



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Η μουσική στα μιούζικαλ του
Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου:
Μια συγκριτική μελέτη των ταινιών
Κορίτσια για Φίλημα (1965)
και
Η Αρχόντισσα και ο Αλήτης (1968)**

Σάλμα Ελ-Σάφει

Επιβλέπων Καθηγητής: Νίκος Πουλάκης (ΕΔΙΠ)

**ΑΘΗΝΑ
ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2024**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Η μουσική στα μιούζικαλ του
Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου:
Μια συγκριτική μελέτη των ταινιών
Κορίτσια για Φίλημα (1965)
και
*Η Αρχόντισσα και ο Αλήτης (1968)***

Σάλμα Ελ-Σάφει

A.M.: 1569201900019

Τριμελής Επιτροπή:

Νίκος Πουλάκης (ΕΔΙΠ, ΤΜΣ ΕΚΠΑ, Επιβλέπων).

Παναγιώτης Πούλος (Επίκουρος Καθηγητής, ΤΜΣ ΕΚΠΑ).

Δημήτριος Πυργιώτης (ΕΕΠ, ΤΜΣ ΕΚΠΑ).

Σημείωμα της συγγραφέως

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί πτυχιακή εργασία η οποία συντάχθηκε για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Σεπτέμβριο του 2024. Η συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας. Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά τη συγγραφέα και όχι τον επιβλέποντα Καθηγητή.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	5
1. Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος: Ιστορικές και ειδολογικές προσεγγίσεις.....	9
1.1. Η ιστορία.....	9
1.2. Τα κινηματογραφικά είδη.....	12
1.3. Η κωμωδία.....	14
2. Η μουσική στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο.....	18
2.1. Ο ρόλος της μουσικής στον κινηματογράφο.....	18
2.2. Μουσικές-κινηματογραφικές λειτουργίες και πρακτικές.....	23
2.3. Μουσική και ταυτότητα.....	29
3. Το μιούζικαλ στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο.....	32
3.1. Το ελληνικό μιούζικαλ.....	33
3.1.1. Κριτήρια προσδιορισμού του είδους.....	35
3.1.2. Ζητήματα ορολογίας.....	37
3.1.3. Περιοδολόγηση.....	39
3.1.4. Κινηματογραφικοί αστέρες.....	45
Α) Ρένα Βλαχοπούλου.....	46
Β) Αλίκη Βουγιουκλάκη-Δημήτρης Παπαμιχαήλ.....	47
4. Αναλύσεις ταινιών μιούζικαλ.....	51
4.1. <i>Κορίτσια για Φίλημα</i>	51
Α) Πραγματολογικά στοιχεία.....	51
Β) Περίληψη.....	52
Γ) Πίνακας ανάλυσης ανά ενότητα.....	53
Δ) Μουσικά Νούμερα.....	61
4.2. <i>Η Αρχόντισσα και ο Αλήτης</i>	69
Α) Πραγματολογικά στοιχεία.....	69
Β) Περίληψη.....	70
Γ) Πίνακας ανάλυσης ανά ενότητα.....	70
Δ) Μουσικά Νούμερα.....	86
5. Σχολιασμός ταινιών μιούζικαλ.....	90
5.1. <i>Κορίτσια για Φίλημα</i>	90
5.2. <i>Η Αρχόντισσα και ο Αλήτης</i>	96
5.3. Συγκριτική προσέγγιση.....	101

Συμπεράσματα	104
Επίλογος	107
Βιβλιογραφία	108
Διαδικτυακές Πηγές	110
Φωτογραφικό Υλικό	111

Εισαγωγή

Στις δεκαετίες του 50' και του 60' δημιουργήθηκαν οι εμπορικότερες ελληνικές ταινίες, από τις οποίες γεννήθηκαν μεγάλες μουσικές επιτυχίες. Μολονότι έχουν παρέλθει πολλές δεκαετίες, οι ταινίες του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου (ΠΕΚ) εξακολουθούν να προβάλλονται στην τηλεόραση μέχρι και σήμερα, γεγονός που αποδεικνύει την διαχρονική πολιτισμική τους αξία. Γενιές και γενιές έχουν μεγαλώσει με τις ταινίες του ΠΕΚ. Οι αξέχαστες μουσικές, ερμηνείες και ατάκες των ηθοποιών τον έχουν καταστήσει μοναδικό. Ποιος δεν έχει γελάσει με την Βλαχοπούλου, τον Κωνσταντάρα ή τον Βουτσά; Ποιο μικρό κορίτσι δεν έχει λατρέψει την Βουγιουκλάκη; Ποιος δεν έχει αγαπήσει κάποιο από τα τραγούδια του ΠΕΚ; Δικαίως λοιπόν, ο ΠΕΚ χαρακτηρίζεται ως «η χρυσή εποχή» του ελληνικού κινηματογράφου.

Παράλληλα, η παρακολούθηση των ταινιών του ΠΕΚ αποτελεί ένα γοητευτικό ταξίδι στο ελληνικό παρελθόν όπου μπορούμε να δούμε την παλιά Ελλάδα, τους ανθρώπους της, τον τρόπο που μιλούσαν, ντύνονταν και διασκεδάζαν κ.α. Πράγματι, ο κινηματογραφικός φακός διαθέτει τη μοναδική ικανότητα να αναπαριστά τον κόσμο με εξαιρετικό ρεαλισμό, προνόμιο που καμία άλλη τέχνη δεν κατέχει. Ο ρεαλισμός αυτός συχνά δημιουργεί την ψευδαίσθηση ότι τα γεγονότα, τα πρόσωπα και τα αντικείμενα που απεικονίζονται είναι παρόντα την στιγμή που παρακολουθούμε την ταινία. Ως εκ τούτου, ο κινηματογράφος έχει τη δυνατότητα να αναπαράγει την πολιτισμική ταυτότητα με μεγαλύτερη πιστότητα από οποιοδήποτε άλλο μέσο (Chow 2006: 290). Επομένως, οι ταινίες του ΠΕΚ αποτελούν μια πολύ σημαντική και ενδιαφέρουσα πολιτισμική παρακαταθήκη.

Η δημοφιλία του εμπορικού κινηματογράφου προσέλκυσε την προσοχή των πολιτισμικών σπουδών. Στο πλαίσιο αυτό, η αισθητική αξία δεν εξετάζεται αυτόνομα, αλλά σε σχέση με τον πολιτισμό μέσα στον οποίο αναπτύσσεται η τέχνη. Ο κινηματογράφος, λοιπόν, δεν θεωρείται απλώς ένα προϊόν με αισθητική αξία, αλλά αναγνωρίζεται ως ένα σύστημα νοημάτων, θεμελιωμένο σε πολιτισμικές βάσεις (Turner 2006: 336-337,339 και 342).

Κατά την δεκαετία του 1970, η ανθρωπολογία άρχισε να ενδιαφέρεται για το πώς η φωτογραφία και ο κινηματογράφος χρησιμοποιούνται από τις κοινωνικές ομάδες ως μορφές πολιτισμικής έκφρασης. Ο όρος «ανθρωπολογία της οπτικής επικοινωνίας» εισήχθη από τον Worth, εγκαινιάζοντας έτσι έναν νέο τομέα στην ανθρωπολογία,

όπου ο βασικός προβληματισμός είναι «τι μπορούμε να μάθουμε για μια κουλτούρα μελετώντας αυτό που τα μέλη της κοινωνίας αποφασίζουν να κινηματογραφήσουν, πώς, γιατί και σε τι πλαίσιο το κάνουν και ποιοι είναι οι τρόποι πρόσληψης του τελικού προϊόντος» (Πουλάκης 2011: 20).

Η εργασία από αναλυτικής πλευράς εστιάζει στο πώς η μουσική νοηματοδοτεί την κινούμενη εικόνα χάρη στους πολιτισμικούς της κώδικες, εκκινώντας από τις αρχές της επιστήμης της εθνομουσικολογίας, η οποία με την σειρά της έχει λάβει επιρροές από την ανθρωπολογία.

Εθνομουσικολογία είναι ο επιστημονικός κλάδος που μελετά την μουσική στο πολιτισμικό της πλαίσιο. Πιο συγκεκριμένα, οι εθνομουσικολόγοι αντιμετωπίζουν την μουσική ως μια κοινωνική διαδικασία για να εμβαθύνουν τόσο στο τι είναι η μουσική όσο και στο για ποιο λόγο υπάρχει η μουσική. Δηλαδή, πώς νοηματοδοτούν την μουσική οι μουσικοί και οι ακροατές τους και πώς επικοινωνείται το νόημα αυτό (Καλλιμοπούλου και Μπαλάντινα 2014: 10).

Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της εθνομουσικολογίας είναι η διεπιστημονικότητά της. Οι εθνομουσικολόγοι δύνανται να έχουν γνώσεις μουσικής, πολιτισμικής ανθρωπολογίας, λαογραφίας, επιτέλεσης, χορού και γενικότερα διαφόρων πεδίων των ανθρωπιστικών, κοινωνικών και καλλιτεχνικών σπουδών. Επίσης, όλοι οι εθνομουσικολόγοι προσεγγίζουν την μουσική κατά τρόπο οικουμενικό, δηλαδή μελετούν όλα τα μουσικά είδη ανεξαιρέτως. Τέλος, για τους εθνομουσικολόγους η μουσική αποτελεί κοινωνική πρακτική, δηλαδή ανθρώπινη δραστηριότητα που αναπτύσσεται στο πολιτισμικό της πλαίσιο. Για να προσδιορίσει το επιτελεστικό πλαίσιο ο Seeger έθεσε τα εξής εθνογραφικά ερωτήματα: Τι, που, πώς, πότε, από ποιόν, σε ποιόν και γιατί (Καλλιμοπούλου και Μπαλάντινα 2014: 10 και 24).

Στο πλαίσιο λοιπόν της περάτωσης των προπτυχιακών μου σπουδών αποφάσισα να ασχοληθώ με την μουσική στα μιούζικαλ του ΠΕΚ μέσα από μια ανθρωπολογική και εθνομουσικολογική ματιά. Πιο συγκεκριμένα, προσεγγίζω την μουσική και τον κινηματογράφο ως επιτελεστικές πρακτικές που φέρουν ιστορικό, ιδεολογικό, κοινωνικό και πολιτισμικό νόημα. Στην βάση αυτή ερευνώ πώς ενσωματώθηκε το μιούζικαλ στην Ελλάδα, γιατί αποτέλεσε το δημοφιλέστερο κινηματογραφικό είδος, πώς παρουσιάζεται η ελληνική ταυτότητα στα μιούζικαλ, πώς σχετίζεται η μουσική στα μιούζικαλ με τους ανθρώπους, τις αξίες και τις πεποιθήσεις της εποχής και πώς η μουσική πλαισιώνει την πολιτισμική αναπαράσταση στα μιούζικαλ, καταλήγοντας στο τι μπορούμε να μάθουμε για την ελληνική κουλτούρα του 60' μέσα από αυτά που

τα μέλη της αποφάσισαν να κινηματογραφήσουν και να πλαισιώσουν με συγκεκριμένα είδη μουσικής. Επέλεξα το μιούζικαλ και όχι κάποιο άλλο κινηματογραφικό είδος πρώτον, γιατί σε αυτό η μουσική κατέχει ιδιαίτερη θέση και δεύτερον, γιατί ήταν το εμπορικότερο κινηματογραφικό είδος του ΠΕΚ.

Η δομή της εργασίας μου ακολουθεί την εξής διάρθρωση: Στο πρώτο κεφάλαιο, παραθέτω ιστορικά στοιχεία για την εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου από την εμφάνιση του στην Ελλάδα μέχρι το 1970, με σκοπό την καλύτερη κατανόησή του ως πολιτισμικό φαινόμενο. Επίσης, συζητώ τι είναι τα κινηματογραφικά είδη και πώς προκύπτουν. Τέλος, παρουσιάζω τα βασικά χαρακτηριστικά της κωμωδίας και των υποειδών της καθώς και τον τρόπο που αυτά αποτυπώνονται στην ελληνική περίπτωση.

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύω την σχέση της μουσικής με τον κινηματογράφο. Πιο συγκεκριμένα, συζητώ ζητήματα ορολογιών, λειτουργιών και τρόπων ερμηνείας της κινηματογραφικής μουσικής. Έπειτα, περνάω στην ελληνική κινηματογραφική μουσική όπου εξετάζω κάποιους από τους οικονομικούς, κοινωνικούς και πολιτισμικούς παράγοντες που διαμόρφωσαν τους ρόλους και το μουσικό της ύφος. Τέλος, μελετώ την σχέση της μουσικής με την έννοια της ταυτότητας και παρουσιάζω τους δύο τύπους ταυτότητας που επικράτησαν στην Ελλάδα τον 20^ο αι. και αποτυπώθηκαν και στον ΠΕΚ.

