

Ursula-Helen Kassaveti

University of Patras

Ρένα Γαλάνη: Μία πρόωγη γυναικεία κινηματογραφική γραφή τη δεκαετία του 1960

Womanhood at its Best: The Melodramatic World of Rena Galani

The purpose of this article is to examine the Greek filmmaker Rena Galani's popular melodrama film work (1964-1968) with its typical characteristics and conventions, as well as to analyse the crucial representation / role of women in her films and the attempt to designate her cinematic idiom as "women's cinema", even in this, its earliest form. It should be stretched that, while the Greek film industry was making in the 1950s its first attempts at systematic production, distribution and exhibition, addressing its product to an audience that had just experienced World War II and then a Civil War, women usually didn't involve in the creative process of both production and post-production - although they typically occupied a privileged place in the film narratives as actresses, such as Alikì Vougiouklaki, or singers like Marinella. A decade later, although male filmmakers and technicians dominated the field from the outset, filmmaker Mary Plyta became the first exception in the cinematic field, whilst few other women filmmakers would join up, such as Lila Kourkoulakou and her contemporary, the filmmaker and actress Rena Galani. With a constant presence and an active involvement in the Greek popular cinema of the 1960s, Galani served melodrama and participated also in small roles in her male colleagues' popular films, either comedies or melodramas, until the mid-1980s. Her black & white films from the 1960s deployed well-known melodramatic

conventions in a new mode of expression, while differing in detail in a number of ways from other genre films. Aligning with the socioeconomical real-world institution of the era and its everyday class conflicts, Galani tried to make “art for the people” and to address it mainly at female audiences. Her filmwork represents womanhood at its best: the everyday struggles for the Greek woman’s survival in a male-dominated and bound-to-tradition world. Working girls who face sexual harassment, poor orphans of moral excellence cope with various everyday-problems, while they maintain their virtue, women who seek out their place in the post-World War II urban centre.

Κινεί ηθοποιούς, συνεργείο, κομπάρσους με τέτοια άνεσι και πολιτισμό, χωρίς νεύρα και φωνές, που νομίζουν μερικοί σκηνοθέτες ότι τους προσθέτουν... ταλέντο, ώστε όλοι είναι στη διάθεσί της κάθε στιγμή. Παρακολουθώντας “γύρισμα” νυχτερινό στην Πεντέλη, χαρήκαμε τη συνεργασία ηθοποιών, σκηνοθέτιδος και τεχνικών και νομίζουμε ότι με τέτοια όρεξι για δουλειά, η ταινία θα είναι μια ακόμη έντιμη προσφορά στην εφετεινή παραγωγή «ART»¹

Ήδη από τη δεκαετία του 1970, το αμερικανικό και ευρωπαϊκό θεωρητικό έργο για το αμερικανικό μελόδραμα της δεκαετίας του 1950 (Elsaesser 1972, 2-15, Schatz 1981, Neale 1993, 66-89), η ανάδυση των φεμινιστικών προσεγγίσεων στην κινηματογραφική ανάλυση (Mulvey 2009, Kaplan 2000, Byars 1991), αλλά και η θεωρητική ενασχόληση με «γυναικοκεντρικά» (Kuhn 1984, 18-28) είδη, όπως η δημοφιλής τηλεοπτική σαπουνόπερα (Basinger 1993, 9), έστρεψαν το ενδιαφέρον σε ό,τι ονομάζεται γυναικείο φιλμ (*the woman's film*) (Neale 2000, 188-195). Σύμφωνα με την Jeanine Basinger (1993), το τελευταίο προσδιορίζεται από την ελαστικότητά του στην αναπαράσταση, στους χαρακτήρες (πραγματικοί / φανταστικοί), αλλά και στην αντίληψη για το τι είναι είδος, αφού το γυναικείο φιλμ εμφανίζεται με διαφορετικές ειδολογικές τυποποιήσεις².

Ως υβριδική ειδολογική κατηγορία (Doanne, 1984, 68), που καθιερώθηκε στη χολιγουντιανή κινηματογραφική παραγωγή στις δεκαετίες 1930-1940, το γυναικείο φιλμ συντηρούσε το ενδιαφέρον των γυναικείων ακροατηρίων για αισθηματικές αφηγήσεις με δημοφιλείς πρωταγωνίστριες, ανθρώπινο

περιεχόμενο και ενάρετους χαρακτήρες (LaPlace, 1987, 138-139). Υπό αυτή τη θεώρηση, στο γυναικείο φιλμ κεντρικό ρόλο κατέχει η γυναίκα και ο παραδοσιακός κινηματογραφικός ρεαλισμός (LaPlace, 1987, 138-139) που αφορά στις οικογενειακές, οικιακές και συναισθηματικές εμπειρίες της. Παρόλο που η κινηματογραφική παραγωγή του εντάχθηκε στο πλαίσιο των πατριαρχικών discourses για την κατασκευή της γυναικείας υποκειμενικότητας, το γυναικείο φιλμ λειτουργεί ως ένα κειμενικό σύστημα, το οποίο συνήθως παράγεται και καταναλώνεται από τα γυναικεία ακροατήρια.

Ωστόσο, στην Ελλάδα, παρόλες τις σχετικές θεωρητικές διατυπώσεις για τις ελληνίδες δημιουργούς του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (Αντουανέττα Αγγελίδη, Τώνια Μαρκετάκη, Φρίντα Λιάππα, κ.ά.)(Θεοδωράκη 2005), καθώς και τη μελέτη των φεμινιστικών διαστάσεων συγκεκριμένων κινηματογραφικών κειμένων (Αθανασάτου 2001, Καρακίτσου-Dougé 2002, 37-52), το πεδίο του Παλαιού Ελληνικού Κινηματογράφου περιορίζεται αποκλειστικά στη μελέτη φιλμ ανδρών σκηνοθετών, των οποίων, παρ' όλα αυτά, οι γυναικείοι χαρακτήρες παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς τη διαπραγμάτευσή τους, όπως το φιλμ *Στέλλα* (1955) του Μιχάλη Κακογιάννη. Η τιμητική εκδήλωση του 47^{ου} Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (2006) για τη σκηνοθέτρια Μαρία Πλυτά έφερε έως έναν βαθμό στο προσκήνιο την αναγκαιότητα ερευνητικού ενδιαφέροντος προς τις πρώτες γυναίκες κινηματογραφικές δημιουργούς του εμπορικού κινηματογράφου και, ιδιαίτερα, προς τη διαχείριση της αναπαράστασης του γυναικείου φύλου και των διαστάσεων του από εκείνες.

Ας μην ξεχνάμε ότι από τις αρχές της δεκαετίας του 1960, τα δύο κυρίαρχα είδη του Παλαιού Ελληνικού Κινηματογράφου, η κωμωδία και το μελόδραμα, συνδέθηκαν με την ανάδυση γυναικών ηθοποιών σε πρωταγωνιστικούς ρόλους: η Ρένα Βλαχοπούλου, η Αλίκη Βουγιουκλάκη, η Ζωή Λάσκαρη και πολλές άλλες πρωταγωνίστριες διαμόρφωναν και τυποποιούσαν με την παρουσία τους και το ταπεραμέντο τους τον ρόλο που υποδύονταν. Με εξαίρεση ορισμένες ειδικότητες, όπως, της μακιγιέζ³, της μοντέζ⁴ και, ενίοτε, της σεναριογράφου⁵, ο χώρος της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής αποτέλεσε ένα κατ' εξοχήν ανδροκρατούμενο δημιουργικό πεδίο, όπως στην περίπτωση του δημοφιλούς μελοδράματος, στο οποίο οι άνδρες σκηνοθέτες, με εξαίρεση την Πλυτά και τη Ρένα Γαλάνη, παραγωγοί και τεχνικοί κρατούσαν τα ηνία από την αρχή της ανάπτυξης του είδους.

