



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ, ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΑΓΑΘΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΝΕΟΤΕΡΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΙΣΤΟΡΙΑ:
ΝΕΕΣ ΘΕΩΡΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ»

ΔΙΑΤΡΙΒΗ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗΣ
ΤΗΣ ΙΩΑΝΝΑΣ ΦΑΒΒΑΤΑ
(Α.Μ.: 1012202103053)

**Θέμα: «Αναζητώντας τη γυναικεία χειραφέτηση
στον ελληνικό κινηματογράφο (1946-1967)»**



Επιβλέπων Καθηγητής: Θανάσης Χρήστου

Συνεπιβλέπων Καθηγητής: Ιάκωβος Μιχαλίδης

Συνεπιβλέπουσα Καθηγήτρια: Ιωάννα-Σουλτάνα Κοτσώρη

ΚΑΛΑΜΑΤΑ 2023

*Στη μητέρα μου· την προσφυγούλα,
που μοιράστηκε μαζί μου την άσβεστη δίψα της για μάθηση!*

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Πρόλογος.....	4
Εισαγωγή.....	5

Α' Κεφάλαιο

Η έννοια του Φύλου. Η γέννηση και εξέλιξη του Φεμινισμού	8
1.1. Η έννοια του Φύλου	8
1.2. Μικρή διαδρομή στην ιστορία του φεμινιστικού κινήματος	11

Β' Κεφάλαιο

Η γυναικεία χειραφέτηση στην Ελλάδα	17
2.1. Οι απαρχές της γυναικείας χειραφέτησης (19 ^{ος} – αρχές 20 ^{ού} αιώνα)	17
2.2. Η Καλλιρρόη Παρρέν και η <i>Έφημερίς τῶν Κυριῶν</i>	20
2.3. Το γυναικείο κίνημα την περίοδο του Μεσοπολέμου	21
2.4. Η γυναίκα στην Κατοχή και την Αντίσταση	26
2.5. Η απονομή πολιτικών δικαιωμάτων στην Ελληνίδα (1950 – 1967)	27

Γ' Κεφάλαιο

Η θέση της γυναίκας στην κινηματογραφική αφήγηση: μια πορεία προς τη χειραφέτηση	
3.1. Τα πρώτα μετακατοχικά χρόνια (1946 – 1949)	29
3.2. Η αναγέννηση του Ελληνικού Κινηματογράφου (1950 – 1959)	32
3.2.1. Γάμος - Οικογένεια	34
3.2.2. Εκπαίδευση	43
3.2.3. Εργασία: το αστικό και επαρχιακό περιβάλλον	44
3.3. Η ακμή του Ελληνικού Κινηματογράφου	51
3.3.1. Γάμος – Οικογένεια: η αλλαγή του γυναικείου προτύπου	53
3.3.2. Εκπαίδευση – Εργασία	62
3.3.3. Πολιτική	68

Δ' Κεφάλαιο

Προσέγγιση επιλεγμένων ταινιών	71
4.1. <i>Εύα</i> (Μαρία Πλυτά, 1953): εξερεύνηση της γυναικείας ταυτότητας	71

4.2. <i>Στέλλα</i> (Μιχάλης Κακογιάννης, 1955): η ηρωίδα – πρότυπο της γυναικείας απελευθέρωσης	76
4.3. <i>Η θεία από το Σικάγο</i> (Αλέκος Σακελλάριος, 1957): η εξ Αμερικής χειραφέτηση	82
4.4. <i>Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα</i> (Γιώργος Τζαβέλλας, 1965): σημασία έχει μόνο η αγάπη	84
4.5. <i>Τζένη – Τζένη</i> (Ντίνος Δημόπουλος, 1966): μια υπόθεση μορφωτικού επιπέδου.....	87
Επίλογος.....	90
Πηγές και Βιβλιογραφία.....	92
Παράρτημα.....	102
Περίληψη.....	105

Πρόλογος

Η κινηματογραφική τέχνη αποτελεί έναν κώδικα επικοινωνίας και ένα μέσο διαμόρφωσης της αισθητικής και της ιδεολογίας κάθε εποχής. Αν θεωρήσουμε την κινηματογραφική παραγωγή ως έναν πολιτισμικό καθρέπτη του κοινωνικού, πολιτικού, ιστορικού γίνεσθαι, θα οδηγηθούμε σε μια διαδικασία διερεύνησής του μέσα από τον κινηματογραφικό φακό. Οι κινηματογραφικές εικόνες παίρνουν ζωή και αποτυπώνουν, διαστρέφουν, καταλύουν ή αντιπροτείνουν αξίες, πρότυπα, συμπεριφορές, συμβάλλοντας σε μεγάλο βαθμό στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης και της πολιτισμικής ταυτότητας. Για αυτούς τους λόγους είναι ενδιαφέρουσα η διερεύνηση της διαλεκτικής σχέσης του Κινηματογράφου με την Ιστορία. Ο πρώτος, ως φορέας της Δημόσιας Ιστορίας, μπορεί να αποτελέσει πεδίο της ιστορικής έρευνας και μια πολιτισμική γέφυρα του παρελθόντος με το παρόν και το μέλλον.

Σε αυτό το πλαίσιο κινείται η παρούσα εργασία, καθώς με τη μελέτη της ελληνικής κινηματογραφίας της μεταπολεμικής περιόδου 1946 – 1967, επιδιώκει να ερμηνεύσει τις έμφυλες αναπαραστάσεις και να επαναπροσδιορίσει την οπτική γωνία στη θέαση της γυναικείας εικόνας, φωτίζοντας και νοηματοδοτώντας «αθέατες» πτυχές και υπόρρητες εκφάνσεις των έμφυλων σχέσεων, που οδήγησαν στον αυτοπροσδιορισμό της γυναίκας και στη σταδιακή κοινωνικο-οικονομική και πολιτική χειραφέτηση.

Θερμές ευχαριστίες οφείλονται στον καθηγητή μου κ. Θανάση Χρήστου, και επιβλέποντα της παρούσης διατριβής μεταπτυχιακής ειδίκευσης, για την πολύτιμη αρωγή και ενθάρρυνση στην εκπόνησή της. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους συνεπιβλέποντες καθηγητές, κ. Ιάκωβο Μιχαηλίδη και κ. Ιωάννα – Σουλτάνα Κοτσώρη, για την καθοριστική συμβολή τους στην εμβάθυνση των ιστορικών θεμάτων και την εφαρμογή της επιστημονικής μεθόδου καθ' όλη τη διάρκεια του Μεταπτυχιακού Προγράμματος.

Βαθιά ευγνωμοσύνη οφείλω να εκφράσω στην οικογένειά μου και ιδιαίτερα στους γιους μου, Δημήτρη και Νικήτα, που με υπομονή, κατανόηση, αμέριστη συμπαράσταση και αγάπη πορεύτηκαν μαζί μου σε αυτό το συναρπαστικό πνευματικό ταξίδι.

Εισαγωγή

Η ιστορία των γυναικών καταδεικνύει ότι το γυναικείο φύλο απουσιάζει σχεδόν από την ιστορία, παρότι η γυναίκα είναι σαφώς ενεργή και παρούσα στα ιστορικά και κοινωνικά γεγονότα. Η γυναικεία καταπίεση αλλά και το κίνημα της γυναικείας χειραφέτησης συνήθως αποσιωπώνται, αν δε συνδέονται με ευρύτερα ζητήματα, που αφορούν και τα δύο φύλα. Η κοινωνική, εκπαιδευτική, εργασιακή και πολιτική θέση της γυναίκας, παρά τους πολύχρονους αγώνες της για κατάκτηση των αυτονόητων ανθρωπίνων δικαιωμάτων της, εξακολουθεί σε πολλούς τομείς να βρίσκεται υπό αίρεση.

Είναι προφανές ότι το κίνημα της γυναικείας χειραφέτησης πηγάζει άμεσα από την έμφυλη ανισότητα. Η θέση και ο ρόλος των δύο φύλων στην ιδιωτική και δημόσια σφαίρα πυροδότησε σε διάφορες ιστορικές περιόδους την ανάγκη της γυναίκας να διεκδικήσει την ισοτιμία με το άλλο φύλο.

Σκοπός της παρούσης εργασίας είναι η αναζήτηση του διαλόγου ανάμεσα στην Ιστορία και την κινηματογραφική δημιουργία. Ο Κινηματογράφος αποτελεί πολύτιμο αρχαιακό υλικό ιστορικής, κοινωνικής και πολιτισμικής σημασίας, καθώς λειτουργεί ως φορέας και παραγωγός της ιστορίας. Με στόχο την ανάδυση ιστορικών και κοινωνικών συμπερασμάτων και τον εμπλουτισμό της πρόσληψης των φιλικών κειμένων και αναπαραστάσεων, διερευνώνται οι έμφυλες σχέσεις και ταυτότητες, αναδεικνύονται νοοτροπίες και στερεότυπα, μελετάται η θέση της γυναίκας και η διεκδίκηση της χειραφέτησής της, όπως αυτά αποτυπώνονται στην κινηματογραφική παραγωγή της περιόδου 1946 – 1967. Η μελέτη εστιάζει στην πλούσια φιλομορφία της εποχής του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου (ΠΕΚ), καθώς αυτή συμπίπτει με τον δυναμικό μετασχηματισμό της ελληνικής κοινωνίας μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και τον Εμφύλιο.

Η επιλογή του θέματος στηρίζεται, σε μεγάλο βαθμό, στη σύνδεση και συμβολή του Κινηματογράφου στην Εκπαίδευση, την οποία υπηρετώ. Οι ταινίες φέρνουν τους μαθητές/τριες σε επαφή με το κοινωνικό περιεχόμενο της τέχνης, διευρύνουν τους πνευματικούς ορίζοντες, ενισχύουν τον κινηματογραφικό γραμματισμό, οξύνουν τα αισθητικά κριτήρια και ζωντανεύουν ένα κομμάτι της πολιτιστικής τους κληρονομιάς.

Η έρευνα βασίζεται τόσο στην αξιοποίηση ελληνόγλωσσης και ξενόγλωσσης βιβλιογραφίας, αρχείων, επιστημονικών άρθρων, εφημερίδων, περιοδικών,

συνεντεύξεων και οπτικοακουστικού υλικού όσο και στην ανάλυση περιεχομένου επιλεγμένων ταινιών της εξεταζόμενης περιόδου.

Η μελέτη διαρθρώνεται σε τέσσερα κεφάλαια. Τα δύο πρώτα αποτελούν το θεωρητικό και τα δύο επόμενα το ερευνητικό πλαίσιο της εργασίας. Στο πρώτο κεφάλαιο διερευνάται η έννοια του φύλου και εξετάζονται οι ιστορικοπολιτικές και κοινωνικές συνθήκες, που διαμορφώνουν τις έμφυλες σχέσεις και ταυτότητες. Ακολουθεί σύντομη αναφορά στην έννοια και την εξέλιξη του Φεμινισμού, ως κοινωνικοπολιτικού και ανθρωπιστικού κινήματος.

Το δεύτερο κεφάλαιο αποτελεί μια αναδρομή στο κίνημα της γυναικείας χειραφέτησης στην Ελλάδα και στις επιρροές που δέχθηκε από το διεθνές περιβάλλον. Παρακολουθούμε την εξελικτική πορεία διεκδίκησης της ιδιότητας του πολίτη από τις Ελληνίδες στα μέσα του 19^{ου} και έως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Γίνεται μνεία στο έργο της Καλλιρρόης Παρρέν και της *Εφημερίδας των Κυριών*, στην προώθηση του αιτήματος για εκπαίδευση της γυναίκας ως προϋπόθεση για την ισότητα, την εργασία και τη θέση της στην οικογένεια. Στη συνέχεια, οι διεκδικήσεις των Ελληνίδων του Μεσοπολέμου τοποθετούν τις έμφυλες σχέσεις στο πλαίσιο λειτουργίας της δημοκρατικής πολιτείας και της οικουμενικότητας των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Ακολούθως, μελετάται η αφύπνιση του γυναικείου κινήματος μετά τη μεταξική δικτατορία, καθώς ο ρόλος της γυναίκας αναβαπτίζεται κατά τη διάρκεια της Κατοχής, της Αντίστασης και του Εμφυλίου. Η διαδρομή συνεχίζεται με την καταγραφή των δυσκολιών και των νομοθετικών ρυθμίσεων, που οδήγησαν σταδιακά στην απόδοση πολιτικών δικαιωμάτων στις Ελληνίδες στις αρχές της δεκαετίας του 1950 και ολοκληρώνεται με τη γυναικεία δράση τη δεκαετία του 1960 έως την επιβολή της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών.

Στο τρίτο κεφάλαιο διερευνάται η αναπαράσταση των έμφυλων ταυτοτήτων και η απεικόνιση της γυναίκας στη μεταπολεμική κινηματογραφική παραγωγή. Αναδεικνύεται το ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο της εποχής, οι κυρίαρχες αντιλήψεις και οι σταδιακές μεταβολές στην κινηματογραφική αποτύπωση θεμάτων, όπως η θέση της γυναίκας στην οικογένεια, ο έρωτας και ο γάμος, η μόρφωση και το επάγγελμα, αλλά και η θέση της στην πολιτική ζωή. Παράλληλα, αναδεικνύεται η διαφοροποίηση των κινηματογραφικών ειδών, όπως η κωμωδία, το μελόδραμα, το αισθηματικό δράμα, στην προσέγγιση των εξεταζόμενων θεμάτων.

Στο τέταρτο κεφάλαιο επιχειρείται ποιοτική ανάλυση πέντε ταινιών του ΠΕΚ, ως φιλικών κειμένων, που διατυπώνουν τις προθέσεις και την κινηματογραφική

αντίληψη των δημιουργών τους, οι οποίοι επηρεάζονται περισσότερο ή λιγότερο από την κυρίαρχη ιδεολογία. Ταυτόχρονα, αναδεικνύουν τις έμφυλες σχέσεις και τα σταδιακά βήματα της γυναικείας χειραφέτησης, αυτοδιαχείρισης, διεκδίκησης δικαιωμάτων και εργασίας μέσα σε ένα αναμφισβήτητα πατριαρχικό κινηματογραφικό και ιστορικοκοινωνικό περιβάλλον. Το αισθηματικό δράμα *Εύα* της Μαρίας Πλυτά (1953), η λιγότερο προβεβλημένη μεταξύ των πέντε ταινιών, επιλέχθηκε, καθώς είναι η πρώτη που εξερευνά τη γυναικεία ταυτότητα και εστιάζει στη γυναικεία θεώρηση του ανδροκρατικού περιβάλλοντος, κάτι που συνειδητά επιδιώκει η δημιουργός. Η παρότρυνση του Βρασίδα Καραλή ότι η ταινία «πρέπει να ανακαλυφθεί ξανά», λειτούργησε αποφασιστικά στην επιλογή της. Στη συνέχεια, το ερευνητικό ενδιαφέρον στρέφεται σε ταινίες με διαχρονική δημοφιλία, που διέρχονται το φάσμα του δράματος (*Στέλλα*, Μιχάλης Κακογιάννης, 1955), της κωμωδίας (*Η θεία από το Σικάγο*, Αλέκος Σακελλάριος, 1957), της ηθογραφίας (*Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα*, Γιώργος Τζαβέλλας, 1965) και της αισθηματικής κωμωδίας (*Τζένη – Τζένη*, Ντίνος Δημόπουλος, 1966).

Α' Κεφάλαιο

Η έννοια του Φύλου. Η γέννηση και εξέλιξη του Φεμινισμού

1.1. Η έννοια του Φύλου

Η Αμερικανίδα ιστορικός Joan Kelly σε άρθρο της το 1976 υποστηρίζει ότι «η μελέτη των γυναικών οδηγεί αναγκαστικά στη μελέτη των σχέσεων ανάμεσα στα φύλα»¹. Στην προσέγγιση της έννοιας του φύλου η ιστορικός Gisela Bock διαπιστώνει ότι κατά την επιστήμη της Βιολογίας στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, η έμφυλη διαφορά στηρίζεται στη «φύση». Το αρσενικό βιολογικό γένος αποτελεί τη σταθερά βάση της οποίας ορίζεται η διαφορά των φύλων², στοιχείο που νομιμοποιεί την κατωτερότητα των γυναικών³. Η Simone de Beauvoir στη μελέτη της *Το δεύτερο φύλο* (1949), είχε διαπιστώσει ότι η γυναίκα ετεροκαθορίζεται και γίνεται ο Άλλος, που έχει υπόσταση μόνο μέσα από την ανδρική ύπαρξη, με αποτέλεσμα την υποβάθμισή της τόσο ιστορικά όσο και κοινωνικά⁴.

Με βάση σύγχρονες θεωρήσεις, φεμινίστριες ανθρωπολόγοι, όπως οι Michelle Rosaldo και Marilyn Strathern, υπογραμμίζουν ότι η έννοια του φύλου δεν καθορίζεται από τη βιολογική του διάσταση και επομένως δεν εξετάζεται στο πεδίο της «φύσης», αλλά ως προϊόν κοινωνικών σχέσεων μέσα στο ιστορικο-κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον⁵. Επομένως, «άνδρες» και «γυναίκες» δεν αποτελούν βιολογικό γένος, αλλά κοινωνικό φύλο⁶. Αυτό ακριβώς δηλώνει επιγραμματικά η Simon de Beauvoir με

¹ Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, «Ξαναγράφοντας το παρελθόν. Σύγχρονες διαδρομές της ιστορίας των γυναικών», στο: *Σιωπηρές Ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση* (Επιμ. Έ. Αβδελά, Α. Ψαρρά), Αθήνα 1997, σ. 36, στο εξής βλ. Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, «Ξαναγράφοντας το παρελθόν». Μ. Evans, *Φύλο και Κοινωνική Θεωρία*, (μτφ. Αλ. Κιουπκιολής), Αθήνα 2004, σ. 20

² D. Cameron, *Φεμινισμός. Παρελθόν και παρόν ενός κινήματος*, (μτφ. Φ. Δήτσας), Ηράκλειο 2020, σ. 33-34. C. Criado Perez, *Αόρατες γυναίκες. Προκαταλήψεις και διακρίσεις σε έναν κόσμο για άντρες*, (μτφ. Κ. Γουλέτη, Β. Μήσιου), Αθήνα 2019, σ. 20

³ D. Cameron, *ό. π.*, σ. 101-103, 153-154

⁴ Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, «Ξαναγράφοντας το παρελθόν», σ. 43-45. Τζ. Κέλι, «Η κοινωνική σχέση των φύλων. Μεθοδολογικές επιπτώσεις της ιστορίας των γυναικών», στο: *Σιωπηρές Ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση* (Επιμ. Έ. Αβδελά, Α. Ψαρρά, μτφ. Κ. Σκλαβενίτη), Αθήνα 1997, σ. 123, στο εξής βλ. Τζ. Κέλι, «Η κοινωνική σχέση των φύλων». Σ. ντε Μπωβουάρ, *Το δεύτερο φύλο*, (μτφ. Κ. Σιμόπουλος), Αθήνα 1979, Εισαγωγή XV-XVI, σ. 19-51. Β. Δεληγιάννη-Κουϊμτζή, «Θεωρίες για τις διαφορές των φύλων», στο: *Εκπαίδευση και Φύλο. Ιστορική Διάσταση και Σύγχρονος Προβληματισμός*, (Επιμ. Β. Δεληγιάννη, Σ. Ζιώγου), Θεσσαλονίκη 1999, β' ανατύπωση, σ. 48-51: στο εξής βλ. Β. Δεληγιάννη-Κουϊμτζή, «Θεωρίες για τις διαφορές των φύλων». Χρ. Ιγγλέση, *Πρόσωπα γυναικών. Προσωπεία της συνείδησης. Συγκρότηση της γυναικείας ταυτότητας στην ελληνική κοινωνία*, Αθήνα 1994, σ. 32-34. C. Criado Perez, *ό. π.*, σ. 18-19

⁵ Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, «Ξαναγράφοντας το παρελθόν», σ. 38, 54

⁶ D. Cameron, *ό. π.*, σ. 102: Τη διάκριση ανάμεσα σε βιολογικό γένος (sex) και κοινωνικό φύλο (gender) υιοθέτησαν και οι φεμινίστριες του δεύτερου κύματος μετά το 1968.

τη φράση «η γυναίκα δε γεννιέται· μάλλον γίνεται»⁷. Σε αυτό το πλαίσιο γίνεται αντιληπτό ότι οι έμφυλες διαφορές είναι κοινωνικά κατασκευασμένες και επομένως ανατρέψιμες. Συνεπώς, οι εκάστοτε ιστορικο-κοινωνικές και πολιτικές μεταβολές διαμορφώνουν τις σχέσεις των φύλων, την ταυτότητα του καθενός αλλά και τη σημασιοδότηση της έννοιας⁸.

Οι φεμινίστριες ιστορικοί αντιλήφθηκαν ότι η αφάνεια των γυναικών από την κοινωνική ιστορία καθρεπτίζει σχέσεις εξουσίας στην παραγωγή της ιστορικής γνώσης. Τα «φυσικά» γυναικεία χαρακτηριστικά δημιούργησαν έναν ιδιωτικό ιστό, που περιελάμβανε τον γάμο, την αναπαραγωγή και την ανατροφή των παιδιών, μέσα στον οποίο εγκλωβίστηκε η γυναικεία ύπαρξη. Το δημόσιο προφίλ του άνδρα, το οποίο ταυτίστηκε με την εργασία και την οικονομική ανεξαρτησία. Θα ήταν εύλογο το συμπέρασμα, ότι η μελέτη των φύλων ταλαντεύεται ανάμεσα στα όρια του πολιτισμού, ως ιστορικής δράσης, που αποδίδεται στον άνδρα, και της φύσης, ως αρχέτυπης τελετουργίας, που συνδέεται με τη γυναίκα. Η διεγκυστίνδα αυτή αποτελεί τη βάση της κοινωνικής κατωτερότητας των γυναικών⁹.

Οι φεμινίστριες ιστορικοί καταλήγουν σε τρεις θεωρητικές προσεγγίσεις για την ανάλυση του φύλου. Η πρώτη θεωρία συνδέεται με μαρξιστικές απόψεις για ριζικό μετασχηματισμό της ταξικής κοινωνίας. Η δεύτερη, που υποστηρίζεται από τις

⁷ Σ. ντε Μπωβουάρ, *ό. π.*, σ. 221, 294. Μ. Evans, *ό. π.*, σ. 86-87. Μ. Arnot, *Διαδικασίες Αναπαραγωγής του Φύλου. Εκπαιδευτική θεωρία και φεμινιστικές πολιτικές*, (μτφ. Χρ. Αθανασιάδου – Κ. Δαλακούρα), Αθήνα 2006, σ. 119-120, 217-218.

⁸ Ε. Αβδελά – Α. Ψαρρά, «Ξαναγράφοντας το παρελθόν», σ. 17-32. Μ. Evans, *ό. π.*, σ. 34, 38, 69-70. Β. Δεληγιάννη-Κουϊμιτζή, «Θεωρίες για τις διαφορές των φύλων», σ. 46-47. D. Cameron, *ό. π.*, σ. 101-103. Ε. Αβδελά, «Η ιστορία του φύλου στην Ελλάδα: Από τη διαταραχή στην ενσωμάτωση», στο : *Φύλο και κοινωνικές επιστήμες στη σύγχρονη Ελλάδα*, (Επιμ. Β. Καντσά, Β. Μουτάφη, Ευθ. Παπαταζιάρης), Αθήνα : Αλεξάνδρεια 2010, σ. 89-93, στην ιστοσελίδα: *Ανέμη, Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Νεοελληνικών Σπουδών*, διαθέσιμο στο: https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?filename=%2Fvar%2Fwww%2Fanemi-portal%2Fmetadata%2F1%2Fc%2F6%2Fattached-metadata-1454412110-18487-8600%2F398437_w.pdf&rec=%2Fmetadata%2F1%2Fc%2F6%2Fmetadata-1454412110-18487-8600.tkl&do=398437_w.pdf&width=834&height=595&pagestart=1&maxpage=16&lang=en&pageno=3&pagenotop=3&pagenobottom=2, ημερομηνία προσπέλασης 8.5.2023, στο εξής βλ. Ε. Αβδελά, «Η ιστορία του φύλου στην Ελλάδα»

⁹ Ε. Αβδελά – Α. Ψαρρά, «Ξαναγράφοντας το παρελθόν», σ. 17-32, 48-53. Τζ. Πομάτα, «Η ιστορία των γυναικών: ένα ζήτημα ορίων», στο: *Σιωπηρές Ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση* (Επιμ. Ε. Αβδελά, Α. Ψαρρά, μτφ. Μ. Κονδύλη), Αθήνα 1997, σ. 157-160. Μ. Evans, *ό. π.*, σ. 89-90. Sh. B. Ortner, «Είναι το θηλυκό για το αρσενικό ό,τι η φύση για τον πολιτισμό;», στο: *Ανθρωπολογία, Γυναίκες και Φύλο*, (Επιμ., μτφ. Αλ Μπακαλάκη), χ.τ., 1994, σ. 75-108. Ευγ. Σηφάκη, «Σπουδές φύλου και Λογοτεχνία», *Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών* 2015, σ. 17, στην ιστοσελίδα: *Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις*, διαθέσιμο στο: <https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/5721/3/%CE%A3%CF%80%CE%BF%CF%85%CE%B4%CE%AD%CF%82%20%CF%86%CF%8D%CE%BB%CE%BF%CF%85%20%CE%BA%CE%B1%CE%B9%20%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%BF%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%AF%CE%B1%20%20%CE%95.%20%CE%A3%CE%B7%CF%86%CE%AC%CE%BA%CE%B7%20%CF%84%CE%B5%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CF%8C-KOY.pdf>, ημερομηνία προσπέλασης, 8.5.2023

ριζοσπάστριες φεμινίστριες, αφορά την πατριαρχία¹⁰ ως αιτία υποτέλειας των γυναικών και την ανάγκη του αρσενικού να εξουσιάζει το θηλυκό. Η τρίτη θεωρία προσεγγίζει ψυχαναλυτικά την παραγωγή και αναπαραγωγή της έμφυλης ταυτότητας¹¹.

Στις προκαπιταλιστικές κοινωνίες, όπου τα μέσα επιβίωσης και παραγωγής αποτελούν κοινή ιδιοκτησία, η κοινωνική θέση ανδρών και γυναικών είναι ισοδύναμη. Τα φύλα συμβάλλουν εξίσου στην οικιακή οικονομία, μοιράζονται τις εργασίες, το κύρος και την εξουσία. Από τη στιγμή, όμως, που η οικογενειακή και δημόσια σφαίρα είναι απόλυτα διακριτές μεταξύ τους, παρατηρείται διαχωρισμός των φύλων και υπαγωγή του γυναικείου στο ανδρικό. Βασικές αιτίες αυτής της αλλαγής είναι η εμφάνιση της ατομικής ιδιοκτησίας, η κληρονομική μεταβίβαση της ιδιοκτησίας στον άνδρα¹², η αλλαγή του τρόπου παραγωγής - ανάπτυξη γεωργίας, κτηνοτροφίας, μηχανοποίηση - ο καπιταλισμός, η αστική τάξη. Ο άνδρας θεμελιώνει την εξουσία του στον δημόσιο χώρο και περιορίζει τη γυναίκα στον οικιακό. Η εργασία της γυναίκας, ως δράση εντός του οίκου και μη αμειβόμενη, δε θεωρείται παραγωγική και δεν έχει άμεσο οικονομικό ούτε κοινωνικό αντίκτυπο¹³. Για τους Marx και Engels η γυναικεία χειραφέτηση τίθεται ως ζήτημα ένταξης των γυναικών στην κοινωνική παραγωγή, συμπόρευσης με την εργατική τάξη και μεταβολής των ταξικών σχέσεων¹⁴. Σύμφωνα

¹⁰ D. Cameron, *ό. π.*, σ. 25-48

¹¹ Τζ. Ουόλακ Σκοτ, «Το φύλο: μια χρήσιμη κατηγορία της ιστορικής ανάλυσης», στο: *Σιωπηρές Ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση* (Επιμ. Έ. Αβδελά, Α. Ψαρρά, μτφ. Κ. Σκλαβενίτη), Αθήνα 1997, σ. 295. Σ. ντε Μπωβουάρ, *ό. π.*, σ. 52-67. Χρ. Ιγγλέση, *ό. π.*, σ. 20-30. Β. Δεληγιάννη-Κουϊμτζή, «Φεμινιστικές τάσεις στην Κοινωνιολογία της Εκπαίδευσης», στο: *Εκπαίδευση και Φύλο. Ιστορική Διάσταση και Σύγχρονος Προβληματισμός*, (Επιμ. Β. Δεληγιάννη, Σ. Ζιώγου), Θεσσαλονίκη 1999, β' ανατύπωση, σ. 34-35, στο εξής βλ. Β. Δεληγιάννη-Κουϊμτζή, «Φεμινιστικές τάσεις στην Κοινωνιολογία της Εκπαίδευσης». Β. Δεληγιάννη-Κουϊμτζή, «Θεωρίες για τις διαφορές των φύλων», σ. 42-47

¹² D. Cameron, *ό. π.*, σ. 36-37: Η Γκέρντα Λέρνερ στο *The Creation of Patriarchy* δε συνδέει την πατριαρχία με την κληρονομική μεταβίβαση της ιδιοκτησίας στους άνδρες, αλλά με τη χρήση των γυναικών και των παιδιών ως ιδιοκτησία τους, λόγω της αυξημένης ανάγκης για ανθρώπινη εργασία. Οι γυναίκες με την αναπαραγωγική ικανότητα «γονιμοποίησαν» αυτή την ανάγκη.

¹³ Τζ. Κέλι, «Η κοινωνική σχέση των φύλων», σ. 136-142. Ντ. Βόλντμαν κ.ά, «Πολιτισμός και εξουσία των γυναικών: δοκίμιο ιστοριογραφίας», στο: *Σιωπηρές Ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση* (Επιμ. Έ. Αβδελά, Α. Ψαρρά, μτφ. Ει. Ριζάκη), Αθήνα 1997, σ. 348-349, στο εξής βλ. Ντ. Βόλντμαν κ.ά, «Πολιτισμός και εξουσία των γυναικών». Σ. Ρουμπόθαμ, *ό. π.*, σ. 10. Σ. ντε Μπωβουάρ, *ό. π.*, σ. 68-70, 477-478, 513. Τζ. Μπαϊνκερ Μίλλερ, *Γιά μιά νέα ψυχολογία τής γυναίκας*, (μτφ. Ζ. Χατζιδάκη), Αθήνα 1981, σ. 58-60. Αλ. Κολλοντάι, *Οικονομική και σεξουαλική απελευθέρωση της γυναίκας*, Αθήνα 1979, δ' έκδοση, σ. 17-25, στο εξής βλ. Αλ. Κολλοντάι, *Οικονομική και σεξουαλική απελευθέρωση της γυναίκας*. Λ.Μ. Μουσσούρου, *Γυναίκα και απασχόληση. Δέκα ζητήματα*, Αθήνα 2003, σ. 18-27, στο εξής βλ. Λ.Μ. Μουσσούρου, *Γυναίκα και απασχόληση*. Λ.Μ. Μουσσούρου, *Γυναικεία απασχόληση και οικογένεια στην Ελλάδα και αλλού*, Αθήνα 1985, σ. 25-29, 58-60, στο εξής βλ. Λ.Μ. Μουσσούρου, *Γυναικεία απασχόληση και οικογένεια*. D. Cameron, *ό. π.*, σ. 38-39

¹⁴ D. Cameron, *ό. π.*, σ. 40. Τζ. Κέλι, «Η κοινωνική σχέση των φύλων», σ. 129-130, 134-135. Μ. Evans, *ό. π.*, σ. 54-64, 85-86. Σ. Ρουμπόθαμ, *Στο περιθώριο της Ιστορίας. 300 χρόνια γυναικείας καταπίεσης και αγώνων*, (μτφ. Ε. Βαρίκα), Αθήνα 1984, σ. 64, 99-106, 129-130. Μ. Arnot, *ό. π.*, σ. 113-114. Αλ.

με τον Marx, κάθε εποχή κυριαρχείται από την ιδεολογία της άρχουσας τάξης, και κατά την Carol Gilligan από το κυρίαρχο φύλο της άρχουσας τάξης¹⁵.

Ωστόσο, μια νεότερη ερμηνευτική ματιά στο περιεχόμενο της γυναικείας σφαίρας απενίζει με διαφορετικό πρίσμα το γυναικείο ζήτημα. Η γυναίκα του 19^{ου} αιώνα όντας υπεύθυνη για ένα ευρύτατο φάσμα οικιακών αρμοδιοτήτων, όπως τα θρησκευτικά καθήκοντα και ο αριθμός των παιδιών, απολαμβάνει το κύρος και την αναγνώριση εντός του οικογενειακού περιβάλλοντος. Κατά συνέπεια, δικαιολογεί τον όρο «οικοδέσποινα», ως άτυπη κυρίαρχος του οίκου, που μέσα από έναν ιδιότυπο «οικιακό φεμινισμό»¹⁶ θέτει τις βάσεις της συνείδησης του φύλου της και της γυναικείας αλληλεγγύης, προϋποθέσεις του μεταγενέστερου φεμινιστικού κινήματος. Μάλιστα, η πλέον αναθεωρητική προσέγγιση υπαινίσσεται ότι οι ίδιες οι γυναίκες καλλιέργησαν την ιδεολογία της «οικιακότητας», με στόχο ακριβώς την ανάδειξή τους στον κοινωνικό χώρο, την πρόσβαση στην εκπαίδευση και την εν γένει απόκτηση δύναμης και ελευθερίας¹⁷.

1.2. Μικρή διαδρομή στην ιστορία του φεμινιστικού κινήματος

Οι απαρχές του γυναικείου κινήματος εντοπίζονται την περίοδο της Αμερικανικής Ανεξαρτησίας (1776) και της Γαλλικής Επανάστασης (1789), όταν οι αντιλήψεις του Διαφωτισμού για τα φυσικά δικαιώματα του ανθρώπου, υιοθετήθηκαν από τους λαούς, που αγωνίστηκαν για ελευθερία, πολιτική ανεξαρτησία, ισότητα, κοινωνική δικαιοσύνη και δημοκρατία. Σύμφωνα με τη θεατρική συγγραφέα Olympe de Gouges (1748-1793), μια από τις πρώτες γυναίκες που διεκδικεί τα ανθρώπινα δικαιώματά της, «ο νόμος είναι η έκφραση της γενικής θέλησης. Όλοι οι πολίτες, άντρες και γυναίκες, πρέπει να συντρέχουν στον καταρτισμό του, είτε απ' ευθείας, είτε με τους αντιπροσώπους των. Ο νόμος πρέπει να είναι ίσος για όλους»¹⁸. Ωστόσο, η

Κολλοντάι, «Η ζωή μου, οι σκοποί και η αξία της», στο: *Ψωμί και τριαντάφυλλα. Μικροί και μεγάλοι αγώνες της γυναίκας (Επιμ.-μτφ. Μ. Λώμη)*, Αθήνα 1983, σ. 42-52, στο εξής βλ. Αλ. Κολλοντάι, «Η ζωή μου, οι σκοποί και η αξία της». Σ. ντε Μπωβουάρ, *ό. π.*, σ. 69-76, 129-132. Αλ. Κολλοντάι, *Οικονομική και σεξουαλική απελευθέρωση της γυναίκας*, σ. 15-17. Β. Δεληγιάννη-Κουϊμτζή, «Φεμινιστικές τάσεις στην Κοινωνιολογία της Εκπαίδευσης», σ. 29. Κλ. Αλζόν, *Η διπλή καταπίεση της γυναίκας. Εξουσία αστική και εξουσία αντρική*, (μτφ. Σ. Μαρτίνου), Αθήνα 1976, σ. 9-20

¹⁵ Τζ. Κέλι, «Η κοινωνική σχέση των φύλων», σ. 128-129. Μ. Evans, *ό. π.*, σ. 135, 147-149. Τζ. Μπαίηκερ Μίλλερ, *ό. π.*, σ. 18-22. Β. Δεληγιάννη-Κουϊμτζή, «Φεμινιστικές τάσεις στην Κοινωνιολογία της Εκπαίδευσης», σ. 30. Χρ. Ιγγλέση, *ό. π.*, σ. 50-51

¹⁶ Ε. Αβδελά – Α. Ψαρρά, «Ξαναγράφοντας το παρελθόν», σ. 32

¹⁷ Ε. Αβδελά – Α. Ψαρρά, «Ξαναγράφοντας το παρελθόν», σ. 31-33. D. Cameron, *ό. π.*, σ. 85

¹⁸ Αύ. Θεοδωροπούλου, «Ο αγώνας της γυναίκας», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Ε. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 102, στο εξής βλ. Αύ. Θεοδωροπούλου, «Ο

Αμερικανική Διακήρυξη αφορούσε μόνο λευκούς άνδρες, αποκλείοντας σκλάβους, ιθαγενείς και γυναίκες, ενώ οι υποσχέσεις της Γαλλικής Επανάστασης καταρρίφθηκαν κατά τους ναπολεόντειους χρόνους. Εξάλλου, η αντίληψη του δυτικού κόσμου περί της έννοιας του πολιτικού όντος ήταν ανδροκεντρικά προσανατολισμένη¹⁹.

Στοχαστές όπως ο Rousseau, θεωρούσαν ότι οι γυναίκες θα έπρεπε να εκπαιδεύονται ώστε να είναι θελκτικές, ενώ η σκέψη και η δράση για την ευτυχία τους ήταν ευθύνη των ανδρών. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη διατήρηση του πατριαρχικού μοντέλου. Με αυτό το δεδομένο, οι πρώιμες φεμινίστριες της εποχής, συσπειρώθηκαν σε έναν αγώνα αποδέσμευσης από την ανδρική κυριαρχία, τη σχέση ιδιοκτησίας, που περνούσε από τον πατέρα στον σύζυγο, και τον περιορισμό στον οίκο²⁰.

Στην αυγή του 18^{ου} αιώνα οι γυναίκες διεκδικούσαν την απόκτηση δημόσιου ρόλου και πολιτικής υπόστασης, με την έξοδό τους τόσο στην κοινωνική και οικονομική ζωή όσο και στη μόρφωση και την πνευματική δραστηριότητα, προνόμια που αποτελούσαν κεκτημένα του ανδρικού φύλου και φάνταζαν «αφύσικα» για τις γυναίκες. Η φράση της Londa Scheibinger ότι «το μυαλό δεν έχει φύλο»²¹ κατέδειξε ευσύνοπτα ότι η έμφυλη διαφορά εστιαζόταν στα διαφορετικά ενδιαφέροντα και όχι στην πνευματική ρώμη. Όμως, τα ενδιαφέροντα της ανδροκρατικής κοινωνίας διαμορφώνουν την κυρίαρχη κουλτούρα. Η Mary Wollstonecraft στο πρωτοποριακό έργο της *Η αναγνώριση των δικαιωμάτων της γυναίκας* (1792) αντιτάχθηκε στην ανδρική κυριαρχία λόγω φυσικής διαφοράς και στην πατριαρχική αντίληψη της εκπαίδευσης της γυναίκας ως διακοσμητικής παρουσίας στο πλευρό του άνδρα. Για την Wollstonecraft ήταν απαραίτητη η αλλαγή της γυναικείας εκπαίδευσης και συμπεριφοράς, με στόχο όχι την έμπνευση του έρωτα μέσω μιας φθίνουσας από τον χρόνο ομορφιάς και τη διαχείριση του οίκου με υποκριτική ευπείθεια, αλλά την

αγώνας της γυναίκας». Σ. ντε Μπωβουάρ, *ό. π.*, σ. 127: Η Olympe de Gouges πρότεινε το 1789 «μια Διακήρυξη των Δικαιωμάτων της Γυναίκας». Τελικά, οδηγήθηκε στη γκιλοτίνα.

¹⁹ D. Cameron, *ό. π.*, σ. 18, 50-51. Σ. Αλεξάντερ, «Γυναίκες, τάξη και έμφυλη διαφορά στις δεκαετίες 1830 και 1840. Ορισμένες σκέψεις για τη συγγραφή μιας φεμινιστικής ιστορίας», στο: *Σιωπηρές Ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση* (Επιμ. Έ. Αβδελά, Α. Ψαρρά, μτφ. Κ. Σκλαβενίτη), Αθήνα 1997, σ. 236-244, στο εξής βλ. Σ. Αλεξάντερ, «Γυναίκες, τάξη και έμφυλη διαφορά». Μ. Evans, *ό. π.*, σ. 101. Σ. Ρουμπόθαμ, *ό. π.*, σ. 32. Μ. Λώμη (Επιλογ. – μτφ.), *Ψωμί και τριαντάφυλλα. Μικροί και μεγάλοι αγώνες της γυναίκας*, Αθήνα 1983, σ. 53-56. Σ. ντε Μπωβουάρ, *ό. π.*, σ. 127-128

²⁰ Σ. Αλεξάντερ, «Γυναίκες, τάξη και έμφυλη διαφορά», σ. 236-244. Σ. Ρουμπόθαμ, *ό. π.*, σ. 24-25, 31-33, 66-67. Σ. ντε Μπωβουάρ, *ό. π.*, σ. 97-97 και σ. 124-125: Πουλέν ντε λα Μπαρ, *Περί της ισότητας των δύο φύλων* (1673), και σ. 578-579: Ο Montesquieu [σε αντίθεση με τον Rousseau] θεωρεί τη γυναίκα εξίσου ικανή και λογική με τον άνδρα, ώστε θα μπορούσε να αναλάβει τη διακυβέρνηση του κράτους. Αλ. Κολλοντάι, *Οικονομική και σεξουαλική απελευθέρωση της γυναίκας*, σ. 11-12. Μ. Wollstonecraft, *Η αναγνώριση των δικαιωμάτων της γυναίκας*, (μτφ. Θ. Καραγιαννόπουλος), χ.τ. 2018, σ. 46, 159-160. C. Criado Perez, *ό. π.*, σ. 38

²¹ M. Evans, *ό. π.*, σ. 36

έμπνευση του σεβασμού μέσω της λογικής και την επίτευξη της προσωπικής ανεξαρτησίας μέσω της πνευματικής καλλιέργειας²².

Το πρώτο «κύμα» του φεμινισμού ως συνειδητού και μαζικού πολιτικού κινήματος δημιουργήθηκε τον 19^ο και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Είχε τις ρίζες του στην εκβιομηχάνιση, στην ανάπτυξη του καπιταλισμού, στην επικράτηση της αστικής τάξης και στη μαζική έξοδο των γυναικών στην αγορά εργασίας. Το καπιταλιστικό σύστημα ενίσχυσε την πατριαρχική δομή της οικογένειας, διαχωρίζοντας τον οίκο από την παραγωγική διαδικασία, την οικιακή από τη μισθωτή εργασία της γυναίκας, η οποία, μάλιστα, θεωρείται επικουρική. Ωστόσο, είναι και η μόνη που θεωρείται «εργασία», καθώς είναι οικονομικά μετρήσιμη. Οι συνθήκες αυτές ανέδειξαν το γυναικείο κοινωνικό ζήτημα, κυρίως κατά τις δεκαετίες του 1830 και 1840²³. Η φεμινιστική διαμαρτυρία βασίστηκε στην «υπεράσπιση των δικαιωμάτων των γυναικών στη βάση της ισότητας των φύλων»²⁴.

Οι γυναίκες, κυρίως των μεσαίων και ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων, οργανώνονται σε σωματεία, με κυρίαρχο στόχο το δικαίωμα ψήφου και την ισότητα πρόσβασης στην εκπαίδευση και την εργασία. Η ελλιπής εκπαίδευση και η δευτερεύουσα σημασία εργατική τους δύναμη για την οικιακή οικονομία, μείωναν την αξία της εργασίας τους και τις απέκλειαν από τις καλά αμειβόμενες εργασίες. Γενικότερα, οι γυναίκες στην προσπάθεια να εκπληρώσουν τον διπλό ρόλο ως οικιακές και μισθωτές εργαζόμενες, βρίσκονταν σε μειονεκτική θέση²⁵. Είναι εμφανές ότι οι

²² Σ. Αλεξάντερ, «Γυναίκες, τάξη και έμφυλη διαφορά», σ. 236-244. Μ. Wollstonecraft, *ό. π.*, σ. 9-21, 34-35, 47-48, 63-73, 106-109, 145-146, 167-174, και σ. 162: Απευθυνόμενη στους άνδρες, ζητά «να συμβάλουν στην απελευθέρωση της γυναίκας, κάνοντάς τη από συντροφιά τους *σύντροφό τους*».

Μ. Evans, *ό. π.*, σ. 36, 48-49, 150-151. Σ. Ρουμπόθαμ, *ό. π.*, σ. 25-26, 33-36: Η Wollstonecraft δε συμπεριλαμβάνει τις γυναίκες των κατώτερων οικονομικών στρωμάτων στον «ορθό λόγο» μέσω της μόρφωσης. Σ. Μ. Γκρίμκε, «Γράμματα πάνω στην ισότητα των φύλων και τη θέση της γυναίκας», στο: *Ψωμί και τριαντάφυλλα. Μικροί και μεγάλοι αγώνες της γυναίκας (Επιμ.-μτφ. Μ. Λώμη)*, Αθήνα 1983, σ. 59-72. Ε. Γκόλντμαν, «Γάμος και έρωτας», στο: *Ψωμί και τριαντάφυλλα. Μικροί και μεγάλοι αγώνες της γυναίκας (Επιμ.-μτφ. Μ. Λώμη)*, Αθήνα 1983, σ. 163-170. Σ. ντε Μπωβουάρ, *ό. π.*, σ. 156. Τζ. Μπαίηκερ Μίλλερ, *ό. π.*, σ. 77-79. D. Cameron, *ό. π.*, σ. 51-52. Κλ. Αλζόν, *ό. π.*, σ. 61-63

²³ Σ. Αλεξάντερ, «Γυναίκες, τάξη και έμφυλη διαφορά», σ. 236-253. Αύ. Θεοδωροπούλου, «Ο αγώνας της γυναίκας», σ. 101-104. Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Αθήνα 1985, σ. 19-20, στο εξής βλ. Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*. Μ. Arnot, *ό. π.*, σ. 61-62, 66, 113-114. Σ. ντε Μπωβουάρ, *ό. π.*, σ. 6. Τ. Αντωνιάδου, «Τα κοινωνικά αίτια του γυναικείου κινήματος», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 471-474. Λ.Μ. Μουσούρου, *Γυναικεία απασχόληση και οικογένεια*, σ. 53-58. Β. Δεληγιάννη-Κουϊμτζή, «Φεμινιστικές τάσεις στην Κοινωνιολογία της Εκπαίδευσης», σ. 29-33. Έ. Αβδελά, *Δημόσιοι υπάλληλοι γένους θηλυκού. Καταμερισμός της εργασίας κατά φύλα στον δημόσιο τομέα, 1908-1955*, Αθήνα 1990, σ. 16, στο εξής βλ. Έ. Αβδελά, *Δημόσιοι υπάλληλοι γένους θηλυκού*

²⁴ *Oxford Dictionary*: ορισμός φεμινισμού, βλ. D. Cameron, *ό. π.*, σ. 49

²⁵ Σ. Ρουμπόθαμ, *ό. π.*, σ. 49-53, 61-62, 72, 84-86, 88-90. Μ. Arnot, *ό. π.*, σ. 64-66, 115-117. Σ. Μ. Γκρίμκε, «Γράμματα πάνω στην ισότητα των φύλων και τη θέση της γυναίκας», σ. 59-72. Λ. Στόουν,

διεκδικήσεις των γυναικών στη γνώση και στην πολιτική εκπροσώπηση εγκλωβίζονται στις βαθιά ριζωμένες πατριαρχικές αντιλήψεις των αγροτικών και αστικών κοινοτήτων του 18^{ου} αιώνα²⁶.

Όσον αφορά στις γυναίκες της αστικής τάξης εγκλωβίζονταν στον πλούτο και την κοινωνική δύναμη, που προσέφερε η καπιταλιστική ανάπτυξη στους αστούς συζύγους τους. Μια αίσθηση ενεργητικότητας και χρησιμότητας έδωσε στις αστές η ενασχόληση με φιλανθρωπικά έργα, τα οποία δε συνδέονταν με το θρησκευτικό καθήκον, αλλά με την κοινωνική προσφορά. Σε αυτό το πλαίσιο, προέβαλαν τις εξουθενωτικές συνθήκες εργασίας και τις πενιχρές οικονομικές απολαβές των γυναικών της εργατικής τάξης και ανέδειξαν την ανάγκη για μεταρρυθμίσεις και νομική προστασία²⁷.

Οι οικονομικές και στρατιωτικές συνθήκες και η απουσία των ανδρών στον Α΄ Π.Π. μετέβαλαν τα έως τότε έμφυλα στερεότυπα για την εργασία. Οι γυναίκες εισήλθαν σε εργασιακούς χώρους, που παραδοσιακά ανήκαν στους άνδρες. Αυτό δεν αποτελεί στοιχείο χειραφέτησης, σύμφωνα με τη Rowbotham, γιατί σε πολλές περιπτώσεις οι γυναίκες εργάζονταν σε βαριά και επικίνδυνα επαγγέλματα ως ανειδίκευτες εργάτριες, χωρίς νομική και υγειονομική κάλυψη. Η αμοιβή τους ήταν κατώτερη από αυτή των ανδρών για ίση απασχόληση, ενώ η πολύωρη εργασία είχε αντίκτυπο στην υγεία και την ενασχόληση με τα παιδιά τους²⁸.

