



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΜΗΜΑ
ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΨΗΦΙΑΚΩΝ ΜΕΣΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Πολιτική και ιδεολογία σε ταινίες του
κλασικού ελληνικού κινηματογράφου.**

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ: Λουκοβίτου Νίκη
ΑΜ: 4243

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Τζωτζης Βασίλειος
ΚΑΣΤΟΡΙΑ
ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 2023

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Σκοπός της παρούσας μελέτης, είναι η διερεύνηση του ρόλου του κινηματογράφου στην ελληνική κοινωνία και κουλτούρα, με εστίαση στη θέση της γυναίκας. Ο κινηματογράφος αναδεικνύεται ως πανίσχυρο μέσο πολιτισμικής και καλλιτεχνικής έκφρασης, ικανό να αναδείξει την ανθρώπινη εμπειρία και να διαμορφώσει την κοινωνία. Η έρευνα επικεντρώνεται στον ελληνικό κινηματογράφο και την ανάλυση συγκεκριμένων ταινιών για να εξετάσει τον τρόπο παρουσίασης των γυναικών στην κοινωνία και την επίδρασή τους. Ερευνώνται αξίες, πεποιθήσεις και μηνύματα που διαβιβάζονται μέσα από τη φιλομορφία, αναδεικνύοντας τον ρόλο της στη διαμόρφωση της κοινωνικής πραγματικότητας. Συνολικά, αυτό το πόνημα προωθεί τη σημασία του κινηματογράφου ως μέσου επικοινωνίας και πολιτισμικής έκφρασης που διαμορφώνει τις πεποιθήσεις και τις αντιλήψεις του κοινού για το ρόλο των γυναικών στην κοινωνία. Η μέθοδος που εφαρμόστηκε, είναι εκείνη της πλαισίωσης, η οποία αναφέρεται στην προσέγγιση και τον καθορισμό του πλαισίου για τα ερευνητικά ερωτήματα. Στη συζήτηση για τον ρόλο των γυναικών στον ελληνικό κινηματογράφο, παρατηρούμε ότι οι ταινίες τις απεικονίζουν διαφορετικά κατά τον χρόνο, αλλά οι ίδιες αντιμετωπίζουν ακόμα περιορισμούς. Μερικές φορές, παρουσιάζονται ως πολυδιάστατοι χαρακτήρες με φιλοδοξίες, επιθυμίες και αντιφάσεις, αλλά συχνά περιορίζονται σε στερεότυπα όπως η καλή κόρη και η ευσπλαχνική μητέρα. Η ελληνική ταινιοθήκη φέρνει στην επιφάνεια γυναικεία θέματα όπως η ισότητα των φύλων και η βία κατά των γυναικών, επηρεάζοντας την κοινωνία. Τα φεμινιστικά κινήματα επέδρασαν και επιδρούν στον τρόπο αναπαράστασης των θηλυκοτήτων. Παρά τα εμπόδια, τα φιλμ αποκαλύπτουν πολλές πτυχές της γυναικείας εμπειρίας και συμβάλλουν στη συζήτηση για την ισότητα των φύλων και τη θέση των γυναικών στην κοινωνία και τον κινηματογράφο.

ΛΕΞΕΙΣ – ΚΛΕΙΔΙΑ

Ελληνικός κινηματογράφος, θέση της γυναίκας, κοινωνικές αντιλήψεις, στερεότυπα, φεμινισμός.

ABSTRACT

This study delves into the role of cinema in Greek society and culture, specifically focusing on the portrayal of women. Cinema has been recognized as a potent medium for cultural and artistic expression, capable of illuminating the human experience and shaping societal norms. The research focuses on Greek cinema, utilizing a nuanced analysis of selected films to investigate the portrayal and impact of women in society. The study delves into the values, beliefs, and messages conveyed through these films, highlighting the pivotal role of cinema in shaping social reality. Overall, this research underscores cinema's significance as a channel for communication and cultural expression, profoundly shaping public beliefs and perceptions concerning women's roles in society.

The methodology applied in this study is framing, defining the research questions' approach and framework. By examining the roles of women in Greek cinema, it becomes apparent that depictions of women have evolved over time, although persistent limitations remain. While some films depict women as complex characters with aspirations, desires, and conflicts, they are frequently confined within stereotypes such as the dutiful daughter or the nurturing mother. Greek cinema addresses significant women's issues, including gender equality and violence against women, thus exerting an influence on societal attitudes. Feminist movements have played a crucial role, continuously shaping the representation of femininities in films. Despite facing challenges, films offer a range of perspectives on the female experience, making a substantial contribution to discussions on gender equality and the societal and cinematic roles of women.

KEYWORDS

Greek cinema, the societal role of women, conflicting perceptions, the function of stereotypes, feminism.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	2
ABSTRACT.....	3
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.....	4
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	6
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1.	7
ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ	7
1.1 ΣΥΝΤΟΜΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ.....	7
1.2 Η ΣΙΩΠΗΛΗ ΕΠΟΧΗ	9
1.3 ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΣΤΗΝ ΥΦΕΣΗ	10
1. 4 Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΗΣ ΚΑΤΟΧΗΣ	11
1.5 Η ΕΠΑΥΡΙΟΣ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ	12
1. 6 Η ΧΡΥΣΗ ΕΠΟΧΗ	13
1.7 ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑ.....	13
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2.	14
ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ	14
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3.	16
ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ ΚΑΙ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ.....	16
3.1 ΠΑΝΟΡΑΜΑ	16
3.2 ΕΜΦΥΛΑ ΣΤΕΡΕΟΤΥΠΑ ΚΑΙ Η ΘΕΣΗ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ.....	18
3.3 ΤΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΑΦΗΓΗΜΑ ΤΗΣ ΜΑΝΑΣ.....	22

3.4 ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ ΓΥΝΑΙΚΑ	23
3.5 ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΟΤΗΤΑ	25
3.6 Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΩΣ ΦΟΡΕΑΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ	25
3.7 Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ	26
3.8 Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΤΟΝ ΦΕΜΙΝΙΣΜΟ	26
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4.	28
ΤΖΕΝΗ ΤΖΕΝΗ & ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ. ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΩΝ ΓΥΝΑΙΚΕΙΩΝ ΡΟΛΩΝ.....	28
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	37
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	40

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο κινηματογράφος, ως η έβδομη τέχνη, έχει διαδραματίσει έναν πολυσήμαντο ρόλο στην ιστορία της ανθρωπότητας. Αποτελεί μια πανίσχυρη πηγή πολιτισμικής και καλλιτεχνικής έκφρασης που κατέχει τη δύναμη να αναδείξει και να αναδιαμορφώσει τον κόσμο μπροστά στα μάτια μας. Μέσα από τον φακό της κάμερας, οι δημιουργοί ταινιών έχουν τη δύναμη να αναδείξουν την ανθρώπινη εμπειρία, να εξερευνήσουν τα βάθη της ψυχής και να ρίξουν φως σε ιστορικά, κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα. Η τέχνη του κινηματογράφου, είναι ένα μέσο που μας επιτρέπει να ταξιδεύουμε σε διάφορες εποχές, κουλτούρες και συναισθηματικά τοπία, προσφέροντας μια μοναδική ευκαιρία να κατανοήσουμε τον κόσμο γύρω μας και να συνδεθούμε με τους άλλους.

Το πλαίσιο της παρούσας μελέτης, είναι ο ελληνικός κινηματογράφος και η ιστορία του, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο έχει διαμορφώσει και αντικατοπτρίσει την ελληνική πραγματικότητα. Μέσα από την ανάλυση συγκεκριμένων φιλμ, εξετάζουμε την θέση της γυναίκας στις κοινωνικές δομές. Οι δημιουργοί των ταινιών, έχουν συλλάβει αυτή τη θεματική και με το έργο τους έχουν συμβάλει στη διαμόρφωση της κοινωνικής και της πολιτισμικής πραγματικότητας γύρω από το μελετώμενο ζήτημα.

Η έρευνα αυτή, αναδεικνύει την αξία του ελληνικού κινηματογράφου ως ένα μέσο που, όχι μόνο αναπαριστά την πραγματικότητα, αλλά και την συγκροτεί, ενώ παράλληλα εξετάζει τον ρόλο τον οποίο διαδραματίζει στην πολιτική και την ιδεολογία για τα φεμινιστικά ζητήματα. Μέσα από αυτή την ανασκόπηση, πρόκειται να αποκαλυφθεί το πώς ο κινηματογράφος έχει συνεισφέρει στον πολιτισμό, την πολιτική και την κοινωνία, δημιουργώντας μια πλούσια και πολυσύνθετη αφήγηση για την ανθρώπινη εμπειρία.

Το κεντρικό ερώτημα της εργασίας είναι:

Πώς παρουσιάζεται η θέση της γυναίκας στον κλασικό ελληνικό κινηματογράφο;

Ενώ επιπλέον ερωτήματα που καθοδηγούν την έρευνα είναι:

- Πώς ο ελληνικός κινηματογράφος, ως πολιτισμικό και καλλιτεχνικό μέσο, έχει διαδραματίσει αξιοσημείωτο ρόλο στη διαμόρφωση και αντικατοπτρισμό της ελληνικής κοινωνίας και κουλτούρας;
- Ποιες αξίες και πεποιθήσεις προβάλλονται μέσα από τις ταινίες αναφορικά με το ρόλο της γυναίκας και πώς αυτές επηρεάζουν το κοινό;
- Πώς αντιμετωπίζεται η θέση των γυναικών στον ελληνικό κινηματογράφο τότε, πώς παρουσιάζονται ως χαρακτήρες και πώς αυτό αντανακλά την κοινωνική τους θέση;

Σκοπός της παρούσας πτυχιακής εργασίας είναι, μέσα από την ανάλυση των ειδικών θεματικών και των αντίστοιχων ταινιών, θα ερευνηθούν τα μέσα με τα οποία ο ελληνικός κινηματογράφος έχει αντιμετωπίσει τα συγκεκριμένα ζητήματα, καθώς και τα μηνύματα που προέβαλλε ασκώντας επιρροή στην κοινωνία και τον πολιτισμό. Η σημασία αυτής της εργασίας, βρίσκει το έδαφός της στην ανάγκη να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογράφος αντανακλά και διαμορφώνει την κοινωνία και τον πολιτισμό. Η τέχνη του, αποτελεί ένα σημαντικό μέσο επικοινωνίας και πολιτισμικής έκφρασης, το οποίο επηρεάζει τις πεποιθήσεις, τις αξίες και τις αντιλήψεις του κοινού.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1.

ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ

1.1 ΣΥΝΤΟΜΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ

Ο ελληνικός κινηματογράφος, αποτελεί ένα πολύπτυχο πεδίο, το οποίο περιλαμβάνει ταινίες που έχουν γυριστεί κυρίως στην Ελλάδα, είτε από αυτόχθονες, είτε από σκηνοθέτες του εξωτερικού. Σε χρονολογική και υφολογική βάση, ο ελληνικός κινηματογράφος χωρίζεται συνήθως σε τρεις βασικές περιόδους: τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο, ο οποίος καλύπτει την περίοδο μέχρι τη δεκαετία του 1960, το νέο ελληνικό κινηματογράφο, που εκτείνεται στις δεκαετίες του 1970 και 1980,

και τον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο, που αρχίζει από τη δεκαετία του 1990 και συνεχίζει έως τις μέρες μας (Paradimitriou, 2005).

Οι πρώτες απόπειρες στον ελληνικό κινηματογράφο, πραγματοποιήθηκαν στις αρχές του 20ού αιώνα, αλλά κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, εμφανίστηκαν οι ώριμες ταινίες, όπως η *Δάφνις και Χλόη* το 1931. Η εποχή από το 1955 έως το 1973, γνωστή ως «Χρυσή Εποχή», διακρίθηκε από τη δημιουργία ορισμένων από τις πλέον διάσημες ελληνικές ταινίες, όπως η *Στέλλα* του Μιχάλη Κακογιάννη, η *Ιστορία μιας κάλπικης λίρας* του Γιώργου Τζαβέλλα και ο *Δράκος* του Νίκου Κούνδουρου (Ρουβάς και Σταθακόπουλος, 2005 · Tzioumakis, 2017).

Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας (1967-1974), το εμπορικό σινεμά είχε παρακμάσει, αλλά την ίδια περίοδο, εμφανίστηκε το ρεύμα του «Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου», το οποίο ανανέωσε τη σκηνή με την επικείμενη μετάβαση στο πολίτευμα της δημοκρατίας (Langman, 2000). Σημαντικοί σκηνοθέτες αυτής της περιόδου περιλαμβάνουν τον Θόδωρο Αγγελόπουλο, τον Αλέξη Δαμιανό, τον Παντελή Βούλγαρη και τον Νίκο Νικολαΐδη (Malcolm, 2000). Αν και κατά τη δεκαετία του 1980 διακρινόταν η τάση για περισσότερο καλλιτεχνικές ταινίες, υπήρξαν αξιόλογες ταινίες όπως το *Ρεμπέτικο* του Κώστα Φέρρη, *Τα Κουρέλια Τραγουδάνε Ακόμα* και *Η Γλυκιά Συμμορία* του Νίκου Νικολαΐδη, η *Λούφα και παραλλαγή* του Νίκου Περάκη και το *Τοπίο στην ομίχλη* του Θόδωρου Αγγελόπουλου (Karalis, 2012).

Η δεκαετία του 1990, χαρακτηρίστηκε από τη βράβευση του προαναφερθέντος στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου των Καννών, για την ταινία *Μία αιωνιότητα και μία μέρα*, καθώς και από την επιτυχία της ταινίας *Safe Sex* των Μιχάλη Ρέππα και Θανάση Παπαθανασίου (Rose, 2011). Περί τα τέλη της δεκαετίας του 2000, διακριτική ήταν η εμφάνιση του «Greek Weird Wave», το οποίο περιλαμβάνει ταινίες όπως ο *Κυνόδοντας* του Γιώργου Λάνθιμου, *Attenberg* της Αθηνάς Ραχήλ Τσαγγάρη και *Miss Violence* του Αλέξανδρου Αβρανά (Παρίδης, 2013).

