



ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Π. Μ. Σ. «ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ, ΜΕΣΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: «ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

*«Η αποτύπωση της υπηρέτριας στις ταινίες του παλαιού ελληνικού
κινηματογράφου. Κοινωνιολογικές προσεγγίσεις»*



ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟΣ ΦΟΙΤΗΤΗΣ: ΧΡΗΣΤΟΣ Γ. ΝΤΑΜΠΑΚΑΚΗΣ (Α. Μ.: 4115M042)

ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ: ΣΚΑΡΠΕΛΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ, ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ, ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ

ΠΑΡΑΔΕΙΣΗ ΜΑΡΙΑ, ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ

ΛΥΔΑΚΗ ΑΝΝΑ, ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ

ΑΘΗΝΑ, ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 2017

Στο Δημήτρη

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές ευχαριστίες μου σε όλους τους διδάσκοντες του μεταπτυχιακού προγράμματος «Πολιτιστική Διαχείριση» και ιδίως στον αναπληρωτή καθηγητή κ. Ι. Σκαρπέλο για την καθοδήγηση και την υποστήριξή του κατά την εκπόνηση της παρούσας διπλωματικής διατριβής, καθώς και στην επίκουρη καθηγήτρια κ. Μ. Παραδείση για τα χρήσιμα ερεθίσματα κατά τη διδασκαλία του μαθήματος «Κινηματογράφος».

Επιπλέον, ευχαριστώ το προσωπικό όλων των βιβλιοθηκών, από όπου και άντλησα το βιβλιογραφικό μου υλικό, και τους συλλέκτες, οι οποίοι μου παρείχαν σπάνιο οπτικό υλικό συμβάλλοντας μ' αυτό τον τρόπο στον εμπλουτισμό της χρησιμοποιηθείσας φιλμογραφίας.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στον κ. Δημήτρη Συρογιαννίδη για τη θερμή υποστήριξη και βοήθεια καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης της διατριβής και φυσικά σε όλους τους δημιουργούς και συντελεστές των ταινιών για το τόσο συναρπαστικό πρωτογενές υλικό.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ	9
2. ΥΛΙΚΟ ΕΡΕΥΝΑΣ	13
3. ΕΤΑΙΡΕΙΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ.....	16
4. Ο ΘΕΣΜΟΣ ΤΗΣ ΥΠΗΡΕΤΡΙΑΣ.....	22
5. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ	26
6. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ.....	33
7. ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΑΙΝΙΩΝ	39
7.1. ΓΕΝΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ	39
7.1.1. ΟΝΟΜΑΤΟΛΟΓΙΑ.....	39
7.1.2. ΗΛΙΚΙΑ	41
7.1.3. ΚΑΤΑΓΩΓΗ/ ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΕΠΙΠΕΔΟ	42
7.1.4. ΧΡΗΣΗ ΓΛΩΣΣΑΣ	45
7.1.5. ΙΔΙΑΙΤΕΡΑ ΓΝΩΡΙΣΜΑΤΑ ΥΠΗΡΕΤΡΙΑΣ	51
7.1.6. ΕΡΓΑΣΙΑΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ	52
7.1.7. ΕΡΓΑΣΙΑΚΟ ΚΑΘΕΣΤΩΣ	55
7.1.7.1. ΨΥΧΟΚΟΡΗ.....	55
7.1.7.2. ΑΝΔΡΕΣ ΥΠΗΡΕΤΕΣ	57
7.1.8. ΕΞΩΤΕΡΙΚΗ ΕΜΦΑΝΙΣΗ.....	60
7.2. ΦΥΣΗ ΤΟΥ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΟΣ.....	63
7.2.1. ΣΥΝΔΙΚΑΛΙΣΜΟΣ	63
7.2.2. ΑΝΤΙΜΕΤΩΠΙΣΗ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΟΣ	71
7.2.3. ΥΠΟΤΙΜΗΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ ΓΙΑ ΥΠΗΡΕΤΡΙΕΣ.....	75

7.3. ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΑΛΛΕΣ ΥΠΗΡΕΤΡΙΕΣ.....	78
7.3.1. ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΑΛΛΕΣ ΥΠΗΡΕΤΡΙΕΣ.....	78
7.3.2. ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΥΠΗΡΕΤΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ	81
7.3.3. ΛΟΙΠΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΙΟΛΟΓΙΑ	83
7.3.4. ΣΧΕΣΗ ΥΠΗΡΕΤΡΙΩΝ- ΘΥΡΩΡΩΝ.....	85
7.3.5. ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΚΗΠΟΥΡΟΥΣ ΚΑΙ ΣΟΦΕΡ.....	87
7.4. ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΕΡΓΟΔΟΤΕΣ.....	90
7.4.1. ΑΛΛΑΓΗ ΡΟΛΩΝ ΥΠΗΡΕΤΡΙΩΝ- ΕΡΓΟΔΟΤΩΝ	90
7.4.2. ΕΡΩΤΙΚΗ ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΕΡΓΟΔΟΤΕΣ.....	95
7.4.3. ΑΥΘΑΔΕΙΑ/ ΕΠΙΚΡΙΤΙΚΟΤΗΤΑ	103
7.4.3.1. ΑΥΘΑΔΕΙΑ.....	103
7.4.3.2. ΕΠΙΚΡΙΤΙΚΟΤΗΤΑ	105
7.4.4. ΠΑΡΟΧΗ ΒΟΗΘΕΙΑΣ	109
7.4.5. ΠΑΓΙΔΕΥΣΗ.....	113
7.4.6. ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΕΣ ΔΟΣΟΛΗΨΙΕΣ	115
7.5. ΕΡΩΤΙΚΗ ΖΩΗ- ΣΥΝΑΨΗ ΓΑΜΟΥ	117
7.6. ΠΑΡΑΒΑΤΙΚΗ ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ.....	130
7.7. ΔΟΥΡΕΙΟΣ ΙΠΠΟΣ	142
7.8. ΕΠΑΦΗ ΜΕ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ.....	146
7.8.1. ΛΑΪΚΑ ΑΣΜΑΤΑ	146
7.8.2. ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΕΣ	153
7.8.3. ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ/ ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ.....	154
7.8.3.1. ΣΙΝΕΜΑ	154
7.8.3.2. ΜΟΥΣΙΚΗ.....	156

7.8.3.3. ΠΡΟΣΩΠΑ ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑΣ	156
7.8.3.4. ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ- ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ	156
7.8.3.5. ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΣ ΤΥΠΟΣ	157
7.8.3.6. ΠΡΟΠΟ- ΠΟΔΟΣΦΑΙΡΟ	157
7.8.3.7. ΛΟΙΠΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ	157
7.9. ΠΗΓΗ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΩΝ- ΛΥΣΗ ΣΤΟ ΔΡΑΜΑ	158
7.10. ΑΠΟΛΥΣΕΙΣ/ ΒΙΑ ΚΑΤΑ ΤΩΝ ΥΠΗΡΕΤΡΙΩΝ.....	163
8. ΕΠΙΛΟΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ.....	167
ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ	170
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	182
ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ	189

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Σκοπός της παρούσας διπλωματικής διατριβής είναι μία κοινωνιολογική προσέγγιση της εμφάνισης των υπηρετριών ως ρόλων στις ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου (1949-1978) με σημείο αναφοράς τα στερεότυπα που συνδέονται με το επάγγελμα αυτό. Μέσω της ανάλυσης περιεχομένου 180 ταινιών επιχειρούμε να διερευνήσουμε κατά πόσο τα στερεότυπα για τις υπηρέτριες αναπαράγονται μέσω του κινηματογράφου, καθώς και αν η συχνή αυτή αναπαραγωγή αποτελεί παράγοντα ενίσχυσης και διαιώσεως των υπαρχόντων στερεοτύπων. Η έντονη επιθυμία για σύναψη γάμου, το χαμηλό μορφωτικό επίπεδο, η παραβατική συμπεριφορά είναι μερικά μόνο από τα στερεότυπα που εντοπίσαμε να επαναλαμβάνονται στις ταινίες. Ας μη λησμονούμε ότι τα στερεότυπα εμφανίζονται εντός του κοινωνικού συνόλου, οπότε δεν θα μπορούσαν να μην αναπαράγονται και στον κινηματογράφο, ο οποίος αποτελεί αντικατοπτρισμό της.

Λέξεις- κλειδιά: Υπηρέτριες, Στερεότυπα, Ελληνικός Κινηματογράφος, Ανάλυση Περιεχομένου

ABSTRACT

Aim of the present dissertation is a sociological approach of the maids' character in the movies of the Greek Cinema (1949-1978) as far as stereotypes connected to this profession are concerned. Through the content analysis of 180 movies, our target is to evaluate the frequency of the cinematic reproduction of stereotypes concerning the maids, as well as whether this frequent reproduction constitutes a factor of the existing

stereotypes' perpetuation. The strong desire for matrimony, the low level of education, the delinquency are only some of these frequent stereotypes. Thus, the stereotypes are part of the society, therefore their cinematic reproduction is more than expected, as the cinema is society's reflection.

Key- words: Maids, Stereotypes, Greek Cinema, Content Analysis

1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Εφελτήριο για την διεξαγωγή της παρούσας έρευνας είναι η επιθυμία κοινωνιολογικής ανάλυσης της επαγγελματικής ομάδας των υπηρετριών, όπως εκείνη απθανάτιστηκε μέσω του ελληνικού κινηματογράφου κατά τη χρονική περίοδο άνθισής του. Η αξία του εγχειρήματος αυτού έγκειται στο γεγονός ότι μελετούμε ένα επάγγελμα, το οποίο πλέον δεν υφίσταται -τουλάχιστον με τη μορφή που είχε στα μέσα του 20^{ου} αιώνα-, καθώς και τους τρόπους με τους οποίους απεικονίστηκε στον ελληνικό κινηματογράφο με ό,τι αυτό συνεπάγεται. Διττός, επομένως, είναι ο στόχος της έρευνας, αφού πέραν της ανεύρεσης των αναπαραστάσεων της υπηρετριας στο πλαίσιο του κινηματογραφικού ρόλου, μας απασχολεί επιστημονικά και η αναπαραγωγή των στερεοτύπων, τα οποία είναι συμβατά με τον ορίζοντα προσδοκιών του θεατή. Ο παλαιός ελληνικός κινηματογράφος (Π.Ε.Κ.)¹ οριοθετείται επί της ουσίας μέσω της εμφάνισης του νέου ελληνικού κινηματογράφου (Ν.Ε.Κ.)² -στόχος του οποίου ήταν η δημιουργία ταινιών τέχνης- στις αρχές της δεκαετίας 1970 με πρωτοπόρους του είδους τους Αγγελόπουλο και Βούλγαρη. Πλέον, ομιλούμε και για Σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο³, ο οποίος οριοθετείται χρονικά από τις αρχές της δεκαετίας 1990 και εντεύθεν. Η ακμή του ελληνικού κινηματογράφου μετά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και η συνεπακόλουθη αύξηση της προσέλευσης των θεατών ερείδεται σε μία πληθώρα λόγων. Ειδικότερα, μόλις στις αρχές της δεκαετίας 1940 οι παραγωγοί προσανατολίσθηκαν στην εμπορική εκμετάλλευση της κινούμενης εικόνας ενεργώντας προς αυτή την

¹ Σχετικά βλ. Διαμαντόπουλος, Β. (2015). *Ρόλοι και Κώδικες στον Ελληνικό Κινηματογράφο 1950-1974. Φαρσοκωμωδία- Ομοφυλοφιλία*, Αθήνα: Οδός Πανός, σ. 79 επ.

² Ως προς τη μετάβαση από τον παλαιό στο νέο ελληνικό κινηματογράφο βλ. Κατσουνάκη, Μ. "Κινηματογράφος: Σε μεταβατικό στάδιο" στο *Επτά Ημέρες, Η Καθημερινή, Αφιέρωμα: Η Ελλάδα τον 20^ο αιώνα (1965-1970)*, 12/12/99, σ. 36 και της ίδιας, "Άνεμος ανατροπής" στο *Επτά Ημέρες, Η Καθημερινή, Αφιέρωμα: Η Ελλάδα τον 20^ο αιώνα (1970-1980)*, 19/12/99, σσ.34- 35.

³ Παπαδημητρίου, Λ. (2009). *Το ελληνικό κινηματογραφικό μιούζικαλ. Κριτική- πολιτισμική θεώρηση* (μτφ. Μ. Κουλεντιανού, Α. Παρούση), Αθήνα: Παπαζήση, σ. 37 επ..

κατεύθυνση⁴. Οι σαρωτικές δημογραφικές αλλαγές⁵ ως απότοκο της λήξης του παγκοσμίου και κατόπιν του εμφυλίου πολέμου επηρέασαν και το κινηματογραφικό πεδίο. Κατά τη δεκαετία 1950 το κύμα της αστυφιλίας συνέτεινε στην πληθυσμιακή έκρηξη της πρωτεύουσας. Τα μεγάλα ποσοστά αναλφαβητισμού των εσωτερικών οικονομικών μεταναστών σε συνδυασμό με το προσιτό κόστος του κινηματογραφικού εισιτηρίου κατέστησαν τον κινηματογράφο δημοφιλέστατο ψυχαγωγικό μέσο. Κατά τη δεκαετία 1960 η σταδιακή άνοδος του βιοτικού επιπέδου, αλλά και του καταναλωτισμού, επιφέρει θεαματική αύξηση του αριθμού των εισιτηρίων στις κινηματογραφικές ταινίες. Παρά την τεράστια κινηματογραφική παραγωγή από το 1943 έως και το 1973 δεν προκαλεί έκπληξη η ύπαρξη ευάριθμων μελετών επί του κινηματογράφου της εποχής όχι μόνο εκείνη την περίοδο, αλλά και σήμερα, αν αναλογισθούμε τη σφοδρή κριτική⁶ κατά του εμπορικού κινηματογράφου από τους συγχρόνους, αλλά και τους μεταγενέστερους κριτικούς και μελετητές. Συνεπώς, δεν θα πρέπει να μας προκαλεί εντύπωση ότι ο ελληνικός κινηματογράφος αποτελεί ακόμα και σήμερα *terra incognita* σε πολλά επίπεδα. Τα δύο περιοδικά κινηματογραφικής ύλης της εποχής εκείνης («Ελληνικός κινηματογράφος» -1966 έως 1967- και «Σύγχρονος κινηματογράφος» -έτος ίδρυσης 1968-) επεφύλαξαν ψυχρή στάση και αυστηρότητα στην κριτική των ταινιών της εποχής με εξαίρεση ίσως τις ταινίες με αμιγώς ποιοτικά χαρακτηριστικά. Δυστυχώς, η κακή κριτική απευθυνόταν συλλήβδην στον παλαιό ελληνικό κινηματογράφο αποφεύγοντας να διαχωρίσει τις ταινίες εκείνες, οι οποίες καίτοι εμπορικές διατηρούσαν ένα βαθμό ποιότητας. Μάλιστα, οι συντάκτες των δύο ανωτέρω περιοδικών θεωρούσαν τον παλαιό ελληνικό

⁴ Καζάκος, Κ. "Παλιός εμπορικός κινηματογράφος" στο Σολδάτος, Γ. (επιμ.) (2001). *Ντίνος Δημόπουλος. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 2001*, Αθήνα: Αιγόκερως, σ. 93.

⁵ Καιροφύλας, Γ. (1993). *Η Αθήνα τη δεκαετία του '50*, Αθήνα: Φιλίπποτης, σσ. 19-20 και Παπαδημητρίου, Λ., ό.π., σ. 41.

⁶ Ό. π., σ. 59 επ..

κινηματογράφο ως κακή απομίμηση του Χόλυγουντ σε υφολογικό και ιδεολογικό επίπεδο⁷.

Η άποψη ότι ο μυθοπλαστικός κινηματογράφος αποτελεί ιστορική πηγή διατυπώθηκε κατά τις αρχές της δεκαετίας 1970 από τον Μάρκ Φερρό, ο οποίος συνάντησε αντιδράσεις από την πανεπιστημιακή κοινότητα. Κάθε ταινία απεικονίζει την πραγματικότητα και αποτελεί αντικατοπτρισμό της κοινωνίας και της ιδεολογίας της. Εξάλλου, «οι κωμωδίες, τα δράματα και οι ψυχαγωγικές ταινίες είναι έμμεσα προπαγανδιστικές.. αντανakλούν την κοσμοθεωρία του δημιουργού τους, που με τη σειρά του είναι “προϊόν” της εποχής του και έχει δεχθεί τις επιρροές της κυρίαρχης ιδεολογίας, καθώς, πιθανότατα, και της μη κυρίαρχης. Οι ταινίες, επίτηδες ή μη, δίνουν πληροφορίες για την εποχή αυτή μέσα από τη γλώσσα, την αισθητική, την ιδεολογία που προβάλλουν⁸». Μάλιστα, μια ταινία που απηχεί το αισθητικό, πολιτικό και φαντασιακό mainstream λειτουργεί κατεξοχήν ως ιστορική πηγή⁹. Εξάλλου, όπως χαρακτηριστικά τονίζει η Τριανταφύλλου¹⁰, “ο κινηματογράφος είναι δέσμιος της εποχής του και αυτό τον κάνει ντοκουμέντο της”. Ωστόσο, δεν πρέπει να λησμονούμε ότι δεν είναι εφικτή η αυτούσια μεταφορά της πραγματικότητας στον κινηματογράφο λόγω δύο βασικών περιορισμών¹¹: 1. Η ταινία μυθοπλασίας αποτελεί κατασκευή που λειτουργεί σε ορισμένο δραματουργικό πλαίσιο και 2. Οι συντελεστές της ταινίας αποτελούν το φίλτρο μέσω του οποίου διωλίζεται η κοινωνική πραγματικότητα ως την επαφή της με το κοινό. Πράγματι, πριν από οποιαδήποτε ανάλυση στο πεδίο του ελληνικού κινηματογράφου

⁷ Ό. π., σ. 61.

⁸ Τριανταφύλλου, Σ. “Watch out: Cinema is so permanent” στο Φερρό, Μ. (2002). *Κινηματογράφος και ιστορία* (μτφ. Π. Μαρκέτου/ πρόλογος: Σ. Τριανταφύλλου), Αθήνα: Μεταίχμιο, σ. 13.

⁹ Ό. π., σ. 16.

¹⁰ Ό. π., σ. 17.

¹¹ Δελβερούδη, Ε.- Α. (2005). *Οι νέοι στις κωμωδίες του Ελληνικού κινηματογράφου, 1948-1974*, Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., σσ. 16- 17.

επιβάλλεται ο συνυπολογισμός των δύο ως άνω περιορισμών, καθώς και των απαιτήσεων του κοινού. Εύστοχα ο Δημόπουλος¹² σε μία συνέντευξη σχολιάζει τη λογοκρισία¹³ που επιβάλλει το ίδιο το κοινό. Επιπροσθέτως, πρέπει να αναφέρουμε και τη σχετικά περιορισμένη θεματολογία του εμπορικού κινηματογράφου λόγω της λογοκρισίας της εποχής, η οποία κορυφώθηκε την περίοδο της Επταετίας. Άρα, μέλημα των κινηματογραφιστών ήταν η πραγμάτευση θεμάτων με γνώμονα αφενός τις προτιμήσεις του κοινού και αφετέρου τις επιταγές της λογοκρισίας. Εξάλλου, “ο κινηματογράφος αποτελεί έναν προνομιακό χώρο για τη συγκρότηση, την προβολή και την επιβολή εικόνων του κοινωνικού φαντασιακού στο πλαίσιο του εκάστοτε κυρίαρχου ηγεμονικού λόγου, αλλά ταυτόχρονα μπορεί να παρέχει και το υλικό ή τα μέσα αντίστασης και άρθρωσης εναλλακτικών λόγων¹⁴”.

2. ΥΛΙΚΟ

¹² Σολδάτος, Γ., ό. π., σσ. 50- 51.

¹³ Γρηγορίου, Γ. (1988). *Μνήμες σε Άσπρο και σε Μαύρο Ι. Τα ηρωικά χρόνια*, Αθήνα: Αιγόκερως, σ. 109 επ., Ανδρίτσος, Γ. “Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο (1945-1974)” στο Πετσίνη, Π.-Χριστόπουλος, Δ. (2016). *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ-Παράρτημα Ελλάδας, σσ. 35- 42, Καμβασινού, Κ. (2005). *Finos Film, Φιλοποίμην και Τζέλλα*, Αθήνα: Ορφέας, σ. 221, Σωτηροπούλου, Χ. (1989). *Ελληνική κινηματογραφία, 1965-1975: θεσμικό πλαίσιο, οικονομική κατάσταση*, Αθήνα: Θεμέλιο, σσ. 49- 50 και της ίδιας, (1995). *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο, επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, Αθήνα: Θεμέλιο, σ. 25 επ..

¹⁴ Κοσμά, Υ. “Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο του ’60: Η ταινία «Δεσποινίς Διευθυντής» στο Ρήγος, Α.- Σεφεριάδης, Σ. Ι.- Χατζηβασιλείου, Ε. (επιμ.) (2008). *Η «σύντομη» δεκαετία του ’60. Θεσμικό πλαίσιο, κομματικές στρατηγικές, κοινωνικές συγκρούσεις, πολιτισμικές διεργασίες*, Αθήνα: Καστανιώτης, σ. 404.

Υλικό της παρούσας μελέτης αποτέλεσε ένα αρκετά μεγάλο corpus ταινιών, το οποίο χρονικά καλύπτει την περίοδο 1949-1978, δηλαδή την περίοδο ανάπτυξης και άνθισης του παλαιού εμπορικού κινηματογράφου. Δεδομένου ότι στη συντριπτική πλειοψηφία των ταινιών της περιόδου αυτής εντοπίζουμε ρόλους υπηρετριών ήταν επιβεβλημένη η εισαγωγή ορισμένων κριτηρίων ως προς την προεπιλογή του δείγματός μας. Το πρώτο κριτήριο σχετίζεται με τη δυναμική του εκάστοτε ρόλου υπηρέτριας ως προς την πλοκή και την εξέλιξη της ταινίας, όπου και εμφανίζεται. Επομένως, σκόπιμα εξαιρέσαμε από το πεδίο της έρευνας μας τις ταινίες, όπου οι υπηρέτριες εμφανίζονται απλώς και μόνο να εκτελούν τα τυπικά τους καθήκοντα (οικιακές εργασίες, αγορές, κ.α.), αφού δεν εξυπηρετούν στην εξαγωγή ουσιαστικών συμπερασμάτων ως προς το υπό ανάλυση θέμα της παρούσας μελέτης. Αντιθέτως, επιδιωκόμενος στόχος ήταν η ανεύρεση ταινιών, όπου οι υπηρέτριες διαδραματίζουν χαρακτηριστικό ή και σημαίνοντα ρόλο στις εκάστοτε ταινίες. Πράγματι, σε αρκετές ταινίες ο ρόλος αυτός είναι όχι απλώς ολοκληρωμένος, αλλά σχεδόν σμιλεμένος αρχικά από τον σεναριογράφο, κατόπιν από το σκηνοθέτη και τέλος από την ηθοποιό που την ενσαρκώνει.

Το δεύτερο κριτήριο αφορά το είδος της ταινίας, την εταιρεία καθώς και το έτος παραγωγής. Αρχικά, υπήρχε η σκέψη περιορισμού της μελέτης ως προς την εταιρεία παραγωγής (μελέτη ταινιών της Finos film ή της Καραγιάννης- Καρατζόπουλος), ως προς το είδος της ταινίας (κωμική ή δραματική) και ως προς τη δεκαετία παραγωγής (1950/1960/1970). Τελικώς, η έρευνα μας δεν έθεσε κανένα εκ των ανωτέρω περιορισμών, αφού μέσω του εντοπισμού πληθώρας παραδειγμάτων δυνάμεθα να προβούμε σε περισσότερες ομαδοποιήσεις του υλικού μας αξιοποιώντας με τον καλύτερο δυνατό τρόπο το ευρύτατο αυτό πεδίο παρατήρησης. Η

ενασχόληση με ταινίες εντός αυστηρού πλαισίου θα περιόριζε άνευ λόγου το πεδίο μας και συνεπώς τα συμπεράσματά μας.

Η προεπιλογή των υπό μελέτη ταινιών στηρίχθηκε στην επισταμένη έρευνα όλων των προσφερόμενων πηγών κατά τρόπο όχι αποκλειστικό, αλλά συνδυαστικό. Ειδικότερα, βασική πηγή αρχικού εντοπισμού των ταινιών αποτέλεσε η ιστοσελίδα της Ταινιοθήκης της Ελλάδος¹⁵ σε συνδυασμό με τις ιστοσελίδες των δύο βασικών κινηματογραφικών εταιρειών παραγωγής, ήτοι των Finos film¹⁶ και Καραγιάννης-Καρατζόπουλος¹⁷. Δεδομένου ότι οι ελάχιστονες εταιρείες παραγωγής έχουν ολοκληρώσει τον κύκλο τους όχι μόνο ως προς την παραγωγή, αλλά και ως προς τη διανομή των ταινιών, αφού οι περισσότερες έχουν εξαγορασθεί ή απλώς δεν υφίστανται υπό καμία μορφή, δεν εντοπίσαμε ιστοσελίδες, ώστε να ενημερωθούμε για την κινηματογραφική παραγωγή της εκάστοτε εταιρείας. Η χρήση λέξεων- κλειδιά, όπως επί παραδείγματι “υπηρέτρια”, “οικιακή βοηθός”, “καμαριέρα”, “παραδουλεύτρα”, “δούλα”, “δουλικό”, “ψυχοκόρη”, “υπηρετικό προσωπικό”, οδήγησε σε έναν πρώτο εντοπισμό ταινιών, όπου ο ρόλος της υπηρέτριας -είτε με τον όρο αυτό είτε με έναν εκ των ως άνω αναφερθέντων- αναγράφεται στη σύνοψη της ταινίας, γεγονός που εκ προοιμίου αποδεικνύει ότι εν προκειμένω ο ρόλος της υπηρέτριας δεν είναι απλώς διεκπεραιωτικός ή διακοσμητικός. Ταυτόχρονα, εργαλείο στο αρχικό αυτό στάδιο αποτέλεσε και η προσωπική γνώση του γράφοντος επί του ελληνικού κινηματογράφου, γεγονός που συνετέλεσε στον εντοπισμό κάποιων ταινιών, οι οποίες αρχικά δεν ανευρέθησαν στους καταλόγους των ανωτέρω ιστοσελίδων μολονότι εμπεριείχαν χαρακτηριστικούς ρόλους υπηρετριών. Ας μη λησμονούμε ότι κατά κανόνα τέτοιοι κατάλογοι δεν

¹⁵ www.tainiothiki.gr

¹⁶ www.finosfilm.com

¹⁷ www.karagiannis-karatzopoulos.com

δύνανται ποτέ να θεωρηθούν εξαντλητικοί και αποκλειστικοί, επομένως απαιτείται η κατά το δυνατόν επισταμένη και διαρκής έρευνα με συνδυασμό όλων των πηγών και εργαλείων. Επιπλέον, η συχνή ενσάρκωση ρόλων υπηρέτριας από συγκεκριμένες ηθοποιούς οδηγώντας σε μεγάλο βαθμό τυποποίησης αποτέλεσε εργαλείο έρευνας, αφού η μελέτη της φιλομορφίας των ηθοποιών αυτών (Δέσποινα Στυλιανοπούλου, Αλέκα Στρατηγού, Πόπη Άλβα, κ.α.) συνετέλεσε στον εντοπισμό χρήσιμων για την έρευνά μας ταινιών. Αποτέλεσμα των ανωτέρω ενεργειών ήταν ο εντοπισμός περί των 180 ταινιών.

Σημαντική δυσκολία αντιμετωπίσαμε κατά το δεύτερο στάδιο, δηλαδή την εξασφάλιση τρόπου θέασης των ταινιών. Οι αξιώσεις πνευματικών δικαιωμάτων συνετέλεσαν στην απόσυρση της πλειοψηφίας των ταινιών από την πλατφόρμα Youtube, γεγονός που δυσχέρανε σε μεγάλο βαθμό τον εντοπισμό των ταινιών. Οι εναλλακτικοί τρόποι, οι οποίοι χρησιμοποιήθηκαν, ήταν οι εξής: άντληση μέρους του υλικού 1. από το προσωπικό αρχείο μας, 2. από τις ελάχιστες εναπομείνουσες αναρτημένες ταινίες στην πλατφόρμα Youtube¹⁸, 3. από την ιστοσελίδα Greek-Movies¹⁹, η οποία έχει διατηρήσει κάποιες παλαιές συνδέσεις ταινιών στην πλατφόρμα Youtube, καθώς και από την ιστοσελίδα Dailymotion²⁰, 4. από το αρχείο συλλεκτών, 5. από τα αρχεία της εταιρείας Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, 6. από καταστήματα πώλησης μεταχειρισμένων οπτικών δίσκων (DVD) και 7. από την Ταινιοθήκη της Ελλάδος. Η διαδικασία της συγκέντρωσης των ταινιών ήταν αρκετά χρονοβόρα, αφού απαιτούσε πολλές επισκέψεις στα ανωτέρω καταστήματα με αβέβαιο τις περισσότερες φορές αποτέλεσμα, αλλά και επαφή με συλλέκτες, οι οποίοι δεν ήταν πάντοτε πρόθυμοι να παράσχουν υλικό φοβούμενοι

¹⁸ www.youtube.com

¹⁹ www.greek-movies.com

²⁰ www.dailymotion.com

προφανώς τη διακίνηση ταινιών χωρίς άδεια ή εξουσιοδότηση. Σημειωτέον, η κακή τεχνική ποιότητα -ιδίως ως προς το θέμα του ήχου- αρκετών ταινιών αναρτημένων σε πλατφόρμες και ιστοσελίδες επέβαλλε την καταβολή της μέγιστης δυνατής προσοχής κατά τη θέασή τους, ώστε να αντισταθμισθεί το μειονέκτημα αυτό.

3. ΕΤΑΙΡΕΙΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

Κατά την υπό μελέτη χρονική περίοδο στο ελληνικό κινηματογραφικό τοπίο δραστηριοποιήθηκε μία πληθώρα εταιρειών παραγωγής, η οποία και παρήγαγε έναν τεράστιο αριθμό ταινιών²¹ όχι πάντα με τα δέοντα καλλιτεχνικά εχέγγυα. Οι περισσότερες εταιρείες αποτελούσαν οικογενειακές επιχειρήσεις, οι οποίες λειτουργούσαν μάλλον συγκυριακά και δεν είχαν μακροπρόθεσμο σχεδιασμό παραγωγής ή φιλόδοξα σχέδια²². Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι κατά τη δεκαετία 1965-1975 εντοπίζονται 243 ενεργές κινηματογραφικές εταιρείες, όχι όμως όλες με τακτικές παραγωγές. Μάλιστα, η ίδρυση εταιρειών παραγωγής από ανθρώπους επί της ουσίας άσχετων²³ προς το αντικείμενο του κινηματογράφου είναι ενδεικτική και της συνολικής καλλιτεχνικής ποιότητας των ταινιών αυτών. Η παρείσφρηση ακριβώς αυτή θεωρείται ως αιτία για τον χαρακτηρισμό του εμπορικού κινηματογράφου της εποχής ως μη ποιοτικού, αφού από τις 2.500 περίπου ταινίες της εποχής

²¹ Σχετικά με τις ταινίες της εποχής και τους πρωταγωνιστές βλ. Τριανταφυλλίδης, Ι. (1997). *Στο τέλος μιλάει το πανί*, Αθήνα: Άμμος, σ. 27 επ., του ιδίου, (2015). *Ελληνικός κινηματογράφος. Οι ταινίες που έγραψαν ιστορία*, Αθήνα: Το Βήμα, σ. 9 επ., του ιδίου, (2015). *Ελληνικός κινηματογράφος. Οι ηθοποιοί που έγραψαν ιστορία*, Αθήνα: Το Βήμα, σ. 11 επ., Πρέκας, Α. (2003). *Σαν παλιό σινεμά.. Οι «γνωστοί μας άγνωστοι» ηθοποιοί, ιστορίες από την πορεία τους στη ζωή, την τέχνη, καθώς και χίλιες σπάνιες φωτογραφίες*, Αθήνα: Σύγχρονοι Ορίζοντες, σ. 21 επ., Φενέκ Μικελίδης, Ν. (2005), *100 χρόνια ελληνικού και ξένου κινηματογράφου. Όλες οι ελληνικές ταινίες από το 1897 μέχρι σήμερα*, Αθήνα: Η. Μανιατέας, σσ. 20- 73 και *Περιοδικό Σινεμά, 100 χρόνια κινηματογράφος* (ειδικό τεύχος εκτός σειράς), 1995, σσ. 61, 80, 118, 136- 7.

²² Παπαδημητρίου, Λ., ό.π., σ. 39 επ..

²³ Ακτσόγλου, Μ. (επιμ.) (1994). *Γιώργος Τζαβέλλας, 35^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Αθήνα: Αιγόκερως, σσ. 34- 35 και Σολδάτος, Γ., ό. π., σ. 58 επ..

ελάχιστες αναγνωρίζονται ως εμπορικές και συνάμα ποιοτικές. Το δέλεαρ του εύκολου πλουτισμού, αλλά και της επαφής με επίδοξες νεαρές ηθοποιούς ήταν ικανή συνθήκη για την υπερπαραγωγή ελληνικών ταινιών από μη ειδικούς. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να συνυπολογίσουμε και την ύπαρξη των γραφείων εκμεταλλεύσεως²⁴ με κυρίαρχα τα Δαμασκηνός- Μιχαηλίδης και Σκούρας, τα οποία επέβαλλαν τους δικούς τους όρους στην κινηματογραφική παραγωγή. Επιπλέον, η κρατική πολιτική επί του κινηματογράφου τασσόταν υπέρ του εμπορικού κινηματογράφου εις βάρος των ταινιών τέχνης, λόγω των εσόδων από την υπερφορολόγηση μιας ταινίας. Σημειωτέον, το κράτος εισέπραττε φόρο από τον παραγωγό, το σκηνοθέτη, τους ηθοποιούς, τους τεχνικούς, τα γραφεία εκμεταλλεύσεως, τους αιθουσάρχες, αλλά και το κοινό μέσω της επιβάρυνσης των δημοσίων θεαμάτων. Η έρευνα μας χρησιμοποιεί ταινίες ποικίλων εταιρειών παραγωγής {Σπέντζος (1947), Ι. Καρατζόπουλος (1957), Στράντζαλης (1959), Δαμασκηνός- Μιχαηλίδης (1959), κ.ά.}, ωστόσο η συντριπτική πλειοψηφία των ταινιών αυτών είναι προϊόν των εταιρειών Καραγιάννης- Καρατζόπουλος (1966), Finos Film (1939), Αφοι Ρουσόπουλοι (1959), Ανζερβός (1947). Οι εταιρείες αυτές ταυτίσθηκαν πλήρως με την πλέον επιτυχημένη περίοδο του παλαιού ελληνικού κινηματογράφου, ωστόσο η καθεμία είχε διαφορετική πολιτική και ενίοτε και το δικό της κοινό. Στο σημείο αυτό θα ασχοληθούμε ακροθιγώς με μία αναδρομή σε κάποιες από τις εταιρείες, οι ταινίες των οποίων και αναλύονται. Η ιδρυθείσα υπό του Φιλοποίμενος Φίνου εν έτει 1939 εταιρεία Finos Film²⁵ έμελλε να ορίσει την ανάπτυξη του ελληνικού κινηματογράφου και να προσδώσει στον εμπνευστή της το προσωνύμιο “Πατριάρχης του ελληνικού

²⁴ Ως προς τα γραφεία εκμεταλλεύσεως και την κρατική πολιτική βλ. Σολδάτος, Γ., ό. π., σσ. 60- 61.

²⁵ Σχετικά με την ίδρυση και την πορεία της εταιρείας αυτής βλ. Τριανταφυλλίδης, Ι. (2000). *Ταινίες για φίλημα. Ένα αφιέρωμα στον Φιλοποίμενα Φίνο και τις ταινίες του*, Αθήνα: Εξάντας, σσ. 27- 43, 206- 286, Μπουνιάς, Α. (1994). *30 χρόνια πίσω από την κάμερα της Finos Film*, Αθήνα: Σμυρνωτάκης, σ. 18 επ. και Καμβασινού, Κ., ό.π., σ. 56 επ..

κινηματογράφου”. Το υψηλό καλλιτεχνικό επίπεδο των ταινιών οφειλόταν σε μία συνισταμένη παραγόντων, όπως μεταξύ άλλων την εξασφάλιση των καλύτερων συντελεστών (σεναριογράφων, σκηνοθετών, ηθοποιών, τεχνικών, κ.α.), τη διαρκή προμήθεια του πλέον σύγχρονου εξοπλισμού (πρώτη ομιλούσα ελληνική ταινία, εκσυγχρονισμός τεχνικών εικονοληψίας και φωνοληψίας, τεχνική σινεμασκόπ, κ.α.) και την ενασχόληση του ίδιου του Φίνου κατά την παραγωγή των ταινιών, ώστε να διασφαλισθεί η ποιότητα, την οποία ο ίδιος είχε οραματισθεί για την εταιρεία του. Μάλιστα, ο Φίνος δημιουργεί δικό του κλάδο διανομής και εισάγει το σύστημα block booking²⁶ -το οποίο ανέφερε πρώτος ο Βακαλόπουλος- ως αντίσταση στην κυριαρχία αμερικανικών εταιρειών και την εισβολή μικρών παραγωγών. Εξάλλου, το κοινό²⁷ στο οποίο απευθύνονται οι ταινίες αυτές είναι εκείνο των κεντρικών αιθουσών, το οποίο έχει επαφή με τον ξένο και ιδίως τον αμερικανικό κινηματογράφο, γεγονός το οποίο το καθιστά αρκετά πιο ενημερωμένο, αλλά και απαιτητικό σε σχέση με τις προσδοκίες από τη θέαση μιας ταινίας. Τούτων δοθέντων, ο Φίνος επεδίωκε μέσω της άρτιας τεχνικής και κινηματογράφησης, αλλά και των κατάλληλων συνεργατών (σταθεροί συνεργαζόμενοι σκηνοθέτες οι Γ. Δαλιανίδης²⁸ και Α. Σακελλάριος²⁹) να διατηρήσει το υψηλό κύρος της εταιρείας του και παράλληλα να μην απωλέσει τη δυναμική του στο απαιτητικό κοινό των κεντρικών αιθουσών. Μολονότι οι συντελεστές αυτοί δεν συνεργάζονταν αποκλειστικά με την εταιρεία αυτή, σε καμία άλλη εταιρεία δεν απέδιδαν τα μέγιστα των δυνατοτήτων τους είτε λόγω έλλειψης εξοπλισμού είτε

²⁶ Παπαδημητρίου, Λ., ό.π., σ. 40.

²⁷ Δελβερούδη, Ε.- Α., ό.π., σ. 36.

²⁸ Σχετικά με το Δαλιανίδη βλ. Δαλιανίδης, Γ. (2005). *Ο κινηματογράφος, τα πρόσωπα κι εγώ*, Αθήνα: Καστανιώτης, σ. 15 επ. και Τριανταφυλλίδης, Ι. (2014). *Ο Γιάννης Δαλιανίδης μιλάει στον Ιάσονα Τριανταφυλλίδη*, Αθήνα: Andy's Publishers, σ. 9 επ..

²⁹ Σχετικά με το Σακελλάριο βλ. Σακελλάριος, Α. (1990). *Λες και ήταν χθες...* Αθήνα: Σμυρνωτάκης, σ. 390 επ., Σούμας, Θ. (2009). *Εθνικές κινηματογραφίες, στιλ και σκηνοθέτες*, Αθήνα: Αιγόκερως, σσ. 170- 1 και Δελαπόρτας, Μ. (2001). *Αλέκος Σακελλάριος, Το ταλέντο βγήκε απ' τον παράδεισο*, Αθήνα: Άγκυρα, σ. 36 επ..

λόγω έλλειψης συγκεκριμένου καλλιτεχνικού οράματος. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού είναι η εταιρεία Ανζερβός, η οποία αποτελούσε μαζί με τις Finos Film και Νόβακ την τριάδα που καθόρισε την κινηματογραφική παραγωγή της δεκαετίας 1950. Μολονότι ο Αντώνης Ζερβός διέθετε επαφή με το αντικείμενο, αλλά και ιδιόκτητα studios³⁰, όπως ακριβώς και ο Φίνος, δυστυχώς στερείτο οράματος και δεν ήλεγχε το τελικό αποτέλεσμα των ταινιών με απότοκο την παραγωγή ταινιών υποδεέστερων εκείνων της Finos Film. Η ένταξη του κωμικού στοιχείου σε ένα κοινωνικό προβληματισμό³¹ δεν ήταν διακαής πόθος του Ζερβού³², άρα αυτό βρισκόταν στη διακριτική ευχέρεια και στη στοχοθεσία του εκάστοτε συνεργαζόμενου σκηνοθέτη. Ωστόσο, η Finos Film αποτέλεσε στόχο δριμείας κριτικής από σύγχρονους και μεταγενέστερους μελετητές, οι οποίοι προσάπτουν στον Φίνο “άρνηση ή αδυναμία να δει τον κινηματογράφο και σαν ως εργαλείο γραφής καλλιτεχνικού- πνευματικού προϊόντος και όχι μόνο σαν ένα ιλουστρασιόν προϊόν αποκοιμιστικής «ψυχαγωγίας»”³³. Εξάλλου, έχει τονιστεί το γεγονός ότι οι τρεις εκ των σημαντικότερων ταινιών του ελληνικού κινηματογράφου «*Η κάλπικη λίρα*» (Ανζερβός, 1955, σκην.: Γ. Τζαβέλλας), «*Στέλλα*» (Μήλλας Φιλμ, 1955, σκην: Μ. Κακογιάννης) και «*Ο δράκος*» (Αθηναϊκή Κινηματογραφική Εταιρεία, 1956, σκην.: Ν. Κούνδουρος) δεν ήταν παραγωγές της Finos Film, γεγονός που επιβεβαιώνει για κάποιους μελετητές τον αμιγή εμπορικό χαρακτήρα της

³⁰ Σωτηροπούλου, Χ. (1989). *Ελληνική κινηματογραφία, 1965-1975: θεσμικό πλαίσιο, οικονομική κατάσταση*, σσ. 12- 13.

³¹ Ο Μοσχοβάκης εύστοχα αναφέρει ότι οι Έλληνες παραγωγοί ήταν διστακτικοί ως προς την παραγωγή ταινιών με κοινωνικό προβληματισμό και παραθέτει τρεις ταινίες που αποτελούν την εξαίρεση αυτού («*Μοίρα του αθώου*», Τζέιμς Πάρις, 1965, σκην.: Γ. Γρηγορίου/ «*Το χύμα βάφτηκε κόκκινο*», Δαμασκηνός- Μιχαηλίδης, 1966, σκην.: Η. Καπετανίδης, Β. Γεωργιάδης/ «*Ο φόβος*», Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, 1966, σκην.: Κ. Μανουσάκης). Μοσχοβάκης, Α. “Ο κινηματογράφος. Χρονικό Οκτώβριος 1965 - Σεπτέμβριος 1966” στο *Θέατρο. Έκδοση θεάτρου, μουσικής, χορού και κινηματογράφου για το 1966*, Αθήνα: Θ. Κρίτας, σ. 73.

³² Δελβερούδη, Ε.- Α., ό.π., σ. 43 επ.

³³ Χαρίτος, Δ., “Ανακαλύπτοντας τον κινηματογράφο απ’ την αρχή” στο Σολδάτος, Γ. (επιμ.) (1996), *Γρηγόρης Γρηγορίου. 37^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Αθήνα: Αιγόκερως, σ. 56.

εταιρείας αυτής (“εγώ είμαι έμπορος” η δήλωση του Φίνου)³⁴. Όπως εύστοχα παρατηρεί η Τριανταφύλλου³⁵ “η Finos Film αναπαρήγαγε τον «πραγματικό κόσμο», δηλαδή μια κοινωνία φτώχειας, θρησκοληψίας, πατριαρχίας και οθωμανικών ηθών”.

Αντίπαλο δέος της Finos Film ήταν η εταιρεία Καραγιάννης-Καρατζόπουλος³⁶ (έτος ίδρυσης 1966), η οποία προήλθε από τη συνένωση των εταιρειών Ι. Καρατζόπουλος και Κίκος Φιλμ. Την εποχή εκείνη η πρωτοκαθεδρία ανήκε στο Φίνο, αφού οι προσπάθειες άλλων εταιρειών μετά από λίγα έτη λειτουργίας είχαν κατά κανόνα άδοξο τέλος. Επομένως, η έλλειψη μικρότερων εταιρειών σε συνδυασμό με την ύπαρξη κινηματογράφων, οι οποίοι δε συνεργάζονταν με τη Finos Film, οδήγησαν στην ίδρυση της εταιρείας αυτής με πρώτο φιλόδοξο σχέδιο την παραγωγή δέκα ταινιών κατά τον πρώτο χρόνο λειτουργίας, το οποίο και ευοδώθηκε. Η εταιρεία αυτή οδήγησε στη μαζικότητα της παραγωγής, στη βιομηχανοποίηση του κινηματογράφου και την ανατροπή των ως τότε δεδομένων, παρασύροντας ασφαλώς και την ανταγωνίστρια³⁷ Finos Film. Ασφαλώς, η ταχύτητα της παραγωγής είχε άμεσο αντίκτυπο στην ποιότητα των παραγομένων ταινιών και στην υιοθέτηση της νοοτροπίας της ανακύκλωσης των πάντων, όπως σεναρίου, υποκριτικής, σκηνοθεσίας, μουσικής, διακόσμου. Πράγματι, μία προσεκτική μελέτη των ταινιών αποδεικνύει πλήθος ομοιοτήτων, συγκεκριμένων σκηνοθετικών επιλογών, μοτίβων και επαναλήψεων με φόντο μια συγκεκριμένη αισθητική. Σημειωτέον, η εταιρεία απασχόλησε μικρό αριθμό σκηνοθετών (Κ. Καραγιάννης- 51 σκηνοθεσίες, Κ. Ανδρίτσος- 11 σκηνοθεσίες, κ.ά.) και σεναριογράφων (Λ. Μιχαηλίδης-

³⁴ Σολδάτος, Γ. (επιμ.) (2000). *Ντίνος Κατσουρίδης. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου*, Αθήνα: Αιγόκερως, σ. 15.

³⁵ Τριανταφύλλου, Σ., ό. π., σ. 17.

³⁶ Σχετικά με την εταιρεία βλ. σχετικά Δελβερούδη, Ε.- Α., ό. π., σ. 47 επ.

³⁷ Σχετικά με τον ανταγωνισμό των εταιρειών βλ. Γερμανός, Φ. (1972). *Ούτε αλάτι ούτε πιπέρι*, Αθήνα: Γρηγόρης, σσ. 33- 34 και Καμβασινού, Κ., ό. π., σ. 176 επ.

27 σενάρια, Γ. Λαζαρίδης- 15 σενάρια, κ.ά.). Ωστόσο, παρά τη μαζικότητα και την ανακύκλωση της παραγωγής -τα επόμενα έτη άγγιξε τις είκοσι ταινίες ετησίως-, οι ταινίες διέγραφαν αξιοπρεπή πορεία ως προς το οικονομικό σκέλος και την προσέλευση θεατών -οι οποίοι ειρήσθω εν παρόδω ανήκαν σε λαϊκά κοινωνικά στρώματα-, γεγονός το οποίο εν πολλοίς οφείλεται και στην εξασφάλιση δημοφιλέστατων πρωταγωνιστών της Finos Film έναντι αδρήs αμοιβής και ταυτόχρονης εκτόξευσης των χρηματικών τους απαιτήσεων κατά τα επόμενα έτη. Ειδοποιός διαφορά των δύο εταιρειών είναι η αντιμετώπιση των κοινωνικών φαινομένων³⁸. Αναντίρρητα, οι ταινίες του Φίνου αποτελούν ένα διαχρονικό αντικατοπτρισμό της μεταπολεμικής Ελλάδος, αφού κατέγραψαν με ενάργεια και γλαφυρότητα όλα τα κοινωνικά φαινόμενα και τις μόδες της εκάστοτε εποχής, όπως επί παραδείγματι την αντικουλτούρα των χίπις. Αντιθέτως, οι ταινίες της εταιρείας Καραγιάννης- Καρατζόπουλος λόγω των γοργών ρυθμών παραγωγής δεν κατάφεραν να αποτυπώσουν λεπτομερώς τα κοινωνικά φαινόμενα της εποχής τους.

Οι ελάχιστες μικρές εταιρείες παραγωγής³⁹ που λειτουργούσαν ακόμη απευθύνονταν σε ένα διόλου απαιτητικό κοινό, το οποίο ικανοποιούνταν με την παρουσία και μόνο ενός δημοφιλούς ηθοποιού, ο οποίος υποστήριζε ένα σενάριο ελαχίστων αξιώσεων. Η έλευση του νέου μέσου, της τηλεόρασης⁴⁰, σήμανε την αρχή του τέλους για τον εμπορικό κινηματογράφο, ο οποίος ήδη από τα τέλη της δεκαετίας 1960 έπνεε τα

³⁸ Δελβερούδη, Ε.- Α., ό. π., σ. 50.

³⁹ Ό.π., σσ. 51- 52.

⁴⁰ Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο Βρύζας "κάθε νέο Μέσο εκτοπίζει το προγενέστερο, χωρίς ωστόσο να το εξαλείφει. Ιστορικά, ο κινηματογράφος εκτόπισε το θέατρο, η τηλεόραση εκτόπισε τον κινηματογράφο και οι νέες τεχνολογίες πρόκειται να εκτοπίσουν την τηλεόραση. Όμως, εκτοπίζω δεν σημαίνει και εξαφανίζω". Βρύζας, Κ. (1997). *Παγκόσμια επικοινωνία. Πολιτιστικές ταυτότητες*, Αθήνα: Gutenberg, σ. 19. Σχετικά με την κινηματογραφική, αλλά και τηλεοπτική πλέον παραγωγή της δεκαετίας 1970 βλ. αναλυτικά Γεωργιάδης, Β. (1981). *Κινηματογράφος και τηλεόραση. Το αλμανάκ της ελληνικής οθόνης*, Αθήνα: Τολίδης, σ. 95 επ.

λοίσθια με μικρές αναλαμπές («Υπολοχαγός Νατάσα», Finos Film, 1970, σκην: Ν. Φώσκολος). Ο θάνατος του Φίνου στις 26/01/1977 πέραν της αναστολής των κινηματογραφικών παραγωγών της εταιρείας επί της ουσίας λειτούργησε και ως χρονικό ορόσημο του παλαιού εμπορικού κινηματογράφου.

4. Ο ΘΕΣΜΟΣ ΤΗΣ ΥΠΗΡΕΤΡΙΑΣ

Η υπηρέτρια⁴¹ αποτέλεσε ένα εκ των χαρακτηριστικότερων προσώπων της νεοελληνικής κοινωνίας, εξ ου και ενέπνευσε λογοτέχνες, θεατρικούς συγγραφείς, κινηματογραφιστές, κ.α. Ας μη λησμονούμε ότι σε πλήθος θεατρικών⁴² και κινηματογραφικών έργων η υπηρέτρια αποτελεί βασικό πρόσωπο και απεικονίζεται γλαφυρά. Ήδη από την εποχή της Τουρκοκρατίας παρατηρείται η απασχόληση νεαρών κοριτσιών ως υπηρετριών σε οικίες όχι μόνο εύρωστων, αλλά και οικονομικά ασθενέστερων εργοδοτών. Στην πλειοψηφία των περιπτώσεων οι υπηρέτριες είναι ανειδίκευτες, αφού ξεκινούν την απασχόλησή τους ορισμένες ακόμα και από την ηλικία των 9 ετών. Δεδομένης της οικονομικής ανέχειας και των δύσκολων συνθηκών διαβίωσης ιδίως του αγροτικού πληθυσμού, δεν προκαλεί εντύπωση το αριθμητικά τεράστιο εσωτερικό κύμα μετανάστευσης από ορεινές, αγροτικές ή νησιωτικές περιοχές της χώρας.

⁴¹ Γενικά για το επάγγελμα αυτό βλ. Φίλιας, Α. (1995). *Η Υπηρέτρια. Περιβάλλον-Προσωπικότητα-Προσφορά*, Πάτρα: χ. ε., σ. 67 επ.

⁴² Η Καλτάκη σταχυολογεί την εμφάνιση των υπηρετριών στην ελληνική κωμωδία της περιόδου 1863-1913. Καλτάκη, Μ. "Η κωμωδία ως έμμεση πηγή της ιστορίας. Υπηρέτριες στην ελληνική κωμωδία (1863-1913)" στο Βιβιλάκης, Ι. (επιμ.) (2007). *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχγκερ*, Αθήνα: Argo, σσ. 547- 560. Εμβληματικό θεατρικό έργο η "Αγγέλα" (1958) του Γιώργου Σεβαστίκογλου, όπου βασικό θέμα είναι η απεικόνιση του μικρόκοσμου των υπηρετριών σε μία αυλή της Αθήνας.

Σημειωτέον, η πρόσληψη υπηρετριών αποτελεί τεκμήριο του ανήκειν στην ανερχόμενη αστική τάξη, δηλαδή ένα ισχυρό σύμβολο κοινωνικής ανέλιξης. Εύστοχα, επομένως, η Χαντζαρούλα⁴³ τονίζει ότι “η οικιακή εργάτρια έγινε το σύμβολο του μετασχηματισμού της ελληνικότητας. Συνδεόταν με την άνοδο της υλιστικής κουλτούρας -μια νέα μορφή κατανάλωσης που ήταν προσανατολισμένη προς αγαθά και προϊόντα- και την εισαγωγή νέων συνηθειών που απειλούσαν να εξαλείψουν τον παραδοσιακό τρόπο ζωής”. Ωστόσο, το επάγγελμα αυτό δεν ήταν θεσμοθετημένο έως τις αρχές της δεκαετίας 1960 -καλυπτόταν μόνο από επτά αστυνομικές διατάξεις⁴⁴ κατά το διάστημα 1870-1951-, γεγονός το οποίο καθιστούσε τις υπηρέτριες εύκολο στόχο εκμετάλλευσης και απάνθρωπης συμπεριφοράς. Τραγικότερο μακράν περιστατικό κακοποίησης υπηρέτριας είναι η πασίγνωστη υπόθεση της Σπυριδούλας Ράπτη⁴⁵, η οποία υπέστη εγκαύματα από πυρωμένο σίδερο, επειδή είχε θεωρηθεί ένοχη κλοπής 50 δολαρίων από τους εργοδότες της. Οι υπηρέτριες βρίσκονταν υπό τον πλήρη έλεγχο των εργοδοτών τους, σε ένα ασφυκτικό πλαίσιο κυριαρχίας και λογοδοσίας.

Ενδιαφέρουσα πτυχή είναι και η συχνή εμφάνιση περιπτώσεων στο αστυνομικό δελτίο των εφημερίδων, όπου εμπλέκονταν υπηρέτριες είτε ως θύματα είτε ως θύτες. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα εξής δημοσιεύματα:

ΥΠΟΘΕΣΙΣ ΔΙΚΤΥΟΥ ΣΩΜΑΤΕΜΠΟΡΙΑΣ ΥΠΟΚΡΥΠΤΕΤΑΙ ΕΙΣ ΤΗΝ ΑΠΟΠΕΙΡΑΝ ΑΥΤΟΚΤΟΝΙΑΣ ΥΠΗΡΕΤΡΙΑΣ; ΣΥΝΕΛΗΦΘΗ ΙΕΡΟΔΟΥΛΟΣ ΚΑΙ ΑΝΕΚΡΙΘΗ ΕΠΙ ΩΡΑΣ⁴⁶

ΑΘΗΝΑΙ, 29- Η πτώσις της νεαρής υπηρετριάς Ε.Χ., ετών 16, από τον τρίτο όροφον της επί των οδών Σκουφά και Σίνα πολυκατοικίας, πιθανόν να φέρη εις φως υπόθεσιν

⁴³ Χαντζαρούλα, Π. (2012). *Σμιλεύοντας την υποταγή. Οι έμμισθες οικιακές εργάτριες στην Ελλάδα το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα*, Αθήνα: Παπαζήσης, σ. 242.

⁴⁴ Μεταξύ άλλων προβλεπόταν η υποχρεωτική τήρηση βιβλιαρίου από τις υπηρέτριες, καθώς και η ρύθμιση του καθεστώτος των μεσιτικών γραφείων. Ό. π., σ. 175 επ.

⁴⁵ Ό. π., σσ. 172- 173.

⁴⁶http://efimeris.nlg.gr/ns/pdfwin_ftr.asp?c=124&pageid=1&id=81350&s=0&STEMTYPE=0&STEM_WORD_PHONETIC_IDS=&CropPDF=0

σωματεμπορίας. Η Χ., υπηρέτρια εις ενοίκους άλλης πολυκατοικίας, ευρέθη, άγνωστον διά ποίον λόγον, εις τον τρίτον όροφον της πολυκατοικίας της οδού Σίνα και έπεσεν, ως γνωστόν, επάνω εις την διερχομένην Μ.Κ., ετών 53, με αποτέλεσμα να τραυματισθούν σοβαρώς και οι δύο γυναίκες και να μεταφερθούν εις τον Ιπποκράτειον νοσοκομείον. Η αιτία της τραγωδίας της νεαράς Ε. δεν εξηκριβώθη ακόμη, διότι το θύμα ευρίσκεται εις αφασίαν. Προφανώς πρόκειται περί αποπείρας αυτοκτονίας, δεν αποκλείεται, όμως, και το ατύχημα. Η αστυνομία δεν ασχολείται τόσο με τους λόγους της πτώσεως της νεαράς υπηρετριάς όσον με την υπόθεσιν σωματεμπορίας η οποία συμπεραίνεται από μικρόν σημείωμα, το οποίον ευρέθη επί της Χ. Αν και η αστυνομία ουδέν ανεκοίνωσεν, εγνώσθησαν τα εξής: Εις το σημείωμα αναφέρονται το ονοματεπώνυμον και η διεύθυνσις μιας γυναίκος. Επειδή τα στοιχεία της νεαράς υπηρετριάς ήσαν άγνωστα, οι αστυνομικοί ανεζήτησαν την γυναίκα του σημειώματος, η οποία όπως απεδείχθη, είναι ελευθερίων ηθών και συζή με γνωστόν σωματέμπορον. Η ιερόδουλος συνελήφθη αμέσως και ανεκρίθη επί ώρας. Εγνώσθη, ότι εις τας σελίδας τετραδίου της υπηρετριάς ευρέθη μακρά επιστολή προς την μητέρα της, εις την οποίαν αναφέρει, μεταξύ άλλων: «Συγχώρησέ με, που δεν σε άκουσα».

Εφημερίδα ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ 30/12/1965

**ΑΠΟΚΥΗΜΑΤΑ ΦΑΝΤΑΣΙΑΣ ΘΕΩΡΕΙ Ο ΙΑΤΡΟΣ ΤΑΣ ΚΑΤΑΓΓΕΛΙΑΣ ΤΗΣ ΥΠΗΡΕΤΡΙΑΣ
ΟΤΙ ΥΠΕΒΑΛΛΕΤΟ ΕΙΣ ΣΕΙΡΑΝ ΒΑΣΑΝΙΣΤΗΡΙΩΝ⁴⁷**

Ενώ η 18ετις Μ.Ε., η οποία υπέβαλε μήνυσιν κατά του εις Σ. εγκατεστημένου ιατρού Δ.Α. και της συζύγου του, εις την οικίαν των οποίων ειργάζετο ως υπηρέτρια, διά βάνανυσον συμπεριφοράν, εμμένει ότι εβασανίζετο υπό των εργοδοτών της, ο ιατρός Α. αρνείται τα πάντα, χαρακτηρίζων τους ισχυρισμούς της νέας ως αποκυήματα νοσηράς φαντασίας. Ούτω χθες η Ε., η οποία διαμένει εις την επί της οδού Ε. 43 του Περιστερίου οικίαν του αδελφού της, απαντώνσα εις ερωτήσεις δημοσιογράφων που την επεσκέφθησαν, είπεν ότι η σύζυγος του ιατρού ήτο σαδίστρια, την άφηνε νηστικήν επί ολοκλήρους ημέρας και γενικώς την υπέβαλλεν εις διάφορα βασανιστήρια. Εξάλλου, ο κ. Α. λέγει ότι όταν προ πενταετίας είχε μεταβή εις την ιδιαιτέραν του πατρίδα τα Δ. Κ. –τόπον καταγωγής και της μηνυτριάς- τον παρεκάλεσεν ο πατήρ της να την προσλάβη ως υπηρέτριαν, διότι ο ίδιος δεν ηδύνατο να την συντηρήση. Περαιτέρω τονίζει ότι και αυτός και η σύζυγός του εφρόντιζαν διά την μικρήν, η οποία, ως προσέθεσεν, ήτο φιλάσθενος και δεν ηδύνατο να προσφέρη πολλάς υπηρεσίας. Ο Α. κατέληξεν ότι τα τραύματα τα οποία φέρει η Ε. δεν προεκλήθησαν από εκείνον ή από την σύζυγόν του. Τέλος εξέφρασεν την απορίαν διατί επί πενταετίαν δεν εξέφρασεν η Ε. ουδέν παράπονον, αλλ' αντιθέτως ο πατήρ της εξέφρασε τας ευχαριστίας του διά την περιποίησιν

⁴⁷http://efimeris.nlg.gr/ns/pdfwin_ftr.asp?c=64&pageid=1&id=1008827&s=0&STEMTYPE=0&STEM_WORD_PHONETIC_IDS=&CropPDF=0

την οποίαν παρείχαν η οικογένεια Α. προς την θυγατέρα του. Εντωμεταξύ εγνώσθη ότι η Εισαγγελία Αθηνών θα αποστείλει εις την Εισαγγελία Σ. την μήνυσιν της Ε. και την ιατροδικαστικήν έκθεσιν, διά τα περαιτέρω. Σημειωτέον ότι η ιατροδικαστική εξέτασις διεπίστωσε τας κακώσεις τας οποίας ως ισχυρίζεται η μηνύτρια τής προξένησεν η οικογένεια Α.

Εφημερίδα ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ 11/9/1966

ΗΘΕΛΕ ΝΑ ΠΕΡΙΠΑΤΗΣΗ ΜΕ ΑΓΝΩΣΤΟΝ ΝΕΟΝ⁴⁸

Η Αικατερίνη Π.Λ., ετών 46, υπηρέτρια, κατήγγειλεν εις την αστυνομίαν ότι προχθές την νύκτα την επλησίασεν εις την πλατεία Βάθης ένας άγνωστος 35 ετών, ο οποίος της επρότεινε να μεταβούν εις περίπατον. Πράγματι εκείνη εδέχθη και μετέβησαν εις την οδό Κωνσταντινουπόλεως αλλ' ενώ περιεπάτουν εις τας σιδηροδρομικάς γραμμάς, ο άγνωστος φίλος της της ήρπασε μίαν στιγμήν την τσάντα της και εξηφανίσθη. Η τσάντα της περιείχε 500 δραχμάς, δύο χρυσάς λίρας, ένα σταυρόν χρυσούν, ένα ωρολόγιον και το βιβλιάριον καταθέσεών της εις την Ιονικήν Τράπεζαν με 8.000 δρχ.