Οι γυναικείες οργανώσεις διεκδικούσαν εργασιακή ισότητα, μείωση του εβδομαδιαίου ωραρίου, προστασία της μητρότητας και τεχνική κατάρτιση. Οι γυναίκες δε στρέφονταν εναντίον της ανδροκρατούμενης κοινωνίας - όπως συνέβαινε πριν τον Α΄ Π.Π. - αλλά διεκδικούσαν τη θέση τους μέσα σε αυτήν. Η αγωνιστικότητα των εργατριών συμπάρεσυρε τις γυναίκες της αστικής τάξης, που διεκδίκησαν το δικαίωμα

«Η μοίρα της γυναίκας είναι η απογοήτευση», στο: *Ψωμί και τριαντάφυλλα. Μικροί και μεγάλοι αγώνες της γυναίκας* (Επιμ.-μτφ. Μ. Λώμη), Αθήνα 1983, σ. 81-84, στο εξής βλ. Λ. Στόουν, «Η μοίρα της γυναίκας είναι η απογοήτευση». Σ. Πέρκινς Γκίλμαν, «Οι γυναίκες και τα οικονομικά», στο: *Ψωμί και τριαντάφυλλα. Μικροί και μεγάλοι αγώνες της γυναίκας* (Επιμ.-μτφ. Μ. Λώμη), Αθήνα 1983, σ. 98-105. Σ. ντε Μπωβουάρ, *ό. π.*, σ. 6-7, 132-134, 199, 510-511. Τζ. Μπαίηκερ Μίλλερ, *ό. π.*, σ. 74-77. Κλ. Αλζόν, *ό. π.*, σ. 69-77, 117-125

²⁶ D. Cameron, *ό. π.*, σ. 15-16, 52-53, 116-117, 155-156. Σ. Αλεξάντερ, «Γυναίκες, τάξη και έμφυλη διαφορά», σ. 255-256. Μ. Evans, *ό. π.*, σ. 21. Σ. Ρουμπόθαμ, *ό. π.*, σ. 39, 53-55, 60-62, 76-78. Αλ. Κολλοντάι, *Οικονομική και σεξουαλική απελευθέρωση της γυναίκας*, σ. 16-20. Β. Δεληγιάννη-Κουϊμτζή, «Φεμινιστικές τάσεις στην Κοινωνιολογία της Εκπαίδευσης», σ. 26

²⁷ Σ. Ρουμπόθαμ, *ό. π.*, σ. 72-75, 81-84. Μ. Αρνότ, *ό. π.*, σ. 66-67. Σ. ντε Μπωβουάρ, *ό. π.*, σ. 129, 198. Κλ. Αλζόν, *ό. π.*, σ. 21-28, 63-65

²⁸ Σ. Ρουμπόθαμ, *ό. π.*, σ. 165-172, 192. Αλ. Κολλοντάι, «Η ζωή μου, οι σκοποί και η αξία της», σ. 42-52. Αλ. Κολλοντάι, *Οικονομική και σεξουαλική απελευθέρωση της γυναίκας*, σ. 27-33: Χωρίς οικογενειακά βάρη οι ανύπανδρες κοπέλες βρίσκονταν σε καλύτερη μοίρα. Σ. ντε Μπωβουάρ, *ό. π.*, σ. 154-155. D. Cameron, *ό. π.*, σ. 86-88. Κλ. Αλζόν, *ό. π.*, σ. 73

στην εργασία, και μάλιστα σε τομείς με καλύτερες συνθήκες από αυτές του εργοστασίου, όπως η δουλειά γραφείου. Φαίνεται πως ο πόλεμος είχε δημιουργήσει πεδίο συνάντησης των γυναικών της αστικής και της εργατικής τάξης σπάζοντας πλέον τους ταξικούς φραγμούς²⁹.

Όμως, μετά τον Α΄ Π. Π. και έως τις αρχές της δεκαετίας του 1960 το γυναικείο κίνημα δεν έχει τη μαζικότητα και τη δυναμική του πρώτου κύματος. Ο φεμινισμός ως ιδεολογία δεν είχε σαφείς και ενιαίες θέσεις, ενώ υστερούσε σε οργάνωση. Οι σοσιαλιστικές οργανώσεις, ενώ υποστήριζαν τη χειραφέτηση, δεν προχωρούσαν σε πολιτική θωράκιση. Η ιθύνουσα τάξη επιχειρούσε να επαναφέρει το εργασιακό και οικονομικό καθεστώς που υπήρχε προπολεμικά, εκμεταλλευόμενη τον έμφυλο εργασιακό ανταγωνισμό. Η οικονομική κρίση και η εκτόξευση της ανεργίας, για την οποία οι γυναίκες θεωρήθηκαν υπεύθυνες, επιδείνωσε την κατάσταση³⁰. Ο Μεσοπόλεμος δονείται από την άνοδο του φασισμού³¹ και του ναζισμού.

Μετά τον Β΄ Π.Π. αναγνωρίζεται η ισότητα δικαιωμάτων των φύλων από την Οικουμενική Διακήρυξη των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου του ΟΗΕ (1948). Ο κόσμος περνά σε μια περίοδο «ψυχρής» ειρήνης και φαινομενικής κοινωνικής ηρεμίας. Αυτή η ψευδαίσθηση ανατρέπεται τη δεκαετία του 1960 από κοινωνικά κινήματα, που επιζητούσαν μεταρρυθμίσεις. Τότε αναδύεται το δεύτερο «κύμα» του φεμινισμού, που εδραιώνεται τη δεκαετία του 1970 και βασίζεται στη συνειδητοποίηση της γυναικείας ταυτότητας. Κατά συνέπεια, ο φεμινισμός θα μπορούσε να οριστεί ως μια αναζήτηση του εαυτού, ώστε να διαχωριστεί η γυναίκα από τον άνδρα ως κοινωνική κατηγορία³². Με το σύνθημα «το προσωπικό είναι πολιτικό»³³ οι φεμινίστριες διακηρύττουν ότι η καταπίεσή τους από το πατριαρχικό κατεστημένο³⁴ - στο οποίο εντάσσουν και τον σεξουαλικό συντηρητισμό - δεν αποτελεί υπόθεση ατομική, αλλά δομικό κοινωνικοπολιτικό πρόβλημα. Οι κοινωνικές αλλαγές της περιόδου συμβαδίζουν με

²⁹ Σ. Ροουμπόθαμ, *ό. π.*, σ. 167-180, 237-239, 241-243, 249-250. Αλ. Κολλοντάι, *Οικονομική και σεξουαλική απελευθέρωση της γυναίκας*, σ. 102-104. Κλ. Αλζόν, *ό. π.*, σ. 113-115

³⁰ Σ. Ροουμπόθαμ, *ό. π.*, σ. 137-138, 181, 192-205

³¹ Σ. Ροουμπόθαμ, *ό. π.*, σ. 190-191

³² Σ. Αλεξάντερ, «Γυναίκες, τάξη και έμφυλη διαφορά», σ. 236-253. Αύ. Θεοδωροπούλου, «Ο αγώνας της γυναίκας», σ. 101-104. Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, σ. 19-20. Μ. Evans, *ό. π.*, σ. 11: Η George Eliot στο *Middlemarch* θεωρεί ότι η κατανόηση του εαυτού στηρίζεται κατά πολύ στην αναγνώριση των κοινών στοιχείων μας με τους άλλους. Σ. Ροουμπόθαμ, *ό. π.*, σ. 99. Μ. Arnot, *ό. π.*, σ. 53. D. Cameron, *ό. π.*, σ. 9-24, 50

³³ D. Cameron, *ό. π.*, σ. 98

³⁴ Μ. Evans, *ό. π.*, σ. 39: Η Kate Millet έγραφε το 1971 ότι «η πατριαρχία...οφείλει την ακλόνητη ή κραταιά επιβολή της στη συνήθεια να τη θεωρούν φυσική δομή». Β. Δεληγιάννη-Κουϊμτζή, «Φεμινιστικές τάσεις στην Κοινωνιολογία της Εκπαίδευσης», σ. 34-35

την αύξηση του αριθμού των πτυχιούχων και την αναγνώριση του δικαιώματος στην ανώτερη εκπαίδευση³⁵.

Συμπερασματικά, το φεμινιστικό κίνημα στόχευε στην καταπολέμηση του αποκλεισμού των γυναικών από την «ανθρώπινη σφαίρα» και τη διεκδίκηση ελευθεριών σε «όλα εκείνα τα ζητήματα της κοινής ανθρωπιάς τους όπου δεν υπεισέρχεται το φύλο και δεν υψώνει αδιαπέραστους φραγμούς»³⁶, όπως δηλώνει χαρακτηριστικά η Βρετανίδα φεμινίστρια Ethel Snowden³⁷.

³⁵ D. Cameron, *ό. π.*, σ. 16-17, 59-62, 117-118, 128-129. Ντ. Βόλντμαν κ.ά, «Πολιτισμός και εξουσία των γυναικών», σ. 331-335. Μ. Evans, *ό. π.*, σ. 19-26, 161, 173-174. Σ. Ροουμπόθαμ, *ό. π.*, σ. 137-138. Β. Δεληγιάννη-Κουϊμιτζή, «Φεμινιστικές τάσεις στην Κοινωνιολογία της Εκπαίδευσης», σ. 34-36.

³⁶ Σ. Αλεξάντερ, «Γυναίκες, τάξη και έμφυλη διαφορά», σ. 277

³⁷ Τζ. Μπαίηκερ Μίλλερ, *ό. π.*, σ. 39-42

Β' Κεφάλαιο

Η γυναικεία χειραφέτηση στην Ελλάδα

2.1. Οι απαρχές της γυναικείας χειραφέτησης (19^{ος} – αρχές 20^{ου} αιώνα)

«Εκοίταξα τους τοίχους του σπιτιού, όπου με εκρατούσαν κλεισμένην, εκοίταξα τα μακρά φορέματα της γυναικείας σκλαβίας και ενθυμήθηκα πως είμαι γυναίκα»³⁸. Η ζακύνθια πεζογράφος Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου (1801-1832), μια πρόιμη φωνή της γυναικείας χειραφέτησης, εκφράζει στην *Αυτοβιογραφία* της την αγωνία για την ελληνική πραγματικότητα του 19^{ου} αιώνα, που θέλει τους ανδρικούς και γυναικείους ρόλους σαφώς διαχωρισμένους στον δημόσιο και οικιακό χώρο.

Η διαφοροποίηση αυτή καθόρισε σημαντικά τον τομέα της εκπαίδευσης, που αναπαρήγαγε φυλετικά και κοινωνικά στερεότυπα. Σύμφωνα με την επικρατούσα αντίληψη «...η ανατροφή είναι διττή, οικιακή και δημόσια· και η μεν οικιακή γίνεται κατ' οίκον υπό των γονέων και συγγενών, η δε δημοσία εις τα σχολεία. Η πρώτη αρμόζει εις τα κόρας και εις τα νήπια»³⁹, ενώ γίνεται σαφές ότι η δημόσια αφορά τα αγόρια.

Είναι ενδεικτικό ότι η πρόσβαση σε όλες τις βαθμίδες εκπαίδευσης (Δημοτική, Μέση, Ανώτατη) κατοχυρώθηκε νομοθετικά για τα αγόρια από το 1834-1837. Ωστόσο, ολόκληρο τον 19^ο αιώνα το δικαίωμα των κοριτσιών στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση δεν ικανοποιήθηκε, καθώς σύμφωνα με τον Marshall, υπήρχε «διαζύγιο μεταξύ κοινωνικών δικαιωμάτων και της ιδιότητας του πολίτη»⁴⁰. Τα κορίτσια απέκτησαν δικαίωμα πρόσβασης στη δημόσια δευτεροβάθμια εκπαίδευση το 1929 με την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση του Ελ. Βενιζέλου, σχεδόν έναν αιώνα αργότερα⁴¹.

³⁸ Ελ. Μουτζάν-Μαρτινέγκου, «Αυτοβιογραφία», στην ιστοσελίδα: [ebooks.edu.gr](http://ebooks.edu.gr/ebooks/v/html/8547/2218/Keimena-Neoellinikis-Logotechnias_G-Gymnasiou_html-empl/index04_02.html), διαθέσιμο στο: http://ebooks.edu.gr/ebooks/v/html/8547/2218/Keimena-Neoellinikis-Logotechnias_G-Gymnasiou_html-empl/index04_02.html, ημερομηνία προσπέλασης 5.6.2023

³⁹ Σ. Ζιώγου-Καραστεργίου, «Η εξέλιξη του προβληματισμού για τη γυναικεία εκπαίδευση στην Ελλάδα», στο: *Εκπαίδευση και Φύλο. Ιστορική Διάσταση και Σύγχρονος Προβληματισμός*, (Επιμ. Β. Δεληγιάννη, Σ. Ζιώγου), Θεσσαλονίκη 1999, β' ανατύπωση, σ. 73, στο εξής βλ. Σ. Ζιώγου-Καραστεργίου, «Η εξέλιξη του προβληματισμού για τη γυναικεία εκπαίδευση στην Ελλάδα»

⁴⁰ Έ. Αβδελά, «Ανάμεσα στο καθήκον και στο δικαίωμα: Το φύλο και η ιδιότητα του πολίτη στην Ελλάδα, 1864-1952», στο: *Ελλάδα και Τουρκία: πολίτης και έθνος-κράτος*, Αθήνα : Αλεξάνδρεια 2006, (Επιμ. Θ. Δραγώνα – Φ. Μπιρτέκ), σ. 234, στην ιστοσελίδα: *Ανέμη, Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Νεοελληνικών Σπουδών*, διαθέσιμο στο: https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/7/4/0/metadata-1453893480-987312-12694.tkl&do=398460_w.pdf&lang=en&pageno=1&pagestart=1&width=841&height=588&maxpage=25, ημερομηνία προσπέλασης 6.6.2023, στο εξής βλ. Έ. Αβδελά, «Το φύλο και η ιδιότητα του πολίτη στην Ελλάδα»

⁴¹ Σ. Ζιώγου-Καραστεργίου, «Η εξέλιξη του προβληματισμού για τη γυναικεία εκπαίδευση στην Ελλάδα», σ. 71-73

Με την επιρροή των ιδεών του Ευρωπαϊκού και Νεοελληνικού Διαφωτισμού, η εκπαίδευση των κοριτσιών άρχισε να υλοποιείται με τα αλληλοδιδασκτικά σχολεία κατά την Επανάσταση του 1821 και κατά την καποδιστριακή διακυβέρνηση, ενώ την περίοδο της Αντιβασιλείας (1834) θεσμοθετήθηκε η υποχρεωτική συμμετοχή των Ελληνίδων στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση. Σύμφωνα με τους στόχους της «...η εκπαιδευθείσα κόρη και θυγάτηρ είναι φιλοστοργότερα, και σύζυγος μάλλον περιζήτητος, και μήτηρ αξιοτιμότερα και οικονόμος χρησιμότερα»⁴². Παρά την υποχρεωτικότητα της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης⁴³, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα (απογραφή του 1879) διαπιστώνεται ότι το ποσοστό των αναλφάβητων γυναικών αγγίζει το 93% και αφορά κυρίως τις αγροτικές περιοχές και τα χαμηλά οικονομικά και κοινωνικά στρώματα⁴⁴.

Η δευτεροβάθμια εκπαίδευση κατά τον 19^ο αιώνα στηρίζεται σχεδόν αποκλειστικά στην ιδιωτική πρωτοβουλία, καθώς προτάσεις του Υπουργείου για δημόσια «Ελληνικά Σχολεία Κορασίων» δεν υλοποιούνται. Τον εκπαιδευτικό ρόλο αναλαμβάνουν η Φιλεκπαιδευτική Εταιρεία με τη δημιουργία Παρθεναγωγείων, οι σχολές Καλογραιών και η οικοδιδασκαλία. Ο εκπαιδευτικός στόχος ήταν «να παρασκευάσωμεν τους μεν παίδας χρηστούς πολίτας, τα δε κοράσια φρονίμους δεσποινίδας και αρίστας μητέρας»⁴⁵. Αφορούσε κυρίως κοπέλες της αστικής τάξης με δυνατότητα καταβολής διδάκτρων, αλλά δεν τους έδινε δικαίωμα εγγραφής σε Πανεπιστήμια, όπως στους άρρενες μαθητές. Οι κοπέλες των αδύναμων οικονομικά και κοινωνικά τάξεων ανέρχονταν επαγγελματικά και κοινωνικά μέσω του διδασκαλικού επαγγέλματος⁴⁶.

⁴² Σ. Ζιώγου-Καραστεργίου, «Η εξέλιξη του προβληματισμού για τη γυναικεία εκπαίδευση στην Ελλάδα», σ. 74: Πρόκειται για την από 12/3/1856 Εγκύκλιο του Υπουργού των Εκκλησιαστικών και της Δημόσιας Εκπαιδύσεως Χ. Χριστόπουλου.

⁴³ Για τα έμφυλα στερεότυπα στα βιβλία του Δημοτικού, βλ. Β. Δεληγιάννη-Κουϊμτζή, «Τα στερεότυπα για τους ρόλους των δύο φύλων στα εγχειρίδια του Δημοτικού σχολείου 'Η γλώσσα μου'», στο: *Εκπαίδευση και Φύλο. Ιστορική Διάσταση και Σύγχρονος Προβληματισμός*, (Επιμ. Β. Δεληγιάννη, Σ. Ζιώγου), Θεσσαλονίκη 1999, β' ανατύπωση, σ. 147-170

⁴⁴ Σ. Ζιώγου-Καραστεργίου, «Η εξέλιξη του προβληματισμού για τη γυναικεία εκπαίδευση στην Ελλάδα», σ. 75-76, 87

⁴⁵ Σ. Ζιώγου-Καραστεργίου, «Η εξέλιξη του προβληματισμού για τη γυναικεία εκπαίδευση στην Ελλάδα», σ. 77

⁴⁶ Σ. Ζιώγου-Καραστεργίου, «Η εξέλιξη του προβληματισμού για τη γυναικεία εκπαίδευση στην Ελλάδα», σ. 76-79, 94-95. Για το πλαίσιο της Ανώτατης Εκπαίδευσης βλ. Σ. Ζιώγου-Καραστεργίου, «Προ των προπολαίων: Η εξέλιξη της ανώτατης εκπαίδευσης των γυναικών στην Ελλάδα», στο: *Εκπαίδευση και Φύλο. Ιστορική Διάσταση και Σύγχρονος Προβληματισμός*, (Επιμ. Β. Δεληγιάννη, Σ. Ζιώγου), Θεσσαλονίκη 1999, β' ανατύπωση, σ. 333-415. Έ. Αβδελά, «Το φύλο και η ιδιότητα του πολίτη στην Ελλάδα», σ. 234, https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/7/4/0/metadata-1453893480-987312-12694.tkl&do=398460_w.pdf&lang=en&pageno=1&pagestart=1&width=841&height=588&maxpage

Η έμφυλη ανισότητα διαπιστώνεται και στο πεδίο των πολιτικών δικαιωμάτων. Με το Σύνταγμα του 1864 θεσμοθετήθηκε στην Ελλάδα, πρωιμότερα σε σχέση με την Ευρώπη, η καθολική ψήφος των ανδρών, αποδίδοντας μόνο σε αυτούς πολιτικά δικαιώματα και ορίζοντάς τους ως ενεργούς πολίτες. Οι γυναίκες εξισώνονταν με τα παιδιά, τους αλλοδαπούς, τους πνευματικά ανήμπορους και τους κακοποιούς, καθώς ανήκαν στην κατηγορία των μη ενεργών πολιτών. Σύμφωνα με την επικρατούσα αντίληψη, δεν είχαν πολιτική υπόσταση, αλλά περιορίζονταν στην αναγνώριση του φυσικού, ιδιωτικού τους ρόλου ως πιστών συζύγων και αφοσιωμένων μητέρων. Λόγω των παραπάνω ιδιοτήτων, ήταν γενικότερα αποκλεισμένες από τον δημόσιο βίο, ανεξάρτητα από την ιδιοκτησία, την οικογενειακή κατάσταση και την εκπαίδευση⁴⁷.

Προς το τέλος του 19^{ου} αιώνα στο πλαίσιο του αλυτρωτικού ιδεώδους επισημάνθηκε ο ρόλος των γυναικών ως καθοριστικής σημασίας για τον εκπολιτιστικό στόχο του Ελληνισμού. Οι ηθικές αρετές και η μητρότητα ανέδειξαν την κοινωνική αποστολή των γυναικών για την εξυγίανση της κοινωνίας, αλλά και του έθνους ολόκληρου. Η εκπαίδευση θα τις καθιστούσε ικανές για τη διαπαιδαγώγηση άξιων πολιτών και πατριωτών. Έτσι, το δικαίωμα στην εκπαίδευση έγινε το όχημα της δημόσιας δράσης των γυναικών, που επεκτάθηκε σε τρεις αναγνωρισμένες κοινωνικά ιδιότητες, της «γράφουσας», της δασκάλας και της φιλανθρώπου, και οδήγησε στην αναγνώριση και της ιδιότητάς τους ως πολίτες⁴⁸.

⁴⁷ [=25](#), ημερομηνία προσπέλασης 6.6.2023. Σ. Ζιώγου-Καραστεργίου, «Η μικτή εκπαίδευση στα δευτεροβάθμια σχολεία στην Ελλάδα: προοπτικές και δημόσιες συζητήσεις από τις αρχές του αιώνα μας μέχρι σήμερα», στο: *Εκπαίδευση και Φύλο. Ιστορική Διάσταση και Σύγχρονος Προβληματισμός*, (Επιμ. Β. Δεληγιάννη, Σ. Ζιώγου), Θεσσαλονίκη 1999, β' ανατύπωση, σ. 194-195: Η πρώτη φοιτήτρια εισήχθη στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών το 1890.

⁴⁷ Ε. Αβδελά, *Δημόσιοι υπάλληλοι γένους θηλυκού. Καταμερισμός της εργασίας κατά φύλα στον δημόσιο τομέα, 1908-1955*, Αθήνα 1990, σ. 17, στο εξής βλ. Ε. Αβδελά, *Δημόσιοι υπάλληλοι γένους θηλυκού*. Ε. Αβδελά, «Το φύλο και η ιδιότητα του πολίτη στην Ελλάδα», σ. 225-226, https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/7/4/0/metadata-1453893480-987312-12694.tkl&do=398460_w.pdf&lang=en&pageno=1&pagestart=1&width=841&height=588&maxpage=25, ημερομηνία προσπέλασης 6.6.2023. Δ. Σαμίου, «Τα πολιτικά δικαιώματα των Ελληνίδων (1864-1952)», στο: *Μνήμων*, τχ. 12 (1989), σ. 161-162, 166-167, στην ιστοσελίδα: *eJournals*, διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.12681/mnimon.411>, ημερομηνία προσπέλασης 6.6.2023, στο εξής βλ. Δ. Σαμίου, «Τα πολιτικά δικαιώματα των Ελληνίδων (1864-1952)»

⁴⁸ Ε. Αβδελά, «Το φύλο και η ιδιότητα του πολίτη στην Ελλάδα», σ. 234-235, https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/7/4/0/metadata-1453893480-987312-12694.tkl&do=398460_w.pdf&lang=en&pageno=1&pagestart=1&width=841&height=588&maxpage=25, ημερομηνία προσπέλασης 6.6.2023. Ε. Αβδελά – Α. Ψαρρά, *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, σ. 37. Σ. Ζιώγου-Καραστεργίου, «Η εξέλιξη του προβληματισμού για τη γυναικεία εκπαίδευση στην Ελλάδα», σ. 95-96. Ε. Βαρίκα, *Η εξέγερση των κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, Αθήνα 2011, σ. 126-128, 137-139

2.2. Η Καλλιρρόη Παρρέν και η *Εφημερίς τῶν Κυριῶν*

Τον Μάρτιο του 1887 η Καλλιρρόη Σιγανού - Παρρέν, δημοσιογράφος⁴⁹, λογοτέχνης και πρωτοπόρος του φεμινιστικού κινήματος, εξέδωσε την *Εφημερίδα των Κυριῶν* (1887-1917)⁵⁰, επιδιώκοντας την αφύπνιση των «γυναικείων ἐγκεφαλικῶν κυττάρων»⁵¹ και διεκδικώντας «τὴν διανοητικὴν, ἠθικὴν καὶ διὰ τῆς ἐργασίας χειραφέτησιν»⁵². Υποστήριξε ἕνα κοινωνικό και εθνικό πρότυπο γυναίκας, προωθώντας αιτήματα μεταρρύθμισης των ἑγγαμῶν σχέσεων, τῆς επαγγελματικῆς κατάρτισης, τῆς οικονομικῆς ανεξαρτησίας και τῆς ἐκπαίδευσης των γυναικῶν, ὡς ἀπαραίτητη προϋπόθεση για τὴν κατάκτηση τῆς ἰσότητος. Μάλιστα, συνέδεε τὴν πνευματικὴ ἀπελευθέρωση τῆς γυναίκας με τὴν υψηλὴ ἀποστολὴ τῆς μητρότητας και τῆς εθνικῆς ἀναγέννησης, ἰδιαίτερα μετὰ τις ἱστορικοπολιτικὲς ἐξελίξεις τῆς δεκαετίας του 1880. Στὸ πλαίσιο αὐτὸ ἡ Παρρέν ἀνέδειξε τὴν ἀνάγκη για λειτουργία σχολείων Μέσης Ἐκπαίδευσης, ὡστε να ἔχουν οἱ Ἑλληνίδες δυνατότητα εἰσόδου στα Πανεπιστήμια. Ἡ ἴδια εἶχε ἰδρύσει τὸ πρῶτο *Κυριακὸν Σχολεῖον ἀπόρων γυναικῶν και κοριτσιῶν* (1889), ἐνῶ θεωροῦσε καθήκον τῆς γυναίκας «νά ἐπιζητῆ πάσαν ἐργασίαν, δυναμένην νά προσπορίζη τὴν εὐημερίαν τοῦ οἴκου τῆς καὶ τὸ ἠθικὸν μεγαλεῖον τῆς πατρίδος τῆς»⁵³.

⁴⁹ Μ. Αναστασοπούλου, *ὁ. π.*, σ. 17-18: Ἡ Παρρέν χρωστούσε στὸν Βλάσση Γαβρηλίδη τὴν ἀπόφαση να ἀνοίξει «νέο δρόμο για τίς γυναῖκες καὶ μέ δυνατό χέρι νά ὑψώση τὴν σημαία τῆς χειραφετήσεώς των».

⁵⁰ Μ. Αναστασοπούλου, *ὁ. π.*, σ. 100: Χρησιμοποίησε τὸ ψευδώνυμο Εὐά Πρενάρ [ἀναγραμματισμὸς του Παρρέν], γιατί: «Ἦταν τόσον σπάνιον καὶ ἀσυνήθιστον πρᾶγμα τότε αἱ γράφουσαι γυναῖκες, ὡστε τὸ θάρρος μου δέν ἔφθασε ἕως ἐκεῖ».

⁵¹ Μ. Αναστασοπούλου, *ὁ. π.*, σ. 18

⁵² Ἐ. Ἀβδελά, «Τὸ φύλο και ἡ ιδιότητα του πολίτη στην Ελλάδα», σ. 236, https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/7/4/0/metadata-1453893480-987312-12694.tkl&do=398460_w.pdf&lang=en&pageno=1&pagestart=1&width=841&height=588&maxpage=25, ἡμερομηνία προσπέλασης 15.6.2023

⁵³ Ἐ. Ἀβδελά, «Τὸ φύλο και ἡ ιδιότητα του πολίτη στην Ελλάδα», σ. 236-240, https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/7/4/0/metadata-1453893480-987312-12694.tkl&do=398460_w.pdf&lang=en&pageno=1&pagestart=1&width=841&height=588&maxpage=25, ἡμερομηνία προσπέλασης 15.6.2023. Α. Γιωτοπούλου – Μαραγκοπούλου, «50 χρόνια πολιτικά δικαιώματα για τὴν Ἑλληνίδα, 1952-2002», στο: *Ὁ Αγῶνας τῆς Γυναίκας*, τχ. 72, σ. 3-4, στην ἱστοσελίδα: http://www.isotita-epaeak.gr/iliko_sxetikes_ereunes/koinonia/Giotopoyloy_A_50_xronia_reduce.pdf, ἡμερομηνία προσπέλασης 15.6.2023. Ἴδρυμα τῆς Βουλῆς των Ἑλλήνων, *ὁ. π.*, σ. 11, 14-15. Μ. Αναστασοπούλου, *ὁ. π.*, σ. 15-18, 120-121, 147-150, 424-426. Κ. Ξηραδάκη, *Τὸ φεμινιστικὸ κίνημα στην Ελλάδα. 1830 – 1936. Πρωτοπόρες Ἑλληνίδες*, Ἀθήνα 2020, σ. 12. Σ. Ζιώγου-Καραστεργίου, «Ἡ ἐξέλιξη του προβληματισμοῦ για τὴ γυναικεία ἐκπαίδευση στην Ελλάδα», σ. 86. Ἀν. Π. Ἀτσαβέ, «Καλλιρρόη Σιγανού – Παρρέν και ἡ «Εφημερίς των Κυριῶν», στην ἱστοσελίδα: *Ἱστορία τῆς Φιλεκπαιδευτικῆς Ἐταιρείας και των Ἀρσακείων Σχολείων*, διαθέσιμο στο: <https://history.arsakeio.gr/index.php/2018-07-13-09-47-16/26-kallirro-i-siganoy-parren-kai-i-efimeris-ton-kyrion>, ἡμερομηνία προσπέλασης 15.6.2023: Ἡ φοίτηση στο Πανεπιστήμιο και στο Πολυτεχνεῖο θεσμοθετήθηκε τὸ 1890 ἀπὸ τον Θεόδωρο Δηλιγιάννη.

Κατά την Παρρέν, αναπτύσσοντας η γυναίκα επαγγελματικές ικανότητες, αποκτούσε αυτοσεβασμό και οικονομική ανεξαρτησία, ιδίως σε περιπτώσεις αγαμίας και χηρείας. Επίσης, η αμειβόμενη εργασία των γυναικών των λαϊκών εργατικών στρωμάτων αποτελούσε στοιχείο διευκόλυνσης του γάμου και επίλυσης του δημογραφικού ζητήματος⁵⁴. Με δική της παρότρυνση ιδρύθηκε το 1897 στην Αθήνα Οικοκυρική και Επαγγελματική Σχολή, με στόχο τη διεύρυνση των επαγγελματικών επιλογών πέραν του κοινωνικά καταξιωμένου επαγγέλματος της δασκάλας. Διαχώριζε την εργασία των γυναικών - έγγαμων και άγαμων - σε τρεις ταξικές κατηγορίες, τη φιλανθρωπική, την προοδευτική και τη βιοποριστική, αποδίδοντάς τις αντίστοιχα στην ανώτερη, τη μεσαία και την εργατική τάξη⁵⁵.

Παρότι η Παρρέν δε διεκδικούσε για τις γυναίκες πολιτικά δικαιώματα, θεωρούσε ότι η κοινωνική τους δράση είχε πολιτικό χαρακτήρα. Αντιλαμβανόταν τα αιτήματα της εκπαίδευσης, της εργασίας και των οικογενειακών σχέσεων ως αμιγώς πολιτικά, με την έννοια της δημόσιας δράσης των γυναικών. Με αυτές τις δραστηριότητες οι γυναίκες καλλιεργούσαν την πολιτική τους υπόσταση, με στόχο μάλιστα να αποδείξουν ότι η γυναικεία πολιτική είναι ανώτερη από τη συχνά διεφθαρμένη πολιτική των ανδρών⁵⁶.

2.3. Το γυναικείο κίνημα την περίοδο του Μεσοπολέμου

Κατά τον Μεσοπόλεμο, οι Ελληνίδες διεκδικούν οικονομική, κοινωνική και πολιτική ισότητα, τοποθετώντας τις έμφυλες σχέσεις στο πλαίσιο λειτουργίας της δημοκρατικής πολιτείας και της οικουμενικότητας των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. «Φεμινισμός είναι η κίνηση η παγκόσμια για να δοθούν στη γυναίκα ίσα δικαιώματα

⁵⁴ Έ. Αβδελά, «Το φύλο και η ιδιότητα του πολίτη στην Ελλάδα», σ. 238-240, https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/7/4/0/metadata-1453893480-987312-12694.tkl&do=398460_w.pdf&lang=en&pageno=1&pagestart=1&width=841&height=588&maxpage=25, ημερομηνία προσπέλασης 18.6.2023. Μ. Αναστασοπούλου, *ό. π.*, σ. 23, 125-132. Σ. Ζιώγου-Καραστεργίου, «Η εξέλιξη του προβληματισμού για τη γυναικεία εκπαίδευση στην Ελλάδα», σ. 80

⁵⁵ Έ. Αβδελά, «Το φύλο και η ιδιότητα του πολίτη στην Ελλάδα», σ. 238-240, https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/7/4/0/metadata-1453893480-987312-12694.tkl&do=398460_w.pdf&lang=en&pageno=1&pagestart=1&width=841&height=588&maxpage=25, ημερομηνία προσπέλασης 18.6.2023. Μ. Αναστασοπούλου, *ό. π.*, σ. 23, 125-132, 424. Σ. Ζιώγου-Καραστεργίου, «Η εξέλιξη του προβληματισμού για τη γυναικεία εκπαίδευση στην Ελλάδα», σ. 80. Έ. Αβδελά, *Δημόσιοι υπάλληλοι γένους θηλυκού*, σ. 23-24

⁵⁶ Έ. Αβδελά, «Το φύλο και η ιδιότητα του πολίτη στην Ελλάδα», σ. 239-241, https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/7/4/0/metadata-1453893480-987312-12694.tkl&do=398460_w.pdf&lang=en&pageno=1&pagestart=1&width=841&height=588&maxpage=25, ημερομηνία προσπέλασης 18.6.2023. Δ. Σαμίου, «Τα πολιτικά δικαιώματα των Ελληνίδων (1864-1952)», σ. 167-168, <https://doi.org/10.12681/mnimon.411>, ημερομηνία προσπέλασης 18.6.2023

με τον άντρα στην πολιτεία, στη νομοθεσία, στην εργασία, στην κοινωνία», αναφέρει η Αύρα Θεοδωροπούλου το 1927⁵⁷. Εξάλλου, η ιδιότητα του πολίτη για τις γυναίκες στηρίχθηκε πλέον στις ομοιότητες με τους άνδρες και όχι στις διαφορές τους, πράγμα που στοιχειοθετεί σημαντική διαφορά από τη βάση των διεκδικήσεων της προηγούμενης περιόδου⁵⁸.

Κατά τη διάρκεια του Α΄ Π.Π., είχαν αναλάβει τη στήριξη της οικονομικής και κοινωνικής ζωής, όσο οι άνδρες βρίσκονταν στα πεδία των μαχών, ενώ είχαν εισέλθει σε επαγγελματικούς χώρους ασυνήθιστους για το φύλο τους⁵⁹. Η διεκδίκηση των πολιτικών δικαιωμάτων βασίστηκε στην πολιτικοποίηση του βιολογικού χαρακτηριστικού της μητρότητας και στην εργασία. Η εργασία θεωρείται «ανάγκη κοινωνική και φορέας προόδου τόσο οικονομικῶς ὅσο και ἀνθρωπιστικῶς»⁶⁰. Η γυναίκα ως εργαζόμενη και μητέρα θα αναθρέψει τα παιδιά της απαλλαγμένα από προκαταλήψεις και ικανά να εκτιμήσουν την αξία ενός «ισότιμου Συναγωνιστή και Συντρόφου», υποστηρίζει ο Άλκης Θρύλος⁶¹. Πάντως, την περίοδο αυτή οι συνθήκες διεκδίκησης μιας θέσης στην αγορά εργασίας ήταν ιδιαίτερα δυσμενείς για τις γυναίκες, λόγω της αθρόας εισροής προσφύγων, γυναικών στην πλειονότητά τους, και της οικονομικής κρίσης, στοιχείων που τις απέκλειαν από δημόσιες και μη υπηρεσίες, περιόριζαν την επαγγελματική τους εξέλιξη και οδηγούσαν σε μείωση μισθών⁶².

Για τις γράφουσες γυναίκες στην *Εφημερίδα των Κυριών* η μητρότητα είχε εθνικό χαρακτήρα, ενώ για τις φεμινίστριες του Μεσοπολέμου αποτελούσε κοινωνική

⁵⁷ Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, σ. 17

⁵⁸ Έ. Αβδελά, «Το φύλο και η ιδιότητα του πολίτη στην Ελλάδα», σ. 228-231, 241-242, https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/7/4/0/metadata-1453893480-987312-12694.tkl&do=398460_w.pdf&lang=en&pageno=1&pagestart=1&width=841&height=588&maxpage=25, ημερομηνία προσπέλασης 18.6.2023. Αύ. Θεοδωροπούλου, «Ο Αγώνας της Γυναίκας», σ. 124-125. Μ. Σβώλου, «Η θέση του Φεμινισμού στην Ελλάδα», σ. 139-144. Αθ. Γαϊτάνου-Γιαννιού, «Η Ελληνίδα και η ψήφος», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 321-324

⁵⁹ Α. Γιωτοπούλου – Μαραγκοπούλου, *ό. π.*, σ. 3, http://www.isotita-epieak.gr/iliko_sxetikes_ereunes/koinonia/Giotopoyloy_A_50_xronia_reduce.pdf, ημερομηνία προσπέλασης 18.6.2023. Δ. Σαμίου, «Τα πολιτικά δικαιώματα των Ελληνίδων (1864-1952)», σ. 168, <https://doi.org/10.12681/mnimon.411>, ημερομηνία προσπέλασης 18.6.2023. Ελ. Ι. Σιφναίου, «Η γυναίκα δια μέσου των αιώνων», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 325-328

⁶⁰ Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, σ. 76

⁶¹ Α. Θρύλος, «Γυναίκες», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 129, στο εξής βλ. Α. Θρύλος, «Γυναίκες»

⁶² Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, σ. 21-22, 69-76, 89-90. Αύ. Θεοδωροπούλου, «Ο αγώνας της γυναίκας», σ. 107-113. Α. Θρύλος, «Γυναίκες», σ. 128-130. Ελ. Ρουσοπούλου, «Η εργασία των γυναικών», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 359-361. Έ. Αβδελά, *Δημόσιοι υπάλληλοι γένους θηλυκού*, σ. 52-53

αποστολή⁶³. Διεκδικούσαν, δηλαδή, τη θεσμική κατοχύρωση της κοινωνικής τους προσφοράς, με το επιχείρημα ότι ήδη ήταν ενεργά μέλη της κοινωνίας μέσω της εργασίας, της καταβολής φόρων και της ηθικής διαμόρφωσης των νέων γενεών ως μητέρες. Η Αύρα Θεοδωροπούλου δηλώνει: «Ούτε εγωισμός ούτε ματαιοδοξία τη σπρώχνουν στον αγώνα για την ψήφο, αλλά μονάχα η ανάγκη και η συναίσθηση της αδικίας που της γίνεται»⁶⁴.

Εξίσου σημαντικό ήταν το επιχείρημα ότι το δημοκρατικό πολίτευμα θα έπρεπε να αντιπροσωπεύει τη θέληση όλου του λαού, ανδρών και γυναικών, κατά τον Άλκη Θρύλο. Ωστόσο, οι κοινοβουλευτικές συζητήσεις, την πρώτη δεκαετία του Μεσοπολέμου, αποδεικνύουν ότι το γυναικείο ζήτημα περιοριζόταν στην κοινωνική του διάσταση και όχι στην πολιτική. Τα προοδευτικά κόμματα, παρότι εντάσσουν τις διεκδικήσεις στο πρόγραμμά τους, δεν αντιμετωπίζουν πάντα θετικά το γυναικείο κίνημα. Η αδυναμία της Δημοκρατικής Ένωσης να παραχωρήσει ψήφο στις γυναίκες το 1924 απογοήτευσε το φεμινιστικό κίνημα. Έτσι, ο δρόμος για την απόδοση του δικαιώματος ψήφου στις γυναίκες αποδείχθηκε τραχύς⁶⁵.

Το 1930 επί Κυβερνήσεως Βενιζέλου παραχωρήθηκε στις γυναίκες το δικαίωμα του εκλέγειν – και όχι του εκλέγεσθαι – μόνο σε δημοτικές και κοινοτικές εκλογές⁶⁶. Αποδόθηκε σε γυναίκες άνω των 30 ετών, που γνώριζαν γραφή και ανάγνωση, δηλαδή μόνο στο 9,6% του γυναικείου πληθυσμού, σύμφωνα με την απογραφή του 1928. Είναι αξιοσημείωτο ότι και από αυτό ακόμα το μικρό ποσοστό,

⁶³ Έ. Αβδελά, «Το φύλο και η ιδιότητα του πολίτη στην Ελλάδα», σ. 253, https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/7/4/0/metadata-1453893480-987312-12694.tkl&do=398460_w.pdf&lang=en&pageno=1&pagestart=1&width=841&height=588&maxpage=25, ημερομηνία προσπέλασης 18.6.2023

⁶⁴ Αύ. Θεοδωροπούλου, «Ο αγώνας της γυναίκας», σ. 105

⁶⁵ Έ. Αβδελά, «Το φύλο και η ιδιότητα του πολίτη στην Ελλάδα», σ. 242-243, 250, https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/7/4/0/metadata-1453893480-987312-12694.tkl&do=398460_w.pdf&lang=en&pageno=1&pagestart=1&width=841&height=588&maxpage=25, ημερομηνία προσπέλασης 18.6.2023. Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, σ. 23-26, 55-63. Αύ. Θεοδωροπούλου, «Ο αγώνας της γυναίκας», σ. 111-112. Μ. Σβώλου, «Η θέση του φεμινισμού στην Ελλάδα», σ. 139-140, 155. Δ. Σαμίου, «Τα πολιτικά δικαιώματα των Ελληνίδων (1864-1952)», σ. 162-163, <https://doi.org/10.12681/mnimon.411>, ημερομηνία προσπέλασης 18.6.2023. Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, *ό. π.*, σ. 11. Ρ. Ιμβριώτη, «Οι γυναίκες σε διωγμό», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 175-178. Έ. Αβδελά, *Δημόσιοι υπάλληλοι γένους θηλυκού*, σ. 180-181

⁶⁶ Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, σ. 64-65. Δ. Σαμίου, «Τα πολιτικά δικαιώματα των Ελληνίδων (1864-1952)», σ. 165, <https://doi.org/10.12681/mnimon.411>, ημερομηνία προσπέλασης 22.6.2023. Αλ. Κόττου, «Τι έχει να ωφεληθεί η γυναίκα από τη δημοτική ψήφο», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 243-251. Μ. Ν. Δουλγεράκη, «Η κοινωνική και η πολιτική θέση της γυναίκας», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 455-456. Δ. Σαμίου, *ό. π.*, σ. 149-150

ένας πολύ μικρός αριθμός γυναικών εγγράφηκε στους εκλογικούς καταλόγους, δηλώνοντας τη μικρή απήχηση του φεμινισμού στην Ελλάδα και το ισχύον πνεύμα ομαδικότητας⁶⁷.

Σε μια προσπάθεια να αφυπνίσουν τις υπόλοιπες γυναίκες, να τις απεγκλωβίσουν από την ατομικότητα, για να αποκτήσουν σταδιακά κοινωνική συνείδηση, οι φεμινίστριες του Μεσοπολέμου ίδρυσαν σωματεία και εξέδωσαν έντυπα. Είχαν ως παράδειγμα τις διεθνείς οργανώσεις, που είχαν θέσει τις βάσεις του φεμινισμού ήδη από το β' μισό του 19^{ου} αιώνα, και των οποίων γίνονταν μέλη αμέσως μετά την ίδρυσή τους, διαμορφώνοντας πνεύμα ενότητας δράσεων και διεκδικήσεων. Παράλληλα, αρκετές γυναίκες εντάχθηκαν στο Κομμουνιστικό Κόμμα και σε αριστερές και σοσιαλιστικές ομάδες της εποχής⁶⁸.

Το 1919 ιδρύθηκε το *Εθνικό Συμβούλιο Ελληνίδων* και ο *Σοσιαλιστικός Όμιλος Γυναικών*, που δημιουργήθηκε από την Αθηνά Γαϊτάνου-Γιαννιού⁶⁹. Η πρώτη καθαρά φεμινιστική οργάνωση της μεσοπολεμικής περιόδου ήταν ο *Σύνδεσμος για τα Δικαιώματα της Γυναίκας*. Ιδρύθηκε το 1920 με πρωτοβουλία της Αύρας Θεοδωροπούλου και της Μαρίας Νεγρεπόντη⁷⁰.

⁶⁷ Αύ. Θεοδωροπούλου, «Εμπόδια», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 256-259. Αύ. Θεοδωροπούλου, «Η ευθύνη μας», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 291-293. Ελ. Αντωνιάδου, «Η δημοτική ψήφος», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 467-470. Ελ. Αντωνιάδου, «Η πρώτη κατάκτηση», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 479-481

⁶⁸ Έ. Αβδελά, «Το φύλο και η ιδιότητα του πολίτη στην Ελλάδα», σ. 246-248, https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/7/4/0/metadata-1453893480-987312-12694.tkl&do=398460_w.pdf&lang=en&pageno=1&pagestart=1&width=841&height=588&maxpage=25, ημερομηνία προσπέλασης 22.6.2023. Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, σ. 17-18, 27-30. Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, *ό. π.*, σ. 11

⁶⁹ Έ. Αβδελά, «Το φύλο και η ιδιότητα του πολίτη στην Ελλάδα», σ. 246-248, https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/7/4/0/metadata-1453893480-987312-12694.tkl&do=398460_w.pdf&lang=en&pageno=1&pagestart=1&width=841&height=588&maxpage=25, ημερομηνία προσπέλασης 22.6.2023. Δ. Σαμίου, «Τα πολιτικά δικαιώματα των Ελληνίδων (1864-1952)», σ. 165, <https://doi.org/10.12681/mnimon.411>, ημερομηνία προσπέλασης 22.6.2023. Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, *ό. π.*, σ. 15. Αύ. Θεοδωροπούλου, «Προστασία», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 225-228. Σ. Αντωνιάδου, «Αντί προλόγου», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 318-320. Έ. Αβδελά, *Δημόσιοι υπάλληλοι γένους θηλυκού*, σ. 53

⁷⁰ Σύνδεσμος για τα Δικαιώματα της Γυναίκας, διαθέσιμο στο: <https://leagueforwomenrights.gr/>, ημερομηνία προσπέλασης 22.6.2023: «Τα μέλη μπορούν να ανήκουν σε οποιοδήποτε πολιτικό κόμμα που πιστεύει στο δημοκρατικό πολίτευμα και αποκρούει κάθε καθεστώς βίας». Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, σ. 17-18, 33, 38-48, 66-88, 108-116. Α. Γιωτοπούλου – Μαραγκοπούλου, *ό. π.*, σ. 3, http://www.isotita-epaeak.gr/iliko_sxetikes_ereunes/koinonia/Giotopoyloy_A_50_xronia_reduce.pdf, ημερομηνία προσπέλασης 22.6.2023. Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, *ό. π.*, σ. 11. Μ. Αναστασοπούλου, *ό. π.*, σ. 336-339

Τα έντυπα των γυναικείων οργανώσεων λειτούργησαν ως μέσο μετάδοσης των διεκδικήσεων και των δραστηριοτήτων τους, και γενικότερα ως φορείς συσπείρωσης του γυναικείου φύλου. Η Έλληνις του Εθνικού Συμβουλίου των Ελληνίδων (Μάρτιος 1921-Β΄Π.Π.) υποσχόταν ότι «θά κατοπτρίζη ὅλην τήν γυναικείαν κίνησιν καί θά καταστή τὸ ἐντευκτήριον τῶν σκέψεων τῶν ἀπανταχοῦ Ἑλληνίδων»⁷¹. Εκδίδονταν, επίσης, *Ὁ Αγώνας τῆς Γυναίκας*⁷² του Συνδέσμου για τα Δικαιώματα της Γυναίκας (Αύγουστος 1921-Ιούνιος 1936), και από τον Οκτώβριο του 1928 έως τον Ιανουάριο του 1935 η *Σοσιαλιστική Ζωή* του Σοσιαλιστικού Ομίλου Γυναικών (Οκτώβριος 1928-Ιανουάριος 1935)⁷³.

Σε ὅλη τη διάρκεια του Μεσοπολέμου οι γυναίκες δεν κατόρθωσαν την ενσωμάτωση ούτε την ισοτιμία με τους άνδρες στην αγορά εργασίας. Η εργασία τους θεωρήθηκε ως συμπλήρωμα του οικογενειακού εισοδήματος, με αποτέλεσμα τον χαμηλό μισθό από τη μια και τη σταθερότητα του πατριαρχικού οικογενειακού μοντέλου από την άλλη. Η γυναίκα εξοβελίζεται από την αρχή της ισότητας και ταυτίζεται με την ιδιωτική σφαίρα, ὅπως αρμόζει στη φύση της⁷⁴. Το 1937 επισημοποιήθηκε η διάκριση μεταξύ ανδρῶν και γυναικῶν στα εργασιακά, καθώς θεσμοθετήθηκε η διαφοροποίηση του κατώτατου ημερομισθίου. Αυτό ἔκανε ἀκόμα περισσότερο εμφανή τον περιορισμό των αστικών και κοινωνικών δικαιωμάτων των γυναικῶν στην προσπάθεια θεσμικής διεκδίκησής τους⁷⁵.