1.2 Η ΣΙΩΠΗΛΗ ΕΠΟΧΗ

Τα πρώτα βήματα του ελληνικού κινηματογράφου, ξεκίνησαν με μια ξεχωριστή προβολή στην Αθήνα, στις 29 Νοεμβρίου 1896 από τον Αλεξάντρ Προμιό, που εκπροσώπευε τους αδελφούς Λυμιέρ, εφευρέτες του κινηματογράφου, μίας μηχανής λήψης, εκτύπωσης και προβολής του φιλμ (Karalis, 2012). Το περιεχόμενο των ταινιών που προβλήθηκαν, ήταν βουβό και αφορούσε μία ποικιλία θεματικών, από ιαπωνικούς χορούς, τοπία της πόλης Παρισιού, έως και παρελάσεις δραγόνων. Η προβολή λάμβανε χώρα σε ένα ισόγειο κτίριο πίσω από το Μέγαρο της Παλαιάς Βουλής, ενώ τα εισιτήρια κόστιζαν 2,20 δραχμές για τους ενήλικες και 1,10 για τα παιδιά κάτω των επτά ετών. Έως το 1911, η πρωτεύουσα είχε ήδη επτά κινηματογραφικές αίθουσες, προσφέροντας μια νέα διασκεδαστική εμπειρία στους κατοίκους της. Στην Θεσσαλονίκη ο κινηματογράφος εισέβαλε, όταν η πόλη βρισκόταν υπό οθωμανική κατοχή, τον Ιούλιο του 1897, ενώ το 1900 πραγματοποιήθηκαν οι πρώτες τακτικές προβολές στο νησί της Σύρου (Τσιάπος, 2015).

Οι πρώτες κινηματογραφικές λήψεις εντός του ελληνικού εδάφους, πραγματοποιήθηκαν κατά τον Ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897, από τον Βρετανό δημοσιογράφο, Φρέντρικ Βίλλιερς και τον πρωτοπόρο Γάλλο κινηματογραφιστή, Ζωρζ Μελιές (Karalis, 2012). Στις αρχές του 1900, έκαναν την εμφάνιση τους οι πρώτοι ημεδαποί κινηματογραφιστές, με τους Γιαννάκη και Μίλτο Μανάκη, να καταγράφουν την καθημερινή ζωή των ανθρώπων στη Μακεδονία, αποτελώντας πρωτοπόρους του σινεμά στην περιοχή των Βαλκανίων (Iordanova, 2006· Eleftheriotis, 2010). Όμως, οι πρώτες τεκμηριωμένες κινηματογραφικές λήψεις στην χώρα, πραγματοποιήθηκαν το 1906 στη Μεσολυμπιάδα, πιθανότατα από αντιπρόσωπο γαλλικών κινηματογραφικών εταιρειών (Αρκολάκης, 2009).

Το 1910, ιδρύθηκε η πρώτη εταιρεία παραγωγής με την ονομασία *Αθήνη* (Abel, 2005). Από αυτήν προέκυψαν μικρού μήκους κωμωδίες, ενώ το 1914 ο Κωνσταντίνος Μπαχατώρης δημιούργησε την πρώτη ελληνική, μεγάλου μήκους ταινία, υπό τον τίτλο *Γκόλφω* (Karalis, 2012). Η Αθήνη, ανέδειξε ταινίες όπως *Η κερένια κούκλα*, του Μιχάλη Γλυτσού το 1916 και *Η προίκα της Αννούλας* του Δήμου Βρατσάνου, το 1918. Το 1920, ο Γιόζεφ Χεπ, δημιούργησε την επιτυχημένη κωμωδία μικρού μήκους *Ο Βιλλάρ στα γυναικεία λουτρά του Φαλήρου* (Αρκολάκης, 2009).

Αυτή η πρόιμη περίοδος του ελληνικού κινηματογράφου, αντιπροσώπευε τη σπίθα που θα εξελισσόταν σε μια σημαντική σελίδα της κινηματογραφικής ιστορίας της χώρας.

1.3 ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΣΤΗΝ ΥΦΕΣΗ

Η εποχή του πρώιμου ελληνικού κινηματογράφου, ήταν μια περίοδος γεμάτη πρωτοπορία και προκλήσεις, με τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο να ανακόπτει προσωρινά την εξέλιξή του. Παρόλα αυτά, οι κινηματογραφιστές και οι παραγωγοί, δεν σταμάτησαν να δημιουργούν και να καταγράφουν σημαντικές στιγμές. Στον πόλεμο, γυρίστηκαν ταινίες ντοκιμαντέρ από τους Αχιλλέα Μαδρά, Γεώργιο Προκοπίου και Δημήτριο Γαζιάδη, αναδεικνύοντας τον πόλεμο και τη Μικρασιατική εκστρατεία. Αν και αντιμετώπισαν αρνητικές κριτικές, αυτές οι ταινίες θεωρούνται πρωτοπόρες για τον ελληνικό κινηματογράφο.

Στη συνέχεια, το ελληνικό σινεμά βρήκε βαθμηδόν τον βηματισμό του, με την παραγωγή φιλμ να αυξάνεται γοργά. Τα πρώτα χρόνια του Μεσοπολέμου, δύο ταινίες ξεχώρισαν: το μελόδραμα *Της Μοίρας τ' Αποπαίδι* (1925) του Δήμου Βρατσάνου και οι σύντομες κωμωδίες με πρωταγωνιστή τον Μιχαήλ Μιχαήλ, γνωστός ως ο Έλληνας Τσάρλι Τσάπλιν (Karalis, 2012). Ο Μιχαήλ Μιχαήλ, αποτέλεσε τον πρώτο σταρ του ελληνικού σινεμά και πρόσθεσε μια δόση χιούμορ και προσωπικότητας στον κινηματογράφο της εποχής (Παραδείση & Νικολαΐδου, 2017).

Το διάστημα μέχρι το 1926 θεωρείται μια μεταβατική περίοδος, καθώς η παραγωγή διευρύνεται, καθώς η εδαφική επέκταση του κράτους, προσφέρει περισσότερες ευκαιρίες ανάπτυξης. Από το 1927 έως το 1933, η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή συνάντησε την απόλυτη ακμή της (Αρκολάκης, 2009). Εταιρείες παραγωγής όπως η DAG Film, Άστρο Φιλμ, Ακροπόλ Φιλμ, και Άγιαξ Φιλμ, δημιούργησαν κατά γενική ομολογία αξιόλογες ταινίες. Ανάμεσα σε αυτές, ξεχωρίζουν το δράμα *Έρωσ και κύματα* (1927) και το αριστούργημα της εποχής, *Δάφνις και Χλόη* (1931) του Ορέστη Λάσκου, που περιελάμβανε πρωτοποριακές τεχνικές, καθώς και την πρώτη σκηνή γυμνού στην ιστορία του ευρωπαϊκού κινηματογράφου (Σολδάτος, 2015 · Karalis, 2009). Παράλληλα, άρχισαν να εμφανίζονται οι πρώτες προσπάθειες ενσωμάτωσης ήχου (Nowell-Smith, 2017). Παρόλο που στις ΗΠΑ προβλήθηκε η πρώτη ομιλούσα ταινία το 1927, η τεχνολογία

αυτή έφτασε με καθυστέρηση στην Ελλάδα. Ταινίες όπως το *Λαγιαρνί* (1930) και *Ο Αγαπητικός της βοσκοπούλας* (1932), προσπαθούσαν να συνδυάσουν την εικόνα με τη μουσική από δίσκους γραμμοφώνου, αφού ο εξοπλισμός δεν ήταν ακόμα διαθέσιμος στη χώρα (Karalis, 2012).

Ωστόσο, η αδυναμία των ελληνικών εταιρειών να ανταγωνιστούν τις αμερικανικές ταινίες με ήχο, οδήγησε στην κατάρρευση της εγχώριας παραγωγής το 1935 (Σολδάτος, 2002). Αυτό οδήγησε τα γυρίσματα των ελληνικών ταινιών στην Αίγυπτο, όπου υπήρχαν στούντιο με σύγχρονο εξοπλισμό. *Η Προσφυγοπούλα* (1938), ήταν μια από τις ταινίες που διακρίθηκαν αυτή την περίοδο (Αρκολάκης, 2009). Παρά τις ελλείψεις τους, αυτά τα φιλμ είχαν μεγάλη ζήτηση από το ελληνικό κοινό (Τσιάπος, 2015).

Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας της 4ης Αυγούστου το 1936, η λογοκρισία και οι φόροι που επιβλήθηκαν στα δημόσια θεάματα, αποδυνάμωσαν ακόμα περισσότερο την 7η τέχνη. Οι παραγωγές περιορίστηκαν σε ντοκιμαντέρ που πρόβαλλαν τον Μεταξά ως εθνοπατέρα. Συνολικά, γυρίστηκαν 450 ταινίες με αυτό το περιεχόμενο, μεταξύ 1936 και 1941 (Karalis, 2012).

Το *Τραγούδι του χωρισμού* (1940), συμπαραγωγή της Σκούρας Φιλμ και του Φιλοποίμενος Φίνου, ήταν η πρώτη ομιλούσα ταινία που υπέστη επεξεργασία στην Ελλάδα, σηματοδοτώντας το κλείσιμο της περιόδου του πρώιμου ελληνικού κινηματογράφου. Παρά τις δυσκολίες, αυτή η περίοδος αποτελεί ένα σημαντικό κεφάλαιο στην ιστορία του ελληνικού σινεμά (Παραδείση & Νικολαΐδου, 2017).

1. 4 Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΗΣ ΚΑΤΟΧΗΣ

Κατά την κατοχική περίοδο, ο κινηματογράφος βίωσε μια περίοδο σκότους, αλλά ακόμη και υπό τις σκληρές συνθήκες της εποχής, δεν σιωπούσε εντελώς (Αρκολάκης, 2002). Παρότι οι γερμανικές δυνάμεις είχαν καταλάβει τα στούντιο και καταστρέψει τον τεχνικό εξοπλισμό, ορισμένοι καλλιτέχνες έβαλαν τον πολιτισμό πάνω από την κατοχή (Παραδείση & Νικολαΐδου, 2017). Το 1943, η νεοσύστατη εταιρεία Φίνος Φιλμ παρουσίασε την πρώτη κατοχική ταινία με τίτλο *Η φωνή της καρδιάς* από τον Δημήτρη Ιωαννόπουλο. Η ταινία είχε εκπληκτικές ερμηνείες από κορυφαίους του είδους, όπως ο Αιμίλιος Βεάκης, ο Δημήτρης Χορν και ο Λάμπρος

Κωνσταντάρας. Παρά το περιορισμένο αφηγηματικό περιβάλλον της εποχής, η συγκεκριμένη ταινία, έδωσε ένα φωτεινό σημάδι στο σκοτεινό τοπίο της κατοχής (Παραδείση & Νικολαΐδου, 2017).

Ωστόσο, ανάμεσα στις σπάνιες ταινίες που δημιουργήθηκαν κατά την διάρκεια αυτής της εποχής, μια ξεχωρίζει περισσότερο από όλες - τα *Χειροκροτήματα* του 1944. Με πρωταγωνιστή τον Αττίκ, η ταινία αντιπροσώπευε το σκηνοθετικό ντεμπούτο του Γιώργου Τζαβέλλα, ενός από τους πιο σημαντικούς κινηματογραφικούς δημιουργούς της μεταπολεμικής περιόδου. Με αυτό το φιλμ, άνοιγε μία νέα εποχή για τον ελληνικό κινηματογράφο (Ζουμπουλάκης, 2014).

1.5 Η ΕΠΑΥΡΙΟΣ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ

Παρά την δύσκολη μετάβαση στην μεταπολεμική Ελλάδα και παραβλέποντας την επισφαλή οικονομία και τις προκλήσεις, ο κινηματογράφος κατάφερε να ανθίσει. Μπορεί να υπήρχε μία σωρεία εμποδίων, εντούτοις, δεν ήταν λίγες οι νέες κινηματογραφικές εταιρείες που έκαναν την εμφάνισή τους, ανάμεσα τους οι Ανζερβός, Σπέντζος Φιλμ και Μήλλας Φιλμ. Ήδη από το 1945, ο σκηνοθέτης Ορέστης Λάσκος έφερε στην μεγάλη οθόνη τις *Ραγισμένες καρδιές*, ένα ρομαντικό δράμα που εκτυλίσσεται στο πλαίσιο του ελληνοϊταλικού πολέμου (Σολδάτος, 2015).

Οι μεταπολεμικές δεκαετίες, ήταν επίσης μάρτυρες μερικών από τις πιο εξαιρετικές κινηματογραφικές ταινίες. Η *Μαντάμ Σουσου* (1948), ο *Μαρίνος Κονταράς* (1948), *Ο κόκκινος βράχος* (1949) και η *Τελευταία αποστολή* (1949), η οποία μάλιστα ήταν η πρώτη ελληνική ταινία που συμμετείχε στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου των Καννών, είναι μόνο ένα μικρό δείγμα αξιόλογων παραγωγών (Τριανταφυλλίδης, 2000).

Στα μέσα της δεκαετίας του 1950, ξεχωρίζουν ορισμένες ακόμη αριστουργηματικές ταινίες, όπως το *Ένα βότσαλο στη λίμνη* (1952), *Το ζυπόλυτο τάγμα* (1953), η *Σάντα Τσικίτα* (1953), το *Κυριακάτικο ζόπνημα* (1954), η *Μαγική Πόλη* (1954) και *Το ποντικάκι* (1954). Εντούτοις, δύο είναι οι ταινίες που διαφέρουν ως οι πιο σημαντικές της εποχής - το *Οι Γερμανοί ξανάρχονται* (1948) του Αλέκου Σακελλάριου και *Ο Μεθύστακας* (1950) του Γιώργου Τζαβέλλα. Οι δύο αυτές ταινίες, ανοίγουν τον δρόμο για την εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου και την ανάδυση

της Χρυσής Εποχής του. Μέσα από αυτά τα δημιουργήματα, γνωρίσαμε αρκετά από τα μεγαλύτερα ονόματα της βιομηχανίας, συμπεριλαμβανομένων των σκηνοθετών-σεναριογράφων Μιχάλη Κακογιάννη, Νίκου Τσιφόρου, Γρηγόρη Γρηγορίου και Νίκου Κούνδουρου, καθώς και των ηθοποιών Ορέστη Μακρή, Βασίλη Λογοθετίδη, Βασίλη Διαμαντόπουλου, Ειρήνης Παππά, Διονύση Παπαγιαννόπουλου, Έλλης Λαμπέτη, Ίλντας Λιβυκού και Αλίκης Βουγιουκλάκη (Karalis, 2012).

