



FINOS FILMS
present

a
CRAZY
FAMILY

Natasa Dadousi

Aristotle University of Thessaloniki

Μια Τρελλή Τρελλή Οικογένεια: Μια διαφορετική ανάγνωση

A Crazy Family: A Different Reading

A Crazy Family (*Mia trelly trelly oikogenia* [Dimopoulos, 1965]) is one of the classical Greek comedies, and a great box office success of its time. Based on the play by Tsiforos – Vasiliadis, *Women prefer hard men*, which was performed a year before, the film becomes the precursor of Karezy's triumph, *Tzeni-Tzeni* (Dimopoulos, 1966), being also the first color film of the actress. The paper examines the hidden meanings of the film, and especially how its heroes and heroines function as symbols of the two different elements of the Greek cultural identity: one being “Hellenic” / Western-mode and the other “Romeic” / Oriental.

Taking into account that the institution of the Greek family of the 1960s was not undergoing any crisis, and also considering that Dimopoulos had great anxiety about the cultural future of Greece, desiring an equivalence between modernism and tradition, the paper claims that the film may be read as an allegory of Greeks' oscillation between West and East, modernity and tradition, “Hellenic” and “Romeic” way of living.

The article uses the terms “Hellenic” and “Romeic” as defined by Lydia Papadimitriou (2009). I argue that the film's heroines – especially Tzina (Mary Aroni) and Mika (Tzeni Karezi) – and also Mikis (Mika's fiancé that mimics western habits) represent the “Hellenic” element of Greek identity; the element that satirizes the film the most and which is also responsible for the chaos that exists in the family. On the other hand, the two main male characters, Andreas

(Alekos Alexandrakis) and Stelios (Dionisis Papagiannopoulos), are closer to what we define as “Romeic”.

Examining the “Hellenic” and “Romeic”, the article also studies the choice of the actors/actresses. I show that their social profile was compatible with that of the heroes/heroines they were chosen to portray. Using articles of the era, the stars’ biography and some of their interviews – all research tools of New Film History – I conclude that this choice is not without significance, as the majority of the audience of that era was uneducated and it used to match a film hero/heroine with the person that was portraying those roles.

Finally, I suggest that the film should be approached in the historical frame in which it was created, without any intention of ideological guilt. Trying to find a harmony between the “Hellenic” and the “Romeic”, Dimopoulos deliberately overemphasizes the foreign habits Greek society adopts, in order to disclose what the balance between “Hellenic” and “Romaic” should be in the very confused Greek society of the 1960s.

Μια από τις πιο δημοφιλείς ελληνικές κωμωδίες του ’60 είναι η ταινία του Ντίνου Δημόπουλου, *Μια τρελλή τρελλή οικογένεια*, η οποία προβλήθηκε για πρώτη φορά την 25^η Οκτωβρίου του 1965, με εισιτήρια που ανήλθαν στα 521.134 σε Αθήνα και Πειραιά. Η ταινία κατέλαβε την 5^η εισπρακτικά θέση την περίοδο προβολής της ανάμεσα σε άλλες 101 (Νικόλιζας 2003, 195). Σήμερα, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «κλασική», αν αναλογιστεί κανείς ότι εξακολουθεί να κεντρίζει το ενδιαφέρον του κοινού (παίζεται στην τηλεόραση σημειώνοντας υψηλά ποσοστά τηλεθέασης, ενώ υπάρχει και σχετική ομάδα στο facebook. Ατάκες, επίσης, της ταινίας κυκλοφορούν στο youtube σημειώνοντας υψηλά views), αλλά και σύγχρονων μελετητών (Δόικος 2012).

Σε ό,τι έχει να κάνει με την ανάλυση και αξιολόγηση της ταινίας, ορισμένοι κριτικοί διέκριναν αρκετά στοιχεία που τη διαφοροποιούν από άλλες κωμωδίες, όπως η «κίνηση «μπουρλέσκ», τα χρώματα αμερικάνικου μούζικαλ και το παίξιμο αλά ιονέσκο» (Τιμογιαννάκης 2001, 85), ενώ άλλοι επικεντρώθηκαν στο ζήτημα της αιώνιας πάλης των δύο φύλων (Μοσχοβάκης 2001, 24). Ο Παναγιώτης Δόικος, από την άλλη, σε μια εξονυχιστική μέλετη του φιλμ, εστιάζει σε ζητήματα χώρου και χρόνου, αποσυμβολίζοντας μέσα στα άλλα τα χρώματα που κυριαρχούν στην ταινία, όπως και τη θέση που καταλαμβάνουν οι ήρωες και τα αντικείμενα στον σκηνικό χώρο (Δόικος 2012).

Αναφορά στην *τρελλή οικογένεια* κάνει και η Άννα Δελβερούδη, εξετάζοντας τα οικογενειακά ήθη (Δελβερούδη 2004, 60-61, 89-90, 403).

Η παρούσα μελέτη στοχεύει σε μια διαφορετική προσέγγιση της *τρελλής οικογένειας*. Ειδικότερα, υποστηρίζεται πως πίσω από τους χαρακτήρες μπορεί να ανιχνευθεί η ίδια η πολιτισμική ταυτότητα των Ελλήνων, σε μια χρονική περίοδο που χαρακτηριζόταν από ποικίλες αντιφάσεις, ανασυγκρότηση και σύγχυση. Λαμβάνοντας υπόψη το κοινωνικό-ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε η ταινία, καθώς και τις ιδεολογικές αγωνίες που διακατείχαν τον σκηνοθέτη, εξετάζεται πώς οι γυναικείοι και οι ανδρικοί χαρακτήρες μπορούν να αποτελέσουν σύμβολα των δύο αντιφατικών στοιχείων (του «ελληνικού»/δυτικότροπου και του «ρωμείου»/αντι-δυτικού) της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας. Προτάσσεται, δηλαδή, μια αλληγορική ανάγνωση του φιλμ, αφού συλλήβδην η ταινία μπορεί να εκληφθεί ως αλληγορία της διχασμένης ανάμεσα σε δύο πόλους ελληνικής ταυτότητας. Για τον σκοπό αυτό, πέρα από έγκριτη βιβλιογραφία, αξιοποιούνται και εργαλεία από τη Νέα Κινηματογραφική Ιστορία (James Chapman, Mark Glancy and Sue Harper 2007).

Η ταινία

Η υπόθεση του έργου αναπτύσσεται γύρω από δύο παντρεμένα ζευγάρια αστών (Μίκα και Ανδρέας, Πάστα Φλώρα και Στέλιος) και την προβληματική σχέση μεταξύ των συζύγων, εξαιτίας της ανυπακοής των γυναικών προς τους άνδρες τους. Η ταινία ξεκινά με την κατάσταση που επικρατεί στο σπίτι του Στέλιου (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος), ο οποίος έχει εγκαταλείψει την οικογενειακή εστία λόγω αδυναμίας επιβολής στην ελαφρόμυαλη σύζυγό του, Πάστα Φλώρα (Μαίρη Αρώνη). Εξίσου απείθαρχη είναι η μικρή τους κόρη, Σίσσυ (Κατερίνα Γώγου), ενώ ιδιαίτερα κωμική είναι η φιγούρα του Μίκη (Δημήτρης Καλλιβωκάς), αρραβωνιαστικού της μεγαλύτερης κόρης, Μίκας (Τζένη Καρέζη). Με την επιστροφή της Μίκας και του Ανδρέα (Αλέκος Αλεξανδράκης) από τη Βενετία, όπου γνωρίστηκαν και παντρεύτηκαν αστραπιαία (τα γεγονότα στη Βενετία αποδίδονται μουσικοχορευτικά σε ένα σύντομο flash back), θα ξεκινήσει και ένας αγώνας των ανδρών, για να τιθασεύσουν τις συζύγους τους, χρησιμοποιώντας διάφορα μέσα (ζήλια, βία). Ο Ανδρέας παρακινεί τον Στέλιο να αντιδράσει. Έπειτα από μια σειρά κωμικών επεισοδίων, όπου περιγράφεται η πάλη επικράτησης του ισχυρότερου μεταξύ των δύο φύλων, οι δύο άνδρες θα καταφέρουν να επιβληθούν στις γυναίκες

τους. Η ταινία τελειώνει με μια γιορτή που έχει τη μορφή μουσικοχορευτικού δρωμένου, το οποίο λαμβάνει χώρα στη Βενετία.

