώρα γάμου, θα προτιμούσε να παραμείνει στην Αθήνα, για να συνεχίσει να εργάζεται, να σπουδάζει τα αγγλικά της, και κυρίως για να μπορέσει να αποκατασταθεί. Η μητέρα είναι συνήγορος της κόρης και μεσολαβεί ώστε ο άντρας της να εγκατατίθεται στις εξόδους της Καίτης. Η κοπέλα φοβάται τους θυμούς και το νευρικό χαρακτήρα του πατέρα

127. Πβ. Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο...*, ό.π., σ. 47-48· Δελβερούδη, «Ο θησαυρός του μακαρίτη...», ό.π., σ. 67.

της και δεν του εναντιώνεται. Αυτό δεν σημαίνει ότι τον υπακούει κιόλας. Αφού αυτός δεν δέχεται για γαμπρό του τον νέο που έχει αγαπήσει η Καίτη (Δημήτρης Παπαμιχαήλ), και αυτή τον παντρεύεται κρυφά. Η πατρική εξουσία ξεπερνιέται έτσι από τα πράγματα, χωρίς κατά μέτωπο συγκρούσεις, αλλά με ριζοσπαστική δράση.

Η Λίζα (Βούλα Χαριλάου, *Ο Θύμος τα 'κανε θάλασσα*, 1959, Αλέκος Σακελλάριος),<sup>128</sup> εξαιτίας του υπερβολικά αυστηρού πατέρα της (Ορέστης Μακρής), βρίσκεται μακριά από τον αρραβωνιαστικό της Λάκη (Ανδρέας Μπάρκουλης) και μπαίνει σε περιπέτειες, που φθάνουν μέχρι την απόπειρα αυτοκτονίας. Μόνο στη σκηνή της λύσης ο κύριος Βρασιδάς αφήνει στην άκρη τις φωνές και τις απαγορεύσεις του, όταν συνειδητοποιεί ότι η συμπεριφορά του έθεσε σε κίνδυνο όχι μόνο την ευτυχία του ζευγαριού, αλλά και τη ζωή της κόρης του.

Στην κωμωδία *Ο Θόδωρος και το δίκαννο* εμφανίζονται δύο ζεύγη γονέων. Το πρωτεύον του Θόδωρου και της Αγγελικής (Μίμης Φωτόπουλος – Νίτσα Τσαγανέα) και το δευτερεύον του Θωμά και της Ρωξάνης (Λαυρέντης Διανέλλος – Βάσω Μεριδιώτου). Οι πατεράδες είναι πολύ αυταρχικοί, μάλιστα ο Θόδωρος απειλεί κάθε εκτροπή από τους πατροπαράδοτους κανόνες να τη διορθώσει με το δίκαννό του. Τόσο αυτός όσο και ο Θωμάς προσπαθούν να κρατούν τις συζύγους τους στο περιθώριο, αφαιρώντας τους το λόγο και μην επιτρέποντάς τους να λένε την άποψή τους.

Το πρόσωπο της Αγγελικής φωτίζεται περισσότερο ως αυτό του ιδανικού μητρικού ρόλου στην παραδοσιακή οικογένεια. Η Αγγελική, όσο και αν ο Θόδωρος δεν της το επιτρέπει, όσο και αν δεν επιθυμεί να φέρει δραστικές αλλαγές στο σπιτικό της ή να εναντιωθεί ανοιχτά στον άνδρα της, είναι το εξισοροποιητικό στοιχείο. Ανάμεσα στον πατέρα και στην κόρη, ακούει τις εξομολογήσεις ή τις απόψεις της δεύτερης, όπως ακούει επίσης και τις απειλές του πρώτου. Απορροφά τις αντιθέσεις και προστατεύει από την όζυνση και τις ακρότητες. Η Αγγελική ακούει την κόρη της Χριστίνα (Σμαρούλα Γιούλη), δεν την αφήνει χωρίς στήριγμα.

Η Χριστίνα, ένα κορίτσι με τις ιδέες της εποχής, έχει παράλληλα και καλούς τρόπους, φέρεται στους γονείς της με σεβασμό, όσο και αν διαφωνεί μαζί τους. Η σωστή της συμπεριφορά οφείλεται στη διαπαιδαγώγηση, αλλά και στα αισθήματα που τρέφουν οι γονείς της γι' αυτήν. Ο Θόδωρος μπορεί να εμφανίζεται αυστηρός και επιθετικός ενάντια στις κοινωνικές και τεχνολογικές αλλαγές, όμως θέλει την ευτυχία της κόρης του και δεν διστάζει να εκδηλώσει την τρυφερότητά του. Μολονότι φωνάζει, απαγορεύει και απειλεί, γί-

128. Μεταφορά της μουσικής κωμωδίας του Αλέκου Σακελλάριου *Η Λίζα τα 'κανε θάλασσα*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κοτοπούλη», από το θέατρο Ελεύθερη Μουσική Σκηνή, το χειμώνα του 1949. Θρύλος, ό.π., τ. Ε', σ. 166-168.

νεται σύμμαχος του παιδιού του. Και οι δύο γονείς, όταν η Χριστίνα πέφτει έξω στις εκτιμήσεις της για έναν νέο, ο οποίος αποδεικνύεται ανέντιμος, της συμπαραστέκονται. Αυτή η συμπεριφορά παρουσιάζεται ως υποδειγματική αντιμετώπιση, που μπορεί να βγάλει την κοπέλα από το αδιέξοδο και να την οδηγήσει στην ευτυχία.

Άλλωστε, ούτε ο Θόδωρος, με όλη του την πείρα, τα καταφέρνει να ψυχολογεί τους νέους της εποχής του. Αποτυγχάνει στις εκτιμήσεις του για τον Μιχάλη (Κώστας Βουτσάς), που αποδεικνύεται ανεύθυνος. Η Χριστίνα ξεγελά εύκολα τον πατέρα της, άλλοτε πηγαίνοντας με τα νερά του, άλλοτε λέγοντάς του ψέματα, και κάνει το δικό της. Έχει την πεποίθηση ότι πρέπει μόνη της να βρει και να γνωρίσει τον νέο που θα παντρευτεί και προτιμά να μη φέρεται με ειλικρίνεια στον πατέρα της, παρά να μείνει στο ράφι. Οι καιροί έχουν αλλάξει, οι δοκιμές επιτρέπονται, φθάνει μία κοπέλα να ξέρει να κρατά τη θέση της και να μην υποχωρεί στις σεξουαλικές απαιτήσεις των ανδρών με τους οποίους βγαίνει. Θα βγει για να γνωριστεί και θα διαλέξει αυτόν που πραγματικά της ταιριάζει. Μέσα από το παράδειγμα της Χριστίνας φαίνεται ότι η λύση στο πρόβλημα των σύγχρονων νεανικών σχέσεων είναι το να μπορεί η νέα να διατηρεί την αξιοπρέπειά της, να προφυλάσσει τον εαυτό της, να μην πέφτει εύκολο θύμα του κάθε άνδρα, που προσπαθεί να επωφεληθεί από τις περιστάσεις και να επιτεθεί σεξουαλικά, να έχει απαράβατες αρχές και όρια, τα οποία να μη γίνονται ελαστικά, ανάλογα με τις εξελίξεις.

Τα παραδείγματά μας θα μπορούσαν να πολλαπλασιαστούν προς την ίδια κατεύθυνση: μέσα από τις σεναριακές παραλλαγές, σεναριογράφοι, σκηνοθέτες και παραγωγοί φαίνεται να συμφωνούν· όσο και αν ένας πατέρας είναι κέρβερος για την τιμή της κόρης του, οι καιροί που έχουν αλλάξει του στερούν την ουσία της εξουσίας του. Η κόρη του μπορεί πολύ καλά να προφυλάξει την τιμή της, αλλά και να επιτύχει την κοινωνική προσδοκία ενός ικανοποιητικού γάμου.

Αντιστροφή της παραδοσιακής τριάδας αποτελεί η οικογένεια στην οποία η μητέρα έχει τον αρχηγικό ρόλο. Έχει καταφέρει να επιβληθεί στον άνδρα της, συμπεριφέρεται αυταρχικά τόσο σε αυτόν όσο και στην κόρη της. Η κόρη βρίσκεται στο πρόσωπο του πατέρα έναν πιο πρόθυμο σύμμαχο από ό,τι στη μητέρα της, ενώ υπό κανονικές συνθήκες θα ζητούσε τη δική της βοήθεια στα αισθηματικά της προβλήματα (*Ο πύργος των ιπποτών*). Η ενσάρκωση του αυταρχικού ρόλου από μία γυναίκα εις βάρος ενός άνδρα, οπωσδήποτε αφελούς, ως αντιστροφή της πραγματικότητας, έχει δραστικά κωμικά αποτελέσματα· πάντως, η γυναίκα δεν μένει ατιμώρητη. Η λύση της ταινίας αποδίδει στους στερεότυπους ρόλους τις παραδοσιακές ιδιότητές τους· η τάξη αποκαθίσταται όταν ο πατέρας παίρνει τα ηνία του νοικοκυριού και η μητέρα δηλώνει υποταγή στις αποφάσεις του άνδρα της (*Αλλού τα κακαρίσματα...*, 1960, σκηνοθεσία Τάσος Μελετόπουλος, σενάριο Ι. Στυλιανόπουλος).



Μία από τις λίγες κινηματογραφικές οικογένειες όπου επικρατεί ευχάριστη ατμόσφαιρα είναι αυτή του Μήτσου και της Σωσώς Παπαδοπούλου (Παντελής Ζερβός, Τζόλυ Γαρμπή) στο *Οικογένεια Παπαδοπούλου*, που προβάλλεται και με τον κραυγαλέο τίτλο *Βοήθεια, με παντρεύουνε* (1960, σενάριο Βαγγέλης Γκούφας, σκηνοθεσία Ροβήρος Μανθούλης).<sup>129</sup> Εδώ τίθενται σε αντιπαράθεση οι καλόκαρδες σχέσεις των Παπαδοπουλαίων με τις τυπικές και άτεγκτες που επιβάλλει ο κύριος Καρύδογλου (Ορέστης Μακρής) στην αδελφή του και στον ανιψιό του (Στέφανος Ληναίος). Οι Παπαδόπουλοι έχουν δύο παιδιά, τη Βαρβάρα (Κάκια Αναλυτή), που εργάζεται, και τον Μπάμπη, που τελειώνει το σχολείο, και φιλοξενούν την ανιψιά τους Μαρίνα (Μέλπω Ζαρόκωστα), που σπουδάζει δασκάλα. Η κυρία Σωσώ είναι μία τρυφερή μητέρα, που φροντίζει τα τρία παιδιά, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στο φαγητό τους, στο ισχυρό δηλαδή σύμβολο του μητρικού ρόλου· προωθεί μία θετική εικόνα γι' αυτά και προσπαθεί να λύνει μόνη της διάφορα προβλήματα διαπαιδαγώγησης, χωρίς να ζητά τη βοήθεια του συζύγου της. Όταν αντιλαμβάνεται ότι ο Μπάμπης καπνίζει, δεν το αναφέρει, αλλά θέτει όρους και απαιτεί να γίνουν σεβαστοί. Ο κύριος Μήτσος είναι πιο αυστηρός, ρίχνει και καμιά σφαλιάρα στον Μπάμπη, προσπαθεί να κρατήσει τα ηνία και να ασκήσει τα δικαιώματά του. Όμως, οι προσπάθειες δεν ανταποκρίνονται στα προβλήματα, και έτσι καταντούν υπερβολικές. Ο πατέρας κατηγορεί τη μητέρα ότι παραχαϊδεύει τα παιδιά, αυτή ωστόσο συμπεριφέρεται σύμφωνα με τις απόψεις της. Η κωμωδία επισημαίνει την αδυναμία των γονέων —αυστηρών και ήπιων— να γνωρίζουν την πραγματική ζωή των παιδιών. Ούτε ο Μπάμπης ομολογεί τις κοπάνες του ούτε η Βαρβάρα τον έρωτά της για τον ανιψιό του γείτονά τους. Άλλωστε, όπου ανακατεύονται οι γονείς, και ανάλογα με το βαθμό αυστηρότητας και ξεροκεφαλιάς, τα θαλασώνουν. Οι νέοι είναι σε θέση να ξεπεράσουν τους ανταγωνισμούς και τις διακρίσεις που υπάρχουν στο μυαλό των μεγάλων και να στήσουν τη ζωή τους σε υγιείς βάσεις.

Η καίρια σημασία του μητρικού ρόλου στη διαπαιδαγώγηση των παιδιών και στην οργάνωση του νοικοκυριού παρουσιάζεται με πιο λεπτό τρόπο και περισσότερες αποχρώσεις στην κωμωδία *Μια τρελλή... τρελλή οικογένεια*. Η μητέρα (Μαίρη Αρώνη) δεν είναι αυταρχική, αλλά ζει στον κόσμο της σε τέτοιο βαθμό που η συμβίωση και η συνεννόηση μαζί της, ακόμα και για τα απλούστερα πράγματα, καταντούν αδύνατες. Το σπίτι μοιάζει ακυβέρνητο, και οι δύο κόρες της είναι το ίδιο επιπόλαιες με τη μητέρα τους. Η σπουδαιότητα του μητρικού ρόλου τονίζεται έμμεσα, από τις συνέπειες που υφίσταται ολόκληρη η οικογένεια, και ιδιαίτερα τα θηλυκά παιδιά, όταν η γυναίκα αδυνατεί να τον εκπληρώσει όπως πρέπει. Και πάλι, δεν εγκαλείται η μητέρα αλλά ο

129. Δελβερούδη, «...αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη», ό.π., σ. 166.

πατέρας (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος), δηλαδή αυτός που κοινωνικά θεωρείται ο φυσικός αρχηγός. Ο πατέρας δεν φρόντισε να βάλει εγκαίρως τάξη στο σπιτικό του και προτίμησε να φυγομαχήσει, δηλαδή να φύγει από τη συζυγική εστία, για να διαφυλάξει την ησυχία του. Η πρότυπη συμπεριφορά προβάλλεται μέσω του γαμπρού του (Αλέκος Αλεξανδράκης), ο οποίος την επιβάλλει με χαστούκια, ή έστω με την απειλή τους στα θηλυκά της οικογένειας, και διδάσκει ότι «οι οικογένειες είναι σαν τους λαούς· πρέπει να 'χουν κάποιον να τις κυβερνάει. Αλλιώς... τις παίρνει ο διάολος».

Παρατηρούμε εδώ, με το παράδειγμα των Τσιφόρου – Βασιλειάδη, ότι οι απόψεις των ίδιων σεναριογράφων μπορεί να εμφανίζονται διαφορετικές από τη μία ταινία τους στην άλλη. Παρατηρούμε επίσης ότι το πέρασμα από πιο συντηρητικές σε πιο μοντέρνες απόψεις δεν ακολουθεί μονόδρομη φορά από το παλιό στο καινούργιο, αλλά μπορεί να παλινδρομεί ανάμεσά τους. Οι απόψεις που προβάλλονται στην ταινία *Ο Θόδωρος και το δίκαννο*, που προηγείται τρία χρόνια της ταινίας *Μια τρελλή... τρελλή οικογένεια*, δεν δικαιώνουν τις παραδοσιακές αντιλήψεις του Θόδωρου, ο οποίος παρουσιάζεται ως εκτός εποχής. Στο δεύτερο έργο η διακυβέρνηση της οικογένειας εμφανίζεται ως υποχρέωση του αρχηγού της, που είναι φυσικά ο πατέρας. Η παλινδρόμηση των σεναριογράφων μπορεί, κατά τη γνώμη μου, να ερμηνευτεί ως εναρμόνιση με τις ανάγκες του επαγγέλματός τους: μιλούν κάθε φορά για πρόσωπα και καταστάσεις που συνυπάρχουν στο κοινωνικό σώμα, αποτελώντας ταυτόχρονες, αλλά και διαφορετικές όψεις του. Τη μία φορά θέμα τους είναι τα αδιέξοδα των πατριαρχικών αντιλήψεων, την άλλη η αναγκαιότητα αυτών των αντιλήψεων για την προστασία της οικογένειας. Δεν προβάλλουν τόσο τις προσωπικές τους απόψεις όσο τις διαφορετικές απόψεις που συνυπάρχουν στο κοινό τους και οι οποίες το κάνουν να μη φεύγει δυσαρεστημένο από τις ταινίες τους. Δεν προπαγανδίζουν, αλλά καταγράφουν· δεν προσπαθούν να πείσουν για το δίκαιο της μίας ή της άλλης στάσης. Ο θεατής, ανάλογα με τις πεποιθήσεις του, θα ταυτιστεί με τον Αλεξανδράκη, πιστεύοντας ότι πράττει ορθά, ή θα τον θεωρήσει ως μία παρωχημένη καρικατούρα. Αυτή η διπλή ανάγνωση είναι δυνατή από μία κοινωνία που δεν έχει ακόμα κατασταλάξει με ποιον τρόπο θα χειριστεί τις αλλαγές στις οποίες συμμετέχει.

### β' Πατέρας – μητέρα – γιος

Η περίπτωση ενός πατέρα που περιμένει με μεγάλη ανυπομονησία το πρώτο του παιδί και που δεν διανοείται ότι μπορεί να μην είναι αγόρι περιγράφεται στο *Χαζομπαμπά*. Ο Χαράλαμπος (Νίκος Σταυρίδης) νοιάζεται παραπάνω από όσο χρειάζεται το γιο, που εντέλει αποκτά. Στην κωμωδία παρατίθενται συμπεριφορές που υιοθετούν συχνά οι γονείς προς τα παιδιά, όπως η υπερβολική

φροντίδα για το φαγητό ή η προφύλαξη από το κρύο, οι οποίες θεωρούνται ότι οδηγούν στη μαλθακότητα, στην έλλειψη πρωτοβουλίας και στην ανευθυνότητα. Η υπερπροστασία, που εδώ διακρίνει τη συμπεριφορά του πατέρα, ελέγχεται από τη μητέρα (Μπεάτα Ασημακοπούλου), η οποία είναι ισορροπημένη και ψυχραιμη στις απόψεις της για την ανατροφή του παιδιού. Όμως, όπως συμβαίνει κατά κανόνα στα νοικοκυριά της οθόνης, δεν εισακούεται από το μονομανή σύζυγό της.

Ο συγκεκριμένος πατέρας ανακατεύεται σε θέματα που δεν εμπίπτουν στις ανδρικές αρμοδιότητες, και γι' αυτό αποτυγχάνει. Όπως θα δούμε και στην περίπτωση των μπαμπάδων που μεγαλώνουν μόνοι τα παιδιά τους, η ελληνική κοινωνία δεν θεωρεί ότι μπορούν να αντεπεξέλθουν σε καθήκοντα που συνδέονται με τη γυναικεία «φύση». Ρόλος του άνδρα είναι να ελέγχει αν το μέγαλωμα του παιδιού γίνεται σωστά και να επιβάλλει τους κανόνες με αυστηρότητα. Αν ο ίδιος τους παραβιάζει, δείχνοντας αδυναμία και υποχωρητικότητα στις απαιτήσεις του παιδιού, δημιουργούνται προβλήματα.

Η υπερεπένδυση του πατέρα στη ζωή του παιδιού, το οποίο σύρεται σε σπουδές που δεν το ενδιαφέρουν, δεν σχολιάζεται αρνητικά. Τονίζονται οι στερήσεις του Χαράλαμπου, που υποθηκεύει το σπίτι του για να ανοίξει στο γιο του μαγαζί, αλλά ο νεαρός δεν ερωτάται και οι επιθυμίες του ακούγονται ως ακρότητες. Είναι περίπου αυτονόητο ότι οι νέοι δεν χρειάζεται να έχουν δικές τους επιθυμίες σχετικά με την πορεία τους στη ζωή: οι γονείς παίρνουν αποφάσεις για λογαριασμό τους και υποβάλλονται σε έξοδα για χάρη τους — τα παιδιά αρκεί να τους ευγνωμονούν. Θα πρέπει λοιπόν να αναρωτηθούμε μήπως η υποχώρηση των πατριαρχικών αντιλήψεων αφορά μόνο τους τομείς της ζωής που συνδέονται με το βιοτικό επίπεδο και την κατανάλωση. Οι νέοι έχουν τη δυνατότητα να απολαμβάνουν αγαθά που δεν απολάμβαναν οι γονείς τους στην αντίστοιχη ηλικία, αλλά εξακολουθούν να ελέγχονται στενά σε ζητήματα που αφορούν το μέλλον τους, όπως ο γάμος και η εργασία. Δεν έχει αλλάξει, με άλλα λόγια, η αντίληψη η οποία δεν θεωρεί τους νέους που ζουν κάτω από την προστασία της οικογένειας αρκετά ώριμους να αποφασίζουν μόνοι τους για τους πιο κρίσιμους τομείς της ζωής τους.

Η διαμόρφωση του χαρακτήρα σε σχέση με το περιβάλλον αναλύεται στα *Δίδυμα*, όπου ο Θανάσης Βέγγος υποδύεται δύο δίδυμα, που χωρίστηκαν μετά τη γέννησή τους και ανατράφηκαν το ένα από τη φτωχή, φυσική του οικογένεια και το άλλο από θετούς, πλούσιους γονείς. Ο φτωχός Σταμάτης, που πρέπει να αγωνιστεί για το ψωμί του, έχει προτερήματα, είναι συνεπής, εργατικός, φιλότιμος, ενώ ο δίδυμος αδελφός του Μπούλης, που οι γονείς του ποτέ δεν του χάλασαν χατίρι, έχει τα αντίστοιχα ελαττώματα: είναι τεμπέλης, άεργος, ξοδεύει αλόγιστα τα χρήματα του πατέρα του σε διασκέδασεις και δημιουργεί επιπόλαιες σχέσεις με γυναίκες. Το θέμα των ορίων τίθεται στην πρώτη οικο-

γένεια αναγκαστικά, αφού η αυτοσυντήρηση επιβάλλει την εργασία, και ως συνέπεια την αποφυγή κακών έξεων, ενώ στη δεύτερη εγκαλούνται εμμέσως οι γονείς, και ιδίως η εντελώς υποχωρητική μητέρα (Μαρίκα Κρεββατά), που δεν φροντίζουν να διδάξουν στο γιο τους τα στοιχειώδη κοινωνικά καθήκοντα.

## 2. ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΕΣ ΜΕ ΕΝΑ ΓΟΝΕΑ

Ανάλογα με το φύλο του, ο μόνος γονιός έχει να αντιμετωπίσει διαφορετικές δυσκολίες. Η μητέρα, που δεν εργάζεται κατά κανόνα, έχει κυρίως οικονομικά προβλήματα, ενώ ο πατέρας δεν τα βγάζει εύκολα πέρα με την ανατροφή του παιδιού, ιδιαίτερα του κοριτσιού. Ξαναβρίσκουμε και πάλι την κλασική διαφοροποίηση, σύμφωνα με την οποία η εργασία και το χρήμα είναι ανδρικό πεδίο, ενώ η οικογένεια και η ανατροφή των παιδιών γυναικείο. Η ανάθεση της ανατροφής του παιδιού κυρίως στη μητέρα είναι σημαντικό χαρακτηριστικό της ελληνικής οικογένειας.<sup>130</sup> Στις κωμωδίες παρατηρούμε ότι το μέγALLOWMA των παιδιών γίνεται προβληματικό, όταν απουσιάζει η μητέρα.

### α' Μητέρα – κόρη

Όταν ο πατέρας έχει πεθάνει και δεν υπάρχει αρσενικό παιδί στην οικογένεια, η μητέρα αναλαμβάνει την πατρική εξουσία<sup>131</sup> και, ταυτόχρονα, τα καθήκοντα του πατέρα, κυρίως σε ό,τι αφορά την υπεράσπιση της τιμής της οικογένειας. Έτσι δικαιολογείται το χαστούκι που τρώει η Λέλα από τη μητέρα της, επειδή βγαίνει ραντεβού με κάποιον που αυτή δεν εγκρίνει (*Το σωφεράκι*). Παράλληλα αυτής της σχέσης βρίσκουμε στο *Μεγαλοκαρχαρία* (1957, Φίλιππος Φυλακτός), όπου η μητέρα της Λόλας (Νίτσα Τσαγανέα, Σμαρούλα Γιούλη) δεν είναι αυστηρή, αλλά γκρινιάρει και επεμβαίνει στη ζωή της κόρης της με συνεχείς παρατηρήσεις.<sup>132</sup>

130. Κωνσταντίνα Σαφίλου-Rotschild, «Η διάρθρωση της οικογενειακής εξουσίας και αι εκ του γάμου ικανοποιήσεις», *Επιθεώρησης Κοινωνικών Ερευνών*, τ. 13 (1972), σ. 94.

131. Ιγγλέση, *Πρόσωπα γυναικών...*, ό.π., σ. 88-89.

132. Στο *Μεγαλοκαρχαρία* χρησιμοποιούνται πολλά στοιχεία από το *Σωφεράκι*, προφανώς με την ελπίδα να επαναληφθεί η θριαμβευτική επιτυχία του Φωτόπουλου: το πρωταγωνιστικό ζευγάρι υποδύονται οι ίδιοι ηθοποιοί (Γιούλη – Φωτόπουλος)· έχουν ίδιο ή παρεμφερές όνομα (Λόλα / Λέλα – Βάγγος) και επάγγελμα: η Λόλα είναι μοδίστρα και ο Βάγγος οδηγός ταξί, αλλά εργάζεται μόνο όταν εκείνος θέλει. Ενώ στο *Σωφεράκι* ο Βάγγος δουλεύει μεν, τρώει δε όλα του τα λεφτά στις διασκεδάσεις, στο *Μεγαλοκαρχαρία* ο συνονόματός του είναι ανάμειξη του αρχικού χαρακτήρα με το σύνθημα κωμικό δίδυμο των τεμπέληδων και με έτερο μέλος τον Λάκη Σκέλλα. Η Λόλα, όπως η Λέλα στο *Σωφεράκι*, είναι η φωνή της ηθικής. Υπάρχει επίσης η αντίστοιχη σχέση μητέρας-κόρης-αρραβωνιαστικού.

Στους *Άσους της τράκας* (1962, Ηλίας Παρασκευάς) η μητέρα της Ρίτας (Δέσποινα Παναγιωτίδου) είναι δυναμική, αυταρχική, ελέγχει απόλυτα την κόρη της. Οι αντιρρήσεις της για το γάμο της Ρίτας με τον επαγγελματία γαμπρό Μικέ (Κούλης Στολίγκας), προφανώς δικαιολογημένες, κάμπτονται όταν η κόρη της την πείθει αφενός ότι ο Μικές είναι καλό παιδί και αφετέρου ότι γαμπροί δεν παρουσιάζονται κάθε μέρα. Έτσι, η μητέρα, με γνώση και αίσθημα δικαίου, διευθετεί τα περιουσιακά στοιχεία και χαράζει την οικονομική πορεία δύο ζευγαριών· ο ρόλος της οικονομικής διαχείρισης, που θεωρείται αυτονόητος για τον άνδρα, μπορεί να καλυφθεί επαρκώς και από τη γυναίκα, όποτε το καλούν οι περιστάσεις.

Πολύ αυταρχική είναι και η πλούσια μητέρα της Άννης (Σιμόνη Κυριακίδου, *Σχολή για σωφερίνες*, 1964, σενάριο Γιώργος Ολύμπιος, σκηνοθεσία Κώστας Στράντζαλης), που επιμένει να την παντρέψει με κάποιον «πλούσιο και βλάκα». Η μητέρα παρακολουθεί τις κινήσεις της κόρης της και προσπαθεί να την αποτρέψει από το να ερωτευτεί το γοητευτικό Ντίνο (Ανδρέας Μπάρκουλης). Στο τέλος όμως η επιμονή της κόρης της κάμπτει τις απαγορεύσεις της.

Ωστόσο, οι μόνες μητέρες δεν είναι πάντα δυναμικές. Στο *Κυριακάτικο ξύπνημα* υπάρχουν τρία παιδιά, που κάνουν το καθένα ό,τι θέλει. Η μητέρα δεν μπορεί να επιβληθεί, τα δύο κορίτσια —που είναι μεγαλύτερα— εργάζονται και θεωρούν τον εαυτό τους ανεξάρτητο. Το αγόρι, αν και μικρότερο, στην εφηβεία, φιλοδοξεί να παίξει το ρόλο του προστάτη αδελφού, με εκρήξεις και δικαιώματα ασύμβατα με την ηλικία του. Επίσης, στο *Χαρούμενο ξεκίνημα* (1954, σενάριο Γιώργος Οικονομίδης - Ασημάκης Γιαλαμάς - Κώστας Πρετεντέρης, σκηνοθεσία Ντίνος Δημόπουλος) η μητέρα έχει περιορισμένη παρουσία.<sup>133</sup> Από τη στιγμή που τα κορίτσια δουλεύουν, επιβάλλονται πιο εύκολα στη μητέρα, κερδίζουν σχετική ανεξαρτησία στις κινήσεις τους και το δικαίωμα να αποφασίζουν για κάποια ζητήματα που τις αφορούν.

Η περίπτωση της Λέλας στο *Σωφεράκι* είναι ό,τι η κοινωνία αποδέχεται ως στάση και συμπεριφορά του κοριτσιού απέναντι στη μητέρα του και στο θέσει αρχηγικό της ρόλο: σεβασμός και υπακοή. Ωστόσο, από τις άλλες περιπτώσεις που περιγράψαμε φαίνεται ότι η μητέρα συναντά δυσκολίες για να επι-

---

Μία ακόμα ταινία που αποτελεί εμφανές πρότυπο στο *Μεγαλοκαρχαρία* είναι ο *Δράκος* (1956) του Νίκου Κούνδουρου: ο Βάγγος μοιάζει με ένα μεγαλοκαταχραστή, συλλαμβάνεται αντ' αυτού και τον υποδύεται για κάποιο διάστημα, προκειμένου να εισπράξει την αμοιβή που του έταξε ο δικηγόρος του καταζητούμενου.

133. Κριτική του Μάριου Πλωρίτη στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 147· Δημόπουλος, ό.π., σ. 185-186, 374-375· Μοσχοβάκης, «Ντίνος Δημόπουλος: η περιέργη διαδρομή», ό.π., σ. 13· στο ίδιο, «Φιλμογραφία», κριτική του Μάριου Πλωρίτη, σ. 119· Μυλωνάς, *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*, ό.π., σ. 51-52.

βληθεί εντελώς στα παιδιά της. Τα παιδιά τη «ρίχνουν» αρκετά πιο εύκολα από ό,τι τον πατέρα τους και τη φοβούνται πολύ λιγότερο.

Μία σημαντική συνέπεια από την απουσία του πατέρα, και γενικότερα του αρσενικού προστάτη στη ζωή της οικογένειας, είναι ότι η νέα αναγκάζεται να εργαστεί, όπως θα δούμε στο οικείο κεφάλαιο αναλυτικότερα. Οι μητέρες, οι θείες, και πολύ περισσότερο οι γιαγιάδες δεν εργάζονται· ζουν από μία μικρή σύνταξη και οι νέες υποχρεώνονται να συμπληρώσουν τον οικογενειακό προϋπολογισμό με την —ανεπίδευτη συνήθως— εργασία τους.

Όταν τα παιδιά είναι αγόρι — κορίτσι, η μητέρα γίνεται δευτερεύον πρόσωπο, έχει περίπου διακοσμητικό ρόλο, είναι ο σύμβουλος του καλού, η εξισοροπίστρια, η σοφία της μεγαλύτερης γενιάς. Είναι καλόκαρδη και καλοπροαίρετη, δεν έχει προβλήματα, μονίμως προσπαθεί να βοηθήσει τα παιδιά της στα δικά τους (*Θανασάκης ο πολιτευόμενος· Η αδελφή μου θέλει ξύλο*, 1966, σενάριο Αλέκος Σακελλάριος, σκηνοθεσία Κώστας Λυχνάρης<sup>134</sup>).

Ορισμένες κωμωδίες μάς επιτρέπουν να παρατηρήσουμε ότι τα κορίτσια είναι λιγότερο διεκδικητικά στην αποκλειστικότητα των αισθημάτων της μητέρας τους. Η Ζωή (*Ζωή Λάσκαρη, Τέντυ-μπόν αγάπη μου*, 1965, σενάριο Γεράσιμος Σταύρου, σκηνοθεσία Γιάννης Δαλιανίδης),<sup>135</sup> προκειμένου να δει τη μητέρα της ευτυχισμένη και αποκατεστημένη στο πλευρό του κυρίου Ασημάκη (Νανά Σκιαδά, Νικήτας Πλατής), παρεμβαίνει δυναμικά στη σχέση τους. Όχι μόνο δεν διεκδικεί τη μητέρα της για τον εαυτό της, αλλά και αναλαμβάνει την πρωτοβουλία να πείσει τον κύριο Ασημάκη να χαιρέται τη ζωή του.

Η φαύλη μητέρα ανατρέφει φαύλη κόρη (*Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται· Πιάσαμε την καλή*, 1955, σενάριο Μιχάλης Νικολόπουλος, σκηνοθεσία Γιάννης Τριανταφύλλης· *Τζένη-Τζένη*, 1966, σενάριο Ασημάκης Γιαλαμάς — Κώστας Πρετεντέρης, σκηνοθεσία Ντίνος Δημόπουλος<sup>136</sup>· *Κάτι κουρασμένα παλληκά-*

134. Μεταφορά της κωμωδίας των Αλέκου Σακελλάριου — Χρήστου Γιαννακόπουλου, *Μις Βαγόνι*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κοτοπούλη», από το θέατρο Ντίνου Ηλιόπουλου — Άννας Φόνσου, στις 22 Σεπτεμβρίου 1961· *Θέατρο* 62, ό.π., σ. 43, 292· *Θρύλος*, ό.π., τ. Η', σ. 470-472. Με ανάλογο τρόπο παρουσιάζεται η ιδανική μητέρα και στα αναγνωστικά: Γεωργίου-Νίτσεν, *Η οικογένεια στα αναγνωστικά του δημοτικού*, ό.π., σ. 47.

135. Μεταφορά της κωμωδίας του Γεράσιμου Σταύρου *Ζήτω η ζωή*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Αμυράλ», από το θέατρο Σμαρούλας Γιούλη — Διονύση Παπαγιαννόπουλου — Κώστα Βουτσά, στις 4 Φεβρουαρίου 1965· *Θέατρο* 65, έκδοση θεάτρου, μουσικής, χορού και κινηματογράφου για το 1965, διεύθυνση και έκδοση Θόδωρος Κρίτας, Αθήνα [1965], σ. 52, 279· *Θρύλος*, ό.π., τ. Γ', σ. 189-191.

136. Για το *Τζένη-Τζένη* βλ. Μαρία Παραδείση, «Η γυναίκα στην ελληνική κομεντί», *Το Βήμα των κοινωνικών επιστημών* τ. 3, τχ. 11 (1993), αναδημοσίευση: *Οπτικοακουστική κουλτούρα* τχ. 1, Φεβρ. 2002, σ. 113-128· Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες...», ό.π., σ. 152-154, 160-161· Μοσχοβάκης, «Ντίνος Δημόπουλος: η περιεργή διαδρομή», ό.π., σ. 28.

ρια). Το παιδί ακολουθεί το παράδειγμα του γονιού και, όταν εκείνος δεν είναι σε θέση να του δείξει το σωστό, δεν έχει τη δυνατότητα να το μάθει από αλλού.

Στις κωμωδίες του Λαζαρίδη και του Δημόπουλου οι μητέρες (Νανά Παπαδοπούλου, Νανά Σκιαδά και Μέλπω Ζαρόκωστα) είναι οι ηθικοί αυτοουργοί της παρεκτροπής της κόρης τους (Σάσα Ντάριο, Μαρία Σόκαλη και Νόρα Βαλσάμη αντίστοιχα). Και οι τρεις τις καθοδηγούν στο πώς να τυλίξουν έναν πλούσιο γαμπρό, πώς να χειρίζονται τον άνδρα, τι ψέματα να πουν, ως ποιο σημείο θα ενδίδουν κάθε φορά προκειμένου να πετύχουν το σκοπό τους. Οι μητέρες είναι οι εγκέφαλοι, που γνωρίζουν άριστα τις μεθόδους κατάκτησης ενός άνδρα, και οι κόρες πειθήνια όργανα, χωρίς προσωπικές ηθικές αναστολές, αθώες ωστόσο, έρμια της μητρικής θέλησης. Αναδύεται μία αντιφατική αντίληψη για την ηθική κατάσταση των νέων γυναικών: δεν μπορούν να φέρουν αντίρρηση στο γονιό — ούτε στο καλό ούτε στο κακό. Όπως έχουν εκπαιδευτεί, χωρίς ανάπτυξη προσωπικών κριτηρίων, υιοθετούν αναγκαστικά την ηθική στάση του κηδεμόνα τους. Δεν έχουν συναίσθηση ότι κάνουν κάτι κακό, αφού υπακούουν σε αυτόν που πρέπει να υπακούουν. Η τιμωρία τις αφορά εξίσου, όμως το βάρος της ενοχής απευθύνεται στη μητέρα.

Ενδιαφέρον έχει επίσης η άποψη ότι το μορφωτικό επίπεδο ή θεσμοί όπως το σχολείο δεν επηρεάζουν την ηθική διάπλαση του νέου ή της νέας. Στο *Πιάσαμε την καλή* η μητέρα (Γεωργία Βασιλειάδου) είναι η αναλφάβητη γυναικούλα της γειτονιάς, που λέει τον καφέ και τσακώνεται με τις γειτόνισσες· ενώ η κόρη της η Ελένη γνωρίζει ανάγνωση, είναι δηλαδή πιο μορφωμένη από τη μητέρα, ακολουθεί ωστόσο το ηθικό της παράδειγμα. Στις δύο ταινίες του Δημόπουλου οι μητέρες και οι κόρες τους, η Υβόνη και η Κορίνα, εμφανίζονται ως κοσμοπολίτισσες, με χρήματα, γνωριμίες σε αξιόλογους κύκλους και το ανάλογο ύφος. Η Ελένη, η Υβόνη και η Κορίνα έχουν διαφορετικό μορφωτικό επίπεδο, διαφορετικές εμπειρίες και ανήκουν σε διαφορετικές κοινωνικές ομάδες. Ο μόνος κοινός παρονομαστής στη διαμόρφωση του χαρακτήρα τους είναι η μητέρα, η οποία δεν διακρίνεται για την ηθική της ποιότητα, και όμως τις επηρεάζει καθοριστικά.

### β' Πατέρας – κόρη

Στις κωμωδίες, όταν ο πατέρας έχει να αναθρέψει κόρη, τα πράγματα είναι δύσκολα γι' αυτόν. Οι περιπέτειες μίας τέτοιας διαπαιδαγώγησης περιγράφονται σε αρκετές ταινίες. Οι δυσκολίες ξεκινούν από την ακράδαντη κοινωνική πεποίθηση και πρακτική ότι μόνο η μητέρα γνωρίζει πώς να αναθρέψει τα παιδιά της· επιπλέον, η μητέρα μπορεί να καταλάβει πολύ καλύτερα την ψυχολογία της κόρης της από την εφηβεία και μετά και να τη βοηθήσει με χρήσιμες συμβουλές. Η κοπέλα, που πιθανόν να εκμυστηρευόταν στη μητέρα της

τα αισθηματικά της κυρίως προβλήματα, είναι μάλλον απίθανο να τα συζητήσει με τον φύσει —όπως πιστεύεται— αυστηρότερο ή αδέξιο πατέρα της. 'Άλλωστε, η σχέση αυτή επηρεάζεται καθοριστικά από την «ντροπή».

Στην πλειονότητά τους, οι πατέρες που μεγαλώνουν μόνοι την κόρη ή τις κόρες τους είναι πιο ελαστικοί και δεν μπορούν να τους χαλάσουν εύκολα το χατίρι. Αναπληρώνουν με την ελαστικότητα, η οποία κατά κάποιο τρόπο δείχνει περισσότερη τρυφερότητα, την απουσία της μητέρας. Δεν μπορούν όμως να ξεφύγουν από τις πατριαρχικές αντιλήψεις, να βρουν άλλο τρόπο για να διαπαιδαγωγήσουν την κόρη τους, δεν έχουν προετοιμαστεί γι' αυτόν το ρόλο και τίποτε δεν τους βοηθάει να τον μάθουν, όταν το απαιτούν οι περιστάσεις. Σπάνια ο μόνος πατέρας είναι πολύ αυστηρός με την κόρη του, τηρώντας απαρέγκλιτα το πατριαρχικό μοντέλο· συνηθέστερα αποτυγχάνει στη χάραξη των ορίων. Παρουσιάζεται επίσης ως θύμα της γυναικειάς πονηριάς, η οποία θεωρείται έμφυτη και κάνει την κόρη να τον εξαπατά.

Η ακαταλληλότητα του άνδρα στην ανατροφή των παιδιών υπογραμμίζεται από το γεγονός ότι κάποιο άλλο θηλυκό μέλος της οικογένειας, συνήθως η θεία του κοριτσιού, αναλαμβάνει το ρόλο της μητέρας και μένει ανύπαντρη, δεν φτιάχνει δική της οικογένεια, προκειμένου να αφοσιωθεί στην οικογένεια του αδελφού της ή της πεθαμένης αδελφής της. Γιατί ο βασικός λόγος για τον οποίο απουσιάζει μία μητέρα από την οικογένεια στις κωμωδίες είναι ο θάνατός της. Μητέρες που λείπουν λόγω διαζυγίου είναι εξαιρετικά λίγες. Επίσης, μία αφοσιωμένη οικονόμος είναι συνηθισμένο, αλλά ατελές υποκατάστατο της μητέρας στις κωμωδίες.

Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της ακραίας πατριαρχικής αντίληψης, με χαρακτηριστικά ανάλογα αυτών που αναλύσαμε στις προηγούμενες σελίδες, είναι ο καθολικά προσηλωμένος στην παλαιά νοοτροπία Αριστείδης (Ορέστης Μακρής) στο *Ο Αριστείδης και τα κορίτσια του* (1964, σενάριο Νέστορας Μάτσας, σκηνοθεσία Στέλιος Ζωγραφάκης).<sup>137</sup> Ο Αριστείδης απορρίπτει κάθε είδους νεωτερισμό. Οι κόρες του δεν μπορούν να αντιμετωπίσουν τις συνεχείς απαγορεύσεις και τους αυταρχικούς του τρόπους, παρά μόνο με πλάγια μέσα. Η μεγάλη, η Μαρίνα (Νίκη Λινάρδου), είναι υποκρίτρια. Φαίνεται «τύπος και υπογραμμός», υπάκουη σε όλα, η θηλυκή εκδοχή των ηθών του πατέρα της. Τον έχει αποκοιμίσει τόσο καλά με την τακτική της, ώστε αυτός δεν ασχολείται καθόλου μαζί της, ενώ αυτή έχει την ευκαιρία να διασκεδάσει όπως οι νέοι της ηλικίας της. Οι δύο μικρότερες κόρες (Μίρκα Καλατζοπούλου και Κλεοπάτρα Ρώτα) δεν είναι τόσο πονηρές, ούτε τόσο καλά οργανωμένες. Κάνουν πάρτι, όταν ο πατέρας τους λείπει από το σπίτι, όμως η ξαφνική του επιστρο-

137. Κριτική του Γ. Κ. Πηλιχού στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 297.



φή όχι μόνο καταστρέφει τη διασκέδαση, αλλά και του επιτρέπει να λάβει άμεσα μέτρα, με «μικρή προκαταβολή» ένα ηχηρό χαστούκι. Τους απαγορεύει κάθε έξοδο, εκτός από τα μαθήματα, και αποφασίζει να τις παντρεύει άρον-άρον για να «μην του τύχει κανένα ρεζίλι», καθώς τελευταία οι απαγωγές έχουν γίνει της μόδας. Οι κοπέλες όμως δεν θέλουν να παντρευτούν με προξενίο, ούτε σύμφωνα με τα κριτήρια του πατέρα τους. Αναγκάζονται και πάλι να τον κοροϊδέψουν κάτω από τη μύτη του. Πηγαίνουν σε νυκτερινό κέντρο, ενώ αυτός νομίζει ότι κοιμούνται, και δέχονται τις επισκέψεις των αγαπημένων τους μεταμφιεσμένων σε θεοσεβούμενα κορίτσια. Βρίσκουν συνεργό την οικονόμο που τις έχει μεγαλώσει (Σμάρω Στεφανίδου). Εκείνη, ως γυναίκα, δεν παραβλέπει τη σημασία του έρωτα. Ο Αριστείδης έχει την εντύπωση ότι οι αρχές του επιβλήθηκαν τελεσίδικα, όμως οι κοπέλες προωθούν τα δικά τους σχέδια πίσω από την πλάτη του. Δεν είναι δυνατόν να γυρίσει πίσω η εποχή, και οι αλλαγές θα επιβληθούν είτε με συναίνεση είτε με πλάγιους δρόμους.

Αντίθετο κλίμα επικρατεί στο σπίτι του Προκόπη (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος) και στις σχέσεις του με τις τέσσερις κόρες του, επίσης ορφανές από μητέρα (*Τέσσερις νύφες κι ένας γαμπρός*, 1958, Τζανής Αλιφέρης).<sup>138</sup> Την οικογένεια συμπληρώνει η θεία Ελένη (Νίτσα Τσαγανέα), αφιερωμένη στη ζωγραφική περισσότερο από όσο στην ενασχόληση με τις ανιψιές της. Ο πατέρας δεν καταφέρνει να επιβάλει στις κόρες του την επιθυμία του. Η ιδιομορφία της καθεμίας τον μπερδεύει και τον εμποδίζει να τις καταλάβει και να μπορέσει να συνεννοηθεί μαζί τους. Η πρώτη, η Μαίρη (Μπεάτα Ασημακοπούλου), είναι αφοσιωμένη στο επάγγελμά της, στη διεύθυνση του πατρικού εργοστασίου. Η δεύτερη, η Φούλη (Σμαρούλα Γιούλη), ασχολείται με τα σπορ και έχει υιοθετήσει τη μόρτικη γλώσσα των γηπέδων και τη σχετική αναίδεια απέναντι στους μεγάλους. Η τρίτη, η Θάλεια (Νίνα Γιαννίδη), είναι αιθεροβάμων ποιήτρια και η τέταρτη, η Λόλα (Βούλα Χαριλάου), γνήσιο κορίτσι της εποχής, ακούει μοντέρνα μουσική και καπνίζει. Ο πατέρας δεν μπορεί να τους χαλάσει χατίρι, δεν είναι σε θέση να παρέμβει και να διορθώσει ό,τι κρίνει ως ελάττωμα στο χαρακτήρα τους. Απειλεί με χαστούκια, αλλά δεν τα ρίχνει ποτέ. Από την άλλη, όμως, η μη αυταρχική συμπεριφορά του έχει επιτρέψει στις κόρες αλλά και στην αδελφή του να αναπτύξουν τη δική τους ξεχωριστή προσωπικότητα και τα δικά τους ενδιαφέροντα, σε αντίθεση με τις κόρες του Χαρίλαου στη *Θεία απ' το Σικάγο*, οι οποίες δεν ξεχωρίζουν η μία από την άλλη και ζουν, όπως και η μητέρα τους, δίπλα του σαν σκιές. Επίσης, οι κόρες του

138. Μεταφορά της κωμωδίας του Δημήτρη Γιαννουκάκη *Το σπίτι των τεσσάρων κοριτσιών*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κεντρικόν», από το θέατρο Μίμη Φωτόπουλου - Ντίνο Ηλιόπουλου, το χειμώνα του 1955· *Θρύλος*, ό.π., τ. ΣΤ', σ. 337-338· κριτική του Κώστα Σταματίου στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 190.

Προκόπη δεν χρειάζεται να καταφεύγουν σε πλάγια μέσα για να αντιμετωπίσουν αποφάσεις που δεν τις ευχαριστούν, όπως συμβαίνει με τις τρεις κόρες του Αριστείδη. Εδώ διατυπώνεται η ενδιαφέρουσα, αλλά σπάνια στις κωμωδίες της εποχής άποψη ότι η φιλελεύθερη διαπαιδαγώγηση εξασφαλίζει περισσότερο ειλικρίνεια στις σχέσεις γονέων-παιδιών. Όμως, ακόμα και οι συντελεστές της ταινίας αισθάνονται αμήχανοι μπροστά σε κάτι τόσο «ανατρεπτικό», ώστε σπεύδουν να προσανατολίσουν το θεατή σε κάτι πιο συνηθισμένο, στον ανταγωνισμό των κοριτσιών για την κατάκτηση του γαμπρού. Η αλλαγή του πρωτότυπου τίτλου του θεατρικού έργου, *Το σπίτι των τεσσάρων κοριτσιών*, στον κινηματογραφικό *Τέσσερις νύφες κι ένας γαμπρός* προς αυτή την κατεύθυνση κινείται· υποδηλώνει επίσης ότι οι κινηματογραφικοί παράγοντες αποφεύγουν τις συνειδητές καινοτομίες και σπεύδουν να προσφέρουν στο κοινό ό,τι πιστεύουν πως το κολακεύει ή το ευχαριστεί, καθώς και μοτίβα ή λύσεις με τα οποία είναι εξοικειωμένο. Έτσι, νέες απόψεις για τις οικογενειακές σχέσεις, όπως αυτή που υπογραμμίζει τη σημασία της ειλικρίνειας, δεν βρίσκουν εύκολα δρόμο προς τους θεατές.

Ένας ακόμη υποχωρητικός πατέρας εμφανίζεται στην κωμωδία *Ο Θόδωρος και το δίκαννο*. Εδώ οι δύο διαφορετικές νοοτροπίες και συμπεριφορές τίθενται σε αντιπαράθεση. Γνωρίσαμε ήδη τον παραδοσιακό Θόδωρο, που απειλεί να πυροβολήσει με το δίκαννο όποιον δεν εκτελεί τις αποφάσεις του. Ο Παντελής (Χρήστος Τσαγανέας), ο οποίος μεγαλώνει τις κόρες του χωρίς γυναικεία υποστήριξη, είναι διαφορετικός· ακολουθεί το πνεύμα της εποχής, είναι πολύ υποχωρητικός στις απαιτήσεις των τεσσάρων θυγατέρων του. Τα αποτελέσματα των υποχωρήσεων φαίνονται εκ πρώτης όψεως θετικά, αφού ο Παντελής κατάφερε μέσα σε ένα χρόνο να καλοπαντρέψει τρεις κόρες, μόνο και μόνο επειδή τους επέτρεπε να συμμετέχουν στις διασκέδασεις των συνομηλίκων τους. Όμως, η απουσία καλής ανατροφής φαίνεται αμέσως στην τέταρτη κόρη του, στη Ρούλα (Αντιγόνη Κουκούλη). Η Ρούλα είναι αναιδής, τον υποχρεώνει σε ανόητες μεσολαβήσεις, του μιλάει με ανάρμοστο τρόπο, χρησιμοποιώντας τη λέξη «πριτσ», συνοδευμένη με την αντίστοιχη κίνηση του αγκώνα, και άλλες λέξεις της πιάτσας, τα μόρτικα, που είναι της μόδας. Ο Παντελής δεν αγανακτεί με τη συμπεριφορά της και δεν παρεμβαίνει στη διαπαιδαγώγησή της.

Η απουσία της μητέρας είναι φανερή ακόμα και μέσα από την παραίτηση του πατέρα να αναλάβει το μητρικό, καθοδηγητικό ρόλο. Οι μοντέρνες ιδέες είναι για τον Παντελή άλλοθι προκειμένου να μην αναλάβει την ευθύνη της ανατροφής της κόρης του. Προτιμά να χρησιμοποιεί τον Θόδωρο για στήριγμα, κάθε φορά που χρειάζεται να παρέμβει στη ζωή της Ρούλας. Η απουσία της μητέρας και η αδεξιότητα —ή μήπως η ανωριμότητα;— του πατέρα στερούν τη Ρούλα από θεμελιώδεις αρχές σεβασμού στους μεγαλύτερους, και ιδιαίτερα

στο γονιό, την αφήνουν να ακολουθεί τυφλά τα ρεύματα της εποχής, το λεξιλόγιο, τη μόδα, τις σχέσεις, να υιοθετεί ό,τι βλέπει στον αμερικανικό κινηματογράφο και να υποκύπτει χωρίς αναστολές σε όποιοι θέλει να περάσει απλώς την ώρα του μαζί της. Και οι δύο εκδοχές της πατρικής συμπεριφοράς κρίνονται με επιφύλαξη στη συγκεκριμένη κωμωδία: ούτε ο χαλαρός Παντελής ούτε ο αυστηρός Θόδωρος καταφέρνει να διακρίνει τον καλό από τον κακό άνθρωπο, επομένως κανείς τους δεν είναι σε θέση να προστατέψει πραγματικά το παιδί του.

Ως μόνος τρόπος υπεράσπισης του κοριτσιού προβάλλονται αφενός οι ηθικές αξίες που πρέπει να του εμφυσήσουν οι ενήλικες, με τη διδασχά και με το παράδειγμα, και αφετέρου η δική του αυτογνωσία. Μόνο του το κορίτσι θα υπερασπιστεί τον εαυτό του. Αυτή η άποψη, που εμφανίζεται ήδη στα αστικά δράματα των αρχών του αιώνα και προωθείται ιδιαίτερα από τον Γρηγόριο Ξενόπουλο,<sup>139</sup> καλλιεργείται ακόμα ως η δέουσα σε κωμωδίες της μεταπολεμικής εποχής: οι γονείς πρέπει να αφήνουν στις κόρες τους περιθώρια ελευθερίας, ώστε αυτές να κοινωνικοποιούνται ικανοποιητικά, αλλά και να τις καθοδηγούν ακάματα. Αυτή είναι η διαφορά ανάμεσα στον Προκόπη (*Τέσσερις νέφες κι ένας γαμπρός*) και στον Παντελή (*Ο Θόδωρος και το δίκαννο*): και οι δύο δεν καταφέρνουν ή δεν επιθυμούν απόλυτα να επιβληθούν στα παιδιά τους, όμως οι κόρες του πρώτου, μέσω της φιλελεύθερης, αλλά υπαρκτής διαπαιδαγώγησης, έχουν τα εφόδια για να προστατέψουν μόνες τους τον εαυτό τους.

Μία κάπως διαφορετική περίπτωση είναι αυτή του καπετάνιου Μαρκάτου (Λυκούργος Καλλέργης, *Ραντεβού στη Βενετία* 1960, σενάριο Γρηγόρης Βαφιάς, σκηνοθεσία Ντίμης Δαδήρας), του οποίου η γυναίκα δεν έχει πεθάνει, αλλά ζει, ύστερα από το διαζυγίό τους, στη Βενετία. Η οικονόμος Ιουλία (Παμφίλη Σαντοριναίου) έχει μεγαλώσει την πολύ καλοαναθρεμμένη Ντιάνα (Γκιζέλα Ντάλι), για την οποία είναι από τότε που χώρισαν οι γονείς της υποκατάστατο της μητέρας της. Ο καπετάνιος αρνείται στη μοναχοκόρη του τη χάρη που του ζητά την ημέρα των δέκατων όγδωων γενεθλίων της, να ταξιδέψει με το πλοίο του στη Βενετία για να συναντήσει τη μητέρα της, επειδή φοβάται ότι θα τη χάσει για πάντα. Στη μεταξύ τους σύγκρουση η Ιουλία παίρνει το μέρος της κόρης, υποστηρίζει το δικαίωμά της να συναντήσει τη μητέρα της και δεν διστάζει να πει τη γνώμη της στον εργοδότη της για την εγωιστική του συμπεριφορά. Συμπαραστέκεται στη νέα, που αποφασίζει να ταξιδέψει χωρίς την πατρική συγκατάθεση, και τη συνοδεύει με αγάπη στο λιμάνι. Η ανυπακοή της Ντιάνας, το ταξίδι της ως λαθρεπιβάτιδος θα βοηθήσουν

139. Ο Ξενόπουλος επανέρχεται συστηματικά σε θέματα κοινωνικοποίησης των κοριτσιών, όπως π.χ. στα *Φωτεινή Σάντρη* (1908), *Χερουβείμ* (1911) και *Μονάκριβη!* (1912): βλ. Γρηγορίου Ξενόπουλου, *Θέατρον*, τ. 1 και 2, Ι. Δ. Κολλάρος 1913.

τους γονείς της να ξαναφτιάξουν τη σχέση τους. Έχει διεισδύσει σε αυτή την κωμωδία ένα θέμα από το μελόδραμα, η εμπλοκή των παιδιών στις διενέξεις των γονιών και οι συναισθηματικές πιέσεις που αυτά υφίστανται όταν, ενάντια στις επιθυμίες τους, ο ένας γονιός τα υποχρεώνει να στερηθούν τον άλλον.

Ανάλογα, η οικονόμος Κατερίνα (Τζόλυ Γαρμπή, *Η Λίζα και η άλλη*, 1961, σενάριο Βαγγέλης Γκούφας, σκηνοθεσία Ντίνος Δημόπουλος)<sup>140</sup> έχει μεγαλώσει τη Μίτση (Αλίκη Βουγιουκλάκη) από τα πέντε της χρόνια. Καθεμία κρατάει τη θέση της και δεν εκδηλώνει τα αισθήματά της. Η Κατερίνα νοιάζεται για τη Μίτση, αλλά δεν έχει μπορέσει να της δώσει τη στοργή της μητέρας. Στις συγκρούσεις με τον πατέρα δεν υπάρχει μεσολαβητής, ενώ η Μίτση καταφεύγει σε ακραίες πράξεις, με οδηγό το πείσμα και τα καπρίτσια της.

Η αδεξιότητα του πατέρα στην ανατροφή της νέας φθάνει ως την παραχάραξη των χαρακτηριστικών του φύλου της, όπως φαίνεται στην κωμωδία *Το αγοροκόριτσο* (1959, σενάριο Γιάννης Δαλιανίδης, σκηνοθεσία Ντίμης Δαδήρας).<sup>141</sup> Ο κύριος Βασίλης (Λάμπρος Κωνσταντάρας) έχει μεγαλώσει την κόρη του την Αλέκα (Άννα Φόνσου) σαν αγόρι, επειδή η προσωπική του εμπειρία είναι πλούσια μόνο σε αγορίστικες δραστηριότητες· η Αλέκα βρίσκεται στο μεταίχμιο εφηβείας και νεανικής ηλικίας, αλλά παίζει ακόμα με τον μπαμπά της καουμπόηδες και ινδιάνους. Οπωσδήποτε, ο πατέρας αφιερώνει στο παιδί του και χρόνο και αγάπη, ανταποκρίνεται στο ρόλο του όσο καλύτερα μπορεί, όμως του είναι αδύνατο να ξεπεράσει ό,τι η κοινή γνώμη θεωρεί όρια του φύλου του. Δεν αναγνωρίζει τις αλλαγές της ηλικίας, δεν αντιλαμβάνεται ότι η κόρη του μεγαλώνει, ότι δεν είναι πια παιδί. Την καθλώνει στην παιδική ηλικία, στο χρόνο των παιχνιδιών, που μπορεί να είναι κοινά στα δύο φύλα.<sup>142</sup> Δεν μπορεί να χειριστεί την εμφάνιση της σεξουαλικότητας της κόρης του και να την καθοδηγήσει στις νέες απαιτήσεις που αναδύονται και εστιάζονται ιδίως στη σχέση με το άλλο φύλο.

Οι μορφωμένοι μπαμπάδες, όπως ο Βασίλης, που είναι αρχιτέκτονας, ή ο Τζόνυ (Λάμπρος Κωνσταντάρας, *Διακοπές στην Αίγινα*), που είναι δημοσιογράφος, δεν μπορούν να χαλάσουν εύκολα το χατίρι της μοναχοκόρης τους, να πουν «όχι», υποκύπτουν στις επιθυμίες της· όσο και αν παριστάνουν τους αυστηρούς σε θέματα ηθικής, οι αντιστάσεις τους είναι τυπικές. Αποτέλεσμα της έλλειψης ορίων είναι οι πολύ κακομαθημένες κόρες, όπως η Αλίκη (Αλίκη

140. Μοσχοβάκης, «Ντίνος Δημόπουλος: η περίεργη διαδρομή», ό.π., σ. 20· στο ίδιο, «Φιλμογραφία», κριτική του Γ. Π. Σαββίδη, σ. 129.

141. Κριτική του Αντώνη Μοσχοβάκη στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 210.

142. Ο τρόπος με τον οποίο οι ενήλικες συμπεριφέρονται στις νέες και τις ασκούν στους περιορισμούς του φύλου τους περιγράφεται από την Ιγγλέση, *Πρόσωπα γυναικών...*, ό.π., σ. 101-103.

Βουγιουκλάκη, στην ίδια ταινία), οι οποίες εννοούν να γίνεται πάντα το δικό τους και αντιδρούν με παιδίαστικά κλάματα στην παραμικρή αντίρρηση ή δυσκολία. Οι μοναχοκόρες δεν ωριμάζουν έγκαιρα κοντά στο χήρο πατέρα, ο οποίος ίσως φοβάται, και γι' αυτό ασυνείδητα καθυστερεί το τέλος της παιδικής τους ηλικίας, υποχωρώντας στις πιο ανόητες απαιτήσεις τους και στους κακούς τους τρόπους.

Από τη μεριά τους, οι κόρες θέλουν να μονοπωλούν τα αισθήματα του πατέρα και βλέπουν ανταγωνιστικά τα φλερτ του. Η Αλίκη δηλώνει ορθά-κοφτά στον πατέρα της ότι δεν του επιτρέπει να φλερτάρει και χρησιμοποιεί κάθε πρόσφορο μέσο για να καταστρέψει τις συνεννοήσεις του με μία ωραία κυρία (Αλέκα Στρατηγού). Στο *Μικροί και μεγάλοι εν δράσει* (1963, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος)<sup>143</sup> η Ελίνα (Βιβέτα Τσιούνη) ελέγχει με τον αυστηρότερο τρόπο τις κινήσεις του πατέρα της, ο οποίος δεν τολμά να της ομολογήσει την απόφασή του να ξαναπαντρευτεί, επειδή φοβάται την αντίδρασή της. Διαπιστώνουμε μία πνοή χειραφέτησης· οι κανόνες καταργούνται, τα παιδιά έχουν πλέον λόγο στη ζωή των γονιών τους, ή, ακριβέστερα, η κόρη μπορεί να εκφέρει γνώμη για το τι θα κάνει ο πατέρας της στη ζωή του και να περιμένει να εισακουστεί.

Πρότυπο ενός νέου τύπου πατέρα, που έπαιξε το διπλό γονικό ρόλο με επιτυχία ως τη στιγμή της ερωτικής ωρίμανσης της μοναχοκόρης του (Τζένη Καρέζη), είναι ο Θωμάς Βασιλείου (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, *Δεσποινίς διευθυντής*, 1964, σενάριο Ασημάκης Γιαλαμάς – Κώστας Πρετεντέρης, σκηνοθεσία Ντίνος Δημόπουλος).<sup>144</sup> Μεγάλωσε μόνος του τη Λίλα και της συμπαραστάθηκε σε κάθε της βήμα. Απέκτησε τη συνήθεια να τη συνοδεύει σε κάθε καινούργιο κεφάλαιο της ζωής της, την πρώτη μέρα που πήγε σχολείο, μικρό κοριτσάκι, αργότερα στο Πολυτεχνείο, τώρα στην πρώτη της δουλειά. Η Λίλα τον ξεπέρασε, σπούδασε και κέρδισε με το σπαθί της μία πολύ καλή θέση.

Ο Θωμάς ανησυχεί για την κόρη του, όπως φαντάζεται ότι θα ανησυχούσε

143. Μεταφορά της κωμωδίας *Τα παιδιά μας οι κέρβεροι* των Ασημάκη Γιαλαμά – Κώστα Πρετεντέρη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Αιροπόλ», από το θίασο Κατερίνας, στις 14 Ιουνίου 1962· Πρετεντέρης, *Θεατρικά*, ό.π., σ. 534-535· *Θέατρο* 62, ό.π., σ. 45, 293· *Θρύλος*, ό.π., τ. Θ', σ. 111-112.

144. Μεταφορά της κωμωδίας των Ασημάκη Γιαλαμά – Κώστα Πρετεντέρη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κοτοπούλη», από το θίασο της Τζένης Καρέζη, στις 25 Δεκεμβρίου 1963· Πρετεντέρης, *Θεατρικά*, ό.π., σ. 534-535· *Θέατρο* 64, ό.π., σ. 46, 287· *Θρύλος*, ό.π., τ. Γ', σ. 27-28· κριτική του Κώστα Σταματίου στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 303· Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες...», ό.π., σ. 156· Kartalou, ό.π., σ. 105-115· Μοσχοβάκης, «Ντίνος Δημόπουλος: η περίεργη διαδρομή», ό.π., σ. 22-23· στο ίδιο, «Φιλμογραφία», κριτική των Μάριου Πλωρίτη, Τόνιας Μαρκετάκη και Στάθη Βαλούκου, σ. 132-133.

η μητέρα της, της οποίας την απουσία προσπαθούσε πάντα να μετριάσει. Έρχεται όμως η στιγμή να καταλάβει ότι υπάρχουν ζητήματα και περιοχές όπου ένας άνδρας δεν μπορεί να επέμβει, παρά τις άριστες προθέσεις του. Αντιμετωπίζει και αυτός την κοινή πεποίθηση ότι ο πατέρας δεν μπορεί να βοηθήσει την κόρη του σε ζητήματα αισθηματικά· η προσέγγισή τους, σύμφωνα πάντα με την κοινή πεποίθηση, διαφέρει ριζικά ανάμεσα στα δύο φύλα. Μόνο μία γυναίκα μπορεί να δώσει συμβουλές για τις στρατηγικές της κατάκτησης του άνδρα. Τα στεγανά είναι αδιαπέραστα.

Η προστατευτική διάθεση του Θωμά και η συνεχής παρουσία του, που την επιβάλλει με ένα «δεν ενοχλώ, ενοχλώ;», αρχίζουν να κουράζουν τη Λίλα και να περιορίζουν την ελευθερία της. Όταν αυτή ερωτεύεται τον Αλέκο (Αλέκος Αλεξανδράκης), δεν μπορεί να το αποκαλύψει στον πατέρα της και να ζητήσει τη βοήθειά του. Θα καταφύγει σε μία άλλη γυναίκα, έμπειρη περί τα ερωτικά, στην εξαδέλφη της την Αθηνά (Λίλυ Παπαγιάννη), η οποία θα καταστήσει σαφές στον Θωμά ότι δεν πρέπει να ανακατεύεται. Μολονότι αυτός δεν έχει καμία πρόθεση να ασκήσει την εξουσία του και να φέρει αντιρρήσεις στην επιλογή της κόρης του, ο περίγυρος δεν θεωρεί ότι αυτός ως πατέρας θα συμβάλει θετικά στο αίσιο τέλος της αισθηματικής ιστορίας.

Η σύμπνοια πατέρα και κόρης είναι μεγάλη στο *Αν ήμουν πλούσιος* (1972, σενάριο Ναπολέων Ελευθερίου, σκηνοθεσία Στέλιος Τατασόπουλος). Η Μίτση (Βίκυ Βανίτα) βαριέται αφόρητα τις παρέες των πλουσιόπαιδων, ενώ ο βιομήχανος πατέρας της Αριστείδης (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος) είναι από τους ελάχιστους κηδεμόνες σε κωμωδίες που δεν ενδιαφέρονται για την οικονομική κατάσταση, το επάγγελμα και την ταξική θέση του μέλλοντος γαμπρού τους: «Δεν με νοιάζει να 'ναι φτωχαδάκι. Θέλω να 'ναι καλό παιδί κι εργατικό παιδί», της λέει σε μια κουβέντα τους. Νοιάζεται γι' αυτήν και τα αισθήματά της, δεν την περιορίζει, ούτε την ελέγχει, είναι περισσότερο φίλος παρά αυστηρός πατέρας. Έχει όμως μία ουσιαστική διαφορά από τον Θωμά: είναι πολύ πλούσιος. Διαφέρει επίσης από τον κινηματογραφικό τύπο του πλούσιου πατέρα. Ο Τατασόπουλος ανατρέπει το πρότυπο, τουλάχιστον για ποικιλία. Και καταφέρει να ξαφνιάσει με τον πειραματισμό του, ακόμα και αν δεν επιτυγχάνει καμία ουσιαστική ανατροπή νοοτροπιών. Στο τέλος ο φτωχός νέος θα παντρευτεί την πλούσια νέα, μόνο που δεν θα έχει βρει τον πατέρα της αντίπαλο, αλλά συμπαραστάτη.

Υπάρχουν όμως και οι φαύλοι πατέρες, οι οποίοι, σε αντιστοιχία με τις φαύλες μητέρες, καθοδηγούν τα παιδιά τους στο δρόμο της απάτης. Ο καταχραστής θείος (Χρήστος Τσαγανέας, *Τζο ο τρομερός*) μαθαίνει την κόρη του να περιφρονεί την εξαδέλφη της και να της συμπεριφέρεται σαν να είναι υπηρέτρια. Στο *Λεφτά* πατέρας και κόρη συνεργάζονται σε υποθέσεις κάθε άλλο παρά έντιμες. Όταν η Μπέμπη εκμυστηρεύεται στον πατέρα της την πρόθεσή

της να τυλίξει έναν πλούσιο μεσήλικα (Σάσα Ντάριο, Γιώργος Γαβριηλίδης, Βασίλης Αυλωνίτης) και να συνάψει τον τρίτο της γάμο, ο πατέρας συμφωνεί και επαυξάνει, αφού θα μπορεί να χρησιμοποιήσει την περιουσία του υποψήφιου γαμπρού του για να ενισχύσει τις επιχειρήσεις του. Αντί να ελέγχει τη συμπεριφορά της κόρης του, της διδάσκει την κοινωνική υποκρισία, τη διπλωματική συμπεριφορά και το κυνήγι του χρήματος.

Η σημασία που έχει η ηθική του γονιού για τη ζωή του παιδιού και η παραδειγματική λειτουργία της φαίνονται έμμεσα στο *Ένας τρελλός γλεντζές* ο Πάνος Πάμπανος (Λάμπρος Κωνσταντάρας) είναι κηδεμόνας της Θάλειας (Βίκυ Βανίτα), κόρης του καλύτερού του φίλου. Επιθυμώντας, ως ανύπαντρος, να ζήσει παράλληλα τη ζωή του, κατασκευάζει ένα άλλοθι, ένα φανταστικό πρόσωπο, στο οποίο φορτώνει τις ηθικές του παρεκτροπές, δηλαδή την έντονη σεξουαλικότητά του. Θέλει να αποτελεί πρότυπο για τη μικρή και να έχει το σεβασμό της, ο οποίος θα κλονιζόταν αν η Θάλεια γνώριζε ότι περνά τις νύχτες του στα κέντρα διασκέδασης με διάφορες μικρούλες. Το ανύπαρκτο πρόσωπο είναι το «κλειδί» στην εξέλιξη της πλοκής και οι σεναριακές ανάγκες συνδυάζονται πετυχημένα με την αντίληψη ότι ο κηδεμόνας πρέπει να αποτελεί ηθικό πρότυπο για τα προστατευόμενα παιδιά. Θα πρέπει να επισημάνουμε επίσης ότι από τη στιγμή που ο Πάμπανος προσέχει αυτό το λεπτό σημείο, θεωρείται ηθικός και εντάζει στα καθήκοντά του, παρά τα ξενύχτια του, τις κατακτήσεις του και τα ψέματά του: είναι άνδρας, ενήλικας και εκπληρώνει τις ανειλημμένες υποχρεώσεις του σύμφωνα με τις απαιτήσεις του κοινωνικού σκόλου.

Ο Πρετεντέρης επανέρχεται στο μεσήλικο τύπο με τη νεανική ανευθυνότητα, η οποία δεν επηρεάζει μόνο τη δική του ζωή, αλλά και τη σχέση του με την κόρη του (*Ο τρελλοπενηντάρης*, 1971, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης). Ο επιπόλαιος χαρακτήρας του στάθηκε αιτία του διαζυγίου του Ανδρέα και της εγκατάστασης της γυναίκας και της κόρης του Τζούλιας (Λάμπρος Κωνσταντάρας, Καίτη Πάνου, Βίκυ Βανίτα) στην Ελβετία. Ο ανώριμος χαρακτήρας του τον έχει απαλλάξει από τις οικογενειακές ευθύνες, αφού ζει με τη Τζούλια μόνο ένα μήνα το χρόνο· και αυτή η λύση όμως δεν τον βοηθάει να ωριμάσει. Η διαφορετική του στάση στο θέμα του κατάλληλου γαμπρού είναι επίσης απόρροια της ανωριμότητας, που υποδεικνύεται σε αυτό το σημείο ως ενδεχόμενη αδιαφορία. Δεν φαίνεται ωστόσο να θεωρείται υπεύθυνος για την εξαίρεσή του από το σώμα των ώριμων και συνετών ενηλίκων. Ίσως η γυναίκα του, παρόλο που τα παράπονά της είναι δικαιολογημένα, θα έπρεπε να κάνει ακόμα περισσότερη υπομονή, για να μη διαλυθεί η οικογένεια. Αν ο ανώριμος δεν ωριμάζει, μόνο η γυναικεία υποχωρητικότητα μπορεί να σώσει το θεσμό του γάμου, κατά την άποψη των συντελεστών της κωμωδίας.

Όπως είδαμε, ο πατέρας που μεγαλώνει μόνος του την κόρη του προσπα-

θεί να δείξει μεγαλύτερη κατανόηση και ανεκτικότητα. Μπορεί να διέπεται από παραδοσιακές ιδέες, να μην έχει εκσυγχρονιστεί, αλλά υποχωρεί ευκολότερα και δεν αντιδρά βίαια στις επιθυμίες, ή ακόμα και στα καπρίτσια της. Η απουσία της μητέρας τον αναγκάζει να υποδύεται εν μέρει το δικό της μετριοπαθή και συμβιβαστικό ρόλο, έστω και με μεγάλη αδεξιότητα. Ο σαφής διαχωρισμός των ρόλων στην ελληνική οικογένεια δημιουργεί δυσλειτουργίες σε τέτοιες περιπτώσεις. Οι σεναριογράφοι διαισθάνονται και αναπαριστούν, διακωμωδώντας την, την αδεξιότητα του πατέρα σχετικά με την ανατροφή των παιδιών του, όμως σπάνια υποδεικνύουν διαφοροποιημένα πρότυπα, όπως για παράδειγμα ο Γιαλαμάς και ο Πρετεντέρης στην κωμωδία *Δεσποινίς διευθυντής*.

### γ' Μητέρα – γιος

Οι μητέρες αναπτύσσουν στενή και κτητική σχέση με τους γιους τους, τους φροντίζουν και δεν τους χαλάνε τα χατίρια. Ο γιος παίρνει τη θέση του πεθαμένου πατέρα και η μητέρα τον δέχεται αυτονόητα ως αρχηγό. Έχει όμως τρόπους να τον επηρεάζει. Κατά τη δεκαετία του 1950, και μάλιστα στην ύπαιθρο, η μητέρα εικονίζεται ως σεβαστό πρόσωπο, που ελέγχει απόλυτα τη ζωή του γιου της και δεν του επιτρέπει να παρεκκλίνει από τον κοινό τους στόχο. Στην κωμωδία *Η κυρά μας η μαμμή* (1958) η κυρα-μαμμή (Γεωργία Βασιλειάδου) εργάζεται σκληρά για να διατηρήσει το κύρος της στη μικρή κοινωνία του χωριού και να εξασφαλίσει τις σπουδές του γιου της με τα κομπογιαννίτικα γιατροσόφια της. Οι θυσίες σε χρήμα, επομένως σε εργασία, που απαιτούνται για το αγόρι είναι περισσότερες και επιτακτικότερες: πρέπει να σπουδάσει, για να ανέβει κοινωνικά και να ξεφύγει από το χωριό. Μέχρι να αποκατασταθεί επαγγελματικά, στοιχίζει σε μετρητά, ενώ το κορίτσι μπορεί και να εργαστεί, για να μαζέψει την προίκα του. Λόγω της μεγάλης προσπάθειας της μητέρας και της ηθικής δέσμευσης που δημιουργείται, ο γιος δεν τολμά οποιαδήποτε κίνηση θα μπορούσε να ανατρέψει τη μεταξύ τους ισορροπία: εκείνη εργάζεται, εκείνος μελετά. Κάθε άλλη προσωπική του ανάγκη, ακόμα και ο έρωτας, πρέπει να μπουκνέει στο περιθώριο, να κρατηθούν μυστικά, μέχρις ότου γίνει οικονομικά ανεξάρτητος.

Στην κωμωδία *Μικροί και μεγάλοι εν δράσει* (1963) τα πράγματα έχουν εξελιχθεί. Η υπόθεση διαδραματίζεται στην πόλη. Η Μαριάννα (Μαίρη Αρώνη) είναι μία μεσήλικη επιτυχημένη επαγγελματίας: το γεγονός αυτό τη διαφοροποιεί από τη συνηθισμένη εικόνα των μητέρων στις ταινίες. Κερδίζει πολλά χρήματα, πράγμα που της επιτρέπει να σπουδάξει το γιο της (Γιώργος Πάντζας) γιατρό στο Λονδίνο. Επιτελεί το καθήκον της στο ακέραιο και δίνει σαφή προτεραιότητα στις επιθυμίες του παιδιού της παρά στις δικές της. Ενώ εκείνος έχει δικαίωμα να παρεμβαίνει στη ζωή της και να την ελέγχει, δεν της



επιτρέπεται να κάνει το ίδιο για τη δική του ζωή. Ο γιος έχει το πάνω χέρι και απαιτεί να γίνονται σεβαστές οι αποφάσεις του. Είναι ο πιο ισχυρός, λόγω φύλου· θα πρέπει όμως εδώ να υπογραμμίσουμε και την εμφάνιση συμπεριφορών που συνδέονται με τις σύγχρονες ανακατατάξεις στην ελληνική οικογένεια και με την ενίσχυση της θέσης των παιδιών.<sup>145</sup>

Η Μαριάννα παντρεύεται στο τέλος και ο γιος της συγκατατίθεται στο γάμο. Αυτή η λύση εκπορεύεται ενδεχομένως από μία διαφοροποιημένη αντιμετώπιση της γυναικείας χηρείας σε κοινωνικό επίπεδο, τουλάχιστον σε ορισμένους κύκλους της πρωτεύουσας.<sup>146</sup> Ο χειρισμός ωστόσο των αντικρουόμενων επιθυμιών, ο συσχετισμός των δυνάμεων ανάμεσα στους γονείς και στα παιδιά και η τελική δικαίωση των μεγάλων σε αυτή την κωμωδία συναρτώνται καταρχήν με την παρουσία ενός νέου συγγραφικού διδύμου στο χώρο της θεατρικής κωμωδίας, του Ασημάκη Γιαλαμά και του Κώστα Πρετεντέρη. Γράφουν και αυτοί με τη σειρά τους για διάφορα θέματα, τα οποία εμπνέονται από τη σύγχρονή τους πραγματικότητα. Όμως, διαφοροποιούνται από τους ομοτέχνους τους, επειδή καταφέρνουν να παρουσιάσουν τα δεδομένα κάτω από ένα νέο πρίσμα, εμβολιάζοντάς τα με τις προσωπικές τους απόψεις, που δίνουν νέα περιθώρια στις γυναίκες (*Δεσποινίς διευθυντής· Τζένη-Τζένη· Μιας πεντάρας νειάτα*,<sup>147</sup> 1967, σκηνοθεσία Ντίμησ Δαδήρας) και στους μοναχικούς μεσήλικες (*Τα παιδιά μας οι κέρβεροι· Κάτι κουρασμένα παλληκάρια· Τι τριάντα... τι σαράντα... τι πενήντα*). Στο θεατρικό πρότυπο του *Μικροί και μεγάλοι εν δράσει* οι δύο συγγραφείς αναρωτιούνται για τα αποτελέσματα της άμετρης προσφοράς από τους γονείς στα παιδιά, η οποία καταλήγει στην παράλογη καταδυνάστευση και καταπάτηση των στοιχειωδών δικαιωμάτων τους στην προσωπική ζωή και στην ευτυχία. Αρκετά νωρίς, μέσα στη δεκαετία, οι δύο σεναριογράφοι αντιλαμβάνονται ότι η διαρκής παραχώρηση δικαιωμάτων στους νέους μπορεί να τους καταστήσει μικρούς τυράννους· επίσης, ότι η αναγνώριση της πρωτοκαθεδρίας τους δεν συνεπάγεται αυτομάτως βελτίωση των σχέσεων γονέων-παιδιών· υποστηρίζουν, εμμέσως πλην σαφώς, ότι κανόνας για την οικογενειακή ομόνοια και αρμονία θα πρέπει να είναι ο σεβασμός των προσωπικών απόψεων και αναγκών.

Δέκα χρόνια αργότερα, στον *Αισιόδοξο* (1973, σενάριο Πολύβιος Βασι-

145. Η μόρφωση των παιδιών επηρεάζει τη θέση τους και την απήχηση των απόψεων και προτιμήσεών τους, όπως παρατηρεί ο Καραποστόλης, *Η καταναλωτική συμπεριφορά στην ελληνική κοινωνία...*, ό.π., σ. 108, ιδιαίτερα για την αγροτική οικογένεια.

146. Πβ. Ιγγλέση, *Πρόσοπα γυναικών...*, ό.π., σ. 88-90.

147. Μεταφορά της κωμωδίας των Ασημάκη Γιαλαμά - Κώστα Πρετεντέρη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Μινώα», από το θίασο Ελληνική Λαϊκή Σκηνή (Χριστίνας Σύλβα), στις 14 Ιουνίου 1965· Πρετεντέρης, *Θεατρικά*, ό.π., σ. 534-535· *Θέατρο 65*, ό.π., σ. 54· Θρόλος, ό.π., τ. Γ', σ. 235-237.

λειάδης – Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης) η συγκατάθεση του Χρήστου για το γάμο της μητέρας του με τον Σαράντη (Κώστας Βουτσάς, Μαρίκα Κρεββατά, Γιώργος Γαβριηλίδης) θεωρείται περίπου αυτονόητη. Ο Χρήστος δείχνει κατανόηση για τη μοναξιά που έζησε «τόσα χρόνια χήρα» και υποδέχεται με ενθουσιασμό τον καινούργιο του πατέρα· μάλιστα, δίνει προτεραιότητα στο γάμο της μητέρας του σε σχέση με το δικό του. Εν τω μεταξύ, έχουν μεσολαβήσει αρκετοί γάμοι χωρισμένων ή χηρών μητέρων, κινηματογραφικά τουλάχιστον, ώστε το κοινό να έχει εξοικειωθεί με την ιδέα του δεύτερου γάμου για ώριμες γυναίκες (*Μιας πεντάρας νειάτα· Ο πεθερόπληκτος*, 1968, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Χρήστος Κυριακόπουλος· *Το παιδί της μαμάς*).

Τα αγόρια είναι πιο χαϊδεμένα από τα κορίτσια, με αποτέλεσμα να γίνονται ανεύθυνα. Η μητέρα, πλούσια (*Σάντα Τσικίτα*) ή φτωχή (*Κυνηγώντας τον έρωτα*, 1956, Αντώνης Παπαδαντωνάκης), πληρώνει όλα τα χρέη του επιπόλαιου γιου της. Ο νέος που συντηρείται από την πλούσια μητέρα του πέφτει εύκολα θύμα εκμετάλλευσης των επιτηδείων, που τον απομυζούν με κάθε τρόπο (*Σάντα Τσικίτα*). Οι αξιόποινες πράξεις του δεν τιμωρούνται, όπως συμβαίνει με την κατάχρηση των χιλίων δραχμών από τον Γιώργο (Βασίλης Μαυρομαμάτης, *Κυνηγώντας τον έρωτα*). Αυτές οι μητέρες, μολοντί έχουν συναίσθηση της παραβατικότητας των παιδιών τους, τα υποκαθιστούν στις ευθύνες τους εξοφλώντας τους πιστωτές τους· τα εμποδίζουν έτσι να ωριμάσουν, καλλιεργούν την επιπολαιότητά τους. Οι άνεργοι νέοι επίσης που βρίσκουν στήριγμα στην οικογένεια δεν καταλήγουν στα απελπισμένα ντουέτα των περιθωριακών (π.χ. *Οι παπατζήδες*, 1954, σενάριο Πέτρος Γιαννακός, «τεχνική επίβλεψη» Αλέκος Σακελλάριος· *Οι Σκανδαλιάρηδες*, 1963, σενάριο Θεόδωρος Τέμπος, σκηνοθεσία Στέλιος Τατασόπουλος), που θα εξετάσουμε πιο κάτω. Όταν δεν υπάρχει άλλη διέξοδος, οι άνεργοι νέοι καταφεύγουν στη βοήθεια της μητέρας, η οποία ποτέ δεν την αρνείται.

Η μητέρα, ως γυναίκα, επομένως ως υπήκοος ρόλος σε σχέση με τον άνδρα, δεν μπορεί να παρέμβει στη ζωή του γιου της και να τον προστατέψει από λανθασμένες κινήσεις. Επειδή έχει μεγαλύτερη πείρα, κάνει ορθές εκτιμήσεις, αλλά δεν μπορεί να πείσει, επειδή δεν μπορεί να επιβληθεί. Στον *Τσαχπίνη* (1968, σενάριο Δημήτρης Γιαννουκάκης – Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος) η μητέρα του Ναπολέοντα (Σταύρος Παράβας) είναι απλή και προσγειωμένη, δεν έχει το νου της στα μεγαλεία και δεν ενδιαφέρεται να υπερβεί την τάξη της, σε αντίθεση με το γιο της, ο οποίος κυνηγεί τη μεγάλη προίκα και θέλει να ξεφύγει από τη φτώχεια. Ο Ναπολέων αγνοεί τις συμβουλές της μητέρας του και απαιτεί επιπλέον να της επιβάλει τις αποφάσεις του για τις συναναστροφές της· έτσι, της απαγορεύει να δέχεται σπίτι της τη Χρυσούλα (Ντίνα Τριάντη), παιδική του φίλη, την οποία τώρα εκείνος αποφεύγει.

Υπάρχει όμως και η δεσποτική μητέρα του μοναχογιού, η οποία δεν αφήνει κανένα περιθώριο προσωπικής ζωής στον κανακάρη της (*Εκατό χιλιάδες λίρες· Ο μπαμπάς μου κι εγώ· Ο παρθένος*, 1966, σενάριο Νίκος Σφυρδέρας, σκηνοθεσία Ντίμησ Δαδήρας· *Ο Μικές παντρεύεται*, 1968, σενάριο Κώστας Πρετεντέρης – Γιάννης Δαλιανίδης, σκηνοθεσία Γιάννης Δαλιανίδης· *Το παιδί της μαμάς· Θηλυκό αμέσσον δράσεως*,<sup>148</sup> 1972, σενάριο Νίκος Καμπάνης, σκηνοθεσία Κώστας Ανδρίτσος), αν και δεν συντρέχουν πλέον οικονομικοί λόγοι.<sup>149</sup> Ο έλεγχος έγκειται κυρίως στις σχέσεις με το άλλο φύλο και στη δημιουργία σταθερού δεσμού, που θα οδηγήσει στο γάμο.

Στο *Παιδί της μαμάς* ο Λαλάκης, ώριμος πια, υφίσταται τις απαγορεύσεις της μητέρας του (Γιάννης Βογιατζής, Σαπφώ Νοταρά) ως προς τις εξόδους και τις διασκέδασεις του, αλλά και περιποιήσεις που θα έπρεπε να είχαν πάψει, τη φροντίδα για το φαγητό και την κρεμούλα του, το σκουπίσμα στο μπάνιο, τον έλεγχο του ντυσίματος. Η μητέρα χρησιμοποιεί αλάνθαστους εκβιασμούς —τη λιποθυμία και την καρδιοπάθεια— για να επιβάλει την παθολογική συμπεριφορά της. Όποτε υποψιάζεται ότι ο γιος της έχει αποφασίσει να απομακρυνθεί από την ασφυκτική της φροντίδα, προσποιείται την ασθενή και επαναφέρει κοντά της τρομοκρατημένο τον όψιμο επαναστάτη. Ο λόγος της ακραία κτητικής συμπεριφοράς της μητέρας είναι ο ανταγωνισμός της προς οποιαδήποτε γυναίκα θα μπορούσε να την αντικαταστήσει στο πλευρό του γιου της, και να την καταδικάσει έτσι σε μία τρομακτική μοναξιά. Ακόμα και η λύση του σεναρίου μάς δείχνει ότι πίσω από τέτοιες συμπεριφορές κρύβεται η καταπιεσμένη ερωτική διάθεση της μητέρας: όταν ένας μοναχικός συνταξιούχος ερωτεύεται τη μητέρα και την καλεί να ενώσουν τις μοναξιές τους, αυτή αποδεσμεύεται αυτόματα από τις υπερβολές του μητρικού ρόλου.

Ενώ όμως ο Λαλάκης αισθάνεται έντονη την καταπίεση από τη μητέρα του, και προσπαθεί με πλάγια μέσα να ελευθερωθεί από την κηδεμονία της, ο Ιάκωβος (Κώστας Βουτσάς, *Νύχτα γάμου*, 1967, σενάριο Βασίλης Σπυρόπουλος – Παναγιώτης Παπαδούκας, σκηνοθεσία Γιάννης Δαλιανίδης) έχει αφεθεί εντελώς στην πλήρη καθοδήγησή του στις αισθηματικές του υποθέσεις από την πληθωρική και άκρως παρεμβατική μητέρα του (Μαίρη Μεταξά). Εκείνη διαλέγει αρραβωνιαστικιές και κατόπιν μιλάει διά στόματός του, για να διαλύσει τους αρραβώνες· του υπαγορεύει κάθε κίνηση, βρίσκεται σε συνεχή επικοινωνία μαζί του, για να λύνει τα προβλήματα που του παρουσιάζονται. Η νοερότητα της παρουσία είναι ισχυρότερη και από τον ερωτικό πόθο, ακόμα και κατά την πρώτη νύχτα του γάμου. Απομακρυσμένος από την προστασία της, ο Ιά-

148. Η κωμωδία καταγράφεται στις φιλμογραφίες με τίτλο *Δουλικό αμέσσον δράσεως*. Διατηρώ τον τίτλο της εκδοχής πάνω στην οποία εργάστηκα (αρχείο ΕΛΙΑ).

149. Πβ. Γεωργίου-Νίλσεν, *ό.π.*, σ. 49, υποσ. 3.

κωβος αισθάνεται τόσο ανασφαλής και ευάλωτος, που της τηλεφωνεί συνεχώς, για να παίρνει οδηγίες συμπεριφοράς.

Και στις δύο αυτές περιπτώσεις, ο γιος είναι οικονομικά αποκατεστημένος σε δική του δουλειά και κερδίζει αρκετά, ώστε να μπορεί να ανταποκριθεί ικανοποιητικά στις υποχρεώσεις του γάμου. Έτσι, αναδεικνύεται ακόμα περισσότερο η υπερβολική απαίτηση της μητέρας να τον χειραγωγεί. Αντίθετα, οι αντιρρήσεις στο γάμο ενός αδημιούργητου, όπως συμβαίνει στο έργο *Η κυρά μας η μαμμή*, φαίνονται περίπου αυτονόητες, φυσικές και δικαιολογημένες. Ανάμεσα στους δύο αυτούς πόλους, η μητέρα στο *Μικροί και μεγάλοι εν δράσει* μένει μετέωρη. Ενώ συντηρεί το γιο της, δεν τον ελέγχει. Αυτό μπορεί να θεωρηθεί, όπως είπαμε, ως ένα σημάδι παραχώρησης επιπλέον εξουσιών προς τη νεότητα, που γίνεται αισθητή στις αρχές της δεκαετίας του 1960.

Η μακρόχρονη απουσία του πατέρα έχει επίσης σοβαρές επιπτώσεις στη νοοτροπία και στις συμπεριφορές της οικογένειας. Καλή σχέση έχει η Δώρα με το γιο της Μανώλη (Θεανώ Ιωαννίδου, Αλέκος Τζανετάκος, *Ο παραγιάς μου ο ραλλίστας*, 1971, σενάριο Ναπολέον Ελευθερίου, σκηνοθεσία Γιώργος Παπακώστας), τους οποίους εγκατέλειψε ο πατέρας του πριν από είκοσι χρόνια, για να πάει μετανάστης στην Αμερική, και δεν ξαναέδωσε σημεία ζωής. Αν και δεν είναι πια παιδί, ο Μανώλης λυπάται που δεν έχει πατέρα, για να τον υπερασπίζεται από την αναίτια επιθετικότητα των γύρω του. Η κυρία Δώρα αναλαμβάνει να καλύψει το κενό, δηλώνοντας ότι μία γυναίκα αξίζει όσο δέκα άνδρες. Αφού τα έβγαλε πέρα κάποτε, με ένα μωρό στην αγκαλιά, δεν της είναι τώρα δύσκολο να τακτοποιήσει τα πράγματα με το αφεντικό του Μανώλη. Όμως, η έλλειψη του πατέρα εμφανίζεται τόσο καθοριστική, ώστε δεν συναρτάται με την ηλικία του παιδιού και αφήνει μεγάλα τραύματα.

Ούτε για τον πατέρα που επιστρέφει και προσπαθεί να επανενταχθεί στην οικογένεια είναι εύκολα τα πράγματα. Γρήγορα διαπιστώνει ότι οι καταστάσεις έχουν ξεφύγει από τον έλεγχό του. Η προσπάθειά του να επιβληθεί η τάξη με την επίδειξη ισχύος κρίνεται άλλοτε θετική και απαραίτητη (*Ο τρελλός τα 'χει τετρακόσια*) και άλλοτε πιο περίπλοκη (*Ο άνθρωπος που γύρισε από τη ζέστη*, σενάριο Αλέκος Σακελλάριος, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης).<sup>150</sup> Ο Λάμπρος στην πρώτη κωμωδία ή ο Λουκάς στη δεύτερη (Λάμπρος Κωνσταντάρας) ή, ακόμα, ο Οδυσσεύς (Νίκος Σταυρίδης, *Ο άνθρωπος-ρολόι*, 1972, σενάριο Ναπολέον Ελευθερίου, σκηνοθεσία Γιώργος Παπακώστας) διαπιστώνουν μεγάλη απόκλιση ανάμεσα στη συμπεριφορά των παιδιών τους και στις προσωπικές τους απόψεις. Όσον καιρό εκείνοι έλειπαν, σε μέρη που δεν τους επέτρεπαν

150. Μεταφορά της δραματικής κομεντί των Αλέκου Σακελλάριου - Χρήστου Γιαννακόπουλου *Οι δικοί μας άνθρωποι*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Αργυρόπουλου», από το θίασο Βασίλη Λογοθετίδη, το χειμώνα του 1954. Θρύλος, ό.π., τ. ΣΤ', σ. 315-318.

την παρακολούθηση των κοινωνικών εξελίξεων στον τόπο τους (ο ένας στη φυλακή, ο άλλος σε μία αφρικανική χώρα), τα παιδιά τους τραβούσαν το δρόμο τους και δέχονταν άλλοτε κακές και επιπόλαιες επιρροές, όπως αυτή της γιαγιάς (Σμάρω Στεφανίδου, *Ο τρελλός τα 'χει τετρακόσια*), και άλλοτε ευεργετικές, από τη μητέρα τους, η οποία ελέγχει και εγκρίνει τη συμπεριφορά τους (*Ο άνθρωπος που γύρισε από τη ζέστη*). Τα παιδιά εναρμονίζονται με τη μόδα της εποχής τους, τα κορίτσια φορούν προκλητικά ρούχα και τα αγόρια αφήνουν μακριά μαλλιά ή επιλέγουν μοντέρνα επαγγέλματα, όπως αυτό του μουσικού. Συμπεριφέρονται στους γονείς τους ευγενικά, αλλά όχι με απόλυτη υποταγή, ή ακόμα και με μεγάλες δόσεις αναίδειας. Οι μπαμπάδες αδυνατούν να κατανοήσουν ότι δεν είναι δυνατόν να τους έχει ξεφύγει η κατάσταση και αποπειρώνται ετεροχρονισμένα να επιβάλουν τον έλεγχο και τις απόψεις τους. Ο Οδυσσέας θέλει να διώξει από το σπίτι την κόρη του Κατίνα, να της επιβάλει μία πολύ αυστηρή τιμωρία, μόνο και μόνο επειδή αυτή βγήκε βόλτα με το φίλο της. Η σύγκρουση ανάμεσα στην απολιθωμένη πατριαρχική αντίληψη και στις νέες ισοροπίες που έχουν επικρατήσει στην οικογένεια είναι αναπόφευκτες. Όμως, τόσο ο Λάμπρος όσο και ο Οδυσσέας σώζουν τα παιδιά τους από πράξεις που θα είχαν συνέπειες για όλη τους τη ζωή. Η υιοθέτηση των απόψεων του πατέρα, και όχι των επιλογών των παιδιών, αποκαθιστά την τάξη.

Ο Λουκάς είναι διαφορετική περίπτωση· έχοντας ζήσει επί είκοσι ολόκληρα χρόνια στην Αφρική, για να αποκτήσει περιουσία, έχει αποξενωθεί εντελώς από τη γυναίκα του και τα δύο παιδιά του και ταυτόχρονα έχει καθηλωθεί στην προ εικοσαετίας νοοτροπία του πατέρα-αφέντη, δεν έχει συγχρονιστεί με την εποχή του. Δεν μπορεί να ανεχθεί το γεγονός ότι τα παιδιά του διαφωνούν με τις απόψεις του, ότι έχουν κάνει τις δικές τους επιλογές ζωής και δεν φαίνονται διατεθειμένα να τις διαγράψουν, επειδή αυτός έκανε άλλα όνειρα για λογαριασμό τους. Η γυναίκα του, η οποία βρίσκεται στη μέση και έχει υποστεί το βάρος να μεγαλώσει μόνη της δύο παιδιά, με πολύ τακτ παρεμβαίνει, για να τα υποστηρίξει και να δώσει στον Λουκά να καταλάβει πού έχει κάνει λάθος. Ο Σακελλάριος παρουσιάζει αυτή την ιστορία, η οποία αφορά ένα μεγάλο αριθμό οικογενειών χωρισμένων από τη μετανάστευση, προσπαθώντας να δείξει το δίκαιο της κάθε πλευράς, που αντιροπείται από το δίκαιο της άλλης. Ο Λουκάς θα πρέπει να μάθει να ζει στην κοινωνία της εποχής του και να εγκαταλείψει τις ιδέες του, αν θέλει να κερδίσει τη στοργή των αγαπημένων του προσώπων.

#### δ' Πατέρας – γιος

Όπως στις περιπτώσεις του πατέρα που ανατρέφει μόνος την κόρη του, έτσι και ο πατέρας που ανατρέφει μόνος το γιο του έχει στενή σχέση μαζί του και

προσπαθεί να υποκαταστήσει την έλλειψη της πεθαμένης μητέρας. Στην κωμωδία *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται* δίνεται ακριβώς έμφαση στην προσπάθεια του πατέρα να παρακολουθήσει τα βήματα του γιου του (Πέτρος Κυριακός, Γιώργος Καμπανέλλης), να καλύψει τα έξοδα των σπουδών του και να αποδεχθεί αδιαμαρτύρητα ένα γάμο για τον οποίο δεν του ζητήθηκε η συγκατάθεση. Η προσωπικότητα του πατέρα υποχωρεί βήμα-βήμα στις ανάγκες, στις υποδείξεις, εντέλει στις παράλογες απαιτήσεις του γιου. Η καλοσύνη και η τρυφερότητά του δεν του επιτρέπουν να του χαλάσει χατίρι, όσο και αν αυτός δεν συναισθάνεται ότι υπερβαίνει τα όρια. Η συνεχής υποχωρητικότητα εξιδανικεύει μεν τη συγκεκριμένη στάση του πατέρα, αλλά δείχνει παράλληλα πόσο επιζήμια μπορεί να είναι, γιατί δεν θέτει ποτέ το νεαρό άνδρα προ των ευθυνών του και δεν του αποκαλύπτει το μέγεθος των θυσιών που απαιτεί. Και εδώ προτείνεται η τήρηση κάποιων κανόνων: η αφειδής παροχή υλικών αγαθών, η ανάληψη κάθε μέριμνας από τον πατέρα, η εξαφάνιση των προβλημάτων από το οπτικό πεδίο του νέου δεν τον βοηθούν να ωριμάσει· λιγότερη δοτικότητα και περισσότεροι περιορισμοί θα ωφελούσαν και τις δύο πλευρές, ιδιαίτερα μάλιστα τον νέο, του οποίου δεν θα ενθάρρυναν την αφέλεια και την επιπολαιότητα.

Δύσκολα ο πατέρας αντεπεξέρχεται ακόμα και στην καθημερινότητα των παιδιών, όταν είναι αγόρια, και μάλιστα περισσότερα του ενός, όπως φαίνεται στην κωμωδία *Ο στρίγγλος που έγινε αρνάκι*. Ο Λεωνίδας Πετρόχειλος (Λάμπρος Κωνσταντάρας) έχει τρεις γιους, εκ των οποίων ο μεγαλύτερος είναι φοιτητής και ο μικρότερος πάει ακόμα σχολείο. Η κατάσταση που επικρατεί στο σπιτικό τους, στο οποίο δεν μπορεί να στεριώσει οικιακή βοηθός, εξαιτίας του χάους που δημιουργούν τα τρία παιδιά, προκαλεί την απελπισία του Λεωνίδα και δείχνει ότι ο άνδρας δεν είναι πλασμένος για να φέρνει τη γαλήνη, την ηρεμία και την τάξη στην οικογένεια. Το γεγονός ότι ο Λεωνίδας είναι διοικητής στη Σχολή Ναυτικών Δοκίμων, και επομένως βάζει σε τάξη όχι τρία αλλά τρεις χιλιάδες και ακόμα περισσότερα άτομα, της ίδιας περίπου ηλικίας, κάνει την αποτυχία του στα του οίκου του ακόμα πιο εύγλωττη. Το μαγικό ραβδί, που μόνο ένα γυναικείο χέρι μπορεί να κρατήσει, εμφανίζεται στο πρόσωπο της κυρίας Κωνσταντινίδη (Μάρω Κοντού), η οποία καταφέρει εντός ελαχίστου χρόνου να δαμάσει τα τέσσερα άγρια θηρία και να βγάλει στην επιφάνεια όλη την αγάπη και την κρυμμένη τους τρυφερότητα.

Η κωμωδία *Ο στρίγγλος που έγινε αρνάκι* είναι η αργοπορημένη μεταφορά της κωμωδίας *Μία κυρία ατυχήσασα*, την οποία ο Αλέκος Σακελλάριος και ο Χρήστος Γιαννακόπουλος έγραψαν για την Κατερίνα και τον Λογοθετίδη το 1947.<sup>151</sup> Ανήκει στη «χρυσή» εποχή της κωμωδιογραφίας τους. Εύκολα

151. Ανεβαίνει στο θέατρο «Κατερίνας»· Θρύλος, ό.π., τ. Δ', σ. 347-351· σε επανάληψη, στο θέατρο «Μινώα», από το θέατρο Ελληνική Λαϊκή Σκηνή και τον Λάμπρο Κων-

μπορεί κανείς να διαπιστώσει με πόση ευαισθησία παρατηρούν και καταγράφουν τα ανθρώπινα προβλήματα, πώς μέσα από τα κωμικά επεισόδια που δημιουργούνται συνεχώς ανάμεσα στον πατέρα και στους γιους παρουσιάζουν τη μοναξιά και το καταπιεσμένο συναίσθημα, που εκδηλώνεται με επιθετικότητα όταν αυτό δεν επιτρέπεται να εκφραστεί. Δίνουν ένα από τα πιο εξιδανικευμένα πορτρέτα του μητρικού ρόλου, της προσφοράς της μητέρας στην καθημερινή λειτουργία της οικογένειας και των ισορροπιών που επιτυγχάνει.

Εξίσου αδυνατεί να πειθαρχήσει τα τρία του παιδιά ο Πελοπίδας (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, *Πιο τρελλός κι απ' τους τρελλούς*, 1972, σενάριο Κώστας Παπαπέτρου, σκηνοθεσία Παναγιώτης Κωνσταντίνου). Αναγκάζεται έτσι συνεχώς να πληρώνει τους γείτονες για τις ζημιές που κάνουν οι αταξίες των δύο μικρότερων, καθώς και τα πρόστιμα που του επιβάλλει το Αυτόφωρο. Μολονότι η κόρη του έχει περάσει την παιδική ηλικία, δεν της έχουν ανατεθεί καθήκοντα αναπλήρωσης της μητέρας. Η ελαστικότητα του πατέρα, η έλλειψη πυγμής εκ μέρους του, επηρεάζει τη συμπεριφορά των παιδιών, τα κάνει ακόμα πιο κακομαθημένα, επιπόλαια και ανεξέλεγκτα.

Ένας ιδιότυπος ανταγωνισμός αναπτύσσεται μεταξύ πατέρα και γιου στην κωμωδία *Δελησταύρου και υιός*,<sup>152</sup> χωρίς κανένας από τους δύο τους να τον επιδιώκει. Ο Αντώνης Δελησταύρου (Βασίλης Λογοθετίδης) εργάστηκε σκληρά, κράτησε με επιτυχία το διπλό ρόλο του χήρου πατέρα και εκπλήρωσε στο ακέραιο τις υποχρεώσεις του απέναντι στον ενήλικο πλέον γιο του (Δημήτρης Νικολαΐδης). Τώρα όμως που αποφάσισε να απολαύσει και αυτός τη ζωή του με εξόδους, εκδρομές, φλερτ, ακόμα και με ένα δεύτερο γάμο, βρίσκεται αντιμέτωπος με τον Γιώργο, ο οποίος —εν αγνοία του— φλερτάρει με τις ίδιες γυναίκες. Από εύνοια της τύχης ο γιος προηγείται στις προτάσεις και ο πατέρας τού αφήνει το προβάδισμα.

Ο Αλέκος Σακελλάριος και ο Χρήστος Γιαννακόπουλος ασχολούνται συχνά με τα συναισθηματικά προβλήματα των ανδρών της μέσης ηλικίας, λόγω της καθοριστικής συνεργασίας τους με τον Λογοθετίδη. Στο *Δελησταύρου και υιός* δίνουν μία μελαγχολική εικόνα του περάσματος του χρόνου και των συ-

---

σταντάρα, στις 26 Μαΐου 1966· *Θέατρο 66*, έκδοση θεάτρου, μουσικής, χορού και κινηματογράφου για το 1966, διεύθυνση και έκδοση Θόδωρος Κρίτας, Αθήνα [1966], σ. 38-39, 382.

152. Μεταφορά της κωμωδίας των Αλέκου Σακελλάριου - Χρήστου Γιαννακόπουλου, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κεντρικόν», από το θίασο Βασίλη Λογοθετίδη, στις 16 Οκτωβρίου 1951. Μία δεύτερη μεταφορά με τίτλο *Υιέ μου... νιέ μου* και με πρωταγωνιστές τον Λάμπρο Κωνσταντάρα και τον Κώστα Καρρά σκηνοθετεί το 1965 ο Γρηγόρης Γρηγορίου σε σενάριο του Γιώργου Λαζαρίδη· βλ. Γρηγορίου, *ό.π.*, τ. Β', σ. 86. Το 1971 ο Σακελλάριος διασκευάζει το σενάριο και σκηνοθετεί το *Ζητείται επειγόντως γαμπρός*, με τη Ρένα Βλαχοπούλου στον πρωταγωνιστικό ρόλο.

νεπειών του στην ανθρώπινη συναισθηματική ζωή. Ο νέος δεν αντιλαμβάνεται την πλεονεκτική του θέση, προχωρεί με το δικαίωμα του κατακτητή, που όλα τα δικαιούται και στον οποίο όλα οφείλονται. Ο πατέρας, ένας άνθρωπος με ήθος και αισθήματα, του αφήνει την πρωτοκαθεδρία, χωρίς ποτέ να τον ενημερώσει για τις δικές του συγκεκριμένες επιθυμίες. Τα δικά του νιάτα πέρασαν μέσα στις υποχρεώσεις, δεν έδωσε στον εαυτό του, όσο ήταν νέος, την ευκαιρία να χαρεί και να διασκεδάσει. Η διασκέδαση του έχει γίνει απωθημένο, το οποίο θέλει οπωσδήποτε να ικανοποιήσει. Όμως, τώρα η υπέρβαση των εμποδίων δεν εξαρτάται πλέον από τη δική του δράση. Οι περιπέτειες του Αντώνη Δελησαύρου είναι επίσης μία αφορμή για να γίνει ένας απολογισμός της σχέσης νέων-πρεσβυτέρων στη μεταπολεμική εποχή. Τα πράγματα αρχίζουν να παίρνουν το δρόμο τους, οι γονείς, που χρειάστηκε να ζήσουν τον Πόλεμο και τις συνέπειές του ως ενήλικες, τώρα δίνουν στα παιδιά τους όλες τις δυνατότητες, κρατώντας για τον εαυτό τους τις υποχρεώσεις.

Προς το παρόν, η αλλαγή της κατάστασης βιώνεται ασυνείδητα από τους νέους. Όμως, μέσα σε λίγα χρόνια, οι νέοι θα διεκδικούν ό,τι θεωρούν δικαίωμά τους, όπως δείχνουν ο Γεράσιμος Σταύρου και ο Γιάννης Δαλιανίδης στο *Τέντυ-μπόν αγάπη μου*. Αν η Ζωή θέλει την ευτυχία της μητέρας της, όπως είδαμε παραπάνω, ο γιος του κυρίου Ασημάκη, ο Άρης (Κώστας Βουτσάς), έχει ανεπτυγμένο το αίσθημα του ατομικού συμφέροντος. Το ίδιο ισχύει και για την αδελφή του (Ελένη Μαυρομμάτη), αλλά και για την αδελφή του κυρίου Ασημάκη (Αλίκη Ζωγράφου). Ο Άρης, όπως και τα λοιπά μέλη της οικογένειας, θέλοντας να επωφεληθεί ο ίδιος από τις στερήσεις που επέβαλε ο πατέρας του στον εαυτό του, για να είναι καλός οικογενειάρχης, ανατρέχει στα ηθικολογικά επιχειρήματα των γονικών υποχρεώσεων, για να τον καθηλώσει στην παρούσα κατάσταση του χήρου, που δουλεύει για όλους τους άλλους και βάζει τις επιθυμίες του στην άκρη. Τα διλήμματα του κυρίου Ασημάκη, όταν συνειδητοποιεί πώς έζησε τόσα χρόνια, ως θύμα των στενών του συγγενών, είναι έντονα και οι κλυδωνισμοί του κάνουν τον Άρη να φαίνεται ολοένα και πιο κυνικός. Το ευτυχιμένο τέλος της κινηματογραφικής εκδοχής, ο γάμος του Άρη και της Ζωής, που καθιστά αδύνατο το γάμο των γονιών τους, δεν αρκεί για να απαλείψει την αδικία που ξεδιπλώθηκε πριν από λίγο στην οθόνη. Για άλλη μία φορά οι γονείς-θύματα υποχωρούν για χατίρι των παιδιών και καλούνται έμμεσα να προβάλλουν αντίσταση στις ατελείωτες απαιτήσεις τους.

### ε' Αδελφές

Η σχέση ανάμεσα σε άτομα του γυναικείου φύλου παρουσιάζεται συνήθως προβληματική, με εξαίρεση τη σχέση μητέρας-κόρης. Τα κυρίαρχα συναισθήματα



είναι ο ανταγωνισμός και η ζήλια, που εκφράζονται είτε άμεσα, με καβγάδες και μαλλιοτραβήγματα, είτε έμμεσα, με πιο ήπιους τρόπους.

Ότι ισχύει για σχέσεις έξω από την οικογένεια ισχύει και για τις σχέσεις των αδελφών. Οι καβγάδες είναι πολύ συχνό ανάμεσα στη Μίνα και στην αδελφή της στο *Κυριακάτικο ξύπνημα*. Εδώ, αιτία είναι η διαφορά των χαρακτήρων και των αντιλήψεων ανάμεσα στις δύο κοπέλες. Αντί να στηρίζουν φιλικά η μία την άλλη, ακολουθούν η καθεμία το δικό της δρόμο. Απλώς συνυπάρχουν κάτω από την ίδια στέγη, και χρειάζεται κάθε φορά η μεσολάβηση της μητέρας τους για να τις ηρεμήσει.

Όταν μεταφέρεται στον κινηματογράφο το έργο του Δημήτρη Γιαννουκάκη *Το σπίτι των τεσσάρων κοριτσιών*, όπως είδαμε, παίρνει τον τίτλο *Τέσσερις νύφες κι ένας γαμπρός*, που αφήνει σαφώς στο θεατή το περιθώριο να φανταστεί τα αισθήματα ανάμεσα στα τέσσερα κορίτσια και τον σπρώχνει στην αίθουσα, ξυπνώντας την κακεντρέχειά του. Σε αυτή την κωμωδία η αδιαφορία των τριών μεγαλύτερων αδελφών για το γαμπρό που τους προξενεύει διαδοχικά ο πατέρας, αρχίζοντας από τη μεγαλύτερη και καταλήγοντας στη μικρότερη, μετατρέπεται σε μάχη για το ποια θα τον κερδίσει, μέσω του ανταγωνισμού που αναπτύσσεται, όταν η νεότερη συγκατανεύει, αποσπώντας ταυτόχρονα και άλλα ανταλλάγματα από τον απελπισμένο γονιό. Καμία δεν δέχεται να υστερεί από την άλλη χρησιμοποιούν η καθεμία τα δικά της θέλητρα για να τον δελεάσουν. Στην πραγματικότητα, δεν τις ενδιαφέρει η αποκατάστασή τους, αλλά μόνο να μην αφήσουν καμία από τις άλλες να υπερτερεί σε κάτι. Η σύγχυση και ο ανταγωνισμός εκδηλώνονται όταν εμφανίζονται γαμπροί και για τις υπόλοιπες. Αντί να κατασταλάξει η καθεμία σε ένα στόχο, όλες κυνηγούν όλους σε ένα συνεχές γαϊτανάκι, που παρουσιάζεται για να υπογραμμιστεί ότι το κίνητρο είναι ο μεταξύ τους ανταγωνισμός, και όχι η ιδιαίτερη προτίμησή τους για το συγκεκριμένο άτομο.

Η σχέση της Ιουλίας (Πόπη Λάζου, *Ο ανηψιός μου ο Μανώλης*, 1963, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Απόστολος Τεγόπουλος)<sup>153</sup> με τη νεότερη αδελφή της Νίνα (Νέλλη Παππά) είναι πολύ ανταγωνιστική. Κύρια αιτία του ανταγωνισμού είναι η ηλικία. Η Νίνα έχει πλέον μεγαλώσει τόσο ώστε μπορεί να ενδιαφέρεται για τους άνδρες· αποφασίζει να εγκαταλείψει την εμφάνιση της παιδούλας, η οποία της επιβάλλεται από το οικογενειακό περιβάλλον.

153. Μεταφορά της κωμωδίας του Γιώργου Κατσαμπή, που ανεβαίνει στο θέατρο «61» (πρώην «Αργυρόπουλου», στην οδό Νικοδημού), από το θέατρο Τάσου Αλκουλή, στις 14 Ιουλίου 1961· *Θέατρο 61*, ό.π., σ. 45, 269· Θρύλος, ό.π., τ. Η', σ. 445-446. Η κωμωδία μεταφέρεται και το 1971 από τον Τάσο Γιαννόπουλο, με τίτλο *Ο κάου-μπόν του Μεταξουργείου* (σενάριο Ναπολέον Ελευθερίου, σκηνοθεσία Παύλος Παρασχάκης) και με πρωταγωνιστές τον ίδιο και τον Γιώργο Οικονομίδη.

λον, και να εμφανιστεί στην κοινωνική συναναστροφή προσεκτικά ντυμένη, χτενισμένη, βαμμένη, φορώντας κοσμήματα. Επειδή η Ιουλία δεν έχει ακόμα αποκατασταθεί, επιδιώκει να φαίνεται νεότερη και δεν επιτρέπει στη Νίνα να δείχνει την πραγματική της ηλικία και να συμπεριφέρεται ανάλογα της επιβάλλει να αλλάξει ρούχα και να φτιάξει τα μαλλιά της κοτσίδες. Όσο η Νίνα παρμένει παιδί, τα ηλικιακά περιθώρια της Ιουλίας, επομένως οι πιθανότητες να παντρευτεί, δεν στενεύουν ανεπανόρθωτα.

Η ιεραρχία μέσα στην οικογένεια είναι σαφής. Η μεγάλη διατάζει, η μικρή πρέπει να υπακούσει, παρά τις διαμαρτυρίες της. Ο καβγάς απελπίζει τον πατέρα (Βασίλης Αυλωνίτης), ο οποίος με την παρέμβασή του αφήνει να εννοηθεί ότι παρόμοιες σκηνές είναι συνηθισμένες σε σπίτια με πολλές γυναίκες.

Εξίσου ανταγωνιστική είναι και η σχέση της Πανωραίας (Ταυγέτη) με την Πέγκυ (*Ο μπακαλόγατος*, 1968, σενάριο Γιάννης Αλεξάκος, σκηνοθεσία Βαγγέλης Μελισσηνός). Η Πανωραία δεν βλέπει με καλό μάτι την προσεχή αποκατάσταση της Πέγκυς, η οποία, ως νεότερη και κατά πολύ ωραιότερη, βρήκε τον άνδρα που θα την παντρευτεί. Η Πανωραία φοβάται ότι ο γάμος της μικρότερης αδελφής θα την καταδικάσει οριστικά στη θέση της γεροντοκόρης. Επικαλείται μάλιστα το επιχείρημα της σειράς αποκατάστασης, η οποία θα παραβιαστεί, ώστε να πιέσει τον αδελφό τους (Περικλής Χριστοφορίδης) να ενδιαφερθεί για την τύχη της.

Η Αντιγόνη επιχειρεί να διαλέξει γαμπρό για την ετεροθαλή αδελφή της Ισμήνη (Τζόλυ Γαρμπή, Μάρθα Καραγιάννη, *Ευτυχώς τρελλάθηκα*, 1966, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Κώστας Ανδρίτσος),<sup>154</sup> επειδή θέλει να σιγουρευτεί ότι η προίκα της θα πέσει σε καλά χέρια. Θεωρεί ότι «οι νέοι της εποχής μας είναι όλοι επιπόλαιοι» και αναζητά υποψήφιους ώριμους στην ηλικία. Εξετάζει λεπτομερώς το γαμπρό και κάνει αυτοψία στην επιχείρησή του, για να βεβαιωθεί ότι όλα βαίνουν καλώς. Οι αποτυχίες της δεν την πτοούν και επιμένει στις απόψεις της. Όμως, η Ισμήνη δεν κάθεται με σταυρωμένα χέρια. Με συντονισμένες κινήσεις αποδυναμώνει τα σχέδια της Αντιγόνης και επιβάλλει τον αγαπημένο της.

Η περίπτωση της Ασπασίας και του συζύγου της, που επιχειρούν να βγάλουν τρελή την ανήλικη αδελφή της, για να καρπωθούν το μερίδιο από την πατρική κληρονομιά (Κούλα Αγαγιώτου, Χρήστος Τσαγανέας, Νόρα Κατσέλη, *Δόκτωρ Ζι-βέγγος*, 1968, σενάριο Νίκος Τσιφόρος, σκηνοθεσία Θανάσης Βέγγος),<sup>155</sup> είναι ασυνήθιστη: έχει περισσότερο κινηματογραφικές και μυθιστορη-

154. Μεταφορά της κωμωδίας του Γιώργου Ρούσου, που ανεβαίνει στο θέατρο «Αθηνών», από το θίασο Βασίλη Λογοθετίδη, τον Ιανουάριο του 1957. *Θέατρο* 57, ό.π., σ. 31, 223-242. Θρύλος, ό.π., τ. Ζ', σ. 184-185.

155. Κριτική του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 372.

ματικές καταβολές. Δεν αποτελεί τυχαία επεισόδιο μίας «τρελής» κωμωδίας, η οποία αφήνει μεγαλύτερα περιθώρια σε απιθανότητες. Επίσης, ο σύζυγος φαίνεται ως ο εγκέφαλος της υπόθεσης, ενώ η σύζυγος ακολουθεί πειθήνια. Θα δούμε παρακάτω ότι περιστατικά οικονομικής εκμετάλλευσης αφορούν πιο μακρινούς συγγενείς, όχι γονείς, παππούδες ή αδέρφια.

Πολύ διαφορετικές μεταξύ τους είναι η Λίτσα και η Πίτσα (*Το πλοίο της χαράς*, 1967, σενάριο Ορέστης Λάσκος – Μήτσος Βασιλειάδης, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος).<sup>156</sup> Η πρώτη είναι θεοσεβούμενη και η δεύτερη μόρτισσα, μολονότι έχουν μεγαλώσει στην ίδια οικογένεια και τρέφουν καλά αισθήματα η μία για την άλλη. Η Πίτσα φροντίζει τη Λίτσα, επειδή τη θεωρεί πολύ αδύναμη σε σχέση με τον εαυτό της. Παρ' όλες τις διαφορές τους, οι δύο κοπέλες κάνουν το ίδιο λάθος: ερωτεύονται εν αγνοία τους έναν επαγγελματία εραστή (Θανάσης Μυλωνάς). Δεν θα αντιληφθούν το πρόβλημα, αφού ο νέος, μετά τα ψέματα που τους αραδιάζει, προτιμά το γάμο με μία πλούσια μεσήλικη (Νίτσα Τσαγανέα).

Η Έφη και η Ντιάνα (Άννα Φόνσου, Μέλπω Ζαρόκωστα, *Η κόμησσα της φάμπρικας*, 1969, σενάριο Ασημάκης Γιαλαμάς – Κώστας Πρετεντέρης, σκηνοθεσία Ντίμησ Δαδής)<sup>157</sup> είναι ένα παράδειγμα θετικής αδελφικής σχέσης, έστω μονομερούς. Μολονότι καλείται να κάνει μία βρωμοδουλειά, προκειμένου να μην κινδυνεύσει η τιμή της Ντιάνας, η Έφη το αποφασίζει και βρίσκεται πολύ σύντομα μπλεγμένη σε σοβαρές κατηγορίες, κινδυνεύοντας να πάει φυλακή. Η Ντιάνα χειρίζεται τις υποθέσεις της με μεγάλη επιπολαιότητα, αλλά η Έφη, που, σημειωτέον, είναι μικρότερη, ενδίδει στις πιέσεις της και τη σώζει με αυταπάρηση. Παρατηρείται εδώ το μοτίβο του καλού και αλληλέγγυου αδελφού, που ενεργεί χωρίς ανταπόδοση και που θα δούμε λεπτομερέστερα στη συνέχεια: όποτε βλέπει τη δυσκολία να έρχεται, η Ντιάνα το βάζει στα πόδια, αφήνοντας την Έφη να «καθαρίσει». Η Ντιάνα είναι επίσης δέσμια της κοινωνικής της θέσης και του καθωσπρεπισμού της, ενώ η Έφη δεν αυτοπεριορίζεται σε τέτοιου είδους δεσμά. Οι δύο αδελφές συνιστούν παραδείγματα διαφορετικής φιλοσοφίας ζωής μέσα στην οικογένεια. Η Ντιάνα είναι πλήρως ενταγμένη στην οικογενειακή παράδοση, μοιάζει ως φυσική συνέχεια των αντιλήψεων και της στάσης ζωής του θείου τους του ναυάρχου και πρώην υπουργ-

156. Μεταφορά της «επίκαιρης σάτιρας» των Μίμη Τραϊφόρου – Μήτσου Βασιλειάδη *Εν πλω*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Βέμπο», από το θίασο Σοφίας Βέμπο – Ορέστη Μακρή, το καλοκαίρι του 1958· *Θέατρο* 58, ό.π., σ. 35, 240· *Θρύλος*, ό.π., τ. Ζ', σ. 368-370.

157. Μεταφορά της κωμωδίας των Ασημάκη Γιαλαμά – Κώστα Πρετεντέρη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Φλόριντα», από το θίασο Μάρως Κοντού – Στέφανου Ληναίου – Νίκου Ρίξου – Σμάρος Στεφανίδου, στις 3 Ιουνίου 1966· Πρετεντέρης, *Θεατρικά*, ό.π., σ. 534-535· *Θέατρο* 66, ό.π., σ. 46, 389· *Θρύλος*, ό.π., τ. Ι', σ. 396-398· Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες...», ό.π., σ. 156-157.

γού (Γιώργος Γαβριηλίδης), ενώ η Έφη έχει τον αέρα της ανανέωσης, που ταιριάζει με τη νεανική ηλικία. Λόγω της συμβατικότητάς της, η Ντιάνα φαίνεται πολύ μεγαλύτερη, αλλά και πολύ λιγότερο αθώα. Ενώ είναι παντρεμένη, φλερτάρει με έναν νεαρό, αλλά πρέπει και πάση θυσία να σώσει τα προσχήματα. Αντίθετα, η Έφη είναι ανοιχτή και απροκατάληπτη στις εμπειρίες που της προσφέρει η ζωή. Αν παραβαίνει τους νόμους, έχει για ελαφρυντικά την αλληλεγγύη και την αυτοθυσία.

Όταν υπάρχουν περισσότερες από δύο αδελφές, οι μικρότερες «κάνουν κόμμα» ενάντια στη μεγαλύτερη, που έχει αρκετά διαφορετικό χαρακτήρα και βρίσκεται πλησιέστερα στο πνεύμα των γονιών. Οι μικρές είναι πιο άτακτες, αλλά και πιο άπειρες, πράγμα που εν μέρει δικαιολογείται από τη νεότερη ηλικία τους. Η Λίζα και η Χριστίνα στο έργο *Ο Αριστειδής και τα κορίτσια* του έχουν κοινή γραμμή πλεύσης, ενώ η μεγάλη, η Μαρίνα, όπως είδαμε, διαφοροποιείται: είναι πιο αποτελεσματική στις ενέργειές της. Το ίδιο συμβαίνει στο *Μερικοί το προτιμούν κρύο*, όπου οι δύο μικρές αδελφές γνωρίζουν η μία τα μυστικά της άλλης και βγαίνουν μαζί, ενώ η μεγάλη, όπως και ο αδελφός τους, δεν αποκαλύπτουν σε κανένα άλλο μέλος της οικογένειας τις ερωτικές σχέσεις τους.

Μπορεί οι επτά ανιψιές του Κατσιάρα (Βασίλης Αυλωνίτης, *Ήταν όλοι τους κορόιδα*, 1964, Χρήστος Αποστόλου) να είναι κουμπούρες στα μαθηματικά, όπως άλλωστε και όλοι οι συγχωριανοί τους —του δασκάλου μη εξαιρουμένου—, όμως στις ερωτοδουλειές είναι ξεφτέρια, παρά την αυστηρή επιτήρηση και τη ζωή στη μικρή κοινωνία του χωριού. Σε μία από τις λίγες κωμωδίες που εκτυλίσσονται σε χωριό τα ήθη των νέων γυναικών δεν φαίνονται λιγότερο τολμηρά από αυτά της πόλης. Οι επτά αδελφές ανταγωνίζονται ανοιχτά ποιος ο αγαπημένος είναι ο καλύτερος, όμως δείχνουν αλληλοϋποστήριξη μεταξύ τους, προκειμένου να βρεθούν κρυφά με τους αγαπητικούς τους το βράδυ.

Σε κάθε περίπτωση, οι σχέσεις ανάμεσα σε αδελφές, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για πολυμελείς οικογένειες, δεν αναλύονται στις διαφορετικές όψεις και λεπτομέρειές τους, αλλά εστιάζονται στο βασικό θέμα του ανταγωνισμού, το οποίο αποδίδεται κυρίως στις γυναίκες.

#### στ' Αδελφός-προστάτης

Όταν υπάρχει αδελφός, αλλά όχι πατέρας, οι εξουσίες και η ευθύνη της οικογένειας μεταβιβάζονται σε αυτόν.<sup>158</sup> Αυτός εργάζεται και αποταμιεύει τα χρήματά του, για να προικίσει την αδελφή και να φροντίσει για την αποκατάστασή της, πριν κάνει δική του οικογένεια, όπως απαιτεί το έθιμο και όπως

158. Πβ. και Λαμπρή-Δημάκη, *ό.π.*, σ. 885· πβ. και Γεωργίου-Νίλσεν, *ό.π.*, σ. 32.

ο ίδιος έδωσε υπόσχεση στο μακαρίτη τον πατέρα του, ή για να σπουδάσει το μικρό του αδελφό και να τον βοηθήσει έτσι στην επαγγελματική του αποκατάσταση.

Ο ρόλος του αδελφού-προστάτη εμφανίζεται σε μεγάλο αριθμό κωμωδιών, και δεν είναι χωρίς σημασία το γεγονός ότι παρουσιάζεται υποδειγματικά στο *Έλα στο θείο* του Νίκου Τσιφόρου, στις αρχές της περιόδου που εξετάζουμε. Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1950 η υποχρέωση είναι πλήρως αποδεκτή από τον αδελφό· αποτελεί αδιαμφισβήτητο ηθικό καθήκον, έκφραση της ευρέως διαδεδομένης αντίστοιχης κοινωνικής πρακτικής. Περιλαμβάνει δύο σκέλη: Το πρώτο αφορά την ηθική διάσταση, δηλαδή τη φροντίδα για την εξεύρεση ή την έγκριση του κατάλληλου γαμπρού, και το δεύτερο την οικονομική, δηλαδή την εξασφάλιση της προίκας. Εφόσον υπάρχει η πεποίθηση ότι οι γυναίκες, εξαιτίας της μειωμένης κοινωνικής τους εμπειρίας, δεν είναι σε θέση να εκτιμούν τους ανθρώπους με ασφάλεια, ο αδελφός-προστάτης πρέπει να βρει τον κατάλληλο σύζυγο, ή εν πάση περιπτώσει να εγκρίνει την επιλογή της αδελφής. Αυτός φέρει την ευθύνη για τη μελλοντική της ευτυχία, και όχι η ίδια. Γι' αυτόν το λόγο εμφανίζονται συχνά αδελφοί να εξετάζουν με κάθε λεπτομέρεια τον υποψήφιο εκλεκτό της αδελφής τους, ως προς την οικογενειακή και οικονομική κατάσταση και το χαρακτήρα. Στο *Μερικοί το προτιμούν κρύο* η μέχρις εξαντλήσεως ανάκριση, πριν δοθεί η συγκατάθεση της οικογένειας, δίνεται συμβολικά με την εξέταση του υποψήφιου γαμπρού από τα τέσσερα αδέρφια της νύφης —γιατρούς στο επάγγελμα— οι οποίοι τον εξετάζουν ο καθένας ανάλογα με την ειδικότητά του.

Στα αγόρια καλλιεργείται από νωρίς η νοοτροπία του αδελφού-θεματοφύλακα της ηθικής τάξης, όπως φαίνεται στο *Κυριακάτικο ξύπνημα*, όπου ο αδελφός, μολονότι ανήλικος και αρκετά μικρότερος από τις δύο αδελφές του, γύρω στα δεκατέσσερα, θεωρεί ότι ο λόγος του πρέπει να ακούγεται και η άποψή του να είναι σεβαστή, εφόσον, ελλείψει πατέρα, παραδοσιακά του ανήκει η θέση του αρχηγού της οικογένειας.

Έτσι, οι άνδρες εμφανίζονται να διατηρούν προνόμια και υποχρεώσεις τής θέσης τους στην οικογενειακή ιεραρχία, μολονότι οι σεναριογράφοι με τη σειρά τους υπογραμμίζουν ή υπονομεύουν την ανάγκη να παραμένουν ενεργοί κανόνες που δεν συμβιβάζονται πλέον απόλυτα με τη σύγχρονη πραγματικότητα. Ο ρόλος του προστάτη δεν επηρεάζει μόνο τη ζωή της αδελφής, την οποία υποτίθεται ότι ελέγχει, αλλά και τη ζωή του ίδιου του αδελφού. Εδώ οι σεναριογράφοι εμφανίζονται για άλλη μία φορά αμφίθυμοι: ο ρόλος του προστάτη έχει συνέπειες, οι οποίες αντιστρατεύονται τα δικαιώματα του αδελφού στις χαρές της ζωής, στην προσωπική ολοκλήρωση. Αυτές οι συνέπειες δεν μπορούν πλέον να παραβλέπονται. Μέσα από έργα όπως το *Δεσποινίς ετών...* 39 φαίνεται να τίθεται το ερώτημα ενός ελλειμματικού ισολογισμού. Πρέπει ο α-

δελφός να χάνει το δικαίωμα στην ευτυχία, για να μένει πιστός στο παραδοσιακό καθήκον;

Το έργο των Αλέκου Σακελλάριου και Χρήστου Γιαννακόπουλου ανεβαίνει στο θέατρο το 1950 και γίνεται ταινία το 1954· παρουσιάζει την αδιέξοδη κατάσταση που δημιουργείται στη ζωή του αδελφού, όταν αυτός προσπαθεί με κάθε τρόπο να αποκαταστήσει τη μεγαλοκοπέλα αδελφή του και βλέπει όχι μόνο να αποτυγχάνουν οι προσπάθειές του, αλλά και να τερματίζεται άδοξα η δική του αισθηματική σχέση.

Οι ήρωες αυτής της κωμωδίας δεν είναι πια νέοι, πράγμα που δίνει στις περιπέτειές τους δραματική χροιά. Ούτε το πρότυπο του αδελφού-προστάτη, ο Φώτης (Μίμης Φωτόπουλος) στο Έλα στο θείο, βρίσκεται στην πρώτη του νεότητα. Οι υποχρεώσεις που έχει αναλάβει αφήνουν τα χρόνια να περνούν, καθηλώνοντας τη δική του ζωή στο περιθώριο. Με εξαίρεση τον ηλικιωμένο θείο Χαρίλαο (Γιάννης Ιωαννίδης), είναι ο μόνος από τους άνδρες της ταινίας που εμφανίζεται χωρίς σχέση, χωρίς μία κοπέλα να τον περιμένει έστω να ασχοληθεί μαζί της, αφού τακτοποιήσει τα οικογενειακά του βάρη: «Οι δουλειές δεν περπατάνε και το τσουκάλι πρέπει να βράζει κάθε μέρα. Δεν τα 'φαγα ούτε στα γλέντια ούτε στα χαρτιά. Εδώ, στο σπίτι, τα ξόδεψα. Βλέπεις, οι γέροι οι δικοί μας δεν μας αφήσαν κληρονομιά. Εσένα μ' αφήσανε, κι έπρεπε να σε μεγαλώσω σαν αδερφός και σαν πατέρας. Θαρρείς πως δεν μπορούσα κι εγώ να κάνω του κεφαλιού μου; Να πάρω γυναίκα; Να πάρω προίκα; Αλλά στάθηκα στύλος», λέει ο Φώτης στην αδελφή του τη Ρούλα (Σμαρούλα Γιούλη), περιγράφοντας συνοπτικά τα γενικά χαρακτηριστικά και στοιχεία της πορείας του στη ζωή.

Ο αυταρχισμός του Φώτη απέναντι στις γυναίκες του σπιτιού —στην αδελφή και στη θεία του— θεωρείται αυτονόητος και δεδομένος. Η αδελφή του τον αγαπά, τον υπολογίζει και αισθάνεται τόση υποχρέωση γι' αυτόν, ώστε δέχεται το συνοικέσιο που της προτείνει, μολονότι είναι ερωτευμένη με άλλον. Τα δύο αδέρφια, πέρα από τη σχέση υπακοής της Ρούλας προς τον Φώτη, μπορούν να μιλούν με ειλικρίνεια για τα θέματα που τους απασχολούν με μία εξαίρεση: Η Ρούλα δεν μπορεί να αποκαλύψει στον αδελφό της τα αισθήματά της για τον Κώστα (Νίκος Βασταρδής) — μία τέτοια εξομολόγηση θεωρείται άτοπη. Έτσι, συζητούν το προξενιό που εμφανίζεται για τη Ρούλα και οι απόψεις της γι' αυτό βρίσκουν τον Φώτη σύμφωνο. Όμως, και η Ρούλα δείχνει μεγάλη κατανόηση για τα προβλήματά του, σε σημείο που να συγκατανεύσει σε έναν ανεπιθύμητο γάμο, προκειμένου να τον ανακουφίσει οικονομικά.

Σε αυτή την ταινία ο σεναριογράφος και σκηνοθέτης Νίκος Τσιφόρος παρουσιάζει μία αδελφική σχέση που διατηρεί στο ακέραιο τα παραδοσιακά της χαρακτηριστικά, αλλά στηρίζεται εξίσου στο σεβασμό, στην κατανόηση, στην αγάπη. Ο δημιουργός δεν ταυτίζεται απόλυτα με το χαρακτήρα και τις από-

ψεις του· στο τέλος τα σχέδια του Φώτη για τον πλούσιο γάμο ναυαγούν και η Ρούλα παντρεύεται τον αγαπημένο της. Η παράδοση σπρώχνεται ελαφρά στην άκρη από το νεωτερισμό, την ελεύθερη —και επιτυχημένη— επιλογή συντρόφου. Όμως, ο Φώτης δεν μπορεί να θεωρηθεί αποτυχημένος, ούτε η συμπεριφορά του μάταιη. Τηρείται μία λεπτή ισορροπία, που δικαιώνει το φορέα της παραδοσιακής άποψης, ακριβώς επειδή δεν τον γελοιοποιεί, επειδή δεν παρυσιάζει την αποτυχία του με τρόπο που να τον εκθέτει.

Την ίδια εποχή ένας ανεύθυνος αδελφός, που δεν εκτελεί με συνέπεια το ρόλο του προστάτη, ως θα όφειλε, κατακρίνεται. Τόσο η μητέρα όσο και η αδελφή του κατηγορούν τον Βρασίδα (Νίκος Σταυρίδης, *Οι παπατζήδες*) ότι δεν ανταποκρίνεται στις υποχρεώσεις του. Η αδελφή του διαμαρτύρεται ότι ποτέ δεν την καθοδήγησε, δεν την συμβούλεψε και δεν στάθηκε δίπλα της. Αποτέλεσμα της πλημμελούς παρουσίας του είναι η εκτός γάμου εγκυμοσύνη της. Αυτή η κατάσταση κάνει τον Βρασίδα να αναλάβει τις ευθύνες του, να βρει τον υπαίτιο και να τον αναγκάσει να την παντρευτεί. Τουλάχιστον όσον αφορά τα λαϊκά στρώματα, οι συντελεστές διδάσκουν ότι ο άνδρας δεν μπορεί να αφήνει τις γυναίκες της οικογένειας να αντιμετωπίζουν μόνες τη ζωή.

Ένας αδελφός, ανεξάρτητα από την αυστηρότητα με την οποία συμπεριφέρεται, μπορεί να είναι ταυτόχρονα συμπαραστάτης και παρηγορητής, πατέρα και μητέρα για την αδελφή του. Ο Τσιφόρος με το *Λεφτά* (1958) επανέρχεται στον τύπο που πρωτοσχεδίασε με τον Φώτη, δικαιώνοντάς τον ακόμα περισσότερο. Ο Μίχος μεγάλωσε τη Μαίρη (Νίκος Φέρμας, *Σμαρούλα Γιούλη*) από τότε που πέθαναν οι γονείς τους. Οι αρχές του, η προτεραιότητα που δίνει στις ανθρώπινες σχέσεις, και όχι στο χρήμα, η ηθική του ποιότητα, που τον ανάγει σε αυθεντικό εκπρόσωπο της έντιμης λαϊκής τάξης, φαίνονται στην ανατροφή της. Η έλλειψη των γονιών, και ιδιαίτερα η απουσία της μητέρας έχει αναπτύξει την τρυφερότητά του για την αδελφή του, που εκδηλώνεται την κατάλληλη στιγμή, παρά τον οξύθυμο χαρακτήρα του. Όταν η Μαίρη απογοητεύεται από την απομάκρυνση του Νάσου (Γιώργος Καμπανέλλης), ο Μίχος την παρηγορεί και της δίνει κουράγιο να αντιμετωπίσει την κατάσταση. Όπως και στην περίπτωση του χήρου πατέρα, ο αδελφός που έχει υποκαταστήσει τη μητέρα αποκτά ένα μέρος των ιδιοτήτων της, τις οποίες όμως προσαρμόζει στα χαρακτηριστικά του φύλου του. Έτσι, τα παρηγορητικά του λόγια εκφράζονται με απότομο τρόπο, στηρίζουν όμως το πρόσωπο στο οποίο απευθύνονται.

Στο έργο *Ο Φανούρης και το σόι του* (1957, σενάριο Αλέκος Σακελλάριος – Χρήστος Γιαννακόπουλος, σκηνοθεσία Δημήτρης Ιωαννόπουλος)<sup>159</sup> εμφανίζεται

159. Μεταφορά της κωμωδίας των Αλέκου Σακελλάριου – Χρήστου Γιαννακόπουλου, που ανεβαίνει στο θέατρο («Μπουρνέλλη»), από το θίασο Μίμη Φωτόπουλου – Ελένης Χατζηαργύρη, την άνοιξη του 1957. Θρόλος, ό.π., τ. Ζ', σ. 212-214.

τόσο η παραδοσιακή τάση, ως θετική, όσο και η νεωτεριστική, ως αρνητική. Ο Φανούρης (Μίμης Φωτόπουλος) επωμίζεται το ρόλο του ως απαράβατο καθήκον, ενώ ο έτερος αδελφός, ο Γιάννης, μετανάστης στην Αμερική και παντρεμένος με Αμερικανίδα, έχει απομακρυνθεί από τους παραδοσιακούς κανόνες. Αυτός και η γυναίκα του δίνουν άλλες προτεραιότητες όσον αφορά το πού θα διαθέσουν τα χρήματά τους. Οι επιλογές τους παρουσιάζονται ευτελείς, παράλογες και εγωιστικές. Οι ίδιοι εμφανίζονται ιδιόρρυθμοι και γελοίοι, ακριβώς επειδή διαφοροποιούνται από τα υπόλοιπα αδέρφια και αρνούνται να συμβάλουν στην οικογενειακή υπόθεση, στην αποκατάσταση της ανύπαντρης αδελφής. Ενώ ακόμα και οι αδελφές καταθέτουν το υστέρημά τους, χωρίς να έχουν υποχρέωση, για τη δημιουργία της προίκας, ο Γιάννης, ως φορέας του αμερικανικού ατομικιστικού πνεύματος, προτιμά να ασχολείται με το σπίτι και τη διατροφή του σκύλου του. Οι προτεραιότητές του αποτιμώνται ως εντελώς δευτερεύουσας σημασίας —τουλάχιστον εκκεντρικές, αν όχι ανισόρροπες— και τον καθιστούν απωθητικό στο θεατή. Εδώ η παράδοση ενορχηστρώνει και ενισχύει μία σειρά από ηθικές επιταγές, με προεξάρχουσα τη σύμπνοια της οικογένειας, τον παραγκωνισμό των ατομικών αναγκών και την κοινή δράση προς το δίκαιο συμφέρον ενός μέλους της, ενώ ο εκσυγχρονισμός, με την κατάργηση των υποχρεώσεων, καταλύει και όλο το δίκτυο των οικογενειακών σχέσεων.

Παρατηρούμε ότι η επιστροφή σε παρόμοια θέματα δίνει στους σεναριογράφους την ευκαιρία να παίρνουν διαφοροποιημένες θέσεις σχετικά με τους πρότυπους τρόπους συμπεριφοράς. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, το τι θεωρείται θετικό για την κοινωνία εμφανίζεται μέσα από τις κωμωδίες περισσότερο ως παλινδρόμηση παρά ως σταθερή κίνηση προς μία και μόνο κατεύθυνση. Τα ερωτήματα σχετικά με την ατομική ευτυχία, που ετίθεντο, έστω και πλαγίως, το 1950, υποχωρούν άρδην λίγα χρόνια αργότερα, προκειμένου να εξαρθούν το καθήκον και η οικογενειακή αλληλεγγύη, να διατηρηθεί ο ιστός που συγκρατεί τις ανθρώπινες σχέσεις. Ο ατομικισμός παρουσιάζεται ως κίνδυνος, προερχόμενος —όχι τυχαία— εξ Αμερικής. Η παράδοση χρησιμεύει εδώ ως οχυρό, που προστατεύει από την εγκατάλειψη και τη διάλυση. Τέτοια είναι τα συναισθήματα και οι απόψεις αυτής της μεταβατικής περιόδου, όπως τουλάχιστον διαπερνούν τις κωμωδίες.

Οι απολογισμοί του ρόλου του αδελφού-προστάτη γίνονται από διάφορες οπτικές γωνίες, με διαφορετική κατάληξη, επομένως με διαφορετικά συμπεράσματα. Η ανταπόκριση του Κλέωνα (Δημήτρης Χορν, *Μια ζωή την έχου-με*, 1958, Γιώργος Τζαβέλλας)<sup>160</sup> στα καθήκοντά του καθορίζει όλη του τη ζωή. Κατάφερε με ένα μισθό να παντρεύει τρεις αδελφές, αλλά τώρα τον πνί-

160. Ακτσόγλου, «Γιώργος Τζαβέλλας, ένας αυθεντικός δημιουργός», ό.π., σ. 88-89· Δελβερούδη, «Θεματικά μοτίβα...», ό.π., στο ίδιο, σ. 98-99· κριτική της Αγγλαίας Μητρο-



γουν τα χρέη. Οι μέρες περνούν μόνο με δουλειά, μακριά από κάθε απόλαυση. Η εκτέλεση του καθήκοντος και η απόλυτη τιμιότητα δεν είναι αρετές που εκτιμώνται από το περιβάλλον του. Δεν έχει φίλους, οι συνάδελφοι τον κοροϊδεύουν πίσω από την πλάτη του και οι εργοδότες τον περιφρονούν, ή ακόμα και τον κακομεταχειρίζονται. Αν σε κάτι τον ωφέλησε η ανταπόκρισή του στο καθήκον είναι ότι τώρα έχει μία προοπτική να ζήσει κοντά στη μία αδελφή του, στην Αμερική, και να ξαναφτιάξει τη ζωή του μακριά από τον αφιλόξενο τόπο του.

Η ακύρωση του ρόλου του αδελφού-προστάτη γίνεται στην κωμωδία του Γιάννη Δαλιανίδη *Ο ατσίδας*. Εδώ υπάρχει πατέρας (Παντελής Ζερβός), ο οποίος καθοδηγεί το γιο του Αλέκο (Ντίνος Ηλιόπουλος) στα καθήκοντα της παράδοσης. Ο γιος είναι παγιδευμένος ανάμεσα στις καταστάσεις που βιώνει, στις εξελίξεις που σημαδεύουν τη ζωή της νεολαίας στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και στην ανατροφή του, η οποία του υπαγορεύει τυφλή υπακοή στις πατρικές επιταγές. Η συναίσθηση ότι υποδύεται ένα ρόλο χωρίς περιεχόμενο, η διχασμένη του ταυτότητα του αδελφού-προστάτη και του παράνομου εραστή και οι αντιφάσεις που καλείται να διαχειριστεί, ανάλογα με το ποιος τον πιέζει κάθε φορά, τον καθιστούν κωμικό πρόσωπο, δίνοντας στην παράδοση τον τόνο του υπερβολικού και του ξεπερασμένου. Η διγλωσσία του πατέρα, ο οποίος κρίνει τις καταστάσεις όχι με βάση τον ηθικό κανόνα, αλλά ανάλογα με το συμφέρον του, τον αποδυναμώνει ως φορέα της παράδοσης. Οι απειλές της Άννας (Ζωή Λάσκαρη) ότι θα αυτοκτονήσει, αν ο αγαπημένος της Αντώνης (Στέφανος Στρατηγός) πραγματοποιήσει και αυτή τη φορά την τακτική του «στρίβειν διά του αρραβώνος», είναι εξίσου αποτελεσματικές με τις απειλές του αδελφού της Βούλας (Ευάγγελος Πρωτοπαππάς, Μαίρη Βούλγαρη) ότι θα σκοτώσει τον Αλέκο. Ο συναισθηματικός εκβιασμός γίνεται ισοδύναμος με την ηθική τάξη. Ο Δαλιανίδης δείχνει με καυστικό τρόπο ότι στις μέρες του η παράδοση έχει καταντήσει κενό γράμμα.

Στα *Παλληκαράκια της παντρείας* (1963, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Φρίξος Ηλιάδης)<sup>161</sup> η κατάσταση που δημιουργείται, εξαιτίας των υποχρεώσεων του προστάτη αδελφού, οδηγεί σε φαύλο κύκλο. Ο Κοσμάς και ο Φώτης (Ντίνος Ηλιόπουλος, Μίμης Φωτόπουλος) είναι αδελφικοί φίλοι και συνεταιίροι. Αγαπούν ο ένας την αδελφή του άλλου. Όμως, δεν μπορεί ο καθένας από τη μεριά του να προχωρήσει στην αποκάλυψη της σχέσης του στο

πούλου στο ίδιο, «Φιλμογραφία», σ. 149· Μυλωνάς, *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*, ό.π., σ. 98.

161. Μεταφορά της κωμωδίας των Ηλία Μπακόπουλου – Πολύβιου Βασιλειάδη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Μπουρνέλλη», από το θέατρο Μίμη Φωτόπουλου – Ντίνου Ηλιόπουλου, το χειμώνα του 1956· Θρόλος, ό.π., τ. Ζ', σ. 12-13.

φίλο του, γιατί οφείλει πρώτα να παντρέψει την αδελφή του· οι ερωτικοί δεσμοί κρατούνται μυστικοί, επειδή οι κοπέλες ντρέπονται και φοβούνται τους αδελφούς τους. Για να φανεί συνεπής στο φίλο του, ο καθένας τους πρέπει, μόλις γίνει γνωστή η σχέση, να προχωρήσει αμέσως σε γάμο. Όμως, κανείς δεν τολμά να αντιμετωπίσει τον περίγυρο, «το Αίγιο, τις ξαδέλφες, τις κυνιάδες», που θα τον κακοχαρακτήρουν με τα μελανότερα χρώματα, αν μάθουν ότι παντρεύεται πριν από την αδελφή του. Ο Φώτης και ο Κοσμάς προτείνουν συνεχώς στις αδελφές τους διάφορους γαμπρούς, ανταγωνίζονται μεταξύ τους για κάποιους από αυτούς και ζουν ένα άλυτο πρόβλημα.

Θέλοντας να δείξουν ότι τέτοιου είδους καταστάσεις δημιουργούνται από τις ηθικές υποχρεώσεις και ότι θα ήταν πολύ απλό να λυθούν αν, αντί του φόβου, υπήρχε ειλικρίνεια στις συγγενικές σχέσεις, οι σεναριογράφοι χρησιμοποιούν ένα δραματουργικό σχήμα, μεγεθύνοντας έτσι τον παραλογισμό που δημιουργούν οι παλαιοί κανόνες. Το εύρημα είναι αληθοφανές, γιατί στηρίζεται σε ακλόνητες νοοτροπίες· ενώ προκαλεί το γέλιο, δείχνει παράλληλα, σε συμβολικό επίπεδο, το αδιέξοδο της κατάστασης. Η απόκρυψη των δεσμών θίγει όλους τους ενδιαφερομένους· οι κοπέλες πιέζονται και πιέζουν με τη σειρά τους, χωρίς αποτέλεσμα. Όταν επιτέλους αυτές διαλέγουν δύο από τους υποψήφιους γαμπρούς, οι προσπάθειες των αδελφών να τις αποκαταστήσουν φαίνονται προς στιγμή να ευοδώνονται, έστω και αν οι ίδιοι (μένουν στο ράφι). Και πάλι όμως οι γάμοι αναβάλλονται, αφού οι καινούργιοι γαμπροί πρέπει πρώτα να παντρέψουν τις αδελφές τους. Μέσα από τη σχηματικότητα και τη γελοιοποίηση κρίνονται τα αυστηρά παραδοσιακά ήθη ως εμπόδιο για την προσωπική ευτυχία και υπογραμμίζονται ως ασύμβατα με τις σύγχρονες απαιτήσεις.

Στην ίδια δυσχερή κατάσταση βρίσκονται οι ήρωες στο *Μεριοί το προτιμούν κρύο*. Εδώ όχι μόνον ο αδελφός (Ντίνος Ηλιόπουλος), αλλά και οι μικρότερες αδελφές περιμένουν να παντρευτεί η μεγαλύτερη (Ρένα Βλαχοπούλου), για να πάρουν σειρά. Ο Λάκης πιέζεται από τη Λέλα (Μάρθα Καραγιάννη), που έχει τέσσερα αδέρφια, ενώ ο Θόδωρος (Γιάννης Βογιατζής) δεν αποφασίζει να ζητήσει τη Ρένα, γιατί έχει και αυτός αδελφή ανύπαντρη.

Λίγο αργότερα οι αδελφές που χρειάζονται αποκατάσταση γίνονται έξι στον *Παπατρέχα* (1966, σενάριο Ναπολέων Ελευθερίου, σκηνοθεσία Ερρίκος Θελασσινός), στις οποίες προστίθεται και μία θεία. Ο Πολύδωρος (Θανάσης Βέγγος) βρίσκει για την καθεμία τους την «αδελφή ψυχή», υπό την τρομοκρατία που του ασκούν οι Κρητικοί αδελφοί της αγαπημένης του, που απειλούν να την παντρέψουν με άλλον. Η κωμική υπερβολή χρησιμοποιείται και εδώ με ανάλογους στόχους. Οι ποικίλες εργασίες που αναλαμβάνει ο πρωταγωνιστής για να τα βγάλει πέρα και οι εξοντωτικοί ρυθμοί της ζωής του κάνουν το χρέος του να φαίνεται απάνθρωπο, μέσα από ευρηματικά αστείες καταστάσεις.

Παρόμοια προβλήματα αντιμετωπίζει και η Μάρθα (Μάρθα Καραγιάννη)

στην *Ωραία του κουρέα* (1969, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Ντίνος Δημόπουλος).<sup>162</sup> Ο αγαπημένος της έχει τέσσερις αδελφές και μία θεία, που δεν είναι ικανές να βρουν μόνες τους γαμπρό. Προκειμένου να παντρευτεί τον Γιάννη (Γιάννης Γκιωνάκης), η Μάρθα, δυναμική και καπάτσα, δραστηριοποιείται και φτιάχνει πολύ ταιριαστά ζευγάρια.

Η υπέρβαση του αδιεξόδου, το οποίο δημιουργείται από τη διατήρηση των παραδοσιακών επιταγών και τη σύγκρουσή τους με τις νέες ανάγκες, είναι κατ' αρχάς μετέωρη και αργότερα δυναμική. Στα *Παλληκαράκια της παντρείας* δεν ξεκαθαρίζεται αν οι κοπέλες θα παντρευτούν στο τέλος τον Κοσμά και τον Φώτη ή τους γαμπρούς που τους βρήκαν τα αδέρφια τους, ή αν δεν θα καταφέρουν καν να παντρευτούν. Η Λέλα απαιτεί μυστικό γάμο από τον Λάκη στο *Μερικοί το προτιμούν κρύο*. Η Μάρθα, στην *Ωραία του κουρέα*, αναλαμβάνει η ίδια, ως θηλυκός Πολύδωρος, να παντρέψει τις αδελφές του μνηστήρα της.

Ο πολλαπλασιασμός των αδελφών προς αποκατάσταση και οι περιπλοκές που δημιουργούνται εξαιτίας του θα μπορούσαν να θεωρηθούν σεναριακά ευρήματα, όμως επιδέχονται μία ακόμη ερμηνεία: δεν είναι τυχαίο ότι τέτοιες υποθέσεις εμφανίζονται κατά κόρον στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1960. Η σκιαγράφηση του ρόλου του αδελφού-προστάτη, κατά την οποία ο αδελφός εμφανίζεται ως θύμα των υπερβολικών οικογενειακών απαιτήσεων, διαφοροποιείται με σαφήνεια σε σχέση με το παρελθόν. Ο πολλαπλασιασμός των υποχρεώσεων κλονίζει τη συμπαγή αντίληψη περί απόλυτου καθήκοντος. Από μία άλλη άποψη, οι αδελφές δεν είναι πλέον υποταγμένες στις αποφάσεις και στις δυνατότητες του αδελφού, αλλά διεκδικούν μαχητικά την αποκατάστασή τους, χωρίς να λαμβάνουν υπόψη τη γνώμη ή τις οικονομικές του δυνατότητες, οι οποίες συνδέονται με την προικοδότηση, όπως θα δούμε αναλυτικότερα στη συνέχεια. Η άκαρδη στάση της αδελφής που απαιτεί, και μάλιστα με επιχειρήματα, μία καλή προίκα (*Το έξυπνο πουλί*, 1961, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος)<sup>163</sup> ή η αδιαφορία της στις συμβουλές του αδελφού, που γίνεται θυσία χωρίς λόγο (*Η αδελφή μου θέλει ξύλο*), δείχνει ότι έχει φθάσει η ώρα για έναν επαναπροσδιορισμό του καθήκοντος. Αφού ο άνδρας έχει χάσει τον έλεγχο, εξαιτίας της χειραφέτησης, δεν υπάρχει λόγος να διατηρεί τις υποχρεώσεις του. Αν η αδελφή αδιαφορεί για τη γνώμη του αδελφού της, δεν μπορεί να του ζητά προίκα. Η απαίτησή της εμφανίζεται άδικη

162. Μοσχοβάκης, «Ντίνος Δημόπουλος: η περίεργη διαδρομή», ό.π., σ. 29.

163. Μεταφορά της ομώνυμης κωμωδίας των Νίκου Τσιφούρου - Πολύβιου Βασιλειάδη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κοτοπούλη», από το θέατρο Ντίνου Ηλιόπουλου - Κίκιας Αναλυτή, στις 27 Σεπτεμβρίου 1960. *Θέατρο* 61, ό.π., σ. 42, 271. Θρούλος, ό.π., τ. Η', σ. 354-355. Η κωμωδία μεταφέρεται και πάλι στον κινηματογράφο το 1969, με πρωταγωνιστή τον Θανάση Βέγγο, σε σκηνοθεσία δική του και σενάριο του Γιώργου Λαζαρίδη, με τίτλο *Ποιος Θανάσης!*

και υπερβολική. Οι γυναίκες θα πρέπει να διαλέξουν ανάμεσα στην παράδοση, στον έλεγχο της ζωής τους, με τις συνάδουσες οικονομικές ή συναισθηματικές ωφέλειες, δηλαδή την απαλλαγή από τις ευθύνες, και στη χειραφέτηση, με την πλήρη ανάληψη των ευθυνών για τη ζωή και το μέλλον τους.

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960 ο ρόλος του αδελφού-προστάτη ως προς την αποκατάσταση της αδελφής έχει δεχθεί ισχυρή αμφισβήτηση· έχει χάσει το ηθικό του βάρος και έχει γίνει απλός γελοιογραφημένος καταναγκασμός. Αναμφίβολα, και η παράδοση σε αυτό το σημείο δέχεται έμμεσο πλήγμα. Ήδη το 1950 ο Φώτης δεν αντιλαμβάνεται ότι ο σεβασμός της Ρούλας στους κανόνες του δεν αποτρέπει τη σχέση της με τον Κώστα. Οι νέες κοπέλες, που έχουν μεγαλώσει με τη δέουσα φροντίδα και με ηθικές αρχές, θεωρούνται άξιες να επωμιστούν την ευθύνη για το μέλλον και την ευτυχία τους. Το 1954 ο Μιχάλης Κακογιάννης, νέος ανάμεσα στους ομοτέχνους του και με εμπειρίες εκτός συνόρων, κάνει διακριτική κριτική στην παράδοση, όταν βάζει το νεαρό ήρωά του να διεκδικεί τα δικαιώματα του αρχηγού από τη μητέρα του και να προσπαθεί να ελέγξει τις μεγαλύτερες αδελφές του. Από κει και πέρα οι αδελφοί-προστάτες εμφανίζονται είτε ως υπολείμματα του παρελθόντος, ξεπερασμένοι από τις κοινωνικές εξελίξεις και τον επαναπροσδιορισμό της θέσης της γυναίκας, είτε ως θύματα των απαιτήσεών της. Μερικοί μάλιστα αποφασίζουν να παραβούν τους κανόνες, ακόμα και αν πρόκειται να πληρώσουν με συνεχείς επικρίσεις τις παράτολμες πράξεις τους.

Στο *Ανθρώπινα* (1969), του Γιάννη Δαλιανίδη, ο Ευτύχιος (Κώστας Βουτσάς) κάνει την υπέρβαση και παντρεύεται την Κική (Μάρθα Καραγιάννη), αντί να ενδώσει στις φοβερές πιέσεις της μητέρας του (Μαίρη Μεταξά) και να περιμένει πρώτα να βρει γαμπρό η αδελφή του. Όπως όμως θα αναλύσουμε στο επόμενο κεφάλαιο, το ζήτημα δεν είναι να παντρευτεί κανείς, αλλά να κάνει έναν επιτυχημένο γάμο, χωρίς να αφήνει περιθώρια στην πατρική οικογένεια να παρεμβαίνει και να δημιουργεί προβλήματα. Ο γάμος του Ευτύχιου πριν από την εκπλήρωση των υποχρεώσεών του δεν κατακρίνεται. Ανοίγει όμως τον «ασκό του Αιόλου» πάνω στη συζυγική σχέση, γιατί δίνει στη μητέρα του το δικαίωμα να επεμβαίνει στη ζωή του, να συγκρίνεται με τη νύφη της, να του υπενθυμίζει ότι δεν στάθηκε εντάξει στις υποχρεώσεις του και να του δημιουργεί ενοχές. Ωστόσο, η στάση της μητέρας δεν έχει πραγματικό ηθικό έρεισμα, παρά μόνο σε υπολείμματα μίας παράδοσης, η οποία συνεχώς εκφυλίζεται. Η παρουσία και οι απαιτήσεις της όχι μόνο δεν δικαιώνονται, αλλά και συνηγορούν στην αντίθετη κατεύθυνση, ότι οι νέοι πρέπει να απελευθερωθούν από τις δεσμεύσεις προς την πατρική οικογένεια και να φτιάξουν τη ζωή τους όπως αυτοί επιθυμούν.

Τα αδελφια-προστάτες έχουν πάντα αισθηρές αντιλήψεις όσον αφορά τις εξόδους της αδελφής τους και τις σχέσεις της με το άλλο φύλο. Το μόνο θέμα

που δεν τολμά να συζητήσει η Ρούλα με τον Φώτη είναι, όπως είπαμε, ο δεσμός της με τον Κώστα. «Να μάθει πως έχουμε ραντεβού; Αλίμονό μου... θα με σκοτώσει [...]. Τον αγαπώ. Εγώ δεν γνώρισα ούτε πατέρα ούτε μητέρα. Αυτός μου στάθηκε [...]. Έχει παλιές ιδέες, το ξέρω, αλλά δεν τον αλλάζει [...]. Αν μας πάρει κανένα μάτι και το πούνε του Φώτη; Θηρίο είναι ο Φώτης, θηρίο». Τα όρια της ειλικρίνειας τοποθετούνται σε αυτό το μοναδικό σημείο που έχει να κάνει με την ερωτική ζωή των γυναικών.

Όπως αναφέρθηκε, ο Φώτης παρουσιάζεται από τους δημιουργούς του ως θετικό πρότυπο. Όμως, και αυτός και όλοι οι αυστηροί αδελφοί πέφτουν έξω, όταν νομίζουν ότι η εξουσία τους έχει επιβληθεί οριστικά και ότι μπορούν να κοιμούνται ήσυχοι. Όσο περνούν τα χρόνια, οι σκηνοθέτες διακωμωδούν ολοένα και περισσότερο την αυταρέσκεια των αδελφών σε αυτά τα θέματα, δείχνοντας ότι οι αδελφές καταφέρνουν να ικανοποιήσουν τις επιθυμίες τους σε πείσμα των απαγορεύσεων.

Στην κωμωδία *Ο τζίτζικας κι ο μέρμηγκας* (1958, σενάριο Νίκος Τσιφόρος – Πολύβιος Βασιλειάδης, σκηνοθεσία Φίλιππος Φυλακτός) ο εργολάβος αδελφός Βρασίδης (Θεόδωρος Μορίδης) δεν χαλάει χατίρι στην αδελφή του όταν πρόκειται για χρήματα. Από την άλλη, της απαγορεύει να κυκλοφορεί στο δρόμο μετά τις έξι το απόγευμα: όταν δεν μπορεί να τη συνοδεύσει στις βραδινές εξόδους, την κλείνει στο σπίτι «να φτιάχνει αζούρ». Έτσι, η Κλαίρη (Καίτη Μπελίντα) έχει το ελεύθερο να συχνάζει στα σαλόνια της υψηλής ραπτικής και να διαλέγει μοντελάκια, αλλά αγνοεί τον έρωτα και τη νυκτερινή ζωή. Θα χρειαστεί να ξεγελάσει τον αδελφό της για να βγει ένα βράδυ έξω, ενώ εκείνος θεωρεί ότι κινδυνεύουν το σπίτι του και η τιμή του όταν πληροφορείται το δεσμό της. Παρά την αυστηρότητά του και τον ξυλοδαρμό του υποτιθέμενου ξελογιαστή (Νίκος Ρίζος), ο Βρασίδης αμέσως αλλάζει διάθεση, όταν αντιλαμβάνεται ότι ο πραγματικός ένοχος (Βασίλης Αυλωνίτης) έχει καλό σκοπό, και ανακοινώνει ότι θα προικίσει την αδελφή του πλουσιοπάροχα. Έχει εκτελέσει στο ακέραιο το καθήκον του και δίνει με ευχαρίστηση την ευχή του, αφού απαλλάσσεται από τον άχαρο ρόλο του φύλακα.

Όπως η Κλαίρη, έτσι και η Μαρίνα (Ντόρα Γιαννακοπούλου, *Οι σκανδαλιάρηδες*) είναι κορίτσι που υπακούει στους περιορισμούς, έχει αρχές, κυκλοφορεί με σεμνή ενδυμασία, τρέφει αισθήματα αγάπης για τη μητέρα της και τον αδελφό της Βασίλη (Νίκος Σταυρίδης). Όμως, δεν τολμά να αποκαλύψει στην οικογένεια τη γνωριμία της με τον Θανάση (Γιάννης Γκιωνάκης) και τις εξόδους της μαζί του. Η διακωμώδηση του αδελφού επιτυγχάνεται όταν αυτός εκφράζει τη βεβαιότητά του για τη συμπεριφορά της στο πρόσωπο ακριβώς με το οποίο εκείνη έχει δεσμό: ο Βασίλης αγνοεί πως η αρνητική του άποψη για τον κουνιάδο του φίλου του Θανάση αφορά τον ίδιο, αποδεικνύεται δηλαδή αφελής. Ο σεβασμός της Μαρίνας στους κανόνες την απαλλάσσει από κάθε ενο-

χή, ενώ οι ιδέες του Βασιλή τον καθιστούν γελοίο στα μάτια του θεατή, λόγω της υπερβολής με την οποία διατυπώνονται.

Ο αδελφός αισθάνεται την υποχρέωση να συμπεριφέρεται αυστηρά, όμως αυτό γίνεται περισσότερο για τα μάτια του κόσμου, παρά γιατί ο ίδιος έχει ειλικρινείς αντιρρήσεις. Η μεγάλη ανάγκη του να απολογείται στο κοινωνικό περιβάλλον καταλύει τη λογική και ακυρώνει το συμφέρον του.<sup>164</sup> Όμως, όσο προχωράμε στη δεκαετία του 1960, οι βίαιες αντιδράσεις σε θέματα τιμής παρυσιάζονται ως υπερβολικές και επί της ουσίας αντιφατικές. Ο Πολύδωρος (*Ο παπατρέχας*, 1966) αφενός επιτρέπει τις νυκτερινές εξόδους της αδελφής του σε νάιτ κλαμπ, ελπίζοντας να γνωρίσει εκεί η Ναυσικά, ή Νάνσυ (Νίτσα Μαρούδα), κανένα γαμπρό, αφετέρου την ξυλοφορτώνει, όταν κάνει έφοδο στο κέντρο και τη βλέπει να χορεύει με έναν νεαρό.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 η συμπεριφορά των τριών αδελφών της Άννας (Κώστας Βουτσάς, Γιάννης Βογιατζής, Χρήστος Δοξαράς, Ζωή Λάσκαρη, *Μια κυρία στα μπουζούκια*, 1967, Γιάννης Δαλιανίδης) παρωδεί την αυστηρότητα και δείχνει πόσο η φύλαξη των κοριτσιών είναι μακριά από τα τρέχοντα ήθη. Κάθε μέρα ένας από τους τρεις μένει στο σπίτι για να τη φυλάει. «Κοντεύετε να με κάνετε καλόγρια εδώ μέσα. Δε θα βγεις έξω, δε θα βάλεις κοντή φούστα, δε θα δουλέψεις, φτάνει πια, ώς εδώ», εκρήγνυται η Άννα, που αποφασίζει, από ασήμαντο κορίτσι της γειτονιάς, να διεκδικήσει έναν τίτλο στα καλλιστεία, ώστε να αναγνωριστούν τα προσόντα της και να κάνει κάτι στη ζωή της. Το γεγονός ότι τα αδέλφια αποδέχονται αυτή τη συμμετοχή, δηλαδή μία ακραία αλλαγή, αδιαμαρτύρητα, και μάλιστα εμφανίζονται στο κέντρο την κρίσιμη βραδιά, για να την υποστηρίξουν και να τη χειροκροτήσουν, δείχνει ότι η δυναμική διεκδίκηση κάποιων δικαιωμάτων χειραφέτησης εκ μέρους των γυναικών δεν είναι εύκολο πλέον να περισταλεί. Υπάρχουν όμως άλλοι τρόποι, πιο ασφαλείς, ώστε η νέα γυναίκα να μην απομακρυνθεί από τους προδιαγεγραμμένους ρόλους: ο έρωτας και η υπόσχεση για γάμο και οικογένεια. Η Άννα εγκαταλείπει την ώρα που πρόκειται να βγει στην πασαρέλα, μόλις εμφανίζεται ο μεταμελημένος Γιώργος (Φαίδων Γεωργίτσος) και τη σφίγγει στην αγκαλιά του. Ο έλεγχος εκ μέρους της πατρικής οικογένειας είναι παρωχημένη δράση, όμως εκ μέρους του συζύγου παραμένει ακέραιος και σεβαστός.

Στην κωμωδία *Η Ωραία του κουρέα* ο Γιάννης δημιουργεί σκάνδαλο σε νυκτερινό κέντρο και απειλεί τις τέσσερις αδελφές του, που βγήκαν ραντεβού χωρίς την άδειά του. Το γεγονός της μαϊνιάτικης καταγωγής του επιτείνει την

164. Η πίεση που ασκεί ο κοινωνικός έλεγχος και η οποία οδηγεί σε εγκλήματα τιμής αναλύεται από την Αβδελά στο *Διά λόγους τιμής: Βία, συναισθήματα και αξίες στη μετεμφυλιακή Ελλάδα*, ό.π., passim.

αυστηρότητά του. Όπως είδαμε και στην εισαγωγή, Μανιάτες και Κρητικοί θεωρούνται οι παραδοσιακότεροι, επομένως οι αυστηρότεροι αδελφοί. Ο Γιάννης είναι παγιδευμένος σε μία παράδοση και διατηρεί μία νοοτροπία που υπονομεύει την ίδια του τη ζωή. Με την οργίλη συμπεριφορά του κινδυνεύει να καταστρέψει τις σχέσεις των αδελφών του, αλλά και να χάσει τη γυναίκα που αγαπάει.

Τα συναισθήματα που τρέφουν οι αδελφές για τους αδελφούς τους ποικίλλουν, όπως είδαμε, από την αγάπη και την ευγνωμοσύνη ως την αδιαφορία. Τα θετικά πρότυπα, όπως η Ρούλα (*Έλα στο θείο*), η Ελένη (*Άννα Φόνσου, Ο Φανούρης και το σόι του*) και η Μαρίνα (*Οι σκανδαλιάρηδες*), συμπαρίστανται στις δύσκολες στιγμές· η Ρούλα δεν διστάζει να πουλήσει τη ραπτομηχανή της για να μπορέσει ο Φώτης να πληρώσει την εφορία, η Ελένη, αντί να αποταμιεύει το μισθό της για τη δική της προίκα, τον καταθέτει στον Φανούρη για να συγκεντρωθεί η προίκα της Κατίνας, η Μαρίνα χαρτζιλικώνει αδιαμαρτύρητα τον άνεργο Βασίλη και τον παρηγορεί ταυτόχρονα για την αντιστροφή των ρόλων τους.

Υπάρχουν όμως και οι αδελφές που σηκώνουν κεφάλι και βγάζουν γλώσσα, με συνέπεια να φαίνονται αγάριστες και άκαρδες. Η Αλεξάνδρα (Κατερίνα Γιουλάκη), η πιο γλωσσού από τις αδελφές του Πολύδωρου, του θυμίζει με θράσος τις υποχρεώσεις του: «Αδελφός μας είσαι και έχεις υποχρέωση και να μας ταΐξεις και να μας ποτίζεις και να μας παντρέψεις. Εμείς είμαστε αδύναμα πλάσματα». Τα αρνητικά πρότυπα αδιαφορούν, αυθαδιάζουν, δηλαδή δεν υπακούουν ασυζητητί, αλλά απαντούν στις παρατηρήσεις με αναιδεια και οργή, όπως η Μαριάννα (Νίκη Λινάρδου, *Η αδελφή μου θέλει ξύλο*), ή, ακόμη χειρότερα, απαιτούν. Εκβιάζοντας συναισθηματικά τον αδελφό της, η Μαρίνα (Κατερίνα Γώγου, *Το έξυπνο πουλί*) τον απειλεί ότι αυτός θα είναι υπεύθυνος για την καταστροφή της ευτυχίας της, αν δεν ανταποκριθεί στις απαιτήσεις του γαμπρού. Παρόμοια τακτική ακολουθεί και η Ρένα (Ελένη Μαυρομμάτη, *Τέντυμπόυ αγάπη μου*), η οποία, αν και παντρεμένη και προικισμένη, προσπαθεί να ξαναπάρει μέρος στη διανομή της πατρικής περιουσίας.

Το θετικό πρότυπο συμπεριφοράς για τις αδελφές, όπως γενικότερα για τις γυναίκες, είναι λοιπόν η υπακοή, η συνεργασία, η συμπαράσταση. «Έλαττώματα» όπως η αντιλογία, η ανυπακοή και η αυθάδεια είναι τόσο ενοχλητικά, που ακυρώνουν κάθε ουσιαστική συμπαράσταση στα βάρη του αδελφού: η Αλεξάνδρα (Κατερίνα Γιουλάκη) στον *Παπατρέχα* εργάζεται ως μοδίστρα και βοηθάει οικονομικά τον Πολύδωρο· αυτό που τονίζει η εικόνα όμως είναι οι θυμικές της αντιδράσεις, όχι η συνεισφορά της.

Ωστόσο, δεν είναι μόνο οι νέες γυναίκες που εκμεταλλεύονται ορισμένες φορές τα πλεονεκτήματα της κοινωνικής συνήθειας. Και οι νέοι μπορεί να ζουν εις βάρος του μεγαλύτερου αδελφού. Αυτός, ανεξάρτητα από την ηλικία του,

έχει την ευθύνη να συντηρεί τα ανήλικα αδέρφια του και, όπως είπαμε, να τα σπουδάζει. Ορισμένοι αδελφοί προεκτείνουν στο διηνεκές τη συντήρησή τους από τον αδελφό τους, με διάφορες προφάσεις, αλλά με πραγματική αιτία την τεμπελιά. Οπωσδήποτε, η τακτική τους αυτή επικρίνεται.

Οι γονείς, και ιδιαίτερα οι μητέρες παρουσιάζονται ως υπεύθυνες αυτής της κατάστασης. Στο *Τεμπελόσκυλο* (1963, Στέφανος Φωτιάδης)<sup>165</sup> ο Πολύδωρος (Δημήτρης Παπαμιχαήλ), με την πρόφαση ότι δεν βρίσκει δουλειά που να του ταιριάζει, κοιμάται όλη μέρα και αφήνει τον αδελφό του Ορέστη (Νίκος Βασταρδής) να προσπαθεί μόνος του να συντηρήσει την οικογένεια. Η μητέρα (Πόπη Μέγγουλα) παίρνει συνέχεια το μέρος του Πολύδωρου, τον υπερασπίζεται, όταν ο Ορέστης τα βάζει μαζί του για την αδιαφορία του, και του ετοιμάζει πρόθυμα το καφεδάκι ή το γάλα του όποτε της το ζητήσει. Ούτε ο πατέρας (Λαυρέντης Διανέλλος) διαμαρτύρεται, ώστε να σπρώξει τον Πολύδωρο να αναλάβει κάποιες οικονομικές ευθύνες. Ο Ορέστης δεν έχει σύμμαχο· παρουσιάζεται ως θύμα εκμετάλλευσης, αδύναμος να αντιδράσει στην αδράνεια της οικογένειας.

Ο Βασίλης (Κώστας Καρράς, *Ο αδελφός μου ο λόρδος, ή Ο αδελφός μου ο τρελλάρας*, 1966, σενάριο Στέφανος Φωτιάδης, σκηνοθεσία Βαγγέλης Ζειληνός) εργάζεται σκληρά στην οικοδομή, για να συντηρεί τον εαυτό του, τη μητέρα του και το θείο του, επειδή ο αδελφός του ο Μίλτος (Γιώργος Πάντζας), υπάλληλος σε συνεργείο αυτοκινήτων, ξοδεύει όλο του το μισθό σε προσωπικά του έξοδα και δεν συμμετέχει καθόλου στις οικογενειακές υποχρεώσεις. Επίσης, ο Θανάσης (Θανάσης Βέγγος, *Ο Θανάσης, η Ιουλιέττα και τα λουκάνικα*, 1970, σενάριο Ναπολέων Ελευθερίου – Βασίλης Ανδρεόπουλος – Ντίνος Κατσουρίδης, σκηνοθεσία Ντίνος Κατσουρίδης) συντηρεί, εκτός από τη μητέρα του, την αδελφή του και την οικογένειά της, επειδή ο άνδρας της δεν αποφασίζει να εργαστεί.<sup>166</sup>

Μία ακόμα πιο ακραία κατάσταση παρουσιάζεται στο *Καλώς ήλθε το δολλάριο* (1967, Αλέκος Σακελλάριος).<sup>167</sup> Ο Φίλιππος (Γιώργος Κωνσταντίνου) συγκατοικεί με τη μητέρα του (Τζόλυ Γαρμπή) και τους δύο αδελφούς του

165. Διασκευή της μουσικής κωμωδίας του Στέφανου Φωτιάδη *Τεμπέλης με καριέρα*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Αργυρόπουλου», από το Θίασο Μουσικής Κωμωδίας, την άνοιξη του 1954· Θρύλος, ό.π., τ. ΣΤ', σ. 246.

166. Κριτική του Κώστα Σταματίου στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Β', σ. 14.

167. Διασκευή της κωμωδίας των Αλέκου Σακελλάριου – Χρήστου Γιαννακόπουλου *Ο έκτος αμερικανικός στόλος*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Φωτόπουλου», από το θίασο Μίμη Φωτόπουλου, στις 25 Δεκεμβρίου 1958· *Θέατρο 59*, ό.π., σ. 37, 263· Θρύλος, ό.π., τ. Η', σ. 16-18· ανεβαίνει και στο θέατρο «Ακροπόλ», από το θίασο Γιώργου Κωνσταντίνου, με τίτλο *Τον άρτον ημών τον επιούσιον*, το χειμώνα του 1967· Θρύλος, ό.π., τ. ΙΑ', σ. 23-25.



—το μεγαλύτερό του Σόλων (Ορφέας Ζάχος) και το μικρότερο Κίμων (Αλέκος Τζανετάκος)—, είναι όμως ο μόνος εργαζόμενος στην οικογένεια, και μάλιστα σε πολλές δουλειές, για να τα φέρει βόλτα. Ο Σόλων είναι μεγαλομανής και δεν καταδέχεται να δουλέψει υπάλληλος, ο Κίμων είναι τεμπέλης. Ο Φίλιππος τους ανέχεται για χατίρι της μητέρας του, τους συντηρεί και τους χαρτζιλικώνει, καθβγαδίζει συνέχεια μαζί τους, για να τους πείσει να δουλέψουν επιτέλους. Εμφανίζεται πραγματικά ως θύμα της ευαισθησίας του απέναντι στη μητέρα του, αφού καμία παράδοση δεν τον υποχρεώνει να κρατά αυτή τη στάση, μιας και τα αδέρφια του δεν είναι («μωρά, ούτε κορίτσια»). Μέσω ενός ακόμα ακραίου παραδείγματος, ο Σακελλάριος συμπληρώνει τις εκδοχές του αδελφού-προστάτη, συνηγορώντας υπέρ της ανακούφισής του.

Στο *Θύμα* (1969, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Ντίνος Δημόπουλος) ο Μιχάλης (Κώστας Βουτσάς) δουλεύει σκληρά στο χωριό, ως κτηνοτρόφος, για να σπουδάσει γεωπόνο τον αδελφό του Δημήτρη (Αλέκος Τζανετάκος). Είχε δώσει υπόσχεση στον πατέρα του, αλλά και ο ίδιος ονειρεύεται αυτή τη σταδιοδρομία για το μικρό του αδελφό. Ο Μιχάλης, σύμφωνα με τις περιγραφές του Δημήτρη, «έχει καρδιά μικρού παιδιού» και είναι «δουλευτάρης [...] έκανε ολόκληρη περιουσία μονάχα απ' τη δουλειά του. Έχει μαζέψει καμιά πεντακοσαριά χιλιάδες και ετοιμάζεται ν' αγοράσει χτήματα, για να τ' αναλάβω εγώ μόλις γίνω γεωπόνος». Ο Δημήτρης συναισθάνεται τις θυσίες του Μιχάλη για λογαριασμό του, χωρίς ωστόσο να ανταποκρίνεται στις υποχρεώσεις του· καθυστερεί πάρα πολύ να πάρει το πτυχίο του και ζητάει συνεχώς χρήματα, γιατί έχει μπλέξει με τις κακές παρέες και τις διασκεδάσεις της πρωτεύουσας.<sup>168</sup> Ως νέος, έχει παρασυρθεί. Τέτοιου είδους παρεκτροπές θεωρούνται ανεκτές και αναμενόμενες· το σημαντικό είναι να υπάρχει αλληλεγγύη ανάμεσα στα αδέρφια. Λίγο αργότερα ο Δημήτρης θα λύσει διάφορες παρεξηγήσεις προς όφελος του Μιχάλη, θα πάρει το πτυχίο του και θα αναλάβει να τον ξεκουράσει με προσωπική χειρωνακτική δουλειά. Η ωραιοποίηση των σχέσεων διαμορφώνει ένα κλίμα διδακτισμού, ευδιάκριτο στις κωμωδίες της εποχής.

Θα μπορούσε κανείς δίκαια να υποθέσει ότι ο Θανάσης (Θανάσης Βέγγος, *Ο άνθρωπος που έτρεχε πολύ*, 1973, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Θανάσης Βέγγος) είναι μία μεταφορά στην οποία συμπεριλαμβάνονται οι άνθρωποι εκείνοι που το φιλότιμό τους τους κάνει να σηκώνουν όσα βάρη αφήνουν οι άλλοι στο δρόμο τους. Αυτή η στάση αφορά πρωτίστως οικογενειακούς δεσμούς, ενώ στις φιλικές σχέσεις εμφανίζεται όχι ως καθήκον, αλλά ως επιλογή. Ο Θανάσης, όπως ο θείος στο *Στραβόξυλο*, που θα αναλύσουμε παρακάτω, αναλαμβάνει ευθύνες τις οποίες οι άλλοι συγγενείς αποποιούνται. Έτσι,

168. Για τις «τέρψεις της ζωής των πόλεων» και την έλξη που ασκούν στους αγροτικούς πληθυσμούς βλ. Καραποστόλης, *ό.π.*, σ. 111.

βρίσκεται να συντηρεί διάφορους συγγενείς του, να τους εξασφαλίζει τα προς το ζην και να οργανώνει τη ζωή τους, ώστε να είναι βιώσιμη. Είναι αξιοσημείωτο ότι σε αυτή την κατάσταση τον φέρνει η ανευθυνότητα των άλλων, το δικαίωμά τους να ζουν όπως νομίζουν, χωρίς να φέρουν και την ευθύνη ή να επωμίζονται τις συνέπειες της επιλογής τους. Ο Θανάσης είναι ένα προφανές θύμα, που έχει αποφασίσει να παίξει το συγκεκριμένο ρόλο, επειδή έτσι πρέπει να είναι οι άνθρωποι. Το γεγονός ότι οι άλλοι αρνούνται τη συνεισφορά που επιβάλλει το καθήκον δημιουργεί την πίεση, όχι οι λύσεις που δίνει αυτός.

Όψιμα κάνει την εμφάνισή της και μία περίπτωση αδελφής-προστάτιδας, η Ρένα (Ρένα Βλαχοπούλου, *Μια Ελληνίδα στο χαρέμι*, 1971, Γιάννης Δαλιανίδης), το ανάλογο του Φίλιππου στο *Καλώς ήλθε το δολλάριο*. Η Ρένα εργάζεται ως τηλεφωνήτρια σε μεγάλη εταιρεία και συντηρεί τους δύο μικρότερους αδελφούς της, που περνούν την ώρα τους ο ένας με εφευρέσεις (Χρόνης Εξαρχάκος) και ο άλλος με μουσική και χορό (Βαγγέλης Σειληνός). Η μετακίνησή της στη θέση του μοναδικού εργαζόμενου αρχηγού της οικογένειας έχει επιπτώσεις στους ανδρικούς ρόλους. Ο Βαγγέλης καθαρίζει τα τζάμια φορώντας φακίολι, ο Χρόνης της ψήνει καφέ και βάζει μπουγάδα. Ο γάμος του Βαγγέλη με τη Μαρία (Μαρία Ιωαννίδου), μία εξίσου πετεινόμυαλη νέα, που λικνίζεται όλη μέρα υπό τους ήχους ενός τρανζίστορ μασώντας τσίχλα, πρέπει να γίνει με τη συγκατάθεση της Ρένας. Οι αλλαγές έχουν ωστόσο περισσότερο σχέση με την ανάγκη να δημιουργηθεί ένας πρώτος ρόλος για τη Βλαχοπούλου, που σχολιάζει έμμεσα κάποιες επιπτώσεις της εξωοικιακής γυναικείας εργασίας, επιτυγχάνοντας ταυτόχρονα κωμικά αποτελέσματα, παρά με την ανακατανομή των καθηκόντων μέσα στο νοικοκυριό.

### 3. ΛΟΙΠΟΙ ΣΥΓΓΕΝΕΙΣ

Οι στενότεροι συγγενείς των νέων, όταν δεν υπάρχουν γονείς, είναι οι γιαγιάδες και οι παππούδες, οι θείοι και οι θείες. Οι στενοί εξ αίματος συγγενείς καλούνται να υποκαταστήσουν τους γονείς, να προσφέρουν οικονομική και συναισθηματική κάλυψη στα παιδιά για όσο διάστημα αυτά δεν είναι σε θέση να εργαστούν, και φροντίζουν επιμελώς για την οικονομική τους αποκατάσταση, δηλαδή για την προίκα της κοπέλας και την κληροδότηση της επιχείρησης του θείου στον νέο.

Από την εικόνα που δίνεται γι' αυτές τις σχέσεις στις κωμωδίες μπορούμε να υποθέσουμε ότι το κοινωνικό σώμα θεωρεί ανέφελες όσες αφορούν άμεσα συγγενείς, παππούδες και γιαγιάδες με εγγόνια· οι σχέσεις πλάγιας συγγένειας ανάμεσα σε θείους και στα παιδιά των πεθαμένων αδελφών τους παρουσιάζουν μεγαλύτερη ποικιλία, η οποία προσδιορίζεται με οικονομικά κριτήρια.

Στο *Χαρούμενοι αλήτες* (1958, σενάριο Ηλίας Λυμπερόπουλος – Κούλης Στολίγκας, σκηνοθεσία Ντίμης Δαδήρας)<sup>169</sup> η Αννούλα (Αλίκη Βουγιουκλάκη) ζει με την παράλυτη γιαγιά της, μοναδικό συγγενή που της έμεινε μετά το θάνατο των γονιών της στην Κατοχή. Δουλεύει σκληρά, για να συμπληρώσει τη σύνταξη του πατέρα της, να συντηρήσει τον εαυτό της και τη γιαγιά της, να σπουδάσει χορό, που είναι το μεγάλο της ταλέντο και πάθος. Έχει μία στοργική σχέση με τη γιαγιά της, η οποία της φέρεται τρυφερά, με εμπιστοσύνη, δεν την ελέγχει για τις κινήσεις της, αλλά της συμπαραστέκεται στα προβλήματα της. Η Αννούλα δεν διστάζει να της εξομολογηθεί την ερωτική της απογοήτευση και να βρει στα λόγια της παρηγοριά και ενθάρρυνση. Πιο εύκολα εξομολογείται η εγγονή στη γιαγιά και στον παππού τα αισθηματικά της προβλήματα, παρά η κόρη στη μητέρα ή η αδελφή στον αδελφό.

Αρμονικές και τρυφερές σχέσεις υπάρχουν και ανάμεσα σε γιαγιάδες και εγγονούς. Στο *Διακοπές στην Αίγινα* ο Ζαν (Ανδρέας Μπάρκουλης) δεν χρειάζεται να καταβάλει ιδιαίτερη προσπάθεια προκειμένου να κάμψει τις αντιρρήσεις της γιαγιάς του (Ελένη Χαλκούση) για την εκλεκτή της καρδιάς του. Η γιαγιά, γόνος αριστοκρατικής οικογένειας της Αίγινας, δεν ενθουσιάζεται με την Αλίκη, της οποίας ο πατέρας όχι μόνο δεν έχει ανάλογη καταγωγή, αλλά μπλέκεται και σε ένα κοινωνικό σκάνδαλο. Όμως, στο τέλος πείθεται από την αισθηματολογία του εγγονού της, παραμερίζει τις αντιρρήσεις της και κάνει καλή παρέα με τον υπερμπάντη συμπέθερό της (Λάμπρος Κωνσταντάρας).

Ο παππούς (Λαυρέντης Διανέλλος) έχει πολύ τρυφερή σχέση με την εγγονή του (Άννα Φόνσου, *Το αγόρι που αγαπώ*). Φροντίζει ο ίδιος τα πρακτικά θέματα του νοικοκυριού, δεν επιβαρύνει την εγγονή του με αυτά, δεν διαμαρτύρεται, και τα καταφέρνει μια χαρά. Η διαφορά του από τον Λεωνίδα Πετρόχειλο (*Ο στρίγγλος που έγινε αρνάκι*) είναι μεγάλη. Είναι αποτελεσματικός και προσφέρει γαλήνη στο σπιτικό. Μπορεί να αναρωτηθεί κανείς αν αυτή η διαφορά έχει να κάνει με την ηλικία, με το βαθμό συγγένειας προς τον προστατευόμενο, με το φύλο και τον αριθμό των παιδιών ή με την κοινωνική τάξη. Η διαφορά του χαρακτηρα (οξύθυμος – πράος) είναι η πλέον προφανής, αλλά δεν αρκεί στην ανάλυσή μας. Ένας άνδρας κατώτερης οικονομικής τάξης (ο παππούς είναι παλαιοβιβλιοπώλης, όχι ανώτερος αξιωματικός) που ζει μόνος με ένα παιδί δεν έχει προφανώς την πολυτέλεια να πληρώνει τις υπηρεσίες μίας γυναίκας που θα ασχοληθεί με το νοικοκυριό του. Εκ των πραγμάτων, αναγκάζεται να ανταποκριθεί σε καθήκοντα κατά παράδοση («γυναικεία»). Παρατηρούμε ότι αυτή η κατάσταση δεν σχολιάζεται, θεωρείται φυσιολογική και παρυσιάζεται με κάποια διάθεση τρυφερότητας. Ο βαθμός συγγένειας δείχνει ότι

169. Κριτική του Κώστα Σταματίου στο Σολδάτος *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 179.

είναι πιο εύκολο για τον παππού να ακούει τις εκμυστηρεύσεις της εγγονής του από ό,τι είναι για τον πατέρα να συμπαραστέκεται ανάλογα στην κόρη του. Δεν αντιδρά με θυμό στην αναφορά που του κάνουν οι συμμαθήτριες της Λίζας (Άννα Φόνσου) για τον περίπατό της με τον καρδιοκατακτητή ηθοποιό Δημήτρη Ραζή (Ανδρέας Μπάρκουλης) στη γειτονιά: ακούει, χωρίς να απειλεί ότι θα τιμωρήσει ή θα σφάζει την εγγονή του. Χρησιμοποιεί το χαρακτηρισμό «αταξίες», που παραπέμπει σε παιδικές δραστηριότητες, για να δείξει στη Λίζα ότι παρεκτρέπεται με το αντικείμενο του έρωτά της. Η στάση του διαφέρει από αυτή των μπαμπάδων, προσπαθεί να αντιμετωπίσει κατάματα την κατάσταση, και όχι να την αποφύγει, κάνοντας πως την αγνοεί: «Αν ήταν άλλος στη θέση μου, θα σου μιλούσε διαφορετικά, θα θύμωνε, θα αγρίευε, μπορεί και να σου τις έβρεχε κιόλας, εγώ όμως θα σου μιλήσω ήρεμα». Προσπαθεί να πει στη Λίζα ότι ο έρωτάς της είναι ανέφικτος και να την προσγειώσει: «Θα αγαπήσεις, αλλά έναν στη σειρά σου, έναν στα δικά σου τα μέτρα». Γίνεται δυναμικός, όταν αντιλαμβάνεται ότι η Λίζα κινδυνεύει πραγματικά, και αντιμετωπίζει τον Δημήτρη πρόσωπο με πρόσωπο, σε ένα «αντρίκειο» ξεκαθάρισμα λογαριασμών. Το τελευταίο δείχνει ότι ο παππούς γνωρίζει και το καθήκον του και τα όρια: χειρίζεται τις οικογενειακές υποθέσεις με τη σοφία και την ψυχραιμία της ηλικίας του, αλλά παρεμβαίνει δυναμικά, όταν χρειάζεται, και αποκαθιστά την τάξη προκαλώντας αίσιο τέλος.

Εξίσου τρυφερή είναι η σχέση του στρατηγού Κουτσομήτρου με την εγγονή του Λίζα (Τζαβαλάς Καρούσος, Άννα Ιασωνίδου, Κολωνάκι, διαγωγή μηδέν, 1967, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Στέλιος Ζωγραφάκης).<sup>170</sup> Ο στρατηγός την έχει μεγαλώσει σαν ένα απλό κορίτσι του λαού, που φροντίζει μόνη της το νοικοκυριό και δεν μοιάζει σε τίποτε με τους φαντασμένους γείτονές της. Αν και ανήκουν στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, παραμένουν απλοί και καταδεκτικοί, δεν έχουν ξεχάσει τις ηθικές αξίες που συνυφάνονται με τη λαϊκή καταγωγή τους.

Συνήθως στις κωμωδίες ο θεός είναι το αποκούμπι του νέου, η θεία της νέας. Σπάνια, και κάπως αργά (π.χ. *Σχολή για σωφερίνες: Δυο τρελλοί και ο ατσίδας*), εμφανίζεται η συγκατοίκηση θείου-ανιψιάς, προφανώς επειδή δεν θεωρείται σεξουαλικά ασφαλής για την κοπέλα, εκτός και αν ο θεός έχει δική του οικογένεια (*Τα τέσσερα σκαλοπάτια*, 1951, σενάριο Γιώργος Ασημακόπουλος, σκηνοθεσία Γιώργος Ζερβός: *Τζο ο τρομερός*). Σε μία εξαίρεση, στο *Εκατό χιλιάδες λίρες*, ο θεός (Γιώργος Δαμασιώτης) ενδιαφέρεται για την ανιψιά του μόνο προκειμένου να επωφεληθεί από την περιουσία της. Η Πέγκυ (Καίτη

170. Μεταφορά της κωμωδίας του Χρήστου Γιαννακόπουλου *Μια τσουνίδα στις βιολέτες*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Μπουρνέλλη», από το θέατρο Μίμη Φωτόπουλου - Ντίνου Ηλιόπουλου, την άνοιξη του 1956. Θρύλος, ό.π., τ. Ζ', σ. 40-42.

Πάνου), μια ορφανή κοπέλα, που έρχεται από την Αυστραλία για να παραλάβει την κληρονομιά της, ζητά από το θείο της να τη φιλοξενήσει μέχρι να αποκατασταθεί. Η Πέγκυ είναι υπεύθυνο και αποφασιστικό άτομο, παίρνει πρωτοβουλίες σε θέματα που την αφορούν, επιβάλλει τις επιθυμίες της με κομψό τρόπο, κινείται με άνεση στον κοινωνικό της χώρο, είναι σε θέση να βρει λύσεις στα προβλήματα της καθημερινότητας. Όμως, η συμπεριφορά της, οι πρωτοβουλίες που παίρνει και οι χειρισμοί που κάνει ερμηνεύονται και δικαιολογούνται από το γεγονός ότι έχει ζήσει στο εξωτερικό. Γι' αυτό φέρεται διαφορετικά από τις άλλες κοπέλες της ηλικίας της: δεν εκπροσωπεί τον κανόνα της γυναικείας συμπεριφοράς και κατάστασης εντός των συνόρων, αλλά την εξαίρεση, η οποία αναγνωρίζεται ως κανόνας μόνο για τις γυναίκες που έχουν ζήσει στο εξωτερικό, και ως εκ τούτου έχουν διαφορετικά όρια.

Ένα επίσης σημαντικό στοιχείο που δίνει άνεση στη συμπεριφορά της Πέγκυς είναι η οικονομική της ανεξαρτησία, η μεγάλη κληρονομιά που της έχει αφήσει ο πατέρας της, καθώς και το γεγονός ότι γνωρίζει την πραγματική οικονομική της κατάσταση. Νομίζοντας ότι είναι φτωχή, η Ρένα (Ζινέτ Λακάζ, *Τα τέσσερα σκαλοπάτια*) αισθάνεται την υποχρέωση να υπομένει την εξευτελιστική συμπεριφορά των συγγενών, επειδή δεν έχει εναλλακτικές λύσεις. Υφίσταται αδιαμαρτύρητα τις ιδιοτροπίες της θείας (Σμάρω Στεφανίδου) και της εξαδέλφης της (Άννα Κυριακού), όπως και τις διακρίσεις που γίνονται ανάμεσα στις δύο κοπέλες. Ο εξ αίματος συγγενής, ο θείος (Γιάννης Πρινέας), παρασύρεται από τον κακό χαρακτήρα της γυναίκας του και δεν προστατεύει όπως θα έπρεπε την ανιψιά του, ούτε της προσφέρει ευκαιρίες παρόμοιες με αυτές της κόρης του. Επίσης, στο Τζο ο τρομερός ο θείος (Χρήστος Τσαγανέας) και η εξαδέλφη Σόνια (Σόνια Ζωΐδου) καταχρώνται την περιουσία της Νάντιας (Μαργαρίτα Παπαγεωργίου) και δεν τη θεωρούν μέλος της οικογένειας, αλλά υπηρέτρια. Είναι χαρακτηριστικό ότι και οι εξαδέλφες, όπως συμβαίνει και στο λογοτεχνικό πρότυπο, στη *Σταχτοπούτα*, ακολουθούν το κακό παράδειγμα των γονιών τους στην απομόνωση και στην κοινωνική περιθωριοποίηση των ορφανών παιδιών. Τόσο η Ρένα όσο και η Νάντια είναι καλόκαρδες, υποτακτικές, συμφιλιωμένες με την κατάστασή τους. Η συμπεριφορά τους είναι αυτή που αρμόζει σε ένα καθωσπρέπει κορίτσι της εποχής. Συνδέεται όμως και με το γεγονός ότι αγνοούν πως είναι πλούσιες, σε αντίθεση με την Πέγκυ.

Στο έργο *Αν έχεις τύχη...* (1964, σενάριο Νίκος Τσιφόρος, σκηνοθεσία Γιώργος Πετρίδης) ο Φωκίων Καριάδης (Χρήστος Τσαγανέας) στήνει μία περίπλοκη μηχανορραφία, προκειμένου να καταχραστεί την περιουσία της ανιψιάς του Μάγκυς (Λίλιαν Μηνιάτη). Στη *Σχολή για σωφρείνες* ο θείος της Μίρκας (Ζανίνο, Ντίνα Τριάντη) έχει την κηδεμονία της όσο καιρό η κοπέλα είναι ανύπαντρη· συγκατοικεί μαζί της, την ελέγχει απόλυτα και παράλληλα διαχειρίζεται τη σεβαστή περιουσία της, που αποτελείται από ένα εργοστάσιο υφα-

σμάτων. Θα αποδειχθεί ότι ο θεός έκανε κακούς λογαριασμούς και δεν δίσταζε να ξεπουλά την παραγωγή του εργοστασίου προς όφελός του.

Το ορφανό παιδί-θύμα των συγγενών, οι οποίοι καταχρώνται την περιουσία του, ένα από τα πιο δημοφιλή μοτίβα των κοινωνικών μυθιστορημάτων και θεατρικών έργων του 19ου αιώνα,<sup>171</sup> έχει οπωσδήποτε και κοινωνικές αντιστοιχίες. Είναι ένα θέμα ιδιαίτερα αγαπητό, με την ίδια πάντα κατάληξη: το παιδί γίνεται κάποια στιγμή κύριο της μεγάλης κληρονομιάς που του άφησαν οι γονείς του και ξεφεύγει από τα βάσανα, είναι όμως πάντα μεγαλόκαρδο, δεν κρατά κακία στους συγγενείς, και κυρίως δεν ξεχνά ότι αυτοί το μεγάλωσαν, όσο και αν δεν καλοπέρασε κοντά τους.

Στα παραπάνω παραδείγματα οι άνδρες παρουσιάζονται αδίστακτοι ως προς τα οικονομικά οφέλη που μπορούν να απομυζήσουν από την περιουσία των πεθαμένων τους αδελφών. Η προστασία του ορφανού κοριτσιού είναι ένα δυσβάστακτο καθήκον, που δεν τους απασχολεί πέρα από το γεγονός ότι τους δίνει την ευκαιρία για την οικονομική εκμετάλλευση και απογύμνωσή του. Η νέα θεωρείται πιο εύκολο θύμα, αδαής περί τα οικονομικά, επομένως ανίκανη να διαχειριστεί τα συμφέροντά της, να προστατέψει τον εαυτό της ή να αντιδράσει, εκπαιδευμένη στην υπακοή, που θεωρείται θετικό συγγενές χαρακτηριστικό. Αντίστοιχα παραδείγματα με υπεξίairesη της ατομικής περιουσίας τού νέου από το θείο του δεν έχω εντοπίσει. Ο νέος θεωρείται προφανώς ότι μεγαλώνοντας θα είναι σε θέση όχι μόνο να αντιληφθεί την αδικία και την άπονη συμπεριφορά —αυτό το αντιλαμβάνονται και οι γυναίκες—, αλλά και να βάλει τον καταχραστή στη θέση του. Οι θείοι μοιάζουν να θεωρούν ότι δεν διατρέχουν παρόμοιο κίνδυνο από τις ανιψιές τους, γι' αυτό αποφασίζουν πολύ πιο εύκολα να τις εκμεταλλευτούν.

Δεν είναι όμως όλοι οι συγγενείς κακοί. Ορισμένοι παρέχουν στέγη και φροντίδα στην ορφανή και φτωχή ανιψιά τους, χωρίς να την εκμεταλλεύονται, όπως συμβαίνει στο *Στραβόξυλο*. Και εκεί, σε μία από τις τελευταίες σκηνές της ταινίας, φαίνεται ότι το ορφανό παιδί αποτελεί βάρος, ιδίως οικονομικό, που κανένας τρίτος δεν είναι πρόθυμος να επωμιστεί. Ο Βασιλάκης Μαρουλής (Βασίλης Αργυρόπουλος) θέλει να διώξει την ανιψιά του, θυμωμένος με τις ηθικές της παρεκτροπές, και όχι για οικονομικούς λόγους· όμως, οι άλλοι συγγενείς δεν δέχονται να την αναλάβουν, γιατί σκέπτονται τα έξοδα μίας τέτοιας κίνησης. Σε αυτή την περίπτωση, δεν υπολογίζεται το ηθικό ή ψυχολογικό συμφέρον της ορφανής νέας, αλλά το κόστος που συνεπάγεται η φιλοξενία της. Στο τέλος όμως η νέα δεν εγκαταλείπεται· ο δύστροπος θεός, που βάζει την

171. Στο νεοελληνικό θέατρο το μοτίβο εισάγεται με τον *Ψυχοπατέρα* του Γρηγορίου Ξενόπουλου, το 1895· Γρηγορίου Ξενόπουλου, *Θέατρον*, τ. Δ', Αθήνα 1945, σ. 7-87.

ηθική πάνω από το συμφέρον, δείχνει την καλή πλευρά του εαυτού του, κρατώντας τη στο σπίτι του.

Ο Μπάμπης (Ορέστης Μακρής, *Στουρνάρα* 288, 1959, Ντίνος Δημόπουλος)<sup>172</sup> είναι ένας ακόμα θεός που φροντίζει την ανήλικη ανιψιά του Χαρούλα (Βούλα Χαριλάου). Δεν έχει δική του οικογένεια και εργάζεται ως θυρωρός. Είναι ένας ηλικιωμένος άνθρωπος, τρυφερός και περήφανος. Μολονότι αντιμετωπίζει μία δύσκολη κατάσταση, την εκτός γάμου εγκυμοσύνη της μικρής, της συμπαραστέκεται, αντί να την εξευτελίσει, και αντιδρά με μεγάλη αξιοπρέπεια στην απόπειρα χρηματικής εξαγοράς εκ μέρους της οικογένειας του «δράστη».

Ο Θωμάς Σκαρμούτσος (Νίκος Σταυρίδης, *Διαβόλου κάλτσα*, 1961, σενάριο Γρηγόρης Βαφιάς, κινηματογραφική προσαρμογή Πάνος Γλυκοφρύδης, σκηνοθεσία Γρηγόρης Γρηγορίου)<sup>173</sup> είναι κάπως τολμηρός στις επιλογές τής βιοτεχνίας του με την επωνυμία «Δαλιδά», η οποία φτιάχνει μαγιό· μάλιστα, ο ανταγωνιστής του τον κατηγορεί για «μαστρωπό, ηδονοβλεψία, με τα μαγιό από ζελατίνα... έξω όλα, όλα στη φόρα». Όμως, ο Θωμάς είναι κέρβερους σε ό,τι αφορά την ηθική της ανιψιάς του Ρένας (Άννα Φόνσου). Δεν διστάζει να την κλειδώσει στο δωμάτιό της, όταν τη βλέπει να γυρνάει μεθυσμένη στο σπίτι, με τη συνοδεία του «τέντι-μπόι» Τώνη (Έρρίκος Μπριόλας). Η Ρένα όμως είναι διαφορετική από τις κοπέλες που υπακούουν σε τέτοια μέτρα. Είναι χειραφετημένη, καπνίζει, φοράει παντελόνια και ξέρει να υπερασπίζεται τον εαυτό της και τις επιθυμίες της. Χωρίς δισταγμό βάζει στη θέση του το θείο, όταν αυτός την απειλεί με αποκλήρωση, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Δέκα χρόνια αργότερα, ο θεός της Σούλας (Νίκος Σταυρίδης, Σόφη Ζαβίνου, *Δνο τρελλοί και ο ατσίδας*) είναι πολύ αυταρχικός. Επιστρέφοντας στο παλαιό μοτίβο του συνοικεσίου, επιμένει να παντρεύει τη Σούλα με έναν πλούσιο βλάκα (Μανώλης Δεστούνης), αγνοώντας τα αισθήματά της για ένα φοιτητή, που εργάζεται ως τραγουδιστής, για να σπουδάσει (Μιχάλης Βιολάρης). Τα χαστούκια και οι εγκλεισμοί είναι στην ημερήσια διάταξη, όπως συμβαίνει και σε άλλες κωμωδίες που γυρίζονται κατά τη δικτατορία και οι οποίες προσπαθούν να επαναφέρουν παλαιές σωφρονιστικές μεθόδους. Βέβαια, οι μέθοδοι στο τέλος αποτυγχάνουν και το χατίρι του θείου δεν γίνεται.

Ο θεός μπορεί να φροντίζει από μακριά την ανιψιά, όπως και τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειάς του. Ο μετανάστης δεν έχει ξεχάσει το καθήκον

172. Μεταφορά της κωμωδίας των Μίμη Τραιφόρου – Μήτσου Βασιλειάδη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Βέμπο», από το θίασο Σοφίας Βέμπο – Χρήστου Ευθυμίου, το καλοκαίρι του 1957· *Θέατρο* 57, ό.π., σ. 37· Δημόπουλος, ό.π., σ. 250· Μοσχοβάκης, «Ντίνος Δημόπουλος: η περιεργή διαδρομή», ό.π., σ. 19· Μυλωνάς, ό.π., σ. 54.

173. Κριτικές των Αντώνη Κυριακόπουλου και Αντώνη Μοσχοβάκη στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 222· Γρηγορίου, ό.π., τ. Β', σ. 69-71.

του και συμβάλλει στο μηνιαίο εισόδημα με τσεκ, που έρχονται συχνότερα από την Αμερική, αλλά και από διάφορες χώρες της Αφρικής. Ο Τζίμης, θεός της Βιολέττας (Βασίλης Αυλωνίτης, Γκέλυ Μαυροπούλου), στο έργο *Έχει θείο το κορίτσι*, ή αλλιώς *Ο θεός της Βιολέττας* (1957, σενάριο Χρήστος Πύρπασος, σκηνοθεσία Κώστας Ανδρίτσος), στέλνει τακτικά εμβάσματα και φροντίζει για την καλοπέραση της αδελφής του και της ανιψιάς του. Μετά από είκοσι δύο έτη παραμονής στην Αμερική, επιστρέφει για να αποκαταστήσει τις δύο γυναίκες. Στο πρόσωπό του η Βιολέττα βρίσκει ένα σύμμαχο που την ακούει, δεν της κάνει παρατηρήσεις και δεν σχολιάζει καθόλου το γεγονός ότι τη συνάντησε σε νυκτερινό κέντρο με τον καλό της, χωρίς τη συνοδεία της θείας. Όπως συμβαίνει και με άλλους μετανάστες, που εμφανίζονται σε κωμωδίες, η μακρόχρονη απουσία και ο συγχρωτισμός με τα αμερικανικά ήθη έχουν απελευθερώσει τον θείο από μέρος των παλαιών αντιλήψεων. Πρόκειται για τον ιδανικό συνδυασμό, αφού ο θεός συντηρεί τις γυναίκες κατά τα πατροπαράδοτα, αλλά δεν επιβάλλει στην ανιψιά του τη δική του επιθυμία.

Σε πολλές κωμωδίες τα κορίτσια βρίσκουν καταφύγιο στη θεία τους όταν χάνουν τους γονείς τους. Στις περισσότερες περιπτώσεις, η θεία δεν έχει δική της οικογένεια, είναι ανύπαντρη, όπως και οι θείες που συγκατοικούν με τους χήρους αδελφούς τους και τους βοηθούν στο μεγάλωμα των παιδιών. Η θεία αναλαμβάνει να επιτηρεί την κοπέλα. Αν υπάρχει αδελφός της θείας, τότε αυτός φροντίζει οικονομικά τις δύο γυναίκες, όπως είδαμε μόλις με τη Βιολέττα και τη γεροντοκόρη θεία της Πηνελόπη (Σοφία Βερώνη). Η θεία Πηνελόπη, στερημένη η ίδια τις χαρές του έρωτα, αντιμετωπίζει αρνητικά κάθε έκφραση του ερωτικού συναίσθηματος — από το αγχалиασμένο ζευγάρι στο δρόμο ως το ραντεβού της ανιψιάς της. Μετατρέπει σε ηθικούς κανόνες τη δική της στέρηση και, όπως επαναλαμβάνει, «δεν ανέχεται φλερτ και προγαμιάιους ασπασμούς». Όπως όλες οι κοπέλες που περιορίζονται υπερβολικά, η Βιολέττα βρίσκει τρόπο για να συναντά κρυφά τον Αλέκο (Νίκος Καζής)· η επιτήρηση της θείας δεν είναι πιο αποτελεσματική από όσο των άλλων κηδεμόνων κοριτσιών.

Η θεία ελέγχει αν ο εκλεκτός της καρδιάς της ανιψιάς της είναι κατάλληλος για σύζυγος και φροντίζει για την προίκα της, ακόμα και όταν δεν είναι πλούσια, όπως συμβαίνει με τη θεία Κατερίνα (Δέσποινα Παναγιωτίδου) στο *Φτώχεια, έρωσ και κομπίνες* (1956, Ηλίας Παρασκευάς) και με τη θεία Φαβουρία (Σαπφώ Νοταρά) στη *Θυρωρίνα* (1968, Νίκος Αβραμέας).

Η διαφοροποίηση που εμφανίζεται στη συμπεριφορά των παιδιών προς τους γονείς τους με το πέρασμα του χρόνου διαπιστώνεται και στις σχέσεις θείων-ανιψιών, όπως είδαμε και στο *Διαβόλου κάλτσα*. Μπορεί η θεία της Ντόρας (Μαρίκα Κρεββατά, Σάσα Καστούρα, *Ο Ξεροκέφαλος*, 1970, Ερρίκος Θαλασσινός) να μη συμφωνεί μαζί της για τους χειρισμούς της στο θέμα της εργασίας και του γάμου, όμως δεν την τρομοκρατεί, όπως κάνει η θεία Κατερίνα



με την Τούλα (Μάρθα Καραγιάννη) στην κωμωδία του Παρασκευά. Λέει την άποψή της σε μία συζήτηση, χωρίς να προσπαθεί να την επιβάλει στην ανιψιά της. Διατηρεί το πνεύμα της παλαιότερης εποχής, τονίζει ότι ο λόγος του άνδρα δεν αμφισβητείται, ενώ η Ντόρα υποστηρίζει ότι ένας άνδρας δεν μπορεί να κανονίζει τη ζωή της, γιατί και οι γυναίκες σήμερα έχουν δικαιώματα.

Αν η θεία έχει δική της οικογένεια, δίνει μεν στέγη στην ανιψιά της, αλλά της ζητά παράλληλα να εργάζεται, για να συντηρεί τον εαυτό της· στο *Ποια είναι η Μαργαρίτα* (1961, σενάριο Γιάννης Δαλιανίδης, σκηνοθεσία Ντίμης Δαδήρας) η θεία (Σαφώ Νοταρά), μόλις η Μαργαρίτα (Τζένη Καρέζη) μένει χωρίς δουλειά, τη στέλνει στην Αθήνα και αρκείται στο να της δώσει τις απαραίτητες συμβουλές, καθώς τη βάζει στο τρένο: «Να προσέχεις, να προσέχεις πολύ, η Αθήνα δεν είναι Πάτρα· εκεί τα κορίτσια κινδυνεύουν· εκεί όλοι οι άνδρες είναι τι να σου πω [...] τα μάτια σου δεκατέσσερα, μακριά απ' τους άνδρες...»).

Είδαμε ότι στην πλειονότητα των σχέσεων θείου-ανιψιάς το οικονομικό κέρδος καθορίζει τη συμπεριφορά του κηδεμόνα. Στη σχέση θείου-ανιψιού αυτό το κριτήριο αντιστρέφεται. Ο θείος περιμαζεύει τον ανιψιό όταν αυτός χάνει τους γονείς του, τον μεγαλώνει, τον σπουδάζει και συνήθως κινδυνεύει να μετατραπεί σε θύμα της απληστίας του. Στις περιπτώσεις που εμφανίζονται στις κωμωδίες, ο θείος έχει πάντα οικονομική άνεση, αλλά συχνά δεν έχει δική του οικογένεια.

Ο Νίκος Τσιφόρος είναι ένας από τους σεναριογράφους που επανειλημμένα εμφανίζουν τη σχέση θείου-ανιψιού. Ο Άγγελος (Γιώργος Καμπανέλλης, *Γλέντι, λεφτά κι αγάπη*) είναι η επεξεργασμένη στο απαιτητικότερο εκδοχή του Αντώνη (Νίκος Σταυρίδης, *Έλα στο θείο*), ο οποίος περιοριζόταν απλώς στο να βάζει χέρι στο ταμείο του μπακάλικου του θείου του. Ο Άγγελος είναι φοιτητής με έξοδα του θείου του Λαυρέντη (Βασίλης Αυλωνίτης), αλλά έχει μπλέξει με μία θεατρίνα, και κάθε άλλο παρά ασχολείται με τις σπουδές του. Η κακή παρέα καλλιεργεί στον ανιψιό την ιδέα ότι κατά κάποιο τρόπο η παρουσία του θείου καλό είναι να περάσει στα χέρια του το ταχύτερο δυνατό, τον κάνει να σκέπτεται σοβαρά ότι ο θάνατος του θείου θα του δώσει την ευκαιρία για συνεχείς και απρόσκοπτες διασκέδασεις, αφού, μέσω της κληρονομιάς, θα του εξασφαλίσει παραδάκι για ξόδεμα.

Στο *Λεφτά* (1958) επανέρχεται η σχέση θείου-ανιψιού (Βασίλης Αυλωνίτης, Γιώργος Καμπανέλλης), αυτή τη φορά όχι στη βάση της χρηματικής εκμετάλλευσης, αλλά της αρμονικής υποστήριξης. Ο Θεοδόσης εργάζεται σε λαϊκά πανηγύρια και βγάζει με το ζόρι το μεροκάματο, αλλά το μοιράζεται με τον ανιψιό του, μέχρι ο τελευταίος να ξαναβρεί δουλειά. Όταν φτάνει η είδηση ότι κληρονόμησε τον αδελφό του, που πέθανε στην Αφρική, ο Θεοδόσης αρχίζει να μεγαλοπιάνεται και παρασύρει και τον Νάσο μακριά από την ώς

τότε ζωή και τα όνειρά του. Ο ανιψιός δεν έχει τη δυνατότητα να συνεντίσει τον θείο του, στην ουσία οφείλει να τον υπακούσει, να μη φέρει αντιρρήσεις στον τρόπο ζωής που εκείνος τού επιβάλλει.

Ο κύριος Καρύδογλου (*Οικογένεια Παπαδοπούλου*) έχει υποκαταστήσει στη ζωή της αδελφής του και του ανιψιού του το ρόλο του απόντος συζύγου και πατέρα. Είναι αυστηρός και τους επιβάλλει συνεχώς κανόνες. Από την άλλη, τους παρέχει μία άνετη ζωή, έχει σπουδάσει τον Αλέξη στο εξωτερικό, τον έχει βοηθήσει μέχρι να σταθεί στα πόδια του. Τώρα που ο Αλέξης βρήκε μία καλή δουλειά, ο θείος εξακολουθεί να τον κηδεμονεύει και να ανακατεύεται στη ζωή του. Ο Αλέξης δεν μπορεί να αντιμετωπίσει μία κατά μέτωπο σύγκρουση μαζί του. Αντί να τον πείσει να συγκατατεθεί στο γάμο του με τη Βαρβάρα, οργανώνει την τελετή μυστικά. Τα όρια ανάμεσα στο φόβο και στο σεβασμό είναι δυσδιάκριτα. Σε κάθε περίπτωση, ο λόγος των νέων είναι ανίσχυρος. Δεν χρειάζεται ωστόσο να χάνουν τον καιρό τους με επιχειρήματα και να προσκρούουν σε απαγορεύσεις, όταν μπορούν να κάνουν, έστω κρυφά για κάποιον διάστημα, αυτό που επιθυμούν.

Ο Θεοδόσης (Φραγκίσκος Μανέλλης, *Ένας βλάκας με πατέντα*, 1963, σενάριο Φραγκίσκος Μανέλλης, διασκευή Γιώργος Πρωτοπαπάς – Ανδρέας Λαμπρινός, σκηνοθεσία Ανδρέας Λαμπρινός – Γιώργος Πρωτοπαπάς) περιμαζεύει το γιο της αδελφής του, που δεν κατάφερε να ορθοποδήσει στην πρωτεύουσα, και τον ξαναφέρει στο χωριό. Στην αρχή τού φέρεται πολύ άσχημα, τον βάζει να κοιμηθεί στο στάβλο, αλλά, όταν ξεπερνάει τα νεύρα του, έχει καλά σχέδια γι' αυτόν. Ο Πελοπίδας (Γιάννης Μαλούχος), που του λείπει πολύ η πεθαμένη του μητέρα, βρίσκει μία στοργική οικογένεια και έναν έρωτα στο πρόσωπο της ψυχοκόρης των θείων του.

Τον αυταρχικό θείο που δεν επιτρέπει στον ανιψιό του να παντρευτεί, επειδή ο ίδιος είναι εναντίον του γάμου, υποδύεται ο Λάμπρος Κωνσταντάρας στις κωμωδίες *Ο γεροντοκόρος* (1967, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης – Γιώργος Κατσαμπής, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος) και *Ο τζαναμπέτης* (1969, σενάριο Ασημάκης Γιαλαμάς – Κώστας Πρετεντέρης, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης).<sup>174</sup> Το πρόβλημα του ανιψιού (Κώστας Πρέκας, Παύλος Λιάρος) λύνεται κατ' ευχήν, όταν ο θείος ερωτεύεται και αλλάζει απόψεις για το γάμο.

Ο θείος Τζορτζ (Γιώργος Οικονομίδης, *Κάλλιο πέντε και στο χέρι*) έχει ζήσει τα είκοσι τελευταία χρόνια στην Αμερική, «στη χώρα της ελευθερίας», όπως επαναλαμβάνει συνεχώς. Σε αντίθεση με τον αδελφό του Πυθαγόρα (Μί-

174. Μεταφορά της κωμωδίας των Ασημάκη Γιαλαμά – Κώστα Πρετεντέρη *Η όμορφη και ο τζαναμπέτης*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κοτοπούλη», από το θίασο Λάμπρου Κωνσταντάρα – Μάρως Κοντού, στις 11 Οκτωβρίου 1968· *Θέατρο 69*, ό.π., σ. 47, 304· Πρετεντέρης, *Θεατρικά*, ό.π., σ. 536-537· Θρούλος, ό.π., τ. ΙΑ', σ. 266-267.

μης Φωτόπουλος), που συνεχώς επικαλείται τη μανιάτικη καταγωγή του και θέλει να επιβάλει στην οικογένειά του τις αυταρχικές του ιδέες, παίρνει το μέρος των ανιψιών του και τα υποστηρίζει στις αισθηματικές τους υποθέσεις. Μπορεί στο βάθος ο θεός Τζορτζ να διατηρεί τις μανιάτικες ιδέες του, γιατί «ο Ρωμιός δεν αλλάζει», βοηθάει ωστόσο τα ζευγάρια να αποσπάσουν τη συγκατάθεση του ανένδοτου Πυθαγόρα.