Στο τρίτο κεφάλαιο αναφέρω σύντομα τι είναι το μιούζικαλ, πότε και που εμφανίστηκε, πώς διαμορφώθηκε και ποια είναι τα χαρακτηριστικά του. Στην συνέχεια, περνάω στην ελληνική περίπτωση, όπου εξετάζω κατά πόσο σχετίζεται το ελληνικό με το αμερικάνικο μιούζικαλ, ποια είναι τα κριτήρια προσδιορισμού μιας ελληνικής ταινίας ως μιούζικαλ, πώς εντάσσονται τα μουσικοχορευτικά νούμερα στην αφηγηματική ροή του και ποια είναι τα προβλήματα ορολογίας του ελληνικού είδους. Επίσης, διακρίνω τρεις περιόδους στο ελληνικό μιούζικαλ και αναφέρομαι στις κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες μέσα στις οποίες γεννήθηκε και εξελίχθηκε καθώς και στον τρόπο που αποτύπωσε την πολιτισμική πραγματικότητα της εποχής του. Τέλος, εξετάζω πώς η Αλίκη Βουγιουκλάκη και η Ρένα Βλαχοπούλου - ως πρωταγωνίστριες του είδους- επηρέασαν με την ταυτότητά τους το μιούζικαλ.

Στο τέταρτο κεφάλαιο αναλύω τις ταινίες *Κορίτσια για Φίλημα* (1965) και *Η Αρχόντισσα και ο Αλήτης* (1968) ξεκινώντας από τα πραγματολογικά στοιχεία και κάνοντας μια σύντομη περίληψη του περιεχομένων τους. Στην συνέχεια, παραθέτω σε πίνακα τις ενότητες, τις επιμέρους υποενότητες (όπου υπάρχουν), την χρονική

διάρκειά τους, τα κινηματογραφικά και τα μουσικά δεδομένα της κάθε ενότητας. Τέλος, αναλύω εκτενώς τα μουσικά νούμερα περιγράφοντάς τα όσον αφορά την μουσική, τον στίχο των τραγουδιών, τα θεατρικά και χορευτικά δρώμενα καθώς και το ευρύτερο σκηνικό. Παράλληλα, θεώρησα απαραίτητο να αναφερθώ στα γεγονότα της πλοκής που οδηγούν κάθε φορά στο εκάστοτε μουσικό νούμερο.

Στο πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο συγκεντρώνω τις κυριότερες πτυχές που προκύπτουν από το θεωρητικό μέρος και την ανάλυση και τις σχολιάζω. Συγκρίνοντας τις δύο ταινίες ως προς την θεματολογία, την ιδεολογία, τον τρόπο που προβάλλονται οι κοινωνίες, τις καλλιτεχνικές επιτελέσεις και τις κινηματογραφικές και μουσικές επιλογές, αναδεικνύεται ότι ο Γιάννης Δαλιανίδης προωθεί μια πιο εκσυγχρονισμένη εκδοχή της Ελλάδας ενώ ο Ντίνος Δημόπουλος υπερασπίζεται τις παραδοσιακές αρχές της εργατικής τάξης. Παράλληλα, η μουσική με τους πολιτισμικούς κώδικες που φέρει αντικατοπτρίζει αυτές τις τάσεις με διαφορετικό τρόπο σε κάθε μία από τις ταινίες.

Επέλεξα τις συγκεκριμένες ταινίες ως παραδειγματικές μελέτες πρώτον, γιατί υπάγονται στο κινηματογραφικό είδος του μιούζικαλ, δεύτερον επειδή παρουσιάζουν ιδιαίτερο εθνομουσικολογικό, κινηματογραφικό και ανθρωπολογικό ενδιαφέρον ως προς τη μουσική επένδυση, τον τύπο μιούζικαλ και την ευρύτερη πολιτισμική και ιδεολογική οπτική και τρίτον, γιατί κατατάσσονται μεταξύ των 15 πιο εμπορικών ταινιών του ΠΕΚ ενώ ταυτόχρονα, αποτελούν τις πρώτες εισπρακτικές επιτυχίες την χρονιά κυκλοφορίας τους.

Η εργασία ολοκληρώνεται με τα συμπεράσματα, τη βιβλιογραφία και το φωτογραφικό υλικό από τις δύο ταινίες.

1. Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος: Ιστορικές και ειδολογικές προσεγγίσεις

1.1. Η ιστορία

Ο ελληνικός κινηματογράφος μπορεί να διακριθεί σε τέσσερις περιόδους: Ο *Πρώιμος Ελληνικός Κινηματογράφος* (1907-1950), ο *Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος* (1950-1970), ο *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος* (1970-1990) και ο *Σύγχρονος Ελληνικός Κινηματογράφος* (1990 και έπειτα). Πέρα από το χρονικό πλαίσιο που ορίζουν οι όροι αυτοί, εμπρικλείουν και διαφορετικές κινηματογραφικές ιδεολογίες και πρακτικές (Παπαδημητρίου 2009: 37).

Για τις ανάγκες της εργασίας μου θα σταθώ μόνο στον ΠΕΚ. Πριν προβώ όμως σε περισσότερες λεπτομέρειες για τον ΠΕΚ, θα ήθελα πρώτα να κάνω μια σύντομη ιστορική αναδρομή του ελληνικού κινηματογράφου, με σκοπό την καλύτερη κατανόηση του ως πολιτισμικό φαινόμενο.

Η εξέλιξη του κινηματογράφου στην Ελλάδα καθυστέρησε λόγω κοινωνικών, οικονομικών και πολιτικών αναταραχών. Οι πόλεμοι, η πολιτική αστάθεια (1922-1928 και 1932-1936), η δικτατορία, η λογοκρισία, οι υψηλοί φόροι, τα αποτυχημένα πραξικοπήματα και η γερμανική κατοχή ανέστειλαν την ανάπτυξη μιας ελληνικής κινηματογραφικής κουλτούρας μέχρι το 1950, καθώς απουσίαζαν οι αναγκαίες τεχνολογικές υποδομές (Καραλής 2023: 36, Παπαδημητρίου 2009: 38-39).

Η πρώτη κινηματογραφική προβολή στην Ελλάδα πραγματοποιήθηκε στις 29 Νοεμβρίου το 1896 στην Αθήνα. Το 1908 ξεκίνησε η τακτική προβολή ταινιών στο κέντρο της Αθήνας από τον Ευάγγελο Μαυροδημάκη, από τον οποίο δημιουργήθηκε η πρώτη εξειδικευμένη αίθουσα κινηματογράφου, το *Θέατρον του κόσμου*. Αρχικά, προβάλλονταν ιταλικές και γαλλικές κινηματογραφικές παραγωγές. Συνήθως, μια τακτική προβολή αποτελούταν από οκτώ ταινίες μικρού μήκους, τις οποίες πλαισίωνε μουσικά ένας πιανίστας με αυτοσχέδιες μελωδίες και αργότερα ορχήστρες με λαϊκούς τραγουδιστές. Μόνο στην Αθήνα, το 1928 ήταν ενεργοί 16 κινηματογράφοι και 15 θερινοί. Κάθε χρονιά πλέον προβάλλονταν συνολικά 200-300 ταινίες εκ των οποίων οι περισσότερες προέρχονταν από το Χόλυγουντ, τη Γερμανία, τη Γαλλία, τη Σοβιετική Ένωση, την Ιταλία και την Αυστρία (Καραλής 2023: 35, 37-38 και 59).

Όσον αφορά την ελληνική παραγωγή, το 1907 γυρίστηκε η πρώτη ελληνική ταινία ενώ το βουκολικό δράμα *Γκόλφω* (1915) του Κώστα Μπαταχώρη αποτέλεσε την

πρώτη μεγάλου μήκους ελληνική ταινία. Το 1932 γυρίστηκε η πρώτη ομιλούσα ελληνική ταινία από ξένο στούντιο και η βωβή εποχή έληξε με μια σειρά σημαντικών ταινιών που αποτύπωναν τις καινούριες τάσεις στην καλλιτεχνική και εμπορική διάσταση του ελληνικού κινηματογράφου. Επειδή όμως η ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία αδυνατούσε να παράγει ομιλούσες ταινίες, δεν κατάφερε να σταθεί στο ύψος των χολυγουντιανών ταινιών που εισήλθαν μαζικά, με αποτέλεσμα την διακοπή της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής για πολλά χρόνια. Επιπλέον, λόγω της γερμανικής κατοχής που ακολούθησε (1941-1944), καταστράφηκαν οι βιομηχανικές υποδομές καθώς και πολλές προπολεμικές ταινίες, ενώ επικράτησαν οι γερμανικές, ιταλικές και ουγγρικές ταινίες. Μεταξύ 1944-1947 προβλήθηκαν πολλές ξένες ταινίες, εκ των οποίων οι περισσότερες άνηκαν στο Χόλυγουντ. Η ελληνική παραγωγή περιθωριοποιήθηκε, επειδή οι αιθουσάρχες αρνούνταν να διαθέσουν ώρες για την προβολή ελληνικών ταινιών (Καραλής 2023: 44,62,71,77,90 και 97).

Παρά τις αντίξοες συνθήκες, ο ελληνικός κινηματογράφος άρχισε σταδιακά να κεντρίζει το ενδιαφέρον του ελληνικού κοινού και να ανακάμπτει χάρη στον Φιλοποιμένα Φίνο. Ο ίδιος κατασκεύασε το 1942 ένα στούντιο με δικό του ηχητικό εξοπλισμό και εγκαταστάσεις για μοντάζ. Σε αυτό το στούντιο ο ελληνικός κινηματογράφος αναδημιουργήθηκε και απογειώθηκε. Η ταινία *Το Τραγούδι του Χωρισμού* (1940) μολονότι ήταν παταγώδης αποτυχία, αποτέλεσε ένα μεγάλο προοδευτικό βήμα για τον ελληνικό κινηματογράφο, καθώς πρόκειται για την πρώτη ομιλούσα ταινία που η τεχνική επεξεργασία της πραγματοποιήθηκε σε ελληνικό εργαστήριο. Ο συγχρονισμός του ήχου με την εικόνα από τον Φίνο οδήγησε σε αύξηση της κινηματογραφικής παραγωγής και έτσι εισήλθε μια νέα κινηματογραφική παιδεία στην Ελλάδα. Αξίζει να επισημανθεί ότι ο Φίνος και οι συνεργάτες του εργάστηκαν εμπειροτεχνικά, αφού κανείς τους δεν είχε κινηματογραφική εκπαίδευση (Καραλής 2023: 75,78,86 και 89).

Με την λήξη του εμφυλίου πολέμου (1949), η Ελλάδα επιδόθηκε σε εντατικό εκδυτικισμό και εκμοντερνισμό, υποστηριζόμενη από τις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής (ΗΠΑ). Παράλληλα, αυξήθηκε η παραγωγή των ελληνικών ταινιών ενώ το 1954 εισήλθαν σύγχρονα συστήματα επεξεργασίας ήχου και αναβαθμισμένη τεχνολογία αμερικάνικου τύπου (Καραλής 2023: 76, 104 και 105).

Προς το τέλος της δεκαετίας του 50' και τις αρχές της δεκαετίας του 60' η κυβέρνηση Καραμανλή απέβλεπε στην ανόρθωση της ελληνικής οικονομίας ώστε η χώρα να γίνει ελκυστική για τους τουρίστες και τους επενδυτές. Ο ελληνικός

κινηματογράφος κλήθηκε να ακολουθήσει αυτή την γραμμή. Γι' αυτό, ταινίες που προέβαλλαν εικόνες φτώχειας και εξαθλίωσης διώκονταν. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η ταινία *Συνοικία το Όνειρο* (1961) του Αλέκου Αλεξανδράκη, η οποία αντιμετώπισε πολλά προβλήματα από την κυβέρνηση, καθώς παρουσίασε τις άθλιες συνθήκες διαβίωσης σε μια παραγκούπολη στο κέντρο της Αθήνας.