Παρά την απλοϊκή πλοκή, αξιοπρόσεκτα είναι τα παρακάτω στοιχεία, τα οποία καθιστούν την ταινία σημείο αναφοράς μεταξύ των κωμωδιών της δεκαετίας του '60. Η *Τρελλή οικογένεια* αποτελεί την πρώτη κωμωδία της Φίνος Φιλμ έπειτα από τη διάλυση της συνεργασίας της με τη Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης (τη δεύτερη όμως μετά τον *Εχθρό*) – επιλογή όχι τυχαία, αφού η κωμωδία αποτελούσε το πιο εμπορικό είδος της εποχής. Είναι η πρώτη έγχρωμη της Τζένης Καρέζη¹ και μπορεί να θεωρηθεί προάγγελος της μεγαλύτερης εμπορικής επιτυχίας της ηθοποιού, της ταινίας *Τζένη Τζένη* (1966), η οποία βγήκε στους κινηματογράφους λίγους μήνες μετά. Στην *Τρελλή οικογένεια* συναντούμε, επίσης, για δεύτερη φορά σε ταινία της Φίνος την ακριβοθώρητη στον κινηματογράφο, Μαίρη Αρώνη. Κάτι ακόμη που αξίζει να προσεχθεί είναι πως το σενάριο βασίζεται στο θεατρικό των Τσιφόρου-Βασιλειάδη, *Οι γυναίκες προτιμούν τους σκληρούς*, που ανέβηκε από τον θίασο της Βίλμας Κύρου το 1964 (με μόνη την Κατερίνα Γώγου να συμμετέχει από τους συντελεστές της ταινίας) – παράσταση που δέχθηκε τους μύδρους της κριτικής². Αρχικός τίτλος της ταινίας ήταν το *Γλυκέ μου τύραννε* (*Θεάματα* 1965). Οι δημιουργοί της *Τρελλής οικογένειας*, ακολουθώντας τη συνήθεια να μετονομάζονται τελευταία στιγμή οι ταινίες (Τζαννετάτος 2002, 27), άλλαξαν τον τίτλο, ακολουθώντας ένα δυτικό πρότυπο, καθώς την περίοδο εκείνη παιζόταν στους κινηματογράφους η αμερικάνικη επιτυχία *Ένας Τρελλός Τρελλός Τρελλός Κόσμος*, ενώ λίγο πριν από την προβολή της *Τρελλής οικογένειας* παρουσιάζεται στη μεγάλη οθόνη με ανάλογη με την παραπάνω ταινία πορεία και η ελληνική κωμωδία *Είναι ένας Τρελλός Τρελλός Βέγγος* (1965)³. Οι λεπτομέρειες αυτές καθόρισαν προφανώς, ως έναν βαθμό, και την τύχη της ταινίας στα ταμεία. Σε ό,τι έχει να κάνει, μάλιστα, με τον τίτλο της, έπειτα από τις αυξημένες εισπράξεις που απέφερε, σε πολλές ελληνικές ταινίες που έπονται χρονικά παρατηρείται μια σχέση με την τρέλα, η οποία προεξαγγέλλεται ήδη από τον τίτλο τους (*Η γυναίκα μου Τρελάθηκε* (1966), *Ο Κόσμος Τρελάθηκε* (1967), *Τρελλός, Παλαβός και Βέγγος* (1967), *Ο Τρελλός τα'χει 400* (1968), *Ένας Τρελλός Γλεντζές* (1970), *Μια Τρελλή... Τρελλή Σαραντάρα* (1970), *Ο Τρελοπενηντάρης* (1971) – γεγονός το οποίο κάθε άλλο παρά συμπτωματικό μπορεί να θεωρηθεί. Δε θα ήταν, συνεπώς άστοχο, να χαρακτηριστεί η *Τρελλή οικογένεια* «ορόσημο» για τη δεκαετία του '60, και για αυτό άξια περαιτέρω προσοχής και μέλετης.

Περνώντας σε παρατηρήσεις που σχετίζονται με το είδος στο οποίο ανήκει η ταινία, καθώς και τα θέματα τα οποία διακωμωδεί, έχουμε να σημειώσουμε πως εντοπίζονται βασικά γνωρίσματα των ελληνικών κωμωδιών, όπως η ασυνεννοησία που επικρατεί μεταξύ των μελών μιας οικογένειας, οι διπολικές αντιθέσεις, ο παραδειγματικός ξυλοδαρμός των γυναικών από τους συζύγους τους και το αίσιο τέλος που κλείνει με αμοιβαίες υποχωρήσεις, χορούς και τραγούδια (Χατζηπανταζής 2011, xiv, 44-45, 55, 67, 148), στοιχεία που την καθιστούν γνήσια ελληνική κωμωδία. Χρησιμοποιώ εσκεμμένα τον όρο «ελληνική» για να εστιάσω στο ζήτημα της ελληνικότητας⁴ που θεωρώ ότι προβάλλει η ταινία. Ακολουθώντας την παράδοση Ελλήνων κωμωδιογράφων να στηλιτεύουν τα νεόφερτα δυτικά ήθη που παρείσδυσαν με φρενήρεις ρυθμούς στην ελληνική κοινωνία (Χατζηπανταζής 2011, 40-45, 80-81, 203-204, 210), ο Δημόπουλος επιχειρεί να ασκήσει κριτική στην άκριτη μίμηση δυτικών προτύπων από μέρος των Ελλήνων. Η τοποθέτηση αυτή του σκηνοθέτη δεν είναι άσχετη με τις ιδεολογικές του απόψεις, τις οποίες επιχειρούσε να εκφράσει μέσα από τις ταινίες του και δη τις κωμωδίες (Δημόπουλος 2001, 39, 96). Η κριτική στάση του σκηνοθέτη απέναντι στην ξενομανία που χαρακτήριζε την ελληνική κοινωνία του '60 μπορεί άλλωστε να διαφανεί και στις επόμενες κωμωδίες του (*Τζένη Τζένη, Οι κυρίες της αυλής* (1968), *Μια Ιταλίδα απ' την Κυψέλη* (1968)). Αρκετές κοινές σκηνές και εμφανείς ομοιότητες είναι σε θέση, μάλιστα, να διακρίνει κανείς, αν μελετήσει συγκριτικά την τρελλή οικογένεια με το *Τζένη Τζένη* και το *Μια Ιταλίδα απ' την Κυψέλη*⁵.

Το ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο της ταινίας και η προσωπική θέση του Δημόπουλου

Το ζήτημα της εθνικής ταυτότητας και της κινηματογραφικής αναπαράστασής της έχει κατά καιρούς απασχολήσει τους μελετητές, καθώς, σύμφωνα με τον Mark Conolly (2007, 41) οι ταινίες παίζουν ουσιώδη ρόλο στη δόμηση εθνικής ταυτότητας και αποτελούν σημαντικό κεφάλαιο στην παραγωγή ερμηνειών της ιστορίας. Εκείνο που θα πρέπει, επιπρόσθετα, να έχουμε υπόψη είναι πως η εθνική ταυτότητα αποτελεί μέρος ενός διαρκώς μεταβαλλόμενου ιστορικού προϊόντος αλληλεπιδράσεων μεταξύ των δημιουργών των ταινιών και των θεατών τους (Hughes-Warrington 2007, 82). Για τους λόγους αυτούς, απαιτείται να συζητηθεί το ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε η *τρελλή οικογένεια*.