Παρόμοια, στο έργο *Ο θεός μου ο Ιπποκράτης* ο θεός (Νίκος Σταυρίδης) είναι καλός, έχει κατανόηση για τα αισθηματικά των ανιψιών του Πέτρου και Σοφίας και τους βοηθάει να συμφιλιωθούν με το σκληρό, απότομο πατέρα τους. Φαίνεται ότι οι απόψεις περί αυστηρότητας μπορεί να διαφοροποιούνται μέσα στην ίδια οικογένεια και τίθενται σε συνάρτηση με το χαρακτήρα του ατόμου. Ο αυταρχικός βρίσκει άλλοθι στην πατροπαράδοτη ηθική, για να επιβάλει, στην πραγματικότητα, τη δική του θέληση στους άλλους και να μπορεί να τους αγνοεί, ενώ ο πρᾶος και καλόκαρδος υπολογίζει περισσότερο τα αισθήματα των άλλων, παρά κάποιες προκατασκευασμένες και ακλόνητες απόψεις.

Ο θεός και η θεία, όταν δεν υπάρχουν γονείς, εκπροσωπούν αυτοδίκαια, ως πρεσβύτεροι, την οικογενειακή συνείδηση, διδάσκουν το ηθικό χρέος και πιέζουν τους νέους να ανταποκριθούν στα πατροπαράδοτα καθήκοντα (π.χ. *Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες*).

Οι μετανάστες θεοί και θείες πέφτουν συχνά θύματα της απληστίας των ανιψιών τους. Γι' αυτό ο Πελ Παπ (Χρήστος Τσαγανέας, *Ένα καράβι Παπαδόπουλοι*, 1966, σενάριο Νίκος Τσιφόρος, σκηνοθεσία Φώφη Γιάγκου) δοκιμάζει τα ανίψια του, προκειμένου να είναι σίγουρος ότι η κληρονομιά του θα πέσει σε αξια χέρια και σε καλές ψυχές. Μέσα από την παρέλαση των ανιψιών ο θεατής έχει την ευκαιρία να παρακολουθήσει διαφορετικές αντιδράσεις, οι οποίες κινούνται από την απληστία ως την αυταπάρηση.

Στην καλύτερη περίπτωση, τα ανίψια γκρινιάζουν για τα δέματα με το ανάξιο λόγο περιεχόμενο, όπως τσίχλες, τσατσάρες και φανταχτερά πουκάμισα, ενώ περιμένουν πάντα μία γενναία οικονομική ενίσχυση. Τις περισσότερες φορές αυτή η ενίσχυση δίνεται είτε με τη μορφή δώρου, όπως η κούρσα που στέλνει ο θεός στον Θανάση (Κώστας Χατζηχρήστος, *Ο ταξιτζής*, 1962, σενάριο Άκης Φαράς, σκηνοθεσία Κώστας Χατζηχρήστος), είτε σε μετρητά. Ο θεός καταφθάνει, συνειδητοποιεί τις ανάγκες των ανιψιών και τους χρηματοδοτεί αναλόγως.

Δεν είναι λίγες οι φορές που τα ανίψια κατασκευάζουν μία πλαστή πραγματικότητα, για να συγκινήσουν το θείο και να του αποσπάσουν χρήματα. Η Φώφη (Πόπη Λάζου, *Επτά ημέρες φέμματα*, 1963, σενάριο Νίκος Τσιφόρος - Πολύβιος Βασιλειάδης, σκηνοθεσία Κώστας Ανδρίτσος) έγραψε στη θεία της (Άννα Παϊτατζή) ότι παντρεύτηκε, για να καρπωθεί τα χρήματα του γαμήλιου δώρου. Με τον ερχομό της θείας αναγκάζεται να βρει κάποιον που θα

παραστήσει το σύζυγό της. Στο παρεμφερές *Κάθε κατεργάρας στον πάγκο του*, που γυρίζει ο ίδιος σκηνοθέτης (1969, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης), ο Θόδωρος έχει γράψει στο θείο του (Γιώργος Πάντζας, Νίκος Σταυρίδης) ότι έχει οικογένεια με δύο παιδιά και δεν αρκεί ο μισθός του για να τη συντηρήσει. Όταν ο θείος καταφθάνει, ο Θόδωρος αναγκάζεται να σκηνοθετήσει τη ζωή του, σύμφωνα με όσα έγραφε, για να μη χάσει τη χρηματοδότηση. Κάτι ανάλογο συμβαίνει με τον Παντελή και το θείο του (Κώστας Ρηγόπουλος, Μίμης Φωτόπουλος, *Για μια τρύπια δραχμή*, 1968, σκηνοθεσία Κώστας Ανδρίτσος). Εδώ το ρόλο της συζύγου θα κληθεί να παίξει ο φίλος του Παντελή Σταύρος (Σταύρος Παράβας), προσθέτοντας άλλη μία γυναικεία μεταμφίεση στους ρόλους του. Τη σύζυγο του ανιψιού υποδύεται και ο Σταμάτης (Φραγκίσκος Μανέλλης, *Ο φακίρης Σταμάτης Κόκκορας*, 1969, Άγγελος Θεοδωρόπουλος), όταν επιστρέφει ξαφνικά ο θείος από το εξωτερικό. Στο *Θα σε κάνω βασίλισσα* (1964, Αλέκος Σακελλάριος)<sup>175</sup> ο Αντώνης, αδιόρθωτος τσιγκούνης, έχει πείσει την Ελένη (Θανάσης Βέγγος, Νίκη Λινάρδου) να γράψει στο θείο της ότι έμεινε χήρα, για να μη σταματήσουν τα μηνιαία εμβάσματα. Και εδώ η άφιξη του θείου (Λάμπρος Κωνσταντάρας) προκαλεί την αναδιάρθρωση της ζωής του ζευγαριού, ώστε να προσαρμοστεί στα ψέματα που έγραφε η Ελένη. Η αναστάτωση που φέρνουν οι μετανάστες συγγενείς με τις επισκέψεις τους στην πατρίδα δεν περνά απαρατήρητη. Δεν περνούν όμως απαρατήρητα και τα οφέλη. Όλοι οι θείοι και οι θείες ικανοποιούν ανιψιούς και ανιψιές με γενναϊόδωρη χρηματική αποκατάσταση.

Θείες που φροντίζουν παιδιά του άλλου φύλου, ακόμα και περισσότερα του ενός (*Τα τρία μωρά*), εμφανίζονται συχνότερα από ό,τι οι θείοι με τις ανιψιές. Στην περίπτωση που είναι ευκατάστατες, καθηλώνουν τους ανιψιούς τους στην ανωριμότητα, τουλάχιστον όπως συμβαίνει και με τις πλούσιες μητέρες των παραχαϊδεμένων γιων. Στα *Τρία μωρά* παρουσιάζεται μία ακραία κατάσταση, που δείχνει πώς η ανωριμότητα των κηδεμονευομένων ενθαρρύνεται από την παρατεταμένη υποχωρητικότητα του κηδεμόνα. Τα «μωρά» (Κώστας Χατζηχρήστος, Μιχάλης Μπούχλης, Κούλης Στολίγκας) έχουν γίνει κοτζάμ άνδρες, αλλά παραμένουν καθηλωμένοι στη βρεφική ηλικία ως προς το ζήτημα της ανάληψης ευθυνών. Συντηρούνται από τη θεία τους, ως τη στιγμή που αυτή αγανακτεί και τους πετάει έξω από το σπίτι, αναγκάζοντάς τους να τα βγάλουν πέρα μόνοι τους και να πάρουν την απόφαση να εργαστούν.

Πολύ αυταρχική είναι και η πλούσια θεία του Λούλη (Άννα Παϊτατζή,

175. Μεταφορά της κωμωδίας των Αλέκου Σακελλάριου - Χρήστου Γιαννακόπουλου, που ανεβαίνει στο θέατρο «Παρκ», από το θίασο Βασιλή Λογοθετίδη, το καλοκαίρι του 1956: *Θέατρο 57*, ό.π., σ. 30-31. *Θρύλος*, ό.π., τ. Ζ', σ. 118-119. Δελβερούδη, «...κοινωνικές αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη», ό.π., σ. 167-168.

Γιάννης Γκιωνάκης, *Κοροίδο γαμπρέ*, 1962, σενάριο Νίκος Τσιφόρος, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης). Ο Λούλης είναι αφελής, αλλά και η θεία τον ελέγχει στα ερωτικά ζητήματα, τον αποπαίρνει συνεχώς, του μιλά υποτιμητικά. Η έλλειψη εξυπνάδας και η ανεύθυνη συμπεριφορά του δικαιολογούν όχι βέβαια την κακομεταχείριση, αλλά τουλάχιστον τη χειραγώγησή του. Όταν αποφασίζει να δουλέψει, δηλαδή να ωριμάσει, η θέση της θείας αποδυναμώνεται εντελώς.

Η θεία του Πέτρου (Σταύρος Παράβας, *Έκλεψα τη γυναίκα μου*, 1964, σενάριο Γιώργος Ολύμπιος, σκηνοθεσία Κώστας Στράντζαλης) τον πιέζει να παντρευτεί, για να μη χαθεί η συνέχεια της οικογένειας, και του φέρνει διάφορες νέφες, προκειμένου να τον πείσει να διαλέξει μία από αυτές. Στην *Προξενήτρα* (1966, Νίκος Αβραμέας) η θεία Γεωργία (Γεωργία Βασιλειάδου), εμφανώς χαμηλότερης οικονομικής επιφάνειας από τις προηγούμενες, έχει μεγαλώσει και έχει σπουδάσει τον ανιψιό της Γιώργο (Ερρίκος Μπριόλας). Μολονότι εκείνος είναι πλέον οικονομικά ανεξάρτητος, εκείνη, με τη μεγαλύτερη κοινωνική της πείρα, διαλέγει σύζυγο για λογαριασμό του· απορρίπτει την πλούσια, αλλά άστατη αρραβωνιαστικιά του και ενθαρρύνει τη σχέση του με την ταπεινή και έντιμη Νανά. Η ηθική υποχρέωση του νέου απέναντι στη θεία, που του συμπαραστάθηκε στα παιδικά του χρόνια, είναι τόσο μεγάλη, ώστε αυτός υπακούει χωρίς συζήτηση στις αποφάσεις της — άλλωστε, η επιλογή της είναι πιο εύστοχη από τη δική του.

Είδαμε παραπάνω ότι πολλοί νέοι εμφανίζονται να εκμεταλλεύονται οικονομικά τον πατέρα, τη μητέρα ή τα αδέρφια τους, όμως κανένας από αυτούς δεν θα μπορούσε να αντιμετωπίσει τόσο ανάλγητα τον ενδεχόμενο θάνατο του γονιού ή των αδελφών του, έστω και αν επρόκειτο να τους κληρονομήσει· ένα τέτοιο ενδεχόμενο δεν θα φαινόταν αστείο, γιατί θα πρόσβαλλε τα αποδεκτά αισθήματα που οφείλουν να τρέφουν τα μέλη μίας πυρηνικής οικογένειας μεταξύ τους. Το γεγονός ότι τα ανίψια παρουσιάζονται τόσο άκαρδα απέναντι στους θείους και στις θείες τους, σε μερικές περιπτώσεις, δείχνει μία μεγάλη διαφορά ανάμεσα στους άτεκνους και στους γονείς. Όσο καλά και αν φέρεται, τυπικά τουλάχιστον, ο άτεκνος θείος ή θεία, δεν αποκλείεται να αντιμετωπίσει την κακόβουλη σκέψη και την αχαριστία του — παραστρατημένου— ανιψιού, πράγμα που αποκλείεται να συμβεί στον πατέρα ή στη μητέρα του, όσο αυταρχικοί και αν είναι. Όπως δεν είναι σίγουρο ότι οι νέοι θα βρουν την αγάπη στην οικογένεια των θείων τους, έτσι και ο σεβασμός που οφείλεται στο φυσικό γονιό είναι ο μόνος απαρέγκλιτος. Από αυτή την άποψη, οι θείοι που μεγαλώνουν ανίψια δεν ξέρουν ποτέ τι τους περιμένει. Πάντως, τα κορίτσια φαίνονται ακίνδυνα σε σχέση με τα αγόρια, αφού οι νέες όχι μόνο δεν φαντασιώνουν το θάνατο του θείου ή της θείας τους, αλλά, αντίθετα, τους παρέχουν άνετη ζωή με την παρουσία τους (π.χ. η Πέγκυ στο *Εκατό χιλιάδες λίρες*).

Όμως, και οι νέοι προσφέρουν κηδεμονία στη θεία τους, η οποία —ως γυναίκα— την έχει ανάγκη. Ο Φώτης (*Έλα στο θείο*) προσγειώνει συχνά την ελαφρόμυαλη θεία Ελένη (Λέλα Πατρικίου), επαναφέροντάς τη στο δρόμο τής πραγματικότητας και της λογικής. Σε αυτή τη σχέση η ηλικιακή ιεραρχία υποχωρεί στην ιεραρχία κατά φύλο, σε αντίθεση με παραδείγματα μητέρας-γιου ή γιαγιάς-εγγονού, όπου ο σεβασμός και η υποταγή στη μητρική θέληση είναι πιο έκδηλα.

Τα παραδείγματα με τη συμβίωση εξαδέλφων δεν είναι πολλά. Φαίνεται ότι, όταν δεν υπάρχουν γονείς στη μέση, η σχέση ανάμεσα στις εξαδέλφες είναι φιλική. Λείπουν οι τάσεις εξουσίας, προσφέρονται ηθική στήριξη και φιλοξενία, χωρίς απαίτηση υπακοής. Στο *Ποια είναι η Μαργαρίτα* η εξαδέλφη, που έχει πρώτη εγκατασταθεί στην Αθήνα, δέχεται να φιλοξενήσει τη Μαργαρίτα: αυτός είναι ο κανόνας, που διευκολύνει τη μετάβαση από την επαρχία στην πόλη.<sup>176</sup> Ο επαρχιώτης βρίσκει στέγη και καθοδήγηση μέχρις ότου συνηθίσει την πρωτεύουσα και το διαφορετικό τρόπο ζωής. Έτσι, και η Ρένα (Πόπη Λάζου) είναι φιλική, συμπαραστέκεται στη Μαργαρίτα, αναζητά λύση στα προβλήματά της, τη γνωρίζει στις παρέες της, την καθησυχάζει και της βρίσκει δουλειά. Μπορεί οι αδελφές να μην αναπτύσσουν παρόμοιες σχέσεις, λόγω του ανταγωνισμού, όμως οι εξαδέλφες δείχνουν τρυφερότητα και αλληλεγγύη, που σπάνια συναντάμε ανάμεσα σε γυναίκες, τουλάχιστον στις κωμωδίες.

Θύμα των συγγενών του από το χωριό πέφτει ο Σωτήρης (Νίκος Τσούκας, *Πώς καταντήσαμε, Σωτήρη*, 1972, σενάριο Λάζαρος Μοντανάρης, σκηνοθεσία Στέλιος Τατασόπουλος). Όταν μαθαίνουν ότι απέκτησε οικονομική άνεση, καταφθάνουν και του ζητούν να πραγματοποιήσει τις επιθυμίες τους. Ο γαμπρός του του ζητά τώρα προίκα, η εξαδέλφη του ονειρεύεται να γίνει η νέα Βουγιουκλάκη, ο συμπολεμιστής του πατέρα του του ζητά δανεικά. Στην κωμωδία του Τατασόπουλου περιγράφεται η δύσκολη θέση του νέου που ήρθε από το χωριό του στην πρωτεύουσα, κατάφερε με μεγάλη δυσκολία, και ακόμα με μεγαλύτερη τύχη να εγκατασταθεί με κάποια άνεση και να αποκτήσει μία καλή δουλειά, και τώρα πρέπει να γίνει το αποκούμπι συγγενών, που ζητούν επίσης να βελτιώσουν τη ζωή τους.

176. Πβ. Καραποστόλης, *ό.π.*, σ. 112· Μαρίνα Πετρονάτη, *Δίκτυα κοινωνικών σχέσεων: όψεις και αλληλεπιδράσεις με τη διαδικασία επαγγελματικής κινητικότητας*, Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Αθήνα 1995, σ. 25-27.

## 4. ΧΩΡΙΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ

Οι περισσότερες νέες εμφανίζονται λοιπόν ενταγμένες σε οικογένεια, ή τουλάχιστον ζουν με κάποιο συγγενή ως τις αρχές της δεκαετίας του 1960. Μία ηθική κοπέλα δεν μπορεί να κατοικεί μόνη της. Τέτοιες περιπτώσεις επισύρουν την περιέργεια, την καχυποψία και την κατακραυγή.<sup>177</sup> Οι περιπτώσεις κοριτσιών που ζουν μόνα ή παρουσιάζονται εκτός οικογενειακού πλαισίου, αν εξαιρέσουμε αυτά που έχουν πάρει τον κακό δρόμο, είναι πολύ λίγες κατά τη δεκαετία του 1950. Μερικές αφορούν κοπέλες που έχουν χάσει τους γονείς τους και φιλοξενούνται από συγγενείς. Μία τέτοια συγκατοίκηση δεν είναι ανέφελη, όπως ήδη διαπιστώσαμε. Η δυσαρμονία που κάποια στιγμή ανακύπτει στις σχέσεις της νέας με αυτούς την οδηγεί στην απομάκρυνσή της και στην αναζήτηση άλλου καταφύγιου.

Αυτό συμβαίνει για παράδειγμα στα *Τέσσερα σκαλοπάτια*, όπου η Ρένα εγκαταλείπει για λόγους αξιοπρέπειας την οικογένεια του θείου της. Για να καταφέρει να επιβιώσει, μεταμφιέζεται σε αγόρι. Έτσι, βρίσκει πιο εύκολα δουλειά, και κυρίως δεν γίνεται στόχος και σεξουαλική λεία των ανδρών.

Το πόσο μία νέα που μένει μόνη κινεί την καχυποψία φαίνεται στο *Προπαντός ψυχραιμία* (1951, σενάριο Μ. Φωτόπουλος - Στ. Μήτρου, σκηνοθεσία Ντίνος Ηλιόπουλος - Μίμης Φωτόπουλος): για να την αποδεχθούν οι γονείς του μνηστήρα της Τηλέμαχου (Γιάννης Γκιωνάκης), η Καίτη ('Αννα Κυριακού) αναγκάζεται να «νοιτιάσει» δύο θείους και να τους εμφανίσει ως οικογένειά της. Η μητέρα του Τηλέμαχου (Λέλα Πατρικίου) θεωρεί την ορφάνια της Καίτης «ύποπτη! κοπέλα αγνώστου προελεύσεως!», ενώ φαίνεται ότι οι αντιρρήσεις της δεν αποτελούν προσωπική ιδιοτροπία.

Τα επόμενα χρόνια εμφανίζονται σε μικρό αριθμό κωμωδιών κοπέλες που ζουν όχι εντελώς μόνες, αλλά με φίλες τους, πάντοτε επειδή δεν έχουν φυσική οικογένεια και στενούς συγγενείς για να μείνουν μαζί τους. Οι κοπέλες αυτές είναι υποχρεωμένες να εργαστούν για να ζήσουν. Είναι επίσης υποχρεωμένες να προστατεύουν μόνες τους τον εαυτό τους. Θεωρούνται τα πλέον εύκολα θύματα και κινδυνεύουν πολύ συχνά από κάθε λογής αρσενικά που συναντούν.

Δεν γνωρίζω αν υπάρχουν στοιχεία που να αναφέρονται σε πραγματικά δεδομένα επί του θέματος, δηλαδή κατά πόσον αποτελεί κοινωνική συνήθεια η συγκατοίκηση νέων γυναικών και αν με αυτόν τον τρόπο κάποιες που έρχονται μόνες τους από την επαρχία στην πόλη καλύπτουν την ανάγκη της στέγης. Θα πρέπει να επισημάνουμε ωστόσο ότι ο αμερικανικός κινηματογράφος βρίθει από τέτοιου είδους συγκατοικήσεις, αφού αυτός είναι ο κανόνας της αγ-

177. Πβ. Ιγγλέση, *Πρόσωπα γυναικών...*, ό.π., σ. 180.

γλοσσαξονικής ζωής: τα ενήλικα παιδιά απομακρύνονται από την οικογένεια, εργάζονται για να συντηρούν τον εαυτό τους και συγκατοικούν με άτομο ή άτομα του ίδιου φύλου, για να μοιράζονται τα πάγια έξοδα της καθημερινότητας. Είναι λοιπόν πιθανό να εμπνέονται οι σεναριογράφοι από ανάλογες ιστορίες, τις οποίες προσαρμόζουν στα υπόλοιπα δεδομένα της σύγχρονης πραγματικότητας, ώστε να τις καθιστούν οικείες στο κοινό.

Στην *Ωραία των Αθηνών* η Τόνια και η Κλάρα (Γκέλυ Μαυροπούλου, Σπεράντζα Βρανά) είναι φίλες και συγκατοικοί. «Είμαστε ελεύθερες, δεν έχουμε περιορισμούς· περιοριζόμαστε μόνες μας», λέει η Τόνια στον Νότη (Μίμης Φωτόπουλος).

Ο λόγος για τον οποίο οι κοπέλες ζουν μόνες συνήθως δεν αποκαλύπτεται. Γενικά και αόριστα, έχουν χάσει τους γονείς τους. Μόνο η Μαίρη (Άννα Συνοδινού) στο *Δολλάρια και όνειρα* (1956, Ίων Νταϊφάς) εξομολογείται ότι οι γονείς της σκοτώθηκαν στον Πόλεμο και ότι μία φίλη της μητέρας της την πήρε μαζί της στο λύκειο που διηύθυνε.

Ο Πόλεμος και η ταραγμένη περίοδος που ακολούθησε είναι τα ιστορικά και κοινωνικά αίτια εξαιτίας των οποίων οι οικογένειες στις κωμωδίες δεν εμφανίζονται στην πλήρη μορφή τους· όπως είδαμε, συχνά λείπει ο ένας ή και οι δύο γονείς, και το νεαρό ορφανό άτομο είτε στηρίζεται από τα μεγαλύτερα αδέρφια ή άλλα συγγενικά πρόσωπα είτε ζει χωρίς οικογένεια. Όσο και αν το θέμα αντιμετωπίζεται διακριτικά, για πολιτικούς λόγους, στη διάρκεια της δεκαετίας του 1950, είναι γεγονός ότι πολλοί νέοι που, βάσει του σεναρίου, γεννήθηκαν λίγο πριν από τον Πόλεμο εμφανίζονται στις κωμωδίες χωρίς στενή οικογένεια. Το κωμικό είδος, από τη φύση του, δεν θα μπορούσε να δώσει διαστάσεις σε ένα τραγικό ζήτημα, οπότε παρουσιάζει κάποια δεδομένα του, χωρίς να τα σχολιάζει. Θα ήταν ενδιαφέρουσα ωστόσο η σύγκριση με δημογραφικές μελέτες, για να φανεί αν η διαφοροποιημένη σύνθεση των πλασματικών οικογενειών των κωμωδιών ανάμεσα στις δεκαετίες 1950 και 1960 ανταποκρίνεται πράγματι στην αλλαγή των κοινωνικών δεδομένων. Παράγοντες που επηρεάζουν τη θνησιμότητα των ατόμων σε μεσαίες ηλικίες ενδεχομένως υποχωρούν προς τα τέλη της δεκαετίας του 1950. Γεγονός είναι ότι στις κωμωδίες της δεκαετίας του 1960 γονείς και των δύο φύλων είναι συχνότερα παρόντες στην οθόνη.

Οι κοπέλες που είναι μόνες εμφανίζονται πάντα δυναμικές· πρέπει να διεκδικήσουν τα δικαιώματά τους και να βελτιώσουν τη θέση τους. Μπορούν να βάζουν όρους και να οδηγούν τα πράγματα στη λύση που επιθυμούν. Οπωσδήποτε, η μεγαλύτερη κοινωνική εμπειρία τους λειτουργεί θετικά για τις ίδιες και συχνά ευεργετικά για τους ανθρώπους με τους οποίους πρόκειται να παντρευτούν. Η Νανά (Σπεράντζα Βρανά) στο *Έλα στο θείο* δεν χρειάζεται συγγενείς για να πιέσει τον Αντώνη να την παντρευτεί. Ο Αντώνης άγεται και



φέρεται από το θείο του, γιατί εξαρτάται από το χαρτζιλίκι του· η Νανά δεν υπόκειται σε παρόμοιες δουλειές. Οι απόψεις της είναι ξεκάθαρες, τα λόγια της σταράτα. Η λαϊκή της καταγωγή δικαιολογεί το δυναμισμό της. Δεν έχει τη μικροαστική αξιοπρέπεια και τους μαλακούς τρόπους των περισσότερων συνομηλικών της. Επάξια κατέχει τον αρχηγικό ρόλο στο ζευγάρι, ενώ ο θεός (Γιάννης Ιωαννίδης) δεν διστάζει καθόλου να εμπιστευτεί τον ανεπρόκοπο ανιψιό του στα χέρια της.

Στο διάστημα της εξαετίας 1954-1959 καταγράφονται μετρημένες στα δάκτυλα περιπτώσεις κοριτσιών που ζουν χωρίς οικογενειακή προστασία, ενώ οι νέοι χωρίς οικογενειακό πλαίσιο είναι πολλαπλάσιοι.

Αυτές οι αναλογίες είναι αναμενόμενες σε μία κοινωνία που θεωρεί προϋπόθεση της ηθικής του κοριτσιού τη στενή επίβλεψη από το οικογενειακό περιβάλλον. Η ύπαρξη και μόνο του οικογενειακού πλαισίου αποτελεί τεκμήριο ότι η νέα δεν αφήνεται στην αυτοπροστασία της ηθικής της. Στην πραγματικότητα, η κοινωνία δεν θεωρεί ότι η νέα μπορεί να προστατευτεί μόνη της, ότι έχει αρκετές αντιστάσεις ώστε να αποφεύγει τις παρεκτροπές. Το οικογενειακό πλαίσιο συνιστά το κοινωνικό άλλοθι, τον εφησυχασμό ότι κάποιος άλλος —πατέρας, μητέρα, αδελφός, θεία— φροντίζει για την προστασία της νέας από τους ηθικούς κινδύνους. Από την άλλη μεριά, οι ίδιες οι ταινίες δείχνουν πόσο η κοπέλα αποτελεί εύκολη λεία, ακόμα και όταν περπατάει μόνη της στο δρόμο, χωρίς να δίνει το παραμικρό δικαίωμα, πώς την πλησιάζουν οι άνδρες για να της επιτεθούν είτε με πειράγματα είτε με χειρονομίες (*Ο γυναικός· Οι σκανδαλιάρηδες*). Στον εργασιακό χώρο επίσης, όπως θα δούμε στο σχετικό κεφάλαιο, οι κοπέλες αντιμετωπίζουν με μεγάλη συχνότητα σεξουαλικές επιθέσεις από τα αφεντικά τους (*Η μουσίτσα· Άνδρας είμαι και το κέφι μου θα κάνω*, 1960, Μαρία Πλυτά· *Το κλωτσοσκούφι· Αχ! και νά' μουν άνδρας*, 1966, Στέφανος Φωτιάδης<sup>178</sup>).

Πάντως, πολύ καλά τα βγάζουν πέρα οι τρεις φίλες και συγκατοικοί στο *Ψιτ! κορίτσια* (1959, σενάριο Άλκης Παπάς – Σάκης Καρβέλης, σκηνοθεσία Άλκης Παπάς), καθώς και η Αλίκη (Αλίκη Βουγιουκλάκη) με τη νεανική της συντροφιά στη *Μουσίτσα*. Αν αναλύσουμε τις περιπτώσεις των κοριτσιών χωρίς οικογένεια, θα δούμε ότι δεν λείπουν οι ικανότητες από τις κοπέλες, αλλά η δυνατότητα να τις εμφανίσουν, αφού ζουν μέσα σε αλληπάλληλες προστασίες και κηδεμονίες. Όταν η κηδεμονία απουσιάζει, τότε τα προσόντα, ηθικά και ψυχολογικά, βγαίνουν στην επιφάνεια.

178. Μεταφορά της κωμωδίας του Στέφανου Φωτιάδη *Ο Αλέκος είναι γυναίκα*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Μπουρνέλλη», από το θέατρο Χρήστου Ευθυμίου – Γκέλυς Μαυροπούλου – Διονύση Παπαγιαννόπουλου, την 1η Μαρτίου 1962· *Θέατρο 62*, ό.π., σ. 44, 292· *Θρόλος*, ό.π., τ. Θ', σ. 58-59.

Ένας λόγος που απομακρύνει τις κοπέλες από τις οικογένειές τους και τις οδηγεί στην ασφάλεια της συγκατοίκησης είναι η αναζήτηση εργασίας στην πρωτεύουσα. Στο έργο *Η φτώχεια θέλει καλοπέραση* η Νίνα και η Λίτσα (Μάγια Μελάγια, Καίτη Μπελίντα) έρχονται από τη Θεσσαλονίκη στην Αθήνα για να γίνουν τραγουδίστριες. Κάνουν τα αδύνατα δυνατά να προσληφθούν σε κέντρο, πριν τελειώσουν τα χρήματά τους και αναγκαστούν να επιστρέψουν σπίτι τους. Οι νέοι με τους οποίους συνδέονται (Νίκος Σταυρίδης και Γιάννης Γκιωνάκης), αν και μπατήρηδες, ασχολούνται πολύ λιγότερο με το να βρουν δουλειά. Οι νέες θα τους σπρώξουν, θα είναι η κινητήρια δύναμη, ώστε να τακτοποιηθούν στο τέλος και οι τέσσερις. Για τις κοπέλες η εργασία είναι επιτακτική ανάγκη· αλλιώς, για να παραμείνουν στην πρωτεύουσα, θα πρέπει «να γίνουν κοκότες». Οι άνδρες όμως μπορούν να κάνουν τράκα για να συντηρηθούν, χωρίς κάτι τέτοιο να τους μειώνει ηθικά.

Στις κωμωδίες οι «κοκότες», οι γυναίκες ελαφρών ηθών, εμφανίζονται πάντα χωρίς οικογενειακό πλαίσιο. Κατά κανόνα ανήκουν στον καλλιτεχνικό χώρο· η εμφάνισή τους συνδέεται δηλαδή με το επάγγελμά τους, και όχι με οικογενειακές σχέσεις. Γι' αυτόν το λόγο θα αναλύσουμε τα χαρακτηριστικά τους στο κεφάλαιο το σχετικό με τη γυναικεία εργασία.

Ένα κορίτσι χωρίς οικογένεια εύκολα πέφτει ωστόσο θύμα εκμετάλλευσης. Η Φανίτσα (*Άννα Φόνσου, Το έξυπνο πουλί*) μένει μόνη, όταν πεθαίνει η μητέρα της, και προσκολλάται στον Μίμη (Σταύρος Παράβας), που την εκμεταλλεύεται και ζει εις βάρος της. Η απειρία της, η μοναξιά και στη συνέχεια ο φόβος δεν την αφήνουν να απομακρυνθεί από ένα ανήθικο άτομο, που δέχεται να συντηρείται από μία γυναίκα. Θα πρέπει να βρει άλλο στήριγμα, για να τολμήσει να απομακρυνθεί. Ός τότε προσπαθεί να αντιμετωπίσει την κατάσταση μόνη της, χωρίς να ζητά βοήθεια από τους γύρω της. Ο ρόλος της Φανίτσας παίρνει δραματικές προεκτάσεις κάθε φορά που ο Μίμης εμφανίζεται για να απαιτήσει τα κέρδη από τη δουλειά της, θυμίζοντας ανάλογα πρόσωπα και καταστάσεις από τα κινηματογραφικά μελοδράματα της ίδιας εποχής.

Το 1958, στην ταινία *Ο τζίτζικας κι ο μέρμηγκας*, κάνει την εμφάνισή του ένας νέος και ασυνήθιστος στις ελληνικές κωμωδίες τύπος κοριτσιού χωρίς οικογένεια. Είναι η Πίτσα (Αγγέλικα Καπελλαρή), που εργάζεται ως σχεδιάστρια σε έναν εργολάβο οικοδομών. Η εργασία και η έλλειψη οικογενειακού προστάτη δίνουν στην Πίτσα περιθώρια ελευθερίας, αλλά συνδυάζονται και με την εκδήλωση ελαττωμάτων. Η Πίτσα έχει τη δυνατότητα να διασεδεάζει όπως της αρέσει, να ξευχτά τα βράδια και να βρίσκει πλούσιους συνοδούς για τη νυκτερινή ζωή. Ο γάμος δεν είναι το πρώτο πράγμα που την απασχολεί, ενώ θεωρεί ότι πάντα θα βρεθεί κάποιος για να την παντρευτεί. Δεν είναι ερωτευμένη, απλώς περνάει την ώρα της. Δεν είναι όμως και ικανοποιημένη από αυ-

τόν τον τρόπο ζωής, από το γεγονός ότι δεν υπάρχει κάποιος να τη φροντίζει, και ίσως να της βάζει και κάποια όρια, αφού δεν είναι ικανή η ίδια να τα βάλει στον εαυτό της. Η πικρία της είναι φανερή. Γρήγορα θα αποκαλυφθούν και άλλα αρνητικά στοιχεία του χαρακτήρα της, η ζήλια, η εριστικότητα. Στο τέλος η Πίτσα απουσιάζει από τα γαμήλια συμπλέγματα των ευτυχών ζευγών, ενώ φαίνεται ότι συνεχίζει στην «οδό της απωλείας», στο πλευρό ενός νέου εραστή. Το γεγονός ότι ο αξιόλογος, καθότι πλούσιος, γαμπρός Βρασίδης (Θεόδωρος Μορίδης) δεν στρέφεται σε αυτήν, ώστε να αποτελέσουν το τρίτο ευτυχές ζεύγος της ταινίας, αποδεικνύει, κατά το διδακτικό μήνυμα της ταινίας, ότι μία τέτοια κοπέλα δεν αξίζει την αποκατάσταση και τη δημιουργία οικογένειας.

Το νέο στοιχείο στο πρόσωπο της Πίτσας είναι το επάγγελμά της. Μέχρι τότε «κακά» κορίτσια συναντούσε κανείς, όπως είπαμε, μόνο στον καλλιτεχνικό χώρο. Τώρα ο σεναριογράφος που πρώτος παρουσίασε ένα τέτοιο «κακό» κορίτσι στο *Γλέντι, λεφτά κι αγάπη*, ο Νίκος Τσιφόρος, επεκτείνεται σε άλλη ομάδα εργαζόμενων κοριτσιών, στην υπάλληλο γραφείου και στη σχεδιάστρια, που, όπως λέει το αφεντικό της, είναι πολύ ικανή στη δουλειά της, φθάνει να συγκεντρωθεί σ' αυτήν και να αφήσει τα ξενύχτια. Η άσκηση ενός καθ' όλα αξιοπρεπούς επαγγέλματος μπορεί να δίνει στην κοπέλα οικονομική ανεξαρτησία, όμως η έλλειψη οικογενειακής επιτήρησης την καθιστά ευάλωτη σε κάθε είδους πειρασμό. Η νέα που ζει μόνη, που έχει καταφέρει να αποκτήσει κάποια ανώτερη μόρφωση και έχει βρει μία καλή δουλειά δεν είναι αρκετά ικανή να ακολουθήσει μόνη της το δρόμο που χαράζουν για τις υπόλοιπες οι οικογενειακοί περιορισμοί.

Την ίδια χρονιά, 1958, η Αγγέλικα Καπελαρή υποδύεται έναν ακόμα ρόλο νέας χωρίς οικογενειακή στήριξη, που πρωτοεμφανίζεται τότε και δεν επαναλαμβάνεται στη συνέχεια στις κωμωδίες. Είναι η Πόπη στο *Μισογύνη* (1958, σενάριο Σωτήρης Πατατζής, σκηνοθεσία Φίλιππος Φυλακτός). Η Πόπη διεκδικεί με ιδιαίτερα δυναμικό τρόπο το γάμο της με τον Βρασίδα (Μίμης Φωτόπουλος), ο οποίος την «κατέστρεψε» και τώρα αρνείται να την αποκαταστήσει: τον προειδοποιεί, και εντέλει του επιτίθεται με βιτριόλι. Το βιτριόλι ήταν ένα πολύ συνηθισμένο όπλο στα χέρια των απελπισμένων εγκαταλειμμένων γυναικών, που έπαιρναν με αυτόν τον τρόπο εκδίκηση.<sup>179</sup> Σχεδόν καθημερινά οι εφημερίδες ανέφεραν τέτοια περιστατικά, πλαισιωμένα από τις λεπτομέρειες της κάθε ερωτικής ιστορίας. Ο Πατατζής και ο Φυλακτός μεταφέρουν στο *Μισογύνη* ορισμένα στοιχεία που συναντάμε συνήθως στα μελοδράματα, όπως η εγκατάλειψη και η εκτός γάμου εγκυμοσύνη.

179. Για τις επιθέσεις βιτριολιστριών σε άνδρες που τις εγκατέλειψαν μετά από πολυετείς ερωτικές σχέσεις ή αθέτησαν υπόσχεση γάμου βλ. Αβδελά, *ό.π.*, σ. 61-65.

Με βιτριόλι απειλεί και η Ηρώ τον Χαρίλαο (Γκέλυ Μαυροπούλου, Νίκος Σταυρίδης, *Ευτυχώς τρελλάθηκα*). Είναι φανερό ότι δεν πρόκειται να κάψει μία τέτοια πράξη· άλλωστε, η απειλή της είναι έμμεση, μόνο για να δώσει έμφαση στο γεγονός ότι οι γυναίκες μπορούν να γίνουν από αρνιά τίγρεις, αν ο άνδρας τις παρατήσει. Με μειλίχιο ύφος προειδοποιεί, για να μην έχει ο Χαρίλαος την εντύπωση ότι θα την παραμερίσει εύκολα.

Μέσα σε δέκα χρόνια τα πράγματα αλλάζουν αρκετά για τις νέες σε σχέση με την οικογενειακή προστασία. Η Καίτη (Λίλιαν Μηνιάτη, *Ο κόσμος τρελλάθηκε*, 1967, σενάριο Ερρίκος Θαλασσινός – Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Ερρίκος Θαλασσινός) είναι επίσης σχεδιάστρια —ρούχων αυτή τη φορά— και εργάζεται στο ατελιέ του Πάτροκλου (Τάκης Μηλιάδης). Διατηρεί δικό της διαμέρισμα και δεν κάνει καμία αναφορά στην οικογένειά της. Όταν χρειάζεται να δραστηριοποιηθεί στο θέμα της αποκατάστασής της, το κάνει μόνη της. Δεν χρειάζεται πλέον να εμφανιστεί πατέρας ή αδελφός για να πείσει το γαμπρό. Η γυναικεία αυτοπεποίθηση και εξυπνάδα αρκούν για να φέρουν το ίδιο αποτέλεσμα.

Κάποιες νέες όμως, ακριβώς εξαιτίας της έλλειψης οικογενειακής πλαισίωσης, μπορεί να περιέλθουν σε απελπιστική θέση, όπως η Ελπίδα (Νόρα Βαλσάμη, *Ο ξένοιαστος παλαβιάρης*, 1971, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Ερρίκος Θαλασσινός), που φθάνει στα πρόθυρα της αυτοκτονίας, απογοητευμένη από τις δυσκολίες της ζωής.

Από τη μεριά τους, οι νέοι δεν έχουν ανάγκη την οικογενειακή προστασία για να διατηρήσουν την ηθική τους ακεραιότητα. Η σεξουαλική τους ζωή αναπτύσσεται αντίστροφα από ό,τι στις νέες. Ό,τι απαγορεύεται σε αυτές θεωρείται σημαντική κατάκτηση και κατοχύρωση του ανδρισμού για τους νέους. Η οικογένεια δεν έχει το ρόλο του ηθικού προστάτη για τον νέο, αλλά τον πλαισιώνει κυρίως στο οικονομικό και εργασιακό ζήτημα. Τα οφέλη, οι συγκρούσεις, η εξάρτηση του νέου από την οικογένειά του σχετίζονται με την οικονομική του κατάσταση και επηρεάζουν την επιθυμία του να παντρευτεί.

Η οικογένεια αποτελεί το απαραίτητο πλαίσιο μέσα στο οποίο τοποθετούνται οι συγκρούσεις στις ελληνικές κινηματογραφικές κωμωδίες. Οι νέοι, ανάλογα με το φύλο τους, υφίστανται διαφορετικού τύπου κηδεμονία. Για τις κοπέλες ο κηδεμόνας είναι απαραίτητος, ενώ για τους νέους όχι. Πέρα από την προσφορά των μέσων επιβίωσης, ο κηδεμόνας προστατεύει τη νέα από τους κινδύνους που απειλούν την ηθική της. Ηθική για τις κοπέλες είναι η σεξουαλική αγνότητα, ακριβέστερα η αποφυγή της εκδήλωσης της σεξουαλικότητας και των συνεπειών της.<sup>180</sup> Ο νέος δεν διατρέχει ηθικούς κινδύνους που σχετί-

180. Πβ. Αβδελά, *ό.π.*, σ. 190.

ζονται με τη σεξουαλικότητά του. Επειδή του επιτρέπεται να κινείται στο δημόσιο χώρο, είναι επιρρεπής στις απολαύσεις και μπορεί να παραμελεί την εργασία του για χάρη της διασκέδασης. Η ύπαρξη κηδεμόνων πολλές φορές καθυστερεί την ωρίμανση των νεαρών ανδρών, αφού τα υλικά αγαθά τους παρέχονται χωρίς να χρειάζεται να τα κατακτήσουν.

Οι κοινωνικές τάξεις διαφέρουν ως προς τις οικογενειακές συμπεριφορές.<sup>181</sup> Στην ανώτερη τάξη τα ήθη είναι πιο χαλαρά, τα κορίτσια ελέγχονται λιγότερο, θέση που κρίνεται αρνητικά. Από την άλλη, οι γονείς παρεμβαίνουν πολύ περισσότερο στις επιλογές των παιδιών τους, προωθούν τους γάμους συμφέροντος, προκειμένου να διαφυλάξουν το απαραβίαστο της τάξης τους και τον πολλαπλασιασμό της περιουσίας τους.

Κατά τη δεκαετία του 1960, από ό,τι φαίνεται στις κωμωδίες, οι οικογενειακές σχέσεις αλλάζουν, κυρίως σε ό,τι αφορά την αύξηση των δικαιωμάτων των νέων και την ελάττωση των υποχρεώσεών τους, έστω και ηθικών, όπως ο σεβασμός στους γονείς. Ο ατομικισμός καταλαμβάνει ολοένα μεγαλύτερη θέση, ακόμα και μέσα στην οικογένεια, όμως αφορά τους νέους και όχι τους πρεσβυτέρους. Τα παραδοσιακά καθήκοντα φαίνονται πλέον δυσβάστακτα για τους νεαρούς άνδρες, οι οποίοι καλούνται να φροντίζουν περισσότερο τον εαυτό τους και λιγότερο για την οικογενειακή ευμάρεια. Από τη μεριά τους, οι νεαρές γυναίκες επιτυγχάνουν περισσότερη ελευθερία στις κινήσεις τους, μολοντί δεν μειώνεται ο έλεγχος των σχέσεών τους. Αυτό που φαίνεται να μην έχει αλλάξει, αλλά μάλλον να εντείνεται, είναι, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, η αγωνία τους να παντρευτούν.

---

181. Πβ. αντίστοιχα ευρήματα στο μυθιστόρημα, Μαρία Σακαλάκη, *Κοινωνικές ιεραρχίες και σύστημα αξιών, ιδεολογικές δομές στο νεοελληνικό μυθιστόρημα, 1900-1980*, Κέδρος, Αθήνα 1984, σ. 41.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

# ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

Στην ελληνική μεταπολεμική κοινωνία η εκπαίδευση των αγοριών παραμένει προτεραιότητα.<sup>182</sup> Οι οικογένειες προσπαθούν ακόμα και με θυσίες να τα σπουδάσουν, ώστε να μπορούν αυτά να επιτύχουν άνετη επαγγελματική αποκατάσταση, καλύτερο γάμο, μεγαλύτερη προίκα και κοινωνική άνοδο. Αν τα κορίτσια προικίζονται, τα αγόρια προωθούνται στις βαθμίδες της εκπαίδευσης, ανεξάρτητα από τις πραγματικές οικονομικές δυνατότητες της οικογένειας. Το σπουδασμένο παιδί θα εγκατασταθεί στην πόλη και θα ζήσει πιο εύκολη ζωή, θα έχει μία δουλειά κοινωνικά αναγνωρισμένη, σταθερό και μεγαλύτερο εισόδημα και, τέλος, θα παντρευτεί με καλύτερους όρους.<sup>183</sup> Αντίστοιχα, η οικογένεια αναβαθμίζεται από την αίγλη του σπουδασμένου παιδιού.

Για τα κορίτσια η εκπαίδευση δεν θεωρείται το ίδιο σημαντική· οι πανεπιστημιακές σπουδές δεν τους εξασφαλίζουν ένα σύζυγο με «προίκα», ενώ η αναζήτηση εργασίας δεν είναι ακόμα γενικευμένη. Όμως, όσο περνούν τα χρόνια, τα κορίτσια διεκδικούν με επιτυχία τη θέση τους στην ανώτατη εκπαίδευση και πείθουν την οικογένειά τους να χρηματοδοτήσει τις σπουδές τους.<sup>184</sup>

Σε πολλά ελληνικά μελοδράματα οι πρωταγωνιστές είναι φτωχά παλικάρια που καταφέρνουν να σπουδάσουν ένα από τα περιζήτητα επαγγέλματα της εποχής, κυρίως γιατροί ή δικηγόροι, ενώ ταυτόχρονα εργάζονται σε χειρωνακτικές δουλειές, για παράδειγμα στην οικοδομή. Στη συνέχεια, οι σπουδές τους θα φανούν χρήσιμες για τη λύση της πλοκής, θα αποδειχθούν δηλαδή καθοριστικές στην επίλυση των προβλημάτων της ζωής τους. Οι γυναίκες δεν φαίνεται να ζουν αντίστοιχες καταστάσεις, τουλάχιστον στον ίδιο βαθμό. Στις κωμωδίες η στάση απέναντι στην εκπαίδευση είναι αμφίθυμη.<sup>185</sup> Η σχολική και η πανεπιστημιακή μόρφωση δεν θεωρούνται απαραίτητα προσόντα στη ζωή των νέων. Ορισμένοι μάλιστα πιστεύουν ότι το πολύ διάβασμα ευθύνεται για

182. Γκιζέλης κ.ά., *ό.π.*, σ. 34 κ.ε.

183. Νικολαΐδου, *ό.π.*, σ. 29-30.

184. Ιγγλέση, *Πρόσωπα γυναικών...*, *ό.π.*

185. Στασινοπούλου, *ό.π.*, σ. 432-433.

διανοητικές διαταραχές. «Αυτά κάνουν τα πολλά γράμματα και τα πολλά διπλώματα. Και μου λες εμένα γιατί την έκανα κοπάνα απ' το σχολείο. Παρά έτσι, καλύτερα που δεν ξέρω προπαίδειαν», παρατηρεί γελώντας ο Μιστόκλης (Κώστας Βουτσάς, *Ό,τι θέλει ο λαός*, 1964, Μάριος Αδάμης), σχολιάζοντας την παράλογη συμπεριφορά του κυρίου Νέλσον (Γιάννης Φέρμης), που κυκλοφορεί με τρικαντό.

## 1. ΤΟ ΣΧΟΛΕΙΟ

Η εικόνα του σχολείου φαίνεται να αντικατοπτρίζει τα συναισθήματα των νέων γι' αυτό. Είναι το καθήκον από το οποίο απομακρύνονται ευχάριστα, με «σκασιαρχεία» ή «κοπάνες», όπως ο Πολύκαρπος (Κούλης Στολίγκας, *Τα τρία μωρά*), που προτιμά να συνοδεύει τα μεγαλύτερα αδέρφια του στο καφενείο, παρά να πηγαίνει τακτικά στο σχολείο, ή ο Μπάμπης (*Οικογένεια Παπαδοπούλου*), που παίζει μπιλιάρδο ή διαβάζει *Μυστήριο* στο Ζάππειο, ενώ η μητέρα του πιστεύει ότι μελετάει στο σπίτι ενός συμμαθητή του. Με τσιριχτά χαράς τα πιτσιρικά στην τάξη της Μαρίνας (Γκέλυ Μαυροπούλου, *Οι εννιάκόσιοι της Μαρίνας*, 1960, σενάριο Παναγιώτης Καγιάς, σκηνοθεσία Κώστας Δούκας - Θ. Σαντάς)<sup>186</sup> ακούν ότι το σχολείο θα κλείσει για τις εκλογές και σηκώνονται αμέσως να φύγουν. Κάποιο μικρό, στην τάξη του Τιμολέοντα Αδάμαντα (Ορέστης Μακρής, *Έξω οι κλέφτες*), του πετάει μία σαίτα την ώρα που αυτός γράφει στον πίνακα «Η αρετή αποτελεί το ύψιστον καθήκον». Κανείς δεν ομολογεί το φταιξιμο και ο Τιμολέων προσπαθεί να μάθει στα παιδιά τις βασικές κοινωνικές αξίες του θάρρους και της αποδοχής της ευθύνης. Οι δάσκαλοι θεωρούν ως σοβαρό μέρος των καθηκόντων τους την ηθική διάπλαση των μαθητών τους και αφιερώνουν πολύ χρόνο σε σωφρονιστικά κηρύγματα για να την επιτύχουν.

Το τηλέκιο, η πλάκα και το μολύβι είναι αντικείμενα που αργότερα αντικαθίστανται από τη σχολική σάκα και το περιεχόμενό της, τετράδια και βιβλία, αλλά οι καθηγητές που επιπλήττουν για αταξίες ή αργοπορία, που βάζουν γραπτή τιμωρία ή καλούν τον κηδεμόνα, για να παραπονεθούν για τις σκανταλιές του μαθητή και της μαθήτριας, παραμένουν σταθερές παρουσίες και συμπεριφορές (*Διαγωγή μηδέν Τα τρία μωρά Το ξύλο βγήκε απ' τον Παράδεισο Χτυποκάρδια στο θρανίο*, 1963, Αλέκος Σακελλάριος<sup>187</sup>).

186. Μεταφορά της κωμωδίας του Παναγιώτη Καγιά *Τοπικός παράγων*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Ρεξ», από το θέατρο Κοτοπούλη, το χειμώνα του 1945. Θρύλος, ό.π., τ. Δ', σ. 93-94. Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες...», ό.π., σ. 152-153, 160-161.

187. Μεταφορά της μουσικής κωμωδίας του Αλέκου Σακελλάριου, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κοτοπούλη», από το θέατρο Αλίκης Βουγιουκλάκη, στις 8 Δεκεμβρίου 1962. Θέα-



Για τους νέους το σχολείο είναι επίσης ο τόπος των αφελών και επιτρεπτών διασκεδάσεων, της καζούρας, της πλάκας, των αστείων που οργανώνονται με τους συνομηλίκους εις βάρος των καθηγητών. Τα δύο στρατόπεδα είναι σαφώς διαχωρισμένα: από τη μία οι δάσκαλοι, που προσπαθούν να αμυνθούν, και από την άλλη οι μαθητές, που συνεχώς επινοούν νέα πειράγματα, σε μία αναζήτηση ορίων. Οι πρώτοι βρίσκονται συχνά σε απελπιστική κατάσταση και αναγκάζονται να χρησιμοποιούν όποιο μέσο καταστολής διαθέτουν — φωνές, επιπλήξεις ή χειροδικία. Εμφανίζονται ως θύματα των παιδιών, της αναιδειας και της ανεξάντλητης ζωτικότητάς τους. Στην *Οικογένεια Παπαδοπούλου* παρουσιάζεται μία τάξη τελειοφοίτων σχολείου αρρένων την ώρα των μαθηματικών. Κανείς δεν προσέχει τον καθηγητή. Άλλοι παίζουν ναυμαχία, άλλοι συζητούν, κάποιος κρυφobλέπει μία σέξι φωτογραφία και κάποιος άλλος πετάει σαΐτες στον πίνακα. Ο καθηγητής (Ντίνος Ηλιόπουλος), με ψυχραιμία αλλά και αποθάρρυνση, τους βγάζει έναν-έναν έξω, ώσπου μένει μόνος. Πρόκειται για μία καθημερινή κατάσταση, όπως μαρτυρούν οι αντιδράσεις του, την οποία κανείς δεν μπορεί να αναχαιτίσει. Η χειροδικία στο *Έυλο βγήκε απ' τον Παράδεισο* είναι μία συλλογική πράξη λύτρωσης των ενηλίκων και της έννομης τάξης απέναντι στους νέους και στη δυναμική ανάδυσή τους.

Στο *Διαγωγή μηδέν* η τάξη θηλέων ενός χωριού κάνει κάποιες αθώες αταξίες, πειράζει τη γεροντοκόρη διευθύντρια και τον ερωτευμένο δάσκαλο (Λέλα Πατρικίου, Ντίνος Ηλιόπουλος), αλλά η αντιλογία ή η αναιδεια είναι άγνωστες στα κορίτσια. Η διευθύντρια, παρόλο που τη σέβονται και τη φοβούνται, διοχετεύει σε αυτές μητρικά αισθήματα, είναι όχι μόνο αυστηρή, αλλά και τρυφερή μαζί τους.

Αντίθετα, δέκα χρόνια αργότερα, στην πρωτεύουσα, και όχι πλέον στην επαρχία, στο *Έυλο βγήκε απ' τον Παράδεισο* η εικόνα του ιδιωτικού σχολείου δεν είναι καθόλου κολακευτική για την εκπαίδευση των κοριτσιών. Το σχολείο είναι ένας χώρος όπου τα κορίτσια συγκεντρώνονται για να διασκεδάσουν νόμιμα και συλλογικά, να κάνουν καψόνια στους καθηγητές τους και να μείνουν ατιμώρητα χάρη στα λεφτά των γονιών τους. Ο Σακελλάριος, εστιάζοντας αποκλειστικά στα κακομαθημένα πλουσιοκόριτσα, φαίνεται να πιστεύει ότι ένα τέτοιο σχολείο, που δεν τα ευαισθητοποιεί στα προβλήματα της ζωής, είναι περίπου περιττό ως θεσμός. Τα κορίτσια της ανώτερης τάξης προορίζονται ως ακόλουθοι των συζύγων τους, και όχι ως μελλοντικοί επαγγελματίες, αφού δεν πρόκειται να εργαστούν, ούτε καν στην οικογενειακή επιχείρηση. Δεν χρειάζονται επομένως τη σχολική εκπαίδευση για να αφομοιώσουν το ρόλο της κα-

ταναλώτριας, της οικοδόσποινας-διευθύντριας του υπηρετικού προσωπικού ή της συστηματικής χαρτοπαίκτριας.

Η εικόνα της ανώφελης εκπαίδευσης συμπληρώνεται από τα Χτυποκάρδια στο θρανίο, όπου η παντρεμένη φίλη (Καίτη Λαμπροπούλου) υποδέχεται την έφηβη Λίζα (Αλίκη Βουγιουκλάκη) στα καινούργια της καθήκοντα της σύζυγου του κυρίου καθηγητού (Δημήτρης Παπαμιχαήλ). Αυτή τη φορά ο καθηγητής είναι γιατρός, με λαμπρή πανεπιστημιακή καριέρα και άφθονα χρήματα, αλλά θεωρεί αυτονόητο, χωρίς καμία συνέπεια, έστω και κοινωνική, το γεγονός να εγκαταλείψει η νεαρή γυναίκα του το σχολείο πριν πάρει το απολυτήριό της. Κανείς δεν θα παρεξηγηθεί, ούτε θα υποτιμήσει την κυρία καθηγητού, επειδή δεν τελείωσε το οκτατάξιο γυμνάσιο της εποχής.

Η Λίζα έχει γνωρίσει τον Δημήτρη ως μαθήτριά της προτελευταίας τάξης του γυμνασίου, μία μέρα που χρειαζόταν τη συνενοχή του για να κάνει σκασιαρχείο. Βρίσκεται παντρεμένη μέσα σε ελάχιστο διάστημα. Οι εξίσου πλούσιοι γονείς της δεν φέρνουν καμία αντίρρηση γι' αυτόν τον πολύ ταιριαστό, από κοινωνικο-οικονομικής απόψεως, γάμο. Ούτε τους απασχολεί η διαφορά ηλικίας του ζευγαριού, που φθάνει τα είκοσι χρόνια. Προκειμένου να αποκατασταθεί η κόρη τους με αυτόν τον πολύ κατάλληλο γαμπρό, με τον οποίο άλλωστε είναι ερωτευμένη, τα ζητήματα εκπαίδευσης και διαφοράς ηλικίας φαίνονται ανύπαρκτα. Μόνο ο Δημήτρης κάνει λόγο για το τελευταίο κάποια στιγμή, γιατί τον απασχολεί προφανώς, αλλά μετά το ξεχνά. Η μόνη που επιστρέφει στο σχολείο, όχι μόνο με τη σκέψη, αλλά και στην πράξη, είναι η Λίζα. Αλλά το κάνει κρυφά, χωρίς να το ομολογήσει στο σύζυγο ή στους γονείς της· ο Δημήτρης δίνει μεγάλη έμφαση στην απόφασή της να εγκαταλείψει το σχολείο για χάρη του, ενώ αυτή, γεμάτη ενοχή, δεν τολμά να του αποκαλύψει τις πρωινές της δραστηριότητες. Όπως παρατηρεί στο τέλος ο πατέρας της, όταν ήταν μαθήτριά το έσκαγε από το σχολείο για να μείνει σπίτι, τώρα το σκάει από το σπίτι για να πάει στο σχολείο. Το σχολείο είναι η εποχή ευτυχισμένων αναμνήσεων και ξέγνοιαστων στιγμών, το παραγέμισμα των ατέλειωτων ωρών του άεργου πρωινού της, ο τόπος όπου ξαναβρίσκεται με τις συνομήλικές της, δηλαδή με την ηλικία της και με τα αντίστοιχα καθήκοντα, αυτά της μαθήτριάς. Όμως, τα καθήκοντα παραβιάζονται, η Λίζα δεν πάει ποτέ διαβασμένη, επειδή προέχουν αυτά της οικοδόσποινας. Η συμπεριφορά της μέσα στην τάξη—πάντα κουρασμένη και πάντα αδιάβαστη—είναι ακατανόητη, γιατί ούτε στο σχολείο έχει αποκαλύψει ότι είναι μία εξαίρεση, παντρεμένη.

Η Λίζα δεν θα τελειώσει το γυμνάσιο. Η εγκυμοσύνη τερματίζει οριστικά την προσπάθειά της. Τα νέα καθήκοντα της μητέρας θα την απορροφήσουν και θα γεμίσουν το χρόνο της. Αν οι παντρεμένες δεν πηγαίνουν σχολείο, όπως λέει η ίδια κάποια στιγμή, οι νεαρές μητέρες έχουν και πρακτικούς λόγους για να αποκλειστούν από αυτό. Μητέρα και σχολείο είναι ιδιότητες ασύμ-

βατες. 'Αλλωστε, η ωριμότητα που φέρνει μαζί της η νέα κατάσταση δεν αφήνει περιθώρια νοσταλγίας για τις διασκεδάσεις της σχολικής ζωής.

'Ενα ακόμη μειονέκτημα των λεγόμενων «καλών» ιδιωτικών σχολείων είναι ότι καλλιεργούν ένα πνεύμα ανωτερότητας και διάκρισης, το οποίο, αν δεν έχει ιδιαίτερη σημασία για τα πλουσιοκόριτσα, επηρεάζει αρνητικά τις κοπέλες των μεσαίων τάξεων. Αποκτούν μεγάλη ιδέα για τον εαυτό τους, θεωρούν ότι δεν έχουν πλέον κοινά σημεία με το περιβάλλον τους, πράγμα που τις δυσκολεύει αργότερα να διαλέξουν γαμπρό. Η οικογένεια έχει χρηματοδοτήσει σπουδές, που αντί να λύνουν δημιουργούν προβλήματα. Η Πελαγία (Ρένα Βλαχοπούλου, *Η Παριζιάνα*, 1969, Γιάννης Δαλιανίδης) μετανιώνει που σπούδασε την αδελφή της την Ελένη (Έρρικα Μπρόγερ) στις «Καλόγριες», επειδή τώρα κανένας υποψήφιος δεν είναι αρκετά καλός γι' αυτήν.

Υπάρχει όμως και ο αντίποδας. Τη Λίζα (Νίκη Λινάρδου, *Καλώς ήλθε το δολλάριο*), ένα λαϊκό κορίτσι, προφανώς από φτωχή οικογένεια, τη σταμάτησαν από το σχολείο όταν πέθανε ο πατέρας της, και έκλαιγε γι' αυτό μια βδομάδα. Είναι ξύπνια, μαθαίνει αμέσως τα αγγλικά που της διδάσκει ο Φίλιππος, αυτή «τ' αγαπούσε τα γράμματα». Για τους μη προνομιούχους ο Σακελλάριος κρατάει τη θέση της υπεράσπισης. Η εκπαίδευση γι' αυτούς είναι αξία που θα μπορούσε να τους εξασφαλίσει καλύτερη τύχη.

Αν η εικόνα του σχολείου ως τόπου διασκέδασης συνυφίνεται με τα παιδιά των οικονομικά ισχυρών στρωμάτων, στα ασθενέστερα στρώματα το σχολείο προβάλλεται ως επιδίωξη, ακριβώς επειδή μπορεί να αλλάξει τη ζωή τους προς το καλύτερο. Στην *Οικογένεια Χωραφά*, μολοντί οι γονείς έχουν κάθε λόγο να στηριχθούν στο παραδοσιακό σχήμα και να βοηθηθούν από τα μεγαλύτερα παιδιά τους τόσο μέσα στο σπίτι όσο και στο εισόδημα, δεν το δέχονται, γιατί προτιμούν αυτά να μορφωθούν. Η κόρη τους γνωρίζει επίσης έναν πλούσιο νέο, όμως θέτει η ίδια όρο ότι θα παντρευτεί αφού τελειώσει το σχολείο. Και ο πατέρας δεν δέχεται να βγει ο δωδεκάχρονος γιος του στο μεροκάματο, επειδή η πενιχρή αμοιβή του δεν θα αντισταθμίζει την απώλεια των σχολικών σπουδών.

Και για τα παιδιά της επαρχίας το σχολείο είναι πολύ χρήσιμο. 'Ονειρο του αρχιμουσικού της τοπικής φιλαρμονικής (Κώστας Χατζηχρήστος, *Ένα μπουζούκι αλλιώς από τ' άλλα*, 1970, σενάριο Βασίλης Χριστοδούλου, σκηνοθεσία Κώστας Χατζηχρήστος) είναι να πάει στην πρωτεύουσα, να κερδίσει αρκετά χρήματα και να γυρίσει στο χωριό του για να χτίσει ένα γυμνάσιο. Πραγματοποιεί την υπόσχεσή του όταν πιάνει δουλειά σε μπουζουξίδικα, παραγνωρίζοντας την προσωπική του απέχθεια για το συγκεκριμένο μουσικό είδος. Γι' αυτόν είναι πιο σημαντικό να μάθουν τα παιδιά περισσότερα γράμματα από όσα τους εξασφαλίζει το δημοτικό σχολείο, του οποίου ο ίδιος υπήρξε μαθητής. Υπηρετώντας μία μουσική που του είναι καταρχήν δυσάρεστη,

αλλά του εξασφαλίζει πολλά χρήματα, πραγματοποιεί έναν κοινωνοφελή σκοπό.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1970 αναδεικνύονται δύο εύκολες πηγές πλουτισμού, το ποδόσφαιρο και τα λαϊκά τραγούδια. Όποιος παίζει καλή μπάλα μπορεί να μπει σε πρωταθλητική ομάδα και να κερδίζει ανέλπιστα χρήματα, ενώ όποιος ξέρει μπουζούκι μπορεί να παίζει σε νυκτερινό κέντρο και να βγάζει από χίλιες ως δυόμισι χιλιάδες δραχμές τη βραδιά, το ισόποσο ενός υπαλλήλου γραφείου με απολυτήριο εξαταξίου γυμνασίου. Οι νέοι που δεν τα καταφέρνουν καλά στα γράμματα αισθάνονται ότι υπάρχουν και γι' αυτούς διέξοδοι, και μάλιστα προσοδοφόρες. Ο Πασχάλης (Τάσος Γιαννόπουλος, *Το πιο γρήγορο μπουζούκι*, 1973, σενάριο Κώστας Νικολαΐδης - Ηλίας Λυμπερόπουλος, σκηνοθεσία Γιώργος Παπακώστας), ένας μαθητής που δεν «παίρνει» τα γράμματα, έρχεται στην Αθήνα για να φοιτήσει σε κάποια τεχνική σχολή, για να μπορέσει και αυτός να κάνει μία αξιοπρεπή δουλειά στη ζωή του. Ένας συγχωριανός του τον πληροφορεί για τα μεροκάματα των μπουζουκιών και τον παροτρύνει να εγκαταλείψει τις σπουδές του ηλεκτρονικού και να αναζητήσει την τύχη του στα μπουζούκια. Ο δάσκαλός του (Μάκης Δεμίρης) αποδεικνύεται πολύ ικανός και γρήγορα ο Πασχάλης κατακτά την πρώτη θέση στο πάλλο.

Η μουσική εκπαίδευση, η φοίτηση στα ωδεία και το πάθος για την κλασική μουσική αντιμετωπίζονται με μεγάλη επιφύλαξη από τους συντελεστές και προσλαμβάνουν αρνητική χροιά στις κωμωδίες. Όσοι αγαπούν την κλασική μουσική εμφανίζονται να περιφρονούν τη λαϊκή μουσική, η οποία από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 γνωρίζει μεγάλες δόξες. Γρήγορα η πραγματικότητα τους δίνει ένα καλό μάθημα. Στο έργο *Και οι δεκατέσσερις ήταν υπέροχοι* ο Μένης (Γιώργος Πάντζας), δάσκαλος της μουσικής, προσπαθεί να διδάξει σε μερικά παιδάκια ένα αφελές τραγούδι. Αυτά είναι παράφωνα και παίζουν άθλια τα όργανά τους. Θέλει να τους εμψυχήσει την αγάπη για την κλασική μουσική, αλλά αυτά στρέφονται αυτόματα προς τις επίκαιρες λαϊκές επιτυχίες. Η προσπάθειά του εμφανίζεται ως μάταιη' αλλού πάει η εποχή. Επειδή και ο ίδιος έχει ξεπερασμένη εμφάνιση και συμπεριφορά, όπως θα δούμε παρακάτω, δεν μπορεί να λειτουργήσει ως πρότυπο. Αντίστοιχα, δεν λειτουργούν ως πρότυπο και οι διδαχές του. Αφού τα παιδιά προτιμούν τα λαϊκά τραγουδάκια, δεν χρειάζεται να μάθουν τον Σοπέν.

Η σύγκρουση δεν είναι μόνο ανάμεσα σε ό,τι θεωρείται ξενόφερτο και «ελληνικό». Τοποθετείται και σε πλαίσιο ταξικής διαφοράς. Ο Ανδρέας (Δημήτρης Παπαμιχαήλ, *Το πιο λαμπρό αστέρι*) είναι αριστοκράτης, έστω και νυν φτωχός, σπουδάζει στο ωδείο, περιφρονεί τα λαϊκά τραγούδια και ορκίζεται ότι ποτέ του δεν θα εργαστεί σε μπουζουκομάγαζο, ακόμα και αν αυτό πρόκειται να τον σώσει οικονομικά. Η υπεροπτική για τις προτιμήσεις του μεγάλου κοινού στάση του δεν μπορεί να μείνει ατιμώρητη. Ο σεναριογράφος τα

φέρνει έτσι που ο Ανδρέας, υποκύπτοντας σε πολλαπλούς εκβιασμούς, γίνεται αστέρι του λαϊκού τραγουδιού και εγκαταλείπει για πάντα το ωδείο.

Η εκμάθηση ξένων γλωσσών μπαίνει ιδιαίτερα στη ζωή των κοριτσιών, και πολλές, όταν αναζητούν θέση γραμματέα, αναφέρουν τη γνώση δύο ή τριών γλωσσών ανάμεσα στα προσόντα τους (*Ένα κορίτσι για δύο Μοντέρνα Σταχτοπούτα*, 1965, Αλέκος Σακελλάριος *Μιας πεντάρας νειάτα*). Η Καίτη (*Άννα Φόνσου, Η παιχιδιάρη*) ήρθε από τη Χαλκίδα στην Αθήνα για να μάθει ξένες γλώσσες. Μερικές όμως, όπως η Μαίρη (*Άννα Μαντζουράνη, Ο Μιχαλός του 14ου Συντάγματος*, 1962, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Απόστολος Τεγόπουλος – Κώστας Χατζηχρήστος) και η Πόπη (Βίκυ Βανίτα, *Έμπαινε, Μανωλιό*, 1970, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης), χρησιμοποιούν τη φιλότησή τους ως μία ευκαιρία εξόδου από το σπίτι και συναντήσεων με τον αγαπημένο τους.

## 2. ΦΟΙΤΗΤΙΚΗ ΖΩΗ

Οι εικόνες από τη φοιτητική ζωή στις κωμωδίες είναι περιορισμένες· συνδυάζονται είτε με την παράβαση των φοιτητικών υποχρεώσεων είτε με τη διακωμώδηση των επιμελών φοιτητών, βάλλουν δηλαδή και προς την αποδοχή της φοιτητικής ιδιότητας και προς την απόρριψή της, ιδιαίτερα για τις γυναίκες. Οι φοιτητές παρουσιάζονται με έναν έντονα προκατασκευασμένο τρόπο, ως ένα στοιχείο το οποίο οι σεναριογράφοι δεν γνωρίζουν από κοντά, και γι' αυτό το παραθέτουν με ελάχιστες παραμέτρους. Θα πρέπει όμως να πούμε ότι κάτι ανάλογο ισχύει και για την παρουσίαση των διαφόρων επαγγελματιών. Εντέλει, η ιδιότητα του φοιτητή χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει ηθικά και να σηματοδοτήσει εύκολα και γρήγορα μία νεανική ομάδα που κινείται σε δύο πόλους: του τεμπέλη, που κοροϊδεύει τους δικούς του και την κοινωνία, και αυτού που ξεκινάει από χαμηλά, αλλά θέλει να γίνει κάτι στη ζωή του.

Ένα σεναριακό στερεότυπο που αφορά τους φοιτητές είναι η αδιαφορία τους για τις σπουδές τους. Πολλές φορές οι σπουδές είναι άλλοθι για τεμπελιά, η οποία με τη σειρά της οδηγεί σε αξιόποινες πράξεις. Ο Λάκης, βολεμένος στο σπίτι του θείου του Τζόρτζη (Στέφανος Ληναίος, Αλέκος Αλεξανδράκης, *Το κλωτσοσκούφι*), εύκολα αντιπαρέρχεται τις παραινέσεις της μητέρας και της θείας του για να πάρει επιτέλους το πτυχίο του. Μάλλον ζει μία άσωτη ζωή, όπως φαίνεται από την επίθεση που κάνει στη Μαίρη, τόσο στο λούναπαρκ, όπου αυτή εργάζεται, όσο και στο σπίτι. Η δεύτερη επίθεση, μία απόπειρα βιασμού, είναι βαριά ηθική μομφή για τον νέο, του οποίου η ανευθυνότητα καλλιεργείται από το περιβάλλον του. Ο Σακελλάριος και ο Γιαννακόπουλος δεν χαρίζονται, όπως είδαμε, στους πλουσίους, για τους οποίους η μόρ-

φωση αποτελεί κοινωνικό άλλοθι. Σε μία εποχή όπου οι σπουδές κοστίζουν ακριβιά και δεν είναι προσιτές στον καθένα, τα παιδιά των πλουσίων βρίσκονται στην προνομιακή θέση να πληρώνουν και να χαραμίζουν ένα αγαθό που άλλοι, αν και ενδιαφέρονται σοβαρά, δεν μπορούν να αποκτήσουν.

Παρόμοια περίπτωση είναι ο Ντίνος (Σταύρος Παράβας, *Δέκα μέρες στο Παρίσι*, 1962, σενάριο Νίκος Τσιφόρος – Πολύβιος Βασιλειάδης, κινηματογραφική διασκευή Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος).<sup>188</sup> υποτίθεται ότι μελετά ποινικό δίκαιο την ώρα που παίζει χαρτιά σε παράνομη λέσχη. Η εύπορη οικογένειά του του παρέχει τη δυνατότητα να σπουδάσει, αλλά όχι και τα χρήματα που απαιτούνται για τα χρέη του. Ο Ντίνος δεν διστάζει γι' αυτόν το λόγο να αφαιρεί κρυφά μικροαντικείμενα από το σπίτι, δηλαδή να κλέβει. Η εικόνα του νεαρού φοιτητή δεν είναι αξιοζήλευτη, ως τη στιγμή που η Κικίτσα (Άννα Μαντζουράνη) αναλαμβάνει τα ηνία της σχέσης τους και του επιβάλλει να πάρει το πτυχίο της Νομικής. Επίσης, ο Δημήτρης (Νίκος Λυκομήτρος, *Ό,τι θέλει ο λαός*), που χαρτζιλικιώνεται από τον πατέρα του, δεν ενδιαφέρεται να πάρει το δίπλωμα της Νομικής, μέχρι τη στιγμή που η Ρένα (Μίκα Φλωρά) τον πιέζει να παντρευτούν. Άλλη μία περίπτωση νέου, πλούσιου και αργόσχολου, που κοροιδεύει το περιβάλλον του ότι μελετά συνεχώς για την επιστήμη του, ενώ στην πραγματικότητα διαβάζει με μανία *Μικρό ήρωα* είναι ο Πέτρος (Νίκος Παπαναστασίου, *Φουκαράδες και λεφτάδες*). Μέσω του Πέτρου προβάλλεται, έστω και φευγαλέα, μία αρνητική εικόνα για τους φοιτητές, οι οποίοι σκιαγραφούνται ως τεμπέληδες και κοινωνικά παράσιτα. Οι δύο φοιτητές της φιλοσοφίας (*Ο κούκλος*, 1968, σενάριο Κώστας Τσοπίου, σκηνοθεσία Νίκος Οικονόμου – Στέλιος Τζάκσον) έχουν παρατήσει τις σπουδές τους στο τρίτο έτος, απορροφημένοι από δύο γειτονοπούλες τους.

Ένας άλλος τρόπος με τον οποίο εκφράζεται η αδιαφορία των νέων για τις σπουδές τους είναι η ιδιαίτερη αγάπη τους στον ύπνο· από τις πανεπιστημιακές παραδόσεις προτιμούν το κρεβάτι τους, στο οποίο περνούν το μεγαλύτερο μέρος της ημέρας (*Ο στρίγγλος που έγινε αρνάκι*).

Τα παραπάνω παραδείγματα αναφέρονταν σε γόνους πλούσιων οικογενειών. Όμως, η φοιτητική τεμπελιά πλήττει και τα παιδιά των κατώτερων στρωμάτων, που μπορεί να σπουδάζουν σε πολύ μικρά ποσοστά, αλλά μπορεί επίσης να είναι εξίσου τεμπέληδες. Οι τρεις φοιτητές στα *Κωθώνια του θρανίου* (1962, Κώστας Γεωργούτσος) δεν ασχολούνται καθόλου με το πανεπιστήμιο, αλλά ούτε και εργάζονται. Αφιερώνουν το χρόνο τους στις αισθηματικές τους υπο-

188. Μεταφορά της κωμωδίας των Νίκου Τσιφόρου – Πολύβιου Βασιλειάδη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Σαμαρτζή», από το θέατρο Νίκου Σταυρίδη – Διονύση Παπαγιαννόπουλου – Δάφνης Σκούρα – Μάρως Κοντού, στις 26 Μαΐου 1960· *Θέατρο 60*, ό.π., σ. 41· 310· Θρόλος, ό.π., τ. Η', σ. 251-253.

θέσεις, σε χορούς και εκδρομές. Φαίνεται ότι η φοιτητική ιδιότητα αποδίδεται στα πρόσωπα μόνο για να δικαιολογήσει το γεγονός ότι, αν και χαμηλών εισοδημάτων, δεν εργάζονται. Έτσι, δεν θεωρείται ότι οι φοιτητές έχουν μία παραγωγική ή απαιτητική ενασχόληση. Κάποια στιγμή θα βρεθούν με το πτυχίο στο χέρι, χωρίς να έχει εν τω μεταξύ χρειαστεί να ασχοληθούν σοβαρά με τις σπουδές τους ή να αφιερώσουν χρόνο στο διάβασμα. Τα φοιτητικά χρόνια θεωρούνται παράταση της χωρίς ευθύνες νεότητας, οι σπουδές είναι μία μορφή άνεσης, που παρέχεται στους νέους και η οποία δεν συμβάλλει πάντα στην πραγματική τους βελτίωση (π.χ. *Ο χαζομπαμπάς*). Κυριαρχεί η αντίληψη ότι, για να πάρει κανείς πτυχίο αυτά τα χρόνια, δεν χρειάζεται κόπος, παρά μόνο χρήματα.

Το πόσο οι οικογένειες θεωρούν ύψιστο καθήκον το να σπουδάσουν ένα από τα αγόρια τους φαίνεται στο έργο *Αάλα 'το, Λαλάκη, ή Τα δολλάρια της Ασπασίας* (1967, Φώντας Φιλέρης). Η Ασπασία και τα τρία αδέρφια της (Ελένη Ζαφειρίου, Νικήτας Πλατής, Μίμης Φωτόπουλος, Νίκος Ρίζος) εργάζονται σκληρά σε δουλειές του ποδαριού, για να σπουδάσουν το μικρό τους αδελφό δικηγόρο. Όταν ο Λεωνίδας παίρνει το πτυχίο του, φεύγει με την Ασπασία για την Αμερική, όπου μετεκπαιδευεται, με την προοπτική να γίνει νομικός σύμβουλος σε μεγάλη επιχείρηση. Οι παρεμβάσεις της Ασπασίας, που κινεί τα νήματα, ελέγχει το διάβασμα του Λεωνίδα σαν να είναι νήπιο και διαχειρίζεται το πενιχρό οικογενειακό εισόδημα, οδηγούν στην πραγματοποίηση των ονείρων των πέντε αδελφών με την αξιοσημείωτη αλληλεγγύη.

Υπάρχουν όμως και οι οικονομικές αντιξοότητες που μπορεί να καθηλώσουν έναν νέο στην κατάσταση του «αιώνιου φοιτητή». Ο Αλέκος (Γιάννης Γκιωνάκης, *Δουλειές με φούντες*, 1959, σενάριο Νίκος Τσιφόρος - Πολύβιος Βασιλειάδης, σκηνοθεσία Πάνος Γλυκοφρύδης), φοιτητής της ιατρικής, δεν κατάφερε να περάσει μαθήματα πέραν του πρώτου έτους· ζει φτιάχνοντας αυτοσχέδια καταστροφικά σαπούνια για λογαριασμό του Περικλή (Νίκος Σταυρίδης) και κάνοντάς του τον αβανταδόρο στον υπαίθριο πάγκο του. Μολονότι θεωρεί τη ζωή του «αλήτη» μεγάλο ξεπεσμό, δεν έχει άλλες επιλογές. Μόνο όταν κληρονομεί αναπάντεχα ένα θείο του, αισιοδοξεί ότι θα καταφέρει να γίνει γιατρός.

Οι νέοι που δουλεύουν για να σπουδάσουν αυξάνονται όσο περνούν τα χρόνια. Ο Γιώργος (*Σαν θέλει η νύφη κι ο γαμπρός*, 1959, σενάριο Δημήτρης Γιαννουκάκης, σκηνοθεσία Φίλιππος Φυλακτός) εργάζεται τα βράδια ως τραγουδιστής σε κέντρα, για να αντιμετωπίζει τα —πολλά— έξοδα των σπουδών του στο Πολυτεχνείο. Παίρνει το δίπλωμα του πολιτικού μηχανικού, χωρίς να στηριχθεί στη βοήθεια τρίτων. Αν και αρκετά ανέμελος, ο Νίκος (Ανδρέας Μπάρκουλης, *Τρία κορίτσια από την Αμέρিকা*) εργάζεται επίσης για να σπουδάσει, όπως ομολογεί στη Μάρτζι. Ο εργαζόμενος νέος που σπουδάζει αποδί-

δεται με μία πολύ θετική εικόνα για τις αρχές και την εντιμότητά του. Η σύγκριση των αυτοδημιούργητων νέων με την προηγούμενη, επίσης αυτοδημιούργητη και τώρα οικονομικά ευκατάστατη, γενιά δίνει έμφαση ακριβώς στο στοιχείο της εργασίας ως το μόνο που μπορεί να οδηγήσει σταθερά και με διάρκεια σε μία πετυχημένη ζωή.

Η ολοκλήρωση των σπουδών του νέου είναι όρος που τίθεται είτε από τους γονείς του είτε από τους γονείς της νέας, ώστε να δοθεί η συγκατάθεσή τους για το γάμο (*Ο Θύμιος τα 'κανε θάλασσα*). Τα Προπύλαια του Πανεπιστημίου Αθηνών είναι ο τόπος όπου κινηματογραφούνται οι νέοι πτυχιούχοι και λειτουργεί ως σύμβολο των προοπτικών που ανοίγονται στη ζωή τους.

Νέες που σπουδάζουν συναντά κανείς σπάνια στις κωμωδίες. Γι' αυτές οι σπουδές είναι μέσον προκειμένου να ασκήσουν ένα επάγγελμα που αρμόζει στην τάξη τους. Η Μαίρη (*Άννα Συνοδινού, Δολλάρια και όνειρα*), ένα από τα παιδιά που δοκιμάστηκαν σκληρά στην Κατοχή, σπουδάζει αρχαιολόγος και εργάζεται ως γραμματέας σε δικηγορικό γραφείο για να ζήσει. Η Λίζα (*Γκιζέλα Ντάλι, Φτωχός εκατομμυριούχος, 1965, σενάριο Γιώργος Ολύμπιος, σκηνοθεσία Ντίμης Δαδήρας*), που εργάζεται για να καταφέρει να σπουδάσει γιατρός, είναι πολύ τυχερή: ο νέος που την ερωτεύεται (*Γιώργος Πάντζας*) όχι μόνο είναι ζάπλουτος, αλλά επιπλέον της υπόσχεται να την περιμένει μέχρι να τελειώσει τις σπουδές της, σε μία σπάνια αντιστροφή των ρόλων — συνήθως οι κοπέλες περιμένουν υπομονετικά τους νέους να πάρουν το πτυχίο τους και να τις παντρευτούν. Στην ίδια κωμωδία υπάρχει και μία σύντομη σκηνή από πανεπιστημιακή παράδοση.

Οι νέες που σπουδάζουν και μελετούν, όπως είναι καθήκον τους να κάνουν, γίνονται αντικείμενο ειρωνικών σχολίων από τις φίλες τους. Στο *Άντρας είμαι και το κέφι μου θα κάνω* υπάρχει μία φοιτήτρια της αρχαιολογίας, που συνεχώς διαβάζει και απαιτεί ησυχία, αλλά οι συγκατάκοι της — και μαζί ο θεατής — θεωρούν την ανάγκη της ιδιοτροπία καθόλου αξιολογία. Το γεγονός ότι αποστηθίζει αρχαία κείμενα παρουσιάζεται σχεδόν ως απόκλιση από το φυσιολογικό, δραστηριότητα πολύ μακρινή για την καθημερινότητα των νέων, τις ανάγκες και τις διασκέδασεις τους.

Η κινηματογραφική εικόνα συχνά ειρωνεύεται τις μελετηρές νέες, παρουσιάζοντάς τις στερεότυπα, με μεγάλα γυαλιά, χωμένες πίσω από ένα βιβλίο (*Άνδρας είμαι και το κέφι μου θα κάνω. Αυτό το κάτι άλλο. Δεσποινίς διευθυντής. Η ωραία του κουρέα*). Ο Νίκος (*Ανδρέας Μπάρκουλης, Μια Ιταλίδα στην Ελλάδα, 1958, σενάριο Τέρψη Κολοζόφ-Ουμπέρτο Λέντσι, σκηνοθεσία Ουμπέρτο Λέντσι*), όταν ακούει από το ραδιόφωνο για την επίσκεψη της Ιταλίδας φοιτήτριας της αρχαιολογίας Βαντίτσα Βάντζι (*Βαντίτσα Γκουίντα*) στην Ελλάδα, τη φαντάζεται με «μεγάλα γυαλιά, πλατυποδία... Μια ζωή χαμένη για να κάνεις συλλογή από πέτρες». Τα μεγάλα γυαλιά είναι τόσο ισχυρό σύμ-



βολο της λογιосύνης, ώστε ακούουν από μόνα τους για να καθησυχάσουν τους κινηματογραφικούς γονείς ότι πράγματι το παιδί τους είναι αφοσιωμένο στα γράμματα (*Ο Αριστείδης και τα κορίτσια του*).

Θετική στάση απέναντι στις φοιτήτριες καταγράφεται στο *Μια Ιταλίδα στην Ελλάδα*, όπου η Βαντίτσα, μολονότι κέρδισε σε διαγωνισμό αρχαίας ιστορίας ένα ταξίδι στην Ελλάδα, παρουσιάζεται εντέλει ως μία όμορφη και συγκροτημένη κοπέλα, που καταφέρνει να ισορροπεί ανάμεσα στα επιστημονικά και στα ερωτικά της ενδιαφέροντα, και όχι ως μία γεροντοκόρη αφοσιωμένη στην επιστήμη. Επίσης, στον *Ουρανοκατέβατο* η επιστροφή της μικρότερης κόρης του Περικλή (Κλεό Σκουλούδη, Μίμης Φωτόπουλος) στις σπουδές της και η περαιτέρω αφοσίωσή της σε αυτές θα θεωρηθούν αποκατάσταση της τάξης.

Η απομάκρυνση του νέου από το σπίτι για λόγους σπουδών τον στερεί από την παρακολούθηση και την καθοδήγηση του πατέρα. Μόνος του στη μεγάλη πόλη, ο νέος είναι εύκολα επιρρεπής στις διασκεδάσεις και παραμελεί τα καθήκοντά του. Κάτι τέτοιο θεωρείται φυσικό επακόλουθο της —ανδρικής— νεότητας, και οι κωμωδίες επισύρουν την προσοχή των κηδεμόνων σε μία κατάσταση που μπορεί να αφορά πολλές οικογένειες της επαρχίας οι οποίες σπουδάζουν τους γιους τους στην Αθήνα ή στη Θεσσαλονίκη. Στο *Πατέρα, κάτσε φρόνιμα* (1967, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης – Γιώργος Κατσαμπής, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης) παρουσιάζεται η εικόνα του νέου (Αλέκος Τζανετάκος) στον οποίο ο πατέρας (Λάμπρος Κωνσταντάρας), πλούσιος κτηματίας, εξασφαλίζει την άνετη διαβίωση στην πόλη και με μεγάλη προθυμία καταβάλλει συνεχώς επιπλέον χρήματα για συγγράμματα και εξέταστρα. Τα χρήματα πληρώνουν τα γλέντια ολόκληρης της νεανικής παρέας. Οι σεναριογράφοι επανέρχονται εδώ σε ένα μοτίβο που υπάρχει στο θέατρο τουλάχιστον από την εποχή του μελοδράματος *Ο Γερο-Μαρτέν*, το οποίο γνώρισε αρκετές διασκευές στην ελληνική σκηνή. Στη συγκεκριμένη ταινία, όπως και στην παραλλαγή της *Το θύμα* (1969, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Ντίνος Δημόπουλος), με τον Κώστα Βουτσά και τον Αλέκο Τζανετάκο στους ρόλους του αδελφού-χρηματοδότη και του φοιτητή,<sup>189</sup> τίθεται για πολλοστή φορά η διάκριση ανάμεσα στην αγνή επαρχία και στην πόλη, η οποία καταστρέφει οικονομικά και ηθικά τους αφελείς επαρχιώτες, ανύποπτους για τους κινδύνους που κρύβονται πίσω από τις διασκεδάσεις και τους επιτηδευούς καταχραστές χρημάτων και εμπιστοσύνης. Τόσο ο πατέρας στο *Πατέρα, κάτσε φρόνιμα* όσο και ο αδελφός στο *Θύμα* παρασύρονται στις διασκεδάσεις και στην κατασπατάληση χρημάτων, όπως και ο προστατευόμενός τους. Έτσι, φαίνεται ότι πρόβλημα δεν είναι μόνο η απομάκρυνση του νέου από την ηθική προστασία της οικογένειας λόγω σπουδών, αλλά και η απουσία άμυνας της ανύποπτης επαρχίας στους κιν-

189. Μοσχοβάκης, «Ντίνος Δημόπουλος: η περιεργή διαδρομή», *ό.π.*, σ. 29.

δύνους της πόλης. Φαίνεται όμως και κάτι ακόμα: η λαχτάρα της επαρχίας για μία πλευρά της ζωής που δεν μπορεί να απολαύσει εντός των γεωγραφικών ορίων της.

Για παρόμοιους λόγους, οι σπουδές στην Ευρώπη αντιμετωπίζονται με μεγάλη επιφύλαξη εκ μέρους των γονιών, οι οποίοι τις έχουν χρηματοδοτήσει. Ο πρώτος που εκδηλώνει παρόμοιο σκεπτικισμό τόσο στο θέατρο όσο και στον κινηματογράφο είναι ο Σπύρος Μελάς με το έργο του *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται*. Όπως είδαμε και παραπάνω, η διασκευή του Γιώργου Λαζαρίδη διατηρεί την αντίληψη ότι οι σπουδές στο εξωτερικό μπορεί να λειτουργήσουν αποπροσανατολιστικά για τους νέους. Ο Γιάννης (Γιώργος Καμπανέλλης) δεν αφοσιώνεται στην επιστήμη του, δεν αξιοποιεί δηλαδή θετικά την επένδυση του πατέρα του, αλλά στοχεύει στην ταξική του μετακίνηση, μέσω του γάμου του και της ανάμειξής του στην πολιτική. Αυτή η μετακίνηση θεωρείται ηθικά επιζήμια για έναν νέο που προέρχεται από το λαό και προσγειώνεται, εξαιτίας κακών επιρροών, στην αριστοκρατία. Αν οι σπουδές πρόκειται να οδηγήσουν σε τέτοια αποτελέσματα τα παιδιά των λαϊκών στρωμάτων, δεν είναι και τόσο ωφέλιμες. Ο πατέρας Κολαούζος, που έχει αποκτήσει χρήματα με τη σκληρή του εργασία, δεν αποποιείται την καταγωγή του. Θέλει όμως να βελτιώσει τη ζωή του γιου του, να του ανοίξει την πόρτα για τα μεσοαστικά στρώματα. Ο γιος, με την έλλειψη της εμπειρίας, δεν θέτει όρια στην κοινωνική αναρρίχηση, φιλοδοξεί να κατακτήσει την κορυφή. Εδώ τα όρια τα θέτει ο συγγραφέας και ακολούθως ο σεναριογράφος, οι οποίοι, δείχνοντας την αποτυχία του, προσπαθούν, ηθικολογώντας, να αποτρέψουν τους θεατές από παρόμοιους δρόμους.

Μόνο προβλήματα δημιουργούν στον Χαράλαμπο οι σπουδές του γιου του Αποστόλη (Νίκος Δαδινόπουλος, *Ο χαζομπαμπάς*). Ο Αποστόλης δεν κατάφερε να περάσει στο Πολυτεχνείο και ο Χαράλαμπος τον έστειλε στη Γερμανία να σπουδάσει ηλεκτρολόγος. Αναγκάστηκε να στερείται τα απαραίτητα και να δουλεύει σε επτά δουλειές, για να μη λείψει τίποτε στο γιο του. Αυτός όχι μόνο επιστρέφει παντρεμένος, ενώ δεν είναι ακόμα σε θέση να συντηρήσει τη γυναίκα του, αλλά επιπλέον αρνείται να ασκήσει το επάγγελμα που σπούδασε. Η διαμονή του στο εξωτερικό δεν τον βοήθησε να ωριμάσει και να αναλάβει τις ευθύνες του.

Ο Χαράλαμπος είναι ένας από τους μπαμπάδες που εκπληρώνουν τα προσωπικά τους όνειρα και μετακυλίζουν τη δική τους επιτυχία στη ζωή στο πρόσωπο του γιου τους και στις σπουδές του. Αν ο Κολαούζος πρέπει να προσγειώσει το γιο του, ο Χαράλαμπος απογειώνεται στην ιδέα του δικού του επιστημόνα. Η ανώτατη εκπαίδευση εμφανίζεται εδώ ως ένας τρόπος μέσω του οποίου οι γονείς —αυτή τη φορά— προσπαθούν να επιτύχουν την κοινωνική καταξίωση: οι συντελεστές της κωμωδίας πιστεύουν ότι τέτοιου είδους προ-

σπάθειες των γονιών συναντούν πολλές δυσκολίες, αν τα ίδια τα παιδιά δεν έχουν προσωπικά κίνητρα, ώστε να ανταποκριθούν στις υποχρεώσεις των σπουδών και να ενδιαφερθούν επαρκώς για την επιστήμη τους.

Ο Ντίνος (Νίκος Τζόγιας, *Οι εννιακόσιοι της Μαίρας*), που προσβλέπει στο εξωτερικό για να συνεχίσει τις σπουδές του, ανήκει στις σπάνιες θετικές εξαιρέσεις: όταν παίρνει το πτυχίο της Νομικής, δεν μπορεί να φανταστεί τον εαυτό του δικηγόρο στις ταπεινές αντιδικίες των συγχωριανών του και φεύγει, για να συνεχίσει τις σπουδές του επί δύο χρόνια στο εξωτερικό, με στόχο να ακολουθήσει πολιτική σταδιοδρομία. Η προοπτική του βουλευτή που δεν στηρίζεται στα τοπικά μικροσυμφέροντα, αλλά στις γνώσεις και στο ήθος του, προφανώς αντιμετωπίζεται μέσα από το παράδειγμά του ως η μοναδική σωτηρία για τον τόπο.<sup>190</sup>

Πάντως, κατά κανόνα, όταν οι νέοι επιστρέφουν από τις σπουδές τους στο εξωτερικό και διατυπώνουν απόψεις ή αναλαμβάνουν πρωτοβουλίες στην επιχείρηση του πατέρα, αυτός αντιδρά (Τζαβαλάς Καρούσος, *Άνθρωπος για όλες τις δουλειές*, 1966, σενάριο Γιώργος Κωνσταντίνου – Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Γιώργος Κωνσταντίνου).

Ειρωνικά αντιμετωπίζουν οι γονείς και τις σπουδές των κοριτσιών στο εξωτερικό. Αυτοί που μπορούν να τις χρηματοδοτήσουν είναι βέβαια πλούσιοι —όπως είδαμε—, οι οποίοι δεν δίνουν αρκετή σημασία ούτε καν στις γυμνασιακές σπουδές, πόσο μάλλον στις πανεπιστημιακές. Είναι πιθανό οι κωμωδίες να αναφέρονται σε μία μύδα, ή και σε μία πραγματικότητα, που ανθεί από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και η οποία θέλει τα κορίτσια των πλούσιων οικογενειών να συνεχίζουν τις σπουδές τους σε κολέγια της Δυτικής Ευρώπης ως στοιχείο κοινωνικής διάκρισης. Ήδη το 1954 στον *Θανασάκη τον πολιτευόμενο* οι σπουδές της Μαίρης (Άννα Συνοδινού) στην Ελβετία δεν της χρησιμεύουν παραγωγικά, απλώς έχουν ενισχύσει τη μεγάλη ιδέα που τρέφει για τον εαυτό της. Πιστεύει ότι οι σπουδές, χάρη στις οποίες γνώρισε και τον εξίσου φαντασμένο σύζυγό της, της ανοίγουν το δρόμο για κοινωνική διαφοροποίηση. Δεν έχει πλέον κοινά σημεία με την πατρική της οικογένεια και τον μπακάλη αδελφό της, αλλά προσανατολίζεται στην κατάκτηση της μεγαλοαστικής τάξης.<sup>191</sup> Όπως στο έργο *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται*, έτσι και στον *Θανασάκη* οι οικογένειες χρηματοδοτούν τις σπουδές με τις καλύτερες προθέσεις, όμως οι νέοι έχουν εσφαλμένη αντίληψη των προσόντων που αποκτούν. Αυτό το λάθος καθιστά τις σπουδές ένα προβληματικό ως επιζήμιο εφόδιο. Αν οι γονείς δεν μπορούν να ελέγξουν τις δραστηριότητες των παιδιών τους, επειδή

190. Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες...», *ό.π.*, σ. 152-153.

191. Στασινοπούλου, *ό.π.*, σ. 433· Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες...», *ό.π.*, σ. 150-151.

αυτές τους ξεπερνούν, τότε πρέπει να το σκεφτούν διπλά πριν τους δώσουν τη δυνατότητα να σπουδάσουν.

Οι κοπέλες που σπουδάζουν μακριά από τη γονική επίβλεψη, σε πόλεις ξελογιασμένες, όπως το Παρίσι, κινδυνεύουν να πάθουν τα χειρότερα. Η Έλενα (Ξένια Καλογεροπούλου, *Γαμήλιες περιπέτειες*, 1959, Κώστας Γεωργούτσος) επιστρέφει στους γονείς της έγκυος και απελπισμένη, επειδή ο αγαπημένος της Τζιμ, προφανώς μέλος του αμερικανικού στρατού ή του NATO στην Ευρώπη, κάποια ωραία πρωία εξαφανίζεται χωρίς ειδοποίηση. Η Έλενα θα είναι τυχερή, αφού μετά από πολλά γυρίσματα της τύχης, θα παντρευτεί επιτέλους τον πατέρα του παιδιού της· ωστόσο, εν τω μεταξύ έχει επισημανθεί πού ακριβώς βρίσκεται ο κίνδυνος για τις λιγότερο τυχερές: στην επί δύο χρόνια απομάκρυνση από την οικογενειακή εστία λόγω σπουδών.

Οι επιχειρηματίες πατέρες δεν πιστεύουν ότι οι σπουδασμένες κόρες τους —όπως άλλωστε και οι γιοι τους— μπορούν να αναβαθμίσουν κάπως την κατάσταση των εργοστασίων τους, αλλά μάλλον ότι αποτελούν απειλή, ιδίως επειδή προσπαθούν να διαφοροποιήσουν τις εργασιακές σχέσεις με τους υπαλλήλους. Αυτό που μεταφέρουν οι κόρες από τις σπουδές τους είναι ένα «σοσιαλιστικό» πνεύμα κατανόησης των προβλημάτων των εργατών και συναίνεσης, το οποίο οι μπαμπάδες θεωρούν βραδυφλεγή βόμβα στα θεμέλια των κόπων τους (*Κατηγορούμενος ο έρωας*, 1962, σενάριο Δημήτρης Ευαγγελίδης, σκηνοθεσία Γκρεγκ Γάλλας· *Η κόρη μου η σοσιαλίστρια*,<sup>192</sup> 1966, Αλέκος Σακελλάριος).

Μερικές κωμωδίες αντιμετωπίζουν τις πτυχιούχους της Ελβετίας με μεγαλύτερη συμπάθεια. Η αυτοπεποίθηση, η οργανωμένη σκέψη, η ψυχραιμία και οι πρωτοβουλίες που τις χαρακτηρίζουν θα μπορούσαν να αποδοθούν εξίσου στην ταξική τους καταγωγή και στην επαφή τους με ένα διαφορετικό πολιτισμικό περιβάλλον. Τα κόλπα που χρησιμοποιεί στη ζωή της η Ντιάνα (Τζένη Καρέζη, *Ραντεβού στην Κέρκυρα*, 1960, σενάριο Γιώργος Ολύμπιος – Ιάκωβος Καμπανέλλης, σκηνοθεσία Ντίμητς Δαδήρας)<sup>193</sup> αποδίδονται στις σπουδές της στην Ελβετία, ενώ η Έλσα (Ξένια Καλογεροπούλου, *Ο μπαμπάς μου κι εγώ*), με πενταετή παραμονή στην ίδια χώρα, είναι εξίσου εύστοφη, ψυχραιμη και ανεξάρτητη. Διεκδικεί από τον πατέρα της (Λάμπρος Κωνσταντά-

192. Μεταφορά της κωμωδίας του Αλέκου Σακελλάριου, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κοτοπούλη» – «Ρεξ», από το θέατρο Αλίκης Βουγιουκλάκη – Δημήτρη Παπαμιχαήλ, στις 26 Νοεμβρίου 1965· *Θέατρο 66*, ό.π., σ. 42-43, 387· *Θρύλος*, ό.π., τ. Γ', σ. 323-324· *Δελβερούδη*, «Η πολιτική στις κωμωδίες...», ό.π., σ. 158.

193. Κριτική του Κώστα Σταματίου στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 210· *Ελίζα-Άννα Δελβερούδη*, «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο ελληνικός κινηματογράφος», *Αριάνη*, τ. 7 (1994), σ. 178-180.

ρας) το δικαίωμα να αποφασίσει μόνη της για τις υποθέσεις της, και το κερδίζει.

Οι σπουδές δεν εκτιμώνται από την κοινωνία όσο θα έπρεπε και ανταμείβονται ανάλογα χαμηλά, πιστεύει ο Γιώργος Τζαβέλλας (*Μια ζωή την έχου-με*). Ο Κλέων έπαιρνε άριστα στο σχολείο, όπως πήρε με άριστα και το δίπλωμα της εμπορικής σχολής. Διαπιστώνει όμως με απελπισία ότι παίρνει συνεχώς «μηδέν στη ζωή». Κανείς δεν του αναγνωρίζει ούτε τις γνώσεις του ούτε την εξαιρετική του ευσυνειδησία, και όλοι τον θεωρούν «βλαμμένο». Παρόμοια εικόνα δίνει για τις σπουδές και ο πάντα σκεπτικιστής απέναντί τους Αλέκος Σακελλάριος δεκαπέντε χρόνια αργότερα (*Η Ρένα είναι οφ-σάντ*, 1972). Ο «πολιτικών και οικονομικών επιστημών», όπως και πολλά άλλα «παιδιά που λιώσανε τα παντελόνια τους από το διάβασμα», δεν θα πληρωθούν ποτέ αρκετά, ούτε για τα χρόνια που πέρασαν μελετώντας ούτε για την εξειδικευμένη εργασία που είναι σε θέση —αλλά που συχνά δεν τους ζητείται— να παρέχουν.

Οι εκτιμήσεις των οξυδερκών παρατηρητών Τζαβέλλα και Σακελλάριου, που διατυπώνονται με απόσταση μίας δεκαπενταετίας, επισημαίνουν ότι η ελληνική κοινωνία δεν εκτιμά όσο πρέπει τα μορφωμένα μέλη της και δείχνει την απαξία της με πολλούς τρόπους, είτε θεωρώντας τα τεμπέληδες είτε αμείβοντάς τα χαμηλά. Οι κωμωδίες αναπαράγουν την άποψη ότι η εκπαίδευση είναι ένα αγαθό που μπορούν ευκολότερα να απολαύσουν όσοι δεν το χρειάζονται: οι πλούσιοι, οι όχι απαραίτητα κοινωνικά ωφέλιμοι. Ανάλογα με την προέλευσή τους, οι νέοι εμφανίζονται είτε να έχουν πρόσβαση σε ένα αγαθό το οποίο σπαταλούν, αν είναι παιδιά πλούσιων οικογενειών, είτε να έχουν επωφεληθεί και να διαθέτουν ένα όπλο που τους βοηθά στη ζωή τους, αν προέρχονται από χαμηλά στρώματα. Αυτοί που το χρειάζονται, αν μπορέσουν να το αποκτήσουν, θα ωφεληθούν. Θα εξασφαλίσουν μία λιγότερο κοπιαστική εργασία από ό,τι οι χειρώνακτες, ένα σταθερό, ακόμα και αν είναι χαμηλό, εισόδημα και, ανάλογα με την τύχη τους, την κοινωνική τους αναρρίχηση. Δεν διαπιστώθηκε η έννοια της καθολικά ωφέλιμης για την κοινωνία εκπαίδευσης, αλλά μόνο η ωφελιμιστική άποψη με τους συγκεκριμένους στόχους της αναρρίχησης από τα χαμηλά στα ιδανικά μεσαία στρώματα. Η αξία της εκπαίδευσης συναρτάται δηλαδή με το κατά πόσο μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την ανέλιξη όσων νέων αποτελούν ούτως ή άλλως θετικά πρότυπα, χάρη στις άλλες αρετές τους. Δεν υπάρχουν παραδείγματα στα οποία η εκπαίδευση συντέλεσε εποικοδομητικά στη διαμόρφωση του νεανικού χαρακτήρα.

### 3. ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΗ ΘΗΤΕΙΑ

Μερικές κωμωδίες αναφέρονται στη ζωή στο στρατό (*Το κορίτσι του λόχου*, 1962, Δημήτρης Αθανασιάδης· *Ο Μιχαλός του 14ου Συντάγματος*), στο ναυ-

τικό (*Δυο κωθώνια στο ναυτικό*, 1952, σενάριο Άκης Φαράς, σκηνοθεσία Κώστας Δρίτσας: *Δύο χιλιάδες ναύτες κι ένα κορίτσι*, 1960, σενάριο Γιώργος Φαραζουλής [εμφανίζεται με το ψευδώνυμο Άκης Φαράς], σκηνοθεσία Γρηγόρης Γρηγορίου<sup>194</sup> *Η Αλίκη στο ναυτικό*, 1961, Αλέκος Σακελλάριος<sup>195</sup> *Ο θαλασσόλυκος*, 1964, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Κώστας Χατζηχρήστος) και στην αεροπορία (*Ο κύριος πτέραρχος*, 1963, σενάριο Αλέκος Σακελλάριος, σκηνοθεσία Ντίνος Κατσουρίδης<sup>196</sup> *Ραντεβού στον αέρα*, 1966, Γιάννης Δαλιανίδης).<sup>197</sup> Περιγράφονται στιγμές της καθημερινής ζωής στο στράτευμα διανθισμένες με κωμικές καταστάσεις και πρόσωπα. Οι αξιωματικοί και οι υπαξιωματικοί προσπαθούν με αυστηρότητα, με φωνές, απειλές και ποινές να επιβάλουν την αναμενόμενη πειθαρχία και τάξη, όμως στρατιώτες, ναύτες και σμηνίτες φαίνονται να έχουν απεριόριστες δυνατότητες να παραβιάζουν τους κανόνες. Οι ανώτεροι, όσο και να φωνάζουν ή να μοιράζουν τιμωρίες, είναι καλόκαρδοι και στο τέλος συγχωρούν — όπως και οι αξιωματικοί της αστυνομίας ή της χωροφυλακής. Η εντύπωση, ή και η εμπειρία της κοινής γνώμης, ότι η στρατιωτική θητεία είναι μία βασανιστική περίοδος στη ζωή του νέου παρουσιάζεται στην οθόνη όπως οι σχετικές αναμνήσεις των ανδρών και οι ιστορίες από το στρατό»: γκάφες που διαδέχονται η μία την άλλη, δικαιολογίες και ψέματα στους ανωτέρους, μία καλή ανδρική παρέα με ισχυρά αισθήματα αλληλεγγύης.

Οι κωμωδίες που αναφέρονται στη στρατιωτική θητεία οργανώνονται σε δύο παραλλαγές: στη μία ένα ή περισσότερα κορίτσια εισδύουν στο στρατιωτικό άδυτο, προκαλώντας ένταση και αγωνία για τυχόν ανακάλυψή τους (*Δυο κωθώνια στο ναυτικό*: *Δυο χιλιάδες ναύτες κι ένα κορίτσι*: *Η Αλίκη στο ναυτικό*: *Ραντεβού στον αέρα*). Μία εξ ορισμού απαγορευμένη και άτοπη παρουσία, που αδυνατεί να συλλάβει τους κανόνες και να προσαρμοστεί σε αυτούς, πυροδοτεί κωμικά στιγμιότυπα: η Λία Κούρτη (Μάρθα Καραγιάννη, *Ραντεβού στον αέρα*) εμφανίζεται στη γραμμή φορώντας στολή αγγαρείας και ψηλοτά-

194. Κριτική των Γ. Π. Σαββίδη και Αγλαίας Μητροπούλου στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α' σ. 222· Γρηγορίου, τ. Β', ό.π., σ. 67-69.

195. Κριτική του Αντώνη Μοσχοβάκη στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 222· Σακελλάριος, ό.π., σ. 511-514· Γρηγορίου, τ. Β', ό.π., σ. 69.

196. Μεταφορά της κωμωδίας των Αλέκος Σακελλάριου - Χρήστου Γιαννακόπουλου, που ανεβαίνει στο θέατρο «Χατζηχρήστου», από το θέατρο Κώστα Χατζηχρήστου, στις 24 Μαΐου 1962· *Θέατρο 62*, ό.π., σ. 44, 293· Θρύλος, ό.π., τ. Θ', σ. 43-44· Δημήτρης Καλαντίδης, «Οι κωμωδίες του Ντίνου Κατσουρίδη με τον Κώστα Χατζηχρήστο», *Ντίνος Κατσουρίδης*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Π.Ε.Κ.Κ., Αιγόκερως, Αθήνα 2000, σ. 37.

197. Κωνσταντίνος Κυριακός, «Οι ένοπλες δυνάμεις στον ελληνικό κινηματογράφο», *Δημοκρατική*, 21 Φεβρ. 1997· Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος...*, ό.π., σ. 323-332· Constantinidis, ό.π., σ. 25-29.

κουνη γόβα· η Μπέτυ (Ξένια Καλογεροπούλου, *Δυο χιλιάδες ναύτες κι ένα κορίτσι*) ρωτάει τι σημαίνει «Τις ει», θεωρώντας ότι μπορεί να είναι μία χρήσιμη γνώση στη ζωή της.

Στη δεύτερη παραλλαγή οι φαντάροι, των οποίων παρακολουθούμε τις περιπέτειες, έχουν σχέση με τον κόσμο του θεάματος και τους ανατίθεται από τους ανωτέρους τους να οργανώσουν ψυχαγωγικές βραδιές για το στρατόπεδό τους, τις οποίες παρακολουθεί και ο θεατής. Έτσι, το σενάριο αναπτύσσεται πάνω σε μία υποτυπώδη πλοκή, αλλά με εμβόλιμα νούμερα και τραγούδια (*Ο θαλασσόλυκος· Ραντεβού στον αέρα*). Στο *Δυο χιλιάδες ναύτες κι ένα κορίτσι* η Μπέτυ είναι χορεύτρια και την παρακολουθούμε στα νούμερά της.

Μερικά πλάνα παρέλασης υπό τους ήχους εμβατηρίων καθώς και η παρωδία ασκήσεων έχουν πάντα τη θέση τους σε αυτές τις κωμωδίες. Οι κωμικοί ήρωες δεν καταφέρνουν να εναρμονιστούν με το πνεύμα του στρατοπέδου, δεν εκτελούν σωστά τις ασκήσεις, αποτελούν την απροσάρμοστη εξαίρεση, που παράγει κωμικό αποτέλεσμα. Είναι οι διαφορετικοί από το ικανό, πειθαρχημένο, ετοιμοπόλεμο σύνολο.

Οι αισθηματικές περιπέτειες των στρατευμένων νέων είναι αναπόσπαστο κομμάτι αυτών των κωμωδιών. Συνήθως, για να υπογραμμιστεί η ένταση, ο πατέρας της νέας είναι υψηλόβαθμος στη μονάδα που υπηρετεί ο νέος (*Δυο κωθώνια στο ναυτικό· Η Αλίκη στο ναυτικό· Το κορίτσι του λόχου· Ο θαλασσόλυκος· Ο Μιχαλός του 14ου Συντάγματος*). Αν αποκαλυφθεί η ιστορία τους, δεν κινδυνεύουν να ακούσουν μία απλή άρνηση, αλλά να πληρώσει ο νέος το θράσος του με μία πολύ δύσκολη θητεία. Ο στρατός δεν είναι μόνο γλέντι, αλλά και γυμνάσια, καψόνια, στερήσεις εξόδου, αγγαρείες και φυλακές. Όμως, αυτό που φοβούνται οι στρατευμένοι δεν τους συμβαίνει. Έχουν διαλέξει με επίγνωση της κοινωνικής τους θέσης· ο απλός ναύτης αγαπά ένα κορίτσι του λαού (*Ο θαλασσόλυκος*), ενώ η κόρη του ανώτερου αξιωματικού συνδέεται με αξιωματικό (*Ο θαλασσόλυκος· Ο Μιχαλός του 14ου Συντάγματος*).

Μπορεί οι στρατιωτικοί να διοικούν τους λόχους άψογα και να επιτυγχάνουν πλήρη ευθυγράμμιση με τις διαταγές τους, αλλά στο σπίτι δεν τα καταφέρνουν το ίδιο καλά. Αν οι φαντάροι είναι υποχρεωμένοι να υπακούουν, επειδή ξέρουν ότι κάποτε θα λήξουν τα βάσανά τους, οι κόρες είναι πιο δυναμικές, γιατί αντιλαμβάνονται ότι μόνο έτσι θα βρουν τη σωτηρία τους (*Το κορίτσι του λόχου*). Και, βέβαια, τα αγόρια δεν θα μπορούσαν να είναι πιο υπάκουα (*Ο στρίγγλος που έγινε αρνάκι*).

Όμως, και οι διασκεδάσεις δεν είναι άγνωστες στους φαντάρους· αντίθετα, μόλις βρουν ευκαιρία, μόλις βρεθούν μακριά από την επιτήρηση των ανωτέρων, το ρίχνουν στο γλέντι. Η στρατιωτική θητεία είναι ένας κενός χρόνος, όπου ακόμα και τα καψόνια μπορούν να φανούν αστεία και όπου οι φωνές, οι διαταγές και οι αγγαρείες μπορούν πάντα να ξεπεραστούν από την κατά βάθος

καλή καρδιά των αξιωματικών, την καλή τύχη, την καλή διάθεση και την εξυπνάδα των φαντάρων.

Κατά τους συντελεστές των κωμωδιών, η εκπαίδευση είναι ένα αγαθό που απολαμβάνουν όσοι δεν το χρειάζονται, ενώ όσοι το έχουν ανάγκη δυσκολεύονται να το αποκτήσουν. Το σχολείο είναι τόπος ταλαιπωρίας των δασκάλων και των καθηγητών, το πανεπιστήμιο άλλοθι στον πρωινό ύπνο και στην αποφυγή εργασίας και ανάληψης ευθυνών. Η εκπαίδευση έχει νόημα μόνο όταν έχει και ανταλλακτική αξία, γι' αυτό πρέπει να δίνεται στους νέους και στις νέες των χαμηλότερων στρωμάτων ως ευκαιρία —αλλά όχι και ως βεβαιότητα— για κοινωνική ανέλιξη.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

# ΕΡΩΤΑΣ ΚΑΙ ΓΑΜΟΣ

Οι κωμωδίες που αναφέρονται στον έρωτα και στο γάμο καλύπτουν μεγάλο φάσμα των προσωπικών και οικογενειακών σχέσεων, καταγράφοντας τις σχετικές κοινωνικές αντιλήψεις. Ο έρωτας είναι η πηγή των περιπετειών των νεαρών προσώπων σε πάρα πολλές κωμωδίες και καταλήγει απαραίτητα στο γάμο. Συνήθως παρακολουθούμε ένα πανομοιότυπο τελετουργικό. Ένας νέος και μία νέα γνωρίζονται, φλερτάρουν και συνάπτουν σχέση. Η σχέση μένει κρυφή για την οικογένεια της κοπέλας, μέχρις ότου ο νέος αποφασίσει να τη ζητήσει σε γάμο. Στο διάστημα που μεσολαβεί εκτίθενται οι δυσκολίες που αντιμετωπίζει το ζευγάρι.

Ο έρωτας και ο γάμος είναι παρόντες, είτε ως κύριο είτε ως δευτερεύον θέμα σε όλες τις κωμωδίες. Για παράδειγμα, σε όσες πρωταγωνιστούν το ζεύγος των υποπρολεταρίων και οι περιπέτειές του, πάντα υπάρχει ένα ρομαντικό ζευγάρι που χρειάζεται τη βοήθειά τους, και χάρη σε αυτήν καταφέρνει να παντρευτεί (ενδεικτικά, *Φτώχεια, έρωσ και κομπίνες*: *Χαρούμενοι αλήτες*: *Ούτε μιλάει ούτε λαλάει*: *Προκόπης ο απρόκοπος*, 1969, σενάριο Φίλιος Φιλιππίδης, σκηνοθεσία Γιάννης Βαρβέρης: *Δυο τρελλοί και ο ατσίδας*).

Ποσοτικά οι ταινίες που αναφέρονται στο προ του γάμου διάστημα είναι πολλαπλάσιες από αυτές που παρουσιάζουν την έγγαμη σχέση και τα προβλήματα της. Η σύντομη εποχή του έρωτα προηγείται της μακράς περιόδου του γάμου. Είναι οι μέρες των κρυφών ραντεβού, των εμποδίων που πρέπει να υπερπηδηθούν, της συγκατάθεσης που χρειάζεται να αποσπαστεί από τις οικογένειες. Ο γάμος είναι μία σαφής τομή, η ζωή του ζευγαριού μετά από αυτόν αλλάζει ριζικά, τα ως τότε προβλήματα του λύνονται, για να αντικατασταθούν όμως από άλλα. Μετά το γάμο, η περί έρωτος συζήτηση διακόπτεται, ο έρωτας ως συναίσθημα και ως πρακτική, με τις ιδιαίτερες απαιτήσεις του, δεν απασχολεί κανέναν. Αυτό που κινδυνεύει δεν είναι τα συναισθήματα αλλά η συζυγική σχέση. Αυτήν αφορούν τα προβλήματα, αυτή θα πρέπει να διασωθεί.

## 1. ΕΡΩΣ ΚΑΙ ΗΘΙΚΗ

Ο έρωτας που αναπτύσσεται ανάμεσα σε δύο νέους και η σχέση που ακολουθεί, δεδομένου ότι θα καταλήξει σε γάμο, είναι αξίες σεβαστές και αποδεκτές στις κωμωδίες. Η κοπέλα δέχεται εκδηλώσεις αγάπης και σεβασμού εκ μέρους του νέου, με τελική της επιβράβευση το ρόλο της νύφης. Η γυναίκα δεν απαξιώνεται, ούτε υποβιβάζεται σε ερωτικό αντικείμενο, εφόσον σιοκοπεύει αποκλειστικά και μόνο στη δημιουργία οικογένειας. Οι γυναίκες παρουσιάζονται ως απλά αντικείμενα μόνο στην περίπτωση που τις απασχολεί η καλοπέραση της στιγμής, στο πλευρό οποιουδήποτε —πλούσιου πάντα— άνδρα. Όταν ο άνδρας, αρκετά συχνά, χρησιμοποιεί τη φράση «κι εγώ σαν άντρας είχα τις περιπέτειές μου», το παρελθόν του φαίνεται να συντίθεται από ασήμαντες στιγμές, και όχι από γυναικεία πρόσωπα.

Σε αυτό το σημείο υπάρχει μία ενδιαφέρουσα απόκλιση σε σχέση με το μυθιστόρημα, όπου περιγράφονται αρνητικά αισθήματα απέναντι στον έρωτα, στις ερωτικές, στις σεξουαλικές σχέσεις και στις γυναίκες. Οι ερωτικές σχέσεις που αποτυπώνονται στα μυθιστορήματα είναι είτε πλατωνικές και εξιδανικευμένες είτε σαρκικές, ανάγκη της φύσης για τους άνδρες, και συνοδεύονται από αισθήματα δυσφορίας ή απέχθειας: «επιχειρείται συνεχώς μία διχοτόμηση ανάμεσα σε δύο διάφορους και ασυμβίβαστους τομείς της ερωτικής σχέσης: από τη μία μεριά, στο αίσθημα, στον πνευματικό-πλατωνικό έρωτα, αγνό και σχεδόν σεξουαλικό, και, από την άλλη, στη σεξουαλικότητα, στη φυσική επαφή, αυτό που ορισμένοι συγγραφείς αποκαλούν “φυσική ανάγκη” και που θεωρούν, κατά κανόνα, σαν ένα “ένστικτο” περιφρονητέο, κτηνώδες και βρόμικο. Στους διαμετρικά αντίθετους αυτούς πόλους αντιστοιχούν δύο ειδών ερωτικοί σύντροφοι, διαμετρικά αντίθετοι και αυτοί. Πρόκειται για τις αγνές και τίμιες γυναίκες, που εμπνέουν αγάπη και σεβασμό, ή για τις εύκολες και ελαφρές, κατάλληλες μόνο για την ικανοποίηση των “φυσικών αναγκών” γυναίκες, αρχέτυπο των οποίων είναι η πόρνη».<sup>198</sup> Ανάλογα και οι γυναίκες είναι είτε ιδανικές εξ αποστάσεως ερωμένες είτε «εύκολες και ελαφρές».

Η εικόνα της «εύκολης» γυναίκας είναι παρόμοια στην κωμωδία και στο μυθιστόρημα. Η διαφορά εντοπίζεται στις «αγνές» και «τίμιες», που δεν παύουν να είναι αγνές και τίμιες, αφού συνάψουν ερωτική σχέση με τον νέο που θα παντρευτούν. Ακόμα και όταν η σχέση έχει «ολοκληρωθεί», όπως παρατηρεί προβοκατόρικα η Άννα στον Ατσίδα, η νέα δεν χάνει την αγνότητα και την τιμιότητά της αν ο νέος εντέλει την παντρευτεί. Εξ ου και το άγχος του γά-

198. Σακαλάκη, ό.π., σ. 152-171· το παράθεμα στη σ. 153· η αρνητική εικόνα για τις γυναίκες και στις σ. 185-186.

μου που διακατέχει τις κοπέλες στις κωμωδίες. Η πουριτανική ηθική, η ίδια με αυτήν που απορρέει από τα μυθιστορήματα, προβάλλεται απλώς εδώ με θετικές εικόνες και ολοκληρώνεται με το μονόδρομο του γάμου.

Ενώ στη δεκαετία του 1950 ορισμένες κωμωδίες συνηγορούν στο δικαίωμα των νέων να επιλέγουν μόνοι τους το έτερον ήμισυ και στον περιορισμό της υπερεξουσίας των γονιών σε αυτό το καθοριστικό για τη ζωή τους σημείο, στη δεκαετία του 1960 μερικές ανακρούουν πρύμναν, υπερτονίζοντας τις συνέπειες της σχετικής απελευθέρωσης των ηθών ως προς τις κοπέλες. Διαπιστώνεται μία αντίφαση: ενώ κατακτώνται νέες ελευθερίες, όπως η περιορισμένη επιτήρηση των κοριτσιών και η δυνατότητα σύναψης ερωτικών σχέσεων, που θεωρούνται ως ένα σημείο αναγκαίες προκειμένου να εξυπηρετηθεί ο σκοπός του γάμου, οι φυσικές συνέπειές τους (προγαμιαίες σχέσεις, εξώγαμες εγκυμοσύνες) όμως εξακολουθούν να κρίνονται με αυστηρότητα, μολονότι στο τέλος τακτοποιούνται προς το συμφέρον της μητέρας και του παιδιού.

Στις κωμωδίες της δεκαετίας του 1950 οι ερωτικές σχέσεις παρουσιάζονται συνήθως ως πλατωνικές. Από το τέλος της όμως και μετά η συζήτηση για τις προγαμιαίες σχέσεις γίνεται περισσότερο ή λιγότερο φανερή, με κυριολεξίες ή υπονοούμενα (π.χ. *Να ζήσουν τα φτωχόπαιδα· Ο ασιδάς· Ο ουρανοκατέβητος*, 1965, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος<sup>199</sup> *Είκοσι γυναίκες κι εγώ*, 1973, Γιάννης Δαλιανίδης). Οι προγαμιαίες σχέσεις, ανάλογα με την ηθική της κοπέλας, αντιμετωπίζονται με δύο τρόπους σεναριακά: Αν η κοπέλα έχει ενδώσει μόνο στον αγαπημένο της, τότε θα οδηγηθεί στην εκκλησία. Αν έχει ενδώσει σε περισσότερους, κανείς δεν θα την πάρει. Κανένας άνδρας δεν φαίνεται διατεθειμένος να παντρευτεί μία γυναίκα που είχε προηγούμενες σχέσεις με άλλους. Στην ουσία, διατηρείται ακέραιος ο κανόνας της παρθενίας. Αυτός που την απόλαυσε, έστω και προ του γάμου, δεν στιγματίζεται κοινωνικά από το γάμο του με μία κοπέλα που «δεν κράτησε τη θέση της». Αν όμως έχει προηγηθεί άλλος, τότε η νέα θα πρέπει να αποδείξει ότι υπήρξε θύμα ενός απατεώνα, να πείσει για τη βαθιά ηθική της εντιμότητα. Κινηματογραφικά, η διάκριση ανάμεσα σε «τίμιες» και «παρδαλές» είναι καθαρή τόσο στην εμφάνιση όσο και στη συμπεριφορά των προσώπων.

Η σεξουαλικότητα συνδέεται άμεσα με τη γυναικεία ηθική. Η κοπέλα μπορεί από μία χρονική στιγμή και μετά να ντύνεται τολμηρά ή να προκαλεί την επιθυμία του άνδρα, έχει ωστόσο πάντα υπόψη της ότι στο σεξουαλικό

199. Μεταφορά της κωμωδίας *Από τον ουρανό στη γη*, των Μίμη Τραϊφόρου – Μήτσου Βασιλιάδη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Βέμπο», από το θίασο Νίκου Σταυρίδη, στις 19 Αυγούστου 1961· *Θέατρο 61*, ό.π., σ. 45, 273· *Θρύλος*, ό.π., τ. Η', σ. 464, και στο θέατρο «Αττικό», από το θίασο Νίκου Σταυρίδη – Κούλη Στολιγκα, το καλοκαίρι του 1966· *Θρύλος*, ό.π., τ. Ι', σ. 429-430.

παιχνίδι υπάρχουν όρια, τα οποία δεν μπορεί να διασχίσει ατιμώρητα. Η γυναίκα που αφήνεται στις επιθυμίες της τιμωρείται με ηθικό στιγματισμό και καταδικάζεται να μην μπορεί να συμμετέχει στις κοινές κοινωνικές προσδοκίες, όπως είναι ο γάμος και η απόκτηση παιδιών — νόμιμων τουλάχιστον. Το να κάνει ένας άνδρας εφήμερο δεσμό μαζί της ασφαλώς δεν είναι πρόβλημα, ξέρουν όμως και οι δύο ότι η ερωτική τους ιστορία θα έχει κάποτε ένα τέλος. Και ακριβώς πρόκειται συνήθως για ερωτική, και όχι για αισθηματική ιστορία. Το ζευγάρι που θα συμμετέχει επίσημα στο κοινωνικό σύνολο έχει στηριχθεί στα αισθήματα, τα οποία συνδέονται αναπότρεπτα με τη γυναικεία σεξουαλική ηθική. Μία γυναίκα με παρελθόν δεν μπορεί να εμπνεύσει τον έρωτα ή την αγάπη, αλλά μόνο τον παροδικό πόθο.

Η Ιουλία (Πόπη Λάζου, *Ο ανηψιός μου ο Μανώλης*), αν και κόρη μεσοαστικής οικογένειας, είχε —πράγμα σπάνιο για την τάξη της στην κινηματογραφική απεικόνιση— μία σειρά από συνοδούς, δηλαδή εραστές· αυτό έχει ως συνέπεια να μην καταφέρει να βρει γαμπρό μέχρι το τέλος της ταινίας. Βλέπει ότι τα χρόνια περνούν και τα περιθώρια στενεύουν και βάζει όλα της τα δυνατά για να κερδίσει το κελεπούρι, τον πλούσιο μετανάστη, όμως αποτυγχάνει. Ο λόγος της «τιμωρίας» της είναι η έλλειψη ηθικής, που δεν περιορίζεται στο ερωτικό της παρελθόν. Η Ιουλία είναι αποκάλυπτα συμφεροντολόγα. Όμως, ο κανόνας θέλει τους νέους να μην κινούνται από το συμφέρον, αλλά από τα αισθήματά τους. Συμφεροντολόγοι είναι οι γονείς και οι κηδεμόνες. Η Ιουλία παραβιάζει τον κανόνα, με συνέπεια να μείνει στο ράφι.

Αντίθετα, η Μαργαρίτα (Βάσω Μεριδιώτου, *Ο ουρανοκατέβητος*), αν και έχει «υποκύψει» στον Τίμο (Χρήστος Νέγκας), είναι αυτή που θα τον κερδίσει τελικά, επειδή αντιδρά παθητικά στα τσιλιμπουρδίσματά του, τον συγχωρεί και τον σώζει από την οικονομική καταστροφή και τον εξευτελισμό της φυλακής, διαθέτοντας αφιλοκεδώς την προίκα της για την εξαγορά της ποινης του. Σε αντίθεση, η Μαίρη (Νίτσα Μαρούδα) δεν αποκαθίσταται, επειδή —τολμηρή και ελαφρώς αυθάδης— δεν συγχρατεί τον Τίμο στην κατρακύλα των καταχρήσεων, αλλά νοιάζεται μόνο πώς θα καλοπεράσει δίπλα του με τα παράνομα λεφτά του.

Μοναδική εξαίρεση στον κανόνα αποτελεί ίσως η Καίτη (Λιάνα Ορφανού) στο *Στραβόξυλο*. Επειδή «φοβάται το ράφι», βγαίνει εκ περιτροπής με δύο άνδρες, τον πλούσιο Πετράκη (Γιάννης Γκιωνάκης) και το συνεταιίρο του εργοστασιάρχη θείου της Κώστα (Μισέλ — Μιχάλης Νικολινάκος), πιστεύοντας ότι έτσι υπάρχουν περισσότερες πιθανότητες να αποκατασταθεί. Μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1960 δεν είναι λίγες οι κοπέλες που φλερτάρουν με άλλους άνδρες μπροστά στα μάτια του αγαπημένου τους, για να τον φέρουν οριστικά κοντά τους (*Ο κόσμος τρελλάθηκε· Πέντε γυναίκες για έναν άνδρα*, 1967, σενάριο Βασίλης Ανδρέοπουλος, σκηνοθεσία Βαγγέλης Σειληνός· *Η ταξι-*

τζού, 1970, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης).

Σκηνές που δείχνουν μία κοπέλα στο κρεβάτι, σκεπασμένη μόνο με τα σεντόνια, στο πλευρό ενός άνδρα που δεν είναι σύζυγός της, όπως συμβαίνει με τη Θεανώ στο *Δράκουλας και Σία* (1959, σενάριο Γιώργος Γιαννακόπουλος, σκηνοθεσία Ερρίκος Ιατρού), είναι εξαιρετικά σπάνιες. Για να τονιστεί η επιλήψιμη ηθική της, η Θεανώ εμφανίζεται στην ίδια σκηνή να πίνει και να καπνίζει, ενώ στη συνέχεια τη βλέπουμε με άλλον νέο.<sup>200</sup> Εννοείται ότι τα σχέδιά της ναυαγούν.

Ο ηθικός στιγματισμός υποχωρεί για μία γυναίκα-εξαιρεση, όπως είναι η πολύ πλούσια μπίζινες γούμαν Έλενα (Μαίρη Χρονοπούλου, *Μια κυρία στα μπουζούκια*). Με τη δύναμη του πλούτου της, που ωστόσο δεν της χαρίζεται, αλλά τον κερδίζει με την προσωπική παρακολούθηση των εργασιών και τη διεύθυνση των επιχειρήσεών της, η Έλενα κατακτά ό,τι απαιτεί, είναι ακαταμάχητη, ανεξάρτητη και πολύ «επικίνδυνη», όπως παρατηρεί ο Φώτης. Η συμπεριφορά της στο θέμα της κατάκτησης του άλλου φύλου προσιδιάζει μάλλον σε ανδρικές συμπεριφορές. Διαλέγει αυτόν που της αρέσει και αμέσως τον έχει στη συντροφιά της. Τα πλούτη της κοσμούνται με λαϊκές αρετές, οι οποίες δεν περιορίζονται μόνο στη γλώσσα που χρησιμοποιεί. Είναι ντόμπρα και ξηγημένη, δεν έχει την έπαρση που χαρακτηρίζει την τάξη της στις κωμωδίες. Γι' αυτό είναι αγαπητή στο περιβάλλον της και συμπαθής στο θεατή. Η θετική της απεικόνιση δεν την εμποδίζει ωστόσο από το να μείνει στο τέλος μόνη και να πληγωθεί γι' αυτό. Αυτή είναι η τύχη που επιφυλάσσεται και στις «επικίνδυνες», οι οποίες, χάρη στην ολοένα και περισσότερο διαδιδόμενη ισότητα των φύλων, αποκτούν δικαιώματα.

Για τον άνδρα δεν τίθεται θέμα σεξουαλικής αγνότητας. Όταν θίγεται κάπως το θέμα, θεωρείται αυτονόητο ότι ο νέος είχε εφήμερες περιπέτειες πριν καταλήξει στο σταθερό δεσμό και στο γάμο, ενώ θεωρείται υπερβολική η ζήλια ή η ανησυχία της κοπέλας για το παρελθόν του. «Όλοι οι άντρες πριν παντρευτούν έχουνε τίποτε περιπέτειες με γυναίκες σαν και μένα. Μη φοβάσαι», καθησυχάζει η καμπαρετζού Λόλα την υποδειγματική Άλκη (Μπέμπα Κυριακίδου, Σμαρούλα Γιούλη, *Ο γυναικάς*). Ο νέος είναι ελεύθερος να μένει μόνος του, χωρίς αυτό να έχει αρνητικές επιπτώσεις στην ηθική του, ενώ κάτι τέτοιο αποκλείεται ως τις αρχές της δεκαετίας του 1960, όπως είπαμε, για τις νέες.

Οι ερωτικές περιπέτειες για τους άνδρες είναι ένα από τα συστατικά στοιχεία του ανδρισμού τους. «Ο άντρας, άντρας είναι. Αν του τύχει και καμιά ευκαιρία και την αφήσει, θα τον πουν και βλάκα, έτσι δεν είναι;», καυχιέται ο Σπύρος (Λάμπρος Κωνσταντάρας, *Ο ζηλιαρόγατος*, 1956, Γιώργος Τζαβέλ-

200. Πβ. Αβδελά, *ό.π.*, σ. 136-137.

λας)<sup>201</sup> μπροστά στη ζηλιάρα γυναίκα του. Άνδρες ωραίοι και άσχημοι, πλούσιοι και μπατιρήδες, παντρεμένοι και ανύπαντροι, με μικρότερη ή μεγαλύτερη μανία κυνηγούν τις γυναίκες, ιδιαίτερα τις ωραίες ή τις εντυπωσιακές. Όπως λέει και η κυρία Μαρίνα (Γεωργία Βασιλειάδου, *Ο Κλέαρχος, η Μαρίνα και ο κοντός*, 1961, σενάριο Νίκος Τσιφόρος – Πολύβιος Βασιλειάδης, σκηνοθεσία Νίκος Τσιφόρος)<sup>202</sup> για το γαμπρό της, που ομολόγησε ότι φλέρταρε με μία άλλη, «αγόρι είναι, θα παίζει», ενώ ρίχνει την ευθύνη της πράξης στις γυναίκες: «Αυτές που σε παρασύρανε πρέπει να ντρέπονται». Επίσης, η μητέρα του Ανδρέα (Ελένη Χαλκιάουση, Αλέκος Αλεξανδράκης, *Ραντεβού στην Κέρκυρα*) προσπαθεί να θέσει κάποια όρια στις σεξουαλικές του δραστηριότητες: «Δεν θέλω το σπίτι να γίνει γκαρσονιέρα... δε λέω, άντρας είσαι, αλλά όχι κι εδώ μέσα!». Από τη μεριά του, ο Ανδρέας θεωρεί ότι «οι γυναίκες είναι ένα βιβλίο που το διαβάζω και το πετώ. Ένα βιβλίο, όσο καλό κι αν είναι, δεν διαβάζεται δεύτερη φορά». Κάνει εφήμερες σχέσεις με παντρεμένες και ανύπαντρες, που θέλουν, όπως και αυτός, να διασκεδάσουν.

Αυτόν τον κοινωνικό κανόνα η γυναίκα πρέπει να τον πάρει ως δεδομένο και να μη ζηλεύει το παρελθόν του αγαπημένου της, αλλά να ελπίζει ότι μόνο αυτή είναι η μία και μοναδική «αληθινή αγάπη» του. «Απ' τη ζωή μου πέρασαν πολλές γυναίκες [...] και φύγανε χωρίς ν' αφήσουν τίποτε μέσα μου. Με σένα όμως νιώθω διαφορετικά, σ' εκτιμώ, Καιτούλα, και σ' αγαπώ», εξομολογείται ο Κώστας (*Ερωτας με δόσεις*), δήλωση που είναι αρκετή για την ευτυχία της Καίτης.

Ο άνδρας μπορεί πολύ εύκολα, με μία μεταστροφή των απόψεών του, να συνάψει σοβαρή σχέση, ενώ οι «ασήμαντες» νέες, οι οποίες σε κάθε περίπτωση στερούνται σοβαρότητας, δεν μπορούν να ξεφύγουν από το πλαίσιο των αρχικών τους επιλογών. Ο καρδιοκατακτητής Αλέκος στο *Δεσποινίς διευθυντής* συνήθιζε να κάνει επιπόλαιες σχέσεις. Μία από αυτές είναι και η Βίκυ (Νίτσα Μαρούδα). Όμως, ξαφνικά ο Αλέκος αρχίζει να ενδιαφέρεται για γυναίκες με «χαρακτήρα, σοβαρότητα, μόρφωση», και συγκεκριμένα για την πολιτικό μηχανικό και διευθύντριά του Λίλα. Βαριέται πλέον «τις γελοίες και τις σαχλές. Το μόνο που έχουν στο ηλίθιο μυαλό τους είναι πώς να περνάνε κάπου τα βράδια τους, να οικονομάνε κανένα δωράκι, να εξασφαλίζουν καμιά εκδρομούλα».

201. Μεταφορά της κωμωδίας του Γιώργου Ρούσου *Ο εραστής έρχεται*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Μακέδο», από το θέατρο Βασιλή Λογοθετίδη, το καλοκαίρι του 1954. Θρύλος, *ό.π.*, τ. ΣΤ', σ. 285-287. Αχτσόγλου, *ό.π.*, σ. 88. Δελβερούδη, «Θεματικά μοτίβα...», *ό.π.*, σ. 98. κριτική της Ροζίτας Σώκου στο «Φιλμογραφία», *Γιώργος Τζαβέλλας*, *ό.π.*, σ. 146-149.

202. Μεταφορά της κωμωδίας των Νίκου Τσιφόρου – Πολύβιου Βασιλειάδη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Σαμαρτζή», από το θέατρο Αυλωνίτη – Βασιλειάδου – Ρίζου, στις 2 Ιουνίου 1961. *Θέατρο 61*, *ό.π.*, σ. 44, 271. Θρύλος, *ό.π.*, τ. Η', σ. 427-429.

Η κατάσταση που παρουσιάζεται στο *Κατηγορούμενος ο έρωας* ανήκει στις εξαιρέσεις. Δεν είναι ίσως σύμπτωση ότι παραγωγός της ταινίας είναι ο ίδιος ο Τάλλας, ο οποίος ζούσε και εργαζόταν στην Αμερική, επομένως είχε εμπειρίες άλλων κινηματογραφικών κωδίκων, εκτός του ελληνικού. Αυτό του επέτρεψε να διευρύνει το σενάριο με στοιχεία που δεν συναντάμε σε ελληνικές κωμωδίες της εποχής. Υπερέβαινε επίσης τα όρια και τους περιορισμούς του ελληνικού κινηματογραφικού κυκλώματος, σχετικά με το τι επιτρέπεται να «δείξει» μία ταινία. Η πολιορκία που κάνει η εργάτρια Ελένη Μαργιολή (Άννα Μαντζουράνη) στο συνάδελφό της Κώστα (Γιώργος Πάντζας) δεν μένει χωρίς αποτέλεσμα, μολονότι εκείνος είναι ερωτευμένος με την Έλλη (Άννα Μπράτσου). Μπορεί ο Κώστας να μην επιδιώκει τη συνεύρεση με την Ελένη, αλλά δεν την αποφεύγει όταν του προσφέρεται. Η Ελένη ζει μόνη και έχει απόλυτη ελευθερία κινήσεων· επισκέπτεται τον Κώστα στο δωμάτιό του, αφήνει εκεί τα ρούχα της, πλένεται στην αυλή, σε κοινή θέα, κυκλοφορεί με την πετσέτα· για τον άνδρα αυτή η σχέση δεν σημαίνει απολύτως τίποτε. Όμως, και η γυναίκα δεν θέτει θέμα αποκατάστασης στην προκειμένη περίπτωση.

Η Ελένη είναι εργάτρια, και αυτή είναι μία ακόμα ιδιαιτερότητα της ταινίας, που πρέπει να επισημανθεί. Συνήθως οι προκλητικές γυναίκες προέρχονται, όπως είπαμε, από τον κόσμο του θεάματος ή από τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα. Η Ελένη είναι μία εξαίρεση. Η φανερή σεξουαλικότητά της δεν είναι άσχετη με την ταξική της τοποθέτηση. Τα ήθη της είναι διαφορετικά, επειδή ανήκει σε διαφορετική τάξη. Για μία ακόμα φορά η μικροαστική ηθική παραμένει αλώβητη. Η ίδια, για να δικαιολογηθεί, ρίχνει το φταίξιμο στη «σκληρή κοινωνία», όμως ο θεατής γνωρίζει ότι οι ερωτικές πρωτοβουλίες ήταν καθαρά δικές της.

Αυτό που μπορεί κανείς να παρατηρήσει είναι η αλλαγή των απόψεων περί ηθικής με το πέρασμα του καιρού, ο εκσυγχρονισμός τους. Σε πιο εμφανείς αλλαγές οδηγεί ο «αμερικάνικος τρόπος ζωής», που μεταφέρεται κυρίως μέσω του κινηματογράφου και της μουσικής και επηρεάζει τον τρόπο διασκέδασης, αλλά και την ανοχή ως προς τις ερωτικές εκδηλώσεις.

Στο έργο *Η αδελφή μου θέλει ξύλο* δίνονται τα χαρακτηριστικά της «μοντέρνας ηθικής» της δεκαετίας του 1960, μέσα από την προσωπογραφία και τη συμπεριφορά της Μαριάννας. Όπως λέει η ίδια, έχει τον κόσμο... γραμμένο στα παλιά της τα παπούτσια, δεν την πειράζει να τη δει η γειτονιά με κάποιον νέο στον κινηματογράφο, ενώ κατά κανόνα αυτό το αποφεύγουν οι κοπέλες πάση θυσία. Διαπληκτίζεται με τον αδελφό της και τη μητέρα της (Γιάννης Γκιωνάκης, Ρίτα Μουσουρή), είναι αυθαδέστατη, φοράει παντελόνι και μασάει τσίχλα, έχει σηκώσει μπαϊράκι και φεύγει από το σπίτι, δηλώνοντας ότι δεν θα ξαναγυρίσει, όταν οι δικοί της προσπαθούν να ελέγξουν τι ώρα γυρίζει σπίτι, πού ήταν και με ποιους. Ονειρεύεται μία ζωή έξω από τα στενά όρια της γει-

τονιάς, του μεροκάματου, του μέτριου μισθού. Όταν ο αδελφός της προσπαθεί να την προσγειώσει, δεν διστάζει να του πει ότι θα γινόταν ακόμα και κοκότα, προκειμένου να ζήσει μία πλούσια ζωή. Το χρήμα, ως αξία που άλλοτε υποστηρίζεται και άλλοτε καταδικάζεται από τους συντελεστές των κωμωδιών, επηρεάζει ολοένα και περισσότερο τη ζωή των νέων.

Η απεικόνιση μίας αυξανόμενης χαλάρωσης στα ήθη δεν περιορίζεται στην παρουσίαση κοριτσιών των μεσαίων στρωμάτων που δεν θα είχαν πρόβλημα να παραβούν τους παραδοσιακούς κανόνες. Η εικόνα σε σχέση με το γυναικείο γυμνό γίνεται επίσης ολοένα και πιο τολμηρή και ενσωματώνει χαρακτηριστικές αλλαγές. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950 τα γυναικεία γυμνά παρουσιάζονται ως ηδονοβλεπτικές εκδοχές. Ο άνδρας βλέπει τη γυναίκα να γδύνεται, χωρίς εκείνη να το ξέρει. Τα τρία —κάθε άλλο παρά— μωρά (*Τα τρία μωρά*) παρακολουθούν την Αντριάνα με το κομπινεζόν να χορεύει. Η θέση μπροστά στην κλειδαρότρυπα προκαλεί σπρωξίματα και ξυλοδαρμούς. Στο *Τρακαδόροι της Αθήνας* (1956, σενάριο Κώστας Χατζηχρήστος - Γιώργος Σταματόπουλος, σκηνοθεσία Γιώργος Σταματόπουλος)<sup>203</sup> οι ήρωες βλέπουν πραγματικό γυμνό μέσα από την κλειδαρότρυπα. Στους *Ήρωες της γιάφας* (1959, σενάριο Φίλιος Φιλιππίδης - Ν. Μειμάρης, σκηνοθεσία Γιώργος Τσαούλης) μία κοπέλα με σουτιέν διασχίζει το διάδρομο ενός ξενοδοχείου και μπαίνει σε ένα δωμάτιο. Ο ντετέκτιβ Γιάννης (Φραγκίσκος Μανέλλης) την παρακολουθεί από την κλειδαρότρυπα, σε μία σκηνή που δεν έχει άλλο νόημα από τον εμπλουτισμό της ταινίας με τολμηρό —για τα μέτρα της εποχής— γυναικείο γυμνό.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960 οι όροι αλλάζουν. Όπως είδαμε στην εισαγωγή, η εικόνα γίνεται πιο τολμηρή ως προς το γυναικείο γυμνό και την απόδοση σχετικών δραστηριοτήτων. Οι γυναίκες ξέρουν ότι τις παρακολουθούν, η γυμνή εμφάνιση λαμβάνει συχνά επαγγελματικό χαρακτήρα και γίνεται ενώπιον μαζικού κοινού. Η δημόσια θέαση του γυμνού δεν επιτρέπει αισθήματα αιδούς και σεμνοτυφίας σε καμία από τις εμπλεκόμενες πλευρές. Εισάγονται σε κωμωδίες σκηνές στριπτίζ, που εκτελούνται όχι μόνο από επαγγελματίες σε κέντρα, αλλά και από ηθοποιούς, δηλαδή πρόσωπα της μυθοπλασίας, σε νεανικά πάρτι (π.χ. *Αυτό το κάτι άλλο*). Στο *Δέκα μέρες στο Παρίσι*, σε μία φαντασίωση των δύο γυναικομανών ηρώων (Νίκος Σταυρίδης, Γιάννης Γκιωνάκης), μία χορεύτρια, κατά τη διάρκεια του προκλητικού χορού της, γυρίζει πλάτη στο φακό, βγάζει το σουτιέν της, καλύπτει με τα μακριά μαλλιά της το στήθος της και αντικρίζει την κάμερα για να υποκλιθεί. Κατά τη διασκέδαση των ίδιων ηρώων σε καμπαρέ —μετά των συζύγων τους (Άννα Φόνσου,

203. Κριτική του Κώστα Σταματίου στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 164.



Πόπη Λάζου)— λαμβάνει χώρα ένα πολύ προκλητικό, αλλά όχι εξίσου αποκαλυπτικό στριπτιζ.

Στο *Έξυπνοι και κορόιδα* (1962, σενάριο Δημήτρης Γιαννουκάκης, σκηνοθεσία Μιχάλης Νικολόπουλος) η Ζέτα Αποστόλου κάνει στριπτιζ σε σπιτικό πάρτι και βγάζει το σουτιέν με την πλάτη γυρισμένη στο φακό. Αργότερα, στο κέντρο, αποκαλύπτει κάτι παραπάνω. Η αντίδραση των ανδρών είναι δεδομένη. Παρακολουθούν «με τα μάτια έξω», κατά το κοινώς λεγόμενο, εντελώς αποσπασμένοι από την πραγματικότητα, όπως δείχνει ο μηχανικός τρόπος με τον οποίο κατεβάζουν το φαγητό τους. Ο σκηνοθέτης στήνει αυτές τις σκηνές για εμπορικούς λόγους και τις συμπληρώνει με μία τρίτη, όπου η επίδοξη πρωταγωνίστρια Ρίτα κουμπώνει το σουτιέν της μπροστά στον καθρέφτη. Στην ίδια ταινία δεν παραλείπεται ένα αμφίσημο υπονοούμενο: την ώρα που παρακολουθεί το στριπτιζ, ένας άνδρας χαϊδεύει εντατικά το στέρνο του διπλανού του. Τέλος, εδώ τα ζευγάρια δεν διστάζουν να πέσουν στο προγαμιαίο κρεβάτι.

Η εμφάνιση ακόμα και καθωσπρέπει γυναικών με μαγιό, πετσέτα, εσώρουχα είναι πλέον κοινότοπη (π.χ. *Νύχτες στο Μιραμάρε*, 1960, σενάριο Νέστορας Μάτσας, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος· *Το νησί της αγάπης*, 1960, Κώστας Καραγιάννης· *Ραντεβού στη Βενετία· Σκληρός άνδρας· Η βίλλα των οργίων*, 1964, σενάριο Γεράσιμος Σταύρου, σκηνοθεσία Ντίνος Δημόπουλος<sup>204</sup>—εδώ εμφανίζονται οι μοιχοί με το περίφημο σεντόνι— κ.ο.κ.). Το στριπτιζ βρίσκει τη θέση του ακόμα και στη συζυγική κρεβατοκάμαρα (*Επτά χρόνια γάμου*, 1972, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης), πράγμα που μάλλον δεν θα διανοείτο η πλειοψηφία των συζύγων της δεκαετίας του 1950.

Όπως και σε όλους τους υπόλοιπους χώρους (διαφήμιση, φωτογραφία κ.λπ.), οι όροι που προσδιορίζουν την εμφάνιση του γυναικείου γυμνού είναι εντελώς διαφορετικοί από αυτούς που ισχύουν για το ανδρικό. Στις κωμωδίες σπάνια εμφανίζονται άνδρες με εσώρουχο, και αυτό είναι συνήθως ως το γόνατο, αν όχι ως τους αστραγάλους (π.χ. *Γαμπρός για κλάμματα*, 1962, Κώστας Καραγιάννης· *Ο παρθένος*). Μία τέτοια εμφάνιση στοχεύει καταρχήν σε κωμικό αποτέλεσμα (π.χ. *Ραντεβού στον αέρα*). Μία εξαίρεση εντοπίστηκε στο υλικό που εξετάζουμε. Ο Γιάννης Δαλιανίδης στην *Κρουαζιέρα στη Ρόδο* κάνει ένα σχόλιο για τη γυναικεία σεμνοτυφία σε σχέση με το ανδρικό γυμνό. Δύο νέοι (Κώστας Κακκαβάς, Βαγγέλης Πλοιός) αποφασίζουν να κολυμπήσουν

204. Μεταφορά της κωμωδίας του Γεράσιμου Σταύρου, που ανεβαίνει στο θέατρο «Αναλυτή», από το θέατρο Κάκιας Αναλυτή—Κώστα Ρηγόπουλου, στις 31 Ιουλίου 1963· *Θέατρο 63*, ό.π., σ. 52, 287· Θρύλος, ό.π., τ. Θ', σ. 332-334· Μοσχοβάκης, «Ντίνος Δημόπουλος: η περιεργή διαδρομή», ό.π., σ. 22.

γυμνοί, χωρίς να έχουν αντιληφθεί ότι δύο κοπέλες (Βούλα Χαριλάου, Ντίνα Τριάντη) βρίσκονται κοντά τους, κρυμμένες από ένα βράχο. Η εικόνα δείχνει γυμνά στέρνα, παντελόνια και εσώρουχα —μοντέρνα σλιπάκια— να κατεβαίνουν, γυμνά πόδια. Τα κοντινά πλάνα σε στέρνο και πρόσωπο υπονοούν πολύ καθαρά ό,τι κρύβεται. Στη συνέχεια, ο σκηνοθέτης παίζει με την έκπληξη, την αυτοσυγκράτηση, την περιέργεια, την πονηριά των κοριτσιών. «Μην κοιτάς, δεν κάνει», αποτρέπει η Βέρα. «Δεν είναι σωστό, αλλά είναι ενδιαφέρον», απαντά η λιγότερο συγκρατημένη Νίνα, με μία έκφραση ευδαιμονίας, που προκάλεσε το απροσδόκητο θέαμα. Εννοείται ότι στο τέλος οι κοπέλες δεν θα έχουν δει τίποτε περισσότερο από ό,τι έπρεπε, αφού θα παντρευτούν τους νεαρούς. Δεν υπάρχει ωστόσο αμφιβολία ότι κάποια κορίτσια αρχίζουν να γίνονται περισσότερο τολμηρά σε σχέση με τις σεξουαλικές απαγορεύσεις.

### α' Η γνωριμία

Συνήθως οι νέοι γνωρίζονται τυχαία, σε κάποιο δημόσιο χώρο, είτε από ένα πείραγμα είτε επειδή ο νέος υπερασπίζεται τη νέα από το πείραγμα κάποιου άλλου. Πράγματι, τα πειράγματα στο δρόμο είναι μία ανδρική πρακτική που δεν μπορούν να αποφύγουν οι κοπέλες.<sup>205</sup> Ακόμα και οι παντρεμένες υφίστανται τους ενοχλητικούς θαυμαστές, που τις πολιορκούν στενά, φέρνοντάς τις σε δύσκολη θέση (Λάμπρος Κωνσταντάρας, 'Για Λιβυκού, Ούτε γάτα... ούτε ζημιά). Στο *Μερικοί το προτιμούν κρύο* ο Κλεώπας και ο Γιώργος (Κώστας Βουτσάς, Βαγγέλης Βουλγαρίδης) «μονομαχούν» στην παραλία αλλά και μέσα στη θάλασσα, υποβρυχίως, με τρεις νεαρούς, οι οποίοι ενοχλούν την Εύα και τη Μαίρη (Ζωή Λάσκαρη, Χλόη Λιάσκου). Η γνωριμία καταλήγει σύντομα στο γάμο. Ο Θανάσης (*Οι σκανδαλιάρηδες*) απαλλάσσει τη Μαρίνα από την ενοχλητική παρακολούθηση δύο νεαρών, την ερωτεύεται και την παντρεύεται. Από ένα πείραγμα ξεκινά η στενή πολιορκία που κάνει ο 'Αλκης στη Λέλα (Βαγγέλης Πλοιός, Ντίνα Τριάντη, *Έξυπνοι και κορόιδα*).

Στον *Καταφερτζή* (1964, σενάριο Νίκος Τσιφόρος, σκηνοθεσία Κώστας Στράντζαλης) ο Κανέλλος γνωρίζει τη Λίνα (Θανάσης Βέγγος, Σιμόνη Κυριακίδου) όταν της προσφέρει μία σημαντική βοήθεια: κυνηγάει τον κλέφτη που της πήρε την τσάντα, την οποία της επιστρέφει. Βέβαια, της ομολογεί ότι δεν είναι πια νέος, αλλά ώριμος, όπως ταιριάζει στους άνδρες — εννοώντας τους συζύγους.

Πολλές γνωριμίες οφείλονται σε ατύχημα. Η Λέλα (*Το σωφεράκι*) περπατάει αφηρημένη στο δρόμο, γιατί ονειρεύεται τη μέρα του γάμου της, με

205. Πβ. Νικολαΐδου, *ό.π.*, σ. 27.

αποτέλεσμα να πέσει στις ρόδες του ταξί του Βάγγου και να συγκινήσει με την αξιοπρεπή στάση της την άστατη καρδιά του.

Ο Κώστας και ο Αλέκος (Μίμης Μιχαλόπουλος, Στέφανος Ληναίος, Ραντεβού με τον έρωτα, 1957, Χρήστος Αποστόλου), τρέχοντας με το αυτοκίνητο, τρομάζουν τη Μαρία και τη Λιλή (Ιωάννα Άλβα, Σμαρούλα Γιούλη) και τις κάνουν να πέσουν από τα ποδήλατά τους. Οι δύο κοπέλες δηλώνουν πως αυτή η γνωριμία δεν θα έχει συνέχεια, επειδή δεν εγκρίνουν την τακτική —όπως νομίζουν— των δύο νέων να πειράζουν κοπέλες στο δρόμο. Γρήγορα όμως αλλάζουν γνώμη.

Η Μπούλη χτυπάει τον απρόσεκτο Γιώργο (Ντόρα Κωστίδου, Κώστας Κούρτης, *Σαν θέλει η νύφη κι ο γαμπρός*) με την πανάκριβη κούρσα της. Ο Άλκης γνωρίζει την Μπέμπα όταν αυτή με το ποδήλατό της πέφτει επάνω στο αυτοκίνητό του (Γιάννης Γκιωνάκης, Ντίνα Τριάντη, *Αλλού τα κακαρίσματα...*).

Ο Αλέκος παρά τρία να χτυπήσει την Τζένη (Κώστας Κακκαβάς, Τζένη Καρέζη, *Το τρελλοκόριτσο*) με το αυτοκίνητό του, όταν αυτή διασχίζει αφηρημένη το δρόμο· το παρ' ολίγον δυστύχημα γίνεται αφορμή για τη γνωριμία τους. Το αυτοκίνητο του Παύλου πέφτει μόνο του πάνω στο σπίτι της Λένας (Σιμόνη Κυριακίδου, *Έκλεψα τη γυναίκα μου*) και αυτή τραυματίζεται από σπασμένα τζάμια. Ο Βασίλης σώζει τη Μάρθα από τις ρόδες ενός φορτηγού και εξαφανίζεται πριν αυτή προλάβει να τον ευχαριστήσει· η Μάρθα τον αναζητά μέσω αγγελιών και τον συναντά εντέλει τυχαία (Κώστας Καρράς, Άννα Ιασωνίδου, *Ο αδελφός μου ο λόρδος*).

Στο έργο *Ψιτ! κορίτσια* οι τρεις φίλοι γνωρίζουν τις τρεις φίλες όταν αυτές τούς κάνουν οτοστόπ. Το οτοστόπ είναι επίσης μία καινοτομία στη ζωή των νέων, η οποία συνδέεται με τη νέα λατρεία του αυτοκινήτου, όπως θα δούμε στο κεφάλαιο περί ελεύθερου χρόνου.

Αρκετές γνωριμίες, πάλι, οφείλονται σε βλάβη αυτοκινήτου. Η πλούσια Ελληνοαμερικάνικη Έφη (Έφη Μελά, *Τα νειάτα θέλουν έρωτα*, 1961, σενάριο Κώστας Ασημακόπουλος, σκηνοθεσία Δημήτρης Σικλάβος) αφήνει την εξαδέλφη της Λίνα (Κάκια Αναλυτή) φύλακα στο αυτοκίνητό της, σε μία ερημική εξοχή, και αυτή φεύγει για να ζητήσει βοήθεια από κάποιο μηχανικό. Έχοντας ζήσει στην Αμερική, δεν διστάζει να κάνει οτοστόπ στον Πέτρο (Κώστας Κακκαβάς), που οδηγεί το αυτοκίνητο του εφοπλιστή φίλου του Μιχάλη (Ανδρέας Μπάγκουλης). Παράλληλα, η Λίνα γνωρίζεται με τον Μιχάλη, που επισκευάζει τη βλάβη, και επιστρέφει μαζί του στην Αθήνα. Γρήγορα τα ζευγάρια σχηματίζονται πάνω στην παρεξήγηση, η οποία απορρέει από το γεγονός ότι τα αυτοκίνητα αποδίδονται σε λάθος κατόχους· οι μη κάτοχοι επωφελούνται από τα φαινόμενα, για να οικειοποιηθούν το πλέον επιθυμητό καταναλωτικό αντικείμενο. Η βλάβη του αυτοκινήτου της Λίας είναι η αιτία της

γνωριμίας της με τον Γιάννη (Γιάννης Βογιατζής, *Ραντεβού στον αέρα*).

Πρόσφορο μέρος συνάντησης αποτελεί ο εργασιακός χώρος και η εργασιακή σχέση.<sup>206</sup> Οι τρεις φίλες συναντούν τους τρεις φίλους στα γραφεία και στους θαλάμους του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας, στο *Χαρούμενο ξεκίνημα*. Η Μαίρη (Άννα Συνοδινού, *Δολλάρια και όνειρα*) γνωρίζει τον Τζέημς (Νίκος Καζής) όταν αυτός την προσλαμβάνει ως γραμματέα. Με τον ίδιο τρόπο γνωρίζονται και η Κατερίνα με τον Αλέξη (Αλίκη Βουγιουκλάκη, Δημήτρης Παπαμιχαήλ, *Μοντέρνα Σταχτοπούτα*). Η Φανίτσα (Άννα Φόνσου, *Το έξυπνο πουλί*) προσλαμβάνεται ως υπάλληλος στο μαγαζί του Λουκά (Κώστας Χατζηχρήστος). Ο Αλέκος (Αλέκος Αλεξανδράκης, *Δεσποινίς διευθυντής*) εργάζεται ως υπομηχανικός στην εταιρεία στην οποία η Λίλα (Τζένη Καρέζη) προσλαμβάνεται ως αντικαταστάτρια του διευθυντή.

Αρκετά συχνά ο νέος είναι υπάλληλος στο εργοστάσιο του πατέρα της νέας και είτε κερδίζει την εμπιστοσύνη του, οπότε προωθείται από τον ίδιο για γαμπρός, όπως ο Άγγελος (Ανδρέας Ντούζος, *Κόσμος και κοσμάκης*, 1964, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος),<sup>207</sup> είτε γνωρίζεται με την κόρη και, αφού κάμψει τις αντιστάσεις του πατέρα, προάγεται, μέσω του γάμου, σε γενικό διευθυντή και μέλλοντα ιδιοκτήτη της επιχείρησης (*Φτωχάδικα και λεφτάδες*, 1961, Ορέστης Λάσκος.<sup>208</sup> *Το τεμπελόσκυλο*). Υπάρχει επίσης η περίπτωση του νέου υπαλλήλου που κερδίζει διαδοχικά την καρδιά της νεαρής και τη συγκατάθεση του εργοδότη του (*Το κοροϊδάκι της δεσποινίδος· Για ποιον χτυπά η κουνούνα*, 1968, σενάριο Χρήστος Κυριακός, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος).

Θα δούμε σε επόμενο κεφάλαιο ότι ο ελεύθερος χρόνος αξιοποιείται εντατικά από τους νέους για τη γνωριμία με το άλλο φύλο και τη σύναψη ερωτικών σχέσεων. Όπως και στην πραγματικότητα, έτσι και στις κωμωδίες τα πάρτι και οι κοινωνικές συναναστροφές είναι προνομιακοί τόποι γνωριμιών. Η Νανά ξυπνάει στο σπίτι του Τέλη (Άννα Φόνσου, Γιώργος Πάντζας, *Αυτό το κάτι άλλο*) ύστερα από ένα ολονύκτιο πάρτι· η συγκρουσιακή τους σχέση καταλήγει σε ένα κοινωνικά χρήσιμο ζευγάρι. Η Μίνα και ο Πέτρος (*Γάμος α λα ελληνικά*) γνωρίζονται σε έναν αποκριάτικο χορό μεταμφιεσμένων και αλληλοερωτεύονται κεραυνοβόλα.

Εξίσου κατάλληλες για νεανικές γνωριμίες είναι οι εκδρομές. Η Αλίκη

206. Ο τόπος δουλειάς και τα πάρτι καταγράφονται ως προνομιακοί τόποι γνωριμίας από τη Νικολαΐδου σε έρευνα που πραγματοποιεί το 1974 στο εργοστάσιο της «Πειραικής-Πατραϊκής»: Νικολαΐδου, *ό.π.*, σ. 73.

207. Διασκευή της κωμωδίας των Νίκου Τσιφόρου – Πολύβιου Βασιλειάδη.

208. Μεταφορά της κωμωδίας του Νίκου Τσιφόρου *Γάντι και σαρδέλλα*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κεντρικών», από το θέατρο Μίμη Φωτόπουλου – Ντίου Ηλιόπουλου, το φθινόπωρο του 1954· Θρύλος, *ό.π.*, τ. ΣΤ', σ. 310-311.

και ο Κώστας (Αλίκη Βουγιουκλάκη, Δημήτρης Παπαμιχαήλ, *Η Αλίκη στο ναυτικό*) ανήκουν σε διαφορετικές παρέες, που έχουν πάει κυριακάτικη εκδρομή στον Πόρο, και γνωρίζονται σε ένα παιχνίδι στη θάλασσα: μία χοροσπερίδα θα είναι ο τόπος της νέας τους συνάντησης, όπου θα λυθεί η μεταξύ τους παρεξήγηση και θα δεθεί η σχέση τους.

Στις διακοπές τους, σε πολυτελές ξενοδοχείο της Ρόδου, γνωρίζουν τα κορίτσια τους οι δύο γιοι του Ελληνοαμερικανού «βασιλιά της ντομάτας» Τομ και Τζιμ Παπ (*Νύχτες στο Μιραμάρε*). Εκεί συναντιούνται και δύο πριγκίπισσες, που ταξιδεύουν ινκόγκνιτο, με δύο νέους Ροδίτες. Οι ρομαντικές τους βόλτες χρησιμεύουν για να δει ο θεατής τα αξιοθέατα του νησιού. Μολονότι οι καλοκαιρινές γνωριμίες της Ρόδου θεωρούνται εφήμερες, όπως αναφέρει και ο νεαρός ερωτευμένος Ντίνος Δελής (Κώστας Κούρτης), τα τέσσερα ζευγάρια θα ανταλλάξουν όρκους αιώνιας πίστης.

Αλλά και κάποιος συγγενικός δάκτυλος μπορεί να συμβάλει στη γνωριμία δύο νέων, όπως συμβαίνει στο *Ραντεβού στην Κέρκυρα*, όπου η μητέρα του Ανδρέα βοηθάει τη Ντιάνα να συστηθεί στο γιο της με πλαστή ταυτότητα και να τον θεραπεύσει από το πάθος του για τους εφήμερους έρωτες. Ο πλούσιος Ελληνοαμερικανός Μανώλης (Νίκος Ρίζος, *Ο ανηψιός μου ο Μανώλης*) γνωρίζει τη Μαριάνθη (Μαργαρίτα Αθανασίου) στο σπίτι του θείου του Αριστείδη (Βασίλης Αυλωνίτης) και αποφασίζει αμέσως να την παντρευτεί. Και ο νεαρός Τζιμ (Βασίλης Μαυρομμάτης) από την Τρίπολη, ο οποίος πήγε στην Αμερική, κοντά στο θείο του, για να φτιάξει τη ζωή του, επιστρέφει στην πατρίδα για να βρει σύζυγο: οι Αμερικάνες δεν του αρέσουν. Η Αμερική τον έμαθε να αποφασίζει γρήγορα και να δρα αυτοστιγμεί. Αποφασίζει αμέσως να παντρευτεί τη Νέλλη (Ελένη Ανουσάκη), που του σύστησε ο συνεταίρος του θείου του, επονομαζόμενος και συνοικεισιάκιος (Βασίλης Αυλωνίτης, *Άλλος για το εκατομμύριο*, 1964, σενάριο Νίκος Τσιφόρος – Πολύβιος Βασιλειάδης, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος).<sup>209</sup>

Η Ρένα (Νόρα Βαλσάμη, *Ο ψεύτης*, 1968, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης – Γιάννης Δαλιανίδης, σκηνοθεσία Γιάννης Δαλιανίδης) είναι μία ρομαντική κοπέλα που αλληλογραφεί με ένα ναυτικό γιατρό, τον Πέτρο (Βαγγέλης Σειληνός), χωρίς να τον έχει γνωρίσει προηγουμένως. Όταν το πλοίο του φθάνει στον Πειραιά, συναντά, αντ' αυτού και εν αγνοία της, τον Κώστα (Κώστας Βουτσάς) και ενθουσιάζεται μαζί του. Δεν έχει σημασία ότι με άλλον αλληλογραφούσε και με άλλον συνδέεται: όταν λήγουν οι παρεξηγήσεις, η Ρένα αποφασίζει να μείνει με τον Κώστα, τον οποίο έχει εν τω μεταξύ αγαπήσει.

209. Μεταφορά της κωμωδίας των Νίκου Τσιφόρου – Πολύβιου Βασιλειάδη *Ο τελευταίος τίμος*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Αθηνών», από το θίασο Χρήστου Ευθυμίου, στις 11 Μαρτίου 1960. *Θέατρο 60*, ό.π., σ. 41, 309. *Θρύλος*, ό.π., τ. Η', σ. 234.

Με αλληλογραφία γνωρίζει και η Πηνελόπη (Σταύρος Παράβας, *Οι μνηστήρες της Πηνελόπης*, 1968, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Χρήστος Κυριακόπουλος) τον αγαπημένο της, μετανάστη στην Αμερική εδώ και είκοσι χρόνια (Γιώργος Γαβριηλίδης).

Μερικές γνωριμίες είναι πολύ επεισοδιακές, λόγω του ευέξαπτου χαρακτήρα των δύο νέων, οι οποίοι, στην πρώτη τους συνάντηση, τσακώνονται από μία παρεξήγηση. Οι συγκρούσεις μεταξύ τους εξακολουθούν, ώς τη στιγμή που συνειδητοποιούν, και πάλι τυχαία, ότι είναι ερωτευμένοι ο ένας με τον άλλον. Το συνήθως τυχαίο πρώτο φιλί που ανταλλάσσουν τους μεταμορφώνει σε τρυφερούς συντρόφους.

Αναμφισβήτητα, η Μίνα και ο Αλέξης (Έλλη Λαμπέτη, Δημήτρης Χορν, *Κυριακάτικο ξύπνημα*) κάνουν μία από τις επεισοδιακότερες γνωριμίες σε ελληνική κωμωδία. Διεκδικούν και οι δύο το ίδιο λαχείο, που έχασε η Μίνα και το αγόρασε από τα κλεφτρόνια ο Αλέξης. Το αντικείμενο της ρήξης είναι σοβαρό, ενώ οι διαπληκτισμοί τους δεν σταματούν, ακόμα και όταν ο Αλέξης συνειδητοποιεί τα πραγματικά του αισθήματα και εξομολογείται τον έρωτά του στη Μίνα. Ο Κακογιάννης εισάγει, με τη χρήση του συγκεκριμένου μοτίβου σύγκρουσης, την κωμωδία «σκρούμπολ» στον ελληνικό κινηματογράφο. Η κωμωδία «σκρούμπολ» στηρίζεται στη σύγκρουση άνδρα-γυναίκας, κατά την οποία οι ανδρικές θέσεις συχνά μένουν εκτεθειμένες και γελοιοποιούνται.<sup>210</sup> Η Έλλη Λαμπέτη είναι από τη φύση της μία διακριτική, κάπως εσωστρεφής παρουσία, που δεν ανατρέπει υπέρ της το συσχετισμό άνδρα-γυναίκας, ακόμα και όταν ο Αλέξης φαίνεται να χάνει τον έλεγχο, αφού η ερωτική του εξομολόγηση δεν βρίσκει ανταπόκριση. Δεν έχει έρθει ακόμα η στιγμή της δυναμικής νέας γυναίκας των αρχών του 1960, που θα επιτρέψει άλλους χειρισμούς εκ μέρους των σεναριογράφων και των σκηνοθετών.<sup>211</sup>

Λίγα χρόνια αργότερα, χαρακτηριστικό ζευγάρι τέτοιου τύπου αποτελούν η Αλίκη Βουγιουκλάκη και ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ. Περισσότερες από μία ταινίες τους με μοτίβο τη γνωριμία-σύγκρουση και την πρόσκαιρη αντιπάθεια κατακτούν την κορυφή στον πίνακα των εισπράξεων. Η Βουγιουκλάκη, όπως και η Καρέζη, είναι δύο ηθοποιοί που επεξεργάζονται και προβάλλουν συστηματικά το χαρακτήρα της νέας δυναμικής γυναίκας, η οποία φιλοδοξεί να πρωταγωνιστήσει στο κοινωνικό σκηνικό, παραμερίζει τα αισθήματα κατωτερότητας, που θεωρούνται —λόγω φύλου— επιβεβλημένα στη συμπεριφορά της και

210. Stuart M. Kaminsky, «Comedy and Social Change», *American Film Genres*, ό.π., σ. 135· Duane Byrge, Robert Milton Miller, *The Screwball Comedy Films: A History and Filmography, 1934-1942*, Mc Farland 1991.

211. Δελβερούδη, «...κοινωνικές αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη», ό.π., σ. 171-173· Δελβερούδη, «Ο θσαυρός του μακαρίτη...», ό.π., σ. 72-73.

δεν επιθυμεί να περνά απαρατήρητη, αλλά αντίθετα προσπαθεί να επιβληθεί στο δημόσιο χώρο. Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1950 μία κοπέλα με καλή ανατροφή δεν μπορεί να διαπληκτίζεται δημόσια με άνδρες, γιατί μία τέτοια συμπεριφορά δείχνει ότι δεν ξέρει να κρατάει τη θέση της. Ο Αλέκος Σακελλάριος τροποποιεί τα δεδομένα, όταν βάζει τη Βουγιουκλάκη να τσακώνεται με τον Παπαμιχαήλ στην πρώτη τους συνάντηση στον Πόρο (*Η Αλίκη στο ναυτικό*). Αυτός ο καβγάς είναι σύντομος· στο τέλος της ημέρας οι νέοι συνειδητοποιούν τα αισθήματά τους και η σχέση τους περνά σε άλλες περιπέτειες, με την Αλίκη στο τιμόνι και τον Κώστα να εκτελεί αδιαμαρτύρητα τις αποφάσεις της.

Ο Σακελλάριος επεξεργάζεται συστηματικότερα και πιο εστιασμένα την ιδέα της σύγκρουσης που υπάρχει ήδη στο *Κυριακάτικο ξύπνημα*, αλλά και στις *Διακοπές στην Αίγινα* του Ανδρέα Λαμπρινού ή στο *Κοροϊδάκι* της δεσποινίδος του Γιάννη Δαλιανίδη. Στην ταινία του Λαμπρινού συγκρουσιακή είναι μόνο η Αλίκη, ενώ ο Ζαν την αντιμετωπίζει με κατανόηση και της σκαρώνει μία φάρσα πλαστοπροσωπίας. Αυτός που κατευθύνει τη σχέση είναι ο άνδρας. Ο Δαλιανίδης βάζει ένα έξυπνο και δυναμικό πλουσιοκόριτσο να περιπαίζει έναν ερωτευμένο αφελή (Τζένη Καρέζη, Ντίνος Ηλιόπουλος), όμως ο νικητής στο τέλος είναι ο άνδρας, αφού η ιστορία τελειώνει σύμφωνα με τις επιθυμίες του. Στον Σακελλάριο οι πρωτοβουλίες μεταφέρονται στη γυναίκα. Αυτή ξεκινά τη σύγκρουση και αυτή παίρνει στα χέρια της την εξέλιξη της σχέσης. Στο έργο *Η κόρη μου η σοσιαλίστρια* οι καβγάδες είναι περισσότεροι, ενώ το κωμικό αποτέλεσμα που απορρέει από αυτούς πολλαπλασιάζεται ανάλογα. Αυτή που θεωρείται ως κλασική σύγκρουση του ζεύγους Βουγιουκλάκη-Παπαμιχαήλ, το χαστούκι στο *Ξύλο βγήκε απ' τον Παράδεισο*, διαφοροποιείται κατά το ότι ο καθηγητής Φλωράς ελέγχει τη σχέση, και όχι η κακομαθημένη μαθήτριά Παπασταύρου.

Ο Σακελλάριος, με τη μεγάλη εμπειρία και την αίσθηση του οικείου και της εντοπιότητας που τον διακρίνει, αναπτύσσει τις υποδείξεις του Κακογιάννη και του Λαμπρινού αμέσως μόλις εντοπίζει τα στοιχεία που θα αποδώσουν άριστα τη συνταγή. Από μία άλλη άποψη, έχοντας βρει μία δυναμική πρωταγωνίστρια και θέλοντας να γράψει γι' αυτήν κατάλληλους ρόλους, στρέφεται στην κωμωδία «σκρούμπολ» και ανασυνθέτει τα συστατικά της, δίνοντάς τους οικεία διάσταση.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960 πολλοί σκηνοθέτες χρησιμοποιούν τη συγκρουσιακή γνωριμία για να αναπτύξουν ιστορίες με ένταση και ανατροπές. Στο *Κατηγορούμενος* ο έρωσ ο Κώστας και η Έλλη γνωρίζονται πρωτότυπα: στο γήπεδο, όπου κατά τη διάρκεια πανηγυρισμών για ένα γκολ ο Κώστας ενθουσιασμένος τη φιλάει στο στόμα και ανταμειβεται με ένα ξεγυρισμένο χαστούκι. Ο Γρηγόρης Γρηγορίου (*Αυτό το κάτι άλλο*) παρουσιάζει ένα ζευγάρι

που ξεκινά με αμοιβαία έλλειψη εκτίμησης και καταλήγει ερωτευμένο (Γιώργος Πάντζας, Άννα Φόνσου) και άλλο ένα όπου ο άεργος νέος —σχεδόν τεντιμπόης— πρέπει να κερδίσει την εκτίμηση της σοβαρής επιστήμονος Έλλης (Βαγγέλης Σειληνός, Βιβέτα Τσιούνη). Η Λίλα και ο Αλέκος (Δεσποινίς διευθυντής) νιώθουν αντιπάθεια ο ένας για τον άλλον, λόγω της διαφορετικής τους φιλοσοφίας ζωής: εκείνη είναι αφοσιωμένη στις σπουδές και στην επιστήμη της, εκείνος στη διασκέδαση. Οι αψιμαχίες τους στον εργασιακό χώρο θα κινήσουν την προσοχή του ενός για τον άλλον και ο έρωτας δεν θα αργήσει να κάνει την εμφάνισή του.

### β' Συνοικέσιο

Το συνοικέσιο είναι ο παραδοσιακός τρόπος σύναψης του γάμου, όπου το λόγο έχουν οι κηδεμόνες, και όχι οι ενδιαφερόμενοι. Είδαμε ότι ιδιαίτερα οι πλούσιες οικογένειες, αλλά και αρκετοί γονείς των μεσαίων και κατώτερων οικονομικών στρωμάτων σε κωμωδίες της δεκαετίας του 1950, αλλά και του 1960, επιμένουν σε αυτόν τον τρόπο επιλογής συζύγου, τον οποίο οι νέοι τείνουν να ξεπεράσουν στην πράξη. Τα κριτήρια επιλογής συζύγου στο συνοικέσιο είναι πάντα οικονομικά: έχουν να κάνουν με την εξασφάλιση των υποψηφίων, αλλά και με τη σταθερότητα της συζυγικής σχέσης.

Κατά τη δεκαετία του 1950 λίγα είναι τα συνοικέσια που έχουν αίσιο τέλος. Για να επιτύχει το συνοικέσιο, δεν πρέπει καμία πλευρά να έχει άλλο ερωτικό ενδιαφέρον. Στο *Γλέντι, λεφτά κι αγάπη* ο θείος Λαυρέντης έχει κανονίσει να παντρεύσει τον Άγγελο με τη Μυρτώ, κόρη του φίλου του Μετοχόπουλου (Σμαρούλα Γιούλη, Θάνος Τζενεράλης): πολύ αυταρχικά πληροφορεί τον ανιψιό του ότι την επομένη θα γνωρίσει τη μέλλουσα γυναίκα του και θα δώσουν λόγο. Ο σεναριακός χειρισμός μάς οδηγεί στη διαπίστωση ότι το συνοικέσιο έχει αμφίβολη χρησιμότητα για μεγάλο μέρος της κοινωνίας, και μάλιστα για τους νέους: ο Άγγελος και η Μυρτώ έχουν ήδη γνωριστεί κατά τη διάρκεια ενός περιπάτου στο Βασιλικό Κήπο και αγαπιούνται. Η αποκάλυψη της νύφης είναι για τον Άγγελο όχι μόνο μία ευχάριστη έκπληξη, αλλά και η πραγματοποίηση της επιθυμίας του. Ο Τσιφόρος торπιλιζει με χιούμορ την τάση των κηδεμόνων να κανονίζουν γάμους με συνοικέσιο. Κάτι ανάλογο έχει συμβεί και στο *Έλα στο θείο και στην Ωραία των Αθηνών*. Και στις τρεις περιπτώσεις, τα συνοικέσια ναυαγούν, τα ερωτευμένα ζευγάρια θριαμβεύουν. Κατά τον Τσιφόρο, η αμοιβαία έλξη, η αυτενέργεια, η αυτοδιάθεση είναι ασφαλέστεροι οδηγοί στη ζωή από ό,τι τα γονικά οικονομικά ή ταξικά κριτήρια. Στο *Γλέντι, λεφτά κι αγάπη* η τύχη το φέρνει να συμπέσουν οι επιλογές νέων και γονιών. Είναι ένας επιπλέον τρόπος για να υποστηριχθεί ότι το συνοικέσιο δεν έχει πλέον νόημα στη σύγχρονη κοινωνία, αφού ουσιαστικά κερδισμένοι εί-



ναι οι νέοι που αγαπιούνται, και απλώς θα λάβουν χωρίς δυσκολίες τη συγκατάθεση των κηδεμόνων τους. Ασφαλώς, ένα μέρος του κοινού διδάσκεται ότι οι νέοι είναι σε θέση να κάνουν σωστές επιλογές, αφού η κλίση τους στο συγκεκριμένο παράδειγμα συμπίπτει με την επιθυμία των κηδεμόνων τους. Τουλάχιστον στον κινηματογράφο τα αισθήματα προηγούνται του συμφέροντος.

Η θεία από το Σικάγο καταφεύγει σε ένα ιδιότυπο συνοικέσιο: αφού οι ανιψιές της δεν βγαίνουν από το σπίτι, λόγω των πατρικών απαγορεύσεων, ώστε να έχουν την ευκαιρία να γνωρίσουν κάποιον νέο που να τους αρέσει και να συνδεθούν μαζί του, η ίδια φέρνει τους γαμπρούς στο σπίτι: παραδοκεί στο μπαλκόνι μαζί με καθεμία από τις ανιψιές και, όταν περνάει από κάτω ένας άνδρας της αρεσκείας της μικρής, πετάνε στα πόδια του μία στάμνα. Σε συμβολικό επίπεδο, πρόκειται για την απεικόνιση του πιο στυγνού κυνηγιού του γαμπρού: ο ανίδεος νέος, που κατά σύμπτωση δεν στερείται προσόντων για μία επιτυχημένη σταδιοδρομία με ανάλογες απολαβές, έρχεται αντιμέτωπος με τη μεγάλη υποκρισία συγγνώμης της οικογένειας της νύφης για το τάχα ατυχές συμβάν. Τέσσερις γάμοι στηρίζονται στο ίδιο κόλπο.

Συνοικέσιο είναι και ο γάμος της Τζένης και του Νίκου (Τζένη Καρέζη, Ανδρέας Μπάρκουλης, *Τζένη-Τζένη*). Το περιβάλλον επωφελείται από τη συμπάθεια που τρέφουν μεταξύ τους οι δύο νέοι, για να προωθήσει ένα γάμο συμφέροντος, που ξεφεύγει από τους συνηθισμένους. Ο γάμος γίνεται με εκβιασμό, για να εξυπηρετήσει τα συμφέροντα του εφοπλιστή Κασανδρή και του υποψήφιου βουλευτή ανιψιού του. Όμως, τα εμπόδια ισοπεδώνονται το ένα μετά το άλλο, προκειμένου να θριαμβεύσει ο έρωτας.

Μία παραδοσιακή πρακτική, όπως το συνοικέσιο και οι τρόποι με τους οποίους εφαρμόζεται στο πέρασμα του χρόνου, μπορεί να δηλώνει τις αποφάσεις μίας κοινωνίας, της οποίας οι αξίες αλλάζουν με βραδύτερους ρυθμούς από ό,τι τα άτομα και οι ανάγκες τους. Ένα τέτοιο δείγμα αποτελεί *Η ωραία τού κουρέα*, όπου η Μάρθα, μία γυναίκα με χαρακτηριστικά της νέας εποχής —την επαγγελματική και οικονομική ανεξαρτησία, την αποφασιστικότητα, την αυτοπεποίθηση, την ικανότητα σκέψης και δράσης—, έχει ως μοναδικό στόχο το παραδοσιακό καταφύγιο του γάμου. Δεν περιμένει όμως να λυθούν διά μαγείας τα προβλήματα, αλλά κινητοποιείται για να τα επιλύσει: αποφασίζει να δράσει ως προξενήτρα, προκειμένου να αποκαταστήσει τις τέσσερις αδελφές του μνηστήρα της και να μπορέσει επιτέλους και εκείνη, με τη σειρά της, να παντρευτεί.

Το σπίτι του Γιάννη είναι μία σύγχρονη εκδοχή του *Σπιτιού των τεσσάρων κοριτσιών*: μάλιστα, η θεία Σαπφώ (Ηλέκτρα Καλαμίδου) το δηλώνει καθαρά: «το σπίτι των παλαβών κοριτσιών»· η Ευγενία (Αιμιλία Ύψηλάντη) είναι φιλαναγκώστρια, με ιδιαίτερη αδυναμία στον Ιονέσκο, η Σοφία (Νίτσα Μαρούδα) θέλει να γίνει σταρ του σινεμά και να κάνει σκόνη τη Βουγιουκλάκη,

η Ρίτα (Μαρία Μπονέλου) ονειρεύεται έναν πλούσιο γαμπρό εφάμιλλο του Ωνάση και η τέταρτη, η Άννα (Κατερίνα Γώγου), είναι μοντέρνα νέα, με το νου της αποκλειστικά στους δίσκους και στους χορούς και με πρότυπό της τον Τζόνυ Χαλιντέη. Καθεμία είναι τόσο προσκολλημένη στο όνειρό της, ώστε να αγνοεί την πραγματικότητα και τις ανάγκες της. Το νοικοκυριό στηρίζεται στην ενέργεια της θείας Σαφφώς και στην ολοήμερη ορθοστασία του Γιάννη, του μόνου που εργάζεται, ως κουρέας, για να συντηρήσει τόσα άτομα. Τα κορίτσια δεν κουνάνε το δαχτυλάκι τους, ούτε για να συνεισφέρουν στα του οίκου ούτε για να αποκατασταθούν και να απελευθερώσουν τον αδελφό τους από την υποχρέωση να τα παντρέψει.

Μία πελάτισσα, η Σουλτάνα (Μαίρη Μεταξά), συμβουλεύει τη Μάρθα να αναλάβει η ίδια δράση, να βρει γαμπρούς που να ταιριάζουν με τις κοπέλες και να δέσει τις σχέσεις. Φόντο είναι πάντα η προίκα με τη μορφή διαμερίσματος. Η Μάρθα τα καταφέρνει μια χαρά στις διαπραγματεύσεις, τόσο με τους κατάλληλους γαμπρούς όσο και με τους εργολάβους που θα δώσουν ως αντιπαροχή τα διαμερίσματα. Οι ικανότητες του άνδρα, στην προκειμένη περίπτωση του Γιάννη, δεν μπορούν να συγκριθούν με αυτές της γυναίκας, η οποία φθάνει να αποφασίσει να αναλάβει δράση και θα πετύχει οπωσδήποτε το στόχο της. Τα όπλα της είναι η διορατικότητα, ώστε να κρίνει ποιος μπορεί να ταιριάζει με ποια, και τα κλασικά «γυναικεία» χαρακτηριστικά, η γαλιφιά, η ψευτιά, η εξαπάτηση, η εξύφανση επιτυχημένων σχεδίων. Ο Γιάννης όπου ανακατεύεται φέρνει την καταστροφή· η παλιομοδίτικη, πλέον, αντίδρασή του ως θιγμένου Μανιάτη αδελφού απλώς χρησιμοποιείται από τη Μάρθα για το επιθυμητό τέλος. Το συνοικέσιο από παραδοσιακός τρόπος γνωριμίας γίνεται όπλο στα χέρια μίας χειραφετημένης γυναίκας, η οποία το χρησιμοποιεί προς το συμφέρον της.

Αυτό που προβάλλεται συστηματικά, χωρίς να αμφισβητείται, είναι η έννοια του ταιριαστού ζευγαριού. Το συνοικέσιο δεν θα ευοδωθεί αν το ένα μέρος δεν ανταποκρίνεται στις επιθυμίες και στα πρότυπα του άλλου. Στην ταινία αυτή η άποψη εκφράζεται από την κυρία Σουλτάνα, μιας κάποιας ηλικίας, αλλά, όπως φαίνεται, καλή παρατηρήτρια και γνώστρια σε θέματα κατάκτησης του άλλου φύλου. Η κυρία Σουλτάνα υποδεικνύει στη Μάρθα ότι, αν η κοπέλα και ο νέος ταιριάζουν και συμπαθήσουν ο ένας τον άλλον, η προίκα δεν θα παίξει ρόλο στην ευτυχή κατάληξη. Όταν η Μάρθα διερευνά τις δυνατότητες αποκατάστασης των κοριτσιών, εντοπίζει τέσσερις άνδρες με ανάλογα ενδιαφέροντα: ο Στέφανος (Γιώργος Μιχαλακόπουλος) είναι βιβλιοπώλης και διανοούμενος, που ενοχλείται αφάνταστα από την αγραμματοσύνη του περίγυρού του, ό,τι πρέπει για την Ευγενία που αγαπάει το διάβασμα· ο φωτογράφος Θωμάς (Σωτήρης Μουστάκας) είναι σε θέση να αναδείξει με την τέχνη του τη φωτογένεια της επίδοξης σταρ Σοφίας· ο σουβλατζής Κίτσος (Χρόνης Εξαρχάκος), με

περιουσία στο χωριό και επικερδή επιχείρηση, μπορεί να είναι πολύ άξεστος, «μπανάλ» και «βλάχος» για τις αριστοκρατικές ιδεοληψίες της Ρίτας, όμως καλύπτει την επιθυμία της για πλούτο· τέλος, ο Λουκάς (Αλέκος Τζανετάκος) ελπίζει πάντα να κερδίσει στο Προ-Πο, αλλά εν τω μεταξύ βγάζει ένα καλό μεροκάματο, που το καταναλώνει στα κλαμπ, στους χορούς, στις εκδρομές και σε κάθε είδους νεανικές διασκέδασεις, από τις οποίες είναι επίσης απορροφημένη η Άννα. Η ποικιλία των ενδιαφερόντων χαρακτηρίζει τα άτομα του ίδιου φύλου και τα μέλη της ίδιας οικογένειας, ενώ η σύμπτωσή τους τα επιτυχημένα και ευτυχισμένα ζευγάρια.

Η δράση της Μάρθας δίνει νέες αποχρώσεις στην έννοια του συνοικεσίου. Η νέου τύπου προξενήτρα λαμβάνει υπόψη μία σειρά ατομικά χαρακτηριστικά και καλλιεργεί καταρχήν την αμοιβαία συμπάθεια και συναίνεση, εφιστά την προσοχή, δίνει ένα μικρό σπρωξιματάκι σε ανθρώπους που θα μπορούσαν να γνωριστούν και μόνοι τους, αφού μένουν στην ίδια γειτονιά. Καλλιεργεί την ιδέα του ζευγαριού σε άτομα πολύ απορροφημένα από άλλες ασχολίες, σε μία εποχή όπου η ανάγκη για κοινωνική αποκατάσταση μέσω του γάμου φαίνεται να υποχωρεί, τουλάχιστον για ορισμένα από τα πρόσωπα αυτής της κωμωδίας.

Η προξενήτρα είναι ρόλος όχι μόνο κοινωνικός —έστω και ξεπερασμένος από τα πράγματα—, αλλά και θεατρικός. Διέπρεψαν σε αυτόν η Γεωργία Βασιλειάδου (*Ησαΐα, χόρευε*, 1966, σενάριο Φαίδων Βαλσαμάκης, διασκευή Κώστας Ασημακόπουλος, σκηνοθεσία Κώστας Ασημακόπουλος· *Η προξενήτρα*) και η Σαπφώ Νοταρά (*Η θυρωρίνα*). Μία από τις δημοφιλέστερες θεατρικές προξενήτρες ήταν η Μαρίκα Νέζερ, που υποδύθηκε έναν τέτοιο ρόλο και στο έργο *Της κακομοίρας!* (1963, σενάριο Χρήστος και Γιώργος Γιαννακόπουλος, σκηνοθεσία Ντίνος Κατσουρίδης).<sup>212</sup> Η πεπειραμένη κυρία Δέσποινα αναλαμβάνει να μεταφέρει την πρόταση γάμου του περασμένης ηλικίας αλλά ευκατάστατου κυρ Παντελή (Κώστας Δούκας) στον πατέρα της Λίτσας (Νίκος Φέρμας, Νέλλη Παππά). Με επιτηδειότητα αντικρούει τους δισταγμούς του τελευταίου για τη διαφορά ηλικίας και περιγράφει γλαφυρά τις ανέσεις μέσα στις οποίες θα ζει η κόρη του μετά από αυτόν το γάμο. Όπως το όνειρο κάθε πατέρα κοριτσιού, και ιδιαίτερα αυτού που δεν μπορεί να δώσει προίκα, είναι να δει καλά αποκατεστημένο το κορίτσι του, ο κυρ Μανώλης συγκατανεύει. Όμως και πάλι, την τελευταία στιγμή, το προξενικό θα αποτύχει, αφού η Λίτσα θα παντρευτεί αυτόν που αγαπάει και ο κυρ Παντελής θα «μείνει μπουκάλια».

Στο συνοικέσιο καταφεύγουν εντέλει άτομα που δεν είναι εύκολο να απο-

212. Μεταφορά της κωμωδίας των Χρήστου και Γιώργου Γιαννακόπουλου, που ανεβαίνει στο θέατρο «Χατζηχρήστου», από το θίασο Κώστα Χατζηχρήστου, την 1η Φεβρουαρίου 1963· *Θέατρο 63*, ό.π., σ. 48, 290· *Θρύλος*, ό.π., τ. Θ', σ. 237· *Καλαντίδης*, ό.π., σ. 38-39.

κατασταθούν μόνα τους. Ο ακμαίος και δραστήριος πατέρας του Παναή, ενός μικρονοϊκού περασμένης νεότητας (Φίλιος Φιλιππίδης, *Τον βρήκαμε τον Παναή*, 1963, Κώστας Στράντζαλης), προσπαθεί να του βρει νύφη, αφού βλέπει ότι είναι αδύνατο να τα καταφέρει μόνος του: «Πρέπει να παντρευτείς, να φέρεις μια γυναίκα στο σπίτι, να μας νοικοκυρέψει κι εμάς, να μας πλύνει, να μας σιδερώσει, να κάνει ένα φαί της προκοπής». Όμως, ο Παναής έχει συκρατήσει από την έννοια του γάμου μόνο την προίκα. Ένας άνδρας, εμφανώς ώριμης ηλικίας, που κηδεμονεύεται στο ζήτημα του γάμου προκαλεί το γέλιο. Η ελλειμματική του νοημοσύνη προστίθεται στην ηλικία του για επίταση του γελοίου αποτελέσματος. Για να χρειάζεται ένας άνδρας την πατρική βοήθεια, προκειμένου να βρει σύζυγο, πρέπει να είναι προβληματικός.

Η κηδεμονία γεροντοκορών στο ίδιο ζήτημα δεν φαίνεται να προσκρούει στην κοινωνική συνήθεια, επειδή το περιβάλλον είναι παραδοσιακά επιφορτισμένο για την αποκατάστασή τους (*Δεσποινίς ετών... 39· Οι γαμπροί της Ευτυχίας*,<sup>213</sup> 1962, σενάριο Νίκος Τσιφόρος – Πολύβιος Βασιλειάδης, σκηνοθεσία Σωκράτης Καψάσκης). Ενώ οι νεαρές και όμορφες νύφες (Γιζέλα Ντάλι, Ντίνα Τριάντη) δεν ενοχλούνται από την ηλικία, την εμφάνιση ή τη νοημοσύνη του Παναή, επειδή το μόνο που τις ενδιαφέρει είναι να παντρευτούν, οι γαμπροί το βάζουν στα πόδια, εξαιτίας της όχι ελκυστικής εμφάνισης, αλλά και της ηλικίας της νύφης (Σμάρω Στεφανίδου, Γεωργία Βασιλειάδου).

Τα άτομα που δεν βρίσκουν βοήθεια από το στενό τους περιβάλλον απευθύνονται σε εξειδικευμένα γραφεία για να αναζητήσουν ταιρί. Το τελευταίο καταφύγιο του πατέρα του Παναή είναι η εφημερίδα και το γραφείο συνοικεσίων. Εκεί βρίσκεται πράγματι νύφη. Ακόμα και μετά το γάμο, ο Παναής δεν αναλαμβάνει τις δέουσες πρωτοβουλίες, αναγκάζοντας τη γυναίκα του να δραστηριοποιηθεί. Παραβιάζει έτσι τους πλέον στοιχειώδεις κανόνες και αρχές της ανδρικής συμπεριφοράς, πράγμα που σημαίνει ότι η κουταμάρα του ξεπερνά κάθε όριο.

Ένα πιο αναλυτικό δείγμα παρουσιάζεται στο *Γραφείον συνοικεσίων* (1956, Φρίξος Ηλιάδης): οι πελάτες δεν έχουν σώας τας φρένας, είναι δύσμορφοι, μεγάλοι στην ηλικία· ξεχωριστή πελάτισσα είναι μία όμορφη νεαρή, που όμως έχει δύο παιδιά εκτός γάμου. Αυτή η ιδιαιτερότητα την κάνει να δυσκολεύεται να βρει σύζυγο και την αναγκάζει να ζητήσει τη βοήθεια επαγγελματιών. Ο ρόλος του γραφείου δεν εκπληρώνεται, αφού τα δύο ζευγάρια της κωμωδίας έχουν γνωριστεί και ερωτευτεί ανεξάρτητα από τις υπηρεσίες του. Και εδώ, μολοντί βρισκόμαστε ακόμα στα μέσα της δεκαετίας του 1950, η σημασία του συ-

213. Μεταφορά της κωμωδίας των Νίκου Τσιφόρου – Πολύβιου Βασιλειάδη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Φυρστ», από το θίασο Βασίλη Αυλωνίτη – Γεωργίας Βασιλειάδου – Νίκου Ρίζου, στις 25 Μαΐου 1962· *Θέατρο 62*, ό.π., σ. 44, 291· *Θρύλος*, ό.π., τ. Θ', σ. 99-100

νοικεσίου εμφανίζεται ξεπερασμένη, κατάλληλη μόνο για μειονεκτούντα άτομα, και πάντως όχι για τους νέους.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1960 τα γραφεία συνοικεσίων «βαράνε μύγες», ενώ οι ιδιοκτήτες τους υποφέρουν από τα παράπονα των πρώην πελατών τους που κακοπαντρεύτηκαν. Η σύζυγος του Ησαΐα (Γεωργία Βασιλειάδου, Βασίλης Αυλωνίτης, *Ησαΐα, χόρευε*) κάνει μεγάλη σταυροφορία σε κομμωτήρια, θέατρα, παραλίες και γήπεδα, προκειμένου να εξασφαλίσει πελατεία στο γραφείο του. Και πάλι μόνο άτομα περασμένης ηλικίας ή γυναίκες χωρίς προίκα υπάρχει περίπτωση να ενδιαφερθούν. Όσοι απευθύνονται στο γραφείο συνοικεσίων «Ο Υμέναιος» έχουν ελαττωματάκια, αλλά αυτό δεν εμποδίζει την ιδιοκτήτριά του (Μαίρη Μεταξά, *Ο Μικές παντρεύεται*) να θέτει σαφείς και άμεσους οικονομικούς όρους σε όποιον χτυπάει την πόρτα της.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 ο Ησαΐας Στεφανάκης, ιδιοκτήτης γραφείου συνοικεσίων, διαφημίζει την αξία του γάμου με συνοικέσιο, κινούμενος από προσωπικές εμπειρίες και πεποιθήσεις (Λάμπρος Κωνσταντάρας, *Ησαΐα, μη χορεύεις*, 1969, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης). Κατ' αυτόν, ο γάμος από έρωτα εξελίσσεται σε εστία μίσους και συνεχών καβγάδων, ενώ ο γάμος από συνοικέσιο μπορεί στην αρχή να συναντά την επιφύλαξη των δύο εμπλεκομένων, αλλά στη συνέχεια μεταβάλλεται σε βάση για τη ζωή τους. Πελάτες του γραφείου του είναι υπέργηροι ευκατάστατοι άνδρες, που δεν φαίνεται να έχουν αίσθηση της πραγματικότητας ως προς τις απαιτήσεις τους. Η καταπίεση που ασκεί ο Ησαΐας και οι πεποιθήσεις του στο περιβάλλον του ανατρέπονται όταν ερωτεύεται την ιδεολογική του αντίπαλο Αγνή. Έτσι, όχι μόνο η ανιψιά του θα παντρευτεί τον καλό της, αλλά και ο ίδιος θα βρεθεί αποκατεστημένος — και όχι με τη βοήθεια του γραφείου του.

Τα διαθέσιμα στοιχεία δίνουν μία διαφορετική εικόνα για την εμβέλεια του συνοικεσίου στην κοινωνία της εποχής. Στη μελέτη της Μάγδας Νικολαΐδου αναφέρεται ότι ένα μεγάλο ποσοστό των γάμων που έχουν γίνει ως το 1974 στο δείγμα της, το 62%, οφείλεται σε συνοικέσιο, ενώ μόνες γνωρίστηκαν το 38%.<sup>214</sup> Η συγκεκριμένη έρευνα αφορά εργάτριες των Μεγάρων, ενώ τα δεδομένα της δεν σχολιάζονται σε σχέση με τους κανόνες που επικρατούν σε άλλα στρώματα της ελληνικής κοινωνίας. Ασφαλώς, δεν μπορούμε να βγάλουμε συμπεράσματα από τη συγκεκριμένη απόκλιση. Μπορούμε ωστόσο να παρατηρήσουμε ότι τα κινηματογραφικά παραδείγματα δεν αναφέρονται στην εργατική τάξη· επίσης ότι ο κινηματογράφος προβάλλει το γάμο από έρωτα, επειδή αυτός ελκεί περισσότερο το φαντασιακό του κοινού. Άλλωστε, τα ερωτευμένα ζευγάρια που νικούν τα συνοικέσια των γονέων, τουλάχιστον στη μυθοπλασία, είχαν επιτυχία ήδη από την εποχή του Μενάνδρου.

214. Νικολαΐδου, ό.π., σ. 72.

## γ' Συμπτώματα

Πεπειραμένοι ενήλικες θηλυκού γένους, συνήθως μητέρες ή φίλες, δεν ξεγελιούνται όταν ενσκήπτει ο έρωτας και αναγνωρίζουν, λόγω πείρας, αμέσως τα συμπτώματα: «Τα συμπτώματα αυτής της αρρώστιας είναι τυπικά: νευράκια, ανορεξίες, κλειδαμπαρώματα στην κρεβατοκάμαρα, κλάματα χωρίς λόγο... Τα ξέρω, γιατί τα 'χω περάσει κι εγώ», διαφωτίζει η μητέρα τον πατέρα (Δέσπω Διαμαντίδου, Λάμπρος Κωνσταντάρας, *Η Αλίκη στο ναυτικό*).

Πολλές φορές οι ίδιοι οι ενδιαφερόμενοι δεν παίρνουν είδηση για το τι ακριβώς τους συμβαίνει. Είναι όμως αξιοπαρατήρητες οι αυθόρμητες αντιδράσεις, που δεν περιγράφονται, αλλά γίνονται από μερικά οπτικά σήματα αμέσως αντιληπτές από το κοινό. Οι κινηματογραφικοί κώδικες χειρίζονται με μεγάλη ακρίβεια και υπαινικτικότητα το ζήτημα.

Στα *Διακόσια ένα καναρίνια* (1964, σενάριο Νίκος Τσιφόρος, σκηνοθεσία Γρηγόρης Γρηγορίου) απεικονίζεται ο κεραυνοβόλος έρωτας. Ο Άρης (Τέλης Ζώτος) επισκέπτεται το φίλο του Πέλο (Χάρρυ Κλυνν) μόλις επιστρέφει από το Λονδίνο.<sup>215</sup> Κατά τη διάρκεια της ενθουσιώδους υποδοχής, το βλέμμα του πέφτει τυχαία στη Λίλα (Έρρικα Μπρόγερ) και καρφώνεται πάνω της. Και η Λίλα μένει στη θέση της απολιθωμένη. Μάταια ο Πέλος προσπαθεί να γυρίσει με το χέρι του το κεφάλι του Άρη προς το μέρος του. Αυτό επιστρέφει αυτόματα προς τη Λίλα, ενώ η μηχανική του κίνηση συνοδεύεται από τον κατάλληλο ήχο. Η Λίλα, κοιτάζοντας κατάματα τον Πέλο, κινείται αργά προς το μέρος του, ώστε να γίνουν οι συστάσεις. Η εναλλαγή των πλάνων, με γκρο του Άρη και μεσαία της Λίλας, αποτυπώνοντας το ελαφρώς έκπληκτο ύφος του ενός και το σοβαρό της άλλης, συνθέτει την εικόνα του κεραυνοβολημένου από έρωτα: έκπληξη, αργές κινήσεις, αργή πορεία προς το πεπρωμένο, προς το σύντροφο που στέλνει η μοίρα. Ο Πέλος, ερωτευμένος και ο ίδιος με τη Λίλα, αντιλαμβάνεται αμέσως τι συμβαίνει, αλλά δέχεται τη μοίρα του με μεγαγχολικό ύφος, σαν πιστός φίλος. Ο Άρης και η Λίλα απαντούν ταυτόχρονα «χαίρω πολύ» στις συστάσεις, επειδή έχουν ήδη συντονιστεί. Κοιτάζονται στα μάτια και δίνουν ο ένας στον άλλον τις απαραίτητες πληροφορίες για τον εαυτό του: ποιος είναι και τι ονειρεύεται να γίνει. Όταν αγκαλιάζονται, κελαηδούν πουλιά. Ο μη ρεαλιστικός ήχος υπογραμμίζει το νόημα του αγκαλιάσματος. Η ζωή τους ως ερωτευμένων περιγράφεται με μία σειρά στοπ καρτέ: βόλτες στον κήπο, αγκαλιές, φιλά και χάνια. Με απροσδόκητο τρόπο για τα εκφραστικά δεδομένα των κωμωδιών της εποχής, ο Γρηγόρης Γρηγορίου καταφέρει

215. Κριτικές των Αντώνη Μοσχοβάκη, Ελένης Μπίστικα, Γ. Π. Σαββίδη, Κώστα Σταματίου, Αγγλαίας Μητροπούλου στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 283· Γρηγορίου, ό.π., τ. Β', σ. 95-99· Μητροπούλου, ό.π., σ. 233-234.

να μεταδώσει τα αιφνίδια, ισχυρά και σοβαρά συναισθήματα των ηρώων του.

Κεραυνοβόλος είναι και ο έρωτας του Θανάση για την Ελένη (Θανάσης Βέγγος, Αιμιλία Υψηλάντη, *Ο Θανάσης, η Ιουλιέττα και τα λουκάνικα*), όταν την πρωτοβλέπει από μακριά σε μία εκδήλωση της φιλαρμονικής. Την ξανα-συναντά τυχαία στο ποδηλατάδικό του και πέφτει κυριολεκτικά «ξερός»: αποφασίζει αμέσως να την παντρευτεί εντός δεκαπενθημέρου. Οι εκδηλώσεις θαυμασμού και αγάπης που ακολουθούν συνιστούν ανθολογία. 'Όχι μόνο φυλάει τα «ενθύμια έρωτος», τα ραβασάκια της Ελένης, αλλά και τα κορνιζάρει, δίνοντάς τους αξία που από τη φύση τους δεν έχουν. Για να την υποδεχθεί, στολίζει το μαγαζί με βάγια, μπαλόνια και σημαιούλες, ασβεστώνει το πεζοδρόμιο, παραγγέλλει φωτεινή επιγραφή με λαμπιόνια που γράφουν το όνομά της, ανάβει πυροτεχνήματα και βάζει στο γραμμόφωνο ένα δίσκο στον οποίο η μόνη λέξη που ακούγεται είναι «Ελένη». Κερνάει όλο τον κόσμο ποδηλατάδες και παγωτά, επειδή «το κατάστημα γιορτάζει». Της κάνει καντάδες με το τρομπόνι και, τέλος, οργανώνει την απαγωγή της, αφού οι Μανιάτες συγγενείς της αρνούνται να τους παντρέψουν. Σε πολλές κωμωδίες ο Βέγγος εκφράζει λεπτομερώς τον έρωτά του και περιγράφει με ακρίβεια τα συμπτώματα. Στο *Ζήτω η τρέλλα* (1962, σενάριο Στέφανος Φωτιάδης, σκηνοθεσία Πάνος Γλυκοφρύδης), ως Ρωμαίος, λέει στη Μάρθα (Πάρη Λεβέντη): «'Όταν είστε κοντά μου, νιώθω πολύ παράξενα πράγματα [...] βουίζουν τ' αυτιά μου, χτυπά η καρδιά μου, μουδιάζουν τα πόδια μου, πονά η μέση μου και πολλά άλλα». Συμπτώματα αυθεντικά του ερωτευμένου ανακατεύονται με άλλα, άσχετης παθολογίας, για να υπογραμμίσουν την ένταση των αισθημάτων, αλλά και για να δημιουργήσουν κωμικό αποτέλεσμα.

Οι φίλοι και οι συγγενείς ακούν συχνά τις εκμυστηρεύσεις των ερωτευμένων, τις εξιδανικευμένες περιγραφές τους για το αντικείμενο του έρωτά τους, τα σχέδια για το μέλλον και, φυσικά, τις αμφιβολίες και τις απογοητεύσεις τους.

Σπάνια οι ερωτευμένοι εξομολογούνται την κατάστασή τους γραπτώς, στο προσωπικό τους ημερολόγιο. Οι νέες είναι πιο επιρρεπείς σε αυτή την πρακτική, επειδή το ημερολόγιο θεωρείται ρομαντικό στοιχείο, που ταιριάζει περισσότερο στη γυναικεία ψυχολογία. Η Λίζα ('Αννα Φόνσου, *Το αγόρι που αγαπώ*) ονειροπολεί και καταγράφει με επιμέλεια τις φαντασιώσεις της, όπως και τα πραγματικά γεγονότα που έχουν σχέση με το χωρίς ανταπόκριση έρωτά της προς τον Δημήτρη (Ανδρέας Μπάρκουλης). Το ημερολόγιο δίνει υλική υπόσταση στο χρόνο που περνά, χωρίς να επηρεάζει τα αισθήματα της νεαρής. Η Λίζα δεν έχει φίλες για να κουβεντιάσει μαζί τους για τον Δημήτρη, ούτε αισθάνεται άνετα να κάνει τέτοιες συζητήσεις με το μόνο της συγγενή, τον παππού της. Το ημερολόγιο είναι το μοναδικό καταφύγιο, που ανατροφοδοτεί τις σκέψεις της για τον αγαπημένο της, και ταυτόχρονα ένας όχι πολύ συνηθισμένος τρόπος για να φθάσουν αυτές οι σκέψεις με φυσικό τρόπο στο θεατή.

## δ' Τακτικές

Ο άνδρας αναλαμβάνει συνήθως την πρωτοβουλία να μιλήσει πρώτος για τα αισθήματά του, να κάνει την ερωτική εξομολόγηση. Όμως, και οι κοπέλες, όπως θα δούμε στη συνέχεια, από μία στιγμή και μετά, κάνουν το πρώτο βήμα, όταν ο δυναμισμός και η ανυπομονησία τους είναι μεγαλύτερα από την αιδημοσύνη του συντρόφου τους.

Η κατάκτηση του ερωτικού αντικειμένου δεν είναι πάντα αυτόνομη, ενώ η πρώτη συνάντηση δεν οδηγεί με βεβαιότητα στη σύναψη σχέσης. Στο *Έξυπνοι και κορόιδα* η Λέλα αντιστέκεται επί πολλούς μήνες στην πολιορκία του Άλκη και τον αναγκάζει να σκαρφίζεται διάφορα κόλπα για να κάμψει την αντίστασή της. Ενδιαφέρεται για τον νεαρό που την πρωτοπλησίασε στο δρόμο, αλλά ταυτόχρονα διστάζει να συνδεθεί μαζί του· υιοθετεί τη συμπεριφορά της μοιραίας γυναίκας, που παιδεύει τον άνδρα πριν υποκύψει. Στο ερωτικό παιχνίδι η γυναίκα προκαλεί διακριτικά. Ο Άλκης αντιμετωπίζει την κατάσταση με επιμονή, προβάλλοντας την άποψη ότι μπορεί κάποιος να ερωτευτεί μία κοπέλα με την πρώτη ματιά, να την ακολουθήσει στο δρόμο, να επιδιώξει τη γνωριμία του μαζί της, ενώ η στάση του να μην είναι επιτόλαια, αλλά σοβαρή και ειλικρινής.

Πολλές φορές τα νεαρά πρόσωπα δεν ξέρουν πώς να κατακτήσουν το αντικείμενο του ενδιαφέροντός τους. Τότε εμφανίζεται ένας καθοδηγητής — είτε συγγενής, η μητέρα, ακόμα και ο πατέρας, είτε φίλος—, που βοηθάει την κατάσταση με τις κατάλληλες συμβουλές. Συνήθως οι γυναίκες τις χρειάζονται περισσότερο, αφού οι άνδρες είναι πιο δύσκολοι στόχοι. Ένας άνδρας, ο Αντώνης (Μίμης Φωτόπουλος, *Μια νύχτα στον Παράδεισο*), συνοψίζει σε μία φράση τις τακτικές που ακολουθούν οι γυναίκες για να καταφέρουν να παντρευτούν, σπρώχνοντας την παιδική του φίλη Αίνα να κατακτήσει τον πλούσιο γαμπρό: «Στήσ' το δόκανο και πιάσ' το λαγό, όπως το στήνουν όλες».

«Άσχημα κάνεις που δείχνεις την αγάπη σου», αποφαινεται η φίλη στην Άννα (Σόνια Ζωΐδου, *Πλούσιοι χωρίς λεφτά*, 1960, σενάριο Ηλίας Μπακόπουλος – Πολύβιος Βασιλειάδης, σκηνοθεσία Φρίξος Ηλιάδης) και τη συμβουλεύει να υποκρίνεται, επειδή «τέτοια θέλουν οι άντρες. Εσύ δεν τους ξέρεις. Όταν σιγουρέψουν για καλά μια γυναίκα, τότε τραβάνε παρακάτω για να βρουν κι άλλη [...]. Το παν είναι να τους κρατάς σε αγωνία, να τους λιώνεις, που λέει ο λόγος, στα πόδια τους [...]. Απολειψάδια να τους κάνεις. Όταν ο άντρας αγωνίζεται για να κρατήσει εσένα, δεν του μένει καιρός να κοιτάξει άλλη». Μέσα σε μία δεκαετία οι συμβουλές γίνονται πιο επιθετικές: «Γλέντα, γέλα και φεύγα», προτείνει η φίλη στην Νταίζη (Μαίρη Κυβέλου, *Εφοπλιστής με το ζόρι*, 1971, σενάριο Ναπολέον Ελευθερίου, σκηνοθεσία Γιώργος Παπακώστας).



Η Λίζα (*Το αγόρι που αγαπώ*) υιοθετεί τις συμβουλές της προσγειωμένης και πρακτικής φίλης της (Νίκη Λινάρδου), φέρεται ως μοιραία γυναίκα, αλλάζει εμφάνιση και τρόπους, γίνεται «περήφανη, αγέρωχη», δηλώνει κατά του γάμου και προκαλεί εντέλει την περιέργεια και το ενδιαφέρον του Δημήτρη. Συμβουλές όμως της δίνει και ο ίδιος ο έμπειρος καρδιοκατακτητής: «Μάθε και κάτι άλλο για να το ξέρεις σ' όλη σου τη ζωή. Οι άντρες τη γυναίκα τη θέλουν περήφανη. Να μην πέφτει στα πόδια τους. Έτσι κι έπεσε, πάει, χάνει το ενδιαφέρον της».

Η κυρία Φωτεινή (Γεωργία Βασιλειάδου, *Ο μαγκούφης*, 1962, σενάριο Βασίλης Σπυρόπουλος – Παναγιώτης Παπαδούκας, σκηνοθεσία Τζανής Αλιφέρης), σπιτονοικοκυρά του όχι πια και τόσο νέου Βασιλάκη (Μίμης Φωτόπουλος), θέλει να τον δει αποκατεστημένο και του περιγράφει με τα μελανότερα χρώματα τη μοναξιά και τα προβλήματα της εργένικης ζωής. Παράλληλα, συμβουλεύει και την υπάλληλό του Καίτη (Μάρθα Βούρτση), μία σεμνή και σοβαρή κοπέλα, που τον αγαπάει κρυφά, «κάνα χαμόγελο παραπάνω, λίγη πονηριά στο μάτι, λίγο κούνημα αλά Μπριζίτ Μπαρντό, να του βάλουμε την ιδέα».

Παρά την προηγούμενη εμπειρία της στους άνδρες, η Ιουλία (Πόπη Λάζου, *Ο ανηψιός μου ο Μανώλης*) ζητά από τη μητέρα της (Γεωργία Βασιλειάδου) συμβουλές για την κατάκτηση του πλούσιου μετανάστη που αναμένεται από την Αμερική. Στην εξύφανση των σχεδίων συμμετέχει και ο πατέρας, ο Αριστείδης (Βασίλης Αυλωνίτης), που βλέπει αυτόν το γάμο ως σωτηρία τής επιχείρησής του, την οποία θέλει να εκσυγχρονίσει. Κατά παράβαση του προτύπου πατέρα-θητικού οδηγού, υποδεικνύει στην κόρη του να «κουνήσει την ουρά της, και όχι να παριστάνει την κυρία με τας καμελίας», δηλαδή να χρησιμοποιήσει μοντέρνους τρόπους κατάκτησης, και όχι τον ξεπερασμένο ρομαντισμό. Οι εκσυγχρονισμένες τακτικές ωστόσο αποτυγχάνουν, όπως ναυαγεί και ο εκσυγχρονισμός της επιχείρησης. Ο εκσυγχρονισμός βάλλεται με όπλο τη σεξουαλική ηθική. Η αδράνεια προστατεύει τα ήθη. Εν τω μεταξύ, η Ιουλία περιποιείται προσωπικά το γαμπρό-στόχο, στολίζει το δωμάτιό του με τουλίπες, λουλούδια ακριβά και σπάνια στην ελληνική αγορά της εποχής, του τονίζει ότι στρώνει το κρεβάτι του με τα χέρια της, δηλώνοντας με αυτόν τον έμμεσο τρόπο τη διαθεσιμότητά της.

Μία πολύ ξεχωριστή περίπτωση αναζήτησης συμβουλών είναι η Λίλα (*Δεσποινίς διευθυντής*), η οποία —λόγω των σπουδών της, και μάλιστα σε θετικές επιστήμες, καθώς και της υπεύθυνης εργασίας της, στην οποία αφιερώνει όλο της το χρόνο— έχει παραμελήσει τη γυναικεία της «φύση». Η εξαδέλφη της Αθηνά, τυπική εκπρόσωπος συμπεριφοράς και ενασχολήσεων των γυναικών τής μεσαίας τάξης, με δύο διαζύγια και περιζήτητη από το άλλο φύλο, αναλαμβάνει να αποκαταστήσει την «παραμόρφωση». Τη διδάσκει να ντύνεται με γυναικεία κομψότητα, μοντέρνα και προκλητικά, να πηγαίνει στο κομμωτήριο,

όχι μόνο να προσέχει την εμφάνιση, αλλά να κατακτήσει και την τεχνική, που συνοψίζεται στο τετράπτυχο «χάρης, κομψότης, φινέτσα, τσαχπινιά» την κατευθύνει σε νέα θέματα συζήτησεων, «οτιδήποτε εκτός από τσιμέντα· μύδα, κουσκούς, κουρκάν, χάλι-γκάλι», που η Λίλα θεωρεί κινέζικα.

Ο Πέτρος (Φαίδων Γεωργίτσας, *Γοργόνες και μάγες*, 1968, Γιάννης Δαλιανίδης), ένας γόης αργόσχολος αλλά μοντέρνος, έχει όλες τις γυναίκες στα πόδια του. Έχει αναγάγει την κατάκτησή τους σε τέχνη, που διέπεται από το τρίπτυχο «πολλή ευγένεια, ρομαντισμός και ζοριλίκι – αντριλίκι – νομπούρισμα», το οποίο προσαρμόζει κάθε φορά στο χαρακτήρα του υποψήφιου θύματος.

Στον *Ξεροκέφαλο* ο Παντελής (Γιάννης Γκιωνάκης) προσπαθεί να επιβληθεί στη Ντόρα (Σάσα Καστούρα) εξάπτοντας τη ζήλια της. Επειδή εκείνη δεν ενστερνίζεται την αρνητική του άποψη για τη δουλειά της και αντιδρά στο χαστούκι που της δίνει με τη διακοπή της σχέσης τους, αυτός πηγαίνει στο κέντρο όπου εργάζεται συνοδευόμενος από μία πολύ ωραία γυναίκα, τη Σόφη (Ρίκα Διαλυνά), ύστερα από προτροπή της τελευταίας. Το ζευγάρι χαριεντίζεται, προκαλώντας την οργή της Ντόρας, που αναθεωρεί τη στάση της.

Συμβουλάτορας του Γιώργου (Γιάννης Γκιωνάκης, *Ο τρελλός της πλατείας Αγάμων*, 1970, σενάριο Θάνος Λειβαδίτης, σκηνοθεσία Κώστας Ανδρίτσος) είναι η δακτυλογράφος του, δηλαδή μία άλλη γυναίκα, όπως και στην προηγούμενη περίπτωση· αυτή του αποκαλύπτει ότι οι γυναίκες δεν αντέχουν τρία πράγματα: την αδιαφορία, την απιστία και την εγκατάλειψη: «Έτσι και καταλάβουν ότι χάνουν το θύμα τους από μία άλλη, γίνονται αγνώριστες». Προσφέρεται μάλιστα να υποδυθεί το παλαιό φλερτ του Γιώργου, που αναθερμαίνεται, για να προκαλέσει τη ζήλια της αγαπημένης του Έλεν (Μέμα Σταθοπούλου) και να κάμψει την αντίστασή της. Η Έλεν αντιμετωπίζει κατά μέτωπο την παρείσακτη, εκκαθαρίζοντας το πεδίο, και παραδέχεται τον έρωτά της για τον Γιώργο μετά από ανταλλαγή χαστουκιών. Τα χαστούκια ανάμεσα στο ζευγάρι προοιωνίζονται πάντα μία ευτυχή εξέλιξη στις κωμωδίες.

Δεν είναι όμως πάντα οι συμβουλές επιτυχημένες. Ο Θωμάς (Διαβόλου κάλτσα) συμβουλεύει απερίσκεπτα το συνεταίρο του Λαλάκη (Γιάννης Γκιωνάκης) να κάνει μία αποφασιστική ερωτική εξομολόγηση στην ανιψιά του Ρένα — «βουτιά και στα βαθιά». Το αποτέλεσμα είναι να φάει ο Λαλάκης ένα ξεγυρισμένο χαστούκι, αντί να σφίξει στην αγκαλιά του τη Ρένα, και να γίνει τρικούβερτος καβγάς ανάμεσα σε ανιψιά και θείο.