Κατά τη δεκαετία του 1930 και λίγο πριν τη δικτατορία του Μεταξά παρατηρείται διάσπαση του γυναικείου κινήματος. Τα αιτήματα για ισότητα, πολιτικά και εργασιακά δικαιώματα δεν είχαν κοινή αποδοχή ούτε κοινές προθέσεις και τακτική στον τρόπο διεκδίκησής τους. Έτσι, οι φεμινίστριες χωρίζονται σε δύο τάσεις, την «προοδευτική» και τη «συντηρητική». Οι νέες γυναικείες οργανώσεις, μπροστά στο φάσμα του φασισμού και τον κίνδυνο του πολέμου, επικεντρώνονται στη δημιουργία

⁷¹ Ε. Αβδελά – Α. Ψαρρά, *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, σ. 42

⁷² Αύ. Θεοδοροπούλου, «Τέσσερα χρόνια», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 216-218

⁷³ Ε. Αβδελά – Α. Ψαρρά, *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, σ. 36, 91

⁷⁴ Ε. Αβδελά, *Δημόσιοι υπάλληλοι γένους θηλυκού*, σ. 153-155

⁷⁵ Έ. Αβδελά, «Το φύλο και η ιδιότητα του πολίτη στην Ελλάδα», σ. 251, https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/7/4/0/metadata-1453893480-987312-12694.tkl&do=398460_w.pdf&lang=en&pageno=1&pagestart=1&width=841&height=588&maxpage=25, ημερομηνία προσέλασης 28.6.2023. Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, σ. 92. Μ. Σβώλου, «Η προστασία της γυναίκας στην εργασία», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 219-221. Ελ. Αντωνιάδου, «Η οικονομική κρίση και η γυναίκα», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 482-484. Έ. Αβδελά, *Δημόσιοι υπάλληλοι γένους θηλυκού*, σ. 54-55

αντιφασιστικού μετώπου και στη διεκδίκηση του εργασιακού δικαιώματος. Τέτοιες οργανώσεις είναι η *Πανελλήνια Γυναικεία Επιτροπή κατά του Πολέμου και του Φασισμού* (1934), η *Γυναικεία Επιτροπή Συνεργαζομένων Οργανώσεων* (1935), ο *Σύλλογος Εργαζομένων Γυναικών* (1935), η *Πανελλήνια Ένωση Γυναικείων Οργανώσεων* (1936)⁷⁶.

2.4. Η γυναίκα στην Κατοχή και την Αντίσταση

Η μεταξική Δικτατορία περιόρισε τις πολιτικές ελευθερίες και απαγόρευσε τη δράση των συνδικαλιστικών και των γυναικείων οργανώσεων⁷⁷. Κατά συνέπεια, τέθηκε τέλος στο γυναικείο κίνημα διεκδίκησης ψήφου. Όμως, ο Β΄ Π. Π. δημιούργησε νέες συνθήκες, που έφεραν και πάλι στο προσκήνιο το γυναικείο ζήτημα. Κατά τη διάρκεια της Κατοχής γυναίκες όλων των ηλικιών συμμετείχαν, προσφέροντας στις πόλεις, στο μέτωπο, στον αντιστασιακό αγώνα. Για πρώτη φορά οι νέες δε βρίσκονταν πλέον υπό τη συνεχή επιτήρηση των γονέων τους και των περιορισμών που υφίσταντο για τη διατήρηση του «καλού τους ονόματος»⁷⁸. Με τον ηρωισμό, το απαράμιλλο θάρρος και την αυτοθυσία τους διεκδίκησαν μαζί με την ελευθερία και την κοινωνική και πολιτική ισοτιμία τους.

Μεγάλος αριθμός γυναικών εντάχθηκε στις αντιστασιακές οργανώσεις. Το Ε.Α.Μ. προώθησε την εκλογή των γυναικών στους κόλπους του, ενώ τον Μάρτιο του 1944 η Π.Ε.Ε.Α. (Πολιτική Επιτροπή Εθνικής Απελευθέρωσης) έδωσε για πρώτη φορά στις γυναίκες το δικαίωμα του εκλέγειν και εκλέγεσθαι. Τον Απρίλιο του ίδιου χρόνου εκλέχθηκαν πέντε γυναίκες ως μέλη της Κυβέρνησης του Βουνού⁷⁹.

⁷⁶ Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, σ. 53-58. Δ. Σαμίου, «Τα πολιτικά δικαιώματα των Ελληνίδων (1864-1952)», σ. 169, <https://doi.org/10.12681/mnimon.411>, ημερομηνία προσπέλασης 28.6.2023. Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, *ό. π.*, σ. 11. Έ. Αβδελά, *Δημόσιοι υπάλληλοι γένους θηλυκού*, σ. 185-190

⁷⁷ Κ. Ξηραδάκη, *ό. π.*, σ. 12: «... τα αρχεία του Συνδέσμου για τα Δικαιώματα της Γυναίκας καταστράφηκαν» και σ. 195. Έ. Αβδελά, *Δημόσιοι υπάλληλοι γένους θηλυκού*, σ. 98, 190-191

⁷⁸ Μ. Mazower, *Στην Ελλάδα του Χίτλερ. Η εμπειρία της Κατοχής*, (μτφ. Κ. Κουρεμένος), σ. 134-135, 307-308

⁷⁹ Δ. Σαμίου, «Τα πολιτικά δικαιώματα των Ελληνίδων (1864-1952)», σ. 169-170, <https://doi.org/10.12681/mnimon.411>, ημερομηνία προσπέλασης 4.7.2023. Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, *ό. π.*, σ. 18. Έ. Αβδελά, *Δημόσιοι υπάλληλοι γένους θηλυκού*, σ. 191. Αν. Βερβενιώτη, «Οι συναγωνίστριες. Τα αίτια της συμμετοχής και η δράση των γυναικών στις εαμικές αντιστασιακές οργανώσεις 1941-1944», ΕΑΔΔ 1991, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, σ. 262-313, στην ιστοσελίδα: *Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης*, διαθέσιμο στο: <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/1988?lang=el#page/270/mode/2up>, ημερομηνία προσπέλασης 4.7.2023

Μετά την απελευθέρωση επικρατούν οι αριστερές γυναικείες οργανώσεις, όπως η *Πανελλήνια Ένωση Γυναικών* (ΠΕΓ) και η *Πανελλαδική Ομοσπονδία Γυναικών* (ΠΟΓ), που συνδέονται με την Παγκόσμια Δημοκρατική Ομοσπονδία Γυναικών. Οι κινητοποιήσεις τους διαφοροποιήθηκαν από εκείνες των φεμινιστριών του Μεσοπολέμου, καθώς η διεκδικούμενη πολιτική ισότητα εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο επικράτησης λαϊκής δημοκρατίας, προστασίας της μητρότητας και του παιδιού, γυναικείας εργασίας και παγκόσμιας ειρήνης. Η προσπάθεια συνεργασίας των αριστερών και δεξιών γυναικείων οργανώσεων στη διεκδίκηση πολιτικών δικαιωμάτων ανακόπηκε εξαιτίας του Εμφυλίου. Το 1948 η Κυβέρνηση κήρυξε εκτός νόμου τις αριστερές γυναικείες οργανώσεις, ενώ οι δεξιές ίδρυσαν την *Επιτροπή Συνεργαζομένων Σωματείων*⁸⁰.

2.5. Η απονομή πολιτικών δικαιωμάτων στην Ελλάδα (1950 - 1967)

Έως το 1952 οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες ήταν δυσμενείς για το γυναικείο ζήτημα και τη διεκδίκηση της ισότητας των φύλων. Η νομοθεσία δεν είχε χορηγήσει πλήρη πολιτικά δικαιώματα στις γυναίκες, εκτός του περιορισμένου εκλογικού δικαιώματος. Σε κοινωνικό και επαγγελματικό επίπεδο, ακόμα και γυναίκες με πανεπιστημιακή μόρφωση αποκλείονταν από διαγωνισμούς για πλήρωση θέσεων και σταδιοδρομία στον δημόσιο τομέα. Στο πολιτικό πεδίο, ο Εμφύλιος είχε ως απότοκο τη συνεχιζόμενη σύγκρουση δεξιών και αριστερών, με αποτέλεσμα την αρνητική στάση στη γυναικεία ψήφο όχι μόνο από δεξιές και κεντρώες κυβερνήσεις, αλλά και από γυναικείες οργανώσεις, που φοβούνταν ότι οι μη κομμουνίστριες δε θα ψήφιζαν⁸¹.

Με το Σύνταγμα του 1952, το οποίο διατηρήθηκε έως τη Δικτατορία του 1967, οι Ελληνίδες απέκτησαν δικαίωμα ψήφου και το 1955 ευρύτερα πολιτικά δικαιώματα, ώστε να αναβαθμιστεί η εικόνα της χώρας διεθνώς μετά τον Εμφύλιο. Σε αυτό συνέβαλε η *Επιτροπή της Θέσης της Γυναίκας*, που είχε ιδρυθεί στον Ο.Η.Ε. με πρωτοβουλία της Eleanor Roosevelt. Στην *Επιτροπή* την Ελλάδα εκπροσωπούσε η

⁸⁰ Δ. Σαμίου, «Τα πολιτικά δικαιώματα των Ελληνίδων (1864-1952)», σ. 169-170, <https://doi.org/10.12681/mnimon.411>, ημερομηνία προσπέλασης 4.7.2023. Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, *ό. π.*, σ. 18. Έ. Αβδελά, *Δημόσιοι υπάλληλοι γένους θηλυκού*, σ. 191-192

⁸¹ Α. Γιωτοπούλου – Μαραγκοπούλου, *ό. π.*, σ. 5, http://www.isotita-epaeak.gr/iliko_sxetikes_ereunes/koinonia/Giotopoyloy_A_50_xronia_reduce.pdf, ημερομηνία προσπέλασης 7.7.2023. Δ. Σαμίου, «Τα πολιτικά δικαιώματα των Ελληνίδων (1864-1952)», σ. 165, <https://doi.org/10.12681/mnimon.411>, ημερομηνία προσπέλασης 7.7.2023

Λίνα Τσαλδάρη, η οποία ήταν αρχηγός των συντηρητικών γυναικείων οργανώσεων. Κύριος στόχος της ήταν η ψήφιση μιας διεθνούς σύμβασης για ισοπολιτεία και ίση πρόσβαση των φύλων σε δημόσιες θέσεις και αξιώματα, στην οποία προσχώρησε και η Ελλάδα, παραχωρώντας με νόμο (2159/1952) πλήρη εκλογικά δικαιώματα και ισοτιμία με το άλλο φύλλο. Το 1953 η Ελένη Σκούρα του Ελληνικού Συναγερμού εκλέχθηκε στη Θεσσαλονίκη κατά την αναπληρωματική εκλογή. Με τον Νόμο 3192/55 οι Ελληνίδες αποκτούσαν πρόσβαση και σε δημόσια αξιώματα, με εξαίρεση τα εκκλησιαστικά και τις στρατιωτικές υπηρεσίες. Έτσι, άνοιξε ο δρόμος για σταδιοδρομία των γυναικών στη Δικαιοσύνη και τη Διπλωματία, τη συμμετοχή σε διαγωνισμούς για κάλυψη θέσεων στο Δημόσιο, όπου και είχαν σημαντικές επιδόσεις. Το 1956 οι Ελληνίδες συμμετείχαν για πρώτη φορά σε βουλευτικές εκλογές, κατά τις οποίες εκλέχθηκαν η Λίνα Τσαλδάρη της ΕΡΕ και η Βάσω Θανασέκου της ΕΔΑ. Η Τσαλδάρη ήταν η πρώτη γυναίκα Υπουργός στην Κυβέρνηση Καραμανλή και ανέλαβε το Υπουργείο Κοινωνικής Προνοίας⁸².

Τη δεκαετία του 1960 αυξήθηκε αισθητά η συμμετοχή γυναικών στα πολιτικά κόμματα και σε επαγγελματικές και συνδικαλιστικές ομάδες. Παράλληλα, με τις παραδοσιακές γυναικείες οργανώσεις, από τον χώρο της Αριστεράς δημιουργήθηκαν η *Συντονιστική Επιτροπή Εργαζομένων Γυναικών* (1963) και η *Πανελλαδική Ένωση Γυναικών* (1964). Κατά τη διάρκεια της επταετούς δικτατορίας η γυναικεία παρουσία ήταν έντονη στις αντιστασιακές οργανώσεις και στο φοιτητικό κίνημα⁸³.

⁸² Έ. Αβδελά, «Το φύλο και η ιδιότητα του πολίτη στην Ελλάδα», σ. 251, https://anemi.lib.uoc.gr/php/pager.php?rec=/metadata/7/4/0/metadata-1453893480-987312-12694.tkl&do=398460_w.pdf&lang=en&pageno=1&pagestart=1&width=841&height=588&maxpage=25, ημερομηνία προσπέλασης 7.7.2023. Α. Γιωτοπούλου – Μαραγκοπούλου, *ό. π.*, σ. 5-6, http://www.isotita-epaek.gr/iliko_sxetikes_ereunes/koinonia/Giotopoyloy_A_50_xronia_reduce.pdf, ημερομηνία προσπέλασης 7.7.2023. Δ. Σαμίου, «Τα πολιτικά δικαιώματα των Ελληνίδων (1864-1952)», σ. 170-172, <https://doi.org/10.12681/mnimon.411>, ημερομηνία προσπέλασης 7.7.2023. Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, *ό. π.*, σ. 18-23. Δ. Σαμίου, *ό. π.*, σ. 153

⁸³ Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, *ό. π.*, σ. 18

Γ' Κεφάλαιο

Η θέση της γυναίκας στην κινηματογραφική αφήγηση: μια πορεία προς τη χειραφέτηση

3.1. Τα πρώτα μετακατοχικά χρόνια (1946 - 1949)

Από τα πρώτα του βήματα στις αρχές του 20ού αιώνα η ελληνική πολιτεία αδιαφόρησε για τον κινηματογράφο ή προσπάθησε να λογοκρίνει και να ελέγξει το νέο μέσο, με πρώτη αναφορά στον νόμο του 1925 επί κυβερνήσεως Παγκάλου. Την επόμενη δεκαετία, η κληρονομιά της δικτατορίας του Μεταξά θα ήταν βαριά για τον κινηματογράφο, καθώς το καθεστώς προώθησε την παραγωγή ντοκιμαντέρ και επικαίρων, που προπαγάνδιζαν την κυρίαρχη ιδεολογία. Παράλληλα, άσκησε αυστηρή λογοκρισία στα σενάρια, εξόρισε διανοούμενους, επέβαλε φόρο 70% επί «δημοσίων θεαμάτων». Με τους νόμους 445/1937 και AN955/1937 ειδική επιτροπή ήλεγχε και κατηγοριοποιούσε τις ταινίες σε κατάλληλες, ακατάλληλες και αυστηρώς ακατάλληλες, κατηγορώντας τον κινηματογράφο ως επιβλαβή για «το ήθος και την διανοητικότητα όλων ανεξαιρέτως των κοινωνικών στρωμάτων»⁸⁴. Την περίοδο της Κατοχής το Νομοθετικό Διάταγμα 1108/1942 καθιέρωσε τη λογοκρισία και για τα επόμενα χρόνια. Η απουσία οποιασδήποτε κρατικής μέριμνας για τον κινηματογράφο άφησε την κινηματογραφική παραγωγή στα χέρια ιδιωτών και των νεοσύστατων στούντιο. Η παραγωγή ταινιών τη δεκαετία του 1940 υπήρξε μικρή σε σύγκριση με τις δύο επόμενες δεκαετίες, κυρίως λόγω ελλιπούς τεχνικής υποδομής και γενικότερης οικονομικής ανάπτυξης⁸⁵.

Ο Β' Π.Π., η Κατοχή και η Αντίσταση - γεγονότα που σημάδεψαν τις πολιτικοκοινωνικές εξελίξεις - αποτέλεσαν σημείο αναφοράς για ένα μικρό δείγμα

⁸⁴ Βρ. Καραλής, *Μια ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, (μτφ. Αχ. Ντελής), Αθήνα 2023, σ. 73, 71-75

⁸⁵ Κατάλογος ελληνικών ταινιών, διαθέσιμο στο: https://www.hellenicaworld.com/Greece/Film/gr/Film1931_50.html, ημερομηνία προσπέλασης 16.7.2023: Καταγράφονται 32 ταινίες. Ελληνικός κινηματογράφος, διαθέσιμο στο: <https://www.hellenicaworld.com/Greece/Film/gr/EllinikosKinimatographos.html>, 1.7.2023: Ιδρύονται σημαντικές κινηματογραφικές εταιρείες: Φίνος Φιλμ, Ανζερβός, Άλφα, Νοβάκ, κ.ά. με σύγχρονο εξοπλισμό και ειδικευμένο τεχνικό προσωπικό. Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Αθήνα 2020, τ. Α', σ. 46-49, στο εξής βλ. Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*. Χρ. Ξένος, «Η Ελληνική Κινηματογραφική Παραγωγή: 1942-1972, από την παραγωγή της κουλτούρας στην κουλτούρα της παραγωγής», στο: *Θεάτρον Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, τχ. 5-7 (2019-2021), σ. 205-206, στην ιστοσελίδα: *eJournals*, διαθέσιμο στο: <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/theatrepolis/issue/view/1778/569>, ημερομηνία προσπέλασης 16.7.2023, στο εξής βλ. Χρ. Ξένος, «Η Ελληνική Κινηματογραφική Παραγωγή: 1942-1972»

ταινιών με επιρροές περισσότερο από τα αμερικανικά πρότυπα της βιομηχανίας του Χόλυγουντ και λιγότερο από τον νεορεαλισμό της Ιταλίας. Οι κινηματογραφιστές προσέγγιζαν τα θέματα περισσότερο από την προσωπική ή πανανθρώπινη σκοπιά, και λιγότερο από την ιστορική τους διάσταση. Οι πολεμικές ταινίες της περιόδου αποφεύγουν την αναπαράσταση βίαιων πολεμικών σκηνών και θεμάτων που εγείρουν τα εμφυλιακά πάθη, ενώ τονίζουν είτε τη γενναιότητα των Ελλήνων πατριωτών και την ηρωική τους δράση απέναντι στον φασισμό και τον ναζισμό (*Αδούλωτοι Σκλάβοι, Καταδρομή στο Αιγαίο, Παιδιά της Αθήνας, Άννα Ροδίτη, Η Κρήτη στις φλόγες, Το ξυπόλυτο τάγμα, Τελευταία αποστολή*) είτε την ανάγκη για ειρηνική ζωή και εθνική ενότητα (*Οι Γερμανοί ξανάρχονται*)⁸⁶.

Η κινηματογραφική παρουσία των γυναικών αποτυπώνει τη δράση τους στην Κατοχή και την Αντίσταση, η οποία ιστορικά θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια μορφή συνειδητοποιημένης πολιτικής στάσης με κοινωνικές προεκτάσεις. Στον κινηματογράφο το πατριωτικό καθήκον της γυναίκας συμπλέει με την ανάγκη για ελευθερία, φωτίζει την ατομικότητά της και υποβοηθά τη χειραφέτησή της. Στο πολεμικό δράμα *Αδούλωτοι σκλάβοι*⁸⁷ (Βίων Παπαμιχάλης, 1946) η νεαρή ηρωίδα, μέλος ομάδας ερασιτεχνών ηθοποιών, δραστηριοποιείται στην Αντίσταση. Την πρώτη μορφή αντίστασης, όμως, προβάλλει στο οικογενειακό της περιβάλλον. Όταν επιστρέφοντας αργά στο σπίτι, η αδελφή της λέει ειρωνικά: «Πού ήσουνα; Ελευθερώνατε πάλι την Ευρώπη, ε;» και προσθέτει απειλητικά: «Άκουσε...να ξέρεις...δε μπορώ να σε κρύβω άλλο. Θα τα πω όλα του πατέρα!», η ηρωίδα αποστρέφει το βλέμμα περιφρονητικά. Σιωπά. Η αποστροφή και η σιωπή είναι δείγμα αυτονομίας απέναντι στο πατρικό φόβητρο. Ισχυροποιείται δε περισσότερο, καθώς έρχεται σε αντίθεση με την υποταγμένη στο πατριαρχικό κατεστημένο αδελφή της.

Ανεξάρτητα από την υψηλή οικονομική και κοινωνική της θέση η Άννα Ροδίτη (Καίτη Πάνου) οργανώνεται στην Αντίσταση στην ομώνυμη κατασκοπευτική ταινία

⁸⁶ Ε. Λεμονίδου, «Αποτυπώσεις και ερμηνείες της δεκαετίας του 1940 στον ελληνικό κινηματογράφο», στην ιστοσελίδα: *Clio Turbata*, 2.11.2019, διαθέσιμο στο: <https://clioturbata.com/%CE%B1%CF%80%CF%8C%CF%88%CE%B5%CE%B9%CF%82/greek-cinema/>, ημερομηνία προσπέλασης 16.7.2023. Ανθ. Δανιήλ – Αγγ. Κορκοβέλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων. Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων. Πολιτισμός - Τέχνες - Διαχείριση ελεύθερου χρόνου, στην ιστοσελίδα: *Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης, Ψηφιακή Βιβλιοθήκη*, διαθέσιμο στο: <http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/3455/1019.pdf>, σ. 16-18, ημερομηνία προσπέλασης 16.7.2023, στο εξής βλ. Ανθ. Δανιήλ – Αγγ. Κορκοβέλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 50-56

⁸⁷ Ο τίτλος παραπέμπει στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* του Δ. Σολωμού. Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 53. Βρ. Καραλής, *ό. π.*, σ. 97

των Γιάννη Φιλίππου, Μιχάλη Γαζιάδη (1948)⁸⁸. Στην ιταλοκρατούμενη Ρόδο η ηρωίδα βοηθά τον υποπλοίαρχο του Βασιλικού Ναυτικού (Λάμπρος Κωνσταντάρας) να συγκεντρώσει στοιχεία για την άμυνα του νησιού, ενώ είναι πρόθυμη να περάσει στρατοδικείο, όταν η δράση τους αποκαλύπτεται. Η συνθηκολόγηση της Ιταλίας και η ένωση των Δωδεκανήσων με την Ελλάδα οδηγεί σε αίσιο τέλος.

Ανάλογη ηρωική στάση απέναντι στους Γερμανούς, που έχουν επιτάξει το σπίτι της, και στην Ουγγαρέζα μητέρα της (Μιράντα Μυράτ) που προδίδει τον αξιωματικό σύζυγό της (Βασίλης Διαμαντόπουλος), προβάλλει η ηρωίδα (Σμαρούλα Γιούλη) στην ταινία *Τελευταία αποστολή* (1949) σε σενάριο και σκηνοθεσία του Νίκου Τσιφόρου⁸⁹.

Εκτός από τις πολεμικές ταινίες μεγάλη απήχηση στο κοινό είχαν τα μελοδράματα με κοινωνικό και αισθηματικό περιεχόμενο. Οι ηρωίδες, όμορφες και κατά βάση αγνές, παρασύρονται ή εξαναγκάζονται στη ζωή του υποκόσμου, που μιμείται με αστοχίες το είδος του ξένου φιλμ νουάρ. Ωστόσο, το ένοχο παρελθόν τους αίρεται από τον αγνό έρωτα και τη μητρική ιδιότητα (*Μαρίνα*, Αλέκος Σακελλάριος, 1948), την αναγνώριση της πατρικής ευθύνης (*Χαμένοι άγγελοι*, Νίκος Τσιφόρος, 1948), την τιμωρία του άνδρα και την απόδοση δικαιοσύνης (*Δύο κόσμοι*, Ιάσων Νόβακ - Γιάννης Φιλίππου, 1949)⁹⁰. Η αξιοπρέπεια, η ηθική φύση των ηρωίδων και ο αγνός, λυτρωτικός έρωτας αποτελούν τα στοιχεία αντίστασής τους μέσα στο νοσηρό ανδροκρατούμενο περιβάλλον. Η τελική δικαίωσή τους συμβαδίζει με την κάθαρση του θεατή και την εμπορική επιτυχία - στις περισσότερες περιπτώσεις - του παραγωγού.

Το είδος της κωμωδίας και της φαρσοκωμωδίας αυτής της περιόδου, παρά τη μικρή αντιπροσώπευση, προβάλλει ποικίλους γυναικείους τύπους, χωρίς να αποφεύγει τα στερεότυπα. Το πατριαρχικό μοντέλο με τον άρρενα συγγενή, που επιδιώκει να εκμεταλλευτεί την περιουσία της ορφανής κοπέλας πραγματεύονται οι *Εκατό χιλιάδες λίρες* (Αλέκος Λειβαδίτης, 1948) σε σενάριο Τσιφόρου. Η νεαρή κληρονόμος, που πρέπει να παντρευτεί για να αποκτήσει την κληρονομιά της, πολιορκείται από τον συνέταιρο του θείου της και έναν καθηγητή Γεωλογίας. Απέναντι στον ανδρικό

⁸⁸ Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 59-60, 63

⁸⁹ Ελληνικός Κινηματογράφος, διαθέσιμο στο: <https://ellinikoskinimatografos.gr/teleftaia-apostoli/>, ημερομηνία προσπέλασης 16.7.2023: Ο Φιλοπόιμην Φίνος την αφιέρωσε στον πατέρα του, που εκτελέστηκε από τους Γερμανούς. Ήταν η πρώτη ελληνική ταινία που συμμετείχε στο Φεστιβάλ των Καννών το 1950. Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 59

⁹⁰ Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 53-54, 58-63. Ελληνικός Κινηματογράφος, διαθέσιμο στο: <https://ellinikoskinimatografos.gr/chameno-i-angelo-i-1948-1949/>, ημερομηνία προσπέλασης 16.7.2023

υπολογισμό η γυναίκα αντιτάσσει την επινοητικότητα, για να διαπιστώσει με το τέχνασμα της ψεύτικης χρεοκοπίας την ειλικρίνεια των αισθημάτων των επίδοξων μνηστήρων⁹¹. Η πάλη των φύλων θυμίζει αρχαιολογικά πρότυπα: ο γυναικείος δόλος έρχεται αντιμέτωπος με την ανδρική επιβουλή και κερδίζει. Όπως η ομηρική Πηνελόπη με τον πέπλο της απέναντι στους μνηστήρες, όπως η ευριπίδεια Ελένη με τον ψεύτικο θρήνο της απέναντι στον βάρβαρο Θεοκλύμενο. Στόχος σε όλες τις περιπτώσεις η προστασία της τιμής τους.

Στον χώρο της εκπαίδευσης κινείται η φαρσοκωμωδία των Μιχάλη Γαζιάδη και Γιάννη Φιλίππου *Διαγωγή...μηδέν!* (1949). Ο καθηγητής ενός επαρχιακού Γυμνασίου (Ντίνος Ηλιόπουλος) ερωτεύεται την τελειόφοιτη μαθήτρια (Ελλη Λαμπέτη), που αγαπά τον ωραίο και εργατικό νέο (Λάμπρος Κωνσταντάρας). Η διευθύντρια (Λέλα Πατρικίου) διαδίδει το ανεπίτρεπτο νέο και ο καθηγητής μετατίθεται, για να επιστρέψει, όμως, μεταμφιεσμένος σε καθηγήτρια. Αποκαλύπτει την ταυτότητά του και προσπαθεί να απαγάγει τη μαθήτρια, αλλά ο αγαπημένος της τη σώζει. Οι δυο όμορφοι νέοι αρραβωνιάζονται, ενώ ο καθηγητής αναγκάζεται να δεχθεί τον έρωτα της διευθύντριας⁹². Η απεικόνισή της ως άσχημης γεροντοκόρης συντηρούσε, μέσω της κωμωδίας, το κοινωνικό στερεότυπο, ότι η επιστημονική κατάρτιση δε συμβάδιζε με τη θηλυκότητα, πράγμα που αποτυπώνεται κινηματογραφικά και στις επόμενες δεκαετίες.

3.2. Η αναγέννηση του Ελληνικού Κινηματογράφου (1950 - 1959)

Η βελτίωση της αγροτικής παραγωγής, η ανάπτυξη της βιομηχανίας και των υπηρεσιών, η αστικοποίηση, το Σχέδιο Μάρσαλ (1948-1952), ο καταναλωτισμός ως επίδραση του δυτικότροπων προτύπων ζωής, η υποτίμηση του νομίσματος, η ανεργία, η εσωτερική και εξωτερική μετανάστευση, οι πολιτικοί κλυδωνισμοί, το δικαίωμα ψήφου στις γυναίκες αποτέλεσαν τον καμβά πάνω στον οποίο αποτυπώθηκε η οικονομικο-κοινωνική και πολιτική ζωή της Ελλάδας στα χρόνια που ακολούθησαν την Κατοχή και τον Εμφύλιο⁹³.

⁹¹ Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 62

⁹² Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 62-63

⁹³ Ανθ. Δανιήλ – Αγγ. Κορκοβέλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, διαθέσιμο στο: <http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/3455/1019.pdf>, σ. 19, ημερομηνία προσπέλασης 26.7.2023. Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 68-69. Βρ. Καραλής, *ό. π.*, σ. 104

Τη δική του αποτύπωση επιχείρησε ο ελληνικός κινηματογράφος τη δεκαετία του 1950, δημιουργώντας μια ανερχόμενη βιοτεχνία ονείρων, παρουσιάζοντας μια εξιδανικευμένη πραγματικότητα για ένα κοινό που προσπαθούσε, όπως οι κινηματογραφικοί ήρωες, να ενσωματωθεί από την επαρχία στον αστικό ιστό, να αντιμετωπίσει με καρτερικότητα τις δυσκολίες και να ατενίσει με αισιοδοξία το μέλλον, απαλλαγμένο από τις πληγές του παρελθόντος. Η κινηματογραφική εμπειρία αποτέλεσε τρόπο κοινωνικοποίησης, εκπαίδευσης και ψυχαγωγίας, που οδήγησε στην επιτάχυνση του ρυθμού παραγωγής ταινιών⁹⁴. Οι εταιρείες παραγωγής έφτασαν τις εκατό, με σημαντικότερες τη Φίνος Φιλμ, την Ανζερβός και τη Νόβακ, που όφειλαν τις εισπρακτικές τους επιτυχίες τόσο στους διακεκριμένους ηθοποιούς και την τεχνική αρτιότητα όσο και στη συνεργασία με εταιρείες διανομής⁹⁵.

Τα κυρίαρχα ρεύματα ήταν η εμπορικότητα και η κοινωνική κριτική. Στον λεγόμενο εμπορικό κινηματογράφο κυριαρχούν οι ταινίες φουστανέλας - ένας τύπος ελληνικού ουέστερν - το μελόδραμα, η ηθογραφία, η κωμωδία και η φαρσοκωμωδία. Η πένα των Ψαθά, Τσιφόρου, Σακελλάριου, Βασιλειάδη, Γιαλαμά, Πρετεντέρη, που αρχικά είχε τροφοδοτήσει τις εφημερίδες και το θέατρο, τώρα καταγράφει με ρεαλισμό στον κινηματογράφο κοινωνικά θέματα, καταστάσεις και συμπεριφορές οικείες στους θεατές. Ο κριτικός κινηματογράφος ακολουθεί, κυρίως, την τεχνοτροπία του νεορεαλισμού, για να καυτηριάσει κοινωνικά προβλήματα, να ανατρέψει κυρίαρχες ιδεολογίες και να δώσει ταινίες, όπως το *Πικρό ψωμί* (1950) του Γρηγόρη Γρηγορίου, το *Ξυπόλυτο τάγμα* (1954) του Γκρεγκ Τάλας, τον *Δράκο* (1955) και τη *Μαγική Πόλι* (1955) του Νίκου Κούνδουρου, που συγκαταλέγονται στα αριστουργήματα της κινηματογραφικής τέχνης⁹⁶.

⁹⁴ Βρ. Καραλής, *ό. π.*, σ. 129-130

⁹⁵ Ε.-Α. Δελβερούδη, «Θρίαμβος της κωμωδίας», στο: *Η Ελλάδα τον 20^ο αιώνα 1950-1960, Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες*, 1999, στην ιστοσελίδα: *anemourion*, 19.1.2023, διαθέσιμο στο: <https://anemourion.blogspot.com/2017/09/1950-1960.html?q=%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF%CF%82>, ημερομηνία προσπέλασης 26.7.2023. Γ.

Σολδάτος, *Ελληνικός Κινηματογράφος. Ένας αιώνας ντοκουμέντα, τ. Α' (1900-1970)*, Αθήνα 2020, σ. 155, 157, στο εξής βλ. Γ. Σολδάτος, *Ελληνικός Κινηματογράφος*

⁹⁶ Ανθ. Δανιήλ - Αγγ. Κορκοβέλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, διαθέσιμο στο: <http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/3455/1019.pdf>, σ. 19-21, ημερομηνία προσπέλασης 26.6.2023.

Ε. Λεμονίδου, «Αποτυπώσεις και ερμηνείες του 1940 στον ελληνικό κινηματογράφο», στην ιστοσελίδα: *Clio Turbata*, 2.11.2019, διαθέσιμο στο: <https://clioturbata.com/%CE%B1%CF%80%CF%8C%CF%88%CE%B5%CE%B9%CF%82/greek-cinema/>, ημερομηνία προσπέλασης 26.7.2023, στο εξής βλ. Ε. Λεμονίδου, «Αποτυπώσεις και ερμηνείες της δεκαετίας του 1940 στον ελληνικό κινηματογράφο». Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 68-73, 78-79, 89-91. Ε.-Α. Δελβερούδη, «Ελληνικός Κινηματογράφος 1955-1965: Κοινωνικές αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη», στα: *Πρακτικά του Επιστημονικού Συμποσίου της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας «1949-1967, Η*

3.2.1. Γάμος – Οικογένεια

Το πατριαρχικό μοντέλο της οικογένειας καθιστούσε τη γυναίκα κτήμα και μέρος της ιδιοκτησίας του πατέρα και αργότερα του συζύγου. Αυτή η σχέση εξουσίας και υποβιβασμού της γυναίκας σε μεταβιβάσιμο αντικείμενο είχε κοινωνικό και οικονομικό υπόβαθρο, ιδιαίτερα στα ανώτερα στρώματα, όπου ο γάμος ήταν το μέσο εδραίωσης της ιδιοκτησίας, της περιουσίας και της κοινωνικής θέσης. Έτσι, αφαιρείται από τη γυναίκα, κυρίως της αστικής τάξης, η δυνατότητα επιλογής συζύγου⁹⁷. Ο γάμος ως οικονομικό συμβόλαιο των ανδρών - πατέρα και μέλλοντα συζύγου – επιβεβαιώνει τη σχέση εξάρτησης της γυναίκας, προσφέροντάς της ασφάλεια με αντίτιμο την ελευθερία της, ενώ αντιτίθεται στην ειλικρινή αγάπη. Σε αυτό το πλαίσιο ο θεσμός της προίκας αποτελούσε αναγκαία συνθήκη για τον γάμο⁹⁸.

Σε γενναία προίκα προσβλέπει ο μέλλον γαμπρός (Βύρων Πάλλης) του Βασίλη Λογοθετίδη στην ταινία *Ένας ήρωας με παντούφλες* (1958), για να αναρριχηθεί κοινωνικά. Γι' αυτό δε διστάζει να εγκαταλείψει τη μνηστή του για την ξαδέλφη της, που διαθέτει μεγαλύτερη προίκα. Ανάλογα εκμεταλλεύεται την προίκα της γυναίκας του *Ο Θανασάκης ο πολιτευόμενος* (1953), που ονειρεύεται πολιτική καριέρα, και ο σκοτεινός Γιαβάσης, που για να εδραιωθεί κοινωνικά, εξαπατά την *Καφετζού* (1956), Γεωργία Βασιλειάδου, κλέβει τις οικονομίες της και την εγκαταλείπει⁹⁹.

Το αδιέξοδο της οικονομικο-κοινωνικής εξάρτησης της γυναίκας αποτυπώθηκε στα κοινωνικά δράματα της εποχής, που σφραγίζονταν από το μοιραίο τέλος των ηρώων. Στην *Ωραία του Πέραν* (1953) ο πατέρας δηλώνει απερίφραστα ότι είναι δικαίωμά του να παντρέψει την κόρη του με τον πλούσιο νέο της επιλογής του και όχι με τον «φτωχό υπάλληλο», με τον οποίο είναι ερωτευμένη η κοπέλα. Αντίθετα με τα ανδρικά στερεότυπα, ο ευκατάστατος αρραβωνιαστικός θεωρώντας ότι «το πατρικό δικαίωμα δε φτάνει πέρα από τα σύνορα της καρδιάς», αποσύρει τον αρραβώνα

ελληνική εικοσαετία», Αθήνα 2002, σ. 163-164, 169, στην ιστοσελίδα: *Academia*, διαθέσιμο στο: <https://www.academia.edu/37680824/2002>, ημερομηνία προσπέλασης 26.7.2023, στο εξής βλ. Ε.-Α. Δελβερούδη, «Ελληνικός Κινηματογράφος 1955-1965». Βρ. Καραλής, *ό. π.*, σ. 105-116. Στ. Βαλούκος, «Η κωμωδία στον κινηματογράφο», στο: Εφημερίδα *Η Καθημερινή*, Αθήνα 2002, στην ιστοσελίδα: *anemourion*, 4.9.2022, διαθέσιμο στο: https://anemourion.blogspot.com/2018/01/blog-post_70.html?q=%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%B9%CE%BA%CE%AE+%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%B3%CF%89%CE%B3%CE%AE, ημερομηνία προσπέλασης 26.7.2023

⁹⁷ Κλ. Αλζόν, *ό. π.*, σ. 35, 51-53, 57-59. Σ. ντε Μπωβουάρ, σ. 473-539

⁹⁸ Ε. Γκόλντμαν, «Γάμος και έρωτας», σ. 163-170. Κλ. Αλζόν, *ό. π.*, σ. 94. Σ. ντε Μπωβουάρ, *ό. π.*, σ. 473-475. Αλ. Κολλοντάι, *Οικονομική και σεξουαλική απελευθέρωση της γυναίκας*, σ. 21-22. Λ. Στόουν, «Η μοίρα της γυναίκας είναι η απογοήτευση», σ. 81-84

⁹⁹ Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 100-101

σεβόμενος την επιθυμία της κοπέλας. Η πατρική αδιαλλαξία, όμως, οδηγεί την ηρωίδα και τον αγαπημένο της στο θάνατο¹⁰⁰. Ανάλογο τέλος έχει το τραγικό ζευγάρι *Ο Μιμίκος και η Μαίρη* (1958) και οι ερωτευμένοι νέοι στο *Μακρυνά απ' τον κόσμο* (1958), γιατί οι γονείς προορίζουν τις ηρωίδες για γάμο σύμφωνα με την κοινωνική τους τάξη¹⁰¹.

Στο αριστούργημα του Μιχάλη Κακογιάννη *Το τελευταίο ψέμα* (1958) η Χλόη (Ελλη Λαμπέτη), κόρη ξεπεσμένης αριστοκρατικής οικογένειας, πιέζεται από τη μητέρα της σε πλούσιο γάμο, καθώς προβάλλεται ως χρέος της η σωτηρία της οικογένειας. Η προσωπική ευτυχία της κοπέλας τίθεται στο περιθώριο. Ο τίτλος υποδηλώνει και στηλιτεύει την υποκρισία της μεγαλοαστικής τάξης, που εμφανίζεται δέσμια της κοινωνικής της εικόνας¹⁰². Η ηρωίδα αποδεσμεύεται από τη φθορά και την απληστία της τάξης της, αναλαμβάνοντας να θεραπεύσει το άρρωστο παιδί της υπηρέτριας στην Παναγία της Τήνου. Η βίωση του θαύματος και η κοινή πορεία με τους απλούς ανθρώπους εξαγνίζει την κοπέλα και την εντάσσει σε έναν ευρύτερο φιλόανθρωπο κόσμο¹⁰³.

Δέσμια των ταξικών προνομίων της αποδεικνύεται η ηρωίδα της σπονδυλωτής ταινίας του Γιώργου Τζαβέλλα *Η κάλπικη λίρα* (1955). Η πλούσια κληρονόμος (Ελλη Λαμπέτη) ερωτεύεται έναν φτωχό ζωγράφο (Δημήτρης Χορν), αλλά η σχέση τους, παρότι έντονη, φθείρεται από τη φτώχεια και οδεύει σύντομα στο τέλος. Εκείνος καταδικάζει τον εαυτό του στη μοναξιά, ενώ εκείνη επιστρέφει στους κόλπους της οικογένειάς της και παντρεύεται έναν γόνου του κύκλου της, για να αρκεστεί σε μια κάλπικη ευμάρεια¹⁰⁴.

Κι ενώ στις δραματικές ταινίες οι ηρωίδες προβάλλονται, συνήθως, ως θύματα της ανδρικής κυριαρχίας και της αστικής τάξης, στις κωμωδίες αποβάλλουν την αστική παθητικότητα και διεκδικούν δυναμικά την ελευθερία τους. Χαρακτηριστικά παραδείγματα οι ταινίες *Λατέρνα, φτώχεια και φιλότιμο* (Σακελλάριος, 1955) και *Η Λίζα το 'σκασε* (Καψάσκης, 1959). Στην πρώτη, η Καίτη (Τζένη Καρέζη) εγκαταλείπει την πατρική εστία, όταν ο εφοπλιστής πατέρας της (Χρήστος Τσαγανέας) επιμένει να

¹⁰⁰ Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=3693>, ημερομηνία προσπέλασης 12.8.2023. Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 102

¹⁰¹ Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 80

¹⁰² Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 87. Βρ. Καραλής, *ό. π.*, σ. 126-127

¹⁰³ Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 87

¹⁰⁴ Ανθ. Δανιήλ – Αγγ. Κορκοβέλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, διαθέσιμο στο: <http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/3455/1019.pdf>, σ. 29-31, ημερομηνία προσπέλασης 12.8.2023. Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 75-76. Βρ. Καραλής, *ό. π.*, σ. 113-115

την παντρεύει με έναν πλούσιο μεσήλικα. Στη δεύτερη, η Λίζα (Ξένια Καλογεροπούλου) το σκάει μετά τη δήλωση του πατέρα της (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος): «Θα πάρεις αυτόν που διάλεξα εγώ. Δεν ανέχομαι επαναστάσεις στο σπίτι μου»¹⁰⁵. Στόχος του είναι να συνενώσει την επιχείρησή του με αυτή του πλούσιου, ηλικιωμένου γαμπρού. Αυτόν, εξάλλου, θεωρεί ως ευτυχισμένο γάμο. Περιττό να ειπωθεί ότι ο πατέρας αφαιρεί και από τη μητέρα το δικαίωμα διαφορετικής άποψης. Και στις δύο περιπτώσεις οι ηρωίδες παίρνουν τη μοίρα στα χέρια τους. Γίνονται δρώντα υποκείμενα μιας πατριαρχικής οικογενειακής δομής, που τις θέλει διαπραγματεύσιμα αντικείμενα. Η φυγή από τον πατρικό οίκο είναι πράγματι μια επανάσταση, μια αντίδραση στο κοινωνικό και ηθικό κατεστημένο, και μια δράση που οδηγεί τις ηρωίδες στην αυτογνωσία και την ελευθερία. Ο έρωτας και ο γάμος είναι, σχεδόν πάντα στην κωμωδία, το επιστέγασμα της προσωπικής τους επιλογής στην ευτυχία¹⁰⁶.

Ωστόσο, ο Bebel θεωρεί ότι στα κατώτερα στρώματα δεν τίθεται θέμα γάμου από οικονομικό συμφέρον. «Ο εργαζόμενος παντρεύεται από έρωτα»¹⁰⁷. Μια τέτοια ανυστερόβουλη χωρίς συμφέρον αγάπη εκφράζεται στην ταινία *Δυο αγάπες, δυο κόσμοι* (Ηλίας Παρασκευάς, 1958). «Δε δέχομαι αυτόν τον αρραβώνα. Το αίσθημά μου είναι αγνό και περήφανο...Θέλω να παντρευτώ. Όχι να με παντρέψουν», δηλώνει η ηρωίδα, όταν υπονιάζεται ότι ο αγαπημένος της τη ζητά σε γάμο μετά από πίεση του αδελφού της¹⁰⁸. Με αποφασιστικότητα τον απαλλάσσει από τη δέσμευσή του μπροστά στην οικογένειά της. Εκφράζεται, έτσι, η αξιοπρέπεια και ο αυτοσεβασμός της γυναίκας που δε θεωρεί τον γάμο ως αυτοσκοπό, αλλά ισότιμη και έντιμη δέσμευση των δύο μερών.

Στο αυστηρό πατριαρχικό πλαίσιο της αστικής τάξης κάθε ερωτική σχέση εκτός γάμου είναι κατακριτέα¹⁰⁹. Αξιοκατάκριτη είναι, επομένως, και η μοιχεία, που απειλεί το θεμέλιο του γάμου: τη συζυγική πίστη. Πιο συγκεκριμένα, τη γυναικεία πίστη. Εξάλλου, ο αστισμός επικροτεί την ολοκληρωτική, αλλά μονόπλευρη, συναισθηματική προσήλωση της συζύγου, που εκφράζεται με την αμέριστη στοργή, ενδιαφέρον και

¹⁰⁵ Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=1679>, ημερομηνία προσπέλασης 12.8.2023

¹⁰⁶ Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 100

¹⁰⁷ Κλ. Αλζόν, *ό. π.*, σ. 69

¹⁰⁸ Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=1433>, ημερομηνία προσπέλασης, 12.8.2023

¹⁰⁹ Κλ. Αλζόν, *ό. π.*, σ. 51. Η ηθική ανάμεσα στον άνδρα και τη γυναίκα όσον αφορά τον έρωτα, την απιστία ή την παρθενία στην αστική και την εργατική τάξη παρουσιάζει διαφορές. Βλ. Σ. Ροουμπόθαμ, *ό. π.*, σ. 26-27 και Αλ. Κολλοντάι, *Οικονομική και σεξουαλική απελευθέρωση της γυναίκας*, σ. 180-191

συμπαράσταση προς τον σύζυγο¹¹⁰. Κι ενώ σε νομικό επίπεδο η μοιχεία ως αιτία διαζυγίου εξισορρόπησε τα κριτήρια ηθικής για τα δύο φύλα, στην κοινωνική σφαίρα, το ανδροκρατικό ηθικό μοντέλο κυριαρχεί¹¹¹.

Το ελληνικό μελόδραμα και η κωμωδία διαφοροποιούνται στην προσέγγιση του θέματος. Δραματικές ταινίες για την ανδρική απιστία είναι ελάχιστες και με διαφορετική οπτική. Στη *Νυχτερινή περιπέτεια* (Αγγελος Τερζάκης, 1954) ο άπιστος σύζυγος (Βασίλης Διαμαντόπουλος) γοητεύεται και δημιουργεί σχέση με μια νεαρή κοπέλα. Ωστόσο, ο ήρωας διαπιστώνει τις αλλαγές στην προσωπικότητά του, αναγνωρίζει τις ευθύνες του και τον πόνο που προκαλεί στην οικογένειά του. Η λύση δίνεται με τη φυγή της κοπέλας από τη ζωή του. Εντούτοις, η διαδικασία ενδοσκόπησης του ήρωα είναι σπάνια, αν όχι μοναδική, περίπτωση στην κινηματογράφηση της απιστίας τη δεκαετία αυτή. Αντίθετα, στην ταινία *Μια ξένη πέρασε* (Ηλίας Μαχαίρας, 1959) προβάλλεται ο τύπος της ξένης πλανεύτρας γυναίκας, που ξελογιάζει έναν Μανιάτη ψαρά. Για χάρη της εκείνος προσπαθεί να σκοτώσει τη γυναίκα του και βάζει σε κίνδυνο το παιδί του. Κι ενώ η ξένη διασώζει τη γυναίκα του από πνιγμό, η τελευταία βάζει φωτιά να την κάψει, θεωρώντας την υπεύθυνη για τα γεγονότα και δικαιώνοντας έμμεσα τον άνδρα της. Όταν ο ψαράς και η ξένη προσπαθούν να διαφύγουν με τη βάρκα, πέφτουν σε νάρκη και σκοτώνονται. Στο τέλος, ο αφηγητής απευθυνόμενος στον «άμοιρο» νεκρό σύζυγο, λέει: «Ύστερα από χρόνια, σαν θα ρωτάνε τ' αγγόνια σου ποιος έφταιγε για το χαμό σου, θα τους απαντάνε: Μια ξένη που πέρασε»¹¹². Η ευθύνη για την απιστία αποδίδεται αποκλειστικά στη σαηνευτική ξένη γυναίκα, ενώ ο άνδρας παρουσιάζεται ανήμπορος να αντισταθεί.