Το παρόν κείμενο επικεντρώνεται στο μελοδραματικό κινηματογραφικό έργο της ηθοποιού και σκηνοθέτριας Ρένας Γαλάνη, το οποίο αναλύεται και αξιολογείται σε σχέση με την ειδολογική εκδοχή των ανδρών συναδέλφων της. Η κινηματογραφική γραφή της Γαλάνη τοποθετείται στο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της δεκαετίας του 1960, κατά την οποία οι τυποποιημένες αναπαραστάσεις για τη γυναίκα, τη χειραφέτηση και τη σεξουαλικότητά της παραμένουν καθηλωμένες σε μία στατική εκδοχή. Τέλος, πραγματοποιείται μία αποτίμηση της συμβολής του έργου της Γαλάνης στη θεμελίωση μιας πρώιμης εκδοχής του γυναικείου φιλμ στην Ελλάδα.

Η σύγκρουση δύο μελοδραματικών κόσμων

Η Ρένα Γαλάνη, ψευδώνυμο της Ειρήνης Γαληνάκη, γεννήθηκε στην Αθήνα το 1927. Σπούδασε θέατρο στη σχολή του Ελληνικού Ωδείου και ξεκίνησε την καριέρα ως ηθοποιός στο θέατρο⁶ και, εν συνεχεία, στον κινηματογράφο με το φιλμ *Η Κρήτη στις φλόγες* (1947). Καθ' όλη τη δεκαετία του 1950, συμμετείχε σε ηθογραφικές κινηματογραφικές ταινίες, όπως *Οι απάχηδες των Αθηνών* (1953) και *Ένα νερό κυρά-Βαγγελιώ* (1959), ενώ στη δεκαετία του 1960 έλαβε μέρος σε κοινωνικά δράματα με θέμα την παραβατική νεολαία (*Κατρακύλισμα στο βούρκο*, 1962) και στα δημοφιλή μελοδράματα της κινηματογραφικής εταιρίας ΚΛΑΚ ΦΙΛΜ, σε σκηνοθεσία Απόστολου Τεγόπουλου (*Αγάπησα και πόνεσα*, 1963, *Είμαι μια δυστυχισμένη*, 1964, κ.ά.).

Ήδη από το 1963, η Γαλάνη εμφανίζεται για πρώτη φορά ως σεναριογράφος και σκηνοθέτρια στο μελόδραμα *Το κορίτσι του πόνου* (1964), σε παραγωγή Τάκη (Παναγιώτη) Περγαντή, με τον οποίο συνεργάστηκε σε όλες τις ταινίες της. Η σκηνοθετική καριέρα της Γαλάνη περιστρέφεται σχεδόν αποκλειστικά γύρω από το μελόδραμα: κατά τη διάρκεια μίας δεκαετίας, γράφει και σκηνοθετεί επτά μελοδραματικά φιλμ (*Το κορίτσι του πόνου*, 1964, *Με λύγισε η φτώχεια*, 1964, *Και μοί στη φτωχογειτονιά*, 1965, *Διψασμένη γι' αγάπη*, 1965, *Μην αδικήσεις ορφανή*, 1966, *Περιφρονημένη αγάπη*, 1968 και *Η μοίρα μιας γυναίκας*, 1968. και μόλις δύο κωμωδίες (*Ούτε μιλάει, ούτε λαλάει*, 1966 και *Κούνια που σε κούναγε*, 1966). Παράλληλα με τις κινηματογραφικές της εμφανίσεις, η Γαλάνη πραγματοποιεί ντουμπλάζ²⁷ στις φωνές διαφόρων πρωταγωνιστριών της εποχής, σε παραπάνω από τετρακόσιες κινηματογραφικές ταινίες (Γεωργιάδης 1969, 181).

Η σχεδόν αποκλειστική ενασχόληση της Γαλάνη με το κινηματογραφικό είδος του ελληνικού μελοδράματος την εντάσσει παραχρήμα στην ακμαία

εγχώρια κινηματογραφική βιοτεχνία των αισθηματικών δραματικών ταινιών της δεκαετίας του 1960 (Σωτηροπούλου 1989, 83-84). Σε πρώτο επίπεδο, η Γαλάνη κινείται μέσα στο ασφαλές και προκαθορισμένο πλαίσιο του κυρίαρχου μελοδραματικού μοντέλου: ακολουθεί σχεδόν πιστά την αφηγηματική παράδοση του «μελοδράματος του θριάμβου» (Smith 1981, 20-29, Heilman 1968, 88)⁸, πάνω στην οποία βασίζεται ολόκληρη η σχετική ελληνική παραγωγή έως τα τέλη της δεκαετίας, με τις περιπετειώδεις περιπλοκές, την ένταση των διαδοχικών επεισοδίων και την ευτυχή αφηγηματική έκβαση. Παράλληλα, αξιοποιεί τους πρωταγωνιστές και τις πρωταγωνίστριες που καθιερώθηκαν σε άλλες ταινίες συναδέλφων της: οι τυποποιημένοι σε αντίστοιχους ρόλους ηθοποιοί Άντζελα Ζήλια και Θανάσης Μυλωνάς⁹ υπήρξαν το πρωταγωνιστικό ζευγάρι σε τρεις ταινίες της (*Διψασμένη για αγάπη*, *Το κορίτσι του πόνου* και *Με λύγισε η φτώχεια*). Εξάλλου, η συνεργασία της Γαλάνη με δραματικούς και κωμικούς χαρακτήρες-τύπους, όπως, οι Λαυρέντης Διανέλλος και Φραγκίσκος Μανέλλης και νεαρές ενζενί, όπως η Νατάσσα Αποστόλου –αδελφή της γνωστής χορεύτριας Ζέττας-, επιβεβαιώνουν τη σύμπλευσή της με τον δημοφιλή κινηματογράφο των συναδέλφων της και τις επιλογές τους ως προς τους πρωταγωνιστές/τριες και το καστ.

Το μελόδραμα των ελλήνων σκηνοθετών προτιμά τη δημιουργία εποποιών με πρωταγωνιστές ανδρικούς χαρακτήρες¹⁰ και η περίπτωση του ηθοποιού Νίκου Ξανθόπουλου είναι ενδεικτική αυτής της τάσης: η ταινία *Αγάπησα και πόνεσα* (1964), με παραγωγό και σκηνοθέτη τον Απόστολο Τεγόπουλο καθιερώνει στη συνείδηση του κινηματογραφικού ακροατηρίου τον δημοφιλή ηθοποιό και τις περιπέτειές του ως την αρχετυπική μελοδραματική επιλογή για τους σκηνοθέτες του είδους. Με εξαίρεση μεμονωμένα κινηματογραφικά παραδείγματα των τελών της δεκαετίας του 1950 και των αρχών του 1960¹¹, διαπιστώνεται μία προτίμηση στην προβολή ανδρικών χαρακτήρων, γύρω από τους οποίους περιστρέφεται η αφήγηση.