Στην δεκαετία του 1960 η Ελλάδα γνώρισε σημαντική οικονομική ανάπτυξη. Μάλιστα, προς το τέλος της δεκαετίας του 1950, η άνοδος του βιοτικού επιπέδου και η αίσθηση της αφθονίας που απέκτησε ο ελληνικός λαός, τον οδήγησε σε έντονο καταναλωτισμό και στην υιοθέτηση δυτικών και μοντέρνων τρόπων ζωής. Ενδεικτικά αυτής της τάσης είναι η αντικατάσταση των μικρών σπιτιών με τις αυλές από τις πολυκατοικίες, οι μετακινήσεις με ιδιωτικά αυτοκίνητα και αεροπλάνα και οι τρόποι διασκέδασης όπως ο κινηματογράφος, τα ταξίδια, τα εστιατόρια και τα νυχτερινά κέντρα (Παπαδημητρίου 2009: 27).

Η τεράστια προσέλευση του ελληνικού λαού στον κινηματογράφο και η ραγδαία αύξηση της κινηματογραφικής παραγωγής είχε άμεση σχέση με τις παραπάνω κοινωνικές, οικονομικές και πολιτισμικές εξελίξεις. Ο μέσος όρος παραγωγής ταινιών την δεκαετία του 60' ήταν 92 ταινίες ανά έτος (Γκέλη 2014: 54). Ρεκόρ σημειώθηκε το έτος 1966, χρονιά που γυρίστηκαν 117 ταινίες, εκτός των ταινιών μικρού μήκους. Κατά τον Καραλή (2023: 129), «η ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία έφτασε να παράγει ετησίως περισσότερες ταινίες ανά άτομο από το Χόλυουντ, ενώ ανταγωνιζόταν παγκοσμίως τον κινηματογράφο της Ινδίας για την πρωτιά».

Η τεράστια προσέλευση του πληθυσμού στις αίθουσες τη δεκαετία αυτή αποτέλεσε παγκόσμια πρωτοτυπία, αν αναλογιστεί κανείς τον πληθυσμό της Ελλάδας (Γκέλη 2014: 54). Σε όλες τις γειτονίες των μεγάλων αστικών κέντρων υπήρχε σημαντικός αριθμός κινηματογραφικών αιθουσών για χειμερινές και θερινές προβολές. Στις πόλεις οι κινηματογράφοι αποτέλεσαν χώρους συλλογικής εμπειρίας, δημόσιας παρουσίας και κοινωνικής αναγνώρισης. Η αυξανόμενη ανάγκη αυτού του είδους λαϊκής ψυχαγωγίας είχε ως αποτέλεσμα την μαζική παραγωγή ταινιών, κυρίως κωμωδιών, μελοδραμάτων-και προς το τέλος της περιόδου- ερωτικών ταινιών και μαλακού πορνό (Καραλής 2023: 129-130).

Σταθμός στην εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου αποτέλεσε η θέσπιση *Εβδομάδας Ελληνικού Κινηματογράφου* στην Θεσσαλονίκη το 1960. Στο πλαίσιο αυτό προσφέρονταν βραβεία, τα οποία συνέβαλαν στην βελτίωση της ελληνικής

κινηματογραφικής παραγωγής. Το 1966 μετονομάζεται σε *Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου* (Σολδάτος 2002-2004: 297-298).

Η εταιρεία Φίνος Φιλμ (1943-1977) ήταν η μακροβιότερη και σημαντικότερη ελληνική εταιρεία κινηματογραφικής παραγωγής. Αυτό συνέβη καταρχάς γιατί ο Φιλοποιμήν Φίνος ήταν ο πρώτος παραγωγός που επένδυσε στην ποιότητα της υποδομής, οργάνωσε το κινηματογραφικό του στούντιο κατά τα αντίστοιχα πρότυπα των χολυγουντιανών και υπέγραφε μακροχρόνια συμβόλαια με τους σεναριογράφους, τους σκηνοθέτες, τους τεχνικούς και τους ηθοποιούς. Ο ίδιος μάλιστα αντιστάθηκε με κάθε τρόπο στην επιβολή των αμερικάνικων εταιρειών αλλά και στις μικρές τοπικές παραγωγές που υπήρχαν στην αγορά (Παπαδημητρίου 2009: 39-40).

Οι μεγαλύτεροι αστέρες του ελληνικού κινηματογράφου «γεννήθηκαν» στο στούντιο της Φίνος Φιλμ μεταξύ των οποίων η Αλίκη Βουγιουκλάκη, ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ, η Ρένα Βλαχοπούλου, η Τζένη Καρέζη, ο Νίκος Κούρκουλος, ο Κώστας Βουτσάς, ο Λάμπρος Κωνσταντάρας, ο Αλέκος Αλεξανδράκης, ο Βασίλης Αυλωνίτης, η Γεωργία Βασιλειάδου, ο Ορέστης Μακρής, ο Ντίνος Ηλιόπουλος, η Μάρθα Καραγιάννη, η Ζωή Λάσκαρη, η Νόρα Βαλσάμη, η Μαίρη Χρονοπούλου κ.α. (Δελαπόρτας 2002: 100).

Πέρα από τον Φίνο υπήρχαν και άλλες σημαντικές εταιρείες παραγωγής στον ελληνικό κινηματογράφο μεταξύ των οποίων ήταν ο Ανζερβός, ο Σπέντζος, ο Καρατζόπουλος, οι Αφοί Ροσσόπουλοι/Λαζαρίδης/Σαρρής/Ψαράς, ο Στράντζαλης και ο Δαμασκηνός Μιχαηλίδης. Οι εταιρείες αυτές έκαναν αισθητή την παρουσία τους μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1970 (Παπαδημητρίου 2009: 40).

1.2. Τα κινηματογραφικά είδη

Τι είναι το κινηματογραφικό είδος; Με ποια κριτήρια τοποθετούμε ένα σύνολο ταινιών κάτω από την ομπρέλα ενός ορισμένου είδους; Οι περισσότεροι μελετητές ομολογούν πως είναι δύσκολο να οριστεί σαφώς ένα είδος γιατί μια ταινία εξαρτάται άμεσα από τον χώρο και τον χρόνο και επηρεάζεται από κοινωνικές και πολιτισμικές μεταβολές. Έτσι για παράδειγμα, η κωμωδία στον αμερικάνικο κινηματογράφο διαφέρει σημαντικά από την κωμωδία στον ελληνικό (Γκέλη 2014: 19). Επίσης, μια ταινία μπορεί να ανήκει σε δύο ή περισσότερα υποείδη ταυτόχρονα (Chion 2008: 14).

Πάντως, το είδος ορίζεται βάσει κοινών στοιχείων που συναντώνται σε ένα σύνολο διαφορετικών ταινιών (Γκέλη 2014: 12-13).

Πιο συγκεκριμένα, ένα κινηματογραφικό είδος προσδιορίζεται από κοινές και επαναλαμβανόμενες συμβάσεις, είτε αφηγηματικές, είτε μορφολογικές-υφολογικές. Λέγοντας αφηγηματικές συμβάσεις αναφερόμαστε στην πλοκή και τα κοινά θεματικά μοτίβα που ανήκουν σε ένα κινηματογραφικό είδος. Αντίθετα, οι μορφολογικές-υφολογικές συμβάσεις αφορούν ζητήματα τεχνικής φύσεως που είναι κοινά σε κάποιες ταινίες, όπως για παράδειγμα η ενδυμασία των ηρώων, τα σκηνικά, οι τοποθεσίες, το γενικότερο στήσιμο των χαρακτήρων και η μουσική επένδυση. Επιπλέον, ο ίδιος ο δημιουργός μιας ταινίας διαμορφώνει ένα μοναδικό κινηματογραφικό είδος με τις συμβάσεις που χαρακτηρίζουν το έργο του (Γκέλη 2014: 15-16). Χαρακτηριστικό παράδειγμα στην ελληνική περίπτωση αποτελεί ο σκηνοθέτης Γιάννης Δαλιανίδης. Επίσης, σε πολλές περιπτώσεις ο ηθοποιός με την προσωπικότητά του καθορίζει το είδος (Παπαδημητρίου 2009).

Στηριζόμενοι στην τριμερή σχέση παραγωγή-ταινία-κοινό, οι πρώτοι κινηματογραφιστές καθόρισαν τα ρεύματα της βιομηχανίας του Χόλυγουντ τυποποιώντας θέματα και τάσεις για τα οποία το κοινό εκδήλωνε ενδιαφέρον. Πράγματι, οι εμπορικές προοπτικές νέων ταινιών αυξάνονται, όταν επαναλαμβάνονται σε αυτές οι αφηγηματικές και υφολογικές συμβάσεις μιας επιτυχημένης εμπορικά ταινίας. Και αυτό συμβαίνει γιατί ικανοποιούνται οι προσδοκίες των θεατών. Έτσι, η τυποποίηση απέκτησε όλο και μεγαλύτερες διαστάσεις λόγω του εμπορικού κέρδους. Ουσιαστικά, μια εμπορική επιτυχία τροποποιείται εκ νέου από τον εκάστοτε παραγωγό και δημιουργό με στόχο να αποκτήσει δημοτικότητα. Οι θεατές λοιπόν διαμόρφωσαν τις τάσεις της κινηματογραφικής παραγωγής, ενισχύοντας οικονομικά την κινηματογραφική βιομηχανία (Γκέλη 2014: 14 και 17).

Τα κινηματογραφικά είδη που προκύπτουν κατά τον παραπάνω τρόπο, φανερώνουν την επιθυμία του κοινού να εκφραστεί πολιτισμικά. Βάσει της παραπάνω διαπίστωσης, είναι ολοφάνερο πως οι ταινίες που υπάγονται σε ένα ορισμένο κινηματογραφικό είδος, εμπρικλείουν μια ιδιαίτερη πολιτισμική κοινότητα την οποία οργανώνει τεχνικά το στούντιο παραγωγής και ενισχύει το κοινό μέσω της ανατροφοδότησης. Πρόκειται λοιπόν για μια διαδικασία συλλογικής έκφρασης την οποία ο Schatz ονομάζει «πολιτισμικό τελετουργικό» (Γκέλη 2014: 18).

Στην περίπτωση του «πολιτισμικού τελετουργικού» του Schatz ένα κινηματογραφικό είδος εκφράζεται και διαμορφώνεται από το κοινό. Σύμφωνα με τον Andre Bazin, το κινηματογραφικό είδος παρουσιάζει την εικόνα που η κοινωνία θέλει να έχει για τον εαυτό της. Αυτή η άποψη εμπεριέχει τόσο τον ρόλο του συστήματος των στούντιο και της κυρίαρχης ιδεολογίας που αυτά υιοθετούν, όσο και τον παράγοντα του κοινού που θα επιδοκιμάσει ή θα αποδοκιμάσει μια ταινία. Όλη αυτή η διαδικασία δεν μπορεί να είναι παρά ένα «πολιτισμικό τελετουργικό» (Γκέλη 2014: 18-19).

Η υπερπαραγωγή ελληνικών ταινιών στην δεκαετία του 60' επέφερε αναπόφευκτα την τυποποίηση τους (Γκέλη 2014: 48). Η τυποποίηση με την σειρά της οδήγησε στην διαμόρφωση των ελληνικών κινηματογραφικών ειδών (Δερμεντζόπουλος 2004: 269). Τα κινηματογραφικά είδη δεν είναι σταθερά και απόλυτα αλλά τροποποιούνται μέσα στον χρόνο και εξαρτώνται από τα στοιχεία της ταινίας και το γενικότερο πλαίσιο παραγωγής και προώθησής της (Παπαδημητρίου 2009: 51). Για να προσδιορίσουμε και στην συνέχεια να αναλύσουμε ένα κινηματογραφικό είδος είναι σημαντικό να παρατηρήσουμε πώς χαρακτηρίζουν οι σκηνοθέτες, οι κριτικοί και το κοινό τις διάφορες ταινίες.

Τα δύο πιο δημοφιλή είδη στον ΠΕΚ ήταν η κωμωδία και το μελόδραμα. Οι περισσότερες ταινίες που γυρίστηκαν από το 1955 μέχρι το 1975 ήταν δράματα ή μελοδράματα¹ (Παπαδημητρίου 2009: 49). Ωστόσο, εμείς θα εστιάσουμε στην κωμωδία καθώς το συγκεκριμένο είδος συνδέεται στενά με το μιούζικαλ.

