

«Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών»

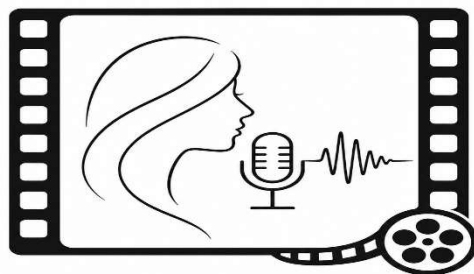
«Πρόγραμμα Δημιουργικής Γραφής»

Διπλωματική Εργασία

«Ποιος μιλάει και για ποιον; Ο αφηγητής voice-over στον
ελληνικό κινηματογράφο 1950–1970 ως μηχανισμός
κοινωνικής ερμηνείας και η αναπλαισίωση του ανδρικού
voice-over μέσω της γυναικείας φωνής»

Υπαπαντή Βατζάκα

Επιβλέπων καθηγητής: Νικόλαος Σαραφιανός



Πάτρα, Ιούνιος, 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

«Ποιος μιλάει και για ποιον; Ο αφηγητής voice-over στον
ελληνικό κινηματογράφο 1950–1970 ως μηχανισμός
κοινωνικής ερμηνείας και η αναπλαισίωση του ανδρικού
voice-over μέσω της γυναικείας φωνής»

Υπαπαντή Βατζάκα

Επιτροπή Επίβλεψης Πτυχιακής / Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:

Νικόλαος Σαραφianός

Κ-Σ του ΕΑΠ

Συν-Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Έλενα Τριανταφυλλοπούλου

Κ-Σ του ΕΑΠ

Υπαπαντή Βατζάκα,
«Ποιος μιλάει και για ποιον; Ο αφηγητής voice-over στον ελληνικό
κινηματογράφο 1950–1970 ως μηχανισμός κοινωνικής ερμηνείας
και η αναπλαισίωση του ανδρικού voice-over μέσω της γυναικείας
φωνής»

*«Ευχαριστώ θερμά τον καθηγητή μου, που πίστεψε σε μένα, τον γιο μου για την αγάπη και
τη δύναμη, που μου έδωσε, την οικογένειά μου, που στηρίζει πάντα τα βήματά μου και τους
ανθρώπους, που μπαίνουν στη ζωή μας σαν τυφώνες...»*

Περίληψη

Η παρούσα εργασία εξετάζει τον ρόλο του αφηγητή voice-over στον ελληνικό κινηματογράφο της περιόδου 1950-1970, διερευνώντας τη λειτουργία του ως μηχανισμού κοινωνικής ερμηνείας και αφηγηματικής καθοδήγησης του θεατή. Βασικός στόχος της μελέτης είναι η ανάδειξη του τρόπου με τον οποίο η αφηγηματική φωνή οργανώνει την πρόσληψη των χαρακτήρων και των γεγονότων, ιδίως σε σχέση με τη γυναικεία παρουσία και τη διαμόρφωση έμφυλων αναπαραστάσεων στον ελληνικό λαϊκό κινηματογράφο.

Το θεωρητικό μέρος της εργασίας εστιάζει στη λειτουργία του voice-over ως αφηγηματικού μέσου που δεν περιορίζεται στην επεξήγηση της εικόνας, αλλά συμβάλλει ενεργά στη νοηματοδότηση της κινηματογραφικής αφήγησης, στη διαχείριση της οπτικής γωνίας και στη διαμόρφωση κοινωνικών και ιδεολογικών αναγνώσεων. Παράλληλα, εξετάζεται το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο της μεταπολεμικής Ελλάδας, μέσα στο οποίο αναπτύσσεται ο ελληνικός κινηματογράφος της συγκεκριμένης περιόδου.

Στο πρακτικό μέρος της έρευνας αναλύονται οι ταινίες *Η Κάλπικη Λίρα* (1955), *Λόλα* (1964) και *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα* (1965), μέσα από μια διαδικασία υποθετικής αναπλαισίωσης του υπάρχοντος αφηγηματικού σχήματος. Μέσω της δημιουργικής εισαγωγής εσωτερικού γυναικείου voice-over επιχειρείται η μετατόπιση της αφηγηματικής αυθεντίας από τον εξωτερικό αφηγηματικό λόγο στη βιωμένη εμπειρία των γυναικείων χαρακτήρων, με στόχο την ανάδειξη εναλλακτικών τρόπων κατανόησης της δράσης και της γυναικείας υποκειμενικότητας.

Τα αποτελέσματα της εργασίας καταδεικνύουν ότι το voice-over λειτουργεί ως ουσιαστικός μηχανισμός ερμηνείας και ιδεολογικής διαμεσολάβησης της κινηματογραφικής αφήγησης. Παράλληλα, η υποθετική μετατόπιση της αφηγηματικής φωνής αποκαλύπτει αφηγηματικά κενά και έμφυλες σιωπές, αναδεικνύοντας τη δυνατότητα επανανοηματοδότησης των κινηματογραφικών έργων μέσω της γυναικείας φωνής.

Λέξεις – Κλειδιά

voice-over, ελληνικός κινηματογράφος 1950–1970, αφηγηματική φωνή, γυναικεία υποκειμενικότητα, κινηματογραφική αφήγηση, κοινωνική ερμηνεία

Abstract

The present study examines the role of the voice-over narrator in Greek cinema during the period 1950-1970, investigating its function as a mechanism of social interpretation and narrative guidance for the viewer. The primary objective of this research is to explore the ways in which narrative voice shapes the reception of characters and events, particularly in relation to female representation and the construction of gendered identities in Greek popular cinema.

The theoretical part of the study focuses on the function of voice-over as a narrative device that extends beyond merely explaining the image, actively contributing to the production of cinematic meaning, the management of perspective, and the formation of social and ideological interpretations. At the same time, the historical and social context of post-war Greece is examined, within which Greek cinema of this period developed.

The creative part of the research analyzes the films *The Counterfeit Coin* (1955), *Lola* (1964), and *A Woman Must Fear Her Husband* (1965) through a process of hypothetical reframing of the existing narrative structure. Through the creative introduction of an internal female voice-over, the study attempts to shift narrative authority from the external narrator to the lived experience of female characters, aiming to reveal alternative ways of understanding action and female subjectivity.

The findings demonstrate that voice-over functions as an essential mechanism of interpretation and ideological mediation in cinematic narration. Furthermore, the hypothetical displacement of narrative voice reveals narrative silences and gender inequalities, highlighting the possibility of reinterpreting cinematic works through the perspective of female voice.

Keywords

voice-over, Greek cinema (1950–1970), narrative voice, female subjectivity, cinematic narration, social interpretation

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	v
Abstract	vi
Περιεχόμενα	vii
Εισαγωγή.....	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο της περιόδου 1950-1970: Έμφυση Εμπειρία, Δημόσιος Λόγος και Αφηγηματική Σιωπή.....	4
1.1 Η ελληνική κοινωνία της περιόδου 1950-1970: Ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο	5
1.2 Ο έντυπος δημοσιογραφικός λόγος και η ορατότητα της γυναικείας εμπειρίας.....	6
1.3 Από την ορατότητα στην διαμεσολάβηση: ποιος μιλά για την γυναίκα	6
1.4 Το ανδρικό voice-over ως μηχανισμός εξομάλυνσης	8
1.5 Η αφηγηματική σιωπή ως πολιτισμική επιλογή.....	9
1.6 Σύνοψη του 1 ^{ου} κεφαλαίου.....	10
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Παρουσίαση και ερμηνεία κινηματογραφικών παραδειγμάτων	11
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Κάλπικη Λίρα (1955) και Voice-Over: η ανανέωση του αφηγηματικού μέσου που αγνοήθηκε	12
3.1 Το Voice-Over ως σκηνοθετική επιλογή και η λειτουργία του	12
3.2 Η σύνδεση με τον χρόνο και τον τόπο	13
3.3 Από την εμπειρία στο αποτέλεσμα: η αφηγηματική αποσιώπηση της γυναικείας φωνής	15
3.4 Ο αφηγητής ως φορέας της κοινωνικής ματιάς μιας ταινίας.....	16
3.5 Συμπεράσματα μικροανάλυσης.....	17
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. Λόλα (1964) και Voice-Over: η "επικίνδυνη" γυναίκα ως αφηγηματικό πρόβλημα.....	18
4.1 Το Voice-Over ως σκηνοθετική επιλογή και η λειτουργία του.....	18
4.2 Η σύνδεση με τον χρόνο και τον τόπο.....	18
4.3 Το Voice-Over ως μηχανισμός υπακοής στην κυρίαρχη πατριαρχική αντίληψη.....	20
4.4 Από την ερμηνεία στη μαρτυρία.....	21
4.5 Ποιος μιλά όταν κανείς δεν αφηγείται: το τραγούδι ως αφηγηματικό μέσο στην ταινία Λόλα.....	22
4.6 Συμπεράσματα μικροανάλυσης.....	26
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα (1965) και Voice-Over: η καθημερινή πατριαρχία ως "φυσική τάξη".....	27
5.1 Το Voice-Over ως σκηνοθετική επιλογή και η λειτουργία του.....	29
5.2 Η εξομάλυνση μέσω της αφηγηματικής οικειότητας.....	29
5.3 Ποιος μιλά, πριν μιλήσει η ηρωίδα; Η συλλογική γυναικεία παρέμβαση.....	31
5.4 Η σιωπή που αποκτά λόγο.....	33
5.5 Συμπεράσματα μικροανάλυσης.....	35
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6. Η αφήγηση ως μηχανισμός αποδυνάμωσης της γυναικείας εμπειρίας.....	35
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7. Δημιουργικό μέρος: το γυναικείο V.O. στις τρεις ταινίες.....	36
7.1 Θεωρητική θεμελίωση: Αφήγηση, φωνή και ιδεολογική πλαισίωση.....	36
7.2 Υποθετική αναπλαισίωση.....	38
7.3 Η συνθετική λειτουργία των τριών voice-over αφηγητριών.....	63

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8. Συμπεράσματα.....	65
Βιβλιογραφία.....	70

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο κινηματογράφος δεν είναι απλώς κινούμενες εικόνες σε μια οθόνη, ούτε μια εύκολη διαφυγή από την πραγματικότητα, ούτε ένα παθητικό θέαμα που απλώς καταναλώνεται και γρήγορα ξεχνιέται. Δεν είναι μόνο ψυχαγωγία ούτε μόνο αφήγηση. Δεν περιορίζεται σε ιστορίες που αρχίζουν και τελειώνουν μέσα σε λίγες ώρες. Κι όμως μέσα από όλα αυτά που δεν είναι, τελικά αποκαλύπτεται αυτό που πραγματικά είναι. Ο κινηματογράφος, λοιπόν, είναι μια ζωντανή τέχνη, σύνθετη που συνδυάζει εικόνα, ήχο και αφήγηση και, που διαμορφώνει συνειδήσεις, γεννά συναισθήματα και συνομιλεί διαρκώς με την εποχή της. Ο κινηματογράφος είναι ένας τρόπος να βλέπουμε και ταυτόχρονα να ξαναμαθαίνουμε τον κόσμο γύρω μας, τον εαυτό μας αλλά και τους άλλους. Αποτελεί μια εμπειρία, που δεν τελειώνει με το τέλος της ταινίας, αλλά συνεχίζει να υπάρχει και να γεννά νέα συναισθήματα και νέες σκέψεις.

Ο ελληνικός κινηματογράφος πέρασε από πολλά στάδια. Δεν ξεκίνησε ως οργανωμένη βιομηχανία, αλλά ως μια αυθόρμητη ανάγκη καταγραφής και αφήγησης της ζωής. Οι πρώτες κινηματογραφικές απόπειρες εμφανίζονται από τις αρχές του εικοστού αιώνα, όμως η ουσιαστική του άνθιση έρχεται μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο με τις δεκαετίες του '50 και του '60 να αποτελούν τη χρυσή εποχή, κατά την οποία οι ταινίες γεμίζουν τις αίθουσες, καθρεφτίζουν τις αξίες, τις αγωνίες και τα όνειρα της ελληνικής κοινωνίας. Από τη δεκαετία του '70 και έπειτα, ο κινηματογράφος περνά σε μια εσωτερική και πιο καλλιτεχνική φάση αναζητώντας νέες μορφές έκφρασης και ταυτότητας. Στη σημερινή εποχή, ο ελληνικός κινηματογράφος έχει πλέον επαναπροσδιορίσει τη θέση του με δημιουργούς, που πλέον τολμούν να πειραματίζονται και ξεχωρίζουν διεθνώς, λαμβάνοντας βραβεία και αποδεικνύοντας ότι παραμένει ζωντανός, εξελίσσεται και είναι ουσιαστικά παρών στο παγκόσμιο κινηματογραφικό τοπίο.

Στην παρούσα εργασία θα μελετήσουμε τον ελληνικό κινηματογράφο της εικοσαετίας, που ξεκινά από το 1950 και καταλήγει στο 1970. Ο ελληνικός κινηματογράφος της περιόδου αυτής προσφέρει σημαντικές αφηγήσεις, κοινωνικές θεματικές και ενδιαφέρουσες αισθητικές επιλογές. Πρόκειται για μια εποχή, όπου οι ταινίες λειτουργούν τόσο ως λαϊκό θέαμα όσο και ως πολιτισμικό τεκμήριο αποτυπώνοντας αντιφάσεις αλλά και μεταβάσεις της ελληνικής κοινωνίας για το θεατή προσφέροντας συγκίνηση και ψυχαγωγία. Για το μελετητή ανοίγουν ένα πεδίο ανάλυσης γύρω από την αφήγηση, τους κοινωνικούς ρόλους

αλλά και τους τρόπους με τους οποίους ο κινηματογράφος διαμορφώνει και ερμηνεύει την πραγματικότητα.

Στο πλαίσιο αυτό ο ελληνικός κινηματογράφος της περιόδου 1950-1970 δεν περιορίζεται μόνο στη θεματική και στους χαρακτήρες του. Αντίθετα, αναπτύσσει και συγκεκριμένες αφηγηματικές τεχνικές, που καθοδηγούν την πρόσληψη του θεατή. Μεταξύ άλλων, το voice-over αναδεικνύεται ως ένα ιδιαίτερα λειτουργικό εργαλείο. Αποτελεί μια φωνή που δεν ανήκει απαραίτητα στην εικόνα, αλλά τη συμπληρώνει, την ερμηνεύει και τη νοηματοδοτεί. Μέσα από αυτή ο θεατής δεν βλέπει απλώς μια ιστορία να εκτυλίσσεται, αλλά καλείται να την κατανοήσει μέσα από ένα συγκεκριμένο πρίσμα, καθώς η αφήγηση αποκτά κατεύθυνση, συναίσθημα και συχνά αποτελεί έναν διακριτικό αλλά και διακριτό σχολιασμό που γεφυρώνει την εικόνα με την εσωτερική εμπειρία προσώπων και εποχής.

Ο Έλληνας σκηνοθέτης της εποχής αξιοποίησε εκτενώς το voice-over ως αφηγηματικό εργαλείο, όχι μόνο για λόγους τεχνικής οικονομίας ή δραματικής συνοχής, αλλά και ως μηχανισμό ερμηνείας της κοινωνικής πραγματικότητας. Σύμφωνα με τον Seymour Chatman (1978, σ. 117), ο αφηγητής δεν αποτελεί ουδέτερο φορέα πληροφορίας, αλλά μεταφέρει συγκεκριμένη οπτική εντός ενός αξιακού συστήματος, καθοδηγώντας την πρόσληψη των γεγονότων από τον θεατή. Στο πλαίσιο αυτό, η χρήση του voice-over μπορεί να ιδωθεί ως εκφραστικό μέσο, που οργανώνει και παράλληλα, ερμηνεύει την κινηματογραφική αφήγηση, εντάσσοντας τα επιμέρους γεγονότα σε ένα ευρύτερο νοηματικό και ιδεολογικό πλαίσιο. Η εξωδιηγητική φωνή, συχνά ανδρική, υποθέτουμε ότι λειτουργεί ως αυθεντία που καθοδηγεί τον θεατή, ηθικοποιεί τα γεγονότα και προσφέρει ένα ερμηνευτικό πλαίσιο για χαρακτήρες, σχέσεις και κοινωνικές εντάσεις. Στο πλαίσιο αυτό, το voice-over δεν περιορίζεται στην αφηγηματική του λειτουργία, αλλά συγκροτεί έναν λόγο που αντανακλά και ταυτόχρονα διαμορφώνει το κοινωνικό γίνεσθαι της μετεμφυλιακής και προδικτατορικής Ελλάδας.

Η παρούσα εργασία δε διερευνά απλώς τη λειτουργία του αφηγητή voice-over στον ελληνικό κινηματογράφο της περιόδου 1950-1970, αλλά εστιάζει στην έμφυλη διάσταση της αφηγηματικής φωνής. Ιδιαίτερη έμφαση δηλαδή, δίνεται στην κυριαρχία του ανδρικού voice-over και στον τρόπο με τον οποίο αυτός ο αφηγηματικός μηχανισμός κατασκευάζει και ερμηνεύει τη γυναικεία εμπειρία σε αντιδιαστολή με τη χρήση του ίδιου «εργαλείου» μέσω της γυναικείας φωνής, προκειμένου να εξεταστεί πώς μεταβάλλεται το νόημα της

*Υπαπαντή Βατζάκα,
«Ποιος μιλάει και για ποιον; Ο αφηγητής voice-over στον ελληνικό
κινηματογράφο 1950–1970 ως μηχανισμός κοινωνικής ερμηνείας
και η αναπλαισίωση του ανδρικού voice-over μέσω της γυναικείας
φωνής»*

αφήγησης, η ιδεολογική της φόρτιση αλλά και η θέση των γυναικείων χαρακτήρων εντός της κινηματογραφικής αφήγησης.

Μέσα από επιλεγμένα παραδείγματα ελληνικών ταινιών, η μελέτη επιχειρεί να αναδείξει το voice-over ως κρίσιμο σημείο σύγκλισης της αισθητικής, της ιδεολογίας και της κοινωνικής αναπαράστασης, όπως αυτή αναφύεται από την κινηματογραφική εικόνα της συγκεκριμένης περιόδου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1950-1970: ΕΜΦΥΛΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ, ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΗ ΣΙΩΠΗ

1.1. Η ελληνική κοινωνία της περιόδου 1950-1970: ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο

Η περίοδος 1950-1970 στην Ελλάδα διαμορφώνεται μέσα από τις συνέπειες του Εμφυλίου Πολέμου, τη φτώχεια, τη μετανάστευση, αλλά και την ανάγκη κοινωνικής ανασυγκρότησης.

Η πρώτη δεκαετία σημείωσε σημαντική βελτίωση τόσο στην οικονομία, στην αγροτική και βιομηχανική παραγωγή όσο και στη ναυτιλία, με την Ελλάδα να καταλαμβάνει την τρίτη θέση στην παγκόσμια ναυτιλία. Παρά τις οικονομικές όμως ανακατατάξεις, η ανεργία εξακολουθεί να πλήττει ένα μεγάλο ποσοστό του ενεργού πληθυσμού της χώρας, το εισόδημα διακρίνεται για την άνιση κατανόμή του και το φορολογικό σύστημα πλήττει τις οικονομικά ασθενέστερες τάξεις. Σε μια τέτοια εποχή, οι οικονομικές ανακατατάξεις συνδυάζονται με τις εισαγόμενες επιδράσεις της δυτικής κοινωνίας, με επακόλουθο την απόπειρα μετασχηματισμού της παραγωγικής δομής της χώρας. Για τους νέους ως πεδίο δράσης ορίζονται πλέον τα αστικά κέντρα (Σολδάτος, 2025, σσ. 57-58).

Συνεπώς, πρόκειται για μια εποχή, όπου η κοινωνία επιχειρεί να αποκαταστήσει την αίσθηση κανονικότητας μέσα από θεσμούς όπως η οικογένεια, ο γάμος (Mazower, 2000, σσ. 7-10, 74-78. Clogg, 1992, σσ. 153-160) και την παραδοσιακή κατανομή ρόλων ανάμεσα στα φύλα. Στο πλαίσιο αυτό, η γυναίκα τοποθετείται κυρίως στον ιδιωτικό χώρο, ως σύζυγος, μητέρα και φορέας της οικογενειακής και κοινωνικής «τιμής» (Varikas, 2007 σσ. 125-135. Morris 2003 σσ. 65-80). Παρά την εικόνα κοινωνικής σταθερότητας, που συχνά προβάλλεται εκ των υστέρων, η πραγματικότητα της περιόδου χαρακτηρίζεται από έντονες έμφυλες εντάσεις. Η γυναικεία εμπειρία διαμορφώνεται μέσα από περιορισμούς, κοινωνικό έλεγχο και συχνά βία, τόσο συμβολική όσο και πραγματική. Η θέση της γυναίκας δεν αποτελεί απλώς κοινωνικό ρόλο, αλλά μηχανισμό ρύθμισης της κοινωνικής συνοχής, εφόσον η συμπεριφορά της κρίνεται αυστηρά, σχολιάζεται έντονα και ενίοτε τιμωρείται.

1.2. Ο έντυπος δημοσιογραφικός λόγος και η ορατότητα της γυναικείας εμπειρίας

Σε αντίθεση με την περιφρούρηση και απόκρυψη της γυναικείας ζωής από τον δημόσιο χώρο, ο Τύπος της εποχής λειτουργεί ως πεδίο, όπου η γυναικεία εμπειρία καθίσταται ορατή. Οι εφημερίδες φιλοξενούν συχνά ειδήσεις, που αφορούν γυναίκες, όπως είναι τα

εγκλήματα «πάθους», οι οικογενειακές τραγωδίες, οι δολοφονίες, οι αυτοκτονίες, η εγκατάλειψη, τα κοινωνικά δράματα, τα οποία συχνά παρουσιάζονται με δραματοποιημένο και αφηγηματικό τρόπο. Ενδεικτικά, σε φύλλο της εφημερίδας Ακρόπολις της 26^{ης} Φεβρουαρίου 1956 καταγράφονται ειδήσεις κοινωνικού και οικογενειακού χαρακτήρα, που εντάσσουν τη γυναικεία παρουσία στον δημόσιο λόγο μέσα από τη σφαίρα του δράματος και της ηθικής αξιολόγησης (Ακρόπολις, Φύλλο αρ.8759 26 Φεβρουαρίου 1956, Ψηφιακό Αρχείο Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, διαθέσιμο στο <https://www.searchculture.gr>). Ο δημοσιογραφικός λόγος δεν είναι ουδέτερος· είναι έντονα ηθικολογικός και συχνά πατριαρχικός. Ωστόσο, αυτό που έχει σημασία για την παρούσα εργασία δεν είναι ο τρόπος με τον οποίο κρίνεται η γυναίκα, αλλά το γεγονός ότι η γυναίκα υπάρχει ως θέμα ειδησεογραφικής αναφοράς.

Οι εφημερίδες μιλούν για τις γυναίκες, περιγράφουν τη μοίρα τους, επιχειρούν να εξηγήσουν τη συμπεριφορά τους. Ο δημόσιος λόγος τις καθιστά ορατές, έστω και μέσα από φίλτρα προκατάληψης. Η γυναικεία εμπειρία μετατρέπεται σε αφήγηση και αποκτά αρχή, εξέλιξη και συχνά ένα «ηθικό δίδαγμα». Ακόμη και όταν η γυναίκα παρουσιάζεται ως υπαίτια ή «παρεκκλίνουσα», η παρουσία της στον δημόσιο λόγο υποδηλώνει ότι το φύλο αποτελεί κρίσιμο κοινωνικό ζήτημα, το οποίο αποτελεί και το πρόκριμα της όποιας ηθικής αποτίμησης συμπεριφορών και ιδεών που αποδίδονται ή δεν (πρέπει) να αποδίδονται στο γυναικείο φύλο.

Στο πλαίσιο αυτό, οι περιπτώσεις βίας κατά γυναικών που προβάλλονται, δεν λειτουργούν απλώς ως ειδήσεις, αλλά ως ενδείξεις κοινωνικού άγχους γύρω από τον έλεγχο, την επιθυμία, την οικογένεια και την τιμή. Ο δημοσιογραφικός λόγος ερμηνεύει, σχολιάζει και τελικά κατασκευάζει το νόημα γύρω από τη γυναικεία ύπαρξη.

1.3. Από την ορατότητα στη διαμεσολάβηση: ποιος μιλά για τη γυναίκα

Αν και η γυναίκα εμφανίζεται στον έντυπο λόγο, σπανίως μιλά η ίδια. Ο λόγος είναι πάντοτε διαμεσολαβημένος, εφόσον δημοσιογράφοι, δικαστικοί, συγγενείς, «η κοινωνία» ως κοινή γνώμη μιλούν εκ μέρους της. Η γυναίκα λειτουργεί ως αντικείμενο αφήγησης, όχι ως υποκείμενο λόγου. Ωστόσο, ακόμη και αυτή η αντικειμενοποίηση δεν αναιρεί την ύπαρξη του ζητήματος. Αντιθέτως, αποκαλύπτει ότι το φύλο αποτελεί πεδίο έντασης και διαπραγμάτευσης.

Η δημόσια σφαίρα, μέσω του Τύπου, κατασκευάζει ένα είδος συλλογικού αφηγητή, ο οποίος ερμηνεύει τη γυναικεία εμπειρία και καθοδηγεί την κοινωνική πρόσληψη των γεγονότων. Πρόκειται για μια μορφή «κοινωνικού voice-over», που προηγείται και υπερβαίνει την κινηματογραφική αφήγηση.

Την ίδια περίοδο, ο ελληνικός κινηματογράφος γνωρίζει μεγάλη άνθιση και αποτελεί ένα από τα πιο προσιτά μέσα ψυχαγωγίας για το ευρύ κοινό. Με τον Stanley Cavell να ισχυρίζεται ότι ο κινηματογράφος λειτουργεί όπως η ανθρώπινη ματιά, διαμορφώνοντας τον τρόπο με τον οποίο βλέπει την πραγματικότητα ο θεατής, λειτουργώντας ως ο ενδιαμέσος κρίκος που καθορίζει το περιεχόμενο της θέασης και του θεάματος του κόσμου μέσα από την κάμερα και «δεσμεύοντας» την πραγματικότητα πριν από εμάς, (Σαραφιανός, 2022, σ. 22), ενδεχομένως να προσφέρει στο κοινό αυτό που αναζητά να δει.