Το πρότυπο της ανδρικής εποποιίας του Τεγόπουλου υιοθετείται σύντομα από τους περισσότερους σκηνοθέτες, όπως, τους Κώστα Στράντζαλη (*Δεν θα ξεχάσω ποτέ τη μορφή σου*, 1968), Οδυσσέα Κωστελέτο (*Κάνε τον πόνο μου χαρά*, 1966), Σπύρο Ζιάγκο (*Η ζωή ενός ανθρώπου*, 1968), κ.ά., ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις, η Πλυτά (*Ο άσωτος*, 1963, *Ο νικητής*, 1965) αξιοποιεί το πρότυπο, παρουσιάζοντας μάλιστα τον κεντρικό ανδρικό χαρακτήρα και τις συμφορές του από την παιδική ηλικία έως και την ενηλικίωσή του (Karalis 2013-2014, 45-67). Στο πλαίσιο του παραπάνω προτύπου, αναδεικνύονται μία σειρά από

μοτίβα, όπως η ταραχώδης σύνδεση ενός ετεροταξικού ζευγαριού, η ορφάνια, ο ρόλος της μοίρας, της σύμπτωσης και της μουσικής. Η ανάδειξη των ανδρικών χαρακτήρων ως υποκινητών της μοίρας τους και επανεγγραφών της ιστορίας τους, η σεναριακή επικέντρωση στην ηθική αρετή και το πείσμα τους, αλλά και στην καθιέρωσή τους σε αστέρες του λαϊκού πενταγράμμου ευθυγραμμίζονται πλήρως με την οικονομική και πρωτίστως, κοινωνική καθιέρωση του κεντρικού ήρωα διά μέσου του τραγουδιού¹².

Αξιοποιώντας τις παραπάνω τάσεις, ο μελοδραματικός κόσμος της Γαλάνη αντιστρέφει εν μέρει το κυρίαρχο κινηματογραφικό μοντέλο μέσα στα περιορισμένα όριά του (Brooks 1995, 35 και Frye 1982, 53)¹³, καθώς σχεδόν σε όλα τα μελοδραματικά της φιλμ, επικεντρώνεται σε γυναικείους χαρακτήρες, συντάσσοντας αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί «γυναικεία εποποιία» (LaPlace, 1987, 139). Η κινηματογραφική αφήγηση της Γαλάνη, η οποία λειτουργεί αντιστικτικά προς την «ανδρική ματιά» του προτύπου Τεγόπουλου, επικεντρώνεται πλέον σε μια ηρωίδα, την Άννα, τη Μαρίνα ή την Αγνή, την εργασία και τις καθημερινές ενασχολήσεις της, τη φτώχεια και τη σχέση με τον σύντροφό της. Ο τελευταίος δεν διαδραματίζει πάντα σημαντικό ρόλο στην αφήγηση, καθώς οι αποφάσεις της ηρωίδας είναι εκείνες που προκρίνουν το μέλλον της και την αφηγηματική εξέλιξη.

Η έως τότε χρήση των κινηματογραφικών μοτίβων του ελληνικού μελοδράματος στις ταινίες της Γαλάνη αποκτά μία διαφορετική διάσταση, καθώς η λογική της σύμπτωσης δεν καθιστά τους/τις ήρωες/ίδες έρμια της τύχης τους. Η αυτό-αναφορική νύξη στον ρόλο που διαδραματίζει η τύχη στις ζωές των χαρακτήρων εντοπίζεται ήδη στην κινηματογραφική εισαγωγή της Γαλάνη: λίγο μετά την έναρξη του φιλμ *Η μοίρα μιας γυναίκας*, ο Άλκης (Κώστας Πρέκας) μιλά για τη ζωή του σε *voice off* και επισημαίνει ότι «πρόκειται για μια φρικτή ιστορία ατυχών συμπτώσεων και κύριος φταίχτης είμαι εγώ».

Η ορφάνια συγκλονίζει τη δημιουργό με έναν ιδιαίτερο τρόπο: επικεντρώνεται στις ορφανές ηρωίδες και τα μικρά παιδιά και επηρεασμένη από τον ανθρωπισμό της Πλυτά, φέρνει στην επιφάνεια τις πληγές της παιδικής ηλικίας, τις οποίες προσπαθεί να επουλώσει δραματουργικά. Στο φιλμ *Με λύγισε η φτώχεια*, η ορφανή μοδίστρα Μαρίνα (Αντζελα Ζήλια) θεωρεί σαν δικιά της μάνα τη μητέρα του Αλέκου (Θανάσης Μυλωνάς), του ανεπίσημου αρραβωνιαστικού της ενώ η μικρή Αννούλα (Βαλερί Κοντάκου) της ταινίας *Η μοίρα μιας γυναίκας* μεγαλώνει ορφανή από μητέρα. Προσπαθεί να ανασυστήσει το πορτρέτο της μέσω των αφηγήσεων της οικονόμου

κυρίας Μαίρης (Γαλάνη) και του πατέρα της Άλκη (Κώστας Πρέκας) και φτιάχνει για εκείνη στον κήπο του σπιτιού της μια σύνθεση από λουλούδια, που σχηματίζει τις λέξεις «για τη μαμά». Στο *Κορίτσι του πόνου*, η ήδη ορφανή από πατέρα Άννα, χάνει τη μητέρα της από μακροχρόνια αρρώστια. Για χάρη της, θα τραγουδήσει με αναφιλητά στο νυχτερινό κέντρο που εργαζόταν το σπαρακτικό τραγούδι «Η μαννούλα», προσπαθώντας μάταια ν' απαλύνει τον πόνο της.

Τα ορφανά παιδιά εμφανίζονται να υποφέρουν από σοκ ή να στοιχειώνονται από ένα παλιό ευχάριστο και ευτυχισμένο οικογενειακό παρελθόν. Στο *Διψασμένη για αγάπη*, η μικρή Μαιρούλα (Μπέλλα Αδαμοπούλου) ακολουθεί τον πατέρα της (Μυλωνάς) και τη μητέρα της (Ζήλια) σε κυνήγι, όπου θα πυροβολήσει κατά λάθος τη μητέρα της και θα τη σκοτώσει. Στο φιλμ *Μην αδικήσεις ορφανή*, η Αλίκη (Νατάσσα Αποστόλου) σπουδάζει ιατρική και ζει με την αδελφή της Μιράντα (Κλεώ Σκουλούδη) και τους εύπορους γονείς της. Η αποστροφή της μητέρας (Μιράντα Μυράτ) για εκείνη, ο ξαφνικός θάνατος του πατέρα και η αναπάντεχη αποκάλυψη εν βρασμώ ψυχή της κακότροπης φίλης της Μάρθας (Έφη Οικονόμου), θα αποκαλύψει ότι η Αλίκη ήταν καρπός του προηγούμενου γάμου του πατέρα της με μία, νεκρή πια, γυναίκα.