1.3. Η κωμωδία

Η κωμωδία είναι η κατεξοχήν τέχνη του χιούμορ. Η τέχνη και η τεχνική της αποτυπώνονται σε τρεις μεγάλους τομείς της ανθρώπινης έκφρασης: Τη λογοτεχνία (και γενικότερα τον γραπτό λόγο), το θέατρο και τον κινηματογράφο. Ειδικότερα, στον κινηματογράφο υπάρχουν τρία μεγάλα είδη: η κωμωδία, η κομεντί και η φάρσα

¹ Οι όροι αυτοί συχνά συγχέονται. Στις αρνητικές κριτικές των ταινιών συνήθως χρησιμοποιείται ο όρος μελό ή μελόδραμα, υπονοώντας το επιτηδευμένο και υπερβολικό συναίσθημα. Τέτοιες ταινίες είχαν φτηνό κόστος παραγωγής και προέρχονταν από μικρές κινηματογραφικές εταιρείες, που απευθύνονταν σε λαϊκά στρώματα. Αντιθέτα, ο όρος δράμα αποτελεί μια γενική λέξη που έφερε θετικό πρόσημο και αφορούσε τις ταινίες μεγαλύτερων κινηματογραφικών εταιρειών (π.χ. *Η Δασκάλα με τα Χρυσά Μαλλιά*, 1969) (Παπαδημητρίου 2009: 52).

(Βαλούκος 2001: 47 και 275). Ως υποείδη θα μπορούσαν να προστεθούν η παρωδία και το μιούζικαλ (Γκέλη 2014: 30).

Κωμωδία ή αλλιώς κωμωδία χαρακτήρων είναι το είδος της κωμωδίας όπου ο κεντρικός ήρωας δεν μπορεί να εναρμονιστεί με το οικογενειακό, κοινωνικό ή επαγγελματικό του περιβάλλον λόγω του ιδιόμορφου χαρακτήρα του. Το γέλιο στην κωμωδία προκαλείται λόγω των ψυχολογικών και σωματικών αντιδράσεων του ήρωα στα γεγονότα της πλοκής, η οποία είναι αρκετά χαλαρή. Επίσης, η παράθεση αστείων γκαγκς (gags) και διαλόγων υπάρχουν με σκοπό να σατιρίσουν μια κατάσταση. Ουσιαστικά, αυτό το είδος κωμωδίας στηρίζεται στην προσωπικότητα του κωμικού ηθοποιού. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Τσάρλι Τσάπλιν στην ταινία *Ο Χρυσοθήρας* (1925) (Βαλούκος 2001: 275-277).

Η κομεντί ή ρομαντική κωμωδία είναι δράμα με αίσια έκβαση. Έχει πολλά δραματικά στοιχεία τα οποία όμως είναι λιγότερα από τα κωμικά και περιστρέφεται γύρω από μια ερωτική σχέση και τα σκαμπανεβάσματά της (Βαλούκος 2001: 288).

Η υπεροχή της φυσικής δραστηριότητας έναντι του λόγου, οι χοντροκομμένοι αστεϊσμοί, οι μιμήσεις και οι μεταμφιέσεις είναι τα βασικά συστατικά της φάρσας. Οι φαρσικές συγκρούσεις είναι αποτέλεσμα μιας σειράς διαβολικών συμπτώσεων και παρεξηγήσεων, τυχαίων περιστατικών και δολοπλοκιών τρίτων. Ωστόσο, το στοιχείο της σύμπτωσης και της παρεξήγησης συναντάται συχνά και στην κωμωδία και την κομεντί ως γελαστικά τεχνάσματα και όχι ως πηγή σύγκρουσης του έργου, όπως στην φάρσα. Συνοψίζοντας, η φάρσα/φαρσοκωμωδία στηρίζεται στην ίντριγκα, τις αφηγηματικές επιπλοκές και τις παρεξηγήσεις ανάμεσα στους ήρωες (Βαλούκος 2001: 282).

Σύμφωνα με τον Βαλούκο (2001: 301), «Παρωδία είναι η κοροϊδευτική μίμηση ενός πρωτότυπου έργου, η οποία επιτυγχάνεται με την κατάλληλη χρησιμοποίηση των αφηγηματικών του κλισέ. Είναι μια μίμηση, η οποία φτάνει μέχρι την υπερβολή, προκειμένου να τονίσει τις αδυναμίες ή να σατιρίσει τις ιδέες του πρωτότυπου». Η παρωδία μπορεί να περιλαμβάνει όλα τα παραπάνω είδη κωμωδιών προσδίδοντας τους έντονο κριτικό και σατιρικό χαρακτήρα (Γκέλη 2014: 31-32).

Το μιούζικαλ μπορεί να ενσωματώσει επίσης κάποιο ή όλα τα παραπάνω κωμικά στοιχεία (Γκέλη 2014: 31-32). Ωστόσο, κύρια μέσα έκφρασης και αφήγησης του μιούζικαλ είναι ο χορός, το σώμα, οι αρμονικές κινήσεις και το τραγούδι. Έχει χαλαρή δομή και βασίζεται σε πολλά μικρά επεισόδια, από τα οποία ξεπηδούν χορογραφίες και τραγούδια (Βαλούκος 2001: 296).

Πολλές φορές, οι ελληνικές κωμωδίες στηρίζονταν σε θεατρικά έργα. Ειδικότερα, τα θεατρικά είδη επιθεώρηση και κωμειδύλλιο άσκησαν μεγάλη επιρροή. Και τα δύο περιείχαν κωμικές αφηγήσεις με μουσικά νούμερα² και γι' αυτό θεωρούνται επίσης πρόδρομοι του μιούζικαλ (Παπαδημητρίου 2009: 56).

Σχετικά με την αφηγηματική δομή των ελληνικών κωμωδιών, υπάρχουν κάποιες συνηθισμένες θεματολογίες. Για παράδειγμα, είναι πολύ συνηθισμένο εραστές από διαφορετικές κοινωνικές τάξεις να «εκμεταλλεύονται» τις οικονομικές τους διαφορές προκειμένου να αποφύγουν ένα γάμο από συνοικέσιο³. Χαρακτηριστικό είναι επίσης στις κωμωδίες η τύχη από το πουθενά: απρόσμενος πλούτος χάρη σε ένα λαχείο ή κληρονομιά, εύρεση κάποιου θησαυρού κ.α. Επιπλέον, συχνές είναι και οι ψεύτικες ταυτότητες στην κωμωδία, οι οποίες τις περισσότερες φορές οφείλονται στην επιθυμία να αποκρύψει κάποιος την κοινωνική του κατάσταση για να προσεγγίσει ένα πρόσωπο που έχει ερωτευτεί (Παπαδημητρίου 2009: 55).

Όπως έχω προαναφέρει, η δεκαετία του 50' αποτελεί περίοδο κοινωνικής και οικονομικής ανασυγκρότησης για την μετεμφυλιακή Ελλάδα. Η αυξανόμενη παραγωγή κωμωδιών αντανακλά την όλο και μεγαλύτερη αισιοδοξία για το μέλλον. Η ταινία *Έλα στον Θείο* (1950) ήταν η πρώτη δημοφιλή κωμωδία του ελληνικού κινηματογράφου στις αρχές της δεκαετίας του 50' (Γκέλη 2014: 35-36).

Κωμωδίες συνεχίζουν να δημιουργούνται και την δεκαετία του 60', δεδομένου ότι το κοινό τις επιζητεί. Η διαφορά με την προηγούμενη δεκαετία είναι ότι πρόκειται για πιο εξελιγμένες και εκμοντερνισμένες ταινίες τόσο θεματολογικά όσο και τεχνικά. Ακόμα και όταν απαντώνται κοινά θέματα στις δύο δεκαετίες- όπως η αποκατάσταση της ανύπαντρης αδελφής ή κόρης- η προσέγγιση είναι διαφορετική. Για παράδειγμα, στην δεκαετία του 60' η συντηρητική στάση του πατέρα ή του αδελφού συνήθως διακωμωδείται ως ξεπερασμένη και η θέση της γυναίκας πλέον είναι διαφορετική, δεδομένου ότι διεκδικεί το δικαίωμά της στην επιλογή συντρόφου (Γκέλη 2014: 37-38).

Πέρα από την θεματολογία όμως, στις κωμωδίες του 60' προβάλλεται ένα σύγχρονο αστικό περιβάλλον το οποίο αποτυπώνεται στο εσωτερικό των σπιτιών, στις ακριβές βίλες και στην προβολή δημοφιλών τοποθεσιών για το καλοκαίρι. Είναι

² Τα μουσικά νούμερα είναι επεισόδια με μουσική και χορό που παρεμβάλλονται στην αφηγηματική ροή μιας ταινίας. Συχνά, φέρουν θεατρικά στοιχεία. Επίσης, ανάλογα με την περίπτωση χαρακτηρίζονται και μουσικοχορευτικά νούμερα. Όπως μπορεί κανείς να αντιληφθεί και από τα συνθετικά της λέξης, ο όρος αυτός υπονοεί την συνύπαρξη μουσικής και χορού.

³ Συνοικέσιο είναι ο παραδοσιακός τρόπος σύναψης γάμου όπου οι κηδεμόνες αποφασίζουν για τον σύντροφο των παιδιών τους, κυρίως για οικονομικούς λόγους (Δελβερούδη 2004: 184).

δηλαδή ολοφάνερη η προσπάθεια ανοικοδόμησης και εκσυγχρονισμού της Ελλάδας (Γκέλη 2014: 39).

Η κινηματογραφική παραγωγή *Μια ζωή την έχουμε* (1958) αποτελεί την πρώτη ταινία στα πρότυπα της τρελής κωμωδίας (screwball) του Χόλυγουντ. Αυτό το είδος κωμωδιών είναι πολύ κοντά στις ρομαντικές κομεντί και θα γνωρίσει μεγάλη έξαρση την δεκαετία του 60' (Γκέλη 2014: 41). Σύμφωνα με την Γκέλη (2014: 24), τα βασικά χαρακτηριστικά της κωμωδίας screwball στον αμερικάνικο κινηματογράφο είναι οι «γρήγοροι διάλογοι, ενδιαφέρουσα πλοκή, ένα αταίριαστο και συνήθως εκκεντρικό ζευγάρι, που βρίσκει τελικά το δρόμο της ασφαλούς ένταξης μέσα από τη συμφιλίωση και την άμβλυνση των αντιθέσεων». Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιας επιτυχημένης κωμωδίας είναι η ταινία *It Happened one night* (1934). Σε μια δύσκολη εποχή για την Αμερική τότε λόγω της οικονομικής ύφεσης, το κοινό αναζητά ένα νέο πολιτισμικό πλαίσιο που χαρακτηριστικά θα είναι η αταξική ουτοπία, η οποία είναι εφικτή χάρη στον έρωτα και τον γάμο- δεσμοί ικανοί να σπάσουν το κοινωνικό και οικονομικό χάσμα (Γκέλη 2014: 24).

Στα τέλη της δεκαετίας του 50' γυρίζονται οι πρώτες εμπορικές κομεντί. Ειδικά την δεκαετία του 60', οι κομεντί κατακλύζονται από αστικές εικόνες: Συχνά, οι κεντρικοί ήρωες είναι παιδιά μεγαλοαστών, βιομηχάνων ή εφοπλιστών και προβάλλονται μοντέρνα διαμερίσματα, πολυτελείς βίλες, διακοπές σε ακριβά ξενοδοχεία, κοσμικές δεξιώσεις κλπ. Όλες αυτές οι μοντέρνες εικόνες σχετίζονται με την ευρύτερη πρόοδο και ανανέωση που γνωρίζει η Ελλάδα εκείνη την περίοδο. Μάλιστα, η έγχρωμη εικόνα είναι καθοριστική στην ανάδειξη των ρομαντικών κομεντί ως ένα από τα δημοφιλέστερα είδη κωμωδίας την δεκαετία του 60' (Γκέλη 2014: 40-42).

Τέλος, κατά την Γκέλη (2014: 39-40), οι ελληνικές φαρσοκωμωδίες «απεικονίζουν γραφικούς τύπους, συχνά αφελείς με μειωμένη αντίληψη και την ελάχιστη ή καθόλου μόρφωση». Αυτοί οι τύποι συνήθως ζούνε στην επαρχία μέχρι που αναγκάζονται να την εγκαταλείψουν και να πάνε σε αστικό περιβάλλον για βιοποριστικούς λόγους. Κατ' αυτό τον τρόπο θίγεται τόσο η εσωτερική όσο και η εξωτερική μετανάστευση που ήταν έντονη στις δεκαετίες 50-60'. Η ελληνική φαρσοκωμωδία διατήρησε την ίδια θεματολογία, τίτλους και χαρακτήρες χωρίς σημαντικές τροποποιήσεις, γεγονός που την κατέστησε στάσιμη και λιγότερο δημοφιλή. Οι μόνες εμπορικές φαρσοκωμωδίες ήταν αυτές που πρωταγωνίστησε ο Θανάσης Βέγγος στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 60' (Γκέλη 2014: 40).