Ο ντόπιος κινηματογράφος είχε ξεφύγει από το στάδιο της αναζήτησης χώρου στο μεταπολεμικό οικονομικό και πολιτιστικό τοπίο, που βρισκόταν στην προσπάθεια για εδραίωση της θέσης του. Διαμορφώθηκε η συνθήκη με παραμέτρους τα ξένα κινηματογραφικά πρότυπα που έρχονταν στη χώρα, το μορφωτικό επίπεδο του κοινού και την οικονομική του δυνατότητα να πληρώσει σε τακτά διαστήματα το μικρό ποσό για να απολαύσει η οικογένειά του τη βδομαδιατική έξοδο και διασκέδαση, που ήταν μια ταινία στον κινηματογράφο. Η νεοελληνική κοινωνία βάδιζε χωρίς συνθέσεις με συνεχείς συγκρούσεις. Οι συνθέσεις αφήνονται στο πεδίο της κινηματογραφικής οθόνης που επαναφέρει το δικό της από μηχανής θεό για τη λύση των εκκρεμοτήτων. Τα άλυστα προβλήματα της καθημερινότητας δεν άφηναν το περιθώριο στο θεατή να επιστρέφει στο σπίτι του μετά την προβολή και να κουβαλά στην πλάτη του περισσότερα προβλήματα, δεν ήθελε να δει στην οθόνη τον εαυτό του και την επανάληψη των προβλημάτων του: αντιθέτως, επιθυμούσε να δει μια ωραιοποιημένη πραγματικότητα. Τα φολκλορικά θεατρικά ηθογραφικά και ηθικοπλαστικά στοιχεία όπως και ο υπόκοσμος, ήταν μόνιμα μοτίβα των τότε ταινιών, στοιχεία όμως που προκαλούσαν την έντονη αρνητική στάση των κριτικών, που ήθελαν να φέρουν τον ελληνικό κινηματογράφο κοντά στα πρότυπα του ιταλικού νεορεαλισμού με ελληνικά θέματα και αργότερα θέματα της νουβέλ βαγκ. Ο κινηματογράφος ξεκίνησε τη δεκαετία του 1950 για να κατακτήσει το κοινό και το πέτυχε με τη δημιουργία στούντιο, stars, με μηχανισμούς παραγωγής και εκμετάλλευσης: η βιοτεχνία του είδους στο τέλος της δεκαετίας του '50 πέρασε το κατώφλι της βιομηχανίας.

Η παραπάνω εξέλιξη ταυτίστηκε με την πορεία της πλέον οργανωμένης κινηματογραφικής προσπάθειας στον τόπο, της Φίνος Φιλμ (Σολδάτος, 2025, σσ. 58-60).

Οι κινηματογραφικές αίθουσες λειτουργούν πια ως χώροι συλλογικής εμπειρίας και διαμόρφωσης κοινωνικών αντιλήψεων. Ο κινηματογράφος δεν καταγράφει απλώς την πραγματικότητα· τη φιλτράρει, τη διαμεσολαβεί και τη μετασχηματίζει σε αφήγηση. Σε αντίθεση με τον Τύπο, ο κινηματογράφος της περιόδου σπάνια αγγίζει ευθέως τα κοινωνικά τραύματα που αφορούν στη βία κατά των γυναικών. Αντί για αυτό, επιλέγει αφηγηματικές στρατηγικές που εξομαλύνουν τις συγκρούσεις και επαναφέρουν «την τάξη». Ο λαϊκός κινηματογράφος της δεκαετίας του '60 προσπάθησε κυρίως να ελέγξει τις φυγόκεντρες τάσεις που παρήγαγαν οι κοινωνικές αναστατώσεις της εποχής και να προωθήσει μια ομαλή μετάβαση στη νέα κατάσταση, με όργανο την ιδεολογία του λαϊκισμού, φέρνοντας σε πρώτο πλάνο όσα άφηνε πίσω της η οικονομία, η κυβερνητική πολιτική, η τέχνη, η τεχνολογία, το θέατρο, οι διανοούμενοι, αποτελώντας το διακύβευμα μιας σειράς από γλωσσικές πρακτικές ή θεσμικούς λόγους (Αραμπατζής, 2024, σ. 45). Ήταν επομένως ένα συντηρητικό μοντέλο προσαρμογής στις νέες συνθήκες, μια απόπειρα συμβιβασμού ανάμεσα στον κοινωνικό εκσυγχρονισμό και τις παραδοσιακές αξίες (Αραμπατζής, 2024, σ. 39), με τον Κούρτοβικ να υποστηρίζει ότι οι λαϊκές ταινίες αποτύπωσαν το κοινωνικό δράμα, που παιζόταν τότε στην Ελλάδα (Αραμπατζής, 2024, σ. 39).

Οι ταινίες προσωπικών σχέσεων, συνηθέστερα ερωτικών διαπλοκών και περιπλοκών, διαχειρίζονται το χάσμα μεταξύ τω φύλων. Ο Cavell ισχυρίζεται ότι οι ήρωες του κινηματογράφου, δεν είναι κομμάτι μιας πλοκής, που δεν χειραγωγείται από κάποιον παντογνώστη αφηγητή, αλλά μοιάζει να είναι συνισταμένη των προθέσεων των ίδιων των ηρώων, σαν να γράφουν οι ίδιοι την πορεία της δικής τους μοίρας, σαν να είναι οι συγγραφείς της ζωής τους, των λόγων τους και των έργων τους (Σαραφianός, 2022, σ. 52). Ουσιαστικά όμως, διαχειρίζονται το χάσμα που σχηματίζεται από τη χρήση μιας γλώσσας ή ενός συναισθήματος που θεωρείται από τους χρήστες τους «ιδιωτική και άρα ακοινωνήτη περιουσία τους». Σχεδόν όλα τα κινηματογραφικά ειδύλλια διαχειρίζονται «το ασύμπτωτο των οίωνει ιδιωτικοτήτων». Οι χωρισμοί και οι επαναπροσεγγίσεις δεν οφείλονται σε τίποτα άλλο παρά στον τρόπο διαχείρισης του λόγου και των αισθημάτων, τα οποία λειτουργούν είτε ως μέσα γεφύρωσης του ζεύγους είτε ως τρόποι λεκτικής και ψυχικής απομάκρυνσής του (Σαραφianός, 2022, σ. 25). Εξάλλου, ο κινηματογράφος πέρα από τεχνική, είναι πεδίο

γνώσης των ανθρώπινων σχέσεων, κατανόησης της ιδιοσυγκρασίας του άλλου και φυσικά, «επαναγνώρισης» (acknowledgement) του εαυτού και του άλλου ατόμου (Σαραφιανός, 2022, σ. 31).

1.4. Το ανδρικό voice-over ως μηχανισμός εξομάλυνσης

Ο Cavell θεωρεί στην ανάλυση του κινηματογράφου πολύ σημαντική «την ομιλούμενη γλώσσα του, το κείμενο, την πλοκή, την ικανότητα των ανθρώπων να επικοινωνούν μεταξύ τους». Έτσι, ο Cavell γίνεται «ο πλοηγός ενός ερευνητικού ταξιδιού από την αριστοτελική όψιν στον λόγον, στο γραπτό λόγο του σεναρίου και στον εκφωνούμενο λόγο της ομιλούσας ταινίας, από την εικόνα στο κείμενο, από το ανθρωπομορφικό στοιχείο στο νοητικό». (Σαραφιανός, 2022, σσ. 33-34)

Κεντρικό ρόλο σε αυτή τη διαδικασία παίζει ο αφηγητής voice-over, ο οποίος συχνά είναι ανδρικός και λειτουργεί με τρόπο εξωδιηγητικό, με την έννοια ότι καθοδηγεί την πρόσληψη του θεατή περιορίζοντας την πολυσημία της. Όπως επισημαίνει ο Gerard Genette, η αφηγηματική φωνή αποτελεί στοιχείο του λόγου (discourse) και συνδέεται με τη θέση και τη λειτουργία του αφηγητή, ο οποίος οργανώνει τη σχέση ανάμεσα στην ιστορία και την παρουσίασή της (Genette 1980, σσ. 186-211).

Το voice-over στον ελληνικό κινηματογράφο της περιόδου λειτουργεί ως μηχανισμός ερμηνείας και καθοδήγησης του θεατή. Η φωνή αυτή δεν περιορίζεται στην παροχή πληροφοριών, αλλά οργανώνει το νόημα, σχολιάζει τα γεγονότα και αποδίδει ηθικές αξίες. Πρόκειται για μια φωνή αυθεντίας, η οποία συχνά αντικατοπτρίζει την κυρίαρχη κοινωνική οπτική.

Τη δεκαετία του 1960 η φωνή του σχολιαστή στις λαϊκές ταινίες εγκωμιάζει τα θέλγητρα της νέας μοντέρνας Αθήνας μέσα από κινηματογραφικά πλάνα, που είναι ικανά να αναδείξουν τη νέα δυναμική πρωτεύουσα, η οποία συνοψίζει την αντίθεση προς το παλαιό και το επαρχιώτικο μέσα από ένα ιδιαίτερα δυναμικό μοντάζ, το οποίο δεν επαναλαμβάνεται ποτέ σε όλη τη διάρκεια της υπόλοιπης ταινίας, που συνήθως χαρακτηρίζεται από τη στατικότητα της θεατρικότητας (Αραμπατζής, 2024, σσ. 46-47).

Η ανδρική φύση αυτής της φωνής δεν είναι τυχαία. Αντιστοιχεί σε έναν κόσμο όπου ο άνδρας κατέχει τη θέση του ερμηνευτή, του αφηγητή και του φορέα λόγου. Η γυναίκα, από την άλλη, ακόμη και όταν βρίσκεται στο επίκεντρο της αφήγησης, σπάνια αποκτά

αφηγηματική φωνή. Αντίθετα, ερμηνεύεται από κάποιον άλλο, από τον άνδρα αφηγητή, που αποκτά παράλληλα, οιονεί θέση κοινωνικού κριτή και ενσαρκώνει τελικά το σύνολο της αφήγησης.

Έτσι, ενώ η γυναικεία εμπειρία είναι παρούσα στην κοινωνική πραγματικότητα και στον έντυπο λόγο, στον κινηματογράφο μετασχηματίζεται ή και εξαφανίζεται. Η βία, η καταπίεση και η έμφυλη ανισότητα δεν απουσιάζουν πλήρως, αλλά παρουσιάζονται αποδυναμωμένες, εξημερωμένες ή μετατοπισμένες σε ατομικό επίπεδο.

1.5. Η αφηγηματική σιωπή ως πολιτισμική επιλογή

Η απουσία της γυναικείας αφηγηματικής φωνής δεν αποτελεί απλή έλλειψη αλλά συνειδητή ή ασυνείδητη πολιτισμική επιλογή. Ο κινηματογράφος, ως μέσο μαζικής απεύθυνσης, φαίνεται να αποφεύγει την ανάδειξη της γυναικείας εμπειρίας ως αυτόνομου λόγου. Το ανδρικό voice-over λειτουργεί «καθησυχαστικά» και «εφησυχαστικά», προσφέροντας ένα ερμηνευτικό πλαίσιο που απορροφά τις κοινωνικές εντάσεις και συγκρούσεις.

Με αυτόν τον τρόπο, μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο κινηματογράφος δεν αντικατοπτρίζει μονάχα μία κοινωνική πραγματικότητα, αλλά συμβάλλει ενεργά στη διαμόρφωση μιας αφήγησης, όπου η γυναίκα παραμένει σιωπηλή, ακόμη και όταν βρίσκεται στο κέντρο της ιστορίας. Η αφηγηματική φωνή γίνεται έτσι, εργαλείο κοινωνικής πειθάρχησης και ιδεολογικής σταθεροποίησης. Ο κινηματογράφος εστιάζει σε γυναικείες μορφές που παρουσιάζονται ως «προβληματικές», υπερβολικές ή και απειλητικές για την κοινωνική ισορροπία. Στο πλαίσιο αυτό, το ανδρικό voice-over λειτουργεί ως αφηγηματικός μηχανισμός εξομάλυνσης. Μέσα από έναν πλάγιο, αισθητικά επεξεργασμένο και φαινομενικά ουδέτερο λόγο, η αφήγηση μετατοπίζει την ευθύνη από το κοινωνικό σύστημα στο άτομο, αποδυναμώνοντας την έμφυλη διάσταση της σύγκρουσης. Η γυναικεία εμπειρία δεν αποσιωπάται πλήρως, αλλά επαναπλαισιώνεται με τέτοιο τρόπο, που καθιστά την κοινωνική βία εναντίον της, ανεκτή και αφηγηματικά διαχειρίσιμη.

1.6. Σύνοψη 1^{ου} Κεφαλαίου

Το 1^ο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας ανέδειξε την ασυνέχεια ανάμεσα στον δημόσιο λόγο του Τύπου και την πολιτισμική αφήγηση του κινηματογράφου. Ενώ η γυναικεία εμπειρία καθίσταται ορατή στον έντυπο λόγο, έστω και παραμορφωμένα, στον

κινηματογράφο συχνά αποσιωπάται ή ερμηνεύεται μέσω της ανδρικής αφηγηματικής φωνής. Η κοινωνία γνωρίζει τους μεγάλους φόνους των γυναικών της εποχής, τα εγκλήματα πάθους, εφόσον αυτά γράφονται στις εφημερίδες, συζητιούνται στους δρόμους, γίνονται ακόμα και τραγούδια. Συνεπώς, το κοινωνικό τραύμα δεν είναι αόρατο. Όμως, ο κινηματογράφος απευθυνόμενος σε όλους με τρόπο ευθύ και άμεσο δεν αντέχει να δείξει μια γυναίκα που αμφισβητεί ριζικά το έμφυλο κατεστημένο. Δεν ανέχεται μια γυναίκα που εκθέτει την ανδροκρατούμενη τάξη, δεν δικαιολογεί ούτε αιτιολογεί τη γυναικεία οργή, την εμπειρία, τη βία ως κοινωνικό σύμπτωμα. Έτσι, επιστρατεύεται το voice-over, όχι για να πει ψέματα, αλλά για να «εξημερώσει», να «γλυκάνει», να μετατρέψει το κοινωνικό πρόβλημα σε ατομικό δράμα, ως αποτέλεσμα της μοίρας, του πάθους, του λάθους ενός χαρακτήρα. Συνεπώς, το voice-over λειτουργεί ως πολιτισμικό φίλτρο, ως ένας πολιτισμικός μηχανισμός διαχείρισης του κοινωνικού τραύματος, που επιτρέπει στην κοινωνία να συνυπάρχει με τα τραύματά της, χωρίς να τα αντιμετωπίζει κατά μέτωπο. Άρα, το voice-over λειτουργεί ως μία καθησυχαστική αφήγηση και σαν κοινωνικός κανόνας που αμβλύνει τις κοινωνικές οξύνσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΩΝ

Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας η επιλογή των ταινιών στο πρακτικό της μέρος έχει γίνει ως ακολούθως. *Η κάλπικη λίρα*, *η Λόλα* και *Η γυνή να φοβήται τον άνδρα* είναι μερικές μόνο από τις ταινίες, οι οποίες συγκροτούν μια ενδιαφέρουσα χρονολογική και θεματική διαδρομή μέσα στον ελληνικό κινηματογράφο της περιόδου 1950-1970. *Η Κάλπικη Λίρα*, δημιουργία του 1955, εντάσσεται στον μεταπολεμικό ελληνικό κινηματογράφο σε μια εποχή, στην οποία ο τελευταίος επιχειρεί να ανασυγκροτήσει κοινωνικές και ηθικές αξίες, αξιοποιώντας συχνά μια πιο έντονη αφηγηματική καθοδήγηση, που κατευθύνει την πρόσληψη του θεατή. *Η Λόλα*, δημιούργημα του 1964, σχεδόν μια δεκαετία αργότερα μεταφέρει το βλέμμα σε ένα πιο σκοτεινό αστικό περιβάλλον, αυτό της Τρούμπας στην περιοχή του Πειραιά. Προβάλλει μια διαφορετική γυναικεία αναπαράσταση, πιο σύνθετη και άμεσα συνδεδεμένη με ζητήματα επιθυμίας και κοινωνικού περιθωρίου. Μιας κοινωνίας όμως, που την ίδια στιγμή δεν εκθέτει και δεν σχολιάζει αρνητικά τις ανδρικές φιγούρες, ακόμα κι αν αυτές εντάσσονται σε έναν κύκλο κοινωνικής παραβατικότητας. Τέλος, *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα* προβλήθηκε το 1965 και τοποθετείται στο πλαίσιο της αστικής οικογενειακής κωμωδίας με δραματικές όμως αποχρώσεις, φωτίζοντας τις έμφυλες ισορροπίες μέσα στον γάμο και τις διαπραγματεύσεις εξουσίας μεταξύ των δύο συζύγων.

Μέσα από αυτή τη διαδρομή, η γυναικεία μορφή αναδεικνύεται ως κομβικός αφηγηματικός άξονας, πάνω στον οποίο εγγράφονται κοινωνικές αξίες, στερεότυπα και μηχανισμοί αφήγησης, στοιχείο που καθιστά τις συγκεκριμένες ταινίες ιδιαίτερα γόνιμες για τη μελέτη του voice-over στο πλαίσιο του ελληνικού κινηματογράφου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΚΑΛΠΙΚΗ ΛΙΡΑ (1955) ΚΑΙ VOICE-OVER: Η ΑΝΑΝΕΩΣΗ ΤΟΥ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΟΥ ΜΕΣΟΥ ΠΟΥ ΑΓΝΟΗΘΗΚΕ

3.1. Το voice-over ως σκηνοθετική επιλογή και η λειτουργία του

Ο Γιώργος Τζαβέλλας οργανώνει το νόημα μέσω μιας διάχυτης κοινωνικής αφήγησης, όπου τα επεισόδια καταλήγουν σε σαφή ηθικά συμπεράσματα. Η ίδια η κοινωνία λειτουργεί ως αφηγητής: ερμηνεύει την επιθυμία, την απώλεια, την αποτυχία και την προσδοκία, καθοδηγώντας τον θεατή προς μια συγκεκριμένη ανάγνωση των γεγονότων. Η λειτουργία του voice-over δεν περιορίζεται στην παρουσία μιας φωνής εκτός κάδρου, αλλά διαχέεται σε ολόκληρο το αφηγηματικό σύστημα. Στην ταινία *Η Κάλπικη Λίρα*, η καθοδήγηση της πρόσληψης του θεατή δεν επιτελείται μόνο μέσω του ρητού αφηγητή, αλλά ενσωματώνεται στη δομή της αφήγησης, στους διαλόγους και στη δραματική οργάνωση των επιμέρους ιστοριών. Οι αφηγηματικές εξελίξεις δεν αφήνονται να παραμείνουν ανοιχτές ή αμφίσημες, αλλά οργανώνονται με τρόπο που οδηγεί σε ερμηνεία και συναισθηματική αποφόρτιση. Με τον τρόπο αυτό, η ταινία αναδεικνύει μια μορφή «άφωνου» voice-over, όπου η αφηγηματική φωνή, ακόμη και όταν δεν ακούγεται, συνεχίζει να λειτουργεί ως μηχανισμός ελέγχου της ερμηνείας, μετασχηματίζοντας την κοινωνική ένταση σε δραματικά και ηθικά διαχειρίσιμη μορφή υπό την έννοια ότι περιορίζει τις πιθανές αναγνώσεις των γεγονότων και κατευθύνει τον θεατή προς μια συγκεκριμένη συναισθηματική και ηθική κατανόηση. Παράλληλα, μετασχηματίζει την κοινωνική ένταση, όπως είναι η βία ή η έμφυλη σύγκρουση, σε ατομικές ιστορίες και δραματικά σχήματα που καθίστανται αφηγηματικά και ιδεολογικά διαχειρίσιμα.

Ο Τζαβέλλας με την άνεση του έμπειρου σκηνοθέτη της καθημερινότητας επεχείρησε να καλύψει την απόσταση ανάμεσα στον κοινό και στον μη κοινό θεατή, δηλαδή στον θεατή, που ταυτίζεται με τον μέσο καθημερινό άνθρωπο και σε εκείνον, που μορφωτικά μοιάζει να έχει περισσότερες απαιτήσεις από αυτό που βλέπει να αποτυπώνεται στο πανί του κινηματογράφου. Όμως ο δημιουργός τελικά, κατηγορήθηκε για κάτι, για το οποίο θα μπορούσε να είχε επαινεθεί, δηλαδή τόσο για την προσπάθεια όσο και για το θάρρος του να κατεβάσει τον τραγικό ήρωα από το ύψος του στο επίπεδο του καθημερινού ανθρώπου χρησιμοποιώντας λαϊκούς τύπους να αφηγούνται τα ανθρώπινα δεινά (Σολδάτος, 2025, σ. 140).

3.2. Η σύνδεση με τον χρόνο και τον τόπο

Όπως αναφέρει ο Σολδάτος «με την *Κάλπικη Λίρα* το 1955 ο Τζαβέλλας είχε βρει το μαγικό κλειδί της επιτυχίας» Το έργο διαρθρωμένο σε 4 σκετς αποδίδει τις εξής ιστορίες: «ο τίμιος παραχαράκτης, που φτιάχνει την κάλπικη λίρα προκειμένου να αποκτήσει την εύνοια της αριστοκρατίσσας, ο ζητιάνος που υπόσχεται στην κοκότα την κάλπικη λίρα..., η λίρα που φτάνει στο ορφανό κορίτσι, που πουλά λουλούδια για να ζήσει μετά το θάνατο του πατέρα της και η λίρα, που το νιόπαντρο ζευγάρι στηρίζει όλο του το μέλλον» (Σολδάτος, 2025, σ. 61).

Η *Κάλπικη Λίρα* του Γιώργου Τζαβέλλα δημιουργείται σε μια κρίσιμη περίοδο για την ελληνική κοινωνία, λίγα μόλις χρόνια μετά τη λήξη του Εμφυλίου Πολέμου, όταν η χώρα προσπαθεί να επαναπροσδιορίσει τόσο την ηθική όσο και κοινωνική της ισορροπία μέσα σε ένα περιβάλλον οικονομικής δυσχέρειας, αστικοποίησης και πολλών μεταβαλλόμενων κοινωνικών αξιών. Η ταινία οργανώνεται σε επιμέρους αφηγηματικά επεισόδια, τα οποία περιστρέφονται γύρω από το σύμβολο της «κάλπικης» λίρας, δηλαδή ενός αντικειμένου που λειτουργεί μεταφορικά ως σχόλιο πάνω στην ανθρώπινη επιθυμία, την ηθική αμφισημία, αλλά και την εύθραυστη φύση των κοινωνικών αξιών. Ο αφηγητής στη συγκεκριμένη ταινία διαθέτει ηθογραφική και διδακτική διάθεση και για τον λόγο αυτόν, αποφασίζει να κλείσει την ιστορία με ένα μήνυμα: το χρήμα δεν φέρνει την ευτυχία. Το μήνυμα αυτό ήταν μια παρηγοριά για την εποχή, εφόσον τα λαϊκά στρώματα ζούσαν με ένα εξευτελιστικό μεροκάματο, κάτι που λειτουργούσε ως αντίβαρο στον εύκολο πλουτισμό, που κυριαρχούσε στη μεταπολεμική Ελλάδα. Το φινάλε της ταινίας με έμφαση στην τελευταία ιστορία αυτή του ζωγράφου και της νεαρής Αλίκης αφήνει μια ανοιχτή πληγή, που συνυπάρχει με την ανάγκη για τακτοποίηση και αποκατάσταση των γεγονότων αλλά και των συναισθημάτων (Σολδάτος, 2025, σ. 61).

Συγκεκριμένα, στο πρώτο επεισόδιο, η γυναικεία παρουσία εμφανίζεται ως μορφή πειρασμού που μπορεί να οδηγήσει έναν κατά τα άλλα ηθικό και ακέραιο άντρα σε μια παράνομη πράξη, αναδεικνύοντας τη βαθιά ριζωμένη αντίληψη της εποχής που συνέδεε τη γυναικεία επιθυμία με την ηθική δοκιμασία του άντρα. Στο δεύτερο επεισόδιο, η δυναμική αντιστρέφεται, εφόσον ένας σκληρός και κυνικός άντρας έρχεται αντιμέτωπος με την αθωότητα ενός μικρού κοριτσιού, το οποίο λειτουργεί ως ηθικός καταλύτης οδηγώντας σταδιακά στη μεταμόρφωση της ψυχής του και αποδεικνύοντας πως η γυναικεία παρουσία

μπορεί να γίνει φορέας εξανθρωπισμού και συναισθηματικής επανασύνδεσης. Στο τελευταίο επεισόδιο, ένας άντρας καλλιτέχνης μποέμ, που δηλώνει εξαρχής την άρνησή του να υποταχθεί ή να δεσμευτεί συναισθηματικά, καταλήγει να αναγνωρίσει ότι η ζωή του επηρεάστηκε, αλλά και διαμορφώθηκε ουσιαστικά από την παρουσία μιας γυναίκας, η οποία λειτουργεί ως το κέντρο γύρω από το οποίο οργανώνεται η προσωπική του ιστορία. Συγκεκριμένα, αυτή, η τέταρτη ιστορία της ταινίας *Η Κάλπικη Λίρα* (1955) παρουσιάζει τον έρωτα ενός φτωχού ζωγράφου (Δημήτρης Χορν) και μιας κοπέλας, της Αλίκης (Ελλη Λαμπέτη), καταγόμενης από την υψηλή κοινωνία, που αποφασίζουν να ζήσουν μαζί με μοναδικό "φυλακτό" μια κάλπικη λίρα. Η φτώχεια δοκιμάζει τη σχέση τους, αναγκάζοντας από τη μία την Αλίκη να επιστρέψει στο πατρικό της, στην άνετη ζωή της, αφήνοντας από την άλλη τον Παύλο να τραβά τον μοναχικό του δρόμο και να ζει με τις αναμνήσεις. Η τυχαία συνάντησή τους χρόνια μετά, αποκαλύπτει τελικά ότι η αγάπη τους ήταν το μόνο αληθινό στοιχείο της ζωής τους, παρά την τραγική του κατάληξη. Παράλληλα, σε αυτό το τελευταίο σκετς, η λίρα είναι αυτή που δίνει τη δραματική τροπή ορίζοντας και το μήνυμα του έργου σχετικά με την αδυναμία του χρήματος να προσφέρει ευτυχία ή αγάπη. Η αγάπη τους συνεπώς, παραμένει ένα θεωρητικό σχήμα (Σολδάτος, 2025, σ. 61).

Μέσα από αυτές τις διαφορετικές αφηγηματικές εκδοχές, η ταινία αποκαλύπτει μια βασική αντίφαση, που χαρακτήριζε την μεταπολεμική ελληνική κοινωνία και όριζε τη γυναικεία φιγούρα ως πηγή πειρασμού και ταυτόχρονα ως ηθικού καταλύτη, αλλά και ως υπαρξιακού σημείου αναφοράς για τον άντρα. Η «κάλπικη» λίρα συνεπώς, λειτουργεί ως σύμβολο του ψεύτικου και του απατηλού, υποδηλώνοντας ότι οι κοινωνικές βεβαιότητες της εποχής, όπως είναι η ηθική, η επιθυμία, ακόμη και η ανδρική αυτονομία, είναι συχνά εύθραυστες ή και ρευστές.