Η δεκαετία του 1960 παρουσιάζει από ιστορικής πλευράς εξαιρετικό ενδιαφέρον, καθώς πρόκειται για μια περίοδο κατά την οποία η ελληνική κοινωνία έρχεται αντιμέτωπη με βίαιες αλλαγές (τουριστική ανάπτυξη, αστικοποίηση, καταναλωτισμός, εισροή ξένων κεφαλαίων, σεξουαλική επανάσταση, εκπαιδευτική μεταρρύθμιση, ανεργία, μετανάστευση)⁶. Πρόκειται για χρόνια έντονων αντιφάσεων και ιδεολογικών ζημώσεων. Στην πολιτική σκηνή του τόπου δεσπόζουν οι ηγετικές μορφές των Κωνσταντίνου Καραμανλή και Γεωργίου Παπανδρέου. Οι δύο άνδρες, που εναλλάσσονται στην εξουσία, εκφράζουν αντιμαχόμενες ιδεολογίες και ακολουθούν αντίθετες κατευθύνσεις αναφορικά με την πορεία της χώρας προς τον εκσυγχρονισμό. Έχοντας το βλέμμα στραμμένο στη Δύση, ο Καραμανλής επιδιώκει την εκβιομηχάνιση και την ταχεία οικονομική ανάπτυξη (Βακαλόπουλος 2005, 449). Αντίθετα, ο Παπανδρέου ακολουθεί φιλολαϊκή πολιτική, αμφισβητεί το δικαίωμα παρέμβασης των Αμερικάνων στα εσωτερικά του κράτους και κατορθώνει να συσπειρώσει γύρω του μεγάλη μερίδα αριστερών, κερδίζοντας στις εκλογές του 1964⁷.

Η αναταραχή που επικρατούσε σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο, και που την περίοδο που μας ενδιαφέρει (1964-1965) έφτασε σε σημείο οξύτατης πολιτικής κρίσης (η χώρα στα πρόθυρα πολέμου με την Τουρκία το 1964, υπόθεση ΑΣΠΙΔΑ και Ιουλιανά 1965) δεν άφηνε αδιάφορο και αμέτοχο τον Ντίνο Δημόπουλο. Ο σκηνοθέτης – αριστερός διανοούμενος που τάχθηκε υπέρ της κυβέρνησης Παπανδρέου το 1964 – αγωνιούσε για το μέλλον του ελληνισμού, όπως ο ίδιος μάς πληροφορεί μέσα από συνεντεύξεις του (Δημόπουλος 2001) και το βιβλίο του *Ένας σκηνοθέτης θυμάται...* (1998). Αναφορικά με τον προσανατολισμό που θα έπρεπε να ακολουθήσουν οι Έλληνες αμφιταλαντευόμενοι μεταξύ Δύσης και Ανατολής⁸, ο Δημόπουλος τασσόταν, θα λέγαμε, υπέρ μιας εξισορρόπησης του εκσυγχρονισμού με την παράδοση, με κύριο μέλημα να μην χάσει ο Έλληνας την ιδιοπροσωπία του. Ο σκηνοθέτης, για παράδειγμα, απεχθανόταν την άναρχη ανοικοδόμηση και την αστικοποίηση που προωθούσε η φιλοδυτική καραμανλική κυβέρνηση (Δημόπουλος 1998, 192), ενώ επέκρινε σφόδρα την αμερικάνικη κυριαρχία ακόμα και στα ελληνικά κινηματογραφικά πράγματα (Δημόπουλος 2001, 66), επιθυμώντας ο ίδιος για τον τόπο του έναν εθνικό κινηματογράφο. Ωστόσο, δεν απέρριπτε συλλήβδην καθετί αμερικάνικο, αφού αξιοποίησε και αυτός ως σκηνοθέτης διδάγματα του χολυγουντιανού κινηματογράφου της εποχής. Παράλληλα με τα παραπάνω, ο Δημόπουλος υπεραμυνόταν της παράδοσης,

όχι ως «συντήρηση, επιστροφή, οπισθοδρόμηση», αλλά «παρακαταθήκη [...], και μήτρα ιερή όπου κυοφορείται αέναα και πλουτίζεται διηνεκώς και φυλάγεται ζηλότυπα ζωντανό και άφθαρτο κι ανακυκλώνεται το ανεξάντλητο στοιχείο της τέχνης» (Δημόπουλος 1998, 402). Η διαλλακτική και μετριοπαθής αυτή θέση, που αποτελεί όμως προσωπική πρόταση, εκφράζεται ευκρινώς στην αγαπημένη του ταινία, *Κυρίες της αυλής*. Τη μέση οδό, τον αρμονικό δηλαδή συνδυασμό ετερόκλητων στοιχείων (αμερικάνικο χόλυγουντ – γαλλικός και ρώσικος κινηματογράφος) ακολούθησε, άλλωστε, ο Δημόπουλος και σε ζητήματα αισθητικής αναζήτησης (Θανούλη 2012). Αυτήν ακριβώς την ακροβασία του Έλληνα ανάμεσα σε εκσυγχρονισμό και παράδοση επιχειρεί να αναδείξει και στην *τρελλή οικογένεια*, ταινία που καταδεικνύει πως, όταν χαθεί η ισορροπία μεταξύ των δύο αυτών στοιχείων, τα πράγματα εκτρέπονται από την τροχιά τους και προκαλείται χάος και αναρχία.

Η τρελλή οικογένεια ως αλληγορία της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας

Τρία είναι τα κεντρικά ερωτήματα γύρω από τα οποία θα αναπτυχθεί η παρούσα ανάλυση: τι αντικατοπτρίζει η ταινία, ποιοί είναι αυτοί που διακωμωδούνται και πώς πρέπει να προσεγγιστεί η στάση που κρατά ο σκηνοθέτης. Πίσω από την *τρελλή οικογένεια*, λοιπόν, υποστηρίζω ότι διαφαίνεται η συγχυσμένη πολιτισμικά ελληνική κοινωνία, μιας εποχής που, όπως δήλωσε η Καρέζη, έμοιαζε «Σαν πίνακας αφηρημένης τέχνης. Μπερδεμένη, ακατανόητη, δύσκολη⁹». Ο ισχυρισμός, άλλωστε, πως η οικογένεια συμβολίζει την κοινωνία δεν είναι άγνωστος στην κινηματογραφική θεωρία (Pierre Sorlin 2006 και Richard Taylor 2007). Για τη στήριξη της θέσης μου, αρκεί να αναφέρω πως, μελετώντας στατιστικά στοιχεία για την εικόνα που παρουσίαζε ο θεσμός της οικογένειας τη δεκαετία που εξετάζουμε, διαφαίνεται ότι η ελληνική οικογένεια δεν αντιμετώπιζε κρίση. Τα ποσοστά των διαζυγίων και εκείνα των γεννήσεων εκτός γάμου ήταν εξαιρετικά χαμηλά, συγκριτικά με την κατάσταση που επικρατούσε στις υπόλοιπες χώρες της Ευρώπης¹⁰. Στην *τρελλή οικογένεια* του Δημόπουλου επιλέγεται να διακωμωδηθεί, όχι τυχαία, μια αστική οικογένεια – επιλογή συνηθισμένη για τους Έλληνες κωμωδιογράφους, η οποία έχει όμως τη σημασία της, αφού συμβάλλει στην εμφατική υπογράμμιση και επίκριση της ξενομανίας των Ελλήνων. Αυτό συμβαίνει γιατί οι αστοί ήταν εκείνοι που πρώτοι μιμήθηκαν τους ξένους και ο λαός με τη σειρά του μιμήθηκε τους αστούς¹¹. Η πρώτη σκηνή

