

Ο έρωτας στον ελληνικό κινηματογράφο

Ελίζα-Άννα Δελβερούδη

Καθηγήτρια της Ιστορίας του Ελληνικού Θεάτρου και Κινηματογράφου
Πανεπιστήμιο Κρήτης

Ο κινηματογράφος, ως μέσον, μας δίνει πολλές πληροφορίες για το πώς αντιλαμβάνονται τον έρωτα οι διάφορες κοινωνίες και πώς η αντίληψη αυτή μεταβάλλεται στη διάρκεια του χρόνου. Η εποχή και οι δημιουργοί δίνουν κάθε φορά το δικό τους στίγμα για το τι σημαίνει έρωτας για τους συγχρόνους τους. Ανάλογα με το οικονομικό σύστημα μέσα στο οποίο παράγονται, οι ταινίες μπορεί να εκφράζουν συλλογικές πεποιθήσεις και προσδοκίες ή πιο προσωπικές αντιλήψεις και ενδιαφέροντα. Θα προσπαθήσω στη συνέχεια να παρουσιάσω πώς αναπαραστάθηκε ο έρωτας στον ελληνικό κινηματογράφο στις φάσεις της εμπορικής παραγωγής, της εποχής του δημιουργού και σε πρόσφατες ταινίες και πώς αυτές οι φάσεις αντιστοιχούν σε διαφορετικές εκδοχές του: την εξύμνηση των αισθημάτων του ετεροφυλόφιλου νεαρού ζεύγους στην εμπορική παραγωγή· το στοχασμό πάνω στον έρωτα, την αδύνατη ευτυχία και τη μοναξιά στον κινηματογράφο του δημιουργού· τέλος, στις μέρες μας, το θρίαμβο της σάρκας επί του πνεύματος, την αναζήτηση νέων, αναλώσιμων σεξουαλικών συντρόφων, την αποδοχή των διαφορετικών σεξουαλικών προσανατολισμών και την πλήρη υποχώρηση των αισθημάτων.

Στον εμπορικό κινηματογράφο, όπου η παραγωγή προσαρμόζεται σε συγκεκριμένα είδη, παρακολουθούμε, μέσα από στερεότυπα, τις κυρίαρχες αξίες που προσδιορίζουν τον έρωτα σε μια συγκεκριμένη εποχή. Είναι εύγλωττος, για παράδειγμα, όσον αφορά τις ανοχές του κοινού, το τι επιτρέπεται να λέγεται στον δημόσιο χώρο σε σχέση με το σεξ, και τι δεν μπορεί να λεχθεί ή να αναπαρασταθεί: όλοι έχουμε παρατηρήσει τα φωτιστικά, στα οποία στρέφεται ο φακός, όταν το ζευγάρι έχει αγκαλιαστεί και γέρνει προς τα πίσω: είναι η πιο συνηθισμένη μετωπιαία απεικόνιση της ερωτικής πράξης στον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών.

Αυτός ο κινηματογράφος αναφέρεται στον έρωτα με συγκεκριμένους τρόπους, τους οποίους ανακυκλώνει από τη μια ταινία στην άλλη, καταγράφοντας, αλλά και ενισχύοντας τις σχετικές κοινωνικές πεποιθήσεις, ακόμα και όταν αυτές αρχίζουν ενδεχομένως να διαφοροποιούνται. Παίζει το ρόλο του «δασκάλου», για το πώς θα έπρεπε να συμπεριφέρονται τα άτομα στις ερωτικές τους σχέσεις, για το «αρμόζον» και το «πρέπον». Καλλιεργεί την εγκράτεια και δείχνει τις συνέπειες της εκτός γάμου σεξουαλικότητας, τρομοκρατώντας το γυναικείο ακροατήριο με τις περιπέτειες των πρωταγωνιστριών του που ήταν αρκετά εύπιστες ώστε να ενδώσουν στο σύντροφό τους (*Το οργανάκι*, Φρίξος Ηλιάδης, 1955). Δίνει συμπαγείς, σταθερές και επαναλαμβανόμενες εικόνες ρόλων, οι οποίοι ορίζονται με σαφήνεια. Με ανάλογη σαφήνεια καθορίζονται και οι μεταξύ τους σχέσεις. Η αλληλεπίδρασή τους είναι αναμενόμενη. Ο νέος και η νέα θα συναντηθούν, οι



1. Το *σωφεράκι*, Μίμης Φωτόπουλος, Σμαρούλα Γιούλη, 1953.