2. Η μουσική στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο

2.1. Ο ρόλος της μουσικής στον κινηματογράφο

Η μουσική λειτούργησε συνοδευτικά σε πολλές θεατρικές μορφές του 19^{ου} αιώνα και για πρακτικούς λόγους διατήρησε αυτό τον ρόλο και στον κινηματογράφο (Gorbman 2006: 84). Αρχικά, αντικαθιστούσε την έλλειψη ήχου την βωβή εποχή⁴ και επικάλυπτε τον θόρυβο του προβολέα και του απαίδευτου κοινού. Ωστόσο, γρήγορα το κοινό και οι προβολείς έπαψαν να προκαλούν θόρυβο, δημιουργήθηκαν ειδικοί χώροι προβολής κινηματογραφικών ταινιών και επήλθε ο συγχρονισμένος με την εικόνα ήχος. Παρά τις εξελίξεις, η μουσική δεν έπαψε να πλαισιώνει τις ταινίες ακόμα και όταν έχασε τον αρχικό της ρόλο (Kalinak 2022: 40-41).

Η σχέση μουσικής και εικόνας στον κινηματογράφο αποτελεί ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον θέμα προς ακαδημαϊκή μελέτη. Στόχος της σύγχρονης μουσικολογίας του κινηματογράφου είναι να εντοπίσει τους παράγοντες που συμβάλουν στην διαμόρφωση του κινηματογραφικού ηχοτοπίου. Οι μελετητές δεν αντιμετωπίζουν την μουσική και τον κινηματογράφο μόνο ως καλλιτεχνικά έργα αλλά ως πολιτισμικές εκφάνσεις μιας οπτικοακουστικής αναπαράστασης (Πουλάκης 2015: 26-27). Εκκινώντας λοιπόν από την αρχή ότι ο κινηματογράφος και η μουσική αποτελούν πολιτισμικά μορφώματα, ουσιαστικά δεχόμαστε ότι δεν είναι αυτόνομα, αλλά φέρουν ιστορικό και πολιτισμικό νόημα και επιδέχονται κοινωνικής ερμηνείας (Πουλάκης 2011: 98).

Τι είναι ωστόσο η κινηματογραφική μουσική; Σε πρώτη φάση θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για την «τέχνη των οργανωμένων ήχων σε σχέση με τις κινούμενες εικόνες» (Πουλάκης 2015: 11). Ωστόσο ο όρος «κινηματογραφική μουσική», τόσο αναλυτικά όσο και πρακτικά, είναι δύσκολο να προσδιοριστεί και υπάρχουν αρκετές διαφωνίες, καθώς το νόημα της μουσικής στον κινηματογράφο διαφοροποιείται ανάλογα με το πλαίσιο. Συνεπώς, καλό είναι να την προσεγγίζουμε στηριζόμενοι στα συμφραζόμενά της (Πουλάκης 2015: 11-12).

Συνήθως, χρησιμοποιείται ο όρος που βασίζεται στην θεωρία περί διαχωρισμού των αισθήσεων και κατ' επέκταση των τεχνών. Σύμφωνα με αυτόν, η μουσική είναι

⁴ Η βωβή εποχή ή αλλιώς βουβός κινηματογράφος αναφέρεται στην περίοδο που οι ταινίες δεν είχαν ηχητικούς διαλόγους, λόγω τεχνικής ανεπάρκειας.

αυτόνομη και διακριτή από τις άλλες μορφές καλλιτεχνικής δημιουργίας. Έτσι, σε επιτελέσεις όπως η όπερα, που εμπερικλείει το θέατρο και την μουσική, ή το μπαλέτο, που στηρίζεται στον χορό και τη μουσική, πάντα επικρατεί μια εκ των τεχνών. Στα συγκεκριμένα παραδείγματα η μουσική υπερισχύει σε σχέση με την δραματική τέχνη και ο χορός έναντι της μουσικής αντίστοιχα. Σε αυτή την βάση, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η εικόνα και ο ανθρώπινος λόγος είναι επικρατέστερα της μουσικής και του ευρύτερου ηχοτοπίου στον κινηματογράφο (Πουλάκης 2015: 11-12). Ωστόσο, αυτό δεν ισχύει σε όλες τις περιπτώσεις, όπως στο μιούζικαλ που θα εξετάσουμε στην επόμενη ενότητα.

Η Claudia Gorbman διακρίνει την κινηματογραφική μουσική σε διηγητική, μη διηγητική και μετα-διηγητική. Διηγητική είναι η μουσική της οποίας η ηχητική πηγή συνιστά μέρος της κινηματογραφικής αφήγησης (Πουλάκης 2015: 13-14 και 34). Για παράδειγμα, αν δούμε ένα δίσκο να παίζει μουσική στο πικ-απ ή μια τραγουδίστρια να τραγουδά κλπ. έχουμε διηγητική μουσική. Μη διηγητική είναι η μουσική που υπάρχει στο ηχητικό αλλά όχι στο οπτικό πεδίο της ταινίας. Πρόκειται για την μουσική υπόκρουση την οποία ακούνε οι θεατές αλλά όχι οι χαρακτήρες της ταινίας (Gorbman 2006: 81, Πουλάκης 2015: 13-14). Τέλος, μεταδιηγητική είναι η μουσική που εμφανίζεται σε διαφορετικό από το αρχικό αφηγηματικό πλαίσιο της ταινίας. Σύμφωνα με τον Πουλάκη (2015: 14), «η διηγητική μουσική ενισχύει την ρεαλιστική διάσταση, συμπληρώνοντας το αφηγηματικό σκέλος της ταινίας. Η μη διηγητική μουσική προσθέτει στο φιλικό κείμενο εξω-αφηγηματικούς συμβολισμούς, οι οποίοι κινούνται στην σφαίρα της μυθοπλαστικής περιγραφής. Τέλος, η μεταδιηγητική μουσική αναιρεί την κύρια αφηγηματική ροή της ταινίας και μεταφέρει την κινηματογραφική δράση σε ένα διυποκειμενικό επίπεδο ερμηνείας, υπερβαίνοντας τα όρια των άλλων κατηγοριών».

Ο κινηματογράφος είναι η κατεξοχήν μορφή τέχνης που αφηγείται ιστορίες (Kalinak 2022: 31). Στην αφηγηματική κινηματογραφική θεωρία υπάρχουν δύο βασικές διακριτές έννοιες: Η «διήγηση» και η «αφήγηση». Η διήγηση αφορά τον φανταστικό χωροχρόνο όπου υπάρχουν οι χαρακτήρες του έργου και εκτυλίσσεται η πλοκή της ταινίας, ενώ η αφήγηση αναφέρεται στον ξεχωριστό τρόπο που αποτυπώνεται κινηματογραφικά ο εκάστοτε φανταστικός κόσμος καθώς και στον τρόπο πρόσληψής του από τους θεατές. Συνεπώς, η μουσική διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στην αφηγηματική κατασκευή της ταινίας, δεδομένου ότι η

κινηματογραφική αφήγηση στηρίζεται και στον οπτικό και στον ηχητικό παράγοντα (Πουλάκης 2017: 77).

Μολονότι η παρουσία της μουσικής είναι ισχυρή στον κινηματογράφο, συνήθως περνάει απαρατήρητη κατά την παρακολούθηση μιας ταινίας. Γιατί λοιπόν πρέπει να θεωρήσουμε την κινηματογραφική μουσική σημαντική αφού η πλειοψηφία του κοινού δεν της δίνει σημασία; Γιατί η κινηματογραφική μουσική επιδρά στο ασυνείδητο του ανθρώπου κατευθύνοντας τις αντιδράσεις και τα συναισθήματά μας (Kalinak 2022: 9 και 17). Δύο είναι οι βασικές λειτουργίες της μουσικής στον κινηματογράφο. Πρώτον, νοηματοδοτεί την κινούμενη εικόνα χάρη στους πολιτισμικούς της κώδικες. Δεύτερον, επικαλύπτει τα τεχνικά ζητήματα του κινηματογράφου όπως το μοντάζ και το κάδρο (Gorbman 2006: 85-86). Εμείς θα εστιάσουμε στην πρώτη λειτουργία.

Σύμφωνα με τον Altman, η εικόνα, η μουσική και ο ήχος στον κινηματογράφο προκύπτουν από το γενικότερο πολιτισμικό ηχοτοπίο της κουλτούρας που ανήκουν (Πουλάκης 2015: 16). Άρα, η μουσική συμβάλει καθοριστικά στην ιδεολογική και πολιτισμική σύσταση της ταινίας. Μελετώντας την κινηματογραφική μουσική μέσα από μια εθνομουσικολογική και ανθρωπολογική ματιά είμαστε σε θέση να εξετάσουμε την διαλεκτική σχέση θεατών, κουλτούρας, κινηματογράφου και μουσικής (Πουλάκης 2011: 57 και 203).

Συνήθως, ο μουσικός επιμελητής της ταινίας υπηρετεί τις βλέψεις του σκηνοθέτη για τον τρόπο λειτουργίας της μουσικής σε μια ταινία. Η μουσική για τον κινηματογράφο μπορεί να είναι ένα δημοφιλές τραγούδι, μια πρωτότυπη σύνθεση ή συλλογή προϋπάρχουσας μουσικής, μια αυτοσχέδια συνοδεία κ.α. και δύναται να έχει πολλαπλές λειτουργίες. Για παράδειγμα, μπορεί να προκαλέσει μια συγκεκριμένη διάθεση ή να δημιουργήσει μια ορισμένη ατμόσφαιρα. Ακόμα, είναι σε θέση να τραβήξει την προσοχή σε στοιχεία της οθόνης, βοηθώντας μας να κατανοήσουμε κατά αυτό τον τρόπο λεπτομέρειες της πλοκής και της αφηγηματικής ροής. Μάλιστα, μπορεί να συμβάλλει στην ενίσχυση ή τον προΐδεασμό της αφηγηματικής εξέλιξης και να επηρεάσει τον τρόπο ανταπόκρισής μας σε αυτήν. Μπορεί επίσης να διασαφηνίσει τι κίνητρα έχουν οι χαρακτήρες, βοηθώντας μας έτσι να κατανοήσουμε την σκέψη τους. Κατ' επέκταση μας παρέχει την δυνατότητα να διεισδύσουμε στην ψυχολογία τους. Προκαλεί λοιπόν συναισθήματα που δεν θα είχαμε βλέποντας απλά την οθόνη, διαμορφώνοντας έτσι την αντίληψή μας (Kalinak 2022: 9-10 και 15).

Η μουσική, φέροντας όλες αυτές τις λειτουργίες μας εμπλέκει συναισθηματικά και κρατά αδιάλειπτη την προσοχή μας κατά την παρακολούθηση μιας ταινίας. Βεβαίως, η κινηματογραφική μουσική δεν επιτελεί ταυτόχρονα όλες τις παραπάνω λειτουργίες. Ωστόσο, η μουσική στον κινηματογράφο είναι σημαντική ακριβώς χάρη σε όλες αυτές τις δυνατότητες που καθιστούν πιο ρεαλιστικό το βίωμα μιας ταινίας (Kalinak 2022: 9-10).

Μολονότι η μουσική είναι ένα παγκόσμιο φαινόμενο δεν μπορούμε σε καμία περίπτωση να την θεωρήσουμε παγκόσμια γλώσσα. Για παράδειγμα, διαφορετικές λειτουργίες επιτελεί η μουσική στον κινηματογράφο του Χόλυγουντ από αυτές του ινδικού κινηματογράφου κλπ. Κάθε πολιτισμική παράδοση έχει διαμορφώσει τις δικές της πρακτικές όσον αφορά την χρήση της μουσικής στον κινηματογράφο. Παρόλα αυτά όμως, οι εκφραστικές δυνατότητες της μουσικής διαπερνούν τα σύνορα καθώς όλες οι κινηματογραφικές παραδόσεις ανά τον κόσμο αξιοποιούν την μουσική για να επηρεάσουν τον τρόπο που προσλαμβάνουν οι θεατές μια ταινία (Kalinak 2022: 18-19 και 22).