Ο μόνος σίγουρος τρόπος για να εξασφαλίσει ένας νέος τη γυναίκα που αγαπά είναι η προγαμιαία σεξουαλική ολοκλήρωση της σχέσης. Όπως είδαμε, κάτι τέτοιο μάλλον σπάνια ομολογείται στις κωμωδίες. Όμως, ο Κανέλλος (Κώστας Χατζηχρήστος, *Ο κύριος πέτραρχος*) το θέτει καθαρά στο φίλο του Βαγγέλη (Γιώργος Τσιτσόπουλος), ο οποίος περνάει μεγάλη ταραχή, αφού ο πατέρας της αγαπημένης του Δημητρούλας (Ντίνα Τριάντη) την παντρολο-

γάει με έναν προικοθήρα: «την έχεις σιγουρέψει;», ρωτάει· και συμβουλεύει περισσότερο το θεατή παρά τον Βαγγέλη: «Τη γνώρισες; Ρίξε μια προκαταβολή να δέσεις! Θα ψάχνανε τώρα αυτοί να μας βρουν να ζητήσουν την προκαταβολή πίσω!».

Εκτός από τις προζενήτρες, υπάρχουν και άλλες κατηγορίες επαγγελματιών που ασχολούνται με υποθέσεις καρδιάς, οι παραδοσιακότερες καφετζούδες και οι νεότερες χαρτορίχτρες και τα μέντιουμ. Η αμφιβολία για το αν εντέλει ο άνδρας θα αποφασίσει το γάμο οδηγεί πολλές νέες στις επαγγελματίες της πρόβλεψης. Η Μαίρη συμβουλεύει την Ελένη (Ζωή Λάσκαρη, Μάρθα Καραγιάννη, *Οι θαλασσιές οι χάντρες*, 1967, Γιάννης Δαλιανίδης)<sup>216</sup> να ζητήσει από μία τσιγγάνα μαγικά φίλτρα, για να δέσει την αγάπη του Κώστα (Κώστας Βουτσάς). Το φίλτρο έχει το αντίθετο ακριβώς αποτέλεσμα. Η Ευανθία (Πόπη Λάζου, *Η περιπτερού*, 1970, σενάριο Κώστας Ασημακόπουλος, σκηνοθεσία Νίκος Αβραμέας) ζητά τη βοήθεια της Γεωργίας (Γεωργία Βασιλειάδου), που υποδύεται το μέντιουμ· η Γεωργία συμβουλεύει δυναμική αντιπαράθεση, το ξυλοκόπημα της αντιζήλου. Στο *Για μια χούφτα τουρίστριες* (1971, σενάριο Πάνος Κοντέλης, σκηνοθεσία Ερρίκος Θαλασσινός) η τσιγγάνα που κατηγορείται ότι έφερε με τα μάγια της τον Χαρίτο (Θόδωρος Κατσαδράμης) πάνω στην υποτιθέμενη νάρκη, ύστερα από παράκληση της Κατίνας (Ελένη Ανουσάκη) για βοήθεια, ομολογεί, ενάντια στο συμφέρον της, ότι στα μάγια πιστεύουν μόνο οι αφελείς — δηλαδή όλοι όσοι παρακολουθούν τη σκηνή.

Οι τσιγγάνες, αξεπέραστες στην τέχνη της πρόβλεψης, οι χαρτορίχτρες και τα μέντιουμ είναι ώριμες στην ηλικία γυναίκες, που υποτίθεται ότι έχουν πείρα στην ερωτική κατάκτηση των ανδρών και ταυτόχρονα κάνουν μάγια ή δίνουν βότανα, που θα κάνουν τον υποψήφιο γαμπρό να αποφασίσει το γάμο. Η επίσκεψη σε τέτοιου είδους επαγγελματίες δίνει πάντα σε σκηνοθέτες και σεναριογράφους την ευκαιρία να αποκαλύψουν στους θεατές τον τρόπο εκμετάλλευσης των εύπιστων απελπισμένων, αφού τα μέντιουμ πληροφορούνται διάφορα στοιχεία από τη ζωή τους, τα οποία στη συνέχεια τάχα μαντεύουν. Ιδιαίτερα ο Αλέκος Σακελλάριος επανέρχεται στο ζήτημα σε αρκετές κωμωδίες του, όπως *Η καφετζού· Λατέρνα, φτώχεια και γαρύφαλλο* (1957)· *Η κυρά μας η μαιμνή*. Η Βασιλειάδου, που σημείωσε μεγάλη επιτυχία σε αυτούς τους ρόλους, επανέλαβε τον ίδιο ρόλο στην *Περιπτερού*. Ανάλογο ρόλο υποδύεται ο Σταύρος Παράβας στη *Χαρτορίχτρα*, όταν αποφασίζει να εκμεταλλευτεί την ευπιστία των γυναικών για να βγει από το επαγγελματικό του αδιέξοδο.

Οι μόνοι σεναριογράφοι που φαίνεται να αμφισβητούν τις συμβουλές και τις δοκιμασμένες τακτικές κατάκτησης είναι οι Ασημάκης Γιαλαμάς και Κώ-

216. Κριτική της Αγλαίας Μητροπούλου στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 356.

στας Πρετεντέρης στο *Δεσποινίς διευθυντής*. Το γεγονός ότι μία κοπέλα με διαφορετικές προϋποθέσεις και διαφορετικούς στόχους από το μέσο όρο οδηγείται από τις συμβουλές της εξαδέλφης της, εκπροσώπου της κανονικότητας και των τρεχουσών αντιλήψεων περί θηλυκής συμπεριφοράς, να γίνει είδωλο μίας ξένης προς αυτήν προσωπικότητας αμφισβητείται από το συγγραφικό δί-δυμο, το οποίο προτείνει τη νεωτεριστική για το χώρο άποψη ότι η γυναίκα δεν παύει να είναι ερωτεύσιμη, αν και έχει μυαλό, αν και έχει σπουδάσει και ασκεί ένα απαιτητικό επάγγελμα. Η Λίλα αποτυγχάνει να σαγηνεύσει τον Αλέκο υποδύομενη το θηλυκό, εσθεριζόμενη τις παραδοσιακές γυναικείες τακτικές, ενώ έχει ήδη επιτύχει να τον κατακτήσει με τη δυνατή και πολύ διαφορετική προσωπικότητά της.

Οι κοπέλες συγκινούνται πάντα από μία ωραία ανθοδέσμη, επειδή παραμένουν ρομαντικές: όταν ο Τέλης (Τόλης Βοσκόπουλος, *Ο Γιάννης τα 'κανε θάλασσα*, 1964, σενάριο Γιώργος Παϊζης, σκηνοθεσία Οδυσσέας Κωστελέτος) έρχεται στα γενέθλια της αγαπημένης του με άδεια χέρια, δηλώνοντας ότι θεωρεί ξεπερασμένο ψευδορομαντισμό και συνήθεια της εποχής της γιαγιάς του το να προσφέρει λουλούδια σε μία κοπέλα, αυτή απογοητεύεται. Στην περίπτωση του Τέλη, η απόρριψη της ανθοδέσμης είναι ένα από τα στοιχεία που συνθέτουν την εικόνα ενός σύγχρονου νέου, που οι πρεσβύτεροι αποκαλούν «τεντιμπόη» και ο οποίος υιοθετεί αυθάδεις τρόπους συμπεριφοράς. Στις κωμωδίες οι ανθοδέσμες, ευρύτατα διαδεδομένη κοινωνική συνήθεια, είναι παρούσες σε κάθε αίτηση σε γάμο, ανεξάρτητα από την έκβαση.

Οι γυναίκες που ανήκουν στα λαϊκά στρώματα, όπως η Νανά στο *Έλα στο θείο*, διεκδικούν μαχητικά το γάμο και την αποκατάσταση. Η Νανά πιέζει τον Αντώνη σε κάθε τους έξοδο να αποφασίσει να μιλήσει στο θείο του για τις υποχρεώσεις που έχει δημιουργήσει απέναντί της. Δεν διστάζει να εμφανιστεί στο μπακάλικο του θείου, για να δείξει στον Αντώνη ότι μπορεί να κάνει σκηνή και να τον διεκδικήσει ανά πάσα στιγμή. Η Καίτη γίνεται κολλιτσιόδα στον Κώστα (Κάκια Αναλυτή, Κώστας Χατζηχρήστος, *Λαός και Κολωνάκι*), ο οποίος δεν τη θέλει, επειδή τη θεωρεί μικρή και λιγότερο εντυπωσιακή από την Ντέντη (Ρίκα Διαλυνά). Όπου πάει τη βρίσκει μπροστά του. Μέχρι και στα καλλιστεία δηλώνει συμμετοχή, για να τον κάνει να την προσέξει σαν γυναίκα. Είδαμε επίσης τη Μάρθα, στην *Ωραία του κουρέα*, να φροντίζει μόνη της τα του γάμου της. Οι κοπέλες των μικροαστικών στρωμάτων αργούν να υιοθετήσουν τέτοια συμπεριφορά.

Διεκδικητική στάση κρατούν και οι νέες που ανήκουν στα ανώτερα στρώματα. Ιδίως από τις αρχές της δεκαετίας του 1960, οπότε εμφανίζονται κωμωδίες με «σक्रούμπολ» στοιχεία, φαίνεται να αλλάζει η τακτική που χρησιμοποιούν οι γυναίκες για να κερδίσουν τον άνδρα που τις ενδιαφέρει. Δεν περιμένουν πλέον από αυτόν να κάνει το πρώτο βήμα, αλλά τον διεκδικούν και

φαίνονται αποφασισμένες και σίγουρες ότι θα τον κερδίσουν. Η Τζένη Καρέζη είναι μία από τις πρωταγωνίστριες που ενσαρκώνει το νέο πρότυπο. Στο Ραντεβού στην Κέρκυρα η Ντιάνα έχει ακούσει καλά λόγια από τον πατέρα της για το νομικό του σύμβουλο Ανδρέα. Τον βλέπει, της αρέσει και ξευφαίνει σχέδιο κατάκτησής του, στο οποίο εμπλέκει τη μητέρα του και τον πατέρα της. Δεν διστάζει να του εμφανιστεί με ψεύτικη ταυτότητα, ως δυναμική υπάλληλος της οικογενειακής του επιχείρησης. Το θράσος, η επιθετικότητα, η ειρωνεία της είναι συμπεριφορές που ο Ανδρέας δεν ξέρει πώς να αντιμετωπίσει, επειδή οι γυναίκες που συναναστρέφεται και που περνούν τόσο φευγαλέα από την οθόνη, όσο και από τη ζωή του, έχουν διαφορετική συμπεριφορά. Μπορεί να έχουν πιο σέξι εμφάνιση από την καλοφτιαγμένη Ντιάνα, αλλά δεν είναι σε θέση να ανταλλάξουν κουβέντα πέρα από κοινότοπα γλυκόλογα. Οπωσδήποτε, η σκηνοθετική παρέμβαση τονίζει τη σεξουαλικότητά τους σε βάρος του πνεύματος ή του δυναμισμού τους, για να αναδείξει σε πρότυπο όχι τα —ικανοποιητικά, άλλωστε— σωματικά προσόντα, αλλά την προσωπικότητα της Ντιάνας.

Τα ήθη αλλάζουν και οι γυναίκες αναλαμβάνουν πρωτοβουλίες που δεν θα τολμούσαν να σκεφτούν δέκα χρόνια πριν. Η πλούσια χήρα κυρία Αργυρού κάνει πρόταση γάμου στον Πέτρο Ράμπο (Ντόρα Κωστίδου, Λάμπρος Κωνσταντάρας, *Κροναζιέρα στη Ρόδο*), αφού του ομολογεί ότι της αρέσει και δεν θέλει να τον χάσει, ενώ η Νίνα προτρέπει το φίλο της (Βούλα Χαριλάου, Βαγγέλης Πλοιός) να κάνει τις κινήσεις που απαιτεί ένα ρομαντικό ηλιοβασίλεμα και τον φιλάει στο στόμα. Στο *Κατηγορούμενος ο έρωας* η Έλλη προσπαθεί να επιτύχει την ερωτική εξομολόγηση του Κώστα, αλλά βλέποντας το δισταγμό του αποφασίζει να μιλήσει πρώτη. Η Φιλιά εξομολογείται τον έρωτά της στον Βλάση (Άννα Μαντζουράνη, Μίμης Φωτόπουλος, *Οι γυναίκες θέλουν ξύλο*, 1962, σενάριο Στέφανος Φωτιάδης, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος),<sup>217</sup> όταν βλέπει ότι δεν της δίνει καμία σημασία και ότι είναι ερωτευμένος με άλλη. Προσπαθεί μάλιστα να τον προκαλέσει σαν γυναίκα, επειδή την αποπαίρνει. Η Μίρκα (Ντίνα Τριάντη, *Σχολή για σωφερίνες*) θέλει να απαγάγει τον Μπάμπη (Θανάσης Βέγγος), προκειμένου να τον παντρευτεί με «λευκό» γάμο. Ο Μπάμπης είναι αναποφάσιτος, όμως η Μίρκα βιάζεται να ικανοποιήσει τον όρο της πατρικής διαθήκης και να παντρευτεί, προκειμένου να απαλλαγεί από την κηδεμονία του θείου της (Ζανίνο): κάνει με το σύζυγό της μία συμφωνία και τον χειρίζεται σύμφωνα με τα σχέδιά της. Το Κατινάκι ομολογεί στον Θανάση (Κλεό Σκουλούδη, Θανάσης Βέγγος, *Είναι ένας τρελλός... τρελλός Βέγγος*,

217. Μεταφορά της κωμωδίας του Στέφανου Φωτιάδη *Ο θηριοδασαστής*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Σαμαρτζή», από το θέατρο Μίμη Φωτόπουλου, το καλοκαίρι του 1957· *Θέατρο* 57, ό.π., σ. 33· *Θρύλος, ό.π.*, τ. Ζ', σ. 230-231.

1965, σενάριο Μήτσος Βασιλειάδης - Ναπολέον Ελευθερίου, σκηνοθεσία Πάνος Γλυκοφρύδης) ότι τον αγαπά και του αναπτύσσει το σχέδιό της να τη ζητήσει από τη μητέρα της, ώστε να μπορεί ελεύθερα να του συμπαραστέκεται στα προβλήματά του. Πολύ τολμηρή είναι η Μαριάννα (Γκιζέλα Ντάλι, *Ο παρθένος*) στην έκφραση του έρωτά της προς τον Μιχαλιό ('Αλκης Γιαννακάς), παρά το κυνηγητό και τις απαγορεύσεις που επιβάλλει η μητέρα του (Σαπφώ Νοταρά).

Η Λένα (*Έκλεψα τη γυναίκα μου*), γεννημένη σε μία φτωχογειτονιά, έχει αρχές στη ζωή της και δεν δέχεται να «πουληθεί», δηλαδή να αφήσει τα χρήματα του επίδοξου εραστή να την κατακτήσουν. Η στάση της, η άρνησή της να υποκύψει στις προτάσεις του Παύλου, τον κάνει να της προτείνει γάμο, μόνο και μόνο για να καταφέρει να τη «γληνθήσει». Σύμφωνα με το σχέδιό του, το διαζύγιο θα είναι το τέλος αυτής της ιστορίας. Το πρότυπο της κοπέλας που δεν εξαγοράζεται αναδύεται σε αυτή την κωμωδία, ανανεωμένο ως προς την τακτική που ακολουθεί για να συμμορφώσει τον άστατο σύζυγό της με πρωτοφανή για ελληνική κωμωδία ελευθεριότητα εμφανίζεται ένα τολμηρό και απόκρυφο ως τότε θέμα, η άσκηση των συζυγικών καθηκόντων και η πραγματική τέλεση του γάμου. Η Λένα αρνείται, υπεκφεύγει και δραπετεύει, ο Παύλος πιέζει, παρακαλεί και απειλεί, με φόντο το ανέπαφο συζυγικό κρεβάτι. Στόχος της Λένας είναι να απαλλάξει τον Παύλο από την κατακτητική του μανία, να τον κάνει να την αγαπήσει αληθινά. Με τη βοήθεια της εξυπνάδας, της τόλμης και του αγέρωχου χαρακτήρα της το καταφέρνει. Πρόκειται για μία νέα νίκη της γυναίκας, η οποία δεν αποδέχεται πλέον την ανδρική πολυγαμική συμπεριφορά, βάζει τους όρους της και κερδίζει τη «μάχη».

Η Άννα (Ζωή Λάσκαρη, *Ο ασιόδας*) έχει την ατυχία να μπλέξει με τον Αντώνη (Στέφανος Στρατηγός), ο οποίος συνηθίζει το περίφημο «στρίβειν διά του αρραβώνος». Όταν η πραγματική τακτική του αποκαλύπτεται, η Άννα δεν διστάζει να σκηνοθετήσει την αυτοκτονία της και να τον φέρει προ των ευθυνών του, αφού τον εκβιάζει ότι η αστυνομία θα έχει στοιχεία για τον υπεύθυνο του θανάτου της. Σε αυτή την κωμωδία του Δαλιανίδη κονταροχτυπιούνται δύο εξίσου ανήθικες τακτικές: αυτή του άνδρα που υπόσχεται γάμο και αρραβωνιάζεται διάφορες κοπέλες, για να μπορεί να κυκλοφορεί και προφανώς να έχει σεξουαλικές σχέσεις μαζί τους, και αυτή της κοπέλας που δεν δέχεται να είναι μία από τις πολλές εγκαταλειμμένες, αλλά αντιδρά δυναμικά, με απειλή αυτοκτονίας και εκβιασμό για ηθική αυτοουργία. Από τις δύο τακτικές βγαίνει νικήτρια αυτή της νέας, επειδή συνάδει με το κοινό αίσθημα και προωθεί τη γαμήλια ένωση.

Όπως φαίνεται πολύ καθαρά στη *Θεία από το Σικάγο*, τα κόλπα που οδηγούν γαμπρούς στην εκκλησία, στις κωμωδίες, νομιμοποιούνται πλήρως στα μάτια των θεατών. Κάθε μέσο που εξασφαλίζει γάμο είναι θεμιτό. Επειδή όμως

ο άνδρας —όχι σπάνια— προσπαθεί να ξεγλιστρήσει, η γυναίκα μπορεί να κάμψει την αντίστασή του με κάθε τρόπο, ψέμα, υποκρισία ή εκβιασμό. Τέτοιες συμπεριφορές θεωρούνται περίπου αυτονόητες, ακόμα και επιβεβλημένες.

### ε' Δυσκολίες

Ο έρωτας που καταλήγει στο γάμο είναι κοινός τόπος. Κοινός τόπος είναι και τα εμπόδια που παρεμβάλλονται ως το ευτυχές τέλος. Οι δυσκολίες που εμφανίζονται στο ενδιάμεσο οργανώνονται γύρω από συγκεκριμένους άξονες. Στον άνδρα συνδέονται με την οικονομική του αποκατάσταση· στη γυναίκα με την αναποφασιστικότητα του άνδρα να παντρευτεί· και στους δύο με τις αντιρρήσεις των γονιών, που πρέπει να καμφθούν.

Η στάση των ανδρών στο θέμα του γάμου ποικίλλει. Πολλοί ανάμεσά τους, όχι μόνο νέοι, αλλά και μεσήλικες, αμφισβητούν τα πλεονεκτήματα της έγγαμης ζωής και δεν αποφασίζουν να μπουν στο ζυγό. Η ανδρική ανωριμότητα συνδέεται άμεσα με την εργασιακή αποκατάσταση και με την οικονομική αυτονομία, οπότε αναδεικνύεται σε σημαντική δυσκολία. Ο Αντώνης (*Έλα στο θείο*) δεν θέλει να αναλάβει ευθύνες, γι' αυτό δεν σοβαρεύεται ούτε στο ζήτημα της εργασίας ούτε στο ζήτημα του γάμου. Μόνο η γυναικεία παρέμβαση θα τον πείσει να αλλάξει ζωή. «Άμα μπει η καπιστράνα, θα στρώσει», λέει ο θείος του στη Νανά, υπονοώντας ότι η ρέμπελη ζωή του ανιψιού του θα τερματιστεί με το γάμο.

Ανάλογη πεποίθηση έχει η νεαρή, όμορφη Ρίτα, καθώς και η εξαδέλφη της, που αποφασίζουν αμετάκλητα να παντρευτούν τον Μικέ και τον Μπισμπίκο (Κούλης Στολίγκας, Φραγκίσκος Μανέλλης, *Οι άσσοι της τράκας*, 1962, Ηλίας Παρασκευάς). Αν και βιολογικά μεσήλικες, οι δύο άνδρες στη δημόσια συμπεριφορά τους παραβγαίνουν άνετα με παιδιά του δημοτικού, και μάλιστα ιδιαίτερα ζωηρά σε σκανταλιές. Πολλές φορές με τη θέλησή τους και άλλες λόγω της αδεξιότητάς τους, γίνονται συμφορά για όποιον τους συναναστρέφεται. Οι κοπέλες μεσολαβούν υπέρ τους προς όλες τις κατευθύνσεις, πιστεύοντας ακράδαντα ότι «θα στρώσουν με το γάμο», ότι ο γάμος και η ανάληψη ευθυνών θα τους υποχρεώσουν να ωριμάσουν.

Η ανωριμότητα του άνδρα μπορεί να οφείλεται και στο γεγονός ότι το ενδιαφέρον του συγκεντρώνεται σε κάποιο άλλο θέμα, εκτός της δημιουργίας οικογένειας. Στο *Γκολ στον έρωτα* (1954, Τζανής Αλιφέρης) ο Παντελής (Μίμης Φωτόπουλος) είναι μαγεμένος με την μπάλα· περνάει το χρόνο του περισσότερο προπονώντας τους πιτσιρικάδες της γειτονιάς, ψάχνοντας νέα ταλέντα ή με τους φίλους του στο γήπεδο. Δεν παραμελεί μόνο την αγαπημένη του Αλίκη, αλλά και την εργασία του, με αποτέλεσμα να χάνει τους πελάτες του. Ο φίλος του Πίπης (Νίκος Ρίζος) επίσης έχει το νου του περισσότερο στον

ιππόδρομο και στα στοιχήματα παρά στη δουλειά. Οι φίλες τους, αφού τους ανέχονται για αρκετό καιρό, αποφασίζουν να λάβουν δραστικά μέτρα και, με όπλο την πρόκληση ζήλιας, τους αναγκάζουν να συγκεντρωθούν στη δουλειά τους και να αποφασίσουν να παντρευτούν.

Ο άνδρας που αντιστέκεται στην ιδέα του γάμου δικαιολογείται, αλλά ως ένα ορισμένο σημείο. Από τη στιγμή που η οικονομική του αποκατάσταση έχει επιτευχθεί, δεν συγχωρείται η εμμονή του να παραμείνει «ελεύθερο πουλί». Τότε το περιβάλλον του συνωμοτεί εναντίον του, για να τον παντρέψει.

Η κυρία Φωτεινή προσπαθεί να πείσει με το καλό το νοικάρη της Βασιλάκη (*Ο μαγκούφης*) να αποφασίσει να παντρευτεί. Αφού αυτός δεν πειθεται, φεύγει από το σπίτι και τον αφήνει να τα βγάλει μόνος του πέρα με τα πρακτικά της καθημερινότητας. Ο Βασιλάκης δεν ξέρει βέβαια να σιδερώνει τα πουκάμισά του, ούτε να μαντάρει τις κάλτσες του ούτε να ράβει κουμπιά ούτε καλά-καλά να ψήνει καφέ. Όταν αρρωσταίνει κιόλας, η κατάσταση γίνεται αφόρητη. Μόνο η γυναικεία παρουσία μπορεί να τον συνεφέρει. Η κωμωδία των Σπυρόπουλου – Παπαδούκα – Αλιφέρη είναι μία επιτομή της σημασίας του γάμου και της προσφοράς της οικογένειας στη συναισθηματική πληρότητα του άνδρα. Ο Βασιλάκης περιφέρεται μόνος την ώρα που οι άλλοι γιορτάζουν τα Χριστούγεννα με τις οικογένειές τους ή με τη συντροφιά τους και βρίσκει ένα σκύλο, επίσης μόνος, για να του κάνει παρέα. Ο παραλληλισμός ανάμεσα στο μοναχικό άνδρα και στο αδέσποτο σκυλί είναι προφανής. Η γυναικεία συμβολή δεν περιορίζεται στην εξασφάλιση μίας ανεκτής καθημερινότητας, αλλά και της στοργής, της τρυφερότητας και των παιδιών, που εξισοροπούν τις δεσμεύσεις του γάμου.

Συνωμοσία του στενού του περιβάλλοντος υφίσταται και ο Γιώργος (Γιάννης Γκιωνάκης, *Ο τρελλός της πλατείας Αγάμων*), που πέφτει θύμα των ενωμένων δυνάμεων του θείου του Τζον (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος) και της σπιτονοικοκυράς του Ασπασίας (Μαρίκα Νέζερ). Δέχεται να γνωριστεί με τη νύφη που του επιβάλλει ο θείος του, προκειμένου να έχει σημαντικά οικονομικά οφέλη και να προχωρήσει σε εικονικό γάμο. Όμως, η τύχη τα φέρνει έτσι που ερωτεύεται στα αλήθεια την Έλεν (Μέμα Σταθοπούλου). Μία ιστορία που έχει ξεκινήσει ως «μπίζνες» και υπόθεση συμφέροντος εξελίσσεται σε πραγματικό και αμοιβαίο έρωτα. Επαναλαμβάνεται μέσα από αυτή την παραλλαγή η παντοδυναμία του έρωτα εις βάρος του χρήματος.

Αναφέρθηκε προηγουμένως ως κύρια προϋπόθεση για να προχωρήσει ένας νέος σε γάμο το γεγονός ότι πρέπει να έχει «δημιουργηθεί» να μην έχει υποχρεώσεις προς την πατρική οικογένεια, να μην έχει αδελφή να προικίσει και να παντρέψει ή να έχει ανταποκριθεί επιτυχώς προς αυτές τις υποχρεώσεις και, βέβαια, να έχει μία καλή δουλειά, η οποία θα του επιτρέψει να ζει τον εαυτό του, τη γυναίκα του και τα παιδιά που θα αποκτήσουν. Ο χαμηλός μι-



σθός είναι ένα επιπλέον εμπόδιο, ιδίως για νέους που δεν ζητούν προίκα. Ο Γιάννης (Γιάννης Γκιωνάκης, *Ένας απένταρος λεφτάς*, 1967, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Χρήστος Κυριακόπουλος) δεν μπορεί να παντρευτεί με τη Ράνια, λόγω των περιορισμένων εισοδημάτων του, που δεν του επιτρέπουν να μαζέψει γρήγορα τα αναγκαία χρήματα για το στήσιμο του νέου νοικοκυριού.

Στο διάστημα κατά το οποίο ο νέος προσπαθεί να τακτοποιήσει τις παραπάνω απαραίτητες προϋποθέσεις, ένας βασικός κίνδυνος απειλεί την ερωτική του σχέση: η κοπέλα, σε αντίθεση με αυτόν, βιάζεται να παντρευτεί. Στο ζήτημα του γάμου η στάση των γυναικών είναι σχεδόν ενιαία: τον επιδιώκουν πάση θυσία. Άλλωστε, σε αυτό συνηγορούν και οι συγγενείς τους, που πάντοτε πιέζουν προς αυτή την κατεύθυνση. Αν η προίκα είναι εξασφαλισμένη, τότε για τις γυναίκες δεν υπάρχουν εμπόδια.

Μία από τις δυσκολίες που συναντούν συχνότερα τα ζευγάρια είναι οι αντιρρήσεις των γονέων, οι οποίες πρέπει να υπερπηδηθούν. Συνήθως οι γονείς έχουν βλέψεις σε κάποιο άλλο πρόσωπο, πάντοτε οικονομικά ευκατάστατο. Αν πρόκειται για γαμπρό, αυτός είναι συχνά μεγαλύτερης ηλικίας (*Το σωφεράκι Λατέρνα, φτώχεια και φιλότιμο: Της κακομοίρας!*). Όμως, σε όλες τις περιπτώσεις, όπως είπαμε, δικαιώνεται το νεαρό ζευγάρι, και όχι οι επιλογές, οι επιφυλάξεις ή η απόρριψη των κηδεμόνων.

Η Μαρούλα και ο Δημήτρης (Αθηνά Τζιμούλη, Νίκος Κούρκουλος, *Η κυρία δήμαρχος*, 1960, σενάριο Βίων Παπαμιχαήλ - Νέστορας Μάτσας, σκηνοθεσία Ροβήρος Μανθούλης) αντιμετωπίζουν την απόλυτη άρνηση των γονιών τους για τη σχέση τους.<sup>218</sup> Ο κυρ Ανάργυρος (Βασίλης Αυλωνίτης) και η κυρα-Ασπασία (Γεωργία Βασιλειάδου), ιδιοκτήτες γειτονικών ταβερνών, τρώγονται από το πρωί ως το βράδυ για όλα τα ζητήματα που μπορεί να τους φέρνουν αντιμέτωπους. Η κατάσταση είναι τόσο σοβαρή, ώστε οι δύο νέοι αναγκάζονται να προφασιστούν ψεύτικη εγκυμοσύνη της κοπέλας, προκειμένου να αποσπάσουν τη συγκατάθεση για το γάμο.

Η Νέλλη και ο Μάνος (Βίκυ Βανίτα, Αλέκος Τζανετάκος, *Οι τέσσερις άσσοι*, 1970, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης),<sup>219</sup> ως νέοι Ρωμαίος και Ιουλιέττα, πρέπει να υπερνικήσουν τις σαραντάχρονες διαφορές των πατεράδων τους για να μπορέσουν να παντρευτούν. Για να πετύχει το στόχο τους, η Νέλλη εξυφαίνει ριψοκίνδυνα σχέδια. Οι γονείς της Μάιρης (*Οι θαλασσιές οι χάντρες*) πιστεύουν ότι ο λαϊκής καταγωγής Φώτης (Φαί-

218. Για την *Κυρία δήμαρχο* βλ. Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες...», ό.π., σ. 158-159.

219. Ανυπόγραφη κριτική στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 403.

δων Γεωργίτσης) δεν ταιριάζει να μπει στην αριστοκρατική τους οικογένεια. Υποχωρούν όμως στα επιχειρήματα της Μαίρης, ενώ στη γιορτή των αρραβώνων αποκαλύπτεται τελικά η λαϊκή καταγωγή όλων των νυν αριστοκρατών φίλων τους.

Ο πατέρας της Νίνας (*Προκόπης ο απρόκοπος*) αντιπαθεί τους φοιτητές. Ο Ντίνος όμως (*Βάσος Αδριανός*), γιος φτωχών βιοπαλαιστών από την επαρχία, καταφέρνει με χίλιες στερήσεις να πάρει το πτυχίο του, να εμπνεύσει εμπιστοσύνη στο μέλλοντα πεθερό του και να αποσπάσει τη συγκατάθεσή του για το γάμο του με τη Νίνα. Μπορεί ο πεθερός να αντιπαθεί τους φοιτητές, αλλά εκτιμά τη βιοπάλη, που του θυμίζει τη δική του νεότητα. Διότι στις κωμωδίες οι πλούσιοι γονείς είναι αυτοδημιούργητοι πρώην φτωχοί, όπως για παράδειγμα ο πατέρας του Πέτρου (*Γιάννης Ιωαννίδης, Κώστας Κακκαβάς*) στο *Λαός και Κολωνάκι*. Η γενιά των πατεράδων πέτυχε την οικονομική της αποκατάσταση με σκληρή δουλειά, αλλά έχει την τάση να το ξεχνάει, όταν αποβλέπει σε γάμους συμφέροντος.

Οι κοπέλες πιέζονται πάντα από το χρόνο, όταν βγαίνουν ραντεβού, και βιάζονται να επιστρέψουν σπίτι τους, πριν οι δικοί τους υποψιαστούν ότι κάτι απαγορευμένο συμβαίνει (η Μαίρη στα *Ντερβισόπαιδα*, 1960, σενάριο Βασίλης Μπέτσος, σκηνοθεσία Στέλιος Τατασόπουλος.<sup>220</sup> η Κατίνα στον *Ψευτοθόδωρο* η Μαρούλα στο *Η κυρία δήμαρχος*). Φοβούνται μήπως τις δει κανένα μάτι και το πει στους γονείς τους (η Καίτη στην *Καφετζού*, η Έλλη στο *Λαός και Κολωνάκι*). Όταν συναντούν γνωστούς, αγωνιούν μήπως αυτοί δώσουν αναφορά στο σπίτι τους. Πρέπει συνεχώς να περιορίζουν τις εκδηλώσεις αγάπης και τις σεξουαλικές διαχύσεις των αγαπημένων τους, φροντίζοντας να διατηρούν τον έλεγχο και προστατεύοντας την ηθική τους (*Ραντεβού στον αέρα*: *Ο παρθένος*). Συχνά θεωρούν ότι ένα φιλί είναι ένα βήμα που δεν έπρεπε να γίνει (*Νύχτες στο Μιραμάρε*). Για τους άνδρες αυτή η συμπεριφορά είναι βέβαια δυσάρεστη και προκαλεί διαμαρτυρίες, όπως του Χαρίτου (Θόδωρος Κατσαδράμης) για τις αρνήσεις της Κατίνας (*Για μια χούφτα τουρίστριες*). Οι νέοι πάντα βιάζονται, ενώ οι νέες πρέπει να επιδείξουν αυτοσυγκράτηση, μέχρις ότου πειστούν ότι γνωρίζονται αρκετό καιρό και αρκετά καλά, προκειμένου να αρχίσουν τις υποχωρήσεις.

Πολλές κοπέλες χρειάζεται να προσπαθήσουν αρκετά για να κάνουν τον νέο που αγαπούν να τις προσέξει. Ο Γιάννης Δαλιανίδης θίγει το θέμα σε δύο παραλλαγές της ίδιας εποχής, στο *Λαός και Κολωνάκι* και στο *Αγόρι που αγαπώ*. Στην πρώτη κωμωδία η Καίτη θεωρείται από τον Κώστα (*Κάκια Αναλυτή, Κώστας Χατζηχρήστος*) πολύ μικρή και καθόλου εντυπωσιακή, ώστε να

<sup>220</sup>. Κριτική του Αντώνη Μοσχοβάκη στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α'. σ. 180.

κινήσει την προσοχή του. Αυτή όμως τον αγαπά για την καλή του καρδιά. Τον κυνηγάει επίμονα και εμφανίζεται μπροστά του συνεχώς, ώσπου καταφέρνει να τον πείσει ότι αυτή αξίζει την αγάπη του, και όχι η «φρεγάτα» Ντέντη. Η Λίζα πάλι (Άννα Φόνσου), ένα ασήμαντο κοριτσόπουλο, ερωτεύεται τον σταρ του κινηματογράφου Δημήτρη (Ανδρέας Μπάρκουλης) και χρειάζεται να περιμένει αρκετό χρόνο μέχρι να τον κάνει να την προσέξει. Μία δεκαετία αργότερα ο Γιώργος Λαζαρίδης χρησιμοποιεί αυτό το μοτίβο στο έργο *Ο γίγας της Κυψέλης* (1968, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης), τοποθετώντας τους ήρωές του σε λαϊκό περιβάλλον. Ο Νίκος (Νίκος Ρίζος) έχει μεγάλη ιδέα για τον εαυτό του και δεν καταδέχεται την αγάπη της υπηρέτριας Ζαμπέτας (Δέσποινα Στυλιανοπούλου), θεωρώντας ότι του πέφτει πολύ λίγη. Πιστεύει ότι μπορεί να κατακτήσει τις γόησες της γειτονιάς και την αντίστοιχη «φρεγάτα» Κλάρα (Ρία Δελούτση). Όταν η Ζαμπέτα γίνεται δημοφιλής λαϊκή τραγουδίστρια, ο Νίκος αναγκάζεται να πέσει στα πόδια της για να την πείσει για τον έρωτά του.

Μία ιδιαίτερη δυσκολία που αντιμετωπίζουν οι γυναίκες είναι το να πείσουν τον εκλεκτό τους να αφοσιωθεί αποκλειστικά σε αυτές. Επειδή ο «σωστός» άνδρας είναι και πολυγαμικός, η γυναίκα που ερωτεύτηκε καρδιοκατακτητή πρέπει να τον συμμορφώσει, να τον κάνει να εγκαταλείψει τον ως τώρα τρόπο ζωής του και να τον μετατρέψει σε πιστό σύζυγο. Όπως είδαμε, η Ντιάνα (*Ραντεβού στην Κέρκυρα*) παρουσιάζεται ως Μίρκα στον Ανδρέα και εργάζεται στο ξενοδοχείο της μητέρας του, με σκοπό να τον παρακολουθεί από κοντά και να του χαλάει τις ερωτοδουλειές του. Με μεγάλη αδιακρισία και ψέματα παρεμβαίνει στα ραντεβού και στα τηλεφωνήματά του, δημιουργώντας του προβλήματα. Του γίνεται κολλισίδα, χωρίς να αισθάνεται προσβεβλημένη από τις αντιδράσεις του. Με το θράσος και την εξυπνάδα της η δυναμική και επίμονη Ντιάνα κερδίζει κατά κράτος το νάρκισσο Ανδρέα, σε μία μάχη που αρχικά φαινόταν χαμένη. Η νέα δεν αγωνιά και δεν αμφιβάλλει για την επιτυχία του σχεδίου της. Η συμμόρφωση του Ανδρέα, όπως και όλων των κινηματογραφικών συλλεκτών γυναικών, η υποταγή του στη μία και μοναδική που ξεπέρασε τις δυσκολίες και τον κέρδισε με την ομορφιά και την εξυπνάδα, αλλά όχι και με τον αισθησιασμό της, είναι σύνθηες ευτυχημένο τέλος στις κωμωδίες, επειδή εκπληρώνεται η επικράτηση της ιδέας της οικογένειας έναντι των ανθρώπινων αδυναμιών. Το γεγονός ότι βρίσκεται ο κατάλληλος άνθρωπος για να δράσει ως φάρμακο λειτουργεί ανακουφιστικά και προστατευτικά για το κοινωνικό σώμα και το θεατή.

Ο Φίλιππος (Κώστας Κακκαβάς, *Πλούσιοι χωρίς λεφτά*), ενώ κάνει σχέδια ζωής με την ταπεινή γειτονοπούλα του Άννα (Σόνια Ζωΐδου), δεν αφήνει ανεκμετάλλευτη τη γνωριμία του με την προκλητική Μαίρη (Μάρθα Καραγιάννη). Λέει ταυτόχρονα και στις δύο κοπέλες ότι τις αγαπά και μάλλον πι-

στεύει ότι είναι ειλικρινής. Τη λύση δίνει η Μαίρη, που υποκρίνεται ότι τον ήθελε μόνο για τα υποτιθέμενα χρήματά του, ενώ στην πραγματικότητα δρα ως νέα και υγιής Μαργαρίτα Γκωτιέ: ο πατέρας της Άννας τής αποκαλύπτει τη διπλή σχέση του Φίλιππου, και αυτή, γενναϊόδωρη, αποφασίζει να μην τον διεκδικήσει. Η Μαίρη, εικόνα της χειραφετημένης, υφίσταται τη συνηθισμένη τιμωρία, μένει μόνη. Η Άννα, η φτωχή γειτονοπούλα, αγαπά τον Φίλιππο, δεν του κάνει παράπονα, είναι αισιόδοξη για τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν και τον βοηθάει όσο μπορεί τις δύσκολες στιγμές. Αυτή η εικόνα της τυφλής και αδιαμαρτύρητης αφοσίωσης κερδίζει τελικά.

Η Καίτη έχει βαρεθεί τα τσιλιμπουρδίσματα του Λυκούργου (Λίλιαν Μηλιάτη, Ντίνος Ηλιόπουλος, *Ο κόσμος τρελλάθηκε*), που συνεχώς προφασίζεται πολλή εργασία, για να βγαίνει με ωραίες γυναίκες, και τον απειλεί ότι «φτάνει να κουνήσει το μικρό της δαχτυλάκι» για να κερδίσει όποιον βάλει στο μάτι. Πράγματι, κουνώντας πέντε δάκτυλα κατακτά πέντε άνδρες, των οποίων τις προτάσεις γάμου πρέπει να εξουδετερώνει ο Λυκούργος.

Δυσκολίες προκύπτουν και όταν ο νέος δεν μπορεί να ξεφύγει εύκολα από τον προηγούμενο δεσμό του. Η κυρία Μπρούντζου (Αλίκη Ανδρέου, *Μια του κλέφτη*, 1960, Δημήτρης Ιωαννόπουλος)<sup>221</sup> φαίνεται πολύ απαιτητική ερωμένη, που δεν θα άφηνε αμαχητί τον Πέτρο (Δημήτρης Χορν). Το γεγονός όμως ότι είναι παντρεμένη και ότι δεν θέλει να χάσει τη σιγουριά του γάμου με το βιομήχανο Μπρούντζο (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος), καθώς και το ανώτερο κοινωνικό περιβάλλον με τους καθωσπρεπισμούς του, στο οποίο ανήκει, δεν της επιτρέπουν να κάνει σκηνές ζηλοτυπίας, ούτε να κινηθεί ώστε να εμποδίσει την εξέλιξη του ειδυλλίου του Πέτρου με τη Λένα (Κάκια Αναλυτή). Στο *Μην είδατε τον Παναή* (1962, σενάριο Ναπολέον Ελευθερίου, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος) η Ασπασία, που πρόκειται να παντρευτεί ένα χασάπη (Ζανίνο), δεν θέλει να εγκαταλείψει και τον Φάνη (Ανδρέας Μπάρκουλης), με αποτέλεσμα να κάνει σκηνή μπροστά στο νέο του έρωτα, στη Μιράντα, και να προκαλέσει τον πρόσκαιρο χωρισμό τους. Η κακομαθημένη, καπάτσα και κάπως αναιδής Μαίρη (Αλίκη Βουγιουκλάκη, *Η ψεύτρα*, 1963, Γιάννης Δαλιανίδης), που έχει μάθει να κερδίζει ό,τι βάζει στο μάτι, δίνοντας μάχες μέχρι τελικής πτώσεως, πρέπει να βγάλει από τη μέση την Καίτη (Ζωή Φυτούση), προκειμένου να προχωρήσει στη σχέση της με τον Θάνο (Αλέκος Αλεξανδράκης). Οι δύο γυναίκες ανταλλάσσουν τα δέοντα και ο ετοιμόρροπος δεσμός του Θάνου και της Καίτης δεν αντέχει για πολύ.

221. Μεταφορά της κωμωδίας του Δημήτρη Ιωαννόπουλου, που ανεβαίνει στο θέατρο «Γκλόρια» (πλατεία Αμερικής), από το θέατρο Μιράντας – Γιώργου Παππά, στις 21 Ιουνίου 1941: Δημήτρης Ιωαννόπουλος, *Θέατρο*, τ. Γ', Αλκαίος, Αθήνα 1975, σ. 186· Θρύλος, ό.π., τ. Γ', σ. 31-33.

Οι ωραίες, προκλητικές και εντυπωσιακές γυναίκες μένουν λοιπόν πάντα μόνες στο τέλος, ενώ οι μαζεμένες και αφοσιωμένες, οι όμορφες αλλά απλές, οι καθόλου απαιτητικές φεύγουν με το έπαθλο, το συμμορφωμένο μέλλοντα σύζυγο. Η Άλκη (Ο γυναικός), η Καίτη (Λαός και Κολωνάκι), η Καίτη (Έρωτας με δόσεις), η Λίζα, η Ντιάνα αντιπαρατίθενται σε γυναίκες που θα ήταν το ερωτικό όνειρο κάθε άνδρα της εποχής, όμως εντέλει αυτές κερδίζουν ύστερα από μερικά σκαμπανεβάσματα, τα οποία αντιμετωπίζουν χωρίς απελπισία, με τη σιγουριά αυτού που έχει το δίκιο με το μέρος του. Το δίκιο είναι η ηθική και η «αληθινή αγάπη».

Σπάνια γυναίκες εμφανίζονται αδιάφορες απέναντι στο γάμο. Η Νάνσυ (Νάντια Χωραφά, Η Νάνσυ την ψώνισε, 1960, σενάριο Βασίλης Μπέτσος, σκηνοθεσία Ίων Νταϊφάς) έχει όλο της το ενδιαφέρον στραμμένο στη ζωγραφική και δεν σκέπτεται καθόλου να παντρευτεί. Η περίπτωση της παρουσιάζεται ως σοβαρή απόκλιση και κανείς δεν σέβεται τις διαφορετικές της επιλογές. Αντίθετα, αυτές την κάνουν να φαίνεται ως όχι ιδιαίτερα ισορροπημένο άτομο. Μία ακόμα εξαίρεση είναι η Νανά (Ξένια Καλογεροπούλου, Κάθε κατεργάρας στον πάγκο του), που οι σπουδές της τη βοήθησαν να αναπτύξει μία πιο φιλελεύθερη αντίληψη ως προς την αναγκαιότητα του γάμου. Δηλώνει στην έκπληκτη συνάδελφό της ότι δεν θα παντρευτεί, επειδή οι άνδρες θέλουν τη γυναίκα για υπηρέτριά τους. Η ζωή των παντρεμένων φιλενάδων της της έχει γίνει μάθημα. «Οι τρελές λένε “ναι” στο γάμο. Οι γνωστικές λένε “όχι” και γλιτώνουν», υποστηρίζει· χάρη στο δίπλωμα και στο μισθό, μπορεί να χαίρεται την ελευθερία της. Στη δεκαετία που μεσολαβεί ανάμεσα στις δύο κωμωδίες οι νέες έχουν καταφέρει να μη θεωρούνται ημίτρελες, απλώς και μόνο επειδή δεν σκέπτονται να παντρευτούν.

Οι φόβοι της Αλέκας (Μαριάννα Κουράκου, Πέντε γυναίκες για έναν άνδρα) μπροστά στα καθήκοντα που πρέπει να αναλάβει μία παντρεμένη γυναίκα είναι θεμιτοί και αντιμετωπίζονται με κατανόηση από τη μητέρα της (Νανά Σκιαδά). Η Αλέκα πανικοβάλλεται με τη σκέψη και μόνο ότι, αν δεχθεί την πρόταση του Τάκη (Γιώργος Μιχαλακόπουλος), θα περάσει από την ξένοιαστη καθημερινότητα της άεργης νέας στις υποχρεώσεις της νοικοκυράς· αντί να «σκοτώνει» την ώρα της στις καφετέριες και στα παραλιακά κέντρα, θα πλένει, θα σκουπίζει, θα ξεσκονίζει, θα μαγειρεύει περίπλοκα φαγητά και θα μεγαλώνει παιδιά. Είναι μία από τις λίγες φορές που ελληνική κωμωδία αναγνωρίζει την ελάχιστη έλξη που ακούν οι συγκεκριμένες δραστηριότητες σε κάποιες γυναίκες και δικαιολογεί, έστω αδέξια, τις τάσεις φυγής της Αλέκας.

στ' Αστεφείς

Το 1959 ο Βασίλης Λογοθετίδης ανεβάζει το έργο *Η δε γυνή να φοβήται τον*

άνδρα.<sup>222</sup> Το τολμηρό του θέμα, η εκτός γάμου συμβίωση, ανοίγει το δρόμο σε κάποιους σεναριογράφους, οι οποίοι το ξαναχρησιμοποιούν σε κωμωδίες τους, πριν από την κινηματογραφική του μεταφορά το 1965.

Επτά χρόνια ζουν μαζί ο Φαίδων και η Μέλπω (Γιώργος Πάντζας, Καίτη Πάνου, *Τρελλοί πολυτελείας*, 1963, Στέφανος Φωτιάδης).<sup>223</sup> Ο πλούσιος Φαίδων θεωρεί τον εαυτό του πολύ δυστυχημένο, διότι τίποτε δεν μπορεί πλέον να του προσφέρει χαρά και ικανοποίηση — τα έχει όλα. Η Μέλπω, αν και αντιλαμβάνεται το πρόβλημα από την κακή του συμπεριφορά απέναντί της, ανέχεται πολλές ταπεινώσεις και κάνει υπομονή, επειδή «είναι γυναίκα του». Η μελαγχολική της διάθεση τονίζει το αδιέξοδό της. Αφού δεν είναι νόμιμη σύζυγος, δεν τολμά να ανακαλέσει τον απότομο Φαίδωνα στην τάξη, δεν θέλει να του δώσει επιχειρήματα που θα διαλύσουν την εύθραυστη σχέση τους. Όταν εμφανίζεται στη ζωή τους η Μαρίνα (Ελένη Ανουσάκη), τα πράγματα παίρνουν το δρόμο τους. Η Μέλπω εγκαταλείπει μεν το σπίτι στο οποίο έζησε τόσα χρόνια χωρίς προοπτική, βρίσκει όμως στήριγμα στον εξάδελφο του Φαίδωνα, στον Μηνά (Γιώργος Κωνσταντίνου), που άκουγε όλο αυτό το διάστημα τις πικρές της εκμυστηρεύσεις. Αν και απέτυχε να αποκαταστήσει τις προγαμιαίες σχέσεις με το γάμο, η κατά τα άλλα απολύτως ηθική Μέλπω έχει το δικαίωμα να ξαναδοκιμάσει σε μία σχέση, η οποία αυτή τη φορά προδιαγράφεται επιτυχής.

Στον *Εαυτούλη μου* η Ελένη (Μπεάτα Ασημακοπούλου) συζεί επί πέντε χρόνια με το φίλαυτο Γιάγκο (Λάμπρος Κωνσταντάρας). Αυτή είναι μία καινοτομία σε σχέση με το πρωτότυπο κείμενο, του οποίου η παράσταση προηγήθηκε κατά είκοσι χρόνια της μεταφοράς στον κινηματογράφο. Στο θεατρικό έργο η Ελένη και ο Γιάγκος είναι παντρεμένοι. Στην ταινία συζούν. Κάτι τέτοιο είναι αποδεκτό από το περιβάλλον τους, το οποίο συμπεριφέρεται στην Ελένη χωρίς να υπολογίζει αυτή τη λεπτομέρεια. Αναδύεται λοιπόν το ερώτημα τι προκάλεσε αυτή τη μετατροπή στο σενάριο. Πιστεύω ότι μπορούμε εδώ να ανιχνεύσουμε, περισσότερο από την ενδεχόμενη κοινωνική εξέλιξη, την επιρροή της κωμωδίας του Γιώργου Τζαβέλλα.

Ο Τζαβέλλας εγκαθιστά τους ήρωές του στο λαϊκό περιβάλλον της Πλά-

222. Μεταφορά της κωμωδίας του Γιώργου Τζαβέλλα, που ανεβαίνει στο θέατρο «Αθηνών», από το θέατρο Βασιλή Λογοθετίδη, στις 15 Οκτωβρίου 1959: *Θέατρο 60*, ό.π., σ. 40, 310· Θρύλος, ό.π., τ. Η', σ. 160-162· *Γιώργος Τζαβέλλας*, ό.π., σ. 156· Ακτσόγλου, στο ίδιο, σ. 91-92, 153-154· Δελβερούδη, στο ίδιο, σ. 104-105· Μυλωνάς, ό.π., σ. 115. Για την αντίδραση του περιβάλλοντος σε εκτός γάμου συμβιώσεις βλ. Αβδελά, ό.π., σ. 145-146.

223. Μεταφορά της κωμωδίας του Στέφανου Φωτιάδη *Το μαγκανοπήγαδο*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κεντρικών», από το θέατρο Άννας Συνοδινού - Νίκου Χατζίσκου, το χειμώνα του 1956· Θρύλος, ό.π., τ. Ζ', σ. 7-9.

κας, μίας γειτονιάς από την οποία τα μικρο- και μεσοαστικά στρώματα έχουν αρχίσει να αποσύρονται. Ο Αντώνης και η Ελένη έχουν καταφύγει εκεί, επειδή ο Αντώνης, υπάλληλος σε υπουργείο, θέλει να απομονώνει εντελώς την προσωπική του ζωή από τις οποιοσδήποτε κοινωνικές του δραστηριότητες. Θεωρώντας ότι η Ελένη δεν είναι κοινωνικά αντάξιά του, δεν αποφασίζει να την παντρευτεί, αλλά την αγαπά αρκετά ή αισθάνεται υπεύθυνος γι' αυτήν, ώστε να μην την εγκαταλείπει.

Αντίθετα, ο Γιάγκος, ο ήρωας του Ψαθά, είναι άνθρωπος που δεν ορρωδεί προ ουδενός και επιβάλλει τις απόψεις του, χωρίς να στέκεται στις αντιδράσεις ή στα αισθήματα των άλλων. Υπ' αυτή την έννοια, δεν τον απασχολεί το ζήτημα της αποκατάστασης της Ελένης, η οποία άλλωστε δεν απαιτεί κάτι τέτοιο. Φαίνεται να ζει και εκείνη μία κανονική ζωή, χωρίς να της δημιουργεί προβλήματα το γεγονός. Η Ελένη, κόρη πρώην εργοστασιάρχη, δεν έχει δική της οικογένεια και έρχεται από την Αίγυπτο. Ιδίως το δεύτερο στοιχείο κάνει πιθανοφανή την ανοχή της σε μία συμβίωση χωρίς γάμο και την απόκλισή της από τα ντόπια ήθη. Δεν επικρίνεται για τις επιλογές της, παρουσιάζεται ως μία στοργική νοικοκυρά, που λυπάται για όσα επένδυσε στο σπιτικό της, το οποίο τώρα, κατ' απαίτηση του Γιάγκου, αναγκάζεται να εγκαταλείψει.

Σε τελείως άλλη βάση τοποθετεί ο Γιώργος Τζαβέλλας το ζήτημα της ελεύθερης συμβίωσης στην κωμωδία του. Η ηρωίδα του είναι ένα κορίτσι χαμηλής κοινωνικής τάξης και μόρφωσης, ενώ ο ήρωας είναι προϊστάμενος σε κάποιο υπουργείο. Υπάρχει μία κοινωνική διαφορά, που δεν αγνοείται, όπως συμβαίνει σε όλες τις άλλες κωμωδίες, αλλά προσδιορίζεται μέσω των παρενεργειών της. Ο Αντωνάκης (Γιώργος Κωνσταντίνου) δεν μπορεί να διαχειριστεί τη διαφορά. Αισθάνεται ένοχος απέναντι στο περιβάλλον του, επειδή δεν έχει να επιδείξει μία γυναίκα πλούσια ή μορφωμένη. Αν η εκτός γάμου συμβίωση δεν είναι τόσο σπάνια στα λαϊκά στρώματα, όσο είναι στα μικροαστικά, τότε ο Αντωνάκης αισθάνεται ότι όχι μόνο δεν «ανέβηκε», όπως άλλοι συνάδελφοί του, που διαπραγματεύτηκαν με επιτυχία την επαγγελματική τους θέση στη γαμήλια αγορά, αλλά και «κατέβηκε» στην τάξη της Ελένης. Αυτή την «κάθοδο» προσπαθεί να την κρατήσει μυστική από τους φίλους του και δεν παντρεύεται για να μην αναγκαστεί να τη φανερώσει.

Ο Αντωνάκης είναι ένας άνθρωπος σε βαθιά εσωτερική σύγκρουση, όπως μπορεί να αποκαλύψει ο νευρικός του χαρακτήρας. Ασφαλώς, η ποιότητα της Ελένης, η αγάπη που του δείχνει δεν του διαφεύγουν. Αντίθετα, του δημιουργούν ένα ακόμα μέτωπο ενοχών, το οποίο αντιμετωπίζει με συνεχή επιθετικότητα. Ο φαντασιακός κόσμος της έγγαμης ζωής, όπως τον περιγράφουν οι φίλοι του, με την πλήρη υποταγή των γυναικών στην παραμικρή επιθυμία των συζύγων, είναι γι' αυτόν μία πραγματικότητα που δεν μπορεί να εκτιμήσει, αλλά ούτε και να προβάλλει. Όταν οι άλλοι περιγράφουν το φανταστικό τους

αυταρχισμό, αυτός σιωπά. Αυτά που οι φίλοι ονειρεύονται αυτός τα ζει. Αλλά δεν είναι ευτυχισμένος.

Ο γάμος θα δώσει στην Ελένη και στον Αντώνη μία μοναδική ευκαιρία. Ενώ όλοι οι άλλοι είναι καταδικασμένοι, μετά το γάμο, να περνούν τη ζωή τους με μάχες για τη θέση του αρχηγού, η Ελένη και ο Αντώνης θα ανακαλύψουν τα πραγματικά τους αισθήματα, μέσα από τον επαναπροσδιορισμό της θέσης και της αξίας του καθενός. Η Ελένη θα συνειδητοποιήσει ότι τίποτε ουσιαστικό δεν της λείπει και θα επιβάλει στον Αντώνη την αξία της. Ό,τι δεν πέτυχε με την υποταγή και τις εκδηλώσεις αγάπης το πετυχαίνει με τη διεκδίκηση της ισότιμης θέσης. Τέτοιοι επαναπροσδιορισμοί δεν γίνονται αυτόματα, ενώ ο χωρισμός είναι το αποτέλεσμα της θεμελιώδους σύγκρουσης. Όμως, και το χωρισμό ο Τζαβέλλας τον χρησιμοποιεί ως τον απαραίτητο καταλύτη, που δίνει στα πρόσωπα το χρονικό περιθώριο να αφήσουν τα πραγματικά τους αισθήματα να έρθουν στην επιφάνεια. Το ευτυχισμένο τέλος οι ήρωες της κωμωδίας πάλεψαν σκληρά για να το εξασφαλίσουν.

Το στοιχείο της λαϊκής καταγωγής το ξαναβρίσκουμε στην εκτός γάμου συμβίωση ενός ακόμα ζευγαριού, στον Τζαναμπέτη. Η Λόλα ζει δώδεκα χρόνια με τον Αποστόλη (Δέσποινα Στυλιανοπούλου, Νίκος Ρίζος), ο οποίος δεν αποφασίζει να της βάλει στεφάνι. Σε κάθε της κουβέντα επαναφέρει το πρόβλημά της. Μολονότι έχει μία επιτυχημένη καριέρα τραγουδίστριας σε δική τους επιχείρηση, δεν είναι ευτυχισμένη, επειδή δεν έχει εκπληρωθεί το όνειρό της. Πρόθυμα θα άφηνε το τραγούδι και τα χρήματα που κερδίζει για να αφοσιωθεί στο σπιτικό της. Όμως, ο Αποστόλης δεν θυσιάζει τα σίγουρα εισοδήματά τους και πιστεύει ότι, εφόσον η Λόλα είναι καλλιτέχνις, δεν της ταιριάζει ο γάμος. Η Λόλα είναι μία λαϊκή γυναίκα, όπως και η Ελένη, πράγμα που δικαιολογεί το γεγονός ότι παρουσιάζεται ως «αστεφής», που συμβιώνει με τον Αποστόλη χωρίς να έχει προηγηθεί γάμος. Οι σεναριογράφοι, όπως παρατηρούμε, αποφεύγουν να τοποθετούν κοπέλες από μεσαία και μικροαστικά στρώματα σε καταστάσεις συμβίωσης εκτός γάμου. Ενδεχομένως, αυτό γίνεται για χάρη της αληθοφάνειας. Αναζητούν αυτά τα πρόσωπα στις ταξικές εξαιρέσεις, και όχι στους μέσους όρους, προκειμένου να λειτουργήσει η κωμωδία ως αναπαραγωγή της τρέχουσας ηθικής.

### ζ' Ένας ιδανικός σύζυγος

Τα κριτήρια που ορίζουν ποιος είναι ο πλέον κατάλληλος γαμπρός ή η κατάλληλη νύφη εξαρτώνται από τα άτομα που εκφέρουν γνώμη, από την ηλικία τους και από την τάξη στην οποία ανήκουν.

Οι νέοι που παρουσιάζονται από τους συντελεστές των κωμωδιών ως πρότυπα δίνουν το προβάδισμα στα φυσικά και ψυχικά χαρίσματα και δευτερευό-



ντως, ή καθόλου, στην οικονομική κατάσταση και στην κοινωνική καταγωγή του υποψηφίου. Το όμορφο πρόσωπο και το καλλίγραμμο ή γυμνασμένο σώμα είναι απαραίτητες προϋποθέσεις για ερωτική επιτυχία και για τα δύο φύλα. Ο καλός χαρακτήρας ενός άνδρα μετράει περισσότερο από την ομορφιά του, όπως υποστηρίζει η Ανθούλα (Ελένη Ανουσάκη, *Τρελλός, παλαβός και Βέγγος*, 1968, σενάριο Ναπολέον Ελευθερίου, σκηνοθεσία Θανάσης Βέγγος).<sup>224</sup> Όμως, η ομορφιά στην κοπέλα είναι το υπ' αριθμόν ένα προσόν για την κατάκτηση του άλλου φύλου: Ο πλούσιος Τζον Μπίρδας (Αλέκος Τζανετάκος, *Ένας απένταρος λεφτάς*) εξομολογείται στη νέα που τον σαγήνευσε: «Μόλις σας είδα, είπα μέσα μου "αυτή είναι η γυναίκα των ονείρων μου" είναι κούκλα. Αυτή θα παντρευτώ"».

Όμως, οι γυναίκες που θα αποκατασταθούν εντέλει δεν έχουν ποτέ, όπως είδαμε, ούτε προκλητική ομορφιά ούτε προκλητική συμπεριφορά. Η σύγκριση ανάμεσα σε μία γυναίκα με έκδηλη σεξουαλικότητα, η οποία εν πολλοίς εκφράζεται με το ανάλογο ντύσιμο, και σε μία όμορφη, αλλά όχι εξίσου προκλητική αντίζηλο δεν καταλήγει ποτέ υπέρ της πρώτης. Συνηθισμένο θύμα παρόμοιων συγκρίσεων είναι για παράδειγμα οι πολύ όμορφες, πλούσιες σωματικών χαρακτηρισμάτων γυναίκες, που υποδύεται η Ρίκα Διαλυνά και οι οποίες μένουν μόνες, αφού δεν είναι αυτές η τελική επιλογή του νέου (*Λαός και Κολωνάκι: Διπλοπενιές*, 1966, σενάριο Αλέκος Σακελλάριος, σκηνοθεσία Γιώργος Σκαλενάκης<sup>225</sup>).

Θα επαναλάβουμε ότι οι γονείς και κηδεμόνες, εφόσον ανήκουν στα ανώτερα στρώματα, δίνουν στο σύνολό τους προτεραιότητα στην οικονομική κατάσταση του υποψηφίου, η οποία καλό θα ήταν να συνοδεύεται και από υψηλή κοινωνική καταγωγή. Ζητήματα καλού χαρακτήρα και ψυχικών χαρακτηρισμάτων δεν τους απασχολούν. Η κυρία Κατρανά (Μιράντα, *Κρουαζιέρα στη Ρόδο*) ζητά κάθε χρόνο από το ρεσεψιονίστ (Κούλης Στολίγκας) λίστα με τους ανύπαντρους άνδρες που μένουν στο ξενοδοχείο, για να διαλέξει τον πλουσιότερο και να τον παντρεύσει με την κόρη της. Ο Λέων Μαυρογιάννης (Λάμπρος Κωνσταντάρας, *Ο μπαμπάς μου κι εγώ*), πιστεύοντας ότι ο αγαπημένος της κόρης του είναι πλούσιος, τίθεται υπεράνω χρημάτων: «Τα νιάτα και η αγάπη είναι το παν», του λέει, την ώρα που ο νεαρός προσπαθεί να του εξομολογηθεί την πραγματική οικονομική του κατάσταση. «Τι δουλειά έχουν τα οικονομικά με τα αισθήματα; Τα λεφτά δεν με ενδιαφέρουν. Με ενδιαφέρει η ευτυχία της κόρης μου. Όταν υπάρχει αγάπη ανάμεσα σε δύο ανθρώπους, τα άλλα δεν είναι τί-

224. Κριτική του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 372.

225. Κριτικές των Μιρέλλας Γεωργιάδου και Γ. Χατζ. στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 320.

ποτα. Τι σημασία έχουν τα λεφτά», υποστηρίζει, αλλά λιποθυμά όταν συνειδητοποιεί την πραγματικότητα. Ο Μάκης Καρασίνης (Λάμπρος Κωνσταντάρης, *Ο φαντασμένος*, 1973, σενάριο Ανδρέας Βλασόπουλος, σκηνοθεσία Ντίνος Δημόπουλος)<sup>226</sup> δεν θέλει για γαμπρό του το νεαρό χημικό Ντίνο (Θόδωρος Ντόβας), αλλά προτιμά έναν πλούσιο και άεργο κληρονόμο. Μολονότι παρουσιάζεται ως εκφραστής των παραδοσιακών αξιών, η στάση του δεν επικροτείται. Δεν πρόκειται απλώς για ξεπερασμένες αντιλήψεις, για έναν άνθρωπο που δεν παρακολουθεί την εποχή του και μένει προσκολλημένος στο παρελθόν, αλλά για έναν επιπόλαιο άνδρα, με αμφίβολες αξίες. Γι' αυτό στο τέλος όχι μόνο η κόρη του Νάσα (Νόρα Κατσέλη) θα παντρευτεί τον αγαπημένο της, αλλά και ο Καρασίνης θα τον αποδεχθεί, κάνοντάς τον συνεταιίρο του. Καλός γαμπρός για έναν πλούσιο είναι εντέλει αυτός που μπορεί να τον διαδεχθεί στην επιχείρησή του όταν έρθει η ώρα, αφού οι κόρες δεν είναι φτιαγμένες για να διευθύνουν εργοστάσια (*Σαν θέλει η νύφη κι ο γαμπρός· Για ποιον χτυπά η κουδούνα*).

Πολλοί κηδεμόνες από τα κατώτερα στρώματα θα ήθελαν να δουν τα παιδιά τους αποκατεστημένα με πλούσιους, οι οποίοι θα τα απαλλάξουν από το φάσμα της φτώχειας και τις μέριμνες της επιβίωσης (*Έλα στο θείο· Το σωφρακί· Αλλοίμονο στους νέους*, 1961, σενάριο Αλέκος Σακελλάριος – Χρήστος Γιαννακόπουλος, σκηνοθεσία Αλέκος Σακελλάριος<sup>227</sup>), ασκώντας ψυχολογική πίεση στις κοπέλες, που καλούνται να βγάλουν από τη δυσχερή οικονομική θέση την οικογένειά τους μέσω του γάμου. Οι πλούσιοι γαμπροί και νύφες τίθενται έτσι στην κορυφή της ζήτησης από τα πρόσωπα μεγαλύτερης ηλικίας, αλλά και από ορισμένους νέους, χωρίς να αξιολογούνται πάντα θετικά από τους συντελεστές των κωμωδιών. Οι νέοι που θεωρούν το γάμο επιχείρηση (*Κορίτσια της Αθήνας*, 1961, Απόλλων Γαβριηλίδης<sup>228</sup> *Ησαΐα, χόρευε· Ο τσακίτης*) καταλήγουν να ερωτευτούν το έτερον ήμισυ, παραβλέποντας το γεγονός ότι δεν έχει περιουσία.

Για έναν πατέρα καλός γαμπρός θεωρείται επίσης ο επιστήμονας, ο οποίος μπορεί να εξασφαλίσει τη μετακίνηση και την εγκατάσταση στην πόλη· στον *Τετραπέρατο* (1966, σενάριο Γιώργος Ασημακόπουλος, σκηνοθεσία Κώστας Ανδρίτσος) ο Βλαχαντρέας (Νίκος Φέρμας) ρωτάει αν ο υποψήφιος γαμπρός που του προτείνει ο βουλευτής της περιφέρειάς του (Νίκος Ρίζος) είναι επιστήμο-

226. Μοσχοβάκης, «Ντίνος Δημόπουλος: η περίεργη διαδρομή», *ό.π.*, σ. 32.

227. Μεταφορά της κωμωδίας των Αλέκου Σακελλάριου – Χρήστου Γιαννακόπουλου, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κεντρικόν», από το θέατρο Δημήτρη Χορν, στις 25 Φεβρουαρίου 1961· *Θέατρο 61*, *ό.π.*, σ. 43, 274· *Θρύλος, ό.π.*, τ. Η', σ. 391-393· *Θρύλος, ό.π.*, τ. Η', σ. 352-354.

228. Κριτική του Αντώνη Μοσχοβάκη στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, *ό.π.*, τ. Α', σ. 225.

νας και αν ζει στην Αθήνα ή, έστω, στη Θεσσαλονίκη. Οι ευκατάστατοι γονείς της Μπέλλας (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, Νίτσα Τσαγανέα, Μάρσα Νεστορίδου, *Δόκτωρ Ζι-Βέγγος*) θα την έδιναν ευχαρίστως σε έναν επιστήμονα, αλλά όχι σε έναν απλό λογιστή.

Περισσότερο θετικά αξιολογούνται τα παιδιά του λαού, ως φορείς προτερημάτων που δεν χαρακτηρίζουν τα ανώτερα στρώματα: οι κοπέλες είναι σεμνές, μαζεμένες, δεν φέρνουν αντιρρήσεις, σέβονται τους γονείς, ζουν μέσα στο σπίτι και είναι εκπαιδευμένες ώστε να φροντίζουν το νοικοκυριό και να ανατρέφουν παιδιά. 'Όπως λέει ο θείος Χαρίλαος στον Φώτη (*Έλα στο θείο*), «Η αδελφούλα σας μου έκανε εξαιρετική εντύπωση. Φαίνεται σοβαρή, μετρημένη, τίμια [...]. Έχει ένα ύφος τόσο σοβαρό, τόσο συμμαζεμένο, σπάνιο για σημερινό κορίτσι».

Είκοσι τρία χρόνια αργότερα ο Μπόμπος (Αντώνης Παπαδόπουλος, *Ο μοναχογιός μου ο αγαθιάρης*, 1973, Σπύρος Ζιάγκος) παραδέχεται ότι δεν του «αρέσουν καθόλου οι μοντέρνες κοπέλες με το σούπερ μίνι και τον επιπόλαιο χαρακτήρα» και προτιμά κάποια σαν τη —μεταμφιεσμένη— Ρίτα, με φαρδιά φούστα ως το γόνατο, γυαλιά και μαλλιά τραβηγμένα σε χαμηλό κότσο.

Οι νέοι είναι εργατικοί, συνεπείς, ειλικρινείς, γνώστες του κώδικα τιμής, τον οποίο δεν παραβιάζουν, και φιλότιμοι, έχουν γνήσια αισθήματα, φροντίζουν την οικογένειά τους. Ο Κώστας (*Λαός και Κολωνάκι*), ένας καλόκαρδος γαλατάς με μεγάλη αυτοπεποίθηση, πιστεύει ότι «ο άντρας χρειάζεται να 'χει λεβεντιά, να 'χει ασικλίκι, να 'χει ντερβισιλίκι, να το λέει η καρδιά του και να 'ναι και τσαχπίνης» τέτοια προσόντα θα εκτιμηθούν από κάθε γυναίκα. Ο Τζον Μπίρδας (*Ένας απένταρος λεφτάς*), ένας πλούσιος που υποδύεται το φτωχό, διαφημίζει ως εξής τον εαυτό του, προκειμένου να πείσει τη Ράνια (Σάσα Καστούρα) ότι είναι κατάλληλος για σύζυγος: «Μπορεί να είμαι ένας φτωχός βιοπαλαιστής, αλλά είμαι καλόκαρδος, τίμιος, εργατικός και... τσαχπίνης».

Η κοινωνική τάξη προσδιορίζει τη δύναμη και την ειλικρίνεια των ερωτικών αισθημάτων. Όσο αυτή είναι χαμηλότερη, τόσο εκείνα είναι ειλικρινέστερα και αυθεντικότερα. Ο Τάκης (*Ο Ψευδοθόδωρος*, 1963, σενάριο Βασίλης Μπέτσος, σκηνοθεσία Βασίλης Παπάζογλου) το διατυπώνει σαφώς: «Εμείς τα παιδιά του λαού μπορεί να 'μαστε φτωχαδάκια, αλλά η καρδιά μας είναι γεμάτη αισθήματα. Αγαπάμε, και αγαπάμε αληθινά».

Όταν υπάρχει κοινωνική διαφορά στο ζευγάρι, οι νέοι δείχνουν μεγάλη επιφύλαξη για την ειλικρίνεια των αισθημάτων των πλουσιότερων, ανεξάρτητα από το φύλο. Οι κοινωνικά ασθενέστεροι φοβούνται ότι θα πέσουν θύματα συναισθηματικής εγκατάλειψης, ότι θα γελαστούν. Κατ' αυτούς, οι πλούσιοι το μόνο που θέλουν είναι να περνάνε τον καιρό τους ευχάριστα και, μόλις βαρεθούν, στρέφουν αλλού το ενδιαφέρον τους, χωρίς να δεσμεύονται από ηθικούς κανόνες. «Τα κορίτσια του καλού κόσμου σε κάθε μέρος που πάνε έχουν κι

από μια αγάπη. Είναι κι αυτό ένα σπορ για τα πλουσιοκόριτσα», λέει πικραμένος ο Ντίνος στην Ασράφ (Σμαρούλα Γιούλη, *Νύχτες στο Μιραμάρε*), πιστεύοντας ότι ήταν γι' αυτή μόνο μία καλοκαιρινή περιπέτεια. Παρόμοια αντίδραση έχει και ο Μίλτος (Νίκος Ξανθόπουλος, *Η Σταχτοπούτα*, 1960, σενάριο Κώστας Ασημακόπουλος, σκηνοθεσία Χρήστος Αποστόλου), όταν η Μαίρη (Βέτα Προέδρου) του λέει ότι δεν μπορεί να φύγει μαζί του για την Κέρκυρα. Νομίζει ότι πρόκειται για απλή δικαιολογία και ότι η Μαίρη παίζει μαζί του. Όταν η Ρένα (Μπεάτα Ασημακοπούλου, *Το πλοίο της χαράς*) μαθαίνει ότι ο Ντίνος (Γιώργος Τσιτσόπουλος) είναι γιος εφοπλιστή, αναρωτιέται αν «έχουν μπέσσα οι πλούσιοι» και δηλώνει ότι θα τον έχει από κοντά, για να μην τον χάσει. Οι πλούσιοι αγωνίζονται σκληρά προκειμένου να πείσουν για την ειλικρίνεια των αισθημάτων τους.

Στο *Γκολ στον έρωτα* εμφανίζονται τρία πλουσιόπαιδα μέσα σε μία «Πλίμουθ» να συμφωνούν μεταξύ τους με ποιο κορίτσι θα φλερτάρει ο καθένας και καταλήγουν ότι «άμα τις βαρεθούν, θα τις αλλάξουν», δίνοντας μία πολύ αρνητική εικόνα των νέων της τάξης τους. Τα ρηχά αισθήματα των πλουσίων περιγράφονται λεπτομερέστερα στο έργο *Οι γυναίκες θέλουν ξύλο*. Η Βίκυ (Μπεάτα Ασημακοπούλου), μία πλούσια χήρα, περιτριγυρίζεται από θαυμαστές της τάξης της σε κάθε της έξοδο. Οι συνοδοί τη διεκδικούν με χλιαρό τρόπο και συζητούν μεταξύ τους για το ποιος θα την παντρευτεί, σαν να κλείνουν οποιαδήποτε εμπορική συμφωνία. Από τη μεριά της, η Βίκυ θεωρεί τους άνδρες «χαλβάδες» και τους χρησιμοποιεί για να περνά ευχάριστα την ώρα της. Αν οι υπόλοιποι θαυμαστές της ανέχονται αυτή τη συμπεριφορά, ο Βλάσης (Μίμης Φωτόπουλος), ένας ευκατάστατος επιπλοποιός λαϊκής καταγωγής, τη βάζει στη θέση της, μιλώντας της μία γλώσσα που δεν έχει ξανακούσει: «Δε φταις εσύ, κακομοίρα, που έχεις τέτοιο διεφθαρμένο χαρακτήρα, φταίει το αριστοκρατικό σου περιβάλλον. Δεν έμαθες τίποτ' άλλο, παρά να στολίζεσαι απέξω και να μαϊμουδίζεις. Μέσα σου όμως είσαι άδεια, άδεια σαν κλούβιο αυγό. Ό,τι λες κι ό,τι κάνεις είναι ψέμα, κι ολόκληρη η ζωή σου είναι ένα ψέμα». Αυτή η αποκάλυψη, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι χάνει την περιουσία της, την κάνει να συνειδητοποιήσει την αξία των αισθημάτων και της ειλικρίνειας.

Από τη μεριά τους, οι πλούσιοι φοβούνται ότι μπορεί να πέσουν θύματα εκμετάλλευσης, ότι τα λεφτά τους μπορεί να είναι πιο ελκυστικά από τους ίδιους. Ζουν με το άγχος ότι όποιος τους πλησιάζει αποβλέπει στην περιουσία τους και δεν τρέφει ειλικρινή αισθήματα γι' αυτούς. Αυτό τους κάνει συχνά να αλλάζουν ταυτότητα και να εμφανίζονται ως απένταροι. Έτσι, είναι σύγχοροι ότι το έτερον ήμισυ ενδιαφέρεται πραγματικά για τους ίδιους, και όχι για την περιουσία τους. Ο βασικός λόγος για τον οποίο η Ντιάνα (*Ραντεβού στην Κέρκυρα*) εμφανίζεται με άλλο πρόσωπο στον Ανδρέα είναι ότι θέλει να αγαπηθεί για τον εαυτό της, και όχι για τα εκατομμύριά της. Πολλοί άλλοι

νέοι και νέες ακολουθούν το παράδειγμά της (*Η ψεύτρα*: Ένας απένταρος λεφτάς). «Είναι ένας άνθρωπος γνήσιος, εκδηλωτικός, και το σπουδαιότερο απ' όλα αγάπησε εμένα, όχι τη θέση μου, ούτε τα λεφτά μου», λέει με ανακούφιση η Έφη στην αδελφή της (*Η κόμησσα της φάμπρικας*).

Ασφαλώς, ο πλούσιος γάμος σε πολλές παραλλαγές είναι στο κέντρο τής θεματικής. Η στάση του ενδιαφερομένου απέναντι στον πλούσιο υποψήφιο μπορεί να είναι διαμετρικά αντίθετη και να δίνει διαφορετικές ηθικές αποχρώσεις. Σε κάθε περίπτωση, καθορίζει την ηθική ποιότητα των νέων. Στα *Τέσσερα σκαλοπάτια* η φτωχή Ρένα, κορίτσι ευγενικό από τη φύση του, το οποίο, αν και ορφάνεψε πολύ μικρό και έζησε σε αρνητικό περιβάλλον, διατήρησε ίσως την ανάμνηση μίας καλής αγωγής, δεν θέλει να παντρευτεί τον πλούσιο Δημήτρη Γκρενά, για να μην κατηγορηθεί για τυχοδιωκτισμό. Αντίθετα, σε ένα έργο της ίδιας χρονιάς, στο έργο *Μια νύχτα στον Παράδεισο*, η καμαριέρα Λίνα δεν διστάζει να υποκριθεί μία ρομαντική και απελπισμένη ύπαρξη, προκειμένου να σαγηνεύσει τον αφελή γιο ενός βιομηχάνου (Αλέκος Αλεξανδράκης) και να ξεφύγει από την άχαρη περιπέτεια της βιοπάλης.

Μερικά χρόνια αργότερα οι νέοι γίνονται πιο ωφελιμιστές. Το χρήμα, η καλοπέραση και η κατανάλωση ανάγονται σε προτεραιότητες, ενώ τα αισθήματα υποχωρούν, όπως παρατηρεί και ο Τάκης (*Ο Ψευθοθόδωρος*). Το αυτοκίνητο γίνεται αντικείμενο εξαιρετικά ελκυστικό για το άλλο φύλο. «Έχεις κούρσα, αποκτάς χαρέμι», αποφαίνεται ένας άνδρας, που περιμένει υπομονετικά με το φίλο του στη στάση του λεωφορείου, βλέποντας δύο κοπέλες να επιβιβάζονται σε ένα μεγαλοπρεπές καμπριολέ. Ο φίλος συμπληρώνει: «Κι εγώ έχω ποδήλατο, αλλά δεν μπορώ να σταυρώσω γυναίκα. Είχα μια και μου 'φυγε», καταμετρώντας την υστέρηση των μη προνομιούχων (*Έκλεψα τη γυναίκα μου*). Οι επιλογές που κινούνται σε αυτό το πλαίσιο δεν γίνονται αυτόματα αποδεκτές. Νέοι που υιοθετούν ή επιδιώκουν έναν τρόπο ζωής αναντίστοιχο με την τάξη και την οικονομική τους επιφάνεια κατά κανόνα γελοιοποιούνται, δηλαδή κρίνονται αρνητικά.

Θέλοντας να κάνει έναν πλούσιο γάμο, η Ρένα (Σόνια Ζωΐδου, *Κορίτσια της Αθήνας*) παριστάνει και η ίδια την κόρη μεγαλοβιομηχάνου. Πείθει μάλιστα τη μητέρα και το θείο της να πουλήσουν το σπίτι τους, για να έχει χρήματα να κινείται μέχρι να γίνει ο γάμος της με τον Τάκη (Γιώργος Καμπανέλλης): «Να ντυθώ, να μάθω να σοφάρω, νά 'χω μια δεκάρα στην τσάντα μου, να μπω σ' ένα ταξί, να του κάνω ένα δώρο», επιχειρηματολογεί, προσπαθώντας να υλοποιήσει ό,τι έχει ως πρότυπο στο μυαλό της.

Ο Μίλτος (Γιώργος Πάντζας, *Ο αδελφός μου ο λόρδος*) θέλει να ανέλθει κοινωνικά μέσω ενός πλούσιου γάμου. Είναι ηλεκτρολόγος αυτοκινήτων και ξοδεύει όλο του το μισθό σε ρούχα· πιστεύει ότι η προσεγμένη του εμφάνιση θα τον οδηγήσει στην πλούσια νύφη. «Αυτό το κουστουμάκι θα με βοηθήσει να

πιάσω την καλή... Τι τα θες! Η εμφάνιση παίζει σπουδαίο ρόλο στην κοινωνία. Άμα είσαι λέτσος, δε γυρίζει κανένας να σε κοιτάξει' ενώ άμα είσαι καλοντυμένος, ανεβαίνεις ψηλά. Γι' αυτό κι εγώ θ' ανέβω ψηλά», ονειρεύεται ο Μίλτος. Στον *Τσαχπίνη* ο Ναπολέων (Σταύρος Παράβας) εμφανίζεται σε πολλές πλούσιες νύφες με ψύτικη ταυτότητα, υποδυόμενος ευγενείς νέους διαφόρων εξωτικών χωρών, προκειμένου να κατορθώσει να παντρευτεί κάποια από όλες. Κάθε φορά συμβαίνει ένα απρόοπτο που τον ρεζιλεύει, ώσπου αναγκάζεται να παντρευτεί την ταπεινή του γειτονοπούλα, που ως τώρα περιφρονούσε και η οποία εν τω μεταξύ κληρονόμησε σεβαστή περιουσία.

Επειδή όμως ο πλούτος θεωρείται κατεξοχήν ελκυστικός, οι νέοι παρουσιάζονται συχνά ως πλούσιοι, χωρίς να είναι. Η αλλαγή ταυτότητας, συστατικό στοιχείο της κωμωδίας, ισούται συνήθως στις κωμωδίες αυτής της εποχής με αλλαγή της οικονομικής ή ταξικής ταυτότητας, όπως επανειλημμένα διαπιστώσαμε. Κάποτε όμως φθάνει η στιγμή της ειλικρίνειας, των αποκαλύψεων, και οι νέοι έρχονται σε τόσο δύσκολη θέση, ώστε ανακουφίζονται όταν μαθαίνουν ότι και ο σύντροφός τους τους είπε ένα ανάλογο ψέμα, όπως π.χ. η Άννα και ο Γιώργος (Χριστίνα Σύλβα, Γιώργος Πάντζας, *Λάθος στον έρωτα*), η Έλσα και ο Γιώργος (Ξένια Καλογεροπούλου, Χρήστος Νέγκας, *Ο μπαμπάς μου κι εγώ*) ή η Ρένα και ο Τάκης (*Κορίτσια της Αθήνας*). Η αλλαγή ταυτότητας αφορά συνθησάτα και τους δύο, ώστε να ισοκατανέμεται και η ευθύνη για το παράπτωμα. Αν τύχει μόνο ο ένας να παριστάνει τον πλούσιο, τότε επικρατεί μία αίσθηση αποκατάστασης της κοινωνικής δικαιοσύνης.

Η ηλικία είναι επίσης ένας παράγοντας που προσδιορίζει την καταλληλότητα του υποψηφίου, με σαφή διάκριση ανάμεσα στα δύο φύλα. Όσο πιο νέες, τόσο καλύτερες νύφες θεωρούνται οι γυναίκες, όπως φαίνεται από τη μεταχείριση που επιφυλάσσεται σε όσες άφησαν τα χρόνια να περάσουν, χωρίς να παντρευτούν (π.χ. *Ο ανηψιός μου ο Μανώλης Ραντεβού στον αέρα* Ο παπατρέχας).

Αντίθετα, η ηλικία του άνδρα δεν απασχολεί τις νέες, ακόμα και τις πιο εμφανίσιμες. Προκειμένου να παντρευτούν, και μάλιστα σε εποχή που οι άνδρες δύσκολα το αποφασίζουν, ιδίως αν δεν υπάρχει πειστική προίκα, πολλές νόστιμες νεαρές λένε το «ναι», ακόμα και σε υπέργηρους, τέρατα ή σε άτομα μειωμένης αντίληψης. (π.χ. *Τον βρήκαμε τον Παναή* Οι άσσοι της τράκας). Η υπηρέτρια Ανθή είναι ερωτευμένη με τον κατά πολύ μεγαλύτερό της, επονομαζόμενο «κουτο-Θωμά» (Αλέκα Στρατηγού, Χρήστος Ευθυμίου, *Ένας βλάκας και μισός*), επειδή την έχει συγκινήσει η καλοσύνη του. Η Αλίκη (Μάρθα Βούρτση, *Το πιθάρι*, 1962, Δημήτρης Σιλάβος, από μία ιστορία του Μέντη Μποσταντζόγλου), έχοντας απαυδήσει με τον Ανδρέα (Θανάσης Βέγγος), που δεν έρχεται να τη ζητήσει από τον αδελφό της, αποφασίζει να παντρευτεί έναν άλλον, αν και μεγάλο στην ηλικία, όπως η ίδια παρατηρεί.

Μόνο οι ώριμοι και σοβαροί άνδρες ενδιαφέρουν την Τζένη (Μίρκα Κα-

λατζοπούλου, *Ερωτικά παιχνίδια*, 1960, σενάριο Ναπολέον Ελευθερίου, σκηνοθεσία Γιώργος Θεοδοσιάδης)· έτσι, ο Αλέκος (Γιώργος Πάντζας), για να την κατακτήσει, μεταμορφώνεται σε γοητευτικό σαρανταπεντάρη, με γκριζους κροτάφους, κοστούμι, γραβάτα και πεπαλαιωμένα γούστα. Η Τζένη θεωρεί τους νέους «επιπόλαιους, άπειρους, βλάκες με περικεφαλαία, σαχλαμαράκηδες. Δεν μπορείς να κουβεντιάσεις μαζί τους σοβαρά, όλο αρλούμπες σου λένε».

Η Ηρώ, δακτυλογράφος στο οιοπνευματοποιείο του Χαρίλαου (*Ευτυχώς τρελλάθηκα*), περιμένει υπομονετικά να φτιάξουν οι δουλειές του για να αποφασίσει να την παντρευτεί. Δεν την απασχολεί ότι η διαφορά ηλικίας τους είναι τόση ώστε ο Χαρίλαος περνιέται για πατέρας της. «Έναν άντρα 45-47 ετών εγώ δεν τον βλέπω διόλου γέρο. Ζήτημα μυαλού. Ο σαρανταπεντάρης είναι ό,τι χρειάζεται. Μυαλωμένος, δημιουργημένος, σίγουρος». Η ανάγκη της για σιγουριά την κάνει να παραβλέπει τη διαφορά ηλικίας. 'Αλλωστε, και οι γονείς βρίσκουν ότι «στο γάμο η διαφορά ηλικίας εξασφαλίζει τη σιγουριά» (*Κρουαζιέρα στη Ρόδο*). Η Καίτη (Μάρθα Βούρτση, *Ο μαγκούφης*) αγαπά τον Βασιλάκη για τα ψυχικά του χαρίσματα: «Είναι καλός, τίμιος, συμπαθητικός κι έχει και καλή καρδιά». Στο όνειρο του Ανδρέα πάλι, στην εύγλωττη για τις νεανικές αξίες των αρχών της δεκαετίας του 1960 διασκευή του Φάουστ από τον Αλέκο Σακελλάριο και τον Χρήστο Γιαννακόπουλο, η Ρίτα (Δημήτρης Χορν, Μάρω Κοντού, *Αλλοίμονο στους νέους*) αφήνεται να πειστεί από την άποψη της μητέρας της και δέχεται την πρόταση γάμου του υπέργηρου πλούσιου κύριου Αγησίλαου, αφήνοντας στα κρύα του λουτρού τον νέο μεν, φτωχό δε Ανδρέα, λέγοντάς του: «Για να ζήσω τα νιάτα μου, χρειάζονται λεφτά». Η Ουρανία πάντως (Ρίκα Διαλυνά, *Ένας βλάκας και μισός*), που άκουσε τη μαμά της και παντρεύτηκε πριν από δέκα χρόνια το μεγαλύτερό της Σωτήρη (Μαρίκα Νέζερ, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος), τώρα θεωρεί ότι χαράμισε τα νιάτα της.

Στον κόσμο των κωμωδιών δεν υπάρχουν μόνο όμορφοι, έξυπνοι και καλοί υποψήφιοι για γάμο, αλλά και βλάκες και τεντιμπόηδες. Ένας βλάκας είναι προτιμότερος γαμπρός από έναν τεντιμπόη· ο βλάκας, με μία μικρή επίβλεψη, μπορεί να τα καταφέρει, ενώ ο τεντιμπόης είναι πολύ πιθανόν ότι θα κατασπαταλήσει μία ενδιαφέρουσα προίκα. Οι γονείς, και ιδιαίτερα οι μπαμπάδες έχουν δουλέψει σκληρά και έχουν κάνει την περιουσία τους με αιματηρές οικονομίες, προκειμένου να την κληροδοτήσουν στα παιδιά τους και να εξασφαλίσουν το άνετο μέλλον τους. Έτσι, προσέχουν ιδιαίτερα το ζήτημα της διατήρησης της περιουσίας και ζητούν εχέγγυα γι' αυτό (π.χ. *Ο Γιάννης τα 'κανε θάλασσα*). Αλλά και οι κοπέλες που έχουν ταλαιπωρηθεί από τους άνδρες προτιμούν εντέλει κάποιον, έστω άβγαλτο και λιγότερο έξυπνο, αλλά λογικό, ευγενικό και αυθόρμητο (π.χ. η Ρίτα, *Ο μοναχογιός μου ο αγαθιάρης*).

## η' Ξενομερίτες

Υπάρχει μία διαφορά στην αντιμετώπιση των ξένων υποψηφίων ανάμεσα στις δεκαετίες του 1950 και του 1960. Στα τέλη του 1950 στην ταινία *Μια Ιταλίδα στην Ελλάδα* η υποδοχή της Ιταλίδας φοιτήτριας από την ελληνική οικογένεια του μέλλοντος συζύγου της είναι πολύ θερμή. Μάλιστα, η οικογένεια κάνει το παν για να διευκολύνει την ένωση των δύο ερωτευμένων. Δεν μπορούμε να παραγνωρίσουμε βέβαια το γεγονός ότι ο βασικός συντελεστής τής ταινίας, ο Umberto Lenzi, είναι Ιταλός και αποπειράται μία θετική υποδοχή της ταινίας του στις δύο χώρες.

Την επόμενη δεκαετία οι ξένοι και οι ξένες υποψήφιοι αντιμετωπίζονται με μεγάλη επιφύλαξη, επειδή τα ήθη τους θεωρούνται πιο χαλαρά σε σχέση με ό,τι επικρατεί στην Ελλάδα. Λίγες αισθηματικές ιστορίες ευοδώνονται ανάμεσα σε Έλληνα/Ελληνίδα και ξένη/ξένο. Στο *Γαμπρός απ' το Λονδίνο* (1967, σενάριο Αλέκος Σακελλάριος – Γιάννης Δαλιανίδης, σκηνοθεσία Γιάννης Δαλιανίδης) οι Άγγλοι γονείς θεωρούνται πιο φιλελεύθεροι από τους Έλληνες. Αυτός που παρουσιάζεται ως Άγγλος γαμπρός αποδεικνύεται στο τέλος Έλληνας, και η καρδιά των γονιών της Μαίρης (Νόρα Βαλσάμη) πηγαίνει στη θέση της. Ο Έλληνας Κώστας (Κώστας Βουτσάς) δείχνει αλληλεγγύη και σώζει τη ζωή της Μαίρης, ενώ ο υποτιθέμενος Άγγλος δεν έχει μπέσα και την εγκαταλείπει. Ηθικά χαρίσματα καλό είναι να αναζητά κανείς εντός συνόρων.

Οι ξένες επίσης θεωρούνται ασύμβατες με τα ελληνικά ήθη. Όπου τους δίνεται, για κάποιους ιδιαίτερους λόγους, το προβάδισμα, αυτό στο τέλος αποδεικνύεται σφαλερό. Στο έργο *Μια Ιταλίδα απ' την Κυνέλη* η ψευτο-Ιταλίδα Μπιάνκα (Μάρω Κοντού) γίνεται δεκτή με ενθουσιασμό από την οικογένεια του άνδρα της, επειδή έχει όλα τα χαρίσματα που στερούνται οι Ελληνίδες. Η εξέλιξη της υπόθεσης δεν θα αφήσει να θριαμβεύσουν τα προσόντα των ξένων έναντι των Ελλήνων. Το ευαίσθητο σημείο είναι πάντα η ηθική. Όταν η Μπιάνκα υποκρίνεται τη φλογερή και ασυγκράτητη γυναίκα, κουνιάδα και πεθερά (Κατερίνα Γιουλάκη, Ηλέκτρα Καλαμίδου) οπισθοχωρούν ατάκτως. Στην ίδια κωμωδία η Γαλλίδα Ρενέ (Καίτη Παπανίκα) εκμεταλλεύεται το θαυμασμό και την εμπιστοσύνη που της δείχνει η Τούλα, για να επισκέπτεται ανενόχλητη το σπίτι της, να κάνει τα γλυκά μάτια στο σύζυγό της Πολυκράτη (Γιάννης Βογιατζής) και να του αποσπά ακριβώς δώρα, τα οποία στη συνέχεια του μεταπωλεί. Η αλόγιστη προτίμηση της Τούλας στις ξένες καταρρίπτεται. Δεν είναι όλες οι Ελληνίδες ανήθικες, όπως δεν είναι και όλες οι ξένες ηθικές. Σε άλλα χαρίσματα καθόλου δεν υστερούν οι Ελληνίδες από τις ξένες: ο Πέτρος (*Γοργόνες και μάγκες*) πιστεύει ότι οι Γαλλίδες έχουν θηλυκότητα και άλλον αέρα, ενώ οι Ελληνίδες κάνουν μόνο για νοικοκυρές, για να ανακαλύψει ότι η γεμάτη θηλυκά προσόντα χορεύτρια δεν είναι άλλη από τη νησιωτοπούλα



Μαρίνα (Μάρθα Καραγιάννη), της οποίας τον έρωτα προσπαθούσε ώς τώρα να αποφύγει.

Με μεγάλη ευκολία οι δύο Γερμανίδες τουρίστριες δέχονται να κάνουν παρέα στον Μάριο και στον Βρασίδα (Αλέκος Τζανετάκος, Νίκος Σταυρίδης, *Δυο μοντέρνοι γλεντζέδες*, 1971, σενάριο Ναπολέον Ελευθερίου, σκηνοθεσία Γιώργος Παπακώστας), αντί πινακίων διαφόρων δεσμάτων. Κανένα από τα δύο μέρη δεν έχει σοβαρό σκοπό στο νου του: κοιτάζουν μόνο να διασκεδάσουν, οι άνδρες με τη συντροφιά δύο νόστιμων κοριτσιών, οι κοπέλες για να εξασφαλίσουν την τροφή των διακοπών τους. Αυτού του είδους η αντιμετώπιση της παρέας με το άλλο φύλο οφείλεται ακριβώς στο γεγονός ότι οι κοπέλες είναι ξένες.

Περισσότερο αποδεκτά είναι τα παιδιά των μεταναστών ελληνικής καταγωγής. Οι Ελληνοαμερικανοί αντιμετωπίζονται με μεγάλη συμπάθεια, επειδή είναι ή θα έπρεπε να είναι πολύ πλούσιοι, και κυρίως επειδή δεν ζητούν προίκα (*Τρεις δραπέται του φρενοκομείου*, 1954, Τόνις Παπαδαυτωνάκης). Όλοι πέφτουν πάνω τους, για να τους εκμεταλλευτούν, να φάνε λίγα από τα δολλάρια τους. Η δεύτερη γενιά μεταναστών δεν μεταφέρει πλέον τις δυσκολίες της εγκατάστασης, αλλά μόνο τα κέρδη. Σε ένα σημείο υστερούν από τους εντός συνόρων Έλληνες, στην εξυπνάδα. Θεωρούνται λιγότερο έξυπνοι, λίγο αφελείς, εύκολα θύματα. Αυτό ισχύει και για τους «βεριτάμπλ» ξένους. Όπως λέει ο Νίκος στη Βαντίζα (*Μια Ιταλίδα στην Ελλάδα*), «τους Έλληνες δύσκολα τους πιάνουν κορόιδα». Η πεποίθηση για το «δαιμόνιο της φυλής» επιβεβαιώνεται με κάθε ευκαιρία. Ο Αμερικανός Τζον Τζόνσον (Πάρις Αλεξάντερ, *Όχι, κύριε Τζόνσον / No, Μίστερ Τζόνσον*, 1965, σενάριο Μιχάλης Γρηγορίου, σκηνοθεσία Γρηγόρης Γρηγορίου),<sup>229</sup> μία παραλλαγή του Χόμερ του Ζυλ Ντασέν (*Ποτέ την Κυριακή*, 1960), τα έχει καταφέρει πολύ καλά στη χώρα του: αν και πολύ νέος, έχει σημαντική θέση σε μεγάλη εταιρεία και αναλαμβάνει με αυτοπεποίθηση να προωθήσει το προϊόν της στην ελληνική αγορά. Η προσγείωσή του στην ελληνική πραγματικότητα ανατρέπει γρήγορα την αισιοδοξία του. Ένας ξένος δεν μπορεί να αντιληφθεί τους κώδικες επικοινωνίας ανάμεσα σε ανθρώπους διαφορετικής ηθικής ποιότητας, που ανήκουν όμως στην ίδια φυλή. Μόνιμα ο Τζον δεν καταλαβαίνει τι συμβαίνει γύρω του, και αιτία δεν είναι η γλώσσα που δεν ξέρει. Οι καλοί του φίλοι τον σώζουν επανειλημμένα από τις απανωτές κακοτυχίες του, και επιτέλους του ανοίγουν τα μάτια. Τα αμερικανικά συστήματά του δεν έχουν λόγο ύπαρξης σε αυτό το τόσο δια-

229. Κριτική των Γιάννη Μπακογιαννόπουλου, Αντώνη Μοσχοβάκη, Βασίλη Ραφαηλίδη, Γ. Κ. Πηλιχού, Τώνιας Μαρκετάκη, Μαρίας Παπαδοπούλου, Παναγιώτη Παπαδούκα στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 317· Γρηγορίου, ό.π., τ. Β', σ. 106-108.

φορετικό, ενδοστρεφές και γοητευτικό μέρος της γης. Το *Όχι, κύριε Τζόνσον*, πέρα από τίτλος της κωμωδίας, θα μπορούσε να θεωρηθεί και πολιτική απόληξη της αντιιμπεριαλιστικής μερίδας στα αμερικανικά σχέδια της εποχής.

Η Βαγγελίτσα, ή Έβελυν (Έιλα Λιβυκού, *Ένα βότσαλο στη λίμνη*), κναφέρει στην έκπληκτη εξαδέλφη της Βέτα (Μαίρη Λαλοπούλου) ότι γνώρισε διάφορους κυρίους κατά την πτήση της από την Αμερική στην Αθήνα και ότι θα βγει με καθέναν από αυτούς τα επόμενα βράδια. Όταν γνωρίζει τον Μανώλη (Βασίλης Λογοθετίδης), ενθουσιάζεται από τα πρώτα λεπτά μαζί του και τον φιλά στο στόμα. Δέχεται χωρίς νάζια τις ολονύκτιες περιποιήσεις του και ομολογεί στη Βέτα τον ενθουσιασμό της για τη χουβαρδосύνη του. Αν και δεν έχει πουριτανικούς τρόπους, είναι συμπαθής, απλή, άμεση, ειλικρινής. Είναι Ελληνοαμερικάνα, επηρεασμένη από άλλα ήθη, και γι' αυτό αποδεκτή.

Το 1962 ο Ασημάκης Γιαλαμάς και ο Κώστας Πρετεντέρης, στο σενάριο του *Μην ερωτεύεσαι το Σάββατο* (σκηνοθεσία Βασίλης Γεωργιάδης), επινοούν μία χαριτωμένη Ελληνοαμερικάνα για να αποδώσουν έναν αντισυμβατικό γυναικείο χαρακτήρα.<sup>230</sup> Η Βίκυ (Ντανιέλ Λοντέρ) δεν θα ήθελε να κερδίζει τη ζωή της δουλεύοντας ως δακτυλογράφος· προτιμά να τραγουδάει σε διάφορα κέντρα της Ελλάδας και του εξωτερικού, να συνεργάζεται με έναν απατεώνα, πλασάροντας με αθώο ύφος πλαστά εκατονταδόλαρα και να ζει σε πολυτελή ξενοδοχεία. Δεν μοιάζει με τις Ελληνίδες συνομήλικές της. Παίζει το παιχνίδι της ερωτικής κατάκτησης, χωρίς το άγχος να καταφέρει τον Σπύρο (Δημήτρης Παπαμιχαήλ) να την παντρευτεί, η συμπεριφορά της κινείται από το χάδι στο χαστούκι. Την ίδια στιγμή που τον οδηγεί στη διαπίστωση ότι δεν ταιριάζουν και τον αναγκάζει να αποχωρήσει θυμωμένος, του πετάει ένα «I love you» και εξαφανίζεται με το σπορ αυτοκίνητό της. Στη σκιαγράφηση του συγκεκριμένου χαρακτήρα συμβάλλουν οπωσδήποτε και κινηματογραφικά πρότυπα της αστυνομικής κωμωδίας, όμως είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι σε ένα τέτοιο πρόσωπο, για λόγους αληθοφάνειας, αποδίδονται κοσμοπολιτικά χαρακτηριστικά.

Σε θέματα ηθικής, και οι Ελληνοαμερικανοί θεωρούνται, όπως είδαμε και με το παράδειγμα της Έβελυν, πιο ελαστικοί. Η δεκαεπτάχρονη Κάθριν (Λίβτα Βαντάλ, *Το νησί της αγάπης*) εξομολογείται στον Ανδρέα (Ανδρέας Μπάρκουλης) ότι στην Καλιφόρνια φιλιόταν με αγόρια στην ακρογιαλιά, και αυτό της άρεσε. Ο Ανδρέας δεν αντιδρά καθόλου στα λόγια της, δέχεται το γεγονός, επειδή εκείνη έρχεται από το εξωτερικό. Η Κάθριν τον φιλάει πρώτη, και λίγες μέρες αργότερα φεύγει μαζί του για το ερημονήσι του. Ζουν εκεί, έξω από τον πολιτισμό και τις συμβάσεις του, σε μία καλαμμένα καλύβα· ύστερα από

230. Βλ. Μητροπούλου, *ό.π.*, σ. 229· Μοσχοβάκης, «Από το παλιό στο καινούργιο», *ό.π.*, σ. 12· Μυλωνάς, *ό.π.*, σ. 104-106.

ένα χρόνο έχουν αποκτήσει μωρό και εξακολουθούν να είναι πολύ ευτυχημένοι. Η Μάρτζι (Γκιζέλα Ντάλι, *Τρία κορίτσια από την Αμερική*, 1964, σενάριο Απόλλων Γαβριηλίδης, σκηνοθεσία Ντίμησ Δαδήςρας) εξομολογείται πρώτη στον Νίκο ότι τον αγαπά, ενώ οι Ελληνίδες που κάνουν το ίδιο, όπως είδαμε, ανήκουν στις εξαιρέσεις. Η Μπέτυ (Κατερίνα Γώγου, *Κάλλιο πέντε και στο χέρι*), που έζησε πέντε χρόνια κοντά στο θείο της, στην Αμερική, μιλάει για τις εμπειρίες της στις αδελφές της, αναφέροντας κάμποσα ονόματα αγοριών, με τα οποία έβγαине εναλλάξ. Από τη μεριά τους, οι άνδρες δεν ασχολούνται σχολαστικά με το παρελθόν της υποψήφιας, δεν εξετάζουν αν αυτή είχε δεσμό με άλλον άνδρα (*Ο ανηψιός μου ο Μανώλης· Άλλος για το εκατομμύριο*). Ούτε η ταξική προέλευση τους απασχολεί, και αυτή είναι μία κρίσιμη διαφορά τους από τους ντόπιους νεόπλουτους. Άλλωστε, και οι ίδιοι έφυγαν φτωχοί από τον τόπο τους και απέκτησαν λεφτά σε μία χώρα στην οποία η κοινωνική καταγωγή είχε λιγότερη αξία από την ατομική επιτυχία. Ο εγκατεστημένος στο Κονγκό Τζον (Γιώργος Γαβριηλίδης, *Επτά ημέρες ψέμματα*), με περιουσία δύο εκατομμυρίων λιρών, το μόνο που θέλει είναι να παντρέψει την κόρη του Νάνσυ με Έλληνα, και αδιαφορεί αν είναι φτωχός. Στον *Άνθρωπο που γύρισε από τα πιάτα* (1969, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Πάνος Γλυκοφρύδης)<sup>231</sup> ο πιατάς (Κώστας Χατζηχρήστος) θα μπορούσε, επειδή έχει χρήματα, να παντρευτεί την κόρη του εργοστασιάρχη (Καίτη Παπανίκα), αλλά διαλέγει εντέλει την υπηρεσία (Νίτσα Μαρούδα), το ξύπνιο κορίτσι που του συμπαραστέκεται και του αποκαλύπτει τις πλεκτάνες των αφεντικών της. Όταν ο Χαρίλαος (Βασίλης Αυλωνίτης, *Τρία κορίτσια από την Αμερική*) προσπαθεί να διατυπώσει αντιρρήσεις για τους γαμπρούς που του έφεραν οι κόρες του, η γυναίκα του (Μαρίκα Κρεββατά) του υπενθυμίζει ότι, όταν εκείνοι παντρεύτηκαν, αυτός δεν είχε πλύνει ακόμα ούτε «τριάντα ντουζίνες πιάτα» και ότι μετά πρόκοψαν χάρη στην εργατικότητα του. Εντέλει, για τον Χαρίλαο σημασία έχει να «είναι καλά παιδιά, ευγενικά, ηθικά, δουλευτόρηδες».

Μπορεί τα ήθη των Ελληνοαμερικανών να είναι πιο φιλελεύθερα, έχουν όμως και όρια. Μέσα από το παράδειγμά τους προβάλλεται θετικά και η Αμερική, με ό,τι σημαίνει αυτό για την τότε ιστορικο-πολιτική συγκυρία. Η εικόνα του επιτυχημένου μετανάστη ή παιδιού μετανάστη λειτουργεί ως μέσο αποδοχής της φιλοξενούσας χώρας και διευκολύνει τη διάδοση στοιχείων που συνδέονται με τον «αμερικανικό τρόπο ζωής».

Κατά κανόνα, η νέα είναι Ελληνίδα και ο νέος μεγαλωμένος στο εξωτερικό (*Δολλάρια και όνειρα· Ο ανηψιός μου ο Μανώλης· Οικογένεια Χωραφά*).

231. Μεταφορά της κωμωδίας των Νίκου Τσιφόρου – Πολύβιου Βασιλειάδη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Χατζηχρήστου», από το θέατρο Κώστα Χατζηχρήστου, στις 4 Οκτωβρίου 1968· *Θέατρο* 69, ό.π., σ. 47, 306· *Θρύλος*, ό.π., τ. ΙΑ', σ. 281.

Έτσι, διασφαλίζεται ότι η μητέρα, που θεωρείται η μοναδική υπεύθυνη στη διαπαιδαγώγηση των παιδιών, θα αναθρέψει τα παιδιά της σύμφωνα με τις αρχές της ελληνικής οικογένειας. Κάτι τέτοιο δεν δηλώνεται σαφώς, όμως υπονοείται από τη σύνθεση των παραδειγμάτων. Επίσης, στην πραγματική ζωή οι μετανάστες ήταν κυρίως άνδρες, που επέστρεφαν για να παντρευτούν στον τόπο τους· αυτό αναπαράγεται κινηματογραφικά, όσον αφορά τα παιδιά τους ή και τους ίδιους (*Ο άνθρωπος που γύρισε από τα πιάτα*). Εξαιρέση αποτελούν τα «τρία κορίτσια από την Αμέρिका», που όμως εγκαθίστανται στην πατρίδα.

Οι Ελληνοαμερικανές σύζυγοι έχουν αλλοτριωθεί από τη ζωή στον ξένο τόπο. Επιβάλλουν διαφορετικά ήθη στο νοικοκυριό τους, αδιανόητα για έναν παραδοσιακό Έλληνα. Ο Πειραιώτης μετανάστης Τομ/Θωμάς (Γιάννης Γκιωνάκης, *Το πλοίο της χαράς*) ομολογεί στο συντοπίτη του Στέλιο (Μίμης Φωτόπουλος) ότι ασχολείται με το σφουγγάρισμα, το πλύσιμο και το ξεσκόνισμα, ενώ η γυναίκα του Θάλυ/Ευθαλία διαχειρίζεται χρήματα, μαγειρεύει και ψωνίζει, επειδή στην Αμερική συνηθίζεται να βοηθάει ο ένας τον άλλον. Ο Στέλιος αντιδρά βίαια, του υπενθυμίζει το θάρρος που τον διέκρινε στο παρελθόν, τον αποτρέπει από το να συνεχίσει αυτού του είδους τη συνεργασία και τον συμβουλεύει να βάλει τα πράγματα στη θέση τους με κανένα χαστούκι. Η σύζυγος (Πόπη Λάζου) εμφανίζεται με τρόπο που μπορεί να τρομοκρατήσει το θεατή για τις συνέπειες της υποχώρησης των παραδοσιακών κανόνων ανάμεσα στο ανδρόγυνο. Ο αυταρχισμός της έχει μεταβάλει τον καλόβολο Τομ σε πειθήνιο όργανο, του έχει εκμηδενίσει τον ανδρισμό του, ενώ το ψυχρό και κοφτό ύφος της δεν αφήνει περιθώρια για κανενός είδους στοργικά συναισθήματα. Οι ρόλοι στο ζευγάρι έχουν αντιστραφεί, αφού ο Τομ, ως δακτυλογράφος, ένα επάγγελμα που ασκούν κατά κανόνα οι γυναίκες στις κωμωδίες, γράφει στη μηχανή τα γράμματα που του υπαγορεύει η σύζυγος. Την ίδια ώρα εκείνη καλλωπίζεται και καμαρώνει τον εαυτό της στον καθρέφτη. Αυτή η λεπτομέρεια δείχνει ότι ο Τομ χρησιμοποιείται για να διεκπεραιώσει την οικογενειακή αλληλογραφία, καθήκον μάλλον γυναικείο, το οποίο η σύζυγος μετακυλίζει, για να ασχοληθεί με μία κλασική γυναικεία χασομέρική ενασχόληση, το μακιγιάζ.

Όταν, υπό την επήρεια μίας κρασοκατάνυξης με ρετσίνα, ο Τομ βρίσκει επιτέλους το κουράγιο να αποκαταστήσει την τάξη, αισθάνεται σαν το «μικρό λαό που βάζει τέλος στην αποικιοκρατία». Υποχρεώνει τη γυναίκα του με αγριωφώνες να γονατίσει μπροστά του, ως δείγμα υποταγής, παρομοιάζοντάς τη με την «Αμερική προ των ποδών της Ελλάδος». Της υπαγορεύει συμφωνία, βάσει της οποίας το νοικοκυριό επιστρέφει σε αυτήν και η οικονομική διαχείριση σε εκείνον, μαζί με το «καθιστό φαί» το μεσημέρι και την κατάργηση της πολύωρης διασκέδασης με τηλεόραση. Τονίζει, τέλος, ότι είναι «Έλληνας, και όλοι οι Έλληνες είναι γένους αρσενικού». Η ανατροπή θα κρατήσει όσο

και το μεθύσι του. Μόλις το καράβι φθάνει στη Νέα Υόρκη, οι ρόλοι προσαρμόζονται και πάλι στα ήθη της χώρας όπου ζει το ζευγάρι.

### θ' Προίκα μου αγαπημένη

Κατά το διάστημα 1950-1970 η προίκα εμφανίζεται να συνοδεύει μεγάλο, αν και κυμαινόμενο κατά έτη και περιοχές, ποσοστό γάμων στην Ελλάδα.<sup>232</sup> Διαφοροποιείται επίσης σε συνάρτηση με κοινωνικούς και οικονομικούς παράγοντες, όπως η ευμενής φορολογική αντιμετώπισή της ή η γυναικεία εργασία.<sup>233</sup>

Μία από τις άτυπες εξουσίες που έχει ο κηδεμόνας στην παραδοσιακή οικογένεια είναι η επιλογή του συζύγου για τη νέα ή τον νέο.<sup>234</sup> Αυτή η εξουσία συνδέεται με την οικονομική βοήθεια που προσφέρει στο νέο ζεύγος με τη μορφή της προίκας.<sup>235</sup> Η παρέμβασή του είναι ανάλογη με την οικονομική του επιφάνεια. Όσο πιο πλούσιος είναι, τόσο πιο πολύ επιθυμεί να ελέγχει τη ζωή τους και διατηρεί το δικαίωμα της εκλογής συζύγου για τα παιδιά του. Όπως διαπιστώσαμε ως τώρα, αυτή η κοινωνική συνθήκη εκφράζεται στις κωμωδίες με τα συνοικέσια ή με τις συστηματικές και οξύτερες αντιρρήσεις των πλούσιων γονιών στις επιλογές των παιδιών τους, όταν αυτά δεν επιλέγουν σύντροφο από τον οικονομικό και κοινωνικό τους κύκλο.

Όπως συμβαίνει και στο κοινωνικό επίπεδο, στις κωμωδίες η προίκα απαιτείται προκειμένου να συντείνει στην «ανακούφιση των βαρών του γάμου».<sup>236</sup> Η εξασφάλισή της αφορά κυρίως κοπέλες που δεν εργάζονται. Θα δούμε αναλυτικότερα στη συνέχεια ότι οι εργαζόμενες κοπέλες φροντίζουν μόνες τους να συγκεντρώσουν την προίκα τους.<sup>237</sup> Ενώ ο Φανούρης στο έργο *Ο Φανούρης και το σόι του* προσπαθεί να εξασφαλίσει την προίκα της νοικοκυράς αδελφής του, η μικρότερη αδελφή, που εργάζεται, δεν έχει ανάγκη παρόμοιας φροντίδας.

Στις κωμωδίες η υποχρέωση του αδελφού να παντρέψει τις αδελφές του

232. Λαμπιρή-Δημάκη, ό.π.· Συμεωνίδου-Αλατοπούλου, ό.π.· βλ. και τις «Παρατηρήσεις του καθηγητού Ανδρέα Γαζή» στο ίδιο, σ. 338-340, για την ισχύ του θεσμού ως το 1974· Καραποστόλης, ό.π., σ. 106-108. Ο θεσμός καταργείται επίσημα με την αναθεώρηση του οικογενειακού δικαίου το 1983, οπότε αλλάζουν και οι τρόποι οικονομικής ενίσχυσης των παιδιών ενόψει του γάμου ή της επαγγελματικής αποκατάστασης.

233. Συμεωνίδου-Αλατοπούλου, ό.π., σ. 323.

234. J. K. Campbell, ό.π., σ. 124-129· Friedl, «The Position of Women...», ό.π., σ. 49.

235. Λαμπιρή-Δημάκη, ό.π. Η υποχρέωση αφορά νομικά τους γονείς. Στην περίπτωση του αδελφού είναι ηθική· δεν απορρέει από το νόμο: Jane Lambiri-Dimaki, «Structure, Functions, Dysfunctions and Effects of the Institution of the Dowry in Modern Greece», *Social Stratification in Greece, 1962-1982*, Sakkoulas 1983, σ. 174.

236. Συμεωνίδου-Αλατοπούλου, ό.π., σ. 331-332.

237. Συμεωνίδου-Αλατοπούλου, ό.π., σ. 336.

γίνεται επαχθέστερη, όταν η οικονομική του κατάσταση δεν του επιτρέπει να δώσει ικανοποιητική προίκα.<sup>238</sup> Όταν υπάρχει οικογενειακή περιουσία ή επικερδές επάγγελμα, ο καλός αδελφός ικανοποιεί στο ακέραιο τις επιθυμίες της αδελφής του, όσο ακραίες και αν είναι. Στον *Θανασάκη τον πολιτευόμενο* ο Μελέτης (Ντίνος Ηλιόπουλος) εργάζεται σκληρά στο παντοπωλείο που του άφησε ο μακαρίτης ο πατέρας του και αποκαθιστά με κάθε δικαιοσύνη τη Μαίρη ('Αννα Συνοδινού): μολοντί τα εισοδήματα προέρχονται μόνο από το δικό του κόπο, ανταποκρίνεται αδιαμαρτύρητα στις υπερβολικές οικονομικές απαιτήσεις της αδελφής του. Όμως, στο έργο *Ο Φανούρης και το σόι του* τα πράγματα παίρνουν δραματική τροπή, όσον αφορά το οικονομικό μέρος. Ο Φανούρης, αλλά και τα υπόλοιπα αδέρφια, κάνουν ό,τι μπορούν για να ικανοποιήσουν ένα φιλοχρήματο υποψήφιο. Το διαμέρισμα, η κινητή περιουσία και τα μετρητά θεωρούνται κατά τον προικοθήρα λογικές απαιτήσεις. Ο αδελφός καλείται να τις ικανοποιήσει, προκειμένου να εξοφλήσει το «γραμματίο», δηλαδή να αποκαταστήσει την αδελφή του, ώστε να ασχοληθεί στη συνέχεια με τη δική του αποκατάσταση. Στο ίδιο έργο ο μετανάστης αδελφός διαφοροποιείται, όπως είδαμε, και εμφανίζεται ως αρνητικό παράδειγμα: είναι φυσικό, από τη στιγμή που στην πραγματικότητα «πολλοί άνδρες μετανάστες έχουν ως βασικό στόχο να συγκεντρώσουν χρήματα για την προίκα των αδελφών ή των θυγατέρων τους».<sup>239</sup> Η αδιάφορη στάση έρχεται σε σύγκρουση με την ηθική υποχρέωση και την καθιερωμένη νοοτροπία.

Στις κωμωδίες δεν αμφισβητείται ο θεσμός της προίκας. Γονείς, αδέρφια, θείες, με περιορισμένα εισοδήματα, κάνουν ό,τι μπορούν για να προικίσουν τις νεαρές συγγενείς τους. Στο έργο *Η Νάνσυ την ψώνισε* ο Μελέτης και ο Γρηγόρης (Μίμης Φωτόπουλος, Γιάννης Μαλούχος) αποταμιεύουν τα έσοδα από την εργασία τους, του ταχυδρομικού διανομέα και του ελαιοχρωματιστή αντίστοιχα, και τα καταθέτουν στην τράπεζα, προκειμένου να μαζέψουν την προίκα της αδελφής τους. Αυτό είναι το μοναδικό τους μέλημα. Η αφοσίωσή τους παρουσιάζεται αξιέπαινη, ενώ η συμπεριφορά της Νάνσυς, που παίρνει κρυφά χρήματα για να πληρώνει τα μοντέλα και να ικανοποιεί το μάταιο πάθος της για τη ζωγραφική, θεωρείται περίπου ιεροσυλία. Φαίνεται να μην υπολογίζει τις θυσίες που κάνουν γι' αυτήν τα αδέρφια της, ενώ η ανάγκη της να εκφραστεί καλλιτεχνικά δεν εκτιμάται ούτε από το περιβάλλον της ούτε από το θεατή. Αντίθετα, επικρίνονται η αδιαφορία της στο θέμα του γάμου και η άρνησή της να δεχθεί την πρόταση του καθ' όλα αξιόλογου γαμπρού (Μιχάλης Νικολινάκος).

Τόσο οι κηδεμόνες όσο και οι κοπέλες σε ηλικία γάμου παρουσιάζονται

238. Πβ. Λαμπίρη-Δημάκη, ό.π., σ. 885.

239. Πβ. Συμεωνίδου-Αλατοπούλου, ό.π., σ. 336.

λοιπόν ως θετικά πρότυπα, εφόσον σέβονται το θεσμό της προίκας, ο οποίος είναι στενά συνυφασμένος με το γάμο. Τίθενται όμως κάποια ηθικά όρια ως προς τις απαιτήσεις είτε των παιδιών είτε των υποψήφιων συζύγων, οι οποίοι είναι γνωστότεροι ως «προικοθήρες».

Ο προικοθήρας είναι κυνικός και δεν διστάζει να θέσει απευθείας το ζήτημα: αν δεν του καταβληθεί ένα συγκεκριμένο ποσόν, που ο ίδιος θεωρεί αξιοσέβαστο, δεν θα γίνει ο γάμος. Μπορεί να αγαπά την υποψήφια σύζυγο, αλλά, όπως λέει και ο Στράτος (Σταύρος Παράβας, *Άλλος για το εκατομμύριο*), ο γάμος και το νέο σπιτικό έχουν έξοδα, τα οποία είτε δεν προτίθεται είτε δεν μπορεί να καλύψει μόνος του. Αν η οικογένεια της νέας δεν ανταποκριθεί, με μεγάλη του λύπη θα στραφεί αλλού, αφού πολλές οικογένειες είναι διατεθειμένες να πληρώσουν και με το παραπάνω για να παντρέψουν τις θυγατέρες τους. Στο ίδιο πνεύμα κινείται και ο Μάκης (Δημήτρης Μπισλάνης, *Ο θαυματοποιός*, 1969, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Κώστας Ανδρίτσος): «Ο γαμπρός την σήμερα ημέρα είναι σπάνιο φυτό. Τον θέλεις, κύριε, για την κόρη σου, θα τον πληρώσεις, και ακριβά μάλιστα». Επίσης, ο λαϊκός «γαμπρός» Θοδωρής (*Φουκαράδες και λεφτάδες*), για να παντρευτεί την υπηρέτρια Μαρία (Δέσποινα Στυλιανοπούλου), ζητά «οικοπεδάκι, λεφτά για τα κτίσματα, κατσαρολικά, έπιπλα και παπλώματα», κι αν δεν του τα προσφέρει, «πετάγεται στην παρακάτω γειτονιά, σε μια άλλη που διαθέτει διώροφο». Η συνάρτηση προίκας και γάμου δεν διαφοροποιείται ταξικά.

Στο κοινωνικό επίπεδο σημειώνεται συνεχώς αύξηση των απαιτήσεων των υποψήφιων γαμπρών και των οικογενειών τους στο θέμα της προίκας. Η μετακίνηση από το χωριό στην πόλη αλλάζει και το περιεχόμενο της προίκας: αντί για κινητή περιουσία, καλλιεργήσιμη γη και μετρητά, τώρα απαιτείται τουλάχιστον ένα διαμέρισμα στην πόλη μαζί με τα μετρητά. Επειδή η εγκατάσταση στην πόλη είναι τεκμήριο κοινωνικής ανόδου, οι εύπορες αγροτικές οικογένειες δεν διστάζουν να αυξάνουν το ποσόν της προίκας των κοριτσιών τους, προκειμένου να διευκολύνουν το γάμο τους με άνδρες των πόλεων. Από τη μεριά τους, οι άνδρες των πόλεων μπορούν να αυξάνουν τις απαιτήσεις τους, βέβαιοι ότι θα βρουν κάποια στιγμή ανταπόκριση.<sup>240</sup> Οι ωμές και πιεστικές απαιτήσεις αντικατοπτρίζονται στις κωμωδίες με την πολλαπλασιαζόμενη σε συχνότητα παρουσίαση του θέματος, η οποία επιπλέον συνοδεύεται από ένα αδιόρατο άγχος. Στις αρχές της δεκαετίας του 1950 το ζήτημα της προίκας

240. Πβ. Friedl, *Vassilika, a Village in Modern Greece*, Holt, Rinehart και Winston, Νέα Υόρκη 1962, σ. 65· Συμεωνίδου-Αλατοπούλου, *ό.π.*, σ. 337· Λάουρα Μαράτου-Αλιπράντη, «Δομικά χαρακτηριστικά και παραδοσιακές λειτουργίες της αγροτικής οικογένειας: εμπειρικές έρευνες», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τχ. 66 (1987), σ. 80· Ιακωβίδου *κ.ά.*, *ό.π.*, σ. 204.

δεν εμφανίζεται στις κωμωδίες με την ένταση των επόμενων χρόνων. Η συνηθισμένη προικοδότηση με ρουχισμό, έπιπλα και κάποια μετρητά δεν θεωρείται ιδιαίτερο βάρος. Όμως, η αγορά διαμερίσματος και τα μετρητά, των οποίων η απαίτηση αυξάνεται όσο περνά ο καιρός, ανάγουν την προικοδότηση σε πρόβλημα που απασχολεί καθοριστικά τους ήρωες των κωμωδιών. Θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε και εδώ τη διάκριση ανάμεσα στην «προίκα-ευχαρίστηση» και στην «προίκα-απαίτηση».<sup>241</sup>

Μία ωμή εικόνα της απαίτησης για προικοδότηση δίνεται σε ένα επεισόδιο του έργου *Ο Μελέτης στην Άμεσο Δράση* (1966, σενάριο Ναπολέων Ελευθερίου - Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Χρήστος Κυριακόπουλος): ο γαμπρός δεν εμφανίζεται στην εκκλησία, επειδή ο πατέρας της νύφης τού χρωστάει ένα υπόλοιπο 14.000 από τις 100.000 της προίκας. Απαιτεί να εξοφληθεί πριν από το γάμο, ενώ οι παριστάμενοι κάνουν έρανο για να συγκεντρωθεί το ποσό και να γίνει η πολυπόθητη τελετή. Στο έργο *Ο Θανάσης, η Ιουλιέττα και τα λουκάνικα* ένας γάμος ματαιώνεται, επειδή ο γαμπρός απαιτεί μετρητά και δεν δέχεται την προίκα σε γραμμάτια.

Οι μορφωμένοι νέοι έχουν περισσότερες πιθανότητες να πάρουν καλή προίκα.<sup>242</sup> Η πανεπιστημιακή μόρφωση είναι διαβατήριο για την κοινωνική άνοδο: έτσι, γονείς που έχουν χρήματα, αλλά όχι και κοινωνική θέση, αναζητούν μορφωμένους γαμπρούς. Με τη σειρά τους, πολλοί νέοι αυτής της κατηγορίας εκμεταλλεύονται την κατάσταση για να βγουν από μία μίζερη εργασία, όπως συμβαίνει στο έργο *Ο γαμπρός μου ο δικηγόρος* (1962, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος).<sup>243</sup> Ο δικηγόρος Μικές (Γιώργος Πάντζας), υπάλληλος σε σχετικό γραφείο, εγκαταλείπει ανενδοίαστα την αγαπημένη του, όταν του παρουσιάζεται η ευκαιρία να παντρευτεί μία πολύφερνη νύφη. Σε μία δεύτερη διασκευή με τον ίδιο πρωταγωνιστή (*Ο γαμπρός μου ο προικοθήρας*, 1967, σενάριο Στέφανος Φωτιάδης, σκηνοθεσία Βαγγέλης Σειλινός) ο νέος διατυπώνει τις προθέσεις του με σαφήνεια: «Βαρέθηκα να κολυμπάω μέσα στη φτώχεια και στα χρέη, θέλω επιτέλους να νιώσω ανεξάρτητος, να νιώσω ελεύθερος [...]. Ελεύθερος είσαι όταν τρως καλά, όταν ντύνεσαι κομψά, όταν μπορείς ν' αγοράσεις ένα ωραίο σπίτι, να κάνεις ένα ταξιδάκι στην Ευρώπη, στην Αμερική [...]». Αυτή η προσθήκη δεν είναι χωρίς σημασία: στα χρόνια που έχουν μεσολαβήσει από τις προηγούμενες παρουσιάσεις του έργου, το βιοτικό

241. Βλ. Shapiro, ό.π., σ. 321-325. Η ίδια συσχετίζει τις διαστάσεις του προσλαμβάνει «η προίκα με τη μορφή ακίνητης περιουσίας μετά το τέλος του Εμφυλίου πολέμου» με τη «γενικευμένη φιλοδοξία κοινωνικής ανόδου», σ. 323.

242. Πβ. Συμεωνίδου-Αλατοπούλου, ό.π., σ. 335.

243. Μεταφορά της ηθογραφικής κωμωδίας του Στέφανου Φωτιάδη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Αθηνών», από το θίασο Βασιλή Λογοθετίδη, στις 23 Μαρτίου 1959· *Θέατρο 59*, ό.π., σ. 39, 262· Θρύλος, ό.π., τ. Η', σ. 55-56.



επίπεδο έχει ανέβει τόσο ώστε η φτώχεια να μην είναι πλέον μία ηθικά απόλυτα δικαιολογημένη κατάσταση.<sup>244</sup> Τα καταναλωτικά αγαθά προσφέρονται σε ποικιλία και οι άνθρωποι παροτρύνονται στην απόκτησή τους. Υπ' αυτή την έννοια, ο προικοθήρας νομιμοποιείται στα μάτια του θεατή, γιατί τα όνειρά του θεωρούνται εύλογα και δικαιολογημένα. Οι απαιτήσεις του για προίκα είναι τώρα αυξημένες, αλλά νόμιμες. Επιπλέον, δεν προτίθεται να χρησιμοποιήσει την προίκα παραγωγικά, όπως ο υποψήφιος γαμπρός του Φανούρη, που ήθελε να επεκτείνει την επιχείρησή του, αλλά καταναλωτικά, για να ζήσει καλύτερα. Στην περίπτωση του Σακελλάριου, ούτε η παραγωγική τοποθέτηση είναι επαρκής δικαιολογία για τη στάση του προικοθήρα, ενώ εδώ, με την αλλαγή των νοοτροπιών, ο νέος που θέλει να βελτιώσει το βιοτικό του επίπεδο, και μάλιστα χωρίς να επενδύει στην εργασία, νομιμοποιείται να το κάνει, ακόμα και αν αθετεί τις ανεπιλημμένες αισθηματικές του δεσμεύσεις. Σε αυτό το σημείο διακρίνεται επίσης η νομιμοποίηση του προσωπικού συμφέροντος έναντι των ηθικών δεσμεύσεων, οι οποίες δεν χρειάζεται να τηρούνται, αν γίνονται εμπόδιο στην ανέλιξη του ατόμου.

Παράλληλα, με την εξέλιξη των ηθών, οι έχοντες την υποχρέωση να φροντίσουν το οικονομικό μέρος του γάμου της αδελφής τους αισθάνονται ότι αδικούνται στην προσωπική τους ζωή. Όπως είδαμε στην περίπτωση του αδελφού-προστάτη, με το πέρασμα του χρόνου αλλάζει στις κωμωδίες η διάθεση απέναντι σε αυτό το παραδοσιακό καθήκον. Μία διαφοροποίηση εκκινεί από τη στάση της αδελφής, η οποία εμφανίζεται αφενός χειραφετημένη και αφετέρου απαιτητική, πράγμα που καθιστά τη συμπεριφορά της απέναντι στον αδελφό της καταχρηστική και άδικη.

Στο *Έξυπνο πουλί* η Μαρίνα (Κατερίνα Γώγου) μεταφέρει στον αδελφό της (Κώστας Χατζηχρήστος) τον εκβιασμό που ασκεί ο υποψήφιος σύζυγος για την καταβολή προίκας και απαιτεί να τη βοηθήσει με το ποσό των 500 χρυσών λιρών. Ερμηνεύει την αδυναμία του να ανταποκριθεί ως εγκατάλειψη, κλαίει και του υπενθυμίζει ότι και αυτή τον φροντίζει, του μαγειρεύει και του σιδερώνει τα πουκάμισα. Και αυτή θα επωφεληθεί από τα χρήματα της προίκας, οπότε δείχνει ότι αδιαφορεί για τα οικονομικά προβλήματα του αδελφού της και κοιτάζει πώς θα βολέψει το νέο της σπιτικό.<sup>245</sup>

Εξίσου ανεύθυνη είναι και η Μαριάννα στο έργο *Η αδελφή μου θέλει ξόλο*, η οποία ζει με τη μητέρα της και τον αδελφό της Σπύρο. Τη συντήρηση της οικογένειας και την προίκα της Μαριάννας έχει αναλάβει ο Σπύρος· η μητέρα τον πιέζει συνεχώς να «σφιχτεί», να κάνει οικονομίες, να ζητήσει αύξηση και δάνειο από τη δουλειά του, για να μπορέσουν να αγοράσουν ένα διαμέρισμα

244. Πβ. Καραποστόλης, ό.π., σ. 260.

245. Πβ. Συμεωνίδου-Αλατοπούλου, ό.π., σ. 337.

στη Μαριάννα και να την παντρεύουν. Η Μαριάννα όμως έχει φιλόδοξα σχέδια για τη ζωή της, βγαίνει με πλούσιους νέους, που την κερνάνε ακριβά φαγητά και ποτά, ενώ οι δικοί της το 'χουν ρίξει στη φασολάδα, για να μαζέψουν τα λεφτά της προίικας της. Οι προσπάθειες και οι οικονομίες στις οποίες υποβάλλεται ο Σπύρος φαίνονται υπερβολικές, αφού η Μαριάννα δεν υπολογίζει τη γνώμη του, αλλά ζει τη ζωή της όπως νομίζει, σύμφωνα με τα νέα ήθη. Κατά τους συντελεστές της κωμωδίας, ο ρόλος του Σπύρου ως προστάτη είναι ξεπερασμένος ως προς το ηθικό σκέλος· καιρός είναι να εκμοντερνιστεί και ο ίδιος, να πάψει την άνευ όρων χρηματοδότηση και να φροντίσει κάπως τον εαυτό του.

Υπάρχει όμως και περίπτωση η προίικα να μη γίνει δεκτή. Ο Σταμάτης και η Αντιγόνη επιστρέφουν στον Διαμαντή (Ντίνος Ηλιόπουλος, *Ο πιο καλός ο μαθητής*, 1968, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Κώστας Ανδρίτσος) τα εκατό χιλιάριχα που τους έχει στείλει για να αγοράσουν διαμέρισμα. Ο Σταμάτης δηλώνει ότι δεν μπορεί να εκμεταλλευτεί έναν άλλο μεροκαματιάρη, ότι παίρνει την Αντιγόνη επειδή την αγαπά και ότι με τη δουλειά θα καταφέρουν να φτιάξουν τη ζωή τους. Ο διδακτικός τόνος που υιοθετεί ο Γιώργος Λαζαρίδης και, γενικότερα, η παραγωγός εταιρεία «Καραγιάννης – Καρατζόπουλος» εμφανίζεται εδώ με αυτή τη νεωτερίζουσα πρότυπη συμπεριφορά.

### ι' Εκτός γάμου εγκυμοσύνη

Η εκτός γάμου εγκυμοσύνη δεν αργεί να κάνει την εμφάνισή της στην κωμωδία· στο δράμα έχουμε μία ανύπαντρη μητέρα στον Γρουσουζή του Γιώργου Τζαβέλλα, ήδη το 1952· στην κωμωδία, το 1954, εμφανίζεται μία δεκαεπτάχρονη, η Λέλα, που υποκύπτει στην πιεστική πολιορκία του φοιτητή Τάκη, μένει έγκυος, εγκαταλείπεται και εντέλει αποκαθίσταται (*Οι παπατζήδες*). Ο φοιτητής, ένας ανεύθυνος νέος από την επαρχία, από ευκατάστατη οικογένεια, προσπαθεί να αποφύγει τις ευθύνες και επικαλείται ως και το νόμο γι' αυτό. Όμως, ο πατέρας του (Γιάννης Ιωαννίδης) διατηρεί την παραδοσιακή άποψη περί τιμής και του επιβάλλει το γάμο.

Από τότε κι ύστερα το πρόβλημα της εκτός γάμου εγκυμοσύνης δεν είναι σπάνιο· αποδίδεται αρχικά με δραματικές πινελιές, ενώ από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 και μετά ως ένα γεγονός που μπορεί να αντιμετωπιστεί θετικά με λίγη καλή θέληση. Όταν η Κικίτσα και ο αδελφός της ('Αννα Μαντζουράνη, Πάνος Καραβουσάνος, *Δέκα μέρες στο Παρίσι*) έρχονται να αναζητήσουν τον υπαίτιο της εγκυμοσύνης της στο σπίτι του, καταρχήν επικρατεί φόβος και εκτοξεύονται απειλές. Όμως, ο Ντίνος (Σταύρος Παράβας) παραδέχεται αμέσως την εμπλοκή του και ομολογεί ότι αγαπά την Κικίτσα, με

αποτέλεσμα τη θερμή υποδοχή του νέου ζευγαριού. Ακόμα συχνότερα αναφέρονται στο εξής, έστω και υπαινικτικά, οι προγαμιαίες σχέσεις.

Ένα μωρό εκτός γάμου είναι ανεπιθύμητο, καταστροφή για τη ζωή των γονιών του, και ιδίως της μητέρας του. Γι' αυτό γίνεται προσπάθεια να εξαφανιστεί, είτε μόνο το παιδί, δηλαδή να δοθεί σε άλλο ζευγάρι για υιοθεσία, είτε το παιδί μαζί με τη μητέρα από το κοινωνικό τους περιβάλλον, ώστε να αποφευχθεί η κατακραυγή εις βάρος της οικογένειάς της. Η εκτός γάμου εγκυμοσύνη επισύρει τον κοινωνικό στιγματισμό, που δεν απευθύνεται μόνο στη «φταίχτρα», αλλά επεκτείνεται και στην οικογένεια που συνεχίζει να τη θεωρεί μέλος της.<sup>246</sup>

Στο *Νταντά με το ζόρι* (1959, Στέλιος Ζωγραφάκης) ένα ζευγάρι βρίσκεται στη δύσκολη θέση να αποχωριστεί το μωρό του, επειδή δεν έχει τη συγκατάθεση του πλούσιου πατέρα του νέου για να παντρευτεί. Οι τόποι έκθεσης είναι το αυτοκίνητο ενός φίλου, η εκκλησία, το αστυνομικό τμήμα και, τέλος, το βρεφοκομείο.

Ένα τέτοιο μωρό είναι καταρχήν μέτρο ηθικής και κατόπιν ανθρώπινο. Ο άνθρωπος που υπολογίζει περισσότερο τα αισθήματα παρά το συμφέρον του διώκεται και τιμωρείται από τον περίγυρο. Ο Αλέκος (Μίμης Φωτόπουλος), που βρίσκει στο αυτοκίνητό του το μωρό και δεν αποφασίζει ελαφρά τη καρδιά να το εγκαταλείψει, αλλά αναλαμβάνει να το μεγαλώσει, δεν επιδοκιμάζεται, ούτε ενθαρρύνεται· αντίθετα, συναντά την καχυποψία ότι μπορεί να είναι ο ίδιος ο πατέρας. Η αρραβωνιαστικιά του (Λίλυ Παπαγιάννη) γκρινιάζει συνέχεια, ενώ ο θεός της και εργοδότης του τον απολύει. Μπορεί ο θεός, ως πλούσιος, να είναι δωρητής του βρεφοκομείου, αλλά η σχέση του με τα εγκαταλειμμένα βρέφη σταματά εκεί. Ο Αλέκος δεν είναι ο πατέρας του μωρού, έχει επομένως το ηθικό άλλοθι, στα μάτια του θεατή, να μεγαλώσει το παιδί, πράγμα που δεν επιτρέπεται στο φυσικό πατέρα. Αυτός θα ήταν ηθικά επιλήψιμος, και γι' αυτόν ένα παιδί εκτός γάμου θα ισοδυναμούσε με κοινωνικό σκάνδαλο, όπως και για τη μητέρα.

Ο Ζωγραφάκης χειρίζεται μία σειρά από αντιφάσεις. Κάνει μία κωμωδία με θέμα κατάλληλο για μελοδράμα. Αλλά δεν διακωμωδεί τα συναισθήματα των ανθρώπων· αντίθετα, τους δίνει μία μικρή ευκαιρία να διαφανούν. Στην ταινία υπάρχουν δύο ζευγάρια που αποχωρίζονται το μωρό τους, για διαφορετικούς λόγους το καθένα. Οι μητέρες distάζουν να εγκαταλείψουν τα βρέφη τους, και το κάνουν με την πίεση, δηλαδή τον εξαναγκασμό των πατεράδων. Ο Αλέκος ξέρει ότι βάζει μπελά στο κεφάλι του, και πληρώνει ακριβά την ευαισθησία του. Αυτό που υποδεικνύεται εντονότερα είναι η στάση του περιγυρου, στάση άδικη, σκληρή και υποκριτική απέναντι σε πλάσματα εντελώς

246. Στο θέμα αναφέρεται επανειλημμένα η Αβδελά, ό.π.

αθώα. Ο Ζωγραφάκης δεν διαλέγει τυχαία το όμορφο και στρουμπουλό μαρό του. Σε αυτό το παιδάκι δόθηκε μία ευκαιρία. Από την άλλη μεριά, οι εσωτερικευμένοι ηθικοί κανόνες δεν δέχονται κριτική. Ο νέος που έπαιξε με την τύχη του παιδιού του καταφέρνει, χάρη σε αυτό, να εξευμενίσει τον πατέρα του και να παντρευτεί την αγαπημένη του. Οι μόνοι που τιμωρούνται είναι οι φτωχοί πολύτεκνοι γονείς, αφού μάλλον δεν θα ξαναβρούν το μαρό που άφησαν στο βρεφοκομείο. Η λύση ευνοεί αυτούς που έχουν χρήματα και τακτοποιούν τις ηθικές τους εκκρεμότητες. Με το πρόβλημα του φτωχού, αλλά νόμιμου ζευγαριού δεν ασχολείται κανείς. Ίσως υπονοείται ότι το ζευγάρι δίκαια τιμωρείται, αφού μπήκε σε περιπέτειες χωρίς λόγο. Η έλλειψη μέσων για το μέγαλωμα ενός παιδιού δεν θεωρείται ικανή αιτία για την εγκατάλειψή του, σε αντίθεση με την παραβίαση των ηθικών κανόνων.

Αν στην κωμωδία του Ζωγραφάκη οι άνδρες μοιράζονται την ευθύνη για την τύχη του παιδιού με τις γυναίκες, συνήθως αυτές πρέπει να λύσουν μόνες τους το πρόβλημά τους. Ο πατέρας του παιδιού εξαφανίζεται, κάποτε δεν γνωρίζει καν την ύπαρξή του, και η κοπέλα δεν μπορεί να υπολογίζει στην κατανόηση της οικογένειάς της.

Η Λίζα (*Ο μισογύνης*, 1958· σενάριο Σωτήρης Πατατζής, σκηνοθεσία Φίλιππος Φυλακτός) υποκύπτει στο ερωτικό πάθος της, παρά τις πατρικές απαγορεύσεις και τον τρόπο που αυτές προκαλούν. Πρέπει να αντιμετωπίσει μόνη της τις αναμενόμενες συνέπειες, χωρίς να είναι καθόλου προετοιμασμένη γι' αυτό. Σε όλη της τη ζωή ζούσε μέσα στην προστασία της οικογένειας, ενώ τώρα γνωρίζει ότι η οικογένεια πρώτη θα την αποδιώξει. Η πίεση που δέχεται από τα ηθικολογικού περιεχομένου κηρύγματα του πατέρα της είναι διπλά αφόρητη, γιατί ο πατρικός λόγος της αποκαλύπτει πόσο μακριά βρίσκεται από την εικόνα που έχει ο πατέρας της γι' αυτήν και πόσο θα τον απογοητεύσει όταν η πραγματικότητα γίνει γνωστή. Η απόκλιση από τα καθήκοντα του «καλού παιδιού» είναι οδυνηρή· πιο οδυνηρή είναι όμως η λύση που προτείνει ο Αλέξης: να διακοπεί η εγκυμοσύνη, για να απαλλαγούν από το πρόβλημα. Η Λίζα προτιμά να φύγει από το σπίτι της χωρίς προειδοποίηση, για να απαλλάξει τουλάχιστον τους δικούς της από το κοινωνικό όνειδος. Η φυγή της είναι ο διαχωρισμός της ευθύνης, ταυτόχρονα με το φόβο να αντιμετωπίσει την οργή και την απογοήτευση του πατέρα της. Μολονότι η μητέρα της της φέρεται με αγάπη, η Λίζα δεν στρέφεται σε αυτήν για βοήθεια, επειδή δεν θέλει να τη φέρει σε δύσκολη θέση. Μετά τη φυγή της, οι δύο γονείς ανησυχούν για την τύχη της. Ακόμα και ο αυστηρός πατέρας είναι πρόθυμος να συγχωρήσει, όταν έρχεται η στιγμή να γνωρίσει το εγγονάκι του και το μέλλοντα γαμπρό του.

Η Πίτσα (Ντίνα Τριάντη, *Ο χρυσός κι ο τενεκές*, 1962, Ίων Νταιφάς)<sup>247</sup>

247. Μεταφορά της κωμωδίας των Νίκου Τσιφόρου – Πολύβιου Βασιλειάδη, που ανε-

πέφτει θύμα ενός άεργου πλουσίου, του Γεράσιμου, ο οποίος την πλησιάζει με ένα πείραγμα στο δρόμο, και με ωραία λόγια, υποσχέσεις γάμου, εξόδους σε νυκτερινά κέντρα και με «μπιρίτσες» καταφέρνει εντέλει να την οδηγήσει στην γκαρσονιέρα του, για να εξαφανιστεί στη συνέχεια. Με μεγάλη αμηχανία η Πίτσα εξομολογείται την κατάσταση στον πατέρα της φίλης της (Μίμης Φωτόπουλος), για να ζητήσει τη βοήθειά του. Ο Γεράσιμος έχει μία αντίδραση που δεν είναι σπάνια στην τάξη του: προτείνει να επανορθώσει, δίνοντας στην Πίτσα χρήματα. Επειδή όμως ο κύριος Πάτροκλος απειλεί («να τον εξευτελίσει αν δεν επανορθώσει»), σπεύδει για τις άδειες του γάμου.

Συνηθισμένη αντίδραση της κοπέλας στην προ του γάμου εγκυμοσύνη είναι η επιθυμία της αυτοκτονίας. Η Χαρούλα (Βούλα Χαριλάου, *Στουρνάρα 288*) παίρνει ασπιρίνες και βρίσκεται στο νοσοκομείο όταν καταλαβαίνει ότι ο αγαπημένος της (Νίκος Καζής) δεν σκοπεύει να την παντρευτεί. Όμως, ο θεός της (Ορέστης Μακρής) νοιάζεται για τη ζωή της περισσότερο από ό,τι για τη χαμένη της τιμή. Δεν την επικρίνει, δεν τη μαλώνει και είναι έτοιμος να υποδεχθεί το μωρό.

Ακόμα και η Καίτη (*Η κυρά μας η μαμμή*), που είναι μεν παντρεμένη, αλλά κρυφά από τους γονείς της —ο γάμος δεν έχει δημοσιοποιηθεί—, όταν μένει έγκυος, προτιμά να «δέσει μια πέτρα στο κεφάλι της και να πάει να πέσει στη θάλασσα», παρά να το μάθει ο πατέρας της. Το ζευγάρι σκέφτεται μάλιστα την έκτρωση ως λύση, παρά να αντιμετωπίσει το θυμό του κυρίου Λυκούργου.

Η Βιολέττα (Κάκια Αναλυτή, *Η βίλλα των οργίων*), ένα κορίτσι που προσπαθεί μόνο του να τα βγάλει πέρα στη ζωή, ως εργαζόμενη δεχόταν συχνά επιθέσεις από τους προϊσταμένους της. Ένας από αυτούς, ο Χάρης Ζάβαλος (Λάμπρος Κωνσταντάρας), καταφέρνει να την ξεγελάσει με υποσχέσεις. Η Βιολέττα μένει έγκυος, αλλά ο Ζάβαλος αρνείται τη σχέση τους και καταγγέλλει ότι η νεαρή τον εκβιάζει. Ο Ζάβαλος είναι ένας κοινωνικά ισχυρός, αλλά εντελώς ανεύθυνος άνδρας, που καλύπτει τις ατιμίες του με τα χρήματά του, εξαγοράζει συνειδήσεις και υπολογίζει στις υψηλές γνωριμίες του για να ξεγλιστρά κάθε φορά από το νόμο. Η Βιολέττα, που δεν της λείπει η εξυπνάδα, μεγαλώνει μόνη της την κόρη τους· είναι μία καλή και τρυφερή μητέρα, όμως τα πράγματα έχουν γίνει ακόμα πιο δύσκολα γι' αυτήν. Μόλις μαθαίνουν στη δουλειά της ότι είναι ανύπαντρη μητέρα, την απολύουν αμέσως και βρίσκεται συνεχώς άνεργη. Έτσι, αρχίζει να κλέβει και καταλήγει στη φυλακή. Χωρίς μελοδραματισμούς, ο σεναριογράφος Γεράσιμος Σταύρου συνθέτει το πορτρέτο μίας μοναχικής αλλά πανέξυπνης κοπέλας, που προσπαθεί να επιβιώσει με κάθε τρό-

πο, και κυρίως χωρίς να χάνει το χιούμορ της, ενάντια στην κοινωνική αδικία. Το παιδί εκτός γάμου εδώ δεν στιγματίζεται· αντίθετα, υποδεικνύονται οι νομικές διευκολύνσεις και τα κοινωνικά μέσα που απαλλάσσουν τους υπευθύνους από το στοιχειώδες καθήκον της ανατροφής του παιδιού τους, ενώ οι μητέρες υφίστανται αβοήθητες την ασυνεπή συμπεριφορά των απατεώνων πρώην συντρόφων τους, ή έστω εραστών τους. Όταν βρίσκει την κατάλληλη ευκαιρία, η Βιολέττα εκβιάζει στ' αλήθεια αυτή τη φορά τον Ζάβαλο, για να πετύχει την οικονομική και κοινωνική αποκατάσταση του παιδιού της — υλικές παροχές, ένα κατάλληλο σπίτι, και κυρίως ένα όνομα μέσω του γάμου της με τον πατέρα του.

Σεναριογράφοι και σκηνοθέτες αμφιταλαντεύονται όταν πρόκειται να τοποθετήσουν σε κωμωδία μία κοπέλα που δημιούργησε προγαμιαίες σχέσεις. Ο Φίλιππος Φυλακτός στο *Μισογύνη* δραματοποιεί τις σχετικές σκηνές, ο Δημόπουλος στο *Στουρνάρα 288* δραματοποιεί, στη *Βίλλα των οργίων* προσπαθεί να μην διακωμωδήσει, αλλά και να μη δραματοποιήσει, ο Λάσκος στο *Δέκα μέρες στο Παρίσι* διακωμωδεί. Η δυσκολία έγκειται στο να μην καταδικαστεί αυτόματα η κοπέλα που έχει συνάψει προγαμιαίες σχέσεις. Φαίνεται ότι ώς τις αρχές της δεκαετίας του 1960 η κοινωνία είναι τοποθετημένη με τόση σαφήνεια επί του θέματος, ώστε μπορεί να δικαιολογήσει μία τέτοια ιστορία, μόνο όταν αυτή της παρουσιάζεται από τη δραματική της πλευρά. Τα κορίτσια είτε είναι καλά, οπότε δεν έχουν προγαμιαίες σχέσεις, είτε είναι «κακά», οπότε ακολουθούν την οδό της απωλείας. Αν η κοπέλα υποχωρήσει στον άνδρα, υφίσταται αποκλειστικά τις συνέπειες της αδυναμίας της και θεωρείται η μοναδική υπεύθυνη. Γι' αυτό ο θεατής δεν παίρνει το μέρος της Πόπης (Αγγέλικα Καπελλαρή), όταν αυτή απαιτεί αποκατάσταση (*Ο μισογύνης*). Για να εκτονώσει τη δραματικότητα, ο σκηνοθέτης την κάνει να ρίχνει το βιτριόλι στα οπίσθια του υπαιτίου, λύση που επιστρέφει στην κωμωδία μέσα από το σκαμπρόζικο αστείο. Σε άλλο έργο του ίδιου σκηνοθέτη, Φίλιππου Φυλακτού, στο *Ο τζίτζικας κι ο μέρμηγκας*, η κοπέλα που κάνει δεσμούς για να περνά την ώρα της, χωρίς να σκέπτεται το γάμο, «τιμωρείται», όπως είδαμε, με εξαφάνιση, χωρίς να αποκατασταθεί.

Οι κοπέλες που αντιμετωπίζουν μία εξώγαμη εγκυμοσύνη, στο παράδειγμά μας, δεν στιγματίζονται ηθικά, ούτε διαφέρουν από όσες καταφέρνουν να επιδείξουν εγκράτεια. Διαφέρουν ωστόσο ριζικά από αυτές που αναζητούν την περιπέτεια σε πολλές σχέσεις. Αν είναι μόνες, ανήκουν στα χαμηλά στρώματα. Αν έχουν οικογένεια, ανήκουν στα μεσαία και έχουν δεχθεί αυστηρή διαπαιδαγώγηση. Είδαμε ότι οι προγαμιαίες σχέσεις δεν κατακρίνονται αν οδηγήσουν στο γάμο. Όμως, μία κοπέλα που ενδίδει πριν από την εκκλησία κινδυνεύει να εγκαταλειφθεί, είτε επειδή ο νέος τη θεώρησε «εύκολη» είτε επειδή εξαρχής δεν είχε άλλο σκοπό παρά να περάσει ευχάριστα την ώρα του μαζί

της. Στην περίπτωση της εγκατάλειψης, η κοπέλα αντιμετωπίζει το σοβαρό πρόβλημα της παρθενίας και της αγνότητας. Όμως, αυτό δεν γίνεται απαραίτητα γνωστό στον περίγυρο. Η εγκυμοσύνη είναι ένα φανερό σημάδι ότι υπήρξαν προγαμιαίες σχέσεις.

Τα παραδείγματα των κοριτσιών που αντιμετωπίζουν εξώγαμη εγκυμοσύνη μπορεί να λειτουργήσουν αποτρεπτικά για το κοινό — για τις κοπέλες. Τις κάνουν εύκολα να δουν μπροστά στα μάτια τους ορισμένες από τις δυσκολίες που τις περιμένουν αν βρεθούν στην ίδια κατάσταση. Επιτείνουν τον τρόπο της ενδεχόμενης εγκυμοσύνης, ως πιθανότατης συνέπειας των προγαμιαίων σχέσεων. Για να λειτουργήσουν ασφαλέστερα ο παραδειγματισμός και η τρομοκράτηση, οι νέες που βρίσκονται σε αυτή τη θέση στις κωμωδίες δεν ανήκουν ούτε στις ταξικές ούτε στις ηθικές εξαιρέσεις. Η εξαίρεση μπορεί να βρίσκεται στο ευτυχημένο τέλος. Αν τα δικά τους προβλήματα τακτοποιούνται κατ' ευχήν, με το θαυμαστό τρόπο με τον οποίο τακτοποιούνται τα οικονομικά προβλήματα στην οθόνη, υπάρχει μεγάλη πιθανότητα να μη συμβεί το ίδιο και στο κοινό τους.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η απεικόνιση των «δραστών». Οι περισσότεροι είναι πλούσιοι νέοι, που δεν διακρίνονται, λόγω ταξικής καταγωγής, για το υψηλό επίπεδο ηθικών αρχών. Ορισμένοι επίσης είναι φοιτητές. Καμία από τις δύο ομάδες δεν έχει σχέση με τον κόσμο της εργασίας και με τους ηθικούς κανόνες που φαίνεται να αποκτούν αυτόματα όσοι δουλεύουν για να ζήσουν. Κάποιοι από αυτούς πιέζονται από τους συγγενείς της κοπέλας, οι περισσότεροι όμως αναλαμβάνουν τα καθήκοντά τους, με τη σύμφωνη γνώμη και την αυστηρή προτροπή της δικής τους οικογένειας. Λίγες είναι οι εξαιρέσεις των πλούσιων γονέων που αντιδρούν αρνητικά στην προοπτική του απογόνου (*Η φτώχεια θέλει καλοπέραση*). Η είδηση της εγκυμοσύνης ευαισθητοποιεί μέσα τους τον ηθικό κώδικα, που τον λησμόνησαν όταν απέκτησαν χρήματα.

### ια' Φυγές και απαγωγές

Η εξουσία του πατέρα να επιβάλει το γαμπρό της αρεσκείας του στην κόρη του δεν μένει, όπως είδαμε, χωρίς αμφισβήτηση. Η πιο δυναμική αντίδραση μίας κόρης που αντιμετωπίζει ένα τέτοιο πρόβλημα, αλλά και που αδυνατεί να επιβάλει, έστω και με πλάγια μέσα, την επιλογή της, είναι η φυγή από το πατρικό σπίτι. Στις πρώιμες περιπτώσεις, η φυγή συνοδεύεται από την απελπισία και τη σκέψη της αυτοκτονίας, όμως ύστερα από μερικά χρόνια αποκτά πιο αισιόδοξη προοπτική.

Η πρώτη κοπέλα που φεύγει από το σπίτι της, για να πάει κατευθείαν στην εκκλησία και να παντρευτεί τον αγαπημένο της, είναι η Μαρίνα (*Σμαρούλα Γιούλη, Ο πύργος των ιπποτών*). Οι γονείς, που καταφθάνουν, σε μία

απεγνωσμένη προσπάθεια να αποτρέψουν το γάμο, συμφιλώνονται εντέλει με το νιόπαντρο ζευγάρι και μεταξύ τους.

Επειδή διαφωνεί με τον πατέρα της στο θέμα του υποψήφιου συζύγου, η Καίτη (Τζένη Καρέζη, *Λατέρνα, φτώχεια και φιλότιμο*) ξεκινά μία μακρά περιπλάνηση.<sup>248</sup> Ο πατέρας της την προορίζει για έναν πλούσιο, αλλά γέρο και αντιπαθητικό γαμπρό, ενώ η κόρη έχει ερωτευτεί έναν όμορφο νεαρό (Αλέκος Αλεξανδράκης). Η φυγή, ψυχολογικά, δεν είναι εύκολη υπόθεση, γιατί η νέα αισθάνεται να φεύγει ταυτόχρονα και από τον κανόνα της ηθικής. Γι' αυτό και η Καίτη αρχικά σκέπτεται την αυτοκτονία. Επίσης, η Λίζα (*Ο Θύμιος τα 'κανε θάλασσα*) θέλει να αυτοκτονήσει, όπως είδαμε, επειδή τρέμει το «στρατιωτικό και αυστηρό» πατέρα της. Όμως, η Λίζα (Ξένια Καλογεροπούλου, *Η Λίζα το 'σκασε*, 1959, σκηνοθεσία Σωκράτης Καψάσκης, σενάριο Γιάννης Μαρής) δεν το παίρνει τόσο κατάκαρδα, όταν εγκαταλείπει κρυφά τους γονείς της στο αεροδρόμιο, για να αποφύγει τον ανεπιθύμητο γάμο.

Με μεγάλη άνεση εγκαταλείπει το θείο της Θωμά και η Ρένα (*Διαβόλου κάλτσα*), όταν αυτός ανακατεύεται στα προσωπικά της. Αφού δραπετεύει από τον εγκλεισμό που της επέβαλε πηδώντας από το παράθυρο, εμφανίζεται στο γραφείο του, τα κάνει γυαλιά καρφιά, δείχνοντάς του ότι αυτός είναι ο υπαίτιος της καταστροφής και αφήνοντάς τον σύζυλο, επιστρέφει στο σπίτι για να μαζέψει τα πράγματά της· καταφεύγει στο σπίτι μίας φίλης της, όπου σχεδιάζει και πραγματοποιεί την οικονομική της αυτονόμηση, μαζί με αυτήν του αγαπημένου της Τώνη. Η Ρένα δεν κλαίει τη μοίρα της, ούτε απελπίζεται επειδή συγκρούεται με τον κηδεμόνα της. Είναι η δυναμική νέα γυναίκα, που αναδύεται στις αρχές της δεκαετίας, διεκδικεί το δικαίωμα της επιλογής και επιβάλλει την ορθή της κρίση. Η άβουλη, μειωμένων κοινωνικών δεξιοτήτων νέα, όπως η Λίζα (*Ο Θύμιος τα 'κανε θάλασσα*), που αισθάνεται φοβερή αμηχανία όταν πρέπει να δράσει εκτός οικογενειακού πλαισίου, δίνει σιγά-σιγά τη θέση της σε πρόσωπα σαν τη Ρένα.

Η Ρένα αναλαμβάνει μία μεγάλη ευθύνη, αλλά δείχνει ότι είναι σε θέση να τα βγάλει πέρα: όταν ο Τώνης της προτείνει να μείνει σπίτι του, απαντά: «Τι το κάναμε; Ελεύθερη συμβίωση;»· αποφεύγει να βάλει «τη βενζίνη κοντά στη φωτιά» και, μολονότι ο Τώνης την καθησυχάζει ότι ενδεχόμενες προγαμιαίες σχέσεις θα απορροφηθούν από το γάμο, η ίδια δεν προτίθεται να παντρευτεί αν δεν εξασφαλίσουν το οικονομικό τους μέλλον. Με αυτό το παράδειγμα η νέα γυναίκα ανάγεται σε ικανό φύλακα και του εαυτού της και της ηθικής της.

Η Καίτη (Τζένη Καρέζη, *Η νύφη το 'σκασε*, 1962), τρίτη παραλλαγή

248. Πβ. την ανάλυση της ταινίας στο Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος...*, ό.π., σ. 201-214· ειδικότερα για τη σύγκρουση της ηρωίδας με την οικογένεια στη σ. 205.



του Αλέκου Σακελλάριου στο ίδιο θέμα, είναι εξίσου, αν όχι περισσότερο δυναμική: το σκάει με το νυφικό από το χωριό της, ξεκινά μία περιπλάνηση και ξεπερνά πολλές δυσκολίες, μέχρις ότου συναντήσει τον αγαπημένο της. Με το νυφικό το σκάει και η ανήλικη Λένα (Μίρκα Καλατζοπούλου, *Μια βδομάδα στον Παράδεισο*, 1964, σενάριο Ντίνος Δημόπουλος – Βασίλης Διαμαντόπουλος, σκηνοθεσία Ίων Νταϊφάς), για να αποφύγει το γάμο με τον πλούσιο γαμπρό που της προξενεύει η μητέρα της (Σμάρω Στεφανίδου). Ζητά βοήθεια και φιλοξενία από ένα μοναχικό αλήτη (Βασίλης Διαμαντόπουλος), μέχρι να έρθει ο αγαπημένος της Γιώργος (Κώστας Καρράς) και να τη σώσει οριστικά.

Το 1968 η Σοφούλα (Ξένια Καλογεροπούλου) το σκάει από τους Κρητικούς αδελφούς της, για να βρει το ίνδαλμά της στην Αθήνα (*Το πιο λαμπρό μπουζούκι*): το τόλμημα είναι άκρως ριψοκίνδυνο, αφού Κρήτη και Μάνη, τα δύο τελευταία προπύργια της οικογενειακής τιμής, δεν αστειεύονται ως προς την τιμωρία που περιμένει τις ανυπάκουες. Ο σεναριογράφος, εμπλέκοντας Κρητικούς και Μανιάτες σε μία κωμωδία παρεξηγήσεων, σατιρίζει μία κατάσταση που θεωρείται πλέον υπερβολική και παρωχημένη. Είναι ωστόσο ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε την άτεγκτη συμπεριφορά της μητέρας, η οποία δεν λειτουργεί παρηγορητικά ή ως φωνή της λογικής: αν και δυναμική, παίρνει το μέρος των γιων της, πιέζει την κόρη της να αποδεχθεί έναν αταίριαστο γάμο.

Για να μην την ανακαλύψουν αμέσως, και να μπορέσει να διαφύγει από την Κέρκυρα και την αστυνομική καταδίωξη που προκάλεσε ο εφοπλιστής πατέρας της (Αλίκη Βουγιουκλάκη, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, *Η αρχόντισσα και ο αλήτης*), η Ρένα μεταμφιέζεται σε αγόρι και ταξιδεύει μέσα σε ένα κασόνι. Ως πιτσιρικάς Πίπτης τρώει κάμποσες σφαλιάρες από τον Λευτέρη (Δημήτρης Παπαμιχαήλ), το φίλο που απέκτησε στο ταξίδι και τον οποίο παντρεύεται στο τέλος.

Οι παραπάνω ταινίες δικαιολογούν τα κορίτσια που θέλουν να ξεφύγουν από τον ασφυκτικό πατρικό-οικογενειακό έλεγχο. Άλλοι σεναριογράφοι και σκηνοθέτες δίνουν ωστόσο δίκιο στον πατέρα, παρουσιάζοντας μία περιρρέουσα ατμόσφαιρα που έχει χάσει την αλλοτινή ηθική της. Μολοντί διακωμωδούν τις υπερβολές του αυταρχισμού, αφενός αφήνουν περιθώρια κατανόησης, αφετέρου δείχνουν την αναποτελεσματικότητα των μεθόδων του. Τέτοια παραδείγματα είναι, όπως είδαμε, οι ταινίες *Ο μισογύνης* και *Ο Θόδωρος και το δίκαννο*. Στις *Δύο αλεπούδες* (1963, Πέτρος Γιαννακός) ο πατέρας καταφεύγει σε ιδιωτικούς ντετέκτιβ για να βρει την κόρη του, η οποία ξεμυαλίστηκε και παράτησε τον αρραβωνιαστικό της. Η Ρίκα (Μιμίκια Φλορά) είναι πλουσιοκόριτσο, αλλά ξέρει να υπερασπίζεται την τιμή της. Ενώ ο Τώνης (Βασίλης Μαυρομαμάτης) την πιέζει να ολοκληρώσουν τη σχέση τους για να τη δεσμεύσει, εκείνη αρνείται, λέγοντας ότι κάτι που μπορεί να προκαλέσει την περηφάνια του πατέρα του για το δικό της πατέρα θα είναι ντροπή. Στο τέλος, η επι-

φυλακτική της στάση δικαιώνεται, αφού αποκαλύπτεται ότι ο Τώνης είχε ήδη καταδικαστεί σε φυλάκιση για αποπλάνηση. Εν τω μεταξύ, ο θεατής έχει καταλάβει ότι στόχος του ήταν η προίκια, και όχι ο έρωτάς του για τη Ρίκα.

Το 1972 η φυγή της κοπέλας αντιμετωπίζεται ως απλό καπρίτσιο (Υπέροχες νύφες, κορόιδα γαμπροί), ως παρορμητική απόφαση, που επιτρέπει στην κοπέλα κάποια ταξίδια και ενδιαφέρουσες γνωριμίες. Ενισχύεται μέσα από μία ιστορία με ντετέκτιβ μία ανέμελη ατμόσφαιρα, που συνοδεύει την εμφάνιση των νέων σε πολλές κωμωδίες της δικτατορίας. Οι νέοι παρουσιάζονται να μην έχουν προβλήματα, ούτε επιφυλάξεις, δεν ελέγχουν προσεκτικά τις γνωριμίες τους και δημιουργούν εύκολα μία χαρούμενη παρέα, με την οποία μπορούν να ζήσουν την περιπέτεια. Η περιπέτεια όμως βρίσκεται στον αντίποδα της αποκατάστασης και της ανάληψης ευθυνών.

Νέοι που το σκάνε από το σπίτι τους για να παντρευτούν, παρά τη θέληση των γονιών, δεν είναι συνηθισμένη περίπτωση, επειδή ακριβώς ο άνδρας, από τη στιγμή που έχει χρήματα, μπορεί να αποφασίσει το γάμο. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι ο Γιώργος (Ένας ζόρικος δεκανέας, 1964, σενάριο Ηλίας Λυμπερόπουλος, σκηνοθεσία Βασίλης Μαριόλης), που προσπαθεί να φύγει με την αγαπημένη του από το αεροδρόμιο της Θεσσαλονίκης για την Αθήνα, επειδή ο συνταγματάρχης πατέρας του έχει αποφασίσει να του επιβάλει διαφορετική σύζυγο. Η περιπέτεια του Γιώργου μοιάζει με παρωδία των περιπετειών των κοριτσιών, ενώ η συμπεριφορά του συνταγματάρχη Παυλάρα (Κούλης Στολίγκας) μπορεί να ερμηνευτεί ίσως μόνο λόγω του επαγγέλματός του. Ο δικηγόρος φίλος του του υπενθυμίζει συνεχώς ότι «ζούμε στο 1963, και όχι στην εποχή των Βαλκανικών πολέμων». Οι συντελεστές της κωμωδίας, όπως και των άλλων κωμωδιών με πρωταγωνιστές στρατιωτικούς, δίνουν πορτρέτα συντηρητικών απόψεων και εξαντλητικών εμμονών. Η Μαριάννα (Ο παρθένος) απάγει τον αγαπημένο της, ώστε καταφέρνει να τον παντρευτεί και να απελευθερώσει τη σεξουαλικότητά της.

Όταν οι γονείς επιβάλλουν το γαμπρό της αρεσκείας τους, τα κορίτσια αισθάνονται καταρχήν την ηθική υποχρέωση να θυσιάσουν για την οικογένειά τους. Όμως, εντέλει ο έρωτας είναι πιο δυνατός από το καθήκον. Φαινομενικά, αποδέχονται την επιλογή του κηδεμόνα σχεδόν αδιαμαρτύρητα, όμως ταυτόχρονα προωθούν τη δική τους απόφαση, η οποία μπορεί να είναι ακόμα και η εκούσια απαγωγή.

Αναλύσαμε παραπάνω τη φυγή ως το έσχατο μέσο αντίδρασης στην τελεσίδικη απόφαση ενός αυταρχικού πατέρα να επιβάλει το γαμπρό της αρεσκείας του. Στις περιπτώσεις που εξετάσαμε, υπάρχει πάντα ένας νέος με τον οποίο είναι ερωτευμένη η κοπέλα, όμως αυτός αγνοεί το διάβημά της. Η πρωτοβουλία ανήκει ολοκληρωτικά σε αυτήν. Η εκούσια απαγωγή διαφέρει από τη φυγή, επειδή ο νέος συμμετέχει εξίσου και βοηθά, συνήθως μαζί με φίλους του,

τη νέα να αναχωρήσει κρυφά από το σπίτι της. Την ιδέα της απαγωγής την έχει συνήθως η νέα, επειδή αυτή πιέζεται περισσότερο από τους δικούς της να δεχθεί έναν ανεπιθύμητο γαμπρό. Ο νέος θέλει να την παντρευτεί, αλλά απορρίπτεται, επειδή δεν έχει σημαντική κοινωνική θέση, ασκεί κατώτερο επάγγελμα και κερδίζει λιγότερα χρήματα από το γαμπρό που επιβάλλει η οικογένεια (Της κακομοίρας!). Με την απαγωγή αποφεύγεται καταρχήν ο ανεπιθύμητος γάμος και παρακάμπτεται η άρνηση των συγγενών της κοπέλας, οι οποίοι αναγκάζονται να υποχωρήσουν, αφού δεν υπάρχει εναλλακτική λύση: η νέα πρέπει πια να παντρευτεί αυτόν που την εξέθεσε, ή τον έχει ήδη παντρευτεί, όταν τους βρίσκουν οι αγανακτισμένοι διώκτες.

Ο Θανάσης κλέβει την Ελένη με το νυφικό την ώρα που πρόκειται να πάει στην εκκλησία, για να παντρευτεί την επιλογή του πατέρα και των αδελφών της (Ο Θανάσης, η Ιουλιέττα και τα λουκάνικα). Κάθε απόπειρα συνεννόησης με τους Μανιάτες συγγενείς της, οι οποίοι, προκειμένου να την κρατήσουν αγνή, την κακομεταχειρίζονταν, έχει ναυαγήσει. Οι σκηνές του ξυλοδαρμού της, όσο και αν τα αδέρφια απεικονίζονται γελοία, έχουν τραγική διάσταση. Η απαγωγή της είναι λοιπόν σωτήρια, ηρωική πράξη, δικαιώνεται από την απελπισία των πρωταγωνιστών της και λειτουργεί ως κάθαρση απέναντι στην οικογενειακή βία.

Η ακούσια απαγωγή είναι πολύ σπάνια στις κωμωδίες. Στα Τρία παιδιά βολιώτικα η ανήλικη Αννούλα (Τιτίκα Γαϊτάνου) απάγεται χωρίς τη θέλησή της από τον Αλέξη (Ανδρέας Μπάρκουλης) και δύο φίλους του. Η σχέση της με τον απαγωγέα, που κατέφυγε σε αυτή τη λύση μάλλον για να εναρμονιστεί με το γνωστό άσμα στο οποίο παραπέμπει ο τίτλος, παρά για κάποιον άλλο σεναριακά επαρκέστερο λόγο, είναι στην αρχή κακή, αλλά σιγά-σιγά, όταν πείθεται για τα αγνά του αισθήματα, τον ερωτεύεται και αργότερα τον απαλλάσσει από τις ποινικές συνέπειες της πράξης του. Εννοείται ότι ο Αλέξης δεν προσπαθεί να πλησιάσει σεξουαλικά την Αννούλα, η οποία αντιδρά στην παραμικρή του κίνηση, όπως της επιβάλλει το καθήκον της προστασίας της τιμής της.

### ιβ' Έρωτες συμφέροντος

Συνήθως ο έρωτας συμφέροντος αφορά μία νεαρή γυναίκα και ένα μεσήλικα, ακόμα και ηλικιωμένο κύριο. Τα βήματα που οικοδομούν μία τέτοια σχέση παρουσιάζονται στο έργο *Ο Μελέτης στην Άμεσο Δράση*. Η Τούλα εμφανίζεται στον Κλέαρχο (Βασίλης Αυλωνίτης) ως αθώα επαρχιωτοπούλα, που δεν γνωρίζει τα κέντρα διασκέδασης, που πρώτη φορά βγαίνει με άνδρα και που δεν της αρέσουν οι χειρονομίες. Ο Κλέαρχος είναι αρκετά έμπειρος, ώστε ξέρει ότι πρόκειται για μία απαραίτητη υποκριτική διαδικασία, κατά την οποία θα

συναφθεί η συμφωνία τους. Έτσι, δεν τρομοκρατείται από τις διαμαρτυρίες της και περνάει στις προσφορές, που την ενθουσιάζουν τόσο ώστε αρχίζει εκείνη να τον φιλάει. Η συγκεκριμένη συναλλαγή τερματίζεται άδοξα: η Τούλα είναι σεσημασμένη, ενώ ο Κλέαρχος καταφέρνει να θεωρηθεί ο αφελής ηλικιωμένος, που υπόσχεται να προσέχει άλλη φορά τις παρέες του.

Σχέση με μοιραία γυναίκα δεν γίνεται χωρίς οικονομικό κόστος. Για τα κάλλη της Λόλας (Μπέμπα Κυριακίδου, *Έρωτας με δόσεις*) ο Κώστας χάνει την περιουσία του και ξεπουλάει την πρώην εύρωστη επιχείρησή του. Χωρίς χρήματα, η Λόλα δεν τον θέλει. Η Καίτη όμως όχι μόνο τον δέχεται, όχι μόνο πληρώνει τα χρέη του, αλλά και ζητά από τον αδελφό της, μετανάστη στην Αμερική, να του δώσει τα κεφάλαια για να ξανασταθεί στα πόδια του. Οι γυναίκες με καρδιά είναι ο πραγματικός θησαυρός.

Η μοιραία γυναίκα είναι ο καταλύτης που κάνει τον Κλέωνα (*Μια ζωή την έχουμε*) να συνειδητοποιήσει τη μιζέρια της ζωής του και να γίνει καταχραστής — από απελπισία. Εξίσου απελπισμένη είναι κατά βάθος και η κυνική Μπιμπή (Υβόν Σανσόν), που οδηγήθηκε στο δρόμο της κοκότας πολυτελείας από τις περιστάσεις της ζωής της και πήρε την απόφαση να ενδώσει, αντί να ζήσει απελπισμένη. Οι άνδρες φαίνονται να παίρνουν ό,τι θέλουν από την Μπιμπή, με αντάλλαγμα σειρές από μαργαριτάρια. Και εκείνη όμως τους εκδικείται με τον τρόπο της, χρησιμοποιώντας το όπλο τους — τα χρήματα — εναντίον τους. Δεν τους εκτιμά παρά μόνο γι' αυτά και τους εγκαταλείπει, ενώ έχει η ίδια συντελέσει στην οικονομική τους καταστροφή. Επίσης, δεν αφήνει κανενός είδους περιθώρια για συναισθήματα, ακόμα και γι' αυτούς που θα τα είχαν ανάγκη και θα τα επιζητούσαν.

Τα πολλά χρήματα του Ανδρέα Λαρή (Γιώργος Λευθεριώτης, *Τρεις κούκλες κι εγώ*, 1960, σενάριο Νίκος Τσιφόρος — Πολύβιος Βασιλειάδης, σκηνοθεσία Νίκος Τσιφόρος) τροφοδοτούν το ενδιαφέρον της Βίκυς (Μαίρη Λίντα) γι' αυτόν. Η σχέση τους είναι θυελλώδης και ο Ανδρέας, εκτός από τα πολλά και ακριβά δώρα που της κάνει, είναι έτοιμος και να την παντρευτεί, παρόλο που έχει συναίσθηση ότι πρόκειται για έναν καταστροφικό δεσμό. Ο Ανδρέας θα σωθεί από την επιστροφή του αρραβωνιαστικού της, ο οποίος διεκδικεί πολύ δυναμικά τη Βίκυ, απειλώντας με εξαφάνιση κάθε άνδρα που την πλησιάζει.

Στόχος της Νανάς (Νινή Τζάνετ, *Ένα έξυπνο... έξυπνο μούτρο*, 1965, σενάριο Νίκος Τσιφόρος — Πολύβιος Βασιλειάδης, σκηνοθεσία Ανδρέας Ανδρεαδάκης),<sup>249</sup> μίας από τις κοπέλες που συντηρούνται από πλούσιους μεσήλικες, είναι να μπορεί να του αποσπά όσο το δυνατόν περισσότερα χρήματα. Εξασφάλισε ένα διαμερισμάκι με μοντέρνα επίπλωση για ερωτική φωλιά, ακριβά

249. Κριτική του Κώστα Σταματίου στο Σολδάτος, *ό.π.*, τ. Α', σ. 305.

κοσμήματα και ρούχα. Κυκλοφορεί με εύγλωττη περιβολή, διάφανο νεγκλιζέ και κοντό μπέμπι-ντολ.

Η Στέλλα δεν προσεγγίζει τον Μηνά με δική της πρωτοβουλία, αλλά εξυπηρετώντας τα συμφέροντα της εργοδότριας της Ρόζας (Ρίτα Μουσούρη, *Να ζη κανείς ή να μη ζη*). Τον παρασύρει με κάποια δικαιολογία στο σπίτι της, εμφανίζεται μπροστά του με προκλητικά εσώρουχα και μισάνοιχτη ρόμπα και υποκύπτει στα περαιτέρω, τα οποία έχει με μαεστρία προκαλέσει. Συμπερονοτόλογα είναι η Βάνα (Μέμα Σταθοπούλου, *Ένας άφραγκος Ωνάσης*), ερωμένη του πλούσιου κληρονόμου Ιάσονα Ζέμπερη (Ανδρέας Μπάρκουλης) και συνεργάτις του στις απατεωνιές του. Η Βάνα αισθάνεται ακατανίκητη έλξη για το χρήμα, και μόνο αυτό κυνηγάει στη ζωή της. Ξοδεύει μεγάλα ποσά για κοσμήματα, συντελώντας στην κατάρρευση της επιχείρησης του Ιάσονα, είναι μία επικίνδυνη γυναίκα, που βάζει σε κίνδυνο την εργασία και το εισόδημα πολλών αθώων υπαλλήλων. Με την ανοχή του Ιάσονα προσποιείται την ερωτευμένη στον Αγησίλαο (Κώστας Βουτσάς), όταν αντιλαμβάνεται ότι αυτός έχει χρήματα, και προσπαθεί ως το τέλος να τον κερδίσει, παρά την απέχθεια που της προκαλεί. Μένει όμως, όπως όλες οι όμοιές της, στα κρύα του λουτρού.

Η Λόλα (Ντέτυ Μαρτίνι, *Καλημέρα, Αθήνα*, 1960, σενάριο Γιάννης Μαρής, σκηνοθεσία Γρηγόρης Γρηγορίου)<sup>250</sup> είναι ερωμένη του βιομηχάνου Στασινόπουλου (Βασίλης Αυλωνίτης), ο οποίος τη συντηρεί — πλουσιοπάροχα. Δέχεται όμως παράλληλα και τα χάρδια του νεαρού απατεώνα (Κώστας Κούρτης), ο οποίος με τη σειρά του προσπαθεί να συντηρηθεί από αυτήν. Όπως κάθε ερωτευμένο κορίτσι, η Λόλα είναι έτοιμη να πιστέψει τα λόγια αγάπης του Τώνη και θα θυσιάζε ευχαρίστως τον Στασινόπουλο για να αφοσιωθεί σε αυτόν. Ο φταίχτης είναι ωστόσο ο Στασινόπουλος, ο οποίος σαγήνευσε με τα πλούτη του τη Λόλα όταν ήταν πολύ νέα, αλλά δεν φρόντισε ποτέ να την αποκαταστήσει και να πραγματοποιήσει το όνειρό της για ένα δικό της σπίτι. Το ίδιο όνειρο έχει και η Λόλα (Ντόρα Κωστίδου, *Ο μπαμπάς μου κι εγώ*) — το όνομα ταιριάζει, κατά τους σεναριογράφους, σε κοπέλες αυτής της κατηγορίας. Συνδέεται δύο χρόνια με τον Λέοντα, που είναι αρκετά μεγαλύτερός της, αλλά ζει στη σκιά, επειδή ο Λέων έχει μία κόρη της παντρειάς. Έτσι, όταν του ζητά να διακόψουν, για να κοιτάξει και αυτή το μέλλον της, αφού της παρουσιάζεται μία καλή ευκαιρία στο πρόσωπο του Ντιντή (Κώστας Πίτσιος), ο Λέων δεν μπορεί παρά να συγκατανεύσει.

Αρκετές γυναίκες χρησιμοποιούν υποσχέσεις για σεξουαλική πανδαισία, προκειμένου να αποσπάσουν κάτι από το στόχο τους, ο οποίος ενδίδει στις

250. Κριτικές των Ελένης Βλάχου, Μάριου Πλωρίτη, Νέστορα Μάτσα, Σπύρου Βραχωρίτη στο Σολδάτος, *ό.π.*, τ. Α', σ. 199· Γρηγορίου, *ό.π.*, τ. Β', σ. 47-56· Στασινοπούλου, *ό.π.*, σ. 426.

προτάσεις χωρίς δεύτερη σκέψη. Όταν βλέπει ότι κάθε άλλη προσπάθεια να πάρει πίσω κάποια ενοχοποιητικά γράμματα αποτυγχάνει, η Λέλα (Άννα Μαντζουράνη, *Εισπράκτωρ 007*, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης – Γιώργος Κατσαμπής, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης) επισκέπτεται τον Ξενοφώντα στο δωμάτιό του και, ενάντια στα πραγματικά της αισθήματα γι' αυτόν, παριστάνει την ερωτευμένη τόσο που η κρυμμένη στην ντουλάπα Βαγγελιώ ακούει «τριξίματα στο ντιβάνι».

Ακόμα και στις περιπτώσεις των γυναικών που συνδέονται με έναν άνδρα προκειμένου να επωφεληθούν από τα χρήματά του, γίνεται σαφής διάκριση ανάμεσα στις κοπέλες με καλές προθέσεις και καλό χαρακτήρα, που οδηγήθηκαν από τις συνθήκες σε δεσμό χωρίς γάμο, και σε αυτές που βασικά ελαττώματα, όπως η απληστία, δεν τις οδηγούν στην αποκατάσταση. Οι πρώτες δικαιούνται μία δεύτερη ευκαιρία, αφού δοθούν στο θεατή επαρκείς εξηγήσεις για τη συμπεριφορά τους.

### γ' Ομοφυλοφιλία

Ο μόνος κινηματογραφικός τόπος στην Ελλάδα στον οποίο θα περίμενε κανείς να συναντήσει υπαινιγμούς για την ομοφυλοφιλία είναι η κωμωδία, και μάλιστα από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και μετά. Οι ομοφυλόφιλοι, άνδρες εκτός μίας εξαιρέσεως, εμφανίζονται για να διακωμωδηθούν, με πολύ ενισχυμένη τη θηλυπρέπεια στη συμπεριφορά τους. Ηθοποιοί όπως ο Τάκης Μηλιάδης υποδύονται πολύ συχνά το θηλυπρεπή, αλλά όχι σαφώς ομοφυλόφιλο άνδρα: για παράδειγμα, στο *Τέρμα τα δίφραγκα* (1962, σενάριο Ηλίας Μπακόπουλος, σκηνοθεσία Σάκης Τσολακάκης) είναι παντρεμένος με την πολύφερνη Ταυγέτη, η οποία κρατά με στιβαρό χέρι τα ηνία του ζευγαριού.<sup>251</sup> Η σεξουαλική αμφισημία του ρόλου γίνεται ένα παιχνίδι που δεν δημιουργεί βεβαιότητες στο θεατή, εξάπτει ωστόσο τη φαντασία του απέναντι σε μία κατάσταση απαγορευμένη στο δημόσιο —και στον ιδιωτικό αυτή την εποχή— χώρο και λόγο. Ο ίδιος ηθοποιός το 1967 στο έργο *Ο κόσμος τρελλάθηκε* είναι ο μόδιστρος Πάτροκλος, ο οποίος με τα λεγόμενά του δεν αφήνει καμία αμφιβολία για τις σεξουαλικές του προτιμήσεις. Στα πέντε χρόνια που χωρίζουν τις δύο ταινίες πολλά έχουν προστεθεί στην ελληνική κινηματογραφική εικόνα της ανδρικής ομοφυλοφιλίας.

Η Μαρία Πλυτά το 1960 στο *Άνδρας είμαι και το κέφι μου θα κάνω* έχει ίσως την πρώτη τολμηρή σκηνή, όταν δείχνει σε ένα μπαρ ένα μουστακαλή με πολύ ανδροπρεπή εμφάνιση να κοιτάζει επίμονα και με νόημα, στρίβοντας

251. Κωνσταντίνος Κυριακός, *Διαφορετικότητα και ερωτισμός*, Αιγόκερως, Αθήνα 2001, σ. 64-70, 85-86.

το μουστάκι του, τη Νινέτα (Βούλα Χαριλάου) μεταμφιεσμένη σε άνδρα. Η μεταμφίεσή της εμφανίζει ένα νεαρό αγόρι με τρυφερά χαρακτηριστικά. Έτσι, δεν υπάρχει αμφιβολία για τα κίνητρα του μουστακαλή, ούτε για τις προτιμήσεις του. Ο υπόρρητος λόγος περνάει σαν κωμική κατάσταση: ο μουστακαλής, βλέποντας τη Νινέτα/Ντίνο να χορεύει ταχκό με τον Αλέκο (Τάκης Βαρλάμος), ορμάει να χορέψει και αυτός, χωρίς να συγκαλύπτει τις απώτερες διαθέσεις του. Το 1962, επίσης, στην κωμωδία του Μιχάλη Νικολόπουλου *Έξυπνοι και κορόιδα*, πολύ τολμηρό δείγμα αυτών των ετών, όπως αναφέραμε παραπάνω, τυχαία τάχα, αλλά καθόλου αθώα ένας νεαρός χαϊδεύει τον διπλανό του ερεθισμένος από το στριπτιζ που παρακολουθεί.

Εξίσου τυχαία, αλλά καθόλου αθώα θα μπορούσαν να θεωρηθούν και τα αγκαλιάσματα ή τα φιλάκια που ανταλλάσσουν άνδρες κατά λάθος και αντιδρούν αμέσως μετά. Ο σέιχης που μπαίνει στο δωμάτιο των οδαλισκών και χαϊδεύει κατά λάθος τον Παυλάκια (Νίκος Σταυρίδης, *Κέφι, γλέντι και φιγούρα*, 1958, Ηλίας Παρασκευάς) δεν παίρνει καν είδηση τού τι πραγματικά συμβαίνει, σε αντίθεση με το θεατή. Ενώ ο Λάκης φιλάει με πάθος τη Φλώρα (Γιάννης Βογιατζής, Έφη Οικονόμου, *Το βλακόμουτρο*, 1965, σενάριο Θεόδωρος Τέμπος, σκηνοθεσία Φίλιππος Φυλακτός), αυτή γλιστράει από την αγκαλιά του και τη θέση της παίρνει ο Πασχάλης (Γιάννης Γκιωνάκης), ο οποίος δέχεται τη συνέχεια των ασπασμών, μέχρις ότου να ανοίξει ο Λάκης τα μάτια του και να αντιληφθεί αηδιασμένος το λάθος του. Σε ένα πρώτο επίπεδο, οι σκηνοθέτες αναμένουν το γέλιο που απορρέει από μία σκανδαλιστική εικόνα, αλλά γνωρίζουν ότι με αυτόν τον τρόπο προκαλούν και συνειρμούς πέραν αυτής, τουλάχιστον για τη λιγότερο αθώα μερίδα του κοινού.

Οι ανύποπτοι παραστικοί στις κωμωδίες σκανδαλίζονται και μουρμουρίζουν «χάλασε ο κόσμος», όταν βλέπουν να φιλιούνται δύο άνδρες (*Αχ! και νά'μουν άνδρας*) ή δύο γυναίκες (*Το πλοίο της χαράς*), επειδή αγνοούν ότι το ένα μέλος του ζευγαριού είναι παρενδεδυμένο. Όταν ο πατέρας της Ρένας (Χρήστος Τσαγανέας), στη δεύτερη κωμωδία, συνειδητοποιεί ότι φλέρταρε με έναν άνδρα μεταμφιεσμένο σε γυναίκα το προηγούμενο βράδυ, το θεωρεί μεγάλο ρεζιλίκι. Τέτοιες σκηνές προκαλούν τη χαιρεκακία των θεατών, οι οποίοι, γνωρίζοντας το πραγματικό φύλο των προσώπων, γελούν εις βάρος αυτού που ασυνείδητα εκτίθεται, επειδή το αγνοεί. Στον *Μπούφο* ο Σωτήρης Μουστάκας ντύνεται γυναίκα και χορεύει έναν αισθησιακό χορό, για να δείξει στους συνομιλητές του πώς σαγηνεύεται ένας άνδρας. Η παρένδυση επιτείνει το κωμικό αποτέλεσμα της συμπεριφοράς, των κινήσεων και της φωνής, που είναι αναπόσπαστοι με το φύλο.

Εξίσου κωμική είναι η σκηνή στην οποία ο Μηνάς (*Να ζη κανείς ή να μη ζη*) βάζει το ξεπεσμένο αφεντικό του κύριο Γιώργο (Λάμπρος Κωνσταντάρας) να κοιμηθεί στο διπλό του κρεβάτι και ξαπλώνει και αυτός με αφέλεια

δίπλα του, μην αναγνωρίζοντας το προκλητικό της κατάστασης και αντισταθμίζοντάς το με την αφήγηση του μύθου του Θησέα, σαν καλός πατέρας που να νουρίζει το παιδί του. Η αθωότητα αυτής της καθησυχαστικής συνήθειας δείχνει στο θεατή ότι τίποτε το επιλήψιμο δεν υπήρχε στη σκέψη του Μηνά. Γι' αυτό οι δύο άνδρες συνεχίζουν να μοιράζονται το κρεβάτι, όπως θα μοιραστούν αργότερα και την αρραβωνιαστικιά του Μηνά, τη Νέλλη (Λίλιαν Μηλιάτη).

Ο ηθοποιός που καλλιεργεί το θηλυπρεπή και συνήθως ομοφυλόφιλο τύπο είναι ο Σταύρος Παράβας. Πρωτοεμφανίζεται στο ρόλο του Φίφη, αισθητικού στο επάγγελμα, στο *Μικροί και μεγάλοι εν δράσει*. Στον παρεμφερή ρόλο του κομμωτή Αντουάν (*Και οι δεκατέσσερις ήταν υπέροχοι*) έχει θηλυπρεπή συμπεριφορά, αλλά και μία αγαπημένη, τη Βάσω (Κλεό Σκουλούδη), πρόθυμο πειραματόζωο στα επιστημονικά του πειράματα και διατεθειμένη να ζήσει στο πλάι του ως νόμιμη σύζυγός του. Στα έργα *Η Κλεοπάτρα ήταν Αντώνης*, ή *Η Κλεοπάτρα εν δράσει* (1966, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης), και *Η χαρτορίχτρα μεταμφιέζεται σε γυναίκα*, προσπαθεί να συμπεριφερθεί ως γυναικείο πρόσωπο, αλλά δεν κάνει ανοίγματα προς ομοφυλοφιλικές υποθέσεις. Στο *Μπετόβεν και μπουζούκι* (1965, σενάριο Γιώργος Ασημακόπουλος, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος)<sup>252</sup> επανέρχεται ως Φίφης, δαιμόνιος σκηνοθέτης του κινηματογράφου, με ιδιαίτερη αδυναμία στο μελόδραμα και ικανότητα να ανακαλύπτει νέα ταλέντα και να κάνει επιτυχίες. Με το *Φίφης ο ακτύπητος* (1966, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Κώστας Λυχναράς) γίνεται πολύ δημοφιλής: σε ένα διπλό ρόλο υποδύεται δύο δίδυμα αδέρφια, τον Φώτη, πλοίαρχο του εμπορικού ναυτικού και αρραβωνιασμένο με την Καίτη (Νίκη Λινάρδου), και τον Φίφη, νουμερίστα σε καμπαρέ. Ο Φίφης αποδίδεται με στερεότυπα: έχει λεπτή φωνή, κουνάει χαρακτηριστικά τα χέρια, είναι πολύ υστερικός και αντιδρά με μεγάλο φόβο στις απειλές του επαγγελματικού του περιβάλλοντος, βάζει εύκολα τα κλάματα. Κωμικά αποτελέσματα παράγονται από τη σύγκρουση της ανδρικής του φύσης με τις «γυναικείες» του αντιδράσεις και τη «γυναικεία» του συμπεριφορά. Στα νούμερά του είναι μεταμορφωτής, εμφανίζεται δηλαδή ντυμένος γυναικεία ως Χαβανέζα και Κινέζα Σούζι Βονγκ.

Οι συντελεστές της κωμωδίας δεν παραμένουν όμως σε αυτό το αμφίσημο ως προς την ομοφυλοφιλία του προσώπου επίπεδο. Ο Φίφης έχει δεσμό με τον Ζανό (Χρήστος Δοξαράς), ο οποίος καταρχήν είναι ο αμπιγιέρ του, αλλά ταυτόχρονα αφήνει και πολλά υπονοούμενα για μία πολύ στενότερη μεταξύ τους

252. Μεταφορά της μουσικής κωμωδίας των Γιώργου Ασημακόπουλου – Βασίλη Σπυρόπουλου – Παναγιώτη Παπαδούκα, που ανεβαίνει στο θέατρο «Ακροπόλ», από το θέατρο Μπουρνέλλη, την 1η Σεπτεμβρίου 1961. *Θέατρο 61*, ό.π., σ. 47, 276. *Θρύλος*, ό.π., τ. Η', σ. 469.



σχέση αλληλεγγύης και συντροφικότητας. Με φόντο ένα διπλό, συζυγικό κρεβάτι οι δυο τους κουβεντιάζουν τα επαγγελματικά προβλήματα του Φίφη και αποφασίζουν από κοινού τις επιλογές του, όπως θα έκανε ένα οποιοδήποτε ζευγάρι. Όταν η Καίτη εισβάλλει στο καμαρίνι του Φίφη, για να του κάνει σκηνή, θεωρώντας ότι είναι ο Φώτης, ο Ζανό παρακολουθεί εκνευρισμένος και αποχωρεί επιδεικτικά, αποκαλώντας τον «προδότη» και «αποστάτης». Ο «αποστάτης» είναι χαρακτηρισμός οπωσδήποτε της μόδας, λόγω της πρόσφατης αποστασίας Μητσοτάκη (1965), αλλά απευθύνεται σε έναν άνθρωπο που υποτίθεται ότι ανήκει σε ειδική κατηγορία, από την οποία απομακρύνθηκε, αφού φαίνεται να είχε σχέση με γυναίκα — την Καίτη.

Ο ρόλος του Φώτη αναπτύσσεται στον αντίποδα του Φίφη. Ο Φώτης είναι άνδρας που υπερτονίζει λόγω και έργω τα ανδρικά του χαρακτηριστικά. Ο Φίφης τρώει χαστούκι από την Καίτη, που τον αποκαλεί «ρεζίλη», ο Φώτης τής δίνει χαστούκι, για να υπογραμμίσει αυτά που της λέει: «Εγώ είμαι άντρας και κρατάω το λόγο μου». Ο Φίφης είναι έρμαιο όσων τον κυνηγούν και δεν αντιδρά στις σωματικές τιμωρίες που του επιβάλλουν, παρά μόνο με απελπισία και κλάμα, ενώ ο Φώτης πιάνει όποιον τον απειλεί από το λαιμό και είναι σε θέση να υπερασπιστεί τον εαυτό του με τη δύναμή του.

Η αντιπαράθεση των δύο προσώπων έχει έναν αδιαμφισβήτητο νικητή: τον Φώτη, την κατοχύρωση του ανδρισμού, την υπεροχή των ανδρικών ιδιοτήτων. Ενώ ο Φίφης εξευτελίζεται σε μία σκηνή, στην οποία οι διώκτες του τον βάζουν στη μέση και τον πετούν ο ένας στον άλλον, ο Φώτης εμφανίζεται για να τον απαλλάξει από το βασανιστήριο και να ξεκαθαρίσει την κατάσταση. Στη σκηνή του τέλους, στο κέντρο όπου γλεντούν το «τέλος καλό, όλα καλά» και τη λύση των παρεξηγήσεων, ενώ ο Φώτης έχει ζητήσει επισήμως την Καίτη από τα αδέρφια της και η υπόθεσή τους προχωρεί αισίως, ο Ζανό απουσιάζει από το κάδρο. Δεν νομιμοποιείται, η σχέση του με τον Φίφη δεν μπορεί να βγει από τα όρια της κρεβατοκάμαρας.

Στο *Μίνι φούστα και καράτε* (1967, σενάριο Βασίλης Ανδρέοπουλος — Γιώργος Βρασιβανόπουλος, σκηνοθεσία Βαγγέλης Σειληνός) ο Πέτρος (Γιώργος Πάντζας) μεταμφιέζεται σε Ρωμαίο πατρίκιο, για να πάει σε αποκριάτικο πάρτι, και συλλαμβάνεται από τη σπιτονοικοκυρά του (Σαπφώ Νοταρά) με την αρραβωνιαστικιά του φίλου του μεταμφιεσμένη σε νεαρό άνδρα (Ελένη Προκοπίου). Τα λάθος πρόσωπα σε λάθος μέρος συνοδεύονται πάντα από τις πιο απίθανες δικαιολογίες στις κωμωδίες, αλλά εδώ δικαιολογία είναι η εξομολόγηση ενός πάθους και η αντίδραση του περίγυρου σε αυτό. Η κυρία Αύρα, η οποία απέβλεπε στον όμορφο νοικάρη της, γίνεται έξαλλη, ερμηνεύει κατά το δοκούν γιατί δεν ευδώθηκε μία μεταξύ τους σχέση και τον αντιμετωπίζει ως μίasma, διασύροντάς τον σε όλο τον κόσμο. Ο συνταγματάρχης Λέων Κολάριος (Αλέκος Λειβαδίτης), του οποίου επρόκειτο να γράψει την οικογενειακή ιστορία,

τον απολύει αμέσως — γι' αυτόν η ομοφυλοφιλία είναι ένα λάθος, που δυστυχώς παρεισφρύνει στις οικογένειες. Ο φίλος του, για χάρη του οποίου μπήκε σε περιπέτειες, μένει άναυδος ώς την ώρα που τα πράγματα μπαίνουν στη θέση τους.

Οι συντελεστές αυτής της κωμωδίας έχουν ως στόχο ένα πιο προκλητικό αποτέλεσμα από αυτά που εμφανίζονται συνήθως στην ελληνική οθόνη. Ένα στοιχείο για να το πετύχουν είναι η προκλητική στάση της Ρένας απέναντι στο φίλο του αρραβωνιαστικού της. Ένα δεύτερο στοιχείο, εξίσου ισχυρό με την επιπόλαιη γυναίκα που ρίχνεται σε άλλους άνδρες, είναι η εμφάνιση του ομοφυλόφιλου, η περιγραφή του πάθους του από τον ίδιο και οι αντιδράσεις των οικειών του από την αποκάλυψη. Προϋπόθεση για να περάσει το θέμα από τη λογοκρισία περί ασέμνων είναι η σύμβαση: ο θεατής γνωρίζει ότι αυτό δεν είναι μέρος της πραγματικότητας του φανταστικού προσώπου, ότι ο Πέτρος είναι άνδρας που υποκρίνεται κάτι που δεν είναι.

Κάποια στιγμή η Καίτη, αναφερόμενη στην ομοφυλοφιλία του Φίφη, κάνει λόγο για «μόδα της εποχής». Η εξέλιξη των ηθών κατά τη δεκαετία του 1960 επιτρέπει την κινηματογραφική παρουσίασή της με τρόπο αρκετά πιο διεξοδικό, με κάποιες κυριολεξίες, και όχι πια με στιγμιαία υπονοούμενα. Ταυτόχρονα όμως ο λόγος είναι σαφής και δεν αφήνει κανένα περιθώριο παρανόησης. Το ότι εμφανίζεται μία ομοφυλοφιλική σχέση δεν σημαίνει κανενός είδους αποδοχή. Τα πρόσωπα που εμπλέκονται είναι σαφώς περιθωριακά, υποδεέστερα και δεν διαθέτουν βασικά κοινωνικά προτερήματα, όπως η αξιοπρέπεια. Είναι επίσης ευάλωτα, και κανείς δεν θα ήθελε να ταυτιστεί μαζί τους.

Προφανώς, δεν θέλουν να ταυτιστούν και οι πρωταγωνιστές, οι οποίοι για χάρη της εμπορικότητας δέχονται να υποδυθούν τέτοιους ρόλους. Γι' αυτό καλύπτονται σεναριακά. Στο ρόλο του ομοφυλόφιλου υπάρχει ένα αντίβαρο σε κάθε περίπτωση. Στον Φίφη είναι ο διπλός ρόλος του Παράβα, ο οποίος τονίζει ότι ο ηθοποιός απλώς υποδύεται πρόσωπα. Δεν είναι τυχαίο ωστόσο ότι υπερτονίζονται τα ανδρικά χαρακτηριστικά και ότι πάνω σε αυτά κλείνει η κωμωδία, χωρίς καθόλου να τα αμφισβητήσει. Ο Φώτης δεν είναι κωμικός, από λάθος εμπλέκεται σε κωμικές καταστάσεις και παρανοήσεις. Είναι ένας σοβαρός, έντιμος άνδρας. Στο Μίνι, φούστα και καράτε ο Πάντζας αναγκάζεται να υποδυθεί τον ομοφυλόφιλο και να υποστεί την κατακραυγή, αλλά έχει προηγουμένως γίνει σαφές στο θεατή ότι ενδιαφέρεται για την Τερέζα, με την οποία στη συνέχεια σχετίζεται. Ο ανδρισμός του επιδεικνύεται στη σκηνή στην οποία η Ρένα τον διεγείρει και αυτός περιγράφει την κατάστασή του με τολμηρά υπονοούμενα. Έτσι, ηθοποιοί υποδύονται ρόλους εμπλουτισμένους κωμικά, φροντίζοντας να μην τους ταυτίσει το κοινό με αυτούς. Οι περιπέτειες των ομοφυλόφιλων στην οθόνη είναι «για να γελάσουμε», χωρίς να διασαλεύεται η ηθική τάξη, και με σαφή καθορισμό των ορίων ανάμεσα στην πραγματικότητα και στις ανάγκες της μυθοπλασίας.

Δεν είναι επίσης τυχαίο ότι παρόμοια μέτρα «προστασίας» λαμβάνονται για πρωταγωνιστικούς, και όχι για δευτέρους ρόλους. Για παράδειγμα, ο Μηλιάδης και ο Μουστάκας ως μόδιστροι (*Ο κόσμος τρελλάθηκε· Το παιδί της μαμάς*) ή ο Παράβας ως Φίφης στο *Μπετόβεν και μπουζούκι* δεν κατοχυρώνονται σεναριακά, δεν αναιρούν με κάποιον τρόπο την ομοφυλοφιλική τους εμφάνιση. Η βαρύτητα δεν είναι ίδια για έναν πρώτο και ένα δεύτερο ρόλο.

## 2. ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΤΕΛΕΤΗ

Οι κωμωδίες που παρακολουθούν το ζευγάρι μετά από την τελετή του γάμου είναι πολύ λιγότερες από όσες παρουσιάζουν την ερωτική σχέση πριν από τον γάμο και τις στρατηγικές που ακολουθούνται για την επίτευξή του.

Ο γάμος εμφανίζεται στις κωμωδίες ως μία διαρκής προσπάθεια επιβολής του ενός στον άλλον. Μέσα από τη διδαχή των πρεσβυτέρων, και ιδίως των ομοφύλων τους, οι νεαρές σύζυγοι μαθαίνουν να υποχωρούν κατ' επίφαση στις απαιτήσεις και στις αποφάσεις του συζύγου τους, αλλά στην ουσία να διατηρούν πλήρως τον έλεγχο των καταστάσεων και να επιβάλλουν με πλάγιους τρόπους την άποψή τους.<sup>253</sup> Μία τέτοια σύζυγος είναι η —όχι τυχαία ονομασθείσα— Εύα (Γκέλυ Μαυροπούλου, *Η κυρία του κυρίου*, 1962, σενάριο Νίκος Τσιφόρος, σκηνοθεσία Γιάννης Δαλιανίδης)<sup>254</sup> αφήνει τον αφελή Μηνά (Ντίνος Ηλιόπουλος) να πιστεύει ότι αυτός είναι ο κάτοχος της δύναμης στο ζευγάρι, ότι αυτή υποτάσσεται σε κάθε του απόφαση. Καταφέρνει πολύ εύκολα όχι μόνο να διοικεί τα του οίκου τους, αλλά και να εισχωρήσει στον επαγγελματικό του χώρο, εξασφαλίζοντας με τον τρόπο της τη συναίνεσή του στους στόχους της και πολλαπλασιάζοντας τα εισοδήματά τους με την πονηριά, την τόλμη και την έλλειψη —επαγγελματικών— ηθικών ενδοιασμών.

Οπωσδήποτε, η ατμόσφαιρα μέσα στην οποία ζουν τα παντρεμένα ζευγάρια δεν διατηρεί την ειδυλλιακότητα της προ του γάμου εποχής. Προβλήματα δημιουργούνται τόσο από εξωτερικούς όσο και από εσωτερικούς παράγοντες. Τα πρώτα προκαλούνται από τις οικονομικές δυσκολίες, από την απουσία παιδιών και από το στενό οικογενειακό περιβάλλον, το οποίο με τις ποικίλες παρεμβάσεις του και την καταστροφική επιρροή του πυροδοτεί καβγάδες και βοηθάει στην αποσύνθεση της σχέσης. Τα υπόλοιπα περιορίζονται στο εσωτερικό

253. Friedl, «The Position of Women...», *ό.π.*: η Νικολαΐδου, *ό.π.*, σ. 25, εκτιμά ότι στην ουσία η γυναίκα κυβερνά το σπίτι, αναπτύσσοντας «γυναικεία» χαρακτηριστικά, όπως η πονηριά, η γαλιφιά, τα ψέματα· βλ. και Σακαλάκη, *ό.π.*, σ. 185-186.

254. Μεταφορά της κωμωδίας των Νίκου Τσιφόρου – Πολύβιου Βασιλειάδη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κοτοπούλη», από το θέατρο Μαίρης Αρώνη – Ντίνου Ηλιόπουλου, στις 27 Μαρτίου 1959· *Θέατρο* 59, *ό.π.*, σ. 38, 261· Θρύλος, *ό.π.*, τ. Η', σ. 61-63.

της, με κυριότερα ανάμεσά τους το ενδεχόμενο της απιστίας και τη ζήλια.

Οι άνδρες εκδηλώνουν συχνότερα την απογοήτευσή τους από την έγγαμη σχέση και πιστεύουν ότι η γυναίκα τους άλλαξε μόλις παντρεύτηκε: «Καλές είναι όλες πριν απ' το γάμο. Αλλά μόλις μπει το στεφάνι, μόλις δεθεί ο γάιδαρος, Θεέ μου και Κύριέ μου, λες πού στο διάολο ήτανε κρυμμένη όλη αυτή η παλιογλωσσάρα [...]. Είμαι παθών και συζυγόπληκτος», προειδοποιεί ο Νικολάκης Μαρουλής τον ερωτευμένο συνεταίρο του (Βασίλης Αργυρόπουλος, Μιχάλης Νικολινάκος, *Το στραβόξυλο*). Ο δε παντογνώστης ρεσεψιονίστ Παναγιώτης (*Κρουαζιέρα στη Ρόδο*), όταν τον ρωτά η Βέρα (Ντίνα Τριάντη) αν ερωτεύτηκε ποτέ, απαντά: «Ήταν μια αιθέρια ύπαρξη... ένα μεγάλο αίσθημα... την αγαπούσα... τη λάτρευα... κι αυτή λάτρευε εμένα... ήταν ένας έρωτας μεγάλος... αλλά είχε άσχημο τέλος... παντρευτήκαμε». Και οι δύο σκεπτικιστές έχουν περάσει τη νεότητα.

Η Άννα (Μέμα Σταθοπούλου, *Φουκαράδες και λεφτάδες*, 1970, σενάριο Θάνος Λειβαδίτης, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης), παρόλο που δεν είναι παντρεμένη, έχει παρατηρήσει ότι όλοι οι «πρώτης τάξεως κύριοι» που γνώριζε, μετά το γάμο έχουν «μεταβληθεί σε μούτρα στυφά, σκοτεινά και γκρι-νιάρικά, που καβγαδίζουν με τη γυναίκα τους πρωί, μεσημέρι και βράδυ».

Τα προβλήματα καμιά φορά αρχίζουν λίγες ώρες μετά το γάμο, όπως συμβαίνει στη *Νύχτα γάμου*, όπου δύο ζευγάρια πηγαίνουν για το μήνα του μέλιτος σε κάποιο ξενοδοχείο και περνούν την πρώτη νύχτα γάμου με σκηνές ζηλοτυπίας, που φθάνουν μέχρι το διαζύγιο.

Μπορεί οι κωμωδίες που τελειώνουν με το γάμο των ερωτευμένων να απεικονίζουν ταυτόχρονα και την οικονομική αποκατάσταση του ζευγαριού, όμως οι κωμωδίες που ασχολούνται με νεαρά ζευγάρια και τα προβλήματά τους έχουν συχνά ως θέμα τις οικονομικές τους δυσκολίες και την προσπάθειά τους να τα επιλύσουν κατά το στήσιμο του νέου νοικοκυριού. Τα προβλήματα σχετίζονται αφενός με τη στέγη, αφετέρου με τη γυναικεία εργασία.

Μερικά ζευγάρια παντρεύονται χωρίς προίκα· στα μέσα της δεκαετίας του 1960 αυτό σημαίνει ότι δεν έχουν εξασφαλίσει το σπίτι στο οποίο θα κατοικήσουν. Η ιδιόκτητη κατοικία είναι η πρώτη επιλογή· δημιουργεί αίσθημα ασφάλειας και σταθερότητας, προστασίας από ενδεχόμενες δυσμενείς οικονομικές συνθήκες, γι' αυτό οι θυσίες για την απόκτησή της θεωρούνται απαραίτητες.<sup>255</sup> Η κωμωδία των Γιαλαμά – Πρετεντέρη *Μιας πεντάρας νειάτα* θίγει αυτό το μείζον για την κοινωνία της εποχής ζήτημα.

255. Πβ. Δημήτρης Ρόκος, «Η πολιτική γης της περιόδου 1945-1967· κοινωνικο-πολιτικά αίτια και "αναπτυξιακές" και περιβαλλοντικές προεκβολές», *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967)*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 1994, σ. 539-541.

Το πρόβλημα της κατοικίας είναι ένα από τα δυσεπίλυτα θέματα που επηρεάζουν τη σχέση του Γιώργου και της Ειρήνης (Στέφανος Ληναίος, Έλλη Φωτίου). Το νιόπαντρο ζευγάρι συγκατοικεί με τη μητέρα της Ειρήνης (Σμάρω Στεφανίδου) σε ένα στενόχωρο σπιτάκι, όμως πρέπει να μετακομίσει το γρηγορότερο, γιατί η κυρία θέλει να παντρευτεί. Έχει βρεθεί διαμέρισμα προς αγορά, ο εργολάβος πιέζει για την προκαταβολή και τις δόσεις, και χρήματα δεν υπάρχουν. Ο μισθός του Γιώργου δεν επαρκεί και ο πατέρας της Ειρήνης (Νικήτας Πλατής) είναι αρκετά ανεύθυνος, ώστε η βοήθεια που συνεχώς υποσχεται δεν φθάνει ποτέ στα χέρια τους.

Η σύγκρουση στο ζευγάρι ξεκινά από την άρνηση του Γιώργου να επιτρέψει στην Ειρήνη να εργαστεί. Αυτή, πιο πρακτική και αποφασιστική από τον άνδρα της, βλέπει ότι η μόνη λύση για να βρεθούν τα χρήματα είναι να δουλέψει η ίδια. Ο Γιώργος δεν το δέχεται, επειδή είναι παλαιών αντιλήψεων, και κυρίως επειδή ζηλεύει. Οι συζητήσεις τους πάνω στο πρόβλημά τους καταλήγουν πάντα σε καβγά.

Μέσω της συγκεκριμένης κωμωδίας και μίας ακόμα, *Ο Γρηγόρης κι ο Σταμάτης* (1962, σενάριο Κώστας Νικολαΐδης – Μήτσος Βασιλειάδης, σκηνοθεσία Γιώργος Παπακώστας), οδηγούμαστε στο δεύτερο ζήτημα, το οποίο εμφανίζεται ως πρόβλημα των νέων ζευγαριών: στην επιθυμία των γυναικών από μεσαία και χαμηλά στρώματα να αναζητήσουν εργασία, προκειμένου να συνεισφέρουν στον οικογενειακό προϋπολογισμό, και στην αντίδραση που συναντούν από το σύζυγο-αρχηγό της οικογένειας. Οι δύο σύζυγοι, Ανδρέας (Γιώργος Τσιτσόπουλος) και Γιώργος, απαγορεύουν στις συζύγους τους να εργαστούν, μολονότι το νοικοκυριό τους χρειάζεται επειγούσα οικονομική ενίσχυση. Ο λόγος που υπαγορεύει στους συζύγους την άρνηση είναι το θιγμένο τους φιλότιμο: αισθάνονται μειωμένοι, επειδή δεν καταφέρνουν μόνοι τους να ανταποκριθούν στις λογικές ανάγκες της νέας τους οικογένειας. Πιστεύουν ότι δεν θα φαίνονται στο περιβάλλον ικανοί να τη συντηρήσουν, δηλαδή να αναλάβουν πλήρως το ρόλο και τα καθήκοντα του αρχηγού.<sup>256</sup> Οι γυναίκες τους, η Άννα (Μάριον Σίβα) και η Ειρήνη, είναι πιο πρακτικές και βάζουν συγκεκριμένους στόχους. Αφού μπορούν να εργαστούν, το κάνουν, έστω και εν αγνοία των συζύγων. Με το γλυκό τρόπο και την καταποσσύνη τους αφενός κάμπτουν τις αντιρρήσεις τους και αφετέρου κερδίζουν με άνεση τη θέση εργασίας τους. Οι σεναριογράφοι, όπως και σε πολλά άλλα δείγματα, πιστεύουν ακράδαντα ότι οι γυναίκες έχουν πάντα τρόπο, σιγά-σιγά, με αθώα ψέματα, με έμβλημα το «ο σκοπός αγιάζει τα μέσα», περιμένοντας την κατάλληλη στιγμή, να περνούν τις αποφάσεις τους στους συζύγους και να τις κάνουν αποδεκτές.

256. Για τις υποχρεώσεις του άνδρα προς τη γυναίκα και την οικογένεια και για το αίσθημα ντροπής από τη μη εκπλήρωση των υποχρεώσεων, βλ. Αβδελά, *ό.π.*, σ. 215.

Οι γυναίκες, όταν διαπιστώνουν το αδιέξοδο που προκαλεί η συζήτηση, καταφεύγουν στο ψέμα: βρίσκουν μία δουλειά και κρατούν μυστικές από τον άνδρα τους τις νέες τους δραστηριότητες. Σε πλήθος παραδειγμάτων τα μυστικά, τα ψέματα και η υποκρισία είναι τα όπλα των γυναικών για να υπερνικήσουν τις απαγορεύσεις του συζύγου, είναι δηλαδή στοιχεία που θεωρούνται ότι ενδημούν στις συζυγικές σχέσεις. Ούτε όμως και οι άνδρες είναι ειλικρινείς. Αντί να ομολογήσουν τον πραγματικό λόγο της αντίδρασής τους, προβάλλουν τη ζήλια, η οποία υπερκαλύπτει το πλήγμα που δέχεται ο ανδρισμός τους από τη συγκεκριμένη συνεισφορά.

Οι χειρισμοί των γυναικών στο θέμα της γυναικείας εργασίας δείχνουν ότι ορισμένες ανάμεσά τους —έστω λίγες— έχουν αρχίσει να διεκδικούν το δικαίωμα της συμμετοχής στις αποφάσεις για κρίσιμα ζητήματα του νοικοκυριού και της κοινής ζωής.

Μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1960 η γυναίκα εμφανίζεται να έχει κατακτήσει αξιόλογη θέση στην αγορά εργασίας και να μη χρειάζεται την άδεια του συζύγου για να βρει δουλειά. Η Έφη (Μάρω Κοντού, *Επτά χρόνια γάμου*) είναι μία περιζήτητη τηλεπαρουσιάστρια, η οποία αφιερώνει στο επάγγελμά της ολόκληρη τη μέρα της, με αποτέλεσμα να μην έχει καθόλου χρόνο για το σύζυγο και το νοικοκυριό της —παιδιά δεν υπάρχουν.<sup>257</sup> Ο σύζυγος Αλέκος (Κώστας Βουτσάς), ένας εξίσου απασχολημένος ταξιδιωτικός πράκτορας, με συνεχή ταξίδια στο εξωτερικό, δυσανασχετεί όχι για τη δική του έλλειψη χρόνου, αλλά για τη συνεχή απουσία της Έφης από το σπίτι και για την ακαταστασία που βασιλεύει σε αυτό. Η οικιακή βοηθός, η Μάρω, που έχει προσληφθεί ως υποκατάστατο της νοικοκυράς, κάνει την αυστηρή κριτική της: «Άμα η νοικοκυρά δεν έχει το νου της στο σπίτι της, τι περιμένεις;», σχολιάζει, αλλά και η ίδια, χωρίς επίβλεψη, δεν είναι αποδοτική στη δουλειά της. Τα «μοντέρνα ανδρόγυνα» φαίνονται καταδικασμένα να τρώνε στο εστιατόριο, να ζουν μέσα στην ακαταστασία και να χρησιμοποιούν το συζυγικό κρεβάτι για να ολοκληρώνουν τις επαγγελματικές υποχρεώσεις της ημέρας: με τέτοιες συνθήκες ο γάμος παύει να είναι ελκυστικός: «Αν είναι να ανοίξω τέτοιο σπιτικό, καλύτερα να μην παντρευτώ ποτέ μου», συμπληρώνει η Μάρω.

Όμως, και ο Αλέκος έχει απορροφηθεί από τις «μπίζνες», έχει αλλάξει συμπεριφορά απέναντι στην Έφη, έχει ξεχάσει περιποιήσεις και τρυφεράδες: πολλά από τα ταξίδια του τα κάνει μόνο για προσωπική διασκέδαση, ομολογεί μεγάλη σειρά κατακτήσεων και το ενδιαφέρον του για το άλλο φύλο εκδηλώνεται ανά πάσα στιγμή. Το ζευγάρι συγκατοικεί, αλλά ο ένας αδιαφορεί πλή-

257. Μεταφορά της ομώνυμης κωμωδίας των Πολύβιου Βασιλειάδη - Λάκη Μιχαηλίδη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Χατζηχρήστου», από το θέατρο Αλίκης Βουγιουκλάκη - Δημήτρη Παπαμιχαήλ, το Νοέμβριο του 1970. Θρύλος, ό.π., τ. ΙΒ', 1981, σ. 119-120.

ρως για τη ζωή του άλλου. Είναι δύο απλοί συγκαίτοιχοι, που ο ένας ενοχλείται από τις μικρές καθημερινές συνήθειες του άλλου και δεν προσπαθούν να βρουν λύσεις στα προβλήματά τους, αλλά μόνο γκρινιάζουν.

Ένα ακόμα ζήτημα που ταλανίζει τα ζευγάρια είναι η διαφωνία σε σχέση με τα παιδιά. Οι γυναίκες τα επιθυμούν πιο πολύ από ό,τι οι άνδρες, οι οποίοι μερικές φορές αρνούνται να αποκτήσουν απογόνους. Ο Πέτρος (Γιάννης Μιχαλόπουλος, *Ο Σταύρος είναι πονηρός*), απογοητευμένος από τις απαιτήσεις της σημερινής νεολαίας, δεν θέλει να βρεθεί στη δύσκολη θέση του γονιού και να υφίσταται βασανιστήρια από το «μαντράχαλό» του. «Πατέρα, θέλω παπούτσια· πατέρα, θέλω τσάντα· πατέρα, θέλω γυναίκα· όλο “θέλω” λένε τα σκασμένα. Εγώ δεν τα περίμενα όλα από τον πατέρα μου... Άλλαξαν σήμερα τα παιδιά· δεν είναι σαν και μας. Σήμερα τα θέλουν όλα έτοιμα, και σου βάζουν και τις φωνές από πάνω... Τα παιδιά είναι παιδείψη». Τα λόγια του Πέτρου δείχνουν την αιτία της αρνητικής του στάσης: τρομάζει μπροστά στο βάρος των οικονομικών απαιτήσεων που συνεπάγεται η συντήρηση ενός παιδιού. Τα οικονομικά ζητήματα απασχολούν μόνο τον άνδρα-πατέρα και όχι τη γυναίκα-μητέρα, αφού ο άνδρας είναι υποχρεωμένος να συντηρεί την οικογένεια. Οι καταναλωτικές ανάγκες, όπως έχουν σταθεροποιηθεί στο τέλος της δεκαετίας του 1960, διαφοροποιούν τις σχέσεις των παιδιών με τους γονείς, ανάμεσα σε άλλα, και στο ζήτημα των υλικών διεκδικήσεων και παροχών. Είναι μακριά η εποχή όπου ο κυρ Διονύσης (Γιάννης Σπαρίδης, *Ο μαγκούφης*) έβαζε στη σειρά τα επτά αγόρια του και τα καθοδηγούσε σαν στρατιωτικό λόχο, ενώ χαιρόταν που και άλλοι απόγονοί του θα έκαναν σε λίγο την εμφάνισή τους.