γονείς θα φέρουν εμπόδια, οι νέοι αφενός θα υπακούσουν, αφετέρου θα τα υπερνικήσουν και ο έρωτας θα θριαμβεύσει εις πείσμα όλων των αντιξοοτήτων.¹

Υπάρχουν δύο είδη έρωτα σ' αυτόν τον κινηματογράφο, τα οποία αντιστοιχούν σε δύο κατηγορίες γυναικών. Το πρώτο είδος είναι ο αγνός, ειλικρινής και ανιδιοτελής έρωτας, που εμπνέει μια γυναίκα χωρίς προηγούμενη ερωτική και, κυρίως, σεξουαλική εμπειρία (*Ο μεθύστακας*, Γιώργος Τζαβέλλας, 1950· *Τα τέσσερα σκαλοπάτια*, Γιώργος Ζερβός, 1951). Το δεύτερο είδος είναι ο αντίποδας: οι γυναίκες που έχουν ενδώσει σε κάποιον άνδρα, που έχουν από κει και πέρα πολλούς δεσμούς και που καταδικάζονται γι' αυτό να στερηθούν την υπέρτατη ανταμοιβή που τους προσφέρει ο γάμος (*Εκείνες που δεν πρέπει ν' αγαπούν*, Αλέκος Σακελλάριος, 1951). Η πλέον συνηθισμένη παραλλαγή αυτής της κατηγορίας είναι οι ιδιοτελείς και χωρίς αισθήματα γυναίκες, που δεν επενδύουν στην ερωτική σχέση τίποτε άλλο εκτός από την καλοπέ-

ραση και την άνετη επιβίωσή τους (Γλέντι, λεφτά κι αγάπη, Νίκος Τσιφόρος, 1955).

Οι άνδρες είναι ελεύθεροι να έχουν πολλές σχέσεις μέχρι τη στιγμή που αποφασίζουν να δεσμευτούν. Αν είναι ήδη σε μία σχέση όταν γνωρίζουν το καλό κορίτσι, θα βρεθούν ψεγάδια και επιπολαιότητες στο χαρακτήρα της «νυν», προκειμένου να ανοίξει ο δρόμος για το κορίτσι-πρότυπο. Τα ψεγάδια έχουν να κάνουν πάντα με τη σεξουαλική διαθεσιμότητα. Η κοπέλα είναι επιπόλαιη επειδή φλερτάρει γενικώς και δεν λέει όχι στη σεξουαλική πολιορκία. Δεν μπορεί επομένως να της έχει κανείς εμπιστοσύνη στο ζήτημα της πίστης. Επειδή μια σύζυγος πρέπει να είναι πιστή, η επιπόλαιη γυναίκα είναι ακατάλληλη για σύζυγος (Δεσποινίς διευθυντής, Ντίνος Δημόπουλος, 1964). Ο σύζυγος μπορεί να είναι άπιστος και οι απιστίες του φέρνουν παροδική αναστάτωση (Η γυναίκα μου τρελάθηκε, Δημήτρης Νικολαΐδης, 1966), ενώ η απιστία της συζύγου, που εμφανίζεται μόνο στα μελοδράματα, έχει σοβαρές συνέπειες με κυριότερη την εγκατάλειψη της συζυγικής εστίας και την απομάκρυνση από τα παιδιά (Η άγνωστος, Ορέστης Λάσκος, 1956). Μόνο κακές και αντιπαθητικές γυναίκες απατούν τους άντρες τους και φεύγουν με τον εραστή τους (Η μοίρα γράφει την ιστορία, Δημήτρης Ιωαννόπουλος, 1957).

Οι σοβαροί νέοι δεν διστάζουν να δεσμευτούν με το καλό κορίτσι, σε πείσμα των αντιρρήσεων των συγγενών τους και ενάντια στη συμβουλή «να προσέξουν μήπως τους τυλίξει καμιά». Ξεπερνούν τα εμπόδια με κοινή προσπάθεια και εμπιστοσύνη στο έτερον ήμισυ και στο μέλλον.

Κάποιοι άνδρες ανθίστανται στην πιθανότητα της δέσμευσης, αλλά βρίσκουν, αργά ή γρήγορα, τη γυναίκα που θα τους φέρει στον ίδιο δρόμο (Το σωφεράκι, Γιώργος Τζαβέλλας, 1953). Ο ίδιος δρόμος είναι ο γάμος, η δημιουργία οικογένειας και η οικονομική αποκατάσταση. Κανένα από αυτά τα τρία στοιχεία δεν μπορεί να λείπει χωρίς επιπτώσεις για την κοινωνική αποδοχή ανδρών και γυναικών.

Υπάρχουν, στα μελοδράματα κυρίως, και οι άνδρες που είναι εξίσου κακοί και διεφθαρμένοι με τις κακές γυναίκες, ανειλικρινείς, που δεν διστάζουν να δώσουν ψεύτικους όρκους γάμου σε μια νεαρή και άπειρη γυναίκα, προκειμένου να την πείσουν να ενδώσει στις ερωτικές τους προτάσεις, ή ακόμα και να εκμεταλλευτούν τη νόμιμη σύζυγό τους (Δύο κόσμοι, Ιάσων Νόβακ, 1949). Οι «παραστρατημένες» γυναίκες ζουν μια πολύ δύσκολη ζωή, με συνεχείς τιμωρίες και με συχνή κατάληξη το θάνατο, ενώ οι θύτες τους σπάνια τιμωρούνται από την ποιητική δικαιοσύνη.