Σε αυτό το πλαίσιο, η γυναικεία παρουσία λειτουργεί ως κεντρικός αλλά συχνά σιωπηλός άξονας της αφήγησης, στοιχείο που συνδέεται με τον τρόπο με τον οποίο ο ελληνικός κινηματογράφος της περιόδου οργανώνει το νόημα μέσα από τις ανδρικές αφηγηματικές οπτικές. Ταυτόχρονα, επιβεβαιώνει και το ευρύτερο ερώτημα της παρούσας εργασίας: ποιος μιλά και για ποιον μέσα στην κινηματογραφική αφήγηση;

Η μεταφορά της «κάλπικης» λίρας λειτουργεί όχι μόνο ως δραματουργικός άξονας της ταινίας αλλά και ως συμβολική αναφορά στη φύση της ίδιας της αφήγησης. Το νόμισμα αν και μοιάζει αληθινό, κυκλοφορεί από χέρι σε χέρι και δημιουργεί διαφορετικές ιστορίες,

αποκαλύπτοντας κάθε φορά μια νέα όψη της ανθρώπινης εμπειρίας και οπτικής. Με ανάλογο τρόπο, η κινηματογραφική αφήγηση δεν αποτελεί ουδέτερη καταγραφή της πραγματικότητας αλλά μια συγκεκριμένη μορφή οργάνωσης και ερμηνείας των γεγονότων. Όπως επισημαίνει ο Bordwell (1985), η αφήγηση στον κινηματογράφο ρυθμίζει τη διανομή της πληροφορίας και καθορίζει το εύρος της γνώσης του θεατή. Παράλληλα, σύμφωνα με τον Chatman (1978) η διάκριση ανάμεσα στην ιστορία και τον λόγο (story/discourse) αναδεικνύει ότι ο τρόπος αφήγησης μεταβάλλει συχνά το νόημα και την ερμηνεία των ίδιων γεγονότων. Δηλαδή, στην περίπτωση της *Κάλπικης Αίρας*, κάθε επεισόδιο παρουσιάζει μια διαφορετική ηθική και συναισθηματική εκδοχή της πραγματικότητας, αποκαλύπτοντας ότι η αλήθεια των ανθρώπινων πράξεων είναι συχνά μεταβαλλόμενη.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η γυναικεία φιγούρα εμφανίζεται επανειλημμένα ως καταλύτης της δράσης, άλλοτε ως πειρασμός, άλλοτε ως ηθικός οδηγός και άλλοτε ως καθοριστική μνήμη, χωρίς όμως να κατέχει απαραίτητα τον αφηγηματικό λόγο. Έτσι, η ταινία αναδεικνύει μια χαρακτηριστική συνθήκη του κινηματογράφου της εποχής: αν και η γυναίκα βρίσκεται στο κέντρο της ιστορίας, η ερμηνεία της ίδιας της ιστορίας διατυπώνεται μέσα από ανδρικές αφηγηματικές οπτικές, στοιχείο που επαναφέρει το βασικό ερώτημα της παρούσας μελέτης στο ποιος μιλά και για ποιον μιλά μέσα στην κινηματογραφική αφήγηση.

3.3. Από την εμπειρία στο αποτέλεσμα: η αφηγηματική αποσιώπηση της γυναικείας φωνής

Στα επιμέρους επεισόδια, οι γυναικείοι χαρακτήρες συχνά βρίσκονται στο κέντρο της δραματικής έντασης, χωρίς όμως να κατέχουν τον λόγο που ερμηνεύει αυτή την ένταση. Η εμπειρία τους παρουσιάζεται μέσα από τις συνέπειες των πράξεων, των δικών τους ή των άλλων, και όχι μέσα από την προσωπική τους μαρτυρία. Έτσι, η γυναίκα δεν σιωπά επειδή δεν έχει ιστορία, αλλά επειδή η αφήγηση δεν της παραχωρεί αφηγηματική αυθεντία. Το ηθικό δίδαγμα προηγείται της εμπειρίας και την υπερκαλύπτει. Στην *Κάλπικη Αίρα* οι γυναικείες φιγούρες δεν εξηγούν, δεν αναλύουν, αν και τοποθετούνται στο επίκεντρο της δραματικής έντασης και παράλληλα κινούν τα νήματα των ιστοριών, αλλά η αφηγηματική φωνή δεν είναι δική τους.

3.4. Ο αφηγητής ως φορέας της κοινωνικής ματιάς μιας ταινίας

Στο συγκεκριμένο κινηματογραφικό έργο, ο αφηγητής δεν λειτουργεί αποκλειστικά ως ένας ουδέτερος μηχανισμός σύνδεσης των επιμέρους ιστοριών, ούτε ταυτίζεται πλήρως με την ανδρική ή τη γυναικεία οπτική των χαρακτήρων. Αντίθετα, φαίνεται να καταλαμβάνει μια θέση υπερκείμενης εποπτείας, από την οποία παρατηρεί, σχολιάζει και καθοδηγεί συχνά την πρόσληψη των γεγονότων από τον θεατή. Μέσα από αυτή τη λειτουργία η αφηγηματική φωνή αποκτά χαρακτηριστικά μιας ευρύτερης κοινωνικής συνείδησης μεταφέροντας τις ηθικές αξίες, τις αρχές, τις κοινωνικές προσδοκίες, αλλά και τις κανονιστικές αντιλήψεις της μεταπολεμικής ελληνικής κοινωνίας. Ο αφηγητής επομένως δεν εκφράζει αποκλειστικά ένα χαρακτήρα, αλλά μοιάζει να λειτουργεί ως τα μάτια και τα αυτιά μιας κοινωνίας που επιτηρεί τις πράξεις των ηρώων και αποδίδει ηθικά ερείσματα στις επιλογές τους. Στην περίπτωση μας διαχωρίζεται το ποιος μιλά και το ποιος βλέπει: με αυτόν τον τρόπο η αφήγηση μεταφέρει συστήματα αξιών και ιδεολογικές θέσεις που υπερβαίνουν τα επιμέρους πρόσωπα του έργου.

Στην περίπτωση του έργου *Κάλπικη Λίρα* η διάκριση αυτή παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς η φωνή που μιλά μοιάζει τελικά να είναι η ίδια η κοινωνία της εποχής, η οποία χρησιμοποιεί τον αφηγητή ως μηχανισμό ηθικής επιτήρησης και κοινωνικού σχολιασμού μετά από τις έντονες κοινωνικοπολιτικές αλλαγές της ιστορικής περιόδου.

Για παράδειγμα ο αφηγητής voice-over επισημαίνει: «αυτό ήταν το σ'αγαπώ που ούτε τέλειωσε ούτε πρόκειται να τελειώσει... Μια μεγάλη αγάπη που ξεκίνησε από μια κάλπικη λίρα, που είναι άχρηστη πια... Αν και κάλπικη δεν είναι η λίρα σε αυτή την ιστορία. Κάλπικο είναι γενικά το χρήμα...». Ο αφηγητής καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το χρήμα είναι αυτό, που στην ουσία ισοπεδώνει συνειδήσεις, έρωτες, ζωές και το κυνήγι του οδηγεί τελικά στη μοναξιά, την αποξένωση, την απομάκρυνση των ανθρώπων ή στην αλλαγή και επανατοποθέτηση των αξιών, με άλλη σειρά και αξία στον αξιακό τους χάρτη.

Υπό αυτό το πρίσμα το ερευνητικό ερώτημα της εργασίας μετατοπίζεται από το ποιος μιλάει για τη γυναίκα στο ποια κοινωνική φωνή μιλά μέσα από τον αφηγητή για τη γυναίκα, προσδίδοντας μια επιπλέον διάσταση στην ανάλυση της ταινίας.

Αν ένα από τα επεισόδια της ταινίας *Κάλπικη Λίρα* αρθρωνόταν μέσω μιας γυναικείας αφηγηματικής φωνής, το βάρος θα μετατοπιζόταν πιθανόν από το «τι σημαίνει» στο «πώς βιώνεται». Η απώλεια δεν θα λειτουργούσε ως παραβολή αλλά ως εμπειρία. Το κοινωνικό

ήθος, που σήμερα εμφανίζεται ως ουδέτερο συμπέρασμα, θα αποκαλυπτόταν ως επιβαλλόμενο πλαίσιο. Με αυτή την υποθετική αναπλαισίωση γίνεται φανερό ότι ακόμη και χωρίς ρητό voice-over, η αφήγηση μπορεί να λειτουργεί καθοδηγητικά για τον θεατή, απορροφώντας το τραύμα μέσα από καθολικά διδάγματα.

3.5. Συμπέρασμα μικροανάλυσης

Η Κάλπικη Λίρα δείχνει ότι το voice-over δεν είναι αποκλειστικά τεχνικό εργαλείο, αλλά συνιστά μία αφηγηματική λειτουργία. Είτε ακούγεται είτε όχι, η αφηγηματική «αυθεντία» οργανώνει το νόημα και καθορίζει ποια εμπειρία αξίζει να ακουστεί. Η απουσία γυναικείας αφηγηματικής φωνής επιβεβαιώνει τον κανόνα που αναδείχθηκε στις προηγούμενες αναλύσεις: η κοινωνία μιλά, η γυναίκα βιώνει. Όπως η κάλπικη λίρα μοιάζει αληθινή αλλά αποκαλύπτεται ως κατασκευή, έτσι και η κινηματογραφική αφήγηση της εποχής παρουσιάζει μια πραγματικότητα που φαίνεται αυτονόητη, ενώ στην ουσία αποτελεί αποτέλεσμα συγκεκριμένης αφηγηματικής οπτικής. Η γυναικεία μορφή δεν αποδίδεται ως απειλητική ή ριζικά ακατανόητη, αλλά ως φιγούρα που μπορεί να ερμηνευθεί μέσα από το πλαίσιο της μοίρας και του συναισθήματος. Με τον τρόπο αυτό, το voice-over δεν εντείνει τη σύγκρουση, αλλά τη μετασχηματίζει σε αφήγηση κατανόησης, λειτουργώντας ως μηχανισμός, που καθοδηγεί τη συναισθηματική και ηθική πρόσληψη του θεατή.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. ΛΟΛΑ (1964) ΚΑΙ VOICE-OVER: Η «ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΗ» ΓΥΝΑΙΚΑ ΩΣ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ

4.1 Το voice - over ως σκηνοθετική επιλογή και η λειτουργία του

Η Λόλα αποτελεί μια δραματική κοινωνική περιπέτεια με τον βασικό πρωταγωνιστή, τον Άρη (Νίκος Κούρκουλος) να αποφυλακίζεται μετά από τρία χρόνια και να επιστρέφει στην κακόφημη Τρούμπα. Στόχος του είναι να βρει ποιος τον πρόδωσε, αλλά κυρίως να μάθει αν η αγαπημένη του Λόλα (Τζένη Καρέζη), ήταν ανάμεσα σε εκείνους που τον έστειλαν στη φυλακή. Η Λόλα εργάζεται στο καμπαρέ του Στέλιου (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος), ενός αδίστακτου ανθρώπου του υποκόσμου που είναι επίσης ερωτευμένος μαζί της. Ο Στέλιος, θέλοντας να βγάλει τον Άρη από τη μέση, προσλαμβάνει έναν πληρωμένο δολοφόνο, τον «Μαύρο», για να τον σκοτώσει. Η ταινία κορυφώνεται με μια δραματική μονομαχία με μαχαίρια ανάμεσα στον Άρη και τον μπράβο του Στέλιου. Παράλληλα, αποκαλύπτεται ότι ο δεσμοφύλακας του Άρη (Παντελής Ζερβός) είναι ο πατέρας της Λόλας, ο οποίος θυσιάζεται για να σώσει το ζευγάρι και να δώσει στην κόρη του μια ευκαιρία για μια νέα ζωή μακριά από τον βούρκο της αμαρτίας.

Η ταινία αναδεικνύει την Λόλα σε μια από τις χαρακτηριστικές γυναικείες μορφές του ελληνικού κινηματογράφου της δεκαετίας του 1960. Η ηρωίδα εμφανίζεται ως γυναίκα που κινείται εκτός των αποδεκτών κοινωνικών πλαισίων, εφόσον είναι ανεξάρτητη, σεξουαλικά ενεργή, μη ενταγμένη στην οικογενειακή κανονικότητα. Η παρουσία της δεν λειτουργεί απλώς ως δραματικός άξονας, αλλά ως αφηγηματικό πρόβλημα που απαιτεί διαχείριση. Η κοινωνική απειλή που ενσαρκώνει δεν μπορεί να παρουσιαστεί ωμά· χρειάζεται να εξηγηθεί, να ερμηνευθεί και τελικά να εξουδετερωθεί αφηγηματικά.

4.2. Η σύνδεση με τον χρόνο και τον τόπο

Στη μεταπολεμική Ελλάδα των δεκαετιών του 1950 και των αρχών του 1960, η περιοχή της Τρούμπας στον Πειραιά αποτέλεσε έναν από τους πιο χαρακτηριστικούς κοινωνικούς χώρους της εποχής. Η χώρα προσπαθούσε να σταθεροποιηθεί μετά τον Εμφύλιο Πόλεμο, με έντονη οικονομική δυσχέρεια, μαζική μετανάστευση και ένα λιμάνι, που λειτουργούσε ως βασικός κόμβος διεθνών μετακινήσεων. Ο Πειραιάς συγκέντρωνε ναυτικούς, εμπόρους, εργάτες και ξένους επισκέπτες. Μέσα σε αυτό το περιβάλλον η Τρούμπα αναπτύχθηκε ως

περιοχή νυχτερινής διασκέδασης, με μπαρ, καμπαρέ και οίκους ανοχής. Η λεγόμενη «χρυσή εποχή» της τοποθετείται κυρίως μεταξύ των αρχών της δεκαετίας του 1950 και των μέσων της δεκαετίας του 1960. Εκεί εργάζονταν γυναίκες που συχνά προέρχονταν από φτωχά κοινωνικά στρώματα, από την επαρχία, οι οποίες διαβίωναν υπό συνθήκες κοινωνικής ευαλωτότητας, και των οποίων η παρουσία συνδεόταν με την οικονομία του λιμανιού και την ανδρική ζήτηση για διασκέδαση και σεξουαλική εργασία. Η σχέση ανάμεσα στους άντρες και τις γυναίκες της Τρούμπας αντανakλούσε ευρύτερες πατριαρχικές αντιλήψεις της εποχής. Ο άντρας παρουσιαζόταν συχνά στον δημόσιο λόγο ως «παρασυρμένος», «παθιασμένος» ή «εκτός ελέγχου», ακόμη και όταν η βία εκδηλωνόταν σε χώρους διασκέδασης ή ερωτικής συναλλαγής, ενώ η γυναίκα βιοποριζόταν μέσα από το σώμα της, εμφανιζόταν ως περιθωριακή φιγούρα, συχνά στιγματισμένη ή ηθικά αμφίσημη. Αυτή η κοινωνική οπτική, όπου η γυναικεία εμπειρία σπάνια αποκτούσε δική της φωνή και ερμηνευόταν κυρίως μέσα από ανδρικές αφηγήσεις, συνδέεται με τον τρόπο που ο κινηματογράφος της ίδιας περιόδου διαχειρίζεται παρόμοια ζητήματα. Στον ελληνικό κινηματογράφο των δεκαετιών 1950-1970, αφηγηματικοί μηχανισμοί όπως το voice-over συχνά λειτουργούν ως ερμηνευτικά φίλτρα, μετατρέποντας κοινωνικά σύνθετες πραγματικότητες, όπως η βία, η επιθυμία ή η εκμετάλλευση, σε προσωπικές ιστορίες, πάθη ή μοίρες. Ο κινηματογράφος τις εντάσσει σε ένα πλαίσιο που καθοδηγεί τον θεατή προς συγκεκριμένη ηθική και συναισθηματική κατανόηση αλλά και συγκεκριμένη ερμηνεία των γεγονότων, λειτουργώντας συχνά ως μηχανισμός εξομάλυνσης αυτής της κοινωνικής έντασης, ενώ παράλληλα οργανώνει το χάος της πραγματικότητας σε αναγνωρίσιμα σχήματα ηθικής τάξης, συναισθηματικής δικαίωσης και αφηγηματικής κάθαρσης.

Ωστόσο, η εικόνα αυτή διαφοροποιείται αισθητά αν συγκριθεί με άλλες μορφές λόγου που αναφέρονται στην ίδια περίοδο. Για παράδειγμα, στο έργο του Θανάση Βαλτινού *Στοιχεία από την δεκαετία του 1960* (2006), η καθημερινή εμπειρία αποδίδεται αποσπασματικά και χωρίς αφηγηματική εξομάλυνση, εφόσον δεν αποκτά ενιαία αφηγηματική συνοχή ούτε παρουσιάζεται ως ιστορία με σαφές ηθικό νόημα. Η εμπειρία δηλαδή, αποδίδεται μέσα από αποσπασματικές φωνές, θραύσματα μνήμης και καθημερινές μαρτυρίες, που παραμένουν συχνά ανολοκλήρωτες και αντιφατικές. Ο αναγνώστης δεν οδηγείται σε μία «σωστή» συναισθηματική στάση απέναντι στα γεγονότα, αλλά καλείται να αντιμετωπίσει την ασυνέχεια, την αμηχανία και τη σιωπή, που συνοδεύουν την κοινωνική εμπειρία. Έτσι, η

βία, η φτώχεια ή η επιθυμία δεν δραματοποιούνται ώστε να ενταχθούν σε αφηγηματικά στερεότυπα, αλλά εμφανίζονται ως ακατέργαστες όψεις μιας ιστορικής πραγματικότητας. Επιπλέον, στη συνέντευξη που καταγράφει η Αμαλία Μεγαπάνου (1988) με την Άννα, σεξεργάτρια της εποχής, η βία και η εκμετάλλευση εμφανίζονται ως αποτέλεσμα των υλικών συνθηκών και των κοινωνικών περιορισμών, όχι ως δραματοποιημένα αφηγηματικά σχήματα, χωρίς ηθική αναπλαισίωση, γεγονός που αναδεικνύει ακόμη περισσότερο τον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογράφος της εποχής τείνει να μετασχηματίζει την κοινωνική πραγματικότητα σε αφηγηματικά διαχειρίσιμη και ιδεολογικά ελεγχόμενη μορφή. Η εκμετάλλευση, η φτώχεια, η έμφυλη βία και οι κοινωνικοί περιορισμοί παρουσιάζονται ως καθημερινές συνθήκες ύπαρξης, άμεσα συνδεδεμένες με το ταξικό και κοινωνικό πλαίσιο της εποχής. Το γεγονός ότι η μαρτυρία αφήνεται να αναπτυχθεί χωρίς αφηγηματική εξιδανίκευση ή ηθική αναπλαισίωση καθιστά ορατό αυτό που ο κυρίαρχος κινηματογράφος συχνά αποσιωπά: οι προσωπικές ιστορίες δεν αποτελούν μόνο αποτέλεσμα χαρακτήρων ή συναισθημάτων, αλλά προϊόν συγκεκριμένων κοινωνικών δομών.

4.3 Το voice-over ως μηχανισμός υπακοής στην κυρίαρχη πατριαρχική αντίληψη

Στη *Λόλα*, η αφηγηματική φωνή παρεμβαίνει για να οργανώσει το νόημα και να καθοδηγήσει την πρόσληψη της ηρωίδας εκ μέρους των θεατών. Το voice-over λειτουργεί ως φίλτρο, που μετατρέπει τη γυναικεία απόκλιση σε κατανοήσιμη και τελικά ανεκτή συμπεριφορά. Η Λόλα δεν παρουσιάζεται ως προϊόν κοινωνικών συνθηκών ή δομικής ανισότητας, αλλά ως ατομική περίπτωση, ως «χαρακτήρας». Με αυτόν τον τρόπο, η αφήγηση αποσυνδέει τη γυναικεία ελευθερία από το κοινωνικό πλαίσιο και την επανατοποθετεί στο πεδίο της προσωπικής επιλογής και της ηθικής αξιολόγησης. Χαρακτηριστικά είναι τα παραδείγματα της αφήγησης της ταινίας, με τους δύο βασικούς πρωταγωνιστές να παρουσιάζουν στο κοινό την κατάστασή τους.

Συγκεκριμένα ο αφηγητής voice-over που ταυτίζεται με τον Άρη, βγαίνοντας από τη φυλακή, λέει τα ακόλουθα:

«Υστερα από τρία χρόνια ξανάβλεπα τον κόσμο. Τον δρόμο. Τη ζωή. Όλα μου φαίνονταν τόσο ελκυστικά και ταυτόχρονα τόσο ξένα. Προχωρούσα χωρίς να ξέρω πού με οδηγούσαν τα βήματά μου. Νόμιζα πως ξαφνικά βρέθηκα σε έναν άλλο κόσμο, που δεν τον ήξερα· μου φαινόταν τελείως άγνωστος. Κοίταζα τα πάντα σαν

να τα έβλεπα για πρώτη φορά: τους δρόμους, τις βιτρίνες, τις φωτεινές επιγραφές. Στην πόρτα της φυλακής δεν με περίμενε κανείς. Όμως κάπου αλλού, είμαι σίγουρος πως με περίμεναν πολλοί — χωρίς καθόλου να θέλω να με περιμένουν».

Ο Άρης αυτοπαρουσιάζεται. Είναι ένας άντρας που βγαίνει από τη φυλακή και αφηγείται στο κοινό τις αδυναμίες του. Τρία χρόνια ήταν ικανά να τον κάνουν να ξεχάσει τους δρόμους, τα βήματα, τη ζωή, αλλά δεν ξέχασε τους ανθρώπους, τόσο αυτούς που ήθελε όσο και αυτούς που δεν ήθελε.

Αργότερα στην ταινία, η αφηγηματική φωνή voice-over, που ταυτίζεται με την Λόλα λέει τα ακόλουθα: «Είχα να τον δω τρία χρόνια και τώρα θα τον αντίκριζα στην ίδια θέση που τον γνώρισα. Ω, Θεέ μου!» Η Λόλα βλέπει τον Άρη στην ίδια θέση, όπως τότε. Ξυπνούν αναμνήσεις και η αφήγησή της κλείνει με επίκληση στον Θεό, ώστε να αντέξει να τον ξαναδεί.

Η αφηγηματική φωνή δεν καταδικάζει ανοιχτά, αλλά επιλέγει να εξηγήσει, μετατοπίζοντας το βάρος από την ηθική κρίση στην αιτιολόγηση των γεγονότων. Η εξήγηση αυτή δεν είναι ουδέτερη, αλλά λειτουργεί καθησυχαστικά, καθώς εντάσσει το κοινωνικά απειλητικό στοιχείο σε ένα πλαίσιο κατανόησης. Με τον τρόπο αυτό, η γυναίκα που φαίνεται να διαταράσσει την κοινωνική τάξη δεν παρουσιάζεται ως ριζικά επικίνδυνη ή ακατανόητη, αλλά ως μια φιγούρα της οποίας οι πράξεις μπορούν να ερμηνευθούν ως αποτέλεσμα πάθους, συγκυριών ή προσωπικής μοίρας. Η διαδικασία αυτή μετατρέπει την απειλή σε αφήγηση και την κοινωνική ένταση σε δραματικό σχήμα, επιτρέποντας στον θεατή να την προσλάβει όχι ως δομικό πρόβλημα, αλλά ως ατομική περίπτωση. Έτσι, η ερμηνεία λειτουργεί ως μηχανισμός συμβολικού ελέγχου, περιορίζοντας την αμφισημία και αποκαθιστώντας την κανονικότητα μέσα από την ίδια την αφήγηση (Chatman, 1978).

4.4. Από την ερμηνεία στη μαρτυρία

Η ταινία δίνει τη δυνατότητα στον εαυτό της να «σκεφτεί» και να εξηγήσει. Το voice-over της ηρωίδας δεν λειτουργεί ως εξήγηση της απόκλισης αλλά ως μαρτυρία επιβίωσης. Η σεξουαλικότητα και η ανεξαρτησία δεν εμφανίζεται ως πρόβλημα προς επίλυση, αλλά ως στρατηγική ύπαρξης μέσα σε ένα ασφυκτικό κοινωνικό πλαίσιο, πλασμένο και ρυθμισμένο από αντρικούς κανόνες.

Η γυναικεία φωνή αποκαλύπτει στο ελάχιστο τις συνθήκες που καθιστούν την απόκλιση αναγκαία και όχι ηθικά μεμπτή. Το πάθος, που στην αρχική αφήγηση λειτουργεί ως ατομικό χαρακτηριστικό, επαναπροσδιορίζεται ως κοινωνικά παραγόμενη εμπειρία· εμπειρία αποδεκτή στο πλαίσιο που ορίζεται.

4.5. Ποιος μιλά όταν κανείς δεν αφηγείται: το τραγούδι ως αφηγηματικό μέσο στην ταινία *Λόλα*

Στην ταινία *Λόλα* τα τραγούδια παίζουν καθοριστικό ρόλο στην έκφραση των συναισθημάτων της πρωταγωνίστριας. Η ίδια, αν και αφηγείται μέσα στην ταινία, με τα δύο τραγούδια της ταινίας εκφράζει τόσο τον ψυχισμό της όσο και το αδιέξοδο της σκηνής.

Συγκεκριμένα, στην αρχή της ταινίας η ίδια η Λόλα μέσα στο καμπαρέ με την ιδιότητα της δουλειάς της, τραγουδάει ένα τραγούδι απευθυνόμενη στον Άρη, γι' αυτό και τα ρήματα που αναφέρονται στον συμπρωταγωνιστή της σημειώνονται σε β' ενικό πρόσωπο (να φύγεις...), που τον βλέπει πρώτη φορά μετά την αποφυλάκισή του. Οι στίχοι του τραγουδιού είναι χαρακτηριστικοί.

Δεν έχει αρχή, δάκρυα βροχή
Τέλος δεν έχει ο ουρανός
Ποιος θα βρεθεί, βαριά η ψυχή
Να μου το πει, πού θα σταθώ
Να σου το πω, γιατί να φύγεις.

Γιά ένα φιλί, δεν έχει αρχή
Τέλος δεν έχει μου ο καημός
Πόνος πικρός, κόσμος μικρός
Για ένα φιλί, πικρό φιλί
Δάκρυα βροχή, γιατί να φύγεις.

(Συνθέτης: Σταύρος Ξαρχάκος
Στιχουργός: Βαγγέλης Γκούφας)

Στην τελική σκηνή της ταινίας, φαίνεται να διευρύνεται το βασικό ερευνητικό ερώτημα της παρούσας εργασίας για το ποιος μιλά και για ποιον, με τρόπο ιδιαίτερο.

Στο ερώτημα με ποιον τρόπο μπορεί «να μιλήσει» τελικά η αφήγηση η απάντηση δεν είναι απλή. Στην προκειμένη περίπτωση η συμβατική φωνή του αφηγητή υποχωρεί και τη θέση της καταλαμβάνει μια τραγουδίστρια, η οποία μέσα από την ερμηνεία ενός γνωστού τραγουδιού αναλαμβάνει έναν ιδιότυπο αφηγηματικό ρόλο. Δεν πρόκειται για μια εξωτερική μουσική παρέμβαση ούτε για μια σκηνική παρουσία αποκομμένη από τη δράση. Αντίθετα, η γυναικεία αυτή μορφή εντάσσεται οργανικά στο περιβάλλον της Τρούμπας. Η στάση του σώματός της, η θέση της στο παράθυρο και η συνολική της παρουσία, την καθιστούν σχεδόν αναπόσπαστο κομμάτι του χώρου, σε σημείο που θα μπορούσε κανείς να την μπερδέψει με μία από τις γυναίκες της περιοχής και της εποχής.