της ταινίας είναι χαρακτηριστική για να γίνει αντιληπτή η κριτική διάθεση απέναντι στις δυτικότερες συνήθειες/ελαττώματα των (αστών) ηρώων. Με ένα εξωτερικό γύρισμα, δίνεται η κουβέντα δύο εργατών σε ναυπηγείο, οι οποίοι σχολιάζουν τα οικογενειακά προβλήματα του Στέλιου. Ο ένας μάλιστα σημειώνει: «Χαλασμένη υπόθεση. Οι δυο κόρες του για το τρελοκομείο κι η γυναίκα του για δέσιμο. (...) Άστον τον φουκαρά, τον λυπάμαι». Η ταξική διαφοροποίηση και συνακόλουθα τα διαφορετικής φύσης προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι ήρωες με βάση την κοινωνική τους θέση σκιαγράφονται ευκρινώς. Οι δύο λαϊκοί χαρακτήρες (γνήσια «ρωμέικοι» τύποι) βρίσκονται στα αριστερά (επιλογή που ενδεχομένως προβάλλει και την ιδεολογική τους τοποθέτηση), με τη συζήτηση να γίνεται σε κοντινό πλάνο και από χαμηλή γωνία λήψης. Φορούν ρούχα δουλειάς, κάνουν αναφορά στα οικονομικά προβλήματα που αντιμετωπίζουν και συγκρίνουν την «κακή» τους τύχη με αυτή του Στέλιου. Λίγο πριν, έχει προβάλλει από τα δεξιά ο Στέλιος, ντυμένος με κοστούμι, ο οποίος μπαίνει σε ένα πολυτελές αυτοκίνητο. Το πλάνο είναι μακρινό, δίνοντας την αίσθηση της αποσιωπώσεως μεταξύ των δύο κοινωνικών τάξεων. Αξιοπρόσεκτη, επίσης, στην εναρκτήρια σκηνή είναι και η λαϊκή γλώσσα των εργατών, η οποία έρχεται σε αντίθεση με το ξενικό λεξιλόγιο που θα δούμε να χρησιμοποιεί η Πάστα Φλώρα και ο Μίκης στις σκηνές που ακολουθούν. Συνεπώς, ήδη από την πρώτη σκηνή έχει τονισθεί το δίπολο λαϊκή/εργατική τάξη–αστοί, ενώ αφήνεται να διαφανεί πως ό,τι επικρατεί στο σπίτι του Στέλιου είναι παράδειγμα προς αποφυγή.

Η αμφιταλάντευση του έλληνα ανάμεσα σε εκσυγχρονισμό και παράδοση¹² προβάλλεται μέσα από συγκεκριμένα στοιχεία που φέρουν οι ήρωες. Αξιοποιώντας τους όρους «ελληνικό» και «ρωμέικο» που χρησιμοποιεί η Λυδία Παπαδημητρίου στο Ελληνικό Κινηματογραφικό Μιούζικαλ (2009)¹³ θα επιχειρήσω να δείξω πώς οι ήρωες μπορούν να εκληφθούν ως σύμβολα δύο αντίρροπων τάσεων της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας. Αν και μία λεπτομερής αποσαφήνιση των όρων είναι εξαιρετικά δύσκολη, αφού οι δύο έννοιες είναι μεταβαλλόμενες, έχουν πολιτισμικές και ιδεολογικές προεκτάσεις και χρησιμοποιήθηκαν διαφορετικά σε κάθε εποχή (Βερέμης – Κολιόπουλος 2006, 548-553, Herzfeld 1986, Myrogiannis 2012, Παπαδημητρίου 2009, 34), σε γενικές γραμμές, ο όρος «ελληνικός» είναι συνυφασμένος με τον εκσυγχρονισμό και την υιοθέτηση ξένων (δυτικών) ηθών και προτύπων, ενώ χρησιμοποιείται για να δηλώσει τον προσανατολισμό των Ελλήνων προς τον Δυτικά αναπτυγμένο κόσμο, στον οποίο και επιθυμεί να ανήκει. Αντίθετα,

η έννοια του «ρωμέικου» – έννοια που έχει τις ρίζες της στην Τουρκοκρατία – παραπέμπει σε ένα πιο παραδοσιακό μοντέλο ζωής και υποδηλώνει μια πιο εσωστρεφή εικόνα του Έλληνα. Η δημοτική γλώσσα και η στερεοτυπική αντίληψη για την υπεροχή του άντρα έναντι της γυναίκας (Herzfeld 1986, 20) – υπεροχή που εκδηλώνεται συχνά με επιθετικότητα και βία – είναι δύο από τα γνωρίσματα αυτού που ονομάζουμε «ρωμέικο». Από πολιτισμικής άποψης, η έννοια μπορεί να συνδεθεί με τα μπουζούκια, τη ρεμπέτικη μουσική και χορούς, όπως το χασάπικο και το ζεϊμπέκικο (Παπαδημητρίου 2009, 25). Συνεπώς, το «ρωμέικο» εντοπίζεται ευκολότερα και κατά κύριο λόγο στα λαϊκά στρώματα και τις χαμηλές κοινωνικά τάξεις, ενώ το «ελληνικό» ανιχνεύεται στις μεσαίες και ανώτερες τάξεις (Παπαδημητρίου 2009, 23-25).

Το «ελληνικό» είναι εκείνο το στοιχείο που διακωμωδείται κατά κύριο λόγο στην ταινία – αναμενόμενο γεγονός, από τη στιγμή που τα ξενόφερτα ήθη υιοθετήθηκαν πρώτα από τους αστούς. Έντονα πάνω τους «ελληνικά»/δυτικότερα στοιχεία φέρουν οι γυναικείοι χαρακτήρες (Τζίνα/Πάστα Φλώρα, Μίκα, Σίσσυ) και ο Μίκης. Ξεκινώντας με τις κεντρικές ηρωίδες του έργου, παρατηρούμε ότι τόσο η Μίκα όσο και η Πάστα Φλώρα έχουν αέρα ευρωπαϊκό, ντύνονται κομψά, μιλούν ξένες γλώσσες, ενώ δεν λογοδοτούν στους συζύγους τους για τις πράξεις τους. Τα στοιχεία αυτά υπερτονίζονται με τα κοστούμια, τα χρώματα των οποίων επιβάλλονται στον χώρο – συχνά και στους άρρενες χαρακτήρες (Δόικος 2012). Η διακωμώδηση του «ελληνικού» στοιχείου διαγράφεται ξεκάθαρα στον χαρακτήρα της Τζίνας, που φαίνεται να μην έχει συναίσθηση της κατάστασης (ενδεικτικό το σχόλιο του Στέλιου που δίνεται τραγουδιστά «Τρία πουλά... τρία πουλάκια κάθ...»). Η απελευθέρωση (;) της μητέρας εντοπίζεται, πρώτα από όλα, στη στάση απέναντι στις κόρες της. Έτσι, δεν επιπλήττει τη Σίσσυ, όταν τη βλέπει να εισέρχεται με έναν άγνωστο νεαρό στο σπίτι τους (Αλέκος Τζανετάκος), ενώ δεν αντιδρά ούτε όταν η αρραβωνιασμένη με τον Μίκη, Μίκα, της ανακοινώνει ότι παντρεύτηκε κάποιον άγνωστο εν αγνοία της στο εξωτερικό. Το μόνο που θα σχολιάσει πάνω στον γάμο-αστραπή της κόρης της είναι «Μίκα, πάλι έκανες τρέλες!». Οι (δυτικές) φιλελεύθερες απόψεις της περί γυναικείας χειραφέτησης εντοπίζονται και στο σχέδιό της να χωρίσει με τον Στέλιο, διατηρώντας όμως φιλικές σχέσεις μαζί του. Δεν διστάζει, μάλιστα, να του ζητήσει και προίκα, για να παντρευτεί κάποιον άλλο (σκηνή που δείχνει το απόγειο των μοντέρνων απόψεών της και η οποία θα ακολουθηθεί από το «ρωμέικο» χαστούκι που θα της δώσει ο σύζυγός της). Επίσης, η Τζίνα θα επιβραβεύσει τη Μίκα, όταν

εκείνη, μαγειρεύοντας για τον Ανδρέα θα μοιραστεί την απόφασή της να τον χωρίσει («Ναι παιδί μου! Έχεις τέσσερις μέρες παντρεμένη, πολύ κράτησε!»), ενώ λίγο πριν, στη θέαση της κόρης με τη μαγειρική ποδιά θα αναφωνήσει: «Θεέ μου, δεν είναι δυνατόν! Φοράς ποδιά!.. Μίκα μαγειρεύεις! ..Μίκα, τρέμω! Τον αγαπάς!»). Ενδιάφερον έχει η ενδυματολογική επιλογή της Μίκας, σε σχέση με τη «ρωμέικη» πρακτική που εφαρμόζει, να μαγειρέψει δηλαδή για τον σύζυγό της. Η συζήτηση Μίκας-Τζίνας στην κουζίνα – παρουσία της οικιακής βοηθού – δίνεται με ένα μεσαίο πλάνο. Η Μίκα είναι ντυμένη με ελληνικά χρώματα (μπλε – λευκό) – επιλογή καθόλου τυχαία: η μορφή της δεσπόζει στα δεξιά, αφού η Πάστα Φλώρα (φορώντας μπλε – μαύρο) συζητά στα αριστερά με γυρισμένη την πλάτη. Η σκηνή είναι χαρακτηριστική γιατί τονίζει, από τη μια, τη ροπή προς το «ρωμέικο» από μέρους της Μίκας – τάση που έχει ήδη εκφραστεί λίγο νωρίτερα με το χασάπικο που χορεύει στα μπουζούκια –, ενώ, παράλληλα, καταδεικνύει την επιθυμία που διέκρινε τον Δημόπουλο να γίνει εκφραστής της ελληνικότητας¹⁴ (βλ. συμβολισμό ενδυμασίας Μίκας) μέσα από τις ταινίες του (Μοσχοβάκης 2001, 34).