Τα μελοδράματα στην πλειοψηφία τους αντικατοπτρίζουν και διαιωνίζουν τη μηδενική ανοχή απέναντι στη γυναικεία απιστία και δηλώνουν την κοινωνική απαξίωση. Κατά κανόνα η γυναίκα αποπέμπεται από την οικογενειακή εστία (*Κατέστρεψα μια νύχτα τη ζωή μου* 1951), στερείται το παιδί της (*Η άγνωστος* 1956, *Το παραστράτημα μια αθώας* 1959), γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης από τον εραστή (*Θύελλα στο φάρο* 1950) ή σκοτώνεται από τα χέρια του άνδρα της (*Ματωμένο ηλιοβασίλεμα* 1959). Η εγκατάλειψη της συζυγικής εστίας και η ύπαρξη παιδιού, το

¹¹⁰ Αλ. Κολλοντάι, *Οικονομική και σεξουαλική απελευθέρωση της γυναίκας*, σ. 180-191. Σ. ντε Μπωβουάρ, *ό. π.*, σ. 487: Κατά τον 19^ο αιώνα, όταν οι ατομικές διεκδικήσεις κερδίζουν έδαφος, ο έρωτας βρίσκει τη θέση του μέσα στον γάμο, όπως φαίνεται στη ρομαντική λογοτεχνία των Σαιν Σιμόν, Φουριέ και Γεωργία Σάνδη.

¹¹¹ Σ. Ροουμπόθαμ, *ό. π.*, σ. 185

¹¹² Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=5857>, ημερομηνία προσπέλασης 12.8.2023

οποίο χρησιμοποιείται από τον άνδρα ως στοιχείο συναισθηματικής πίεσης, οδηγεί, συνήθως, σε τραγικό τέλος την ηρωίδα (*Θύελλα στο φάρο* 1950, *Η άγνωστος* 1956) οδηγώντας σε κάθαρση και αποκατάσταση της κοινωνικής ηθικής. Ο κινηματογράφος απηχεί τους κοινωνικούς κανόνες. Η γυναικεία απιστία σπάνια συγχωρείται: όταν υφίστανται, για παράδειγμα, ηθικές πράξεις ειλικρινούς μεταμέλειας (*Κατέστρεψα μια νύχτα τη ζωή μου* 1951) ή προηγήθηκε δόλος και συκοφαντία της τιμής της ηρωίδας (*Γυναίκες δίχως άντρες* 1954, *Το παραστράτημα μια αθώας* 1959) ή το παιδί λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος (*Θέλω να ζήσεις μανούλα* 1957)¹¹³. Με αυτόν τον τρόπο αποκαθίσταται ο ρόλος της ως συζύγου και μητέρας.

Από την άλλη πλευρά, το κωμικό καθρέφτισμα της κοινωνικής πραγματικότητας στον κινηματογράφο κάνει, τις περισσότερες φορές, αποδεκτή την απιστία από την πλευρά του άνδρα. Θεωρείται, μάλιστα, στοιχείο ανδρισμού το να απατά ο άνδρας τη γυναίκα του, αφού και νομικά δεν αποτελεί απόλυτο λόγο διαζυγίου, όπως ισχύει για τη γυναικεία απιστία¹¹⁴. Οι αστικού χώρου επιτυχημένες κωμωδίες του Σακελλάριου, *Ένα βότσαλο στη λίμνη* (1952), *Ούτε γάτα ούτε ζημιά* (1955) αποτελούν τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα, ενώ το θέμα της απιστίας πραγματεύεται και ο Γιώργος Τζαβέλλας στον *Ζηλιάρωγατο* (1956), με ιδανικό πρωταγωνιστή και των τριών τον «πατέρα της ελληνικής κωμωδίας»¹¹⁵ Βασίλη Λογοθετίδη.

Στην πρώτη ο ηθοποιός ενσαρκώνει τον ήσυχο και τσιγκούνη οικογενειάρχη Μανώλη Σκουντή, που δεν είναι ποτέ γενναιόδωρος προς τη γυναίκα του (Μαίρη Λαλοπούλου), ώσπου εμφανίζεται η σαγηνευτική Ελληνοαμερικανίδα (Ιλια Λιβυκού). Με την παρότρυνση του φίλου του (Βαγγέλης Πρωτοπαππάς), που κατ' εξακολούθηση απατά τη γυναίκα του, φλερτάρει και ξοδεύει ένα τεράστιο ποσό για χάρη της σε μια νύχτα κεφιού. Όταν αποκαλύπτεται ότι η κοπέλα είναι ξαδέρφη της γυναίκας του, αλλάζει τη μέχρι τότε στάση του και γίνεται ανοιχτοχέρης και γενναιόδωρος απέναντι στη σύζυγό του, που έχει πλήρη άγνοια για την ατασθαλία του συζύγου της. Όπως δηλώνει και ο τίτλος της ταινίας, η ανδρική απιστία εμφανίζεται ως *Ένα βότσαλο στη λίμνη*, μια μικρή ανώδυνη διατάραξη της οικογενειακής ζωής, με θετικά, μάλιστα, αποτελέσματα για τις συζύγους. Αξίζει να σημειωθεί η επιρροή του αμερικανικού μοντερνισμού στα συντηρητικά ήθη του Έλληνα αστού.

¹¹³ Σ. ντε Μπωβουάρ, *ό. π.*, σ. 605-606. Αλ. Κολλοντάι, *Οικονομική και σεξουαλική απελευθέρωση της γυναίκας*, σ. 11-12. Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 81-82, 102

¹¹⁴ Μ. Σβώλου, «Το ψέμα», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 279-280

¹¹⁵ Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 119

Πραγματικά, *Ούτε γάτα ούτε ζημιά*, μετά την αποκάλυψη της μακροχρόνιας εξωσυζυγικής σχέσης του Λαλάκη με την περίφημη Λολώτα (Ρένα Στρατηγού). Στην περίπτωση αυτή, όμως, η σύζυγος (Ιλια Λιβυκού) ανακαλύπτει την απιστία και τον πληρώνει με το ίδιο νόμισμα. Παρουσιάζεται μπροστά του με διαφορετική ταυτότητα και με υποτιθέμενο σύζυγο έναν νεαρό που τη φλερτάρει (Λάμπρος Κωνσταντάρας). Μετά από παρεξηγήσεις και αποκαλύψεις οι δύο σύζυγοι συμφιλιώνονται σε ένα αρμονικό τέλος.

Ο *Ζηλιαρόγατος*, μεταφορά του θεατρικού έργου του Γεωργίου Ρούσσου *Ο εραστής έρχεται*, βασίζεται σε υποτιθέμενες απιστίες αμοτέρων των συζύγων, της Λέλας (Ιλια Λιβυκού) και του Πότη. Η πρώτη παρασύρεται από την ξαδέρφη της (Σμάρω Στεφανίδου) να χρησιμοποιήσει την απιστία ως τέχνασμα, για να ασχοληθεί μαζί της ο εργασιομανής σύζυγος. Ο δεύτερος, πέφτοντας θύμα της φαντασιοπληξίας του κουμπάρου του (Βαγγέλης Πρωτοπαπάς), προσποιείται απιστία και στήνει παγίδα για να πιάσει επ' αυτοφώρω τη γυναίκα του. Η κωμωδία των παρεξηγήσεων λήγει με αμοιβαίες εξηγήσεις και το ζευγάρι ξαναβρίσκει την πρώτη του γαλήνη.

Αξίζει αναφοράς ότι και στις τρεις κωμωδίες ο βασικός ανδρικός τύπος είναι αστός, μεγαλοστέλεχος ή ιδιοκτήτης βιομηχανίας με οικονομική και κοινωνική επιφάνεια, ενώ η σύζυγος δεν εργάζεται. Η οικονομική και κοινωνική της εξάρτηση από τον άνδρα φαίνεται πως την κάνουν πιο «ανθεκτική» στην απιστία. Εξάλλου, ο εμπορικός κινηματογράφος επιδιώκει κυρίως τη σύνθεση και όχι τη σύγκρουση, ώστε ο θεατής να αποχωρήσει ευχαριστημένος και απαλλαγμένος από ενοχές και περιττά συναισθηματικά βάρη. Να επισημανθεί, επίσης, ότι η απουσία παιδιού, κάνει ευκολότερη τη διαχείριση του θέματος.

Σε κάθε περίπτωση, για τη γυναίκα ο γάμος είναι το μέσο της κοινωνικής της ενσωμάτωσης. Γι' αυτό θεωρείται πλήγμα για την οικογένεια η ύπαρξη ανύπανδρης κόρης. Από τη δική της αποκατάσταση εξαρτάται το μέλλον και των αρρένων αδελφών της. Η ανύπανδρη κόρη υπηρετεί τον πατέρα και τα αδέλφια της, ενώ αντιμετωπίζεται ως κοινωνικά αποτυχημένη¹¹⁶. Ο κινηματογράφος προβάλλει γενικότερα την ανύπανδρη γυναίκα - κόρη ή θεία - ως άσχημη μεγαλοκοπέλα, με συντηρητική εμφάνιση, αυστηρή συμπεριφορά και άχαρους τρόπους. Το θέμα της «γεροντοκόρης» συναντάται, κυρίως, στην κωμωδία, σαν να πρόκειται με την ελαφρότητα της μυθοπλασίας να μειωθεί το βάρος της οικογενειακής και κοινωνικής πραγματικότητας.

¹¹⁶ Σ. ντε Μπωβουάρ, *ό. π.*, σ. 478. Έ. Αβδελά, *Δημόσιοι υπάλληλοι, γένους θηλυκού*, σ. 225

Για αυτό η κωμωδία αρέσκεται, συχνά, στην αποκατάσταση της ανύπανδρης γυναίκας μετά από αλλεπάλληλα ευτράπελα (*Η ωραία των Αθηνών* 1954, *Ο θεός της Βιολέττας* 1957, *Ο θεός από τον Καναδά* 1959).

Σημαντική εξαίρεση αποτελεί η δραματική κωμωδία των Σακελλάριου - Γιαννακόπουλου *Δεσποινίς ετών 39* (1954), βασισμένη στο ομώνυμο θεατρικό τους έργο. Στην προσπάθεια να αποκαταστήσει την αδελφή του Χρυσάνθη (Σμάρω Στεφανίδου), για να παντρευτεί και ο ίδιος την επί χρόνια αρραβωνιαστικιά του (Ιλια Λιβυκού), ο Τηλέμαχος (Βασίλης Λογοθετίδης) βάζει αγγελία στην εφημερίδα μειώνοντας την ηλικία της και αυξάνοντας την προίκα της. Ως υποψήφιοι γαμπροί εμφανίζονται ένας συνταξιούχος (Βαγγέλης Πρωτοπαπάς) και ένας πλούσιος ομογενής από την Αργεντινή (Στέφανος Στρατηγός). Μετά από σειρά παρεξηγήσεων, ο συνταξιούχος παντρεύεται τη συνονόματη ξαδέλφη, ενώ ο ομογενής την κοπέλα του Τηλέμαχου, που τον εγκαταλείπει κουρασμένη από τη μακροχρόνια σχέση και τις πιέσεις της οικογένειάς της. Τα δύο αδέρφια μένουν μόνα με τον Τηλέμαχο να δηλώνει: «Εμείς οι δύο μαζί θα γεροντοκομηθούμε». Η Χρυσάνθη του υπενθυμίζει έχοντας συνείδηση του φύλου της: «Εσύ είσαι άντρας. Έχεις καιρό ακόμα». Αλλά το κοινωνικό στερεότυπο να μην παντρευτεί ο άνδρας πριν την αποκατάσταση της αδελφής του, καταδικάζει και τα δύο φύλα στη μοναξιά. Το πλάνο κλείνει με τις τραγικές φιγούρες ολομόναχες στη μέση της κάμαρας: τη Χρυσάνθη στην αγκαλιά του Τηλέμαχου κι εκείνον καθισμένο σε μια καρέκλα να μουρμουρίζει σπαρακτικά: «Ωχου, ώχου τα μικρούλια, που 'χουν μείνει μοναχούλια»¹¹⁷.

Εκτός από τις «γεροντοκόρες», σε μειονεκτική θέση βρίσκονταν οι ατιμασμένες κόρες και οι ανύπανδρες μητέρες. Πολύ συχνά αποπέμπονταν από την οικογενειακή εστία, στιγματίζονταν κοινωνικά οι ίδιες και το τέκνο τους, και αναγκάζονταν να βρουν χαμηλά αμειβόμενες εργασίες, όπου έπεφταν θύματα πάσης φύσεως εκμετάλλευσης των εργοδοτών τους¹¹⁸. Άλλες φορές η στάση της οικογένειας απέναντι στην ανεπιθύμητη εγκυμοσύνη ήταν ο εγκλεισμός, η ταπείνωση, τα γιατροσόφια, η έκτρωση¹¹⁹, ακόμα και ο θάνατος της εγκυμονούσας. Η

¹¹⁷ Ανθ. Δανιήλ – Αγγ. Κορκοβέλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, διαθέσιμο στο: <http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/3455/1019.pdf>, σ. 26-28, ημερομηνία προσπέλασης 12.8.2023. Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=303>, ημερομηνία προσπέλασης 12.8.2023

¹¹⁸ Αλ. Κολλοντάι, *Οικονομική και σεξουαλική απελευθέρωση της γυναίκας*, σ. 11-13. Μ. Evans, *ό. π.*, σ. 169

¹¹⁹ Σ. ντε Μπωβουάρ, *ό. π.*, σ. 542: Η Beauvoir θεωρεί ότι η έκτρωση μπορεί να ιδωθεί ως «ταξικό έγκλημα».

«ντροπιασμένη» γυναίκα θυσιάζεται στη θέληση και την υποκριτική ηθική της ανδροκρατούμενης κοινωνίας που θέτει τους κανόνες. Κι ενώ η έκτρωση απαγορεύεται με νόμο, γίνεται σιωπηρά αποδεκτή ως μια πολύ βολική λύση για όλους. Για όλους, εκτός από τη σωματική και ψυχική ισορροπία της γυναίκας που την υφίσταται. Οι κοπέλες αναγκάζονται σε αποδοχή ή φυγή. Παρά το γεγονός ότι η φυγή θεωρείται ένδειξη ντροπής, εντούτοις θα μπορούσε να λογιστεί ως απόδειξη απαξίωσης της ανδροκρατούμενης κοινωνίας. Η κοπέλα αποφασίζοντας να γεννήσει και να αναθρέψει μόνη το παιδί της, αναδεικνύει το εσωτερικό σθένος της, ορθώνει την ανεξαρτησία της πάνω από την κοινωνική κανονικότητα και την εργασιακή αβεβαιότητα¹²⁰.

Στο κινηματογραφικό πανί πλήθος ταινιών, με τίτλους χαρακτηριστικούς του περιεχομένου τους, παρουσιάζουν με έντονη δραματικότητα τη θέση αυτών των γυναικών. Αποφασίζουν να κρατήσουν το παιδί, όταν τους προτείνεται έκτρωση (*Το μυστικό της κατηγορουμένης* 1958), φτάνουν στο έγκλημα για να προστατεύουν το παιδί τους (*Αμάρτησα για το παιδί μου* 1950, *Καταδικασμένη και από το παιδί της* 1955), εγκαταλείπουν την επαρχία για την ανωνυμία της πρωτεύουσας, ελπίζουν να ξανασμίξουν με τον πατέρα του παιδιού που δε γνωρίζει την ύπαρξή του (*Έτσι έσβησε η ζωή μου* 1952), εγκαταλείπονται από τον ανεύθυνο πατέρα, κυρίως, λόγω ταξικής διαφοράς (*Κόκκινα τριαντάφυλλα* 1955, *Στουρνάρα* 288 1959), αποπειρώνται να αυτοκτονήσουν (*Ο δρόμος με τις ακακίες* 1954), καταλήγουν σε οίκο ανοχής (*Η Αγνή του λιμανιού* 1952, *Ναύαγια της ζωής* 1959), μισούν και εκμεταλλεύονται τους άνδρες (*Ορκίστηκα εκδίκηση* 1952), προστατεύουν το παιδί τους με κόστος την προσωπική τους ευτυχία (*Θυσία της μάνας* 1956), δίνουν το μωρό τους για υιοθεσία ή το αφήνουν σε ξένα χέρια (*Ο γρουσουζής* 1952, *Η μοίρα γράφει την ιστορία* 1957, *Το παιδί του δρόμου* 1957, *Όλα για το παιδί της* 1958)¹²¹. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι ηρωίδες άλλοτε δικαιώνονται από τον περίγυρό τους λίγο πριν πεθάνουν (*Το οργανάκι του Αττίκ* 1955), και άλλοτε θεραπεύονται από δυστυχήματα, βρίσκουν την αγάπη και ζουν ευτυχισμένες με την οικογένειά τους (*Καταδικασμένη και από το παιδί της* 1955, *Θέλω να ζήσεις μανούλα* 1957)¹²². Είναι γεγονός, όμως, ότι οι κινηματογραφιστές επιχειρούν

¹²⁰ Σ. ντε Μπωβουάρ, *ό. π.*, σ. 540-581: Γίνεται αναφορά στη γυναίκα – μάνα. Η γυναίκα ολοκληρώνεται με τη μητρότητα, καθώς είναι μέρος της φύσης της για τη διαίωσιση του είδους.

¹²¹ Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 72-74

¹²² Ε.-Α. Δελβερούδη, «Ανθηση της κινηματογραφικής παραγωγής», στο: *Η Ελλάδα τον 20^ο αιώνα 1945-1950, Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες*, 1999, στην ιστοσελίδα: [anemourion](https://anemourion.blogspot.com/2017/05/blog-post_634.html), 17.1.2023, διαθέσιμο στο: https://anemourion.blogspot.com/2017/05/blog-post_634.html, ημερομηνία προσπέλασης, 12.8.2023

περισσότερο μια μελοδραματική καταγραφή του θέματος παρά μια κοινωνική κριτική για τη γυναικεία εκμετάλλευση.

Ωστόσο, *Το Αμαξάκι* (1957) σε σενάριο Ιάκωβου Καμπανέλλη και σκηνοθεσία Ντίνου Δημόπουλου, προσεγγίζει το θέμα της γυναικείας «τιμής» με τρόπο απρόσμενο, ρεαλιστικό και ανθρώπινο. Όταν η ορφανή κοπέλα (Αντιγόνη Βαλάκου) ξεγελιέται από τον χαρτοκλέφτη γιο (Στέφανος Στρατηγός) του αμαξά (Ορέστης Μακρής), ο τελευταίος με πόνο και οργή αποκληρώνει τον γιο του και υιοθετεί την κοπέλα¹²³. Πρόκειται για σπάνια περίπτωση, όπου ένας άνδρας, και μάλιστα ο πατέρας του νέου, στέκεται υπερασπιστής της κοπέλας, αναδεικνύει το δίκιο της και καταλογίζει πλήρως την ευθύνη της αποπλάνησης στον άνδρα. Η ισχύς του φύλου δεν καλύπτει πλέον την αιτιωτική πράξη. Τον κύριο λόγο εδώ φαίνεται πως έχει η προσωπικότητα και η ηθική υπόσταση του κάθε ήρωα/ηρωίδας ως ατόμου.

Η περίπτωση της χήρας γυναίκας και της ορφανής κόρης, που υφίστανται την καταπίεση, τη σκληρότητα και τη διαπόμπευση ενός επαρχιακού ανδροκρατούμενου περιβάλλοντος, αναδεικνύεται στην αριστουργηματική ηθογραφία του Μιχάλη Κακογιάννη *Το κορίτσι με τα μαύρα* (1956). Για τη χήρα γυναίκα (Ελένη Ζαφειρίου) είναι σκανδαλώδης η σύναψη ερωτικού δεσμού, ενώ για την κόρη (Ελλη Λαμπέτη) είναι απαγορευτική η ερωτική σχέση με τον ξένο Αθηναίο (Δημήτρης Χορν). Οι δυο γυναίκες, λιγόλογες και υποταγμένες, δείχνουν με την εκφραστικότητα του προσώπου τους την απόγνωση και τον φόβο απέναντι στους άνδρες κριτές και υβριστές τους. Ο εγκλωβισμός στα στερεότυπα της κλειστής, σχεδόν ξενοφοβικής κοινωνίας, οδηγεί στη σύγκρουση με όρους αρχαίας τραγωδίας. Το τραγικό συμβάν – ο πνιγμός αθώων παιδιών, που προκαλείται από παγίδα των ανδρών του νησιού στον Αθηναίο – αποσυμπιέζει την πόλωση και καθαίρει το ψυχολογικό βάρος ηρώων και θεατών. Η κόρη με λόγο λιτό και αποφασιστικό αναγκάζει τον υπεύθυνο της τραγωδίας (Γιώργος Φούντας) να παραδεχθεί την πράξη του στην αστυνομία. Τη στιγμή αυτή η γυναίκα, με οδηγό τη δικαιοσύνη και την ηθική, γκρεμίζει με τη στάση της το κοινωνικό στερεότυπο. Ο σκηνοθέτης επιδιώκει, με το ευτυχισμένο τέλος, μια σύνθεση των πόλων, που η κοινωνική πραγματικότητα ακόμη αρνείται¹²⁴.

¹²³ Finos Film, διαθέσιμο στο: <http://finosfilm.com/movies/view/27>, ημερομηνία προσπέλασης 16.8.2023

¹²⁴ Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 86-87. Ανθ. Δανιήλ – Αγγ. Κορκοβέλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, διαθέσιμο στο: <http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/3455/1019.pdf>, σ. 50-51, ημερομηνία προσπέλασης 21.8.2023

3.2.2. Εκπαίδευση

Η οικογένεια αποτελεί τον πρωτογενή χώρο διαμόρφωσης των αντιλήψεων, συνθηθειών και συμπεριφορών των νεαρών μελών της μέσα σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό, κοινωνικοοικονομικό πλαίσιο. Το σχολείο, ως δευτερογενής παράγοντας διαπαιδαγώγησης, αλληλεπιδρά με την οικογένεια ενισχύοντας ή αποδυναμώνοντας στερεοτυπικές συμπεριφορές και αντιλήψεις, ανάλογα με την ύπαρξη παραδοσιακού ή προοδευτικού μοντέλου εκπαίδευσης¹²⁵.

Μια τέτοια αλληλεπίδραση αποδίδεται κινηματογραφικά στην κωμωδία του Αλέκου Σακελλάριου *Το ξύλο βγήκε απ' τον παράδεισο* (1959). Στο ιδιωτικό σχολείο θηλέων, όπου φοιτούν κακομαθημένα πλουσιοκόριτσα, επικρατεί απειθαρχία και ατιμωρησία, λόγω της ταξικής διαφοράς εκπαιδευτικών – μαθητριών και της οικονομικής εξάρτησης του σχολείου από τις εύπορες οικογένειες. Οι μαθήτριες αδιαφορούν, κατά κανόνα, για τη μάθηση και δεν αντιλαμβάνονται τη μόρφωση ως αγαθό. Επιδίδονται σε χοντροκομμένες φάρσες και αναιδή συμπεριφορά προς τους καθηγητές, που αποδέχονται την κατάσταση αγανακτισμένοι, αλλά ανήμποροι. Ο νεαρός φιλόλογος (Δημήτρης Παπαμιχαήλ) τιμωρεί τη θρασύτατη μαθήτριά (Αλίκη Βουγιουκλάκη) με ένα ηχηρό χαστούκι, το οποίο είναι «το τελευταίο, μα το πιο πειστικό επιχείρημα ενός καθηγητή», κατά τον Διονύση Παπαγιαννόπουλο. Ο φιλόλογος τιμωρείται με απόλυση, που ανακαλείται από τον διευθυντή (Χρήστος Τσαγανέας), όταν ο πατέρας της μαθήτριάς συγχαίρει τη χειρονομία του καθηγητή. Η ανατροπή οδηγεί τον διευθυντή στην παραδοχή: «Βεβαίως, είναι και αυτό ένα παιδαγωγικόν σύστημα»¹²⁶, το οποίο υιοθετείται από όλους τους καθηγητές και η κινηματογραφική οθόνη πλημμυρίζει με χαστούκια. Η παιδαγωγική σύμπνοια σχολείου – οικογένειας μέσα στο κωμικό πλαίσιο, «νομιμοποιεί» με τρόπο ανάλαφρο τη χειροδικία, παρουσιάζοντάς την ως αποτέλεσμα δικαιολογημένης αγανάκτησης. Με μια ψυχολογική προσέγγιση διαφαίνεται ότι το χαστούκι ξυπνά το ερωτικό συναίσθημα στην κοπέλα. Αυτή η δήλωση της φυσικής εξουσίας του αρσενικού καθυποτάσσει την ατίθαση ηρωίδα. Η προηγούμενη αντιδραστική συμπεριφορά της προέρχεται σε μεγάλο βαθμό από τη σταδιακή συνειδητοποίηση του έρωτα, που σημαίνει ότι θα απαρνηθεί την αυτονομία της και επαναστατεί¹²⁷. Πάντως, το ευτυχισμένο τέλος

¹²⁵ M. Arnot, *ό. π.*, σ. 90-100, 126-127

¹²⁶ Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=425>, ημερομηνία προσπέλασης 21.8.2023

¹²⁷ Σ. ντε Μπωβουάρ, *ό. π.*, σ. 384-387

κλείνει την υπόθεση. Ο θεατής ικανοποιείται από το «πάντρεμα» της ταξικής διαφοράς και το χαστούκι απενοχοποιείται ως μέσο υποταγής των θηλυκών.

Η παραπάνω ταινία είναι η μόνη της δεκαετίας που έχει ως επίκεντρο την εκπαίδευση και το σχολικό περιβάλλον. Ωστόσο, η εκπαίδευση, γενικότερα, δε φαίνεται να αφορά τα κορίτσια της αστικής τάξης, που γνωρίζουν ότι το μέλλον τους συνδέεται με την επίδειξη της ομορφιά τους και την επίτευξη ενός πλούσιου γάμου. Αρκούνται στην εκμάθηση πιάνου και γαλλικών, πράγμα που συνηθίζεται και στη μικροαστική τάξη (*Το τραγούδι του πόνου* 1953, *Η θεία από το Σικάγο* 1957). Ακόμα και όταν η ηρωίδα δεν επαναπαύεται στην άνεση των αστικών της προνομίων και αποφασίζει να σπουδάσει, ο οικογενειακός περίγυρος είναι αποτρεπτικός. Η Κεφαλονίτισσα θεία στα *Κόκκινα τριαντάφυλλα* (1955) εκφράζει αντιρρήσεις για τις σπουδές στην Αθήνα, ενώ, όταν προκύπτει προξενιό με εύπορο νέο, δηλώνει: «Να λείψουν κι οι σπουδές και τα καλά τους!»¹²⁸. Ανάλογα, στην ταινία *Όταν το μίσος κυβερνά* (1959) ο πλούσιος σύζυγος θεωρεί αυτονόητο να σταματήσει η μέλλουσα γυναίκα του τις σπουδές και την εργασία της ως νοσοκόμα, λέγοντας στον φίλο του: «Τώρα σπουδές! Τώρα θ' αρχίσει νοικοκυριό!»¹²⁹. Ο γάμος είναι το χρονικό και κοινωνικό ορόσημο, που θέτει τέλος στη γυναικεία ανάγκη για αυτοπροσδιορισμό, ενώ αντίθετα προωθεί το κοινωνικό και επαγγελματικό προφίλ του άνδρα.

Ωστόσο, οι κοπέλες των κατώτερων οικονομικών στρωμάτων θεωρούν απαραίτητη την εκπαίδευσή τους, ώστε να αποκτήσουν εφόδια για εργασία, προσφορά στην οικογένεια και οικονομική ανεξαρτησία. Η τελειόφοιτος Γυμνασίου (Τζένη Καρέζη) στο *Τρελοκόριτσο* (1958) βάζει αγγελία για να βρει δουλειά ως δακτυλογράφος. Στο δράμα *Ορκίστηκα εκδίκηση* (1952) η φοιτήτρια (Δάφνη Σκούρα) εργάζεται ως δακτυλογράφος και παράλληλα επιτελεί φιλανθρωπικό έργο, ενώ στο *Κατέστρεψα μια νύχτα τη ζωή μου* (1951) εργάζεται ως δασκάλα γαλλικών σε εύπορη οικογένεια.

3.2.3. Εργασία: Το αστικό και επαρχιακό περιβάλλον

Ο Β΄ Π.Π. είχε δημιουργήσει τις συνθήκες ένταξης των γυναικών στον εργασιακό χώρο, λόγω απουσίας των ανδρών. Μετά τον πόλεμο, και ιδιαίτερα τη

¹²⁸ Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=1691>, ημερομηνία προσπέλασης 21.8.2023

¹²⁹ Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=5820>, ημερομηνία προσπέλασης 21.8.2023

δεκαετία του '50, συντηρήθηκε ως οικογενειακό πρότυπο η πυρηνική οικογένεια, που στηριζόταν στον άνδρα εργαζόμενο στον δημόσιο χώρο και τη γυναίκα στον οικιακό. Συνεπώς, η οικονομική εξάρτηση της γυναίκας από τον σύζυγό της θεωρήθηκε απολύτως φυσική. Ως εκ τούτου, η μισθωτή εργασία των γυναικών μειώθηκε και οι ίδιες επανήλθαν, επί το πλείστον, στους παραδοσιακούς τους ρόλους: μητρότητα και φροντίδα του οίκου. Αυτός ο χώρος θεωρείται «φυσικά» γυναικείος, αφού η γυναίκα, προικισμένη με το μητρικό ένστικτο μπορεί να υπηρετεί ή εξυπηρετεί τις ανάγκες των άλλων¹³⁰.

Είναι, λοιπόν, παράδοξο, η γυναίκα, που ασχολείται με ζητήματα μέγιστης σημασίας, όπως η επιμέλεια του οίκου, η αναπαραγωγή και η φροντίδα της αγωγής των παιδιών να μην τυγχάνει της ίδιας κοινωνικής αναγνώρισης με τον άνδρα. Εκείνος εξασφαλίζει μετρήσιμα αγαθά, οι επαγγελματικές δραστηριότητές του θεωρούνται σημαντικές και αναγνωρίζονται στο εργασιακό και κοινωνικό περιβάλλον¹³¹. Αντίθετα, η άμισθη εργασία της γυναίκας υποτιμάται, καθώς τα αποτελέσματά της είναι «άυλα»¹³², σύμφωνα με τον οικονομολόγο Αμάρτια Σεν.

Η εργασιακή δραστηριότητα της γυναίκας εκτός του οίκου επιβαρύνεται διπλά λόγω του επαγγέλματος και των οικιακών υποχρεώσεων απέναντι στον σύζυγο και τα παιδιά. Από την άλλη, ο άνδρας απαλλάσσεται από κάθε τέτοια μέριμνα ή ασχολείται με τις λιγότερο απαιτητικές οικιακές εργασίες. Η άνιση κατανομή των οικιακών εργασιών διαφοροποιεί τις μορφωτικές και επαγγελματικές δυνατότητες των δύο φύλων και τις αντίστοιχες οικονομικές απολαβές. Οι γυναίκες της εργατικής τάξης αποδέχονται θέσεις με κατώτερο μισθό, καθώς η εργασία τους θεωρείται δευτερεύουσας σημασίας και πάντως συμπληρωματική του οικιακού προϋπολογισμού.

¹³⁰ Β. Δελγιάννη-Κουϊμτζή, «Θεωρίες για τις διαφορές των φύλων», σ. 48. Μ. Evans, *ό. π.*, σ. 137, 143-146. Έ. Αβδελά, «Η ιστορία του φύλου στην Ελλάδα», σ. 101, διαθέσιμο στο: https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?filename=%2Fvar%2Fwww%2Fanemi-portal%2Fmetadata%2F1%2Fc%2F6%2Fattached-metadata-1454412110-18487-8600%2F398437_w.pdf&rec=%2Fmetadata%2F1%2Fc%2F6%2Fmetadata-1454412110-18487-8600.tkl&do=398437_w.pdf&width=834&height=595&pagestart=1&maxpage=16&lang=en&pageno=3&pagenotop=3&pagenobottom=2, ημερομηνία προσπέλασης 24.8.2023. Λ.Μ. Μουσούρου, *Γυναικεία απασχόληση και οικογένεια*, σ. 101-102: Ο ρόλος της μητέρας εξιδανικεύεται, με αποτέλεσμα η γυναίκα να εγκλωβίζεται σε αυτόν και να αυτοαποκλείεται από τον δημόσιο χώρο. Σύμφωνα με τη Μ. Νίλσεν, τα σχολικά βιβλία του Δημοτικού ενισχύουν το στερεότυπο προβάλλοντας τη γυναίκα στην υπηρεσία της οικογένειας.

¹³¹ Μ. Arnot, *ό. π.*, σ. 41. Τζ. Μπαϊνκερ Μίλλερ, *ό. π.*, σ. 98-99. D. Cameron, *ό. π.*, σ. 79-82

¹³² D. Cameron, *ό. π.*, σ. 82: «Ανά την υφήλιο, οι γυναίκες ξοδεύουν δύο με δέκα φορές περισσότερο χρόνο από τους άνδρες σε άμισθες υπηρεσίες φροντίδας» (ΟΟΣΑ 2014).

Οι χαμηλόμισθες άγαμες γυναίκες οδηγούνται συχνά στη λύση του γάμου, ώστε να εξασφαλίσουν οικονομική προστασία κι ένα ποιοτικό επίπεδο ζωής¹³³.

Η έλλειψη δομών πρόνοιας για τη γυναίκα και το παιδί μείωνε ακόμη περισσότερο τις δυνατότητες εργασιακής απασχόλησης και ανάγκαζε κάθε γυναίκα να αναζητά ατομικές λύσεις σε ένα κοινωνικό πρόβλημα¹³⁴. Το θέμα θίγεται κινηματογραφικά στις αρχές της δεκαετίας. Στην ταινία *Ορκίστηκα εκδίκηση* (Μαυρίκιος Νόβακ, 1952), ένα ίδρυμα με ειδικευμένο προσωπικό υποδέχεται και φροντίζει τα παιδιά των ανύπανδρων εργαζόμενων μητέρων, έως ότου εκείνες τελειώσουν την εργασία τους.

Παράλληλα, η μηχανοποίηση της παραγωγής στο πλαίσιο του καπιταλιστικού συστήματος, η καλύτερη επαγγελματική οργάνωση των ανδρών και η ανάπτυξης της επιστήμης μεταβάλλουν βαθμιαία τον καταμερισμό της εργασίας ανάμεσα στα φύλα. Το επάγγελμα της μαμής, για παράδειγμα, πέρασε στα χέρια του επιστήμονα άνδρα γιατρού. Η εμπειρική γνώση αποδυναμώθηκε από την επιστημονική θεωρία, που κατά κανόνα βρισκόταν στα χέρια των ανδρών¹³⁵. Κωμικά αναδεικνύεται το θέμα στην ηθογραφία *Η κυρά μας η μαμή* (Σακελλάριος, 1958). Στην κλειστή και απαίδευτη μεταπολεμική κοινωνία ενός χωριού, η μαμή έχει τον πρώτο λόγο στην υγεία των κατοίκων. Εκείνοι, ανεξαρτήτως φύλου, εμπιστεύονται τα γιατροσόφια και τα ξεματιάσματά της, εφοδιάζονται με τις θεραπευτικές μπλε χάντρες, ενώ στέκονται αρνητικοί απέναντι στον έμπειρο επιστήμονα γιατρό που εγκαθίσταται στην περιοχή τους από την πρωτεύουσα. Η σύγκρουση ανάμεσα στην παράδοση και την επιστημονική γνώση είναι αναπόφευκτη. Στην κωμωδία, όμως, η συγκολλητική ουσία είναι συνήθως ο έρωτας. Ο γιος της μαμής, φοιτητής ιατρικής και υπέρμαχος της επιστήμης, ερωτεύεται την κόρη του γιατρού. Η εκτός γάμου εγκυμοσύνη και ο κίνδυνος για τη ζωή της κοπέλας οδηγεί στη θριαμβευτική επέμβαση της ιατρικής

¹³³ Σ. Ροουμπόθαμ, *ό. π.*, σ. 7-9, 88, 206. Μ. Αρντ, *ό. π.*, σ. 64-69. Α. Γκάρλιν Σπένσερ, «Το μερίδιο της γυναίκας στον κοινωνικό πολιτισμό», στο: *Ψωμί και τριαντάφυλλα. Μικροί και μεγάλοι αγώνες της γυναίκας* (Επιλ.-μτφ. Μ. Λώμη), Αθήνα 1983, σ. 116-134. Λ.Μ. Μουσούρου, *Γυναικεία απασχόληση και οικογένεια*, σ. 94-95, 159-161. Κλ. Αλζόν, *ό. π.*, σ. 29-33. D. Cameron, *ό. π.*, σ. 75, 82-83, 99

¹³⁴ D. Cameron, *ό. π.*, σ. 41, 76-77. Κλ. Αλζόν, *ό. π.*, σ. 117-125: Ο Αλζόν θεωρεί ότι η δημιουργία υπηρεσιών που βοηθούν τη γυναίκα στις οικιακές υποχρεώσεις συντηρούν τον έμφυλο εργασιακό διαχωρισμό. Ο άνδρας απαλλάσσεται από μια συνεχή βοήθεια στις οικιακές εργασίες και αρκείται σε περιστασιακές συνδρομές.

¹³⁵ Σ. Ροουμπόθαμ, *ό. π.*, σ. 7-9, 88, 206. Μ. Αρντ, *ό. π.*, σ. 64-67. Α. Γκάρλιν Σπένσερ, «Το μερίδιο της γυναίκας στον κοινωνικό πολιτισμό», σ. 116-134. Λ.Μ. Μουσούρου, *Γυναικεία απασχόληση και οικογένεια*, σ. 159-160

επιστήμης και στην τελική συμφιλίωση επιστήμης και παράδοσης με τον γάμο, τη γέννηση του απογόνου και το κοινό ιατρείο¹³⁶.

Γενικότερα, στο επαρχιακό περιβάλλον οι κινηματογραφικές ηρωίδες βοηθούν τους γονείς στην εργασία τους (*Θύελλα στο φάρο* 1950, *Ανοιχτή θάλασσα* 1954) και αναλαμβάνουν αγροτικές δουλειές (*Πρωτευουσιάνικες περιπέτειες* 1956). Θεωρείται αυτονόητη η οικιακή εργασία, η οποία αποτελεί μαθητεία και προσόν για τη ζωή της κοπέλας ως συζύγου στο μέλλον.

Στο πλαίσιο της πόλης οι γυναίκες της αστικής και μεγαλοαστικής τάξης δεν εργάζονται – η ομορφιά και ο πλούτος είναι τα προσόντα τους. Η απραξία τους θεωρείται προνόμιο και χαρακτηριστικό της κοινωνικής τους τάξης. Όμως, η οικονομική εξάρτηση από τον σύζυγο τις καθιστά ανελεύθερες και συνιστά στοιχείο έμφυλης ανισότητας. Ανάλογης εξάρτησης τυγχάνουν και οι γυναίκες της μεσαίας τάξης, που κατά κανόνα μιμούνται τις αστικές συνήθειες στην προσπάθειά τους να εισχωρήσουν σε ανώτερα στρώματα¹³⁷. Συνήθως, ασχολούνται με ψώνια, καλλωπισμό, εκδρομές, δεξιώσεις, χαρτοπαίγνιο, και οργανώνουν τα του οίκου με τη βοήθεια υπηρετικού προσωπικού. Εικόνα που συντηρείται κινηματογραφικά και την επόμενη δεκαετία (*Ο ζηλιάρोगατος*, *Ένα βότσαλο στη λίμνη*, *Ούτε γάτα ούτε ζημιά*, *Το τελευταίο ψέμα*, *Ο Ηλίας του 16^{ου}*).

Είναι, πραγματικά, άξια προσοχής η αντίθεση ανάμεσα στους δύο γυναικείους τύπους της ταινίας *Δυο αγάπες, δυο κόσμοι* (1958), όσον αφορά στο θέμα του γάμου και της εργασίας. Η όμορφη και άεργη σύζυγος ενός ηλικιωμένου επιχειρηματία θεωρεί «πολύ φυσικό να θέλουν τα κορίτσια να αποκατασταθούν»¹³⁸. Η νεαρή υπάλληλος απαντά με συνείδηση προσωπικής ταυτότητας: «Είμαι εργαζόμενη κοπέλα και δεν έχω ανάγκη να αναλάβει ένας άλλος την οικονομική ευθύνη της ζωής μου»¹³⁹.

Την αντίθεση ανάμεσα στις γυναίκες της αστικής και εργατικής τάξης διατυπώνει ευθύβολα ο Κώστας Κακκαβάς απευθυνόμενος στο *Τρελοκόριτσο*, Τζένη

¹³⁶ Ανθ. Δανιήλ – Αγγ. Κορκοβέλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, διαθέσιμο στο: <http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/3455/1019.pdf>, σ. 21-23, ημερομηνία προσπέλασης 24.8.2023. Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 101

¹³⁷ D. Cameron, *ό. π.*, σ. 78-79. Κλ. Αλζόν, *ό. π.*, σ. 41

Αλ. Κολλοντάι, *Οικονομική και σεξουαλική απελευθέρωση της γυναίκας*, σ. 156-157

¹³⁸ Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/view.php?v=RcxzFouQnIuetH0Y5qyjPQ>, ημερομηνία προσπέλασης 24.8.2023

¹³⁹ Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/view.php?v=RcxzFouQnIuetH0Y5qyjPQ>, ημερομηνία προσπέλασης 24.8.2023

Καρέζη (1958): «Εργάζεσθε ή φροντίζει για σας ο μπαμπάς;»¹⁴⁰. Εκείνη, όπως αρκετές κινηματογραφικές ηρωίδες, εργάζεται ως δακτυλογράφος. Συχνά, οι μορφωμένες κοπέλες ακολουθούν το επάγγελμα της υπαλλήλου σε δημόσια ή ιδιωτική εταιρεία (*Ο Μεθύστακας* 1950, *Το παραστράτημα μιας αθώας* 1959) ή της γραμματέως, όπως η Άννα Συνοδινού στο *Δολάρια και όνειρα* (1956). Σπάνια περίπτωση αποτελεί το επάγγελμα της δημοσιογράφου (Αλίκη Βουγιουκλάκη, *Μουσίτσα*, 1959). Παρά τα προσόντα, τις ικανότητες, την ευστροφία και την αποδοτικότητά τους είναι χαμηλά αμειβόμενες και η θέση τους επισφαλής. Στα *Τέσσερα σκαλοπάτια* (1951) η Ζινέτ Λακάζ, αναγκάζεται να μεταμφιεστεί σε άνδρα για να μπορέσει να εργαστεί. Είναι η πρώτη φορά που με αυτό το εύρημα θίγεται κινηματογραφικά το θέμα της εργασιακής παρενόχλησης της γυναίκας από τα υποψήφια αφεντικά.

Αξίζει ιδιαίτερη μνεία στον *Μεθύστακα* του Γιώργου Τζαβέλλα, που σηματοδοτεί την αρχή της δεκαετίας. Η ταινία μεταφέρει το δράμα ενός απλού ανθρώπου (Ορέστης Μακρής), που έχει χάσει τον γιο του στο αλβανικό μέτωπο. Ο *Μεθύστακας* για να ξεφύγει από το αδιέξοδο του πόνου, ρίχνεται σε ένα καινούριο: τον αλκοολισμό. Το πάθος του καταστρέφει τις ελπίδες της κόρης του για έναν πετυχημένο γάμο με τον γιο του αφεντικού της. Η κοπέλα συναισθάνεται την κοινωνική της θέση και αφιερώνεται με τρόπο συγκινητικό στη φροντίδα και τη θεραπεία του πατέρα. Αυτό το πρότυπο της εργαζόμενης, αγνής κόρης ανταμείβεται κινηματογραφικά με τον γάμο. Η ανάμειξη των κοινωνικών τάξεων ικανοποιεί τον μέσο θεατή της εποχής και τρέφει τα όνειρα της κοινωνικής κινητικότητας¹⁴¹.

Οι γυναίκες των φτωχότερων στρωμάτων οδηγούνται στην αγορά εργασίας, κυρίως, για να συμβάλουν στο χαμηλό οικογενειακό εισόδημα λόγω ενός ανήμπορου γονέα ή συζύγου ή για να ανταπεξέλθουν στην ορφάνια ή τη χηρεία¹⁴². Συνήθως, αναλαμβάνουν χαμηλόμισθες εργασίες, χωρίς κύρος και δυνατότητα εξέλιξης. Τις βλέπουμε ως πωλήτριες ή ταμίες σε καταστήματα ή μαγαζάκια της γειτονιάς (*Κυριακάτικο ξύπνημα* 1954, *Το κορίτσι με τα παραμύθια* 1956, *Η θεία από το Σικάγο* 1957, *Η κυρά μας η μαμή* 1958, *Λαός και Κολωνάκι* 1959, *Ο θησαυρός του μακαρίτη* 1959), μοδιστρούλες (*Το φιντανάκι* 1955, *Το παιδί του δρόμου* 1957) ανθοπώλιδες (*Οι*

¹⁴⁰ Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=2303>, ημερομηνία προσπέλασης 24.8.2023

¹⁴¹ Ανθ. Δανιήλ – Αγγ. Κορκοβέλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, διαθέσιμο στο: <http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/3455/1019.pdf>, σ. 12-14, ημερομηνία προσπέλασης 24.8.2023

¹⁴² Λ.Μ. Μουσοπούρου, *Γυναικεία απασχόληση και οικογένεια*, σ. 97. Έ. Αβδελά, *Δημόσιοι υπάλληλοι γένους θηλυκού*, σ. 215-216

ουρανοί είναι δικοί μας 1953, Το ποντικάκι 1954), κομμώτριες (Ερωτικές ιστορίες 1959).

Οι ηρωίδες των μελοδραμάτων, άλλοτε περιμένουν το πριγκιπόπουλο του παραμυθιού, και άλλοτε, στην προσπάθειά τους να ξεφύγουν από τη φτώχεια, παρασύρονται από νέους της ανώτερης τάξης, που τελικά τις εγκαταλείπουν, ή από γυναίκες ελαφρών ηθών που τις ωθούν στην πορνεία. Παρόλα αυτά, στο τέλος αποκαθίστανται ηθικά στα μάτια των θεατών. Η κωμωδία αποφεύγει την εμπλοκή με τον υπόκοσμο και καταφεύγει στη βοήθεια της τύχης. Χαρακτηριστικό είναι το λαχείο στο *Κυριακάτικο ζύπνημα* (Κακογιάννης, 1954) και ο *Θησαυρός του μακαρίτη* (Τσιφόρος, 1959), που αποκαθιστούν οικονομικά και συναισθηματικά τις ηρωίδες Έλλη Λαμπέτη και Ξένια Καλογεροπούλου αντίστοιχα¹⁴³.

Οι άπορες και αμόρφωτες γυναίκες αναγκάζονται να εργαστούν για το μεροκάματο. Ξενοδουλεύουν ως πλύστρες σε αστικές οικογένειες ή φτωχογειτονίες με κοινή αυλή. Τη μοίρα αυτών των γυναικών αφηγούνται ταινίες, όπως το *Οργανάκι του Αττίκ* (Φρίξος Ηλιάδης, 1955) και *Η καφετζού* (Σακελλάριος, 1956), που υπογραμμίζουν την ταξική διαφορά. Στην πρώτη, η Σμαρούλα Γιούλη ερωτεύεται, μένει έγκυος και εγκαταλείπεται από τον νεαρό αριστοκράτη, μετά από πλεκτάνη της αντιζήλου της. Η αποκατάσταση της τιμής, έστω και μετά τον θάνατό της, συνδέει τον πατέρα με το παιδί του. Στη δεύτερη, η πλύστρα Καλλιόπη (Γεωργία Βασιλειάδου), μεταμορφώνεται σε *Καφετζού*. Με τη βοήθεια των φίλων της μαθαίνει πληροφορίες για τις εύπορες πελάτισσές της, αποκτά φήμη και βοηθά τον φτωχό οδοντίατρο (Μίμης Φωτόπουλος) να κερδίσει την πλούσια νέα (Σμαρούλα Γιούλη), παρά τις αντιρρήσεις του πατέρα της. Εκείνος στο παρελθόν είχε εξαπατήσει την κυρα-Καλλιόπη, έκλεψε τις λιγοστές οικονομίες και το δαχτυλίδι της και με έναν πλούσιο γάμο ανήλθε κοινωνικά¹⁴⁴. Η αρμονία των κωμικών και δραματικών στοιχείων ισορροπεί την ταξική διαφορά, που εδώ προβάλλεται ως πάλη του καλού με το κακό. Η φτωχολογία εφευρίσκει έναν κωμικό τρόπο να ξεγελά τους αφελείς αστούς και να «εκδικείται» τη δική της δραματική εξαπάτηση.