Η τραγουδίστρια είναι η Βίκυ Μοσχολιού, η οποία ερμηνεύει το τραγούδι *Χάθηκε το Φεγγάρι* σε μουσική του Σταύρου Ξαρχάκου και στίχους του Βαγγέλη Γκούφα σύμφωνα με δημοσίευμα της μηχανής του χρόνου ([Το τραγούδι στην ταινία "Λόλα", που έκανε την τότε άγνωστη Μοσχολιού διάσημη και... ξεπαγιασμένη - ΜΗΧΑΝΗ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ](#) 26/04/2026). Η συγκεκριμένη εμφάνιση αποτέλεσε μια από τις πρώτες σημαντικές στιγμές της καριέρας της τραγουδίστριας, καθώς ο σκηνοθέτης Ντίνος Δημόπουλος την επέλεξε για την ταινία σε μια περίοδο που δεν ήταν ακόμα ευρέως γνωστή ακριβώς για να τη συνδέσει με τη συγκεκριμένη ατμόσφαιρα αλλά και την σκηνή της ταινίας. Οι στίχοι του τραγουδιού αναφέρονται στην απώλεια, στην αναμονή και στην αναζήτηση ενός αγαπημένου προσώπου δημιουργώντας ένα συναισθηματικό πλαίσιο που συνομιλεί άμεσα με τη δραματική κατάσταση της Λόλας. Το χαμένο φεγγάρι λειτουργεί συμβολικά ως εικόνα της απώλειας της σταθερότητας, της αγάπης και της βεβαιότητας ακριβώς τη στιγμή που η ηρωίδα βρίσκεται μπροστά στην τελική έκβαση της προσωπικής της σύγκρουσης. Έτσι, το τραγούδι δεν λειτουργεί απλώς ως μουσική υπόκρουση αλλά ως φορέας συναισθηματικής και αφηγηματικής πληροφορίας, σχεδόν εκφράζοντας όσα η ίδια η ηρωίδα δεν διατυπώνει λεκτικά.

Το τραγούδι ακολουθεί τόσο την είσοδο όσο και την έξοδο των πρωταγωνιστών από το καμπαρέ. Επομένως, συμβολικά γίνεται μάρτυρας τόσο της κορύφωσης όσο και της λύσης της δραματικής σύγκρουσης, ενώ παράλληλα, λειτουργεί σε δύο επίπεδα: από τη μια παραμένει μέρος του κόσμου της ταινίας και από την άλλη υπερβαίνει τη ρεαλιστική του

λειτουργία, καθώς σχολιάζει έμμεσα τα γεγονότα και προσδίδει συναισθηματική αλλά και αφηγηματική καθοδήγηση στον θεατή. Με αυτό τον τρόπο, η τραγουδίστρια μοιάζει να αντικαθιστά τη συμβατική αφηγηματική φωνή μεταφέροντας μέσω του τραγουδιού σκέψεις, συναισθήματα και υπαινιγμούς που δεν εκφράζονται άμεσα από τους χαρακτήρες. Πρόκειται για ένα ιδιαίτερα ευφυές εγχείρημα σκηνοθετικό, κατά το οποίο η αφηγήτρια αντικαθιστά την πρωταγωνίστρια και εκφράζει με τη δική της λαϊκή φωνή, μέσω των στίχων, την ψυχολογία της. Σε ένα σκηνικό που χρειαζόταν μουσική, οι στίχοι βρίσκονται σε πρώτο πλάνο και η αφήγηση ενσαρκώνεται από μια τραγουδίστρια, η οποία υμνεί όσα η πρωταγωνίστρια δεν μπορούσε να υμνήσει.

Με τη Βίκυ Μοσχολιού να στέκεται στο περβάζι και βλέποντας από κάτω όσα λαμβάνουν χώρα στο στενό της Τρούμπας, οι πρωταγωνιστές προχωρούν και μπαίνουν σε ένα μαγαζί προκειμένου να λύσουν τις διαφορές που τους χωρίζουν εδώ και χρόνια. Ο Άρης, ο βασικός πρωταγωνιστής έδωσε ραντεβού με τον νταβατζή της Λόλας να μαχαιρωθούν τα ξημερώματα. Η σκηνή αυτή λοιπόν, χωρίζεται σε 2 βασικά κομμάτια. Στο πρώτο κομμάτι η Βίκυ Μοσχολιού τραγουδάει ως προπομπός όλα όσα πρόκειται να γίνουν εκείνο το ξημέρωμα, με τη φωνή της να ταυτίζεται με της Λόλας, εφόσον ο αγαπημένος της έδωσε ραντεβού να μαχαιρώσει ή να μαχαιρωθεί τα ξημερώματα κι εκείνη φοβόταν μήπως χάσει τη ζωή του. Η Λόλα βρίσκεται σε έντονη συναισθηματική κατάσταση και έτσι ο σκηνοθέτης την «απαλλάσσει» από την αφήγηση και επί της ουσίας την αντικαθιστά με μια άλλη φωνή, που μοιάζει περισσότερο συνειδησιακή.

Του ήλιου σβήστηκε το φως
εχάθη το φεγγάρι
και πάει το παλληκάρι
καημός και πόθος μου κρυφός.

Πέτρα την πέτρα περπατώ
το αίμα του ανασαίνω
και πια δεν περιμένω
μου σκότωσαν 'τόν π' αγαπώ

Καημός και πόθος μου κρυφός
η νύκτα τον τυλίγει
και τη φωνή μου πνίγει
ο πόνος μου 'γινε αδελφός

Πέτρα την πέτρα περπατώ
το αίμα του ανασαίνω
και πια δεν περιμένω
μου σκότωσαν 'τόν π' αγαπώ

Στη συνέχεια ακολουθεί το δεύτερο κομμάτι της σκηνής, με τους πρωταγωνιστές να βγαίνουν νικητές από το μαγαζί της Τρούμπας. Η Λόλα και ο Άρης αγκαλιασμένοι και πιασμένοι πια, χέρι- χέρι οδηγούνται προς την έξοδο πια της σκηνής και η Βίκυ Μοσχολιού υμνεί τον έρωτα με το δικό της τρόπο αντικαθιστώντας για άλλη μια φορά, τη φωνή της πρωταγωνίστριας, αφού η εικόνα σκηνοθετικά γεμίζει με αυτή της Τρούμπας και τους πρωταγωνιστές να αποχωρούν ερωτευμένοι και απαλλαγμένοι από τα δεινά της ζωής τους.

Ήρθε να μ' εύρει την αυγή
ήρθε να με φιλήσει
ήρθε για να γεμίσει
γαρύφαλλα κι αστέρια η γη

Πέτρα την πέτρα περπατώ,
φέγγει και ξημερώνει
Γλυκό πουλί τ' αηδόνι
τραγούδα μου 'τόν π' αγαπώ.

Η ανάγνωση αυτή μπορεί να συνδεθεί με τον Michel Chion και ειδικότερα με την έννοια του added value (προστιθέμενης αξίας), όπως αυτή αναπτύσσεται στο βιβλίο *Audio-Vision Sound on Screen* (Columbia University Press, 1994, σ. 5), όπου ο Chion υποστηρίζει ότι ο ήχος προσδίδει στην εικόνα ένα επιπλέον επίπεδο νοήματος, το οποίο ο θεατής αντιλαμβάνεται ως οργανικό στοιχείο της ίδιας της εικόνας. Στην ταινία *Λόλα*, συγκεκριμένα, το τραγούδι επιτελεί ακριβώς αυτή τη λειτουργία. Οι στόχοι δεν λειτουργούν ως μια απλή μουσική επένδυση που απλώς «ντύνει» τη σκηνή με στίχους και συναισθήματα, αλλά ως ένας παράλληλος αφηγηματικός λόγος, ο οποίος ερμηνεύει όσα οι χαρακτήρες αδυνατούν ή επιλέγουν να μην εκφράσουν λεκτικά. Η αναφορά συγκεκριμένα, στην αυγή, στο αηδόνι και στην αγάπη δημιουργεί έναν ποιητικό κώδικα, ικανό να μεταφέρει στον θεατή την εσωτερική κατάσταση των προσώπων, προσδίδοντας στις εικόνες μια συναισθηματική και συμβολική διάσταση, που δε θα μπορούσε να προκύψει μόνο από την οπτική πληροφορία. Με τον τρόπο αυτό, ο θεατής δεν αντιλαμβάνεται το

τραγούδι ως εξωτερικό σχολιασμό της σκηνής, αλλά ως λειτουργικό τμήμα της αφήγησης, που καθοδηγεί την ερμηνεία της εικόνας και ενισχύει το δραματικό της βάρος. Με την έννοια αυτή, επιβεβαιώνεται η θέση του Chion ότι ο ήχος προσθέτει στην εικόνα ένα επιπλέον επίπεδο νοήματος, το οποίο ενσωματώνεται στην κινηματογραφική εμπειρία ως ένα αναπόσπαστο στοιχείο της.

Έτσι, ακόμα και η σκηνή αυτή αποδεικνύει ότι στον ελληνικό κινηματογράφο της περιόδου 1950-1970, η αφήγηση δεν είναι υποχρεωτικό να εκφράζεται αποκλειστικά μέσα από το παραδοσιακό voice-over, με μια φωνή από έναν άνθρωπο, που δε φαίνεται στην εικόνα της ταινίας. Αντίθετα, μπορεί να μετασχηματίζεται σε άλλες μορφές έκφρασης, όπου το τραγούδι αφηγείται όσα ο λόγος των πρωταγωνιστών αφήνει τελικά ανείπωτα.

4.6. Συμπέρασμα μικροανάλυσης

Στην ταινία *Λόλα*, το voice-over δεν περιορίζεται στη δραματική συνοχή της αφήγησης, αλλά επιτελεί έναν σαφή ιδεολογικό ρόλο μετατρέποντας μια δυνητικά ανατρεπτική γυναικεία φιγούρα σε ατομική περίπτωση προς ερμηνεία. Η γυναικεία αφηγηματική φωνή αποκαλύπτει ότι αυτό που παρουσιάζεται ως «πρόβλημα χαρακτήρα» είναι στην πραγματικότητα αποτέλεσμα κοινωνικής πίεσης και έμφυλης ανισότητας. Η ταινία καθίσταται κομβικό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο ο ελληνικός κινηματογράφος της περιόδου χρησιμοποιεί το voice-over για να εξομαλύνει και να αμβλύνει την έμφυλη σύγκρουση. Τέλος, η ταινία «επιλέγει» σκηνοθετικά έναν εναλλακτικό τρόπο αφήγησης, αυτόν του τραγουδιού, αντικαθιστώντας επιτυχώς τη φωνή της πρωταγωνίστριας με τη φωνή μιας τραγουδίστριας της εποχής, που είναι αυτόπτης μάρτυρας των γεγονότων της κινηματογραφικής πλοκής.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. Η ΔΕ ΓΥΝΗ ΝΑ ΦΟΒΗΤΑΙ ΤΟΝ ΑΝΔΡΑ (1965) ΚΑΙ VOICE-OVER: Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΑ ΩΣ «ΦΥΣΙΚΗ ΤΑΞΗ»

5.1 Το voice-over ως σκηνοθετική επιλογή και η λειτουργία του

Ο Τζαβέλλας στην κωμωδία *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα*, βασισμένη στο ομότιτλο θεατρικό του έργο αποτελεί μια καλοστημένη διακωμώδηση της καθημερινότητας που παίρνει μορφή κωμικοτραγική. Η Αθήνα άλλαζε ριζικά και η νέα εξέλιξη σάρωσε την παλιά γειτονιά. Οι ανθρώπινες συμπεριφορές απετέλεσαν το βασικό ιστό της μέχρι τότε θεματολογίας του Τζαβέλα. Ο ευκατάστατος και σατράπης ζωντοχήρος βιώνει τη θλιβερή ζωή του εργένη και οι μνήμες του τον οδηγούν στα χρόνια της συμβίωσης με την πρώην γυναίκα του (Σολδάτος, 2025, σσ. 156-157).

Συγκεκριμένα, στην ταινία *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα* ο Αντώνης Κοκοβίκος (Γιώργος Κωνσταντίνου), είναι ένας αυταρχικός δημόσιος υπάλληλος, που συζεί για πάνω από δέκα χρόνια με την Ελένη (Μάρω Κοντού), μια απλή και αγράμματη γυναίκα που τον αγαπάει και τον υπηρετεί με πίστη και αφοσίωση. Ο Αντώνης της συμπεριφέρεται υποτιμητικά και την κρατά «κρυμμένη» από τον κοινωνικό του κύκλο. Μετά τον θάνατο ενός φίλου του, ο Αντώνης αποφασίζει τελικά να την παντρευτεί για να την εξασφαλίσει. Όμως, αμέσως μετά τον γάμο, η Ελένη «μεταμορφώνεται» διεκδικώντας τα δικαιώματά της, απαιτώντας ισότητα και σταματώντας τον ρόλο της «υπάκουης σκλάβας». Η σύγκρουση είναι αναπόφευκτη και οδηγεί σε ένα γρήγορο διαζύγιο. Χρόνια αργότερα, οι δυο τους ξανασυναντιούνται τυχαία στο παλιό τους σπίτι στην Πλάκα (οδός Τριπόδων 32), το οποίο κατεδαφίζεται για να γίνει πολυκατοικία. Μέσα στα ερείπια, συνειδητοποιούν ότι η αγάπη τους παραμένει ζωντανή και αποφασίζουν να δώσουν στη σχέση τους μια δεύτερη ευκαιρία. Η ταινία αυτή, με έντονο το στοιχείο της κριτικής, κάτι που συμβαίνει συχνά στην κωμωδία, μέσα από την αναπαράσταση της πραγματικότητας και των συγκρούσεών της, εμπεριέχει ως τελική προοπτική, το στοιχείο της ηθικής αποκατάστασης της πραγματικότητας. Η κωμική εξάλλου τελολογία είναι τελικά η ίδια η αποκατάσταση, με το κωμικό πνεύμα να γεννά ένα ξεκάθαρο ψυχολογικό όφελος, ίσως πολύ πιο αποτελεσματικό και άμεσο στο κοινό από την τραγική ή δραματική κάθαρση (Αραμπατζής, 2024, σσ. 49-50).

Η συγκεκριμένη ταινία πραγματεύεται την έμφυλη εξουσία μέσα από το καθημερινό, το οικείο και το φαινομενικά ακίνδυνο, χωρίς να εστιάζει σε ακραία γεγονότα, αλλά στη

μικροφυσική της πατριαρχίας (Sandra Lee Bartky, 1998), στη γλώσσα, στις προσδοκίες, στους ρόλους, στη σιωπηρή αποδοχή. Η γυναίκα παρουσιάζεται ως φιγούρα που οφείλει να προσαρμοστεί, να υπομείνει και να «κατανοήσει» τον άνδρα, ενώ η ανδρική συμπεριφορά κανονικοποιείται ως δεδομένη και αμετακίνητη.

Η αφήγηση δεν καταγγέλλει, αλλά εξηγεί. Και αυτή η εξήγηση είναι κομβική για τη λειτουργία της αφήγησης voice-over της ταινίας, γιατί ακόμη κι όταν δεν εκδηλώνεται ως συνεχής εξωδιηγητική φωνή, αποτελεί διάχυτη αφηγηματική στάση που οργανώνει το νόημα του σεναρίου και συνάμα το μήνυμα προς το κοινό, που την παρακολουθεί.

Την εποχή εκείνη το μοντέρνο διαμέρισμα γίνεται το σκηνικό της συνάντησης, της συμβίωσης, της σύγκρουσης και ύστερα της συμφιλίωσης των διακριτών υποκειμενικοτήτων που κινούνται εντός του (Αραμπατζής, 2024, σσ. 50-51). Συνεπώς, ο ιδιωτικός χώρος του σπιτιού αποτελούσε το βασικό πεδίο άσκησης, αλλά και αναπαραγωγής της πατριαρχικής εξουσίας σε βάρος της γυναίκας. Το κωμικό στοιχείο όμως, συμβάλλει με τέτοιο τρόπο, ώστε η όποια σύγκρουση να υπερβαίνεται τελικά και «να ρίχνει τους τόνους» (Αραμπατζής, 2024, σ. 51).

Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα μπορεί να διαβαστεί ιστορικά μέσα στο πλαίσιο της ελληνικής κοινωνίας των δεκαετιών του 1950 και του 1960, όταν η ελληνική οικογένεια υφίσταται μια σημαντική μεταβολή, καθώς προσαρμόζεται στην ανέλιξη της οικογενειακής ζωής της Δυτικής Ευρώπης, με τη διαμόρφωση του ατομικού υποκειμενισμού και της ευδιάκριτης μονάδας της κοινωνικής ζωής. Σε μια περίοδο όπου η οικογένεια θεωρείτο ο πυρήνας της κοινωνικής τάξης και ο άντρας ο αυτονόητος αρχηγός της, η γυναίκα συνδεόταν σχεδόν αποκλειστικά με τον οικιακό χώρο και με τον ρόλο της συζύγου που όφειλε να φροντίζει το σπίτι, να εξυπηρετεί τις ανάγκες του άντρα και να διατηρεί την καθημερινή λειτουργία της οικογένειας. Παρότι η γυναίκα εμφανίζεται συχνά ως η μορφή, που «κρατά» το σπίτι και οργανώνει την καθημερινότητα, αυτή η φαινομενική εξουσία παραμένει περιορισμένη και επιφανειακή. Οι κρίσιμες αποφάσεις, από την οικονομική διαχείριση μέχρι ζητήματα που αφορούν στη ζωή του ζευγαριού ή ακόμη και την τεκνοποίηση, αποδίδονται κοινωνικά στον άντρα, ο οποίος διατηρεί τον τελικό λόγο.

Στην ταινία, σε πρώτο πλάνο βρίσκεται ο γάμος τόσο ως ζητούμενο όσο και ως επιλογή. Ο γάμος, ο οποίος όταν τελικά συμβαίνει, δοκιμάζεται έντονα θέτοντας ερωτήματα αλληλένδετα με την ύπαρξη των ανθρώπων: υπάρχει, πώς υπάρχει, με ποιους υπάρχει, για

ποιους υπάρχει. Ο γάμος αποτελεί συνεπώς μέσο ανακάλυψης της ύπαρξης του άλλου νοός, του νοός του άλλου, της σκέψης του. (Σαραφιανός, 2022, σ. 108).

Στο πλαίσιο αυτό, η καθημερινότητα του σπιτιού δομείται γύρω από την ανάγκη της γυναίκας να ανταποκρίνεται εγκαίρως και σωστά στις προσδοκίες του συζύγου, δημιουργώντας ένα διαρκές αίσθημα πίεσης ή φόβου μήπως κάτι δεν γίνει «στην ώρα του» ή με τον σωστό τρόπο. Αυτή η δυναμική αποτυπώνεται και στο επίπεδο της γλώσσας: η χρήση υποκοριστικών και χαϊδευτικών ονομάτων, όπως το «Αντωνάκης», λειτουργεί όχι μόνο ως έκφραση οικειότητας, αλλά και ως ένδειξη μιας βαθύτερης σχέσης εξάρτησης, όπου η γυναίκα απευθύνεται στον άντρα με τρόπο που υποδηλώνει σεβασμό, προσαρμογή και αποδοχή της ιεραρχίας μέσα στο σπίτι. Επιπλέον, η προσφώνηση αποτελεί μία εν δυνάμει επανάσταση της συζύγου, που ξεκινά από τη γλώσσα και επιχειρεί να επεκταθεί κοινωνικά. Έτσι, ο Αντωνάκης ακόμα και συνειδησιακά μπαίνει στην θέση του. Η υποταγή αυτή δεν εμφανίζεται απαραίτητα ως ανοιχτή βία· συχνά παρουσιάζεται ως φυσική και αναμενόμενη κατάσταση, την οποία η ίδια η γυναίκα γνωρίζει και υπομένει ως μέρος της συζυγικής ζωής.

Μέσα από την κωμική μορφή της αφήγησης, η ταινία μετατρέπει αυτή τη δομή εξουσίας σε καθημερινό και αναγνωρίσιμο οικογενειακό επεισόδιο, επιτρέποντας στον θεατή να αναγνωρίσει την πατριαρχική σχέση, χωρίς όμως να την αντιληφθεί ως κοινωνικό πρόβλημα αλλά ως μέρος της οικιακής τάξης πραγμάτων. Σε αυτό το πλαίσιο, η γυναικεία εμπειρία δεν εκφράζεται μέσα από μια αυτόνομη φωνή, αλλά ερμηνεύεται μέσα από την οπτική της αφήγησης, στοιχείο που συνδέεται με τον ευρύτερο τρόπο με τον οποίο ο ελληνικός κινηματογράφος της περιόδου πλαισιώνει τις σχέσεις ανάμεσα στα φύλα.

5.2. Η εξομάλυνση μέσω της αφηγηματικής οικειότητας

Στην ταινία, η πατριαρχική εξουσία δεν εμφανίζεται ως βία, αλλά ως καθημερινή συνήθεια. Ο ανδρικός λόγος είτε μέσω των διαλόγων είτε μέσω της συνολικής αφηγηματικής οπτικής λειτουργεί ως αυτονόητος φορέας λογικής και κανονικότητας. Η γυναίκα καλείται να προσαρμοστεί σε αυτήν την κανονικότητα, όχι μέσω της επιβολής, αλλά μέσω της συναισθηματικής διαχείρισης.

Εδώ, το αφηγηματικό «voice-over» δεν χρειάζεται να ακουστεί ρητά. Η ίδια η αφήγηση λειτουργεί σαν ήπια, καθησυχαστική φωνή που εξομαλύνει την ανισότητα. Η σύγκρουση

παρουσιάζεται ως παρεξήγηση, όχι ως δομικό πρόβλημα. Με αυτόν τον τρόπο, η ταινία μετατρέπει την έμφυλη εξουσία σε ζήτημα χαρακτήρων και επικοινωνίας, αποσυνδέοντάς την από τις κοινωνικές της ρίζες.

Ο αφηγητής voice-over που ταυτίζεται με τον Αντωνάκη σε μία στιγμή αυτοκριτικής επισημαίνει: «Την ψώνισες Αντωνάκη μου, από τότε που πήρες την προαγωγή και το διαζύγιο... Της είπες παίρνω το καπελάκι μου και φεύγω...» Η παραπάνω αυτοκριτική αφορά και στην συμπεριφορά του απέναντι στη σύζυγό του, Ελένη.

Η πατριαρχική κανονικότητα, γίνεται εμφανής ήδη από την καθημερινή οργάνωση του σπιτιού και τη σχέση ανάμεσα στον Αντώνη και την Ελένη. Ο Αντώνης παρουσιάζεται εξ αρχής ως αυτονόητη αυθεντία του οικιακού χώρου, αφού αποφασίζει, δίνει οδηγίες, επιβάλλει κανόνες και εκφράζει δυσανεμία, όταν αυτοί δεν τηρούνται, ακόμα κι αν αυτός απουσιάζει από το σπίτι. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζεται η οικιακή εργασία της Ελένης· η φροντίδα του σπιτιού και η εξυπηρέτηση του συζύγου παρουσιάζονται ως αυτονόητη γυναικεία υποχρέωση, ενώ η παραμικρή απόκλιση από αυτόν τον ρόλο μετατρέπεται σε αιτία οικογενειακής έντασης. Ωστόσο, η σύγκρουση δεν αποδίδεται ως το αναγκαίο αποτέλεσμα μιας άνισης σχέσης εξουσίας αλλά ως δυσλειτουργία στην επικοινωνία του ζευγαριού.

Επιπλέον, η ίδια η σκηνοθετική και αφηγηματική δομή αποδυναμώνει την πιθανότητα κριτικής απέναντι στην πατριαρχική οργάνωση. Ο Αντώνης, παρά τον αυταρχισμό του, αντιμετωπίζεται συχνά με χιουμοριστική διάθεση, γεγονός που μειώνει τη σκληρότητα της συμπεριφοράς του και επιτρέπει στον θεατή να τη δεχτεί ως «ιδιοτροπία χαρακτήρα» και όχι ως έκφραση έμφυλης εξουσίας.

Αφηγητής-Αντωνάκης:

«Για σκέψου... Τέτοια βαρβάτη διατροφή κι όμως δεν καταδέχτηκε ούτε μια πεντάρα και σου τα πέταξε στα μούτρα τα λεφτά σου, Αντωνάκη μέσω του παρλαπίπα του δικηγόρου της δηλαδή, γιατί εσένα ούτε στα μούτρα δε θέλησε να σε ξαναδεί από τότε... Η κυρία Ελενίτσα του δημοτικού... Άστα...Είχες άδικο... Παραδέξου τώρα που πέρασε ο καιρός... Εσύ έφταιξες... Εσύ Αντωνάκη... Μου... και πάει και το μου, που έκλεινε μέσα όλη της την αγάπη και την υποταγή και σε άφησε στο σκέτο Αντωνάκη, φουκαρά μου...»

Η αφήγηση του Αντωνάκη δεν τον δικαιώνει στη συμπεριφορά και στις επιλογές του ενώπιον του κοινού. Αντίθετα, μοιάζει να υπογραμμίζει τις αδυναμίες και τα μειονεκτήματα του χαρακτήρα του κάνοντας την αυτοκριτική του. Παράλληλα, η Ελένη παρουσιάζεται ως συναισθηματική, παρορμητική ή υπερβολικά ευαίσθητη, χαρακτηριστικά που μεταθέτουν τη σύγκρουση από το κοινωνικό στο προσωπικό επίπεδο. Έτσι, η ανισότητα δεν αναγνωρίζεται ως δομικό χαρακτηριστικό της σχέσης των φύλων αλλά ως πρόβλημα προσωπικοτήτων, που μπορεί να επιλυθεί μέσα από αμοιβαίες υποχωρήσεις.

Ιδιαίτερα σημαντικό είναι και το τέλος της ταινίας, όπου η κρίση στη σχέση τους λειτουργεί τελικά συμφιλιοτικά και όχι ανατρεπτικά. Αντί η ηρωίδα να αμφισβητήσει συνολικά τη θέση της μέσα στον γάμο, η αφήγηση οδηγεί σε μια συναισθηματική επανασύνδεση, μετατρέποντας την προηγούμενη ανισότητα σε «παρεξήγηση» που θεραπεύεται μέσω της αγάπης. Με αυτόν τον τρόπο, η ταινία αποκαθιστά την κοινωνική τάξη αντί να την αποδομεί, επιβεβαιώνοντας τελικά μια πατριαρχική αντίληψη του γάμου ως ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο η γυναικεία προσαρμογή παρουσιάζεται τελικά ως προϋπόθεση αρμονίας.

5.3. Ποιος μιλά πριν μιλήσει η ίδια η ηρωίδα; Η συλλογική γυναικεία παρέμβαση στην ταινία

Στη συγκεκριμένη ταινία το ερευνητικό ερώτημα της παρούσας εργασίας μετατοπίζεται από το ποιος αφηγείται, σε ένα διαφορετικό επίπεδο, στο ποιος τελικά εκφράζει αυτά που η ίδια η ηρωίδα δεν αρθρώνει. Στη συγκεκριμένη ταινία, η γυναικεία υποκειμενικότητα αποδίδεται άμεσα μέσω της ηρωίδας ή ενός σαφούς αφηγηματικού voice-over.