1. 6 Η ΧΡΥΣΗ ΕΠΟΧΗ

Η περίοδος που είναι γνωστή ως η Χρυσή Εποχή του ελληνικού κινηματογράφου, (1955-1973), αντιπροσωπεύει μια εποχή εντυπωσιακής ανάπτυξης και εξέλιξης στον τομέα. Καθ' όλη τη διάρκεια αυτής, παράγονταν ταινίες συστηματικά και η διανομή τους επεκτεινόταν σε βιομηχανική κλίμακα, δημιουργώντας ένα ισχυρό σύστημα ηθοποιών-αστέρων, βασισμένο σε ξένα πρότυπα. Οι ταινίες της εκείνης της εποχής, απέσπασαν διεθνή αναγνώριση, ενώ σημαντικές επιτυχίες σημειώθηκαν σε διάφορα είδη, όπως οι κωμωδίες και τα μελοδράματα. Η Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη, διαδραμάτισε επίσης σημαντικό ρόλο στην προώθηση του ελληνικού κινηματογράφου (Kazakorouli, 2015).

Το 1955, η προβολή της *Στέλλας*, σκηνοθετημένη από τον Μιχάλη Κακογιάννη με πρωταγωνίστρια τη Μελίνα Μερκούρη, προκάλεσε μεγάλη αίσθηση στο εξωτερικό και τιμήθηκε με διακρίσεις στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου των Καννών. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960, πραγματοποιήθηκαν σημαντικές συμπαραγωγές με ξένες εταιρείες. Το φιλμ *Ποτέ την Κυριακή* του Ζυλ Ντασέν, κέρδισε το όσκαρ για το καλύτερο πρωτότυπο τραγούδι, ενώ η Μελίνα Μερκούρη, έλαβε το βραβείο του πρώτου γυναικείου ρόλου στο φεστιβάλ των Καννών (Karalis, 2012).

1.7 ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑ

Κατά τα πρώτα χρόνια της δικτατορίας των συνταγματαρχών (1967-1974), ο ελληνικός κινηματογράφος διατήρησε στο μεγαλύτερο μέρος του την ίδια κατεύθυνση. Οι κωμωδίες και τα μιούζικαλ συνέχισαν να απολαμβάνουν την προτίμηση του κοινού και οι γνωστοί ηθοποιοί συνέχισαν να πρωταγωνιστούν σε

κερδοφόρες παραγωγές. Τα μελοδράματα έφτασαν στην απόγειό τους με τις ταινίες της Κλακ Φιλμ, που διακρίνονταν για τον υπερβολικό συναισθηματισμό και την έλλειψη πρωτοτυπίας. Η *Ξεριζωμένη γενιά* (1968) και *Η Οδύσσεια ενός ξεριζωμένου* (1969) με τον Νίκο Ξανθόπουλο ως πρωταγωνιστή αποτέλεσαν από τις πιο επιτυχημένες παραγωγές του είδους (Papadimitriou, 2005).

Κατά τη διάρκεια της Χούντας, η κυβέρνηση επέβαλε αυστηρή λογοκρισία και προώθησε ταινίες με πατριωτικό και αντικομμουνιστικό περιεχόμενο. Παρά ταύτα, δημιουργήθηκαν ταινίες που αντιμετώπιζαν το καθεστώς με αντίδραση και περιείχαν αντιφασιστικά μηνύματα. Οι ταινίες *Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση* (1971) και *Θανάση, πάρε τ' όπλο σου* (1972) του Ντίνου Κατσουρίδη, ανήκουν σε αυτήν την κατηγορία και προκάλεσαν τις αντιδράσεις του καθεστώτος εξαιτίας του περιεχομένου τους (Tzioumakis, 2017).

Παράλληλα με αυτές τις εξελίξεις, η παραγωγή των μεγάλων εταιρειών έγινε τόσο μεγάλη που η ελληνική αγορά δεν μπόρεσε να την υποστηρίξει. Η αύξηση των πωλήσεων δεν ήταν ανάλογη με την παραγωγή νέων ταινιών και η μέση θεαματικότητα μειώθηκε σε ανεπικερδή επίπεδα. Ο κορεσμός και η είσοδος τηλεόρασης στα σπίτια συνέβαλαν στην κατάρρευση του ελληνικού σινεμά, με τη συνολική παραγωγή να μειώνεται συνεχώς και τον αριθμό των εισιτηρίων που πωλούνταν να παρουσιάζει πτώση. Κατά το τέλος της δικτατορίας, οι σκηνοθέτες Αλέκος Σακελάριος και Γιάννης Δαλιανίδης, αναδείχθηκαν ως επιτυχημένοι σκηνοθέτες των μεγάλων στούντιο, δημιουργώντας ταινίες που παρά τις πολιτικές προκλήσεις, κατάφεραν να γίνουν επιτυχίες (Papadimitriou, 2005).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2.

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Στην παρούσα έρευνα, εφαρμόστηκε η μέθοδος πλαισίωσης, η οποία αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται και πλαισιώνεται ένα ερευνητικό ερώτημα, πρόβλημα ή θέμα, προκειμένου να διαμορφωθεί ο τρόπος με τον οποίο γίνεται κατανοητό και μελετάται. Περιλαμβάνει τη συνειδητή επιλογή της γλώσσας, της προοπτικής και του πλαισίου, προκειμένου να επηρεάσει τον τρόπο με τον οποίο

η έρευνα γίνεται αντιληπτή, τόσο από τον ερευνητή, όσο και από το κοινό. Η πλαισίωση αποτελεί κρίσιμη πτυχή της έρευνας, διότι δύναται να επηρεάσει την ερμηνεία των αποτελεσμάτων, τη διατύπωση υποθέσεων και τη συνολική κατεύθυνση της μελέτης.

Ο ερευνητής έχει τη δυνατότητα να πλαισιώσει ένα ερευνητικό θέμα από διαφορετικές οπτικές γωνίες (Goffman, 1974). Στο πόνημα αυτό, μελετάμε τον ρόλο της γυναίκας στον κινηματογράφο. Η έρευνα πλαισιώνεται από την φεμινιστική προοπτική και την προοπτική της ιστορίας του ελληνικού κινηματογράφου. Η πλαισίωση, περικλείει το ερευνητικό πρόβλημα, περιλαμβάνοντας την εξήγησή του, ήτοι, γιατί το πρόβλημα είναι σημαντικό, τη συνάφεια του με την υπάρχουσα βιβλιογραφία και τις πιθανές επιπτώσεις του. Αυτή η πλαισίωση, βοηθά τον αναγνώστη να κατανοήσει τη σημασία της έρευνας (Goffman, 1974).

Εν προκειμένω, στην παρούσα μελέτη, αποκαλύπτεται η σημασία του ελληνικού κινηματογράφου ως ένα μέσο που, όχι μόνο απεικονίζει την πραγματικότητα, αλλά και τη διαμορφώνει, ενώ ταυτόχρονα εξετάζει τον ρόλο που διαδραματίζει στον τομέα της πολιτικής και της ιδεολογίας, σχετικά με τα θέματα του φεμινισμού. Μέσω αυτής της ανασκόπησης, φανερώνονται οι τρόποι με τους οποίους ο κινηματογράφος έχει συμβάλει στον πολιτισμό, την πολιτική και την κοινωνία, δημιουργώντας μια πλούσια και πολυδιάστατη αφήγηση για την ανθρώπινη εμπειρία.

Η επιλογή της γλώσσας και της ορολογίας, επηρεάζει τις προσλαμβάνουσες ενός ερευνητικού θέματος. Επομένως οι ερευνητές, είναι σημαντικό να έχουν επίγνωση των πιθανών προκαταλήψεων ή συνειρμών που συνδέονται με ορισμένες λέξεις και να τις επιλέγουν προσεκτικά, ώστε να αντιπροσωπεύουν με ακρίβεια την έρευνα (Goffman, 1974). Στην ανά χειράς εργασία, μερικές από αυτές αποτελούν, οι έμφυλοι ρόλοι, οι διακρίσεις, η πατριαρχία και τα στερεότυπα.

Η διαμόρφωση μίας έρευνας, μπορεί επίσης να εγείρει ηθικούς προβληματισμούς. Οι ερευνητές πρέπει να είναι διαφανείς και ειλικρινείς στην πλαισίωσή τους, αποφεύγοντας οποιαδήποτε χειραγώγηση ή διαστρέβλωση των πληροφοριών ώστε να ταιριάζουν σε μια συγκεκριμένη αφήγηση ή ατζέντα. Σε ορισμένες περιπτώσεις, οι ερευνητές μπορούν να χρησιμοποιήσουν μια διεπιστημονική μέθοδο πλαισίωσης, αντλώντας από πολλαπλά πεδία μελέτης για να

προσεγγίσουν ένα ερευνητικό πρόβλημα. Αυτό μπορεί να οδηγήσει σε μια πιο ολιστική κατανόηση πολύπλοκων ζητημάτων (Goffman, 1974). Εν προκειμένω εφαρμόζονται πεδία όπως η ιστορία, η κοινωνιολογία και η κοινωνική ανθρωπολογία.

Συνολικά, η μέθοδος διαμόρφωσης στην έρευνα, είναι μια στρατηγική και συνειδητή διαδικασία που διαμορφώνει τον τρόπο με τον οποίο ένα ερευνητικό θέμα γίνεται κατανοητό, μελετάται και επικοινωνείται. Οι ερευνητές είναι κρίσιμο να προσέχουν τις επιλογές διαμόρφωσης που κάνουν και τον τρόπο με τον οποίο οι επιλογές αυτές έχουν τη δυναμική να επηρεάσουν την ερευνητική διαδικασία και τα αποτελέσματα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3.

ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ ΚΑΙ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ

3.1 ΠΑΝΟΡΑΜΑ

Η κατανόηση των θεωριών και των κοινωνικών αναπαραστάσεων για τις γυναίκες, ξεκινά με μια ιστορική προοπτική. Σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας, οι γυναίκες συχνά υποβιβάζονταν σε παραδοσιακούς ρόλους των φύλων, οι οποίοι ενισχύονταν από κοινωνικούς κανόνες και προσδοκίες. Οι πρώιμες θεωρίες, όπως ο βιολογικός ντετερμινισμός του 19ου αιώνα, υποστήριζαν ότι οι ρόλοι των γυναικών ήταν προκαθορισμένοι από τις βιολογικές διαφορές τους από τους άνδρες. Αυτή η προοπτική διαιώνιζε την ιδέα ότι οι γυναίκες ήταν εγγενώς κατάλληλες για συγκεκριμένα καθήκοντα και ευθύνες (Ενγκελς, 1984).

Η εμφάνιση των φεμινιστικών θεωριών τον 20ό αιώνα, αμφισβήτησε και αναδιαμόρφωσε τις επικρατούσες απόψεις για τις γυναίκες. Ο φεμινισμός εισήγαγε κριτικές προοπτικές για το φύλο, την εξουσία και την ανισότητα. Ο διατομεακός φεμινισμός, για παράδειγμα, αναγνωρίζει ότι οι εμπειρίες των γυναικών επηρεάζονται όχι μόνο από το φύλο, αλλά και από παράγοντες όπως η φυλή, η τάξη και η

σεξουαλικότητα. Αυτή η θεωρία αναδεικνύει τις διαφορετικές εμπειρίες και τους αγώνες που αντιμετωπίζουν οι γυναίκες από διαφορετικά υπόβαθρα (Frye, 1997).

Τα μέσα ενημέρωσης διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των κοινωνικών αντιλήψεων για τις γυναίκες. Από τον κινηματογράφο και την τηλεόραση, μέχρι τη διαφήμιση και τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, οι γυναίκες απεικονίζονται μέσα από διάφορους φακούς. Συχνά, αυτές οι αναπαραστάσεις κατασκευάζονται με βάση τα επικρατούντα κοινωνικά πρότυπα και μπορεί να διαιωνίζουν στερεότυπα. Για παράδειγμα, οι γυναίκες συχνά απεικονίζονται ως αντικείμενα του πόθου ή ως παθητικά άτομα που χρειάζονται διάσωση. Οι αναπαραστάσεις αυτές οπωσδήποτε συμβάλλουν στην ενίσχυση των ανισοτήτων μεταξύ των φύλων (Spade and Valentine, 2011).

Τα στερεότυπα κυριαρχούν στις κοινωνικές αναπαραστάσεις των γυναικών. Αυτές οι υπεραπλουστευμένες, συχνά ανακριβείς πεποιθήσεις για τις γυναίκες έχουν εκτεταμένες συνέπειες. Τα συνήθη στερεότυπα περιλαμβάνουν την ιδέα ότι οι γυναίκες είναι συναισθηματικά ευαίσθητες, λιγότερο ικανές σε τομείς STEM ή κυρίως υπεύθυνες για τη φροντίδα. Αυτά τα στερεότυπα, περιορίζουν τις ευκαιρίες των γυναικών και διαιωνίζουν τις προκαταλήψεις και τις διακρίσεις (Roscoe, 2000).

Τα τελευταία χρόνια, έχει αυξηθεί η συνειδητοποίηση της ανάγκης να αμφισβητηθούν οι παραδοσιακές αναπαραστάσεις των γυναικών. Κινήματα όπως το #MeToo, ανέδειξαν την επικράτηση της έμφυλης βίας και παρενόχλησης, πυροδοτώντας συζητήσεις σχετικά με τη συναίνεση και τη δυναμική της εξουσίας. Επιπλέον, η άνοδος των ισχυρών γυναικείων χαρακτήρων στη λογοτεχνία και τα μέσα ενημέρωσης, έχει προσφέρει εναλλακτικές αναπαραστάσεις που αψηφούν τα στερεότυπα (Chapin, 2017).

Οι θεωρίες και οι κοινωνικές αναπαραστάσεις των γυναικών έχουν εξελιχθεί σημαντικά με την πάροδο του χρόνου. Από τις ιστορικές αντιλήψεις των προκαθορισμένων ρόλων των φύλων, μέχρι τις σύγχρονες φεμινιστικές θεωρίες και τις μεταβαλλόμενες απεικονίσεις στα μέσα ενημέρωσης, η θέση των γυναικών στην κοινωνία αποτελεί αντικείμενο συνεχούς συζήτησης και μετασχηματισμού. Η αναγνώριση της ποικιλομορφίας των εμπειριών των γυναικών και η αμφισβήτηση

των στερεοτύπων αποτελούν βασικά βήματα προς την επίτευξη της ισότητας των φύλων και την προώθηση μιας πιο περιεκτικής και δίκαιης κοινωνίας.