Μεγάλος αριθμός ταινιών παρουσιάζει τις γυναίκες αρτίστες και τραγουδίστριες σε κέντρα διασκέδασης και καμπαρέ. Εκεί είναι εκτεθειμένες στην

¹⁴³ Finos Film, διαθέσιμο στο: <http://finosfilm.com/movies/view/32>, <http://finosfilm.com/movies/view/29>, <http://finosfilm.com/movies/view/36> ημερομηνία προσπέλασης 26.8.2023

¹⁴⁴ Ελληνικός Κινηματογράφος, διαθέσιμο στο: <https://ellinikoskinimatografos.gr/i-kafetzou/>, ημερομηνία προσπέλασης 26.8.2023

οικονομική και σεξουαλική εκμετάλλευση και απαξιώνονται κοινωνικά (*Καταδικασμένη και από το παιδί της* 1955, *Το μυστικό της κατηγορουμένης* 1958), ενώ κάποιες εξαγνίζονται μέσω του αληθινού έρωτα (*Μόνο για μια νύχτα* 1958). Στη *Μαγική πόλι* του Νίκου Κούνδουρου (1954) η όμορφη χήρα σχετίζεται με άνδρες του υποκόσμου, προδίδει και εκδικείται τον φτωχό εργάτη που αρνείται τον έρωτά της (Γιώργος Φούντας). Ο σκοτεινός κόσμος της νύχτας έρχεται σε αντίθεση με την καθαρότητα και την αγνότητα της κεντρικής ηρωίδας (Μαργαρίτα Παπαγεωργίου). Στον *Δράκο* (1956) ο Κούνδουρος βλέπει με συμπάθεια την τραγουδίστρια του καμπαρέ (Μαργαρίτα Παπαγεωργίου) και την τοποθετεί στο πλευρό του πρωταγωνιστή (Ντίνος Ηλιόπουλος)¹⁴⁵.

Άλλες ηρωίδες, θαμπωμένες από τον πλούτο, επιδιώκουν τη μεγάλη ζωή και τη δόξα (*Το κορίτσι της γειτονιάς* 1954, *Της τύχης τα γραμμένα* 1957) και άλλες εκμεταλλεύονται τους πλούσιους πελάτες (*Σάντα Τσικίτα* 1953, *Χαρούμενοι αλήτες* 1958). Στο *Οργανάκι του Αττίκ* (1955) μια από τις τραγουδίστριες του αριστοκρατικού κέντρου παραδέχεται: «Ξέρεις καμιά αρτίστα που να ζει μόνο από το μισθό της;»¹⁴⁶. Η δήλωση αυτή δεν απέχει πολύ από τον αγοραίο έρωτα των γυναικών του δρόμου και της Τρούμπας. Είναι χαρακτηριστικές οι εικόνες της Σπεράντζας Βρανά ως κοκότας στην *Κάλπικη λίρα* (1955) και της πόρνης στο *Κορίτσι με τα παραμύθια* (1956).

Στη *Σάντα Τσικίτα* ας σημειωθεί η αντίθεση ανάμεσα στην πλανεύτρα αρτίστα Τσικίτα (Ιλια Λιβυκού) και τη σεμνή δακτυλογράφο Μαίρη (Ντίνα Σταθάτου). Η συμπεριφορά του εργοδότη της είναι θερμή έως δουλοπρεπής απέναντι στη χυμώδη και εντυπωσιακή ξένη, ενώ απαξιώνει και καταπιέζει τη σκληρά εργαζόμενη υπάλληλο.

Η πρωτεύουσα αποτελεί πόλο έλξης για τις κοπέλες του χωριού, που εργάζονται ως ψυχοκόρες σε συγγενείς τους ή υπηρέτριες, για να βοηθήσουν οικονομικά την οικογένειά τους και να φτιάξουν την προίκα τους¹⁴⁷. Οι συγγενείς τις εκμεταλλεύονται οικονομικά, αλλά ο κινηματογράφος αποζημιώνει την καλοσύνη και την εργατικότητα τους αναδεικνύοντάς τις σε πλούσιες κληρονόμους, που παντρεύονται τον αγαπημένο τους (*Τα 4 σκαλοπάτια* 1951, *Τζο ο τρομερός* 1955). Αξέχαστη είναι η υπηρέτρια Τασία (Αλίκη Γεωργούλη) στον *Ηλία του 16^{ου}* (1959). Οι θρασεείς εργοδότες της την

¹⁴⁵ Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 88-89

¹⁴⁶ Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=3502>, ημερομηνία προσπέλασης 26.8.2023

¹⁴⁷ Ε. Αβδελά, *Δημόσιοι υπάλληλοι γένους θηλυκού*, σ. 18

κατηγορούν άδिका ως κλέφτρα του περίφημου μονόπετρου, που οι ίδιοι έχουν βάλει ενέχυρο, για να χαρτοπαίξουν, ενώ παράλληλα της χρωστούν αρκετά μηνιάτικα. Στο αστυνομικό τμήμα, ο διοικητής τη θεωρεί βασική ύποπτο και προτείνει την κράτησή της. Ακόμα και η επέμβαση του ξαδελφού της Πανάγου, που ως άρρεν μέλος της οικογένειας την προστατεύει, δε φέρνει αποτέλεσμα. Όταν η αλήθεια αποκαλύπτεται, κάνει εντύπωση η αντιμετώπιση του ζεύγους των αστών από την αστυνομία: μια απλή επίπληξη, καμιά απολύτως τιμωρία¹⁴⁸. Η αστική τάξη βγαίνει αλώβητη νομικά από τη χαρτοπαιξία, τη συκοφαντία, τη δόλια ενοχοποίηση των οικονομικά και κοινωνικά αδύναμων. Όμως, η εικόνα της στιγματίζεται κοινωνικά από την έλλειψη ηθικού βάρους.

Έναν έμφυλο εργασιακό ανταγωνισμό σκηνοθέτησε ο Ντίνος Δημόπουλος στην πρώτη μουσική ελληνική κωμωδία, *Χαρούμενο ξεκίνημα* (1954). Τρεις άνδρες γράφουν μουσική και τρεις κοπέλες στίχους για διαφημίσεις του ραδιοφωνικού σταθμού Αθηνών. «Αγών υπάρξεως»¹⁴⁹ χαρακτηρίζεται η σύγκρουσή τους για επιβίωση στον εργασιακό χώρο. Ο έρωτας συμφιλιώνει τις δύο αντίπαλες ομάδες, που οδηγούνται σε γάμο. Το αίσιο κινηματογραφικό τέλος, ωστόσο, αντιβαίνει στη σκληρή εργασιακή πραγματικότητα.

3.3. Η ακμή του Ελληνικού Κινηματογράφου (1960-1967)

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 ο κινηματογράφος αποτυπώνει τις σταδιακές αλλαγές, που συντελούνται στην οικονομική και κοινωνικοπολιτική ζωή του τόπου: σταθεροποίηση της ελληνικής οικονομίας στα πρότυπα της καπιταλιστικής Δύσης, βιομηχανική, τεχνολογική πρόοδος, βελτίωση των επικοινωνιών, καταναλωτισμός, κοινωνία της αφθονίας, νόμος για αντιπαροχή, πολυκατοικία, εκμοντερνισμός των αστικών και κατώτερων στρωμάτων, αλλά και πολιτική αστάθεια, απεργίες, διαδηλώσεις, ανεργία, κοινωνική ανισότητα και μετανάστευση «σε επίπεδα πανεθνικής φυγής, λύτρωσης και αιμορραγίας»¹⁵⁰.

Την είσοδο στην κινηματογραφική δεκαετία του 1960 σηματοδοτούν το ΝΔ 4208/1961, που στοχεύει στην ανάπτυξη, τη μαθητεία και την ευελιξία στην παραγωγή,

¹⁴⁸ Finos Film, διαθέσιμο στο: <http://finosfilm.com/movies/view/34>, ημερομηνία προσπέλασης 26.8.2023

¹⁴⁹ Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 92-93

¹⁵⁰ Ε.-Α. Δελβερούδη, «Ελληνικός Κινηματογράφος 1955-1965», σ. 165-167, διαθέσιμο στο: <https://www.academia.edu/37680824/2002>, ημερομηνία προσπέλασης 8.9.2023. Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 140. Βρ. Καραλής, *ό. π.*, σ. 161-164

και η καθιέρωση της Εβδομάδας Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, που το 1966 μετονομάστηκε σε Φεστιβάλ. Η θέσπιση των βραβείων στόχευε στην άμιλλα και τη βελτίωση της εγχώριας παραγωγής. Ωστόσο, η κινηματογραφία του '60 κινείται σε ρυθμούς βιομηχανίας και στηρίζεται στην παντοδυναμία των στούντιο και στο σύστημα των σταρ, ως πόλο έλξης του κοινού, ακολουθώντας το φορντικό μοντέλο του Χόλλυγουντ¹⁵¹. Όμως, η θεαματική ποσοτική άνοδος της μαζικής παραγωγής δε συμβαδίζει με αντίστοιχη ποιοτική¹⁵². Ο ανταγωνισμός των παραγωγών, η επιδίωξη του άμεσου κέρδους και το χαμηλό εν γένει πολιτιστικό επίπεδο των θεατών εγκλωβίζουν τον κινηματογράφο σε έναν εμπορικό προσανατολισμό, παραγκωνίζοντας την κοινωνική του λειτουργία και οδηγώντας στην τυποποίηση, με βάση παλαιότερες επιτυχημένες συνταγές ή θεατρικές επιτυχίες. Κύριος στόχος είναι η εύκολη ψυχαγωγία του θεατή και η απεικόνιση μιας ειρηνικής κι ευχάριστης καθημερινότητας, που αντανακλά τον αστικό ευδαιμονισμό¹⁵³. Σε αυτό συμβάλλει η άνθηση ενός νέου είδους, του μιούζικαλ, που με τον χορό και το τραγούδι των ηθοποιών ή τραγουδιστών που υποδύονται ρόλους, μεταφέρει στην οθόνη ανάλαφρες αισθηματικές ιστορίες με ευτυχισμένο τέλος. Ταυτόχρονα, εξακολουθεί η παραγωγή μεγάλου αριθμού κυρίως φαρσοκωμωδιών και μελοδραμάτων, που αναπαράγουν στερεότυπα της προηγούμενης δεκαετίας και συντηρούν την πατριαρχική ιδεολογία¹⁵⁴.

Παράλληλα, ταινίες με ρηξικέλευθη ματιά ως προς το θέμα, το σενάριο, τη σκηνοθεσία, τη φωτογραφία δε βρίσκουν πάντοτε ανάλογη ανταπόκριση στο ευρύ κοινό. Οι δημιουργοί τους, με ποιητική, ενδοσκοπική, κριτική κινηματογραφική οπτική, άνοιξαν τον δρόμο για τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο της δεκαετίας του

¹⁵¹ Ονομάστηκε φορντικό μοντέλο, γιατί στηρίχθηκε στα πρότυπα της μαζικής παραγωγής της αυτοκινητοβιομηχανίας του Henry Ford. Βλ. Χρ. Ξένος, «Η Ελληνική Κινηματογραφική Παραγωγή:1942-1972», σ. 204, διαθέσιμο στο: <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/theatrepolis/issue/view/1778/569>, ημερομηνία προσπέλασης 8.9.2023

¹⁵² Βρ. Καραλής, *ό. π.*, σ. 177: Μεταξύ 1960 και 1967 παρήχθησαν περίπου 450 ταινίες.

¹⁵³ Έ. Λεμονίδου, «Αποτυπώσεις και ερμηνείες της δεκαετίας του 1940 στον ελληνικό κινηματογράφο», διαθέσιμο στο: <https://clioturbata.com/%CE%B1%CF%80%CF%8C%CF%88%CE%B5%CE%B9%CF%82/greek-cinema/>, ημερομηνία προσπέλασης 8.9.2023. Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 143-144, 190-191. Βρ. Καραλής, *ό. π.*, σ. 142-143

¹⁵⁴ Ανθ. Δανιήλ – Αγγ. Κορκοβέλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, διαθέσιμο στο: <http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/3455/1019.pdf>, σ. 33, ημερομηνία προσπέλασης 8.9.2023: Κάποιοι μελετητές θεωρούν ότι το μιούζικαλ υιοθετήθηκε από την Αμερική, ενώ άλλοι ότι αποτελεί εξέλιξη της επιθεώρησης ή της οπερέτας. Ε.-Α. Δελβερούδη, «Ελληνικός Κινηματογράφος 1955-1965», σ. 174, διαθέσιμο στο: <https://www.academia.edu/37680824/2002>, ημερομηνία προσπέλασης 8.9.2023. Μ. Κομνηνού, *Από την αγορά στο θέαμα. Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*, Αθήνα 2011, σ. 99-103. Ν. Κολοβός, *Η γυναίκα στον Κινηματογράφο*, Αθήνα 1989, σ. 80

1970. Τέτοιες περιπτώσεις ήταν η *Ερόικα* (1960) και η *Ηλέκτρα* (1962) του Κακογιάννη, *Το Ποτάμι* (1960) και οι *Μικρές Αφροδίτες* (1963) του Κούνδουρου, ο *Ουρανός* (1962) και η *Εκδρομή* (1966) του Κανελλόπουλου, το *Αμόκ* (1963) του Δημόπουλου, η *Προδοσία* (1964) του Μανουσάκη¹⁵⁵.

3.3.1. Γάμος – Οικογένεια: η αλλαγή του γυναικείου προτύπου

Το γυναικείο πρότυπο της δεκαετίας του 1950, που ενσάρκωναν ηρωίδες, όπως η Δάφνη Σκούρα, η Σμαρούλα Γιούλη, η Γκέλυ Μαυροπούλου, ήταν κατά κανόνα ενταγμένο μέσα στις κοινωνικοοικονομικές συνθήκες της εποχής. Γυναίκες χαμηλών τόνων, έντιμες, ευσυνείδητες, ολιγαρκείς, πειθαρχημένες στους κοινωνικούς κανόνες, χωρίς υψηλές επαγγελματικές φιλοδοξίες, με στόχο τον γάμο με ένα εργατικό παλικάρι και τη δημιουργία μιας ευτυχισμένης οικογένειας¹⁵⁶.

Στο μελόδραμα της δεκαετίας του 1960 αναπαράχθηκαν τα γυναικεία στερεότυπα της μητέρας που θυσιάζεται, της καλής, υπομονετικής και εργατικής κόρης, της φτωχής ή πλούσιας γυναίκας που βρίσκει την ευτυχία στον συζυγικό βίο. Οι αντιξοότητες της μοίρας - αρρώστια, παρεξήγηση, αδικία - εξαλείφονται και οι κοινωνικές διαφορές γεφυρώνονται με τη δύναμη της αγάπης, της θρησκευτικής πίστης, της εργατικότητας. Οι δραματικοί τίτλοι με το ευτυχισμένο κατά κανόνα τέλος είναι χαρακτηριστικοί: *Θυσιάστηκα για το παιδί μου*, *Ο Γολγοθάς μιας αθώας*, *Αν ήξερες παιδί μου*, *Πονεμένη μητέρα*, *Το κορίτσι του πόνου*, *Είμαι μια δυστυχισμένη*, *Κλάψε φτωχή μου καρδιά*, *Αστεφάνωτη*, *Ορφανή στους πέντε δρόμους*¹⁵⁷.

Παράλληλα, συντηρήθηκε το πρότυπο της γυναικείας ομορφιάς και καλοσύνης ως μέσο κατάκτησης του έρωτα. Πολύ συχνά οι όμορφες κοπέλες παρουσιάζονται ως θύματα, που περιμένουν τον πρίγκιπα – σωτήρα¹⁵⁸. Παράδειγμα, το παραμύθι της Χιονάτης, που ζωντανεύει από τον Ιάκωβο Καμπανέλλη στη *Χιονάτη και τα επτά γεροντοπαλλήκαρα* (1960) συνδυάζοντας τον ρεαλισμό με το παραμυθικό – ονειρικό στοιχείο¹⁵⁹.

¹⁵⁵ Βρ. Καραλής, *ό. π.*, σ. 166-176

¹⁵⁶ Ε.-Α. Δελβερούδη, «Ελληνικός Κινηματογράφος 1955-1965», σ. 171-172, διαθέσιμο στο: <https://www.academia.edu/37680824/2002>, ημερομηνία προσπέλασης 16.9.2023

¹⁵⁷ Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 151-166. Οрс.-Ελ. Κασσαβέτη, «Το ελληνικό μελόδραμα: η εξέλιξη ενός δημοφιλούς κινηματογραφικού είδους», στο: *Από τον πρώιμο στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Ζητήματα μεθοδολογίας, θεωρίας, ιστορίας*, (Επιμ. Μ. Παραδείση, Αφρ. Νικολαΐδου), Αθήνα 2017, σ. 54-66

¹⁵⁸ Σ. ντε Μπωβουάρ, *ό. π.*, σ. 317-318

¹⁵⁹ Ε.-Α. Δελβερούδη, «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο ελληνικός κινηματογράφος», στο: *Αριάδνη, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής, Πανεπιστήμιο Κρήτης*, τ. έβδομος, Ρέθυμνο 1994, σ.

Ο τύπος της ανύπαντρης αδελφής, που δυσχεραίνει την αποκατάσταση του αδελφού της, εξακολουθεί ως κινηματογραφικό μοτίβο να αναπαριστά μια συνήθη οικογενειακή πραγματικότητα. Ενώ, όμως, τη δεκαετία του '50 το θέμα προβαλλόταν ως αδιέξοδο (ας θυμηθούμε το γλυκόπικρο *Δεσποινίς ετών 39* του Σακελλάριου), τώρα προσεγγίζεται με τρόπο κωμικό και με ευτυχές τέλος για την παρ' ολίγον γεροντοκόρη. Ο Δαλιανίδης αποκατέστησε τη μεγάλη αδελφή, Ρένα Βλαχοπούλου, με τραγούδια και χορευτικά στο λαμπερό μιούζικαλ *Μερικοί το προτιμούν κρύο* (1962). Ο Βασίλης Αυλωνίτης, μετά από πολλά ευτράπελα, καταφέρνει να παντρέψει την αδελφή του, Γεωργία Βασιλειάδου, στους *Γαμπρούς της Ευτυχίας* (Καψάσκης, 1962) και να οδηγήσει με τη σειρά του την αρραβωνιαστικιά του στην εκκλησία¹⁶⁰.

Το αισιόδοξο τέλος είχε μεγαλύτερη απήχηση στο ευρύ κοινό και έφερνε υψηλότερα κέρδη στον παραγωγό. Θα μπορούσαμε, όμως, να δούμε την ανάλαφρη κωμική πλευρά του θέματος ως μια έμμεση κριτική στην άκαμπτη οικογενειακή ιεραρχία, μια ανάγκη εκσυγχρονισμού και σταδιακής απαλλαγής από τα έμφυλα στερεότυπα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα *Ο ασιδάς* (Δαλιανίδης, 1962), όπου σατιρίζονται εύστοχα ο θεσμός της προίκας, ο ρόλος του αδελφού – προστάτη και οι αντιλήψεις των ανδρών περί ηθικής, που διαφοροποιούνται ανάλογα με το φύλο¹⁶¹. Ο Παντελής Ζερβός, ως πατέρας εκθέτει στον γιο του (Ντίνος Ηλιόπουλος) το δεδομένο «Διέφθειρες κοπέλα, θα την πάρεις»¹⁶², που ισχύει μόνο για τους άλλους άνδρες. Η βολική αυτή θεώρηση περί τιμής του κοριτσιού διανθίζεται στη συνέχεια με τη θεωρία του πατέρα περί προίκας: «Τα είχα σχεδιάσει τόσο καλά μέσα στο μυαλό μου. Να παντρευτείς εσύ μια καλή κοπέλα πλούσια και με προίκα, να παντρευτεί και η αδελφή σου έναν καλό νέο πλούσιο, δίχως να θέλει προίκα»¹⁶³.

Προς τον αδελφό της, που την επιπλήττει για πράξεις που στον ίδιο ως άνδρα επιτρέπονται, η κοπέλα (Ζωή Λάσκαρη) διατυπώνει με σθένος μίαν άποψη που θα εξέφραζε μεγάλο μέρος του γυναικείου κοινού της εποχής: «Είμαι άνθρωπος ελεύθερος και μπορώ να κάνω ό,τι θέλω. Όπως εσύ, έτσι κι εγώ. Τι διαφορά έχει σήμερα ο άνδρας

180-181, στην ιστοσελίδα: *Academia*, διαθέσιμο στο: <https://www.academia.edu/43072274/1994>, ημερομηνία προσπέλασης 16.9.2023, στο εξής βλ. Ε.-Α. Δελβερούδη, «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο ελληνικός κινηματογράφος»

¹⁶⁰ Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 181, 198

¹⁶¹ Finos Film, διαθέσιμο στο: <https://www.finosfilm.gr/movies/view/52>, ημερομηνία προσπέλασης 16.9.2023

¹⁶² Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=417>, ημερομηνία προσπέλασης 16.9.2023

¹⁶³ Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=417>, ημερομηνία προσπέλασης 16.9.2023

από τη γυναίκα; Καμία διαφορά»¹⁶⁴. Προς τον αγαπημένο της, όμως, αναγκάζεται να χρησιμοποιήσει την εκβιαστική απειλή της αυτοκτονίας απέναντι στη δική του ύπουλη τακτική «στρίβειν δια του αρραβώνος». Τον αντιμετωπίζει, δηλαδή, χρησιμοποιώντας τα δικά του μέσα. Με το αίσιο τέλος της κοινωνικής και ηθικής αποκατάστασης της κοπέλας η ταινία αφήνει, έστω και σε δεύτερο πλάνο, να διαφανεί μια ιδιότυπη έμφυλη ισορροπία.

Τα πρότυπα των κινηματογραφικών ηρωίδων μεταβάλλονται γοργά, μέσα στο πλαίσιο της αστικοποίησης και του εκσυγχρονισμού της δεκαετίας του 1960, ακολουθώντας τις δυναμικές κοινωνικοοικονομικές αλλαγές. Μια πρόγευση αυτής της μεταβολής έδωσαν το 1959 ο Δαλιανίδης στη *Μουσίτσα*, με μια ομάδα νεαρών συγκατοίκων, ανάμεσά τους και κορίτσια, που ζουν και εργάζονται μακριά από την οικογενειακή εστία, και ο Σακελλάριος στο *Ξύλο βγήκε απ' τον παράδεισο*, με τη δυναμική Λίζα Παπασταύρου (Αλίκη Βουγιουκλάκη)¹⁶⁵.

Στον υλικό ευδαιμονισμό της δεκαετίας του '60 οι γυναίκες εισέρχονται με ένα νέο όχημα – σύμβολο του εκμοντερνισμού και της ανεξαρτητοποίησης: το αυτοκίνητο. Εξαιρετικά παραδείγματα η *Σχολή για σωφερίνες* (Στράντζαλης, 1964), *Η σωφερίνα* (Σακελλάριος, 1964), *Αχ αυτή η γυναίκα μου* (Σκαλενάκης, 1967), *Οι θαλασσιές οι χάντρες* (Δαλιανίδης, 1967).

Οι αισθηματικές κωμωδίες της νέας δεκαετίας συνεχίζουν και ενισχύουν τον τύπο της έξυπνης, ευρηματικής και δραστήριας γυναίκας σε αντίθεση με τον ανδρικό τύπο του ερωτευμένου νέου ή του πατέρα, που εμφανίζεται αφελής, εύπιστος και υποχωρητικός. Στο παιχνίδι της κατάκτησης του άνδρα η γυναίκα δρα συχνά με υπολογισμό επιστρατεύοντας ακόμα και το ψέμα. Είναι χαρακτηριστική η σύγχυση που προκαλούν στον καρδιοκατακτητή Αλέκο Αλεξανδράκη η Τζένη Καρέζη στο *Ραντεβού στην Κέρκυρα* (Δαδήρας, 1960)¹⁶⁶ και η Αλίκη Βουγιουκλάκη στην *Ψεύτρα* (Δαλιανίδης, 1963), επινοώντας και οι δύο μια ψεύτικη ταυτότητα, έναν διπλό ρόλο πλούσιας – φτωχής κοπέλας. Και στις δύο περιπτώσεις, ο άνδρας, που αισθάνεται εξαπατημένος και παγιδευμένος, την κατηγορεί για τη δολιότητά της, που όμως, δεν ανατρέπει το ευτυχισμένο τέλος. Ως κακομαθημένο πλουσιοκόριτσο στο *Κοροϊδάκι της*

¹⁶⁴ Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=417>, ημερομηνία προσπέλασης 16.9.2023

¹⁶⁵ Ε.-Α. Δελβερούδη, «Ελληνικός Κινηματογράφος 1955-1965», σ. 171-172, διαθέσιμο στο: <https://www.academia.edu/37680824/2002>, ημερομηνία προσπέλασης 21.9.2023

¹⁶⁶ Ε.-Α. Δελβερούδη, «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο ελληνικός κινηματογράφος», σ. 179-180, διαθέσιμο στο: <https://www.academia.edu/43072274/1994>, ημερομηνία προσπέλασης 21.9.2023

δεσποινίδος (Δαλιανίδης, 1960) η Καρέζη παριστάνει την ερωτευμένη στον ανυποψίαστο υπάλληλο Ντίνο Ηλιόπουλο, για να αποσιωπήσει τις οικονομικές ατασθαλίες του εργοστασιάρχη πατέρα της, ενώ η Βουγιουκλάκη σκηνοθετεί την απαγωγή της, για να εξαναγκάσει τον πατέρα της να δεχθεί τον νέο που αγαπά (*Η Λίτσα και η άλλη*, Δημόπουλος, 1961). Ως κόρη ναυάρχου, η εθνική σταρ φεύγει από το σπίτι και ντύνεται ναυτάκι, για να ακολουθήσει στο πλοίο τον αγαπημένο της δόκιμο αξιωματικό (*Η Αλίκη στο ναυτικό*, Σακελλάριος, 1960). Στο ίδιο μοτίβο η Καρέζη (*Η νύφη το 'σκασε*, Σακελλάριος, 1962) φεύγει με το νυφικό, αρνούμενη να παντρευτεί τον ηλικιωμένο άνδρα που επιβάλλουν οι γονείς της, για να αναζητήσει τον αγαπημένο της στρατευμένο νέο¹⁶⁷.

Στην αισθηματική κωμωδία, κυρίως, ανατρέπεται η συμβατική έννοια της θηλυκότητας ως στοιχείου έλξης του άνδρα¹⁶⁸. Έως τότε η θηλυκότητα ήταν συνώνυμο της υπακοής, της παθητικότητας, της συναισθηματικότητας κι ενός καλλωπισμού, που θα καθιστούσε τη γυναίκα επιθυμητή στο ανδρικό βλέμμα. Ταυτόχρονα, τα στοιχεία αυτά αποδυνάμωναν την κοινωνική της θέση, αλλά και την πορεία της προς τον αυτοπροσδιορισμό, ενώ ισχυροποιούσαν την κυριαρχία του άνδρα απέναντί της, ο οποίος διακρινόταν για την ενεργητικότητα και τον ορθολογισμό του¹⁶⁹. Τώρα, η γυναίκα στηρίζει την παρουσία της στη φυσική γοητεία, τη δυναμικότητα, την οξυδέρκεια, το πνεύμα της, στοιχεία που την τοποθετούν ως ισότιμη, αν όχι ανώτερη, απέναντι στον άνδρα. Αυτό το πρότυπο προβάλλουν η Αλίκη Βουγιουκλάκη στη *Μοντέρνα Σταχτοπούτα* (Σακελλάριος, 1965) και η Τζένη Καρέζη ως *Δεσποινίς Διευθυντής* (Δημόπουλος, 1964). Οι ηρωίδες επιτυγχάνουν στον κοινωνικό και αισθηματικό τομέα, επιβάλλοντας τους δικούς τους όρους μέσα στο πατριαρχικό περιβάλλον. Ακόμα και όταν, μετά από προτροπή άλλων γυναικών, υιοθετούν το σεξουαλικό – παθητικό μοντέλο, τελικά το απορρίπτουν επιστρέφοντας σε συμπεριφορές και επιλογές, που αναδεικνύουν την αυτογνωσία τους και εκφράζουν την προσωπική τους ταυτότητα, αδιαφορώντας για την ανδρική επιθυμία και αποδοχή. Έτσι, η *Σταχτοπούτα* δηλώνει στον προϊστάμενό της: «τον άνδρα που θα αγαπήσω εγώ δε θέλω να τον κερδίσω με τέτοια κόλπα»¹⁷⁰, ενώ η *Δεσποινίς Διευθυντής* παραιτείται,

¹⁶⁷ Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 206, 212

¹⁶⁸ Για την έννοια της θηλυκότητας ως πολιτισμικής κατασκευής βλ. D. Cameron, *ό. π.*, σ. 101-124.

¹⁶⁹ D. Cameron, *ό. π.*, σ. 106-107. N. Κολοβός, *ό. π.*, σ. 11-12

¹⁷⁰ Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=53>, ημερομηνία προσπέλασης 25.9.2023. Μ. Παραδείση, «Η παρουσίαση της γυναίκας στις «κομεντί» του ελληνικού κινηματογράφου», στην ιστοσελίδα: *Το Βήμα των Κοινωνικών Επιστημών*, τ. Γ', τχ. 11, 1993, (26.8.2022), σ. 185-204, διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.26253/heal.uth.ojs.sst.1993.1276>,

όταν αντιλαμβάνεται ότι ακολουθώντας το μοτίβο «χάρης, κομπότης, φινέτσα, τσαχπινιά», ευτελίζει την προσωπικότητά της.

Από την άλλη πλευρά, ο τύπος του αγοροκόριτσου με την έντονη προσωπικότητα, την περηφάνεια και τη μαχητικότητα είναι απωθητικός και τρομάζει τον άνδρα, γιατί ουσιαστικά αντιδρά και αμφισβητεί την εξουσία του. Για να κερδίσει το ενδιαφέρον του αρσενικού, πρέπει να απαρνηθεί τον παιδικό αυθορμητισμό και την ανεξαρτησία της και να μεταμορφωθεί εξωτερικά και εσωτερικά. Η εξωτερική μεταμόρφωση είναι εμφανής με την αλλαγή στο ντύσιμο, την κόμμωση, την προκλητική στάση σώματος. Θα πρέπει, ταυτόχρονα, να αποδεχθεί, τα κοινωνικά πρότυπα, που συνήθως μια μεγαλύτερη γυναίκα του οικογενειακού περιβάλλοντος της διδάσκει. Μέσω αυτής της διαδρομής δηλώνεται ότι το κορίτσι από παιδί γίνεται γυναίκα και η μετάβαση είναι δυσχερής, γιατί υποκρύπτει την αποδοχή της υποταγμένης κοινωνικής της θέσης και την άρνηση της αυτονομίας της¹⁷¹. Μια τέτοια εικόνα αλλαγής και διχασμού ανάμεσα στην παιδική και γυναικεία ταυτότητα μεταφέρουν η Άννα Φόνσου και η Τζένη Καρέζη στις ταινίες του Ντίμη Δαδήρα *Το αγοροκόριτσο* (1959) και *Ραντεβού στην Κέρκυρα* (1960) αντίστοιχα. Είναι, τελικά, το ερωτικό σκίρτημα ο δούρειος ίππος της γυναικείας κατάκτησης και υποταγής στο ανδροκρατικό κοινωνικό σύστημα¹⁷²;

Η κωμωδία όσο και το κοινωνικό δράμα στέκονται κριτικά απέναντι στο πατριαρχικό οικογενειακό μοντέλο. Ο Ντίνος Δημόπουλος μεταφέρει στον κινηματογράφο την ομότιτλη θεατρική κωμωδία των Τσιφόρου – Βασιλειάδη *Ο Θόδωρος και το δίκαννο* (1962). Ο αυστηρών αρχών πατέρας (Μίμης Φωτόπουλος), που προσπαθεί να διατηρήσει τον πρωτεύοντα ρόλο του και τα χρηστά οικογενειακά ήθη, συγκρούεται με τις μοντέρνες αντιλήψεις της κόρης του (Σμαρούλα Γιούλη) τόσο στο θέμα του γάμου από έρωτα όσο και του μοντέρνου επαγγέλματος της αεροσυνοδού. Στο τέλος, οι επιλογές της κοπέλας και στους δύο τομείς δείχνουν την ικανότητά της να αξιολογεί, να ισορροπεί ανάμεσα στη λογική και το συναίσθημα και να αποφασίζει η ίδια για την ευτυχία της¹⁷³. Ο Δημόπουλος μέσα από τη σύγκρουση

ημερομηνία προσπέλασης 25.9.2023, στο εξής βλ. Μ. Παραδείση, «Η παρουσίαση της γυναίκας στις «κομεντί» του ελληνικού κινηματογράφου»

¹⁷¹ Σ. ντε Μπωβουάρ, *ό. π.*, σ. 369-395

¹⁷² Ο Νίτσε στο έργο *Χαρούμενη γνώση* αναφέρει ότι ο έρωτας είναι κάτι διαφορετικό για τον άνδρα και τη γυναίκα. Η ερωτευμένη γυναίκα αφιερώνεται σωματικά και ψυχικά στον άνδρα, ενώ εκείνος αναζητά τον έρωτα χωρίς να παραδίδεται ολοκληρωτικά στη γυναίκα. «Η γυναίκα δίνεται και ο άντρας νιώθει να μεγαλώνει το ανάστημά του...», βλ. Σ. ντε Μπωβουάρ, *ό. π.*, σ. 694, 711

¹⁷³ Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 211

των γενεών επιχειρεί μια σύνθεση, που βασίζεται στην εμπιστοσύνη της παλαιότερης γενιάς προς τη νεότερη, και όχι στην καταπίεση, ιδιαίτερα προς τη γυναίκα.

Η επαναδιαπραγμάτευση των έμφυλων ρόλων εντός της πατριαρχικής οικογένειας αποτυπώνεται στις εξαιρετικές κωμωδίες *Γάμος αλλά...Ελληνικά* (1964) του Βασίλη Γεωργιάδη και *Μια τρελλή τρελλή οικογένεια* (1965) του Ντίνου Δημόπουλου. Στην πρώτη, η Ξένια Καλογεροπούλου προσπαθεί με δυσκολία να ισοροπήσει ανάμεσα στις δυνατότητές της ως σύγχρονης καλλιεργημένης γυναίκας και στα καθήκοντά της ως νιόπαντρης στο παραδοσιακό οικογενειακό πλαίσιο: «Αν μου το έλεγαν ότι από τις Καλές Τέχνες θα καταντούσα να σπουδάσω την τέχνη της μαγειρικής, δεν θα το πίστευα ποτέ μου! Τι ωραία! Αντικατέστησα τα πινέλα της ζωγραφικής με τις κουτάλες της κουζίνας»¹⁷⁴. Στην *Τρελλή Οικογένεια* οι γυναικείοι ρόλοι αναμετρώνται με τα όρια των παραδοσιακών αξιών, εκφράζοντας μια νέα ηθική. Η μητέρα (σουρεαλιστικά ερμηνευμένη από τη Μαίρη Αρώνη), καθ' υπόδειξη της μικρής της κόρης Σίσσυ (Κατερίνα Γώγου), δηλώνει στη φίλη της: «Εγώ ακολουθώ για τα παιδιά μου μια παιδαγωγική προωθημένη. Και δεν τις αφήνω αρραβωνιασμένες δεκάξι χρόνια με τον ίδιο φαρμακοτρίφτη». Η Σίσσυ, μοντέρνα και ατίθαση, συχνάζει στο γήπεδο και φέρνει τον φίλο της στο σπίτι, χωρίς να ενδιαφέρεται για την κοινωνική εικόνα της. Η μεγάλη κόρη Μίκα (Τζένη Καρέζη) εγκαταλείπει τον αρραβωνιαστικό της (Δημήτρη Καλλιβωκά) τρεις μέρες πριν τον γάμο και παντρεύεται παρορμητικά τον άνδρα που γνωρίζει στη Βενετία (Αλέκος Αλεξανδράκης). Ο πατέρας (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος) έχει χάσει τον ηγετικό του ρόλο, αλλά με τη βοήθεια του γαμπρού του γίνεται ξανά αποδεκτός στη γυναικοκρατούμενη οικογενειακή εστία, ώστε να επιτευχθεί το ευτυχές τέλος με την ειρηνική συμβίωση των φύλων¹⁷⁵.

Την ευθύνη της πατριαρχικής οικογένειας για τον αποπροσανατολισμό των νέων και τη λανθασμένη διεκδίκηση της χειραφέτησής τους θίγει ο Δαλιανίδης στα κοινωνικά δράματα *Κατήφορος* (1961) και *Νόμος 4000* (1962). Η απουσία του γονεϊκού προτύπου, η φθορά των οικογενειακών δεσμών, ο ασφυκτικός έλεγχος, η αυταρχικότητα απέναντι στη γυναίκα και ο άκριτος μιμητισμός ξένων προτύπων ζωής οδηγούν τους νέους, και ειδικά τις κοπέλες, σε μια παραμορφωτική αντίληψη για τη γυναικεία ταυτότητα και τη χειραφέτηση. Μεταφράζουν την ελευθερία τους σε ελευθεριότητα και την ανεξαρτησία από το πατριαρχικό μοντέλο σε πρόωμη

¹⁷⁴ Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=42>, ημερομηνία προσπέλασης 25.9.2023

¹⁷⁵ Βρ. Καραλής, *ό. π.*, σ. 177-178

σεξουαλική απελευθέρωση. Το αποτέλεσμα είναι οι πράξεις βίας και η αυτοκαταστροφική συμπεριφορά¹⁷⁶. Η κινηματογραφική οικογένεια αφυπνίζεται, καθώς συνειδητοποιεί την ευθύνη της και την ανάγκη συμβιβασμού και κατανόησης της νέας γενιάς. Πάντως, ο Δαλιανίδης πρώτος αναδεικνύει τη νεολαία του '60, που αναζητούσε νέους τρόπους έκφρασης και αμφισβήτησης του δυσλειτουργικού πατριαρχικού προτύπου.

Παράλληλα, στο πλαίσιο της τουριστικής προβολής και αξιοποίησης της χώρας, αποτυπώνεται η αντιπαράθεση του παραδοσιακού με το μοντέρνο στο είδος του μιούζικαλ, όπου διαπρέπει ο Δαλιανίδης. *Οι θαλασσιές οι χάντρες* (1967) είναι ένα ιδανικό παράδειγμα. Ένας Ελληνοαμερικανός ανοίγει ένα κέντρο με λαϊκή μουσική και κεντρικό τραγουδιστή τον Φώτη (Φαίδων Γεωργίτσης). Παράλληλα, ανοίγει απέναντι ένα κλαμπ με μοντέρνα ξένη μουσική και τραγούδια. Επικεφαλής του γυναικείου συγκροτήματος η Μαίρη (Ζωή Λάσκαρη)¹⁷⁷. Με όχημα την αναπόφευκτη σύγκρουση μεταξύ των δύο μουσικών ομάδων, θίγονται – έστω και επιφανειακά – έμφυλα και ταξικά θέματα. Εκείνος, ο παραδοσιακός λαϊκός άνδρας, αρχηγός της οικογένειας, φύλακας της τιμής της αδελφής του (Μάρθα Καραγιάννη), ευθύς, γόης, σκληρός με τις γυναίκες (Αλέκα Μαβίλη, Μαίρη Χρονοπούλου). Εκείνη, κοπέλα αστικής καταγωγής, με χόμπυ τη μουσική, με μοντέρνα εμφάνιση – μίνι, ψηλές μπότες, αντισυμβατική συμπεριφορά – εισβάλλει στην ανδροκρατούμενη κοινωνία, τονίζει την ταξική διαφορά και αμφισβητεί την παραδοσιακή σχέση των φύλων, αποκρούοντας τον έρωτα του ήρωα: «Είμαστε δυο διαφορετικοί κόσμοι...πού θα πάμε μαζί;...Δεν είναι μόνο το κοστούμι, Φώτη. Είναι γενικά το φέρσιμό σου, ο αέρας σου, ο τρόπος που φοράς τη γραβάτα σου, το μουστάκι σου»¹⁷⁸.

Οι φίλοι του έχουν αντιληφθεί τον κίνδυνο: «Αυτή μέχρι μουστάκι θα σε βάλει να ξυρίσεις», σήμα κατατεθέν του λαϊκού ήρωα και σύμβολο του ανδρισμού του¹⁷⁹. Η φράση δε δηλώνει μόνο την αλλαγή εμφάνισης, αλλά και την αποδοχή νέων πολιτιστικών στοιχείων, αστικών επιρροών και κοινωνικών αλλαγών. Και πράγματι το ξυρίζει. Η πράξη του φανερώνει, ουσιαστικά, την ανατροπή των έμφυλων ταυτοτήτων.

¹⁷⁶ Ανθ. Δανιήλ – Αγγ. Κορκοβέλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, διαθέσιμο στο: <http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/3455/1019.pdf>, σ. 41-43, ημερομηνία προσπέλασης 3.10.2023. Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 206, 212

¹⁷⁷ Ανθ. Δανιήλ – Αγγ. Κορκοβέλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, διαθέσιμο στο: <http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/3455/1019.pdf>, σ. 35, ημερομηνία προσπέλασης 3.10.2023

¹⁷⁸ Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=72>, ημερομηνία προσπέλασης 3.10.2023

¹⁷⁹ Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=72>, ημερομηνία προσπέλασης 3.10.2023

Ο λαϊκός ανδρικός κύκλος τον μέμφεται για την άνευ όρων παράδοση στον μοντερνισμό και την υποταγή στη γυναικεία θέληση. Όταν, όμως, η πράξη του χλευάζεται από τη γυναίκα, εκείνος ανταποδίδει με ένα χαστούκι – δηλωτικό της ανδρικής δύναμης και κυριαρχίας. Το κινηματογραφικό χαστούκι αφυπνίζει το ερωτικό συναίσθημα, πράγμα αντίθετο με την πραγματική ζωή. Οι δύο διαφορετικοί κόσμοι ενώνονται σε ένα αίσιο τέλος. Η βάση της ισορροπίας είναι ο έρωτας, που συνθλίβει κινηματογραφικά κάθε πολιτιστική και ταξική διαφορά.

Παρά τον συντηρητισμό της κοινωνίας η γυναικεία παρουσία αλλάζει, ακολουθώντας τις επιταγές της μόδας και προβάλλοντας ένα νέο ήθος. Ο κινηματογράφος αποκαλύπτει το γυναικείο σώμα, εκφράζοντας αφ' ενός τη σταδιακή σεξουαλική απελευθέρωση και αφ' ετέρου προκαλώντας το κοινό. Τόσο η κωμωδία (*Διαβόλου Κάλτσα*, Γρηγορίου, 1961)¹⁸⁰ όσο και το νεοφερμένο μιούζικαλ (*Μερικοί το προτιμούν κρύο* 1962, *Κάτι να καίει* 1964, *Δαλιανίδης*) γεμίζουν την οθόνη με όμορφα κορίτσια με μαγικό κι εντυπωσιακές τουαλέτες, απόλαυση των αισθήσεων, ανάλαφρο θέαμα και θέμα, χαρούμενη ατμόσφαιρα¹⁸¹.

Αξιόλογες ταινίες, που κινούνται στο είδος του φιλμ νουάρ, προσεγγίζουν ψυχαναλυτικά το γυναικείο σώμα και τη σεξουαλικότητα. Ακολουθώντας χιτσκοκικό ύφος, ο *Εφιάλης* (1961), πρώτη ταινία του Ερρίκου Ανδρέου, αναφέρεται στη διχασμένη προσωπικότητα μιας γυναίκας (Βούλα Χαριλάου), ως απότοκο της επιθυμίας της για αγάπη και της απόρριψης από το ανδρικό φύλο. Ο καθρέφτης εικονίζει τις δύο προσωπικότητες της κεντρικής ηρωίδας και αναδεικνύει την ευαίσθητη και τη δολοφονική πλευρά της. Το όπλο του φόνου, το ψαλίδι, υποδηλώνει την επιθυμία ευνουχισμού του άνδρα, ως υπαίτιου της σεξουαλικής καταπίεσης της ηρωίδας. Ανάλογα θέματα σεξουαλικής απώθησης πραγματεύονται οι *Αμφιβολίες* (Γρηγορίου, 1964) και η *Κραυγή* (Ανδρίτσος, 1964), ενώ η *Ντάμα σπαθί* (Σκαλενάκης, 1966) προβάλλει ένα τεταμένο ερωτικό τρίγωνο με επίκεντρο τον ανδρικό ανταγωνισμό συζύγου - εραστή για μια αισθησιακή γυναίκα (Ελενα Ναθαναήλ)¹⁸². Ο σύζυγος, μάλιστα, (Θόδωρος Ρουμπάνης) επιδιώκοντας να διατηρήσει την πατριαρχική του εικόνα, έστω και φαινομενικά, δηλώνει πως προτιμά να αγνοεί την απιστία της γυναίκας του, ενώ εκείνη παραδέχεται χωρίς υπεκφυγές την ερωτική έλξη για τον άλλο

¹⁸⁰ Ε.-Α. Δελβερούδη, «Ελληνικός Κινηματογράφος 1955-1965», σ. 169, διαθέσιμο στο: <https://www.academia.edu/37680824/2002>, ημερομηνία προσπέλασης 3.10.2023

¹⁸¹ Ανθ. Δανιήλ – Αγγ. Κορκοβέλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, διαθέσιμο στο: <http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/3455/1019.pdf>, σ. 34-35, ημερομηνία προσπέλασης 3.10.2023

¹⁸² Βρ. Καραλής, *ό. π.*, σ. 149-150, 179

άνδρα (Σπύρος Φωκάς). Την τιμωρεί κόβοντας με το ψαλίδι μια τούφα από τα μαλλιά της: «Έτσι θα σε ανταμείψω! Γιατί δε μου το 'κρυψες, όπως θα 'κανε κάθε άλλη γυναίκα»¹⁸³. Είναι σαφής η ανισορροπία της έμφυλης εικόνας ανάμεσα στην ειλικρινή και συναισθηματική προσέγγιση της γυναίκας και τη βίαιη πατριαρχική επιβολή.

Η προσέγγιση της γυναικείας σεξουαλικότητας λειτουργεί ως έμμεση καταγγελία της ανδρικής επιβολής στο γυναικείο σώμα, σε περιβάλλοντα εχθρικά προς την ετερότητα, είτε αυτά είναι αγροτικά είτε αστικά. Αυτό συμβολίζουν οι χαρακτήρες της Μαντάμ Ορτάνς (με την εύθραυστη ερμηνεία της βραβευμένης με Όσκαρ β' γυναικείου ρόλου Lila Kedrova) και της χήρας (Ειρήνη Παππά) στον *Αλέξη Ζορμπά* (Κακογιάννης, 1964), τη θρυλική κινηματογραφική μεταφορά του μυθιστορήματος του Νίκου Καζαντζάκη. Το ίδιο επικριτική προς την ανδροκρατική δομή της κοινωνίας, που χρησιμοποιεί το γυναικείο σώμα ως σεξουαλικό αντικείμενο¹⁸⁴, βεβηλώνοντάς το με βιασμό και φόνο, είναι η οπτική του Μανουσάκη στον *Φόβο* (1966) και του Δαλιανίδη στη *Στεφανία* (1966). Η ανηθικότητα, η βία, η συγκάλυψη απογυμνώνουν τη σαθρότητα της πατριαρχικά δομημένης οικογένειας, ανατρέπουν το πρότυπο της αρρενωπότητας και φωτίζουν την ανάγκη επαναπροσδιορισμού του οικογενειακού πλαισίου και της θέσης της γυναίκας μέσα σε αυτό¹⁸⁵.

Στο πλαίσιο του συζυγικού βίου, ιδιαίτερα του αστικού ζεύγους, η γυναίκα πολύ συχνά προσπαθεί να διεκδικήσει τα δικαιώματά της με πλάγια μέσα. Δεν επιλέγει την ανοιχτή σύγκρουση, αλλά προτιμά την κεκαλυμμένη χειραφέτησή της. Με την εξυπνάδα της χτυπά την αυτοπεποίθηση της αυθεντίας του συζύγου. Παρότι αυτού του είδους η συζυγική σχέση περιέχει στοιχεία χειραγώγησης και εξαπάτησης, ακόμα και γελοιοποίησης του συζύγου, γίνεται αμοιβαία αποδεκτή, όταν αποκαλύπτεται, και εξασφαλίζει το ευτυχισμένο και ισορροπημένο τέλος¹⁸⁶.

Πολλές φορές η παραπάνω συνθήκη σχετίζεται με την απιστία του συζύγου. Μολονότι επιμένουν, όπως και την προηγούμενη δεκαετία, στον υποβιβασμό του θέματος μέσω της διακωμώδησης, οι σκηνοθέτες και οι σεναριογράφοι αποκαθηλώνουν τώρα – και ίσως έμμεσα δικαιολογούν – τον άπιστο άνδρα ως

¹⁸³ Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=1710>, ημερομηνία προσπέλασης 9.10.2023

¹⁸⁴ Έμμεσες καταγγελίες του πατριαρχικού προτύπου αποτελούν τα κοινωνικά δράματα του Δαλιανίδη, *Τλιγγος* (1963), *Ιστορία μιας ζωής* (1965), *Δάκρυα για την Ηλέκτρα* (1966), βλ. Βρ. Καραλής, *ό. π.*, σ. 193-194

¹⁸⁵ Βρ. Καραλής, *ό. π.*, σ. 171, 194. Ν. Κολοβός, *ό. π.*, σ. 78: Η γυναικεία σεξουαλικότητα έρχεται αντιμέτωπη με τον θεσμό της οικογένειας, που στηρίζει την πατριαρχία.