Εδώ η εσωτερική της καταπίεση και οι αμφιβολίες της αναδύονται έμμεσα από το γυναικείο φιλικό της περιβάλλον. Οι φίλες της Ελένης λειτουργούν ως ένας κύκλος που σχολιάζει, συμβουλεύει, ενθαρρύνει και κατονομάζει όσα η ίδια αδυνατεί να εκφράσει. Δεν λειτουργούν ως αφηγήτριες τεχνικά, αλλά ως δραματουργικός μηχανισμός αφύπνισης ο οποίος επιτρέπει στην ηρωίδα να μετακινηθεί σταδιακά από τη σιωπή στη διεκδίκηση. Μέσα από αυτή τη συλλογική γυναικεία παρουσία η ταινία αποτυπώνει μια σημαντική μετατόπιση. Η έκφραση της γυναικείας καταπίεσης αναδύεται μέσα από τη δραματουργική δομή της ίδιας της ταινίας, με τη γυναίκα να μην παρουσιάζεται πλέον αποκλειστικά ως αντικείμενο ανδρικής ή κοινωνικής θέασης, αλλά να περιβάλλεται από γυναικείες φωνές που λειτουργούν υποστηρικτικά στη διαδικασία της χειραφέτησής της. Έτσι η ταινία

εισάγει μια διαφορετική μορφή γυναικείας έκφρασης, όχι μέσω της αφηγηματικής τεχνικής, αλλά μέσα από την ίδια τη δραματουργική συγκρότηση των σχέσεων μεταξύ των γυναικείων χαρακτήρων. Υπό αυτό το πρίσμα, οι γυναικείοι χαρακτήρες της ταινίας συγκροτούν έναν συλλογικό μηχανισμό, ένα δίκτυο γυναικείων παρουσιών και λειτουργούν ως ερμηνευτικοί μεσολαβητές της εμπειρίας της Ελένης. Ο σεναριογράφος αποφεύγει να προσφέρει στον θεατή πλήρη πρόσβαση στην εσωτερικότητα της ηρωίδας: οι σκέψεις, οι επιθυμίες και οι απογοητεύσεις της δεν εκφέρονται άμεσα, αλλά αναδύονται αποσπασματικά μέσα από συνομιλίες με άλλες γυναίκες ή μέσω της αντίδρασής της στη συμπεριφορά του Αντωνάκη. Με αυτόν τον τρόπο, η ταινία δημιουργεί ένα ιδιότυπο αφηγηματικό κενό γύρω από τον εσωτερικό κόσμο της Ελένης (Silverman, 1988, σσ. 20-35).

Ο σεναριογράφος της ταινίας «κρύβει» τη σκέψη της Ελενίτσας μέσα στις σκέψεις άλλων γυναικών, με αποτέλεσμα ο Αντωνάκης να παντρεύεται το σώμα της, εφόσον το μυαλό του μένει μακριά από το μυαλό της. Το στοιχείο αυτό μπορεί να συσχετιστεί με το φιλοσοφικό *The Other Minds Problem*, δηλαδή το πρόβλημα της αδυναμίας άμεσης πρόσβασης στη συνείδηση του άλλου προσώπου. Όπως επισημαίνεται στη σχετική φιλοσοφική συζήτηση, η σκέψη του άλλου παραμένει κατ' ανάγκην αόρατη και προσβάσιμη μόνο μέσω ενδείξεων, λόγων ή συμπεριφορών. Στην ταινία, ο Αντωνάκης φαίνεται να λειτουργεί ακριβώς υπό αυτή τη συνθήκη, εφόσον συνυπάρχει με την Ελένη χωρίς να κατανοεί ουσιαστικά τον ψυχικό της κόσμο, θεωρώντας δεδομένη την παρουσία, τη φροντίδα και την αφοσίωσή της. Η σχέση οργανώνεται έτσι γύρω από έναν άνδρα που αναγνωρίζει τη γυναίκα πρωτίστως ως λειτουργία μέσα στον γάμο και λιγότερο ως αυτόνομο υποκείμενο με εσωτερική ζωή. (Σαραφιανός, 2022, σσ. 109-110). Ιδιαίτερη σημασία αποκτά το γεγονός ότι η πραγματική συνειδητοποίηση του Αντωνάκη επέρχεται μόνο όταν η Ελένη πλέον αποχωρεί από το σπίτι. Η απουσία της λειτουργεί ως αφηγηματικός μηχανισμός αποκάλυψης, αναδεικνύοντας το γεγονός ότι μόνο όταν η γυναικεία παρουσία παύει να είναι δεδομένη, καθίσταται ορατή η αθέατη συναισθηματική εργασία που στήριζε τη σχέση. Έτσι, η ταινία αναδεικνύει έμμεσα το χάσμα ανάμεσα στο «γνωρίζω» και στο «συμβιώνω» με τον άλλον, μετατρέποντας τη γαμήλια σύγκρουση σε παράδειγμα της αδυναμίας πρόσβασης στον εσωτερικό κόσμο του άλλου φύλου.

Ωστόσο, η αφήγηση δεν οδηγείται σε ριζική αμφισβήτηση της πατριαρχικής δομής· κι έτσι, αντί να δοθεί πλήρως ο λόγος στην Ελένη, η κρίση επιλύεται μέσω συναισθηματικής επανασύνδεσης, διατηρώντας τελικά τη συζυγική τάξη με βάση τα δεδομένα της εποχής, χωρίς ρηξικέλευθες σεναριακές επιλογές.

5.4. Η σιωπή που αποκτά λόγο

Η υποθετική αναπλαισίωση της ταινίας μέσω της γυναικείας αφηγηματικής φωνής θα ανέτρεπε ριζικά τον τόνο και τη σημασία της αφήγησης. Αν η γυναίκα αφηγείτο τη δική της καθημερινότητα, η «μικρή» καταπίεση θα αναδεικνυόταν ως συστηματική εμπειρία. Η ανοχή, η υπομονή και η προσαρμογή δεν θα εμφανίζονταν ως αρετές, αλλά ως μηχανισμοί επιβίωσης.

Η γυναικεία φωνή θα αποκάλυπτε το αόρατο φορτίο της καθημερινής ζωής: τη συναισθηματική εργασία, τη διαρκή αυτολογοκρισία, την ανάγκη διαχείρισης της ανδρικής ευθραυστότητας. Με τον τρόπο αυτό, η αφήγηση θα μετατοπιζόταν από τη συμφιλίωση στη συνειδητοποίηση, από το «έτσι είναι τα πράγματα» στο «έτσι βιώνονται».

5.5. Συμπέρασμα μικροανάλυσης

Στο *Η γυνή να φοβήται τον άνδρα*, το voice-over είτε ρητό είτε άρρητο, λειτουργεί ως μηχανισμός κανονικοποίησης της έμφυλης ανισότητας. Η αφήγηση δεν αποκρύπτει τη σύγκρουση, αλλά την υποβαθμίζει, τη μετατρέπει σε καθημερινή τριβή και τελικά τη καθιστά ανεκτή. Η υποθετική αναπλαισίωση μέσω της γυναικείας φωνής αποκαλύπτει ότι αυτή η «ήπια» αφήγηση δεν είναι ουδέτερη· αντιθέτως είναι βαθιά ιδεολογική, από τη στιγμή που προστατεύει την πατριαρχική τάξη και μετατρέπει τη γυναικεία σιωπή σε φυσική κατάσταση.

Επιπλέον, η λειτουργία του voice-over ως αφηγηματικού φίλτρου δεν περιορίζεται απλώς στην περιγραφή των γεγονότων, αλλά επεμβαίνει ενεργά στη σημασιολογία τους. Μέσα από την επιλογή τόνου, ρυθμού και εστίασης, η αφήγηση κατευθύνει την πρόσληψη του θεατή, αποδυναμώνοντας την ένταση της ανισότητας και μεταθέτοντας το βάρος από τη δομική καταπίεση στις «ιδιαιτερότητες» των χαρακτήρων. Έτσι, η σύγκρουση παύει να αναγνωρίζεται ως κοινωνικό σύμπτωμα και επαναπροσδιορίζεται ως προσωπικό ζήτημα,

συμβάλλοντας στην αναπαραγωγή ενός πλαισίου όπου η ανισότητα εκλαμβάνεται ως φυσική και αναπόφευκτη.

Ταυτόχρονα, η απουσία μιας αυτόνομης και ισότιμης γυναικείας φωνής ενισχύει τη σιωπηρή επιβολή της κυρίαρχης αφήγησης. Όταν η γυναικεία εμπειρία δεν εκφέρεται με δικούς της όρους, αλλά είτε διαμεσολαβείται είτε αποσιωπάται, τότε η υποκειμενικότητα της γυναίκας υποβαθμίζεται σε παθητικό αποδέκτη της ανδρικής δράσης. Η πιθανή εισαγωγή μιας εναλλακτικής, γυναικείας οπτικής δεν θα λειτουργούσε απλώς συμπληρωματικά, αλλά θα αποσταθεροποιούσε την ίδια τη δομή της αφήγησης, καθιστώντας ορατές τις ρωγμές της «κανονικότητας» και ανοίγοντας χώρο για την αμφισβήτηση των έμφυλων ιεραρχιών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6. Η αφήγηση ως μηχανισμός αποδυνάμωσης της γυναικείας εμπειρίας

Η ανάλυση των ταινιών *Λόλα*, *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα* και *Κάλπικη Λίρα* καταδεικνύει ότι το voice-over στον ελληνικό κινηματογράφο της περιόδου 1950-1970 λειτουργεί ως μηχανισμός κοινωνικής ερμηνείας και εξομάλυνσης και είτε ως ρητή ανδρική φωνή είτε ως διάχυτη αφηγηματική στάση, οργανώνει το νόημα με τρόπο που αποδυναμώνει τη γυναικεία εμπειρία και μετατοπίζει τη σύγκρουση από το κοινωνικό στο ατομικό επίπεδο.

Η υποθετική αναπλαισίωση μέσω γυναικείας φωνής δεν προτείνεται ως καλλιτεχνική διασκευή, αλλά ως αναλυτικό εργαλείο που αποκαλύπτει τη βαθιά ιδεολογική λειτουργία της αφήγησης. Όταν η γυναίκα μιλά, το «όμορφο» αφήγημα ραγίζει και η κοινωνική πραγματικότητα επανεμφανίζεται ως δομική συνθήκη της εμπειρίας. Η παρατήρηση αυτή αναδεικνύει πως η αφήγηση voice-over δεν αποτελεί απλώς μια αφηγηματική επιλογή ή ένα μέσο τεχνικό με μοναδικό σκοπό τη διευκόλυνση της αφήγησης. Αντίθετα, μπορεί να λειτουργήσει και ως ένας μηχανισμός παραγωγής νοήματος, αλλά και απόδοσης ενός μηνύματος στον θεατή. Ο μηχανισμός αυτός, επηρεάζει καθοριστικά τον τρόπο με τον οποίο ο θεατής αντιλαμβάνεται τα πρόσωπα, τις σχέσεις μεταξύ τους, αλλά και τις κοινωνικές δομές, που δημιουργούνται.

Συνεπώς η φωνή που αφηγείται δε λειτουργεί μονοδιάστατα. Δεν είναι δηλαδή απλώς μια φωνή. Η επιλογή του voice-over από τη μεριά του σεναριογράφου ή του σκηνοθέτη,

αποσκοπεί στην αξιολόγηση, την ερμηνεία, αλλά και την ένταξη των γεγονότων μέσα σε ένα πλαίσιο ιδεολογικό.

Ο ελληνικός κινηματογράφος της περιόδου 1950-1970 συνδέεται συχνά με τις κυρίαρχες κοινωνικές αντιλήψεις της εποχής. Οι ταινίες «συνομιλούν» με τις αξίες της εποχής, τις προσδοκίες, τα έμφυλα πρότυπα, που χαρακτηρίζουν τη μεταπολεμική ελληνική κοινωνία. Μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο, η ανδρική φωνή δεν επιβάλλεται, αλλά αποτελεί μια απολύτως φυσική και αναμενόμενη συνθήκη αφήγησης. Γι' αυτό και όταν πραγματώνεται μέσα σε μια ταινία συχνά παραμένει αόρατη και δεδομένη.

Η παρούσα εργασία αποσκοπεί στο να «υπογραμμίσει» αυτή την «αορατότητα», μετατοπίζοντας το ενδιαφέρον όχι πλέον στο «ποιος αφηγείται» αλλά στο «για ποιον αφηγείται». Η μετατόπιση αυτή επιτρέπει την παρακολούθηση μιας ταινίας με έναν διαφορετικό τρόπο, μια άλλη οπτική, εφόσον η αφηγηματική οπτική συνεπάγεται και διαφορετική ανάγνωση των κινηματογραφικών έργων. Στην περίπτωση αυτή η φωνή αντιμετωπίζεται ως φορέας εξουσίας και όχι ως ένα απλώς αισθητικό χαρακτηριστικό. Η γυναίκα, η σχέση της με τον άνδρα, οι οικιακές της υποχρεώσεις, ο ρόλος της στην κοινωνία, η σεξουαλική της απελευθέρωση είναι μόνο μερικά από τα σημεία στα οποία η ανδρική αφηγηματική φωνή συχνά «φωτίζει», σχολιάζει και κρίνει.

Συνεπώς, η δημιουργική αναπλαισίωση του γυναικείου voice-over στις συγκεκριμένες ταινίες δεν αποσκοπεί στο να αναθεωρήσει ή να διορθώσει την επιλογή του πρωτότυπου έργου, αλλά λειτουργεί ως ένα ερευνητικό πείραμα. Μέσα από την υποθετική μεταφορά της αφηγηματικής εξουσίας στην γυναίκα φιγούρα η αλλαγή, που μπορεί να σημειωθεί, δεν είναι μόνο η οπτική της αφήγησης, αλλά και ο μετασχηματισμός της πρόσληψης των γεγονότων, των κινήτρων, αλλά και των σχέσεων εξουσίας.

Η αφηγηματική φωνή δεν αποτελεί μια τυχαία σκηνοθετική επιλογή, ούτε αποσκοπεί μόνο στην αποκατάσταση απλώς της αφηγηματικής ισορροπίας, αλλά καθορίζει συνειδητά τη διάσταση που ο σεναριογράφος ή ο σκηνοθέτης επιθυμούν να δώσουν στο έργο τους. Επομένως, η μελέτη του voice-over και της χρήσης του μέσα σε μια κινηματογραφική ταινία στην πραγματικότητα ανοίγει ένα γόνιμο «διάλογο» με το κείμενο και προσφέρει μια διαφορετική διάσταση στον τρόπο με τον οποίο ο θεατής ή και ο μελετητής αντιλαμβάνονται τα γεγονότα και την ανθρώπινη εμπειρία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7. ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΡΟΣ: ΤΟ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟ VOICE OVER ΣΤΙΣ ΤΡΕΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

7.1 Θεωρητική θεμελίωση: Αφήγηση, φωνή και ιδεολογική πλαισίωση

Η παρούσα μελέτη προσεγγίζει το voice-over όχι ως απλή τεχνική επιλογή, αλλά ως αφηγηματικό μηχανισμό που οργανώνει και πλαισιώνει το νόημα. Στο πλαίσιο της σύγχρονης αφηγηματολογίας, η κινηματογραφική αφήγηση δεν θεωρείται ουδέτερη αναπαράσταση της πραγματικότητας, αλλά σύστημα διαχείρισης της πληροφορίας και καθοδήγησης της πρόσληψης.

Η ειδικότερη λειτουργία της φωνής στον κινηματογράφο έχει αναλυθεί διεξοδικά από τη Silverman (1988), η οποία υποστηρίζει ότι η φωνή δεν αποτελεί απλό ηχητικό στοιχείο αλλά φορέα συμβολικής εξουσίας. Η εξωδιηγητική φωνή ιδίως όταν φέρει ανδρικό χαρακτήρα, αποκτά κύρος, αποστασιοποίηση και ερμηνευτική αυθεντία. Μέσα από αυτήν, η αφήγηση διαμεσολαβεί την εμπειρία, αποδίδει νόημα και σταθεροποιεί την ερμηνεία. Η φωνή, επομένως, δεν περιγράφει απλώς τα γεγονότα, αλλά τα εντάσσει σε ένα σύστημα αξιών.

Συμπληρωματικά, η Kozloff (1988) επισημαίνει ότι το voice-over στον κινηματογράφο λειτουργεί συχνά ως ένας «αόρατος αφηγητής», ο οποίος διαμορφώνει το ερμηνευτικό πλαίσιο και μειώνει την αμφισημία. Η παρουσία του voice-over περιορίζει την ελευθερία του θεατή να ερμηνεύσει τα γεγονότα ανεξάρτητα, καθώς προσφέρει μια ήδη οργανωμένη και συχνά ηθικοποιημένη εκδοχή τους.

Με βάση τις παραπάνω θεωρητικές προσεγγίσεις, το voice-over στον ελληνικό κινηματογράφο της περιόδου 1950-1970 μπορεί να εξεταστεί ως μηχανισμός πλαισίωσης της κοινωνικής πραγματικότητας. Σε ένα πολιτισμικό περιβάλλον όπου η έμφυλη βία και η κοινωνική ένταση καταγράφονται στον δημόσιο λόγο αλλά σπανίως πολιτικοποιούνται, η εξωδιηγητική φωνή συμβάλλει στη μετατόπιση της σύγκρουσης από το συλλογικό στο ατομικό επίπεδο. Η βία μετατρέπεται σε πάθος, η κοινωνική ανισότητα σε προσωπική αδυναμία, και η τραγικότητα σε μοίρα. Έτσι, η αφηγηματική φωνή λειτουργεί όχι μόνο ως μέσο συνοχής της πλοκής αλλά και ως φορέας ιδεολογικής σταθεροποίησης.

Η θεωρητική αυτή βάση επιτρέπει την ανάλυση των επιλεγμένων ταινιών όχι απλώς ως πολιτισμικών προϊόντων της εποχής τους αλλά ως αφηγηματικών πεδίων, όπου η φωνή καθορίζει ποιος μιλά, ποιος ερμηνεύεται και ποιος παραμένει σιωπηλός.

Ο κινηματογράφος της περιόδου 1950-1970 δεν αφηγείται απλώς ιστορίες· ερμηνεύει τον κόσμο για τον θεατή. Και αυτή η ερμηνεία γίνεται συχνά μέσα από μια ανδρική αφηγηματική φωνή που εξηγεί, ηθικοποιεί ή εξομαλύνει κοινωνικές εντάσεις.

Συνεπώς, στον ελληνικό κινηματογράφο των δεκαετιών 1950–1970, το voice-over δεν λειτουργεί μόνο ως τεχνικό στοιχείο αφήγησης αλλά ως μηχανισμός που οργανώνει την πρόσληψη της κοινωνικής πραγματικότητας. Σε μια κοινωνία που χαρακτηρίζεται από έντονες πατριαρχικές δομές, που συνδυάζονται με την δύσκολη εποχή της μεταπολεμικής ανασυγκρότησης, και βαθιές ηθικές αντιφάσεις, η κινηματογραφική αφήγηση συχνά παρεμβαίνει για να ερμηνεύσει ή να εξομαλύνει τις εντάσεις αυτές.

Οι γυναικείες μορφές εμφανίζονται επανειλημμένα ως κεντρικοί άξονες της δράσης είτε ως πειρασμός που δοκιμάζει την ηθική του άντρα, είτε ως καταλύτης που μεταμορφώνει τη σκληρότητά του, είτε ως σιωπηλό κέντρο γύρω από το οποίο οργανώνεται η ανδρική μνήμη και εμπειρία. Ωστόσο, η ερμηνεία αυτών των γεγονότων διατυπώνεται συχνά μέσα από μια εξωδιηγητική ανδρική φωνή, η οποία καθοδηγεί τον θεατή προς μια συγκεκριμένη ηθική και συναισθηματική κατανόηση της ιστορίας. Όπως υποστηρίζει ο Bordwell, η κινηματογραφική αφήγηση ρυθμίζει το εύρος και το βάθος της γνώσης του θεατή (Bordwell, 1985, σ. 57-64), ενώ ο Chatman επισημαίνει ότι ο αφηγητής ενσωματώνει συγκεκριμένη οπτική και αξιακή στάση (Chatman, 1978, σσ. 96-103, σσ. 151-152). Στο πλαίσιο αυτό, το voice-over λειτουργεί ως φίλτρο που μετασχηματίζει κοινωνικά σύνθετες πραγματικότητες, όπως την ανισότητα των φύλων, την επιθυμία ή την βία, σε αφηγηματικές ιστορίες μοίρας, πάθους ή ηθικής δοκιμασίας. Έτσι, η γυναίκα βρίσκεται συχνά στο κέντρο της δράσης χωρίς να κατέχει την αφηγηματική φωνή, γεγονός που αναδεικνύει το βασικό ερώτημα της παρούσας μελέτης: ποιος μιλά και για ποιον μέσα στην κινηματογραφική αφήγηση;

Στον ελληνικό κινηματογράφο των δεκαετιών 1950-1970, η γυναίκα εμφανίζεται σε διαφορετικούς κοινωνικούς χώρους στον δημόσιο χώρο της επιθυμίας, στον συμβολικό χώρο της μνήμης και στον ιδιωτικό χώρο της οικογένειας, αλλά η ερμηνεία αυτών των εμπειριών διατυπώνεται συχνά μέσα από ανδρικές αφηγηματικές οπτικές, ενώ η γυναικεία μορφή βρίσκεται στο κέντρο της δράσης.

Στον ελληνικό κινηματογράφο της περιόδου 1950-1970, η αφηγηματική εξουσία δεν περιορίζεται αποκλειστικά στην παρουσία ενός εμφανή αφηγητή ή ενός voice-over. Η

αφήγηση οργανώνεται επίσης μέσα από τη δομή της ιστορίας, την οπτική γωνία των χαρακτήρων και τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται και ερμηνεύονται τα γεγονότα. Στο πλαίσιο αυτό, ακόμη και όταν δεν υπάρχει ρητή εξωδιηγητική φωνή, η κινηματογραφική αφήγηση συχνά λειτουργεί μέσα από μια ανδρική οπτική που ερμηνεύει την εμπειρία των γυναικείων χαρακτήρων. Οι γυναίκες εμφανίζονται στο κέντρο της δράσης, αλλά η ερμηνεία των πράξεών τους διατυπώνεται κυρίως από ανδρικούς χαρακτήρες ή από μια αφηγηματική δομή, που προνομιοποιεί την ανδρική εμπειρία. Με τον τρόπο αυτό διαμορφώνεται μια μορφή «πατριαρχικής αφηγηματικής φωνής», η οποία λειτουργεί ως μηχανισμός ερμηνείας της κοινωνικής πραγματικότητας. Η παρουσία του voice-over αποτελεί την πιο εμφανή μορφή αυτής της αφηγηματικής εξουσίας, καθώς η φωνή του αφηγητή καθοδηγεί άμεσα την πρόσληψη της ιστορίας από τον θεατή.

7.2 Υποθετική αναπλαισίωση

Η υποθετική αναπλαισίωση μέσω voice-over επιχειρεί να διερευνήσει πώς η μετατόπιση της αφηγηματικής φωνής επηρεάζει την ερμηνεία των γεγονότων και τη θέση των χαρακτήρων μέσα στην αφήγηση. Η εισαγωγή μιας εσωτερικής φωνής, ιδίως σε γυναικείους χαρακτήρες που δεν διαθέτουν αφηγηματική αυθεντία, λειτουργεί ως εργαλείο επαναανοηματοδότησης της κινηματογραφικής εμπειρίας. Η παρούσα υποθετική αναπλαισίωση εστιάζει στη μετατόπιση της αφηγηματικής φωνής ως κρίσιμου παράγοντα παραγωγής νοήματος.

Στη *Λόλα*, ιδιαίτερα εύφορο έδαφος για υποθετική αναπλαισίωση μέσω voice-over αποτελούν οι στιγμές σιωπής της ηρωίδας, ιδίως μετά από σκηνές έντονης διαπροσωπικής αλληλεπίδρασης. Σε αυτές τις περιπτώσεις, η αφήγηση αποσύρεται, αφήνοντας τη γυναικεία εμπειρία αδιαμεσολάβητη αλλά και ανεκδήλωτη. Η εισαγωγή ενός εσωτερικού voice-over σε αυτά τα σημεία θα επέτρεπε την ανάδυση μιας εναλλακτικής αφηγηματικής φωνής, μετατοπίζοντας την ηρωίδα από αντικείμενο παρατήρησης σε υποκείμενο αφήγησης.

Στην ιστορία του ζωγράφου της ταινίας *Η Κάλπικη Λίρα*, η γυναικεία μορφή εντάσσεται σε ένα ερμηνευτικό πλαίσιο που δεν της ανήκει, καθώς η εμπειρία της διαμεσολαβείται από εξωτερική αφηγηματική αρχή. Μέσω της εισαγωγής ενός εσωτερικού voice-over, η αφήγηση επανατοποθετείται, μεταφέροντας την αυθεντία από τον λόγο που ερμηνεύει στη

φωνή που βιώνει. Με τον τρόπο αυτό, η αναπλαισίωση αναδεικνύει τη διαφορά ανάμεσα στην αναπαράσταση και την εμπειρία.

Στην ταινία *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα*, η υποθετική αναπλαισίωση μέσω voice-over δεν αποσκοπεί στην απόδοση φωνής στη γυναικεία μορφή αλλά στην ανάδειξη της απόστασης ανάμεσα στον εκφερόμενο λόγο και στην τελική αφηγηματική κατάληξη. Ιδιαίτερα στη σκηνή της συμφιλίωσης, η εισαγωγή ενός εσωτερικού voice-over επιτρέπει την ανάδυση μιας εναλλακτικής εμπειρίας, όπου η αποκατάσταση της τάξης δεν ταυτίζεται απαραίτητα με την εσωτερική αποδοχή. Με τον τρόπο αυτό, η αναπλαισίωση αποκαλύπτει τον μηχανισμό μέσω του οποίου η αφήγηση εξομαλύνει τη σύγκρουση, μετατρέποντάς την σε κοινωνικά αποδεκτό αποτέλεσμα.

ΛΟΛΑ

VOICE-OVER – Η ΑΝΑΔΥΣΗ ΤΗΣ ΦΩΝΗΣ ΜΟΥ

ΕΣΩΤ. ΔΩΜΑΤΙΟ – ΝΥΧΤΑ

Η πόρτα κλείνει. Το κλειδί γυρίζει. Ένας μεταλλικός ήχος αντηχεί. Σιωπή. Στατικό πλάνο στη Λόλα. Δεν κινείται. Μόνο αναπνέει. Αργό zoom in.

V.O. (ΛΟΛΑ)

Πάλι μόνη.

Πάντα έτσι γίνεται στο τέλος...

Σε κλείνουν κάπου και φεύγουν

κι εσύ μένεις να μετράς τους τοίχους.

Κι 'γω τώρα μετράω...

Μετράω λάθη και πάθη μαζί με τους τοίχους.

Δε μου φταίει κανείς άλλος παρά μόνο ο εαυτός μου.

Εγώ φταίω για όλα.

Μια γυναίκα του δρόμου, που υποτάχθηκα στη μοίρα και τη

δέχτηκα χωρίς κρίση. Χωρίς κριτική.

(Σκιά περνά από το πρόσωπό της – σαν να θυμάται.)

Εγώ δεν γεννήθηκα εδώ μέσα...

Είμαι γέννημα θρέμμα Πειραιώτισσα...

Στα στενά της Καλλιπόλης μεγάλωσα. Εκεί έμαθα τα πρώτα μου βήματα...

Έξω από το Χατζηκυριάκειο έδωσα το πρώτο μου φιλί...

Εαπλωμένη στο κρεβάτι σκέφτεται...

(FLASHBACK)

Υπαπαντή Βατζάκα,

«Ποιος μιλάει και για ποιον; Ο αφηγητής voice-over στον ελληνικό
κινηματογράφο 1950–1970 ως μηχανισμός κοινωνικής ερμηνείας
και η αναπλαισίωση του ανδρικού voice-over μέσω της γυναικείας
φωνής»

ΕΞΩΤ. ΠΕΙΡΑΙΑΣ, ΛΙΜΑΝΙ, ΠΡΩΙ.

Zoom in στο λιμάνι του Πειραιά.

V.O.

Πειραιάς...