Το νόημα της κινηματογραφικής μουσικής έγκειται στην λειτουργία της τόσο ως μουσική πρακτική όσο και ως κινηματογραφική πρακτική. Ακόμα και όταν διανέμεται ως καθαρά μουσικό προϊόν δεν παύει να έχει ως πλαίσιο αναφοράς τον κινηματογράφο. Συνεπώς, η κινηματογραφική μουσική αποτελεί ένα υβριδικό είδος. Ωστόσο, η κινηματογραφική μουσική δεν σταματά να είναι μουσική, και συνεπώς όπως ισχύει σε κάθε εννοιολογικό σύστημα, στηρίζεται σε συγκεκριμένες φόρμες, δομές και μοτίβα που την καθιστούν κατανοητή (Kalinak 2022: 21-22).

Στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου, όταν πρωτοεμφανίστηκε η κινηματογραφική μουσική, η δυτική μουσική ήταν αυτή που άσκησε την σημαντικότερη επιρροή παγκοσμίως. Με τον όρο “δυτική μουσική” αναφερόμαστε στα μουσικά είδη που στηρίζονται στο ευρωπαϊκό μουσικό σύστημα, με το οποίο είναι εξοικειωμένη η πλειοψηφία των αγγλόφωνων θεατών (Kalinak 2022: 22).

Η κινηματογραφική μουσική συχνά χρησιμοποιεί μουσικά κλισέ. Λέγοντας μουσικά κλισέ, εννοούμε στερεότυπες μουσικές αναπαραστάσεις τις οποίες συναντάμε επανειλημμένα στις κινηματογραφικές ταινίες. Σύμφωνα με τον Πουλάκη (2011: 140), «η μουσική μέσω προκατασκευασμένων και πολυχρησιμοποιημένων συμβάσεων οπτικοακουστικής σύνδεσης της κινηματογραφικής εικόνας και του μουσικού ήχου αποκτά μια αναπαραστατική επάρκεια». Η πρακτική αξιοποίησης μουσικών στερεοτύπων θεμελιώνεται πάνω σε ψυχολογικές και πολιτισμικές

διαδικασίες και αποτελεί χρήσιμο εργαλείο στην αφηγηματική τεχνική του κινηματογράφου (Πουλάκης 2011: 140).

Βασικές ιδιότητες της μουσικής είναι η μελωδία, η αρμονία, ο ρυθμός και το ηχόχρωμα. Είναι πιο εύκολο να κατανοήσουμε αυτές τις ιδιότητες αναλογιζόμενοι τις μουσικές συμβάσεις που κινητοποιούν το θυμικό μας συνειρμικά. Όπως αναφέρει η Kalinak (2022: 28), «οι μουσικές συμβάσεις είναι βαθιά ριζωμένες σε έναν πολιτισμό και λειτουργούν ως ένα είδος μουσικού συλλογικού ασυνείδητου, επηρεάζοντας τους ακροατές ακόμα και αν δεν το αντιλαμβάνονται». Θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι μουσικές συμβάσεις αποτελούν ένα κοινό πολιτισμικό βίωμα, και η αναμενόμενη ανταπόκριση σε αυτές, δεν απαιτεί την συνειδητή αναγνώρισή τους (Kalinak 2022: 27-28).

Είναι πασιφανές πως οι δημιουργοί κινηματογραφικής μουσικής-δυτικής ή μη μουσικής εκπαίδευσης- βασίζονται σε αυτές τις μουσικές συμβάσεις προκειμένου να κατευθύνουν την συναισθηματική αντίδραση του κοινού. Ωστόσο, οι μουσικές συμβάσεις δεν έχουν κοινές λειτουργίες σε παγκόσμιο επίπεδο και ούτε είναι πάντα διαχρονικές ακόμα και στο πλαίσιο του ίδιου πολιτισμού. Για παράδειγμα, στο Χόλυγουντ τα χάλκινα πνευστά σημαίνουν ηρωισμό ενώ σε ταινίες του Μπόλγουντ αχρειότητα. Ωστόσο, κάποιες φορές οι συνθέτες κινηματογραφικής μουσικής παραβιάζουν τις μουσικές συμβάσεις προκαλώντας έτσι ενδιαφέρουσες αντιδράσεις. Επίσης, οι σύγχρονοι συνθέτες κινηματογραφικής μουσικής στο Χόλυγουντ εντάσσουν στις δημιουργίες τους μουσικές συμβάσεις και από άλλες μουσικές κουλτούρες του κόσμου ώστε να κατευθύνουν και να επηρεάσουν την αντίληψη του κοινού (Kalinak 2022: 28-30).

Η μουσική δίνει νόημα στην ταινία συνεργαζόμενη και με άλλους παράγοντες της αφήγησης όπως τα σκηνικά, η φωτογραφία, η υποκριτική, το μοντάζ, οι διάλογοι και ο ήχος. Όταν για παράδειγμα τα έγχορδα παίζουν τρέμολο η μουσική δεν συμβάλει απλά στην ενίσχυση της αγωνίας που ήδη υπάρχει στην εικόνα αλλά αποτελεί στοιχείο της διαδικασίας που προκαλεί την αγωνία. Όπως ακριβώς η μουσική καθιστά σαφές το νόημα της εικόνας κατά τον ίδιο τρόπο η εικόνα συγκεκριμενοποιεί την μουσική, περιορίζοντάς την σε ένα πλαίσιο αναφοράς. Διαφορετικά, η μουσική χωρίς τους παραπάνω παράγοντες θα ήταν αόριστη (Kalinak 2022: 33-35).

Ο τρόπος που λειτουργεί ιδεολογικά η κινηματογραφική μουσική έχει απασχολήσει τους σύγχρονους μελετητές της. Πιο συγκεκριμένα, έχουν ερευνήσει πώς έννοιες όπως η ιστορία, το γένος, η σεξουαλικότητα, το φύλο, η κοινωνική τάξη

και η εθνική ταυτότητα κωδικοποιούνται σε μια κινηματογραφική παρτιτούρα (Kalinak 2022: 46).

Ένα κλασικό παράδειγμα, είναι η γυναικεία σεξουαλικότητα. Οι συνθέτες του Χόλυγουντ στηρίχθηκαν σε μια σειρά από στερεότυπες μουσικές συμβάσεις για να την αναπαραστήσουν. Για παράδειγμα, στις ταινίες των δεκαετιών του 1940 και 1950 είθισται να ακούμε σαξόφωνα και μπλουζ μελωδίες για γυναίκες με έντονη σεξουαλικότητα και βιολιά και ανοδικά περάσματα για ενάρετες φιλενάδες, συζύγους και ιδιαίτερα μητέρες. Κατά αυτό τον τρόπο, κωδικοποιήθηκε μια σειρά αντιδράσεων και ηθικών κρίσεων που ήταν συμβατές με τις επικρατούσες πολιτισμικές αξίες για την γυναικεία σεξουαλικότητα (Kalinak 2022: 45-46).

Κλείνοντας, θα ήθελα να συγκρατήσουμε τρία σημεία. Πρώτον, ότι η κινηματογραφική μουσική διαμορφώνεται μέσα σε μια κουλτούρα και κατανοείται από τους ανθρώπους. Το γεγονός ότι θυμόμαστε την μουσική μιας ταινίας μετά την προβολή της ή επιθυμούμε να ξανακούσουμε το σάουντρακ μιας ταινίας φανερώνει πως ένα σημαντικό μέρος της κινηματογραφικής μουσικής γίνεται συνειδητά αντιληπτό από τον θεατή (Kalinak 2022: 47). Δεύτερον, ότι η καταλληλότητα ή ακαταλληλότητα της μουσικής στον κινηματογράφο εξαρτάται από το πολιτισμικό πλαίσιο που προορίζεται να ενταχθεί. Ο σκηνοθέτης αξιοποιεί την μουσική με σκοπό να αποδώσει τον κινηματογραφικό τόπο και χρόνο αλλά και τις ιδιαίτερες πολιτισμικές ταυτότητες (Πουλάκης 2011: 205-206). Τρίτον, ότι η μουσική δεν είναι κατώτερη της κινηματογραφικής εικόνας και του νοήματος, ούτε απλά συνυπάρχει με αυτά, αλλά συμβάλλει ενεργά στην βιοματική πρόσληψη της ταινίας. Όλα αυτά γίνονται ακόμα πιο φανερά μέσα στο πλαίσιο μιας εθνικής κινηματογραφίας όπως η ελληνική, που θα εξετάσουμε παρακάτω (Πουλάκης 2017: 78).

2.2. Μουσικές-κινηματογραφικές λειτουργίες και πρακτικές

Η ελληνική κινηματογραφική μουσική είναι αποτέλεσμα αλληλεπίδρασης οικονομικών, κοινωνικών και πολιτισμικών παραγόντων. Πρόκειται για κατ' εξοχήν δημοφιλή μουσική καθώς σχετίζεται με τον κινηματογράφο που ήταν δημοφιλές μέσο την εποχή που μελετάμε. Οι δισκογραφικές και οι κινηματογραφικές εταιρείες στην Ελλάδα συνεργάζονταν εμπορικά και καλλιτεχνικά για την μαζική προώθηση των προϊόντων τους. Συνήθως, μαζί με την ταινία κυκλοφορούσαν και μουσικοί δίσκοι

που περιλάμβαναν τραγούδια και μουσική από την ταινία. Συνεπώς, η μουσική παραγωγή επωφεληθήκε ιδιαιτέρως από την συνεργασία της με τον κινηματογράφο, ο οποίος τότε είχε μεγάλη απήχηση. Αλλά και ο κινηματογράφος επωφεληθήκε σημαντικά από την μουσική, επειδή όσοι δεν είχαν δυσκολία σπίτι τους, πήγαιναν στον κινηματογράφο για να ακούσουν μουσική. Έτσι, ο κινηματογράφος συνδύαζε δύο είδη διασκέδασης σε ένα (Πουλάκης 2018: 124 και 142-143).

Αυτό φανερώνει ότι η μουσική στον ΠΕΚ ήταν καθοριστική για την επιτυχία μιας ταινίας. Γι' αυτό η εταιρεία Φίνος Φιλμ πρόσεξε ιδιαίτερα την αισθητική και την εμπορική διάσταση της κινηματογραφικής μουσικής. Σε μια συνέντευξη του ο Νίκος Αυγέρης δηλώνει πως ο Φίνος συνεργαζόταν με τους καλύτερους μουσικούς της αγοράς και αυτό γιατί μια ταινία είχε περισσότερες προοπτικές όταν οι συντελεστές της ήταν διάσημοι. Ονόματα όπως ο Φίνος, η Βουγιουκλάκη, ο Χατζηδάκης τραβούσαν τους ανθρώπους στις κινηματογραφικές αίθουσες. Ο Φίνος λοιπόν συνεργαζόμενος με συνθέτες όπως ο Πλέσσας και επενδύοντας τις ταινίες του μόνο με πρωτότυπη μουσική- τα δικαιώματα της οποίας είχε στην κατοχή του- διασφάλισε την ποιότητα και την επιτυχία των ταινιών του (Πουλάκης 2018: 13, 123-126, 140 και 142).

Το κοινό στον ελληνικό κινηματογράφο δεν είναι ενιαίο αλλά χωρίζεται σε κατηγορίες. Κάθε κατηγορία έχει και το δικό της μουσικό γούστο. Εκεί στηρίχθηκε σε μεγάλο βαθμό και η εμπορική επιτυχία του κινηματογράφου (Μυλωνάς 2001: 74-75). Έτσι συναντάμε δυτικότροπα είδη, ελληνική λαϊκή μουσική ή και μίξη αυτών. Δεν είναι λίγες οι φορές που για την παραγωγή κινηματογραφικής μουσικής συνεργάστηκαν δυτικές ορχήστρες με λαϊκούς οργανοπαίχτες. Ειδικότερα το μπουζούκι, καθιστούσε προσιτή την λόγια δυτική μουσική στο ευρύ κοινό. Πέρα όμως από τις κλασικές και λαϊκές ορχήστρες στις ταινίες της Φίνος Φιλμ, την παρουσία τους δίνουν και ορχήστρες τζαζ, ποπ ελαφράς και άλλων ειδών δημοφιλούς μουσικής, οι οποίες κάποιες φορές συμπράττουν με κλασικές ορχήστρες (Πουλάκης 2011: 136-138).