¹⁸⁶ Τζ. Μπαϊνκερ Μίλλερ, *ό. π.*, σ. 28-29

επιπόλαιο, αδύναμο και αφελή. Αντίθετα, προβάλλουν τις συζύγους ως ισχυρές προσωπικότητες, δυναμικές, άξιες και ικανές να κερδίσουν τον σεβασμό του συζύγου και να τον επαναφέρουν στη σταθερότητα του οικογενειακού θεσμού. Τέτοιες ηρωίδες, απαλλαγμένες από τη γυναικεία παθητικότητα, είναι η Κυβέλη Θεοχάρη στον *Δήμο από τα Τρίκαλα* (Δαλιανίδης, 1962), η Πόπη Λάζου και η Άννα Φόνσου στο *Δέκα μέρες στο Παρίσι* (Λάσκος, 1962), η Μάρω Κοντού στον *Φίλο μου τον Λευτεράκη*, (Σακελλάριος, 1963). Σε κάποιες περιπτώσεις, ακόμα και οι «ξελογοιάστρες» παρουσιάζουν μιαν ηθική πλευρά και αποκαθιστούν τη συζυγική τάξη, όπως η εξαιρετική Πόπη Λάζου στην κωμωδία του Τσιφόρου *Ο Κλέαρχος, η Μαρίνα και ο κοντός* (1961).

Το δράμα αφηγήθηκε διαχρονικά τη γυναικεία απιστία και την, κατά κανόνα, τραγική κατάληξη της ηρωίδας, που πρόσβαλε τον πατριαρχικό κορμό της οικογένειας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η μοίρα της Τζένης Καρέζη στην ταινία *Ένας μεγάλος έρωτας* (Δημόπουλος, 1964), όταν εγκαταλείπει τον σύζυγο και το παιδί της, για να ακολουθήσει τον εραστή της.

3.3.2. Εκπαίδευση - Εργασία

Η οικιακή εργασία των γυναικών είναι ίσως από τις πιο στερεοτυπικές και διαχρονικές εικόνες, αφού θεωρείται κατά κύριο λόγο «γυναικεία υπόθεση». Η νοικοκυρά, που δραστηριοποιείται στον οίκο και παράλληλα διατηρεί τη θηλυκότητά της, είναι το κυρίαρχο μοντέλο γυναίκας. Κατά τον Αλζόν, είναι αυτή που απολαμβάνει μια «ψευδαίσθηση ελευθερίας»¹⁸⁷ σε σχέση με τη διπλά επιβαρυνόμενη εργασία της εργάτριας¹⁸⁸. Είναι γεγονός, πάντως, ότι οι εργαζόμενες γυναίκες, λόγω σχετικής οικονομικής αυτονομίας, έχουν δυνατότητα επιλογής του συζύγου τους, σε αντίθεση με τις εξαρτημένες οικονομικά γυναίκες των ανώτερων στρωμάτων¹⁸⁹.

Η ένταξη των γυναικών στον εργασιακό χώρο, στο πλαίσιο της καπιταλιστικής οικονομίας και της βιομηχανικής ανάπτυξης κατά τη δεκαετία του 1960, φαίνεται ότι προάγει την έμφυλη ισότητα και την εικόνα της χειραφετημένης γυναίκας. Η εικόνα αυτή, όμως, εγείρει προβληματισμό. Αφ' ενός, σχεδόν πάντα, σταματά την εργασία της όταν παντρεύεται. Όταν, δηλαδή, αποκτά τον παραδοσιακό, κοινωνικά αποδεκτό ρόλο

¹⁸⁷ Κλ. Αλζόν, *ό. π.*, σ. 33

¹⁸⁸ Λ.Μ. Μουσοπούρου, *Γυναικεία απασχόληση και οικογένεια*, σ. 97. Έ. Αβδελά, *Δημόσιοι υπάλληλοι γένους θηλυκού*, σ. 215-216

¹⁸⁹ Κλ. Αλζόν, *ό. π.*, σ. 35-39: Οι εργαζόμενες γίνονται συχνά αντικείμενο εκμετάλλευσης από τους συζύγους τους όσον αφορά τις απολαβές τους και τον καταμερισμό της οικιακής εργασίας.

της συζύγου¹⁹⁰. Ο αρραβωνιαστικός μου «εννοεί να αποτραβηχτώ από την εργασία μου» θα πει η Γκέλυ Μαυροπούλου στην ταινία *Δυο αγάπες, δυο κόσμοι* (1958). Αφ' ετέρου, αποτυπώνεται διάκριση σε γυναικεία και ανδρικά επαγγέλματα. Τα τελευταία σχετίζονται με την ανταγωνιστική, επιθετική ανδρική συμπεριφορά με στόχο την επαγγελματική ανάδειξη και καταξίωση. Αντίθετα, αυτά τα χαρακτηριστικά δε συνάδουν με τη γυναικεία φύση, η οποία προβάλλεται ως ήπια και θηλυκή. Διαπιστώνεται, επίσης, ότι οι υψηλά αμειβόμενες θέσεις με κοινωνική αναγνώριση και εξέλιξη εξακολουθούν να απευθύνονται στους άνδρες, ενώ οι γυναίκες επιδιώκοντας τον στόχο της ισότητας, αναγκάζονται σε διαπραγμάτευση των παραδοσιακών τους ρόλων, όπως η τεκνοποίηση, λόγω διαρκούς εργασιακής απασχόλησης¹⁹¹.

Η παντρεμένη γυναίκα μέσω της εργασίας επιδιώκει να αμβλύνει τη διαφορά με τον άνδρα, να συμπορευθεί ισότιμα μαζί του στην οικογένεια αλλά και σε κοινωνικοοικονομικό επίπεδο. Σύμφωνα με έρευνες, σε περίπτωση που οι επαγγελματικές απολαβές της γυναίκας είναι ίσες ή υψηλότερες από του συζύγου, εκείνος αντιδρά αρνητικά, καθώς η προσωπικότητά του μειώνεται και κλονίζεται ο στερεότυπος ανδρικός του ρόλος. Με την κυριαρχία του να απειλείται, είτε απαγορεύει στη γυναίκα του να εργάζεται είτε εκμεταλλεύεται την εργασία της, ενισχύοντας το καπιταλιστικό σύστημα, το οποίο υποτίθεται πως πολεμά¹⁹². Συχνά αποφεύγει την προσφορά βοήθειας στις οικιακές εργασίες και οδηγείται, πιθανόν, σε εξωσυζυγική σχέση. Αυτή η ανδρική συμπεριφορά σχετίζεται με τη διαπαιδαγώγησή του, που στηρίζεται στον φόβο των αδυναμιών¹⁹³.

Οι παραπάνω καταστάσεις αντιπροσωπεύονται φιλμικά στις ταινίες, *Διπλοπενιές* (Σκαλενάκης, 1966) και *Μιας πεντάρας νιάτα* (Δαδήρας, 1967). Στην πρώτη, η νιόπαντρη νοικοκυρά Μαρίνα (Αλίκη Βουγιουκλάκη) σημειώνει μεγάλη επιτυχία στο κέντρο που τραγουδά ο σύζυγός της (Δημήτρης Παπαμιχαήλ), και τον

¹⁹⁰ Λ.Μ. Μουσούρου, *Γυναικεία απασχόληση και οικογένεια*, σ. 70-71, 97-98

¹⁹¹ Μ. Evans, *ό. π.*, σ. 95-97, 114-115. Σ. Ροουμπόθαμ, *ό. π.* σ. 167-168, 193. Μ. Arnot, *ό. π.*, σ. 120-130. Αλ. Κολλοντάι, *Οικονομική και σεξουαλική απελευθέρωση της γυναίκας*, σ. 100-102. Έ. Αβδελά, *Δημόσιοι υπάλληλοι γένους θηλυκού*, σ. 224-225. Οι γυναικείοι κλάδοι της βιομηχανίας - αφορούν κυρίως διατροφή, ένδυση, υπόδηση, υφαντουργία - απασχολούν το 71% των εργαζομένων στη βιομηχανία γυναικών το 1961. Η βιομηχανική παραγωγή μετάλλων, μεταφορικών μέσων, ηλεκτρικών συσκευών και μηχανών, πετρελαίου, άνθρακα παρότι εξακολουθεί να θεωρείται ανδρική απασχόληση, κατά τη δεκαετία 1961-1971 αυξάνει την απορρόφηση εργαζομένων γυναικών κατά 14 φορές. Βλ. Λ.Μ. Μουσούρου, *Γυναικεία απασχόληση και οικογένεια*, σ. 75-79, 161-164

¹⁹² Κλ. Αλζόν, *ό. π.*, σ. 73, 79-81. Σ. ντε Μπωβουάρ, *ό. π.*, σ. 733. Αλ. Κολλοντάι, *Οικονομική και σεξουαλική απελευθέρωση της γυναίκας*, σ. 54-55

¹⁹³ Τζ. Μπαϊνκερ Μίλλερ, *ό. π.*, σ. 32-33, 48-50. Λ.Μ. Μουσούρου, *Γυναικεία απασχόληση και οικογένεια*, σ. 70-71, 97-98. D. Cameron, *ό. π.*, σ. 99

επισκιάζει καλλιτεχνικά και οικονομικά. Το γόητρο του άνδρα θίγεται και η ανάγκη επιβεβαίωσης της εικόνας του τον οδηγεί σε λεκτική και ψυχολογική βία, φυγή από τον οίκο και εξωσυζυγική σχέση. Ο γάμος περνά κρίση, έως ότου η εγκυμοσύνη της Μαρίνας σημαίνει τη διακοπή της εργασίας και την επιστροφή στους ρόλους της νοικοκυράς και μητέρας. Είναι χαρακτηριστική η τελευταία σκηνή, με το πολύτεκνο ζευγάρι και τη γυναίκα έγκυο για ακόμα μια φορά, ως λύση στο ζήτημα του εργασιακού ανταγωνισμού¹⁹⁴.

Στη δεύτερη, η Ειρήνη (Ελλη Φωτίου) θέλει να εργαστεί, για να συμβάλει στις ανάγκες της οικογένειας. Για να αποφύγει τις διαρκείς συγκρούσεις με τον σύζυγό της Γιώργο (Στέφανος Ληναίος) και να προσληφθεί ως γραμματέας στην εταιρεία που κι εκείνος εργάζεται, παρουσιάζεται ως αδελφή του. Στην ταινία θίγεται, επίσης, το θέμα της σεξουαλικής παρενόχλησης, αλλά και της εγκατάλειψης της εργασίας, όταν η γυναίκα εγκυμονεί.

Η σεξουαλική παρενόχληση των γυναικών στον χώρο εργασίας ήταν συχνή. Η διαμαρτυρία ή η σύγκρουση με το «αφεντικό» οδηγούσε κατά κανόνα στην απόλυση. Με αυτή τη μορφή ανδρικής επιβολής βρέθηκαν αντιμέτωπες πολλές κινηματογραφικές ηρωίδες, όπως η Αλίκη Βουγιουκλάκη στο *Κλωτσοσκούφι* (Δημόπουλος, 1960) και η Μάρω Κοντού στο *Αχ! και να 'μουν άντρας* (Στέφανος Φωτιάδης, 1966). Μάλιστα, στην τελευταία περίπτωση η γυναίκα μεταμφιέζεται σε άνδρα, για να βρει εργασία και να απαλλαγεί από τις πιέσεις των εργοδοτών. Ανάλογα και ο γυναικείος χαρακτήρας στην ταινία της Μαρίας Πλυτά *Είμαι άντρας και το κέφι μου θα κάνω* (1960).

Ωστόσο, υπήρχε και αυτή η μερίδα γυναικών που χρησιμοποιούσαν τα θέληγτρά τους, για να έχουν προνομιακή μεταχείριση, να κερδίσουν την εύνοια του προϊσταμένου ή να οδηγηθούν σε γάμο. Αυτή η συμπεριφορά κατακρίνεται από τις συναδέλφους και περιθωριοποιεί τα συγκεκριμένα άτομα, γιατί υποδαυλίζει τις κοινές προσπάθειες των γυναικών για ισότητα. Ουσιαστικά, αναδεικνύεται για άλλη μια φορά η ανδρική εξουσία στον εργασιακό χώρο¹⁹⁵.

Αξίζει να επισημανθεί ότι η έξοδος των γυναικών στην αγορά εργασίας και η οικονομική ανεξαρτησία που αυτή συνεπάγεται, συνδέθηκε με αύξηση του ποσοστού των διαζυγίων. Οι εργαζόμενες γυναίκες δεν υποτάσσονται στην ανδρική εξουσία ούτε

¹⁹⁴ Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 181

¹⁹⁵ Έ. Αβδελά, *Δημόσιοι υπάλληλοι γένους θηλυκού*, σ. 224-225

αισθάνονται υποχρεωμένες να παραμένουν στην οικογενειακή εστία, όταν δεν καλύπτονται πλέον συναισθηματικά ή όταν υφίστανται κακοποιητική συμπεριφορά. Η κοινωνική κατακραυγή που επέσυρε το διαζύγιο σε παλαιότερες δεκαετίες, μειώθηκε αισθητά από τη δεκαετία του 1960 και εξής, κατά την οποία το πολιτισμικό πλαίσιο μεταβάλλεται. Η σεξουαλική απελευθέρωση, που συνδέθηκε με την εργατική τάξη, και η επαγγελματική ανεξαρτησία των γυναικών λειτουργεί μέσα σε αυτό το σχήμα, που εκ των πραγμάτων, προωθεί μια κριτική θεώρηση των μέχρι τότε δεδομένων έμφυλων ρόλων. Παράλληλα, αναγκάζει σε επαναπροσδιορισμό τα θέματα εκπαίδευσης και εργασίας, και οδηγεί σε μείωση των έμφυλων διακρίσεων¹⁹⁶.

Στην περίπτωση που η γυναίκα επιδιώκει ακαδημαϊκή μόρφωση, στρέφεται κυρίως στην τέχνη και σε ανθρωπιστικές, παιδαγωγικές επιστήμες, οι οποίες συνάδουν με τη γυναικεία φύση¹⁹⁷. Η Ξένια Καλογεροπούλου είναι απόφοιτος της Σχολής Καλών Τεχνών στο *Γάμος αλλά ελληνικά* και η Τζένη Καρέζη της Φιλολογίας στην *Τζένη – Τζένη*. Σπανιότερα, οι κινηματογραφικές ηρωίδες εισχωρούν στα λεγόμενα ανδρικά επαγγέλματα, προβάλλοντας τις ικανότητες, τις γνώσεις και τον δυναμικό τους χαρακτήρα. Συχνά, όμως, αυτή η επαγγελματική επιλογή λειτουργεί συγκρουσιακά προς το οικογενειακό και εργασιακό περιβάλλον. Σε ένα κυκλαδίτικο νησί η *Μανταλένα* (Δημόπουλος, 1960) αναλαμβάνει μετά τον θάνατο του πατέρα της να δουλέψει το καΐκι του, για να θρέψει τα αδέλφια της. Βρίσκεται αντιμέτωπη με τον γιο της αντίπαλης οικογένειας καπεταναίων και με τη δυσπιστία της κλειστής κοινωνίας. Στο *Διαζύγιο αλλά ελληνικά* (Οδυσσέας Κωστελέτος, 1964) η δικηγόρος Κάκια Αναλυτή παραμελεί τον σύζυγό της για να καταξιωθεί επαγγελματικά. Η πολιτικός μηχανικός Τζένη Καρέζη με σπουδές σε έναν ανδροκρατούμενο τομέα, αποκτά διευθυντική θέση και βρίσκεται ιεραρχικά ανώτερη από άνδρες υπαλλήλους, ως *Λεσποινίς διευθυντής* (1964). Ο Δημόπουλος ήδη με τον τίτλο της ταινίας θίγει το θέμα της ισότητας ευκαιριών στην εργασία, αλλά και τη δυσκολία αποδοχής των νέων αντιλήψεων για το φύλο¹⁹⁸. Ωστόσο, ο υφιστάμενος υπομηχανικός, Αλέκος Αλεξανδράκης, αναγνωρίζει τις γνώσεις και τον επαγγελματισμό της διευθύντριάς του και επιδιώκει τη δική του εξέλιξη. Μια ανατροπή της έμφυλης εικόνας παρουσιάζει η ταινία *Ο σκληρός άνδρας* (Δαλιανίδης, 1961). Ο τίτλος αποδεικνύεται ειρωνικός, καθώς ο Κώστας

¹⁹⁶ M. Evans, *ό. π.*, σ. 84, 137-138, 146-147, Λ.Μ. Μουσούρου, *Γυναίκα και απασχόληση*, σ. 47-49, Λ.Μ. Μουσούρου, *Γυναικεία απασχόληση και οικογένεια*, σ. 134-135. Κλ. Αλζόν, *ό. π.*, σ. 35

¹⁹⁷ M. Arnot, *ό. π.*, σ. 102-104, 125-126, 177. Κλ. Αλζόν, *ό. π.*, σ. 59-61. Σ. Ζιώγου-Καραστεργίου, «Η εξέλιξη του προβληματισμού για τη γυναικεία εκπαίδευση στην Ελλάδα», σ. 85

¹⁹⁸ Βρ. Καραλής, *ό. π.*, σ. 178

Χατζηχρήστος είναι ένας άτολμος δημόσιος υπάλληλος, που κατηγορείται άδικα για κλοπή. Αντίθετα, η δυναμική νεαρή δικηγόρος του, Μάρθα Βούρτση, μεταφέρει απολαυστικά στην οθόνη τον ενθουσιασμό και την αποφασιστικότητα της γυναίκας, που αναζητά την πρώτη μεγάλη επαγγελματική επιτυχία και αναγνώριση.

Ωστόσο, για την πλειονότητα των κινηματογραφικών ηρωίδων, οι σπουδές δεν αποτελούν προτεραιότητα. Μετά τον γάμο με τον γοητευτικό γιατρό, η Λίζα (Αλίκη Βουγιουκλάκη) εγκαταλείπει το σχολείο με τη συναίνεση των γονιών της (*Χτυποκάρδια στο θρανίο*, Σακελλάριος, 1963)¹⁹⁹. Ακόμα και όταν επιστρέφει στο σχολείο, η αιτία είναι η πλήξη της γυναίκας – νοικοκυράς και όχι η αγάπη για μάθηση. Η εγκυμοσύνη δίνει οριστικό τέλος στη μόρφωση και αίσιο τέλος στον έγγαμο βίο. Προκαλεί, πάντως, εντύπωση πώς ο επιστήμονας σύζυγος φαίνεται να αποτρέπει τη φοίτηση, ασκώντας συναισθηματικό εκβιασμό στην κοπέλα, αφού απόδειξη της αγάπης της είναι η εγκατάλειψη του σχολείου. Γίνεται σαφές ότι οι σπουδές αποτελούν προνόμιο των ανδρών για την επαγγελματική και κοινωνική τους εξέλιξη.

Στον εργασιακό στίβο, ο τομέας της διοίκησης και των υπηρεσιών ενθαρρύνει τη συμμετοχή των γυναικών, καθώς οι δεξιότητες και η υπακοή τους τις κάνουν ιδανικές υπαλλήλους. Για παράδειγμα, η δουλειά γραφείου γίνεται πιο ελκυστική για τις γυναίκες, ιδιαίτερα με τη χρήση της γραφομηχανής²⁰⁰. Οι γυναίκες δακτυλογράφοι και γραμματείς αντικαθιστούν όλο και περισσότερο τους άνδρες σε αυτή τη θέση, δημιουργώντας ανταγωνιστικό κλίμα μεταξύ των φύλων²⁰¹. Μάλιστα, η εκμάθηση ξένων γλωσσών αυξάνει τα επαγγελματικά τους προσόντα.

Αξέχαστη κινηματογραφική δακτυλογράφος παραμένει η μαχητική Αλίκη Βουγιουκλάκη στη *Μοντέρνα Σταχτοπούτα* (Σακελλάριος, 1965), ιδιαίτερα αν συγκριθεί με την ταπεινή δακτυλογράφο της Μπίλλυς Κωνσταντοπούλου του *Μεθύστακα* (Τζαβέλλας, 1950)²⁰². Στην *Σταχτοπούτα* η Βουγιουκλάκη μηχανεύεται διάφορα κόλπα έως ότου καταφέρει να εισχωρήσει στο γραφείο του διευθυντή της

¹⁹⁹ Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=39>, ημερομηνία προσπέλασης 14.10.2023

²⁰⁰ Έ. Αβδελά, *Δημόσιοι υπάλληλοι γένους θηλυκού*, σ. 217-220: Η Αβδελά παραθέτει μαρτυρίες γυναικών, που θεωρούσαν ιδιαίτερα κοπιαστική την εργασία της δακτυλογράφου. Αντιμετωπιζόταν ως ιεραρχικά κατώτερη, παρότι δεν ήταν, επειδή ανήκε στις χειρωνακτικές εργασίες. Συνήθως, οι δακτυλογράφοι ήταν χαμηλού μορφωτικού επιπέδου.

²⁰¹ Ωστόσο, οι άνδρες κατέχουν υψηλότερες θέσεις στην υπαλληλική ιεραρχία και προάγονται ταχύτερα, έστω κι αν ο χρόνος προϋπηρεσίας ή τα προσόντα τους είναι λιγότερα από των γυναικών συναδέλφων τους. Βλ. Έ. Αβδελά, *Δημόσιοι υπάλληλοι γένους θηλυκού*, σ. 221-222

²⁰² Ε.-Α. Δελβερούδη, «Ελληνικός Κινηματογράφος 1955-1965», σ. 173, διαθέσιμο στο: <https://www.academia.edu/37680824/2002>, ημερομηνία προσπέλασης 14.10.2023

εταιρείας (Δημήτρης Παπαμιχαήλ), ζητώντας εργασία. Η δήλωση του διευθυντή ότι θα προσλαμβάνονται μόνο άνδρες γραμματείς, δείχνει τη δυσκολία ένταξης των γυναικών στην αγορά εργασίας. Η ηρωίδα αποδεικνύει τα επαγγελματικά της προσόντα, καθώς διεκπεραιώνει τα καθήκοντά της με εξαιρετική ταχύτητα και ακρίβεια. Τη διαρκή προσπάθεια απόδειξης της γυναικείας ικανότητας στον ανδροκρατούμενο κόσμο αποδεικνύει η φράση του Παπαμιχαήλ: «Συγχαρητήρια Κατερίνα, εργάστηκες σαν άνδρας»²⁰³.

Αρκετά συχνά, η ακαδημαϊκή και επαγγελματική επιτυχία συνδέεται με έλλειψη θηλυκότητας της γυναίκας, καθώς θεωρείται ότι το επάγγελμα και η θηλυκότητα δεν μπορούν να συνυπάρξουν. Γι' αυτό οι παραπάνω ηρωίδες παρουσιάζονται με αυστηρό, άκομπο ντύσιμο και τα απαραίτητα γυαλιά, δείγμα επαγγελματισμού και προσήλωσης στη γνώση. Την πεποίθηση αυτή εκφράζει ο διευθυντής στη Δέσποινα Νικολαΐδου, τη θελκτική πρώην γραμματέα του στην *Σταχτοπούτα*, λέγοντας: «για να πετύχετε ως γυναίκα, αποτύχατε ως γραμματέες». Παρόλα αυτά, η πατριαρχική προσέγγιση για τη γυναίκα ανατρέπεται, καθώς το αντίπαλον δέος της Νικολαΐδου, η Βουγιουκλάκη, αποδεικνύει ότι μπορεί να συνδυάσει την άοκνη και αποτελεσματική εργασία με την εκθαμβωτική εμφάνιση.

Με τον χώρο της μόδας και του τουρισμού, που αναπτύσσονται ραγδαία αυτή τη δεκαετία ασχολούνται αρκετές γυναίκες. Ως μανεκέν σε οίκους μόδας συναντάμε τη Τζένη Καρέζη (*Ποια είναι η Μαργαρίτα*, 1961), τη Μάρθα Καραγιάννη (*Οι κληρονόμοι*, 1964), την Έλενα Ναθαναήλ (*Ντάμα σπαθί*, 1966). Η Ρένα Βλαχοπούλου είναι διευθύντρια τουριστικού γραφείου (*Κορίτσια για φίλημα*, 1965), ενώ η Καρέζη ρεσεπιονίστ (*Ραντεβού στην Κέρκυρα*, 1960).

Οι ευρύτερες εργασιακές διεκδικήσεις της δεκαετίας του '60 έχουν αντίκτυπο και στο κινηματογραφικό υπηρετικό προσωπικό. Οι υπηρέτριες δεν είναι πλέον τα άβουλα και υπάκουα πλάσματα της προηγούμενης δεκαετίας, αλλά έξυπνες, δυναμικές και ικανές γυναίκες. Ο ρόλος τους είναι αναβαθμισμένος, καθώς συχνά συμβάλλουν στην εξέλιξη της υπόθεσης. Η Σαπφώ Νοταρά συνωμοτεί με τη *Χαρτοπαίχτρα* αφεντικίνα της στην ομώνυμη ταινία (1964), για να κρύψουν από τον άνδρα της τα χρέη. Η Άννα Φόνσου γίνεται υπηρέτρια πειρασμός (*Όλοι οι άνδρες είναι ίδιοι*, 1966), ενώ η Μαρία Κωνσταντάρου, εξαιρετική ως υπηρέτρια Ασημίνα, παίρνει τη θέση της

²⁰³ Μ. Παραδείση, «Η παρουσίαση της γυναίκας στις «κομεντί» του ελληνικού κινηματογράφου», σ. 189, 193-196, διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.26253/heal.uth.ojs.sst.1993.1276>, ημερομηνία προσπέλασης 14.10.2023

κυρίας της, όταν οι εργοδότες της χρειάζονται βοήθεια (*Αχ! Αυτή η γυναίκα μου*, 1967). Αλησμόνητες ερμηνείες έχουν δώσει ακόμη η Μάρθα Βούρτση (*Κίτρινα γάντια*, 1960), η Κατερίνα Γώγου (*Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα*, 1965) και η Νίτσα Μαρούδα, ως αντίθεση υπηρεσία στην *Τρελλή Τρελλή Οικογένεια* (1965).

3.3.3. Πολιτική

Η πολιτική θεματολογία είχε κυριαρχήσει από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα στο θέατρο και γνώρισε ανάλογη επιτυχία και στις κινηματογραφικές αίθουσες μετά τον Β΄ Π. Π. Οι ταινίες, κυρίως κωμωδίες, βασιζόνταν σε επιτυχημένες θεατρικές σάτιρες και επιθεωρήσεις έμπειρων συγγραφέων, όπως οι Αλέκος Σακελλάριος, Χρήστος Γιαννακόπουλος, Ασημάκης Γιαλαμάς, Κώστας Πρετεντέρης, Δημήτρης Ψαθάς. Η θεματολογία δεν άγγιζε επίτονα και οξύμενα πολιτικά σημεία της μεταπολεμικής πραγματικότητας, δεν προπαγάνδιζε τις θέσεις της εξουσίας ούτε απηχούσε τις πολιτικές απόψεις των δημιουργών. Οι συγγραφείς, για να αποφύγουν τη λογοκρισία, αυτολογοκρίνονταν συνειδητά, με στόχο την αποδοχή από θεατές διαφορετικής κοινωνικής και πολιτικής ταυτότητας. Σατίριζαν, γενικότερα, τις αδυναμίες της κρατικής διαχείρισης, τους κενού λόγου και ανίκανους επίδοξους βουλευτές, υπουργούς και κομματάρχες²⁰⁴.

Η πολιτική σκηνή, βέβαια, ανδροκρατείται. Το ίδιο και η κινηματογραφική οθόνη. Ο ρόλος των γυναικών στις πολιτικού περιεχομένου ταινίες είναι συνήθως δευτερέων και παρασκηνιακός, αλλά συχνά ουσιαστικός και αποφασιστικός για το αίσιο τέλος²⁰⁵. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η κόρη (Γκέλυ Μαυροπούλου) του επαρχιώτη κομματάρχη Δαλέγκου (Άρης Μαλιαγρός), στην ταινία των Κώστα Δούκα και Θάνου Σαντά, *Οι εννιάκοσοι της Μαρίνας* (1960). Η κοπέλα, υιοθετώντας τη χειριστική τακτική του πατέρα της και επιστρατεύοντας τη γυναικεία πονηριά, επεμβαίνει στην εκλογική διαδικασία, αλλάζοντας τα ψηφοδέλτια που μοιράζουν οι

²⁰⁴ Ε.-Α. Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1969», στο: *Τα Ιστορικά. Περιοδική έκδοση ιστορικών σπουδών*, τ. 14, τχ. 26, Αθήνα 1997, σ. 145-147, στην ιστοσελίδα: *Ανέμη, Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Νεοελληνικών Σπουδών*, διαθέσιμο στο: https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/6/a/2/metadata-1510044309-884792-27257.tkl&do=412160_w.pdf&pageno=1&pagestart=1&width=469&height=668&maxpage=21&lang=en, ημερομηνία προσπέλασης 16.10.2023, στο εξής βλ. Ε.-Α. Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1969»

²⁰⁵ Ε.-Α. Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1969», σ. 158, διαθέσιμο στο: https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/6/a/2/metadata-1510044309-884792-27257.tkl&do=412160_w.pdf&pageno=1&pagestart=1&width=469&height=668&maxpage=21&lang=en, ημερομηνία προσπέλασης 16.10.2023

άνθρωποί του. Προσφέρει τη νίκη στον αγαπημένο της ιδεαλιστή δικηγόρο (Νίκος Τζόγιας) με πρακτικές που ο ίδιος μάχεται, και όχι με πειστικές πολιτικές θέσεις. Η παραπάνω μεθόδευση και η απουσία γυναικών ψηφοφόρων στην ταινία δείχνει την οπτική για τη σχέση της γυναίκας με την πολιτική ζωή, παρότι βρισκόμαστε σε μια εποχή που η γυναίκα ψηφίζει²⁰⁶.

Ανάλογα, στο *Ζητείται ψεύτης* (Δαλιανίδης, 1961), η Άννα Κυριακού επεμβαίνει στοχεύοντας στην απομάκρυνση του επαγγελματία ψεύτη (Ντίνος Ηλιόπουλος), που προσέλαβε ο βουλευτής σύζυγός της (Παντελής Ζερβός). Η γυναίκα προσπαθεί να επιτύχει τον στόχο της, εφαρμόζοντας και η ίδια τη μέθοδο του ψέματος – στοιχείο συνώνυμο της πολιτικής ζωής. Το γαϊτανάκι του ψεύδους οδηγεί στην αμοιβαία αναγνώριση της ικανότητας των ηρώων στο ψεύδεσθαι²⁰⁷. Είναι αξιοσημείωτο ότι η γυναίκα αναγνωρίζει την κακή επιρροή του πολιτικού ψεύδους και επιχειρεί να το εξαλείψει. Ωστόσο, το αστείο τέλος της ταινίας δεν αφήνει περιθώρια αισιοδοξίας για αλλαγή στις πολιτικές μεθόδους ελέγχου των ψηφοφόρων.

Αντίθετα, στην πολιτική σάτιρα *Υπάρχει και φιλότιμο* (Σακελλάριος, 1965) προβάλλονται γυναικείοι τύποι του αστικού και επαρχιακού χώρου, χωρίς συμμετοχή και κριτική στάση απέναντι στο πολιτικό γίγνεσθαι. Πιθανόν, οι συγγραφείς εστιάζουν περισσότερο στην προσωπικότητα του υπουργού Μαυρογιαλούρου (Λάμπρος Κωνσταντάρας), που συνειδητοποιεί τους υπόγειους μηχανισμούς του πολιτικού συστήματος – εξυπηρέτηση προσωπικών συμφερόντων, χειραγώγηση του λαού, υπεξαίρεση δημοσίου χρήματος – και αποχωρεί από την πολιτική²⁰⁸. Παρατηρώντας το αστικό οικογενειακό περιβάλλον, διαπιστώνουμε ότι η σύζυγος (Μέλπω Ζαρόκωστα) και η κόρη του (Νίκη Λινάρδου) ελάχιστα γνωρίζουν ή ενδιαφέρονται να

²⁰⁶ Ε.-Α. Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1969», σ. 152-153, 160, διαθέσιμο στο: https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/6/a/2/metadata-1510044309-884792-27257.tkl&do=412160_w.pdf&pageno=1&pagestart=1&width=469&height=668&maxpage=21&lang=en, ημερομηνία προσπέλασης 16.10.2023.

Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=1021>, ημερομηνία προσπέλασης 16.10.2023

²⁰⁷ Ε.-Α. Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1969», σ. 148, διαθέσιμο στο: https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/6/a/2/metadata-1510044309-884792-27257.tkl&do=412160_w.pdf&pageno=1&pagestart=1&width=469&height=668&maxpage=21&lang=en, ημερομηνία προσπέλασης 16.10.2023.

Finos Film, διαθέσιμο στο: <http://finosfilm.com/movies/view/47>, ημερομηνία προσπέλασης 16.10.2023

²⁰⁸ Ε.-Α. Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1969», σ. 148-149, 154, διαθέσιμο στο: https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/6/a/2/metadata-1510044309-884792-27257.tkl&do=412160_w.pdf&pageno=1&pagestart=1&width=469&height=668&maxpage=21&lang=en, ημερομηνία προσπέλασης 16.10.2023

μάθουν για το έργο και τις υποχρεώσεις του υπουργού. Η τιτλούχος κυρία υπουργού ασχολείται με «χαρτάκι» και εξόδους σε κοσμικά κέντρα, ενώ η υπουργική κόρη με τις ανέμελες παρέες της. Γνωρίζει, πάντως, τον μηχανισμό εξουσίας και ζητάει «ρουσφέτι» για έναν παραβατικό φίλο της. Και οι δύο γυναίκες απορροφημένες από τον αστικό ευδαιμονισμό και υποτιμώντας την επαρχία και τους κατοίκους της, αρνούνται να τον συνοδεύσουν σε περιοδεία στην εκλογική του περιφέρεια, και μόνο, όταν εξαναγκάζεται, η κόρη υποχωρεί²⁰⁹.

Από την άλλη πλευρά, οι γυναίκες του Άγριλου, παρουσιάζονται ως άβουλα θύματα, που αποδέχονται ως φυσική κανονικότητα τις αυθαιρεσίες και τους κομματικούς αποκλεισμούς, που επιβάλλει ο κομματάρχης της περιοχής (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος) και οι επιτήδαιοι συνεργάτες του υπουργού. Η εμμονή της κόρης του υπουργού να χρησιμοποιεί ξένες λέξεις, δηλώνει το χάσμα επικοινωνίας μεταξύ αστικού και επαρχιακού πληθυσμού, αλλά και την πολιτισμική εξάρτηση των αστών από δυτικότροπα ήθη.

Σε ελάχιστες περιπτώσεις, η γυναίκα πολιτικοποιείται ενεργά και αναλαμβάνει πρωτεύοντα ρόλο, όπως δηλώνουν οι τίτλοι των ταινιών *Η κυρία Δήμαρχος* (1960), *Η Βουλευτίνα* (1966), *Η κόρη μου η σοσιαλίστρια* (1966). Στην πρώτη, ο Ροβήρος Μανθούλης σκηνοθετεί την ταβερνιάρισα Ασπασία (Γεωργία Βασιλειάδου), ως υποψήφια δήμαρχο σε διαρκή ανταγωνισμό με τον, επίσης, ταβερνιάρη συνυποψήφιο Ανάργυρο (Βασίλης Αυλωνίτης). Ο πολιτικός της λόγος, σε ένα αμιγώς γυναικείο ακροατήριο, επικεντρώνεται στην ανάδειξη των δικαιωμάτων και ικανοτήτων της γυναίκας έναντι του άνδρα, αναδεικνύοντας το θέμα της δικαιότερης κατανομής των οικιακών εργασιών ανάμεσα στα φύλα. Όμως, το μήνυμα της έμφυλης ισότητας παρωδείται, καθώς εγγράφεται μέσα σε ένα σύνολο ανέφικτων και αστείων εξαγγελιών, όπως «κάθε άνδρας για να παντρευτεί θα 'χει δίπλωμα σχολής»²¹⁰. Εξάλλου, οι μέθοδοι προσέλκυσης των εκλογέων στηρίζεται σε έμφυλα στερεότυπα από τη μια δελεάζει τους άνδρες ψηφοφόρους, προβάλλοντας τη θελκτική φίλη της, και από την άλλη εκβιάζει τις γυναίκες με αποκάλυψη των μυστικών τους. Ο γάμος της

²⁰⁹ Finos Film, διαθέσιμο στο: <http://finosfilm.com/movies/view/84>, ημερομηνία προσπέλασης 16.10.2023

²¹⁰ Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=18>, ημερομηνία προσπέλασης 18.10.2023. Ε.-Α. Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1969», σ. 148-149, 154, διαθέσιμο στο: https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_page.php?rec=/metadata/6/a/2/metadata-1510044309-884792-27257.tkl&do=412160_w.pdf&pageno=1&pagestart=1&width=469&height=668&maxpage=21&lang=en, ημερομηνία προσπέλασης 18.10.2023

κόρης της με τον γιο του πολιτικού αντιπάλου και η προοπτική να γίνει γιαγιά επαναφέρουν την Ασπασία στον κοινωνικά αποδεκτό ρόλο και θέτουν τέρμα στις προσωπικές φιλοδοξίες²¹¹.

Η *Βουλευτίνα* (Καραγιάννης, 1966) θέτει σε πρώτο πλάνο την αρραβωνιαστικιά (Ρένα Βλαχοπούλου) ενός υποψήφιου βουλευτή (Σταύρος Ξενίδης), ο οποίος κατ' επανάληψη αποτυγχάνει να εκλεγεί, με συνέπεια τη συνεχή αναβολή του γάμου. Η Ρένα εισέρχεται στην πολιτική σκηνή, αφού κληρονομεί τη βουλευτική έδρα του θείου της στην Κέρκυρα. Παρότι θίγεται το θέμα της οικογενειοκρατίας, η γυναίκα αποδεικνύεται άξια, δραστήρια, οργανωτική, δεινή ρήτορας, με έντιμες προθέσεις, σε αντίθεση με τους άνδρες πολιτικούς. Όμως, λόγω της ενασχόλησής της με τα κοινά, παραμελεί τον αρραβωνιαστικό της, ο οποίος καταφέρνει να βγάλει άκυρη την εκλογή της και να την φέρει ξανά κοντά του²¹².

Μια πιο δυναμική και συνειδητοποιημένη πολιτική στάση σημειώνεται στην ταινία *Η κόρη μου η σοσιαλίστρια* (Σακελλάριος, 1966). Η Λίζα (Αλίκη Βουγιουκλάκη), κόρη του βιομηχάνου Δέλβη (Λάμπρος Κωνσταντάρας), επιστρέφει στην Ελλάδα μετά από σπουδές στο Λονδίνο, για να αναλάβει το εργοστάσιο του πατέρα της. Μαζί της φέρνει σοσιαλιστικές ιδέες, συμμετέχει σε πορεία ειρήνης, υποστηρίζει τα δικαιώματα των εργατών και στηρίζει την απεργία τους. Ο έρωτας ενώνει σε κοινό αγώνα την πλούσια κόρη με τον φτωχό εργάτη (Δημήτρης Παπαμιχαήλ), προς όφελος των εργατών και του εργοστασίου. Οι λαϊκές κινητοποιήσεις κατά την διακυβέρνηση Γεωργίου Παπανδρέου, αποτέλεσαν τον καμβά της κινηματογραφικής αφήγησης του Σακελλάριου. Γενικότερα, στην ταινία αντιπαλεύουν στοιχεία συντηρητισμού και προοδευτικότητας, τόσο έμφυλης όσο και πολιτικής. Η εμμονή του πατέρα να αποκαλεί την κόρη του Σωτήρη, δηλώνοντας προτίμηση για άρρενα απόγονο, και η αρχική αμφισβήτηση των εργατών στο πρόσωπό της αποδυναμώνονται από την ικανότητα και την οξυδέρκεια της ηρωίδας στη διοίκηση, τη διαχείριση του προσωπικού και την

²¹¹ Ε.-Α. Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1969», σ. 158-159, διαθέσιμο στο: https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/6/a/2/metadata-1510044309-884792-27257.tkl&do=412160_w.pdf&pageno=1&pagestart=1&width=469&height=668&maxpage=21&lang=en, ημερομηνία προσπέλασης 18.10.2023

²¹² Ε.-Α. Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1969», σ. 149-150, 159-160, διαθέσιμο στο: https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/6/a/2/metadata-1510044309-884792-27257.tkl&do=412160_w.pdf&pageno=1&pagestart=1&width=469&height=668&maxpage=21&lang=en, ημερομηνία προσπέλασης 18.10.2023. Ελληνικός κινηματογράφος, διαθέσιμο στο: <https://ellinikoskinimatografos.gr/i-vouleftina/>, ημερομηνία προσπέλασης 18.10.2023

αποκάλυψη οικονομικών σκανδάλων. Η πολιτική, ωστόσο, απεικόνιση των λαϊκών αγώνων της ταραγμένης αυτής περιόδου υποβαθμίζεται, καθώς τα συνθήματα στην πορεία ειρήνης αποφεύγουν τον αφοπλισμό και τον αντιαμερικανισμό, ενώ η ίδια η πορεία καταλήγει σε κωμική σύρραξη²¹³.

Καθίσταται σαφές ότι ο κινηματογράφος του '60 δεν εστιάζει στη γυναίκα ως οντότητα με πολιτική κρίση, παρότι πλέον έχει αποκτήσει πολιτικά δικαιώματα. Η ενασχόληση ή παρέμβαση στην πολιτική είναι έμμεση και ευκαιριακή, ενώ παίρνει τέλος με την επανατοποθέτησή της στον οικείο, στερεότυπο συζυγικό και μητρικό της ρόλο²¹⁴. Ωστόσο, δεν είναι απύσα από τον πολιτικό λόγο, όπως διαπιστώνεται στην προηγούμενη δεκαετία.

²¹³ Ε.-Α. Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1969», σ. 157-158, διαθέσιμο στο: https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/6/a/2/metadata-1510044309-884792-27257.tkl&do=412160_w.pdf&pageno=1&pagestart=1&width=469&height=668&maxpage=21&lang=en, ημερομηνία προσπέλασης 18.10.2023

²¹⁴ Ε.-Α. Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1969», σ. 158, διαθέσιμο στο: https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/6/a/2/metadata-1510044309-884792-27257.tkl&do=412160_w.pdf&pageno=1&pagestart=1&width=469&height=668&maxpage=21&lang=en, ημερομηνία προσπέλασης 18.10.2023

Δ' Κεφάλαιο

Προσέγγιση επιλεγμένων ταινιών

4.1. *Εύα* (Μαρία Πλυτά, 1953)²¹⁵: εξερεύνηση της έμφυλης ταυτότητας

Σε μια εποχή που η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή και σκηνοθεσία ανδροκρατείται, έκανε την εμφάνισή της η Μαρία Πλυτά. Από τη συγγραφή στράφηκε στην κινηματογραφική δημιουργία, ως παραγωγός, σκηνοθέτης και ενίοτε σεναριογράφος και μοντέρ των ταινιών της. Μια πορεία που διήρκεσε από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια και έως τις αρχές της δεκαετίας του '70²¹⁶.

Ως πρώτη και μόνη γυναίκα σκηνοθέτης αντιμετώπισε προκατάληψη και αμφισβήτηση. Ενδεικτική είναι η δήλωση του Φίνου: «Η γυναίκα δεν πρέπει να 'ναι σκηνοθέτης»²¹⁷. Παρά την πενιχρή χρηματοδότηση των παραγωγών και τις τεχνικές δυσχέρειες, η Πλυτά προσέγγισε με όραμα και διαισθητική ικανότητα τις ταινίες της, ώσπου διαμόρφωσε, με επαγγελματική γνώση και μεθοδικότητα, μια νέα οπτική γλώσσα στον κινηματογράφο, περνώντας από την ηθογραφία στο μελόδραμα. Η σκηνοθέτης ασχολήθηκε με χαρακτήρες καταπιεσμένους και περιθωριοποιημένους, διερευνώντας ιδιαίτερα τη γυναικεία μορφή εντός του κυρίαρχου πατριαρχικού μοντέλου²¹⁸, ορίζοντας τη γυναίκα ως το κέντρο της κινηματογραφικής αφήγησης και εστιάζοντας στην «αναπαράσταση της έμφυλης κατανόησης της πραγματικότητας»²¹⁹.

Στην *Εύα* η Πλυτά, αξιοποιώντας το σενάριο του Ανδρέα Λαμπρινού, τολμά μια ανατροπή στη συμβατική ηθική και την ταυτότητα των φύλων. Η ηρωίδα (Νίνα

²¹⁵ Γ. Σολδάτος, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, σ. 170: Στη διαφημιστική αφίσα της ταινίας αναγράφεται: «Έργο αφιερωμένο στην αιώνια γυναίκα», σ. 487-488: Η ταινία ήρθε 10^η ανάμεσα σε 22 ταινίες (39.437 εισιτήρια).

²¹⁶ Γκ. Αγγελή, «Μιά συνομιλία με την πρώτη Έλληνίδα Σκηνοθέτιδα ΜΑΡΙΑ ΠΛΥΤΑ», στο: *Φίλμ*, τχ. 17 (1979), σ. 137-141, στην ιστοσελίδα: *Cinema Lab*, διαθέσιμο στο: <http://cinemalab.eu.org/film-rentzis?resetfilters=0&clearordering=0&clearfilters=0>, ημερομηνία προσπέλασης 19.10.2023, στο εξής βλ. Γκ. Αγγελή, «Μιά συνομιλία με τη ΜΑΡΙΑ ΠΛΥΤΑ»

²¹⁷ Γκ. Αγγελή, «Μιά συνομιλία με τη ΜΑΡΙΑ ΠΛΥΤΑ», σ. 142, διαθέσιμο στο: <http://cinemalab.eu.org/film-rentzis?resetfilters=0&clearordering=0&clearfilters=0>, ημερομηνία προσπέλασης 19.10.2023

²¹⁸ Βρ. Καραλής, *ό. π.*, σ. 107-108. Γκ. Αγγελή, «Μιά συνομιλία με τη ΜΑΡΙΑ ΠΛΥΤΑ», σ. 138-141, διαθέσιμο στο: <http://cinemalab.eu.org/film-rentzis?resetfilters=0&clearordering=0&clearfilters=0>, ημερομηνία προσπέλασης 19.10.2023

²¹⁹ Vr. Karalis, «From the archives of Oblivion: the first female Greek director Maria Plyta (1915-2006)», vol. 16-17, A (2013-2014), (2016), σ. 45, 64, στην ιστοσελίδα: *Modern Greek Studies (Australia and New Zealand)*, διαθέσιμο στο: <https://openjournals.library.sydney.edu.au/MGST/article/view/11048>, ημερομηνία προσπέλασης 19.10.2023 (Σε μετάφραση και απόδοση της γράφουσας όλες οι σχετικές αναφορές). Γ. Σολδάτος, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, σ. 145

Σγουρίδου) πλήττει δίπλα στον μεσήλικα σύζυγό της, Αλέκο (Μάνος Κατράκης) και δημιουργεί εξωσυζυγική σχέση με τον νεαρό Αντίνοο (Αλέκος Αλεξανδράκης), που επισκέπτεται το νησί. Στην πρώτη τους συνάντηση η κάμερα ακολουθεί το βλέμμα της ηρωίδας, καθώς κοιτάζει με θαυμασμό και επιθυμία το ανδρικό σώμα. Οι ρόλοι αντιστρέφονται. Έως τότε οι γυναίκες ήταν παθητικοί αποδέκτες του ανδρικού βλέμματος, ενώ το κινηματογραφικό γυναικείο βλέμμα προσανατολιζόταν πάντα προς τη ματιά του άνδρα δίπλα της και η ύπαρξή της νοηματοδοτούνταν μόνο μέσα από αυτήν. Η Πλυτά ανατρέπει την κινηματογραφική οπτική και τη συνήθη προσδοκία του θεατή για τα φύλα²²⁰. Προσκαλώντας τον Αντίνοο στο σπίτι της απορρίπτει την πατριαρχική αντίληψη περί συζυγικής πίστης. Στο ερώτημά του αν είναι παντρεμένη, η απάντηση «πάει πολύς καιρός... το 'χω ξεχάσει» κατακρημνίζει τον θεσμό του γάμου και κάθε έννοια ηθικής ευθύνης μπροστά στον έντονο πόθο.

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι το όνομα Εύα συνδέεται συνειρμικά με τη θρησκευτική παράδοση και αντιπροσωπεύει τη γυναίκα μέσω της οποίας ο Πειρασμός διαβρώνει την ανθρώπινη ψυχή. Το συντηρητικό περιβάλλον του νησιού αρθρώνει το κυρίαρχο αφήγημα προβάλλοντας την Εύα ως τον ίδιο τον Διάβολο. «Κακώς διεδόθη ότι ο όφις έκανε τη βρωμοδουλειά. Το όργανο του Σατανά ήταν η Εύα», αναφέρει ο αφηγητής στην *Κάλπικη λίρα* δυο χρόνια αργότερα. Γεμάτη αισθησιασμό και σαγήνη, η ηρωίδα της Πλυτά κυριαρχεί με τη δυναμική της παρουσία στις δύο βασικές ανδρικές μορφές, που ταλανίζονται από πόθο, ανασφάλεια και αυτολύπηση. Συρρικνώνοντας τη συνήθη επιβλητική και δυναστική απεικόνιση της ανδρικής φιγούρας, η σκηνοθέτις δίνει χώρο για να εκφραστεί ισότιμα ο αποφασιστικός γυναικείος χαρακτήρας²²¹.