Ορισμένες εξίσου στερεότυπες εικόνες συνοδεύουν το ερωτευμένο ζευγάρι, όπως είναι οι μακρινοί ρομαντικοί περιπάτοι και το κυνηγητό σε παραλίες και δάση. Εννοείται ότι πάντα ο άνδρας κυνηγά τη γυναίκα: πρόκειται για μια αναπαράσταση του ερωτικού κυνηγιού, που είναι στην απόλυτη δικαιοδοσία του άνδρα. Το αντίθετο θα σήμαινε ασυνήθιστη επιθετικότητα, κυρίως στο συμβολικό, ερωτικό επίπεδο, επι-



2. Κατέστρεψα μια νύχτα τη ζωή μου, Ντίνος Δημόπουλος, Δάφνη Σκούρα, 1951.

θετικότητα που δεν συνάδει με τα πρότυπα της γυναικείας συμπεριφοράς.

Ο έρωτας είναι υπόθεση των νέων και μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1960 ένας μεγαλύτερος σε ηλικία άνδρας –και ακόμα περισσότερο μια μεγαλύτερη σε ηλικία γυναίκα– που ερωτεύεται και επιζητεί την αποκατάσταση γίνεται αντικείμενο κοροϊδίας, όπως το αφεντικό του Ζήκου στην ταινία *Της κακομοίρας!* (Ντίνος Κατσουριδής, 1963), που θέλει να παντρευ-



3. Εκδρομή, Λίλη Παπαγιάννη, Κώστας Καραγιώργης, 1966.



4. Γοργόνες και μάγες, Λάκης Κομνηνός, Μαίρη Χρονοπούλου, 1968.

τεί μια πολύ νεότερή του και ερωτευμένη με άλλον κοπέλα. Η Γεωργία Βασιλειάδου ή η Μαρίκα Νέζερ υποδύθηκαν συχνά τις ερωτύλες γεροντοκόρες. Όμως η Ρένα Βλαχοπούλου και ο Λάμπρος Κωνσταντάρας έδειξαν ότι κάτι άλλαζε στις νοοτροπίες μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1960, που έγιναν πιο δεκτικές στους έρωτες και τους γάμους των μεσηλικών (*Ο Ρωμιός έχει φιλότιμο*, Αλέκος Σακελλάριος, 1968· *Μια τρελλή... τρελλή σαραντάρα*, Γιάννης Δαλιανίδης, 1970). Το αίσιο τέλος στο *Ο Ρωμιός έχει φιλότιμο*, σε σχέση με το πρότυπό του *Δεσποινίς ετών...* 39 (Αλέκος Σακελλάριος, 1950), όπου ο πρωταγωνιστής, όπως και η αδελφή του, δεν καταφέρνουν να αποκατασταθούν, δείχνει με χαρακτηριστικό τρόπο αυτή τη διαφοροποίηση.

Η ιδέα που δεν άλλαξε μέχρι σήμερα στον ελληνικό κινηματογράφο εκφράζεται με το απόφθεγμα «ο γάμος σκοτώνει τον έρωτα». Τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν τα έγγαμα ζευγάρια είναι εντελώς διαφορετικά, με κεντρικό την ανδρική απιστία. Η εικόνα που δίνεται για την έγγαμη σχέση δεν είναι καθόλου ελκυστική. Παρόλο που ο γάμος είναι το υπέρτατο επιστέγασμα των ερωτικών αισθημάτων, το ζευγάρι χάνει κάθε ρομαντισμό και απογυμνώνεται από τα τρυφερά αισθηματά του αφού παντρευτεί. Ενώ μέχρι το γάμο οι δυσκολίες στη σχέση προέρχονται από εξωτερικούς παράγοντες, στον έγγαμο βίο η αλλαγή των στόχων μέσα στο ζευγάρι προκαλεί την απομάκρυνση και τα προβλήματα. Ο έρωτας χάνεται, ο άνδρας αναζητά αλλού τις αισθηματικές και άλλες απολαύσεις, ενώ η γυναίκα παρηγοριέται με την κατανάλωση ή με το χαρτοπαίγνιο και προσπαθεί να επαναφέρει το σύζυγο στην εστία, να μην του επιτρέψει να την εγκαταλείψει οριστικά (*Η χαρτοπαίχτρα*, Γιάννης Δαλιανίδης, 1964). Το παιδί είναι το στοιχείο που κρατά ενωμένο το ζευγάρι, γι' αυτό οι ταινίες των παντρεμένων ζευγαριών έχουν συχνά στη σκηνή του χάπυ εντ καρότσια με μωρά ή συμπτώματα εγκυμοσύνης.

Στα μοτίβα που είδαμε ως τώρα, η πλούσια παρακατα-

θήκη του ευρωπαϊκού θεάτρου, από την εποχή του Μενάνδρου και μετά, αλλά και ο ξένος κινηματογράφος, τροφοδότησαν με πρόσωπα και καταστάσεις τις ταινίες και συνυφάνθηκαν με τα κοινωνικά δεδομένα, κάνοντας τα κινηματογραφικά πρόσωπα, τη ζωή και τις περιπέτειές τους αληθοφανή. Οι περισσότερες ταινίες της ελληνικής εμπορικής παραγωγής κινούνται στο πλαίσιο αυτό. Οι εξαιρέσεις, όπου αναπτύσσονται διαφορετικά θέματα, είναι ελάχιστες. Οι θεατές βλέπουν και ξαναβλέπουν τις ίδιες ιστορίες με μικρές παραλλαγές. Αυτή είναι μια συνηθισμένη πρακτική στον κινηματογράφο των ειδών. Στο παράδειγμά μας τα όρια είναι περιορισμένα και βρίσκονται σε αναλογία με την ανυπαρξία εναλλακτικών δυνατοτήτων για την κοινωνική καταξίωση. Ο ελληνικός κινηματογράφος κινείται στο πλαίσιο που ορίζουν οι κοινωνικές αντιλήψεις.