Σημαντικός είναι και ο ρόλος της οικιακής οικονόμου ή της σωσία¹⁴ ως αντικαταστάτριας του κηδεμόνα - σε περιπτώσεις που απουσιάζει η μητέρα ή αν η μητέρα επιδεικνύει σκληρή συμπεριφορά. Στο *Διψασμένη για αγάπη*, η πιστή οικονόμος του Δημήτρη Αλίκη (Γαλάνη) βρίσκεται κοντά στο πλευρό αυτού και της νέας του γυναίκας. Η ίδια η σκηνοθέτρια υποδύεται τη σπιτονοικοκυρά και φίλη της ορφανής πλέον Άννας, την οποία συμβουλεύει και της συμπαραστέκεται, όταν εκείνη χάνει τη μητέρα της στο *Το κορίτσι του πόνου*. Στην ίδια ταινία, ο κυρ Πέτρος (Διανέλλος), ιδιοκτήτης του νυχτερινού κέντρου στο οποίο εργαζεται η Άννα, την προστατεύει και της δίνει τη δυνατότητα να γίνει τραγουδίστρια. Στο φιλμ *Η μοίρα μια γυναίκας*, η Γαλάνη υποδύεται ξανά την οικονόμο του Άλκη, κυρία Μαίρη, ενώ η ηθοποιός Μαλαίνα Ανουσάκη εμφανίζεται ως η σπιτονοικοκυρά και συμπαραστάτρια της εντελώς ορφανής Αλίκης, η οποία προστατεύεται και από τον Κώστα (Διανέλλος), παλιό φίλο του πατέρα της.

Επίσης, χρησιμοποιώντας μία ηθογραφική προσέγγιση, η Γαλάνη αναδεικνύει την αλληλεγγύη της γειτονιάς και των φιλικών προσώπων στις ταλαιπωρημένες πρωταγωνίστριες. Η κοινωνική αλληλεγγύη λειτουργεί καταλυτικά για τους χαρακτήρες του φιλμ *Με λύγισε η φτώχεια*: ο παντοπώλης

κυρ-Αντώνης (Φραγκίσκος Μανέλλης) ενδιαφέρεται προσωπικά για τη Μαρίνα και διοργανώνει προς τιμή της σε μια ταβέρνα ένα μικρό γλεντάκι, στο οποίο λαμβάνει μέρος όλη η γειτονιά. Στην ταινία *Καημοί* στη φτωχογειτονιά, η ιδιοκτήτρια της αθηναϊκής αυλής κυρία Μετρητή (Νίτσα Τσαγανέα) έχει νοικιάσει σε ένα μωσαϊκό χαρακτήρων τα παραχωρήματά της: στον ποιητή Ορφεά (Κώστας Ρηγόπουλος) και την οικογένειά του, στον ράφτη Αρμάνδο (Αρτέμις Μάτσας) και την οικογένεια του κυρίου Αισώπου (Μίμης Φωτόπουλος), ο οποίος εργάζεται σε υπουργείο. Όταν η κόρη του, Αγνή (Άννα Ιασωνίδου), πέσει θύμα του νέου ενοίκου Ανδρέα (Μαυρομάτης), όλη η αυλή θα αναλάβει να τη βοηθήσει. Συγχρόνως, εξοστρακίζει και τον χαφιέ Αρμάνδο, που προσπάθησε να «ενημερώσει» μέσω απόρρητης επιστολής τον πατέρα της Αγνής, ότι η κόρη του είναι ανήθικη. Μόνος όταν εκείνος θα ζητήσει τη συγχώρεση του Σωτήρη (Γιάννης Χαραλαμπίδης), του μέλλοντα άντρα της Αγνής, θα τον ξαναδεχτούν στην αυλή.

Παράλληλα, το σύνολο των μελοδραμάτων της Γαλάνη διακρίνεται από προσήλωση σε ενδοταξικές διαφορές¹⁵. Εν αντιθέσει με την κλασική επιλογή της αφηγηματικής φόρμουλας «πλούσιος-νέος-αγαπάει-φτωχή-νέα / πλούσια-νέα-αγαπάει-φτωχό-νέο» (Αθανασάτου 2001, 349-351), η οποία υπήρξε δημοφιλής για το μελόδραμα ιδιαίτερα στο πρώτο μισό της δεκαετίας του 1960, οπότε και το είδος διερχόταν την κλασική περιόδό του (Focillon 2010, 26, Schatz 1981, 37-38)¹⁶, η Γαλάνη ενδιαφέρεται περισσότερο για τις σχέσεις που αναπτύσσουν οι ήρωες/ίδες της ίδια τάξης, παρά για την αλληλεπίδρασή τους με την αντίθετη. Παρόλο που η αναφορά σε πλούσιους ήρωες ή φτωχούς δεν υποβιβάζεται στο επίπεδο της αναπαράστασης, λειτουργεί συνεκδοχικά και περιορίζεται στα πλέον αναγκαία συστατικά: ο πλούσιος ή ο φτωχός χαρακτήρας εμφανίζεται δηλαδή ως ένας ξαφνικός εισβολέας, ο οποίος σύντομα θα εξοβελιστεί από την κινηματογραφική αφήγηση. Έτσι, τα φιλμ της Γαλάνη εστιάζουν στην καθημερινότητα των χαρακτήρων, όπως διαμορφώνεται από την ταξική καταγωγή τους. Ωστόσο, η γαλήνη της καθημερινής διάδρασης των πρώτων ελλοχεύει αρκετές ανατροπές, καθώς μέσα στην ίδια τάξη κρύβονται οι φαύλοι και οι τυχοδιώκτες ήρωες¹⁷.

Τέλος, μία ενδιαφέρουσα παρατήρηση αφορά στο καθαρά μορφολογικό επίπεδο: τα φιλμ της Γαλάνη, το ντεκουπάζ και η κινηματογράφηση ακολουθούν έως έναν βαθμό την αντίστοιχη αισθητική των ανδρών σκηνοθετών του είδους. Χρησιμοποιεί με μαεστρία εξωτερικά πλάνα κατοικιών, αυλών, δρόμων μέσα στην Αθήνα, αποκαλύπτοντας ένα

πρόσωπο που ενδιαφέρεται για την πόλη που ζει. Χωρίς να περιορίζεται μόνο στην πρωτεύουσα, δεν παραλείπει να τοποθετήσει πλάνα από τη Θεσσαλονίκη στην αρχή του φιλμ *Η μοίρα μιας γυναίκας*. Συγχρόνως, η Γαλάνη συνεργάζεται με πεπειραμένους διευθυντές φωτογραφίας, όπως ο Γιωάννη Varrigano και ο Γιώργος Καβάγιας, καθώς και μοντέρ, όπως ο Αντώνης Τέμπος. Στα φιλμ της, υπάρχει ποικιλία κινηματογραφικών πλάνων και η κάμερα δεν είναι πάντα στατική¹⁸, ενώ παρατηρείται χρήση τράβελινγκ¹⁹, καθώς και ένα ενδιαφέρον καδράρισμα των πρωταγωνιστών²⁰.