Από μικρή εκεί,

στις γειτονιές που μυρίζουν

θάλασσα και πετρέλαιο μαζί.

Έτρεχα με τα κορίτσια της γειτονιάς στους δρόμους,

στο λιμάνι από μικρή...

Δίπλα στους εργάτες,

που δουλεύουν για μια μπουκιά ψωμί,

να τους κοιτάζω και να λέω πως θα φύγω... Θα πάω μακριά...

Θα ξεφύγω από αυτή την άδεια ζωή...

Θα γίνω μια σπουδαία αρτίστα και θα φύγω από 'δω...

Ναι. Έλεγα πως θα φύγω, έλεγα, έλεγα...

Και τελικά έμεινα εδώ. Μόνη και άδεια...

Άδεια από γονείς...

Σηκώνεται όρθια, τριγυρίζει στο δωμάτιο και κοιτάζει έξω. Δύο
τεράστια σκυλιά έχουν το κεφάλι τους κολλημένο στο τζάμι.

ΕΞΩΤ. ΠΕΙΡΑΙΑΣ, ΠΡΩΙ

Zoom out. Πειραιάς από ψηλά.

V.O.

Σε ένα από τα χαμηλοτάβανα σπιτάκια του Πειραιά ζούσαμε με
τους γονείς μου...

Zoom in στο πατρικό σπίτι της Λόλας.

V.O.

Το μικρό μας σπίτι στα μάτια μου φάνταζε

Παλάτι, κανονικό αρχοντικό.

Δυο άνθρωποι οι γονείς μου,

που τα κατάφερναν όλα μόνοι.

Ο πατέρας μου φύλακας μέσα στις φυλακές Κορυδαλλού,

ανάμεσα σε κλέφτες και λωποδύτες,

να προσπαθεί να καταλάβει από τι πάστα είναι φτιαγμένοι οι
άνθρωποι,

οι μόρτηδες και τα κουτσαβάκια...

Αμούστακα τα βάζανε και τα έβγαζαν γεροντάκια,

αλλά μπασμένα στη ζωή...

Όσο για τη μάνα μου, καθαρίστρια στην Τρούμπα,

μέρα -νύχτα να καθαρίζει ό,τι άφηνε πίσω της η σαπίλα αυτής
της πόλης.

Της έλεγα: «τι κάνεις ρε μάνα;

Αυτές ξαπλωμένες σε ένα κρεβάτι βγάζουν τόσους παράδες
κι εσύ τρεις κι εξήντα;»

Κι η μάνα μου η καημένη μου έλεγε:

Υπαπαντή Βατζάκα,

«Ποιος μιλάει και για ποιον; Ο αφηγητής voice-over στον ελληνικό κινηματογράφο 1950–1970 ως μηχανισμός κοινωνικής ερμηνείας και η αναπλαισίωση του ανδρικού voice-over μέσω της γυναικείας φωνής»

«κάλλιο να κυκλοφορώ χωρίς φράγκο και με το κούτελο καθαρό
παρά με τα πόδια ανοιχτά στον καθένα...».

Τότε την έβρισκα μια γριά γυναίκα
που δεν ήξερε τι έλεγε,
μετά κατάλαβα...
Αργά κατάλαβα...

ΕΞΩΤ. ΠΑΣΑΛΙΜΑΝΙ, ΠΡΩΙ

Zoom out, Πασαλιμάνι

V.O.

Ήμουν κάπου στα δεκαεπτά...
Όμορφη...
Μαγκάκι με έλεγε ο πατέρας...
Τον γνώρισα μια νύχτα.
Δεν ήταν όμορφος...
Αλλά είχε αυτό το βλέμμα σαν να σου έλεγε
«έλα, πάμε να χαθούμε».
Κι εγώ σαν ανόητη, πήγα.
Μου έλεγε ιστορίες, για δρόμους,
για λιμάνια, για λεφτά εύκολα, για ταξίδια...
Μου έταζε λαγούς με πετραχείλια ... Κι εγώ σαν χαμένη,
αφέθηκα... Παραδόθηκα με όλους τους τρόπους... Ολοκληρωτικά...
Δεν κατάλαβα πότε οι ιστορίες, που μου έλεγε, έγιναν ανάγκη.
Δεν συνειδητοποίησα πότε μπλέχτηκαν τα χέρια του με
πράγματα που δεν ξεπλένονται.
Πότε οι ιστορίες του είχαν εμένα πρωταγωνίστρια...
Και πότε η επιβίωση θα είχε μέσα της πόνο και ατέλειωτα
δάκρυα...
Όχι, δεν ήμουν ανόητη. Όλα τα καταλάβαινα.
Να τα πιστέψω δεν ήθελα.
Όσοι έχουν μεγαλώσει στην Τρούμπα,
την μιλάνε τη γλώσσα, ξέρουν τι ακούνε, αναγνωρίζουν όσα
βλέπουν, παρατηρούν τις λεπτομέρειες...
Κόβει το μάτι τους... Έκοβε και το δικό μου...

(Το κάδρο σκοτεινιάζει ελαφρά.)

ΕΞΩΤ. ΤΡΟΥΜΠΑ, ΠΡΩΙ.

Η Τρούμπα.
Φανάρια κόκκινα, μουσικές,
γέλια που δεν είναι γέλια...
Κλάματα που δεν είναι κλάματα και φωνές, που πίσω τους
κρύβουν πόνο, φόβο και ηδονή...
Κι εγώ περπατάω ανάμεσα σε σώματα
που μύριζαν ιδρώτα, αλκοόλ και ψέμα.
(Ήχος μακρινών αντρικών φωνών, ακαθόριστων.)
Αντρικά μάτια να με κοιτάνε σαν να ήμουν πράγμα.

Σαν να μπορούσαν να με αγοράσουν με το κομμάτι.
Και εγώ; Εγώ τους άφηνα.
Όχι γιατί το ήθελα...
αλλά γιατί κάποια στιγμή δεν ξεχωρίζεις πια τι θέλεις.
Πέραναγαν από πάνω μου...
Άντρες που ούτε τα ονόματά τους δεν θυμάμαι.
Χέρια βαριά, ανάσες που με πνίγανε...
και εγώ από μέσα μου να τους σιχαίνομαι.
Όλους.
Μα πιο πολύ...
σιχαινόμουν τον εαυτό μου που δεν ένιωθε τίποτα.
Αυτό είναι το χειρότερο.
Όχι να σε αγγίζουν...
αλλά να μην σε φτάνουν ποτέ.
Χέρια που σε ακουμπάνε, αλλά δεν σε αγγίζουν...
Σώματα που σε αγγίζουν, αλλά δεν ακουμπάνε ποτέ την ψυχή
σου...
Σακατεμένα λόγια ανάμεσα σε βογκητά...
Τυλιγμένα σε χυδαιότητες και πονηρές ματιές.
Χείλη που δεν αγγίχτηκαν ποτέ.
(Το πλάνο κλείνει)
Έκανα το λάθος, το μοιραίο λάθος...
Τον αγάπησα.
Όχι για τα μάτια του, όχι για την ομορφιά του,
αλλά για τις ιστορίες που μου 'λεγε
και τους παράδες που μου έταζε...
Η μάνα μου το κατάλαβε από την πρώτη στιγμή.
Μου είπε «αν φύγεις, μην ξαναγυρίσεις».
Το είπε ήσυχα... όχι με φωνές.
Αυτό πόνεσε πιο πολύ.
Κι όμως, εγώ έφυγα.
Νόμιζα πως ο κόσμος είναι μεγάλος.
Νόμιζα πως θα βρούμε μια γωνιά να χωρέσουμε.
Δεν χωρέσαμε όμως. Πουθενά.
Μετά άρχισαν τα δύσκολα.
Οι παρέες του, τα βράδια, τα λεφτά που δεν φτάνανε ποτέ...
Το ξύλο...
Κι εγώ σιγά σιγά μάθαινα...
Μάθαινα να αντέχω τον πόνο στο κορμί και στην ψυχή.
Μάθαινα να αντέχω τη μοναξιά...
Όσπου έμαθα και να μοιράζομαι για το κορμί μου
για λίγα φράγκα, γιατί τα υπόλοιπα τα κράταγε αυτός...
Έμαθα τι σημαίνει να σε κοιτάνε και να μην σε βλέπουν και
σύντομα έμαθα να μην υπάρχω, αλλά να ζω.
Απλώς να ζω.
Δεν ξέρω πότε έγινα αυτό που είμαι τώρα.
Δεν έχει στιγμή.

Υπαπαντή Βατζάκα,

«Ποιος μιλάει και για ποιον; Ο αφηγητής voice-over στον ελληνικό
κινηματογράφο 1950–1970 ως μηχανισμός κοινωνικής ερμηνείας
και η αναπλαισίωση του ανδρικού voice-over μέσω της γυναικείας
φωνής»

Μπαίνεις λίγο λίγο...
και μια μέρα δεν βγαίνεις.

ΕΣΩΤ. ΣΠΙΤΙ, ΜΕΡΑ

Zoom in στη μητέρα της.

V.O.

Η μάνα μου αρρώστησε από τον καημό της.

Μου το είπαν αργότερα...

Πέθανε.

Χωρίς να με ξαναδεί. Δεν ήθελε.

Ο πατέρας μου δεν είπε πολλά.

Ποτέ δεν έλεγε.

Μόνο ένα πράγμα μου 'στειλε σ' ένα γράμμα, δυο σειρές:
«Το κλειδί είναι εκεί που το άφησες... στη γλάστρα με το
γιασεμί.

Αν θέλεις, μπαίνεις»

Το σπίτι είναι εκεί, αλλά τίποτα πια δεν είναι όπως το
άφησα.

Έφυγα με όνειρα.

Πώς θα γύριζα;

Ντρεπόμεν κι εγώ για το πώς έγινα,

για την κατάντια μου.

Κι έτσι, έμεινα εδώ.

Να ανοίγω πόρτες που δεν είναι δικές μου

και να με κλείνουν σε δωμάτια που δεν έχουν έξοδο.

Κι αυτός, αυτός που νόμιζα πως θα φύγουμε μαζί... Αυτός στον
οποίο ακούμπησα τις ελπίδες και τα όνειρά μου, αυτός με
πρόδωσε με τον χειρότερο τρόπο, με τον πιο χυδαίο και
άνανδρο τρόπο.

Έφυγε πρώτος και με άφησε σε έναν άλλο,

να με κάνει δική του και να με πουλάει σε άλλους,

άλλος ένας νταβατζής στο σώμα και στην ψυχή μου.

Πάντα έτσι γίνεται.

Δεν υπάρχει έξοδος.

Δεν υπάρχει σωτηρία.

Δεν υπάρχει ελπίδα.

Έμεινα πίσω να μη ζητάω πολλά,

ένα πιάτο φαγητό κι ένα κρεβάτι να ξεκουράζω το σώμα μου,
μου έφταναν.

Μόνο που, να...

Καμιά φορά, κοιτούσα το ταβάνι και θυμόμουν ποια ήμουν...
(παύση)

Όλα αυτά πριν τον γνωρίσω...

Όλα αυτά πριν απ' αυτόν, πριν τον Άρη...

ΕΣΩΤ. ΦΥΛΑΚΕΣ ΚΟΡΥΔΑΛΛΟΥ, ΜΕΡΑ.

Zoom out στις φυλακές Κορυδαλλού.

V.O.

Ο Άρης δεν ήρθε όπως οι άλλοι.

Δεν με κοίταξε όπως οι άλλοι.
Ο Άρης με είδε πρώτη φορά όπως κανείς άλλος...
Και τρόμαξα.
Γιατί όταν σε βλέπουν...
δεν έχεις πού να κρυπτείς,
που να κρύψεις τη γύμνια σου...
Του δόθηκα.
Όχι όπως πριν... όχι όπως στους άλλους.
Σ' εκείνον... δόθηκα ολόκληρη.
Σαν να είχα σώμα πρώτη φορά.
Σαν να ήμουν γυναίκα... αληθινή... για πρώτη φορά.
Όχι κορμί για νοίκιασμα.
Όχι βλέμμα που πουλιέται.
Γυναίκα. Κι ας είχα περάσει από τόσα χέρια πριν...
με τον Άρη ήταν για μένα η πρώτη φορά. Ήταν το πρώτο μου
φιλί.
(παύση)
Δεν κράτησε όμως πολύ.
Τέτοια πράγματα τελικά, δεν κρατάνε. Είναι το παιχνίδι της
μοίρας. Πάνω που έλεγα ότι κάτι θα φτιάξει, αμέσως έσβηνε
σαν ψέμα, σαν κερί...
Το είχα συνηθίσει πια.
Είχε μπλέξει βαθιά.
Πιο βαθιά απ' όσο έλεγε.
Δουλειές... μεγάλες δουλειές.
Αυτά που δεν λέγονται με λόγια.
Κι εγώ ήξερα. Όλα τα ήξερα.
Είχα ακούσει τον Μεγάλο να τα λέει ένα βράδυ.
Πάντα ήξερα. Απλώς έκανα ότι δεν ήξερα.
Ήταν μεγάλη η δουλειά.
Τον δώσανε οι δικοί του, οι δικοί μου, οι δικοί μας...
Αυτούς που εμπιστεύτηκε, αυτοί τον πρόδωσαν. Τον έδωσαν
στεγνά για να τον σβήσουν, γιατί για αυτούς ήταν απειλή,
ήταν εχθρός... Όμως αυτός έμεινε σιωπηλός. Δεν είπε λέξη.
Κουβέντα. Τον πίεσαν πολύ, αλλά δεν πρόδωσε κανέναν. Ποτέ.
Είναι παλικάρι, ντόμπρος, μόρτης
κι έγινε το πρώτο μαχαίρι της Τρούμπας.
Έτσι μιλούσαν όλοι γι' αυτόν.
Με σεβασμό. Τον βάλανε μέσα. Τρία χρόνια. Τρία χρόνια στη
στενή. Τρία χρόνια για να αλλάξει. Αλλά αυτός δεν άλλαξε.
Άντρας μπήκε, άντρας βγήκε.
(CUT – σίδερα φυλακής)
Τρία ολόκληρα χρόνια μακριά του.
Κι εγώ έτρεξα από την πρώτη στιγμή να τον δω,
να τον αγκαλιάσω, να του πω πως είμαι δίπλα του.
Φοβόντουσαν. Όχι για μένα.
Για εκείνους φοβόντουσαν.

Υπαπαντή Βατζάκα,

«Ποιος μιλάει και για ποιον; Ο αφηγητής voice-over στον ελληνικό
κινηματογράφο 1950–1970 ως μηχανισμός κοινωνικής ερμηνείας
και η αναπλαισίωση του ανδρικού voice-over μέσω της γυναικείας
φωνής»

Για τη δουλειά τους. Για τα μυστικά.
Μια γυναίκα... λένε πολλά όταν αγαπάει.
Και εγώ τον αγαπούσα. Πολύ.
Κοντινό στα μάτια της. Υγρασία, αλλά δεν δακρύζει.
Γι' αυτό δεν με αφήσανε.
Με κράτησαν έξω... σαν να μην υπήρξα ποτέ.
Αργό zoom out από τα μάτια της.
Εκείνος μέσα.
Και εγώ φυλακισμένη σε ένα μπουντρούμι, εδώ
που με κλείσανε για να μη βγω.
Έξω να με φυλάνε τρεις κι όταν κατάλαβαν πως με έχουν του
χεριού τους,
τότε με άφησαν ελεύθερη να τους υπηρετώ.
Πάντα έτσι γίνεται.
Άλλοι αποφασίζουν ποιος μπαίνει και ποιος βγαίνει...
Ποιος τους υπηρετεί και ποιος βγαίνει από τη μέση...
και για μένα είχαν αποφασίσει.
(παύση)
Από τότε...δεν περίμενα τίποτα.
Ούτε σωτηρία, ούτε αγάπη.
Μόνο να αντέχω.
Να στέκομαι όρθια.
Να μην σπάω μπροστά τους.
Γιατί άμα σπάσεις...τελείωσες.
Εδώ οι νόμοι είναι διαφορετικοί,
δε γράφονται σε χαρτιά,
δε λέγονται με λέξεις.
Πρέπει να σπάσεις για να τελειώσεις.
Κι εγώ δεν τελείωσα.
Κοντινό στα μάτια.
Όχι ακόμα.
Κοντινό, βλέμμα κατευθείαν στην κάμερα.
(CUT TO BLACK)

Υπαπαντή Βατζάκα,

«Ποιος μιλάει και για ποιον; Ο αφηγητής voice-over στον ελληνικό κινηματογράφο 1950–1970 ως μηχανισμός κοινωνικής ερμηνείας και η αναπλαισίωση του ανδρικού voice-over μέσω της γυναικείας φωνής»

ΚΑΛΠΙΚΗ ΛΙΡΑ
VOICE-OVER – ΤΟ ΓΡΑΜΜΑ
ΑΛΙΚΗ

ΕΣΩΤ. ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟ – ΔΩΜΑΤΙΟ – ΑΠΟΓΕΥΜΑ

(Λευκό φως. Ένα ήσυχο δωμάτιο. Μια κουρτίνα κινείται ελαφρά από τον αέρα. Στο κομοδίνο: ένα ποτήρι νερό, φάρμακα, ένα παλιό δερμάτινο σημειωματάριο. Ένα αδύναμο γυναικείο χέρι γράφει αργά. Παύση. Η φωνή της ΑΛΙΚΗΣ ακούγεται χαμηλά.)

ΑΛΙΚΗ (V.O.)

Παιδί μου...

Δεν ξέρω...

αν οι άνθρωποι, όταν πλησιάζουν
στο τέλος, γίνονται πιο αληθινοί...

ή απλώς κουράζονται
να κρύβονται.

Σου γράφω από ένα δωμάτιο
λευκό, παιδί μου.

Με παράθυρα μεγάλα...

κι έναν ήλιο που μπαίνει
κάθε απόγευμα λίγο κουρασμένος...
σαν άνθρωπος που ξέρει
πως δεν θα μείνει πολύ.

CUT TO:

ΕΣΩΤ. ΠΑΤΡΙΚΟ ΣΠΙΤΙ ΑΛΙΚΗΣ – ΣΑΛΟΝΙ – ΒΡΑΔΥ – ΠΑΡΕΛΘΟΝ

(Μεγάλο αστικό σπίτι. Ξεχωρίζουν τα κρύσταλλα και οι πορελάνες, τα βαριά έπιπλα και οι καθρέφτες. Η νεαρή ΑΛΙΚΗ στέκεται στο πλάι, καλοντυμένη, σχεδόν ακίνητη, ενώ άντρες καλοντυμένοι με κοστούμια μιλούν με τον πατέρα της.)

ΑΛΙΚΗ (V.O.)

Ήμουν κόρη ενός σπουδαίου
επιχειρηματία.

Έτσι έλεγαν όλοι.

Το όνομά του άνοιγε πόρτες,
χαμήλωνε φωνές,

έφερνε χαμόγελα σε πρόσωπα
που δεν ήξερα αν χαιρετούσαν εμένα...
ή εκείνον πίσω από εμένα.

Πριν ακόμη προλάβω να γίνω
η Αλίκη...

CLOSE UP: Η Αλίκη κοιτά τον εαυτό της σε έναν καθρέφτη.

ΑΛΙΚΗ (V.O.)

Οι άνθρωποι νόμιζαν πως είχα τα πάντα.

Υπαπαντή Βατζάκα,

«Ποιος μιλάει και για ποιον; Ο αφηγητής voice-over στον ελληνικό
κινηματογράφο 1950–1970 ως μηχανισμός κοινωνικής ερμηνείας
και η αναπλαισίωση του ανδρικού voice-over μέσω της γυναικείας
φωνής»

Φορέματα.

Γάντια.

Παπούτσια καινούργια.

Καπέλα

Τραπέζια στρωμένα.

Αυτοκίνητα.

Μα υπάρχουν σπίτια τόσο μεγάλα,

παιδί μου...

που η μοναξιά ακούγεται μέσα τους

σαν βήμα σε άδειο διάδρομο.

CUT TO:

ΕΣΩΤ. ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟ – ΔΩΜΑΤΙΟ – ΑΠΟΓΕΥΜΑ

(Η Αλίκη γράφει. Το χέρι της τρέμει ελαφρά.)

ΑΛΙΚΗ (V.O.)

Έμαθα από μικρή πώς να κάθομαι.

Πώς να χαμογελώ.

Πώς να σωπαίνω.

Η ζωή μου ήταν φτιαγμένη

από λεπτούς κανόνες.

Τόσο λεπτούς...

που σχεδόν δεν φαίνονταν.

Μα ήταν εκεί.

Πάντα εκεί.

Γύρω από τα χέρια μου.

Γύρω από τη φωνή μου.

Γύρω από την καρδιά μου.

DISSOLVE TO:

ΕΣΩΤ. ΑΤΕΛΙΕ ΠΑΥΛΟΥ – ΗΜΕΡΑ – ΠΑΡΕΛΘΟΝ

(Καμβάδες. Μπογιές. Φως που πέφτει λοξά. Ο ΠΑΥΛΟΣ
ζωγραφίζει. Η Αλίκη τον κοιτάζει.)

ΑΛΙΚΗ (V.O.)

Κι ύστερα γνώρισα τον Παύλο.

Ο Παύλος δεν έμοιαζε με τους άντρες

που περνούσαν από το σπίτι μας.

Δεν είχε την άνεση των πλουσίων.

Δεν είχε τη βεβαιότητα εκείνων

που ξέρουν από πριν

τι θα τους φέρει η αυριανή ημέρα.

Είχε κάτι ακατάστατο.

Κάτι ανυπότακτο.

Κάτι που δεν χωρούσε

σε σαλόνια και ευγενικές κουβέντες.

Ήταν ζωγράφος.

Υπαπαντή Βατζάκα,

«Ποιος μιλάει και για ποιον; Ο αφηγητής voice-over στον ελληνικό
κινηματογράφο 1950–1970 ως μηχανισμός κοινωνικής ερμηνείας
και η αναπλαισίωση του ανδρικού voice-over μέσω της γυναικείας
φωνής»

CLOSE UP: Τα χέρια του Παύλου λερωμένα με χρώμα.

ΑΛΙΚΗ (V.O.)

Και τότε, στα μάτια μου,
αυτό σήμαινε... μάγος.
Ένας άνθρωπος που έπαιρνε
το φως, μια σκιά, ένα πρόσωπο...
και τα έκανε ξεχωριστά.
Τουσε έδινε άλλη μορφή.
Τα μεταμόρφωνε σε κάτι ιερό...
Νόμιζα πως οι ζωγράφοι
βλέπουν βαθύτερα τους ανθρώπους.
Πως κοιτούν εκεί
όπου οι άλλοι προσπερνούν.
Ο Παύλος με κοίταξε
σαν να μην είχα πατέρα,
περιουσία, επίθετο,
υποχρέωση.
Σαν να ήμουν μόνο εγώ.
Ένα κορίτσι λίγο λυπημένο,
λίγο περήφανο,
λίγο χαμένο μέσα στην καλή του ανατροφή.
Και τότε...
για πρώτη φορά...
ένιωσα να ζω.

CUT TO:

ΕΣΩΤ. ΜΙΚΡΟ ΔΩΜΑΤΙΟ – ΝΥΧΤΑ – ΠΑΡΕΛΘΟΝ

(Μικρό φτωχικό δωμάτιο. Ένα κρεβάτι. Ένας καμβάς. Λίγα
πράγματα. Η Αλίκη γελά χαμηλά. Ο Παύλος την κοιτάζει.)

ΑΛΙΚΗ (V.O.)

Μια μέρα ήρθε και με πήρε.
Έτσι απλά.
Σαν να ήμουν ηρωίδα
σε παραμύθι.
Σαν να υπήρχε άμαξα...
Σαν να μας περίμενε στο τέλος του δρόμου ένα βασίλειο.
Κλέφτηκα μαζί του.
Δεν σκέφτηκα τότε παπούτσια και φορέματα.
Δεν σκέφτηκα πως κάποτε
θα στεκόμουν μπροστά σε μια βιτρίνα
και θα ντρεπόμουν
που επιθυμούσα ένα ζευγάρι γόβες.
Εκείνη τη μέρα νόμιζα
πως ο έρωτας αρκεί, πως ο έρωτας πάντα κερδίζει

Υπαπαντή Βατζάκα,
«Ποιος μιλάει και για ποιον; Ο αφηγητής voice-over στον ελληνικό
κινηματογράφο 1950–1970 ως μηχανισμός κοινωνικής ερμηνείας
και η αναπλαισίωση του ανδρικού voice-over μέσω της γυναικείας
φωνής»

Πόσο όμορφη...
και πόσο επικίνδυνη συνάμα σκέψη.

CUT TO:

ZOOM IN – ΜΙΑ ΛΙΡΑ

(Μικρή λίρα. Λαμπερή. Περνά από χέρι σε χέρι.)

ΑΛΙΚΗ (V.O.)
Θυμάμαι τη λίρα.
Εκείνη τη λίρα
που τότε μας φάνηκε χρυσή,
αληθινή,
σχεδόν ιερή.
Πάνω της ορκιστήκαμε
τον έρωτά μας.
Τον γάμο μας.
Το μέλλον μας.

DISSOLVE TO:

ΕΣΩΤ. ΜΙΚΡΟ ΔΩΜΑΤΙΟ – ΠΡΩΙ – ΠΑΡΕΛΘΟΝ

(Ο Παύλος ζωγραφίζει. Η Αλίκη κάθεται στο κρεβάτι. Κοιτάζει
τα παλιά της παπούτσια.)

ΑΛΙΚΗ (V.O.)
Στην αρχή η φτώχεια
μου φάνηκε ρομαντική.
Σχεδόν τρυφερή.
Το μικρό δωμάτιο.
Η μυρωδιά από τις μπογιές.
Τα χέρια του Παύλου
λερωμένα με χρώμα.
Έλεγα μέσα μου:
έτσι ζουν οι άνθρωποι
που αγαπούν αληθινά.
Χωρίς περιττά πράγματα.
Μόνο με την καρδιά τους.
Και τότε... Τότε ήρθε η έμπνευση του Παύλου...
«Σ'αγαπώ»

Με κοίταζε να του το λέω κι εκείνος έπιασε τον καμβά για να
του δώσει μορφή. Τη δική μου μορφή, μιας γυναίκας που
εκφράζει τα συναισθήματά της σε έναν άντρα και μεταμορφώνει
την «απορία» της Τζοκόντα που έλεγε και ο Παύλος σε
βεβαιότητα.

«Σ'αγαπώ» στην αρχή το είπα πράγματι με βεβαιότητα...

Μα η καρδιά...
όσο μεγάλη κι αν είναι...
δεν ζεσταίνει πάντα

Υπαπαντή Βατζάκα,

«Ποιος μιλάει και για ποιον; Ο αφηγητής voice-over στον ελληνικό
κινηματογράφο 1950–1970 ως μηχανισμός κοινωνικής ερμηνείας
και η αναπλαισίωση του ανδρικού voice-over μέσω της γυναικείας
φωνής»

ένα κρύο σπίτι.
«Σ' αγαπώ» μα
σιγά σιγά άρχισα
να νοσταλγώ πράγματα
για τα οποία ντρεπόμουν.
«Σ' αγαπώ» μα θα ήθελα ένα καλό φόρεμα, ένα καθαρό ζευγάρι
γάντια, ένα τραπέζι στρωμένο
όπως παλιά, ένα ζεστό μπάνιο σε μια μπανιέρα κι όχι λίγο
ζεστό νερό σε μια λεκάνη. Κάποια στιγμή, αυτός ο μοναδικός
πίνακας, ο τόσο ξεχωριστός του Παύλου άρχισε να παίρνει άλλη
μορφή...
Γιατί πλέον κάθε φορά που έλεγα «Σ' αγαπώ» το σκεφτόμουν
διπλά...