Εφημερίδα ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ, Τετάρτη 8/1/1964

ΝΕΟ ΝΟΜΟΣΧΕΔΙΟ⁴⁹

Η με τόσην τυμπανοκρουσίαν και κυβερνητικήν μεγαλαυχίαν περί «κοινωνικής πολιτικής και προστασίας των ασθενεστέρων τάξεων» εισαχθείσα προ εξαμήνου, διά του περί ΙΚΑ νομοσχεδίου, ασφάλισις των υπηρετριών, απέληξεν ως προκύπτει, εις πολλαπλούν και παταγώδες φιάσκο. Από τα 50.000 άτομα που αποτελούν το υπηρετικόν προσωπικόν εις την περιοχίν πρωτευούσης, μόνον 2.000 έχουν απογραφή και ασφαλισθή, δηλαδή τέσσαρα περίπου τοις εκατόν. Θλιβερώτερα ακόμη είναι τα αποτελέσματα εις άλλας πόλεις. Πέραν τούτου όμως, το νομοσχέδιον του υπέρ του ΙΚΑ χαρατσώματος έχει, ως αναφέρεται, προκαλέση μεγάλην αναστάτωσιν μεταξύ του υπηρετικού κόσμου και εις τας με τους εργοδότης σχέσεις του. Υπηρέτριαι με μακροχρόνιον υπηρεσίαν εγκαταλείπουν τους εργοδότης των, διότι φοβούνται την απογραφήν των και την αντιμετωπίζουν ως κοινωνικήν μείωσιν. Διότι ουδεμία, βεβαίως, φιλοδοξεί να τελειώσει τον βίον της ως συνταξιοδοτούμένη

⁴⁸http://efimeris.nlg.gr/ns/pdfwin_ftr.asp?c=64&pageid=1&id=945150&s=0&STEMTYPE=0&STEM_WORD_PHONETIC_IDS=&CropPDF=0

⁴⁹http://efimeris.nlg.gr/ns/pdfwin_ftr.asp?c=64&pageid=1&id=493918&s=0&STEMTYPE=0&STEM_WORD_PHONETIC_IDS=ARxARsARjARtARhARwARTARIASBARp&CropPDF=0

από το ΙΚΑ υπηρέτρια. Τον δημιουργηθέντα διά του νομοσχεδίου σάλον επιτείνει μάλιστα τώρα η μελετωμένη υπό του υπουργείου εργασίας σύστασις «συνεργείων ελέγχου» (ανάγνωθι κατασκόπων), τα οποία θα περιέρχονται την πόλιν και θα ζητούν πληροφορίας από τους γαλακτοπώλας και τα μπακάλικα...

Εφημερίδα ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ 30/7/1961

5. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Η έννοια του στερεοτύπου⁵⁰ ως τρόπου κωδικοποίησης και ερμηνείας του κόσμου εισήχθη ως όρος των κοινωνικών επιστημών από τον αμερικανό δημοσιογράφο Walter Lippmann εν έτει 1922. Ειδικότερα, ο δημοσιογράφος περιέγραψε⁵¹ το στερεότυπο ως μία εικόνα στο κεφάλι κάποιου που βοηθά στην αντιμετώπιση της πολυπλοκότητας του περιβάλλοντος μέσω της απλοποίησης του κοινωνικού κόσμου. Μάλιστα, θεωρούσε ότι τα στερεότυπα ήταν προϊόν εσφαλμένων νοητικών διεργασιών που οδηγούσαν σε λανθασμένες πεποιθήσεις. Άλλοι θεωρητικοί⁵² θεωρούν τα στερεότυπα ως υπεργενικεύσεις (Allport), οι οποίες απορρέουν από παράλογες διεργασίες, και ως πεποιθήσεις (Fishman), οι οποίες χαρακτηρίζονται από ασυνήθιστη δυσκαμψία και ανθεκτικότητα στην αλλαγή. Στο ιδιαίτερα σημαντικό έργο του Κοινή Γνώμη επισημαίνει⁵³ ότι

«..η σύγχρονη ζωή είναι βιαστική και πολυσχιδής, πάνω από όλα η σωματική απόσταση χωρίζει ανθρώπους, οι οποίοι συχνά βρίσκονται σε σωματική επαφή μεταξύ τους, όπως ο εργοδότης και ο εργαζόμενος, ο

⁵⁰ Για μία επισκόπηση των ποικίλων ορισμών της έννοιας του στερεοτύπου βλ. Λαμπρίδης, Ε. Α. (2004). *Στερεότυπο, Προκατάληψη, Κοινωνική ταυτότητα. Μελετώντας τις δυναμικές της κοινωνικής αναπαράστασης για τους τσιγγάνους*, Αθήνα: Gutenberg, σ. 71 επ..

⁵¹ Dovidio, J. F.- Brigham, J.C.- Johnson, B. T.- Gaertner, S.L., "Stereotyping, Prejudice, and Discrimination: Another Look" στο Macrae, C. N. -Stangor, C. -Hewstone, M. (ed.) (1996). *Stereotypes and stereotyping*, New York: The Guilford Press, σ. 279.

⁵² Ο. π..

⁵³ Lippmann, W. (1922). *Κοινή γνώμη* (μτφ. Γ. Καραγιάννης), Αθήνα: Κάλβος, σσ. 89- 90.

κρατικός λειτουργός και ο ψηφοφόρος. Δεν υπάρχει μήτε χρόνος μήτε ευκαιρία για στενή γνωριμία. Αντίθετα παρατηρούμε ένα χαρακτηριστικό που ξεχωρίζει έναν πασίγνωστο τύπο, και συμπληρώνουμε το υπόλοιπο της εικόνας μέσω των στερεοτύπων⁵⁴ που έχουμε στο κεφάλι μας. Είναι ένας ταραχοποιός. Μέχρι αυτού φτάνει η παρατήρησή μας, ή έτσι μας λένε. Λοιπόν, ένας ταραχοποιός είναι αυτό το είδος του ανθρώπου, και γι' αυτό αυτός είναι τέτοιου είδους άνθρωπος. Είναι ένας διανοούμενος. Είναι ένας πλουτοκράτης. Είναι ένας αλλοδαπός».

Η μελέτη του Lippmann λειτούργησε ως προπομπός μίας σειράς μελετών επί του θέματος και επί της ουσίας θεμελίωσε τον επιστημονικό διάλογο για τη λειτουργία των στερεοτύπων. Όπως σημειώνουν οι Stangor και Schaller⁵⁵ “ο Tajfel⁵⁶ υποστηρίζει ότι τα στερεότυπα εξυπηρετούν μία ανεξάρτητη λειτουργία συστηματοποιώντας και απλοποιώντας πληροφορίες που είναι διαθέσιμες στο δέκτη και προστατεύοντας την αξιακή δομή του. Σε ένα συλλογικό επίπεδο ο Tajfel ισχυρίζεται ότι τα στερεότυπα εξυπηρετούν ομάδες προσφέροντας πολιτισμικά αποδεκτές εξηγήσεις για γεγονότα, δικαιολογώντας ενέργειες της ομάδας και προσφέροντας τρόπους στις ομάδες να διαφοροποιηθούν ευδιάκριτα από άλλες ομάδες”. Η κατηγοριοποίηση έχει διττή λειτουργία, αφού προσφέρει τη δυνατότητα μείωσης, αλλά και δημιουργίας πληροφοριών⁵⁷. Έχει υποστηριχθεί η άποψη⁵⁸ ότι η χρήση στερεοτυπικών

⁵⁴ Σημειωτέον, ο Lippmann δανείζεται τον όρο αυτό από την τέχνη της τυπογραφίας. Κόλλιας, Α. (2014). *Ανάλυση περιεχομένου. Εξέλιξη, τεχνικές και εφαρμογές της μεθόδου στη μελέτη της επικοινωνίας*, Αθήνα: Παπαζήσης, σ. 91 υποσ. 2.

⁵⁵ Stangor, C.- Schaller, M., “Stereotypes as Individual and Collective Representations” στο Macrae, C. N. -Stangor, C. -Hewstone, M. (ed.), ό.π., σ. 19.

⁵⁶ Tajfel, H., “Social stereotypes and social groups” στο Turner, J.C. -Giles, H. (ed.) (1981). *Intergroup behavior*, Chicago: University of Chicago Press, σσ. 144-167 και Tajfel, H. & Forgas, J.P., “Social categorization: Cognitions, values and groups” στο Forgas, J.P. (ed.) (1981), *Social cognition: Perspectives on everyday understanding*, London & New York: Academic Press, σσ. 113-140.

⁵⁷ Mackie, D. M.- Hamilton, D. L.- Susskind, J.- Rosselli, F., “Social Psychological Foundations of Stereotype Formation” στο Macrae, C. N. -Stangor, C. -Hewstone, M. (ed.), ό.π., σ. 45.

όρων κατά την παρατήρηση άλλων κοινωνικών ομάδων καλύπτει την ανάγκη των μονάδων να δημιουργήσουν μία ανώτερη αντίληψη για την δική τους κοινωνική ομάδα -και κατ' επέκταση του εαυτού τους- στηρίζοντας βέβαια την αντίληψη αυτή σε αρνητικές εντυπώσεις εις βάρος των υπολοίπων ομάδων. Χαρακτηριστική είναι και η αυτοματοποίηση ως προς τη λειτουργία του στερεοτύπου λόγω της συχνότητας χρήσης του⁵⁹. Πολύ ενδιαφέρον είναι και ο ορισμός που διατυπώνει η Χαντζή⁶⁰ περιγράφοντας τα στερεότυπα ως “πεποιθήσεις που έχουν τα άτομα για τα χαρακτηριστικά των μελών των κοινωνικών ομάδων και αποτελούν γνωστικές δομές ή αναπαραστάσεις που αποθηκεύονται στη μνήμη και κατόπιν ανασύρονται για να καθοδηγήσουν τις αποκρίσεις των ατόμων προς τα μέλη των στερεοτυποποιημένων ομάδων. Από την άλλη μεριά, τα στερεότυπα ως συλλογικές αναπαραστάσεις είναι οι κοινές πεποιθήσεις για τα προσωπικά χαρακτηριστικά, συνήθως χαρακτηριστικά προσωπικότητας, αλλά συχνά και για συμπεριφορές, μιας ομάδας ατόμων”. Ο Goffman⁶¹ υποστηρίζει ότι “η κοινωνία καθιερώνει τα μέσα κατηγοριοποίησης των ανθρώπων και το σύνολο των γνωρισμάτων που θεωρούνται συνηθισμένα και φυσιολογικά για τα μέλη καθεμιάς από αυτές τις κατηγορίες. (...) Τα κριτήρια που έχει ενσωματώσει (το στιγματισμένο άτομο) από την ευρύτερη κοινωνία το κάνουν ικανό να αντιλαμβάνεται ενδόμυχα εκείνο που θεωρούν ατέλειά του, και αυτό συνεπάγεται αναπόφευκτα πως, έστω και για λίγες στιγμές, συμφωνεί ότι πράγματι υπολείπεται αυτού που θα έπρεπε να είναι”.

⁵⁸ Bodenhausen, G. V. - Macrae, C. N., “The Self-Regulation of Intergroup Perception: Mechanisms and Consequences of Stereotype Suppression” στο Macrae, C. N. -Stangor, C. -Hewstone, M. (ed.), ό.π., σ. 229.

⁵⁹ Ο. π..

⁶⁰ Χαντζή, Α. “Κοινωνικά στερεότυπα και διομαδικές σχέσεις” στο Παπαστάμου, Σ. (επιμ.) (2006). *Εισαγωγή στην κοινωνική ψυχολογία. Τόμος 2. Η παράδοση*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σ. 227.

⁶¹ Goffman, E. (2001). *Στίγμα: Σημειώσεις για τη φθαρμένη ταυτότητα* (μτφ. Δ. Μακρυγιώτη), Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σσ. 64- 70.

Ιδιαίτερης αναφοράς χρήζει και το ζήτημα της ακρίβειας⁶² των στερεοτύπων. Αν υποθέσουμε ότι τα στερεότυπα ήταν εντελώς ανακριβή τότε κατά πάσα πιθανότητα δεν θα υφίσταντο πλέον. Πολιτισμικά στερεότυπα ως προς ποικίλες κοινωνικές ομάδες εμφανίζονται να διαθέτουν έναν “πυρήνα αλήθειας”⁶³. Ωστόσο, ακόμα και στην περίπτωση, κατά την οποία τα στερεότυπα είναι εν μέρει ακριβή κατά κανόνα διέπονται από υπεργενικεύσεις και υπερβολές. Τα άτομα προϊόντος του χρόνου αποκρυσταλλώνουν απόψεις σχετικά με τις ποικίλες κοινωνικές ομάδες του περιβάλλοντος τους με άμεσο επακόλουθο την αντίστοιχη αντιμετώπιση -θετική ή αρνητική- των μεμονωμένων ατόμων που τις απαρτίζουν⁶⁴. Η λειτουργικότητα των στερεοτύπων έγκειται στο γεγονός ότι τα άτομα διαρκώς έρχονται σε επαφή με άγνωστα τους άτομα για τα οποία αγνοούν τα πάντα πλην της κοινωνικής τους ομάδας, οπότε και χρησιμοποιούν το στερεότυπο, ώστε να οδηγηθούν στην εξαγωγή κάποιων αρχικών συμπερασμάτων⁶⁵. Θα πρέπει να τονίσουμε ότι στην πλειοψηφία των περιπτώσεων τα στερεότυπα έχουν αρνητικό πρόσημο και είναι ανθεκτικά σε μία ενδεχόμενη αλλαγή, διότι είναι άμεσα εξαρτημένα από την ανάγκη των ατόμων που τα δημιουργούν ή και τα αναπαράγουν για αυτοεπιβεβαίωση⁶⁶. Πέραν του συνήθους αρνητικού προσήμου, τα στερεότυπα λειτουργούν αρνητικά εις βάρος των ατόμων που καλύπτονται από αυτά, δεδομένου ότι δημιουργούν ένα καθεστώς ανασφάλειας και αβεβαιότητας⁶⁷. Συγκεκριμένα, τα άτομα αυτά διατηρούν αμφιβολίες ως προς τα κίνητρα της συμπεριφοράς των

⁶² Stangor, C. (ed.) (2000). *Stereotypes and Prejudice*. Maryland: Taylor & Francis Group, σ. 7.

⁶³ Ο. π..

⁶⁴ Stangor, C.- Schaller, M., ό. π., σ. 5.

⁶⁵ Ο. π., σ. 20.

⁶⁶ Fein, S.- Spencer, S. J., “Prejudice as Self-Image Maintenance: Affirming the Self Through Derogating Others” στο Stangor, C. (ed.), ό. π., σ. 188.

⁶⁷ Crocker, J.- Voelkl, K.- Testa, M.- Major, B. “Social Stigma: The Affective Consequences of Attributional Ambiguity” στο Stangor, C. (ed.), ό. π., σ. 353 επ..

υπολοίπων προς αυτά, αν δηλαδή λειτουργούν βάσει των χαρακτηριστικών τους ή βάσει των στερεοτύπων.

Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα η ανάλυση του Brown⁶⁸ περί των πηγών των στερεοτύπων. Ειδικότερα, θεωρεί ότι “1.τα στερεότυπα είναι άμεσα συνυφασμένα με την κουλτούρα, εντός της οποίας ανατρεφόμαστε και ζούμε, και διαβιβάζονται και αναπαράγονται με όλους τους συνήθεις κοινωνικό-πολιτισμικούς τρόπους- μέσω κοινωνικοποίησης στην οικογένεια και το σχολείο, μέσω επαναλαμβανόμενης έκθεσης σε εικόνες βιβλίων, την τηλεόραση και εφημερίδες, 2. τα στερεότυπα πηγάζουν, με αρκετή αβεβαιότητα, από κάποια πτυχή της κοινωνικής πραγματικότητας. Αυτό δεν σημαίνει ότι ένα οποιοδήποτε στερεότυπο μιας κοινωνικής ομάδας είναι κατά κάποιο τρόπο αντικειμενικά “αληθές” υπό την έννοια της ακριβούς περιγραφής των πραγματικών χαρακτηριστικών αυτής της ομάδας. Αντιθέτως, η πρόταση είναι ότι τα πολιτισμικά διακριτά μοτίβα συμπεριφοράς μίας ομάδας ή οι συγκεκριμένες κοινωνικό-οικονομικές συνθήκες στις οποίες δρα δύνανται να λειτουργήσουν ως θερμοκήπιο, όπου συγκεκριμένες στερεοτυπικές αντιλήψεις σχετικά μ’ αυτή μπορούν άνετα να ευδοκιμήσουν, 3. τα στερεότυπα πηγάζουν από το γεγονός ότι οι ομάδες καταλαμβάνουν πολύ διαφορετικές θέσεις στην κοινωνία, έχοντας κάποιες καταφανώς περισσότερο πλούτο, ισχύ και δικαιώματα σε σχέση με άλλες”. Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφερθούμε και στον τρόπο μετάδοσης των στερεοτύπων. Στις περισσότερες περιπτώσεις η μετάδοση πραγματοποιείται μέσω των μέσων μαζικής ενημέρωσης, ήτοι λογοτεχνία, τηλεόραση, κινηματογράφος, εφημερίδες, κ.α.. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρουν οι Stangor και Schaller⁶⁹ “τα χειροπιαστά τέχνηρα των μέσων μαζικής ενημέρωσης συνιστούν «αυτοκινητόδρομο

⁶⁸ Brown, R. (1995). *Prejudice. Its social psychology*. Oxford: Blackwell, σσ. 83- 86.

⁶⁹ Stangor, C.- Schaller, M., ό. π., σ. 12.

πληροφοριών» για τη μετάδοση των κοινωνικών στερεοτύπων.. το ότι τα μέσα μαζικής ενημέρωσης είναι ένα σημαντικό, συλλογικό αποθετήριο κοινωνικών στερεοτύπων αναγνωρίζεται λεπτομερώς από άτομα που παρακολουθούν τον τρόπο που άτομα και ομάδες απεικονίζονται στα μέσα και από ερευνητές, οι οποίοι κωδικοποιούν αυτές τις αναπαραστάσεις”.

Οι υπηρέτριες ως επαγγελματίες διαχρονικά είναι συνυφασμένες με πλήθος στερεοτύπων, τα οποία άπτονται του μορφωτικού και κοινωνικού επιπέδου, της ηθικής, της ακεραιότητας, της ποιότητας εν γένει της συμπεριφοράς και του χαρακτήρα τους. Παρουσιάζει, επομένως, μεγάλο ενδιαφέρον μία ανάλυση της ανίχνευσης των στερεοτύπων που σχετίζονται με τις υπηρέτριες μέσω του ελληνικού κινηματογράφου. Ας μη λησμονούμε ότι οι κινηματογραφικοί χαρακτήρες αντλούν στοιχεία από τους αντίστοιχους κοινωνικούς ρόλους και τις κοινωνικές αναπαραστάσεις⁷⁰. Η Παραδείση θεωρεί ότι αυτό συμβαίνει ακόμα και σήμερα τονίζοντας ότι “δεν είναι σπάνια η ύπαρξη στερεοτύπων χαρακτήρων, κινηματογραφικών κλισέ και συμβατικών «γυαλιστερών» αφηγήσεων που παραπέμπουν σε mainstreaming κινηματογράφο στο πλαίσιο του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου⁷¹”. Ομοίως, η Λυδάκη επισημαίνει ότι “οι κοινωνικοί επιστήμονες μελετούν και αναλύουν το φιλικό κείμενο και τις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις σχετικά με τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά και τα κοινωνικά θέματα, τους θεσμούς, τους τυποποιημένους χαρακτήρες και τα στερεότυπα, και παράλληλα διερευνούν τις επιδράσεις του οπτικού πολιτισμού στην κοινωνική κατασκευή της καθημερινής ζωής⁷²”. Ειδικότερα, ο

⁷⁰ Allen, R.C.- Gomery, D. (1985). *Film History, Theory and Practice*, Boston: McGraw- Hill, σ. 158.

⁷¹ Παραδείση, Μ. (2006). *Κινηματογραφική αφήγηση και παραβατικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο (1994-2004)*, Αθήνα: Τυπωθήτω, σ. 18 υποσ. 5.

⁷² Λυδάκη, Α. (2012). *Μέσα από την κάμερα. Κινηματογράφος και κοινωνική πραγματικότητα*, Αθήνα: Παπαζήσης, σ. 58.

κινηματογράφος αναπαρήγαγε τα υπάρχοντα στερεότυπα περί των υπηρετριών, αλλά ως βασικός μηχανισμός παραγωγής ιδεολογίας εμπέδωσε στην αντίληψη των θεατών τα στερεότυπα αυτά μέσω της συχνής αναπαραγωγής τους. Σύμφωνα με την Κομνηνού⁷³ “ο κινηματογραφιστής όταν επιχειρεί την κινηματογράφιση μιας ταινίας βρίσκεται κάτω από την αναγκαιότητα να αναπαραγάγει τα πράγματα όχι όπως έχουν, αλλά όπως φαίνονται τεθλασμένα μέσα από την ιδεολογία”. Είναι αναμφισβήτητη η τεράστια δύναμη του κινηματογράφου μέσω της διττής του υπόστασης, δηλαδή ως τέχνης και ως μέσου μαζικής επικοινωνίας⁷⁴. Όπως υποστηρίζει ο Σκαρπέλος⁷⁵ “η ‘γλώσσα’ της εικόνας σε κάθε εκδοχή της (της ζωγραφικής, της φωτογραφίας, του κινηματογράφου, της τηλεόρασης, των κόμικς) κυριαρχεί όχι μόνο ως ρητορικό σχήμα αλλά και ως επιστημολογικό παράδειγμα για την κατανόηση του μη γλωσσικού σύμπαντος που προσφέρεται στην όραση”. Ο Benjamin⁷⁶ ήδη από το 1936 είχε αντιληφθεί τη δυναμική της εικόνας και κατ’ επέκταση του κινηματογράφου, ενώ στον αντίποδα του βρισκόταν η Σχολή της Φρανκφούρτης με κύριους εκπροσώπους τους Adorno και Horkheimer, οι οποίοι θεωρούσαν τον κινηματογράφο ως “μπίζνες”⁷⁷. Εξάλλου, όπως τονίζει η Κατάκη⁷⁸ “ίσως θα ήταν σκόπιμο να παραδεχτούμε ότι οι χιλιάδες τηλεοπτικές ώρες που καταναλίσκονται

⁷³ Κομνηνού, Μ. (2001). *Από την αγορά στο θέαμα. Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*, Αθήνα: Παπαζήσης, σ. 86.

⁷⁴ “Μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο ο κινηματογράφος αποκτά όλα τα χαρακτηριστικά της πολιτιστικής βιομηχανίας που τον καθιστούν μέχρι την εξαπλώση της τηλεόρασης το πλέον κερδοφόρο μέσο μαζικής επικοινωνίας σε παγκόσμιο επίπεδο..”. Σωτηροπούλου, Χ. (1989). *Ελληνική κινηματογραφία, 1965-1975: θεσμικό πλαίσιο, οικονομική κατάσταση*, ό. π., σ. 11. Επίσης, βλ. σχετικά Αντωνόπουλος, Τ. “Σημειωτική και κινηματογράφος” στο Διαβάζω. *Δεκαπενθήμερη Επιθεώρηση του Βιβλίου. Αφιέρωμα: Σημειολογία*. Τεύχος 71, 15.6.83, σσ. 51- 52.

⁷⁵ Σκαρπέλος, Γ. (2011). *Εικόνα και κοινωνία, Από την κοινωνική φωτογραφία στην οπτική κοινωνιολογία*, Αθήνα: Τόπος, σ. 12. Επίσης, σχετικά με την εικόνα βλ. Barthes, R. (1988). *Εικόνα-Μουσική- Κείμενο*, Αθήνα: Πλέθρον, σ. 41 επ.

⁷⁶ Σχετικά βλ. Benjamin, W. (1978). *Δοκίμια για την τέχνη*, Αθήνα: Κάλβος, σ. 34 επ.

⁷⁷ Αντόρνο, Τ.- Χορκχάιμερ, Μ. “Η βιομηχανία της κουλτούρας: Ο Διαφωτισμός ως εξαπάτηση των μαζών” στο Αντόρνο, Τ.- Λόβενταλ, Λ.- Μαρκούζε, Χ.- Χορκχάιμερ, Μ. (1984). *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, Αθήνα: Ύψιλον, σ. 70 επ.

⁷⁸ Κατάκη, Χ. (1998). *Οι τρεις ταυτότητες της ελληνικής οικογένειας: Ψυχοκοινωνικές διεργασίες*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σ. 207.

στη μετάδοση των ελληνικών έργων της δεκαετίας του '60 θα πρέπει να έχουν παίξει σημαντικό ρόλο στη διατήρηση της συνέχειας της πολιτισμικής μας εμπειρίας. Μέσα από τις εικόνες της τηλεόρασης μεταφέρονται στο οπτικό πεδίο -των νέων, κυρίως, που δεν έζησαν εκείνη την εποχή- οι εικόνες του χθες που τους δίνουν την ανεπανάληπτη δυνατότητα να τις συνδέσουν με τις άμεσα βιωματικές εμπειρίες του σήμερα”.

6. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Στόχος της παρούσας μελέτης είναι η κοινωνιολογική μελέτη της παρουσίας των υπηρετριών στον ελληνικό κινηματογράφο με ταυτόχρονη ανάδειξη των στερεοτύπων, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν και κατ’ επέκταση ανακυκλώθηκαν μέσω της αλληλεπίδρασης της ταινίας με το κοινό της. Ενδεδειγμένη ερευνητική μέθοδος πραγμάτευσης του συγκεκριμένου θέματος καθίσταται η ανάλυση περιεχομένου (content analysis), η οποία και συνίσταται στην κατηγοριοποίηση του ρητού-έκδηλου περιεχομένου και στην ερμηνεία του άρρητου- λανθάνοντος περιεχομένου⁷⁹. Ως εργαλείο της μεθόδου αυτής η μετατροπή λεκτικού ή άλλου συμβολικού υλικού εν προκειμένω θα περιορισθεί σε ποιοτικά και όχι σε ποσοτικά δεδομένα, αφού ζητούμενο της έρευνας μας δεν είναι η εξαγωγή αριθμητικών δεδομένων, αλλά συμπερασμάτων υπό το πρίσμα της κοινωνιολογίας και δη των στερεοτύπων. Κατά τον τρόπο αυτό θα καλύψουμε την κατηγοριοποίηση των ζητουμένων και των ερωτημάτων που θέτουμε κατά τον αρχικό σχεδιασμό της έρευνας μας. Σύμφωνα με την άποψη του Weber⁸⁰ όπως μας την παραθέτει η Κυριαζή, η ανάλυση

⁷⁹ Κυριαζή, Ν. (1999). *Η κοινωνιολογική έρευνα. Κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*, Αθήνα: Πεδίο, σ. 281 επ..

⁸⁰ Ο. π., σ. 282 και Weber, R. P. (1990). *Basic Content Analysis*, London: Sage, σ. 9.

περιεχομένου “είναι ερευνητική μέθοδος που χρησιμοποιεί συγκεκριμένους κανόνες για την εξαγωγή έγκυρων συμπερασμάτων (...) από την ανάλυση γραπτών κειμένων. Αυτά τα συμπεράσματα αφορούν είτε τον αποστολέα είτε το ίδιο το μήνυμα ή τον παραλήπτη του μηνύματος. Οι κανόνες αυτής της διαδικασίας διαφέρουν ανάλογα με το θεωρητικό υπόβαθρο και το υπό έρευνα θέμα”. Κατά συνέπεια, το εκάστοτε υπό μελέτη θέμα καθορίζει τον τρόπο προσέγγισης και τους κανόνες της διαδικασίας. Εξάλλου, όπως επισημαίνει και η Κυριαζή, “τα συμπεράσματα που συνάγονται από την ανάλυση οριοθετούνται από τις κατηγορίες που δημιουργεί ο ερευνητής”⁸¹. Επομένως, είναι απαραίτητη η εκ προοιμίου κωδικοποίηση από πλευράς του ερευνητή καθώς και η ύπαρξη συγκεκριμένων υποθέσεων, επί των οποίων θα υπάρξει επαλήθευση ή μη. Βασικό πλεονέκτημα της μεθόδου αυτής αποτελεί η ευχέρεια του μελετητή να χρησιμοποιήσει τους κατ’ εκείνον ενδεδειγμένους τρόπους, ώστε να προσεγγίσει επιτυχώς το θέμα του. Όπως τονίζει και η Σακαλάκη⁸² “η ανάλυση περιεχομένου είναι μία πολύμορφη μέθοδος ελεγχόμενης και συστηματικής περιγραφής και ερμηνείας του γραπτού και προφορικού λόγου. Οι ευρηματικές και επαληθευτικές λειτουργίες της μεθόδου και οι δυνατότητες που παρέχει για συναγωγή συμπερασμάτων ως προς τις συνθήκες παραγωγής αλλά και αποδοχής του επικοινωνιακού μηνύματος καθιστούν την εν λόγω μέθοδο ιδιαίτερα χρήσιμη, είτε ως κύριο εργαλείο της έρευνας είτε ως βοηθητικό εργαλείο άλλων τεχνικών”. Σημειωτέον, η πρώτη αξιόλογη μελέτη ανάλυσης περιεχομένου ως προς τον κινηματογράφο διεξήχθη από τον Edgar Dale στο πλαίσιο χρηματοδότησης ερευνών από το

⁸¹ Ο. π., σ. 297.

⁸² Σακαλάκη, Μ. “Η ανάλυση περιεχομένου” στο Παπαστάμου, Σ. (επιμ.) (2001). *Εισαγωγή στην κοινωνική ψυχολογία. Τόμος 1. Επιστημολογικοί προβληματισμοί και μεθοδολογικές κατευθύνσεις*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σ. 477.

Ίδρυμα Payne⁸³ ήδη εν έτει 1932, ωστόσο δεν έτυχε ευρείας αποδοχής. Όπως τονίζει ο Κόλλιας⁸⁴ “η προσέγγιση του Dale προσέφερε πολλές ιδέες για το πώς μπορούσε να κατηγοριοποιηθεί και να αναλυθεί το περιεχόμενο ταινιών. Για παράδειγμα, μέσα από την ανάλυση θεματολογίας και ιδιαίτερα την εστίαση στους χαρακτήρες, τα κοινωνικοοικονομικά και δημογραφικά χαρακτηριστικά τους, τους στόχους τους, αλλά και τις καταστάσεις στις οποίες εμπλέκονται”. Ως προς τη δική μας έρευνα σημειώνουμε τα εξής: Ζητούμενο του πονήματος είναι η όσο το δυνατόν αναλυτικότερη καταγραφή της παρουσίας των υπηρετριών στον ελληνικό κινηματογράφο σε συνάρτηση με τα στερεότυπα, τα οποία τις ακολουθούσαν. Επομένως, η έρευνα σχεδιάσθηκε επί ορισμένων βασικών αξόνων, οι οποίοι αγγίζουν συνολικά την υπόσταση των υπηρετριών και μας βοηθούν στην κατάδειξη αρκετών στερεοτύπων, τα οποία ενσωμάτωσαν οι υπό μελέτη ταινίες και εν συνεχεία ανακυκλώθηκαν από τους θεατές εν είδει ενός φαύλου κύκλου. Αναζητώντας τις ερευνητικές μας υποθέσεις αναδύθηκαν περαιτέρω κατηγορίες και πεδία μελέτης, τα οποία δεν είχαν αρχικώς προβλεφθεί και συμπεριελήφθησαν στην έρευνά μας. Τελικώς, οι ερευνητικές μας υποθέσεις συνοψίζονται στα εξής:

1. Οι υπηρέτριες έλκουν την καταγωγή τους από λαϊκά κοινωνικά στρώματα και δεν διαθέτουν υψηλό μορφωτικό και πνευματικό επίπεδο.
2. Οι υπηρέτριες είναι διεκδικητικές ως προς τα εργασιακά τους δικαιώματα.

⁸³ Βλ. σχετικά Tudor, A. “Κοινωνιολογία και κινηματογράφος” στο Hill, J.- Church Gibson, P. (επιμ.) (2009). *Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές. Κριτικές προσεγγίσεις* (μτφ. Κ. Βασιλείου, Χ. Κασσιμάτη), Αθήνα: Πατάκης, σσ. 326- 327.

⁸⁴ Κόλλιας, Α., ό. π., σ. 160.

3. Οι υπηρέτριες δημιουργούν ένα μικρόκοσμο με αντίστοιχου μορφωτικού, οικονομικού ή κοινωνικού επιπέδου άτομα εν είδει μιας άτυπης γκετοποίησης.
4. Οι υπηρέτριες διατηρούν έντονες και τεταμένες σχέσεις με τους εργοδότες τους, οι όποιες πολλάκις ξεφεύγουν από την παραδοσιακή σχέση υπηρέτριας- εργοδότη.
5. Η σύναψη γάμου θεωρείται μονόδρομος για τις υπηρέτριες, οι οποίες κοινωνικά δεν δύνανται να διεκδικήσουν μια καλύτερη επαγγελματική ή προσωπική εξέλιξη.
6. Οι υπηρέτριες είναι επιρρεπείς σε παραβατικές συμπεριφορές ελλείψει ηθικών φραγμών.
7. Οι υπηρέτριες παρουσιάζουν μεγάλη διεισδυτικότητα στην καθημερινότητα των εργοδοτών τους.
8. Οι υπηρέτριες είναι αδιάκριτες και περίεργες και συχνά λειτουργούν ως πομποί ή δέκτες πληροφοριών.
9. Οι υπηρέτριες συχνά αποτελούν θύματα βιαιοπραγιών.

Οι θεματικές ενότητες, στις οποίες εντάσσονται οι υποθέσεις και τα ευρήματά μας είναι οι ακόλουθες:

1. Γενικό προφίλ των υπηρετριών (ονοματολογία, ηλικία, καταγωγή, μορφωτικό επίπεδο, χρήση γλώσσας, εργασιακό περιβάλλον, εργασιακό καθεστώς, εξωτερική εμφάνιση, κ.α.).
2. Φύση του επαγγέλματος. Συνδικαλιστική δράση (οργάνωση σε σωματεία, απεργίες, δικαιώματα, κ.α.), αντιμετώπιση του επαγγέλματος από τους εργοδότες και τους υπόλοιπους, αλλά και από τις ίδιες, και υποτιμητικά σχόλια εις βάρος τους.

3. Σχέσεις που αναπτύσσουν οι υπηρέτριες με άλλες υπηρέτριες, το υπηρετικό προσωπικό, τους θυρωρούς, τους κηπουρούς, τους σοφέρ, τους περιπτερούχους.
4. Σχέση με τους εργοδότες και επιμέρους πτυχές αυτής (αλλαγή ρόλων, ερωτικές σχέσεις, αυθάδεια και επικριτικότητα, παγίδευση, οικονομικές δοσοληψίες, κ.α.).
5. Ερωτική ζωή των υπηρετριών εν γένει υπό το πρίσμα του διακαούς τους πόθου περί αποκατάστασης.
6. Παραβατική συμπεριφορά των υπηρετριών, καθώς και συχνότητα εκτόξευσης κατηγοριών εις βάρος τους για ποικίλα αδικήματα.
7. Επάγγελμα της υπηρέτριας ως όχημα για την επίτευξη άλλων στόχων.
8. Σχέση των υπηρετριών με την τέχνη και την επικαιρότητα.
9. Λειτουργία των υπηρετριών ως πηγής πληροφόρησης και ως μοχλού δράσης της ταινίας.
10. Βία, σωματική και λεκτική, εις βάρος υπηρετριών.

Μονάδα καταγραφής στην έρευνα μας είναι το corpus της κάθε υπό ανάλυση κινηματογραφικής ταινίας, ήτοι το σενάριο με τη μορφή των διαλογικών μερών, όπου και εντοπίζεται το έκδηλο περιεχόμενο, αλλά και τα υπόλοιπα στοιχεία (χώρος, χρόνος, εξωλεκτική συμπεριφορά, κ.α.), όπου εντοπίζεται το άρρητο περιεχόμενο.

Συνδυαστικά προς την ανάλυση περιεχομένου των ταινιών επιχειρήσαμε να ενισχύσουμε την έρευνα μας με την παράθεση μιας συνέντευξης από την ηθοποιό Δέσποινα Στυλιανοπούλου, η οποία έχει ταυτισθεί εν είδει

τυποποίησης⁸⁵ στη συνείδηση του κοινού με την ερμηνεία του κινηματογραφικού ρόλου της υπηρέτριας. Παρά τις έντονες προσπάθειες μας δεν κατέστη δυνατή η υλοποίηση της συνέντευξης λόγω άρνησης της ηθοποιού, η οποία επικαλέσθηκε το προκεχωρημένο της ηλικίας της σε συνδυασμό με σοβαρά προβλήματα υγείας. Αναντίρρητα, μια τέτοια συνέντευξη θα εμπλούτιζε την έρευνα μας, ωστόσο χρησιμοποιήσαμε κατά τη μελέτη μας το αυτοβιογραφικό βιβλίο⁸⁶ της ηθοποιού, όπου αναφέρεται εκτενώς στο ρόλο, ο οποίος και την στιγματίσε.

⁸⁵ Σχετικά με την τυποποίηση στον παλαιό ελληνικό κινηματογράφο βλ. Σολδάτος, Γ. (1999). *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, Α' Τόμος (1900-1967)*. Αθήνα: Αιγόκερως, σ. 80, Γουδέλης, Τ. "Ανδρικά μοντέλα στον ελληνικό κινηματογράφο" στο *Αρχαιολογία. Αφιέρωμα: Ο άνδρας*. Τεύχος 41, Δεκέμβριος 1991, σσ. 53-59 και Λαζόπουλος, Λ. "Αρχετυπικές μορφές της ελληνικής κωμωδίας του κινηματογράφου" στο *Θεατρογραφίες. Επιστήμες του θεάματος και της τέχνης. Επιθεώρηση του Κέντρου σημειολογίας του θεάτρου*. Τεύχος 13. Αθήνα: Προπομπός, σσ. 106-114.

⁸⁶ Στυλιανοπούλου, Δ. (2012). *Δέσποινα Στυλιανοπούλου. Ηθοποιός αμέσου δράσεως. Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Τετράγωνο, σσ. 81-95.

7. ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΑΙΝΙΩΝ

7.1 ΓΕΝΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Πριν τη διεξοδική ανάλυση των ταινιών καθίσταται επιβεβλημένη μία σκιαγράφηση του γενικότερου προφίλ των υπηρετριών ως ρόλων εμφανιζόμενων στις υπό ανάλυση ταινίες, η οποία συνίσταται στην εξέταση γενικών στοιχείων, όπως επί παραδείγματι η ονοματολογία, η ηλικία, το μορφωτικό επίπεδο, η καταγωγή, η οικονομική επιφάνεια των εργοδοτών, το καθεστώς απασχόλησης (ψυχοκόρη, παραδουλεύτρα, καμαριέρα, κ.α.). Τα στοιχεία αυτά δημιουργούν μία γενικότερη εικόνα, η οποία θα λειτουργήσει ως μεθοδολογικό εργαλείο, προκειμένου να κατανοήσουμε εις βάθος τις αναλύσεις και τις ομαδοποιήσεις που επιχειρούνται κατωτέρω. Η πληθώρα των αναλυόμενων ταινιών αφενός προσφέρει ποικιλία στοιχείων, αφετέρου επιβάλλει μία ομαδοποίηση, ώστε να είναι εύληπτα τα κατά περίπτωση πορίσματα.

7.1.1 ΟΝΟΜΑΤΟΛΟΓΙΑ

Εκκινώντας από την ονοματολογία παρατηρούμε μία συχνότητα στην επιλογή ορισμένων ονομάτων, όπως ενδεικτικά τα εξής: Κατίνα, Κατερίνα, Ασημίνα, Μαρία, Ελένη, Τασία, Σταυρούλα, Άννα, Βαγγελιώ. Ωστόσο, συναντούμε και άλλα ονόματα ή σπάνια (Σμαραγδή, Κασσιανή, Γορία, Παγώνα, Χρυσανγή, Κολέτα, Ζαμπέτα, Κρινιώ, Σαββατιανή, κ.α.) ή αρχαιοελληνικά (Ουρανία, Κλειώ, Μελπομένη, Καλλιόπη, Έλλη, Φαίδρα, κ.α.) ή ξενικά (Νάντια, Τζούλια, Σούζη, Σουλτάνα, Κλεοπάτρα, κ.α.) ή εμπνευσμένα από άνθη (Ανθή, Ανθούλα, Μαργαρίτα, Γαρουφαλιά, Μαντζουράνα, κ.α.). Η επιλογή των ονομάτων των υπηρετριών λειτουργούσε αντιστικτικά προς τα ονόματα των εργοδοτριών τους, τα οποία συνήθως ήταν υποκοριστικά και αρκετά εύχηα. Σε μία μόνο περίπτωση η υπηρέτρια ονομάζεται Φαίδρα και η

εργοδότης της Τασία («*Ο Ιππόλυτος και το βιολί του*», Καρατζόπουλος Α.- Βέγγος Θ., 1963, σκην: Π. Γλυκοφρύδης). Επίσης, σε μία ταινία η υπόθεση αφορά την αγωνιώδη προσπάθεια της υπηρέτριας να συντεθεί άσμα με κεντρικό θέμα το όνομα της, δηλαδή Γαρουφαλιά («*Μπετόβεν και μπουζούκι*», Αφοί Ρουσόπουλοι, 1965, σκην: Ο. Λάσκος). Σε κάποιες ταινίες ο θεατής δεν μαθαίνει ποτέ το όνομα της υπηρέτριας, ενώ ελάχιστες είναι και οι ταινίες, όπου ακούγεται το ονοματεπώνυμο της υπηρέτριας (Ευτυχία Μαυροφίδη, Τασία Μπέρμπερη, Μαρία Κανδή, Ευδοξία Σκορδάλου, Σμαραγδή Αδαμοπούλου, Δέσποινα Καρούμπα, Μαρίνα Μαντά, Κατίνα Καραζέρη, Ελένη Δενδρινού, Χρύσα Καβανάρη, Θεανώ Σκροπολήδρα, Ελένη Καρατάσου, Κατερίνα Μαριόλη). Η αναφορά του ονοματεπωνύμου συνήθως εντοπίζεται στις περιπτώσεις, όπου η υπηρέτρια είτε έχει εμπλοκή με το νόμο {κατηγορούμενη για κλοπή («*Ο Ηλίας του 16^{ου}*», Finos Film, 1959, σκην: Α. Σακελλάριος), ανθρωποκτονία («*Ορκίζομαι, είμαι αθώα*», Αθηνά Φιλμ, 1968, σκην: Π. Παρασχάκης/ «*Ανήσυχα νειάτα*», Γ. Καρατζόπουλος & Σία, 1963, σκην: Π. Γλυκοφρύδης), υπόθαλψη καταζητούμενου πολέμου («*Η τελευταία αποστολή*», Finos Film, 1947, σκην: Ν. Τσιφόρος), θύμα ανθρωποκτονίας («*Ο φόβος*», Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, 1966, σκην: Κ. Μανουσάκης), θύτης απάτης («*Ο γόης*», Finos Film, 1969, σκην: Γ. Δαλιανίδης), μάρτυρας υπεράσπισης («*Ένας μάγκας στα σαλόνια*», Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, 1969, σκην: Κ. Καραγιάννης/ «*Αθώα ή ένοχη*», Κρόνος Φιλμ, 1963, σκην: Ν. Μάτσας)} είτε έχει καλλιτεχνικές («*Η παιχνιδιάρη*», Αφοί Κυριακόπουλοι, 1967, σκην: Χ. Κυριακόπουλος/ «*Ο γίγας της Κυψέλης*», Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, 1968, σκην: Κ. Καραγιάννης) ή συνδικαλιστικές ανησυχίες («*Η προεδρίνα*», Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, 1972, σκην: Κ. Καραγιάννης).

7.1.2 ΗΛΙΚΙΑ

Ως προς την ηλικία επισημαίνουμε ότι οι υπηρέτριες ως επί το πλείστον βρίσκονταν σε νεαρή ηλικία, εξ ου και οι περισσότερες αναφέρονται άμεσα ή έμμεσα στο ζήτημα του γάμου. Ασφαλώς, δεν λείπουν και περιπτώσεις μεσόκοπων ή και ηλικιωμένων υπηρετριών, οι οποίες κατά κανόνα απασχολούνται μεγάλο χρονικό διάστημα στην ίδια οικία και μάλιστα έχουν συμμετάσχει ενεργά στην ανατροφή των τέκνων των εργοδοτών τους. Είναι πολύ χαρακτηριστικές οι περιπτώσεις αυτές, εξ ου και αναλύονται ακροθιγώς κατωτέρω: Στην ταινία *«Χαμένα όνειρα»* (Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης/ Finos Film, 1961, σκην: Α. Σακελλάριος) η υπηρέτρια Σταμάτα αναπολεί με την εργοδότριά της την εποχή που συνόδευε για περίπατο τη μικρή κυρία στο Ζάππειο. Στην ταινία *«Χτυποκάρδια στο θρανίο»* (Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης/ Birsel Film, 1963, σκην: Α. Σακελλάριος) η υπηρέτρια Τασία εργάζεται στην οικία της νεόνυμφης νεαρής της κυρίας ονόματι Λίζας εν είδει “προίικας”. Η Λίζα είναι αυθάδης μαζί της λόγω απωθημένων εκ του παρελθόντος. Επίσης, στην ταινία *«Η Λίζα και η άλλη»* (Finos Film, 1961, σκην: Ν. Δημόπουλος) η υπηρέτρια Κατερίνα έχει αναθρέψει την ορφανή από μητέρα Μήτση, γεγονός που επισημαίνει εύγλωττα ο πατέρας (“εσύ είσαι η μάνα του παιδιού μου από τότε που έμεινε ορφανή”) θεωρώντας ότι την αγαπά περισσότερο από εκείνον. Στην ταινία *«Ο μεθύστακας του λιμανιού»* (Αφοί Κυριακόπουλοι, 1967, σκην: Χ. Κυριακόπουλος) η υπηρέτρια Ανθούλα εργάζεται επί σειρά ετών σε μία έπαυλη, η οποία εν τω μεταξύ άλλαξε ιδιοκτησία, αλλά εκείνη “πονάει την κόρη του παλιού ιδιοκτήτη σα κόρη της”. Στην ταινία *«Καρδιές που ξέρουν ν’ αγαπούν»* (Σπηλιώτης Φιλμ, 1967, σκην: Ε. Θαλασσινός) η ηλικιωμένη Βασιλική είναι τρυφερή με την κόρη της οικογένειας, υπερασπιζόμενη τις επιλογές της, αφού “ανέστησε την Αννούλα από μικρό παιδί”. Στην ταινία *«Το*

τελευταίο ψέμμα» (Finos Film, 1958, σκην: Μ. Κακογιάννης) η υπηρέτρια Κατερίνα έχει πολύ στενή σχέση με τη νεαρή κυρία και την συμβουλεύει διαρκώς λειτουργώντας δυνάμει ως μητέρα της. Στην ταινία «*Η ιδιωτική μου ζωή*» (Ωρα Φιλμ, 1971, σκην: Ο. Ευστρατιάδης) ο θεατής πληροφορείται από την αφήγηση της εργοδότης για τη δολοφονημένη υπηρέτριά της· η υπηρέτρια εργαζόταν εκεί από όταν γεννήθηκε η νεαρή κυρία, αλλά μετά το θάνατο του πατέρα της και λόγω γήρατος και ιδιοτροπιών της ηλικιωμένης πλέον υπηρέτριας η συμφωνία όριζε την εκτέλεση οικιακών εργασιών, αλλά όχι και τη διανυκτέρευση εντός της οικίας. Αξιοσημείωτη είναι και η θετική αντίδραση της εργοδότης προς την καινούρια νεαρή υπηρέτρια, αφού “η προηγούμενη ήταν γριά και στρίγγλα” στην ταινία «*Ανάμεσα σε δύο γυναίκες*» (Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1967, σκην: Κ. Καραγιάννης).

7.1.3 ΚΑΤΑΓΩΓΗ/ ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΕΠΙΠΕΔΟ

Ενδιαφέρουσα πτυχή είναι και η πληροφόρηση περί της καταγωγής και του μορφωτικού και οικογενειακού υποβάθρου των υπηρετριών. Στην μειοψηφία μάλλον των ταινιών γίνεται αναφορά στο ζήτημα αυτό άλλοτε ακροθιγώς και άλλοτε λεπτομερώς. Ενδεικτικά αναφέρουμε:

- “είμαι από ένα κατσάβραχο έξω από την Ακράτα, το Κονάκι”/ “ψόφαγα να μάθω, έμεινα ντουβάρι” (ελλείψει σχολείου) («*Ο δασκαλάκος ήταν λεβεντιά*», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1970, σκην.: Κ. Καραγιάννης).
- Καταγωγή από το Χιλιόμοδι του Μοριά/ φτωχό κορίτσι, ο πατέρας δεν μπορούσε να τους θρέψει, εξ ου και εργάζεται ως υπηρέτρια («*Ο άνθρωπος που γύρισε από τα πιάτα*», Κ. Κονιτσιώτης, 1969, σκην.: Π. Γλυκοφρύδης).

- “Ζαμπέτα Ζαμπετάκου από το Ζαμπετοχώρι του Μοριά” (*«Ο γίγας της Κυψέλης»*, Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1968, σκην.: Κ. Καραγιάννης).
- Επίκληση στα ήθη και έθιμα του χωριού καταγωγής της υπηρέτριας Ειρήνης (*«Μια τρελλή, τρελλή σαραντάρα»*, Finos Film, 1970, σκην.: Γ. Δαλιανίδης).
- Η Μαργαρίτα παρακολουθεί τον τηλεοπτικό σταθμό των Ενόπλων Δυνάμεων για να ακούσει τραγούδια από την πατρίδα της, τα Καλάβρυτα (*«Ο άνθρωπος που γύρισε από τη ζέστη»*, Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1972, σκην.: Κ. Καραγιάννης).
- Η υπηρέτρια αρχικά παρουσιάζεται ως Καλλιόπη από τη Νάξο, αλλά μετά ομολόγει ότι είναι η Ελένη Νομικού από τη Σάμο. Ισχυρίζεται, δε, ότι είναι 20 ετών και εργάζεται λόγω της ορφάνιας της (*«Όλοι οι άνδρες είναι ίδιοι»*, Αφοί Κουρουνιώτη, 1966, σκην.: Α. Σακελλάριος).
- Αναφορά στην επίσκεψη της Ελένης στο νησί της για ένα προικώο σπίτι από τη μητέρα της (*«Αθώα ή ένοχη»*).
- “έχω ακούσει εγώ βρισιές στη ζωή μου, βλέπεις γεννήθηκα φτωχιά” (*«Φουκαράδες και λεφτάδες»*, Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1970, σκην.: Κ. Καραγιάννης).
- Η Μαρούλα ξεκινά από τη Σύρο με σκοπό την απασχόληση ως υπηρέτρια στην Αθήνα (*«Για σένα την αγάπη μου»*, Η. Περγαντής, 1961, σκην.: Γ. Διζικιρίκης).
- Η Γαρουφαλιά είναι έκπληκτη με το γεγονός ότι κατορθώνει να ταξιδέψει στην Αμερική, δεδομένης της καταγωγής της από την Αγουλινίτσα (*«Μπετόβεν και μουζούκι»*).
- Η ψυχοκόρη Κρινιώ πηγαίνει στη Νάξο για να μορφωθεί (*«Ο άσωτος»*, Ανζερβός, 1963, σκην.: Μ. Πλυτά).

- Η Άννα κατάγεται από τη Σκεπαστή Καλαβρύτων και η οικογένειά της είναι πολυμελής και άπορη («*Το προξενιό της Άννας*», Ν. Κατσουρίδης, 1972, σκην.: Π. Βούλγαρης).
- Η ψυχοκόρη Μάρω αποκρύπτει την καταγωγή της, διότι είναι η αδελφή του “στοιχειού” της Γκιώνας, ενός επικηρυγμένου δολοφόνου, αλλά αναφέρει ότι παλαιότερα το βιοτικό της επίπεδο ήταν υψηλό («*Η γερακίνα*», Χρήσμα Φιλμ, 1958, σκην.: Ο. Λάσκος).
- Η Μέλπω αναφέρει ότι εργάζεται από την ηλικία των 10 («*Αν ήμουν πλούσιος!*», Σ. Τατασόπουλος, 1972, σκην.: Σ. Τατασόπουλος).
- Η Τούλα κατάγεται από τη Σύρο και εργάζεται σε σπίτι συγγενούς της στην Κηφισιά («*Τα κίτρινα γάντια*», Finos Film, 1960, σκην.: Α. Σακελλάριος).
- Η Δέσποινα δηλώνει ότι κατάγεται από το Κουτοχώρι, επιδιώκοντας να τονίσει τον χαμηλό δείκτη ευφυΐας της, γεγονός που λειτουργεί υπέρ του σχεδίου της («*Δουλικό αμέσου δράσεως*», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1972, σκην.: Κ. Ανδρίτσος).
- Η Σαββατιανή κατάγεται από τη Ζάκυνθο, ομιλεί με επτανησιακή προφορά (“ο αντρούλης μου, το φιόρο του λεβάντε”) («*Πως περνούν οι παντρεμένοι*», Ν. Σαμπατάκος, 1958, σκην.: Σ. Τατασόπουλος).
- Η Κατερίνα μιλά με επτανησιακή προφορά (“παρλάρεις ψευτιές, μα τα φλόρα της λεμονιάς δεν τα βλέπω στην κεφαλή μου”) («*Έχει θείο το κορίτσι*», Η. Περγαντής, 1957, σκην.: Κ. Ανδρίτσος).

- Η Σουλτάνα κατάγεται από την Πόλη και χρησιμοποιεί πολλές πολιτικές εκφράσεις (“πεχλιβάνης”/ “κιμπάρης”/ “πασά μου”/ “μαχαλάδες”/ “κομματάκι”/ “κισμέτ”/ “μπέης”/ “γιαβρί”/ “για”/ “γενίτσαρος”/ “ζεβζέκα”/ “ασίκισσα”) («Ο πεθερόπληκτος», Αφοί Κυριακόπουλοι, 1968, σκην.: Χ. Κυριακόπουλος).

7.1.4 ΧΡΗΣΗ ΤΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ

Το μορφωτικό επίπεδο των υπηρετριών ήταν -πλην ελαχίστων εξαιρέσεων- εξαιρετικά χαμηλό, γεγονός το οποίο αποτυπώνεται πρωτίστως στην από μέρους τους χρήση της γλώσσας. Τα γλωσσικά ολισθήματα, η χρήση μίας υποτιθέμενης καθαρεύουσας, οι λεκτικοί νεολογισμοί και η χρήση μεμονωμένων ξενικών λέξεων αποτελούν μερικά μόνο από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του καθημερινού λόγου των υπηρετριών. Σημειωτέον, η Δέσποινα Στυλιανοπούλου είναι κατεξοχήν ταυτισμένη με την ενσάρκωση ρόλου υπηρέτριας, η οποία προκαλεί γέλιο με την ιδιότυπη χρήση της γλώσσας⁸⁷. Αυτό ασφαλώς δεν είναι διόλου παράξενο, αν αναλογισθούμε ότι η εν λόγω ηθοποιός έχει τις περισσότερες κινηματογραφικές συμμετοχές υποδυόμενη αυτό το ρόλο και δη στην πιο γκροτέσκο του εκδοχή. Η εταιρεία Καραγιάννης-Καρατζόπουλος αναζητώντας έρεισμα σε ευρύτερα λαϊκά στρώματα επέμενε στην παραγωγή ταινιών, οι οποίες θα είχαν βέβαιη απήχηση στο ευρύ κοινό. Στην σταχυολόγηση που ακολουθεί αναφερόμαστε αρχικά

⁸⁷ «Η φιγούρα της ηθοποιού Δέσποινας Στυλιανοπούλου εκφράζει το φόβο της αστικής τάξης για την απάλειψη των ταξικών διακρίσεων και την αδυναμία να ενσαρκώσει την “πραγματική” γυναίκα καθώς αποτελεί ένα υβρίδιο, με ανδρόγυνο σώμα που, όταν φοράει τα ρούχα της εργοδότριας της, το σώμα της κυρίως αλλά και οι τρόποι της την προδίδουν. Η ηθοποιός χρησιμοποιεί μια υβριδική γλώσσα (μεταξύ καθαρεύουσας και δημοτικής) που προκαλεί γέλιο και συμπυκνώνει μια κωμική ερζάτς φιγούρα...» Η φιγούρα αυτή συμπύκνωνε την αμφιθυμία που συνίστατο αφενός στην αγωνία της εξάλειψης των διακρίσεων και αφετέρου στην εγκαθίδρυση της διάκρισης μέσω του γκροτέσκο». Χαντζαρούλα, Π., ό. π., σσ. 112, 250.

στα γλωσσικά απορήματα της Δέσποινας Στυλιανοπούλου ως υπηρέτριας. Εξάλλου, πρόκειται για την ηθοποιό, η οποία καθιέρωσε το ρόλο της υπηρέτριας ως οιονεί πρωταγωνιστικό, προσδίδοντας του έκταση και βάθος, καταργώντας τους ως τότε αόρατους και χάρτινους ρόλους υπηρετριών.

- “έλα τα σέκια”/ “τελοσπαντών”/ “Σόμορα και Γόμορα”/ “Υπνοαλιεία”/ “Αλλοίμονο σε μας τις οικονομικές ανεξάρτητες”/ “σωστούν”/ “τίποτις”/ “ήταν στενοχωρηθείς”/ “πολύ λίαν καλώς”/ “ένα στόμας τον έχουμε”/ “γίνομαι ανάμικτη στα οικογενειακά σας”/ “νων ανοείτω” (*«Ένας μάγκας στα σαλόνια»*).
- “πολύ νευρώδης είσαι”/ “του ήρθε κεραμίζ”/ “αρετιρέ”/ “Βρόμελ” (αντί: Ρόμελ)/ “γιατρός επιστημονικός”/ “εξαποκλείεται”/ “σμηναγεύς”/ “αυτοκρατείρα”/ “στήλη ανάλατος”/ “στο φουλ ερωτευθείς”/ “κατάκρυα του λουτρού”/ “επιδιόρθωση των επιλεγομένων μου”/ “έγινε απωλεσθείς”/ “είχε δαγκώσει τέσσερα δάχτυλα λαμαρίνα” (*«Ο μπλοφατζής»*, Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, 1969, σκην.: Β. Γεωργιάδης).
- “Γιατί φωνασκείτε;”/ “θα απαρνηθώ τα παγκόσμια”/ “κλωτσαδόρος”/ “στενοχωρηθείς”/ “να ξαποστείλετε τα περιοδικά”/ “το επισυμβάν”/ “Φαληρική σκηνή”/ “περιπλέον”/ “Οτές”/ “Θα τον εγκαρδιώσω”/ “Κούνι-κάνι”/ “Πριτς Μπαρντό”/ “Κάρλο Πόντο”/ “Σοφίτσα Λόρεν”/ “χαιρούσαστε”/ “τι φωνασκείτε μεγαφώνως;”/ “τσιγάρα Κραν-Πρις”/ “περικεφαλίδες”/ “Τζένα Λολομπρεζέτα” (*«Ο γίγας της Κυψέλης»*).
- “αυτοπροσωπικώς”/ “περιφροντίζω”/ “θα προχωρήσετε βιζαβί”/ “θα τον παρασύρει στο δρόμο της διασποράς”/ “διαψυχαγωγούμαι”/ “ο κύριος έχει ευέξαπτο στομάχι”/ “ο νοών ανοάτω”/ “ομοιοπαθητικές”/ “το σωστούν ορθούν”/ “σεξ απίλι”/

“αποστοματικώς και μαντιναδικώς”/ “μη με εργάζεσθε”/ “να του το καθομολογήσετε με τρόπο”/ “στους οφθαλμούς των ματιών μου”/ “πέντε χρόνια στενάζω και κατασπαράζω”/ “θα αυτοσκοτωθώ” (*«Το αφεντικό μου ήταν κορόιδο»*, Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, 1969, σκην.: Ε. Θαλασσινός).

- “Αναλφάβητος; Καμιά αρρώστια θα ‘ναι”/ “οι άθλιοι του Ηρακλέως”/ “η κρέμα των Αθηνών”/ “τσακάπ”/ “σεφ σέρβις”/ “δεν ξέρει γρι γρι Ελληνικά”/ “ο άγνωστος τουρτοπόλεμος”/ “ο ανοών ανοός” (*«Η προεδρίνα»*).
- “σου έρχομαι επανερχόμενη”/ “πόσα απίδια πιάνει ο λάκκος;”/ “κολοκύθια μετά ριγάνεως”/ “μείνε ανήσυχος”/ “αλέ ρετούρ”/ “συνδυάζει στερνόν μετά του ωφελίμου”/ “το τσάμικο του Ησαΐα”/ “τον καταραμένο όφιδα”/ “έκανα ελιά θρούμπα”/ “θα γίνω ηφαιστειογενής”/ “το σωστούν ορθούν”/ “θα γίνει έξι χρονών” (αντί: έξω φρενών)/ “να σε ανασπαστώ” (*«Φουκαράδες και λεφτάδες»*).
- “πάει λίγος καιρός που κατασκευάστηκα καλύτερα”/ “πέθανε ολωσδιόλου;”/ “καλούς κακού”/ “μονδέρνοι άνθρωποι”/ “είμαι ηδονοακούστρια”/ “δεκεόρος” (*«Ο γεροντοκόρος»*, Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, 1967, σκην.: Ο. Λάσκος).
- “περιωρίες”/ “σα να βλέπω τον Κωνσταντάρα στο σινεμάς”/ “τους χρειαζούτανε κατεδάφιση”/ “σήμερις”/ “περιπεράστε”/ “ο μασερτζής τρίβει τα ξίγκια της κυρίας για να λιώσουν”/ “Θα τον συλλήψει” (*«Ο τρελός τα ‘χει 400»*, Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, 1968, σκην.: Κ. Καραγιάννης).
- “περιωρίες” (*«Δημήτρη μου, Δημήτρη μου»*, Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, 1967, σκην.: Κ. Καραγιάννης).

- “ανθρωπών”/ “χούμορ”/ “οτ κατούρ”/ “οξυζενέ της φύσεως”
(«Δουλικό αμέσου δράσεως»).