Η γυναικεία δημιουργία στο επίκεντρο των αλλαγών

Στη δεκαετία του 1960, η συντηρητική πολιτική γραμμή στην Ελλάδα σε συνδυασμό με την υπανάπτυξη στη βιομηχανία (Μουζέλης 1978, 274-277), η κατακόρυφη αύξηση της εσωτερικής και της υπερπόντιας μετανάστευσης (Kayser 1968, 107-113) και το φαινόμενο της ασύμμετρης αστικοποίησης (Νικολαΐδου 1993, 118-122) στην Αττική και σε περιφερειακές ελληνικές πόλεις αποτελούν τις κύριες εκφράσεις της μεταπολεμικής κοινωνικοπολιτικής συγκυρίας. Η συγκρότηση της μικροαστικής ταυτότητας (Γκιζέλης, Κουταντζόγλου, Τεπέρογλου, Φίλιας 1984, 17-30), με την αναζήτηση μίας καλύτερης θέσης εργασίας και η επιδιωκόμενη βελτίωση του βιοτικού επιπέδου, οδηγεί έναν πολύ μεγάλο αριθμό κατοίκων της περιφέρειας και του νησιωτικού χώρου στη μεγάλη πόλη, όπου οι καθημερινές ευκαιρίες για εργασία και κοινωνική ανέλιξη στοιχειοθετούν ένα νέο πλαίσιο διαβίωσης και επικοινωνίας. Η διαρκής αγωνία του «επαρχιώτη» ή «βλάχου», όπως διατυπώνεται ιλαροτραγικά στον Παλαιό Ελληνικό Κινηματογράφο (ο Κώστας Χατζηχρήστος ως ο επαρχιώτης Κίτσος, Θύμιος ή Δήμος ή ο Τάσος Γιαννόπουλος ως Κίτσος) και η ανάγκη του για προσαρμογή στο αφιλόξενο αστικό περιβάλλον εγγράφεται ως επί το πλείστον στο δημοφιλές είδος της κωμωδίας.

Από την άλλη πλευρά, το μελόδραμα επαναδιαπραγματεύεται αυτή τη θεματική υπό άλλους όρους. Παρά την αποσύνδεσή του από το ευρύτερο και ειδικό κοινωνικοπολιτικό πεδίο και την προσκόλλησή του σε ένα σύνολο συντηρητικών discourses για τη συντροφική, κοινωνική και εργασιακή ευημερία, το μελόδραμα εμπεριέχει μικρές και μεμονωμένες νύξεις για μία κοινωνία που προσπαθεί να ισορροπήσει ανάμεσα στην παράδοση και τη νεωτερικότητα. Ιδιαίτερα, τα μελοδράματα των τελών της δεκαετίας του 1950 και των αρχών της δεκαετίας του 1960, όπως επισημαίνει η Αγλαΐα

Μητροπούλου (2006, 31), αναπαριστούν έναν αντεστραμμένο καθρέπτη της σκληρής μεταπολεμικής κοινωνίας.

Συγχρόνως, είναι ενδιαφέρουσα η αναπαράσταση της γυναίκας στο «ανδρικό» μελόδραμα: με ελάχιστες δυνατότητες επαγγελματικής και κοινωνικής καταξίωσης, οι γυναικείοι χαρακτήρες υιοθετούν τα χαρακτηριστικά του διπόλου σεμνή γυναίκα – θύμα ή μοιραία / αφέντρα (Κομνηνού & Κασσαβέτη 2012, 165-200). Στην πρώτη περίπτωση, η γυναίκα αντιμετωπίζεται ως ένα «αιώνιο θύμα» ή «έκπτωτη» (Jacobs 1987, 100-103) και υπομένει στωικά τα καθημερινά προβλήματα και τις σχεσιακές αναποδιές. Μέσα από αλληπάλληλες παγίδες που στήνονται από τη φαυλότητα των υπόλοιπων χαρακτήρων-ανταγωνιστών/ριών, η ηρωίδα υπερνικά τα εμπόδια προτάσσοντας την αρετή της και νομιμοποιεί την υποταγή της στην κυρίαρχη κοινωνική συνθήκη συνήθως με έναν πλούσιο γάμο (*Αδίκημένη*, 1964, *Δάκρυα οργής*, 1968). Η δεύτερη εκδοχή απαιτεί μια μοιραία πρωταγωνίστρια με αστική καταγωγή και οικονομική άνεση να πλέκει σκευωρίες σε βάρος των φτωχών πρωταγωνιστριών και να διαχειρίζεται με διαφορετικό τρόπο τις ανθρώπινες σχέσεις με συγκεκριμένες προσδοκίες για τους ανδρικούς χαρακτήρες²¹.

Στον μελοδραματικό κόσμο, η αναπαράσταση της γυναικείας συμπεριφοράς συνάδει εν μέρει με τις τεκμηριώσεις της ανθρωπολογικής έρευνας (Μουσούρου 1993, Du Boulay 1986, 139-168). Η διερεύνηση των εννοιών του φύλου και της σεξουαλικότητας στη μεσογειακή Ευρώπη και, δη, στην Ελλάδα, αναδεικνύει ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 μία σειρά από διαπιστώσεις σχετικά με τη μιαιρότητα της γυναίκας, τα ζητήματα της τιμής και ντροπής, καθώς και τις σχέσεις υποταγής με το ανδρικό φύλο (Παπαταξιάρχης 1994, 11-98). Η αναπαράσταση της γυναίκας ως «Εύα», με ό,τι συνεπάγεται η αρνητική και έκπτωτη φύση της, μετασχηματίζεται σε «Παναγία» μόνο υπό το καθεστώς της γαμήλιας συμπληρωματικότητας (Κακλαμανάκη 1979, 107).

Την εποχή που ο κινηματογράφος ως λαϊκό θέαμα συνιστά έναν πολύ σημαντικό μηχανισμό ψυχαγωγίας και κοινωνικοποίησης κυρίως για το γυναικείο ακροατήριο (Κομνηνού 2001, 87-88), το ελληνικό μελόδραμα διαδραματίζει έναν τελετουργικό ρόλο (Altman 2002, 27) για τα λαϊκά στρώματα. Η παρακολούθηση και πρόσληψη των αισθηματικών φιλικών ιστοριών με την ευτυχή έκβαση διακρίνονται από μία εξιλεωτική διάσταση, ενώ παρέχουν στους/τις θεατές ένα συμπαγές συμβολικό υλικό για ταύτιση με τους/τις εκάστοτε ταλαιπωρημένους/ες ήρωες και

ηρωίδες. Η κινηματογραφική γραφή της Γαλάνη κινείται μεν στα ασφαλή όρια της καθιερωμένης φόρμουλας, απομακρύνεται δε από τις τυπικές αναπαραστάσεις του μελοδραματικού μοντέλου.

Οι ορφανές ηρωίδες της συχνά πέφτουν θύματα απατεώνων, αλλά αγωνίζονται με επιτυχία εναντίον τους και, ουσιαστικά δημιουργούν οι ίδιες τη μοίρα τους. Ενώ φαινομενικά διακρίνονται από υποτέλεια και υποταγή, είναι, παρ' όλα αυτά, αντιδραστικές όταν διαπιστώνουν ότι το δίκιο τους καταστρατηγείται. Παίρνουν τη ζωή στα χέρια τους και εργάζονται, όπως στο *Το κορίτσι του πόνου* η ανθοπώλις σε νυχτερινά κέντρα Άννα, η οποία «από τότε που πέθανε ο πατέρας της, ούτε μια στιγμή δεν ανάσανε», ενώ η φοιτήτρια Άννα στο *Περιφρονημένη αγάπη*, που «γνώριζε τη ζωή από τη σκληρή της πλευρά», παρενοχλείται σεξουαλικά από τον πλούσιο εργοδότη της, σε μια εποχή που «είναι τόσο δύσκολο να βγάλει το ψωμί της μια κοπέλα, όταν είναι νέα και όμορφη», ενώ αντικρούει τις προτάσεις του εξίσου φτωχού συντρόφου της Κώστα για γάμο, γιατί θα δουλεύει μόνο εκείνος και εκείνη «θα κοιτάζει τα παιδιά και το σπίτι», καθώς επιθυμεί να διοριστεί μετά την απόκτηση του πτυχίου της.