Η γιαγιά - ιδιοκτήτρια της πανσιόν - συμβουλεύει τον νεαρό Αντίνοο να επιστρέψει στο σπίτι του στην Αθήνα στη μητέρα του, προσπαθώντας να αποτρέψει την «έκπτωσή» του. Η μητέρα ως γυναίκα – προστάτις έρχεται σε αντίθεση με τη γυναίκα – πειρασμό. Το αθηναϊκό σπίτι δηλώνει την επιστροφή στην πόλη, που προστατεύει και τρέφει τις αστικές συμβάσεις. Αντίθετα, το νησί είναι ο «Παράδεισος» με την Εύα ως απαγορευμένο καρπό. Στο νησί ο νέος αποτελεί μέρος του φυσικού περιβάλλοντος, στο οποίο το ερωτικό ένστικτο κυριαρχεί. Η σύγκρουση ερωτικής επιθυμίας και ενοχής οδηγεί τον ήρωα σε παραλήρημα.

²²⁰ Vt. Karalis, *ό. π.*, σ. 46, 50

²²¹ Bp. Καραλής, *ό. π.*, σ. 108-109, Vt. Karalis, *ό. π.*, σ. 53

Ο σύζυγος βασανίζεται από διαρκή ανασφάλεια. Νιώθει το τέλμα της συζυγικής σχέσης, αλλά προσπαθεί να κρατήσει την Εύα κοντά του. Κάθε του βλέμμα προδίδει την αβεβαιότητά του. Η Πλυτά αποδίδει την αγωνία του με έναν καίριο συμβολισμό: το σπίτι, που ο ίδιος έχτισε στο νησί για εκείνη, μοιάζει ξένο προς το φυσικό τοπίο. Ένα ογκώδες, τσιμεντένιο οίκημα στην κορυφή του λόφου. Ο άνδρας προσφέρει στη γυναίκα την παραδεισένια θέα μέσα από ένα σπίτι - φυλακή. Η ανάγκη κατοχής του θηλυκού και επιβεβαίωσης της ανδρικής κυριαρχίας είναι εμφανής στις προθέσεις και τις σκέψεις του: «Αρκεί να μην μου την πάρει κανένας...στο τέλος θα μείνει σε μένα, μόνο σε μένα»²²².

Στη συναισθηματική αμφιθυμία της Εύας οι δύο άνδρες αντιδρούν τιμωρητικά, με συναισθηματική σκληρότητα. Ο σύζυγος επικαλείται τα λόγια του Ευαγγελίου «καί ἔσονται οἱ δύο εἰς σάρκα μίαν», επιδιώκοντας την ηθική της δέσμευση, ενώ όταν σκόπιμα καθυστερεί στο ψάρεμα εν μέσω κακοκαιρίας, της προκαλεί ψυχική ένταση. Τα λόγια της, καθώς κοιτάζει την τρικυμισμένη θάλασσα, «Είσαι βλάκας, Αλέκο. Είσαι γελοῖος. Θεε να δείξεις πως είσαι άντρας μ' αυτό, ε!», δείχνουν ότι έχει συνείδηση της εκδικητικότητας του άνδρα και της έμφυλης πάλης μεταξύ τους. Από την άλλη, ο νεαρός εραστής φλερτάρει με την Άννη, όμορφη επισκέπτρια στο νησί, για να προκαλέσει τη ζήλεια της Εύας και να βρεθεί σε θέση ισχύος²²³.

Στη διαπάλη μεταξύ των ανδρών ο σύζυγος επικρατεί, προκαλώντας στον νεαρό εραστή αμφιβολία και αποστροφή για την Εύα. «Πώς μπορεί να είναι έτσι σάπια η ζωή;...Πώς μπορεί ο έρωτας να αφήνει τέτοια γεύση;», αναρωτιέται ο νέος, αναζητώντας ανεπιτυχώς τον λυτρωτικό θάνατο και βρίσκοντας στη θάλασσα το κύμα του εξαγνισμού. Η γυναίκα χάνει την ευκαιρία για έρωτα και ζωή. «Κέρδισες, Αλέκο», ομολογεί επιστρέφοντας στα δεσμά της συζυγικής ζωής. Ο άνδρας επιχαιρεί για τη διατήρηση της ιδιοκτησίας του: «Θα μείνεις δικιά μου, Εύα. Μαζί μου, μέχρι το θάνατο». Η επιχειρηματολογία του «...και οι δυο είμαστε σιχαμεροί, πεθαμένοι. Γιατί, λοιπόν, να μη μείνουμε για πάντα μαζί;» αποδεικνύει ότι η νίκη του ανδρικού φύλου αποδεικνύεται πύρρειος και ο θεσμός του γάμου κενό γράμμα, όταν το ζεύγος αυτοκαταστρέφεται και καταδικάζεται στη μοναξιά.

²²² Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=3117>, ημερομηνία προσπέλασης 19.10.2023

²²³ Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=3117>, ημερομηνία προσπέλασης 19.10.2023

Με την *Εύα* η Πλυτά δεν αναζητά μια γυναίκα – πρότυπο, αλλά διερευνά τη γυναίκα – άνθρωπο. Αποφεύγει τη μελοδραματική απεικόνιση της κατώτερης θέσης της γυναίκας και την αναπαραγωγή του γυναικείου παθητικού μοντέλου, που προσδιορίζεται μέσα από τη συναισθηματικότητα, την περιχαρακωμένη οικιακή σφαίρα, τη συζυγική και μητρική ιδιότητα, στοιχεία που προέβησαν οι άνδρες συνάδελφοί της²²⁴. Αντίθετα, η σκηνοθέτις φωτίζει τον γυναικείο χαρακτήρα μέσα στο ανθρώπινο πάθος του, την αδυναμία, τη σκληρότητα, τη συναισθηματική πολυπλοκότητα. Δημιουργεί μια δυναμική προσωπικότητα, που παρά την ήττα της, αρθρώνει τον δικό της λόγο και τολμά να αμφισβητεί τις παραδοσιακές δομές. Η *Εύα* απομακρύνεται από τα έμφυλα στερεότυπα και αναζητά την έμφυλη ταυτότητα, ανοίγοντας το δρόμο για τη *Στέλλα* του Κακογιάννη²²⁵, όπως εύστοχα διαπιστώνει ο Βρασίδης Καραλής.

4.2. Στέλλα (Μιχάλης Κακογιάννης, 1955): η ηρωίδα – πρότυπο της γυναικείας απελευθέρωσης

Στη νουβέλα του Prosper Merimee *Κάρμεν*, την οποία μετέφρασε και διασκεύασε ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, βασίστηκε το θεατρικό του έργο *Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια*. Η υπόθεση, οι χαρακτήρες και οι συγκρούσεις τους έγιναν η βάση της θρυλικής κινηματογραφικής *Στέλλας*, σε σενάριο - σκηνοθεσία του Μιχάλη Κακογιάννη και τη Μελίνα Μερκούρη στην ενσάρκωση της αντισυμβατικής ηρωίδας²²⁶.

Η Στέλλα είναι τραγουδίστρια στο λαϊκό κέντρο «Παράδεισος». Έχει μια ερωτική σχέση με τον Αλέκο (Αλέκο Αλεξανδράκη), γόνο πλούσιας οικογένειας, τον οποίο δε διστάζει να εγκαταλείψει, όταν εκείνος προσκολλημένος ασφυκτικά πάνω της, τη ζητά σε γάμο. Παράλληλα, γνωρίζει κι ερωτεύεται παράφορα τον Μίλτο, ποδοσφαιριστή του Ολυμπιακού (Γιώργος Φούντας). Εκείνος απαιτεί να παντρευτούν κι εκείνη αναγκάζεται να υποκύψει στην ψυχολογική πίεση. Όμως, τη μέρα του γάμου η Στέλλα δεν εμφανίζεται στην εκκλησία και γλεντάει όλη νύχτα με τον νεαρό Αντώνη

²²⁴ Vg. Karalis, *ό. π.*, σ. 46

²²⁵ Bp. Καραλής, *ό. π.*, σ. 109. Vg. Karalis, *ό. π.*, σ. 52

²²⁶ E.-A. Δελβερούδη, «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο ελληνικός κινηματογράφος», σ. 168, διαθέσιμο στο: <https://www.academia.edu/43072274/1994>, ημερομηνία προσπέλασης 22.10.2023. Chr. Stavrinides, «National identity in Greek cinema: gender representation and Rebetiko», (2011), PhD thesis, University of Sheffield, στην ιστοσελίδα: *White Rose eTheses Online*, 2016, σ. 92, διαθέσιμο στο: <https://etheses.whiterose.ac.uk/14994/1/544171.pdf>, ημερομηνία προσπέλασης 22.10.2023, στο εξής βλ. Chr. Stavrinides, «National identity in Greek cinema»

(Κώστας Κακκαβάς), που γνώρισε τυχαία. Τα ξημερώματα, καθώς επιστρέφει στο σπίτι της θα βρεθεί απέναντι στο μαχαίρι του Μίλτου²²⁷.

Ο Κακογιάννης πλάθει αριστοτεχνικά μια ηρωίδα δυναμική, ανεξάρτητη, εκρηκτική, ανυπότακτη: ένα πνεύμα ελεύθερο, έξω από τα όρια του κοινωνικά αποδεκτού πλαισίου. Η χειραφέτησή της δε δηλώνεται μόνο στα λόγια της, αλλά είναι ορατή στην ενδυμασία, το περπάτημα, το πρόσωπο, το βλέμμα, τον χορό. Όλα εκπέμπουν έντονη θηλυκότητα, αυτοπεποίθηση και αποστροφή για κάθε συμβιβασμό με το επιτρεπτό και το αναμενόμενο²²⁸. Δεν είναι τυχαίο ότι μεγάλο μέρος της δράσης και της εργασίας της ηρωίδας εκτυλίσσεται στη ρεμπέτικη ταβέρνα, έναν χώρο στο περιθώριο του μικροαστικού καθωσπρεπισμού, τον οποίο η Στέλλα απεχθάνεται. Έναν χώρο ταυτισμένο με το μπουζούκι, το ζεϊμπέκικο και την ανδρική κυριαρχία, με την οποία η Στέλλα συγκρούεται²²⁹. Ενδεικτική είναι η εναρκτήρια σκηνή, όπου η ηρωίδα, μιμούμενη τη Rita Hayworth στη *Gilda* (1946), χορεύει σε ρυθμό εξωτικής μουσικής από το γραμμόφωνο κάτω από το φως ενός χειροκίνητου προβολέα. Ο προβολέας την τυφλώνει, ο δίσκος χαλάει και η παράστασή της καταλήγει σε παρωδία. Η Στέλλα σπάζει τον δίσκο φωνάζοντας εκνευρισμένη. Με αυτήν ακριβώς τη σκηνή ο Κακογιάννης μετατρέπει τη Στέλλα από αντικείμενο θέασης σε υποκείμενο δράσης και θεμελιώνει τη γυναίκα – χαρακτήρα, που προσπαθεί μάταια να ξεπεράσει τα όρια του φύλου της και να διεκδικήσει τη θέση της στον ανδροκρατούμενο κόσμο²³⁰.

Η διεκδίκηση της αυτονομίας και της πραγμάτωσης των επιθυμιών της προκαλεί την αντίδραση του στενού και ευρύτερου κοινωνικού περιβάλλοντος. Η αυτονομία και η ανεξαρτησία δεν είναι έννοιες συνυφασμένες με τη στερεοτυπική εικόνα για τη γυναίκα²³¹. Ο περίγυρος της, με προεξάρχουσα την τραγουδίστρια Αννέτα (Βούλα Ζουμπουλάκη), την ψέγει, γιατί αρνείται να παντρευτεί τον Αλέκο,

²²⁷ Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 84-85. Chr. Stavrínides, «National identity in Greek cinema», σ. 92, διαθέσιμο στο: <https://etheses.whiterose.ac.uk/14994/1/544171.pdf>, ημερομηνία προσπέλασης 22.10.2023

²²⁸ Βρ. Καραλής, *ό. π.*, σ. 117

²²⁹ Chr. Stavrínides, «National identity in Greek cinema», σ. 94-102, διαθέσιμο στο: <https://etheses.whiterose.ac.uk/14994/1/544171.pdf>, ημερομηνία προσπέλασης 22.10.2023

²³⁰ Μ. Κομνίνος, «Representations of Women in Greek Cinema», στο: *Journal of the Hellenic Diaspora*, vol. 37.1&2, Pella 2011, σ. 79, στην ιστοσελίδα: *Ταινιοθήκη της Ελλάδος*, διαθέσιμο στο: <http://www.tainiothiki.gr/images/articles/arhra/representation-of-greek-women-in-cinema.pdf>, ημερομηνία προσπέλασης 22.10.2023. Chr. Stavrínides, «National identity in Greek cinema», σ. 135-136, διαθέσιμο στο: <https://etheses.whiterose.ac.uk/14994/1/544171.pdf>, ημερομηνία προσπέλασης 22.10.2023

²³¹ Τζ. Μπαίηκερ Μίλλερ, *ό. π.*, σ. 117-125

κοινωνικά και οικονομικά ανώτερό της. Η Στέλλα δεν υποτάσσεται, δε «βολεύεται» με τη μικροαστική αντίληψη του «καλού» γάμου, για να εξασφαλίσει τη ζωή της²³².

Η ηρωίδα αντιτίθεται σε κάθε μορφή ιδιοκτησίας. Το σώμα, η ψυχή και το πνεύμα της είναι αυτόνομα. Δεν ανήκει σε κανέναν παρά στον εαυτό της. Το φρόνημά της είναι υψηλό. Οι αποφάσεις της συνειδητές. Ορίζονται από συναισθηματική ελευθερία, την οποία αναγνωρίζει και στον άνδρα. Η δύναμη του έρωτα δεν την οδηγεί στην αταβιστική τάση της υποταγής, αλλά στην επιβεβαίωση της ατομικότητάς της, ως ελεύθερης προσωπικότητας. Διεκδικεί την ισοτιμία στο ερωτικό, πνευματικό και συναισθηματικό επίπεδο. Σε αυτό το πλαίσιο, η συμπεριφορά και ο ηθικός κώδικας της ηρωίδας, που ασφυκτιά εντός των στενών πατριαρχικών ορίων, μεταφέρουν έναν αέρα νεωτερικότητας και αντικομορμισμού²³³. Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος που αντιμετωπίζει ως ίση τον Μίλτο, όταν εκείνος απειλεί ότι θα εισβάλει στην ταβέρνα με το αυτοκίνητο, η πρόκληση στον Αντικριστό χορό λίγο αργότερα, οι παθιασμένες αντιδράσεις της στο γήπεδο, χώρο παραδοσιακά ανδρικό²³⁴.

Από την άλλη πλευρά, ο Μίλτος εκφράζει τον τύπο του λεβέντη, που ενσωματώνει τα ανδρικά χαρακτηριστικά της δύναμης, της βιαιότητας και της κυριαρχίας. Συστήνεται στους θεατές κατά τη διάρκεια ενός γάμου και του παραδοσιακού χορού που τον συνοδεύει, συνδέοντας την εικόνα του με την πατριαρχική παράδοση²³⁵. Λίγο αργότερα, η πρόταση γάμου στη Στέλλα, έχει τη σφραγίδα της προάσπισης της ανδρικής τιμής, αλλά και της κοινωνικής εξάρτησης της γυναίκας από τον άνδρα και την απώλεια της προσωπικής της ταυτότητας: «Άκου Στέλλα, θα παντρευτούμε, τ' αποφάσισα...Κι όλοι θα λένε είναι η γυναίκα του Μίλτου και θα σε σέβονται»²³⁶. Η απόλυτη άρνησή της, «εγώ σιχαίνομαι τις παντρείες, τ' ακούς; Τις σιχαίνομαι!...Δε θα παντρευτούμε ποτέ!», γίνεται αναγκαστική υποχώρηση στην εκβιαστική πρόταση του Μίλτου, που θεωρεί την άρνηση ως προσβολή του

²³² Ε.-Α. Δελβερούδη, «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο ελληνικός κινηματογράφος», σ. 168-170, διαθέσιμο στο: <https://www.academia.edu/43072274/1994>, ημερομηνία προσπέλασης 22.10.2023

²³³ Σχετικά με την ελεύθερη συμβίωση, τον ελεύθερο έρωτα, βλ. Αλ. Κολλοντάι, *Οικονομική και σεξουαλική απελευθέρωση της γυναίκας*, σ. 42-64. Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 85. Chr. Stavriniades, «National identity in Greek cinema», σ. 112, διαθέσιμο στο: <https://etheses.whiterose.ac.uk/14994/1/544171.pdf>, ημερομηνία προσπέλασης 22.10.2023

²³⁴ Chr. Stavriniades, «National identity in Greek cinema», σ. 119, 123, 126, διαθέσιμο στο: <https://etheses.whiterose.ac.uk/14994/1/544171.pdf>, ημερομηνία προσπέλασης 22.10.2023

²³⁵ Chr. Stavriniades, «National identity in Greek cinema», σ. 102-104, διαθέσιμο στο: <https://etheses.whiterose.ac.uk/14994/1/544171.pdf>, ημερομηνία προσπέλασης 22.10.2023

²³⁶ Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=351>, ημερομηνία προσπέλασης 22.10.2023

ανδρισμού του: «Η θα γίνει αυτό που λέω εγώ ή θα φύγω και δε θα με ξαναδείς. Τ' ορκίζομαι στη ζωή της μάνας μου»²³⁷.

Η κρητικής καταγωγής μητέρα του Μίλτου (Χριστίνα Καλογερίκου), εκπροσωπώντας την τιμή και την περηφάνεια των Κρητών, αλλά και τον συντηρητισμό της μικροαστικής ελληνικής κοινωνίας, γίνεται η πατριαρχική φωνή που παραθέτει τις υποχρεώσεις του έγγαμου βίου, και φωτογραφίζει τις γυναίκες που στο βωμό του θυσίασαν την ατομικότητά τους. Εξάλλου, τα αστικά κόμματα της εποχής δεν προωθούσαν μέτρα υπέρ της γυναικείας χειραφέτησης. Ο γάμος ως στοιχείο κοινωνικής σύμβασης και δουλικής αποδοχής της ανδρικής υπεροχής κάνει την αγέρωχη Στέλλα να εξεγείρεται. Αρνείται να εγκαταλείψει την εργασία της, να αποσυρθεί από τον δημόσιο χώρο και να εγκλωβιστεί στον οικιακό. Νιώθει παγιδευμένη. Μετανιώνει. Υπαναχωρεί. Με τη στάση της θίγει την τιμή του άνδρα και τον γάμο ως θεσμό που επικυρώνει την κοινωνική κυριαρχία του²³⁸.

Το τραγούδι «Αγάπη που 'γινες δίκικο μαχαίρι», σε στίχους του Μιχάλη Κακογιάννη και μουσική του Μάνου Χατζηδάκι, φανερώνει το δίλημμα της ηρωίδας και προσημαίνει το τέλος της. Βαδίζοντας αντίθετα στο υποταγμένο ρεύμα των γυναικών της εποχής της, επιλέγει την ελευθερία της και οδεύει στον θάνατό της. Η σκηνή του σχεδόν «πολεμικού» χορού με το χασαποσέρβικο του άνδρα και το τουίστ της γυναίκας εξωτερικεύει την εσωτερική τους ένταση, αναδεικνύει το αμοιβαίο πάθος, δηλώνει το συναισθηματικό αδιέξοδο και προοικονομεί την τελική τους αναμέτρηση. Ο ιλιγγιώδης ρυθμός της μουσικής και το μοντάζ της παράλληλης δράσης συμπαρασύρουν τον θεατή στην αγωνιώδη «μάχη» των φύλων. Η κάμερα εστιάζει στα πρόσωπά τους, επιχειρώντας ένα ψυχογράφημα και υμνώντας την ατομική ταυτότητα. Στη μοιραία συνάντηση - αναμέτρηση στο σταυροδρόμι, ο άνδρας, υποχρεωμένος να υπερασπιστεί τον ανδροκρατούμενο κοινωνικό ιστό, προσπαθεί την ύστατη στιγμή να την προειδοποιήσει, να αποτρέψει τον θάνατο, να αποφύγει το βάρος του φόνου:

²³⁷ Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=351>, ημερομηνία προσπέλασης 22.10.2023. Chr. Stavrinides, «National identity in Greek cinema», σ. 104-105, διαθέσιμο στο: <https://etheses.whiterose.ac.uk/14994/1/544171.pdf>, ημερομηνία προσπέλασης 22.10.2023

²³⁸ Η Δελβερούδη διαπιστώνει ότι ο θάνατος της ηρωίδας είναι η τιμωρία για την ύβρη που διέπραξε αποδεχόμενη τον γάμο, αλλά αρνούμενη τις αλλαγές που επιφέρει στη ζωή της. Βλ. Ε.-Α. Δελβερούδη, «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο ελληνικός κινηματογράφος», σ. 170, διαθέσιμο στο: <https://www.academia.edu/43072274/1994>, ημερομηνία προσπέλασης 22.10.2023. Μ. Komninos, «Representations of Women in Greek Cinema», σ. 80-81, διαθέσιμο στο: <http://www.tainiothiki.gr/images/articles/arthra/representation-of-greek-women-in-cinema.pdf>, ημερομηνία προσπέλασης 22.10.2023. Chr. Stavrinides, «National identity in Greek cinema», σ. 106, διαθέσιμο στο: <https://etheses.whiterose.ac.uk/14994/1/544171.pdf>, ημερομηνία προσπέλασης 22.10.2023

«Στέλλα, φύγε! Φύγε Στέλλα, θα σε σκοτώσω!...κρατάω μαχαίρι!»²³⁹. Ο διχασμός του ανάμεσα στο αίσθημα της τιμής και το συναίσθημα του έρωτα είναι μια εναγώνια μάχη ανάμεσα στην κοινωνική του εικόνα και την προσωπική του ζωή. Τα δύο συγκρουσιακά στοιχεία αναδεικνύουν τον ήρωα σε τραγικό πρόσωπο.

Για να ανακτήσει την κοινωνική του υπόσταση, πρέπει να σκοτώσει τη γυναίκα που την αμφισβήτησε. Φαίνεται αδύναμος να διαχειριστεί το δραματικό αδιέξοδο. Μεταθέτει την απόφαση σε εκείνη, κραυγάζοντας απελπισμένα: «Γιατί δε φεύγεις; Γιατί;». Στις κραυγές η γυναίκα αντιπαραθέτει τη σιωπή, το αποφασιστικό βήμα, το αγέρωχο βλέμμα, την ελεύθερη επιλογή²⁴⁰. Η σύγκρουση του ηθικού κώδικα της ηρωίδας με το κοινωνικό κατεστημένο την αναδεικνύει σε τραγικό πρόσωπο, ανάλογο των σοφόκλειων προτύπων²⁴¹.

Όμως, ο θάνατος της Στέλλας δεν είναι η γυναικεία ήττα απέναντι στην ανδροκρατικά δομημένη κοινωνία, όπως ίσως φαίνεται σε πρώτη ανάγνωση. Είναι μια πράξη συνειδητή, που αψηφά τους κοινωνικούς κανόνες. Μια πράξη συνεπής με το ιδανικό της προσωπικής ελευθερίας και αυθυπαρξίας, που εκφράζει η ηρωίδα και που εκείνη την εποχή αποτελούσε ζητούμενο για τη γυναίκα. Η κάμερα απομακρύνεται αργά, ανεβαίνοντας ψηλότερα έως ότου τα κεντρικά πρόσωπα γίνονται μια κουκκίδα στο σταυροδρόμι. Με απaráμιλλη τέχνη ο σκηνοθέτης μεταφέρει το θέμα του από το προσωπικό στο ευρύτερο κοινωνικό επίπεδο. Φέρνει τον θεατή αντιμέτωπο με την μικροαστική υποκρισία²⁴², με τις κοινωνικές αγκυλώσεις, που εγκλωβίζουν τα δύο φύλα, με το μετέωρο ερώτημα της έμφυλης ισότητας και της ατομικής ελευθερίας.

Η υποδοχή του κοινού υπήρξε θερμή²⁴³, αφενός λόγω της λάμψης της πρωταγωνίστριας Μελίνας Μερκούρη, αφετέρου λόγω της απήχησης στο γυναικείο κοινό, που ικανοποιήθηκε από την κινηματογραφική ανατροπή της πατριαρχίας και ταυτίστηκε με την ηρωίδα που ξυπνούσε αναμνήσεις των δυναμικών γυναικών της

²³⁹ Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=351>, ημερομηνία προσπέλασης 22.10.2023. Βρ. Καραλής, *ό. π.*, σ. 119

²⁴⁰ Βρ. Καραλής, *ό. π.*, σ. 120

²⁴¹ Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 85. Γ. Σολδάτος, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, σ. 238

²⁴² Μ. Komninos, «Representations of Women in Greek Cinema», σ. 81, διαθέσιμο στο: <http://www.tainiothiki.gr/images/articles/arthra/representation-of-greek-women-in-cinema.pdf>, ημερομηνία προσπέλασης 22.10.2023

²⁴³ Γ. Σολδάτος, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, σ. 488: Η ταινία ήρθε πρώτη σε σύνολο 24 της περιόδου 1955-1956 (134.142 εισιτήρια).

Κατοχής και της Αντίστασης²⁴⁴. Παρόλα αυτά, η *Στέλλα* δεν μπόρεσε να αποτελέσει κινηματογραφικό γυναικείο πρότυπο, καθώς η αντισυμβατική της συμπεριφορά αντέβαινε στη μικροαστική ηθική της εποχής. Τα επόμενα χρόνια το πλήθος των δυναμικών ηρωίδων αυξήθηκε, αλλά ο στόχος ήταν σχεδόν πάντα ο γάμος και όχι η προσωπική ανεξαρτησία²⁴⁵.

Η κριτική υπήρξε γενικά ευνοϊκή για την ταινία με εξαίρεση τα έντυπα της Αριστεράς. Ο Μάριος Πλωρίτης στην «Ελευθεροτυπία» αναγνωρίζει ότι «η *Στέλλα* έχει μια καθαρή γραμμή και μια σφραγίδα του αναπόφευκτου που δεν έχουμε συναντήσει σε καμμιάν ως τώρα ελληνική ταινία»²⁴⁶ και ο Αχιλλέας Μαμάκης στο «Έθνος» επαινεί τον Κακογιάννη, γιατί κατάφερε «για πρώτη φορά σε ελληνικό φιλμ... να δώσει μια ψυχογραφία, να ζωντανέψει ένα χαρακτήρα, να παρουσιάσει έναν τύπο»²⁴⁷. Αντίθετα, στην «Επιθεώρηση Τέχνης» ο Αντώνης Μοσχοβάκης αναρωτιέται πώς «το ξετραχηλισμένο αυτό γύναιο... η γυναίκα που δε θέλει να παντρευτεί για νάχει το ελεύθερο να γλεντάει τη ζωή της είναι ένας χαρακτήρας»²⁴⁸, ενώ στην «Αυγή» ο Κώστας Σταματίου σαρκάζει το ελεύθερο φρόνημα της ηρωίδας: «Λευτεριά, λοιπόν, στις γυναίκες, να πηγαίνουν με τον πρώτο που τους αρέσει, και πετύχαμε την Ανεξαρτησία μας!»²⁴⁹.

Ωστόσο, η ταινία έλαβε διθυραμβικά σχόλια από τους ξένους κριτικούς και έλαβε μέρος στο Διαγωνιστικό Τμήμα του Φεστιβάλ των Καννών το 1955, αποσπώντας το βραβείο Ίζα Μιράντα. Την επόμενη χρονιά βραβεύτηκε με τη «Χρυσή Σφαίρα» των Αμερικανών κριτικών²⁵⁰. Στη συλλογική μνήμη η *Στέλλα* παραμένει διαχρονικό φεμινιστικό πρότυπο και σύμβολο της γυναικείας απελευθέρωσης.

²⁴⁴ Μ. Κομνίνος, «Representations of Women in Greek Cinema», σ. 82, 86, διαθέσιμο στο: <http://www.tainiothiki.gr/images/articles/arthra/representation-of-greek-women-in-cinema.pdf>, ημερομηνία προσπέλασης 22.10.2023

²⁴⁵ Ε.-Α. Δελβερούδη, «Ελληνικός Κινηματογράφος 1955-1965», σ. 171-172, διαθέσιμο στο: <https://www.academia.edu/37680824/2002>, ημερομηνία προσπέλασης 22.10.2023. Μ. Κομνηνού, *ό. π.*, σ. 96

²⁴⁶ Γ. Σολδάτος, *Ελληνικός Κινηματογράφος. Ένας αιώνας ντοκουμέντα*, σ. 182

²⁴⁷ Γ. Σολδάτος, *Ελληνικός Κινηματογράφος. Ένας αιώνας ντοκουμέντα*, σ. 184

²⁴⁸ Γ. Σολδάτος, *Ελληνικός Κινηματογράφος. Ένας αιώνας ντοκουμέντα*, σ. 183, Αντ. Μοσχοβάκης Αντ., «Ο κινηματογράφος», στην: *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 12 (12/1955), σ. 515-516, διαθέσιμο στο: <https://askiarchives.eu/infopubl/5049.0012/files/assets/basic-html/page-77.html>, σ. 77-78, ημερομηνία προσπέλασης 22.10.2023

²⁴⁹ Γ. Σολδάτος, *Ελληνικός Κινηματογράφος. Ένας αιώνας ντοκουμέντα*, σ. 184

²⁵⁰ Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 86. Γ. Σολδάτος, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, σ. 187

4.3. *Η θεία από το Σικάγο* (Αλέκος Σακελλάριος, 1957)²⁵¹: Η εξ Αμερικής γυναικεία χειραφέτηση

Τα άρρενα μέλη της οικογένειας, και κυρίως ο πατέρας, ήταν υπεύθυνα για τη διαφύλαξη της αγνότητας, της «τιμής» της συζύγου και της κόρης, καθώς η αξία της γυναίκας ταυτιζόταν με την αγνότητά της²⁵². Πόσο μάλλον, όταν υπάρχουν τέσσερις κόρες στην οικογένεια του αυστηρού απόστρατου αξιωματικού Ορέστη Μακρή, ο οποίος διαφυλάσσει την αρετή τους σε σημείο υπερβολής. Η στρατιωτική πειθαρχία, η ασφυκτική επιτήρηση και η απαγόρευση συμμετοχής σε κάθε κοινωνική δραστηριότητα με το άλλο φύλο, εξανεμίζουν κάθε πιθανότητα γάμου. Ο πατέρας ακολουθώντας το πρότυπο της εκπαίδευσης - ξένες γλώσσες, μουσική - και τις ηθικές αρχές από τις οποίες «πρώτος αυτός εμφορείται», είναι βέβαιος ότι οι κόρες του «όπως είναι τώρα άπογες ως κόρες, θα είναι αύριο άπογες ως σύζυγοι και ως μητέρες», ενώ θεωρεί επιτυχημένο τον γάμο από συνοικέσιο²⁵³. Μάταιες είναι οι παραινέσεις της συζύγου του (Ελένη Ζαφειρίου) και του φίλου του (Παντελής Ζερβός) να μετριάσει τους περιορισμούς, ώστε τα κορίτσια να αποκτήσουν κοινωνική ζωή και να παντρευτούν από έρωτα, που είναι «ο θεός των φτωχοπατεράδων», υπονοώντας την έλλειψη προίκας.

Ο σεναριογράφος και σκηνοθέτης της ταινίας Αλέκος Σακελλάριος, ασκώντας κριτική στη συντηρητική δομή της πατριαρχικής ελληνικής κοινωνίας και στο πρότυπο της γυναικείας παθητικότητας, πλάθει έναν ανατρεπτικό και δυναμικό γυναικείο ρόλο και φέρνει την εξ Αμερικής χειραφέτηση στο σπίτι του στρατηγού. Η αδελφή του, η χήρα θεία Καλλιόπη (Γεωργία Βασιλειάδου), μετά από χρόνια επιστρέφει από το Σικάγο φέρνοντας έναν αέρα ανανέωσης και εκσυγχρονισμού στα πάντα: από τη συντηρητική στη μοντέρνα επίπλωση, από το κλασικό πιάνο στο σύγχρονο πικ-απ και από τον ομοιόμορφο ρουχισμό των κοριτσιών στη διαφορετική ενδυμασία, που αναδεικνύει την προσωπικότητα και τη μοναδικότητα καθεμιάς. Ωστόσο, οι εξωτερικές αλλαγές αποτελούν το μέσο για μια σημαντικότερη μεταβολή νοοτροπίας για τη θέση

²⁵¹ Γ. Σολδάτος, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, σ. 489: Η ταινία ήρθε πρώτη σε σύνολο 31 (142.459 εισιτήρια).

²⁵² Σ. ντε Μπωβουάρ, *ό. π.*, σ. 98-99: Η Beauvoir συνδέει το θέμα της γυναικείας αγνότητας με την επικράτηση της ατομικής ιδιοκτησίας. Σε περίπτωση συζυγικής απιστίας απειλείται ο οίκος από την προδοσία της γυναίκας και την πιθανότητα ύπαρξης ενός νόθου παιδιού. Σχετικά με το θέμα της ηθικής της αγνότητας, της «τιμής» των δύο φύλων στο πλαίσιο της καλής φήμης, βλ. και M. Wollstonecraft, *ό. π.*, σ. 124-142

²⁵³ Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=11>, ημερομηνία προσπέλασης 4.11.2023

της γυναίκας και το νόημα της γυναικείας αρετής. Ο Ξενοφών (Παντελής Ζερβός) θέτει πολύ φιλοσοφημένα την ουσία του ήθους γενικότερα: «Αλίμονο από τους ηθικούς που είναι ηθικοί, γιατί δεν μπορούν να είναι ανήθικοι»²⁵⁴.

Χωρίς να ξεφεύγει από το στερεότυπο της εποχής, την αποκατάσταση των κοριτσιών μέσω του γάμου, η ταινία επιφυλάσσει μια έκπληξη. Τη θέση του συμβατικού συνουκεσίου παίρνει μια απρόσμενη προξενήτρα, η στάμνα, που με την προτροπή της δαιμόνιας θείας και την επιλογή του κοριτσιού, σπάζει κάθε φορά από το μπαλκόνι μπροστά στα πόδια του ανυποψίαστου περαστικού και υποψήφιου γαμπρού. Το τυχαίο στοιχείο μετατρέπεται σε έρωτα, όπως άλλωστε ταιριάζει στην αρχαιοελληνική εικόνα του φτερωτού θεού, που χτυπά τυχαία με τα βέλη του τους θνητούς. Ωστόσο, τίποτα δεν αφήνεται στην τύχη. Ο υποψήφιος σύζυγος ελέγχεται ως προς το επάγγελμα και τον πλούτο του, καθώς η αξία του άνδρα συνδέεται με αυτά τα στοιχεία²⁵⁵. Αξίζει να παρατηρήσουμε ότι το τέχνασμα και η επιλογή του γαμπρού γίνεται από τις γυναίκες, θεία και ανιψιές, με όλα τα στοιχεία της γυναικείας ευρηματικότητας, ενώ η πατρική φιγούρα τίθεται προσωρινά στο περιθώριο, ως αποδέκτης όλων των γυναικείων «νεωτερισμών». Μια ακόμη έκπληξη περιμένει τον θεατή, όταν και ο ίδιος ο πατέρας χρησιμοποιεί το τέχνασμα της στάμνας, για να αποκαταστήσει τη δεύτερη κόρη. Πρόκειται για μια έμπρακτη αποδοχή της νέας εποχής, που αρχίζει να δίνει την πρωτοβουλία στη γυναίκα, αναγνωρίζει το δικαίωμά της στην επιλογή συντρόφου και βάζει τον «ουρανοκατέβατο», στην κυριολεξία, έρωτα στη θέση της πατριαρχικής καταπίεσης. Σε καμιά περίπτωση, όμως, τα δυτικότερα πρότυπα συμπεριφοράς, παρότι αφομοιώνονται εύκολα, δεν ανατρέπουν τον κώδικα ηθικής, από τον οποίο διαπνέονται οι ήρωες²⁵⁶.

²⁵⁴ Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=11>, ημερομηνία προσπέλασης 4.11.2023. Ανθ. Δανιήλ – Αγγ. Κορκοβέλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, διαθέσιμο στο: <http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/3455/1019.pdf>, σ. 23-26, ημερομηνία προσπέλασης 4.11.2023. Ε.-Α. Δελβερούδη, «Ελληνικός Κινηματογράφος 1955-1965», σ. 167-168, διαθέσιμο στο: <https://www.academia.edu/37680824/2002>, ημερομηνία προσπέλασης 4.11.2023

²⁵⁵ Σ. Ροουμπόθαμ, *ό. π.*, σ. 11-12, 26

²⁵⁶ Ανθ. Δανιήλ – Αγγ. Κορκοβέλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, διαθέσιμο στο: <http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/3455/1019.pdf>, σ. 23-26, ημερομηνία προσπέλασης 4.11.2023

4.4. *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα* (Γιώργος Τζαβέλλας, 1965)²⁵⁷: σημασία έχει μόνο η αγάπη

«Φιλοδοξία μου: να δημιουργήσω μια ρωμέικη σάτιρα, χωρίς θεατρικές καταβολές: μια σάτιρα με βαθιές ανθρώπινες ρίζες»²⁵⁸, θα πει ο Γιώργος Τζαβέλλας, σεναριογράφος και σκηνοθέτης της ταινίας *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα*, που ήταν και η τελευταία που σκηνοθέτησε στην αξιόλογη καριέρα του. Η κάμερά του αποτυπώνει με νοσταλγία και εξαιρετική ευαισθησία - κύριο χαρακτηριστικό των ταινιών του Τζαβέλλα – τις μεταβολές στο αστικό τοπίο της Αθήνας και διεισδύει στον ψυχισμό και τις σχέσεις των απλών, καθημερινών ανθρώπων²⁵⁹.

Ο Αντώνης Κοκοβίκος (Γιώργος Κωνσταντίνου) είναι ανώτερος υπάλληλος υπουργείου και προσβλέπει σε διευθυντική θέση. Η Ελένη (Μάρω Κοντού), μια γυναίκα λαϊκής τάξης με ελλιπή μόρφωση, ζει μαζί του για δέκα χρόνια. Εκείνος όχι μόνο δεν αποφασίζει να προχωρήσει σε γάμο, αλλά αποφεύγει και να τη συστήσει στους τέσσερις στενούς του φίλους. Εκείνη δε θίγει το θέμα, καθώς με το παραμικρό ο Αντώνης απειλεί: «Παίρνω το καπελάκι μου και φεύγω». Παρά την αυταρχική, οξύθυμη και κακότροπη συμπεριφορά του, η Ελένη τον αντιμετωπίζει με αγάπη, υπομονή, υποχωρητικότητα και φροντίδα. Ενδιαφέρεται για τα προβλήματα στην εργασία του, ενθαρρύνει τις επαγγελματικές του φιλοδοξίες, συμπάσχει στις ανησυχίες του. Απέναντι σε κάθε σκληρό του λόγο και στην τυπική του προσφώνηση «κυρία Ελένη», εκείνη αντιπαραθέτει το γεμάτο τρυφερότητα «Αντωνάκη μου».

Ο Αντωνάκης κάνει σαφές ότι είναι ο κύριος και αφέντης του σπιτιού, μιλώντας αυταρχικά όχι μόνο στην Ελένη, αλλά και στην υπηρέτρια Παγώνα (Κατερίνα Γώγου). Είναι ξεκάθαρη η πατριαρχική εικόνα του εργαζόμενου άνδρα με επαγγελματικές προοπτικές και κύρος στον δημόσιο και οικιακό χώρο. Από την άλλη, η γυναίκα έχει αποδεχθεί τον ρόλο της υποταγμένης νοικοκυράς, ιδιαίτερα όταν δεν έχει καμιά νομική κάλυψη. Εξάλλου, ακόμα και η καθώς πρέπει «παντρεμένη κυρία» Παπαμήτρου (Τασσώ Καββαδία) αντιμετωπίζει την «αστεφάνωτη», τη «σπιτωμένη», με περιφρόνηση και αποκλεισμό.

Με αφορμή τον αναπάντεχο θάνατο του φίλου τους Μιχαλάκη, οι υπόλοιποι πηγαίνουν στο σπίτι του Αντωνάκη, για να του ανακοινώσουν το γεγονός. Εκείνος

²⁵⁷ Γ. Σολδάτος, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, σ. 493-494: Η ταινία ήρθε 13^η σε σύνολο 93 (297.273 εισιτήρια).

²⁵⁸ Γ. Σολδάτος, *Ένας αιώνας ντοκουμέντα*, σ. 353

²⁵⁹ Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, σ. 224-225: Η ταινία βασίστηκε στο ομότιτλο θεατρικό έργο του Τζαβέλλα με πρωταγωνιστή τον Βασίλη Λογοθετίδη (1959).

αναγκάζεται να συστήσει τη γυναίκα ως «κυρία Ελένη», δημιουργώντας αμηχανία σε όλους. Η σκηνή αποτελεί το αποκορύφωμα της σκληρότητας και της υποτίμησης της γυναίκας, καθώς την αποπαίρνει, γιατί διαβάσει συλλαβιστά και παράτονα την αναγγελία του θανάτου στην εφημερίδα. Οι φίλοι του τον επιπλήττουν για τη συμπεριφορά του απέναντι στην ευγενική, συμπαθέστατη γυναίκα, που τους είχε υποδεχθεί εγκάρδια. Είναι άξιο αναφοράς ότι η Ελένη συμμετέχει έντονα στο πένθος, θεωρώντας και δικό της κάθε δικό του πόνο, αλλά «ούτε σε μια κηδεία» δε μπορεί να τον συνοδεύσει, όπως οι άλλες σύζυγοι.

Μετά την κηδεία οι φίλοι συζητώντας το θέμα της σύνταξης χηρείας, συμβουλεύουν τον Αντωνάκη να παντρευτεί την Ελένη, καθώς θα πρέπει να την αποκαταστήσει κοινωνικά και να την εξασφαλίσει νομικά. Ο Αντωνάκης προβληματίζεται και αποφασίζει να αποκαταστήσει την Ελενίτσα, πιστεύοντας ότι δεν «πρόκειται ν' αλλάξει τίποτα μ' ένα στεφάνι». Κατά τη διάρκεια του μυστηρίου, όταν ο ιερέας λέει «η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα», η Ελένη πατάει το πόδι του, σύμφωνα με το έθιμο και χάριν αστεϊσμού. Ο Αντωνάκης εκλαμβάνει την πράξη ως προσπάθεια ανατροπής της έως τότε δεδομένης εξουσίας του, με επακόλουθο τον καβγά στο ταξί μετά το μυστήριο.

Ωστόσο, με τον γάμο η Ελενίτσα έχει αλλάξει κοινωνική ταυτότητα. Έχει τον τίτλο της κυρίας Κοκοβίκου «με δόξα και τιμή» και απολαμβάνει την κοινωνική ένταξη και αποδοχή. Τώρα πια στο «σκασμός, κυρία Ελένη» του Αντωνάκη, η Ελενίτσα απαντά «σκασμός εσύ, Αντωνάκη μου!». Η φράση περιέχει ένα σημαντικό οξύμωρο για την προσέγγιση του όλου θέματος της ταινίας: το «σκασμός» δηλώνει το ξέσπασμα της καταπιεσμένης γυναίκας, ενώ το «Αντωνάκη μου», με το υποκοριστικό και την κτητική αντωνυμία εκφράζει τη συνεχή αγάπη της και την υποταγή. Η αποδοχή των νέων ρόλων και η ισορροπία ανάμεσα στα δύο φύλα είναι δύσκολη. Η Ελένη την εκφράζει λέγοντας: «Ξύπνησαν οι σκλάβοι, Αντωνάκη μου!», ενώ ο Αντωνάκης οπλίζεται με υπομονή και υποχωρητικότητα «λόγω της ημέρας».

Η αλλαγή στη συμπεριφορά της νιόπαντρης Ελένης και οι απαιτήσεις της για ρετιρέ διαμέρισμα σε πολυκατοικία οξύνουν την κατάσταση. Ο Αντωνάκης αρνείται να αφήσει πίσω του το παλιό σπίτι, αλλά και τον αρχηγικό του ρόλο. Από την άλλη, η Ελένη έχοντας αποκτήσει κοινωνική υπόσταση μέσω του γάμου, διεκδικεί ισοτιμία στη συμπεριφορά: «κύριος Κοκοβίκος εσύ, κυρία Κοκοβίκου εγώ...Απαιτώ να μου φέρεσαι σαν κυρία και όχι σαν δούλα». Όταν η κατάσταση φτάνει στα άκρα ο Αντωνάκης απειλεί: «Πρόσεξε για εγώ είμαι παλάβρας. Παίρνω αυτή τη στιγμή το

καπελάκι μου και φεύγω...Σήμερα παντρεύτηκα, σήμερα χωρίζω». Κι εκείνη με την ασφάλεια της νέας της θέσης: «Τώρα! Πάρ' το και φύγε!...Κι ώρα καλή στην πρύμη σου κι αέρας στα πανιά σου!», φορώντας του, μάλιστα, το περίφημο παλαιομοδίτικο «καπελάκι», σύμβολο της ύπαρξης και της εξουσίας του άνδρα στο σπίτι. Το αναπόφευκτο διαζύγιο βγαίνει εις βάρος του Αντωνάκη, ενώ όλοι, ακόμα και οι φίλοι του στέκονται στο πλευρό της Ελενίτσας.

Δυο χρόνια αργότερα, οι πρώην σύζυγοι συναντιούνται τυχαία στα ερείπια του παλιού σπιτιού, που έχει δοθεί για αντιπαροχή, για να κτισθεί πολυκατοικία. Η συνάντησή τους γλυκόπικρη και συγκινητική αναδεικνύει τη μεταστροφή των χαρακτήρων. Ο οξύθυμος Αντωνάκης γίνεται τώρα ευγενικός και προστατευτικός. «Πώς μιλάς έτσι ρε; Τρόπος είναι αυτός αγριάνθρωπε; Έτσι μιλάνε σε μια κυρία;», λέει στον εργάτη, που της μίλησε άσχημα. Κι όταν κινδυνεύουν από το ταβάνι που πέφτει, την αποκαλεί «γυναίκα» του, «Ελενίτσα» του. Ουσιαστικά, ο Αντωνάκης αποκηρύσσει τον παλιό του εαυτό, τον απότομο, εριστικό, σατράπη και γίνεται τρυφερός και γλυκομίλητος. Αναγνωρίζει την αξία της γυναίκας στη ζωή του: «Βρε μπορούμε να χωρίσουμε εμείς οι δυο; Επειδή πήραμε διαζύγιο; Χαρά στο πράγμα!». Όταν εκείνη αναρωτιέται αν θα είναι πάλι αστεφάνωτη, ο Αντωνάκης απαντά χωρίς δισταγμό: «Και δεν ξαναπαντρευόμαστε; Δεν ξαναπαντρευόμαστε, Ελενίτσα μου;».

Ο χρόνος και η απόσταση έχουν αλλάξει και την Ελενίτσα. Η γυναίκα, που αμέσως μόλις παντρεύτηκε, άρχισε να απαιτεί διαμέρισμα και ρούχα με κάποια υπερβολή, αρνήθηκε να εισπράξει τη διατροφή και να εκμεταλλευτεί οικονομικά τον σύντομο γάμο της: «Για να νομίσεις πως λογάριασα το γάμο μας και θα καθόμωνα πάνω στη διατροφή; Να το εκμεταλλευτώ επειδή μου έβαλες στεφάνι;», δηλώνει με αξιοπρέπεια παρά την οικονομική της δυσχέρεια. Συνειδητοποιεί, ακόμα, ότι η ουσία της σχέσης δε βρίσκεται στον γάμο αλλά στο συναίσθημα: «Τι σημασία έχει το στεφάνι Αντωνάκη; Να στο πω εγώ κι ας μην ξέρω τα πολλά τα γράμματα. Καμιά σημασία. Σημασία έχει μόνο η αγάπη»²⁶⁰.

Ο Αντωνάκης και η Ελενίτσα φεύγουν από το ετοιμόρροπο κτήριο σφιχταγκαλιασμένοι. Διώχνουν από πάνω τους τη σκόνη σαν να διώχνουν τις στερεότυπες έμφυλες αντιθέσεις τους. Μέσα από τα χαλάσματα του παλιού σπιτιού με

²⁶⁰ Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=586>, ημερομηνία προσπέλασης 21.11.2023

τον ήχο της λατέρνας στο βάθος, οι ήρωες κάνουν μια νέα αρχή, ξαναχτίζοντας μια ισότιμη σχέση, θεμελιωμένη στο συναίσθημα.