Οι προτιμήσεις στα μέσα της δεκαετίας του 50' αποτυπώνονται στην μουσική και τον χορό της ταινίας *Χαρούμενο Ξεκίνημα* (1954). Εδώ επικρατούν δυο κατηγορίες μουσικών υφών: Η πρώτη εμπερικλείει το αθηναϊκό τραγούδι, την καντάδα και την οπερέτα ενώ η δεύτερη την τζαζ και την λατινοαμερικάνικη μουσική. Η πρώτη κατηγορία είναι αντιπροσωπευτική ενός πιο παλιού σταδίου εκδυτικοποίησης της Ελλάδας ενώ η δεύτερη εκφράζει τις σύγχρονες μόδες της εποχής. Η καντάδα, το

αθηναϊκό τραγούδι και η οπερέτα ήταν τα πιο δημοφιλή μουσικά είδη, όλα στηριγμένα σε δυτικούς τρόπους. Η καντάδα και το αθηναϊκό τραγούδι έκαναν την εμφάνισή τους στα τέλη του 19^{ου} αι. και παρήκμασαν την μεταπολεμική εποχή. Η ελληνική οπερέτα -έχοντας λάβει επιδράσεις από την γαλλική και βιεννέζικη οπερέτα- ήταν πολύ δημοφιλής τη δεκαετία του 1920 και επηρέασε σημαντικά την ελληνική ελαφρά μουσική. Οι λατινικοί ρυθμοί, η Τζαζ και άλλες μουσικές, έφτασαν αργότερα στην Ελλάδα από την Ευρώπη και τις ΗΠΑ λόγω των δίσκων και του ραδιοφώνου. Μολονότι διαφέρουν μεταξύ τους τα παραπάνω μουσικά είδη, φανερώνουν την επιρροή της Δύσης στην ελληνική μουσική και τις ελληνικές προτιμήσεις εν γένει. Μέσα από την χρήση δυτικότροπων ειδών μουσικής ουσιαστικά προωθείται μια δυτικοποιημένη και εκσυγχρονισμένη πολιτισμική ταυτότητα για την Ελλάδα. Αυτή ήταν η κυρίαρχη μουσική τάση μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 60', ιδιαίτερα στα μιούζικαλ, και απευθυνόταν κυρίως στα μεσαία αστικά στρώματα (Παπαδημητρίου 2009: 106-107 και 111).

Από την άλλη, οι ταινίες που απευθύνονταν στα λαϊκά στρώματα χρησιμοποιούσαν κυρίως ρεμπέτικο τραγούδι μεταξύ των οποίων πολλά μελό, κωμωδίες και μιούζικαλ. (Δερμεντζόπουλος 2004: 274). Το μπουζούκι ήταν το κατεξοχήν όργανο ρεμπέτικης μουσικής, η οποία καλλιεργήθηκε μεταξύ των περιθωριακών ομάδων της κατώτερης τάξης στις πόλεις της Μικράς Ασίας, στα νησιά του Αιγαίου και στα κεντρικά λιμάνια της Ελλάδας. Ήταν μια πτυχή της μουσικής παράδοσης της Ανατολικής Μεσογείου και είχε πολλά κοινά στοιχεία με την τούρκικη μουσική. (Παπαδημητρίου 2009: 170).

Πολλοί απέρριψαν την άποψη ότι το ρεμπέτικο είναι ελληνική μουσική γιατί αποτύπωνε τον τρόπο ζωής και τις αξίες των μη προνομιούχων. Μολονότι το ρεμπέτικο άρχισε να επεκτείνεται στην ηπειρωτική χώρα στις αρχές του 1920, οι αντιδράσεις γύρω από το είδος φανερώθηκαν κατά την διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου (1945-49) όπου οι αντιλήψεις για την εθνική ταυτότητα ήταν διαφορετικές και συχνά αντίθετες. Η διάδοση της ρεμπέτικης μουσικής απειλούσε τα ελληνικά ιδανικά της μεσαίας τάξης, η οποία θεωρούσε αυτό το μουσικό είδος αισθητικά και ηθικά κατώτερο, τουρκόφερτο και χωρίς καλλιτεχνική αξία. Γι' αυτό και σε κάποιες ταινίες παρωδείται η ρεμπέτικη μουσική. Από την άλλη, οι υπέρμαχοι του ρεμπέτικου το θεωρούσαν αισθητικά όμορφο και αυθεντικό και αναγνώριζαν θετικά την υβριδικότητά του με το επιχείρημα ότι έφερε στοιχεία από το Βυζάντιο, την Ανατολή και την ελληνική δημοτική μουσική (Παπαδημητρίου 2009: 170).

Με το πέρασμα του χρόνου, η ρεμπέτικη μουσική γινόταν όλο και πιο δημοφιλής μέχρι που έφτασε να αποτελεί την μουσική του ελληνικού έθνους στην δεκαετία του 1960. Η μεσαία τάξη αποδέχτηκε το είδος, γεγονός που επηρέασε το περιεχόμενο και την μορφή του. Ενώ αρχικά η θεματολογία ήταν γύρω από την περιθωριοποίηση, τα ναρκωτικά και την ωμότητα της αστυνομίας, πλέον καταπιάνεται με τον έρωτα, τις χαρές και τις δυσκολίες της δουλειάς. Ουσιαστικά, το μπουζούκι ήταν το μόνο στοιχείο που επιβίωσε σε αυτό το είδος. Όμως, ακόμα και το ίδιο το όργανο άλλαξε καθώς από τρίχορδο έγινε τετράχορδο, αποκτώντας μεγαλύτερες δεξιοτεχνικές διαστάσεις (Παπαδημητρίου 2009: 171).

Η δημοφιλία της ρεμπέτικης μουσικής ως λαϊκό είδος και η εθνικοποίηση του μπουζουκιού οφείλονταν στην δουλειά των εθνικών συνθετών Μάνου Χατζηδάκη, Μίκη Θεοδωράκη και Σταύρου Ξαρχάκου, οι οποίοι διαμόρφωσαν το κίνημα της έντεχνης λαϊκής μουσικής. Στόχος του κινήματος ήταν να ανυψωθεί η λαϊκή σε καλλιτεχνική δημιουργία συνδυάζοντας την δυτική αρμονία και ενορχήστρωση με ρεμπέτικα μουσικά στοιχεία. Κατά αυτόν τον τρόπο, η λαϊκή μουσική -με κεντρικό όργανο το μπουζούκι- αποτέλεσε το σύμβολο του έθνους (Παπαδημητρίου 2009: 171).

Η θέση του δημοφιλούς τραγουδιού είναι ιδιαίτερη στην μουσική του ΠΕΚ. Κάποιες φορές έχει σχέση με την πλοκή και κάποιες άλλες όχι. Όσον αφορά την πρώτη περίπτωση, πολλές φορές ένα διηγητικό τραγούδι αντικατοπτρίζει τα συναισθήματα των ηρώων ή την άποψη του σκηνοθέτη για γεγονότα της πλοκής (Πουλάκης 2017: 84). Όσον αφορά την δεύτερη περίπτωση, πολύ συχνά διάσημοι τραγουδιστές/ριες δημοφιλούς μουσικής εμφανίζονται σε μουσικά κέντρα ή ταβέρνες όπου παρεβρίσκονται οι ήρωες της ταινίας (Πουλάκης 2018: 138). Η Μαρινέλλα, ο Γιώργος Ζαμπέτας, ο Γιάννης Πουλόπουλος, ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης, η Μαίρη Λίντα και Μανώλης Χιώτης αποτελούν κάποια από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα. Συχνά, ο κινηματογράφος αποτέλεσε χώρο δοκιμής των τραγουδιών από τις δισκογραφικές εταιρείες, οι οποίες ήλεγχαν την ανταπόκριση του κοινού πριν κυκλοφορήσουν τους δίσκους τους. Πολλά από αυτά τα τραγούδια, γίνονται λοιπόν επιτυχίες και εκτός κινηματογραφικού πλαισίου ενώ παράλληλα ο κινηματογράφος ενσωμάτωνε και τραγούδια που ήταν ήδη γνωστά στο ευρύ κοινό με στόχο να προσελκύσει θεατές (Πουλάκης 2018: 138-139).

Το φεστιβάλ λαϊκού τραγουδιού που ξεκίνησε στην Αθήνα και έπειτα στην Θεσσαλονίκη στην δεκαετία του 60' αποτέλεσε έναν χώρο όπου οι δισκογραφικές και

οι κινηματογραφικές εταιρείες εντόπιζαν συνθέτες και τραγουδιστές για συνεργασία, κυρίως του ελαφρού ή ελαφρολαϊκού είδους. Σε αυτό συμμετείχαν νέοι συνθέτες και παρουσιάζονταν νέα τραγούδια. Το Φεστιβάλ αυτό ήταν ένας χώρος όπου μπορούσε να καταλάβει κανείς τι έχει ανταπόκριση στο ευρύ κοινό και οι προτάσεις των δισκογραφικών και κινηματογραφικών παραγωγών ήταν μια καλή ευκαιρία προβολής και οικονομικού κέρδους για τους συνθέτες και τους μουσικούς (Πουλάκης 2018: 141-142).

Το τραγούδι στις ταινίες αποτελούσε μόδα εκείνη την εποχή. Ένα τραγούδι συχνά γέμιζε μια ολόκληρη σκηνή ενώ δεν είναι λίγες οι φορές που η αφήγηση κάποιων ταινιών βασίζεται πλήρως σε ένα τραγούδι. Πρόκειται για τα λεγόμενα θεματικά τραγούδια, τα οποία μπορεί να συνδέονται με ένα συγκεκριμένο τόπο, χρόνο, θέμα, γεγονός, κατάσταση ή χαρακτήρα της ταινίας. Τα θεματικά τραγούδια σχετίζονται με την πλοκή και την εξέλιξη του έργου και είναι πολύ σημαντικά. Συχνά στον ΠΕΚ, ένα βασικό θέμα αποτελεί την βάση όλης της μουσικής επένδυσης της ταινίας. «Στις περιπτώσεις που ολόκληρη η ταινία στηρίζεται σε ένα συγκεκριμένο τραγούδι, συχνά αυτό μετασχηματίζεται από διηγητική σε μη διηγητική μουσική μέσω διαφόρων παραλλαγών στην υφή, την ενορχήστρωση, τη δομή και το είδος του αλλά και μέσω απαλοιφής του φωνητικού του μέρους και τη διατήρηση μόνο της μουσικής» (Πουλάκης 2018: 148).

Από τα θεματικά τραγούδια επωφελούνται τόσο οι δισκογραφικές όσο και οι κινηματογραφικές εταιρείες, καθώς με αυτόν τον τρόπο αλληλοπροωθούν τα προϊόντα τους. Ο συσχετισμός ενός μουσικού θέματος με μια κινηματογραφική ταινία αποτελεί τον πλέον αποτελεσματικό εμπορικό μηχανισμό. Χάρη στην μουσική μπορεί κανείς εύκολα να ανακαλέσει το έργο και τους ήρωες του ή και να μάθει για την ύπαρξη μιας σχετικής ταινίας και από την ανάποδη, χάρη σε μια ταινία μπορεί κανείς εύκολα να αγαπήσει την μουσική της και να την αγοράσει. Για παράδειγμα, το τραγούδι *Άνοιξε Πέτρα* από την ταινία *Γοργόνες και Μάγκες* (1968) συνέβαλε καθοριστικά στην εμπορική επιτυχία της καθώς έγινε ιδιαίτερα αγαπητό από το ελληνικό κοινό (Πουλάκης 2011: 128-129).

Η θεματική παραλλαγή αποτελεί μια από τις βασικότερες πρακτικές της μουσικής για κινηματογράφο γιατί εξασφαλίζει ταυτόχρονα την μουσική συνοχή και την μουσική ποικιλία. Πολλές φορές το βασικό μουσικό θέμα της ταινίας είναι το βασικό θέμα των τίτλων αρχής και τέλους. Συχνά μάλιστα, τα θεματικά μοτίβα της μουσικής των τίτλων αρχής αποτελούν την βάση για την μουσική επένδυση όλης της ταινίας

(Πουλάκης 2011: 129-131). Στην περίπτωση του μιούζικαλ, η μουσική επένδυση στα αφηγηματικά μέρη στηρίζεται σε σημαντικό βαθμό στα τραγούδια και την μουσική των νούμερων (Μυλωνάς 2001: 86).