«Ευπρεπής», ουμανίστρια, γυναίκα

Παρόλο που οι ταινίες της Γαλάνη διακρίθηκαν από μέτρια εισπρακτική επιτυχία²², σχετικά θετική υποδοχή²³ και αραϊή τηλεοπτική προβολή, ξεπερνούν την ηθικοπλαστική επιταγή των ανδρών σκηνοθετών με τη μερική ή πλήρη θυματοποίηση της γυναίκας και του παιδιού και επικεντρώνονται σε διαφορετικές διαστάσεις της ορφάνιας και των ενδοταξικών αισθηματικών σχέσεων. Μάλιστα, «επιθυμώντας να γυρίσει σενάρια, που δεν θα έχουν τίποτε από τα συνήθη θέματα ως ιδέες, που δεν θα περιστρέφονται γύρω από “μανούλες”, -από “αμαρτωλές κόρες”, κ.λπ.», κάλεσε ανοικτά τους αναγνώστες της εφημερίδος *Εμπρός* να στείλουν τις σεναριακές τους ιδέες στο γραφείο της Περγαντής ΦΙΛΜ²⁴. Η έμφασή της σε γυναικείους χαρακτήρες με σαφή προβλήματα κοινωνικής θέσης και φύλου την κατατάσσει, από κοινού με την Πλυτά, σε πρώιμη εξάσκηση μιας γυναικείας γραφής, η οποία συνιστά περισσότερο μία σχέση: μορφοποιείται και νοηματοδοτείται ακριβώς τη στιγμή της πρόσληψής της (Kuhn 1994, 13).

«Η τέχνη», επομένως, «για τον άνθρωπο» (Γεωργιάδης 1969, 181): αυτό είναι το μόττο της Γαλάνη, το οποίο διαπνέει το σύνολο του έργου της. «Φέραν μηχανές και δεν θέλουν ανθρώπους», λέει ο Αλέκος, ο φτωχός φοιτητής στο φιλμ

Μελύρισε η φτώχεια, όταν τον διώχνουν από το εργοστάσιο όπου εργαζόταν, ενώ η Άννα στο Κορίτσι του Πόνου, όταν χάνει το βρέφος της φωνάζει σπαρακτικά, «Γιατί, Θεέ μου, μου τα 'δωσες για μια στιγμή και μου τα πήρες αμέσως;» Η Γαλάνη σκύβει με αγάπη και ουμανισμό στους χαρακτήρες της και στις αδικίες που τους πλήττουν, σε μία διάθεση ανάδειξης της έως τότε χαμένης γυναικείας οπτικής στον κινηματογράφο της εποχής της και δημιουργώντας κάποια από τα πρώτα γυναικεία φιλμ της δεκαετίας του 1960 στην Ελλάδα.

References

- Αλμανάκ ελληνικού και ξένου κινηματογράφου*, επιμ. Βασίλης Γεωργιάδης. Αθήνα, 1969.
- Αντουανέττα Αγγελίδη. Επιμ. *Στέλλα Θεοδωράκη*. Αθήνα: Αιγόκερως – Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2005.
- Αθανασάτου, Γιάννα. *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967). Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*. Αθήνα: Finatec, 2001.
- Altman, Rick. *Film / Genre*. London: BFI, 2002.
- Basinger, Jeanine. *A Woman's View: How Hollywood spoke to Women, 1930-1960*. London: Chatto & Windus, 1993.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven & London: Yale University Press, 1995.
- Byars, Jackie. *All that Hollywood allows. Re-reading Gender in 1950s Melodrama*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1991.
- Γκιζέλης, Γρηγόρης, Κανταντζόγλου, Ρωξάνη, Τεπέρογλου, Αφροδίτη, Φίλιας Βασίλης. *Παράδοση και νεωτερικότητα στις πολιτιστικές δραστηριότητες της ελληνικής οικογένειας: Μεταβαλλόμενα σχήματα*. Αθήνα: ΕΚΚΕ, 1984.
- Doanne, Mary Ann. "The 'Woman's' Film. Possession and Address". In *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, edited by Mary Anne Doane, Patricia Mellencamp and Linda Williams, 67-82. Frederick: University Publications of America, 1984.
- Du Boulay, Juliet. "Women-Images of their Nature and Destiny in Rural Greece". In *Gender & Power in Rural Greece*, επιμέλεια Jill Dubisch. Princeton, Princeton University Press, 1986, 139-168.
- Elsaesser, Thomas. "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama". *Monogram*, Vol. 4 (1972), 2-15.
- Focillon, Henri. *Vie des Formes*. Paris: Quadrige / PUF, 2010.
- Frye, Northrop. *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Massachusetts: Harvard University Press, 1982.

Heilman, Robert Bechtold. *Tragedy and Melodrama. Versions of Experience*. Seattle & London: University of Washington Press, 1968.

Jacobs, Lea. "Censorship and the Fallen Woman Cycle". In *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, edited by Christine Gledhill, 100-111. London: BFI, 1987.

Κακλαμανάκη, Ρούλα. Η θέση της γυναίκας στην οικογένεια, στην κοινωνία, στην πολιτεία. Αθήνα: Παιδεία, 1979.

Kaplan, E. Ann. *Women & Film. Both Sides of the Camera*. Oxon & New York, Routledge, 2000.

Καρακίτσου-Dougé, Νίκη. «Το ελληνικό μελόδραμα: η αισθητική της έκπληξης». Στο *Οπτικοακουστική κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο*, επιμέλεια Διαμάντη Διαμαντάκου, 37-52. Αθήνα, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών / Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, 2002.

Karalis, Vrasidas. "From the Archives of Oblivion: The First Female Greek Director Maria Plyta (1915-2006)". *Modern Greek Studies (Australia and New Zealand)*, 16-17 A, (2013- 2014), 45-67.

Kayser, Bernard. *Ανθρωπογεωγραφία της Ελλάδος*. Αθήνα: ΕΚΚΕ, 1968.

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

Kuhn, Annette. "Women's Genres. Melodrama, Soap Opera and Theory". *Screen*, 25 (1), (1984), 18-28.

Kuhn, Annette. *Women's Pictures. Feminism and Cinema*. London & New York: Verso, 1994.

LaPlace, Maria. "Producing and Consuming the Woman's Film. Discursive Struggle in Now, Voyager". In *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, edited by Christine Gledhill, 138-166. London: BFI, 1987.

Μητροπούλου, Αγλαΐα. *Ελληνικός κινηματογράφος*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2006.

Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Hampshire & New York: Macmillan Palgrave, 2009.

Μουζέλης, Νίκος. *Νεοελληνική κοινωνία: Όψεις υπανάπτυξης*. Αθήνα: Εξάντας, 1978.