Δύο σκηνές στις οποίες το «ελληνικό»/δυτικότροπο στοιχείο που φέρει η Μίκα αντιμετωπίζεται με σκεπτικισμό, είναι οι παρακάτω: Με την είσοδο του νιόπαντρου ζεύγους στο πατρικό σπίτι της Μίκας, οι νεόνυμφοι πίνουν αμάρο και ουίσκυ με την Πάστα Φλώρα, για να γιορτάσουν το ευχάριστο γεγονός. Όταν η Μίκα θα το παρακάνει με το ποτό, σχολιάζοντας «Τρόπος αμερικάνικος, ό,τι είναι να πεις, πεις το αμέσως», σπάζοντας ακολούθως το ποτήρι της κατά συνήθεια ουγγαρέζικου εθίμου, ο Ανδρέας θα της επιβληθεί «ρωμέικα» λέγοντας: «Ξέρω κι άλλο ένα ελληνικό που σπας ένα κεφάλι και φέρνει δυστυχία». Η σκηνή δίνεται με μεσαία και κοντινά πλάνα, με τον Ανδρέα να φορά μπλε κοστούμι και λευκό πουκάμισο (χρωματισμοί ελληνικοί), ενώ η Μίκα αναδεικνύει τη θηλυκότητά της μέσα από το κόκκινο χρώμα του ταγιέρ της (Δόικος 2012, 68). Δεύτερη σκηνή όπου η Μίκα εκδηλώνει έντονα το «ελληνικό»/δυτικότροπο στοιχείο είναι τη στιγμή που με μεγάλη άνεση και ευρωπαϊκό αέρα συστήνει τον αρραβωνιαστικό της στον άντρα της. Το πλάνο είναι μεσαίο: στη μέση βρίσκεται η Μίκα με ένα κομψό και αισθησιακό μαύρο φόρεμα, στα αριστερά της είναι ο Μίκης και στα δεξιά ο Ανδρέας. Ο τελευταίος θα επιβληθεί «ρωμέικα» στους άλλους δύο ήρωες, εκπρόσωποι του «ελληνικού» στοιχείου. Απευθυνόμενος ο Ανδρέας πρώτα στη γυναίκα του και έπειτα στον Μίκη, θα πει με σθένος και με «ρωμέικη» γλώσσα: «Τώρα δηλαδή εσύ είσαι ντυμένη;» / «Τι κοιτάς εσύ, ρε; Δε βλέπεις; Είναι τσιτσιδί η γυναίκα!

... Κάνεις μια δουλειά; Φεύγεις μόνος σου μη σ' αρπάξω και σε πετάξω απ' το παράθυρο;». Στη συγκεκριμένη σκηνή παρατηρεί, επίσης, κανείς τη δειλία και ανανδρία του δυτικότροπου Μίκη, ο οποίος θα φύγει τρομαγμένος με ένα «Bbbye bye, μπα...!», προς τον Στέλιο, που λίγο νωρίτερα έχει εισέλθει στο σπίτι.

Ο Μίκης, το όνομα του οποίου παραπέμπει στο θηλυκό, Μίκα, αποτελεί, μαζί με την Πάστα Φλώρα, τον δεύτερο ήρωα του έργου, όπου το «ελληνικό»/δυτικότροπο στοιχείο βρίσκει πρόσφορο έδαφος να διακωμωδηθεί. Ο ήρωας είναι μαλθακοποιημένος, έχοντας υιοθετήσει πλήρως τα δυτικά πρότυπα. Το ντύσιμό του είναι ευρωπαϊκό (ο μόνος από τους αρσενικούς χαρακτήρες που φορά φουλάρι), πίνει ουίσκυ, ασχολείται μόνο με ράλι αυτοκινήτων, δεν εργάζεται, ενώ εντάσσει πολλές αγγλικές λέξεις στο λεξιλόγιό του. Ο Μίκης χαιρετά πάντα με ένα «bye», το οποίο προς το τέλος του έργου θα ειρωνευτεί ο Ανδρέας, φεύγοντας και εκείνος από το σπίτι. Για την κριτική στάση που τηρείται απέναντι στις δυτικότροπες/«ελληνικές» συνήθειες του ήρωα, πέρα από το γέλιο που προκαλείται μέσα από τα κωμικά επεισόδια, μπορεί να επικαλεστεί κανείς και το σχόλιο του σωφέρ του Μίκη, «Α να χαθείς, όρνιο!», σχόλιο που έρχεται έπειτα από την απαίτηση του Μίκη να τον αποκαλεί «σερ!». Ειρωνικό είναι και το σχόλιο του Στέλιου προς το τέλος του έργου, «Τι λες βρε παιδί μου! Στην Αγγλία βρήκες να πας να γίνεις άντρας!», καθώς και η *mise-en-scène* – ντυμένοι στα μαύρα οι τέσσερις πρωταγωνιστές περιτριγυρίζουν τον ντυμένο σε ανοιχτόχρωμες αποχρώσεις και με δυτικό στυλ, Μίκη. Υπογραμμίζεται με τον τρόπο αυτό η υπεροχή του «ρωμέικου» στοιχείου έναντι του «ελληνικού», όπως και η στάση αμφισβήτησης που κρατά ο σκηνοθέτης απέναντι στη Δύση.

Σε ό,τι έχει να κάνει, τέλος, με τη μικρότερη και κακομαθημένη κόρη του Στέλιου και της Τζίνιας, Σίσσυ, το «ελληνικό»/δυτικότροπο στοιχείο προβάλλει (πέρα από την αμερικάνικη ένδυση), κυρίως, μέσα από τον ξένο χορό (*jenka*) που χορεύει με τον άεργο φίλο της Μίλτο (Αλέκος Τζανετάκος). Ο Παναγιώτης Δόικος, βέβαια, παρατηρεί ότι η Σίσσυ και ο Μίλτος, παρά το αμερικάνικο ντύσιμό τους, «ενσταλάζουν ένα διαφορετικό φυσιογνωμικό στοιχείο νεοελληνικής καθημερινότητας» (Δόικος 2012, 49). Σε ανάλογη παρατήρηση μπορούμε να προβούμε, αν παρατηρήσουμε τον τρόπο με τον οποίο μιλά η ηρωίδα. Παρά το γεγονός ότι η Σίσσυ επικρίνει ευθέως «ρωμέικες» συνήθειες, χρησιμοποιεί «ρωμέικο» λεξιλόγιο. Στη σκηνή κατά την οποία θα επιθετεί λεκτικά στη γειτόνισσά τους, μία συντηρητική γυναίκα με

«ρωμέικα» ελαττώματα, όπως το κουτσομπολιό, την προσβάλλει με τα εξής λόγια τα οποία απευθύνει στην Πάστα Φλώρα παρουσία της κυρίας Μαίρης: «Να πεις στην κυρία Μαίρη ότι εσύ ακολουθείς για τα κορίτσια σου μια παιδαγωγική προωθημένη. ... Κι ότι δεν τις αφήνεις δεκάξι χρόνια με τον ίδιο φαρμακοτρίφτη!». Έχουμε δηλαδή να κάνουμε με έναν περίεργο συγκερασμό του «ελληνικού» με το «ρωμέικο» σε ό,τι έχει να κάνει με τη Σίσσυ.