CUT TO:

ΕΣΩΤ. ΑΤΕΛΙΕ- ΔΩΜΑΤΙΟ - ΒΡΑΔΥ

(Ο Παύλος κοιτάζει έναν πίνακα. Η Αλίκη τον κοιτά από πίσω.)

ΑΛΙΚΗ (V.O.)

Ο Παύλος μπορούσε να πεινά
και να κοιτάζει το φως
που πέφτει στον τοίχο.
Μπορούσε να ξεχνά τον κόσμο
μπροστά σ' έναν πίνακα.
Μπορούσε να βλέπει ομορφιά
εκεί όπου εγώ έβλεπα στέρηση.
Αυτό που με είχε γοητεύσει
σ' εκείνον...
άρχισε κάποτε να με πληγώνει.
Η ελευθερία του
έγινε για μένα ανασφάλεια.
Η τέχνη του
έγινε μοναξιά.
Η φτώχεια του,
που κάποτε μου φάνηκε γενναία...
έγινε τοίχος ανάμεσά μας.
Μάτια τον παρακαλούσα να πάει να φτιάξει κίτρινα φεγγάρια
στους τοίχους της ταβέρνας του μπαρμπα-Γιάννη. Εκείνος
πίστευε ότι ο καλλιτέχνης δεν πρέπει να υποτιμά την τέχνη
του, να τη μειώνει και να συμβιβάζεται και τότε μου είπε
εκείνη την αναθεματισμένη φράση: «Ένας καλλιτέχνης δεν
πρέπει να παντρεύεται». Είπε τη φράση αυτή, με κοίταξε στα
μάτια, άνοιξε την πόρτα και έφυγε. Κι εγώ, έμεινα πίσω να
σκέφτομαι και να ζυγίζω τον εγωισμό του Παύλου και τη
φτώχεια...
Έφυγα.

Υπαπαντή Βατζάκα,

«Ποιος μιλάει και για ποιον; Ο αφηγητής voice-over στον ελληνικό κινηματογράφο 1950–1970 ως μηχανισμός κοινωνικής ερμηνείας και η αναπλαισίωση του ανδρικού voice-over μέσω της γυναικείας φωνής»

CUT TO:

ΕΣΩΤ. ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟ – ΔΩΜΑΤΙΟ – ΑΠΟΓΕΥΜΑ

(Το χέρι της Αλίκης σταματά. Η ανάσα της βαραίνει.)

ΑΛΙΚΗ (V.O.)

Δεν έπαψα να τον αγαπώ.

Ο έρωτας δεν σβήνει

σαν λάμπα.

Στην αρχή τρεμοπαίζει.

Ύστερα κουράζεται.

Μετά σωπαίνει.

Και κάποια μέρα καταλαβαίνεις

πως εκεί που υπήρχε φλόγα...

υπάρχει μόνο καπνός.

DISSOLVE TO:

ΕΣΩΤ. ΠΑΤΡΙΚΟ ΣΠΙΤΙ ΑΛΙΚΗΣ – ΗΜΕΡΑ – ΠΑΡΕΛΘΟΝ

(Η Αλίκη έχει επιστρέψει. Στέκεται σε ένα μεγάλο δωμάτιο. Όλα είναι όπως παλιά.)

ΑΛΙΚΗ (V.O.)

Όταν γύρισα στο σπίτι μου

όλα ήταν στη θέση τους.

Τα έπιπλα.

Οι κουρτίνες.

Οι ασημένιοι δίσκοι.

Όλοι με κοίταζαν, αλλά κανένας δεν με ρώτησε «γιατί» και
«πώς».

Μα εγώ δεν ήμουν

Πλέον ίδια.

Είχα φύγει κορίτσι

και γύρισα γυναίκα.

Όχι πιο σοφή.

Σίγουρα πιο ραγισμένη.

DISSOLVE TO:

ΕΣΩΤ. ΠΑΤΡΙΚΟ ΣΠΙΤΙ / ΓΡΑΦΕΙΟ – ΗΜΕΡΑ – ΠΑΡΕΛΘΟΝ

(Ο ΔΗΜΗΤΡΗΣ, νεότερος, κάθεται δίπλα στην Αλίκη. Μπροστά τους τετράδια μαθηματικών. Εκείνος της δείχνει μια λύση.)

ΑΛΙΚΗ (V.O.)

Κι ύστερα ήρθε ο άλλος γάμος.

Ο Δημήτρης,

ο πατέρας σου...

ήταν καλός άνθρωπος.

Από εκείνους που δεν μπαίνουν

στη ζωή σαν θύελλα.

Μπαίνουν αθόρυβα.

*Υπαπαντή Βατζάκα,
«Ποιος μιλάει και για ποιον; Ο αφηγητής voice-over στον ελληνικό
κινηματογράφο 1950–1970 ως μηχανισμός κοινωνικής ερμηνείας
και η αναπλαισίωση του ανδρικού voice-over μέσω της γυναικείας
φωνής»*

Στέκονται.

Περιμένουν.

Ο πατέρας μου ήθελε πολύ αυτόν τον γάμο. Πίστευε πως με
αυτόν τον άντρα θα ξεχνούσα...

CUT TO:

ΕΣΩΤ. ΣΑΛΟΝΙ – ΗΜΕΡΑ – ΠΑΡΕΛΘΟΝ

(Η Αλίκη, μιλά στον Δημήτρη.)

ΑΛΙΚΗ (V.O.)

«Κάποτε μου έλυνες
τις δύσκολες ασκήσεις
των μαθηματικών.
Τώρα σε καλώ
να μου λύσεις
ένα άλλο πρόβλημα...
πολύ μεγαλύτερο.
Τη μελαγχολία μου».

Κι εκείνος κούνησε το κεφάλι καταφατικά. Ήταν μεταξύ μας μια
άτυπη συμφωνία. Εκείνος δε θα με πίεζε να μιλήσουμε ποτέ για
το κομμάτι της ζωής μου που άφησα πίσω κι εγώ θα ήμουν πάντα
πιστή σύζυγος.

DISSOLVE TO:

ΕΣΩΤ. ΣΠΙΤΙ ΔΗΜΗΤΡΗ ΚΑΙ ΑΛΙΚΗΣ – ΒΡΑΔΥ

(Τραπέζι στρωμένο κι ένα ήρεμο φως μπαίνει από το παράθυρο.
Η Αλίκη στέκεται στην άκρη του δωματίου.)

ΑΛΙΚΗ (V.O.)

Ο γάμος μας δεν ήταν παραμύθι.

Είχε ησυχία.

Δεν είχε φλόγα.

Είχε λάμπα αναμμένη
κάθε βράδυ στο σπίτι.

Δεν είχε μια λίρα
για να ορκιστούμε πάνω της.

Είχε λογαριασμούς πληρωμένους.

Είχε παλτό για τον χειμώνα.

Είχε παπούτσια, ρούχα και καπέλα.

Είχε εκείνη την αξιοπρέπεια
της ασφάλειας...

Αλλά και μια ατέλειωτη μελαγχολία...

CUT TO:

ΕΣΩΤ. ΥΠΝΟΔΩΜΑΤΙΟ – ΝΥΧΤΑ – ΠΑΡΕΛΘΟΝ

(Η Αλίκη κρατά ένα μωρό στην αγκαλιά της.)

Υπαπαντή Βατζάκα,

«Ποιος μιλάει και για ποιον; Ο αφηγητής voice-over στον ελληνικό κινηματογράφο 1950–1970 ως μηχανισμός κοινωνικής ερμηνείας και η αναπλαισίωση του ανδρικού voice-over μέσω της γυναικείας φωνής»

ΑΛΙΚΗ (V.O.)

Κι ύστερα ήρθες εσύ.
Εσύ, παιδί μου,
δεν ήσουν συμφωνία.
Δεν ήσουν συμβιβασμός.
Δεν ήσουν λύση προβλήματος.
Ήσουν το μόνο πράγμα
στη ζωή μου
που ήρθε χωρίς να χρειαστεί
να το εξηγήσω.
Όταν σε κράτησα
πρώτη φορά στην αγκαλιά μου...
κατάλαβα πως υπάρχει μια αγάπη
που δεν μοιάζει με τον έρωτα.
Ο έρωτας σε κάνει
να κοιτάς τον άλλον
σαν σωτηρία.
Εσύ ήσουν η αλήθεια μου.

CUT TO:

ΕΞΩΤ. ΠΕΡΙΠΑΤΟΣ – ΗΜΕΡΑ – ΠΑΡΕΛΘΟΝ

(Η Αλίκη, ο Δημήτρης και το παιδί περπατούν. Στη διαδρομή επικρατούν κοινωνικά βλήματα και χαμόγελα.)

ΑΛΙΚΗ (V.O.)

Η κοινωνία τότε είπε
πως ο γάμος μου πέτυχε.
Έβλεπε εμένα.
Έβλεπε τον πατέρα σου.
Έβλεπε εσένα.
Και ησύχαζε.
Για την κοινωνία,
μια γυναίκα με άντρα και παιδί
είναι μια υπόθεση τακτοποιημένη.
Δεν ρωτά κανείς
αν είναι ευτυχισμένη.
Αρκεί που φαίνεται
στη θέση της.
Αρκεί που δεν διαταράσσει πια
την τάξη των πραγμάτων.

CUT TO:

ΕΞΩΤ. ΣΠΙΤΙ – ΝΥΧΤΑ

Η Αλίκη μόνη. Το παιδί κοιμάται στο διπλανό δωμάτιο. Ο Δημήτρης διαβάζει εφημερίδα κάπου μακριά στο κάδρο. Η Αλίκη κοιτάζει έξω.)

ΑΛΙΚΗ (V.O.)

Έλεγαν πως ήμουν ευτυχισμένη.

Υπαπαντή Βατζάκα,

«Ποιος μιλάει και για ποιον; Ο αφηγητής voice-over στον ελληνικό κινηματογράφο 1950–1970 ως μηχανισμός κοινωνικής ερμηνείας και η αναπλαισίωση του ανδρικού voice-over μέσω της γυναικείας φωνής»

Κι εγώ δεν τους διόρθωνα.
Τι να τους έλεγα;
Πως μπορούσα να σε φιλάω
στο μέτωπο...
και λίγο αργότερα μέσα στη μέρα μου
να θυμάμαι ένα φτωχικό δωμάτιο,
με μυρωδιά από μπογιές,
και τον Παύλο σκυμμένο
πάνω από έναν καμβά;
Πως αγαπούσα τον πατέρα σου
για την ηρεμία που μου έδωσε...
μα δεν έπαψα να πενθώ
εκείνον που μου είχε δώσει
τον έρωτα;
Η κοινωνία δεν αγαπά
τέτοιες αλήθειες.
Τις βρίσκει ντροπιαστικές, σχεδόν ανήθικες.
Ιδίως όταν τις λέει
μια γυναίκα.

(ZOOM IN- ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ Φωτογραφίες του Παύλου.)

ΑΛΙΚΗ (V.O.)
Τον Παύλο, τον έβλεπα από μακριά.
Στις εφημερίδες.
Στα περιοδικά.
Στην αρχή ήταν μικρές αναφορές.
Ύστερα άρθρα και φωτογραφίες.
«Ο ζωγράφος Παύλος...»
«Η νέα έκθεση του Παύλου...»
«Ένας από τους σημαντικούς
καλλιτέχνες της εποχής ο Παύλος...»
Κάθε φορά που διάβαζα
το όνομά του...
ένιωθα μια κρυφή περηφάνια.

CUT TO:

ΕΞΩΤ. ΖΑΠΠΕΙΟ – ΑΠΟΓΕΥΜΑ – ΠΑΡΕΛΘΟΝ

(Χρυσό απογευματινό φως. Η Αθήνα ήσυχη. Η Αλίκη βγαίνει από το πλούσιο σπίτι της. Σταματά απότομα. Λίγο πιο πέρα, ο Παύλος.)

ΑΛΙΚΗ (V.O.)
Τον είδα στο Ζάππειο.
Ήταν απόγευμα.
Από εκείνα τα αθηναϊκά
απογεύματα που το φως
πέφτει πάνω στα δέντρα

Υπαπαντή Βατζάκα,

«Ποιος μιλάει και για ποιον; Ο αφηγητής voice-over στον ελληνικό
κινηματογράφο 1950–1970 ως μηχανισμός κοινωνικής ερμηνείας
και η αναπλαισίωση του ανδρικού voice-over μέσω της γυναικείας
φωνής»

σαν ανάμνηση... και τα ξερά φύλλα των δέντρων, που πέφτουν
ταράζουν την απόλυτη, μελαγχολική σιωπή...

Ξαφνικά...

ο χρόνος έκανε κάτι παράξενο.

Σταμάτησε.

ZOOM IN: Το βλέμμα της Αλίκης.

ZOOM IN: Το βλέμμα του Παύλου.

ΑΛΙΚΗ (V.O.)

Ο Παύλος στεκόταν μπροστά μου.

Πιο ώριμος.

Πιο σιωπηλός.

Με εκείνο το ίδιο βλέμμα...

εκείνο που κάποτε

με είχε κάνει να πιστέψω

πως μπορούσα να γίνω

κάποια άλλη.

Με ρώτησε αν είμαι ευτυχισμένη.

Τι παράξενη ερώτηση, σκέφτηκα...

Του απάντησα...

«Ευτυχισμένη...

που έγινες εκείνος ο ζωγράφος

που πάντοτε πίστευα

πως θα γίνεις».

Με κοίταξε...

Μου είπε για τον πίνακα, που πόζαρα. Δεν τον πούλησε ποτέ.
Τον έχει πάνω από το κρέβατι του, σαν κάτι ιερό και του λέει
τις πίκρες και τους προβληματισμούς του και οτιδήποτε κι αν
του πει, ο πίνακας λέει πάντα...

«Σ' αγαπώ»

Εκείνη τη στιγμή του είπα «Σ' αγαπώ» και μου το είπε κι
εκείνος. Το ξέραμε. Αυτό δε θα άλλαζε ποτέ.

Ένα ατέλειωτο, αγιάτρευτο «Σ' αγαπώ», βαθύ, εσωτερικό,
μεγαγχολικό...

(Ο Παύλος την κοιτάζει).

Και τότε το έμαθα. Με κοίταξε στα μάτια και μου είπε για τη
λίρα μας. Όταν κάποτε έπεσε στα χέρια του ο κουμπαράς με τη

λίρα μας, ανακάλυψε πως η λίρα ήταν... κάλπικη.

Εκείνη τη στιγμή ήθελα να βρω απαντήσεις. Η λίρα στην οποία
είχαμε ορκιστεί τον έρωτά μας, τον γάμο και την ευτυχία μας,
ήταν κάλπικη...

DISSOLVE TO:

ΕΣΩΤ. ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟ – ΔΩΜΑΤΙΟ – ΝΥΧΤΑ

(Το δωμάτιο είναι πιο σκοτεινό. Μόνο ένα μικρό φως στο
κομοδίνο.)

Υπαπαντή Βατζάκα,

«Ποιος μιλάει και για ποιον; Ο αφηγητής voice-over στον ελληνικό
κινηματογράφο 1950–1970 ως μηχανισμός κοινωνικής ερμηνείας
και η αναπλαισίωση του ανδρικού voice-over μέσω της γυναικείας
φωνής»

ΑΛΙΚΗ (V.O.)

Τώρα σου τα γράφω όλα αυτά
από ένα δωμάτιο νοσοκομείου.

Το χέρι μου κουράζεται.
Οι γιατροί μιλούν χαμηλόφωνα
έξω από την πόρτα.

Νομίζουν πως δεν ακούω.

Εγώ δεν τρομάζω πια.

Ίσως γιατί κουράστηκα.

Ίσως γιατί έζησα αρκετά
μέσα σε μισές αλήθειες...

και τώρα μπορώ, επιτέλους,
να τις πω ολόκληρες.

Παιδί μου,

αυτό το γράμμα είναι για σένα.

Για να ξέρεις ποια ήταν
η μητέρα σου.

Όχι μόνο η γυναίκα
που στεκόταν δίπλα στον πατέρα σου
στις γιορτές και στα τραπέζια.

Όχι μόνο εκείνη που σου έφτιαχνε
τον γιακά,

που σου έλεγε να προσέχεις,
που σε φιλούσε όταν κοιμόσουν.

Αλλά και η άλλη.

Η γυναίκα που κάποτε πίστεψε
πως ο έρωτας μπορούσε
να νικήσει την τάξη,

το χρήμα,

τη συνήθεια,

τον φόβο.

Η γυναίκα που έφυγε
για έναν ζωγράφο.

Η γυναίκα που δεν άντεξε
τη φτώχεια.

Η γυναίκα που γύρισε
στην ασφάλεια.

Η γυναίκα που αγάπησε
τον πατέρα σου
με ευγνωμοσύνη,
με τρυφερότητα,
με σεβασμό...

Τελικά,

δεν υπάρχουν πάντα αθώοι
και ένοχοι.

Υπάρχουν άνθρωποι
που αγαπήθηκαν...

Υπαπαντή Βατζάκα,

«Ποιος μιλάει και για ποιον; Ο αφηγητής voice-over στον ελληνικό
κινηματογράφο 1950–1970 ως μηχανισμός κοινωνικής ερμηνείας
και η αναπλαισίωση του ανδρικού voice-over μέσω της γυναικείας
φωνής»

και δεν μπόρεσαν
να κατοικήσουν
ο ένας μέσα στη ζωή του άλλου.
Ο Παύλος είχε την τέχνη του.
Εγώ είχα τις φοβίες μου.
Εκείνος είχε το φως.
Εγώ είχα ανάγκη
από ένα σπίτι
που να μη σκοτεινιάζει
κάθε φορά που άδειαζε
το πορτοφόλι.
Κι ανάμεσά μας...
εκείνη η λίρα.
Μικρή.
Λαμπερή.
Αλλά τελικά...
Κάλπικη.
Κάλπικο είναι το χρήμα...
Δεν ήταν κάλπικος
ο έρωτάς μας.
Κάλπικη ήταν η βεβαιότητα
πως θα άντεχα
χωρίς ψωμί,
χωρίς ρούχα
χωρίς αύριο.
Κι αυτό είναι άλλο πράγμα.
Ίσως έτσι γίνεται
στο τέλος.
Η ζωή δεν περνά
σαν σειρά από χρόνια.
Περνά σαν εικόνες.
Ένα χέρι.
Ένα βλέμμα.
Ένα παιδικό κλάμα.
Μια πόρτα που άνοιξε.
Μια πόρτα που δεν άνοιξε.
Μια λίρα που έλαμψε
περισσότερο απ' όσο άξιζε.
Μη νομίζεις πως σου γράφω
για να σου πω
ποια ζωή να διαλέξεις.
Δεν ξέρω.
Κανείς δεν ξέρει.
Όποιος σου πει
πως ξέρει με βεβαιότητα
πώς πρέπει να ζήσει
έναν άνθρωπο...

Υπαπαντή Βατζάκα,

«Ποιος μιλάει και για ποιον; Ο αφηγητής voice-over στον ελληνικό
κινηματογράφο 1950–1970 ως μηχανισμός κοινωνικής ερμηνείας
και η αναπλαισίωση του ανδρικού voice-over μέσω της γυναικείας
φωνής»

ίσως δεν αγάπησε αρκετά.
Ή δεν φοβήθηκε αρκετά.
Εγώ παιδί μου, το μόνο που μπορώ να σου πω είναι
να μην περιφρονήσεις ποτέ
το όνειρό σου.
Να αγαπήσεις και να αγαπήσεις πολύ.
Μα να ξέρεις
πως η αγάπη δεν είναι
πάντοτε η λύση.
Καμιά φορά είναι
το ερώτημα ή και το πρόβλημα.
Ο Παύλος μου έδειξε
πως ο άνθρωπος μπορεί
να ποθήσει το αδύνατο.
Ο πατέρας σου μου έδειξε
πως ο άνθρωπος μπορεί
να μείνει, να σταθεί, να αντέξει.
Εσύ μου έδειξες
πως υπάρχει μια αγάπη
που δεν ρωτά, δεν σκέφτεται, δεν προβληματίζεται.
Έρχεται.
Σε κοιτάζει.
Και σε κάνει
λιγότερο μόνη.
Γι' αυτό σου αφήνω
αυτό το γράμμα.
Όχι σαν εξομολόγηση.
Όχι σαν απολογία.
Αλλά σαν κατάθεση ψυχής.
Για να ξέρεις
πως η μητέρα σου
δεν ήταν μόνο
αυτό που έβλεπες.
Ήταν και εκείνο
που ποτέ δεν είπε.
Ήταν εκείνο που δεν επιτρεπόταν
να ειπωθεί σε κανένα σπίτι, πλούσιο ή φτωχό, σε καμία
κοινωνία.
Γιατί η ζωή μιας γυναίκας,
παιδί μου...
γράφεται πολλές φορές
στα περιθώρια.
Στα βλέμματα.
Στις λέξεις.
Στα «πρέπει».

(Η Αλίκη διπλώνει αργά το γράμμα. Το αφήνει στο κομοδίνο.)

Υπαπαντή Βατζάκα,

«Ποιος μιλάει και για ποιον; Ο αφηγητής voice-over στον ελληνικό κινηματογράφο 1950–1970 ως μηχανισμός κοινωνικής ερμηνείας και η αναπλαισίωση του ανδρικού voice-over μέσω της γυναικείας φωνής»

ΑΛΙΚΗ (V.O.)

Και τώρα...

τώρα που όλα μικραίνουν...

το δωμάτιο,

η ανάσα,

ο χρόνος...

σκέφτομαι πάλι

εκείνη τη λίρα.

Την κάλπικη.

Πόσο μας ξεγέλασε.

Και πόσο μας φώτισε και μας άλλαξε τη ζωή.

Γιατί ίσως αυτό είναι

το πιο παράξενο.

Πως ακόμη και τα κάλπικα

πράγματα...

μπορούν να κρατήσουν

πάνω τους

μια αληθινή, αυθεντική, γνήσια στιγμή.

Κάλπικο είναι

να περάσει κανείς

από τον κόσμο

χωρίς να αγαπήσει ποτέ

τόσο...

ώστε να αλλάξει.

Κι εγώ αγάπησα.

Άλλαξα.

Πόνεσα.

Έσφαλα.

Έμαθα.

Γι' αυτό...

στο τέλος...

(ανάσα)

Το μόνο που γνωρίζω καλά είναι ότι είμαι η

(βαριά ανάσα)

Αλίκη και

δεν υπήρξα ποτέ...

κάλπικη.

(Έγειρε το κεφάλι της και πέθανε.)

FADE OUT.

Η ΔΕ ΓΥΝΗ ΝΑ ΦΟΒΗΤΑΙ ΤΟΝ ΑΝΔΡΑ

VOICE-OVER – ΑΠΟΦΑΣΙΖΩ ΝΑ ΜΕΙΝΩ

(Οι δυο τους περπατούν αγκαλιασμένοι. Το βήμα κοινό.)

V.O

ΕΛΕΝΗ

Αντωνάκη μου,
αποφασίζω τελικά να μείνω.
Αποφασίζω να περπατήσουμε
ξανά μαζί στον δρόμο που μας ανοίγεται,
στον χρόνο που μας μένει...
(παύση)
Δεν μένω, γιατί δεν έχω πού αλλού να πάω.
Δεν μένω, γιατί δεν αξίζω κάτι άλλο.
Δεν μένω, γιατί φοβάμαι.
Μένω, γιατί τώρα ξέρω.
Μένω, γιατί σε καταλαβαίνω.
Μένω, γιατί σε γνωρίζω πια και σε επιλέγω.
(παύση)
Τόσα χρόνια έμενα, χωρίς να το καταλαβαίνω.
Έμενα, γιατί έτσι είχα μάθει.
Γιατί έτσι έπρεπε.
Γιατί έτσι ήταν τα πράγματα.
Τώρα... δεν είναι έτσι.
Τώρα μένω, επειδή το διαλέγω.
Επειδή σε επιλέγω.
(παύση)
Ξέρω ποια είμαι.
Είμαι η γυναίκα σου, Αντωνάκη μου.
(παύση)
Αλλά είμαι και ... η Ελένη.
Όχι η Ελενίτσα που χαμηλώνει το βλέμμα.
Όχι αυτή που τρέχει να προλάβει.
Όχι αυτή που φοβάται μήπως πάρεις το καπελάκι σου και
φύγεις.
ΟΧΙ!
Είμαι η Ελένη.
Είμαι η Ελένη που δε φοβάται.
Είμαι η Ελένη που σέβεται τον εαυτό της.
Είμαι η Ελένη που στέκεται απέναντί σου με την ίδια αξία με
σένα.
(τον κοιτάζει)
Και εσύ... δεν είσαι μόνο ο Αντωνάκης.
Είσαι ο Αντώνης. Και το «Αντωνάκης»...
(ελαφρύ χαμόγελο)
Θα σ' το λέω μόνο όταν το θέλω,

Υπαπαντή Βατζάκα,

«Ποιος μιλάει και για ποιον; Ο αφηγητής voice-over στον ελληνικό
κινηματογράφο 1950–1970 ως μηχανισμός κοινωνικής ερμηνείας
και η αναπλαισίωση του ανδρικού voice-over μέσω της γυναικείας
φωνής»

όταν το νιώθω, όταν το επιθυμώ.

(παύση)

Και το «μου»... δεν είναι πια δεδομένο.

Δεν πρέπει να είναι δεδομένο.

Δίνεται από εμένα σε σένα μόνο όταν το αξίζεις.

(παύση – πιο εσωτερικός τόνος)

Θυμάμαι τον θερμοσίφωνα.

Που δεν είχε ζεστό νερό και έγινε ολόκληρη ιστορία.

Κι εγώ στεκόμουν εκεί και χαμογελούσα.

Όχι γιατί δεν με ένοιαζε.

Αλλά γιατί ήξερα πως δεν χάνω την αξία μου από αυτό.

Δε γίνεται ο θερμοσίφοντας που έλεγε

και η Παγώνα να γίνεται λόγος για καβγά.

Δεν είναι δυνατό κάθε κουμπί που πέφτει
να γίνεται αφορμή για φασαρία και απειλές.

Δεν μπορώ να φανταστώ κανένα λόγο,
να έρχεται η φίλη μου η Μπεμπέκα και να με προειδοποιείς ότι
θα φύγεις,
αν έρθει ξανά.

Ναι, δεν ξέρω γράμματα.

Ναι, ένα Δημοτικό έβγαλα κι αυτό με το ζόρι,

αλλά αυτός δεν μπορεί να είναι ο λόγος,

για να μη με σέβεσαι.

Και ξέρεις γιατί;

Γιατί πρώτα και πάνω από όλους με σέβομαι εγώ!

Οι γνώσεις, τα πτυχία και τα χρήματα δεν κάνουν τον
άνθρωπο.

Τον άνθρωπο,

Αντωνάκη μου,

τον φτιάχνει η ψυχή του και οι καλοί του τρόποι.

Τον άνθρωπο τον πλάθει η καλή του καρδιά

και η αγάπη του για τους άλλους.