Μουσούρου, Λουκία. *Γυναίκα και Απασχόληση - Δέκα ζητήματα*. Αθήνα: Gutenberg, 1993.

Neale, Stephen. *Genre and Hollywood*. London & New York: Routledge, 2000.

Neale, Stephen. "Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term 'Melodrama' in the American Trade Press". *Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film & Television*, 32 (1993), 66-89.

Νικολαΐδου, Σήλια. *Η κοινωνική οργάνωση του αστικού χώρου*. Αθήνα: Παπαζήσης, 1993).

Παπαταξιάρχης, Ευθύμιος. «Εισαγωγή». Στο *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα. Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, επιμέλεια Ευθύμιος Παπαταξιάρχης και Θεόδωρος Παραδέλλης, 11-98. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1994.

Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Texas: MacGraw-Hill, 1981.

Smith, James Leslie. *Το μελόδραμα*. Αθήνα: Ερμής, 1981.

Σωτηροπούλου, Χρυσάνθη. *Ελληνική Κινηματογραφία 1965-1975*. Αθήνα: Θεμέλιο, 1989.

Τύπος / περιοδικά

Ελευθερία

Εμπρός

Τα Θεάματα

Αρχείο ΕΛΙΑ

Notes

1 *Εμπρός*, 18 Σεπτεμβρίου 1965, 6.

2 Βλ. το κινηματογραφικό έργο γυναικών-δημιουργών, όπως η Lois Weber, η Germaine Dulac, αλλά και ανδρών σκηνοθετών, όπως ο Martin Scorsese (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, 1974).

3 Βλ. τις μακιγιέζ του ΠΕΚ Αθηνά Μπούα-Τσερεγκόφ και της Κασσάνδρας Σπαθοπούλου.

4 Βλ. την περίπτωση της μοντέζ Γιάννας Σπυροπούλου, η οποία εργάστηκε όχι μόνο εντός πλαισίου του ΠΕΚ – *Η ζωή ενός ανθρώπου* (1968)- αλλά και ΝΕΚ (*Η φόνισσα* 1974).

5 Βλ. την Καίτη Δετζώρτζη, η οποία συνεργάστηκε με τον σκηνοθέτη Άγγελο Γεωργιάδη (*Αδίκια*, 1966) και τον Ηλία Μαχαίρα (*Σουσουράδα*, 1960 και *Ρημαγμένο σπίτι*, 1965), την Κική Σεγδίτσα στο φιλμ *Η κραυγή μιας αθώας* (1965) ή τη Σούλα Παπαδάκη στο φιλμ *Η αλήθεια είναι πικρή* (1974).

6 *Ελευθερία*, 9 Φεβρουαρίου 1960, 4 και τη συμμετοχή της Γαλάνη στον νεοσύστατο θίασο της Λαϊκής Σκηνής, η οποία ιδρύθηκε στην Αθήνα τον Δεκέμβριο του 1959 και την πρώτη παράσταση του έργου *Η Ντίαρνη των θλίψεων* στο θέατρο της Έλσας Βεργή. Επίσης, *Ελευθερία*, 9 Ιουλίου 1961, τη συμμετοχή της Γαλάνη ως «μοναδική κονφερασιέ» στο ψυχαγωγικό πρόγραμμα του «Κήπου Μουσείου».

7 *Εμπρός*, 31 Ιουλίου 1965, 6. Σύμφωνα με το κολακευτικό άρθρο-παρουσίαση για τη Γαλάνη, η ίδια είναι γνωστή «με τη λέξη 'Η φωνή'», ντουμπλάροντας φωνητικά «τις γνωστές και... ημι-γνωστές ηθοποιούς μας.. Έχει τύχει –άλλο απόρρητο—σε μια ταινία να 'μιλήσει' δέκα ρόλους, απαντώντας μάλιστα σε τρία και τέσσερα πρόσωπα που ντουμπλάρει ταυτόχρονα, χωρίς οι θεατές να καταλάβουν ότι επρόκειτο περί ενός και του αυτού προσώπου». Παράλληλα, η Γαλάνη εμφανίζεται στο ραδιόφωνο ως η «Μικρή Κατινίτσα» με πολλούς μικρούς οπαδούς από όλη την Ελλάδα. Επίσης, *Ελευθερία* 25 Νοεμβρίου 1963, σ. 2 και τη σειρά των «Παραμυθιών της Νίνας», η οποία εκδιδόταν από ελληνοαμερικανική εταιρία «Νίνα» και στην οποία συμμετείχε η Γαλά- νη. Επίσης, *Εμπρός*, 7 Δεκεμβρίου 1962, 7. τη συμμετοχή της Γαλάνη στη σειρά δεκαπεντάλεπτων παραμυθιών του Νίκου Ρούτσου σε φωνογραφικούς δίσκους της Music Box με περιπέτειες του Γκαούρ, Ταρζάν, Καραγκιόζη, κ.ά.