Κοινό σημείο των ταινιών αυτών είναι η εταιρεία παραγωγής τους (Καραγιάννης- Καρατζόπουλος), αλλά και η ηθοποιός στο ρόλο της υπηρέτριας (Δέσποινα Στυλιανοπούλου). Παρατηρούμε μία επανάληψη στα γλωσσικά λάθη, αλλά και μία ημιμάθεια σε συνδυασμό με την αποτυχημένη χρήση της καθαρεύουσας. Σημειωτέον, στην ανωτέρω αναφερθείσα ταινία «Δουλικό αμέσου δράσεως» τα σαρδάμ είναι ηθελημένα, αφού η δήθεν υπηρέτρια είναι στην πραγματικότητα ηθοποιός και παριστάνει την υπηρέτρια, ώστε να κερδίσει την εύνοια της εργοδότης- μέλλουσας πεθεράς της. Συνεπώς, ο μόνος τρόπος για να είναι πειστική και αληθοφανής είναι η υιοθέτηση ενός λαϊκού προφίλ, μέρος του οποίου είναι και η ενίοτε λανθασμένη χρήση της γλώσσας. Σε τρεις ακόμα ταινίες παραγωγής άλλων εταιρειών η Δέσποινα Στυλιανοπούλου ως υπηρέτρια δεν χειρίζεται σωστά την ελληνική γλώσσα.

- “φιριμίδα”/ “τέλος παντών”/ “στην οδός Αιόλου”/ “απαγόρευση στο δικαστήριο”/ “ο ποιητάς”/ “τουτ σουίτ”/ “ο Ντε Γκολ είναι δικηγόρος” («Ο πεθερόπληκτος»).
- “νευροψυχική”/ “ανακατεφτέρ”/ “μίξης”/ “yes”/ “please”/ “please madame” («Κόσμος και κοσμάκης», Αφοί Ρουσόπουλοι, 1964, σκην.: Ο. Λάσκος).
- “η κοιμηθείσα του Χαλέπα”/ “ten o clock περασμένες”/ “αντεύθεν”/ “ο πατέρας σου θα νευρασθενήσει”/ “είμαι μισθοφόρος”/ “μίστερ”/ “είσαι μικροβιολογικός τύπος”/ “οίκαδε”/ “πάραυτα”/ “Τζέμις Μποντ”/ “τραγούδι εσχάτης εσοδείας”/ “please”/ “ανθρώποι”/ “αμίλητο ύδωρ”/ “μουζικάλι”/ “θα

κατασκευάσουν παιδί”/ “τα παιδιά θα αυτοκτονηθούν” («*Η παιχνιδιάρρα*»).

Η σταχυολόγηση που ακολουθεί δεν είναι εστιασμένη σε συγκεκριμένη εταιρεία παραγωγής ή ηθοποιό, αλλά περιλαμβάνει τις πλέον χαρακτηριστικές περιπτώσεις του θέματος που εξετάζουμε στο σημείο αυτό.

- “Αλό, εδώ εμείς μιλάμε Γαλλικά, how do you do?”/ “περιμένετε καθησυχαστικώς”/ “θέλω να αρωτήσω κάτι”/ “ο Ηρακλέας μας να πούμε που σκότωσε κότες της Στρυμφαλίας”/ “Γαιδούρειος ίππος”/ “Οιδίπους τυραννισμένος”/ “κοπρίτες του Αυγεία”/ “λιοντάρι Ανεμέας”/ “Τρωκτικός πόλεμος” («*Ο δασκαλάκος ήταν λεβεντιά*»).
- “να κατασκευάσω μία λεμονάδα;”/ “ψάχνω ολοταχώς”/ “σε λίγο θα εκπέμψει”/ “που να εγκαταλείψω τα γράμματα;” («*7 χρόνια γάμου*», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1972, σκην.: Κ. Καραγιάννης).
- “ξενοδοχείου Χίλτονος”/ “διαβάζει επειγόντως”/ “παραμασχάριν” («*Ο αισιόδοξος*», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1973, σκην.: Κ. Καραγιάννης).
- “φεύγω, τα μιστά μου”/ “είμαι πολύ εχεμύθεια”/ “δουλειά επείγον”/ “εξήλθεν έξω”/ “σκουπίζω θεωρητικώς”/ “ξακολουθητικώς”/ “ξακριβώσουμε”/ “θυμάμαι ριζικώς”/ “με το σίγμα και με το νίγμα”/ “δεν είμαι εμπιστευτική;” («*Η γυναίκα μου τρελάθηκε*», Finos Film, 1966, σκην.: Δ. Νικολαΐδης).
- “τι γίνονται οι μεζέδες; - επισκευάζονται”/ “τα μίνια”/ “ένεκα ο καλλωπισμός”/ “αυτά τα μίνια είναι λίγο τζαναμπέτικα”/ “περάστε αν γουστάρετε”/ “τον εφόνευσε το λαγό ο αδερφός μου με σφεντόνα”/ “αυτά είναι τα ταγκά που λένε;”/ “θα βάψω το μαλλί μου ξανθούν, σήμερα όλες οι κυρίες ξανθαίνονται”/ “πάρε με

- μπεκουτί”/ “θα εξέλθω όξω απόψε”/ “περετικόν προσωπικόν” («*Αχ, αυτή η γυναίκα μου*», Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, 1967, σκην.: Γ. Σκαλενάκης).
- “δεν σηκώνω φυλετικές διακρίσεις”/ “να μιλάτε πιο ευγενές”/ “πώς θα φτιάξω την προίξ μου;”/ “είμαι Αεκιτζού” («*Ο άνθρωπος που γύρισε από τα πιάτα*»).
 - “εγώ είμαι Ολυμπιακιά”/ “τι δουλειά κάνει ο ποιητής;” («*Ξύπνα Βασίλη*», Finos Film, 1969, σκην.: Γ. Δαλιανίδης).
 - “κύριε Περικλέα”/ “ένα γράμμα ήρθε τροchioδρομικώς”/ “θα κάνεις μία Φιλοθέη, Ψυχικό ήθελα να πω”/ “όλα τα είχε ο φερετζές, η Μαριορή του έλειπε” («*Γαμπρός απ’ την Γαστούνη*», Τ. Γιαννόπουλος, 1969, σκην.: Γ. Παπακώστας).
 - “αναμείνατε στο ακουστικό σας και θα τον έχετε ακαριαίως”/ “είμαι υπηρεσία βιομηχανική, μόνο σε βιομηχάνους εργάζομαι”/ “λάβετε τα μέτρα σας και τα σταθμά σας”/ “ο λόγος του λέγειν το λέει” («*Αν ήμουν πλούσιος!*»).
 - “θέλω στεφάνι με το πρώτο και όχι να γίνω ερωτευμένη σου”/ “ο σοφέρης” («*Τρελλοί πολυτελείας*», Ν. Βαρβέρης, 1963, σκην.: Σ. Φωτιάδης).
 - “μάξια και μίνια”, “μη σπρώχνεις” («*Μια τρελλή τρελλή σαραντάρα*»).
 - “κενωνία”/ “περεσίες”/ “μανέστρο μου”/ “σπονδυλικός στύλος”/ “αβγνώμων”/ “business”/ “drink” («*Μπετόβεν και μπουζούκι*»).
 - “να τον μετακομίσω μέσα;” («*Αλτ! Και σ’ έφαγα. Εδώ Πρόκόπης..*», Ν. Βαρβέρης, 1969, σκην.: Ν. Βαρβέρης).
 - “ταξίδι του μελίτου” («*Οι σκανδαλιάρηδες*», Νόβακ Φιλμς, 1963, σκην.: Σ. Τατασόπουλος).

- “πήγε η ψυχή μου στην Κουλούρα” («2 τρελλοί κι ο ατσίδας», Σ. Τατασόπουλος, 1970, σκην.: Σ. Τατασόπουλος).

7.1.5 ΙΔΙΑΙΤΕΡΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΥΠΗΡΕΤΡΙΑΣ

Σε αρκετές ταινίες η υπηρέτρια παρουσιάζεται αγαθή και αφελής μέσω της διατύπωσης σκέψεων και ερωτημάτων, τα οποία προδίδουν το νοητικό και πνευματικό της επίπεδο. Οι λεκτικές τοποθετήσεις που παρατίθενται κατωτέρω είναι χαρακτηριστικές ως προς την απόδοση του στοιχείου της αφέλειας στο ρόλο της υπηρέτριας:

- “ο κύριος είναι καλά, αλλά πονάει”/ “η κυρία πριν ήταν έξω και τώρα είναι μέσα” («Η κυρά μας η μαμμή», Finos Film, 1958, σκην: Α. Σακελλάριος).
- Η υπηρέτρια Σοφία ρωτά αν “το μέγεθος της Ελβετίας είναι από δω ίσαμε την Καλαμάτα” («Θανασάκης ο πολιτευόμενος», Γκλόρια Φιλμ- Σπέντζος Φιλμ, 1953, σκην.: Α. Σακελλάριος).
- “γλάστρα δεν με έκανε και μένα;” («Μπετόβεν και μπουζούκι»).
- “γεννήθηκα Τρίτη και 13”/ “το πρώην αφεντικό μου πέθανε” δηλώνει η υπηρέτρια Ευτυχία στον προληπτικό εργοδότη της προκαλώντας την έντονη ανησυχία του («Τρίτη και 13», Αφοί Ρουσόπουλοι, 1963, σκην: Ο. Λάσκος).

Ένα ακόμα αποδιδόμενο χαρακτηριστικό στο ρόλο της υπηρέτριας είναι και το κουτσομπολιό. Η έντονη περιέργεια και η ανάγκη σχολιασμού των γεγονότων είναι ευδιάκριτη σε αρκετές ταινίες, γεγονός που υπογραμμίζει τη βούληση σκιαγράφησης της υπηρέτριας ως ατόμου χαμηλού εν γένει επιπέδου. Άλλοτε επιδιώκοντας με κάθε τρόπο να ενημερωθεί για τα γεγονότα («Μία τρελλή, τρελλή σαραντάρα», «Ξύπνα

Βασίλη»), άλλοτε επιχειρώντας να δει μέσα από την κλειδαρότρυπα (*«Η χαρτοπαίχτρα»*, Finos Film, 1964, σκην.: Γ. Δαλιανίδης/ *«Η Λίζα και η άλλη»*/ *«24 ώρες ζωντοχήρα»*, Ν. Φερμάς, 1969, σκην.: Ν. Αβραμέας) η υπηρέτρια εμφανίζεται περίεργη και αδιάκριτη. Χαρακτηριστικό, δε, παράδειγμα αυτού είναι και η υπηρέτρια Τασία στην ταινία *«Φωνάζει ο κλέφτης»* (Finos Film, 1965, σκην.: Γ. Δαλιανίδης- Τ. Αλιφέρης). Η Τασία ρωτά την επισκέπτρια και γειτόνισσα για τη φιλονικία της τελευταίας με το σύζυγό της (“σηκώθηκε η γειτονιά στο πόδι.. ξέρετε, δεν το θέλω, αλλά το δωμάτιο μου είναι μέσα στο φωταγωγό, χωρίς να θέλω τα ακούω όλα”). Μάλιστα, επαναλαμβάνει αποσπάσματα από την εν λόγω στιχομυθία (“φταίω εγώ που παντρεύτηκα εσένα το ζώο”) έχοντας χαρακτηριστικά τα χέρια στις τσέπες της ωσάν να βρίσκεται σε θέση ισχύος έναντι της επισκέπτριας.

7.1.6 ΕΡΓΑΣΙΑΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ

Επιχειρώντας μία γενική περιγραφή του εργασιακού περιβάλλοντος των υπηρετριών αναφέρουμε τα εξής: Κατά κανόνα εκείνες εργάζονταν στην πρωτεύουσα και σπανιότερα σε επαρχιακές πόλεις, πλην των περιπτώσεων των ψυχοκορών, όπου συνήθως διέμεναν σε ορεινές ή αγροτικές περιοχές. Οι οικίες, όπου απασχολούνταν υπηρέτριες, ανήκαν σε άτομα υψηλού κοινωνικού και οικονομικού επιπέδου, όπως επί παραδείγματι σε βιομηχάνους, εφοπλιστές, εργοστασιάρχες, ανώτερους στρατιωτικούς, γιατρούς, δικηγόρους, υπουργούς, δημάρχους. Σαφώς λιγότερες ήταν οι περιπτώσεις δημοσίων ή ιδιωτικών υπαλλήλων και εμπόρων, ενώ συναντούμε ελάχιστες περιπτώσεις καλλιτεχνών (*«Η αγάπη μας»*, Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1968, σκην.: Κ. Καραγιάννης/ *«Ο Ιππόλυτος και το βιολί του»*), δύο περιπτώσεις

παντοπώλη («Θανασάκης ο πολιτευόμενος»/ «Ξύπνα κορόιδο», Αφοί Κυριακόπουλοι, 1969, σκην.: Ε. Θαλασσινός) και από μία περίπτωση οικονομικού μετανάστη («Ο άνθρωπος που γύρισε από τη ξέστη»), συγγραφέα («Αγάπη μου Ουά-Ουά», Finos Film. 1974, σκην.: Γ. Δαλιανίδης), αντικέρ («Ο μπλοφατζής») και σχεδιάστριας μόδας («Δουλικό αμέσου δράσεως»). Επαύλεις και πολυτελή, καλόγουστα διακοσμημένα διαμερίσματα αποτελούν κατά κόρον το πεδίο δράσης των υπηρετριών του ελληνικού κινηματογράφου. Κάποιες φορές η σχέση με τους εργοδότες δεν ήταν εξ αρχής αμιγώς επαγγελματική, αλλά φιλική ή και συγγενική. Συγκεκριμένα, στην ταινία «Η αγάπη μας» η πρώην ταξιθέτρια και νυν δημοφιλέστατη ηθοποιός Μαρίνα προσλαμβάνει στην υπηρεσία της τη φίλη και πρώην συνάδελφό της Χριστίνα, ενώ και στην ταινία «Ο γίγας της Κυψέλης» η πρώην υπηρέτρια και νυν αστέρι του λαϊκού άσματος Ζαμπέτα προσλαμβάνει ως υπηρέτρια την επιστήθια φίλη της και επίσης υπηρέτρια Ανθούλα. Κάποιες φορές αναφέρεται και συγγενικός δεσμός υπηρετριών-εργοδοτών. Ειδικότερα:

- Η Νάντια είναι ανιψιά του εργοδότη της, ο οποίος μέσω απάτης τη χρησιμοποιεί ως υπηρέτρια και της συμπεριφέρεται αισχρά («Τζο ο τρομερός», Ανζερβός, 1955, σκην.: Ν. Δημόπουλος).
- Η Σουλτάνα είναι ανιψιά της εργοδότριας της, η οποία την περιμάζεψε κατά τον διωγμό των Ελλήνων από την Πόλη. Μάλιστα, η κόρη της εργοδότριας θεωρεί ότι η μητέρα της πρέπει να είναι ευγνώμων στη Σουλτάνα λέγοντας “ούτε δούλα να την είχες, όχι που είναι παιδί του αδελφού σου” («Ο πεθερόπληκτος»).
- Η Τούλα είναι συγγενής του εργοδότη της -χωρίς να διευκρινίζεται ο βαθμός της συγγένειας-, ο οποίος έχει επικοινωνία με τον πατέρα της, εξ ου και διστάζει να

χρησιμοποιήσει ως δικαιολογία την δήθεν ασθένεια μιας θείας της (*«Τα κίτρινα γάντια»*).

- Η Μαρούλα επιδιώκει να προσληφθεί ως υπηρέτρια στο σπίτι μιας θείας της στο Κολωνάκι (*«Για σένα την αγάπη μου»*).
- Η ψυχοκόρη Χρυσανγή είναι η πραγματική θυγατέρα του τσέλιγκα, στο σπίτι του οποίου εργάζεται (*«Ο Γεροδήμος»*, Ιωαννίδης Φιλμ, 1962, σκην.: Κ. Καραγιάννης).
- Η Παγώνα, ως τέκνο πολυμελούς οικογένειας, εργάζεται ως υπηρέτρια στο σπίτι των θείων της και λειτουργεί αντιστικτικά προς την άλλη ανιψιά του ζεύγους ονόματι Μαρίνα, η οποία σπουδάζει την παιδαγωγική επιστήμη και έχει πλέον εγκλιματιστεί στην πρωτεύουσα. Η θεία επιδιώκει να την εξευγενίσει (*«Οικογένεια Παπαδοπούλου»*, Κύκλος Φιλμ, 1960, σκην.: Ρ. Μανθούλης).

Σε κάποιες ταινίες ο θεατής ενημερώνεται ή ακόμα και παρακολουθεί την προηγούμενη εργασία της υπηρέτριας αποκτώντας τοιουτοτρόπως μία πιο εμπεριστατωμένη άποψη για την προσωπικότητά της, αλλά και για την έως τούδε πορεία της. Επομένως: Στην ταινία *«Δουλικό αμέσου δράσεως»* η Δέσποινα πριν εργασθεί ως υπηρέτρια υλοποιώντας ένα σχέδιο εργάζεται ως ηθοποιός, η οποία διαρκώς υποδύεται ρόλους υπηρετριών στο θεατρικό σανίδι (έντονο το στοιχείο της αυτοαναφορικότητας). Επίσης, στην ταινία *«Ένα αστείο κορίτσι»* (Finos Film, 1970, σκην.: Τ. Βουγιουκλάκης) η Χριστίνα είναι καλλιτέχνίδα του τσίρκο και κατά τύχη ξεκινά να εργάζεται ως υπηρέτρια. Στην ταινία *«Όλοι οι άνδρες είναι ίδιοι»* μέσω flashback ο θεατής βλέπει τον λόγο της απομάκρυνσης της Καλλιόπης από τον προηγούμενο εργασιακό της χώρο, όπου απασχολείτο ως υπηρέτρια. Στην ταινία *«Η αγάπη μας»* ο θεατής δύναται να παρατηρήσει την ταξιθέτρια Χριστίνα επί τω έργω,

προτού αλλάξει επαγγελματικό προσανατολισμό. Επιπρόσθετα, στην ταινία «*Ξύπνα κορόιδο*» η υπηρέτρια Τασία δηλώνει ότι στο παρελθόν έχει εργασθεί σε εργοστάσιο, καφενείο, πρατήριο καυσίμων, χαρτοπαικτική λέσχη, καθώς και στην εταιρεία Αχαΐα Κλάους, αλλά λόγω σεξουαλικής παρενόχλησης ήταν απαγορευτική η μακροημέρευσή της στις κατά καιρούς θέσεις εργασίας.

7.1.7 ΕΡΓΑΣΙΑΚΟ ΚΑΘΕΣΤΩΣ

Το corpus των υπό ανάλυση ταινιών δεν περιλαμβάνει μόνο ρόλους υπηρέτριας, αλλά και παραδουλεύτρας, οικιακής βοηθού, καμαριέρας, ψυχοκόρης ή ακόμα και ανδρών και ενίοτε έγχρωμων υπηρετών. Προκειμένου να επιτύχουμε την όσο το δυνατόν πληρέστερη ανάλυση του κινηματογραφικού αυτού ρόλου είναι αναγκαία η αναφορά σε όλα τα σχετικά με την υπηρέτρια εργασιακά καθεστώτα. Ωστόσο, μολονότι σε κάποιες ταινίες η υπηρέτρια ονομάζεται καμαριέρα ή οικιακή βοηθός, επί της ουσίας δεν υπάρχει καμία πρακτική ή ποιοτική διαφοροποίηση σε σχέση με το καθιερωμένο επάγγελμα της υπηρέτριας. Στη μόνη περίπτωση, όπου εντοπίζεται διαφοροποίηση είναι εκείνη της παραδουλεύτρας («*Ο λουστράκος*», Ανζερβός, 1962, σκην.: Μ. Πλυτά/ «*Κάποτε κλαίνε και οι δυνατοί*», Κλακ Φιλμ, 1967, σκην.: Α. Τεγόπουλος/ «*Ανήσυχα νειάτα*»), αφού κατά κανόνα η παραδουλεύτρα απασχολείται ορισμένες ώρες ημερησίως και διανυκτερεύει στην οικία της.

7.1.7.1 ΨΥΧΟΚΟΡΗ

Ξεχωριστής αναφοράς χρήζει ο θεσμός της ψυχοκόρης, ο οποίος απαντάται σε κάποιες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου. Η ψυχοκόρη αναμφισβήτητα βρισκόταν σε δυσμενέστερη θέση από την

υπηρέτρια, αφού η εργασία της ήταν άμισθη και περιβεβλημένη με ένα μανδύα φιλανθρωπίας και ηθικής, αλλά επί της ουσίας συνδεόταν με σκληρές συνθήκες διαβίωσης και απασχόλησης. Ο ρόλος της ψυχοκόρης εμφανίζει κάποια συγκεκριμένα και τυποποιημένα χαρακτηριστικά γνωρίσματα, γεγονός που καθιστά εύκολα αναγνωρίσιμη και οικεία την ύπαρξή τους. Ειδικότερα, η ψυχοκόρη εμφανίζεται σε ταινίες της κατηγορίας “φουστανέλα⁸⁸”, όπου η εκάστοτε κοπέλα απασχολείται στην οικία ενός μεγαλοτσέλιγκα ή μεγαλοκτηματία μιας ορεινής ή αγροτικής περιοχής αντιστοίχως. Σύνηθες μοτίβο είναι είτε το αμφίπλευρο («*Αστέρω*», Finos Film, 1959, σκην.: Ν. Δημόπουλος/ «*Η γερακίνα*») είτε το μονόπλευρο («*Ματωμένα στέφανα*», Ν. Σαμπατάκος & υιός, 1962, σκην.: Ο. Κωστελέτος/ «*Ο φόβος*»/ «*Ο Γεροδήμος*») ερωτικό ενδιαφέρον ως προς το γιο του εργοδότη. Η εκμετάλλευση και η κακομεταχείριση προς την ψυχοκόρη αποτυπώνονται σε αρκετές ταινίες με αποκορύφωμα ασφαλώς τις βιαιοπραγίες εις βάρος τους («*Ματωμένα στέφανα*»/ «*Ο φόβος*»). Ωστόσο, κινηματογραφικές ψυχοκόρες εμφανίζονται και σε αστικά περιβάλλοντα, όπου συχνά συνάπτουν σχέση με το γιο («*Ο άσωτος*»/ «*Άνθρωπος για όλες τις δουλείες*», Αφοί Ρουσόπουλοι, 1966, σκην.: Γ. Κωνσταντίνου), τον ανιψιό («*Αυτοί που ξέχασαν τον όρκο τους*», Αφοί Κυριακόπουλοι, 1971, σκην.: Χ. Κυριακόπουλος/ «*Ένας βλάκας με πατέντα*», Α. Λαμπρινός, 1963, σκην.: Γ. Πρωτόπαπας- Α. Λαμπρινός) ή τον εγγονό («*Χαμένη ευτυχία*», Finos Film, 1966, σκην.: Π. Τάσιος) των εργοδοτών τους και μετά από πλήθος καταστάσεων και περιπετειών συνάπτουν γάμο.

⁸⁸ Το είδος αυτό (άλλως: “ορεινή περιπέτεια”) ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές τη δεκαετία του ‘50, ενώ ο αγροτικός τρόπος ζωής ήδη έπαιρνε την κατιούσα. Ο όρος αυτός αποδεικνύει και τη δύναμη της εικόνας στις ταινίες αυτές. Παπαδημητρίου, Λ., ό.π., σ. 54.

7.1.7.2 ΑΝΔΡΕΣ ΥΠΗΡΕΤΕΣ

Θα ήταν μάλλον παράλειψη η μη αναφορά στους άνδρες υπηρέτες, οι οποίοι εμφανίζονται σποράδην στις ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου. Στην πλειοψηφία των περιπτώσεων παρουσιάζονται ως μπάτλερ ή και προϊστάμενοι του υπηρετικού προσωπικού αναπτύσσοντας σχέσεις φιλικές, εχθρικές ή και ερωτικές με τις υπηρέτριες. Η περιβολή τους ήταν κατά κανόνα επίσημη, αφού φορούσαν κοστούμια και παπιγιόν ή ριγέ μεταξωτά γιλέκα. Επίσης, θα πρέπει να τονίσουμε ότι εργάζονταν σε οικίες ιδιαίτερα ευκατάστατων ανθρώπων και λογοδοτούσαν σχεδόν αποκλειστικώς στους κυρίους τους είτε εκείνοι ήταν έγγαμοι είτε άγαμοι. Επιχειρώντας μία σκιαγράφιση των ανδρών υπηρετών αναφέρουμε τα εξής: Στην ταινία *«Πρωτενουσιάνικες περιπέτειες»* (Όλυμπος Φιλμ, 1956, σκην.: Γ. Πετροπουλάκης) ο υπηρέτης Ζωρζ εκτελεί χρέη προϊσταμένου του υπηρετικού προσωπικού και είναι αρκετά επηρμένος, αφού επιμένει να χρησιμοποιεί στο λόγο του γαλλικές λέξεις, μολονότι ο εργοδότης του κόντες δυσανασχετεί (-“Ουί μεσιέ” –“Δε σου είπα να μιλάς ελληνικά;” – “Ουί μεσιέ” –“Διάολε πα μέσα σου με το γαλλικό σου”/ -“α βοτρ σερβίς” – “εσένα θέλω ωρέ και όχι το γαλλικό σου”). Ο ίδιος φορώντας διαρκώς κοστούμι και παπιγιόν δίδει οδηγίες στο υπηρετικό προσωπικό για την υποδοχή των επισκεπτριών του κόντε, ενώ παραδίδει και μαθήματα καλής συμπεριφοράς στις μάλλον άξεστες επισκέπτριες ως προς τον ορθό τρόπο του χαμόγελου, της υπόκλισης, κ.α.. Οι εργοδότες του τον κατηγορούν ότι γνωρίζει που βρίσκεται η εξαφανισθείσα επισκέπτριά τους. Στην ταινία *«Ο Γιάννης τα ‘κανε θάλασσα»* (Βεδουράς Φιλμ, 1964, σκην.: Ο. Κωστελέτος) ο Γιάννης μετά από συνεχείς αποτυχημένες προσπάθειες εύρεσης εργασίας προσλαμβάνεται στο σπίτι ενός ξεπεσμένου κόντε ως “μετρ- αρχικαμαριέρης” χρησιμοποιώντας πλαστή συστατική επιστολή. Ο κόντες τον προσλαμβάνει υπό δοκιμή απαιτώντας

“ήθος, τιμιότητα, προθυμία, εχεμύθεια, ευγένεια και τακτ”. Μάλιστα, αποκαλεί τον Γιάννη μετρ και όχι υπηρέτη απαιτώντας να χρησιμοποιεί πλέον το όνομα Ζανό (“δεν μ’ ενοχλεί, αρκεί να το θυμάμαι”) και του τοποθετεί μία μαγκούρα στην πλάτη, ώστε να περπατά ευθυτενώς. Ο Γιάννης υπομένει όλες τις ιδιοτροπίες των εργοδοτών του, όπως επί παραδείγματι τη θερμομέτρησή του καθώς και την κατανάλωση χαπιού όταν ο εργοδότης του αισθάνεται ασθενής, τη μεταφορά λεγομένων και χαστουκιών ανάμεσα στους εργοδότες του, κ.α.. Τελικά, παραιτείται και αφηγείται τη δυσάρεστη εμπειρία του στη σύντροφό του (“αν σκότωνε ο ένας τον άλλον το θύμα θα ήμουν εγώ”/ “για τη δυσπεψία του κυρίου έπαιρνα ρετσινόλαδο και καθαρτικό”/ “εγώ πλήρωνα τη νύφη”). Στην ταινία *«Ένα αστείο κορίτσι»* ο ένστολος μπάτλερ Θωμάς εργάζεται στην υπηρεσία ενός εφοπλιστή και με πολύ ευγενικό και έμμεσα ειρωνικό τρόπο εκφράζει τις απόψεις του (“πρωτόγονος κατάσταση”/ “φτηνό χιούμορ”/ “δεν θα παραλείψω”/ “πρώτη φορά μπαίνεις σε μπάνιο;”/ “δεν απαντώ σε αδιάκριτες ερωτήσεις” λέγει απευθυνόμενος στη Χριστίνα). Επίσης, ο ίδιος είναι αμφίθυμος ως προς τον κύριο του (“ο κύριος είναι πάντα ευγενικός μαζί μου”/ “έχω υπηρετήσει πολλούς τρελούς, αυτός πάει για ρεκόρ”). Ωστόσο, ο ίδιος δεν ανέχεται σχόλια εις βάρος του (- “από τότε έγινες αργοκίνητος Θωμά;” - “εισέλθετε άνευ σχολίων”). Στην ταινία *«Ξύπνα Βασίλη»* το νεόπλουτο ζεύγος απασχολεί υπηρετικό προσωπικό, το οποίο διαθέτει και προϊστάμενο, ο οποίος είναι αρκετά τυπολάτρης και απότομος (“δεν λέμε ο Μάνος και η Ντίνα, αλλά ο κύριος και η κυρία Αποστόλου”). Ο ίδιος φορά στολή και δηλώνει ότι είναι όνειρο του να μεταναστεύσει στην Αργεντινή αναζητώντας καλύτερες συνθήκες ζωής. Στην ταινία *«Κρίμα το μπόι σου»* (Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1970, σκην.: Κ. Καραγιάννης) ο ένστολος υπηρέτης Αλέξανδρος δηλώνει στον άρτι αφιχθέντα από τη φυλακή εργοδότη του ότι “ανήκει στην προσωπική του υπηρεσία”.

Ευγενικός και δουλοπρεπής ο Αλέξανδρος αποτελεί μέρος της παγίδευσης του κυρίου, αφού λίγο αργότερα δηλώνει ενώπιον του ότι δεν τον αναγνωρίζει και επιπλέον ότι δεν λέγεται Αλέξανδρος, αλλά Ιάκωβος (“κάνεις πλάκα με τον κύριό σου που μου στεκόσουν λαμπάδα αναμμένη;”). Στην ταινία «24 ώρες ζωντοχήρα» ο ένστολος υπηρέτης Πέτρος κατόπιν εντολής του εργοδότη του κατασκοπεύει από την κλειδαρότρυπα την εργοδότρια του και τεχνηέντως την αποκλείει με τον εκτός της οικίας κόσμο αποκρύπτοντας τηλεφωνήματα, κ.λπ., γεγονός που γίνεται αντιληπτό και θέτει σε κίνδυνο τη θέση εργασίας του. Επιπλέον, ο ίδιος βρίσκεται σε διαρκή έριδα με την υπηρέτρια Άννα. Στην ταινία «Τρελλοί πολυτελείας» ο μπάτλερ Λάζαρος είναι αρκετά υπερόπτης (“αυτό είναι το μάξιμουμ της ταχύτητας που διαθέτω”) και έχει αμερικανίζουσα νοοτροπία, αφού φτιάχνει κοκτέιλ και υπερηφανεύεται ότι εργάστηκε “επτά χρόνια μάρμαν στο Σικάγο.. είχε πελάτες τους μεγαλύτερους gangsters των Η.Π.Α...the first cocktailmaker in U.S.”. Επίσης, ακούει αμερικανικά τραγούδια στο τρανζίστορ και χορεύει ρυθμικά ροκ εν ρολ. Τελικά, αφού συνάψει δεσμό με την υπηρέτρια και κληρονόμο μιας περιουσίας παραιτείται και απαιτεί από τον εργοδότη του σεβασμό (“οι κύριοι μεταξύ τους μιλάνε στον πληθυντικό”). Ειδική αναφορά πρέπει να γίνει σε δύο ταινίες, όπου εμφανίζονται έγχρωμοι υπηρέτες. Ειδικότερα, στην ταινία «Ο άνθρωπος που γύρισε από τη ζέστη» ο έγχρωμος υπηρέτης Χουσεΐν υπηρετεί επί σειρά ετών τον λευκό εργοδότη του στην Αφρική και κλαίει με την επικείμενη επιστροφή του εργοδότη του στην Ελλάδα. Τελικά εκείνος αποφασίζει να τον υπηρετήσει και στην Ελλάδα κατά τον επαναπατρισμό του. Η σχέση τους είναι σχεδόν οικογενειακή αν και ο εργοδότης είναι ελαφρώς απότομος (“σιγά ρε σκυλάραπα”/ “μαύρη κι άραχλη σα τη μούρη σου”). Ο Χουσεΐν είναι πιστός και τρέφει μεγάλη αγάπη προς τον κύριό του. Μάλιστα, ο κύριος προσπαθεί να αμβλύνει τα επιφυλακτικά

αισθήματα της υπηρέτριας Μαργαρίτας προς τον Χουσεΐν (“καλός άνθρωπος ο Χουσεΐν.. αραπάκος.. να τον πλακώσουμε στον ασβέστη;”). Ομοίως, στην ταινία «*Τον αράπη κι αν τον πλένης το σαπούνι σου χαλάς*» (Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1973, σκην.: Κ. Καραγιάννης) ο έγχρωμος υπηρέτης Μοχάμεντ επισκέπτεται ένα συγκεκριμένο καφεενείο μία συγκεκριμένη μέρα του μήνα, καπνίζει πούρο και αφήνει μεγάλο φιλοδώρημα (50 δραχμές) στον σερβιτόρο Αντώνη (“πρεσβίος, βιομηχάνος, εφοπλίστες ζητάνε κύριο Μοχάμεντ”). Με σκοπό την εξεύρεση χρημάτων ο Αντώνης μεταμφιέζεται σε έγχρωμο υπηρέτη Μοχάμεντ και επιτυγχάνει να προσληφθεί στη βίλα του βιομηχάνου Γιαπαχάκη (σημειωτέον, η κυρία του τον αποκαλεί Μοχαμεντάκι) και να εξελιχθεί σε μία τρόπον τινά μασκότ. Κατά τη διάρκεια μιας δεξίωσης είναι περιστοιχισμένος από τους καλεσμένους, οι οποίοι επιθυμούν να ακούσουν ιστορίες από τη μακρινή πατρίδα του (“αυτός ο άνθρωπος μυρίζει ζούγκλα”). Ένα ενδιαφέρον σημείο είναι η αναφορά σε “υπηρέτη από το Μεξικό που φορά σομπρέρο και από την Αργεντινή να παίζει μπάλα”, αφού τονίζει τη μόδα της εποχής, δηλαδή την πρόσληψη έγχρωμων υπηρετών ή υπηρετριών. Έγχρωμη υπηρέτρια συναντούμε στην ταινία «*Αγάπη μου Ουά Ουά*», η οποία αναλύεται κατωτέρω.

7.1.8 ΕΞΩΤΕΡΙΚΗ ΕΜΦΑΝΙΣΗ

Ως προς την εξωτερική εμφάνιση οι κινηματογραφικές υπηρέτριες συνήθως φορούσαν ποδιά⁸⁹. το υψηλό κοινωνικό επίπεδο των εργοδοτών συνήθως απεικονιζόταν και στην εμφάνιση των υπηρετριών τους, αφού

⁸⁹ Η Χαντζαρούλα θεωρεί “την ποδιά ως ένα στιγματικό σύμβολο.. Η απαίτηση από τις οικιακές εργάτριες να φορούν ποδιά ήταν ένας τρόπος σηματοδότησης της κοινωνικής θέσης και της ανισότητας στον οικιακό χώρο. Η ποδιά αποτελούσε μία στρατηγική των εργοδοτών να μετασχηματίσουν το σώμα σε ταξικό σώμα, σε ένα σώμα που μεταφέρει τα σημάδια της υποταγής στις ανάγκες των άλλων”. Χαντζαρούλα, Π., ό. π., σ. 129. Επίσης, αναλυτικά για τις περιστάσεις χρήσης ποδιάς βλ. Χαντζαρούλα, Π., ό. π., σσ. 423-424.

ήταν αρκετά προσεγμένες, με καλαίσθητες στολές και πολλές φορές κατά την παράθεση επίσημων δείπνων ή και δεξιώσεων ήταν ενδεδυμένες με επίσημες στολές ανάλογες των περιστάσεων. Ενδεικτικά αναφέρουμε την ταινία *«Κόσμος και κοσμάκης»*, όπου η υπηρέτρια Ασημίνα φορά στο κεφάλι ένα μπονέ (“αμπονέ” το ονομάζει χαρακτηριστικά η Στυλιανοπούλου), αφού “σ’ όλα τα καλά σπίτια αυτό φοράνε οι υπερεσίες”. Οι περισσότερες υπηρέτριες ήταν εμφανίσιμες και κοκέτες, εξ ου και δοκίμαζαν κρυφά τα φορέματα των εργοδοτριών τους (*«Αχ, αυτή η γυναίκα μου»*, *«Μια κυρία στα μπουζούκια»*, Finos Film, 1968, σκην.: Γ. Δαλιανίδης/ *«Ο Δήμος απ’ τα Τρίκαλα»*, Finos Film, 1962, σκην.: Γ. Δαλιανίδης). Ο υφέρπων ανταγωνισμός ανάμεσα τους αποδεικνύεται και από την ερωτική αντιζηλία που αναπτύσσεται κάποιες φορές. Ασφαλώς, οι υπηρέτριες στην επαρχία, εκείνες που εργάζονταν σε λιγότερο προνομιούχα και εύρωστα κοινωνικά στρώματα, καθώς και οι ψυχοκόρες στις αγροτικές κυρίως περιοχές δεν είχαν ανάλογο ενδυματολογικό κώδικα, προσαρμοζόμενες στις εκάστοτε κοινωνικοοικονομικές συνθήκες. Μοναδική περίπτωση εντελώς γκροτέσκο εμφάνισης συναντούμε στην ταινία *«Ό,τι θέλει ο λαός»* (Ι. Σαραβάνος, 1964, σκην.: Μ. Αδάμης), όπου η υπηρέτρια απεικονίζεται ως καρικατούρα με αλλόκοτη εμφάνιση και ανάποδες κοτσίδες με πιθανολογούμενο στόχο την ενίσχυση του κωμικού στοιχείου του ρόλου της. Σε δύο ακόμα ταινίες οι υπηρέτριες εμφανίζονται με κοτσίδες, στοιχείο που επιτείνει την ιδιαίτερη εμφάνισή τους (*«Ο Θύμιος τα ‘κανε θάλασσα»*, Γ. Καρατζόπουλος & Σία, 1959, σκην.: Α. Σακελλάριος/ *«Ένα βότσαλο στη λίμνη»*, Μήλλας Φιλμ, 1952, σκην.: Α. Σακελλάριος). Ωστόσο, υπήρχαν και ταινίες, όπου ανατρέπεται ο κλασικός τρόπος απεικόνισης των υπηρετριών. Πρόκειται για τις περιπτώσεις πρωτίστως της έγχρωμης υπηρέτριας και δευτερευόντως των έγχρωμων υπηρετών⁹⁰.

⁹⁰ Ο Κυριακός θεωρεί ότι στις περιπτώσεις αυτές «επικρατεί ο τύπος του συμπαθούς, ως κατοικιδίου,

Συγκεκριμένα, στην ταινία *«Αγάπη μου Ουά Ουά»* είναι μάλλον αντισυμβατική για τα κινηματογραφικά δεδομένα η εμφάνιση μιας έγχρωμης υπηρέτριας με όλη την κουλτούρα και την ιδιαίτερη νοοτροπία της. Απενοχοποιημένη μεν ως προς τη γυμνότητα, αλλά γεμάτη στερεότυπα και οπισθοδρομικές αντιλήψεις, όπως επί παραδείγματι ότι ο ξυλοδαρμός της γυναίκας από τον άνδρα αποτελεί απόδειξη αγάπης, η υπηρέτρια αυτή είναι πολύ χαρακτηριστική (σημειωτέον, ο ίδιος θεατρικός ρόλος έσπασε το ρεκόρ μακροβιότητας την εποχή εκείνη). Έγχρωμοι υπηρέτες εμφανίζονται και στις ταινίες *«Ο άνθρωπος που γύρισε από τη ζέστη»*, *«Τον αράπη κι αν τον πλένης το σαπούνι σου χαλάς»*, ενώ στην ταινία *«20 γυναίκες και γω»* (Finos Film, 1973, σκην.: Γ. Δαλιανίδης) γίνεται αναφορά σε έγχρωμο υπηρέτη εν είδει απειλής προς την λευκή, αυθάδη υπηρέτρια. Ασφαλώς, δεν είναι διόλου τυχαία η χρονική συγκυρία εμφάνισης έγχρωμων υπηρετών στον ελληνικό κινηματογράφο. Οι ανωτέρω ταινίες παρήχθησαν στις αρχές της δεκαετίας του 1970, όταν δηλαδή μια τέτοια επιλογή ήταν επιταγή της εποχής και δείγμα μοντέρνας οπτικής. Μία ακόμα περίπτωση ανατροπής είναι η προβολή του ερωτισμού μιας υπηρέτριας, γεγονός σπάνιο, αλλά λίαν ενδιαφέρον (*«Αθήνα, η κλοπή της οδού Σταδίου»*, Γ. Δημητρόπουλος, 1968, σκην.: Ν. Μπιμπέλας/ *«Το ραντεβού της Κυριακής»*, Περγαντής Φιλμ, 1960, σκην.: Ε. Θαλασσινός).

υπηρετικού προσωπικού». Κυριακός, Κ. (2001). *Διαφορετικότητα και ερωτισμός*. Αθήνα: Αιγόκερως, σ. 35.

7. 2. ΦΥΣΗ ΤΟΥ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΟΣ

Σημαντικό κεφάλαιο της έρευνάς μας αποτέλεσε η μελέτη περί της ίδιας της φύσης του επαγγέλματος αυτού. Η μελέτη αυτή κινήθηκε επί ορισμένων θεματικών αξόνων, ώστε η έρευνα να είναι εμπεριστατωμένη και να αναλύει εις βάθος αυτή καθεαυτή την εργασιακή πραγματικότητα των γυναικών αυτών, όπως τουλάχιστον αυτή αποτυπώθηκε οπτικά στον ελληνικό κινηματογράφο. Ασφαλώς, δεν θα πρέπει να ξεχνούμε την κινηματογραφική σύμβαση, η οποία σε κάποιο βαθμό απέχει από την πραγματικότητα. Οι δύο βασικοί άξονες είναι πρώτον ο συνδικαλισμός των υπηρετιών εν γένει (σωματεία, γραφεία ευρέσεως οικιακών βοηθών, διεκδικήσεις, μισθολογικές απολαβές και απαιτήσεις) και δεύτερον η αντιμετώπιση των υπηρετιών ως προς το ίδιο το εξασκούμενο επάγγελμά τους (συνθήκες εργασίας και υποχρεώσεις, αντιλήψεις περί κοινωνικής διαστρωμάτωσης, δυσκολία εύρεσης υπηρεσίας).

7.2.1 ΣΥΝΔΙΚΑΛΙΣΜΟΣ

Εκκινώντας από το συνδικαλισμό⁹¹ αρχικώς θα αναφερθούμε στα γραφεία ευρέσεως υπηρετιών. Αναντίρρητα, η πιο γλαφυρή αποτύπωση ενός τέτοιου γραφείου εντοπίζεται στην ταινία *«Ιστορία μιας ζωής»* (Finos Film, 1965, σκην.: Γ. Δαλιανίδης), όπου μία ατιμασμένη κοπέλα σε ένα χωριό ονόματι Μαρία φυγαδεύεται στην Αθήνα και τελικά απευθύνεται σ' ένα γραφείο ευρέσεως υπηρετιών. Αρχικά παρουσιάζεται στο γραφείο μια κυρία, η οποία αναζητά νέα υπηρέτρια προς αντικατάσταση της απελθούσας λόγω γάμου. Χαρακτηριστική είναι η

⁹¹ Σχετικά με το συνδικαλισμό, αλλά και τη μη κάλυψη του επαγγέλματος αυτού από τις εθνικές συλλογικές συμβάσεις εργασίας βλ. Καιροφύλας, Γ. (1997). *Η Αθήνα τη δεκαετία του '60*. Αθήνα: Φιλυπότης, σσ. 442-443.

σκηνή, όπου οι δυνητικές υπηρέτριες είναι καθήμενες στο χώρο του γραφείου και περιμένουν την εκλογή τους από την κυρία αυτή. Μια υπηρέτρια σπεύδει να υπενθυμίσει στην κυρία ότι είναι πρώην υπηρέτρια μιας φίλης της, γεγονός το οποίο προκαλεί την οργή μιας άλλης υπηρέτριας, αφού εντοπίζει απόπειρα επηρεασμού και στρέβλωσης της διαδικασίας. Ως προς την εξωτερική εμφάνιση παρατηρούμε ότι καλύπτουν ευρεία ηλικιακή γκάμα, ωστόσο όλες είναι ατημέλητες, κάποιες, δε, φορούν και μαντήλες. Οι υπηρέτριες που κατέχουν την μαγειρική και ζαχαροπλαστική τέχνη αξιώνουν μεγαλύτερες οικονομικές απαιτήσεις, επί παραδείγματι ζητούν 1.400 δραχμές αντί 1.200 δραχμών. Η υπηρέτρια που διαλέγει η κυρία αρνείται να εργασθεί για 1.300 δραχμές και μάλιστα ρωτά προκαταβολικώς από πόσα μέλη απαρτίζεται η οικογένεια. Στο γραφείο υπάρχει ένα δωμάτιο, όπου κάποιες υπηρέτριες είναι ξαπλωμένες κατά την αναμονή. Υπάρχει μεγάλη ένταση και αναταραχή ανάμεσα τους, κάποιες χειρονομούν έντονα και επιτίθενται σωματικά σε άλλες, γεγονός που προκαλεί την οργή της υπεύθυνης, στην οποία οι υπηρέτριες προσάπτουν ολιγωρία για εκείνες. Ως προς το πρακτικό σκέλος, το γραφείο λειτουργεί κερδίζοντας 200 δραχμές προμήθεια από κάθε μεσιτεία, καθώς και μέρος του πρώτου μισθού ως αντιτίμου για τις ημέρες φιλοξενίας στο γραφείο. Εν προκειμένω, η Μαρία δέχεται να εργασθεί έναντι μισθού 500 δραχμών και από τον πρώτο μισθό θα παρακρατηθούν 50 δραχμές για τις πέντε μέρες που διέμεινε στο γραφείο. Στην ταινία *«Αγάπη μου Ουά Ουά»* απεικονίζεται ένα γραφείο ευρέσεως υπηρετριών, όπου απευθύνεται ένα ζευγάρι, ώστε να εξασφαλίσει νέα υπηρέτρια. Ο μεσίτης εντυπωσιάζεται που σε τόσο σύντομο χρονικό διάστημα το ζεύγος αναζητεί και πάλι υπηρέτρια. Μάλιστα, ως μία οικονομική λύση προτείνει μία κοπέλα από την Αφρική. Στην ταινία *«Όλοι οι άνδρες είναι ίδιοι»* παρουσιάζεται μία σκηνή σε μεσιτικό γραφείο υπηρετριών. Ο μεσίτης παροτρύνει την

Καλλιόπη να επιδιώξει πλέον τη μακροχρόνια παραμονή της σε ένα σπίτι και αυτή ισχυρίζεται ότι ο κύριος την παρενόχλησε, ενώ εκείνη δεν έδωσε καμία σχετική αφορμή. Συμβουλή του μεσίτη είναι η υιοθέτηση ενός σεμνού ενδυματολογικού κώδικα, διότι συχνά η σεξουαλική παρενόχληση προκαλείται και από τις γυναίκες. Η Καλλιόπη δήθεν πειθαρχεί, αλλά αμέσως όταν εμφανίζεται στην επόμενη οικία είναι και πάλι προκλητικά ενδεδυμένη. Στην ταινία «*Δουλικό αμέσου δράσεως*» γίνεται μία ακροθιγής αναφορά σε γραφείο ευρέσεως οικιακών βοηθών. Η ταινία «*Η προεδρίνα*» αποτελεί πολύ σημαντικό στοιχείο της έρευνας, αφού παρουσιάζεται αναλυτικά η προεδρίνα ενός σωματείου⁹² υπηρετριών. Αρχικά παρακολουθούμε την προεδρίνα Δέσποινα Καρούμπα να διανέμει *feuilles volantes* στην αγορά και να συμβουλεύει “διαβάστε”. Μάλιστα, δίνει ένα και στον κρεοπώλη -ο οποίος την αποκαλεί συνδικαλίστρια- λέγοντας του “προς γνώση και συμμόρφωση”. Η Δέσποινα ανακοινώνει με πάθος ότι “έχουμε και μείς δικαιώματα.. τα κορίτσια που εργάζονται σε σπίτια δεν λέγονται πια υπηρέτριες, αλλά οικιακοί βοηθοί”. Ο ιχθυοπώλης την αποκαλεί “προεδρίνα του Σ.Ε.Υ.” (Σωματείο Ελληνίδων Υπηρετριών), γεγονός που προκαλεί παρανόηση από μία πελάτισσα, η οποία θεωρεί ότι εννοεί το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών (Σ.Ε.Η.). Μέσω των *feuilles volantes* το Σ.Ε.Υ. ως συνδικαλιστικό όργανο παρακαλεί όλους τους πωλητές (ιχθυοπώλες, οπωροπώλες, κ.α.) να φέρονται στα μέλη του Σ.Ε.Υ. με τρόπο σεμνό και ευπρεπή. Είναι η πρώτη και μοναδική φορά, όπου συναντούμε συνεδρίαση σωματείου υπηρετριών στον ελληνικό κινηματογράφο. Η πινακίδα αναγράφει “Σωματείο Ελληνίδων Υπηρετριών, Έτος Ιδρύσεως 1961”. Σημειωτέον, στο σημείο αυτό δημιουργείται μία ανακολουθία, αφού το σωματείο θα έπρεπε να ονομάζεται “Σωματείο Ελληνίδων

⁹² Στις 21/04/1935 ιδρύεται σωματείο με την επωνυμία Ένωση Υπηρετριών Αθηνών και Πειραιώς, το οποίο διαλύθηκε το επόμενο έτος. Χαντζαρούλα, Π., ό. π., σ. 463.

Οικιακών Βοηθών”, όπως ευαγγελιζόταν και η προεδρίνα του κατά την επίσκεψή της στην αγορά. Έμβλημα του σωματείου είναι μία κατσαρόλα και μία κουτάλα χιαστί και στην κορυφή τους μία κορώνα. Οι υπηρέτριες είναι καθήμενες και μοντέρνα ενδεδυμένες, ενώ η Δέσποινα είναι όρθια. Βασικό θέμα της ημερήσιας διαταγής είναι η απρεπής συμπεριφορά του ψητοπώλη Θανάση, ο οποίος διατηρεί παράλληλους ερωτικούς δεσμούς με υπηρέτριες και μάλιστα τηρεί ένα μητρώο, όπου αναφέρει τις υπηρέτριες- ερωμένες του και αναγράφει και τις επιβαλλόμενες ποινές για τις κατά καιρούς συμπεριφορές τους. Η Δέσποινα αναγιγνώσκει το μητρώο και επιπλήττει τις υπηρέτριες για την απρεπή στάση τους, αναφέροντας και μερικά από τα ονόματα του μητρώου (“Βασιλική, Βαρβάρα, Βικτωρία.. Πλατεία είσαι παιδί μου;” -“Όχι, στάση”). Το σωματείο αποστέλλει επιστολή στο Θανάση απαιτώντας την απολογία του εντός 24ώρου, απειλώντας μάλιστα και με βίαιη προσαγωγή. Σε άλλα σημεία της ταινίας η Δέσποινα αναφέρεται στην αντιπολίτευση του σωματείου, αλλά και στην επιρροή της επί των υπηρετριών (επί παραδείγματι, απειλεί τους ιατρούς ότι σε περίπτωση που δεν θεραπεύσουν το Θανάση θα πείσει τις υπηρέτριές τους σε παραίτηση). Σύντομη αναφορά σε σωματείο υπηρετριών γίνεται και στην προαναφερθείσα ταινία *«Δουλικό αμέσου δράσεως»*, όπου η Δέσποινα ως ηθοποιός υποδύεται διαρκώς την υπηρέτρια και τονίζει ότι είναι “επίτιμο μέλος του σωματείου υπηρετριών”. Σημειωτέον, κατά τη διάρκεια της ταινίας εμφανίζεται να υποδύεται την υπηρέτρια κατά τη διάρκεια θεατρικής παράστασης δημιουργώντας έντονο στοιχείο αυτοαναφορικότητας. Μια άτυπη μορφή εκπροσώπησης στο πνεύμα ενός σωματείου υπηρετριών συναντούμε και στην ταινία *«Ο γίγας της Κυψέλης»*, όπου η Ζαμπέτα όταν γίνεται βεντέτα του λαϊκού πενταγράμμου θεωρείται ότι “έβγαλε ασπροπρόσωπες όλες τις υπηρέτριες”.

Ως προς τις διεκδικήσεις των υπηρετιών στο πλαίσιο κινητοποιήσεων παρατηρούμε τα εξής: Στην ταινία «*Ο Μελέτης στην άμεσο δράση*» (Αφοί Κυριακόπουλοι, 1966, σκην.: Χ. Κυριακόπουλος) εντοπίζουμε μια σημαντική σκηνή, όπου πολλές υπηρέτριες συγκεντρώνονται με πλακάτ στο θυρωρείο της πολυκατοικίας, όπου εργάζονται, φωνάζουν ρυθμικά “Θέλουμε αύξηση” και εκτελούν μια αυτοσχέδια χορογραφία. Στα πλακάτ αναγράφονται ανορθόγραφα οι εξής αξιώσεις: “Εξοδο εφτά φορές τη βδομάδα”, “Θέλουμε άφξησι”, “ιπηρέτρίε και κυρίε να εξησοθούν”. Χορεύουν μοντέρνα και φωνάζουν ρυθμικά “Πού είναι ο θυρωρός;”. Μάλιστα, απευθύνονται σε αυτόν λέγοντας ότι “κάνουν πορεία διαμαρτυρίας” και “θα κατέβουν στο δρόμο γυμνές”. Επιτίθενται, δε, λεκτικά στο θυρωρό ψέγοντας τον για άκοπη εργασία και εκείνος τις χαρακτηρίζει “λυσσάρες”. Η πρωτεργάτρια της κινητοποίησης Γιαννούλα αναλαμβάνοντας την ευθύνη στην απορία του θυρωρού για τον ηθικό αυτουργό της κατάστασης αυτής συστήνεται ως “η αρχηγός πασών των υπηρετιών”. Χαρακτηριστικά, δε, αναφέρει ότι “οι σκλάβοι τελείωσαν” και απευθύνεται στις υπόλοιπες υπηρέτριες ως “ταλαίπωρον υπηρετικόν προσωπικόν”. Η Γιαννούλα κάνει λόγο για διεκδίκηση δικαιωμάτων και πραγματοποίηση απεργίας πείνας κερδίζοντας την εύνοια και την πλήρη στήριξη των υπολοίπων, οι οποίες εν χορώ φωνάζουν τα συνθήματα “Γιαννούλα” και “Εσένα θέλουμε”. Ο θυρωρός καλεί την Άμεσο Δράση για την καταστολή της διαμαρτυρίας. Η στιχομυθία με το αστυνομικό όργανο είναι αποκαλυπτική. Η Γιαννούλα αναφέρει ότι “εργαζόμενα κορίτσια είναι, να μην υπερασπιστούν τον τίμιο ιδρώτα τους;”. Η ίδια αμείβεται με 1.500 δραχμές και έχει εξασφαλισμένη σίτιση και στέγαση και επιπλέον τα παλιά φουστάνια της κυρίας, γεγονός που προκαλεί την έκπληξη του αστυνομικού οργάνου, αφού θεωρεί ότι η υπηρέτρια κερδίζει περισσότερα από την εργοδότριά της. Μία κυρία παρεμβαίνει, ώστε να βρεθεί μία λύση κι ο αστυνόμος

απαντά με νόημα “τέτοια κάνετε και στο τέλος θα σας ανέβουν και στο σβέρκο... Στο τέλος οι υπηρέτριες θα είναι λιγότερες από τις κυρίες”. Οι διεκδικήσεις των υπηρετριών στην ταινία αυτή είναι και μία έμμεση υπόμνηση στο θεατή σχετικά με τη δεκαετία του ‘60, οπότε και επικρατούσε ένα γενικότερο πνεύμα διεκδικήσεων για εξασφάλιση δικαιωμάτων και καλύτερων συνθηκών. Αντίστοιχη σύγκριση των υπηρετριών με τους θυρωρούς ως προς τις εργασιακές συνθήκες συναντούμε και στην ταινία *«Περάστε την πρώτη του μηνός»* (Α. Καρατζόπουλος, 1965, σκην.: Σ. Καψάσκης), όπου η υπηρέτρια Τασία αντιδρά στο σχόλιο της θυρωρίνας (“αριστοκράτισσα”), επειδή ξυπνά 9 το πρωί, λέγοντας ότι “η θυρωρίνα είναι αραγμένη στο θυρωρείο και ο μήνας έχει εννιά, είναι κυρά με το διαμερισματάκι της, τζάμπα φως, νερό, θέρμανση και μισθό έξω τα τυχερά, ενώ εκείνη όλο το 24ωρο πρέπει να είναι κεράκι αναμμένο”. Στην ταινία *«Ο άνθρωπος που έσπαγε πλάκα»* (Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1972, σκην.: Κ. Καραγιάννης) νεαρές υπηρέτριες απαιτούν εν χορώ τα δεδουλευμένα τους όταν πληροφορούνται τη χρεοκοπία του εργοδότη τους. Σε δύο ακόμη ταινίες γίνεται ακροθιγής αναφορά σε εργασιακές διεκδικήσεις. Ειδικότερα, στην ταινία *«Δημήτρη μου, Δημήτρη μου»* η υπηρέτρια Μαργαρίτα αναφέρει ότι “εμείς οι εργαζόμενοι όταν λέμε την αλήθεια είμαστε ανάγωγοι... Ξυπνήσαμε, μάθαμε το δίκιο μας”. Επίσης, στην ταινία *«Ένας μάγκας στα σαλόνια»* η υπηρέτρια αναφέρεται στο δικαίωμα απεργίας και στον εργαζόμενο λαό.

Το θέμα της ασφάλισης, των μισθών και των υπερωριών επανέρχεται σε αρκετές ταινίες. Στην ταινία *«Μία Ιταλίδα απ’ την Κυψέλη»* (Finos Film, 1968, σκην.: Ν. Δημόπουλος) ο δυνητικός σύντροφος της υπηρέτριας ρωτά τον κύριο της “τι μισθό παίρνει το μανούλι;” και όταν μαθαίνει το ποσό (1.500 δραχμές) απαντά “λίγα, θα ζητήσουμε αύξησης”. Στην ταινία *«Η γυναίκα μου τρελάθηκε»* η υπηρέτρια Βάσω απευθυνόμενη στον κύριο

της τονίζει ότι “δε μπορείτε να μας βρίζετε από το πρωί μέχρι το βράδυ και να μας δίνετε 1.800 δραχμές μηνιαίως”. Στην ταινία *«Εφιάλης»* (Ερρίκος Ανδρέου, 1961, σκην.: Ε. Ανδρέου) η κυρία αναφέρει ότι η υπηρέτριά της της κακομίλησε, επειδή καθυστέρησε την πληρωμή της. Στην ταινία *«Ανάμεσα σε δύο γυναίκες»* η υπηρέτρια υπολογίζει ότι αμείβεται με 2.500 δραχμές και ταυτόχρονα εξοικονομεί έξοδα σίτισης και στέγασης, άρα συνολικά κερδίζει 4.500 δραχμές καταλήγοντας στην εξής διαπίστωση “ούτε καθηγήτρια να ήμουνα”. Στην ταινία *«Σαπίλα και αριστοκρατία»* (Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1967, σκην.: Κ. Καραγιάννης) η κυρία ρωτά τη φίλη της το ύψος της αμοιβής της υπηρέτριάς της. “1.200 και τη ντύνω” είναι η απάντηση, ενώ η κυρία προτίθεται να δίνει 1.500 δραχμές και η φίλη της ανησυχεί ότι αυτό θα δημιουργήσει νέες και μεγαλύτερες απαιτήσεις στη δική της υπηρέτρια. Σε κάποιες ταινίες γίνεται ακροθιγής αναφορά στο ζήτημα του μισθού. Στην ταινία *«Ξύπνα κορόιδο»* η υπηρέτρια αναφέρει ότι αμείβεται με 4.000 δραχμές, στην ταινία *«Ένας μάγκας στα σαλόνια»* η υπηρέτρια αναφέρει ότι “τους πληρώνουν 3 και 60 και σκορπάνε (οι εργοδότες) τα λεφτά σα λαχανόφυλλα”. Στην ταινία *«Όταν λείπει η γάτα»* (Αφοί Ρουσόπουλοι, 1962, σκην.: Α. Σακελλάριος) η υπηρέτρια Έλλη αναφέρει ότι η έξοδος της ένα βράδυ στο κοσμικό κέντρο Queen Anne στη Βούλα της στοίχισε ένα ολόκληρο μισθό, ενώ στην ταινία *«20 γυναίκες και γω»* η υπηρέτρια Ρωρώ απαιτεί “επειδή τους συμπάθησε 1 200άρι τη μέρα, ούτε τη βενζίνη της δηλαδή”, ήτοι 6.000 δραχμές μηνιαίως (“τι είναι σήμερα 6.000 δραχμές;”). Στην ταινία *«Αγάπη μου Ουά Ουά»* πληροφορούμαστε ότι η πρώην υπηρέτρια κέρδιζε 2.500 δραχμές μηνιαίως, ενώ η καινούρια έγχρωμη υπηρέτρια δεν έχει συγκεκριμένη μισθολογική απαίτηση, αφού αφήνει την απόφαση περί του μισθού της στους εργοδότες. Τελικά, θα αμείβεται με 1.500 δραχμές και ενίοτε με κάποια επιπλέον χρήματα. Επίσης, στην ταινία *«Δουλικό αμέσου*

δράσεως» η εργοδότηρια προτείνει μισθό 2.500 δραχμών, ενώ η δήθεν υπηρέτρια Δέσποινα ζητεί μόλις 1.500 δραχμές, προκειμένου να την πείσει για τη δήθεν αφέλεια και βλακεία της.