3.2 ΕΜΦΥΛΑ ΣΤΕΡΕΟΤΥΠΑ ΚΑΙ Η ΘΕΣΗ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Όπως είναι εύλογο να υποθέσει κανείς, ο κινηματογράφος αποτελεί έναν σημαντικό πυλώνα του πολιτισμού και της τέχνης μίας χώρας και δε μπορεί παρά να διαμορφώνει και να αντανακλά τις κοινωνικές, πολιτισμικές και ιστορικές αξίες της. Ένα σημαντικό κομμάτι αυτής της αντανάκλασης, αφορά τους έμφυλους στερεοτύπους, τις προκαταλήψεις και τις εικόνες που διαμορφώνονται γύρω από το φύλο και το ρόλο του στη μεγάλη οθόνη.

Το 1914, γυρίζεται η *Γκόλφω*, η οποία αποτελεί το πρώτο μεγάλου μήκους έργο βωβού κινηματογράφου στην ελληνική κινηματογραφική ιστορία. Βασισμένη στο θεατρικό βουκολικό δράμα του Σπύρου Περεσιάδη, το φιλμ αναπαριστά μια ιστορία αγάπης σε πέντε πράξεις, τοποθετημένη στο χωριό του Χελμού (Karalis, 2012).

Η ιστορία περιστρέφεται γύρω από τη φτωχή και ορφανή Γκόλφω, μια όμορφη νεαρή βοσκοπούλα που εργάζεται ως υπηρέτρια για τον τσέλιγκα Ζήση. Ερωτεύεται τον νέο βοσκό Τάσο, αλλά την πολιορκεί το αρχοντόπουλο της περιοχής, Κίτσος. Παρόλο που της προτείνει γάμο, αρνείται τον Κίτσο και παραμένει πιστή στον Τάσο. Ωστόσο ο Τάσος, υποχωρεί όταν τον πιέζουν να παντρευτεί τη Σταυρούλα, την εξαδέλφη του Κίτσου και κόρη του τσέλιγκα, λόγω της μεγάλης προίικας που του προσφέρουν. Η Γκόλφω απελπίζεται, καταριέται τον Τάσο και λίγο πριν τον γάμο, αυτοκτονεί. Ο Τάσος, που συγκλονίζεται από τον χαμό της αγαπημένης του, ακολουθεί το ίδιο μοιραίο μονοπάτι (Τσιάπος, 2015).

Η φτωχή πλην τίμια Γκόλφω, παρουσιάζεται ηθική και αφοσιωμένη, αποχρώσεις οι οποίες ταυτίζονται με το αφήγημα των έμφυλων ρόλων της περιόδου. Ταυτόχρονα, παρουσιάζεται δυναμική και υπεράνω χρημάτων, γιατί δεν δέχεται να πετάξει την αγάπη της για τα πλούτη. Η Σταυρούλα από την άλλη, αποτελεί αντικείμενο προς πώληση. Οι δύο άνδρες, καθορίζονται από την οικονομική τους κατάσταση. Ο Κίτσος θεωρεί ότι λόγω καταγωγής και ευρωστίας μπορεί να έχει τα

πάντα, ενώ ο Τάσος, γίνεται έρμαιο του αφηγήματος που θεωρεί τον φτωχό άνδρα χαμένο, εξ ου και πείθεται να παντρευτεί την Σταυρούλα. Επιπλέον, για να μην μείνει στη συνείδηση του κοινού ως δειλός – καθότι άνδρας - αυτοκτονεί αποκαθιστώντας την τιμή του.

Ενδιαφέρον προξενεί, το φιλμ *Δάφνις και Χλόη*, μία βωβή κινηματογραφική περιπέτεια του 1931, βασισμένη στο ειδύλλιο του Λόγγου (3^{ος} αι π.Χ.), μια ταινία του Ορέστη Λάσκου, η οποία βρήκε μεγάλη απήχηση στο φιλοθεάμον κοινό. Ο Δάφνις και η Χλόη, είναι δύο νεαροί βοσκοί που μεγαλώνουν μαζί στα βουνά της Λέσβου. Καθώς φτάνουν στην εφηβεία, ξυπνούν οι ερωτικές ανησυχίες, κυρίως για τη Χλόη. Αυτή η ανασφάλεια και αναταραχή, τους προκαλεί δυσκολίες στην αντιμετώπιση των σαρκικών επιθυμιών τους. Το αξιοπερίεργο είναι ότι, η ταινία, όχι μόνο πραγματεύεται το κομμάτι της σεξουαλικής επιθυμίας και μάλιστα στην εφηβεία, αλλά παρουσιάζει τη Χλόη ως περισσότερο ανήσυχη από τον Δάφνη. Επιπλέον ο Λάσκος, υπήρξε ο πρώτος σκηνοθέτης του κινηματογράφου, που παρουσίασε γυμνό ηθοποιό, γι' αυτό και όταν η ταινία βγήκε στις αίθουσες, είχε χαρακτηριστεί από ορισμένους ως πορνογράφημα (Γιατρομανωλάκης, 2002).

Κατά τη δεκαετία του 1940, ο ελληνικός κινηματογράφος βίωσε μια περίοδο μεγάλων κοινωνικών και πολιτικών αναταραχών, καθώς η χώρα βρισκόταν υπό την κυριαρχία της ναζιστικής Γερμανίας κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Σε αυτό το πλαίσιο, τα φιλμ εξυπηρετούσαν κυρίως προπαγανδιστικούς και ψυχαγωγικούς σκοπούς, επικεντρώνοντας στην ανάδειξη των πατριωτικών αξιών. Λόγω του πολεμικού τοπίου με τις καταγραφές στο μέτωπο, οι άνδρες παρουσιάζονταν ως ήρωες και ανώτεροι ως προς την φυσική τους δύναμη και το ηθικό τους φρόνημα (Παραδείση & Νικολαΐδου, 2017).

Παρακολουθώντας ωστόσο ταινίες όπως *Η φωνή της καρδιάς* (1943), σε σκηνοθεσία και σενάριο του Δημήτρη Ιωαννόπουλου, παρατηρούμε πτυχές έμφυλων ρόλων. Ο κυρ Σπύρος, αφήνεται ελεύθερος μετά από πολλά χρόνια φυλάκισης, καθώς είχε σκοτώσει τον εραστή της συζύγου του. Αυτό αναδεικνύει την ιδιότητα της γυναίκας ως κτήμα, αντανακλώντας το τυπικό πατριαρχικό μοντέλο. Ο πατέρας αναζητά την κόρη του, η οποία συχνάζει σε μια ταβέρνα όπου εργάζεται και ο ίδιος μετά την αποφυλάκισή του. Στην ταβέρνα, γνωρίζει ένα νεαρό ζευγάρι, αλλά η

μητέρα της νεαρής κοπέλας, δεν επιθυμεί τη σχέση της κόρης της με τον νεαρό, λόγω της οικονομικής τους κατάστασης (Τσιάπος, 2015). Εδώ η μητέρα παρουσιάζεται πιο παρεμβατική σε σχέση με ρόλους που προβάλλονταν στο παρελθόν και θέλει να χωρίσει το ζευγάρι γιατί ο μέλλοντας γαμπρός είναι φτωχός. Επιπλέον, αναδύεται ένα ακόμη στερεότυπο, που θέλει τον άνδρα δυνατό και εύρωστο οικονομικά προκειμένου να έχει πιθανότητες να παντρευτεί, άσχετα αν υπήρχε ο θεσμός της προίκας.

Στην ταινία *Χειροκροτήματα*, ένα δραματικό φιλμ του 1944, σε σενάριο και σκηνοθεσία του Γιώργου Τζαβέλλα, παρουσιάζεται η ιστορία ενός διάσημου συνθέτη και θιασάρχης του Άλφα (Κλέωνος Τριανταφύλλου), ο οποίος βρίσκεται στο τέλος της καριέρας του, αποξενωμένος από την παρελθοντική δόξα του. Η ζωή του αλλάζει, όταν γνωρίζει τη νεαρή τραγουδίστρια Νόρα και την ενσωματώνει στον θίασό του. Ερωτεύεται παράφορα τη Νόρα και κάνει ό,τι περνάει από το χέρι του, ακόμα και να πουλήσει το σπίτι του, για να την κάνει διάσημη στο θέατρο. Ωστόσο, η ευτυχία του διαλύεται όταν ανακαλύπτει τη σχέση της Νόρα με τον νεαρό βιολιστή της ορχήστρας, τον Στέφανο (Ζουμπουλάκης, 2014).

Εδώ εμφανίζεται το πρότυπο της νεαρής, όμορφης και μοιραίας γυναίκας, την οποία ερωτεύεται ένας υπερήλικας, γεγονός που για αρκετά χρόνια ήταν κοινωνικά αποδεκτό ως κάτι το φυσιολογικό. Για το λόγο αυτό, ο Άλφα έχει προσδοκίες, έτσι θυσιάζει τα πάντα για εκείνη. Η Νόρα όμως, παρουσιάζεται ως ανήθικη γιατί τον απατά με κάποιον νεότερο. Δεν εκτιμά τα όσα της είχε προσφέρει ο θιασάρχης και τον προδίδει με τον πιο ταπεινωτικό τρόπο. Επομένως, η γυναίκα να μεν είναι στο επίκεντρο, όμως ως κάτι μισρό.

Η αποκάλυψη της ερωτικής σχέσης, πληγώνει βαθύτατα τον πρωταγωνιστή, έτσι εκείνος αποσύρεται από το θέατρο και βυθίζεται στη φτώχεια και την εξαθλίωση. Ξεκινά να παίζει μουσική σε ταβέρνες για να επιβιώσει. Ωστόσο, μια μέρα, τον φέρνουν πάλι στο θέατρο, όπου η Νόρα έχει γίνει διάσημη. Αγοράζει ένα εισιτήριο και παρακολουθεί την παράσταση από τη γαλαρία. Κατά τη διάρκεια της παράστασης, η Νόρα τον αναγνωρίζει μεταξύ του κοινού και τον προσκαλεί να τη συνοδεύσει στο πιάνο (Ζουμπουλάκης, 2014). Αυτό ίσως δείχνει ότι δεν ξεχνά ποιος την βοήθησε να ξεκινήσει. Άρα ίσως αυτό, ελαφρύνει τρόπον τινά το ρόλο της.

Η *Στέλλα* (1955) είναι μια ταινία που έχει χαράξει βαθιές τομές στην ιστορία του σινεμά. Η πρωταγωνίστρια είναι τραγουδίστρια σε κέντρο διασκέδασης. Ερωτεύεται τον Αλέκο, ενώ ήδη έχει μια σχέση με τον Μίλτο, ποδοσφαιριστή του Ολυμπιακού. Η ταινία αναδεικνύει τις πολυδιάστατες σχέσεις της Στέλλας με τους δύο πατριαρχικής ανατροφής άντρες της ζωής της. Αν και αντιστέκεται αρχικά στην πρόταση γάμου του Μίλτου, φοβούμενη ότι αυτό θα περιορίσει την ελευθερία της, τελικά υποκύπτει. Η Στέλλα αποτελεί τον σύμβολο μιας γυναίκας που αγωνίζεται για την ανεξαρτησία της και την ελευθερία των επιλογών της.

Οι κριτικοί της εποχής περιέγραψαν την ταινία ως ένα ηχηρό κατηγορητήριο κατά της πατριαρχίας, με τη Στέλλα να εκπροσωπεί ένα πρότυπο γυναικείας ανεξαρτησίας που ήταν ξένο στην ελληνική κοινωνία της εποχής. Η ταινία αντικατοπτρίζει τη σύγκρουση μεταξύ παραδοσιακών αξιών, ηθικού κώδικα και τιμής με τον ερωτικό πάθος, που τελικά δεν είναι πάντα συμβατά μεταξύ τους (Eleftheriotis, 2001).

Το πολυβραβευμένο *Ποτέ την Κυριακή*, υπό τον ταλαντούχο σκηνοθέτη και σεναριογράφο Ζυλ Ντασέν στο τιμόνι, ανήκει στην ελληνική ρομαντική κωμωδία του 1960. Στο σενάριο της ταινίας, η πρωταγωνίστρια Έλια (Μελίνα Μερκούρη) είναι μια γυναίκα που είναι σεξεργάτρια στο λιμάνι του Πειραιά. Ωστόσο, υπάρχουν σημαντικές διαφορές που την ξεχωρίζουν από τις άλλες πόρνες της περιοχής. Η Έλια, όχι μόνο επιλέγει τους πελάτες της, αλλά αρνείται να τους δέχεται όταν έχει φεστιβάλ κινηματογράφου ή όταν είναι Κυριακή. Την ίδια περίοδο, ένας Αμερικανός με το παρατσούκλι «Πρόσκοπος» (Όμερ) φτάνει στο λιμάνι. Είναι επηρεασμένος από τις θεωρίες του Φρόυντ και φέρει μια ιδεαλιστική εικόνα για την Ελλάδα. Όταν γνωρίζει της Έλια, βάζει σκοπό να την κάνει «καθώς πρέπει άνθρωπο» (Karalis, 2012). Επομένως, το επάγγελμά της, σύμφωνα με τους κοινωνικούς κανόνες της εποχής, την καθιστά ασόβαρη.

Καθώς ο Όμερ προσεγγίζει την Έλια, ανακαλύπτει ότι αυτή έχει στρεβλή εικόνα για την αρχαία ελληνική τραγωδία, παρά το γεγονός ότι την λατρεύει. Όταν την προκαλεί, λέγοντάς της πως η Μήδεια δεν σκοτώνει τα παιδιά της, αλλά «πηγαίνουν όλοι μαζί στην παραλία», αποφασίζει να την εκπαιδεύσει σε αρχαία ελληνική λογοτεχνία, μουσική και τραγούδι. Ωστόσο, η πρωταγωνίστρια ανακαλύπτει

τελικά ότι ο Όμπερ χρηματοδοτείται από τον μεγάλο προστάτη του λιμανιού. Απογοητευμένη, τον απομακρύνει και καλεί τις υπόλοιπες συναδέλφους της, να ενωθούν και να αγωνιστούν για πιο ανθρώπινες συνθήκες εργασίας (Karalis, 2012).