Από τις αρχές της δεκαετίας του 1970 γίνεται σαφής η στροφή των ταινιών σε ιστορίες και εικόνες με περισσότερο σεξ, οι οποίες πολλαπλασιάζονται όσο περνούν τα χρόνια.² Αυτή είναι η μοναδική ανανέωση που προτείνει ο εμπορικός κινηματογράφος, για να κρατήσει ένα μέρος του κοινού του και να αντιμετωπίσει την τηλεόραση. Η πληθώρα υπαινικτικών και κυριολεκτικών τίτλων γύρω από τον σαρκικό έρωτα, την ηδονή, τα βίτσια, τις διαστροφές ανοίγει ένα νέο κεφάλαιο στο θέμα. Οι ημίγυμνες, γυμνές και προκλητικές εμφανίσεις γυναικών δεν έλειπαν από τον ελληνικό κινηματογράφο,³ όπως δεν έλειπαν και οι ιστορίες με πόρνες ή οίκους ανοχής,⁴ αντίθετα συνυπήρχαν ως αντίφαση με τα ηθικοπλαστικά μηνύματά του και ικανοποιούσαν την περιέργεια των θεατών του.

Στον νέο ελληνικό κινηματογράφο τα όρια μετακινούνται οπωσδήποτε και η προσωπική έκφραση εμπλουτίζει την αναπαράσταση των ερωτικών σχέσεων και αισθημάτων.⁵ Η κοινωνία αποδέχεται την κυριολεξία που έχει φέρει στις οθόνες η σεξουαλική επανάσταση της δεκαετίας του 1960 και οι ξένες ταινίες. Δεν χρειάζεται πλέον να γυρίζει ο φακός προς το αμπαζούρ, αλλά μπορεί να παρακολουθεί τις ερωτικές πε-



5. Ευδοκία, Μαρία Βασιλείου, Γιώργος Κουτούζης, 1971.



6. Άγγελος, Μιχάλης Μανιάτης, Διονύσης Ξανθός, 1982.

ριππύξεις των κινηματογραφικών προσώπων. Αναπτύσσεται ένας προβληματισμός για τις ερωτικές σχέσεις και κάθε καλλιτέχνης εστιάζει σε διαφορετική όψη τους. Ο Νίκος Κούνδουρος στις *Μικρές Αφροδίτες* (1963) διατυπώνει σκέψεις για τις προαιώνιες τελετουργίες του έρωτα, πολύ διαφορετικές από το πλαίσιο που αναλύσαμε παραπάνω.⁶ Ταινίες όπως η *Ευδοκία* (Αλέξης Δαμιανός, 1971) μιλούν για την αδύνατη ευτυχία, για τις αδεξιότητες, απόρροια των κοινωνικών αντιλήψεων, που καταστρέφουν τα ερωτικά αισθήματα, όσο ισχυρά και αν είναι. Η μοναξιά είναι έντονα παρούσα σ' αυτόν τον κινηματογράφο και εκφράζεται με την καταπίεση που ασκεί το περιβάλλον στις ευάλωτες γυναίκες (*Το προξενίο της Άνας*, Παντελής Βούλγαρης, 1972),⁷ με την απουσία σχέσεων (*Οι δρόμοι της αγάπης είναι νυχτερινοί*, Φρίντα Λιάππα, 1981),⁸ με τις ερωτικές ιδιορρυθμίες (*Οι απέναντι*, Γιώργος Πανουσόπουλος, 1981),⁹ ακόμα και με την απογοήτευση και τα αδιέξοδα που προκαλούν οι διαφορετικές ανάγκες των δύο φύλων (*Περί έρωτος*, Μαρία Γαβαλά - Θόδωρος Σούμας, 1982).¹⁰

Στην *Μπέτυ*¹¹ (Δημήτρης Σταύρακας, 1979), γίνεται μια πρώτη απόπειρα προσέγγισης ενός χώρου μέχρι τότε απαγορευμένου στον δημόσιο λόγο και στη δημόσια εικόνα: της αρσενικής πορνείας και ιδιαίτερα των τραβεστί. Η επανεμφάνιση του θέματος σε ένα θεατρικό έργο που συζητήθηκε για την τολμηρότητά του, το *Λάκκο της αμαρτίας* (Γιώργος Μανιώτης, 1982) και στον Άγγελο¹² (Γιώργος Κατακουζηνός,