Η ασφάλιση στο Ι.Κ.Α. αναφέρεται σε κάποιες ταινίες, όπου είτε η υπηρέτρια Κλειώ εκφράζει τη δυσαρέσκεια της, επειδή “ο εργοδότης της δεν της κολλά ένσημα Ι.Κ.Α.” (*«Ο μπλοφατζής»*) είτε η εργοδότηρια αναφέρει ότι “οι υπηρέτριες πλέον ζητάνε άδειες και Ι.Κ.Α.” και η ίδια για να δελεάσει την ψυχοκόρη της να παραμείνει στην υπηρεσία της της προσφέρει αύξηση 500 δραχμών (*«Το προξενιό της Άννας»*). Επίσης, οι υπερωρίες αναφέρονται σε τρεις ακόμα ταινίες (*«Δημήτρη μου, Δημήτρη μου»*/ *«Εισπράκτωρ 007»*, Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1966, σκην.: Κ. Καραγιάννης/ *«Ο τρελός τα 'χει 400»*). Ενδιαφέρον παρουσιάζει και το ζήτημα των χρηματικών ποινών που επιβάλλονταν στις υπηρέτριες. Αρκετές φορές σε περιπτώσεις πρόκλησης ζημίας η ποινή συνίστατο στον χρηματικό συμψηφισμό του ύψους της ζημίας με το μισθό (*«Ιστορία μιας ζωής»*), αλλά εντοπίζουμε και μία περίπτωση κατά την οποία ο εργοδότης επιβάλλει πρόστιμο 50 δραχμών στην υπηρέτρια Ουρανία κάθε φορά που εντοπίζει μύγα στο δωμάτιο του (*«Ο εαυτούλης μου»*, Νόβακ Φιλμ, 1964, σκην.: Ο. Λάσκος). Επιπροσθέτως, παρατηρούμε ότι η ανάληψη της υπηρεσίας κατά κανόνα συνοδευόταν από παράδοση συστατικών επιστολών και πιστοποιητικών εγγράφων από προηγούμενους εργοδότες. Ειδικότερα, στην ταινία *«Όλοι οι άνδρες είναι ίδιοι»* η Καλλιόπη παραδίδει στη μελλοντική εργοδότηρια της μία συστατική επιστολή από το μεσιτικό γραφείο. Όταν αργότερα απολύεται από τη θέση αυτή ζητεί πιστοποιητικό, ώστε να το χρησιμοποιήσει για την κατάληψη της επόμενης θέσεως εργασίας. Στην ταινία *«Για σένα την αγάπη μου»* η υπηρέτρια Μαρούλα άμα τη αφίξει της στην οικία, όπου πρόκειται να εργασθεί, προσκομίζει συστατική επιστολή από τον εξάδελφο της Διομήδη. Στην ταινία *«Ο Γιάννης τα 'κανε θάλασσα»* ο

ήρωας προσλαμβάνεται χρησιμοποιώντας πλαστή συστατική επιστολή. Τέλος, στην ταινία «*Το ρομάντσο μιας καμαριέρας*» (Δ. Αθανασιάδης, 1965, σκην.: Δ. Αθανασιάδης) η υπηρέτρια, προκειμένου να εγκαταλείψει τη θέση εργασίας της, ζητεί πιστοποιητικό “για σεμνή, ενάρετο και κόσμια διαγωγή”.

7.2.2 ΑΝΤΙΜΕΤΩΠΙΣΗ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΟΣ

Ο δεύτερος βασικός άξονας είναι η αντιμετώπιση του επαγγέλματος από τις ίδιες τις υπηρέτριες (υπεράσπιση επαγγέλματος, επισήμανση κοινωνικής διαστρωμάτωσης, εργασιακές συνθήκες και υποχρεώσεις, δυσκολία ανεύρεσης υπηρεσίας). Συγκεκριμένα, σε αρκετές περιπτώσεις προσβλητικής συμπεριφοράς εις βάρος τους οι υπηρέτριες υπεραμύνονται της θέσεως τους με ανάλογα σχόλια. Στην ταινία «*Μία τρελλή, τρελλή οικογένεια*» (Finos Film, 1965, σκην.: Ν. Δημόπουλος) όταν ο κύριος επισημαίνει ότι η Φιλιώ είναι η υπηρέτρια εκείνη αντιδρά λέγοντας “Άντε επειδή είμαι εργαζόμενο κορίτσι, άντε αμέσως υπηρέτρια”. Στην ταινία «*Ο Σταύρος είναι πονηρός*» (Ν. Παπαδόπουλος, 1970, σκην.: Ο. Κωστελέτος) όταν η κυρία επιτίθεται στο σύζυγό της λέγοντας “τις διαταγές στην υπηρεσία σου” η υπηρέτρια Κασσιανή απαντά θιγμένη “Γιατί κυρία, εμείς οι υπηρέτριες δεν έχουμε ψυχή;”. Επίσης, στην ταινία «*Ο άνθρωπος που γύρισε από τα πιάτα*» η υπηρέτρια τονίζει ότι “δε σηκώνει φυλετικές διακρίσεις” και απαιτεί “να μιλάνε πιο ευγενές”. Στην ταινία «*Το ρομάντσο μιας καμαριέρας*» η υπηρέτρια αξιώνει “σεβασμό προς την εργαζόμενη γυναίκα, παρακαλώ όχι χυδαιότητες”. Επίσης, στην ταινία «*Αν ήμουν πλούσιος!*» η υπηρέτρια τονίζει ότι “είναι εργαζόμενη νέα, έχει δικαίωμα και να μιλάει και να λαλάει”. Ένα ανακύπτον ζήτημα είναι και η κοινωνική διαστρωμάτωση, δηλαδή η κοινωνική διαφορά της θέσεως των υπηρετριών με τους

εργοδότες τους. Στην ταινία *«Το ρομάντσο μιας καμαριέρας»* όταν η υπηρέτρια ερωτάται για την απασχόλησή της εκείνη απαντά “άλλοι το λένε υπηρέτρια, εγώ το λέω δουλειά, δούλα δηλαδή”. Σε άλλο σημείο διερωτάται με αρκετή δόση πικρίας “Τι δουλειά έχει μία υπηρέτρια, μία αμόρφωτη μέσα σε παλάτια και πλούσια φορέματα;”. Είναι εντυπωσιακό το γεγονός ότι η ίδια υποβιβάζει τόσο πολύ τη φύση και τη θέση της παρεχόμενης εργασίας της. Αντίστοιχη αντιμετώπιση του επαγγέλματος της επιδεικνύει και η υπηρέτρια Μαρία, η οποία σε αλληλογραφία με τον αδελφό της τον ενημερώνει ότι δήθεν προσελήφθη σε μία ασφαλιστική εταιρεία, προκειμένου να μην αισθανθεί ντροπή λόγω της υποβάθμισης του βιοτικού της επιπέδου (*«Ανάμεσα σε δύο γυναίκες»*). Στην ταινία *«Αν ήμουν πλούσιος!»* η υπηρέτρια τονίζει ότι “άλλες καθαρίζουν κι άλλες χτενίζουν το μαλλί”, ενώ στην ταινία *«Εφοπλιστής με το ζόρι»* (Ιωαννίδης Φιλμ, 1971, σκην.: Γ. Παπακώστας) η υπηρέτρια στρώνει το κρεβάτι και λέγει “είδατε που κοιμάστε εσείς οι πλούσιοι, ενώ εγώ η καημένη σε ένα ντιβανάκι τόσο κοιμάμαι”. Τέλος, στην ταινία *«Όταν λείπει η γάτα»* η υπηρέτρια Έλλη μετά τη βραδιά, οπότεν υποδύθηκε την πλούσια κυρία της επισημαίνει ότι “και να σκεφτεί κανείς ότι υπάρχουν άνθρωποι που γλεντάνε κάθε βράδυ έτσι”.

Στο σημείο αυτό σταχυολογούμε ορισμένες δηλώσεις υπηρετριών, οι οποίες τεκμηριώνουν τη δυσαρέσκεια τους προς το επάγγελμα αυτό, καθώς και την ελπίδα τους περί εγκατάλειψής του. Ειδικότερα:

- “υπηρεσία θα ‘μενα σ’ όλη μου τη ζωή;.. κάθε φεγγάρι αλλάζω και δουλειά” (*«Ξύπνα κορόιδο»*).
- “θέλω ν’ αφήσω το ρημαδόσπιτο και να γίνω από υπηρέτρια μεγάλη κυρία” (*«Ο αχαϊρευτος»*, Cine Telerevris, 1970, σκην.: Μ. Μαλλιαράκης).
- “όταν γίνω ποτέ κυρία..”/ “όλη μου τη ζωή υπηρεσία θα μείνω; Μια μέρα θα πάω ψηλά” (σημειωτέον, η υπηρέτρια Κατερίνα αντί

για μαγειρική μαθαίνει εγγλέζικα και “διαβάζει Πομπαντούρ για να γίνει αλλιώτικη”) (*«Το ρομάντσο μιας καμαριέρας»*).

- “εγώ θέλω να γίνω κυρία καταστηματάρχου, η Φωφώ απέναντι τι είχε περισσότερο και πήρε το γαλατά;” (*«Αλτ! Και σ’ έφαγα.. Εδώ Προκόπης.»*).

Από λεκτικές τοποθετήσεις των υπηρετριών ενημερωνόμαστε περί των συνθηκών εργασίας και των υποχρεώσεων τους εν γένει. Ειδικότερα, στην ταινία *«20 γυναίκες και γω»* η υπηρέτρια Ρωρώ με χίπικη εμφάνιση κατά τη διάρκεια της συνέντευξης για την ανάληψη της θέσεως επιθυμεί να θέσει η ίδια ερωτήσεις πριν καν ερωτηθεί από το δυνητικό εργοδότη της (“Εφόσον με φωνάζετε να εργαστώ πρέπει πρώτα εγώ να κάνω ορισμένες ερωτήσεις”). Αρχικά ρωτά τον αριθμό των δωματίων και των ενοίκων του σπιτιού (“Να μην ξέρω πόσοι θα ‘ρχονται εδώ μέσα και πόσους θα υπηρετώ;”). Οι ερωτήσεις αυτές δημιουργούν ειρωνική διάθεση στον εργοδότη (“Να παίξουμε το παιχνίδι των 10 ερωτήσεων.. Να σου δώσουμε και τις ταυτότητες μας να μας πάρεις τα στοιχεία μας”). Επιπλέον, η Ρωρώ ρωτά για θέση στάθμευσης για το αυτοκίνητό της. Ο εργοδότης ρωτά με πικρία “Εσύ που έχεις αμαξάκι το δημοτικό το έβγαλες;”, εκείνη του απαντά “Γιατί να το βγάλω;” και εκείνος αναλογίζεται ότι “αποφοίτησε από την Ανωτάτη Εμπορική Σχολή και δεν έχει ούτε μοτοσακό”. Στην ταινία *«Η Κλεοπάτρα εν δράσει»* (Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1966, σκην.: Κ. Καραγιάννης) η Κλεοπάτρα αναφέρει ότι “μία καλή υπηρέτρια πληρώνεται πάντα για να θυμάται ό, τι ξεχνά ο κύριος”. Στην ταινία *«Φουκαράδες και λεφτάδες»* όταν η κυρία κατά την αλλαγή των ρόλων δυσανασχετεί λέγοντας “έχε χάρη που σε έχω ανάγκη, αλλιώς θα σου έλεγα” η υπηρέτρια Μαρία απαντά ότι “αυτό οι υπηρέτριες το λένε από μέσα τους, αλλιώς τις διώχνουν”. Μάλιστα, αναφέρει “έχω ακούσει εγώ βρισιές στη ζωή μου,

βλέπεις γεννήθηκα φτωχιά”. Στην ταινία *«Έχει θείο το κορίτσι»* η υπηρέτρια έχοντας επίγνωση της θέσεως της απαντά στην απορία της κυρίας της σχετικά με το μέρος που δέχθηκε πρόταση γάμου λέγοντας “Υπηρέτρια είμαι δεσποινίς, που θέλετε να έρθει;”. Αναφορά γίνεται - πολλές φορές, δε, και από τους ίδιους τους υπηρέτες- και στη δυσκολία ανεύρεσης⁹³ υπηρέτριας. Ειδικότερα, στην ταινία *«Ένα αστείο κορίτσι»* ο υπηρέτης- οικονόμος της έπαυλης αναζητεί βοηθό έχοντας επίγνωση ότι “πιο εύκολα σήμερα βρίσκεις πετρέλαιο, παρά κοπέλα που να θέλει να δουλέψει σε σπίτι”. Στην ταινία *«Αχ αυτή η γυναίκα μου»* η υπηρέτρια Ασημίνα ενόσω υποδύεται την κυρία τονίζει ότι “είναι δύσκολες οι υπηρεσίες σήμερα”. Στην ταινία *«Ξύπνα κορόιδο»* η δυνάμει υπηρέτρια επισημαίνει ότι “Ξέρεις τι δύσκολο είναι να βρει κανείς υπηρέτρια; Πιο εύκολα βρίσκεις ένα σακούλι λίρες”. Αντιστοίχως, και ο Αντώνης που αποφασίζει να υποδυθεί μία υπηρέτρια ονόματι Κλεοπάτρα τονίζει ότι “ευκολότερα σήμερα βρίσκεις πετρέλαιο, παρά υπηρέτρια” (*«Η Κλεοπάτρα εν δράσει»*). Επίσης, στην ταινία *«Μία Ελληνίδα στο χαρέμι»* (Finos Film, 1970, σκην.: Γ. Δαλιανίδης) είναι χαρακτηριστική η στιχομυθία της Ρένας με το Θόδωρο, ο οποίος της προτείνει γάμο με την προοπτική να φροντίζει και τους τρεις γιους του: “-Γιατί δεν παίρνεις μια υπηρέτρια να σου κάμει τη δουλειά σου; - Υπηρέτρια; Εμ, που να βρεις δούλα τη σήμεραν ημέρα κυρά Ρένα μου;”.

⁹³ Αναλύοντας το φαινόμενο αυτό ο Καιροφύλας καταλήγει στις εξής αιτίες: 1. Προτίμηση απασχόλησης ως εργάτριας παρά ως υπηρέτριας λόγω της αρνητικής αντιμετώπισης του επαγγέλματος αυτού, 2. Μετανάστευση πολλών επαρχιωτών στην Αθήνα, άρα πλέον οι κοπέλες δεν δύνανται να εργάζονται ως υπηρέτριες στην Αθήνα δίχως να γίνουν αντιληπτές, 3. Άφιξη σύσσωμων των οικογενειών στην Αθήνα, οπότε οι κοπέλες συγκατοικούσαν με τους συγγενείς τους και μοιράζονταν τα έξοδα, άρα δεν ήταν ανάγκη να εργάζονται ως υπηρέτριες, ώστε να εξοικονομούν έξοδα στέγασης και σίτισης, 4. Απασχόληση πλέον στις πολυάριθμες ξενοδοχειακές μονάδες στην Αθήνα και την επαρχία ως καμαριέρες και ως καθαρίστριες, 5. Μεγάλο κύμα μετανάστευσης σε Αυστραλία και Καναδά, εξ ου και είχε συσταθεί Σχολή Επιμόρφωσης υπό την αιγίδα της Διακυβερνητικής Επιτροπής Μεταναστεύσεως (Δ.Ε.Μ.Ε.). Αυτοί είναι οι λόγοι, για τους οποίους οι υπηρέτριες άρχισαν να θεωρούνται είδος υπό εξαφάνιση, μολοντί δεν υπήρχαν αλλοδαπές υπηρέτριες και τα κίνητρα πλέον για τις υπηρέτριες ήταν πολλά (ικανοποιητικός μισθός, εξασφάλιση ατομικού δωματίου, κ.α.). Καιροφύλας, Γ. (2014). *Αναμνήσεις ενός Αθηναίου*. Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 266-269 και του ίδιου (1997). *Η Αθήνα τη δεκαετία του '60*. Ό. π., σσ. 279-281.

Ανάλογη αντίληψη περί αυτού είχαν και οι εργοδότες, οι οποίοι είτε τόνιζαν τη δυσκολία αυτή (“το υπηρετικό προσωπικό σήμερα είναι σπάνιο είδος”/ *«Για σένα την αγάπη μου»*) είτε ήταν επιφυλακτικοί στην αποδέσμευση της υπηρέτριάς τους υπό το φόβο δυσκολίας ανεύρεσης της επόμενης (*«Το ρομάντσο μιας καμαριέρας»*/ *«Ιστορία μιας ζωής»*). Τέλος, στην ταινία *«Ξύπνα Βασίλη»* ο ήρωας αναφέρει ότι “τα δωμάτια της υπηρεσίας δεν τις χωράνε ξαπλωτές τις υπηρέτριες, κοιμούνται όρθιες”.

Ως προς τις εξόδους και τις άδειες παρατηρούμε τα εξής: Στην ταινία *«Δουλικό αμέσου δράσεως»* η εργοδότηρια παρέχει μία έξοδο την εβδομάδα στη Δέσποινα και στις ταινίες *«Τα κίτρινα γάντια»* και *«Η Κλεοπάτρα εν δράσει»* οι υπηρέτριες ζητούν άδεια, προκειμένου να επισκεφθούν δήθεν άρρωστες θείες τους· στην ταινία *«Ούτε γάτα, ούτε ζημιά»* (Finos Film, 1955, σκην.: Α. Σακελλάριος) η υπηρέτρια λαμβάνει άδεια για την επίσκεψη μιας πραγματικά ασθενούς θείας. Στην ταινία *«Τσιγγάνικο αίμα»* (Ερμής Φιλμ, 1956, σκην.: Ν. Τσιφόρος) η Κολέτα αναφέρει ότι στην έξοδό της προτιμούσε να παρακολουθήσει ταινία στον κινηματογράφο, ενώ στην ταινία *«Η δε γυνή να φοβείται τον άνδρα»* (Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, 1965, σκην.: Γ. Τζαβέλλας) η Παγώνα ζητεί τη μεσολάβηση της κυρίας της, ώστε να επισπεύσει την κυριακάτικη έξοδό της.

7.2.3 ΥΠΟΤΙΜΗΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ ΓΙΑ ΤΙΣ ΥΠΗΡΕΤΡΙΕΣ

Σε μία πληθώρα ταινιών εντοπίζουμε αρνητικά και υποτιμητικά σχόλια των εργοδοτών κυρίως εις βάρος των υπηρετριών. Οι χαρακτηρισμοί συνήθως αυτοί γίνονται εν τη απουσία τους και εστιάζουν στην ύπαρξη κοινωνικού χάσματος ανάμεσα στις υπηρέτριες και τους εργοδότες τους. Ενδεικτικά αναφέρουμε:

- “δεν είμαι υπηρέτρια εγώ να μου δίνεις διαταγές, διότι αν ήμουν θα μπορούσα να..” (*«Ο εξυπνάκιας»*, Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1966, σκην.: Κ. Καραγιάννης).
- “η Ειρήνη θα μπερδευτεί, αντί για Πειραιά θα βρεθεί στις Κουκουβάουνες” (*«Η Αλίκη στο ναυτικό»*, Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης/ Finos Film, 1961, σκην.: Α. Σακελλάριος).
- “αν ήταν της προκοπής θα πήγαινε ή στη Γερμανία ή στα μπουζούκια να γίνει βεντέτα”/ “μια υπηρέτρια αναμεταξύ μας” (σχόλιο της πρώην κυρίας για την πρώην υπηρέτρια και νυν γειτόνισσα της)/ “έρωτας φουκαράδων..κύλησε ο τέντζερης και βρήκε το καπάκι” (σχόλιο της πρώην κυρίας για το δεσμό της πρώην υπηρέτριας της με τον παντοπώλη) (*«Ο γίγας της Κυψέλης»*).
- “βαρέθηκα να τις αλλάζω, η Σταυρούλα τουλάχιστον είναι καθαρή” (*«Η μεγάλη θυσία»*, Τ. Κατραπάς, 1962, σκην.: Κ. Καραγιάννης).
- “οι υπηρέτριες που μας εξυπηρετούν δε βγαίνουν ζημιωμένες” (*«Σαπίλα και αριστοκρατία»*).
- Η κυρία επιπλήττει τον κύριο “που δεν καταλαβαίνει τη διαφορά ανάμεσα σε μία κυρία και ένα δουλικό” και λαμβάνει την εξής απάντηση “λυχνίας σβησθείσης..” (*«Για σένα την αγάπη μου»*).
- “ένα με τη δούλα την έκανες” (σχόλιο στρατιωτικού- φίλου εργοδότη)/ “απαιτώ να μου φέρεσαι σα κυρία κι όχι σα δούλα, αλλιώς να παντρευόσουνα την Παγώνα” (*«Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα»*).
- “έχω έναν άντρα που τον συντηρούν οι υπηρέτριες του..” (*«Αγάπη μου Ουά Ουά»*).

- “δεν δέχομαι να μου κάνεις την υπηρέτρια..” τονίζει ο κύριος στη σύζυγό του (*«Τρελλοί πολυτελείας»*).
- “ρε, με τη δούλα; Είναι αγράμματη, δεν ξέρει τα τρία κακά της μοίρας της”/ “δεν θέλω να έχω ερωτικές διαχύσεις με ένα δουλικό, προτιμώ να πνιγώ” (*«Το ρομάντσο μιας καμαριέρας»*).
- “ένα μήνα θα κάνει να βγει έξω..δε θα την έχω να την ταΐζω, να την ποτίζω, να την πληρώνω..άμα θες, άμα δε θες να πας από κει που ‘ρθες.. μόνο να παραπονιούνται ξέρουν, τους κακοφαίνεται, γιατί ξενοδουλεύουν, αμ είστε ικανές να κάνετε και τίποτα;” (έκρηξη θυμού της κυρίας λόγω καθυστέρησης της υπηρέτριας Μαρίας από την έξοδό της, η οποία έχει μοναδικό ακροατή τον απαθέστατο σύζυγό της) (*«Ιστορία μιας ζωής»*).
- “είναι δυνατόν με την ηλικία και τη θέση μου να γυρίσω να κοιτάξω μ’ άλλο τρόπο την υπηρέτρια μου;”/ “οι κύριοι δεν πάνε στο δωμάτιο της υπηρεσίας”/ “τα πράγματα των υπηρετριών είναι για να τα ψάχνουν οι κυρίες” (*«Όλοι οι άνδρες είναι ίδιοι»*).
- Η κυρία αφήνει αιχμές για την κοινωνική θέση της υπηρέτριας της, η οποία πλέον είναι σύντροφος του αδερφού της (*«Η σταχτοπούτα»*, Δήλος Φιλμ, 1960, σκην.: Χ. Αποστόλου).

Σε δύο περιπτώσεις οι υπηρέτριες δέχονται υποτιμητικά σχόλια από επίδοξους εραστές τους. Στην ταινία *«Ο γίγας της Κυψέλης»* ο παντοπώλης αποκαλεί τη Ζαμπέτα “υπηρετικόν προσωπικόν” και τονίζει ότι δεν έχει τρόπους και ότι τους χωρίζει χάσμα αγεφύρωτο (“στη λάντζα γεννήθηκε”/ “δουλικό”). Επίσης, τη ρωτά αν “ξεχνά ότι ως χθες τα χέρια της βρωμάγανε ζαρζαβατικό και θαυματουργό Βιμ;” και εκείνη του απαντά ότι “γι’ αυτό και εκείνη αγόρασε άρωμα από τα Παρίσια 3.000 η μποτίλια”. Τέλος, στην ταινία *«Τρελλοί πολυτελείας»* ο αποθηκάριος

επισημαίνει στην υπηρέτρια Θεανώ ότι “εκείνος φταίει που ανακατεύεται με το υπηρετικό προσωπικό”.

7.3. ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΑΛΛΕΣ ΥΠΗΡΕΤΡΙΕΣ

Μέσω της έρευνας διαπιστώσαμε ότι ο ελληνικός κινηματογράφος πολύ συχνά παρουσίαζε τις σχέσεις που ανέπτυσσε μία υπηρέτρια είτε με άλλους εργαζομένους στην οικία που εργαζόταν (υπηρέτριες, κηπουροί, θυρωροί, μαγείρισσα, σοφέρ) είτε με άλλους επαγγελματίες, με τους οποίους ερχόταν συχνά σε επαφή (ταχυδρόμοι, περιπτερούχοι, κ.λπ.). Η ανάλυση των σχέσεων αυτών μας προσφέρει μία ευκρινέστατη εικόνα ως προς τις σκέψεις, τα συναισθήματα και τις φιλοδοξίες των υπηρετριών, αφού εντός αυτού του πλαισίου εμφανίζουν την προσωπικότητα τους δίχως να τηρούν τα προσχήματα, όπως ενώπιον των εργοδοτών τους.

7.3.1 ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΑΛΛΕΣ ΥΠΗΡΕΤΡΙΕΣ

Οι σχέσεις μεταξύ υπηρετριών είναι συχνές και ομαδοποιούνται ως εξής: Η πρώτη υποομαδοποίηση ταινιών φωτίζει τις σχέσεις εμπιστοσύνης που αναπτύσσονταν με φόντο εκμυστηρεύσεις για ερωτικά ζητήματα και τονίζει τη στήριξη που παρείχε η μία στην άλλη όταν υφίσταντο απογοητεύσεις ή ματαιώσεις των προσδοκιών τους. Ειδικότερα, στην ταινία *«Ιστορία μιας ζωής»* η υπηρέτρια Μαρία συζητά με μία άλλη υπηρέτρια, την Καίτη, κατά τη διάρκεια απλώματος της μπουγάδας στην ταράτσα της πολυκατοικίας, όπου εργάζονται. Η Καίτη την αποκαλεί “κορόιδο”, επειδή αμείβεται μόνο με 500 δρχ., ενώ κάνει δύο πλύσεις την εβδομάδα. Μάλιστα, εκείνη ενημερώνει τη Μαρία για το ερωτικό ενδιαφέρον του υδραυλικού Πέτρου, το οποίο έμαθε μέσω του δικού της

συντρόφου, με τον οποίο ο υδραυλικός έχει φιλική σχέση. Τα δύο ζεύγη έχουν κοινή έξοδο. Η Μαρία ρωτά τη γνώμη της Καίτης κατά πόσο πρέπει να δανείσει στον Πέτρο 5.000 δρχ. για να ανοίξει ένα δικό του μαγαζί. Όταν ο Πέτρος αποδεικνύεται απατεώνας η Καίτη συμπαρίσταται στη Μαρία και μάλιστα τη βοήθα να εργαστεί σε ένα κομμωτήριο υπό πολύ καλύτερες εργασιακές συνθήκες. Στην ταινία «*Ο γίγας της Κυψέλης*» η υπηρέτρια Ζαμπέτα ρωτά την υπηρέτρια Ανθούλα στο κλιμακοστάσιο της πολυκατοικίας, όπου εργάζονται, αν είναι όμορφη (“Τζένα Λολομπρεζέτα”) και της εκμυστηρεύεται τα προσωπικά της θέματα. Η Ανθούλα εκφράζει τη δυσαρέσκεια της για το σύντροφό της Μήτσο και αποκαλεί “κοντοστούπη” και “μισή μερίδα” τον παντοπώλη, με τον οποίο είναι ερωτευμένη η Ζαμπέτα. Μετά την ερωτική απογοήτευση της Ζαμπέτας η Ανθούλα και ο Μήτσος την συνοδεύουν σε νυχτερινό κέντρο με μπουζούκια, ώστε να ευθυμήσει. Εκεί την ανακαλύπτει ο Ζαμπέτας και εν μία νυκτί η Ζαμπέτα γίνεται βεντέτα του πενταγράμμου. Πλέον η Ανθούλα ως έμπιστή της εργάζεται στο πλευρό της ως οικονόμος και ο Μήτσος ως γραμματέας. Στην ταινία «*Ο ακτύπητος.. κτυπήθηκε*» (Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1970, σκην.: Κ. Ανδρίτσος) κατά τη διάρκεια μιας δεξίωσης η υπηρέτρια Τασία με την άλλη υπηρέτρια της οικίας σχολιάζουν το ειδύλλιο που πλέκεται ανάμεσα στην κυρία και έναν καλεσμένο. Επίσης, της εκμυστηρεύεται ότι έχει γοητευθεί από έναν καλεσμένο. Λέγει, δε, χαρακτηριστικά “Ας μην ήμουν εν ώρα υπηρεσίας και σου ‘λέγα εγώ’”. Στην ταινία «*Τα κίτρινα γάντια*» η υπηρέτρια Τούλα αφηγείται στην υπηρέτρια Βάσω συνωμοτικά όλα τα γεγονότα της εκδρομής με το σύντροφο της Λέανδρο και εκφράζει τη συγκρατημένη αισιοδοξία της ότι η κατάσταση που δημιουργήθηκε θα επισπεύσει την επισημοποίηση της σχέσης τους. Σημειωτέον, οι εργοδότες τους έχουν φιλική σχέση, εξ ου και γνωρίζονται οι δύο υπηρέτριες. Στην ταινία «*Το ρομάντσο μιας*

καμαριέρας» η υπηρέτρια Κατερίνα λέγει στην υπηρέτρια Διαμάντω “αν έφερες άλλο προξενιό φύγε”. Συζητούν περί των φιλοδοξιών της Κατερίνας, ενώ η τελευταία εκφράζει πλήθος παραπόνων για την κυρία της. Στην ταινία «*Ο Ηλίας του 16^{ου}*» εντοπίζουμε μία ιδιαίτερα χαρακτηριστική σκηνή, κατά την οποία στο εξωτερικό κλιμακοστάσιο της υπηρεσίας δύο υπηρέτριες, η Ελένη και η Αννούλα, συζητούν διεξοδικά ένα βράδυ και για πολλή ώρα με θέμα κάποιον ονόματι Γιώργο. Η μία παρέχει στην άλλη πλήθος πληροφοριών για το Γιώργο, ενισχύοντας ουσιαστικά τη δυνητική δημιουργία μιας ερωτικής σχέσης μαζί του. Στην ταινία «*Το αφεντικό μου ήταν κορόιδο*» η υπηρέτρια Μελπομένη είναι κρυφά ερωτευμένη με το χήρο εργοδότη της, ενώ η υπηρέτρια Τούλα τη συμβουλεύει να πάψει να υποφέρει για τον κύριο και να διασκεδάσει. Πρόκειται για εκ διαμέτρου αντίθετες προσωπικότητες, εξ ου και η Μελπομένη λέγει στην Τούλα ότι “όλο στο έξω και στα μίνια έχει το μυαλό της”.

Στη δεύτερη υποομαδοποίηση συναντούμε ταινίες, όπου οι υπηρέτριες ενημερώνουν οι μία την άλλη για τα τεκταινόμενα εντός των οικιών που απασχολούνται. Το γεγονός αυτό αποδεικνύει τη σχέση εμπιστοσύνης μεταξύ τους, αφού δεν θα διακινδύνευαν να κοινοποιήσουν γεγονότα που θα έθεταν σε κίνδυνο την εργασία τους εάν δεν ήταν βέβαιες για την τήρηση εχεμύθειας. Στην ταινία «*Πως περνούν οι παντρεμένοι*» η υπηρέτρια Σαββατιανή συναντά την υπηρέτρια Πολυξένη καθ’ οδόν και τη ρωτά για τη σχέση της με τους νέους της εργοδότες. Μάλιστα, δράττεται της ευκαιρίας και ενημερώνει την Πολυξένη για τον αρραβώνα της νεαρής κυρίας σχολιάζοντας ταυτόχρονα ότι “θα προκόψει κι αυτή σα τις άλλες”. Επιπλέον, αποκαλεί τις θυγατέρες του εργοδότη της “γλωσσοκοπάνες” και αναφέρει ότι η κυρία “ψήνει το ψάρι στα χείλη του κυρίου”. Στην ταινία «*Η μεγάλη θυσία*» με τα ψώνια ανά χείρας η

υπηρέτρια Σταυρούλα συναντά μία άλλη υπηρέτρια και την ενημερώνει για τα τεκταινόμενα της οικίας. Κατά το σχολιασμό είναι πολύ ευδιάθετες. Αντίστοιχη σκηνή συναντούμε και στην ταινία *«Το τελευταίο ψέμμα»*, όπου η ηλικιωμένη υπηρέτρια Κατερίνα συναντά κατά τη διάρκεια των αγορών της μία άλλη υπηρέτρια και συζητούν. Στην ταινία *«Ξύπνα κορόιδο»* η Τασία αφηγείται στην υπηρέτρια Φιλιώ την ιστορία της, καθώς και τα γεγονότα που τελικά την ανάγκασαν να εργαστεί ως υπηρέτρια.

7.3.2 ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΥΠΗΡΕΤΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ

Η δεύτερη ομάδα ταινιών αναλύεται υπό το πρίσμα των σχέσεων που αναπτύσσονται μεταξύ του υπηρετικού προσωπικού που εργάζεται σε μία οικία. Μια ματιά στο μικρόκοσμο αυτό είναι αρκετή για την εξαγωγή πολλών συμπερασμάτων, αφού οι συχνά τεταμένες σχέσεις τους αποτυπώνουν γλαφυρά τις προσωπικότητες και την ιδιοσυγκρασία τους. Στην ταινία *«Μία τρελλή, τρελλή σαραντάρ»* συναντούμε ένα πολύ ενδιαφέρον υπηρετικό ντουέτο- δίπολο, το οποίο απαρτίζεται από μία ηλικιωμένη, συντηρητική οικονόμο ονόματι Ειρήνη και μία νεαρή, εύχαρι, μοντέρνα υπηρέτρια ονόματι Τούλα. Οι δύο γυναίκες διασταυρώνουν τα ξίφη τους με φόντο τη σκληρή κριτική που ασκεί η Ειρήνη για την νεανίζουσα κυρία τους, η οποία κατά τη γνώμη της δεν τηρεί τα προσχήματα που απαιτεί το καθεστώς της χηρείας της. Αντιθέτως, η νεαρή Τούλα υπερασπίζεται το αναφαίρετο δικαίωμα της κυρίας της να αναζητήσει εκ νέου την ευτυχία. Χαρακτηριστικά, δε, η Τούλα προκειμένου να μην ακούει τη γκρίνια της Ειρήνης καλύπτει επιδεικτικά τα αυτιά της και ως αντίδραση η Ειρήνη ουρλιάζει για να είναι βέβαιη ότι θα ακουστούν όλα όσα λέει. Μάλιστα, η μυστικοπάθεια

της επικοινωνίας ανάμεσα στην κυρία και την Τούλα προκαλεί την οργή της Ειρήνης. Ένα ακόμα ιδιαίτερο ντουέτο εμφανίζεται στην ταινία *«Μία κυρία στα μπουζούκια»*, όπου επί ματαίω η μία υπηρέτρια προσπαθεί να πείσει την άλλη υπηρέτρια ονόματι Μαρία να μην υποδυθεί την κυρία τους. Η Μαρία έχει παρουσιαστεί ως η κυρία Απέργη για να δελεάσει τον ποδοσφαιριστή, με τον οποίο είναι ερωτευμένη. Λειτουργεί εν θερμώ και στον αντίποδα της εμφανίζεται η άλλη υπηρέτρια ως η φωνή της λογικής. Ένα ιδιότυπο ντουέτο εμφανίζεται στην ταινία *«Ο άνθρωπος που γύρισε από τη ζέστη»*, όπου συναντιούνται μία μεσόκοπη υπηρέτρια ονόματι Μαργαρίτα και ένας έγχρωμος υπηρέτης ονόματι Χουσεΐν. Μολονότι αρχικά εκείνη τον φοβάται (ο κύριος την αποκαλεί “παλαβή”, επειδή την τρομάζει το γέλιο του), εν συνεχεία τον συνηθίζει και μάλιστα ζητά τη συνδρομή του στις οικιακές εργασίες. Χαρακτηριστικά, δε, τον αποκαλεί “αράπακλα”. Σε δύο ταινίες αποτυπώνεται η σχέση της υπηρέτριας με τον οικονόμο- υπηρέτη της οικίας, καθώς και η λεκτική τους κόντρα (*«Ένα αστείο κορίτσι»* & *«24 ώρες ζωντοχήρα»*). Σε πέντε ταινίες συναντούμε μία απεικόνιση της συνύπαρξης πολυπληθούς υπηρετικού προσωπικού. Στην ταινία *«Η Λίζα και η άλλη»* η ηλικιωμένη υπηρέτρια-οικονόμος Κατερίνα επιπλήττει τους υπόλοιπους υπηρέτες, όταν τους συλλαμβάνει επ’ αυτοφώρω να κρυφοκοιτάζουν από την κλειδαρότρυπα λέγοντας με αυστηρό τόνο “Ντροπή”, αλλά όταν εκείνοι απομακρύνονται λειτουργεί ομοίως. Σε άλλη σκηνή εμφανίζεται το υπηρετικό προσωπικό στην κουζίνα της έπαυλης και εν είδει μικρόκοσμου σχολιάζει τα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα, ενώ η Κατερίνα τους επιπλήττει εκ νέου. Αναφέρει, δε, ότι “η περιέργεια είναι δείγμα κακής ανατροφή”. Στην ταινία *«Όταν λείπει η γάτα»* το τριμελές υπηρετικό προσωπικό συναποφασίζει να υποδυθεί τους εργοδότες του και να διασκεδάσει σε νυκτερινό κέντρο. Κατά τη διάρκεια της ταινίας παρακολουθούμε τις προσπάθειες τους να αποφύγουν τις ευθύνες από τη πράξη τους, εξ ου

και λειτουργούν ως ομάδα. Η ισχύς εν τη ενώσει, επομένως, για τη διασφάλιση της εργασιακής τους θέσης. Στην ταινία *«Πρωτευουσιάνικες περιπέτειες»* απεικονίζεται λεπτομερώς το υπηρετικό προσωπικό μίας βίλας (μάγειρος, υπηρέτρια, λατζέρα, κ.α.). Η υπηρέτρια Γεωργία έχει ερωτικό δεσμό με τον μάγειρο Θοδωρή. Ο οικονόμος αφού δίνει σε όλο το προσωπικό λεπτομερείς οδηγίες ως προς τη συμπεριφορά του προς τις επισκέπτριες από την Κέρκυρα το αποδεσμεύει κτυπώντας μία φορά τα χέρια του. Μάλιστα, ο οικονόμος τυγχάνει χλευασμού τόσο από τους εργοδότες του όσο και από τους υπόλοιπους υπηρέτες, αφού κομπορρημονεί και μιλά γαλλιστί. Στην ταινία *«Τρελλοί πολυτελείας»* η υπηρέτρια Θεανώ Σκροπολήδρα τραγουδά στην κουζίνα το τραγούδι “Ο ταχυδρόμος πέθανε στα 17 του χρόνια” και οι υπόλοιποι υπηρέτες δυσανασχετούν και χρησιμοποιούν ωτασπίδες. Ανακουφίζονται όταν η Θεανώ τελειώνει το τραγούδι (“Τέλειωσε η πρωινή εκπομπή;”) και την ειρωνεύονται ως προς τους στίχους του τραγουδιού. Τέλος, στην ταινία *«Είναι ένας... τρελλός, τρελλός Βέγγος»* (Θ. Β. Ταινίες Γέλιου, 1965, σκην.: Π. Γλυκοφρύδης) το υπηρετικό προσωπικό συνασπίζεται με σκοπό την εξουδετέρωση του γιου του εργοδότη του, ώστε να καρπωθεί εκείνο την περιουσία του.

7.3.3 ΛΟΙΠΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΙΟΛΟΓΙΑ

Στην τρίτη ομάδα ταινιών σταχυολογούμε ποικίλες άλλες σχέσεις μεταξύ υπηρετριών. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα εξής: Σε δύο ταινίες (*«Δουλικό αμέσου δράσεως»* & *«Ιστορία μιας ζωής»*) συναντούμε την παράλογη απαίτηση των εργοδοτριών προς τις υπηρέτριες περί απαγόρευσης οποιασδήποτε φιλικής ή κοινωνικής σχέσης τους με άλλες υπηρέτριες. Προφανώς, οι λόγοι της απαγόρευσης είναι οι εξής δύο: Οι εργοδότριες

αφενός επιθυμούσαν να αποφύγουν τη διαρροή πληροφοριών για την προσωπική και οικογενειακή τους ζωή μέσω των υπηρετριών και αφετέρου θεωρούσαν ότι η συναναστροφή με άλλες υπηρέτριες θα λειτουργούσε ως ερέθισμα για περαιτέρω εργασιακές διεκδικήσεις, αφού οι συγκρίσεις μεταξύ των υπηρετριών ως προς το εργασιακό και μισθολογικό καθεστώς καθίστανται μοιραίες. Σε δύο ταινίες εντοπίζουμε οικονομικές δοσοληψίες μεταξύ υπηρετριών. Στην ταινία «*Η χαρτοπαίχτρα*» η ηλικιωμένη υπηρέτρια Μαριγώ αναγκάζεται να ζητήσει μικρό χρηματικό δάνειο από μία άλλη υπηρέτρια, ώστε να εξοφλήσει η κυρία της ορισμένα χρέη. Στην ταινία «*Αγάπη μου Ουά Ουά*» η μαύρη υπηρέτρια Αγάπη Ουά- Ουά εξοφλεί το χρέος του κυρίου της στην υπηρέτρια, την οποία και αντικατέστησε. Σε τρεις ταινίες συναντούμε υπηρέτριες ως ερωτικές αντίζηλες. Ειδικότερα, στην ταινία «*Αχ αυτή η γυναίκα μου*» η πρώην υπηρέτρια, η οποία ήταν και ερωμένη του εργοδότη της, ενημερώνει τη νέα υπηρέτρια για το χαρακτήρα του και μάλιστα επισημαίνει ότι οφείλει να είναι επιφυλακτική μαζί του, γιατί ψεύδεται διαρκώς. Στην ταινία «*Της ζήλειας τα καμώματα*» (Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1971, σκην.: Ο. Λάσκος) η υπηρέτρια Μαίρη κλαίει, διότι ο σύζυγός της Χρήστος την απατά με δύο, “με την υπηρέτρια της κυρίας Παπαντωνίου, τη ζουμπουρλούδικη από απέναντι και με τη μανικιουρίστα με τα μίνια της γωνίας”. Τέλος, στην ταινία «*Η προεδρίνα*» δύο υπηρέτριες- μέλη του Σ.Ε.Υ. (Σωματείο Ελληνίδων Υπηρετριών) εμφανίζονται αντίζηλες για την καρδιά του ψητοπώλη Θανάση, ο οποίος εμφανίζεται ερωτευμένος και με τις δύο υποσχόμενος γάμο. Τελικά, γίνεται αντιληπτός και τον εγκαταλείπουν αμφότερες, αφού προηγουμένως τον χαστουκίσουν. Γενικά, πρόκειται περί μεμονωμένων και σπάνιων περιπτώσεων στη φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου. Στην ταινία «*Σαπίλα και αριστοκρατία*» η υπηρέτρια μετά από παράκληση της εργοδότης της στέλνει επιστολή στο χωριό

της, ώστε να εξασφαλίσει ένα πτωχό κορίτσι ως υπηρέτρια για λογαριασμό μιας φίλης της εργοδότης της. Στην ταινία *«Μπετόβεν και μπουζούκι»* η υπηρέτρια Γαρουφαλιά εμφανίζεται ανταγωνιστική προς τις άλλες υπηρέτριες επιθυμώντας το όνομά της να γίνει τραγούδι, διότι “θέλει να κάνει τις περεσίες από Υμηττό μέχρι Ιλισσό να σκάσουν από το κακό τους”. Στην ταινία *«Άλτ! Και σ’ έφαγα. Εδώ Προκόπης.»* εντοπίζουμε τον ανταγωνισμό για την κοινωνική καταξίωση ανάμεσα σε δύο υπηρέτριες (“εγώ θέλω να γίνω κυρία καταστηματάρχου, η Φωφώ απέναντι τι είχε περισσότερο και πήρε το γαλατά;”).

7.3.4 ΣΧΕΣΗ ΥΠΗΡΕΤΡΙΩΝ-ΘΥΡΩΡΩΝ

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η διάδραση μεταξύ των υπηρετριών και των θυρωρών. Είναι απολύτως λογική η συνύπαρξη και η σχέση τους, αν αναλογιστούμε ότι οι πολυκατοικίες την εποχή εκείνη απασχολούσαν απαρεικλώς θυρωρό, ενώ και τα διαμερίσματα διέθεταν ως επί το πλείστον υπηρέτριες. Στην πλειοψηφία των ταινιών, όπου εντοπίζουμε σχέση υπηρέτριας- θυρωρού, διαπιστώνουμε μία αντιπαλότητα, η οποία πηγάζει από τη διαφορετικότητα ως προς τη φύση του κάθε επαγγέλματος. Ειδικότερα, στην ταινία *«Περάστε την πρώτη του μηνός»* η υπηρέτρια Τασία συνομιλεί στην είσοδο της πολυκατοικίας με τη θυρωρίνα, η οποία την αποκαλεί “αριστοκράτισσα”, επειδή η Τασία ξυπνά 9 το πρωί, ενώ εκείνη από τα χαράματα. Ακολουθεί μία ενδιαφέρουσα στιχομυθία, όπου υφέρπει αντιπαλότητα και φθόνος. Κατά τη συζήτηση οι δύο γυναίκες προβαίνουν σε μία σύγκριση των δύο επαγγελμάτων. Η Τασία ισχυρίζεται ότι “η θυρωρίνα είναι αραγμένη στο θυρωρείο και ο μήνας έχει 9, είναι κυρά με το διαμερισματάκι της, τζάμπα φώς, νερό, θέρμανση και μισθό έξω τα τυχερά, ενώ εκείνη όλο το

24ωρο πρέπει να είναι κερί αναμμένο”. Λίγο αργότερα οι ίδιες σχολιάζουν και περιγράφουν τον ήρωα της ταινίας εν είδει προεξαγγελτικής παράθεσης. Στην ταινία *«Η θυρωρίνα»* (Ν. Αβραμέας, 1968, σκην.: Ν. Αβραμέας) η θυρωρίνα Φανουρία Καλαφάτη ανακοινώνει τα διατάγματά της στους ενοίκους της πολυκατοικίας. Καίριας σημασίας είναι το σημείο υπ’ αριθμ. 7, όπου ανακοινώνει με στόμφο ότι “απαγορεύει στις υπηρεσίες να δέχονται ξαδέρφια, αδέρφια και λοιπούς συγγενείς και φίλους..Καταλαβαίνετε τι λέω..”. Εν προκειμένω, η θυρωρίνα αφήνει αιχμές και στηλιτεύει την ερωτική δραστηριότητα των υπηρετριών, οι οποίες συγκαλύπτουν την ερωτική τους ζωή παρουσιάζοντας τους εκάστοτε συντρόφους τους ως συγγενείς. Στην ταινία *«Ο Μελέτης στην Άμεσο Δράση»* οι υπηρέτριες μιας πολυκατοικίας κατά τη διάρκεια διαμαρτυρίας στο θυρωρείο της πολυκατοικίας, όπου εργάζονται, επιτίθενται στο θυρωρό, διότι κατ’ εκείνες η δουλειά του είναι άκοπη. Ο θυρωρός τις αποκαλεί “λυσσάρες” και απορεί ποιος είναι ο ηθικός αυτουργός αυτής της εξέγερσης. Μάλιστα, προκειμένου να αποκατασταθεί η διασαλευθείσα τάξη, ο θυρωρός καλεί την Άμεσο Δράση.

Μολονότι στις τρεις ανωτέρω ταινίες οι σχέσεις μεταξύ υπηρετριών και θυρωρών είναι μάλλον τεταμένες, λόγω κυρίως του φθόνου για το εργασιακό καθεστώς των θυρωρών, συναντούμε και τέσσερις ταινίες, όπου οι θυρωροί διατηρούν αρμονικές σχέσεις με τις υπηρέτριες, σε μία δε από αυτές έχουν και συγγενική σχέση. Ειδικότερα, στην ταινία *«Ο άνθρωπος που γύρισε από τα πιάτα»* η υπηρέτρια Κατίνα εκμυστηρεύεται στο θυρωρό ότι “θέλει να της πέσει μία καλή τύχη για να παντρευτεί”. Λίγο αργότερα ενημερώνεται από το θυρωρό για την πλεκτάνη που εξύφαναν οι εργοδότες της εις βάρους του Έλληνα ομογενούς, τον οποίο και ενημερώνει πάραυτα. Στην ταινία *«20 γυναίκες και γω»* η θυρωρίνα

εξασφαλίζει υπηρέτρια για την οικία ενός εκ των ενοίκων της πολυκατοικίας. Στην ταινία «*Εμπαινε Κίτσο!*» (Τ. Γιαννόπουλος, 1968, σκην.: Γ. Παπακώστας) η υπηρέτρια ερωτεύεται και τελικά συνάπτει γάμο με τον θυρωρό της πολυκατοικίας, όπου εργάζεται, τον Κίτσο. Τέλος, στην ταινία «*Ξύπνα Βασίλη*» η υπηρέτρια Ιουλία είναι η θυγατέρα της θυρωρίνας.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ταινία «*Ο Παπατρέχας*» (Θ.Β. Ταινίες Γέλιου, 1966, σκην.: Ε. Θαλασσινός), όπου η υπηρέτρια είναι αντικείμενο σχολιασμού του θυρωρού και του ταχυδρόμου: “-Νόστιμο το υπηρετριάκι!” λέει ο ταχυδρόμος και ο θυρωρός του απαντά “-Νόστιμο, αλλά αυθάδικο το υπηρετριάκι! (..) Θα καλοπεράσεις εδώ μέσα”. Ο θυρωρός έχει μία κάπως έντονη σχέση με την υπηρέτρια (“Άσε μας ρε Σμαράγδα, μας κολλάνε οι κυρίες, μας κολλάνε και οι υπηρεσίες τώρα (..) Μία σωστή δουλειά δεν μπορείς να κάνεις”), αλλά δεν διστάζει να της απαγορεύσει να κάνει τις αγορές της στο παντοπωλείο (“Πού πας; Στο μπακάλικο; Απαγορεύεται, γιατί η φούστα σου είναι κοντή”) με σκοπό να της πωλήσει τα προϊόντα που διατηρεί κρυφά στο θυρωρείο προς ενίσχυση του εισοδήματός του. Μάλιστα, της συστήνει και “άκουαφορτε για το λεγάμενο” και της ζητεί να επικοινωνήσει την ύπαρξη του μυστικού αυτού παντοπωλείου στις υπόλοιπες υπηρέτριες της πολυκατοικίας.

7.3.5 ΣΧΕΣΗ ΥΠΗΡΕΤΡΙΩΝ ΜΕ ΚΗΠΟΥΡΟΥΣ ΚΑΙ ΣΟΦΕΡ

Μια άλλη κατηγορία σχέσεων των υπηρετριών είναι εκείνη με τους κηπουρούς, με τους οποίους εργάζονταν μαζί. Σύνηθες μοτίβο της σχέσης αυτής είναι ο μονόπλευρος έρωτας των κηπουρών, καθώς και τα σχέδια των εργοδοτών περί αποκατάστασης των δύο αυτών υπαλλήλων

τους. Ειδικότερα, στην ταινία *«Αγάπησα μια.. πολυθρόνα»* (Καραγιάννης - Καρατζόπουλος, 1971, σκην.: Ν. Δημόπουλος) ο κύριος επιθυμεί να αποκαταστήσει τον κηπουρό του με τη νέα του υπηρέτρια Γορία, καθώς και να τους παραχωρήσει ως συζυγική στέγη το σπίτι του κήπου. Η Γορία φλερτάρει με τον κηπουρό και εκείνος την καλεί στο δωμάτιο του για ένα πιπερμάν επισημαίνοντας ότι έχει καλό σκοπό. Ομοίως, μονόπλευρο έρωτα κηπουρού προς υπηρέτρια συναντούμε και στην ταινία *«Η Κλεοπάτρα εν δράσει»*. Ο κηπουρός Κυριάκος φλερτάρει ανεπιτυχώς την Κλεοπάτρα, αλλά παρά την απόρριψη ο Κυριάκος ζητεί από τον εργοδότη τους να μεσολαβήσει, ώστε να νυμφευθεί την Κλεοπάτρα. Όταν ο Κυριάκος αποφασίζει να την προσεγγίσει με έντονο τρόπο, εκείνη τον εκπαραθυρώνει. Προκειμένου να εξυπηρετήσει το σχέδιο της, τελικά η Κλεοπάτρα μνηστεύεται τον κηπουρό. Σημειωτέον, αμφότερες οι ταινίες που απεικονίζουν έναν ερωτευμένο κηπουρό έχουν ένα κοινό σημείο, την παρενδυσία. Αναλυτικότερα, οι υπηρέτριες είναι άνδρες μεταμφιεσμένοι, οι οποίοι για διαφορετικούς λόγους υποδύονται το ρόλο αυτό. Η μεν Γορία επιδιώκει αυτή τη θέση εργασίας, ώστε να μπορέσει ανενόχλητη να ελέγξει την πολυθρόνα για ένα κουτί με πολύτιμα κοσμήματα, το οποίο πιθανολογεί ότι περιέχει, η δε Κλεοπάτρα εμφανίζεται ως υπηρέτρια, προκειμένου να εξασφαλίσει χρήματα και να τελέσει γάμο. Η απωθητική και καθόλου θηλυκή εμφάνιση τους διόλου δεν απώθησε τους κηπουρούς. Τουναντίον, τα αταίριαστα αυτά ζεύγη λειτουργούν με ένα τρόπο κωμικό έως και γκροτέσκο. Ένας ακόμα αδιέξοδος έρωτας κηπουρού προς υπηρέτρια εμφανίζεται και στην ταινία *«Το αφεντικό μου ήταν κορόιδο»* χωρίς, ωστόσο, να λαμβάνει κάποια δραματουργική έκταση πέραν μιας απλής αναφοράς στο δεδομένο αυτό. Ασφαλώς, δεν θα μπορούσε να απουσιάζει και ένας αμφίπλευρος έρωτας μεταξύ κηπουρού και υπηρέτριας. Στην ταινία *«Ραντεβού με τον έρωτα»* (Μακεδονία Ελλάς Φιλμ, 1957, σκην.: Χ. Αποστόλου) η υπηρέτρια

Αγαθή είναι ερωτευμένη με το γκαφατζή κηπουρό. Αναγκάζεται, μάλιστα, να του εκτοξεύσει μία πέτρα, ώστε να του αποσπάσει την προσοχή. Εκείνος την αποκαλεί “παλιοσουσουράδα” και αφήνεται στις υποδείξεις της ως προς τον ορθό τρόπο εναγκαλισμού και παθιασμένου ασπασμού. Η αφέλεια και η αγνότητα χαρακτηρίζουν το ζεύγος αυτό, γεγονός που απεικονίζεται υπέροχα στην τελευταία σκηνή της ταινίας, όπου οι δύο ερωτευμένοι κάνουν μαζί πατίνι και πέφτουν απότομα. Τέλος, αναφέρουμε την περίπτωση της σχέσης εμπιστοσύνης μεταξύ υπηρέτριας και κηπουρού (*«Δημήτρη μου, Δημήτρη μου»*).

Από την έρευνα δεν θα μπορούσε να απουσιάζει η αναφορά στη διάδραση υπηρέτριας- σοφέρ. Στις υπό ανάλυση ταινίες εντοπίζουμε ερωτικό ενδιαφέρον ή και ερωτική σχέση. Συγκεκριμένα, στην ταινία *«Φουκαράδες και λεφτάδες»* η δήθεν υπηρέτρια τονίζει ότι “μία υπηρέτρια ταιριάζει με ένα σοφέρ” θέτοντας ευθέως το ζήτημα της κοινωνικής διαστρωμάτωσης. Ο δήθεν σοφέρ φλερτάρει τη δήθεν υπηρέτρια. Χαρακτηριστική είναι και η σκηνή της χορογραφίας εκτελούμενης από υπηρέτριες και σοφέρ, τονίζοντας τοιουτοτρόπως τη μεταξύ τους σχέση. Ωστόσο, σε κάποιες άλλες ταινίες η σχέση τους δεν περιορίζεται στο φλερτ, αλλά οδηγεί στη μνηστεία ή και το γάμο (*«Άνθρωπος για όλες τις δουλειές»/ «Εφοπλιστής με το ζόρι»/ «Ένας ζόρικος δεκανέας»*, Νόβακ Φιλμς, 1964, σκην.: Β. Μαριόλης/ *«Τα κίτρινα γάντια»*).

Άξια αναφοράς είναι η εμφάνιση των περιπτερούχων με πρίσμα τη σχέση τους με τις υπηρέτριες. Η σχέση αυτή στηρίζεται στην παροχή πληροφοριών, τις οποίες οι υπηρέτριες χρησιμοποιούν τονίζοντας μάλιστα και την πηγή τους. Ειδικότερα, στην ταινία *«Ξύπνα Βασίλη»* η υπηρέτρια Ιουλία μεταφέρει στο σπίτι την πληροφορία από τον περιπτερούχο περί του νικητήριου λαχείου. Ομοίως και στην ταινία

«Υπάρχει και φιλότιμο» (Finos Film, 1965, σκην.: Α. Σακελλάριος) η υπηρέτρια μεταφέρει τα νέα που πληροφορήθηκε στο περίπτερο (“τον κύριο τον κάνανε ξου!”). Τέλος, σε μία ταινία οι υπηρέτριες γίνονται αντικείμενο ειρωνείας του περιπτερούχου, αφού αγοράζουν από δύο περιοδικά ευρείας κυκλοφορίας η καθεμία (“Ρομάντσο”, “Πρώτο”, “Πάνθεον” και “Θησαυρός”) και εισπράττουν το εξής σχόλιο: “Πάλι θα μελετήσετε ρε κορίτσια;” («*Η μεγάλη θυσία*»). Ως προς τους ταχυδρόμους αναφέρουμε τα εξής: Στην ταινία «*Μια Ιταλίδα απ’ την Κυψέλη*» η υπηρέτρια Ελένη φλερτάρει με τον ταχυδρόμο. Εκείνος της δίνει ένα τριαντάφυλλο και εκείνη το φιλάει, ενώ στην ταινία «*Το ραντεβού της Κυριακής*» η υπηρέτρια Μάρθα απειλεί τον ταχυδρόμο για τα σχόλια της γυναίκας του εις βάρος της και εκείνος την υπερασπίζεται. Μία και μοναδική περίπτωση σχέσης υπηρέτριας- μαγείρισσας συναντούμε στην ταινία «*Όλοι οι άνδρες είναι ίδιοι*». Η υπηρέτρια Καλλιόπη εκμυστηρεύεται στη μαγείρισα Θοδώρα ότι ο λόγος που καλύπτει τους εργοδότες που τη φλερτάρουν είναι ο φόβος για ενδεχόμενη απόλυσή της από τις συζύγους τους. Εκείνη τη συμβουλεύει να μη δέχεται δώρα από τους κυρίους, γιατί “οι χαριστάδες έχουν και απαιτήσεις”. Μάλιστα, δίνει χρήματα στη μαγείρισα για να περιθάλψει το άρρωστο παιδί της.

7. 4. ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΕΡΓΟΔΟΤΕΣ

7.4.1 ΑΛΛΑΓΗ ΡΟΛΩΝ ΥΠΗΡΕΤΡΙΩΝ –ΕΡΓΟΔΟΤΩΝ

Σε ορισμένες ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου παρατηρούμε τη χρήση ενός κατεξοχήν θεατρικού στοιχείου, δηλαδή της αλλαγής ρόλων μεταξύ κυρίων και υπηρετών. Ο μέγας Βρετανός δραματουργός Σαίξπηρ,

καθώς και οι συγγραφείς της *commedia dell'arte* έκαναν κατά κόρον χρήση αυτού του στοιχείου επιτείνοντας κατ' αυτό τον τρόπο το κωμικό στοιχείο θέτοντας σε μεγαλύτερη ταχύτητα τη ροή του έργου και χαρίζοντας ευτράπελες καταστάσεις. Στις υπό ανάλυση ταινίες θα παρατηρήσουμε ότι τα κίνητρα για τη μεταμφίεση αυτή ποικίλλουν, αλλά σε όλες ανεξαιρέτως η χρήση του στοιχείου αυτού προσδίδει μεγάλο ενδιαφέρον στη δράση. Ειδικότερα, σε πέντε ταινίες η πρωτοβουλία για την αλλαγή των ρόλων⁹⁴ ανήκει στους ίδιους τους εργοδότες, ώστε να αποκομίσουν το κατά περίπτωση όφελος. Στην ταινία «*Αχ αυτή η γυναίκα μου*» μια φιλονικία οδηγεί την κυρία Νίνα να προβεί στην αλλαγή ρόλων με την υπηρέτριά της Ασημίνα. Τη μέρα που η Νίνα και ο σύζυγός της Δημήτρης έχουν προσκεκλημένο για γεύμα το διευθυντή του Δημήτρη, η Νίνα τυχαία συναντά το διευθυντή χωρίς να τον γνωρίζει και μάλιστα διαφωνούν για την προτεραιότητα τους για ένα ταξί. Όταν λίγο αργότερα ο Δημήτρης συνδέει τις δύο εκδοχές της φιλονικίας τόσο από τη Νίνα όσο και από τον διευθυντή Χαρίλαο -και προτού οι δύο τελευταίοι συναντηθούν- και αντιλαμβάνεται τόσο την ταυτότητα των εμπλεκομένων όσο και τις ενδεχόμενες συνέπειες αυτού, συναποφασίζει με τη Νίνα, μετά από δική της πρόταση, να παρουσιάσουν στο γεύμα την Ασημίνα ως Νίνα και τανάπαλιν. Χαρακτηριστικά, δε, η Νίνα παντρεύει εικονικά την Ασημίνα και το Δημήτρη “εις το όνομα του διευθυντού, του ταξί και του λαγού” (σς. λαγός στιφάδο ήταν το μενού του γεύματος). Η Νίνα παραχωρεί τα φορέματά της στην Ασημίνα, η οποία τα είχε ήδη προβάρει κρυφά, γεγονός που θυμώνει τη Νίνα. Εις μάτην επιδιώκουν να τιθασεύσουν τη λαϊκή προσωπικότητα της Ασημίνας, ώστε να αποφύγουν την έκθεση και τα σχόλια του διευθυντή. Ακριβώς αυτός ο λαϊκός τύπος της Ασημίνας αποτυπώνεται κυρίως στη χρήση της γλώσσας. Ο Δημήτρης επισημαίνει ότι “αυτηνής πρέπει να της μιλάς με

⁹⁴ Σχετικά με τις ψεύτικες ταυτότητες ως στοιχείο της κωμωδίας βλ. Παπαδημητρίου, Λ., ό. π., σ. 55.