(παύση)

Κάποτε έτρεμα το βλέμμα σου.

Με κοιτούσες και φοβόμουν

τι θα γίνει μετά, τι θα ακολουθήσει.

Τότε δε θα μιλούσα.

Θα έκλαιγα στο μαξιλάρι μου, όταν πήγαινες στη δουλειά.

Θα έκλαιγα τις στιγμές,

που εσύ έπινες–και καλά έκανες!–

τα ουζάκια σου με τους φίλους σου.

Απλώς... τότε δεν το έλεγα.

Τώρα το λέω.

(παύση)

Θυμάμαι και τις φίλες μου που τις έδιωχνα πριν μπεις,
που μετρούσα την ώρα, για να είναι όλα όπως τα θέλεις,
που έπινα τον καφέ μου μετρώντας τα λεπτά,

για να μη μας πετύχεις να μιλάμε,
να γελάμε, να λέμε τα δικά μας.
Σαν να κάναμε κάτι κακό, σαν να έψαχνες λόγο,
να θυμώσεις κι εγώ;
Εγώ έσκυβα το κεφάλι.
Γιατί δεν μπορούσα να κάνω κάτι άλλο.
Δεν μπορούσα να υψώσω το ανάστημά μου,
κι ας είμαι ψηλή!
(χαμογελάει)
(παύση)
Δεν θέλω πια να σωπαίνω
για να στέκεσαι δίπλα μου.
Δεν θέλω απειλές, φωνές και προειδοποιήσεις.
Θέλω να είμαστε μαζί,
επειδή το θέλουμε.
Να υπάρχει το μαζί.
Όχι το δικό σου και το λίγο από μένα,
αλλά και οι δύο να το χτίζουμε κάθε μέρα.
(παύση)
Το μαζί σε όλα.
Να μου πιάνεις το χέρι, όπως τώρα και να προχωράμε μπροστά.
(εκείνος της πιάνει το χέρι)
Όχι εγώ πίσω κι εσύ μπροστά. ΜΑΖΙ.
(παύση)
Δε θέλω να ντρέπεσαι για μένα.
Είμαι αυτή που είμαι και θέλω να με αγαπάς με σεβασμό.
Είμαι καλή νοικοκυρά, σύζυγος, σύντροφος, φίλη.
Δε θέλω άλλους ρόλους.
Ποτέ μου δεν τους ήθελα.
Τσως γιατί δεν ήμουν καλή σε αυτούς.
Τσως γιατί δεν μπορούσα.
Όμως ξέρω τι κάνω καλά και συνεχίζω με αυτά.
Και γι' αυτά θέλω να με αγαπάς και να με συστήνεις στους
φίλους σου και στη γειτονιά.
Δε θέλω να είμαι η κυρία Κοκοβίκου.
Θέλω να είμαι η νόμιμη σύζυγός σου.
Με δόξα και τιμή.
Έμαθα πια.
Έμαθα να μένω χωρίς να χάνομαι.
Έμαθα να αγαπάω με τον δικό μου τρόπο.
Δεν πήρα ποτέ τη διατροφή που μου έδωσες Αντωνάκη μου,
γιατί για εμένα ήταν σημαντικό να είμαστε μαζί,
όχι να σε παντρευτώ για να πληρωθώ.
Δε θέλησα να κάνω μαζί σου συνεργασία,
αλλά γάμο, με αγάπη και την απόλυτη αφοσίωσή μου.
(παύση)
Και έμαθες κι εσύ.

Υπαπαντή Βατζάκα,

«Ποιος μιλάει και για ποιον; Ο αφηγητής voice-over στον ελληνικό κινηματογράφο 1950–1970 ως μηχανισμός κοινωνικής ερμηνείας και η αναπλαισίωση του ανδρικού voice-over μέσω της γυναικείας φωνής»

Σε είδα. Όταν με έχασες.
Όταν πόνεσες.
(παύση)
Τότε κατάλαβες ποια είμαι.
Τώρα είδες τη δική μου αξία.
(παύση – τελική ηρεμία)
Και τώρα... βαδίζουμε μαζί.
Όχι γιατί έτσι πρέπει.
Αλλά γιατί το ξέρουμε. Το επιλέγουμε.
(τελική παύση)
Να είμαι η Ελένη σου και να είσαι ο Αντώνης μου.
(ελαφρύ χαμόγελο)
Να είμαι η Ελενίτσα σου...
όταν το επιλέγω.
Και εσύ ο Αντωνάκης μου...
όταν το αξίζεις.
(παύση)
Αποφασίζω τελικά να μείνω.
Γιατί τώρα... ξέρω.
(FADE OUT)

7.3 Η συνθετική λειτουργία των τριών voice-over αφηγητριών

Τα τρία υποθετικά αφηγηματικά κείμενα που διαμορφώθηκαν για τις ταινίες *Λόλα*, *Η Κάλπικη Λίρα* και *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα* δεν λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο, αλλά ενεργοποιούν τρεις διακριτές αφηγηματικές στρατηγικές, αναδεικνύοντας διαφορετικές όψεις της γυναικείας εμπειρίας στον ελληνικό κινηματογράφο της περιόδου και μάλιστα σε διαφορετικά σημεία στην εκάστοτε ταινία.

Στην περίπτωση του έργου *Λόλα*, το εκτεταμένο voice-over συγκροτεί μια εσωτερική αφήγηση που μετατοπίζει το βάρος από την εξωτερική δράση στην υποκειμενικότητα της ηρωίδας, επιτρέποντάς της να αρθρώσει το βίωμα που στην αρχική ταινία παραμένει σιωπηλό, να τονίσει ποια είναι και πώς στάθηκε μετά την πίεση που δέχτηκε να αποκτήσει έναν ρόλο στην κοινωνία, να αγαπήσει και να αγαπηθεί. Η Λόλα, με αυτόν τον δύσκολο τρόπο, έμαθε πώς λειτουργεί ο κόσμος.

Αντίθετα, στην *Κάλπικη Λίρα*, η επιλογή της επιστολής ως αφηγηματικής μορφής δεν αποδίδει απλώς φωνή στη γυναίκα, αλλά λειτουργεί αποδομητικά απέναντι στην ίδια την εικόνα της, καθώς αποκαλύπτει ότι η αναπαράστασή της αποτελεί προϊόν του ανδρικού βλέμματος και όχι αυθεντική αντανάκλαση της ταυτότητάς της. Η Αλίκη «ξεγυμνώνει» τον

εαυτό της και τις επιλογές της στον γιο της. Δεν είναι άβουλη απέναντι σε όσα συμβαίνουν. Είναι μια γυναίκα που έμαθε τα όριά της μέσα από τις προσωπικές της επιλογές.

Τέλος, στην ταινία *Η δε Γυνή να φοβήται τον άνδρα*, η αναπλαισίωση δεν οδηγεί σε ρήξη, αλλά σε έναν συνειδητό επαναπροσδιορισμό της σχέσης: το voice-over που συνοδεύει το φινάλε μετατρέπει την παραμονή της ηρωίδας από δεδομένη κοινωνική κατάληξη σε προσωπική επιλογή, εισάγοντας μια μορφή αυτογνωσίας που συνυπάρχει με το «μαζί». Η Ελένη τολμά να ξαναμπει στη σχέση, να ξαναδώσει ευκαιρία στον Αντώνη, αφού πρώτα του αποδεικνύει ότι η μόρφωση και η εξουσία δεν προσδιορίζουν απαραίτητα τον δυνατό σε μία σχέση.

Με τον τρόπο αυτό, τα τρία κείμενα δεν προτείνουν μία ενιαία λύση, αλλά αναδεικνύουν τρεις διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους η γυναικεία φωνή μπορεί να λειτουργήσει αφηγηματικά ως έκφραση υποκειμενικότητας, ως αποδόμηση της εικόνας και ως συνειδητός επανακαθορισμός της σχέσης, υπογραμμίζοντας τον διαφορετικό ρόλο και τη διαφορετική χροιά που μπορεί να προσφέρει η γυναικεία αφηγηματική φωνή, η οποία επιθυμεί να δηλώσει τη θέση της, την οπτική της, αλλά και την απόφασή της.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο τίτλος της παρούσας εργασίας, «Ποιος μιλάει και για ποιον; Ο αφηγητής voice-over στον ελληνικό κινηματογράφο 1950-1970 ως μηχανισμός κοινωνικής ερμηνείας και η αναπλαισίωση του ανδρικού voice-over μέσω της γυναικείας φωνής», δεν λειτούργησε απλώς ως περιγραφικός προσδιορισμός του ερευνητικού της αντικειμένου, αλλά ως συμπυκνωμένη διατύπωση ενός σύνθετου αφηγηματολογικού, ιδεολογικού και μεθοδολογικού ερωτήματος. Το κεντρικό ερώτημα «ποιος μιλάει και για ποιον;» υπήρξε η αφετηρία αλλά και ο καταληκτικός άξονας της παρούσας μελέτης, καθώς δεν αφορούσε αποκλειστικά στην τεχνική χρήση του voice-over ως κινηματογραφικού εργαλείου, αλλά και τη βαθύτερη λειτουργία της αφηγηματικής φωνής ως φορέα εξουσίας, νοηματοδότησης και κοινωνικής ερμηνείας. Ποιος τελικά αποκτά το προνόμιο της αφήγησης; Ποιος διατηρεί το δικαίωμα να εξηγήσει τα γεγονότα, να ερμηνεύσει συμπεριφορές, να αποδώσει ευθύνη, νόημα ή και ηθικό πρόσημο; Και αντιστρόφως, ποιος παραμένει αντικείμενο αφήγησης χωρίς να διαθέτει τη δυνατότητα να αφηγηθεί τον εαυτό του;

Η παρούσα εργασία κατέδειξε ότι στον ελληνικό κινηματογράφο της περιόδου 1950-1970 το voice-over δεν λειτουργεί ως ουδέτερο τεχνικό μέσο, που απλώς οργανώνει χρονικές μεταβάσεις ή διευκολύνει την κατανόηση της πλοκής. Αντιθέτως, αναδεικνύεται ως ένας μηχανισμός κοινωνικής ερμηνείας, ο οποίος διαμεσολαβεί τη σχέση θεατή και εικόνας, οργανώνει το συναισθηματικό πεδίο πρόσληψης και συχνά λειτουργεί ως φορέας ιδεολογικής σταθεροποίησης. Η φωνή εκτός κάδρου ερμηνεύει, σχολιάζει, ηθικοποιεί και, τελικά, περιορίζει την πολυσημία της κινηματογραφικής εμπειρίας, προσφέροντας στον θεατή μια συγκεκριμένη ανάγνωση των γεγονότων, η οποία εναρμονίζεται με τις κοινωνικές αξίες, τις έμφυλες νόρμες και τις πολιτισμικές προσδοκίες της εποχής.

Η θεωρητική διερεύνηση του voice-over μέσα από τις συμβολές των Gérard Genette, Seymour Chatman, Michel Chion και Kaja Silverman κατέστησε σαφές ότι η αφηγηματική φωνή δεν αποτελεί ποτέ ουδέτερο αφηγηματικό συμπλήρωμα της εικόνας. Ο Genette προσέφερε το εργαλείο κατανόησης της σχέσης ανάμεσα στον αφηγητή και το αφηγηματικό επίπεδο, ενώ ο Chatman ανέδειξε τον τρόπο με τον οποίο η αφήγηση οργανώνει την εμπειρία του θεατή, καθιστώντας την αφήγηση όχι απλή αναπαράσταση αλλά μηχανισμό κατασκευής νοήματος. Παράλληλα, ο Chion επέτρεψε την κατανόηση της ιδιαίτερης λειτουργίας της αποσυνδεδεμένης φωνής στον κινηματογράφο, μιας φωνής που, παρότι δεν

ενσαρκώνεται πάντοτε οπτικά, αποκτά αυξημένο κύρος και ερμηνευτική δύναμη. Ιδιαίτερης σημασίας υπήρξε η συμβολή της Kaja Silverman, καθώς η σύνδεση της γυναικείας φωνής με την ψυχαναλυτική και φεμινιστική θεωρία κατέδειξε ότι η πρόσβαση στην αφήγηση δεν είναι μόνο αισθητικό ή αφηγηματικό ζήτημα, αλλά βαθιά πολιτικό και έμφυλο.

Μέσα από αυτή τη θεωρητική βάση κατέστη δυνατό να εξεταστούν οι τρεις επιλεγμένες ταινίες όχι απλώς ως αυτόνομα κινηματογραφικά κείμενα, αλλά ως παραδείγματα ενός ευρύτερου πολιτισμικού τρόπου οργάνωσης της γυναικείας εμπειρίας. Παρά τις εμφανείς αισθητικές, κοινωνικές και δραματουργικές διαφορές τους, οι ταινίες *Λόλα* (1964), *Η Κάλπικη Λίρα* (1955) και *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα* (1965) αποκάλυψαν έναν κοινό αφηγηματικό μηχανισμό: οι γυναίκες βρίσκονται στον πυρήνα της δράσης, χωρίς όμως να διαθέτουν πάντοτε την εξουσία της αφήγησης. Οι επιθυμίες, οι συγκρούσεις, οι ενοχές και οι ψυχικές τους διαδρομές παρουσιάζονται μέσα από ερμηνευτικά φίλτρα τα οποία δεν ανήκουν αποκλειστικά στις ίδιες. Έτσι, ενώ η γυναικεία παρουσία είναι ορατή, η γυναικεία υποκειμενικότητα παραμένει συχνά μερικώς σιωπηλή.

Στην περίπτωση της *Λόλας*, η ηρωίδα παρουσιάζεται μέσα από ένα πλαίσιο έντονης ορατότητας, ως γυναικεία μορφή που συγκεντρώνει τον πόθο, τη ζήλια, τη βία και τη συναισθηματική προβολή των ανδρών γύρω της. Ωστόσο, παρά τη δραματουργική της κεντρικότητα, η εσωτερική της εμπειρία παραμένει σε μεγάλο βαθμό αποσπασματική. Η *Λόλα* εμφανίζεται περισσότερο ως αντικείμενο θέασης και επιθυμίας παρά ως υποκείμενο αυτοερμηνείας. Μέσα από τη δημιουργική αναπλαισίωση του voice-over, η ηρωίδα αποκτά πρόσβαση σε μια εσωτερική αφήγηση, η οποία αποκαθιστά όχι μόνο το ψυχικό της βάθος, αλλά και την κοινωνική και ιστορική της διαδρομή. Η προσθήκη της γυναικείας φωνής μετασχηματίζει τη *Λόλα* από σύμβολο μοιραίας θηλυκότητας σε σύνθετο ανθρώπινο υποκείμενο, το οποίο φέρει μνήμη, τραύμα, κοινωνική επισφάλεια και βαθιά υπαρξιακή μοναξιά. Το γεγονός αυτό ανέδειξε με σαφήνεια ότι η αλλαγή της αφηγηματικής φωνής δεν λειτουργεί απλώς συμπληρωματικά, αλλά δύναται να επαναπροσδιορίσει ριζικά το συναισθηματικό και ιδεολογικό φορτίο της ταινίας.

Αντίστοιχα, στην ιστορία της Αλίκης και του Παύλου της ταινίας *Κάλπικη Λίρα*, η αφηγηματική παρέμβαση ανέδειξε μια ακόμη πιο σύνθετη διαδικασία μετασχηματισμού. Στην αρχική κινηματογραφική εκδοχή, η ιστορία λειτουργεί ως ηθικό και κοινωνικό σχόλιο

πάνω στον έρωτα, τη φτώχεια, τη ματαίωση και την κοινωνική προσαρμογή. Ωστόσο, η εσωτερική διαδρομή της Αλίκης παραμένει εν μέρει υπαινικτική. Η επιλογή της επιστροφής στην ασφάλεια της κοινωνικής κανονικότητας κινδυνεύει να αναγνωσθεί ως απλή αποτυχία του έρωτα ή ως αδυναμία της γυναίκας να αντέξει τις δυσκολίες της ζωής. Η δημιουργική επανεγγραφή μέσω ενός εκτεταμένου γυναικείου voice-over σε μορφή επιστολής προς το παιδί της, το οποίο γράφεται από το κρεβάτι ενός νοσοκομείου, μετασχημάτισε ριζικά τη θέση της ηρωίδας μέσα στην αφήγηση. Η Αλίκη δεν παρουσιάζεται πλέον ως μια γυναίκα που απλώς εγκατέλειψε έναν καλλιτέχνη για την ασφάλεια ενός συμβατικού γάμου. Αντιθέτως, αποκτά το δικαίωμα να ερμηνεύσει η ίδια τη ζωή της, να αναστοχαστεί τα λάθη της, να επαναπροσδιορίσει τον έρωτα, την ταξική της συνθήκη, τη μελαγχολία, τον συμβιβασμό και τη μητρότητα. Η μορφή της επιστολής λειτουργεί εδώ όχι μόνο ως δραματουργική επιλογή, αλλά και ως πράξη ύστερης αυτογνωσίας. Η Αλίκη, πλέον ώριμη και αντιμέτωπη με τον θάνατο, δεν επιχειρεί να δικαιώσει τον εαυτό της ούτε να αναιρέσει τις επιλογές της· επιχειρεί να τις κατανοήσει. Με αυτόν τον τρόπο, η γυναικεία φωνή παύει να λειτουργεί ως απλή συναισθηματική εξομολόγηση και μετατρέπεται σε χώρο στοχασμού πάνω στις αντιφάσεις της ανθρώπινης εμπειρίας. Η κάλπικη λίρα, η οποία λειτουργεί ως κεντρικό συμβολικό αντικείμενο της ιστορίας, ανανοηματοδοτείται: δεν παραπέμπει απλώς σε εξαπάτηση ή ματαίωση, αλλά στην ανθρώπινη αυταπάτη ότι ο έρωτας ή η ασφάλεια αρκούν από μόνα τους για να στηρίξουν μια ζωή.

Στην περίπτωση της ταινίας *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα*, η αναπλαισίωση λειτούργησε με διαφορετικό τρόπο. Η αρχική αφήγηση οργανώνει τη σύγκρουση ανάμεσα στον Αντώνη και την Ελένη ως μια σειρά παρεξηγήσεων, συγκρούσεων και τελικά επαναφοράς της οικογενειακής ισορροπίας. Παρά την αναγνώριση των εντάσεων, το φινάλε λειτουργεί καθησυχαστικά, επαναφέροντας το ζευγάρι σε μια μορφή κοινωνικά αποδεκτής συντροφικότητας. Η προσθήκη ενός γυναικείου voice-over δεν επιχείρησε να απορρίψει τον γάμο ούτε να ακυρώσει τη συναισθηματική πολυπλοκότητα της σχέσης. Αντιθέτως, επεδίωξε να μετασχηματίσει τη συμφιλίωση από αναγκαστική επιστροφή σε συνειδητή επιλογή. Η Ελένη αποκτά πρόσβαση στην αφήγηση της δικής της επιθυμίας, των ορίων της, της απογοήτευσης και της αγάπης της, μετακινώντας την τελική σκηνή από το πεδίο της κοινωνικής υποχρέωσης προς το πεδίο της προσωπικής επίγνωσης και αυτογνωσίας.

Από τη σύνθεση των τριών παραδειγμάτων προέκυψε ένα κρίσιμο εύρημα: η μεταβολή της αφηγηματικής φωνής δεν αλλάζει απλώς τη συναισθηματική πρόσληψη του θεατή, αλλά μετασχηματίζει το ίδιο το ιδεολογικό νόημα της ταινίας. Όταν οι γυναικέοι χαρακτήρες αποκτούν πρόσβαση στη δική τους αφήγηση, οι ηθικές βεβαιότητες αποσταθεροποιούνται, οι μονοδιάστατες αναγνώσεις καθίστανται ανεπαρκείς και οι πράξεις αποκτούν ψυχικό, κοινωνικό και ιστορικό βάθος. Η γυναικεία μορφή παύει να λειτουργεί αποκλειστικά ως αντικείμενο αξιολόγησης και αναδύεται ως υποκείμενο εμπειρίας.

Ένα από τα σημαντικότερα συμπεράσματα της εργασίας αφορά στη μεθοδολογική λειτουργία της δημιουργικής αναπλαισίωσης. Η επανεγγραφή των voice-over δεν χρησιμοποιήθηκε ως λογοτεχνική ή αισθητική άσκηση, ούτε ως απόπειρα «διόρθωσης» των πρωτότυπων ταινιών μέσα από σύγχρονες ιδεολογικές επιταγές. Αντιθέτως, λειτούργησε ως εργαλείο κινηματογραφικής και αφηγηματολογικής ανάλυσης. Μέσα από τη δημιουργική πρακτική κατέστη δυνατό να δοκιμαστεί ερευνητικά ένα κρίσιμο ερώτημα: τι τελικά μεταβάλλεται όταν αλλάζει το σημείο εκφοράς της αφήγησης; Η μέθοδος αυτή επέτρεψε να αποκαλυφθούν αφηγηματικά κενά, συναισθηματικές αποσιωπήσεις και έμφυλες ιεραρχίες που παρέμεναν ενσωματωμένες στη δομή των ταινιών, χωρίς απαραίτητα να γίνονται άμεσα αντιληπτές από τον μέσο θεατή.

Ωστόσο, η εργασία αναγνώρισε και τα όρια της ίδιας της μεθόδου. Κάθε δημιουργική επανεγγραφή αποτελεί αναπόφευκτα μια ερμηνευτική πρόταση, η οποία διαμορφώνεται μέσα από το θεωρητικό πλαίσιο, τις ιστορικές γνώσεις και τις αισθητικές επιλογές του ερευνητή. Η γυναικεία φωνή που αποδίδεται στις ηρωίδες δεν διεκδικεί ιστορική αυθεντικότητα ούτε παρουσιάζεται ως η «πραγματική» εκδοχή των χαρακτήρων. Αντιθέτως, λειτουργεί ως ένας ερευνητικός μηχανισμός αποκάλυψης της πολυπλοκότητας των πιθανών αναγνώσεων, επιτρέποντας την ανάδυση εναλλακτικών ερμηνειών χωρίς να αναιρείται η ιστορικότητα των αρχικών έργων.

Σε ένα ευρύτερο επίπεδο, η εργασία επιχειρεί να συμβάλει στη μελέτη του ελληνικού κινηματογράφου της μεταπολεμικής περιόδου, μετατοπίζοντας το ενδιαφέρον από την αποκλειστική ανάλυση της εικόνας προς τη μελέτη της αφηγηματικής εξουσίας. Εάν ο κινηματογράφος αποτελεί μηχανισμό πολιτισμικής αναπαράστασης, τότε το ερώτημα δεν αφορά μόνο στο τι βλέπουμε, αλλά και ποιος οδηγεί την ερμηνεία μας ως θεατές. Η φωνή που συνοδεύει την εικόνα, που εξηγεί τη συμπεριφορά των χαρακτήρων, που κατευθύνει

τη συγκίνηση και αποδίδει νόημα, αποδεικνύεται τελικά εξίσου σημαντική με την ίδια την εικόνα.

Η παρούσα εργασία δεν επεχείρησε να αμφισβητήσει τη σημασία των ταινιών που μελετήθηκαν ούτε να ακυρώσει την ιστορική και πολιτισμική τους αξία. Αντιθέτως, επεχείρησε να συνομιλήσει μαζί τους. Να ακούσει τις σιωπές τους. Να αναζητήσει όχι μόνο εκείνον που μιλά, αλλά και εκείνον που μένει έξω από τη διαδικασία της αφήγησης. Να διερευνήσει τι μεταβάλλεται όταν η γυναίκα αποκτά, έστω υποθετικά, πρόσβαση στη δική της φωνή. Και μέσα από αυτή τη διαδικασία αναδείχθηκε ότι οι γυναικείες μορφές του ελληνικού κινηματογράφου δεν υπήρξαν ποτέ μονοδιάστατες: υπήρξαν σύνθετες, αντιφατικές, βαθιά ανθρώπινες, συχνά τραγικές, πάντοτε όμως εγκλωβισμένες σε αφηγηματικά πλαίσια που δεν τους επέτρεπαν να μιλήσουν ολοκληρωμένα για τον εαυτό τους.

Τελικά, το ερώτημα «ποιος μιλάει και για ποιον;» αποδείχθηκε πολύ ευρύτερο από ένα ζήτημα κινηματογραφικής τεχνικής. Αποδείχθηκε ερώτημα εξουσίας, εκπροσώπησης και δικαιώματος στην αφήγηση. Και ίσως η ουσιαστικότερη συμβολή της παρούσας εργασίας να βρίσκεται σε αυτό ακριβώς το σημείο: στη διαπίστωση ότι η αλλαγή της φωνής δεν αλλάζει μόνο την ιστορία που ακούμε. Αλλάζει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τον άνθρωπο που βρίσκεται πίσω από αυτήν, αποκαθιστώντας τη δυνατότητά του να υπάρξει όχι μόνο ως εικόνα, αλλά και ως αφηγηματικό υποκείμενο.

Βιβλιογραφία

- Ακρόπολις. (1956, 26 Φεβρουαρίου). Φύλλο αρ. 8759. Ψηφιακό Αρχείο Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος. <https://www.searchculture.gr>
- Αραμπατζής, Γ. (2024). *Φιλοσοφία και κινηματογράφος: Θεσμικός λόγος και αλήθεια στον ελληνικό κινηματογράφο*. Παπαζήσης.
- Cavell, S. (1979). *The world viewed: Reflections on the ontology of film* (2nd ed.). Harvard University Press.
- Chatman, S. (1978). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press.
- Chion, M. (1994). *Audio-vision: Sound on screen* (C. Gorbman, Trans.). Columbia University Press.
- Clogg, R. (1992). *A concise history of Greece* (2nd ed.). Cambridge University Press.
- Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method* (J. E. Lewin, Trans.). Cornell University Press.
- Mazower, M. (2000). *After the war was over: Reconstructing the family, nation, and state in Greece, 1943–1960*. Princeton University Press.
- Μηχανή του Χρόνου. (2026, 26 Απριλίου). *Το τραγούδι στην ταινία «Λόλα», που έκανε την τότε άγνωστη Μοσχολιού διάσημη και... ξεπαγιασμένη*. <https://www.mixanitouxronou.gr>
- Σαραφιανός, Ν. (2022). *Φιλοσοφία του κινηματογράφου: Cavell, Derrida, Austin, Wittgenstein*. Εύμαρος.
- Silverman, K. (1988). *The acoustic mirror: The female voice in psychoanalysis and cinema*. Indiana University Press.
- Σολδάτος, Γ. (2025). *Συνοπτική ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου: Από τις απαρχές του μέχρι το 2025*. Αιγόκερως.
- Δημόπουλος, Ν. (Σκηνοθέτης). (1964). *Λόλα* [Ταινία]. Finos Film.
- Τζαβέλλας, Γ. (Σκηνοθέτης). (1955). *Η κάλπικη λίρα* [Ταινία]. Finos Film.
- Τζαβέλλας, Γ. (Σκηνοθέτης). (1965). *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα* [Ταινία]. Finos Film.
- Varikas, E. (2007). *Les rebuts du monde: Figures du paria*. Stock.

Υπαπαντή Βατζάκα,
*«Ποιος μιλάει και για ποιον; Ο αφηγητής voice-over στον ελληνικό
κινηματογράφο 1950–1970 ως μηχανισμός κοινωνικής ερμηνείας
και η αναπλαισίωση του ανδρικού voice-over μέσω της γυναικείας
φωνής»*

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.