1982) ήταν απόρροια των γενικότερων αλλαγών στις απεικονίσεις του έρωτα. Το πραγματικό περιστατικό που έδωσε την υπόθεση του Άγγελου πυροδότησε συζητήσεις που είχαν στόχο να αποκαλύψουν την κοινωνική υποκρισία γύρω από το ζήτημα της ομοφυλοφιλίας, της ανδρικής πορνείας και της σωπής που τις συνόδευε. Οι ομοφυλόφιλοι που εμφανίζονταν στον εμπορικό κινηματογράφο ήταν καρικατούρες ανδρών, καταγέλαστα κωμικά στοιχεία, που υιοθετούσαν στη συμπεριφορά στερεότυπα αποδιδόμενα στις γυναίκες: λεπτή φωνή, πολλές κινήσεις χαριεντισμού, διάθεση για κουτσομπολιό.¹³ Ο υπαινιγμός ήταν αρκετός για να διεγείρει το ενδιαφέρον και την περιέργεια του κοινού για ένα απαγορευμένο θέμα. Οι νέες προσπάθειες απεικόνισης της ομοφυλοφιλίας εστιάζουν σε περιθωριακές περιπτώσεις, σε εξαιρέσεις που κινούν και πάλι την περιέργεια, ενώ ταυτόχρονα προωθούν μια ανθρωπιστική αντιμετώπιση του συγκεκριμένου χώρου. Ιδιαίτερα στον Άγγελο χρησιμοποιούνται γνώριμες μελοδραματικές τεχνικές πάνω στη σχέση θύματος-θύτη και εξαγνιστικού έρωτα. Με τελείως διαφορετικούς όρους προσεγγίζουν την ομοφυλόφιλη σχέση, τις δυσκολίες της, την καθοριστική σημασία του περιγύρου και τη μοναξιά της ο Γιώργος Κόρρας και ο Χρήστος Βούπουρας στον ... *Λιποτάκτη* (1988), ένα μοναχικό δείγμα που αντιμετωπίζει το θέμα χωρίς ηθικολογικές παραμορφώσεις.

*Η ρεβάνς*¹⁴ (Νίκος Βεργίτης, 1983) σπάει τα όρια του ζευγαριού, δείχνοντας ότι τα αισθήματα μπορεί να είναι μπερδεμένα, οι άνθρωποι αναποφάσιστοι και η ανοχή μια αποδεκτή λύση. Η κατάσταση που εμφανίζεται στα *120 ντεσιμπέλ* (Βασίλης Βαφέας, 1987) απεικονίζει τις αισθηματικές και ερωτικές εμπειρίες της γενιάς που ενηλικιώνεται μέσα στη χούντα: ζευγάρια παρόντα και παρελθόντα, διασταυρώσεις και αλλαγές συντρόφων, μαζί με την εμμονή ή την ανάγκη για σταθερές σχέσεις και αισθήματα. Γυναίκες και άνδρες σ' αυτόν τον κινηματογράφο μπορεί να αλλάζουν ερωτικούς συντρόφους, αλλά δεν χάνουν την αξιοπρέπειά τους. Αναζητούν την προσωπική ευτυχία μέσα στην ερωτική σχέση και η



7. Ρεβάνς, Πάνος Ηλιόπουλος, Γιώτα Φέστα, Αντώνης Καφετζόπουλος, 1983.

κοινωνία δεν τους δεσμεύει πλέον, ιδιαίτερα τις γυναίκες, σε έναν και μοναδικό σύντροφο. Μπορούν να ξαναπροσπαθήσουν και, μάλλον, να επαναλάβουν τα λάθη τους.

Μια καταστροφική διάσταση των παράλληλων σχέσεων παρουσιάζει η ταινία του Τάσσου Ψαρρά *Η άλλη όψη* (1991): ο ιός του AIDS απασχολεί πλέον και την ελληνική κοινωνία, και όχι μόνο τους ομοφυλόφιλους. Πολλές ταινίες της δεκαετίας του 1990 δείχνουν ότι οι νοοτροπίες σχετικά με τον έρωτα έχουν αλλάξει, είναι πιο ανεκτικές, ακόμα και αν κάποια θέματα εμφανίζονται τηρώντας αποστάσεις από τους μέσους όρους, ως προβλήματα μιας μικρής εκκεντρικής μειονότητας (*Πάνω, κάτω και πλαγίως*, Μιχάλης Κακογιάννης, 1992), ως εξαιρέσεις σε έναν κοινωνικό κορμό που επιθυμεί να παραμείνει στις κανονικότητες του ετεροφυλόφιλου ζευγαριού.