διερμηνέα”. Μολονότι η ίδια εμφανίζεται βέβαιη ότι μπορεί να υποδυθεί άψογα την κυρία, αφού “είναι γεννημένη κυρία”, η όλη της προσωπικότητα πόρρω απέχει από αυτή μιας πραγματικής κυρίας. Ο σύντροφος της Ασημίνας Στάθης ισχυρίζεται ότι μετά την αλλαγή των ρόλων η Ασημίνα είναι αρκετά επηρμένη. Τελικά, ο διευθυντής μέσω μίας σύμπτωσης ανακαλύπτει την αλλαγή αυτή και τα πράγματα επανέρχονται στην πρότερη κατάσταση. Στην ταινία *«Φουκαράδες και λεφτάδες»* ο εργοδότης της υπηρέτριας Μαρίας επιθυμεί να παντρέψει τη θυγατέρα του με το γιο ενός συνεργάτη του, αλλά συναντά την έντονη αντίδρασή της. Τότε συλλαμβάνει το εξής σχέδιο: Αποφασίζει να παρουσιάσει ως θυγατέρα του την υπηρέτρια Μαρία και στη θέση της την κόρη του, ώστε διακριτικά η κόρη του να γνωρίσει το μέλλοντα γαμπρό και να αποφασίσει ψύχραιμα για το συνοικέσιο. Το ίδιο ακριβώς σχέδιο εφαρμόζει τυχαία και ο γιος του συνεργάτη με το σοφέρ του. Η Μαρία κατά τη μεταμφίεση υποστηρίζει ότι “είναι γεννημένη αρχόντισσα”, αλλά η πραγματικότητα τη διαψεύδει. Η μεταμόρφωσή της σε κυρία είναι τουλάχιστον γκροτέσκο τόσο από ψιμυθιολογικής όσο και ενδυματολογικής άποψης. Η αλλαγή αυτή διαρκεί λίγες μέρες, αφού τελικά ερωτεύεται η Μαρία το σοφέρ- δήθεν κύριο και η κυρία- δήθεν υπηρέτρια το δήθεν σοφέρ. Στην ταινία *«Το ρομάντσο μιας καμαριέρας»* η υπηρέτρια Κατερίνα έχει μία συγκρουσιακή σχέση με την κυρία της, γεγονός που οδηγεί στην απόλυσή της. Μετά από αρκετή περιπλάνηση τελεί αρραβώνα με ένα πλούσιο, μεσήλικο άνδρα, ο οποίος τυγχάνει να είναι επενδυτής στην επιχείρηση του πρώην εργοδότη της. Προκειμένου να έχει την ικανοποίηση της εκδίκησης, η Κατερίνα οργανώνει δείπνο στην οικία, από όπου απολύθηκε, ώστε να βιώσει την απόλαυση της ταπείνωσης της πρώην κυρίας της. Ωστόσο, η κυρία αποφασίζει να αλλάξει ρόλους με την υπηρέτριά της Διαμάντω και να παρουσιαστεί η ίδια ως υπηρέτρια, ώστε να αποφύγει τον εξευτελισμό από την Κατερίνα.

Η Διαμάντω εν όψει του δείπνου είναι κακόγουστα ενδεδυμένη, γεγονός που εξυπηρετεί το σχέδιο της κυρίας που επιθυμεί με αυτόν τον τρόπο να ταπεινώσει την Κατερίνα. Λέγει, δε, “μια τέτοια σου ταιριάζει να κάτσετε μαζί για φαγητό”. Στην ταινία «*Ο Δήμος από τα Τρίκαλα*» η κυρία προτείνει στην υπηρέτρια Καίτη την αλλαγή ρόλων, ώστε να αποκαλύψει τη διπλή ζωή του μοιχού συζύγου. Αφού της δίνει ένα φόρεμα της ζητά “να κάνει μια βόλτα σα να είναι κυρία”. Η Καίτη έχει ένταση στην κίνησή της και η κυρία την αποκαλεί “σαχλή”. Η Καίτη ομολογεί ότι κατά καιρούς έχει δοκιμάσει όλα τα φορέματα της κυρίας και στην ερώτηση της τελευταίας “αν ξέρει να είναι κυρία” λαμβάνει μια μάλλον υποτιμητική απάντηση περί του ρόλου αυτού. Η ορθή εφαρμογή του σχεδίου απαιτεί την παρουσίαση της Καίτης ως δήθεν κυρίας στο δήθεν δίδυμο αδελφό του κυρίου της, ο οποίος ειρήσθω εν παρόδω δεν έχει δίδυμο αδελφό, αλλά προφασίζεται την ύπαρξή του για να καλύπτει τις εξωσυζυγικές του δραστηριότητες, και της κυρίας ως υπηρέτριας. Όταν η κανονικότητα ως προς τους ρόλους αποκαθίσταται η Καίτη δυσανασχετεί λέγοντας “Τώρα που συνήθισα τα φορέματα;”. Στην ταινία «*Η Σταχτοπούτα*» η Μαίρη Καδήμη, κόρη βιομηχάνου, προκειμένου να μην προβεί στην ακύρωση ενός ερωτικού ραντεβού, αποφασίζει να αντικατασταθεί στο ταξίδι της στην Κέρκυρα από την υπηρέτριά της Μαρία. Στο νησί όλοι θεωρούν ότι η Μαρία είναι η Μαίρη Καδήμη και εκείνη δεν το διαψεύδει, αλλά δράττεται της ευκαιρίας να κάνει χρήσιμες γνωριμίες εκεί. Μάλιστα, στο νησί γνωρίζει και ερωτεύεται τον “αδελφό” της, τον αδελφό δηλαδή της Μαίρης Καδήμη. Μετά από πλήθος καταστάσεων λύνεται η παρεξήγηση.

Σε δύο ταινίες εντοπίζουμε υπηρέτριες, οι οποίες αποφασίζουν να υποδυθούν τις κυρίες για διαφορετικούς λόγους. Στην ταινία «*Όταν λείπει η γάτα*» σύσσωμο το υπηρετικό προσωπικό ενός βιομηχάνου εκμεταλλευόμενο την απουσία της οικογένειας σε ταξίδι πηγαίνει στο

κοσμικό νυκτερινό κέντρο Queen Anne στη Βούλα και λειτουργεί όπως θα λειτουργούσε η οικογένεια του εφοπλιστή. Η πλοκή της ταινίας εκκινεί ακριβώς από αυτή την αλλαγή ρόλων και στρέφεται περίξ της. Στην ταινία *«Μια κυρία στα μπουζούκια»* η υπηρέτρια Μαρία φορώντας τα ενδύματα της κυρίας της πηγαίνει σε ποδοσφαιρική προπόνηση για να συναντήσει τον ποδοσφαιριστή, με τον οποίο είναι ερωτευμένη. Λόγω του αυτοκινήτου που χρησιμοποιεί θεωρείται ότι η Μαρία είναι η κυρία Απέργη και εκείνη δεν το διαψεύδει, ώστε να δελεάσει τον ποδοσφαιριστή. Μάλιστα, ως κυρία Απέργη πλέον καλεί τον ποδοσφαιριστή και την αδελφή του στη βίλα, αλλά η ξαφνική άφιξη της πραγματικής κυρίας Απέργη θέτει τα πράγματα στην πραγματική τους βάση. Τέλος, άξιες αναφοράς είναι τρεις ταινίες, όπου έχουμε μία άτυπη αλλαγή ρόλων με διαφορετικά κίνητρα. Στην ταινία *«Τα κίτρινα γάντια»* η υπηρέτρια Τούλα λόγω μιας σειράς απίστευτων συμπτώσεων άτυπα λαμβάνει τη θέση της κυρίας στην αντίληψη του εργοδότη της. Ειδικότερα, η Τούλα διατηρεί δεσμό με το Λέανδρο, ο οποίος παραφυλάει τη βίλα για να τη συναντήσει έστω για λίγη ώρα. Ο ζηλόφθων κύριος θεωρεί ότι ο Λέανδρος είναι ο εραστής της συζύγου του. Κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού ο κύριος ανακαλύπτει σε απομονωμένο μέρος το Λέανδρο και την Τούλα, όμως βλέπει μόνο το Λέανδρο κι όχι την Τούλα. Αντ' αυτής βρίσκει τα κίτρινα γάντια που η σύζυγός του έχει δανείσει σε μία φίλη της, η οποία συμπτωματικά πέρασε την ίδια μέρα από το ίδιο μέρος. Επομένως, ο κύριος βλέποντας το Λέανδρο και τα κίτρινα γάντια θεωρεί ότι η γυναίκα του είναι εκεί και πιστεύει ότι είναι μοιχαλίδα. Η πλάνη περί της ταυτότητας της γυναίκας λύνεται το ίδιο βράδυ, οπότε και λήγει και η νοερή αλλαγή των ρόλων. Στην ταινία *«Αγάπη μου Ουά Ουά»* η μαύρη υπηρέτρια έχοντας συνάψει σχέση με τον κύριό της προτείνει στην πρώην κυρία της και πρώην σύζυγο του συντρόφου της να την προσλάβουν ως λευκή σκλάβα και να τους υπηρετεί στη μακρινή πατρίδα

της. Στην ταινία «*Τζο ο τρομερός*» η μητέρα της Νάντιας που κατάγεται από ρωσική βασιλική οικογένεια καθιστά τη Νάντια κληρονόμο τεράστιας περιουσίας και ορίζει ως εκτελεστή της διαθήκης το Ρώσο θείο, ο οποίος τελικά την κακομεταχειρίζεται και την απασχολεί ως υπηρέτρια, ενώ εκείνος έχει καταχραστεί της περιουσίας της. Χάρη στο ληστή Τζο η Νάντια πληροφορείται την αλήθεια και πλέον από υπηρέτρια καθίσταται κυρία.

7.4.2 ΕΡΩΤΙΚΗ ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΕΡΓΟΔΟΤΕΣ

Σε μία τέτοια έρευνα δεν θα μπορούσε να μην αναλυθεί εκτενώς και το ζήτημα της ανάπτυξης ερωτικών σχέσεων ανάμεσα στους εργοδότες και τις υπηρέτριες. Η καθημερινή επαφή και η συγκατοίκηση συμβάλλουν στην καλλιέργεια ερωτικών αισθημάτων, τα οποία ασφαλώς δεν ήταν πάντα αμφίπλευρα. Η πρώτη ομαδοποίηση ταινιών περιλαμβάνει την περιπτωσιολογία, όπου αναπτύσσεται φλερτ και ερωτική σχέση, η οποία ως επί το πλείστον έχει αίσια έκβαση. Στην ταινία «*Καυτά..ψυχρά κι ανάποδα*» (Σ. Τατασόπουλος, 1971, σκην.: Σ. Τατασόπουλος) η υπηρέτρια Σούζυ είναι ερωτευμένη με το γιο του εργοδότη της και τον υπερασπίζεται σθεναρά σε κείνον, γιατί αν και δεν δουλεύει κάνει καλές πράξεις (“Όταν βάζεις το όνομα του στο στόμα σου να το πλένεις με χλωρίνη”). Ο σχεδόν βραδύνους γιος ονόματι Ρούλης ισχυρίζεται ότι αγαπά τη Σούζυ σαν αδελφή του. Τα ερωτικά της αισθήματα είναι η αιτία της επιθετικής στάσης που τηρεί η Σούζυ προς τη μέλλουσα σύζυγο του Ρούλη (“Πρέπει να πάει σπίτι της, τι γυρεύει εδώ τέτοια ώρα;”/ “Μια ψυχή μας ενοχλεί”/ “Μη σε κρατάμε άλλο, θες να φύγεις και ντρέπεσαι να μας το πεις”/ “Άδειασε μας τη γωνιά, πήγαινε αλλού να παντρευτείς”). Ασφαλώς, τα αισθήματα αυτά είναι αμοιβαία, αφού όταν η Σούζυ

εντοπίζει το ζευγάρι σε μία παραλία η κοπέλα αναφωνεί “Ωχ, το 100!” και η Σούζυ σχολιάζει για την περιβολή της κοπέλας “Πω πω ξετσιπωσιές!”. Συνασπίζόμενη με το νεαρό που είναι ερωτευμένος με τη μνηστή του Ρούλη και έχοντας κοινό συμφέρον από τη διάλυση της μνηστείας αυτής θέτει η Σούζυ το εξής σχέδιο: Εμφανίζεται ως κόμισσα Σαρλότ ντε Μισέ στο νυκτερινό κέντρο, όπου διασκεδάζει ο Ρούλης και αφού τον εντυπωσιάσει με την αριστοκρατική της καταγωγή του προτείνει γάμο. Το σχέδιο της αποκαλύπτεται αμέσως μετά το γάμο, όπου μεθυσμένη αφαιρεί την περούκα της κόμισσας. Στην ταινία «Ένας βλάκας και μισός» (Αφοί Ρουσόπουλοι, 1959, σκην.: Γ. Δαλιανίδης) η υπηρέτρια Ανθή είναι ερωτευμένη με το νέο σύντροφο της κυρίας της, έναν μεσόκοπο, άσχημο και αφελή άνδρα ονόματι Θωμά. Γνωρίζοντας ότι η κυρία της χρησιμοποιεί το Θωμά για τα σχέδια της επιδιώκει να τον προστατεύσει και να τον κατατοπίσει. Τελικά, αφού η σχέση του Θωμά με την κυρία διαλύεται η Ανθή προβαίνει σε ερωτική εξομολόγηση και εκείνος ανταποκρίνεται θετικά. Στην ταινία «Αγάπη μου Ουά Ουά» η μαύρη υπηρέτρια ονόματι Αγάπη μου προκαλεί τη ζήλεια της κυρίας της, επειδή φορά μία μπλούζα με βαθύ ντεκολτέ (“Σα πολύ ντεκολτέ είναι για μία υπηρέτρια”). Η κυρία φοβάται ότι η υπηρέτρια κυκλοφορεί γυμνή στην οικία, ενόσω εκείνη λείπει, αν και η ίδια διατηρεί εξωσυζυγική σχέση και τελικά εγκαταλείπει το σύζυγό της. Τελικά, αναπτύσσεται ειδύλλιο ανάμεσα στην υπηρέτρια και τον κύριο της -η Αγάπη μου εκφράζει την πεποίθηση ότι ο κύριος δεν την αγαπά, γιατί δεν την έχει δείρει-, το οποίο οδηγεί σε γάμο. Στην ταινία «Ξύπνα κορόιδο» ο νεαρός κύριος φλερτάρει την Τασία, της εξομολογείται τον έρωτα του, καθώς και την πεποίθησή του ότι εκείνη του προσφέρει καλοτυχία. Εκείνη κρατά τα προσχήματα, αφού κατά την επιστροφή με το αυτοκίνητο από την έξοδο τους στην οικία εκείνη δεν επιθυμεί να θεαθούν μαζί. Η σχέση τους καταλήγει στη σύναψη γάμου. Μία ακόμα περίπτωση, όπου το

ειδύλλιο έχει αίσιο τέλος, εντοπίζεται στην ταινία *«Το αφεντικό μου ήταν κορόιδο»*, όπου η υπηρέτρια Μελπομένη είναι ερωτευμένη με τον χηρέυσαντα εργοδότη της. Έχοντας πεισθεί ότι ο έρωτας της είναι μονόπλευρος και ατελέσφορος αποφασίζει να αυτοκτονήσει, γράφοντας πρώτα μία επιστολή, όπου και αναφέρει το λόγο της πράξης της (“στους οφθαλμούς των ματιών μου”/ “5 χρόνια στενάζω και κατασπαράζω”). Ωστόσο, και ο εργοδότης είναι κρυφά ερωτευμένος μαζί της και μετά την παρέμβαση της άλλης υπηρέτριας Τούλας ενημερώνεται για τα αισθήματα της Μελπομένης και αποτρέπει την αυτοκτονία της. Μετά τις αμοιβαίες εξηγήσεις και εξομολογήσεις ο εργοδότης δίδει τα κλειδιά του σπιτιού στη Μελπομένη ως νέα πλέον οικοδέσποινα. Στην ταινία *«Ορκίζομαι είμαι αθώα»* η ορφανή υπηρέτρια Μαρίνα Μαντά συνάπτει δεσμό με τον γιο των εργοδοτών της Πέτρο, ο οποίος είναι ράθυμος και αμελής ως προς τις σπουδές του. Η σχέση όμως αυτή του προσφέρει κίνητρο να δραστηριοποιηθεί εκ νέου με τις σπουδές του, ώστε να δημιουργήσει οικογένεια με την αγαπημένη του. Όσο εκείνος εκπληρώνει τη στρατιωτική του θητεία εκείνη είναι θύμα πλεκτάνης, αφού κατηγορείται αρχικά για την κλοπή ενός περιδέραιου και κατόπιν για μία ανθρωποκτονία. Συνήγορος υπεράσπισης κατά την ακροαματική διαδικασία είναι ο Πέτρος. Τελικά η Μαρίνα αθώνεται, αφού ο πραγματικός ένοχος ομολογεί, και το ζευγάρι επανασυνδέεται, παντρεύεται και τεκνοποιεί. Στην ταινία *«Τα ξένα χέρια είναι πικρά»* (Κλακ Φιλμ, 1968, σκην.: Γ. Παπακώστας) η υπηρέτρια του ιδιοκτήτη ναυπηγείου συνάπτει σχέση με το γιο του. Η σχέση αυτή καταλήγει σε γάμο, ωστόσο η σφοδρή αντίδραση και τα τεχνάσματα των εργοδοτών της κοπέλας οδηγούν στον πρόσκαιρο χωρισμό του ζευγαριού, το οποίο τελικά επανενώνεται. Σε δύο ακόμα ταινίες έχουμε ακροθιγή αναφορά σε ερωτική σχέση εργοδότη- υπηρέτριας (*«Αχ αυτή η γυναίκα μου»*/ *«Η άγνωστη της νύχτας»*, Λέων Φιλμ, 1970, σκην.: Μ. Πλυτά). Στην ταινία

«Ένα αστείο κορίτσι» η καλλιτέχνιδα του τσίρκο Χριστίνα λόγω μίας σύμπτωσης εργάζεται ως υπηρέτρια στην έπαυλη ενός εφοπλιστή. Η έλξη είναι αμοιβαία και μετά από μία σειρά γεγονότων και παρεξηγήσεων υποκινούμενων από την πρώην σύντροφο του εφοπλιστή οι δύο νέοι αποφασίζουν να ενώσουν τις ζωές τους. Στην ταινία «*Το ραντεβού της Κυριακής*» η υπηρέτρια Μάρθα είναι η ερωμένη του διαζευγμένου εργοδότη της. Είναι αρκετά ερωτική και διεκδικητική, αφού απαιτεί γάμο. Ο κύριος έχει ενδοιασμούς και εκείνη θεωρεί ότι αναλογίζεται τα σχόλια τύπου “Ο κύριος Λουκάς ο άρχοντας παντρεύτηκε την υπηρέτρια του”. Η Μάρθα διαρκώς επιβουλεύεται την κόρη του Λουκά θεωρώντας την τροχοπέδη για το γάμο της μαζί του. Κατά τη γαμήλια δεξίωση η Μάρθα δεν διστάζει να κατηγορήσει την κόρη, επειδή είναι έγκυος χωρίς να έχει τελέσει γάμο, και να τη συγκρίνει ως προς την ηθική με τη μητέρα της που απάτησε το σύζυγό της (“ίδια η μάνα της”). Ο Λουκάς μόνο τότε αντιλαμβάνεται το χαρακτήρα της και της επιτίθεται βίαια διαλύοντας επί της ουσίας το γάμο τους.

Ένα μοτίβο που συναντούμε είναι και η ερωτική σχέση μιας ψυχοκόρης με το γιο, τον ανιψιό ή τον εγγονό του εργοδότη της. Συγκεκριμένα, στην ταινία «*Ο άσωτος*» η ορφανή ψυχοκόρη Κρινιώ μετά από αρκετές δυσκολίες παντρεύεται τον άσωτο γιο του ταβερνιάρη εργοδότη της, στην ταινία «*Άνθρωπος για όλες τις δουλειές*» ο ανήσυχος νεαρός ονόματι Γιώργος μετά από πλήθος περιπετειών ερωτεύεται την ψυχοκόρη του πατέρα του, την Ειρήνη. Επίσης, στις ταινίες- φουστανέλα «*Αστέρω*» και «*Η γερακίνα*» οι ψυχοκόρες Αστέρω και Μάρω ερωτεύονται τους γιους των εργοδοτών τους, αλλά καλούνται να αντιμετωπίσουν πλήθος δυσκολιών έως την αποκατάστασή τους μαζί τους. Ειδικότερα, στην ταινία «*Η γερακίνα*» η ψυχοκόρη Μάρω έχει δεσμό με το γιο του μεγαλοτσέλιγκα, στον οποίο εργάζεται. Αν και η αντίδραση του τσέλιγκα είναι σφοδρή (“χάσου από τα μάτια μου διαόλου ξεμυαλίστρα”) στο

τέλος οι δύο νέοι κατορθώνουν να παραμείνουν ενωμένοι, ενώ στην ταινία *«Αστέρω»* η ηρωίδα για ένα διάστημα χάνει τη λογική της, επειδή χωρίζει με το Θύμιο, αλλά τελικά οι δύο νέοι υπερνικούν τις δυσκολίες και παντρεύονται. Δύο περιπτώσεις ερωτικού δεσμού ψυχοκόρης-ανιψιού εργοδότη εντοπίζουμε στις ταινίες *«Ένας βλάκας με πατέντα»* και *«Αυτοί που ξέχασαν τον όρκο τους»*. Τέλος, αντίστοιχα στην ταινία *«Χαμένη ευτυχία»* η ψυχοκόρη Άννα τρέφει ερωτικά αισθήματα για τον εγγονό της κυρίας που φροντίζει. Στη διαθήκη της η ηλικιωμένη θέτει ως όρο στον εγγονό της τη φροντίδα της Άννας ως αναγνώριση της αγάπης και της αφοσίωσής της. Μετά από μία ερωτική απογοήτευση ο εγγονός προτείνει γάμο στην Άννα, όπερ και εγένετο.

Σε ορισμένες περιπτώσεις υπήρχε φλερτ, χωρίς αυτό να εξελιχθεί στη δημιουργία σχέσης ή με τον υποτιθέμενο γιο του εργοδότη (*«Ο Σταύρος είναι πονηρός»*) ή με τον ανιψιό του εργοδότη (*«Ο γεροντοκόρος»*) ή με τους ίδιους τους εργοδότες (*«Αχ αυτή η γυναίκα μου»/ «Ανάμεσα σε δύο γυναίκες»*). Στην τελευταία μάλιστα ταινία η υπηρέτρια Μαρία θέτει τον ηθικό και αξιακό της κώδικα υπεράνω των αισθημάτων της για τον νυμφευμένο εργοδότη της και αποφασίζει να παραιτηθεί της διεκδίκησης του με τίμημα τη μοναξιά. Άξιες αναφοράς είναι και δύο ταινίες, οι οποίες ανήκουν στην κατηγορία “σοφτ πορνό”. Στην ταινία *«Σατανικές ερωμένες»* (Φ. Γεωργίτσης, 1974, σκην.: Φ. Γεωργίτσης) υπάρχει φλερτ της υπηρέτριας προς τον Λουκά, ο οποίος υποκαθιστά τον κύριο της και επί της ουσίας εκτελεί χρέη οικοδεσπότη, ενώ στην ταινία *«Η λεσβία»* (Σ. Μαρκίδης, 1975, σκην.: Σ. Μαρκίδης) η υπηρέτρια αποτελεί το αντικείμενο του πόθου της εργοδότης της.

Ενδιαφέρουσα πτυχή του υπό εξέταση ζητήματος είναι ο ρόλος των κυριών ως προς την σχέση των υπηρετριών με τους γιους τους. Σε δύο ταινίες συναντούμε τη μεσολάβηση ή και την ανοχή των μητέρων για τη σχέση αυτή, αφού θεωρούν ότι μια σχέση με τέτοια κοινωνική διαφορά

εξ ορισμού δεν έχει καμία προοπτική εξέλιξης. Συγκεκριμένα, στην ταινία «*Σαπίλα και αριστοκρατία*» η ευκατάστατη μητέρα επιθυμώντας να συνδράμει τον γιο της Δημήτρη στην απόκτηση ερωτικών εμπειριών αποφασίζει να αντικαταστήσει την ηλικιωμένη υπηρέτρια της με μία νέα, η οποία θα γίνει με τη δική της σκιώδη μεσολάβηση η ερωμένη του γιου της. Διττό το όφελος από μία τέτοια ενέργεια, αφού αφενός ο γιος θα λειτουργήσει ερωτικά ως ένας νεαρός άνδρας της ηλικίας του και αφετέρου η ταπεινή καταγωγή της υπηρέτριας θα αποτελέσει τροχοπέδη στην δυνητική επισημοποίηση της σχέσης αυτής. Η όλη κατάσταση για εκείνη αποτελεί απλώς μία σεξουαλική διαπαιδαγώγηση. Το σχέδιο της αποτελεί αντικείμενο συζήτησης με μία φίλη της. Η κυρία τονίζει ότι “δε τη φοβίζουν τα παρατράγουδα”, ήτοι μια ενδεχόμενη εγκυμοσύνη, αφού “οι γιατροί δεν είναι μόνο να μας δίνουν ασπιρίνες”, υπονοώντας ασφαλώς τη λύση της άμβλωσης. Εξάλλου, “οι υπηρέτριες που τις εξυπηρετούν δε βγαίνουν ζημιωμένες”. Αφού προσλαμβάνει μία ατημέλητη, φτωχή κοπέλα, τη Χριστίνα, την συνοδεύει σε ινστιτούτο αισθητικής, ώστε να γίνει θελκτική. Τελικά, μετά τις μηχανορραφίες της οι δύο νέοι ερωτεύονται και μάλιστα η Χριστίνα συλλαμβάνει, γεγονός που δυσαρεστεί την κυρία. Λέγοντας στη μεν Χριστίνα ότι ο γιος της δήθεν της ζητά να κάνει έκτρωση και στον δε γιο της ότι η Χριστίνα έφυγε με τον εραστή που ήταν δήθεν εξάδελφος της η κυρία κατορθώνει να χωρίσει το ζευγάρι, το οποίο τελικά συμφιλιώνεται όταν η Χριστίνα μετά από δύο χρόνια χειρουργείται τυχαία από το γιατρό Δημήτρη και αποκαλύπτεται η φρικτή αλήθεια. Επίσης, στην ταινία «*Ιστορία μιας ζωής*» η κυρία ανησυχεί ότι ο γιος της επιθυμεί ερωτικά την υπηρέτρια Μαρία, αλλά τελικά προτιμά “να έχει αυτή που θα τη βλέπει σα δούλα και όχι κάτι περισσότερο.. μ’ αυτή θα χορτάσει και δεν θα μπλέξει αλλού”. Όταν αργότερα συλλαμβάνει επ’ αυτοφώρω το γιο της με τη

Μαρία στο κρεβάτι την καθυβρίζει (“πρόστυχη, ξετσίπωτη, ξεδιάντροπη, να σ’ έχω εδώ σα το κορίτσι μου..”) και την απολύει.

Μια ακόμα πτυχή του θέματος είναι και η σεξουαλική παρενόχληση των υπηρετριών που ενίοτε είχε και τραγικά αποτελέσματα. Στην ταινία *«Όλοι οι άνδρες είναι ίδιοι»* παρακολουθούμε ακριβώς τις περιπέτειες μιας υπηρέτριας, η οποία αναγκάζεται να αλλάζει εργασιακούς χώρους, επειδή δέχεται διαρκώς σεξουαλική παρενόχληση. Ωστόσο, η ίδια δεν αντιδρά πάντα όπως πρέπει επιθυμώντας να διατηρήσει τη θέση της. Εν προκειμένω, αφού γίνει αντιληπτή από την κυρία της (“με την καμαριέρα μου, με τη δούλα μου;”) η Καλλιόπη δικαιολογείται λέγοντας “τι φταίω εγώ που του κυρίου του αρέσει να απλώνει;”. Συμπτωματικά μετά την απόλυση της προσλαμβάνεται στην οικία της μητέρας της πρώην εργοδότης της, όπου παρουσιάζεται σεμνή (“εγώ είμαι τύπος και υπογραμμός”) και μάλιστα δέχεται τη συμβουλή της νέας κυρίας της (“πρέπει να βάζεις τους άνδρες στη θέση τους, η ομορφιά είναι ελάττωμα για το φτωχό κορίτσι”). Στο σπίτι αυτό δέχεται παρενόχληση από όλα τα αρσενικά μέλη της οικογένειας και μάλιστα ο θεατής ακούει με voice over τη σκέψη της Καλλιόπης για τον τρόπο που θα δεχθεί την παρενόχληση (“όλοι οι κύριοι αρχίζουν με τον ίδιο τρόπο”). Προς αποφυγή των θωπειών η Καλλιόπη χρησιμοποιεί καρφίτσες εσωτερικά στα ενδύματα της, αλλά κατά βάθος απολαμβάνει το θαυμασμό των ανδρών. Εν τέλει απολύεται και από αυτή τη θέση εργασίας. Αντιστοίχως, και στην ταινία *«Το ρομάντσο μιας καμαριέρας»* συναντούμε σεξουαλική παρενόχληση, αφού η υπηρέτρια Κατερίνα είναι θύμα παρενόχλησης από όλα τα αρσενικά μέλη της οικογένειας και όταν το γεγονός αυτό γίνεται αντιληπτό από την κυρία η Κατερίνα αποφασίζει να αποχωρήσει οικειοθελώς (“δε θα στεριώσω σε κάνα σπίτι;”). Επίσης, στην ταινία *«Ο γαμπρός μου ο προικοθήρας»* (ΑΚ Φιλμς, 1967, σκην.: Β. Σειληνός) η υπηρέτρια Ελευθερία παρενοχλείται σεξουαλικά από τους

αρσενικούς εργοδότες της. Στην ταινία *«Ιστορία μιας ζωής»* ο γιος της οικογένειας, όπου εργάζεται η Μαρία, αποτελεί την αιτία για την απόλυση της. Συγκεκριμένα, ο γιος τη φλερτάρει και εισβάλλει κρυφά τις νύχτες στο δωμάτιο της. Ένα βράδυ ανακαλύπτει ότι η Μαρία λείπει κρυφά, την περιμένει και της ζητεί να γδυθεί. Εκείνη ντρέπεται και κείνος απειλεί να τη γδύσει ο ίδιος. “Αν είχες λεφτά να ντυθείς θα έκανες στράκες” της λέει, ενώ εκείνη δυσανασχετεί, γιατί πλέον είναι αρραβωνιασμένη. Η Μαρία αντιστέκεται και με τον προκληθέντα θόρυβο τους ανακαλύπτει η κυρία και μετά από έντονη λογομαχία την απολύει. Σε δύο ταινίες βουκολικού χαρακτήρα οι ψυχοκόρες είναι αντικείμενα του πόθου των γιων των εργοδοτών τους χωρίς εκείνες να ανταποκρίνονται (*«Ο Γεροδήμος»/ «Ματωμένα στέφανα»*). Μάλιστα, στην τελευταία ο γιος αποπειράται να βιάσει την Αργυρώ, αλλά ο τρελός του χωριού την σώζει σκοτώνοντας τον. Επίσης, στην ταινία *«Ο Κλέαρχος, η Μαρίνα και ο κοντός»* (Finos Film, 1961, σκην.: Ν. Τσιφόρος) γίνεται αναφορά στη σεξουαλική παρενόχληση της υπηρέτριας, η οποία ουδέποτε εμφανίζεται στην ταινία, από τον εργοδότη της. Ολοκληρώνοντας το ζήτημα της σεξουαλικής παρενόχλησης θα αναφερθούμε σε μία περίπτωση με θλιβερή εξέλιξη. Ειδικότερα, στην ταινία *«Ο φόβος»* η κωφάλαλη ψυχοκόρη ενός κτηματία, η Χρύσα, είναι το αντικείμενο του πόθου του μάλλον δυσλειτουργικού γιου της οικογένειας, ο οποίος την παρακολουθεί όσο αλλάζει τα ρούχα της στο δωμάτιό της. Όταν γίνεται αντιληπτός εκείνη τρομάζει και εξαφανίζεται. Αφού την ανακαλύψουν σε ένα εξωκκλήσι, επιστρέφει στο σπίτι, αλλά σε σύντομο χρονικό διάστημα ο γιος τη βιάζει στον αχυρώνα και τη δολοφονεί. Σε συνέργεια με τα λοιπά μέλη της οικογένειας το πτώμα ρίχνεται στη λίμνη.

7.4.3 ΑΥΘΑΔΕΙΑ/ ΕΠΙΚΡΙΤΙΚΟΤΗΤΑ ΠΡΟΣ ΤΟΥΣ ΕΡΓΟΔΟΤΕΣ

Στις υπό ανάλυση ταινίες παρατηρείται συχνά μία ένταση στις σχέσεις εργοδοτών- υπηρετριών, γεγονός που αποτυπώνεται στην έκφραση υποτιμητικών και επικριτικών σχολίων προς τους εργοδότες, ως απάντηση κυρίως στη δική τους αγενή και άσχημη συμπεριφορά. Συνήθως τα σχόλια αποτελούσαν αντίδραση στην έλλειψη ευγένειας και κατανόησης προς τις υπηρέτριες, ωστόσο δεν λείπουν και σχόλια σχετικά με τον τρόπο ζωής των εργοδοτών, αποδεικνύοντας την ύπαρξη έντονης κοινωνικής διαστρωμάτωσης και σαφών διαχωριστικών γραμμών. Η σταχυολόγηση που ακολουθεί αποτυπώνει την υφέρπουσα αυτή ένταση.

7.4.3.1 ΑΥΘΑΔΕΙΑ

- “θα σας κοπούν τα χέρια αν ανοίξετε την πόρτα,” (*«Ο δασκαλάκος ήταν λεβεντιά»*).
- “να μιλάτε πιο ευγενές”/ “πήγα μια βόλτα στο Λονδίνο να δω τους Μπλιζ” (ειρωνεία) (*«Ο άνθρωπος που γύρισε από τα πιάτα»*).
- “παρ’ το και ραφ’ το μόνος σου κύριε” (*«Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα»*).
- “καλά είπα εγώ να τα παρατήσω και να πάω στη Γερμανία” (αντίδραση σε επίπληξη της εργοδότριας) (*«Ο εξυπνάκιας»*).
- “άμα σ’ αρέσω, άμα δε σ’ αρέσω να ψάξεις για άλλη περέτρια”/ “όταν βάζεις το όνομά του στο στόμα σου να το πλένεις με χλωρίνη” (*«Καυτά..ψυχρά κι ανάποδα»*).
- “γριά καρακάξα”/ “πίσω μου σ’ έχω σατανά” (οι χαρακτηρισμοί αυτοί δεν γίνονται αντιληπτοί από την εργοδότρια) (*«Η μεγάλη θυσία»*).

- “τρίχες”/ “κόπανος” (τοποθετήσεις της υπηρέτριας Ασημίνας στη συζήτηση των εργοδοτριών της, αλλά όταν την ακούν εκείνη δικαιολογείται ότι είπε κάτι διαφορετικό) (*«Κόσμος και κοσμάκης»*).
- “και που να ξέρω, γιατρός είμαι;” (σε ερώτηση για την υγεία της κυρίας της)/ “και που να ξέρω αφεντικό, Τζέμις Μποντ είμαι;” (σε ερώτηση για την εξαφάνιση της κυρίας της) (*«Η αρχόντισσα και ο αλήτης»*, Finos Film, 1968, σκην.: Ν. Δημόπουλος).
- “μη μου μιλάς έτσι και μη μου βγάζεις γλώσσα, γιατί είμαι τρελή”/ “φλώρος.. θα τον πείραξε το γάλα του πουλιού” (χαρακτηρισμοί για τον γιο της εργοδότριας της) (*«Κάλλιο πέντε και στο χέρι»*, Γ. Οικονομίδης- Μ. Πετρολέκας, 1965, σκην.: Π. Γλυκοφρύδης).
- “με σένα δεν κάνει ούτε ο διάολος”/ “εγώ δεν έχω όρεξη να με ξεκάνεις”/ “θα τηλεφωνήσω στο Χαραλάμπη και τα λέμε”/ “καρακάξα” (*«Ρημαγμένο σπίτι»*, Φαέθων Φιλμ, 1965, σκην.: Η. Μαχαίρας).
- “κεφτές”/ “σβούρα” (χαρακτηρισμοί για τον μέλλοντα σύζυγο της θυγατέρας του εργοδότη της) (*«Γαμπρός απ’ τη Γαστούνη»*).
- “Αλλάξτε ή όνομα ή υπηρέτρια”/ “Σόδομα και Γόμορρα”/ “ξεχάσαμε ότι για να κλάψουμε πρέπει να σπουδάσουμε στο ωδείο” (*«Αν ήμουν πλούσιος!»*).
- “Να τον πάρετε, σας χρειάζεται ένας αράπης εδώ μέσα” (απάντηση στην απειλή της εργοδότριας ότι “τώρα υπάρχουν αραπάδες υπηρέτες, με 2.500 δραχμές το μήνα παίρνεις τον καλύτερο αράπη”) (*«20 γυναίκες και γω»*).

7.4.3.2 ΕΠΙΚΡΙΤΙΚΟΤΗΤΑ

- “Αλόν αλόν; Τρελοκομείο” (απάντηση σε τηλεφώνημα)/ “τρελάρεις”/ “χρησιζούτανε (στις κυρίες) κατεδάφιση”/ “τρελάρεις”/ “σκασίλα μου, έχω ανταλλακτικά” (απάντηση σε απειλή της εργοδότης ότι θα της κόψει τη γλώσσα) («*Ο Τρελλός τα ‘χει 400*»).
- “θα σου ετοιμάσω καυτό νερό να ξεπουπουλιαστείς να ησυχάσουμε”/ “που να σε κάψει ο Θεός” («*Ένας μάγκας στα σαλόνια*»).
- “κιτρινόκαμπια” (χαρακτηρισμός προς την εργοδότη) («*Ο γίγας της Κυψέλης*»).
- “σπαγγοραμένος” (χαρακτηρισμός προς τον εργοδότη) («*Ο σπαγγοραμένος*»).
- “εσύ κυρά μου θα αγιάσεις με δαύτον”/ “κακούργος”/ “τον φέρνουνε τον κακούργο τον φέρνουνε” (σχόλια για τον εργοδότη της προς τη συμβία του) («*Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα*»).
- “καλά λένε ότι είσαι γρουσουζής κι ανάποδος” («*Για ποιον χτυπά η κουδούνα*», Finos Film, 1968, σκην.: Ο. Λάσκος).
- “δεν μπορείτε να μας βρίζετε από το πρωί μέχρι το βράδυ και να μας δίνετε 1.800 δραχμές μηνιαίως”/ “έχομε και μεις φιλότιμο”/ “μμμ, σιγά το πρόσωπο” (σχόλια προς τον εργοδότη) («*Η γυναίκα μου τρελάθηκε*»).
- “θα προκόψει κι αυτή σα τις άλλες” (σχόλιο για τον αρραβώνα της νεαρής κυρίας της)/ “γλωσσοκοπάνες” (σχόλιο για τις θυγατέρες του εργοδότη)/ “στο νησί μου σ’ αυτό βάζουν πατάτες” (σχόλιο για το φόρεμα της κυρίας της) («*Πως περνούν οι παντρεμένοι*»).
- “πιο παράξενη οικογένεια δεν έχω συναντήσει” (σχόλιο για την οικογένεια σε έναν επισκέπτη) («*Εφιάλης*»).

- “κατσαρίδες κι αράχνες να σε φάνε” (σχόλιο όταν η κυρία τραγουδά το άσμα “Νυχτερίδες κι αράχνες” («Φουκαράδες και λεφτάδες»).
- “έμένα έπρεπε να κάνει ο Θεός κυρία και σας υπηρέτρια που σας αρέσουν τα μπας κλας πράγματα” («Μια κυρία στα μπουζούκια»).
- “φταίω γω να σε ματιάσω να χάσεις ό,τι έχεις και δεν έχεις (στα χαρτιά);” (σχόλιο για την εργοδότρια) («Ξύπνα κορόιδο»).
- Η Σουλτάνα επιπλήττει την κυρία της, επειδή δεν είναι συνεπής και τυπική στο θέμα των πληρωμών της («Ο πεθερόπληκτος»).
- Η υπηρέτρια Ειρήνη εκφράζει παράπονα για την άθλια κατάσταση της οικίας ξεκινώντας με τη φράση “να με συμπαθάτε..” («Θα σε κάνω βασίλισσα», Α. Καρατζόπουλος, 1964, σκην.: Α. Σακελλάριος).
- Η υπηρέτρια Ελένη μορφάζει για την επιπολαιότητα του κυρίου της («Περάστε την πρώτη του μηνός»).
- Η υπηρέτρια Ανθή κατηγορεί στο φωτογράφο την κυρία της λόγω της εκμετάλλευσης του αγαθού Θωμά («Ένας βλάκας και μισός»).
- Η υπηρέτρια Βαγγελιώ βλέπει τον καθ’ όλα σοβαρό εργοδότη της να σιγοψιθυρίζει λαϊκά άσματα και τον κοιτά ειρωνικά («Ο Μανωλιός στην Ευρώπη», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1971, σκην.: Κ. Καραγιάννης).
- Η ηλικιωμένη υπηρέτρια Τασία ειρωνεύεται την νεαρή Λίζα, η οποία είναι κλινήρης παριστάνοντας την ασθενή, και μορφάζει, επειδή γνωρίζει το ψεύδος («Χτυποκάρδια στο θρανίο»).

Η πιο ενδιαφέρουσα πτυχή του θέματος είναι η αμφισβήτηση των υπηρετριών προς τους εργοδότες τους, η οποία συνίσταται στην ιδεολογία, τον τρόπο ζωής, την επιλογή συντρόφων, κ.α. Ειδικότερα, σε ορισμένες ταινίες η ηλικιωμένη συνήθως υπηρέτρια κατακρίνει τους

εργοδότες της ως προς τις επιλογές τους που άπτονται της προσωπικής τους ζωής. Στην ταινία *«Μια τρελλή, τρελλή σαραντάρ»* η Ειρήνη σχολιάζει την έξαλλη ζωή της κυρίας. Η ίδια ούσα υπερσυντηρητική θεωρεί ότι η εργοδότης της δεν διάγει βίο ανάλογο μιας χηρεύσας γυναίκας. Επικαλούμενη τα ήθη και έθιμα του χωριού καταγωγής της κατακεραυνώνει την κυρία της αρχής γενομένης από τις ενδυματολογικές της επιλογές. Η εμφάνιση αυτή την σκανδαλίζει και μολονότι ορκίζεται στην κυρία της -η οποία και γνωρίζει την άποψη της Ειρήνης- “να την κάψει η Αγία Βαρβάρα αν σχολιάσει” τελικά σχολιάζει. “Αλλοίμονο σ’ αυτόν που πάει” λέγει χαρακτηριστικά και σχολιάζει επίσης την επιστήθια φίλη της κυρίας της (“σουρλουλού”). Ομοίως, αν και αρκετά ηπιότερα, στην ταινία *«Ένας Δον Ζουάν για κλάματα»* (Γ. Καρατζόπουλος & Σία, 1960, σκην.: Δ. Δαδήρας) η ηλικιωμένη υπηρέτρια Κατερίνα παραπονείται στον κύριο της ότι “με τις παρδαλές που κουβαλάει γίνεται άνω κάτω το σπίτι.. κάνει και λίγο νισάφι ο κόσμος, σήμερα μία ξανθή, αύριο μία μελαχρινή..”. Επίσης, στην ταινία *«Εξωτικές βιταμίνες»* (Μασκ Φιλμ, 1964, σκην.: Σ. Καψάσκης) η ηλικιωμένη Ελένη είναι ειρωνική όταν δέχεται ένα τηλεφώνημα από μία ερωμένη του εργοδότη της (“Δεσποινίς; Τώρα δε μου είπες κυρία;”) και σχολιάζει αρνητικά τις ερωμένες του (“σουρλουλούδες”).

Σε κάποιες άλλες ταινίες οι υπηρέτριες σχολιάζουν τη νωχελικότητα και την οκνηρία των εργοδοτών με πολύ γλαφυρό τρόπο. Συγκεκριμένα, στην ταινία *«Ο Δήμος απ’ τα Τρίκαλα»* λόγω της επικείμενης αλλαγής των ρόλων κυρίας- υπηρέτριας η κυρία ερωτά την υπηρέτρια Καίτη αν ξέρει να είναι κυρία για να λάβει την απάντηση “Ε, τι; Σπουδαίο πράγμα είναι; Θα ξαπλώνω όλη μέρα, θα διαβάζω, θα πηγαίνω στα μαγαζιά, θα ξοδεύω τα λεφτά του αντρός μου, θα μαλώνω μαζί σας”. Επιπλέον, στην ταινία *«Αν ήμουν πλούσιος!»* η υπηρέτρια Μέλπω τονίζει με

υπονοούμενο “που να ξέρετε εσείς από πάστρα, σάμπως έχετε πιάσει ποτέ σκούπα στο χέρι;... Άλλες καθαρίζουν κι άλλες χτενίζουν το μαλλί”. Στην ταινία *«Ξύπνα κορόιδο»* η υπηρέτρια Τασία επιτίθεται στην εργοδότη της λέγοντας ότι “εμείς οι επαρχιώτισσες κάτι Αθηναίες ζουρλοπαντιέρες που παριστάνουν τις χίπισσες τις κάνουμε με τα κρεμμυδάκια”. Έντονο είναι στις ανωτέρω ταινίες το στοιχείο του κοινωνικού χάσματος, καθώς και του φθόνου των υπηρετριών προς τις εργοδότες λόγω της μη ενασχόλησης τους με τις οικιακές εργασίες. Τέλος, συναντούμε περιπτώσεις, όπου οι υπηρέτριες ασκούν κριτική στην ιδεολογία, την επαγγελματική συμπεριφορά ή και την διαπαιδαγώγηση των τέκνων τους. Ειδικότερα, στην ταινία *«Ο Μανωλιός στην Ευρώπη»* η υπηρέτρια Βαγγελιώ στην προσπάθεια της να υπερασπισθεί τις επιλογές της νεαρής κυρίας της κατηγορεί τον εργοδότη της για συντηρητισμό (“εσύ φταις που ζεις στην εποχή της γιαγιάς σου, οι νέοι σήμερα κάνουν επανάσταση, αφήνουν μούσια, χορεύουν, φωνάζουν”). Δεδομένου του έτους παραγωγής της εν λόγω ταινίας (1971) αντιλαμβανόμαστε την επίδραση της αντικουλτούρας των χίπς στο επιχείρημα της υπηρέτριας. Στην ταινία *«Καυτά..ψυχρά κι ανάποδα»* η υπηρέτρια Σούζυ απευθυνόμενη στον εργοδότη της λέγει “πήγαινε στο γραφείο να ξεζουμίσεις τα ανθρωπάκια, μαζεύεις, μαζεύεις, μωρέ μαζί σου θα τα πάρεις τοκογλύφε”, ενώ στην ταινία *«Κάλλιο πέντε και στο χέρι»* η υπηρέτρια Ανδριάννα συμβουλεύει ετεροχρονισμένα την εργοδότη της ότι “έπρεπε να είχε πνίξει το γιο της στην κούνια να ησύχαζαν όλοι τους”, στηλιτεύοντας την εμμέσως για τον τρόπο διαπαιδαγώγησής του.

7.4.4 ΠΑΡΟΧΗ ΒΟΗΘΕΙΑΣ ΣΤΟΥΣ ΕΡΓΟΔΟΤΕΣ

Στον ελληνικό κινηματογράφο οι υπηρέτριες συχνά παρέχουν βοήθεια στους εργοδότες όσον αφορά ερωτικά ή και άλλης φύσης ζητήματα. Αν αναλογιστούμε την εγγύτητα της σχέσης τους, δεν θα έπρεπε να μας εκπλήσσει η συμμετοχή, αλλά και συμπαράσταση, υλική και ηθική, ενόψει διαφόρων σχεδίων των εργοδοτών. Κατά κύριο λόγο η συνδρομή αυτή έγκειται στη συγκάλυψη των ερωτικών και ενίοτε εξωσυζυγικών δραστηριοτήτων των εργοδοτών, αλλά και τη συμπαράσταση προς τους εργοδότες, οι οποίοι είναι θύματα μοιχείας. Εκκινώντας από την τελευταία αυτή πτυχή αναφέρουμε τα εξής: Στην ταινία «*Ο ζηλιαρόγατος*» (Ανζεβρός, 1956, σκην.: Γ. Τζαβέλλας) η υπηρέτρια Κατίνα κρυφακούει τον κύριο της να ορίζει μία επαγγελματική συνάντηση και θεωρώντας ότι πρόκειται για εξωσυζυγική δραστηριότητα ενημερώνει την κυρία της και συμπάσχει όταν εκείνη πληγωμένη θεωρεί εαυτή θύμα μοιχείας. Αντιστοίχως, στην ταινία «*Η γυναίκα μου τρελάθηκε*» η υπηρέτρια Βάσω συνασπιζόμενη με την κυρία της έναντι του υποτιθέμενου μοιχού συμμετέχει στο σχέδιο βάσει του οποίου η κυρία παριστάνει την ψυχικά ασθενή, ώστε να αποσπάσει την ομολογία του για τη μοιχεία. Σημειωτέον, και στις ταινίες «*Εφοπλιστής με το ζόρι*» και «*Φουκαράδες και λεφτάδες*» συμμετέχουν στα σχέδια των εργοδοτών τους υποδυόμενες συγκεκριμένους ρόλους. Αντιστρόφως, εντοπίζουμε ταινίες, όπου η υπηρέτρια παρέχει κάλυψη στην εξωσυζυγική σχέση των εργοδοτών της. Στην ταινία «*Μια Ιταλίδα απ' την Κυψέλη*» η υπηρέτρια Ελένη συμπάσχοντας με τον κύριο της, ο οποίος καταπιέζεται από τη δεσποτική σύζυγό του (“τυραννισμένε άνθρωπε”), τον φροντίζει όταν εκείνη λείπει, προσφέροντας του “απαγορευμένες” από τη σύζυγό του απολαύσεις (κάπνισμα και κατανάλωση καφέ)· μάλιστα, ο κύριος τη δωροδοκεί, ώστε να επιβεβαιώσει ότι δήθεν ευρίσκεται στο εργοστάσιο

του, ενώ εκείνος συναντά μία επίδοξη ερωμένη του, τη Γαλλίδα Ρενέ. Στην ταινία «*Ερωτικές ιστορίες*» (Ανζερβός, 1959, σκην.: Σ. Καψάσκης) η ηλικιωμένη Σμαραγδή επί της ουσίας οδηγεί την κυρία της στη σύναψη εξωσυζυγικής σχέσης, αφού της προσφέρει πρακτική και ηθική κάλυψη. Αφού η ίδια ενημερώνει την κυρία της για το θαυμασμό του νέου γείτονα στο πρόσωπο της, παρέχει βοήθεια στην πραγματοποίηση της παράνομης συνάντησης των δύο επίδοξων εραστών και μάλιστα αργότερα μεταφέρει και ερωτική επιστολή. Το μοτίβο της μεταφοράς ερωτικής επιστολής απαντάται σε δύο ακόμα ταινίες. Ειδικότερα, στην ταινία «*Άπονη ζωή*» (Αθηνά Φιλμ, 1964, σκην.: Π. Γλυκοφρύδης) η υπηρέτρια Κατερίνα εγχειρίζεται μία επιστολή της νεαρής κυρίας της στον εραστή της, διότι εκείνη βρίσκεται φυλακισμένη στην οικία της από τη μητέρα της. Μάλιστα, η Κατερίνα μεταφέρει και την απάντηση στην επιστολή αυτή. Επίσης, στην ταινία «*Μια τρελλή, τρελλή σαραντάρα*» η υπηρέτρια Τούλα μεταφέρει ερωτική επιστολή της εργοδότριας της και εκφράζει τον ενθουσιασμό της γι' αυτό λαμβάνοντας το θετικό και μάλλον νοσταλγικό σχόλιο της κυρίας "ίδια η μάνα σου είσαι", αφού και η μητέρα της παλαιότερα βρισκόταν στην υπηρεσία της. Σημειωτέον, και στην ταινία «*Ο Μανωλιός στην Ευρώπη*» η Βαγγελιώ παραδίδει στον εργοδότη της γράμμα από την κόρη του, η οποία εγκατέλειψε το σπίτι.

Στην ταινία «*Δημήτρη μου, Δημήτρη μου*» η υπηρέτρια Μαργαρίτα ενθαρρύνει την κυρία της ως προς τη σύναψη σχέσης με το Δημήτρη και είναι παρούσα στο μυστικό γάμο των δύο νέων. Ο πατέρας της κοπέλας, ο οποίος ειρήσθω εν παρόδω είναι αντίθετος μ' αυτή τη σχέση, χρησιμοποιεί τη Μαργαρίτα για να εντοπίσει το ζευγάρι παραπλανώντας την ότι δήθεν είναι διατεθειμένος να δώσει τη συγκατάθεσή του στο γάμο αυτό. Ο ίδιος αισθάνεται οργή και για την Μαργαρίτα λόγω της υποστήριξης της στο ζεύγος ("μουσίτσα, έννοια σου και θα σε κανονίσω

βρωμοθήλυκο”). Σε τρεις ακόμα ταινίες οι υπηρέτριες τάσσονται υπέρ των ερωτικών δεσμών των νεαρών κυρίων τους και βοηθούν έμπρακτα είτε με παροχή πληροφοριών είτε με κάλυψη για μυστική συνάντηση, μολονότι οι εργοδότες τους έχουν αντίθετη άποψη (*«Η παιχνιδιάρικη»*, *«Ένας ζόρικο δεκανέας»* και *«2 τρελλοί κι ο ατσίδας»*). Ωστόσο, η συμπαράσταση προς τους εργοδότες δεν εξαντλείται στα ερωτικής φύσης ζητήματα, αλλά εντοπίζεται και σε μία πληθώρα άλλων θεμάτων. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα εξής: Στην ταινία *«Ανάμεσα σε δύο γυναίκες»* η υπηρέτρια Μαρία καλύπτει στην ηλικιωμένη εργοδότριά της τις μυστικές νυκτερινές εξόδους της νύφης της με σκοπό τη χαρτοπαιξία, επιβεβαιώνοντας ότι δήθεν κοιμάται. Χαρακτηριστική είναι η στιχομυθία ανάμεσα στη Μαρία και τη νεαρή κυρία “- Ήδη μας ενώνει ένα μυστικό -Δεν ήρθα εδώ να κρίνω τη ζωή σας -Αυτό μας έλειπε”. Στην ταινία *«Χτυποκάρδια στο θρανίο»* η ηλικιωμένη Τασία καλύπτει τη νεαρή Λίζα, η οποία παρακολουθεί την τελευταία τάξη των εγκύκλιων σπουδών της κρυφά από τον σύζυγό της. Μάλιστα, την ενημερώνει για τα τηλεφωνήματα του συζύγου της εν τη απουσία της καθώς και για τις δικαιολογίες που χρησιμοποιεί προς αποφυγή ανακολουθιών. Στην ταινία *«Η τελευταία αποστολή»* η υπηρέτρια Σμαραγδή έχοντας αναπτύξει σχέση λατρείας με τον εργοδότη της, αφού βρίσκεται μαζί του από νεαρή ηλικία, τον βοηθά κατά την καταδίωξη του από τους Γερμανούς κατακτητές κατά τη διάρκεια του Β’ Παγκοσμίου Πολέμου. Μετά από μία πληροφορία, η Σμαραγδή παρακολουθείται από τους Γερμανούς και τελικά τους οδηγεί στο κρησφύγετο του εργοδότη της με αποτέλεσμα τη φυλάκιση και εκτέλεση τους (“- συγχώρεσε με Σμαραγδή, πεθαίνεις πολύ νέα - εγώ φταίω πατέρα μου”). Πρόκειται περί ιδιόζουσας περίπτωσης στις υπό εξέταση ταινίες, αφού είναι η μοναδική φορά, όπου η υπηρέτρια χάνει τη ζωή της για χάρη του εργοδότη της. Στην ταινία *«Η χαρτοπαίχτρα»* η ηλικιωμένη Μαριγώ συγκαλύπτει με την κυρία της τις

δυσάρεστες εξελίξεις (υπέρογκα χρέη της κυρίας, απόπειρα αυτοκτονίας της θυγατέρας, κ.α.) από τον κύριο. Στην ταινία *«Αγάπη μου Ουά Ουά»* η έγχρωμη υπηρέτρια καλύπτει τον κύριο της στον δανειστή του λέγοντας δήθεν ότι είναι ο κληρονόμος μιας πλούσιας θείας του και κατά συνέπεια θα προβεί στην εξόφληση των χρεών του. Στην ταινία *«24 ώρες ζωντοχήρα»* η υπηρέτρια Άννα κατόπιν εντολής του κυρίου της κατασκοπεύει την κυρία της μέσω της κλειδαρότρυπας και γενικώς αποκλείει τις επαφές της με το εκτός οικίας περιβάλλον. Στην ταινία *«Ο άντρας της γυναίκας μου»* (Τιτάν Φιλμ, 1962, σκην.: Δ. Δαδήρας) η υπηρέτρια Καλλιόπη επικουρεί την εργοδότρια της στην υλοποίηση ενός σχεδίου, κατά το οποίο η τελευταία παριστάνει τη σύζυγο ενός άνδρα, τον οποίο σχεδόν δεν γνωρίζει. Σε δύο ταινίες οι εργοδότες χρησιμοποιούν τις υπηρέτριες τους, προκειμένου να πείσουν τα τέκνα τους να συγκατατεθούν σε ένα γάμο προδιαγεγραμμένο από εκείνους (*«Φουκαράδες και λεφτάδες»* και *«Ορκίζομαι, είμαι αθώα»*).

Η αφοσίωση των υπηρετριών είναι χαρακτηριστική σε δύο περιπτώσεις, αφού επισημαίνεται με γλαφυρότητα από εξωτερικούς παρατηρητές, γεγονός που αποδεικνύει και το μεγάλο βαθμό της. Ειδικότερα, στην ταινία *«Η γυναίκα μου τρελάθηκε»* ο γιατρός επισημαίνει ότι η Βάσω “είναι αφοσιωμένη στην κυρά της σα σκυλί πεκινουά”, ενώ στην ταινία *«Αθώα ή ένοχη»* κατά τη διάρκεια της δίκης, κατά την οποία η Ελένη Καρατάσου είναι μάρτυρας υπεράσπισης της κυρίας της, ένας δημοσιογράφος σχολιάζει ότι “αυτή θα βάλει τα πράγματα στη θέση τους.. άργησε ο συνήγορος να βρει μάρτυρα, αλλά πέτυχε”. Ειδική αναφορά απαιτείται για την ταινία *«Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα»*, όπου η Παγώνα λειτουργεί εντελώς συμπληρωματικά προς την κυρία της Ελένη. Συγκεκριμένα, η Παγώνα διαρκώς εκφράζει τη στήριξή της στην Ελένη λέγοντας μεταξύ άλλων “εσύ κυρά μου θα αγιάσεις με δαύτον.. θα

γίνω καρδιακιά εδώ μέσα, εγώ για χατίρι σου μένω σ’ αυτό το σπίτι”. Επίσης, παρακαλεί για τη μεσολάβηση της κυρίας για την επιμήκυνση της χρονικής διάρκειας της κυριακάτικης εξόδου της. Η ίδια έχει έντονη ανησυχία για την αποκατάσταση της κυρίας της, εξ ου και ακούει με προσοχή την καφεμαντεία μήπως και εμφανιστεί προοπτική γάμου. Η Παγώνα ενημερώνει τον κύριο της για τη σύσταση του αστυνομικού οργάνου μετά την καταγγελία της ιδιοκτήτριας της οικίας, όπου διαμένουν, καθώς και για τη λεκτική επίθεση που δέχθηκε λόγω της συμβίωσης άνευ γάμου (“αστεφάνωτη, παστρικά”). Εντύπωση προκαλεί η μεταστροφή της Ελένης μετά το γάμο, η οποία έχει αντίκτυπο και στη σχέση της με την Παγώνα (“-τσακίσου ν’ ανοίξεις -τσακίστηκα κυρία Κοκοβίκου”/ “ραπανάκι στην κουβέντα μας και η Παγώνα”).

7.4.5 ΠΑΓΙΔΕΥΣΗ ΕΡΓΟΔΟΤΩΝ

Η παγίδευση των εργοδοτών δεν ήταν κάτι σπάνιο στον ελληνικό κινηματογράφο. Τουναντίον, αρκετές φορές με κίνητρο το γάμο οι υπηρέτριες κατέστρωναν σχέδια για την υλοποίηση του εκάστοτε στόχου τους. Αρχικά θα αναφερθούμε στην περιπτωσιολογία, όπου οι υπηρέτριες μετέρχονταν δολίων μέσων, προκειμένου να εξασφαλίσουν την προσωπική αποκατάσταση είτε τη δική τους είτε των εργοδοτών τους. Στην ταινία *«Δουλικό αμέσου δράσεως»* η Δέσποινα, αφού έχει παρουσιασθεί στο σπίτι της μέλλουσας πεθεράς της ως δήθεν υπηρέτρια με σκοπό την εύνοια της, παγιδεύει την κυρία της αναγκάζοντας την εμμέσως να συντάξει και να υπογράψει επιστολή προς μία υποτιθέμενη μελλοντική πεθερά της Δέσποινας. Στην επιστολή αυτή διαβεβαιώνει ότι θεωρητικά η ίδια πολύ ευχαρίστως θα έδινε τη συγκατάθεσή της στο γιο της να συνάψει γάμο με μία κοπέλα σα τη Δέσποινα. Όταν στο τέλος της

ταινίας αποκαλύπτονται όλα η κυρία είναι πλέον δεσμευμένη να συμφωνήσει για τον επικείμενο γάμο και λόγω της υπάρχουσας επιστολής. Στην ταινία *«Καυτά...ψυχρά και ανάποδα»* η υπηρέτρια Σούζυ ορμώμενη από έρωτα για τον νεαρό κύριό της υποδύεται την κόμισσα Σαρλότ ντε Μισέ με σκοπό να τον σαγηνεύσει και ταυτοχρόνως να διαλύσει τη σχέση του με μία άλλη γυναίκα. Τελικά, η προσπάθεια της είναι τελεσφόρος και η παγίδα της αποκαλύπτεται αμέσως μετά το γάμο της μαζί του, χωρίς ωστόσο να υπάρξει κάποια τιμωρητική ή εκδικητική διάθεση από μέρους του. Στην ταινία *«Ο μπλοφατζής»* η υπηρέτρια Κλειώ χρησιμοποιεί τεχνηέντως ένα μεγάλο μυστικό του εργοδότη της, το οποίο και έμαθε σε ανύποπτο χρόνο, προκειμένου να τον αναγκάσει να δημιουργήσει οικογένεια καίτοι γνωρίζει ότι είναι εκ πεποιθήσεως εργένης. Σε μία ακόμα ταινία (*«Εξωτικές βιταμίνες»*) η υπηρέτρια μηχανορραφεί με σκοπό την αποκατάσταση του εργοδότη της. Πράγματι, η ηλικιωμένη Ελένη καταφεύγει στη μαγεία και τη μυστική χορήγηση μαγικών βοτάνων στον κύριό της με σκοπό την αποκατάσταση του. Τελικά, εκείνος ερωτεύεται βάσει του σχεδίου της την τρίτη του εξαδέλφη. Σε αμφότερες τις ανωτέρω ταινίες οι υπηρέτριες γίνονται αντιληπτές, αλλά οι εργοδότες δεν εξοργίζονται, αλλά είτε σχολιάζουν (“θηλυκός Ρασπούτιν”) είτε δημιουργούν ευτράπελες καταστάσεις (χορήγηση του βοτάνου και στην Ελένη με σκοπό τον έρωτα) αντίστοιχα. Ωστόσο, εντοπίζουμε και περιπτώσεις παγίδευσης με κίνητρα διαφορετικά του γάμου και της αποκατάστασης. Επί παραδείγματι, στην ταινία *«Ερωτικές ιστορίες»* η ηλικιωμένη Σμαραγδή παγιδεύει την κυρία της εκβιάζοντας την με όπλο την κοινοποίηση της εξωσυζυγικής της σχέσης, προκειμένου εκείνη να έχει ερωτική επαφή με τον ψυχικά άρρωστο γιο της Σμαραγδής. Επίσης, στην ταινία *«Μια τρελλή, τρελλή σαραντάρα»* η ηλικιωμένη Ειρήνη παγιδεύει την κυρία της ενημερώνοντας τους αδελφούς της για την επίσκεψη ενός νεαρού άνδρα

στο σπίτι με αποτέλεσμα την ξαφνική τους εμφάνιση και την δημιουργία επεισοδίου. Τέλος, σε δύο ταινίες οι υπηρέτριες δεν οργανώνουν την παγίδα, αλλά συμμετέχουν σε αυτή. Συγκεκριμένα, στην ταινία «*Ο άνθρωπος που έσπαγε πλάκα*» οι υπηρέτριες της βίλλας είναι δήθεν αγανακτισμένες για την υποτιθέμενη πτώχευση του εργοδότη τους. Στην ουσία πρόκειται περί σχεδίου του αποβιώσαντος πατέρα του εργοδότη με σκοπό την βελτίωσή του στον τομέα της οικονομικής διαχείρισης. Επίσης, στην ταινία «*Κρίμα το μπόι σου*» ένας υπηρέτης αποτελεί μέρος ενός σχεδίου με τελικό σκοπό την εξάρθρωση μιας συμμορίας. Αρχικά παρουσιάζεται στον υποτιθέμενο εργοδότη του ως Αλέξανδρος (“ανήκω στην προσωπική υπηρεσία σας”) και αργότερα ως Ιάκωβος πλέον ισχυρίζεται ότι δεν τον γνωρίζει. Μοναδική περίπτωση παγίδευσης των εργοδοτών από σύσσωμο το υπηρετικό προσωπικό συναντούμε στην ταινία «*Είναι ένας... τρελλός, τρελλός Βέγγος*». Εν προκειμένω, τα μέλη του υπηρετικού προσωπικού ενός ευκατάστατου μοναχικού άνδρα θορυβούνται όταν ξαφνικά εμφανίζεται ο Θανάσης, ο χαμένος γιος του εργοδότη, αφού εκείνοι ως τη στιγμή εκείνη ήταν οι μοναδικοί κληρονόμοι του. Μετερχόμενοι μιας πληθώρας τεχνασμάτων (υποτιθέμενη δολοφονία, κ.λπ.) αποδεικνύουν την δήθεν πνευματική ανισορροπία του γιου οδηγώντας τον σε ψυχιατρική κλινική. Τελικά, το υπηρετικό προσωπικό είναι αποκύημα της φαντασίας του Θανάση, αφού η συνάντησή με τον εξαφανισμένο πατέρα του δεν είναι παρά ένα όνειρο.