Το παιδί είναι για τη γυναίκα μία τομή σημαντικότερη από το γάμο. Ο γάμος είναι η κοινωνική καταξίωση, το παιδί η ατομική της ολοκλήρωση. Αν μετά το γάμο το παιδί έρθει γρήγορα, η γυναίκα ωριμάζει επίσης γρήγορα ως προς τους στόχους και τις απαιτήσεις της, που τώρα επικεντρώνονται στην ανατροφή του παιδιού της. Αν το παιδί καθυστερήσει, τότε και αυτή καθιλώνεται στις συνήθειες και στα χαρακτηριστικά της προηγούμενης ηλικιακής της φάσης, της νεανικής· δεν περνάει στην ωριμότητα. Η Νταίζη (Ελένη Προκοπίου, *Ο Σταύρος είναι πονηρός*), μετά από δέκα χρόνια γάμου και επειδή δεν έχει παιδιά για να της γεμίζουν τη ζωή, παραπονιέται στον άνδρα της ότι δεν τη φροντίζει. Μολονότι της εξασφαλίζει με τη δουλειά του μία άνετη ζωή, αυτή, ως νέα, θέλει να βγαίνει βόλτες, να διασκεδάζει και να χορεύει. Μία παντρεμένη γυναίκα δεν έχει λόγο να αναζητά τόσο πολύ τις διασκεδάσεις. Η στάση της Νταίζης αποκλίνει ελαφρά, αλλά τονίζει και την έλλειψη σκοπού στη ζωή της, το κενό που δημιουργεί η απουσία των παιδιών. Η ίδια διεκδικεί το δικαίωμα στη μητρότητα, και γι' αυτό παρουσιάζεται ως θετικός χαρακτήρας, όχι ως ελαφρόμυαλη.

Όταν δεν υπάρχουν παιδιά, τα χρόνια που περνούν εγκαθιστούν στη συ-

ζυγική σχέση την πλήξη, τη ρουτίνα, τις καθημερινές —καθόλου συναρπαστικές— συνήθειες. «Όταν ήμασταν αρραβωνιασμένοι, κάναμε ένα σωρό όνειρα· τώρα κοιμάσαι από τις δέκα και ονειρεύεσαι μόνος σου», λέει η Λίνα στο σύζυγό της Ηλία (Τζένη Ρουσσέα, Γιώργος Πάντζας, *Ο μπούφος*, 1968, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος),<sup>258</sup> που δεν έχει άλλα ενδιαφέροντα, εκτός από την εργασία του. Η πλήξη, η ανία και τα καθημερινά καβγαδάκια είναι παρόντα και στο δεκαετή γάμο του Κοσμά και της Πόπης (Νίκος Σταυρίδης, Μπεάτα Ασημακοπούλου, *Τρίτη και δεκατρείς*, 1963, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος).<sup>259</sup> Το ζευγάρι δεν έχει αποκτήσει παιδιά και ο ένας κατηγορεί τον άλλον γι' αυτό· μάλιστα, η Πόπη αφήνει να εννοηθεί ότι ο σύζυγός της δεν υπήρξε αρκετά δραστήριος σε σχέση με αυτό το ζήτημα. Η έλλειψη του παιδιού κάνει τη σχέση πιο μίζερη. Όταν κάποια στιγμή εμφανίζεται η δυνατότητα να υιοθετήσουν ένα μωρό, που η μητέρα του δεν είναι σε θέση να συντηρήσει, η Πόπη γοητεύεται από την ιδέα. Είναι χαρακτηριστικό ότι το περιβάλλον τους θα τους πείσει να το αποφασίσουν, επειδή το μωρό θα τους αλλάξει τη ζωή προς το καλύτερο.<sup>260</sup>

Ένα μεγάλο πρόβλημα που δεν πηγάζει από τη σχέση του ζευγαριού, αλλά από το οικογενειακό περιβάλλον, αποτελούν οι πεθερές, οι οποίες είναι πιο φορτικές από ό,τι οι πεθεροί. Οι παρεμβάσεις του πεθερού τελειώνουν με το γάμο των νέων. Από κει και πέρα δεν ανακατεύεται στα πόδια τους. Μία εξαίρεση υπογραμμίζει τον κανόνα, αυτή του μπουζουζή Τσεβά (Νικήτας Πλατής, *Μιας πεντάρας νειάτα*), ο οποίος, αντί να στηρίζει οικονομικά την κόρη και το γαμπρό του, δημιουργεί προβλήματα κάθε φορά που εμφανίζεται μπροστά τους. Όμως, ο Τσεβάς είναι μοναχικός εκπρόσωπος των ανεύθυνων ανδρών που αδυνατούν να ανταποκριθούν στις υποχρεώσεις της οικογένειας, και γι' αυτό οι γυναίκες τους δικαιολογούνται να τους χωρίζουν. Εξ ου και η διαζευγμένη σύζυγός του, η οποία αναζήτησε σε άλλον άνδρα σταθερότητα και γαλήνη, δεν βρίσκεται εν αδίκω. Οι πεθερές όμως είναι κατά κανόνα παρούσες στην καθημερινότητα του ζεύγους και δημιουργούν προβλήματα, που φθάνουν ως το διαζύγιο.

Στο *Γάμος α λα ελληνικά* η καταλυτική δράση των στενών συγγενών δεν έγκειται στο γεγονός ότι φέρνουν αντιρρήσεις για το γάμο, αλλά στο ότι συμ-

258. Μεταφορά της κωμωδίας των Νίκου Τσιφόρου - Πολύβιου Βασιλειάδη *Οι απάνω και οι κάτω*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Αμυράλ», από το «Θίασο των πέντε» (Αναλυτή, Βουτσάς, Γιούλη, Πάντζας, Ρηγόπουλος), στις 13 Οκτωβρίου 1966· Θρύλος, ό.π., τ. Γ', σ. 462-464.

259. Μεταφορά της κωμωδίας του Γιώργου Ρούσου, που ανεβαίνει στο θέατρο «Αργυρόπουλου», από το θίασο Βασίλη Λογοθετίδη, την άνοιξη του 1955· Θρύλος, ό.π., τ. ΣΤ', σ. 365-366.

260. Πβ. Γεωργίου-Νίλσεν, ό.π., σ. 54.



βάλλουν στον ταχύτατο εκφυλισμό της σχέσης της Μίνας και του Πέτρου. Μόλις το ζεύγος επιστρέφει από το μήνα του μέλιτος, αρχίζει να προσγειώνεται ανώμαλα. Στο διαμέρισμα έχουν στοιβαχθεί ένα σωρό έπιπλα, όλα επιλογές της μητέρας της Μίνας (Δέσπω Διαμαντίδου), που κάνουν δύσκολη την κυκλοφορία και δημιουργούν μικρατυχήματα. Το σπουδαιότερο δεν είναι ότι οι νέοι δεν έφτιαξαν μόνοι τους το χώρο στον οποίο θα ζήσουν από κοινού· η μητέρα της Μίνας αποφασίζει να ζήσει μαζί τους και να επιβάλει τη δυναμική της παρουσία, εν αγνοία του Πέτρου, την αντίδραση του οποίου η Μίνα φοβάται. Πολύ γρήγορα η κατάσταση εξισορροπείται με την έφοδο της εξίσου δυναμικής μητέρας του (Σμάρα Στεφανίδου), η οποία έρχεται να μείνει μαζί τους· το κακό τριτώνει, όταν καταφθάνει ο μικρός αδελφός της Μίνας, που η μητέρα του κρύβει από τους υπόλοιπους συγγάτοικους.

Το βασικό πρόβλημα που αναδύεται από αυτή την κωμωδία είναι η υποχρέωση των παιδιών να φροντίσουν τους γονείς τους, οι οποίοι μένουν μόνοι μετά το γάμο του γιου ή της κόρης. Συνήθως πρόκειται για τη μητέρα — χήρα ή, πολύ σπάνια, διαζευγμένη. Το γεγονός ότι οι μητέρες δεν έχουν άλλες δραστηριότητες έξω από την οικογένεια και τα παιδιά αυξάνει τα συναισθηματικά προβλήματα και τη μοναξιά τους, όταν αυτά φεύγουν από το σπίτι. Η λύση για να μην αισθανθούν εγκαταλειμμένες είναι η συγκατοίκηση, στα θετικά της οποίας προσμετράται η βοήθεια που θα προσφέρουν στο νοικοκυριό. Είναι προφανές ότι στη δεκαετία του 1960 οι πιο πολλοί άνθρωποι μιας ηλικίας, και ιδίως οι γυναίκες δεν ξαναφτιάχνουν τη ζωή τους, ακόμα και όταν δεν έχουν υποχρεώσεις. Περιμένουν από τα παιδιά τη συναισθηματική κάλυψη και την ανταπόδοση.

Η αδυσώπητη μάχη για επικράτηση που ξεσπά ανάμεσα στις δύο μητέρες έχει άμεσα αποτελέσματα στη σχέση του ζευγαριού. Δημιουργούνται δύο περιοχές συγκρούσεων, η μία στη συζυγική κρεβατοκάμαρα, η άλλη στο σαλόνι-υπνοδωμάτιο των πεθερών. Οι συνήθειες του καθενός είναι εκ διαμέτρου αντίθετες με αυτές του άλλου και δεν υπάρχει διάθεση για δημιουργία όρων συνύπαρξης. Η εξωραϊσμένη εικόνα της προ του γάμου εποχής φθείρεται από τη συμβίωση. Η Μίνα νοσταλγεί το διάστημα που σπούδαζε καλές τέχνες, ενώ τώρα υποχρεώνεται να σπουδάσει την τέχνη της μαγειρικής. Όταν ζούσε στο σπίτι της μητέρας της, δεν έκανε καμία δουλειά, τώρα οι τέσσερις συγγάτοικοι περιμένουν από αυτήν τα πάντα. Οι δύο μητέρες την αφήνουν μόνη να παλεύει με τα κατσαρολικά, ενώ εκείνες πλέκουν και κεντούν στο σαλόνι. Η συζυγική ζωή επιδρά και στη δουλειά του Πέτρου, με αποτέλεσμα αυτός να δέχεται επιπλήξεις από τους προϊσταμένους του.

Η μόνη λύση για το ζευγάρι είναι η δραπέτευση. Μέσα από τους συνεχείς καβγάδες καταφέρνουν να ανακαλύψουν ότι αγαπιούνται και ότι δεν θέλουν να θυσιάσουν το γάμο τους στις αδιάκριτες μητέρες τους. Βρίσκουν καινούργιο

σπίτι, μετακομίζουν κρυφά όσα πράγματα τους χρειάζονται, και ένα ωραίο μεσημέρι τις ειδοποιούν για τη νέα τους διεύθυνση και τις ώρες επισκέψεων. Η οριοθέτηση των σχέσεων με το μητρικό περιβάλλον δεν προσφέρθηκε εξαρχής, πέρασε μέσα από τους κανόνες ορθής συμπεριφοράς του παιδιού προς τη μητέρα, από ένα πλέγμα ενοχών, δισταγμών και υποχωρήσεων, όπου η μητέρα εξακολουθούσε να εξουσιάζει, αλλά κατέληξε στην εξασφάλιση της ανεξαρτησίας του νέου ζεύγους.

Στα θέματα της μοναξιάς και της συναισθηματικής κάλυψης οι άνδρες παρουσιάζονται πιο ανεξάρτητοι από τις γυναίκες. Ο πατέρας της Μίνας δεν στρέφεται σε αυτήν για να λύσει προβλήματα μοναξιάς· βρίσκει μάλιστα την ευκαιρία να ξεφορτωθεί το γιο του, στέλνοντάς τον να μείνει με τη μητέρα του. Επίσης, ο πατέρας της Ειρήνης στο *Μιας πεντάρας νειάτα* έφθασε στο κατώφλι της τρίτης ηλικίας, χωρίς να καταλάβει τι είναι οικογένεια, και στρέφεται στην κόρη του όχι για να καλυφθεί συναισθηματικά, αλλά κυρίως οικονομικά. Πιθανόν οι σεναριογράφοι να υπολογίζουν ότι οι άνδρες καταφέρνουν να μη ζουν μόνοι: έχουν πλουσιότερη κοινωνική ζωή από ό,τι οι γυναίκες, ξαναπαντρεύονται πιο εύκολα ή απασχολούν το χρόνο τους με εφήμερες σχέσεις.

Οι άνδρες που μετά το γάμο μένουν με τα πεθερικά ως «σώγαμπροι» είναι μία ευάλωτη κατηγορία, που δέχεται συχνά τα πυρά της πεθεράς. Ένα παράδειγμα «σώγαμπρου» δίνουν οι Νίκος Τσιφόρος και Πολύβιος Βασιλειάδης στο έργο *Ο Κλέαρχος, η Μαρίνα και ο κοντός* στο πρόσωπο του Καλλιμάχου (Νίκος Ρίζος). Ο Μάχος είναι ένας καλόβολος άνθρωπος, που ζει με τη γυναίκα του, τον πεθερό και εργοδότη του και την πεθερά του (Έλσα Ρίζου, Βασίλης Αυλωνίτης, Γεωργία Βασιλειάδου). Ως υπάλληλος του τυρέμπορου Κλέαρχου, είναι κοινωνικά —καθότι οικονομικά— υποδεέστερος από ό,τι η γυναίκα του και η οικογένειά της. Η κυρία Μαρίνα είχε άλλα όνειρα για την κόρη της: «Να σου αγοράζαμε έναν επιστήμονα, ένα διπλωμάτη...». Θεωρεί τον Μάχο μουλωχτό, προικωθήρα και γυναικά και τον διαβάλλει συνεχώς στη γυναίκα του. Η κόρη της η Ρέα διαμαρτύρεται χλιαρά, αλλά υπακούει στους γονείς, και όχι στον άνδρα της. Ο υποβιβασμός του άνδρα υποδηλώνεται από την πειθήνια στάση του Μάχου, ο οποίος δέχεται ως και να φορέσει ποδιά για να πλύνει τα πιάτα, σε ένα νοικοκυριό όπου οι δύο γυναίκες έχουν αναθέσει τις δουλειές του σπιτιού στις υπηρέτριες. Η υποδεέστερη θέση του θα ανατραπεί από μία κληρονομιά, οπότε θα έρθει η σειρά του να βάλει όρους και να πάρει στα χέρια του τα ηνία της επιχείρησης και της οικογένειας. Σύμφωνα με το συγκεκριμένο παράδειγμα, η θέση του άνδρα ως αρχηγού της οικογένειάς του μπορεί να αμφισβητηθεί μέσα σε έναν οικονομικά ασύμμετρο γάμο.

Η κυρία Ανδρομάχη (Νίτσα Τσαγανέα, *Πάρε, κόσμε*, 1967, σενάριο Ναπολέων Ελευθερίου, σκηνοθεσία Ερρίκος Θαλασσινός) έχει επιτύχει να χωρίσει την κόρη της Ελένη από το σύζυγό της Αγαθοκλή (Ελένη Ανουσάκη, Θανά-

σης Βέγγος). Αν άλλες πεθερές έχουν παράλογες απαιτήσεις από το γαμπρό τους, η κυρία Ανδρομάχη φαίνεται να προστατεύει το συμφέρον της κόρης της, έστω και με λάθος τρόπο. Το ελάττωμα του Αγαθοκλή, ολέθριο κατά την πεθερά του, είναι η φιλανθρωπία του. Όρος της είναι να θεραπευτεί ο γαμπρός της από αυτό, ώστε το νοικοκυριό της κόρης της να μην κινδυνεύει ανά πάσα στιγμή από οικονομική κατάρρευση. Η επιθετικότητα, όχι μόνο φραστική, και η μαχητικότητα με την οποία επιβάλλει την απομάκρυνση του ζευγαριού την καθιστούν ξεχωριστή, αλλά όχι και μοναδική περίπτωση στην κατηγορία της. Δεν φέρει άδικα το όνομα «Ανδρομάχη».

Στον *Ανακατωσούρα* (1967, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Γρηγόρης Γρηγορίου)<sup>261</sup> ο Θωμάς και η Λίλα (Ντίνος Ηλιόπουλος, Γκέλυ Μαυροπούλου) είναι παντρεμένοι πέντε χρόνια, εργάζονται και οι δύο ως υπάλληλοι και κατοικούν στο σπίτι του Λάζαρου (Νίκος Σταυρίδης), θείου του Θωμά, ο οποίος τους το παραχωρεί δωρεάν. Μαζί τους μένει και η μητέρα της Λίλας (Μαρίκα Κρεββατά), μία αυταρχική και κακόγλωσση γυναίκα, που δεν χάνει ευκαιρία να κατηγορήσει το γαμπρό της και να τον στολίσει με ένα σωρό απαξιωτικά επίθετα, επειδή δεν είναι άξιος να τους προσφέρει ένα ιδιόκτητο σπίτι, αλλά και επειδή είναι δειλός, «αρνί», και όχι «λιοντάρι». Ο Θωμάς καταφέρνει να αλλάξει τη συμπεριφορά της πεθεράς του, όταν αλλάζει τη δική του στάση απέναντι στη ζωή, όταν γίνεται δυναμικός, τολμηρός και αποκτά δημόσια διάκριση, το πρώτο βραβείο στο διαγωνισμό τραγουδιού.

Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στον *Πεθερόπληκτο*, που αποτελεί ανακύκλωση της προηγούμενης ταινίας. Η πεθερά Ολυμπία (Μαρίκα Κρεββατά) συντηρεί οικονομικά τα ζευγάρια μέσω της συγκατοίκησης, και γι' αυτό μπορεί να επεμβαίνει στη ζωή του. Η κακομεταχείριση του γαμπρού παίρνει τέλος όταν αυτός αποκαθίσταται οικονομικά, όχι ως δικηγόρος, αλλά ως στιχουργός λαϊκών ασμάτων. Ο νεωτερισμός εδώ βρίσκεται στο γεγονός ότι ταυτόχρονα η Ολυμπία αποκαθίσταται με το γαμπρό της αρεσκείας της (Βασίλης Αυλωνίτης), πράγμα που συμβάλλει στο να ηρεμήσουν τα νεύρα της.

Περισσότερο αξιοπαρατήρητη από την ανάρμοστη συμπεριφορά της πεθεράς στις παραπάνω κωμωδίες είναι η συμπεριφορά της κόρης. Ενώ είναι πολύ ερωτευμένοι και οι δύο, η Ελένη έχει αποδεχθεί την απομάκρυνσή της από τον Αγαθοκλή· δεν κατορθώνει να υπερνικήσει τις απαγορεύσεις της μητέρας της, η οποία τη δέρνει και την κλειδώνει όταν έρχεται ο Αγαθοκλής να φέρει τη διατροφή· τον συναντά κρυφά, λες και δεν είναι παντρεμένοι, και βγαίνει κρυφά ραντεβού. Το ίδιο και η Λίλα· δεν αντιμιλά στη μητέρα της, δεν φέρνει αντιρρήσεις, ούτε διαμαρτύρεται για τη συμπεριφορά της απέναντι στον Θωμά, μο-

261. Γρηγορίου, τ. Β', ό.π., σ. 86-87.

λονότι η μεταξύ τους σχέση είναι τρυφερή. Προσπαθεί περισσότερο να πείσει τον Θωμά να μη δίνει αφορμή στη μητέρα της για καβγάδες.

Η Μαρίκα Κρεββατά υποδύεται σε πολλές κωμωδίες το ρόλο της πεθεράς, με τυποποιημένα χαρακτηριστικά: επηρεάζει την κόρη της, που δεν τολμά να της φέρει αντίρρηση, εξυφάνει παράλογα σχέδια, κυρίως εις βάρος του γαμπρού της και της ορθολογικής διαχείρισης των οικονομικών του σπιτιού. Παρεμβαίνει με ανάρμοστο τρόπο στις υποθέσεις του ζευγαριού, είναι οξύθυμη και μιλάει άσχημα στο γαμπρό της. Βάζει το —κακώς εννοούμενο— συμφέρον των παιδιών της πάνω από την ορθή κρίση του γαμπρού της (*Άλλος για το εκατομμύριο*). Είναι επιπόλαια, λέει πολύ εύκολα ψέματα και δεν διακρίνεται για τη συνέπειά της. Αυτά τα χαρακτηριστικά μεταφέρονται και στα παιδιά της αν και η κόρη της σέβεται το σύζυγό της, δεν έχει ωστόσο αντεπιχειρήματα και δεν καταφέρνει να επιβάλει στη μητέρα και στο νοικοκυριό της τη δική της άποψη.

Η μητέρα καθοδηγεί τις κόρες της Κική και Λιλή (Δέσποινα Παναγιωτίδου, Ζέτα Αποστόλου, Μαρίνα Παυλίδου, *Ψυχραιμία, Ναπολέον*, 1968, σενάριο Θεόδωρος Τέμπος, σκηνοθεσία Φίλιππος Φυλακτός) σε μία ανατροπή των παραδοσιακών ρόλων και διοικεί τα σπίτια τους με στρατιωτική πειθαρχία. Η ίδια είναι ο βαθμοφόρος που μετατρέπει τις δουλειές του νοικοκυριού σε καψόνια. Το νοικοκυριό, η «φυσική» υποχρέωση της γυναίκας, εξισώνεται εδώ για τον άνδρα με την πιο βαρυσανιστική περίοδο της ζωής του, τη στρατιωτική θητεία. Οι κόρες είναι αδιάφορες, κάθονται στο κρεβάτι καπνίζοντας, μιλούν στο τηλέφωνο με τις φίλες τους και απαιτούν από τους άνδρες τους όχι μόνο να γίνουν «νοικοκυρές» στη θέση τους, αλλά και να τις υπηρετούν. Άνδρες με ποδιά και φακιόλι (Νίκος Σταυρίδης, Νίκος Ρίζος) έχουν εγκαταλείψει την εργασία τους για να σκουπίζουν, να σφουγγαρίζουν σκυμμένοι στα τέσσερα, να καθαρίζουν τζάμια, να πλένουν στη σκάφη, να περιποιούνται το σόι που κατέφθασε από το χωριό. Η ανατροπή των ρόλων είναι γελοία και επικίνδυνη, επιστάται η προσοχή του θεατή να ελέγχει καλύτερα καταστάσεις με απρόβλεπτες συνέπειες και να κρατάει σφιχτά τα ηνία των προνομίων του. Η καρικατούρα των σχέσεων μετατρέπεται σε όπλο που επιδιώκει να αποτρέψει τη συμμετοχή των ανδρών σε δραστηριότητες οι οποίες θεωρούνται γυναικεία υπόθεση.

Η αλαλία της κόρης μπροστά στη μητέρα είναι ενδιαφέρουσα. Θα περίμενε κανείς από την κόρη να θέσει όρια, αλλά δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο. Οι γυναίκες δεν φαίνεται να έχουν εκπαιδευτεί προς αυτή την κατεύθυνση. Με την παραίτησή τους από την καθημερινότητα του ζευγαριού, οι μπαμπάδες αναγνωρίζουν έμπρακτα ότι η κόρη τους απέκτησε άλλον αρχηγό. Οι μητέρες αντιδρούν αμφισβητώντας τη νέα εξουσία.

Μπορούμε να αναρωτηθούμε αν αυτή η συμπεριφορά των ενήλικων, και

κυρίως παντρεμένων γυναικών, και αντίστοιχα των μητέρων τους, είναι μία κωμική υπερβολή, ένα δημοφιλές μοτίβο που θέτει στο στόχαστρο την πεθερά, μόνο και μόνο για να δημιουργήσει ένα ρόλο για μία καρατερίστα. Δεν έχω εντοπίσει αναφορές στο θέμα της επιρροής και της άσκησης εξουσίας των γονιών στα παντρεμένα τους παιδιά στην ελληνική κοινωνία της εποχής. Το ενδιαφέρον στα συγκεκριμένα παραδείγματα είναι η αμφισβήτηση της εξουσίας του συζύγου-αρχηγού, που δίνεται από το νόμο. Στην πραγματικότητα, υπάρχει σύγκρουση καθηκόντων για τις κόρες, που —σημειωτέον— είναι παντρεμένες με καλόκαρδους άνδρες. Ανάμεσα στην υπακοή στο σύζυγο, στη νέα υπακοή, που επιπλέον αυτός δεν διεκδικεί δυναμικά, και στην παλαιά συνήθεια της υπακοής στο γονιό (να θυμηθούμε τη μητέρα της Λέλας στο *Σωφειράκι*) η κοπέλα δεν έχει προφθάσει να καθορίσει την επιλογή της. Η μητέρα, διαπιστώνοντας περιθώρια δράσης, επιβάλλει τους κανόνες της. Η υπακοή στους γονείς είναι μία πειθαρχία από την οποία δεν ξεφεύγουν οι άνθρωποι ούτε στην ενήλικη ζωή τους. Όμως, οι σεναριογράφοι έμμεσα καλούν το ανδρικό κοινό να μην παραιτείται των δικαιωμάτων του και προτείνουν τρόπους δράσης.

Ο Ευτύχιος και η Κική είναι θύματα τόσο της μητέρας της νύφης όσο και της μητέρας του γαμπρού στο *Ανθρωπάκι*. Η Κική, ταμίας στο κατάστημα υφασμάτων του Ευτύχιου, έχει δημιουργήσει ερωτική σχέση μαζί του. Η κυρία Πολυξένη επεμβαίνει στη ζωή του γιου της και του θυμίζει συνεχώς τα καθήκοντά του, να παντρεύει την αδελφή του και να γεροκομήσει την ίδια, ενώ δεν θέλει την Κική, γιατί δεν έχει προίκα. Μέσα από συνεχείς καβγάδες και επιθέσεις της κυρίας Πολυξένης στην Κική και στη μητέρα της (Μίτση Κωνσταντάρα), ο Ευτύχιος αποφασίζει να ενδώσει στις πιέσεις της Κικής και να την παντρευτεί.

Η επίσκεψη της Πολυξένης στο καινούργιο σπίτι που αγόρασε ο Ευτύχιος είναι χαρακτηριστικό δείγμα της στάσης της απαιτητικής πεθεράς, η οποία σχολιάζει και ερευνά τα πάντα, δεν λέει καλή κουβέντα για τίποτε και συνεχώς συγκρίνει τα αγαθά του ζευγαριού με τα δικά της, για να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι ο γιος της δεν της προσφέρει όλα όσα θα όφειλε. Η ζήλια και ο ανταγωνισμός ανάμεσα στην πατρική και στη νέα οικογένεια δημιουργούν συνεχείς προστριβές, με απώτερο στόχο την πρόκληση αισθημάτων ενοχής. Ενώ ο Ευτύχιος και η Κική είναι αγαπημένο και τρυφερό ανδρόγυνο, οι συνεχείς εξωτερικές παρεμβάσεις καταστρέφουν την ηρεμία τους και αλλοιώνουν σιγά-σιγά τη σχέση τους.

Δεν είναι μόνο η εριστική διάθεση και η απαίτηση για αποκλειστικότητα της Πολυξένης που δημιουργούν προβλήματα. Η μητέρα της Κικής, με πείρα στα διαζύγια, σε μία εποχή που το διαζύγιο δεν αποτελεί πλέον σπάνια και δακτυλοδεικτούμενη κατάσταση, ανησυχεί για το μέλλον της κόρης της, αν τύχει και χωρίσει με τον Ευτύχιο. Έτσι, ενθαρρύνει την Κική να γίνει κινημα-

τογραφική σταρ, για να αποκτήσει δικά της εισοδήματα και να μην κρέμεται από τον άνδρα της. Με την απειλή του διαζυγίου ο Ευτύχιος δίνει τη συγκατάθεσή του, αλλά δεν μπορεί να παραδεχθεί τη συμπεριφορά της Κική ως ανερχόμενης σταρ. Οι επαγγελματικές υποχρεώσεις της έρχονται σε πλήρη διάσταση με τις οικογενειακές· το ζευγάρι χάνει πλέον τη νηφαλιότητά του και αδυνατεί να επιλύσει τα προβλήματά του. Παρά το γεγονός ότι περιμένουν μωρό, κανένας τους δεν υποχωρεί στους όρους του άλλου. Η Κική μετανιώνει, καταλαβαίνει ότι δεν «είχε μυαλά», ότι μόνη της έδιωξε τον άνδρα της, στον οποίο καταλογίζει την ευθύνη ότι δεν έδειξε την απαραίτητη πυγμή, για να παραμείνουν τα πράγματα σε τάξη. Κάνει την κίνηση της συμφιλίωσης, παίρνοντας την παλαιά της θέση πίσω από το ταμείο του μαγαζιού, για να δηλώσει την περαιτέρω συμμόρφωσή της προς τις υποδείξεις και τις επιθυμίες του Ευτύχιου. Την ευθύνη για την αναταραχή εδώ, όπως και στα προηγούμενα παραδείγματα, φέρει εντέλει η γυναικεία πλευρά — η μητέρα, κακή σύμβουλος, και η κόρη, που παρασύρεται και παραγνωρίζει το συμφέρον της. Ο άνδρας φταίει στο μέτρο που δεν επιδεικνύει τη δέουσα πυγμή, που δεν επιβάλλει τις ορθές συμπεριφορές με το ζόρι. Ο μαλακός χαρακτήρας, οι υποχωρήσεις, η ικανοποίηση των επιθυμιών των άλλων δεν θεωρούνται αρετές, επειδή υπονομεύουν το ρόλο του αρχηγού. Κατά τους συντελεστές ορισμένων κωμωδιών, λίγη βιαιότητα, ανυποχώρητη άρνηση, φωνές και κανένα χαστούκι θα μάθαιναν στις γυναίκες τα όριά τους.

Υπάρχουν όμως και εξαιρέσεις στον κανόνα της κακής πεθεράς. Η κυρία Χαρίκλεια προσπαθεί να συνενώσει την κόρη της Χριστίνα (Μίτση Κωνσταντάρα, Μάρω Κοντού, *Της ζήλειας τα καμώματα*, 1971, σενάριο Παναγιώτης Παπαδόουκας – Κώστας Καραγιάννης, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος), η οποία παρεξηγεί τη συμπεριφορά του άνδρα της (Λάμπρος Κωνσταντάρας) και ζητά διαζύγιο.<sup>262</sup> Συμπεριφέρεται καλά στο γαμπρό της, ενώ η παρέμβασή της σώζει εντέλει τον κλυδωνιζόμενο γάμο. Εδώ θα μπορούσαμε να αναφέρουμε και τη μητέρα της Νίνας (Αλίκη Βουγιουκλάκη, *Αχ! αυτή η γυναίκα μου*, 1967, σενάριο Νίκος Τσιφώρος – Πολύβιος Βασιλειάδης, σκηνοθεσία Γιώργος Σκαλενάκης),<sup>263</sup> η οποία είναι τόσο διακριτική, ώστε δεν εμφανίζεται καν στο θεατή — συμβολικά είναι η τέλεια πεθερά. Μένει σε δικό της διαμέρισμα, και η κόρη της την επισκέπτεται όταν την έχει ανάγκη. Η βοήθειά της συνίσταται στο

262. Μεταφορά της κωμωδίας των Παναγιώτη Παπαδόουκα – Κώστα Καραγιάννη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κοτοπούλη – Ρεξ», από το θέατρο Λάμπρου Κωνσταντάρα, το χειμώνα του 1971· Θρύλος, ό.π., τ. ΙΒ', σ. 149-150.

263. Μεταφορά της κωμωδίας των Νίκου Τσιφώρου – Πολύβιου Βασιλειάδη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κοτοπούλη», από το θέατρο Αλίκης Βουγιουκλάκη – Δημήτρη Παπαμχαήλ, στις 10 Φεβρουαρίου 1967· Θέατρο 67, ό.π., σ. 42, 225· Θρύλος, ό.π., τ. ΙΑ', σ. 67.

«να βάλει τα δυνατά της» και να μαγειρέψει έναν υπέροχο λαγό στιφάδο. Το κρίσιμο έδεσμα θα προσφερθεί σε γεύμα στο διευθυντή του γαμπρού της, το οποίο θα πρέπει να τον κάνει να αποφασίσει την πολυπόθητη προαγωγή του Δημήτρη (Γιάννης Μιχαλόπουλος, Δημήτρης Παπαμιχαήλ). Δεν φαίνεται με ποιον τρόπο η κόρη της της ανταποδίδει τις φροντίδες της, όμως αυτή μεριμνά με παροχές για την ευτυχία και την προκοπή του παιδιού της, χωρίς να ανακατεύεται στα πόδια του ζευγαριού. Αυτός ο τρόπος τακτοποίησης των οικογενειακών σχέσεων μοιάζει ιδανικός σε μία κοινωνία στην οποία τα παιδιά δεν χρειάζεται να φροντίζουν τους γονείς τους, αλλά δικαιούνται να απολαμβάνουν τις περιποιήσεις τους στο διηνεκές.

### α' Τρίτο πρόσωπο

Συνήθως η ζήλια χρησιμεύει για την αναθέρμανση των συζυγικών σχέσεων και την εγρήγορση των αισθημάτων. Σε σχέσεις που τις έχουν κυριεύσει η ανία και η συνήθεια, οι φίλοι συμβουλεύουν τους συζύγους να σπείρουν το σπόρο της αμφιβολίας στην καρδιά του ετέρου ημίσεος, ώστε να κερδίσουν ξανά την προσοχή του (*Ο ζηλιάρογατος*). «Όποιος θέλει να κρατάει τα χαλινάρια της γυναίκας του πρέπει πότε-πότε να της βάζει ψύλλους στ' αυτιά», συμβουλεύει ο φίλος του τον Λάκη (Λαυρέντης Διανέλλος, Περικλής Χριστοφορίδης, *Άνδρα θέλω με πνυγή*, 1959, Μιχάλης Νικολόπουλος).<sup>264</sup>

Η παθολογική ζήλια είναι ελάττωμα που δεν θεραπεύεται με τίποτε, ενώ ο ζηλιάρης θα θέτει αιωνίως τον άλλο σε δοκιμασία, όσες αποδείξεις και αν έχει ότι του είναι πιστός (*Τα κίτρινα γάντια· Η Εύα δεν αμάρτησε*, 1965, σενάριο Ναπολέων Ελευθερίου, σκηνοθεσία Ερρίκος Θαλασσινός). Ο παθολογικά ζηλιάρης σύζυγος ελέγχει πλήρως τη ζωή της γυναίκας του. Οι συζητήσεις της παρακολουθούνται, ενώ όλοι οι άνδρες που κυκλοφορούν έξω από το σπίτι της είναι πιθανοί εραστές: η εμφάνισή της περνάει συνεχώς από το μικροσκόπιο και κάθε κίνησή της από λεπτομερή ανάλυση. Οι σύζυγοι συχνά εκδηλώνουν τη διαφωνία τους για το μοντέρνο ντύσιμο της γυναίκας τους, που με την επιβολή της μίνι φούστας γίνεται ιδιαίτερα αποκαλυπτικό. Στο έργο *Αχ! αυτή η γυναίκα μου* ο κατά τα άλλα ανεκτικότητας Δημήτρης υποχρεώνει τη Νίνα να αλλάξει ρούχα και να ντυθεί σεμνότερα, για να μην προκαλέσει το αφεντικό του, που έχει αδυναμία στις γυναίκες.

Οι σκηνές ζηλοτυπίας είναι στην ημερήσια διάταξη, όπως και οι ανακρίσεις ή οι απόπειρες διασταύρωσης των γεγονότων. Ο ζηλιάρης σε στιγμές έντο-

264. Μεταφορά της κωμωδίας του Μιχάλη Κουνελάκη *Ερωτική καθοδήγηση*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Αργυρόπουλου», από το θέατρο Βασίλη Αργυρόπουλου, το χειμώνα του 1949· *Θέατρο* 59, ό.π., σ. 269· *Θρύλος*, ό.π., τ. Ε', σ. 164-166.

νης διάψευσης των υποψιών του συναισθάνεται την έκταση του παράλογου πάθους του, αλλά, όσες διαβεβαιώσεις και αν δίνει περί του αντιθέτου, σίγουρα οι υποψίες αργά ή γρήγορα θα τον κυριεύσουν. Από τη μεριά της, η σύζυγος πρέπει να επιδεικνύει ιώβειο υπομονή, να περνάει με επιτυχία την καθημερινή ανάκριση, να ανέχεται την προσβλητική διαδικασία της διασταύρωσης των απαντήσεών της. Μόνο της όπλο είναι η απειλή ότι δεν θα αντέξει για πολύ αυτή τη μαρτυρική καθημερινότητα και η ελπίδα ότι κάποτε ο άνδρας της θα θεραπευτεί από τη μανία του.

Σε τελευταία ανάλυση, ο ζηλιάρης είναι άοπλος. Όσο και αν ελέγχει και παρακολουθεί στενά τη γυναίκα του, αυτή πάντα μπορεί να τον ξεγελάσει, αν το θέλει, όπως φαίνεται από το παράδειγμα του Πausανία και της Τασίας Μπρούντζου (*Μια του κλέφτη*) ή του Μιχάλη και της Λιλής (Γιώργος Κωνσταντίνου, Μάρω Κοντού, *Η σωφερίνα*, σενάριο Γεώργιος Ρούσσος, σκηνοθεσία Αλέκος Σακελλάριος).<sup>265</sup> Η Τασία επιβάλλει τη θέλησή της τόσο στο μεγαλοβιομήχανο σύζυγό της όσο και στον εραστή της Πέτρο. Όσο και να προσπαθεί ο Πausανίας, δεν μπορεί να την πιάσει στα πράσα. Έτσι, μένει διαρκώς με τις ανεπιβεβαίωτες υποψίες του. Η Τασία παίρνει δεκάδες προφυλάξεις και καταφέρνει να δικαιολογεί κάθε της κίνηση με μεγάλη άνεση, λέει ψέματα σαν να αναπνέει. Ο Μιχάλης επίσης είναι το άκρον άωτον της καχυποψίας, αλλά η Λιλή δεν φαίνεται να ενοχλείται ή να προσβάλλεται από τη στάση του. Μπορεί ανά πάσα στιγμή να ξεφύγει από κάθε κατηγορία, επινοώντας με μεγάλη ταχύτητα ψέματα που τον αποπλίζουν. Στη μάχη καχυποψίας-ψέματος κερδίζει το δεύτερο. Ακόμα και όταν έχουν απτές αποδείξεις των πραγματικών περιστατικών, που βεβαιώνουν την ενοχή της Τασίας και της Λιλής, οι σύζυγοί τους δεν είναι σε θέση να αντιδράσουν, αλλά αρκούνται στις εξηγήσεις τους.

Η ζήλια μπορεί να προκληθεί και από παρεξήγηση, από παρερμηνεία των δεδομένων. Επειδή η κωμωδία στηρίζεται δραματουργικά στην παρεξήγηση, ένας τέτοιος λόγος συναντάται συχνά. Ο Στάθης δεν επιθυμεί να απατήσει τη Μαρίνα (Σταύρος Παράβας, Ντίνα Τριάντη, *Ο μόδιστρος*, 1967, σενάριο Ορέστης Λάσκος - Δημήτρης Βλάχος, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος), όμως εκείνη παρερμηνεύει τη νυκτερινή του απουσία. Ο Στάθης δεν εξηγεί τα πραγματικά περιστατικά, αλλά λέει μία σειρά από ψέματα, που ενισχύουν την παρεξήγηση και προωθούν την πλοκή. Δεν παύει όμως να απεικονίζεται μία συζυγική σχέση που δεν στηρίζεται στην ειλικρίνεια, στην κατανόηση και στην αποδοχή των εξηγήσεων. Ο Σάββας (Γιάννης Γκιωνάκης, *Η κρεβατομουμούρα*, 1971, σε-

265. Μεταφορά της κωμωδίας του Γιώργου Ρούσσου *Το πρώτο ψέμμα*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κατερίνας», από το θέατρο Κατερίνας, το καλοκαίρι του 1955. Θρύλος, ό.π., τ. ΣΤ', σ. 429-430· κριτική του Κώστα Σταματιού στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 304.



νάριο Αλέκος Σακελλάριος, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος)<sup>266</sup> επίσης παρεξηγήει τα δεδομένα και υποπευτεύεται ότι η γυναίκα του τον απατά με έναν νεαρό (Μάρω Κοντού, Νίκος Παπαναστασίου). Το πρόβλημα είναι ότι ο φίλος του (Σταύρος Ξενίδης) ρίχνει λάδι στη φωτιά της ζήλιας του, ερμηνεύοντας τα φαινόμενα σύμφωνα με τις προσωπικές του μανιές, όπως κάνει και ο Μάρκος, ο φίλος του Πόπη (Ευάγγελος Πρωτοπαπάς, Βασίλης Λογοθετίδης) στο *Ζηλιαρόγατο*.

Η απιστία στις κωμωδίες είναι σε συντριπτική πλειοψηφία γένους αρσενικού. Οι τρόποι συμπεριφοράς απέναντι στον άπιστο δεν διαφοροποιούνται πριν και μετά το γάμο. Όπως είδαμε, οι παράλληλες σχέσεις θεωρούνται θεμιτές πριν από αυτόν· ο άνδρας διατηρεί το δικαίωμα να έχει και μία σεξουαλική σχέση, αφού δεν μπορεί να ολοκληρώσει τη σχέση του με την κοπέλα που αγαπά και που θα παντρευτεί. Και μετά το γάμο τα ανδρικά «τσιλιμπουρδίσματα» αντιμετωπίζονται με κατανόηση και τελική συγγνώμη. «Έκανε μια τρέλα ο Παρασκευάς, να τον καταδικάσουμε; Ε, όχι!», λέει η Τζένη (Καίτη Πάνου, *Ο Δήμος από τα Τρίκαλα*, 1962, Γιάννης Δαλιανίδης),<sup>267</sup> που, αν και καλή φίλη της Λέλας (Κυβέλη Θεοχάρη) και συμπαραστάτης της, «δεν θέλει να τη δει να χαλάει το σπιτικό της», μόνο και μόνο επειδή ο άνδρας της (Κώστας Χατζηχρήστος) την απατά με μία ξανθιά. Ενώ ο Γιάγκος απατά επί ένα χρόνο την Ελένη (*Ο εαυτούλης μου*), μόλις αντιλαμβάνεται ότι αυτή αγαπάει τον Αλέκο, τη ρωτάει όλο αγωνία αν «τον σεβάστηκε». Πέπλος αιδούς καλύπτει το αγκάλισμα του Μηνά με τη Στέλλα (*Να ζη κανείς ή να μη ζη*), την ίδια στιγμή που η αρραβωνιαστικιά του Νέλλη και ο Τζωρτζής τροφοδοτούν την αμοιβαία τους συμπάθεια παίζοντας χαρτιά.

Η εικόνα της πλήξης και της έλλειψης συγκινήσεων, που εγκαθίσταται σιγά-σιγά στη γαμήλια σχέση, εμφανίζεται σε μία σειρά κωμωδιών με ζευγάρια που έχουν περάσει την πρώτη τους νεότητα και είναι παντρεμένα αρκετά χρόνια (*Ένα βότσαλο στη λίμνη: Ούτε γάτα ούτε ζημιά· Η γυναίκα μου τρελλάθηκε*, 1966, σενάριο Νίκος Τσιφόρος – Πολύβιος Βασιλειάδης, σκηνοθεσία Δημήτρης Νικολαΐδης).<sup>268</sup> Έτσι, κατά κάποιο τρόπο ο σύζυγος νομιμοποιείται να αναζητήσει την ερωτική συγκίνηση σε μία άλλη, νεότερη και σεξουαλικά

266. Μεταφορά της κωμωδίας των Αλέκου Σακελλάριου – Χρήστου Γιαννακόπουλου *Τα λεονταράκια*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κεντρικόν», από το θίασο Βασίλη Λογοθετίδη, το χειμώνα του 1953· Θρύλος, ό.π., τ. ΣΤ', σ. 206-207.

267. Μεταφορά της κωμωδίας του Δημήτρη Γιαννουκάκη *Μειδιάστε, παρακαλώ*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κεντρικόν», από το θίασο Βασίλη Λογοθετίδη, το χειμώνα του 1954· Θρύλος, ό.π., τ. ΣΤ', σ. 212-213.

268. Μεταφορά της κωμωδίας των Νίκου Τσιφόρου – Πολύβιου Βασιλειάδη *Η ροζ αμαρτία*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Αττικό», από το θίασο Βίλμας Κύρου – Λάμπρου Κωνσταντάρα, την 1η Ιουνίου 1962· *Θέατρο 62*, ό.π., σ. 45, 293· Θρύλος, ό.π., τ. Θ', σ. 105-107.

ενδιαφέρουσα γυναίκα. Οι γυναίκες δεν φαίνεται να έχουν ανάλογες ανάγκες. Επειδή σε όλα τα σχετικά παραδείγματα τα ζευγάρια δεν έχουν παιδιά, ώστε οι γυναίκες να απασχολούνται με το μέγαλωμά τους, αυτές παρηγορούν την πλήξη τους κουβεντιάζοντας με τις φίλες τους, παίζοντας χαρτιά ή φροντίζοντας την εμφάνισή τους.

Οι ώριμες γυναίκες δείχνουν μεγάλη κατανόηση για τα ξεστρατίσματα του συζύγου. Όπως λέει η Άννα (Μαίρη Αρώνη, *Η γυναίκα μου τρελλάθηκε*), η έντονη δραστηριότητα στη μέση ηλικία δεν θέτει σε κίνδυνο το γάμο, αρκεί το ενδιαφέρον του συζύγου να μη μονοπωλείται από μία γυναίκα. Η ίδια δεν ανησυχεί όσο ο άνδρας της διασκεδάζει κάθε βράδυ με άλλη, θεωρεί περίπου ότι πρόκειται για τελετουργία αποχαιρετισμού της νεότητας και παρηγοριέται στη σκέψη των ήρεμων γηρατειών και της κούπας με το χαμομήλι. Η τακτική της δεν μένει χωρίς επιβράβευση. Ενώ η κωμωδία ανοίγει με τον Μάνο να διασκεδάζει με την Μπίλλη (Λάμπρος Κωνσταντάρας, Νίτσα Μαρούδα), κλείνει με μία αντίστοιχη σκηνή, στην οποία η Άννα βρίσκεται νικήτρια, ήρεμη και σίγουρη για τον εαυτό της στο πλευρό του.

Ενώ όμως οι άπιστοι άνδρες δεν έχουν εμφανή ελαττώματα, είναι συμπαθείς και θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως πρότυπα του φύλου τους, οι ελάχιστες γυναίκες που βρίσκουν εξωσυζυγικές διασκεδάσεις έχουν και προβληματικό χαρακτήρα. Η ευκολία με την οποία μπορούν να παρουσιάσουν το μαύρο για άσπρο και να επινοήσουν ψέματα και δικαιολογίες παίρνει εφιαλτικές διαστάσεις, ενώ τα ανδρικά ψέματα θεωρούνται απλώς διασκεδαστικά και ανώδυνα. Αυτό σημαίνει ότι η γυναίκα δεν παθαίνει τίποτε από την απιστία του συζύγου της, ενώ ο άνδρας απειλείται σοβαρά από την αντίστοιχη δραστηριότητα της συζύγου του. Η συμπεριφορά της γυναίκας είναι επίσης επιζήμια για το περιβάλλον της. Η Λιλή κοντεύει με τα ψέματά της να καταστρέψει όχι μόνο το αυτοκίνητο της φίλης της Μαίρης (Αλίκη Βουγιουκλάκη), αλλά και τη συζυγική της ευτυχία, ενώ η Τασία σέρνει τον Πέτρο από τη μύτη με τους συναισθηματικούς της εκβιασμούς· όμως, κανείς δεν συμπαθεί μία γυναίκα που με τη συμπεριφορά της ακυρώνει την πρωτοκαθεδρία του άνδρα. Η απιστία της γυναίκας κάνει τους άνδρες θύματα, ενώ αντίστοιχα οι απατημένες δεν θεωρούνται θύματα στις κωμωδίες.

Οι παράλληλες σχέσεις είναι συχνά πλασματικές και χρησιμοποιούνται από όσους και όσες θέλουν να προκαλέσουν τη ζήλια του αγαπημένου τους, όπως είδαμε παραπάνω. Ενώ οι πραγματικές παράλληλες σχέσεις είναι αποκλειστικό προνόμιο των ανδρών, στις πλασματικές, στις οποίες εκ προοιμίου δεν υπάρχει η σεξουαλική διάσταση, καταφεύγουν και οι γυναίκες. Οι νέες που χρησιμοποιούν την παράλληλη σχέση για να προκαλέσουν το ενδιαφέρον του αγαπημένου τους τονίζουν με κάθε ευκαιρία στο θεατή ότι απλώς φλερτάρουν, χωρίς να ενδίδουν ή να ενδιαφέρονται σεξουαλικά για το τρίτο πρόσωπο.

Αν ο εμπλεκόμενος είναι ο νέος, η σεξουαλική διάσταση υπονοείται, αλλά δεν δηλώνεται. Ο Γρηγόρης (Δημήτρης Παπαμιχαήλ, *Διπλοπεννιές*) προφανώς δεν περιορίζεται να τραγουδάει στη Ρίτα (Ρίτα Διαλυνά), η οποία άλλωστε τον προκαλεί ανοιχτά και τον φέρνει στο σημείο να χωρίσει με τη γυναίκα του Μαρίνα (Αλίχη Βουγιουκλάκη). Η Μαρίνα δεν τον αφήνει αμαχητί, τον παρακολουθεί από κοντά και του ζητά συνεχώς το λόγο για τις κινήσεις και τις νυκτερινές καθυστερήσεις του. Αποφασίζει να τον κρατήσει κοντά της, χρησιμοποιώντας τα όπλα της αντιπάλου, τους χορούς και τα νάζια της. Και όταν της δίνεται η ευκαιρία, υιοθετεί τη χαλαρή συμπεριφορά του συζύγου της ως προς το φλερτ. Εδώ φαίνεται η διαφορετική αντιμετώπιση της απιστίας από τα δύο φύλα. Η Μαρίνα κάνει σκληρές περισσότερο κλαίγοντας, ο Γρηγόρης απειλώντας. Το περιβάλλον συνηγορεί υπέρ του Γρηγόρη, ότι συμπεριφέρεται όπως κάθε άνδρας στη θέση του, και συμβουλεύει τη Μαρίνα να κάνει τα στραβά μάτια. Ο Γρηγόρης δικαιούται να θυμώνει ασυγκράτητα ενάντια στη γυναίκα του, μόνο και μόνο επειδή οι θαυμαστές της της στέλνουν λουλούδια.

Ο σύζυγος που διατηρεί εξωσυζυγική σχέση είναι υποκριτής, χωρίς αυτό να θεωρείται ελάττωμα. Παραμυθιάζει τη γυναίκα του με ψεύτικους όρκους αγάπης και αποκλειστικότητας, την ίδια στιγμή που κανονίζει νυκτερινές συναντήσεις με τη φιλενάδα του. Η πρόφαση είναι πάντα η εργασία, τα νυκτερινά συμβούλια, οι επαρχιώτες συνεργάτες, που ευκαιρούν μόνο βραδινές ώρες για να συζητήσουν επαγγελματικά. Για επαγγελματικούς λόγους γίνονται και τα ταξίδια στην επαρχία, μόνο που συνοδός είναι η ερωμένη, και όχι η σύζυγος (*Ούτε γάτα... ούτε ζημιά*). Η σύζυγος είναι καλόπιστη και ανυποψίαστη, ώσπου ένα τυχαίο περιστατικό της ανοίγει τα μάτια. Τότε ως αυτόματη αντίδραση έρχεται η επιθυμία του διαζυγίου, αλλά η πιο ψυχραιμη σκέψη οδηγεί στην εκδίκηση (*Ο Δήμος από τα Τρίκαλα· Ο φίλος μου ο Λευτεράκης*, 1963, Αλέκος Σακελλάριος<sup>269</sup>). Ορισμένοι σύζυγοι εγκαταλείπουν την εστία τους, αφήνοντας τη γυναίκα τους να τα βγάλει πέρα μόνη με τα παιδιά. Στα λαϊκά στρώματα μία τέτοια αποχώρηση φαίνεται να γίνεται πιο εύκολα. Το περιβάλλον παρεμβαίνει για να υπενθυμίσει στον άπιστο τα καθήκοντά του, όπως κάνει η Ευθαλία για λογαριασμό της Ραχήλ (Γεωργία Βασιλειάδου, Ελένη Κριτή, *Η Σμυρνια*, 1969, σενάριο Κώστας Ασημακόπουλος, σκηνοθεσία Νίκος Αβραμέας). Η πρώτη υπεύθυνη ως αιτία μίας τέτοιας φυγής είναι η σύζυγος και ο βαθμός ανταπόκρισής της στα καθήκοντα της νοικοκυράς. Αν δεν μαγειρεύει,

269. Μεταφορά της κωμωδίας του Αλέκου Σακελλάριου, που ανεβαίνει στο θέατρο «Μπουρνέλλη», από το θίασο Μίμη Φωτόπουλου – Ντίνου Ηλιόπουλου, το χειμώνα του 1955· Θρύλος, ό.π., τ. ΣΤ', σ. 476-477· κριτική του Αντώνη Μοσχοβάκη στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 260· Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος...*, ό.π., σ. 267-277.

δεν κρατάει το σπίτι καθαρό και δεν σιδερώνει στην εντέλεια τα ρούχα του κυρίου της, αυτός δικαιολογείται να εγκαταλείψει την οικογένεια.

Οι συμβίες αναγκάζονται να φθάνουν σε ακρότητες, προκειμένου να φέρουν σε λογαριασμό τον ασυγκράτητο μπερμπάντη και να τον υποχρεώσουν να περιοριστεί στα του οίκου του. Οι ακρότητες υπαγορεύονται από την ισχυρή επιθυμία για εκδίκηση και έχουν συχνά έναν κοινό παρονομαστή: να κάνουν το σύζυγο να αμφιβάλει για την ψυχική του υγεία. Στο έργο *Ο άνδρας της γυναίκας μου* (1962, σενάριο Γιάννης Μαρής, σκηνοθεσία Ντίμης Δαδήρας)<sup>270</sup> η Αμαλία (Βίκυ Αναστασίου) επιστρατεύει τα εξαδέλφια της Λουλού και Άγγελο (Μάρω Κοντού, Γιώργος Κωνσταντίνου), τα οποία εμφανίζονται στον Παναγιώτη (Γιάννης Γκιωνάκης) ως η σύζυγος και ο κουνιάδος του και προσπαθούν να τον πείσουν ότι είναι κάποιος Ιορδάνης, με προβλήματα ταυτότητας και επανειλημμένες κρίσεις, που τον είχαν οδηγήσει στην κλινική. Ο Παναγιώτης, όταν αποκαλύπτεται η φάρσα, υπόσχεται στη γυναίκα του να μην ξανακοιτάξει άλλη, διότι το πάθημα του έγινε μάθημα. Φαίνεται όμως ότι οι συντελεστές της κωμωδίας πιστεύουν περισσότερο στην παροιμία «ο λύκος κι αν εγέρασε», γι' αυτό στο τελευταίο πλάνο εμφανίζεται ο Παναγιώτης να «πλευρίζει» μία περαστική, ακριβώς όπως έκανε και με τη Λουλού στη σκηνή της γνωριμίας τους, στην αρχή της ταινίας.

Εξίσου σατανική είναι και η Φωφώ (Μάρω Κοντού, *Ο φίλος μου ο Λευτεράκης*), που εμφανίζει στον άνδρα της Θόδωρο (Ντίνος Ηλιόπουλος) το φίλο που ο ίδιος επινόησε για να καλύπτει τα «τσιλιμπουρδίσματά» του. Η εκδίκηση των απατημένων γυναικών παρουσιάζεται υπερβολική και πολύ άδικη σε σχέση με το παράπτωμα του συζύγου. Μήπως ο άνδρας που δέχεται τέτοια τιμωρία από τη γυναίκα του έχει κάθε λόγο να ξενοκοιτάξει;

Ο Νίκος Αβραμέας το 1969 στο *Είκοσι τέσσερις ώρες ζωτοχήρα* ξαναπιάνει ένα θέμα που είχαν πρωτοθίξει οι Τσιφόρος και Βασιλειάδης στο έργο *Η γυναίκα μου τρελλάθηκε*, επιλέγοντας νεότερες ηλικίες για τους πρωταγωνιστές της ιστορίας. Η Λουίζα (Κάκια Αναλυτή) συλλαμβάνει το σύζυγό της Παύλο (Κώστας Καρράς) να φιλάει τη δακτυλογράφο του και, για να τον συνεντίσει, προσποιείται ότι δεν τον γνωρίζει. Τη θέση του συζύγου καταλαμβάνει ο ψυχίατρος (Κώστας Ρηγόπουλος). Ο Παύλος γίνεται μάρτυρας στις τρυφερότητες της Λουίζας με τον Ιπποκράτη, ενώ η αλλαγή ρόλων τον πλήττει και επαγγελματικά.

Στο *Έκλεψα τη γυναίκα μου* η Λένα πρέπει να συμμορφώσει το μανιώδη γυναικά Παύλο και να τον κερδίσει οριστικά. Όπως είδαμε, ο Παύλος έχει συνηθίσει να «αλλάζει τις γυναίκες σαν τα πουκάμισα» και να τις πείθει με

270. Όπως αναγράφεται στους τίτλους της ταινίας, πρόκειται για μεταφορά κωμωδίας των Γιάννη Μαρή και Δημήτρη Ευαγγελίδη.

τη γοητεία του, και κυρίως με τα χρήματά του να πέφτουν στο κρεβάτι του. Η Λένα τού αρνείται αυτό που του παραχωρεί ο νόμος, το δικαίωμα στη σεξουαλική σχέση. Η τιμωρία που επινόησε δεν είναι τόσο δόλια, όσο των άλλων γυναικών, αλλά φαίνεται πολύ αποτελεσματική.

Μέσα από αυτές τις ιστορίες ο θεατής καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι γυναίκες, ανεξαρτήτως ηλικίας, αναγκάζονται να σκαρφιστούν τις πιο ακραίες στάσεις, προκειμένου να ξαναφέρουν τον μπερμπάντη σύζυγο πίσω στη φωλιά του και να τον πείσουν επιτέλους να μην επαναλάβει τις κατακτητικές κινήσεις του. Ο πιο πρόσφορος τρόπος είναι να κινήσουν και τη δική του ζήλια, αφήνοντάς τον να εννοήσει ότι πρόκειται να υποκύψουν σε κάποιον άλλον άνδρα. Η εικονική ανταπόδοση χρησιμοποιείται κατά κόρον για τη συμμόρφωση των άπιστων συζύγων (*Ούτε γάτα... ούτε ζημιά: Ο φίλος μου ο Λευτεράκης*). Σε αντίθεση με τους άνδρες τους, οι γυναίκες δεν πραγματοποιούν ποτέ την απιστία, απλώς προσποιούνται ώστε να τρομοκρατήσουν το σύζυγο και να τον αναγκάσουν να μαζευτεί, πριν βρεθεί στην επονείδιστη θέση του απατημένου.

Οι απατημένες σύζυγοι, πριν προβούν στην τιμωρία του συζύγου, απειλούν με διαζύγιο. Το ξανασκέφτονται όμως και προτιμούν να υποχωρήσουν, παίρνοντας μία μικρή εκδίκηση, παρά να δώσουν οριστική λύση. Ο σύζυγος θα τιμωρηθεί για τις παράνομες απολαύσεις του, αλλά δεν θα διακινδυνεύσει τίποτε περισσότερο. Αν η σύζυγος κάνει το σύζυγο «τσακωτό», αυτή που θα πληρώσει τη νύφη θα είναι η ερωμένη: η σύζυγος χωρίς ενδοιασμούς την κυνηγάει για να τη χτυπήσει και να την ξεμαλλιάσει (Θεανώ Ιωαννίδου, Ντόρα Αναγνωστοπούλου, *Έξω οι κλέφτες*).

Τέλος, μία γυναίκα που έχει βαρεθεί τον άνδρα της και τον πολύχρονο γάμο τους, μία σύζυγος στην οποία δεν παρέχονται υλικά αγαθά, και κυρίως διασκέδασεις, που δεν ζει δηλαδή συναρπαστικά, απειλεί να βρει εραστή για να προσδώσει ποικιλία στην καθημερινότητά της.

Η παρουσία παντρεμένων γυναικών σε σκηνές μοιχείας δεν είναι συνηθισμένη στις κωμωδίες. Η ηρωίδα του Δημήτρη Ψαθά Μπέτυ (Άννα Κυριακού, *Να πεθερός... να μάλαμα*, 1959, σενάριο Νίκος Οικονομόπουλος – Μάριος Νούσιας, σκηνοθεσία Μάριος Νούσιας)<sup>271</sup> είναι μία σπάνια περίπτωση αποκάλυψης της υποκρισίας και της αδιαντροπιάς που μπορεί να επιδεικνύονται σε τέτοιες περιπτώσεις. Ο Ψαθάς, ιδιαίτερα καυστικός στην κατάδειξη όσων θεωρεί κοινωνικά ελαττώματα, δεν διστάζει να αποδίδει αρνητικά κυρίως τα γυναικεία του πρόσωπα, χωρίς να μασάει τα λόγια του. Η Μπέτυ, υπό το πρόσχημα της φιλανθρωπίας, έχει παράνομες σχέσεις με το γείτονά της και πρόεδρο δια-

271. Μεταφορά της κωμωδίας του Δημήτρη Ψαθά *Μικροί φαρισαίοι, ή Αριστειδής ο ατυχής*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Σαμαρτζή», από το θέατρο Μίμη Φωτόπουλου – Ντί-νου Ηλιόπουλου – Άννας Συνοδινού, τον Ιούνιο του 1954. Θρύλος, ό.π., τ. ΣΤ', σ. 260-261.

φόρων ηθικοπλαστικών σωματείων Μενέλαο (Βασίλης Διαμαντόπουλος), επειδή επωφελείται από τα διάφορα δώρα του, τα οποία αποσπά με τον τρόπο της. Μολονότι η μεταξύ τους συνάντηση που παρακολουθούμε διακόπτεται κατ'επανάληψη από πολλά απρόοπτα, η Μπέτυ κάποια στιγμή άθελά της ομολογεί ότι δεν είναι η πρώτη φορά που επισκέπτεται «γκαρσονιέρα», δηλαδή το ιδιαίτερο διαμέρισμα που διατηρούν οι έχοντες τα μέσα για τις ερωτικές τους συνουσίες. Η ζετσιπωσιά της κρύβεται πίσω από το άθωο ύφος και του διαμαρτυρόμενο περί τιμιότητας λόγο της και δεν είναι καθόλου υποδεέστερη του θράσους του Μενέλαου, καταχραστή των ταμείων των σωματείων που προεδρεύει. Η πικρή ματιά του Ψαθά δεν αφήνει περιθώρια όταν δείχνει συζύγους και παιδιά να δέχονται τις εξηγήσεις και την ανατροπή των δεδομένων, ώστε να τηρηθούν τα προσχήματα και να μη διαταραχθεί το κοινωνικό πρόσωπο, και κυρίως η τσέπη των εμπλεκομένων. Το χρήμα διαφθείρει τους πάντες, όλοι θυσιάζουν την αρετή τους σε αυτό.

Ο θεατής θα αδικήσει την Τασία (Μια του κλέφτη), αν συμπεράνει ότι η σχέση της με τον Πέτρο πηγαίνει πέραν των ρομαντικών περιπάτων στις ακρογιαλιές. Το γεγονός ότι ο Πέτρος την επισκέπτεται στο δωμάτιό της δεν σημαίνει και πολύ περισσότερα, αφού η εισβολή του συζύγου αποτρέπει την τέλεση της μοιχείας — τουλάχιστον στο συγκεκριμένο τόπο. Επιπλέον, όπως ο ίδιος παρατηρεί περιπαικτικά, είναι «η πρώτη φορά» που η Τασία ξενοκοιτάζει, δήλωση που κάνουν όσες παντρεμένες μπλέκουν μαζί του.

Όλα τα στοιχεία, καθώς και ο αρνητικός της χαρακτήρας, δείχνουν ότι η Λιλή (Η σωφερίνα) είναι μία πολύ επιπόλαια γυναίκα, η οποία αδιαφορεί για τις ενστάσεις του συζύγου της και οργανώνει περίπλοκες βόλτες με «παίδαρους» (Άλκης Γιαννακάς) σε παραλιακά κεντράκια. Όταν όμως όλα δείχνουν ότι η Λιλή υποκύπτει στον πειρασμό, μάρτυρες και γεγονότα, ακόμα και ο «παίδαρος» σπεύδουν να την αθώωσουν και να πείσουν το σύζυγο για την επιπολαιότητα μεν, την αθωότητα δε της γυναίκας του.

Στη Βίλλα των οργίων υπάρχουν μία σύλληψη επ' αυτοφώρω και η προσαγωγή στην αστυνομία όπως όριζε τότε ο νόμος, με τους μοιχούς περιβεβλημένους μόνο τα σεντόνια του παράνομου κρεβατιού. Εντέλει, αποδεικνύεται ότι το παντρεμένο ζευγάρι (Μέλπω Ζαρόκωστα, Ανδρέας Ντούζος) είχε στήσει παγίδα στο αφεντικό του συζύγου (Λάμπρος Κωνσταντάρας) για να το εκμεταλλευτεί οικονομικά. Η μοιχεία, όπως δηλώνουν οι πρωταγωνιστές της, δεν είχε συντελεστεί, επομένως η σύζυγος μπορεί να αποδεικνύεται απατεών, όμως δεν υπέπεσε εντέλει στο αμάρτημα της μοιχείας.

### β' Διαζύγιο

Το διαζύγιο είναι μάλλον μία απειλή που απευθύνει ο ένας σύζυγος στον άλλον

για να τον συμμορφώσει, παρά μία υπαρκτή κατάσταση στις κωμωδίες ανάμεσα στα νεαρά άτομα.<sup>272</sup> Οι διαζευγμένοι, ή μάλλον οι διαζευγμένες είναι δύο κατηγοριών: είτε ώριμες γυναίκες, που ανήκουν απαραίτητως στην κατηγορία της «γλωσσοκοπάνας», όπως για παράδειγμα η μητέρα της Μίνας (*Γάμος α λα ελληνικά*) ή της Κικής (*Το ανθρωπάκι*)· είναι επίσης μητέρες κοριτσιών, ενώ οι μητέρες των αγοριών είναι χήρες, πράγμα που ισχύει και για άλλα παραδείγματα, και σφαλώς δεν είναι άνευ σημασίας. Η δεύτερη ομάδα ζωντοχηρών, η νέα γενιά, περιλαμβάνει τις «εξώλης και προώλης» αντροτραγανίστρες, που σκιάζουν για κάποιο διάστημα τη ζωή της ηρωίδας, αλλά στο τέλος αφήνονται στη θλιβερή μοναξιά τους (η Λελέ – Λίλη Παπαγιάννη στη *Χαρτοπαίχτρα*, 1964, Γιάννης Δαλιανίδης).<sup>273</sup> Από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 η κατηγορία των νεαρών διαζευγμένων διευρύνεται από γυναίκες που φλερτάρουν έντονα, αλλά δεν ενδίδουν σε κάθε ενδιαφερόμενο, σκοπεύοντας σε ένα δεύτερο γάμο (η Ηρώ στο *Ο Κλέαρχος*, η Μαρίνα και ο κοντός, η Αθηνά στο *Δεσποινίς διευθυντής*). Η απελευθέρωση των ηθών μετριάξει την απόρριψη των διαζευγμένων γυναικών και δικαιολογεί την πρόθεσή τους να ξαναπροσπαθήσουν να βρουν την ευτυχία.

Την ίδια εποχή εμφανίζονται ζευγάρια νέων που περνούσαν κρίση και σκέφτονται όχι πλέον να την υπομείνουν ή να προσπαθήσουν να τη θεραπεύσουν, αλλά να καταφύγουν στο διαζύγιο. Στις σχετικές κωμωδίες το διαζύγιο λειτουργεί ως απειλή, η οποία εντέλει δεν πραγματοποιείται. Όλες οι περιπτώσεις αφορούν ζευγάρια χωρίς ανήλικα παιδιά. Το παιδί θεωρείται εξαιρετικά συνεκτικός ιστός, ενώ η παρουσία του δεν αφήνει περιθώρια αστεϊσμών. Διαζευγμένους γονείς συναντάμε μόνο στα μελοδράματα.

Τα αίτια που οδηγούν στη σκέψη του διαζυγίου συνδέονται είτε με την απιστία είτε με τις αλλαγές στον τρόπο ζωής. Η εργαζόμενη γυναίκα, η οποία δεν αφιερώνει πλέον αρκετό χρόνο στη διεύθυνση του νοικοκυριού, είναι ένα νέο δεδομένο, το οποίο χρειάζεται οριοθέτηση.

Στα πρόθυρα του διαζυγίου φθάνουν ο Αλέκος και η Έφη (*Επτά χρόνια γάμου*). Οι κατηγορίες που εξακοντίζουν ο ένας εναντίον του άλλου έχουν ως κοινό, αλλά μην αναφερόμενο παρονομαστή τον ελάχιστο χρόνο που θεωρούν ότι ο σύντροφός τους αφιερώνει στο σπιτικό και στην κοινή τους ζωή. Η Έφη

272. «...η Ελλάδα, στις αρχές της δεκαετίας του '60, τοποθετείται ανάμεσα στις χώρες της Ευρώπης με τα ολιγαριθμότερα διαζύγια», Ιακωβίδου κ.ά., ό.π., σ. 201.

273. Μεταφορά της κωμωδίας του Δημήτρη Ψαθά, που ανεβαίνει στο θέατρο «Μπουρνέλλη» (Παπαϊωάννου), από το θέατρο Κατερίνας, στις 7 Νοεμβρίου 1963· Δημήτρης Ψαθάς, *Η χαρτοπαίχτρα*, κωμωδία σε τρεις πράξεις και έξι εικόνες, Εκδόσεις Μαρή, Αθήνα 1969, σ. 5· Θρύλος, ό.π., τ. Θ', σ. 389-391· κριτική του Κώστα Σταματίου στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 297.

θεωρεί υπεύθυνα τα «τσιλιμπουρδίσματα», που καλύπτονται από ταξίδια και συμβούλια. Ο Αλέκος πάλι τα βάζει με «τις γυναίκες που ασχολούνται με οτιδήποτε άλλο εκτός από το σπιτικό τους, τη γυναικεία ακαταστασία, τις κάλτσες τις κρεμασμένες στα μπάνια, τα βραστά αυγά και τα σκέτα μακαρόνια» — σύμβολα του πρόχειρου φαγητού. Το παράπονό του είναι ότι η Έφη με τη στάση της τον απομάκρυνε από κοντά της. Ενώ κοινό τους όνειρο ήταν η απόκτηση παιδιών, αυτά δεν έχουν έρθει ακόμα, και ο Αλέκος κατηγορεί την καριέρα της Έφης για την καθυστέρηση. Πίσω από αυτή τη συζήτηση κρύβεται η πραγματική αιτία της διαφωνίας: το ζευγάρι δεν έχει πια σεξουαλική ζωή. Ο Αλέκος συχνά είναι κουρασμένος και η Έφη μετατρέπει το συζυγικό κρεβάτι σε αναγνωστήριο. Η κρίση θα τερματιστεί με τη σεξουαλική πρόκληση: η Έφη θα κάνει ένα μερικό στριπτίζ στον Αλέκο, με την κατάλληλη μουσική και οι εγωισμοί θα παραμεριστούν κάτω από την κουβέρτα. Μπορεί τα πράγματα να μη λέγονται με το όνομά τους, αλλά τα επτά χρόνια γάμου έχουν περιορίσει την επιθυμία και έχουν επιτρέψει σε άλλες δραστηριότητες να πάρουν τη θέση της. Ο άνδρας «τσιλιμπουρδίζει» και η γυναίκα εργάζεται με αφοσίωση. Η τελική συμφιλίωση ισοδυναμεί με ένα ανοικτό τέλος. Μόνο τα παιδιά εμφανίζονται και πάλι ως πιθανό σωσίβιο.

Αν και εργαζόμενη, η Χριστίνα (*Της ζήλειας τα καμώματα*) δεν δείχνει κατανόηση στις επαγγελματικές υποχρεώσεις του συζύγου της Δημήτρη. Δυσχερестημένη επειδή δεν διασκεδάζουν αρκετά, καβγαδίζει μαζί του και αποφασίζει να χωρίσει, πιστεύοντας ότι ο εικοσαετής γάμος της δεν έχει πια νόημα. Αυτά που του καταμαρτυρεί είναι μερικά από τα κλασικά παράπονα των γυναικών για τους συζύγους τους: ο Δημήτρης δεν θυμάται την επέτειο των γάμων τους, ούτε προσέχει ότι η Χριστίνα φοράει κάποιο καινούργιο φόρεμα, ενώ κάνει κομπλιμέντα σε άλλες, δεν της στέλνει λουλούδια. Η περίπτωση της είναι ένας υπαινιγμός για το γεγονός ότι εύκολα πλέον τα ζευγάρια αποφασίζουν να χωρίσουν, και μάλιστα χωρίς αντικειμενικά σοβαρό λόγο. Παράλληλα όμως, μέσα από τις συζητήσεις της με το δικηγόρο της, διαγράφεται η δυσκολία με την οποία αποκτάται το διαζύγιο την ίδια εποχή. Η Χριστίνα επικαλείται την ψυχική απομάκρυνση των συζύγων, αλλά αυτό δεν είναι αρκετό. Αν δεν συλληφθούν επ' αυτοφώρω για μοιχεία, αν δεν ανταλλάσσουν βαρείς χαρακτηρισμούς και αν δεν χειροδικούν, και μάλιστα ενώπιον μαρτύρων, το δικαστήριο δεν λύνει το γάμο. Η Χριστίνα αισθάνεται ότι θα χρειαστεί να διαπομπευτεί, αν θέλει πραγματικά να χωρίσει.

Σύζυγος που απειλεί να χωρίσει, επειδή ο άνδρας της δεν τη βγάζει έξω αρκετά συχνά, εμφανίζεται ήδη το 1960 στα *Ερωτικά παιχνίδια*. Η Πιπίτσα παραπονιέται στον αδελφό της Μάνο ότι ο άνδρας της Θανασάκης (Αλέκα Στρατηγού, Λάμπρος Κωνσταντάρας, Γιάννης Γκιωνάκης) την έχει κλεισμένη μέσα στο σπίτι δέκα μέρες, ενώ εκείνη θέλει να βγει, να χορέψει, να διασκε-



δάσει, να φωνάζει, να δει λίγο κόσμο, να πάρει λίγο αέρα», και παρομοιάζει το σπίτι της με κρατητήριο.

Για ασήμαντους λόγους απειλούν με διαζύγιο τους άνδρες τους οι δύο νεαρές αδελφές στο *Κάτω οι άνδρες* (1971, σενάριο Νάσος Οικονομόπουλος, σκηνοθεσία Μιχάλης Νικολόπουλος). Η πρώτη τον εξοργίζει με την προκλητική της αμφίεση, και επιπλέον τον υποχρεώνει να ξενυχτάει κάθε βράδυ στα κλαμπ ως το πρωί, ενώ αυτός την άλλη μέρα πρέπει να εργαστεί. Η δεύτερη βαριέται τις δουλειές του σπιτιού, τη μοναδική της προσφορά στο νοικοκυριό, και απαιτεί από τον κατάκοπο άνδρα της να συνεισφέρει. Η ευθύνη αποδίδεται στη μητέρα (Θεανώ Ιωαννίδου), η οποία, αντί να μάθει στις κόρες της να σέβονται τους συζύγους τους, τους διδάξε την ανυπακοή. Οι υπερβολές της κωμωδίας όπου όλα τα ζευγάρια —και αυτά των γονιών και των θείων— χωρίζουν δεν είναι αθώες. Απευθύνεται όχι στο αστικό κοινό του κέντρου, αλλά στο λαϊκό της περιφέρειας, για να κρούσει τον κώδωνα του κινδύνου ενάντια στην εξάπλωση της γυναικείας χειραφέτησης. Οι γυναίκες φταίνε για το κατάντημα των ανδρών να προσπαθούν μόνοι τους να συντηρηθούν στο σπίτι. Καμία γυναίκα δεν εξαιρείται, η μία παρασύρει την άλλη σε άκριτες πρωτοβουλίες και αποφάσεις. Ένα μόνο πράγμα μπορεί να τις συνεφέρει, η προοπτική της σεξουαλικής συνεύρεσης. Εκεί ξεχνούν τις διαφορές, και με τον απλό αυτό τρόπο τα διαζύγια αποτρέπονται.

Οι ζωντοχήρες γενικά παρουσιάζονται ζωηρές, προκλητικές, με επιτυχία στους άνδρες. Στο έργο *Ο Κλέαρχος, η Μαρίνα και ο κοντός* ακολουθούνται ένα προς ένα τα βήματα της Ηρώς για την κατάκτησή τους. Στην αρχή είναι γλυκομίλητη, περιποιητική, δείχνει με νόημα στον ενδιαφερόμενο τα κάλλη της με μάτια, αποκαλύψεις και στόμα υπόσχηται τη σεξουαλική πλήρωση: «Θα σου χαρίσω τις χίλιες και μια νύχτες». Πίσω από την πλάτη του αποκαλεί τον επίδοξο εραστή «κοροίδο» και βάζει τέλος στα όνειρά του λέγοντάς του «Μπορεί νά 'μαι λίγο ζωηρή, αλλά δεν είμαι αυτό που νομίζεις».

Η Αθηνά (*Δεσποινίς διευθυντής*), δύο φορές παντρεμένη, παίζει το παιχνίδι της γοητείας και της θηλυκότητας στα δάχτυλα, γι' αυτό δεν αργεί να ξαναπαντρευτεί. Θα πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι ο Γιαλαμάς και ο Πρετεντέρης είναι πολύ πιο ανεκτικοί, φιλικοί και καλόκαρδοι με τα πρόσωπα των έργων τους, και γι' αυτό η Αθηνά δεν παρουσιάζεται ως ξελογιάστρα, ηθικά αδιάστακτη, αλλά αντίθετα κάνει έναν πολύ καλό τρίτο γάμο. Η Γαλλίδα Ρενέ (*Μια Ιταλίδα απ' την Κυνέλη*) δεν διστάζει να φλερτάρει με τον Πολυκράτη (Γιάννης Γκιωνάκης), που της κάνει ακριβά δώρα. Τον εκμεταλλεύεται οικονομικά, με γλυκό τρόπο όλο υποσχέσεις, τις οποίες δεν εκπληρώνει. Όμως, το γεγονός ότι δεν ενδίδει στο σεξουαλικά πεινασμένο Πολυκράτη δεν την κάνει να φαίνεται περισσότερο ηθική.

Γενικότερα, οι ξένες εμφανίζονται να μην έχουν τα ταμπού των Ελληνίδων

στις σχέσεις με το άλλο φύλο. Η χαλαρότερη αντίληψή τους περί ηθικής είναι το κύριο σημείο διαφοροποίησής τους από τις ντόπιες. Στο έργο *Ο ανηψιός μου ο Μανώλης* αναφέρεται ρητά ότι στην Αμερική τα διαζύγια είναι πιο εύκολα και ότι οι άνθρωποι χωρίζουν και ξαναπαντρεύονται σχεδόν επί καθημερινής βάσεως. Δεν είναι αθώες κουβέντες με σκοπό το γέλιο· μέσα από την υπερβολή γίνεται η έμμεση προειδοποίηση του κινδύνου που διατρέχουν τα ελληνικά ήθη από τη συνάφεια με τον αμερικανικό τρόπο ζωής. Από την άλλη, λειαιίνεται η ιδέα του διαζυγίου, και αυτό παρουσιάζεται ως μία αναπόφευκτη συνέπεια της σύγχρονης ζωής, που μαζί με τα καλά έχει και τα κακά της. Έτσι, τα αμερικανικά πρότυπα δεν αποδυναμώνονται.

### γ' Η ανατροφή των παιδιών

Βασικός σκοπός του γάμου είναι η απόκτηση παιδιών. Γι' αυτό στις κωμωδίες τα παντρεμένα ζευγάρια που αντιμετωπίζουν προβλήματα είναι συνήθως άτεκνα, αλλά το έργο τελειώνει με την επίλυσή τους και την εγκυμοσύνη της γυναίκας (π.χ. *Η ζηλιάρα*, 1968, σενάριο Νίκος Τσεκούρας, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης). Τα παιδιά είναι το στοιχείο που θα βοηθήσει το ζευγάρι να ξεπεράσει τα προβλήματα, τελευταία υπολείμματα της προηγούμενης, ανώριμης φάσης της νεότητας, να συμφιλιωθεί με την ιδέα της ανάληψης ευθυνών και να αναλάβει πλήρως τον κοινωνικό του ρόλο.

Κατά κανόνα, η εγκυμοσύνη παρουσιάζεται στην οθόνη με την ξαφνική αδιαθεσία της γυναίκας, με λιποθυμίες και ζαλάδες (η Καίτη στο *Η κυρά μας η μαμμή*· η Άννα στο *Ο Γρηγόρης κι ο Σταμάτης*· η Ειρήνη στο *Μιας πεντάρας νειάτα*· η Τζένη στο *Τζένη-Τζένη*· η Τούλα στο *Μια Ιταλίδα απ' την Κυψέλη*). Η έγκυος γυναίκα αντιμετωπίζεται με ιδιαίτερη προσοχή, και κανείς δεν της χαλάει χατίρι. Οι σύζυγοι γίνονται αμέσως περιποιητικοί και όλοι περιμένουν να γεννηθεί αγόρι. Ο πιο τρυφερός από όλους είναι ο Θανάσης (*Ο Θανάσης, η Ιουλιέττα και τα λουκάνικα*), ο οποίος όχι μόνο φέρνει στην Ελένη το καφεδάκι της, αλλά βάζει και μπουγάδα στη σιάφη, την ώρα που η γυναίκούλα του βάφει τα νύχια της.

Τουλάχιστον μέχρι και τη δεκαετία του 1960 τα αρσενικά παιδιά ήταν πιο ευπρόσδεκτα στην ελληνική οικογένεια. Στις κωμωδίες η προτίμηση κάνει διακριτικά την εμφάνισή της. Στο *Κάλλιο πέντε και στο χέρι* ο Μανιάτης Πυθαγόρας (Μίμης Φωτόπουλος) περιμένει με αγωνία τη γέννηση του τρίτου του παιδιού, που ελπίζει να είναι αγόρι, ύστερα από δύο κορίτσια. Η γυναίκα του γεννάει δίδυμα, αγόρι και κορίτσι, και ο Πυθαγόρας ανασκουμπώνεται για να τα μεγαλώσει. Αρχίζει τα παζαρέματα από τη μαμμή, που την πληρώνει μόνο για το αγόρι. Ο Πολύκαρπος (Θανάσης Βέγγος, *Ο πολύτεκνος*, 1964, σενάριο Ναπολέων Ελευθερίου, σκηνοθεσία Ερρίκος Θαλασσινός) έχει ήδη τρία μικρά

κοριτσάκια και περιμένει να γεννηθεί ο γιος του, για να υπάρχει ένας ακόμα άνδρας στο σπίτι. Είναι καλός πατέρας, βοηθάει πολύ τη γυναίκα του και μεταμορφώνεται σε κινητό περιπτερο για να μπορέσει να συμπληρώσει το εισόδημά του. Όταν η Αντιγόνη (Δέσποινα Στυλιανοπούλου) γεννάει τρίδυμα κορίτσια, αντιμετωπίζουν το ενδεχόμενο να δώσουν το ένα για υιοθεσία, έναντι αμοιβής, για να λύσουν το οικονομικό τους πρόβλημα. Το ζήτημα της υιοθεσίας επανέρχεται όταν υπάρχουν πολλά παιδιά και οι γονείς αισθάνονται ανήμποροι να τα συντηρήσουν και να τους προσφέρουν ό,τι πλέον θεωρείται υποχρέωση για τις ολιγομελείς οικογένειες (*Οικογένεια Χωραφά*). Το ότι μία οικογένεια θέλει επιτέλους να αποκτήσει ένα γιο ύστερα από πέντε κόρες είναι μία πολύ φυσιολογική επιθυμία (*Δόκτωρ Ζι-Βέγγος*), ανάλογη με αυτήν της οικογένειας που επιθυμεί ένα κοριτσάκι ύστερα από επτά αγόρια (*Ο μαγκούφης*). Ο Σταμάτης (Νίκος Σταυρίδης, *Η παιχνιδιάρρα*) ζητά από το γιο (Αλέκος Τζανετάκος) και τη νύφη του (Άννα Φόνσου), αν το παιδί που θα αποκτήσουν είναι αγόρι, να πάρει το όνομά του. Δεν ικανοποιείται μόνο η δική του επιθυμία, αλλά και του συμπέθερού του (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος), όταν γεννιούνται δίδυμα αγόρια. Ο Χαράλαμπος είναι πεπεισμένος ότι το πολυαναμενόμενο τέκνο του θα είναι αγόρι (*Ο χαζομπαμπάς*), αλλά, ενώ εκπληρώνεται η προσδοκία του ως προς το φύλο, δεν λείπουν κατά την ανατροφή του οι απανωτές απογοητεύσεις. Το φύλο από μόνο του συνιστά την ικανοποίηση μίας προκατάληψης, αλλά στη συνέχεια το ίδιο το παιδί μπορεί να θέσει σε δοκιμασία το γονιό του.

Οι κωμωδίες δεν δίνουν πολλές πληροφορίες για τη θέση των μικρών παιδιών μέσα στην οικογένεια. Οπωσδήποτε, η απόκτησή τους είναι η μεγαλύτερη κοινωνική καταξίωση όσον αφορά το ρόλο της. Πολλές ταινίες κλείνουν με την εικόνα ενός ζευγαριού που σπρώχνει το καρτσάκι με το διάδοχο (*Χαρούμενο ξεκίνημα· Η κυρά μας η μαμμιά· Η φτώχεια θέλει καλοπέραση· Καλημέρα, Αθήνα· Το τυχερό παντελόνι*, 1963, σενάριο Δημήτρης Γιαννουκάκης, σκηνοθεσία Πάνος Γλυκοφρύδης· *Η παιχνιδιάρρα*). Το ζευγάρι συνοδεύεται συχνά από παππούδες και γιαγιάδες. Το καρτσάκι με το μωρό είναι το σύμβολο της συμφιλίωσης, που έχει φέρει την ειρήνη στις διαταραγμένες σχέσεις, είτε των γονιών του, πριν το αποκτήσουν, είτε των γονιών με τους παππούδες, που δεν ενέκριναν το γάμο τους.

Εξάιρση αποτελεί η παράλληλη ιστορία που εμφανίζεται στην ταινία του Στέλιου Ζωγραφάκη *Νταντά με το ζόρι*. Είδαμε ότι εκεί ένα ανύπαντρο ζευγάρι αναγκάζεται να αποχωριστεί το παιδί του και ότι ο φίλος που το βρίσκει αποφασίζει να το αφήσει στη βρεφοδόχο. Τη στιγμή που διερευνά τα κατάντημα του βρεφοκομείου, ένα δεύτερο ζευγάρι πλησιάζει στο αυτοκίνητό του και αφήνει το δικό του μωρό. Το ζευγάρι αυτό φαίνεται να ανήκει σε λαϊκή τάξη, είναι παντρεμένο, έχει άλλα δύο παιδιά και όχι αρκετά χρήματα για να

συντηρήσει ένα τρίτο. Ο λόγος της έκθεσης του δικού τους μωρού δεν είναι κοινωνικός, αλλά οικονομικός. Η έλλειψη μέσων για την ανατροφή του οδηγούν σε μία λογική απόφαση, όμως τα συναισθήματα, και ιδιαίτερα της μητέρας δεν υπακούουν σε αυτήν. Ο πατέρας την πιέζει να συγκατανεύσει και στο τέλος, για να μετριάσει την απώλεια, την πείθει να το αφήσουν σε ένα αυτοκίνητο, με την ελπίδα ότι αυτός που θα το βρει θα το κρατήσει, και έτσι θα ξέρουν την τύχη του, θα μπορούν να το παρακολουθούν από μακριά, με την ελπίδα να καταφέρουν αργότερα να το ξαναπάρουν κοντά τους. Πράγματι, ο πατέρας εμφανίζεται στο σπίτι του Αλέκου και του ζητά το μωρό, όχι επειδή βελτιώθηκαν οι συνθήκες διαβίωσης της οικογένειάς του, αλλά επειδή δεν αντέχει άλλο τον πόνο της γυναίκας του για τον αποχωρισμό. Όμως, το δικό του βρέφος ήταν αυτό που τοποθετήθηκε εκείνο το βράδυ στη βρεφοδόχο.

Η σκηνή της τοποθέτησης, που αναπαριστά κινήσεις τις οποίες έκαναν στην πραγματικότητα απελπισμένες ανύπαντρες μητέρες ή φτωχοί γονείς, είναι συγκλονιστική. Ο Αλέκος τοποθετεί με κάθε προφύλαξη το μωρό στη βρεφοδόχο και αμέσως ανάβουν φώτα στο εσωτερικό του βρεφοκομείου, ενώ ένα δυνατό συνεχές κουδούνισμα ειδοποιεί τις νοσοκόμες να σπεύσουν να παραλάβουν το νεοφερμένο. Η απόθεση στη βρεφοδόχο φαίνεται, χωρίς κάτι τέτοιο να δηλώνεται καθαρά, οριστικός αποχωρισμός. Είναι χαρακτηριστικό ότι το φτωχό ζευγάρι δεν ξαναβρίσκει το παιδί του στο τέλος του έργου. Το πρώτο ζευγάρι συναντάται τρισευτυχισμένο με το νόμιμο, πλέον, καρπό του έρωτά του, ενώ ο φτωχός πατέρας και το πρόβλημά του εξαφανίζονται χωρίς λύση από την οθόνη. Είναι αξιοπρόσεκτη αυτή η διπλή, και ανάλογη με την κοινωνική κατάταξη, στάση πάνω στα έκθετα παιδιά. Ο πλούσιος παππούς δεν διανοείται να κάνει καβγά στο γιο του για την επιλογή της συζύγου του, από τη στιγμή που υπάρχει το μωρό και κινητοποιούνται τα τρυφερά του αισθήματα. Το παιδί του πλούσιου πατέρα δεν τοποθετείται στη βρεφοδόχο, αλλά σώζεται από επιλογή της τύχης. Το παιδί των φτωχών γονιών δεν επιστρέφει στην οικογένειά του ως τη λύση του έργου· τα τακτοποιημένα πλέον πρόσωπα δεν χαλούν το γλέντι τους, για να αναλογιστούν ένα δράμα από το οποίο πέρασαν πολύ κοντά.

Το πρόβλημα της ανυπαρξίας μέσων για τη συντήρηση των παιδιών τίθεται και σε άλλες κωμωδίες, όπως *Τα δίδυμα* του Κώστα Καραγιάννη, των οποίων τη διαφορετική διαπαιδαγώγηση αναλύσαμε παραπάνω. Αυτή η ταινία αντιπαραθέτει δύο εικόνες, τις δύο αντίθετες όψεις της έκθεσης. Από τη μια, οι φυσικοί γονείς κλαίνε, επειδή αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν στον κήπο ενός πλουσιόσπιτου το ένα από τα δίδυμα αγόρια τους· είναι τόσο φτωχοί, που δεν μπορούν να το μεγαλώσουν. Από την άλλη, οι πλούσιοι άκληροι υποδέχονται με γέλια και χαρές τον απρόσμενο επισκέπτη και αμέσως αποφασίζουν να τον κρατήσουν, αφού καλύπτει ένα μεγάλο κενό στη ζωή τους.

Το παιδί που εγκαταλείφθηκε από τους γονείς του και μεγάλωσε σε ορφανοτροφείο ψάχνει απελπισμένα να τους συναντήσει ως ενήλικος. Ο Θανάσης (Θανάσης Βέγγος, *Είναι ένας τρελλός... τρελλός Βέγγος*) θέλει τόσο πολύ να γνωρίσει τον πατέρα του και να βρει τη στοργή που του έλειψε από τα παιδικά του χρόνια, ώστε ονειρεύεται τη συνάντησή τους σαν να ήταν αληθινή. Στη διάρκεια της ξαναγίνεται παιδί. Ο πατέρας ανταποκρίνεται βάζοντάς τον για ύπνο, σκεπάζοντάς τον και δίνοντάς του το τελευταίο φιλί της ημέρας. Ο Θανάσης κοιμάται αγκαλιά με το τρενάκι του. Ζει στο όνειρό του τη σχέση που στερήθηκε στην πραγματικότητα.

Ένα λιγότερο ακραίο άγχος που προκαλείται από τα περιορισμένα οικονομικά του πατέρα θίγεται στο *Ευτυχώς τρελλάθηκα*. Ο Μανώλης (Θανάσης Βέγγος) τρώγεται επειδή το παιδί του παραμένει αβάφτιστο, όσο ο εργοδότης του δεν του δίνει τις 2.000 δραχμές που του χρωστάει, ώστε να μπορέσει να κάνει τη βάφτιση. Το ζήτημα αυτό είναι το μοναδικό που τον απασχολεί, και με κάθε ευκαιρία το επαναφέρει στη συζήτηση. Όταν η επιχείρηση σώζεται από την οικονομική καταστροφή, ο Μανώλης χαίρεται όχι επειδή δεν θα χάσει τη δουλειά του, αλλά επειδή επιτέλους θα βαφτίσει το μικρό. Η θρησκευτική επιταγή της βάφτισης εμφανίζεται εδώ ως απαιτητική χρηματικά κοινωνική συνήθεια.

Στην *Οικογένεια Χωραφά* το πρόβλημα δημιουργείται επειδή οι δύο γονείς (Μάρω Κοντού, Αλέκος Αλεξανδράκης) αφήνονται στη λογική τού ότι όσα παιδιά στείλει ο Θεός είναι καλοδεχούμενα. Έχουν φθάσει στα δέκα, τα οποία γίνονται σύντομα δεκατρία. Η διεκπεραίωση της καθημερινότητας, η μπουγάδα για τόσα άτομα χωρίς τα μέσα της σύγχρονης εποχής, η προετοιμασία των γευμάτων, η ατομική καθαριότητα, η φροντίδα τόσων παιδιών είναι κάτι στο οποίο η μητέρα δεν μπορεί μόνη της να ανταποκριθεί, γι' αυτό και ζητά τη βοήθεια του πατέρα. Δεν εμπλέκει την πρωτότοκη κόρη της στις δουλειές του σπιτιού, γιατί σέβεται την αγάπη της για τα γράμματα και τις σχολικές της υποχρεώσεις. Επίσης, για τον ίδιο λόγο ο πατέρας δεν δέχεται να εργαστεί ο δωδεκάχρονος γιος, ώστε να ενισχυθεί κάπως το εισόδημά τους. Στο σπίτι της οικογένειας επικρατεί χαρούμενη ατμόσφαιρα, τα παιδιά ζουν ελεύθερα σε ένα μεγάλο κήπο, μακριά από το κέντρο και τις ακριβές πολυκατοικίες του, και κάνουν τις σκανταλιές της ηλικίας τους. Το οικονομικό πρόβλημα εμφανίζεται όχι τόσο πολύ σε σχέση με τον επιούσιο άρτο, αλλά με τη μελλοντική αποκατάσταση των παιδιών. Οι νέες ανάγκες που εμφανίζονται στην κοινωνία ως προς την εκπαίδευση και τις καταναλωτικές επιθυμίες των παιδιών επηρεάζουν και την αισιόδοξη οικογένεια Χωραφά. Τους γονείς απασχολεί το γεγονός ότι δεν θα είναι οικονομικά σε θέση «να τα σπουδάσουν, να τους προσφέρουν ό,τι θέλουν», γι' αυτό ανταποκρίνονται με πολλούς δισταγμούς και πόνο, είναι αλήθεια, σε μία μικρή αγγελία που ζητά παιδί για υιοθεσία με

αμοιβή. Τα χρήματα της ανταλλαγής θα βοηθήσουν κάπως και τα υπόλοιπα παιδιά, ενώ το υιοθετημένο θα ζει καλά με τους πλούσιους γονείς του. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι το ζευγάρι που αναζητά παιδί είναι Ελληνοαμερικανοί εγκατεστημένοι στην Αμερική. Εδώ, ο απομακρυσμένος τόπος της μελλοντικής εγκατάστασης του παιδιού συμβολίζει τον οριστικό αποχωρισμό του από τους φυσικούς του γονείς, αλλά είναι ενδεχομένως και μνεία μίας κοινωνικής πρακτικής, κατά την οποία φτωχές οικογένειες έδιναν ένα από τα παιδιά τους τόσο σε ζευγάρια του εσωτερικού όσο και σε μετανάστες που αναζητούσαν ένα παιδί από την πατρίδα, με τη δικαιολογία ότι έτσι διευκόλυναν το δικό του μέλλον, αλλά και το παρόν των υπόλοιπων παιδιών τους. Οι παράνομες υιοθεσίες μέσω ιδρυμάτων κατά τη δεκαετία του 1950 απασχόλησαν συχνά τον Τύπο τα πρόσφατα χρόνια, αλλά δεν υπάρχουν δημοσιευμένα στοιχεία ή μελέτες για παιδιά που υιοθετήθηκαν με τη συγκατάθεση των γονιών τους, ώστε να γνωρίζουμε την έκταση του φαινομένου εκείνη την εποχή.

Η συμπεριφορά απέναντι στα μικρά παιδιά είναι αντιφατική και εξαρτάται περισσότερο από τον ενήλικα και τις προσωπικές του αντιλήψεις. Ο μοναχικός Κλέων (*Μια ζωή την έχουμε*) ανταποκρίνεται στις παρακλήσεις των παιδιών της γειτονιάς να τα βοηθήσει στο παιχνίδι τους, και αποκαλείται γι' αυτό «βλαμμένος» από τον αυταρχικό γείτονά του. Το συγκεκριμένο επεισόδιο και η φιλική του σχέση με τα παιδιά συμπληρώνουν το πορτρέτο του ως «ιδιαιτέρου» χαρακτήρα, που ξεχωρίζει από το περιβάλλον του για μία σειρά από λόγους. Ο Δημήτρης (Δημήτρης Παπαμυχαήλ, *Ο παραμυθάς*, 1969, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Ερρίκος Θαλασσινός) συμπεριφέρεται με τρυφερότητα στα δύο μικρά παιδιά του· μόλις επιστρέφει από τη δουλειά, τα αγκαλιάζει, τα φιλάει, τους δίνει από ένα δώρο και τους λέει παραμύθια, συμπεριφορά-πρότυπο για έναν καλό πατέρα. Τα δύο ανίψια του Θανάση (*Ο Θανάσης, η Ιουλιέττα και τα λουκάνικα*) έχουν από το θείο τους όσο χαρτζιλίκι θέλουν και μία τρυφερή αντιμετώπιση. Αντίθετα, οι γονείς και η γιαγιά τα αποπαίρνουν και τους απαγορεύουν να «ανακατεύονται στις κουβέντες των μεγάλων». Τα παιδιά δεν ενημερώνονται για θέματα που επηρεάζουν τη ζωή τους, και φυσικά δεν ζητείται η γνώμη τους. Όταν ρωτούν ή παρεμβαίνουν σε μία συζήτηση, κάποιος μεγάλος θα τα αποπάρει.

Τα παιδιά εμφανίζονται να κινδυνεύουν να παραμεληθούν, αν η μητέρα αποφασίσει να ενδιαφερθεί περισσότερο για τη σταδιοδρομία της παρά για το μεγάλωμά τους (*Πίσω και σας φάγαμε*, 1972, Βαγγέλης Μελισσηνός). Όταν η Ελένη (Τούλα Δράκου) παραβαίνει τη συμφωνία να σταματήσει να εργάζεται αν αποκτήσουν παιδί, ο Προκόπης (Φίλιος Φιλιππίδης) βρίσκεται αναγκασμένος να επωμιστεί διάφορα «γυναικεία» καθήκοντα, μπουγάδα στη σκάφη, σιδέρωμα, αλλά κυρίως τη φροντίδα του μωρού του. Παρά την καλή του προαίρεση, δεν τα καταφέρνει να το κρατά ήσυχο, καθαρό και ταϊσμένο. Ως άνδρας

δεν έχει το απαιτούμενο ταλέντο. Οι γειτόνισσες τον συντρέχουν, όταν δεν τον κοροϊδεύουν. Η εικόνα του πατέρα με το καρότσι στο πάρκο παρουσιάζεται ως αξιοπερίεργο. Μόνο η επιστροφή της μητέρας στην οικογενειακή εστία θα βάλει τα πράγματα στη θέση τους.

Αν μία θετική αξία, όπως η εργασία, προβάλλεται ως αιτία για την οποία μία μητέρα ασκεί πλημμελώς τα καθήκοντά της, εννοείται ότι οι ψυχαγωγικές συνθήκες που αναπτύσσουν οι γυναίκες αυτή την εποχή βλάπτονται ως καταστροφικές για την οικογένεια. Η χαρτοπαιξία θεωρείται ως η πλέον καταστροφική ανάμεσά τους, ενώ ο Δημήτρης Ψαθάς δίνει τη σύνοψη των συνεπειών της στη *Χαρτοπαιχτρα*. Αν κινδυνεύουν όμως ενήλικα παιδιά από τη μανία χαρτοπαιξίας της μητέρας, το πρόβλημα για τα ανήλικα είναι πολλαπλάσιο. Στο *Ένας Βέγγος για όλες τις δουλειές* (1970, σενάριο Ναπολέον Ελευθερίου – Ντίνος Κατσουρίδης, ιδέα Επιτροπάκης, συμμετοχή Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Ντίνος Κατσουρίδης),<sup>274</sup> η κυρία (Γκιζέλα Ντάλι), που της έφυγε η οικιακή βοηθός, ενώ αυτή έχει καλέσει τις φίλες της για χαρτιά, αναγκάζεται να προσλάβει για βοηθό έναν άνδρα, τον Θανάση (Θανάσης Βέγγος). Τα δύο παιδιά της είναι πολύ κακομαθημένα, άτακτα και σκαρώνουν συνεχώς ζαβολιές εις βάρος του. Από την κακή τους συμπεριφορά συνάγεται ότι η μητέρα τους δεν φροντίζει για τη σωστή ανατροφή τους. Αντίθετα, το υπόδειγμα, ο Θανάσης, τους φέρεται με υπομονή και αγάπη, πράγμα που καταλαβαίνουν πλήρως: όταν έρχεται η ώρα να πάνε για ύπνο, η μικρή τού δίνει ένα φιλή στο μάγουλο. Γι' αυτή, τη σύζυγο βιομηχάνου, τα παιδιά είναι πάρεργο και βάρος. Οι φίλες της διαμαρτύρονται για την παρουσία τους και καμία δεν ασχολείται μαζί τους, ούτε για μία τυπική φιλοφρόνηση. Το χαρτί απορροφά εντελώς τη σκέψη τους. Με μεγάλη ανακούφιση η κυρία αναθέτει στο Θανάση την επίβλεψη τους, θεωρώντας ότι γλιτώνει από ένα μεγάλο μπελά.

Η ύπαρξη παιδιών βοηθά τους άνδρες να ωριμάσουν, όπως φαίνεται στο *Συμμορία εραστών* (1972, σενάριο Ασημάκης Γιαλαμάς – Κώστας Πρετεντέρης, σκηνοθεσία Βαγγέλης Σερντάρης),<sup>275</sup> όπου ο Ρένος (Ντίνος Ηλιόπουλος) μαθαίνει με καθυστέρηση δεκαοκτώ ετών ότι είναι πατέρας μίας κόρης. Ενώ έζησε όλα του τα χρόνια μία ανέμελη ζωή, χωρίς να εργάζεται και χωρίς να

274. Κριτική του Τάκη Παπαγιαννίδη στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 6.π., τ. Α', σ. 401.

275. Μεταφορά της κωμωδίας των Ασημάκη Γιαλαμά – Κώστα Πρετεντέρη *Ήταν ένας παίη-μπόν*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Διάνα», από το θέατρο Λάμπρου Κωνσταντάρη – Μαίρης Χρονοπούλου – Νίκου Ρίζου, στις 13 Οκτωβρίου 1967. Πρετεντέρης, *Θεατρικά*, 6.π., σ. 534-535. *Θέατρο* 68, έκδοση θεάτρου, μουσικής, χορού και κινηματογράφου για το 1968, διεύθυνση και έκδοση Θόδωρος Κρίτας, Αθήνα [1968], σ. 54, 293. *Θρύλος*, 6.π., τ. ΙΑ', σ. 158-159.

αναλάβει ποτέ την παραμικρή ευθύνη, αισθάνεται ότι αλλάζει και ότι είναι έτοιμος, έστω και με τόση καθυστέρηση, να γίνει ένας καλός πατέρας.

Ένα παιδί μπορεί να προκαλέσει πρωτόγνωρα αισθήματα όχι μόνο στους γονείς του. Ο μικρός Πετράκης (Ανδρέας Συρογιάννης, *Ο άνθρωπος που έσπαγε πλάκα*, 1972, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης) κινητοποιεί με την ιστορία του και τις επιθυμίες του έναν άνθρωπο που σπαταλούσε τη ζωή του με εντελώς άλλη νοοτροπία (Λάμπρος Κωνσταντάρας). Παιδί ενός ζευγαριού εργατών, έχασε τον πατέρα του σε εργατικό ατύχημα, ενώ η μητέρα του (Αιμιλία Υψηλάντη) προσπαθεί με σκληρή εργασία να του εξασφαλίσει τα απαραίτητα. Ο Λάζαρος, ένας —υποτίθεται— ξεπεσμένος ζάπλουτος, έρχεται για πρώτη φορά στη ζωή του αντιμέτωπος με στοιχειώδεις ανάγκες. Το γεγονός ότι οι ανάγκες αυτές αφορούν ένα παιδί τον κάνει να πάρει άμεσα σοβαρές αποφάσεις, να εργαστεί για πρώτη φορά στη ζωή του και να διαθέσει το μεροκάματο για να πραγματοποιήσει τις επιθυμίες του Πετράκη. Ο Γιώργος Λαζαρίδης χρησιμοποιεί το μελοδραματικό μοτίβο του φτωχού παιδιού για να «χτίσει» τη μεταστροφή του ήρωά του από κακομαθημένου πλούσιου σε στοργικό οικογενειάρχη και κοινωνικά χρήσιμο άνθρωπο. Διακρίνουμε την αντίληψη για την ευεργετική επίδραση του παιδιού στη συμπεριφορά των ενηλίκων και στην κατάκτηση της ωριμότητάς τους.

Οι εικόνες από τη ζωή των παιδιών που προσφέρουν οι κωμωδίες είναι μάλλον ολιγάριθμες. Εμφανίζονται πλανόδια επαγγέλματα στα οποία απασχολούνται παιδιά, ιδίως σε σενάρια του Βαγγέλη Γκούφα. Στην *Οικογένεια Παπαδοπούλου*, στο σιδηροδρομικό σταθμό εμφανίζονται φευγαλέα ένας στραγαλάς και ένας λούστρος. Στο έργο *Η Λίζα και η άλλη* οι αναφορές αναπτύσσονται και δίνουν το πλαίσιο ανάδειξης του κεντρικού χαρακτήρα: σε ένα μέρος εξίσου πολυσύχναστο, στο κέντρο της Αθήνας, εργάζονται ο λουστράκος, ο λαχειοπώλης, οι μικροί που πουλούν σακούλες, ξηρούς καρπούς, καραμέλες και τσίχλες. Αυτά τα παιδιά ζουν χωρίς οικογένεια, χωρίς προστασία, χωρίς μέριμνα· καταφέρνουν όμως να φροντίσουν τον εαυτό τους. Κοιμούνται σε λαϊκό υπνωτήριο, περνούν ένα-ένα και αφήνουν το αντίτιμο του κρεβατιού και της κουβέρτας στον «ξενοδόχο». Δείχνουν αλληλεγγύη απέναντι στο κυνήγι της αστυνομίας, αλλά και οι εντεταλμένοι για τη δημόσια τάξη εμφανίζονται σχετικά ανεκτικοί απέναντί τους. Δεν είναι δύσκολο ωστόσο να καταλήξει ένα παιδί στο Αυτόφωρο, αν κάποιος το καταγγείλει, ακόμα και χωρίς αποδείξεις. Δεν ξέρουμε γιατί βρέθηκαν εκεί, δεν αφηγούνται τη ζωή τους. Μαθαίνουμε μόνο την ιστορία της πρωταγωνίστριας, που εμφυτεύεται σε αυτό το πλαίσιο, ώσπου το σενάριο να επικεντρωθεί πάνω της. Μετά το θάνατο του πατέρα της δεν είχε άλλο στήριγμα και βρέθηκε στο δρόμο. Έγινε μέλος αυτής της παρέας παιδιών, που κανείς δεν φροντίζει και τα οποία πρέπει συνεχώς να λύνουν μόνα τους το πρόβλημα της στέγης και του φαγητού. Αυτή τη σκληρή



ζωή τα ίδια την αντιμετώπιζουν με την ανεμελιά της ηλικίας τους, ενώ ο σκηνοθέτης με την αποστασιοποιημένη ματιά που τους ρίχνει δεν τη μετατρέπει σε μελόδραμα. Αντίθετα, τα δείχνει να διασκεδάζουν αυτοσχέδια, με τη φυσαρμόνικα και το τραγούδι, πριν από τον τελευταίο ύπνο στο υπνωτήριο, που σύντομα γκρεμίζεται. Λιγότες είναι και οι σκηνές παιχνιδιού, ιδιαίτερα το ποδόσφαιρο στην αλάνα ή στο δρόμο (*Γκολ στον έρωτα: Μια ζωή την έχουμε: Το αγοροκόριτσο: Οικογένεια Παπαδοπούλου*). Από τα παιδικά παιχνίδια επωφελούνται οι μεγάλοι, που χρησιμοποιούν τις εγκαταστάσεις για παιδιά, όπως οι κούνιες στις οργανωμένες παραλίες.

Μία ενδιαφέρουσα διάσταση της διαφοράς ανάμεσα στο παιδί και στον ενήλικα δίνεται στην *Οικογένεια Παπαδοπούλου*, μέσω ενός επεισοδίου που εμπλουτίζει την πλοκή. Ο πιτσιρικάς Λάκης βλέπει μαζί τη Βαρβάρα και τον Αλέξη και το μαρτυράει στη θεία του (Μαρία Φωκά), η οποία με τη σειρά της το κάνει βούκινο στη γειτονιά. Το παιδί δεν αποτελεί απειλή, οι δύο νέοι δεν αντιδρούν μπροστά του, όπως θα αντιδρούσαν αν συναντούσαν κάποιον ενήλικα. Η αφέλεια του παιδιού ή η πονηριά που του έχουν εμφυσησει οι μεγάλοι τον κάνει να αποκαλύψει ένα μυστικό. Δεν είναι σε θέση να εκτιμήσει τις συνέπειες των λόγων του, δεν δρα ηθικολογικά, όπως κάνει η κουτσομπλόα θεία του. Η διαφορά του με τον ενήλικα είναι ότι δεν θέλει να πλήξει συνειδητά, και αυτό τον εξαγνίζει, κάνει το σφάλμα του συγχωρητέο. Αντίθετα, η θεία, που χρησιμοποιεί ως πληροφοριοδότη ένα παιδί, χρωματίζεται πολύ αρνητικά. Το γεγονός ότι εκμεταλλεύεται την αφέλεια του παιδιού κάνει τις απόψεις της περί ηθικής να φαίνονται ένα απλό προκάλυμμα της καταστροφικής συνήθειας του κουτσομπολιού και της νοσηρής περιέργειας για τη ζωή των άλλων, που ο σεναριογράφος επιθυμεί να στιγματίσει.

Τα αγόρια των κατώτερων τάξεων ή όσα ζουν χωρίς την προστασία συγγενών δεν καλοπερνούν κατά τις συναντήσεις τους με τους ενήλικες. Στο *Πέντε χιλιάδες ψέμματα* ο Κώστας και ο Βασίλης ζητούν από έναν πιτσιρικά να τους κάνει ένα θέλημα και του υπόσχονται δεκάρικο για ανταμοιβή. Ο μικρός, εκτελώντας κατά γράμμα τις οδηγίες τους, δεν τα καταφέρνει στο τέλος. Δίκαια απαιτεί την αμοιβή του, αλλά εκείνοι αρνούνται να του τη δώσουν και, σαν μεγάλοι και δυνατοί, τον ξεφορτώνονται σαδιστικά, κρεμώντας τον από την μπλούζα σε ένα καρφί. Ο μικρός θα πάρει την εκδίκησή του και θα βρει το δίκιο του με το κουράγιο και το θαρραλέο χαρακτήρα του. Η καρπαζιά είναι μία συνηθισμένη κίνηση του μεγάλου προς το παιδί, που τη δέχεται αδιαμαρτύρητα και χωρίς παρεξήγηση, ως κάτι το συνηθισμένο (*Γκολ στον έρωτα*). Από την άλλη, η ζωή στο δρόμο δίνει σε αυτά τα παιδιά ζωτικότητα, θάρρος, χιούμορ, το κουράγιο να αντιμετώπιζουν τους μεγάλους και να τους φέρνουν συχνά σε δύσκολη θέση. Η απόσταση που τα χωρίζει από τον κακομαθημένο μικρό (*Βασίλης Καίλας, Πολυτεχνίτης κι ερημοσπίτης*), τον οποίο οι δύο γονείς του

και το γκαρσόνι παρακαλάνε επί πολλή ώρα να διαλέξει τι θα φάει, ενώ αυτός απαντά στερεότυπα, σε όλους τους τόνους, «δεν πεινάω», είναι ανάλογη της ταξικής τους διαφοράς και των συνηθειών που απορρέουν από αυτήν πάνω στο θέμα της συμπεριφοράς απέναντι στα παιδιά.

Από τα συγκεκριμένα παραδείγματα παρατηρούμε ότι οι περισσότερες αναφορές σε παιδιά στις κωμωδίες γίνονται σε αγόρια. Τα κορίτσια απουσιάζουν ή εμφανίζονται σε άλλα συμπραζόμενα. Ένα υποδειγματικό κορίτσι δεν είναι ζωηρό ή αναιδές, δεν θεωρείται ότι έχει χιούμορ, ταιριάζει ενδεχομένως περισσότερο με την αισθηματικότητα του μελοδράματος. Οι ηρωίδες που ζουν τη ζωή των αγοριών αποτελούν αντιπαράδειγμα (*Το αγοροκόριτσο· Η Λίζα και η άλλη*), αλλά ίσως πρέπει να θεωρήσουμε ότι η διαφοροποιημένη συμπεριφορά τους συνδέεται με την αναδιαμόρφωση των γυναικείων χαρακτηριστικών κατά τη μεταπολεμική εποχή.

Η στάση των νέων και των δύο φύλων απέναντι στον έρωτα είναι ως επί το πλείστον κοινή. Οι περισσότεροι επιθυμούν να ερωτευτούν, να γνωρίσουν ένα πρόσωπο με το οποίο να ταιριάζουν και να παντρευτούν. Λίγες είναι οι εξαιρέσεις, που αφορούν κυρίως άνδρες. Οι γυναίκες είναι πάντα διαθέσιμες για γάμο, αλλά οι άνδρες μπορούν να τον αποφασίσουν υπό την προϋπόθεση να έχουν αποκατασταθεί οικονομικά και να είναι σε θέση να συντηρήσουν την οικογένεια που θα φτιάξουν. Αν για τους ανύπαντρους ο γάμος αποτελεί την υπέρτατη ευτυχία, οι παντρεμένοι έχουν άλλη γνώμη, και αντιμετωπίζουν τόσο οικονομικές δυσκολίες όσο και προβλήματα στη σχέση. Η ανδρική απιστία είναι ένα πολύ συχνά εμφανιζόμενο πρόβλημα, μολοντί θεωρείται συστατικό της ανδρικής ζωής. Η ζήλια είναι ένα όπλο που χρησιμοποιούν και τα δύο φύλα για να ρυθμίσουν τα αισθηματικά τους. Η έλευση των παιδιών αντιμετωπίζεται με δύο διαμετρικά αντίθετους τρόπους, που δείχνουν ότι τα παιδιά ως ανθρώπινα όντα δεν έχουν αυθύπαρκτη αξία, αλλά προσδιορίζονται από τη θεσμική σχέση των γονέων. Αποτελούν κύριο σκοπό και απαραίτητο στοιχείο της έγγαμης σχέσης και τους αποδίδεται η ικανότητα να αμβλύνουν με την έλευσή τους τις διαφορές των μεγάλων. Όμως, εκτός γάμου είναι πηγή συμφοράς για την ίδια τους την τύχη και για τη μητέρα, επειδή αποκαλύπτουν το γεγονός των «άνομων» σεξουαλικών της σχέσεων. Το κρίσιμο σημείο στο κεφάλαιο των ερωτικών σχέσεων είναι η γυναικεία ηθική. Στις κωμωδίες δεν καταλύονται οι αξίες της γυναικείας παρθενίας και της μονογαμίας. Απλώς, με το πέρασμα των ετών, οι γυναίκες αποδεσμεύονται από την οικογενειακή εποπτεία και καθίστανται οι μοναδικές υπεύθυνες της διαφύλαξης αυτών των χαρακτηριστικών για τον εαυτό τους.

## ΕΡΓΑΣΙΑ

## 1. ΝΕΟΙ

Η εργασία και τα θετικά της αποτελέσματα στη ζωή των νέων, στη βελτίωση της οικονομικής και κοινωνικής τους θέσης είναι μία θεματική σταθερά καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950. Την εποχή όπου κυριαρχεί το σύνθημα της «ανοικοδόμησης», το γενικό προσκλητήριο ανάγει την εργασία σε ένα από τα βασικά μέσα της προσωπικής πλήρωσης και καταξίωσης. Το κέρδος από την εργασία έρχεται σε δεύτερη μοίρα. Αρκεί η όρεξη για δουλειά, η επιβράβευση θα φθάσει από άλλο δρόμο. Η ταινία *Το σωφεράκι* του Γιώργου Τζαβέλλα αποτυπώνει με ακρίβεια τη σχετική παρότρυνση προς τα οικονομικά ασθενέστερα στρώματα. Οι νέοι θα τα καταφέρουν με όπλο τη δουλειά τους. Η φτώχεια δεν είναι εμπόδιο στην προσωπική ευτυχία, ούτε ο πλούτος επαρκές κίνητρο. Μία τέτοια υποδειγματική —για τη διατήρηση της κοινωνικής γαλήνης— στάση ανταμείβεται στο τέλος με μία γενναία δωρεά. Οι θεατές, που φέρνουν τη συγκεκριμένη ταινία πρώτη σε εισπράξεις, μοιάζουν να αποδέχονται αυτό το πλαίσιο για τη δική τους ζωή. Θέλουν να ελπίζουν ότι και αυτοί θα τα καταφέρουν, και ίσως στο τέλος επιβραβευτούν με τη σειρά τους.

Μέσα από την εργασία οι νέοι των κωμωδιών επιδιώκουν να συντηρήσουν τον εαυτό τους και κάποια μέλη της πατρικής τους οικογένειας, συνήθως γυναίκες: μητέρα και αδελφές. Επίσης, να εξασφαλίσουν την προίκα των ανύπαντρων αδελφών τους. Αφού τηρήσουν τις υποχρεώσεις προς την πατρική οικογένεια, η εργασία θα τους επιτρέψει να προχωρήσουν στο δικό τους γάμο.<sup>276</sup> Ιδιαίτερα για τους νέους, η εργασία συνδυάζεται αναπόσπαστα με την αποκατάσταση και επηρεάζει τη δημιουργία οικογένειας. Ως σύμβολο της κοινωνικής και οικονομικής θέσης, πυροδοτεί τις θετικές ή αρνητικές αντιδράσεις των γονέων σχετικά με τις επιλογές των παιδιών τους στο ζήτημα του γάμου, όπως θα διαπιστώσουμε και στις αναλύσεις που ακολουθούν.

Το είδος της εργασίας δεν παίζει ιδιαίτερο ρόλο στο σενάριο. Η περι-

γραφή επιμέρους εργασιών δεν ενδιαφέρει τους σεναριογράφους. Η κινηματογράφηση χώρων εργασίας είναι πολύ περιορισμένη. Αν η υπόθεση εκτυλίσσεται σε γραφεία, τότε θα πρόκειται για αναπαράσταση των χώρων σε ντεκόρ. Λίγα είναι τα αυθεντικά πλάνα από εργοστάσια (π.χ. *Σαν θέλει η νύφη κι ο γαμπρός· Η κόμησσα της φάμπρικας*) ή ναυπηγεία (π.χ. *Δουλέψτε για να φάτε*, ή *Οι χαραμοφάδες*, 1961, σενάριο Στέφανος Φωτιάδης, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος· *Μια κυρία στα μπουζούκια*). Όμως, η εργασία αφενός προσδιορίζει την κοινωνική και οικονομική θέση ενός προσώπου, αφετέρου το χαρακτήρα του. Δίνονται τα ελάχιστα στοιχεία, τα εύκολα αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά που χρειάζεται ο θεατής για να το κατατάξει και να συμπεράνει τη θέση του στην κοινωνία, τη στάση του απέναντι στη ζωή. Παρ' όλες τις γενικότητες και τις αοριστίες, οι αναφορές στην εργασία αποκαλύπτουν τις σχετικές αξιολογήσεις της εποχής.

Σύμφωνα με την εικόνα που αναδύεται από τις κωμωδίες, οι νέοι άνδρες μπορούν να καταταγούν σε τρεις ομάδες ως προς την απασχόληση: στους νέους που εργάζονται με τιμιότητα και συνέπεια, στους άνεργους υποπρολετάριους που ψάχνουν για δουλειά και στους άεργους γόνους πλούσιων οικογενειών. Η ηθική ιεραρχία θέτει στην κορυφή των αξιών τους εργαζομένους σε οποιαδήποτε εργασία, φθάνει να την αποδέχονται και να είναι ευχαριστημένοι με αυτήν· ακολουθούν οι άνεργοι και, τέλος, στα σύνορα της απαξίας τα άεργα πλουσιόπαιδα. Στον εργασιακό χώρο οι νέοι αντιμετωπίζονται με καχυποψία, ακόμη και αν εργάζονται με απόλυτη συνέπεια (π.χ. *Το ξύλο βγήκε απ' τον Παράδεισο*). Από την άλλη μεριά, η νεότητα δεν ανέχεται παραχωρήσεις και συμβιβασμούς, έχει αξίες και ιδανικά, ενώ οι μεγαλύτεροι είναι ανεκτικοί, φθάνει να μη θιγεί το εισόδημά τους.

Από τα χειρωνακτικά επαγγέλματα, όπως και από αυτά του πρωτογενούς τομέα, εμφανίζονται ελάχιστα. Τιμίος δουλευτής είναι ο Φώτης (Λάμπρος Κωνσταντάρας) στο *Διαγωγή μηδέν*. Έχει καίχι με αρκετό πλήρωμα, όχι ασήμαντη επιχείρηση, είναι ο πιο προκομμένος νέος του τόπου του. Όμως, η εργασία, έστω και επικερδής και συνδυασμένη με άλλα προτερήματα, κυρίως με την εντιμότητα, δεν ανοίγει αυτομάτως τις πόρτες, δεν εξασφαλίζει την αποδοχή. Ο πατέρας της Μπίλιως (Σπύρος Πατρίκιος, Έλλη Λαμπέτη) δεν τον θέλει για γαμπρό, επειδή η κοινωνική του καταγωγή δεν είναι η αρμόζουσα για την κόρη ενός προέδρου κοινότητας. Το μήνυμα της ταινίας δεν συμμερίζεται την αντίρρηση του κοινοτάρχη. Κατά τους συντελεστές της, η εργασία είναι το κυριότερο προσόν για ένα ευτυχημένο μέλλον, όχι η καταγωγή ή η κληρονομημένη περιουσία. Ο Πόλεμος δίδαξε ότι όλα μπορούν να χαθούν από τη μια στιγμή στην άλλη και ότι ο άνθρωπος πρέπει να στηρίζεται στις δικές του δυνάμεις για να επιβιώσει.

Τα επόμενα χρόνια η δράση των κωμωδιών μεταφέρεται στην πόλη, και

ιδίως στην πρωτεύουσα. Εκεί οι νέοι διακρίνονται στις εξής επαγγελματικές κατηγορίες: στους αυτοαπασχολούμενους, που έχουν καταφέρει να στήσουν ένα μικρομάγαζο με δικά τους μέσα, στους υπαλλήλους, δημόσιους και ιδιωτικούς, στους επιχειρηματίες που εργάζονται στην πατρική επιχείρηση, στους επιστήμονες, στους διανοούμενους και στους καλλιτέχνες. Οι επαρχιώτες που έρχονται στην πρωτεύουσα για να βρουν δουλειά αποτελούν ξεχωριστή ομάδα, όπως και οι μετανάστες, που επεκτείνουν τις επιχειρήσεις τους στην πατρίδα.

### α' Αυτοαπασχολούμενοι

Μία σημαντική κατηγορία εργαζομένων που εκπροσωπεί τα μεσαία και μικροαστικά στρώματα είναι οι νέοι που κατάφεραν να στήσουν στην πρωτεύουσα μία μικρή επιχείρηση με δικούς τους πόρους, οι οποίοι δεν δηλώνονται. Διαφέρουν από αυτούς που εργάζονται στην πατρική επιχείρηση, τόσο για οικονομικούς όσο και για κοινωνικούς λόγους. Η πατρική επιχείρηση μπορεί να είναι ένα εργοστάσιο ή μία μεγάλη αντιπροσωπεία, ενώ η πατρική παρουσία είναι ιδιαίτερα έντονη. Οι ιδιοκτήτες είναι πλούσιοι μεγαλοαστοί, με την ανάλογη νοοτροπία. Οι περιπτώσεις που θα δούμε αμέσως παρακάτω δεν έχουν ούτε την οικονομική άνεση ούτε την εμβέλεια των πλουσιών. Έχουν ένα μικρό μαγαζί και προσπαθούν να τα φέρουν βόλτα, άλλος καλύτερα και άλλος λιγότερο καλά. Μέσα από το παράδειγμά τους διακρίνεται μία αγορά με χαμηλό τζίρο. Οι πελάτες δεν είναι πιο πλούσιοι από τους μαγαζάτορες, ενώ ο κύκλος εργασιών παραμένει σε χαμηλά επίπεδα. Οι περισσότεροι επαγγελματίες παραπονούνται για αναδουλειά. Στο τέλος του μήνα πρέπει να κάνουν απολογισμό στα βερεσέδια και να προσπαθήσουν να εισπράξουν τα οφειλόμενα, για να τα καταθέσουν αμέσως στις κρατικές απαιτήσεις.

Ο Μάνος (*Ο φαταούλας*, 1952, σενάριο Στέφανος Φωτιάδης, σκηνοθεσία Ιάσων Βροντάκης)<sup>277</sup> έχει ένα επάγγελμα αποκρουστικό για τον πολύ κόσμο, ωστόσο από τα λίγα κερδοφόρα: γραφείο κηδειών· μάλλον μπορεί να απαιτεί εξόφληση τοις μετρητοίς. Οι δουλειές πάνε τόσο καλά, ώστε διαπραγματεύεται την αγορά ενός αυτοκινήτου για τις ανάγκες της επιχείρησης.

Ο Πίπης (Νίκος Ρίζος, *Γκολ στον έρωτα*) έχει ψιλικατζίδικο, αλλά παίζει και στον ιππόδρομο, για να βγάλει κάποια «στραβά έξοδα», όπως λέει. Ο φίλος του ο Παντελής (Μίμης Φωτόπουλος) έχει κουρείο· είναι όμως μανιώδης ποδοσφαιρόφιλος, με αποτέλεσμα να χάνει τους πελάτες του, επειδή πιο πολύ έχει το νου του στο ποδόσφαιρο παρά στο κούρεμα και στο ξύρισμα. Στην

277. Μεταφορά της κωμωδίας των Στέφανου Φωτιάδη-Ιάσωνος Βροντάκη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Αργυρόπουλου», από το θίασο Αργυρόπουλου, το καλοκαίρι του 1950· Θρύλος, ό.π., τ. Ε', σ. 284-286.

ίδια ταινία ο γαλατάς Θύμιος (Γιώργος Βλαχόπουλος) είναι ο μόνος που κερδίζει αρκετά, επειδή μπορεί να νοθεύει το εμπόρευσμά του και να βγάξει κάθε χασούρα που του παρουσιάζεται, κλέβοντας τους πελάτες. Τα επαγγέλματα που έχουν σχέση με τη διατροφή παρουσιάζονται άλλοτε ως κερδοφόρα και άλλοτε ως εξίσου προβληματικά με άλλες επιχειρήσεις, όπως θα δούμε παρακάτω.

Ο Θύμιος έχει για παραγιά ένα παιδί γύρω στα δώδεκα, ένα από τα σπάνια παραδείγματα εργαζόμενου παιδιού στις κωμωδίες. Του φέρεται απότομα, τον καρπαζώνει και του αναθέτει πολλές δουλειές, τις οποίες ο μικρός εκτελεί αδιαμαρτύρητα. Από τις σύντομες σκηνές φαίνεται ότι η ζωή του ορφανού, ή απλώς του παιδιού που αναγκάζεται να βγει στη βιοπάλη δεν είναι καθόλου ρόδινη. Όμως, αυτό την έχει συνηθίσει, έχει συμβιβαστεί με τη συμπεριφορά των μεγάλων απέναντί του και, ως παιδί, βρίσκει διέξοδο στην μπάλα.

Ο Τάσος (Νίκος Σταυρίδης, *Τζιπ, περίπτερο κι αγάπη*, 1957, σενάριο Κώστας Μαιάνδρου, σκηνοθεσία Μαρία Πλυτά) έχει ένα περίπτερο «αναπήρου πολέμου» σε μία φτωχογειτονιά μακριά από το κέντρο. Οι εισπράξεις είναι πολύ χαμηλές, αφού οι γείτονες αγοράζουν βερεσέ και οι πλούσιοι περαστικοί ζητούν μόνο ένα ποτήρι νερό. Παράλληλα, οι οικονομικές υποχρεώσεις του Τάσου είναι αυξημένες, επειδή βοηθάει την αδελφή του, χήρα με τέσσερα παιδιά. Ο φίλος του Βαγγέλης (Νίκος Ρίζος) τον αντικαθιστά στο πόστο του όποτε χρειάζεται, αλλά δεν γίνεται σαφές αν και αυτός ζει από το περίπτερο ή αν έχει άλλη εργασία. Ο Στέλιος (Νίκος Ρίζος, *Ο θησαυρός του μακαρίτη*) είναι ιδιοκτήτης παλαιοβιβλιοπωλείου, αγοράζει —προς τρεις δραχμές— παλαιά μυθιστορήματα και τα ξαναπουλάει στο δεκαπλάσιο σε τρυφερές υπάρξεις. Κερδίζει αρκετά χρήματα, αφού πολλά ρομαντικά κοριτσόπουλα περνούν από το μαγαζί του.

Το γαλατάδικο του Κώστα (*Λαός και Κολωνάκι*) δουλεύει περισσότερο βερεσέ παρά τοις μετρητοίς, αφού οι πελάτες του, ξεπεσμένοι αριστοκράτες και φτωχοί γείτονες, δεν έχουν να πληρώσουν. Ο ίδιος γυρίζει με τους ντενεκέδες του και μοιράζει το γάλα, αλλά ο ανταγωνισμός του εμφανιζόμενου και παστεριωμένου εργοστασιακού κάνει τη δουλειά του ακόμα πιο δύσκολη. Αναφάνεται εδώ από τον παρατηρητικό Δαλιανίδη μία από τις συνέπειες της εκβιομηχάνισης, που θα συντελέσει, μέσα σε λίγα χρόνια, στην εξαφάνιση των μικρών παραγωγών σε αυτόν και σε άλλους κλάδους. Ο Θύμιος δεν έχει χρήματα για να βάλει εμπόρευμα στο μαγαζί, και έτσι καταφεύγει σε μία λύση που μόλις εμφανίστηκε στην αγορά: να ενσωματώσει ένα πρακτορείο Προ-Πο στο γαλατάδικο. Πράγματι, οι δουλειές του πηγαίνουν αμέσως πολύ καλύτερα, αφού, για να καταθέσουν τα δελτία τους, οι πελάτες υποχρεώνονται να καταναλώσουν και από έναν κεσέ γιαούρτι.

Στα *Ντερβισόπαιδα* ο ίδιος ηθοποιός υποδύεται τον κουρέα Θόδωρα, που

ταλαιπωρεί τους πελάτες του, επειδή έχει πιο πολύ το νου του στο να συμπληρώνει δελτία Προ-Πο. Ο Θανάσης (Θανάσης Βέγγος, Ένα ασύλληπτο κορόιδο, 1969, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Θανάσης Βέγγος) είναι επίσης κουρέας, ασύλληπτης επιδεξιότητας. Ιδιοκτήτες μαγειρείου είναι ο Κοσμάς και ο Δαμιανός (Κώστας Χατζηχρήστος, Γιάννης Γκιωνάκης, Πράκτορες 005 εναντίον Χρυσόπδαρου, 1965, Ορέστης Λάσκος), αλλά δεν τα βγάζουν πέρα, γιατί η πελατεία τους έχει «μικρό» πορτοφόλι. Ούτε το ενοίκιο δεν μπορούν να πληρώσουν, και ο ζόρικος ιδιοκτήτης (Πάνος Καραβουσάνος) τους δίνει τελεσίγραφο. Όταν, χάρη στην κληρονομιά που τους άφησε ο πατέρας τους, βρίσκονται διευθυντές ενός εργοστασίου, παίρνουν το μέρος των εργατών και ικανοποιούν τα αιτήματά τους, επειδή ξέρουν από πρώτο χέρι τι θα πει βιοπάλη, και δεν το έχουν ξεχάσει.

Οι μικρές επιχειρήσεις δημιουργούν δυσβάστακτες υποχρεώσεις στους ιδιοκτήτες τους. Ο κουρέας Μήτσος (Γιώργος Κάππης, Ο Ψευθοθόδωρος) είναι εντελώς απογοητευμένος, επειδή, ενώ είναι κουρέας σε δικό του μαγαζί, αναγκάζεται να δανειζεται χρήματα από την αγαπημένη του για να τα βγάζει πέρα: «Θα το κλείσω το ρημάδι, για να ησυχάσω. Δεν προλαβαίνω να πληρώσω την εφορία, έρχεται η δημαρχία. Πλερώνω τη δημαρχία και πλακώνει το ΙΚΑ. Πλερώνω το ΙΚΑ, ξεμπουκάρει το ΤΕΒΕ. Έρεψα πια».

Στις κωμωδίες αποτυπώνεται μεγάλη εφευρετικότητα από πρόσωπα που δεν έχουν μεν κεφάλαια, αλλά προσπαθούν να επιβιώσουν με το στήσιμο κάποιων απίθανης δουλειάς. Ορισμένα εμφανίζονται να εργάζονται όχι σε επάγγελμα γνωστό και κοινότοπο, αλλά σε κάτι παράξενο και περιθωριακό. Στις Δουλειές του ποδαριού (1962, σενάριο Θεόδωρος Τέμπος, σκηνοθεσία Στέλιος Τατασόπουλος) ο Μήτρος και ο Μητρούσης (Θανάσης Βέγγος, Φραγκίσκος Μανέλλης) τροφοδοτούν το κωμικό περιεχόμενο της ταινίας με την ιδιόμορφη εργασία τους. Έχουν ένα εργαστήριο, στο οποίο προσπαθούν να εφεύρουν το φάρμακο για τη φαλάκρα. Η επιλογή αυτού του εργασιακού αντικειμένου δεν είναι τυχαία. Συμβολίζει όσους καταφεύγουν σε μία σειρά εκκεντρικών απασχολήσεων, αφού το σύστημα δεν τους προσφέρει μία πιο ομαλή, αποδεκτή και κοινότοπη εργασιακή ένταξη. Θα δούμε παρακάτω ότι αντίστοιχα οι άνεργοι, για να εξασφαλίσουν το ελάχιστο εισόδημα που τους επιτρέπει να ζουν όπως-όπως, κάνουν δουλειές του ποδαριού, δουλειές που γίνονται με ελάχιστο δανεικό κεφάλαιο, στο δρόμο, όχι σε συγκεκριμένο επαγγελματικό χώρο, και είναι βραχύβιες.

Λίγα χρόνια αργότερα, υπάρχουν νέοι που θέλουν να αντιμετωπίσουν τη ζωή με λιγότερο άγχος. Σε αυτό συμβάλλει η ιδεολογία των χίπηδων, η οποία προτείνει την απομάκρυνση από τις σύνθετες υλικές δεσμεύσεις. Ο μακρυμάλλης χίπης Λουκ (Ο παραγιάς μου ο ραλλίστας) έχει κατάσταση δίσκων· οι δουλειές δεν πάνε και τόσο καλά, αφού το χρέος στον καφετζή κάθε μέρα αυ-

ξάνεται. Όμως, ο Λουκ και η κοπελιά του δεν το βάζουν κάτω. Το ρίχνουν στο χορό και απολαμβάνουν τουλάχιστον οι ίδιοι τους δίσκους που δεν πουλάνε.

Από ό,τι φαίνεται στις κωμωδίες, τα πράγματα βελτιώνονται για αρκετούς αυτοαπασχολούμενους κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960. Ο Αντουάν (Σταύρος Παράβας, *Και οι δεκατέσσερις ήταν υπέροχοι*) είναι κομμωτής και, όπως ο Μήτρος και ο Μητρούσης, θέλει να εφεύρει το φάρμακο για τη φαλάκρα. Η υποτυπώδης αποθήκη που στέγαζε τα γουδιά των πρώτων δεν συγκρίνεται με το πλήρως εξοπλισμένο, μεγαλοπρεπές εργαστήριο του Αντουάν. Μέσω της κομμωτικής ο Αντουάν κερδίζει επαρκώς τα προς το ζην, αλλά επιθυμία του είναι να επενδύσει περισσότερα κεφάλαια στις εφευρέσεις του.

Ο τουρισμός ανάγεται σε σημαντική επαγγελματική διέξοδο, ιδίως για την επαρχία, προς το τέλος της περιόδου που εξετάζουμε. Το 1959, στο *Διακοπές στην Κολοπετεινίτσα*, ο Ναπολέων Ελευθερίου και ο Βασίλης Γεωργιάδης αποδίδουν την πρώιμη εισαγωγή καινοτομιών στη ζωή του χωριού για χάρη του τουρισμού στην ιδιορρυθμία του προέδρου (Κώστας Χατζηχρήστος): οι υπόλοιποι κάτοικοι είναι απρόθυμοι να συμμορφωθούν.<sup>278</sup> Το 1971, δώδεκα χρόνια αργότερα, στο *Για μια χούφτα τουρίστριες* οι Κεφαλοχωρίτες και οι Μαριδοχωρίτες φαίνονται πιο δεκτικοί στη νέα πραγματικότητα. Οι πρόεδροι των δύο χωριών (Κατερίνα Γιουλάκη, Αλέκος Αλεξανδράκης) έχουν έναν ισχυρό ανταγωνισμό, που εκφράζεται με κάθε αφορμή στην καθημερινότητα, καθώς προσπαθούν να δημιουργήσουν ο καθένας για το χωριό του υποδομή, ώστε να προσελκύσουν θερινό τουρισμό. Αν το 1956, στην *Αρπαγή της Περσεφόνης*, ο ανταγωνισμός οφείλεται στη διεκδίκηση των πλουτοπαραγωγικών πηγών και της βιομηχανικής ανάπτυξης — του νερού, των καλλιεργειών και της δημιουργίας εργοστασίου κονσερβοποιίας —, δεκαπέντε χρόνια αργότερα η ενίσχυση της απασχόλησης και του εισοδήματος στηρίζεται στον τουρισμό. Το κάμπινγκ που θα εγκαταστήσει η βασίλισσα των ξενοδοχειακών επιχειρήσεων Ελέν (Καίτη Παπανίκα) στο πρώην ναρκοπέδιο, στην παραλία του Μαριδοχωριού, δείχνει με τον καλύτερο τρόπο πως ό,τι αποτελούσε πληγή και πόνο για τον τόπο μπορεί τώρα, χάρη στον τουρισμό, να μεταμορφωθεί σε πηγή κέρδους, εξέλιξης και προόδου. Ο τουρισμός φέρνει αναγκαστικά και τη μεταβολή των συνθηκών, την προσαρμογή, έστω και υποχρεωτική, των κατοίκων σε νέα συστήματα, ελκυστικά για τους μελλοντικούς πελάτες. Οι ταμπέλες στα μαγαζιά αλλάζουν, το καφενείο γίνεται snack bar και το παντοπωλείο super market. Οι φούστες των γυναικών κονταίνουν, μάλιστα ο πρόεδρος κυκλοφορεί με τη βοήθ του, η οποία με ένα ψαλίδι τις κόβει επιτόπου στο ύψος που εκείνος

278. Κριτική του Αντώνη Μοσχοβάκη στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 210· Δελβερούδη, «...κοινωνικές αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη», ό.π., σ. 164-165.



επιθυμεί. Τα αγγλικά διδάσκονται στους κατοίκους μαζί: στην πλατεία του χωριού κάθε Πέμπτη επίσημη γλώσσα είναι η αγγλική. Ο Ελληνοαμερικανός μίστερ Πήτερ (Στέφανος Στρατηγός), ο άνθρωπος που υπερθεματίζει στις αλλαγές και τις προωθεί στην πράξη, δεν είναι τυχαία πρώην στρατιώτης στον πόλεμο της Κορέας. Αυτός αναλαμβάνει να μάθει αγγλικά σε νέους, γέρους και παιδιά. Το ντόπιο γλέντι, τα όργανα, η νησιώτικη μουσική, ο χορός, οι παραδοσιακές στολές, το ουζάκι είναι απαραίτητα στοιχεία της ψυχαγωγίας των τουριστών, όπως και οι νυκτερινές καντάδες. Η εικόνα είναι πολύ πιο φιλική, και όχι πλέον ειρωνική με τα ξένα κορίτσια. Ακόμα και το μπάνιο τους στη θάλασσα, όπου μια-δυο μπαίνουν γυμνές στο νερό, αποδίδεται χωρίς σεμνοτυφίες, ως ένας νεωτερισμός ευχάριστος στο ανδρικό μάτι.<sup>279</sup>

Ο Αλέκος (Κώστας Βουτσάς, *Επτά χρόνια γάμου*) είναι ένας πολύ επιτυχημένος ιδιοκτήτης γραφείου ταξιδιών, οργανώνει ταξίδια στο εξωτερικό και επικοινωνεί με τις μεγάλες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες. Το επάγγελμά του, εκτός από οικονομική άνεση, του δίνει και δυνατότητες διαφυγής και ψυχαγωγίας. Η ανάπτυξη του τουρισμού προς το εξωτερικό δημιουργεί ένα ακόμα προσοδοφόρο επάγγελμα.

### β' Αυτοκινητιστές

Ανάλογα με τη διάδοση του αυτοκινήτου στην Ελλάδα, και ιδιαίτερα στα μεγάλα αστικά κέντρα, πολλαπλασιάζονται και οι επαγγελματικά απασχολούμενοι με αυτό.

Ο Τάκης (Ο Ψευτοθόδωρος) αγοράζει με δόσεις ένα αυτοκίνητο, με το οποίο εργάζεται ως «πειρατής», δηλαδή μεταφέρει επιβάτες, συμφωνώντας μαζί τους στο αντίτιμο της διαδρομής. Τα πειρατικά δεν διαθέτουν μηχανήμα μέτρησης της απόστασης και καθορισμού του αντιτίμου, όπως τα ταξί: οι τιμές τους είναι πιο προσιτές και παίρνουν περισσότερους επιβάτες. Το πειρατικό εμφανίζεται στις κωμωδίες στις αρχές της δεκαετίας του 1960, παράλληλα με τη διάδοση του Ι.Χ., και είναι λαϊκό μέσο μεταφοράς σε σχέση με το ταξί. Δεν απαιτεί άλλα έξοδα, εκτός από την ύπαρξη και τη συντήρησή του, και εξασφαλίζει ικανοποιητικά μεροκάματα. Επειδή όμως πλήττει οικονομικά τα ταξί, για τα οποία απαιτείται ειδική άδεια, η οποία αποκτάται δύσκολα και κοστίζει πολύ, η λειτουργία του είναι στα όρια του νόμου. Οι καβγάδες ανά-

279. Η Papadimitriou, «Traveling on Screen: Tourism and the Greek Film Musical», αναφέρεται στον τουρισμό ως επαγγελματική δυνατότητα: όμως, βάσει του δείγματος της (*Γοργόνες και μάγες, Οι θαλασσιές οι χάντρες*), παρατηρεί ότι τα αποτελέσματα δεν είναι θετικά για τους ήρωες, σ. 100-102.

μεσα σε ταξιτζήδες και πειρατές είναι συνεχείς και καταλήγουν στην απαγόρευση των πειρατικών.

Ικανοποιητικά έσοδα φαίνεται ότι έχουν οι εκπαιδευτές σε ιδιόκτητες σχολές οδηγών, αφού το αυτοκίνητο διαδίδεται ολοένα και περισσότερο, πάντοτε ακόμη μεταξύ των πλουσίων, ενώ πολλές γυναίκες επιθυμούν να μάθουν να οδηγούν. Στις αρχές της δεκαετίας του 1960 το επάγγελμα έχει οργανωθεί σε πιο επίσημη και σταθερή βάση. Το κύριο σώμα των πελατών αποτελούν γυναίκες, ενώ δίνεται μία ακόμα ευκαιρία στους σεναριογράφους να σχολιάσουν την ανικανότητα περί τις μηχανές και την επιπολαιότητά τους. Ο Μικές (Κώστας Χατζηχρήστος) στο έργο *Ο ταυρομάχος προχωρεί* (1963, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Σωκράτης Καψάσκης)<sup>280</sup> και ο Μπάμπης (Θανάσης Βέγγος) στη *Σχολή για σωφερίνες* υποφέρουν ιδίως από πελάτισσες μιας κάποιας ηλικίας και μερικών παραπανίσιων κιλών, τα οποία τις εμποδίζουν να χειρίζονται ελεύθερα το τιμόνι. Το νέο επάγγελμα έχει έσοδα εγκατάστασης, που αφορούν τα εκπαιδευτικά αυτοκίνητα, αλλά αυτά αντιμετωπίζονται με γραμμάτια, και το μεροκάματο είναι εξασφαλισμένο. Αν οι πελάτισσες μείνουν ευχαριστημένες, τότε δίνουν τις κατάλληλες συστάσεις σε γνωστούς τους, οι οποίοι με τη σειρά τους απευθύνονται στη σχολή.

Την εποχή που η μοτοσικλέτα και, γενικότερα, το δίκυκλο γίνεται δημοφιλές μέσο μετακίνησης των νέων, εμφανίζονται και οι αντιπρόσωποι μοτοσικλετών Χρήστος και Πάνος (Κώστας Βουτσάς, Νίκος Ρίζος, *Ο αισιόδοξος*, 1973, σενάριο Πολύβιος Βασιλειάδης - Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης), οι οποίοι προσπαθούν να επεκτείνουν την επιχείρησή τους και με μία αντιπροσωπεία αυτοκινήτων. Γι' αυτόν το λόγο ο Πάνος ταξιδεύει συχνά στην Ιαπωνία.

### γ' Ιδιωτικοί υπάλληλοι

Ο Κώστας (*Έλα στο θείο*) είναι ένας φτωχός νέος, ο οποίος εργάζεται ως υπάλληλος σε μπακαλίκιο για να ζήσει και θεωρείται πρότυπο εντιμότητας. Ο ιδιοκτήτης της επιχείρησης τον έχει δεξί του χέρι και συνεχώς τον προβάλλει ως παράδειγμα στον ακαμάτη ανιψιό του. Όταν ο Κώστας κατηγορείται για υπεξαίρεση, η εξίσου φτωχή αγαπημένη του στέκεται στο πλευρό του, έτοιμη να τον ακολουθήσει στο καλό και στο κακό. Η ανταμοιβή είναι πολλαπλή για το ερωτευμένο ζευγάρι με τις υγιείς αρχές: ο εργατικός νέος ανακηρύσσεται από τον εργοδότη του συνεταιρός και παίρνει γυναίκα αντάξιά του, η οποία βάζει τα αισθήματα πάνω από το συμφέρον.

<sup>280</sup>. Κριτική του Αντώνη Μοσχοβάκη στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 286.

Υπάλληλος με σημαντικές αρμοδιότητες στον οίκο «Φραμπαλάς και Σία», που εμπορεύεται καλλυντικά, είναι ο Αρίστος (Βύρων Πάλλης, *Ο γυναικάς*). Αυτός κατ' ουσίαν διευθύνει τις εργασίες, ως προϊστάμενος γυναικών γραμματέων και δακτυλογράφων, αφού ο φέρων τον τίτλο του διευθυντή και σύζυγος της ιδιοκτήτριας (Χρήστος Ευθυμίου) έχει το νου του αποκλειστικά στον ποδόγυρο. Ο Αρίστος φροντίζει να βγάξει το αφεντικό του από τη δύσκολη θέση, κάθε φορά που μία γυναικοδουλειά του κινδυνεύει να γίνει αντιληπτή από τη γυναίκα του. Αυτή η υποστήριξη οφείλεται αποκλειστικά στην ανδρική αλληλεγγύη, και όχι στο συμφέρον· ο Αρίστος είναι ένας έντιμος νέος, που δεν διστάζει να συγκρουστεί με τον Πασχάλη, όταν αυτός ξεπερνά τα όρια, και να αναζητήσει μεροκάματο στην οικοδομή.

Υπάλληλοι σε κατάσταση νεωτερισμών είναι ο Γρηγόρης και ο Θωμάς (Νίκος Σταυρίδης, Θανάσης Βέγγος, *Περιπλανώμενοι Ιουδαίοι, ή Οι δοσατζήδες*, 1959, σενάριο Ναπολέον Ελευθερίου, σκηνοθεσία Βασίλης Γεωργιάδης).<sup>281</sup> Η ταλαιπωρία που υφίστανται από τους αναποφάσιστους πελάτες και πελάτισσες είναι μεγάλη, ενώ ο μισθός τους δεν τους αφήνει προοπτική για γάμο: «Άμα δεν έχει μια δουλίτσα δική του ο άνθρωπος, δεν πρέπει να παντρεύεται», υποστηρίζει ο Γρηγόρης, ενώ ο Θωμάς τον πείθει ότι πρέπει να το τολμήσουν και να στήσουν δική τους δουλειά. Με κεφάλαιο 15.000 δραχμών, αλλά και βάζοντας γραμμάρια, γίνονται πλανόδιοι πωλητές γυναικείων ειδών και γυρίζουν με το τρίκυκλό τους τις γειτονιές, πουλώντας με δόσεις. Όνειρό τους είναι να φτιάξουν κάποτε ένα μαγαζί «με φωτεινή επιγραφή Πασπάτης – Καλαφάτης». «Το μεράκι μου είναι να δω τη φίρμα μου με μεγάλα φωτεινά γράμματα. Δεν είμαι φιλόδοξος. Αλλά μεγάλη δουλειά νά 'χεις κάτι δικό σου», εξομολογείται ο Γρηγόρης. Η κίνηση του πλανόδιου μαγαζιού είναι πολύ ενθαρρυντική στην αρχή. Οι δυσκολίες αρχίζουν όταν έρχεται η στιγμή να εισπράξουν τις δόσεις. Άλλοι πελάτες κρύβονται, άλλοι έχουν εξαφανιστεί, οι βερεσέδες μένουν απλήρωτοι, ο δανειστής ζητά τα χρήματά του και κάποιος κλέβει τη μοτοσικλέτα. Στο τέλος, αφού έχουν πάρει το μάθημα να μην είναι τόσο γενναιοδωροί και μεγαλόκαρδοι και να μην πουλούν με δόσεις, αφού δηλαδή έχουν αποδεχθεί τους κανόνες του σωστού εμπόρου, ξαναστήνουν την επιχείρησή τους με τη βοήθεια των κοριτσιών τους και με κεφάλαιο την προίκα τους.

Η μεταπήδηση από την ιδιότητα του υπαλλήλου σε αυτήν του επιχειρηματία είναι το όνειρο που συναντάμε συχνότερα ανάμεσα στους ήρωες των κωμωδιών και που πραγματοποιείται στο αίσιο τέλος τους. Η ταινία του Γεωργιάδη είναι παράλληλα μία «σάτιρα του φαινομένου των δόσεων, που εισβάλλει

281. Μοσχοβάκης, «Από το παλιό στο καινούργιο» και Βασίλης Γεωργιάδης, «Πίστη στον άνθρωπο», στο *Βασίλης Γεωργιάδης*, ό.π., σ. 11, 37-38· κριτική του Μοσχοβάκη στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 190.

αυτή την εποχή στις ντόπιες εμπορευματικές σχέσεις, προκειμένου να κορεστεί ο καταναλωτισμός αυτών που δεν διαθέτουν μετρητά — κατά κανόνα δεν πρόκειται να τα διαθέσουν ποτέ». Ο Νίκος (Νίκος Ξανθόπουλος, *Τα ντερβισόπαιδα*) είναι υπάλληλος στο γραφείο του εργολάβου οικοδομών Τάκη (Νίκος Φέρμας). Ο σκηνοθέτης Στέλιος Τατασόπουλος δεν εστιάζει στις δραστηριότητες του γραφείου, αλλά στις οικοδομές, επιτρέποντας στο θεατή να αποκτήσει μία εικόνα των αθηναϊκών οικοδομών στις αρχές της δεκαετίας του 1960.

Η οικοδομή είναι μία πρόσφορη ευκαιρία απασχόλησης, στην οποία καταφεύγουν όσοι έχουν επείγουσα ανάγκη για ένα έστω χαμηλό μεροκάματο. Όποιος δεν μπορεί να εξασφαλίσει το ελάχιστο κεφάλαιο για να στήσει μία δουλειά του ποδαριού, φορτώνεται τσάπα, φτυάρι, μυστρί και καταφθάνει σε ένα από τα αναριθμητα γιαπιά της πρωτεύουσας, σαν τον Αρίστο (*Ο γυναικάς*) ή τον Ανδρέα και τον Σωτήρη (Θανάσης Βέγγος, Γιάννης Μαλούχος, *Το πιθάρι*).

Περίεργη ειδικότητα έχει ο Θόδωρος (Ντίνος Ηλιόπουλος, *Ζητείται ψεύτης*, 1961, Γιάννης Δαλιανίδης),<sup>282</sup> ο οποίος προσλαμβάνεται από το βουλευτή Φερέκη για την ικανότητά του να εφευρίσκει πρόσφορες δικαιολογίες και να παραμυθιάζει τους απαιτητικούς ψηφοφόρους.

Επιπλοποιός είναι ο Τέλης (Θανάσης Μυλωνάς, *Μη βαράτε όλοι μαζί*, 1962, σενάριο Φραγκίσκος Μανέλλης-Δ. Πριονιάς, σκηνοθεσία Πάνος Ρηγινός),<sup>283</sup> όχι σε δικό του μαγαζί, ωστόσο το επάγγελμά του «έχει πέραση». Τα βράδια δουλεύει στην αποθήκη ενός φίλου του, για να φτιάξει τα έπιπλα του νοικοκυριού που θα στήσει με την Αννούλα (Κλαίρη Δεληγιάνη).

Ο Τηλέμαχος (Κώστας Βουτσάς, *Ένα έξυπνο... έξυπνο μούτρο*) προσπαθεί κάπου να «τρουπώσει», να βρει μία δουλίτσα, και μετά είναι σίγουρος ότι θα φανούν οι ικανότητές του.<sup>284</sup> Στο πρόσωπό του συμπυκνώνεται η εικόνα μίας μερίδας νέων οι οποίοι δεν έχουν βοήθεια από πουθενά, από την οικογένεια ή τον κοινωνικό περίγυρο, ούτε γνωριμίες, και γι' αυτό ζουν παροπλισμένοι, στα όρια της νομιμότητας. Κυριότερο προσόν τους είναι η μεγάλη αυτο-

282. Μεταφορά της κωμωδίας του Δημήτρη Ψαθά, που ανεβαίνει στο θέατρο «Σαμαρτζή», από το θίασο Κοτοπούλη, στις 21 Αυγούστου 1953: Δημήτρης Ψαθάς, *Ζητείται ψεύτης*, κωμωδία σε τρεις πράξεις και τέσσερις εικόνες, Εκδόσεις Μαρή, Αθήνα χ.χ., σ. 5· Θρύλος, *ό.π.*, τ. ΣΤ', σ. 187-189· Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες...», *ό.π.*, σ. 148.

283. Η κωμωδία προβάλλεται στην τηλεόραση με τον τίτλο *Οι αετονύχθες* ενσωματωμένο στο ζενερίκ της (ΕΤ1, 23 Μαρτίου 2004).

284. Διασκευή της κωμωδίας *Ο Τηλέμαχος τρύπωσε*, που ανεβαίνει στις 5 Οκτωβρίου 1962, στο θέατρο «Χατζηχρήστου», από το θίασο Χατζηχρήστου, με τη συμμετοχή των Βασίλη Αυλωνίτη, Γεωργίας Βασιλειάδου, Νίκου Ρίζου· *Θέατρο 63*, *ό.π.*, σ. 46, 290· Θρύλος, *ό.π.*, τ. Θ', σ. 160-161· μεταφέρεται ξανά από τον Ορέστη Λάσκο το 1970, σε παραγωγή του Κλέαρχου Κονιτσιώτη, με πρωταγωνιστή τον Κώστα Χατζηχρήστο και με τίτλο *Ο απίθανος*.

εκτίμηση. Ζητούν μία μικρή ευκαιρία, για να καταφέρουν να επιβιώσουν καταρχήν και να φτιάξουν σιγά-σιγά το μέλλον τους. Έτσι, ο Τηλέμαχος ψιλοεκβιάζει αυτούς που θέλει να γίνουν εργοδότες του, αφού δεν μπορεί να τους πείσει διαφορετικά να του δώσουν μία ευκαιρία.

Ένας υπάλληλος αφοσιωμένος στην επιχείρηση μπορεί να ελπίζει ότι θα εξελιχθεί επαγγελματικά, θα βελτιώσει το μισθό του και το βιοτικό του επίπεδο. Ο Δημήτρης (*Αχ! αυτή η γυναίκα μου*) έχει βλέψεις στη θέση του υποδιευθυντή και κάνει ό,τι μπορεί, μέσα και έξω από τη δουλειά, για να πείσει το διευθυντή να τον προαγάγει. Η γυναίκα του τον ενθαρρύνει και τον βοηθάει· γι' αυτήν η προαγωγή είναι εξίσου σημαντική, γιατί θα της επιτρέψει να πραγματοποιήσει τα καταναλωτικά της όνειρα με μεγαλύτερη οικονομική άνεση.

Οι υπάλληλοι όμως συνήθως δεν καλοπερνάνε. Οι ανώτεροί τους είναι στριμμμένοι και κακότροποι, έχουν μεγάλες απαιτήσεις και κάνουν ότι δεν ακούν τις νύξεις για αύξηση του μισθού ή τις αρνούνται κατηγορηματικά. Συχνά οι υπάλληλοι καλούνται να βοηθήσουν την επιχείρηση, περιορίζοντας τις δίκαιες απαιτήσεις τους και δουλεύοντας χωρίς πρόσθετη αμοιβή πέραν του ωραρίου τους, την ίδια στιγμή που τα αφεντικά τους καλοπερνάνε, τρώγοντας το πλεόνασμα των κόπων τους (*Σάντα Τσικίτα*). Μπορεί ένας υπάλληλος να είναι η ψυχή της επιχείρησης, εργατικός, υπομονετικός και πειθήνιος, να καλύπτει τις ατασθαλίες των αφεντικών του, αλλά να κακοπληρώνεται και να υφίσταται απaráδεκτη μεταχείριση από το διευθυντή του, όπως ο Αγησίλαος (Κώστας Βουτσάς, *Ένας άφραγκος Ωνάσης*). Ο ίδιος αισθάνεται ότι του λείπει το θάρρος για να αντισταθεί στην εκμετάλλευση και δεν συνειδητοποιεί την προνομιούχο θέση που του δίνει το γεγονός ότι γνωρίζει και χειρίζεται σημαντικά οικονομικά μυστικά. Οι έντιμοι υπάλληλοι δεν ενθαρρύνονται με κάποια δίκαιη προαγωγή. Η άδικη μεταχείριση τους καθιστά ευάλωτους σε πειρασμούς εξαγοράς (*Ο πιο καλός ο μαθητής*). Σε πιο χαμηλά επαγγέλματα η σκληρότητα φθάνει στη χειροδικία, δηλαδή στην καρπαζιά, όπως συμβαίνει με τον Μανώλη (Αλέκος Τζανετάκος, *Ο παραγιός μου ο ραλλίστας*), βοηθό στο καφενείο του Αγησίλαου (Νίκος Σταυρίδης). Εκτός από τις φάπες, ο Αγησίλαος κακοπληρώνει τον Μανώλη και δεν είναι εντάξει στις υποχρεώσεις του προς το ΙΚΑ.

Τα επαγγέλματα που έχουν σχέση με το αυτοκίνητο και την αυξανόμενη παρουσία του στους αθηναϊκούς δρόμους εμφανίζονται ήδη στις πρώτες κωμωδίες της δεκαετίας του 1950 και πυκνώνουν από τις αρχές της δεκαετίας του 1960, όπως είδαμε και στις προηγούμενες σελίδες. Αρκετοί νέοι στις κωμωδίες εργάζονται ως οδηγοί πλουσίων, αργότερα πειρατικών και ταξί, μηχανικοί σε συνεργεία, υπάλληλοι σε βενζινάδικα, δάσκαλοι οδήγησης. Ο Βρασιδάς (Μίμης Φωτόπουλος, *Τα τέσσερα σκαλοπάτια*) είναι οδηγός σε πλουσιόσπιτο, μάλιστα ζητά να προσλάβει και βοηθό, που θα ασχολείται με την καθαριότητα του οχή-

ματος. Παράλληλα, ο Βρασίδης παραδίδει μαθήματα οδήγησης σε άλλους πλουσίους, που επιθυμούν να μάθουν να σοφάρουν.

Ενδιαφέροντα στοιχεία στη σύσταση της πρότυπης εικόνας του εργαζομένου εισάγει ο Γιώργος Τζαβέλλας στο *Σωφεράκι* το 1953. Ο Βάγγος εργάζεται ως οδηγός ταξί, αλλά δεν έχει το νου του στο μέλλον, στην αποταμίευση, στην αποκατάσταση, σύμφωνα με τις υγιείς κοινωνικές αξίες. Ότι κερδίζει το ξοδεύει το ίδιο βράδυ στις διασκεδάσεις, με παρέες γυναικών, χωρίς προοπτική για μία σταθερή σχέση. Αυτή η στάση ζωής αντανακλάται και σε σημάδια επιπολαιότητας στη δουλειά του, που κάνουν το αφεντικό του να μην τον εμπιστεύεται και να καβγαδίζει συχνά μαζί του. Ο Βάγγος αλλάζει σιγά-σιγά όταν ερωτεύεται, οπότε εγκαταλείπει την παλαιά του ζωή, παντρεύεται, τα βρίσκει με το αφεντικό του και αναβαθμίζεται επαγγελματικά από σοφεράκι σε ιδιοκτήτη ταξί.

Ο Λάμπρος (Νίκος Ρίζος, *Ο αδελφός μου ο τροχονόμος*, 1963, σενάριο Άκης Φαράς, σκηνοθεσία Φίλιππος Φυλακτός) δεν έχει άλλο πρόβλημα με το ταξί του, εκτός από τις κλήσεις της Τροχαίας για διάφορες παραβάσεις, που φθάνουν μέχρι το Αυτόφωρο. Τροχονόμοι και ταξιτζήδες είναι στα μαχαίρια και οι τελευταίοι βρίσκονται στο στόχαστρο, πληρώνοντας συνεχώς κλήσεις. Ο Λάμπρος κάποια στιγμή αποφασίζει ότι τον συμφέρει καλύτερα να επιστρέψει στην παλαιά του δουλειά, οδηγός σε λεωφορείο, υπάλληλος, για να γλιτώσει το κυνηγητό και την αφαίμαξη.

Μηχανικοί είναι ο Ηρακλής (Στέφανος Ληναίος, *Ο θησαυρός του μακαρίτη*), ο Σάκης (Ανδρέας Μπάρκουλης, *Ψιτ! κορίτσια*), ο Γιώργος και ο Θύμιος (Γιώργος Πάντζας, Θανάσης Βέγγος, *Λάθος στον έρωτα*) και πολλοί άλλοι. Ο Ηρακλής, χάρη στην εφευρετικότητά του, κερδίζει μία μικρή περιουσία, επισκευάζοντας διάφορες παρατημένες μηχανές. Όπως λέει, το σημαντικότερο είναι η όρεξη για δουλειά, που κάνει θαύματα. Υπάλληλοι σε βενζινάδικο είναι ο Φώτης (*Ο τρελλός τα 'χει τετρακόσια*), ο Βαγγέλης και ο Νίκος (Φραγκίσκος Μανέλλης, Νίκος Θηβαίος, *Ο φιγουρατζής*, 1968, Βαγγέλης Μελισσηνός), ο Παντελής (Γιάννης Γκιωνάκης, *Ο ξεροκέφαλος*, 1970, Ερρίκος Θαλασσινός), ο Αχιλλέας (Γιώργος Πάντζας, *Ο αρχιψεύταρος*, 1971, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Ερρίκος Θαλασσινός). Όπως έχουν πολλαπλασιαστεί τα αυτοκίνητα, έτσι διαδίδονται και τα βενζινάδικα, με τους ανειδίκευτους υπαλλήλους τους. Το αφεντικό του Παντελή διαμαρτύρεται, επειδή, αν και ανίκανος υπάλληλος, θέλει και ΙΚΑ. Ο Μιχάλης και ο Φίλιππος (Αλέκος Τζανετάκος, Σωτήρης Τζεβελέκος, *Αν ήμουν πλούσιος*) δουλεύουν σε γκαράζ και πλένουν αυτοκίνητα.

Ανερχόμενα επαγγέλματα είναι και όσα έχουν σχέση με τον τουρισμό. Στον *Καταφερτζή* ο Κανέλλος (Θανάσης Βέγγος) ψάχνει πέντε μήνες για δουλειά, χωρίς αποτέλεσμα, ώστε οι γνωστοί του να τον θεωρούν τεμπέλη, ότι δεν κυνηγά με αρκετό ζήλο τις ευκαιρίες. Ο εξάδελφός του τον συστήνει σε ένα

γραφείο ταξιδιών, για να ξεναγεί τουρίστες στους αρχαιολογικούς χώρους. Πρόκειται για ένα νέο επάγγελμα, που αναπτύσσεται γρήγορα, παράλληλα με τον τουρισμό. Στην ταινία δίνεται μία σατιρική εικόνα του μέσου επαγγελματία, την εποχή που η ειδικότητα δεν έχει περιχαρακωθεί συνδικαλιστικά. Ο Κανέλλος προσαρμόζει τους αγαθούς και καθόλου απαιτητικούς τουρίστες στην οικεία σε αυτόν έννοια του κοπαδιού· τους ξεναγεί, χωρίς να ξέρει ξένες γλώσσες, με λίγες μόνο λέξεις, τους επιβάλλεται με αυστηρότητα που ξεπερνάει τα όρια, ενώ αυτοί υφίστανται αδιαμαρτύρητα τις σουρεαλιστικές περιγραφές και τον κακό του τρόπο.

Τα επαγγέλματα που έχουν να κάνουν με τη γυναικεία εμφάνιση, όπως είναι τα καταστήματα ειδών ρουχισμού και υπόδησης, οι οίκοι μόδας, τα ινστιτούτα καλλονής και τα κομμωτήρια, πολλαπλασιάζονται όχι μόνο στην πραγματική ζωή, αλλά και στις κωμωδίες κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960. Υπάλληλοι σε ινστιτούτο καλλονής δουλεύουν ο Φίφης (*Μικροί και μεγάλοι εν δράσει*) και ο Λάκης με τον Πασχάλη (*Το βλακόμουντρο*). Οι διευθύντριές τους είναι γυναίκες, οι οποίες τους υποδεικνύουν την ορθή συμπεριφορά απέναντι στις πελάτισσες. Ο Μανώλης (Ντίνος Ηλιόπουλος, *Τρεις κούκλες κι εγώ*) αφήνει για λίγο τα λογιστικά βιβλία, προκειμένου να συνοδέψει τα μανεκέν του οίκου μόδας στον οποίο εργάζεται σε μία περιοδεία ξεπουλήματος των φορεμάτων. Ο Ρίκος (Ντίνος Ηλιόπουλος, *Οι κληρονόμοι*, 1964, σενάριο Πολύβιος Βασιλειάδης, σκηνοθεσία Γιάννης Δαλιανίδης) είναι ένας δημιουργικός υπάλληλος του οίκου μόδας Μιχαλούδη, και γι' αυτό βρίσκεται να κληρονομεί ένα αξιόλογο ποσοστό του. Ο Αλέκος (Γιώργος Κάππης, *Τα ομορφόπαιδα*, 1971, σενάριο Κώστας Παπαπέτρου, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος) είναι πλασιέ καλλυντικών· γυρίζει πόρτα-πόρτα και προσπαθεί να πείσει τις γυναίκες να αγοράσουν τηνπραμάτεια του.

Ο ντετέκτιβ είναι ένα επάγγελμα που έχει μεγαλύτερη σχέση με τις κινηματογραφικές εμπειρίες των συντελεστών των κωμωδιών και λιγότερη—έως καθόλου— με την πραγματικότητά τους. Ο ηθοποιός που κάνει δημοφιλές το επάγγελμα στις κωμωδίες είναι ασφαλώς ο Θανάσης Βέγγος. Στο *Διαβόλου κάλτσα* του Γρηγόρη Γρηγορίου είναι ο Βαν Γκρέυ, που ψάχνει την ανιψιά του Θωμά Σκαρμούτσου βάσει μίας ελιάς στον ώμο, χαρακτηριστικό που επανέρχεται και σε άλλες ταινίες. Ως Φρίξος στο *Βασιλιά της γκάφας* (1962, σενάριο Ναπολέων Ελευθερίου, σκηνοθεσία Πάνος Γλυκοφρύδης), εξυφαίνει περίπλοκα σχέδια προκειμένου να ανακαλύψει μία πλούσια κληρονομία, ενώ αυτή είναι η στενή του συνεργάτις. Στο *Βοήθεια, ο Βέγγος, φανερός πράκτωρ 000* (1967, σενάριο Νίκος Τσιφόρος - Ναπολέων Ελευθερίου, σκηνοθεσία Θανάσης Βέγγος) φοιτά σε σχολή πρακτόρων, προκειμένου να απασχοληθεί σε ένα μοντέρνο και επικερδές επάγγελμα. Το μεγάλο πρότυπο είναι βέβαια ο επίκαιρος κινηματογραφικός Τζέιμς Μποντ και η παγκόσμια επιτυχία του.

Ο μπάτλερ Λουκάς (Γιάννης Γκιωνάκης, *Ο λαγοπόδαρος*, 1964, σενάριο Γ. Πατζής, σκηνοθεσία Οδυσσέας Κωστελέτος) πιστεύει ότι είναι απόγονος του Σέρλοκ Χολμς, γι' αυτό άλλωστε έχει προμηθευτεί και το ανάλογο καπέλο. Εντοπίζει παντού υπόπτους, όμως είναι ένας από τους ελάχιστους κωμικούς ντετέκτιβ που έχει πραγματικό αντικείμενο: συλλαμβάνει στο τέλος έναν τρελό δολοφόνο (Γάσος Γιαννόπουλος). Ο Δημήτρης Ποντικόπουλος (Αλέκος Τζανετάκος, *Ο ξεροκέφαλος*) είναι ντετέκτιβ, με δράση στη Νέα Υόρκη, πατρίδα της μόδας των αστυνομικών ταινιών και των ντετέκτιβ, και έρχεται για υποθεση αναζήτησης κληρονόμων στην Αθήνα.

Όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, το ποδόσφαιρο, όπως όλα τα άλλα αθλήματα, είναι καταρχήν ερασιτεχνικό και αποτελεί ενασχόληση στον ελεύθερο χρόνο. Τα πράγματα όμως ειδικά γι' αυτό αλλάζουν θεαματικά μέσα σε λίγα χρόνια. Το 1972 στο έργο *Η Ρένα είναι οφ-σάντ* του Αλέκου Σακελλάριου ο δεκαοκτάχρονος Αργεντίνος ποδοσφαιριστής Χούλιο (Νίκος Γαλανός) δέχεται προσφορά δέκα εκατομμυρίων δραχμών για να μεταγραφεί σε μία από τις τρεις μεγάλες ελληνικές ομάδες. Στα εισοδήματά του προστίθεται μισθός τριάντα χιλιάδων δραχμών το μήνα και πριμ μετά από κάθε αγώνα που τελειώνει με νίκη. Την ίδια στιγμή ο νεαρός, που έχει πτυχίο «πολιτικών και οικονομικών επιστημών» (Σωτήρης Τζεβελέκος), δεν βρίσκει δουλειά στο αντικείμενό του και εργάζεται σε μία μπουτίκ ως παιδί για τα θελήματα με τρεις χιλιάδες επτακόσιες το μήνα. Ο Σακελλάριος διαμαρτύρεται με τον τρόπο του, μέσω της κεντρικής του ηρωίδας (Ρένα Βλαχοπούλου), γι' αυτόν τον παραλογισμό, που δεν παύει να αποτελεί κοινωνική πραγματικότητα.

Η μητέρα του Μανωλιού (Γιώργος Παπαζήσης, *Υβ! Υβ! Άνθρωποι είμαστε, σφάλματα κάνουμε*, 1972, σενάριο Νίκος Καμπάνης - Διονύσης Τζεφρώνης, σκηνοθεσία Κώστας Ανδρίτσος) θα ήθελε να γίνει ο γιος της επιστήμονας, για να έχει σίγουρο και εξασφαλισμένο μέλλον. Όμως, αυτός αγαπά την μάλα, και η συνέπειά του στην προπόνηση τον αναδεικνύει στον πιο σημαντικό παίκτη της ομάδας. Αυτός και οι συναθλητές του παίρνουν μισθό και επιπλέον πριμ για κάθε επιτυχημένη κίνησή τους μέσα στο γήπεδο. Ο προπονητής τους επιβάλλει μία περιορισμένη ζωή, μακριά από διασκεδάσεις, για να μπορούν να αποδίδουν. Και αυτοί με τη σειρά τους επωφελούνται από τις επιτυχίες τους και ζητούν από τη διοίκηση της ομάδας να πραγματοποιήσει κάθε τους επιθυμία. Οι απαιτήσεις τους είναι εκβιαστικές, ενώ το κλίμα που επικρατεί στα παρασκήνια του επαγγελματικού ποδοσφαίρου καθόλου αθλητικό. Οι ποδοσφαιριστές όμως είναι έρμια της απόδοσής τους. Αν είναι καλή, τότε παράγοντες και φίλαθλοι τους ανεβάζουν στα ουράνια. Αν για οποιονδήποτε λόγο διαψεύσουν τις προσδοκίες, τότε η τιμωρία, η περιθωριοποίησή τους είναι άμεση και αμείλικτη.



## δ' Δημόσιοι υπάλληλοι

Αστυφύλακες εμφανίζονται σχεδόν σε κάθε κωμωδία όπου υπάρχουν σκηνές σε δρόμους. Είναι πανταχού παρόντες για να ρυθμίζουν την κοινωνική τάξη. Σε αντίθεση με την πραγματικότητα και το αστυνομικό κράτος στην πολιτική ζωή της δεκαετίας του 1950, οι αστυφύλακες, ιδίως οι αξιωματικοί, μεγαλύτεροι στην ηλικία, φέρονται πατρικά, με κατανόηση σε όσους οδηγούνται ενώπιόν τους και, όποτε περνάει από το χέρι τους, τη χαρίζουν στους μπατίρηδες που παραβαίνουν ανώδυνα το νόμο. Φροντίζουν πάντα να διαλευκαίνουν δίκαια τις υποθέσεις και να κάνουν την αλήθεια να λάμπει (*Σκληρός άνδρας*). Είναι επάγγελμα στο οποίο προσελκύνονται πολλοί νέοι, ιδίως από την επαρχία, όπου δεν έχουν εναλλακτικές διεξόδους, επειδή μοναδική προϋπόθεση για την είσοδο σε αυτό είναι το «καθαρό» πιστοποιητικό κοινωνικών φρονημάτων, πράγμα που φυσικά δεν αναφέρεται στις κωμωδίες. Οι νέοι αστυφύλακες κάνουν περιπολίες στους δρόμους και κυνηγάνε υπόπτους, αλλά κανένας από την ιεραρχία δεν αφήνει να διαφανεί τι πραγματικά συμβαίνει στα κρατητήρια και στα αστυνομικά τμήματα αυτή την περίοδο. Μόνο στο έργο *Ο αχτύπητος χτυπήθηκε* (1970, σενάριο Βασίλης Χριστοδούλου, σκηνοθεσία Κώστας Ανδρίτσος) υπάρχει μία σκηνή ανάκρισης, στην οποία τρεις αστυνομικοί πιέζουν τον αθώο Νίκο (Γιώργος Πάντζας) να ομολογήσει μία κλοπή που δεν έκανε, χρησιμοποιώντας μερικά εξίσου «αθώα» μέσα, όπως η λάμπα στο πρόσωπο και η στέρηση νερού και τσιγάρου.

Ο Θύμιος (Κώστας Χατζηχρήστος, *Πιάσαμε την καλή*), ένας αγράμματος επαρχιώτης, έρχεται στην Αθήνα για να καταταγεί αστυφύλακας. Φοιτά στη σχολή, εκπαιδεύεται και βγαίνει στο δρόμο ως τροχονόμος, για μία σύντομη θητεία. Μοιράζει κλήσεις σε όποιον παραβαίνει τους κανόνες κυκλοφορίας, αλλά αποτάσσεται για ένα παράπτωμα· η αστυνομία δεν χαρίζει κάστανα.

Ο Ανδρέας (Νίκος Ξανθόπουλος, *Ο Μήτρος και ο Μητρούσης στην Αθήνα*, 1960, σενάριο Θεόδωρος Τέμπος, σκηνοθεσία Στέλιος Τατασόπουλος) είναι αστυνομικός της Δίωξης Λαθρεμπορίου. Με τη βοήθεια της τραγουδίστριας Ντίνας και των γκαφατζήδων Μήτρου και Μητρούση (Άννα Μαντζουράνη, Θανάσης Βέγγος, Φραγκίσκος Μανέλλης), που εργάζονται στο ύποπτο καμπαρέ, συλλαμβάνει τους λαθρέμπορους ρολογιών, προσθέτοντας μία επιτυχημένη υπόθεση στη σταδιοδρομία του. Εξίσου επιτυχημένος είναι και ο αστυνόμος που με τη βοήθεια της Μίνας αποκαλύπτει σπείρα απατεώνων και σώζει την περιουσία του Ιλάριου (Στέφανος Στρατηγός, Γκέλυ Μαυροπούλου, Δημήτρης Παπαμιχαήλ, *Εταιρεία θανμάτων*, 1962, Στέφανος Στρατηγός).<sup>285</sup>

285. Μεταφορά της κωμωδίας του Δημήτρη Ψαθά, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κε-

Το πιο λεπτομερές πορτρέτο του αστυφύλακα γίνεται στην *Κόμησσα της φάμπρικας*, μέσω του Χρήστου Δελημάνη (Στέφανος Ληναίος). Προσηλωμένος στο καθήκον, αρνείται να αντιληφθεί και να σκεφτεί πέρα από όσα διαπιστώνει ιδίους όμμασι. Μονολιθικός, τυπικός, φοράει τη μάσκα της υπηρεσίας — «μας έχει σκληρύνει το επάγγελμα», όπως λέει— και προσπαθεί να δράσει ενάντια στο χαρακτήρα του. Η διάσταση ανάμεσα στον εαυτό του και στο θεσμό που καλείται να υπηρετήσει είναι προφανής. Αν και έχει μόρφωση υψηλή για το Σώμα — απόφοιτος γυμνασίου και ορθογράφος, όπως παρατηρεί ο ανώτερός του—, δεν διακρίνεται για την ευστροφία του. Το μυαλό του έχει προσαρμοστεί στους κώδικες της υπηρεσίας του. Μιλάει σαν μαγνητόφωνο, αραδιάζοντας κανόνες και απαγορεύσεις, ενώ η πεποίθησή του ότι «όποιος δουλεύει πάει μπροστά με την αξία του» τον καθιστά εξαιρετικά αφελή. Φοβάται τους ανωτέρους του και, αν εκτελεί το καθήκον του με μανία, το κάνει για να μη φέρει ο ίδιος ευθύνη. Όσο καλοκάγαθο και αν εμφανίζεται το αστυνομικό σώμα σε αυτή την κωμωδία που προβάλλεται μέσα στη Χούντα, ο τρόμος του αστυφύλακα Δελημάνη μην τυχόν και παραβεί το καθήκον του δεν μπορεί να ερμηνευτεί μόνο ως ζήτημα ευσυνειδησίας.

Στο έργο *Της κακομοίρας!* ο Αργύρης (Θανάσης Μυλωνάς), ύστερα από προσπάθειες ενός χρόνου, καταφέρνει να προσληφθεί στη ΔΕΗ ως ηλεκτρολόγος. Θα κερδίζει τρεις χιλιάδες το μήνα, εκατό τη μέρα, και όχι σαράντα που κέρδιζε ως σήμερα, δουλεύοντας στο ελεύθερο επάγγελμα. Τώρα μπορεί να παντρευτεί τη Λίτσα, που τραβιέται μαζί της δύο χρόνια και την ντρέπεται πια. Ο Αργύρης είναι ένας από τους λίγους νέους που επιδιώκουν να τακτοποιηθούν επαγγελματικά μέσα από έμμισθη εργασία. Ούτε το δημόσιο ούτε ο ιδιωτικός τομέας αποτελεί προτεραιότητα των νέων ανδρών στις κωμωδίες. Το ιδανικό είναι η προσωπική επιχείρηση.

Δημόσιος υπάλληλος είναι ο Ηρακλής Λεοντόπουλος (Κώστας Χατζηχηρήστος, *Σκληρός άνδρας*). Ο μισθός του είναι τόσο χαμηλός, που πρέπει να δουλεύει σε τρεις δουλειές για να τα φέρνει βόλτα. Επίσης, η γεροντοκόρη προϊσταμένη του (Τζόλυ Γαρμπή) τον γλυκοκοιτάζει και, επειδή δεν της δίνει σημασία, προσπαθεί να κάνει αισθητή την παρουσία της με φωνές, απαγορεύσεις και παρατηρήσεις. Η ζωή του Ηρακλή στο γραφείο είναι δύσκολη, αλλά και αυτός δεν ασχολείται καθόλου με τα υπαλληλικά του καθήκοντα.

Οι δημόσιοι οργανισμοί δίνουν περιθώρια για να γίνονται καταχρήσεις από ανέντιμους υπαλλήλους. Ο Αντώνης (Ανδρέας Ντούζος, *Φωνάζει ο κλέφτης*, 1965, Γιάννης Δαλιανίδης),<sup>286</sup> αντί να ευγνωμονεί το στρατηγό γαμπρό του

ντρικόν», από το θίασο Δημήτρη Χορν, στις 25 Δεκεμβρίου 1959. *Θέατρο 60*, ό.π., σ. 38, 311. *Θρύλος*, ό.π., τ. Η', σ. 194-197.

286. Μεταφορά της κωμωδίας του Δημήτρη Ψαθά, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κο-

(Διονύσης Παπαγιαννόπουλος), που τον βόλεψε σε μία θέση, και έτσι έχει δουλειά, κλέβει χρήματα, με κίνδυνο να αποκαλυφθεί και να τον φέρει σε πολύ δύσκολη θέση. Τα καταναλωτικά όνειρα δεν μπορούν να πραγματοποιηθούν με τους μισθούς του δημοσίου και, αν οι ηθικές αντιστάσεις είναι χαλαρές, το βήμα προς τη «λοβιτούρα» γίνεται εύκολα. Η σύζυγος του Αντώνη (Νινή Τζάνετ) πιστεύει ότι δεν πειράζει να κλέβει κάποιος, αρκεί να μην τον πάρουν είδηση. Ο Αντώνης δεν μένει ατιμώρητος· γι' αυτόν η κωμωδία δεν έχει καλό τέλος.

Μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η περίοδος ανάπτυξης που διανύει η χώρα, παρά τις δυσκολίες που καταγράφονται παράλληλα, δημιουργεί ένα κλίμα ασφάλειας και αισιοδοξίας και κάνει τα άτομα τολμηρά, να θέλουν να στήσουν μία δική τους δουλειά, η οποία θα τους αποφέρει περισσότερα κέρδη και θα τους εξασφαλίζει άνετη διαβίωση. Οι υπάλληλοι, ιδιωτικοί και δημόσιοι, δεν φαίνονται να αμείβονται καλά, ούτε να εργάζονται με καλούς όρους. Η αίτηση για αύξηση πάντα απορρίπτεται και ο Σακελλάριος είναι ο πρώτος που μιλάει για μείωση — απίστευτη για την εποχή της ανάπτυξης, συνηθισμένη για την εποχή της ύφεσης. Το δημόσιο, παρά την εξασφάλιση που προσφέρει, δεν θεωρείται ιδανικός τομέας απασχόλησης. Οι κωμωδιογράφοι γενικά αποφεύγουν να απεικονίζουν δημοσίους υπαλλήλους, για να μην έχουν οποιαδήποτε μπερδέματα με τη λογοκρισία. Το προφίλ του δημοσίου υπαλλήλου, που βασανίζει όσους τον έχουν ανάγκη, αναπτύσσεται στο θέατρο από τη μεταπολεμική γενιά, αλλά όχι στον εμπορικό κινηματογράφο.

### ε' *Επαρχιώτες στην Ομόνοια*

Η αναζήτηση εργασίας και καλύτερων συνθηκών ζωής οδηγεί τους νέους από το χωριό στην πόλη. Στο χωριό δεν υπάρχουν δουλειές, αλλά και η πόλη γίνεται φανερό ότι, από ένα σημείο και μετά, είναι αφιλόξενη για πολλούς. Οι επαρχιώτες ταλαιπωρούνται ωστόσο βρουν σταθερή απασχόληση.<sup>287</sup>

Ο Θύμιος (Κώστας Χατζηχρήστος, *Πιάσαμε την καλή*) δεν καταφέρνει να στεριώσει σε δουλειά εξαιτίας της αδεξιότητάς του. Μετά την απόταξή του από την αστυνομία εργάζεται για λίγο σε ένα παραλιακό καφενείο, μοιράζει πάγο με το καρτσάκι — ένα επάγγελμα βραχύβιο στον κινηματογράφο — και, όταν κερδίζει το λαχείο, ανοίγει γραφείο «γενικών επιχειρήσεων», ντύνεται με κοστουμά, καπνίζει πούρο και γλεντάει στα μπουζούκια.

Ο Μήτρος και ο Μητρούσης (*Ο Μήτρος και ο Μητρούσης στην Αθήνα*)

τοπούλη», από το θίασο Μαίρης Αρώνη - Ντίνου Ηλιόπουλου, στις 3 Οκτωβρίου 1958· Θέατρο 59, ό.π., σ. 37, 207-228, 260· Θρύλος, ό.π., τ. Ζ', σ. 409-412.

287. Κυριακού, ό.π., σ. 633.

εγκαταλείπουν το χωριό και τις αγροτικές εργασίες, πιστεύοντας ότι θα εγκαταλείψουν μαζί και την αδεξιότητά τους και θα δουν καλύτερη προκοπή. Πράγματι, ήδη κατά τη διάρκεια του ταξιδιού τους τους προσφέρεται εργασία σερβιτόρου σε καμπαρέ. Όμως, οι δύο γκαφαδρόροι, οι οποίοι δεν γνωρίζουν τις παγίδες της πρωτεύουσας, απλώς πέφτουν θύματα αετονύχηδων λαθρεμπόρων, που τους εκμεταλλεύονται για να κάνουν τη δουλειά τους. Η αφέλεια μπορεί να τους θέτει σε κίνδυνο, είναι όμως και αυτή που θα τιμωρήσει τους κακούς και θα απαλλάξει τους καλούς. Σε πολλά παραδείγματα ο αφελής επαρχιώτης θα καταφέρει, ενώ αγνοεί εντελώς την παρανομία, να αποκαταστήσει την τάξη. Μία τέτοια επιτυχία λειτουργεί αντισταθμιστικά: οι κίνδυνοι της πρωτεύουσας είναι υπαρκτοί, όμως δεν επικρατούν. Οι επαρχιώτες μπορούν να κερδίσουν το παιχνίδι της εγκατάστασης, όσο και αν εκ πρώτης όψεως φαίνονται να μειονεκτούν ως προς τους πρωτευουσιάνους.

Σε μία δεύτερη συνέχεια των περιπετειών των δύο ηρώων, στις *Δουλειές του ποδαριού*, είδαμε παραπάνω ότι έφθασαν στο σημείο να στήσουν ένα εργαστήριο, αναζητώντας το απίθανο, αλλά πολύ επιθυμητό φάρμακο για τη φάλακρα. Οι δουλειές των δύο επαρχιωτών στέφονται με απόλυτη επιτυχία, όταν καταλήγουν συνεταίροι ενός πραγματικού εργοστασίου καλλυντικών, που εκμεταλλεύεται έντιμα τη συνεισφορά τους στο φάρμακο. Δεν αφήνεται λοιπόν καμία αμφιβολία για την επιτυχία του επαρχιώτη, που έρχεται άοπλος στην πρωτεύουσα και μέσα σε δύο χρόνια καταλήγει εργοστασιάρχη.

Ο Θανάσης (Θανάσης Βέγγος, *Πολυτεχνίτης κι ερημοσπίτης*, 1963, Αλέκος Σακελλάριος)<sup>288</sup> φθάνει με το καράβι από το χωριό του, την Πλατανιά, με μόνο όπλο ένα καλάθι με τρόφιμα και αρχίζει να ψάχνει. Το δίκτυο των συγχωριανών και των προυχόντων με τις επιστολές προς τον τοπικό βουλευτή μπαίνει σε κίνηση αλληλεγγύης προς το νεοαφιχθέντα. Ο βουλευτής δεν μένει στις υποσχέσεις, αλλά τον στέλνει στην πρώτη του δουλειά, γκαρσόνι σε εστιατόριο. Τώρα ο Θανάσης θα πρέπει να μάθει τους κώδικες και τις ταχύτητες της πόλης, και ώς τότε θα βρίσκεται συχνά στο δρόμο ξυλοκοπημένος και υποχρεωμένος να ξαναρχίζει από το μηδέν. Οι συγχωριανοί είναι πάντα δίπλα του, για να τον ακούσουν και να τον βοηθήσουν να βρει την επόμενη δουλειά: διαιτητής σε πληρωμένους αγώνες μποξ, βοηθός φαρμακείου, φωτογράφος σε δικό του μαγαζί: κάποια στιγμή αποφασίζει να γίνει «πόλιςμαν»: «σε ταΐζουνε, σε κοιμίζουνε, σου δίνουνε και το χαρτζιλίκι σου και βγαίνεις μετά και στο δρόμο και κάνεις και κουμάντο [...]. Όποιον έχετε φούρκα να μου τον λέτε να τον χώνω μέσα», λέει, αφήνοντας ένα υπονοούμενο για τον τρόπο με τον οποίο η

288. Διασκευή της κωμωδίας των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου, που ανεβαίνει στο θέατρο «Αργυρόπουλου», από το θέατρο Αργυρόπουλου, το καλοκαίρι του 1945. Θρύλος, *ό.π.*, τ. Δ', σ. 195.

αστυνομία της εποχής κατασκευάζει ενόχους. Ο Θανάσης γρήγορα απογοητεύεται και από αυτή την προοπτική, οπότε καταφεύγει στην έσχατη λύση, την καλή προίκα. Όταν και αυτή η προσπάθεια ναυαγεί, επιστρέφει στο χωριό του, όπου μπορεί να φάει ένα κομμάτι ψωμί ήσυχα, χωρίς καβγάδες και ξυλοκοπήματα. Ο κώδικας της πόλης είναι δύσκολος για τους αθώους επαρχιώτες.

Το σενάριο του Σακελλάριου στηρίζεται στην ομώνυμη κωμωδία, που παρουσίασε το 1945 με τον Χρήστο Γιαννακόπουλο. Ο Σακελλάριος δίνει μία δεύτερη εκδοχή της το 1971, με το έργο *Τι κάνει ο άνθρωπος για να ζήσει...* (σενάριο Αλέκος Σακελλάριος, σκηνοθεσία Γιώργος Παπακώστας), επικαιροποιημένη ως προς τα επεισόδια.<sup>289</sup> Εδώ τον Λέανδρο (Κώστας Χατζηχρήστος) κατατρέχει το ΙΚΑ για χρέη. Ο επαρχιώτης ήρθε στην Αθήνα, κατάφερε να στήσει μία επικερδή επιχείρηση, αλλά για κάποιους λόγους στράβωσε η δουλειά και τώρα κινδυνεύει να πάει φυλακή. Όπως είδαμε και στην περίπτωση του Μήτσου στον *Ψευθοδόωρο*, το κράτος με τους διάφορους οργανισμούς του κυνηγά τον πολίτη, ο οποίος δεν έχει διεξόδους.

Ένας ακόμα επαρχιώτης που έρχεται στην πρωτεύουσα για να εργαστεί είναι ο Γιάννης (Γιάννης Γκιωνάκης, *Ο Γιάννης τα 'κανε θάλασσα*). Στην επαρχιακή πόλη από όπου κατάγεται οι δυνατότητες για εργασία εξαντλούνται γρήγορα. Επειδή δεν έχει ταλέντα, ούτε εξυπνάδα, δεν στεριώνει σε δουλειά. Στην Αθήνα θα τον φιλοξενήσουν οι συγγενείς του και θα τον συστήσουν σε διάφορες δουλειές. Είναι ένας νέος της εποχής, η λέξη «παραδάκι» τού είναι οικιότερη από τη λέξη «ελευθερία». Την κατάλληλη στιγμή όμως θα θυμηθεί τα διδάγματα του πατέρα του, θα φανεί τίμιος και θα ανταμειφθεί με μία καλή προίκα.

Ένας συνηθισμένος τρόπος επαγγελματικής αποκατάστασης του επαρχιώτη στην πρωτεύουσα είναι η αγορά ενός θυρωρείου. Ο Λάζαρος (Γάσος Γιαννόπουλος, *Πράκτωρ Κίτσος καλεί Γαστούνη*, 1967, σενάριο Κώστας Δούκας – Γιώργος Παπακώστας – Γ. Καραγεωργιάδης, σκηνοθεσία Γιώργος Παπακώστας) έρχεται από το χωριό του, αναζητώντας διαθέσιμο θυρωρείο, το οποίο προτίθεται να δώσει προίκα στην αδελφή του. Παρά τον οργανισμό στην κατασκευή πολυκατοικιών, δεν είναι εύκολο να βρει κάτι, αφού η ζήτηση είναι μεγάλη και τα θυρωρεία πωλούνται αμέσως.

Ο Λάζαρος ξεπουλάει τα υπάρχοντά του στο χωριό, για να βρει την τύχη του στην πρωτεύουσα. Οι ιδιοκτήτες ενός τουριστικού γραφείου ενθουσιάζονται από την παραδοσιακή του αμφίεση και σκέφτονται να την εκμεταλλευτούν για να προσελκύσουν πελάτες. Τα υπάρχοντά του ξεπουλάει και ο Μανώλης (Κώ-

289. Το έργο *Τι κάνει ο άνθρωπος για να ζήσει...* ανεβαίνει στο θέατρο «Χατζηχρήστου», από το θίασο Χατζηχρήστου (Χατζηχρήστος, Φωτόπουλος, Μαρία Φωκά, Καίτη Παπανίκα, Δέσποινα Στυλιανοπούλου), το Δεκέμβριο του 1969. Θρύλος, ό.π., τ. ΙΒ', 1981, σ. 9-10.

στας Χατζηχρήστος, *Φως, νερό, τηλεφωνο, οικοπέδα με δόσεις*, 1966, σενάριο Ναπολέον Ελευθερίου, σκηνοθεσία Κώστας Στράντζαλης), ο οποίος κινδυνεύει να χάσει όλες του τις οικονομίες, όταν πέφτει στα νύχια ενός ζεύγους απατεώνων (Ζανίνο, Κία Μπόζου). Οι καταχρήσεις εις βάρος αφελών πάσης φύσεως αφθονούν, ενώ οι επαρχιώτες και οι ξένοι —ο Αρμένιος (Σωτήρης Μουστάκας)— αποδεικνύονται ιδιαίτερα εύπιστοι στις υποσχέσεις των απατεώνων, που επιβιώνουν ακριβώς χάρη στα ανύποπτα θύματά τους.

Το Λιανοκλάδι, ο τόπος καταγωγής του Θύμιου (Κώστας Χατζηχρήστος, *Ο τυχεράκις*, 1968, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Ερρίκος Θαλασσινός), είναι «κόμβος», ένας βασικός σταθμός της σιδηροδρομικής γραμμής Αθήνα-Θεσσαλονίκη, όπου οι επιβάτες έχουν την ευκαιρία να φάνε κάτι πρόχειρο, χωρίς να κατεβούν από το τρένο. Ο Θύμιος εργάζεται ως υπάλληλος ενός σουβλατζή και περιφέρεται στην πλατφόρμα με τα σουβλάκια στο δίσκο, αλλά, λόγω του παράδοξου χαρακτήρα του, περισσότερο διαπληκτίζεται με τους υποψήφιους πελάτες παρά προωθεί το εμπόρευσμά του. Δεν είναι λοιπόν η ανεργία που τον οδηγεί στην πρωτεύουσα, αλλά η επιθυμία για μία ζωή πολύ καλύτερη από αυτήν του πλανόδιου επαρχιακού σερβιτόρου. Άλλωστε, και από τα παραδείγματα του Λάζαρου, του Μανώλη και του Κώστα (*Ένα μπουζούκι αλλιώς από τ' άλλα*) φαίνεται ότι αρκετοί επαρχιώτες ξεπουλούν τις περιουσίες τους, για να αναζητήσουν καλύτερη τύχη —και τρόπο ζωής— στην πρωτεύουσα.

Η πρώτη επαφή του Θύμιου με τα ήθη της πρωτεύουσας του προκαλεί ξάφνιασμα. Οι νέοι έχουν μακριά μαλλιά, οι νέες με τις κοντές φούστες έχουν «ξεχάσει να ντυθούν». Και η προαγωγή είναι αυτόματη: γενικός διευθυντής της «σουβλακοποιίας» ενός συντοπίτη του. Το τυχερό δελτίο στο Προ-Πο θα τον απαλλάξει από την υποχρέωση της εργασίας. Όμως, η επιθυμία του για κοινωνική άνοδο θα τον ρίξει στα νύχια επιτήδειων απένταρων δήθεν αριστοκρατών, που θα προσπαθήσουν να επωφεληθούν από τα χρήματά του. Ο σεναριογράφος Λάκης Μιχαηλίδης επαναφέρει συχνά αυτά τα χρόνια το μοτίβο του αφελούς επαρχιώτη που πέφτει θύμα απατεώνων, δημοφιλές από το μεσοπολεμικό θέατρο (*Το θύμα Πατέρα, κάτσε φρόνιμα*).

Η ιεροτελεστία της αστικοποίησης, αλλά και της κοινωνικής ανόδου, περιλαμβάνει διάφορα στάδια. Το 1956 η Κατερίνα (Ρένα Βλαχοπούλου, *Πρωτευουσιάνικες περιπέτειες*) φθάνει από την Κέρκυρα στην Αθήνα με μακριές πλεξούδες, μαντίλα, το γάιδαρο και την κατσίκα της, προκαλώντας κυκλοφοριακό χάος. Γρήγορα όμως μεταμορφώνεται σε δεσποινίδα της πρωτεύουσας. Στην περίπτωση του Θύμιου, η επαρχιώτικη ενδυμασία αντικαθίσταται από κοστούμι, γραβάτα, ακόμα και φουλάρι, ενώ τα τσαρούχια από παπούτσια. Η εκπαίδευση περιλαμβάνει ουίσκι αντί ούζο, ξένες γλώσσες, γκολφ, καράτε, ιππασία και μαθήματα οδήγησης. Σημαντική αλλαγή είναι το καθημερινό μπάνιο ή ντους,

το οποίο αντιμετωπίζεται καταρχήν με διαμαρτυρίες και πιο δραστικά με τη χρήση μίας ομπρέλας (*Ένα μπουζούκι αλλιώς από τ' άλλα*), που δείχνει πολύ παραστατικά τη διαφορετική αντίληψη για την ατομική υγιεινή. Στα χρόνια της δικτατορίας επανέρχεται ως μοτίβο το «παρασύρθηκα», και ο επαρχιώτης προσφέρεται γι' αυτό. Επειδή αποτυγχάνει στις καινούργιες γνωριμίες του και η έξοδος από το οικείο περιβάλλον μοιάζει πολύ επικίνδυνη, το «παρασύρθηκα» είναι ένας μεταφορικός τρόπος για να επιστήσει την προσοχή τού θεατή σε επικίνδυνους πολιτικούς συγχρωτισμούς. Ο Θύμιος γυρίζει στο χωριό του, γιατί εκεί βρίσκεται η πραγματική αγάπη. Η επιθυμία της κοινωνικής ανόδου παραλληλίζεται με ασθένεια, από την οποία θεραπεύεται ο «παθός» και επιστρέφει οριστικά. Επίσης, θεραπεύεται από τις επιθυμίες που γεννούν τα χρήματα, από τον ακριβό αλλά άχρηστο τρόπο ζωής και απαλλάσσεται από τα κέρδη του Προ-Πο χαρίζοντάς τα σε κάτι κοινωνικά ωφέλιμο, στην αποπεράτωση του τοπικού ορφανοτροφείου.

Το χωριό παρουσιάζεται και σε άλλες κωμωδίες ως τόπος σωτηρίας. Ο Πελοπίδας (*Ένας βλάκας με πατέντα*) αδυνατεί να αντεπεξέλθει στις επιδεξιότητες που απαιτεί η πρωτεύουσα, με αποτέλεσμα να λιμοκτονεί, να αποκαλείται αλήτης, να θεωρείται ύποπτος εγκληματικών πράξεων. Για καλή του τύχη, τον αναζητά ο θείος του (Φραγκίσκος Μανέλλης), για να τον περιμαζέψει στο χωριό και να του δώσει μία δεύτερη ευκαιρία. «Πάω στο χωριό μου, να γαληνέψει λιγάκι το μυαλό μου, να γαληνέψει το μάτι μου», λέει ο Θύμιος (Κώστας Χατζηχρήστος, *Σήκω, χόρευε συρτάκι*, 1967, σενάριο Νίκος Τσιφόρος, σκηνοθεσία Κώστας Στράντζαλης). Όταν τελειώνει η θητεία του ως μαχαραγιά, ο Γούτος (Φραγκίσκος Μανέλλης, *Ο μαχαραγιάς*, 1968, σενάριο Νίκος Τσιφόρος, σκηνοθεσία Κώστας Στράντζαλης), ένας υπάλληλος γενικών καθηκόντων σε μεγάλο ξενοδοχείο, ο οποίος βλέπει ότι δεν έχει στον ήλιο μοίρα με το μισθό των χιλίων δραχμών, αποφασίζει να φύγει με την αγαπημένη του (Κία Μπόζου) στο χωριό της και να ζήσουν από το κτηματάκι της. Ο Γούτος δεν κάνει λιγότερες γκάφες στις αγροτικές εργασίες, αλλά η αγάπη της γυναίκας του τον σώζει. Στο χωριό και οι δύο αποκτούν προοπτική ζωής, που η πρωτεύουσα δεν μπορούσε να τους δώσει.

Το μέσον, βουλευτικό ή άλλο, είναι χρήσιμος τρόπος για να βρει κάποιος δουλειά, όπως είδαμε στο *Πολυτεχνίτης κι ερημοσπίτης*. Με βουλευτικό σημείωμα βρίσκει δουλειά ο Πάνος Φλωράς στο κολέγιο θηλέων (*Το ξύλο βγήκε απ' τον Παράδεισο*). Η σχέση αναζήτησης εργασίας και βουλευτικού μέσου αναπτύσσεται στο *Υπάρχει και φιλότιμο* (1965, Αλέκος Σακελλάριος).<sup>290</sup>

290. Μεταφορά της κωμωδίας *Ανώμαλος προσγειώσεις*, των Αλέκου Σακελλάριου – Χρήστου Γιαννακόπουλου, που ανεβαίνει στο θέατρο «Μακέδον», από το Θέατρο Τέχνης, τον Ιούλιο του 1950· Θρύλος, ό.π., τ. Ε', σ. 266-268· σε επανάληψη, από το θίασο Λάμπρου

Στο έργο *Ο Γιάννης τα 'κανε θάλασσα* το μέσον δεν είναι πολιτικό, αλλά κάποιος ήδη καλά εγκατεστημένος στην πρωτεύουσα συγχωριανός. Και στο *Έξω φτώχεια και καλή καρδιά* (1964, σενάριο Γιώργος Οικονομίδης - Κώστας Νικολαΐδης, σκηνοθεσία Πάνος Γλυκοφρύδης) ο Θανάσης Κούτρας (Θανάσης Βέγγος) έρχεται από το χωριό στην Αθήνα, υπολογίζοντας στη βοήθεια του γνωστού του κομφοραριστή Γιώργου Οικονομίδα και της ραδιοφωνικής εκπομπής του «Νέα ταλέντα».

Υπάρχουν όμως και πλούσιοι επαρχιώτες οι οποίοι έρχονται στην πρωτεύουσα για να απολαύσουν υπηρεσίες που δεν βρίσκουν στον τόπο τους, όπως η ιατρική περίθαλψη και οι διασκέδασεις. Ο Θωμάς (Λάκης Σκέλλας, *Δουλειές με φούντες*) καταφθάνει για να τον δει γιατρός, επειδή αισθάνεται άρρωστος. Οι σεναριογράφοι Νίκος Τσιφόρος και Πολύβιος Βασιλειάδης παραλλάσσουν το σενάριο του έργου *Γλέντι, λεφτά κι αγάπη* και φέρνουν πάλι στην Αθήνα τον επαρχιώτη τους, ένα δοκιμασμένο κωμικό θεατρικό πρόσωπο, για να τον ρίξουν ως κορόιδο στα χέρια του αετονύχη Περικλή (Νίκος Σταυρίδης), ο οποίος προσπαθεί να τον πείσει να συμμετάσχει σε μία κομπιναδόρική επιχείρηση. Με υποκειμενικά πλάνα δείχνεται τι μπορεί να μαγέψει το νεαρό επαρχιώτη: οι πολυκατοικίες, τα μεγάλα και πολυτελή αυτοκίνητα, ο τροχονόμος, αλλά κυρίως οι γυναίκες με την προκλητική εμφάνιση.

### στ' *Μετανάστες*

Η εναλλακτική λύση της μετανάστευσης προτείνεται ως διέξοδος στη νεανική ανεργία ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1950. Ο Βρασίδης (*Οι παπατζήδες*) σκέφτεται να αναζητήσει σταθερή δουλειά στην Αυστραλία, για να ξεφύγει από τις μικροαπάτες, με τις οποίες προσπαθούσε ως τότε να βγάλει το χαρτζιλίκι του. Οι ατελείωτες ώρες αναμονής σε προθαλάμους γραφείων, προκειμένου να περάσουν συνέντευξη και να λάβουν μία άριστη υπόσχεση τού τύπου «θα σας ειδοποιήσουμε» για κάποια δουλειά, οδηγούν ορισμένους νέους να αποχωρήσουν με τη δήλωση ότι προτιμούν να φύγουν μετανάστες για τη Γερμανία (*Ευτυχώς χωρίς δουλειά*, 1963, Γιάννης Καψάλης). Στο έργο *Ησαΐα*, χόρευε οι δύο νέοι, αφού αλληλοσυστήνονται με το γνωστό μοτίβο της επιπολαιότητας ως γόννοι ζάπλουτων οικογενειών και υποχρεώνουν τους γονείς τους να συμμετάσχουν στη φάρσα, προσγειώνονται στην πραγματικότητα, αποφασίζουν να στηριχθούν στην αγάπη τους και να μεταναστεύσουν στη Γερμανία, όπου θα φτιάξουν το μέλλον τους με δουλειά και οικονομία. Ο Νίκος (Γιώργος

---

Κωνσταντάρα, στις 10 Οκτωβρίου 1964· *Θέατρο 65*, ό.π., σ. 49, 281· κριτική του Αντώνη Μοσχοβάκη στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 323· Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες...», ό.π., σ. 148-149, 154.



Τσιτσόπουλος, *Το πλοίο της χαράς*) ταξιδεύει λαθραία σε μία βάρκα του υπερωκεάνιου «Ολυμπία», για να φθάσει στη Νέα Υόρκη και να μπορέσει να βρει καμιά δουλειά. Η ατυχία που συνόδευε τον Κώστα (*Ο φεύτης*) είναι τόσο μεγάλη, που, αντί να ξεμπαρκάρει —ως λαθρεπιβάτης— στη Νέα Υόρκη, όπου θα αναζητούσε την τύχη του, επιστρέφει από λάθος στον Πειραιά. Η απόπειρα μετανάστευσης αποτυγχάνει, αλλά ο Κώστας ξεφεύγει επιτέλους από τα αδιέξοδά του, όταν γνωρίζει τη Ρένα. Ο Μπάμπης (Κώστας Βουτσάς, *Ο γόης*, 1969, Γιάννης Δαλιανίδης)<sup>291</sup> ζητά από το νεοαποκτηθέντα θείο του (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος) να τον πάρει μαζί του στην Αμερική, ώστε να μπορέσει και αυτός να αποκατασταθεί επαγγελματικά.

Η ζωή του μετανάστη φωτίζεται στην κωμωδία *Ο τσαρλατάνος* (1973, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Ερρίκος Θαλασσινός), στο πρώτο μέρος της οποίας η κάμερα βγαίνει από τα σύνορα για να παρακολουθήσει τη ζωή του Θανάση (Θανάσης Βέγγος), ο οποίος εγκατέλειψε το χωριό του για να αναζητήσει στη Γερμανία λύση στα οικονομικά προβλήματα της οικογένειας και του χωριού του. Ο Θανάσης δουλεύει σε κάθε είδους επικίνδυνη ή βρόμικη δουλειά: πλένει τζάμια σε προσόψεις πολυώροφων κτιρίων, κατεβαίνει στους υπονόμους, στα ορυχεία, καθαρίζει, σκουπίζει, τρίβει, βάζει, κουβαλάει, σκάβει, πηγαίνει από τα ύψη στα βάθη, χωρίς ανάπαυλα, χωρίς διασκέδαση. Μαζεύει και την τελευταία δεκάρα που μπορεί να εξοικονομήσει από τα μεροκάματα, για να μπορέσει να γυρίσει στο χωριό του με αρκετά χρήματα και να ικανοποιήσει όσους περιμένουν από αυτόν: τον πατέρα του, την αδελφή του και την προίκα της, το δάσκαλο με το ετοιμόρροπο σχολείο. Ο Θανάσης ζει σε μία καλύβα, πολύ περιποιημένη και τακτοποιημένη. Αφού επί δέκα χρόνια στερεί από τον εαυτό του την παραμικρή ψυχαγωγία, τον κινηματογράφο, τις γυναίκες, το φαγητό και το ποτό σε εστιατόρια, περνάει τις ελεύθερες ώρες του σε αυτό το καθόλου μίζερο περιβάλλον. Ούτε και ο ίδιος είναι μίζερος. Αντιμετωπίζει τη βαριά εργασία με αισιοδοξία, υπομονή και ελπίδα.

### ζ' Βιοτέχνες και βιομήχανοι

Οι περιπτώσεις που εκτέθηκαν παραπάνω αφορούν νέους αυτοδημιούργητους, που δεν έχουν οικονομική βοήθεια από την οικογένειά τους όταν αρχίζουν να εργάζονται. Κοντά σε αυτούς υπάρχουν και οι γόνοι των πλούσιων οικογενειών,

291. Μεταφορά της κωμωδίας του Αλέκου Σακελλάριου *Γαμπροί απ' το παράθυρο*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Γκλόρια», από το θίασο Κώστα Βουτσά – Μαίρης Χρονοπούλου – Νίκου Ρίζου – Γιώργου Μιχαλακόπουλου, το χειμώνα του 1969. Θρύλος, *ό.π.*, τ. ΙΑ', σ. 279-281.

που λόγω της ενεργητικής σχέσης τους με την εργασία κατατάσσονται στα θετικά πρότυπα.

Ο Δημήτρης Γκρενάς (Νίκος Χατζίσκος, *Τα τέσσερα σκαλοπάτια*) εργάζεται στη βιομηχανία του πατέρα του. Δεν δηλώνεται ποια ακριβώς είναι η συμμετοχή του, και οπωσδήποτε οι απολαβές του δεν μπορούν να συγκριθούν με αυτές οποιουδήποτε υπαλλήλου. Έχει, για παράδειγμα, δικό του αυτοκίνητο — μία πολυτέλεια καθόλου διαδεδομένη αυτή την εποχή, ακόμα και για μεγαλύτερης ηλικίας άτομα. Ο καλός χαρακτήρας, οι αρχές, η εντιμότητά του προϋποθέτουν τη σύνδεσή του με την εργασία. Είναι ο κοινωνικά επωφελής νέος, που ξέρει να θυσιάζει τα αγαθά του όταν χρειάζεται. Έτσι, πουλάει το σπίτι των ονείρων του, για να σώσει τον πατέρα του από την οικονομική καταστροφή, μολονότι ο τελευταίος δεν είχε ζητήσει τη βοήθειά του. Δεν είναι ο άεργος και ανεύθυνος γόνος πλούσιας οικογένειας, ενώ το γεγονός ότι δεν συντηρείται από την πατρική περιουσία τον απαλλάσσει από τις γονικές παρεμβάσεις στην προσωπική του ζωή. Ούτε ο πατέρας ούτε η μητέρα αξιώνουν από αυτόν να διαλέξει την πλούσια νύφη· η ανεξαρτησία του είναι ένα από τα σπάνια παραδείγματα στις κωμωδίες, στις οποίες η παρέμβαση των γονιών στις αισθηματικές υποθέσεις των παιδιών αποτελεί συνήθη δραματουργική σύγκρουση.

Ο Τζώνης (Γιώργος Καμπανέλλης, *Ο πύργος των ιπποτών*), γιος πολιτευομένου, σπουδάζει. Όταν έρχεται σε σύγκρουση με τον πατέρα του για τη σχέση του με τη Μαρίνα, αποφασίζει να εργαστεί «γρασαδόρος σε συνεργείο», όπως παρατηρεί περιφρονητικά ο αριστοκράτης φίλος του. Η απόφασή του δείχνει ότι πρόκειται για έντιμο νέο, που δεν διστάζει να διαλέξει ανάμεσα στον έρωτα και στο χρήμα.

Για τους νέους που εργάζονται στην επιχείρηση του πατέρα τους τα πράγματα δεν είναι πάντα ρόδινα. Οι συγκρούσεις караδοκούν και οι μπαμπάδες πολύ δύσκολα εκχωρούν μερίδιο της εξουσίας τους. Εξάιρεση αποτελεί ο Αντώνης Δελησταύρου (*Δελησταύρου και υιός*), ο οποίος περιμένει με ανυπομονησία τη στιγμή που θα παραδώσει τα ηνία του εργοστασίου του στο γιο του. Θέλοντας επιτέλους να χαρεί τη ζωή του, ο πατέρας αποποιείται τις ευθύνες του, χωρίς όμως να γλιτώσει και τον ανταγωνισμό, έστω και αν αυτός λαμβάνει χώρα σε άλλο επίπεδο.

Οι συγκρούσεις που προέρχονται από τη διαφορά αντιλήψεων αποθαρρύνουν τους νέους άνδρες από το να εργαστούν σοβαρά. Ο Νίκος (*Μια Ιταλίδα στην Ελλάδα*) παραπονιέται ότι ο πατέρας του είναι πεισματάρης, δεν εκτιμά τις ιδέες του και νομίζει πως τα ξέρει όλα. «Η ρεκλάμα είναι η ψυχή τού εμπορίου. Είναι τρεις μήνες τώρα που προσπαθώ να τον πείσω να κάνει ρεκλάμα στο καινούργιο κρασί. Δεν βαριέσαι όμως!» Η απογοήτευση κάνει τον Νίκο αδιάφορο για τις δουλειές του εργοστασίου οινοποίησης και καλλιεργεί την

επιπολαιότητά του. Ο πατέρας του όμως (Μίμης Φωτόπουλος) μπορεί στα λόγια να απορρίπτει τις μοντέρνες ιδέες του Νίκου περί διαφήμισης («η ρεκλάμα στοιχίζει ένα σωρό λεφτά»), στην πράξη όμως τις υιοθετεί, με καλά αποτελέσματα για τον τζιρό του.

Μία δυναμική εικόνα της νεανικής παρέμβασης στον εργασιακό χώρο δίνει ο Γρηγόρης Γρηγορίου στο *Διαβόλου κάλτσα*. Ο Τώνης Χαντάς (Ερρίκος Μπριόλας) εργάζεται ως σχεδιαστής μαγιό στη βιοτεχνία του θείου του Αγαμέμνονα Μπουμπούνα (Παντελής Ζερβός). Οι συγκρούσεις μεταξύ τους έχουν ως αιτία τις συντηρητικές αντιλήψεις του θείου, ο οποίος θεωρεί τη νέα μόδα στα μαγιό «ζετσίπωτη» και τα μοντέλα των ανταγωνιστών του «αδιαντροπιές». Ο Τώνης επιχειρεί να στρέψει το θείο του προς το ρεύμα, προς τις νεανικές προτιμήσεις, για να συναντήσει την κάθετη αντίδρασή του: «Να τη βράσω εγώ τη νεολαία. Δεν θα με καθοδηγήσει η νεολαία εμένα. Εγώ θα της πω τι θα φορέσει [...]. Δεν θα της επιτρέψω ποτέ να φορέσει μαγιό με έξω πλάτες, έξω στήθια, έξω κοιλιές, έξω... Κύριε, φυλακήν τω στόματί μου!».

Με την προτροπή της αγαπημένης του Ρένας ο Τώνης θα αντιδράσει στη στασιμότητα. Αποφασίζει να συμμετάσχει εκτός συναγωνισμού σε ένα διαγωνισμό. Ένας στενός του φίλος αναλαμβάνει τη χρηματοδότηση και η Ρένα με τη φίλη της γίνονται τα μανεκέν του. Η εμφάνισή τους κερδίζει τις εντυπώσεις και ο μετανοημένος θείος αποδέχεται τις επιλογές του ανιψιού. Οι νέοι έχουν δίκιο, παρακολουθούν καλύτερα την εποχή τους και είναι σίγουρα οι νικητές αν αποφασίσουν να δραστηριοποιηθούν.

Ιδιαίτερα από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 και μετά, οι καβγάδες επί της οθόνης σε θέματα που αφορούν την επιχείρηση πολλαπλασιάζονται. Η οικογενειακή επιχείρηση ανάγεται σε ένα επιπλέον πεδίο, στο οποίο οι νέοι αναλαμβάνουν πρωτοβουλίες και απαιτούν η γνώμη τους να είναι σεβαστή — ένα ακόμη δείγμα της υποχώρησης του αυταρχισμού των γονιών προς όφελος της συναίνεσης. Ο πατέρας επιχειρεί να διατηρήσει την κατάσταση στον εργασιακό χώρο ως έχει, ο γιος να την εναρμονίσει με τις εξελίξεις. Το δίκιο δεν δίνεται πάντα στη μία μεριά. Θεωρείται ότι οι νέοι βιάζονται και δεν λαμβάνουν υπόψη τους όλες τις παραμέτρους πριν προτείνουν αλλαγές. Έτσι, το εποικοδόμημα συχνά κινδυνεύει από τριγμούς, ενώ χρειάζεται η πατρική παρέμβαση για να το σώσει την κρίσιμη στιγμή.

Ο πατέρας (*Άνθρωπος για όλες τις δουλειές*) ονομάζει «διαολοσυστήματα» το νέο τρόπο διοίκησης που ο γιος του Γιώργος (Γιώργος Κωνσταντίνου) σπούδασε στο εξωτερικό και θέλει τώρα να εφαρμόσει στο εργοστάσιό τους. Η αντιπαράθεση δεν μπορεί να οδηγηθεί σε συμβιβασμό και καταλήγει σε αγώνα για την ηγεσία. Το σύστημα του πατέρα είχε εγκαθιδρύσει τη συναίνεση με το προσωπικό, ενώ ο γιος είναι σκληρός απέναντι στους εργάτες και προκαλεί τη δυσαρέσκειά τους. Ο πατέρας, βλέποντας την επιχείρηση να κινδυνεύει, ξανα-

παίρνει τα ηνία και απειλεί τον Γιώργο με «ξανάστροφη» μπροστά στους υπαλλήλους.

Ο Κίμων (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, *Κάνε με πρωθυπουργό*, 1965, σενάριο Νίκος Τσιφόρος – Πολύβιος Βασιλειάδης, σκηνοθεσία Κώστας Λυχνάρης)<sup>292</sup> έχει στήσει το γραφείο του εισαγωγών με τριαντάχρονη σκληρή εργασία, αλλά αδυνατεί πλέον να παρακολουθήσει την εποχή, με αποτέλεσμα οι κινήσεις του να μην εναρμονίζονται με την εμπορική ζήτηση. Αντίθετα, ο γιος του Μηνάς (Γιώργος Πάντζας) δεν έχει αρκετά κίνητρα για να αφοσιωθεί στην εργασία του, αφού ο πατέρας του αναίρει όλες τις πρωτοβουλίες του. Έτσι, και αυτός ξευχαίει στα κλαμπ, χορεύοντας και πίνοντας, όπως όλοι οι νέοι της ηλικίας του, και πηγαίνει στη δουλειά το μεσημέρι. Εκεί πρέπει να αντιμετωπίσει την κριτική, τις αντιρρήσεις και τις συνεχείς παρατηρήσεις του Κίμωνα. Ο Μηνάς ευνοείται από κάτι που ο Κίμων δεν θέλει να παραδεχθεί: μπορεί να συγχρονιστεί πολύ καλύτερα με την εποχή, επειδή παρακολουθεί από κοντά τις ανάγκες, τις μόδες, «τις τρέλες» της. «Το μυστικό είναι να πιάσεις την εποχή και να την κάνεις λεφτά», αποφαίνεται. Γνωρίζει τις καταναλωτικές ανάγκες των γυναικών και των νέων (ξυριστικές μηχανές, κρέμες, τρανζίστορ), καθώς και τον τρόπο με τον οποίο κλείνονται οι καλές δουλειές (κοινωνικές γνωριμίες), που ο πατέρας του θέλει να αγνοεί. Στο τέλος, και ύστερα από επιτυχημένες παρεμβάσεις του Μηνά και της αγαπημένης του Λίλας (Μαριάννα Κουράκου), που αποφέρουν στην επιχείρηση μεγάλα κέρδη, ο Κίμων αναγκάζεται να παραδεχθεί ότι η συνεργασία επιβάλλεται, αφού ο ένας συμπληρώνει τις ελλείψεις του άλλου: «Εσείς τα νιάτα, τη φρεσκάδα, τον ενθουσιασμό· εγώ την πείρα και τη φρονιμάδα», είναι τα λόγια με τα οποία παραχωρεί στο γιο του τη μισή εξουσία.