Επιτομή της ανεκτικότητας, στο επίπεδο της διακωμώδησης των σεξουαλικών ηθών, στην επαρχία και στην πόλη, και κυρίως δείκτη της μετατόπισης προς τη μονοκρατορία του σεξ αποτελούν δύο ταινίες που γυρίστηκαν στα τέλη της δεκαετίας του 1990: η *Θηλυκή εταιρεία* (1999) του Νίκου Περάκη και το *Safe sex* (2000) των Μιχάλη Ρέππα και Θανάση Παπαθανασίου. Με τη μεγάλη τους εισπρακτική επιτυχία γίνονται πρότυπα για αρκετές ακόμα παραγωγές με επίκεντρο τις σύγχρονες σεξουαλικές συνήθειες. Εκφράζουν, με ιδιαίτερα κυνική ματιά, τις απόψεις των δημιουργών τους για τις αντιλήψεις, το ρόλο και τη χρήση του σεξ σε συγκεκριμένες, οικονομικά ευκατάστατες κοινωνικές ομάδες. Αν σκεφτούμε ότι ο Περάκης εμπνέεται από ένα σύγχρονο με την ταινία του γεγονός, και ότι η παρατήρηση και η εκμετάλλευση αφηγήσεων και περιστατικών στηρίζουν σε μεγάλο βαθμό τα σενάρια, καθώς και ότι η εισπρακτική επιτυχία τους ήταν πολύ μεγάλη, δηλαδή ότι πολύς κόσμος τις είδε στις αίθουσες όταν πρωτοβγήκαν (και πολύ περισσότερος μέχρι σήμερα, χάρη στο DVD), θα αποδεχτούμε ότι οι ταινίες βρίσκονται σε άμεση ανταπόκριση με το κοινωνικό αίσθημα και θα επισημάνουμε τη μεταβολή στις κοινωνικές συνήθειες που σχετίζονται με τον έρωτα και το σεξ.

Στο *Safe sex* η ερωτική απόλαυση επιτυγχάνεται με δύο τρόπους: με το ψέμα και με τη φαντασίωση. Προσπαθώντας να αποφύγουν τη μίζερη πραγματικότητα της ζωής τους, που επικεντρώνεται στην απουσία συναισθηματικής και σεξουαλικής σχέσης με τον/τη σύζυγό τους, τα πρόσωπα καταφεύγουν σε φανταστικούς κόσμους: η γυναίκα ερωτεύεται τον τηλεοπτικό ήρωα, ο άνδρας φαντασιώνεται με τη βοήθεια του τηλεφωνικού σεξ και της άγνωστης συνομιλήτριας. Τα ψέματα που λένε όλα ανεξαιρέτως τα πρόσωπα σε κάθε τους σχέση συμβάλλουν στη διατήρηση μιας ισορροπίας, ώστε να επιτευχθεί η απόλαυση χωρίς να θιγούν κοινωνικά και οικονομικά συμφέροντα, όπως ο γάμος, ή μια μόνιμη σχέση που μπορεί να οδηγήσει στην αποκατάσταση, που παραμένει για τις γυναίκες ο γάμος. Το ομοφυλόφιλο ζευγάρι έχει πλέον τη δυνατότητα της συγκατοίκησης και γίνεται αποδεκτό από το

φιλικό περιβάλλον, διέπεται ωστόσο από ανάλογους με των ετεροφυλόφιλων ζευγαριών περιορισμούς – αλλά και υπερβάσεις στο ζήτημα της «συζυγικής» πίστης. Η συνεχής αναζήτηση νέων σεξουαλικών εμπειριών είναι το κοινό μοτίβο των περισσότερων προσώπων στην ταινία. Η ρομαντική αγάπη διασώζεται μόνο στη φανταστική σχέση Γεωργίας-Στέφανου. Αυτή είναι η μοναδική σχέση που διέπεται από ειλικρίνεια, όπου ο πραγματικός άνθρωπος –η Γεωργία– εκφράζει πραγματικά συναισθήματα. Ταυτόχρονα δείχνει πώς η τηλεόραση λειτουργεί ως υποκατάστατο της ανάγκης (κάποιων) ανθρώπων, ιδιαίτερα γυναικών που δεν ανταποκρίνονται στα ισχύοντα πρότυπα νεότητας και ομορφιάς, να ζήσουν έντονες συναισθηματικές στιγμές με ένα άλλο ανθρωπίνο, και αρκούνται να τις ζουν παρακολουθώντας αισθηματικές σειρές ή ανάλογες ταινίες. Καμία πραγματική αποκατάσταση σχέσεων δεν έρχεται να καθησυχάσει το θεατή, το χάπυ εντ στηρίζεται στην αέναη αναζήτηση νέων ερωτικών συντρόφων, αμφοτέρων των φύλων, σε ατελείωτα ερωτικά γαϊτανάκια. Τα πρόσωπα, όπως και σε άλλες σύγχρονες ταινίες, διακρίνονται για τον αμοραλισμό τους. Το συμφέρον ανάγεται σε νομιμοποιημένη κοινωνική αξία – δεν είναι πλέον αμάρτημα που αποφεύγουν οι τίμιοι άνθρωποι, όπως δίδασκε ο κινηματογράφος των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων.

Η αυξανόμενη αποδοχή των ομοφυλόφιλων ζευγαριών από ένα μέρος της κοινωνίας και οι προσπάθειες συγχρονισμού με τις εξελίξεις που ισχύουν σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες σχετικά με τη νομιμοποίησή τους πυροδοτούν παράλληλα και το φόβο της ανατροπής του *statu quo*, της απώλειας του ελέγχου, της περιθωριοποίησης του «κανονικού», των ετεροφυλόφιλων ζευγαριών. Δύο πρόσφατες ταινίες εκφράζουν, η καθεμία με τον τρόπο της, την απειλή που παραμονεύει αν ανατραπούν τα σημερινά κοινωνικώς ισχύοντα. Στο *Straight story* (Βλαδίμηρος Κυριακίδης - Έφη Μουρίκη, 2006) οι ετεροφυλόφιλοι μπαίνουν σε καθεστώς απαγόρευσης, ενώ στο *Deep end* (Θανάσης Αντωνίου, 2008) η γυναίκα ως απειλή, που χρησιμοποιεί τον άνδρα για να τεκνοποιήσει και στη συνέχεια τον οδηγεί με ύπουλο τρόπο στην εξολοθρευση, τοποθετείται σε μια ομόφυλη σχέση.