Αντίθετα με τους παραπάνω ήρωες, ο Ανδρέας και ο Στέλιος είναι τύποι που αντιπροσωπεύουν με μεγαλύτερη διαύγεια την έννοια του «ρωμέικου». Ο Ανδρέας χρησιμοποιεί «ρωμέικες» τακτικές όπως ζήλια και βία, για να υποτάξει τη σύζυγό του, παρακινώντας και τον Στέλιο να κάνει το ίδιο. Ειρωνικά και χλευαστικά αντιμετωπίζει, επίσης, τον δυτικότροπο Μίκη, χαρακτηρίζοντάς τον ως «τζιτζιφιόγκο» που «φορά ένα παπιόνι», λίγο πριν βάλει τρεις μεγάλωσωμους άνδρες να προκαλέσουν καβγά σε κέντρο διασκέδασης (συνηθισμένη σκηνή σε κωμωδίες, και, παράλληλα, «ρωμέικο» γνώρισμα), όπου ο Μίκης συνοδεύει τη Μίκα. Το «ρωμέικο» στοιχείο όμως που φέρει ο Ανδρέας δεν αντιμετωπίζεται τόσο κριτικά, όπως συμβαίνει με το ελληνικό. Αντίθετα, θεωρείται απαραίτητο για να επέλθει η ισορροπία και η ομαλότητα. Αποψη του Ανδρέα, που συνοψίζει θα λέγαμε και τη θέση του σκηνοθέτη για την Ελλάδα της εποχής είναι η εξής: «Οι οικογένειες Στέλιο είναι σαν τους λαούς: πρέπει να 'χουν κάποιον να τις κυβερνάει, αλλιώς τις παίρνει ο διάολος». Για αυτό και, όταν ο Στέλιος θα χαστουκίσει την Πάστα Φλώρα, διώχνοντας έπειτα βίαια τον Μίλτο από το σπίτι, θα επαναφέρει την τάξη στην οικογένειά του. Η εύρεση της χαμένης του «ρωμέικης» ταυτότητας, δηλαδή, ευθύνεται για την οικογενειακή ηρεμία. Αξιοπρόσεκτο, μάλιστα, είναι ότι σε αυτό συναινούν και οι γυναίκες, των οποίων η πλήρης δυτικοποίηση και χειραφέτηση φαντάζει επιφανειακή. «Ωρες ώρες μάς χρειάζεται και κανα χαστούκι» θα πει η Μίκα στον Στέλιο, πέφτοντας με χαρά στην αγκαλιά του, μόλις εκείνος θα χαστουκίσει δυνατά τη μητέρα της. Αντίστοιχα, και η Πάστα Φλώρα θα θαυμάσει στην αμέσως επόμενη σκηνή τη δύναμη του άνδρα της, ρωτώντας τον πού τη βρήκε. Παρ' όλα αυτά, οι Ανδρέας και Στέλιος δεν φαίνεται να απορρίπτουν πλήρως καθετί «ελληνικό»/δυτικότροπο, αφού έχουν υιοθετήσει και εκείνοι ξενόφερτες συνήθειες, οι οποίες στην περίπτωση τους δεν διακωμωδούνται ή, τουλάχιστον, δεν αντιμετωπίζονται κριτικά. Έτσι, ο Ανδρέας είναι κομψά ντυμένος, ταξιδεύει στην Ευρώπη, παντρεύεται μια άγνωστη στο εξωτερικό χωρίς να ενημερώσει την οικογένειά του και πίνει ουίσκυ. Ανάλογα ευρωπαϊκά ντυμένος είναι και ο Στέλιος, ο οποίος

απαντά με γαλλικά στα γαλλικά της γυναίκας του (εδώ προκαλείται, βέβαια, το κωμικό, για να στηλιτευτεί όμως περισσότερο η συνήθεια των Ελλήνων να χρησιμοποιούν ξένες λέξεις και όχι τόσο για να διακωμωδηθεί ο χαρακτήρας του ήρωα).

Η ταινία κλείνει με έναν καρναβαλικό χορό των ηρώων στη Βενετία (σκινή που παραπέμπει στον γάμο της Μίκας και του Ανδρέα). Η *τρελλή οικογένεια*, όπως και η Ελλάδα της εποχής, φαντάζει σαν ένα απέραντο καρναβάλι. «Ελληνικά» και «ρωμέικα» στοιχεία ενώνονται, στις σωστές όμως δοσολογίες, προκειμένου να συμπορευτούν αρμονικά. Οι αμοιβαίες υποχωρήσεις αποτελούν προϋπόθεση αυτής της κατεύθυνσης. Η ταινία, παρότι αντιμετωπίζει με σκεπτικισμό τον εξευρωπαϊσμό των Ελλήνων, δεν τον απορρίπτει εξολοκλήρου (το γραφείο ταξιδίων, άλλωστε, στο οποίο τηλεφωνεί ο Ανδρέας ονομάζεται «Ευρώπη»).

Ολοκληρώνοντας την εξέταση για τον τρόπο αναπαράστασης του «ελληνικού» και του «ρωμέικου» στην *τρελλή οικογένεια* θα ήθελα να σταθώ και στη σημασία της επιλογής των πρωταγωνιστών, οι οποίοι κατάφεραν να υπερτονίσουν τα γνωρίσματα αυτά των ηρώων, συμβάλλοντας ως ένα βαθμό στον ρεαλισμό, καθότι το κοινό της εποχής ήταν σε μεγάλο ποσοστό ημιαναλφάβητο¹⁵ και συνήθιζε να ταυτίζει τον ηθοποιό με τον άνθρωπο. Τη δυτικότεροπη, απελευθερωμένη και δυναμική Μίκα, λοιπόν, ενσαρκώνει η γαλλικοθρεμμένη Τζένη Καρέζη, η οποίαδήλωνετοκαιρό εκείνο«φεμινίστρια μέχρι το κόκαλο¹⁶». Αυτός ο δυναμισμός της διακρίνεται και στην επιλογή της να πάρει διαζύγιο το 1965 από τον Ζάχο Χατζηφωτίου. Προέβαλλε, δηλαδή, μια γυναικεία ιδιοσυγκρασία που κατά πολύ αντιτασσόταν στον συντηρητισμό, ο οποίος χαρακτήριζε σε μεγάλο βαθμό την ελληνική κοινωνία. Η ηθοποιός, βέβαια, κατ'αντιστοιχία με τη Μίκα, ήτανγνωστήκαιγια«ρωμέικες»συνήθειές της (βλ. την αδυναμία της στο τάβλι, που κινηματογραφικά θα αποδώσει στο *Τζένη Τζένη*). Όσον αφορά τη Μαίρη Αρώνη, η ηθοποιός ήταν γνήσια αστή με σπάνιες εμφανίσεις στον κινηματογράφο. Ο Αλέκος Αλεξανδράκης, ο μεγαλύτερος ζεν πρεμιέ της εποχής, με εξευρωπαϊσμένη εμφάνιση και αντιλήψεις περί γάμου ρηξικέλευθες για την εποχή (ο ηθοποιός παντρεύτηκε με αστραπιαία ταχύτητα – ανάλογη με εκείνη του κινηματογραφικού Ανδρέα – μια Γαλλίδα και μια Ελβετίδα), παρέμενε, ωστόσο, στη βάση του «ρωμιός», αφού εναντιώθηκε απέναντι στη φιλικά προσκείμενη προς τους δυτικούς καραμανλική κυβέρνηση, η οποία και τον κυνήγησε (Νικόλιζας 2003, 88-90), και αρνήθηκε να κάνει καριέρα στο εξωτερικό, γιατί πίστευε πως δεν θα

μπορούσε να ασκήσει το επάγγελμα του ηθοποιού σε καμιά άλλη γλώσσα παρά στα ελληνικά και σε καμιά άλλη χώρα (Νικόλιζας 2003, 68, 85-93). Τέλος, αδιάφορο δεν είναι ότι η επιβολή της τάξης θα επέλθει με ένα χαστούκι που θα δώσει ο Στέλιος στην Τζίνα. Ο Παπαγιαννόπουλος θεωρούνταν το πιο βαρύ χέρι του ελληνικού κινηματογράφου και τα χαστούκια που έδινε ήταν αληθινά (Μωραΐτης 1993, 79-82). Όσον αφορά, μάλιστα, τη συγκεκριμένη σκηνή, η Αρώνη τού έκοψε την καλημέρα και αρνήθηκε να παραστεί στα γυρίσματα, γιατί, όπως δήλωσε, κανείς άντρας δεν της είχε συμπεριφερθεί κατ' αυτόν τον τρόπο (Δημόπουλος 1998, 386-389).