7.4.6 ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΕΣ ΔΟΣΟΛΗΨΙΕΣ

Σε αρκετές περιπτώσεις εντοπίζουμε την έντονη αναφορά στις οικονομικές δόσοληψίες (χρηματικά δάνεια, χρωστούμενοι μισθοί, κ.α.) ανάμεσα στις υπηρέτριες και τους εργοδότες τους. Στην πρώτη υποομάδα

εξετάζουμε τη διεκδίκηση των δεδουλευμένων από τις υπηρέτριες. Στην ταινία «*Το τελευταίο ψέμμα*» οι εργοδότες χρωστούν στην υπηρέτρια Κατερίνα αρκετούς μισθούς και μολονότι εκείνη χρειάζεται άμεσα τα χρήματα λόγω της ασθένειας του γιου της εκείνες αρνούνται να της χορηγήσουν τους μισθούς (γεγονός, το οποίο είχε προβλέψει σε ανύποπτο χρόνο ο παντοπώλης). Αποτέλεσμα αυτής της στάσης είναι η έντονη φιλονικία των τριών γυναικών (“εγώ άφηνα το παιδί μου νηστικό για σας”) με εκτόξευση απειλών της Κατερίνας για την κοινοποίηση της δεινής οικονομικής κατάστασης της οικογένειας και τελικά ο θάνατος της Κατερίνας λόγω καρδιακού επεισοδίου. Στην ταινία «*Ο Ηλίας του 16^{ου}*» η υπηρέτρια Τασία με αρκετή συστολή ζητεί από τους εργοδότες της τους χρωστούμενους μισθούς, ώστε να μπορέσει να επισκεφθεί την ασθενή μητέρα της. Η οφειλή αυτή αναφέρεται και κατά την έρευνα του αστυνομικού οργάνου για την υποτιθέμενη κλοπή που διέπραξε η Τασία (“μου χρωστάνε, δε τους χρωστάω”). Στην ταινία «*Αγάπη μου Ουά-Ουά*» η υπηρέτρια παραιτείται λόγω κακής συμπεριφοράς των εργοδοτών, αλλά και ασυνέπειας στην καταβολή των δεδουλευμένων. Η καθυστέρηση αυτή οδηγεί και σε λογομαχία (“όρθιο κρέας” αποκαλεί η υπηρέτρια τον κύριο της), αφού πέραν των τριών οφειλόμενων μισθών (7.500 δραχμές) εκείνη το τελευταίο δεκαπενθήμερο είχε δανείσει χρήματα στον κύριό της.

Στη δεύτερη υποομάδα αναλύουμε τις ταινίες, όπου οι υπηρέτριες συνάπτουν χρηματικό δάνειο με τους εργοδότες τους. Περίπτωση δανείου εντοπίζουμε στις εξής ταινίες: Στην αμέσως ανωτέρω αναφερθείσα ταινία πέραν του δανείου της υπό παραίτηση υπηρέτριας και η έγχρωμη υπηρέτρια που την αντικαθιστά ονόματι Αγάπη Ουά Ουά δανείζει χρήματα στον κύριο της καίτοι της οφείλει ήδη 5.600 δραχμές. Μάλιστα, η Αγάπη εξοφλεί και το χρέος του κυρίου της στην προκάτοχο

της υπηρέτρια. Στην ταινία *«Περάστε την πρώτη του μηνός»* ο εργοδότης δανείζεται από την υπηρέτρια του Ελένη 150 δραχμές, προκειμένου να εξοφλήσει μία δόση, ενώ στην ταινία *«Η χαρτοπαίχτρα»* η υπηρέτρια Μαριγώ δανείζεται χρήματα από την υπηρέτρια της κυρίας Κοντοχειλίου, ώστε να βοηθήσει την κυρία της στην άμεση εξόφληση κάποιων χρεών της. Στην αντίδραση, δε, της κυρίας για τον δανεισμό από την υπηρέτρια (“από την υπηρέτριααα;”) και όχι από την ίδια την κυρία Κοντοχειλίου η Μαριγώ διευκρινίζει ότι “και η Κοντοχειλίου από την υπηρέτρια της δανείζεται”. Παρατηρούμε, επομένως, ότι ήταν σχετικά συχνό φαινόμενο ο δανεισμός από τις υπηρέτριες, αφού οι εργοδότες διάγουν πολυτελή βίο, ενώ οι υπηρέτριες είναι πολύ συντηρητικές και αποταμιεύουν χρήματα είτε για ενίσχυση της οικογένειάς τους είτε για τη συγκέντρωση ενός ποσού ως προίκα. Ολοκληρώνοντας την αναφορά αυτή αναφέρουμε ακροθιγώς ότι σε δύο ταινίες οι υπηρέτριες δέχονται δώρα από τους εργοδότες τους (*«Όλοι οι άνδρες είναι ίδιοι»/ «Το ρομάντσο μιας καμαριέρας»*), ενώ στην ταινία *«Αχ, αυτή η γυναίκα μου»* η δήθεν υπηρέτρια Νίνα ζητεί από τον εργοδότη Χαρίλαο την προαγωγή του Δημήτρη ως αντάλλαγμα για την στοργή και την αφοσίωσή της.

7. 5.ΕΡΩΤΙΚΗ ΖΩΗ- ΣΥΝΑΨΗ ΓΑΜΟΥ

Ένα σημαντικό θέμα, το οποίο εμφανίζεται διαρκώς κατά την κινηματογραφική απεικόνιση των υπηρετριών είναι η σκιαγράφηση της ερωτικής τους ζωής, η οποία ως επί το πλείστον επηρέαζε και την επαγγελματική τους ζωή. Σημειωτέον, έχουμε εντοπίσει αρκετές περιπτώσεις σύναψης ερωτικής σχέσης εργοδότη-υπηρέτριας. Η υπό ανάλυση ερωτική ζωή περιλαμβάνει μία ευρεία γκάμα περιπτώσεων, όπως επί παραδείγματι τη σύναψη γάμου, τα φλέρτ, τα συνοικέσια, τις

προφάσεις των υπηρετριών για την απρόσκοπτη και συχνή επικοινωνία με τους εραστές τους, την οικογενειακή κατάσταση, τις δόλιες μεθόδους με σκοπό την σύναψη γάμου.

Ως προς τις περιπτώσεις, όπου οι υπηρέτριες τελικά αποκαθίστανται παρατηρούμε τα εξής: Σύνηθες μοτίβο είναι η ευτυχής κατάληξη του ερωτικού δεσμού, αφού όμως έχει προηγηθεί μία σειρά ευτράπελων και κωμικών καταστάσεων, οι οποίες δημιουργούν μία προσμονή για την κατάληξη της σχέσης. Ειδικότερα, στην ταινία *«Ο γίγας της Κυψέλης»* η υπηρέτρια Ζαμπέτα τελικά παντρεύεται τον παντοπώλη Νίκο, με τον οποίο είναι ερωτευμένη, αφού όμως έχει προηγηθεί η απόρριψη της από εκείνον, η καθιέρωση της ως κορυφαίας λαϊκής τραγουδίστριας και ασφαλώς η επιβολή αντιποίνων προς το Νίκο για την προηγούμενη του συμπεριφορά. Στην ταινία *«Τζο ο τρομερός»* η υπηρέτρια Νάντια ερωτεύεται τον ληστή που εισέβαλλε στην οικία, όπου και διέμενε, και χάρη στον οποίο πληροφορήθηκε την πλεκτάνη του θείου της εις βάρος της (απόκρυψη περιουσιακής της κατάστασης και μεταχείρισης της ως υπηρέτριας, ενώ ήταν μία πλούσια κληρονόμος). Μετά από πλήθος καταστάσεων και μετά από έντονη διεκδίκηση από πλευράς της Νάντιας το ζεύγος συμφιλιώνεται. Στην ταινία *«Η προεδρίνα»* η προεδρίνα του σωματείου των υπηρετριών Δέσποινα ενώνει το βίο της με τον μέχρι πρότινος εχθρό της Θανάση, ο οποίος διατηρούσε παράλληλους δεσμούς με πολλές υπηρέτριες, γεγονός που είχε προκαλέσει την αγανάκτηση της Δέσποινας. Μετά από ένα σχέδιο εκδίκησης του Θανάση (δήθεν έρωτας προς το πρόσωπο της Δέσποινας) το ζευγάρι εξομολογείται τον έρωτά του με αίσια έκβαση. Στην ταινία *«Ένας ζόρικος δεκανέας»* η υπηρέτρια Φρόσω μετά από θυελλώδη σχέση (χωρισμός, απειλές για αυτοκτονία στο Λευκό Πύργο, κ.α.) δέχεται πρόταση γάμου από το σύντροφό της και γίνεται “κυρία υποδεκανέα”, ενώ στην ταινία *«Ένα ασύλληπτο κορόιδο»*

(Finos Film, Θ. Β. Ταινίες Γέλιου, 1969, σκην.: Θ. Βέγγος) το ζευγάρι προτού καταλήξει σε γάμο καλείται να αντιμετωπίσει εξωτερικούς παράγοντες, δηλαδή την απάτη εις βάρος του Θανάση για ένα θαμμένο θησαυρό, την οποία και του αποκαλύπτει η υπηρέτρια Ελπίδα αποδεικνύοντας τοιουτοτρόπως την αγάπη και την υποστήριξή της. Στην ταινία *«Το ρομάντσο μιας καμαριέρας»* μία απάτη της υπηρέτριας Κατερίνας αποτελεί αφορμή για τη γνωριμία της με τον μελλοντικό σύζυγό της. Αρχικά εμφανίζεται ως υποτιθέμενη κόρη ενός ευκατάστατου μεσόκοπου άνδρα, εν συνεχεία του αποκαλύπτει την απάτη, εκείνος την αρραβωνιάζεται, αλλά τελικά ερωτεύεται και παντρεύεται τον ανιψιό του μεσόκοπου και δη με τις ευλογίες και την χρηματική στήριξη (1.000.000 δραχμές) του τελευταίου. Στην ταινία *«Τα κίτρινα γάντια»* η υπηρέτρια Τούλα και ο σοφέρ Λέανδρος επισημοποιούν τη σχέση τους, αφού άθελα τους έχουν αναμικθεί σε μία σειρά συμπτώσεων και παρεξηγήσεων, οι οποίες πυροδοτούν την παθολογική ζηλοφθονία του εργοδότη της προς την θελκτική σύζυγό του. Χαρακτηριστικά, δε, μετά τη λύση της παρεξήγησης η Τούλα επισημαίνει στον κύριο ότι σκοπός του Λέανδρου εξαρχής ήταν ο γάμος και εκείνος εγκρίνοντας το γάμο στέλνει επιστολή στον πατέρα της εξηγώντας τα καθέκαστα. Στην ταινία *«Ο Σταύρος είναι πονηρός»* η πανούργα υπηρέτρια Κασσιανή συνάπτει γάμο με τον συνεργό του απατεώνα, ο οποίος παρουσιάστηκε στον εργοδότη της ισχυριζόμενος ότι είναι ο γιος του. Μετά την αποκάλυψη της απάτης και την αποκατάσταση της αλήθειας το νεαρό ζευγάρι ξεκινά την κοινή του ζωή. Στην ταινία *«Ορκίζομαι είμαι αθώα»* η ευτυχής κατάληξη έπεται μιας άδικης κατηγορίας για κλοπή και κατόπιν και για ανθρωποκτονία εις βάρος της υπηρέτριας Μαρίνας. Η ομολογία του πραγματικού ενόχου αθώνει τη Μαρίνα, η οποία τελικά δημιουργεί οικογένεια με τον γιο του εργοδότη της, ο οποίος ειρήσθω εν παρόδω ήταν και ο συνήγορος υπεράσπισης

της. Τέλος, στην ταινία *«Ο Γεροδήμος»* η αποκάλυψη της πραγματικής ταυτότητας της ψυχοκόρης Χρυσανγής ως νόθου κόρης του μεγαλοτσέλιγκα, στο σπίτι του οποίου και εργάζεται, ενεργοποιεί πλήθος εξελίξεων, οδηγώντας στο γάμο της με τον Κώτσο.

Ορισμένες φορές μετά από σύντομο ή και ανύπαρκτο φλερτ οι υπηρέτριες πρότειναν οι ίδιες στους εργοδότες τους να τους επιτρέψουν το γάμο με τους υποψήφιους συζύγους των θυγατέρων τους, τους οποίους οι τελευταίες απέρριπταν συνήθως *a priori* (*«Ο Μανωλός στην Ευρώπη»/ «2 τρελλοί και ο ατσίδας»*). Μάλιστα, σε δύο ταινίες εντοπίζουμε και τον ταυτόχρονο γάμο των υπηρετριών με εκείνο των νεαρών κυριών τους (*«Φουκαράδες και λεφτάδες»/ «Αλτ! Και σ' έφαγα. Εδώ Προκόπης..»*). Επιπλέον, ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι περιπτώσεις, όπου η εργοδότη προικίζει και γίνεται κουμπάρα της υπηρέτριας της (*«Μια κυρία στα μπουζούκια»*), αλλά και εκείνες, όπου ο μέλλον γαμπρός ζητεί άδεια για το γάμο από τον εργοδότη ή την εργοδότη της υπηρέτριας (*«Ο Ιππόλυτος και το βιολί του»/ «Τα κίτρινα γάντια»*). Σε τρεις ταινίες πληροφορούμαστε για τα μελλοντικά σχέδια του ζευγαριού μετά το γάμο τους, όπως έναρξη επιχείρησης (*«Τσιγγάνικο αίμα»*), την οικοδόμηση ενός σπιτιού (*«Τα κόκκινα φανάρια»*, Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, 1963, σκην.: Β. Γεωργιάδης) ή την αλλαγή τρόπου ζωής λόγω μιας κληρονομίας (*«Τρελλοί πολυτελείας»*). Σε τρεις περιπτώσεις η αποκατάσταση της υπηρέτριας ταυτίζεται με τη σύναψη γάμου με πολύ ευκατάστατο σύντροφο: Στην ταινία *«Ο άνθρωπος που γύρισε από τα πιάτα»* η υπηρέτρια Κατίνα παντρεύεται τον πλούσιο ομογενή Αμερικάνο, τον οποίο ενημέρωσε για την απόπειρα οικονομικής εκμετάλλευσης και απάτης εις βάρος του. Στην ταινία *«Το ρομάντσο μιας καμαριέρας»* η Κατερίνα παντρεύεται τον ανιψιό ενός ευκατάστατου άνδρα και στην ταινία *«Όταν λείπει η γάτα»* η υπηρέτρια Έλλη ως δήθεν

πλούσια κυρία φλερτάρει με έναν νέο, όμορφο και πλούσιο νεαρό άνδρα, ο οποίος αντιστρόφως συστήνεται ως τραγουδιστής. Μετά την αποκάλυψη της αλήθειας το ζευγάρι παντρεύεται και η ταινία ολοκληρώνεται με την εξής στιχομυθία: Έλλη: “- Νόμιζα ότι αυτά τα πράγματα γίνονται μόνο στα μυθιστορήματα- Άγγελος: -Όχι μόνο στα μυθιστορήματα, και στον κινηματογράφο αγάπη μου”. Έντονο στο σημείο αυτό είναι το στοιχείο της αυτοαναφορικότητας. Η έμμεση υπενθύμιση της κινηματογραφικής σύμβασης επί της ουσίας τονίζει στο θεατή ότι πρόκειται για μία ευτυχή κατάληξη, η οποία δεν είναι τόσο συνήθης στην πραγματική ζωή. Σε μία μόνο περίπτωση συναντούμε αλλαγή συντρόφου: Στην ταινία «*Φουκαράδες και λεφτάδες*» η υπηρέτρια Μαρία εγκαταλείπει το σύντροφο της, επειδή είναι προικοθήρας και απαιτεί “οικοπεδάκι, λεφτά και έπιπλα, κατσαρολικά, κ.λπ.” απειλώντας την παράλληλα ότι θα παντρευτεί κάποια που διαθέτει διώροφη οικία. Τελικά, ερωτεύεται και παντρεύεται ένα σοφέρ.

Ενδιαφέρουσα πτυχή είναι η επικοινωνία των υπηρετριών με τους συντρόφους τους, τους οποίους συνήθως παρουσίαζαν ως εξαδέλφους τους, αλλά και η αναφορά της “άρρωστης θείας” ως πρόφασης απουσίας από το σπίτι. Σε αρκετές ταινίες οι σύντροφοι των υπηρετριών δεν εμφανίζονται, αλλά παρουσιάζονται μέσω μιας τηλεφωνικής επικοινωνίας. Ειδικότερα, στην ταινία «*7 χρόνια γάμου*» η υπηρέτρια Μάρω κάνει τηλεφωνική σκηνή ζηλοτυπίας στον εραστή της Μιχάλη, ενώ στους εργοδότες δικαιολογείται ότι μιλά με τη θεία της. Στην ταινία «*Ο ζηλιαρόγατος*» η υπηρέτρια Κατίνα σφυρίζει συνθηματικά στο τηλέφωνο ως σημάδι αναγνώρισης με το σύντροφό της. Τα συνεχή τηλεφωνήματα με τα σφυρίγματα θορυβούν τους εργοδότες, οι οποίοι επιδιώκουν να διαλευκάνουν την υπόθεση. Στην ερώτηση τους αυτή η Κατίνα δικαιολογείται ότι πρόκειται για τον “εξάδελφό” της και ο κύριος

τη ρωτά αν είναι αλεξιπτωτιστής. Στην ταινία *«Η σωφερίνα»* (Γ. Ρούσος & Σία Α.Ε., Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, Αιγαίον Φιλμ, 1964, σκην.: Α. Σακελλάριος) η υπηρέτρια Πίτσα δεν δύναται να διακρίνει με ποιον από όλους τους εραστές της μιλά στο τηλέφωνο (“Γειά σου κουκλάρα μου” – “Εσύ είσαι καλέ;”). Μάλιστα, σε άλλο τηλεφώνημα με άλλο σύντροφο είναι επιθετική και λέγει “Αύριο δεν θα μπορέσω.. Θα βάλω τον κόπανο να κλαίει”. Στην ταινία *«Για ποιον χτυπά η κουδούνα»* η Μαρία περιμένει τηλεφώνημα από έναν εξάδελφό της που έχει μοτοσακό. Αποφασίζει όμως “να μην ξαναπάει βόλτα με το μοτοσακό, γιατί σπαζοχολιάζει” και είναι επιθετική μαζί του (“άντε κουρέψου”). Η Μαρία μιλά παράλληλα με δύο “εξαδέλφους”, ενώ τονίζει στον κύριο ότι “σε κείνη έρχονται με μοτοσακά”. Σημειωτέον, στις δύο ανωτέρω ταινίες, καθώς και στην ταινία *«Ο γεροντοκόρος»* οι υπηρέτριες παρουσιάζονται να διατηρούν παράλληλους ερωτικούς δεσμούς με διάφορους “εξαδέλφους”. Επιπλέον, στην ταινία *«Μία κυρία στα μπουζούκια»* η υπηρέτρια Μαρία έχει τηλεφωνική επικοινωνία με τον εξάδελφό της και του στέλνει φιλιά. Μάλιστα, τονίζει ότι “είναι ποδοσφαιριστής στην Ένωση Κάτω Πετραλώνων και φιλάει ωραία”. Λόγω αυτής της αυθόρμητης δήλωσης της αναγκάζεται να ομολογήσει στην κυρία της ότι ο ποδοσφαιριστής είναι μακρινός της εξάδελφος. Τρεις είναι οι περιπτώσεις, όπου οι υπηρέτριες προφασίζονται την ασθένεια μιας υποτιθέμενης θείας, ώστε να εξασφαλίσουν μία έξοδο με τους αγαπημένους τους. Συγκεκριμένα, στην ταινία *«7 χρόνια γάμου»* η υπηρέτρια Μάρω προφασίζεται μία ασθενή θεία της προκαλώντας το σαρκαστικό σχόλιο του εργοδότη της (“πολύ φιλάσθενη η θεία αυτή”). Ομοίως, στην ταινία *«Όλοι οι άνδρες είναι ίδιοι»* η υπηρέτρια Καλλιόπη δηλώνει την ανάγκη επίσκεψης μιας άρρωστης θείας της, ενώ στην πραγματικότητα συναντά τον στρατευμένο εραστή της. Αντιστοίχως, στην ταινία *«Τα κίτρινα γάντια»* η υπηρέτρια Τούλα την ημέρα που επιθυμεί να κάνει μία εκδρομή με το σύντροφό της

φέρει ως δικαιολογία για την απουσία της την ασθένεια της θείας Μαργαρώς, φοβούμενη όμως μήπως αποκαλυφθεί το ψεύδος, γιατί ο εργοδότης της είναι και συγγενής της. Εκτός των δύο προαναφερθεισών ταινιών («*Ο ζηλιαρόγατος*», «*Για ποιον χτυπά η κουδούνα*») συναντούμε και άλλες ταινίες, όπου γίνεται αναφορά σε ένα υποτιθέμενο εξάδελφο της υπηρέτριας. Στην ταινία «*Ο διάβολος και η ουρά του*» (Κόρονετ Φιλμ, 1962, σκην.: Σ. Ζωγραφάκης) η υπηρέτρια Σταυρούλα ζητεί άδεια να συναντήσει το λαχανοπώλη και η κυρία της απαντά καυστικά “ή εσύ άλλαξες ξάδερφο ή ο ξάδερφος άλλαξε επάγγελμα”. Μάλιστα, η χρήση της φράσης “σημεία ζωής” από τη Σταυρούλα προκαλεί την εύλογη απορία της κυρίας, αφού δεν ήταν συνήθης η χρήση σχετικά λόγιων φράσεων (“είχα ξάδερφο φοιτητή κυρία”). Η Σταυρούλα κατηγορείται και για κρυφή κατανάλωση του κονιάκ του κυρίου της, αλλά δικαιολογείται λέγοντας ότι “δεν το πίνει αυτή, αλλά καμιά φορά έχει ξάδερφο φαναρτζή”. Είναι η μοναδική περίπτωση, όπου η υπηρέτρια εμμέσως πλην σαφώς παραδέχεται ότι ο εκάστοτε εξάδελφός της είναι ο εκάστοτε σύντροφός της, γεγονός που αποδεικνύει τη γνώση και την ανοχή των εργοδοτών ως προς το ζήτημα αυτό. Ας μη λησμονούμε, εξάλλου, ότι οι εργοδότες πολλάκις έφεραν και την ευθύνη των υπηρετριών τους, αφού είτε ήταν συγγενείς τους, είτε είχαν επικοινωνία με τους γονείς τους στο χωριό ή το νησί καταγωγής τους. Στην ταινία «*Έχει θείο το κορίτσι*» ο Φλώρος παρουσιάζεται στο θυρωρό της πολυκατοικίας, όπου εργάζεται η Κατίνα, ως εξάδελφος της. Στην ταινία «*Σαπίλα και αριστοκρατία*» η κυρία ισχυρίζεται ότι η υπηρέτρια Χριστίνα εξαφανίστηκε με τον εραστή που ήταν δήθεν εξάδελφός της. Στην ταινία «*Το ρομάντσο μιας καμαριέρας*» η υπηρέτρια Κατερίνα στις κατηγορίες της κυρίας της περί ανηθικότητας και ατιμίας αντιτάσσει ότι “είδατε να σας κουβαλάω κάνα ξάδερφο;”, ενώ στην ταινία «*Το αφεντικό μου ήταν κορόιδο*» η υπηρέτρια Τούλα μιλά στο τηλέφωνο με τον κρεοπώλη, αλλά

στον κύριο της δηλώνει ότι μιλά με έναν στρατευμένο εξάδελφο της. Τέλος, στην ταινία *«Η θυρωρίνα»* η θυρωρίνα Φανουρία Καλαφάτη στο διάγγελμα της προς τους ενοίκους της πολυκατοικίας δηλώνει με νόημα ότι “απαγορεύει στις υπηρεσίες να δέχονται ξαδέρφια, αδέρφια και λοιπούς συγγενείς και φίλους..”. Αναφορά σε αδελφό συναντούμε μόνο στην ταινία *«Όλοι οι άντρες είναι ίδιοι»*, όπου η Καλλιόπη δηλώνει στην κυρία της όταν αναλαμβάνει υπηρεσία ότι έχει ένα στρατευμένο αδελφό, ο οποίος θα την επισκέπτεται δύο με τρεις φορές εβδομαδιαίως. Για την πληρότητα της έρευνας θα πρέπει να αναφέρουμε ότι συναντούμε και περιπτώσεις, όπου αναφέρεται ή και εμφανίζεται πραγματικοί κατά τεκμήριο εξάδελφοι. Απλή αναφορά σε εξάδελφο έχουμε στις ταινίες *«Η παιχνιδιάρικη»* (“έχω ξάδερφο μπουζουξή”), *«Ο δασκαλάκος ήταν λεβεντιά»* (“εμείς στο σόι έχουμε και ξάδερφο χωροφύλακα, δεν είμαστε ό,τι κι ό,τι”). Στην ταινία *«Ο αχαϊρευτος»* η υπηρέτρια Πόπη στήνει μία απάτη με συνεργό έναν εξάδελφό της, ο οποίος έστω και εκ των υστέρων υπαναχωρεί και επιδιώκει να συνετίσει και την εξαδέλφη του, ενώ στην ταινία *«Ο Ηλίας του 16ου»* ο εξάδελφος της Τασίας Πανάγος Μπέρμπερης την υπερασπίζεται όταν εκείνη κατηγορείται για κλοπή. Σημειωτέον, στην ίδια ταινία ο αστυνόμος υποπτεύεται την Τασία και τον εξάδελφο της για τη συγκεκριμένη κλοπή (“υπηρέτρια και ξάδερφος, υπηρέτρια και αρραβωνιαστικός, τα μάθαμε..”).

Σε πολλές ταινίες είναι έκδηλη από πλευράς των υπηρετριών η θετική αντιμετώπιση, αλλά και η προσμονή για γάμο. Αναντίρρητα, μια τέτοια εξέλιξη σηματοδοτούσε κατά κανόνα την απαρχή ενός νέου τρόπου ζωής, ο οποίος πρακτικά απάλλασσε τις υπηρέτριες από τα καθήκοντα τους αυτά. Στην ταινία *«Ο γεροντοκόρος»* η υπηρέτρια Δέσποινα, η οποία εργάζεται στην οικία ενός εκ πεποιθήσεως εργένη είναι ευδιάθετη, διότι “ο Σταύρος είπε το ναι”. Ο Σταύρος (“το πρόσωπο”) είναι σφαγέας και

θέλει τη Δέσποινα “εξοργισμένη νέα”. Χαρακτηριστική είναι η στιχομυθία της με τον εργοδότη της: “- όπου να ‘ναι παντρεύομαι, ο Γρηγόρης το αποφάσισε -Σταύρος δεν ήτανε μωρή; -τον Σταύρο τον έχω για ρεζέρβα! Αλλοίμονο κορίτσι με τις χάρες μας να μην έχουμε τους ανταλλακτικούς μας! 5 τους έχω! -Πάρε άλλους 5 να τους κάνεις 10” (χειρονομία του εργοδότη). Επίσης, στην ταινία *«Ιστορία μιας ζωής»* η υπηρέτρια Μαρία κάνει σχέδια για την μετά γάμο εποχή, όπου επιθυμεί σπίτι με κήπο, λουλούδια, κότες, εκεί όπου “θα είναι κυρία στο σπίτι της, να μη μπορεί κανείς να της πει «κάνε πιο πέρα»”. Ακροθιγείς αναφορές για την προσμονή του γάμου εντοπίζουμε σε πλήθος ταινιών και επ’ αφορμή ποικίλων περιστάσεων. Σε δύο περιπτώσεις μαρτυρίας σε ακροαματική διαδικασία οι υπηρέτριες δηλώνουν την αδημονία τους για γάμο. Στην ταινία *«Ένας μάγκας στα σαλόνια»* η Κατερίνα ορκίζεται “στο στεφάνι που περιμένει”, ενώ στην ταινία *«Αθώα ή ένοχη»* η Ελένη δηλώνει άγαμη, αλλά “δεν απελπίζεται, τόσες παντρεύτηκαν, εκείνη θα μείνει στο ράφι;”. Επίσης, σε δύο περιπτώσεις, όπου παρίστανται σε γάμο δέχονται ευχές και για το δικό της γάμο και αντιδρούν πολύ θετικά (*«Η μεγάλη θυσία»*) ή ακόμα και τραγουδούν “το αμπέλι θέλει κλάδεμα και η κοπελιά στεφάνι” (*«Η αρτίστα»*, Κίκος Φιλμ, 1966, σκην.: Κ. Καραγιάννης). Συχνές είναι οι ακροθιγείς αναφορές στο γάμο (“πώς θα φτιάξω την προίξ μου;”, *«Ο άνθρωπος που γύρισε από τα πιάτα»*/ “εγώ αν λογοδινόμουνα θα γκρέμιζα το σπίτι”, *«Δημήτρη μου, Δημήτρη μου»*)/ “δεν θα έλθω σύντομα σε γάμου κοινωνία κύριε, γιατί ο Στέλιος ο υδραυλικός που γνωρίζετε δεν έχει χρήματα”, *«Η γυναίκα μου τρελάθηκε»*/ “προτιμώ τα σινερομάντσα, όλο και κάποιος γάμος γίνεται στο τέλος”, *«Ο αισιόδοξος»*)/ “αλλοίμονο σε μας τις λεύτερες.. πότε θα παντρευτώ, όταν σιτέψω; - έχει κανένα κόλπο πρόχειρο για να παντρευτώ και γω τον υποκελευστή μου;”, *«Η παιχνιδιάρικη»*/ “θα μου τον φάνε αστεφάνωτο”, *«Εισπράκτωρ 007»*). Στην ταινία *«Φουκαράδες και λεφτάδες»* η

υπηρέτρια Μαρία όχι μόνο επιθυμεί να συνάψει γάμο (παράκληση στους Αγίους Ονούφριο και Πολύκαρπο “να πει ο Θωδωρής ότι την παντρεύεται για να πάει σε δικό της σπίτι”), αλλά τη χρησιμοποιεί ο εργοδότης της, προκειμένου να πείσει τη θυγατέρα του να τελέσει γάμο με το γιο του συνεταίρου του. Αρχικώς, τονίζει στην κυρία της ότι “είναι σπουδαίο πράμα η παντρεία” και στη συνέχεια συμμετέχει στο σχέδιο του εργοδότη για την επίτευξη του στόχου του. Στην ταινία *«Έχει θείο το κορίτσι»* η Βιολέτα ρωτά τον Φλώρο “γιατί μουτζουρώνει την υπόληψή της; Παρλάρει (ο Φλώρος) ψευτιές, μα τα φλόρα της λεμονιάς δεν τα βλέπει στην κεφαλή της”. Μετά την απόλυσή της λόγω της σχέσης της με το Φλώρο η Βιολέτα δεν επιθυμεί “να συζήσει αστεφάνωτη μαζί του”. Μοναδική περίπτωση διαπραγμάτευσης πριν το γάμο εντοπίζουμε στην ταινία *«Αλτ! Και σ’ έφαγα. Εδώ Προκόπης..»*, όπου η υπηρέτρια έχει δεσμό με τον κρεοπώλη και απαιτεί να ανοίξει δικό του κρεοπωλείο “για να δει στεφάνι”. Ο ελληνικός κινηματογράφος απεικόνισε τις υπηρέτριες ως επί το πλείστον να φλερτάρουν με άνδρες αντίστοιχου μορφωτικού, οικονομικού ή επαγγελματικού επιπέδου τονίζοντας κατ’ αυτό τον τρόπο την κοινωνική διαστρωμάτωση και τις αδιόρατες, κοινωνικές διαχωριστικές γραμμές. Μερικά από τα επαγγέλματα των ανδρών αυτών αναφέρονται ενδεικτικά κατωτέρω: κηπουρός (*«Αγάπησα μια.. πολυθρόνα»*), στρατευμένος οδηγός (*«Η Αλίκη στο ναυτικό»*), καφεπώλης (*«Ο εξυπνάκιας»*), αστρολόγος (*«Ο εμίρης και ο κακομοίρης»*, Αφοί Ρουσόπουλοι, 1964, σκην.: Ο. Λάσκος), ταχυδρόμος και μπουζουξής (*«Μια Ιταλίδα από την Κυψέλη»*), χασάπης και κηπουρός (*«Το αφεντικό μου ήταν κορόιδο»*), μεταφορέας (*«Οι σκανδαλιάρηδες»*).

Το συννοικέσιο ως μέθοδος προσωπικής αποκατάστασης παρουσιάζεται σε δύο ταινίες. Στην ταινία *«Αγάπησα..μια πολυθρόνα»* ο γηραιός εργοδότης προξενεύει τη νέα υπηρέτρια Γορία στον κηπουρό και

επιθυμεί να τους παραχωρήσει το σπίτι του κήπου, ενώ στην ταινία *«Το ρομάντσο μιας καμαριέρας»* η υπηρέτρια Κατερίνα ζητεί από την υπηρέτρια Διαμάντω να φύγει “αν έφερε άλλο προξενιό”.

Λίαν ενδιαφέρουσα πτυχή είναι και η μεταχείριση αθέμιτων μέσων, προκειμένου οι υπηρέτριες να συνδράμουν οικονομικά τους συντρόφους τους με απώτερο σκοπό το γάμο. Στην ταινία *«Ο Σταύρος είναι πονηρός»* η υπηρέτρια Κασσιανή εκμεταλλεύεται την τυχαία ανακάλυψή της περί της απάτης εις βάρος του εργοδότη της και ανταλλάσσει τη σιωπή της με έναν γάμο με τον απατεώνα. Εν τέλει παντρεύεται τον συνεργό του απατεώνα. Επίσης, στην ταινία *«Δουλικό αμέσου δράσεως»* η ηθοποιός Δέσποινα αποφασίζει να υποδυθεί την υπηρέτρια στην οικία της μέλλουσας πεθεράς της, ώστε να κερδίσει την εύνοια της και να κάμψει τις όποιες αντιστάσεις της ως προς το γάμο της Δέσποινας με το γιο της. Το σχέδιο στέφεται από απόλυτη επιτυχία. Στην ταινία *«Ο μπλοφατζής»* η Κλειώ πιέζει τον εργοδότη της να δημιουργήσει οικογένεια, χρησιμοποιώντας μεταξύ άλλων και ως παράδειγμα ένα γεροντοπαλικάρο της πολυκατοικίας τους, ο οποίος τελικά απεβίωσε άγαμος. Αξιοποιώντας ένα μεγάλο μυστικό του κατόρθωσε να τον οδηγήσει στο γάμο, αποσπώντας από εκείνον τον χαρακτηρισμό “θηλυκός Ρασπούτιν”. Ενδιαφέρον στοιχείο εν προκειμένω είναι η χρήση τέτοιων μέσων όχι για την αποκατάσταση της ίδιας, αλλά του εργοδότη της. Αντίστοιχη πρωτοβουλία αναλαμβάνει και άλλη μία υπηρέτρια (*«Εξωτικές βιταμίνες»*), όπου καταφεύγει στη λύση της μαγείας (“κυρίες πλούσιες και πεντάμορφες τα κάνουν”). Επιστρατεύει, επομένως, η ηλικιωμένη υπηρέτρια Ελένη μία μάγισσα, από την οποία εξασφαλίζει ένα βότανο, το οποίο κατ’ αυτή θα συνδράμει στο γάμο του εργοδότη της με την τρίτη του εξαδέλφη. Το εκχύλισμα του βοτάνου αναμιγνύεται με το βερμούτ του κυρίου, αλλά λόγω των παρενεργειών από την αυξημένη

δοσολογία αποκαλύπτεται η πράξη της και ομολογεί. Η Ελένη επιτυγχάνει το σκοπό της, ο κύριος όμως ως τιμωρία την οδηγεί στην πόση του ίδιου εκχυλίσματος. Σε δύο περιπτώσεις οι υπηρέτριες διαπράττουν κλοπή κοσμημάτων ή λοιπών τιμαλφών, προκειμένου να στηρίξουν οικονομικά τους συντρόφους τους («*Ο ζηλιαρόγατος*» και «*Ο Ηλίας του 16^{ου}*»). Στη δεύτερη δε περίπτωση η ενοχή της υπηρέτριας αποκαλύπτεται και η εργοδότης της εκπλήσσεται δυσάρεστα. Τέλος, στην ταινία «*Τζο ο τρομερός*» η υπηρέτρια Νάντια δεν διστάζει να απάξει τον Τζο, προκειμένου να κάμψει τις αντιρρήσεις του και να τον πείσει για την αγάπη της.

Μολονότι η πλειοψηφία των υπηρετριών στον ελληνικό κινηματογράφο επιδιώκει την αποκατάσταση, υπάρχουν και περιπτώσεις, όπου οι υπηρέτριες είναι μνηστευμένες, έγγαμες, διαζευγμένες ή χήρες. Ειδικότερα, ως προς τις έγγαμες, η υπηρέτρια Σαββατιανή («*Πως περνούν οι παντρεμένοι*») έχει έντονες διακυμάνσεις στη σχέση με το σύζυγό της (“ο αντρούλης μου, το φióρο του Λεβάντε”, “θα τον κάνω με τα μπρόκολα”), ενώ η υπηρέτρια Μαίρη («*Της ζήλειας τα καμώματα*») είναι θύμα μοιχείας και ζητεί συμβουλές από την εργοδότης της, η οποία είναι σύμβουλος γάμου. Η χηρεία είναι ο λόγος, για τον οποίο η Δέσποινα Ανυφαντούλη («*Ο στρίγγλος που έγινε αρνάκι*», Καραγιάννης - Καρατζόπουλος 1968, σκην.: Α. Σακελλάριος) εργάζεται ως υπηρέτρια δυσανασχετώντας για τη μοίρα της (“άτιμη κοινωνία που άλλους τους ανεβάζεις και άλλους τους κατεβάζεις στα τάρταρα/ τους ρίχνεις στα ξένα χέρια”/ “μείναν μάτια από τα δάκρυα;”/ “πάνε τα χρόνια με τα picnic και τα surprise party”). Η διάζευξη, επίσης, δημιουργεί για την μεσόκοπη υπηρέτρια Κατερίνα («*Το τελευταίο ψέμμα*») επιφυλάξεις για το θέμα του γάμου (“να έχεις μια καλή τύχη στο γάμο, όχι σαν και μένα που παντρεύτηκα μικρή και στο χάλι που είχα”). Η μητρότητα ως προς

τις υπηρέτριες έχει ιδιαίτερη βαρύτητα κατά την κινηματογραφική τους απεικόνιση, αφού στις περισσότερες περιπτώσεις η ιδιότητα αυτή καθορίζει τις συμπεριφορές και τις ενέργειές τους. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις ακόλουθες περιπτώσεις: Στην ταινία *«Ερωτικές ιστορίες»* η ηλικιωμένη υπηρέτρια Σμαραγδή παγιδεύει την κυρία της και μέσω εκβιασμού επιτυγχάνει να την αναγκάσει σε ερωτική συνεύρεση με τον γιο της, ο οποίος πάσχει από νοητική υστέρηση και επιθυμεί ερωτικά την εργοδότη της μητέρας του. Στην ταινία *«Ανήσυχια νειάτα»* η μητέρα Ελένη επωμίζεται την ευθύνη για το έγκλημα που διέπραξε ένας εκ των γιων της, γεγονός που οδηγεί στη φυλάκισή της, ενώ τελικά ο άλλος γιος της αποκαθιστά την αλήθεια με συνέπειες την αποφυλάκισή της και ταυτοχρόνως τη φυλάκιση του πραγματικού ενόχου. Στην ταινία *«Το τελευταίο ψέμμα»* η βαρειά ασθένεια του γιου της αναγκάζει την Κατερίνα να διεκδικήσει τα δεδουλευμένα της από τους εργοδότες της. Η άρνησή τους οδηγεί σε μία απίστευτα έντονη σκηνή, η οποία καταλήγει στο θάνατο της Κατερίνας λόγω καρδιακού επεισοδίου. Στην ταινία *«Σαπίλα και αριστοκρατία»* η εγκυμοσύνη της Χριστίνας πυροδοτεί την αντίδραση και το ύπουλο σχέδιο της εργοδότης και μητέρας του συντρόφου της, η οποία με δόλια μέσα -και αφού η Χριστίνα έχει απορρίψει την άμβλωση- κατορθώνει να χωρίσει το ζεύγος για περίπου τρία έτη, ώσπου από μία σύμπτωση να επανασυνδεθεί. Παρατηρούμε, επομένως, ότι η αγάπη προς τα τέκνα οδηγεί κάποιες φορές είτε σε αθέμιτες συμπεριφορές είτε και σε ρήξη με το σύντροφο. Τέλος, άξια αναφοράς είναι και η ταινία *«Η επιστροφή της Μήδειας»* (Orwo Hellas, 1968, σκην.: Γ. Χριστοδούλου), καθώς η ηλικιωμένη υπηρέτρια Βιργινία ζητεί τη βοήθεια της εργοδότης της, προκειμένου να συνδράμει μία άγαμη κοπέλα, η οποία είναι έγκυος.

Θα πρέπει να τονίσουμε ότι ο γάμος είναι ισχυρό δέλεαρ για μία γυναίκα την εποχή εκείνη, πολλώ δε μάλλον για μία υπηρέτρια, η οποία αντιμετώπιζε μία τέτοια προοπτική ως σανίδα σωτηρίας για την βελτίωση της σκληρής της καθημερινότητας. Χαρακτηριστικότερο σχετικό παράδειγμα εντοπίζουμε στην ταινία *«Ιστορία μιας ζωής»*, όπου η υπηρέτρια Μαρία εξαπατείται από έναν νεαρό υδραυλικό, ο οποίος της υπόσχεται γάμο και εμμέσως ζητεί οικονομική ενίσχυση 5.000 δραχμών, προκειμένου να ανοίξει δικό του μαγαζί και να τελέσουν γάμο (“κυρία στο σπίτι σου, να μη μπορεί κανείς να σου πει «κάνε πιο πέρα» κι όλα αυτά με 5.000, τέτοια ευτυχία με 5.000, φτηνά δεν είναι” διερωτάται η Μαρία). Δυστυχώς, στόχος του υδραυλικού ήταν η εξασφάλιση του χρηματικού αυτού ποσού, ώστε να αγοράσει ακτοπλοϊκό εισιτήριο για να μεταναστεύσει στην Αυστραλία. Επίσης, στην ταινία *«Η προεδρίνα»* ο ψητοπώλης Θανάσης διατηρεί παράλληλους ερωτικούς δεσμούς με υπηρέτριες και παραδέχεται ότι “τις καταφέρνει, επειδή υπόσχεται ότι θα τις κάνει κυρίες”. Χαρακτηριστικά, δε, αναφέρει ότι “οι υπηρέτριες είναι η σπεσιαλιτέ του”. Αντιστοίχως, στην ταινία *«Η Κλεοπάτρα εν δράσει»* γίνεται αναφορά σε έναν νεαρό, ο οποίος -έχοντας “σπεσιαλιτέ” τις υπηρέτριες- επιστρατεύεται για να αποπλανήσει την υπηρέτρια Κλεοπάτρα. Σημειωτέον, εντοπίζουμε και μερικές περιπτώσεις, όπου οι υπηρέτριες αρνούνται προτάσεις γάμου (*«Όλοι οι άνδρες είναι ίδιοι»* και *«Ανάμεσα σε δύο γυναίκες»*).

7.6. ΠΑΡΑΒΑΤΙΚΗ ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ

Ένα χαρακτηριστικό πρίσμα, το οποίο χρησιμοποίησε ο ελληνικός κινηματογράφος κατά την παρουσίαση των υπηρετριών, ήταν η παραβατική τους συμπεριφορά. Πράγματι, όπως θα αναλύσουμε

κατωτέρω, πολλές ταινίες ασχολήθηκαν διεξοδικά με την εμπλοκή των υπηρετριών σε παράνομες δραστηριότητες, καθώς και με την κατάφωρα άδικη απόδοση κατηγοριών εναντίον τους λόγω δήθεν τέλεσης έκνομων πράξεων. Άλλοτε παρακολουθούμε την τέλεση αδικημάτων, την προσαγωγή τους σε δίκη και τη φυλάκιση τους, άλλοτε τις άδικες κατηγορίες τέλεσης -ως επί το πλείστον- κλοπών στις οικίες, όπου και παρείχαν την έμμισθη εργασία τους, άλλοτε την κλήτευσή τους ως μαρτύρων κατά την ακροαματική διαδικασία της δίκης, όπου είτε κατέθεταν υπέρ είτε κατά του εργοδότη τους. Οι επί αναλύσει ταινίες αποτυπώνουν γλαφυρά την ενδιαφέρουσα αυτή πλευρά των υπηρετριών. Αναλυτικότερα, σύνηθες μοτίβο σε αρκετές ταινίες είναι η εκ μέρους της υπηρέτριας τέλεση κλοπής ακριβών κοσμημάτων και λοιπών τιμαλφών από την οικία του εργοδότη. Στην ταινία «*Ο Ηλίας του 16^{ου}*» ήδη στην αρχική σκηνή μία κυρία αναφέρει στο αστυνομικό όργανο την κλοπή ενός βραχιολιού και ταυτοχρόνως εκφράζει την υποψία περί ενοχής της υπηρέτριάς της. Χαρακτηριστικά αναφέρει ότι “έχει μπλέξει με κάποιον που μάλλον θα παντρευτεί” και την χαρακτηρίζει ως “ξεμυαλισμένη”. Προς επίρρωση των λεγομένων της κυρίας αμέσως μετά παρακολουθούμε την εναγόνια προσπάθεια του συντρόφου- συνεργού της υπηρέτριας να το διακινήσει μέσω κλεπταποδόχου. Στην εύλογη απορία του κλεπταποδόχου περί της κατοχής ενός τόσο ακριβού κοσμήματος από μία υπηρέτρια (“Με τη Δούκισσα της Πλακεντίας αρραβωνιάστηκες;”) ο συνεργός ονόματι Σπανομαρίας ισχυρίζεται ότι η μνηστή του παλαιότερα ήταν ευκατάστατη, αλλά “κακοτύχισε και έπεσε στα ξένα χέρια”. Εν τέλει η υπηρέτρια ομολογεί την πράξη της και η κυρία της επισημαίνει αρκετά ταραγμένη στο αστυνομικό όργανο ότι “εκείνη γι’ αυτό το κορίτσι έβαζε το χέρι της στο Ευαγγέλιο”. Επιπλέον, στην ταινία «*Δουλικό αμέσου δράσεως*» η υπηρέτρια Κατίνα εγκαταλείπει την οικία, όπου εργάζεται, έχοντας κλέψει 2 δαχτυλίδια.

Σημειωτέον, στις δύο προαναφερθείσες ταινίες οι υπηρέτριες που διαπράττουν την κλοπή δεν εμφανίζονται, αλλά ο θεατής ενημερώνεται για τις πράξεις τους μέσω της αφήγησης. Στην ταινία «*Ο ζηλιαρόγατος*» η υπηρέτρια Κατίνα έχει κλέψει τη χρυσή ταμπακιέρα του κυρίου της και την έχει εναποθέσει στο σύντροφό της, ένα λαϊκό έως και γραφικό άνθρωπο. Η ίδια εκφράζει την επιθυμία να επιστρέψει την ταμπακιέρα και φοβάται για μία ενδεχόμενη ενοχοποίησή της. Μάλιστα, λόγω της κλοπής προκαλείται ένα πλήθος παρεξηγήσεων, το οποίο εμπλουτίζει και ενισχύει τη δράση.

Ωστόσο, η παραβατική συμπεριφορά των υπηρετριών δεν εξαντλείται στην τέλεση κλοπών, αλλά περιλαμβάνει διάφορα άλλα αδικήματα. Στην ταινία «*Τι 30, τι 40, τι 50*» (Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1972, σκην.: Κ. Καραγιάννης) η υπηρέτρια Στέλλα στην εξαιρετικά σύντομη εμφάνισή της δωροδοκείται από έναν ένθερμο θαυμαστή της κυρίας της, προκειμένου να παράσχει πληροφορίες σχετικά με τις κινήσεις και την προσωπική της ζωή. Ομοίως, στην ταινία «*Μια Ιταλίδα απ' την Κυψέλη*» η υπηρέτρια Ελένη δωροδοκείται από τον κύριό της, ώστε να επιβεβαιώσει στη σύζυγό του ότι ευρίσκεται στο εργοστάσιο του καλύπτοντας τοιουτοτρόπως την εξωσυζυγική του σχέση. Στην ταινία «*Η προεδρίνα*» οι υπηρέτριες, προκειμένου να λάβουν εκδίκηση για την σκαιή συμπεριφορά προς το πρόσωπο της προεδρίνας του σωματείου τους, επί της ουσίας διαπράττουν συκοφαντική δυσφήμιση θέτοντας σε εφαρμογή το ακόλουθο σχέδιο: Επισκέπτονται το ψητοπωλείο του εχθρού ονόματι Θανάση και προφασίζονται συμπτώματα τροφικής δηλητηρίασης, ώστε να καταφέρουν ένα καίριο πλήγμα στην επαγγελματική φήμη του. Σημειωτέον, μολονότι η προεδρίνα Δέσποινα τελούσε σε άγνοια ως προς το σχέδιο αυτό, αποτέλεσε αποδέκτη της μήνυσης του Θανάση για την επαγγελματική του ζημία. Κατά την

ανακοίνωση της αθωωτικής απόφασης μετά το πέρας της ακροαματικής διαδικασίας οι υπηρέτριες εν είδει πανηγυρισμού ορθώνουν εντός της δικαστικής αίθουσας αρκετά πλακάτ, όπου επικοινωνούν τον ενθουσιασμό τους. Στην ταινία *«Αθήνα, η κλοπή της οδού Σταδίου»* η υπηρέτρια Μαίρη αποτελεί μέλος συμμορίας, η οποία διαπράττει ληστείες. Ο αρχηγός της συμμορίας και εραστής της συνδέεται ερωτικά με την κυρία της. Η Μαίρη και ο αρχηγός φωτογραφίζουν γυμνή την αδελφή της κυρίας της και εν συνεχεία την εκβιάζουν. Κατά την διεκδίκηση των προερχόμενων από τον εκβιασμό χρημάτων από τον αρχηγό ονόματι Μάριος η Μαίρη τον δολοφονεί. Ενώ τα υπόλοιπα μέλη της σπείρας επιχειρούν να διαφύγουν στην αλλοδαπή, η Μαίρη σαστισμένη παρκάρει το αυτοκίνητο της, το οποίο ειρήσθω εν παρόδω περιείχε το εκ παράνομης δραστηριότητας χρηματικό ποσό, σε απαγορευμένη ζώνη με αποτέλεσμα να απομακρυνθεί με γερανό της τροχαίας αστυνομίας.

Το αδίκημα της απάτης παρουσιάζεται σε δύο ταινίες (*«Ο αχαΐρευτος»* και *«Το ρομάντσο μιας καμαριέρας»*). Στην πρώτη η υπηρέτρια Πόλυ επιθυμώντας διακαώς να ανέλθει κοινωνικά συλλαμβάνει το εξής σχέδιο: Αφότου μια φίλη της, η οποία εργάζεται σε δικηγορικό γραφείο, την ενημερώνει για ένα άτομο που έχει καταστεί κληρονόμος ενός θείου του δίχως ακόμα να το γνωρίζει, αποφασίζει να τον εντοπίσει και να συνάψει γάμο μαζί του, ώστε να απολαύσει τα οφέλη της κληρονομίας. Με συνεργό τον εξάδελφό της τον εντοπίζει και του συστήνεται ως μία παλιά γειτονοπούλα. Μάλιστα, δεν διστάζει να τον παγιδεύσει, ώστε δήθεν να την εκθέσει και ο δήθεν αδελφός της να απαιτήσει αποκατάσταση της τιμής της. Παρά τις παραινέσεις του εξαδέλφου της περί της τελούμενης απάτης εκείνη είναι αποφασισμένη να υλοποιήσει το σχέδιό της. Οι εργοδότες της ανακαλύπτουν την απάτη και αυτοστιγμεί την απολύουν.

Όταν τελικά πληροφορείται από τη φίλη της ότι ο πραγματικός κληρονόμος δεν είναι αυτός που αρχικώς της είχε υποδείξει και δίχως να έχει παραδειγματιστεί από την έως τούδε έκβαση του σχεδίου της αποφασίζει να θέσει σε εφαρμογή τη σαγήνευση του πραγματικού κληρονόμου. Στη δεύτερη η υπηρέτρια Κατερίνα έχοντας ήδη απολυθεί δις λόγω ερωτικής εμπλοκής με τους αρσενικούς εργοδότες της δέχεται πρόταση από τη νέα της εργοδότη να παραστήσει δήθεν τη θυγατέρα της, ώστε να εξασφαλίσει παχυλή διατροφή από τον πρώην σύζυγό της που βρίσκεται στις Η.Π.Α. Μετά την πάροδο μιας περιόδου επιμόρφωσης και επί της ουσίας μεταμόρφωσης της η Κατερίνα παρουσιάζεται στον υποτιθέμενο πατέρα της, αλλά υπό το βάρος των τύψεων υπαναχωρεί και ομολογεί την τελεσθείσα απάτη. Τέλος, στην ταινία «*Η άγνωστη της νύχτας*» η υπηρέτρια Ελίζα διαρρηγνύει το σπίτι ενός ζωγράφου με σκοπό δήθεν την κλοπή.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι περιπτώσεις, κατά τις οποίες οι υπηρέτριες αποτελούν τον εύκολο στόχο κατηγορίας. Στην ανωτέρω αναφερθείσα ταινία «*Ο Ηλίας του 16^{ου}*» η υπηρέτρια Τασία Μπέρμπερη λειτουργεί ως εξιλαστήριο θύμα για την απάτη που τελεί η κυρία της. Ειδικότερα, η κυρία θέτει ως ενέχυρο ένα δακτυλίδι, το οποίο της είχε τεθεί ως ενέχυρο από μία φίλη της, προκειμένου να ανταποκριθεί στα έξοδα της χαρτοπαιξίας της. Όταν αιφνιδιαστικά η φίλη απαιτεί την επιστροφή του δακτυλιδιού καταβάλλοντας ταυτόχρονα το ποσό του ενεχύρου η κυρία προφασίζεται κλοπή της κοσμηματοθήκης της, εντός της οποίας δήθεν βρισκόταν και το εν λόγω δακτυλίδι. Η ατυχία της Τασίας έγκειται στο γεγονός ότι το ίδιο βράδυ έπρεπε να αναχωρήσει εκτάκτως για το χωριό της, προκειμένου να επισκεφθεί την άρρωστη μητέρα της. Ορμώμενη και εξ αυτού του γεγονότος η ιδιοκτήτρια του δακτυλιδιού με τη σιωπηρή συναίνεση της κυρίας κατηγορεί ευθέως την Τασία για κλοπή, γεγονός

που οδηγεί στη συμπλοκή των δύο γυναικών. Η Τασία διακαώς ζητεί τη στήριξη των εργοδοτών της επ' αυτού. Αναφέρει, δε, χαρακτηριστικά ότι “όσο φτωχιά και να ‘ναι προτιμά να της κοπεί το χέρι από τον αγκώνα, παρά να το απλώσει σε ξένα πράγματα”. Γενικώς είναι αμφίθυμη και αρνείται τον έλεγχο του αστυνομικού οργάνου, το οποίο διαπιστώνει ότι “οι υποψίες πέφτουν στο φτωχαδάκι”. Η ίδια διατυμπανίζει την αθωότητά της λέγοντας ότι “μπορεί να είναι φτωχιά, αλλά τούτο δω..” δείχνοντας το κούτελο της και υπονοώντας την τιμή της. Ο αστυνόμος που επιλαμβάνεται του θέματος εντός του αστυνομικού τμήματος υποπτεύεται την Τασία και τον εξάδελφό της για την διαπραχθείσα κλοπή λέγοντας με νόημα “..υπηρέτρια και ξάδελφος, υπηρέτρια και αρραβωνιαστικός, τα μάθαμε..”. Ύστερα από μία αλυσίδα γεγονότων η υπόθεση διαλευκαίνεται και η Τασία αθώνεται πανηγυρικά πτύοντας ταυτόχρονα την κυρία της για την απάτη. Στην ταινία «*Ο δασκαλάκος ήταν λεβεντιά*» ο υιός της οικογένειας κλέβει ένα δακτυλίδι της μητέρας του και όταν η κλοπή γίνεται αντιληπτή με μεγάλη ευκολία και δίχως ενδείξεις σύσσωμη η οικογένεια κατηγορεί την υπηρέτρια Ματίνα, η οποία προς υπεράσπιση της λέγει ότι “φτωχιά είναι, κλέφτρα δεν είναι”. Ο φιλοξενούμενος της οικογένειας τελικά αποκαθιστά την αλήθεια, αφού ο ίδιος υπήρξε αυτόπτης μάρτυρας της κλοπής, και η Ματίνα ανταποδίδοντας τη σημαντική βοήθεια του αποκαλύπτει την πλεκτάνη που έστησε ο εργοδότης της εις βάρος του. Στην ταινία «*Η καφετζού*» (Finos Film, 1956, σκην.: Α. Σακελλάριος) η κυρία χάνει ένα δακτυλίδι, το οποίο στην πραγματικότητα έχει κλαπεί από το σύζυγό της, και εμμέσως κατηγορεί την υπηρέτριά της Κατίνα, η οποία και εμφανώς δυσανασχετεί με τον ψόγο αυτό. Επιθυμώντας να διαλευκάνει το ζήτημα η κυρία επισημαίνει ότι “ένας κλέφτης θα έπαιρνε όλα τα κοσμήματα”, ενώ η Κατίνα τη ρωτά μήπως ξέχασε κάπου το δακτυλίδι αυτό. Στην ταινία «*Το ρομάντσο μιας καμαριέρας*» οι εργοδότες αναζητούν μία

καρφίτσα, την οποία θεωρούν ότι έκλεψε η υπηρέτρια Κατερίνα. Μάλιστα, η κυρία σε έξαλλη κατάσταση λέγει “..το βρωμοθήλυκο το ‘φερε η κατάρνα να μπει εδώ μέσα..”. Λίγο αργότερα την επιφορτίζει με τις αγορές για το σπίτι, ώστε να ψάξει τη βαλίτσα της Κατερίνας για την κλαπείσα καρφίτσα. Εν τέλει η Κατερίνα απολύεται για διαφορετικό λόγο, αφού ουδέποτε βρέθηκε η καρφίτσα στη βαλίτσα της. Στην ταινία «*Η Κλεοπάτρα εν δράσει*» η υπηρέτρια Κλεοπάτρα, η οποία ειρήσθω εν παρόδω είναι ένας άνδρας μεταμφιεσμένος, κατηγορείται από τους συγγενείς του άτεκνου εργοδότη της ότι αποπειράθηκε να τον δολοφονήσει. Οι συγγενείς επιδιώκουν να καρπωθούν την περιουσία του συγγενούς τους και η Κλεοπάτρα κατ’ αυτούς είναι ένας επικίνδυνος αντίπαλος. Χάρη στη μαγνητοφώνηση των ύπουλων σχεδίων των συγγενών η Κλεοπάτρα αποδεικνύει πανηγυρικά την αθωότητά της. Τέλος, στην αστυνομική ταινία «*Ο θάνατος θα ξανάρθη*» (Finos Film, 1961, σκην.: Ε. Θαλασσινός) το υπηρετικό προσωπικό μίας έπαυλης θεωρείται ύποπτο, όπως εξάλλου όλοι οι παριστάμενοι κατά το χρόνο του εγκλήματος, της δολοφονίας του ταξίαρχου Νόρτον, αλλά εν τέλει δεν έχει καμία ανάμιξη στην εγκληματική ενέργεια.