Ο πατέρας του Πausανία (Κώστας Βουτσάς, *Εμείς τα μπατιριάκια*, 1963, σενάριο Ηλίας Μπακόπουλος, σκηνοθεσία Χρήστος Κυριακόπουλος) έχει μεσιτικό γραφείο, ένα επάγγελμα που ανθεί αυτή την εποχή, κατά την οποία το ενδιαφέρον για την αγορά οικοπέδων είναι υψηλό. Ο Πausανίας εμφανίζεται περιστασιακά στο γραφείο, για να αποσπάσει χαρτζιλίκι και εξυπηρετεί πελάτες όταν απουσιάζει ο πατέρας του. Από τη συμπεριφορά του φαίνεται ότι το επάγγελμα του μεσίτη έχει πολλά περιθώρια απάτης. Ο Πausανίας πουλάει οικόπεδα που αποδεικνύονται ανύπαρκτα, εκμεταλλευόμενος την επιθυμία των πελατών να αποκτήσουν μία μικροϊδιοκτησία. Επίσης, ο Ρούλης διαδέχεται τον πατέρα του (Αντώνης Παπαδόπουλος, Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, *Καυτά, ψυχρά κι ανάποδα*, 1971, σενάριο Λάζαρος Μοντανάρης, σκηνοθεσία Στέλιος

292. Μεταφορά της σατιρικής κωμωδίας των Νίκου Τσιφόρου – Πολύβιου Βασιλειάδη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Φυρστ», από το θέατρο Διονύση Παπαγιαννόπουλου, στις 23 Μαΐου 1964· *Θέατρο* 64, ό.π., σ. 46, 291· *Θρύλος*, ό.π., τ. Γ', σ. 77-78.

Τατασόπουλος) στο κτηματομεσιτικό γραφείο του, όταν ο τελευταίος αποφασίζει να διασκεδάσει ανέμελος στο υπόλοιπο του βίου του.

Ιδιαίτερα πιστικός είναι ο Άρης (*Τέντυ-μπόν αγάπη μου*), ένα εύγλωττο παράδειγμα νέου που τα θέλει όλα δικά του και διεκδικεί με επιμονή την καλοπέρασή του. Δεν καταδέχεται να εργαστεί στο μαγαζί του πατέρα του, που έχει είδη κιγκαλερίας, και περιμένει να εξασφαλίσει μία άνετη διαβίωση με την αντιπαροχή. Με βάση το κείμενο του Γεράσιμου Σταύρου, ο Δαλιανίδης δίνει μία ακόμα όψη μίας μερίδας νέων της εποχής: ο γονιός δεν μπορεί να κακοκαρδίσει τον κανακάρη του, δεν μπορεί να επιτύχει το ζητούμενο, να τον στρώσει στη δουλειά, ενώ αντίθετα δέχεται από αυτόν μεγάλη πίεση να εναρμονιστεί με την τάση της εποχής, να θυσιάσει επιχείρηση και σπίτι για να αποκτήσει διαμέρισμα, και ο Άρης να επωφεληθεί από τα μετρητά για να ικανοποιήσει τα καταναλωτικά του όνειρα. Χωρίς συναισθηματισμούς, ο Άρης θέτει απροκάλυπτα την απαίτησή του να αποσυρθεί ο πατέρας του από την ενεργό δράση, επειδή γέρασε, και να του αφήσει ελεύθερο το πεδίο, για να δράσει όπως αυτός νομίζει. Ο Άρης δεν γοητεύεται από τη ζωή που έζησε ο πατέρας του, μέσα στο μαγαζί, με ολόημερη δουλειά, με αποταμίευση: τη βρίσκει εξαιρετικά ταπεινή και δεν εκτιμά την άνεση που τους εξασφάλισε.

Η περίπτωση του Αποστόλη (*Ο χαζομπαμπάς*) είναι διαφορετική, ή μάλλον παρουσιάζεται από διαφορετική οπτική γωνία. Ο πατέρας του, δουλεύοντας ταυτόχρονα σε πολλές δουλειές, τον σπούδασε και του έχει ανοίξει μαγαζί, που ο Αποστόλης δεν καταδέχεται καν να επισκεφτεί. Αντίθετα, ο εμπειρικός ηλεκτρολόγος του μαγαζιού, χωρίς καμία υποστήριξη, μόνο με τη δουλειά, συντηρεί την οικογένειά του και δίνει με αισιοδοξία σκληρό αγώνα για να προκόψει και να πάει μπροστά. Στο πρόσωπο του Αποστόλη και του πατέρα του εικονογραφούνται όλοι οι γονείς που κάνουν αιματηρές θυσίες για να δώσουν στα παιδιά τους την ευκαιρία να ζήσουν καλύτερη ζωή. Στα μέσα της δεκαετίας του 1960 αυτές οι περιπτώσεις έχουν πολλαπλασιαστεί. Οι συντελεστές της κωμωδίας καταγράφουν μία αρνητική επίπτωση της δοτικής στάσης των γονιών, που είναι η αδιαφορία των νέων για τις θυσίες τους. Το γεγονός ότι ο Αποστόλης έχει τις δικές του ανησυχίες και κλίσεις δεν είναι επαρκής δικαιολογία για να μην πάρει το δρόμο που όρισε ο πατέρας του.

### η' Επιστήμονες

Οι επιστήμονες κάθε ειδικότητας είναι μία αμφιλεγόμενη κατηγορία επαγγελματιών στις κωμωδίες. Οι σεναριογράφοι δεν συμπαθούν ιδιαίτερα τη διανόηση, στην οποία κατατάσσουν και τους επιστήμονες. Οι επιστήμονες ζουν αποτραβηγμένοι στο δικό τους, ξεχωριστό κόσμο των βιβλίων και δεν έχουν σχέση με την πραγματική ζωή, ούτε με τις απολαύσεις της.

Στους *Αστροναύτες* (1962, Σωκράτης Καψάσκης) ο παθιασμένος με ταινίες επιστημονικής φαντασίας Θανάσης (Θανάσης Βέγγος) γίνεται βοηθός του καθηγητή, που προσπαθεί να στείλει στο διάστημα το πρώτο ελληνικό διαστημόπλοιο. Η απομόνωσή τους στο κτήμα όπου θα πραγματοποιηθεί η υλοποίηση του ονείρου τους είναι απαραίτητη προϋπόθεση, αφού οι άνθρωποι γύρω τους δεν τους αντιμετωπίζουν σοβαρά. Η τρέλα που υποδαυλίζει τις επιδιώξεις τους γίνεται πιο κατανοητή με τη μορφή της μανίας καταδιώξης, η οποία τους κάνει να βλέπουν παντού κατασκόπους. Ο Καψάσκης βέβαια παρωδεί το σκηνικό του Ψυχρού Πολέμου, μέσα στο οποίο αναπτύσσονται τα διαστημικά προγράμματα των ΗΠΑ και της ΕΣΣΔ.

Στο έργο *Ένα κορίτσι για δύο* ο Γιάννης Δαλιανίδης παρουσιάζει τη μεταμόρφωση του Κίμωνα (Αλέκος Αλεξανδράκης) από τη μίζερη, αλλά αξιοσέβαστη ζωή του επιστήμονα σε αυτήν του νέου που αποφασίζει επιτέλους να ζήσει, να ντυθεί μοντέρνα και να διασκεδάσει λίγο πριν τον πάρουν τα χρόνια. Ο Κίμων εμφανίζεται περίπου ως αργόσχολος, να κυκλοφορεί συνεχώς με ένα βιβλίο στο χέρι και να κατασκευάζει θεωρίες, τις οποίες προσπαθεί να επιβάλει στους άλλους, ενώ και ο ίδιος, με την πρώτη ευκαιρία, θα τις ανατρέψει. Δεν είναι τυχαίο ότι αυτές οι θεωρίες βάζουν στο στόχαστρο τον έρωτα και τη σημασία του, που ο Κίμων απορρίπτει. Απορροφημένοι από το μικρόκοσμο τους, οι επιστήμονες θεωρούνται ανίκανοι να ερωτευτούν· άλλωστε, δεν τους δίνεται η ευκαιρία μέσα στους τέσσερις τοίχους του γραφείου τους. Ο Κίμων δεν έχει προσέξει τη γραμματέα του Ινώ (Μάρθα Καραγιάννη), που προσαρμόζεται με ακρίβεια στο ρόλο της και κοιτάζει μόνο τη δουλειά της. Η Μυρτώ όμως (Ζωή Λάσκαρη), που γοητεύεται από αυτόν, θα τον κάνει να την προσέξει. Μαζί με τα καλιομοδίτικα ρούχα και τα γυαλιά θα πεταχθεί στο καλάθι και η θεωρία περί έρωτος και θα ανοίξει ο δρόμος της αποκατάστασης για όλα τα μέλη της οικογένειας. Η αξία των επιστημονικών θεωριών θα ακυρωθεί με έναν πολύ απλό και καταλυτικό τρόπο.

Συχνά οι επιστήμονες παρουσιάζονται είτε ως συμπερονολόγοι, που στοχεύουν να εξαργυρώσουν τις σπουδές τους στο γήπεδο της προίκας (π.χ. ο Μικές στο έργο *Ο γαμπρός μου ο δικηγόρος*, ο Ζαχαρίας στο έργο *Ο γαμπρός μου ο προικοθήρας*, ο Σοφοκλής – Ορφέας Ζάχος στο *Έμπαινε, Μανωλιό*), είτε ως απροσάρμοστοι, με υποτυπώδη επαφή με το περιβάλλον. Πολλοί ανάμεσά τους, ιδιαίτερα οι δικηγόροι και οι ψυχίατροι, εμφανίζονται ως μη έχοντες σώας φρένας, βρίσκονται σε έξαρση, έχουν έμμονες ιδέες, αδυνατούν να αντιληφθούν το πρόβλημα που τους θέτει ο πελάτης.

Σε αυτή την κατηγορία ανήκει ο δικηγόρος (Γιάννης Βογιατζής, *Ο θησαυρός του μακαρίτη*), ο οποίος όχι μόνο δεν βοηθάει την κυρία Θεώνη (Γεωργία Βασιλειάδου) με τις απόψεις του, αλλά παρουσιάζει το αυτονόητο ως μεγάλη σοφία και δεν προωθεί καμία πρακτική λύση. Τα νεύρα του είναι κάπως

τεντωμένα, χωρίς εμφανή λόγο. Ο Τάκης (Γιώργος Πάντζας, *Η σωφερίνα*) αγορεύει με κάθε ευκαιρία, σαν να βρίσκεται στο δικαστήριο και να υποστηρίζει κάποια πολύ σημαντική υπόθεση. Παραδέχεται ότι το επάγγελμά του στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στο ψέμα, γι' αυτό και δεν ενδιαφέρεται να κατανοήσει τι ακριβώς συμβαίνει κάθε φορά, αλλά βιάζεται να αναγάγει τις μικροπαρεξηγήσεις σε επαγγελματικές του υποθέσεις, που θα έχει την ευκαιρία να υποστηρίξει. Το πρόβλημα για τους πελάτες του είναι ότι δεν τα καταφέρνει να τους αθώωσει, ενώ στην πραγματικότητα είναι αθώοι. Από πολύ παλιά ο δικηγόρος είναι ένα πρόσωπο οικείο στην κωμωδία, γιατί δίνει στους συγγραφείς την ευκαιρία να το γελοιοποιήσουν, ικανοποιώντας την αρνητική άποψη του κοινού γι' αυτόν.

Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με τους ψυχιάτρους. Ηθοποιοί που διαπρέπουν σε τέτοιους ρόλους είναι ο Θανάσης Βέγγος (*Κάθε εμπόδιο για καλό*)<sup>293</sup> ο Γιάννης Βογιατζής (*Η γυναίκα μου τρελλάθηκε*)· ο Δημήτρης Νικολαΐδης (*Ο παραμυθός*). Οι διαγνώσεις τους είναι προβληματικές, αναγνωρίζουν συμπτώματα εκεί που δεν υπάρχουν, δεν μπορούν να διακρίνουν αν μία νευρική κρίση είναι πραγματική ή αν ο ασθενής υποκρίνεται, επικαλούνται τη βιβλιογραφία για να ισχυροποιήσουν την άποψή τους, ενώ αγνοούν τα πραγματικά δεδομένα. Θεωρούν τρελό όποιον εμφανίζεται μπροστά τους, έχουν ευαίσθητα νεύρα και εκρήγνυνται συχνά (π.χ. *Κέφι, γλέντι και φιγούρα*· *Αγάπησα μια πολυθρόνα*,<sup>294</sup> 1971, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Ντίνος Δημόπουλος). Από τη συμπεριφορά και τις συμβουλές τους προκαλείται σύγχυση για το ποιος πράγματι είναι ο μη έχων σώας τας φρένας, ανάμεσα στον υποτιθέμενο ασθενή και στο γιατρό.

Άλλες ιατρικές ειδικότητες δεν σχολιάζονται περισσότερο, απλώς δηλώνεται η οικονομική ευμάρεια των γιατρών· ανήκουν στα ανώτερα στρώματα και ζουν με πολύ μεγάλη οικονομική άνεση: ο καθηγητής (Δημήτρης Παπαμιχαήλ, *Χτυποκάρδια στο θρανίο*) και ο χειρουργός Νίκος Διαμαντίδης (Αλέκος Αλεξανδράκης, *Η σωφερίνα*) προσφέρουν στις συζύγους τους πολυτελείς κατοικίες, πολλά και ωραία ρούχα, διασκέδαση σε ακριβά νυκτερινά κέντρα, μέχρι και αυτοκίνητο.

Εντελώς αφηρημένος και απορροφημένος από τον άορατο κόσμο της επιστήμης του είναι ο πυρηνικός φυσικός Ευλάμπιος (Ορφέας Ζάχος, *Ο τζαναμπέτης*), του οποίου η επαφή με τον πραγματικό κόσμο φαίνεται άκρως προβληματική. Ο Ευλάμπιος ξεχνάει να χαιρετήσει, δεν θυμάται αν είναι μέρα ή νύχτα και δεν μπορεί να αγαπήσει μία γυναίκα που δεν δείχνει ανάλογο πάθος

293. Για το ρόλο του Βέγγου ως ψυχιάτρου στην κωμωδία βλ. Σολδάτος, *Ένας άνθρωπος παντός καιρού...*, ό.π., σ. 45.

294. Μοσχοβάκης, «Ντίνος Δημόπουλος: η περίεργη διαδρομή», ό.π., σ. 31.

για την επιστήμη, επειδή δεν ξέρει τι άλλο θα μπορούσε να συζητήσει μαζί της ή αν θα ήταν σε θέση να τον καταλάβει.

Λίγες είναι οι εξαιρέσεις, οι θετικές απεικονίσεις των επιστημόνων στις κωμωδίες. Ο Τάκης (Γιώργος Καμπανέλλης, *Φτώχεια, έρως και κομπίνες*), ένας φτωχός φοιτητής, μόλις παίρνει το πτυχίο της Νομικής, υπερασπίζεται δύο μπατιράκια και, κάνοντας μία συγκινητική αγόρευση στο δικαστήριο, καταφέρνει να τα αθώσει. Στις εξαιρέσεις ανήκει και ο συμπαθητικός δικηγόρος Θάνος Κωστόπουλος (Γιώργος Πάντζας, *Η Λίζα και η άλλη*), του οποίου ωστόσο η παρέμβαση στο Αυτόφωρο δεν ανατρέπει τα δεδομένα — δηλαδή, ο ρόλος του ως δικηγόρου δεν είναι καθοριστικός για την τύχη της κατηγορούμενης Λίζας (Αλίκη Βουγιουκλάκη).

Προς τα τέλη της δεκαετίας του 1950 εμφανίζονται με μεγαλύτερη συχνότητα οι άνεργοι ή ετεροαπασχολούμενοι ή υποαμειβόμενοι επιστήμονες. Οι νέοι με ανώτατη μόρφωση, που προέρχονται από οικονομικά ασθενέστερες ομάδες, δεν μπορούν εύκολα να ασκήσουν το επάγγελμα για το οποίο εκπαιδεύτηκαν, είτε εξαιτίας συντεχνιακών στεγανών είτε επειδή η ειδικότητά τους απαιτεί ακριβό εξοπλισμό ως εργασιακή υποδομή, με αποτέλεσμα να δουλεύουν σε «παρακατιανές» δουλειές, ελπίζοντας ότι αυτή τους η απασχόληση θα είναι προσωρινή. Ο Σπύρος (Μίμης Φωτόπουλος, *Η καφετζού*) δούλευε από μικρό παιδί, πήγε σε νυκτερινό γυμνάσιο και κατόρθωσε να πάρει πτυχίο οδοντογιατρού με άριστα. Όμως, δεν μπόρεσε να ανοίξει ιατρείο, γιατί χρειαζόταν «ένα κάρο λίρες για να πάρει τα χρειαζόμενα». Κρατάει το καφενείο του πατέρα του, φτιάχνει όλη μέρα καφέδες για τη φτωχογειτονιά και βοηθάει όσους υποφέρουν από πονόδοντο με θαυματουργές σκόνες.

Άλλοτε πάλι επιστήμονες, μολονότι εργάζονται σε θέση ανάλογη με τις σπουδές τους, οι οποίες επιπροσθέτως ήταν άριστες, αμείβονται τόσο χαμηλά, ώστε το μοναδικό τους φαί να είναι φασόλια ή ψωμί κι ελιά (*Το ξύλο βγήκε απ' τον Παράδεισο· Η αδελφή μου θέλει ξύλο*). Όπως και να έχει το πράγμα, η ανώτατη εκπαίδευση δεν εξασφαλίζει εργασία, αν ο νέος δεν έχει και κάποια καλή γνωριμία, που θα τον συστήσει στους εργοδότες του. Με μέσον και πολλά παρακάγια βρίσκει τη θέση στο ιδιωτικό σχολείο ο Φλωράς (*Το ξύλο βγήκε απ' τον Παράδεισο*). Ο Τέλης Ρινόπουλος (Δημήτρης Παπαμιχαήλ, *Αν έχεις τύχη...*), κλασικός φιλόλογος επίσης, είναι καλός δάσκαλος, οι μαθητές του τον προσέχουν ευλαβικά. Διδάσκει με ελκυστικό γι' αυτούς τρόπο, μιλώντας μία γλώσσα κοντά στη δική τους, καθόλου επίσημη· γι' αυτό δέχεται τις επιπλήξεις των ανωτέρων του, γυμνασιάρχη και επιθεωρητή, οι οποίοι απαιτούν να ακολουθήσει τις αποστειρωμένες τους συνθήκες· επειδή θεωρεί ότι μία τέτοια παρέμβαση δεν του επιτρέπει να είναι αποδοτικός και του καταστρέφει τη σχέση του με τους μαθητές του, επαναστατεί και παραιτείται. Το να ξαναβρεί δουλειά αποδεικνύεται ακατόρθωτο. Γι' αυτό αποφαινεται: «Οι άνθρωποι που



σπουδάζουν είναι ηλίθιοι». Στην ίδια ταινία ο φίλος του μαθηματικός Αλέκος Γκαζόπουλος (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος) επίσης δεν ασκεί το επάγγελμά του, αλλά συντηρείται όπως-όπως από το χαρτοπαίγνιο.

Όμως, εντέλει οι προοπτικές που ανοίγονται για το νεαρό επιστήμονα επιβεβαιώνονται αν βοηθήσει λίγο η τύχη, όπως συμβαίνει με τον Ντίνο (Ο φαντασμένος), τον οποίο, ύστερα από μία άκριτη απόρριψη, ο Καρασίνης υποδέχεται με ανοιχτές αγκάλες. Ο Ντίνος, αριστούχος χημικός, καταφέρνει μόνο με το πτυχίο του, χωρίς εμφανή οικογενειακή στήριξη, να επιτύχει τη συνεργασία με Αμερικανούς για την παραγωγή ενός νέου τύπου απορροπαντικού. Βρίσκεται στην πλεονεκτική θέση να προσφέρει συνεργασία με πολύ ευνοϊκούς όρους στον άνθρωπο που μέχρι πριν από λίγο απέρριπτε ως «φοιτητάριο». Κερδίζει έτσι χάρη στις σπουδές του μία καλύτερη κοινωνική θέση, μέσω του γάμου του με τη Νάσα Καρασίνη και των διαπραγματεύσεων και συμφωνιών που επιτυγχάνει στον επαγγελματικό του χώρο. Η τελική αποδοχή του από τον Καρασίνη δείχνει ότι η ανώτατη μόρφωση ανάγεται πλέον σε επένδυση εξίσου επικερδή με την περιουσία.

Η περίπτωση του Ντίνο, όπως και αυτή του συνονόματού του στο Προκόπης ο απρόκοπος, που αναλύσαμε παραπάνω, έχουν ένα κοινό λεπτό σημείο: ξαφνικά οι φοιτητές από αντιπαθείς γίνονται συμπαθείς στους εργοστασιάρχες πεθερούς τους. Αυτό που καταφέρνουν λοιπόν, μαζί με το πτυχίο τους, είναι να βρουν ηγετική θέση στο εργοστάσιο — χώρια η προίκα. Ενσωματώνονται στο σύστημα με πολύ καλές προοπτικές και δικαιώνουν την καθ' όλα νόμιμη επιθυμία της κοινωνικής αναρρίχησης με την αξία τους, ως αυτοδημιούργητοι. Η τύχη των δύο Ντίνων εμφανίζεται ως παράδειγμα προς μίμηση: αυτά πρέπει να επιδιώκουν οι φοιτητές το 1969 και το 1973: όχι να βγαίνουν στους δρόμους και να ζητούν «ψωμί, παιδεία, ελευθερία».

### θ' Η διασκέδαση ως επάγγελμα

Η κοινωνική θέση των καλλιτεχνών του θεάματος και των επαγγελματιών τής διασκέδασης δεν βελτιώθηκε στη διάρκεια της δεκαετίας του 1950, όπως φαίνεται από τις κινηματογραφικές αναφορές που γίνονται σε αυτούς, αλλά και από μαρτυρίες που έχουν καταγράψει στις αναμνήσεις τους. Οι μισθοί τους παρέμεναν καθηλωμένοι σε χαμηλά επίπεδα, ζούσαν χωρίς πολυτέλεια, αναγκάζονταν να δουλεύουν εξαντλητικά, σε πολλές ταινίες το χρόνο και παράλληλα στο θέατρο, για να βελτιώσουν τα οικονομικά τους.

Στις κωμωδίες οι νέοι που ασχολούνται επαγγελματικά με τη διασκέδαση αυξάνονται όσο προχωράμε στη δεκαετία του 1950. Οπωσδήποτε, στο χώρο της κινούνται επαγγελματικά οι συντελεστές των ταινιών, επομένως τον γνωρίζουν καλύτερα από κάθε άλλον και είναι φυσικό να εμπνέονται από αυτόν.

Το γεγονός όμως που την ανάγει σε σταθερή πηγή έμπνευσης και θεματικής τροφοδότησης των κωμωδιών είναι η πρωτιά της κωμωδίας του Μιχάλη Κακογιάννη *Κυριακάτικο ξύπνημα* στις εισπράξεις της περιόδου 1953-1954. Το πρότυπο που φέρνει την αύξηση της παρουσίας των καλλιτεχνών στις κωμωδίες είναι ο Δημήτρης Χορν, ακριβώς την εποχή που μεσουρανάει στη σκηνή. Η εμφάνισή του στην ταινία του Κακογιάννη, μαζί με την εξίσου δημοφιλή Έλλη Λαμπέτη, είναι από μόνη της ικανή να εξασφαλίσει εισιτήρια και να κάνει το κοινό να λατρεύει τους δύο απροσάρμοστους ήρωες, τον Αλέξη και τη Μίνα. Η Μίνα είναι υπάλληλος, το επάγγελμά της δεν έχει τίποτε το ασυνήθιστο, ο Αλέξης όμως είναι τραγουδιστής, ντιζέρ για την ακρίβεια, σύμφωνα με τον όρο της εποχής. Ανήκει σε έναν χώρο που μπορεί να μην εξασφαλίζει καλή υπόληψη, προκαλεί όμως πάντα την περιέργεια και το ενδιαφέρον του κοινού.

Την προηγούμενη χρονιά, το 1953, δύο πολύ καλοί γνώστες της νυκτερινής ζωής και του κόσμου του θεάματος, ο Αλέκος Σακελλάριος και ο Χρήστος Γιαννακόπουλος, ζωγράρισαν τον κόσμο της νύχτας στο *Σάντα Τσιμίτα*. Κύριο σκηνικό της ταινίας ήταν το καμπαρέ, χώρος με γυναικείο προσωπικό και ανδρική πελατεία.

Ο Ντίνος Δημόπουλος, πάλι, το 1954, με το *Χαρούμενο ξεκίνημα* κάνει μία νεανική μουσική κωμωδία, η οποία αναφέρεται συχνά και ως το πρώτο ελληνικό μιούζικαλ. Στο πρότυπο των τριών νέων μουσικών που ψάχνουν απεγνωσμένα για δουλειά, ενώ χρωστούν σε όλο τον κόσμο, θα αναπτυχθούν στο υπόλοιπο της δεκαετίας δυάδες και τριάδες μουσικών που αναζητούν εργασία και ελπίζουν στην καθιέρωση.

Αυτές οι τρεις ταινίες άνοιξαν το δρόμο στα καλλιτεχνικά επαγγέλματα, που πολλαπλασιάστηκαν στην ελληνική οθόνη τα επόμενα χρόνια. Οι τραγουδιστές, οι τραγουδίστριες και οι ηθοποιοί που εμφανίζονται στις κωμωδίες έχουν ένα επάγγελμα όπως όλα τα άλλα, αγωνίζονται να βρουν δουλειά, να μπουν στο χώρο, να κάνουν την πρώτη τους επιτυχία. Τα προβλήματά τους δεν διαφέρουν από αυτά των άλλων εργαζομένων.

Ο Αλέξης στο *Κυριακάτικο ξύπνημα* τραγουδάει σε νυκτερινό κέντρο, όταν ο πατέρας του του κόβει το επίδομα, και θεωρεί τον εαυτό του φτωχό. Ο Αλέκος και ο Φλώρος (Νίκος Καζής, Μιχάλης Μπούχλης, Έχει θείο το κορίτσι) είναι δύο άνεργοι μουσικοί. Ζουν μαζί σε ένα δωμάτιο, υπό τις συνεχείς απειλές της σπιτονοικοκυράς τους ότι θα τους κάνει έξωση αν δεν εξοφλήσουν τα χρέη τους. Ο Αλέκος βρίσκει δουλειά ως ντιζέρ σε νυκτερινό κέντρο και ο Φλώρος ως πιανίστας. Άνεργοι μουσικοί είναι οι τρεις φίλοι και συγκατοικοί Κώστας, Γιώργος και Θανάσης (Γιώργος Καμπανέλλης, Γιάννης Γκιωνάκης, Θανάσης Βέγγος, *Ο θείος από τον Καναδά*, 1959, Φίλιππος Φυλακτός), οι οποίοι αισθάνονται μεγάλη ανακούφιση όταν με κάποιο μέσον βρίσκουν δου-

λειά στο ραδιοφωνικό σταθμό. Σε νυκτερινό κέντρο εργάζονται οι τρεις φίλοι και συγγάτοικοι Τοτός, ως τραγουδιστής, Γιώργος και Μίμης, ως πιανίστες (Ντίνος Ηλιόπουλος, Γιώργος Οικονομίδης, Νίκος Κούρκουλος, *Καλημέρα, Αθήνα*). Τα επαγγέλματα της διασκέδασης δεν προσφέρουν υψηλό μεροκάματο, αλλά εξασφαλίζουν την αξιοπρεπή επιβίωση, τη στέγη και την τροφή, χωρίς μεγάλες πολυτέλειες. Ιδιαίτερα οι μουσικοί έχουν πότε-πότε και τα τυχερά τους. Ο Ιππόλυτος (Θανάσης Βέγγος, *Ο Ιππόλυτος και το βιολί του*, 1963, σενάριο Γιώργος Σιניγαγιάς, σκηνοθεσία Πάνος Γλυκοφρύδης) εργάζεται σε νυκτερινό κέντρο ως βιολιστής και ζητά τριάντα δραχμές αύξηση στο μεροκάματο. Το αφεντικό του αρνείται με διάφορες δικαιολογίες, όμως ένας καλός και πολύ μεθυσμένος πελάτης (Γιάννης Αργύρης), που συγκινείται από το παθιαρικό δοξάρι του Ιππόλυτου, τον μονοπωλεί και τον χρυσώνει κάθε βράδυ. Το πρωί ο πελάτης, νηφάλιος πλέον, τον πετάει έξω από το σπίτι του. Η ανάμνηση του σχετικού επεισοδίου από τα *Φώτα της πόλης* του Τσάρλι Τσάπλιν δείχνει την αστάθεια όχι μόνο του εισοδήματος, αλλά και της επαγγελματικής ζωής του μουσικού.

Λίγα χρόνια αργότερα τα πράγματα έχουν βελτιωθεί εμφανώς για τους τραγουδιστές. Ο Γρηγόρης (*Διπλοπεννιές*) είναι οικοδόμος. Μολονότι η οικοδομή δίνει σχετικά σταθερό μεροκάματο, αυτός και η νοικοκυρά γυναίκα του τα φέρνουν πολύ δύσκολα βόλτα. Στο επάγγελμά του οι άνθρωποι τραγουδούν πολύ. Εκεί τον ακούει λαϊκό συγκρότημα που ψάχνει για τραγουδιστή και τον πείθει να εργαστεί σε νυκτερινό κέντρο με μπουζούκια. Οπωσδήποτε, η νέα ευκαιρία ενισχύει σημαντικά τα οικονομικά του σπιτιού του. Με το τραγούδι κερδίζει τα διπλάσια.

Τα μπουζούκια αναδεικνύονται σε πολύ επικερδή δραστηριότητα στα μέσα της δεκαετίας του 1960. Ο μουσικός Κώστας (*Ένα μπουζούκι αλλιώτικο από τ' άλλα*) αρνείται να παίξει μπουζούκι σε νυκτερινό κέντρο, επειδή δεν συμπαθεί αυτό το είδος της μουσικής. Όταν όμως τελειώνουν τα χρήματά του, αναγκάζεται να ακολουθήσει τη συμβουλή του φίλου του (Γιώργος Βελέντζας), ο οποίος του έχει από καιρό τονίσει ότι μόνο τα μπουζούκια τραβάνε τον καλό κόσμο και ότι οι εργαζόμενοι σε αυτά, από γκαρσόνια μέχρι μουσικοί, κερδίζουν καλά μεροκάματα. Μέσα σε μικρό διάστημα ο Κώστας κερδίζει τόσα χρήματα, ώστε καταφέρνει, εκτός από την ικανοποίηση των δικών του αναγκών, να γίνει ευεργέτης του χωριού του. Ο Πασχάλης επίσης (*Το πιο γρήγορο μπουζούκι*) κερδίζει εύκολα και γρήγορα μία καλή θέση στη νυκτερινή πίστα. Σε πολύ λίγο διάστημα τα έχει καταφέρει πολύ καλύτερα από τα αδέρφια του, που έχουν σπουδάσει ο ένας γιατρός και ο άλλος δικηγόρος, αλλά δεν κερδίζουν αρκετά από τις δουλειές τους. Ο μόνος κίνδυνος γι' αυτόν, όπως και για όλες τις φίρμες, είναι ο ανταγωνισμός. Ο κόσμος βαριέται γρήγορα τους πρωταγωνιστές της νυκτερινής ζωής και τους καταναλώνει ανενδοίαστα. Υπάρχει πολύ

και ευκαιριακό χρήμα, αλλά καμία σταθερότητα. Το χωριό αποδεικνύεται για άλλη μία φορά το πιο ασφαλές καταφύγιο.

Όπως θα δούμε αναλυτικότερα στο επόμενο κεφάλαιο, η μεταχείριση που επιφυλάσσουν σεναριογράφοι και σκηνοθέτες των κωμωδιών στη διάνοηση και στην τέχνη είναι πολύ κακή. Οι ζωγράφοι, οι γλύπτες, οι ποιητές και οι λογοτέχνες θεωρούνται αργόσχολοι, ιδιόρρυθμοι και παράσιτα του κοινωνικού σώματος. Δεν συμβαίνει το ίδιο με κάποιον που προσπαθεί να κατακτήσει κάποια επαγγελματική θέση ως συγγραφέας στο χώρο του εμπορικού θεάτρου. Ο Αλέκος (Μιχάλης Νικολινάκος) στο *Ψιτ! κορίτσια* είναι τυπικός εκπρόσωπος του θεατρικού συγγραφέα της εποχής. Εργάζεται σε εφημερίδα και ταυτόχρονα κάνει τα πρώτα του βήματα στο θέατρο, προσπαθώντας να πλασάρει κείμενά του σε κάποια επιθεώρηση. Η εικόνα που δίνεται είναι ότι πρόκειται για μία ειλικρινή προσπάθεια ενός νέου να εισχωρήσει σε ένα επάγγελμα καθ' όλα νόμιμο και αξιοπρεπές, αφού υπερπηδήσει τις πρώτες δυσκολίες. Έτσι, θεωρείται μεγάλη επιτυχία το ότι το σκετς του έγινε αποδεκτό και αναγκαστική υποχώρηση το γεγονός ότι το όνομά του δεν εμφανίζεται πουθενά, δηλαδή ότι το νούμερο το καρπώνονται για δικό τους κάποια «μεγάλα ονόματα» της επιθεώρησης. Φαίνεται ότι πρόκειται για συνηθισμένη συναλλαγή, η οποία προηγείται της καθιέρωσης. Ο νέος συγγραφέας αρκείται στην αμοιβή, που συνήθως έχει απόλυτη ανάγκη, ελπίζοντας ότι «η αρχή είναι το ήμισυ του παντός» και ότι γρήγορα θα προωθηθεί με καλύτερους όρους. Στον επαγγελματικό χώρο η έννοια της πνευματικής ιδιοκτησίας δεν έχει το νόημα και τη σημασία που της δίνονται στους λογοτεχνικούς κύκλους. Οι επιθεωρησιογράφοι και κωμωδιογράφοι ανακυκλώνουν με μεγάλη ευκολία ιδέες, τύπους, υποθέσεις, κείμενα, χωρίς να βγαίνουν στην επιφάνεια διαμαρτυρίες για λογοκλοπή. Οι περιπτώσεις στις οποίες τέτοιες υποθέσεις φθάνουν στα δικαστήρια είναι πολύ λιγότερες από τις συγγένειες που μπορούμε να παρατηρήσουμε, στο εσωτερικό της παραγωγής, ανάμεσα στα κείμενα διαφορετικών συγγραφέων.

Καθηγητής ιστορίας και συγγραφέας επιστημονικών άρθρων είναι ο Στρατής (Ντίνος Ηλιόπουλος, *Ο Στρατής παραστράτησε*, 1969, σενάριο Ασημάκης Γιαλαμάς - Κώστας Πρετεντέρης, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης),<sup>295</sup> που αφιερώνει όλο του το χρόνο στο διάβασμα, αλλά έχει πολύ περιορισμένα έσοδα. Τα άρθρα του κατοπληρώνονται, ενώ οι επιστημονικές του ανησυχίες τον οδηγούν στο να εκδίδει με δικά του έξοδα τα βιβλία του, τα οποία δεν ενδιαφέρουν παρά ελάχιστα τους αναγνώστες.

295. Μεταφορά της κωμωδίας των Ασημάκη Γιαλαμά - Κώστα Πρετεντέρη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Φλόριντα», από το θίασο Κώστα Βουτσά - Μαίρης Χρονοπούλου - Νίκου Ρίζου - Γιάννη Βογιατζή, στις 29 Μαΐου 1968· *Θέατρο* 68, ό.π., σ. 56, 292· Πρετεντέρης, *Θεατρικά*, ό.π., σ. 536-537· Θρόλος, ό.π., τ. ΙΑ', σ. 232-234.

Στην κωμωδία του Καραγιάννη αντιπαρατίθενται δύο κόσμοι: από τη μια, η σοφία, η σοβαρότητα, ο πνευματικός μόχθος, η αναζήτηση της ιστορικής αλήθειας σε όλες της τις λεπτομέρειες, που δεν χαίρουν εκτίμησης παρά μόνο στο εσωτερικό του σιναιφιού και πληρώνονται ανάλογα, σχεδόν μηδενικά: από την άλλη, ο κόσμος του κινηματογράφου, η κατασκευή, το άφθονο χρήμα που κυκλοφορεί με άνεση, η επιφάνεια που αδιαφορεί για τις πνευματικές αξίες, ο νέος πειρασμός που απειλεί να αλλοτριώσει τους διανοούμενους. Ο αφοσιωμένος επιστήμονας ζει στο περιθώριο της ζωής, δεν ζει σαν άνθρωπος, όπως και ο ίδιος ο Στρατής διαπιστώνει, όταν ο Ελληνοαμερικανός παραγωγός (Νίκος Ρίζος) του δίνει την ευκαιρία να ξεχρεώσει και να καταναλώσει. Το δίλημμα αν πρέπει να απεμπολήσει τους μέχρι σήμερα πνευματικούς του κόπους και να γράφει καλοπληρωμένα σενάρια για απίθανες ιστορικές αμερικανικές ταινίες είναι σοβαρό. Οι σεναριογράφοι δίνουν μία λύση που περισώζει τις αξίες: ύστερα από μία σύντομη παρένθεση, ένα «παραστράτημα», ο Στρατής επιστρέφει στην επιστήμη, με πιο ανθρώπινους όμως όρους. Η αξία του, που ως τώρα αναγνωριζόταν πνευματικά, τώρα αναγνωρίζεται και υλικά. Μπορεί πλέον να ζει αξιοπρεπώς, χάρη σε μία καλή θέση, μακριά από τον εκμαυλιστικό χώρο του κινηματογράφου.

Ο Χουάν (Δημήτρης Νικολαΐδης, *Νύχτες στο Μιραμάρε*) είναι σκηνοθέτης σε διεθνή παραγωγή, που γυρίζεται στο καστέλο της Ρόδου. Η εικόνα που δίνει γι' αυτόν ο σκηνοθέτης της κωμωδίας Ορέστης Λάσκος είναι υποτιμητική για το επάγγελμα, άποψη που ο ίδιος μεταφέρει και στο έργο *Ο εμίρης και ο κακομοίρης* (1964, σενάριο Ασημάκης Γιαλαμάς – Κώστας Πρετεντέρης).<sup>296</sup> Κύριο έργο του Χουάν είναι να προσπαθεί συνεχώς να τιθασει την πρωταγωνίστρια της ταινίας Τζην Λομπάρ (Ζωζώ Σαπουντζάκη) και να περιορίσει τις ιδιοτροπίες και τις απαιτήσεις της. Ο κόσμος του κινηματογράφου κάνει την αυτοκριτική του μέσα από τις κωμωδίες. Σκηνοθέτες με πνευματικές και καλλιτεχνικές ανησυχίες κάποτε τις εγκατέλειψαν, για να ασκήσουν το επάγγελμά τους με τους όρους του παραγωγού ή της αγοράς. Ο Καραγιάννης στο έργο *Ο Στρατής παραστράτησε* εξιδανικεύει αυτό που δεν κατάφερε ο ίδιος να γίνει, διασώζοντας τον ήρωα: ο Λάσκος στο έργο *Ο εμίρης και ο κακομοίρης* μειώνει αυτό που έγινε, κάνοντας το σκηνοθέτη υποτελή της πρωταγωνίστριας. Το γεγονός ότι οι σεναριογράφοι είναι οι ίδιοι στις δύο ταινίες δεν είναι ασφαλώς τυχαίο: βρίσκουν και αυτοί τρόπο να μιλήσουν για τις δικές τους επαγγελματικές απογοητεύσεις.

296. Μεταφορά της κωμωδίας των Ασημάκη Γιαλαμά – Κώστα Πρετεντέρη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Βεάκη», από το θέατρο Μίμη Φωτόπουλου – Ντίνου Ηλιόπουλου, στις 8 Δεκεμβρίου 1962· *Θέατρο 63*, ό.π., σ. 47, 290· *Θρύλος*, ό.π., τ. Θ', σ. 212-213· *Λαζαρίδης*, ό.π., σ. 469-472.

Ο Τοτός (Ιωάννης Μωραΐτης, *Το Προ-Πο και τα μπουζούκια*, 1968, σενάριο Σωτήρης Μήλλας, σκηνοθεσία Τζάκσον Οικονόμου) έκανε δεκαπέντε χρόνια να βγάλει το γυμνάσιο, αλλά ονειρεύεται να γίνει σκηνοθέτης του κινηματογράφου. Δεν είναι έξυπνος, ούτε καλλιεργημένος, φαίνεται όμως ότι μπορεί να πραγματοποιήσει τη φιλοδοξία του, αρκεί να έχει χρηματοδότη. Η περίπτωση του αποτελεί σχόλιο της κατάστασης που επικρατεί αυτή την εποχή στην παραγωγή ελληνικών ταινιών: τυχαία, άνθρωποι που διαθέτουν κάποια χρήματα, αλλά όχι και το ανάλογο γούστο, αποφασίζουν να κάνουν μία δουλειά για την οποία δεν είναι καθόλου προετοιμασμένοι ή καταρτισμένοι.

Με έναν όχι αθώο υπαινιγμό οι σκηνοθέτες συχνά παρουσιάζονται θηλυπρεπείς, όπως ο Ρένος (Γιώργος Κάππης, *Ο τρελλός τα 'χει τετρακόσια*). Όμως, πρόκειται για άτομα που λυμαίνονται το χώρο, ψάχνοντας να εκμεταλλευτούν διάφορα ψώνια που ονειρεύονται «καλλιτεχνική» καριέρα, και όχι για πραγματικούς επαγγελματίες. Ζητούν μεγάλα ποσά από τον υποψήφιο αστέρα για να τον κάνουν πρωταγωνιστή και τον εκβιάζουν ότι, αν δεν επιστεύσει τη χρηματοδότηση, θα δώσουν σε άλλον την ευκαιρία.

Στο *Έξυπνοι και κορούδα* ένας κουρέας έχει το ψώνιο να εμφανίζεται ως παραγωγός. Πλησιάζει κοπέλες στο δρόμο, λέει ότι έχει διεθνείς γνωριμίες και υπόσχεται ότι θα τις κάνει σταρ πρώτου μεγέθους. Οι περισσότερες όμως δεν τον πιστεύουν, τον αποπαίρνουν, τον βρίζουν, τον απειλούν ή τον χτυπούν με την τσάντα τους. Όσες πειθονται είναι μεγαλύτερα ψώνια από αυτόν, ελπίζουν να αναδειχθούν στο διεθνές στερέωμα χάρη στα φυσικά προσόντα — που δεν έχουν. Παράλληλα με διαδικασίες που ακολουθούν οι πραγματικοί κινηματογραφικοί παραγωγοί στην αναζήτηση προσώπων, οι συντελεστές της ταινίας σχολιάζουν αφενός τις δυνατότητες που παρέχει άθελά του ο κινηματογραφικός χώρος στον καθέναν να δηλώνει επαγγελματίας του και αφετέρου την έλξη που ασκεί σε ελαφρόμυαλα άτομα, χωρίς συναίσθηση των ταλέντων και των δυνατοτήτων τους, τα οποία ελπίζουν να κάνουν καριέρα πρωταγωνιστή. Ταυτόχρονα εξασφαλίζονται σε αυτή την τολμηρή οπτικά και λεκτικά κωμωδία μερικά επιπλέον πλάνα γυναικών με μαγιό, αφού χρειάζεται να ποζάρουν στον υποτιθέμενο παραγωγό, για να εκτιμήσει τα προσόντα τους.

Κριτική στους παραγωγούς που έχουν αρχίσει να πολλαπλασιάζονται ανεξέλεγκτα τα τελευταία χρόνια γίνεται και στους *Τουρίστες* (1963, σενάριο - σκηνοθεσία Ν. Κισσανδράκης). Προτείνεται από κάποιον φίλο στο πρωταγωνιστικό κωμικό ντουέτο να πιάσουν δουλειά ως ηθοποιοί σε μία καινούργια κινηματογραφική επιχείρηση, που «είναι πρωτάρηδες» και πληρώνουν καλά. Πολύ χαρακτηριστικά, ο υπεύθυνος ονομάζεται κύριος Κοπανατζής και το μόνο κέρδος για τους δύο φίλους είναι ότι «παίρνουν μάτι» μία ηθοποιό από την κλειδαρότρυπα.

Ο Θανάσης (Θανάσης Βέγγος, *Έξω φτώχεια και καλή καρδιά*), όπως

πολλοί άλλοι συμπατριώτες του αυτή την εποχή — «όλοι οι Έλληνες γυρίζουν ταινία», όπως λέει ο ίδιος—, θέλει να ανακατευτεί με κινηματογραφικές επιχειρήσεις και ως παραγωγός. Ξεκινά από την αναζήτηση νέων, φερέπιδων ταλέντων. Ο Κώστας (Ανδρέας Ντούζος), φοιτητής και γιος πλούσιου πατέρα, θέλει να γίνει θεατρίνος, παρά τις σφοδρές αντιρρήσεις του πατέρα του (Λαυρέντης Διανέλλος), και απειλεί να αυτοκτονήσει αν δεν γίνει το χατίρι του. Έχει εξασφαλισμένο μέλλον, το οποίο ριψοκινδυνεύει αν μπλεχτεί με τους κινηματογραφιστές. Αυτόβουλος φύλακας του μπαίνει η Ελένη (Μάριον Σίβια), που παίρνει τη δουλειά της δακτυλογράφου στο γραφείο, για να τον παρακολουθεί και να τον πείσει να αλλάξει γνώμη, πράγμα που γίνεται εντέλει — είναι και αυτή μία ακόμα γυναίκα-σωσίβιο.

Ο Γιώργος Πετρίδης (Γιώργος Πάντζας, *Οι τρεις ψεύτες*, 1970, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Κώστας Ανδρίτσος) είναι γιος ενός επιτυχημένου κινηματογραφικού παραγωγού με διεθνή δραστηριότητα. Μετά τις σπουδές του στο εξωτερικό επιστρέφει στην Ελλάδα, για να αναλάβει τη διεύθυνση του ελληνικού τμήματος της επιχείρησης. Γνωρίζει ινκόγκνιτο τους συνεργάτες του, υποδόμενος τον ατζαμπή κομπάρσο, για να αποκτήσει καλύτερη εικόνα γι' αυτούς. Τουλάχιστον ο σκηνοθέτης παρουσιάζεται δουλοπρεπής και βιάζεται να τον καλοπιάσει μόλις αποκαλύπτεται η πραγματική του ταυτότητα. Ο Γιώργος αρχίζει να εργάζεται με μεγάλη αυτοπεποίθηση, αλλά και γνώση, που πηγάζουν αφενός από το γεγονός ότι η οικογενειακή επιχείρηση τού είναι οικείος τόπος και αφετέρου από τις σπουδές του.

Ο Δημήτρης Ραζής (Ανδρέας Μπάρκουλης, *Το αγόρι που αγαπώ*) είναι ένας σταρ του σινεμά με μεγάλη επιτυχία στα νεαρά κορίτσια, τα οποία μαζεύονται έξω από το θέατρο για να τον δουν από κοντά, του στέλνουν φλογερά γράμματα ή τσακώνονται για ένα του αυτόγραφο και ονειρεύονται να τον γνωρίσουν και να τον κατακτήσουν· δέχεται ερωτικές εξομολογήσεις, που του δυσκολεύουν τη ζωή. Είναι ακριβώς η εποχή της ανάδυσης της νέας γενιάς των πρωταγωνιστών στον ελληνικό κινηματογράφο, η οποία γνωρίζει το δημόσιο θαυμασμό και αρχίζει να κερδίζει αρκετά χρήματα.

Τον εαυτό του, δηλαδή τον επιτυχημένο πρωταγωνιστή της επιθεώρησης και του κινηματογράφου, υποδύεται επανειλημμένα ο Κώστας Χατζηχρήστος, και μάλιστα σε διπλό ρόλο, με έναν υποτιθέμενο επαρχιώτη αδελφό, που έρχεται και τον ξελασπώνει τη δύσκολη στιγμή. Χάρη στο ρόλο του ηθοποιού, διασώζονται ή αναπαριστάνονται για τις ανάγκες της ταινίας επιθεωρησιακά σκετς, στα οποία συμμετέχει, και αποκτάμε μία εικόνα της σκηνικής του παρουσίας. Στο *Κακός, ψυχρός κι ανάποδος* (1969, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Ερρίκος Θυλασσινός) επιπλέον παρακολουθούμε έναν κινητό κινηματογράφο, που φθάνει στο χωριό. Όλοι οι κάτοικοι μαζεύονται στη βραδινή προβολή, πληρώνοντας άλλος με λεφτά και άλλος σε είδος το εισιτήριο. Η προ-

βολή ξεκινά με πολλές τεχνικές δυσκολίες, που το κοινό παραβλέπει. Προβολατζής και επιχειρηματίας περνούν δύσκολες στιγμές, μέχρι να διορθωθούν τα προβλήματα. Στην ίδια κωμωδία ο σεναριογράφος ρίχνει μια ματιά στα θεατρικά παρασκήνια, στις οικονομικές δυσκολίες του θιασάρχη, στην εκμετάλλευση που υφίσταται από τους επιχειρηματίες, από το θεατρώνη ή τον κινηματογραφικό παραγωγό. Ο δημοφιλής πρωταγωνιστής είναι ένα δημόσιο πρόσωπο με δύο όψεις, σαν τους δύο ρόλους που υποδύεται τόσο συχνά. Η μία όψη είναι αυτή που βλέπει, χαιρείται, θαυμάζει και ίσως ζηλεύει το κοινό, η άλλη δείχνει ένα σκληρά εργαζόμενο, με συνεχή οικονομικά προβλήματα, εξουθενωτικά δεμένο χειροπόδαρα από τις υποχρεώσεις και τα δεσμά της εκμετάλλευσης. Ο αγιοποιητικός ρόλος που προσφέρει ο Λαζαρίδης στον Χατζηχρήστο δεν στερείται στοιχείων της βιογραφίας του ηθοποιού και άλλων συναδέλφων του ανάλογης δημοτικότητας.

Δεν είναι όμως όλοι οι ηθοποιοί πρωταγωνιστές και σταρ. Ο Ανδρέας (Γιώργος Πάντζας, *Ο εμίρης και ο κακομοίρης*) είναι Σ. Κ. Κ., δηλαδή «Σωματείο Καλλιτεχνών Κινηματογράφου», και παίζει κομπάρσος σε ταινίες για εβδομήντα δραχμές μεροκάματο. Η πρώην σύζυγός του (Έφη Οικονόμου) αναδείχθηκε σε πρωταγωνίστρια κατά τη διάρκεια της τελευταίας πενταετίας, αλλά αυτός δεν είχε ανάλογη τύχη. Συνεργείο και ηθοποιοί αντιμετωπίζουν χαλαρά το επάγγελμά τους, έχοντας πλήρη συναίσθηση ότι γυρίζουν ταινίες στο «άρπα κόλλα». Σε ακόμα χειρότερη κατάσταση βρίσκεται ο Οδυσσέας (Πάνος Τουλιάτος, *Τον αράπη κι αν τον πλένης, το σαπούνι σου χαλάς!...*), αριστούχος απόφοιτος δραματικής σχολής, που κάνει μήνες για να βρει κανένα μεροκάματο.

Το 1969 ο Λάσκος γυρίζει το *Τρεις τρελλοί για δέσιμο* (σενάριο Γιώργος Ασημακόπουλος – Βασίλης Σπυρόπουλος – Παναγιώτης Παπαδούκας), με τον Γιώργο Πάντζα στο ρόλο ενός «ψώνιου», υπαλλήλου σε στεγνοκαθαριστήριο, που ονειρεύεται να γίνει διεθνής σταρ. Ο Σπύρος φωτογραφίζεται με διάφορες στολές που φθάνουν για καθάρισμα και τις στέλνει στα ξένα στούντιο, ελπίζοντας ότι κάποιος θα προσέξει τη φωτογένειά του και θα του δώσει την ευκαιρία να γίνει διάσημος. Όταν, ύστερα από άσχετες εξελίξεις, συναντάται με έναν Ιταλό παραγωγό και τη βεντέτα σύζυγό του (Τάκης Μηλιάδης, Άννα Μαντζουράνη), δεν κρίνεται κατάλληλος για κινηματογραφική καριέρα. Στο τέλος όμως οι ίδιοι παράγοντες του δίνουν τον πρώτο ρόλο στην επόμενη ταινία τους. Υπ' αυτούς τους όρους, όσο «ψώνιο» και αν είναι κάποιος, αξίζει να επιμένει για να μπει στο χώρο. Από ό,τι υποστηρίζουν οι συντελεστές της κωμωδίας, ο κινηματογράφος στελεχώνεται και με δεύτερης διαλογής πρόσωπα, όποτε χρειαστεί: το ταλέντο δεν είναι απαραίτητο, αν βοηθά η τύχη, και κυρίως η επιμονή.

Ο Θόδωρος (*Κάθε κατεργάρης στον πάγκο του*) ασκεί ένα σπάνιο επάγγελμα: είναι σκηνοθέτης σε φωτορομάντζα. Εργάζεται για λογαριασμό της κυ-



ρίας Αλαφούζου (Πόπη Άλβα), ιδιοκτήτριας του φωτο-περιοδικού «Το καλύτερο». Δουλειά του είναι να στήνει τα πλάνα της φωτο-ιστορίας, σε συνεργασία με το φωτογράφο (Μάκης Δεμίρης). Τα φωτο-περιοδικά, που δημοσιεύουν αυτοτελείς μελοδραματικές ιστορίες αγάπης, είναι αυτή την εποχή ευρέως διαδεδομένα στο λαϊκό αναγνωστικό κοινό.

Στο χώρο των φωτορομάντζων ως παραγωγός κινείται και ο Έλληνοαμερικανός Τζιμης (Νίκος Ρίζος, *Ο Στρατής παραστράτησε*). Έχει έρθει στην Ελλάδα ως απεσταλμένος αμερικανικών παραγωγών, για να πείσει συγκεκριμένους εξέχοντες επιστήμονες να συνεργαστούν ως σεναριογράφοι σε ταινίες, κόμικς και φωτορομάντζα ιστορικού περιεχομένου. Δύο στοιχεία συνθέτουν το πορτρέτο του: είναι εντελώς αμόρφωτος, αλλά αυτό δεν τον εμποδίζει να έχει τους καλύτερους συνεργάτες, τους οποίους αμείβει πλουσιοπάροχα. Η εικόνα του Τζιμη είναι ένα στερεότυπο χωρίς εξατομικευμένα χαρακτηριστικά. Έτσι προσλαμβάνουν ή φαντάζονται οι Έλληνες σεναριογράφοι τους Έλληνοαμερικανούς, ή μάλλον τους Αμερικανούς, από τους οποίους έχουν επηρεαστεί και οι Έλληνες μετανάστες. Είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο ότι γενικά θεωρούνται αφελείς, ενώ οι ντόπιοι συνομιλητές τους μπορούν άνετα να τους χειριστούν. Στην περίπτωση του Τζιμη αναδύονται συμπληρωματικά χαρακτηριστικά: η κουλτούρα τους είναι εκ προοιμίου χαμηλή. Όμως, στις διαπραγματεύσεις επί θεμάτων εργασίας είναι ασύγκριτοι, επειδή τον τελευταίο λόγο έχει το χρήμα, το ασφαλτο όπλο, που τους επιτρέπει να πετυχαίνουν τους στόχους τους.

Φωτογράφος ρεπορτάζ και ειδικών παραγγελιών είναι ο Οδυσσέας (Σταύρος Παράβας, *Οι μνηστήρες της Πηνελόπης*), ο οποίος έχει αναλάβει μία φωτογράφιση μαγιά για λογαριασμό Αμερικανών, που πληρώνουν καλά και τοις μετρητοίς. Παράλληλα έχει τα μάτια του ανοιχτά, για να βρίσκει όμορφα κορίτσια που μπορούν να ποζάρουν στις δουλειές του. Φωτορεπόρτερ είναι και ο Θανάσης (Θανάσης Βέγγος, *Δικτάτωρ καλεί Θανάση*, 1973, σενάριο Ασημάκης Γιαλαμάς – Πάνος Γλυκοφρύδης, σκηνοθεσία Πάνος Γλυκοφρύδης), που δεν θέλει πια να εργάζεται ως φωτογράφος της γειτονιάς σε γάμους και βαφτίσια, αλλά κυνηγάει τη μεγάλη ευκαιρία, το θέμα που θα τον καθιερώσει επαγγελματικά και θα του αποφέρει τα ανάλογα χρήματα.

### ι' Οι καλές τέχνες ως επάγγελμα

Στο *Αλλού τα κακαρίσματα...* ο γλύπτης Μίκης (Γιάννης Γκιωνάκης) αντιμετωπίζεται ως καθ' όλα αξιόλογος γαμπρός, που δεν διαφέρει σε τίποτε από έναν οποιονδήποτε εύπορο νέο. Δεν είναι σαφές αν κερδίζει τη ζωή του από την τέχνη του ή αν έχει τέτοια οικονομική άνεση, ώστε να μπορεί να αφιερώνεται στη γλυπτική, χωρίς να είναι υποχρεωμένος να δουλεύει. Πάντως, διαθέτει κούρσα, το σύμβολο της οικονομικής άνεσης, έχει δικό του ατελιέ και η

νυκτερινή ζωή, τα πολυδάπανα καμπαρέ και οι ερωμένες που εργάζονται σε αυτά δεν του είναι άγνωστα. Σε όλη του τη ζωή έψαχνε για τη μούσα του, και τη βρίσκει στο πρόσωπο της Μπέμπας (Ντίνα Τριάντη), της οποίας φτιάχνει την προτομή.

Άνετα ζει και ο Θάνος (Αλέκος Αλεξανδράκης, *Η ψεύτρα*), ένας αφοσιωμένος στην τέχνη του γλύπτης. Μένει σε διώροφη μονοκατοικία, σε κάποιο προάστιο, και έχει ένα αξιοζήλευτο ατελιέ, με μεγάλα παράθυρα και ωραίο κήπο. Κατάφερε να διακριθεί με τα έργα του, μόλις κέρδισε το πρώτο κρατικό βραβείο γλυπτικής. Δέχεται πολλές παραγγελίες και αμείβεται καλά γι' αυτές. Περνάει τις ώρες του σχεδιάζοντας ή δουλεύοντας πάνω σε κάποιο πρόπλασμα, ενώ η διασκέδαση έχει πολύ μικρή θέση στη ζωή του. Είναι μοναχικός. Έχει ως αρχή να μη δημιουργεί κοινωνικές σχέσεις με τους πελάτες του και να μη φλερτάρει με τα μοντέλα του.

Ο Γιώργος (Σταύρος Ξενίδης, *Μια Ιταλίδα στην Ελλάδα*) είναι ζωγράφος και προσπαθεί να ζήσει από την τέχνη του. Φοβάται ότι, αν παντρευτεί την Άννα, της οποίας ο πατέρας έχει εργοστάσιο οινοποιίας, θα αναγκαστεί να παρατήσει τη ζωγραφική, και αυτή η προοπτική τον κάνει να καθυστερεί την πρόταση γάμου. Από τη μεριά της, η Άννα τον καθησυχάζει ότι μπορεί κι εκείνη να τον βοηθήσει — δεν τα περιμένει όλα από αυτόν. Ο Γιώργος, μόλις επισημοποιείται η σχέση του, βρίσκεται ανακατεμένος στην οικογενειακή επιχείρηση. Προς το παρόν, τη συνδυάζει με τη ζωγραφική, η ήρεμη όμως αντιμετώπισή του από τους νέους του συγγενείς δείχνει ότι είναι ζήτημα χρόνου η εγκατέλειψη του «χόμπι» προς όφελος του σίγουρου κέρδους.

«Ένα εκατοστάριο, δύο μυτζήθρες και τρεις σακούλες γιαούρτι» παίρνει ως αμοιβή ο ζωγράφος Μισέλ (Γιάννης Γκιωνάκης, *Επτά ημέρες ψέμματα*), με σπουδές στο Παρίσι, στην *École des Beaux Arts*, για να φτιάξει την ταμπέλα ενός γαλακτοπωλείου. Ο κόσμος δεν ενδιαφέρεται να αγοράσει πίνακες, και ο Μισέλ κουτσοπερνάει με αυτόν τον τρόπο. Επειδή δεν διαθέτει αρκετά χρήματα για να πληρώνει πεπειραμένα μοντέλα, συνεργάζεται με μπατίρηδες, τους οποίους πρέπει να πείθει να ανταποκρίνονται στην καλλιτεχνική του άποψη, πάντα με μεγάλη δυσκολία.

Ο ζωγράφος Αλέκος (Αλέκος Τζανετάκος, *Για την καρδιά της ωραίας Ελένης*, 1967, σενάριο Δ. Μπαζαίος, σκηνοθεσία Αντώνης Τέμπος) είναι πολύ φτωχός, επειδή αρνείται να κάνει άλλη δουλειά εκτός από τη ζωγραφική. Η εμφάνισή του είναι ελαφρά τυποποιημένη — μπορεί να του λείπει το μούσι, όχι όμως και ο μπερές, το συνώνυμο της Μονμάρτης και των ζωγράφων της. Το περιβάλλον τον αντιμετωπίζει ως «τράκα», ως κάποιον που προσπαθεί ανέξοδα να επιβιώσει. Ο ψιλικάτζής τού κόβει την πίστωση και ο έμπορος πινάκων (Σωτήρης Μουστάκας), που του έχει δώσει και το παρατσούκλι, του προσφέρει ελάχιστα χρήματα για ένα έργο του. Του προτείνει μάλιστα κάτι πα-

ραπάνω, αν δεχθεί να του βάψει το σπίτι: η ανάμνηση του τέταρτου επεισοδίου της *Κάλπικης λίρας* διαμορφώνει τα αδρά χαρακτηριστικά των ζωγράφων.

Η ζωγραφική του Αλέκου είναι αφηρημένη. Γι' αυτό δέχεται τις ειρωνείες των γύρω του.<sup>297</sup> Ήδη, το να είναι κανείς ζωγράφος δεν θεωρείται σοβαρό επάγγελμα, πόσο μάλλον να έχει προσχωρήσει στην αφηρημένη ζωγραφική. Κάποια στιγμή ένας άγνωστος αναγνωρίζει το ταλέντο του Αλέκου και αγοράζει όλους τους πίνακές του. Τότε αυτός αλλάζει ζωή, και κυρίως αποκτά αυτοπεποίθηση σε σχέση με τις καλλιτεχνικές του δυνατότητες. Η σιγουριά του θα αποδειχθεί αστήρικτη, όταν θα αποκαλυφθεί ότι ο άγνωστος είναι θεός της αγαπημένης του, που βρήκε αυτόν τον τρόπο για να τον ενισχύσει οικονομικά και ηθικά, να καλύψει τη μεταξύ τους κοινωνική απόσταση. Μπορεί στο τέλος ο ζωγράφος να παντρεύεται την Ελένη, όμως η αποκάλυψη των πραγματικών κινήτρων του άγνωστου φιλότεχνου αποκαθιστά τη δυσπιστία των κινηματογραφικών συντελεστών και των θεατών για την αξία της σύγχρονης ζωγραφικής.

Ο ζωγράφος Μίλτος Κουρκουτούλης (Σωτήρης Μουστάκας, *Ο χαίρεντος*, 1970, Μάρκος Μαλλιαράκης), ο οποίος έχει αφιερώσει τη ζωή και το χρόνο του στη ζωγραφική, αντιμετωπίζει συνεχώς οικονομικές δυσκολίες. Η σπιτονοικοκυρά τού ζητά καθυστερούμενα ενοίκια, ο μπακάλης το βερεσέ και η αγαπημένη του Λίτσα (Μαρία Μπονέλου) σχολιάζει την υπερβολικά αδύνατη, υποτίθεται από έλλειψη αρκετού φαγητού, όψη του. Ο ίδιος πιστεύει ότι η τέχνη του δεν αναγνωρίζεται και ότι, μόλις συμβεί αυτό, θα γίνει πλούσιος και διάσημος. Η δυσκολία είναι να γίνει ένας καλλιτέχνης γνωστός, να περάσει μέσα στα κυκλώματα που θα τον αναδείξουν. «Κερδίζουν λεφτά οι ζωγράφοι που έχουν όνομα», παρατηρεί η γειτόνισσά του. Τότε θα κερδίζει «λεφτά με ουρά», όμως τώρα στερείται και τα απαραίτητα. Εν τω μεταξύ, περιφρονεί το χρήμα, κάνει τη στέρησή του ιδεολογία. Επίσης, δεν προχωρεί σε γάμο με τη Λίτσα, αφού δεν είναι σε θέση να τη συντηρεί. Θα επιθυμούσε να μετακινηθεί προς μία από τις ευρωπαϊκές πρωτεύουσες —Παρίσι, Ρώμη, Λονδίνο—, που ενθαρρύνουν περισσότερο τα ταλέντα. Η Ελλάδα θεωρείται πολύ πιο δύσκολος χώρος αναγνώρισης.

Ο Μίλτος είναι ένας συνοικιακός ζωγράφος τοπίων, που προσπαθεί να πουλήσει τους πίνακές του, βάζοντας αγγελίες στο περίπτερο της γειτονιάς. Η κάμερα περνάει αδιάφορα μακριά, φευγαλέα από τους πίνακες με τα τοπία. Η κορύφωση που πυροδοτεί την ευτυχή κατάληξη της υπόθεσης είναι η στιγμή όπου ο Μίλτος, απογοητευμένος και θυμωμένος από την άδικη επίθεση μίας

297. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Λίβελος και σάτιρα για τη μοντέρνα τέχνη», στο Άννα Καφέτση (επιμ.), *Μεταμορφώσεις του μοντέρνου*, Εθνική Πινακοθήκη - ΥΠ.Π.Ο., Αθήνα 1992, σ. 363-364, και ανθολογία σχετικών κειμένων, σ. 365-372.

κοπέλας, ξεσπά την οργή του στον πίνακα που ζωγραφίζει, μετατρέποντάς τον σε «μοντέρνο» καλλιτέχνημα. Τότε η κάμερα μας αποκαλύπτει το περιεχόμενο του πίνακα: διαπιστώνουμε την απουσία συγκεκριμένων θεμάτων στην εικόνα, ενώ γνωρίζουμε ότι ο Μίλτος περισσότερο κατέστρεφε παρά δημιουργούσε τη στιγμή της απογοήτευσής του. Η αρνητική εκτίμηση του θεατή για την αξία του πίνακα δεν συμπίπτει ωστόσο με τη γνώμη δύο ειδικών, που επισκέπτονται τον Μίλτο για να δουν τη δουλειά του. Αφού ρίξουν μια αδιάφορη ματιά στα υπόλοιπα έργα, φθάνουν στον πίνακα και μένουν κατάπληκτοι: «Αυτό, μάλιστα. Αυτό είναι τέχνη. Ο μόνος πίνακάς σας που έχει νόημα. Αυτός ο συνδυασμός, αυτό το μαύρο και το κόκκινο, αυτό το πένθος και το αίμα, που συμβολίζει την προδοσία — η λέξη προδοσία έχει γραφεί πάνω στον πίνακα—, και αυτά τα σατανικά σχέδια είναι έμπνευσις μεγάλου ζωγράφου. Μπράβο, μπράβο». Οι κριτικοί ανακαλύπτουν νοήματα άρατα για το θεατή, και γι' αυτό ανυπόστατα. Η τεχνοκριτική αμφισβητείται ταυτόχρονα με τη μοντέρνα τέχνη, ενώ ο θεατής εφησυχάζει ότι έχει επαρκή κριτήρια και ότι η εκτίμησή του για την αφηρημένη τέχνη είναι σωστή. Η απόπειρα του αφελούς Μίλτου να αποκαλύψει την πραγματικότητα επιβεβαιώνει οριστικά την εκτίμηση: ο καλλιτέχνης δεν είχε την πρόθεση να δημιουργήσει, αλλά να καταστρέψει. Ο θεατής καταλαβαίνει καλύτερα από τον ειδικό πού βρίσκεται η αλήθεια.

Ο Μίλτος, ως καλλιτέχνης, δεν είναι σε θέση να κάνει επιτυχείς οικονομικές διαπραγματεύσεις. Εδώ χρειάζεται η γυναικεία καπατσοσύνη. Η Λίτσα (Μαρία Μπονέλου) παρεμβαίνει επιτήδεια, αποτρέποντας τη μοιραία αποκάλυψη και πετυχαίνει να τετραπλασιάσει την αρχική προσφορά. «Εσύ, εσύ είσαι καλλιτέχνης, δεν ανακατεύσαι με εμπόρια και παζάρια», λέει στον Μίλτο, για να αποφύγει τυχόν γκάφες του. Η επιτυχία έρχεται από τη μια στιγμή στην άλλη. Ο Μίλτος στρέφεται στη μαζική παραγωγή, αφού ζωγραφίζει τους πίνακες δύο-δύο. Τα τυχαία σχήματα και χρώματα υποκαθιστούν την καλλιτεχνική έμπνευση. Η τεχνική δεν είναι αποτέλεσμα αισθητικής αναζήτησης, χρησιμοποιείται εξίσου τυχαία για να «ξεπεταχτούν» έργα, που το κοινό τους θα θαυμάσει, χωρίς να γνωρίζει πώς δημιουργήθηκαν. Η έκθεση του Μίλτου έχει τόση επιτυχία, που ο πατέρας της Λίτσας μεταφέρει την ταμειακή του μηχανή από την ταβέρνα στην γκαλερί και μαζώνει το χρήμα από τους ενθουσιώδεις αγοραστές. Το κοινό της αφηρημένης τέχνης πλανάται και διακωμωδείται, στον ίδιο βαθμό με τους τεχνοκριτικούς, ως αισθητικά αστοιχειώτο. Η αφηρημένη τέχνη είναι ένα εμπόριο πιο επικερδές από άλλες παραδοσιακά εμπορικές σχολές, που φέρνει εύκολα, χωρίς κόπο, πολλά χρήματα σε όποιον καταπιάνεται με αυτήν. Εντέλει, ούτε στην Ελλάδα είναι δύσκολη η αναγνώριση για το μοντέρνο καλλιτέχνη, φθάνει να υπάρχει πίσω του ο κατάλληλος ατζέντης, που θα τον κάνει από «αχαϊρευτο», «ανοιχτομάτη». Ο τελευταίος πίνακας της έκθεσης πάνω στον οποίο εστιάζει η κάμερα έχει ακριβώς αυτόν τον τίτλο.

Μπορεί οι ζωγράφοι να μην κερδίζουν χρήματα, έχουν όμως επιτυχίες στις γυναίκες, ιδιαίτερα στις «ραφιναρισμένες» και στις πνευματικά «ανεπτυγμένες». Ο Νίκος (*Μια Ιταλίδα στην Ελλάδα*) εμφανίζεται ως ζωγράφος στην Ιταλίδα φοιτήτρια της αρχαιολογίας Βαντίτσα και ζητά από το ζωγράφο φίλο του Γιώργο να του δώσει για λίγες ώρες το ατελιέ του: «Αν τη φέρω εδώ, την έριξα», τονίζει για να τον πείσει. Ο Λεωνίδας (Χρόνης Εξαρχάκος, *Η Παριζιάνα*) είναι ένας ακόμα μοντέρνος ζωγράφος, παθιασμένος με την τέχνη του. Υποχρεώνει την Ελένη (Έρρικα Μπρόγερ) να ποζάρει ακίνητη επί δέκα ώρες, αλλά ο πίνακας δεν έχει καμία εξωτερική ομοιότητα με το μοντέλο, με αποτέλεσμα η Ελένη, έξαλλη, να του τον φορέσει κολάρο, αποδεικνύοντας την ελάχιστη αξία του με αυτή την επιθετική και απαράδεκτη για έργο τέχνης πράξη. Ο Λεωνίδας, θέλοντας να είναι σύγχρονος με την εποχή του, ζωγραφίζει τον εσωτερικό κόσμο της Ελένης και —από ό,τι παραδέχεται και η ίδια— είναι αρκετά διεισδυτικός στην παρατήρησή του. Όμως, δεν έχει μπει ακόμα στο χρηματιστήριο της τέχνης και γυρίζει με τους πίνακες υπό μάλης στη λαϊκή, χωρίς να βρίσκει πελάτες. Μόνο ο μπακάλης δέχεται να του δώσει μισό κιλό μορταδέλα και μισό κιλό φέτα, αν του γράψει μία επιγραφή στη βιτρίνα. Για τους πίνακες δεν ενδιαφέρεται καθόλου. Ο Λεωνίδας θα γίνει πλούσιος, όχι ως ζωγράφος, αλλά ως μοντελίστ σε οίκο μόδας του Κολωνακίου.

Ο Μένης (*Και οι δεκατέσσερις ήταν υπέροχοι*) είναι δάσκαλος της μουσικής σε μικρά παιδιά. Είναι κάπως στον κόσμο του, έναν κόσμο ξεπερασμένο, όπως φαίνεται από την εμφάνισή του, με το παλαιάς μόδας μουστάκι και τη χωρίστρα στα μαλλιά, και από το γεγονός ότι κοκκινίζει όταν πρέπει να μιλήσει σε μία κοπέλα — βρίσκεται πολύ μακριά από τα ήθη της εποχής. Προσπαθεί να διδάξει στα παιδάκια ένα αφελές τραγούδι και να τα κάνει να αγαπήσουν την κλασική μουσική, αλλά αυτά στρέφονται αυτόματα προς το «Της Λαρίσης το ποτάμι», επίκαιρο λαϊκό σουζέ. Τα λαϊκά τραγούδια, όπως και τα μπουζούκια, σαρώνουν κάθε άλλο μουσικό είδος.

### ια' Λάθος επάγγελμα

Πολλοί νέοι δεν είναι ικανοποιημένοι από το επάγγελμά τους. Έχουν όνειρα να κάνουν κάτι καλύτερο, να φθάσουν «ψηλά», να ανέβουν κοινωνικά. Η στενότητα της αγοράς τους καθλώνει σε απασχολήσεις που δεν τους επιτρέπουν να υλοποιήσουν τα σχέδιά τους. Η δυσαρμονία ανάμεσα στο όνειρο και στην πραγματικότητα τους δημιουργεί προβλήματα, που κυμαίνονται από την γκρίνια και τη δυσαρέσκεια ως την παθολογική φαντασίωση.

Μεγάλη αγωνία έχει ο Ανδρέας (Ανδρέας Ντούζος, *Έξω οι κλέφτες*) για την επαγγελματική του αποκατάσταση. Γιος του δασκάλου Τιμολέοντα Αδάμαντα, έχει τελειώσει το γυμνάσιο και εργάζεται ως πλασιέ σε μολύβια και

γόμες. Όμως, το μεροκάματο είναι πολύ μικρό, ο μισθός του πατέρα του ακόμα πιο ανεπαρκής και ο Ανδρέας απελπίζεται. Συνειδητοποιεί ότι το απολυτήριο του γυμνασίου μπορεί να εξασφαλίσει δουλειά μόνο σε δεσποινίδες με προσόντα Μπριζίτ Μπαρντό και ότι η μόνη λύση στο επαγγελματικό του αδιέξοδο θα ήταν μία δική του επιχείρηση, για την οποία όμως δεν υπάρχουν κεφάλαια.

Όταν το επάγγελμα δεν ανταποκρίνεται στις επιθυμίες του νέου, μόνη διέξοδος γίνονται η φαντασία και το ψέμα. Στον *Παραμυθιά* ο Δημήτρης ήθελε να γίνει πιλότος, αλλά δεν τα κατάφερε, επειδή ήταν υποχρεωμένος να εργάζεται για να συντηρήσει την οικογένειά του και δεν είχε αρκετό χρόνο για διάβασμα. Μολονότι έχει μία ικανοποιητική δουλειά και καλό μισθό στην Ολυμπιακή Αεροπορία, το απωθημένο του τον βασανίζει πάντα και του δημιουργεί πολλά προβλήματα. Η περίπτωσή του αποκαλύπτει μία ακόμα αρνητική πτυχή των κοινωνικών εξελίξεων, όπου η προσωπική αποτυχία σε συγκεκριμένους στόχους κάνει το άτομο να αισθάνεται ότι μειονεκτεί κοινωνικά. Ο Δημήτρης εξισορροπεί αυτό το αίσθημα υποκρινόμενος σε κάθε ευκαιρία τον πιλότο, επάγγελμα που θεωρεί ανώτερο από το δικό του.

### ιβ' Άνεργοι και υποαπασχολούμενοι

Η ανάπτυξη της βιομηχανίας μεταπολεμικά ακολουθεί πολύ αργούς ρυθμούς.<sup>298</sup> Η ανεργία κατά τη δεκαετία του 1950 αφορά το 30% περίπου του ενεργού αστικού πληθυσμού.<sup>299</sup> Στις κωμωδίες η ανεργία συνδυάζεται συχνά με την περιθωριοποίηση και παρουσιάζεται από μία σχετικά ανώδυνη οπτική γωνία, που δεν κάνει σαφή διάκριση ανάμεσα σε αυτήν και στην τεμπελιά. Έτσι, η ανεργία εμφανίζεται κατά ένα ποσοστό ως ατομική υπόθεση, την οποία θα μπορούσε ο ενδιαφερόμενος να απαλείψει, αν ήταν απλώς πιο δραστήριος. Πάντως, συχνά ομολογείται ότι οι άνεργοι εξάντλησαν την αντοχή τους, χωρίς να βρουν μία νόμιμη απασχόληση. Δεν τα κατάφεραν, γιατί δεν υπάρχουν δουλειές. Αναγκάζονται τότε να καταφύγουν σε δουλειές του ποδαριού, σε μικρο-παρανομίες και κομπίνες. «Εφόσον το οικονομικό σύστημα δεν μπορούσε να απορροφήσει το εργατικό δυναμικό, ο λαός έπρεπε να φροντίσει μόνος του για την τύχη του».<sup>300</sup> Η έλλειψη προσφοράς εργασίας εξηγεί την αυξανόμενη εμφάνιση στις κωμωδίες πλανόδιων πωλητών κατά δυάδες ή τριάδες, όσο προχωράμε στη δεκαετία του 1950 και στις αρχές της δεκαετίας του 1960, που

298. Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, *Η ελληνική τραγωδία. Από την απελευθέρωση ως τους συνταγματάρχες*, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1981, σ. 117.

299. Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, *Κράτος, κοινωνία, εργασία στη μεταπολεμική Ελλάδα*, Θεμέλιο, Αθήνα 1987, σ. 23.

300. Τσουκαλάς, *Η ελληνική τραγωδία...*, ό.π., σ. 118.

προσπαθούν με μικροκομπίνες να τα βγάλουν πέρα. Το ίδιο ισχύει για όσους δεν κερδίζουν αρκετά από την κύρια απασχόλησή τους και θέλουν να συμπληρώσουν επειγόντως το εισόδημά τους. Το καταφύγιο της παραοικονομίας δεν είναι ηθικά αξιόμεμπτο, αρκεί κανείς να επωφελείται χωρίς να βλάπτει τους άλλους· μπορεί επίσης να βλάπτει τους κακούς ή αυτούς που δεν έχουν ανάγκη. Σε μία σειρά ταινιών ο σκοπός, πάντοτε ευγενής και έντιμος, αγιάζει τα μέσα, δηλαδή την κομπίνα.

Η ανεργία, που αφορά ένα σημαντικό μέρος του ενεργού πληθυσμού, θεωρείται επαρκές άλλοθι, ώστε να αναλαμβάνει η οικογένεια τη συντήρηση του άνεργου νέου. Οι νέες κοπέλες των χαμηλών τάξεων δεν καταχρώνται χρήματα από το οικογενειακό εισόδημα και δεν ξοδεύουν, επειδή δεν έχουν κοινωνική ζωή αντίστοιχη με αυτήν των ανδρών. Ενώ για τα κορίτσια δεν υπάρχει απαίτηση εργασίας, αυτά είναι φιλότιμα και θέλουν να συμβάλουν στη συντήρηση του σπιτικού. Τα αγόρια εκμεταλλεύονται την κατάσταση για να τεμπελιάζουν. Η νέα εργάζεται ή ζει μέσα στο σπίτι και συνηθίζει στην οικονομία και στη διαχείριση των μικρών εισοδημάτων· ο νέος όμως κυκλοφορεί και ξοδεύει πάνω από τις δυνατότητές του. Αυτή η στάση, που αναπληρώνεται από την οικογενειακή μέριμνα και στήριξη, συγχωρείται ως μία συμπεριφορά που συνδέεται με την ηλικία και την εξ αυτής απορρέουσα επιπολαιότητα. Πάντα υπάρχει η ελπίδα ότι ο νέος θα ωριμάσει, θα συνειδητοποιήσει την ανάγκη να βρει δουλειά και θα αποφύγει εντέλει την περιθωριοποίηση και τις αξιόποινες πράξεις. Πράγματι, αυτή είναι η κατάληξη στις κωμωδίες. Όταν κάποια στιγμή εμφανίζεται ένας δεσμός με προοπτική γάμου και αποκατάστασης, η κοπέλα πιέζει με πιο κατάλληλους τρόπους από ό,τι η μητρική γκρίνια τον νέο να αποκτήσει συνέπεια ως προς τα κοινωνικά του καθήκοντα.

‘Ανεργος, και μάλιστα επιστήμονας εμφανίζεται στην πρώτη ταινία της εποχής που εξετάζουμε, στο *Εκατό χιλιάδες λίρες*. Η ταινία ανοίγει με μία σκηνή του δρόμου, που ήταν ίσως συνηθισμένη το 1948. Ο Κλεομένης (Μίμης Φωτόπουλος) αγοράζει λαθραία τσιγάρα, καπνό και αναπτήρες από δύο Αμερικανούς ναύτες. Τα μεταπουλάει στους θαμώνες των καφενείων. Είναι επιστήμονας άνθρωπος, γεωλόγος, υπηγητής εν τω πανεπιστημίω, αλλά δεν μπορεί να κερδίσει το ψωμί του με την επιστήμη του. Ξόδεψε τα χρήματα του πατέρα του σε σπουδές, που δεν του εξασφάλισαν το μέλλον του, και έτσι αναγκάζεται να κάνει δουλειές του ποδαριού. Κατά την αντίληψή του, ο μόνος τρόπος για να ξεφύγει από αυτή την κατάσταση είναι να βρει μία καλή προίκα, να κάνει έναν πλούσιο γάμο. Όταν αποτυγχάνει, δεν του μένει άλλη λύση παρά να γίνει καλόγερος.

Στην ίδια ταινία έχει ενδιαφέρον ο παραλληλισμός που γίνεται ανάμεσα στον άνεργο επιστήμονα και στον κομπιναδόρο επιχειρηματία Φρίξο (Αλέκος Λειβαδίτης): άλλοι κάνουν δουλειές του ποδαριού και άλλοι, μολονότι έχουν

δουλειά —και μάλιστα δική τους—, μόνο με κομπίνες μπορούν να την κινήσουν. Οι κομπίνες είναι η ειδικότητά του. Ο συνεταίρος του, αν και μεγαλύτερος στην ηλικία, δεν τα καταφέρνει σε αυτόν τον τομέα. Φαίνεται ότι η κομπίνα είναι πεδίο στο οποίο διαπρέπουν οι νεότεροι. Ο συνδυασμός ανέργων και κομπιναδόρων δείχνει ότι η γενικότερη οικονομική κατάσταση κάθε άλλο παρά ανθηρή είναι τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια. Μόνη επαγγελματική διέξοδος φαίνεται η καλή τύχη ή η καλή προίκα.

Με τους *Απάχηδες των Αθηνών*, το 1950, έρχεται ξανά στο προσκήνιο ένα μοτίβο που η ίδια οπερέτα είχε κάνει πολύ δημοφιλές το 1921 στο θέατρο: το δίδυμο των υποαπασχολούμενων γκαφατζήδων. Τους υποδύονται ο Φραγκίσκος Μανέλλης και ο Μίμης Φωτόπουλος, οι οποίοι θα εμφανιστούν επανειλημμένα σε παρόμοιους ρόλους στο εξής. Σύντομα τα κωμικά δίδυμα καθιερώνονται, ενώ οι κωμωδίες στις οποίες εμφανίζονται δημιουργούν ευδιάκριτη, ξεχωριστή ομάδα. Οι περιπέτειές τους σχετικά με την εξασφάλιση του επιούσιου εμπλουτίζουν με κωμικά στοιχεία την ερωτική ιστορία δύο νέων. Μπορεί ο ένας από τους δύο αφηγηματικούς άξονες που δημιουργούνται με αυτόν τον τρόπο —οι κωμικές περιπέτειες ή η ερωτική ιστορία— να είναι ισχυρότερος από τον άλλο, πάντως οι δύο αλληλοενισχύονται και αλληλοσυμπληρώνονται για να καλύψουν το φιλικό χρόνο.

Τέτοια δίδυμα εμφανίζονται στις κωμωδίες: *Προπαντός ψυχραιμία* (Μίμης Φωτόπουλος, Ντίνος Ηλιόπουλος)· *Δνο κωθόνια στο ναυτικό* (Μίμης Φωτόπουλος, Πέτρος Γιαννακός)· *Οι παπατζήδες* (Νίκος Σταυρίδης, Πέτρος Γιαννακός)· *Η ωραία των Αθηνών* (Νίκος Σταυρίδης, Μίμης Φωτόπουλος)· *Φτώχεια, έρως και κομπίνες* (Νίκος Σταυρίδης, Φραγκίσκος Μανέλλης)· *Χαρούμενοι αλήτες* (Κούλης Στολιγκας, Νίκος Ρίζος)· *Δουλειές με φούντες* (Νίκος Σταυρίδης, Γιάννης Γκιωνάκης)· *Τα ντερβισόπαιδα* (Θανάσης Βέγγος, Φραγκίσκος Μανέλλης) και σε πολλές άλλες, στη διάρκεια της δεκαετίας του 1960 (π.χ. *Φτωχοί κομπιναδόροι*, 1962, Ηλίας Παρασκευάς, με τον Γιάννη Γκιωνάκη και τον Γιάννη Μαλούχο· *Μη βαράτε όλοι μαζί*, με τον Φραγκίσκο Μανέλλη και τον Γιάννη Μαλούχο· *Επτά ημέρες ψέμματα*, με τον Νίκο Σταυρίδη και τον Νίκο Ρίζο).

Τα κωμικά ντουέτα εμπλουτίζονται με πολλές περιπέτειες και με νέους κωμικούς, αλλά και σεναριογράφους και σκηνοθέτες, στη διάρκεια της δεκαετίας του 1960. Ενώ τα βασικά σεναριακά στοιχεία —η φτώχεια, η σπιτονοικοκυρά, η πείνα, οι γκάφες— επαναλαμβάνονται από τη μία κωμωδία στην άλλη, ακόμα και η πιο πρόχειρη ταινία θα έχει μία νέα περιπέτεια να παρουσιάσει. Μερικοί σεναριογράφοι δεν περιορίζονται στην υποτυπώδη, γραμμική διαδοχή των περιπετειών, αλλά στήνουν πλοκές, όπως αυτή των Βύρωνα Μακρίδη και Σταμάτη Φιλιπούλη στο *Πέντε χιλιάδες ψέμματα* (1966). Εδώ ο σκηνοθέτης και πρωταγωνιστής Γιώργος Κωνσταντίνου, το έτερον ήμισυ του Αλέκου Τζα-



νετάκου, τολμά μία κινηματογράφηση με πολλές καινοτομίες για τη συγκεκριμένη ομάδα κωμωδιών, με κινηματογραφόφιλες αναφορές, η οποία γίνεται αποδεκτή από τον Φίνο, που έχει αποστασιοποιηθεί εδώ και αρκετά χρόνια από τον κόσμο των λαϊκών κωμωδιών.

Ο Νίκος Τσιφόρος και ο Γρηγόρης Γρηγορίου στο *Κοκοβιός και σπάρος στα δίχτυα της αράχνης* (1967) συνδυάζουν το κωμικό ντουέτο (Πέτρος Γιαννακός, Αλέκος Τζανετάκος) με μία υπόθεση αστυνομικής περιπέτειας, που είναι το είδος της μόδας αυτή την εποχή.

Μία από τις τελευταίες της σειράς είναι η κωμωδία του Στέλιου Τατασόπουλου *Δυο τρελλοί και ο ατσίδας*, ενός κινηματογραφιστή που δούλεψε συχνά τα σενάρια του πάνω στο μοτίβο των κωμικών διδύμων και έριξε μια συμπαθητική ματιά στη φτώχεια και στις περιπέτειές τους. Εδώ ο Νίκος Τσούκας (Παυσανίας) είναι το νέο στοιχείο στο κωμικό δίδυμο —το άλλο μέλος είναι ο Αλέκος Τζανετάκος (Φιλήμων)—, όπως ανανεωμένο εμφανίζεται και το κατάλυμά τους· αλλά οι γκάφες, η αφραγκία, η πείνα, οι καβγάδες με τη σπιτονοικοκυρά για τα νοίκια, καθώς και η βοήθεια στο ερωτευμένο ζευγάρι είναι σταθερά παρόντα. Ο Τατασόπουλος εισάγει και ένα γυναικείο κωμικό δίδυμο (Άρτεμις Πιπινέλη, Φέφη Μπαλή, *Η κόρη μου η ψεύτρα*, 1967, σενάριο Νέστορας Μάτσας, σκηνοθεσία Στέλιος Τατασόπουλος), το οποίο δεν έχει ωστόσο τον κύριο ρόλο στην κωμωδία. Είναι δύο νεαρές εργαζόμενες, που δεν διακρίνονται για την εξυπνάδα τους και μάλλον μπερδεύουν παρά βοηθούν τη φίλη τους Ρίτα (Μίρκα Καλατζοπούλου), ενώ οι γκάφες τους εξαντλούνται στις μεταξύ τους συγκρούσεις.

Συνήθως τα ανδρικά δίδυμα έχουν περάσει την πρώτη νεότητα, η οποία πάντα εμφανίζεται να έχει περισσότερες ευκαιρίες. Είναι χαρακτηριστικό ότι σε τέτοιους ρόλους δεν εμφανίζονται νέοι ζεν-πρεμιέ, που την αντίστοιχη εποχή καθιερώνονται ως ρόλοι, αλλά κωμικοί, όπως ο Σταυρίδης, ο Γκιωνάκης, ο Ρίζος, και κατεξοχήν ο Μανέλλης.

Οι περισσότεροι από αυτούς δεν είναι άνεργοι από τεμπελιά, αλλά επειδή δεν βρίσκουν σταθερή απασχόληση. Κάποιοι, όπως ο ανθοπώλης Γρηγόρης, ο ρεσεψιονίστ Μισέλ και ο σοφέρ Τέλης (Γιάννης Γκιωνάκης, Κούλης Σπολίγκας, Νίκος Ρίζος, *Αδέκαροι ερωτευμένοι*, 1958, σενάριο Ναπολέον Ελευθερίου, σκηνοθεσία Τζανής Αλιφέρης), χάνουν τη δουλειά τους, αδυνατούν να βρουν άλλη, η νοικοκυρά τους τους κάνει έξωση και καταλήγουν στο λαϊκό υπνωτήριο. Μετά από πολλές άκαρπες προσπάθειες να βρουν δουλειά, καταλήγουν στην κομπίνα.

Μέσα από τις περιπέτειες των κωμικών διδύμων ξετυλίγονται πολλές δουλειές του ποδαριού. Ο Μίχης και ο Φίκης (Μίμης Φωτόπουλος, Ντίνος Ηλιόπουλος, *Προπαντός ψυχραιμία*) γίνονται παγωτατζήδες, αλλά, αντί να πουλούν τα παγωτά, τα χαρίζουν στα πιτσιρίκια που δεν έχουν χρήματα να τα πλη-

ρώσουν. Βρίσκουν δουλειά σε ζαχαροπλαστείο, αλλά δεν γνωρίζουν τις γαλλικές ονομασίες των γλυκών και «δεν είναι δυνατό να πάρουν λεφτά από πελάτη». Κυνηγημένοι από τον πρώτο τους εργοδότη, καταφεύγουν σε ένα βαριετέ και, μεταμορφωμένοι σε Σπανιόλες, βρίσκονται στο κέντρο της σκηνής να χορεύουν με νάζι. Αναγνωρίζονται ως εξαιρετικά ταλέντα και δέχονται τις θωπιές των θαυμαστών τους.

Ο Νότης και ο Κοσμάς (Μίμης Φωτόπουλος, Νίκος Σταυρίδης, *Η ωραία των Αθηνών*) έχουν ένα τηλεσκόπιο, το οποίο νοικιάζουν έναντι μίας δραχμής στους περαστικούς, για να χαζεύουν τα γύρω αξιοθέατα, μακρινά και κοντινά. Έχουν καλή καρδιά, είναι αγαθοί, αφελείς και γκαφατζήδες. Από τις περιπέτειες και τις γκάφες τους παράγεται πλούσιο κωμικό υλικό.

Ο Βρασίδης και ο Κοκωβιός (*Οι παπατζήδες*) υποδύονται τότε τους ναυτικούς και τότε τους Αμερικανούς και πουλάνε σε κορόιδα σκάρτο εμπόρευμα για ευκαιρία. Κάνουν επίσης το μέντιουμ, το φακίρη ή την ασώματο κεφαλή, ή παίζουν τον παπά. Συνεχώς τους κυνηγάνε αστυφύλακες, που άλλοτε τους τη χαρίζουν και άλλοτε τους στέλνουν στο Αυτόφωρο, και από εκεί στη φυλακή. Αποτελούν διακεκριμένο στόχο της αστυνομίας, αλλά δεν είναι δυνατό να τηρήσουν τις υποσχέσεις που δίνουν, αφού δεν έχουν εναλλακτικές λύσεις. Πάντα στην έξοδό τους από τη φυλακή τους περιμένει η μητέρα του Βρασίδα, για να τους ταΐσει, να τους στεγάσει και να προσπαθήσει να τους συνετίσει. Όταν έρχεται η στιγμή να ωριμάσει, ο Βρασίδης αποφασίζει να δουλέψει σε κανονική δουλειά και αναφέρει την Αυστραλία. Αφού ο τόπος του δεν του επιφυλάσσει καλύτερη τύχη, θα την αναζητήσει ως μετανάστης.

Στο *Χαρούμενοι αλήτες* το όνειρο του Μίστου (Νίκος Ρίζος) είναι να βρει δουλειά και να δουλέψει σκληρά. Δεν τα καταφέρνει και αναγκάζεται να κλέβει ή να βάζει φέσια για να επιβιώσει, πράγμα που τον έχει οδηγήσει για ένα τρίμηνο στη φυλακή. Πολλοί σαν τον Παυλάκια (Νίκος Σταυρίδης, *Φτώχεια, έρωσ και κομπίνες*) γίνονται τεμπέληδες από απελπισία· αφού δεν μπορούν να εξασφαλίσουν μία αξιοπρεπή δραστηριότητα, καταλήγουν στην ξάπλα, για να περνάνε την ώρα τους. Ο Νίκος Σταυρίδης υποδύεται επανειλημμένα τέτοια πρόσωπα. Στο *Δουλειές με φούντες*, ως Περικλής, δεν περιορίζεται στο να πουλάει ελεεινά σαπούνια με βοηθό τον Αλέκο (Γιάννης Γκιωνάκης), αλλά εξυφαίνει σχέδιο για να καρπωθεί κάμποσα χρήματα από τον αφελή επαρχιώτη Θωμά (Λάκης Σκέλλας).

Οι οικοδομικές εργασίες αποφέρουν μεγάλα κέρδη στους εργολάβους, ενώ το ταμείο ανεργίας προωθεί εκεί ανέργους για απασχόληση, όπως τον Τρύφωνα και τον Πολύδωρο (Φραγκίσκος Μανέλλης, Θανάσης Βέγγος, *Τα ντερβισόπαιδα*). Στην ίδια κωμωδία, σε μικρά στιγμιότυπα, εμφανίζεται μία σειρά από δουλειές του ποδαριού: ο ανθοπώλης, ο φιστικιάς, ο λούστρος. Ο Τατασόπουλος τους έχει αδυναμία και αναφέρεται σε κάποιες από αυτές σχεδόν σε κάθε κω-

μωδία του. Στο *Έρωτας με δόσεις* παρακολουθεί τα τραβήγματα του Φώντα (Κώστας Χατζηχρήστος), που πουλάει καλαμπόκια —μία δραχμή το ένα—, με τον αστυνομικό, ο οποίος θέλει να τον διώξει επειδή στήνει τη φουφού του σε «τουριστική ζώνη». Όταν αλλάζει τα καλαμπόκια με κάστανα, η κατάληξη είναι η ίδια, μολονότι ο Φώντας ισχυρίζεται ότι και τα καστανάκια τουριστικά είναι. Στις *Δουλειές του ποδαριού* ο Τατασόπουλος συμπληρώνει την εικόνα με το λαχειοπώλη και τον εφημεριδοπώλη.

Το τρίο Γιώργου — Λαλάκη — Πέτρου στο *Λάλα το, Λαλάκη, ή Τα δολάρια της Ασπασίας*, εργάζονται ως πλανόδιοι, πουλώνοντας σκόνες σωτήριες για τα δόντια, μαγικές πέτρες για το ακόνισμα των ξυραφιών, αλοιφές ενάντια στους λεκέδες, και καταλήγουν συχνά στο Αυτόφωρο. Φιλοδοξία τους είναι να ανοίξουν ο καθένας το δικό του μαγαζί, ο πρώτος καφενείο, ο δεύτερος καμπαρέ και ο τρίτος κομμωτήριο. Τα χρόνια έχουν περάσει, και ο μόνος στόχος που πραγματοποιούν είναι να πάρει το πτυχίο του ο μικρότερος αδελφός τους. Τα κεφάλαια θα έρθουν από την Αμερική: η αδελφή τους Ασπασία παντρεύεται, φεύγει, εργάζεται και τους στέλνει από εκεί χρήματα, για να ανοίξουν την πρώτη τους επιχείρηση, το κομμωτήριο.

Μικροπωλητές πλανόδιοι, ο Περικλής και ο Σοφοκλής (Γιάννης Γκιωνάκης, Νίκος Ρίζος, *Οι προικοθήρες*, 1964, σενάριο Κώστας Νικολαΐδης — Ναπολέων Έλευθερίου, σκηνοθεσία Παναγιώτης Κωνσταντίνου) πουλάνε τσολιαδάκια και προτομές αρχαίων στους τουρίστες, κυνηγημένοι από την αστυνομία. Σε παρατουριστικό επάγγελμα καταφεύγει και ο Γρηγόρης (Τάσος Γιαννόπουλος, *Ένας ιππότης με τσαρούχια*, 1968, σενάριο Διονύσης Τζεφρώνης, σκηνοθεσία Γιώργος Παπακώστας), ο οποίος, απογοητευμένος από την ανεργία, αποφασίζει να ντυθεί τσολιάς και να φωτογραφίζεται με τις τουρίστριες σε μνημεία, ξενοδοχεία και παραλίες. Η ανάπτυξη του τουρισμού δίνει τη δυνατότητα σε ανέργους ή επαγγελματίες με πολύ περιορισμένα εισοδήματα να βγάζουν ένα —αν όχι σταθερό— τουλάχιστον πολύ ικανοποιητικό μεροκάματο των 300-400 δραχμών αυτή την εποχή, όπως ομολογεί ο Γρηγόρης.

Δύο είναι τα βασικά προβλήματα των ανέργων και των υποαπασχολούμενων: η στέγη και το φαγητό. Έχουν κατοικία, συνήθως ένα δωμάτιο σε αυλή ή σε παλιό σπίτι, σε υποβαθμισμένη περιοχή, το οποίο μοιράζονται. Όμως, βρίσκονται συνεχώς υπό διωγμό. Η σπιτονοικοκυρά τους απαιτεί δικαίως τα νοίκια της, και αυτοί πρέπει να προβάλλουν πειστικές δικαιολογίες για να παρατείνουν τη διαμονή τους. Ο Παυλάκιος και ο Μάρκος (*Φτώχεια, έρως και κομπίνες*) χρωστάνε δεκατρία νοίκια στη δεσποινίδα Κατερίνα (Δέσποινα Παναγιωτίδου) και φοβούνται να την αντιμετωπίσουν. Το ίδιο συμβαίνει με πολλούς άλλους υποτυπωδώς εργαζομένους: τον Μήτηρο και τον Μητρούση (*Δουλειές του ποδαριού*), τον Φλώρο και τον Σπουργίτη (*Μη βαράτε όλοι μαζί*). Η καλή τους καρδιά είναι ισχυρότερη από το ένστικτο της αυτοσυντήρησης.

Ο Φλώρος και ο Σπουργίτης βρίσκουν στο δρόμο ένα πεντακοσάριο, με το οποίο υπολογίζουν να πληρώσουν τα νοίκια στην κυρία Περσεφόνη (Δέσποινα Παναγιωτίδου). Όμως, γίνονται μάρτυρες της έξωσης μίας χήρας και των δύο μικρών παιδιών της, συγκινούνται, εξοφλούν το χρέος της και με τα ρέστα φωνίζουν τρόφιμα και γλυκά για τα πιτσιρίκια.

Ο Καρούμπας και ο Καρκαλέτσος στους *Απάχηδες των Αθηνών* κλέβουν ψάρια από το τηγάνι της ταβέρνας ή στήνουν ξώβεργες για να φάνε τα πουλιά που θα πιαστούν. Τα ψάρια από το τηγάνι της γειτόνισσας κλέβουν και ο Τρύφωνας με τον Πολύδωρο στα *Ντερβισόπαιδα*. Ο Παυλάκιος, ο Μάρκος (*Φτώχεια, έρωσ και κομπίνες*), ο Τέλης Κοντός, ο Μίστος Μαντραχαλέας (*Χαρούμενοι αλήτες*) σκαρφίζονται διάφορα κόλπα για να φάνε, με πιο συνηθισμένο το φέσι σε κάποιο εστιατόριο, ύστερα από ένα πλούσιο γεύμα. Οι δύο πρώτοι κλέβουν το καλάθι που φθάνει από το χωριό σε ένα συγγάτοικο, ενώ οι άλλοι δεν περιφρονούν τα κόκαλα που κρίνονται ακατάλληλα για το σκυλάκι μίας πλούσιας κυρίας. Από κοντά έρχεται και η λαχτάρα για τις γυναίκες, γιατί πολύ δύσκολα βρίσκουν κάποια να τους προσέξει.

Η ανεργία που πλήττει το ένα τρίτο περίπου του πληθυσμού δεν περιορίζεται μόνο στους υποπρολετάριους. Ακόμα και όσοι κατάφεραν κάποια στιγμή να στήσουν μία δική τους δουλειά απειλούνται, όπως είδαμε, από την υποτονική αγορά, στις αρχές της δεκαετίας του 1950. Ο Φώτης (*Έλα στο θείο*) έχει κτηματομεσιτικό γραφείο, όμως οι αναδουλειές τον έχουν καθηλώσει. Βρίσκεται εκτεθειμένος σε ένα δανειστή του και δεν έχει άλλη λύση, παρά να πείσει την αδελφή του να παντρευτεί κάποιον εύπορο, για να βγει όλη η οικογένεια από το αδιέξοδο.

Πολλοί νέοι στις κωμωδίες είναι άνεργοι και ψάχνουν για δουλειά, μιας και είναι απαραίτητη προϋπόθεση για να μπορέσουν να παντρευτούν την κοπέλα που αγαπούν· έτσι, πιέζονται όχι μόνο από την οικονομική στενότητα, αλλά και από αισθηματικούς λόγους.

Ο θεατρικός συγγραφέας Αλέκος (*Ψιτ! κορίτσια*) δεν μπορεί να βρει θεατρικό επιχειρηματία που να θέλει να ανεβάσει το έργο του. Αναγκάζεται να αναζητήσει οποιαδήποτε δουλειά. Ανεβοκατεβαίνει σκάλες και βρίσκεται πάντα μπροστά σε «όχι»· έχει φθάσει αργά, και τη δουλειά την έχει πάρει κάποιος άλλος. Πλάνα με πόδια που ανεβαίνουν και κατεβαίνουν κουρασμένα, με βήματα γεμάτα απογοήτευση, εκφράζουν ελλειπτικά την απελπισία των άνεργων νέων. Αυτοί όμως επιμένουν να ψάχνουν, δεν παραιτούνται, δεν το ρίχνουν στην τεμπελιά, όπως οι υποπρολετάριοι. Ο Αλέκος μετράει τα ελάχιστα ψιλά και αναγκάζεται να αγοράσει ένα «μικρό» πακέτο τσιγάρα. Και όταν η αγαπημένη του του ζητά να της αγοράσει στραγάλια, κοντοστέκεται, μην μπορώντας να της ομολογήσει ότι δεν έχει χρήματα ούτε γι' αυτό.

Το ενδιαφέρον στην περίπτωση του Αλέκου είναι ότι σε αυτή την οικο-

νομική στενότητα δεν είναι μόνος. Οι δύο φίλοι του, με τους οποίους συγκατοικεί, ο μηχανικός Σάκης και ο ποδοσφαιριστής Γιώργος (Γιώργος Καμπανέλλης), μοιράζονται το περιορισμένο τους εισόδημα. Η αλληλεγγύη και η αλληλοβοήθεια χαρακτηρίζουν όλες τις δυάδες ή τριάδες, που φαίνεται ότι δημιουργήθηκαν ακριβώς για να μοιράζονται βάσανα και πενιχρά έσοδα.

Οι άνθρωποι που έχουν δικό τους τρόπο σκέψης, ο οποίος δεν εναρμονίζεται με την κοινή λογική, τίθενται εύκολα στο περιθώριο ως «βλάκες» ή γκαφατζήδες, όπως μαρτυρά η μεταχείρισή τους από τους «έξυπνους» σε πολλές κωμωδίες. Ο Μικές (Γιάννης Βογιατζής), ένας τέτοιος βλάκας που μπαίνει σε πρωταγωνιστικό ρόλο στο έργο *Ο Μικές παντρεύεται*, δεν βρίσκει κατανόηση ούτε από την ίδια του τη μητέρα, η οποία δεν του κρύβει πόσο απελπισμένη είναι μαζί του. Ο Μικές δεν μπορεί να βρει δουλειά, γιατί όπου εμφανίζεται εκνευρίζει τους υποψήφιους εργοδότες με τις απρόβλεπτες κουβέντες του και τους πείθει ότι δεν θα τα καταφέρει να αντεπεξέλθει στα καθήκοντα που θα του αναθέσουν. Αν σε μία σειρά κωμικών διδύμων οι γκάφες του ενός μετριάζονται από την παρουσία του άλλου, που τις απορροφά και τις καλύπτει, στην περίπτωση του Μικέ η σωτηρία θα έρθει με την αγάπη μίας κουτής κοπέλας, της Σίτσας (Νίτσα Μαρούδα), και την προίκα της. Μέσα από τους δρόμους της δικής του λογικής, ο Μικές θα πετύχει τελικά όπως και πολλοί άλλοι «έξυπνοι» νέοι.

Στις αρχές του 1970 οι αυλές έχουν γίνει σε μεγάλο ποσοστό πολυκατοικίες και οι υποπρολετάριοι, μη βρίσκοντας πλέον στέγη στο κέντρο της πόλης, εγκαθίστανται στις παρυφές της, σε αυτοσχέδια παραπήγματα, όπως αυτά που στεγάζουν τον Θανάση και τους φίλους του (Θανάσης Βέγγος, *Ο ξένοιαστος παλαβιάρης*). Αν και η εξαθλίωση είναι εμφανέστατη, η αλληλεγγύη δεν λείπει από τους συνοίκους. Μάλιστα, ο ένας από αυτούς, ο Νικηφόρος (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος), βοηθάει τον Θανάση να επαναπροσδιορίσει το μέλλον του, να εγκαταλείψει την ιδέα της μετανάστευσης, να κυνηγήσει με μανία κάθε είδους μεροκάματο, να παλέψει με ένταση ενάντια στις δυσκολίες της ζωής.

Η ανάγκη να δοθεί μία λύση στο επαγγελματικό αδιέξοδο αναγκάζει ορισμένους νέους, όπως αντίστοιχα και νέες, να αλλάξουν φύλο μέσω της ενδυμασίας τους. Ο Αντώνης (Σταύρος Παράβας) είναι τόσο απελπισμένος που δεν μπορεί να βρει δουλειά, ώστε αποφασίζει να μεταμφιεστεί σε κοπέλα από την επαρχία και να παρουσιαστεί ως Κλεοπάτρα στο σπίτι του πλούσιου γέρου κυρίου Ιάκωβου (Λαυρέντης Διανέλλος), που ψάχνει για υπηρέτρια στο έργο *Η Κλεοπάτρα ήταν Αντώνης*. Ο Παράβας καθιερώνεται μέσα από αυτή τη μεταμφίσηση, και στο εξής αλλάζει συχνά φύλο στις ταινίες του (π.χ. *Η χατορίχτρα*). Το επιχείρημα για τη μεταμφίσηση είναι ότι η δουλειά δεν είναι ντροπή. Η ανάγκη για δουλειά είναι ακόμα πιο επιτακτική, επειδή ο Αντώνης θέλει να παντρευτεί τη Σοφούλα (Κλεό Σκουλούδη) και χρειάζεται χρήματα για

το γάμο. Ο Αντώνης αισθάνεται την καθαρά ανδρική υποχρέωση να αποκαταστήσει την κοπέλα, με την οποία έχει δεσμό ήδη τρία χρόνια, και να την απαλλάξει από τη γκρίνια της μητέρας της. Με τη μεταμφίεση θα φθάσει γρηγορότερα στο σκοπό του. Η εκτέλεση του ανδρικού καθήκοντος περνάει μέσα από τη μεταμφίεση σε γυναίκα. Δίνεται η εντύπωση ότι η ζωή είναι πιο εύκολη για τις γυναίκες, αφού ο Αντώνης ως Κλεοπάτρα και δουλειά έχει, και χρήματα κερδίζει, και απολαμβάνει την προστασία και τους επαίνους του αφεντικού του.

Ο Κώστας Βουτσάς μεταμφιέζεται σε «αράπη» στην κωμωδία του Κώστα Καραγιάννη *Τον αράπη κι αν τον πλένης, το σαπούνι σου χαλάς!*... Τουλάχιστον τρεις λόγοι εμπνέουν τους σεναριογράφους: η μόδα που επικρατεί σε πλούσια σπίτια να έχουν έγχρωμους μπάτλερ, τους οποίους πληρώνουν αδρά, ως στοιχείο επίδειξης και κοινωνικής διάκρισης, αλλά και η μεγάλη επιτυχία του θεατρικού έργου *Αγάπη μου Ουάουα*, που παιζόταν για μερικά χρόνια από το θέατρο της Κάκιας Αναλυτή (στον επώνυμο ρόλο) και του Κώστα Ρηγόπουλου, καθώς και η επίσης μεγάλη επιτυχία του τραγουδιού του Γιώργου Ζαμπέτα *Ο αράπης*. Ο ήρωας της κωμωδίας του Καραγιάννη, ο Αντώνης, είναι ένας δραστήριος βοηθός καφενείου, με τον οποίον όλοι είναι ευχαριστημένοι, αλλά δεν κερδίζει αρκετά χρήματα, ούτε έχει προοπτικές κοινωνικής ανέλιξης μέσα από τη δουλειά του. Ο αδελφός της αγαπημένης του Ρούλας (Δημήτρης Μπισλάνης, Έλια Καλιγεράκη), προκειμένου να διακόψει το δεσμό τους, το θέτει ωμά: θα τον ρίξει στη μέση του ωκεανού, να τον φάνε τα χταπόδια. Παίρνοντας την ιδέα από το φίλο του, ο οποίος έπαιξε τον Οθέλλο στις εξετάσεις της δραματικής σχολής, ο Αντώνης αποφασίζει να μεταμφιεστεί και να αναζητήσει δουλειά στις ακριβές περιοχές της Αθήνας, για να μαζέψει πολλά χρήματα σε μικρό διάστημα και να μπορέσει να αντιμετωπίσει τις απαιτήσεις του γαμπρού του.

### ιγ' Άεργοι

Στην περίπτωση του Αντώνη, τεμπέλη ανιψιού στο Έλα στο θείο, η τεμπελιά θεωρείται κατάλοιπο της παιδικής ηλικίας. Μην έχοντας την κατάλληλη επίβλεψη, επειδή ήταν ορφανός από μητέρα, ο Αντώνης έκανε συνέχεια κοπάνες από το σχολείο, με αποτέλεσμα να μην έχει τώρα αρκετά εφόδια για να εργαστεί. Υποτίθεται ότι ψάχνει για δουλειά, αλλά στην πραγματικότητα περνάει τις ώρες του στο καφενείο παίζοντας τάβλι. Η αεργία είναι μία κατάσταση που τον βολεύει, την έχει συνηθίσει και δεν αποφασίζει να την ξεπεράσει. Τον οδηγεί όμως και σε παραπτώματα, που του στερούν βασικές ανδρικές ιδιότητες, τον καθιστούν υποτελή σε μία γυναίκα και τον γελοιοποιούν εντέλει στα μάτια του θεατή. Τα όρια ανάμεσα στο καλό και στο κακό τού είναι τόσο ασαφή,

ώστε δεν διστάζει να οργανώσει μία σημαντική υπεξαίρεση και να ενοχοποιησει τον απολύτως τίμιο αντίποδά του, τον υπάλληλο του μαγαζιού Κώστα. Οι συνέπειες δεν είναι ανώδυνες γι' αυτόν, παρά τη φαινομενική ευκολία με την οποία ζει.

Λίγα χρόνια αργότερα κάποιοι νέοι, με πρόφαση την ανεργία, έχουν αποθραυσθεί. Ο Μίμης (Σταύρος Παράβας, *Το έξυπνο πουλί*) είναι άνεργος όχλια από αβουλία, αλλά από πεποίθηση, πράγμα που συμβαδίζει με την ελλειμματική του ηθική. Βγάζει μερικά έκτακτα κέρδη με μικροαπάτες, αλλά τα σταθερά του έσοδα προέρχονται από τους μισθούς της Φανίτσας, την οποία υποχρεώνει να εργάζεται για να τον συντηρεί. Πολλές επιπλέον λεπτομέρειες εικονογραφούν τη συμπεριφορά και τη νοοτροπία της νεανικής ομάδας που συναντήσαμε ως «τεντιμπόηδες». Η αντικοινωνική τους συμπεριφορά παρουσιάζεται κυρίως σε δράματα, γιατί δεν θεωρείται καθόλου αστεία.

Κατά τη δεκαετία του 1960 τα παραδείγματα επιπόλαιων και τεμπέληδων νέων ανδρών πολλαπλασιάζονται (*Το τεμπελόσκυλο· Καλώς ήλθε το δολλάριο·* πολλές ταινίες με τον Αλέκο Τζανετάκο). Η τεμπελιά είναι χαρακτηριστικό μίας ομάδας νέων που έχουν εξασφαλισμένα τα προς το ζην, επειδή συντηρούνται από κάποιο άλλο μέλος της οικογένειας. Πάντως, όλοι οι τεμπέληδες μπαίνουν κάποτε στον ίδιο δρόμο, ύστερα από διάφορες μεθόδους θεραπείας, με συνθήστερη την παρουσία της κατάλληλης γυναίκας στη ζωή τους.

Οι γόνοι των πλούσιων οικογενειών είναι εντελώς διαφορετική περίπτωση και αντιμετωπίζονται χωρίς πρόθεση βελτίωσης. Κατά κανόνα, τους χαρακτηρίζει η τεμπελιά, επειδή τα έχουν βρει όλα έτοιμα από τους γονείς τους και δεν χρειάζεται να κοπιήσουν για τίποτε. Διαθέτουν αυτοκίνητα, μάλιστα ακριβά, ξυπνάνε το μεσημέρι, περνούν τις υπόλοιπες ώρες της μέρας σε κάθε είδους τόπο διασκέδασης και επιστρέφουν σπίτι τους μόνο για να κοιμηθούν. Κανείς δεν τους μαλώνει, και συνήθως οι μητέρες τους τους υπερασπίζονται, γι' αυτό θεωρούνται και υπεύθυνες για την κατάντια τους. Σκαρώνουν κακεντρέχη αστεία σε ανθρώπους πιο αδύναμους από αυτούς, έχουν έντονο το συναίσθημα της προνομιούχου κοινωνικής τάξης, την οποία προφυλάσσουν από ανεπιθύμητες εισβολές άλλων νέων, που δεν ανήκουν στον κύκλο τους και δεν έχουν την οικονομική τους δύναμη. Αν στα κορίτσια που τρώνε τα λεφτά του μπαμπά κάτι τέτοιο θεωρείται αυτονόητο και εν μέρει δικαιολογημένο, στους άνδρες είναι ανεπίτρεπτο. Πάντα ένας νέος μικροαστός που προσπαθεί, ενάντια σε κάθε είδους αντιξοότητες, να εργαστεί και να τα καταφέρει, διατηρώντας αλώβητα τα ηθικά του χαρίσματα, την εντιμότητα, την ειλικρίνεια και το σεβασμό στο συνάνθρωπο, τους δίνει το μάθημα που τους χρειάζεται, κυρίως με το να κερδίσει τη γυναίκα που πρόοριζαν για τον εαυτό τους, στοχεύοντας όχι στα αισθήματα, αλλά στην προίκα της.

Ο Ιάσων Ζούμπερης (Ανδρέας Μπάρκουλης, *Ένας άφραγκος Ωνάσης*) εί-

ναι ένα τέτοιο παράδειγμα. Η ξενοδοχειακή επιχείρηση που του άφησε ο πατέρας του τον ενδιαφέρει αποκλειστικά στο βαθμό που του αποφέρει ένα παχυλό εισόδημα. Τρώει τα έτοιμα και, όταν οι πιέσεις τον φέρνουν σε αδιέξοδο, αποφασίζει να την πουλήσει, αδιαφορώντας για την τύχη των εργαζομένων. Γι' αυτόν και για τη συμφεροντολόγα φίλη του δεν θα υπάρξει σωτηρία.

Ο Τζίμης (Γιώργος Γρηγορίου, *Ο αχτύπητος χτυπήθηκε*) έχει ακριβώς τα χαρακτηριστικά του άεργου γόνου. Ο πατέρας του μετανιώνει για τις σπουδές που πλήρωσε και τα κολέγια όπου τον έστειλε, όταν διαπιστώνει ότι είναι όχι μόνο κοινός κλέφτης, αλλά και ραδιούργος, που διαπράττει ατιμίες για να βγάλει τα εμπόδια από το δρόμο του, συκοφαντώντας αθώους. Ο Τζίμης ενοχοποιεί τον Νίκο (Γιώργος Πάντζας), προκειμένου να μη διακινδυνεύσει τη ματαίωση του γάμου του με την Τζούλια (Αιμιλία Υψηλάντη), στην προίκα της οποίας αποβλέπει. Προσπαθεί να αποτρέψει την παρουσία του Νίκου σε μία δεξίωση της Τζούλιας, λέγοντας «τι δουλειά έχει αυτός ανάμεσά μας» και τονίζοντας ότι, αν δεν έρθει, «θα γλιτώσει από τη γελοιοποίηση στους φίλους μας». Αν δούμε πιο προσεκτικά την οικογένειά του, θα διαπιστώσουμε ότι ο πατέρας του του υπέβαλε την ιδέα της σωτήριας προίκας, ενώ η μητέρα του είναι η συνένοχός του. Το χειρότερο γι' αυτόν είναι η ελεεινή δειλία του και η αδιαφορία του για τη ζωή της Τζούλιας, για μία ανθρώπινη ζωή που κινδυνεύει, ενώ ο ίδιος θα μπορούσε να τη σώσει δίνοντας μόνο λίγο αίμα. Το μάθημα θα έρθει από το θύμα του, τον Νίκο, ο οποίος θα πάρει τη θέση του στο πλευρό της Τζούλιας, όπως του αξίζει, και θα βοηθήσει και τον ίδιο σε μία αντίστοιχη δύσκολη στιγμή. Αν οι γονείς του Τζίμη φαίνεται να αντιλαμβάνονται τα σφάλματά τους, δεν είναι σαφές τι θα κάνει και ο ίδιος. Πάντως, όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα, που αγωνίζονται με κύριο όπλο τον ανθρωπισμό και την αλληλεγγύη να βγουν από τη φτώχεια τους, ανταμείβονται με θέσεις στο εργοστάσιο του πατέρα της Τζούλιας.

Παραλλαγή του χαρακτήρα του Τζίμη αποτελεί ο Τώνης (*Ερωτιάδης του γλυκού νερού*, 1972, σενάριο Νίκος Καμπάνης, σκηνοθεσία Κώστας Ανδρίτσος), που περνάει την ώρα του χαρτοπαίζοντας. Για να καλύψει κάποια χρέη του, κλέβει τον περιπτερά της γειτονιάς και κινδυνεύει να πάει φυλακή. Κάνει επιπόλαιες σχέσεις με ανύποπτα κορίτσια, ενώ η συναισθηματική του αναπηρία είναι φανερή στις σχέσεις του με τους γύρω του. Για την παραβατική του συμπεριφορά κατηγορεί τον πατέρα του (Σταύρος Ξενίδης), που δεν δίστασε να κάνει περιουσία εξουθενώνοντας συνανθρώπους του. Από τη ζωή του λείπουν η μητέρα και το παράδειγμα του ηθικού πατέρα, ενώ η ύπαρξη χρημάτων τού έχει επιτρέψει την ασωτία.

Ένας ιδιόμορφος άεργος, που έχει μετατραπεί σε επαγγελματία, είναι ο πλέι-μπόι. Το βεληνεκές του είναι διεθνές, σε αντίθεση με το «καμάκι», που περιορίζεται σε ό,τι καταφθάνει στην ντόπια αγορά. Ο Ρένος Καμπανάς (Ντί-



νος Ηλιόπουλος, *Συμμορία εραστών*), πλεί-μποί διεθνούς ακτιβονολίας, με πλούσιους γάμους στο ενεργητικό του, αποφασίζει να «βγει στη σύνταξη», αλλά προηγουμένως θέλει να μεταφέρει τη γνώση και την πείρα του στη νέα γενιά. Ανοίγει λοιπόν σχολή, στην οποία μαζεύονται διάφοροι αργόσχολοι, που έχουν όμως εξασφαλίσει ένα μικρό κεφάλαιο για τις «σπουδές» τους και τις ανάγκες της προπόνησης. Στόχος τους είναι να κινηθούν στο διεθνή χώρο, να γνωριστούν με πλούσιες γυναίκες και να επιτύχουν συμφέροντες γάμους. Γι' αυτούς η κανονική εργασία είναι άγνωστη. Όμως, τα πράγματα δεν τους έρχονται όπως τα υπολογίζουν. Όλοι θα πάρουν κάποιο μάθημα, που θα τους κάνει να εγκαταλείψουν τις παρασιτικές τους φιλοδοξίες.

## 2. NEEΣ

«Η εργασία κάνει τη ζωή γλυκειά... γλυκειά...»

Κορίνα, εισοδηματίας, κληρονόμος του οίκου Φραμπαλάς και Σία  
(Σμάρω Στεφανίδου, *Ο Γυναϊκάς*, 1957)

Στη δεκαετία του 1950 η γυναικεία εργασία αφορά κατά κανόνα τις νέες τής οικονομικά ασθενέστερης τάξης μέχρι τη στιγμή που θα παντρευτούν. Όσες δεν έχουν αρσενικό προστάτη, πατέρα ή αδελφό, ή οικογενειακό εισόδημα ή περιουσία που να τις απαλλάσσει από την υποχρέωση πρέπει να ζήσουν από την εργασία τους και να εξασφαλίσουν την προίκα τους. Η εργασία δεν είναι πολυτέλεια, αλλά βιοποριστική ανάγκη. Δεν καλλιεργείται στις κωμωδίες η άποψη ότι η γυναίκα με την εργασία κερδίζει την ανεξαρτησία της, ακόμα και αν κάποιες εργαζόμενες μπορούν να πάρουν αποφάσεις για τη ζωή τους (*Τζένη-Τζένη· Επτά χρόνια γάμου· Κάθε κατεργάρας στον πάγκο του*). Όσες κοπέλες εργάζονται δεν είναι περισσότερο ανεξάρτητες από τις άλλες, δεν το κάνουν για να κατακτήσουν την ελευθερία τους, αλλά γιατί δεν έχουν εναλλακτική λύση επιβίωσης. Μόλις εμφανιστεί μία τέτοια λύση, που είναι ο γάμος, όλες είναι έτοιμες να εγκαταλείψουν τη δουλειά. Το φαινόμενο παρατηρείται αυτούσιο στο κοινωνικό πεδίο· ακόμα και σε έρευνες της δεκαετίας του 1970 η γυναικεία εργασία «αντιμετωπίζεται σαν κάτι αναγκαίο, αλλά προσωρινό», με στόχο τη συντήρηση και τη συγκέντρωση προίκας.<sup>301</sup> Η ευθύνη για τη συντήρηση των γυναικών, μετά το γάμο, γίνεται καθήκον του συζύγου τους.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1950 τα γυναικεία επαγγέλματα που εμφανίζονται στις κωμωδίες είναι τα παραδοσιακά, στα οποία κατέφευγαν οι γυναίκες των κατώτερων στρωμάτων στις αστικές περιοχές. Χωρίς επαγγελμα-

301. Νικολαΐδου, *ό.π.*, σ. 32, 70, 76, 87· Αλεξάνδρα Μπακαλάκη, «Κομμωτική, ένα γυναικείο επάγγελμα», *Δίψη*, τχ. 1, Δεκ. 1986, σ. 102.

τική κατάρτιση και χωρίς ανώτερη μόρφωση, οι κοπέλες δεν έχουν πολλές επιλογές. Τα γυναικεία επαγγέλματα έχουν σχέση με τη μόδα — modίστρες, καπελούδες, αργότερα μανεκέν' το γραφείο — δακτυλογράφοι, τηλεφωνήτριες' το εμπόριο — πωλήτριες σε καταστήματα γυναικείων ειδών' τέλος, τον καλλιτεχνικό χώρο — τραγουδίστριες, χορεύτριες, ηθοποιοί στο θέατρο και αργότερα στον κινηματογράφο.

### α' Modίστρες και καπελούδες

Η modίστρα είναι επάγγελμα που ταιριάζει στη «γυναικεία φύση», δεν απομακρύνει τις εργαζόμενες από μία οικεία ενασχόληση, στην οποία εκπαιδεύονται από μικρές, προκειμένου να ανταποκριθούν αργότερα στις σχετικές ανάγκες της οικογένειάς τους. Όλα τα κορίτσια μαθαίνουν να ράβουν, ώστε να εξασφαλίζουν ένα από τα εύσημα της καλής νοικοκυράς. Αν τις υποχρεώνουν οι περιστάσεις, μπορούν να κερδίσουν και κάποια χρήματα, ανάγοντας την ιδιωτική ενασχόληση σε επάγγελμα ή πουλώντας τη ραπτομηχανή τους, για να καλύψουν κάποια έκτακτη οικογενειακή ανάγκη.

Η Λέλα (*Το σωφεράκι*) εργάζεται ως modίστρα σε οίκο ραπτικής, για να συντηρήσει τον εαυτό της και τη μητέρα της, όπως επίσης και η Τούλα (Μάρθα Καραγιάννη, *Φτώχεια, έρωσ και κομπίνες*), για να μην είναι βάρος στη θεία της, η οποία τη φιλοξενεί. Στο *Έλα στο θείο* η Ρούλα θα μπορούσε να ράβει, προκειμένου να βοηθήσει τον αδελφό της, του οποίου οι δουλειές δεν πάνε καλά. Όμως, από τη στιγμή που αδελφός υπάρχει και είναι ικανός για εργασία, ενώ παράλληλα διαπνέεται και από αυστηρές παραδοσιακές αντιλήψεις, δεν επιτρέπεται κάτι τέτοιο. Αυτός είναι υποχρεωμένος να εξασφαλίζει τη συντήρηση των γυναικών του σπιτιού και θεωρεί μεγάλο ξεπεσμό το να επιτρέψει στην αδελφή του να εργαστεί. Το γεγονός ότι δέχεται να πουλήσουν τη ραπτομηχανή της δεν συνιστά εξίσου σημαντική υποχώρηση.

Modίστρες είναι η Καίτη (*Άννα Κυριακού, Προπαντός ψυχραιμία*), η Τόνια (Γκέλυ Μαυροπούλου, *Η ωραία των Αθηνών*), η Αλίκη και η Λόλα (Χάρις Καμίλλη, *Γκολ στον έρωτα*). Στο modιστράδικο της Ευθαλίτσας (Μαρίκα Νέζερ, *Τζιπ, περίπτερο κι αγάπη*), το οποίο αποκαλεί «ατελιέ», εργάζονται τρία-τέσσερα κοριτσόπουλα. Φαίνεται μάλιστα ότι η Ευθαλίτσα προσφέρει και στέγη στην «πεντάρφανη» Φανή, αφού την εκβιάζει ότι θα βρεθεί στο δρόμο «αν δεν είναι καλή με τον κύριο Τώνη» (Γιάννης Γκιωνάκης).

«Γυναικείο» είναι και το επάγγελμα της Έλλης Λαμπέτη στο *Κυριακάτικο ξύπνημα*, υπάλληλος σε καπελάδικο, ένα χώρο που συνδέεται αποκλειστικά με γυναικεία εργοδοσία και πελατεία. Η ανδρική παρουσία εκεί είναι τόσο περιστασιακή, όσο και το να κερδίσει κανείς το λαχείο και να θελήσει να κάνει ένα καπέλο δώρο στη σπιτονοικοκυρά του.

Το επάγγελμα της μοδίστρας φαίνεται να είναι η θηλυκή εκδοχή της αυτοαπασχόλησης, μία από τις ελάχιστες — άλλη μία αφορά τις δικηγόρινες. Κατά τη δεκαετία του 1960 παύει να προσελκύει νεαρές γυναίκες, οι οποίες έχουν πλέον αρκετή μόρφωση, ώστε να μπορούν να στραφούν στα επαγγέλματα γραφείου. Οι μοδίστρες που εμφανίζονται είναι κάπως μεγαλύτερης ηλικίας, όπως η Αλεξάνδρα (*Ο παπατρέχας*) ή η Πελαγία (Ρένα Βλαχοπούλου, *Η Παριζιάνα*), και σαφώς λαϊκής προέλευσης. Οι νέες πρωταγωνίστριες δεν καταδέχονται ίσως να εμφανιστούν σε τέτοιο ρόλο. Το επάγγελμα αναβαθμίζεται στις αρχές της δεκαετίας του 1970, όταν κάποιοι «οίκοι μόδας» ανήκουν σε γυναίκες, όπως η Μίρκα (Έλενα Ναθαναήλ, *Εθελοντής στον έρωτα*, 1971, σενάριο Πολύβιος Βασιλειάδης – Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης).

### β' Μανεκέν

Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 έρχεται στο προσκήνιο το επάγγελμα του μανεκέν. Σε αυτό μεταπηδούν οι κοπέλες με προσωπικότητα, όπως η πωλήτρια Χριστίνα στην ομώνυμη ταινία, η οποία δεν μπορεί να συγκρατήσει τα νεύρα της, ούτε να υιοθετήσει την ευγενική συμπεριφορά που της υποδεικνύει ο προϊστάμενός της, κάθε φορά που μία απαιτητική πελάτισσα εξαντλεί την υπομονή της. Θέλει να επιστρέψει στο τμήμα των μανεκέν, να φοράει ωραία φορέματα, καπέλα, γούνες και να περνάει «με χάρη και με ύφος». Τα μανεκέν είναι αντικείμενο του βλέμματος ανδρών και γυναικών στα σαλόνια των επιδείξεων, αλλά δεν έρχονται σε επαφή με τους επισκέπτες και δεν χρειάζεται να τους μιλήσουν για να προωθήσουν τα προϊόντα της επιχείρησης. Το συγκεκριμένο επάγγελμα δίνει την ευκαιρία στους σκηνοθέτες να δείξουν ημίγυμνα κορίτσια, με μαγιό ή εσώρουχα, εν αναμονή της έναρξης της παρέλασης. Το παρασκήνιο με τους αναπόφευκτους γυναικοκαβγάδες παρουσιάζεται στο *Αγρίμι* (1965, Κώστας Καραγιάννης), αλλά τα πράγματα είναι πιο ήρεμα και οι κοπέλες πιο συνεργάσιμες στο *Τρεις κούκλες κι εγώ*.

Η Λένα (Μάρθα Καραγιάννη, *Τρεις κούκλες κι εγώ*) πέρασε στην επίδειξη φορεμάτων από τη μοδιστρική. Είναι διπλά χρήσιμη στον οίκο μόδας στον οποίο εργάζεται, επειδή μπορεί να επιδιορθώνει όποιο ρούχο χρειάζεται. Χάρη στη δουλειά της, ταξιδεύει σε νησιά με ακριβό τουρισμό. Αυτή και οι συνάδελφοί της μπορούν να κάνουν εκεί πολύ επωφελείς γνωριμίες, που καταλήγουν σε γάμο. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στο *Νύχτες στο Μιραμаре*, όπου τα δύο μανεκέν, τα οποία κάνουν πολυτελείς διακοπές με τα χρήματα που κέρδισαν σε μία μεγάλη περιοδεία στην Ανατολή, γνωρίζουν και παντρεύονται δύο πλούσιους Ελληνοαμερικανούς.

Μερικά χρόνια αργότερα αναπτύσσεται το συγγενές επάγγελμα του φωτομοντέλου (*Ο Στρατής παραστράτησε*), όπου οι κοπέλες ποζάρουν και φωτο-

γραφίζονται προκειμένου να διαφημίσουν κάποια προϊόντα. Η Βαντίζα (*Μια Ιταλίδα στην Ελλάδα*) ήταν η πρώτη ίσως που εμφανίστηκε σε αυτό το επάγγελμα, χωρίς ωστόσο να είναι επαγγελματίας — ήταν φοιτήτρια. Η Νίνα (*Αχ! αυτή η γυναίκα μου*) εργάζεται ως φωτομοντέλο και διαφημίζει αυτοκίνητα, αλλά εγκαταλείπει το επάγγελμά της μετά το γάμο, κατ' απαίτηση του ζηλιάρη συζύγου της. Η ενέργειά της συγκεντρώνεται τώρα στη δική του επαγγελματική ανέλιξη.

Εν τω μεταξύ, ήδη στα τέλη της δεκαετίας του 1950, η συμμετοχή στα καλλιστεία είναι ένα καλό μέσο διάκρισης για τις κοπέλες που θέλουν να εκμεταλλευτούν τα φυσικά τους χαρίσματα. Η καμπαρετζού Λόλα (*Ο γυναικάς*) θέλει να κερδίσει πάση θυσία το πρώτο βραβείο σε καλλιστεία δεύτερης κατηγορίας και το χρηματικό ποσό που το συνοδεύει. Η Ντέντη (*Λαός και Κολωνάκι*) συμμετέχει στα επίσημα της «Σταρ Ελλάς», γεμάτη αυτοπεποίθηση για την ομορφιά της και με την παρότρυνση της ξεπεσμένης αριστοκράτισσας μητέρας της. Και οι δύο συμμετοχές καταλήγουν σε απίστευτο φιάσκο, μία έμμεση κριτική στο θεσμό, ενδεχομένως. Ο ιμπρεσάριος που οργανώνει συνοικιακά καλλιστεία βάζει τα δύο του λαγωνικά να πείσουν όσες όμορφες κοπέλες συναντούν να λάβουν μέρος στο διαγωνισμό, με δόλωμα ότι, αν νικήσουν, θα γίνουν σταρ του κινηματογράφου (*Από λαχτάρα σε λαχτάρα*, 1967, σενάριο Φραγκίσκος Μανέλλης — Πριονάς, σκηνοθεσία Βαγγέλης Μελισσηνός). Ούτε αυτή η μίζερη παρέλαση έχει καλύτερο τέλος από τις προηγούμενες. Ο Βαν Ζελ, καθηγητής ρυθμικής και μάνατζερ στα καλλιστεία (Χρόνης Εξαρχάκος, *Μια κυρία στα μπουζούκια*), αναγκάζεται να κάνει φροντιστήριο καλλιτεχνικών γνώσεων στις υποψήφιας, να τους μαθαίνει ποιος είναι ο Σαίξπηρ, ο Τσαϊκόφσκι και ο Μπετόβεν, προκειμένου να μπορέσουν να αντιμετωπίσουν αξιοπρεπώς τους δημοσιογράφους.

Η δουλειά του μανεκέν κρύβει κινδύνους για τις εργαζόμενες. Στο *Ψιτ! κορίτσια* η Αλέκα (Ντόρα Γιαννακοπούλου), μανεκέν, βάζει στη θέση του τον πλούσιο γέρο, που συχνάξει στις επιδείξεις μόδας, για να διαλέγει ερωμένες ανάμεσα στα μανεκέν, και ο οποίος την πλησιάζει, λέγοντάς της ότι θα την «υποστηρίξει». Έχει πολλά προσόντα, το μόνο που της λείπει είναι τα χρήματα για να προβληθεί στη μεγάλη ζωή, και αυτός προθυμοποιείται να της τα προσφέρει «ανιδιοτελώς»: «κοσμήματα, γούνες, πολυτελές διαμέρισμα, τουαλέτες, βραδινή ζωή, κέντρα, σινεμά... το όνειρο κάθε κοριτσιού». Οι περισσότερες κοπέλες στο *Αργίμι* φαίνεται ότι δέχονται ευχαρίστως τέτοιου είδους υποστήριξη, γι' αυτό διαφοροποιούνται και οπτικά από την ηθική πρωταγωνίστρια Κάκια (Χριστίνα Σύλβα): εκείνες φορούν μαγιό και αυτή ένα συντηρητικό φόρεμα.

### γ' Γραμματείς, δακτυλογράφοι, τηλεφωνήτριες

Οι τρεις γραμματείς και δακτυλογράφοι του οίκου «Φραμπαλάς και Σία» (Ο γυναικάς) έχουν το μυαλό τους περισσότερο στον καλλωπισμό τους παρά στη δουλειά. Βάφονται, χτενίζονται, λιμάρουν τα νύχια τους και αδιαφορούν για την είσοδο του προϊστάμενού τους στο γραφείο. Μπορεί αυτός να σχολιάζει τη στάση τους, αλλά τους φέρεται καλά, κι έτσι δεν τον φοβούνται. Ήδη σε αυτό το παράδειγμα δίνεται μία εικόνα της σεξουαλικής διάστασης που μπορεί να αποκτήσει το συγκεκριμένο επάγγελμα. Ο ηλικιωμένος και καθόλου ελκυστικός διευθυντής ζητά από τις υπαλλήλους του «να είναι καλές μαζί του» και αυτές ανέχονται τα χάρδια και τα φιλιά του και διαπραγματεύονται μαζί του τα ποσά της καλοσύνης τους. Στο συγκεκριμένο γραφείο οι εργαζόμενες είναι ιδιαίτερα υποχωρητικές· εμφανίζεται ωστόσο και η νέα που θα αντιδράσει βίαια στην επίθεσή του, μολονότι έχει μεγάλη ανάγκη και από το μισθό της και από τα ενδεχόμενα επιπλέον έσοδα. Η Άλκη (Σμαρούλα Γιούλη) πρέπει επειγόντως να πιάσει δουλειά, προκειμένου να στηρίξει την αδελφή της και τα δύο ανιψάκια της. Είναι η μόνη ευσυνειδήτα εργαζόμενη, ενδιαφέρεται για τη δουλειά, και όχι για την εμφάνισή της. Αυτό όμως δεν την προφυλάσσει από τις προτάσεις του αφεντικού, η βίαιη απόρριψη των οποίων την αναγκάζει να βρεθεί ξανά άνεργη. Ο Νίκος Τσιφόρος αισθάνεται την ανάγκη να συνηγορήσει υπέρ των κοριτσιών που προσπαθούν να βγάλουν τίμια το ψωμί τους, τονίζοντας ότι οι πραγματικοί άνδρες δεν εκμεταλλεύονται τη δύσκολη κατάσταση των αδυνάτων.

Η Βαρβάρα (Οικογένεια Παπαδοπούλου), γραμματέας σε μεγάλη επιχείρηση, γνωρίζει αγγλικά και ελληνική στενογραφία. Δακτυλογράφος σε ειδικό κατάστημα είναι η Άννα (Λάθος στον έρωτα). Ο έκτακτος πελάτης μπορεί να ζητήσει υπηρεσίες στο γραφείο, στο σπίτι ή στο ξενοδοχείο του, ενώ αυτή είναι υποχρεωμένη να φορτωθεί τη γραφομηχανή της και να πάει, για να αντιμετωπίσει επιπλέον το φλερτ του. Στον Καταφερτζή η Λίνα είναι δακτυλογράφος, αλλά γνωρίζει και γαλλικά και είναι σε θέση να ξεναγεί τους τουρίστες καλύτερα από τον Κανέλλο.

Μία δακτυλογράφος γνωρίζει τα μυστικά της επιχείρησης και, όταν οι προϊστάμενοί της τη θέλουν συνεργό στα παράνομα σχέδιά τους, μπορεί να αποκαλύψει στα θύματά τους την πλεκτάνη και να αποκαταστήσει τη δικαιοσύνη. Αυτό κάνουν η Αλέκα και η Φωφώ, δακτυλογράφοι στο εργοστάσιο του Μικέ και των συνεταίρων του (Μπέατα Ασημακοπούλου, Ντίνα Τριάντη, Κώστας Ρηγόπουλος, Πράκτορες 005 εναντίον Χρυσοπόδαρου). Συνειδητοποιούν ξαφνικά ότι συνεργούν στην εξαπάτηση των αγαθών και καλόκαρδων Κοσμά και Δαμιανού και αποφασίζουν να τους βοηθήσουν, για να προστατέψουν τα συμφέροντά τους και αυτά των συναδέλφων τους.

Η Μάρω, ένα μαζεμένο κορίτσι από την Ανδραβίδα (Νόρα Βαλσάμη, *Τα δυο πόδια σ' ένα παπούτσι*, 1969, σενάριο Γιώργος Κατσαμπής, σκηνοθεσία Ερρίκος Ανδρέου), γράφει αιτήσεις στο τοπικό ειρηνοδικείο, ώς τη στιγμή που αποφασίζει να δοκιμάσει την τύχη της στην πρωτεύουσα. Είναι και αυτή χαμένη όταν φθάνει στη μεγάλη πόλη. Ξεχωρίζει από την εμφάνιση, τα κακόγουστα ρούχα, τα μαζεμένα σε έναν απλό κότσο μαλλιά, το συνεσταλμένο και νευρικό ύφος της. Όμως, είναι ικανή στη δουλειά της και ξέρει καλά γράμματα, ώστε προσλαμβάνεται αμέσως ως δακτυλογράφος σε μεγάλο κατάστημα υποδημάτων.

Μία εργασία λίγο παλιομοδίτικη, αλλά πάντα κατάλληλη και ασφαλής για δεσποινίδες, είναι αυτή της συνοδού πλούσιων ηλικιωμένων κυριών. Η Βασούλα (Τζένη Καρέζη, *Ένας ιππότης για τη Βασούλα*) είναι γραμματέας και αναγνώστρια της ιδιόρρυθμης κυρίας (Μαρία Φωκά). Μαζί περνούν τα βράδια τους διαβάζοντας ιπποτικά μυθιστορήματα, επειδή η κυρία είναι προσκολλημένη σε παλαιότερες, ρομαντικές εποχές.

Τηλεφωνήτρια στον ΟΤΕ είναι η Ρίτα (Μίρκα Καλατζοπούλου, *Η κόρη μου η ψεύτρα*), επιφορτισμένη με τις υπεραστικές συνδέσεις. Έχει τη δυνατότητα να συνομιλεί με τους πελάτες, να αξιολογεί τη φωνή τους, να κρυφακούει τις συζητήσεις τους, να ανακαλύπτει την ταυτότητά τους και να τους συναντά. Η αλήθεια είναι ότι κάτι τέτοιο συμβαίνει άπαξ, όταν η Ρίτα ανησυχεί για τη ζωή του Ντίνου (Ερρίκος Μπριόλας), που υποτίθεται ότι αποφάσισε να αυτοκτονήσει.

#### δ' Πωλήτριες

Στο γαλακτοπωλείο του αδελφού της δουλεύει η Έλλη (Ξένια Καλογεροπούλου, *Λαός και Κολωνάκι*) την ώρα που αυτός γυρίζει στα σπίτια και μοιράζει γάλα. Ο Κώστας έχει το γενικό πρόσταγμα και αποφασίζει για τη βελτίωση των εργασιών: εννοείται ότι η Έλλη δεν παίρνει καμία πρωτοβουλία σε σχέση με την επιχείρηση και φαίνεται ότι το μόνο θέμα που την απασχολεί είναι η ευδωση του ειδυλλίου της με τον Πέτρο. Είναι ωστόσο υπεύθυνη για το νοικοκυριό της κοινής αδελφικής κατοικίας. Η Έλλη, όπως η Ελένη (Κάκια Παναγιώτου, *Θανασάκης ο πολιτευόμενος*) ή η Άννα (*Μια Ιταλίδα στην Ελλάδα*), ανήκει στην κατηγορία των εργαζόμενων γυναικών που προσφέρουν στην οικογενειακή επιχείρηση χωρίς αμοιβή, σαν να πρόκειται για προέκταση των οικιακών τους ενασχολήσεων.

Η Λουκία (Ξένια Καλογεροπούλου, *Ο θησαυρός του μακαριτή*) εργάζεται ως υπάλληλος σε ζαχαροπλαστείο και κερδίζει 800 δραχμές το μήνα. Υπάλληλος σε πολυκατάστημα της Θεσσαλονίκης είναι η Χριστίνα στην ομώνυμη ταινία του Γιάννη Δαλιανίδη και υποχρεώνεται, όπως και όλοι οι συνάδελφοί

της, να ανέχεται τις ιδιοτροπίες των πελατισσών, που κατεβάζουν τα ράφια, αλλά δεν αποφασίζουν τι θα αγοράσουν, να εκτελεί τις επιθυμίες τους αδιαμαρτύρητα και να κινδυνεύει με επίπληξη του διευθυντή αν κάποια κυρία εκφράσει παράπονα για πλημμελή εξυπηρέτηση. Η Κάκια (*Το αγρίμι*) απολύεται κατ' απαίτηση της πολύ κακιάς πελάτισσας (Έφη Οικονόμου), επειδή τόλμησε να της πει τη γνώμη της για το μαγιό που δοκίμαζε. Η υπάλληλος (Δέσποινα Στυλιανοπούλου, *Αν έχεις τύχη...*) είναι υποχρεωμένη να επισκέπτεται τα σπίτια των πλούσιων πελατισσών, να παίρνει και να παραδίδει τις παραγγελίες τους. Η Καίτη (Νίκη Λινάρδου, *Φίφης ο ακτύπητος*) εργάζεται ως πωλήτρια σε κατάστημα δίσκων, στο πολύ γνωστό στην εποχή του «Music-Box». Η νέα βιομηχανία της μουσικής δίνει επίσης νέες δυνατότητες εργασίας.

### ε' Εργάτριες

Ένα σπάνιο παράδειγμα εργάτριας σε κωμωδία είναι η Ελένη Μαργουλή (*Κατηγορούμενος ο έρωας*), για την οποία δίνονται περισσότερα στοιχεία για την ηθική της, όπως είδαμε, παρά για την εργασία της. Στην *Κόμησησα της φάμπρικας* εμφανίζονται εργάτριες σε εργοστάσιο υφαντουργίας, με κάποια πλάνα που δίνουν την αίσθηση της λειτουργίας του χώρου. Η δυναμική διεκδίκηση κάποιων αιτημάτων τους καταλήγει στη σύλληψη της συνδικαλιστικής τους ηγεσίας.

### στ' Υπηρέτριες

Ένα επάγγελμα πολυπληθές, για το οποίο δίνονται αρκετά στοιχεία στις κωμωδίες, είναι αυτό της υπηρέτριας, που ανήκει στην κατώτερη επαγγελματική κλίμακα. Τα κορίτσια που εργάζονταν ως υπηρέτριες σε σπίτια της πρωτεύουσας προέρχονταν από τα ασθενέστερα οικονομικά στρώματα, συνήθως της επαρχίας, και δεν είχαν κοντά τους κάποιο μέλος της οικογένειάς τους ικανό να τις προστατεύει. Γίνονταν έτσι θύματα εκμετάλλευσης κάθε είδους και έπρεπε να αντιμετωπίσουν χωρίς διαμαρτυρίες την απότομη ή βίαιη συμπεριφορά, τα νεύρα, τις παραξενιές, ακόμα και τις σεξουαλικές επιθέσεις των αφεντικών τους.

Την άφιξη της Παγώνας από το χωριό στην πόλη, όπου έρχεται για να βοηθάει στις δουλειές του σπιτιού, παρακολουθούμε στην *Οικογένεια Παπαδοπούλου*. Θα εγκατασταθεί στο σπίτι των θείων της, που φιλοξενούν ακόμα μία ανιψιά τους, η οποία σπουδάζει δασκάλα. Η διαφορά ανάμεσα στην Παγώνα και στις άλλες δύο κοπέλες του σπιτιού, στη Βαρβάρα και στη Μαρίνα, είναι μεγάλη. Η Παγώνα, παιδί πολυμελούς οικογένειας, έρχεται από το χωριό στην πόλη για να δουλέψει στην υπηρεσία των συγγενών της, και όχι για να σπουδάσει. Η εμφάνισή της δεν έχει την κομψότητα των άλλων· φοράει χοντρά και φαρδιά ρούχα, με κλειστό γιακά, κάτω από το γόνατο, που δεν αφήνουν τις

γραμμές του σώματός της να φανούν, έχει τα μαλλιά της σε πλεξίδες, ενώ η συμπεριφορά της είναι το ίδιο άτσαλη με τα ρούχα της. Η Μαρίνα, αν και έρχεται από τον ίδιο τόπο, έχει εγκλιματιστεί στην πρωτεύουσιάνικη εικόνα των κοριτσιών, ντύνεται κομψά, χωρίς να ασχολείται αποκλειστικά με τη μόδα. Τα κορίτσια φέρονται φιλικά στην Παγώνα, αλλά η μητέρα έχει καθήκον να τη βοηθήσει να προσαρμοστεί, και έτσι της υποδεικνύει τρόπους συμπεριφοράς και τομείς αρμοδιοτήτων. Ο πατέρας δεν διστάζει να συνοδέψει τις παρατηρήσεις του για την αδεξιότητά της με καμιά σφαλιάρα. Η προέλευση έχει λιγότερη σημασία από την οικονομική κατάσταση του ατόμου. Αυτό που χαρακτηρίζει την Παγώνα δεν είναι το γεγονός ότι μεγάλωσε στο χωριό, αλλά ότι αναγκάστηκε να εργαστεί ως υπηρέτρια, έστω και σε συγγενικό σπίτι, εξαιτίας της οικονομικής κατάστασης της οικογένειάς της.

Στο έργο *Τζο ο τρομερός* η Νάντια, όπως είδαμε, πέφτει θύμα του θείου της, ο οποίος καταχράται τη μητρική περιουσία της και την κρατά στο σπίτι ως υπηρέτρια. Τόσο ο ίδιος όσο και η κόρη του της συμπεριφέρονται σκαιά και τη χαστουκίζουν χωρίς λόγο. Η Νάντια δεν έχει καμία δυνατότητα να αντιδράσει, δεν έχει εναλλακτικό καταφύγιο. Υπομένει τα βάσανά της, χωρίς να ελπίζει ότι θα λυτρωθεί από αυτά. Όσο και αν θυμίζει βικτωριανά μυθιστορήματα ή, έστω, το παραμύθι της Σταχτοπούτας αυτή η κατάληξη είναι στην πραγματικότητα κοινή μοίρα για πολλά κορίτσια, ορφανά και από τους δύο γονείς.

Οι υπηρέτριες υφίστανται κάθε είδους κακομεταχείριση από τα αφεντικά τους, όπως παραπονιέται η Μαρία (Δέσποινα Στυλιανοπούλου, *Φουκαράδες και λεφτάδες*): «Έχω ακούσει εγώ βρισιές στη ζωή μου... Δε γεννήθηκα λεφτού για να με σέβονται. Δουλεύω από μικρό παιδάκι... Καταλαβαίνεις λοιπόν τι έχω ακούσει...». Τα λόγια της επιβεβαιώνονται από πολλές άλλες κωμωδίες, όπου οι κυρίες μιλούν απότομα στις υπηρέτριές τους, χωρίς κανέναν εμφανή λόγο, από καθημερινή συνήθεια.

Η κυρία Αλέκα (Κυβέλη Θεοχάρη, *Ο Ηλίας του 16ου*) δεν θα διστάσει να κατηγορήσει την υπηρέτριά της την Τασία για κλέφτρα, προκειμένου να δικαιολογήσει μία δική της υπεξαίρεση. Εκ προοιμίου, ο λόγος της έχει μεγαλύτερη αξία και όλοι την πιστεύουν, από τη φίλη της και θύμα της υπεξαίρεσης (Μαρίκα Κρεββατά) ως τους αστυνομικούς στο τμήμα. Η Τασία αρνείται την κατηγορία, υπερασπίζεται το καθαρό της όνομα, αλλά μόνη της δεν καταφέρνει τίποτε. Όπως παρατηρεί και ο ψευτοαστυνομικός Ηλίας (Κώστας Χατζηχρήστος), που κατά τύχη γνωρίζει την αλήθεια, «κλοπή έγινε, εσείς δεν έχετε ιδέα, εσείς κοτζάμ κύριος, εκείνη κοτζάμ κυρία, πού θα πέσει η υποψία, στο φτωχαδάκι θα πέσει». Ο σύζυγος κλέβει το δαχτυλίδι της γυναίκας του (Περικλής Χριστοφορίδης, Ελένη Ζαφειρίου), για να το χαρίσει στη φιλενάδα του στην Καφετζού και οι υποψίες πέφτουν στην υπηρέτρια. Τα ίδια παθαίνει



και η Κατερίνα (Χριστίνα Σύλβα, *Το ρομάντσο μιας καμαριέρας*, 1965, σενάριο Γιώργος Ολύμπιος, σκηνοθεσία Δημήτρης Αθανασιάδης), την οποία η κακότροπη κυρία της (Έφη Οικονόμου) υποπτεύεται και ψάχνει κρυφά τα πράγματά της.

Η Κατερίνα (Άννα Παϊτατζή) στο *Έχει θείο το κορίτσι* εκδιώκεται όταν η πουριτανή κυρία της (Σοφία Βερώνη) τη συλλαμβάνει με τον καλό της (Γιώργος Δάνης) στην κουζίνα. Όσο βρίσκεται στο σπίτι όπου εργάζεται, πράγμα που σημαίνει μέρα-νύχτα, όλη την εβδομάδα, δεν νοείται να έχει προσωπική ζωή. Κατά κανόνα, οι υπηρεσίες δικαιούνται λίγες ώρες εξόδου την Κυριακή το απόγευμα. Όταν θέλουν να συναντήσουν το φίλο τους, το κάνουν πάντα κρυφά από τα αφεντικά, αλλά συχνά είναι αρκετά τολμηρές, ώστε να τον φέρνουν μυστικά στο σπίτι.

Σε αυτή τη λύση καταφεύγει η Τασία (Κλεό Σκουλούδη) στους *Σκανδαλιάρηδες*. Η κυρία της (Πόπη Λάζου) είναι νευρική και απότομη, αυτό όμως δεν εμποδίζει την Τασία να καλεί τον αγαπημένο της (Νίκος Σταυρίδης) όταν λείπουν τα αφεντικά και να του παραθέτει πλουσιοπάροχο δείπνο. Η υποκατάσταση των αφεντικών στην κυριότητα του σπιτιού, και ιδιαίτερα η έντονη επιθυμία τους να φορούν τα ρούχα της κυρίας είναι ο κρυφός πόθος πολλών υπηρετριών, που αναλύεται με ευτράπελες λεπτομέρειες στην κωμωδία του Αλέκου Σακελλάριου *Όταν λείπη η γάτα* (1962). Ο σοφέρ, η καμαριέρα και η μαγειρίσσα (Βασίλης Αυλωνίτης, Νίκη Λινάρδου, Ρένα Βλαχοπούλου) παρουσιάζονται σε ένα νυκτερινό κέντρο με τα ρούχα, το αυτοκίνητο και το όνομα των αφεντικών τους, πράγμα που δίνει αφορμή για μία σειρά παρεξηγήσεων. Στο έργο *Αχ! αυτή η γυναίκα μου* η υπηρέτρια Ασημίνα (Μαρία Κωνσταντάρου) καλείται να βοηθήσει τα αφεντικά της και να υποδυθεί την κυρία του σπιτιού. Η μεγαλύτερή της απόλαυση είναι να φοράει τις τουαλέτες της Νίνας και να περνάει και αυτή τις ώρες της καλλωπιζόμενη. Στον *Καμαριέση της μπουζουξοφούς* (1971, σενάριο Ναπολέον Ελευθερίου, σκηνοθεσία Γιώργος Παπακώστας) οι υπηρέτριες της γειτονιάς επωφελούνται από την απουσία μίας αφεντικίνας για να κάνουν πάρτι στο σπίτι της, φορώντας τα ρούχα των κυριών τους. Χωρίς ενδοιασμούς, η Μαρία (Μάρθα Καραγιάννη) φοράει τα ρούχα της κυρίας της και παίρνει τη θέση της (*Μια κυρία στα μπουζούκια*).

Όπωςδήποτε, η *Σταχτοπούτα* ομολογεί τη σχέση της με το ομώνυμο παρამύθι, μόνο που εδώ καλοί είναι οι εργοδότες, όχι η νεράιδα νονά, και κακοί δεν υπάρχουν. Η καμαριέρα Μαρία (Κάκια Αναλυτή) έχει πολύ φιλική σχέση με τη συνομήλική της κόρη του μεγαλοβιομηχάνου, για την οποία εργάζεται (Βέτα Προέδρου). Η κυρία της επιπλέον της δίνει άδεια και της χαρίζει ένα εισιτήριο και πληρωμένες διακοπές σε πολυτελές ξενοδοχείο της Κέρκυρας.

Όπως συμβαίνει και με τις γραμματείς, οι συζητήσεις και τα προβλήματα των αφεντικών δεν μπορούν να κρυφτούν από το προσωπικό, το οποίο είτε συ-

στηματικά είτε συμπτωματικά κρυφακούει και παρεμβαίνει, δίνοντας σωτήριες πληροφορίες ή λέγοντας τη γνώμη του. Συχνά οι υπηρεσίες παίρνουν το μέρος των κυριών τους, επειδή διαπιστώνουν ότι οι σύζυγοι τις κακομεταχειρίζονται. Το πρότυπο της αφοσιωμένης υπηρεσίας είναι η Παγώνα (Κατερίνα Γώγου, *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα*), που τρέμει τον Αντώνη, αλλά λατρεύει την κυρά της και σπεύδει να εκτελέσει τις οδηγίες της, προκειμένου να αποφύγουν τις αγριοφωνάρες του κακομαθημένου Αντώνη. Η Ουρανία (*Ο εαυτούλης μου*) παρηγορεί την Ελένη, αυτή όμως την αποπαίρνει, επειδή μία υπηρεσία δεν έχει δικαίωμα να σχολιάζει τα αφεντικά, αφού δεν είναι ίση με αυτά. Η υπηρέτρια (Δέσποινα Στυλιανοπούλου, *Ο γεροντοκόρος*) δεν διστάζει να τα λέει έξω από τα δόντια στον Θανάση (Λάμπρος Κωνσταντάρας), που «ζών» την ανεβάζει, «όρνεο» την κατεβάζει, και της ρίχνει και καμιά σφαλιάρα.

Το 1966 στο έργο *Ο Μελέτης στην 'Αμεσο Δράση* φαίνεται ότι η κατάσταση έχει βελτιωθεί για το υπηρετικό προσωπικό. Οι υπηρέτριες μίας πολυκατοικίας κατεβαίνουν σε απεργία και συγκέντρωση με πλακάτ στην είσοδο. Απαιτούν αυξήσεις. Είναι η εποχή των μαζικών διεκδικήσεων και των συνεχών διαδηλώσεων στην πολιτική σκηνή του τόπου, στις οποίες γίνεται αναφορά μέσω του συγκεκριμένου επεισοδίου: όλοι κάτι ζητάνε, ως και οι υπηρέτριες, το πιο αδύναμο κομμάτι των εργαζομένων, με τα αμφίβολα ανθρώπινα δικαιώματα. Η εκπρόσωπος των κυριών δέχεται ασυζητητί τα αιτήματα και παρακαλεί τους παρισταμένους να μην εξαγριώσουν τις κοπέλες, επειδή οι κυρίες θα βρεθούν σε απελπιστική θέση αν τους λείψουν. Ο φόβος της αποχώρησης περιορίζει την εκμετάλλευση, ενώ η διεκδίκηση ανθρωπίνων συνθηκών δουλειάς έχει αποτελέσματα.

Εφεξής το επάγγελμα παρουσιάζεται αναβαθμισμένο. Η ηθοποιός που εμφανίζεται συχνά σε παρόμοιους ρόλους, η Δέσποινα Στυλιανοπούλου, συντελεί σε αυτή την αναβάθμιση. Δεν είναι μία χλωμή παρουσία, που περνάει μπροστά στο φακό μόνο για να ανοίγει την εξώπορτα και να αναγγέλλει τους επισκέπτες, αλλά μία δυναμική νέα γυναίκα, που μπορεί να μην ξέρει γραμματική, αλλά το μυαλό της παίρνει στροφές, ακόμα και όταν οι άλλοι τη θεωρούν χαζή. Κυρίως, έχει αισθήματα, νοιάζεται τα αφεντικά της και διατηρεί την επαρχιώτικη απλότητά της, τη στιγμή που οι άλλοι χάνονται στην πολυπλοκότητα της πόλης. Είδαμε ότι στο *Γεροντοκόρο* εκνευρίζει τον Θανάση, επειδή του κοπανάει συνέχεια τη μοναξιά του και προσπαθεί να τον πείσει να παντρευτεί. Η ατσαλοσύνη και η αυθάδεια της κρύβουν την τρυφερότητα γι' αυτούς που έχουν υποκαταστήσει την οικογένειά της. Τους φροντίζει, τους τα ψέλνει και μεγαλοπιάνεται. Η επαρχιώτικη αυτοπεποίθησή της δεν έχει όρια. Ως Μελλομένη (*Το αφεντικό μου ήταν κορούδο*, 1969, Ερρίκος Θαλασσινός),<sup>302</sup> έχει τυφλή

302. Την ίδια χρονιά ο Ερρίκος Θαλασσινός γυρίζει το *Ξύπνα, κορούδο*, σε παρεμφερές

αφοσίωση και λατρεία στο αφεντικό της, το χήρο Χαράλαμπο (Νίκος Σταυρίδης). Ο γάμος της μαζί του σημαίνει και την κοινωνική της αναβάθμιση. Η Στυλιανοπούλου αυτά τα χρόνια αναδεικνύεται σε σημαντικό χαρτί της εταιρείας «Καραγιάννης – Καρατζόπουλος». Μέσα από σενάρια γραμμένα γι' αυτήν, οι υπηρέτριες αναδύονται ως πρωταγωνιστικά πρόσωπα λαϊκής καταγωγής, προερχόμενα από χαμηλά οικονομικά στρώματα, τα οποία καταφέρνουν με διάφορους τρόπους να αναβαθμιστούν και να προβληθούν στον κοινωνικό χώρο.

Η υπηρέτρια του βιομήχανου Αριστείδη (Ντέμπυ Γεωργίου, *Αν ήμουν πλούσιος*) είναι πολύ τυχερή. Μένει σε πολύ ωραίο δωμάτιο, στη βίλα του, τον έχει σύμμαχο της κάθε φορά που η κόρη του της κάνει παρατήρηση, και επιπλέον δεν δέχεται ποτέ επισκέψεις του στο δωμάτιό της. Κανείς δεν της απαγορεύει να φέρει το φίλο της στο σπίτι και να του κάνει ένα πλούσιο τραπέζι. Σημειώσαμε και παραπάνω ότι σε αυτή την κωμωδία ο Τατασόπουλος, με διάθεση ίσως να ειρωνευτεί τα στερεότυπα μέσα στα οποία εργάστηκε, αντιστρέφει κάποια από αυτά. Μία από τις ανατροπές θα πρέπει να θεωρηθεί και η προνομιακή θέση της υπηρέτριας μέσα στο σπίτι.

### ζ' *Κόρες πλούσιων μπαμπάδων*

Δεν τίθεται ζήτημα εργασίας για όσες διαθέτουν περιουσία. Η Πέγκυ (*Εκατό χιλιάδες λίρες*), που έχει κληρονομήσει το σχετικό ποσό από τον πατέρα της, όχι μόνο δεν σκέφτεται να εργαστεί, αλλά ούτε καν να διαχειριστεί την περιουσία της. Αυτή την ευθύνη θα την αναλάβει ο μελλοντικός της σύζυγος, γιατί κατά κανόνα μία γυναίκα δεν θεωρείται ικανή να επωμίζεται παρόμοιες ευθύνες. Η Μπούλη (*Σαν θέλει η νύφη κι ο γαμπρός*) μάλλον δεν ξέρει να κάνει τίποτε άλλο από το να αγοράζει ρούχα και καπέλα, που στοιχίζουν όσο ένας μισθός, ή να κυκλοφορεί με το αυτοκίνητο που της έχει χαρίσει ο εργοστασιάρχης πατέρας της.

Αντίθετα, η Ρένα (*Τα τέσσερα σκαλοπάτια*), κληρονόμος, εν αγνοία της, μεγάλης περιουσίας, αναγκάζεται να ψάξει για δουλειά όταν εγκαταλείπει το σπίτι του θείου και κηδεμόνα της και πρέπει πλέον να φροντίσει μόνη της τον εαυτό της. Η εργασία είναι η μόνη αξιοπρεπής λύση για τις κοπέλες που δεν έχουν άλλο στήριγμα. Τα πράγματα όμως δεν είναι τόσο εύκολα γι' αυτήν όταν αρχίζει να ψάχνει στις μικρές αγγελίες της εφημερίδας για θέση γκουβερνάντας ή δακτυλογράφου. Είτε η δουλειά έχει δοθεί σε άλλον είτε τα προσόντα της δεν είναι αρκετά. Μία τυχαία μεταμφίεση και μία αγγελία για βοηθό σο-

φέρ τη σπρώχνουν στην τολμηρή απόφαση να εμφανιστεί ως άνδρας και να πάρει τη δουλειά.

Η Άννα (*Μια Ιταλίδα στην Ελλάδα*) είναι μία από τις λίγες κοπέλες της δεκαετίας του 1950 που εργάζονται χωρίς να έχουν ανάγκη. Βοηθάει τον πατέρα της ως γραμματέας και δεξί του χέρι στο εργοστάσιο οινοποιίας. Σε αντίθεση με τον αδελφό της Νίκο, που παίζει ένα παιχνίδι εξουσίας με τον πατέρα του και αρνείται να συνεργαστεί επειδή δεν περνάει το δικό του, η Άννα δεν έχει ιδέες που να θέλει να επιβάλει· είναι συνεπής, εργατική και παραμένει στη σκιά, όπως επιτάσσει το φύλο της. Αυτό που τη διαφοροποιεί από άλλες κόρες επιχειρηματιών —οι οποίες συμμετέχουν μόνο στα κέρδη, για να τα καταναλώνουν, και αυξάνονται ως κινηματογραφικές παρουσίες κατά την επόμενη δεκαετία—, το γεγονός ότι εργάζεται, μπορεί να εξηγηθεί από το ότι ο πατέρας της δεν ανήκει στην ανώτερη τάξη, αλλά δουλεύει και ο ίδιος σκληρά και διατηρεί τα χαρακτηριστικά του μικροεπιχειρηματία.

Οι κόρες ορισμένων πλουσίων έχουν τη δυνατότητα να ασχοληθούν με την επιχείρηση του πατέρα τους, μολοντί οι περισσότερες από αυτές το αποφεύγουν. Η Έλλη Ζαρπάντη (*Κατηγορούμενος ο έρως*, 1962) είναι μία από τις εξαιρέσεις, που αξιοποιεί τις σπουδές της με ενεργό εργασία, και, το σημαντικότερο, διακατέχεται από φιλεργατικά αισθήματα. Έτσι, δεν χάνει ευκαιρία να παίρνει το μέρος των εργατών κάθε φορά που ανακύπτει μία διαφορά ανάμεσα σε αυτούς και στη διεύθυνση του εργοστασίου· είναι σοσιαλίστρια. Έχει κατανόηση, θέλει να βελτιώσει τη ζωή των εργατών, όμως η πραγματικότητα είναι σκληρή και το κόστος που συνεπάγεται η βελτίωση δυσβάστακτο. Γι' αυτό, ο πατέρας της την κατηγορεί για ουτοπίες και ρομαντισμούς. Δημιουργείται και εδώ το γνωστό πεδίο αμφισβήτησης ανάμεσα στην παλαιότερη και στη νέα γενιά επιχειρηματιών. Η κωμωδία του Τάλλας είναι η πρώτη που εισάγει το θέμα της αντιπαράθεσης εργατών-εργοδοσίας και δεν ειρωνεύεται τα αιτήματα των πρώτων, αλλά δείχνει ότι τα προβλήματα μπορούν να λυθούν με την καλή διάθεση και μόνο των δεύτερων. Η εικόνα που δίνεται για το συνδικαλισμό είναι ζοφερή. Ο αρχισυνδικαλιστής (Γιάννης Αργύρης) προσπαθεί να διατηρεί την ατμόσφαιρα σύγκρουσης ανάμεσα στα δύο μέρη ζωντανή, για να παίζει το ρόλο του ρυθμιστή και να κερδίζει έξτρα επιχορηγήσεις σε χρήμα από τη διεύθυνση. Ο πατέρας δεν λύνει τα προβλήματα δυναμικά, όμως και η Έλλη δεν δημιουργεί εχέγγυα αξιοπιστίας. Επειδή πέφτει έξω σε θέματα που την αφορούν προσωπικά, ο θεατής συμπεραίνει ότι οι ιδέες της θα φέρουν την επιχείρηση σε ανάλογα δεινή θέση. Η Έλλη ζει με την προκατάληψη ότι τα παιδιά των πλουσίων είναι «αχαίρευτοι, βλάκες και τεντιμπόηδες». Πιστεύει ότι έχει καταπληκτική διαίσθηση, ότι τα ξέρεי όλα, ότι δεν γεννήθηκε ο άνδρας που θα τη γελάσει· αλλά δεν έχει καταλάβει ότι ο Κώστας υποδύεται τον εργάτη, ενώ είναι ο ίδιος μεγαλοκληρονόμος, ιδιοκτήτης και διευθυντής εργο-

στασίου. Επιπλέον, δεν απαρνείται βέβαια τα μέσα των πλουσίων, όπως το αυτοκίνητο, με το οποίο πηγαίνει βόλτες ή για μπάνιο. Όταν ερωτεύεται τον Κώστα, φαίνεται οι πεποιθήσεις της να πηγαίνουν περίπατο. Εύλογα ο θεατής θα μπορούσε να συμπεράνει ότι τις συνοδεύουν και τα σχέδιά της για την ομόνοια στα εργοστάσια. Οι γυναικείες ιδέες γι' αυτά τα θέματα δεν μπορεί να έχουν αξιοπιστία.<sup>303</sup>

Στις δυναμικές εργαζόμενες των μέσων της δεκαετίας του 1960 θα πρέπει να καταταγεί η Μπούμπη (Μαίρη Χρονοπούλου, *Το τεμπελόσκυλο*), η οποία διεκδικεί για τον εαυτό της το ρόλο της διευθύντριας του οικογενειακού εργοστασίου αρωματοποιίας και φαίνεται να παίρνει αποφάσεις, που ο πατέρας της (Βασίλης Αυλωνίτης) δεν αμφισβητεί. Παρά τη λογική διαχείριση, την πείρα και το δυναμισμό της, η Μπούμπη δεν τολμά να αναλάβει μόνη της την επιχείρηση. Πρέπει να βρει έναν κατάλληλο σύζυγο, προκειμένου να μπορέσει ο πατέρας της να αποσυρθεί. Ανεξάρτητα από την ταξική τους προέλευση, τα ταλέντα και τις γνώσεις τους, οι γυναίκες εξακολουθούν να μη θεωρούνται αυτοδύναμα ικανές και παραμένουν κηδεμονευόμενες.

#### η' Νέα επαγγέλματα, νέες συμπεριφορές

Προς τα τέλη της δεκαετίας του 1950 οι κοπέλες των κωμωδιών ανοίγονται σε νέα επαγγέλματα. Δεν φαίνεται ωστόσο να το επιδιώκουν, να επενδύουν σε αυτά κάτι περισσότερο από τις προηγούμενες και εξακολουθούν να τα εγκαταλείπουν με το γάμο. Δεν κάνουν καριέρα και δεν έχουν στόχο να διακριθούν. Η Πίτσα (*Ο τζίτζικας κι ο μέρμηγκας*) έχει πολλές δυνατότητες ως σχεδιάστρια, όπως διαπιστώνει το αφεντικό της, που τη θεωρεί δεξί του χέρι· όμως δεν αφοσιώνεται όσο πρέπει στη δουλειά της, ξενυχτάει και πίνει κάπως παραπάνω, ώστε το μέλλον της δεν προοιωνίζεται καλό.

Από το 1959 και μετά όμως τα πράγματα αλλάζουν. Η Αλίκη (*Η μουσίτσα*) εμφανίζεται γεμάτη αυτοπεποίθηση στο διευθυντή σύνταξης μίας εφημερίδας και καταφέρει να καταλάβει τη θέση της κοσμικογράφου, ενώ αρχικά προοριζόταν για δακτυλογράφος, και μάλιστα άνευ προσόντων. Η αλήθεια είναι ότι υπάρχει ένας άνδρας που την υποστηρίζει (Γιάννης Γκιωνάκης) και μεσολαβεί για χάρη της, χωρίς όμως να ζητά πιεστικά ανταλλάγματα. Έχοντας περάσει πολλές περιπέτειες στις προηγούμενες δουλειές της, η Αλίκη θα υπερασπιστεί με νύχια και με δόντια αυτή τη θέση.

Στη *Μουσίτσα* τίθεται και το θέμα του επαγγελματικού ανταγωνισμού με το άλλο φύλο. Η Αλίκη πρέπει να αποδειχθεί καλύτερη από τον Δημήτρη

303. Στασινοπούλου, ό.π., σ. 434.

(Ανδρέας Μπάρκουλης), δημοσιογράφο της αντίπαλης εφημερίδας, για να βελτιώσει τη θέση της, να προαχθεί στο ρεπορτάζ. Όμως, παρά τη σκληρή προσπάθεια, η καριέρα της είναι μάλλον μία σειρά από συσσωρευμένες αποτυχίες, τις οποίες προσπαθεί να αποκρύψει με αρκετή πονηριά. Ο Δημήτρης θα κυριαρχήσει επαγγελματικά, θα μείνει μάλιστα χωρίς αντίπαλο, με άλλα λόγια θα θριαμβεύσει. Έχοντας ωστόσο συνείδηση ότι «της κατέστρεψε την καριέρα, είναι έτοιμος να κάνει το παν για να επανορθώσει το σφάλμα του» της προτείνει «να την προσλάβει αυτός για όλη του τη ζωή» και της υπόσχεται «ότι ποτέ δεν θα την απολύσει». Όσο και αν η Αλίκη κάνει τη σκληρή, δεν της παίρνει πάνω από ένα λεπτό για να δεχθεί την πρόταση γάμου και να παραιτηθεί από την επαγγελματική αποκατάσταση.

Η Μουσίτσα εισάγει μία νέα, πιο δυναμική αντιμετώπιση της εργασίας εκ μέρους της γυναίκας, αντιμετώπιση που θα βρει ανταπόκριση και θα γίνει συχνότερη τα επόμενα χρόνια. Το επάγγελμα δεν έχει σημασία· η δυναμική του υπεράσπιση γίνεται όλο και περισσότερο αποδεκτή. Ηθοποιοί που υποδύονται και προωθούν ρόλους δυναμικών εργαζόμενων κοριτσιών —η Αλίκη Βουγιουκλάκη, η Τζένη Καρέζη, η Άννα Φόνσου— ασφαλώς οφείλουν ένα μεγάλο μέρος της δημοτικότητάς τους στην επεξεργασία αυτών ακριβώς των ρόλων. Οι θεατές, υπό τον όρο ότι ο γάμος θέτει τέλος στην καριέρα, αναζητούν και αποδέχονται αυτή την εικόνα των νέων γυναικών, τη θεωρούν ελκυστική και χαριτωμένη, ακόμα και αν στην πραγματική ζωή είναι καχύποπτοι απέναντί της. Η καχυποψία των σεναριογράφων θα εμφανιστεί λίγα χρόνια αργότερα, όταν οι δυναμικές γυναίκες θα έχουν κάνει βήματα στον επαγγελματικό χώρο. Τότε οι διαφαινόμενες αλλαγές θα πρέπει να τεθούν υπό έλεγχο.

Το πώς στην Ελλάδα κάποια επαγγέλματα μόλις αυτή την εποχή ανοίγουν για τις γυναίκες, ενώ στη Δύση έχουν κατακτηθεί προ πολλού, φαίνεται στην κωμωδία *Δράκουλας και Σία*. Εδώ η νεαρή δημοσιογράφος (Καίτη Ντιριντάουα) έρχεται από το εξωτερικό, συγκεκριμένα από την Αμερική. Ταξιδεύει μόνη της σε μία ξένη χώρα, τη στιγμή που εδώ οι κοπέλες δύσκολα αποπειράονται κάτι τέτοιο μόνες τους, και φιλοδοξεί να γράψει ένα ρεπορτάζ για στοιχειωμένους πύργους και για την ύπαρξη βρικόλακων. Δεν διατάζει να κοιμηθεί στο ίδιο σπίτι με έναν άνδρα και χώνεται στο σλίπινγκ-μπαγκ της —ένας ακόμη άγνωστος νεωτερισμός, που πρωτοεμφανίζεται με τους τουρίστες— κάθε φορά που ακούει ύποπτους θορύβους.

Μέσα σε λίγα χρόνια οι κοπέλες θα αποκτήσουν περισσότερη εμπιστοσύνη στον εαυτό τους. Το 1965 η Άννα (Κάκια Αναλυτή, *Και οι δεκατέσσερις ήταν υπέροχοι*) ενδιαφέρεται περισσότερο να κάνει μία λαμπρή δημοσιογραφική καριέρα, παρά να παντρευτεί τον Δημήτρη (Ανδρέας Μπάρκουλης) και να κάνει παιδιά.

Η ανάπτυξη του τουρισμού πολλαπλασιάζει τις θέσεις εργασίας στην υπο-

δοχή των ξενοδοχείων και οι κοπέλες, επειδή τα καταφέρνουν καλά και στις ξένες γλώσσες, βρίσκουν εκεί μία επαγγελματική διέξοδο. Υπάλληλοι στην υποδοχή μεγάλων ξενοδοχείων εμφανίζονται στις αρχές της δεκαετίας του 1960, όπως η πλούσια Ντιάνα (*Ραντεβού στην Κέρκυρα*), που σπούδασε στην Ελβετία, αλλά για κάποιους δικούς της λόγους υποδύεται τη ρεσεψιονίστ. Η Μίνα (Γκιζέλα Ντάλι, *Σκάνδαλα στο νησί του έρωτα*, 1963, σενάριο Νέστορας Μάτσας - Κώστας Ασημακόπουλος), εκτός από αγγλικά, γαλλικά, ιταλικά και γερμανικά, μιλάει και τουρκικά — η σύντομη αναφορά αρκεί για να δείξει την ξεχωριστή της ικανότητα. Εργάζεται ως ρεσεψιονίστ σε ξενοδοχείο και όλο το χειμώνα μαζεύει χρήματα, για να μπορέσει να περάσει ονειρευμένες διακοπές τις ημέρες της άδειάς της. Ως ρεσεψιονίστ εργάζεται και η Ρένα (Καίτη Παπανίκα, *Ο μπαμπάς μου ο τέντυ-μπόνς*, 1966, σενάριο Θόδωρος Τέμπος, σκηνοθεσία Χρήστος Κυριακόπουλος), η οποία επίσης ονειρεύεται τη στιγμή που θα πάρει την άδειά της και θα φύγει για διακοπές. Σε ανάλογη θέση προσλαμβάνεται και η εικοσιπεντάχρονη Τζίνα (Μάρω Κοντού, *Ο φαφλατάς*, 1971, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης - Ντίνος Δημόπουλος, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης), αριστοκρατικής καταγωγής και ανάλογης μόρφωσης. Η Τζίνα, για να αντιμετωπίσει το οικονομικό της αδιέξοδο, αποφασίζει να εκμεταλλευτεί την προσφορά που της παρουσιάζεται, να δουλέψει στο πολυτελές «Ύδρα Μπιτς». Μιλάει τρεις ξένες γλώσσες, πιστεύει ότι «η δουλειά δεν είναι ντροπή» και, επειδή είναι σοβαρός άνθρωπος, δεν θεωρεί ότι ξεπέφτει κοινωνικά με το να εργαστεί.

Η Χριστίνα (*Ο Θόδωρος και το δίκαννο*, 1962) σκέπτεται να γίνει αεροσυνοδός, όταν γνωρίζει μία αεροσυνοδό, γίνονται φίλες, δανείζεται τη στολή της και διαπιστώνει ότι της πάει πολύ· φαίνεται όμως ότι μάλλον δεν θα προλάβει να πετάξει, γιατί θα προηγηθεί ο γάμος με τον πιλότο, αδελφό της φίλης της. Το αξιοσημείωτο σε αυτή την κωμωδία είναι ότι ο πατέρας της Χριστίνας, μολονότι παλαιών αρχών, δεν αντιδρά όπως θα περίμενε κανείς στη σκέψη της κόρης του να εργαστεί, και μάλιστα σε ένα επάγγελμα όπου ο πατρικός έλεγχος δεν είναι εύκολο να ασκηθεί. Η είσοδος στο επάγγελμα υποδεικνύεται ως ασφαλής για την ηθική, αλλά και για την ψυχική ισορροπία των νεαρών γυναικών, αφού με την προοπτική της εργασίας η Χριστίνα ξεπερνά τα προσωπικά της προβλήματα. Επτά χρόνια αργότερα η Ειρήνη (Ξένια Καλογεροπούλου, *Ο παραμυθάς*), που εργάζεται στα γραφεία της «Ολυμπιακής», αποφασίζει να γίνει αεροσυνοδός και να περάσει τη σχετική εκπαίδευση. Η αισθηματική της ιστορία με τον Δημήτρη και το χάος που αυτός προκαλεί με τον ιδιόρρυθμο χαρακτήρα του στον επαγγελματικό της χώρο την κάνουν να εγκαταλείψει το σχέδιό της· θα ανταμειφθεί με το ρόλο της νοικοκυράς και μητέρας.

Πράγματι, όπως υποστηρίζουν και άλλοι σεναριογράφοι, το επάγγελμα της

αεροσυννοδού αναστατώνει τη ζωή των ζευγαριών και επιδρά αρνητικά στη λειτουργία της οικογένειας. Η Τατιάνα και η Μυρτώ (Έλια Καλλιγεράκη, Καίτη Παπανίκα, Ένας τρελλός αεροπειρατής, 1974, σενάριο Ασημάκης Γιαλαμάς – Κώστας Πρετεντέρης, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης)<sup>304</sup> εργάζονται ως αεροσυννοδοί και κερδίζουν αρκετά χρήματα, σε αντίθεση με τους συζύγους τους, τον Φάνη και τον Στέφανο (Νίκος Ρίζος, Κώστας Βουτσάς), που δεν μπορούν να βρουν δουλειά. Επειδή όμως οι αεροπορικές εταιρείες δεν προσλαμβάνουν παντρεμένες γυναίκες, οι δύο ιπτάμενες έχουν αποκρύψει το γάμο τους. Τα ζευγάρια συγκατοικούν κατά φύλο, στο πρότυπο της θεατρικής και κινηματογραφικής επιτυχίας του Νηλ Σάιμον Ένα παράξενο ζευγάρι. Το ενδιαφέρον σε αυτή την κωμωδία είναι ο συσχετισμός της γυναικείας εργασίας με τις δουλειές του σπιτιού. Οι ρόλοι αντιστρέφονται, αλλά αυτό δεν είναι προς τιμήν των ανδρών. Παρουσιάζεται επιπλέον η διαφοροποίηση των απόψεών τους στο συγκεκριμένο ζήτημα. Ο Φάνης τα καταφέρνει καλύτερα με το νοικοκυριό και έχει αναλάβει αδιαμαρτύρητα τα σχετικά καθήκοντα: μαγειρεύει και καθαρίζει. Ο Στέφανος, που δεν τα καταφέρνει, αναγκάζεται να στηρίζεται σε άλλους για να εξυπηρετηθεί — στον Φάνη για το φαγητό και στη διαχειρίστρια για το μαντάρισμα. Αισθάνεται μειονεκτικά και διαμαρτύρεται, προβάλλοντας ως επιχείρημα ό,τι θεωρεί ανδρικό κεκτημένο: η γυναίκα του, που θα έπρεπε να φροντίζει το νοικοκυριό, λείπει συνεχώς από το σπίτι και, όποτε επιστρέφει, είναι πολύ κουρασμένη, με ό,τι αυτό συνεπάγεται για τη ζωή του ζευγαριού. Έτσι, ο Στέφανος αντιπαραβάλλει συνεχώς τα στερεότυπα με τη δική του κατάσταση. Αυτή την οπτική καλλιεργεί και ο θεός του (Γιάννης Βογιατζής), ο οποίος του σπάει ακόμα περισσότερο το ηθικό, αμφισβητώντας συνεχώς τον ανδρισμό του.

Επισημάναμε στο πρώτο κεφάλαιο ότι οι δύο σεναριογράφοι συνηγορούν μέσα από το χιούμορ υπέρ κάποιων απόψεων, οι οποίες στην πλειοψηφία του κοινού τους θα φαίνονταν ανεδαφικές. Έτσι κι εδώ, παρατηρούν με συμπάθεια τους κλυδωνισμούς του ήρωά τους, που, ενώ έχει δεχθεί να συντηρείται από την εργαζόμενη σύζυγό του, έχει δηλαδή συμφωνήσει στον επαναπροσδιορισμό του ρόλου της, δεν αναλαμβάνει τα καθήκοντα του νοικοκυριού, επειδή τα θεωρεί μειωτικά του δικού του, ανδρικού ρόλου. Άλλωστε, και η Μυρτώ αναγνωρίζει την πρωτοκαθεδρία του Στέφανου στο σπίτι, αλλά διεκδικεί το δικαίωμα να παίρνει εκείνη τις αποφάσεις που αφορούν την εργασία της, πιστεύοντας ότι αυτή είναι μία υπεύθυνη στάση. Η απόπειρα του Στέφανου να επιβάλει το κυ-

304. Μεταφορά της κωμωδίας των Ασημάκη Γιαλαμά – Κώστα Πρετεντέρη *Πετάει... πετάει*, που ανεβαίνει στο θέατρο «Φλόριντα», από το θίασο Κώστα Βουτσά – Νίκου Ρίζου – Γιάννη Βογιατζή, στις 9 Μαΐου 1969· Θρύλος, ό.π., τ. ΙΑ', σ. 325-326· Πρετεντέρης, *Θεατρικά*, ό.π., σ. 536-537.



ριαρχικό του δικαίωμα, απαγορεύοντάς της να πάει στη δουλειά της, ακούγεται σαν ένα καπρίτσιο, και αυτός δέχεται μία ακόμα ήττα. Το περιβάλλον αντιδρά επίσης κατά φύλο. Ο θείος υποστηρίζει τον ανιψιό, ρίχνοντας λάδι στη φωτιά, αλλά δεν πείθει απαραίτητα και το θεατή, η μητέρα (Μαρίκα Κρεββατά) την κόρη της. Είναι και η ίδια μία ανεξάρτητη γυναίκα, που δεν γίνεται βάρος στο παιδί της.

Η Μυρτώ υποχωρεί αδιαμαρτύρητα στις απαιτήσεις του Στέφανου και επανέρχεται στον παραδοσιακό της ρόλο, μόλις εκείνος βρίσκει δουλειά. Αντίστοιχα και η Τατιάνα (Έλια Καλλιγεράκη) το φέρει βαρέως που ο Φάνης ικανοποιείται με το νοικοκυριό και δεν αναζητά εργασία. Ούτε οι γυναίκες μπορούν να αποδεχθούν αυτόματα την αλλαγή των ρόλων, ακόμα και αν αυτή τις ανακουφίζει πρακτικά. Εντέλει, όπως παραδέχονται και τα ίδια τα πρόσωπα, δεν ξέρουν τι θέλουν. Η αλλαγή των συνθηκών είναι τόσο γρήγορη, που τα άτομα δεν προφθάνουν να προσαρμοστούν.

Χωρίς προβλήματα είναι η ζωή της ανύπαντρης Χλόης (Χαριτίνη Καρόλου, *Η αεροσυνοδός*, 1971, σενάριο Κώστας Ασημακόπουλος, σκηνοθεσία Σούλης Γεωργιάδης), η οποία μπορεί να διανυκτερεύει στις διάφορες πόλεις του εξωτερικού, όπου πηγαίνει με τη δουλειά της, με τη δυνατότητα να τις επισκέπτεται και ως τουρίστρια. Σε ένα από αυτά τα ταξίδια γνωρίζει μάλιστα και τον πάμπλουτο μέλλοντα σύζυγό της (Φαίδων Γεωργίτσος).

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960 το μυαλό των νεαρών γυναικών αναδεικνύεται σε ορισμένες κωμωδίες ικανό να ενδιαφερθεί και για άλλα ζητήματα, πέραν του γάμου. Η Ρένα (Διαβόλου κάλτσα) είναι αυτή που οργανώνει την αντίπραξη στο θείο της και στο θείο του Τώνη, κατασκευαστές μαγιό, ανταγωνιστές μεταξύ τους, οι οποίοι έχουν θέσει το δεσμό των δύο νέων υπό απαγόρευση: αφού εγκαταλείπει το θείο της, υποδεικνύει στον Τώνη να συμμετάσχουν στο διαγωνισμό με δικά του σχέδια, που θα λανσάρουν αυτή και η φίλη της. Η ιδέα της είναι απόλυτα επιτυχημένη, ενώ ο Τώνης και τα μαγιό του γνωρίζουν πραγματικό θρίαμβο. Με μία κίνηση της νεαρής, έξυπνης και γεμάτης αυτοπεποίθηση Ρένας απαλείφονται οι αντιρρήσεις των πρεσβυτέρων τόσο σε θέματα επαγγελματικά όσο και αισθηματικά, οι ανταγωνιστές αγκαλιάζονται και το ζευγάρι μπορεί όχι μόνο να παντρευτεί, αλλά και να αναλάβει ενδεχομένως τα ηνία της κοινής πλέον επιχείρησης. Αυτή είναι η τύχη των σύγχρονων Ρωμαίων και Ιουλιεττών, που παίρνουν χωρίς ενδοιασμούς την τύχη τους στα χέρια τους.

Εξίσου εύστοφη αλλά και μορφωμένη —μιλάει άπταιστα αγγλικά— εμφανίζεται η Λίλα (Μαριάννα Κουράκου, *Κάνε με πρωθυπουργό*), που δίνει ορισμένες πολύ καιρίες επαγγελματικές συμβουλές στον αγαπημένο της Μηνά (Γιώργος Πάντζας), τις οποίες αυτός με τη σειρά του προσπαθεί να προωθήσει στην επιχείρηση του πατέρα του. Η Λίλα δεν έχει επίσημη επαγγελμα-

τική ιδιότητα, αλλά αυτό δεν κάνει τις προτάσεις της λιγότερο κερδοφόρες. Πολύ πιο αποτελεσματική από τον Μηνά, ο οποίος εμφανίζεται ως φερέφωνό της και δεν διαθέτει την επιμονή, ούτε την πονηριά της, είναι το ηγετικό στοιχείο στο ζευγάρι, όχι μόνο όσον αφορά τα θέματα της οικογένειας, αλλά και της επαγγελματικής προοπτικής.

Όσο περνά ο καιρός, φαίνεται ότι τα πράγματα γίνονται πιο εύκολα για τις γυναίκες, των οποίων εκτιμάται η απόδοση, σε συνδυασμό πάντα με τα φυσικά προσόντα, ώστε αρχίζουν να αποτελούν κίνδυνο για τους άνδρες στην αγορά εργασίας. Ο Γιώργος (Στέφανος Ληναίος, *Μιας πεντάρας νειάτα*, 1967) κινδυνεύει να χάσει τη δουλειά του, παρά τις σπουδές και τα προσόντα του, όταν η γυναίκα του Ειρήνη (Έλλη Φωτίου) προσλαμβάνεται ως δακτυλογράφος στην ίδια επιχείρηση και φαίνεται ικανή να τον υποκαταστήσει στις αρμοδιότητές του. Οι γυναίκες μπορούν να γίνονται πιο αρεστές στους προϊσταμένους, που έχουν δικούς τους λόγους για να τις προτιμούν, αλλά και αυτές δεν στερούνται προσόντων. Απλώς, ως ένα σημείο, οι επαγγελματικές τους γνώσεις έρχονται σε δεύτερη μοίρα, μετά τα φυσικά τους προσόντα.

Σιγά-σιγά οι γυναίκες παρουσιάζονται επίσης να τα καταφέρνουν καλύτερα από τους άνδρες. Στο *Έξυπνο πουλί* η Φανίτσα (Άννα Φόνσου) αποκαλύπτει στον Λουκά (Κώστας Χατζηχρήστος) την απάτη που οι δήθεν φίλοι του στήνουν εις βάρος του και που θα έχει ως συνέπεια την οριστική χρεοκοπία της επιχείρησής του. Δεν έχει περισσότερα προσόντα από τον άνδρα, αλλά έχει περισσότερη οξύνοια, αποφασιστικότητα και καπατσοσύνη, διακρίνει ευκολότερα ποιος εκμεταλλεύεται τον Λουκά και ποιος έχει πραγματικά ανάγκη.

Όσο όμως οι γυναίκες καθιερώνονται στον επαγγελματικό τους χώρο, τόσο δημιουργείται στις κωμωδίες ένα ασυμβίβαστο ανάμεσα στη θηλυκότητα και στην υψηλή επαγγελματική απόδοση, που θα λάβει ακραίες μορφές σε περιπτώσεις επιστημόνων, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Συναντάται ωστόσο και σε λιγότερο φιλόδοξα ή εξ ορισμού γυναικεία επαγγέλματα, όπως αυτό της δακτυλογράφου. Στη *Μοντέρνα Σταχτοπούτα* στοιχειοθετείται μέσα από δύο αντίθετα παραδείγματα:<sup>305</sup> Η Μαίρη (Δέσποινα Νικολαΐδου) και η Κατερίνα (Αλίκη Βουγιουκλάκη) εργάζονται διαδοχικά στην ίδια θέση της ιδιαιτέρας ενός πολυάσχολου διευθυντή (Δημήτρης Παπαμιχαήλ). Η Μαίρη είναι ο τύπος της γυναίκας που φροντίζει πολύ τον εαυτό της και υπολογίζει μάλλον στη θηλυκότητα παρά στον επαγγελματισμό της. Είναι κομψή και αστοιχειώτη. Αντίθετα, η Κατερίνα, μολονότι έχει «ένα νόστιμο προσωπάκι, δεν ξέρει τι να το κάνει», όπως παρατηρεί η αντίζηλός της είναι άσχετη με τα θηλυκά κόλπα

305. Πβ. και Παραδείση, «Η γυναίκα στην ελληνική κομεντί», ό.π.· Kartalou, «Gender, Professional and Class Identities in *Miss Director* and *Modern Cinderella*», ό.π.

και εξαιρετική στη δακτυλογραφία — μέχρι και από χρηματιστήριο καταλαβαίνει. Ο διευθυντής ως λόγο απόλυσης της Μαίρης προβάλλει το γεγονός ότι «προσπαθώντας να πετύχει σαν γυναίκα, χρεοκόπησε σαν υπάλληλος». Για την περίπτωση της Κατερίνας η παρατήρηση αντιστρέφεται από τη Μαίρη, που με αυτόν τον τρόπο παίρνει την εκδίκησή της: «για να τελειοποιηθείς στη γραφομηχανή, παραμέλησες τον εαυτό σου σαν γυναίκα». Η γυναίκα πρέπει να υποστεί αναγκαστική αλλοτρίωση, προκειμένου να επιτύχει στον επαγγελματικό χώρο, να αναδειξεί τα προσόντα της και να εργαστεί με συνέπεια. Δεν μπορεί να συνδυάσει τη θηλυκότητα με τον επαγγελματισμό. Οι κανόνες που έχουν καθιερωθεί στον ανδροκρατούμενο χώρο εργασίας δεν προσαρμόζονται στις γυναικείες ιδιαιτερότητες, όταν η γυναίκα εισχωρεί μαζικά στα διάφορα επαγγέλματα. Αυτή καλείται να προσαρμοστεί, να ικανοποιήσει τους εργοδότες με τους υπάρχοντες όρους, όσο και αν δυσκολεύεται, γιατί διαφορετικά δεν θα μπορούσε να επιβιώσει στον εργασιακό χώρο. Ταυτόχρονα όμως της προσάπτεται η αλλοτρίωση από αυτούς που της την επιβάλλουν.

Η Κατερίνα ανήκει στην πλειάδα των ικανών γυναικών. Είναι η κεφαλή της οικογένειας, που αποτελείται από τα τρία μικρά αδέρφια της και τη γιαγιά τους. Έχει καταφέρει να μάθει τρεις ξένες γλώσσες, στενογραφία, γραφομηχανή και λογιστικά. Ψάχνει απεγνωσμένα και πεισματικά για δουλειά, για να συμπληρώσει τις 700 δραχμές σύνταξη που της άφησε ο πατέρας της. Με τέσσερα χιλιάρια μισθό είναι πλούσια και ευτυχισμένη. Καταφέρει να μπει στο γραφείο του Αλέξη με μεγάλη πονηριά και να τον πείσει να την κρατήσει, ανατρέποντας την απόφασή του να μην έχει πλέον γυναίκες συνεργάτες. Τη βρίσκει ισάξια ενός άνδρα, αλλά ταυτόχρονα η εικόνα μαρτυρεί ότι η Κατερίνα έχει πολλαπλάσιες ικανότητες για να μπορέσει να επιβιώσει. Πολύ γρήγορα υποσκελίζει στην ουσία τους υπόλοιπους συνεργάτες του Αλέξη, οργανώνοντας καλύτερα και αποδοτικότερα τη δουλειά τους· σε αυτήν προστρέχουν όλοι για να τους πει τι να κάνουν. Προβλέπει και εκτελεί με ταχύτητα, που οι άλλοι δυσκολεύονται να παρακολουθήσουν. Είναι σαφώς ικανότερη όλων, μόνο ο Αλέξης μπορεί να συγκριθεί μαζί της, αλλά αυτό που θα κερδίσει θα είναι μία θέση στο σπίτι του προϊσταμένου, ως νόμιμη σύζυγος, όχι μία προαγωγή.

Ένα καινούργιο επάγγελμα ασκεί η Έφη στο *Επτά χρόνια γάμου*, επάγγελμα που συνδέεται με τις τεχνολογικές εξελίξεις της Ελλάδας στο χώρο της τηλεόρασης και την έναρξη του κρατικού τηλεοπτικού προγράμματος: είναι τηλεπαρουσιάστρια, και επιπλέον παντρεμένη. Επίσης, δεν ανήκει στις γυναίκες που εργάζονται από ανάγκη, όπως η Ειρήνη στο *Μιας πεντάρας νειάτα*. Είδαμε ότι το επάγγελμα της δημιουργεί προβλήματα στη συζυγική της ζωή, αφού είναι διαρκώς απασχολημένη με τις απορρέουσες υποχρεώσεις. Κάνει πρόβες για την εκπομπή της, δίνει συνεντεύξεις Τύπου, έχει συναντήσεις με διαφημιστές, φωτογραφίζεται, φροντίζει τη γκαρνταρόμπα της και τη δημόσια εμφά-

νισή της, δίνει αυτόγραφα. Όπως λέει ο άνδρας της ο Αλέκος, «το πρωί σκέφτεται, το μεσημέρι γράφει και το βράδυ εκπέμπει». Πριν κοιμηθεί, διαβάζει τα γράμματα των θαυμαστών της και μοιράζει απλόχερα συμβουλές, διαμετρικά αντίθετες με ό,τι εφαρμόζει η ίδια στα προσωπικά της. Συμβουλεύει τις γυναίκες, που παρακολουθούν με φανατική προσήλωση την καθημερινή της εκπομπή, να είναι καλές νοικοκυρές και να μην παραμελούν τους άνδρες τους, γιατί θα τους σπρώξουν σε πιο περιποιητικά χέρια.

Η εργασία της Έφης είναι επιλογή και όχι υποχρέωση, αφού ο Αλέκος έχει ένα πολύ επιτυχημένο επάγγελμα, κερδίζει πολλά χρήματα και μπορεί να εξασφαλίσει άνετη ζωή στο σπιτικό — και στο εξοχικό τους. Η Έφη δεν είναι θετικό πρότυπο, καταρχήν επειδή, ενώ συμβουλεύει σωστά, σύμφωνα με την τρέχουσα αντίληψη, πράττει λανθασμένα και δεν ακολουθεί και η ίδια τις συμβουλές της. Αυτή η ανακολουθία ανάμεσα στο δημόσιο λόγο της και στην προσωπική της ζωή ακυρώνει την αξιοπιστία της: φαίνεται σαν να κοροϊδεύει τους θαυμαστές της, που τόσο την εμπιστεύονται. Οι οικείοι της δικαιώνονται, επειδή μόνο αυτοί γνωρίζουν ότι κατά κάποιον τρόπο εξαπατά το κοινό της.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η σκηνή κατά την οποία η Έφη, γεμάτη ενθουσιασμό, περιγράφει τις επαγγελματικές της επιτυχίες, χαμένη στο δικό της κόσμο και αγνοώντας την πραγματικότητα. Την ίδια στιγμή ο Αλέκος χασμουριέται ή κάνει ειρωνικά σχόλια, ενώ ο θεός του (Σταύρος Ξενίδης) αναρωτιέται αν η Έφη έχει πυρετό ή αν τρελάθηκε. Κανείς από τους δύο δεν νοιάζεται να την ακούσει, πόσο μάλλον να ευχαριστηθεί, να τη συγχαρεί και να την ενθαρρύνει. Η περιγραφή των επιτυχιών της θεωρείται από το θείο ως παραλήρημα και ως τέτοιο περνάει στο κοινό. Διότι ο θεός έχει εμφανιστεί προηγουμένως ως ένας ηθικός γλεντζές, που σέβεται το θεσμό του γάμου και σκοπεύει να εγκαταλείψει τη ντόλτσε βίτα όταν παντρευτεί. Άλλωστε, μαλώνει τον ανιψιό του για τις μικροαπιστίες του και τον συμβουλεύει να ξαναβάλει στο γάμο του την τρυφερότητα των πρώτων ημερών, την οποία έχει εγκαταλείψει.

Η Χριστίνα (Μάρω Κοντού, *Της ζήλειας τα καμώματα*) είναι δημοσιογράφος, κρατάει τη στήλη με τις αισθηματικές συμβουλές σε ένα γυναικείο περιοδικό. Είναι αφοσιωμένη στη δουλειά της, αλλά δεν δείχνει κατανόηση στις επαγγελματικές υποχρεώσεις του άνδρα της (Λάμπρος Κωνσταντάρας), επίσης δημοσιογράφου, στο πολιτικό ρεπορτάζ, με πολύ ακατάστατα ωράρια εργασίας. Όπως ο ίδιος παρατηρεί, το δράμα είναι ότι η γυναίκα του δίνει πολύ σωστές συμβουλές στους άλλους, αλλά πολύ κακές στον εαυτό της. Η διάσταση που παρουσιάζεται ανάμεσα στη συμπεριφορά που υποδεικνύει στις άλλες γυναίκες μέσα από τις στήλες του περιοδικού και σε αυτήν που υιοθετεί η ίδια υπονομεύει, όπως και στην περίπτωση της Έφης, και την επαγγελματική της εγκυρότητα.

Με την προκατάληψη του αφεντικού της πρέπει να παλέψει και η Κάτια

(Νικήτας Πλατής, Μαίρη Κυβέλου, *Ένας γαμπρός πολλά ελαφρός*, 1972, σενάριο Ναπολέον Ελευθερίου, σκηνοθεσία Γιώργος Παπακώστας): ο διευθυντής της εφημερίδας στην οποία έχει προσληφθεί ως δακτυλογράφος δεν τη θεωρεί αρκετά ικανή, ώστε να την προαγάγει σε δημοσιογράφο, όπως αυτή επιθυμεί. Όταν η Κάτια, εξαιτίας της επιμονής της, απολύεται, δεν το βάζει κάτω. Έχοντας μεγάλη πίστη στην αξία και στις δυνατότητές της να επινοεί λύσεις, συνεργάζεται με το φωτορεπόρτερ Γρηγόρη και επιτυγχάνει μία αποκλειστική συνέντευξη με το μετρ της υψηλής ραπτικής Κρις Μπακ (Μάκης Δεμίρης). Η Κάτια όχι μόνο παντρεύεται τον Γρηγόρη, αλλά επιστρέφει θριαμβευτικά στην εφημερίδα, ως πολύ επιτυχημένη δημοσιογράφος, και επιπλέον εξασφαλίζει και στον άνδρα της θέση φωτορεπόρτερ.

Η Σοφία (Έλσα Ρίζου, *Εθελοντής στον έρωτα*, 1971, σενάριο Πολύβιος Βασιλειάδης – Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης) είναι διακοσμήτρια, επιτυχημένη, κατά τη γνώμη του περιβάλλοντός της, και με καλές προοπτικές δουλειάς. Δεν παύει ωστόσο να ανησυχεί για το αν ο Τζίμης, ένα φωτομοντέλο με το οποίο συνδέεται, θα αποφασίσει να την παντρευτεί. Εξίσου ανήσυχη για την αποκατάστασή της είναι στην ίδια κωμωδία και η Μίρκα (Έλενα Ναθαναήλ), ιδιοκτήτρια μπουτίκ και οίκου μόδας για υψηλά βαλάντια, μία νεαρή με υψηλή επαγγελματική γνώση και αυτοπεποίθηση, εξαρτημένη ωστόσο από την ιδέα του γάμου.

Ένα επάγγελμα για τις κοπέλες των λαϊκών τάξεων, που ανθεί τη δεκαετία του 1960, είναι αυτό της κομμώτριας.<sup>306</sup> Είναι επίσης ένας επαγγελματικός χώρος στον οποίο κυριαρχεί η γυναικεία παρουσία, τόσο στα μέλη της επιχείρησης όσο και στην πελατεία.<sup>307</sup> Το γεγονός ότι στο κομμωτήριο δεν διακυβεύεται η ηθική των γυναικών, επομένως είναι ένα μέρος στο οποίο μπορούν να συχνάζουν άφοβα, χωρίς περιορισμούς, παρουσιάζεται στις ταινίες και μέσω των ανδρών κομμωτών, που δεν είναι, ως άνδρες, επικίνδυνοι, επειδή δεν ενδιαφέρονται ή υποκρίνονται ότι δεν ενδιαφέρονται σεξουαλικά για τις γυναίκες (Τάκης Μηλιάδης, *Η Εύα δεν αμάρτησε*). Η Μαριγούλα (Τιτίκα Στασινοπούλου, *Ο φαφλατάς*) δουλεύει τα καλοκαίρια καμαριέρα σε μεγάλο ξενοδοχείο, για να φτιάξει την προίκα της.

Κορίτσι από τα λαϊκά στρώματα, η Δέσποινα (Δέσποινα Στυλιανοπούλου, *Η ταξιτζή*), μετά το θάνατο του πατέρα της, ταξιτζή στο επάγγελμα, πρέπει

306. Μπακαλάκη, ό.π., σ. 101.

307. «Για τις ίδιες και τις οικογένειές τους, η προοπτική της γυναικείας πελατείας εξουδετέρωνε ως ένα σημείο τους δισταγμούς απέναντι στις επιπτώσεις που μπορεί να είχε η δουλειά έξω από το σπίτι στη φήμη των γυναικών και απέκλειε την επίφοβη συνύπαρξή τους με άνδρες εργοδότες και συναδέλφους»: Μπακαλάκη, «Κομμωτική: ένα “γυναικείο” επάγγελμα», *αυτ.*

να αναθρέψει τα τέσσερα αδέρφια της. Ο αδελφικός φίλος του πατέρα της της δίνει δουλειά, στην οποία τα καταφέρνει άριστα. Η παρουσία της στο τιμόνι ξαφνιάζει τους πελάτες, αυτή την πρώιμη εποχή για γυναίκες επαγγελματίες οδηγούς. Όμως, η Δέσποινα, μεγαλωμένη στην πιάτσα, τα βγάζει πέρα και με το τιμόνι και με τη μηχανή, την οποία κατέχει καλύτερα από τους άνδρες συναδέλφους της, αλλά και με τους πελάτες, που προσπαθούν να επωφεληθούν από τη γνωριμία τους μαζί της. Δεν υστερεί από τους άνδρες σε ένα θεωρούμενο ως καθαρά ανδρικό επάγγελμα και κερδίζει την αναγνώριση με την αξία της και τη σκληρή δουλειά.

Όπως και στην περίπτωση της *Μοντέρνας Σταχτοπούτας*, οι γυναίκες που εργάζονται από ανάγκη, που ανταποκρίνονται δηλαδή σε κάποιο καθήκον, εντάσσονται στο παραδοσιακό κλίμα αναγνώρισης της γυναικείας εργασίας. Επαινούνται, ενώ οι σεναριογράφοι υπογραμμίζουν τις δυσκολίες που καλούνται να αντιμετωπίσουν λόγω φύλου. Οι μεσοαστές όμως, που δεν αντιμετωπίζουν ανάλογες δυσκολίες στο να μορφωθούν ή να κατακτήσουν θέσεις άνετης εργασίας, δεν κρίνονται με ανάλογο διάθεση.

### θ' *Επιστήμονες*

Τα παραδείγματα γυναικών που έχουν ανώτερες σπουδές και καταλαμβάνουν σημαντική θέση στην παραγωγή είναι πολύ λίγα στις κωμωδίες. Οι σπουδές των γυναικών, η σταδιοδρομία σύμφωνα με τα ανδρικά πρότυπα και η αφοσίωση στο επάγγελμα αντιμετωπίζονται με δυσπιστία από τους σεναριογράφους.<sup>308</sup> Το θέμα εμφανίζεται την εποχή που οι γυναίκες στρέφονται με αυξανόμενους ρυθμούς στην εργασία και στις σπουδές, ενώ δεν περιορίζονται πλέον σε κατώτερες θέσεις. Από τις κωμωδίες γίνεται φανερό ότι η έξοδος των γυναικών από τον οικιακό χώρο προκαλεί ανησυχία. Το κοινωνικό σώμα αναρωτιέται για τις συνέπειες που μπορεί να έχουν στην οικογενειακή ισορροπία οι νέες γυναικείες δραστηριότητες. Μία άγνωστη εμπειρία λαμβάνει συνεχώς μεγαλύτερες διαστάσεις και προκαλεί αντικρουόμενα συναισθήματα. Η είσοδος ενός επιπλέον μισθού στο νοικοκυριό είναι ευπρόσδεκτη, αλλά όχι και τα παρεπόμενα, με κυριότερο τη διαφοροποίηση της παραδοσιακής θέσης της γυναίκας. Ξαφνικά διαπιστώνεται ότι οι γυναίκες είναι άξιες για κάτι παραπάνω από τη ραπτική ή τη δακτυλογραφία. Δεν είναι όμως γνωστά τα όρια των δυνατοτήτων τους, το αν είναι ικανές να ανατρέψουν το *statu quo* και να εκτοπίσουν τους άνδρες από το χώρο που παραδοσιακά τους ανήκει: την εργασία.

Αν αντιπαραβάλλουμε τις προσδοκίες από ίσης αξίας ανδρική και γυναικεία εργασία, θα διαπιστώσουμε αμέσως τη διαφορά που διέπει την αντιμετώπισή

308. Στασινοπούλου, ό.π., σ. 434.

της. Αυτό που θεωρείται φυσική υποχρέωση για τον άνδρα στοιχειοθετεί για τη γυναίκα διαστρέβλωση της φύσης και του προορισμού της. Ο άνδρας πρέπει να αφοσιώνεται στη δουλειά και καταξιώνεται κοινωνικά μόνο μέσα από την εξέλιξή του στον εργασιακό χώρο. Αν η γυναίκα αφοσιωθεί στη δουλειά της με την ίδια ένταση, κινδυνεύει να χάσει τις ιδιότητες που αποδίδονται στο φύλο της, με κυριότερη συνέπεια την αποτυχία της στον αισθηματικό τομέα και στη δημιουργία οικογένειας. Κάτι τέτοιο όμως η γυναίκα δεν μπορεί να το αντέξει, γιατί της στερεί την κοινωνική καταξίωση, ή, έστω το στοιχειωδέστερο, την κοινωνική αποδοχή. Μετατρέπεται σε κάτι μικρότερης αξίας από αυτό που ήταν πριν σπουδάσει και πριν αρχίσει να εργάζεται.

Υπ' αυτό το πρίσμα μπορεί να ερμηνευτεί η αποτυχία της Αρετής (Άννα Ραυτοπούλου, *Ο φαταούλας*), μίας ώριμης, πολύ αξιοπρεπούς δικηγόρου, που νοιάζεται τον άνδρα της (Μίμης Φωτόπουλος) και πασχίζει να τον θεραπεύσει από το ελάττωμα της απληστίας. Γι' αυτό υπερασπίζεται έναν πελάτη του στο δικαστήριο, αλλά χάνει τη δίκη. Αυτό που δεν επιτυγχάνει με τον ακέραιο χαρακτήρα ή με την επαγγελματική επιδεξιότητα η Αρετή θα το καταφέρει με πιο «γυναικεία» μέσα, το ψέμα και την εξαπάτηση. Μία δικαστική νίκη ενάντια στο σύζυγό της θα την ανεδείκνυε σε καλή επιστήμονα και επαγγελματία, αλλά θα αφαιρούσε ταυτόχρονα το προβάδισμα από το σύζυγο, ο οποίος, αν και απατεώνας, δεν στερείται τα οικογενειακά προνόμια. Η επαγγελματική ήττα βάζει τη γυναίκα στη θέση που της αναλογεί και τηρεί τα προσχήματα.

Δύο κωμωδίες του 1964, το *Διαζύγιο α λα ελληνικά* (Οδυσσέας Κωστέλετος) και το *Δεσποινίς διευθυντής*, παραθέτουν μία σειρά προβλημάτων που προκαλεί η αφοσίωση της γυναίκας στο επάγγελμά της.

Το *Διαζύγιο α λα ελληνικά* μεταφέρει στην ελληνική πραγματικότητα της εποχής τους παλαιότερους προβληματισμούς των Γάλλων συγγραφέων Λουί Βερνέιγ και Ζωρζ Μπερ γύρω από το θέμα της γυναικείας σταδιοδρομίας. Η *Δικηγόρινα* τους πρωτοπαίζεται στην Αθήνα το 1927 από τη Μαρίκα Κοτοπούλη.<sup>309</sup> Τριάντα επτά χρόνια μετά, το κοινό καλείται να παρακολουθήσει την αφοσίωση της Ελένης (Κάκια Αναλυτή) στο επάγγελμα της δικηγόρου. Η Ελένη παίρνει τις υποθέσεις της στα σοβαρά και τους αφιερώνει όλο της το χρόνο, ώστε δεν μένουν περιθώρια να ασχοληθεί καθόλου με τον άνδρα της τον Τρύφωνα (Κώστας Ρηγόπουλος). Δεν τρώει μαζί του το μεσημέρι, το βράδυ κάθεται ως αργά στο γραφείο και, όταν επιστρέφει, τον βρίσκει κοιμισμένο, ενώ το πρωί φεύγει πριν εκείνος ξυπνήσει. Όταν ο Τρύφων προσπαθεί να της μιλήσει για τα συζυγικά τους προβλήματα, τον ακούει αφρημένη· δεν έχει καμία σχέση με το νοικοκυριό, δεν ασχολείται με τις ανάγκες του σπιτιού, περ-

309. Μαρίκα Κοτοπούλη, η Φλόγα, Γιώργος Ανεμογιάννης (επιμ.), Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Νεοελληνικού Θεάτρου, Αθήνα 1994, σ. 220.

νάει όλο της το χρόνο στο γραφείο, ανάμεσα στις δικογραφίες της, ή στα ραβτεβού με τους πελάτες και στα δικαστήρια.

Τρεις είναι οι άμεσες συνέπειες της υπερβολικής αφοσίωσης της Ελένης στη δουλειά της: η παραμελημένη της εμφάνιση, η απομάκρυνση από τη συζυγική σχέση και η εγκατάλειψη του νοικοκυριού της. Δεν δίνει σημασία στα συστατικά της θηλυκότητας, στο χτένισμα και στο ντύσιμο. Έχει έναν αυστηρό κότσο και φοράει γυαλιά με μαύρο σκελετό, ντύνεται άχαρα και συντηρητικά, με πουκάμισα κουμπωμένα ως το λαιμό. Μπορεί να ντύνεται σύμφωνα με τον αυστηρό επαγγελματικό κώδικα των δικαστηρίων, αλλά δεν αφήνει τις γυναικείες της χάρες να εμφανιστούν. Φέρεται στον Τρύφωνα με τρυφερότητα και υπομονή, χωρίς νεύρα, προσπαθεί να τον κάνει να καταλάβει τη θέση της, όμως αυτό δεν είναι αρκετό. Όπως της επισημαίνει, και εκείνος εργάζεται, αλλά προσπαθεί να βολέψει και τις άλλες απολαύσεις της ζωής, να βγει έξω, να διασκεδάσει, όχι μόνος, αλλά με τη γυναίκα του.

Το ενδιαφέρον στο *Διαζύγιο α λα ελληνικά* είναι το πώς η στάση και τα επιχειρήματα της Ελένης χρησιμοποιούνται ως πηγές του κωμικού και καταλήγουν με αυτό τον τρόπο στην ακύρωση της προσωπικότητάς της. Όταν λέει στον Τρύφωνα ότι αυτός έχει περισσότερο χρόνο, επομένως μπορεί να ασχοληθεί με τις υποθέσεις του σπιτιού, προκαλεί το γέλιο του θεατή. Η υπόδειξη συνιστά ανατροπή της καθεστηκυίας τάξης: είναι ενάντιο στα γενικώς παραδεκτά, και γι' αυτό κωμικό το να ασχολείται ο άνδρας με τα προβλήματα του νοικοκυριού. Προφανώς ο Τρύφων έχει αρκετό περισσευούμενο χρόνο, αφού κάθεται στο πάρκο και περνάει την ώρα του. Αλλά το να αγοράσει πετσέτες ή να λύσει το πρόβλημα της καμαριέρας δεν αποτελεί μέρος των καθηκόντων και του ρόλου του. Με το να του ζητά κάτι τέτοιο, η Ελένη φαίνεται υπερβολική και καταντά κωμική, πράγμα που αντανακλάται και στο επαγγελματικό της κύρος. Ο θεατής οδηγείται από το σενάριο να την αμφισβητήσει και ως επαγγελματία, αφού δεν είναι συνεπής στον πρωταρχικό για το φύλο της ρόλο της νοικοκυράς.

Αυστηρή τιμωρία περιμένει την Ελένη για την υπερβολική της επαγγελματική δραστηριότητα, τιμωρία για την οποία επιπλέον ευθύνονται η ίδια και οι συμβουλές της. Ο Τρύφων συνδέεται ερωτικά με μία πελάτισσά της. Μποστά στον κίνδυνο να χάσει τον άνδρα της, η Ελένη όχι μόνο μεταμορφώνεται εξωτερικά, αλλά εγκαταλείπει την ως τώρα στάση της, προσαρμόζοντας το ρόλο της στην κοινωνική προσδοκία. Φεύγει από τους φακέλους των πελατών, αδιαφορεί για τα προβλήματά τους και για την εξέλιξη των υποθέσεών τους και αφιερώνει το χρόνο της στο να ξανακερδίσει τον Τρύφωνα.

Το γεγονός ότι η γυναίκα θα πρέπει να πληρώσει την αγάπη και την αφοσίωσή της στο επάγγελμά της με την απομάκρυνση του συζύγου και την καταστροφή του γάμου της θεωρείται δεδομένο. Κάτι τέτοιο μπορεί να ανατραπεί



μόνο με τη δική της ανοχή ή υποχώρηση. Η φίλη της Ελένης, η Άννα (Μέλλπω Ζαρόκωστα), είναι γιατρός: το πρωί δουλεύει στο νοσοκομείο και το βράδυ μένει στο ιατρείο της ως αργά. Αφού δεν μπορεί να είναι εντάξει στις συζυγικές της υποχρεώσεις, το βρίσκει απόλυτα φυσικό να αντικαθίσταται στη ζωή του άνδρα της από άλλες γυναίκες. Επειδή αυτή η λύση δεν αρέσει στην Ελένη, οδηγείται αναγκαστικά στην εγκατάλειψη του επαγγέλματος.

Παρατηρούμε ότι υπεισέρχεται και πάλι ένα στοιχείο τρομοκρατίας, όπως το είδαμε και στις περιπτώσεις της εξώγαμης εγκυμοσύνης. Αν μία γυναίκα δεν είναι συνεπής στα πρότυπα του ρόλου της, κινδυνεύει με προσωπική δυστυχία. Υφίσταται ταπεινώσεις, χάνει την εκτίμηση του περιβάλλοντος προς το πρόσωπό της και στερείται αυτούς που αγαπά και που θα ήθελε επίσης να την αγαπούν.