Η απόσταση που έχει διανύσει η ελληνική κοινωνία από τα μεταπολεμικά χρόνια της εξύμνησης της ρομαντικής αγάπης είναι εντυπωσιακή στην κινηματογραφική της έκφραση, αν υπολογίσουμε ότι τόσο οι κινηματογραφιστές της πρώτης μεταπολεμικής δεκαετίας, όσο και αυτοί του *Safe sex* απευθύνονται στο «πλατύ κοινό», φροντίζουν επομένως να προσαρμόζουν το υλικό και τις ιδέες που το συγκροτούν με τρόπο που να τύχει όσο το δυνατόν ευρύτερης αποδοχής. Αν στο *Μεθύστακα* του Γιώργου Τζαβέλλα πάνω από τον έρωτα τίθεται η αξιοπρέπεια –για συμφέρον δεν μπορεί να γίνει λόγος– και αν στο κέντρο της αφήγησης τοποθετείται το ερωτευμένο ζευγάρι και οι περιπέτειές του πριν από την πολυπόθητη στιγμή της οικογενειακής συμφιλίωσης και της τελι-

κής ευθείας προς το γάμο, στις σύγχρονες ταινίες παρουσιάζεται ο κατακερματισμένος κόσμος, η σύνθετη, αποσπασματική πραγματικότητα και ο επεισοδιακός χαρακτήρας των ανθρώπινων σχέσεων. Αυτές οι σχέσεις, οι ξεκάθαροι ρόλοι, οι ξεκάθαρες επιθυμίες και οι ξεκάθαρες συμπεριφορές των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών έχουν αντικατασταθεί από ένα γενικευμένο ερωτικό γαϊτανάκι. Δεν διατηρούν όμως την απλή και επίσης ξεκάθαρη γραμμική μορφή που αποτυπώνει ο Άρτουρ Σνίτσερ στο έργο του (*La Ronde*, 1897), αλλά διαμορφώνονται και καταναλώνονται μέσα σε έναν πολύπλοκο ιστό αισθησιακών, οικογενειακών και οικονομικών διασταυρώσεων.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

Ευχαριστώ και από αυτή τη θέση την Παναγιώτα Μήνη, που διάβασε το κείμενο και διατύπωσε καίριες παρατηρήσεις. Οι φωτογραφίες είναι από το βιβλίο του Γιάννη Σολδάτου *Ελληνικός Κινηματογράφος. Ένας αιώνας*, τόμ. 1, εκδ. Κοχλίας, Αθήνα 2001.

¹ Για τον έρωτα και το γάμο στις κωμωδίες του εμπορικού ελληνικού κινηματογράφου, βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολογίας, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 2004, όπου και βιβλιογραφία.

² Δημήτρης Κολιοδήμος, «Για την πορνογραφία και το ελληνικό πορνό», στο Άρης Δημητρίου (επιμ.), *Αυστηρώς ακατάλληλον. Ελληνικό πορνό: από την Ομόνοια στο Αλκαζάρ*, Οξύ, Αθήνα 2000, σ. 9-35.

³ Ιάσων Τριανταφυλλίδης, «Κορίτσια με ωραία μαγιά, ή το σεξ στον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο», στο Δημητρίου (επιμ.), *Αυστηρώς ακατάλληλον...*, σ. 36-41.

⁴ Κολιοδήμος, «Για την πορνογραφία...», σ. 17, 21.

⁵ Ενδιαφέρουσα είναι η άποψη του Θόδωρου Σούμα για την περιθωριακή θέση που αποδίδει στον έρωτα ο νέος ελληνικός κινηματογράφος: Θόδωρος Σούμας, «Ελληνικός κινηματογράφος», *Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα / ερωτισμός*, Αιγόκερως, Αθήνα 1983, σ. 125-127.

⁶ Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Φύση, έρωτας, πόθος», *Σινεμολογία: Οι ελληνικοί μύθοι στον παγκόσμιο κινηματογράφο*, Πολιτιστική Ολυμπιάδα, Αθήνα 2003, σ. 171-177· και της ίδιας «Constructing female sexuality in Greek film: *Daphnis and Chloe* by O. Laskos, *Young Aphrodites* by N. Koundouros», στο Ulrich Meurer / Marie Elisabeth Mitsou / Maria Oikonomou (επιμ.), *Perseus' Schild. Griechische Frauenbilder im Film*, Ars Una, Neuried 2008, σ. 225-238.

⁷ Εύα Στεφανή, «*Το προξενιό της Άννας: Οικογένεια και Επιθυμία*», στο Φωτεινή Τομαή (επιμ.), *Ιστορία και πολιτική στο έργο του Παντελή Βούλγαρη*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σ. 51-61.