Σε αρκετές ταινίες οι υπηρέτριες εμφανίζονται ως μάρτυρες σε ακροαματικές διαδικασίες υποθέσεων, οι οποίες στην συντριπτική πλειοψηφία τους αφορούν τους εργοδότες τους. Πολύ σημαντικά στοιχεία ως προς το σκέλος αυτό αντλούμε από την ταινία «*Μία γυναίκα κατηγορείται*» (Σπηλιώτης Φιλμ, 1966, σκην.: Γ. Γρηγορίου). Η ηλικιωμένη υπηρέτρια Αμαλία Παπαδοπούλου εμφανίζεται ως μάρτυρας στη δίκη, όπου κατηγορείται για συζυγοκτονία η εργοδότριά της. Αφού σπεύσει να τονίσει αφενός ότι δεν έχει προηγούμενη εμπειρία από δίκη (“εγώ πρώτη μου φορά πατάω το πόδι μου στο δικαστήριο, δεν ξέρω, ρωτήστε με να σας λέω”) εν είδει τεκμηρίου αθωότητας και καλοσύνης,

αφετέρου ότι εργαζόταν στην υπηρεσία του πατέρα της κατηγορουμένης πριν η τελευταία γεννηθεί (“την ξέρω από τότε που γεννήθηκε”), μέσω της κατάθεσής της δεν φαίνεται να καλύπτει, αλλά να εκθέτει την κυρία της. Μετά από μία συμπληρωματική κατάθεση της και την απειλή για ποινή επί ψευδορκία τελικά αποδεικνύεται ότι η υπηρέτρια Αμαλία ήταν συνεργός της εργοδότριάς της. Η ίδια επίτηδες τόνισε δήθεν κάποια στοιχεία, ώστε να είναι προφανής και άρα απίθανη η ενοχή της κυρίας της. Μία ακόμα χαρακτηριστική σκηνή εντοπίζεται στην ταινία *«Αθώα ή ένοχη»*, όπου η ηλικιωμένη υπηρέτρια Ελένη Καρατάσου με επίσημη εμφάνιση (ταγιέρ και καπέλο) παρουσιάζεται ως μάρτυρας υπεράσπισης της κυρίας της, η οποία δικάζεται με την κατηγορία της συζυγοκτονίας. Προτού σταθεί στο βήμα του μάρτυρα καλλωπίζεται· όταν αντικρίζει την κυρία της αναλύεται σε δάκρυα και μονολογεί “Καημένη κυρά”, ενώ το ακροατήριο ξεσπά σε γέλια. “Γελάτε εσείς, γιατί δεν ξέρετε τι χρυσή είναι η καρδιά της κυράς μου” απαντά αμέσως στο ακροατήριο. Υπερασπίζεται σθεναρά την κυρία της και δηλώνει ότι η συμβίωση του ζεύγους ήταν αρμονική. Αφηγείται με flashback όλη την ιστορία. Η στάση της στο δικαστήριο και κυρίως η προσεγμένη εμφάνισή της αποδεικνύουν το σεβασμό της προς το δικαστήριο και την όλη διαδικασία. Στην ταινία *«Ένας μάγκας στα σαλόνια»* η υπηρέτρια Κατερίνα Μαριόλη καταθέτει ως μάρτυρας για την απόπειρα ανθρωποκτονίας εις βάρος της κυρίας της. Ορκιζόμενη “στο στεφάνι που περιμένει” καταθέτει τα πραγματικά περιστατικά ως αυτόπτης μάρτυρας και επί της ουσίας διαψεύδει τον κύριο της, ο οποίος και ψευδομαρτύρησε δηλώνοντας ότι δήθεν είδε τον Πετρή να σπρώχνει την κόρη του Έλενα από το μπαλκόνι. Η μαρτυρία της ενισχύεται από την ξαφνική εμφάνιση της κυρίας της, η οποία και αποκαθιστά την αλήθεια. Στην ταινία *«Η προεδρίνα»* η υπηρέτρια Κατίνα αποτελεί μάρτυρα υπεράσπισης της Δέσποινας και αποκαλύπτεται ότι παλαιότερα

εργαζόταν στην οικία του προέδρου του δικαστηρίου ως υπηρέτρια. Στην ταινία «*Ρημαγμένο σπίτι*» η υπηρέτρια Αργυρούλα είναι το πραγματικό άλλοθι μίας γυναίκας, η οποία κατηγορείται αδίκως για φόνο. Καθ' οδόν προς το δικαστήριο παθαίνει μηχανική βλάβη το αυτοκίνητο, αλλά τελικά κατορθώνει να φθάσει εγκαίρως και με ορμή εισέρχεται στην δικαστική αίθουσα με σκοπό να συνδράμει στην αποκατάσταση της αλήθειας. Στην ταινία «*Ο κατήφορος*» (Finos Film, 1961, σκην.: Γ. Δαλιανίδης) η ηλικιωμένη υπηρέτρια καταθέτει στη δίκη, όπου κατηγορείται η νεαρή κυρία της για ανθρωποκτονία. Στην ταινία «*Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα*» η υπηρέτρια Παγώνα λειτουργεί ως μάρτυρας των λεγομένων της κυρίας της στο αστυνομικό όργανο που της κάνει μία σύσταση, αλλά και κατά τη δίκη διαζυγίου της. Επίσης, στην ταινία «*Εισπράκτωρ 007*» η υπηρέτρια Βαγγελιώ καλείται ως μάρτυρας στο αστυνομικό τμήμα σχετικά με μία διένεξη μεταξύ του εργοδότη και του μνηστήρα της. Τέλος, στην ταινία «*Τζο ο τρομερός*» η Νάντια υπερασπίζεται τον κλέφτη Τζο στα αστυνομικά όργανα σχετικά με την εγκληματική του δράση.

Άξιες ανάλυσης καθίστανται και οι ταινίες, όπου οι υπηρέτριες όχι μόνο κατηγορούνται άδικα, αλλά παραπέμπονται σε δίκη και εν τέλει φυλακίζονται. Στην ταινία «*Ο λουστράκος*» η υπηρέτρια Άννα κατηγορείται άδικα για ληστεία μετά φόνου εις βάρος του εργοδότη της και οδηγείται στη φυλακή. Η ακράδαντη πίστη του ανήλικου γιου της περί της αθωότητας της πείθει έναν δικηγόρο να ζητήσει τη διεξαγωγή συμπληρωματικής δίκης, ώστε να αποδειχθεί η αθωότητα της κατηγορουμένης. Χάρη στην εύρεση του ημερολογίου του θύματος αποκαθίσταται η αλήθεια και η Άννα απελευθερώνεται. Στην ταινία «*Ανήσυχια νειάτα*» η ηλικιωμένη παραδουλεύτρα Ελένη Δενδρινού επωμίζεται την ευθύνη για τη δολοφονία της ερωμένης του γιού της, η οποία ετύγχανε να είναι και εργοδότριά της. Προκειμένου να μην

καταστραφεί το μέλλον του γιου της επιμένει και τελικά αναλαμβάνει το βάρος και κατά συνέπεια και την ποινή της ανθρωποκτονίας, ήτοι 12 έτη κάθειρξης. Ωστόσο, ο έτερος γιος της λόγω έντονης δυσφορίας για την αδικία αυτή ανακινεί την υπόθεση και τελικά αποφυλακίζεται η Ελένη και φυλακίζεται ο πραγματικός ένοχος. Στην ταινία *«Ορκίζομαι είμαι αθώα»* η υπηρέτρια Μαρίνα Μαντά κατηγορείται για την κλοπή ενός περιδέραιου της κυρίας της, το οποίο μετά από αστυνομική έρευνα βρέθηκε στο στρώμα του κρεβατιού της Μαρίνας. Ο κύριος της την απολύει και της προσφέρει αποζημίωση, την οποία εκείνη και αρνείται. Στην επόμενη εργασία της σε ένα νυχτερινό κέντρο διασκέδασης κατηγορείται εκ νέου για τη δολοφονία του εργοδότη της με κίνητρο την απόσπαση 100.000 δρχ. Μάλιστα, μία ανώνυμη επιστολή προς την αστυνομία ενημερώνει για την κλοπή του περιδέραιου με σκοπό την επιβάρυνση της θέσης της κατηγορουμένης. Η Μαρίνα δηλώνει αθώα, εντούτοις οι δικαστές αποφαινόμενοι περί της ενοχής της. Η αλήθεια αποκαθίσταται με την ξαφνική εμφάνιση της ανιψιάς του πρώτου εργοδότη της Μαρίνας, η οποία ανέλαβε την ευθύνη και για τα δύο αδικήματα τονίζοντας το κίνητρο της, δηλαδή τη ζήλεια προς το πρόσωπο της υπηρέτριας. Μια ακόμα τέτοια περίπτωση συναντούμε στην ταινία *«Δουλικό αμέσου δράσεως»*, όπου η υπηρέτρια Δέσποινα κατηγορείται για την κλοπή ενός βραχιολιού της κυρίας της. Πρόκειται περί πλεκτάνης από το νεαρό εραστή της κυρίας ως αντίποινα για την απόπειρα της Δέσποινας να αποκαλύψει την πραγματική του ταυτότητα. Ο αστυνόμος εντοπίζει το κλοπιμαίο βραχιόλι στο δωμάτιο της υπηρέτριας, γεγονός που οδηγεί στη σύλληψή της. Ωστόσο, ο αστυνόμος πείθεται από τα επιχειρήματά της και της επιτρέπει δήθεν να δραπετεύσει, ώστε να αποκαλύψει τον πραγματικό ένοχο της κλοπής. Μέσω της χρήσης ενός μαγνητοφώνου παγιδεύει τον ένοχο και αποδεικνύει την αθωότητά της.

Για την πληρότητα της έρευνας αναφέρουμε κατωτέρω και μεμονωμένες περιπτώσεις εμπλοκής υπηρετριών σε έκνομες συμπεριφορές. Ειδικότερα, στην ταινία *«Τον αράπη κι αν τον πλένης το σαπούνι σου χαλάς»* τα αστυνομικά όργανα που περιφρουρούν την έπαυλη ενός βιομηχάνου υποψιάζονται ένα νεαρό που παραφυλάει λέγοντας ότι “ο τσιλιαδόρος περιμένει κάποια από τις υπηρέτριες του Γιαπαχάκη”. Όπως αναφέραμε ανωτέρω ως προς το αστυνομικό όργανο στην ταινία *«Ο Ηλίας του 16^{ου}»*, ομοίως και στην προκειμένη ταινία εντοπίζουμε μια δυσπιστία ως προς την εντιμότητα και την ακεραιότητα των υπηρετριών, γεγονός που πιθανότατα ερειδόταν στα περιστατικά που αντιμετώπιζαν με εμπλεκόμενες υπηρέτριες. Στην ταινία *«Δουλικό αμέσου δράσεως»* που ήδη αναφέραμε μετά από διένεξη ο Θανάσης και η Δέσποινα προσάγονται στο αστυνομικό τμήμα, όπου και συμφιλιώνονται. Μάλιστα, τελούν γάμο με κουμπάρο τον αστυνόμο. Σε τέσσερις ταινίες συναντούμε υπηρέτριες ως θύματα κλοπής και απάτης. Ειδικότερα, στην ταινία *«Πολυτεχνίτης και ερημοσπίτης»* (Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1963, σκην.: Α. Σακελλάριος) η υπηρέτρια Μαρία ασθμαίνοντας ειδοποιεί ένα αστυνομικό όργανο περί της κλοπής στην οικία, όπου εργάζεται. Είναι φοβισμένη και επαναλαμβάνει “Είμαστε δυο γυναίκες μόνες, τι να σου κάνουν δυο γυναίκες μόνες, μπορούν να σου κάνουν τίποτα δυο γυναίκες μόνες;”. Στην ταινία *«Τζο ο τρομερός»* η Νάντια είναι θύμα απάτης του θείου της, ο οποίος ως εκτελεστής της διαθήκης της μητέρας της της αποκρύπτει την πραγματική περιουσιακή της κατάσταση και την μεταχειρίζεται ως υπηρέτρια. Επιπλέον, είναι και θύμα απόπειρας κλοπής εντός της οικίας, όπου και διαμένει. Στην ταινία *«Η άγνωστη της νύχτας»* ένας εργοστασιάρχης πείθει την ορφανή κόρη του λογιστή του να εργασθεί στη βίλλα του ως υπηρέτρια με σκοπό την αποπληρωμή του χρέους του λόγω κατάχρησης χρημάτων. Στην πραγματικότητα πρόκειται για απατή εις βάρος της, αφού ο πατέρας της

δεν ήταν λογιστής, αλλά χρηματοδότης του εργοστασιάρχη που μετά το θάνατο του ο εργοστασιάρχης πλαστογράφησε τα συμφωνητικά. Στην ταινία «*Ο τρελλός της πλατείας Αγάμων*» (Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1970, σκην.: Κ. Ανδρίτσος) οι εργοδότες, οι οποίοι έχουν συνάψει λευκό γάμο, εξαπατούν την υπηρέτρια παριστάνοντας το ερωτευμένο νεόνυμφο ζεύγος, ώστε να αποκτήσουν οικειότητα με τους ρόλους που υποδύονται. Τέλος, στην ταινία «*Αστέρω*» ο τσέλιγκας Μήτρος αποκαλύπτει ότι όλη η περιουσία του είναι προϊόν κατάχρησης των χρημάτων που του είχαν δοθεί με αντάλλαγμα την ανατροφή της ψυχοκόρης του Αστέρος. Επίσης, στην ταινία «*Η γυναίκα μου τρελάθηκε*» ο γιατρός προτρέπει τον εργοδότη να δωροδοκήσει την υπηρέτρια του για να λάβει γνώση των σχεδίων της συζύγου του (“αγόρασε την χαζέ, δώσε της λεφτά, συνηθίζεται πολύ τώρα τελευταία”) και τελικά εκείνη του αποκαλύπτει αυτά που ούτως ή άλλως είχε εντολή από την κυρία της να αποκαλύψει. Στην ταινία «*Ανάμεσα σε δύο γυναίκες*» η Μαρία αποφασίζει να εργασθεί ως υπηρέτρια, προκειμένου να εξοικονομήσει χρήματα με σκοπό την αποφυλάκιση του πατέρα της. Στην ταινία «*Ο ακτύπητος.. κτυπήθηκε*» κατά τη διάρκεια μίας δεξίωσης οι εργοδότες χρησιμοποιούν την υπηρέτρια Τασία ως όργανο, προκειμένου να τελέσουν αδίκημα. Επίτηδες ωθούν την Τασία πάνω σε μία κυρία για να λερωθεί και εκμεταλλευόμενοι την αναστάτωση να αποσπάσουν το βραχιόλι της κυρίας και να ενοχοποιήσουν γι’ αυτό έναν καλεσμένο, στην τσέπη του οποίου τοποθέτησαν το κλοπιμαίο. Τέλος, στην ταινία «*Όταν λείπει η γάτα*» κατά την απουσία της πλούσιας οικογένειας Ζέμπερη σε ταξίδι σύσσωμο το υπηρετικό προσωπικό αποφασίζει να χρησιμοποιήσει τα ενδύματα και το αυτοκίνητο της οικογένειας, ώστε να διασκεδάσει σε νυκτερινό κέντρο. Μολονότι δεν είναι η αρχική του πρόθεση να εξαπατήσει, αλλά μόνο να διασκεδάσει, λόγω σύμπτωσης τελικά θεωρείται ως η οικογένεια Ζέμπερη.

7.7. ΔΟΥΡΕΙΟΣ ΙΠΠΟΣ

Η επισταμένη έρευνα ανέδειξε έναν ιδιότυπο ρόλο που επεφύλαξε ο ελληνικός κινηματογράφος για το επάγγελμα της υπηρέτριας. Ειδικότερα, στις υπό ανάλυση ταινίες συναντούμε και την περίπτωση, όπου η υπηρέτρια δεν είναι επί της ουσίας υπηρέτρια, αλλά υποδύεται αυτό το ρόλο, προκειμένου να αποσπάσει κάποια οφέλη από την ενασχόλησή της αυτή. Οι περιπτώσεις αυτές ενός τρόπου τινά “δούρειου ίππου” προσφέρονται για περαιτέρω ανάλυση, αφού τα κίνητρα, τα οφέλη, η συμπεριφορά και η κατάληξη των δήθεν υπηρετριών ποικίλλουν. Βασικό κίνητρο των υπηρετριών στις περισσότερες ταινίες είναι η εύνοια του εργοδότη με σκοπό να επιτύχουν κάποια προσωπικά τους σχέδια. Ειδικότερα, στην ταινία *«Δουλικό αμέσου δράσεως»* η Δέσποινα είναι ηθοποιός και υποδύεται συστηματικά την υπηρέτρια στο θέατρο. Παράλληλα, διατηρεί ερωτικό δεσμό με ένα γόνο καλής οικογένειας, ο οποίος ζει στη σκιά της δυναμικής μητέρας του. Λόγω του επαγγέλματος της Δέσποινας η μητέρα δεν εγκρίνει τη σχέση, γεγονός το οποίο οδηγεί τη Δέσποινα στην απόφαση να εμφανιστεί στην οικία της μέλλουσας πεθεράς της ως υπηρέτρια με σκοπό να κερδίσει τη συμπάθεια και κατ’ επέκταση την έγκρισή της. Ηθελημένα παρουσιάζεται ως βραδύνους (χαιρετά τα μανεκέν στο ατελιέ της πεθεράς), υιοθετώντας μάλιστα έναν ενδυματολογικό κώδικα που παραπέμπει σε ταπεινή και χωρική καταγωγή (γυαλιά μυωπίας, κοτσίδες και κακόγουστα ενδύματα). Μετά από μία σειρά γεγονότων και αφού αποκαλύψει και τελικά αποδείξει στην κυρία της ότι ο νεαρός εραστής της είναι απατεώνας η Δέσποινα αποσπά την αποδοχή της πεθεράς της. Σημειωτέον, είχε ήδη παγιδεύσει την κυρία της αναγκάζοντας την με εύσχημο τρόπο να συντάξει μία επιστολή στην υποτιθέμενη πεθερά της Δέσποινας, η οποία δήθεν δεν την ενέκρινε για σύζυγο του γιού της. Στην

επιστολή αυτή η κυρία αναφέρει ότι ευχαρίστως θα συναινέσει σε έναν δυνητικό γάμο του γιου της με μία κοπέλα σα τη Δέσποινα.

Στην ταινία *«Ο στρίγγλος που έγινε αρνάκι»* εντοπίζουμε μία ακόμη περίπτωση “δούρειου ίππου” με σκοπό την εύνοια του εργοδότη και τελικά με αίσια έκβαση. Συγκεκριμένα, η Μαίρη παρουσιάζεται στην οικία του χήρου ναυάρχου Πετροχείλου ως δήθεν ατυχήσασα υπηρέτρια, προκειμένου να κερδίσει την εύνοιά του και τελικά να του ζητήσει να μην αποβάλλει από τη στρατιωτική σχολή, την οποία και διοικεί, τον αδελφό της, ο οποίος υπέπεσε σε ένα παράπτωμα. Προϊόντος του χρόνου και λόγω της δοτικότητάς της η Μαίρη κατορθώνει να αναπτύξει τρυφερή σχέση με τους 3 γιούς του εργοδότη της και να υποκαταστήσει στο μέτρο του δυνατού τη νεκρή μητέρα τους. Μολονότι το σχέδιο της τελικά αποκαλύπτεται, η Μαίρη λόγω και της ερωτικής χημείας της με τον εργοδότη της αφενός επιτυγχάνει την άρση της ποινής του αδελφού της και αφετέρου συνάπτει γάμο με τον κ. Πετροχείλο. Στην ταινία *«Αχ αυτή η γυναίκα μου»* συναντούμε την τρίτη περίπτωση “δούρειου ίππου” με σκοπό τον εξευμενισμό του εργοδότη. Ο διευθυντής Χαρίλαος απειλεί τον υφιστάμενό του Δημήτρη με αποκλεισμό από τη διαδικασία προαγωγής σε περίπτωση που δεν του εξασφαλίσει τη Νίνα ως υπηρέτρια του. Λόγω μίας παρεξήγησης η Νίνα -η οποία είναι σύζυγος του Δημήτρη- παρουσιάζεται στο διευθυντή ως υπηρέτρια. Όταν ο Δημήτρης δήθεν την απολύει ο Χαρίλαος τη διεκδικεί για υπηρεσία του. Η Νίνα τελικά παρουσιάζεται στην οικία του Χαρίλαου και τον αναγκάζει να τελέσει εκείνος τον οικιακό καθαρισμό. Μάλιστα, ζητεί ως αντάλλαγμα της συμπάθειάς της προς το Χαρίλαο την προαγωγή του Δημήτρη. Μολονότι η πλεκτάνη αποκαλύπτεται, ο Δημήτρης προάγεται και όλα λήγουν αισίως.

Πέραν της εύνοιας συναντούμε και διαφορετικά κίνητρα για την ενσάρκωση του ρόλου της υπηρέτριας. Ενδεικτικώς αναφέρουμε τα εξής: Στην ταινία *«Ο γαμπρός μου ο προικοθήρας»* η Ελευθερία διατηρεί δεσμό με το Ζαχαρία, ο οποίος όμως γνωρίζει μία πλούσια γυναίκα και δελεάζεται. Ο φίλος του Θωμάς ενημερώνει την Ελευθερία και εκείνη αποφασίζει να προσληφθεί ως υπηρέτρια στην οικία του μέλλοντος πεθερού του συντρόφου της, ώστε να ελέγχει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο την κατάσταση. Μετά από πλήθος ευτράπελων καταστάσεων το ζεύγος συμφιλιώνεται και ο σκοπός της Ελευθερίας ευοδώνεται. Στην ταινία *«Αγάπησα μία.. πολυθρόνα»* ο Αντώνης κληρονομεί από τη θεία του ένα καναπέ και τέσσερις πολυθρόνες, σε μία εκ των οποίων η θεία έχει αποθηκεύσει ένα κουτί με κοσμήματα και πολύτιμους λίθους. Ωστόσο, ο Αντώνης δίχως να γνωρίζει για την κληρονομία και πριν την ανάγνωση της διαθήκης έχει ήδη πωλήσει τα έπιπλα σε ένα παλαιοπωλείο. Όταν πληροφορείται τα καθήκαστα σπεύδει να εντοπίσει τα έπιπλα, αλλά προς κακή του τύχη τα έπιπλα έχουν ήδη πωληθεί και μάλιστα σε τέσσερις διαφορετικούς αγοραστές. Ένας εκ των αγοραστών αναζητεί υπηρέτρια, οπότε ο Αντώνης παρουσιάζεται για τη θέση ως η ηλικιωμένη, συντηρητική και βαρήκοη Γορία. Σκοπός του είναι ο έλεγχος της πολυθρόνας για το περίφημο κουτί. Αργά τη νύχτα η Γορία με τη χρήση ενός ψαλιδιού αδειάζει την επένδυση της πολυθρόνας, αλλά εις μάτην, αφού δεν περιέχει το κουτί. Γίνεται, δε, αντιληπτή από το γηραλέο εργοδότη της και εξαφανίζεται.

Ενδιαφέρουσα είναι και η σταχυολόγηση τεσσάρων ακόμα περιπτώσεων εμπιπτουσών στην ανωτέρω κατηγορία. Στην ταινία *«Ο γόης»* η Κατίνα Καραζέρη υποδύεται την υπηρέτρια ενός δήθεν ανιψιού πλούσιου θείου εξ Αμερικής. Ο ανιψιός επιδιώκει μέσω αυτού του ψεύδους να δελεάσει μία ευκατάστατη κοπέλα και να συνάψει μαζί της γάμο. Για τις ανάγκες,

επομένως, του σχεδίου τα μέλη της άτυπης αυτής συμμορίας ενοικιάζουν μία έπαυλη και αποφασίζουν να παρουσιάσουν και μία υπηρέτρια, αφού όπως λένουν χαρακτηριστικά “Επιτρέπεται ο ανιψιός τόσο πλούσιου θείου να μην έχει μία υπηρέτρια;”. Μολονότι η Κατίνα και ο ανιψιός βρίσκονται σε ένταση, ενώπιον της κοπέλας τηρούν τα προσχήματα. Μάλιστα, σε μια στιγμή, όπου ο ανιψιός κάμπτεται και αποφασίζει να ομολογήσει την αλήθεια στην κοπέλα, η Κατίνα φροντίζει να τους διακόψει επίτηδες. Επιπλέον, δυσανασχετεί με τη δυσκολία της εργασίας της και λέγει “Κατίνα ο ένας, Κατίνα ο άλλος μ’ έχουνε ξεκατινιάσει”. Στην ταινία «*Ανήσυχα νειάτα*» κατά τη διάρκεια μιας δίκης κατηγορείται μία ηλικιωμένη υπηρέτρια για τη δολοφονία της εργοδότης της, επειδή η τελευταία διατηρούσε ερωτικό δεσμό με το γιο της υπηρεσίας της. Το ενδιαφέρον στοιχείο εν προκειμένω είναι η επισήμανση του εισαγγελέα της έδρας κατά την αγόρευσή του περί προμελετημένης πρόσληψης της υπηρέτριας ως μέρος του σχεδίου της για την εξόντωση της ερωμένης του γιού της. Η παράμετρος που θέτει ο εισαγγελέας ενδεχομένως απηχεί μίαν αντίληψη περί συνήθους πρακτικής, προκειμένου να υπάρχει πρόσβαση σε ένα χώρο, εν προκειμένω σε μία οικία. Στην ταινία «*Όλα για το παιδί της*» (Παν Φιλμ, 1958, σκην.: Κ. Στράντζαλης) η Έλλη -ούσα έγκυος- εγκαταλείπεται από τον σύντροφό της, ο οποίος όμως αγνοεί την εγκυμοσύνη της. Δεδομένης της οικονομικής της δυσπραγίας αποφασίζει να εγκαταλείψει το νεογέννητο βρέφος σε μία πλούσια οικογένεια και παράλληλα προσλαμβάνεται στην οικία αυτή ως υπηρέτρια, με σκοπό να βρίσκεται κοντά στο παιδί της και να μη στερηθεί της ανατροφής του. Τέλος, στην ταινία «*Διεστραμμένο τρίγωνο*» (Σκαρβαΐος Φιλμ, 1974, σκην.: Γ. Νομικός) η δραπετίδα αναμορφωτηρίου Ελένη μετά από εκβιασμό προσλαμβάνεται ως υπηρέτρια ενός ευκατάστατου ανθρώπου λειτουργώντας ως όργανο απατεώνων, οι οποίοι έχουν ως στόχο την υπεξαίρεση μεγάλου χρηματικού ποσού από τον εργοδότη της. Ωστόσο,

η Ελένη τελικά συντάσσεται με την πλευρά του εργοδότη της, με τον οποίο δημιουργεί και ερωτική σχέση, και συμβάλλει στην αποκάλυψη και σύλληψη των απατεώνων.

7.8. ΕΠΑΦΗ ΜΕ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

7.8.1 ΛΑΪΚΑ ΑΣΜΑΤΑ

Η σχέση των υπηρετριών με τη μουσική στις ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου είναι πολυεπίπεδη και χρήζει ειδικής ανάλυσης σε τέσσερις υποκατηγορίες, οι οποίες είναι οι εξής: 1. Η μουσική ως συνοδεία των οικιακών εργασιών, 2. Η σχέση των υπηρετριών με τη μουσική μόδα της εποχής, τα νυκτερινά κέντρα με μπουζούκια, 3. Η σύνδεση της υπηρέτριας με την κυρία της μέσω της μουσικής και 4. Η φιλοδοξία και η σταδιοδρομία της υπηρέτριας ως τραγουδίστριας. Ως προς την πρώτη υποκατηγορία θα πρέπει να τονίσουμε ότι σε μία πληθώρα ταινιών εντοπίζουμε τις υπηρέτριες να τραγουδούν λαϊκά κυρίως άσματα και δη τα σουζέ της εποχής όσο εκτελούν τις συνηθισμένες οικιακές εργασίες. Αρκετές, δε, φορές η επιλογή του εκάστοτε τραγουδιού δεν είναι διόλου τυχαία, τουναντίον επιτελεί κάποιο σκοπό, ο οποίος συνήθως συνίστατο στην έμμεση τοποθέτηση της υπηρέτριας επί μιας κατάστασης. Κοντολογίς, μέσω των τραγουδιών οι υπηρέτριες εξέφραζαν προβληματισμούς, συναισθήματα και απόψεις. Σημειωτέον, η χρήση συνήθως απολύτως σύγχρονων τραγουδιών αποδεικνύει εμπράκτως την άμεση επαφή των υπηρετριών με την εποχή τους. Κατωτέρω σταχυολογούνται τα τραγούδια με αναφορά και στο έτος κυκλοφορίας τους, ώστε να καταστεί σαφής η επικαιρότητα της επιλογής στο κάθε τραγούδι, καθώς και στην οικιακή εργασία, την οποία συνοδεύει.

- “Κλαίει η μάνα μου στο μνήμα” (1960)/ Σκούπισμα / «Ένας βλάκας με πατέντα» (1963).
- “Το κορίτσι του Μάη” (1969)/ Ξεσκόνισμα- Ακρόαση στο τρανζίστορ/ «Ο Σταύρος είναι πονηρός» (1970).
- “Με ένα όνειρο τρελό” (1968)/ Μάζεμα μπουγάδας/ «Ο τρελός τα χεί 400» (1968).
- “Μέρα μπαίνει, μέρα βγαίνει” (1967)/ Σερβίρισμα/ «Δημήτρη μου, Δημήτρη μου» (1967).
- “Μ’ αρέσει ο αράπης, ο μαύρος, ο σκύλος” (1967)/ Στρώσιμο τραπεζιού/ «Δημήτρη μου, Δημήτρη μου» (1967).
- “Όλα σπάσ’ τα, όλα καφ’ τα και αγάπα με” (1967)/ Σκούπισμα σπασμένων πιάτων στη δεξίωση/ «Ένας μάγκας στα σαλόνια» (1969).
- “Άσε με να τα φιλήσω, ίσως δώσει γιατρεία” (1972)/ Πλύσιμο πιάτων/ «Δουλικό αμέσου δράσεως» (1972).
- “Αλλοίμονο σ’ αυτούς που δεν αγάπησαν” (1972)/ Ξεσκόνισμα/ «Δουλικό αμέσου δράσεως» (1972).
- “Αυτοί που φεύγουν”/ Ξεσκόνισμα/ «Ο Μανωλιός στην Ευρώπη» (1971).
- “Δε μ’ αγαπάς, γι’ αυτό με βασανίζεις” (1963)/ Σκούπισμα/ «Θα σε κάνω βασίλισσα» (1964).
- “Μια ζωή την έχουμε” (1953)/ Ξεσκόνισμα/ «Ο ζηλιαρόγατος» (1956).
- “Ίτιά ιτιά λουλουδιασμένη”/ Μάζεμα μπουγάδας/ «Ο άνθρωπος που γύρισε από τη ζέστη» (1972).
- “Ένα νερό κυρά Βαγγελιώ” (1959)/ Ξεσκόνισμα/ «Για ποιον χτυπά η κουδούνα» (1968).

- “Ας’ τα τα μαλλάκια σου” (1951)/ Ξεσκόνισμα/ «*Ξύπνα Βασίλη*» (1969).
- “Καλωσόρισες αγάπη γλυκειά μου, της καρδιάς μου μεγάλε γνωστέ”/ Σφουγγάρισμα/ «*Η μεγάλη θυσία*» (1962).
- “Θα πουλήσω το ρολόι και θα πάρω κομπολόι” (1967)/ Ξεσκόνισμα/ «*Ο πεθερόπληκτος*» (1968).
- “Πάμε για ύπνο Κατερίνα, πάμε να αλλάξουμε ζωή” (1972)/ Ξεσκόνισμα/ «*Αν ήμουν πλούσιος!*» (1972).
- “Τα δάκρυα μου είναι καυτά” (1962)/ Άνοιγμα εξώπορτας/ «*Ο εαυτούλης μου*» (1964).
- “Ο ταχυδρόμος πέθανε στα 17 του χρόνια” (1961)/ Τραγούδι στην κουζίνα/ «*Τρελλοί πολυτελείας*» (1963).
- Στην ταινία «*Εκείνες που δεν πρέπει ν’ αγαπούν*» (Finos Film, 1951, σκην.: Α. Σακελλάριος) η υπηρέτρια Ειρήνη ξεσκονίζει μετά μουσικής.

Επίσης, οι υπηρέτριες συχνά εμφανίζονται να τραγουδούν δίχως να εκτελούν οικιακές εργασίες. Επί παραδείγματι αναφέρουμε τα κατωτέρω:

- “Ο Γιώργος είναι πονηρός” (1970)/ «*Ο δασκαλάκος ήταν λεβεντιά*» (1970).
- “Δυο ταχυδρόμοι, δυο καημοί”/ «*Ο γίγας της Κυψέλης*» (1968).
- “Κάτω στον Πειραιά στο λιμάνι” (1966)/ «*Ο σπαγγοραμένος*» (1967).
- “Ο ταχυδρόμος πέθανε, ο ταχυδρόμος πάει” (1961)/ Σκηνή, όπου περιμένει επιστολή/ «*Μια Ιταλίδα απ’ την Κυψέλη*» (1968).
- “Ένας μωρέ ένας αητός καθότανε”/ «*Ο άνθρωπος που γύρισε από τη ζέστη*» (1972).

- “Το αμπέλι θέλει κλάδεμα και η κοπελιά στεφάνι”/ *«Αρτίστα»* (1966).
- “Δελφίνι δελφινάκι” (1968)/ *«Ξύπνα κορόιδο»* (1969).
- “Ο μαμν ο μαμν μπλου” (1972)/ *«Η προεδρίνα»* (1972).
- “Τώρα που φεύγω απ’ τη ζωή, όσοι με πίκραναν πολλοί” (1969)/ Σκηνή απόπειρας αυτοκτονίας/ *«Το αφεντικό μου ήταν κορόιδο»* (1969).

Ως προς τη δεύτερη υποκατηγορία εντοπίζουμε ότι σε αρκετές ταινίες τα νυκτερινά κέντρα με μπουζούκια αποτελούν σημείο διασκέδασης για τις υπηρέτριες. Άλλοτε με τη συνοδεία των εργοδοτών (*«Εισπράκτωρ 007»*/ *«Ο Σταύρος είναι πονηρός»*), άλλοτε με τη συνοδεία του συντρόφου (*«Όλοι οι άνδρες είναι ίδιοι»*/ *«Εισπράκτωρ 007»*/ *«Έχει θείο το κορίτσι»*/ *«Αλτ! Και σ’ έφαγα. Εδώ Προκόπης..»*), άλλοτε με τη συνοδεία φίλων (*«Ο γίγας της Κυψέλης»*/ *«Καυτά.. ψυχρά κι ανάποδα»*) και άλλοτε με άλλους υπηρέτες (*«Όταν λείπει η γάτα»*/ *«Ο γίγας της Κυψέλης»*) οι υπηρέτριες προτιμούν αυτό το είδος διασκέδασης, ενδεχομένως επειδή το είδος αυτό ήταν δημοφιλές ακόμα και στα υψηλότερα κοινωνικά στρώματα. Αν αναλογιστούμε, επομένως, ότι οι υπηρέτριες συχνά αρέσκονταν να μιμούνται⁹⁵ τους τρόπους, την εμφάνιση και το είδος διασκέδασης των εργοδοτών τους μάλλον δεν θα πρέπει να μας εκπλήσσει η προτίμηση στο είδος αυτό. Προς επίρρωση χρησιμοποιούμε το παράδειγμα της ταινίας *«Όταν λείπει η γάτα»*, όπου η υπηρέτρια θυσιάζει ένα ολόκληρο μισθό της, προκειμένου αυτή και το

⁹⁵ Όπως εύστοχα επισημαίνει η Χαντζαρούλα “η στενή εργασιακή σχέση μεταξύ οικιακών εργατριών και εργοδοτών δημιουργούσε μία μιμητική συμπεριφορά στις οικιακές εργάτριες που επιδίωκαν να αντιγράψουν τις «κυρίες» τους στο ντύσιμο, στην ομιλία, στους τρόπους. Είναι χαρακτηριστικό ότι στον τύπο και στις μεταπολεμικές ταινίες οι οικιακές εργάτριες απεικονίζονται ως καρικατούρες των αστών γυναικών”. Χαντζαρούλα, Π., ό. π., σ. 113.

λοιπό υπηρετικό προσωπικό να διασκεδάσουν για ένα μόνο βράδυ σε ένα τέτοιο νυκτερινό κέντρο.

Ως προς την τρίτη υποκατηγορία θα πρέπει να επισημάνουμε ότι η μουσική αποτελεί και ένα μέσο επικοινωνίας και σύσφιγξης σχέσεων εργοδοτών και υπηρετριών. Στην ταινία *«Ο στρίγγλος που έγινε αρνάκι»* η υπηρέτρια Μαίρη τραγουδά και παίζει πιάνο με τον εργοδότη και τους τρεις γιούς του. Σημειωτέον, η συνήθεια αυτή υπήρχε όσο ακόμα ζούσε η οικοδέσποινα, οπότε μ' αυτόν τον τρόπο η υπηρέτρια μ' ένα αδιόρατο τρόπο υπεισέρχεται στο ρόλο αυτό της μητέρας και ενισχύει τη θέση της εκεί. Στην ταινία *«Μια Ιταλίδα απ' την Κυψέλη»* η υπηρέτρια Ελένη σε μία στιγμή γενικευμένης ευθυμίας της οικογένειας τραγουδά και χορεύει μαζί με τους εργοδότες καταργώντας έστω στιγμιαία τις διαχωριστικές γραμμές μεταξύ τους και λειτουργώντας ευκαιριακά ως μέλος της οικογένειας. Στην ταινία *«Η σωφερίνα»* η υπηρέτρια Πίτσα ως πιο ενημερωμένη διδάσκει στην κυρία της τη σωστή χορογραφία για τη bossa nova. Στην ταινία *«Μια τρελλή τρελλή οικογένεια»* η υπηρέτρια Φιλιώ έχει πικάπ στο δωμάτιο της και η νεαρή κυρία Σίσσυ αποσύρεται εκεί για ακρόαση μουσικής.

Ως προς την τέταρτη υποκατηγορία θα πρέπει να επισημάνουμε ότι η απήχηση του λαϊκού τραγουδιού την εποχή εκείνη ήταν τεράστια, οπότε είναι απολύτως λογική η επιθυμία των υπηρετριών να ασχοληθούν επαγγελματικά μ' αυτό. Στην ταινία *«24 ώρες ζωντοχήρα»* η υπηρέτρια Άννα τραγουδά σε νυκτερινό κέντρο και κατά σύμπτωση οι εργοδότες της βρίσκονται εκεί και την αναγνωρίζουν. Στην προσπάθειά της να δικαιολογηθεί υποστηρίζει ότι είναι η πρώτη φορά που ανεβαίνει στο πάλκο και δη κατόπιν παρακίνησης ενός συγγενούς της μαέστρου. Χρησιμοποιώντας το ψευδώνυμο “Σούλη Σαμπάχ” η Άννα δηλώνει ότι η μία απασχόληση δεν θα λειτουργήσει εις βάρος της άλλης λέγοντας ότι

“η καμαριέρα καμαριέρα και η τραγουδίστρια τραγουδίστρια”. Τυπικώς ζητεί την άδεια, ώστε να απασχολείται και στο νυκτερινό κέντρο, ενώ ο εργοδότης την πειράζει λέγοντας ότι “τώρα που είναι καλή θα τη φάει το νέο κύμα”. Στην ταινία *«Η παιχνιδιάρικη»* η υπηρέτρια Ευδοξία Σκορδάλου δυσανασχετεί λόγω έλλειψης χρόνου για την εκπλήρωση των καλλιτεχνικών της ανησυχιών. Επιθυμεί να την αποκαλούν “Οξία Σκορδάλου, η πρώτη μπουζουκομάνα της τέως Διοικήσεως Πρωτευούσης Αθηνών”. Ως δικαιολογία για το γεγονός ότι δεν μαγείρεψε προβάλλει την πραγματοποίηση πρόβας σε τραγούδι “εσχάτης εσοδείας”. Έχοντας εξαδέλφο μπουζουξή ελπίζει ότι θα γίνει “πραγματικό μπουζικάλι”. Στην ταινία *«Ο ακτύπητος.. κτυπήθηκε»* εντοπίζουμε σε αρκετά σημεία τη φιλοδοξία της Τασίας να ασχοληθεί επαγγελματικά στο χώρο του τραγουδιού. Στη σκηνή της δεξίωσης τη γοητεύει ένας εκ των καλεσμένων και εκμυστηρεύεται στην άλλη υπηρέτρια Μαρία ότι υπό άλλες συνθήκες “θα του τραγουδούσε και θα γινόταν σκλάβος της”. Η Μαρία αντιδρά λέγοντας “Τέρμα η Πόλυ Πάνου δηλαδή” για να λάβει την απάντηση “και βάλε..”. Η Τασία έχει ένα μαγνητόφωνο και τραγουδά. Διευκρινίζει στο φίλο της ότι σκοπεύει να ασχοληθεί με το λαϊκό τραγούδι (“Παιδί του λαού δεν είμαι και γω;”). Μάλιστα, σκοπεύει να ηχογραφήσει τραγούδια στο μαγνητόφωνο της και να του τα αφιερώσει. Το πάθος της αυτό είναι γνωστό και στους εργοδότες της, αφού όταν η Τασία κάνει μια ζημιά η κυρία την κατηγορεί ότι “έχει τα μυαλά της στα μπουζούκια”. Μάλιστα, μολονότι τυγχάνει της πλήρους υποστήριξης του φίλου της (“Τέτοια καλλιτέχνις δεν θα χαραμίζεται στα πιάτα”), τελικά δεν σταδιοδρομεί στο χώρο της μουσικής λόγω του χαμηλού μορφωτικού της επιπέδου. Στην ταινία *«Ο γίγας της Κυψέλης»* η Ζαμπέτα Ζαμπετάκου ύστερα από μία τυχαία επίσκεψη στα μπουζούκια ανακαλύπτεται ως ταλέντο από τον Γιώργο Ζαμπέτα (“Να βρουν άλλο κορόιδο να πλένει πιάτα”) και αρχίζει μία

θριαμβευτική πορεία στο χώρο του τραγουδιού. Ως βεντέτα πλέον βελτιώνει άρδην το βιοτικό της επίπεδο, αλλά δεν αλλοιώνεται, αφού εξακολουθεί να είναι ερωτευμένη με τον παντοπώλη της γειτονιάς της. Στην ταινία «Για σένα την αγάπη μου» η Μαρούλα πείθεται από τρεις μουσικούς να εργασθεί ως τραγουδίστρια, αφού απέτυχε να προσληφθεί ως υπηρέτρια. Τελικά, δεν ασχολείται επαγγελματικά με τη μουσική, αλλά επιστρέφει στο νησί καταγωγής της. Στις ανωτέρω περιπτώσεις συναντήσαμε ή απλώς τη φιλοδοξία για ενασχόληση με το τραγούδι («Η παιχνιδιάρικη»/ «Ο ακτύπητος κτυπήθηκε») ή τη συνειδητή ενασχόληση με το τραγούδι («24 ώρες ζωντοχήρα») ή την τυχαία ενασχόληση μ' αυτό («Ο γίγας της Κυψέλης»/ «Για σένα την αγάπη μου»). Στην έρευνα συναντήσαμε και μία μοναδική περίπτωση («Μπετόβεν και μπουζούκι»), όπου η υπηρέτρια Γαρουφαλλιά δεν ενδιαφέρεται να γίνει τραγουδίστρια, αλλά το όνομά της να εμπνεύσει στίχο τραγουδιού και να γίνει διάσημο τραγούδι. Η Γαρουφαλλιά κλαίει, γιατί είναι άτυχη και διερωτάται “πώς θα βγει στην κενωνία;”. Δηλώνει ότι “έχει μάνα γνωστικά, δεν είχε την τύχη της Μαργαρίτας της Μαργαρώς που για να έχει μάνα τρελή την πήρε ο Θεοδωράκης και την έκανε τραγούδι και της πήρανε μία βάρκα και κάνει βόλτες στο Σαρωνικό”. Συνεχίζει λέγοντας ότι “η Λεμονιά η χοντροδουλάρικη του γιατρού έγινε τραγούδι, η Τριανταφυλλιά τραγούδι, η Μυρτιά του πυροσβέστη τραγούδι, η Μαντζουράνα τραγούδι και μόνο εγώ η Γαρουφαλλιά τίποτα.. Γλάστρα δε μ' έκανε και μένα; ...Θέλω να γίνω και γω τραγούδι.. Θέλω να κάνω τις περεσίες από Ύμητό μέχρι Ιλισό να σκάσουν απ' το κακό τους.. Κάνε με τραγούδι να χαρείς τα αποθαμένα σου μανέστρα μου.. Ας γίνω τραγούδι κι ας γίνω και τσάμικο”. Η Γαρουφαλλιά απευθύνεται πρώτα σ' ένα κλασσικό συνθέτη, ο οποίος την απορρίπτει και κατόπιν σ' ένα λαϊκό συνθέτη, ο οποίος με αντίτιμο 1.000 δραχμές και εξασφάλιση φαγητού τρεις φορές ημερησίως συνθέτει ένα τραγούδι, το οποίο γίνεται τεράστια επιτυχία.

7.8.2 ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΕΣ

Μία ευχάριστη όσο και ενδιαφέρουσα πτυχή στην απεικόνιση των υπηρετριών ήταν η συμμετοχή τους σε χορογραφίες. Οι εμφανίσεις αυτές δεν προσδίδουν κάτι ουσιώδες στην πλοκή της ταινίας ούτε ενισχύουν το ρόλο των υπηρετριών, ωστόσο αποτελούν μία διαφορετική αντιμετώπιση του εν πολλοίς τυποποιημένου αυτού ρόλου. Ειδικότερα, δύο είναι οι ταινίες, όπου οι υπηρέτριες εκτελούν μία χορογραφία εντός της κουζίνας. Στην ταινία *«Μια τρελλή τρελλή οικογένεια»* η υπηρέτρια Φιλιά μαγειρεύει με την κυρία της εν είδει χορευτικού. Μάλιστα, σε κάποιο σημείο της χορογραφίας υποδύονται τις Κινέζες με τις ανάλογες χειρονομίες. Στην ταινία *«Αγάπησα μία.. πολυθρόνα»* η Γορία, ενώ μαγειρεύει, εκτελεί χορογραφία και τραγουδά μόνη της στην κουζίνα δημιουργώντας πολλή ακαταστασία. Στις επόμενες δύο ταινίες οι χορογραφίες λειτουργούν ως μέρος μίας φαντασίωσης με έντονα ονειρικά στοιχεία. Συγκεκριμένα, στην ταινία *«Φουκαράδες και λεφτάδες»* η υπηρέτρια Μαρία φαντασιώνεται μία χορογραφία με υπηρέτριες, όπου εκείνη λειτουργεί ως κυρία και τραγουδά “θα ’θελα να ‘χα λίγα δουλάκια”. Η ίδια φαντασιώνεται και μία δεύτερη χορογραφία που έχει ως πρωταγωνιστές υπηρέτριες και σοφέρ. Αμφότερες οι χορογραφίες αυτές έχουν νοηματική σύνδεση με το σημείο της ταινίας, στο οποίο και ενσωματώνονται. Η πρώτη χορογραφία ενισχύει οπτικά τη συζήτηση της Μαρίας με την κυρία της επ’ αφορμή της αλλαγής των ρόλων τους. Στο σημείο αυτό η Μαρία εκφράζει τις δυσκολίες του επαγγέλματος, καθώς και την απαίτηση ιώβειας υπομονής γι’ αυτό. Η δεύτερη χορογραφία ενισχύει τον πυρήνα της ταινίας, αφού η υπηρέτρια και ο σοφέρ αλλάζουν ρόλους με τους κυρίους τους και τελικά ο δήθεν σοφέρ ερωτεύεται τη δήθεν υπηρέτρια και ο δήθεν κύριος τη δήθεν κυρία. Στην ταινία *«Ο τρελός τα ‘χει 400»* η υπηρέτρια Ασημίνα στο

φινάλε της ταινίας συμμετέχει σε μία χορογραφία, όπου εμφανίζονται όλοι οι ήρωες του έργου. Στις τρεις επόμενες ταινίες συναντούμε μία αυτοσχέδια χορογραφία υπηρετριών στο πλαίσιο εργατικών διεκδικήσεων («*Ο Μελέτης στην Άμεσο Δράση*»), μία χορογραφία της υπηρέτριας Κολέτας με τους δύο τσιγγάνους, ένας εκ των οποίων είναι ο σύντροφός της («*Τσιγγάνικο αίμα*») και τέλος μία χορογραφία με την υπηρέτρια και τον υπηρέτη- μνηστήρα της Λάζαρο όταν παραιτούνται από την οικία, όπου εργάζονταν, ενδεδυμένοι πλέον ως αριστοκράτες («*Τρελλοί πολυτελείας*»).

7.8.3 ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ/ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ

Πλην της σχέσης των υπηρετριών με τη λαϊκή κυρίως μουσική και τις προεκτάσεις αυτής, οι οποίες αναφέρθηκαν ανωτέρω, οι σεναριογράφοι του ελληνικού κινηματογράφου αρκετές φορές παρουσίαζαν τις υπηρέτριες πλήρως ενημερωμένες ως προς τα καλλιτεχνικά δρώμενα εν γένει, καθώς και ως προς τα θέματα και τα πρόσωπα της επικαιρότητας. Μέσω ενός μεγάλου φάσματος αναφορών (κινηματογράφος, μουσική, τηλεόραση, περιοδικός τύπος, καλλιτέχνες, κ.α.) οι ελληνικές ταινίες απαθανατίζουν τρόπον τινά και την επικαιρότητα της εποχής μέσω των εκφάνσεων της στην τέχνη και τη λαϊκή κουλτούρα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η ημιμάθεια ως προς την αναπαραγωγή ορισμένων ονομάτων ηθοποιών.

7.8.3.1 ΣΙΝΕΜΑ

1. “σα να βλέπω τον Κωνσταντάρη στο σινεμάς” («*Ο τρελλός τα χεί 400*»).

2. “Τζειμις Μποντ” (*«Δημήτρη μου, Δημήτρη μου»*)/ “έμένα αυτό μου μυρίζει Τζειμις Μποντ” (*«Η γυναίκα μου τρελάθηκε»*)/ “και που να ξέρω αφεντικό, Τζέμις Μποντ είμαι;” (*«Η αρχόντισσα και ο αλήτης»*)/ “Τζέμις Μποντ” (*«Η παιχνιδιάρικη»*).
3. “Πριτς Μπαρντό”/ “Κάρλο Πόντο”/ “Σοφίτσα Λόρεν”/ “Τζένα Λολομπρετζέτα”/ Αναφορά στην ταινία “Ο Αρχισιδηρουργός” (*«Ο γίγας της Κυψέλης»*).
4. “το ‘χω δει στο σινεμά” (*«Τζένη Τζένη»*, Finos Film, 1966, σκην.: Ν. Δημόπουλος- Β. Σεϊτανίδης).
5. “ο Θοδωρής είχε κάτι από τον Ρίνγκο τον Πιστολά”/ “ξέρω από το σινεμά” (*«Φουκαράδες και λεφτάδες»*).
6. “μήπως μας τη σκάσουν σα το Χατζηχρήστο και δεν πάρουμε σέντσι”(*«Μπετόβεν και μπουζούκι»*).
7. “και ποια είναι η Σοφία Λόρεν μπροστά μου; Μπορεί να μην είμαι η Σοφία Λόρεν, αλλά έχω κάτι από τη Τζέην Μανσφιλντ” (*«Ο γαμπρός μου ο δικηγόρος»*, Αφοί Ρουσόπουλοι, 1962, σκην.: Ο. Λάσκος).
8. “ο Τσάρλυ Τσάπλιν είναι φακίρης;”/ “κινηματογράφος γίναμε σήμερα” (λόγω πολυκοσμίας) (*«Εισπράκτωρ 007»*).
9. “να δώσετε χαιρετίσματα στη Μπριζίτ Μπαρντό, πολύ την υπολήπτομαι” (*«Αν ήμουν πλούσιος!»*).

Επίσης, στην ταινία *«Η αρτίστα»* η υπηρέτρια Σταυρούλα πηγαίνει στο σινεμά με σκοπό την θέαση ταινίας με πρωταγωνίστρια την πρώην εργοδότη της και στην ταινία *«Τσιγγάνικο αίμα»* η υπηρέτρια Κολέτα αναφέρει ότι στην έξοδό της επιθυμεί να πάει στον κινηματογράφο.

7.8.3.2 ΜΟΥΣΙΚΗ

1. “πήγα μία βόλτα στο Λονδίνο να δω τους Μπλιζ” (*«Ο άνθρωπος που γύρισε από τα πιάτα»*).
2. “Φαλυρική σκηνή” (*«Ο γίγας της Κυψέλης»*).
3. “σου χρειάζεται ξυλάρα, να μπλαβίσεις, να σε κάνουν σα το μπλακ τον αράπη του Ζαμπέτα” (*«Φουκαράδες και λεφτάδες»*).

7.8.3.3 ΠΡΟΣΩΠΑ ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑΣ

1. “έμπαινε Γιούτσο”/ “Δελαπατρίδης” (*«Ο τρελός τα ‘χει 400»*).
2. “έτσι δεν μπαίνει ούτε ο Γιούτσος”/ “πολιτισμός ίσον καθαριότητας, μέχρι και ο δήμαρχος το διατυμπανίζει «διατηρείτε την πόλη καθαρή»” (*«Αν ήμουν πλούσιος»*).

7.8.3.4 ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ-ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ

1. “ο άγνωστος τουρτοπόλεμος” (σημειωτέον, την περίοδο εκείνη προβαλλόταν η εξαιρετικά επιτυχημένη τηλεοπτική σειρά “Ο άγνωστος πόλεμος”)/ Αναφορά στο Βαρτάνη (πρόκειται για το επίθετο του κεντρικού ήρωα της τηλεοπτικής σειράς “Ο άγνωστος πόλεμος”) (*«Η προεδρίνα»*).
2. Η υπηρέτρια Μαργαρίτα επιθυμεί να παρακολουθήσει τον τηλεοπτικό σταθμό των Ενόπλων Δυνάμεων, ώστε να ακούσει τραγούδια της πατρίδας της, τα Καλάβρυτα. Επίσης, ανακαλύπτει που βρίσκεται ο κύριος της ενόσω παρακολουθεί μία εκπομπή σε απευθείας μετάδοση στην τηλεόραση (*«Ο άνθρωπος που γύρισε από τη ζέστη»*).
3. Η υπηρέτρια απαιτεί να έχει και εκείνη το προνόμιο παρακολούθησης τηλεόρασης (*«Ο σπαγγοραμένος»*).
4. Η Ευδοξία επικαλείται το ραδιόφωνο “μια δοκιμή θα σας πείσει” (*«Η παιχνιδιάρικη»*).

7.8.3.5 ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΣ ΤΥΠΟΣ

1. Η υπηρέτρια Βαγγελιώ διαβάζει φωτορομάντσο και το κραδαίνει στον εργοδότη της λέγοντας “εδώ είναι όλα γραμμένα, εδώ” (*«Ο Μανωλιός στην Ευρώπη»*).
2. Η υπηρέτρια Σταυρούλα μαζί με άλλη μία υπηρέτρια αγοράζουν από το περίπτερο τέσσερα περιοδικά ποικίλης ύλης, από δύο η καθεμία, το “Ρομάντσο”, το “Πρώτο”, το “Πάνθεον” και το “Θησαυρό” και εισπράττουν το εξής σχόλιο του περιπτερούχου “πάλι θα μελετήσετε ρε κορίτσια;” (*«Η μεγάλη θυσία»*).
3. “προτιμώ τα σινερομάντσα, όλο και κάποιος γάμος γίνεται στο τέλος” (*«Ο αισιόδοξος»*).

7.8.3.6 ΠΡΟ-ΠΟ/ ΠΟΔΟΣΦΑΙΡΟ

1. Η υπηρέτρια Κατίνα ρωτά τον εραστή της για τα προγνωστικά ποδοσφαίρου (*«Ο ζηλιαρόγατος»*).
2. Ομοίως, η υπηρέτρια μιλά για τα προγνωστικά ποδοσφαίρου (*«Ο πεθερόπληκτος»*).
3. Η υπηρέτρια Μαρία έχει σχέση με έναν ποδοσφαιριστή και παρακολουθεί ανελλιπώς τους αγώνες της Κυριακής. Μάλιστα, σχολιάζει έναν αγώνα και με περίσσεια πάθους αναπαριστά τη σκηνή της εκτέλεσης του τέρματος χρησιμοποιώντας ένα μαξιλάρι και τελικά σπάζοντας ένα βάζο (*«Μια κυρία στα μπουζούκια»*).

7.8.3.7 ΛΟΙΠΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

1. Η υπηρέτρια Φαίδρα δηλώνει αδυναμία στους μουσικούς (“ψοφάω για την τέχνη”) (*«Ο Ιππόλυτος και το βιολί του»*).

2. Η Χριστίνα πριν γίνει υπηρέτρια εργάζεται ως καλλιτέχνης τσίρκου (*«Ένα αστείο κορίτσι»*).
3. Η Μαρία διαβάζει την πρόβλεψη του ωροσκοπίου για το ζώδιο του Τοξότη, όπου και γίνεται προοικονομία της εξέλιξης της ταινίας (*«Η σταχτοπούτα»*).
4. “τέτοια ποιήματα δεν τα γράφει ούτε ο Καζαμίας” (*«Ο πεθερόπληκτος»*).
5. Η υπηρέτρια Κατερίνα διαβάζει Πομπαντούρ “για να γίνει αλλιώτικη” (*«Το ρομάντσο μιας καμαριέρας»*).

Δεν προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι από τις προεκτεθείσες αναφορές απουσιάζει ο τομέας του θεάτρου, ενώ και στον τομέα του βιβλίου εντοπίζουμε μόνο μια αναφορά. Το μορφωτικό επίπεδο των υπηρετριών δεν καθιστούσε ελκυστική τη θεατρική τέχνη, σε αντίθεση με τον κινηματογράφο, ο οποίος είχε μεγάλη διεισδυτικότητα σε όλα τα κοινωνικά στρώματα.

7.9. ΠΗΓΗ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΩΝ/ΛΥΣΗ ΣΤΟ ΔΡΑΜΑ

Μία σημαντική πτυχή του αναλυόμενου θέματος είναι και η συμβολή των υπηρετριών στη λύση του δράματος μέσω της παροχής πληροφοριών. Η φύση του επαγγέλματος τους δημιουργεί όλες τις προϋποθέσεις, ώστε να γνωρίζουν όλα τα τεκταινόμενα του περιβάλλοντος τους εντός και εκτός οικίας και να διασπείρουν τις πληροφορίες αυτές κατά το δοκούν. Η επαφή με την οικογένεια, αλλά και με μία πληθώρα άλλων προσώπων (επισκέπτες, λοιποί εργαζόμενοι στο σπίτι, υπηρέτριες, θυρωροί, περιπτερούχοι, κ.α.) τροφοδοτούσε τις υπηρέτριες με έναν τεράστιο όγκο πληροφοριών γενικού, αλλά και ειδικότερου ενδιαφέροντος. Σε πολλές ταινίες οι πληροφορίες αυτές

λειτουργούν ως μοχλός της δράσης ή ακόμα και λύσης του δράματος καθιστώντας κατά τον τρόπο αυτό τις υπηρέτριες σημαντικά πρόσωπα στην όλη εξέλιξη της εκάστοτε ταινίας. Ενδεικτικά αναφέρουμε την περιπτωσιολογία, όπου οι παρεχόμενες πληροφορίες οδηγούν στην εξέλιξη της ταινίας. Στην ταινία *«Ο δασκαλάκος ήταν λεβεντιά»* η υπηρέτρια Ματίνα επιθυμώντας να ανταποδώσει τη βοήθεια στον Ευλάμπιο, ο οποίος αποκάλυψε το δράστη της κλοπής, για την οποία είχε κατηγορηθεί η ίδια, του αποκαλύπτει την εις βάρος του απάτη (“40 στρέμματα ψέματα”). Πράγματι, η Ματίνα είχε κρυφακούσει τα ύπουλα σχέδια του εργοδότη της, τα οποία τελικά αποκάλυψε λόγω της ευγνωμοσύνης για την αθώωσή της. Η πληροφορία αυτή οδήγησε στην αποκατάσταση της αλήθειας και την ευτυχή κατάληξη της ιστορίας. Ομοίως, σε τρεις ακόμα ταινίες η υπηρέτρια αποκαλύπτει τα σχέδια του εργοδότη στο υποψήφιο θύμα και τελικά η ιστορία λήγει με το γάμο της υπηρέτριας με το παρ’ ολίγον θύμα. Η Κατίνα αποκαλύπτει την πλεκτάνη του εργοδότη της στον ευκατάστατο ομογενή, εις βάρος του οποίου θα λειτουργούσε, και τελικά παντρεύεται τον ομογενή (*«Ο άνθρωπος που γύρισε από τα πιάτα»*). Επίσης, η υπηρέτρια Ελπίδα γνωρίζοντας την ύπαρξη θησαυρού στον προαύλιο χώρο του κουρείου του Θανάση, καθώς και τη σχεδιαζόμενη απάτη του εργοδότη της, ενημερώνει και βοηθά τον Θανάση να εξασφαλίσει ο ίδιος το θησαυρό. Τελικά, οι δύο νέοι ερωτεύονται και δημιουργούν οικογένεια (*«Ένα ασύλληπτο κορόιδο»*). Επιπλέον, η υπηρέτρια Βαγγελιώ αποκαλύπτει στον Ξενοφώντα τα ύπουλα σχέδια του εργοδότη της εις βάρος του και μετά από την επαναφορά των πραγμάτων στην κανονικότητα το ζεύγος συνάπτει γάμο (*«Εισπράκτωρ 007»*). Θα πρέπει να αναφέρουμε στο σημείο αυτό και την ταινία *«Ξύπνα κορόιδο»*, όπου εντοπίζουμε την αντίστροφη περίπτωση· η υπηρέτρια Τασία σώζει τον εργοδότη της από μία σπείρα απατεώνων, οι οποίοι εποφθαλμιούσαν την περιουσία του, και τελικά τελεί γάμο με το

γιο του. Τέλος, σε μία ακόμα περίπτωση (*«Αν ήμουν πλούσιος!»*) η υπηρέτρια Μέλπω ενημερώνει την εργοδότριά της για το εις βάρος της σχέδιο δύο επίδοξων απατεώνων (“έμένα λέτε κουτορνίθι, αλλά εσείς είστε τώρα.. λάβετε τα μέτρα σας και τα σταθμά σας”).