Σε κωμωδίες που έχουν προηγηθεί, για παράδειγμα στο *Σκληρό άνδρα*,<sup>310</sup> η καχυποψία συνοδεύει τη δικηγόρο. Η Αλέκα Μάλη (Μάρθα Βούρτση), μία δυναμική νέα, κομψά και καθόλου συντηρητικά ντυμένη, προσπαθεί να πείσει τον πελάτη της Ηρακλή να αντιμετωπίσει με θάρρος τις υποθέσεις του. Επειδή ο ίδιος είναι πολύ υποχωρητικός, αναλαμβάνει η ίδια να ξεκαθαρίσει τα πράγματα με τους ενοικιαστές του. Όμως, έχει παράπονα από τον εργοδότη της. Δεν της αναθέτει ενδιαφέρουσες υποθέσεις, που θα της επέτρεπαν να αγορεύσει μεγαλειωδώς στο δικαστήριο. Μία τέτοια φιλοδοξία θα μπορούσε να παρουσιαστεί ως νόμιμη, και δεν είναι λίγες οι φορές που οι σεναριογράφοι συνηγορούν υπέρ των νέων ανδρών που ψάχνουν μία ευκαιρία για να διακριθούν. Μία γυναίκα όμως δεν μπορεί να έχει παρόμοιες απαιτήσεις. Γι' αυτό η Αλέκα, που χρησιμοποιεί ψυχολογικούς όρους όταν συζητά με τον πελάτη της και τον χαρακτηρίζει κομπλεξικό —ενώ ο θεατής τον προσλαμβάνει ως έναν πολύ καλό άνθρωπο—, παρουσιάζεται και η ίδια με κόμπλεξ ανωτερότητας, ως μεγαλομανής και μάλλον παράφρων, αφού δεν διστάζει να αποδώσει στον Ηρακλή σοβαρότατες κατηγορίες, μόνο και μόνο για να έχει την ευκαιρία να τον υπερασπιστεί.

Η Έλλη πάλι (Βιβέτα Τσιούνη, Αυτό το κάτι άλλο) ανήκει στις δικηγόρους που αφήνουν τη ζωή να περνάει χωρίς να απολαμβάνουν τις χαρές της, αν και αναγνωρίζεται ως λαμπρή επιστήμων από το συναδελφικό περιβάλλον της. Όταν αποφασίζει να ενδώσει στον έρωτα, μεταμορφώνεται σε μία όμορφη νέα, που μπορεί να αποτελέσει πρότυπο πολύ περισσότερο από ό,τι όταν φορούσε κομψά, αλλά σφιγμένα ταγιέρ, μεγάλα γυαλιά και είχε τα μαλλιά χτενισμένα σε αυστηρό κότσο.

Τιμωρία άλλου τύπου υφίσταται και η Αίλα (Τζένη Καρέζη) στο *Δεσποί-*

310. Μεταφορά της κωμωδίας του Γεωργίου Ρούσσου, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κεντρικόν», από το θέατρο Βασίλη Λογοθετίδη, το 1954· Θρύλος, ό.π., τ. ΣΤ', σ. 227-229.

νίς διευθυντής, που επίσης αφιέρωσε τη ζωή της στις σπουδές και στη δουλειά. Επειδή ήταν άριστη φοιτήτρια στο Πολυτεχνείο και έκανε μεταπτυχιακές σπουδές ως μηχανικός, ο καθηγητής της την προσέλαβε ως αντικαταστάτρια του στην εταιρεία της οποίας ήταν διευθυντής. Το γεγονός ότι μία κοπέλα νεαρής ηλικίας εισχωρεί σε έναν απολύτως ανδροκρατούμενο εκείνη την εποχή χώρο με την αξία της, που αποδεικνύεται εφάμιλλη των ανδρικών ικανοτήτων, είναι ασφαλώς ένα από τα ρηξικέλευθα στοιχεία του σεναρίου. Όμως, θα πρέπει να υπάρξει η κωμική ανατροπή, και αυτή θα αποκαταστήσει την πραγματική ανατροπή που υφίστανται οι παραδοσιακοί ρόλοι με το παράδειγμα της Λίλας.

Η Λίλα, που κατά τα άλλα είναι απολύτως ευχαριστημένη από τον εαυτό της, θα πρέπει κάποια στιγμή να συνειδητοποιήσει ότι αποτελεί οδυνηρή εξαίρεση στην κοινωνική τάξη. Ο μοχλός της συνειδητοποίησης είναι ο έρωτας. Η Λίλα ερωτεύεται έναν υπάλληλο της εταιρείας, τον Αλέκο, ο οποίος δεν είναι μηχανικός, όπως αυτή, αλλά υπομηχανικός, έχει επομένως κάνει σπουδές χαμηλότερου επιπέδου. Επίσης, δεν είναι αφοσιωμένος στη δουλειά του, όπως η ίδια, αλλά αφήνει τον έρωτα και τις διασκέδασεις να εισχωρούν στη ζωή του σε μεγάλες δόσεις. Ως άνδρας, μπορεί να τα συνδυάζει όλα, χωρίς μεγάλη προσπάθεια. Από το μυαλό της Λίλας τέτοια ζητήματα δεν είχαν προς το παρόν περάσει. Η γνωριμία των δύο αντιθέτων ξεκινάει με μία σειρά από συγκρούσεις, γιατί ο καθένας έχει απέναντί του έναν καθ' όλα άξιο αντίπαλο και θα πρέπει να τον δαμάσει. Οι συγκρούσεις δεν προμηνύουν τίποτε καλό, όμως οι αντίπαλοι, όπως συμβαίνει συχνά στον κινηματογράφο, ερωτεύονται ο ένας τον άλλον και προσπαθούν να τον πλησιάσουν, αλλάζοντας άρδην τη συμπεριφορά και τον τρόπο σκέψης τους. Ενώ όμως ο Αλέκος προοδεύει, αφού απομακρύνεται από τις εφήμερες σχέσεις, σοβαρεύεται στη δουλειά του και πέφτει με τα μούτρα στο διάβασμα, ώστε να προχωρήσει στις σπουδές του, η Λίλα υποβιβάζεται. Παραιτείται από ό,τι είχε μέχρι τότε καταφέρει, όταν συνειδητοποιεί ότι η προσπάθειά της την είχε απομακρύνει από τα γυναικεία πρότυπα. Αναζητά απεγνωσμένα, και κυρίως χωρίς αίσθηση του μέτρου, αυτά τα πρότυπα στα κομμωτήρια, στα φιγουρίνια, στα πάρτι, στο ποτό και στην προκλητική συμπεριφορά.

Οι νεαρές επιστήμονες που προέρχονται από τα μη προνομιούχα κοινωνικά περιβάλλοντα αντιμετωπίζονται με μεγαλύτερη συμπάθεια από τους σεναριογράφους. Στο *Έκλεψα τη γυναίκα μου* η Λένα γεννήθηκε σε λαϊκή γειτονιά, αλλά κατάφερε να διακριθεί από τα υπόλοιπα παιδιά της παρέας, που, αν και αγόρια, τελείωσαν μόνο το δημοτικό. Μόλις πήρε το πτυχίο της Νομικής, βρίσκει αμέσως δουλειά στο εργοστάσιο του Πέτρου. Διαπραγματεύεται με μεγάλη μαεστρία τους όρους πρόσληψής της και καταφέρνει να αποσπάσει 10.000 δραχμές μισθό, όταν ο μισθός μίας γραμματέως είναι γύρω στις 2.000-2.500 δραχμές. Οι εργοδότες της παραδέχονται ότι είναι έξυπνη.

Η Νανά (*Κάθε κατεργάρης στον πάγκο του*, 1969) έχει σπουδάσει πολιτικός μηχανικός και εργάζεται σε τεχνικό γραφείο. Ο αδελφός της ο Μανωλιός (Γιώργος Παπαζήσης) έδωσε τη συγκατάθεσή του για την αναχώρησή της από την πατρική εστία και την εγκατάστασή της στην πρωτεύουσα, λόγω σπουδών. Οι σπουδές, η εργασία, η ανεξαρτησία που προσφέρει ο μισθός έχουν επηρεάσει θετικά τη σκέψη και τη συμπεριφορά της. Πιστεύει ότι ο γάμος δεν είναι απαραίτητος για τη γυναίκα, τη ζωή και την καταξίωσή της. Σε αυτή την κωμωδία αποτυπώνονται αντιφατικές συμπεριφορές, δείγματα μίας κοινωνίας που πρέπει να εκσυγχρονιστεί, ενώ ταυτόχρονα δεσμεύεται από την παράδοσή της. Υπάρχει από τη μία η ανεξάρτητη Νανά και από την άλλη ο παραδοσιακός Μανωλιός. Δεν είναι τυχαίο ότι η μία ζει στην πρωτεύουσα και ο άλλος έχει παραμείνει στο χωριό. Το 1968, στο *Πιο λαμπρό μπουζούκι*, της ίδιας παραγωγού εταιρείας, η Σοφούλα, συντοπίτισσα της Νανάς, την οποία υποδύεται η ίδια ηθοποιός, είναι θύμα της αυταρχικής συμπεριφοράς των Κρητικών αδελφών της, που την πιέζουν να παντρευτεί, χωρίς καν να ρωτήσουν τη γνώμη της. Η Νανά έχει λάβει την άδεια από τον εξίσου παρεμβατικό και επίσης Κρητικό αδελφό της να απομακρυνθεί μόνη της και να ζήσει στην πρωτεύουσα επί αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα. Από τη Σοφούλα απαιτείται πλήρης υποταγή στις αποφάσεις των συγγενών, ενώ στη Νανά οι συγγενείς επιτρέπουν εν μέρει τη χάραξη μίας ανεξάρτητης πορείας. Οι σπουδές κάνουν δυνατή αυτή την πορεία, δίνουν επαρκές κοινωνικό άλλοθι στον αδελφό της Νανάς, ώστε να συμπεριφερθεί με ελαστικότητα για κάποιο διάστημα. Δίνουν επίσης φωνή στη Νανά, που δηλώνει σεβασμό στις απόψεις του αδελφού της και ταυτόχρονα διεκδικεί το δικαίωμα να διαμορφώνει τη δική της άποψη και να ζει σύμφωνα με αυτή. Ο δραματικός τόνος στο μονόλογο της Νανάς δείχνει ότι οι θεατές θα πρέπει να λάβουν στα σοβαρά υπόψη τα λόγια της: «Λογαριάζω τη γνώμη σου· αλλά θέλω νά 'χω κι εγώ τη δική μου τη γνώμη και να κάνω εκείνο που νομίζω εγώ πως είναι σωστό...».

### ι' Καλλιτέχνιδες

Επαγγέλματα στα οποία καταφεύγουν οι κοπέλες είναι τα καλλιτεχνικά, στο χώρο των νυκτερινών κέντρων, του θεάτρου και λίγο αργότερα του κινηματογράφου. Αυτά παρουσιάζονται συνήθως σαν να μην έχουν τίποτε το επιλήψιμο, με τρόπο που υπονοεί ότι ακόμα και σε ένα τέτοιο επάγγελμα η γυναίκα, φθάνει να το θέλει, μπορεί να «κρατήσει τη θέση» της και να απορρίψει χωρίς συνέπειες τις σεξουαλικές προτάσεις των ανδρών. Απλώς, γίνεται διάκριση ανάμεσα στις τίμιες, που χορεύουν ή τραγουδούν όπως θα έκαναν οποιαδήποτε άλλη δουλειά και βγάζουν ένα αξιοπρεπές μεροκάματο, και στις ξελογιάστρες, επίμεμπτης ηθικής, που η πονηρή τους φύση τις οδήγησε σε αυτά τα επαγγέλ-

ματα, όπου υπάρχουν τα περιθώρια του εύκολου όσο και ανέντιμου κέρδους. Στην πλειοψηφία τους οι καλλιτέχνιδες προέρχονται από τα λαϊκά στρώματα και δεν πλαισιώνονται από οικογένεια.

Στην *Ωραία των Αθηνών* η Σπεράντζα Βρανά υποδύεται μία τραγουδίστρια και χορεύτρια, η οποία κατά τα άλλα δεν διαφέρει από τη μωδίστρα φίλη της, δεν ενδίδει αλόγιστα στους άνδρες, έναντι ανταλλαγμάτων, ζει μία απόλυτα ηθική ζωή και ονειρεύεται, όπως κάθε κοπέλα της ηλικίας της, να βρει ένα καλό παιδί και να παντρευτεί, πράγμα που συμβαίνει στο τέλος. Στο έργο *Η φτώχεια θέλει καλοπέραση* η Καίτη Μπελίντα και η Μάγια Μελάγια, στην πραγματικότητα δύο από τα μεγαλύτερα αστέρια του μουσικού θεάτρου αυτή την εποχή, έρχονται από τη Θεσσαλονίκη για να γίνουν τραγουδίστριες. 'Όμως, χωρίς γνωριμίες, δεν είναι εύκολο να πραγματοποιήσουν τα όνειρά τους και «να δουν το όνομά τους γραμμένο με μεγάλα φωτεινά γράμματα». Η λύση βρίσκεται στο κέντρο «Παλιά συντροφιά», που κάνει διαγωνισμούς ταλέντων. Από τη «Μάντρα» του Αττίκ ως τη «Φρεγάτα» του Λάσκου, τα ραδιοφωνικά «Νέα ταλέντα» του Γιώργου Οικονομίδη και το τηλεοπτικό της δεκαετίας του 1990 «Να η ευκαιρία», τα βαριετέ τέτοιου τύπου ήταν ένα μέσο για να κάνουν κάποια νέα πρόσωπα μία πρώτη επαφή με το κοινό και τον επαγγελματικό χώρο. Οι δύο νέες κατορθώνουν να έρθουν πρώτες στο διαγωνισμό τραγουδιού του κέντρου και να εξασφαλίσουν συμβόλαιο όχι μόνο γι' αυτές, αλλά και για τους πρώην άνεργους φίλους τους. Η Ντόλυ ('Αντζελα Ζήλια, *Ο θησαυρός του μακαρίτη*) είναι άλλη μία τραγουδίστρια που ξέρεi να κρατάει τη θέση της. Εμφανίζεται σε κέντρο, αλλά δεν ενθαρρύνει καμία επαφή με τους πελάτες. Έχει συμμετάσχει σε περιοδείες στην Ανατολή και έχει προκαλέσει το ενδιαφέρον πολλών και πλούσιων ανδρών, αλλά δεν έχει ενδώσει, με αποτέλεσμα να νοικιάζει ένα φτωχικό δωμάτιο και να κυνηγάει το μεροκάματο. Η Ντίνα ('Αννα Μαντζουράνη, *Ο Μήτρος και ο Μητρούσης στην Αθήνα*) προσλαμβάνεται ως τραγουδίστρια σε καμπαρέ, αλλά είναι πολύ μετρημένη και βοηθάει στην εξάρθρωση μιας σπείρας λαθρεμπόρων.

Στο έργο *Ο νάνος και οι επτά χιονάτες* (1970, σενάριο Κώστας Πρετεντέρης, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης) η Ζωή (Δέσποινα Στυλιανοπούλου) ηγείται επταμελούς γυναικείου συγκροτήματος, που παίζει ελαφρολαϊκή μουσική σε νυχτερινά κέντρα, με μεγάλη επιτυχία. Πολλοί επιχειρηματίες θέλουν τις Επτά Χιονάτες στο μαγαζί τους, αλλά οι περισσότεροι, εκτός από τη μουσική, τους ζητούν να είναι και φιλικές με τους πελάτες. Η πληγωμένη από έναν άνδρα Ζωή απαγορεύει ωστόσο τέτοιου είδους επαφές στα κορίτσια του συγκροτήματος και γίνεται κέρβερους της ηθικής τους, μη διστάζοντας κάθε τόσο να σκίσει και κάποιο συμβόλαιο: προτιμά να μένουν άνεργες, παρά να ενδίδουν στις προτάσεις των πελατών και στις πιέσεις των επιχειρηματιών. Στη μυθοπλασία βρίσκεται πάντα ένας μαγαζάτορας εξίσου ηθικός με τη Ζωή,

ώστε να αντιμετωπίζει με κατανόηση το ζήτημα της ηθικής προστασίας των κοριτσιών.

Η Ντόρα (Σάσα Καστούρα, *Ο ξεροκέφαλος*) εργάζεται ως κομμώτρια· δέχεται όμως πρόταση για να τραγουδήσει σε νυκτερινό κέντρο. Θέλει να μαζέψει γρήγορα την προίκα της, και στο κέντρο η αμοιβή θα είναι μεγάλη, ενώ στο κομμωτήριο πρέπει να τη μαζεύει δραχμή-δραχμή. Ο αρραβωνιαστικός της Παντελής (Γιάννης Γκιωνάκης), υπάλληλος σε βενζιναδικο και καρπαζοεισπρακτορας του αφεντικού του, διαφωνεί και της το απαγορεύει. Αυτή όμως αντιδρά αποφασιστικά, τονίζει το βασικό επιχείρημα της προίκας και του συνακόλουθου γάμου. Μπορεί ο Παντελής να δηλώνει ότι δεν χρειάζεται προίκα, όμως η Ντόρα τη θεωρεί απαραίτητη, γιατί θέλει να νοικοκυρευτεί. Η προίκα δεν είναι υπόθεση και επιθυμία μόνο των ανδρών, από τη στιγμή που οι γυναίκες αποκτούν στοιχειώδη δικαιώματα δράσης και φωνής, τη βρίσκουν ως μέσο που θα τις διευκολύνει στην έγγαμη ζωή τους. Η Ντόρα λέει ότι, όπως διάβασε στο *Ρομάντσο*, οι τραγουδίστριες καταφέρνουν να χτίζουν βίβλους με τα υψηλά τους μεροκάματα. Ο ατζέντης της Ανδρόνικος (Τάκης Μηλιάδης) της εύχεται «20.000 μεροκάματο». Χαρακτηρίζει τον Παντελή οπισθοδρομικό, επειδή αυτός συνδέει το κέντρο με την ακολασία και τις «πριμαντόνες». Θεωρεί ότι «η δουλειά δεν είναι ντροπή» και δεν έχει ενδοιασμούς επειδή θα δουλέψει σε μπουζουξίδικο. Δίνει πραγματική μάχη με τον Παντελή, για να καταφέρει να εργαστεί όπως εκείνη νομίζει καλύτερα. Όμως, το σενάριο χειρίζεται και πάλι την ιστορία με τρόπο που να μην καλλιεργεί το μήνυμα της ανεξαρτητοποίησης μέσω της εργασίας. Ύστερα από την επιτυχημένη της αντιπαράθεση με τον Παντελή, η Ντόρα τραγουδάει:

*Η γυναίκα πάντα σφάλει, μην της κόβεις το κεφάλι  
κυβέρνα τη με το καλό, μην της ζητάς νά'χει μυαλό.*

Το μήνυμα είναι αντιφατικό. Από τη μια, η Ντόρα έχει δίκιο να επιδιώκει εργασία με καλύτερη αμοιβή, άρα έχει περισσότερο μυαλό από τον Παντελή. Από την άλλη, παραδέχεται ότι η γυναίκα δεν μπορεί να δράσει προς το συμφέρον της. Οι συντελεστές της ταινίας δεν έχουν σκοπό να ωθήσουν το κοινό προς μία πιο προχωρημένη αξιολόγηση του γυναικείου ρόλου και προς μία νέα αντιμετώπιση των σχέσεων των δύο φύλων· φοβούνται ότι κάτι τέτοιο όχι μόνο δεν θα βρει ανταπόκριση, αλλά και θα απομακρύνει το κοινό από το προϊόν τους.

Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι η αντιπαλότητα των φύλων στην αγορά εργασίας εκφράζεται αφενός αρκετά νωρίς, αφετέρου με συγκρούσεις σχετικές με τη μουσική. Ήδη το 1954 στο *Χαρούμενο ξεκίνημα* τρία κορίτσια μουσικοί παλεύουν σκληρά ενάντια σε τρεις άνδρες συναδέλφους τους, προκειμένου να εξασφαλίσουν μία εκπομπή στο ραδιόφωνο και μουσικές επενδύσεις σε διαφη-

μιστικά μηνύματα. Ο θεατής μπορεί να συμπεράνει ότι οι άνδρες κινδυνεύουν να βρίσκουν ακόμα δυσκολότερα δουλειά, αν οι γυναίκες διεκδικούν τις περιορισμένες θέσεις. Το 1967 ένα γυναικείο ροκ συγκρότημα θεωρείται σοβαρή απειλή για τους ρεμπέτες του απέναντι μαγαζιού (*Οι θαλασσιές οι χάντρες*). Το μοτίβο της σύγκρουσης μουσικών αντίθετου φύλου, και μάλιστα περισσότερων των δύο, που καταλήγουν σε ευτυχημένα ζευγάρια, έχει πλούσια χολιγουντιανή παράδοση. Το 1966 στις *Διπλοπεννιές* η Μαρίνα και ο Γρηγόρης μεταφέρουν την ενδοοικογενειακή διαμάχη στο πάλκο του μαγαζιού όπου τραγουδούν. Ο χώρος εργασίας χρησιμοποιείται ως χώρος που μπορεί να επιβεβαιώσει ποιος έχει τα πρωτεία και στη συζυγική σχέση. Είδαμε ότι, αν και η Μαρίνα έχει μεγαλύτερη επιτυχία από τον Γρηγόρη, το περιβάλλον τη συμβουλεύει να υποχωρήσει. Η εγκατάλειψη του επαγγέλματος εκ μέρους της συνεπάγεται και τη λύση των οικογενειακών προβλημάτων.

Η Αννούλα (*Χαρούμενοι αλήτες*) είναι μεγάλο ταλέντο στο χορό, σπουδάζει και ονειρεύεται τη στιγμή που θα μπορέσει να ζήσει από την τέχνη της. Εύθραυστη και συγχρόνως δυναμική, με μοναδικό στήριγμα τον εαυτό της και το πείσμα της, δεν ακολουθεί τον εύκολο δρόμο που οδηγεί στην καθιέρωση, αλλά δουλεύει σκληρά για να μπορέσει να ξεκινήσει. Δεν πιστεύει ότι το χρήμα είναι η μοναδική αξία στη ζωή ή ότι μόνο αυτό εξασφαλίζει την ευτυχία. Χάρη στην αλληλεγγύη των δύο φίλων της, θα προσληφθεί ως χορεύτρια στην επιθεώρηση. Για μία ακόμα φορά η τρυφερότητα, η καλοσύνη και η ανθρωπινή επαφή των φτωχότερων ομάδων αντικαθιστούν τις δολοφονικές των κυνηγών του χρήματος. Στην ίδια ταινία αντιπαραβάλλονται οι δύο στάσεις: της Αννούλας, που προχωρεί με την αφοσίωση και την πίστη σε ένα ιδανικό, και της Λίας Μάρα (*Έφη Μελά*), που εξαργυρώνει το όμορφο παρουσιαστικό της με την πρωταγωνιστική θέση, την πολυτελή βίλα και τους παράλληλους εραστές.

Η Τζίλι (Ελένη Προκοπίου, *Ο μπούφος*) αγαπά πολύ το χορό και εργάζεται σε νυχτερινό κέντρο. Προηγουμένως εργαζόταν ως μανικιουρίστα. Όταν όμως ο σύζυγός της Μαξ (Νίκος Ρίζος) αποφασίζει να υποδυθεί τον Κεφαλονίτη κόντε και να μπουν στην καλή κοινωνία, εγκαταλείπει το κουρείο και το σπίτι του στα Σεπόλια, μετακομίζει σε διαμέρισμα και ζουν από την εργασία της Τζίλι και από τις κομπίνες που προσπαθεί να στήσει ο ψευτοαριστοκράτης. Όταν η Τζίλι μένει έγκυος, αποφασίζει να πάρει την κατάσταση στα χέρια της και επιβάλλει να προσγειωθούν και να επιστρέψουν στην προηγούμενη, νόμιμη, έστω και φτωχολαϊκή κατάστασή τους. Ως χορεύτρια σε καμπαρέ εργάζεται η Μαίρη (Μάρθα Καραγιάννη, *Οι κληρονόμοι*), χωρίς να δημιουργούνται υπόνοιες για την ηθική της. Εκεί έχει την ευκαιρία να γνωρίσει πολύ κόσμο, κι έτσι βρίσκεται να κληρονομεί το 28% ενός οίκου μόδας, όταν ο ιδιοκτήτης του τη συμπεριλαμβάνει στη διαθήκη του, επειδή κάποτε τον βοήθησε με δανεικά.

Αν η γυναίκα αποβλέπει στην επιβίωση και στην αποκατάστασή της, τότε μπορεί να το κάνει αξιοπρεπώς, ακόμα και ως τραγουδίστρια ή χορεύτρια σε καμπαρέ. Αν όμως είναι φιλοχρήματη, αν δεν περιορίζεται στο μεροκάματο, αλλά ονειρεύεται την πολυτέλεια, τότε θα είναι απαραίτητα και ελαφράς θηϊκής. Τότε ο ίδιος χώρος, το καμπαρέ ή το θέατρο, θα της προσφέρει δυνατότητες, παράλληλα με την εργασία της, να συναντήσει εραστές και να τους εκμεταλλευτεί οικονομικά.

Το 1953 η Τσικίτα (Ίλυα Λιβυκού, *Σάντα Τσικίτα*) χρησιμοποιείται κατ' ουσίαν από τον ιδιοκτήτη του καμπαρέ (Στέφανος Στρατηγός) για να κρατάει το νεαρό πελάτη, χωρίς τις λίρες του οποίου είναι προβληματική η λειτουργία της επιχείρησης. Μέσα από την αγαθότητά της, η Τσικίτα δεν παύει να συναινεί σε παράνομες πράξεις. Αξίζει πάντως να σημειωθεί ότι αυτή η πρώτη απεικόνιση της γυναίκας του καμπαρέ σε μεταπολεμική κωμωδία γίνεται με τρόπο που να μην προσβάλλει τα ήθη του μέσου θεατή. Χαρακτηριστικά, για να αμβλύνουν τις εντυπώσεις, οι σεναριογράφοι Αλέκος Σακελλάριος και Χρήστος Γιαννακόπουλος κάνουν την Τσικίτα και όλες τις άλλες κοπέλες που εργάζονται στο καμπαρέ να είναι αλλοδαπές.

Ο Αλέκος Σακελλάριος είναι ένας από τους σκηνοθέτες που βλέπουν με συμπάθεια τα κορίτσια του καμπαρέ. Σε δύο ταινίες του αυτά αποτελούν το κέντρο της υπόθεσης και αφήνουν να διαφανούν οι λόγοι για τους οποίους κατέληξαν σε αυτούς τους χώρους. Η Καίτη στο *Δόλωμα* (1964),<sup>311</sup> έξυπνη, πονηρή, καλή για το μαγαζί, επειδή καταναλώνει μεγάλες ποσότητες σαμπάνιας είτε πίνοντας είτε χύνοντάς τες στη σαμπανιέρα, χορεύει σε νούμερα-αντιγραφές της Μέριλιν Μονρόε, κλέβει με τέχνη από τις τσέπες των πελατών χρήματα και πολύτιμα αντικείμενα. Τις καλές μέρες κερδίζει δύο-τρία κατοστάρια, όταν «πέφτει ο στόλος» φτάνει και τα πέντε, και τα έξι, τις κακές μένει με το μεροκάματο, ένα ογδοντάρι. Όπως η κάμερα περιφέρεται στο σκηνικό, δείχνει ότι και τα άλλα κορίτσια, που δεν ξεχωρίζουν, ζουν ανάλογη ζωή. Μεγαλωμένη στα σοκάκια του Πειραιά, με άθλια παιδικά χρόνια, που τα πέρασε μόνη της, δεν είχε άλλες διεξόδους. Η λαϊκή της καταγωγή, το ανάλογο λεξιλόγιο, η έλλειψη καλών τρόπων θέλουν πολλή δουλειά για να σκεπαστούν. Με την έξυπνάδα της και την καλή της καρδιά η Καίτη θα καταφέρει να εκπαιδευτεί σε μικρό διάστημα και να καλύψει τα κενά της, ώστε να «σταθεί στον καλό κόσμο» σαν κυρία. Η ειλικρίνεια της εξομολόγησής της στον Μίλτο (Βαγγέλης Βουλαγρίδης) θα την κάνει άξια για ένα έντιμο μέλλον στο πλευρό του.<sup>312</sup> Στο *Καλώς ήλθε το δολλάριο*, οι επαγγελματικές υποχρεώσεις των κο-

311. Κριτική του Γ. Κ. Πηλιχού στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 304.

312. Μυλωνάς, ό.π., σ. 113.

ριτσιών αυξάνονται: εκτός του να φροντίζουν την εμφάνισή τους, πρέπει να μάθουν και αγγλικά σε χρόνο μηδέν, για να μπορούν να συνεννοούνται με τα ναυτάκια του στόλου και να αυξάνουν τον τζίρο του μαγαζιού. Η Λίζα, η Τζένη (Νίκη Λινάρδου, Σάσα Καστούρα) και οι άλλες κοπέλες δεν διάλεξαν μόνες τους αυτή τη δουλειά. Η καθεμία βρέθηκε εκεί από πολύ διαφορετική αιτία, όχι όμως επειδή αυτό ονειρευόταν για τη ζωή της. Ο Σακελλάριος δεν κρύβει τη συμπάθειά του για τα κορίτσια που πήραν το δρόμο της απωλείας αβοήθητα. Υιοθετεί την εκδοχή τής μη απόρριψης και αποκαθιστά τις ηρωίδες του μέσα από τον έρωτα. Η Λίζα και η Καίτη διατήρησαν τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά τους και ένα είδος εντιμότητας, που δεν καταστράφηκαν από τη ζωή στα καταγώγια.

Η ντιζέξ Λόλα (*Ο γυναικός Έρωτας με δόσεις*) τραγουδάει και χορεύει σε καμπαρέ· όταν τελειώνει το πρόγραμμά της, κάνει παρέα με τους πελάτες, φροντίζοντας να καταναλωθεί άφθονη σαμπάνια εις όφελος του καταστήματος. Μετά, αφού σιγουρεύεται για την οικονομική ευρωστία του ενδιαφερομένου, αρχίζει την προσωπική συγκομιδή και αντικαθιστά το ένα θύμα με το επόμενο, όταν τα χρήματα τελειώνουν. Ωστόσο, η Λόλα στο *Γυναϊκά* δεν είναι ευτυχισμένη. «Να δούμε ποια μέρα θα πω κι εγώ της μοίρας μου “ευχαριστώ”», λέει σκεπτικά στο ερωτευμένο ζευγάρι (Σμαρούλα Γιούλη, Βύρων Πάλλης), υπονοώντας ότι κατά βάθος θα προτιμούσε και αυτή να ήταν η εκλεκτή ενός μόνο άνδρα. Ο Τατασόπουλος πάλι, στο *Έρωτας με δόσεις*, δεν της δίνει συγχωροχάρτι. Είναι η μοιραία γυναίκα που απαιτεί αποκλειστικότητα, αλλά συγχρόνως αποβλέπει μόνο στο πορτοφόλι και διώχνει ανενδοίαστα όσους καταστρέφει.

Χορεύτρια σε κέντρο είναι η Μπίλη (Νίτσα Μαρούδα, *Η γυναίκα μου τρελλάθηκε*), κερδίζει αρκετά λεφτά, αλλά έχει και τα τυχερά της από διάφορους θαυμαστές. Δεν ενδιαφέρεται για τους παντρεμένους, επειδή «δεν σου φτιάχνουν το μέλλον», παρόλο που φλερτάρει με τον πλούσιο καπνέμπορο Μάνο (Λάμπρος Κωνσταντάρας), χωρίς «να έχουν προχωρήσει». Ελαφρόμυαλη, επιπόλαιη, χωρίς αίσθηση του περιβάλλοντος και συναίσθηση του εαυτού της, όχι έξυπνη, αλλά «χαριτωμένη και νόστιμη, με κορμάκι μούρλια», όπως παρατηρεί η αντίζηλός της, έχει όλα τα προσόντα για να διαπρέψει στο επάγγελμα που διάλεξε.

Ο πρώτος που δείχνει μία όχι ρομαντική όψη της ηθικής των παρασκηνίων είναι ο Νίκος Τσιφός, το 1955, στο *Γλέντι, λεφτά κι αγάπη*, όταν παρουσιάζει τη Γιου-γιου και τις σχέσεις της με το άλλο φύλο μέσα από πιο ξεκάθαρα υπονοούμενα. Η Σπεράντζα Βρανά υποδύεται εδώ μία ηθοποιό, επάγγελμα παραπλήσιο με αυτό της τραγουδίστριας και της χορεύτριας σε νυχτερινό κέντρο, την οποία υποδυόταν στην *Ωραία των Αθηνών* πριν από ένα χρόνο. Η ηθική στάση των δύο κινηματογραφικών προσώπων όμως είναι εκ



διαμέτρου αντίθετη. Η Γιου-γιου πουλάει τα κάλλη και τη συντροφιά της σε όσο το δυνατό καλύτερη τιμή. Εργάζεται στο μουσικό θέατρο και έχει πολλά από τα γνωρίσματα των πρωταγωνιστριών του: είναι αυταρχική, καβγατζού, ασυγκράτητη, αδίστακτη, χωρίς καλούς τρόπους. Έχει βρει ένα νεαρό εραστή, ανιψιό και κληρονόμο πλούσιου θείου, που τον κάνει ό,τι θέλει, επειδή αυτός είναι ένα άβγαλτο επαρχιωτόπουλο, που ήρθε στην Αθήνα να σπουδάσει, ενώ εκείνη έχει φάει τη ζωή με το κουτάλι. Η συμπεριφορά της απέναντί του είναι ένα ακόμα στοιχείο που την καθορίζει αρνητικά. Αναλαμβάνει εκείνη τον αρχηγικό ρόλο, τον διατάζει και τον υποχρεώνει με καβγάδες και απειλές να υπακούει στις διαταγές της. Χρησιμοποιεί ως κύριο μέσο εκβιασμού τα χρήματα που του έχει δανείσει και το γεγονός ότι τον συντηρεί. Παράλληλα, φλερτάρει με άλλους άνδρες — στο επάγγελμά της κάτι τέτοιο θεωρείται αυτονόητο. Έχει βέβαια το νου της στο πορτοφόλι, και όχι στα νιάτα ή στην ομορφιά τους. Για το χρήμα η Γιου-γιου μπορεί να συλλάβει σατανικά σχέδια, όπως το να εξολοθρεύσει μία ώρα αρχύτερα το θείο Λαυρέντη, σπρώχνοντάς τον στη διασκέδαση, και όχι στα φάρμακα και στους γιατρούς. Και επειδή, αντίθετα με τα σχέδια της παρέας, ο Λαυρέντης θεραπεύεται με τα ξενύχτια, τα ποτά και τις γυναίκες, η νεαρή αποφασίζει να τον γοητεύσει, και του αποσπά πρόταση γάμου. Τα χρήματά του ξοδεύονται τώρα στις ταβέρνες, στον ιππόδρομο, στα γουναρικά, στα κοσμήματα, στις μόδες. Είναι πιθανό ότι μέσα από την ανήθικη σε όλα τα επίπεδα Γιου-γιου τόσο ο Τσιφόρος όσο και η πρωταγωνίστριά του βγάζουν το άχτι τους, συνθέτοντας σε ένα πορτρέτο τη ζωή και το χαρακτήρα διαφόρων πρωταγωνιστριών του μουσικού θεάτρου που ήταν αντίζηλες της Βρανά εκείνα τα χρόνια.<sup>313</sup> Η ωραία πρωταγωνίστρια της επιθεώρησης Λία Μάρα (*Χαρούμενοι αλήτες*) δεν καταδέχεται τα λουλούδια που της προσφέρει ένας θαυμαστής της, μαζί με το βαθύ έρωτά του, ενώ την ίδια στιγμή δείχνει πολύ ευχαριστημένη με το κόσμημα που της στέλνει άλλος θαυμαστής. «Κοσμήματα, μπιζού», αυτά έχουν αξία και προσφέρονται αφειδώς από πλούσιους θαμώνες των παρασκηνίων σε όποια καλλιτέχνιδα θέλει να τα δεχθεί με αντίστοιχα ανταλλάγματα. Οι επίδοξοι εραστές προσφέρουν την υποστήριξη σε χρήμα και γνωριμίες, για να βοηθήσουν στη δημιουργία μίας καριέρας, στην ανάδειξη στον επαγγελματικό χώρο.

Πολύ συχνά στο εξής οι συντελεστές κωμωδιών θα παρουσιάζουν τις ηθοποιούς τουλάχιστον ως στρίγγλες, που έχουν μεγάλη ιδέα για τον εαυτό τους και θεωρούν όλο τον κόσμο υποτελή τους (π.χ. *Το αγόρι που αγαπώ*). Η υπεροψία και η απαιτητικότητα αποτελούν χαρακτηριστικά και των πρωταγωνιστριών του κινηματογράφου. Σταρ διεθνούς φήμης είναι η Τζην Λομπάρ (*Ζω-*

313. Σπεράντζα Βρανά, *Τολμώ*, Σμυρνιακάκης, Αθήνα χ.χ.· Σπεράντζα Βρανά, *Τα μπουλούκια, το θέατρο κι εγώ*, Εξάντας, Αθήνα 1982.

ζώ Σαπουντζάκη, *Νύχτες στο Μιραμάρε*), που έρχεται να γυρίσει μία ιστορική ταινία στη Ρόδο. Στο πορτρέτο της συγκεντρώνονται τα χαρακτηριστικά των σταρ. Αμόρφωτη αλλά απαιτητική, θέλει όλο τον κόσμο να υπακούει στις επιθυμίες της, να περιστρέφεται γύρω της, να τη θαυμάζει για την εμφάνισή της. Το συνεργείο, στημένο στις θέσεις του, πρέπει να περιμένει πότε θα αποφασίσει ότι η ατμόσφαιρα γύρω της είναι κατάλληλη για να της έρθει η έμπνευση. Ντυμένη κατ' απομίμηση των χολιγουντιανών *perlum*, με λαμέ τουαλέτα, που αφήνει να φανούν τα πόδια της, και πέπλα που ανεμίζουν, ενώ υποδύεται τη σκλάβα, απαγγέλλει με στόμφο το ρόλο της. Η ιστορική ακρίβεια δεν την απασχολεί, αφού δεν απασχολεί ούτε τους Ιταλούς ομοτέχνους της, οι οποίοι, όπως λέει, ανακατεύουν προϊστορικά και ιστορικά πρόσωπα διαφορετικών εποχών. Η σκλάβα της Ανατολής θέλει μία σκηνή με κολύμπι στην πισίνα αλλά Έστερ Γουίλιαμς, μη διστάζοντας να μετατρέψει την ιστορική ταινία σε «ρώσικη σαλάτα», όπως παρατηρεί ο σκηνοθέτης της ο Χουάν, που συναντήσαμε προηγουμένως.

Η πρωταγωνίστρια (Έφη Οικονόμου, *Ο εμίρης και ο κακομοίρης*) μίας *καρπαχτής*), μίας ταινίας που γυρίζεται με φοβερή προχειρότητα, φέρεται ελεεινά σε συνεργείο και συναδέλφους της. Ο σκηνοθέτης Ορέστης Λάσκος γίνεται ιδιαίτερα καυστικός, όταν στο πρόσωπό της περιγράφει όλες τις ασήμαντες ηθοποιούς που βρίσκουν έναν οποιονδήποτε πρώτο ρόλο —άλλωστε κάτι τέτοιο δεν είναι δύσκολο αυτή την εποχή της πληθωριστικής παραγωγής ταινιών— και υιοθετούν αυτόματα τη συμπεριφορά ιδιόρρυθμων διάσημων καλλιτεχνιδων. Η Λίζα (Μάρω Κοντού, *Οι τρεις ψεύτες*) είναι πρωταγωνίστρια του κινηματογράφου και συνεργάζεται με εύρωστη εταιρεία παραγωγής. Έχει δικό της αυτοκίνητο και μπορεί να επιβάλλει τη θέλησή της στους συνεργάτες της. Αν κάτι δεν πάει καλά στο γύρισμα, μπορεί να μοιράσει χαστούκια και να ζητήσει να απομακρυνθεί ο υπεύθυνος.

Στο τέλος της δεκαετίας του 1950 η συνεχής άνοδος των κινηματογραφικών δραστηριοτήτων, η καθιέρωση νέων πρωταγωνιστριών και η προβολή τους μέσα από τον ημερήσιο Τύπο και τα λαϊκά περιοδικά καθιστούν πολύ θελκτική τη νέα δυνατότητα απασχόλησης που εμφανίζεται για όσες νέες έχουν κατάλληλα φυσικά προσόντα. Το να γίνει κάποια σταρ του κινηματογράφου είναι ένα συνηθισμένο νεανικό όνειρο. Οι κοπέλες πετούν στα σύννεφα μόνο με τη σκέψη της διασημότητας, χωρίς να γνωρίζουν τις δυσκολίες που θα πρέπει να αντιμετωπίσουν. Η έλξη που ασκεί ο χώρος στα μυαλά των νεαρών αποτυπώνεται σε αρκετές ταινίες, παράλληλα με το ηθικό διδάγμα ότι τέτοιες δουλειές δεν ταιριάζουν στα έντιμα και άβγαλτα κορίτσια. Μία κοπέλα που πιστεύει ότι θα γίνει σταρ είναι η Μαριάννα (*Η αδελφή μου θέλει ξύλο*). Από τότε που βγήκε «Μις Βαγόνι», που κέρδισε έναν ασήμαντο τίτλο ομορφιάς, τα μυαλά της έχουν πάρει αέρα· όλη μέρα βρίσκεται στον καθρέφτη, με μία τσα-

τσάρα στο χέρι και ονειρεύεται μία καριέρα αντάξια της Μπριζίτ Μπαρντό. Όταν της προτείνουν να παίξει στον κινηματογράφο, δεν διστάζει να κάνει ένα γυμνό δοκιμαστικό και να φωτογραφηθεί σε προκλητική στάση. Ονειρεύεται βίβλες, αυτοκίνητα, κότερα, κρουαζιέρες και πιστεύει ότι η επιτυχημένη κινηματογραφική καριέρα θα της τα εξασφαλίσει. Η εμπειρία της από τη σύντομη επαφή της με το περι-κινηματογραφικό σινάφι, ιδιαίτερα με τον πλούσιο χρηματοδότη (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος), που δεν χάνει ευκαιρία να «παλαμαριάξει», την προσγειώνει απότομα και την κάνει να εκτιμήσει τη ζωή που της προσφέρουν η γειτονιά και οι άνθρωποί της. Κάτι ανάλογο συμβαίνει με την Κική (*Το ανθρώπινο*), που αποφασίζει να γίνει σταρ, για να εξασφαλιστεί οικονομικά και να ξεφύγει από την καταπίεση της πεθεράς της. Ζει για λίγο τη ζωή και το όνειρο της πρωταγωνίστριας, αλλά η αποτυχία της την ξαναφέρει στην αγκαλιά του άνδρα της και στο νοικοκυριό της. Η περίπτωση της Κικής δείχνει ένα ευρύτερο πλαίσιο, στο οποίο οι κοπέλες που «δεν έχουν αρκετό μυαλό» παρασύρονται από τις υποσχέσεις διαφόρων ευκαιριακών παραγωγών και σκηνοθετών, πείθονται ότι έχουν μεγάλο ταλέντο και ότι θα γίνουν διάσημες και ανοίγονται σε περιπέτειες που δεν είχαν προβλέψει.

Ο περίγυρος στις λαϊκές γειτονιές, που βλέπει τα πράγματα από κάποια απόσταση και έχει την τάση να γενικεύει και να κρίνει όχι άτομα, αλλά κατηγορίες ατόμων με τυποποιημένα ηθικά χαρακτηριστικά, δεν συμφωνεί με την εκδοχή της ύπαρξης ηθικών στοιχείων σε επαγγέλματα και χώρους εκ προοιμίου ανήθικους. Η καχυποψία και η κατακραυγή που συνοδεύουν μία κοπέλα η οποία ζει μόνη, χωρίς νόμιμο προστάτη, και επιπλέον ασκεί αμφιλεγόμενο επάγγελμα παρουσιάζονται στο έργο *Η Μπέτυ παντρεύεται* (1961, σενάριο Πάνος Κοντέλλης – Σπύρος Ζιάγκος, σκηνοθεσία Σπύρος Ζιάγκος). Η δράση τοποθετείται σε ένα συνοικισμό, κατεζοχήν τόπο όπου η ζωή και οι κινήσεις των κατοίκων παρακολουθούνται στενά και σχολιάζονται αυστηρά από τους γείτονες. Οι γειτόνισσες κατακρίνουν συνεχώς την Μπέτυ (Γκιζέλα Ντάλι) και φαντάζονται ότι ζει ακόλαστη ζωή από το γεγονός και μόνο ότι εργάζεται ως τραγουδίστρια για να ζήσει.

Μία άλλη όψη του επαγγέλματος, όχι και τόσο λαμπερή, δίνει η Σούζη (Άννα Φόνσου, *Νυμφίος ανύμφευτος*, 1967, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος), η οποία αγωνίζεται αφενός να βρει δουλειά, αφετέρου να παραμείνει σε αυτήν. Όπως λέει η ίδια, είτε θα δεχθεί την ερωτική επίθεση του θεατρώνη, και θα αποχωρήσει βίαια, είτε το θέατρο θα κλείσει και θα μείνει πάλι άνεργη. Η αναδουλειά και η φτώχεια παραμονεύουν τους ηθοποιούς όταν δεν είναι πρώτα ονόματα. Αναγκάζονται, όπως η Σούζη, να γυρίζουν ανά την επικράτεια, όπου μπορούν να βρουν μεροκάματο, χωρίς να είναι σίγουροι για τις συνθήκες και τη διάρκεια της δουλειάς τους.

Ο κινηματογράφος μπορεί να κατασκευάζει πρόσωπα, αν με αυτά θα που-

λήσει καλύτερα τα προϊόντα του. Οι παραγωγοί μίας ταινίας προτρέπουν τη Φώφη από τις Τζιτζιφιές (Ρίκα Διαλυνά, *Ο φαφλατάς*) να εμφανιστεί ως Ισπανίδα πριγκίπισσα, προκειμένου να διαφημίσει τη δουλειά της μέσω μίας προσωπικότητας που παρουσιάζει μεγαλύτερο ενδιαφέρον για το κοινό. Η Φώφη ξεκίνησε ως χορεύτρια της κοιλιάς σε καμπαρέ, γύρισε τη Μέση Ανατολή χορεύοντας και κατάφερε να βρει πρωταγωνιστικό ρόλο, ο οποίος της εξασφαλίζει δημοσιότητα και σχετικά πλούσια διαβίωση, ενώ η αισθηματική της ζωή παρουσιάζεται στις καλλιτεχνικές σελίδες των εφημερίδων.

### ια' Γυναικεία εργασία και γάμος

Όπως είδαμε και σε προηγούμενες σελίδες, το να συνεχίσει μία κοπέλα να εργάζεται μετά το γάμο κρίνεται αρνητικά από τον περίγυρο· θεωρείται ότι ο άνδρας δεν είναι ικανός να συντηρήσει οικογένεια, πράγμα που μειώνει την κοινωνική του εικόνα. Ο Γιώργος (*Μίας πεντάρας νειάτα*), με πρόφαση ότι αναπόφευκτα θα δημιουργηθούν σχέσεις ανάμεσα στο αφεντικό και στην υπάλληλο, είναι ανένδοτος σε κάθε πρόταση της Ειρήνης να εργαστεί, για να συμβάλει και αυτή με το μισθό της στις πληρωμές των δόσεων του σπιτιού που αγόρασαν. Κάθε προσπάθειά της να τον πείσει αποτυγχάνει· αναγκάζεται να αρπάξει κρυφά από αυτόν την ευκαιρία που της παρουσιάζεται και να πιάσει δουλειά ως δακτυλογράφος στην ίδια επιχείρηση. Η αδυναμία του ζευγαριού να επιλύσει τις διαφορές του με ήρεμη συζήτηση και να κανονίσει την κοινή του πορεία με τη λογική, σύμφωνα με τις ανάγκες του, και όχι με τις προκαταλήψεις, οδηγεί σε μία σειρά από ψέματα που αναγκάζονται να πουν, όχι μόνο η Ειρήνη και αργότερα ο Γιώργος, αλλά και το περιβάλλον τους, για να τους καλύψει. Παρόμοιες δυσκολίες αντιμετωπίζει και η Άννα (*Ο Γρηγόρης κι ο Σταμάτης*), η οποία εργάζεται κρυφά, για να μην προκαλέσει τη ζήλια, αλλά και το αίσθημα της ανεπάρκειας στο σύζυγό της. Από αυτά τα παραδείγματα φαίνεται ότι μία επιπλέον αντιξοότητα που αντιμετωπίζουν οι παντρεμένες, προκειμένου να εργαστούν, είναι η προκατάληψη των εργοδοτών απέναντί τους. Και στις δύο κωμωδίες τα αφεντικά δεν θέλουν παντρεμένες γραμματείς, επειδή συνηθίζουν να κάνουν τις υπαλλήλους ερωμένες τους.

Μία από τις λίγες κοπέλες που εργάζεται μετά το γάμο είναι η Ελένη (Κάκια Παναγιώτου) στο *Θανασάκης ο πολιτευόμενος*. Παντρεύεται τον Μελέτη, ιδιοκτήτη καταστήματος εδωδίων και αποικιακών, του οποίου ήταν υπάλληλος, και συνεχίζει να τον βοηθάει στο μαγαζί. Ο λόγος για τον οποίο εξακολουθεί να εργάζεται η Ελένη είναι βέβαια ότι συνεισφέρει στην οικογενειακή επιχείρηση. Πάντως, η σχέση του Μελέτη και της Ελένης είναι πρότυπο συντροφικότητας και αλληλεγγύης, που σπάνια συναντάμε στα κινηματογραφικά παντρεμένα ζευγάρια.

Ο Σακελλάριος επανέρχεται σε αυτό το πρότυπο με την *Καφετζού*. Η Καίτη (Σμαρούλα Γιούλη) ανήκει στην κατηγορία των κοριτσιών που δεν χρειάζεται να εργαστούν. Είναι μοναχοκόρη και ο πατέρας της (Περικλής Χριστοφορίδης) έχει αποκτήσει περιουσία τόση ώστε να μπορεί να διαλέγει γαμπρό για λογαριασμό της. Όταν η Καίτη καταφέρνει να παντρευτεί τον Σπύρο (Μίμης Φωτόπουλος), η προίκα της χρηματοδοτεί το άνοιγμα ενός δικού του οδοντιατρείου. Και η ίδια δεν διστάζει να φορέσει ιατρική μπλούζα και να βοηθάει τον Σπύρο στις εργασίες του. Και οι δύο περιπτώσεις, όπως και αυτή της Άνας (*Μια Ιταλίδα στην Ελλάδα*), δεν δημιουργούν προβλήματα, επειδή η γυναικεία προσφορά γίνεται προς την οικογενειακή επιχείρηση. Τα πράγματα αλλάζουν όταν η γυναίκα περνάει αυτά τα σύνορα.

Η Μαρίνα (*Διπλοπεννιές*) αρχίζει επίσης να δουλεύει μετά το γάμο· γίνεται και αυτή τραγουδίστρια, όπως και ο άνδρας της, όταν δέχεται πρόταση από τον επιχειρηματία του κέντρου να δουλέψει μαζί τους. Την πρόταση διαπραγματεύεται ο σύζυγος, όχι η ίδια: «Ό,τι πει ο Γρηγόρης», ο οποίος θέτει ή αποδέχεται τους όρους και δίνει την οριστική συγκατάθεση. Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η Μαρίνα παίρνει μεγαλύτερο μεροκάματο από τον άνδρα της, επειδή φέρνει περισσότερο κόσμο στο μαγαζί. Εντέλει, ο Γρηγόρης, ο οποίος, όπως είδαμε, ζηλεύει τη Μαρίνα και δεν ανέχεται τις εκδηλώσεις των θαυμαστών της, βρίσκει τρόπο να την κρατήσει μακριά από τη δουλειά: η Μαρίνα είναι συνεχώς έγκυος, βρίσκεται στη μέση ενός τσούρμου παιδιών, ευτυχημένη πάντως, και υποκαθιστά την εργασία με την οικογένεια. Η ικανοποίηση που κάποια στιγμή αισθάνεται η Μαρίνα από το επάγγελμά της πληρώνεται πολύ ακριβά, αφού κινδυνεύει πραγματικά ο γάμος της. Η ισορροπία επέρχεται μόνο όταν εγκαταλείπει τη νέα μορφή ικανοποίησης χάριν της παραδοσιακής ικανοποίησης που προσφέρει η μητρότητα.

Σκληρά μαθήματα δέχεται και η Κατερίνα (Αλίκη Βουγιουκλάκη, *Το πιο λαμπρό αστέρι*) από τον Ανδρέα, αν και δεν έχουν ακόμα παντρευτεί. Ο Ανδρέας ζηλεύει τους επαγγελματικούς της συνεργάτες και τους σπάζει στο ξύλο, της κάνει συνεχώς σκηνές, επειδή θεωρεί ότι φροντίζει υπερβολικά την καριέρα της, της θέτει το σκληρό δίλημμα να διαλέξει ανάμεσα σε αυτόν και στη δουλειά της, σαμποτάρει ένα κοινό τους ταξίδι στην Αμερική, για να μην της δώσει την ευκαιρία να διακριθεί, και συμπληρώνει τους εκβιασμούς του όταν αρραβωνιάζεται με μία άλλη. Η κωμωδία τελειώνει πριν μας αποκαλύψει τι διαλέγει η Κατερίνα, με μία συμφιλίωση του ζευγαριού. Αν συγκρίνουμε αυτό το τέλος με τις *Διπλοπεννιές*, διαπιστώνουμε ότι εδώ η Κατερίνα έχει καταφέρει να εδραιώσει την καριέρα της και είναι σε θέση να τονίζει την προτεραιότητα της δουλειάς στη ζωή της. Έχει επίσης υψηλές επαγγελματικές φιλοδοξίες, να γίνει σταρ του Χόλιγουντ. Η στάση της δικαιολογείται από το γεγονός ότι δεν είναι παντρεμένη. Αυτό της δίνει τα σχετικά περιθώρια. Δεν

αποφεύγει όμως τους συναισθηματικούς εκβιασμούς εκ μέρους του αγαπημένου της. Θα πρέπει να διαλέξει: ή ευτυχισμένη, αλλά ανεπάγγελτη σύζυγος, ή επιτυχημένη επαγγελματίας, αλλά μόνη.

Η Λίλα (Μαριάννα Κουράκου, *Κάνε με πρωθυπουργό*) είναι μία νέα μεσοαστικής οικογένειας —κόρη γιατρού— και έχει λάβει καλή μόρφωση, αν κρίνουμε από το γεγονός ότι μιλάει πολύ καλά αγγλικά. Ενώ με τον Μηνά δεν έχει επίσημο δεσμό, τον καθοδηγεί στις επαγγελματικές του υποθέσεις με μεγάλη επιτυχία. Είναι έξυπνη, έχει γνωριμίες, κάνει εύστοχες επιλογές. Φαίνεται ότι εκείνη είναι το μυαλό και αυτός το εκτελεστικό όργανο, που κατανοεί καθυστερημένα τις επιτελικές κινήσεις της. Η Λίλα δεν έχει επάγγελμα, ούτε τέτοιου είδους σχέση με την επιχείρηση του Μηνά. Δηλαδή, δεν κατοχυρώνεται για τις ιδέες και τις πρωτοβουλίες της. Ελπίζει μόνο ότι θα τον παντρευτεί, οπότε θα αποκτήσει κοινά συμφέροντα μαζί του. Λειτουργεί ήδη προ του γάμου ως μέλος της οικογενειακής επιχείρησης, στην οποία οι συμμετέχοντες ενδιαφέρονται περισσότερο για την πρόοδό της και λιγότερο για το προσωπικό τους κέρδος.

Συμφωνία ότι θα σταματήσει να εργάζεται όταν θα αποκτήσουν παιδί είχε κάνει η Ελένη με το σύζυγό της Προκόπη (*Πίσω και σας φάγαμε*). Η Ελένη εργάζεται ως «ρεμπέτ-σαντέζα», δηλαδή ως τραγουδίστρια στα μπουζούκια, πιστεύει ότι έχει μεγάλο ταλέντο και, τώρα που ήρθε η στιγμή να τα παρατήσει, δεν είναι διατεθειμένη να το κάνει. Ο Προκόπης είναι πολύ στοργικός πατέρας για το μωρό τους, όμως έχει τις γνωστές αδεξιότητες που αποδίδονται στο φύλο του. Μέσα από τις περιπέτειές του και την εγκατάλειψη του παιδιού στηλιτεύεται η φιλοδοξία της μητέρας, που έχει άλλες —προσωπικές— προτεραιότητες από αυτές που θα έπρεπε. Ο Προκόπης ήταν αρκετά συγκαταβατικός, ώστε να μην απαιτήσει τη διακοπή της εργασίας με το γάμο, και τώρα πληρώνει τη διαλλακτική του στάση. Η κωμωδία του Μελισσηνού μεταφέρει τα προβλήματα των αστών κυριών, της Έφης και της Ελένης (*Επτά χρόνια γάμου· Διαζύγιο α λα ελληνικά*), σε λαϊκό περιβάλλον, για να δείξει ότι και εκεί μπορεί να υπάρξει κλυδωνισμός του γάμου, αν επιτραπεί στις γυναίκες να ξεφύγουν από τις προσδιορισμένες τους υποχρεώσεις σε πιο προσωπικές αναζητήσεις.

#### ιβ' Σεξουαλική παρενόχληση και σεξουαλική πρόκληση

Στο γραφείο ή στο κατάστημα η κοπέλα αποτελεί πολύ συχνά στόχο της σεξουαλικής βουλιμίας του εργοδότη, και σπανιότερα των συναδέλφων της. Στο *Κλωτσοσκούφι* η Μαίρη (Αλίκη Βουγιουκλάκη) φεύγει συνεχώς από διάφορες δουλειές, κάθε φορά εξαιτίας της επιθετικότητας του προϊσταμένου της. Οι προσπάθειές της να αποφύγει αγκαλιάσματα καιτσιμπήματα δεν είναι αρκε-

τές: έτσι, φθάνει ως το χαστούκι, που συνεπάγεται απώλεια της —απαραίτητης για την επιβίωσή της— εργασίας. Η πραγματικότητα είναι απελπιστική, γιατί η ανάγκη για δουλειά αυτής της ομάδας των κοριτσιών, που δεν διαθέτουν οικογενειακό στήριγμα, είναι αδήριτη. Από την τροπή που παίρνουν, στη συνέχεια, οι υποθέσεις των κωμωδιών φαίνεται ότι οι περισσότεροι σεναριογράφοι δεν πιστεύουν ότι μπορεί να υπάρξει ρεαλιστική λύση στο πρόβλημα. Στην ίδια ταινία και, για να δώσει τέρμα στο αδιέξοδό της, η Μαίρη αποφασίζει να καταφύγει στο μοναδικό οικογενειακό στήριγμα που της απομένει, ένα θείο της στην Αυστραλία.

Στα καταστήματα νεωτερισμών αφεντικά, συνάδελφοι και πελάτες ανεβάζουν επίτηδες τις πωλήτριες σε σκάλες και ζητούν εμπορεύματα από ψηλά ράφια, για να κοιτάζουν ανενόχλητοι τα πόδια τους όση ώρα αυτές ψάχνουν (*Κούνια που σε κούναγε*, 1966, σενάριο Θόδωρος Τέμπορ, σκηνοθεσία Ρένα Γαλάνη).

Ο αστυφύλακας Μελέτης (*Ο Μελέτης στην 'Αμεσο Δράση*) περιπολεί κάτω από το γραφείο της αρραβωνιαστικιάς του Μαίρης (Κλεό Σκουλούδη), για να επέμβει σε περίπτωση που το αφεντικό θα της επιτεθεί. Η Μαίρη τον διαβεβαιώνει ότι το αφεντικό (Βασίλης Αυλωνίτης) είναι πολύ καθωσπρέπει κύριος. Απλώς, η Μαίρη είναι πολύ αθώα. Το αφεντικό ομολογεί στο φίλο του (Κούλης Στολίγκας) ότι την έχει «στα υπ' όψιν»: κάνει αμέσως το πρώτο βήμα, προσφερόμενος να τη συνοδεύσει σπίτι της με το αυτοκίνητό του και δίνοντάς της μία ημέρα επιπλέον άδεια. Το δεύτερο βήμα είναι να της κάνει γενναία αύξηση μισθού και να της δηλώσει ότι τα προσόντα της, όχι βέβαια τα επαγγελματικά, μπορούν να της εξασφαλίσουν κάθε παροχή εκ μέρους του. Δεν διστάζει να της ριχτεί, παρά τις διαμαρτυρίες της. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι, από τη στιγμή που εκδηλώνεται, δεν λαμβάνει υπόψη του την αντίδραση του άλλου μέρους, αλλά προχωρεί ακάθεκτος να κατακτήσει αυτό που έχει βάλει ως στόχο, βέβαιος ότι πρόκειται για δικαίωμά του, το οποίο προσπαθεί με το καλό ή με τη βία να ικανοποιήσει. Με τον ίδιο τρόπο συμπεριφέρεται και ο απατεώνας ολκής Μικές (Κώστας Ρηγόπουλος, *Πράκτορες 005 εναντίον Χρυσοπόδαρου*), ο οποίος καθόλου δεν διστάζει να επιτεθεί στην Αλέκα, παρά την αντίσταση που αυτή προβάλλει. Οπωσδήποτε, η επιθετικότητα του αφεντικού έχει σοβαρές συνέπειες, αφού η κοπέλα αναγκάζεται να υπερασπιστεί τον εαυτό της, πολλές φορές να χειροδικήσει και εν πάση περιπτώσει να χάσει τη δουλειά της.

Η Πόπη (*Άννα Μαντζουράνη, Ερωτιάρας του γλυκού νερού*), της οποίας ο σύζυγος εξαφανίστηκε μία μέρα στα καλά καθούμενα, είναι θυρωρός σε μία πολυκατοικία. Πρέπει να αντιστέκεται συνεχώς στην πολιορκία του μεγαλοϊδιοκτήτη Θωμόπουλου (Σταύρος Ξενίδης), που την εκβιάζει: ή να δημιουργήσει μαζί του ερωτική σχέση ή να γίνει όργανο στα σχέδιά του ή να εγκατα-

λείψει το θυρωρείο της, τη δουλειά και τη στέγη της δηλαδή, επειδή του χρωστάει ακόμα κάποιο ποσό για την αποπληρωμή του.

Εξίσου εκτεθειμένο στην ανδρική βουλιμία είναι το επάγγελμα της υπηρέτριας. Θεωρείται περίπου φυσικό και αυτονόητο μία οικιακή βοηθός να υφίσταται την απότομη συμπεριφορά και τα νεύρα της κυρίας, τις σεξουαλικές επιθέσεις του κυρίου, ενώ στερείται τη δυνατότητα να προστατεύσει έστω η ίδια τον εαυτό της. Για τις πιο τυχερές μία προσωρινή λύση θα ήταν να αλλάξουν αφεντικό, για να ξαναρχίσουν συνήθως την ίδια ζωή. Υπήρξαν σποραδικά φωνές που έδειχναν τη δεινή τους θέση και τις υπερασπίζονταν μέσα από τη σάτιρα της συμπεριφοράς των αφεντικών. Ήδη από την πρώτη δεκαετία του αιώνα, ο Γρηγόριος Ξενόπουλος είχε περιγράψει με μεγάλη ακρίβεια τη σχέση των μελών μίας οικογένειας με την όμορφη νεαρή υπηρέτρια και τη θύελλα παθών που ξεσήκωνε στους άνδρες κάθε ηλικίας στο θεατρικό *Πειρασμό* (1910).<sup>314</sup> Η Καλλιόπη ήταν όμως μία ωραιοποιημένη εκδοχή της πραγματικότητας, γιατί κατάφερνε να χειρίζεται τις καταστάσεις, όχι μόνο να επιβιώνει χωρίς απώλειες, αλλά και να κερδίζει διάφορα «τυχερά», ακριβώς κοσμήματα, από τους άνδρες, τους οποίους άφηνε απλώς να ελπίζουν.

Οι σεναριογράφοι των κωμωδιών αντιμετωπίζουν τις υπηρέτριες με συμπάθεια και συχνά τις υπερασπίζονται με τον τρόπο τους, όταν δείχνουν την κακή συμπεριφορά των αφεντικών, και ιδίως των κακότροπων γυναικών απέναντί τους. Φαίνεται σαν να επισημαίνουν το αυτονόητο, ότι στο κάτω-κάτω κοπέλες είναι και αυτές, σαν όλες τις άλλες, με κοινές επιθυμίες και επιδιώξεις. Μέσα από τις κωμικές περιπέτειες των υπηρέτριών είναι ευδιάκριτες η κοινωνική τους περιθωριοποίηση και η εγκατάλειψη.

Η Λίνα (*Μια νύχτα στον Παράδεισο*) έχει αλλάξει σαράντα σπίτια, επειδή της ρίχτηκαν σαράντα αφεντικά. Άλλη λύση γι' αυτήν δεν υπάρχει, παρά να κρύψει την πραγματική της ιδιότητα και να προσπαθήσει να παντρευτεί. Μόνο έτσι θα σταματήσει να εργάζεται και θα γλιτώσει από την επαναλαμβανόμενη περιπέτεια. Η Λουκία (Κατερίνα Γώγου, *Οι γυναίκες θέλουν ξύλο*), η οποία εργάζεται ως καμαριέρα στη βίλα της Βίκυς, δέχεται τις σεξουαλικές επιθέσεις του κακομαθημένου αδελφού της Ευθύμιου (Κώστας Βουτσάς), που προσπαθεί επανειλημμένα, και παρά την αντίστασή της, να τη ρίξει στο κρεβάτι. Ο Θύμιος (Κώστας Χατζηχρήστος, *Πιάσαμε την καλή*) μεταμφιέζεται σε γυναίκα, προκειμένου να βρει δουλειά ως υπηρέτρια. Όμως, κατά την ώρα της πρόσληψης, το υποψήφιο αφεντικό του του δίνει να καταλάβει τι περιμένει πραγματικά από την υπηρέτριά του και τον αναγκάζει να το βάλει στα πόδια. Όταν ο

314. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Ο πειρασμός*, τετράπρακτη κωμωδία, *Θέατρον*, τ. Α', Κολάρος, Αθήνα 1913, σ. 171-250· στον κινηματογράφο διασκευάζεται από τον Αλέκο Σακελλάριο το 1966 με τίτλο *Όλοι οι άνδρες είναι ίδιοι*.



Αντώνης (Σταύρος Παράβας, *Η Κλεοπάτρα ήταν Αντώνης*) μεταμφιέζεται σε γυναίκα και βρίσκει δουλειά ως υπηρέτρια, δέχεται αμέσως θωπίες και προτάσεις από τους άνδρες και παρατηρεί: «Τώρα καταλαβαίνω τι τραβάνε τα εργαζόμενα κορίτσια».

Επίσης, οι υπηρέτριες πέφτουν θύματα εκμετάλλευσης από τους «αγαπητικούς», στους οποίους προσφέρουν συνήθως δωρεάν φαγητό, με απώτερη ελπίδα την αποκατάστασή τους, όπως η Μαρία στο ίδιο παράδειγμα. Η σεξουαλική τους εκμετάλλευση αποσιωπάται, με εξαίρεση τις νύξεις για τις επιθέσεις που δέχονται από τα αφεντικά. Στην οθόνη αυτές τις επιθέσεις τις αποκρούουν, αν το επιθυμούν.

Υπάρχουν και κοπέλες που χρησιμοποιούν τα φυσικά τους προσόντα για να βρουν δουλειά και, στη συνέχεια, δεν περιορίζονται σε αυτήν, αλλά επιδιώκουν να δημιουργήσουν σχέση με το αφεντικό τους, για να ζουν πλουσιοπάροχα. Η Τζίνα (Πόπη Λάζου), με όπλο την ελκυστική εμφάνισή της, αλλά —ακόμα περισσότερο— με τα αδίστακτα κομπλιμέντα, τα ψέματα και τις κολακειές που απευθύνει όπου χρειάζεται, υπερπηδά κάθε εμπόδιο. Πολύ γρήγορα ο αυστηρός διευθυντής (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος) πείθεται να την προσλάβει, παραβαίνοντας τον κανόνα της επιχείρησης, που απαγορεύει την πρόσληψη ωραίων γυναικών, για να μην αποσπώνται οι άνδρες συνάδελφοί τους από την εργασία τους. Η Τζίνα δεν ξέρει γραφομηχανή, ούτε στενογραφία. Όμως, εκτός του ότι διαπραγματεύεται υψηλό μισθό, κλείνει αμέσως και συμφωνία για νυκτερινή διασκέδαση, δηλαδή για επέκταση της σχέσης πέραν της εργασιακής.

Θα πρέπει να διαχωρίσουμε την περίπτωση της Τζίνας από αυτήν της Άννας και της Ειρήνης στα έργα *Ο Γρηγόρης κι ο Σταμάτης* και *Μιας πεντάρας νειάτα*. Οι δύο κοπέλες έχουν επίγνωση ότι αρέσουν στα αφεντικά τους και χρησιμοποιούν τις χάρες τους για να επιτύχουν το στόχο τους. Ο στόχος νομιμοποιείται ηθικά, επειδή είναι η βελτίωση των συνθηκών διαβίωσης και η οικονομική στήριξη του νοικοκυριού τους. Έτσι, η στάση των δύο γυναικών δικαιολογείται, ενώ οι ίδιες δεν απαξιώνονται ηθικά. Αυτό που θεωρείται δεδομένο είναι η πλεονεκτική θέση μίας όμορφης γυναίκας στη διεκδίκηση μίας δουλειάς, καθώς και η σκόπιμη χρήση των φυσικών της προσόντων για την κατάκτησή της.

Κάποιες κοπέλες επωφελούνται από τη δυνατότητα να επιτύχουν καλύτερη αποκατάσταση μέσω της εργασίας. Στο *Μιας πεντάρας νειάτα* ο Δημήτρης (Ανδρέας Μπάρκουλης) συνηθίζει να συνάπτει σχέσεις με τις γραμματείς του και, όταν —κατά την κρίση του— λήγει η θητεία τους, τους βρίσκει ένα καλό παιδί, τις αποζημιώνει, τους κόβει μία μικρή σύνταξη, τους κάνει κι ένα καλό δώρο στο γάμο τους. Ός τώρα ο «λογιστής» του (Γιάννης Μιχαλόπουλος) έχει καταγράψει τρεις περιπτώσεις και ετοιμάζεται για την τέταρτη.

Αντίθετα, στη *Μοντέρνα Σταχτοπούτα* ο δυναμικός διευθυντής μίας πολυεθνικής Αλέξης Βαρνέζης (Δημήτρης Παπαμιχαήλ) δεν συγχέει τη δουλειά με τη διασκέδαση, και έτσι απολύει την ιδιαίτερα του, προκειμένου να μπορέσει να συνάψει ερωτική σχέση μαζί της. Η Μαίρη έχει επεξεργαστεί ένα σύστημα προσέλκυσης του προϊσταμένου της, με την προσεγμένη και προκλητική εμφάνισή της, το έντονο άρωμά της, που δεν ξεχνιέται εύκολα, τα «τυχαία» αγγίγματα, το εύγλωττο σταύρωμα των ποδιών. Δεν αποδίδει στη δουλειά της και δεν πιστεύει ότι θα πετύχει μέσα από το επάγγελμα, προσπαθεί να εκμεταλλευτεί τις ευκαιρίες που αυτό της προσφέρει, για να γνωριστεί με πλούσιους και να περάσει ένα ευχάριστο διάστημα μαζί τους. Οι απόψεις του Αλέξη είναι χαρακτηριστικές για τη νοοτροπία που επικρατεί γενικά στον εργασιακό χώρο: δεν θέλει γυναίκες συνεργάτες και, όταν απολύει τη Μαίρη, προτίθεται να προσλάβει άνδρα στη θέση της. Επαναλαμβάνει δις την απόφασή του να εργάζονται μόνο άνδρες στην επιχείρηση. Οι άνδρες είναι καλύτεροι, συνεπέστεροι, δεν εισάγουν τον ερωτικό παράγοντα και δεν αναστατώνουν τους γύρω τους εν ώρα εργασίας. Όταν θέλει να επαινέσει τη διάδοχο της Μαίρης στη θέση της ιδιαίτερας, την Κατερίνα (Αλίκη Βουγιουκλάκη), της λέει ότι «εργάστηκε σαν άνδρας».

Όταν το δραματουργικό τέχνασμα της μεταμφίσεως σε άνδρα χρησιμοποιείται στις κωμωδίες, γίνεται πολύ φανερή η διαφορετική μεταχείριση που έχουν τα δύο φύλα όχι μόνο στον εργασιακό, αλλά και στον κοινωνικό χώρο. Οι γυναίκες, όπως και οι άνδρες, μεταμφιέζονται για να βρουν δουλειά, είτε έχουν ειδικά επαγγελματικά προσόντα είτε όχι. Όταν εξασφαλίζουν εργασία —και αυτό γίνεται αμέσως—, αλλάζουν εντελώς οι συνθήκες της ζωής τους και ανοίγεται μπροστά τους μία απλούστερη καθημερινότητα, τουλάχιστον όσον αφορά τη δουλειά. Εδώ σταματούν οι ομοιότητες στην τύχη των μεταμφιεσμένων ανδρών και γυναικών. Είδαμε ότι οι μεταμφιεσμένοι άνδρες αρχίζουν να υφίστανται επιθέσεις από το ανδρικό περιβάλλον· αντίθετα, οι μεταμφιεσμένες γυναίκες έχουν καλύτερη αντιμετώπιση, και η αξιοπρέπιά τους παύει να διατρέχει κινδύνους.

Η μεταμφίση της Ρένας σε νεαρό άνδρα στα *Τέσσερα σκαλοπάτια* μάς αποκαλύπτει τις αλλαγές στη συμπεριφορά και στην αντιμετώπιση από τον περίγυρο, αλλαγές που απορρέουν από το νέο της φύλο. Εκτός του ότι η ίδια υποχρεώνεται να προσαρμόσει τη συμπεριφορά της στα ανδρικά πρότυπα, το επάγγελμά της —βοηθός οδηγού σε πλουσιόσπιτο— την κατατάσσει σε χαμηλότερη κοινωνική ομάδα. Η ταυτόχρονη αλλαγή φύλου και τάξης την αποσπών από το κλειστό περιβάλλον όπου ζούσε μέχρι τώρα. Αποκτά νέες ελευθερίες και εμπειρίες, άγνωστες στις προηγούμενες συνθήκες της ζωής της. Δέχεται το επιθετικό φλερτ της υπηρέτριας του σπιτιού, η οποία εκδηλώνεται ανοιχτά, χωρίς ρομαντισμούς, με τρόπο αδιανόητο για κοπέλα της μικροαστικής τάξης.

Διασκεδάζει σε κουτούκια και ακούει μουσική που δεν έχει ακόμα αγγίξει τους μικροαστούς. Μπλέκεται σε καβγάδες και ξυλοδαρμούς για ερωτικούς λόγους. Πουλάει μαγκιά στο δρόμο και καταλήγει στο κρατητήριο, όπου καταπλήσσει τους πάντες με τα φανταστικά της κατορθώματα.

Μεταμφίεση υπάρχει και στο 'Ανδρας είμαι και το κέφι μου θα κάνω, όπου η Νινέτα αποφασίζει να ντυθεί με ανδρικά ρούχα, για να πάψει να δέχεται τις επιθέσεις των αφεντικών της, και να χάνει έτσι τη μία δουλειά πίσω από την άλλη. Η Νινέτα είναι πολύ ικανή γραμματέας, αλλά πάνω από όλα τα αφεντικά της την αντιμετωπίζουν σαν νόστιμο κορίτσι. Στο *Αχι* και νά' μουν άνδρας η Στέλλα (Μάρω Κοντού), με όλα τα προσόντα της — γραφομηχανή, ξένες γλώσσες, γνώση λογιστικής—, δεν στεριώνει σε δουλειά, γιατί αργά ή γρήγορα δέχεται την επίθεση του εκάστοτε αφεντικού της και φεύγει, αφού τους ξυλοκοπήσει, απελπισμένη για την κακή της τύχη. 'Όλα όμως αλλάζουν από τη στιγμή που μεταμφιέζεται σε άνδρα και πιάνει δουλειά σε μία επιχείρηση, της οποίας τα αφεντικά (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, Γιάννης Μιχαλόπουλος) δεν είναι πρότυπα ηθικής. Η μεταμφίεσή της δεν συντελεί μόνο στο να την προστατέψει από κάθε είδους επιθέσεις, αλλά και στη γρήγορη προαγωγή της σε διευθυντή της επιχείρησης. Η ανδρική της εμφάνιση της επιτρέπει να αποδείξει όλες τις ικανότητές της, καταρχήν την εργατικότητα και την αφοσίωση στη δουλειά, τις οποίες προηγουμένως δεν είχε καμία δυνατότητα να εκδηλώσει. Η ανδρική σκευή βοηθάει τις «ανδρικές» αρετές να εκδηλωθούν. Αυτή μόνη της αντικαθιστά τα δύο αφεντικά της, τα απαλλάσσει από τις επιχειρηματικές φροντίδες και τους ανοίγει το δρόμο της ξενοιασιάς και της διασκέδασης. Τα καταφέρνει τόσο καλά, όσο θα τα κατάφερνε όχι απλώς ένας άνδρας, αλλά ένα πρότυπο καλού, εργατικού νέου με άριστες προοπτικές. Πλησιάζει τόσο το κοινωνικό ιδανικό, ώστε αμφοτέρωτα τα αφεντικά της, παραβλέποντας το γεγονός ότι δεν έχει περιουσία και εργάζεται για να ζήσει, επομένως ότι δεν ανήκει στην ίδια τάξη με αυτούς, επιθυμούν να αποκαταστήσουν τις κόρες τους μαζί της/του, πιστεύοντας ότι θα είναι ο τέλειος σύζυγος. Είναι έξυπνη, δυναμική, μαχητική. «Να μείνουμε, να πολεμήσουμε και να νικήσουμε», προτείνει στον αγαπημένο της Ανδρέα (Γιώργος Μούτσιος), τη στιγμή που συζητούν τις αντιξοότητες που πρέπει να υπερπηδήσουν για να μπορέσουν να παντρευτούν.

Η Στέλλα εργάζεται και μετά το γάμο της με τον Ανδρέα — στην οικογενειακή επιχείρηση. 'Όμως, περιμένει παιδί, και τότε θα παραδώσει τα ηνία. 'Όπως οι άλλες γυναίκες, που βοήθησαν τις επιχειρήσεις των αγαπημένων τους, έτσι και η Στέλλα, μετά τη δική της επιτυχημένη θητεία, αναλαμβάνει να εκπαιδεύσει τον Ανδρέα και να τον μεταμορφώσει από κακομαθημένο πλουσιόπαιδο σε διευθυντή της επιχείρησης, υποχρεώνοντάς τον να περάσει από τα στάδια που πέρασε και η ίδια: πρώτα δακτυλογράφος και στο τέλος διευθυντής.

Όσο και αν οι αναφορές σε λεπτομέρειες που αφορούν την εργασία είναι περιορισμένες στις κωμωδίες, η ανάλυση που προηγήθηκε μας επέτρεψε να αντλήσουμε πολλές σχετικές πληροφορίες. Οπωσδήποτε, και σε αυτόν τον τομέα υπάρχουν εξελίξεις στη διάρκεια του χρόνου. Ο βασικός στόχος των ανδρών παραμένει το να δημιουργήσουν μία δική τους επιχείρηση και να είναι ανεξάρτητοι. Η οικονομική στενότητα είναι πιο ορατή ως τις αρχές της δεκαετίας του 1960. Οι νέοι δυσκολεύονται να βρουν δουλειά και συχνά δεν αμείβονται ικανοποιητικά. Οι οικονομικές διευκολύνσεις που τους παρέχονται από την οικογένεια είναι πολύ περιορισμένες. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960 μία σημαντική αλλαγή είναι ότι αρκετοί νέοι εμφανίζονται να αδιαφορούν ή να αντιμετωπίζουν επιπόλαια το θέμα της εργασίας, ακριβώς επειδή η οικογενειακή συνδρομή τους το επιτρέπει. Αποδίδονται δηλαδή ως «κακομαθημένοι» όχι μόνο οι γόνοι των πλουσίων, αλλά και των μικροαστών ή των κατώτερων στρωμάτων. Αυτή η στάση συμβαδίζει με μία γενικότερη εντύπωση ευμάρειας, η οποία δεν μπορεί παρά να συνδεθεί με τη θετική πορεία της οικονομίας αυτά τα χρόνια. Ταυτόχρονα, οι αντιστάσεις που προβάλλουν οι πρεσβύτεροι στο θέμα της διαδοχής είναι ισχυρές, και οι νέοι πρέπει να προσπαθήσουν και να αποδείξουν την αξία τους για να την επιτύχουν. Μόνο οι ιδιοκτήτες εργοστασίων, τα ανώτερα στελέχη και ορισμένοι επιστήμονες είναι σε θέση να υλοποιήσουν τα καταναλωτικά τους όνειρα, ενώ οι υπόλοιποι πρέπει να υπολογίζουν στην εύνοια της τύχης, δηλαδή στον πλούσιο γάμο ή στην κληρονομιά, γι' αυτόν το σκοπό. Τα νέα επαγγέλματα που κάνουν την εμφάνισή τους συνδέονται με το αυτοκίνητο και τη μόδα.

Οι γυναίκες, μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1960, δουλεύουν μόνο από ανάγκη και εγκαταλείπουν πρόθυμα την εργασία τους μόλις παντρεύονται. Απασχολούνται σε επαγγέλματα κατά παράδοση γυναικεία, όπως αυτά της μωδίστρας, της υπαλλήλου γραφείου ή της βοηθού στην οικογενειακή επιχείρηση. Η εργασία τους είναι αποδεκτή, επειδή δεν συγκρούεται με ανδρικές βλέψεις. Τα παραδείγματα γυναικείας εργασίας διαφοροποιούνται από τα μέσα της δεκαετίας και μετά. Εμφανίζονται νέες γυναίκες με υψηλή εξειδίκευση, επιστήμονες, δημοσιογράφοι ή κάποιες που έχουν αναλάβει το τιμόνι της πατρικής επιχείρησης, χωρίς να σπεύδουν να το παραχωρήσουν σε κάποιον άνδρα τον οποίο παντρεύονται. Τότε αναδύονται και οι κίνδυνοι που απορρέουν από τη σοβαρή αντιμετώπιση της εργασίας εκ μέρους των γυναικών. Κυρίως απειλούνται οι οικογενειακές σχέσεις και η προσωπική τους ζωή. Δεν αφιερώνουν χρόνο, ως θα όφειλαν, στην εξυπηρέτηση των οικιακών αναγκών· η μεταφορά αυτών των καθηκόντων στους άνδρες ισοδυναμεί με γελοιοποίηση, η οποία πλήττει το αίσθημα ασφάλειας που απορρέει από την οικογένεια. Ο θεατής αισθάνεται απειλούμενος από αυτές τις αναπαραστάσεις. Οι απειλές εις βάρος της προσωπικής ζωής είναι η μοναξιά, που απορρέει από την αφοσίωση στο επάγ-

γελμα, από την παραμέληση της καλλιέργειας της «θηλυκότητας». Οι καλές επαγγελματίες θεωρούνται απροσπέλαστες, ενώ κανένας άνδρας δεν θέλει να μοιραστεί τον κόσμο τους. Επίσης, οι εργαζόμενες γυναίκες δυσκολεύονται να βάλουν όρια ανάμεσα στο δικαίωμα στην εργασία και στις απόπειρες σεξουαλικής εκμετάλλευσης, αντιμετωπίζοντας μία επιπλέον δυσκολία, λόγω του φύλου τους, στον εργασιακό χώρο.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

### ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΧΡΟΝΟΣ

Η έννοια του ελεύθερου χρόνου, όπως την κατανοούμε σήμερα, σε αντιδιαστολή προς το χρόνο της εργασίας, στοιχειοθετείται και αναπτύσσεται σταδιακά, μέσα από τις διεκδικήσεις για την κατοχύρωσή του, την επέκτασή του και την αναγωγή του σε δικαίωμα του σύγχρονου εργαζομένου.<sup>315</sup> Η ανάδειξή του σε υπολογίσιμο στοιχείο της καθημερινής ζωής τονίζεται ιδιαίτερα στην περίοδο μετά τον Πόλεμο, σε όλη την Ευρώπη και στην Ελλάδα. Συμπίπτει επομένως με τα χρόνια κατά τα οποία δημιουργήθηκε το υλικό που μας απασχολεί εδώ.

Το γεγονός ότι αυτές οι κωμωδίες γυρίστηκαν την εποχή που ο εργαζόμενος συνειδητοποιούσε το συγκεκριμένο δικαίωμά του εξηγεί κατά κάποιο τρόπο την έμφαση που δίνεται στον ελεύθερο χρόνο των κινηματογραφικών προσώπων· οι δραστηριότητές τους κατά τη διάρκειά του ανάγονται σε πρότυπα για το θεατή. Συνήθως η υπόθεση παρακολουθεί αυτές ακριβώς τις δραστηριότητες, στις οποίες καταφεύγουν τα άτομα προκειμένου να ψυχαγωγηθούν και οι οποίες ορίζονται ως «σχόλη», ως μία «ελεύθερα επιλεγμένη, μη αμειβόμενη ενασχόληση», που προκαλεί ευχαρίστηση.<sup>316</sup>

Πέρα από την απλή αναφορά σε συγκεκριμένα επαγγέλματα, που καταγράψαμε παραπάνω, πέρα από ένα γενικό περίγραμμα, λεπτομερέστερα στοιχεία ή ειδικά προβλήματα του εργασιακού χώρου δεν καταγράφονται στις κωμωδίες. Ακόμα και αν βρεθούμε σε χώρους δουλειάς, δεν βλέπουμε πώς δου-

---

Μία πρώτη μορφή αυτού του κεφαλαίου δημοσιεύτηκε με τον τίτλο «Οι νέοι διασκεδάζουν. Ελεύθερος χρόνος και ψυχαγωγία στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου», στα Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου *Οι χρόνοι της ιστορίας. Για μία ιστορία της παιδικής ηλικίας και της νεότητας*, Ι.Α.Ε.Ν., Αθήνα 1998.

315. Αλεξάνδρα Κορωνάου (επιμ.), *Κοινωνιολογία του ελεύθερου χρόνου*, Νήσος, Αθήνα 1996· Χριστίνα Κουλούρη, *Αθλητισμός και όψεις της αστικής κοινωνικότητας: γυμναστικά και αθλητικά σωματεία, 1870-1922*, Ι.Α.Ε.Ν., Αθήνα 1997, σ. 34-41, όπου και βιβλιογραφία.

316. Νορμπέρ Ελίας και Έρικ Ντάνινγκ, «Η αναζήτηση της ευχαρίστησης στησχόλη», *Αθλητισμός και ελεύθερος χρόνος στην εξέλιξη του πολιτισμού*, μτφ. Σούζυ Χειρδάκη, Γιώτα Κακαρούκα, Δρομέας, Αθήνα 1998, σ. 97.

λεύουν οι ήρωες, συνήθως τους ακολουθούμε σε κάποιες εξω-εργασιακές υποθέσεις τους. Αντίθετα, μπορεί να παρακολούθησουμε τη διασκέδασή τους, ακόμα και σε πραγματικούς χρόνους, ιδιαίτερα όταν αυτό εξυπηρετεί την επιμήκυνση του σεναρίου. Έτσι, μαθαίνουμε πολύ περισσότερα για τη διασκέδασή τους από ό,τι για τη δουλειά τους. Τα γεγονότα της ζωής τους, που θα μπορούσαν να ενδιαφέρουν το θεατή, συμβαίνουν κατά τη διάρκεια του ελεύθερου χρόνου τους. Αυτός δίνει στα πρόσωπα τη δυνατότητα ποικιλόμορφης δράσης, συνιστά επομένως ευρύ πεδίο, το οποίο μπορεί να μελετηθεί από διάφορες απόψεις.

Οι ψυχαγωγικές δραστηριότητες των κινηματογραφικών προσώπων δεν είναι ίδιες για όλους. Διαφοροποιούνται ανάλογα με την ηλικία, την κοινωνική τάξη και το φύλο τους. Έχοντας εστιάσει την προσοχή μας στους νέους, θα εξετάσουμε πώς αυτοί κυρίως ψυχαγωγούνται και θα παρακολούθησουμε πώς οι τρόποι διασκέδασης μεταβάλλονται και εμπλουτίζονται με το πέρασμα του χρόνου.

Ο ελεύθερος χρόνος συνδέεται κατεξοχήν με τις αισθηματικές σχέσεις των νέων. Πολλά ζευγάρια γνωρίζονται κατά τη διάρκεια και σε δραστηριότητές του, όπως είναι οι εκδρομές, το κολύμπι, οι νυκτερινές έξοδοι σε μουσικά μαγαζιά. Εκεί συνήθως οι νέοι φέρνουν τους φίλους και οι νέες τις φίλες τους· έτσι, δίνεται η δυνατότητα σε ζευγάρια να γνωριστούν, να φλερτάρουν και να καταλήξουν στο γάμο.

Στα ραντεβού τους τα νεαρά ζευγάρια κάνουν ρομαντικούς περιπάτους. Αν ο χρόνος που διαθέτουν για τη συνάντησή τους είναι περιορισμένος, καταφεύγουν στα πάρκα της πόλης, στο Πεδίον του Άρεως, στο Βασιλικό Κήπο και στο Ζάππειο ή στο Κεφαλάρι, που δεν κατονομάζονται, αλλά χρησιμοποιούνται πολύ συχνά. Τόποι διασκέδασης είναι το ζαχαροπλαστείο, το μουσικό και το χορευτικό κέντρο, η ακρογιαλιά και το ταβερνάκι, ακόμα και κάποιο μεταφορικό μέσο, ιδίως το πλοίο ή το πούλμαν, που μεταφέρει τους επιβάτες του σε μέρη διακοπών. Όταν οι νέοι έχουν περισσότερο χρόνο, πάνε εκδρομή στο βουνό ή στη θάλασσα. Η μετάβαση γίνεται συνήθως με αυτοκίνητο, οι βόλτες και οι περίπατοι με τα πόδια, με ποδήλατο ή, σε πιο ρομαντικές περιπτώσεις, με το μόνιππο. Η παραλία προσφέρεται για περίπατο, αλλά και για μπάνιο (π.χ. Το τρελλοκόριτσο). Οι νέοι κολυμπούν ή κυνηγιούνται, ενώ, μετά τη δημιουργία των οργανωμένων πλαζ, κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1960, προσθέτουν στα παιχνίδια τους τις κούνιες και τα όργανα άθλησης που διαθέτουν αυτοί οι χώροι. Έπειτα κάθονται συνήθως σε κάποιο κεντράκι για φαγητό. Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1960 υπάρχουν ακόμα και κέντρα στα οποία μπορούν να χορέψουν μέρα μεσημέρι, με τα μαγιό τους, όπως για παράδειγμα στο πρωινό κλαμπ με λάτιν και τσα-τσά, στη Σταχτοπούτα, ή με λάτιν, χάλι-γκάλι και σέικ στο Φως, νερό, τηλεφωνο, οικοπέδα με δόσεις.

Τα παραλιακά κέντρα δέχονται επίσης τις συνέπειες του εκμοντερνισμού.



Τα παραδοσιακά κεντράκια προσφέρουν φρέσκο ψάρι, ούζο και ρετσίνα, ενώ τα μοντέρνα και πολύ ακριβά διάφορα πιάτα δυτικής προέλευσης (στέικ, σνίτσελ, μπιτόκ αλά-ρυσ) και ούισκι. Οι νέοι που διαθέτουν —ή κάνουν πως διαθέτουν— αρκετά χρήματα προτιμούν τα δεύτερα, για να εντυπωσιάσουν τις ντάμες τους. Τα «τρία κορίτσια από την Αμέρικα» στην ομώνυμη κωμωδία αγνοούν τις ντόπιες γαστριμαργικές συνήθειες, και οι φίλοι τους τα οδηγούν σε ένα κέντρο πολυτελείας, για να τα κάνουν να αισθανθούν άνετα. Πράγματι, εκεί οι νέες φαίνονται απόλυτα εγκλιματισμένες και ξέρουν τι να παραγγείλουν, χωρίς καν να κοιτάζουν τον κατάλογο. Η γλώσσα του εστιατορίου είναι διεθνής. Το μόνο που αγνοείται είναι η «φασουλάδα», το εθνικό φαγητό, το οποίο τα γκαρσόνια υπόσχονται να προσφέρουν στο μέλλον. Αντίθετα, στο ταπεινό κεντράκι οι ονομασίες των παραδοσιακών εδεσμάτων και ποτών είναι άγνωστες στα κορίτσια. Άλλος ένας τρόπος εκμοντερνισμού των συνηθειών παρουσιάζεται εδώ ως απολύτως φυσιολογικός, με τους νέους ως φορείς του. Ωστόσο, όπως παρατηρεί ο Κώστας, η «φασουλάδα» και άλλα πατροπαράδοτα φαγητά θα μπορούσαν να είναι ελκυστικά ακόμα και για την πελατεία των τουριστικών εστιατορίων.

Ιδιαίτερη προτίμηση δείχνεται στη διασκέδαση μετά μουσικής και στο χορό. Μικρότερη αναφορά γίνεται στις διακοπές, σπάνια εμφανίζονται η γυμναστική και ο αθλητισμός, σχεδόν καθόλου το διάβασμα. Ο κινηματογράφος αναφέρεται ως ψυχαγωγία, αλλά σπάνια παρουσιάζονται εικόνες θεατών να παρακολουθούν μία ταινία (π.χ. *Αστροναύτες*). Συχνότερες είναι οι αναφορές στα θεατρικά παρασκήνια, στα οποία παρεισφρεύουν διάφοροι ανεπιθύμητοι (π.χ. *Προπαντός ψυχραιμία· Χαρούμενοι αλήτες*), και πολύ σπάνιες οι αναφορές στο λούνα-παρκ (*Ο λεφτάς· Το κλωτσοσκούφι· Άνδρα θέλω με πυγμή· Ο φακίρης Σταμάτης Κόκκορας*) και στο τσίρκο, ως τόπων ψυχαγωγίας και εργασίας (*Ένα αστέιο κορίτσι*, 1970, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Τάκης Βουγιουκλάκης).

Οι νέοι χαμηλών εισοδημάτων διασκεδάζουν μετά τη δουλειά, όχι με κάποιο άθλημα, ούτε προσφέροντας εκδρομές με το αυτοκίνητο ή φαγητό σε πολυτελή εστιατόρια· μόνο σινεμά της γειτονιάς, πασατέμπο στο παγκάκι, καφέ παγωτό ή γλυκό στο ζαχαροπλαστείο. Σύμβολο του ελεύθερου χρόνου τους είναι το τάβλι, που παίζουν σε δημόσιους χώρους συνάθροισης —κατά κανόνα σε καφενεία— άνδρες που βρίσκονται σε διάλειμμα από τις υποχρεώσεις τους, όπως ο Θανάσης και ο Αριστείδης (Γιάννης Γκιωνάκης, Γιώργος Κάππης, *Ό,τι θέλει ο λαός*), άεργοι, όπως ο Αντώνης (*Έλα στο θείο*) και άνεργοι, όπως ο Γρηγόρης (*Ένας ιππότης με τσαρούχια*). Το μπιλιάρδο είναι άλλη μία αγαπημένη απασχόληση των νέων ανδρών κατά τη διάρκεια του ελεύθερου χρόνου τους. Παρά τις αφραγκίες τους, ο Κώστας και ο Βασίλης (Γιώργος Κωνσταντίνου, Αλέκος Τζανετάκος, *Πέντε χιλιάδες ψέμματα*) κάνουν μία στάση στα μπιλιάρδα. Η ταινία *Ο γόης* ανοίγει ακριβώς με μία σκηνή μπιλιάρδου,

με τον Μπάμπη και τον Αρίστο (Κώστας Βουτσάς, Χρόνης Εξαρχάκος) να μονομαχούν πάνω στην πράσινη τσόχα. Είναι και οι δύο άνεργοι, και με το μπιλιάρδο περνάνε ευχάριστα την ώρα τους.

Ο ελεύθερος χρόνος των γυναικείων προσώπων, όπως απεικονίζεται στις κωμωδίες, παρουσιάζει διαφορές από αυτόν των ανδρών. Επειδή η γυναικεία εργασία δεν έχει γενικευτεί ως τα μέσα της δεκαετίας του 1960 και τα εργαζόμενα κορίτσια, όσα δουλεύουν από επιτακτική οικονομική ανάγκη, είναι μετρημένα στα δάκτυλα, ο ελεύθερος χρόνος των γυναικών είναι πολλαπλάσιος αυτού των ανδρών. Θεωρείται κατά κάποιο τρόπο ότι τα κορίτσια, που πλέον δεν ασχολούνται με το νοικοκυριό, έχουν μόνο ελεύθερο χρόνο. Αυτός ο χρόνος αφιερώνεται στον καλλωπισμό, που περιλαμβάνει την ατομική φροντίδα και περιποίηση, στο κομμωτήριο, στην παρακολούθηση της μόδας· στις κοινωνικές σχέσεις και συναναστροφές, όπου κυριαρχεί το κουτσομπολιό, το οποίο αποδίδεται ως κατεξοχήν προσφιλής γυναικεία απασχόληση· και, τέλος, στο φλερτ.<sup>317</sup> Οι νέες της ανώτερης τάξης ανταλλάσσουν κουτσομπολιά μέσω τηλεφώνου, την ώρα που παίρνουν το μπάνιο τους ή που βρίσκονται στο κομμωτήριο, κάνουν μανικιούρ ή χουζουρεύουν ακόμα στο κρεβάτι (Σταχτοπούτα).

Η παρακολούθηση της μόδας είναι ακριβή ψυχαγωγία και δημιουργεί προβλήματα στον οικογενειακό προϋπολογισμό και στις συζυγικές σχέσεις. Η κυρία Ζουμπουρδόγλου (Οι κληρονόμοι) έχει μανία με τα μοντέλα ενός συγκεκριμένου οίκου και τα πληρώνει πολύ ακριβά. Για να εξοικονομεί χρήματα, λέει στο σύζυγό της διάφορα ψέματα καταρχήν για το πραγματικό κόστος των φορεμάτων και επίσης για τη διαχείριση των χρημάτων του νοικοκυριού. Ο σύζυγος μαθαίνει την αλήθεια και κάνει φοβερό καβγά, αλλά η κυρία έχει πάντα τρόπους να τον καταπραΰνει και να επιστρέφει στις επιδείξεις ως η καλύτερη πελάτισσα. Προς τα τέλη της δεκαετίας του 1960 η μόδα του σούπερ μίνι εξαγριώνει τους συζύγους, οι οποίοι δεν ανέχονται να κυκλοφορεί η γυναίκα τους με τα κάλλη της σε κοινή θέα (Κάτω οι άνδρες). Οι καβγάδες είναι συνεχείς, η υπεράσπιση της αμφίσεσης από τη σύζυγο μανιωδής, η σύγκρουση οδηγείται στα άκρα: η κυρία επιστρέφει στο πατρικό σπίτι και απειλεί με διαζύγιο.

Η μόδα, το γούστο και ο τρόπος αμφίσεσης εξαρτώνται στενά από τον τόπο προέλευσης. Τα ρούχα του Μανώλη από την Αμερική κάνουν τον Μανώλη από την Αμαλιάδα να δυσανασχετεί: τα ριγωτά υφάσματα στην Ελλάδα

317. Στην έρευνά της (στο εργοστάσιο της Πειραιϊκής-Πατραϊκής, το 1974) η Μάγδα Νικολαΐδου καταγράφει ως ασχολίες του ελεύθερου χρόνου των εργατριών τη βόλτα με συγγενείς ή φίλες, τον κινηματογράφο, το κέντημα, τις εκδρομές - ποδήλατο - κολύμπι, το χορό και τη μουσική, τη συλλογή γραμματοσήμων· μόνο ένα 2% ασχολείται με το διάβασμα ή βλέπει τηλεόραση — της οποίας η διάδοση είναι ακόμα σχετικά περιορισμένη στα ελληνικά νοικοκυριά. Νικολαΐδου, ό.π., σ. 69 και 79.

τα χρησιμοποιούν για κουρτίνες στα παράθυρα, όχι για πουκάμισα (*Ο ανηψιός μου ο Μανώλης*, 1963). Τα κριτήρια δεν έχουν μεταβληθεί θεαματικά σε σχέση με την προηγούμενη δεκαετία, όπου τα δώρα από την Αμερική θεωρούντο εξίσου εξωφρενικά (*Ένα βότσαλο στη λίμνη*). Αυτός ο συντηρητισμός εκφράζεται από τους άνδρες. Οι γυναίκες ενδίδουν πιο εύκολα στη μόδα, στο καινούργιο, στο διαφορετικό, θεωρείται ότι κάνουν «τρελές» επιλογές.

Αναμφισβήτητα, η μόδα είναι ταξική. Η Παγώνα (*Οικογένεια Παπαδοπούλου*), που έρχεται από το χωριό για να βοηθάει στις δουλειές του σπιτιού των θείων της, είναι ντυμένη τελείως διαφορετικά από ό,τι οι δύο της εξαδέλφες. Η επαρχιώτικη προέλευσή της και η διαφορετική της θέση στην ιεραρχία της οικογένειας εκφράζονται και μέσα από το ντύσιμό της. Η Έφη (*Η κόρη της φάμπρικας*) πιστεύει ότι τα ρούχα της θα αποκαλύψουν την πραγματική της τάξη και ζητά από την υπηρέτριά της «τα αποφόρια των αποφοριών», προκειμένου να μην αποκαλυφθεί η ταξική της ταυτότητα: «με μίνι-ζηπ θα πάω; Το φτωχοκόριτσο παριστάνω».

Το επίκεντρο, ο στόχος που καθορίζει τη συμπεριφορά και που απασχολεί τη σκέψη της νέας καθ' όλη τη διάρκεια του ελεύθερου χρόνου είναι πάντα, όπως επανειλημμένα αναφέρθηκε εδώ, η ερωτική σχέση. Πολλές κοπέλες είναι τόσο επιφυλακτικές και βιαστικές κατά τη διάρκεια των ραντεβού, αγωνιούν συνεχώς μήπως τις δει κανένα μάτι και το μάθουν οι αυστηροί γονείς τους ή ο Μανιάτης αδελφός τους, ώστε αναρωτιέται κανείς αν πραγματικά απολαμβάνουν αυτές τις συναντήσεις ή αν απλώς τις κρίνουν απαραίτητες για να επιτύχουν τον τελικό τους στόχο, το γάμο.

Ο γάμος θα μεταφέρει αυτόματα την κοπέλα σε άλλη περιοχή, που θα έχει, όπως θα δούμε, αντίκτυπο στη διασκέδασή της. Το συναίσθημα που συνοδεύει τις νεαρές παντρεμένες θα λέγαμε ότι είναι η πλήξη. Αν είναι εύπορες, δεν εργάζονται και έχουν υπηρεσία που φροντίζει το νοικοκυριό, τότε το πλεόνασμα του ελεύθερου χρόνου είναι βαρύ φορτίο. Σε σχέση με την προγαμιαία κατάσταση, εξακολουθούν —ίσως με μεγαλύτερη μανία— να περιποιούνται τον εαυτό τους, να φροντίζουν την εμφάνισή τους και να ξοδεύουν τα χρήματα του συζύγου για ρούχα και αξεσουάρ. Παρακολουθούν τη μόδα και δοκιμάζουν τα ρούχα τους με τις ώρες μπροστά στον καθρέφτη, προκειμένου να διαλέξουν το πιο κατάλληλο για την κάθε περίπτωση (*Αχ! αυτή η γυναίκα μου*). Διατηρούν επίσης κοινωνικές σχέσεις με φίλες που βρίσκονται στην ίδια κατάσταση με αυτές. Το μεγάλο κενό δημιουργείται από την έλλειψη της κυρίαρχης σκέψης και δραστηριότητας, της ερωτικής σχέσης, που έχει πλέον καλυφθεί, χωρίς όμως και να ικανοποιεί, αφού θεωρείται δεδομένο ότι ο έρωτας εξανεμίζεται μετά το γάμο. Το φλερτ και η σύναψη παράλληλων ερωτικών σχέσεων είναι κοινωνικά απαγορευμένα και, όπως είδαμε, μία καθωσπρέπει κυρία καταφεύγει σε αυτά μόνο για να αναθερμάνει το ενδιαφέρον του συζύγου της. Η σημαντι-

κότερη παρηγοριά, που χρησιμοποιείται για να απορροφήσει το πλεόνασμα του ελεύθερου χρόνου, είναι η τράπουλα, το χαρτάκι της γυναικείας συντροφιάς, που φαίνεται ότι έχει τόσο φανατικές φίλες, ώστε συχνά διακωμωδείται (π.χ. *Η χαρτοπαίχτρα· Υπάρχει και φιλότιμο· Ένας Βέγγος για όλες τις δουλειές*).

Από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 και μετά οι κοπέλες διεκδικούν το δικαίωμά τους να βγαίνουν και να διασκεδάζουν, υπογραμμίζοντας ότι αυτός είναι ο μοναδικός και ο καλύτερος τρόπος γνωριμίας με το άλλο φύλο, ικανός μάλιστα να εξασφαλίσει επιτυχεστέρα συμβίωση. Η έξοδος των νεαρών γυναικών ενισχύει τον κύκλο εργασιών της βιομηχανίας της διασκέδασης· είναι πολύ πιο δελεαστικό το γλέντι με γυναικεία συντροφιά παρά μόνο με τους φίλους. Ο κινηματογράφος αναλαμβάνει να προωθήσει τέτοια πρότυπα διασκέδασης.<sup>318</sup> Τα κάθε είδους μαγαζιά και οι καλλιτέχνες που εργάζονται σε αυτά επωφελούνται διαφημιστικά από τις σκηνές διασκέδασης. Στις αρχές της δεκαετίας του 1970 μάλιστα γίνεται και άμεση διαφήμιση των τραγουδιών και των δισκογραφικών τους εταιρειών στους τίτλους των ταινιών που παράγονται από μικρές εταιρείες (π.χ. Τάσος Γιαννόπουλος, Βαγγέλης Μελισσηνός).

Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι ο τρόπος διασκέδασης είναι μία καταρχήν ένδειξη κοινών ενδιαφερόντων των κινηματογραφικών προσώπων, τουλάχιστον σε σχέση με το πώς επιθυμούν να περνούν τον ελεύθερο χρόνο τους· ότι δείχνεται προτίμηση για κάποιο είδος διασκέδασης και ότι αυτή η κοινή προτίμηση φέρνει τους ενδιαφερομένους πιο κοντά. Στην πραγματικότητα, δεν υπάρχει συζήτηση ή διαφωνία ως προς τη διασκέδαση. Ό,τι προτείνεται είναι αποδεκτό. Δεν εκδηλώνονται ιδιαίτερες προτιμήσεις από κάποια πρόσωπα. Το πού ή πώς θα διασκεδάσει ένα ζευγάρι ή μία παρέα παρουσιάζεται μόνο στη φάση του αποτελέσματος. Πάντως, οι τρόποι διασκέδασης δεν παραμένουν σταθεροί, αλλά μεταβάλλονται μέσα στο διάστημα της εικοσαετίας που εξετάζουμε, με την προσθήκη νέων ή την υποχώρηση άλλων. Αυτό που διαπιστώνουμε από την εικόνα είναι ότι οι νέοι είναι η κοινωνική ομάδα που έχει τη δυνατότητα να εμπλουτίζει τις διασκεδάσεις, κυρίως μέσα από τις μουσικές προτιμήσεις.

## 1. ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΣ

Ο αθλητισμός χρησιμοποιείται στις κωμωδίες για να εξυπηρετήσει τα σενάρια,

318. Ο Μίκης Θεοδωράκης (*Η ανατομία της μουσικής*, 1990) αναφέρεται με συντομία στην προώθηση της μουσικής του χορού του Ζορμπά από τις δισκογραφικές εταιρείες στο διεθνές ψυχαγωγικό κύκλωμα, δίνοντας μία περιεκτική εικόνα των πιστικών κανόνων της σχετικής βιομηχανίας· αναφέρεται από τη Lisbet Torp, «Ο χορός του Ζορμπά· η ιστορία μίας χορευτικής ψευδαίσθησης και η τουριστική της αξία», *Εθνογραφικά*, τχ. 8 (1992), σ. 97.

είτε ως μία αγαπητή στο πλατύ κοινό δραστηριότητα, όπως το ποδόσφαιρο, είτε ως ευκαιρία για εμφάνιση ημίγυμων σωμάτων και προκλητικών κινήσεων, με εξαγνιστικό άλλοθι τη γυμναστική ή τα σπορ, είτε ως κωμική διάσταση της σωματικής κακουχίας και της τελικής επιβολής του αδύνατου στον δυνατό.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1950 το ποδόσφαιρο αρχίζει να γίνεται πολύ δημοφιλές άθλημα, που έχει κατακτήσει τα λαϊκά στρώματα. Ο Τζανής Αλιφέρης στο *Γκολ στον έρωτα* καταγράφει τη μανία ορισμένων, όπως ο Παντελής (Μίμης Φωτόπουλος), ο οποίος παραμελεί το κουρείο του, αφού το μυαλό του είναι συνέχεια στην μπάλα. Ως πρόεδρος της ομάδας της γειτονιάς του, ψάχνει για ταλέντα ανάμεσα στα πιτσιρίκια που προπονεί όλη μέρα.

Οι ποδοσφαιριστές είναι προς το παρόν ερασιτέχνες, δηλαδή ασχολούνται με το άθλημα στον ελεύθερο χρόνο τους· παίρνουν μόνο ένα μικρό χαρτζιλίκι στο τέλος του αγώνα, όπως ο Γιώργος (*Ψιτ! κορίτσια*) ή ο Δημητρός (*Δουλειές του ποδαριού*), και πρέπει να εργάζονται σε κάθε είδους εργασίες για να συντηρούν την οικογένειά τους, όπως έδειξε ο Βασίλης Γεωργιάδης στην ταινία του *Οι άσσοι του γηπέδου* (1956, σενάριο Ιάκωβος Καμπανέλλης).<sup>319</sup> Ο Κώστας (Κώστας Βουτσάς, *Μια κυρία στα μπουζούκια*) εργάζεται με μεροκάματο στα ναυπηγεία.

Ο Τάκης (Θανάσης Μυλωνάς, *Τέρμα τα δίφραγκα*) αρκείται στις πενταροδεκάρες που οικονομάει ως αναπληρωματικός τερματοφύλακας στο «Φωστήρα», αλλά αυτό το περιστασιακό εισόδημα δεν του επιτρέπει να παντρευτεί τη Ρίτα. Μπορεί να μη δουλεύει και να συντηρείται από τον πατέρα του, ο οποίος με τη σειρά του ψάχνει απελπισμένος για δανεικά, αλλά έχει όνειρα: «Θέλω να σου 'χω τις κούρσες σου, τα ταξίδια σου, τις γούνες σου, τα τρελά σου τα χαρτζιλίκια και κότερο· γιατί όχι και κότερο;», λέει στη Ρίτα. Αφού δεν ξέρει πώς βγαίνει το μεροκάματο, ξεφεύγει από την πραγματικότητα. Εδώ, όπως και στο *Γκολ στον έρωτα*, ο αθλητισμός, και ειδικότερα η ενασχόληση με το ποδόσφαιρο εμφανίζεται ως μία δραστηριότητα που παρατείνει την ανωριμότητα, δίνει στον νέο την ψευδαίσθηση ότι με κάτι απασχολείται και τον αποτρέπει από το να εργαστεί σοβαρά και να μπει στο δρόμο της αποκατάστασης.

Το ποδόσφαιρο απευθύνεται κυρίως στις λαϊκές τάξεις. Οι αθλητές του είναι λαϊκά παιδιά, όπως και το κοινό του. Η αγάπη για το συγκεκριμένο άθλημα τροφοδοτείται συνεχώς όσο περνούν τα χρόνια και αντικατοπτρίζεται αρκετά συχνά στις κωμωδίες με πλάνα από τις κερκίδες, στα οποία εμφανίζονται θεατές γεμάτοι ένταση να παρακολουθούν τον αγώνα και να διαπληκτίζονται με κάποιους ενοχλητικούς άσχετους (π.χ. *Δράκουλας και Σία· Κατηγορούμενος ο έρωας· Ησαΐα, χόρευε*). Το ποδόσφαιρο είναι επίσης ένα άθλημα

319. Κριτική της Ρ[οζίτας] Σ[ώκου] στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., τ. Α', σ. 159.

που αφορά πολύ περισσότερο τους άνδρες, ως αθλητές αλλά και ως θεατές. Γυναίκες ποδοσφαιριστές είναι μία παρωδία του αθλήματος (*Η Ρένα είναι οφσάιντ· Ο Πούσκας των Πετραλώνων*, 1972, σενάριο Ναπολέον Ελευθερίου, σκηνοθεσία Γιώργος Παπακώστας). Ελάχιστες γυναίκες παρακολουθούν τον αγώνα, όχι από ενδιαφέρον για το άθλημα, αλλά για κάποιον παίκτη ή για άσχετους λόγους. Η Έλλη (*Κατηγορούμενος ο έρωας*) θα μπορούσε να θεωρηθεί μία γνήσια ποδοσφαιρόφιλη, αν το γήπεδο δεν ήταν το σκηνικό της γνωριμίας της με τον Κώστα. Όταν μία κυρία της αριστοκρατίας, όπως η Έλενα (*Μια κυρία στα μπουζούκια*), πηγαίνει στο γήπεδο, δημιουργεί μεγάλη αίσθηση και αναζητούνται οι λόγοι που την οδήγησαν εκεί. Οι άνδρες παθιάζονται με ό,τι βλέπουν, οι γυναίκες παρακολουθούν μηχανικά, αντιγράφοντας τους άνδρες και ζητούν συνεχώς εξηγήσεις για το τι συμβαίνει. Οι άνδρες σκηνοθέτες κοροϊδεύουν τις γυναίκες που εισχωρούν στο γήπεδο, υπογραμμίζοντας ότι πρόκειται για παρείσακτες.

Μέσα από τους ξυλοδαρμούς του Μενέλαου (Νίκος Σταυρίδης, *Ο διαιτητής*, 1963, σενάριο Άκης Φαράς, σκηνοθεσία Φίλιππος Φυλακτός), διαιτητή σε αγώνες Α΄ Εθνικής Κατηγορίας, τις επισκέψεις του στα νοσοκομεία σχεδόν μετά από κάθε αγώνα και τις απόπειρες δωροδοκίας του, ερχόμαστε σε επαφή με τη βίαιη πλευρά του αθλήματος, που αφορά όχι μόνο τους φιλάθλους, αλλά και τους παράγοντες: οι συντελεστές της κωμωδίας τους παρουσιάζουν ως ηλίθιους φιλοχρήματους (Φίλιος Φιλιππίδης), που έχουν βρει στο άθλημα ένα καλό μέσο πλουτισμού, ενώ οι συνεργάτες τους είναι αετονύχηδες απατεώνες (Δημήτρης Νικολαΐδης). Ο μόνος έντιμος, ο διαιτητής, ο οποίος, παρά τις ολομέτωπες πιέσεις, αρνείται να χρηματιστεί για να αναγορεύσει το νικητή σύμφωνα με τα οικονομικά συμφέροντα, τρώει πολύ ξύλο από όλους. Ξύλο τρώει και ο διαιτητής Θανάσης (Γιώργος Κάππης, *Η αρχόντισσα της κουζίνας*, 1969, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης), προκαλώντας την απελπισία της αγαπημένης του Ασημίνας, που τον ικετεύει να εγκαταλείψει το αυτοκαταστροφικό του πάθος για τα γήπεδα.

Το 1972 είναι μία έντονη ποδοσφαιρική χρονιά, ενώ αρκετές κωμωδίες αναφέρονται απευθείας στο ποδόσφαιρο, με προφανή σκοπό να συγκινήσουν και να βάλουν στην κινηματογραφική αίθουσα τους φιλάθλους θεατές. Οι «θεοί» της εποχής, ο Ούγγρος προπονητής του Παναθηναϊκού Φέρεντς Πούσκας και ο Ελληνογάλλος ποδοσφαιριστής του Ολυμπιακού Υβ Τριαντάφυλλος, έχουν τιμητική αναφορά σε τίτλους κωμωδιών. Ο Τάσος Γιαννόπουλος, ως Πούσκας των Πετραλώνων, κάνει με το φίλο του Φρέντυ μία γυναικεία ποδοσφαιρική ομάδα, σύμφωνα με το αγγλικό παράδειγμα. Μπορεί οι δύο φίλοι να ονειρεύονται τις δάφνες του Πούσκας, αλλά στην ουσία επωφελούνται —αυτοί και οι θεατές— από την πολυπληθή γυναικεία παρουσία με την αθλητική περιβολή. Ο Υβ Υβάκης (Γιώργος Παπαζήσης, *Υβ! Υβ!*, 1972, σενάριο Νίκος Καμπά-

νης — Διονύσης Τζεφρώνης, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης) είναι το πρότυπο του καλού, έντιμου και σκληρά προπονούμενου ποδοσφαιριστή: ο Καραγιάννης αφενός προσπαθεί να εκμεταλλευτεί τη δημοτικότητα του πρωταγωνιστή του, του Γιώργου Παπαζήση, ο οποίος αυτή την εποχή αναδεικνύεται σε στέλεχος της («Καραγιάννης — Καρατζόπουλος», αφετέρου, ελπίζει να προσελκύσει θεατές, βάζοντας ως τίτλο στην ταινία του την ιαχή «Υβ! Υβ!», που αντηχούσε στα γήπεδα από τους λάτρες του Υβ Τριαντάφυλλου. Στην κωμωδία του Τατασόπουλου *Αν ήμουν πλούσιος*, την ίδια χρονιά, ακούγεται τραγούδι για το ποδόσφαιρο και τις τρεις μεγάλες ομάδες, Παναθηναϊκό, ΑΕΚ και Ολυμπιακό, ενώ στο έργο *Η Ρένα είναι οφ-σάντ* του Αλέκου Σακελλάριου, επίσης το 1972, σατιρίζονται τα ποδοσφαιρικά παρασκήνια, σε εποχή όπου το ποδόσφαιρο περνάει στην επαγγελματική του φάση.

Η ραδιοφωνική αναμετάδοση των ποδοσφαιρικών αγώνων δίνει τη δυνατότητα στους φιλάθλους που δεν μπορούν να πάνε στο γήπεδο να παρακολουθήσουν νοερά το παιχνίδι και στους κινηματογραφιστές να σχολιάσουν τα ευτράπελα που συμβαίνουν ανάμεσα στους παθιασμένους ακροατές. Ένα καθαρά ανδρικό ακροατήριο στο *Τζιπ, περίπτερο κι αγάπη* μαζεύεται γύρω από το περίπτερο και αντιδρά με ένταση, διαπληκτίζεται ή πανηγυρίζει: οι αντιδράσεις είναι παρόμοιες με αυτές των φιλάθλων που γεμίζουν τα γήπεδα. Στην *Οικογένεια Παπαδοπούλου* οπαδοί διαφορετικών ομάδων καβγαδίζουν για φάσεις του αγώνα, χωρίς να είναι αυτόπτες· ο παραλογισμός του καβγά καταλήγει σε κωμικό εύρημα.

Με τη γυμναστική, τη ρυθμική ή την κολύμβηση τα πράγματα είναι κάπως διαφορετικά. Οι γυμναστικές ασκήσεις εκτελούνται από κοπέλες, αλλά οι άνδρες —και μαζί τους ο θεατής— απολαμβάνουν ηδονοβλεπτικά το θέαμα. Ο Κάβουρας και ο Κοκοβιός (Νίκος Φέρμας, Πέτρος Γιαννακός, *Τα μαναβάκια*, 1957, σενάριο Νίκος Φατσέας — Πέτρος Γιαννακός, σκηνοθεσία Πέτρος Γιαννακός) χαζεύουν μία προπόνηση γυναικείου μπάσκετ, ενώ λίγο αργότερα κρυφοκοιτάζουν από το παράθυρο ασκήσεις ρυθμικής, τις οποίες ο θεατής παρακολουθεί με κοντινά υποκειμενικά πλάνα στα πόδια των χορευτριών. Για τον ίδιο λόγο εμφανίζεται το μάθημα της σχολικής γυμναστικής στην οθόνη, για παράδειγμα στο *Εύλο βγήκε απ' τον Παράδεισο*. Στον *Καζανόβα* (1963, σενάριο Κώστας Νικολαΐδης — Ναπολέον Ελευθερίου, σκηνοθεσία Σωκράτης Καψάκης) ο Γιώργος (Κώστας Χατζηχρήστος), που θεωρεί τον εαυτό του γυναικοκατακτητή εφάμιλλο του προτύπου του, παρουσιάζεται ως γυμναστής σε ένα γυμνάσιο θηλέων και υποχρεώνει τις μαθήτρες να εκτελούν ασκήσεις κατά τις οποίες σηκώνουν και προβάλλουν τα πόδια τους, προς τέρψη δική του, αλλά και των θεατών. Εκ προοιμίου αθώς όψεις της σχολικής πρακτικής μετατρέπονται σε ηδονοβλεπτικές στιγμές στην οθόνη. Στον *Αρχιψεύταρο* (1971, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Ερρίκος Θαλασσινός) ο Αχιλλέας Κούρ-

κουτος (Γιώργος Πάντζας) παρακολουθεί από την κλειδαρότρυπα τις χορεύτριες που ασκούνται· ενώ όλες φορούν μαύρα κολάν, η δασκάλα (Μαρία Ιωαννίδου) δεν φοράει, ώστε τα πόδια της να είναι πιο ευδιάκριτα και οι κινήσεις προκλητικές. Στο *Ένα καράβι Παπαδόπουλοι* (1966, σενάριο Νίκος Τσιφόρος, σκηνοθεσία Φώφη Γιάγκου) η Τζίνα (Πόπη Λάζου) κάνει γυμναστική, φορώντας σορτς και ντεκολτέ μπλουζάκι, προκαλώντας εξάψεις στον Θύμιο (Κώστας Χατζηχρήστος). Ο Ελληνοαμερικανός Νικ (Νίκος Σταυρίδης, *Ο ξεροκέφαλος*) χρησιμοποιεί ένα ζευγάρι κιάλια για να παρατηρεί καλύτερα, αντί για το τοπίο, τα γυναικεία κορμιά με τα μαγιά στην ακρογιαλιά.

Το κολύμπι για άλλους είναι ευχάριστη απασχόληση και για άλλους, ιδίως άνδρες, δυσάρεστη εμπειρία. Ο Κώστας (Γιάννης Μαλούχος, *Τρία κορίτσια από την Αμέρিকা*) δηλώνει στην παρέα ότι δεν του αρέσει το σπορ, αλλά βρίσκεται στο νερό και κοντεύει να πνιγεί. Πάντα, παρόμοιες σκηνές εξελίσσονται σε κωμικά επεισόδια. Οι φίλοι το βρίσκουν πολύ διασκεδαστικό να ρίχνουν στη θάλασσα αυτόν που φοβάται, να τον σώζουν, να του δίνουν τις πρώτες βοήθειες, και αυτός να φτύνει σε σιντριβάνι το νερό που υποτίθεται ότι κατάπιε. Ο Μανώλης (*Φως, νερό, τηλέφωνο, οικόπεδα με δόσεις*) ξεκαθαρίζει ότι του αρέσει να πηγαίνει στην παραλία, όχι για να κολυμπάει, αλλά για να βλέπει. Ένα άθλημα δεξιοτεχνίας, όπως αυτό της συγχρονικής κολύμβησης, μπορεί να εμφανιστεί για να εμπλουτίσει το οπτικό περιεχόμενο μίας κωμωδίας (*Κάθε εμπόδιο για καλό*).

Μοναδική περίπτωση ανάδειξης του ανδρικού σώματος και της δεξιοτεχνίας του είναι οι καταδύσεις, ένα θεαματικό άθλημα με σπάνιες αναφορές (π.χ. *Κάθε εμπόδιο για καλό: Ερωτικά παιχνίδια: Το πιο γρήγορο μπουζούκι*). Βέβαια, οι μη δεξιοτεχνικές καταδύσεις και οι πτώσεις σε θάλασσα και πισίνες είναι συχνότερες· μπορεί κάποιοι ηθοποιοί να διαθέτουν ωραία σώματα, χωρίς να επιδίδονται με ανάλογη επιτυχία σε παρόμοια αθλήματα. Γι' αυτό, όταν πολλαπλασιάζονται, από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, οι σκηνές του θαλάσσιου σκι, τα πλάνα των ηθοποιών είναι κοντινά, για να «κλέψουν» το αποτέλεσμα.

Τρία πράγματα ρωτάει η Ρένα τον Ντίνο (Μάρθα Καραγιάννη, Ντίνος Ηλιόπουλος, *Κάτι να καίη*): αν χορεύει, αν κολυμπάει και αν κάνει σπορ, προκειμένου να αποφασίσει αν ταιριάζουν ηλικιακά, δηλαδή αν είναι αρκετά νέος για να τον κάνει παρέα. Οι φίλοι της Κλέαρχος και Φάνης (Κώστας Βουτσάς, Χρήστος Νέγκας) τα καταφέρνουν αρκετά στο θαλάσσιο σκι, παρότι δεν ανήκουν στα ανώτερα οικονομικά στρώματα. Όταν ο Ντίνος αποπειράται να τους μιμηθεί, η περιπέτειά του αρχίζει από τη στεριά, την ώρα που φοράει τα πέδιλα, και καταλήγει στον κλασικό πνιγμό. Το άθλημα μπορεί να γίνει πηγή γέλιου για κάποιον ο οποίος δεν ανταποκρίνεται σωματικά στις προδιαγραφές του αθλητικού νέου.



Οι πλούσιοι νέοι έχουν επιπλέον δυνατότητες ως προς τον αθλητισμό. Κάνουν ακριβά σπορ, όπως το τένις (*Τρελλοί πολυτελείας*), η ιππασία, το κυνήγι (*Ο πύργος των ιπποτών*). Ασχολούνται με το γκολφ (*Πρωτευουσιναιικές περιπέτειες: Εφοπλιστής με το ζόρι*), του οποίου τα αχανή γήπεδα κρίνονται κατάλληλα για να κάνουν κρυφά τις βόλτες τους τα ερωτευμένα ζευγαράκια (*Η Σταχτοπούτα*). Αντίθετα, το μποξ είναι ένα άθλημα που συγκεντρώνει λαϊκούς και περιθωριακούς τύπους. Χάρη στη συνεισφορά της διεθνούς κινηματογραφικής παράδοσης, το ριγκ συχνά στεγάζει άφραγκους άνδρες, που βρίσκονται εκεί κατά λάθος, μπροστά σε έναν επίφοβο και τρομερό αντίπαλο, και καλούνται να τα βγάλουν πέρα όχι με τη δύναμή τους, αλλά με την τύχη τους ή με την πονηριά τους (π.χ. η μονομαχία των Φραγκίσκου Μανέλλη – Πάνου Καραβουσάνου στο *Φιγουρατζή*). Το αυτοκίνητο, καταρχήν συνώνυμο και σύμβολο της ευμάρειας, χαρακτηρίζει τις παρέες των πλουσιόπαιδων, τα οποία δεν περιμένουν την Κυριακή για να πάνε εκδρομή, αφού δεν δεσμεύονται από κανενός είδους εργασία. Εξυπηρετεί και διευρύνει τις νεανικές διασκέδασεις, αφού επιτρέπει τις εκτός πόλης μετακινήσεις. Επίσης, ανάγεται σε σίγουρο μέσο πρόκλησης του ενδιαφέροντος του άλλου φύλου.<sup>320</sup> Αγόρια και κορίτσια το ονειρεύονται. Προς τα τέλη της δεκαετίας του 1950 τα λεωφορεία που οδηγούσαν στις παραλίες (π.χ. *Κυριακάτικο ξύπνημα*) εγκαταλείπονται για χάρη του. Σε πολλές κωμωδίες νέοι δανείζονται ένα αυτοκίνητο, πάντα ακριβό μοντέλο, εν γνώσει ή εν αγνοία του ιδιοκτήτη του, και εμφανίζονται σε κοπέλες ως οι πλούσιοι κάτοχοί του. Στο *Λάθος στον έρωτα* ο υπάλληλος γκαράζ Γιώργος οικειοποιείται το αυτοκίνητο και την ιδιότητα ενός πελάτη του, για να παραστήσει στην Άννα τον πλούσιο επιχειρηματία. Το ίδιο συμβαίνει στο *Αν ήμουν πλούσιος*, όπου ο Μιχάλης εμφανίζεται ως βιομήχανος στη Μίτση, οδηγώντας το αυτοκίνητο του ίδιου της του πατέρα. Το αυτοκίνητο γίνεται έτσι αιτία και μέσο της παραγνώρισης· αρκεί μόνο αυτό για να αναβαθμίσει τους φτωχούς σε πλούσιους.

Οι γυναίκες εκδηλώνουν στην οθόνη ιδιαίτερη αγάπη στο αυτοκίνητο και

320. Σύμφωνα με στοιχεία που παραθέτουν οι Θανάσης Βλαστός – Γιώργος Νάθενας, «Αθήνα. Μεταπολεμικές αυταπάτες και οι επιπτώσεις τους στους σημερινούς συγκοινωνιακούς προγραμματισμούς», *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967)*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 1994, σ. 620-621, στην Αθήνα το 1950 κυκλοφορούν 2.500 αυτοκίνητα, το 1955 10.600, το 1960 28.500 και το 1965 90.000. Το 1965 η ιδιοκτησία αυτοκινήτων για την πολύ υψηλή εισοδηματική τάξη είναι 1/16, για την υψηλή εισοδηματική τάξη 1/19, για τη μέση εισοδηματική τάξη 1/35, για τη χαμηλή εισοδηματική τάξη 1/65 και για την πολύ χαμηλή εισοδηματική τάξη 1/140. Η συχνότητα με την οποία οι νέοι κυκλοφορούν με ιδιόκτητο αυτοκίνητο στις κωμωδίες αυξάνεται αντίστοιχα και μεταβάλλεται από τα πολυτελή καμπριολέ των πολύ πλούσιων νέων της δεκαετίας του 1950 στα καθόλου εντυπωσιακά αυτοκίνητα, που προορίζονται για τα μεσαία εισοδήματα της δεκαετίας του 1960.

βρίσκονται συχνά στο στόχαστρο σε σχέση με αυτό. Θεωρούνται ανεπίδεκτες οδηγοί, όπως αφήνουν να υπονοηθούν ο τίτλος της κωμωδίας *Σχολή για σωφερίνες* και τα περιστατικά με τις διάφορες πελάτισσες. Η Λιλή (Καίτη Λαμπροπούλου, *Ό,τι θέλει ο λαός*) ζητά με μεγάλη επιμονή από τον υπάλληλο άνδρα της να της αγοράσει ένα, για να μπορούν να κινούνται με την άνεσή τους. Το 1967 το αυτοκίνητο, και μάλιστα το σπορ ανοιχτό δεν είναι άπιαστο όνειρο για τα στελέχη μίας επιχείρησης. Όταν ο Δημήτρης (*Αχ! αυτή η γυναίκα μου*) παίρνει προαγωγή, μπορεί να αγοράσει στη γυναίκα του το αυτοκίνητο που εκείνη ονειρευόταν επί μήνες. Τα τελευταία πλάνα της ταινίας τούς δείχνουν να πηγαίνουν βόλτα στον παραλιακό δρόμο και μας αποκαλύπτουν τον επόμενο στόχο τους, που θα τον υλοποιήσουν, αν δεν το κατάφεραν ήδη: το κρις-κραφτ, που τους επιτρέπει να κάνουν θαλάσσιο σκι, ακόμα και kite surfing.

Την ίδια εποχή παρουσιάζεται η στροφή των νέων προς ένα νέο σπορ, το ράλι. Στο *Πέντε χιλιάδες ψέμματα* ένα μέλος της νεανικής παρέας συμμετέχει στο Ράλι Ακρόπολις, από το οποίο ενσωματώνονται ορισμένα πλάνα στην κωμωδία. Με τις συνεχείς προπονήσεις, τις συμμετοχές και τις διακρίσεις σε ράλι, ο Πέτρος (*Γοργόνες και μάγκες*) φιλοδοξεί να μετατρέψει την αγαπημένη του διασκέδαση σε πολύ επικερδές και μοντέρνο επάγγελμα. Ο Αλέκος (Νίκος Γαλανός, *Ένα αστέιο κορίτσι*), γιος εφοπλιστή, έχει ως αγαπημένο χόμπι τη συμμετοχή σε αγώνες ταχύτητας και συχνά κερδίζει τα σχετικά έπαθλα. Ο σκηνοθέτης έχει την ευκαιρία να προσθέτει πλάνα από πραγματικούς αγώνες στην ταινία του. Ένας από τους τρόπους με τους οποίους περνάει τις ώρες του ο κακομαθημένος Μάριος (*Δυο μοντέρνοι γλεντζέδες*) είναι τα ράλι. Ταυτόχρονα εκδηλώνεται και η αγάπη των νεαρών ανδρών για τη μοτοσυκλέτα. Τα δίκυκλα κάνουν την εμφάνισή τους όχι πλέον ως ένα μέσο συγκοινωνίας προσιτό στα χαμηλότερα εισοδήματα, αλλά ως σύμβολο της ταχύτητας, της ανεξαρτησίας και της ίδιας της νεότητας. Στο *Υπέροχες νύφες, κορόιδα γαμπροί* ο σκηνοθέτης Παναγιώτης Κωνσταντίνου συνδυάζει τη νεανική μουσική των «Τζάγκουαρς» με πλάνα από αγώνες μοτοσυκλέτας ως φόντο στους τίτλους της ταινίας του, δίνοντας το στίγμα ότι αποβλέπει σε νεανικό κοινό, που συγκινείται με τέτοια θέματα, ενώ οι μεγαλύτερης ηλικίας θεατές δεν τα προτιμούν.

## 2. ΤΥΧΕΡΑ ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ

Τα τυχερά παιχνίδια βοηθούν όσους νέους δεν έχουν οικογενειακή περιουσία, δηλαδή τους νέους των κατώτερων εισοδημάτων, να πραγματοποιήσουν τα όνειρά τους. Προς το παρόν, δεν είναι γνωστό αν και σε ποια έκταση η αναφορά στο Προ-Πο και στο εθνικό λαχείο, δηλαδή η έμμεση διαφήμισή τους, στηριζόταν σε συμφωνία ανάμεσα στον παραγωγό και στους αντίστοιχους οργανι-

σμούς, ώστε να εξασφαλίζεται με αυτόν τον τρόπο μέρος της χρηματοδότησης της ταινίας. Η μόνη σχετική πληροφορία που έχουμε προέρχεται από το θεατρικό συγγραφέα, σεναριογράφο και παραγωγό Γιώργο Λαζαρίδη, της «Αφοί Ρουσσόπουλοι – Γ. Λαζαρίδης – Κ. Σαρρής – Δ. Ψαρράς», ο οποίος μιλάει για μία τέτοια συμφωνία της εταιρείας του με το νεοσύστατο Προ-Πο, το 1959, για την κωμωδία *Λαός και Κολωνάκι*. Πράγματι, όπως είδαμε παραπάνω, ο Κώστας, επειδή δεν κερδίζει τα προς το ζην με το γαλατάδικο, ενσωματώνει σε αυτό ένα πρακτορείο Προ-Πο, και ανεβάζει κατακόρυφα τον τζίρο του. Εδώ, όπως και στο *Τα ντερβισόπαιδα* και σε πολλές άλλες κωμωδίες, παρακολουθούμε τους «παίκτες» να συρρέουν στο προποτιζίδικο και να συμπληρώνουν μανιωδώς δελτία, ακόμα και παραμελώντας την εργασία τους. Πιθανόν, μετά το *Λαός και Κολωνάκι*, ο Χατζηχρήστος διατήρησε την οικονομική του σχέση με το Προ-Πο και το διαφήμιζε στις ταινίες του, έστω και με μία απλή αναφορά ότι θα κερδίσει και θα καταφέρει να φτιάξει το μέλλον του (*Ο τυχεράκις*).

Από αυτό το σημείο και μετά το ενδιαφέρον για το Προ-Πο εξαπλώνεται συνεχώς. Κάποιοι θεωρούν τον εαυτό τους γνώστη και δίνουν συμβουλές στους άλλους είτε να παίζουν (π.χ. *Η κυρία δήμαρχος· Αν ήμουν πλούσιος*) είτε πώς να συμπληρώνουν τα δελτία (π.χ. *Ο γίγας της Κυψέλης*). Στην *Οικογένεια Παπαδοπούλου* πατέρας και γιος συμπληρώνουν το δελτίο, ενώ η μητέρα είναι πολύ σκεπτική για το νόημα και το αποτέλεσμα της προσπάθειάς τους. Ο Μήτσος (Γιώργος Κάππης, *Ο Ψευθοδόωρος*) παίζει Προ-Πο, ελπίζοντας, αν κερδίσει, να μπορέσει να ξεφύγει από το κουρείο και το χαμηλό μεροκάματο. Ο Μανώλης (Αλέκος Τζανετάκος, *Εφοπλιστής με το ζόρι*) ονειρεύεται να αγοράσει μία «Φεράρι» αν κερδίσει — τα όνειρα αλλάζουν, γίνονται πολυτελέστερα όσο πλησιάζουμε στα τέλη της περιόδου.

Στο *Νά 'τανε το 13, νά 'πεφτε σε μας* (1970, σενάριο Λάζαρος Μοντανάρης, σκηνοθεσία Ντίνος Δημόπουλος)<sup>321</sup> η ζωή του Λάμπη (Ντίνος Ηλιόπουλος) ανατρέπεται πλήρως όταν κερδίζει στο Προ-Πο· διαλύει τον αρραβώνα του με τη Φανή ('Αννα Μαντζουράνη) και κυκλοφορεί με τη σέξι τραγουδίστρια Λόλα (Ρίκα Διαλυνά), την οποία κατακτά πολύ εύκολα με τα χρήματά του και τα δώρα που της προσφέρει. Μπορεί να τα βάλει άφοβα με το αφεντικό του, αφού δεν έχει πια ανάγκη τη δουλειά. Η τάξη αποκαθίσταται μόνο όταν τα λεφτά τελειώνουν. Ο Τοτός (*Το Προ-Πο και τα μπουζούκια*) ονειρεύεται επί χρόνια να γίνει σκηνοθέτης του κινηματογράφου, αλλά σκοντάφτει στο πρόβλημα του παραγωγού. Κανείς δεν φαίνεται πρόθυμος να επενδύσει στις ιδέες του. Θα καταφέρει να πραγματοποιήσει το όνειρό του όταν η θεία του (Σαπφώ Νο-

321. Μοσχοβάκης, «Ντίνος Δημόπουλος: η περιέργη διαδρομή», ό.π., σ. 31.

ταρά) κερδίζει στο Προ-Πο, γίνεται πλούσια και χρηματοδοτεί την ταινία του.

Όμως, και το εθνικό λαχείο φαίνεται να προωθείται μέσα από έμμεσες διαφημίσεις στις κωμωδίες. Στα *Κορίτσια της Αθήνας* ο Τάκης κερδίζει 5.000.000 στο εθνικό λαχείο και γίνεται συνεταιίρος στην επιχείρηση όπου εργάζεται. Ο Λάκης (*Το βλακόμουντρο*) κερδίζει 500.000 στο λαχείο την κατάλληλη στιγμή, όταν απολύεται από τη δουλειά του. Ο Σπύρος (*Δημήτρης Παπαμιχαήλ, Μην ερωτεύεσαι το Σάββατο*) θέλει να το πρακτορεύσει στο χρηματιστικό του γραφείο, ώστε να μεγαλώσει ο τζίρος του, σε περίπτωση που θα πουλήσουν τυχερό λαχείο σε κάποιον πελάτη τους. Δύο χιλιάδες λίρες, δηλαδή εξακόσιες χιλιάδες δραχμές, κερδίζει η Ηρώ (*Γκέλυ Μαυροπούλου, Ευτυχώς τρελλάθηκα*) και αποκτά αξιοπρεπέστατη προίκα, με την οποία βοηθάει τον αγαπημένο της Χαρίλαο (*Νίκος Σταυρίδης*) να μη φαλιρίσει.

Ενώ πολλά κινηματογραφικά πρόσωπα κερδίζουν στο Προ-Πο, δεν συμβαίνει το ίδιο και με τον ιππόδρομο. Πολύ λίγοι νέοι εμφανίζονται να ασχολούνται με αυτόν, και πάντα χάνουν τα χρήματά τους. Ο Πίπης (*Νίκος Ρίζος, Γκολ στον έρωτα*) είναι μανιώδης παίκτης, αλλά χάνει συνεχώς τα στοιχήματα, προκαλώντας την αγανάκτηση της αγαπημένης του. Ο Πολύκαρπος (*Ο πολύτεκνος*) πείθεται να παίξει στον ιππόδρομο τις οικονομίες του, για να τις αβγατίσει, αλλά χάνει και μένει στον άσο. Με προσδοκίες κέρδους πηγαίνουν στον ιππόδρομο ο Θύμιος (*Σήκω, χόρεψε συρτάκι*), που έχει ρευστοποιήσει την περιουσία του στο χωριό, και ο Μάριος (*Δυο μοντέρνοι γλεντζέδες*), που πιστεύει ότι έτσι θα πολλαπλασιάσει τα τελευταία του χρήματα, και μένουν εντέλει αμφοότεροι ταπί. Γενικά, ο θεατής δεν ενθαρρύνεται ποτέ να λύσει τα οικονομικά του προβλήματα μέσω των τυχερών παιχνιδιών γι' αυτό και όσα κινηματογραφικά πρόσωπα έχουν τέτοιες συνήθειες παρουσιάζονται να αποτυγχάνουν. Μάλιστα, ο ιππόδρομος θεωρείται επικίνδυνο μέρος, όπου διάφοροι παράνομοι εντοπίζουν τα πλούσια θύματά τους (*Το νησί της αγάπης*). Η διαφορά ανάμεσα στην ασφάλεια του ελεγχόμενου από το κράτος και του κοινού τζόγου φαίνεται στην περίπτωση του *Πολύτεκνου*, όπου εντέλει η βοήθεια έρχεται από το εθνικό λαχείο: χάρη στα κέρδη του, ο Πολύκαρπος και η Αντιγόνη δεν θα δώσουν το ένα από τα τρία μωρά τους για υιοθεσία.

### 3. ΝΥΚΤΕΡΙΝΗ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗ

Μεγάλη ποικιλία ως προς τους τρόπους ψυχαγωγίας παρουσιάζεται στη διασκέδαση μετά μουσικής. Αυτή μπορεί να είναι αυτοσχέδια, όταν ένα πρόσωπο τραγουδά για δική του ευχαρίστηση, στο σπίτι ή στο δρόμο. Κατά κύριο λόγο, όμως, προσφέρεται στα ειδικά κέντρα, που λειτουργούν όχι μόνο τη νύχτα, αλλά και την ημέρα. Οι μουσικές προτιμήσεις συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων

συνδέονται έντονα με αυτές και τις χαρακτηρίζουν, δίνοντας σύντομες, κωδικοποιημένες πληροφορίες στους θεατές για την ταξική διάσταση της διασκέδασης. Το μπουζούκι είναι το αγαπημένο άκουσμα των λαϊκών στρωμάτων στις αρχές της περιόδου που εξετάζουμε και γίνεται πάνδημο μόνο στα τέλη της· το ταγκό, αλλά και η κλασική μουσική απευθύνονται στους πλούσιους, ενώ η ροκ μουσική και τα απότοκά της στη νεολαία από το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1950 και μετά. Οι κωμωδίες μάς δίνουν τη δυνατότητα να παρακολουθήσουμε την εξέλιξη στα μουσικά γούστα και στους τρόπους διασκέδασης που σχετίζονται με αυτά. Όσο περνάει ο καιρός, κάποιες μουσικές συνήθειες εμφανίζονται λιγότερο, ενώ άλλες ενισχύονται όχι μόνο στα κέντρα, αλλά και στα σπιτικά πάρτι.

Το τραγούδι στο δρόμο είναι μία λαϊκή συνήθεια, που οι ανώτερες τάξεις τη θεωρούν αναξιοπρεπή. Οι πλούσιοι δεν τραγουδούν στο δρόμο. Η πιο καταξιωμένη μορφή του τραγουδιού στο δρόμο είναι η καντάδα, το τραγούδι που αφιερώνει ο ερωτευμένος άνδρας στην αγαπημένη του, τη νύχτα, με τη βοήθεια καλλίφωνων φίλων και ενός ή δύο οργάνων. Η καντάδα προφθάνει να κάνει την εμφάνισή της ως καθιερωμένη ερωτική πρακτική στο *Διαγωγή μηδέν* ή στο *Έλα στο θείο*, πριν παρωδηθεί ως μνημείο άλλων εποχών (*Της κακομοίρας!*). Η καντάδα ταιριάζει απόλυτα σε ένα μέρος σαν την Κέρκυρα (*Πρωτευουσιάνικες περιπέτειες*). Κατά τη διάρκεια της καντάδας συμβαίνουν κωμικά επεισόδια, με συνθέςτερο το κατάβρεγμα εκ μέρους ενός αυστηρού γονιού ή ενός εξοργισμένου γείτονα, ή το σπάσιμο της κιθάρας στο κεφάλι του φάλτσου τραγουδιστή ή ανταγωνιστή (*Τζιπ, περίπτερο κι αγάπη*· *Όταν λείπη η γάτα*). Μία ακόμα μορφή τραγουδιού στο δρόμο προσφέρουν οι μεθυσμένοι νέοι, που επιστρέφουν από τη διασκέδαση, καταστρατηγώντας τους κανόνες της ευπρέπειας, και συνεχίζουν το γλέντι τους, υπερβαίνοντας το χώρο που έχει οριστεί γι' αυτό (*Ο διαιτητής*).

Στα ειδικά καταστήματα οι νέοι διασκεδάζουν με ποικιλία μουσικών ειδών, με δυτική μουσική, αλλά και με λαϊκά τραγούδια, δηλαδή με μπουζούκια, με ελαφρά ελληνική μουσική, με τραγούδια του «νέου κύματος». Σε γενικές γραμμές, μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1970, τα κέντρα φιλοξενούν πελάτες όλων των ηλικιών, ενώ άλλες μορφές διασκέδασης, όπως ο χορός στο σπίτι, τις απολαμβάνουν μόνο νεαρά πρόσωπα.

Η αλλαγή στα μουσικά γούστα, η οποία παρακολουθεί την αντίστοιχη εξωκινηματογραφική επικαιρότητα, συντελεί κατά σημαντικό ποσοστό στη διάκριση των ηλικιών. Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 οι νέοι αρχίζουν να έχουν τις δικές τους μουσικές προτιμήσεις και να απομακρύνονται για έναν επιπλέον λόγο από τον κοινό κορμό διασκέδασης που κυριαρχούσε τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια. Σε αυτή την απόλυτα ορατή αλλαγή συμβάλλει η υποδοχή του ροκ-εν-ρολ, το οποίο δίνει παγκοσμίως ξεχωριστή φυσιογνωμία στη νεανική

διασκεδάση.<sup>322</sup> Στις πρώτες κωμωδίες, από το 1948 και μετά, οι νέοι και οι πρεσβύτεροι ακούν και χορεύουν την ίδια μουσική (ταγκό από τον Εντουάρντο Μπιάνκο, *Τρακαδόροι της Αθήνας*). Δέκα χρόνια αργότερα μόνο οι νεότεροι παρακολουθούν το συνεχή εμπλουτισμό της μουσικής από νέους ρυθμούς και χορούς, όπως το ροκ (*Η θεία από το Σικάγο*).<sup>323</sup> *Οι κληρονόμοι του Καραμπουμπούνα*, 1959, σενάριο Πέτρος Γιαννακός – Νίκος Φατσέας, σκηνοθεσία Πέτρος Γιαννακός: *’Ανδρα θέλω με πυγμή· Γαμήλιες περιπέτειες· Το τρελλοκόριτσο· ’Εξω οι κλέφτες*), το τσατσά (*Ψιτ! κορίτσια· Ερωτικά παιχνίδια· Εταιρεία θαυμάτων· Η Λίζα και η άλλη*), το μπλουζ (*Το τρελλοκόριτσο· Ο αδελφός μου ο τροχονόμος· Ο πιο καλός ο μαθητής*), το τουίστ στις αρχές (*Ο διαιτητής· Η σωφερίνα· Η χαρτοπαίχτρα*) και το σέικ στα μέσα της δεκαετίας του 1960 (*Η γυναίκα μου τρελλάθηκε*), το μπόσα-νόβα (*Οι κληρονόμοι*), το μάντισον ή το χάλι-γκάλι. Ο Αλέκος (*Ερωτικά παιχνίδια*), που υποδύεται ένα μεσήλικα, θεωρεί ότι το τσα-τσά δεν είναι χορός της ηλικίας του και αρνείται να χορέψει με τη Τζένη. Όταν βλέπει τους νέους γιε-γιε να χορεύουν στην πίστα, ο αστυφύλακας Δελημάνης (*Η κόμησσα της φάμπρικας*) ξαφνιάζεται τόσο ώστε τους χαρακτηρίζει τρελούς, που πρέπει να τους μαζέψει το «εκατό». Δεν είναι όλος ο κόσμος εξοικειωμένος με τις νεανικές διασκεδάσεις. Προφανώς, το σύμβολο της καθεστηκυίας τάξης δεν συμμετέχει σε αυτές και θα το έκανε μόνο για επαγγελματικούς λόγους. Αντίθετα, η Έφη, η οποία τον έχει οδηγήσει στο συγκεκριμένο κλαμπ, ως κόρη της ανώτερης τάξης, που μπορεί να καταβάλλει το αντίτιμο κατανάλωσης ποτών όποτε το επιθυμεί, φαίνεται απολύτως εξοικειωμένη με αυτό το είδος μουσικής και χορού.

Στις παλαιότερες κωμωδίες η μουσική που κυριαρχεί είναι η λατινοαμερική (π.χ. *Εκατό χιλιάδες λίρες· Προπαντός ψυχραιμία*). Η μόδα ισχύει τόσο στον ελληνικό κινηματογράφο όσο και στο θέατρο, ως τα μέσα της δεκαετίας του 1950. Δίπλα της υπάρχουν η ελαφρά ελληνική μουσική και η τζαζ. Κάποια στιγμή τα τσιγγάνικα βιολιά θεωρούνται μουσική κατάλληλη για υπερήλικες (*Η γυναίκα μου τρελλάθηκε*). Ωστόσο, ακόμα και στα τέλη της δεκαετίας του 1960 επιβιώνει στα κοσμικά κέντρα το ταγκό, πλάι στο χορό της κοιλιάς (*Ένα μπουζούκι αλλιώς από τ’ άλλα*).

Η λαϊκή μουσική, που κάνει την εμφάνισή της στο *Έλα στο θείο*, εμφανίζεται στη συνέχεια κυρίως στις κωμωδίες χαμηλού προϋπολογισμού, που απευθύνονται στο λαϊκό κοινό (π.χ. *Γκολ στον έρωτα· Πιάσαμε την καλή· Τα μαναβάκια· Κέφι, γλέντι και φιγούρα*).<sup>324</sup> Τραγουδίστριες της ελαφράς μουσικής περνούν στο μπουζούκι, (π.χ. *Μάγια Μελάγια, Ένας ζόρικος δεκανέας*), που

322. Καλλιβερετάκης, ό.π.· Κατσάπης, ό.π.

323. Καλλιβερετάκης, ό.π., σ. 164.

324. Στασινοπούλου, ό.π., σ. 434-435.

από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 γίνεται απαραίτητο συστατικό της μουσικής επένδυσης των κωμωδιών και συνυπάρχει σε πολλές από αυτές με μοντέρνους ή παλαιότερους σκοπούς. Οι αστοί που συχνάζουν στα κοσμικά κέντρα απολαμβάνουν το μπουζούκι με τη μορφή του ελαφρολαϊκού και με βασικότερο εκπρόσωπο τον εμπνευστή του Μανώλη Χιώτη. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 και μετά ο Γιώργος Ζαμπέτας (*Ευτυχώς χωρίς δουλειά· Να ζη κανείς ή να μη ζη· Ο πολύτεκνος· Πέντε χιλιάδες ψέμματα· Το ρομάντσο μιας καμαριέρας· Φως, νερό, τηλέφωνο, οικόπεδα με δόσεις*), με το ιδιαίτερα ζωηρό ύφος του και τον παιγνιδιάρικο στίχο του, ταιριάζει απόλυτα στην κωμωδία και αναδεικνύεται σε βασικό μουσικό συντελεστή και σε σχεδόν αποκλειστικό συνεργάτη της εταιρείας «Καραγιάννης – Καρατζόπουλος».<sup>325</sup> Πολλοί λαϊκοί τραγουδιστές παρελαύνουν στις κωμωδίες, μόνοι ή κατά παράταξη, σε συρραφή μουσικών σκηνών. Στο *Ζητούνται γαμπροί με προίκα* (1970, σενάριο Μάρκος Μαλλιαράκης, σκηνοθεσία Απόστολος Τεγόπουλος) εμφανίζονται συλλήβδην ο Βασίλης Τσιτσάνης, η Χαρούλα Λαμπράκη, ο Στράτος Διονυσίου, η Βίκυ Μοσχολιού, ο Γρηγόρης Μπιθικιώτης και η Ρίτα Σακελλαρίου.

Ορισμένα κέντρα, εκτός από μουσική και τραγούδι, προσφέρουν κάποιες ατραξιόν, συνήθως χορό από μία γυναίκα, ένα χορευτικό ζευγάρι (π.χ. *Τα δυο πόδια σ' ένα παπούτσι*, Γιάννης Φλερύ, Άινα Μάιρα) ή μπαλέτο (π.χ. *Να ζη κανείς ή να μη ζη*, Γιώργος Βαρλάμος, Μαρία ντε Πετρίλλο και το μπαλέτο τους· *Η χαρτοπαίχτρα*, Φώτης Μεταξόπουλος, Βίκυ Τζινιέρη και το μπαλέτο τους· *Η παιγνιδιέρα*, Φώτης Μεταξόπουλος και το μπαλέτο του). Στο έργο *Ο πιο καλός ο μαθητής* ο Διαμαντής και η Τζίνα ανεβαίνουν στην πίστα την ώρα που το μπαλέτο χορεύει ένα φλαμέγκο και εκτελούν ανάλογες κωμικές κινήσεις. Η Κλάρα (Σπεράντζα Βρανά) χορεύει και τραγουδάει ένα μάμπο στην *Ωραία των Αθηνών*. Οι γυναίκες χορεύουν χορό της κοιλιάς [Άιντα, Λούση Κουρούκλη, Κέφι, γλέντι και φιγούρα· Ρέα Μανέλη, *Ο ταξιτζής· Μαρία Μπονίτα, Ευτυχώς χωρίς δουλειά· Οι φτωχοδιάβολοι* (1964, σενάριο Ασημάκης Γιαλαμάς – Κώστας Πρετεντέρης, σκηνοθεσία Τζον Κρίστιαν)<sup>326</sup> *Ο πολύτεκνος· Σόφη Ζανίνου, Σήκω, χόρευε σουτάκι· Ελένη Μαραμένου, Ο μαχαραγιάς· Καίτη Βουτσάκη, Δυο μοντέρνοι γλεντζέδες· Μίνα Καρρά, Αν ήμουν πλούσιος*], χωρίς να αναφέρονται πάντα στους τίτλους (*Οι δύο αλεπούδες*).

Στις κωμωδίες χαμηλού προϋπολογισμού σπανίζουν τα πολυμελή μπαλέτα. Ο χορός όμως μπορεί να παρουσιάζει ποικιλία, όπως είναι για παρά-

325. Ιωάννα Κλειάσιου, *Βίος και πολιτεία Γιώργου Ζαμπέτα*, «Ντέφι», Αθήνα 1997.

326. Μεταφορά της κωμωδίας των Ασημάκη Γιαλαμά – Κώστα Πρετεντέρη, που ανεβαίνει στο θέατρο Βασιλικού Κήπου, από το θέατρο Βασίλη Μπουρνέλλη, στις 22 Ιουνίου 1963· Πρετεντέρης, *Θεατρικά*, ό.π., σ. 534-535· *Θέατρο 63*, ό.π., σ. 51· *Θρύλος*, ό.π., τ. Θ', σ. 305-307.

δειγμα οι ιστορίες του υποκόσμου όπου χορεύουν συνήθως ο Γιάννης Φλερύ και η Λίντα Άλμα (π.χ. *Ευτυχώς χωρίς δουλειά*), ένα σόλο ανδρικό φλαμέγκο συνοδεία κιθάρας στη *Σταχτοπούτα*, ο συνδυασμός μοντέρνου χορού και ακροβατικού νούμερου στο *Λαγοπόδαρο* (Τζούλια εντ πάρτνερ), τα γυναικεία ντουέτα που χορεύουν (π.χ. αδελφές Θεοχάρη, *Ο μπακαλόγατος*) ή χορεύουν και τραγουδούν (π.χ., αδελφές Γαλάνη, *Αν ήμουν πλούσιος*), με πιο γνωστές ανάμεσά τους τις αδελφές Μπρόγερ (*Όταν λείπη η γάτα Τρία κορίτσια από την Αμερική· Νυμφίος ανύμφετος· Αγάπησα μια πολυθρόνα· Πίσω μου σ' έχω, σατανά*, 1971, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Κώστας Καραγιάννης).<sup>327</sup> Η Άινα Μάουρερ τραγουδά και χορεύει ένα συνδυασμό λαϊκού και μοντέρνου τραγουδιού, σέικ και χορού της κοιλιάς (*Ο Μικές παντρεύεται*, μουσική Μίμη Πλέσσα). Οι γυναίκες που τραγουδούν σε ανδρικά συγκροτήματα (π.χ. στο *Να ζη κανείς ή να μη ζη* η Ζωίτσα Κουρούκλη τραγουδάει με τους «Storms», όπου ηλεκτρική κιθάρα παίζει ο Ντέμης Ρούσσο) είναι ένα βήμα πριν από τη γέννηση γυναικείων συγκροτημάτων (*Οι θαλασσιές οι χάντρες*). Λιγότερο συχνή είναι η παρουσία ταχυδακτυλουργών, ως μέρους της διασκέδασης στα νυκτερινά κέντρα. Μετά την εμφάνιση των καλλιτεχνών πίστας, δηλαδή του προγράμματος του κέντρου, οι θαμώνες, και ιδιαίτερα τα νεαρά ζευγάρια έχουν τη δυνατότητα να χορέψουν — πάντα χορούς της μόδας, γρήγορους ή αργούς (*Ο μπαμπάς μου κι εγώ*, στο κέντρο του ξενοδοχειακού συγκροτήματος στο Λαγονήσι· *Η χαρτοπαίχτρα*). Οι θαμώνες που τα καταφέρνουν μπορεί να χορέψουν και τσιφτετέλι, όταν έρθουν στο κέφι (*Ο λαγοπόδαρος· Ο μαχαραγιάς*).

Όσο πλησιάζουμε στα τέλη της δεκαετίας του 1960 οι ενισχύσεις που καλείται να δώσει η μουσική στα σενάρια πολλαπλασιάζονται. Όσο πιο αναίμακτο είναι το σενάριο, τόσο η βοήθεια της μουσικής των τραγουδιών και των χορών γίνεται απαραίτητη. Ο πιο εύκολος τρόπος για να γίνει αυτό είναι να ακολουθήσει ο θεατής τους ήρωες σε ένα νυκτερινό κέντρο και να παρακολουθήσει μαζί τους το πρόγραμμά του, όπως γίνεται στα *Λυο πόδια σ' ένα παπούτσι*: στο κέντρο «Τα αραπάκια» παρακολουθούμε το χορευτικό πρόγραμμα με τον Γιάννη Φλερύ και την Άινα Μάιρα, στη συνέχεια τον Γιάννη Πουλόπουλο και, τέλος, τους ηθοποιούς να χορεύουν σურτάκι.

Οι ψυχαγωγούμενοι, ανάλογα με την οικονομική τους επιφάνεια, συχνάζουν σε διαφορετικά μέρη, τα οποία συχνά παρουσιάζονται στην ίδια κωμω-

327. Μεταφορά της κωμωδίας των Νίκου Τσιφόρου - Πολύβιου Βασιλειάδη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Κοτοπούλη», από το θέατρο Λάμπρου Κωνσταντάρα - Μάρως Κοντού, στις 25 Δεκεμβρίου 1968· *Θέατρο 69*, έκδοση θεάτρου, μουσικής, χορού και κινηματογράφου για το 1969, διεύθυνση και έκδοση Θόδωρος Κρίτας, Αθήνα [1969], σ. 61, 304· *Θρύλος, ό.π.*, τ. ΙΑ', σ. 286-287· Μοσχοβάκης, «Ντίνος Δημόπουλος: η περιεργη διαδρομή», *ό.π.*, σ. 31.



δία, για να υπογραμμίσουν την οικονομική κατηγοριοποίηση και διαφορά των προσώπων. Στο *Γυναικά* το καμπαρέ «Πιγκουίνος», που προτιμά ο πλούσιος Πασχάλης, αντιπαρατίθεται στο ταβερνάκι της γειτονιάς, όπου με συνοδεία κιθάρας και τραγουδιού διασκεδάζουν ο Αρίστος (Βύρων Πάλλης) και η παρέα του. Ο Έξαρχος (Μίμης Φωτόπουλος, *Δουλέψτε για να φάτε, ή Οι χαραιοφάδες*), αν και εύπορος, λόγω της εργατικότητάς του, αγαπά τη ζωή στο Πέραμα, όπου έχει τον ταρσανά του, και διασκεδάζει στα τοπικά ταβερνάκια με τη μουσική του Μπιθικιώτη και της λαϊκής ορχήστρας του. Για όσους διαθέτουν λιγότερα χρήματα ή δεν αφίστανται της λαϊκής καταγωγής τους, υπάρχει λοιπόν η ταβέρνα, όπου ακούγεται λαϊκή μουσική (*Ο αδελφός μου ο τροχονόμος*), ενώ δεν λείπουν οι ερασιτέχνες, που πιάνουν μία κιθάρα και τραγουδούν ένα-δυο τραγούδια. Τυχαίνει βέβαια, αντί της μοναδικής κιθάρας που βλέπει ο θεατής, να ακούγεται ολόκληρη ορχήστρα, αλλά αυτό δεν είναι πρόβλημα ούτε για το κοινό ούτε για τους συντελεστές της ταινίας, οι οποίοι προτιμούν να παραβιάσουν την αληθοφάνεια, για να επιτύχουν πιο ευχάριστο αποτέλεσμα. Πλανόδιοι μουσικοί μπορεί να εμφανιστούν στο ταβερνάκι και να ψυχαγωγήσουν για λίγο τους θαμώνες. Στο *Κλωτσοσκούφι* μπαίνουν τρεις μουσικοί με μπουζούκι και ακορντεόν και παίζουν ένα σκοπό, που τον τραγουδάει και χορεύει η Μαίρη. Ο ένας από αυτούς είναι ο Γρηγόρης Μπιθικιώτης, πριν γίνει γνωστός από τη συνεργασία του με τον Μίκη Θεοδωράκη. Ο Σακελλάριος χρησιμοποιεί κατ' επανάληψη τους πλανόδιους μουσικούς, που εμφανίζονται επανειλημμένα και παίζουν το λάιτ μοτίβ στο *Δόλωμα*.

Η λαϊκή μουσική δεν γίνεται εύκολα αποδεκτή από τα μέλη της ανώτερης τάξης, τα οποία προτιμούν την ελαφρά μουσική, κατά τα δυτικά πρότυπα. Ο Μιχάλης ή Μικές (*Ο ταυρομάχος προχωρεί*), επηρεασμένος από το πρόσφατο ταξίδι του στην Ισπανία, κάνει κανονική έφοδο, ως ταυρομάχος στο πάρτι της φαντασμένης πεθεράς του (Μαρίκα Νέζερ), με μία μικρή ορχήστρα με μπουζούκια και έναν τραγουδιστή-σύμβολο της ελαφράς μουσικής, τον Τώνη Μαρούδα, που έχει προσχωρήσει και αυτός στη λαϊκή μουσική· ο Μικές επιβάλλει τις δικές του προτιμήσεις, για να γίνει στο τέλος αποδεκτός ως γαμπρός. Ένα συρτάκι, που η πεθερά χορεύει μαζί με το γαμπρό και το σύζυγο, ανάγεται σε σύμβολο της αποδοχής της λαϊκότητάς τους και της τελικής συμφιλίωσης.

Μία διαφοροποίηση στα μουσικά γούστα που φαίνεται να ορίζεται περισσότερο από πολιτισμικά πρότυπα και λιγότερο από την ηλικία είναι αυτή ανάμεσα στην κλασική και στη λαϊκή μουσική, στα μπουζούκια. Οι νέοι, αργά ή γρήγορα, βάζουν νερό στο κρασί τους, ενώ οι πρεσβύτεροι οχυρώνονται στο ένα στρατόπεδο και αρνούνται κατηγορηματικά να έρθουν σε οποιαδήποτε επαφή με το άλλο. Στο *Μπετόβεν και μπουζούκι* ο πατέρας της Ιουλίας (Νίκος Σταυρίδης, Αγγελική Μπαρούτσου) είναι δάσκαλος της κλασικής μουσικής, την

οποία λατρεύει σε σημείο που να απαγορεύει στην κόρη του να χαιρετά τους γείτονές τους, τον Μένιο και το γιο του Λουκή (Μίμης Φωτόπουλος, Χάρης Παναγιώτου), οι οποίοι ασχολούνται με το μπουζούκι και συμμετέχουν σε λαϊκή ορχήστρα. Ο τελευταίος πιστός μαθητής που του απέμεινε, ο Ορφέας (Σωτήρης Μουστάκας), ασχολείται εννέα χρόνια με το βιολί, πεθαίνει σχεδόν από την πείνα, αλλά δεν αντιμετωπίζει το ενδεχόμενο να αναζητήσει μεροκάματο σε λαϊκό μαγαζί. Ονειρεύεται να δίνει κονσέρτα και να υπηρετεί την τέχνη. Όποιος ασχολείται με την κλασική μουσική, όπως και με κάθε άλλη μορφή τέχνης και αδιαφορεί για το χρήμα, στις κωμωδίες, θεωρείται ελαφρά αποκλίνουσα περίπτωση από τον κανόνα της ψυχικής υγείας. Ο Ορφέας δεν θα αντισταθεί μέχρι τέλους, θα ενδώσει στην πρόταση να παίζει μπαγλαμά στη λαϊκή ορχήστρα, προκειμένου να χορτάσει την πείνα του και να τα «τρελοκονομήσει». Η κινηματογραφική παραγωγός Μάργκαρετ (Μπέατα Ασημακοπούλου) αναλαμβάνει να παρουσιάσει τον Μένιο και την κομπανία του στους κοσμικούς κύκλους και διοργανώνει γι' αυτόν το σκοπό ένα πάρτι. «Μπουζουξής που δεν έχει πολλά πάρε-δώσε με την αριστοκρατία δύσκολα γίνεται φίρμα», πιστεύει. Η παρέα της μπορεί να μην προτιμά τις ελληνικές ταινίες, αλλά έχει ενδώσει στο μπουζούκι, που γίνεται ολόένα και περισσότερο της μόδας. Άλλωστε, το μπουζούκι και τα λαϊκά τραγούδια του Μένιου βοηθούν την ταινία της να προωθηθεί εμπορικά και να γίνει επιτυχία. Ένας ακόμα μουσικός, μάλιστα αρχιμουσικός της τοπικής φιλαρμονικής, είναι ο Κώστας (Κώστας Χατζηχρήστος, Ένα μπουζούκι αλλιώς από τ' άλλα), που αρνείται να παίζει σε μπουζουκομάγαζο, τουλάχιστον για κάποιο διάστημα, και προτιμά να μένει άνεργος. Παρόμοια περίπτωση είναι, όπως είδαμε, και ο Ανδρέας (Το πιο λαμπρό αστέρι). Παρά την απέχθεια που δείχνουν απέναντι στο λαϊκό όργανο οι λάτρεις της κλασικής μουσικής και σπουδαστές των ωδείων, στο τέλος η ζωή τους τα φέρνει έτσι που ενδίδουν, όχι για να επιβιώσουν —τη φτώχεια την αντέχουν—, αλλά για να περισώσουν την αξιοπρέπειά τους. Τα μπουζούκια φέρνουν επιπλέον την επιτυχία, την αναγνώριση, τα λεφτά. Οι συγκεκριμένοι μουσικοί θεωρούν το μπουζούκι παρακατιανό, αλλά αναγκάζονται να αναθεωρήσουν τις απόψεις τους. Το μπουζούκι αποτελεί τη μοναδική τους διέξοδο από τον ηθικό διασυρμό και την πλήρη οικονομική καταστροφή. Στις κωμωδίες η λαϊκή κουλτούρα είναι πάντοτε νικήτρια, όταν αντιπαράκειται με μουσικές εκφράσεις που θεωρούνται προνόμιο των ανώτερων και καλλιεργημένων τάξεων.

Από τη στιγμή όμως που τα μπουζούκια κερδίζουν την καθολική αναγνώριση και γίνονται της μόδας, στις αρχές της δεκαετίας του 1970, παύουν να είναι διασκέδαση προσιτή στα μικρά βάλαντια. Η Ελληνοαμερικάνα Νταϊζη (Εφοπλιστής με το ζόρι) θέλει να διασκεδάσει στα μπουζούκια, αλλά ο μπατίρης Μανώλης προσπαθεί να το αποφύγει: «πενιά και χιλιάρικο», παρατηρεί. Μόνο όταν, χάρη στην ιδιοτροπία ενός πλούσιου επιχειρηματία (Δημήτρης Νι-

κολαίτης), παίρνει τη θέση του και εμφανίζεται με το όνομα και την περιουσία του, μπορεί να αντιμετωπίσει το έξοδο.

Η διάκριση στα μουσικά ακούσματα, που σχετίζεται με την ανάδυση των νέων ως κοινωνικής ομάδας με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, εκφράζεται κυρίως με τη δημιουργία νεανικών, μοντέρνων συγκροτημάτων, που έχουν αποτυπωθεί χαρακτηριστικά στα μιούζικαλ του Δαλιανίδη. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 τα νεανικά συγκροτήματα κερδίζουν σε δημοτικότητα, τόσο στα κέντρα όσο και στις ταινίες, στις οποίες συμμετέχουν με αυξανόμενους ρυθμούς. Το μουσικό συγκρότημα «Φάιβ Σαλόνικα» (*Κάτι να καίη*) πλαισιώνεται από τη χορεύτρια Ρένα (Μάρθα Καραγιάννη), η οποία πιστεύει ότι μία γυναίκα είναι κόσμημα για ένα συγκρότημα. Αν οι «Φάιβ Σαλόνικα» γίνονται μπουζουξήδες, επειδή τα μπουζούκια έχουν μεγαλύτερη ζήτηση, στα τέλη της δεκαετίας τα νεανικά συγκροτήματα εμφανίζονται τακτικά στη μουσική σκηνή των κωμωδιών.

Επειδή το «νέο κύμα» κρίνεται ίσως λίγο μελαγχολικό για κωμωδία, δεν παρουσιάζεται συχνά σε ταινίες του συγκεκριμένου είδους. Εκπροσωπείται κυρίως από τον πολύ δημοφιλή —από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 και μετά— Γιάννη Πουλόπουλο, ο οποίος για παράδειγμα στον *Κούκλο* τραγουδά μόνο με την κιθάρα του. Επιπλέον, θεωρείται ίσως ότι το «νέο κύμα» δεν απευθύνεται στο σύνολο, ή τουλάχιστον σε ένα πολύ μεγάλο μέρος του κοινού, όπως γίνεται με το μπουζούκι. Έτσι, στο πρόγραμμα του καταστήματος υπάρχουν και μπουζούκια, που μπορούν να ανεβάσουν το κέφι, αν και στο συγκεκριμένο παράδειγμα ακόμα και το συρτάκι είναι μελαγχολικό. Οι μπουάτ με το εναλλακτικό τους πρόγραμμα δεν εμφανίζονται επίσης συχνά. Παρωδία τέτοιου προγράμματος, με τραγουδιστή τον Δημήτρη Νικολαίδη, παρουσιάζεται στο *Πέντε χιλιάδες ψέματα*.

Ο κύριος κορμός των πελατών των νυκτερινών κέντρων, και ιδιαίτερα των πιο ακριβών συντίθεται από μεσόκοπους γλεντζέδες. Οι άνδρες που απατούν τις γυναίκες τους είναι καλή πελατεία, επειδή εκεί διασκεδάζουν με τις φιλενάδες τους (*Ο γυναικάς· Η χαρτοπαιχτρα· Η γυναίκα μου τρελλάθηκε*). Πέραν αυτών, οι νυκτερινές διασκεδάσεις προορίζονται περισσότερο για τους νέους που δεν έχουν ακόμα οικογενειακές υποχρεώσεις. Οι συντελεστές των κωμωδιών επισημαίνουν ότι τα νεαρά παντρεμένα ζευγάρια δεν επιδιώκουν τις νυκτερινές εξόδους στον ίδιο βαθμό με αυτά που δεν έχουν επισημοποιήσει τη σχέση τους. Ο λόγος της αποχής είναι μάλλον η έλλειψη διάθεσης, αν και δεν είναι λίγοι οι παντρεμένοι που επικαλούνται την έλλειψη χρημάτων. Η συντήρηση του νοικοκυριού απορροφά όλο το μισθό ενός υπαλλήλου, έστω και ικανοποιητικά αμειβόμενου, ώστε η διασκέδαση να θεωρείται περιττό έξοδο. Ο υπάλληλος Ηλίας (*Ο μπούφος*) δεν βγαίνει τα βράδια, αλλά πέφτει νωρίς για ύπνο, μέχρις ότου μία καινούργια παρέα τού δείχνει ότι η νυκτερινή ζωή έχει τα καλά

της, και κυρίως τα τυχερά της. Αρχίζει τότε να βγαίνει, χωρίς τη γυναίκα του, για ένα μικρό διάστημα, που είναι ικανό να αναθερμάνει τη σχέση τους.

Η διασκέδαση γίνεται σιγά-σιγά ένα πολύ σημαντικό στοιχείο της ζωής των ηρώων. Αν στις κωμωδίες θεωρείται αυτονόητο ότι οι νέοι διασκεδάζουν, οι γυναίκες επίσης διεκδικούν δυναμικά τις νυκτερινές εξόδους και φθάνουν να απειλούν με διαζύγιο το σύζυγο που δεν τις ικανοποιεί σε αυτό το σημείο (π.χ. *’Ανδρα θέλω με πυγμή*). Όπως είδαμε, η Πιπίτσα (*Ερωτικά παιχνίδια*) κατηγορεί τον άνδρα της για ακοινωνήτο, επειδή δεν την έχει βγάλει έξω επί δέκα μέρες. Η Νέλλη (*Να ζη κανείς ή να μη ζη*) καβγαδίζει με τον Μηνά, επειδή εκείνος δεν εμφανίστηκε στο ραντεβού τους, για να τη συνοδεύσει στον Ζαμπέτα. Η Χριστίνα (*Της ζήλειας τα καμώματα*) γίνεται θηρίο από τις επανειλημμένες αναβολές μίας εξόδου εκ μέρους του Δημήτρη και φθάνει να τον απειλεί με διαζύγιο, επειδή έχει δύο μήνες να βγει βράδυ να διασκεδάσει. Θεωρεί την αμέλειά του πολύ σοβαρή παραβίαση των συζυγικών του υποχρεώσεων. Εδώ υπάρχει βέβαια ο υπαινιγμός ότι οι γυναίκες έχουν το νου τους στη διασκέδαση, επειδή εκ φύσεως δεν τον απασχολούν με πιο σοβαρά πράγματα. Ο υπαινιγμός απευθύνεται ακόμα και στη Χριστίνα, η οποία έχει ένα ξεχωριστό επάγγελμα —είναι δημοσιογράφος—, αλλά δεν έχει παιδιά.

Η απελπισία οδηγεί ορισμένους εργαζομένους, που ζουν μία πολύ συντηρητική ζωή, να το ρίξουν έξω. Στην περίπτωση του Κλέωνα (*Μια ζωή την έχουμε*) συγκλίνουν τρεις διαφορετικοί παράγοντες στη μεταμόρφωσή του από φοβισμένο μέχρι ηλιθιότητας φιλότιμο σε καταχραστή γλεντζέ: η απόρριψη και η κακομεταχείριση από το αφεντικό του (Χρήστος Τσαγανέας), η ύπαρξη ενός λογιστικού σφάλματος που είναι αδύνατο να εντοπιστεί και η μοιραία γυναίκα, που επιπλέον είναι ερωμένη του αφεντικού. Σαν να ξυπνάει από βαθύ ύπνο, ο Κλέων αποφασίζει όχι να βρει το λάθος, όπως θα έκανε σε κάθε άλλη περίπτωση, αλλά να φύγει με τα χρήματα και να ζήσει αξιοζήλευτα, όπως το αφεντικό του, που έχει τον τρόπο. Το ωραίο δωμάτιο του πολυτελούς ξενοδοχείου, ο παρατεταμένος πρωινός ύπνος, τα ακριβά ρούχα, οι βραδινές εξόδοι και τα πλούσια δώρα στη Μπιμπή στοιχειοθετούν τη νέα του ζωή. Όταν, μέσα στο κελί, αφηγείται την ιστορία του, η οποία και πάλι μοιάζει με όνειρο, λέει στο φίλο του: «Ήθελα κι εγώ να ζήσω τη ζωή μου. Να γλεντήσω. Να πετάξω κι εγώ. Αλλά δεν τη χάρηκα. Δεν είχα φτερά».

Η προβολή της εργασίας ως κοινωνικής αξίας συνυπάρχει σε ορισμένες κωμωδίες με τη μίζερη ζωή του εργαζομένου, ιδιαίτερα του υπαλλήλου, που τα φέρνει δύσκολα πέρα με το χαμηλό μισθό του και δεν μπορεί να ζήσει την παραμικρή απόλαυση, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στο *Σάντα Τσιμίτα* και στη νεότερη διασκευή του *Ο παράς κι ο φουκαράς*. Η δυνατότητα του Φώτη (Βασίλης Λογοθετίδης, Κώστας Χατζηχρήστος) να συμμετέχει στις διασκεδάσεις που άλλοι απολαμβάνουν κατά κόρον είναι μία παραμυθένια αλλαγή, μία

σατανική σύμπτωση. Ο Αγγσίλαος (Ένας άφραγκος Ωνάσης) ζει μία ζωή στερημένη, κάνοντας αιματηρές οικονομίες και μην ξοδεύοντας καθόλου χρήματα για τον εαυτό του, πέρα από τα απαραίτητα, ως τη στιγμή που νομίζει ότι θα πεθάνει σε σύντομο χρονικό διάστημα. Τότε παραμερίζει όλες του τις αναστολές, παρατάει τη δουλειά του και το ρίχνει έξω. Η διασκέδαση είναι το καταφύγιο που μπορεί να τον παρηγορήσει από το φόβο του θανάτου, όταν η εργασία και η οικονομία αποδεικνύονται ματαιότητα. Καινούργια και μοντέρνα ρούχα, ταξίδι στην Κέρκυρα, για να βοηθήσει τους πρώην συναδέλφους του να αντιμετωπίσουν το πρώην αφεντικό του, καζίνο και μεγάλα κέρδη είναι η νέα ζωή του Αγγσίλαου. Η διασκέδαση αναδεικνύεται σε δυνατότητα που δεν θα έπρεπε να παραμελούν οι άνθρωποι.

Οι χώροι που απευθύνονται αποκλειστικά σε νεανικό κοινό καθιερώνονται στις αρχές της δεκαετίας του 1970 και αναδίδουν μία αίσθηση «ρατσισμού» απέναντι στους μεγάλους. Όταν ο Πελοπίδας (Πιο τρελλός κι απ' τους τρελλούς) αποπειράται να μπει με τα παιδιά του σε μία ντίσκο, οι θυρωροί αρνούνται καταρχήν να του επιτρέψουν την είσοδο. Μόνο επειδή συνοδεύεται από εφήβους τα καταφέρνει, «υπ' ευθύνη του για ό,τι θα του συμβεί». Οι πρεσβύτεροι κινδυνεύουν να πάθουν διάφορες σωματικές βλάβες από την ένταση της μουσικής και του χορού: από λουμπάγκο μέχρι ταχυκαρδία ή κώφωση. Όσοι, κάπως περασμένης ηλικίας, θέλουν να νεάζουν, υποφέρουν όταν χορεύουν με τη νεολαία: πονάει η μέση τους, πιάνονται, δυσανασχετούν και απομακρύνονται διακριτικά από την πίστα, όπως ο Τρύφων (Νικήτας Πλατής, *Το Προ-Πο και τα μπουζούκια*) και κατ' εξακολούθηση ο Λάμπρος Κωνσταντάρας στις κωμωδίες της δεκαετίας του 1960 και των αρχών του 1970. Ύστερα από μία νύχτα ξεφαντώματος χρειάζονται δύο μέρες για να συνέλθουν.

Ο πολλαπλασιασμός των μουσικών μαγαζιών επιβάλλει και πιο οικονομικές λύσεις στη λειτουργία τους, ούτως ώστε να ανταποκρίνονται σε μία ζήτηση μικρότερων —νεανικών— βαλαντίων. Γι' αυτόν το λόγο η ζωντανή μουσική στα κέντρα αντικαθίσταται από τα μηχανήματα τζουκ-μποξ (π.χ. *Ένα κορίτσι για δύο. Το ρομάντσο μιας καμαριέρας. Ο Μικές παντρεύεται*), τα οποία, εκτός από το οικονομικό πλεονέκτημα, επιτρέπουν στους θαμώνες να ακούσουν τα τραγούδια της αρεσκείας τους στην πρωτότυπη εκτέλεσή τους.

Η μουσική και το τραγούδι εμφανίζονται σε ποικιλία χώρων, εκτός από τα κέντρα και τα σπίτια. Μία επιβάτις (Νάνα Μούσχορη, *Κάθε εμπόδιο για καλό*), με τη συνοδεία κιθάρας και φουσαρμόνικας, πιάνει το τραγούδι στο τρένο, στη διαδρομή Αθήνα-Νεροχώρι, και οι συνεπιβάτες της είναι πολύ ευχαριστημένοι. Ο Γιώργος Μητσάκης με την ορχήστρα του παίζουν στο καράβι που μεταφέρει τους νεαρούς εκδρομείς στην Αίγινα και τραγουδάει ένα τραγούδι κατάλληλο για τις περιστάσεις (*Ερωτικά παιχνίδια*), δίνοντας την ευκαιρία στον Θανάσακη (Γιάννης Γκιωνάκης) να χορέψει ένα κωμικό ζεϊμπέκικο. Με

μπουζούκι και πονεμένα τραγούδια για τον αποχωρισμό περνούν την ώρα τους οι ταξιδιώτες του καταστρώματος στο υπερωκεάνιο «Ολυμπία» (*Το πλοίο της χαράς*), ενώ οι επιβάτες των διακεκριμένων θέσεων διασκεδάζουν με χορούς μεταμφιεσμένων και δυτική μουσική. Μία ερασιτεχνική κιθαρίτσα κάνει τους επιβάτες να περνούν ευχάριστα την ώρα τους, κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού στην Κέρκυρα (*Η Σταχτοπούτα*). Οι επιβάτες του λεωφορείου Ηγουμενίτσα-Γιάννινα τραγουδούν όλοι μαζί, σαν να πηγαίνουν εκδρομή (*Η αρχόντισσα και ο αλήτης*).

Ένα τραγούδι που γίνεται της μόδας και αποκτά μεγάλη απήχηση στον κόσμο μπορεί να τεθεί εμβόλιμο σε μία κωμωδία, χωρίς να έχει άμεση σχέση με το περιεχόμενό της. Αυτό συμβαίνει με το «Ντιρλαντά», ένα τραγούδι που έκαναν διάσημο ο Διονύσης Σαββόπουλος και οι δικαστικές περιπέτειες τις οποίες κίνησε η πατρότητά του. Το τραγούδι ακούγεται στο έργο *Η βαρώνη και ο Προκόπης* (1970, Νίκος Αβραμέας), όπου ένα μπαλέτο ντυμένο με παρδοσιακές φορεσιές το τραγουδάει και το χορεύει. Πέρα από τη δημοτικότητα του, δίνει την ευκαιρία σε δύο από τους πρωταγωνιστές του, τον Φίλιο Φιλιππίδη και τη Μαίρη Μεταξά, να χορέψουν έναν κωμικό χορό. Επίσης, τον τίτλο του δανείζεται η κωμωδία *Ο ντιρλαντάς*, ενώ η μουσική του ακούγεται σε αυτήν, χωρίς να υπάρχει μεγαλύτερη σχέση με την υπόθεση. Στο *Μία νταντά και τέζα όλοι* (1971, σενάριο Μίμης Φωτόπουλος, σκηνοθεσία Παύλος Παρασχάκης) ο τίτλος δανείζεται μισό στίχο από το τραγούδι, ενώ ο πρωταγωνιστής Τάσος Γιαννόπουλος τραγουδάει μία παραλλαγή του, σατιρίζοντας την επικαιρότητα.

Η δημοτική μουσική γενικά σπανίζει· συνήθως όσοι γνωρίζουν δημοτικούς χορούς ή ακούν μόνο αυτή τη μουσική είναι παρωχημένων και καθηλωμένων αντιλήψεων, ενώ οι νέοι της πρωτεύουσας δεν έχουν καλή σχέση μαζί της. Ο Τάκης (Σταύρος Ξενίδης, *Κρουαζιέρα στη Ρόδο*), θέλοντας να αποφύγει ένα χορό με την κυρία Κατρανά, χωρίς να την προσβάλει, της λέει ότι χορεύει μόνο ελληνικούς χορούς, που είναι άστοχοι για το πολυτελές νυκτερινό κέντρο της Ρόδου, στο οποίο βρίσκονται. Ιδιαίτερη αγάπη για τα δημοτικά δείχνουν οι Ελληνοαμερικανοί μετανάστες κάποιας ηλικίας. Ο Ελληνοαμερικανός θεός (Ράλλης Αγγελίδης, *Αδέκαροι ερωτευμένοι*), Χιώτης στην καταγωγή, ζητά ένα νησιώτικο για να χορέψει.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1960 όσοι διασκεδάζουν με δημοτική μουσική είναι πάντα ώριμοι στην ηλικία, αλλά δεν γίνονται απαραίτητα αντικείμενο ελαφράς ειρωνείας. Ο κύριος Μπελαλής (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος, *Αχ! και νά 'μουν άνδρας*), ένας πλούσιος επιχειρηματίας, διασκεδάζει σε νυκτερινό κέντρο με λαϊκή μουσική, όπου τραγουδούν ο Μιχάλης Μενιδιάτης, η Γιώτα Λύδια και η Χαρούλα Λαμπράκη. Αφού σπάει κάμποσα πιάτα, μερακλώνεται και σηκώνεται να χορέψει. Ζητά τότε «το δικό του» από το μάστορο και χορεύει

περίτεχνα ένα τσάμικο. Αυτός ο χορός, πέρα από την ανάλυση που επιδέχεται στο πλαίσιο του σεναρίου, θα πρέπει να προσμετρηθεί στις ικανότητες του ηθοποιού που τον εκτελεί όχι ως κωμική καρικατούρα, αλλά ως βαθιά γνώση ενός παραδοσιακού χορευτικού ιδιώματος. Ο Γρηγόρης (Τάσος Γιαννόπουλος, *Ένας ιππότης με τσαρούχια*) χορεύει τσάμικο, επειδή κάτι τέτοιο ταιριάζει με τη μεταμφίεσή του σε τσολιά προς χάριν του τουρισμού. Το ίδιο κάνει και ο Πασχάλης (*Το βλακόμουτρο*), έχοντας προηγουμένως μεταμφιεστεί σε φουστανελοφόρο. Εδώ το κωμικό αποτέλεσμα εντείνεται: η μεταμφίεση και ο χορός είναι η κορύφωση μίας σκηνής κυνηγητού. Η ανάμνηση του χωριού κάνει τους συμπατριώτες να χορέψουν (*Ο πολύτεκνος: Για μια τρύπια δραχμή*). Σε μία σύντομη σκηνή ο Θεόδωρος και η Μελπομένη (Νίκος Ρίζος, Δέσποινα Στυλιανοπούλου, *Το αφεντικό μου ήταν κορόιδο*) θυμούνται τα γλέντια στο χωριό τους και σηκώνονται να χορέψουν έναν καλαματιανό, κρατώντας λεπτή ισορροπία ανάμεσα στη δεξιοτεχνία και στον κωμικό χορό. Η «Ιτιά», που χορεύεται στο πάρτι των υπηρετριών (*Ο καμαριέρης της μπουζουξούς*, 1971, σενάριο Ναπολέων Ελευθερίου - Γιώργος Παπακώστας, σκηνοθεσία Γιώργος Παπακώστας), δεν είναι άστοχο να ερμηνευτεί ως στοιχείο ταξικής διαφοροποίησης: ενώ στα αντίστοιχα νεανικά πάρτι ακούγεται μοντέρνα μουσική, οι υπηρέτριες δεν ακολουθούν τη συγκεκριμένη μόδα, αλλά παραμένουν συνδεδεμένες με τη μουσική του τόπου τους.

Λίγες είναι οι εμφανίσεις με παραδοσιακές ενδυμασίες, ανάλογη μουσική και χορό. Η πιο εντυπωσιακή είναι στην Κέρκυρα, σε ένα πανηγύρι, όπου χορεύονται οι ντόπιοι χοροί (*Πρωτευουσιάνικες περιπέτειες*). Αυτή η κωμωδία, η πρώτη ελληνική γυρισμένη σε έγχρωμο φιλμ εξαιρετικών τόνων και αποχρώσεων, δίνει γενικότερα μεγάλη έμφαση στην καταγραφή του τοπικού χρώματος, τόσο από την πλευρά της αρχιτεκτονικής όσο και των ανθρώπινων εκδηλώσεων. Στο έργο *Μια του κλέφτη* ο Πέτρος παρακολουθεί μία σύντομη σκηνή γάμου με παραδοσιακές ενδυμασίες, υπό τους ήχους ανάλογης μουσικής. Η Ρένα και ο Λευτέρης (*Η αρχόντισσα και ο αλήτης*) προσκαλούνται σε έναν τσιγγάνικο αρραβώνα και συμμετέχουν χορεύοντας τους χορούς των φιλοξενούντων. Ο πράκτωρ Θου-Βου και ο βοηθός του Μαπ (Θανάσης Βέγγος, Αντώνης Παπαδόπουλος, *Θου-Βου, φαλακρός πράκτωρ, επιχειρήσις: γης μαδιάμ*, 1969, σενάριο Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Θανάσης Βέγγος) μπερδεύουν τους χίπηδες με τους τσιγγάνους και παρακολουθούν στον καταυλισμό τους ένα γλέντι με χορό, που εκτελεί ο Φώτης Μεταξόπουλος.

#### 4. ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗ ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ

Οι πλούσιοι, από τις πρώτες κωμωδίες που εξετάζουμε εδώ, έχουν τη συνήθεια

να κάνουν κοσμικές συγκεντρώσεις στις βίλες τους, στις οποίες προσκαλούν μέλη της τάξης τους, αδιακρίτως ηλικίας (π.χ. *Εκατό χιλιάδες λίρες*). Μέσα σε μία δεκαετία οι συγκεντρώσεις θα επεκταθούν στα μεσοαστικά και μικροαστικά διαμερίσματα, ενώ παράλληλα θα εστιαστούν στη νέα γενιά και θα λάβουν την ειδική ονομασία «πάρτι», με απαραίτητα συστατικά τη μουσική και το χορό. Το πιάνο, που εξασφάλιζε τη μουσική ψυχαγωγία στις συγκεντρώσεις των προηγούμενων γενεών, διαγράφεται, ως υπόλειμμα του παρελθόντος. Τώρα είναι η εποχή των πικάπ και των τζουκ-μποξ. Το έργο *Αυτό το κάτι άλλο* ξεκινά με μία σκηνή κατά την οποία η νεανική παρέα μεταφέρει σε ένα διαμέρισμα το τζουκ-μποξ που έχει κλέψει, προκειμένου να συνεχίσει τη διασκέδασή της.

Προς τα τέλη της δεκαετίας του 1950 συμβαίνουν ταυτόχρονα δύο αλλαγές: το «άνοιγμα» της κατ' οίκον διασκέδασης σε μία ευρύτερη κοινωνική ομάδα, που έχει πλέον τα οικονομικά μέσα για να εγκατασταθεί σε ένα μοντέρνο διαμέρισμα και να αγοράσει ένα πικάπ, και το «κλεισιμο» στην ηλικία των συμμετεχόντων, ο περιορισμός τους σε νέους και συνομηλίκους. Παλαιότερα οι διάφορες ηλικίες διασκεδάζαν από κοινού, συνυπήρχαν την ώρα της νυκτερινής διασκέδασης, σύχναζαν στα ίδια μέρη. Τώρα οι νέοι συγκεντρώνονται μεταξύ τους σε ιδιαίτερους τόπους, στα κλαμπ και στα πάρτι, ακούν τη δική τους μουσική και χορεύουν τους δικούς τους, μοντέρνους χορούς. Οι βραδινές δεξιώσεις των πλούσιων σπιτιών, στις οποίες συνυπήρχαν φίλοι γονιών και παιδιών και διασκεδάζαν από κοινού, δεν έχουν καμία σχέση με τα νεανικά πάρτι, όπου οι γονείς και οι φίλοι τους είναι πλέον ανεπιθύμητοι.

Ένα από τα δικαιώματα που αναγνωρίζονται σταδιακά στους νέους από τους κηδεμόνες τους είναι η συμμετοχή τους σε αυτές τις αποκλειστικά νεανικές διασκεδάσεις. Στο πάρτι αρραβώνων του Κώστα (*Η ψεύτρα*) δεν υπάρχουν γονείς και κηδεμόνες, αλλά μόνο μία μεγάλη νεανική παρέα. Οι νέοι χορεύουν στους ρυθμούς του ροκ, φλερτάρουν — κυρίως, μετρούν την πέραση που έχουν στο άλλο φύλο και αλληλοπειράζονται. Ερωτικές αντιζηλίες, ζήλια, πρόκληση, έχουν εδώ τη θέση τους και αναπτύσσονται ανενόχλητα. Το πάρτι είναι ένας τόπος ελεύθερης έκφρασης των συναισθημάτων, ενώ οι κηδεμόνες δεν είναι παρόντες για να παίξουν το ρόλο του ρυθμιστή.

Η παρουσία των ενηλίκων στα νεανικά πάρτι συνδέεται είτε με κάποιου είδους έλεγχο, επομένως με την ανατροπή της διασκέδασης, είτε με την τάση ορισμένων από αυτούς να μην περιοριστούν σε διασκεδάσεις που αρμόζουν στην ηλικία τους, αλλά να παραμείνουν λαθραία νέοι· πρόκειται, όπως είδαμε στο πρώτο μέρος αυτής της μελέτης, για τους «νεάζοντες», μία ομάδα μεσηλικών, που αναπτύσσεται μετά το 1960 και μιμείται τους νέους στον τρόπο διασκέδασης.

Η διάδοση των πάρτι δεν γίνεται ωστόσο χωρίς την αντίδραση, κάποτε ιδιαίτερα έντονη, των γονέων και των κηδεμόνων, που συχνά απαγορεύουν



τη συμμετοχή των παιδιών τους σε αυτά, ή, οι πιο ελαστικοί, χρειάζονται πολύωρο «ψήσιμο» για να δώσουν τη συγκατάθεσή τους. Τα κορίτσια υπόκεινται βέβαια σε αυτούς τους περιορισμούς και τους ελέγχους, ενώ για τα αγόρια οι γονείς αρκούνται να δηλώσουν την αποδοκιμασία τους. Προϋπόθεση για να γίνει ένα πάρτι είναι οι ανεκτικοί γονείς, που επιτρέπουν αυτού του είδους τη διασκέδαση. Συχνά οι νέοι επωφελούνται της απουσίας των γονιών, για να καλέσουν κρυφά τους φίλους τους στο σπίτι και να χορέψουν (*Ο Αριστείδης και τα κορίτσια του*). Οι αντιδράσεις και οι απαγορεύσεις, κάποτε ακραίες, οφείλονται στο γεγονός ότι οι μεγαλύτεροι, οι κηδεμόνες, αποκλείονται, όπως είπαμε, από αυτές τις συγκεντρώσεις, που ενθαρρύνουν το φλερτ, τις διαχύσεις και τις ερωτικές εκδηλώσεις — γι' αυτό άλλωστε τις οργανώνουν οι νέοι, κατά κύριο λόγο. Το πάρτι έχει ξεκάθαρα το χαρακτήρα τόπου συνάντησης, με απώτερο σκοπό τη δημιουργία ερωτικής σχέσης, επομένως είναι ηθικά επικίνδυνο, κατά την αντίληψη των κηδεμόνων. Επειδή απουσιάζει η επίβλεψη (είτε γιατί το πάρτι γίνεται κρυφά από τους αυστηρούς γονείς είτε γιατί οι γονείς το επιτρέπουν, και από αδιαφορία ή από διαφορετική εκτίμηση της γονικής αυστηρότητας δεν αισθάνονται την ανάγκη να επιβλέψουν), οι νέοι αφήνονται μόνοι με τις παρορμήσεις τους. Στα νυκτερινά κέντρα όπου χορεύουν οι νέοι υπάρχει ο περιορισμός του δημόσιου χώρου, και δεν είναι εύκολο να φθάσει κανείς σε ακρότητες. Όμως, στο σπίτι η απουσία επίβλεψης μπορεί να οδηγήσει τους νέους στο εκτός γάμου ερωτικό κρεβάτι, όπως είδαμε στο *Έξυπνοι και κορόιδα*. Συχνά στις κωμωδίες ο νεανικός χορός παρουσιάζεται ως βήμα προς την ηθική παρεκτροπή.

Η οργάνωση ενός σπιτικού πάρτι εμφανίζεται με αρκετές λεπτομέρειες στον *Κατεργάρι* (1971, Γιάννης Δαλιανίδης). Η Εύα (Νόρα Βαλσάμη) δεν δυσκολεύεται πολύ να αποσπάσει τη συγκατάθεση της νύφης και του αδελφού της (Κατερίνα Γιουλάκη, Χρόνης Εξαρχάκος) για το πάρτι — ή μάλλον το «to know us better» που ετοιμάζει: οι νέοι μαζεύονται σε ένα σπίτι, ακούν μουσική, πίνουν ένα ποτό και χορεύουν για να γνωριστούν καλύτερα. Το διαμέρισμα αναδιαμορφώνεται για να τους φιλοξενήσει: τα έπιπλα μεταφέρονται στα άλλα δωμάτια, ο φωτισμός χαμηλώνει, ετοιμάζονται τα ποτά. Παρά τις αντιρρήσεις του Χρόνη ότι ένα πάρτι είναι αντίθετο στα χρηστά ήθη, οι νέοι με την επιμονή τους καταφέρνουν να επιβάλουν όλες τις επιθυμίες τους — ακόμα και να απομακρύνουν τον κηδεμόνα από το σπίτι και να του ζητήσουν να διανυκτερεύσει στο ξενοδοχείο, για να μην τους χαλάσει το κέφι των πρώτων πρωινών ωρών με την επιστροφή του. Αν συγκρίνουμε αυτή την κατάσταση με τα κρυφά πάρτι στο σπίτι του Αριστείδη (*Ο Αριστείδης και τα κορίτσια του*), θα δούμε ότι σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα οι νέοι έχουν κερδίσει αρκετό έδαφος. Ασφαλώς, παρουσιάζεται μία ακραία κατάσταση, η οποία ωστόσο σε μετριοπαθέστερη μορφή, με μικρότερο ξενύχτι ή με την παρουσία των μεγάλων

στα ενδότερα του σπιτιού, έχει γίνει αποδεκτή από πολλούς κηδεμόνες. Ακόμα και ο συντηρητικότετος θείος Πλούταρχος (Σπύρος Καλογήρου), το ανάλογο του Αριστείδη, έχει αναγκαστεί να υποχωρήσει στην απαίτηση της κόρης του, ασχέτως αν εκ των υστέρων την κάνει «ζέμπρα» από τα χαστούκια. Θα πρέπει να υπογραμμίσουμε εξάλλου ότι το σπιτικό πάρτι, ως κατάκτηση, αφορά τα μικροαστικά στρώματα, αφού οι γόνοι των πλουσίων έχουν το προνόμιο αρκετά νωρίτερα (*Αυτό το κάτι άλλο: Η ψεύτρα*).

Οι γείτονες έχουν κάθε λόγο να ενοχλούνται από τη δυνατή μουσική και τους συνοδευόντες θορύβους των νεανικών πάρτι, που κάνουν τους πολυελαίους στο διαμέρισμά τους να τρέμουν (Γιώργος Γαβριηλίδης, *Τα δυο πόδια σ' ένα παπούτσι*). Όσοι διαμαρτύρονται είναι μεγάλης ηλικίας και αισθάνονται αποκλεισμένοι από τη διασκέδαση των νέων, γι' αυτό γίνονται και πικρόχολοι. Αντίθετα, οι νέοι, όπως η Μάρω στην ίδια κωμωδία, ακόμα και αν ενοχλούνται, βιώνουν την αϋπνία τους αδιαμαρτύρητα.

Οι συγκεντρώσεις σε σπίτια ατόμων με οικονομική άνεση συνεχίζονται κατά τη δεκαετία του 1960. Η τραγουδίστρια Τασία (Νινή Τζάνετ, *Ο Ιππόλυτος και το βιολί του*) οργανώνει μία βραδιά στο σπίτι της, για να τραγουδήσει για τους φίλους της. Παράλληλα, τους προσφέρει μία χορευτική παντομίμα από επαγγελματίες (Φώτης Μεταξόπουλος, Βίκυ Τζινιέρη).

Στις λαϊκές γειτονιές υπάρχει άλλος τύπος διασκέδασης, σε έναν κοινό χώρο, όπου μαζεύονται οι γνωστοί, τρώνε και τραγουδούν σαν παρέα τις «χρονιάρες μέρες». Μία τέτοια γιορτή μάς παρουσιάζει ο Ντίνος Δημόπουλος στο *Κλωτσοσκούφι*. Είναι ακόμα η εποχή που οι νέοι δεν συνδέουν απαραίτητα τη νυκτερινή διασκέδαση με τη μετάβαση σε κάποιον ειδικό χώρο, και δεν χρειάζεται να πληρώσουν για να ακούσουν τα όργανα, να τραγουδήσουν, ακόμα και να απολαύσουν ένα χορό από μία γειτονοπούλα τους που τα καταφέρνει. Σε λίγα χρόνια η εμπορευματοποίηση θα αλλάξει το τοπίο και τέτοια γλέντια θα σπανίζουν όλο και περισσότερο, ιδιαίτερα στις κωμωδίες που εκτυλίσσονται σε αστικά και μικροαστικά περιβάλλοντα. Στα γλέντια της γειτονιάς επικρατούν το μπουζούκι και το ακορντεόν.

Πολλές ακόμα εικόνες μάς παρουσιάζουν ψυχαγωγία στο σπίτι με τη συνοδεία μουσικής. Τα παιδιά του Ησαΐα και της Καλλιρρόης (*Ησαΐα, χόρευε*) φέρνουν στο σπίτι το νεανικό συγκρότημα των φίλων τους και όλοι μαζί το ρίχνουν στο χορό. Η Καλλιρρόη ενθαρρύνει τη διασκέδαση των παιδιών, ενώ ο Ησαΐας βρίσκει το θόρυβο που κάνουν υπερβολικό και προτιμάει την ησυχία του. Ο μικρός γιος του (Βασιλάκης Κατλας) είναι άσος στο σέικ. Στο σπίτι του Θανάση (*Ο άνθρωπος που έτρεχε πολύ*) διασκεδάζουν με τη μουσική μπάντα που έχουν φτιάξει τα —ομολογουμένως πολλά— μέλη της οικογένειας και ψυχαγωγούνται μεταξύ τους.

Οι γυναίκες χορεύουν μόνες στο σπίτι με πικάπ και δίσκους (*Η σωφε-*

ρίνα: *Μια τρελλή... τρελλή οικογένεια: Η ωραία του κουρέα*). Η Σπεράντζα Βρανά (*Αδέκαροι ερωτευμένοι*) προβάρει ένα μάμπο στο σπίτι της, με κορμάκι, δίνοντας την ευκαιρία στο θεατή να θαυμάσει τις καμπύλες και τα πόδια της. Σπιτικό στριπτιζ κάνει η Κάθριν (*Το νησί της αγάπης*), η οποία γδύνεται, μένει με τα εσώρουχα και βάζει το μπέμπι-ντολ της, χορεύοντας με μουσική από μαγνητόφωνο. Μία νεάζουσα κυρία την παρακολουθεί από την κλειδαρότρυπα, για να αντιγράψει τις φιγούρες της σε μία κωμική εκδοχή του χορού της. Ο χορός της Νίνας (*Αχ! αυτή η γυναίκα μου*) γίνεται με αισθησιακή μουσική, που θα μπορούσε να συνοδεύει ένα στριπτιζ. Όμως, η Νίνα προκαλεί υπόρρητα: χορεύει και δοκιμάζει διάφορα ρούχα, προκειμένου να διαλέξει τι τελικά θα φορέσει, χωρίς στο ενδιάμεσο να εμφανίζεται γυμνή. Η εξαδέλφη από την Αυστραλία, με καυτό σορτς και εντυπωσιακό μπλουζάκι, έχει έρθει με νέες φιγούρες στο σέικ, τις οποίες δείχνει στη Μίτση (*Αν ήμουν πλούσιος*). Μέσω των μοντέρνων χορών που παρακολουθούν, οι θεατές διδάσκονται πώς να χορεύουν, μαθαίνουν καινούργιες φιγούρες.

Η αγάπη των γυναικών για το χορό οδηγεί τον Τώνη (Νίκος Ρίζος, *Ένας βλάκας με πατέντα*) να εγκαταστήσει στο μαγαζί του ένα μαγνητόφωνο. Μόλις μπει μία ενδιαφέρουσα από άποψη σωματικών προσόντων πελάτισσα, ο Τώνης την καλεί για ένα μοντέρνο χορό επιτόπου, αλλά και για βραδινή έξοδο, και μετά την οδηγεί στα ενδότερα, για να της δείξει «τα καινούργια φιγουρίνα του».

Ο χορός μπορεί να γίνεται ιδιωτικά, με κάποιους συγκεκριμένους στόχους. Η Φούλα (Μάρθα Καραγιάννη, *Σκληρός άνδρας*), ζωντοχήρα που υποδύεται τη χήρα για να συγκινεί το περιβάλλον της και να γλιτώνει κάποια έξοδα, προκαλεί τον ιδιοκτήτη του διαμερίσματός της (Κώστας Χατζηχρήστος), τον υποδέχεται φορώντας προκλητικό μπέμπι-ντολ και διάφανη ρόμπα και, αφού του σερβίρει ένα-δυο ποτά, τον καλεί να χορέψουν, και χορεύει ένα χορό που θα μπορούσε άνετα να συμπεριληφθεί σε πρόγραμμα καμπαρέ.

Σε μεγάλη αμηχανία έρχεται ο Γιώργος (Φαίδων Γεωργίτσας, *Μια κυρία στα μπουζούκια*), όταν η Άννα (Ζωή Λάσκαρη) του προτείνει να χορέψουν ένα μπλουζ στο σπίτι της. Οι δύο νέοι είναι ερωτευμένοι και συνήθως βλέπονται κρυφά, εξαιτίας της πολύ αυστηρής επιτήρησης της Άννας από τα τρία αδέρφια της. Τώρα η επιτήρηση έχει ανατεθεί εκ μέρους τους στον αδελφικό τους φίλο Γιώργο, ο οποίος, από φιλότιμο, βρίσκεται σε πολύ δύσκολη θέση. Η αμηχανία του, που παρατηρείται ήδη στα μισόλογά του και στην αποτυχία της Άννας να στήσει μία συζήτηση, γίνεται πολύ πιο έκδηλη με το χορό, ακριβώς επειδή η γλώσσα του σώματος είναι πολύ πιο εκφραστική. Αντί να τη σφίξει στην αγκαλιά του, την κρατάει όσο μακριά τού επιτρέπουν τα μπράτσα του. Δεν επαφελείται, όπως θα του επέβαλλαν οι ανδρικοί κανόνες συμπεριφοράς, αλλά, αντίθετα, είναι πολύ πιο συγκρατημένος από την Άννα, ούτως

ώστε οι ρόλοι τους ανατρέπονται. Οι ηθικοί του δισταγμοί τον γελοιοποιούν, ακριβώς επειδή τον απομακρύνουν από τα πρότυπα του φύλου του. Έτσι, μία σκηνή χορού μπορεί να μεταφέρει το θεατή πολύ μακρύτερα από την παρακολούθηση μίας απλής διασκέδασης των προσώπων.

## 5. ΔΙΑΚΟΠΕΣ

Στην κωμωδία του Ανδρέα Λαμπρινού *Διακοπές στην Αίγινα* η δράση δεν τοποθετείται στην Αθήνα, όπως είναι μέχρι τότε ο κανόνας, αλλά στην Αίγινα, όπου ο Τζόνυ και η κόρη του Αλίκη πηγαίνουν για ολιγοήμερες διακοπές. Τα επόμενα χρόνια, ιδιαίτερα το 1960 και λίγο μετά, η ιδέα του θερέτρου γοητεύει πολλούς σεναριογράφους, που διαλέγουν τους πλέον περιζήτητους, με άλλα λόγια κοσμικούς τόπους διακοπών, για να μεταφέρουν τους ήρωές τους και να στήσουν τις ιστορίες τους.<sup>328</sup>

Στην Αίγινα μεταφέρεται η νεανική συντροφιά στα *Ερωτικά παιχνίδια*, για να περάσει μερικές ευχάριστες μέρες. Ο πατέρας της Τζένης, ύστερα από μικρό δισταγμό, δίνει τη συγκατάθεσή του να ακολουθήσει και η κόρη του την παρέα της. Δεν του αρέσει όμως η ιδέα να διανυκτερεύσουν μακριά από τα σπίτια τους χωρίς κηδεμόνα, κι έτσι στέλνει μαζί τους το γαμπρό και την αδελφή του, για να τους προσέχουν. Οπωσδήποτε, αυτή η εξέλιξη, να ταξιδεύουν οι νέοι μόνοι τους, είναι σημαντική. Η κεφάτη παρέα των νεαρών ανεβαίνει σε άμαξα, για να πάει στο ξενοδοχείο της τραγουδώντας, περνάει κάμποσες ώρες στη θάλασσα με κολύμπι και βαρκάδα, κάνει απογευματινές βόλτες με ποδήλατα, απολαμβάνει ούζα σε παραθαλάσσια μαγαζάκια.

Εκτός από τα κοντινά, Αίγινα και Πόρο (*Τύφλα νά'χη ο Μάρλον Μπράντο· Η Αλίκη στο Ναυτικό*), αλλά και Ύδρα και Σπέτσες (*Ταξίδι με τον έρωτα*, 1959, Ανδρέας Λαμπρινός), που βολεύουν, γιατί η μετακίνηση συνεργείου και ηθοποιών δεν στοιχίζει ακριβά, υπάρχουν τα Χανιά (*Τρακαδόροι της Αθήνας· Η νεράιδα και το παλληκάρι*, 1969, σενάριο Λάκης Μιχαηλίδης, σκηνοθεσία Ντίνος Δημόπουλος), η Κέρκυρα (*Ραντεβού στην Κέρκυρα*), η Ρόδος (*Κρουαζιέρα στη Ρόδο· Νύχτες στο Μιραμάρε· Το δόλωμα*), η Πάρος (*Μια του κλέφτη*), η Κως (*Ο βασιλιάς της γκάφας*), η Σκιάθος (*Η κόρη μου η ψεύτρα*), τα Μετέωρα (*Το κορίτσι του λόχου*), η Μύκονος (*Η Παριζιάννα*). Όπως λέει ο επαγγελματίας σκηνοθέτης της εταιρείας «Αχ-βαχ» (*Θου-Βου, φαλακρός πράκτωρ, επιχείρησις: γης μαδιάμ*), μία ταινία πρέπει να έχει «τουρισμό».<sup>329</sup>

328. Στασινοπούλου, ό.π., σ. 430-431· Κυριακού, «Η Ελλάδα των νησιών. Μύθοι και ήθη στον ελληνικό κινηματογράφο», ό.π., σ. 629, 634-636.

329. Papadimitriou, ό.π., σ. 99· Κυριακού, αυτ. και σ. 641, 647-648.

Το έργο *Μια του κλέφτη* του Δημήτρη Ιωαννόπουλου ξεκινά με γενικά πλάνα των παραλιών της Πάρου από τη θάλασσα, από το καράβι που μεταφέρει στο νησί τον κεντρικό ήρωα Πέτρο, και στη συνέχεια οδηγεί το θεατή στο μόλο, όπου μία παρέα νέων περπατά χαλαρά και κουτσομπολεύει τους γνωστούς της. Σκηνές έντασης συμβαίνουν μόνο σε κλειστούς χώρους, ενώ οι νέοι στήνουν βραδινά πικνίκ στην παραλία, με χορό, «σάντουιτς, ραδιοφωνάκι, ξάπλα στην αμμουδιά, φεγγάρι»· άλλη μία διασκέδαση προστίθεται στον κατάλογο των νεανικών διασκέδασεων και τυγχάνει της έγκρισης των κηδεμόνων των κοριτσιών.

Η καμαριέρα Μαρία (Κάκια Αναλυτή, *Η Σταχτοπούτα*) βρίσκεται στην Κέρκυρα και μένει σε ένα πολυτελές ξενοδοχείο χάρη στη γενναιοδωρη προσφορά των αφεντικών της. Ο αμαξάς κυρ Σπυρέτος (Γιώργος Δαμασιώτης) γίνεται ο ξεναγός της στα διάφορα περιφερειακά αξιοθέατα, ενώ εκείνη μόνη της περιπλανιέται στα καντούνια της πόλης με τις ξεχωριστές συνήθειες, όπως το άδειασμα των βρόμικων νερών από τα παράθυρα πάνω στους ανύποπτους περαστικούς. Χάρη σε μία παραγνώριση, η ρεσεψιονίστ Μίνα (*Σκάνδαλα στο νησί του έρωτα*) βρίσκεται να παραθερίζει σε μεγάλο ξενοδοχείο του ίδιου νησιού. Στην Κέρκυρα εκτυλίσσεται και το πρώτο μέρος του έργου *Η αρχόντισσα και ο αλήτης*.

Ο Γιάννης Δαλιανίδης έχει ιδιαίτερη αδυναμία στη γενέτειρά του Θεσσαλονίκη, και πολλές ταινίες του εκτυλίσσονται εκεί. Το *Κάτι να καίη* αρχίζει με πλάνα της παραλίας, του Λευκού Πύργου και της Έκθεσης. Ως σημαντικό γεγονός της πόλης, η Έκθεση φιλοξενεί και άλλες κωμωδίες, που γίνονται έμμεση διαφήμισή της (π.χ. *Ο Θύμιος τα 'χει τετρακόσια*, 1960, σενάριο Κώστας Νικολαΐδης – Ηλίας Λυκιαρδόπουλος, σκηνοθεσία Γιώργος Τσαούλης· *Φτωχός εκατομμυριούχος*). Αξιοθέατα της πόλης, κυρίως εκκλησίες, λόγω σεναριακών αναγκών, εμφανίζονται και στο *Ένας ζόριμος δεκανέας*. Ενδιαφέροντα πλάνα της πόλης από αέρος υπάρχουν στο *Ευτυχώς χωρίς δουλειά*.

Οι τρεις συνάδελφοι και φίλες (*Η κόρη μου η ψεύτρα*), που εργάζονται ως τηλεφωνήτριες, παίρνουν την ετήσια άδειά τους και συζητούν πού θα την περάσουν. Η μία προτείνει να πάνε σε κάποιο νησί, η άλλη θέλει βουνό και η τρίτη κάποια «μοντέρνα ακτή, μπιτς που λένε, είναι πολύ της μόδας». Εντέλει, καταλήγουν στην όχι κοσμική Σκιάθο, και ο θεατής απολαμβάνει μαζί τους τις ακόμα καταπράσινες ακτές της. Στο ίδιο νησί αναζητούν την ησυχία οι διάφοροι παραθεριστές, ιδιαίτερα αυτοί που θέλουν να αποφύγουν τις συναντήσεις των κοσμικών θερέτρων. Δεν λείπει ωστόσο η νυκτερινή διασκέδαση με μπουζούκια και χορευτική ατραξιόν, με ζευγάρι χορευτών (Τάκης Σαγιώρ, Άρτεμις Πιπινέλη) να εκτελεί το χορό της τελευταίας μόδας, το συρτάκι.<sup>330</sup>

330. Κατά τη Lisbet Torp, ό.π., σ. 93-97, το συρτάκι εφευρίσκεται ως χορός μετά

Μπορούμε να παρατηρήσουμε την επίδραση της μόδας σε ένα χορό των λαϊκών τάξεων των πόλεων: η χορεύτρια φοράει λαμέ τουαλέτα και ο χορός εμπλουτίζεται με πολλές φιγούρες δεξιοτεχνίας, για να γίνει πιο θεαματικός. Μετά το θέαμα, το νεανικό συγκρότημα παίζει δυτική μουσική, για να χορέψουν οι θαμώνες.

Στη Χαλκίδα κρύβεται το ζεύγος Ρίκας-Τώνη (*Οι δύο αλεπούδες*), όταν αυτή το σκάει από το σπίτι του πατέρα της. Εκεί, μέχρι να τους ανακαλύψει η αστυνομία, περνούν την ώρα τους σαν να βρίσκονταν σε διακοπές: με κολύμπι, βαρκάδα, θαλάσσιο ποδήλατο και σκι. Τα απογεύματα κάνουν βόλτες στα περίχωρα της πόλης με το ποδήλατο. Ο Γιώργος (Κώστας Καρράς, *Η Παριζιάνα*) παίρνει την ετήσια άδειά του και πηγαίνει με το συνάδελφό του (Γιώργος Τσιτσόπουλος) στη Μύκονο, με σκοπό να ερωτοτροπήσει με διάφορες γυναίκες, κατά προτίμηση ξένες. Ξεφεύγει όχι μόνο από την άχαρη δουλειά του πωλητή σε κατάσταση γυναικείων υφασμάτων, αλλά και από την από τετραετίας αρραβωνιαστικιά του.

Τα κοσμικά θέρετρα είναι οι πλέον κατάλληλοι τόποι για να συναντηθούν τα μέλη της καλής κοινωνίας, οι πλούσιοι, οι νεόπλουτοι και οι κοσμικοί. Οι παλιές γνωριμίες ανανεώνονται και δίνεται πολύ εύκολα η ευκαιρία για νέες. Το καλό και ακριβό ξενοδοχείο πιστοποιεί την ευμάρεια, ενώ οι πελάτες του αισθάνονται ήσυχοι ότι περιβάλλονται από ομοίους τους. Αυτός ακριβώς ο εφησυχασμός είναι που επιτρέπει σε διάφορους να παραβιάζουν τα όρια και να εμφανίζονται ως μέλη μίας ομάδας στην οποία δεν ανήκουν. Οι περισσότεροι από αυτούς, πρώην πλούσιοι που καταστράφηκαν και έχασαν την περιουσία τους, έχουν ως κύριο μέλημα να μη διαρρεύσει η πληροφορία στον κύκλο τους. Καλλιεργούν επομένως τις γνωριμίες τους, οι οποίες τους νομιμοποιούν. Ο σκοπός για τον οποίο ξοδεύουν τα λείψανα της περιουσίας τους, σε μία εκ πρώτης όψεως παράλογη επιλογή, είναι ακριβώς η πιθανότητα να κάνουν μία πολύ καλή επένδυση: έναν πλούσιο γάμο. Με αυτόν το σκοπό η κυρία Κατρανά και η κόρη της Βέρα καταπλέουν σε πολυτελές ξενοδοχείο της Ρόδου (Μιράντα, Ντίνα Τριάνη, *Κρουαζιέρα στη Ρόδο*). Η μητέρα θέλει, πριν γίνει γνωστή η καταστροφή του εργοστασίου τους, να βρει έναν πλούσιο γαμπρό για την κόρη της. Με αντίστοιχα σχέδια φθάνει στο ίδιο ξενοδοχείο ο Πέτρος Ράμπος (Λάμπρος Κωνσταντάρας), ο οποίος μόλις υπέστη συνολική κατάσχεση της περιουσίας του. Η κυρία Κατρανά θεωρεί τον Πέτρο κατάλληλο γαμπρό και πιέζει την κόρη της να συναινέσει. Ο θεατής έχει την ευκαιρία να περιηγηθεί στους κήπους του ξενοδοχείου, στους παραλιακούς δρόμους, ακολουθώντας τα

---

την επιτυχία του χορού του Αλέξη Ζορμπά στο τέλος της ταινίας του Μιχάλη Κακογιάννη (1964). Τη δική του εκδοχή δίνει ο Γιώργος Ζαμπέτας, στο *Βίος και πολιτεία Γιώργου Ζαμπέτα*, ό.π., σ. 284.

ποδήλατα των πρωταγωνιστών (Κώστας Κακκαβάς, Βαγγέλης Πλοιός), στις ερημικές παραλίες, να δει το κάστρο των ιπποτών από διάφορες γωνίες, καθώς και πολλά αξιοθέατα της πόλης, της Λίνδου και άλλων γνωστών τοποθεσιών. Τα ραντεβού των ζευγαριών κινηματογραφούνται σε διαφορετικούς τόπους, ώστε να καλύπτεται μία αρκετά μεγάλη ποικιλία τοπίων-φόντων. Το βράδυ οι ήρωες διασκεδάζουν με τη μουσική του Χιώτη, κατάλληλη να ακουστεί σε αριστοκρατικό περιβάλλον, και χορεύουν τσα-τσα.

Με τον ίδιο σκοπό φθάνει στο νεότευκτο ξενοδοχείο «Xenia» στο Λαγονήσι και ο Λέων Μαυρογιάννης με την κόρη του Έλσα (Λάμπρος Κωνσταντάρας, Ξένια Καλογεροπούλου, *Ο μπαμπάς μου κι εγώ*), γνωστός ως πολύ πλούσιος και εξαιρετικής καταγωγής. Ο μπον βιβέρ Λέων ομολογεί στην κόρη του τη νέα τους οικονομική κατάσταση και το σχέδιό του να της βρει στο Λαγονήσι έναν πλούσιο σύζυγο. Εν τω μεταξύ, βγάζει τα μικροέξοδά του ως χαρτοκλέφτης, παίζοντας χαρτιά και παριστάνοντας τον ανίδεο περί αυτήν την τέχνη. Το ξενοδοχειακό συγκρότημα προσφέρει και νυκτερινή διασκέδαση, με πρόγραμμα (τραγούδι, μπαλέτο), ορχήστρα «ευρωπαϊκή» και χορό των θαμώνων, αλλά και μπουζούκι (Γιάννης Παπαϊωάννου, Ρίτα Σακελλαρίου). Το 1964 η Ρόδος αποδίδεται έγχρωμη στους θεατές στο *Δόλωμα*. Το ξενοδοχείο είναι μοντέρνο, με πισίνα και γκαζόν, οι εκδρομές στην Καλλιθέα προσφέρουν νέα τοπία και γοητευτικές εικόνες. Σε αυτό το ειδυλλιακό μέρος οι απατεώνες και οι χαρτοκλέφτες βρίσκουν την ευκαιρία να ψυχαγωγούν την πλήξη των πλούσιων θαμώνων, αποσπώντας τους σημαντικά ποσά.