Συμπεράσματα

Την εποχή που γυρίζεται η *τρελλή οικογένεια* η Ελλάδα διανύει μια ταραγμένη περίοδο, που, μέσα στα άλλα, τη χαρακτηρίζει πολιτισμική σύγχυση. Παρατηρείται, επίσης, έντονη κοινωνική κινητικότητα, αφού αρχίζει σταδιακά να δημιουργείται μια νέα τάξη πραγμάτων. Για τον λόγο αυτό και οι Έλληνες υιοθετούν – άλλοι περισσότερο άλλοι λιγότερο

– τα ξενόφερτα ήθη, ενώ όχι λίγοι, αντιστεκόμενοι, επιμένουν σε ένα πιο παραδοσιακό μοντέλο ζωής. Αυτή η διεκκυστική Δύσης – Ανατολής, εκσυγχρονισμού και παράδοσης, «ελληνικού» και «ρωμέικου» υποβόσκει και στην ταινία του Δημόπουλου, μια *τρελλή τρελλή οικογένεια*. Η στάση που κρατά ο σκηνοθέτης προσεγγίστηκε στο πλαίσιο της εποχής που η ταινία δημιουργήθηκε, και δίχως πρόθεση ιδεολογικής ενοχοποίησης. Αναζητώντας μια χρυσή τομή, ο Δημόπουλος υπερτονίζει σκοπίμως τα αρνητικά (δυτικά) στοιχεία που εγκολπώνονται στην ελληνική κοινωνία (π.χ. ελευθεριότητα, ξενικό λεξιλόγιο) διακωμωδώντας τα, ενώ, από την άλλη, θεωρεί πως είναι απαραίτητο να διατηρηθούν στη βάση της ταυτότητας του Έλληνα «ρωμέικα» γνωρίσματα – χαρακτηριστικά αντι-δυτικά που τον διαφοροποιούν από τους ξένους. Οι ήρωες αποκτούν συμβολική σημασία και η ταινία είναι δυνατό να διαβαστεί αλληγορικά¹⁷.

References

Ελληνική βιβλιογραφία

Αθανασάτου, Γιάννα. *Ελληνικός Κινηματογράφος (1950–1967). Λαϊκή Μνήμη και Ιδεολογία*. Αθήνα: Finatex, 2001.

Βακαλόπουλος, Ε. Απόστολος, *Νέα Ελληνική Ιστορία (1204-1985)*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας, 2005.

Βερέμης, Θάνος και Γιάννης Κολιόπουλος. *Ελλάς. Η σύγχρονη συνέχεια. Από το 1821 μέχρι σήμερα*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2006.

Γεννηματάς, Παναγιώτης. *Ελλάς: Δύση ή Ανατολή. Ο ακοινωνήτος εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό κράτος*. Αθήνα: Ροές, 2013.

Γιανναράς, Χρήστος. *Η Νεοελληνική ταυτότητα*. Αθήνα: Εκδόσεις Γρηγόρη, 2001.

Δελβερούδη, Ελίζα-Άννα, στο *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948- 1974*. Αθήνα: Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς. Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., 2004.

Δημόπουλος, Ντίνος. *Ένας σκηνοθέτης θυμάται...*, Αθήνα: Προσκήνιο, 1998.

Δημόπουλος Ντίνος. *Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Πανελλήνια Ένωση κριτικών Κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως, 2001.

Δόικος, Παναγιώτης. *Η ζωή του ιδανικού στον κινηματογράφο. «Μια τρελλή τρελλή οικογένεια» του Ντίνου Δημόπουλου*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2012.

Ζάχος-Παπαζαχαρίου, Ευάγγελος. *Η Λαϊκότητα στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο*. Αθήνα: Φαρφουλάς, 2010.

Η Τζένη Καρέζη. Αθήνα: Εκδόσεις Κατσανιώτη, 1993.

Θρύλου, Άλκη. *Το ελληνικό θέατρο, Ι' Τόμος 1964-1966*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών. Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1981.

Ιστορία του ελληνικού έθνους. Σύγχρονος ελληνισμός από το 1941 ως το τέλος του αιώνα, τ. ΙΣΤ. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 2000.

Lesky, Albin. *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*. Μτφ. Αγαπητού Γ. Τσοπανάκη. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη, 2001.

Μαράτου-Αλιπράντη, Λάουρα. *Διακρατικός Οδηγός για τη μονογονεϊκότητα*. Αθήνα: Κέντρο Ερευνών για Θέματα Ισότητας [Κ.Ε.Θ.Ι.], 2002.

Μωραΐτης, Κάρολος Ε. *Διούσης Παπαγιαννόπουλος. Ο πρίγκιπας της ελληνικής κωμωδίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Γιάννης Β. Βασδέκης, 1993.

Νικόλιζας, Νίκος. *Αλέκος Αλεξανδράκης. Ευχαριστώ...* Αθήνα: Εκδόσεις Άγκυρα, 2003.

Παπαδημητρίου, Λυδία. *Το ελληνικό κινηματογραφικό μιούζικαλ. Κριτική – Πολιτισμική Θεώρηση*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2009.

Σολδάτος, Γιάννης. *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*. 1ος τόμος (1900-1967). Αθήνα: Αιγόκερως, 2010.

Sorlin, Pierre. *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου. Προοίμιο για μελλοντική ιστορία*. Μτφ. Πελαγία Μαρκέτου, Επιστ. επιμέλεια-εισαγωγή Χρήστος Δερμεντζόπουλος. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2006.

Τζαννετάτος, Στέφανος. *Μόνο η Καρέζη*. Αθήνα: Εκδόσεις Ανατολικός, 2002.

Χατζηπανταζής, Θόδωρος. *Η ελληνική κοινωνία και τα πρότυπά της στο 19^ο αιώνα*.

Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2011.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Chapman, James, Mark Glancy and Harper Sue. *The New Film History: Sources, Methods, 189 Approaches*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

Herzfeld, Michael. *Ours Once More: Folklore, Ideology and the Making of Modern Greece*. New York: Pella, 1986.

Hughes-Warrington, Marnie. *History goes to the movies. Studying history on film*. New York: Routledge, 2007.

King Geoff. *Film Comedy*. London: Wallflower Press, 2002.

Myrogiannis, Stratos. *The emergence of a Greek Identity (1700-1821)*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012.

Papadimitriou, Lydia & Tzioumakis Yannis. *Greek Cinema. Texts, Histories, Identities*. Chicago: Intellect 2012.

Εφημερίδες / Περιοδικά

Η Καθημερινή. *Επτά ημέρες*, Δεκέμβριος, 1999

Θεάματα / *Ta Theamata*, 1965

Ηλεκτρονικές πηγές

«Οδυσσεάς Ελύτης. Ελλάδα – Ευρώπη», πρόσβαση 26.10.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=hoNlcsiuUdk>

Notes

1 Λίγους μήνες πριν, είχε βγει στους κινηματογράφους η κωμωδία *Δεσποινίς Διευθυντής* με την Καρέζη, τον Αλεξανδράκη και τον Παπαγιαννόπουλο να καταλαμβάνουν τους πρωταγωνιστικούς ρόλους σε σκηνοθεσία Δημόπουλου. Στην εν λόγω ταινία, όπως και στην *τρελλή οικογένεια*, εμφανίζονται, επίσης, και η Λίλη Παπαγιάννη, η Νίτσα Μαρούδα και η Κατερίνα Γώγου. Η *Δεσποινίς Διευθυντής* έκοψε 402.143 εισιτήρια στην Α' προβολή σε Αθήνα και Πειραιά, καταλαμβάνοντας την 7η σε σειρά εισπράξεων θέση ανάμεσα σε άλλες 93 παραγωγές την περίοδο που προβλήθηκε.