Πρόκειται για μία πραγματικά πρωτοποριακή ταινία. Δεν είναι μόνο η στάση της πρωταγωνίστριας που ανατρέπει τα στερεότυπα της εργασίας της, δεν είναι μόνο ότι επιβιώνει χωρίς προστάτη και ότι αγαπά την τέχνη κόντρα σε όσα θεωρεί η κοινωνία για το επάγγελμά της. Είναι ότι είναι αρκετά έξυπνη για να παρασυρθεί από τα συναισθήματα της και να χάσει όλα όσα έχει αποκτήσει καθιστώντας την ελευθερία της. Επιπλέον, μάχεται για τα εργασιακά δικαιώματα των συναδέλφων της, προσανατολίζοντας την αντίδραση απέναντι σε αυτό που της συνέβη, όχι προς την εκδίκηση, αλλά προς την διεκδίκηση. Στο τέλος αποχωρεί με τον άνδρα που η ίδια έχει επιλέξει.

3.3 ΤΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΑΦΗΓΗΜΑ ΤΗΣ ΜΑΝΑΣ

Ιστορικά, πολλές κοινωνίες έχουν υποστηρίξει την ιδέα ότι ο πρωταρχικός ρόλος της γυναίκας είναι η μητρότητα και η φροντίδα της οικογένειας. Σε αυτές τις ιδεολογίες, η αξία και η ταυτότητα μιας γυναίκας, ήταν συχνά στενά συνδεδεμένες με την ικανότητά της να γεννά και να μεγαλώνει παιδιά. Η ιδεολογία που περιβάλλει τη γυναίκα στο ρόλο της μητέρας διαφέρει σε μεγάλο βαθμό από πολιτισμό σε πολιτισμό. Στις περισσότερες κοινωνίες, η μητρότητα είναι ιδιαίτερα σεβαστή και οι μητέρες θεωρούνται ανιδιοτελείς φροντίστριες και η ηθική ραχοκοκαλιά της οικογένειας.

Η ιδεολογία αυτή, συχνά διασταυρώνεται με τους παραδοσιακούς ρόλους και τις προσδοκίες των φύλων. Σε πολλές κουλτούρες, οι γυναίκες αναμένεται να δίνουν προτεραιότητα στο ρόλο τους ως μητέρες πάνω από άλλες επιδιώξεις, όπως η εκπαίδευση ή οι φιλοδοξίες για καριέρα. Αυτό οδηγεί στην ενίσχυση των έμφυλων στερεοτύπων. Ο φεμινισμός έχει αμφισβητήσει και αναδιαμορφώσει την ιδεολογία της γυναίκας στο ρόλο της μητέρας. Τα φεμινιστικά κινήματα έχουν υποστηρίξει τα δικαιώματα και τις επιλογές των θηλυκοτήτων, συμπεριλαμβανομένου του δικαιώματος να επιλέγουν αν θα γίνουν ή όχι μητέρες, αν θα ακολουθήσουν καριέρα ή αν θα ασχοληθούν με άλλες δραστηριότητες πέραν της μητρότητας (Henry, 2004).

Στον ελληνικό κινηματογράφο, η μάνα είχε μια ξεχωριστή και σημαντική θέση. Η παρουσία της γυναίκας, κυρίως ως μητέρας, αποτελούσε σημαντικό στοιχείο στις ταινίες δράματος, αλλά και σε πολλές κωμωδίες και ρομαντικά φιλμ. Στις πλείστες των περιπτώσεων, απεικονιζόταν ως μια αγία (π.χ. Ελένη Ζαφειρίου). Καθώς η ελληνική κοινωνία εξελισσόταν, ο ρόλος της μάνας στον κινηματογράφο μεταβάλλεται εξίσου. Εμφανίζονται πιο ανάλαφρες και κωμικές απεικονίσεις της μητρικής φιγούρας, με ηθοποιούς όπως η Μαίρη Αρώνη (Σολδάτος, 2015).

Στην ταινία *Το Τελευταίο Ψέμα* του Μιχάλη Κακογιάννη (1957), η ηρωίδα της ταινίας, υποδυόμενη από τη Ζαφειρίου, είναι παραδουλεύτρα σε ένα αστικό σπίτι και μητέρα ενός μικρού παιδιού, το οποίο ζει με την γιαγιά του στο χωριό. Αφιερώνει όλο της τον χρόνο να μαζεύει χρήματα και να το αναθρέψει. Όταν μαθαίνει ότι το παιδί της είχε ατύχημα, απευθύνεται στην αστική οικογένεια, η οποία, παρότι είχε υποσχεθεί να βοηθήσει την οικιακή βοηθό, αρνείται να της πληρώσει τα χρήματα που της χρωστά. Αυτό προκαλεί την οργή της και την οδηγεί να επιτεθεί για πρώτη φορά στην κυρία του σπιτιού. Πάνω στον τσακωμό, πέφτει νεκρή. Η μάνα εδώ, παρουσιάζεται ως λείαινα που δεν διστάζει ακόμη και να υπερβεί τα όρια, προκειμένου να σώσει το παιδί της (Γρηγοριάδου, 2008).

Μια εξαιρετικά πρωτότυπη μητέρα του ελληνικού κινηματογράφου, απίστευτα γοητευτική και εκπληκτικά απρόβλεπτη, υπήρξε η Μαίρη Αρώνη υποδυόμενη την αξέχαστη Πάστα Φλόρα, στην κωμωδία του Ντίνου Δημόπουλου *Μια Τρελή, Τρελή Οικογένεια* (Μακρή, 2019). Εναλλάσσεται με μεγάλη ευκολία ανάμεσα στην αστική ευγένεια και σε μια αγένεια η οποία εκφράζεται ευγενώς, ενώ κανείς δεν μπορεί να προβλέψει το πόσο ασυνήθιστο είναι αυτό που θα πει κάθε φορά που πρόκειται να μιλήσει.

3.4 ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΗ ΓΥΝΑΙΚΑ

Στο κύριο κοινωνικό αφήγημα, οι γυναίκες αναμενόταν να επικεντρώνονται κυρίως σε οικιακούς ρόλους ως σύζυγοι και μητέρες. Η ιδεολογία του παρελθόντος, ενίσχυε την αντίληψη ότι η θέση της γυναίκας ήταν στο σπίτι. Η συμμετοχή των γυναικών στο εργατικό δυναμικό ήταν περιορισμένη και συχνά συναντούσε αντίσταση.

Ένας σημαντικός μετασχηματισμός στην κοινωνική ιδεολογία ήταν η στροφή προς την ισότητα των φύλων. Τα φεμινιστικά κινήματα αμφισβήτησαν τους παραδοσιακούς ρόλους των φύλων και υπερασπίστηκαν τα δικαιώματα των γυναικών σε όλους τους τομείς της ζωής, συμπεριλαμβανομένου του χώρου εργασίας. Αυτή η ιδεολογική στροφή άνοιξε το δρόμο για περισσότερες ευκαιρίες για τις γυναίκες σε διάφορους κλάδους και επαγγέλματα. Η ιδεολογία γύρω από τις εργαζόμενες γυναίκες, διασταυρώνεται επίσης με τις συζητήσεις σχετικά με την ισορροπία μεταξύ επαγγελματικής και προσωπικής ζωής. Οι αναπαραστάσεις των κινηματογραφικών ρόλων για τις εργαζόμενες γυναίκες μπορούν επίσης να διαμορφώσουν κοινωνικές ιδεολογίες και το αντίστροφο (Roberts, 2017).

Τι συνέβαινε ωστόσο, όταν μία γυναίκα δεν είχε σπουδάσει; Πώς θα επιβίωνε αν ήταν δύσκολο να εισαχθεί στην επαγγελματική αρένα; Κατά το παρελθόν, υπήρξαν πολλές οι περιπτώσεις γυναικών που αναζήτησαν σχέσεις με πλούσια άτομα ως μέσο για να βελτιώσουν την οικονομική τους κατάσταση, το status και να εξασφαλίσουν την επιβίωσή τους. Η πρακτική αυτή συχνά οφειλόταν στην οικονομική ανάγκη, στους κοινωνικούς κανόνες και στις περιορισμένες ευκαιρίες των γυναικών να συντηρούν τον εαυτό τους ανεξάρτητα (Coontz, 2006).

Σε πολλές κοινωνίες, ιδίως στο παρελθόν, οι γυναίκες είχαν περιορισμένη πρόσβαση στην εκπαίδευση και στις ευκαιρίες απασχόλησης. Ως αποτέλεσμα, αντιμετώπιζαν δυσκολίες στο να συντηρήσουν τον εαυτό τους οικονομικά. Ο γάμος ή η σύναψη σχέσεων με πλουσιότερα άτομα τους προσέφερε μια διέξοδο προς την οικονομική ασφάλεια και την πρόσβαση σε ένα υψηλότερο βιοτικό επίπεδο. Οι παραδοσιακοί ρόλοι των φύλων συχνά έδιναν έμφαση στους άνδρες ως παρόχους και στις γυναίκες ως νοικοκυρές. Αυτή η κοινωνική προσδοκία ώθησε ορισμένες γυναίκες να αναζητήσουν πλούσιους συντρόφους που θα μπορούσαν να εκπληρώσουν το ρόλο του προστάτη τους, ιδίως σε πολιτισμούς όπου οι γυναίκες είχαν μικρή οικονομική αυτονομία (Coontz, 2006).

Σε άλλες περιπτώσεις, οι κανονισμένοι γάμοι ήταν συνηθισμένοι και οι εκτιμήσεις για τον πλούτο, την κοινωνική θέση και την οικονομική σταθερότητα έπαιζαν εξίσου σημαντικό ρόλο στην επιλογή των συζύγων. Οι φτωχές γυναίκες παντρεύονταν με πλουσιότερους άνδρες μέσω αυτών των διακανονισμών, οι οποίοι

συχνά γίνονταν από τις οικογένειές τους. Για τις φτωχές γυναίκες που δεν είχαν οικογενειακή ή κοινωνική υποστήριξη, η σύναψη σχέσεων με πλούσια άτομα θα μπορούσε να θεωρηθεί ως στρατηγική επιβίωσης. Αυτό ίσχυε ιδιαίτερα σε περιόδους οικονομικών δυσχερειών, όπως σε περιόδους πολέμου ή οικονομικής ύφεσης (Coontz, 2006).

3.5 ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΟΤΗΤΑ

Οι κοινωνίες έχουν θέσει αυστηρούς ελέγχους στη σεξουαλικότητα των γυναικών. Ανέκαθεν αναμενόταν από τις γυναίκες να είναι αγνές, σεμνές και υπάκουες στις ανδρικές φιγούρες εξουσίας, όπως οι πατέρες, οι σύζυγοι και οι αδελφοί. Η γυναικεία παρθενία ήταν συχνά ιδιαίτερα πολύτιμη, ειδικά για να παντρευτεί ευκολότερα μία γυναίκα. Οι άνδρες είχαν πάντοτε μεγαλύτερη σεξουαλική ελευθερία και λιγότερο έλεγχο για τη σεξουαλική τους συμπεριφορά, ενώ οι γυναίκες αντιμετώπιζαν μεγαλύτερο στίγμα και κριτική.

Ορισμένες ιδεολογίες τοποθέτησαν το σώμα και τη σεξουαλικότητα των γυναικών ως ιδιοκτησία ή ευθύνη των ανδρών, είτε πρόκειται για πατέρες, συζύγους ή άλλα αρσενικά μέλη της οικογένειας. Αυτό περιορίζει ιδιαίτερος την αυτονομία των γυναικών στις σεξουαλικές τους επιλογές. Η σεξουαλική επανάσταση του 20ου αιώνα, σε συνδυασμό με τα φεμινιστικά κινήματα, αμφισβήτησε τις παραδοσιακές ιδεολογίες γύρω από τη σεξουαλικότητα των γυναικών. Τα κινήματα αυτά προώθησαν τη σεξουαλική απελευθέρωση και την ιδέα ότι οι γυναίκες πρέπει να έχουν αυτονομία πάνω στο σώμα και τις επιθυμίες τους.

Επίσης, τα κοινωνικά πρότυπα και ιδανικά ομορφιάς επηρεάζουν σημαντικά την αντίληψη των γυναικών για τη σεξουαλικότητά τους. Τα μη ρεαλιστικά ιδανικά ομορφιάς, δημιουργήσουν πίεση και προβλήματα με την εικόνα του σώματος, επηρεάζοντας τη σεξουαλική αυτοπεποίθηση και την αυτοεκτίμηση. Οι αναπαραστάσεις των κινηματογραφικών ρόλων, διαδραματίζουν το ίδιο με τους προαναφερόμενους παράγοντες σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των κοινωνικών ιδεολογιών, σχετικά με τη σεξουαλικότητα των γυναικών (Harnois, 2016).

3.6 Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΩΣ ΦΟΡΕΑΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Δεν είναι μυστικό, ότι οι γυναίκες σε αρκετές περιπτώσεις, έχουν θεωρηθεί φορείς και μεταδότες του πολιτισμού, των αξιών και των παραδόσεων. Η ιδέα αυτή, συχνά τοποθετεί τις γυναίκες σε έναν ρόλο που επικεντρώνεται στη διατήρηση και την καλλιέργεια της πολιτιστικής κληρονομιάς. Ενώ αυτή η θέση ίσως αναδεικνύει τον ζωτικό ρόλο των γυναικών στη διατήρηση του πολιτισμού, την ίδια στιγμή, σίγουρα περιορίζει τις ευκαιρίες των γυναικών σε άλλους τομείς, υποβιβάζοντάς τες σε οικιακούς ρόλους και στη φροντίδα της οικογένειας. Με την πάροδο του χρόνου, υπήρξε μια στροφή προς την αναγνώριση ότι οι γυναίκες δύναται να συνεισφέρουν στον πολιτισμό με ποικίλους τρόπους, μεταξύ άλλων μέσω της διανοητικής, καλλιτεχνικής και ηγετικής τους συμβολής (Hollows και Moseley, 2016).

3.7 Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

Έως και τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, οι γυναίκες αντιμετώπιζαν σημαντικά εμπόδια στην παιδεία, συμπεριλαμβανομένης της περιορισμένης πρόσβασης στην επίσημη εκπαίδευση και του αποκλεισμού από ακαδημαϊκούς και επαγγελματικούς τομείς. Με την αναγνώριση του δικαιώματος των γυναικών στην εκπαίδευση και τη σημασία της ισότητας των φύλων στον ακαδημαϊκό χώρο, αυτή η συνθήκη μεταβλήθηκε. Τα φεμινιστικά κινήματα έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην αμφισβήτηση των παραδοσιακών ιδεολογιών και στην υπεράσπιση ίσων εκπαιδευτικών ευκαιριών για τις γυναίκες. Αυτό έχει οδηγήσει σε αυξημένη γυναικεία συμμετοχή στην τριτοβάθμια εκπαίδευση και σε τομείς που προηγουμένως κυριαρχούσαν οι άνδρες (Echols, 1989).