Σε τρεις ταινίες η πολύτιμη πληροφορία ή μαρτυρία της υπηρέτριας ή και σε μία περίπτωση του υπηρέτη συμβάλλει στην αθώωση ενός άδικα κατηγορηθέντος ανθρώπου. Επί παραδείγματι, η υπηρέτρια Κατερίνα Μαριόλη λειτουργεί ως πρόσωπο- κλειδί για την πλοκή· έχοντας υπάρξει αυτόπτης μάρτυρας της δήθεν απόπειρας ανθρωποκτονίας κατά της εργοδότριάς της κατά την ακροαματική διαδικασία καταθέτει την αλήθεια σχετικά με το περιστατικό στρεφόμενη κατά του εργοδότη της, ο οποίος υποστήριζε την ενοχή του κατηγορουμένου, και παράλληλα επιδιώκει να αθώσει τον φερόμενο ως δράστη (*«Ένας μάγκας στα σαλόνια»*). Επίσης, ο μαύρος υπηρέτης Μοχάμεντ εν τη ρύμη του λόγου αναφέρει στον υποτιθέμενο μαύρο υπηρέτη Μοχάμεντ μία κλοπή, βοηθώντας άθελά του στην εξιχνίαση μιας άλλης κλοπής και συνεπακόλουθα στην αθώωση του δήθεν υπηρέτη Μοχάμεντ (*«Τον αράπη κι αν τον πλένης το σαπούνι σου χαλάς»*). Επιπλέον, στην ταινία *«Ο ακτύπητος.. κτυπήθηκε»* η υπηρέτρια Τασία αποδεικνύει περίτρανα την αθωότητα του συντρόφου της Γιάγκου ως προς μία άδικη κατηγορία κλοπής ηχογραφώντας μάλιστα τη συζήτηση των εργοδοτών της που λειτουργεί ως αποδεικτικό μέσο.

Σε δύο ταινίες η ενημέρωση των υπηρετριών μέσω των Μ.Μ.Ε. οδηγεί στη λύση. Η Βαγγελιώ διαβάζει στην εφημερίδα μία συνέντευξη του πρώην συντρόφου της εργοδότριάς της, ο οποίος πλέον είναι διάσημος αοιδός, όπου δηλώνει ότι “μία γυναίκα αγάπησε και την έχει χάσει”. Η άμεση ενημέρωση της εργοδότριας επ’ αυτού οδηγεί στην επανασύνδεση του ζεύγους (*«Ο Μανωλιός στην Ευρώπη»*). Αντιστοίχως, και η

Μαργαρίτα παρακολουθώντας τηλεόραση και δη μία απευθείας μετάδοση εντοπίζει τον κύριό της να δηλώνει την επιστροφή του στην Αφρική. Αμέσως, ειδοποιεί τη σύζυγό του, η οποία τον αναζητεί, και τελικά η οικογένεια ενώνεται την ύστατη στιγμή στο αεροδρόμιο, ματαιώνοντας κατ' αυτό τον τρόπο τη φυγή του κυρίου («*Ο άνθρωπος που γύρισε από τη ζέστη*»). Όπως και στις δύο ανωτέρω ταινίες, η παροχή της πληροφορίας συνήθως λειτουργούσε ως μέσο επανασύνδεσης ζευγαριών («*Η αγάπη μας*»/ «*Η αρτίστα*»), αλλά και ως σημαντική συνδρομή σε ερωτευμένα ζευγάρια, τα οποία αγωνίζονταν για την έγκριση των γονέων τους («*Η παιχνιδιάρικη*»/ «*Ένας ζόρικός δεκανέας*»). Πράγματι, συχνά οι ερωτευμένοι γόννοι πλούσιων οικογενειών καλούνταν να αντιμετωπίσουν την άρνηση των οικογενειών τους ως προς την συναισθηματική τους ζωή. Στις περιπτώσεις αυτές συνήθως φύλακας-άγγελος τους ήταν οι υπηρέτριες, οι οποίες επιστρατεύονταν για την τελική επικράτηση των ερωτευμένων. Μοναδική είναι η περίπτωση, όπου μία υπηρέτρια αποκαλύπτει τον έρωτα μιας άλλης υπηρέτριας προς τον εργοδότη της με αποτέλεσμα την ένωση του ζευγαριού («*Το αφεντικό μου ήταν κορόιδο*»). Υπήρξε όμως και ο αντίποδας αυτού, αφού σε δύο περιπτώσεις οι υπηρέτριες ακουσίως αποκάλυψαν την εξωσυζυγική σχέση του εργοδότη τους. Στην ταινία «*Ούτε γάτα ούτε ζημιά*» η αγαθή υπηρέτρια Τασία ακούει κατά λάθος στο παντοπωλείο ένα τηλεφώνημα που αφορά τον κύριο της και το μεταφέρει στην κυρία της, δίχως να αντιληφθεί ότι επί της ουσίας το τηλεφώνημα αυτό αποδείκνυε την εξωσυζυγική του δραστηριότητα. Επίσης, στην ταινία «*Η χαρτοπαίχτρα*» η υπηρέτρια Μαριγώ ανακαλύπτει στη βαλίτσα του κυρίου της ένα στηθόδεσμο και το αποκαλύπτει στην κυρία της. Ολοκληρώνοντας την ενότητα αυτή αναφέρουμε την ταινία «*Καινούρια μέρα χάραξε*» (Κ. Στράντζαλης, 1969, σκην.: Κ. Στράντζαλης), όπου η ηλικιωμένη Ασημίνα αποκαλύπτει στον πρώην εργοδότη της ότι ο νεαρός που

γνώρισε η κόρη του είναι γιος της και εγγονός του, τον οποίο ανέθρεψε η ίδια μετά από απόφαση του εργοδότη και ερήμην της κόρης του. Η αποκάλυψη αυτή αποκαθιστά την ισορροπία εντός της οικογένειας αυτής.

Ένα άλλο ζήτημα προς εξέταση είναι και η δραστηριότητα των υπηρετριών αφενός ως πομπών και αφετέρου ως δεκτών πληροφοριών, οι οποίες άπτονται των θεμάτων της οικίας, όπου εργάζονταν. Ως πομποί οι υπηρέτριες συνήθως ανέφεραν τηλεφωνικά ή διά ζώσης τα τεκταινόμενα του εργασιακού τους περιβάλλοντος προκαλώντας μάλιστα και την ανησυχία των εργοδοτών λόγω της ακριτομυθίας τους («*Ο τρελλός τα 'χει 400*»). Οι επισκέπτες («*Μία γυναίκα κατηγορείται*»/ «*Ο σπαγγοραμένος*»/ «*Το κοροϊδάκι της δεσποινίδος*», Αφοί Ρουσόπουλοι, 1960, σκην.: Γ. Δαλιανίδης), οι υποτιθέμενοι επισκέπτες -αλλά στην πραγματικότητα εργοδότες οι οποίοι απουσίαζαν είτε στο εξωτερικό («*Ο άνθρωπος που γύρισε από τη ζέστη*») είτε στο φρενοκομείο («*Ο τρελός τα 'χει 400*»), εξ ου και δεν γνώριζαν τις υπηρέτριες τους-, καθώς και άλλες υπηρέτριες ή σοφέρ («*Πως περνούν οι παντρεμένοι*»/ «*Η μεγάλη θυσία*»/ «*Άνθρωπος για όλες τις δουλειές*») αποτελούσαν κατά κανόνα τους δέκτες των πληροφοριών αυτών άλλοτε ακροθιγώς και άλλοτε λεπτομερώς, όπως επί παραδείγματι στην ταινία «*Το κοροϊδάκι της δεσποινίδος*», όπου η υπηρέτρια προδίδει στον επισκέπτη το μυστικό της κυρίας της περί της ονοματοθεσίας των κατοικίδιών της. Σε κάποιες περιπτώσεις η υπηρέτρια ενημερώνει τον κύριο της σχετικά με την εγκατάλειψή του από τη συμβία του («*Προδομένη*», Αφοί Κυριακόπουλοι, 1965, σκην.: Χ. Κυριακόπουλος/ «*Ανεμοστρόβιλος*», Σπέντζος Φιλμ, 1964, σκην.: Κ. Καραγιάννης) ή με κάποιο άλλο θέμα («*Άπονη ζωή*»).

Ως δέκτες οι υπηρέτριες συχνά αντλούσαν και μετέφεραν πληροφορίες από τους γείτονες στους εργοδότες τους. Άλλοτε μεταφέροντας το θαυμασμό («*Ερωτικές ιστορίες*») και άλλοτε την αρνητική γνώμη («καλά

λένε ότι είσαι γρουσούζης κι ανάποδος”, «Για ποιον χτυπά η κουδούνα»/ «Το στραβόξυλο», Γ. Αντωνιάδης, 1969, σκην.: Ο. Λάσκος) οι υπηρέτριες λειτουργούσαν ως συνδετικός κρίκος της οικίας με τον εξωτερικό κόσμο, ιδίως δε στις περιπτώσεις, όπου οι εργοδότες είναι υπέργηροι και σπανίως βγαίνουν εκτός οικίας («Αγάπη μου παληόγρια», Καραγιάννης-Καρατζόπουλος, 1972, σκην.: Κ. Καραγιάννης/ «Αλλοίμονο στους νέους», Α. Σακελλάριος, 1961, σκην.: Α. Σακελλάριος). Σε μία περίπτωση πηγή πληροφορίας είναι ο περιπετερούχος («Ξύπνα Βασίλη»). Ιδιαίτερη λειτουργία του ρόλου των υπηρετριών είναι και η λεκτική παρουσίαση του βασικού ήρωα της ταινίας συνήθως μέσω της συνομιλίας τους με ένα άλλο πρόσωπο. Κατ’ αυτό τον τρόπο ο θεατής αντλεί πληροφορίες για τον ήρωα και αντιλαμβάνεται καλύτερα την ψυχοσύνθεση και το χαρακτήρα του («Ένας μάγκας στα σαλόνια»/ «Ο μπλοφατζής»/ «Περάστε την πρώτη του μηνός»). Τέλος, ως πομποί ή δέκτες χαρμόσυνων ειδήσεων, συνήθως εγκυμοσύνης, οι υπηρέτριες έπαιρναν κάποιο χρηματικό ποσό ως δώρο. Ειδικότερα, στην ταινία «Αγάπη μου παληόγρια» ο κύριος τάζει στην υπηρέτρια Ασημίνα 2.000 δραχμές σε περίπτωση που η σύζυγός του είναι πράγματι έγκυος και στην ταινία «Τζένη Τζένη» η υπηρέτρια Σοφία αναγγέλλει στον Κοσμά ότι θα γίνει παππούς και εκείνος της δίνει “ρεγάλο”.

7.10. ΑΠΟΛΥΣΕΙΣ/ ΒΙΑ ΚΑΤΑ ΤΩΝ ΥΠΗΡΕΤΡΙΩΝ

Η συμβίωση των υπηρετριών με τους εργοδότες τους δεν ήταν πάντοτε αρμονική και ανέφελη· τουναντίον, συναντούμε αρκετές περιπτώσεις λεκτικής βίας, χειροδικίας και σπανιότερα περιπτώσεις ανθρωποκτονίας εις βάρος των υπηρετριών. Τα κίνητρα για τις ενέργειες αυτές ποικίλλουν και αναλύονται κατωτέρω: Στην ταινία «Τζο ο τρομερός» η υπηρέτρια

Νάντια υφίσταται λεκτική, αλλά και σωματική βία όταν ακούσια σπάζει τη γυάλα με το χρυσόψαρο της εξαδέλφης- εργοδότριας της. Πράγματι, η εξαδέλφη τη χαστουκίζει τονίζοντας της το μίσος που αισθάνεται για κείνη και ο θεός υπερθεματίζει αποκαλώντας την “ζώον”. Στην ταινία «*Ανάμεσα σε δύο γυναίκες*» η προσπάθεια της υπηρέτριας Μαρίας να νουθετήσει την κυρία της και να την εκτρέψει από την ατραπό της χαρτοπαιξίας όχι μόνο είναι ατελέσφορη, αλλά οδηγεί και στον ξυλοδαρμό της ως απόρροια μίας έντονης στιχομυθίας (“-ξεχνάς ότι είσαι υπηρέτρια -εσείς ξεχνάτε ότι είστε κυρία”). Ενίοτε το κίνητρο της βίας ήταν αμιγώς ερωτικό. Ειδικότερα, στην ταινία «*Ιστορία μιας ζωής*» η υπηρέτρια Μαρία υφίσταται καθημερινά λεκτική βία από τη μικροαστή εργοδότριά της. Η απειρία της Μαρίας ως αιτία για πλήθος ζημιών στην οικία προκαλεί την οργή της κυρίας της (“ανίκανο πλάσμα”/ “ζώον”/ “Θα τα κρατήσω από το μισθό σου”/ “αν δε σ’ αρέσει τράβα στο χωριό σου να ψοφήσεις της πείνας”/ “τα λεφτά καλά ξέρεις και τα παίρνεις κάθε μήνα”). Όταν, δε, η κυρία συλλαμβάνει επ’ αυτοφώρω το γιο της σε περιπτύξεις με τη Μαρία την υβρίζει (“πρόστυχη, ξετσίπωτη, ξεδιάντροπη, να σ’ έχω εδώ σα το κορίτσι μου.. ψόφα τώρα κι αύριο το πρωί δρόμο”) και εν συνεχεία την απολύει. Σημειωτέον, απολύσεις υπηρετριών και μάλιστα άδικες, αλλά χωρίς τη χρήση βίας συναντούμε στις εξής ταινίες: 1. «*Η βίλλα των οργίων*» (Finos Film, 1964, σκην.: Ν. Δημόπουλος), όπου ο εργοδότης απολύει την Ουρανία κατηγορώντας την ότι επέτρεψε την είσοδο στην οικία ενός ενοχλητικού δημοσιογράφου, προσλαμβάνοντας την λίγο αργότερα, ώστε να καλέσει την αστυνομία. 2. «*Έχει θείο το κορίτσι*», όπου η συντηρητική εργοδότρια απολύει την Κατερίνα, γιατί “δεν ανέχεται φλερτ και προγαμιαίους ασπασμούς”. 3. «*Κάλλιο πέντε και στο χέρι*», όπου η κυρία απολύει την Ανδριάνα, επειδή καθυστέρησε να της ανοίξει την εξώπορτα και “περίμενε σα δোসάς”, αλλά τελικά ανακαλεί την απόφασή της. Σε δύο περιπτώσεις οι

υπηρέτριες εμπλέκονται σε περιπτώσεις απλής σωματικής βλάβης με τις εργοδότες τους λόγω ερωτικής αντιζηλίας. Ειδικότερα, στην ταινία «*Όλοι οι άνδρες είναι ίδιοι*» η υπηρέτρια Καλλιόπη δέχεται τις θωπείες του εργοδότη της, γεγονός που γίνεται αντιληπτό από τη σύζυγό του με αποτέλεσμα την καθύβριση και τον ξυλοδαρμό της Καλλιόπης (“με την καμαριέρα μου, με τη δούλα μου..”). Επίσης, στην ταινία «*Το ρομάντσο μιας καμαριέρας*» η κυρία ανακαλύπτει στη βαλίτσα της υπηρέτριας Κατερίνας ερωτικές επιστολές που αντάλλασσε με τον σύζυγό της χρησιμοποιώντας ψευδώνυμα -αγνοώντας όμως ο ένας την ταυτότητα του άλλου-, γεγονός που πυροδοτεί την έκρηξή της (“βρώμα, ξεδιάντροπη”). Η σκηνή λήγει με ύβρεις και σωματική βία εκατέρωθεν. Επιπρόσθετα, στην ταινία «*Τα κόκκινα φανάρια*» η υπηρέτρια Κατερίνα άνευ λόγου δέχεται χαστούκι από τον προαγωγό του οίκου ανοχής, όπου και εργάζεται.

Σε τρεις ταινίες η βία κατά των υπηρετριών είχε ως αποτέλεσμα το θάνατό τους. Συγκεκριμένα, στην ταινία «*Το τελευταίο ψέμμα*» η συμπλοκή της υπηρέτριας Κατερίνας, η οποία είναι καρδιοπαθής, με τις δύο εργοδότες της μετά από μία έντονη λογομαχία επιφέρει το θάνατο της πρώτης λόγω καρδιακού επεισοδίου. Επίσης, στην ταινία «*Ο φόβος*» η κωφάλαλη ψυχοκόρη Χρύσα βιάζεται και τελικά δολοφονείται από τον ιδιόρρυθμο γιο της οικογένειας, όπου εργάζεται, ενώ στην ταινία «*Η ιδιωτική μου ζωή*» η ηλικιωμένη υπηρέτρια δολοφονείται, ενώ σφουγγαρίζει γονυπετής. Σε δύο ταινίες οι υπηρέτριες απειλούν με σωματική βία («*Τσιγγάνικο αίμα*», όπου η Κολέτα απειλεί με γουδοχέρι τον τσιγγάνο εραστή της) ή την ασκούν («*Ο Γεροδήμος*», όπου η ψυχοκόρη Χρυσανγή αντιδρά στις προσβολές της κόρης του τσέλιγκα και τη χαστουκίζει εισπράττοντας την εξής αντίδραση “καταραμένη δούλα, όχεντρα, ζηλιάρα”).

Τέλος, αναφέρουμε και ορισμένες ακόμη περιπτώσεις χάριν πληρότητας της έρευνας μας. Στην ταινία *«Αγάπη μου Ουά Ουά»* η έγχρωμη υπηρέτρια θέτει σε αμφισβήτηση την αγάπη του κυρίου της, με τον οποίο πλέον είναι ζευγάρι, επειδή εκείνος δεν την έχει δείρει. Οι προσλαμβάνουσες από τη μακρινή και λιγότερο πολιτισμένη πατρίδα της επιτάσσουν τέτοιου είδους συμπεριφορά ανάμεσα στα ζευγάρια. Στην ταινία *«Ο Γιάννης τα 'κανε θάλασσα»* σωματική βία υφίσταται ένας υπηρέτης ονόματι Γιάννης. Επιπλέον, στην ταινία *«Ο διάβολος και η ουρά του»* ο εργοδότης ασκεί έντονη λεκτική βία στη Σταυρούλα λέγοντας ότι “ο Θεός ξέχασε να της βάλει άλλα δύο πόδια” και αποκαλώντας την “ζών”. Άλλη περίπτωση λεκτικής βίας εντοπίζουμε στην ταινία *«Ο Σταύρος είναι πονηρός»*, όπου ο κύριος αποκαλεί την Κασσιανή “παρλιακό” και “τρένο, σπίτι, αυτοκίνητο, αλλά όχι γυναίκα”. Τέλος, στην ταινία *«Πολύ αργά για δάκρυα»* (Finos Film, 1968, σκην.: Π. Γλυκοφρύδης) μία τραγουδίστρια, κόρη μιας υπηρέτριας, η οποία πλέον έχει αποβιώσει, επιθυμεί να εκδικηθεί τους εργοδότες της μητέρας της λόγω της κακής μεταχείρισης που η τελευταία υφίστατο.

8. ΕΠΙΛΟΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Μετά την επισταμένη μελέτη και ανάλυση των ταινιών επαληθεύσαμε σε μεγάλο βαθμό τις αρχικές ερευνητικές μας υποθέσεις ως προς τα στερεότυπα που ακολουθούν τον επαγγελματικό κλάδο των υπηρετριών. Το χαμηλό μορφωτικό επίπεδο, η ταπεινή καταγωγή, καθώς και η δεινή οικονομική κατάσταση των υπηρετριών ως στερεοτυπικές αντιλήψεις εμφανίζονται στις υπό ανάλυση ταινίες μέσω της ονοματολογίας, της ιδιάζουσας χρήσης της γλώσσας, καθώς και μέσω των πληροφοριών, τις οποίες ο θεατής πληροφορείται από τις ίδιες τις υπηρέτριες αναφορικά με το εν γένει υπόβαθρό τους. Ως προς τις εργασιακές τους διεκδικήσεις οι υπηρέτριες σε ελάχιστες ταινίες εμφανίζονται να ασχολούνται ενεργά με το συνδικαλισμό, όπως επί παραδείγματι τη συμμετοχή σε επαγγελματικά σωματεία, τη συμμετοχή σε απεργίες και σε διαμαρτυρίες. Αντιθέτως, σε πλήθος ταινιών εντοπίζουμε αναφορές υπηρετριών στο χαμηλό μισθό τους, καθώς και στην έλλειψη πολλών επαγγελματικών δικαιωμάτων (ασφάλιση στο Ι.Κ.Α., άδειες, έξοδοι, κ.λπ.), ωστόσο η όλη τους αντίδραση εξαντλείται σ' αυτή την αναφορά. Είναι απόλυτα λογική ασφαλώς η στάση τους, αν αναλογιστούμε τη δυσμενή οικονομική τους κατάσταση και τη συνεπακόλουθη άρνηση τους να διακινδυνεύσουν ακόμη και τον πενιχρό τους μισθό. Η δημιουργία ενός άτυπου μικρόκοσμου επιβεβαιώνεται στο ευρύ δείγμα μας, αφού πράγματι οι υπηρέτριες συνάπτουν φιλικούς δεσμούς με άλλες υπηρέτριες, με τα υπόλοιπα μέλη του υπηρετικού προσωπικού, καθώς και με άλλους επαγγελματίες, με τους οποίους έρχονται συχνά σε επαφή, όπως επί παραδείγματι τους κηπουρούς, τους σοφέρ, τους περιπτερούχους, κ.α. Διόλου τυχαία δεν είναι η απεικόνιση των σχέσεων αυτών, αφού τοιουτοτρόπως τονίζεται η περιχαράκωση των υπηρετριών σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο, το οποίο τις διαχώριζε ευκρινώς από τα ανώτερα

κοινωνικά στρώματα, στα οποία και ανήκαν οι εργοδότες τους. Έντονη είναι η κοινωνική διαστρωμάτωση, όπως αυτή απαθανατίστηκε μέσω του ελληνικού κινηματογράφου. Η στενή σχέση των υπηρετριών με τους εργοδότες τους ως φυσική απόρροια της συμβίωσής τους, καθώς και η ανάπτυξη ποικίλων σχέσεων και δραστηριοτήτων, πόρρω απεχόντων της συμβατικής τους σχέσης, είναι ιδιαίτερα γλαφυρά στις υπό ανάλυση ταινίες. Ενδεικτικά αναφέρουμε την αλλαγή ρόλων των υπηρετριών με εκείνους των εργοδοτών τους, τις ερωτικές σχέσεις ανάμεσά τους, τις οικονομικές δοσοληψίες, κ.α. ως εκφάνσεις του πολυδιάστατου χαρακτήρα των αναπτυσσόμενων σχέσεων. Επιπλέον, ο διακαής πόθος προσωπικής αποκατάστασης με επισφράγισμα τη σύναψη γάμου είναι προφανής στο σύνολο σχεδόν των ταινιών, αφού οι υπηρέτριες αναφέρονται συνεχώς στο θέμα αυτό και μάλιστα μετέρχονται και δόλιων μέσων, ώστε να αποκατασταθούν. Ο ρόλος των υπηρετριών είναι άμεσα συνυφασμένος με την τέλεση γάμου, αφού αποτελεί και ένα μέσο εγκατάλειψης του επαγγέλματος, το οποίο καίτοι στον ελληνικό κινηματογράφο απεικονίστηκε με τρόπο χαριτωμένο, στην πραγματικότητα ήταν ιδιαίτερα σκληρό και χαμηλά αμειβόμενο. Η παραβατική συμπεριφορά των υπηρετριών απασχόλησε ιδιαίτερα την έρευνά μας, αφού σε πολλές ταινίες εντοπίσαμε τις υπηρέτριες σε ρόλους θύματος ή θύτη ή μαρτύρα σε ακροαματικές διαδικασίες. Η αμφίβολη ακεραιότητα των υπηρετριών ως ένα στερεότυπο εις βάρος τους χρησιμοποιήθηκε και στον κινηματογράφο με την εμπλοκή τους σε πολλά περιστατικά με πρίσμα τις παράνομες συμπεριφορές. Ομοίως, η αδιακρισία καθώς και η γνώση όλων των τεκταινομένων της οικογένειας σκιαγραφήθηκαν έντονα, αφού οι υπηρέτριες σε πλήθος ταινιών αποτέλεσαν τον μοχλό δράσης λόγω των πληροφοριών που παρείχαν από και προς τους εργοδότες τους. Τέλος, η βίαιη συμπεριφορά κατά των υπηρετριών, όπως αυτή εμφανίζεται και στον τύπο της εποχής, αποτελεί

μοτίβο, το οποίο χρησιμοποιήθηκε και στον κινηματογράφο διακόπτοντας έστω και σποράδην τον εξωραϊσμό του επαγγέλματος, το οποίο δυστυχώς είχε και αρκετά μελανά σημεία.

Παρά την όποια διαφορά ανάμεσα στην πραγματική και την κινηματογραφική υπόσταση των υπηρετιών, ο ελληνικός κινηματογράφος χρησιμοποίησε ως αναπόσπαστο μέρος των ταινιών το ρόλο της υπηρέτριας αναγνωρίζοντας κατ' αυτό τον τρόπο την λειτουργία και την προσφορά της. Τα στερεότυπα που συνδέονταν με τις υπηρέτριες μοιραία εμφανίστηκαν και κατά την κινηματογραφική ζωή των υπηρετιών σε μικρό ή μεγάλο βαθμό. Εξάλλου, όπως εύστοχα παρατηρεί η Molly Haskell, τα στερεότυπα υπάρχουν στον κινηματογράφο, επειδή υπάρχουν και στην κοινωνία.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

- «2 τρελλοί κι ο ατσίδα», Σ. Τατασόπουλος, 1970, σκην.: Σ. Τατασόπουλος.
- «20 γυναίκες και γω», Finos Film, 1973, σκην.: Γ. Δαλιανίδης.
- «24 ώρες ζωντοχήρα», Ν. Φερμάς, 1969, σκην.: Ν. Αβραμέας.
- «7 χρόνια γάμου», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1972, σκην.: Κ. Καραγιάννης.
- «Αγάπη μου Ουά-Ουά», Finos Film. 1974, σκην.: Γ. Δαλιανίδης.
- «Αγάπη μου παληόγρια», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1972, σκην.: Κ. Καραγιάννης.
- «Αγάπησα μια.. πολυθρόνα», Καραγιάννης - Καρατζόπουλος, 1971, σκην.: Ν. Δημόπουλος.
- «Αθήνα, η κλοπή της οδού Σταδίου», Γ. Δημητρόπουλος, 1968, σκην.: Ν. Μπιμπέλας.
- «Αθώα ή ένοχη», Κρόνος Φιλμ, 1963, σκην.: Ν. Μάτσας.
- «Αλλοίμονο στους νέους», Α. Σακελλάριος, 1961, σκην.: Α. Σακελλάριος.
- «Αλτ! Και σ' έφαγα. Εδώ Πρόκόπης..», Ν. Βαρβέρης, 1969, σκην.: Ν. Βαρβέρης.
- «Αν ήμουν πλούσιος!», Σ. Τατασόπουλος, 1972, σκην.: Σ. Τατασόπουλος.
- «Ανάμεσα σε δύο γυναίκες», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1967, σκην.: Κ. Καραγιάννης.
- «Ανεμοστρόβιλος», Σπέντζος Φιλμ, 1964, σκην.: Κ. Καραγιάννης.
- «Ανήσυχα νειάτα», Γ. Καρατζόπουλος & Σία, 1963, σκην.: Π. Γλυκοφρύδης.

- «Άνθρωπος για όλες τις δουλείες», Αφοί Ρουσόπουλοι, 1966, σκην.: Γ. Κωνσταντίνου.
- «Άπονη ζωή», Αθηνά Φιλμ, 1964, σκην.: Π. Γλυκοφρύδης.
- «Ας με κρίνουν οι γυναίκες», Κλακ Φιλμ, 1968, σκην.: Α. Τέμπος.
- «Αστέρω», Finos Film, 1959, σκην.: Ν. Δημόπουλος.
- «Αυτοί που ξέχασαν τον όρκο τους», Αφοί Κυριακόπουλοι, 1971, σκην.: Χ. Κυριακόπουλος.
- «Αχ, αυτή η γυναίκα μου», Δαμασκηνός- Μιχαηλίδης, 1967, σκην.: Γ. Σκαλενάκης.
- «Γαμπρός απ' την Γαστούνη», Τ. Γιαννόπουλος, 1969, σκην.: Γ. Παπακώστας.
- «Για ποιον χτυπά η κουδούνα», Finos Film, 1968, σκην.: Ο. Λάσκος.
- «Για σένα την αγάπη μου», Η. Περγαντής, 1961, σκην.: Γ. Διζικιρίκης.
- «Δημήτρη μου, Δημήτρη μου», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1967, σκην.: Κ. Καραγιάννης.
- «Διεστραμμένο τρίγωνο», Σκαραβαίος Φιλμ, 1974, σκην.: Γ. Νομικός.
- «Δουλικό αμέσου δράσεως», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1972, σκην.: Κ. Ανδρίτσος.
- «Είναι ένας... τρελλός, τρελλός Βέγγος», Θ. Β. Ταινίες Γέλιου, 1965, σκην.: Π. Γλυκοφρύδης.
- «Εισπράκτωρ 007», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1966, σκην.: Κ. Καραγιάννης.
- «Εκείνες που δεν πρέπει ν' αγαπούν», Finos Film, 1951, σκην.: Α. Σακελλάριος.

- «*Εμπαινε Κίτσο!*», Τ. Γιαννόπουλος, 1968, σκην.: Γ. Παπακώστας.
- «*Ένα αστείο κορίτσι*», Finos Film, 1970, σκην.: Τ. Βουγιουκλάκης.
- «*Ένα ασύλληπτο κορόιδο*», Finos Film, Θ. Β. Ταινίες Γέλιου, 1969, σκην.: Θ. Βέγγος.
- «*Ένα βότσαλο στη λίμνη*», Μήλλας Φιλμ, 1952, σκην.: Α. Σακελλάριος.
- «*Ένας βλάκας και μισός*», Αφοί Ρουσόπουλοι, 1959, σκην.: Γ. Δαλιανίδης.
- «*Ένας βλάκας με πατέντα*», Α. Λαμπρινός, 1963, σκην.: Γ. Πρωτόπαπας- Α. Λαμπρινός.
- «*Ένας Δον Ζουάν για κλάματα*», Γ. Καρατζόπουλος & Σία, 1960, σκην.: Δ. Δαδήρας.
- «*Ένας ζόρικός δεκανέας*», Νόβακ Φιλμς, 1964, σκην.: Β. Μαριόλης.
- «*Ένας κλέφτης με φιλότιμο*», Δ. Γαλάτης, 1968, σκην.: Δ. Γαλάτης.
- «*Ένας μάγκας στα σαλόνια*», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1969, σκην.: Κ. Καραγιάννης.
- «*Ένας μεγάλος έρωτας*», Finos Film, 1964, σκην.: Ν. Δημόπουλος.
- «*Εξωτικές βιταμίνες*», Μασκ Φιλμ, 1964, σκην.: Σ. Καψάσκης.
- «*Επαναστάτης Ποπολάρος*», Finos Film, 1971, σκην.: Γ. Δαλιανίδης.
- «*Ερωτικές ιστορίες*», Ανζερβός, 1959, σκην.: Σ. Καψάσκης.
- «*Εφιάλτης*», Ερρίκος Ανδρέου, 1961, σκην.: Ε. Ανδρέου.
- «*Εφοπλιστής με το ζόρι*», Ιωαννίδης Φιλμ, 1971, σκην.: Γ. Παπακώστας.

- «Έχει θείο το κορίτσι», Η. Περγαντής, 1957, σκην.: Κ. Ανδρίτσος.
- «Η αγάπη μας», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1968, σκην.: Κ. Καραγιάννης.
- «Η άγνωστη της νύχτας», Λέων Φιλμ, 1970, σκην.: Μ. Πλυτά.
- «Η Αλίκη στο ναυτικό», Δαμασκηνός- Μιχαηλίδης/ Finos Film, 1961, σκην.: Α. Σακελλάριος.
- «Η αρτίστα», Κίκος Φιλμ, 1966, σκην.: Κ. Καραγιάννης.
- «Η αρχόντισσα και ο αλήτης», Finos Film, 1968, σκην.: Ν. Δημόπουλος.
- «Η βίλλα των οργίων», Finos Film, 1964, σκην.: Ν. Δημόπουλος.
- «Η γερακίνα», Χρήσμα Φιλμ, 1958, σκην.: Ο. Λάσκος.
- «Η γυναίκα μου τρελάθηκε», Finos Film, 1966, σκην.: Δ. Νικολαΐδης.
- «Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα», Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, 1965, σκην.: Γ. Τζαβέλλας.
- «Η Ελληνίδα στο χαρέμι», Finos Film, 1970, σκην.: Γ. Δαλιανίδης.
- «Η επιστροφή της Μήδειας», Orwo Hellas, 1968, σκην.: Γ. Χριστοδούλου.
- «Η θυρωρίνα», Ν. Αβραμέας, 1968, σκην.: Ν. Αβραμέας.
- «Η ιδιωτική μου ζωή», Ωρα Φιλμ, 1971, σκην.: Ο. Ευστρατιάδης.
- «Η καφετζού», Finos Film, 1956, σκην.: Α. Σακελλάριος.
- «Η Κλεοπάτρα εν δράσει», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1966, σκην.: Κ. Καραγιάννης.
- «Η κυρά μας η μαμμή», Finos Film, 1958, σκην.: Α. Σακελλάριος.
- «Η λεσβία», Σ. Μαρκίδης, 1975, σκην.: Σ. Μαρκίδης.
- «Η Λίζα και η άλλη», Finos Film, 1961, σκην.: Ν. Δημόπουλος.
- «Η μεγάλη θυσία», Τ. Κατραπάς, 1962, σκην.: Κ. Καραγιάννης.

- «*Η παιχνιδιάρικη*», Αφοί Κυριακόπουλοι, 1967, σκην: Χ. Κυριακόπουλος.
- «*Η προεδρίνα*», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1972, σκην: Κ. Καραγιάννης.
- «*Η σταχτοπούτα*», Δήλος Φιλμ, 1960, σκην.: Χ. Αποστόλου.
- «*Η σωφειρίνα*», Γ. Ρούσσος & Σία Α.Ε., Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης, Αιγαίον Φιλμ, 1964, σκην.: Α. Σακελλάριος.
- «*Η τελευταία αποστολή*», Finos Film, 1947, σκην: Ν. Τσιφόρος.
- «*Η χαρτοπαίχτρα*», Finos Film, 1964, σκην.: Γ. Δαλιανίδης.
- «*Θα σε κάνω βασίλισσα*», Α. Καρατζόπουλος, 1964, σκην.: Α. Σακελλάριος.
- «*Θανασάκης ο πολιτευόμενος*», Γκλόρια Φιλμ- Σπέντζος Φιλμ, 1953, σκην.: Α. Σακελλάριος.
- «*Ιστορία μιας ζωής*», Finos Film, 1965, σκην.: Γ. Δαλιανίδης.
- «*Καινούρια μέρα χάραξε*», Κ. Στράντζαλης, 1969, σκην.: Κ. Στράντζαλης.
- «*Κάλλιο πέντε και στο χέρι*», Γ. Οικονομίδης- Μ. Πετρολέκας, 1965, σκην.: Π. Γλυκοφρύδης.
- «*Κάποτε κλαίνε και οι δυνατοί*», Κλακ Φιλμ, 1967, σκην.: Α. Τεγόπουλος.
- «*Καρδιές που ξέρουν ν' αγαπούν*», Σπηλιώτης Φιλμ, 1967, σκην: Ε. Θαλασσινός.
- «*Καυτά..ψυχρά κι ανάποδα*», Σ. Τατασόπουλος, 1971, σκην.: Σ. Τατασόπουλος.
- «*Κόσμος και κοσμάκης*», Αφοί Ρουσόπουλοι, 1964, σκην.: Ο. Λάσκος.
- «*Κρίμα το μπόι σου*», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1970, σκην.: Κ. Καραγιάννης.

- «*Ματωμένα στέφανα*», Ν. Σαμπατάκος & υιός, 1962, σκην.: Ο. Κωστελέτος.
- «*Μία γυναίκα κατηγορείται*», Σπηλιώτης Φιλμ, 1966, σκην.: Γ. Γρηγορίου.
- «*Μία Ιταλίδα απ' την Κυψέλη*», Finos Film, 1968, σκην.: Ν. Δημόπουλος.
- «*Μια κυρία στα μπουζούκια*», Finos Film, 1968, σκην.: Γ. Δαλιανίδης.
- «*Μία τρελλή, τρελλή οικογένεια*», Finos Film, 1965, σκην.: Ν. Δημόπουλος.
- «*Μια τρελλή, τρελλή σαραντάρρα*», Finos Film, 1970, σκην.: Γ. Δαλιανίδης.
- «*Μπετόβεν και μπουζούκι*», Αφοί Ρουσόπουλοι, 1965, σκην.: Ο. Λάσκος.
- «*Ξύπνα Βασίλη*», Finos Film, 1969, σκην.: Γ. Δαλιανίδης.
- «*Ξύπνα καϋμένε Περικλή*», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1969, σκην.: Κ. Ανδρίτσος.
- «*Ξύπνα κορόιδο*», Αφοί Κυριακόπουλοι, 1969, σκην.: Ε. Θαλασσινός.
- «*Ο αισιόδοξος*», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1973, σκην.: Κ. Καραγιάννης.
- «*Ο ακτύπητος.. κτυπήθηκε*», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1970, σκην.: Κ. Ανδρίτσος.
- «*Ο άνθρωπος που γύρισε από τα πιάτα*», Κ. Κονιτσιώτης, 1969, σκην.: Π. Γλυκοφρύδης.
- «*Ο άνθρωπος που γύρισε από τη ζέστη*», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1972, σκην.: Κ. Καραγιάννης.

- «Ο άνθρωπος που έσπαγε πλάκα», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1972, σκην.: Κ. Καραγιάννης.
- «Ο άντρας της γυναίκας μου», Τιτάν Φιλμ, 1962, σκην.: Δ. Δαδήρας.
- «Ο άσωτος», Ανζερβός, 1963, σκην.: Μ. Πλυτά.
- «Ο αχαΐρευτος», Cine Telerevris, 1970, σκην.: Μ. Μαλλιαράκης.
- «Ο γαμπρός μου ο δικηγόρος», Αφοί Ρουσόπουλοι, 1962, σκην.: Ο. Λάσκος.
- «Ο γαμπρός μου ο προικοθήρας», ΑΚ Φιλμς, 1967, σκην.: Β. Σειληνός.
- «Ο Γεροδήμος», Ιωαννίδης Φιλμ, 1962, σκην.: Κ. Καραγιάννης.
- «Ο γεροντοκόρος», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1967, σκην.: Ο. Λάσκος.
- «Ο Γιάννης τα 'κανε θάλασσα», Βεδουράς Φιλμ, 1964, σκην.: Ο. Κωστελέτος.
- «Ο γίγας της Κυψέλης», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1968, σκην.: Κ. Καραγιάννης.
- «Ο γόης», Finos Film, 1969, σκην.: Γ. Δαλιανίδης.
- «Ο δασκαλάκος ήταν λεβεντιά», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1970, σκην.: Κ. Καραγιάννης.
- «Ο Δήμος απ' τα Τρίκαλα», Finos Film, 1962, σκην.: Γ. Δαλιανίδης.
- «Ο διάβολος και η ουρά του», Κόρονετ Φιλμ, 1962, σκην.: Σ. Ζωγραφάκης.
- «Ο εαυτούλης μου», Νόβακ Φιλμ, 1964, σκην.: Ο. Λάσκος.
- «Ο εμίρης και ο κακομοίρης», Αφοί Ρουσόπουλοι, 1964, σκην.: Ο. Λάσκος.

- «Ο εξυπνάκιας», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1966, σκην.: Κ. Καραγιάννης.
- «Ο ζηλιαρόγατος», Ανζερβός, 1956, σκην.: Γ. Τζαβέλλας.
- «Ο Ηλίας του 16^{ου}», Finos Film, 1959, σκην: Α. Σακελλάριος.
- «Ο θάνατος θα ξανάρθη», Finos Film, 1961, σκην.: Ε. Θαλασσινός.
- «Ο Θύμιος τα 'κανε θάλασσα», Γ. Καρατζόπουλος & Σία, 1959, σκην.: Α. Σακελλάριος.
- «Ο Ιππόλυτος και το βιολί του», Καρατζόπουλος Α.- Βέγγος Θ., 1963, σκην: Π. Γλυκοφρύδης.
- «Ο κατήφορος», Finos Film, 1961, σκην.: Γ. Δαλιανίδης.
- «Ο Κλέαρχος, η Μαρίνα κι ο κοντός», Finos Film, 1961, σκην: Ν. Τσιφόρος.
- «Ο λουστράκος», Ανζερβός, 1962, σκην.: Μ. Πλυτά.
- «Ο Μανωλιός στην Ευρώπη», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1971, σκην.: Κ. Καραγιάννης.
- «Ο μεθύστακας του λιμανιού», Αφοί Κυριακόπουλοι, 1967, σκην: Χ. Κυριακόπουλος.
- «Ο Μελέτης στην άμεσο δράση», Αφοί Κυριακόπουλοι, 1966, σκην.: Χ. Κυριακόπουλος.
- «Ο μπλοφατζής», Καραγιάννης - Καρατζόπουλος, 1969, σκην.: Β. Γεωργιάδης.
- «Ο Παπατρέχας», Θ. Β. Ταινίες Γέλιου, 1966, σκην.: Ε. Θαλασσινός.
- «Ο πεθερόπληκτος», Αφοί Κυριακόπουλοι, 1968, σκην.: Χ. Κυριακόπουλος.
- «Ο Σταύρος είναι πονηρός», Ν. Παπαδόπουλος, 1970, σκην.: Ο. Κωστελέτος.

- «*Ο στρίγγλος που έγινε αρνάκι*», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1968, σκην.: Α. Σακελλάριος.
- «*Ο τρελλός της πλατείας Αγάμων*», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1970, σκην.: Κ. Ανδρίτσος.
- «*Ο τρελός τα 'χει 400*», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1968, σκην.: Κ. Καραγιάννης.
- «*Ο φίλος μου ο Λευτεράκης*», Finos Film, 1963, σκην.: Α. Σακελλάριος.
- «*Ο φόβος*», Δαμασκηνός- Μιχαηλίδης, 1966, σκην.: Κ. Μανουσάκης.
- «*Ό, τι θέλει ο λαός*», Ι. Σαραβάνος, 1964, σκην.: Μ. Αδάμης.
- «*Οι εχθροί*», Finos Film, 1965, σκην.: Ν. Δημόπουλος.
- «*Οι σκανδαλιάρηδες*», Νόβακ Φιλμς, 1963, σκην.: Σ. Τατασόπουλος.
- «*Οικογένεια Παπαδοπούλου*», Κύκλος Φιλμ, 1960, σκην.: Ρ. Μανθούλης.
- «*Όλα για το παιδί της*», Παν Φιλμ, 1958, σκην.: Κ. Στράντζαλης.
- «*Όλοι οι άνδρες είναι ίδιοι*», Αφοί Κουρουνιώτη, 1966, σκην.: Α. Σακελλάριος.
- «*Ορκίζομαι, είμαι αθώα*», Αθηνά Φιλμ, 1968, σκην.: Π. Παρασχάκης.
- «*Όταν λείπει η γάτα*», Αφοί Ρουσόπουλοι, 1962, σκην.: Α. Σακελλάριος.
- «*Ούτε γάτα, ούτε ζημιά*», Finos Film, 1955, σκην.: Α. Σακελλάριος.
- «*Περάστε την πρώτη του μηνός*», Α. Καρατζόπουλος, 1965, σκην.: Σ. Καψάσκης.

- «Πολύ αργά για δάκρυα», Finos Film, 1968, σκην.: Π. Γλυκοφρύδης.
- «Πολυτεχνίτης και ερημοσπίτης», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1963, σκην.: Α. Σακελλάριος.
- «Προδομένη», Αφοί Κυριακόπουλοι, 1965, σκην.: Χ. Κυριακόπουλος.
- «Πρωτευουσιάνικες περιπέτειες», Όλυμπος Φιλμ, 1956, σκην.: Γ. Πετροπουλάκης.
- «Πως περνούν οι παντρεμένοι», Ν. Σαμπατάκος, 1958, σκην.: Σ. Τατασόπουλος.
- «Ραντεβού με τον έρωτα», Μακεδονία Ελλάς Φιλμ, 1957, σκην.: Χ. Αποστόλου.
- «Ρημαγμένο σπίτι», Φαέθων Φιλμ, 1965, σκην.: Η. Μαχαίρας.
- «Σαπίλα και αριστοκρατία», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1967, σκην.: Κ. Καραγιάννης.
- «Σατανικές ερωμένες», Φ. Γεωργίτσης, 1974, σκην.: Φ. Γεωργίτσης.
- «Τα κίτρινα γάντια», Finos Film, 1960, σκην.: Α. Σακελλάριος.
- «Τα κόκκινα φανάρια», Δαμασκηνός- Μιχαηλίδης, 1963, σκην.: Β. Γεωργιάδης.
- «Τα ξένα χέρια είναι πικρά», Κλακ Φιλμ, 1968, σκην.: Γ. Παπακώστας.
- «Τζένη Τζένη», Finos Film, 1966, σκην.: Ν. Δημόπουλος- Β. Σεϊτανίδης.
- «Τζο ο τρομερός», Ανζερβός, 1955, σκην.: Ν. Δημόπουλος.
- «Της ζήλειας τα κατώματα», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1971, σκην.: Ο. Λάσκος.

- «*Τι 30, τι 40, τι 50*», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1972, σκην.: Κ. Καραγιάννης.
- «*Το αφεντικό μου ήταν κοροΐδο*», Καραγιάννης - Καρατζόπουλος, 1969, σκην.: Ε. Θαλασσινός.
- «*Το θαύμα της Μεγαλόχαρης*», Κ. Στράντζαλης, 1965, σκην.: Κ. Στράντζαλης.
- «*Το κοροϊδάκι της δεσποινίδος*», Αφοί Ρουσόπουλοι, 1960, σκην.: Γ. Δαλιανίδης.
- «*Το ραντεβού της Κυριακής*», Περγαντής Φιλμ, 1960, σκην.: Ε. Θαλασσινός.
- «*Το ρομάντσο μιας καμαριέρας*», Δ. Αθανασιάδης, 1965, σκην.: Δ. Αθανασιάδης.
- «*Το στραβόξυλο*», Γ. Αντωνιάδης, 1969, σκην.: Ο. Λάσκος.
- «*Το τελευταίο ψέμμα*», Finos Film, 1958, σκην.: Μ. Κακογιάννης.
- «*Τον αράπη κι αν τον πλένης το σαπούνι σου χαλάς*», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1973, σκην.: Κ. Καραγιάννης.
- «*Τρελλοί πολυτελείας*», Ν. Βαρβέρης, 1963, σκην.: Σ. Φωτιάδης.
- «*Τρίτη και 13*», Αφοί Ρουσόπουλοι, 1963, σκην.: Ο. Λάσκος.
- «*Τσιγγάνικο αίμα*», Ερμής Φιλμ, 1956, σκην.: Ν. Τσιφόρος.
- «*Τύφλα να 'χη ο Μάρλον Μπράντο*», Κ. Στράντζαλης, 1963, σκην.: Ο. Λάσκος.
- «*Υπάρχει και φιλότιμο*», Finos Film, 1965, σκην.: Α. Σακελλάριος.
- «*Φουκαράδες και λεφτάδες*», Καραγιάννης- Καρατζόπουλος, 1970, σκην.: Κ. Καραγιάννης.
- «*Φωνάζει ο κλέφτης*», Finos Film, 1965, σκην.: Γ. Δαλιανίδης- Τ. Αλιφέρης.
- «*Χαμένα όνειρα*», Δαμασκηνός- Μιχαηλίδης/ Finos Film, 1961, σκην.: Α. Σακελλάριος.

- «*Χαμένη ευτυχία*», Finos Film, 1966, σκην.: Π. Τάσιος.
- «*Χτυποκάρδια στο θρανίο*», Δαμασκηνός- Μιχαηλίδης/ Birsel Film, 1963, σκην: Α. Σακελλάριος.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Allen, R. C.- Gomery, D. (1985). *Film History, Theory and Practice*. Boston: McGraw- Hill.
- Barthes, R. (1988). *Εικόνα- Μουσική- Κείμενο* (πρόλογος Γ. Βέλτσος/ μτφ. Γ. Σπανός). Αθήνα: Πλέθρον.
- Benjamin, W. (1978). *Δοκίμια για την τέχνη*. Αθήνα: Κάλβος.
- Bodenhausen, G. V. - Macrae, C. N., “The Self-Regulation of Intergroup Perception: Mechanisms and Consequences of Stereotype Suppression” στο Macrae, C. N. -Stangor, C. - Hewstone, M. (ed.) (1996). *Stereotypes and stereotyping*. New York: The Guilford Press.
- Brown, R. (1995). *Prejudice. Its social psychology*. Oxford: Blackwell.
- Crocker, J - Voelkl, K.- Testa, M.- Major, B. “Social Stigma: The Affective Consequences of Attributional Ambiguity” στο Stangor, C. (ed.) (2000). *Stereotypes and Prejudice*. Maryland: Taylor & Francis Group.
- Dovidio, J. F.- Brigham, J.C.- Johnson, B. T.- Gaertner, S.L., “Stereotyping, Prjudice, and Discrimination: Another Look” στο Macrae, C. N.- Stangor, C.-Hewstone, M. (ed.) (1996). *Stereotypes and stereotyping*. New York: The Guilford Press.
- Fein, S.- Spencer, S. J., “Prejudice as Self-Image Maintenance: Affirming the Self Through Derogating Others” στο Stangor, C. (ed.) (2000). *Stereotypes and Prejudice*. Maryland: Taylor & Francis Group.

- Goffman, E. (2001). *Στίγμα: Σημειώσεις για τη φθαρμένη ταυτότητα* (μτφ. Δ. Μακρυνιώτη). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Lippmann, W. (1922). *Κοινή γνώμη* (μτφ. Γ. Καραγιάννης), Αθήνα: Κάλβος.
- Mackie, D. M.- Hamilton, D. L.- Susskind, J.- Rosselli, F., “Social Psychological Foundations of Stereotype Formation” στο Macrae, C. N.-Stangor, C.- Hewstone, M. (ed.) (1996). *Stereotypes and stereotyping*. New York: The Guilford Press.
- Stangor, C.- Schaller, M., “Stereotypes as Individual and Collective Representation” στο Macrae, C. N.- Stangor, C.- Hewstone, M. (ed.) (1996). *Stereotypes and stereotyping*. New York: The Guilford Press.
- Stangor, C. (ed.) (2000). *Stereotypes and Prejudice*. Maryland: Taylor & Francis Group.
- Tudor, A. “Κοινωνιολογία και κινηματογράφος” στο Hill, J.- Church Gibson, P. (επιμ.) (2009). *Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές. Κριτικές προσεγγίσεις* (μτφ. Κ. Βασιλείου, Χ. Κασσιμάτη). Αθήνα: Πατάκης.
- Ακτσόγλου, Μ. (επιμ.) (1994). *Γιώργος Τζαβέλλας, 35^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Ανδρίτσος, Γ. “Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο (1945-1974)” στο Πετσίνη, Π.- Χριστόπουλος, Δ. (2016). *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ-Παράρτημα Ελλάδας.
- Αντόρνο, Τ.- Χορκχάιμερ, Μ. “Η βιομηχανία της κουλτούρας: Ο Διαφωτισμός ως εξαπάτηση των μαζών” στο Αντόρνο, Τ.- Λόβενταλ, Λ.- Μαρκούζε, Χ - Χορκχάιμερ, Μ. (1984). *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*. Αθήνα: Ύψιλον.

- Βρύζας, Κ. (1997). *Παγκόσμια επικοινωνία. Πολιτιστικές ταυτότητες*. Αθήνα: Gutenberg.
- Γερμανός, Φ. (1972). *Ούτε αλάτι ούτε πιπέρι*. Αθήνα: Γρηγόρης.
- Γεωργιάδης, Β. (1981). *Κινηματογράφος και τηλεόραση. Το αλμανάκ της ελληνικής οθόνης*. Αθήνα: Τολίδης.
- Γουδέλης, Τ. “Ανδρικά μοντέλα στον ελληνικό κινηματογράφο” στο *Αρχαιολογία. Αφιέρωμα: Ο άνδρας*. Τεύχος 41, Δεκέμβριος 1991.
- Γρηγορίου, Γ. (1988). *Μνήμες σε Άσπρο και σε Μαύρο Ι. Τα ηρωικά χρόνια*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Δαλιανίδης, Γ. (2005). *Ο κινηματογράφος, τα πρόσωπα κι εγώ*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Δελαπόρτας, Μ. (2001). *Αλέκος Σακελλάριος, Το ταλέντο βγήκε απ’ τον παράδεισο*. Αθήνα: Άγκυρα.
- Δελβερούδη, Ε.-Α. (2005). *Οι νέοι στις κωμωδίες του Ελληνικού κινηματογράφου, 1948-1974*, Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε.
- Διαμαντόπουλος, Β. (2015). *Ρόλοι και Κώδικες στον Ελληνικό Κινηματογράφο 1950-1974. Φαρσοκωμωδία- Ομοφυλοφιλία*, Αθήνα: Οδός Πανός.
- Καζάκος, Κ. “Παλιός εμπορικός κινηματογράφος” στο Σολδάτος, Γ. (επιμ.) (2001). *Ντίνος Δημόπουλος. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 2001*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Καιροφύλας, Γ. (1993). *Η Αθήνα τη δεκαετία του ’50*. Αθήνα: Φιλিপπότης.
- Καιροφύλας, Γ. (1997). *Η Αθήνα τη δεκαετία του ’60*. Αθήνα: Φιλিপπότης.

- Καιροφύλας, Γ. (2014). *Αναμνήσεις ενός Αθηναίου*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Καλτάκη, Μ. “Η κωμωδία ως έμμεση πηγή της ιστορίας. Υπηρετρίες στην ελληνική κωμωδία (1863-1913)” στο Βιβιλάκης, Ι. (επιμ.) (2007). *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*. Αθήνα: Argo.
- Καμβασινού, Κ. (2005). *Finos Film, Φιλοποίμην και Τζέλλα*. Αθήνα: Ορφέας.
- Κατάκη, Χ. (1998). *Οι τρεις ταυτότητες της ελληνικής οικογένειας: Ψυχοκοινωνικές διεργασίες*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Κατσουνάκη, Μ. “Κινηματογράφος: Σε μεταβατικό στάδιο” στο *Επτά Ημέρες, Η Καθημερινή, Αφιέρωμα: Η Ελλάδα τον 20^ο αιώνα (1965-1970)*, 12/12/99.
- Κατσουνάκη, Μ. “Άνεμος ανατροπής” στο *Επτά Ημέρες, Η Καθημερινή, Αφιέρωμα: Η Ελλάδα τον 20^ο αιώνα (1970-1980)*, 19/12/99.
- Κόλλιας, Α. (2014). *Ανάλυση περιεχομένου. Εξέλιξη, τεχνικές και εφαρμογές της μεθόδου στη μελέτη της επικοινωνίας*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Κομνηνού, Μ. (2001). *Από την αγορά στο θέαμα. Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Κοσμά, Υ. “Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο του ’60: Η ταινία Δεσποινίς Διευθυντής” στο Ρήγος, Α.- Σεφεριάδης, Σ. Ι.- Χατζηβασιλείου, Ε. (επιμ.) (2008). *Η «σύntonη» δεκαετία του ’60. Θεσμικό πλαίσιο, κομματικές στρατηγικές, κοινωνικές συγκρούσεις, πολιτισμικές διεργασίες*. Αθήνα: Καστανιώτης.

- Κυριαζή, Ν. (1999). *Η κοινωνιολογική έρευνα. Κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*. Αθήνα: Πεδίο.
- Κυριακός, Κ. (2001). *Διαφορετικότητα και ερωτισμός*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Λαζόπουλος, Λ. “Αρχετυπικές μορφές της ελληνικής κωμωδίας του κινηματογράφου” στο *Θεατρογραφίες. Επιστήμες του θεάματος και της τέχνης. Επιθεώρηση του Κέντρου σημειολογίας του θεάτρου Τεύχος 13*. Αθήνα: Προπομπός.
- Λαμπρίδης, Ε. Α. (2004). *Στερεότυπο, Προκατάληψη, Κοινωνική ταυτότητα. Μελετώντας τις δυναμικές της κοινωνικής αναπαράστασης για τους τσιγγάνους*. Αθήνα: Gutenberg.
- Λυδάκη, Α. (2012). *Μέσα από την κάμερα. Κινηματογράφος και κοινωνική πραγματικότητα*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Μοσχοβάκης, Α. “Ο κινηματογράφος. Χρονικό Οκτώβριος 1965 - Σεπτέμβριος 1966” στο *Θέατρο. Έκδοση θεάτρου, μουσικής, χορού και κινηματογράφου για το 1966*. Αθήνα: Θ. Κρίτας.
- Μπουνιάς, Α. (1994). *30 χρόνια πίσω από την κάμερα της Finos Film*. Αθήνα: Σμυρνιωτάκης.
- Παπαδημητρίου, Λ. (2009). *Το ελληνικό κινηματογραφικό μιούζικαλ. Κριτική- πολιτισμική θεώρηση* (μτφ. Μ. Κουλεντιανού, Α. Παρούση). Αθήνα: Παπαζήση.
- Παραδείση, Μ. (2006). *Κινηματογραφική αφήγηση και παραβατικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο (1994-2004)*. Αθήνα: Τυπωθήτω.
- *Περιοδικό Σινεμά, 100 χρόνια κινηματογράφος* (ειδικό τεύχος εκτός σειράς), 1995.

- Πρέκας, Α. (2003). *Σαν παλιό σινεμά..Οι «γνωστοί μας άγνωστοι» ηθοποιοί, ιστορίες από την πορεία τους στη ζωή, την τέχνη, καθώς και χίλιες σπάνιες φωτογραφίες*. Αθήνα: Σύγχρονοι Ορίζοντες.
- Σακαλάκη, Μ. “Η ανάλυση περιεχομένου” στο Παπαστάμου, Σ. (επιμ.) (2001). *Εισαγωγή στην κοινωνική ψυχολογία. Τόμος 1. Επιστημολογικοί προβληματισμοί και μεθοδολογικές κατευθύνσεις*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Σακελλάριος, Α. (1990). *Λες και ήταν χθες...* Αθήνα: Σμυρνιωτάκης.
- Σκαρπέλος, Γ. (2011). *Εικόνα και κοινωνία, Από την κοινωνική φωτογραφία στην οπτική κοινωνιολογία*, Αθήνα: Τόπος.
- Σολδάτος, Γ. (1999). *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, Α' Τόμος (1900-1967)*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σολδάτος, Γ. (επιμ.) (2000). *Ντίνος Κατσουρίδης. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης- Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σούμας, Θ. (2009). *Εθνικές κινηματογραφίες, στιλ και σκηνοθέτες*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Στυλιανοπούλου, Δ. (2012). *Δέσποινα Στυλιανοπούλου. Ηθοποιός αμέσου δράσεως. Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Τετράγωνο.
- Σωτηροπούλου, Χ. (1989). *Ελληνική κινηματογραφία, 1965-1975: θεσμικό πλαίσιο, οικονομική κατάσταση*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Σωτηροπούλου, Χ. (1995). *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο, επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, Αθήνα: Θεμέλιο.
- Τριανταφυλλίδης, Ι. (1997). *Στο τέλος μιλάει το πανί*. Αθήνα: Άμμος.

- Τριανταφυλλίδης, Ι. (2000). *Ταινίες για φίλημα. Ένα αφιέρωμα στον Φιλοποίμενα Φίνο και τις ταινίες του*. Αθήνα: Εξάντας.
- Τριανταφυλλίδης, Ι. (2014). *Ο Γιάννης Δαλιανίδης μιλάει στον Ιάσονα Τριανταφυλλίδη*. Αθήνα: Andy's Publishers.
- Τριανταφυλλίδης, Ι. (2015). *Ελληνικός κινηματογράφος. Οι ηθοποιοί που έγραψαν ιστορία*. Αθήνα: Το Βήμα.
- Τριανταφυλλίδης, Ι. (2015). *Ελληνικός κινηματογράφος. Οι ταινίες που έγραψαν ιστορία*. Αθήνα: Το Βήμα.
- Τριανταφύλλου, Σ. “Watch out: Cinema is so permanent” στο Φερρό, Μ. (2002). *Κινηματογράφος και ιστορία* (μτφ. Π. Μαρκέτου/ πρόλογος: Σ. Τριανταφύλλου). Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Φενέκ Μικελίδης, Ν. (2005), *100 χρόνια ελληνικού και ξένου κινηματογράφου. Όλες οι ελληνικές ταινίες από το 1897 μέχρι σήμερα*. Αθήνα: Η. Μανιατέας.
- Φίλιας, Α. (1995). *Η Υπηρέτρια. Περιβάλλον- Προσωπικότητα- Προσφορά*. Πάτρα: χ. ε..
- Χαντζαρούλα, Π. (2012). *Σμιλεύοντας την υποταγή. Οι έμμισθες οικιακές εργάτριες στην Ελλάδα το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Χαντζή, Α. “Κοινωνικά στερεότυπα και διομαδικές σχέσεις” στο Παπαστάμου, Σ. (επιμ.) (2006). *Εισαγωγή στην κοινωνική ψυχολογία. Τόμος 2. Η παράδοση*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Χαρίτος, Δ., “Ανακαλύπτοντας τον κινηματογράφο απ’ την αρχή” στο Σολδάτος, Γ. (επιμ.) (1996), *Γρηγόρης Γρηγορίου. 37ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Αθήνα: Αιγόκερως.

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

- http://efimeris.nlg.gr/ns/pdfwin_ftr.asp?c=124&pageid=1&id=81350&s=0&STEMTYPE=0&STEM_WORD_PHONETIC_IDS=&CropPDF=0
- http://efimeris.nlg.gr/ns/pdfwin_ftr.asp?c=64&pageid=1&id=1008827&s=0&STEMTYPE=0&STEM_WORD_PHONETIC_IDS=&CropPDF=0
- http://efimeris.nlg.gr/ns/pdfwin_ftr.asp?c=64&pageid=1&id=493918&s=0&STEMTYPE=0&STEM_WORD_PHONETIC_IDS=ARxARsARjARtARhARwARtARlASBARp&CropPDF=0
- http://efimeris.nlg.gr/ns/pdfwin_ftr.asp?c=64&pageid=1&id=945150&s=0&STEMTYPE=0&STEM_WORD_PHONETIC_IDS=&CropPDF=0
- www.dailymotion.com
- www.finosfilm.com
- www.greek-movies.com
- www.karagiannis-karatzopoulos.com
- www.tainiothiki.gr
- www.youtube.com