4.5. Τζένη – Τζένη (Ντίνος Δημόπουλος, 1966)²⁶¹: μια υπόθεση μορφωτικού επιπέδου

Τους ήρωες της ηθογραφίας των Ασημάκη Γιαλαμά – Κώστα Πρετεντέρη «Τζένη – Τζένη» μεταφέρει αριστοτεχνικά στη μεγάλη οθόνη ο σκηνοθέτης Ντίνος Δημόπουλος. Σε ένα νησί εν μέσω προεκλογικής περιόδου ο Κοσμάς Σκούταρης (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος), άνθρωπος λαϊκός αλλά και ισχυρός τοπικός παράγοντας, υποστηρίζει το συντηρητικό κόμμα του γηραιού Γκόρτσου. Από την άλλη πλευρά, ο συντοπίτης του εφοπλιστής Κασσανδρής (Λάμπρος Κωνσταντάρας) στηρίζει τεράστια συμφέροντα στην εκλογή του νεαρού ανιψιού του, Νίκου Μαντά (Ανδρέας Μπάρκουλης), πράγμα δύσκολο να επιτευχθεί χωρίς την υποστήριξη του κομματάρχη Σκούταρη. Για να πνεύσει ούριος ο πολιτικός άνεμος για τον νέο υποψήφιο βουλευτή, χρειάζεται μια μικρή θυσία. Κι αυτή, από αρχαιοτάτων χρόνων, γινόταν συνήθως από μια γυναίκα. Αυτό τον ρόλο επωμίζεται η Τζένη (Τζένη Καρέζη), κόρη του Σκούταρη, που εξαναγκάζεται σε εικονικό γάμο με τον ήδη παντρεμένο ανιψιό του Κασσανδρή, για να σώσει οικονομικά τον χρεωμένο πατέρα της. Η κατάσταση περιπλέκεται, όταν στο κομματικό παιχνίδι εισβάλλει ο έρωτας. Οι δυο νέοι βρίσκονται σε αδιέξοδο μετά την αναγγελία εγκυμοσύνης της Τζένης, αλλά το αίσιο τέλος έρχεται με την αποκάλυψη του ψεύτικου προηγούμενου γάμου²⁶².

Μέσα στο ανδροκρατούμενο πολιτικό σύστημα, την οικογενειοκρατία, την ερωτική ίντριγκα αναδεικνύεται μια σπάνια ολοκληρωμένη γυναικεία προσωπικότητα. Η Τζένη, απόφοιτος φιλολογίας με φιλοδοξία για σπουδές στο εξωτερικό και διάκριση στην επιστήμη της, επισκέπτεται καθημερινά την πλούσια βιβλιοθήκη του Κασσανδρή. Ο πατέρας της την προορίζει «για καθηγητριούλα, να έχει το μισθουλάκο της, να στρώσει τη ζωούλα της»²⁶³. Δε δείχνει να κατανοεί τους πνευματικούς στόχους της κόρης του ούτε να τους θεωρεί απαραίτητους για την κοινωνική της ταυτότητα και

²⁶¹ Γ. Σολδάτος, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, σ. 494-495: Η ταινία ήρθε 3^η μεταξύ 101 (587.323 εισιτήρια).

²⁶² Ανθ. Δανιήλ – Αγγ. Κορκοβέλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, διαθέσιμο στο: <http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/3455/1019.pdf>, σ. 36, ημερομηνία προσπέλασης 21.11.2023. Finos Film, διαθέσιμο στο: <http://finosfilm.com/movies/view/89>, ημερομηνία προσπέλασης 21.11.2023

²⁶³ Greek-Movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php?m=55>, ημερομηνία προσπέλασης 21.11.2023

εξέλιξη. Εκείνη βρίσκει όλα αυτά «μικρά και μίζερα» και ατενίζει συμβολικά το απέραντο πέλαγος, όταν εκθέτει τα όνειρά της. Δημιουργεί μια ηρωίδα με πνευματικό υπόβαθρο και προσήλωση στην επιστήμη, σε μια εποχή που ένας καλός γάμος θεωρείται ακόμα ο προορισμός της γυναίκας.

Οι πνευματικές και ηθικές αρετές της Τζένης αναδεικνύονται περισσότερο, καθώς συγκρίνονται με τη γυναίκα – αντίζηλό της (Μαρία Σόκαλη). Η Υβόννη αντέγραψε από τη Τζένη στις εισαγωγικές εξετάσεις για το Πανεπιστήμιο, με αποτέλεσμα την αποβολή και των δύο. Η Τζένη στη συνέχεια πέτυχε τον στόχο της, με επιμέλεια και συνέπεια, ενώ η Υβόννη έγινε αεροσυνοδός στοχεύοντας σε πλούσιες γνωριμίες. Εξάλλου, με αυτόν τον τρόπο, υπακούοντας στις οδηγίες της μητέρας της (Νανά Σκιαδά), η πειθήνια Υβόννη παγίδευσε τον Μαντά σε έναν ψεύτικο γάμο. Είναι ο τύπος της υστερόβουλης γυναίκας, με μειωμένες ηθικές αντιστάσεις, που χρησιμοποιεί τη θηλυκότητα ως δέλεαρ για το αρσενικό, ως όχημα για έναν καλό γάμο, που θα την εξασφαλίσει οικονομικά και κοινωνικά. Αντίθετα, για την Τζένη ο γάμος δεν υπήρξε προτεραιότητα, αλλά εκβιάζεται και τον αποδέχεται από αίσθημα αγάπης και καθήκοντος απέναντι στον πατέρα της²⁶⁴.

Χαρακτηριστική είναι, επίσης, η σκηνή της δεξίωσης στη βίλλα του Κασσανδρή. Σε όλα τα πεδία του κοινωνικού χώρου η Τζένη, κατατροπώνοντας την αντίζηλό της, αναδεικνύεται νικήτρια: στην πολιτική κριτική, στη μόδα, στην τράπουλα. Η εκθαμβωτική εμφάνισή της δε θυμίζει πια μια συνηθισμένη νησιωτοπούλα, αλλά μια γυναίκα με αυτοπεποίθηση και δυναμική προσωπικότητα, που στηρίζεται στις πνευματικές της ικανότητες, την ευφράδεια και τη φυσική γοητεία της.

Αξιοσημείωτη, όμως, είναι και η έμφυλη σύγκριση. Ο ανερχόμενος πολιτικός, παρά τις σπουδές στο εξωτερικό, την οικονομική στήριξη και την πολιτική προώθηση του θείου του, παρουσιάζεται μάλλον αδέξιος και αμήχανος μπροστά στο εκλογικό σώμα. Αδύναμος να αρθρώσει πολιτικό λόγο, αναθέτει στη νεαρή φιλόλογο τις πολιτικές του ομιλίες. Πίσω από τον άνδρα κρύβεται η μορφωμένη και ουσιαστικά καταρτισμένη γυναίκα. Εκείνη, μάλιστα, γνωρίζοντας την αξία της εργασίας της, διαπραγματεύεται έξυπνα την επαγγελματική σχέση²⁶⁵. Ο άνδρας φαίνεται να

²⁶⁴ Μ. Παραδείση, «Η παρουσίαση της γυναίκας στις «κομεντί» του ελληνικού κινηματογράφου», διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.26253/heal.uth.ojs.sst.1993.1276>, σ. 187-189, ημερομηνία προσπέλασης 21.11.2023

²⁶⁵ Ανθ. Δανιήλ – Αγγ. Κορκοβέλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, διαθέσιμο στο: <http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/3455/1019.pdf>, σ. 37-38, ημερομηνία προσπέλασης

υπολείπεται τόσο σε πνευματική δύναμη όσο και αρρενωπότητα, καθώς άγεται και φέρεται από τον θείο, την υποτιθέμενη σύζυγο και τη μητέρα της. Πιο συγκεκριμένα, αποδεικνύεται εύκολο θύμα της γυναικείας πλεκτάνης, υποχωρητικός απέναντι στις πιέσεις του θείου του για πολιτική σταδιοδρομία και λευκό γάμο, απαράδεκτα σιωπηλός, όταν η ψεύτικη σύζυγος αμφισβητεί την τιμή της Τζένης στην ανακοίνωση της εγκυμοσύνης.

Παρότι η γυναίκα παραμερίζει τις προσωπικές της φιλοδοξίες, για να εκτελέσει το χρέος προς τον πατέρα της και να καταλήξει σε γάμο, εντούτοις πρόκειται για μια συγκροτημένη προσωπικότητα, που υπερτερεί των άλλων σε ήθος και ικανότητες²⁶⁶.

21.11.2023. Ε.-Α. Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1969», σ. 152, διαθέσιμο στο: https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/6/a/2/metadata-1510044309-884792-27257.tkl&do=412160_w.pdf&pageno=1&pagestart=1&width=469&height=668&maxpage=21&lang=en, ημερομηνία προσπέλασης 21.11.2023

²⁶⁶ Ε.-Α. Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1969», σ. 160-161, διαθέσιμο στο: https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/6/a/2/metadata-1510044309-884792-27257.tkl&do=412160_w.pdf&pageno=1&pagestart=1&width=469&height=668&maxpage=21&lang=en, ημερομηνία προσπέλασης 21.11.2023. Μ. Παραδείση, «Η παρουσίαση της γυναίκας στις «κομεντί» του ελληνικού κινηματογράφου», διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.26253/heal.uth.ojs.sst.1993.1276>, σ. 191-193, ημερομηνία προσπέλασης 21.11.2023

Επίλογος

Ο Κινηματογράφος ως πολιτισμικό προϊόν συμβάλλει στη διαμόρφωση συλλογικής συνείδησης, καθώς η αμφίδρομη σχέση του με το κοινό επιδρά στην αισθητική και τις αντιλήψεις του. Μέσω της εικόνας, του λόγου, της σιωπής, της μουσικής, της φωτογραφίας κινητοποιείται και αφυπνίζεται ο πνευματικός και συναισθηματικός κόσμος των θεατών, ανοίγοντας νέους δρόμους στην προσέγγιση της πραγματικότητας και ενσταλάζοντας δυναμικά τη συνειδητοποίηση, τη διεκδίκηση, τη μεταβολή, την εξέλιξη. Οι ταινίες αποτελούν έναν τόπο μνήμης, καθώς αποτυπώνουν κοινωνικο-οικονομικές και πολιτικές συνθήκες, νοοτροπίες και στάσεις ζωής της εποχής κατά την οποία παρήχθησαν.

Σε αυτό το πλαίσιο, η παρούσα μελέτη επιχείρησε να καταγράψει και να εμβαθύνει στις έμφυλες σχέσεις, τις ιδεολογίες και τις διεκδικήσεις των γυναικών, που καθρεπτίζονται στον κινηματογραφικό φακό των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών από το 1946 έως το 1967. Πρόκειται για ένα διάστημα, κατά το οποίο η παγκόσμια κοινότητα προσπαθεί να επουλώσει τις πληγές του πρόσφατου πολέμου, ενώ ταυτόχρονα βιώνει έναν νέο «ψυχρό» πόλεμο. Αυτήν την περίοδο η Ελλάδα περνάει μέσα από τη δίνη του Εμφυλίου Πολέμου, ενώ τις επόμενες δεκαετίες στην ελληνική κοινωνία συντελούνται κοινωνικοπολιτικές και οικονομικές μεταβολές, που ενσωματώνει και αναπαριστά ο Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος. Η ανάγκη των ανθρώπων να διεκδικήσουν ένα καλύτερο αύριο, η εσωτερική και εξωτερική μετανάστευση, η λαϊκή και αστική κουλτούρα, η κοινωνική κινητικότητα, ο καταναλωτισμός είναι θέματα της μεταπολεμικής κινηματογραφικής αφήγησης.

Κεντρική θέση στην κινηματογραφική παραγωγή έχει η γυναίκα με τις ποικίλες αναπαραστάσεις του ρόλου της. Ο Κινηματογράφος της εποχής διακρίνεται για τον συντηρητισμό και την εναρμόνιση με νοοτροπίες και συμπεριφορές της καθεστηκίας τάξης, την προσήλωση των παραγωγών στην εμπορικότητα, την κρατική χειραγώγηση μέσω της λογοκρισίας και της νομοθεσίας, την αυτολογοκρισία, ενίοτε, των ίδιων των δημιουργών. Το μείγμα αυτό οδήγησε, σε μεγάλο βαθμό, στην αναπαραγωγή της αστικής ιδεολογίας, του παραδοσιακού πατριαρχικού προτύπου και των έμφυλων στερεοτύπων, που εγκλωβίζουν το βλέμμα του θεατή σε μια αποδεκτή, φυσική «πραγματικότητα», που διαιώνίζεται μέσω του συλλογικού ασυνείδητου. Ωστόσο, σε αρκετές περιπτώσεις οι Έλληνες δημιουργοί ασκούν, άμεσα ή έμμεσα, κριτική στις

κατεστημένες ιδεολογίες, φέρνουν τον θεατή αντιμέτωπο με τις κοινωνικές ανισότητες και στρεβλώσεις και ανοίγουν τον δρόμο για προβληματισμό, διάλογο και αλλαγή.

Αφήνοντας τη σκοτεινή αίθουσα μνήμης των μεταπολεμικών δεκαετιών του ΠΕΚ, προβάλλει η είσοδος στις σύγχρονες, δυτικές κυρίως, κοινωνίες, που έχουν απελευθερωθεί σε μεγάλο βαθμό από τα στερεότυπα, που εγκλωβίζουν τα δύο φύλα σε αναμενόμενους κοινωνικούς ρόλους. Οι σύγχρονες γυναίκες έχουν εισέλθει δυναμικά στην επαγγελματική, πολιτική και κοινωνική ζωή. Οι δυνατότητες και ικανότητές τους αναγνωρίζονται και εκτιμώνται. Παρόλα αυτά, η καθημερινότητα μάς αναγκάζει να διαπιστώσουμε ότι οι σκιές των προκαταλήψεων ακολουθούν τα φύλα στην οικογενειακή, κοινωνική και επαγγελματική τους δραστηριότητα, ενώ οι κοινωνικές προσδοκίες καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τη συμπεριφορά τους. Εύλογα θα αναρωτιόταν κανείς αν η σύγχρονη γυναίκα είναι πράγματι χειραφετημένη ή απλώς ενσωματωμένη σε έναν οικιακό και δημόσιο χώρο, που ουσιαστικά εξακολουθεί να ανδροκρατείται. Ο προβληματισμός προκύπτει, κυρίως, από τη διαπίστωση της νομικής κατοχύρωσης των δικαιωμάτων των γυναικών, που, όμως, δε συμβαδίζει με τα πολιτισμικά στερεότυπα για τη συμπεριφορά των φύλων. Μια απάντηση προσφέρει ο Anthony Giddens στο έργο του *The Transformation of Intimacy* (1992), προτείνοντας ως βάση των έμφυλων σχέσεων τον ευρύτερο εκδημοκρατισμό της κοινωνίας²⁶⁷.

²⁶⁷ M. Evans, *ό. π.*, σ. 79-80

Πηγές και Βιβλιογραφία

Α. Πηγές

1. Οπτικοακουστικά Μέσα – Ντοκιμαντέρ

Μπαλή Α. (έρευνα-κείμενα), «Το ελληνικό φεμινιστικό έντυπο 1845-1936» (video), 1987, στην ιστοσελίδα: *EPT ARXEIO, Περισκόπιο*, διαθέσιμο στο: <https://www.ert.gr/ert-arxeio/afieroma-stin-ellinida-feministria-kallirro-i-parren/>, ημερομηνία προσπέλασης 8.5.2023

Greek-movies, διαθέσιμο στο: <https://greek-movies.com/movies.php>, ημερομηνία προσπέλασης 8.5.2023

2. Διαδικτυακές Πηγές

Ελληνικές

Αβδελά Έ., «Ανάμεσα στο καθήκον και στο δικαίωμα: Το φύλο και η ιδιότητα του πολίτη στην Ελλάδα, 1864-1952», στο: *Ελλάδα και Τουρκία: πολίτης και έθνος-κράτος*, (επιμ. Θ. Δραγώνα – Φ. Μπιρτέκ), Αθήνα : Αλεξάνδρεια 2006, σ. 225-272, στην ιστοσελίδα: *Ανέμη, Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Νεοελληνικών Σπουδών*, διαθέσιμο στο: https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/7/4/0/metadata-1453893480-987312-12694.tkl&do=398460_w.pdf&lang=en&pageno=1&pagestart=1&width=841&height=588&maxpage=25, ημερομηνία προσπέλασης των διαδικτυακών πηγών 8.5.2023

Αβδελά Έ., «Η ιστορία του φύλου στην Ελλάδα: Από τη διαταραχή στην ενσωμάτωση», στο : *Φύλο και κοινωνικές επιστήμες στη σύγχρονη Ελλάδα*, (Επιμ. Β. Καντσά, Β. Μουτάφη, Ευθ. Παπαταζιάρχη), Αθήνα : Αλεξάνδρεια 2010, σ. 89-117, στην ιστοσελίδα: *Ανέμη, Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Νεοελληνικών Σπουδών*, διαθέσιμο στο: https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?filename=%2Fvar%2Fwww%2Fanemi-portal%2Fmetadata%2F1%2Fc%2F6%2Fattached-metadata-1454412110-18487-8600%2F398437_w.pdf&rec=%2Fmetadata%2F1%2Fc%2F6%2Fmetadata-1454412110-18487-8600.tkl&do=398437_w.pdf&width=834&height=595&pagestart=1&maxpage=16&lang=en&pageno=3&pagenotop=3&pagenobottom=2

Αγγελή Γκ., «Μιά συνομιλία με την πρώτη Έλληνίδα Σκηνοθέτιδα ΜΑΡΙΑ ΠΛΥΤΑ», στο: *Φιλμ*, τχ. 17 (1979), σ. 137-145, στην ιστοσελίδα: *Cinema Lab*, διαθέσιμο στο: <http://cinemalab.eu.org/film-rentzis?resetfilters=0&clearordering=0&clearfilters=0>

Ατσαβέ Π. Αν., «Καλλιρρόη Σιγανού – Παρρέν και η «Εφημερίς των Κυριών», στην ιστοσελίδα: *Ιστορία της Φιλεκπαιδευτικής Εταιρείας και των Αρσακείων Σχολείων*, διαθέσιμο στο: <https://history.arsakeio.gr/index.php/2018-07-13-09-47-16/26-kallirro-i-siganoy-parren-kai-i-efimeris-ton-kyrion>

Βαλούκος Στ., «Η κωμωδία στον κινηματογράφο», στο: Εφημερίδα *Η Καθημερινή*, Αθήνα 2002, στην ιστοσελίδα: *anemourion*, 4.9.2022, διαθέσιμο στο: https://anemourion.blogspot.com/2018/01/blog-post_70.html?q=%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%B9%CE%BA%CE%AE+%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%B3%CF%89%CE%B3%CE%AE

Βαλούκος Στ., «Το γέλιο στον ελληνικό κινηματογράφο», στο: *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες*, Αθήνα 2002, στην ιστοσελίδα: *anemourion*, 20.8.2022, διαθέσιμο στο: https://anemourion.blogspot.com/2017/07/blog-post_45.html?q=%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%B9%CE%BA%CE%AE+%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%B3%CF%89%CE%B3%CE%AE

Βαρών Οντ., «Αντιστασιακές οργανώσεις νέων (1941-1944). Από το ατομικό στο συλλογικό», στο: *Μνήμων* τ. 14 (1992), 6.12.2013, σ. 115-131, στην ιστοσελίδα: *eJournals*, διαθέσιμο στο: <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/mnimon/article/view/7877/7591>

Βερβενιώτη Αν., «Οι συναγωνίστριες. Τα αίτια της συμμετοχής και η δράση των γυναικών στις εαμικές αντιστασιακές οργανώσεις 1941-1944», ΕΑΔΔ 1991, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, στην ιστοσελίδα: *Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης*, διαθέσιμο στο: <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/1988?lang=el#page/270/mode/2up>

Γενική Γραμματεία Δημογραφικής και Οικογενειακής Πολιτικής και Ισότητας των Φύλων, <https://isotita.gr/nomothesia/ethniki-nomothesia/>

Γιωτοπούλου – Μαραγκοπούλου Α., «50 χρόνια πολιτικά δικαιώματα για την Ελληνίδα, 1952-2002», στο: *Ο Αγώνας της Γυναίκας*, τχ. 72, σ. 3-11, http://www.isotita-epaeak.gr/iliko_sxetikes_ereunes/koinonia/Giotopoyloy_A_50_xronia_reduce.pdf

Δανιήλ Ανθ. – Κορκοβέλου Αγγ., *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων. Γενική Γραμματεία Εκπαίδευσης Ενηλίκων. Πολιτισμός - Τέχνες - Διαχείριση ελεύθερου χρόνου, στην ιστοσελίδα: *Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης, Ψηφιακή Βιβλιοθήκη*, διαθέσιμο στο: <http://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/3455/1019.pdf>

Δελβερούδη Ε.-Α., «Άνθηση της κινηματογραφικής παραγωγής», στο: *Η Ελλάδα τον 20^ο αιώνα 1945-1950, Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες*, 1999, στην ιστοσελίδα: *anemourion*, 17.1.2023, διαθέσιμο στο: https://anemourion.blogspot.com/2017/05/blog-post_634.html

Δελβερούδη Ε.-Α., «Ελληνικός Κινηματογράφος 1955-1965: Κοινωνικές αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη», στα: *Πρακτικά του Επιστημονικού Συμποσίου της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας «1949-1967, Η εκρηκτική εικοσαετία»*, Αθήνα 2002, σ. 163-174, στην ιστοσελίδα: *Academia*, διαθέσιμο στο: <https://www.academia.edu/37680824/2002>

Δελβερούδη Ε.-Α., «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1969», στο: *Τα Ιστορικά. Περιοδική έκδοση ιστορικών σπουδών*, τ. 14, τχ. 26, Αθήνα 1997, σ. 145-164, εκδ. Μέλισσα, στην ιστοσελίδα: *Ανέμη, Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Νεοελληνικών Σπουδών*, διαθέσιμο στο: https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/6/a/2/metadata-1510044309-884792-27257.tkl&do=412160_w.pdf&pageno=1&pagestart=1&width=469&height=668&maxpage=21&lang=en

Δελβερούδη Ε.-Α., «Θρίαμβος της κωμωδίας», στο: *Η Ελλάδα τον 20^ο αιώνα 1950-1960, Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες*, 1999, στην ιστοσελίδα: *anemourion*, 19.1.2023, διαθέσιμο στο: <https://anemourion.blogspot.com/2017/09/1950-1960.html?q=%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF%CF%82>

Δελβερούδη Ε.-Α., «Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης και ο ελληνικός κινηματογράφος», στο: *Αριάδνη, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής, Πανεπιστήμιο Κρήτης*, τ. έβδομος, Ρέθυμνο 1994, σ. 165-195, στην ιστοσελίδα: *Academia*, διαθέσιμο στο: <https://www.academia.edu/43072274/1994>

Ελληνικός Κινηματογράφος, διαθέσιμο στο: <https://ellinikoskinimatografos.gr/>

Καναβέλη Ε., «Χαρτογράφηση του φεμινιστικού κινήματος στην Ελλάδα: Ιδεολογικοπολιτικές αναζητήσεις και η συνεισφορά του», Αθήνα 2016, στην ιστοσελίδα: *Διοτίμα, Κέντρο για τα έμφυλα δικαιώματα και την ισότητα*, διαθέσιμο στο: <https://diotima.org.gr/wp-content/uploads/2016/09/%CE%95%CE%A1%CE%95%CE%A5%CE%9D%CE%91-%CE%A1%CE%9F%CE%96%CE%91-epimelhmeno-%CE%91%CE%BD%CF%84%CE%B9%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AE.pdf>

Κατάλογος ελληνικών ταινιών, στην ιστοσελίδα: *Hellenica World*, διαθέσιμο στο: <https://www.hellenicaworld.com/Greece/Film/gr/KatalogosTainion.html>

Κατσουνάκη Μ., «Ελπιδοφόρες εμφανίσεις», στο: *Η Ελλάδα τον 20^ό αιώνα 1960-1965, Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες*, 1999, στην ιστοσελίδα: *anemourion*, 20.1.2023, διαθέσιμο στο: https://anemourion.blogspot.com/2017/09/1960-1965_38.html?q=%CE%9A%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%BF%CF%82

Λεμονίδου Έ., «Αποτυπώσεις και ερμηνείες της δεκαετίας του 1940 στον ελληνικό κινηματογράφο», στην ιστοσελίδα: *Clio Turbata*, 2.11.2019, διαθέσιμο στο: <https://clioturbata.com/%CE%B1%CF%80%CF%8C%CF%88%CE%B5%CE%B9%CF%82/greek-cinema/>

Μοσχοβάκης Αντ., «Ο κινηματογράφος», στην: *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 12 (12/1955), σ. 515-516, διαθέσιμο στο: <https://askiarchives.eu/infopubl/5049.0012/files/assets/basic-html/page-77.html>, σ. 77-78

Μοσχοβάκης Αντ., «Τό κορίτσι με τὰ μαῦρα – Οἱ καλύτερες ἐφετεινές ταινίες», στην: *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 18 (6/1956), σ. 519-520, διαθέσιμο στο : <https://askiarchives.eu/infopubl/5049.0018/files/assets/basic-html/page-73.html>
Μουτζάν-Μαρτινέγκου Ελ., «Αυτοβιογραφία», στην ιστοσελίδα: *ebooks.edu.gr*, διαθέσιμο στο: http://ebooks.edu.gr/ebooks/v/html/8547/2218/Keimena-Neoellinikis-Logotechnias_G-Gymnasiou_html-empl/index04_02.html

Ξένος Χρ., «Η Ελληνική Κινηματογραφική Παραγωγή:1942-1972, από την παραγωγή της κουλτούρας στην κουλτούρα της παραγωγής», στο: *Θεάτρον Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, τχ. 5-7 (2019-2021), σ. 203-219, στην ιστοσελίδα: *eJournals*, διαθέσιμο στο: <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/theatropolis/issue/view/1778/569>

Πάντειο Πανεπιστήμιο, Σπουδές Φύλου και Ισότητας στις Πολιτικές και Κοινωνικές Επιστήμες, Περιοδικά και Αρχεία του γυναικείου κινήματος, <http://www.gender.panteion.gr/gr/arxeia.php>

Παραδείση Μ., «Η παρουσίαση της γυναίκας στις «κομεντί» του ελληνικού κινηματογράφου», στην ιστοσελίδα: *Το Βήμα των Κοινωνικών Επιστημών*, τ. Γ', τχ. 11, 1993, (26.8.2022), σ. 185-204, διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.26253/heal.uth.ojs.sst.1993.1276>

Σαμίου Δ., «Τα πολιτικά δικαιώματα των Ελληνίδων (1864-1952)», στο: *Μνήμων*, τ. 12 (1989), σ. 161-172, στην ιστοσελίδα: *eJournals*, διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.12681/mnimon.411>

Σηφάκη Ευγ., «Σπουδές φύλου και Λογοτεχνία», Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών 2015, στην ιστοσελίδα: *Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις*, διαθέσιμο στο: <https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/5721/3/%CE%A3%CF%80%CE%BF%CF%85%CE%B4%CE%AD%CF%82%20%CF%86%CF%8D%CE%BB%CE%BF%CF%85%20%CE%BA%CE%B1%CE%B9%20%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%BF%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%AF%CE%B1%20%20%CE%95.%20%CE%A3%CE%B7%CF%86%CE%AC%CE%BA%CE%B7%20%CF%84%CE%B5%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CF%8C-KOY.pdf>

Σύνδεσμος για τα Δικαιώματα της Γυναίκας, διαθέσιμο στο: <https://leagueforwomenrights.gr/>

Σωτηροπούλου Χρ., «Η κωμωδία στον ελληνικό κινηματογράφο», στο: *Η Καθημερινή*, Αθήνα 2002, στην ιστοσελίδα: *anemourion*, 4.8.2022, διαθέσιμο στο: https://anemourion.blogspot.com/2016/11/blog-post_933.html?q=%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%B9%CE%BA%CE%A E+%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%B3%CF%89%CE%B3%CE%AE

Ταινιοθήκη της Ελλάδος, διαθέσιμο στο: <http://www.tainiothiki.gr/el/>

Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, διαθέσιμο στο: <https://www.filmfestival.gr/el/>

Finos Film, διαθέσιμο στο: <http://finofilm.com/movies/view/27>

Ξενόγλωσσες

Karalis Vr., «From the archives of Oblivion: the first female Greek director Maria Plyta (1915-2006)», vol. 16-17, A (2013-2014), (2016), pp. 45- 66, στην ιστοσελίδα: *Modern Greek Studies (Australia and New Zealand)*, διαθέσιμο στο: <https://openjournals.library.sydney.edu.au/MGST/article/view/11048>

Komninos M., «Representations of Women in Greek Cinema», στο: *Journal of the Hellenic Diaspora*, vol. 37.1&2, Pella 2011, pp. 75-89, στην ιστοσελίδα: *Ταινιοθήκη της Ελλάδος*, διαθέσιμο στο: <http://www.tainiothiki.gr/images/articles/arthra/representation-of-greek-women-in-cinema.pdf>

Stavrinides Chr., «National identity in Greek cinema: gender representation and Rebetiko», (2011), PhD thesis, University of Sheffield, στην ιστοσελίδα: *White Rose eTheses Online*, 2016, διαθέσιμο στο: <https://etheses.whiterose.ac.uk/14994/1/544171.pdf>

B. Βιβλιογραφία

Ελληνική

Αβδελά Έ., *Δημόσιοι υπάλληλοι γένους θηλυκού. Καταμερισμός της εργασίας κατά φύλα στον δημόσιο τομέα, 1908-1955*, Αθήνα 1990

Αβδελά Έ.– Ψαρρά Α., «Ξαναγράφοντας το παρελθόν. Σύγχρονες διαδρομές της ιστορίας των γυναικών», στο: *Σιωπηρές Ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση* (Επιμ. Έ. Αβδελά, Α. Ψαρρά), Αθήνα 1997, σ. 15-119

Αβδελά Έ. – Ψαρρά Α., *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μια Ανθολογία*, Αθήνα 1985

Αναστασοπούλου Μ., *Η συνετή απόστολος τής γυναικείας χειραφεσίας Καλλιρρόη Παρρέν. Η ζωή και τό έργο*, Αθήναι 2012

Αντωνιάδου Ελ., «Η δημοτική ψήφος», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 467-470

Αντωνιάδου, «Η οικονομική κρίση και η γυναίκα», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 482-484

Αντωνιάδου Ελ., «Η πρώτη κατάκτηση», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 479-481

Αντωνιάδου Σ., «Αντί προλόγου», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 318-320

Αντωνιάδου Τ., «Τα κοινωνικά αίτια του γυναικείου κινήματος», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 471-474

Βαρίκα Ε., *Η εξέγερση των κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, Αθήνα 2011

Γαϊτάνου-Γιαννιού Αθ., «Γυναίκα και πολιτική», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 389-410

Γαϊτάνου-Γιαννιού Αθ., «Η Ελληνίδα και η ψήφος», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 321-324

Γλέζος Μ., *Εθνική Αντίσταση 1940-1945*, τ. Α', δεύτερη έκδοση, Αθήνα 2006

Δεληγιάννη-Κουϊμτζή Β., «Θεωρίες για τις διαφορές των φύλων», στο: *Εκπαίδευση και Φύλο. Ιστορική Διάσταση και Σύγχρονος Προβληματισμός*, (Επιμ. Β. Δεληγιάννη, Σ. Ζιώγου), Θεσσαλονίκη 1999, σ. 41-60, β' ανατύπωση

Δεληγιάννη-Κουϊμτζή, «Τα στερεότυπα για τους ρόλους των δύο φύλων στα εγχειρίδια του Δημοτικού σχολείου 'Η γλώσσα μου'», στο: *Εκπαίδευση και Φύλο. Ιστορική Διάσταση και Σύγχρονος Προβληματισμός*, (Επιμ. Β. Δεληγιάννη, Σ. Ζιώγου), Θεσσαλονίκη 1999, β' ανατύπωση, σ. 147-170

Δεληγιάννη-Κουϊμτζή Β., «Φεμινιστικές τάσεις στην Κοινωνιολογία της Εκπαίδευσης», στο: *Εκπαίδευση και Φύλο. Ιστορική Διάσταση και Σύγχρονος Προβληματισμός*, (Επιμ. Β. Δεληγιάννη, Σ. Ζιώγου), Θεσσαλονίκη 1999, β' ανατύπωση, σ. 23-40

Δουλγεράκη Μ. Ν., «Η κοινωνική και η πολιτική θέσις της γυναίκας», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 455-456

Ζιώγου-Καραστεργίου Σ., «Η εξέλιξη του προβληματισμού για τη γυναικεία εκπαίδευση στην Ελλάδα», στο: *Εκπαίδευση και Φύλο. Ιστορική Διάσταση και Σύγχρονος Προβληματισμός*, (Επιμ. Β. Δεληγιάννη, Σ. Ζιώγου), Θεσσαλονίκη 1999, β' ανατύπωση, σ. 71-125

Ζιώγου-Καραστεργίου, «Η μικτή εκπαίδευση στα δευτεροβάθμια σχολεία στην Ελλάδα: προοπτικές και δημόσιες συζητήσεις από τις αρχές του αιώνα μας μέχρι σήμερα», στο: *Εκπαίδευση και Φύλο. Ιστορική Διάσταση και Σύγχρονος Προβληματισμός*, (Επιμ. Β. Δεληγιάννη, Σ. Ζιώγου), Θεσσαλονίκη 1999, β' ανατύπωση, σ. 193-207

Ζιώγου-Καραστεργίου, «Προ των προπυλαίων: Η εξέλιξη της ανώτατης εκπαίδευσης των γυναικών στην Ελλάδα», στο: *Εκπαίδευση και Φύλο. Ιστορική Διάσταση και Σύγχρονος Προβληματισμός*, (Επιμ. Β. Δεληγιάννη, Σ. Ζιώγου), Θεσσαλονίκη 1999, β' ανατύπωση, σ. 333-415

Ζιώγου-Καραστεργίου Σ., Δεληγιάννη-Κουϊμτζή Β., «Το στερεότυπο για τους ρόλους των φύλων στα αναγνωστικά του Δημοτικού σχολείου», στο: *Εκπαίδευση και Φύλο. Ιστορική Διάσταση και Σύγχρονος Προβληματισμός*, (Επιμ. Β. Δεληγιάννη, Σ. Ζιώγου), Θεσσαλονίκη 1999, β' ανατύπωση, σ. 129-146

Θεοδωροπούλου Αύ., «Εμπόδια», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 256-259

Θεοδωροπούλου Αύ., «Επικίνδυνος εχθρός», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 297-300

Θεοδωροπούλου Αύ., «Η ευθύνη μας», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 291-293

Θεοδωροπούλου Αύ., «Η χρονιά που πέρασε, η χρονιά που αρχίζει», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 274-277

Θεοδωροπούλου Αύ., «Ο αγώνας της γυναίκας», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 100-127

Θεοδωροπούλου Αύ., «Ο νόμος και η μητέρα», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 222-224

Θεοδωροπούλου Αύ., «Προστασία», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 225-228

Θεοδωροπούλου Αύ., «Τέσσερα χρόνια», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 216-218

Θεοδωροπούλου, «Φεμινισμός και μητρότητα», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 294-296

Θρύλος Α., «Γυναίκες», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 128-130

Ιγγλέση Χρ., *Πρόσωπα γυναικών. Προσωπεία της συνείδησης. Συγκρότηση της γυναικείας ταυτότητας στην ελληνική κοινωνία*, Αθήνα 1994

Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, *Ο φεμινισμός στα χρόνια της Μεταπολίτευσης, 1974-1990. Ιδέες, συλλογικότητες, διεκδικήσεις*, Αθήνα 2017

Ιμβριώτη Ρ., «Οι γυναίκες σε διωγμό», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 175-178

Καζάκος Π., «Η Ελληνική Οικονομία, 1947-1967: ανασυγκρότηση και ανάπτυξη», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΣΤ (2000), σ. 223-237

Καραλής Βρ., *Μια ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, (μτφ. Αχ. Ντελλής), Αθήνα 2023

Κασσαβέτη Ορσ.-Ελ., «Το ελληνικό μελόδραμα: η εξέλιξη ενός δημοφιλούς κινηματογραφικού είδους», στο: *Από τον πρώιμο στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Ζητήματα μεθοδολογίας, θεωρίας, ιστορίας*, (Επιμ. Μ. Παραδείση, Αφρ. Νικολαΐδου), Αθήνα 2017, σ. 45-75

Κολοβός Ν., *Η γυναίκα στον Κινηματογράφο*, Αθήνα 1989

Κομνηνού Μ., *Από την αγορά στο θέαμα. Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*, Αθήνα 2011

Κόττου Αλ., «Τι έχει να ωφεληθεί η γυναίκα από τη δημοτική ψήφο», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 243-251

Λυδάκη Α., *Μέσα από την κάμερα. Κινηματογράφος και κοινωνική πραγματικότητα*, Αθήνα 2012

Λώμη Μ. (επιλογ. – μτφ.), *Ψωμί και τριαντάφυλλα. Μικροί και μεγάλοι αγώνες της γυναίκας*, Αθήνα 1983

Μαντζουλίνου Αλ., «Είναι καιρός...», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 371-375

Μουσούρου Α.Μ., *Γυναίκα και απασχόληση. Δέκα ζητήματα*, Αθήνα 2003, Βιβλιοθήκη Κοινωνικής Επιστήμης και Κοινωνικής Πολιτικής

Μουσούρου Α.Μ., *Γυναικεία απασχόληση και οικογένεια στην Ελλάδα και αλλού*, Αθήνα 1985

Νικολακόπουλος Ηλ., «Από το τέλος του εμφυλίου πολέμου έως την άνοδο της Ένωσης Κέντρου», στην: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΣΤ (2000), σ. 172-207

Ξηραδάκη Κ., *Το φεμινιστικό κίνημα στην Ελλάδα. 1830 – 1936. Πρωτοπόρες Ελληνίδες*, Αθήνα 2020

Παρρέν Κ., *Η Χειραφετημένη*, Αθήνα 1999

Ρουσοπούλου Ε., «Η εργασία των γυναικών», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 359-361

Σαμίου Δ., «Όψεις της έμφυλης ιδιότητας του πολίτη στην Ελλάδα: γυναίκες, κράτος και πολιτικά δικαιώματα τον 19^ο και 20^ο αιώνα», στο: *Το Φύλο στην Ιστορία. Αποτιμήσεις και παραδείγματα*, (Επιμ. – Εισαγ. Γλ. Γκότση, Ανδρ. Διαλέτη, Ελ. Φουρναράκη), Αθήνα 2015, σ. 139-162

Σβώλου Μ., «Η θέση του φεμινισμού στην Ελλάδα», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 139-171

Σβώλου Μ., «Η προστασία της γυναίκας στην εργασία», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 219-221

Σβώλου Μ., «Το νέο ελληνικό Σύνταγμα σχετικά με τη γυναίκα», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 209-215

Σβώλου Μ., «Το ψέμα», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 278-282

Σιφναίου Ελ. Ι., «Η γυναίκα δια μέσου των αιώνων», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 325-328

Σιφναίου Ελ., «Η γυναίκα ως παράγων ειρήνης», στο: *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μία ανθολογία*, Έ. Αβδελά – Α. Ψαρρά, Αθήνα 1985, σ. 362-364

Σολδάτος Γ., *Ελληνικός Κινηματογράφος. Ένας αιώνας ντοκουμέντα, τ. Α' (1900-1970)*, Αθήνα 2020

Σολδάτος Γ., *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Αθήνα 2020, τ. Α' (Ο 20^{ός} αιώνας)

Φλάισερ Χ., «Κατοχή και Αντίσταση, 1941-1943», στην: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΣΤ (2000), σ. 8-43

Χρήστου Θ., *Ο ρόλος των νέων στο Μέτωπο, την Κατοχή και την Αντίσταση (1940-1944)*, Αθήνα 2016-2017, 2 τ.

Χρήστου Θ., *Πέτρος Σωκρ. Κόκκαλης (1896-1962). Ο αστός επαναστάτης ιατρός. Από τον αντιβενιζελισμό στο λενινισμό*, Αθήνα 2019

Ξενόγλωσση Μεταφρασμένη

Αλεξάντερ Σ., «Γυναίκες, τάξη και έμφυλη διαφορά στις δεκαετίες 1830 και 1840. Ορισμένες σκέψεις για τη συγγραφή μιας φεμινιστικής ιστορίας», στο: *Σιωπηρές Ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση* (Επιμ. Έ. Αβδελά, Α. Ψαρρά, μτφ. Κ. Σκλαβενίτη), Αθήνα 1997, σ. 231-284

Αλζόν Κλ., *Η διπλή καταπίεση της γυναίκας. Εξουσία αστική και εξουσία αντρική*, (Μτφ. Σ. Μαρτίνου), Αθήνα 1976

Βόλντμαν Ντ., κ.ά, «Πολιτισμός και εξουσία των γυναικών: δοκίμιο ιστοριογραφίας», στο: *Σιωπηρές Ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση* (Επιμ. Έ. Αβδελά, Α. Ψαρρά, μτφ. Ει. Ριζάκη), Αθήνα 1997, σ. 329-370

Γκάρλιν Σπένσερ Α. , «Το μερίδιο της γυναίκας στον κοινωνικό πολιτισμό», στο: *Ψωμί και τριαντάφυλλα. Μικροί και μεγάλοι αγώνες της γυναίκας* (Επιλ.-Μτφ. Μ. Λώμη), Αθήνα 1983, σ. 116-134

Γκόλντμαν Ε., «Γάμος και έρωτας», στο: *Ψωμί και τριαντάφυλλα. Μικροί και μεγάλοι αγώνες της γυναίκας* (Επιλ.-Μτφ. Μ. Λώμη), Αθήνα 1983, σ. 163-170

Γκρίμκε Σ.Μ., «Γράμματα πάνω στην ισότητα των φύλων και τη θέση της γυναίκας», στο: *Ψωμί και τριαντάφυλλα. Μικροί και μεγάλοι αγώνες της γυναίκας* (Επιλ.-Μτφ. Μ. Λώμη), Αθήνα 1983, σ. 59-72

Ένγκελς Φρ., *Η καταγωγή της οικογένειας, της ατομικής ιδιοκτησίας και του κράτους*, Αθήνα 2013

Κέλι Τζ., «Η κοινωνική σχέση των φύλων. Μεθοδολογικές επιπτώσεις της ιστορίας των γυναικών», στο: *Σιωπηρές Ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση* (Επιμ. Έ. Αβδελά, Α. Ψαρρά, μτφ. Κ. Σκλαβενίτη), Αθήνα 1997, σ. 121-147

Κολλοντάι Αλ., «Η ζωή μου, οι σκοποί και η αξία της», στο: *Ψωμί και τριαντάφυλλα. Μικροί και μεγάλοι αγώνες της γυναίκας* (Επιλ.-Μτφ. Μ. Λώμη), Αθήνα 1983, σ. 42-52

Κολλοντάι Αλ., *Οικονομική και σεξουαλική απελευθέρωση της γυναίκας*, Αθήνα 1979, δ' έκδοση

Μπαίηκερ Μίλλερ Τζ., *Γιά μιά νέα ψυχολογία τής γυναίκας*, μτφ. Ζ. Χατζιδάκη, Αθήνα 1981

Μπωβουάρ Σ. Ντε, *Το δεύτερο φύλο*, μτφ. Κ. Σιμόπουλος, Αθήνα 1979

Ουόλακ Σκοτ Τζ., «Το φύλο: μια χρήσιμη κατηγορία της ιστορικής ανάλυσης», στο: *Σιωπηρές Ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση* (Επιμ. Έ. Αβδελά, Α. Ψαρρά, μτφ. Κ. Σκλαβενίτη), Αθήνα 1997, σ. 285-327

Πάνκχαρστ Ε., «Ψωμί και τριαντάφυλλα», στο: *Ψωμί και τριαντάφυλλα. Μικροί και μεγάλοι αγώνες της γυναίκας* (Επιλ.-Μτφ. Μ. Λώμη), Αθήνα 1983, σ. 135-150

Πέρκινς Γκίλμαν Σ., «Οι γυναίκες και τα οικονομικά», στο: *Ψωμί και τριαντάφυλλα. Μικροί και μεγάλοι αγώνες της γυναίκας* (Επιλ.-Μτφ. Μ. Λώμη), Αθήνα 1983, σ. 98-105

Πομάτα Τζ., «Η ιστορία των γυναικών: ένα ζήτημα ορίων», στο: *Σιωπηρές Ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση* (Επιμ. Έ. Αβδελά, Α. Ψαρρά, μτφ. Μ. Κονδύλη), Αθήνα 1997, σ. 149-229

Ρήντερ Κ., *Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου (1895 – 1975)*, μτφ. Σ. Τριανταφύλλου, Αθήνα 1985

Ρουμπόθαμ Σ., *Στο περιθώριο της Ιστορίας. 300 χρόνια γυναικείας καταπίεσης και αγώνων*, μτφ. Ε. Βαρίκα, Αθήνα 1984, β' έκδοση

Στόουν Λ., «Η μοίρα της γυναίκας είναι η απογοήτευση», στο: *Ψωμί και τριαντάφυλλα. Μικροί και μεγάλοι αγώνες της γυναίκας* (Επιλ.-Μτφ. Μ. Λώμη), Αθήνα 1983, σ. 81-84

Φερρό Μ., *Κινηματογράφος και Ιστορία*, μτφ. Π. Μαρκέτου, Αθήνα 2002

Arnot M., *Διαδικασίες Αναπαραγωγής του Φύλου. Εκπαιδευτική θεωρία και φεμινιστικές πολιτικές*, μτφ. Χρ. Αθανασιάδου – Κ. Δαλακούρα, Αθήνα 2006

Cameron D., *Φεμινισμός. Παρελθόν και παρόν ενός κινήματος*, μτφ. Φ. Δήτσα, Ηράκλειο 2020

Criado Perez C., *Αόρατες γυναίκες. Προκαταλήψεις και διακρίσεις σε έναν κόσμο για άντρες*, μτφ. Κ. Γουλέτη, Β. Μήσιου, Αθήνα 2019

Evans M., *Φύλο και Κοινωνική Θεωρία*, μτφ. Αλ. Κιουπκιολής, Αθήνα 2004

Mazower M., *Στην Ελλάδα του Χίτλερ. Η εμπειρία της Κατοχής*, μτφ. Κ. Κουρεμένος, Δεύτερη έκδοση

McCabe J., *Κινηματογράφος και Φεμινισμός*, μτφ. Ειρ. Πυρπάσου, Αθήνα 2009

Ortner Sh. B., «Είναι το θηλυκό για το αρσενικό ό,τι η φύση για τον πολιτισμό;», στο: *Ανθρωπολογία, Γυναίκες και Φύλο*, (Επιμ., μτφ. Αλ Μπακαλάκη), χ.τ., 1994, σ. 75-108

Wollstonecraft M., *Η αναγνώριση των δικαιωμάτων της γυναίκας*, μτφ. Θ. Καραγιαννόπουλος, χ.τ., 2018

Παράρτημα



Εικόνα 1. Σκηνή από την ταινία *Εύα* (Μαρία Πλυτά, 1953)

Πηγή: <https://greek-movies.com/movies.php?m=3117>,

ημερομηνία προσπέλασης 24.11.2023



Εικόνα 2. Σκηνή από την ταινία *Στέλλα* (Μιχάλης Κακογιάννης, 1955)

Πηγή:

<https://mcf.gr/el/%CF%83%CF%84%CE%AD%CE%BB%CE%BB%CE%B1/>,

ημερομηνία προσπέλασης, 24.11.2023



Εικόνα 3. Σκηνή από την ταινία *Η θεία από το Σικάγο* (Αλέκος Σακελλάριος, 1957)

Πηγή: <https://www.mixanitouxronou.gr/i-thia-ap-to-sikago-pou-apogiose-ti-vasiliadou-i-aliki-arnithike-na-simmetaschi-apo-egoismo-se-pia-gitonia-tis-athinas-iparchi-akomi-i-monokatikia-ap-ou-petagan-ta-kanatia-stous-gamprou/>,
ημερομηνία προσπέλασης, 24.11.2023



Εικόνα 4. Σκηνή από την ταινία *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα* (Γιώργος Τζαβέλλας, 1965)

Πηγή: <https://www.filmly.gr/movies-database/and-the-woman-shall-fear-her-husband/>,
ημερομηνία προσπέλασης 24.11.2023



Εικόνα 5. Σκηνή από την ταινία *Τζένη – Τζένη* (Ντίνος Δημόπουλος, 1966)

Πηγή: <https://www.filmy.gr/movies-database/jenny-jenny/>,

ημερομηνία προσπέλασης, 24.11.2023

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική διατριβή στοχεύει στην έρευνα, καταγραφή και αποτίμηση της γυναικείας χειραφέτησης μέσα από την τέχνη του κινηματογράφου. Κινηματογραφικές ταινίες των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών (1946-1967) μελετώνται μέσα στο ιστορικο-πολιτικό και κοινωνικό γίγνεσθαι του οποίου υπήρξαν προϊόν, με στόχο να διερευνηθεί η κινηματογραφική πρόσληψη και εξέλιξη της θέσης της γυναίκας μέσα στο πατριαρχικό – ανδροκρατούμενο περιβάλλον και τα βήματά της προς τη χειραφέτηση. Το ερώτημα που τίθεται είναι κατά πόσο και με ποιους τρόπους η κινηματογραφία της εποχής αναπαράγει παραδεδομένα γυναικεία στερεότυπα ή αναδεικνύει τα αιτήματα του γυναικείου κινήματος.