3.8 Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗΝ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΤΟΝ ΦΕΜΙΝΙΣΜΟ

Δεν έχουν περάσει πολλά χρόνια από όταν οι γυναίκες στερούνταν πολιτικών δικαιωμάτων, συμπεριλαμβανομένου του δικαιώματος ψήφου, της ιδιοκτησίας και της συμμετοχής στην πολιτική ζωή. Οι ιδεολογικές αλλαγές γύρω από τα πολιτικά δικαιώματα των γυναικών πυροδοτήθηκαν από τα κινήματα για την ψήφο στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, οδηγώντας σε νομικές αλλαγές που έδιναν στις γυναίκες το δικαίωμα ψήφου. Παρά τη σημαντική πρόοδο, εξακολουθούν να υπάρχουν προκλήσεις για την επίτευξη της πλήρους ισότητας των φύλων στα πολιτικά δικαιώματα. Οι διακρίσεις λόγω φύλου, η βία και η άνιση εκπροσώπηση σε ηγετικούς ρόλους παραμένουν ζητήματα προς επίλυση (Walker, 1983).

Ο φεμινισμός αναδύθηκε ως ιδεολογικό και κοινωνικό κίνημα που υπερασπίστηκε τα δικαιώματα των γυναικών, συμπεριλαμβανομένου του δικαιώματος να ψηφίζουν, να εργάζονται και να κάνουν επιλογές για το σώμα και τη ζωή τους. Το περιεχόμενο του διευρύνθηκε, ώστε να είναι πιο περιεκτικό και να περιλαμβάνει περισσότερους τομείς, αναγνωρίζοντας τις αλληλεπικαλυπτόμενες επιπτώσεις της φυλής, της τάξης, της σεξουαλικότητας και άλλων παραγόντων στις εμπειρίες και τους αγώνες προς την ισότητα. Ο φεμινισμός αμφισβητεί τις παραδοσιακές έμφυλες νόρμες και ιδεολογίες, υποστηρίζοντας τη διάλυση της πατριαρχίας, της έμφυλης βίας και άλλων συστημικών ανισοτήτων. Ως κίνημα, περιλαμβάνει ποικίλες προοπτικές, από τον φιλελεύθερο φεμινισμό που επικεντρώνεται στη νομική ισότητα, έως τον ριζοσπαστικό φεμινισμό που ασκεί κριτική σε ολόκληρο το πατριαρχικό σύστημα. Αυτές οι ιδέες συνεχίζουν να εξελίσσονται και να προσαρμόζονται στις σύγχρονες προκλήσεις (Mendus, 2005).

Η *Βουλευτίνα*, των Λάκη Μιχαλίδη και Γιώργου Κατσαμπή (1966), με τη Ρένα Βλαχοπούλου στον πρωταγωνιστικό ρόλο, συνιστά ένα τυπικό δείγμα του «τι μπορεί να πάθει» μία γυναίκα της εποχής, η οποία διεκδικεί τα δικαιώματα της και αναμειγνύεται με την πολιτική. Η Ρένα Βαρλάμου, είναι αρραβωνιασμένη με τον Περικλή Αράπη, έναν οινοπαραγωγό και υποψήφιο βουλευτή. Ο Περικλής έχει αντιμετωπίσει αρκετές αποτυχημένες προσπάθειες να εκλεγεί βουλευτής και αυτό καθυστερεί τον γάμο τους. Η Ρένα υπό το βάρος των κοινωνικών νορμών, ανυπομονεί να παντρευτεί, αφού όχι μόνο θεωρείται μεγάλη, αλλά είναι πολλά χρόνια «αστεφάνωτη». Κατά τη διάρκεια μία ακόμη προεκλογικής εκστρατείας του Περικλή, η Ρένα αποφασίζει να τον βοηθήσει προκειμένου εκείνος να κερδίσει και να μπορέσουν επιτέλους να παντρευτούν, αλλά ο Περικλής αποτυγχάνει και φτάνει κοντά στην χρεοκοπία.

Η υπόθεση γίνεται πιο περίπλοκη, όταν το όνομα της Ρένας μπαίνει στο ψηφοδέλτιο ενός θείου της, του Ιακώβου Μενεξέ από την Κέρκυρα, που πεθαίνει. Σαν μοναδική επιλαχούσα, η Ρένα εκλέγεται βουλευτής. Καθώς αναλαμβάνει τα καθήκοντά της ως βουλευτίνα, παραμελεί τον Περικλή, ο οποίος αποφασίζει να αποσυρθεί από την πολιτική καριέρα και να επανασυνδεθεί μαζί της. Δυσκολεύεται να προσεγγίσει τη Ρένα, έτσι ένας φίλος του, ο Φιλήμων, καταφέρνει να ακυρώσει την εκλογή της πρωταγωνίστριας για να την επαναφέρει κοντά στον Περικλή. Στο

τέλος, το ζευγάρι παντρεύεται και προβάλλεται ότι είναι ευτυχισμένο (Ελληνικός Κινηματογράφος, 2018).

Αν παρατηρήσει κανείς, δεν είναι τυχαίο ότι η Ρένα με την εκλογή της δείχνει πραγματικά ευτυχής, δυναμική, αδιάφορη για το γάμο, τα παιδιά και τους άντρες. Επειδή ωστόσο αυτό τρομάζει τον κάθε Περικλή, ο οποίος έχει αποτύχει στον στόχο του και βρίσκεται πολλά σκαλιά κάτω από τη Ρένα, οι σεναριογράφοι την επαναφέρουν στην τάξη. Η πρωταγωνίστρια υπόκειται μία κατάπτυστη προδοσία από τον Περικλή, ο οποίος δεν ενδιαφέρεται να την βλέπει χαρούμενη ως πολιτικό, διότι αυτός αποτύγχανε επί σειρά ετών να εκλεγεί. Όχι μόνο απαρνιέται όσα την ενδυνάμωσαν, αλλά γυρίζει σε αυτόν τον άνθρωπο, γιατί «οι γυναίκες είναι ευτυχισμένες μόνο όταν έχουν οικογένεια». Η ταινία ουσιαστικά χλευάζει τις κατακτήσεις του φεμινισμού (βλ. ψήφος) και υπενθυμίζει ποιος οφείλει να είναι ο ρόλος της γυναίκας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4.

ΤΖΕΝΗ ΤΖΕΝΗ & ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ. ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗ ΤΩΝ ΓΥΝΑΙΚΕΙΩΝ ΡΟΛΩΝ & ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΩΝ.

Εκκινώντας από το ρόλο της μάνας-φροντίστριας, δεν θα μπορούσαμε να μην αναφερθούμε στην Ζαφειρίου ως Λουκία – μητέρα του Αλέκου, στο Δεσποινίς Διευθυντής (Κοσμά, 2008). Ούσα χήρα, έχει αναλάβει να φροντίζει το γιο της έως και την ενήλικη του ζωή. Τον μεγάλωσε μόνη της, δεν έχει μόρφωση, διαπνέεται εντούτοις από μία λαϊκή σοφία. Ως περσόνα, εξυπηρετεί το παραδοσιακό αφήγημα, αφού – μεταξύ άλλων, θέλει να αποκαταστήσει τον γιο της:

ΛΟΥΚΙΑ Ποιο κουστούμι θα φορέσεις παιδάκι μου να πατήσω λίγο το παντελόνι;

ΑΛΕΚΟΣ Δε θα βγω μητέρα.

ΛΟΥΚΙΑ Πάλι δε θα βγεις; Μίλησε του και συ Σταύρο μου.

ΑΛΕΚΟΣ Τι να μου πει ρε μητέρα αφού έχω να διαβάσω.

(...)

ΣΤΑΥΡΟΣ Σπίτι έμεινε;

Σπίτι και τις δύο μέρες. Είχε πει ότι θα πήγαινε στο Ναύπλιο για

ΛΟΥΚΙΑ εκδρομή.

ΣΤΑΥΡΟΣ Γιατί δε πήγε;

Ξέρω κι εγώ παιδάκι μου; Έχει πέσει στο διάβασμα με τα μούτρα. Α
όλα αυτά τα βιβλία ξένα είναι. Τώρα τα πήρε. Δε μου λες Σταύρο μου,
τι βιβλία είναι αυτά; Μήπως είναι τίποτα θρησκευτικά και πάει για

ΛΟΥΚΙΑ καλόγερος;

Όχι κυρία Λουκία της δουλειάς του είναι, φράγματα, γέφυρες και

ΣΤΑΥΡΟΣ τέτοια.

Όλο της δουλειάς του. Γι' αυτό σε παρακαλώ να τον πάρεις να βγείτε

ΛΟΥΚΙΑ λίγο έξω.

Στο παρελθόν, τα κοινωνικά πρότυπα, οι πολιτιστικές προσδοκίες και τα νομικά συστήματα έδιναν συχνά μεγάλη έμφαση στο γάμο και την οικογενειακή ζωή. Οι ανύπαντρες γυναίκες μερικές φορές υφίσταντο κοινωνικές πιέσεις και στερεότυπα που είχαν τις ρίζες τους σε αυτά τα πρότυπα (Berend, 2000). Χαρακτηριστικό παράδειγμα η Ζαφειρίου ως ανύπαντρη θεία Ματίνα στο Τζένη Τζένη του Δημόπουλου (1966), η οποία έχει αναλάβει το ρόλο της μητέρας της πρωταγωνίστριας που έχει μείνει ορφανή από εξ απαλών ονύχων (Καραποστόλου, 2014). Οι άγαμες γυναίκες αντιμετώπιζαν συχνά οικονομικές προκλήσεις, επειδή δεν είχαν πρόσβαση στην οικονομική υποστήριξη ενός συζύγου. Πολλές γυναίκες αναμενόταν να βασίζονται στις οικογένειές τους ή να ασχολούνται με οικιακές εργασίες για να συντηρηθούν (Berend, 2000).

Με τα λεφτά που μου' δωκες δε παίρνω ούτε γάυρο. Δώσ' μου κάνα

MATINA πενηντάρι ακόμα. Ξέρεις τι ακρίβεια είναι.

Ίσως για τον ίδιο λόγο ενθάρρυνε την ανιψιά της να παντρευτεί:

MATINA Άδικο τρωγόσαστε. Ούτε σοφή θα γίνει ούτε τίποτα άλλο.

TZENH Γιατί θεία;

Άχ παιδάκι μου εσένα η μοίρα σου είναι αλλιώτικη, βλέπω

MATINA σύντομα στεφάνι.

TZENH Που το βλέπεις θεία;

MATINA Εδώ στο φλιτζάνι σου.

TZENH Ορίστε μας έφερε τα φώτα του πολιτισμού.

Μωρέ με ακούς τι σου λέω; Βλέπω γάμο με ένα ωραίο

MATINA παλικάρι.

Συνεχίζοντας με την γυναίκα στην αγορά εργασίας, στην Ελλάδα του 1964, η Τζένη Καρέζη υποδύθηκε τον ρόλο της Δεσποινίδος Διευθύντριας σε μια κωμωδία του Ντίνου Δημόπουλου, στην οποία έπαιξε τη μορφωμένη, έξυπνη και ικανή γυναίκα, η οποία κατόρθωσε να βρει τη θέση της, σε ένα ανδροκρατούμενο περιβάλλον. Διατήρησε τον σεβασμό και την εκτίμηση των γύρω της, όσο βεβαίως διατηρούσε έναν ανδρικό τρόπο ηγεσίας και συμπεριφοράς, καθώς και μια άψογη ηθική στάση, όπως την απαιτούσε η κοινωνία της εποχής. Εντούτοις, αντιμετώπισε την γελοιοποίηση, έως έφτασε να θέλει να υποβάλει την παραίτηση της, όταν ήπιε, χόρεψε και φλέρταρε σε ένα πάρτι ενός μετόχου της εταιρίας (Κοσμά, 2008):

NTIANA Ήρθε η Λιλούκο;

ΑΛΕΚΟΣ Ποια είπες;

NTIANA Η Λιλούκο η διευθύντρια μας.

ΑΛΕΚΟΣ Και γιατί τη λες Λιλούκο;

NTIANA Έτσι δεν έλεγε και αυτή στο πάρτι; Χριστούκο, Γιανγκούκο...

«Συμμορφώθηκε» στο τέλος της κωμικής ταινίας, όταν ένας ανδρικός χαρακτήρας (Αλέκος Αλεξανδράκης) της εξήγησε πως δεν πρέπει να αποκλίνει από

τα πολύ στενά όρια που οι άνδρες έχουν θέσει – αλλά θα προσθέταμε δεν τηρούν - για το πώς πρέπει να συμπεριφέρεται μια γυναίκα που διαθέτει ηγετική ταυτότητα.

Μάλιστα. Και αν είναι να φύγει κάποιος από δω μέσα, δεν θα φύγουν
ΑΛΕΚΟΣ τα ήμερα. Θα φύγουν τα άγρια.

ΛΙΛΑ Εσείς γιατί να φύγετε;

ΑΛΕΚΟΣ Γιατί έκανα κι εγώ τις βλακείες μου.

ΛΙΛΑ Α καλά που το ομολογείτε. Το βαθύτερο φταίξιμο είναι δικό σας.

Όχι το βαθύτερο είναι δικό σας. Απαρνηθήκατε την προσωπικότητα
ΑΛΕΚΟΣ σας για να γίνεται μια ασήμαντη γυναικούλα.

ΛΙΛΑ Γιατί έτσι μας θέλετε εσείς οι άντρες.

Εμείς σας θέλουμε γυναίκες, όχι γυναικούλες. Γι 'αυτό εγώ σας ήθελα
ΑΛΕΚΟΣ όπως είσαστε.

ΛΙΛΑ Και γιατί δε μου το 'λεγες;

ΑΛΕΚΟΣ Γιατί στεκόσουνα ψηλά.

ΛΙΛΑ Μπα, άρα έπρεπε να κατέβω για να μου το πεις.

ΑΛΕΚΟΣ Όχι προσπαθούσα ν' ανέβω εγώ για να στο πω.