Μία παρέα Ιταλών στο *Μια Ιταλίδα στην Ελλάδα* δείχνει έναν καινούργιο τρόπο διακοπών, που θα αργήσει να καθιερωθεί μεταξύ των Ελλήνων: την ελεύθερη κατασκήνωση. Οι νεαροί μαγειρεύουν ψάρια στην παραλία, χαίρονται τη θάλασσα και ζουν μαζί, αγόρια και κορίτσια, χωρίς έμφαση στο αν είναι παντρεμένοι ή όχι. Δύο ακόμα τουρίστες, Άγγλοι αυτή τη φορά, εμφανίζονται με τα σακιδιά τους στην πλάτη να κάνουν οτοστόπ. Η κωμωδία έχει την ιδιαιτερότητα ότι ο σκηνοθέτης της είναι Ιταλός και κρατάει μία πιο θετική στάση για τους ξένους από ό,τι οι Έλληνες συνάδελφοί του. Αυτός ο τρόπος διακοπών δεν διαδίδεται τα επόμενα χρόνια στους νέους των κωμωδιών. Μόνο οι δύο μπατjρήδες φίλοι στους *Τουρίστες* βάζουν παρδαλά πουκάμισα και ταξιδεύουν κάνοντας οτοστόπ, επειδή δεν έχουν χρήματα να πληρώσουν εισιτήριο. Επίσης, η εκκεντρική κληρονόμος Μαίρη Βεργή (Κλεό Σικουλούδη, *Σκάνδαλα στο νησί του έρωτα*) στοιχηματίζει με τον πατέρα της να γυρίσει την Ευρώπη χωρίς δεκάρα στην τσέπη και καταφθάνει στην Κέρκυρα με το φίλο της (Γιάννης Μαλούχος), όπου κατασκηνώνουν, μαγειρεύουν με γκαζιέρα και ζουν κλέβοντας φρούτα και ζώα από τους αγρότες.

Η μετάβαση στο θέρετρο έχει το πλεονέκτημα ότι σημαντικό μέρος του φιλικού χρόνου αναλώνεται με περιήγηση στα αξιοθέατα του κάθε νησιού,

στις γραφικές γωνιές του, στις παραλίες του με τα ημίγυμνα κορίτσια, στα ωραία ξενοδοχεία του. Επιτρέπει το γύρισμα σε εξωτερικούς χώρους, που παρυσιάζουν για το θεατή περισσότερο ενδιαφέρον από ό,τι οι πολύβουοι αθηναϊκοί δρόμοι ή οι εξοχές της Αττικής, που εναλλάσσονταν από ταινία σε ταινία καθ' όλη τη δεκαετία του 1950 και είχαν κατακτήσει κοινότοπες. Λειτουργεί επίσης ως τουριστική διαφήμιση αυτών των περιοχών, κάτι που επιδιώκεται μέσω του κινηματογράφου στην Ελλάδα εδώ και πολλές δεκαετίες. Ήδη, όταν γύριζε ο Ορέστης Λάσκος το *Δάφνις και Χλόη* στη Μυτιλήνη, το 1930, οι ντόπιοι ήλπιζαν ότι η ταινία θα έστελνε στο νησί τουρίστες, οι οποίοι θα ήθελαν να θαυμάσουν από κοντά τις τοποθεσίες που εμφανίζονταν στο έργο. Την εποχή που εξετάζουμε η έννοια των διακοπών αρχίζει να κατακτά ολόενα και περισσότερους εργαζομένους, όχι μόνο τους εύπορους· όμως, τα οικογενειακά εισοδήματα αφενός είναι ακόμα περιορισμένα και αφετέρου προορίζονται να καλύψουν βασικότερες ανάγκες από ό,τι ο τουρισμός· οι περισσότεροι θεατές δεν μπορούν να απολαύσουν από κοντά αυτά τα μέρη, τόσο του εσωτερικού όσο και του εξωτερικού, και αρκούνται σε μία «επίσκεψη» μέσω του κινηματογράφου, που δεν παύει να είναι γοητευτική.<sup>331</sup>

Δεν λείπουν όμως και τα αξιοθέατα της Αθήνας (*Δολλάρια και όνειρα· Τα νειάτα θέλουν έρωτα*), με κυριότερα την Ακρόπολη με τη γύρω περιοχή, τους στύλους του Ολυμπίου Διός (*Τρία κορίτσια από την Αμερική*), το Παναθηναϊκό Στάδιο, την οδό Πανεπιστημίου και την Ομόνοια (*Οι φτωχοδιάβολοι*), τη Βάρκιζα (*Αδέκαροι ερωτευμένοι*), το Σούνιο, το φράγμα του Μαραθώνα (*Ένας βλάκας και μισός*), ούτε οι επιτομές των νυκτερινών διασκεδάσεων (*Η Αθήνα μετά τα μεσάνυχτα*), που λειτουργούν επίσης διαφημιστικά για τα κέντρα που παρουσιάζονται. Ο Μανώλης (*Εφοπλιστής με το ζόρι*) ξεναγεί την Ελληνοαμερικάνα Νταϊζη στα αγαπημένα μέρη των τουριστών, στο Μοναστηράκι των αρχών της δεκαετίας του 1970.

Οι δημοφιλέστερες στην Ελλάδα πόλεις του εξωτερικού γίνονται αντικείμενο κινηματογραφικού τουρισμού: η Βενετία (*Ραντεβού στη Βενετία*), η Ρώμη (*Μοντέρνα Σταχτοπούτα· Η αεροσυνόδός*), το Παρίσι (*Δέκα μέρες στο Παρίσι· Ραντεβού στον αέρα*), η Μαδρίτη (*Ο ταυρομάχος προχωρεί*). Τα πλάνα με χαρακτηριστικές τοποθεσίες και μνημεία της κάθε πόλης είναι απαραίτητα. Όσο πιο αναγνωρίσιμα, τόσο πιο πετυχημένα. Μεγάλο μέρος της διάρκειας της *Αεροσυνόδου* αφιερώνεται στην παρακολούθηση της περιήγησης της Χλόης σε διάφορα σημεία της Ρώμης και των περιχώρων. Το επάγγελμά της είναι το σεναριακό πρόσχημα για την εκεί μετάβαση, που επιτρέπει το παραγέμισμα της ταινίας με τις εικόνες της περιήγησης.

331. Papadimitriou, ό.π., σ. 95-104· ειδικότερα για τους Έλληνες ως τουρίστες στην οθόνη, σ. 96.



Το Παρίσι στην κωμωδία του Λάσκου *Δέκα μέρες στο Παρίσι* είναι περισσότερο τόπος ονειροπολήσεων, και μόνο στο τέλος της ιστορίας οι πρωταγωνιστές βρίσκονται εκεί, με εντελώς διαφορετική σύνθεση από ό,τι το σχεδίαζαν. Οι μπατζανάκηδες Βάσος και Μίλτος (Νίκος Σταυρίδης, Γιάννης Γκιωνάκης) φαντασιώνονται από κοινού ένα τολμηρό στριπ-σόου παρισινού καμπαρέ και σχεδιάζουν να ξεφύγουν από τις γυναίκες τους, για να ταξιδέψουν στο Παρίσι και να διασκεδάσουν όπως επιθυμούν. Αυτή η πόλη είναι ο τόπος των απελευθερωμένων ηθών και του έρωτα, που προσφέρεται ανενδοίαστα, χωρίς όρια, και μπορεί να ικανοποιήσει τα πιο τολμηρά πάθη. Αφού όμως ο θεατής διαπιστώνει ότι και τα αθηναϊκά καμπαρέ δεν υπολείπονται των παρισινών, παίρνει επιπλέον το μήνυμα ότι είναι αδύνατον ο άνδρας να απελευθερωθεί από τα συζυγικά δεσμά και να διασκεδάσει όπως θέλει. Η Αλέκα και η Λίνα (Άννα Φόνσου, Πόπη Λάζου) ακολουθούν τους απαρηγόρητους άνδρες τους στο ταξίδι και η κωμωδία τελειώνει με τα τυπικά πλάνα του πύργου του Άιφελ, και όχι ημίγυμνων γυναικών σε προκλητικές στάσεις.

Αντίθετα, η Βενετία (*Ραντεβού στη Βενετία*) είναι ο τόπος του αγνού έρωτα και των ερωτευμένων ψυχών. Το μπαρόκ σκηνικό προσφέρεται για ρομαντικές βόλτες των ζευγαριών στα κανάλια, για νυκτερινά πλάνα με φωτισμένες γόνδολες και κτίρια. Με τη βοήθεια της κάμερας ο θεατής επισκέπτεται την πόλη από την πλευρά της θάλασσας, την παραλία, την πλατεία του Αγίου Μάρκου, τα εσωτερικά κάποιων κτιρίων και περιπλανιέται στους δρόμους μαζί με τους ήρωες της κωμωδίας. Δεν είναι τυχαίο που στο τέλος εμφανίζονται τέσσερα ζευγάρια: τα δύο είναι καινούργια, γνωρίστηκαν στο πλοίο, στη διάρκεια του ταξιδιού από τον Πειραιά στη Βενετία. Το τρίτο συμφιλιώνεται ύστερα από σύντομη παρεξήγηση, ενώ η Ντιάνα και ο αγαπημένος της βοηθούν τους γονείς της να ξεπεράσουν τους εγωισμούς και να τερματίσουν το μακρόχρονο χωρισμό τους. Η πόλη χρησιμεύει ως το πλέον κατάλληλο σκηνικό για τις εκδηλώσεις τρυφερότητας και ανατροφοδοτεί τα αισθήματα, ενισχύοντάς τα.

Το σενάριο του έργου *Ο ταυρομάχος προχωρεί* στήνεται πάνω στη λογική του τουρισμού μέσω της κάμερας. Ένα ταξίδι με αυτοκίνητο στη Νότια Ευρώπη αποφασίζει ο έμπορος κατεψυγμένων Αντρέας (Νίκος Φέρμας), για να βοηθήσει την κόρη του Τζούλια (Νανέτ Ντορική) να συνέλθει από μία ερωτική απογοήτευση. Είναι μία ευκαιρία για το θεατή να παρακολουθήσει όχι μόνο την περιήγηση σε πολλά μνημεία, αλλά και ξενάγηση από τον Κώστα Χατζηχρήστο — με το δικό του τρόπο. Παρελαύνουν η Βενετία με την πλατεία Αγίου Μάρκου, τις γόνδολες, τις βόλτες στα κανάλια, η Ρώμη με το Κολοσσαίο, το Βατικανό, την Πιάτσα ντι Σπάνια, τη Φοντάνα ντι Τρέβι, η Πίζα, η Μαδρίτη με φλαμέγκο σε βουκολικό περιβάλλον (*Festa Flamenca*, με χορεύτριες τις Rafa και Isabella) και ταυρομαχία με μουσική υπόκρουση, αλλά

και με παρωδία ταυρομαχίας, με τον Χατζηχρήστο δειλό ταυρομάχο. Ο Σηκουάνας επιτρέπει μία περιήγηση του Παρισιού με караβάκι στις γέφυρες και στις όχθες του. Οι ευρωπαϊκές βόλτες συνεχίζονται από ξηράς στο ζωολογικό κήπο, στη Μονμάρτη και κλείνουν με πανοραμικό της πόλης από την κορυφή του πύργου του 'Αιφελ. Εύλογα ο Αντρέας ενδιαφέρεται για τα «στριπτίζια», τα οποία επισκέπτεται μόνος του, χωρίς να τον παρακολουθεί η κάμερα. Από τον πύργο του 'Αιφελ οι πρωταγωνιστές περνούν στο Λευκό πύργο.

Το ταξίδι με ένα υπερωκεάνιο, όπως το «Ολυμπία» (*Το πλοίο της χαράς*), που κάνει το δρομολόγιο Πειραιάς-Νέα Υόρκη, για κάποιους επιβάτες είναι ταξίδι αναψυχής, κάποιιοι άλλοι το κάνουν ευχάριστα, επειδή στο τέλος του θα συναντήσουν τους από χρόνια ξενιτεμένους συγγενείς τους, ενώ κάποιους, τους περισσότερους, τους οδηγεί μακριά από τους δικούς τους, στο δρόμο της μετανάστευσης. Για το θεατή είναι η ευκαιρία να επισκεφθεί τους σταθμούς του ταξιδιού, τη Νάπολη, τη Γένοβα και το σπίτι όπου γεννήθηκε ο Χριστόφορος Κολόμβος και, τέλος, τη Νέα Υόρκη με τους εντυπωσιακούς της ουρανοξύστες.

Το αντίστροφο ταξίδι, από τη Νέα Υόρκη στην Ελλάδα, κάνουν η Ρένα, η οποία έχει ταξιδιωτικό γραφείο, και η ανιψιά της Τζένη (Ρένα Βλαχοπούλου, Ζωή Λάσκαρη, *Κορίτσια για φίλημα*, 1965, Γιάννης Δαλιανίδης). Όπως τονίζει η Ρένα στους πελάτες της, «ο κόσμος κάνει τουρισμό για να περάσει ωραία». Γι' αυτό, με το πρόσχημα μίας φωτογράφισης, αποφασίζει να μπει και η ίδια στη θέση τους, αντί να τους προσφέρει τις υπηρεσίες του γραφείου της. Ύστερα από μία πολύ σύντομη περιήγηση στην αμερικανική πόλη, για να τοποθετηθούν τα πρόσωπα στο χώρο, ξεκινάει μία πιο οικεία περιήγηση στα αξιοθέατα της Αθήνας (Ηρώδειο, Ομόνοια), της Ρόδου και της Ύδρας, πάνω στο επίσης οικείο μοτίβο της γνωριμίας, της δημιουργίας των ζευγαριών και των περιπλανήσεών τους σε ωραία μέρη.

Υπάρχει όμως και το ταξίδι που γίνεται μέσω μίας απλής φωτογραφίας, η οποία επιτρέπει τη μετάβαση σε άλλες χώρες. Μία φωτογραφία της Αγίας Σοφίας αρκεί για να μεταφέρει τους ήρωες στην Κωνσταντινούπολη και από εκεί στο Κάιρο (*Κέφι, γλέντι και φιγούρα*), όπου ο Μάρκος και ο Παυλάκιος (Φραγκίσκος Μανέλλης, Νίκος Σταυρίδης) εμφανίζονται σε ένα ανατολίτικο κέντρο μαζί με τα κορίτσια τους. Το κέντρο παρουσιάζει ελληνική λαϊκή μουσική και χορούς με φουστανέλα. Η φτηνή παραγωγή δεν μπορεί να εξασφαλίσει ζωντανά πλάνα από τους δρόμους των πόλεων, και η ιστορία διανθίζεται από ένα ελληνοαραβικό γλέντι με στερεότυπες απεικονίσεις: στο κέντρο οι θαμώνες κάθονται καταγής, ξαπλώνουν σε μαξιλάρια ντυμένοι με παραδοσιακές αραβικές στολές, ενώ η ορχήστρα και οι τραγουδιστές διατηρούν την ευρωπαϊκότητά τους. Οι δύο Ελληνίδες εμφανίζονται μάλιστα ντυμένες τσολιάδες και χορεύουν τσάμικο, ενώ το κωμικό ντουέτο των ανδρών εκτελεί ένα επιτυχη-

μένο χασάπικο. Μετά το ευτυχές τέλος των περιπετειών τους, τα δύο ζευγάρια επιστρέφουν με το καράβι στην πατρίδα, τραγουδώντας ένα τελευταίο τραγούδι.

## 6. ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΔΙΑΝΟΗΣΗ

Η γενικότερη άρνηση προς τη Δύση και τις νέες ιδέες<sup>332</sup> είναι εμφανής στις κωμωδίες. Επίσης, η στάση των κωμωδιογράφων απέναντι στις τέχνες είναι πολύ αρνητική. Υπάρχει μία αμοιβαιότητα αρνητικών συναισθημάτων ανάμεσα στους καλλιτέχνες και στους κριτικούς, που απορρίπτουν τον ελληνικό κινηματογράφο και τους συντελεστές του, και στους κινηματογραφιστές, που ανταποδίδουν την απόρριψη, σατιρίζοντας και γελοιοποιώντας τους καλλιτέχνες. Ο πολιτισμός δεν είναι αξία που προβάλλεται στις κωμωδίες.<sup>333</sup> Η καχυποψία απέναντί του απορρέει από την ταύτισή του με τη Δύση και τις αξίες της. Θεωρείται ότι ο πολιτισμός απομακρύνει από την παράδοση, η οποία δεν παύει να αποτελεί καταφύγιο, όσο και αν ορισμένα στοιχεία της αμφισβητούνται. Η αντίφαση είναι βέβαια ορατή: στο ίδιο πλαίσιο συνυπάρχουν η απόρριψη μορφών πολιτισμού, όπως η μοντέρνα ζωγραφική ή η λογοτεχνία, και η προβολή δυτικών προτύπων, όπως η μόδα και η μουσική των νεανικών συγκροτημάτων.

Ό,τι έχει σχέση με τη διάνοηση και την τέχνη θεωρείται ότι απευθύνεται σε μία πολύ περιορισμένη και ιδιόρρυθμη κοινωνική ομάδα. Διαπιστώνουμε την πολυσυζητημένη άποψη ότι η τέχνη, που θεωρείται προνόμιο των λίγων και διαφορετικών, δεν αφορά τους πολλούς, για παράδειγμα τους θεατές των κωμωδιών, οι οποίοι ευχαριστούνται από τα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας.<sup>334</sup> Δημιουργείται μία συνενοχή ανάμεσα στο κοινό και στους συντελεστές των κωμωδιών: χρησιμοποιούν έναν κοινό κώδικα και μπορούν να λένε τη γνώμη τους για τις πνευματικές και καλλιτεχνικές δημιουργίες, να τις απορρίπτουν, και όχι να αισθάνονται αποκλεισμένοι από αυτές.

Τα άτομα που αγαπούν το διάβασμα ή ασχολούνται με την ποίηση ή τη ζωγραφική αντιμετωπίζονται ως ανώριμα, ανίκανα να αναλάβουν την ευθύνη

332. Τσουκαλάς, *ό.π.*, σ. 37-38· Ματθιόπουλος, *ό.π.*

333. Σε αντίθεση με το μυθιστόρημα· βλ. Σακαλάκη, *ό.π.*, σ. 148-149.

334. Joanne Hollows, «Mass Culture Theory and Political Economy», στο Joanne Hollows και Mark Jancovich (επιμ.), *Approaches to Popular Film*, Μάντσεστερ και Νέα Υόρκη, Manchester University Press 1994, σ. 23-26. Οι θεατές των κωμωδιών απολαμβάνουν ένα είδος που οι μορφωμένοι περιφρονούν, όπως παρατηρούν οι Kristine Brunovska Karnick και Henry Jenkins, «Comedy and the Social World», *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, Νέα Υόρκη, Λονδίνο 1995.

του εαυτού τους. Είναι ένα αρνητικό παράδειγμα, δίπλα στο θετικό του εργαζόμενου και υπεύθυνου νέου. Οι καλλιτέχνες δεν ζουν από την τέχνη τους, αλλά και δεν ενδιαφέρονται για το χρήμα, είναι «υπεράνω». Αυτό και μόνο αρκεί για να δείξει την ανευθυνότητά τους, την έλλειψη επαφής τους με την πραγματικότητα. Από αυτή τη διαφορά πηγάζει ένα ερώτημα: εντέλει, η ενασχόληση με την τέχνη ανήκει στις ψυχαγωγικές δραστηριότητες ή μπορεί να αναχθεί σε επάγγελμα; Η απάντηση που προκύπτει από την επεξεργασία του υλικού διακρίνει τους φιλότεχνους σε δύο ομάδες: 'Όσοι ασχολούνται με τα «γράμματα», ως ποιητές ή ως συγγραφείς, δεν κερδίζουν ποτέ κάτι από αυτή την ενασχόληση. Αντίθετα, οι ζωγράφοι και οι γλύπτες μπορεί να κατορθώσουν στην αρχή, αλλά στο τέλος όλο και κάτι κερδίζουν. Πάντως, επιδιώκουν πολύ συστηματικά και πεισματικά να ζήσουν μέσα από την τέχνη τους. Αυτή η στάση τους καθόρισε εδώ την κατάταξή τους στους επαγγελματίες.

Μία παρέα καλλιτεχνών και διανοούμενων νέων παρουσιάζεται στη Μουσίτσα του Γιάννη Δαλιανίδη, σκηνοθέτη που ήδη με την πρώτη του σκηνοθεσία εστιάζει στην απόδοση του χαρούμενου νεανικού περιβάλλοντος. Οι νέοι συγκατοικούν σε μία βίλα, μακριά από τον οικογενειακό περίγυρο. Χωρίς να δίνονται στοιχεία για το πώς βρέθηκαν εκεί, γίνεται σαφές ότι πρόκειται για ιδιόρρυθμες εξαιρέσεις. Δεν έχουν στο νου τους να εργαστούν σοβαρά, διότι ασχολούνται με την τέχνη, την ποίηση και το διάβασμα. Ο Φοίβος (Θανάσης Βέγγος) είναι ζωγράφος, μοντέρνος βέβαια, και υποχρεώνει το μοντέλο του να αλληθωρίζει, για να μπορεί να εμπνευστεί τους πίνακές του. Η Αύρα (Αλέκα Στρατηγού) είναι ποιήτρια, μία τρίτη κοπέλα κυκλοφορεί συνεχώς με ένα ανοιχτό βιβλίο και παραπονιέται ότι δεν βρίσκει ησυχία για να αφοσιωθεί στο διάβασμα. Κανείς δεν είναι εντάξει απέναντι στο σπιτονοικοκύρη (Κούλης Στολίγκας), χρωστάνε τα νοίκια σωρηδόν. 'Όπως λέει η Αύρα, «σε έναν ποιητή δεν μιλάνε ποτέ για λεφτά». Ο Δαλιανίδης παρουσιάζει αυτές τις ενασχολήσεις, σε συνδυασμό με τη νεανική ηλικία των ηρώων, ως ένα μεσοδιάστημα ανωριμότητας. Οι νέοι έχουν ένα μικρό περιθώριο ελευθερίας, πριν αναλάβουν τις ευθύνες της ζωής.

Στο *Έξυπνοι και κορόιδα*, σε ένα νεανικό πάρτι, ένας ποιητής της δεκάρας απαγγέλλει στίχους του. Η ποιότητά τους και μόνο αξίζει για να χαρακτηρίσει αρνητικά την εξυπνάδα και το γούστο του. Αλλά το σχόλιο δεν σταματά εδώ. Η κριτική των συντελεστών της κωμωδίας επεκτείνεται και στις νέες προτάσεις που γίνονται στο λαϊκό τραγούδι αυτή την εποχή, όταν κάποιος από τους ακροατές ζητά από τον ποιητή να ερμηνεύσει το νόημα των στίχων «Κλαίει η μάνα μου στο μνήμα, κλαίει και η Παναγιά», «Η μάνα σου είναι τρελή και σε κλειδώνει μοναχή». Τα δύο πασίγνωστα τραγούδια του Μίκη Θεοδωράκη, το πρώτο σε στίχους Νίκου Γκάτσου και το δεύτερο σε δικούς του, μεγάλα σουζέ της εποχής, είχαν ξεσηκώσει ειρωνικά σχόλια, εξαιτίας του

ιδιόμορφου στίχου τους, μαζί με το «Φέρτε μου ένα μαντολίνο» και τον «Ταχυδρόμο» του Μάνου Χατζηδάκι.

Ο Στέφανος Αυγερινός (Κώστας Κακκαβάς, *Τύφλα νά 'χη ο Μάρλον Μπράντο*, 1963, σενάριο Ναπολέον Ελευθερίου, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος),<sup>335</sup> διάσημος ποιητής, έχει μεγάλη επιτυχία στις γυναίκες, την οποία χρωστάει στην τέχνη του, και όχι στο όμορφο παρουσιαστικό του. Σε αυτή την περίπτωση το ταλέντο λειτουργεί όπως σε άλλες περιπτώσεις ο πλούτος. Αυτός που το έχει δεν θέλει να παραδεχθεί ότι χρωστάει σε αυτό την επιτυχία και τις θαυμάστριες. Θέλει να αποδείξει ότι η εμφάνισή του είναι αυτή που μαγεύει το γυναικείο πληθυσμό. Το στοίχημα που βάζει με το φίλο του αποδεικνύει την πλάνη του. Ο κατά τύχη συνονόματός του Στέφανος Αυγερινός (Θανάσης Βέγγος) εκλαμβάνεται ως ο ποιητής και γίνεται αντικείμενο λατρείας όλων των θηλυκών του Πόρου. Το σχόλιο της ταινίας αφορά περισσότερο τη γυναικεία ελαφρομυαλιά, το γεγονός ότι οι γυναίκες παρασύρονται εύκολα από ψευτορομαντικά δημιουργήματα και βυθίζονται σε αυτά, χωρίς να πολυξετάσουν την αληθινή διάσταση των πραγμάτων. Η ειρωνεία στοχεύει σε αυτό που θεωρείται γυναικεία, ρομαντική ιδιοσυγγρασία και η οποία τρέφεται με ερωτικά στιχάκια του πίσω μέρους των ημεροδεικτών. Ο ποιητής αποτιμά το σουζέ του που κυκλοφορεί σε όλα τα χείλη ως παιδικό αμάρτημα, όλες οι γυναίκες το θεωρούν αριστούργημα· παραβλέπουν την ωραία παρουσία του, ενώ βρίσκουν το συνονόματό του ωραιότερο και από τον Μάρλον Μπράντο, το ανδρικό ιδεώδες της ομορφιάς εκείνη την εποχή, μόνο και μόνο επειδή νομίζουν ότι είναι ποιητής.

Στο *Τυχερό παντελόι* ο Χαραλάμπης (Θανάσης Βέγγος) απαγγέλλει συχνά στίχους στη Μαρίκα (Νίκη Λινάρδου)· κατορθώνει με αυτόν τον τρόπο να συγκρατεί το ενδιαφέρον της και να την κάνει να παραβλέπει τα αδιέξοδα της σχέσης τους. Όταν όμως η Μαρίκα αντιλαμβάνεται ότι οι στίχοι προέρχονται από το ημερολόγιο του τοίχου, τα πράγματα παίρνουν άσχημη τροπή. Ποιητής είναι και ο πλούσιος αργόσχολος Τόλης Ρίκος στο *Αν έχεις τύχη...* Έτσι, μπορεί να εκδίδει τις ποιητικές του συλλογές, τις οποίες θαυμάζουν όλοι οι κοσμικοί κύκλοι. Το μόνο του πρόβλημα είναι ότι, επειδή έχει πάρα πολλά λεφτά, «δεν μπορεί να αισθανθεί την καλλιτεχνική στέρηση». Ο υπάλληλος Ορφέας (Γιώργος Τσιτσόπουλος, *Ένας ζόρικος δεκανέας*) δηλώνει και ποιητής. Δεν δίνονται δείγματα των επιδόσεών του, αλλά η σκιαγράφηση του χαρακτήρα του αρκεί για να δείξει στο θεατή ότι δεν πρόκειται για θετικό παράδειγμα. Είναι πολύ αισθαντικός και αδυνατεί να αναλάβει πρωτοβουλίες, ώστε να ρυθμίσει τη ζωή του. Στίχους γράφει και ο Μικές (*Ο Μικές παντρεύεται*), ένας νέος που παραδέχεται και ο ίδιος ότι είναι κουτός. Ο Κώστας Πρετεντέρης

335. Μεταφορά της κωμωδίας *Ο καρδιοκλέφτης*, Θέατρο 64, ό.π., σ. 316.

έχει φτιάξει έναν τύπο βλάκα, που συχνά δίνει αποστομωτικά ευφυείς απαντήσεις στους συνομιλητές του. Μπορεί ο Μικές να μην έχει μυαλό, αλλά έχει αισθήματα, και αυτά εκφράζει στα ποιήματα, στη γάτα του ή στην αγαπημένη του Σίτσα.

Στο *Χαζομπαμπά* ο Αποστόλης, τον οποίο ο πατέρας του προορίζει για ηλεκτρολόγο, θέλει να γίνει ποιητής. Κατά τον πατέρα και τον κοινό νου, η ποίηση είναι μία όχι και πολύ αξιολύπητη απασχόληση, που επιπλέον απαιτεί κεφάλαια, δηλαδή πεταμένα λεφτά, αφού δεν αποδίδουν, όπως άλλες επενδύσεις. Ο εκδότης τού ζητά χρήματα για να βγάλει τα ποιήματα και ο Αποστόλης αποφασίζει να πουλήσει όλα τα προσωπικά του είδη και τα επιστημονικά του βιβλία για να χρηματοδοτήσει την έκδοση. Η ενασχόληση με την ποίηση είναι μία επιπλέον απόδειξη της ανωριμότητας του Αποστόλη: ενώ αυτός και η γυναίκα του η Καίτη θέλουν τη ζωή που μόνο τα πολλά χρήματα μπορούν να προσφέρουν —ρούχα, ακριβά αυτοκίνητα, διασκέδασεις—, δεν εργάζονται για να τα αποκτήσουν. Επιπλέον, ονειρεύονται και επιτυχημένη σταδιοδρομία στον πνευματικό στίβο. Εντέλει, η Καίτη, πιο πρακτική ως γυναίκα, αλλά και πιο αδιάφορη προς την ποίηση, δίνει στον Αποστόλη τη σωστή συμβουλή: να δεχθεί τη δουλειά που έχει στρώσει για λογαριασμό του ο πατέρας του και να εγκαταλείψει τις πνευματικές εργασίες, που παρουσιάζονται σχεδόν συνυφασμένες με την τεμπελιά.

Σκληρά κακοποιείται από το δημιουργό του Δημήτρη Ψαθά και ο ποιητής Φαμφάρας (Γιώργος Μιχαλακόπουλος, *Ξύπνα*, Βασιλή, 1969, Γιάννης Δαλιανίδης),<sup>336</sup> ο οποίος έχει καταφέρει όχι μόνο να εκδώσει τα ποιήματά του σε έναν επαγγελματικό εκδοτικό οίκο, αλλά και να δημιουργήσει κύκλο φανατικών θαυμαστών. Η ιδέα που τρέφει για τον εαυτό του είναι πολύ μεγάλη. Ο θεατής, έχοντας την ευκαιρία να ακούσει μερικούς στίχους του, οι οποίοι απαγγέλλονται με τον ανάλογο στόμφο, μπορεί να συμπεράνει το ποιόν όχι μόνο της ποίησής του, αλλά και του ίδιου. Ο Ψαθάς είναι από τους συγγραφείς της γενιάς του που καταφέρεται με πάθος εναντίον διαφόρων μορφών της μωτέρας τέχνης στα θεατρικά του έργα.

Έτσι, λοιπόν, στα παραδείγματά μας η ποίηση ενδιαφέρει καταρχήν νεαρές γυναίκες και απευθύνεται στο συναίσθημά τους, το οποίο διεγείρει και τροφοδοτεί. Φίλοι της ποίησης είναι επίσης πλούσιοι άεργοι, που βρίσκουν σε αυτήν τον τρόπο να περνούν την ώρα τους και ταυτόχρονα αποκτούν κύρος στον κοινωνικό τους κύκλο. Το κοινό της συμπληρώνεται από αργόσχολους νέους

336. Μεταφορά της κωμωδίας του Δημήτρη Ψαθά, που ανεβαίνει στο θέατρο «Γκλόρια», από το θέατρο Ντίνου Ηλιόπουλου, στις 19 Νοεμβρίου 1965: Δημήτρης Ψαθάς, *Ξύπνα*, Βασιλή, κωμωδία σε τρεις πράξεις και έξι εικόνες, Εκδόσεις Μαρή, Αθήνα 1977, σ. 5· *Θέατρο 66*, ό.π., σ. 42, 387· *Θρύλος*, ό.π., τ. Ι', σ. 318-320· Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες...», ό.π., σ. 157.

που ζουν με τα λεφτά του μπαμπά τους, από υπερφίαλα ψώνια και από άτομα μειωμένης αντίληψης, με κορωνίδα τις γυναίκες ποιήτριες. Αυτές γελοιοποιούνται με μεγάλη ένταση.

Για παράδειγμα, η Δανάη ('Αννα Μαντζουράνη, *Πίσω μου σ' έχω, σατανά*) συνθέτει όλη μέρα απλοϊκούς στίχους, τους οποίους απαγγέλλει, προκαλώντας ύπνο στους ακροατές της. Είναι ονειροπαρμένη και παλαβιάρα. Ως γυναίκα, δεν έχει βρει καλύτερο τρόπο να περνά την ώρα της και δημιουργεί άγχος στον αδελφό της (Λάμπρος Κωνσταντάρας), ο οποίος δεν μπορεί να συνεννοηθεί μαζί της για τα απλά πράγματα της καθημερινότητας. Η Θάλεια (*Τέσσερις νύφες κι ένας γαμπρός*) ντύνεται ρομαντικά, ανεβαίνει στα δέντρα, για να βρίσκεται κοντά στη φύση και να γράφει ποιήματα. Ο άνδρας της ζωής της είναι ο Γοδεφρίδος, ήρωας ενός μυθιστορήματος, και περιμένει ότι θα ζήσει μαζί του την τέλεια ρομαντική περιπέτεια.

Ο μόνος πραγματικά κερδισμένος στιχοπλόκος είναι ο Γρηγόρης (Κώστας Βουτσάς, *Το πρόσωπο της ημέρας*, 1965, σενάριο Γιάννης Μαρής - Γιώργος Λαζαρίδης, σκηνοθεσία Ορέστης Λάσκος), ο οποίος συμμετέχει σε ραδιοφωνικό διαγωνισμό με ένα ποίημα που διαφημίζει γυναικείες κάλτσες και κερδίζει το πρώτο βραβείο, ένα ταξίδι δεκαπέντε ημερών στην πρωτεύουσα. Το ραδιόφωνο και η διαφήμιση, δύο βασικά στοιχεία του μοντέρνου πολιτισμού, προσφέρουν σε συνδυασμό μία τρίτη μοντέρνα δυνατότητα, το ταξίδι αναψυχής, σε έναν επαρχιώτη που δεν έχει ως τότε βγει από τα όρια της πόλης του. Η επιβράβευσή του δεν είναι χωρίς νόημα. Ένα ευτελές τετράστιχο γίνεται παράγοντας κέρδους για τον εμπνευστή του. Σε αυτό το επίπεδο η «ποίηση» μπορεί να είναι χρήσιμη για τον «ποιητή».

Η μοντέρνα ποίηση δέχεται σκληρά χτυπήματα στις κωμωδίες, όπως και η μοντέρνα ζωγραφική. Ο Μάνθος διαβάζει στην Καίτη (Ντίνος Ηλιόπουλος, Αλίκη Βουγιουκλάκη, *Το δόλωμα*) στίχους από κάποιο υποτιθέμενο μοντέρνο ποίημα, όπου τον κύριο λόγο έχει η ασυναρτησία. Όταν η Καίτη διαμαρτύρεται ότι δεν καταλαβαίνει, ο Μάνθος την παρηγορεί: «Αλίμονο στην ποίηση άμα αρχίζουμε και την καταλαβαίνουμε. Έτσι, άντε-άντε είναι η ποίηση, να την καταλαβαίνουμε; Μεγαλύτερες κοτσάνες από αυτές που υπάρχουν στη μοντέρνα ποίηση δε γίνεται. Ένα ποίημα είναι ποίημα άμα δεν το καταλαβαίνει κανείς. Άμα το καταλαβαίνουν όλοι, δεν είναι ποίημα, είναι τσιφτετέλι». Στη διαμόρφωση των προτιμήσεων εμφανίζεται και πάλι η ταξική διάσταση. Τα γούστα και η παιδεία της Καίτης την οδηγούν σε αισθηματολογικά ποιήματα, τα οποία αφενός καταλαβαίνει και αφετέρου τη συγκινούν. Όμως, ο «καλός» κόσμος αυτά δεν τα καταδέχεται. «Η μοντέρνα ποίηση κάθε μορφωμένο άνθρωπο τον συγκινεί», σχολιάζουν οι πλούσιες κυρίες, πολύ συγκινημένες από τη «μοντέρνα» απαγγελία της Καίτης. Ο Σεφέρης, λόγω βραβείου Νόμπελ και επικαιρότητας, αναφέρεται ονομαστικά, όπως άλλωστε και ο Σολωμός, ως ένα

μικρό διάλειμμα επιδεικτικής καλλιέργειας, πριν η παρέα το στρώσει στο χαρτοπαίγνιο. Η καλή κοινωνία προσποιείται συγκίνηση, για να θεωρείται μορφωμένη και ικανή να παρακολουθεί την πρωτοπορία. Όπως παρατηρεί λίγο αργότερα η Καίτη, με τη λαϊκή της σοφία, «ό,τι δεν καταλαβαίνουμε το εκτιμάμε περισσότερο, ενώ ό,τι καταλαβαίνουμε το περιφρονούμε». Η μοντέρνα ποίηση αφορά μόνο ορισμένες αργόσχολες ομάδες, που έχουν αρκετά χρήματα, ώστε να περνούν την ώρα τους με πράγματα εξίσου ανώφελα, τη μοντέρνα ποίηση και τα χαρτιά. Και αν στα τελευταία επιδίδονται με αληθινό πάθος, απλώς επικαλούνται την πρώτη ως ένα εξωτερικό περίβλημα, ένα άλλοθι πολιτισμού, που τις ενώνει με την ελίτ της διανοήσης.

Το διάβασμα είναι μία ενασχόληση για τους αργόσχολους. Οι πλούσιοι νέοι, για παράδειγμα, που δεν είναι υποχρεωμένοι να εργάζονται, ή οι κοπέλες, που επίσης δεν είναι υποχρεωμένες να εργάζονται, μπορεί να εμφανιστούν με ένα βιβλίο ή με ένα περιοδικό στο χέρι. Και αυτές όμως οι εμφανίσεις είναι εξαιρετικά σπάνιες.<sup>337</sup> Μέσα από τις κινηματογραφικές εικόνες το διάβασμα κατηγορείται ότι αποκόπτει το άτομο από τον πραγματικό κόσμο και τον κάνει να μπερδεύει τη φαντασία με την πραγματικότητα: μπορεί να έχει καταστροφικές συνέπειες στη ζωή του: το κάνει να πιστεύει ότι οι καταστάσεις του βιβλίου μπορεί να συμβούν στα αλήθεια και να αναζητά ανθρώπους και αισθήματα που δεν υπάρχουν. Αν και τα περισσότερα πρόσωπα δεν διαβάζουν τίποτε περισσότερο από αστυνομικές ιστορίες, δηλαδή αναγνώσματα που προορίζονται για το πλατύ κοινό, δεν παύουν να συμπεριφέρονται αλλόκοτα, όπως αλλόκοτα συμπεριφέρονται και οι επιστήμονες — που κάποια στιγμή αναγκάστηκαν να διαβάσουν.

Μπορούμε να πούμε ότι ο νέος που υποδύεται ο Αλέκος Αλεξανδράκης (*Μια νύχτα στον Παράδεισο*), που κυκλοφορεί όλη μέρα με ένα βιβλίο στο χέρι, δεν φορτίζεται αρνητικά. Όμως, ο Λάζαρος (Ντίνος Ηλιόπουλος, Χριστίνα) είναι ασφαλώς προβληματική περίπτωση. Έχει μεγάλη αδυναμία στα αστυνομικά μυθιστορήματα: κάθε τόσο η φαντασία του τον οδηγεί σε περιπέτειες με γκάγκστερ και ντετέκτιβ, ώστε χάνει την επαφή με την πραγματικότητα. Ισχυρίζεται ότι γράφει και ο ίδιος τέτοιου είδους ιστορίες. Ο Ρίκος (Ντίνος Ηλιόπουλος, *Οι κληρονόμοι*), διαβάζοντας ένα αστυνομικό μυθιστόρημα της «Κρίστιν Άγκαθ», ταυτίζεται με τους ήρωές του και φοβάται ότι ως κληρονόμος του οίκου μόδας θα έχει την τύχη των κληρονόμων του μυθιστορήματος. Στον *Αρχιψεύταρο* ο Παμίνος (Σωτήρης Μουστάκας), υπάλληλος σε βενζινάδικο, έχει μανία με τα αστυνομικά μυθιστορήματα, από τα οποία

337. Η Νικολαΐδου, *ό.π.*, σ. 79-80, αναφέρει ότι το 69% του δείγματός της διαβάζει λαϊκά περιοδικά, *Βεντέτα*, *Φαντάζιο*, *Ντομινό*, ενώ πολλές βρίσκουν την αγορά τους δαπανηρή.



επηρεάζεται. Φαντάζεται ότι γύρω του εξυφαίνονται συνωμοσίες, ότι οι μυθιστορηματικές καταστάσεις ζωντανεύουν στη δική του πραγματικότητα. Και στην περίπτωση του η ανάγνωση μυθιστορημάτων επιφέρει τη σύγχυση πραγματικότητας και φαντασίας, εμφανίζεται δηλαδή ως κακή επιρροή.

Θαυμαστές του Τζέιμς Μποντ, ανάμεσα σε πολλούς άλλους συμπατριώτες τους, όπως φαίνεται από τις πολύ συχνές αναφορές που γίνονται σε αυτόν στις κωμωδίες, είναι ο Κοσμάς και ο Δαμιανός (*Πράκτορες 005 εναντίον Χρυσοπόδαρου*). Έχουν στο μαγαζί τους μία μεγάλη αφίσα από ταινία του, ο Κοσμάς κυκλοφορεί με μικρό αυτόματο, που συμβολίζει τη σχέση του ειδώλου του με τα όπλα, και, όταν φεύγει η πελατεία, διαβάζουν την περιπέτειά του *Πράκτωρ 007 εναντίον Χρυσοδάκτυλου* σε φτηνή έκδοση. Επηρεάζονται από το πρότυπό τους, με το οποίο δεν μοιάζουν καθόλου. Ο Κώστας (Γιώργος Κωνσταντίνου, *Πέντε χιλιάδες ψέμματα*) παίρνει μία γνωστή πόζα του ειδώλου, σε μία σκηνή περιπέτειας.

Οι λαϊκές εκδόσεις αστυνομικών περιπετειών είναι αγαπημένο ανάγνωσμα της νεανικής ηλικίας —στο μέτρο που οι νέοι διαβάζουν— και κάνουν τους αναγνώστες να παραμελούν τα καθήκοντά τους. Ο Μπάμπης (*Οικογένεια Παπαδοπούλου*) το σκάει από το σχολείο του και πηγαίνει στο Ζάππειο για να απολαύσει ένα τεύχος της σειράς *Μυστήριο*. Ο κηπουρός Πίπης (Γιάννης Γκιωνάκης, *Το τρελλοκόριτσο*), πάλι, έχει μανία με τη *Μάσκα*.

Η μανία του Πέτρου (Νίκος Παπαναστασίου, *Φουκαράδες και λεφτάδες*) για διάβασμα, όσο ο θεατής δεν γνωρίζει τι ακριβώς διαβάζει, τον διαφοροποιεί από το νεανικό πρότυπο των νυκτερινών γλεντιών και από την αδελφή του Άννα (Μέμα Σταθοπούλου), που το εκπροσωπεί. Τα δύο πλουσιόπαιδα όμως αποδεικνύονται εξίσου «χαραμοφάγες», όταν αποκαλύπτεται ότι ο Πέτρος διαβάζει *Μικρό ήρωα*. Και πάλι η μανία για διάβασμα φτιάχνει έναν νέο άνδρα ιδιόρρυθμο, ελαφρά μικρονοϊκό, ο οποίος μονίμως κουβαλά έναν τόμο και μοιάζει να κρύβεται πίσω από αυτόν. Η ανάγνωση παρεμφερών εντύπων παρουσιάζεται ως καθήλωση στην πρώιμη παιδική ηλικία και ενδεχομένως ως έμμεση κριτική σε πολλούς ενήλικες που κατέφευγαν σε αυτή την παράκαιρη απόλαυση.

Ο κόμης Δράκουλας είναι ένας ακόμα επιτυχημένος μυθιστορηματικός και κινηματογραφικός ήρωας που χαιρεί αναφοράς σε ελληνική κωμωδία, μέσα από μία προσαρμογή στα «καθ' ημάς». Ένας άπληστος κομπιναδόρος επινοεί το στοιχειωμένο πύργο, για να διώξει τους κατοίκους από το χωριό και να αγοράσει τις περιουσίες τους για ένα κομμάτι ψωμί (*Δράκουλας και Σία*).

Ο Ντίνος (Ερρίκος Μπριόλας, *Η κόρη μου η ψεύτρα*) δεν έχει οικονομικά προβλήματα, είναι πολύ πλούσιος. Του αρέσει να διαβάζει αστυνομικά μυθιστορήματα και σκέπτεται να γράψει και ο ίδιος ένα. Για το λόγο αυτόν, υπαγορεύει σημειώσεις σε ένα μαγνητόφωνο. Κανείς δεν σχολιάζει την απόφασή

του. Αφού είναι πλούσιος, μπορεί να έχει τέτοια εκκεντρικά χόμπι. Κανείς επίσης δεν ασχολείται με το αν θα έχει επιτυχία ή όχι, αφού δεν περιμένει να ζήσει από αυτό.

Ο Δήμος (Κώστας Χατζηχρήστος, *Ο Καζανόβας*, 1963, σενάριο Κώστας Νικολαΐδης - Ναπολέων Ελευθερίου, σκηνοθεσία Σωκράτης Καψάσκις) έχει διαβάσει τις περιπέτειες του διάσημου Ιταλού και έχει επηρεαστεί τόσο ώστε φεύγει από το χωριό του, για να ζήσει και αυτός με τη σειρά του μία αντίστοιχα συναρπαστική ερωτική ζωή. Πέρα από έναν τίτλο, που σε συνδυασμό με τον πρωταγωνιστή λειτουργεί ελκυστικά για το κοινό, η ταινία ανατρέπει και γελοιοποιεί το πρότυπο, προσαρμόζοντάς το στις φαντασιώσεις του εκκολλητού μιμητή του, δείχνοντας ταυτόχρονα τα όρια της ερωτικής ζωής των Ελλήνων ανδρών της εποχής: ο πρωταγωνιστής όχι μόνο δεν επιτυγχάνει ως γυναικοκατακτητής, αλλά αντίθετα κινδυνεύει από τον αδελφό της Τζούλιας (Νίκος Φέρμας, Ντίνα Τριάντη), χασάπη στο επάγγελμα, που τον θεωρεί εραστή της και τον κυνηγάει να τον σκοτώσει αν δεν την παντρευτεί αμέσως.

Ο Μικές και η Σίτσα (*Ο Μικές παντρεύεται*), επηρεασμένοι από τα μυθιστορήματα που διαβάζουν, αποφασίζουν να μιμηθούν τους απελπισμένους ήρωες και να δώσουν τέλος στη ζωή τους, αφού ο πατέρας της Σίτσας δεν συγκατατίθεται στο γάμο τους. Κανείς από τους δυο τους δεν έχει αρκετό μυαλό, ώστε να βρει καλύτερη λύση. Ίσως γι' αυτό να τους αρέσει και το διάβασμα. Στην *Ωραία του κουρέα* η Ευγενία είναι μία εκλεπτυσμένη ύπαρξη, που περνά τις ώρες της μπροστά σε ένα βιβλίο του Ιονέσκο —του έχει μεγάλη αδυναμία—, ενώ στοίβες με βιβλία τη συνοδεύουν απαραίτητα στο κάδρο. Ο Ιονέσκο είναι, όπως και ο Πικάσο, προκλητική φυσιογνωμία για τους Έλληνες συγγραφείς του εμπορικού θεάτρου και για τους σεναριογράφους, οι οποίοι σχολιάζουν ειρωνικά τα έργα του.

Οι γυναίκες με αναγνωστικά ενδιαφέροντα ζουν επίσης στον κόσμο τους. Μία νέα που αγαπά το κατά βάση ανδρικό ανάγνωσμα των αστυνομικών μυθιστορημάτων είναι η Ρίτα (*Η κόρη μου η ψεύτρα*). Διαβάζει και άλλα βιβλία, όπως πρακτική ψυχολογία, και συνιστά στους άλλους να προτιμούν λαϊκά μυθιστορήματα, όπως «Τα μυστήρια των Παρισίων», παρά βιβλία τρόμου, που μπορεί να τους επηρεάσουν αρνητικά. Η Ρίτα δεν είναι πλούσια και αργόσχολη, εργάζεται στην τηλεφωνική εταιρεία, αλλά διαβάζει τις ελεύθερες ώρες της. Οι φίλες της πιστεύουν ότι αυτό της εξάπτει τη φαντασία, την κάνει να συγχέει τη δράση και τις περιπέτειες των μυθιστορηματικών προσώπων με την πραγματικότητα και την οδηγεί σε υπερβολικές πράξεις, όπως το να επιδιώκει να σώσει τον Ντίνο από την αυτοκτονία.

Παράδειγμα αργόσχολης πλούσιας νέας που παίζει το διάβασμα, και μάλιστα όχι των λαϊκών αναγνωσμάτων, αλλά των υψηλών εννοιών, είναι η Καίτη

(Ζωή Λάσκαρη, *Μαριχούανα στοπ*, 1971, Γιάννης Δαλιανίδης)<sup>338</sup> «Μόνο στα βιβλία βρίσκεις την τροφή που χρειάζεσαι [...]. Άνθρωπος που δεν διαβάξει μένει τυφλός. Βλέπεις αυτά που δεν έχουν σημασία. Τα άλλα, τα σπουδαία δεν θα τα δεις ποτέ». Οι συγγραφείς που αναφέρει —Νίτσε, Σοπενάουερ, Φρόντ, Καντ, Βολταίρος, Ζαν-Ζακ Ρουσσώ— είναι εξίσου άγνωστοι στο συνομιλήτη της, όσο και στο μεγαλύτερο μέρος των θεατών. Εδώ το διάβασμα παρουσιάζεται ως μία σνομπ ενασχόληση ανθρώπων που δεν λειτουργούν ως πρότυπα γιατί η Καίτη, με τη μεγάλη οικογενειακή περιουσία, δεν δίνει την εντύπωση της προσήλωσης στα φιλοσοφικά κείμενα, αλλά της παρενθετικής, παροδικής κάλυψης του πλεονάζοντος ελεύθερου χρόνου της. Τα αποστάγματα της ευρωπαϊκής φιλοσοφίας δεν έχουν διαμορφώσει το πνεύμα της, και αυτό που ελκύει περισσότερο τους γύρω της και το θεατή είναι το παρουσιαστικό της. Πιο αποδεκτός είναι ο Γιώργος (Γιώργος Πάντζας), που νομίζει ότι τα ονόματα των συγγραφέων είναι ονόματα περιοδικών και δηλώνει ευθαρσώς ότι βλέπει πολύ καλά, μολοντί δεν έχει ανοίξει ποτέ του βιβλίο. Η ένσταση πολλών συγγραφέων απέναντι στο διάβασμα, ιδιαίτερα στα μυθιστορήματα και στην καταστρεπτική τους επίδραση στη φαντασία των κοριτσιών, εμφανίζεται επανειλημμένα στα ελληνικά θεατρικά έργα από τα μέσα του 19ου αιώνα, τουλάχιστον από την *Κόρη του παντοπώλου* του Άγγελου Βλάχου (1866) και μετά. Από το θέατρο την παραλαμβάνουν οι σεναριογράφοι και τη χρησιμοποιούν ανάλογα με τις δικές τους απόψεις και προθέσεις.

Ο θεατρικός συγγραφέας και σεναριογράφος Γιώργος Ασημακόπουλος δεν είναι αρνητικός απέναντι στο διάβασμα· θεωρεί τα ρομαντικά μυθιστορήματα τύπου *Ο Ιππότης της ομίχλης* ως ένα φυσικό καταφύγιο των κοριτσιών, που εξάπτει μεν τη φαντασία τους, αλλά δεν τα αποπροσανατολίζει, αν έχουν από μόνα τους τα μυαλά τους στη θέση τους. Η ηρωίδα του η Ρένα (*Τα τέσσερα σκαλοπάτια*) διαβάσει τέτοια βιβλία, ονειρεύεται ένα ρομαντικό έρωτα, αυτός ο έρωτας έρχεται στη ζωή της, αλλά είναι αρκετά προσγειωμένη ώστε να αντιμετωπίσει τις καταστάσεις με σύνεση, ψυχραιμία, αποφασιστικότητα και στιβαρό χέρι. Εδώ η αγάπη για το διάβασμα χρησιμοποιείται για να δείξει έναν ευαίσθητο χαρακτήρα, που βρίσκει παρηγοριά και ψυχική ανταπόκριση στους φανταστικούς κόσμους του μυθιστορήματος.

Πολύ χρήσιμο αποδεικνύεται για την Αλέκα (Άννα Φόνσου, *Το αγοροκόριτσο*) ένα αισθηματικό μυθιστόρημα, αφού μέσα από τις σελίδες του και την ταύτισή της με την ηρωίδα μαθαίνει να αναγνωρίζει τα συμπτώματα του έρωτα. Όμως, το μυθιστόρημα, με τη συγκίνηση που προκαλεί, καλλιεργεί

338. Μεταφορά του μιούζικαλ του Γιάννη Δαλιανίδη, που ανεβαίνει στο θέατρο «Μπουρνέλλη», με τους Γιώργο Πάντζα, Ζωή Λάσκαρη, το καλοκαίρι του 1970· Θρύλος, ό.π., τ. ΙΒ', 1981, σ. 71-72.

ερωτικά είδωλα, πρότυπα, την εικόνα ενός ιδανικού ερωτικού συντρόφου, που δεν έχει καμία σχέση με την πραγματικότητα. Αυτή του η επιρροή επισημαίνεται στο έργο *Ο ανηψιός μου ο Μανώλης*, όπου η Ιουλία αναφέρεται στο 'Όσα παίρνει ο άνεμος: «Ο πλοίαρχος Μπάτλερ! Πολύ άντρας, πολύ δυνατός, λίγο σκληρός, λίγο κυνικός, με μια ειρωνική διάθεση... Αχ! έτσι φαντάζομαι τον Μανώλη...». Κανένας από τους δύο Μανώληδες (Νίκος Ρίζος, Κώστας Χατζηχρήστος) δεν πλησιάζει αυτό το πορτρέτο, ακριβώς για να δείχθει πόσο απέχει η πραγματικότητα από τις ωραιοποιήσεις της φαντασίας.

Η ανάγνωση ιπποτικών μυθιστορημάτων επηρεάζει και κάπως βαραίνει τη Βασούλα (*Ένας ιππότης για τη Βασούλα*), η οποία ονειρεύεται στον ύπνο της τις περιπέτειες που διαβάζει συνεχώς στην κυρία της. Η Βασούλα θα ήθελε να διαβάζει και κάτι πιο μοντέρνο, για να βλέπει όνειρα με πιο σύγχρονους πρωταγωνιστές· όμως, εντέλει διαμορφώνεται από το ρομαντισμό των αναγνώσεών της και αναζητά έναν ιππότη και στην πραγματική της ζωή. Η κόρη και η ανιψιά του κυρίου Χατζηπελέκη (Ράλλης Αγγελίδης, *Οι τρεις σωματοφύλακες*, 1962, σενάριο Βασίλης Μπέτσος, σκηνοθεσία Στέλιος Τατασόπουλος) δεν διαβάζουν οι ίδιες ρομαντικά μυθιστορήματα, με ιππότες ήρωες, υφίστανται όμως τις συνέπειες των αναγνώσεων του κηδεμόνα τους, ο οποίος έχει επηρεαστεί επικίνδυνα από αυτά και βρίσκει επιχειρήματα, ώστε να επιβάλλει και να συντηρεί την ηθική των μυθιστορημάτων στα κορίτσια του. Θεωρείται ότι παρόμοια αναγνώσματα δεν συντελούν μόνο στην έξαψη της φαντασίας και στη ρομαντική αναζήτηση ερωτικού συντρόφου, αλλά προκαλούν την παλινδρόμηση σε συμπεριφορές περασμένων εποχών. Μόνο που τέτοιου είδους επίδραση είναι η εξαίρεση, όπως φαίνεται και από το σπάνιο παράδειγμά μας.

Είδαμε πιο πάνω ότι οι άνδρες ζωγράφοι δυσκολεύονται να χαρακτηριστούν από το περιβάλλον τους ως επαγγελματίες και ότι θεωρούνται ιδιόρρυθμες προσωπικότητες, των οποίων οι ανάγκες διαφέρουν ριζικά από αυτές των κανονικών ανθρώπων. Με το ίδιο πνεύμα σχολιάζονται και οι νέες που έχουν μία καλλιτεχνική ενασχόληση, στην οποία θέλουν να αφοσιωθούν. Η ύπαρξη ενδιαφερόντων έξω από τον αποκλειστικό προορισμό του γάμου και της οικογένειας θεωρείται παρέκκλιση, η κοπέλα χαρακτηρίζεται «ψώνιο». Στόχος του περιβάλλοντός της είναι να τη συνετίσει, να την κάνει να αντιληφθεί τα καθήκοντά της, να την ευθυγραμμίσει με τον προορισμό της.

Στο έργο *Η Νάνσυ την ψώνισε* η Νάνσυ, που λατρεύει τη ζωγραφική, ζει τόσο πολύ στον κόσμο της, ώστε δεν αντιλαμβάνεται τους κινδύνους που διατρέχει και φέρεται με ασυνήθιστη επιπολαιότητα· απορρίπτει έναν καθ' όλα αξιόλογο γαμπρό, δάσκαλο στο επάγγελμα (Μιχάλης Νικολινάκος), ο οποίος δέχεται την ιδιορρυθμία της και της προσφέρει τη συμπαράστασή του· δεν υπολογίζει την προσπάθεια που κάνουν τα αδέρφια της να τη συντηρήσουν και να φτιάξουν την προίκα της και ξοδεύει τα χρήματά τους για να πληρώνει τα

μοντέλα· τέλος, στην αγωνία της να βρει μοντέλα για τα έργα της, περιμαζεύει έναν τουρίστα (Τάκης Μηλιάδης) και κινδυνεύει από βιασμό· η σχετική σκηνή παρουσιάζει ξεκάθαρα, σε συμβολικό επίπεδο, τους κινδύνους που διατρέχει η νεολαία από τις ξένες επιδράσεις, όταν αφήνεται σε αυτές ασυλλόγιστα: ο τουρίστας, εκπρόσωπος των πιο απελευθερωμένων δυτικών ηθών, δεν γνωρίζει τον πατροπαράδοτο κώδικα τιμής, δεν έχει ηθικούς ενδοιασμούς, νομίζει ότι η κοπέλα τον προσκαλεί σίτι της για ερωτικούς λόγους ή, εν πάση περιπτώσει, προσπαθεί να επωφεληθεί, μην υπολογίζοντας τις συνέπειες.

Χωρίς να έχει κακές προθέσεις, η Νάνσυ δεν παύει να είναι αγνώμων και επιπόλαια. Έτσι, όταν μιλάει για την επιθυμία της να αφιερωθεί στη ζωγραφική, τα λόγια της δεν έχουν κύρος, ο θεατής δεν την παίρνει στα σοβαρά, κρίνει τις πράξεις της και αγνοεί τις επιθυμίες της. Το γεγονός ότι συναναστρέφεται άτομα με παρόμοιες τάσεις, ότι η παρέα της είναι αργόσχολοι νέοι, που περνούν τις ώρες τους με χορό και χαζολόγημα, τη θέτει στον αντίποδα της υγειώς σκεπτόμενης και αφοσιωμένης στην εργασία νεολαίας.

Στο πρόσωπο της Νάνσους διακωμωδείται ολόκληρο το κίνημα της αφηρημένης τέχνης, που παρουσιάζεται ως αφελής και επιπόλαια ενασχόληση έργων ατόμων. Μία ζωγράφος-ψώνιο δεν μπορεί παρά να έχει ως πρότυπο τον Πικάσο και να προσπαθεί να τον μιμηθεί. Ο Πικάσο συγκεντρώνει πολύ συχνά τα ειρωνικά σχόλια των κωμωδιογράφων, που απορρίπτουν στο πρόσωπό του το μεγαλύτερο μέρος της ζωγραφικής τέχνης του 20ού αιώνα. Εντέλει, η αξία της αφηρημένης ζωγραφικής εξισώνεται με τα παιδικά σχέδια: η Νάνσυ μεταφέρει το ψώνιο της στις δύο κόρες της, και οι μουντζούρες τους δεν έχουν τίποτε να ζηλέψουν από την τέχνη της μαμάς τους.

Το ασύμβατο ανάμεσα στην τέχνη και στην καθημερινή ζωή φαίνεται και στο *Γάμος α λα ελληνικά*, όπου η Μίνα, η οποία σπούδαζε καλές τέχνες, θεωρεί κατάντημα το γεγονός ότι μετά το γάμο της τις παράτησε, για να σπουδάσει την τέχνη της κουζίνας, και ότι αντικατέστησε τα πινέλα με τις κουτάλες. Μέσα από την απογοήτευσή της διαφαίνεται το ότι δεν θα συνεχίσει να ασχολείται με κάτι που θεωρείται επουσιώδες για τη συζυγική ζωή, με ένα παιχνίδι που δεν ταιριάζει στη συζυγική ωριμότητα.

Οι καλλιτέχνες έχουν γενικά περιέργες ιδέες, ακόμα και στην προσωπική τους ζωή. Ο ζωγράφος Άγγελος Ρόγκας, που ντύνεται με μαύρα ρούχα και μεγάλο σταυρό, σύμφωνα με τις επιταγές μίας εξτρεμιστικής μόδας, ερωτεύεται τρελά την κυρία Λουκία (Μαρίκα Κρεββατά, Ένας τρελλός... τρελλός αεροπειρατής), που θα μπορούσε να είναι μητέρα του. Εκδηλώνει με κάθε τρόπο τα αισθήματά του και την ανάγκη του να βρίσκεται συνεχώς δίπλα της. Όποτε εμφανίζεται, απευθύνεται αποκλειστικά σε αυτήν και δεν φαίνεται να παίρνει είδηση ότι δίπλα της υπάρχουν και άλλοι άνθρωποι. Να σημειώσουμε ότι η κυρία Λουκία δεν έχει περιουσία και ότι ο Ρόγκας δεν είναι ζιγκολό. Της κάνει

πρόταση γάμου, την οποία εκείνη αποδέχεται ευχαρίστως. Είναι και αυτή μία ακόμα ιδιορρυθμία ενός καλλιτέχνη που βρίσκεται έξω από τα κοινά μέτρα.

Στις κωμωδίες η διασκέδαση των προσώπων έχει πολλαπλή χρησιμότητα: εξυπηρετεί τη δράση, επιμηκύνει τη διάρκεια της ταινίας κατά ορισμένα πολύτιμα λεπτά, και κυρίως καλύπτει εξωκινηματογραφικές επιθυμίες του θεατή, ως προς τη δική του ψυχαγωγία. Του επιτρέπει δηλαδή να ακολουθήσει τους πρωταγωνιστές σε νυκτερινά κέντρα, να δει τους αγαπημένους του τραγουδιστές, να ακούσει τα τραγούδια της μόδας, να παρακολουθήσει νούμερα πίστας, να βρεθεί σε γνωστές και ακριβές τουριστικές περιοχές, όπως η Κέρκυρα ή η Ρόδος. Το κοινό που δεν μπορεί να διαθέσει χρήματα από τον ισχύο οικογενειακό προϋπολογισμό, για να διασκεδάσει τη νύχτα ή να πάει διακοπές, καλύπτει μέσα από τις ταινίες την περιέργειά του και αισθάνεται ότι δεν αποκλείεται από τη δαπανηρή ψυχαγωγία. Κανένας τρόπος ψυχαγωγίας δεν επικρίνεται, εκτός από αυτούς που έχουν κάποια σχέση με τη διάνοηση, την κλασική μουσική και τις καλές τέχνες. Τα άτομα που ασχολούνται με αυτά παρουσιάζονται ως αποκλίνοντα από το φυσιολογικό. Χόμπι όπως η ζωγραφική και ενασχολήσεις όπως η ανάγνωση δεν θεωρούνται αρμόζοντες τρόποι για να περνά η νεολαία ευχάριστα την ώρα της. Η μαζική κουλτούρα παίρνει με αυτόν τον τρόπο την εκδίκησή της στο δικό της γήπεδο.

Εμπειδώνεται έτσι σταδιακά η ολοένα διευρυνόμενη ομάδα των νέων, στην ηλικία που δεν έχουν ακόμα μπει στα βήσανα της ζωής, δεν έχουν δημιουργήσει υποχρεώσεις και διεκδικούν το δικαίωμα μίας αυθύπαρκτης κίνησης και ζωής. Αναγνωρίζεται κατά κάποιο τρόπο μία περίοδος χάριτος και ελευθερίας, πριν από την ενηλικίωση και την παραγωγική ένταξη στο κοινωνικό σώμα, την οποία εξασφαλίζει η ανάληψη συγκεκριμένων οικογενειακών υποχρεώσεων.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στόχος της μελέτης, όπως ορίστηκε από την αρχή, ήταν να εξετάσει την εικόνα των νέων που απορρέει από τις κωμωδίες των ετών 1948-1974. Η αναλυτική επισκόπηση των κωμωδιών έδειξε ότι η εικόνα των νέων δεν είναι σταθερή και αναλλοίωτη καθ' όλη τη διάρκεια αυτής της περιόδου. Διέπεται από αντιφάσεις, οι οποίες παρακολουθούν τις μεταβολές της. Αν επιχειρήσουμε να κωδικοποιήσουμε τις μεταβολές, διαπιστώνουμε ότι στη δεκαετία του 1950 οι νέοι, άνδρες και γυναίκες, διακρίνονται για την υπακοή τους στους πρεσβυτέρους. Οι νέοι των μεσαίων και χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων φαίνονται κύριοι των επιλογών και των αποφάσεών τους, ενώ οι νέες βρίσκονται κάτω από την αυστηρή επιτήρηση της οικογένειας. Αντίθετα, αρκετοί νέοι που προέρχονται από τα ανώτερα στρώματα δέχονται τις παρεμβάσεις των γονέων τους σε θέματα της προσωπικής τους ζωής, ενώ οι νέες χαίρουν αρκετών ελευθεριών. Όσοι ανήκουν στα μεσαία και χαμηλά στρώματα, από τα οποία άλλωστε προέρχονται στην πλειοψηφία τους οι κινηματογραφιστές, είναι φορείς των θετικών κοινωνικών αξιών, ενώ οι πλούσιοι, όταν δεν ασπάζονται τις αρχές αυτών των στρωμάτων, είναι παραδείγματα προς μίμηση σε θέματα ηθικής.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και στις αρχές της δεκαετίας του 1960 οι νέες εμφανίζονται δυναμικά στο προσκήνιο. Προβάλλουν μεγάλη αυτοπεποίθηση και διεκδικούν με πείσμα και επιμονή είτε την εργασία είτε τον άνδρα που επιθυμούν. Ο έλεγχος της οικογένειας δεν θεωρείται απαραίτητος για την προστασία της ηθικής τους. Όμως, η ζωή των γυναικών δεν διαφοροποιείται επί της ουσίας, αφού κατεξοχήν στόχος τους παραμένει ο γάμος και η δημιουργία οικογένειας. Τα νέα χαρακτηριστικά τους είναι μία παρένθεση που τις οδηγεί στην ίδια επιλογή. Αυτή η παρένθεση δεν είναι ωστόσο χωρίς σημασία. Δείχνει την έξοδο των γυναικών από τον κλειστό οικιακό χώρο στο προσκήνιο και τις προσπάθειές τους να γίνουν αποδεκτές στο δημόσιο χώρο, ιδιαίτερα στο χώρο της εργασίας, που αποπειρώνται να κατακτήσουν.

Η σχετική χειραφέτηση των γυναικών από την πατρική οικογένεια δεν επεκτείνεται και στη συζυγική σχέση. Οι κωμωδίες που αναφέρονται σε παντρεμένα ζευγάρια δεν δείχνουν ότι κάτι αλλάζει προς αυτή την κατεύθυνση με το πέρασμα του χρόνου. Οι γυναίκες εξακολουθούν να αντιμετωπίζουν το βα-

σικό πρόβλημα της απιστίας, ενώ ο χρόνος τους, κατά τους κινηματογραφιστές, δεν αξιοποιείται δημιουργικά: κουβέντα με φίλες, βόλτα στα μαγαζιά, παρακολούθηση της μόδας, κατανάλωση, χαρτοπαιξία· οι ασχολίες τους είναι αυτές των αέργων, και η αεργία δεν είναι αρετή στις κωμωδίες. Οδηγούνται στο ψέμα εύκολα και, όταν το αποφασίσουν, μπορούν να εξυφάνουν τις πιο τέλειες ίντριγκες. Ελέγχουν τα δρώμενα στο σπίτι τους, και η υπακοή παύει να τις χαρακτηρίζει, τουλάχιστον σε σχέση με το σύζυγο. Είναι πάντως ενδιαφέρον ότι τα ενάρετα κορίτσια μετατρέπονται σε αυταρχικές μέγαιρες ή σε καλοπροαίρετες υποκρίτριες με το γάμο. Στο έργο *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα*, μία από τις ελάχιστες κωμωδίες που παρακολουθούν τα ζευγάρια πριν και μετά το γάμο, ο Γιώργος Τζαβέλλας καταγράφει με μεγάλη ακρίβεια αυτή τη μεταβίβαση εξουσίας που συντελείται με τη νομιμοποίηση της σχέσης, εξουσία που η γυναίκα διαχειρίζεται υπέρ της, μόλις αισθάνεται ασφαλής. Από τη μεριά του, ο Βασίλης Γεωργιάδης ξετυλίγει την αδυσώπητη πάλη για επικράτηση που χαρακτηρίζει αμφότερα τα μέρη· δεν αποφασίζει ωστόσο να χρίσει νικητές και ηττημένους στο τέλος του έργου *Γάμος α λα ελληνικά*. Η ανδροκρατική ματιά των κινηματογραφικών συντελεστών αντανακλά ασφαλώς τις κυρίαρχες ανδροκρατικές αντιλήψεις της ελληνικής κοινωνίας, καθώς μέσα από αυτή την εικόνα ο θεσμός του γάμου και της οικογένειας αναδύεται ενισχυμένος.

Προς τα τέλη της δεκαετίας του 1960 αυτό που παρουσιάζουν οι κωμωδίες ως αλλαγή στη ζωή των παντρεμένων ζευγαριών είναι η απόφαση των γυναικών να ξεφορτωθούν ακόμα και τη φροντίδα του νοικοκυριού, να τη μεταφέρουν στους συζύγους. Από την υπακοή φθάνουμε στην πλήρη ανυπακοή, που ισοδυναμεί με ανατροπή της καθεστηκίας τάξης. Μέσα από τέτοιες αποφάσεις οι γυναίκες εμφανίζονται ως πραγματικοί κηφήνες, αχάριστες απέναντι στους κόπους των ανδρών, οι οποίοι παραμένουν υποχρεωμένοι να τις συντηρούν. Το νοικοκυριό θεωρείται αποκλειστικό καθήκον της γυναίκας· η αφοσίωση σε κάποιο επάγγελμα παρουσιάζεται ως απειλή για την εύρυθμη λειτουργία του σπιτιού. Αν η οικογένεια παρουσιάζει δυσλειτουργίες, υπεύθυνη είναι μόνο η γυναίκα, με την αδιαφορία για το «φυσικό» της καθήκον, την αναίδεια, τους παραλογισμούς, το πείσμα της, εντέλει τη χειραφέτησή της. Η τιμωρία που της αξίζει είναι η μοναξιά. Ο άνδρας καλείται να βάλει τα πράγματα σε τάξη, να αποκαταστήσει τη διαταραγμένη αρμονία. Στα τελευταία χρόνια της περιόδου που εξετάζουμε, και τα οποία συμπίπτουν με τη δικτατορία, παρόμοια μηνύματα εκπέμπονται από τις περισσότερες κωμωδίες. Ακόμα και η Αλίκη Βουγιουκλάκη, που έχει κατακτήσει το επαγγελματικό δικαίωμα να υποδύεται ρόλους ικανής και αξιοθαύμαστης γυναίκας, καλείται να επιλέξει ανάμεσα στη χειραφέτηση και στην υποταγή, με κίνδυνο να μείνει μόνη. Ενδιαφέρον είναι επίσης το γεγονός ότι οι νεαρές παρουσιάζονται να ακολουθούν τις πιο αποκαλυπτικές τάσεις της μόδας· σε πολλές κωμωδίες, προς τα τέλη της περιό-



δου, η χυδαία αισθητική της εικόνας κυριαρχεί σε σενάρια αναιμικά, που δεν φροντίζουν να προσδώσουν στις νέες γυναίκες κάποια ανθρώπινη ποιότητα. Το έκφυλο, κιτς παρουσιαστικό, σε συνδυασμό με την έλλειψη εξυπνάδας και συναισθημάτων, δίνει εικόνες νευρόσπαστων, καθόλου κολακευτικές για τις γυναίκες· μόνο η ανδρική πυγμή διασώζεται.

Οι κωμωδίες καταγράφουν αλλαγές στην εικόνα των νέων, που είναι σχεδόν ταυτόχρονες με το δυναμικό τους ρόλο στο κοινωνικό προσκήνιο στις αρχές της δεκαετίας του 1960, κινούνται όμως σε άλλο επίπεδο. Κάποιοι νέοι στις κωμωδίες απαιτούν, όχι πάντα με επιδέξιο τρόπο, να έχουν άποψη για τη διοίκηση και την πορεία της πατρικής επιχείρησης. Οι γονείς που αρνούνται να παραχωρήσουν μέρος της εξουσίας τους φαίνονται παλαιολιθικοί, κλειστοί στις εξελίξεις, καταδικασμένοι να περιθωριοποιηθούν, αργά ή γρήγορα. Η πρόοδος, μας λένε οι κωμωδίες, περνάει —δυστυχώς ίσως, όμως αναπόφευκτα— μέσα από τους νέους. Αυτοί, με τη σειρά τους, δεν είναι άξιοι απόλυτης εμπιστοσύνης. Συγκρούονται με τον πατέρα, αντί να συμμορφωθούν, και το ρίχνουν έξω, διασκεδάζοντας ακατάπαυστα — η διασκέδαση λειτουργεί εδώ ως μέσο παροπλισμού. Δεν είναι δηλαδή ακόμα ώριμοι να αναλάβουν ευθύνες.

Κοντά στη συγκεκριμένη ομάδα νέων υπάρχουν και αυτοί που, υπακούοντας στον πατριαρχικό κώδικα, έχουν αναλάβει πλήρως τις ευθύνες της συντήρησης των «αδύναμων μερών» της πατρικής οικογένειας. Στους ώμους τους έχει εναποθεθεί βάρος δυσβάστακτο, σε πλήρη σύγκρουση με τα ατομικά δικαιώματα. Δεν μπορούν να ζήσουν τη ζωή τους όπως τη θέλουν, γιατί πρέπει να ανταποκριθούν σε υποχρεώσεις τελεσίδικα ξεπερασμένες. Αφού δεν έχουν πια εξουσία, δεν πρέπει να έχουν και υποχρεώσεις. Και σε αυτό το σημείο οι νέες γυναίκες, που συνεχίζουν να προβάλλουν οικονομικές απαιτήσεις, ενώ παράλληλα θέλουν να είναι κύριες των επιλογών τους, βρίσκονται εν αδίκω.

Η γενιά των πατέρων, που επιζητεί τη διατήρηση των πατροπαράδοτων δικαιωμάτων, έχει ένα ατράνταχτο επιχείρημα υπέρ της: έχει προσφέρει με την εργασία της, έχει στηρίξει την οικογένεια, έχει εκτελέσει τις υποχρεώσεις της. Οι νέοι που αμφισβητούν αυτόν τον κώδικα πρεσβεύουν έναν τρόπο ζωής στηριγμένο στον ατομικισμό και στην ευκολία. Η σκληρή δουλειά και η προσφορά στην οικογένεια δεν είναι πλέον το ιδανικό τους. Θεωρούν ότι έχουν δικαιώματα ελέγχου στην περιουσία, ακόμα και στη ζωή των γονιών τους, οι οποίοι ακριβώς εγκαλούνται για την παραχώρηση τέτοιων ελευθεριών. Έχοντας τύχει μίας τρυφερής, γενναιόδωρης ανατροφής, οι νέοι δεν ανταποδίδουν την αυτοθυσία στο γονέα, αλλά γίνονται αδηφάγοι, μην μπορώντας να διακρίνουν το πραγματικό συμφέρον και να κατοχυρώσουν το μέλλον τους. Τονίζεται επίσης η αγάπη των νέων για το χρήμα και για τα αγαθά που αυτό μπορεί να προσφέρει, σε αντιδιαστολή με την παλαιότερη γενιά, που είχε «πραγματικά» ιδανικά.

Είναι λοιπόν οι νέοι μία πρωταγωνιστική κατηγορία προσώπων που επιδιώκει να κατοχυρώσει τις θέσεις της, αλλά η οποία δεν θεωρείται έτοιμη να τεθεί στο τιμόνι των καταστάσεων. Κατά τους συντελεστές των κωμωδιών, η καθοδήγηση και η κηδεμονία των νέων κρίνονται απαραίτητες, ενώ καλό είναι να της δίνονται περιθώρια για να δοκιμάζεται. Αν ευθυγραμμιστεί με τους παλαιότερους κώδικες της ανάληψης καθηκόντων, αν καταφέρει να επιβάλει την πατροπαράδοτη τάξη, θεωρείται άξια επαίνου και πλήρων — όχι καταχρηστικών δικαιωμάτων. Κυρίως οι νέοι, παρά την άχρωμη και άνευρη παρουσία τους, καλούνται να επιβληθούν στις νεαρές, θρασείες, δραστήριες και δυναμικές γυναίκες, που δεν έχουν ούτε την εμπειρία ούτε τις δυνατότητες να ζήσουν διαφορετικά στο καινούργιο πλαίσιο που προσφέρει η είσοδός τους στην αγορά εργασίας. Έτσι, η αναπόφευκτη διαδοχή των γενεών εξασφαλίζεται με ανώδυνο τρόπο, η οικογένεια παραμένει ο αδιατάρακτος πυρήνας, που πρέπει πάση θυσία να προστατευτεί. Οι συντελεστές των κωμωδιών αφήνουν με αυτόν τον τρόπο της αναπαγωγής της αδιασάλευτης τάξης να διαφανεί η απορία: τι θα αντικαταστήσει αυτό που πάει να καταργηθεί; Και προκρίνουν την ασφάλεια του γνωστού, αφού έχουν παρουσιάσει τις ενδεχόμενες αλλαγές και επιπτώσεις με τρόπο καθόλου ελκυστικό.

Αυτό το απόσταγμα των απόψεων ποικίλλεται, όπως είχαμε την ευκαιρία να εκθέσουμε λεπτομερώς στην ανάλυση που προηγήθηκε, και από διαφορετικές απόψεις, οι οποίες είναι αριθμητικά πολύ περιορισμένες, ώστε να επηρεάσουν τη συνολική εικόνα. Μία παραγωγή που πραγματοποιήθηκε με εντελώς ιδιαίτερους όρους, *Η αρπαγή της Περσεφόνης*, μιλάει με μοναδικό τρόπο για μία σειρά από δυνατότητες που έχει η νεολαία να αλλάξει τον ρου των πραγμάτων.<sup>339</sup> Οι δύο βασικοί συντελεστές της, ο σεναριογράφος Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο σκηνοθέτης Γρηγόρης Γρηγορίου, παρουσιάζουν με φαινομενικά απλοϊκό τρόπο τα σύνθετα οικονομικά προβλήματα της επαρχίας, τον κίνδυνο εκμετάλλευσης των αγροτών από τους κεφαλαιοκράτες, τις απελπισμένες — και γι' αυτό σπασμωδικές — κινήσεις των αδικημένων και τη μοναδική λύση που διαβλέπουν στο πρόβλημα: ένα νέο σπουδασμένο γεωπόνο, που πονάει τον τόπο του, που θέλει την προκοπή όλων, και όχι μόνο την προσωπική του ανέλιξη, και ο οποίος αναλαμβάνει μόνος του να λύσει τα προβλήματα που δεν έλυσε η συλλογική δράση. *Η αρπαγή της Περσεφόνης* είναι μία εξαίρεση, τόσο ως προς τη χρηματοδότηση και τις συνθήκες παραγωγής της όσο και ως προς τις απόψεις που μεταφέρει. Η χρηματοδότηση από έναν ερασιτέχνη παραγωγό,

339. Κριτικές των Παύλου Παλαιολόγου, Κώστα Σταματίου, Νέστορα Μάτσα, Κ.Β.Σ., Μάριου Πλωρίτη στο Σολδάτος, *Ελληνικός κινηματογράφος*, ό.π., σ. 168· Γρηγορίου, ό.π., τ. Α', σ. 148-156, 158-164· Ελιζα - Άννα Δελβερούδη, «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο ελληνικός κινηματογράφος», *Αριάνη*, τ. 7, Ρέθυμνο 1994, σ. 172-174.

όπως ήταν ο Λυκούργος Σταυράκος, άφησε τα περιθώρια στους δύο βασικούς του συνεργάτες να εκφραστούν, προκαλώντας από πολύ κοντά το λογοκριτικό μηχανισμό.

Ως εξαίρεση μέσα στο σύστημα παραγωγής, η ταινία καταφέρει να αναδείξει μία ενδιαφέρουσα εικόνα για τη νεότητα, σε αυτή την εποχή των μετασχηματισμών της ελληνικής κοινωνίας. Ο νεαρός είναι σπουδασμένος: η πρόδος θα περάσει μέσα από τη μόρφωση και την επιστήμη. Με την αποκοτιά της ηλικίας του, τα βάζει με το οικονομικό κατεστημένο. Αφενός, καλεί τους συγχωριανούς του σε εξέγερση και αυτοδικία, μία πολύ σοβαρή αμφισβήτηση της καθιερωμένης τάξης σε εποχή μεγάλου πολιτικού ελέγχου. Αφετέρου, προτείνει λύσεις όχι μόνο οικονομικά βιώσιμες, αλλά και σωστότερες ως προς τις διαδικασίες ανάπτυξης. Η μορφή ανάπτυξης που προτείνει δεν ευνοεί τη μικρή μερίδα των οικονομικά και πολιτικά ισχυρών, αλλά αποβλέπει σε μία δίκαιη ανακατανομή εισοδήματος, σε ένα μοντέλο που δεν δημιουργεί αποκλεισμένους, αλλά απορροφά τη φτώχεια και την ανεργία. Ταυτόχρονα, ο νέος διατηρεί παραδοσιακές αρετές, όπως ο σεβασμός στην αγνότητα του κοριτσιού. Ο Πλούτων είναι μοναδικό παράδειγμα νέου που προτάσσει την προκοπή του τύπου του στο ατομικό συμφέρον· στο τέλος του έργου δεν είναι ο μόνος που ανταμείβεται.

Η εικόνα των νέων στις κωμωδίες, όπως περιγράφηκε αναλυτικά στις προηγούμενες σελίδες, συντίθεται από παραλλαγές στερεοτύπων, οι οποίες διευρύνονται με το πέρασμα του χρόνου, αντανακλώντας τις αλλαγές που συμβαίνουν στην ελληνική κοινωνία. Τα στερεότυπα συντίθενται μέσω της ανατροφολόγησης από επιτυχημένα παραδείγματα του ελληνικού κινηματογράφου και της θεατρικής κωμωδιογραφίας, δέχονται την επιρροή του ξένου, ιδιαίτερα του αμερικανικού κινηματογράφου, και διευρύνονται, ενσωματώνοντας τις συγκρούσεις, τις εξελίξεις και τις αντιφάσεις της κοινωνικής πραγματικότητας. Παράγοντες που επηρεάζουν τη διαμόρφωσή τους είναι επίσης οι πρωταγωνιστές, οι σταρ που εμφανίζονται στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και οι οποίοι προωθούν τη δική τους εικόνα, σύμφωνα με ό,τι θεωρούν πως τους κάνει δημοφιλέστερους στο κοινό. Τέλος, το κοινό είναι ο πλέον καθοριστικός παράγοντας, αφού πρόκειται για έναν εμπορικό κινηματογράφο, που επιθυμεί να ικανοποιεί όσο το δυνατό περισσότερους θεατές, και συνεχώς προσπαθεί να μαντεύει πώς θα το κατορθώσει, αφού η ύπαρξη και η ευημερία του εξαρτώνται από αυτούς.

Οι νοοτροπίες που καταγράφονται στις κωμωδίες δεν απορρέουν απλώς από την κοινωνία, αλλά λειτουργούν και ως πρότυπα για το κινηματογραφικό κοινό. Οι κωμωδίες δεν δείχνουν μόνο τις μεταβολές που υφίσταται η εικόνα της νεότητας κατά τη διάρκεια των ετών, αλλά διαμορφώνουν και πρότυπα συμπεριφοράς, μέσα από τα οποία προβάλλονται, όχι κατ' ανάγκη θετικά, οι

κοινωνικές μεταβολές, και κυρίως η βελτίωση του βιοτικού επιπέδου και η κατανάλωση. Προωθούνται επίσης κάποιες αξίες, όπως ο έλεγχος στη σεξουαλικότητα των γυναικών, που επιδιώκεται να παραμείνει ανεπηρέαστη από τον κίνδυνο της σεξουαλικής απελευθέρωσης.

Τα βήματα προς την εμπέδωση μίας δυναμικής παρουσίας των νέων ως ανεξάρτητης κοινωνικής κατηγορίας, με ξεχωριστό τρόπο ζωής, στον οποίο τα δικαιώματα και η διασκέδαση έχουν τον πρώτο λόγο, δεν γίνονται χωρίς την αντίδραση όσων έχουν το κεκτημένο δικαίωμα να εκφέρουν άποψη, ή μάλλον το καταλυτικό δικαίωμα να δώσουν ή να αρνηθούν τη συγκατάθεσή τους. Γίνεται λοιπόν σαφές ότι στις κωμωδίες έχουμε ακριβώς την ευκαιρία να δούμε τόσο την πορεία προς τη διαμόρφωση της μεταπολεμικής εικόνας των νέων όσο και τις αντιδράσεις που προκαλούνται από την ανατροπή των παγιωμένων σχέσεων. Το υλικό που μας απασχόλησε μπορεί να είναι μία σημαντική πηγή για τη μελέτη της ελληνικής κοινωνίας.

# ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ



## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

1. Μίμης Φωτόπουλος, Σμαρούλα Γιούλη. *Το σωφραμί*, 1953. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.
2. Άννα Φόνσου. *Διαβόλου κάλτσα*, 1961. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.
3. Γιάννης Γκιωνάκης, Νίκος Σταυρίδης. *Διαβόλου κάλτσα*, 1961. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.
4. Αντιγόνη Κουκούλη, Νίτσα Τσαγανέα, Μίμης Φωτόπουλος. *Ο Θόδωρος και το δίκαννο*, 1962. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.
5. Ντίνος Ηλιόπουλος, Άννα Συνοδινού. *Θανασάκης ο πολιτευόμενος*, 1954. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.
6. Αθανασία Μουστάκα, Αλίκη Βουγιουκλάκη. *Μοντέρνα Σταχτοπούτα*, 1965. Αρχείο Μουσείου και Κέντρου Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου.
7. Γιάννης Βογιατζής, Σαμπώ Νοταρά, Σωτήρης Μουστάκας. *Το παιδί της μαμάς*, 1970. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.
8. Γεωργία Βασιλειάδου, Γκέλυ Μαυροπούλου. *Η θεία από το Σικάγο*, 1957. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.
9. Βασίλης Μαυρομαμάτης, Σμάρω Στεφανίδου, Τόλης Βοσκόπουλος. *Ο Αριστείδης και τα κορίτσια του*, 1964. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.
10. Νέλλη Παππά, Νίκος Ρίζος, Ντίνα Τριάντη, Θανάσης Μυλωνάς. *Της κακομοίρας!*, 1963. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.
11. Φαίδων Γεωργίτσης, Μπέτυ Αρβανίτη. *Νύχτα γάμου*, 1967. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.
12. Ξένια Καλογεροπούλου, Γιώργος Κωνσταντίνου. *Γάμος α λα ελληνικά*, 1964. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.
13. Γιώργος Κωνσταντίνου, Ξένια Καλογεροπούλου. *Γάμος α λα ελληνικά*, 1964. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.
14. Νίτσα Μαρούδα, Κώστας Χατζηχρήστος. *Ο άνθρωπος που γύρισε από τα πιάτα*, 1969. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.
15. Βασιλάκης Κατλας, Μάρω Κοντού. *Οικογένεια Χωραφά*, 1968. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.
16. Ορέστης Μακρής, Αλίκη Βουγιουκλάκη. *Το ξύλο βγήκε απ' τον παράδεισο*, 1959. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.
17. Νίκος Σταυρίδης, Νίκος Βασταρδής, Γιάννης Ιωαννίδης. *Έλα στο θείο*, 1950. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.

18. Θανάσης Βέγγος, Νίκος Σταυρίδης. *Περιπλανώμενοι Ιουδαίοι*, 1959. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.
19. Αλέκα Κατσέλη, Κώστας Καζάκος. *Η αρπαγή της Περεσεφόνης*, 1956. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.
20. Γιάννης Γκιωνάκης, Νίκος Ρίζος. *Οι προικωθήρες*, 1964. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.
21. Θανάσης Βέγγος, Σταύρος Ξενίδης. *Αστροναύτες*, 1962. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.
22. Κώστας Βουτσάς, Θανάσης Βέγγος. *Αστροναύτες*, 1962. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.
23. Νίκος Ρίζος, Κώστας Βουτσάς. *Τον αράπη κι αν τον πλένεις, το σαπούνι σου χαλάς!*, 1973. Αρχείο Μουσείου και Κέντρου Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου.
24. Βούλα Χαριλάου, Κατερίνα Γώγου. *Άντρας είμαι και το κέφι μου θα κάνω*, 1960. Αρχείο Μουσείου και Κέντρου Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου.
25. Μαργαρίτα Παπαγεωργίου, Ντίνος Ηλιόπουλος, Κάτια Λίντα, Γιώργος Οικονομίδης, Ρένα Στρατηγού, Νίκος Ρίζος. *Χαρούμενο ξεκίνημα*, 1954. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.
26. Βαγγέλης Σειληνός, Βιβέτα Τσιούνη. *Αυτό το κάτι άλλο*, 1963. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.
27. Βασίλης Αυλωνίτης, Μαίρη Χρονοπούλου. *Το τεμπελόσκυλο*, 1963. Αρχείο Μουσείου και Κέντρου Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου.
28. Δέσποινα Στυλιανοπούλου. *Η ταξιτζού*, 1970. Αρχείο Μουσείου και Κέντρου Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου.
29. Καίτη Παπανίκα, Σταύρος Ξενίδης. *Ένας τρελλός ... τρελλός αεροπειρατής*, 1973. Αρχείο Μουσείου και Κέντρου Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου.
30. Τάσος Γιαννόπουλος, Άννα Παϊτατζή, Νίκος Σταυρίδης. *Ο διαιτητής*, 1963. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.
31. Κώστας Χατζηχρήστος, Γιάννης Γκιωνάκης. *Τζίπ, περίπτερο κι αγάπη*, 1957. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.
32. Γιώργος Πάντζας. *Αυτό το κάτι άλλο*, 1963. Ανατύπωση από το Γρηγόρη Γρηγορίου, επιμ. Δημήτρης Χαρίτος, 37ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Π.Ε.Κ.Κ., Αιγόκερως, Αθήνα 1996.
33. Γιάννης Γκιωνάκης, Γιώργος Καμπανέλλης, Μάρθα Καραγιάννη, Θανάσης Βέγγος. *Ο θεός από τον Καναδά*, 1959. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.
34. Κώστας Χατζηχρήστος, Νίκος Φέρμας. *Ο ταυρομάχος προχωρεί*, 1963. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.
35. Ανδρέας Μπάρκουλης, Νόρα Βαλσάμη, Ρένα Βλαχοπούλου, Βασίλης Τσιβιλίκας, Γιάννης Μιχαλόπουλος. *Η θεία μου η χίπισσα*, 1970. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.
36. Ντίνος Ηλιόπουλος. *Ο πύργος των ιπποτών*, 1952. Αρχείο Γιάννη Σολδάτου.





1. Νέα στις αρχές της δεκαετίας του 1950. Μίμης Φωτόπουλος, Σμαρούλα Γιούλη,  
*Το σωφραγί*, 1953.



2. Μοντέρνα νέα στις αρχές της δεκαετίας του 1960. Άννα Φόνσου, *Διαβόλου κάλτσα*, 1961.



3. Παζάρια για το ύψος του μαγιό. Γιάννης Γκιωνάκης, Νίκος Σταυρίδης,  
*Διαβόλου κάλτσα*, 1961.



4. Παζάρια για το μήκος του εξώπλου. Αντιγόνη Κουκουλή, Νίτσα Τσαγαρέα,  
Μίμης Φωτόπουλος, *Ο Θόδωρος και το δίκαννο*, 1962.



5. Αδελφικές νουθεσίες. Ντίνος Ηλιόπουλος, Άννα Συνοδινού, Θανασάκης ο πολιτευόμενος, 1954.



6. Υποδειγματική αδελφική αγάπη: η νέα συντηρεί τρία μικρά αδελφάκια και τη γιαγιά. Αθανασία Μουστάκα, Αλίκη Βουγιουκλάκη, Μοντέρνα Σταχτοπούτα, 1965.



7. Η διαίωσιση της μητρικής εξουσίας στον γιό και τα γελοία αποτελέσματά της. Γιάννης Βογιατζής, Σαπφώ Νοταρά, Σωτήρης Μουστάκας, *Το παιδί της μαμάς*, 1970.





8. Νέα όπλα στο κυνήγι του γαμπρού. Γεωργία Βασιλειάδου, Γκέλυ Μαυροπούλου,  
*Η θεία από το Σικάγο*, 1957.



9. Η παρένδυση ξεγελά την πατρική αυστηρότητα. Βασίλης Μαυρομιάτης, Σμάρω Στεφανίδου, *Ο Αριστείδης και τα κορίτσια του*, 1964.

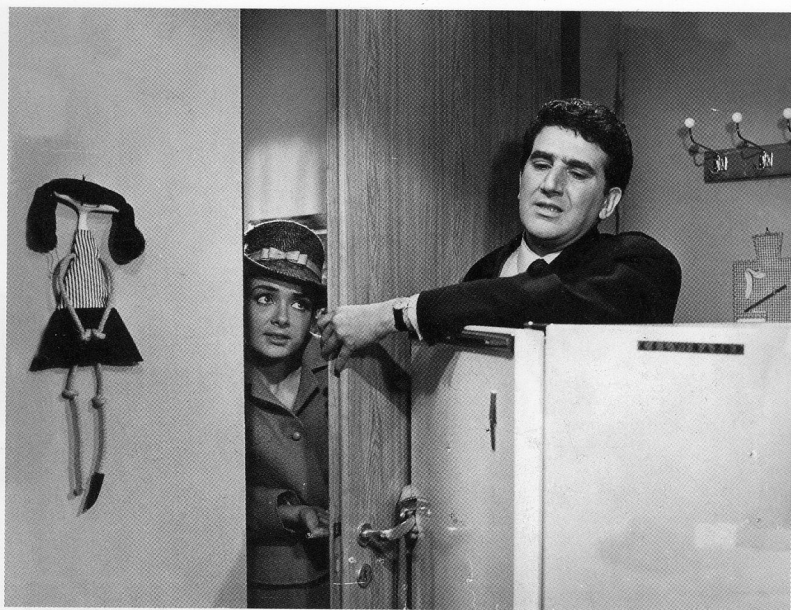


10. Εκούσια απαγωγή. Νέλλη Παππά, Νίκος Ρίζος, Ντίνα Τριάντη, Θανάσης Μυλωνάς, *Της κακομοίρας!*, 1963.





11. Τα δύσκολα του γάμου αρχίζουν από την πρώτη νύχτα. Φαίδων Γεωργιάτης, Μπέτυ Αρβανίτη, *Νύχτα γάμου*, 1967.



12. Στενότης χώρου, μετάλλαξη αισθημάτων. Ξένια Καλογεροπούλου, Γιώργος Κωνσταντίνου, *Γάμος α λα ελληνικά*, 1964.



13. Μεταμφιέσεις προσώπων και συμπεριφορών. Γιώργος Κωνσταντίνου, Ξένια Καλογεροπούλου, *Γάμος α λα ελληνικά*, 1964.



14. Ο μετανάστης και η ελληνίδα σύζυγος. Νίτσα Μαρούδα, Κώστας Χατζηαργήστος,  
*Ο άνθρωπος που γύρισε από τα πιάτα*, 1969.



15. Πολύτεκνη μητέρα. Βασιλάκης Καΐλας, Μάρω Κοντού, *Οικογένεια Χωραφά*, 1968.



16. Ο τυπικός κ. καθηγητής και το ζιζάνιο της τάξης. Ορέστης Μακρής, Αλίη Βουγιουκλάκη,  
*Το ξύλο βγήκε απ' τον παράδεισο*, 1959.



17. Η ιδανική επαγγελματική αποκατάσταση: η ιδιότητα επιχείρηση. Νίκος Σταυρίδης, Νίκος Βασταρδής, Γιάννης Ιωαννίδης, *Έλα στο θείο*, 1950.



18. Κλωνισμός της επιχείρησης. Δικαστικός κλητήρας και κατάσχεση. Θανάσης Βέγγος, Νίκος Σταυρίδης, *Περιπλανώμενοι Ιουδαίοι*, 1959.





19. Μονομαχία του κεφαλαίου με την επιστήμη. Αλέκα Κατσέλη, Κώστας Καζάκος,  
*Η αρπαγή της Περασφόνης*, 1956.





20. Πλανόδιοι μικροπωλητές της παράδοσης στα χέρια του νόμου. Γιάννης Γκιωνάκης, Νίκος Ρίζος, *Οι προικοθήρες*, 1964.



21-22. Επιστήμονες και βοηθοί σε επικίνδυνες εφευρέσεις. Θανάσης Βέγγος, Σταύρος Ξενίδης, Κώστας Βουτσάς, *Αστροναύτες*, 1962.



23. Πενία μεταμφιέσεις κατεργάζεται. Νίκος Ρίζος, Κώστας Βουτσάς,  
*Τον αράπη κι αν τον πλένεις, το σαπούνι σου χαλάς!*, 1973.



24. Σεξουαλική παρενόχληση παρενδύσεις όψεως και συμπεριφοράς κατεργάζεται.  
Βούλα Χαριλάου, Κατερίνα Γώγου, *Άνδρας είμαι και το κέφι μου θα κάνω*, 1960.



25. Επαγγελματικός ανταγωνισμός. Μαργαρίτα Παπαγεωργίου, Ντίνος Ηλιόπουλος, Κάτια Λίντα, Γιώργος Οικονομίδης, Ρένα Στρατηγού, Νίκος Ρίζος, *Χαρούμενο ξεκίνημα*, 1954.



26. Η επαγγελματική σκευή αντιστρατεύεται τον ερωτισμό. Βαγγέλης Σειληνός, Βιβέτα Τσιούνη, *Αυτό το κάτι άλλο*, 1963.



27. Διευθυντικό ύφος, αλλά φύλο ακατάλληλο για ανάληψη ευθυνών. Βασίλης Αυλωνίτης, Μαίγη Χρονοπούλου, *Το τεμπελόσκυλο*, 1963.





28. Νέα επαγγέλματα για γυναίκες. Δέσποινα Στυλιανοπούλου, *Η ταξιτζού*, 1970.





29. Περιπλοκές στην οικογενειακή ζωή εξαιτίας του επαγγέλματος της γυναίκας. Καίτη Παπανίκα, Σταύρος Ξενίδης, Ένας τρελλός... τρελλός αεροπειρατής, 1974.



30. Οι ζημιές του ποδοσφαίρου. Τάσος Γιαννόπουλος, Άννα Παϊτατζή, Νίκος Σταυρίδης,  
*Ο διατητής*, 1963.



31. Συνηθισμένη κατάληξη της καντάδας. Κώστας Χατζηχρήστος, Γιάννης Γκιωνάκης, Τζιπ, περίπτερο κι αγάπη, 1957.



32. Το τζουκ-μποξ, σύμβολο της εξαιρετικής νεανικής διασκέδασης στις αρχές της δεκαετίας του 1960.  
Γιώργος Πάντζας, *Αυτό το κάτι άλλο*, 1963.



33. Διασκέδαση στην παραλία. Γιάννης Γκιωνάκης, Γιώργος Καμπανέλλης, Μάρθα Καραγιάννη, Θανάσης Βέγγος, *Ο θεός από τον Καναδά*, 1959.



34. Τουρισμός μέσω της οθόνης. Κώστας Χατζηγεώργιος, Νίκος Φέριμας,  
*Ο ταυρομάχος προχωρεί*, 1963.



35. Εισβολή των χίπυς στην ελληνική οθόνη. Ανδρέας Μπάροκουλis, Νόρα Βαλσάμη, Ρένα Βλαχοπούλου, Βασίλης Τσιβιλίγας, Γιάννης Μιχαλόπουλος, *Η θεία μου η χίπισσα*, 1970.





36. Σπάνιο δείγμα φιλαναγκώστη. Ντίνος Ηλιόπουλος, *Ο πύργος των ιπποτών*, 1952.



## ΠΙΝΑΚΑΣ ΚΩΜΩΔΙΩΝ



## ΠΙΝΑΚΑΣ ΚΩΜΩΔΙΩΝ

Η κατάταξη των ταινιών, εντός του έτους, είναι αλφαβητική, χωρίς να υπολογίζονται τα άρθρα στην ονομαστική πτώση. Οι ταινίες που δεν εντόπισα σημειώνονται με έναν αστερίσκο και κατατάσσονται στην αλφαβητική τους σειρά. Οι ταινίες που δεν εξετάζω σημειώνονται με δύο αστερίσκους, δεν αριθμούνται και συγκεντρώνονται στο τέλος κάθε έτους.

Η εταιρεία Αφοί Ρουσόπουλοι - Γ. Λαζαρίδης - Δ. Σαρρής και Κ. Ψαρράς σημειώνεται για συντομία: Ρ.- Λ.- Σ.- Ψ.

<i>Τίτλος</i>	<i>Παραγωγή</i>	<i>Σκηνοθεσία</i>	<i>Σενάριο</i>	<i>Ηθοποιοί</i>
<b>1946</b>				
1. Παπούτσι από τον τόπο σου*	Φίνος	Σακελλάριος	Σακελλάριος - Γιαννακόπουλος	Μ. Φιλιππίδης, Λειβαδίτης, Βασιλειάδου, Μυλωνά, Θ. Ασημακόπουλος
<b>1948</b>				
2. Εκατό χιλιάδες λίρες	Άττικα (Οδ. Μεραβίδης - Σπέντζος)	Λειβαδίτης	Τσιφόρος	Φωτόπουλος, Ηλιόπουλος, Πάνου, Λειβαδίτης, Δαμασιώτης, Αγκόπ
3. Μαντάμ Σουσού*	Μέγα	Μουζενίδης	Τσιφόρος	Μ. Νέζερ, Λογοθετίδης, Παπάς, Ηλιόπουλος, Φωτόπουλος, Τσαγανέας, Χατζηαργύρη
Οι Γερμανοί ξανάρχονται**	Φίνος	Σακελλάριος	Σακελλάριος - Γιαννακόπουλος	Λογοθετίδης, Τσαγανέας, Φωτόπουλος
<b>1949</b>				
4. Διαγωγή μηδέν	Ανζερβός	Γαζιάδης - Φιλίππου	Γιαννουκάκης	Λαμπέτη, Κωνσταντάρας, Ηλιόπουλος, Μανέλλης, Πατρίκιος, Σταρένιος
<b>1950</b>				
5. Έλα στο θείο	Φίνος	Τσιφόρος	Τσιφόρος	Γιούλη, Σταυρίδης, Φωτόπουλος, Γ. Ιωαννίδης, Βρανά, Πατρικίου, Βασταρδής

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
<b>1951</b>				
6. Μια νύχτα στον Παράδεισο	Ανζερβός	Μεριτζής	Κέτσης	Αλεξανδράκης, Λ. Μιράντα, Φωτόπουλος, Βασιλειάδου, Σπαρίδης
7. Να παιδί, να μάλαμα*	Πέτρο	Γιαννακός - Καρύδης	Γιαννακός - Καρύδης	Μπιούτη, Κωνσταντάρα
8. Προπαντός ψυχραιμία	Μερ	Φωτόπουλος - Ηλιόπουλος	Φωτόπουλος - Ηλιόπουλος	Φωτόπουλος, Ηλιόπουλος, Πατρίκιος, Γκιωνάκης, Ορφανού, Κυριακού
9. Τα τέσσερα σκαλοπάτια	Ανζερβός	Γ. Ζερβός	Γ. Ασημακόπουλος	Λακάζ, Χατζίσκος, Φωτόπουλος, Στεφανίδου, Πρινέας, Ηλιόπουλος, Κυριακού
<b>1952</b>				
10. Δυο κωθόνια στο ναυτικό	Πέτρο	Δρίτσας	Φαράς	Γιαννακός, Φωτόπουλος, Μπιούτη, Αγγελίδης
11. Ένα βότσαλο στη λίμνη	Σ. Μήλλας	Σακελλάριος	Σακελλάριος - Γιαννακόπουλος	Λογοθετίδης, Λιβυκού, Πρωτοπαπάς, Λαλοπούλου, Λαμπροπούλου, Σταθάτου
12. Ο πύργος των ιπποτών	Ανζερβός	Γ. Ασημακόπουλος - Τσιφόρος	Γ. Ασημακόπουλος - Τσιφόρος	Κυριακός, Φωτόπουλος, Ηλιόπουλος, Στεφανίδου, Γιούλη, Χατζηχρήστος, Καμπανέλλης, Αναστασιάδης
13. Το στραβόξυλο	Σπέντζος	Χ. Αποστόλου	Χ. Αποστόλου	Αργυρόπουλος, Βασιλειάδου, Μ. Νέζερ, Καταπόδης, Γκιωνάκης, Ορφανού
14. Ο φαταούλας	Σπέντζος	Βροντάκης	Φωτιάδης	Φωτόπουλος
<b>1953</b>				
15. Ο καπετάν Σοροκάδας*	Ίρις	Δρίτσας	Φαράς	Αγγελίδης, Αττικού, Νικολινάκος
16. Ο Κοκοβίος πρωτεουσιάνος*	Πέτρο	Δημήτριεφ	Γιαννακός	Γιαννακός, Ντάριο, Αγγελίδης, Φέρμας
17. Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται	Ανζερβός	Λαζαρίδης	Λαζαρίδης	Κυριακός, Καμπανέλλης, Ντάριο, Μαυροπούλου
18. Όνειρα κοριτσιών*	Ζευσ	Ανδρίτσος	Δ. Μήλλας	Δ. Μήλλας, Πρινέας, Ζαφειρίου, Φυτούση, Καμπανέλλης
19. Πρέπει να τα παντρεύσουμε*	Νόβακ	Νόβακ	Νόβακ	Ρουσσέα, Δ. Μήλλας, Μορίδης
20. Σάντα Τσικίτα	Σ. Μήλλας	Σακελλάριος	Σακελλάριος - Γιαννακόπουλος	Λιβυκού, Λογοθετίδης, Πρωτοπαπάς, Στρατηγός, Λαμπροπούλου

<i>Τίτλος</i>	<i>Παραγωγή</i>	<i>Σκηνοθεσία</i>	<i>Σενάριο</i>	<i>Ηθοποιοί</i>
21. Το σωφεράκι	Φίνος	Τζαβέλλας	Τζαβέλλας	Φωτόπουλος, Γιούλη, Ρίζος, Πατρικίου, Βρανά
<b>1954</b>				
22. Γκολ στον έρωτα	Αλιφέρης	Αλιφέρης	Ελευθερίου – Κ. Νικολαΐδης – Αλιφέρης	Φωτόπουλος, Καμίλλη
23. Δεσποινίς ετών... 39	Σ. Μήλλας	Σακελλάριος	Σακελλάριος – Γιαννακόπουλος	Λογοθετίδης, Λιβυκού, Στρατηγός, Σταθάτου, Ρούσσου, Τζενεράλης, Πρωτοπαπάς
24. Θανασάκης ο πολιτευόμενος	Γκλόρια – Σπέντζος	Σακελλάριος	Σακελλάριος – Γιαννακόπουλος	Ηλιόπουλος, Συνοδινού, Γαρμπή, Πάλλης, Παναγιώτου
25. Κυριακάτικο ξύπνημα	Σ. Μήλλας	Κακογιάννης	Κακογιάννης	Λαμπέτη, Παππάς, Χορν, Παπαγεωργίου, Καββαδία, Νοταρά
26. Οι παπατζήδες	Σπέντζος	Σακελλάριος	Γιαννακός	Σταυρίδης, Ρίζος, Γιαννακός, Στολγίνας, Γ. Ιωαννίδης, Τζενεράλης, Πρωτοπαπάς
27. Τρεις δραπέται του φρενοκομείου	Τόνις	Παπαδαντωνάκης	Παπαδαντωνάκης	Μακούλης
28. Χαρούμενο ξεκίνημα	Φίνος	Δημόπουλος	Γιαλαμάς	Οικονομίδης, Ηλιόπουλος, Ρίζος, Κ. Λίντα, Αυλωνίτης, Βασιλειάδου, Παπαγεωργίου, Λαμπρινού, Δαμασιώτης
29. Η ωραία των Αθηνών	Φίνος	Τσιφόρος	Τσιφόρος	Βασιλειάδου, Σταυρίδης, Φωτόπουλος, Αυλωνίτης, Βρανά, Μαυροπούλου
<b>1955</b>				
30. Γλέντι, λεφτά κι αγάπη	Ανζερβός	Τσιφόρος	Τσιφόρος	Αυλωνίτης, Γιούλη, Βρανά, Ρίζος, Καμπανέλλης, Ηλιόπουλος
31. Λατέρνα, φτώχεια και φιλότιμο	Φίνος	Σακελλάριος	Σακελλάριος	Καρέζη, Αλεξανδράκης, Αυλωνίτης, Φωτόπουλος
32. Ούτε γάτα, ούτε ζημιά	Φίνος	Σακελλάριος	Σακελλάριος – Γιαννακόπουλος	Λογοθετίδης, Φωτόπουλος, Λιβυκού, Κωνσταντάρης, Λαμπροπούλου, Ρ. Στρατηγού, Πρωτοπαπάς
33. Πιάσαμε την καλή	Νίκολς	Τριανταφύλλης	Χατζηχρήστος	Βασιλειάδου, Χατζηχρήστος, Νικολαΐδου, Ρ. Στρατηγού, Φιλίππιδου, Παντόπουλος

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
34. Τζο ο τρομερός	Ανζερβός	Δημόπουλος	Δημόπουλος	Ηλιόπουλος, Παπαγεωργίου, Τσαγανέας, Ρίζος, Σγουριδού
35. Τα τρία μωρά	Μ. Νικολόπουλος	Ελευθερίου	Ελευθερίου - Κ. Νικολαΐδης	Χατζηχρήστος, Στολίγκας, Μπούχλης, Σ. Στρατηγού
Η κάλπικη λίρα**	Ανζερβός	Τζαβέλλας	Τζαβέλλας	Λογοθετίδης, Λιβυκού, Λαμπέτη, Χορν, Φωτόπουλος, Βρανά, Μακρής
<b>1956</b>				
36. Η αρπαγή της Περσεφόνης	Σταυράκος	Γρηγορίου	Καμπανέλλης	Κατσέλη, Διαμαντόπουλος, Μακρής, Γιαννέλλος, Πρινέας, Τσαπάλου, Καζάκος
37. Οι άσσοι του γηπέδου	Ηνωμένοι Κιν/στές	Β. Γεωργιάδης	Καμπανέλλης	Σγουριδού, Μοριδής
38. Γραφείον συνοικεσίων	7η τέχνη	Ηλιάδης	Ηλιάδης	Σταυριδής, Ρίζος, Αργύρης, Μηλιάδης, Βλαχόπουλος, Παπαδάκη, Ανδρέοπουλος
39. Δολλάρια και όνειρα	Ελευθεριάδης	Νταϊφάς	Ελευθεριάδης - Καμπανέλλης	Συνοδινού, Καζής, Μυράτ, Ξενίδης, Μαυρέας, Μ. Νέζερ, Μιράντα, Χατζηχρήστος
40. Ο ζηλιάρogaτος	Ανζερβός	Τζαβέλλας	Τζαβέλλας	Λογοθετίδης, Λιβυκού, Στεφανίδου, Λαμπροπούλου, Πρωτοπαπάς, Ρίζος, Κωνσταντάρης, Θεοχάρη
41. Η καφετζού	Φίνος	Σακελλάριος	Σακελλάριος - Γ. Ασημακόπουλος	Βασιλειάδου, Φωτόπουλος, Αυλωνίτης, Γιούλη, Χριστοφορίδης, Ζαφειρίου, Δαμασιώτης
42. Τα κωθόνια του Συντάγματος*	Νίκολς	Δ. Δαδήρας	Δ. Δαδήρας	Χατζηχρήστος, Ρίζος, Αγγελίδης, Σ. Στρατηγού, Φουτούση, Δαλιανίδης, Παντόπουλος, Ρίζου
43. Κυνηγώντας τον έρωτα	Τόνις	Παπαδαντωνάκης	Παπαδαντωνάκης	Χατζηχρήστος, Ρίζος, Μαυρομάτης, Καλατζόπουλος
44. Ποιος θα πληρώσει το μάρμαρο*	Χατζηχρήστος	Χατζηχρήστος	Χατζηχρήστος	Χατζηχρήστος, Μελάγια, Μανέλλης, Καζής, Παμέλα
45. Πρωτευουσιάνικες περιπέτειες	Πήτερ Μέλλας - Λάμπερος	Πετροπουλάκης	Λυμπερόπουλος	Βλαγοπούλου, Στρατηγός, Ιατρίδης, Στολίγκας, Μπωλ, Άλβα, Ρίζος, Ανδρέοπουλος
46. Τρακαδόροι της Αθήνας	Φούτρος	Γ. Σταματόπουλος	Γ. Σταματόπουλος - Χατζηχρήστος	Χατζηχρήστος, Ρίζος, Νικολαΐδου, Σταυροπούλου

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
47. Φτώχεια, έρωσ και κομπίνες	Δριμαρό- πουλος	Παρασκευάς	Παρασκευάς	Σταυρίδης, Μανέλλης, Χ. Νέζερ, Μαυροπού- λου, Καμπανέλλης, Πα- ναγιωτίδου, Καραγιάννη
<b>1957</b>				
48. Άλλου το όνειρο κι αλλού το θαύμα*	Κρέτα	Γιαννακός	Γιαννακός	Γιαννακός, Φέρμας, Τζιφός, Ρουγγέρης, Ζαγανά
49. Ο γυναικάς	Ανζερβός	Τσιφός	Τσιφός - Π. Βασιλειάδης	Ευθυμίου, Στεφανίδου, Γιούλη, Πάλλης
50. Δελησταύρου και υιός	Όλυμπος	Σακελλάριος	Σακελλάριος - Γιαννακό- πουλος	Λογοθετίδης, Λιβυκού, Δ. Νικολάδης, Καρέζη, Στρατηγός, Πρωτοπα- πάς, Κρεββατά
51. Έχει θείο το κορί- τσι / Ο θείος της Βιολέττας	Περγαντής	Ανδρίτσος	Πύρπασος	Μαυροπούλου, Αυλωνί- της, Βερώνη, Χατζη- χρήστος, Παϊτατζή, Καζής
52. Η θεία από το Σικάγο	Φίνος	Σακελλάριος	Σακελλάριος	Μακρής, Βασιλειάδου, Ζαφειρίου, Μαυροπού- λου, Καρέζη, Παπα- γεωργίου, Παπαδάτου, Παπαμιχαήλ, Στρατη- γός
53. Κατά λάθος μπαμπάς*	Νίκολς	Νικολόπουλος	Φαράς	Αυλωνίτης, Ρίζος, Ζη- σιμάτος, Καραγιάννη, Μελάγια, Ζερβός
54. Τα μαναβάκια	Ν. Παπαδό- πουλος	Γιαννακός	Γιαννακός - Φατσέας	Γιαννακός, Φέρμας, Αν- δρέοπουλος, Τριάντη, Μαυρέας, Μιχαήλ, Σπαρίδης
55. Ο μεγαλοκαρχα- ρίας / Κατά λάθος διάσημος	Άννα	Φυλακτός	Πατατζής	Γιούλη, Φωτόπουλος, Χατζηαργύρη, Τσαγα- νένα, Σκέλλας, Π. Χρι- στοφορίδης
56. Της νύχτας τα καμώματα*	Τζαλ	Σακελλάριος	Σακελλάριος - Γιαννακό- πουλος	Μακρής, Χατζηαργύρη, Γιούλη, Διαμαντόπου- λος, Ρίζος, Γκιωνάκης, Μανέλλης
57. Ραντεβού με τον έρωτα	Ελλάς	Χ. Αποστόλου	Χ. Αποστόλου	Γιούλη, Μηλιάδης, Πα- τρικίος, Πατρικίου, Μανέλλης, Μελάγια, Ληναίος, Μοσχονά
58. Τζιπ, περίπτερο κι αγάπη	Ανζερβός	Πλυτά	Μαϊάνδρος	Σταυρίδης, Μ. Νέζερ, Κύρου, Ρίζος, Χατζη- χρήστος, Σταρένιος
59. Οι τρεις ντετέ- κτιβ*	Όλυμπος - Πήτερ Μέλ- λας	Τσιφός	Λυμπερό- πουλος	Στολίγιας, Ρίζος, Μα- νέλλης, Βρανά, Χατζη- χρήστος, Μελάγια

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
60. Τρία παιδιά βολιώτικα	Ολύμπια	Αθανασιάδης	Αθανασιάδης	Σταυρίδης, Χατζηχρήστος, Μπάρκουλης, Δαλιανίδης, Διανέλλος, Γαϊτάνου, Παπαγιαννόπουλος, Τ. Χριστοφορίδης
61. Τσαρούχι, πιστόλι, παπιγιόν*	Χατζηχρήστος	Ερρ. Ιατρού - Αθανασιάδης	Χατζηχρήστος - Μηλιάδης	Χατζηχρήστος, Μελάγια, Μοσχονά, Α. Στρατηγού, Βέγγος
62. Ο Φανούρης και το σόι του	Ανζερβός	Ιωαννόπουλος	Σακελλάριος - Γιαννακόπουλος	Φωτόπουλος, Μαυροπούλου, Διανέλλος, Σκιαδά, Γαρμπή, Φόνσου, Δούκας, Φέρμας
<b>1958</b>				
63. Αδέκαροι ερωτευμένοι	Αλιφέρης	Αλιφέρης	Ελευθερίου	Στολίγκας, Ρίζος, Γκιωνάκης, Βρανά, Καραγιάννη, Σ. Στρατηγού, Φέρμας
64. Διακοπές στην Αίγινα	Λαμπρινός	Λαμπρινός	Λαμπρινός	Βουγιουκλάκη, Κωνσταντάρας, Μπάρκουλης, Χαλκούση, Α. Στρατηγού, Βέγγος, Καββαδία
65. Το εισπραχτοράκι*	Παρθενών	Φυλακτός	Μπακόπουλος	Αυλωνίτης, Ρίζος, Βέγγος, Γρηγοριάδου
66. Ένας ήρωας με παντούφλες	Ανζερβός	Σακελλάριος	Σακελλάριος	Λογοθετίδης, Λιβυκού, Τσαγανέα, Πάλλης, Διανέλλος, Ζωΐδου
67. Κάθε εμπόδιο για καλό	Έλκιν	Χ. Αποστόλου	Χ. Αποστόλου	Ηλιόπουλος, Γιούλη, Δαμασιώτης, Βέγγος, Αγγελίδης, Π. Χριστοφορίδης
68. Οι καυγατζήδες*	Αθανασιάδης	Αθανασιάδης	Δαλιανίδης	Μανέλλης, Μπάρκουλης, Διανέλλος
69. Κέφι, γλέντι και φιγούρα	Άρμα	Παρασκευάς	Παρασκευάς	Σταυρίδης, Μανέλλης, Στολίγκας, Ζαβερδινού
70. Ο κόμης... Χατζηχρήστος*	Χρήσιμα	Ανδρίτσος	Σπυρόπουλος - Παπαδούκας	Χατζηχρήστος, Μανέλλης, Καραγιάννη
71. Η κυρά μας η μαμμή	Φίνος	Σακελλάριος	Σακελλάριος	Βασιλειάδου, Μακρής, Παπαμιχαήλ, Καλογεροπούλου
72. Ο λεφτάς	Ανζερβός	Τσιφόρος	Π. Βασιλειάδης	Αυλωνίτης, Γιούλη, Γαβριηλίδης, Ντάριο, Διανέλλος, Φέρμας
73. Μια ζωή την έχουμε	Φίνος	Τζαβέλλας	Τζαβέλλας	Χορν, Σανσόν, Αυλωνίτης, Τσαγανέας, Π. Χριστοφορίδης, Διανέλλος, Στολίγκας



Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
74. Μια Ιταλίδα στην Ελλάδα	Φάρος	Λέντσι	Λέντσι - Κο-λοζόφ	Γκούιντα, Μπάρκουλης, Φωτόπουλος, Ξενίδης, Γαρμπή, Παπαγιαννόπουλος
75. Ο μισογύνης	Άννα	Φυλακτός	Πατατζής	Φωτόπουλος, Γιούλη, Τσαγανέας, Διανέλλος, Καπελλαρή
76. Τέσσερις νύφες κι ένας γαμπρός	Τζαλ	Αλιφέρης	Αλιφέρης	Γιούλη, Ηλιόπουλος, Χαριλάου, Ασημακοπούλου, Γκιωνάκης, Τσαγανέα
77. Ο τζιτζικας κι ο μέρμηγκας	Κρόνος	Φυλακτός	Τσιφόρος - Π. Βασιλειάδης	Αυλωνίτης, Ρίζος, Μαντζουράνη, Ντορ, Μορίδης
78. Το τρελοκόριτσο	Ολύμπια	Δ. Δαδήρας	Δαλιανίδης	Καρέζη, Κωνσταντάρας, Μπάρκουλης, Κακκαβάς, Α. Στρατηγού, Γκιωνάκης
79. Η φτώχεια θέλει καλοπέραση	Π. Μεραβίδης	Λάσκος	Λάσκος - Θισβίος	Σταυρίδης, Γκιωνάκης, Στολίγκας, Μελάγια, Βέγγος, Μπελίντα, Μοσχονά, Ασημακοπούλου
80. Χαρούμενοι αλήτες	Ολύμπια	Δ. Δαδήρας	Λυμπερόπουλος - Στολίγκας	Στολίγκας, Ρίζος, Βουγιουλάκη, Σταματίου
<b>1959</b>				
81. Το αγοροκόριτσο	Ι. Καρατζόπουλος	Δαλιανίδης	Δ. Δαδήρας	Φόνσου, Αλεξανδράκης, Κωνσταντάρας, Γεωργούλη, Γκιωνάκης, Α. Στρατηγού, Βέγγος
82. Άνδρα θέλω με πυγμή	Νίκολς	Νικολόπουλος	Νικολόπουλος	Καλό, Διανέλλος, Π. Χριστοφορίδης, Φέρμης, Π. Κωνσταντίνου
83. Γαμήλιες περιπέτειες	Άθηνς	Γεωργούτσος	Γεωργούτσος	Ηλιόπουλος, Καλογεροπούλου, Κακκαβάς, Γκιωνάκης, Παϊτατζή, Λαμπρινού
84. Διακοπές στην Κολοπετεινίτσα	Χρήσμα	Β. Γεωργιάδης	Ελευθερίου	Χατζηχρήστος, Διαλυνά, Φωκός, Τσαγανέας, Φωτόπουλος, Φυτούση, Α. Στρατηγού
85. Δουλειές με φούντες	Ήλιος	Γλυκοφρύδης	Τσιφόρος - Π. Βασιλειάδης	Σταυρίδης, Γκιωνάκης, Α. Στρατηγού, Σκέλλας
86. Δράκουλας και Σία	Χρήσμα	Ιατρού	Γιαννακόπουλος	Χατζηχρήστος, Ντιριντάουα, Μαντζουράνη, Δούκας, Τ. Χριστοφορίδης
87. Ένας βλάκας και μισός	Ρ. - Λ. - Σ. - Ψ.	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Ευθυμίου, Διαλυνά, Μ. Νέζερ, Παπαγιαννόπουλος, Μπάρκουλης, Γκιωνάκης, Α. Στρατηγού

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
88. Ένας Έλληνας στο Παρίσι*	Κυριακόπουλος	Κυριακόπουλος	Κυριακόπουλος - Μαρής	Νικολινάκος, Ιωαννίδου, Τσαγανέα, Βέγγος, Γαβριηλίδης
89. Έρωτας με δόσεις	Ανζερβός	Τατασόπουλος	Μπέτσος - Θ. Τέμπος	Χατζηχρήστος, Κυριακίδου, Μανέλλης, Φέρμας, Σπαρίδης
90. Ερωτικά σκάνδαλα*	Αθανασιάδης	Αθανασιάδης	Δαλιανίδης	Στολίγκας, Κακκαβάς, Γαϊτάνου, Α. Στρατηγού, Τσαγανέα
91. Ο Ηλίας του 16ου	Φίνος	Σακελλάριος	Σακελλάριος - Γιαννακόπουλος	Χατζηχρήστος, Βέγγος, Ξενίδης, Παπαγιαννόπουλος, Θεοχάρη, Γαβριηλίδης, Γεωργούλη
92. Έρωτες της γκάφας	Σαρόγλου	Τσαούλης	Φ. Φιλιππίδης - Μειμάρης	Φ. Φιλιππίδης, Μανέλλης, Αγγελίδης, Χρυσοπούλου, Μειμάρης, Αθανασίου
93. Ο θείος από τον Καναδά	Νόβακ	Φυλακτός	Φυλακτός	Βασιλειάδου, Γκιωνάκης, Καραγιάννη, Βέγγος, Καμπανέλλης, Σ. Στρατηγού, Ιατρού, Σπαρίδης, Ρώη
94. Ο θησαυρός του μακαρίτη	Φίνος	Τσιφόρος	Τσιφόρος - Π. Βασιλειάδης	Βασιλειάδου, Αυλωνίτης, Καλογεροπούλου, Ρίζος, Λευτεριώτης, Ζήλια, Αηναίος, Κούλα
95. Ο Θύμιος τα 'κανε θάλασσα	Ι. Καρατζόπουλος	Σακελλάριος	Σακελλάριος	Χατζηχρήστος, Χαριλάου, Μαρής, Μπάρκουλης, Τσαγανέα, Πλούσις, Φέρμας
96. Οι κληρονόμοι του Καραμπουμπούνα	Ακρόπολις	Γιαννακός - Γ. Χατζόπουλος	Γιαννακός	Γιαννακός, Στολίγκας, Βρανά, Ρίζος, Φατσέας, Ρίζου, Μηλιάδης
97. Λαός και Κολωνάκι	Ρ. - Α. - Σ. - Ψ.	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Χατζηχρήστος, Διαλυνά, Αναλυτή, Κακκαβάς, Καλογεροπούλου, Ξενίδης, Τσαγανέα, Μαυρόπουλος
98. Η Λίτσα το 'σκασε	Δέλτα	Καψάσκης	Μαρής	Καλογεροπούλου, Κακκαβάς, Χατζηχρήστος, Κρεββατά, Παπαγιαννόπουλος, Καλογιάννης, Μανέλλης
99. Η Λιλή και ο μουρντάρης*	Χατζόπουλος	Θωμόπουλος - Πολίτης	Θωμόπουλος - Πολίτης	Σταυρίδης, Ζαχά, Μαυρέας
100. Μηδέν πέντε*	Μαγγλής	Πετροπουλάκης	Πετροπουλάκης	Στρατηγός, Μαυροπούλου, Παπαμιχαήλ, Βανδής, Γαρμπή

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
101. Η μουσίτσα	Ρωμύλος (Ι. Καρατζόπουλος & Σία)	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Βουγιουκλάκη, Μπάρκουλης, Στολίγκας, Βέγγος, Τ. Χριστοφορίδης, Γκιωνάκης, Ιατρίδης
102. Να ζήσουν τα φτωχόπαιδα	Χρήσμα	Λάσκος	Φωτιάδης	Φωτόπουλος, Χατζηχρήστος, Διαλυνά, Ασημακοπούλου, Τσαγανέας, Τσαγανέα
103. Να πεθερός... να μάλαμα	Ελληνικός Κιν/κός Οργανισμός	Νούσιος	Νούσιος - Οικονομόπουλος	Ηλιόπουλος, Διαμαντόπουλος, Αναλυτή, Γαρμπή, Κυριακού, Δ. Νικολαΐδης
104. Νταντά με το ζόρι	Ζιρό	Ζωγραφάκης	Ζωγραφάκης	Φωτόπουλος, Βασιλειάδου, Παπαγιάννη, Π. Χριστοφορίδης, Πάλλης, Λάζου
105. Το ξύλο βγήκε απ' τον Παράδεισο	Φίνος	Σακελλάριος	Σακελλάριος	Βουγιουκλάκη, Κωνσταντάρας, Παπαμιχαήλ, Τσαγανέας, Παπαγιαννόπουλος, Μαλούχος, Λαμπροπούλου, Γκιωνάκης
106. Περιπλανώμενοι Ιουδαίοι / Οι δοσατζήδες	Ορίζων	Β. Γεωργιάδης	Ελευθερίου	Σταυρίδης, Βέγγος, Α. Στρατηγού
107. Σαν θέλει η νύφη κι ο γαμπρός	Νόβακ	Φυλακτός	Γιαννουκάκης	Στολίγκας, Κωστίδου, Αργύρης, Φέρμας, Κούρτης
108. Στουρνάρα 288	Κονιτσιώτης - Ιορδάνογλου	Δημόπουλος	Δημόπουλος	Μακρής, Βέμπο, Γιούλη, Ηλιόπουλος, Χαριλάου, Καζής, Θεοχάρη, Χρονοπούλου
109. Ταξίδι με τον έρωτα	Λαμπρινός	Λαμπρινός	Λαμπρινός	Κωνσταντάρας, Καρέζη, Κακκαβάς, Μυράτ, Κατσέλη, Μουσούρη, Καλογιάννης
110. Τρεις μάγκες στο παρθεναγωγείο*	Αθανασιάδης	Αθανασιάδης	Δαλιανίδης	Στολίγκας, Σταυρίδης, Σύλβα, Καμπανέλλης, Πλιός
111. Ψιτ... κορίτσια	Χρόνος	Παππάς	Παππάς - Καρβέλης	Παππά, Μπάρκουλης, Νικολινάκος, Γιαννακοπούλου, Καμπανέλλης
<b>1960</b>				
112. Το αγόρι που αγαπώ	Ι. Καρατζόπουλος - Σαρόγλου	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Φόνσου, Μπάρκουλης, Καζέλη, Διανέλλος, Βουτσάς, Λινάρδου
113. Αλλού τα κακαρίσματα...	Π. Μεραβίδης	Μελετόπουλος	Στυλιανόπουλος	Φ. Φιλιππίδης, Μουσούρη, Ασημακοπούλου, Τριάντη, Μηλιάδης, Γκιωνάκης, Φέρμης

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
114. Άνδρας είμαι και το κέφι μου θα κάνω	Νόβακ	Πλυτά	Πλυτά	Χαριλάου, Γκιωνάκης, Βαρλάμος, Καζέλη, Γώγου
115. 2.000 ναύτες κι ένα κορίτσι	Ι. Καρατζόπουλος & Σία	Γρηγορίου	Φαράς	Καλογεροπούλου, Κούρκουλος, Γκιωνάκης, Σταυρίδης
116. Οι εννιάκόσιοι της Μαρίνας	Θέσπις	Δούκας - Σαντάς	Καγιάς	Μαλλιαγρός, Μαυροπούλου, Τζόγιας, Διανέλλος, Σαντάς, Βέγγος, Ζωΐδου, Π. Χριστοφορίδης
117. Ερωτικά παιχνίδια	Φάρος	Θεοδοσιάδης	Ελευθερίου	Κωνσταντάρας, Καλατζοπούλου, Πάντζας, Γκιωνάκης, Βέγγος, Α. Στρατηγού
118. Ο Θύμιος τα 'χει 400	Χατζηχρήστος - Σαμαπατάκος	Τσαούλης	Κ. Νικολαΐδης - Λυκιαρδόπουλος	Χατζηχρήστος, Ρίζος, Δούκας, Φέρμας, Καζέλη
119. Καλημέρα, Αθήνα	Δαμασκηγός - Μιχαηλίδης - Τέχνη	Γρηγορίου	Μαρής	Αυλωνίτης, Ηλιόπουλος, Καλογεροπούλου, Οικονομίδης, Κούρκουλος, Σίβα, Ξενίδης
120. Τα κίτρινα γάντια	Φίνος - Δαμασκηγός - Μιχαηλίδης	Σακελλάριος	Σακελλάριος - Γιαννακόπουλος	Σταυρίδης, Κοντού, Φωτόπουλος, Βούρτση, Δούκας, Δάζου, Γκιωνάκης, Ζερβός
121. Το κλωτσοσκούφι	Φίνος	Δημόπουλος	Σακελλάριος	Βουγιουκλάκη, Αλεξανδράκης, Κρεββατά, Καββαδία, Γαρμπή, Βέγγος, Ληναίος
122. Το κοροϊδάκι της δεσποινίδος	Ρ. - Α. - Σ. - Ψ.	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Καρέζη, Ηλιόπουλος, Παπαγιαννόπουλος, Ξενίδης, Διαλυνά, Γαρμπή, Μαυρόπουλος
123. Κρουαζιέρα στη Ρόδο	Π. Μεραβίδης	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Κωνσταντάρας, Μιράντα, Κακκαβάς, Στολίγιας, Τριάντη, Χαριλάου, Κωστήδου
124. Η κυρία δήμαρχος	Ανζερβός	Μανθούλης	Παπαμιχάλης - Ν. Μάτσας	Βασιλειάδου, Αυλωνίτης, Κούρκουλος, Α. Στρατηγού, Αγαγιώτου, Φέρμας
125. Μακρυκωσταίοι και Κοντογιώργηδες	Φίνος	Σακελλάριος	Σακελλάριος - Γιαννακόπουλος	Χατζηχρήστος, Ηλιόπουλος, Ζερβός, Διανέλλος, Γαρμπή, Α. Στρατηγού, Π. Χριστοφορίδης
126. Ο Μήτρος και ο Μητρούσης στην Αθήνα	Τατασόπουλος - Ανζερβός	Τατασόπουλος	Θ. Τέμπος	Βέγγος, Μανέλλης, Μαντζουράνη, Σ. Στρατηγού

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
127. Μια του κλέφτη	Studio A – Ίβα φιλμ – Δυναμική ΕΠΕ	Ιωαννόπουλος	Ιωαννόπουλος	Χορν, Αναλυτή, Παπα- γιαννόπουλος, Ρηγό- πουλος, Μορίδης, Βέγγος
128. Το μωρό μου / Ένας Δον Ζουάν για κλάμματα	Ι. Καρατζό- πουλος	Δ. Δαδήρας	Μαρής	Κωνσταντάρας, Φόν- σου, Μπάρκουλης, Πά- νου, Νοταρά, Κοντού, Γκιωνάκης, Τριάντη
129. Η Νάνσυ την ψώ- νισε	Βαμπ	Νταϊφάς	Μπέτσος	Χωραφά, Νικολινάκος, Φωτόπουλος, Φέρμας, Μηλιάδης, Σκιαδά, Μα- λούχος
130. Το νησί της αγά- πης	Καραγιάννης	Καραγιάννης	Καραγιάννης	Α. Βαντάλ, Μπάρκου- λης, Παπαγιαννόπου- λος, Ν. Μήλλας, Α. Στρατηγού, Ιατρίδης
131. Τα ντερβισόπαιδα	Ανζερβός	Τατασόπουλος	Μπέτσος	Χατζηχρήστος, Μανέλ- λης, Λουκά, Βέγγος, Ξανθόπουλος, Μαντζου- ράνη, Τζιμούλη
132. Νύχτες στο Μιρα- μάρε	Ελ Τουρέ	Λάσκος	Παπαμιχάλης	Γιούλη, Μαρτίνι, Μου- σούρη, Κανάκης, Σα- πουντζάκη, Δ. Νικο- λαΐδης
133. Οικογένεια Παπα- δοπούλου	Κύκλος	Μανθούλης	Γκούφας	Μακρής, Αναλυτή, Η- λιόπουλος, Ζερβός, Φω- κά, Γαρμπή, Βέγγος
134. Όσο υπάρχουν γυ- ναίκες	Περγαντής – Σακελλαρίδης	Παπακώστας	Ν. Μάτσας – Κ. Ασημακό- πουλος	Μπράτσου, Ζωΐδου, Γκιωνάκης, Καζής, Μα- ράντη, Μελά, Χ. Νέζερ
135. Πλούσιοι χωρίς λεφτά	Ακροπόλ	Ηλιάδης	Μπακόπου- λος – Π. Βα- σιλειάδης	Κακκαβάς, Ζωΐδου, Καραγιάννη, Χ. Νέζερ, Κατσαγιάννης
136. Ραντεβού στη Βε- νετία	Ολύμπια	Δ. Δαδήρας	Βαφιάς – Κα- μπανέλλης	Ντάλι, Καλλέργης, Διαλυνά, Λευτεριώτης, Παναγιώτου
137. Ραντεβού στην Κέρκυρα	Ολύμπια	Δ. Δαδήρας	Ολύμπιος – Καμπανέλλης	Καρέζη, Αλεξανδράκης, Χαλκούση, Καλλέργης
138. Σουσουράδα	Κύκνος	Μαχαίρας	Δετζώρτζη	Στολιγας, Σταυρίδης, Φέρμας, Παπούλια
139. Σταχτοπούτα	Δήλος	Χ. Αποστόλου	Κ. Ασημακό- πουλος	Αναλυτή, Μπάρκουλης, Κακκαβάς, Ξανθόπου- λος, Αγαγιώτου, Προέ- δρου, Ρηγόπουλος
140. Τρεις κούκλες κι εγώ	Ρ. – Λ. – Σ. – Ψ.	Τσιφόρος	Τσιφόρος – Π. Βασιλειάδης	Ηλιόπουλος, Κοντού, Λίντα, Λευτεριώτης, Καραγιάννη, Τριάντη, Ρίζος

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
141. Χίλιες παρά μία νύχτες*	Τζαλ	Αλιφέρης	Κοντέλλης	Φέρμης, Κανάκης, Αγγελίδης, Στεφανίδου, Νέγκας, Σπαρίδης
142. Χριστίνα	P.- Λ.- Σ.- Ψ.	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Καρέζη, Μπάρκουλης, Ηλιόπουλος, Βέγγος, Ξενίδης, Καζέλη
Ποτέ την Κυριακή**	B. Λαμπίρης - Μελίνα Φιλμ	Ντασσέν	Ντασσέν	Μερκούρη, Ντασσέν, Φούντας, Βανδής, Διαμαντίδου, Παπαμιχαήλ
Η Χιονάτη και τα επτά γεροντοπαλιήκαρα**	P.- Λ.- Σ.- Ψ.	Καμπανέλλης	Καμπανέλλης	Καρέζη, Μακρής, Μπάρκουλης, Διαμαντίδου, Βόκοβιτς
<b>1961</b>				
143. Η Αλίκη στο ναυτικό	Φίνος - Δαμασκηνός	Σακελλάριος	Σακελλάριος	Βουγιουκλάκη, Παπαμιχαήλ, Κωνσταντάρας, Μαλούχος, Λαμπροπούλου, Διαμαντίδου
144. Αλλοίμονο στους νέους	Αξαρχής - Σακελλάριος - Κονιτσιώτης - Παπαγεωργίου	Σακελλάριος	Σακελλάριος - Γιαννακόπουλος	Χορν, Κοντού, Στεφανίδου, Μουσουρής, Ντούζος, Φέρμας
145. Ο ατσίδας	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Ηλιόπουλος, Ζερβός, Λάσκαρη, Γαρμπή, Βούλγαρη, Πρωτοπαπάς, Στρατηγός
146. Διαβόλου κάλτσα	I. Καρατζόπουλος & Σία	Γρηγορίου	Βαφιάς - Γλυκοφύδης	Φόνσου, Σταυρίδης, Γκιωνάκης, Βέγγος, Μπριόλας, Πιλάτης
147. Δουλέψτε για να φάτε / Οι χαραμοφάδες	Χρήσμα	Λάσκος	Φωτιάδης	Φωτόπουλος, Ασημακοπούλου, Μαλλιαγρός, Βέγγος, Μαλούχος, Κρεββατά
148. Το έξυπνο πουλί	P.- Λ.- Σ.- Ψ.	Λάσκος	Λαζαρίδης	Χατζηχρήστος, Φόνσου, Αυλωνίτης, Μ. Νέζερ, Δ. Νικολαΐδης, Μαντζουράνη, Παράβας
149. Έξω οι κλέφτες	P.- Λ.- Σ.- Ψ.	Ανδρίτσος	Λαζαρίδης	Μακρής, Παπαγιαννόπουλος, Ρίζος, Παϊτατζή, Δ. Νικολαΐδης, Καραγιάννη, Στολιγκας
150. Ζητείται ψεύτης	Φίνος - Κονιτσιώτης	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Ηλιόπουλος, Ζερβός, Κυριακού, Π. Χριστοφορίδης, Βέγγος, Καραγιάννη
151. Ο καλός μας άγγελος	Κόρονετ - [Μπαταργιάς Ξωπαπαδάκης]	Ζωγραφάκης	Τσιφόρος - Π. Βασιλειάδης - Ζωγραφάκης	Φωτόπουλος, Διαλυνά, Μακρής, Γκιωνάκης, Τσαγανέα, Μοσνονά, Π. Χριστοφορίδης

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
152. Καπετάνιος για κλάμματα	Σαμπατάκος	Τεγόπουλος - Χατζηχρήστος	Λυμπερόπουλος - Κ. Νικολαΐδης	Χατζηχρήστος, Καραγιάννη, Καμπανέλλης, Φέρμας, Μελάγια, Τ. Χριστοφορίδης
153. Ο Κλέαρχος, η Μαρίνα και ο κοντός	Φίνος	Τσιφόρος	Τσιφόρος - Π. Βασιλειάδης	Αυλωνίτης, Βασιλειάδου, Ρίζος, Ρίζου, Λάζου, Βογιατζής, Τσιτσόπουλος
154. Κορίτσια της Αθήνας	Σαμπατάκος	Γαβριηλίδης	Γαβριηλίδης	Ζωΐδου, Καμπανέλλης, Γκιωνάκης, Μηλιάδης, Φέρμας
155. Λάθος στον έρωτα	Κυριακόπουλοι	Κυριακόπουλος	Μαρής	Σύλβα, Κωνσταντάρας, Πάντζας, Φέρμας, Βέγγος, Μαλούχος, Γαβριηλίδης
156. Η Λίζα και η άλλη	Φίνος	Δημόπουλος	Γκούφας	Βουγιουκλάκη, Πάντζας, Κωνσταντάρας, Λευτεριώτης, Βέγγος, Γαρμπή, Ζερβός, Μαλούχος
157. Η Μπέτυ παντρεύεται	Σαμπατάκος	Ζιάγκος	Ζιάγκος - Κοντέλλης	Ντάλι, Βουρνάς, Χ. Νέζερ, Μ. Ανουσάκη, Π. Κόντου
158. Τα νειάτα θέλουν έρωτα	Σκιάβος - Παυλιόγλου	Σκιάβος	Κ. Ασημακόπουλος	Αναλυτή, Μπάρκουλης, Μελά, Τσαγανέας, Μουσουρή, Κακκαβάς, Ρηγόπουλος
159. Το παιδί της πιάτσας	Σαμπατάκος	Τεγόπουλος - Χατζηχρήστος	Μιχαηλίδης	Χατζηχρήστος, Τ. & Π. Χριστοφορίδης, Φέρμας, Γώγου, Παράβας
160. Ο παλληκαράς*	Έλκιν	Χ. Αποστόλου	Φαράς	Σταυρίδης, Δ. Νικολαΐδης, Μελά, Ξανθόπουλος
161. Ποια είναι η Μαργαρίτα	Ι. Καρατζόπουλος & Σία	Δ. Δαδήρας	Κ. Ασημακόπουλος	Καρέζη, Φέρτης, Λάζου, Βέγγος, Νοταρά
162. Σκληρός άνδρας	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Χατζηχρήστος, Βούρτση, Καραγιάννη, Βουτσάς, Βρανά, Γαρμπή
163. Φτωχαδάκια και λεφτάδες / Μοντέρνοι αριστοκράτες	P.- Λ.- Σ.- Ψ.	Λάσκος	Λάσκος	Φωτόπουλος, Σταυρίδης, Ασημακοπούλου, Γιούλη, Γκιωνάκης, Χαλκούση, Τσαγανέας, Φυτούση, Μπριόλας
<b>1962</b>				
164. Ο άνδρας της γυναίκας μου	Τιτάν	Δ. Δαδήρας	Μαρής	Κοντού, Γκιωνάκης, Κωνσταντίνου, Παπαγιαννόπουλος, Βούρτση
165. Οι άσσοι της τράκας	Σαμπατάκος & υιός	Παρασκευάς	Παρασκευάς	Μανέλλης, Στολιγκάς, Σπαρίδης, Τσουκαλάς, Πλοιάς, Βαλέντη

<i>Τίτλος</i>	<i>Παραγωγή</i>	<i>Σκηνοθεσία</i>	<i>Σενάριο</i>	<i>Ηθοποιοί</i>
166. Αστροναύτες για δέσιμο	Ν. Μήλλας - Βεδούρας	Καιψάσκης	Καιψάσκης	Βέγγος, Ξενίδης, Βουτσάς, Ε. Οικονόμου, Τζανετάκος, Ζανίνο
167. Ο βασιλιάς της γιάφας	Ι. Καρατζόπουλος	Γλυκοφρύδης	Ελευθερίου	Βέγγος, Λεβέντη, Μυλωνάς, Βογιατζής, Στολίγκας, Δ. Νικολαΐδης
168. Οι γαμπροί της Ευτυχίας	Κονιτσιώτης	Καιψάσκης	Τσιφόρος - Π. Βασιλειάδης	Αυλωνίτης, Βασιλειάδου, Ρίζος, Αάζου, Ρίζου, Τσιτσόπουλος
169. Γαμπρός για κλάματα	Κατράπας	Καραγιάννης	Καραγιάννης	Βέγγος, Αυλωνίτης, Στυλιανοπούλου, Ορφανού
170. Ο γαμπρός μου ο δικηγόρος	Ρ.- Λ.- Σ.- Ψ.	Λάσκος	Λαζαρίδης	Πάντζας, Σταυρίδης, Καλαντζοπούλου, Ασημακοπούλου, Γκιωνάκης, Α. Στρατηγού
171. Οι γυναίκες θέλουν ξύλο	Χρήσιμα	Λάσκος	Φωτιάδης	Ασημακοπούλου, Φωτόπουλος, Βουτσάς, Μαντζουράνη, Παράβας, Γώγου, Κωνσταντίνου
172. Δέκα μέρες στο Παρίσι	Ρ.- Λ.- Σ.- Ψ.	Λάσκος	Λαζαρίδης	Σταυρίδης, Φόνσου, Γκιωνάκης, Λάζου, Μαλούχος, Μαντζουράνη, Παράβας
173. Ο Δήμος από τα Τρίκαλα	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Χατζηχρήστος, Θεοχάρη, Πάνου, Γκιωνάκης, Παράβας, Στρατηγός, Ναός
174. Ο διάβολος και η ουρά του*	Κόρονετ	Ζωγραφάκης	Τσιφόρος - Π. Βασιλειάδης	Μπάρκουλης, Καραγιάννη, Γκιωνάκης, Τριάντη, Στολίγκας, Τσαγανέα
175. Δουλειές του ποδαριού	Φίνος - Τατασόπουλος - Μανέλλης	Τατασόπουλος	Θ. Τέμπος	Βέγγος, Μανέλλης, Λάουρα, Διανέλλος, Σπαρίδης, Ιατρίδης
176. Έξυπνοι και κορόβια	Αθηνά	Νικολόπουλος	Γιαννουκάκης	Αυλωνίτης, Βασιλειάδου, Ρίζος, Τριάντη, Ζ. Αποστόλου, Πιλοίς
177. Εταιρεία θαυμάτων	Πάρις - Gelly	Στρατηγός	Στρατηγός	Παπαμιχαήλ, Λαμπροπούλου, Πάλλης, Ζερβός, Στρατηγός, Κρεβατά
178. Ζήτω η τρέλλα	Ι. Καρατζόπουλος & Σία	Γλυκοφρύδης	Φωτιάδης	Βέγγος, Λεβέντη, Νοταρά, Δ. Νικολαΐδης, Ζωΐδου, Βογιατζής
179. Ο Θόδωρος και το δίκαννο	Φίνος	Δημόπουλος	Τσιφόρος	Φωτόπουλος, Γιούλη, Τσαγανέας, Βουτσάς, Διανέλλος, Τσαγανέα, Μεριδιώτου, Κουκούλη



<i>Τίτλος</i>	<i>Παραγωγή</i>	<i>Σκηνοθεσία</i>	<i>Σενάριο</i>	<i>Ηθοποιοί</i>
180. Το καρπουζάκι*	Λαμπρινός	Λαμπρινός	Λαμπρινός	Αυλωνίτης, Βασιλειάδου, Ρίζος, Μανέλλης, Ντάλι, Μαρούδα, Παράβας, Δούκας
181. Κατηγορούμενος ο έρωας	Κόσμος	Τάλλας	Ευαγγελίδης	Πάντζας, Μπράτσου, Κωνσταντάρας, Αργύρης, Μαντζουράνη, Π. Χριστοφορίδης
182. Το κορίτσι του λόχου	Αθανασιάδης	Αθανασιάδης	Αθανασιάδης	Βασιλάκου, Καμπανέλλης, Στολίγκας, Ζησιμάτος, Μανέλλης, Παπαγιαννόπουλος
183. Κορόιδο γαμπρέ	Φοίνιξ	Καραγιάννης	Τσιφόρος	Αυλωνίτης, Σταυρίδης, Καλατζοπούλου, Γκιωνάκης, Παϊτατζή, Στυλιανοπούλου
184. Η κυρία του κυρίου	Φίνος	Δαλιανίδης	Τσιφόρος	Ηλιόπουλος, Μαυροπούλου, Πάνου, Π. Χριστοφορίδης, Ανδρονίδης, Λάζου
185. Τα καθώνια του θρανίου	Γεωργούτσος	Γεωργούτσος	Γεωργούτσος	Μαλούχος, Μανέλλης, Γώγου, Μοσχονά, Κερασιώτης
186. Ο μαγκούφης	Τζαλ	Αλιφέρης	Σπυρόπουλος – Παπαδούκας	Φωτόπουλος, Βασιλειάδου, Βούρτση, Φέρμης, Σπαρίδης
187. Μερικοί το προτιμούν κρύο	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Βλαχοπούλου, Ηλιόπουλος, Λάσκαρη, Λιάσκου, Βουτσάς, Βουλγαρίδης
188. Μη βαρατέ όλοι μαζί	Μανέλλης – Κ. Φιλίππου	Ρηγινός	Μανέλλης	Μανέλλης, Φωτόπουλος, Ντάλι, Στολίγκας, Μυλωνάς, Μ. Ανουσάκη
189. Μην είδατε τον... Παναγή;	Στραντζαλής	Λάσκος	Ελευθερίου	Βέγγος, Μπάρκουλης, Τσάφου, Βούλγαρη, Δούκας, Μαρούδα
190. Μην ερωτεύεσαι το Σάββατο	Κρόνος – Studio A	Β. Γεωργιάδης	Γιαλαμάς – Πρετεντέρης	Παπαμιχαήλ, Λοντέρ, Α. Φιλίππιδης, Γκιωνάκης, Μαλούχος
191. Ο Μιχαλός του 14ου Συντάγματος	Σαμπατάκος & υιός	Τεγόπουλος – Χατζηχρήστος	Μιχαηλίδης	Χατζηχρήστος, Αυλωνίτης, Βασιλειάδου, Μαντζουράνη, Καζής, Ρίζος, Ρίζου, Στολίγκας, Φέρμας
192. Η νύφη το 'σκασε	Τζένη	Σακελλάριος	Σακελλάριος	Καρέζη, Αλεξάντερ, Βέγγος, Ρίζος, Στολίγκας, Γκιωνάκης, Μαλούχος
193. Όταν λείπη η γάτα	Ρ. – Λ. – Σ. – Ψ.	Σακελλάριος	Σακελλάριος – Γιαννακόπουλος	Αυλωνίτης, Βλαχοπούλου, Ζάννα, Βογιατζής, Ρίζος, Παράβας, Ντούζος

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
194. Το πιθάρι	Σκλάβος	Σκλάβος	Μποστ	Βέγγος, Μαλούχος, Βούρτση, Γιουλάκη, Σπαρίδης, Μεντής
195. Ο Σταμάτης και ο Γρηγόρης	Φάρος	Παπακώστας	Κ. Νικολαΐδης - Μ. Βασιλειάδης	Σταυρίδης, Φωτόπουλος, Σίβα, Γιαννόπουλος
196. Ο ταξιτζής	Ιωαννίδης	Χατζηχρήστος	Φαράς	Χατζηχρήστος, Καραγιάννη, Κακκαβάς, Ρίζος, Δούκας, Φέρμας, Τ. Χριστοφορίδης
197. Τέρμα τα δίφραγκα	Ρίσα	Τσολακάκης	Μπακόπουλος	Αυλωνίτης, Ρίζος, Ρίζου, Λεβέντη, Μηλιάδης, Μυλωνάς, Τσιτσόπουλος
198. Οι τρεις σωματοφύλακες	Μπέτσος	Τατασόπουλος	Μπέτσος	Μανέλλης, Φέρμης, Μαλούχος, Ντάλι, Ν. Παππά, Γιαννόπουλος
199. Φτωχοί κομπινάδροι	Μερ φιλμ	Παρασκευάς	Παρασκευάς	Γκιωνάκης, Μαλούχος, Μαντζουράνη, Μυλωνάς
200. Η χοντρή και ο Ζαχαρίας*		Μαχαίρας		
201. Ο χρυσός και ο τενεκές	Ανζερβός	Νταϊφάς	Νταϊφάς	Φωτόπουλος, Κουνελάκη, Μπριόλας, Διανέλλος, Ζερβός, Τριάντη, Γαρμπή
Η Ελληνίδα και ο έρωτας**	Κρόνος	Ν. Μάτσας - Κ. Ασημακόπουλος	Μάτσας	Αναλυτή, Αυλωνίτης, Βασιλειάδου, Ντορ, Βαλάκου, Σταυρίδης, Μιράντα
Του Κουτρούλη ο γάμος**	Άττικα	Μαργαρίτης	Ιγερινός	Γκιωνάκης, Ντάλι, Κακκαβάς, Γιαννόπουλος, Πρωτοπαπάς, Π. Χριστοφορίδης
Ψηλά τα χέρια, Χίτλερ**	Τρούμπης - Ν. Μήλλας	Μανθούλης	Δ. Μήλλας	Διαμαντόπουλος, Βέγγος
<b>1963</b>				
202. Ο αδελφός μου ο τροχονόμος	Σπέντζος	Φυλακτός	Φαράς	Σταυρίδης, Τριάντη, Ρίζος, Λάζου, Μουστάκα
203. Ο ανηψιός μου ο Μανώλης	Σαμπατάκος & υιός	Τεγόπουλος	Μιχαηλίδης	Χατζηχρήστος, Αυλωνίτης, Βασιλειάδου, Ρίζος, Λάζου, Βρανά, Φέρμας
204. Αυτό το κάτι άλλο	Ρ. - Λ. - Σ. - Ψ.	Γρηγορίου	Λαζαρίδης - Τσιφόρος - Π. Βασιλειάδης	Φόνσου, Κωνσταντίνου, Πάντζας, Τσιούνη, Κωνσταντάρας, Σειληνός, Καραγιάννη, Γιουλάκη

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
205. Ο διαιτητής	Σπέντζος	Φυλακτός	Φαράς	Σταυρίδης, Φιλιππίδης, Ζ. Αποστόλου, Γιαννόπουλος, Νοταρά, Τριάντη
206. Οι δύο αλεπούδες	Δριμαρόπουλος	Γιαννακός	Γιαννακός	Γιαννακός, Μεσολογγίτης, Μαυρομμάτης, Μαυρόπουλος
207. Εμείς τα μπατιράκια	Κυριακόπουλοι	Χ. Κυριακόπουλος	Μ. Βασιλειάδης	Μανέλλης, Μαλούχος, Βουτσάς, Ζερβός, Βασιλειάδου, Μαρούδα
208. Ένα κορίτσι για δύο	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Λάσκαρη, Αλεξανδράκης, Βουτσάς, Καραγιάννη, Βλαχοπούλου, Βογιατζής
209. Ένας βλάκας με πατέντα	Λαμπρινός	Λαμπρινός	Μανέλλης	Μανέλλης, Αυλωνίτης, Μ. Νέζερ, Ρίζος, Ντάλι, Μαλούχος, Γιαννακός
210. Επτά ημέρες ψέμματα	Φοίνιξ	Ανδρίτσος	Τσιφόρος – Π. Βασιλειάδης	Σταυρίδης, Γκιωνάκης, Ρίζος, Γιουλάκη, Λάζου, Χρέλια, Παϊτατζής
211. Ευτυχώς χωρίς δουλειά	Γκρέκα	Καψάλης	Καψάλης	Γκιωνάκης, Ρίζος, Α. Στρατηγού, Ζωΐδου, Κεδράκας
212. Ο Ιππόλυτος και το βιολί του	Ι. Καρατζόπουλος & Σία – Βέγγος	Γλυκοφρύδης	Σινιγαγιάς	Βέγγος, Στολήγκας, Τζάνετ, Μηλιάδης, Δ. Νικολαΐδης
213. Ο Καζανόβας	Κονιτσιώτης	Καψάσκης	Κ. Νικολαΐδης – Ελευθερίου	Χατζηχρήστος, Κωνσταντάρας, Καραγιάννη, Τριάντη, Δ. Νικολαΐδης, Φέρμας
214. Οι κατεργάρηδες*	Τατασόπουλος	Τατασόπουλος	Θ. Τέμπος	Μανέλλης, Μηλιάδης, Σκουλούδη, Δούκας, Ζανίνο
215. Κάτι να καίη	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Βλαχοπούλου, Ηλιόπουλος, Λιάσκου, Ναθαναήλ, Βουτσάς, Νέγκας, Καραγιάννη, Τσαγανέας, Τζανετάκος
216. Ο κύριος πτέρωχος	Κονιτσιώτης	Κατσουρίδης	Σακελλάριος – Γιαννακόπουλος	Χατζηχρήστος, Δούκας, Παπαγιαννόπουλος, Τριάντη, Φέρμας, Κωνσταντάρας
217. Μικροί και μεγάλοι εν δράσει	Ρ.– Λ.– Σ.– Ψ.	Λάσκος	Λαζαρίδης	Αρώνη, Κωνσταντάρας, Τσιούνη, Πάντζας, Αυλωνίτης, Ε. Ανουσάκη
218. Ο μπαμπάς μου κι εγώ	Σπηλιώτης	Θαλασσινός	Μαρής	Καλογεροπούλου, Κωνσταντάρας, Κωστίδου, Νέγκας

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
219. Τα παιδιά της Μανταλένας*	Μάγια	Αρίων	Αρίων	Μανέλλης, Μαλούχος, Τριάντη, Α. Στρατηγού, Ορφανού
220. Παλληκαράκια της παντρείας	Ω φιλμς	Ηλιάδης	Μπακόπουλος - Π. Βασιλειάδης	Ηλιόπουλος, Φωτόπουλος, Γώγου, Πρωτοπαπάς
221. Πολυτεχνίτης κι ερημοσπίτης	Ι. Καρατζόπουλος & Σία	Σακελλάριος	Σακελλάριος - Γιαννακόπουλος	Βέγγος, Λινάρδου, Κρεββατά, Μοσχονά, Γαβριηλίδης, Ντάλι, Δ. Νικολαΐδης, Βογιατζής
222. Σκάνδαλα στο νησί του έρωτα	Π. Δαδήρας - Μωραΐτης	Δ. Δαδήρας	Ν. Μάτσας - Κ. Ασημακόπουλος	Ντάλι, Βουρνάς, Σκουλούδη, Μαλούχος, Μανέλλης
223. Οι σκανδαλιάρηδες	Νόβακ	Τατασόπουλος	Θ. Τέμπος	Σταυρίδης, Γκιωνάκης, Σκουλούδη, Λάζου, Μηλιάδης
224. Ο ταυρομάχος προχωρεί	Κατζηχρήστος	Καψάσκης	Μιχαηλίδης	Κατζηχρήστος, Φέρμας, Ντόρικ, Ορφανού, Μ. Νέζερ, Μυλωνάς
225. Το τεμπελόσκυλο	Πυλαρινός - Βαρβέρης	Φωτιάδης	Φωτιάδης	Χρονοπούλου, Παπαμιχαήλ, Βασταρδής, Αυλωνίτης, Λινάρδου, Λειβαδίτης
226. Της κακομοίρας!	Δ. Χατζηχρήστος	Κατσουριδης	Κατσουριδης	Κατζηχρήστος, Δούκας, Ρίζος, Μ. Νέζερ, Φέρμας, Τριάντη, Ν. Παππά
227. Τον βρήκαμε τον Παναή	Στράντζαλης	Στράντζαλης	Στράντζαλης	Φ. Φιλιππίδης, Μανέλλης, Ντάλι, Παπούλια, Τριάντη
228. Οι τουρίστες	Η. Περγαντής	Κισσανδράκης	Γ. Περκάκης	Γιαννόπουλος, Ζερβός, Μ. Νέζερ, Χρέλια
229. Ο τρελλάρας*	Τζαλ	Αλιφέρης	Ελευθερίου	Βέγγος, Τριάντη, Δούκας, Διανέλλος, Νοταρά, Δ. Νικολαΐδης
230. Τρελλοί πολυτελείας	Βαρβέρης	Φωτιάδης	Φωτιάδης	Πάντζας, Φωτόπουλος, Γκιωνάκης, Λειβαδίτης, Κωνσταντίνου, Ε. Ανουσάκη
231. Τρίτη και 13	Ρ.- Λ.- Σ.- Ψ.	Λάσκος	Λαζαρίδης	Σταυρίδης, Γκιωνάκης, Ασημακοπούλου, Λαμπροπούλου, Λάζου, Μαυρόπουλος, Μαλλιαγρός
232. Τύφλα νά 'χη ο Μάρλον Μπράντο	Στράντζαλης	Λάσκος	Ελευθερίου	Βέγγος, Κακκαβάς, Τριάντη, Ζανίνο, Έ. Οικονόμου
233. Το τυχερό παντελόνι	Ρόμβος	Γλυκοφρύδης	Γιαννουκάκης	Βέγγος, Λινάρδου, Γιουλάκη, Μαλούχος, Αργύρης, Μεταξά

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
234. Ο φίλος μου ο Λευτεράκης	Φίνος	Σακελλάριος	Σακελλάριος - Γιαννακόπουλος	Ηλιόπουλος, Βουτσάς, Κοντού, Κωνσταντίνου, Πάνου, Γιουλάκη
235. Χτυποκάρδια στο θρανίο	Κονιτσιώτης - Birsel	Σακελλάριος	Σακελλάριος	Βουγιουκλάκη, Παπαμιχαήλ, Παπαγιαννόπουλος, Πάνου, Κωνσταντάρας, Κωνσταντίνου
236. Ο Ψευθοδώρος	Μπέτσος - Μ. Σπυρόπουλος & Σία	Παπάζογλου	Μπέτσος	Αυλωνίτης, Μηλιάδης, Γιαννόπουλος, Ν. Παππά, Κάππης, Γαλάνη
237. Η ψεύτρα	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Βουγιουκλάκη, Αλεξανδράκης, Παπαγιαννόπουλος, Φυτούση, Βουτσάς, Λιάσκου, Γώγου, Διανέλλος, Καίλας
Το γέλιο βγήκε απ' τον Παράδεισο**	Φάρος	Παπακώστας	Παπακώστας	Κωνσταντίνου, Παπαγιαννόπουλος, Μ. Νέζερ, Ρίζος, Ντάλι, Γαλάνη
Ζητείται τίμιος**	Βεδούρας	Π. Κωνσταντίνου	Τσιφόρος - Π. Βασιλειάδης	Φωτόπουλος, Σταυρίδης, Βουτσάς, Καραγιάννη, Κακαβάς, Ζαλνίνο, Καραγιάννη, Φέρμας
<b>1964</b>				
238. Άλλος για το εκατομμύριο	Ρ. - Λ. - Σ. - Ψ.	Λάσκος	Τσιφόρος - Π. Βασιλειάδης	Φωτόπουλος, Ασημακοπούλου, Κρεβατά, Γκιωνάκης, Αυλωνίτης, Ε. Ανουσάκη, Παράβας, Γιουλάκη, Κάππης
239. Αν έχεις τύχη...	Πυλαρινός - Βαρβέρης	Πετρίδης	Τσιφόρος	Παπαμιχαήλ, Μηνιάτη, Τσαγανέας, Παπαγιαννόπουλος, Νοταρά, Σαμπάχ
240. Ο Αριστείδης και τα κορίτσια του	Ανζερβός	Ζωγραφάκης	Ν. Μάτσας	Μακρής, Καλατζοπούλου, Στεφανίδου, Λιναρδου, Γκιωνάκης, Βοσκόπουλος
241. Η βίλλα των οργίων	Φίνος	Δημόπουλος	Σταύρου	Κωνσταντάρας, Αναλυτή, Παπαγιαννόπουλος, Ντούζος, Ζαρόκωστα, Βογιατζής
242. Γάμος α λα ελληνικά	Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης	Β. Γεωργιάδης	Πολενάκη	Κωνσταντίνου, Καλογεροπούλου, Στεφανίδου, Διαμαντίδου, Κλυν
243. Ο Γιάννης τα 'κανε θάλασσα	Βεδούρας	Κωστελέτος	Πατζής	Γκιωνάκης, Αυλωνίτης, Σκουλούδη, Λάζου, Δούκας, Δ. Νικολαΐδης

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
244. Δεσποινίς διευθυντής	Φίνος	Δημόπουλος	Γιαλαμάς - Πιρετεντέρης	Καρέζη, Αλεξανδράκης, Παπαγιαννόπουλος, Παπαγιάννη, Δ. Νικολαΐδης, Μαρούδα
245. Διαζύγιο α λα ελληνικά	Σαμπατάκος	Κωστελέτος	Κωστελέτος	Αναλυτή, Ρηγόπουλος, Ζαρόκωστα, Έ. Οικονόμου, Εξαρχάκος, Γιαννόπουλος
246. Τα διακόσια ένα καναρίνια	Πάρις	Γρηγορίου	Τσιφόρος - Π. Βασιλειάδης	Κλυνη, Χαλκούση, Ζώτος, Μπρόγερ, Δούκας, Καρρά
247. Τα δίδυμα	Καραγιάννης	Καραγιάννης	Ελευθερίου	Βέγγος, Κρεββατά, Γαβριηλίδης, Στυλιανοπούλου, Βογιατζής
248. Το δόλωμα	Φίνος	Σακελλάριος	Σακελλάριος	Βουγιουκλάκη, Αλεξανδράκης, Ηλιόπουλος, Μπάρκουλης, Βουλγαρίδης, Καζάν
249. Ο εαυτούλης μου	Νόβακ	Λάσκος	Λάσκος	Κωνσταντάρας, Ασημακοπούλου, Μαντζουράνη, Μιράντα, Κωνσταντίνου, Δ. Νικολαΐδης
250. Έκλεψα τη γυναίκα μου	Στράντζαλης	Στράντζαλης	Ολύμπιος	Παράβας, Κυριακίδου, Ρηγόπουλος, Διανέλλος, Εξαρχάκος
251. Ο εμίρης και ο κακομοίρης	P.- Λ.- Σ.- Ψ.	Λάσκος	Λαζαρίδης	Πάντζας, Προκοπίου, Φωτόπουλος, Καλουτά, Λειβαδίτης, Κάππης
252. Ένας ζόρικος δεκανέας	IN	Μαριόλης	Λυμπερόπουλος	Χατζηχρήστος, Στολιγιάς, Καραγιάννη, Α. Στρατηγού, Μελάγια, Δούκας, Φέρμας
253. Έξω φτώχεια	Βέγγος - Οικονομίδης	Γλυκοφρύδης	Κ. Νικολαΐδης - Οικονομίδης	Βέγγος, Οικονομίδης, Σίβα, Ντούζος, Σαμπάχ, Δ. Νικολαΐδης
254. Εξωτικές βιταμίνες*	Μασκ	Καψάσκης	Ρούσσο	Σταυρίδης, Χωραφά, Φυτούση, Λαμπροπούλου, Γκιωνάκης, Μηλιάδης
255. Ήταν όλοι τους κορόιδα	Σαμπατάκος & υιός	Χ. Αποστόλου	Χ. Αποστόλου	Αυλωνίτης, Βασιλειάδου, Ρίζος, Φέρμης, Μπόζου, Γιαννόπουλος
256. Θα σε κάνω βασίλισσα	Α. Καρατζόπουλος	Σακελλάριος	Σακελλάριος	Βέγγος, Λινάρδου, Κωνσταντάρας, Μούτσιος, Καρρά, Δ. Νικολαΐδης
257. Ο θαλασσόλυκος	Σαμπατάκος & υιός	Χατζηχρήστος	Μιχαηλίδης	Χατζηχρήστος, Καλατζοπούλου, Μυλωνάς, Τ. Χριστοφορίδης, Γιουλάκη, Φέρμας

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
258. Ο καταφερτζής	Στράντζαλης	Στράντζαλης	Τσιφόρος	Βέγγος, Γιαννόπουλος, Κυριακίδου, Π. & Τ. Χριστοφορίδης, Εξαρχάκος
259. Οι κληρονόμοι	Φίνος	Δαλιανίδης	Π. Βασιλειάδης	Ηλιόπουλος, Χατζηχρήστος, Βουτσάς, Γιουλάκη, Καραγιάννη, Λιάσκου, Ρίζου
260. Κόσμος και κοσμάκης	P. - Α. - Σ. - Ψ.	Λάσκος	Λαζαρίδης	Σταυρίδης, Γκιωνάκης, Ασημακοπούλου, Κρεββατά, Ντούζος, Παράβας, Μηλιάδης, Στυλιανοπούλου
261. Ο λαγοπόδαρος	Α. Χαλιώτης	Κωστελέτος	Παϊζης	Σταυρίδης, Γκιωνάκης, Αυλωνίτης, Λάζου, Παπαναστασίου
262. Μια βδομάδα στον Παράδεισο	Ανζερβός	Νταϊφάς	Δημόπουλος - Διαμαντόπουλος	Καλατζοπούλου, Διαμαντόπουλος, Καρράς, Δάνης, Στεφανίδου, Φέρμης, Αυλωνίτης, Μεντής
263. Ό,τι θέλει ο λαός	Σαραβάνος	Αδάμης	Αδάμης	Γκιωνάκης, Κάππης, Βουτσάς, Φέρμας, Λαμπροπούλου, Βρανά
264. Ο παράς κι ο φουκαράς	Α. Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Σακελλάριος	Χατζηχρήστος, Καραγιάννη, Βούρτσι, Αυλωνίτης, Βογιατζής, Γιαννακάς, Μοσχονά
265. Ο πολύτεκνος	Αρχ	Θαλασσινός	Ελευθερίου	Βέγγος, Στυλιανοπούλου, Μαρούδα, Νέγκας, Τσαγανέας, Μοσχονά
266. Οι προικοθήρες	Βεδούρας	Π. Κωνσταντίνου	Κ. Νικολαΐδης - Ελευθερίου	Γκιωνάκης, Αυλωνίτης, Ρίζος, Σαμπάχ, Έ. Οικονόμου, Α. Στρατηγιού
267. Σχολή για σωφερίνες	Στράντζαλης	Στράντζαλης	Ολύμπιος	Βέγγος, Μπάρκουλης, Τριάντη, Πασπάτη, Ζανίνο, Μεταξά
268. Η σωφερίνα	Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης - Αιγαίον φιλμ	Σακελλάριος	Ρούσσο	Βουγιουκλάκη, Αλεξανδράκης, Κοντού, Πάντζας, Κωνσταντίνου, Γιαννακάς
269. Τρία κορίτσια από την Αμέρিকা	Δ. Δαδήςρας - Ν. Μωρατίτης	Δ. Δαδήςρας	Απ. Γαβριηλίδης	Ντάλι, Μπάρκουλης, Μαλούχος, Κρεββατά, Αυλωνίτης
270. Οι φτωχοδιάβολοι	Σπέντζος	Κρίστιαν	Γιαλαμάς - Πρετεντέρης	Βέγγος, Σκιαδά, Μαλούχος, Παπαγιάννη, Α. Φιλιππίδης, Βογιατζής, Τσιτσόπουλος
271. Η χαρτοπαίχτρα	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Βλαχοπούλου, Κωνσταντάρας, Βουτσάς, Λιάσκου, Νοταρά, Παπαγιάννη

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
<b>1965</b>				
272. Το αγρίμι	Ιωαννίδης φιλμ	Καραγιάννης	Καραγιάννης	Σύλβα, Έ. Οικονόμου, Βαρλάμος, Αυλωνίτης, Γκιωνάκης, Νέγκας
273. Το βλακόμουτρο	Σπηλιώτης	Φυλακτός	Θ. Τέμπος	Γκιωνάκης, Βογιατζής, Στυλιανοπούλου, Έ. Οικονόμου, Φέρμας
274. Η δε γυνή να φο- βήται τον άνδρα	Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης	Τζαβέλλας	Τζαβέλλας	Κοντού, Κωνσταντίνου, Διαμαντίδου, Γώγου, Ξενίδης, Παπαγιάννη, Καββαδία
275. Είναι ένας τρελλός ... τρελλός Βέγγος	Βέγγος	Γλυκοφρύδης	Μ. Βασιλειά- δης - Ελευ- θερίου	Βέγγος, Σκουλούδη, Σκιαδά, Μηλιάδης, Δ. Νικολαΐδης, Πλατής
276. Ένα έξυπνο... έξυ- πνο μούτρο	Φίνος	Ανδρεαδάκης	Τσιφόρος - Π. Βασιλειάδης	Βουτσάς, Αυλωνίτης, Ρίζος, Σκιαδά, Τζάνετ, Ρίζου
277. Η Εύα δεν αμάρ- τησε	Αρχ	Θαλασσινός	Ελευθερίου	Ανουσάκη, Φωτόπου- λος, Γκιωνάκης, Μη- λιάδης, Φέρμης, Βρανά, Γιαννόπουλος
278. Και οι 14 ήταν υπέροχοι	Ρ.- Λ.- Σ.- Ψ.	Σειληνός	Λαζαρίδης - Κ. Κινδύνης	Πάντζας, Αναλυτή, Ρη- γόπουλος, Παράβας, Γκιωνάκης, Αυλωνίτης
279. Κάλιο πέντε και στο χέρι	Οικονομίδης - Κουρουνιώ- της - Πετρο- λέκας	Γλυκοφρύδης	Κ. Νικολαΐ- δης - Οικονο- μίδης	Φωτόπουλος, Γκιωνά- κης, Βασιλειάδου, Οί- κονομίδης, Μαρούδα, Γώγου, Καρρά, Λα- μπροπούλου
280. Κάνε με πρωθυ- πουργό	Χρήσιμα	Λυχναράς	Τσιφόρος - Π. Βασιλειάδης	Πάντζας, Κουράκου, Παπαγιαννόπουλος, Ρί- ζος, Τζανετάκος, Μο- σχονά
281. Κορίτσα για φίλημα	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Λάσκαρη, Βλαχοπού- λου, Καραγιάννη, Λιά- σκου, Βουτσάς, Ντού- ζος, Βογιατζής, Τζανε- τάκος, Παπαναστασίου
282. Μερικές το προτι- μούν χαλί*	Ορέστης - Τρόικα	Φέρρης	Στολίγκας	Καλατζοπούλου, Βο- γιατζής, Παπαγιαννό- πουλος, Έ. Οικονόμου, Μιχαλακόπουλος
283. Μια τρελλή... τρελλή οικογένεια	Φίνος	Δημόπουλος	Τσιφόρος - Π. Βασιλειάδης	Καρέζη, Αλεξανδράκης, Αρώνη, Παπαγιαννό- πουλος, Καλιβωκάς, Τζανετάκος, Γώγου, Παπαγιάννη, Μαρούδα
284. Μοντέρνα Σταχτο- πούτα	Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης	Σακελλάριος	Σακελλάριος	Βουγιουκλάκη, Παπα- μιχαήλ, Πάρλας, Μαλ- λαγρός, Ξενίδης, Μου- στάκας



Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
285. Μπετόβεν και μπουζούκι	P.- Λ.- Σ.- Ψ.	Λάσκος	Γ. Ασημακόπουλος	Φωτόπουλος, Σταυρίδης, Παράβας, Γκιωνάκης, Ασημακοπούλου, Μουστάκας
286. Ο ουρανοκατέβατος	P.- Λ.- Σ.- Ψ.	Λάσκος	Λαζαρίδης	Φωτόπουλος, Κρεββατά, Ασημακοπούλου, Σκουλούδη, Νέγκας, Παράβας
287. Όχι, κύριε Τζόνσον	Άννα - Πάρις	Γρηγορίου	Μ. Γρηγορίου	Αλεξάντερ, Ζουμπούλακη, Ρίζος, Διαμαντίδου, Βανδής, Ξενίδης
288. Πράκτορες 005 εναντίον Χρυσόποδαρου	P.- Λ.- Σ.- Ψ.	Λάσκος	Λάσκος	Χατζηχρήστος, Γκιωνάκης, Ρηγόπουλος, Ασημακοπούλου, Τριάντη, Κριτή
289. Το πρόσωπο της ημέρας	P.- Λ.- Σ.- Ψ.	Λάσκος	Μαρής - Λαζαρίδης	Βουτσάς, Προκοπίου, Μηνιάτη, Καζάκος, Μουστάκας
290. Το ρομάντσο μιας καμαριέρας	Αθανασιάδης	Αθανασιάδης	Ολύμπιος	Σύλβα, Μπριόλας, Στολίγκας, Έ. Οικονόμου, Τσαγανέα
291. Τέντυ-μπόυ αγάπη μου	Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης	Δαλιανίδης	Σταύρου	Βουτσάς, Λάσκαρη, Πλατής, Σκιαδά, Παπαναστασίου
292. Υιέ μου... υιέ μου	P.- Λ.- Σ.- Ψ.	Γρηγορίου	Λαζαρίδης	Κωνσταντάρας, Καρράς, Κοντού, Μηνιάτη, Δ. Νικολαΐδης, Κρεββατά, Γαβριηλίδης
293. Υπάρχει και φιλότιμο	Φίνος - Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης	Σακελλάριος	Σακελλάριος	Κωνσταντάρας, Ντούζος, Λινάρδου, Ζαρόκωστα, Παπαγιαννόπουλος
294. Φτωχός εκατομμυριούχος	Ολύμπια	Δ. Δαδήρας	Ολύμπιος	Ντάλι, Πάντζας, Παπαγιαννόπουλος, Γαβριηλίδης, Κρεββατά, Βλάχος
295. Φωνάζει ο κλέφτης	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Ηλιοπούλος, Βλαχοπούλου, Παπαγιαννόπουλος, Ντούζος, Τζάνετ, Πλατής
Ου κλέψης...**	Ολύμπια	Δαδήρας	Σφυρόερας	Ντάλι, Εμμανουήλ, Σταρένιος, Στολίγκας, Έξαρχος, Κωνσταντόπουλος
Περάστε την πρώτη του μηνός**	Α. Καρατζόπουλος	Καψάσκης	Σακελλάριος	Παπαμιχαήλ, Φόνσου, Αρβανίτη

## 1966

296. Η αδελφή μου θέλει ξύλο	Ιωαννίδης & Φοινιξ	Λυχνάρας	Σακελλάριος	Γκιωνάκης, Λινάρδου, Ρίζος, Αυλωνίτης, Παπαγιαννόπουλος, Μουσύρη
------------------------------	--------------------	----------	-------------	--

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
297. Ο αδελφός μου ο λόρδος	Ανζερβός	Σειληγός	Φωτιάδης	Πάντζας, Καρράς, Ιασονίδου, Γκιωνάκης, Γαβριηλίδης, Κρεββατά, Σικουλούδη
298. Άνθρωπος για όλες τις δουλειές	P.- Λ.- Σ.- Ψ.	Κωνσταντίνου	Κωνσταντίνου - Χ. Κυριακός - Λαζαρίδης	Κωνσταντίνου, Μηνιάτη, Ασημακοπούλου, Τζόγιας, Λιάσκου, Τζανετάκος
299. Αχ! και νά 'μουν άνδρας	Βαρβέρης - Αντωνιάδης	Φωτιάδης	Φωτιάδης	Κοντού, Παπαγιαννόπουλος, Ρίζος, Μούτσιος, Σκιαδά, Γιουλάκη
300. Η γυναίκα μου τρελλάθηκε	Φίνος	Δ. Νικολαΐδης	Τσιφόρος - Π. Βασιλειάδης	Αρώνη, Κωνσταντάρας, Βογιατζής, Μαρούδα, Ζαρόκωστα, Μαλλιαγρός
301. Διπλοπενιές	Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης	Σκαλενάκης	Σακελλάριος	Βουγιουκλάκη, Παπαμιχαήλ, Διαλυνά, Αυλωνίτης, Παπαγιαννόπουλος, Λοχαίτης
302. Η δοσατζού*	Αβραμέας	Αβραμέας	Αβραμέας	Βασιλειάδου, Μπριόλας, Μηλιάδης, Μ. Νέζερ, Πλατής
303. Εισπράκτωρ 007	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Μιχαηλίδης	Σταυρίδης, Στολιγκας, Μαντζουράνη, Μ. Νέζερ, Ξενίδης, Στυλιανοπούλου
304. Ένα καράβι Παπαδόπουλοι	Χρήσιμα	Γιάγκου	Τσιφόρος	Χατζηχρήστος, Φωτόπουλος, Τσαγανέας, Λάζου, Π. Χριστοφορίδης
305. Ο εξυπνάκιος	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Τσιφόρος - Π. Βασιλειάδης	Παπαμιχαήλ, Κουράκου, Σταυρίδης, Τζανετάκος, Στυλιανοπούλου
306. Ευτυχώς τρελλάθηκα	P.- Λ.- Σ.- Ψ.	Ανδρίτσος	Λαζαρίδης	Σταυρίδης, Βέγγος, Παράβας, Μαυροπούλου, Καραγιάννη, Π. Χριστοφορίδης
307. Ησαΐα, χόρευε	Ανζερβός	Κ. Ασημακόπουλος	Βαλασαμάκης - Κ. Ασημακόπουλος	Αυλωνίτης, Βασιλειάδου, Γκιωνάκης, Μηλιάδης, Καίλας, Ταϊγέτη
308. Η Κλεοπάτρα εν δράσει	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Μιχαηλίδης	Παράβας, Σικουλούδη, Γαρμπή, Μούτσιος
309. Η κόρη μου η σοσιαλίστρια	Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης	Σακελλάριος	Σακελλάριος	Βουγιουκλάκη, Παπαμιχαήλ, Κωνσταντάρας, Ξενίδης, Λοχαίτης, Πλατής
310. Κούνια που σε κούναγε	Π. Περγαντής	Γαλάνη	Θ. Τέμπος	Μηλιάδης, Μοσχονά, Σκιαδά, Μπόζου, Φέρμας, Φέρμης

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
311. Ο Μελέτης στην Άμεσο Δράση	Κυριακόπουλοι	Κυριακόπουλος	Ελευθερίου - Μιχαηλίδης	Χατζηχρήστος, Αυλωνίτης, Βασιλειάδου, Σκουλούδη, Στολίγκας, Μπόζου, Κεδράκας
312. Ο μπαμπάς μου ο τέντυ-μπύς	Κυριακόπουλοι	Κυριακόπουλος	Θ. Τέμπος	Τζανετάκος, Μαυρομαμάτης, Αυλωνίτης, Παπαγιαννόπουλος, Μανέλλης, Παπανίκα
313. Να ζη κανείς ή να μη ζη	P. - Λ. - Σ. - Ψ.	Λάσκος	Μοντανάρης - Δημόπουλος	Ηλιόπουλος, Κωνσταντάρας, Μηνιάτη, Μουσούρη, Μουστάκας
314. Ευπόλυτος πρίγκηψ	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Βουτσάς, Καραγιάννη, Παπαγιαννόπουλος, Τσιτσόπουλος, Μπάρκουλης, Μαλλιαγρός
315. Ούτε μιλάει... ούτε λαλάει	Π. Περγαντής	Γαλάνη	Θ. Τέμπος	Μανέλλης, Μαυρομαμάτης, Μοσχονά, Κεδράκας, Φέρμας, Βελέντζας
316. Ο παπατρέχας	Βέγγος	Θαλασσινός	Ελευθερίου	Βέγγος, Διανέλλος, Γιουλάκη, Μαρούδα, Σαμπάχ, Ταυγέτη, Μπόζου
317. Ο παρθένος	Ολύμπια	Δ. Δαδής	Σφυρόερας	Γιαννακάς, Ντάλι, Νοταρά, Αντανόπουλος, Σόκαλη, Φέρμας
318. Πέντε χιλιάδες ψέματα	Φίνος	Κωνσταντίνου	Φιλιπούλης	Κωνσταντίνου, Τζανετάκος, Παπαγιαννόπουλος, Νοταρά, Καζιάνη, Ν. Παππά
319. Η προζενήτρα	Αβραμέας	Αβραμέας	Αβραμέας	Βασιλειάδου, Μπριόλας, Μαρτίνος, Πλατής
320. Ραντεβού στον αέρα	Φίνος - Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Βλαχοπούλου, Βουτσάς, Βογιατζής, Καραγιάννη, Προκοπίου, Λιάσκου
321. Ο τετραπέρατος	Φοίνιξ - Ιωαννίδης	Ανδρίτσος	Γ. Ασημακόπουλος	Χατζηχρήστος, Γκιωνάκης, Ρίζος, Παϊτατζή, Χρέλια, Σοϊμοίρη, Φέρμας
322. Τζένη-Τζένη	Φίνος	Δημόπουλος	Γιαλαμάς - Πρετεντέρης	Καρέζη, Μπάρκουλης, Παπαγιαννόπουλος, Κωνσταντάρας, Σόκαλη, Σκιαδά
323. Φίφης ο ακτύπητος	P. - Λ. - Σ. - Ψ.	Λυχναράς	Μιχαηλίδης	Παράβας, Λινάρδου, Κάππης, Αυλωνίτης, Πεφάνη, Μουστάκας
324. Φως, νερό, τηλέφωνο, οικόπεδα με δόσεις	Στράντζαλης	Στράντζαλης	Ελευθερίου - Στράντζαλης	Χατζηχρήστος, Διανέλλος, Μουστάκας, Ζανίνο, Φέρμας, Βέγγος

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
325. Πονηρός πράκτωρ Καραγκιόζης*	Κλακ	Παπακώστας	Θ. Τέμπος	Δάνης, Αύλωνίτης, Φέρμης, Μιχαηλίδου, Δούκας
Η βουλευτίνα**	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Μιχαηλίδης - Κατσαμπής	Βλαχοπούλου, Ξενίδης, Τζανετάκος, Δ. Νικολαΐδης, Ρίζος, Μαρούδα
Επιχείρησις όρμα, χοντρέ**	Μέλισσα	Μανέλλης	Μελισσηνός	Μανέλλης, Φέρμης, Σπαρίδης
Όλοι οι άνδρες είναι ίδιοι**	Κουρουνιώτη	Σακελλάριος	Σακελλάριος	Φόνσου, Ζαρόκωστα, Λινάρδου, Βογιατζής, Παπαγιαννόπουλος, Κρεββατά
Ό,τι λάμπει είναι χρυσός**	TV φιλμ	Φιλίππου - Ηλιόπουλος	Παπαζαχαρίου	Ηλιόπουλος, Γιουλάκη, Ροδίτη, Χόπτηρης, Ανδρέοπουλος
Φουσκοθαλασιές**	P.- Λ.- Σ.- Ψ.	Λάσκος	Λαζαρίδης	Αρώνη, Παπαγιαννόπουλος, Ντούζος, Γαβριηλίδης, Δελούτση, Αντλερ
<b>1967</b>				
326. Ο ανακατωσουράς	P.- Λ.- Σ.- Ψ.	Γρηγορίου	Λαζαρίδης	Ηλιόπουλος, Μαυροπούλου, Κρεββατά, Σταυρίδης, Στολιγκας, Γαβριηλίδης
327. Από λαχτάρα σε λαχτάρα	Μελισσηνός	Μελισσηνός	Μανέλλης - Πριονάς	Μανέλλης, Θηβαίος, Μπέλλος, Βελέντζας, Ν. Αποστόλου
328. Αχ! αυτή η γυναίκα μου	Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης	Σκαλενάκης	Τσιφόρος - Π. Βασιλειάδης	Βουγιουκλάκη, Παπαμιχαήλ, Μιχαλόπουλος, Κωνσταντάρου, Νοταρά, Μαλούχος
329. Ο αχόρταγος	Κουρουνιώτης	Δ. Δαδήρας	Μοντανάρης	Γκιωνάκης, Κοντού, Παπαγιαννόπουλος, Καλλιβωκάς, Λαλοπούλου, Κρούσκα
330. Βίβα, Ρένα	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Μιχαηλίδης - Κατσαμπής	Βλαχοπούλου, Κωνσταντάρης, Ρίζος, Μπάροκουλης, Φέρμας, Κουρής
331. Βοήθεια, ο Βέγγος - Φανερός πράκτωρ 000	Βέγγος	Βέγγος	Τσιφόρος - Ελευθερίου	Βέγγος, Ζανίνο, Παπαδόπουλος, Δελούτση, Φέρμας, Μηλιάδης
332. Γαμπρός απ' το Λονδίνο	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης - Σακελλάριος	Βουτσάς, Βαλσάμη, Παπαγιαννόπουλος, Ζαφειρίου, Ιμπροχώρη
333. Ο γαμπρός μου ο προικοθήρας	Κουρουνιώτης	Σειληνός	Φωτιάδης	Πάντζας, Προκοπίου, Στυλιανοπούλου, Καλλιβωκάς, Γκιωνάκης, Παπαδόπουλος

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
334. Ο γεροντοκόρος	Καραγιάννης - Καρατζό- πουλος	Λάσκος	Μιχαηλίδης - Κατσαμπής	Κωνσταντάρας, Κο- ντού, Στυλιανοπούλου, Μούτσιος, Λάζου, Ξε- νίδης, Πρέκκας
335. Για την καρδιά της ωραίας Ελένης	Κλακ	Α. Τέμπος	Μπαζαίος	Ε. Ανουσάκη, Τζανετά- κος, Παπαγιαννόπουλος
336. Ένας απένταρος λεφτάς	Κυριακόπου- λοι	Κυριακόπου- λος	Μιχαηλίδης	Γκιωνάκης, Ε. Ανουσά- κη, Τζανετάκος, Μη- λιάδης
337. Οι θαλασσιές οι χάντρες	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Λάσκαρη, Γεωργίτσης, Βουτσάς, Καραγιάννη, Χρονοπούλου, Βογια- τζής
338. Καλώς ήλθε το δολλάριο	Ανζερβός	Σακελλάριος	Σακελλάριος	Κωνσταντίνου, Λινάρ- δου, Φέρμας, Καλουτά, Καστούρα, Μουστάκας
339. Κάτι κουρασμένα παλληκάρια	Φίνος	Δημόπουλος	Γιαλαμάς - Πρετεντέρης	Κωνσταντάρας, Βαλσά- μη, Αρβανίτη, Εξαρχά- κος, Παπαγιαννόπου- λος, Ζαρόκωστα
340. Κοκοβιάς και Σπάρος στα δίχτυα της αράχνης	Αρκ	Γρηγορίου	Τσιφόρος	Γιαννακός, Τζανετάκος, Πεφάνη
341. Κολωνάκι, διαγω- γή μηδέν	P.- Λ.- Σ.- Ψ.	Ζωγραφάκης	Χ. Γιαννακό- πουλος	Φωτόπουλος, Μουστά- κας, Γιαννόπουλος, Μουσουρή, Ιασιωνίδου, Κωνσταντάρα
342. Η κόρη μου η ψεύτρα	Τατασόπουλος	Τατασόπουλος	Ν. Μάτσας	Καλατζοπούλου, Έ. Οικονόμου, Μπριόλας, Χ. Νέζερ, Μαλλιαγρός
343. Ο κόσμος τρελ- λάθηκε	P.- Λ.- Σ.- Ψ.	Θαλασσινός	Θαλασσινός - Λαζαρίδης	Ηλιόπουλος, Μηνιάτη, Τζανετάκος, Ρηγόπου- λος, Μουστάκας, Μιχα- λακόπουλος
344. Λάλα το, Λαλάκη	Μάρθα	Φιλέρης	Φιλέρης	Φωτόπουλος, Ρίζος, Πλατής, Βούρτση, Ζα- φειρίου, Στρατηγός
345. Μανωλάκης ο τέντυ-μπύς*	Μέλισσα	Μελισσηνός	Θ. Τέμπος - Μανέλλης	Μανέλλης, Ν. Θηβαίος, Έ. Οικονόμου, Βελέ- ντζας
346. Μια κυρία στα μπουζούκια	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Χρονοπούλου, Λάσκα- ρη, Βουτσάς, Γεωργί- τσης, Καραγιάννη, Ε- ξαρχάκος
347. Μιας πεντάρας νειάτα	Κονιτσιώτης - Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης	Δ. Δαδήρας	Γιαλαμάς - Πρετεντέρης	Φωτίου, Δηναίος, Μπάρκουλης, Μιχαλό- πουλος, Στεφανίδου, Γαβριηλίδης

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
348. Μίνι φούστα και καράτε	Αφοί Κουρουγιώτη	Σειληνός	Ανδρέοπουλος - Βρασιβανόπουλος, στόρυ Δ. Γιαννουκάκης	Προκοπίου, Πάντζας, Νοταρά, Γκιωνάκης, Λειβαδίτης, Βογιατζής, Χρέλια
349. Ο μόδιστρος	Σύλιας & υιός	Λάσκος	Λάσκος - Βλάχος	Παράβας, Ζ. Αποστόλου, Τριάντη, Μουστάκας, Κρεββατά
350. Νυμφίος ανύμφευτος	Ρ. - Λ. - Σ. - Ψ.	Λάσκος	Λαζαρίδης	Γκιωνάκης, Κατσέλη, Φόνσου, Κακκαβάς
351. Νύχτα γάμου	Φίνος	Δαλιανίδης	Σπυρόπουλος - Παπαδούκας	Βουτσάς, Καραγιάννη, Αρβανίτη, Γεωργίτσας, Βογιατζής, Μεταξά
352. Η παιχιδιάρα	Κυριακόπουλοι	Κυριακόπουλος	Μιχαηλίδης	Φόνσου, Σταυρίδης, Στυλιανοπούλου, Παπαγιαννόπουλος, Τζανετάκος, Μηλιάδης
353. Πάρε, κόσμε	Βέγγος	Θαλασσινός	Ελευθερίου	Βέγγος, Ε. Ανουσάκη, Μαντζουράνη, Τσαγανέα, Μηλιάδης, Διανέλλος
354. Πατέρα, κάτσε φρόνιμα	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Μιχαηλίδης - Κατσαμπής	Κωνσταντάρας, Τζανετάκος, Καλατζοπούλου, Μούτσιος, Ξενίδης, Καστόυρα
355. Πέντε γυναίκες για έναν άνδρα	Χρήσιμα	Σειληνός	Ανδρέοπουλος	Μιχαλακόπουλος, Κουράκου, Φωτόπουλος, Γκιωνάκης, Σκιαδά
356. Το πιο λαμπρό αστέρι	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Μιχαηλίδης	Βουγιουκλάκη, Παπαμιχαήλ, Στυλιανοπούλου, Διανέλλος, Λοχαίτης
357. Το πλοίο της χαράς	Χρήσιμα	Λάσκος	Τραϊφόρος - Π. Βασιλειάδης	Φωτόπουλος, Ασημακοπούλου, Γκιωνάκης, Λάζου, Τσαγανέας, Τσιτσόπουλος
358. Πράκτωρ Κίτσος καλεί Γαστούνη	Γιαννόπουλος - Κατσιμητσούλιας	Παπακώστας	Δούκας - Παπακώστας - Καραγεωργιάδης	Φωτόπουλος, Γιαννόπουλος, Αλεξίου, Φέρμας, Α. Στρατηγού
359. Σήκω χόρεψε σурτάκι	Στράντζαλης	Στράντζαλης	Τσιφόρος - Π. Βασιλειάδης	Χατζηχρήστος, Αυλωνίτης, Ζανίνου, Φέρμας, Μπόζου, Ζανίνο
360. Ο σπαγγοραμμένος	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Σακελλάριος	Κωνσταντάρας, Ρουσσέα, Γιουλάκη, Μάρκουλης, Μπονέλου, Πλατής
361. Ο στρίγγλος που έγινε αρνάκι	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Σακελλάριος	Σακελλάριος	Κωνσταντάρας, Κοντού, Λιάρος, Θ. Παπαδόπουλος, Β. Ιωαννίδης, Ξενίδης

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
362. Τρελλός, παλαβός και Βέγγος	Βέγγος	Βέγγος	Ελευθερίου	Βέγγος, Ανουσάκη, Μηλιάδης, Αργύρης
363. Ο χαζομπαμπάς	Σύλιας	Λάσκος	Βλάχος	Σταυρίδης, Φωτόπουλος, Μουστάκας, Ασημακοπούλου, Τριάντη, Δαδινόπουλος
364. Η χαρτορίχτρα	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Μιχαηλίδης	Παράβας, Στυλιανοπούλου, Ξενίδης, Καρακατσάνης, Γαρμπή, Πλατής
Αν όλες οι γυναίκες...**	Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης	N. Μάτσας	N. Μάτσας	Λαδικού, Καλατζοπούλου, Μπριόλας, Έ. Οικονόμου, Μιράντα, Κωνσταντάρας
Η κοροϊδάρη**	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Καραγιάννης	Ηλιόπουλος, Κουράκου, Ντούζος, Γκιωνάκης, Καστούρα, Πλοιός
<b>1968</b>				
365. Η αρχόντισσα και ο αλήτης	Φίνος	Δημόπουλος	Μιχαηλίδης	Βουγιουκλάκη, Παπαμιχάηλ, Παπαγιαννόπουλος, Λοχαίτης, Ζάνα, Τσιτσόπουλος
366. Για μια τρύπια δραχμή	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Ανδρίτσος	Τζεφρώνης	Παράβας, Ρηγόπουλος, Σκουλούδη, Γιουλάκη, Φωτόπουλος, Καρρά
367. Για ποιον χτυπά η κουδούνα	Φίνος	Λάσκος	Χ. Κυριακός	Βουτσάς, Παπαγιαννόπουλος, Βαλσάμη, Παϊτατζή, Ασημακοπούλου, Δοξαράς
368. Ο γίγας της Κυψέλης	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Λαζαρίδης	Ρίζος, Στυλιανοπούλου, Δελούτση, Τζανετάκος, Διανέλλος, Παϊτατζή
369. Γοργόνες και μάγκες	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Χρονοπούλου, Γεωργίτση, Βογιατζής, Εξαρχάκος, Καραγιάννη, Βαλσάμη
370. Δόκτωρ Ζιβέγγος	Βέγγος	Βέγγος	Τσιφόρος	Βέγγος, Κατσέλη, Τσαγιανέας, Παπαγιαννόπουλος, Π. Χριστοφορίδης
371. Έμπαινε, Κίτσο*	Γιαννόπουλος	Παπακώστας	Ελευθερίου	Γιαννόπουλος, Παπαγιαννόπουλος, Μηλιάδης, Αλεξίου, Βογιατζής
372. Ένας ιππότης για τη Βασούλα	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Καρέζη, Γεωργίτση, Φωκά, Παπαγιαννόπουλος, Μιχαλακόπουλος, Μπονέλου, Παϊτατζή, Εξαρχάκος

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
373. Ένας ιππότης με τσαρούχια	Γιαννόπουλος	Παπακώστας	Τζεφρώνης	Γιαννόπουλος, Προκοπίου, Μηλιάδης, Λυγίζος, Σκιαδά, Μποζώνης
374. Η ζηλιάρα	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Τσεκούρας	Βλαχοπούλου, Κωνσταντίνου, Μαντζουράνη, Λοχαίτης, Παπαζήσης, Λαμπροπούλου
375. Θα τα κάψω τα λεφτά μου*	Ιγγλέσης	Θεοδωρόπουλος	Ολύμπιος	Σταυρίδης, Μουστάκας, Μπρονέλου
376. Η θυρωρίνα	Αβραμέας	Αβραμέας	Αβραμέας	Νοταρά, Σταυρίδης, Μηλιάδης, Στυλιανοπούλου, Πλατής, Α. Στρατηγού
377. Ο Κίτσος και τ' αδέλφια του*	Γιαννόπουλος	Παρασχάκης	Ελευθερίου	Γιαννόπουλος, Αλεξίου, Άντλερ, Μηλιάδης, Βογιατζής, Παπαδόπουλος, Χαλκιά
378. Κίτσος, μίνι και σουβλάκι*	Γιαννόπουλος	Σαντάς	Ελευθερίου	Γιαννόπουλος, Φωτόπουλος, Ζανίνο, Φέρμης, Αλεξίου, Μηλιάδης
379. Το κορίτσι του λούνα-παρκ	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Μιχαηλίδης	Βουγιουκλάκη, Παπαμιχαήλ, Ρίζος, Ρουσσέα, Στυλιανοπούλου, Τσιτσόπουλος
380. Ο κούκλος	Τζάκσον	Τζάκσον - Ν. Οικονόμου	Τοσίου	Ρίζος, Γκότση, Μπόμπου, Ταυγέτη, Κονταρίνης
381. Ο μαχαραγιάς	Στράντζαλης	Στράντζαλης	Τσιφόρος	Μανέλλης, Τριάντη, Μπόζου, Π. Χριστοφορίδης, Φέρμας, Βελέντζας
382. Μια Ιταλίδα απ' την Κυψέλη	Φίνος	Δημόπουλος	Δημόπουλος	Αλεξανδράκης, Κοντού, Γιουλάκη, Βογιατζής, Δ. Νικολαΐδης, Παπανίκα
383. Ο Μικέας παντρεύεται	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Βογιατζής, Παπαγιαννόπουλος, Μαρούδα, Φωκά, Παϊτατζή, Μεταξά
384. Οι μνηστήρες της Πηνελόπης	Κυριακόπουλοι	Κυριακόπουλος	Λαζαρίδης	Παράβας, Μουστάκας, Καστούρα, Δελούτση, Γαβριηλίδης, Φ. Φιλίππιδης
385. Ο μπακαλόγατος	Μέλισσα	Μελισσηνός	Αλεξάκος	Μανέλλης, Θηβαίος, Π. Χριστοφορίδης, Γ. Μουρούζη, Ταυγέτη, Βελέντζας
386. Ο μπούφος	Κουρουνιώτης	Λάσκος	Λαζαρίδης	Πάντζας, Ρουσσέα, Προκοπίου, Μουστάκας, Δ. Νικολαΐδης, Δελούτση



Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
387. Οικογένεια Χωραφά	Κ. Ασημακόπουλος	Κ. Ασημακόπουλος	Κ. Ασημακόπουλος	Αλεξανδράκης, Κοντού, Παπαγιαννόπουλος, Κύρου, Μηλιάδης, Καζάν
388. Ο πεθερόπληκτος	Κυριακόπουλοι	Κυριακόπουλος	Λαζαρίδης	Γκιωνάκης, Στυλιανοπούλου, Κρεββατά, Σκουλούδη, Αυλωνίτης, Μουστάκας
389. Ο πιο καλός ο μαθητής	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Ανδρίτσος	Λαζαρίδης	Ηλιόπουλος, Καλογεροπούλου, Σταυρίδης, Π. Χριστοφορίδης, Παπαζήσης, Πλιός
390. Το πιο λαμπρό μπουζούκι	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Μιχαηλίδης	Βουτσάς, Καλογεροπούλου, Μαντζουράνη, Έξαρχος, Παπαζήσης, Ψαρράς
391. Το Προ-Πο και τα μπουζούκια	7η τέχνη	Τζάκσον - Οικονόμου	Σ. Μήλλας	Νοταρά, Πλατής, Μωραϊττης, Ζ. Αποστόλου
392. Ο Ρωμικός έχει φιλότιμο	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Σακελλάριος	Σακελλάριος	Κωνσταντάρας, Κωνσταντάρα, Λινάρδου, Πάνου, Ξενίδης, Τσαγανέας, Λαμπροπούλου
393. Ο σατράπης	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Ανδρίτσος	Φωτιάδης	Ηλιόπουλος, Καλογεροπούλου, Ξενίδης, Τσαγανέας, Γιουλάκη, Καρρά
394. Ο τρελλός τα 'χει 400	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Μιχαηλίδης	Κωνσταντάρας, Στεφανίδου, Πάνου, Στυλιανοπούλου, Τζανετάκος, Γώγου
395. Ο τσαχπίνης	Σύλιας & υιός	Λάσκος	Γιαννουκάκης	Παράβας, Μουστάκας, Τριάντη, Καστούρα, Μάουερ, Δ. Νικολαΐδης
396. Ο τυχεράκις	Δαμασκηγός - Μιχαηλίδης - Κονιτσιώτης	Θαλασσινός	Μιχαηλίδης	Χατζηχρήστος, Ρίζος, Φέρμας, Ζαφειροπούλου, Λόμπεργκ, Ρίζου
397. Ο φιγουρατζής	Μέλισσα	Μελισσηγός	Μελισσηγός	Μανέλλης, Θηβαίος, Καρολίνα, Μπέλλος, Π. Χριστοφορίδης
398. Ο ψεύτης	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Βουτσάς, Βαλσάμη, Παπαγιαννόπουλος, Σειληγός, Σαπουντζάκη, Σκιαδά
399. Ψυχραιμία, Ναπολέων	Σπηλιώτης	Φυλακτός	Θ. Τέμπος	Σταυρίδης, Ρίζος, Ζ. Αποστόλου, Παυλίδου, Δ. Νικολαΐδης
<b>1969</b>				
400. Αλτ! και σ' έφαγα*	Βαρβέρης	Βαρβέρης	Φ. Φιλιππίδης	Φ. Φιλιππίδης, Ε. Λοτζου, Τσουκάς, Αδριανός, Μ. Νέζερ

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
401. Το ανθρώπακι	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Βουτσάς, Καραγιάννη, Μεταξά, Μαρούδα, Καλογήρου, Τσιτσόπουλος
402. Ο άνθρωπος που γύρισε από τα πιάτα	Κονιτσιώτης	Γλυκοφρύδης	Λαζαρίδης	Χατζηχρήστος, Παπανίκια, Παπαγιαννόπουλος, Ζαρόκωστα, Μαρούδα, Τσούκας
403. Ο άνθρωπος της καρπαζιάς	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Λαζαρίδης	Βουτσάς, Καλογεροπούλου, Σαπουντζάκη, Ρίζος, Διανέλλος, Δ. Νικολαΐδης
404. Η αρχόντισσα της κουζίνας	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Μιχαηλίδης	Στυλιανοπούλου, Κάππης, Φέρμης, Α. Παπαδόπουλος, Διανέλλος
405. Το αφεντικό μου ήταν κορόιδο	Καραγιάννης	Θαλασσινός	Θαλασσινός	Σταυρίδης, Στυλιανοπούλου, Ρίζος, Κάππης, Μαντζουράνη, Δελούτση
406. Γαμπρός απ' τη Γαστούνη*	Γιαννόπουλος	Παπακώστας	Τζεφρώνης	Γιαννόπουλος, Αλεξίου, Παπαγιαννόπουλος, Α. Στρατηγού, Πεφάνη, Μπόζου
407. Για ένα ταγάρι δολλάρια*	Γιαννόπουλος	Παπακώστας	Ελευθερίου	Γιαννόπουλος, Παπαγιαννόπουλος, Αλεξίου, Παπαδόπουλος, Πεφάνη
408. Ο γόης	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Βουτσάς, Βαλσάμη, Εξαρχάκος, Ρίζου, Παπαγιαννόπουλος, Γαβριηλίδης
409. Τα δυο πόδια σ' ένα παπούτσι	Φίνος	Ανδρέου	Κατσαμπής	Βαλσάμη, Κομνηνός, Λιάρος, Τσούκας, Γαβριηλίδης, Μπονέλου
410. 24 ώρες ζωντοχήρα	Αβραμέας	Αβραμέας	Αβραμέας	Αναλυτή, Ρηγόπουλος, Καρράς, Μηλιάδης, Σαμπάχ, Χαλκούση
411. Ένα ασύλληπτο κορόιδο	Βέγγος	Βέγγος	Λαζαρίδης	Βέγγος, Παπαγιαννόπουλος, Μηλιάδης, Κατσέλη, Ζανίνο
412. Ένας άφραγκος Ωνάσης	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Λαζαρίδης	Βουτσάς, Σταθοπούλου, Μπάρκουλης, Γψηλάντη, Ζανίνο
413. Ησαΐα, μη χορεύεις	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Μιχαηλίδης	Κωνσταντάρας, Ρουσσέα, Μαντζουράνη, Μπάρκουλης, Πλατής, Κεδράκας
414. Ο θαυματοποιός	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Ανδρίτσος	Λαζαρίδης	Ηλιοπούλος, Σταυρίδης, Τσιούνη, Μηλιάδης, Μαντζουράνη, Κάππης

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηροθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
415. Θου-Βου, φαλακρός πράκτωρ	Βέγγος	Βέγγος	Λαζαρίδης - Ελευθερίου	Βέγγος, Α.Παπαδόπουλος, Μηλιάδης, Καζέλη, Ανδρέοπουλος, Μπόζου
416. Το θύμα	Φίνος	Δημόπουλος	Μιχαηλίδης	Βουτσάς, Σαπουντζάκη, Τζανετάκος, Καλογήρου, Προύσαλης, Τσούκας
417. Κάθε κατεργάρης στον πάγκο του	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Ανδρίτσος	Λαζαρίδης	Πάντζας, Καλογεροπούλου, Σταυρίδης, Αυλωνίτης, Ζάχος, Παπαζήσης
418. Κακός, ψυχρός κι ανάποδος	Κουτσιώτης	Θαλασσινός	Λαζαρίδης	Χατζηχρήστος, Φωτόπουλος, Κατράκης, Μηλιάδης, Ιωαννίδου, Πάνου
419. Η κόμησα της φάμπρικας	Κουτσιώτης	Δ. Δαδήρας	Γιαλαμάς - Πρετεντέρης	Ληναίος, Φόνσου, Ρίζος, Ζαρόκωστα, Κρεββατά, Φωκά, Γαβριηλίδης, Τσούκας
420. Τα κορόιδα, η βαλίτσα μου κι εγώ*	Ιγγλέσης	Ματαράγκας	Ματαράγκας	Μανέλλης, Αυλωνίτης, Ζάχος, Πεφάνη, Μπουρέλλης
421. Η νεράιδα και το παλληγάρι	Φίνος	Δημόπουλος	Μιχαηλίδης	Βουγιουκλάκη, Παπαμιχαήλ, Παπαγιαννόπουλος, Καλογήρου, Αργύρης, Τσούκας
422. Ξύπνα, Βασίλη	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Κωνσταντίνου, Ναθαναήλ, Αλεξανδράκης, Μιχαλακόπουλος, Ζαφειρίου
423. Ξύπνα, καυμένη Περικλή*	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Ανδρίτσος	Λαζαρίδης	Πάντζας, Καλογεροπούλου, Σταυρίδης, Στυλιανοπούλου
424. Ξύπνα, κορόιδο	Κυριακόπουλοι	Θαλασσινός	Λαζαρίδης	Ανουσάκη, Μουστάκας, Παπαγιαννόπουλος, Τζανετάκος, Μπονέλου
425. Ο παραμυθάς	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Θαλασσινός	Μιχαηλίδης	Παπαμιχαήλ, Καλογεροπούλου, Μυλωνάς, Δ. Νικολαΐδης, Μαντζουράνη, Γαβριηλίδης
426. Η Παριζιάνα	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Βλαχοπούλου, Ε. Μπρόγερ, Καρράς, Εξαρχάκος, Σειληνός, Καλλιβεκάς
427. Ποιος Θανάσης	Βέγγος	Βέγγος	Λαζαρίδης	Βέγγος, Φόνσου, Μηλιάδης, Μαρούδα, Καζέλη, Υψηλάντη, Πλιούδης
428. Προκόπης ο απρόκοπος	Βαρβέρης	Βαρβέρης	Φ. Φιλιππίδης	Φ. Φιλιππίδης, Μαλούχος, Αδριανός, Δράκου, Δεστούνης

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
429. Η Σμυρνιά	Αβραμέας	Αβραμέας	Αβραμέας	Βασιλειάδου, Καλουτά, Μηλιάδης, Πλατής, Μπόζου, Κριτή
430. Το στραβόξυλο	Γ. Αντωνιάδης	Λάσκος	Λάσκος	Γκιωνάκης, Ρούμπου, Γιουλάκη, Μπάρκουλης, Τζανετάκος, Τσούκας
431. Ο Στρατής παραστράτησε	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Γιαλαμάς - Πρετεντέρης	Ηλιόπουλος, Φόνσου, Ρίζος, Παπαζήσης, Μαντζουράνη, Λαμπροπούλου
432. Ο τζαναμπέτης	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Γιαλαμάς - Πρετεντέρης	Κωνσταντάρας, Κοντού, Ζάχος, Λιάρος, Ρίζος
433. Τρεις τρελλοί για δέσιμο	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Γ. Ασημακόπουλος - Παπαδόουκας	Πάντζας, Στυλιανοπούλου, Σταυρίδης, Μαντζουράνη, Μηλιάδης, Παπαζήσης
434. Ο φακίρης Σταμάτης Κόκκορας	Ιγγλέσης	Θεοδωρόπουλος	Θεοδωρόπουλος	Μανέλλης, Θεοδωρόπουλος, Σ. Φαρμάκης
435. Φοβάται ο Γιάννης το θεριό	Κλακ	Τεγόπουλος	Χ. Κυριακός	Βογιατζής, Μουστάκας, Γιουλάκη, Αυλωνίτης, Παπανίκια, Ζάχος
436. Η ωραία του κουρέα	Φίνος	Δημόπουλος	Μιχαηλίδης	Γκιωνάκης, Καραγιάννη, Τζανετάκος, Εξαρχάκος, Μουστάκας, Γώγου
<b>1970</b>				
437. Ο απίθανος	Κονιτσιώτης	Λάσκος	Λάσκος	Χατζηχρήστος, Φόνσου, Παπαγιαννόπουλος, Τζανετάκος, Π. Χριστοφορίδης, Κρεββατά
438. Αριστοτέλης ο επιπόλαιος	Κουρουνιώτης	Πετρίδης	Ελευθερίου	Σταυρίδης, Φωτόπουλος, Γιουλάκη, Ζανίνου, Ανθόπουλος, Μαλούχος
439. Ο αχαϊρευτος	Cine - Tele-revris	Μαλλιαράκης	Μαλλιαράκης	Μουστάκας, Ζαφειροπούλου, Μπονέλου, Γιαννακός, Μεντής, Βεράνη
440. Ο αχτύπητος χτυπήθηκε	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Ανδρίτσος	Χριστοδούλου	Πάντζας, Υψηλάντη, Παπαζήσης, Γαβριηλίδης, Κρεββατά
441. Η βαρόνη και ο Προκόπης	Αβραμέας	Αβραμέας	Φ. Φιλιππίδης	Βασιλειάδου, Φ. Φιλιππίδης, Ζ. Αποστόλου, Μεταξά, Γαροφάλλου
442. Ο δασκαλάκος ήταν λεβεντιά	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Λαζαρίδης	Βουτσάς, Ερήμου, Παπαγιαννόπουλος, Α. Φιλιππίδης, Προύσαλης, Παϊτατζή

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
443. Δυο τρελλοί και ο ατσίδας	Τατασόπουλος	Τατασόπουλος	Παπαπέτρου	Τζανετάκος, Τσούκας, Φωτόπουλος, Ζανίνου, Μεταξά, Δεστούνης
444. Έμπαινε, Μανωλιό	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Μιχαηλίδης	Παπαζήσης, Φωτόπουλος, Βανίτα, Νοταρά, Ζώτος, Ζάχος
445. Ένα αστειό κορίτσι	Φίνος	Βουγιουκλάκης	Μιχαηλίδης	Βουγιουκλάκη, Γαλανός, Ρούμπου, Καλογήρου, Λοχαίτης, Μουστάκας
446. Ένα μπουζούκι αλλιότιμο από τ' άλλα	Ιωαννίδης	Χατζηχρήστος	Χριστοδούλου	Χατζηχρήστος, Τριάντη, Τσούκας, Κοφίνη, Φέρμας, Βελέντζας
447. Ένας Βέγγος για όλες τις δουλειές	Κατσουρίδης	Κατσουρίδης	Ελευθερίου - Κατσουρίδης	Βέγγος, Υψηλάντη, Τζανετάκος, Ντάλι, Μηλιάδης, Π. Χριστοφορίδης
448. Ένας Κίτσος στα μπουζούκια*	Γιαννόπουλος	Παπακώστας	Ελευθερίου	Γιαννόπουλος, Αλεξίου, Μαλούχος, Α. Στρατηγού, Μπόζου
449. Ένας τρελλός γλεντζές	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Πρετεντέρης	Κωνσταντάρας, Ρουσσέα, Μπάρκουλης, Παυαγιώτου, Βανίτα, Κωνσταντάρα
450. Ένας χίππος με τσαρούχια	Γιαννόπουλος	Παπακώστας	Ελευθερίου - Παπακώστας	Γιαννόπουλος, Παπαγιαννόπουλος, Φωτόπουλος, Μαλούχος, Χατζηχρήστος, Αλεξίου
451. Ένας χίππος με φιλότιμο*	Star	Δούκας	Μπέτσος	Μανέλλης, Πλατής, Δούκισσα, Μαρτίνος, Βελέντζας
452. Ζητούνται γαμπροί με προίκα	Κλακ	Τεγόπουλος	Μαλλιαράκης	Βογιατζής, Παπαγιαννόπουλος, Καστούρα, Καζέλη, Δεστούνης
453. Ο Θανάσης, η Ιουλιέττα και τα λουκάνικα	Κατσουρίδης	Κατσουρίδης	Ελευθερίου - Κατσουρίδης - Ανδρέοπουλος	Βέγγος, Υψηλάντη, Γιουλάκη, Μπισλάνης, Καλαβρούζος, Παπαδόπουλος
454. Η θεία μου η χίππισσα	Φίνος	Σακελλάριος	Σακελλάριος	Βλαχοπούλου, Μπάρκουλης, Μιχαλόπουλος, Βαλσάμη, Τσιβιλίκας, Άλβα
455. Μια τρελλή... τρελλή σαραντάρα	Φίνος	Δαλιανίδης	Σακελλάριος	Βλαχοπούλου, Μπάρκουλης, Καββαδία, Μιχαλόπουλος, Ζαρόκωστα, Καλλιβωκάς
456. Ο νάνος και οι 7 χιονάτες	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Πρετεντέρης	Ρίζος, Στυλιανοπούλου, Βανίτα, Ρίζου, Παπαδόπουλος, Μ. Νέζερ, Προύσαλης

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
457. Νά 'τανε το 13 νά 'πεφτε σε μας	Καραγιάννης - Καρατζό- πουλος	Δημόπουλος	Μοντανάρης	Ηλιόπουλος, Μαντζου- ράνη, Παπαγιαννόπου- λος, Παπαζήσης, Δια- λυνά, Νοταρά
458. Ο ντιρλαντάς	ΣΑΚΕ	Σ. Γεωργιά- δης	Ηλιόπουλος	Παράβας, Καρόλου, Μούτσιος, Φωτόπουλος, Μ. Νέζερ, Κυβέλου
459. Ο ξεροκέφαλος	Κυριακόπου- λοι	Θαλασσινός	Θαλασσινός	Γκιωνάκης, Σταυρίδης, Τζανετάκος, Διαλυνά, Μηλιάδης, Καστούρα
460. Το παιδί της μαμάς	Κλακ	Λάσκος	Χ. Κυριακός	Βογιατζής, Νοταρά, Μουστάκας, Ερήμου, Βελέντζας
461. Ο παιχνιδιάρης	Κατσιμη- τσούλιας	Κατσιμη- τσούλιας	Φιλιπούλης	Παράβας, Αθανασάκη, Κρεββατά, Πλατής, Νικολαΐδης
462. Η περιπτερού	Αβραμέας	Αβραμέας	Κ. Ασημακό- πουλος	Βασιλειάδου, Α. Στρα- τηγού, Πλατής, Μοσχό- νά, Λάζου, Μεταξά
463. Ο Σταύρος είναι πονηρός	Ν. Παπαδό- πουλος	Κωστελέτος	Αντωνάκος	Παράβας, Προκοπίου, Μαρούδα, Μιχαλόπου- λος, Πλατής, Δοξαράς
464. Η ταξιτζού	Καραγιάννης - Καρατζό- πουλος	Καραγιάννης	Λαζαρίδης	Στυλιανοπούλου Ρίζος Διαλυνά, Γιαννακάς, Παπαζήσης, Τζεβε- λέκος
465. Τέσσερις άσσοι	Καραγιάννης - Καρατζό- πουλος	Καραγιάννης	Λαζαρίδης	Ηλιόπουλος, Σταυρί- δης, Γιουλάκη, Τζανε- τάκος, Σοϊμοίρη, Βανί- τα, Φωτόπουλος, Γκιωνάκης, Πλατής
466. Οι τρεις ψεύτες	Καραγιάννης - Καρατζό- πουλος	Ανδρίτσος	Λαζαρίδης	Κοντού, Πάντζας, Σταυρίδης, Τζανετάκος, Α. Παπαδόπουλος, Πα- παζήσης
467. Τρελλά κορίτσια, απίθανα αγόρια*	Αργώ	Π. Κωνστα- ντίνου	Π. Κωνστα- ντίνου	Παπαγιαννόπουλος, Λιάρος, Καζιάνη
468. Ο τρελλός της πλατείας Αγάμων	Καραγιάννης - Καρατζό- πουλος	Ανδρίτσος	Θ. Λειβαδί- της	Γκιωνάκης, Σταθοπού- λου, Μ. Νέζερ, Κουμα- ριανού
469. Η τύχη μου τρελ- λάθηκε	Κυριακόπου- λοι	Κυριακόπου- λος	Λαζαρίδης	Γκιωνάκης, Μουστά- κας, Τζανετάκος, Κα- στούρα, Θεοφίλου
470. Φουκαράδες και λεφτάδες	Καραγιάννης - Καρατζό- πουλος	Καραγιάννης	Θ. Λειβαδί- της	Στυλιανοπούλου, Ρίζος, Σταθοπούλου, Παπανα- στασίου, Παπαζήσης
Βαβυλωνία**	Η. Περγα- ντής	Διζικιρίκης	Διζικιρίκης	Λογοθέτης, Προύσαλης, Δελούτση, Θ. Παπαδό- πουλος, Σαμιωτάκη

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
Κρίμα το μπόι σου**	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Πρετεντέρης - Παπαπέτρου	Κωνσταντάρας, Κοντού, Μπάρκουλης, Σταρένιος, Κατσαδράμης, Μαυρόπουλος, Τζανετάκος, Γώγου, Γαλάνη
<b>1971</b>				
471. Ο αγαθιάρης και η ατσίδα*	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Ανδρίτσος	Λαζαρίδης	Γκιωνάκης, Μαντζουράνη, Διαλυνά, Δεμίρης, Β. Μαλούχος, Κάπιος
472. Αγάπησα μια πολυθρόνα	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Δημόπουλος	Μιχαηλίδης	Βουτσάς, Ερήμου, Παπαζήσης, Ξενίδης, Γιουλάκη, Μοσχίδης, Φωκά
473. Η αεροσυνοδός	Δέλτα	Σ. Γεωργιάδης	Κ. Ασημακόπουλος	Καρόλου, Γεωργίτσης, Πλατής
474. Ο αρχιψεύταρος	Κουρουניώτης	Θαλασσινός	Λαζαρίδης	Πάντζας, Φόνσου, Μουστάκας, Τζανετάκος, Τζεβελέκος, Ιωαννίδου
475. Για μια χούφτα τουρίστριες	Πάρις	Θαλασσινός	Κοντέλλης	Αλεξανδράκης, Παπανίκα, Κατσαδράμης, Μουστάκας, Γιουλάκη, Ε. Ανουσάκη
476. Δύο έξυπνα κορόιδα	Τατασόπουλος	Τατασόπουλος	Παπαπέτρου	Τζανετάκος, Δεστούνης, Ζανίνο, Ζανίνου, Φωτόπουλος, Βιολάρης
477. Δυο μοντέρνοι γλεντζέδες	Ιωαννίδης	Παπακώστας	Ελευθερίου	Σταυρίδης, Τζανετάκος, Κυβέλου, Νομικού, Γαβριηλίδης
478. Εθελοντής στον έρωτα	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Μιχαηλίδης - Π. Βασιλειάδης	Βουτσάς, Ναθαναήλ, Διαλυνά, Ρίζος, Ρίζου, Τζεβελέκος, Κωνσταντάρα
479. Ένα αγόρι αλλιώτικο από τ' άλλα*	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Μιχαηλίδης	Στυλιανοπούλου, Γκιωνάκης, Τσαγανέας, Κωνσταντάρα, Προύσαλης, Στασινοπούλου
480. Εφοπιστής με το ζόρι	Ιωαννίδης	Παπακώστας	Ελευθερίου	Τζανετάκος, Κυβέλου, Δ. Νικολαίδης, Τζανέτ, Δεστούνης
481. Η εφοπιστίνα	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Α. Παππάς - Γ. Πολίτης	Στυλιανοπούλου, Παπαζήσης, Μπάρκουλης, Ξενίδης, Διανέλλος, Προύσαλης, Πλατής
482. Η ζαβολιάρρα*	Κυριακόπουλοι	Κυριακόπουλος	Μιχαηλίδης	Παπανίκα, Γεωργίτσης, Μηλιάδης, Παπαγιαννόπουλος, Καστούρα, Πλατής

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
483. Ζητείται επειγόντως γαμπρός	Φίνος	Σακελλάριος	Σακελλάριος	Βλαχοπούλου, Μπάρκουλης, Λιβανού, Κυριακού, Λιάρος, Α. Φιλιππίδης
484. Θύμιος εναντίον Τσίτσου*	Μπότσαρης	Νομικός	Μαρκίδης	Χατζηχρήστος, Μουστάκας, Φέρμας, Δεστούνης, Βελέντζας
485. Ο καμαριέρης της μπουζουξούς	Γιαννόπουλος	Παπακώστας	Ελευθερίου	Γιαννόπουλος, Σαπουντζάκη, Δεστούνης, Κονταρίνης, Βελέντζας
486. Ο καου-μπύ του Μεταξουργείου	Γιαννόπουλος	Παρασχάκης	Ελευθερίου	Γιαννόπουλος, Σταυρίδης, Οικονομίδης, Φωτόπουλος, Αλεξίου, Α. Παπαδόπουλος
487. Ο κατεργάρης	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Εξαρχάκος, Βαλσάμη, Μιχαλόπουλος, Καλογεροπούλου, Γιουλάκη, Ιμπροχώρη, Τσιβιλίκας
488. Κάτω οι άνδρες	Νικολόπουλος	Νικολόπουλος	Οικονομόπουλος	Θ. Ιωαννίδου, Βανδώρος, Π. Χριστοφορίδης, Σταμούλακη
489. Καυτά, ψυχρά κι ανάποδα	Τατασόπουλος	Τατασόπουλος	Μοντανάρης	Τζανετάκος, Παπαγιαννόπουλος, Α. Παπαδόπουλος, Δακορώνια, Βελέντζας, Νέζος
490. Η κρεββατομουρμούρα	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Λάσκος	Σακελλάριος	Γκιωνάκης, Κοντού, Ξενίδης, Τσαγανέας, Μ. Νέζερ, Στασινοπούλου, Φαρμάκη
491. Ο Μανωλιός ξαναχτυπά*	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Τζεφρώνης	Παπαζήσης, Βανίτα, Τσαγανέα, Στασινοπούλου, Λιβυκού, Παπαναστασίου
492. Ο Μανωλιός στην Ευρώπη	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Μιχαηλίδης	Παπαζήσης, Βανίτα, Φέρμας, Στασινοπούλου, Προύσαλης, Δεμίρης
493. Μαριχουάνα στοπ	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Λάσκαρη, Πάντζας, Βοσκόπουλος, Σεληνός, Καραγιάννη, Εξαρχάκος
494. Μια Ελληνίδα στο χαρέμι	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Βλαχοπούλου, Εξαρχάκος, Μ. Ιωαννίδου, Σειληνός, Καλλιβακάς, Γαβριηλίδης
495. Μια νταντά και τέζα όλοι	Γιαννόπουλος	Παρασχάκης	Φωτόπουλος	Γιαννόπουλος, Φωτόπουλος, Αλεξίου, Μ. Νέζερ, Μαλούχος, Α. Στρατηγού
496. Ο ξένοιαστος παλαβιάρης	Φίνος	Θαλασσινός	Λαζαρίδης	Βέγγος, Παπαγιαννόπουλος, Βαλσάμη, Πλατής, Πλοιός, Καλλιβακάς



Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
497. Τα ομορφόπαιδα	Σύλιας	Λάσκος	Παπαπέτρου	Σταυρίδης, Κάππης, Προκοπίου, Μανέλλης, Α. Στρατηγού
498. Ο παραγιάς μου ο ραλλίστας	Ιωαννίδης	Παπακώστας	Ελευθερίου	Σταυρίδης, Τζανετάκος, Προκοπίου, Δεστούνης, Πλατής, Θ. Ιωαννίδου
499. Πίσω μου σ' έχω, σατανά	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Δημόπουλος	Μιχαηλίδης	Κωνσταντάρας, Κοντού, Μοσχίδης, Παπαζήσης, Μαντζουράνη, Βανίτα
500. Της ζήλειας τα καμώματα	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Λάσκος	Καραγιάννης - Παπαδούκας	Κωνσταντάρας, Κοντού, Βουρνάς, Σταρένιος, Ζάχος, Κωνσταντάρα
501. Τι κάνει ο άνθρωπος για να ζήσει	Ιωαννίδης	Παπακώστας	Σακελλάριος	Χατζηχρήστος, Φωτόπουλος, Τριάντη, Βελέντζας
502. Ο τρελλοπενηντάρης	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Πρετεντέρης	Κωνσταντάρας, Διαλυνά, Παπαχρήστος, Προύσαλης, Πάνου, Μοσχίδης, Τζανετάκος, Βανίτα, Κ. Φυσσούν
503. Ο φαφλατάς	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Μιχαηλίδης - Δημόπουλος	Κωνσταντάρας, Κοντού, Διαλυνά, Παπαζήσης, Μοσχίδης, Πάνου, Στασινοπούλου, Κωνσταντάρα
Τι έκανες στον πόλεμο, Θανάση**	Κατσουρίδης	Κατσουρίδης	Γιαλαμάς - Κατσουρίδης	Βέγγος, Ροδίτη, Γώγου, Α. Παπαδόπουλος, Δεστούνης, Καλαβρούζος, Λαμπροπούλου
<b>1972</b>				
504. Η Αλίκη δικτάτωρ	Φίνος	Βουγιουκλάκης	Μιχαηλίδης	Βουγιουκλάκη, Γαλανός, Ρίζος, Διανέλλος, Μαλλιαγρός, Λαμπροπούλου, Ζαρόκωστα
505. Αν ήμουν πλούσιος	Τατασόπουλος	Τατασόπουλος	Ελευθερίου	Τζανετάκος, Τζεβελέκος, Παπαγιαννόπουλος, Βανίτα
506. Ο άνθρωπος που γύρισε απ' τη ζέστη	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Σακελλάριος	Κωνσταντάρας, Πάνου, Καλλιγεράκη, Τουλιάτος, Μούτσιος, Κωνσταντάρα
507. Ο άνθρωπος που έσπαγε πλάκα	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Λαζαρίδης	Κωνσταντάρας, Καλογεροπούλου, Ύψηλάντη, Γκιωνάκης, Ζ. Αποστόλου, Ξενίδης
508. Ο άνθρωπος-ρολί	Ιωαννίδης	Παπακώστας	Ελευθερίου	Σταυρίδης, Κυβέλου, Α. Παπαδόπουλος, Δεστούνης, Α. Στρατηγού, Τζεβελέκος

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
509. Απ' τα αλώνια στα σαλόνια	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Μιχαηλίδης	Στυλιανοπούλου, Ρίζος, Διανέλλος, Ξενίδης, Δεμίρης, Προύσαλης
510. Θηλυκό αμέσου δράσεως*	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Ανδρίτσος	Καμπάνης	Στυλιανοπούλου, Βογιατζής, Στεφανίδου, Κοντέας, Τζεβελέκος, Φαρμάκη
511. Ένας γαμπρός πολλά ελαφρύς	Ιωαννίδης	Παπακώστας	Παπαπέτρου - Ελευθερίου	Τζανετάκος, Α. Παπαδόπουλος, Κυβέλου, Δεμίρης
512. Επτά χρόνια γάμου	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Μιχαηλίδης	Βουτσάς, Κοντού, Κυβέλου, Ξενίδης, Τουλιάτος, Τσούκας
513. Ερωτιάρης του γλυκού νερού	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Ανδρίτσος	Καμπάνης	Παπαζήσης, Μαντζουράνη, Ξενίδης, Κατσέλη, Στασινοπούλου, Βογιατζής
514. Ο θεός μου ο Ιπποκράτης	Καράμπελας - Βαϊανός	Ζιάγκος	Ζιάγκος	Σταυρίδης, Α. Παπαδόπουλος, Νομικού, Μπισλάνης, Θηβαίος
515. Η κόμησσα της Κέρκυρας	Φίνος	Σακελλάριος	Σακελλάριος	Βλαχοπούλου, Αλεξανδράκης, Ζάχος, Γαληνέα, Δεμίρης, Δεστούνης
516. Το κοροϊδάκι της πριγκηπέσας	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Παράβας, Εξαρχάκος, Βαλσάμη, Νομικός, Προκοπίου, Αρβανίτη
517. Ο μάγκας με το τρίκυκλο	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Παράβας, Καραγιάννη, Καζιάνη, Ρηγόπουλος, Παπαγιαννόπουλος, Μαρούδα
518. Πιο τρελλός κι απ' τους τρελλούς	Αργώ	Κωνσταντίνου	Παπαπέτρου	Παπαγιαννόπουλος, Ατζολετάκη, Δεστούνης, Α. Παπαδόπουλος, Καββαδία
519. Πίσω και σας φάγαμε	Μελισσηνός	Μελισσηνός	Μελισσηνός	Φ. Φιλιππίδης, Δράκου, Δουλγεράκης, Καπετανίδης
520. Ο Πούσκας των Πετραλώνων	Γιαννόπουλος	Παπακώστας	Ελευθερίου	Γιαννόπουλος, Αλεξίου, Ζανίνο, Μ. Νέζερ, Βελέντζας, Δεστούνης
521. Η προεδρίνα*	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Ελευθερίου	Στυλιανοπούλου, Τσάκωνας, Παπαζήσης, Μ. Νέζερ, Πλατής
522. Πώς καταντήσαμε, Σωτήρη	Τατασόπουλος	Τατασόπουλος	Μοντανάρης	Τσούκας, Παπαδόπουλος, Σταυρίδης, Μαρούδα, Γαβριηλίδης, Κρεμβατά
523. Η Ρένα είναι οφ-σάντ	Φίνος	Σακελλάριος	Σακελλάριος	Βλαχοπούλου, Γαλανός, Δ. Νικολαΐδης, Τσιβιλίκας, Μαλλιαγρός, Τζεβελέκος

Τίτλος	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ηθοποιοί
524. Συμμορία εραστών	Κονιτσιώτης	Σερντάρης	Πρετεντέρης	Ηλιόπουλος, Κοντού, Ρίζος, Ρίζου, Πάνου, Αδριανός, Ατζολετάκη
525. Τι 30, τι 40, τι 50	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Γιαλαμάς - Πρετεντέρης	Κωνσταντάρας, Καλλιγεράκη, Διαλυνά, Μοσχίδη, Γκίνη
526. Υβ! Υβ! 'Ανθρωποι είμαστε, σφάλματα κάνουμε	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Καμπάνης - Τζεφρώνης	Παπαζήσης, Ξενίδη, Σόκαλη, Μακρή, Κωστίδου
527. Υπέροχες νύφες, κορόιδα γαμπροί	Π. Κωνσταντίνου	Π. Κωνσταντίνου	Π. Κωνσταντίνου - Παπαπέτρου	Τζανετάκος, Γώγου, Παπαγιαννόπουλος, Τσούκας, Δεστούνης
Αγάπη μου παλιόγρια**	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Καραγιάννης	Βουτσάς, Καλογεροπούλου, Ρίζος, Ρίζου, Μοσχίδη, Φωκά, Κωνσταντάρα
Λυσιστράτη**	Νέα Κινηματογραφία	Ζερβουλάκος	Νεγρεπόντης	Καρέζη, Φόνσου, Καζάκος, Καζάν, Παπαγιαννόπουλος, Μαντζουράνη
Μπουμ!**	Τζέμης Πάρις	Θαλασσινός	Λαζαρίδης	Κωνσταντίνου, Δανδουλάκη, Καρακατσάνης
Ο Πατούχας**	Γιαννόπουλος	Παπακώστας	Παπακώστας	Γιαννόπουλος, Σαπουντζάκη, Παπαγιαννόπουλος, Αλεξίου, Μ. Νέζερ, Α. Μάτσας
Ο πρίγκηπας της αγοράς**	Γιαννόπουλος	Παπακώστας	Τζεφρώνης	Γιαννόπουλος, Αλεξίου, Ζανίνο, Κρεββατά, Θηβαίος
<b>1973</b>				
528. Ο αισιόδοξος	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Π. Βασιλειάδης - Μιχαηλίδης	Βουτσάς, Ναθανάηλ, Ρίζος, Γιαννακάς, Κρεββατά, Γαβριηλίδης
529. Ο άνθρωπος που έτρεχε πολύ	Κατσουρίδης	Βέγγος	Λαζαρίδης	Βέγγος, Μηλιάδης, Γιουλάκη, Α. Παπαδόπουλος, Α. Μάτσας
530. Δικτάτωρ καλεί Θανάση	Φίνος	Γλυκοφρύδης	Γλυκοφρύδης - Γιαλαμάς	Βέγγος, Σκουλούδη, Φωκά, Έξαρχος, Τσιτσόπουλος, Ανδρέοπουλος
531. Είκοσι γυναίκες κι εγώ	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Βουτσάς, Λιβανού, Στεφανίδου, Μαυρομμάτη, Μεταξά, Ιμπροχώρη
532. Ο μοναχογιός μου ο αγαθιάρης	Βαϊανός	Ζιάγκος	Ζιάγκος	Παπαγιαννόπουλος, Α. Παπαδόπουλος, Ψαρράς, Πολίτου, Π. Χριστοφορίδης
533. Το πιο γρήγορο μπουζούκι	Γιαννόπουλος	Παπακώστας	Κ. Νικολαΐδης - Λυμπερόπουλος	Γιαννόπουλος, Αλεξίου, Μ. Νέζερ, Δεστούνης, Γαλάτη, Βελέντζας

<i>Τίτλος</i>	<i>Παραγωγή</i>	<i>Σκηνοθεσία</i>	<i>Σενάριο</i>	<i>Ηθοποιοί</i>
534. Τον αράπη κι αν τον πλένεις, το σαπούνι σου χαλάς!	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Καραγιάννης - Χ. Κυριακός	Βουτσάς, Καλλιγεράκη, Ρίζος, Μοσχίδης, Μπισλάνης
535. Ο τσαρλατάνος	Φίνος	Θαλασσινός	Λαζαρίδης	Βέγγος, Παπαγιαννόπουλος, Τσιτσόπουλος, Λένωση, Α. Παπαδόπουλος, Ζανίνο
536. Ο φαντασμένος	Φίνος	Δημόπουλος	Βλασόπουλος	Κωνσταντάρας, Αρβανίτη, Ρηγόπουλος, Κατσέλη, Κωνσταντάρρα, Παληός
Γυναικοκρατία**	Πάρις	Θαλασσινός	Θαλασσινός - Κατσαδράμης	Χρονοπούλου, Κωνσταντίνου, Κατράνης, Καρακατσάνης
<b>1974</b>				
537. Ένας τρελλός αεροπειρατής	Καραγιάννης - Καρατζόπουλος	Καραγιάννης	Γιαλαμάς - Πρετεντέρης	Βουτσάς, Παπανίκα, Καλλιγεράκη, Ρίζος, Βογιατζής, Ξενίδης, Κρεββατά
538. Όλοι θα ζήσουμε*	Γιαννόπουλος	Μπονιάκος	Σπυρόπουλος - Παπαδούκας	Γιαννόπουλος, Αλεξίου, Δεμίρης, Κοινούσης, Μ. Νέζερ
Αγάπη μου Ουάουα**	Φίνος	Δαλιανίδης	Δαλιανίδης	Ρηγόπουλος, Αναλυτή, Ασημακοπούλου, Μουσούρη

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Δεν περιλαμβάνονται οι κριτικές ταινιών στις οποίες γίνεται αναφορά στις υποσημειώσεις, οι εκδόσεις θεατρικών έργων και οι αδημοσίευτες εργασίες.