⁸ Γιάννα Αθανασάτου, «Οι γυναίκες από τις δύο πλευρές της κάμερας. Προσεγγίσεις στην αναζήτηση γυναικείας ταυτότητας», στο Διαμάντης Λεβεντάκος (επιμ.), *Ώψεις του νέου ελληνικού κινηματογράφου*, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, Αθήνα 2002, σ. 160-162.

⁹ «*Οι απέναντί*», στο Δημήτρης Κερκινός (επιμ.), *Γιώργος Πανουσόπουλος*, 46ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης / Αιγόκερως, Αθήνα 2005, σ. 152-164.

¹⁰ Σούμας, «Ελληνικός κινηματογράφος», σ. 141-148.

¹¹ Κωνσταντίνος Κυριακός, «Τραβεστί», *Διαφορετικότητα και ερωτισμός*, Αιγόκερως, Αθήνα 2001, σ. 94-95.

¹² Κωνσταντίνος Κυριακός, «Ο Άγγελος στη λεωφόρο Συγγρού», *Διαφορετικότητα και ερωτισμός*, σ. 122-126.

¹³ Κωνσταντίνος Κυριακός, «Το εξωτικό ον», *Διαφορετικότητα και ερωτισμός*, σ. 64-70· Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Ομοφυλοφιλία», *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου*, σ. 238-243.

¹⁴ Αθανασάτου, «Οι γυναίκες από τις δύο πλευρές της κάμερας...», σ. 162-164.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΑΘΑΝΑΣΑΤΟΥ ΓΙΑΝΝΑ, «Οι γυναίκες από τις δύο πλευρές της κάμερας. Προσεγγίσεις στην αναζήτηση γυναικείας ταυτότητας», στο Διαμάντης Λεβεντάκος (επιμ.), *Ώψεις του νέου ελληνικού κινηματογράφου*, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, Αθήνα 2002, σ. 160-162.

ΔΕΛΒΕΡΟΥΔΗ ΕΛΙΖΑ-ANNA, «Φύση, έρωτας, πόθος», *Σινεμολογία: Οι ελληνικοί μύθοι στον παγκόσμιο κινηματογράφο*, Πολιτιστική Ολυμπιάδα, Αθήνα 2003, σ. 171-177.

—, *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολογίας, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 2004.

—, «Constructing female sexuality in Greek film: *Daphnis and Chloe* by O. Laskos, *Young Aphrodites* by N. Koundouros», στο Ulrich Meurer / Marie Elisabeth Mitsou / Maria Oikonomou (επιμ.), *Perseus' Schild. Griechische Frauenbilder im Film*, Ars Una, Neuried 2008, σ. 225-238.

ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ, «Για την πορνογραφία και το ελληνικό πορνό», στο Άρης Δημητρίου (επιμ.), *Αυστηρώς ακατάλληλον. Ελληνικό πορνό: από την Ομόνοια στο Αλκαζάρ*, Οξύ, Αθήνα 2000, σ. 9-35.

ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ, *Διαφορετικότητα και ερωτισμός*, Αιγόκερως, Αθήνα 2001.

ΣΟΥΜΑΣ ΘΟΔΩΡΟΣ, «Ελληνικός κινηματογράφος», *Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα / ερωτισμός*, Αιγόκερως, Αθήνα 1983, σ. 125-127.

ΣΤΕΦΑΝΗ ΕΥΑ, «*Το προξενιό της Άννας: Οικογένεια και Επιθυμία*», στο Φωτεινή Τομαή (επιμ.), *Ιστορία και πολιτική στο έργο του Παντελή Βούλγαρη*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σ. 51-61.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΗΣ ΙΑΣΩΝ, «Κορίτσια με ωραία μαγιά, ή το σεξ στον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο», στο Άρης Δημητρίου (επιμ.), *Αυστηρώς ακατάλληλον. Ελληνικό πορνό: από την Ομόνοια στο Αλκαζάρ*, Οξύ, Αθήνα 2000, σ. 36-41.

Eros in Greek Cinema

Eliza-Anna Delveroudi

Eros is the favorite motif in all representational arts and the inspiration for theatrical plays, novels and screenplays in all periods. The century long use of motifs related to spiritual or carnal love defines to a large extent its mythographic representation. This does not prevent us from perceiving, via mythopoeia, the means through which each period expresses the prevailing convictions, habits and practices regarding love. Cinema is a most appropriate medium for studying and understanding the role of eros in the human relations of modern societies. In the Greek cinema, in particular, we can record the evolution of social attitudes towards this critical issue. After World War II, the Greek movies at the beginning adopted the paternalistic conceptions of a traditional society, as they had been adapted to the standards of urban life. Later on, in relation with the effective changes in film production during the 1970's, the cinematographers were entitled to express their personal observations and opinions about love, demystifying the guaranteed "recipes" for happiness, which had been reproduced by the former generation. Film production today, been oriented towards commercial targets, has departed from the earlier sentimental models of eros and presents it as a crucial, nevertheless random consumer's good of our modern amoral world.