ΛΙΛΑ Και γιατί δε συναντηθήκαμε ρε Αλέκο;

Γιατί εγώ ανέβαινα απ' τη σκάλα, σκαλί σκαλί, εσύ κατέβαινες με το
ΑΛΕΚΟΣ ασανσέρ.

Η στιχομυθία είναι χαρακτηριστικά στερεοτυπική με αναφορές στα ήθη των γυναικών βασισμένα σε σεξιστικά τσιτάτα. Η γυναίκα είναι ήμερη, ο άνδρας άγριος. Αν δεν είσαι σοβαρή κατά τα πρότυπα της κοινωνίας και αφήνεσαι να διασκεδάξεις και να χαλαρώνεις, είσαι γυναικούλα. Οι άνδρες θέλουν τις γυναίκες ελαφρές λέει εκείνη. Τις θέλουν γι' αυτό που είναι, αν όμως τυγχάνει να έχουν εξουσία, δυσκολεύονται να την φτάσουν, απαντάει εκείνος. Υπάρχει μία αυτοαναίρεση, εξ ου και η Λίλα του λέει πως καλώς «κατέβηκε», αλλιώς εκείνος, δεν θα της

ανταποκρινόταν. Γι' αυτό κι ο Αλέκος πάσχιζε, σκαλί σκαλί για να την φτάσει, όταν εκείνη έπεφτε σε ελεύθερη πτώση με το ασανσέρ για να γίνει μία άλλη, μία άλλη με την οποία μέχρι πρότινος ο Αλέκος είχε σχέση με τη Βίκυ – άσχετα αν την θεωρούσε κατώτερη του πνευματικά. Και βεβαίως, ο πρωταγωνιστής επιλέγει τη Λίλα, αφού «δεν είναι σαν τις άλλες», λέγοντας το σα να είναι κακό να είναι μία γυναίκα διαφορετική.

Ο Αλέκος, με την πληθώρα των ερωτικών του επιτευγμάτων, θεωρείται ότι εκτυλίσσει τον ανδρικό ρόλο με αυτοπεποίθηση, ενώ η Λίλα αντιμετωπίζεται ως μια αθάνα γυναίκα, που δεν έχει γνώση των ερωτικών κατακτήσεων. Στον αντίποδα, βρίσκουμε τη Βίκυ, η οποία παριστάνεται με στερεοτυπικό τρόπο, ως μια γυναίκα που αφιερώνει πολύ χρόνο στην εξωτερική της εμφάνιση και παρουσιάζεται με προκλητικό τρόπο. Η προσπάθεια της Λίλας να ανταγωνιστεί τη Βίκυ στον τομέα της θηλυκότητας δεν είναι παρά κωμική.

Καθώς συνειδητοποιεί τι συμβαίνει, προσπαθεί να αποκαταστήσει την τάξη και τελικά, υποκύπτει στον κυρίαρχο ρόλο της θηλυκότητας μέσα από τον γάμο. Τα γυαλιά της, συμβολίζουν τη διανοητική ανεξαρτησία και η απουσία τους αντιπροσωπεύει την επιθυμία της Λίλας για έναν άλλο τρόπο ζωής. Τελικά, αποδέχεται τους παραδοσιακούς ρόλους των φύλων και ολοκληρώνεται ως γυναίκα μέσω του γάμου (Κοσμά, 2008).

Η Βίκυ δεν είχε σπουδάσει, δεν εργαζόταν και δεν ήταν παντρεμένη συνεπώς κάπως έπρεπε να επιβιώσει. Η Λίλα ήταν μορφωμένη, εργαζόταν και μάλιστα σε σημαντική θέση. Η ξαδέρφη Αθηνά, μπορεί να μην έχει σπουδάσει ή εργαστεί, αλλά τα τρία της διαζύγια της εξασφαλίζουν τα προς το ζειν μέσω της διατροφής και χαίρει εκτίμησης ως ξαδέλφη της Λίλας. Η Βίκυ δεν είναι σεβαστή από τον κοινωνικό περίγυρο, συνεπώς μέσω του γάμου της με τον Αλέκο ή τον γιατρό, με τον οποίο όπως μαθεύτηκε ότι διατηρούσε παράλληλο δεσμό, θα μπορούσε να αποκτήσει υπόσταση και να θεωρηθεί άξια ως προσωπικότητα. Επιπλέον είναι ορφανή και έκθετη. Η παρουσία της στη ζωή του Αλέκου δεν χαροποιούσε τη μητέρα του Λουκία. Εκείνη καταλάβαινε τον λόγο για τον οποίο είχε προσεγγίσει το γιο της, που δεν ήταν άλλος από τα χρήματα και την κοινωνική θέση, θεωρώντας την ανήθικη. Ταυτόχρονα όλοι την θεωρούσαν επιφανειακή και πως το μόνο που την ενδιέφερε

ήταν το πώς θα περνάει καλά. Κι εδώ συναντιέται το στερεότυπο με τον ρόλο, περί της γυναίκας που όταν θέλει να περνάει καλά, στερείται ηθικής, επομένως δεν εξυπηρετεί το πολιτισμικό αφήγημα «γυναίκα για οικογένεια» (Κοσμά, 2008):

ΣΤΑΥΡΟΣ Έ τι να του πω τώρα, ότι δε σ' αρέσει;

ΛΟΥΚΙΑ Όχι εμένα, για λογαριασμό σου να του το πεις. Αυτή πηγαίνει από κοντά του, γιατί έχει το συμφέρον της. Όσο καιρό έλειπε έσπασε το τηλέφωνο. Ήρθε ο Αλέκος; Πότε θα 'ρθει; Έχετε καμιά είδηση;

ΣΤΑΥΡΟΣ Κακό είναι που ρωτούσε; Μπορεί και να τον αγαπάει.

ΛΟΥΚΙΑ Έλα μωρέ και σε είχα για έξυπνο άνθρωπο. Αυτήν δεν αγαπάει ούτε τα έντερα της.

ΣΤΑΥΡΟΣ Το πόσο την εκτιμάς κυρία Λουκία δε λέγεται.

ΛΟΥΚΙΑ Την εκτιμώ όσο της αξίζει. Γι' αυτό σε παρακαλώ να του μιλήσεις να 'χει τον νου του. Αυτή είναι ικανή για όλα.

Παρομοίως με τη Βίκυ, η Υβόννη στο Τζένη Τζένη, παρουσιάζεται ως τυχοδιώκτρια. Δεν κατάφερε να ολοκληρώσει τις σπουδές της, ούτε να αποκατασταθεί επαγγελματικά. Δηλώνει παντρεμένη με τον Νίκο, έναν επιφανή και πλούσιο άνδρα. Μαζί με τη μητέρα της (η οποία έχει μεγαλώσει μόνη της την Υβόννη και κάνει τα πάντα για να έχει η κόρη της μία καλή τύχη), ένα βράδυ που εκείνος ήταν μεθυσμένος κι ενώ οι τρεις τους βρίσκονται στην Αμερική, οι δύο γυναίκες στήνουν ένα ψεύτικο πολιτικό γάμο, πληρώνοντας έναν γκάνγκστερ να παριστάνει τον δικαστή, προκειμένου να παγιδεύσουν το Νίκο (Καραποστόλου, 2014):

Τι θες εσύ εδώ;! Τον εξαπάτησαν κύριε διοικητά! Τα ανακάλυψα όλα δεν υπάρχει πολιτικός γάμος! Αυτές οι κυρίες του
ΚΑΣΣΑΝΔΡΗΣ παρουσίασαν έναν γκάνγκστερ για δικαστή!

Στην ταινία Δεσποινίς Διευθυντής του Δημόπουλου, η ξαδέλφη της πρωταγωνίστριας Αθηνά, σπεύδει να εκπαιδεύσει τη Λίλα, ώστε η δεύτερη να γίνει περισσότερο ποθητή (Κοσμά, 2008):

ΑΘΗΝΑ Αχ σήκω από κει πια, σε παρακαλώ. Μόλις δεις γραφείο μπαμ και τη κεφάλια κάτω. Σήκω. Κάτσε λίγο και στην πολυθρόνα. Εδώ. Ε όχι έτσι σα μελλοθάνατος στην ηλεκτρική καρέκλα. Στάσου λίγο πικάντικα, λίγο κομπιά, για βάλε το 'να πόδι πάνω στ' άλλο.

ΛΙΑΑ Ποιο απ' τα δύο;

ΑΘΗΝΑ Ε όποιο σ' αρέσει πουλάκι μου, έλα, έλα. Έτσι μπράβο. Πάρε τώρα έναν αέρα, δείξε λίγη χάρη, λίγη προκλητικότητα.

ΛΙΑΑ Και τώρα τι λέμε, τι λέμε τώρα;

Οτιδήποτε άλλο εκτός από τσιμέντα. Μόδα, κους κους, κουμ καν, χάλι

ΑΘΗΝΑ γκάλι.

Αργότερα, σπεύδει να απολογηθεί για τον πανικό που προκάλεσαν οι συμβουλές της, που ουσιαστικά ακολουθούν την κοινωνική νόρμα που δεν παύει να αυτοαναιρείται:

ΑΛΕΚΟΣ Τι πανικός;

Ε ότι δεν είναι γυναίκα, ότι δεν αρέσει, ότι δεν γοητεύει. Είπα και εγώ να τη βοηθήσω να πάρει λίγο αέρα, λίγη χάρη, λίγη

ΑΘΗΝΑ φινέτσα!

Η Αθηνά, είναι μία ώριμη και γοητευτική γυναίκα με αυτοπεποίθηση, έχοντας στο ενεργητικό της ήδη τρία διαζύγια, γεγονός εντυπωσιακό για την εποχή της και σίγουρα όχι ευρύτερα αποδεκτό από τον κοινωνικό περίγυρο. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι οι γυναίκες που είχαν χωρίσει αποκαλούνταν ζωντοχήρες και ελαφρών ηθών. Τελικά βάζει στο μάτι τον μεγαλύτερο της ναύαρχο Γελεβουρδέζο και το σενάριο εξυπηρετεί για ακόμη μία φορά το αφήγημα της καιροσκόπου γυναίκας που όλως τυχαίως δεν ακολουθεί τις πατριαρχικές νόρμες. Από την άλλη, αναδύεται ξανά το ζήτημα της επιβίωσης της ανύπαντρης γυναίκας, έστω και διαζευγμένης:

ΑΘΗΝΑ Ναύαρχε μας προδίδετε;

ΝΑΥΑΡΧΟΣ Μόνο για ένα χορό. Όλους τους άλλους θα τους χορέψουμε μαζί.

ΑΘΗΝΑ Θα σε χορέψω εγώ εσένα μέχρι χορό του Ησαΐα.

ΛΙΛΑ Δηλαδή εσύ έβαλες πλώρη για το ναυαρχείο ε;

ΑΘΗΝΑ Λεφτά Λίλα μου, δε ξέρει τι έχει. Μετοχές, μετρητά, ακίνητα.

ΛΙΛΑ Αυτός δε ξέρει τι έχει αλλά εσύ βλέπω φρόντισες και τα 'μαθες.

Ε τι να κάνω πια παιδάκι μου, μπορώ να περιμένω απ' τις διατροφές;

ΑΘΗΝΑ Άσε που πότε τις δίνουν και πότε δε τις δίνουν.

Αναφορικά με την θέση της γυναίκας στην εκπαίδευση, στην ταινία Τζένη Τζένη του Δημόπουλου (1966), η πρωταγωνίστρια καλείται ουσιαστικά να εγκαταλείψει το όνειρο της να διευρύνει τις σπουδές της στην φιλολογία, προκειμένου να σώσει τον πατέρα της από τα οικονομικά προβλήματα, τελώντας λευκό γάμο με πλούσιο νέο της περιοχής. Όταν μένει έγκυος και αρχικά ο πατέρας του παιδιού υπαναχωρεί, η κοπέλα σκέφτεται να φύγει με το παιδί της στην Αθήνα και να το μεγαλώσει μόνη της, κάτι για το οποίο θα κρινόταν πολύ αυστηρά από την κοινωνία, την κατακραυγή της οποίας θα είχε να αντιμετωπίσει και το παιδί της. Τελικά η Τζένη εξυπηρετεί αναγκαστικά τον ρόλο που της έχει αποθέσει η κοινωνία, ερωτεύεται τον μέλλοντα σύζυγο της και καταλήγουν μαζί (Καραποστόλου, 2014).

Είναι πραγματικά ενδιαφέρον το πόσο πρωτοποριακή είναι σε ορισμένα σημεία η *Δεσποινίς Διευθνής* του Δημόπουλου, για την Ελλάδα του 1964 και τη γυναίκα στην εκπαίδευση. Η Λίλα, όχι μόνο σπουδάζει σε έναν ανδροκρατούμενο τομέα, αλλά ο πατέρας της επέτρεψε να ταξιδέψει και να διαμείνει ως φοιτήτρια στην Αγγλία. Για να το καταστήσει ο σεναριογράφος ακόμη πιο απίστευτο για τα δεδομένα της εποχής, ο καθηγητής της κοπέλας, της ζητά να τον αντικαταστήσει στην εταιρία την οποία ο ίδιος διευθύνει. Παρόλα αυτά, ο πατέρας, δεν φαίνεται να λαμβάνει σοβαρά υπόψη αυτό που του αναφέρει η κόρη του:

ΛΙΛΑ Με περιμένει ο καθηγητής. Ξέρεις τι σημαίνει αυτή η μέρα για μένα;

ΘΩΜΑΣ Αλήθεια τι σε θέλει ο καθηγητής;

Τι με θέλει; Θα λείψει κάμποσο καιρό και θέλει να με
ΛΙΛΑ αφήσει αντικαταστάτρια.

ΘΩΜΑΣ Στο πολυτεχνείο;

ΛΙΛΑ Όχι στην εταιρεία που διευθύνει.

ΘΩΜΑΣ Μπα δηλαδή;

ΛΙΛΑ Διευθύντρια.

Διευθύντρια ε; Έλα, έλα πουλάκι μου δάγκωσε λιγάκι, σιγά μη μου φας
κανά δάχτυλο. Μπράβο, έλα μωρό μου πιες και το γαλατάκι σου, μια
ΘΩΜΑΣ και έξω, έλα. Μπράβο.

Εδώ ο ρόλος του Παπαγιαννόπουλου είναι μητρικός, εξαιτίας του ότι έχει
χάσει τη σύζυγό του από νωρίς και καλείται να αναθρέψει μόνος του τη Λίλα.