2 Η θεατρική παράσταση ανέβηκε την 1η Σεπτεμβρίου 1964 στο θέατρο «Φλόριντα». Για την κριτική που προτάχθηκε προκειμένου για την παράσταση βλ. ενδεικτικά: Άλκη Θρύλου, *Το ελληνικό θέατρο*, Γ Τόμος 1964-1966. (Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών. Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1981), 407-408. Η διασκευή θεατρικών έργων στη μεγάλη οθόνη ήταν πολύ συνηθισμένο φαινόμενο. Συνήθως, όμως, η θεατρική επιτυχία αποτελούσε το κίνητρο της μεταφοράς. Στην περίπτωση της *τρελλής οικογένειας* το παράδοξο είναι ότι ο Δημόπουλος παραλαμβάνει ένα όχι και τόσο επιτυχημένο θεατρικό και το καθιστά blockbuster.

3 Ο Γιώργος Βαρελάς στα *Θεάματα* (1965) συσχετίζοντας τον τίτλο με την εισπρακτική επιτυχία των δύο ελληνικών ταινιών σχολιάζει χιουμοριστικά πως «Η τρέλλα μεταβιβάζεται». Θα μπορούσε, λοιπόν, να συμπεράνει κανείς πως η απήχηση μιας αμερικάνικης και μιας ελληνικής ταινίας ώθησε την παραγωγή να αλλάξει και τον τίτλο της ταινίας, ελπίζοντας σε μεγαλύτερες εισπράξεις. Το να παραπέμπει δε ο τίτλος μιας κωμωδίας σε ένα δυτικό πρότυπο αποτελεί συνηθισμένη τακτική που μετρά αιώνες (Χατζηπανατζής 2011, 11).

Για την «ελληνικότητα» της *τρελλής οικογένειας* κάνει λόγο και ο Δόικος, εστιάζοντας στα χρώματα που επικρατούν στον χώρο (Παναγιώτης Δόικος, Η ζωή του ιδανικού στον κινηματογράφο. «Μια τρελλή τρελλή οικογένεια» του Ντίνου Δημόπουλου, (Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2012).

4 Ενδεικτικά αναφέρω τη σκηνή με το χασάπικο που η Καρέζη χορεύει τόσο στην *τρελλή οικογένεια* όσο και στο *Τζένη Τζένη*, όπως και τις αιχμές κατά του αμερικανισμού που προβάλλονται στη δεύτερη ταινία μέσα από τον χαρακτήρα της Υβόννης (ανταγωνίστριας της Τζένης) και της μητέρας της. Πολλές περισσότερες ομοιότητες σε επίπεδο θεματολογίας, μουσικής και χρωμάτων συναντούμε στο *Μια Ιταλίδα απ' την Κυψέλη*. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι συνεχείς αναφορές στην Ιταλία, το ξενικό λεξιλόγιο των ηρώων, το ξύλο μετά μουσικής στα μπουζούκια, καθώς και το κάδρο που ζωντανεύει, προβάλλοντας όμως εδώ μόνο ελληνικά στοιχεία/τοπία.

5 Για μια σύντομη και κατατοπιστική επισκόπηση της πενταετίας 1960-1965 βλ.: «Η Ελλάδα τον 20ο αιώνα 1960-19565», η *Καθημερινή. Επτά ημέρες*, 5 Δεκεμβρίου 1999.

6 Για μια σύντομη ανάλυση της πολιτικής γραμμής των δύο κομμάτων (ΕΡΕ και ΕΚ) ενδεικτικά βλ.: «Από την άνοδο της Ένωσης Κέντρου στη δικτατορία 1963-1967», *Ιστορία του ελληνικού έθνους: Σύγχρονος ελληνισμός από το 1941 ως το τέλος του αιώνα, τόμος ΙΣΤ'*, (Εκδοτική Αθηνών: 2000).

7 Για δυτικές και ανατολικές επιδράσεις στη νεοελληνική ταυτότητα βλ.: Χρήστος Γιανναράς, *Η Νεοελληνική ταυτότητα*, (Αθήνα: Εκδόσεις Γρηγόρη, 2001) και Παναγιώτης Γεννηματάς, *Ελλάς: Δύση ή Ανατολή. Ο ακοινώνητος εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό κράτος*, (Αθήνα: Ροές, 2013). Για τη διεκυστίδα εκσυγχρονισμού (Δύση) και παράδοσης (Ανατολή) στον ελληνικό κινηματογράφο βλ. Ε. Ζάχος-Παπαζαχαρίου, *Η Λαϊκότητα στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο*, (Αθήνα: Φαρφουλάς, 2010).

8 «Συνομιλίες με την Τζένη. Αποσπάσματα από συνεντεύξεις», *Η Τζένη Καρέζη*, (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1993), 102.

9 Βλ. Δρ. Λ. Μαράτου-Αλιπράντη, *Διακρατικός Οδηγός για τη μονογονεϊκότητα*, (Αθήνα: Κέντρο Ερευνών για Θέματα Ισότητας [Κ.Ε.Θ.Ι.], 2002), 4-7, 21.

10 Ενδεικτικά: «Οδυσσεάς Ελύτης. Ελλάδα – Ευρώπη», πρόσβαση 26.10.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=hoNlcsiuUdk>

com/watch?v=hoNicsiuUdk

11 Αναφορά σ' αυτόν τον πολιτισμικό δυϊσμό που χαρακτήριζε την Ελλάδα των δεκαετιών 1950- '60 κάνει η Γιάννα Αθανασάτου. Αυτή η αντίθεση, όπως επισημαίνει, παίρνει διάφορες εκδοχές: «Έλληνας – Ρωμικός», «Ανατολή – Δύση», «Παράδοση – Μοντερνισμός» (Γιάννα Αθανασάτου, *Ελληνικός Κινηματογράφος (1950–1967). Λαϊκή Μνήμη και Ιδεολογία*, (Αθήνα: Finatex, 2001), 71-73).

12 Βλ. επιπρόσθετα και ανάλογη ανάλυση της Λυδίας Παπαδημητρίου: «Music, Dance and Cultural Identity in the Greek Film Music» στο *Greek Cinema, Texts, Histories, Identities*, ed. Lydia Papadimitriou & Yannis Tzioumakis, (UK / Chicago, USA: intellect Bristol, 2012).

13 Η αναζήτηση της ελληνικότητας υπήρξε ζητούμενο γενικότερα τη δεκαετία του '60 και δη από διανοούμενους (βλ. ενδεικτικά τις περιπτώσεις των Μίκη Θεοδωράκη, Μάνο Χατζηδάκι, Οδυσσέα Ελύτη κ.ά.).

14 Ενδεικτικά: Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, «Το πρόβλημα του ελληνικού κινηματογράφου», *Τα Θεάματα*, Δεκέμβριος 1965, τ. 185 και Ντίνος Δημόπουλος, *Ένας σκηνοθέτης θυμάται...*, ό.π. (σημ. 3), 274-275.

15 Βλ.: «Συνομιλίες με την Τζένη. Αποσπάσματα από συνεντεύξεις», *Η Τζένη Καρέζη*, ό.π. (σημ. 12), 102.

16 Αρκετοί, άλλωστε, πίσω απ' τις ηρωίδες του Δημόπουλου βλέπουν την Ελλάδα (Μοσχοβάκης 2001, 32, Δερμεντζόγλου 2001, 84) της εποχής. Και ο ίδιος ο Δημόπουλος όμως είχε παραλληλίσει αρκετές φορές τις ηρωίδες των ταινιών του με την Ελλάδα (Δημόπουλος 1998, 317, 324). Σε ανάλογες προσεγγίσεις έχουν προβεί και άλλοι μελετητές για ελληνικές ταινίες των δεκαετιών 1950-'60 (Ενδεικτικά: Γιάννα Αθανασάτου, *Ελληνικός Κινηματογράφος (1950–1967). Λαϊκή Μνήμη και Ιδεολογία*, ό.π. (σημ. 15), 197-198).