- 8 Οι κύριοι χαρακτήρες της αφήγησης του «μελοδράματος του θριάμβου» διακρίνονται από την αρετή και την αγωνιστικότητά τους, με τις οποίες αντιμετωπίζουν τις αναπάντεχες δυσκολίες της μοίρας, του έρωτα και της ζωής, και θριαμβεύουν εν τέλει παρά τη σωρεία αντικειμενικών προβλημάτων.
- 9 Το πρωταγωνιστικό δίδυμο της Γαλάνη έχει συμμετάσχει και σε μελοδραματικές κινηματογραφικές ταινίες άλλων σκηνοθετών, όπως *Γιατί γεννήθηκα φτωχή* (1965) και *Χωρισμός* (1966).
- 10 Βλ. για παράδειγμα, τα μελοδράματα της ΚΛΑΚ ΦΙΛΜ Ο ζητιάνος μιας αγάπης (1964) και *Καρδιά μου, πάψε να πονάς* (1965) του Τεγόπουλου, μεμονωμένα φιλμ του Κωστέλετου, όπως *Δοκιμασία και Κάνε τον πόνο μου χαρά* (1966), του Στράντζαλη (*Δεν θα ξεχάσω ποτέ τη μορφή σου*, 1968) ή του Ζιάγκου (*Η ζωή ενός ανθρώπου, 1968, ή Στον ίλιγγο της ζωής*, 1969), καθώς και αρκετά φιλμ της Πλυτά (*Ο άσπτος*, 1963).
- 11 Στη συγκεκριμένη περίοδο, η κινηματογραφική αφήγηση διακρίνεται από μία επίμονη χρήση του μοτίβου του έκθετου τέκνου ως καρπού μιας ετεροταξικής σχέσης, αναδεικνύοντας τη φυσιογνωμία της μητέρας μέσα από τον καθημερινό αγώνα για επιβίωση, την κοινωνική κατακραυγή εξαιτίας της ανεπιθύμητης εγκυμοσύνης και την οριστική συμφιλίωση των κοινωνικών τάξεων με το σμίξιμο του ζεύγους. Βλ. λ.χ. τα φιλμ *Δύο αγάπες, δύο κόσμοι* (1958), *Θυσιάστηκε για το παιδί μου* (1960), κ.ά.
- 12 Πρόκειται για μία τυπική σύμβαση, η οποία ανιχνεύεται στα μελοδραματικά φιλμ των μέσων της δεκαετίας του 1960 και ύστερα. Σύμφωνα με αυτήν, οι άτυχοι κινηματογραφικοί ήρωες ξεφεύγουν από τη φτώχεια και την ανεργία χάρι στις εξαιρετικές ωδικές ικανότητές τους. Φτάνοντας στα τέλη της δεκαετίας, δημοφιλείς τραγουδιστές (Τόλης Βοσκόπουλος, Δούκισσα, Πάνος Τζανετής, κ.ά) θα πρωταγωνιστήσουν σε σχετικές ταινίες, των οποίων ο τίτλος συχνά είναι και μία δημοφιλή τους επιτυχία, βλ. *Δεν έχω δρόμο να διαβώ* (1968) ή *Αγωνία* (1969).
- 13 Η μελοδραματική τυποποίηση της περιόδου υπογορεύει την κυρίαρχη χρήση της σεναριακής σύμβασης «φτωχός-αγαπά-πλούσια» και το αντίθετο, εντός μίας αφηγηματικής ονειρικής ισορροπίας που θα ανατραπεί εξαιτίας μίας παρεξήγησης για να καταλήξει στην αποκατάσταση και την ευτυχή έκβαση.
- 14 Ο σωσίας παρουσιάζεται ως αφηγηματικό εύρημα που λειτουργεί ως σταθεροποιητική δικλείδα της οικογενειακής ζωής και η χρήση του, κυρίως από τη σεναριακή πένα του Νίκου Φώσκολου, χρησιμοποιήθηκε σε μελοδράματα του Τεγόπουλου, όπως *Ο άνθρωπος που γύρισε απ' τον πόνο* (1966), *Η καρδιά ενός αλήτη* (1968), κ.ά. Βασίζεται στην αντιθετική φύση των ομοίων μεταξύ τους, τους οποίους εξάλλου δένει και αδελφικός δεσμός, αλλά και στην αντικατάσταση κάποιου νεκρού πρωταγωνιστή με έναν σωσία με σκοπό την αποκατάσταση της μυθοπλαστικής τάξης.
- 15 Για παράδειγμα, μόνο μία κοινωνική τάξη αφορά στο φιλμ *Μην αδικήσεις ορφανή*: η οικογένεια της Αλίκης και η φιλική οικογένεια Γιατρά ανήκουν σε ανώτερη κοινωνικά τάξη και η μόνη επικοινωνία της Αλίκης με κατώτερα κοινωνικά στρώματα είναι με έναν ταξιτζή, τον διευθυντή ενός ξενοδοχείου και το υπηρετικό της προσωπικό.
- 16 «Κλασικό» ως προς την τυποποίηση και καθιέρωση χαρακτήρων, συμβάσεων και μοτίβων, πάνω στα οποία βασίζεται η τυπική μελοδραματική δομή των μέσων της δεκαετίας του 1960: φτωχοί και πλούσιοι χαρακτήρες, η έννοια της παρεξήγησης, η σταθερή και αναγνωρίσιμη εικονογραφία, το μανιχαϊκό δίπολο καλού-κακού και η προσκόλληση σε ένα κλειστό αφηγηματικό σύμπαν, το οποίο παραμένει ανέπαφο από τις εξωτερικές κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις.
- 17 Στο φιλμ *Με λύγισε η φτώχεια*, ο φοιτητής Αλέκος απολύεται από το εργοστάσιο, όπου δούλευε. Συναντά τυχαία τον παλιό του συμφοιτητή Εμίλ (Βασίλης Μαυρομάτης), ο οποίος τον δασκαλεύει να μπει στα μεγάλα σαλόνια, όπως έκανε εκείνος και αποκαταστάθηκε. Επίσης, στο φιλμ *Καημοί στη φτωχογειτονιά*, η φιλάσθηνη Αγνή (Πασώνιδου) παρασύρεται από τον τυχοδιώκτη

ηθοποιό Ανδρέα (Μαυρομάτης), ο οποίος κατοικεί σε ένα παραδίπλα διαμέρισμα σε κοινή αυλή και την εξοπατά.

18 Βλ., λ.χ., στο φιλμ *Περιφρονημένη αγάπη* τη σκηνή του νεανικού πάρτι, στο οποίο η Άννα αναζητά έναν πλούσιο γαμπρό. Ο φακός απελευθερώνεται από την καταγραφή της θεατρικής στατικότητας που επιβάλλει η αισθητική του ΠΕΚ και ακολουθεί κατά πόδας τους νεαρούς κομπάρσους στον χορό και στο φλερτ τους.

19 Βλ. τα ζενερικά του φιλμ *Η μοίρα μιας γυναίκας*.

20 Παρόλο που η κινηματογράφηση στα φιλμ της Γαλάνη δεν ξεφεύγει από την τυποποιημένη μορφολογία του «φωτο-ρομάντσου» με την αντίστοιχη χρήση κοντινών και μεσαίων πλάνων, τα φιλμ της διακρίνονται για την ποικιλομορφία των τελευταίων. Επίσης, σε σχέση με τα «φτωχικά» ζενερικά των μελοδραμάτων της περιόδου (με την απλή γραμματοσειρά σε μαύρο φόντο), στα μελοδράματα της Γαλάνη ο θεατής εκπλήσσεται ευχάριστα στα ζενερικά του φιλμ *Το κορίτσι του πόνου*, οι τίλοι πέφτουν πάνω στο πλάνο των χεριών ενός δεξιότεχνη μουσικού να παίζει σόλο μουζούκι μέσα στο σκοτάδι. Μετά την αναγραφή της σκηνοθετίας, το πλάνο του μουσικού φωτίζεται και με ένα zoom out εμφανίζεται όλη η ορχήστρα.

21 Βλ. την αναπαράσταση της παραστρατημένης και μοιραίας γυναίκας στο φιλμ *Στέλλα* (Μιχάλης Κακογιάννης, 1955) ή την ηθικοπλαστική προσέγγιση του σκηνοθέτη Γ. Δαλιανίδη στην κινηματογραφική ταινία *Στεφανία* (1966), στην *Οργή* (1962) ή και *Τα κόκκινα φανάρια* (Βασίλης Γεωργιάδης, 1963).

22 Λ.χ., *Το κορίτσι του πόνου* (60^η/93, 81.687 εισ.), *Με λύγισε η φτώχεια* (62^η/93, 77.986 εισ.), *Καημοί στη φτωχογειτονιά* (64^η/101, 74.203 εισ.).

23 *Εμπρός*, 8 Ιανουαρίου 1966, 6, το φιλμ *Καημοί στη φτωχογειτονιά* σκηνοθετήθηκε με «περισσή δεξιότεχνία» και χαρίζει «στο κοινό ευγενείς εντυπώσεις από μια ‘πολιτισμένη κομεντί’» και *Εμπρός*, 23 Οκτωβρίου 1965, 6, όπου σχόλια από τον «ART» για το φιλμ *Διψασμένη για αγάπη*: «Ευ- πρεπής η ταινία», με «ενδιαφέρον θέμα, που συγκινεί τους θεατές που αρέσκονται στο είδος αυτό, και με καλή ερμηνεία από τον ηθοποιό του Κουν, κ. Ουδινότη».

24 *Εμπρός*, 31 Ιουλίου 1965, 6.