Έφη Αβδελά, *Διά λόγους τιμής. Βία, συναισθήματα και αξίες στη μετεμφυλιακή Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα 2002.

Γιάννα Αθανασάτου, «Προβλήματα ιδεολογίας και αισθητικής στον ελληνικό κινηματογράφο, 1950-1965», Ν. Θεοτοκάς, Δ. Μυλωνάκης, Γ. Σταθάκης (επιμ.), *Αναδρομή στον Μάρξ*, Δελφίνι, Αθήνα 1996, σ. 135-147.

—, *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967). Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, Finatoc, Αθήνα 2001.

Μπάμπης Ακτσόγλου, «Γιώργος Τζαβέλλας, ένας αυθεντικός δημιουργός», *Γιώργος Τζαβέλλας*, επιμ. Μπάμπης Ακτσόγλου, 35ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, [Αθήνα] 1994, σ. 72-92.

Γιώργος Ανεμογιάννης (επιμ.), *Μαρίκα Κοτοπούλη: η Φλόγα*, Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Νεοελληνικού Θεάτρου, Αθήνα 1994.

Χρήστος Βακαλόπουλος, «Συνάντηση με τους ανθρώπους του κινηματογράφου (β'): μυθολογίες, μυθοπλασίες», *Σύγχρονος κινηματογράφος '82*, τχ. 31 (1982): αναδημοσίευση: *Δεύτερη προβολή, κείμενα για τον κινηματογράφο, 1976-1989*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1990, σ. 155-164.

Στάθης Βαλούκος (επιμ.), *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου, 1914-1984*, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, Αθήνα 1984: Αιγόκερως, Αθήνα 1998.

—, «Η φαρσοκωμωδία και το ελληνικό χιούμορ», *Διαβάζω*, τχ. 124 (31 Ιουλ. 1985), σ. 25-32.

—, *Ελληνική τηλεόραση: οδηγός τηλεοπτικών σειρών, 1967-1998*, Αιγόκερως, Αθήνα 1998.

—, *Η κωμωδία*, Αιγόκερως, Αθήνα 2001.

Γεώργιος Βασιλείου, Βάσω Βασιλείου, «Οι κοινωνικές αξίες σαν ψυχοδυναμικές μεταβλητές: προκαταρκτική διερεύνηση της σημαντικής του φιλότιμου», *Νευροψυχιατρικά χρονικά*, τ. 5, τχ. 2 (1966), σ. 121-135.

Βασίλης Γεωργιάδης, επιμ. Γιάννης Σολδάτος, 406 Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, ΠΕΚΚ, Αιγόκερως, [Αθήνα] 1999.

Έφη Βενιζέλου, «Νέοι και εργασία στο πλαίσιο της παραδοσιακής ελληνικής κοινότητας», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τχ. 68 (1988), σ. 183-197.

- Θανάσης Βλαστός, Γιώργος Νάθενας, «Αθήνα. Μεταπολεμικές αυταπάτες και οι επιπτώσεις τους στους σημερινούς συγκοινωνιακούς προγραμματισμούς», *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967)*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 1994, σ. 619-644.
- Αλίκη Βουγιουκλάκη, *Εδώ Αλίκη!*, Ίκαρος, Αθήνα 1961.
- Σπεράντζα Βρανά, *Τολμώ*, Συμυρνωτάκης, Αθήνα χ.χ.
- , *Τα μπουλούκια, το θέατρο κι εγώ*, Εξάντας, Αθήνα 1982.
- Πέτρος Γεωργιόπουλος, *Ο Χατζηχρήστος τα λέει... όλα! Βιογραφία του Κώστα Χατζηχρήστου*, Σμπιλιας, Αθήνα 1991.
- Μυρτώ Γεωργίου-Νίλσεν, *Η οικογένεια στα αναγνωστικά του Δημοτικού*, Κέδρος, Αθήνα 1980.
- Γιώργος Τζαβέλλας, επιμ. Μπάμπης Ακτσόγλου, 35ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, [Αθήνα] 1994.
- Γρηγόρης Γκιζέλης κ.ά., *Παράδοση και νεωτερικότητα στις πολιτιστικές δραστηριότητες της ελληνικής οικογένειας: μεταβαλλόμενα σχήματα*, ΕΚΚΕ, Αθήνα 1984.
- Κατερίνα Γιαννίκη, *Ο κινηματογραφικός Ντίνος Ηλιόπουλος*, Οδός Πανός, Αθήνα 1999.
- Κώστας Δ. Γούτος, Κωνσταντίνος Δ. Νούλας, *Λεξικό σκηνοθετών του ελληνικού κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα 1996.
- Γρηγόρης Γρηγορίου, *Μνήμες σε άσπρο και σε μαύρο*, τ. Α': *Τα ηρωικά χρόνια*, τ. Β': *Η ιστορία ενός επαγγελματία*, Αιγόκερως, Αθήνα 1988, 1996.
- Γρηγόρης Γρηγορίου, επιμ. Δημήτρης Χαρίτος, 37ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, ΠΕΚΚ, Αιγόκερως, Αθήνα 1996.
- Μάκης Δελαπόρτας, *Αλέκος Σακελλάριος: το ταλέντο βγήκε απ' το Παράδεισο*, Άγκυρα, Αθήνα 2001.
- , *Βίβα Ρένα: η ζωή και το έργο της μεγάλης ηθοποιού Ρένας Βλαχοπούλου*, Άγκυρα, Αθήνα 2002.
- Ελίζα - Άννα Δελβερούδη, «Θεματικά μοτίβα στις ταινίες του Γιώργου Τζαβέλλα», Γιώργος Τζαβέλλας, επιμ. Μπάμπης Ακτσόγλου, 35ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, [Αθήνα] 1994, σ. 95-106.
- , «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο ελληνικός κινηματογράφος», *Αριάδνη*, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης, τ. 7 (1994), σ. 165-195.
- , «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου, 1948-1969», *Τα Ιστορικά*, τχ. 26 (Ιούν. 1997), σ. 145-164· αναδημοσίευση: *Οπτικοακουστική κουλτούρα*, τχ. 1 (Φεβρ. 2002), σ. 129-150.
- , «Οι νέοι διασκεδάζουν: ελεύθερος χρόνος και ψυχαγωγία στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου», *Οι χρόνοι της ιστορίας για μια ιστορία της παιδικής ηλικίας και της νεότητας*, ΙΑΕΝ, Αθήνα 1998, σ. 265-270.
- , «Θρίαμβος της κωμωδίας», *Η Καθημερινή - Επτά Ημέρες*, 28 Νοεμβρ. 1999.
- , «Μεταμορφώσεις της κωμωδίας: η κωμωδία στον νέο ελληνικό κινηματογράφο», *Η Κυριακάτικη Αυγή*, Ενθέματα, 1 Ιουλίου 2001.

- Ελίζα -'Αννα Δελβερούδη, «Ελληνικός κινηματογράφος 1955-1965: κοινωνικές αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη», 1949-1967. *Η εκρηκτική εικοσαετία*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002, σ. 163-176.
- , «Εκ των στυλοβατών του καταστήματος: ο Αλέκος Σακελλάριος, ο Χρήστος Γιαννακόπουλος και η μεταπολεμική κωμωδία», *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών - Ergo, Αθήνα 2002, σ. 369-376.
- , «Ο κινηματογράφος», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα, Μεσοπόλεμος*, τ. Β2, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003, σ. 367-377.
- , «Το θέατρο», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα, Μεσοπόλεμος*, τ. Β2, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003, σ. 379-399.
- Ντίνος Δημόπουλος, *Ένας σκηνοθέτης θυμάται*, Προσκήνιο, Αθήνα 1998.
- Νορμπέρ Ελίας και Έρικ Ντάνινγκ, «Η αναζήτηση της ευχαρίστησης στη σχολή», *Αθλητισμός και ελεύθερος χρόνος στην εξέλιξη του πολιτισμού*, μτφ. Σούζυ Χειρδάκη, Γιώτα Κακαρούκα, Δρομέας, Αθήνα 1998.
- Εμμανουήλ Ζάχος, «Ο μεταπολεμικός ελληνικός κινηματογράφος, Δ': τύποι της ελληνικής κωμωδίας», *Κινηματογραφικά τετράδια*, τχ. 9 (Μάρτ. 1983), σ. 17-20.
- Μάρκος Ζέρβας, *Finos Film, 1939-1977. Ο μύθος και η πραγματικότητα*, 'Αγκυρα, Αθήνα 2003.
- Φρίξος Ηλιάδης, *Ελληνικός κινηματογράφος 1906-1960*, Φαντασία, Αθήνα [1960].
- Θανάσης Βέγγος, 33ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, ΠΕΚΚ, [Αθήνα] 1992.
- Μαρία Θανοπούλου, *Η γυναικεία απασχόληση ή εργασία στην Ελλάδα: κύριες τάσεις και κατευθύνσεις στη μεταπολεμική βιβλιογραφία*, ΕΚΚΕ, Αθήνα 1992.
- Θέατρο 57 - Θέατρο 69*, έκδοση θεάτρου, μουσικής, χορού και κινηματογράφου για το 1957-1969, διεύθυνση και έκδοση Θ. Κρίτας, Αθήνα [1957-1969].
- Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Γ'-ΙΒ', Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1978-1981.
- Όλγα Ιακωβίδου κ.ά., «Οι νέοι αγρότες και ο γάμος: πρότυπα, αντιλήψεις και πρακτικές», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τχ. 98-99 (1999), σ. 199-220.
- Χρυσή Ιγγλέση, *Πρόσωπα γυναικών, προσωπεία της συνείδησης. Συγκρότηση της γυναικείας ταυτότητας στην ελληνική κοινωνία*, Οδυσσέας, Αθήνα 1990.
- Σωτήρης Κακίσης, *Οι απέναντι: Συζητήσεις με πρόσωπα της ελληνικής οθόνης*, Αδάμ, Αθήνα 1992.
- Δημήτρης Καλαντίδης, *Ελληνική κινηματογραφική βιβλιογραφία, 1923-2000*, Αιγόκερως, Αθήνα 2000.
- , «Οι κωμωδίες του Ντίνου Κατσουρίδη με τον Κώστα Χατζηχρήστο», *Ντίνος Κατσουρίδης*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, ΠΕΚΚ, Αιγόκερως, Αθήνα 2001, σ. 37-39.

- Λεωνίδας Φ. Καλλιβρετάκης, «Προβλήματα ιστορικοποίησης του Rock φαινομένου: εμπειρίες και στοχασμοί», *Τα Ιστορικά*, τχ. 20 (Ιούν. 1994), σ. 157-174.
- Φ. Καραπάνου, «Η οικογένεια στα αναγνωστικά του Δημοτικού», *Σύγχρονα θέματα*, περίοδος β', τχ. 14 (Μάρτ. 1982), σ. 85-87.
- Βασίλης Καραποστόλης, *Η καταναλωτική συμπεριφορά στην ελληνική κοινωνία, 1960-1975*, Εθνικό Ίδρυμα Κοινωνικών Ερευνών, Αθήνα 1984.
- Νίκος Κιάος, «Η νεολαία στο προσκήνιο», *Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα, 1960-1965, Η Καθημερινή - Επτά Ημέρες*, 5 Δεκεμβρίου 1999.
- Ιωάννα Κλειάσιου, *Βίος και πολιτεία Γιώργου Ζαμπέτα*, Ντέφι, Αθήνα 1997.
- Πάνος Κοκκαλένιος - Κώστας Κωνσταντινίδης, *Ελληνικός κινηματογράφος*, 1997 (CD-ROM).
- Δημήτρης Κολιοδήμος, *Εβδομήντα χρόνια ξένος κινηματογράφος στην Ελλάδα*, Ledra Press-Multichoise, Αθήνα 1996.
- , «Για την πορνογραφία και το ελληνικό πορνό, ή Ο αισθησιασμός στον ελληνικό κινηματογράφο», στο Άρης Δημητρίου (επιμ.), *Αυστηρώς ακατάλληλον: ελληνικό πορνό, από την Ομόνοια στο Αλκαζάρ*, Οξύ, Αθήνα 2000.
- , *Λεξικό ελληνικών ταινιών από το 1914 μέχρι το 2000*, Εκδόσεις Γένους, Αθήνα 2001.
- Νίκος Κολοβός, *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα 1988.
- , «Μιχάλης Κακογιάννης. Η περίοδος της κοινωνικής ηθογραφίας», στο *Μιχάλης Κακογιάννης*, επιμ. Μπάμπης Κολώνιας, 36ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σ. 47-55.
- , *Κινηματογράφος: η τέχνη της βιομηχανίας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1999.
- , «1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία: ένταση των λαϊκών αγώνων εκδημοκρατισμού της χώρας - άνθιση του «αθώου» εμπορικού κινηματογράφου: ένα παράδειγμα», 1949-1967. *Η εκρηκτική εικοσαετία*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002, σ. 145-161.
- Μπάμπης Κολώνιας, «Η εμπορικότητα των ελληνικών ταινιών (Η σχέση του κοινού με τις ελληνικές ταινίες την τελευταία δεκαετία)», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, τχ. 20 (1979), σ. 50-52.
- Μαρία Κομνηνού, «Κινηματογράφος - Ιδεολογία - Κριτική στην Ελλάδα την περίοδο 1950-1967», *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967)*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 1994, σ. 414-422.
- , *Από την αγορά στο θέαμα: μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαιρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*, Παπαζήσης, Αθήνα 2001.
- Αλεξάνδρα Κορωναίου (επιμ.), *Κοινωνιολογία του ελεύθερου χρόνου*, Νήσος, Αθήνα 1996.
- Πάνος Κουάνης, *Η κινηματογραφική αγορά στην Ελλάδα, 1944-1990: καταναλωτικά πρότυπα στην αγορά των κινηματογραφικών ταινιών στην Ελλάδα μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο*, Finatex, Αθήνα 2001.
- Μανόλης Κούκιος, «Ελληνική φαρσοκωμωδία», *Σύγχρονος κινηματογράφος '82*, τχ. 131 (1982), σ. 7-9.



- Χριστίνα Κουλούρη, *Αθλητισμός και όψεις της αστικής κοινωνικότητας. Γυμναστικά και αθλητικά σωματεία (1870-1922)*, ΙΑΕΝ, Αθήνα 1997.
- Κωνσταντίνος Κυριακός, «Οι ένοπλες δυνάμεις στον ελληνικό κινηματογράφο», *Δημοκρατική*, 21 Φεβρ. 1997.
- , *Διαφορετικότητα και ερωτισμός*, Αιγόκερως, Αθήνα 2001.
- , *Από τη σκηνή στην οθόνη*, Αιγόκερως, Αθήνα 2002.
- Κατερίνα Κυριακού, «Η Ελλάδα των νησιών. Μύθοι και ήθη στον ελληνικό κινηματογράφο», *Η Ελλάδα των νησιών, από τη Φραγκοκρατία ως σήμερα*, τ. Β', Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, σ. 629-649.
- Κώστας Καραγιάννης, *Ο άνθρωπος που έσπαγε πλάκα*, επιμ. Βασίλης Κεχαγιάς, [340] Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, [Θεσσαλονίκη 1993].
- Γιώργος Λαζαρίδης, *Φλας-μπακ: μια ζωή σινεμά*, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1999.
- Χρήστος Γ. Λάζος, «Ο κινηματογράφος και το κοινό του», *Αντί*, τχ. 327 (1986), σ. 44-47.
- Ιωάννα Λαμπίρη-Δημάκη, «Η προίκα στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία», *Νέα Οικονομία*, τχ. 20 (1996), σ. 883-888.
- Αίλα Λεοντίδου, «Αναζητώντας τη χαμένη εργασία: η κοινωνιολογία των πόλεων στη μεταπολεμική Ελλάδα», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τχ. 60 (1986), σ. 72-109.
- Φρανσουά Λιμπεραί, «Ο νέος ελληνικός κινηματογράφος και η παράδοση», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, τχ. 7 (1970), σ. 8-9.
- Λάουρα Μαράτου-Αλιπράντη, «Γυναικεία απασχόληση και νεοελληνική πόλη», *Νεοελληνική πόλη: οθωμανικές κληρονομίες και ελληνικό κράτος*, Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου Ιστορίας, ΕΜΝΕ, Αθήνα 1985, τ. Β, σ. 533-550.
- , «Διαγενεακές σχέσεις στη σύγχρονη εποχή: θεωρήσεις, τάσεις, πρακτικές: συγκριτική επισκόπηση», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τχ. 98-99 (1999), σ. 49-76.
- Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Αίβελος και σάτιρα για τη μοντέρνα τέχνη», στο Άννα Καφέτση (επιμ.), *Μεταμορφώσεις του μοντέρνου*, Εθνική Πινακοθήκη - ΥΠΠΟ, Αθήνα 1992, σ. 363-364.
- Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός κινηματογράφος*, Αθήνα 1980.
- Νίνος Φενέκ-Μικελίδης, *Ιστορία του κινηματογράφου*, τ. 3, *100 χρόνια ελληνικές ταινίες, από το 1897 μέχρι σήμερα*, Μανιατέας, Αθήνα 1997.
- Μιχάλης Κακογιάννης, επιμ. Μπάμπης Κολώνιας, 36ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, ΟΠΠΕΘ, Καστανιώτης, Αθήνα 1995.
- Αντώνης Μοσχοβάκης, «Μιχάλης Κακογιάννης, από την ηθογραφία στην τραγωδία», στο *Μιχάλης Κακογιάννης*, επιμ. Μπάμπης Κολώνιας, 36ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Καστανιώτης 1995, σ. 7-45.
- , «Από το παλιό στο καινούργιο», *Βασίλης Γεωργιάδης*, επιμ. Γιάννης Σολδάτος, 406 Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, ΠΕΚΚ, Αιγόκερως, Αθήνα 1999.

- Αντώνης Μοσχοβάκης, «Ντίνος Δημόπουλος: η περίεργη διαδρομή», στο *Ντίνος Δημόπουλος*, επιμ. Γιάννης Σολδάτος, 42ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αιγόκερως 2001, σ. 11-34.
- Λουκία Μουσούρου, *Η ελληνική οικογένεια*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1984.
- Αλεξάνδρα Μπακαλάκη, «Κομμωτική: ένα “γυναικείο” επάγγελμα», *Δίψη*, τχ. 1 (Δεκ. 1988), σ. 98-103.
- Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, «Το πρόβλημα του ελληνικού κινηματογράφου», *Νέα Οικονομία*, Οκτ.-Νοέμβρ. 1965, σ. 855-858, 951-954.
- , «Η υπόσχεση ενός νεαρού κινηματογράφου», *Σινεμβολογία: αναδρομική παρουσίαση του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Αθήνα 1993.
- Αλκίνοσ Μπουλιάς, *Παντελής Παλιεράκης: 30 χρόνια πίσω από την κάμερα της F.F.*, Σμυρνωτάκης, Αθήνα 1994.
- Κώστας Μυλωνάς, *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*, Κέδρος, Αθήνα 2001.
- Γιάννης Γ. Μυριζάκης, *Ελεύθερος χρόνος των νέων: ψυχαγωγικές και αθλητικές δραστηριότητες*, ΕΚΚΕ, Αθήνα 1997.
- Μάγδα Νικολαΐδου, *Δουλειά και χειραφέτηση: η γυναίκα στην Ελλάδα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1978.
- Ντίνος Δημόπουλος, επιμ. Γιάννης Σολδάτος, 42ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, ΠΕΚΚ, Αιγόκερως, Αθήνα 2001.
- Ντίνος Κατσουρίδης, επιμ. Γιάννης Σολδάτος, [41ο] Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, ΠΕΚΚ, Αιγόκερως, Αθήνα 2000.
- Τάκης Παπαγιαννίδης, «Τα στάνταρντ του ελληνικού κινηματογράφου», *Σύγχρονος κινηματογράφος*, τχ. 4 (1969-1970), σ. 7-11.
- Λυδία Παπαδημητρίου, «Το ελληνικό κινηματογραφικό μιούζικαλ, 1955-1975: είδος ιθαγενές ή ξενόφερτο;», *Οπτικοακουστική κουλτούρα* τχ. 1 (Φεβρ. 2002), σ. 99-111.
- Νίκος Παπαμίχος, «Η μεταπολεμική πόλη, πόλη της αντιπαροχής», *1949-1967. Η εκρηκτική εικοσαετία*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002, σ. 79-86.
- Ευθυμία Παπασπύρου-Καραδημητρίου, *Νίκος Τσιφόρος, ο Όμηρος του υποκόσμου*, Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα 1982.
- Μαρία Παραδείση, «Έργα και ημέραι του παλιού και του νέου ελληνικού κινηματογράφου», *Ο Πολίτης*, τχ. 122 (Απρ.-Ιούν. 1993), σ. 50-56.
- , «Η παρουσίαση της γυναίκας στις “κομεντί” του ελληνικού κινηματογράφου», *Το Βήμα των κοινωνικών επιστημών*, τ. 3, τχ. 11 (Ιούλ. 1993), σ. 185-204· αναδημοσίευση: *Οπτικοακουστική κουλτούρα*, τχ. 1, (Φεβρ. 2002), σ. 113-128.
- , «Ο νεορεαλισμός στον ελληνικό κινηματογράφο», *Τα Ιστορικά*, τ. 11, τχ. 20 (Ιούν. 1994), σ. 123-146.
- , «Η παρουσίαση της νεολαίας στα κοινωνικά δράματα της δεκαετίας του εξήντα», *Τα Ιστορικά*, τχ. 22 (1995), σ. 205-218· αναδημοσίευση: *Οπτικοακουστική κουλτούρα*, τχ. 1 (Φεβρ. 2002), σ. 151-166.

- Μαρία Παραδείση, «Η πολιτική ως σύμπτωμα στις κωμωδίες του ελληνικού θεάτρου και κινηματογράφου», *Το Βήμα των κοινωνικών επιστημών*, τ. 5, τχ. 17 (1995), σ. 163-174.
- Τάσος Πετρός, *Στέλιος Τατασόπουλος: σημειώσεις για τη ζωή και το έργο του*, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, Αθήνα 1988.
- Μαρίνα Πετρονάη, *Δίκτυα κοινωνικών σχέσεων: όψεις και αλληλεπιδράσεις με τη διαδικασία επαγγελματικής κινητικότητας*, ΕΚΚΕ, Αθήνα 1995.
- Coline Piauxt (επιμ.), *Οικογένεια και περιουσία στην Ελλάδα και την Κύπρο*, Εστία, Αθήνα 1994.
- Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου, Ιστορικότητα της παιδικής ηλικίας και της νεότητας*, 2 τ., ΙΑΕΝ, Αθήνα 1986.
- Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου, Οι χρόνοι της Ιστορίας για μια ιστορία της παιδικής ηλικίας και της νεότητας*, ΙΑΕΝ, Αθήνα 1998.
- Κλειώ Πρεσβέλου, «Ο θεσμός της οικογενείας εις την Ελλάδα (επισκόπησις βιβλιογραφίας)», *Επιθεώρησις Κοινωνικών Ερευνών*, τχ. 13 (1972), σ. 101-102.
- Δημήτρης Ρόκος, «Η πολιτική γης της περιόδου 1945-1967· κοινωνικοπολιτικά αίτια και “αναπτυξιακές” και περιβαλλοντικές προεκβολές», *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967)*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα 1994, σ. 533-560.
- Μαρία Σακαλάκη, *Κοινωνικές ιεραρχίες και συστήματα αξιών: ιδεολογικές δομές στο νεοελληνικό μυθιστόρημα, 1900-1980*, Κέδρος, Αθήνα 1984.
- Αλέκος Σακελλάριος, *Λες και ήταν χτες*, Συμυρνωτάκης, Αθήνα χ.χ.
- Σπύρος Σακελλαρόπουλος, *Τα αίτια του απριλιανού πραξικοπήματος, 1949-1967: το κοινωνικό πλαίσιο της πορείας προς τη δικτατορία*, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1998.
- Roberta Shapiro, «Γαμηλιακή ανταλλαγή και γυναικεία εργασία. Τα παράδοξα της νεωτερικότητας», στο Coline Piauxt (επιμ.), *Οικογένεια και περιουσία στην Ελλάδα και την Κύπρο*, Εστία, Αθήνα 1994, σ. 311-339.
- Κωνσταντίνα Σαφιλίου-Rothschild, «Η διάρθρωσις της οικογενειακής εξουσίας και αι εκ του γάμου ικανοποιήσεις», *Επιθεώρησις Κοινωνικών Ερευνών*, τχ. 13 (1972), σ. 92-100.
- Γιάννης Σιδέρης, «Τα παιγμένα έργα και μερικά κύρια γεγονότα», *25 χρόνια του Θεάτρου Κώστα Μουσούρη*, 1961, σ. 114-126.
- Γιάννης Σολδάτος, *Ένας άνθρωπος παντός καιρού: για τον Θανάση Βέγγο*, Αιγόκερως, Αθήνα 2000.
- (επιμ.), *Ελληνικός κινηματογράφος: ένας αιώνας*, τ. 1, Κοχλίας, Αθήνα 2001.
- , *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τ. 1-2, Αιγόκερως, Αθήνα 2002.
- Pierre Sorlin, *Ευρωπαϊκός κινηματογράφος - ευρωπαϊκές κοινωνίες, 1939-1990*, μτφ. Έφη Λατίφη, Νεφέλη, Αθήνα 2004.
- Δημήτρης Σπύρου, «Η παρουσία των παιδιών και των νέων στον ελληνικό κινηματογράφο», *Το παιδί στον ελληνικό κινηματογράφο: κινηματογραφικές αφίσες*, Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου για Παιδιά και Νέους, 2001, σ. 14-25.

- Γιώργος Σταθάκης, «Η απρόσμενη οικονομική ανάπτυξη στις δεκαετίες του '50 και '60: η Αθήνα ως αναπτυξιακό υπόδειγμα», *1949-1967, η εκρηκτική εικοσαετία*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002, σ. 43-66.
- Μαρία Α. Στασινοπούλου, «Τί γυρεύει η ιστορία στον κινηματογράφο;», *Τα Ιστορικά*, τχ. 23 (Δεκ. 1995), σ. 421-436.
- «Στατιστικοί πίνακες εισιτηρίων ελληνικών ταινιών», *Φιλμ*, τ. 4, τχ. 15 (1977-1978).
- Χάρη Συμεωνίδου-Αλατοπούλου, «Η εξέλιξη του θεσμού της προίκας στην Ελλάδα, 1956-1974», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τχ. 36-37 (Μάιος-Δεκ. 1979), σ. 322-340.
- Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Ελληνική κινηματογραφία, 1965-1975: θεσμικό πλαίσιο, οικονομική κατάσταση*, Θεμέλιο, Αθήνα 1989.
- , *Η Διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο: επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, Θεμέλιο, Αθήνα 1995.
- Lisbet Torp, «Ο χορός του Ζορμπά: η ιστορία μίας χορευτικής ψευδαισθησης και η τουριστική της αξία», *Εθνογραφικά*, τχ. 8 (1992), σ. 93-97.
- Ιάσων Τριανταφυλλίδης, *Στο τέλος μιλάει το πανί*, Άμμος, Αθήνα 1997.
- , *Ταινίες για φίλημα: ένα αφιέρωμα στον Φιλοποίμενα Φίνο και τις ταινίες του*, Εξάντας, Αθήνα 2000.
- Σώτη Τριανταφύλλου, «Watch Out: Cinema is so Permanent», Μαρκ Φερρό, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, μτφ. Πελαγία Μαρκέτου, Μεταίχιμο, Αθήνα 2002, σ. 11-22.
- Ηλέκτρα Τσελίκα, *Νεολαία και κοινωνική δύναμη*, Οδυσσέας, Αθήνα 1991.
- Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, *Η ελληνική τραγωδία. Από την απελευθέρωση ως τους συνταγματάρχες*, Νέα Σύνορα, Αθήνα 1981.
- , «Εργασία και εργαζόμενοι στην πρωτεύουσα: αδιαφάνειες, ερωτήματα, υποθέσεις», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τχ. 60, (1986), σ. 3-71.
- , *Κράτος, κοινωνία, εργασία στη μεταπολεμική Ελλάδα*, Θεμέλιο, Αθήνα 1987.
- Μαρκ Φερρό, *Κινηματογράφος και ιστορία*, μτφ. Πελαγία Μαρκέτου, Μεταίχιμο, Αθήνα 2002.
- «Φιλοποίμεν Φίνος», *εκπομπή Παρασκήνιο*, παραγωγή ET 1, έρευνα Τέλης Σαμαντάς, σκηνοθεσία Περικλής Χούρσογλου.
- Robert Allen, Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*, Mc Grow Hill, Νέα Υόρκη 1985.
- Oscar G. Brockett, *History of the Theatre*, Allyn-Bacon, Βοστώνη-Λονδίνο 41982.
- Kristine Brunovska Karnik, Herny Jenkins (επιμ.), *Classical Hollywood Comedy*, Routledge, Νέα Υόρκη, Λονδίνο 1995.
- Duane Byrge, Robert Milton Miller, *The Screwball Comedy Films: A History and Filmography, 1934-1942*, McFarland 1991.

- J. K. Campbell, *Honour, Family and Patronage. A Study of Institutions and Moral Values in a Greek Mountain Community*, Oxford University Press, Οξφόρδη και Νέα Υόρκη 1964.
- David M. Considine, *The Cinema of Adolescence*, McFarland, Τζέφερσον, Λονδίνο 1985.
- Stratos Constantinidis, «The Greek Studio System (1950-1970)», *Film Criticism*, τ. 27, τχ. 2 (χειμώνας 2002-2003), σ. 9-30.
- Pam Cook (επιμ.), «Genre», *The Cinema Book*, British Film Institute, Λονδίνο 1985, σ. 58-64.
- Elise-Anne Delveroudi, «Les bijoux du défunt: la comédie, 1950-1970», στο Michel Démopoulos (επιμ.), *Le cinéma grec*, Centre Georges Pompidou, Παρίσι 1995· αναδημοσίευση: «Ο θησαυρός του μακαρίτη: η κωμωδία, 1950-1970», *Οπτικοακουστική κουλτούρα*, τχ. 1 (Φεβρ. 2002), σ. 53-77.
- Thomas Doherty, *Teenagers and Teenpics: The Juvenilisation of American Movies in the 1950s*, Temple University Press, Φιλαδέλφεια 2002.
- Jill Dubisch (επιμ.), *Gender and Power in Rural Greece*, Princeton University Press, Πρίνστον, Νιου Τζέρσεϋ 1986.
- Dimitris Eleftheriotis, «Questioning Totalities: Constructions of Masculinity in the Popular Greek Cinema of the 1960s», *Screen*, τ. 36, τχ. 3 (φθινόπωρο 1995), σ. 233-242.
- Ernestine Friedl, *Vasilika. A Village in Modern Greece*, Hold, Rinehart, Winston, Νέα Υόρκη 1962.
- , «The Position of Women: Appearance and Reality», Jill Dubisch (επιμ.), *Gender and Power in Rural Greece*, Princeton University Press, Πρίνστον, Νιου Τζέρσεϋ 1986, σ. 42-52.
- Alexandra Georgakopoulou, «On the Sociolinguistics of Popular Films: Funny Characters, Funny Voices», *Journal of Modern Greek Studies*, τ. 18 (Μάιος 2000), σ. 119-131.
- Barry K. Grant (εκδ.), *Film Genre: Theory and Criticism*, Scarecrow Press, Λονδίνο 1977.
- Molly Haskell, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, University of Chicago Press, Σικάγο, Λονδίνο 1987.
- Susan Hayward, *Key Concepts in Cinema Studies*, Routledge, Λονδίνο, Νέα Υόρκη 1996.
- Joanne Hollows, «Mass Culture Theory and Political Economy», στο Joanne Hollows και Mark Jankovich (επιμ.), *Approaches to Popular Film*, Manchester University Press 1994, σ. 16-36.
- Stuart M. Kaminsky, *American Film Genres*, Nelson-Hall, Σικάγο 1985.
- Niki Karakitsou-Dougé, *Le cinéma populaire grec (1944-1969)*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Nanterre-Paris X, Παρίσι 1991.
- Athena Kartalou, «Gender, Professional and Class Identities in *Miss Director* and *Modern Cinderella*», *Journal of Modern Greek Studies*, τ. 18, τχ. 1 (Μάιος 2000), σ. 105-118.

- Stelios Kymionis, «The Genre of Mountain Film: The Ideological Parameters of its Sub-genres», *Journal of Modern Greek Studies*, τ. 18, τχ. 1 (Μάιος 2000), σ. 53-66.
- Michèle Lagny, «Après la conquête, comment défricher?», *Cinéma et Histoire: autour de Marc Ferro*, *Cinémaction*, τχ. 65 (1992), σ. 29-36.
- Jane Lambiri-Dimaki, «Structure, Functions, Dysfunctions and Effects of the Institution of the Dowry in Modern Greece», *Social Stratification in Greece, 1962-1982*, Sakkoulas, Αθήνα 1983.
- Michel Lancelot, *Je veux regarder Dieu en face: le phénomène Hippie*, Albin Michel, Παρίσι 1968.
- Nina C. Leibman, *Living Room Lectures: The Fifties Family in Film & Television*, University of Texas Press, 'Ωστιν 1995.
- Stephen Neale, *Genre*, British Film Institute, Λονδίνο 1980.
- Steve Neale, Frank Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, Routledge, Λονδίνο 1990.
- Lydia Papadimitriou, «Traveling on Screen: Tourism and the Greek Film Musical», *Journal of Modern Greek Studies*, τ. 18, τχ. 1 (Μάιος 2000), σ. 95-104.
- Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, Random House, Νέα Υόρκη 1981.
- Maria A. Stassinopoulou, «Creating Distraction after Destruction: Representations of the Military in Greek Film», *Journal of Modern Greek Studies*, τ. 18, τχ. 1 (Μάιος 2000), σ. 37-52.

# ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΚΥΡΙΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΕΡΓΩΝ





## ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΚΥΡΙΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΕΡΓΩΝ

Στην αλφαβητική κατάταξη των τίτλων δεν έχει υπολογιστεί το οριστικό άρθρο. Όπου υπάρχουν δύο χρονολογίες σε παρένθεση, η πρώτη αναφέρεται στη θεατρική και η δεύτερη στην κινηματογραφική πρεμιέρα του έργου.

- Αβραμέας Νίκος 30, 52, 136, 141, 195, 259, 260, 398, 490, 491, 496, 498, 500, 502
- Αγαγιώτου Κούλα 114, 476, 477
- Ο αγαθιάτης και η ατσίδα* (1971) 503
- Αγάπη μου Ουάουα* (1974) 33, 326, 508
- Αγάπη μου παλιόγρια* (1972) 33, 507
- Αγάπησα μια πολυθρόνα* (1971) 303, 392, 503
- Αγγελίδης Ράλλης 398, 420, 468, 470, 472, 474, 478
- Αγκόπ βλ. Φιλιππίδης Φίλιος
- Το αγόρι που αγαπώ* (1960) 40, 63, 131, 191, 193, 202, 311, 361, 475
- Το αγοροκόριτσο* (1959) 100, 273, 274, 419, 473
- Το αγόρι* (1965) 331, 332, 335, 488
- Αδάμης Μάριος 152, 487
- Αδέκαροι ερωτευμένοι* (1958) 321, 398, 403, 408, 472
- Η αδελφή μου θέλει ξύλο* (1966) [*Μις βαγόνι*, 1961] 94, 123, 127, 175, 225, 304, 362, 489
- Ο αδελφός μου ο λόρδος ή Ο αδελφός μου ο τρελλάρας* (1966) 128, 179, 213, 490
- Ο αδελφός μου ο τροχονόμος* (1963) 286, 390, 393, 482
- Αδριανός Βάσος 202, 497, 499, 507
- Η αεροσυνοδός* (1971) 345, 408, 503
- Οι αετονύχτες* βλ. *Μη βαρδάτε όλοι μαζί*
- Αθανασάκη Έλντα 502
- Αθανασιάδης Δημήτρης 39, 64, 165, 337, 472, 474, 475, 481, 489
- Αθανασίου Μαργαρίτα 181, 474
- Άθως φιλμ 473
- Η Αθήνα μετά τα μεσάνυχτα* (1968) 408
- Η Αθήνα τη νύχτα* (1962) 33
- Αθηνά φιλμ 480
- Αιγαίον φιλμ [Γ. Ρούσσοσ & Σία] 487
- Αίνα 391
- Ο αισιόδοξος* (1973) 105, 282, 507
- Ακρόπολ φιλμ 477
- Ακρόπολις φιλμ 474
- Άλβα Ιωάννα 179, 470
- Άλβα Πόπη 313, 470, 501
- Ο Αλέκος είναι γυναίκα* (1962) 145· βλ. και *Αχ! και να 'μουν άνδρας*
- Αλεξάκος Γιάννης 114, 496
- Αλεξανδράκης Αλέκος 64, 90, 102, 157, 174, 180, 204, 213, 232, 269, 280, 302, 303, 314, 416, 468, 469, 473, 476, 477, 483, 485-488, 496, 497, 499, 503, 506
- Αλεξάντερ Πάρις 217, 481, 489
- Αλεξίου Λίζα 494-496, 498, 501, 504, 506-508
- Η Αλίκη δικτάτωρ* (1972) 66, 505
- Η Αλίκη στο ναυτικό* (1961) 166, 167, 181, 183, 190, 404, 478
- Αλιφέρης Τζανής 50, 97, 193, 199, 200, 321, 381, 469, 471-473, 478, 481, 484
- Αλκυολής Τάσος 113
- Αλλοίμονο στους νέους* (1961) 210, 215, 478
- Άλλος για το εκατομμύριο* (1964) [*Ο τελευταίος τίμιος*, 1960] 181, 219, 223, 252, 485
- Άλλού τα κακαρίσματα...* (1960) 88, 179, 313, 475
- Άλλού το όνειρο κι αλλού το θαύμα* (1957) 471
- Άλμα Λίνα 392
- Άλτ! και σ' έφαγα* (1969) 497
- Άμποτ και Κοστέλο [Bud Abbott & Lou Costello] 56
- Αν έχεις τύχη...* (1964) 133, 304, 335, 413, 485
- Αν ήμουν πλούσιος* (1972) 102, 286, 339, 387, 391, 392, 403, 505
- Αν όλες οι γυναίκες του κόσμου...* (1967) 33, 495
- Αναγνωστοπούλου Ντόρα 261
- Ο ανακατωσούρας* (1967) 251, 492
- Αναλυτή Κόκκα 33, 41, 89, 123, 177, 179, 196, 202, 204, 229, 248, 260, 326, 337, 342, 351, 405, 474, 475, 477, 479, 482, 485, 486, 488, 498, 508
- Αναστασιάδης Αλέκος 468

- Αναστασιάδης Μίμης βλ. Αρκ φιλμ  
 Αναστασιου Βίκυ 260  
 Άνδρα θέλω με πηνγή (1959) [Ερωτική καθοδήγηση, 1949] 255, 377, 390, 396, 473  
 Άνδρας είμαι και το κέφι μου θα κάνω (1960) 145, 160, 371, 476  
 Ο άνδρας της γυναίκας μου (1962) 260, 479  
 Ανδρεάδης Ανδρέας 236, 488  
 Ανδρεάδη Κατερίνα βλ. Κατερίνα  
 Ανδρέοπουλος Βασίλης 128, 172, 241, 470, 471, 492, 494, 499, 501, 507  
 Ανδρέου Αλίκη 204  
 Ανδρέου Ερρίκος 37, 334, 498  
 Ανδρίτσος Κώστας 45, 48, 60, 66, 73, 107, 114, 137, 140, 194, 210, 223, 226, 288, 289, 311, 328, 468, 471, 472, 478, 483, 490, 491, 495, 497-500, 502, 503  
 Ανδρονίδης Βάσος 481  
 Ανερβός 27, 35, 38, 39, 43, 467-472, 474, 476-478, 482, 485, 487, 490, 493  
 Ο ανηψιός μου ο Μανώλης (1961/1963) 113, 172, 181, 193, 214, 219, 266, 379, 420, 482· βλ. και Ο κάου-μπόν του Μεταξουργείου  
 Ανθόπουλος Μπάμπης 500  
 Το ανθρωπάκι (1969) 124, 253, 263, 363, 498  
 Άνθρωπος για όλες τις δουλειές (1966) 163, 299, 490  
 Ο άνθρωπος που γύρισε από τα πιάτα (1969) 219, 220, 498  
 Ο άνθρωπος που γύρισε από τη ζέστη (1972) [Οι δικοί μας άνθρωποι, 1954] 108, 109, 505  
 Ο άνθρωπος που έσπαγε πλάκα (1972) 33, 272, 505  
 Ο άνθρωπος που έτρεχε πολύ (1973) 129, 402, 507  
 Ο άνθρωπος-ρολόι (1972) 108, 505  
 Ο άνθρωπος της καρπαζιάς (1969) 49, 498  
 Άννα φιλμ 471, 473  
 Άννα-Πάρις φιλμ 489  
 Ανουσάκη Ελένη 181, 195, 206, 209, 250, 339, 483-485, 488, 493-495, 499, 503  
 Ανουσάκη Μαλαΐνα 479, 481  
 Άντλερ Ρίτα 492, 496  
 Αντωνάκος Νίκος 73, 502  
 Αντωνιάδης Γιάννης 500  
 Αντωνόπουλος Άγγελος 491  
 Ανόμαλος προσγειώσεις (1950) 295· βλ. και Υπάρχει και φιλότιμο  
 Αξαρλής 478  
 Απ' τα αλώνια στα σαλόνια (1972) 49, 506  
 Οι απάνω και οι κάτω (1966) 248· βλ. και Ο μπουφός  
 Οι απάχθες των Αθηνών (1921/1950) 33, 56, 320, 324  
 Ο απίθανος (1970) [Ο Τηλέμαχος τρέπωσε, 1962] 284, 500· βλ. και Ένα έξυπνο... έξυπνο μούτρο  
 Από λαχτάρα σε λαχτάρα (1967) 332, 492  
 Από τον ουρανό στη γη (1961) 171· βλ. και Ο ουρανοκατέβητος  
 Αποστόλου Ζέτα 177, 252, 480, 482, 483, 494, 497, 500, 505  
 Αποστόλου Νατάσα 492  
 Αποστόλου Χρήστος 64, 81, 116, 179, 212, 468, 471, 472, 477, 479, 486  
 Ο αράκης 326  
 Αρβανίτη Μπέτυ 489, 493, 494, 506, 508  
 Αργύρης Γιάννης 307, 340, 470, 475, 481, 484, 495, 499  
 Αργυρόπουλος Βασίλης 66, 81, 134, 244, 255, 277, 292, 468  
 Αργώ Ελλάς 502, 506  
 Ο Αριστέλης και τα κορίτσια του (1964) 96, 116, 161, 401, 485  
 Αριστέλης ο ατυχής (1969) ή Μικροί φαρισάιοι (1954) 261· βλ. και Νά πεθερός... νά μάλαμα  
 Αριστοτέλης ο επιπόλαιος (1970) 65, 500  
 Αρίων Γιώργος 484  
 Αρκ φιλμ [Αντώνης Μπαϊρακτάρης, Μίμης Αναστασιάδης, Α. Χριστοφίδης] 487, 488, 493  
 Άρμα φιλμ 472  
 Άρνολντ και Μπαχ [Franz Arnold & Ernst Bach] 33  
 Η απαγή της Περσεφόνης (1956) 280, 426, 470  
 Ο αρχιψεύταρος (1971) 286, 383, 416, 503  
 Η αρχόντισσα και ο αλήτης (1968) 82, 233, 398, 399, 405, 495  
 Η αρχόντισσα της κουζίνας (1969) 382, 498  
 Αρώνη Μαίρη 61, 70, 89, 104, 243, 258, 291, 483, 488, 490, 492  
 Ασημακόπουλος Γιώργος 44, 45, 48, 64, 132, 210, 240, 259, 312, 419, 468, 470, 489, 491, 500  
 Ασημακόπουλος Θεόφιλος 467  
 Ασημακόπουλος Κώστας 59, 179, 187, 195, 212, 343, 345, 477, 479, 482, 484, 490, 502, 503  
 Ασημακοπούλου Μπέατα 91, 206, 212, 248, 333, 394, 473, 475, 478-480, 484, 485-487, 489, 490, 494, 495, 497, 508  
 Οι άσσοι της τράκας (1962) 93, 199, 214, 479  
 Οι άσσοι του γηπέδου (1956) 381, 470  
 Αστροναύτες (για δέσιμο) (1962) 302, 377, 480  
 Ατζολετάκη Γωγώ 506, 507  
 Ο ατσίδας (1961) [Εξοχικόν κέντρον ο έρωσ, 1960] 41, 58, 82, 121, 170, 171, 198, 478  
 Άττικα [Χρήστος Σπέντζος, Οδυσσεάς Μεραβίδης] 35, 467  
 Άττικα φιλμ 482

- Αττικού Ηλέκτρα 468  
 Αυλωνίτης Βασίλης 46, 103, 114, 116, 136, 174, 181, 188, 189, 193, 201, 219, 235, 237, 250, 251, 284, 337, 341, 367, 469-474, 476, 478-492, 494, 497, 499, 500  
 Αυτό το κάτι άλλο (1963) 46, 160, 176, 180, 183, 353, 400, 402, 482  
 Η αυτού εξοχότης εγώ (1941) 62· βλ. και Ο εαυτούλης μου  
 Το αφεντικό μου ήταν κορόιδο (1969) 338, 399, 498  
 Αχ! αυτή η γυναίκα μου (1967) 254, 255, 285, 332, 337, 379, 386, 403, 492  
 Αχ! και να 'μουν άνδρας (1966) [Ο Αλέκος είναι γυναίκα, 1962] 145, 239, 371, 398, 490  
 Ο αχαϊρεντος (1970) 315, 500  
 Ο αχόρταγος (1967) 492  
 Ο αχτύπητος χτυπήθηκε (1970) 328, 500
- Βαβυλωνία (1836/1970) 33, 502  
 Βαϊκόνος Αναστάσιος 52, 506, 507· βλ. και Δέλτα φιμ  
 Βακαλόπουλος Χρήστος 51  
 Βαλάκω Αντιγόνη 482  
 Βαλέντη Γιάννα 479  
 Βαλασαμάκης Φαίδων 187, 490  
 Βαλασάμη Νόρα 72, 95, 148, 181, 216, 334, 401, 492, 493, 495, 497, 498, 501, 504, 506  
 Βαμπ φιμ 477  
 Βανδής Τίτος 474, 478, 489  
 Βανδώρος Νίκος 504  
 Βανίτα Βίκω 102, 103, 157, 201, 501, 502, 504, 505  
 Βαντάλ Λίντα 218, 477  
 Ο βαπτιστικός (1918/1952) 33  
 Βαρβέρης Νίκος 169, 484, 485, 497, 499  
 Βαρλάμος Γιώργος 239, 391, 476, 488  
 Η βαρώνη και ο Προκόπης (1970) 398, 500  
 Βασιλάκου Κατερίνα 481  
 Βασιλειάδης Μήτσος 115, 135, 171, 174, 198, 245, 477, 482, 483, 488  
 Βασιλειάδης Πολύβιος 33, 37, 39, 42, 44, 46, 48, 49, 59, 60, 64, 66, 83, 90, 105, 121, 123, 125, 158, 159, 174, 181, 188, 192, 219, 228, 236, 243, 246, 248, 250, 254, 257, 260, 282, 287, 296, 300, 302, 331, 349, 392, 471-474, 477-480, 482-488, 490, 492, 494, 503, 507  
 Βασιλειάδου Γεωργία 52, 86, 95, 104, 141, 187-189, 193, 195, 201, 250, 259, 284, 467-470, 472, 474-476, 479-483, 486, 488, 490, 491, 500, 502  
 Ο βασιλιάς της γκάφας (1962) 287, 404, 480  
 Βασταρδής Νίκος 118, 128, 467, 484  
 Βαφέας Βασίλης 30
- Βαφιάς Γρηγόρης 99, 135, 477, 478  
 Βέγγος Θανάσης 30, 37, 71, 91, 114, 122, 123, 128, 129, 140, 178, 191, 197, 209, 214, 250, 251, 266, 269, 271, 279, 282-284, 286, 287, 289, 292, 296, 297, 302, 303, 306, 307, 310, 313, 320, 322, 325, 399, 412, 413, 472-484, 486-488, 490-492, 494, 495, 498, 499, 501, 504, 505, 507, 508  
 Βεδούρας Σταύρος 480, 485, 487  
 Βελέντζας Γιώργος 307, 491, 493, 496, 501, 502, 504-507  
 Βέμπο Σοφία 115, 135, 475  
 Βεντέτα 416  
 Βερνέιγ Λουί (Verneuil Louis) 351  
 Βερώνη Σοφία 136, 337, 471, 500  
 Βίβα, Ρένα (1967) 492  
 Η βίλλα των οργάνω (1963/1964) 177, 229, 230, 262, 485  
 Βιολάρης Μιχάλης 135, 503  
 Το βλακόμυτρο (1965) 239, 287, 388, 399, 488  
 Βλασόπουλος Ανδρέας 210, 508  
 Βλαχόπουλος Γιώργος 278, 470  
 Βλαχοπούλου Ρένα 30, 41, 47, 48, 67, 69, 72, 111, 122, 130, 155, 288, 294, 331, 337, 410, 470, 481, 483, 487-489, 491, 492, 496, 499, 501, 504, 506  
 Βλάχος Άγγελος 419  
 Βλάχος Ανέστης 489  
 Βλάχος Δημήτρης 82, 256, 494  
 Βογιατζής Γιάννης (ηθοποιός) 50, 64, 107, 122, 126, 216, 239, 302, 303, 308, 325, 344, 479, 480, 483-488, 490-496, 500-502, 506, 508  
 Βογιατζής Γιάννης (τραγουδιστής) 180, 481, 491  
 Βοήθεια, με παντρεύουνε βλ. Οικογένεια Παπαδοπούλου  
 Βοήθεια, ο Βέγγος — Φανερός πράκτωρ 000 (1967) 287, 492  
 Βόκοβιτς Στέλιος 478  
 Βολταίρος 419  
 Βοσκόπουλος Τόλης 196, 485, 504  
 Βουγιουκλάκη Αλίκη 39-41, 47-49, 57, 58, 66, 67, 100, 101, 131, 145, 152, 154, 164, 180-183, 185, 204, 233, 246, 254, 258, 259, 304, 342, 346, 365, 366, 370, 415, 424, 472, 473, 475, 476, 478, 479, 485-488, 490, 492, 494-496, 499, 501, 505  
 Βουγιουκλάκης Τάκης 377, 501, 505  
 Βούλγαρη Μαίρη 121, 478, 481  
 Βουλγαρίδης Βαγγέλης 41, 178, 359, 481, 486  
 Η βουλευτίνα (1966) 492  
 Βουρνάς Λευτέρης 479, 484, 505  
 Βούρτση Μάρθα 193, 214, 215, 353, 476, 479, 481, 482, 487, 493  
 Βουτσάκη Καίτη 391

- Βουτσάς Κώστας 30, 41, 46-48, 50, 63, 67, 88, 94, 106, 107, 112, 124, 126, 129, 152, 161, 178, 181, 195, 216, 237, 246, 248, 281, 282, 284, 285, 297, 300, 308, 326, 344, 368, 378, 381, 384, 415, 475, 480, 481, 483, 485, 487-489, 491-495, 497-500, 503, 506-508
- Βρονά Σπεράντζα 144, 356, 360, 361, 391, 403, 467, 469-472, 474, 479, 482, 487, 488
- Βρασιβανόπουλος Γιώργος 241, 494
- Βροντάκης Ιάσων 277, 468
- Γαβριηλίδης Απόλλων 57, 210, 219, 479, 487
- Γαβριηλίδης Γιώργος 103, 106, 116, 182, 219, 402, 472, 474, 479, 484, 486, 489, 490, 492, 493, 496, 498, 499, 500, 503, 504, 506, 507
- Γαζιάδης Δημήτρης 51
- Γαζιάδης Μυχάλης 29, 467
- Γαϊτάνου Τιτίκα 235, 472, 474
- Γαλάνη αδελφές 392
- Γαλάνη Ρένα 63, 367, 485, 490, 491, 503
- Γαλανός Νίκος 288, 386, 501, 505, 506
- Γαλάτη Σούλα 507
- Γαληνέα Νόνικα 506
- Γαμήλιες περιπέτειες (1959) 164, 390, 473
- Γάμος α λα ελληνικά (1964) 60, 180, 248, 263, 421, 424, 485
- Γαμπούρι απ' το παράθυρο 297· βλ. και Ο γόης
- Οι γαμπούρι της Εντολής (1962) 188, 480
- Γαμπούρι απ' τη Γαστούνη (1969) 33, 498
- Γαμπούρι απ' το Λονδίνο (1967) 216, 492
- Γαμπούρι για κλάμματα (1962) 177, 480
- Ο γαμπούρι μου ο δικηγόρος (1959/1962) 224, 302, 480· βλ. και Ο γαμπούρι μου ο προικοθήρας
- Ο γαμπούρι μου ο προικοθήρας (1967) [Ο γαμπούρι μου ο δικηγόρος, 1959] 224, 302, 492
- Γάντι και σαρόελλα (1954) 180· βλ. και Φτωγαδάκια και λεφτάδες
- Γαρμπή Τζόλυ 85, 89, 100, 114, 128, 290, 469, 472-479, 482, 490, 495
- Γαρροφόλλου Νίκος 500
- Το γέλιο βγήκε απ' τον Παράδεισο (1963) 33, 485
- Οι Γερμανοί ξανόρχονται (1946/1948) 33, 37, 467
- Ο γεροντοκόρος (1967) 138, 338, 493
- Ο Γερο-Μαρτέν [Les crochets de père Martin, Cormon & Grangé, 1858] 161
- Γεωργιάδης Βασίλης 32, 41, 48, 60, 218, 280, 283, 381, 424, 470, 473, 475, 481, 485, 502
- Γεωργιάδης Σούλης 72, 345, 503· βλ. και Δέλτα φιλμ
- Γεωργίου Ντέμπου 339
- Γεωργιάτσης Φαίδων 126, 194, 202, 345, 403, 493-495, 503
- Γεωργούλη Αλίκη 473, 474
- Γεωργούτσος Κώστας 158, 164, 473, 481
- Για ένα ταγάρι δολλάρια (1969) 33, 498
- Για μια τρέπια δραχμή (1968) 140, 399, 495
- Για μια χούφτα τουρίστριες (1971) 195, 202, 280, 503
- Για ποιον χριπά η κουδούνα (1968) 180, 210, 495
- Για την καρδιά της ωραίας Ελένης (1967) 314, 493
- Γιάγκου Φώφη 139, 384, 490
- Γιαλαμάς Ασμάκης 37, 45, 48, 50, 66, 68, 80, 93, 94, 101, 104, 105, 115, 138, 195, 218, 244, 265, 271, 308, 309, 313, 344, 391, 469, 481, 486, 487, 491, 493, 499, 500, 505, 507, 508
- Γιαννακάς Άλκης 198, 262, 487, 491, 502, 507
- Γιαννακόπουλος Γιώργος 173, 187, 473
- Γιαννακόπουλος Χρήστος 25, 36-38, 43, 45, 57, 58, 69, 81, 94, 110, 111, 118, 119, 128, 132, 140, 157, 166, 187, 210, 257, 292, 293, 295, 306, 359, 467-469, 471, 472, 474, 476, 481, 484, 485, 493
- Γιαννακοπούλου Ντόρα 125, 332, 475
- Γιαννακόπουλος Πέτρος [Κοκοβιδός] 50, 106, 233, 320, 321, 383, 390, 468, 469, 471, 474, 483, 493, 500
- Ο Γιάννης τά'κανε θάλασσα (1964) 196, 215, 293, 296, 485
- Γιαννίδη Νίνα 97
- Γιαννιόπουλος Τάσος 27, 28, 33, 51, 73, 113, 156, 288, 293, 323, 380, 382, 398, 399, 482-488, 493-496, 498, 501, 504, 506-508
- Γιαννουκάκης Δημήτρης 29, 32, 106, 113, 159, 177, 257, 267, 467, 475, 480, 494, 497
- Ο γίγας της Κυψέλης (1968) 203, 387, 495
- Γιουλάκη Κατερίνα 65, 127, 216, 280, 401, 482-487, 490-492, 494-497, 500-504, 507
- Γιούλη Σμαρούλα 61, 66, 86, 87, 92, 94, 97, 118, 119, 173, 179, 184, 212, 231, 248, 333, 360, 365, 467-473, 475, 477, 479, 480
- Γκαρσονιέρα για δέκα (1981) 30
- Γκάτσος Νίκος 412
- Γκλήνη Νέλλη 507
- Γκιωνάκης Γιάννης 46, 48, 63, 81, 123, 125, 141, 143, 146, 159, 172, 175, 176, 179, 194, 200, 201, 220, 239, 256, 260, 264, 265, 279, 286, 288, 293, 306, 313, 314, 320-323, 330, 341, 357, 377, 397, 409, 468, 471-495, 497, 500, 502-505
- Γκλώρα φιλμ 38, 469

- Γκόγκολ Νικολάι 33  
*Γκολ στον έρωτα* (1954) 199, 212, 273, 277, 330, 381, 388, 390, 469  
 Γκότση Μαίρη 496  
 Γκούντα Βαντίζα 160, 473  
 Γκούφας Βαγγέλης 89, 100, 477, 479  
 Γκρέκα φιλμ 28, 483  
*Γλέντι, λεφτά κι αγάπη* (1955) 44, 137, 147, 184, 296, 360, 469  
 Γλυκοφρύδης Πάνος 37, 59, 135, 159, 191, 198, 219, 267, 287, 296, 307, 313, 473, 478, 480, 483, 484, 486, 488, 498, 507  
*Ο γόης* (1969) [*Γαμπροί απ' το παράθυρο*] 297, 377, 498  
*Γοργόνες και μάγες* (1968) 194, 216, 281, 386, 495  
 Γουίλιαμς Έστερ (Esther Williams) 362  
*Γραφείο συνοικεσίων* (1956) 188, 470  
*Ο Γρηγόρης και ο Σταμάτης* βλ. *Ο Σταμάτης και ο Γρηγόρης*  
 Γρηγοριάδου Αφροδίτη 472  
 Γρηγορίου Γιώργος 328  
 Γρηγορίου Γρηγόρης 19, 37, 45-47, 55, 111, 135, 166, 183, 190, 217, 237, 251, 287, 299, 321, 426, 470, 476, 478, 482, 486, 489, 492, 493  
 Γρηγορίου Μιχάλης 217, 489  
*Ο γρουσουζής* (1952) 226  
*Η γυναίκα μου τρελλάθηκε* (1966) [*Η ροζ αμαρτία*, 1962] 257, 258, 260, 303, 360, 390, 395, 490  
*Ο γυναικός* (1957) 44, 145, 173, 205, 283, 284, 329, 332, 333, 360, 393, 395, 471  
*Οι γυναίκες θέλουν ξύλο* (1962) [*Ο θηριοδασατής*, 1957] 197, 212, 368, 480  
*Οι γυναίκες προτιμούν τους σκληρούς* (1964) 60· βλ. και *Μια τρελλή... τρελλή οικογένεια*  
*Γυναικοκρατία* (1973) 508  
 Γώγος Κατερίνα 60, 127, 186, 219, 225, 338, 368, 476, 479, 480, 481, 484, 485, 488, 497, 500, 503, 505, 507
- Δαδήρας Δημήτρης [Ντίμης] 30, 68, 99, 100, 105, 107, 115, 131, 137, 160, 164, 219, 260, 470, 473, 477, 479, 484, 487, 489, 491-493, 499  
 Δαδήρας Παναγιώτης 39, 484· βλ. και *Ολύμπια φιλμ*  
 Δαδινόπουλος Νίκος 162, 495  
 Δακωρώνια Ελένη 504  
 Δαλιανίδης Γιάννης [*Ζαν Νταλ*] 33, 37, 39, 40-42, 45, 47, 58, 63, 64, 66, 69, 94, 100, 107, 112, 121, 124, 126, 130, 137, 155, 166, 171, 177, 181, 183, 194, 195, 204, 216, 243, 257, 263, 278, 284, 287, 290, 297, 302, 334, 395, 401, 410, 412, 414, 419, 470, 472-481, 483, 485, 487-489, 491-499, 501, 504, 506-508
- Δαμασιώτης Γιώργος 132, 405, 467, 469, 470, 472  
 Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης 36, 47, 476, 485, 487-493, 495, 497  
 Δαμασκηνός Θεοφάνης βλ. *Δαμασκηνός - Μιχαηλίδης*  
 Δανδουλάκη Κάτια 507  
 Δάνης Γιώργος 337, 487, 492  
*Ο δασκαλάκος ήταν λεβεντιά* (1970) 49, 50, 500  
*Δάφνης και Χλόη* (1931) 408  
*Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα* (1965) 205, 338, 424, 488  
*Δέκα μέρες στο Παρίσι* (1960/1962) 158, 176, 226, 230, 408, 409, 480  
 Δεληγιάννη Κλαίρη 284  
*Δελισταύρου και υιός* (1951/1957) 38, 111, 298, 471· βλ. και *Υιέ μου... νιέ μου, Ζητείται επειγόντως γαμπρός*  
 Δελούτση Ρία 203, 492, 495, 496, 498, 502  
 Δέλτα φιλμ [*Σούλης Γεωργιάδης, Δημήτρης Καραμπέλας, Αναστάσιος Βαϊανός*] 474, 503  
 Δεμίρης Μάκης 156, 313, 349, 503, 504, 506, 508  
*Δεσποινίς διευθυντής* (1963/1964) 101, 104, 105, 160, 174, 180, 184, 193, 196, 263, 265, 351, 353, 354, 486  
*Δεσποινίς ετών...* 39 (1950/1954) 38, 43, 117, 188, 469  
 Δεστούνης Μανώλης 73, 135, 499, 501, 503-507  
 Δετζώρτζη Καίτη 477  
 Δήλος φιλμ 477  
 Δημήτριος Α. 468  
 Δημόπουλος Ντίνος 18, 19, 32, 37, 41, 42, 45, 48, 58, 60, 62, 64, 66, 68, 81, 83, 93-95, 100, 101, 123, 129, 135, 177, 210, 230, 233, 303, 306, 343, 387, 402, 404, 469, 470, 475, 476, 479, 480, 485, 487, 488, 491, 493, 495, 496, 499, 500, 502, 503, 505, 508  
*Ο Δήμος από τα Τρίκαλα* (1962) [*Μειδιάστε, παρακαλώ*, 1954] 257, 259, 480  
*Ο διάβολος και η ουρά του* (1962) 480  
*Διαβόλου κάλτσα* (1961) 135, 136, 194, 232, 287, 299, 345, 478  
*Διαγωγή μηδέ* (1949) 29, 81, 152, 153, 276, 389, 467  
*Διαζύγιο α λα ελληνικά* (1964) 351, 352, 366, 486  
*Ο διατητής* (1963) 382, 389, 390, 483  
*Διακοπές στην Αίγινα* (1958) 40, 100, 131, 183, 404, 472  
*Διακοπές στην Κολοπετεινίτσα* (1959) 280, 473  
*Τα διακόσια ένα καναρίνια* (1964) 190, 486  
 Διαλυνά Ρίκα 194, 196, 209, 215, 259, 364, 387, 473-478, 490, 502, 503, 505, 507

- Διαμαντίδου Δέσπω 190, 249, 478, 485, 488, 489
- Διαμαντόπουλος Βασίλης 233, 262, 470, 471, 475, 482, 487
- Διανέλλος Λαυρέντης 86, 87, 128, 131, 255, 311, 325, 470, 472, 473, 475, 476, 480, 482, 484-486, 491, 494, 495, 498, 503, 505, 506
- Τα δίδυμα (1964) 82, 91, 268, 486
- Διζικιρκής Γιώργος 502
- Η δικηγορία (1927) [*Maitre Bolbec et son pari*, 1926] 351
- Οι δικοί μας άνθρωποι (1954) 108· βλ. και Ο άνθρωπος που γύρισε από τη ζέστη
- Δικιτάωρ καλεί Θανάση (1973) 313, 507
- Διονυσίου Στράτος 391
- Διπλοπενιές (1966) 209, 259, 307, 358, 365, 490
- Δόκτωρ Ζι-βέργος (1968) 114, 211, 267, 495
- Δολάρια και όνειρα (1956) 144, 160, 180, 219, 408, 470
- Τα δολάρια της Ασπασίας βλ. Λάλα το, Λαλάκη
- Το δόλωμα (1964) 41, 359, 393, 404, 407, 415, 486
- Δοξαράς Χρήστος 126, 240, 495, 502
- Ο δοσατζής βλ. Περιπλανώμενοι Ιουδαίοι
- Η δοσατζού (1966) 490
- Δούκας Κώστας 152, 187, 293, 472, 473, 476, 481-486, 492, 494, 501
- Δούκισσα 501
- Δουλγεράκης Ντίνος 506
- Δουλειές με φούντες (1959) 159, 296, 320, 322, 473
- Δουλειές του ποδαριού (1962) 279, 292, 323, 381, 480
- Δουλέγτε για να φάτε ή Οι χαρμωφάδες (1961) 276, 393, 478
- Δουλικό αμέσον δράσεως βλ. Θηλυκό αμέσον δράσεως
- Ο δράκος (1956) 93
- Δράκου Τούλα 270, 499, 506
- Δράκουλας και Σία (1959) 173, 342, 381, 417, 473
- Δριμαρόπουλος Γιάννης 50, 471, 483
- Δρίστας Κώστας 166, 468
- Δυναμική ΕΠΕ 477
- Οι δύο αλεπούδες (1963) 233, 391, 406, 483
- Δύο έξυπνα κορίδια (1971) 503
- Δύο κοθώνια στο ναυτικό (1952) 166, 167, 320, 468
- Δύο μοντέροι γλεντζέδες (1971) 217, 386, 388, 391, 503
- Τα δυο πόδια σ' ένα παπούτσι (1969) 334, 391, 392, 402, 498
- Δύο τρελλοί και ο ασιτίδας (1970) 83, 132, 135, 169, 321, 501
- Δύο χιλιάδες νάντες κι ένα κορίτσι (1960) 166, 167, 476
- Ο εαυτούλης μου (1964) [*Η αυτού εξοχότης εγώ*, 1941] 62, 206, 257, 338, 486
- Εβδομη [7η] τέχνη 470, 497
- Εβελοντής στον έρωτα (1971) 331, 349, 503
- Είκοσι γυναίκες κι εγώ (1973) 171, 507
- Εικοσιτέσσερις ώρες ζωτοχήρα (1969) 260, 498
- Είμαι ένας τρελλός... τρελλός Βέργος (1965) 197, 269, 488
- Εισπράκτωρ 007 (1966) 238, 490
- Το εισπραχτοράκι (1958) 472
- Εκατό χιλιάδες λίρες (1948) 25, 107, 132, 141, 319, 339, 390, 400, 467
- Εκείνες κι εγώ (1976) 68
- Έκλεψα τη γυναίκα μου (1964) 141, 179, 198, 213, 260, 354, 486
- ΕΚΟ βλ. Ελληνικός Κινηματογραφικός Οργανισμός
- Ο ένας αμερικανικός στόλος (1958) 128· βλ. και Καλώς ήλθε το δολάριο
- Ελ Τουρέ 477
- Έλα στο θελό (1950) 63, 64, 117, 118, 127, 142, 144, 184, 196, 199, 210, 211, 282, 324, 326, 330, 377, 389, 390, 467
- Ελευθεριάδης Λεωνίδας 470
- Ελευθερίου Ναπολέον 48, 60, 64, 65, 71, 73, 82, 102, 108, 113, 122, 128, 192, 198, 204, 209, 215, 217, 224, 250, 255, 266, 271, 280, 283, 287, 294, 321, 323, 337, 349, 382, 383, 399, 413, 418, 469, 470, 472, 473, 475, 476, 480, 481, 483, 484, 486-488, 491, 492, 494-496, 498-501, 503-506
- Έλκιν 472, 479
- Ελλάς φιλμ 471
- Η Ελληνίδα και ο έρωτας (1962) 482
- Ελληνικός Κινηματογραφικός Οργανισμός [ΕΚΟ] 475
- Εμείς τα μπατιρόκια (1963) 300, 483
- Ο εμίρης και ο κακομοιρης (1962/1964) 309, 312, 362, 486
- Εμμανουήλ Τάκης 489
- Έμπαινε, Κίτσο (1968) 495
- Έμπαινε, Μανωλιό (1970) 157, 302, 501
- Εν πλω (1958) 115· βλ. και Το πλοίο της χαράς
- Ένα αγόρι αλλιώτικο από τ' άλλα (1971) 503
- Ένα αστέιο κορίτσι (1970) 377, 386, 501
- Ένα ασύλληπτο κορόιδο (1969) 498
- Ένα βότσαλο στη λίμνη (1952) 38, 43, 218, 257, 379, 468
- Ένα έξυπνο... έξυπνο μούτρο (1965) [*Ο Τηλέμαχος τρύπωσε*, 1962] 236, 284, 488· βλ. και Ο απίθανος
- Ένα καράβι Παπαδόπουλοι (1966) 139, 384, 490
- Ένα κορίτσι για δύο (1963) [*Ερωτευθείτε, παρακαλώ*, 1962] 33, 157, 302, 397, 483
- Ένα μπουζούκι αλλιώτικο από τ' άλλα

- (1970) 155, 294, 295, 307, 390, 394, 501
- Ένα παράξενο ζευγάρι [*The Odd Couple*, 1966/1968] 344
- Ένας απένταρος λεφτάς (1967) 201, 209, 211, 213, 493
- Ένας άφραγκος Ανάσης (1969) 49, 237, 285, 327, 397, 498
- Ένας Βέγγος για όλες τις δουλειές (1970) 271, 380, 501
- Ένας βλάκας και μισός (1956/1959) 39, 45, 214, 215, 403, 408, 473
- Ένας βλάκας με πατέντα (1963) 138, 295, 483
- Ένας γαμπρός πολλά ελαφρός (1972) 349, 506
- Ένας Δον Ζουάν για κλάμματα βλ. Το μωρό μου
- Ένας Έλληνας στο Παρίσι (1959) 474
- Ένας έξυπνος βλάκας (1963) 83· βλ. και Ο εξυπνάκιος
- Ένας ζόρικος δεκανέας (1964) 234, 390, 405, 413, 486
- Ένας ήρωας με παντούφλες (1947/1958) 38, 472
- Ένας ιππότης για τη Βασούλα (1967/1968) 66, 334, 420, 495
- Ένας ιππότης με τσαρούχια (1968) 323, 377, 399, 496
- Ένας Κίτσος στα μπουζούκια (1970) 33, 501
- Ένας τρελλός γλεντζές (1970) 64, 68, 103, 501
- Ένας τρελλός... τρελλός αεροπειρατής (1974) [Πεταίει... πετάει, 1969] 50, 344, 421, 508
- Ένας χίπιτς με τσαρούχια (1970) 73, 501
- Ένας χίπιτς με φιλότιμο (1970) 33, 501
- Οι εννιάκισοί της Μαρίνας (1960) [Τοπικός παράγων, 1945] 152, 163, 476
- Εξαρχάκος Χρόνης 130, 186, 317, 332, 378, 401, 486, 487, 493, 495, 498-500, 504, 506
- Εξαρχος Θόδωρος 489, 497, 507
- Εξοχόνον κέντρον ο έρωας (1960) 41· βλ. και Ο ασιδάς
- Ο εξυπνάκιος (1966) [Ένας έξυπνος βλάκας, 1963] 49, 83, 490
- Το έξυπνο πουλί (1960/1961) 123, 127, 146, 180, 225, 327, 346, 478· βλ. και Ποιος Θανάσης!
- Έξυπνοι και κορόιδα (1962) 177, 178, 192, 239, 310, 412, 480
- Έξω οι κλέφτες (1960/1961) 59, 60, 152, 261, 317, 390, 478
- Έξω φτώχεια και καλή καρδιά (1964) 296, 310, 486
- Εξωτικές βιταμίνες (1964) 486
- Ο επιβεωρητής (Νικολάι Γκόγκολ, 1836) 33
- Επιτροπάκης 271
- Επιχείρησις όρμα, χοντρά (1966) 492
- Επίτ' ημέρες ψέμματα (1963) 139, 219, 314, 320, 483
- Επίτ' χρόνια γάμου (1970/1972) 177, 246, 263, 281, 329, 347, 366, 506
- Ο εραστής έρχεται (1954) 174· βλ. και Ο ζηλιαρόγατος
- Ερήμου Ελένη 500, 502, 503
- Έρωτας με δόσεις (1959) 174, 205, 236, 323, 360, 474
- Ερωτευθείτε, παρακαλώ (1962) 33· βλ. και Ένα κορίτσι για δύο
- Ερωτιάδης του γλυκού νερού (1972) 328, 367, 506
- Ερωτικά παιχνίδια (1960) 215, 264, 384, 390, 396, 397, 404, 476
- Ερωτικά σκάνδαλα (1959) 39, 474
- Ερωτική καθοδήγηση (1949) 255· βλ. και Άνδρα θέλω με πωγή
- Εταιρεία θαυμάτων (1959/1962) 289, 390, 480
- Η Ένα δεν αμάρτησε (1965) 255, 349, 488
- Ευαγγελίδης Δημήτρης 164, 260, 481
- Ευθυμίου Χρήστος 39, 135, 145, 181, 214, 229, 283, 471, 473
- Ευστρατιάδης Όμηρος 29, 30
- Ευτυχώς τρελλάθηκα (1957/1966) 114, 148, 215, 269, 388, 490
- Ευτυχώς χωρίς δουλειά (1963) 296, 391, 392, 405, 483
- Εφοπιστής με το ζόρι (1971) 192, 385, 387, 394, 408, 503
- Η εφοπιστίνα (1971) 503
- Έχει θείο το κορίτσι ή Ο θείος της Βιολέττας (1957) 136, 306, 337, 471
- Ζαβερινού Αλίκη 472
- Η ζαβολιάρα (1971) 503
- Ζαχανά Σούλβα 471
- Ζαμπέτας Γιώργος 326, 391, 386, 406
- Ζανίνο 133, 197, 204, 294, 480, 483-485, 487, 492, 494, 496, 498, 503, 506-508
- Ζανίνου Σόφη 135, 391, 494, 500, 501, 503
- Ζάννα Φλωρέτα 481, 495
- Ζαρόκωστα Μέλωρ 89, 95, 115, 262, 353, 485, 486, 489, 490, 492, 493, 498, 499, 501, 505
- Ζαφειρίου Ελένη 85, 86, 159, 336, 468, 470, 471, 492, 493, 499
- Ζαφειροπούλου Μιράντα 497, 500
- Ζαχά Νινή 474
- Ζάχος Ορφάς 129, 303, 499-501, 505, 506
- Ζερβός Αντώνης 35, 43, 44, 51
- Ζερβός Γιώργος 132, 299, 468
- Ζερβός Παντελής 85, 89, 121, 471, 476-480, 482-484
- Ζερβουλάκος Γιώργος 507
- Ζεύς φιμ 468
- Ζήλια Άντζελα 356, 474

- H ζηλιάρα* (1968) 266, 496  
*O ζηλιαρόγατος* (1956) [*O εραστής έρχεται*, 1954] 173, 255, 257, 470  
*Ζησιμάτος Ανδρέας* 471, 481  
*Ζητείται επειγόντως γαμπρός* (1971) [*Δελησταύρου και υιός*, 1951] 111, 504· βλ. και *Υιέ μου... νιέ μου*  
*Ζητείται τιμωός* (1963) 33, 485  
*Ζητείται ψεύτης* (1961) 284, 478  
*Ζητούνται γαμπροί με προίκα* (1970) 391, 501  
*Ζήτη η ζωή* (1965) 94· βλ. και *Τέντυ-μπόν αγάπη μου*  
*Ζήτη η τρέλλα* (1962) 191, 480  
*Ζιάγκος Σπύρος* 83, 211, 363, 479, 506, 507  
*Ζιρό φιλμ* 75  
*Ζουμπουλάκη Βούλα* 489  
*Ζυλ και Τζιμ* [*Jules et Jim*, 1961] 63  
*Ζωγραφάκης Στέλιος* 45, 59, 96, 132, 227, 228, 267, 475, 478, 480, 485, 493  
*Ζωγράφου Αλίκη* 112  
*Ζωΐδου Σόνια* 133, 192, 203, 213, 472, 476, 477, 479, 480, 483  
*Ζώτος Τέλης* 190, 486, 501
- Ηλιάδης Φρέζος* 121, 188, 192, 470, 477, 484  
*O Ηλλας του Ιβου* (1958/1959) 37, 57, 336, 474  
*Ηλιόπουλος Ντίνος* 30, 39, 41, 47, 48, 63, 64, 72, 81, 82, 94, 97, 121-123, 132, 153, 180, 183, 204, 222, 226, 243, 251, 259-261, 271, 284, 287, 291, 307-309, 320, 321, 329, 384, 387, 414-416, 467-470, 472, 473, 475-478, 481, 483-487, 489, 491-493, 495, 497, 498, 500, 502, 507  
*'Ηλιος φιλμ* 473  
*Ηνωμένοι Κινηματογραφιστές* 470  
*Oι ήρωες της γκάφας* (1959) 176, 474  
*Ησαία, μη χορεύεις* (1969) 189, 498  
*Ησαία, χόρευε* (1966) 187, 189, 210, 296, 381, 402, 490  
*'Ηταν ένας παίτη-μπόν* (1967) 271· βλ. και *Συμμορία εραστήων*  
*'Ηταν όλοι τους κορόιδα* (1964) 116, 486
- Θα σε κάνω βασίλισσα* (1956/1964) 140, 486  
*Θα τα κάνω τα λεπτά μου* 496  
*Oι θαλασσιές οι χάντρες* (1967) 195, 201, 281, 358, 392, 493  
*Θαλασσινός Ερρίκος* 37, 45, 48, 57, 122, 136, 143, 148, 195, 250, 255, 266, 270, 286, 294, 297, 311, 338, 383, 483, 487, 488, 491, 493, 494, 497-499, 502-504, 507, 508
- O θαλασσόκνκος* (1964) 166, 167, 486  
*Θανάσσης ο πολιτευόμενος* (1952/1954) 38, 81, 94, 163, 222, 334, 364, 469  
*Θανάση, πάρε το όπλο σου* (1972) 32, 33  
*O Θανάσης, η Ιουλιέττα και τα λουκάνικα* (1970) 128, 191, 224, 235, 266, 270, 501  
*O θανατοποιός* (1969) 223, 498  
*Θέατρα: Αθηνών* 39, 114, 181, 206, 224· *Ακροπόλ* 70, 101, 128, 240· *Αλβης* [*Μουσουρή*] 44· *Αμιράλ* 94, 248· *Αναλυτή* 177· *Αργυρόπουλου* 66, 81, 108, 113, 128, 248, 255, 277, 292· *Αττικό* 66, 257· *Βασιλικού κήπου* 391· *Βεάκη* 309· *Βέμπο* 115, 135, 171· *Γκλόρια* [*Ιπποκράτους*] 297, 414· *Γκλόρια* (πλ. Αμερικής) 204· *Διάνα* 33, 43, 68· *Διονύσια* 66· *Θέατρο '61* [*πρώην Αργυρόπουλου*] 113· *Κατερίνας* 110, 256· *Κεντρικών* 36, 42, 43, 64, 97, 111, 180, 206, 210, 257, 289, 290, 353· *Κοτοπούλη* 38-40, 62, 81, 87, 94, 101, 123, 243, 254, 291, 392· *Κοτοπούλη-Ρεξ* 152, 164, 254· *Μακέδο* 174, 295· *Μινώα* 105, 110· *Μπουρνέλλη* [*πρώην Παπαϊωάννου*] 263· *Μπουρνέλλη* 60, 80, 119, 121, 132, 145, 259, 419· *Παρκ* 57, 140· *Περοκέ* 82· *Ρεξ* [*πρώην Σινεάκ*] 68· *Σαμαράτζη* 60, 158, 174, 197, 229, 261, 284· *Φλόριντα* 50, 60, 115, 308, 344· *Φυρστ* 188, 300· *Φωτόπουλου* 128, 197· *Χατζηχρήστου* 83, 166, 187, 219, 246, 284, 293
- H θεία από το Σικάγο* (1957) 84, 85, 97, 185, 198, 390, 471  
*H θεία μου η χτίσιουσα* (1970) 72, 501  
*O θείος από τον Καναδά* (1959) 306, 474  
*O θείος μου ο Ιπποκράτης* (1972) 83, 506  
*O θείος της Βιολέττας* βλ. *'Εχει θείο το κορίτσι*  
*Θεοδοσιάδης Γιώργος* 215, 476  
*Θεοδωράκης Μίκης* 380, 393, 412  
*Θεοδωρίδη Αλίκη* 44  
*Θεοδωρόπουλος 'Αγγελος* 140, 496, 500  
*Θεοφίλου Ελένη* 502  
*Θεοχάρη αδελφές* 392  
*Θεοχάρη Κυβέλη* 257, 336, 470, 474, 475, 480  
*Θέσπις φιλμ* 476  
*Θηβαίος Νίκος* 286, 492, 493, 496, 497, 506, 507  
*Θηλυκό αμέσου δράσεως ή Δουλικό αμέσου δράσεως* (1972) 107, 506  
*O θρηοδομαστής* (1957) βλ. *Oι γυναίκες θέλουν έυλο*  
*O θησαυρός του μακαρίτη* (1959) 42, 58, 278, 286, 302, 334, 356, 474  
*Θίασοι: Ελεύθερη Μουσική Σκηνή* 87· *Ελληνική Λαϊκή Σκηνή* 105, 110· *Θέατρο Τέχνης* 295· *Κοτοπούλη* 351· *Μουσικής Κωμωδίας* 128· *Θίασος των πέντε* (Ανα-



- λυτή, Βουτσάς, Γιούλη, Πάντζας, Ρηγό-  
πουλος) 248· Κοτοπούλη 38, 62, 152,  
284· Μπουρνέλλη Βασιλ 240, 391
- Θισβίος Γιώργος 80, 473
- Ο Θόδωρος και το δίκαννο (1961/1962) 66,  
87, 90, 98, 99, 233, 343, 480
- Θου-Βου, φαλακρός πράκτωρ επιχειρήσις:  
γης μαδιάμ (1969) 71, 399, 404, 499
- Το θύμα (1969) 129, 161, 294, 499
- Θύμος εναντίον Τσίτσου (1971) 504
- Ο Θύμος στη χώρα του στρηπ-της (1963)  
33
- Ο Θύμος τα 'χει τετρακόσια (1960) 405,  
476
- Ο Θύμος τα 'κανε θάλασσα (1959) [Η Λί-  
ζα τα 'κανε θάλασσα, 1949] 87, 160,  
232, 474
- Η θυρωρίνα (1968) 136, 187, 496
- Θωμόπουλος Γιώργος 474
- Ιασωνίδου Άννα 132, 179, 490, 493
- Ιατροίδης Σταύρος 470, 475, 477, 480
- Ιατρού Ερρίκος 173, 472-474
- Ίβα φιλμ 477
- Ιγγλέσης Γιάννης 496, 499, 500
- Ιγερινός Λέων 482
- Ιμπροχώρη Καίτη 492, 504, 507
- ΙΝ φιλμ 486
- Ιονέσκο Ευγένιος 418
- Ιορδάνογλου 475
- Ο Ιππόλυτος και το βιολί του (1963) 307,  
402, 483
- Ο ιπότης της ομίχλης 419
- Ίρις φιλμ 468
- Ιωαννίδης Βαγγέλης 494
- Ιωαννίδης Γιάννης 118, 145, 202, 226, 467,  
469
- Ιωαννίδης φιλμ 482, 488, 489, 491, 501,  
503, 505, 506
- Ιωαννίδου Θεανώ 108, 261, 265, 474, 504,  
505
- Ιωαννίδου Μαρία 130, 384, 499, 503
- Ιωαννίδου Δημήτρης 38, 119, 204, 405,  
472, 477
- Καββαδία Τασσώ 469, 472, 476, 488, 501,  
506
- Καγιάς Παναγιώτης 152, 476
- Καζάκος Κώστας 470, 489, 507
- Καζάν Βαγγέλης 486, 497, 507
- Ο Καζανόβας (1963) 383, 418, 483
- Καζέλη Σάσα 475, 476, 478, 499, 501
- Καζής Νίκος 67, 136, 180, 229, 306, 470,  
471, 475, 477, 481
- Καζιάνη Τόνια 491, 502, 506
- Κάθε εμπόδιο για καλό (1958) 64, 303, 384,  
397, 472
- Κάθε κατηγορίας στον πάγκο του (1969)  
140, 205, 312, 329, 355, 499
- Και ο πρώτος ματάκιας (1982) 30
- Και οι δεκατέσσερις ήταν υπέροχοι (1965)  
46, 156, 240, 280, 317, 342, 488
- Καίλας Βασιλής 273, 402, 485, 490
- Κακκιάβας Κώστας 177, 179, 202, 203,  
407, 413, 473-477, 479, 482, 484, 485,  
494
- Κακογιάννης Μιχάλης 43, 45, 60, 182, 183,  
306, 406, 469
- Κακός, ψυχρός κι ανάποδος (1969) 311, 499
- Καλαβρούζος Χρήστος 501, 505
- Καλαμίδου Ηλέκτρα 185, 216
- Καλατζόπουλος Γιάννης 470
- Καλατζόπουλου Μίρκα 96, 214, 233, 321,  
334, 476, 480, 481, 485-488, 493-495
- Καλημέρα, Αθήνα (1960) 237, 267, 307,  
476
- Καλλέργης Λυκούργος 99, 477
- Καλλιβωκάς Δημήτρης 488, 492, 499, 501,  
504
- Καλλιγεράκη Έλεια 326, 344, 345, 505,  
507, 508
- Κάλλιο πέντε και στο χέρι (1965) 59, 138,  
219, 266, 488
- Καλό Καλή 473
- Καλογεροπούλου Ξένια 48, 60, 66, 86, 164,  
167, 205, 214, 232, 233, 334, 343, 407,  
472-474, 476, 483, 485, 497-499, 504,  
505, 507
- Καλογόρου Σπύρος 402, 498, 499, 501
- Καλογιάννης Μιχάλης 474, 475
- Ο καλός μας άγγελος (1961) 59, 478
- Καλουτά Άννα 486, 493, 500
- Η κάλπικη λίρα (1955) 33, 58, 315, 470
- Καλώς ήλθε το δολλάριο (1967) [Ο έκτος  
αμερικανικός στόλος, 1958, ή Τον άρτον  
ημών τον επισύσιον, 1967] 128, 130,  
155, 327, 359, 493
- Ο καμαριέρας της μπουζουξούς (1971) 337,  
399, 504
- Καμίλλη Χάρις 330, 469
- Καμπανέλλης Γιώργος 64, 67, 110, 119,  
137, 162, 213, 298, 304, 306, 325, 468,  
469, 471, 474, 475, 479, 481
- Καμπανέλλης Ιάκωβος 45, 164, 381, 426,  
470, 477, 478
- Καμπάνης Νίκος 48, 107, 288, 328, 382,  
507
- Κανάκης Βασίλης 477, 478
- Κάνε με πρωθυπουργό (1964/1965) 300,  
345, 366, 488
- Καντ 419
- Ο κόνου-μπόν του Μεταξουργείου (1971) [Ο  
αηγιός μου ο Μανώλης, 1961] 113, 504
- Καπελλαρή Αγγέλικα 146, 147, 230, 473
- Ο Καπετάν Σοροκάδας (1953) 468
- Καπετάν Φάντης-μπαστούνι (1968) 32, 33
- Καπετανίδης Ηλίας 506

- Καπετάσιος για κλάματα (1961) 479  
 Κάπιος Νίκος 503  
 Κάππης Γιώργος 279, 287, 310, 377, 382, 387, 485-487, 491, 498, 505  
 Καραβουσάνος Πάνος 226, 279, 385  
 Καραγεωργιάδης Κ. 293, 494  
 Καραγιάννη Μάρθα 41, 46, 114, 122, 137, 161, 166, 195, 203, 217, 302, 330, 331, 337, 358, 384, 395, 403, 471, 472, 474, 477-480, 482, 483, 485-488, 490, 491, 493-495, 498, 500, 504, 506  
 Καραγιάννης Κώστας 43, 47, 48-50, 64, 68, 69, 82, 83, 103, 106, 108, 124, 138, 141, 157, 173, 177, 189, 201, 203, 238, 244, 254, 266, 268, 272, 282, 308, 309, 326, 331, 343, 344, 349, 356, 382, 383, 392, 477, 480, 481, 486, 488, 490, 494-498, 500-508  
 Καραγιάννης - Καρατζόπουλος [Κώστας Καραγιάννης - Αντώνης Καρατζόπουλος] 27, 28, 47-49, 83, 226, 339, 383, 391, 487, 490, 492-508  
 Καρακατσάνης Θύμιος 495, 507, 508  
 Καραμανλής Κωνσταντίνος 56  
 Καραμπέλας Δημήτρης 52, 506· βλ. και Δέλτα φιλμ  
 Καραμπού Φράνσις 45  
 Καρατζόπουλος Αντώνης 40, 47, 486, 487, 489· βλ. και Καραγιάννης - Καρατζόπουλος  
 Καρατζόπουλος Ι. & Σία 473-480, 483, 484· βλ. και Ρωμύλος φιλμ  
 Καρατζόπουλος Ιωάννης 39· βλ. και Καρατζόπουλος Ι. & Σία, Ρωμύλος φιλμ  
 Καρβέλης Σάκης 145, 475  
 Ο καρδιοκλέφτης 413· βλ. και Τύφλα να 'χη ο Μάρλον Μπράντο  
 Καρέζη Τζένη 39, 40, 61, 66, 67, 101, 137, 164, 179, 180, 182, 183, 185, 197, 232, 334, 342, 353, 469, 471, 473, 475-478, 481, 486, 488, 491, 495, 507  
 Καρόλινα Άννα 497  
 Καρόλου Χαριτίνη 345, 502, 503  
 Καρούσος Τζαβαλάς βλ. Τζαβαλάς Καρούσος  
 Το καρπουζάκι (1962) 481  
 Καρρά Ματίνα 486, 488, 495, 497  
 Καρρά Μίνα 391  
 Καρράς Κώστας 111, 128, 179, 233, 260, 406, 487, 489, 490, 498, 499  
 Καρύδης Γιώργος 468  
 Καρύδης-Φουκς Αριστείδης 36  
 Καστούρα Σάσα 194, 211, 357, 360, 493-497, 501-503  
 Κατά λάθος διάσημος βλ. Ο μεγαλοκαρχαρίας  
 Κατά λάθος μπαμπάς 471  
 Καταπόδης Παύλος 468  
 Ο καταφερτζής (1964) 178, 333, 487  
 Οι κατεργάρηδες (1963) 483  
 Ο κατεργάρης (1971) 401, 504  
 Κατερίνα [Ανδρέαδη] 101, 110, 256, 263  
 Κατηροπούλου ο έρωσ (1962) 164, 175, 183, 197, 335, 340, 381, 382, 481  
 Ο κατήφορος (1961) 41  
 Κάτι κουρασμένα παλληκάρια (1966/1967) 68, 94, 105, 493  
 Κάτι να καίη (1963) 41, 64, 384, 395, 405, 483  
 Κατράκης Μάνος 499  
 Κατράνης Γιάννης 508  
 Κατραπάς Τάσος 480  
 Κατσαδράμης Θόδωρος 195, 202, 503, 508  
 Κατσαμπίης Γιώργος 48, 113, 138, 167, 238, 334, 492-494, 498  
 Κατσέλη Αλέκα 470, 475  
 Κατσέλη Νόρα 114, 210, 494, 495, 498, 506, 508  
 Κατσιγιάννης Χρήστος 477  
 Κατσιμητσούλιας Ανδρέας 494, 502  
 Κατσοιρίδης Ντίνος 32, 128, 166, 187, 271, 483, 484, 501, 505, 507  
 Κάτω οι άνδρες (1971) 265, 378, 504  
 Οι ναυαγιστές (1958) 39, 472  
 Καντά, ψυχρά κι ανάποδα (1971) 300, 504  
 Η καρετζού (1956) 42, 195, 202, 304, 336, 365, 470  
 Καψάλης Γιάννης 296, 483  
 Καψάκης Σωκράτης 188, 232, 282, 302, 383, 418, 474, 480, 483, 484, 486, 489  
 Κεδράκας Νάσος 483, 491, 498  
 Κερασιώτης Χάρης 481  
 Κέρατο στο κέρατο (1982) 30  
 Κέτσης Μάνθος 44, 64, 468  
 Κέφι, γλέντι και φιγούρα (1958) 239, 303, 390, 391, 410, 472  
 Κινδύνος Κώστας 46, 488  
 Κισσανδράκης Νικηφόρος 310, 484  
 Τα κίτρινα γάντια (1960) [Η Ρένα εξώκειλε, 1953] 36, 255, 476  
 Ο Κίτσος και τ' αδελφία του (1968) 33, 496  
 Κίτσος, μίνι και σουβλάκι (1968) 33, 496  
 Κλάββας Κώστας 46  
 Κλακ φιλμ 492, 493, 500-502  
 Ο Κλέαρχος, η Μαρίνα και ο κοντός (1961) 174, 250, 263, 265, 479  
 Η Κλεοπάτρα εν δράσει ή Η Κλεοπάτρα ήταν Αντώνης (1966) 240, 325, 369, 490  
 Οι κληρονόμοι (1964) 287, 358, 378, 390, 416, 487  
 Οι κληρονόμοι του Καραμπουμπούνα (1959) 390, 474  
 Κλυών Χάρου [Τριανταφυλλίδης Βασίλης] 60, 190, 485, 486  
 Το κλωτσοσκουφι (1960) 58, 145, 157, 366, 377, 393, 402, 476  
 Κοινούσης Γιώργος 508  
 Κοκοβιός βλ. Γιαννακός Πέτρος  
 Κοκοβιός και Σπάρκος στα δίχτυα της αγάπης (1967) 321, 493

- Ο Κοκοβιός πρωτενουσιάνος (1953) 468  
 Κολοζόφ Τέρψη 160, 473  
 Κολύμβος Χριστόφορος 410  
 Κολωνάκι, διαγωγή μηδέν (1967) [*Μια τσουνκίδα στις βιολέττες*, 1956] 132, 493  
 Ο κόμης... Χατζηχηρήστος (1958) 472  
 Η κόμησα της Κέκυρας (1972) 506  
 Η κόμησα της φάμπρικας (1966/1969) 115, 213, 276, 290, 335, 379, 390, 499  
 Κομνηνός Λάκης 498  
 Κονιτσιώτης Κλέαρχος 284, 475, 478, 480, 483, 485, 493, 497-499, 500, 507  
 Κονταρίνης Έρρικος 496, 504  
 Κοντέας Μιλτος 506  
 Κοντέλλης Πάνος 195, 363, 478, 479, 503  
 Κοντού Μάρω 64, 68, 73, 110, 115, 158, 215, 216, 246, 254, 257, 260, 269, 343, 348, 362, 371, 392, 476-479, 485, 487-490, 492-494, 496, 497, 500, 502-507  
 Κόντου Πόπη 479  
 Η κόρη μου η σοσιαλίστρια (1965/1966) 164, 183, 490  
 Η κόρη μου η ψεύτρα (1967) 321, 334, 404, 405, 417, 418, 493  
 Η κόρη του παντοπόλου (1866) 419  
 Το κορίτσι του λούνα-παρκ (1968) 49, 496  
 Το κορίτσι του λόχου (1962) 165, 167, 404, 481  
 Κορίτσια για φίλημα (1965) 41, 410 488  
 Κορίτσια της Αθήνας (1961) 57, 210, 213, 214, 388, 479  
 Τα κορίτσια, η βαλίτσα μου κι εγώ (1969) 499  
 Το κοροϊδάκι της δεσποινίδος (1959/1960) 39, 64, 180, 183, 476  
 Το κοροϊδάκι της πριγκιπέσσας (1972) 506  
 Η κοροϊδάρα 33, 495  
 Κοροίδο γαμπρέ (1962) 141, 481  
 Κόρονετ φιλμ [Ε. Μπαταργιάς - Ε. Ξωπαπαδάκης] 478, 480  
 Κόσμος και κοσμάκης (1964) 180, 487  
 Ο κόσμος τρελλάθηκε (1967) 148, 172, 204, 238, 243, 493  
 Κόσμος φιλμ 481  
 Ο κούκλος (1968) 158, 395, 496  
 Κουκούλη Αντιγόνη 98, 480  
 Κούλα Μπέμπη βλ. Δινάρδου Νίκη  
 Κουμαριανού Ειρήνη 502  
 Κούνδουρος Νίκος 93  
 Κουνελάκη Μιράντα 482  
 Κουνελάκης Μιχάλης 255  
 Κούνια που σε κούναγε (1966) 367, 490  
 Κουράκου Μαριάννα 205, 300, 345, 366, 488, 490, 494, 495  
 Κουρής Αλέκος 492  
 Κουρούκος Νίκος 201, 307, 476  
 Κουρούκλη Ζωίτσα 392  
 Κουρούκλη Λούση 391  
 Κουρουνιώτη Αδελφοί 492, 494  
 Κουρουνιώτης Διονύσης 488, 492, 496, 500, 503  
 Κούρτης Κώστας 179, 181, 237, 475  
 Κοψίνη Λένα 501  
 Κρεββατά Μαρίνα 92, 106, 136, 219, 251, 336, 345, 421, 471, 474, 476, 478, 480, 484-487, 489, 490, 492, 494, 497, 499, 500, 502, 506-508  
 Η κρεββατομουρούρα (1971) [*Τα λεονταράκια*, 1953] 256, 504  
 Κρέτα φιλμ 471  
 Κρίμα το μπόι σου (1970) 503  
 Κρίστιαν Τζον 391, 487  
 Κριτή Ελένη 259, 489, 500  
 Κρόνος φιλμ 473, 481, 482  
 Κρουαζιέρα στη Ρόδο (1960) 177, 197, 209, 215, 244, 398, 404, 406, 476  
 Κρούσκα Βέρα 492  
 Κυβέλου Μαίρη 192, 349, 502, 503, 505, 506  
 Κύκλος φιλμ 477  
 Κύκνος φιλμ 477  
 Κυνηγώντας τον έρωτα (1956) 106, 470  
 Η κυρά μας η μαμμή (1958) 42, 59, 86, 104, 108, 195, 229, 266, 267, 472  
 Η κυρία δήμαρχος (1960) 201 202, 387, 476  
 Η κυρία του κυρίου (1959/1962) 243, 481  
 Κυριακάτικο ξέπνημα (1954) 43, 60, 81, 93, 113, 117, 182, 183, 306, 330, 385, 469  
 Κυριακίδου Μπέμπα 173, 236, 474  
 Κυριακίδου Σιμόνη 93, 178, 179, 486, 487  
 Κυριακόπουλοι Αδελφοί 339, 479, 483, 491, 493, 494, 496, 497, 499, 502, 503  
 Κυριακόπουλος Χρήστος 27, 57, 60, 106, 182, 201, 224, 300, 343, 474, 479, 483, 493, 494, 496, 497, 504  
 Κυριακός Πέτρος 110, 468  
 Κυριακός Χρήστος 48, 49, 82, 180, 490, 495, 500, 502  
 Κυριακός Άννα 60, 133, 143, 261, 330, 468, 475, 478, 504  
 Οι κυρίες της ανλής (1966) 32, 33  
 Ο κύριος πτέραρχος (1962/1963) 166, 194, 483  
 Κύρου Βίλμα 60, 257, 471, 497  
 Τα κοθώνια του θρανίου (1962) 158, 481  
 Τα κοθώνια του Συντάγματος (1956) 470  
 Κωνσταντάρα Μίση 253, 254, 468, 493, 497, 501, 503, 505, 507, 508  
 Κωνσταντάρας Λάμπρος 43, 46-48, 61, 67, 68, 81, 100, 103, 108, 110, 111, 131, 138, 140, 161, 164, 173, 178, 189, 190, 197, 206, 209, 210, 229, 239, 254, 257, 258, 262, 264, 271, 272, 276, 296, 338, 348, 360, 392, 397, 406, 407, 415, 467, 469, 470, 472, 473, 475-479, 481-483, 485-487, 489-494, 497, 498, 500, 501, 503, 505, 507, 508

- Κωνσταντίνου Μαρία 337, 492  
 Κωνσταντίνου Γιώργος 37, 45, 46, 60, 128, 163, 206, 207, 256, 260, 299, 320, 377, 417, 479, 480, 482, 484-488, 490, 491, 493, 496, 499, 506-508  
 Κωνσταντίνου Παναγιώτης 73, 111, 323, 386, 473, 485, 502, 507  
 Κωνσταντόπουλος Σπύρος 489  
 Κωστέλιος Οδυσσεάς 73, 196, 288, 351, 485-487, 502  
 Κωστίδου Ντόρα 179, 197, 237, 475, 476, 483, 507
- Λάβετε θέσεις* (1973) 30  
*Ο λαγοπόδαρος* (1964) 288, 392, 487  
 Λαδικού Αλεξάνδρα 495  
 Λαζαρίδης Γιώργος 32, 37, 44-46, 48, 49, 60, 71, 73, 95, 101, 106, 111, 114, 121, 123, 129, 132, 140, 148, 158, 162, 163, 171, 173, 180, 182, 201, 203, 219, 223, 224, 226, 248, 251, 271, 272, 279, 286, 297, 311, 312, 339, 363, 383, 387, 399, 415, 468, 478, 480, 482, 483, 486-490, 492-500, 502-504, 507, 508· βλ. και Ρουσσόπουλοι Αφοί, Γιώργος Λαζαρίδης, Δημήτρης Σαρρής, Κώστας Ψαρράς  
 Λάου Πόπη 113, 139, 142, 172, 177, 193, 195, 220, 337, 369, 384, 409, 475, 476, 479-485, 487, 490, 493, 494, 502  
*Λάθος στον έρωτα* (1961) 57, 214, 286, 333, 385, 479  
 Λακάζ Ζινέτ 133, 468  
*Λάλα το, Λαλάκη ή Τα δολάρια της Ασιασίας* (1967) 159, 323, 493  
 Λαλοπούλου Μαίρη 218, 468, 492  
 Λαμπέτη Έλλη 43, 81, 182, 276, 306, 330, 467, 469, 470  
 Λαμπίρης Βασίλης 478  
 Λαμπράκη Χαρούλα 391, 398  
 Λαμπρινός Ανδρέας 40, 138, 183, 404, 472, 475, 481, 483  
 Λαμπρινού Μαργαρίτα 469, 473  
 Λαμπροπούλου Καίτη 154, 468-470, 475, 478, 480, 484, 486-488, 496, 497, 500, 505  
 Λάμπρος Ουίλ 470  
*Λαός και Κολωνάκι* (1959) 39, 196, 202, 205, 209, 211, 278, 332, 334, 387, 474  
 Λάουρα 480  
 Λάσκαρη Ζωή 41, 94, 121, 126, 178, 195, 198, 302, 403, 410, 419, 478, 483, 488, 489, 493, 504  
 Λάσκος Ορέστης 37, 45, 48, 62, 81, 82, 101, 106, 115, 123, 138, 158, 171, 177, 180, 181, 197, 204, 224, 230, 240, 248, 254, 256, 257, 276, 279, 284, 287, 309, 312, 362, 363, 408, 413, 415, 473, 475, 477-481, 483-487, 489, 492-497, 500, 502, 504, 505
- Λατέρνα, φτώχεια και γαρόφαλλο* (1957) 195  
*Λατέρνα, φτώχεια και φιλότιμο* (1955) 40, 201, 232, 469  
 Λεβέντη Πάρι 191, 480, 482  
 Λειβαδίτης Αλέκος 25, 241, 319, 467, 484, 486, 494  
 Λειβαδίτης Θάνος 48, 194, 244, 502  
 Λέντσι Ουμπέρτο [Lenzi Umberto] 160, 216, 473  
 Λένωση Λυδία 508  
*Τα λεονταράκια* (1953) 257· βλ. και *Η κρεββατομουρηούρα*  
 Λευτεριάτης Γιώργος 236, 474, 477, 479  
*Ο λεφτός* (1958) 44, 102, 119, 377, 472  
 Ληναίος Στέφανος 89, 115, 157, 179, 245, 286, 290, 346, 471, 474, 476, 493, 499  
 Λιάκος Παύλος 138, 494, 498, 500, 502, 504  
 Λιάσκου Χλόη 41, 178, 481, 483, 485, 487, 488, 490, 491  
 Λιβανού Μπέτυ 504, 507  
 Λιβυκού Ίλια 178, 218, 359, 468-471, 472, 504  
*Η Λίζα και η άλλη* (1961) 41, 100, 272, 274, 304, 390, 479  
*Η Λίζα τα 'κανε θάλασσα* (1949) 87· βλ. και *Ο Θύμιος τα 'κανε θάλασσα*  
*Η Λίζα το 'σκασε* (1959) 232, 474  
*Η Λιλή και ο μοναχάκης* (1959) 474  
 Λινάρδου Νίκη [Μπέμπη Κούλα] 96, 127, 140, 155, 193, 240, 335, 337, 360, 413, 474, 475, 484-486, 489, 491-493, 497  
 Λίντα Κάτια 469  
 Λίντα Μαίρη 236, 477  
 Λογοθέτης Ηλίας 502  
 Λογοθετίδης Βασίλης 36, 39, 42-44, 57, 62, 108, 110, 111, 114, 140, 174, 205, 206, 218, 224, 248, 257, 353, 396, 467-472  
 Λοΐζου Έλλη 497  
 Λόμπεργκι Ανν 497  
 Λοντέρ Ντανιέλ 218, 481  
 Λούις Τζέρι [Jerry Lewis] 56  
 Λουκά Φωφώ 477  
 Λοχαίτης Πέτρος 490, 494-496, 501  
 Λυγίζος Μήτσος 496  
 Λύδια Γιώτα 398  
 Λυκιαρδόπουλος Ηλίας 405, 476  
 Λυκομήτρος Νίκος 158  
 Λυμπερόπουλος Ηλίας 69, 82, 131, 156, 234, 470, 471, 473, 479, 486, 507  
*Λυσιστράτη* (1972) 33, 507  
 Λυχνάρας Κώστας 45, 94, 240, 300, 488, 489, 491
- Μαγγλής Απόστολος 474  
 Μάγια φιλμ 484  
*Το μαγκανοπήγαδο* (1956) 206· βλ. και *Τρελλοί πολυτελείας*

- Ο μάγκας με το τρίκυκλο* (1972) 506  
*Ο μαγκούφης* (1962) 193, 200, 215, 247, 267, 481  
 Μαϊάνδρου Κώστας 278, 471  
 Μάιρα Άινα 391, 392  
 Μακούλης Τζιμής 469  
 Μακρή Αλέκα 507  
 Μακρής Ορέστης 85-87, 89, 96, 115, 135, 152, 229, 470-472, 474, 475, 477, 478, 485  
 Μακρίδης Βύρων 320  
*Μακρουκωσταίοι και Κοιτογώρηδες* (1954/1960) 37, 38, 58, 139, 476  
 Μαλλιαγρός Άρης 476, 478, 484, 488, 490, 491, 493, 505, 506  
 Μαλλιαράκης Μάρκος 315, 391, 500, 501  
 Μαλούχος Βασίλης 503  
 Μαλούχος Γιάννης 138, 222, 284, 320, 384, 407, 475, 477-483, 487, 492, 499-501, 504  
*Τα μαναβάνια* (1957) 383, 390, 471  
 Μανέλλη Ρέα 391  
 Μανέλλης Φραγκίσκος 51, 138, 140, 176, 199, 279, 284, 286, 289, 295, 320-322, 332, 385, 410, 467, 470-472, 474, 476, 477, 479-484, 491-493, 496, 497, 499-501, 505  
 Μανθούλης Ροβήρος 89, 201, 476, 477, 482  
 Μανιάτης Χρήστος βλ. Χρήσιμα φιλμ  
*Μαντία Σουσου* (1942/1948) 467  
 Μαντζουράνη Άννα 157, 158, 175, 197, 226, 238, 289, 312, 356, 367, 387, 415, 473, 476-478, 480-482, 486, 490, 494, 496-500, 502, 503, 505-507  
*Μανωλάκης ο τεντυμπός* (1967) 493  
*Ο Μανωλιός ξαναχτυπά* (1971) 504  
*Ο Μανωλιός στην Ευρώπη* (1971) 83, 504  
 Μαραγκός Θόδωρος 30  
 Μαραμένου Ελένη 391  
 Μαραντή Μαίρη 477  
 Μαργαρίτης Κώστας 482  
 Μαρής Γιάννης 45, 57, 68, 232, 237, 260, 415, 474, 476, 477, 479, 483, 489  
 Μάρθα φιλμ 493  
 Μαριόλης Βασίλης 234, 486  
*Μαριχουάνα στοπ* (1970/1971) 419, 504  
 Μαρκίδης Στράτος 504  
 Μαρούδα Νίτσα 126, 172, 174, 185, 219, 258, 325, 360, 481, 483, 486, 488, 490-492, 496, 498, 499, 502, 506  
 Μαρούδας Τώνης 393  
 Μάρτιν Ντην [Dean Martin] 56  
 Μαρτίνι Ντέπυ 237, 477  
 Μαρτίνος Θάνος 491, 501  
 Μασκ φιλμ 486  
*Μάσκα* 417  
 Ματαράγκας Αλέκος 499  
 Μάτσας Αρτέμης 507  
 Μάτσας Νέστορας 96, 177, 201, 321, 343, 476, 477, 482, 484, 485, 493, 495  
 Μαυρέας Κυριάκος 470, 471, 474  
 Μαυρομάτη Ελένη 112, 127, 507  
 Μαυροματάκης Βασίλης 106, 181, 233, 470, 483, 491  
 Μαυρόπουλος Άγγελος 474, 476, 483, 503  
 Μαυροπούλου Γκέλυ 136, 144, 145, 148, 152, 243, 251, 289, 330, 388, 468, 469, 471, 472, 474, 476, 481, 490, 492  
 Μαχαίρας Ηλίας 477, 482  
*Ο μαχαραγιάς* (1968) 295, 391, 392, 496  
 Μέγα φιλμ 467  
*Ο μεγαλοκαρχαρίας ή Κατά λάθος διάσημος* (1957) 92, 471  
 Μέγγουλα Πόπη 128  
*Ο μεθύστακας* (1950) 57  
*Μειδιάστε, παρακαλώ* (1954) 257· βλ. και *Ο Δήμος από τα Τρίκαλα*  
 Μειμάρης Νίκος 176, 474  
 Μελά Έφη 179, 358, 477, 479  
 Μελλάγια Μάγια 146, 356, 390, 470-473, 479, 486  
 Μελλάς Σπύρος 44, 162  
*Ο Μελέτης στην Άμεισο Δράση* (1966) 224, 235, 338, 367, 491  
 Μελετόπουλος Τάσος 88, 475  
 Μελίνα φιλμ 478  
 Μέλισσα φιλμ 492, 493, 496  
 Μελισσινός Βαγγέλης 114, 270, 286, 332, 380, 492, 493, 496, 497, 506  
 Μέλλας Πήτερ 38, 470, 471  
 Μένανδρος 189  
 Μενιδιάτης Μιχάλης 398  
 Μεντής Κώστας 482, 487, 500  
 Μερ φιλμ [Πρόδρομος Μεραβίδης] 35, 468, 473, 475, 476, 482  
 Μεραβίδης Οδυσσέας βλ. Άττικα  
 Μεραβίδης Πρόδρομος βλ. Μερ φιλμ  
 Μεριδιώτου Βάσω 87, 172, 480  
*Μερικέ το προτιμούν χαλί* (1965) 488  
*Μερικοί το προτιμούν κρύο* (1962) 41, 69, 82, 116, 117, 122, 123, 178, 481  
 Μερτζής Θανάσης 44, 64, 468  
 Μερκούρη Μελίνα 478  
 Μεσολογγίτης Βασίλης 483  
 Μεταξά Μαίρη 107, 124, 186, 189, 398, 484, 487, 494, 496, 498, 500-502, 507  
 Μεταξόπουλος Φώτης 391, 399, 402  
*Μη βαράτε όλοι μαζί ή Οι αετονύχηδες* (1962) 284, 320, 323, 481  
*Μηδέν πέντε* (1959) 474  
 Μηλιαδής Τάκης 148, 312, 349, 357, 421, 470-472, 474, 475, 477, 479, 482-488, 490, 492-503, 507  
 Μήλλας Διονύσης 468, 482  
 Μήλλας Νίκος 477, 480, 482  
 Μήλλας Σωτήρης 310, 497· βλ. και Μήλλας φιλμ  
 Μήλλας φιλμ [Σωτήρης Μήλλας] 38, 43, 45, 468, 469

- Μην είδατε τον... Παναή;* (1962) 204, 481  
*Μην ερωτεύεσαι το Σάββατο* (1962) 218, 388, 481  
*Μηνιάτση Λίλιαν* 46, 133, 148, 204, 240, 485, 489-491, 493  
*Ο Μήτρος και ο Μητρούσης στην Αθήνα* (1960) 289, 291, 356, 476  
*Μήτρου Στ.* 143  
*Μητσάκης Γιώργος* 397  
*Μητσασάκης Κωνσταντίνος* 241  
*Μια βδομάδα στον Παράδεισο* (1964) 233, 487  
*Μια Ελληνίδα στο χαρέμι* (1971) 69, 130, 504  
*Μια Ζωή την έχουμε* (1958) 120, 165, 236, 270, 273, 396, 472  
*Μια Ιταλίδα απ' την Κυψέλη* (1968) 64, 216, 265, 266, 496  
*Μια Ιταλίδα στην Ελλάδα* (1958) 160, 161, 216, 217, 298, 314, 317, 332, 334, 340, 365, 407, 473  
*Μια κυρία ατυχήσασα* (1947) 110· βλ. και *Ο στρίγγλος που έγινε αρνάκι*  
*Μια κυρία στα μπουζούκια* (1967) 126, 173, 276, 332, 337, 381, 382, 403, 493  
*Μία νταντά και τέσα όλοι* (1971) 398, 504  
*Μια νύχτα στον Παράδεισο* (1951) 43, 64, 192, 213, 368, 416, 468  
*Μια τον κλέφτη* (1941/1960) 204, 256, 262, 399, 404, 405, 477  
*Μια τρελλή... τρελλή οικογένεια* (1965) [*Οι γυναικείες προτιμοί τους σκληρούς*, 1964] 60, 89, 90, 403, 488  
*Μια τρελλή... τρελλή σαραντάρα* (1970) [*Σαράντα και...*, 1960], 69, 70, 501  
*Μια τσουνκίδα στις βιολέττες* (1956) 132· βλ. και *Κολωνάκι, διαγωγή μηδέν*  
*Μιας πεντάρας νειάτα* (1965/1967) 105, 106, 157, 244, 248, 250, 266, 346, 347, 364, 369, 493  
*Ο Μικές παντρεύεται* (1968) 107, 189, 325, 392, 413, 418, 496  
*Μικροί και μεγάλοι εν δράσει* (1963) [*Τα παιδιά μας οι κέρβεροι*, 1962] 101, 104, 108, 240, 287, 483  
*Μικροί φαρισαίοι* (1954) ή *Αριστειδής ο ατυχής* 261· βλ. και *Να πεθερός... να μάλαμα*  
*Μικρός ήρωας* 417  
*Μίνι φούστα και καράτε* (1967) 241, 242, 494  
*Μιράντα* [Μυράτ] 204, 209, 406, 470, 476, 482, 486, 495  
*Μιράντα Λίντα* 468  
*Μις βαγόνη* (1961) 94· βλ. και *Η αδελφή μου θέλει ξύλο*  
*Ο μοσγόννης* (1958) 86, 147, 228, 230, 233, 473  
*Μιχαήλ Λιάνα* 471  
*Μιχαηλίδης Λάκης* 37, 45, 48, 49, 60, 64, 82, 83, 106, 113, 123, 129, 138, 157, 161, 166, 177, 181, 189, 201, 224, 238, 240, 246, 270, 282, 294, 303, 331, 343, 349, 377, 382, 392, 404, 479, 481, 482, 484, 486, 490-494, 496-501, 503-507  
*Μιχαηλίδου Άση* 492  
*Μιχαλακόπουλος Γιώργος* 186, 297, 414, 488, 493-495, 499  
*Ο Μιχαλιός του Ιάου Συντάγματος* (1962) 157, 165, 167, 481  
*Μιχαλόπουλος Γιάννης* 73, 247, 255, 369, 371, 492, 493, 501, 502, 504  
*Μιχαλόπουλος Μίμης* 179  
*Οι μνηστήρες της Πηνελόπης* (1968) 182, 313, 496  
*Ο μόδιτρος* (1967) 256, 494  
*Μονάκριβη!* (1912) 99  
*Ο μοναχογιός μου ο αγαθάρης* (1973) 211, 215, 507  
*Μονρόε Μέριλυν* [Marilyn Monroe] 359  
*Μοντανάρης Λάζαρος* 32, 45, 48, 62, 142, 300, 387, 491, 492, 502, 504, 506  
*Μοντέρνα Σταγχοποιότα* (1965) 63, 157, 180, 346, 350, 370, 408, 488  
*Μοριδής Θεόδωρος* 125, 147, 468, 470, 473, 477  
*Μοσχίδης Γιώργος* 503, 505, 507, 508  
*Μοσχολιού Βίκω* 391  
*Μοσχονά Μπέτυ* 471-473, 478, 481, 484, 487, 488, 490, 491, 502  
*Μουζενίδης Τάκης* 467  
*Μουρούζη Γιάννα* 496  
*Η μουσίσσα* (1959) 39, 40, 145, 341, 412, 475  
*Μουσουρή Ρίτα* 175, 237, 475, 477, 479, 489, 491, 493, 508  
*Μουσουρής Κώστας* 44  
*Μουσουρής Σπύρος* 478  
*Μουστάκα Αθανασία* 482  
*Μουστάκας Σωτήρης* 30, 186, 294, 314, 315, 394, 416, 488, 489, 491, 493-497, 499-504  
*Μούσχορη Νάνα* 397  
*Μούτσιος Γιώργος* 72, 486, 490, 493, 494, 502, 505  
*Μπαζάιος Δημήτρης* 314, 493  
*Μπαϊρακτάρης Αντώνης* βλ. *Αρκ φιμ*  
*Ο μπακαλόγατος* (1968) 114, 392, 496  
*Μπακόπουλος Ηλίας* 121, 192, 238, 300, 472, 477, 482, 484  
*Μπαλή Φέφη* 321  
*Ο μπαμπάς εκπαιδευέται* (1935/1953) 44, 82, 94, 110, 162, 163, 468  
*Ο μπαμπάς μου κι εγώ* (1963) 57, 107, 164, 209, 214, 237, 392, 407, 483  
*Ο μπαμπάς μου ο τέντυ-μπός* (1966) 343, 491  
*Μπαρκουλης Ανδρέας* 64, 69, 87, 93, 131, 132, 159, 160, 179, 185, 191, 203, 204,

- 218, 235, 237, 286, 311, 327, 342, 369, 472-475, 477-481, 486, 487, 491-494, 498, 500, 501, 503, 504
- Μπαρντό Μπριζίτ [Brigitte Bardot] 193, 318, 363
- Μπαρούτσου Αγγελική 393
- Μπαταργιάς Ε. βλ. Κόρονετ φιλμ
- Μπαχ [Ernst Bach] βλ. 'Αρνολντ και Μπαχ
- Μπελίντα Καίτη 125, 146, 356, 473
- Μπέλλος Γιώργος 492, 497
- Μπερ Ζωρζ [Georges Berr] 351
- Μπετόβεν 332
- Μπετόβεν και μουζούκι (1961/1965) 240, 243, 393, 489
- Μπέτσος Βασίλης 202, 205, 211, 420, 474, 477, 482, 485, 501
- Η Μπέτυ παντρεύεται (1961) 363, 397, 479
- Μπιάνκο Εντουάρντο [Eduardo Bianco] 390
- Μπιθικώτσης Γρηγόρης 391, 393
- Μπιούτη Μαρίνα 468
- Μπισλάνης Δημήτρης 223, 326, 501, 506, 508
- Ο μπλοφατζής (1969) 32
- Μπόζου Κία 294, 295, 486, 490, 491, 494, 496, 498-501
- Μποζώνης Κώστας 496
- Μπόμπου Τίνα 496
- Μπονέλου Μαρία 186, 315, 494-496, 498-500
- Μπονιάκος Μιχάλης 508
- Μπονίτα Μαρία 391
- Μποστ [Μέντης Μποσταντζόγλου] 214, 482
- Μπότσαρης Γιάννης 504
- Μπουμ! Ταραταζούμ (1972) 33, 507
- Μπουρνέλλης Γιάννης 499
- Ο μπόφος (1968) [Οι πάνω και οι κάτω, 1966] 239, 248, 358, 395, 496
- Μπούχλης Μιχάλης 140, 306, 470
- Μπράτσου Άννα 175, 477, 481
- Μπριόλας Ερρίκος 135, 141, 299, 334, 417, 478, 479, 482, 489-491, 493, 495
- Μπρόγερ Έρρικα 155, 190, 317, 392, 486, 499
- Μπωλ Άννυ 470
- Μυλωνά Μαρκίτα 467
- Μυλωνάς Θανάσης 15, 284, 290, 381, 480-482, 484, 486, 499
- Μυράτ Δημήτρης 470, 475
- Μυράτ Μιράντα βλ. Μιράντα
- Τα μυστήρια των Παρισίων [Les mystères de Paris, Eugène Sue, 1826] 418
- Μυστήριω 417
- Μωραίτης Ιωάννης 310, 497
- Μωραίτης Ν. 484
- Το μωρό μου ή Ένας Δον Ζουάν για κλάματα (1961) 68, 477
- Να ζη κανείς ή να μη ζη (1966) 62, 237, 239, 257, 391, 392, 396, 491
- Να ζήσουν τα φτωχόπαιδα (επιθεώρηση, 1957) 82
- Να ζήσουν τα φτωχόπαιδα (1959) [Στραβοτιμονιές, 1955] 82, 171, 475
- Να παιδί, να μάλαμα (1951) 468
- Να πεθερός... να μάλαμα (1959) [Μικροί φαρισαίοι, 1954, ή Αριστέιδης ο ατυχής, 1969] 261, 475
- Να 'τανε το 13 να 'πεφτε σε μας (1970) 502
- Ναθαναήλ Έλενα 331, 349, 483, 499, 503, 507
- Ο νάνος και οι επτά χιονάτες (1970) 356, 501
- Η Νάνσυ την φώνισε (1960) 205, 222, 420, 477
- Ναός Κώστας 480
- Ναχάς Εντουάρ 43
- Νέα Κινηματογραφία 507
- Νέγκας Χρήστος 172, 214, 384, 478, 483, 488, 489
- Νεγρεπόντης Γιάννης 507
- Νέζερ Μαρίκα 187, 200, 215, 330, 393, 467, 468, 470, 471, 473, 478, 483-485, 490, 497, 502, 504, 506-508
- Νέζερ Χριστόφορος 471, 477, 479, 493
- Νέζος Γιώργος 504
- Τα νειάτα θέλουν έρωτα (1961) 179, 408, 479
- Η νεράιδα και το παλληκάρι (1969) 64, 82, 404, 499
- Νεστορίδου Μάρσα 211
- Το νησί της αγάπης (1960) 177, 218, 388, 403, 477
- Νικολαΐδης Δημήτρης 37, 64, 111, 257, 303, 309, 394, 395, 471, 475, 477-480, 482-486, 488-490, 492, 496-499, 502, 503, 506
- Νικολαΐδης Κώστας 59, 64, 82, 156, 245, 296, 323, 383, 405, 418, 469, 470, 476, 479, 486-488, 507
- Νικολαΐδου Δέσποινα 346
- Νικολαΐδου Μαίρη 469, 470
- Νικολινάκος Μιχάλης [Μισέλ] 172, 222, 244, 308, 420, 468, 474, 475, 477
- Νικολόπουλος Μιχάλης 94, 177, 239, 255, 265, 471, 473, 504· βλ. και Νίκολος φιλμ
- Νίκολος φιλμ [Μιχάλης Νικολόπουλος] 469-471, 473, 480
- Νίτσε 419
- Νο, Μίστερ Τζόνσον βλ. Όχι, κύριε Τζόνσον
- Νόβακ Μαυρίκος 50· βλ. και Νόβακ φιλμ
- Νόβακ φιλμ [Μαυρίκος Νόβακ] 468, 474-476, 484, 486
- Νομικός Γιώργος 504, 506
- Νομικός Δήμητρα 503, 506
- Νοταρά Σαπφώ 107, 136, 137, 187, 198, 241, 387, 469, 477, 479, 480, 483-485, 487, 491, 492, 494, 496, 497, 501

- Νούσιες Μάρτιος 261, 475  
 Νταϊφάς Ίων 144, 205, 228, 233, 470, 482, 487  
 Νταλ Ζαν βλ. Δαλιανίδης Γιάννης  
 Ντάλι Γκιζέλα 99, 160, 188, 198, 219, 271, 343, 363, 477, 479, 481-485, 487, 489, 491, 501  
 Νταντά με το ζόρι (1959) 227, 267, 475  
 Ντάριο Σάσα 95, 103, 468, 472  
 Ντασσέν Ζυλ 217, 478  
 Τα ντερβισόπαιδα (1960) 202, 278, 284, 320, 322, 324, 387, 477  
 Ντιριντάουα Καίτη 342, 473  
 Ο ντιρλαντάς (1970) 72, 398, 502  
 Ντόβας Θόδωρος 210  
 Ντομινό 416  
 Ντορ Ρένα 473, 482  
 Ντορρίκ Νανέτ 409, 484  
 Ντούζος Ανδρέας 41, 180, 262, 290, 311, 317, 478, 481, 485-489, 492, 495  
 Νυμφίος ανύμφευτος (1967) 363, 392, 494  
 Η νύφη το 'σκασε (1962) 232, 481  
 Νύχτα γάμου (1967) 107, 244, 494  
 Νύχτες στο Μιραμάρε (1960) 177, 181, 202, 212, 309, 331, 362, 404, 477
- Ξανθόπουλος Νίκος 212, 284, 289, 477, 479  
 Ξεβράκωτος Ρωμύς (1980) 29  
 Ξενίδης Σταύρος 257, 314, 328, 348, 367, 398, 470, 473, 474, 476, 478, 480, 488-490, 492-495, 497, 503-508  
 Ο ξένοιαστος παλαβιάρης (1971) 148, 325, 504  
 Ξερόπουλος Γρηγόριος 33, 99, 134  
 Ο ξεροκέφαλος (1970) 136, 194, 286, 288, 357, 384, 502  
 Το ξύλο βγήκε απ' τον Παράδεισο (1943/1959) 36, 57, 64, 152, 153, 183, 295, 304, 383, 475  
 Ξύπνα, Βασίλη (1965/1969) 414, 499  
 Ξύπνα, καυμένη Περικλή (1969) 499  
 Ξύπνα, κορόιδο (1969) 338, 499  
 Ξυπόλυτος πριγκηψ (1966) 491  
 Ξωπαπαδάκης Ε. βλ. Κόρονετ φιλμ
- 'Ο,τι θέλει ο λαός (1964) 152, 158, 377, 386, 487  
 'Ο,τι λάμπει είναι χρυσός (1966) 33, 492  
 Οικογένεια Παπαδοπούλου ή Βοήθεια με παντρεύουνε (1960) 89, 138, 152, 153, 272, 273, 333, 335, 379, 383, 387, 417, 477  
 Οικογένεια Χωραφά (1968) 59, 155, 219, 267, 269, 497  
 Οικονομίδης Γιώργος 59, 93, 113, 138, 296, 307, 469, 476, 486, 488, 504  
 Οικονομόπουλος Νάσος 261, 265, 475, 504  
 Οικονόμου Έφη 239, 310, 312, 335, 337, 362, 480, 484, 486-489, 493, 495  
 Οικονόμου Νίκος 158, 496, 497  
 'Ολοι θα ζήσουμε (1974) 33, 508  
 'Ολοι οι άνδρες είναι ίδιοι (1966) [Ο πειρασμός, 1910] 33, 368, 492  
 Ολύμπια [Παναγιώτης Δαδής] 472, 473, 477, 489, 491  
 Ολύμπιος Γιώργος 93, 141, 160, 164, 337, 477, 486, 487, 489, 496  
 'Ολυμπος φιλμ 471  
 Η όμορφη και ο τζαναμπέτης (1968) 138· βλ. και Ο τζαναμπέτης  
 Τα όμορφόπαιδα (1971) 287, 505  
 'Ονειρα κοριτσιών (1953) 468  
 Ορέστης φιλμ 488  
 Ορίζων φιλμ 475  
 Ορφανού Λιάνα 172, 468, 480, 484  
 'Όσα παίρνει ο άνεμος [Gone with the wind] 420  
 'Όσο υπάρχουν γυναίκες (1960) 477  
 'Όταν λείπει η γάτα (1962) 337, 389, 392, 481  
 Ον κλέφης... (1965) 33, 489  
 Ο ουρανοκατέβατος (1965) [Από τον ουρανό στη γη, 1961] 161, 171, 172, 489  
 Ούτε γάτα... ούτε ζημιά (1951/1955) 36, 37, 59, 178, 257, 259, 261, 469  
 Ούτε μιλάει... ούτε λαλάει (1966) 63, 169, 491  
 'Όχι, κύριε Τζόνσον ή Νο, Μίστερ Τζόνσον (1965) 217, 218, 489
- Το παιδί της μαμάς (1970) 82, 106, 107, 243, 502  
 Το παιδί της πιάνσας (1961) 479  
 Τα παιδιά μας οι κέρβεροι (1962) 101, 105· βλ. και Μικροί και μεγάλοι εν δράσει  
 Τα παιδιά της Μανταλένας (1963) 484  
 Παϊζης Γιώργος 196, 288, 485, 487  
 Παϊτατζή Άννα 139, 140, 337, 471, 473, 478, 481, 483, 491, 495, 496, 500  
 Η παιχιδιάρη (1967) 60, 157, 267, 391, 494  
 Ο παιχιδιάρης (1970) 502  
 Παληός Κώστας 508  
 Παλληκαριά της παντριάς (1956/1963) 121, 123, 484  
 Ο παλληκαράς (1961) 479  
 Πάλλης Βύρων 283, 360, 393, 469, 471, 472, 475, 480  
 Παμέλα 470  
 Παναγιωτίδου Δέσποινα 93, 136, 252, 323, 324, 471  
 Παναγιωτόπουλος Νίκος 30  
 Παναγιώτου Κκάκια 334, 364, 469, 477, 501  
 Παναγιώτου Χάρης 394  
 Πάνου Καίτη 103, 132, 133, 206, 257, 467, 477, 480, 481, 485, 497, 499, 505, 507



- Πάντζας Γιώργος 46, 48, 64, 67, 104, 128, 140, 156, 160, 175, 180, 184, 206, 213-215, 224, 241, 242, 248, 286, 289, 300, 303, 304, 311, 312, 328, 345, 384, 419, 476, 479-484, 486-490, 492, 494, 496, 499, 500, 502-504  
 Παντόπουλος Ανδρέας 469, 470  
 Παπαγεωργίου [παραγωγός] 478  
 Παπαγεωργίου Μαργαρίτα 133, 469-471  
 Παπαγιάννη Αίλυ 102, 227, 263, 475, 486-488  
 Παπαγιαννόπουλος Διονύσης 39, 90, 94, 97, 101, 102, 111, 145, 158, 200, 204, 211, 215, 233, 267, 291, 297, 300, 305, 325, 339, 363, 369, 371, 398, 472-479, 481, 483, 485, 486, 488-507  
 Παπαδάκη Πόπη 470  
 Παπαδαντωνάκης Αντώνης 50, 106, 217· βλ. και Τόνις φιλμ  
 Παπαδάτου Νίκη 471  
 Παπαδόπουλος Αντώνης 211, 300, 399, 492, 496, 498, 499, 501, 502, 504-508  
 Παπαδόπουλος Θανάσης 494, 502  
 Παπαδόπουλος Ν. 471, 502  
 Παπαδοπούλου Νανά 95  
 Παπαδούκας Παναγιώτης 48, 107, 193, 200, 240, 254, 312, 472, 481, 494, 500, 505, 508  
 Παπαζαχαρίου Τ. 492  
 Παπαζήσης Γιώργος 48, 288, 355, 382, 496, 497, 499-507  
 Παπάζογλου Βασίλης 211, 485  
 Παπαϊωάννου Γιάννης 407  
 Παπακώστας Γιώργος 73, 108, 156, 192, 217, 245, 293, 323, 337, 349, 382, 399, 477, 482, 485, 492, 494-496, 498, 501, 503-505, 507  
 Παπαμιχαήλ Δημήτρης 36, 47, 48, 57, 64, 87, 128, 154, 156, 164, 180-183, 218, 233, 246, 255, 259, 270, 289, 303, 304, 346, 370, 388, 471, 472, 474, 475, 478, 480, 481, 484, 485, 488-490, 492, 494-496, 499  
 Παπαμιχάλης Βίων 201, 476, 477  
 Παπαναστασίου Νίκος 158, 257, 417, 487-489, 502, 504  
 Παπανίκα Καίτη 216, 219, 280, 343, 344, 491, 496, 498, 500, 503, 508  
 Παπαπέτρου Κώστας 73, 83, 111, 287, 501, 503, 505-507  
 Παπάς Γιώργος 43, 204, 467, 469  
 Οι παπατζήδες (1954) 106, 119, 226, 320, 322, 469  
 Ο παπατρέχας (1966) 122, 126, 127, 214, 331, 491  
 Παπαρηγόσιος Νίκος 505  
 Παπούλια Μάρλεν 477, 484  
 Παπούτσι από τον τόπο σου (1946) 25, 34, 467  
 Παππά Ειρήνη 475  
 Παππά Νέλλη 113, 187, 482, 484, 485, 491  
 Παππάς Άλκης 48, 145, 475, 503  
 Παράβας Σταύρος 46, 48, 72, 73, 106, 140, 141, 146, 158, 182, 195, 214, 223, 226, 240, 242, 243, 256, 280, 313, 325, 327, 369, 478-481, 485-491, 494-497, 502, 506  
 Ο παργιός μου ο γαλλίστας (1971) 73, 108, 279, 285, 505  
 Ο παραμυθάς (1969) 270, 303, 318, 343, 499  
 Ο παράς κι ο φουκαράς (1964) [Ο Φώτης Φαγκρής και η Τσικίτα Λοπέζ, 1952] 43, 396, 487· βλ. και Σάντα Τσικίτα  
 Παρασκευάς Ηλίας 93, 136, 137, 199, 239, 320, 471, 472, 479, 482  
 Παρασχάκης Παύλος 113, 398, 496, 504  
 Πάρε, κόσμε (1967) 250, 494  
 Ο παρθενουκνηγρός (1980) 29  
 Ο παρθένος (1966) 107, 177, 198, 202, 234, 491  
 Παρθενών φιλμ 472  
 Η Παριζιάνα (1969) 155, 317, 331, 404, 499  
 Πάρις Τζέημς 480, 486, 503, 507, 508· βλ. και Άννα-Πάρις φιλμ  
 Πάρλας Χρήστος 488  
 Πασπάτη Άννη 487  
 Πατατζής Σωτήρης 86, 147, 228, 471, 473  
 Πατέρα, κάσμε φρόνιμα (1967) 161, 294, 494  
 Ο Πατούχας (1972) 33, 507  
 Πατριόκος Σπύρος 276, 467, 468, 471  
 Πατρικίου Λέλα 142, 143, 153, 467, 469, 471  
 Παυλίδου Μαρίνα 252, 497  
 Παυλιόγλου Ν. 479  
 Ο πεθερόπληκτος (1968) 106, 251, 497  
 Ο πειρασμός (1910) 33, 368  
 Πέντε γυναικές για έναν άνδρα (1967) 172, 205, 494  
 Πέντε χιλιάδες ψέμματα (1966) 273, 320, 377, 386, 391, 395, 417, 491  
 Περάκης Νίκος 30  
 Περάστε την 1η του μηνός (1965) 33, 489  
 Περγαντής Ηλίας 471, 477, 484, 502  
 Περγαντής Παναγιώτης 490, 491  
 Περιπλανώμενοι Ιουδαίοι ή Οι δοσατζήδες (1959) 283, 475  
 Η περιπτερού (1970) 195, 502  
 Περκάκης Γ. 484  
 Πεταίε... πεταίε (1969) 50· βλ. και Ένας τρελλός... τρελλός αεροπειρατής  
 Πετρίδης Γιώργος 65, 133, 485, 500  
 Πετρίλλο Μαρία ντε 391  
 Πέτρο φιλμ 50, 468· βλ. και Γιαννακός Πέτρος  
 Πετρολέκας 488  
 Πετροπουλάκης Γιάννης 69, 470, 474  
 Πεφάνη Μαρίνα 491, 493, 498, 499

- Πιάσαμε την καλή* (1955) 94, 95, 289, 291, 368, 390, 469  
*Το πιθάρι* (1962) 214, 284, 482  
*Πικάσο* 418, 421  
*Το πιο γρήγορο μπουζούκι* (1973) 156, 307, 384, 507  
*Ο πιο καλός ο μαθητής* (1968) 226, 285, 390, 391, 497  
*Το πιο λαμπρό αστέρι* (1967) 49, 156, 365, 394, 494  
*Το πιο λαμπρό μπουζούκι* (1968) 49, 233, 355, 497  
*Πιο τρελλός κι απ' τους τρελλούς* (1972) 111, 397, 506  
*Πτινέλη Άρτεμις* 321, 405  
*Πίσω και σας φάγαμε* (1972) 270, 366, 506  
*Πίσω μου σ' έχω, σατανά* (1968/1971) 392, 415, 505  
*Πίτσιος Κώστας* 237  
*Πλατής Νικήτας* 94, 159, 245, 248, 349, 397, 478, 489-491, 493-498, 500-506  
*Πλέσσας Μίμης* 392  
*Το πλοίο της χαράς* (1967) [*Εν πλω*, 1958] 115, 212, 220, 239, 398, 410, 494  
*Πλούρι Βαγγέλης* 177, 178, 197, 407, 474, 475, 479, 480, 495, 497, 499, 504  
*Πλούσιοι χωρίς λεφτά* (1960) 192, 203, 477  
*Πλυτά Μαρία* 145, 278, 471, 476  
*Ποια είναι η Μαργαρίτα* (1961) 137, 142, 479  
*Ποιος θα πληρώσει το μάρμαρο* (1956) 470  
*Ποιος Θανάσης* (1969) [*Το ξύπνο πουλί*, 1961] 123, 499  
*Πολενάκη Μαρία* 60, 485  
*Πολίτης Γιάννης* 474, 503  
*Πολίτου Όλγα* 507  
*Ο πολύτεκος* (1964) 266, 388, 391, 399, 487  
*Πολυτεχνίτης κι ερημοσπίτης* (1945/1963) 273, 292, 293, 295, 484  
*Πονηρός πράκτωρ Καραγκιόζης* (1966) 492  
*Το ποντικιάκι* (1954) 66  
*Ποτέ την Κυριακή* (1960) 217, 478  
*Πουλόπουλος Γιάννης* 392, 395  
*Ο Πούσκας των Πετραλώνων* (1972) 382, 506  
*Πούσκας Φέρεντς* 382  
*Πράκτορες 005 εναντίον Χρυσοπόδαρου* (1965) 279, 333, 367, 417, 489  
*Πράκτωρ 007 εναντίον Χρυσοδάκτυλου* [*Goldfinger*, 1964] 417  
*Πράκτωρ Κίτσος καλεί Γαστούνη* (1967) 293, 494  
*Πρέκας Κώστας* 138  
*Πρέπει να τα παντρεύουμε* (1953) 468  
*Πρετεντέρης Κώστας* 37, 48, 50, 64, 66, 68, 80, 93, 94 101, 103-105, 107, 115, 138, 196, 218, 244, 265, 271, 308, 309, 344, 356, 391, 413, 481, 486, 487, 491, 493, 499-501, 503, 505, 507, 508  
*Ο πρίγκηπας της αγοράς* (1972) 33, 507  
*Πρινέας Γιάννης* 56, 133, 468, 470  
*Πριονάς Δ.* 284, 332, 492  
*Η προεδρίνα* (1972) 506  
*Προέδρου Βέτα* 212, 337, 477  
*Οι προκοθήρες* (1964) 323, 487  
*Προκόπης ο απρόκοπος* (1969) 169, 202, 305, 499  
*Προκοπίου Ελένη* 46, 241, 247, 358, 486, 489, 491, 492, 494, 496, 502, 505, 506  
*Η προξενήτρα* (1966) 141, 187, 491  
*Προπαντός ψυχραιμία* (1951) 143, 320, 321, 330, 377, 390, 468  
*Το Προ-Πο και τα μπουζούκια* (1968) 310, 387, 397, 497  
*Το πρόσωπο της ημέρας* (1965) 415, 489  
*Προύσαλης Αθηνόδωρος* 499-506  
*Πρωτενουσιάνικες περιπέτειες* (1956) 69, 294, 385, 389, 399, 470  
*Το πρώτο νέμμα* (1955) 256· βλ. και *Η σωφελίνα*  
*Πρωτοπαππάς Ευάγγελος* 121, 138, 257, 468-471, 478, 482, 484  
*Πυλαρινός Σάββας* 484, 485  
*Ο πύργος των ιπποτών* (1952) 44, 63, 82, 87, 231, 298, 385, 468  
*Πύρπασος Χρήστος* 136, 471  
*Πώς καταστήσαμε, Σωτήρη* (1972) 142, 506  
*Πώς περνούν οι παντρεμένοι* (1959) 33  
*Ραντεβού με τον έρωτα* (1957) 179, 471  
*Ραντεβού στη Βενετία* (1960) 99, 177, 408, 409, 477  
*Ραντεβού στην Κέρκυρα* (1960) 164, 174, 181, 197, 203, 212, 343, 404, 477  
*Ραντεβού στον αέρα* (1966) 41, 166, 167, 177, 202, 214, 408, 491  
*Ραυτοπούλου Άννα* 351  
*Η Ρένα είναι οφ-σάντ* (1972) 165, 288, 382, 383, 506  
*Η Ρένα εξώκειλε* (1953) 36· βλ. και *Τα κίτρινα γάντια*  
*Ρηγινός Πάνος* 284, 481  
*Ρηγόπουλος Κώστας* 34, 140, 177, 248, 260, 326, 333, 351, 367, 477, 479, 486, 488, 489, 493, 495, 498, 506, 508  
*Ρίζος Νίκος* 30, 46, 48-50, 63, 115, 125, 159, 174, 181, 188, 199, 203, 208, 210, 250, 252, 271, 277, 278, 282, 284, 285, 297, 308, 309, 313, 320-323, 344, 358, 388, 399, 403, 420, 469-474, 476-493, 495-503, 505-508  
*Ρίζου Έλσα* 250, 349, 470, 474, 479-482, 487, 488, 497, 498, 501, 503, 507  
*Η Ριζίκα* (1951) 33  
*Ρίσαα φιλμ* 482  
*Ροδίτη Έφη* 492, 505  
*Η ροζ αμαρτία* (1962) 257· βλ. και *Η γυναικά μου τρελλάθηκε*

- Το ρομάντσο μιας καμαριέρας* (1965) 337, 391, 397, 489  
 Ρόμβος φιλμ 484  
 Ρούμπου Σοφία 500, 501  
 Ρουσσά Τζένη 248, 468, 494, 496, 498, 501  
 Ρουσσόπουλοι Αδελφοί - Γιώργος Λαζαρίδης - Δημήτρης Σαρρής - Κώστας Ψαρράς 27, 39, 45, 47, 48, 387, 473, 474, 476-494, 507  
 Ρούσσοι Γεώργιος 42, 114, 174, 248, 256, 353, 486, 487· βλ. και Αιγαίον φιλμ  
 Ρούσσοι Ντέμης 392  
 Ρούσου Άννα 469  
 Ρουσσώ Ζαν-Ζακ 419  
 Ρώη Διονυσία 474  
*Ο Ρωμύς έχει φιλότιμο* (1968) 43, 497· βλ. και *Δεσποινίς ετών...* 39  
 Ρωμύλος φιλμ [Ι. Καρατζόπουλος & Σία] 475  
 Ρώτα Κλεοπάτρα 96
- Σαββόπουλος Διονύσης 398  
 Σαγιώρ Τάκης 405  
 Σάμιον Νηλ [Neil Simon] 344  
 Σαίξπηρ 332  
 ΣΑΚΕ [Συνεταιρισμός Αιθουσαρχών Κινηματογραφιστών Ελλάδος] 502  
 Σακελλαρίδης Κώστας 477  
 Σακελλάριος Αλέκος 19, 25, 32, 36-38, 40-43, 45, 48, 57, 58, 61, 63, 69, 81, 84, 85, 87, 94, 106, 108, 110, 111, 118, 119, 128, 140, 152, 153, 155, 157, 164-166, 183, 195, 209, 210, 216, 233, 256, 257, 259, 288, 292, 293, 295, 297, 306, 337, 360, 365, 368, 383, 393, 467-472, 474-478, 481, 483-490, 492-494, 497, 501, 504-506  
 Σακελλαρίου Ρίτα 391, 407  
 Σαμιωτάκη Ευαγγελία 502  
 Σαμπατάκος Νίκος 476, 481, 482, 486  
 Σαμπατάκος Χρήστος 479  
 Σαμπάχ Σούλη 485-487, 491, 498  
*Σαν θέλει η νύφη κι ο γαμπρός* (1959) 159, 179, 210, 276, 339, 475  
 Σανσόν Υβόν 236, 472  
*Σάντα Τσικίτα* (1953) [Ο Φώτης Φαγκοής και η Τσικίτα Λοπέζ, 1952] 38, 43, 106, 285, 306, 359, 396, 468· βλ. και *Ο παράς κι ο φουκαράς*  
 Σαντάς Θάνος 152, 476, 496  
 Σαντοριναίου Παμφίλη 99  
 Σαπουντζάκη Ζωζώ 309, 362, 477, 497-499, 504, 507  
 Σαραβάνος Ι. Κ. 487  
*Σαράντα και...* (1960) 70· βλ. και *Μια τρελή... τρελλή σαραντάρα*  
 Σαρόγλου Μπάμπης 40, 474, 475  
 Σαρρής Δημήτρης βλ. Ρουσσόπουλοι Αδελφοί - Γιώργος Λαζαρίδης - Δημήτρης Σαρρής - Κώστας Ψαρράς  
*Ο σατραπής* (1951/1968) 65, 497  
 Σγουρίδου Νίνα 470  
 Σειληνός Βαγγέλης 45, 46, 128, 130, 172, 181, 184, 224, 241, 482, 488, 490, 492, 494, 497, 499, 504  
*Ο σεξο... κωνηρός* (1981) 30  
 Σερντάρης Βαγγέλης 271, 507  
*Σήμα χόρευε συρτάκι* (1967) 295, 388, 391, 494  
 Σίβρα Μάριον 245, 311, 476, 482, 486  
 Σιניγαγιός Γιώργος 307, 483  
 Σκαλενάκης Γιώργος 209, 254, 490, 492  
*Σκάνδαλα στο ημί του έρωτα* (1963) 343, 405, 407, 484  
*Οι σκανδαλιάρηδες* (1963) 106, 125, 127, 145, 178, 337, 484  
 Σκέλλας Λάκης 92, 296, 322, 471, 473  
 Σκιαδά Νανά 94, 95, 472, 477, 487-491, 494, 496, 497  
 Σκλάβος Δημήτρης 179, 214, 479, 482  
*Σκληρός άνδρας* (1954/1960) 42, 177, 289, 290, 403, 479  
 Σκουλούδη Κλεό 161, 197, 240, 325, 337, 367, 407, 483-485, 488-491, 495, 497, 507  
 Σκούρα Δάφνη 158  
*Η Σμυρνή* (1969) 259, 500  
 Σοϊμοίρη Γιώτα 491, 502  
 Σόκαλη Μαρία 95, 491, 507  
 Σοπέν 156  
 Σοπενάουερ 419  
*Σουσουράδα* (1960) 477  
*Ο σαγαγοραμμένος* (1967) [*Ένα βότσαλο στη λίμνη*, 1952] 43, 494  
 Σπαρίδης Γιάννης 247, 468, 471, 474, 478-482, 492  
 Σπέντζος φιλμ [Χρήστος Σπέντζος] 35, 38, 467-469, 482, 483, 487  
 Σπέντζος Χρήστος βλ. Άττικα, Σπέντζος φιλμ  
 Σηληνώτης Θανάσης 483, 488  
*Το σπίτι των τεσσάρων κοριτσιών* (1955) 97, 98, 113, 185, 415· βλ. και *Τέσσερις νύφες κι ένας γαμπρός*  
 Σπυρόπουλος Βασίλης 48, 107, 193, 200, 240, 312, 472, 481, 494, 508  
 Σπυρόπουλος Μάνος 485  
 Σταθάτος Ντίνια 468, 469  
 Σταθοπούλου Μέμα 194, 200, 237, 244, 417, 498, 502  
*Ο Σταμάτης και ο Γρηγόρης* (1962) 245, 266, 364, 369, 482  
 Σταματίου Ηλίας 473  
 Σταματόπουλος Γιώργος 176, 470  
 Σταμούλακη Γιούλη 504  
 Σταρένιος Δήμος 467, 471, 489, 503, 505  
 Στασινοπούλου Τιτίκα 349, 503-505  
 Σταυράκος Λυκούργος 427, 470

- Σταυρίδης Νίκος 46, 48, 52, 63, 65, 73, 90, 108, 119, 125, 135, 139, 140, 146, 148, 158, 171, 176, 217, 239, 248, 251, 252, 267, 278, 283, 285, 296, 320-322, 337, 339, 382, 384, 388, 393, 409, 410, 467, 469-487, 490, 492, 494-500, 502-506
- Σταυροπούλου Τζένη 470
- Ο Σταύρος είναι ποιητής (1970) 73, 247, 502
- Σταύρου Γεράσιμος 94, 112, 177, 229, 301, 485, 489
- Σταχτοπούτα (1960) 212, 337, 376, 378, 385, 392, 398, 405, 477
- Στεφανίδου Λυδία 478
- Στεφανίδου Σμάρα 109, 115, 133, 188, 233, 245, 249, 329, 468, 470, 471, 478, 485, 487, 493, 497, 506, 507
- Στολίγκας Κούλης 64, 93, 131, 140, 152, 171, 199, 209, 234, 320, 321, 367, 412, 469-481, 483, 486, 488-492
- Στουρνάρα 288 (1957/1959) 135, 229, 230, 475
- Το στραβόξυλο (1940/1952) 81, 129, 134, 172, 244, 468
- Το στραβόξυλο (1940/1969) 81, 500
- Στραβοτιμονιές (1955) 82· βλ. και *Να ζήσουν τα φτωχάπαιδα*
- Στραντζαλης Κώστας 93, 141, 178, 188, 294, 295, 481, 484, 486, 487, 491, 494, 496
- Στρατηγός Στέφανος 121, 198, 281, 289, 359, 468-471, 474, 478, 480, 493
- Στρατηγού Αλέκα 101, 214, 264, 412, 472-477, 480, 483, 484, 486, 487, 494, 496, 498, 501, 502, 504, 505
- Στρατηγού Ρένα 469
- Στρατηγού Στέλλα 470, 472, 474, 476
- Ο Στρατής παραστράτησε (1968/1969) 308, 309, 313, 331, 500
- Ο στήγγλος που έγινε αγνάκι (1967) [*Μια κυρία ατυχήσασα*, 1947] 71, 110, 131, 158, 167, 494
- Στυλιανοπούλου Ιωάννης 88, 475
- Στυλιανοπούλου Δέσποινα 49, 203, 208, 223, 267, 335, 336, 338, 349, 356, 399, 480, 481, 486-488, 490, 492-503, 506
- Σύλβα Χριστίνα 105, 214, 332, 337, 475, 479, 488, 489
- Σύλιας Θανάσης 494, 495, 497, 505
- Συμμορία εραστών (1972) [*Ήταν ένας πλαιή-μπόν*, 1967] 271, 329, 507
- Συνεταιρισμός Αιθουσαρχών Κινηματογραφιστών Ελλάδος βλ. ΣΑΚΕ
- Συνοδινού Άννα 144, 160, 163, 180, 206, 222, 261, 469, 470
- Συρογιάννης Ανδρέας 272
- Σφουρόερας Νίκος 107, 489, 491
- Σχολή για σωφερίνες (1964) 93, 132, 133, 197, 282, 386, 487
- Το σωφεράκι (1953) 42, 55, 61, 66, 81, 83, 85, 92, 93, 178, 201, 210, 253, 275, 286, 330, 402, 469
- Η σωφερίνα (1964) [*Το πρώτο νέμμα*, 1955] 256, 262, 303, 390, 487
- Τάλλας Γκρεγκ 164, 340, 481
- Ταξίδι με τον έρωτα (1959) 404, 475
- Ο ταξιτζής (1962) 139, 391, 482
- Η ταξιτζού (1970) 173, 349, 502
- Τατασόπουλος Στέλιος 44, 83, 102, 106, 142, 202, 279, 284, 289, 300-301, 321-323, 360, 383, 420, 474, 476, 477, 480, 482-484, 493, 501, 503-506
- Ταυγήτη 114, 238, 490, 491, 496
- Ο τανρομάχος προχωρεί (1963) 282, 393, 408, 409, 484
- Τεγόπουλος Απόστολος 113, 157, 391, 479, 481, 482, 500, 501
- Ο τελευταίος τίμιος (1960) 181· βλ. και *Άλλος για το εκατομμύριο*
- Το τεμπέλοκλιο (1963) [*Τεμπέλης με καριέρα*, 1954] 128, 180, 327, 341, 484
- Τέμποσ Αντώνης 314, 474, 493
- Τέμποσ Θεόδωρος 63, 106, 239, 252, 279, 289, 343, 367, 476, 480, 483, 484, 488, 490-492, 493, 497
- Οι τέντυ-μπόνς (1959) 80
- Τέντυ-μπόν αγάπη μου [*Ζήτω η ζωή*] (1965) 94, 112, 127, 301, 489
- Τέριμα τα διάφραγκα (1962) 238, 381, 482
- Τα τέσσερα σκαλοπάτια (1951) 132, 133, 143, 213, 285, 339, 370, 419, 468
- Οι τέσσερις άσσοι (1968) 201, 502
- Τέσσερις νύφες κι ένας γαμπρός (1958) [*Το σπίτι των τεσσάρων κοριτσιών*, 1955] 97-99, 113, 473
- Ο τετραπέρατος (1966) 210, 491
- Τζαβαλάς Κηρύσος 132, 163
- Τζαβέλλας Γιώργος 19, 37, 42, 44, 45, 55, 58, 120, 165, 173, 206-208, 226, 275, 424, 469, 470, 472, 488
- Τζάγκουαρς 386
- Τζάκσον Στέλιος 158, 310, 496, 497
- Τζαλ φιλμ [Τζανής Αλιφέρης] 473, 478, 481, 484
- Ο τζαναμπέτης (1969) [*Η όμορφη και ο τζαναμπέτης*, 1968] 138, 208, 303, 500
- Τζάνετ Νινή 236, 291, 402, 483, 488, 489, 503
- Τζανετάκος Αλέκος 41, 48, 63, 67, 70, 108, 129, 161, 187, 209, 217, 267, 286, 288, 314, 320, 321, 327, 377, 387, 480, 483, 488, 490-495, 497, 499-505, 507
- Τζεβελέκος Σωτήρης 286, 288, 503, 505, 506
- Τζεβεράλης Θάνας 184, 469
- Τζένη φιλμ 481
- Τζένη-Τζένη (1966) 94, 105, 185, 266, 329, 491

- Τζεφρώνης Διονύσης 48, 288, 323, 383, 495, 496, 498, 504, 507  
 Τζιμούλη Αθηνά 201, 477  
 Τζινιέρη Βίκυ 391, 402  
 Τζίπ, *περίπτερο κι αγάπη* (1957) 278, 330, 383, 389, 471  
 Ο *τζιτζικας κι ο μέρμηγκας* (1958) 125, 146, 230, 341, 473  
 Τζιφός Γιώργος 471  
 Τζο ο τρομερός (1955) 64, 81, 102, 132, 133, 336, 470  
 Τζόγια Νίκος 163, 476, 490  
 Τζούλια εντ πάρτνερ 392  
 Ο *Τηλέμαχος τρύπωσε* (1962) 284· βλ. και *Ένα έξυπνο... έξυπνο μούτρο, Ο απίθανος Της ζήλειας τα καμώματα* (1971) 254, 264, 348, 396, 505  
 Της *κακομοίρας!* (1963) 187, 201, 235, 290, 389, 484  
 Της *νύχτας τα καμώματα* (1957) 471  
 Τι *έκανε στον πόλεμο, Θανάση* (1971) 33, 505  
 Τι *κάνει ο άνθρωπος για να ζήσει...* (1969/1971) 293, 505  
 Τι *τριάντα... τι σαράντα... τι πενήντα* (1971/1972) 68, 69, 105, 507  
 Τιτάν φιλμ 479  
 Τον *αράστη κι αν τον πλήνης, το σαπούνι σου χαλάει!* (1973) 49, 312, 326, 508  
 Τον *άρτον ημών τον επιούσιον* (1967) ή Ο *έκτος αμερικανικός στόλος* 128· βλ. και *Καλώς ήλθε το δολλάριο*  
 Τον *βρήκαμε τον Παναή* (1963) 188, 214, 484  
 Τόνις φιλμ [Αντώνης Παπαδατωνάκης] 469, 470  
 Τοπικός *παράγων* (1945) 152· βλ. και *Οι ενιακόσιοι της Μαρίνας*  
 Τσούλο Κώστας 158, 496  
 Τον *Κουτρούλη ο γάμος* (1845/1962) 33, 482  
 Τουλιάνος Πάνος 312, 505, 506  
 Οι *τουριστές* (1963) 310, 407, 484  
 Τραϊφόρος Μίμης 115, 135, 171, 494  
 Τρακαδόροι της *Αθήνας* (1956) 176, 390, 404, 470  
 Τρεις *δραπέται του φρενοκομείου* (1954) 217, 469  
 Τρεις *κούκλες κι εγώ* (1960) 236, 287, 331, 477  
 Τρεις *μάγκες στο παρθεναγωγείο* (1959) 39, 475  
 Οι *τρεις ντετέκτιβ* (1957) 471  
 Οι *τρεις σωματοφύλακες* (1962) 420, 482  
 Τρεις *τρελλοί για δέσιμο* (1969) 312, 500  
 Οι *τρεις ψεύτες* (1970) 73, 311, 362, 502  
 Τρελλά *κορίτσια, απίθανα αγόρια* (1970)  
 Ο *τρελλάρας* (1963) 484  
 Τρελλοί *πολυτελείας* (1963) [Το *μαγκανοπήγαδο*, 1956] 206, 484  
 Το *τρελλοκορίτσο* (1958) 39, 179, 376, 390, 473  
 Ο *τρελλοπεννητάρης* (1971) 103, 505  
 Τρελλός, *παλαβός και Βέγγος* (1968) 209, 495  
 Ο *τρελλός τα 'χει τετρακόσια* (1968) 83, 108, 109, 286, 310, 497  
 Ο *τρελλός της πλατείας Αγάμων* (1970) 194, 200, 502  
 Τρία *κορίτσια από την Αμερική* (1964) 159, 219, 220, 377, 384, 392, 408, 487  
 Τα *τρία μωρά* (1955) 64, 140, 152, 176, 470  
 Τρία *παιδιά βολώντικα* (1957) 39, 64, 235, 472  
 Τριανταφύλλης Γιάννης 94, 469  
 Τριανταφυλλίδης Βασίλης βλ. Κλων Χάρρυ  
 Τριαντάφυλλος Υβ 382, 383  
 Τριάντη Ντίνα 106, 133, 178, 179, 188, 194, 197, 228, 244, 256, 314, 333, 406, 418, 471, 475-477, 480, 482-484, 487, 489, 494-497, 501, 505  
 Τρίτη και 13 (1955/1963) 248, 484  
 Τρόικα φιλμ 488  
 Τρούμπης Γ. 482  
 Τρυφφό Φρανσουά [François Truffaut] 63  
 Τσαγανέα Νίτσα 86, 87, 92, 97, 115, 211, 250, 471-475, 478, 480, 489, 494, 504  
 Τσαγανέας Χρήστος 98, 102, 114, 133, 139, 239, 396, 467, 470, 473, 475, 479, 480, 483, 485, 490, 494, 495, 497, 503, 504  
 Τσαϊκόφσκι 332  
 Τσακωνας Ανδρέας 506  
 Τσαούλης Γιώργος 176, 405, 474, 476  
 Τσαπαλού Μαίρη 470  
 Τσάπλιν Τσάρλι [Charlie Chaplin] 307  
 Ο *τσαρλατάνος* (1973) 297, 508  
 Τσάρου Μιρέλλα 481  
 Τσαρούχι, *πιστόλι, παπιγιόν* (1957) 472  
 Ο *τσαχλίνης* (1968) 106, 210, 214, 497  
 Τσεκούρας Νίκος 48, 266, 496  
 Τσιβιλίκας Βασίλης 501, 504, 506  
 Τσιούνη Βιβέτα 46, 101, 184, 353, 482, 483, 498  
 Τσιτσάνης Βασίλης 391  
 Τσιτσόπουλος Γιώργος 194, 212, 245, 297, 406, 413, 479, 480, 482, 487, 491, 494-496, 498, 507, 508  
 Τσιφόρος Νίκος 25, 33, 36, 37, 39, 42, 44-46, 48, 49, 59, 60, 63, 64, 66, 83, 90, 114, 117-119, 123, 125, 133, 139, 141, 147, 158, 159, 174, 178, 180, 181, 184, 188, 190, 219, 228, 236, 243, 248, 250, 254, 257, 260, 287, 295, 296, 300, 321, 333, 360, 384, 392, 467-469, 471-474, 477-483, 485-488, 490, 492-496  
 Τσολακάνης Σάκης 238, 482  
 Τσουκαλάς Νίκος 479  
 Τσοούκας Νίκος 142, 321, 497-501, 506, 507

- Τύφλα νά 'χη ο Μάσλον Μπράντο* (1963) [Ο καρδιοκλέφτης] 404, 413, 484  
*Ο τυχεράκις* (1968) 294, 387, 497  
*Το τυχερό παντελόνι* (1963) 267, 413, 484  
*Η τύχη μου τραλλάθηκε* (1970) 502
- Υβί Υβί! Άνθρωποι είμαστε, σφάλματα κά-  
 νουμε* (1972) 288, 382, 507  
*Υιέ μου... υιέ μου* (1965) [Δελησταύρου και  
 υιός, 1951] 111, 489· βλ. και *Ζητείται  
 επειγόντως γαμπρός*  
*Υπάρχει και φιλότιμο* (1965) [Ανώμαλος  
 προσγειώσεις, 1950] 295, 296, 380, 489  
*Υπέροχες νύφες, κορόιδα γαμπροί* (1972)  
 73, 234, 386, 507  
*Υψηλάντη Αιμιλία* 185, 191, 272, 328, 498-  
 501, 505
- Ο φακίρης Σταμάτης Κόκκορας* (1969) 140,  
 377, 500  
*Ο Φανούρης και το σόι του* (1957) 38, 119,  
 127, 221, 222, 472  
*Φαντάζιο* 416  
*Ο φαντασμένος* (1973) 210, 305, 508  
*Φάουστ* 215  
*Φαράς Άκης* [Γιώργος Φαραζουλής] 139,  
 166, 286, 382, 468, 471, 476, 479, 482,  
 483  
*Φαρμάκη Μαίρη* 504, 506  
*Φαρμάκης Σταύρος* 500  
*Φάρος* φιλμ 473, 476, 482, 485  
*Ο φαταούλας* (1950/1952) 277, 351, 468  
*Φατσάς Νίκος* 383, 390, 471, 474  
*Ο φαπλατάς* (1971) 343, 349, 364, 505  
*Φέρμας Νίκος* 119, 187, 210, 284, 383,  
 409, 418, 468, 471, 472, 474-479, 481-  
 488, 490-494, 496, 497, 501, 504  
*Φέρμας Γιάννης* 152, 473, 475, 477, 478,  
 481, 482, 486-488, 490-492, 496, 498  
*Φέρρης Κώστας* 488  
*Φέρτης Γιάννης* 479  
*Ο φινουρατζής* (1968) 286, 385, 497  
*Φιλέρης Φάντας* 159, 493  
*Φιλιππίδης Ανδρέας* 270, 481, 487, 500,  
 504, 506  
*Φιλιππίδης Μάνος* 467  
*Φιλιππίδης Φίλιος* [Αρχόπ] 51, 169, 176,  
 188, 382, 398, 467, 474, 475, 483, 484,  
 496, 497, 499, 500  
*Φιλιππίδου Δόλα* 469  
*Φιλίππου Γιάννης* 29, 467  
*Φιλίππου Κώστας* 481  
*Φιλίππου Παύλος* 30, 492  
*Φιλιπούλης Σταμάτης* 320, 491, 502  
*Ο φίλος μου ο Λευτεράκης* (1955/1963)  
 259, 260, 261, 485  
*Φίνος* φιλμ [Φιλοσοφική Φίνος] 27, 28, 35,  
 36, 38, 40, 42, 43, 46, 47, 57, 58, 467,  
 469-472, 474-476, 478-481, 483, 485-  
 501, 504-508  
*Φίνος* Φιλοσοφική 25, 27, 28, 35, 37, 38,  
 42-44, 48, 51, 57, 321· βλ. και *Φίνος  
 φιλμ*  
*Φίρης ο ακτύπητος* (1966) 240, 242, 335,  
 491  
*Φλερύ Γιάννης* 391, 392  
*Φλωρά Μίκα* [Φλωρά Μιμίκα] 158, 233  
*Φοβάται ο Γιάννης το θεριό* (1969) 500  
*Φοίνιξ* φιλμ 481, 483, 489, 491  
*Φόνσου Άννα* 40, 46, 66, 67, 94, 100, 115,  
 127, 131, 132, 135, 146, 157, 176, 180,  
 184, 191, 203, 267, 342, 346, 363, 409,  
 419, 472, 473, 475, 477, 478, 480, 482,  
 489, 492, 494, 499, 500, 503, 507  
*Φοντόρ Λαντισλάς* [Ladislau Fodor] 33  
*Φουκαράδες και λεφτάδες* (1970) 158, 223,  
 244, 336, 417, 502  
*Φούντας Γιώργος* 478  
*Φουσκοθαλασιές* (1937/1966) 33, 492  
*Φούτρος* φιλμ 470  
*Φρόντ* 419  
*Φτωχαδάνια και λεφτάδες* (1961) [Γάντι  
 και σαδέλλα, 1954] 180, 479  
*Η φτώχεια θέλει καλοπέραση* (1958) 146,  
 231, 267, 356, 473  
*Φτώχεια, έρωσ και κομπίνες* (1956) 136,  
 169, 304, 320, 322-324, 330, 471  
*Οι φτωχοδιάβολοι* (1964) 391, 408, 487  
*Φτωχοί κομπιναδόροι* (1962) 320, 482  
*Φτωχός εκατομμυριούχος* (1965) 160, 405,  
 489  
*Φυλακτός Φίλιππος* 86, 92, 125, 147, 159,  
 228, 230, 239, 252, 286, 306, 382, 471-  
 475, 482, 483, 488, 497  
*Φυσούν Κώστας* 505  
*Φυτούση Ζωή* 204, 470, 473, 479, 485, 486  
*Φωκά Μαρία* 273, 334, 477, 495, 496, 499,  
 503, 507  
*Φωκάς Σπύρος* 473  
*Φανάζει ο κλέφτης* (1958/1965) 290, 489  
*Η φωνή της καρδιάς* (1943) 25  
*Φως, νερό, ηλεκτρικό, οικοπέδα με δόσεις*  
 (1966) 294, 376, 384, 391, 491  
*Τα φώτα της πόλης* (*City Lights*, 1931)  
 307  
*Τα φώτα του Φώτη* (1960) βλ. *Ο Φώτης  
 Φαγκής και η Τσικίτα Λοπέζ*  
*Φατενιή Σάντηρ* (1908) 99  
*Ο Φώτης Φαγκής και η Τσικίτα Λοπέζ*  
 (1952) ή *Τα φώτα του Φώτη* (1960) 43·  
 βλ. και *Σάντα Τσικίτα, Ο παράς κι ο  
 φουκαράς*  
*Φωτιάδης Στέφανος* 48, 60, 66, 82, 128,  
 145, 191, 197, 206, 224, 276, 277, 468,  
 475, 480, 484, 490, 492, 497  
*Φωτίου Έλλη* 245, 346, 493  
*Φωτόπουλος Μίμης* 46, 50, 60, 61, 63, 66,  
 82, 87, 92, 97, 118-121, 128, 132, 139,

- 140, 143, 144, 147, 159, 161, 180, 192, 193, 197, 199, 212, 220, 222, 227, 229, 259, 261, 266, 277, 293, 304, 309, 319-322, 351, 365, 381, 393, 394, 398, 467-473, 475-482, 484-486, 488-490, 494-496, 499-505
- Ο γαζομπαμπάς* (1967) 82, 90, 159, 162, 267, 301, 414, 495
- Χαλιντέη Τζόνυ* [Johnny Halliday] 186
- Χαλιώτης Α.* 487
- Χαλκιά Μαίρη* 496
- Χαλκούση Ελένη* 131, 174, 472, 477, 479, 498
- Οι χαραιοφάδες* βλ. *Δουλέψτε για να φάτε*
- Χαριλάου Βούλα* 87, 97, 138, 178, 197, 229, 239, 473-476
- Χαρούμνο ξεκίνημα* (1954) 93, 180, 267, 306, 357, 469
- Χαρούμνοιο αλήτες* (1958) 131, 169, 320, 322, 324, 358, 361, 377, 473
- Η χαρτοπαίχτρα* (1963/1964) 263, 271, 380, 390-392, 395, 487
- Η χαρτορίχτρα* (1967) 49, 195, 240, 325, 495
- Χατζηαργύρη Ελένη* 119, 467, 471
- Χατζηδάκις Μάνος* 413
- Χατζηχρήστος Δήμος* 484
- Χατζηχρήστος Κώστας* 39, 43, 50, 63, 83, 139, 140, 155, 157, 166, 176, 180, 187, 194, 196, 202, 219, 225, 257, 279, 280, 282, 284, 289-291, 293-295, 311, 312, 323, 336, 346, 368, 383, 384, 394, 396, 403, 409, 410, 418, 420, 468-484, 486, 487, 489-491, 494, 497-501, 504, 505
- Χατζίσκος Νίκος* 206, 298, 468
- Χατζόπουλος Γ.* 474
- Χεπ Ζοζέφ* 51
- Χερουβείμ* (1911) 99
- Χίλιες παρά μία νύχτες* (1960) 478
- Η Χιονάτη και τα επτά γεροντοπαλλάκια* (1960) 33, 478
- Χιώτης Μανώλης* 391, 407
- Η χοντρή και ο Ζαχαρίας* (1962) 482
- Χοντρός - Λιγνός* [Oliver Hardy, Stan Laurel] 56
- Χόπτηρης Δημήτρης* 492
- Χορν Δημήτρης* 43, 120, 182, 204, 210, 215, 290, 306, 469, 470, 472, 477, 478
- Χρέλια Γοργώ* 483, 484, 491, 494
- Χρήσμα φιλμ* [Χρήστος Μανιάτης] 472, 473, 475, 478, 480, 488, 490, 494
- Χριστίνα* (1960) 39, 334, 416, 478
- Χριστοδούλου Βασίλης* 155, 289, 500, 501
- Χριστοφίδης Α. βλ. Αρχ φιλμ*
- Χριστοφορίδης Περικλής* 114, 255, 336, 365, 470-473, 475, 476, 478, 479, 481, 482, 487, 490, 495-497, 500, 501, 504, 507
- Χριστοφορίδης Τάκης* 472, 473, 475, 479, 482, 486, 487
- Χρονοπούλου Μαίρη* 173, 271, 297, 308, 341, 475, 484, 493, 495, 508
- Χρόνος φιλμ* 475
- Χρυσοπούλου Ρούλα* 474
- Ο χρυσός και ο τενεκές* (1959/1962) 228, 482
- Χτυποκάρδια στο θρανίο* (1962/1963) 41, 152, 154, 303, 485
- Το χρώμα βάφτηκε κόκκινο* (1965) 41
- Χωραφά Νάντια* 205, 477, 486
- Ψαθάς Δημήτρης* 39, 41, 62, 81, 207, 261-263, 271, 284, 289, 290, 414
- Ψάλτης Σταθής* 30
- Ψαρράς Ιάκωβος* 497, 507
- Ψαρράς Κώστας* βλ. *Ρουσσόπουλοι Αδελφοί - Γιώργος Λαζαρίδης - Δημήτρης Σαρρής - Κώστας Ψαρράς*
- Ο ψεύτης* (1968) 181, 297, 497
- Ο Ψευτοθόδωρος* (1963) 202, 211, 213, 279, 281, 293, 387, 485
- Η ψεύτρα* (1963) 41, 204, 213, 314, 400, 402, 485
- Ψηλά τα χέρια, Χίτλερ* (1962) 33, 482
- Ψι... κορίτσια* (1959) 145, 179, 286, 308, 324, 332, 381, 390, 475
- Ο ψυχοπατέρας* (1895) 134
- Ψυχραιμία, Ναπολέον* (1968) 252, 497
- Ωμέγα φιλμ* 484
- Η ωραία του κορρέα* (1969) 123, 126, 160, 185, 196, 403, 418, 500
- Η ωραία των Αθηνών* (1954) 36, 42, 144, 184, 320, 322, 330, 356, 360, 391, 469
- Birsel 485
- Cine-Telerevis 500
- Gelly φιλμ 480
- Isabella 409
- Rafa 409
- Star φιλμ 501
- Storms 392
- Studio A 477, 481
- TV φιλμ 492





ELISE-ANNE DELVEROUDI

YOUNG PEOPLE  
IN GREEK FILM COMEDY 1948-1974

( *S u m m a r y* )

This study originates in the research proposal concerning the image of young people presented in comedy films in the period 1948-1974. The proposal was submitted for inclusion in the Historical Archives of Greek Youth programme in 1995, was approved, and funding was provided for the period 1995-1997.

The theoretical basis which underlies the study is that the cinema can act both as a witness and a historical record, helping us to become familiar with major aspects of the society and ideology of the mid-/later twentieth century, including social activities and human relationships. Account is taken of the fact that films involve a process of myth creation, and as a result any social representations pass through a variety of filters, such as stereotyping, the financial goals of the producers, the requirements imposed by the script, the personal opinions of all those involved, etc.

The choice of the specific period covered by the research is justified by the changes observed at the beginning and at the end of the period. Based on the existing filmography, I listed the comedies produced in this period, which number 566. I studied 510 of these, using all films available.

The book comprises the introduction, two main sections and the conclusion.

The first section (*From construction to evidence*) contains two chapters. The first chapter (*Research Focus*) describes those areas on which research has focused, while the subdivision entitled *Time limits, Material* contains information on quantitative aspects of film production and concerns production companies and their particular characteristics. The se-

cond chapter (*Comedies as historical evidence concerning young people*) discusses to what degree I consider it possible to rely on fiction as a source of information about society, human relationships and mentality (*Stereotypes and realism*). The chapter offers a description of the image of youth and the changes this image undergoes in comedies (*Young people: from the background to centre stage; the age of youth*).

The second section (*Comedy characters, human relationships*) contains five chapters; these examine the position of young people in the family, the ways in which they create and deal with love, their attitude to marriage and setting up a family, their relationship with education and work, and the ways in which they entertain themselves.

More specifically, the first chapter (*Young people and the family they come from*) examines the significance of the family in the life of young people. The chapter shows that the existence of the family is inextricably linked with the moral standards of young women, while the morality of young men is not influenced by the absence of family. For young girls it is essential that they are under the guardianship of relatives. This offers them protection and safeguards their morals. Girls who are without family must take particular measures to protect their own morals. Girls of dubious morality are never presented within the framework of a family. The term *morality* here relates exclusively to the girl's sexual relationships and sex life. Girls in films are not supposed to have a sexual relationship with another person before marriage or, if they do so, it should only be with the person that they will ultimately marry. Such limitations are not imposed on young men. For young men, premarital sexual experiences are seen as normal and are encouraged.

Social class affects attitudes towards morality. The wealthy allow their daughters greater freedom and attract criticism for doing so, while they also show intense interest in marrying off their son and place great obstacles in the way if their prospective bride does not come from their own social circles. Securing or increasing wealth is their sole concern and no importance is attached to the personality of prospective brides. This contrasts with the situation in the majority of cases when characters are coming from the working class. Certain working-class mothers seek to find their daughters a wealthy husband to prevent them from suffering the same torments they themselves have gone through. Every time it is true love, pure emotions and decency which come out on top. Financial rewards are an essential element of the happy ending to each comedy.

Relationships within the family are analysed according to the struc-

ture and composition of that family. In this way, it becomes possible to observe the social roles played by parents and children in different combinations. The role of the father as head of the family is indisputable, and in cases where it is challenged, order is always restored in a way that cohesion is brought to the family as well as alignment with social norms. In the absence of a father, the brother is called upon to substitute him. The brother both fulfils the father's obligations and assumes the father's right to control the lives of the female members of the family. Widows only take on the role of leader of the family if there are no male members to do so. The absence of either parent, always the result of that parent's death, affects the family in different ways and affects the offspring differently, depending on their sex.

The second chapter (*Education*) examines images of school or the army and analyses education as a value. Film-makers of comedies appear to consider education to be useful for youth in less affluent families, whilst disposable for the children of the wealthy. Most students are presented as using their study time not to learn or fulfil some higher duty, but for idleness and to avoid work. Higher studies allow them to extend their immaturity and to avoid accepting responsibilities, and do not appear to play any part in helping them obtain more satisfying employment or a better social life.

The third chapter examines issues concerning love affairs, marriage strategies and the problems of married life. It is demonstrated that the primary aim in a girl's life is marriage and day-dreaming about it is a constant female activity. Marriage is also the threshold where responsibilities begin and represents the turning point from a carefree life into maturity. Moral rules for love, as far as women are concerned, include premarital virginity, while the issue for men consists in keeping to their promise to marry their girls, especially if they consummated the relation.

Young people can meet either at work or at play or via mutual acquaintances. The development of emotional closeness and love, to which is added the mutual agreement to marry, form the foundations of relationships, while "matchmaking" is parodied as an obsolete and unsuitable way to meet someone. Young people are encouraged to get to know one another well and to decide their own futures, while parents usually fail to marry their children off as they wish, in order to satisfy their own interests and plans. The most secure tactic to get hold of the object of one's desire is to provoke jealousy to that person, and young people of both sexes resort to this in order to make the procrastinator decide. But while there are no serious obstacles to the woman going

ahead with her marriage plans, other than her morals or the requirement to offer a dowry, the man must have satisfied all his financial commitments towards his own family, if there are any, and he must also have secured the financial viability of the family he will start. The dowry plays a part in helping him to do this, and as the 1960s progress, young people more and more begin to claim a more comfortable life and greater access to consumerism. Thus demand for a dowry increases; dowry hunters, however, are scorned.

The ideal spouse is one who can "offer real love" and is able to support his or her partner. The essential criteria for choosing a wife are her youth and beauty, while the woman attaches greater importance to the financial situation of her future husband. His appearance and any age difference —the man is always older— have no negative effect on her choice. Examples of women in films who live with someone without being married, and yet they are not portrayed as immoral, are almost inexistent. In addition, the woman is never responsible for this deviation from the norm — it is always the result of the man's indecisiveness.

"Foreigners" or "outsiders" presented as prospective spouses are different from the locals. The majority are Greek émigrés or the children of Greeks who have emigrated. They are always presented as having the naivety that allegedly typifies the country which has taken them in until their return. The morals of "foreign" women, in particular, as a rule embody greater permissiveness. Thus relationships can grow between the returnee who has come to find a woman from his home country, and the Greek woman, who will be a suitable mother for his children.

In comedies, pregnancy outside marriage always ends in the couple uniting and the man undertaking his responsibilities. The oppressive environment, in particular the insistence of the parents on imposing a husband of their choice forces some young women to run away, while some couples elope in order to be able to wed.

A love interest between wealthy men and women of dubious morality, whose main aim is money, is also found in comedies. This type of woman also offers men the prospect of premarital or extra-marital relations.

The situation for men and women changes radically after the wedding, when different types of problems arise and the couple are called upon to resolve them. What does change clearly is that one partner stops expressing appreciation and tenderness for the other, while suspicion and the discovery of weaknesses come to the fore. A key problem

which married women may be called upon to deal with, is infidelity on the part of the husband, while men are faced by a mother-in-law who makes their life difficult and needs to be set right. The third person in the woman's life is always an imaginary person, perhaps a fantasy lover, who plays the part of substitute spouse. Divorce is a threat, as divorced women are easily taken to be dubious in terms of their morality. The existence of children completes the marriage, and so the couples whose marriage is facing problems are those who have not yet had children.

Allusions to male homosexuality are not absent, with actors' performances often marked by the exaggerated use of typically feminine characteristics, such as the voice, movements and gait. Certain actors specialise in playing such —supporting— roles, though it is worth noting that when leading actors take such roles, they exploit any available opportunity afforded by the script to emphasise their masculinity outside the story.

The fourth chapter (*Work*) discusses the professions of young people, and is divided into two parts, depending on the gender. The ideal situation for both sexes as far as work is concerned is to own their own business. Men from lower social classes may have succeeded in setting up their own store, a barber's shop or a local tavern, from which they could earn their daily living. The greater popularity of the motor car multiplied the numbers working in associated jobs, for example the driving instructor or the staff at a garage or petrol station. Private and public employees find it difficult to get by on their wages and dream of "self-employment", which would allow them to improve on their lives. The capital city is a powerful magnet, not just for provincials who have decided to find alternative employment there, but also for those who, while they already have plenty of assets, are willing to sacrifice them to live somewhere they believe will offer them a higher quality of life. Only a very small number are disappointed, turn to the job market abroad and emigrate.

The children of factory owners or of those with flourishing business are not always ready to undertake responsibility, preferring living on handouts from their fathers and spending their lives having a good time. On the other hand, young people who do want to work or play a part in the family business, usually come up against their father's views — their specialised university studies turn out to be of no advantage compared with the father's experience. They follow the progress in the modern age and understand market demands, but there is no chance

of the father risking any change of balance within the company. Ultimately a compromise is proposed; the elders retain their position as the brains of the organisation, while youth contributes by providing its dynamism.

Certain specialised professions (doctor, lawyer) are characterised by a cautious nature which results from the training and the study required. Those young people who undertake such jobs are presented as loners, with reduced or even inadequate contact with the outside world. Those who have come from lower class families and managed to study earn greater respect from scriptwriters. In addition, in the few films where they appear, secondary school teachers are treated with respect and are allowed to come to understand that they deserve better treatment from the State (higher salaries) and from their students.

Jobs relating to entertainment (actors, singers, writers) are familiar areas of work for film-makers and so frequently feature in films. Young artists find it difficult to get started in their career and live on low wages. Painters go hungry and are felt to be more like eccentric amateurs rather than professionals. Any tendency they show towards modern art is interpreted more as an inability to adopt classic art forms rather than as a conscious artistic choice. Here, too, a certain reservation is evident towards western culture, such as fine arts.

Unemployed young people frequently appear in comedies. Unable to find proper employment, they pick up what work they can, doing menial jobs or drifting idly around, securing a place to stay and a bite to eat by telling innocent lies and employing every type of comic scam. The stereotype here is that of a comedy duo or trio, who provide the comic relief via their adventures, but whose real role is to help two lovers become a couple. The offspring of many rich families often do not work, as they have no need to do so. These characters form a small category of men who do not have sufficient respect for the normal rules of society; they do not gain much respect from film-makers.

Women's jobs are clearly different from men's jobs over time. During the 1950s, young working women were always from lower social classes who worked in "traditional" women's jobs — seamstresses, assistants in hat shops, secretaries, sales girls. Female manual workers are rare, whereas there is an abundance of maids, which we come across in every middle class household on screen. At the end of the decade, some new jobs make an appearance, such as models or hotel receptionists, while a little later women seem to acquire more courage and daring and begin to take the initiative in the professional world. Nevertheless, women

never invest in their work, but use it rather as a means to make a dowry or to survive until they get married. Once married, they abandon their career, as it is considered the husband's duty to support his wife.

Girls are always employees and do not appear as business owners until the early 1970's. They are not considered capable of being so. If they inherit a factory or business from their fathers, they must find a husband who would be suitable to run it.

Women in specialised professions can be counted on the fingers of one hand and are treated with greater suspicion than their male colleagues. The question which dogs them is whether they can succeed equally well as men. If they dare to try and succeed accordingly, then they lose their femininity and neglect their female role, which would be the equivalent of becoming abnormal. They run the risk of remaining unloved, or of driving their man into the arms of a more attentive woman.

Women artists too are different from their male counterparts, as the issue of morality once again is raised. The work place (theatre, cinema, nightclub, cabaret) does not influence the woman's morality. It appears that morality is exclusively the result of choices made by the woman herself. If the woman works in an artistic profession solely to survive, then she is utterly moral. Only women who are seeking a wealthy lifestyle will allow themselves to be kept by their men. However, women frequently suffer an unprovoked sexual assault by their bosses, which thereafter obliges them to become unemployed and endure a difficult life.

The fifth chapter (*Free time*) looks at what young people do in their free time, which is devoted to leisure. A considerable proportion of film time is taken up with images of entertainment and characters having fun. Young people in particular dedicate their free time to sport, cars and motorbikes and above all to having a good time in places with music. Changes of how people entertain themselves are evident and fashion is presented in detail. The main changes which have taken place relate to musical tastes, how people have fun at home (parties) and new sports (water sports, tennis and motor racing). Holidays too, are becoming an ever more frequent element, as is tourism, with scenes shot at famous sites in the capital, in regional Greece and abroad. Few young people are shown devoting their free time to reading or to fine arts, and people who are involved with the arts are usually depicted as wasters or as people who are as eccentric as artists.

It can be concluded that issues can be related to three main areas—interaction between parents and children, social class and gender.

Young people's relations with their parents constitute an important

element in a large number of comedies and deserve detailed comment. We can detect changes over time, but when there are clashes, neither side comes out as the clear victor. Although at the turn of the '60s young people began to demand their rights and compete on equal terms with their elders, there are frequent film examples of this period of the father's being forced to impose his opinion. By doing so, he keeps the family together and protects the happiness of its young members. Mothers do not seem to be equally able to steer their children towards happiness, although the mother is considered an essential figure when children are being raised.

Comedies portray the societal virtues of the middle and lower class strata of society into which the film-makers themselves had originally been born. The wealthy have different value codes, displaying an exaggerated interest in money. They do not seek employment, preferring instead to enjoy themselves since they can afford to. Young men and women who fall in love with someone from a lower social class, however, change. Via marriage, they come to accept the values held dear by those within that lower social stratum. Love bridges the social divide and it is through love that rich young men and women come into contact with the "true" values of social usefulness, work, fidelity and devotion.



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ευχαριστίες .....	9
-------------------	---

### ΕΙΣΑΓΩΓΗ

σ. 13-22

#### ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

### Η ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΩΣ ΜΑΡΤΥΡΙΑ

σ. 23-75

#### ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

### ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟΥ ΠΕΔΙΟΥ

σ. 25-52

1. Χρονικά όρια .....	25
2. Το υλικό .....	31
3. Οι εταιρείες κατασκευής και οι συνεργάτες τους .....	35

#### ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

### ΟΙ ΚΩΜΩΔΙΕΣ ΩΣ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΓΙΑ ΤΗ ΝΕΟΤΗΤΑ

σ. 53-75

1. Στερεότυπα και ρεαλισμός .....	53
2. Η νεανική ηλικία .....	59

#### ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

### ΠΡΟΣΩΠΑ ΚΩΜΩΔΙΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΝΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ

σ. 77-422

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

## ΟΙ ΝΕΟΙ ΚΑΙ Η ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΤΟΥΣ

σ. 79-149

1. Με οικογένεια	81
α' Πατέρας - μητέρα - κόρη	84
β' Πατέρας - μητέρα - γιος	90
2. Οικογένειες με ένα γονέα	92
α' Μητέρα - κόρη	92
β' Πατέρας - κόρη	95
γ' Μητέρα - γιος	104
δ' Πατέρας - γιος	109
ε' Αδελφές	112
στ' Αδελφός-προστάτης	116
3. Λοιποί συγγενείς	130
4. Χωρίς οικογένεια	143

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

## ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

σ. 151-168

1. Το σχολείο	152
2. Φοιτητική ζωή	157
3. Στρατιωτική θητεία	165

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

## ΕΡΩΤΑΣ ΚΑΙ ΓΑΜΟΣ

σ. 169-274

1. Έρωτας και ηθική	170
α' Η γνωριμία	178
β' Συνοικέσιο	184
γ' Συμπτώματα	190
δ' Τακτικές	192
ε' Δυσκολίες	199
στ' Αστεφείς	205
ζ' Ένας ιδανικός σύζυγος	208
η' Ξενομερίτες	216
θ' Προίκα μου αγαπημένη	221
ι' Εκτός γάμου εγκυμοσύνη	226

ια'	Φυγές και απαγωγές .....	231
ιβ'	Έρωτες συμφέροντος .....	235
ιγ'	Ομοφυλοφιλία .....	238
2.	Μετά την τελετή .....	243
α'	Τρίτο πρόσωπο .....	255
β'	Διαζύγιο .....	262
γ'	Η ανατροφή των παιδιών .....	266

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

## ΕΡΓΑΣΙΑ

σ. 275-373

1.	Νέοι .....	275
α'	Αυτοαπασχολούμενοι .....	277
β'	Αυτοκινητιστές .....	281
γ'	Ιδιωτικοί υπάλληλοι .....	282
δ'	Δημόσιοι υπάλληλοι .....	289
ε'	Επαρχιώτες στην Ομόνοια .....	291
στ'	Μετανάστες .....	296
ζ'	Βιοτέχνες και βιομήχανοι .....	297
η'	Επιστήμονες .....	301
θ'	Η διασκέδαση ως επάγγελμα .....	305
ι'	Οι καλές τέχνες ως επάγγελμα .....	313
ια'	Λάθος επάγγελμα .....	317
ιβ'	Άνεργοι και υποαπασχολούμενοι .....	318
ιγ'	Άεργοι .....	326
2.	Νέες .....	329
α'	Μοδίστρες και καπελούδες .....	330
β'	Μανεκέν .....	331
γ'	Γραμματείς, δακτυλογράφοι, τηλεφωνήτριες .....	333
δ'	Πωλήτριες .....	334
ε'	Εργάτριες .....	335
στ'	Υπηρέτριες .....	335
ζ'	Κόρες πλούσιων μπαμπάδων .....	339
η'	Νέα επαγγέλματα, νέες συμπεριφορές .....	341
θ'	Επιστήμονες .....	350
ι'	Καλλιτέχνιδες .....	355
ια'	Γυναικεία εργασία και γάμος .....	364
ιβ'	Σεξουαλική παρενόχληση και σεξουαλική πρόκληση ..	366

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

## ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΧΡΟΝΟΣ

σ. 375-422

1. Αθλητισμός .....	380
2. Τυχερά παιχνίδια .....	386
3. Νυκτερινή διασκέδαση .....	388
4. Διασκέδαση στο σπίτι .....	399
5. Διακοπές .....	404
6. Τέχνη και διανόηση .....	411

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

σ. 423-428

## ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ

σ. 429-464

## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

σ. 431-432

Φωτογραφίες 1-36, σελ. 433-464

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΚΩΜΩΔΙΩΝ

σ. 465-508

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

σ. 509-524

## ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΚΥΡΙΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΕΡΓΩΝ

σ. 525-538

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ (SUMMARY)

σ. 539-546

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ  
ΤΗΣ ΕΛΙΖΑΣ-ΑΝΝΑΣ ΔΕΛΒΕΡΟΥΔΗ  
*ΟΙ ΝΕΟΙ ΣΤΙΣ ΚΩΜΩΔΙΕΣ*  
ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ 1948-1974  
ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΣΤΟ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑ ΤΟΥ  
ΙΣΤΟΡΙΚΟΥ ΑΡΧΕΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΝΕΟΛΑΙΑΣ  
ΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΤΗΘΗΚΕ ΚΑΙ ΤΥΠΩΘΗΚΕ  
ΣΤΟ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟ ΜΑΝΟΥΤΙΟΣ  
(Χρίστος Γ. Μανουσαρίδης)



ΤΗΣ ΚΟΤΙΝΟΣ Α.Ε.  
ΤΟΝ ΙΟΥΝΙΟ ΤΟΥ 2005  
ΜΕ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΑΙ ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ  
ΣΟΦΙΑΣ ΚΡΟΚΙΑΔΗ  
ΟΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΞΩΦΥΛΛΟ ΤΥΠΩΘΗΚΑΝ  
ΣΤΟ «ΠΕΤΡΟΣ ΜΠΑΛΛΙΔΗΣ & ΣΙΑ Ο.Ε.»  
ΒΙΒΛΙΟΔΕΤΗΘΗΚΕ ΣΤΟ «Κ. ΣΤΑΜΟΥ ΚΑΙ ΣΙΑ Ο.Ε.»  
ΓΙΑ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟ ΤΗΣ  
ΓΕΝΙΚΗΣ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑΣ ΝΕΑΣ ΓΕΝΙΑΣ



# ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΝΕΟΛΑΙΑΣ

## ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ

1. Πρακτικά τοῦ Διεθνoῦς Συμποσίου Ἱστορικότητα τῆς παιδικῆς ἡλικίας καὶ νῆς νεότητας, τ. Α' -Β', 1986, σ. 725.
2. Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, Ἡ Μέση Ἐκπαίδευση τῶν κοριτσιῶν στὴν Ἑλλάδα (1830-1893), 1986, σ. 467.
3. Γιῶργος Παπαγεωργίου, Ἡ μαθητεία στὰ ἐπαγγέλματα (16ος-20ὸς αἰ.), 1986, σ. 192.
4. Ματούλα Τομαρά-Σιδέρη - Νίκος Σιδέρης, Συγκρότηση καὶ διαδοχὴ τῶν γενεῶν στὴν Ἑλλάδα τοῦ 19ου αἰῶνα: ἡ δημογραφικὴ τύχη τῆς νεότητος, 1986, σ. 231.
5. Κώστας Τσικνάκης, Ἑλληνικὸς νεανικὸς τύπος (1915-1936). Καταγραφή, 1986, σ. 804.
6. Actes du Colloque International Historicité de l'enfance et de la jeunesse, 1986, σ. 709.
7. José Gentil da Silva, L'historicité de l'enfance et de la jeunesse dans la production historique récente, 1986, σ. 119.
8. Ἑλένη Καλαφάτη, Τὰ σχολικὰ κτίρια τῆς πρωτοβάθμιας ἐκπαίδευσης (1821-1929). Ἀπὸ τὶς προδιαγραφὲς στὸν προγραμματισμό, 1988, σ. 278+88 πίνακες.
9. Ἀλεξάνδρα Μπακαλάκη - Ἑλένη Ἐλεγκίτου, Ἡ ἐκπαίδευση («εἰς τὰ τοῦ οἴκου») καὶ τὰ γυναικεῖα καθήκοντα (1830-1929), 1987, σ. 302.
10. Ὀντέτ Βαρῶν, Ἑλληνικὸς νεανικὸς τύπος (1941-1945). Καταγραφή, τ. Α' -Β', 1987, σ. ρε' +828.
11. Ἑλένη Φουρναράκη, Ἐκπαίδευση καὶ ἀγωγή τῶν κοριτσιῶν. Ἑλληνικοὶ προβληματισμοὶ (1830-1910). Ἕνα Ἀνθολόγιο, 1987, σ. 630.
12. Μάρθα Καρπόζηλου, Ἑλληνικὸς νεανικὸς τύπος (1830-1914). Καταγραφή, 1987, σ. 205.
13. Ἑλένη Μαχαίρα, Ἡ Νεολαία τῆς 4ης Αὐγούστου. Φωτο-γραφές, 1987, σ. 216.
14. Χρῆστος Γ. Κωνσταντινίπουλος, Ἡ μαθητεία στὶς κομπανίες τῶν χριστῶν τῆς Πελοποννήσου, 1987, σ. 136.
15. Βίκυ Πάτσιου, («Ἡ Διάπλασις τῶν Παίδων») (1879-1922). Τὸ πρότυπο καὶ ἡ συγκρότησή του, 1987, σ. 236.
16. Κώστας Σοφιανός, Τὸ νομικὸ καθεστῶς τῆς παιδικῆς ἡλικίας καὶ τῆς νεότητος (1833-1900), τ. Α' -Β', 1988, σ. ιη' +1055.
17. Δαυὶδ Ἀντωνίου, Τὰ προγράμματα τῆς Μέσης Ἐκπαίδευσης (1833-1929), τ. Α', 1987, σ. 759, τ. Β', 1988, σ. 960, τ. Γ', 1989, σ. 487.
18. Χριστίνα Κουλοῦρη, Ἱστορία καὶ Γεωγραφία στὰ ἑλληνικὰ σχολεῖα (1834-1914). Ἀνθολόγιο κειμένων - Βιβλιογραφία σχολικῶν ἐγχειριδίων, 1988, σ. 789.
19. Πρακτικά τοῦ Διεθνoῦς Συμποσίου Πανεπιστήμιο: Ἱδεολογία καὶ Παιδεία. Ἱστορικὴ διάσταση καὶ προοπτικὲς, τ. Α' -Β', 1989, σ. 657..
20. Χαράλαμπος Χαρίτος, Τὸ Παρθεναγωγεῖο τοῦ Βόλου, 1989, τ. Α', σ. 400, τ. Β', σ. 467.
21. Ἀλὸη Σιδέρη, Ἑλληνες φοιτητὲς στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Πίζας (1806-1861), τ. Α', 1989, σ. 404, τ. Β', 1989-1994, σ. 405-687.
22. P. Moullas, Les concours poétiques de l'Université d'Athènes 1851-1877, 1989, σ. 488.
23. Ἄννα Αγγελοπούλου - Αἴγλη Μπρούσκου, Ἐπεξεργασία παραμυθῶν ἀπὸ τῶν καὶ παραλλαγῶν ΑΤ 700-749 (Γεωργίου Α. Μέγα, Κατάλογος Ἑλληνικῶν Παραμυθιῶν - 2), 1994, σ. 271.

24. Δημήτρης Ι. Κυρτάτας, *Παιδαγωγός. Ἡ ἠθικὴ διαπαιδαγώγηση στὴν ὕστερη ἐλληνικὴ ἀρχαιότητα*, 1994, σ. 183.
  25. Βασιλικὴ Μπόμπου-Σταμάτη, *Τὰ καταστατικὰ τοῦ Σωματείου (Nazione) τῶν Ἑλλήνων φοιτητῶν τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Πάδοβας (17ος-18ος αἰ.)*, 1995, σ. 215.
  26. Anna Angélopoulou – Aegli Brouskou, *Catalogue raisonné des Contes Grecs: types et versions AT 700-749 [Archives Georges A. Mégas. Catalogue du Conte Grec - 2]*, 1995, σ. 285.
  27. Μιχάλης Ρηγίνος, *Μορφές παιδικῆς ἐργασίας στὴ βιομηχανία καὶ τὴ βιοτεχνία (1870-1940)*, 1995, σ. 173.
  28. Λία Παπαδάκη, *Τὸ ἐφηβικὸ πρότυπο καὶ ἡ Δελφικὴ Προσπάθεια τοῦ Ἄγγελου Σικελιανοῦ*, 1995, σ. 159.
  29. Μαρία Κορασίδου, *Οἱ ἄθλιοι τῶν Ἀθηνῶν καὶ οἱ θεραπευτές τους. Φτώχεια καὶ φιλανθρωπία στὴν ἐλληνικὴ πρωτεύουσα τὸ 19ο αἰώνα*, 1995, σ. 263.
  30. Ἀντωνία Κιουσσοπούλου, *Χρόνος καὶ ἡλικίες στὴ βυζαντινὴ κοινωνία. Ἡ κλίμακα τῶν ἡλικιῶν ἀπὸ τὰ ἀγιολογικὰ κείμενα τῆς μέσης ἐποχῆς (7ος-11ος αἰ.)*, 1997, σ. 167.
  31. Γιάννης Κόκκινας, *Οἱ μαθητὲς τοῦ Κεντρικοῦ Σχολείου (1830-1834)*, 1997, σ. 809.
  32. Χριστίνα Κουλοῦρη, *Ἀθλητισμὸς καὶ ὄψεις τῆς ἀστικῆς κοινωνικότητας. Γυμναστικά καὶ ἀθλητικὰ σωματεία (1870-1922)*, 1997, σ. 447.
  33. *Πρακτικὰ τοῦ Διεθνoῦς Συμποσίου Οἱ χρόνοι τῆς Ἱστορίας γιὰ μιὰ ἱστορία τῆς παιδικῆς ἡλικίας καὶ τῆς νεότητας*, 1998, σ. 399+16 εἰκόνες.
  34. Ἄννα Ἀγγελοπούλου – Αἰγλή Μπρούσκου, *Ἐπεξεργασία παραμυθιακῶν τύπων καὶ παραλλαγῶν AT 300-499 (Γεωργίου Α. Μέγα, Κατάλογος Ἑλληνικῶν Παραμυθιῶν - 3), τ. Α' - Β'*, 1999, σ. 975.
  35. Δημήτρης Δημητρόπουλος – Εὐδοκία Ὀλυμπίτου, *Ἀρχεῖο τοῦ Κεντρικοῦ Συμβουλίου τῆς ΕΠΟΝ. Σὺλλογὴ Ἀρχείων Σύγχρονης Κοινωνικῆς Ἱστορίας. Κατάλογοι καὶ Εὐρετήρια*, 2000, σ. 263.
  36. Ἀντωνία Μερτύρη, *Ἡ καλλιτεχνικὴ ἐκπαίδευση τῶν νέων (1836-1945)*, 2000, σ. 703.
  37. Ζιζὴ Σαλιμπα, *Γυναῖκες ἐργάτριες στὴν ἐλληνικὴ βιομηχανία καὶ στὴ βιοτεχνία (1870-1922)*, 2002 καὶ 2004, σ. 366.
  38. Μαρία Παπαθανασίου, *Μεγαλώνοντας στὸν ὄρεινὸ χῶρο: Παιδιὰ καὶ παιδικὴ ἡλικία σὲ μιὰ κοινότητα τῆς Δωριδᾶς τὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 20οῦ αἰώνα*, 2003, σ. 387.
  39. Κώστας Λάπτας, *Πανεπιστήμιο καὶ φοιτητὲς στὴν Ἑλλάδα κατὰ τὸν 19ο αἰώνα*, 2004.
  40. Ἐλίξα-Ἄννα Δελβεροῦδη, *Οἱ νέοι στὶς κωμωδίες τοῦ ἐλληνικοῦ κινηματογράφου 1948-1974*, 2004, σ. 560.
  41. Ἄννα Ἀγγελοπούλου – Μαριάνθη Καπλάνογλου – Ἐμμανουέλα Κατρινάκη, *Ἐπεξεργασία παραμυθιακῶν τύπων καὶ παραλλαγῶν AT 500-559 (Γεωργίου Α. Μέγα, Κατάλογος Ἑλληνικῶν Παραμυθιῶν - 4)*, 2004, σ. 511.
- Γενικὴ Γραμματεία Νέας Γενιάς, *Ἱστορικὸ Ἀρχεῖο Ἑλληνικῆς Νεολαίας. Μελέτες, Τεκμήρια, Συνέδρια γιὰ τὴν Ἱστορία τῆς Παιδικῆς Ἡλικίας καὶ τῆς Νεότητος. Παρουσίαση τοῦ Ἐρευνητικοῦ-Ἐκδοτικοῦ Προγράμματος (1983-1989, 1994-2003) καὶ 34 ψηφιοποιημένα βιβλία. CD Rom*, 2003.
- Ἱστορικὸ Ἀρχεῖο Ἑλληνικῆς Νεολαίας Γενικῆς Γραμματείας Νέας Γενιάς, *Ἐρευνητικὸ Πρόγραμμα. Διεθνὴ συμπόσια. Διαρκὲς σεμινάριο. Δημοσιεύματα. 1983-1989, 1994-2003*, 2003, σ. 63.