Από την άλλη, ως πατέρας στην ταινία Τζένη Τζένη του Δημόπουλου (1966),
παρά το ότι επέτρεψε της σπουδές της κόρης του, την καθοδηγεί από κοινού με την
θεία της ως που τις επιτρέπουν να φτάσει, σε ένα κλασικό πατριαρχικό και ελληνικό
αφήγημα:

ΚΟΣΜΑΣ Ας τον Όμηρο ρε παιδάκι μου, πήγαινε ένα περίπατο.

ΤΖΕΝΗ Και η διατριβή; Εγώ πάω για υποτροφία.

ΚΟΣΜΑΣ Δεν θέλω υποτροφίες.

ΤΖΕΝΗ Γιατί;

Δεν θέλω να μου τρέχουν την κόρη μου άλλοι. Είπα και γω να σε κάνω
μία καθηγητριούλα, να έχεις τον μισθουλάκο σου, να στρώσεις τη
ΚΟΣΜΑΣ ζωούλα σου.

ΤΖΕΝΗ Σταμάτα! Σταμάτα! Σταμάτα! Μου πιάστηκε η ψυχή μου.

ΚΟΣΜΑΣ Γιατί;

- Καθηγητριούλα, μισθουλάκος, ζωούλα, όλα μικρά και μίζερα. Εγώ έχω άλλα όνειρα! Εγώ θέλω να πάω να σπουδάσω στην Ευρώπη. Να γίνω μια διακεκριμένη φιλόλογος.
- TZENH
- ΚΟΣΜΑΣ Δε θέλω φιλολογίες πρωί πρωί.
- MATINA Καλέ τι έχετε; Τι τρωγόσαστε; Τι φωνάζετε;
- ΚΟΣΜΑΣ Η ανιψιά σου θέλει να γίνει σοφή.
- TZENH Αυτός είναι ο προορισμός του ανθρωπου, η γνώση, ο πολιτισμός.
- ΚΟΣΜΑΣ Δεν θέλω σοφή στην οικογένεια μου.
- MATINA Άδικα τρωγόσαστε. Ούτε σοφή θα γίνει ούτε τίποτα άλλο.
- TZENH Γιατί θεία;
- Αχ παιδάκι μου εσένα η μοίρα σου είναι αλλιώτικη, βλέπω σύντομα
- MATINA στεφάνι.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ως προς τους περιορισμούς της έρευνας, σίγουρα υπήρξε ο χρονικός, ο οποίος ωστόσο υπερκεράστηκε, ώστε να μην επηρεαστεί το βάθος και η πληρότητα της συλλογής και της ανάλυσης δεδομένων. Σε ό,τι αφορά τα πολιτιστικά χαρακτηριστικά των ευρημάτων, ενδεχομένως αυτά να μην είναι δυνατό να εφαρμοστούν σε συγκεκριμένα πολιτιστικά πλαίσια, υπάρχουν όμως πολλά κοινά αφηγήματα αναφορικά με το ρόλο της γυναίκας στην κοινωνία και στο πώς αυτός προβάλλεται στον διεθνή κινηματογράφο.

Μέσα από τη συζήτηση αναφορικά με τον ρόλο των γυναικών στον ελληνικό κινηματογράφο, καταλήγουμε στο ότι τα φιλμ τις έχουν απεικονίσει με ποικίλες μορφές ανά τις δεκαετίες, αλλά εξακολουθούν να αντιμετωπίζουν προκλήσεις και περιορισμούς σχετικά με τον τρόπο που τις αναπαριστούν. Κάποιες στιγμές προβάλλονται ως πολυδιάστατοι χαρακτήρες με δικές τους φιλοδοξίες, επιθυμίες και αντιφάσεις. Ωστόσο, πολλές φορές οι γυναικείοι ρόλοι παραμένουν περιορισμένοι σε στερεότυπα και τονίζουν επί παραδείγματι την εξωτερική εμφάνιση, περισσότερο από

την εσωτερική ανάπτυξη, τον άγιο ρόλο της μητέρας και τον καταστρεπτικό της καριέρας, την φροντιστική συμπεριφορά, έναντι της δυναμικής, το αφήγημα του καλού κοριτσιού ως τον ενδεδειγμένο και της μοιραίας γυναίκας ως τον απευκταίο και ούτω καθεξής.

Οι ελληνικές ταινίες, διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην ανάδειξη των γυναικείων θεμάτων, όπως η ισότητα των φύλων, η βία κατά των γυναικών και η εξέλιξη της γυναικείας ταυτότητας. Η αναπαράσταση αυτών των θεμάτων στη μεγάλη οθόνη, δύναται να επηρεάσει την κοινωνία και να προωθήσει συζητήσεις και μεταβολές. Η επίδραση των φεμινιστικών κινημάτων στην αναπαράσταση των γυναικών είναι αναμφισβήτητη. Η ευαισθητοποίηση σχετικά με την ισότητα των φύλων έχει κατανοήσει τον κινηματογράφο ως ένα μέσο έκφρασης για τις φωνές των ατόμων που υποστηρίζουν αυτήν την αγωνία.

Ο ελληνικός κινηματογράφος συνιστά έναν από τους σημαντικότερους παράγοντες στην ανάδειξη του ρόλου των γυναικών στην κοινωνία και τον πολιτισμό. Παρά τα εμπόδια, φανερώνει τις περισσότερες από τις πτυχές της γυναικείας εμπειρίας και εξακολουθεί να προάγει τη συζήτηση για την ισότητα των φύλων και τη θέση των γυναικών στον κινηματογράφο. Η συζήτηση οδηγεί σε προτάσεις προς περαιτέρω έρευνα, όπως:

- Σύγκριση με διεθνή κινηματογράφο. Ο ρόλος των γυναικών στον ελληνικό κινηματογράφο συγκριτικά με άλλους, όπως ο αμερικανικός, ο γαλλικός, ο ινδικός κλπ.
- Η εξέλιξη της γυναικείας σκηνοθεσίας. Η μεταβολή στη συμμετοχή των γυναικών στον χώρο της σκηνοθεσίας και του σεναρίου. Έργα που ανέδειξαν.
- Ο αντίκτυπος στο κοινό και την κοινωνία. Πώς οι γυναικείοι χαρακτήρες και οι θεματικές ενός φιλμ επηρεάζουν το κοινό και συμβάλλουν στην αλλαγή ή στην διατήρηση των κοινωνικών προτύπων;
- Η συνεισφορά των γυναικών στον ελληνικό κινηματογράφο στο παρελθόν και το παρόν. Διερεύνηση γυναικών σκηνοθετριών, ηθοποιών, σεναριογράφων και παραγωγών στον ελληνικό κινηματογράφο και της συνεισφοράς τους.

- Ο ρόλος των φεμινιστικών κινημάτων. Πώς τα φεμινιστικά κινήματα έχουν επηρεάσει τον ελληνικό κινηματογράφο; Ενδεικτικά παραδείγματα.
- Κατανοώντας την αναπαράσταση της γυναίκας στον κινηματογράφο. Πώς έχει αλλάξει και εξελιχθεί στο χρόνο;

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική

Αρκολάκης, Μ. (2009). *Ελληνικός κινηματογράφος (1896-1939): συγκρίσεις σε ευρωπαϊκό και μεσογειακό πλαίσιο. Τρόποι παραγωγής και διανομής*, Διδακτορική διατριβή, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο (ΕΑΠ), Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών.

Γιατρομανωλάκης, Γ. (2002). Δύο κινηματογραφικές εκδοχές των ποιμενικών. Στο *Οι χρήσεις της αρχαιότητας από το Νέο Ελληνισμό. Επιστημονικό συμπόσιο*. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας-Σχολή Μωραΐτη.

Γρηγοριάδου, Μ. Ξ. (2008). *Η νεολαία στις ελληνικές κινηματογραφικές ταινίες των δεκαετιών 1950 και 1960*. Βόλος: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας.

Ένγκελς, Φ. (1984). *Η διαλεκτική της φύσης*. Σύγχρονη Εποχή: Αθήνα.

Ζουμπουλάκης, Γ. (2014, Σεπτεμβρίου 14). Γιώργος Τζαβέλλας: Ο πρίγκιπας του ελληνικού κινηματογράφου. *Το Βήμα*.

<https://www.tovima.gr/2014/09/12/culture/giwrkos-tzabellas-o-prigkipas-toy-ellinikoy-kinimatografoy/> Retrieved September 23, 2023.

«Η βουλευτίνα 1966-1967 - Ελληνικός κινηματογράφος». (2018, Οκτωβρίου 2). Retrieved September 27, 2023.

Καραποστόλου, Χ. (2014). *Ενα βότσαλο στη λίμνη: Πρότυπα, δάνεια και επιρροές στη θεματική της ελληνικής μεταπολεμικής κωμωδιογραφίας*. Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνης.

Κοσμά, Υ. (2008). Εικόνες και φύλο μέσα από τον Ελληνικό κινηματογράφο του '60: Η ταινία *Δεσποινίς Διευθυντής*. Στο *Η σύντομη δεκαετία του 60. Θεσμικό πλαίσιο, κομματικές στρατηγικές, κοινωνικές συγκρούσεις, πολιτισμικές διεργασίες* (επιμ. Άλκης Ρήγος, Σεραφείμ Σεδεριάδης, Ευάνθης Χατζηβασιλείου). Αθήνα: Καστανιώτης.

Μακρή, Φ. (2019, Νοεμβρίου 27). Αλέκος Αλεξανδράκης: Όταν ο κινηματογράφος έγινε βιομηχανία, χάσαμε το μεράκι. *MAXMAG Πολιτισμός, Τέχνες, Διασκέδαση, Ομορφιά* <https://www.maxmag.gr/afieromata/alekos-alexandrakis>

Retrieved September 27, 2023.

Παραδείση, Μ. & Νικολαΐδου, Α. (2017). *Από τον Πρώιμο στον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο: Ζητήματα μεθοδολογίας, θεωρίας, ιστορίας*. Αθήνα: Gutenberg.

Παρίδης, Χ. (2013, Σεπτεμβρίου 11). Η επόμενη μέρα του weird wave. *LiFO*. <https://www.lifo.gr/various/i-epomeni-mera-toy-weird-wave>. Retrieved September 20, 2023.

Ρούβας, Α. & Σταθακόπουλος, Χ. (2005). *Ελληνικός Κινηματογράφος. Β΄*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Σολδάτος, Γ. (2015). *Συνοπτική Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Τριανταφυλλίδης, Ι. (2000). *Ταινίες για φίλημα. Ένα αφιέρωμα στον Φιλοποίμενα Φίνο και τις ταινίες του*. Αθήνα: Εξάντας.

Τσιάπος, Α. (2015). *Οι πρώτες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου*. Σέρρες: Α. Τσιάπος.

Ξενόγλωσση

Abel, R. (2005). *Encyclopedia of Early Cinema*. Abingdon, Oxon, OX: Routledge.

Berend, Z. (2000). The Best or None! Spinsterhood in Nineteenth-Century New England. *Journal of Social History*, 33(4), 935–957.

<https://doi.org/10.1353/jsh.2000.0056>

Chapin, A. (2017, October 16). *The problem with asking women to say 'Me Too'*. *HuffPost*. Archived from the original on January 2, 2018.

https://www.huffpost.com/entry/me-too-lets-men-off-the-hook_n_59e4e3a2e4b04d1d518390d2. Retrieved October 2, 2023.

Coontz, S. (2006). *Marriage, a History: How Love Conquered Marriage*. Penguin Books.

Eleftheriotis, D. (2010). *Cinematic Journeys: Film and Movement*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Frye, M. (1997). Some reflections on separatism and power. In D.T. Meyers (Ed.), *Feminist Social Thought: A Reader* (pp. 406-414). Routledge.

Dimitris E. (2001). *Popular cinemas of Europe: studies of texts, contexts, and frameworks*. Continuum International Publishing Group.

Goffman, E. (1974). *Frame Analysis*. Cambridge: Harvard University Press.

Harnois, C. E. (2016, November 15). Intersectional Masculinities and Gendered Political Consciousness: How Do Race, Ethnicity and Sexuality Shape Men's Awareness of Gender Inequality and Support for Gender Activism? *Sex Roles*, 77 (3-4), 141-154. <https://doi.org/10.1007/s11199-016-0702-2>

Henry, A. (2004). *Not My Mother's Sister: Generational Conflict and Third-Wave Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.

Iordanova, D. (2006). *The Cinema of the Balkans*. London: Wallflower.

Karalis, V. (2012). *A History of Greek Cinema*. New York & London: Continuum.

Kazakopoulou, T. (2015). Nelmes, Jill· Selbo, Jule, επιμ. *Women Screenwriters: An International Guide*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Springer. σελ. 399. ISBN 9781137312372.

Langman, L. (2000). *Destination Hollywood: The Influence of Europeans on American Filmmaking*. Jefferson, N.C.: McFarland.

Malcolm, D. (2000, June 15). Theo Angelopoulos: The Travelling Players. *The Guardian*. Retrieved September 20, 2023.

Mendus, S. (1995). Feminism. In T. Honderich (Ed.), *The Oxford Companion to Philosophy* (2nd ed). Oxford University Press. (Original work published 2005)

Nowell-Smith, G. (2017). *The History of Cinema: A Very Short Introduction*. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press.

Papadimitriou, L. (2005). *The Greek Film Musical: A Critical and Cultural History*. Jefferson, N.C.: McFarland.

Roberts, J. (2017). Women's work. *Distillations*, 3(1), 6–11. https://scholar.google.com/scholar_lookup?journal=Distillations&title=Women%27s+work&author=J+Roberts&volume=3&publication_year=2017&pages=6-11 Retrieved September 27, 2023.

Roscoe, Will (2000). *Changing Ones: Third and Fourth Genders in Native North America*. Palgrave Macmillan.

Rose, S. (2011, August 26). Attenberg, Dogtooth and the weird wave of Greek cinema. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema>. Retrieved September 20, 2023.

Spade, J. Z., & Valentine, C. G. (2011). *The Kaleidoscope of Gender: Prisms, Patterns, and Possibilities*. Los Angeles, CA: Sage.

Tzioumakis, Y. (2017). What Makes a Film Greek: Inward Investment, Outward Aspirations, and the Case of Jules Dassin's *Pote tin Kyriaki* (Never on Sunday, 1960). *Film History*, 29(2), 1–31. <https://doi.org/10.2979/filmhistory.29.2.01>.

Walker, A. (1983). *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.