Στις ταινίες της Φίνος Φιλμ χρησιμοποιείται πρωτότυπη μουσική. Η μουσική υπόκρουση των ταινιών της την δεκαετία του 60' διασφαλίζει την δομική και στυλιστική τους ενότητα και υιοθετεί σε σημαντικό βαθμό τις αισθητικές συμβάσεις που συνδέονται με ψυχολογικές λειτουργίες, όπως αυτές έχουν καθιερωθεί στην μουσική κινηματογραφική πρακτική του κλασικού αμερικάνικου κινηματογράφου (Πουλάκης 2017: 80 και 88). Κάποια χαρακτηριστικά μουσικά κλισέ στον ελληνικό κινηματογράφο που αφορούν την ενορχήστρωση είναι τα εξής: ο ήχος του μαντολίνου φανερώνει νοσταλγία και μελαγχολία, του όμποε ή του τσέλο μελοδραματικότητα και εσωτερικότητα, το τρέμολο (tremolo) των εγχόρδων και το οστινάτο (ostinato) ρυθμικών κρουστών ένταση και φόβο, το γκλισάντο (glissando) άρπας μας εισάγει σε σκηνές ονείρου στα μιούζικαλ κλπ. Πέρα από τις ψυχολογικές υπάρχουν και πολιτισμικές συνδηλώσεις στην μουσική. Για παράδειγμα, μουσικά είδη όπως η ποπ, η ροκ και η τζαζ υποδηλώνουν την νεανική κουλτούρα ενώ η ελληνική λαϊκή την εργατική κουλτούρα. Στην πλειοψηφία των περιπτώσεων οι ψυχολογικές συνδηλώσεις γίνονται με την χρήση μη διηγητικής μουσικής ενώ οι πολιτισμικές με την χρήση ρεαλιστικής μουσικής. Πρόκειται για την μουσική-κινηματογραφική πρακτική του ευρωπαϊκού και αμερικάνικου κινηματογράφου (Πουλάκης 2011: 141).

Συχνή είναι η χρήση playback μουσικής, όπως ο δανεισμός της φωνής κάποιου τραγουδιστή σε έναν ηθοποιό ή εκτέλεση μουσικών οργάνων από επαγγελματίες μουσικούς στα παρασκήνια. Ο ρεαλισμός αυτής της τεχνικής εξαρτάται από τον βαθμό συγχρονισμού της κίνησης στην εικόνα με τον ήχο (Πουλάκης 2011: 147).

Μια άλλη μορφή κινηματογραφικής μουσικής που συναντάμε συχνά στις ταινίες της Φίνος Φιλμ είναι «η μουσική ως δραματοποίηση». Πρόκειται για την μουσική που έχει βασική αφηγηματική λειτουργία στην ταινία ή μεταδιηγητική λειτουργία. Η μουσική στα μουσικοχορευτικά νούμερα των μιούζικαλ που αποτελούν μέρος της αφήγησης ανήκει σε αυτή τη κατηγορία κινηματογραφικής μουσικής (Πουλάκης 2017: 86).

Ένα ιδιαίτερο φαινόμενο δημοφιλούς μουσικής στις ταινίες της Φίνος Φιλμ είναι «η περίπτωση της διηγητικής μουσικής ως αναπαράστασης της μουσικής επιτέλεσης στα μουσικά και χορευτικά νούμερα των νυχτερινών κέντρων διασκέδασης». Τα

νούμερα αυτά μπαίνουν εμβόλιμα διακόπτοντας προς στιγμήν την αφηγηματική ροή της ταινίας. Αυτό τα διαφοροποιεί από τα νούμερα των μιούζικαλ τα οποία δομούνται πάνω στην αφηγηματική εξέλιξη (Πουλάκης 2017: 85).

Συνήθως, ο κινηματογραφικός παραγωγός επιλέγει σταθερά τον ίδιο συνθέτη για ταινίες που υπάγονται στο ίδιο κινηματογραφικό είδος. Για παράδειγμα, ο Μίμης Πλέσσας έγραψε μοντέρνα και λαϊκή μουσική για πολλά μιούζικαλ της Φίνος Φιλμ γι' αυτό και το όνομά του ταυτίστηκε με συγκεκριμένο μουσικό και κινηματογραφικό στυλ (Πουλάκης 2017: 81).

Δεν είναι τυχαίο που ο σκηνοθέτης Γιάννης Δαλιανίδης με τον μουσικοσυνθέτη Μίμη Πλέσσα θεωρήθηκαν πατέρες του ελληνικού μιούζικαλ. Στα μιούζικαλ τους συναντάμε πλήθος ειδών μουσικής, τα οποία ο σκηνοθέτης αξιοποιεί ανάλογα με την περίπτωση. Η μουσική του Μίμη Πλέσσα περιλαμβάνει από χασάπικα, ζεϊμπέκικα και καρσιλαμάδες μέχρι και βαλς, ταγκό, τσάρλεστον και τουίστ. Από όργανα μπορούμε να ακούσουμε από μπουζούκια, σαντούρια, μπαγλαμάδες μέχρι και φλάουτα, βιολιά, τρομπέτες και τρομπόνια. Πολλά τραγούδια των μιούζικαλ έγιναν μεγάλες επιτυχίες μεταξύ των οποίων *Ένας ουρανός μ' αστέρια* (1965), *Καμαρούλα μια σταλιά* (1968), *Άνοιξε πέτρα* (1968), *Του αγοριού απέναντι* (1968) κ.α. (Μυλωνάς 2001: 83, 87-88).

Συνοψίζοντας, ο ρόλος της μουσικής στον ΠΕΚ ήταν σημαντικότερος λόγω των λειτουργιών που επιτελούσε και του πολιτισμικού νοήματος που έφερε. Ουσιαστικά, η μουσική κατέστησε βιωματικότερη την κινηματογραφική εμπειρία και ενίσχυσε την εμπορικότητά του κινηματογράφου, ανταποκρινόμενη στα μουσικά γούστα του ελληνικού κοινού και εκφράζοντας την πολιτισμική πραγματικότητα της εποχής της.

2.3. Μουσική και ταυτότητα

Η μουσική διαμορφώνεται από τους ανθρώπους που την κατασκευάζουν πρώτοι, οι οποίοι της δίνουν έναν δικό της τρόπο ύπαρξης και στυλ. Οι άνθρωποι από την μεριά τους δημιουργούν και ακούνε τη μουσική που είναι σε θέση να δημιουργήσουν και να ακούσουν. Διαφορετικές κοινωνικές ομάδες κατέχουν διαφορετικές γνώσεις και δεξιότητες, μοιράζονται διαφορετική ιστορία και πολιτισμό, με αποτέλεσμα να προκύπτουν ποικίλα μουσικά είδη. Μάλιστα, τις περισσότερες φορές -αν όχι πάντα- η μουσική προσδιορίζεται με όρους έθνους, φυλής, σεξουαλικότητας και ηλικίας, αποκτώντας έτσι μια ορισμένη ταυτότητα. Επομένως, εγκρίνουμε ορισμένα μουσικά

είδη επειδή οι ήχοι τους υπακούουν σε μια περισσότερο ή λιγότερο οικεία πολιτισμική λογική (Frith 1996: 108-127).

Η εμπειρία της ταυτότητας προκύπτει τόσο μέσα από μια κοινωνική όσο και μέσα από μια αισθητική διαδικασία. Η αισθητική της μουσικής αποτελεί κριτήριο για την ποιότητα της εμπειρίας μιας ταυτότητας. Και αυτό αποτυπώνεται στις αξιολογικές κρίσεις ως προς το τι είναι σωστό και τι όχι και κατ' επέκταση τι μας εκφράζει και τι όχι. Έτσι, η μουσική ως αισθητική πρακτική, αρθρώνει από μόνη της μια κατανόηση τόσο των ομαδικών σχέσεων όσο και της ατομικής ύπαρξης, βάσει των οποίων γίνονται κατανοητοί οι ηθικοί κώδικες και οι κοινωνικές ιδεολογίες. Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι εκάστοτε κοινωνικές ομάδες αναγνωρίζουν τον εαυτό τους ως μια ιδιαίτερη οργάνωση κοινωνικών συμφερόντων, ομοιοτήτων ή διαφορών μέσω της μουσικής δραστηριότητας και πιο συγκεκριμένα μέσω της αισθητικής κρίσης. Η μουσική λοιπόν συνιστά τρόπο ζωής, τελετουργώντας μια πραγματικότητα. Και με αυτόν τον τρόπο προκύπτει μια μουσική ιστορία από την ανταπόκριση μιας ομάδας με κοινό σύστημα αξιών σε ένα μουσικό ρεπερτόριο που αρθρώνει αυτές τις αξίες (Frith 1996: 108-127).

Ο τρόπος με τον οποίο προσδιορίζεται ο ελληνικός κινηματογράφος και η μουσική του έχει άμεση σχέση με τον τρόπο που προσδιορίζεται το ελληνικό έθνος, το ελληνικό κράτος και η ελληνική ταυτότητα (Πουλάκης 2011: 99). Στο σημείο αυτό της μελέτης θα εξετάσω τις δύο κυρίαρχες όψεις ελληνικής ταυτότητας που επικράτησαν στην Ελλάδα την περίοδο του ΠΕΚ.

Το ελληνικό έθνος-κράτος συγκροτήθηκε μετά την πτώση της οθωμανικής κυριαρχίας. Παράλληλα, επικράτησαν δύο αντικρουόμενες απόψεις ως προς το τι είναι ελληνικό. Η μία στρεφόταν προς τα ιδανικά της αρχαίας Ελλάδας, τασσόταν υπέρ του εκσυγχρονισμού και ακολουθούσε δυτικά πολιτιστικά μοντέλα. Η άλλη υποστήριζε την συνέχιση των παραδόσεων που εδραιώθηκαν στο πιο πρόσφατο παρελθόν της Ελλάδας. Πιο συγκεκριμένα θεωρούσε πως το Βυζάντιο και η Τουρκοκρατία αποτελούσαν την πολιτιστική καταγωγή της σύγχρονης Ελλάδας (Παπαδημητρίου 2009: 23).

Ο ανθρωπολόγος Michael Herzfeld χαρακτηρίζει αυτές τις δύο έννοιες πολιτισμικής ταυτότητας ως ελληνική και ρωμέικη αντίστοιχα. Αυτή η ορολογία προκύπτει από τους δύο διαφορετικούς όρους με τους οποίους προσδιόριζαν τον εαυτό τους οι Έλληνες επί τουρκοκρατίας. «Όταν αυτοαποκαλούνταν Έλληνες χρησιμοποιούσαν το συλλογικό όνομα των κλασικών προγόνων τους και έδιναν

έμφαση στην καταγωγή τους από τους αρχαίους Έλληνες. Όταν λέγονταν Ρωμαίοι αναφέρονταν στην ταυτότητά τους ως χριστιανά ορθόδοξα μέλη της Ανατολικής Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας (Βυζάντιο), χρησιμοποιώντας έναν όρο αυτοπροσδιορισμού που επιβίωσε κατά την οθωμανική κυριαρχία». Η ελληνική ταυτότητα αντιπροσώπευε κυρίως τις μεσαίες και ανώτερες τάξεις ενώ η ρωμείκη τις εργατικές τάξεις (Παπαδημητρίου 2009: 23-24).

Αυτές οι δύο διαφορετικές πεποιθήσεις περί ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας επικράτησαν μέχρι και τον 20^ο αιώνα και αποτυπώθηκαν στην πολιτιστική ζωή της Ελλάδας. Πιο συγκεκριμένα, η ελληνική εκδηλώθηκε μέσω της μίμησης και της αφομοίωσης ξένων προτύπων ενώ η ρωμείκη μέσω αναπαραγωγής ή αναβίωσης της παράδοσης. Πολλές φορές μάλιστα αναμείχθηκαν οδηγώντας σε «υβριδικές πολιτισμικές θεωρήσεις και ταυτότητες» (Παπαδημητρίου 2009: 25).

Η άνοδος του αστικού κράτους μετά τον εμφύλιο πόλεμο οδήγησε στην επικράτηση της ελληνικής ταυτότητας έναντι της ρωμείκης. Οι ρωμείκες πολιτισμικές μορφές έκφρασης όπως η ρεμπέτικη μουσική, εμφανίστηκαν εκ νέου ως λαϊκές πολιτιστικές εκφράσεις στα μέσα της δεκαετίας του 1960 και έπειτα έχοντας όμως υποστεί σημαντικές αλλαγές μέσα σε ένα κλίμα εκσυγχρονισμού, εκδυτικισμού και αυξανόμενης υλικής αφθονίας (Παπαδημητρίου 2009: 27).

Στο ελληνικό μιούζικαλ, η ελληνική και ρωμείκη ταυτότητα εκφράζεται μέσα από μουσικούς, χορευτικούς, οπτικούς και αφηγηματικούς κώδικες. Για παράδειγμα η ρεμπέτικη μουσική και οι παραδοσιακοί χοροί αποτελούν εκφάνσεις της ρωμείκης ταυτότητας ενώ δυτικά μουσικά και χορευτικά στυλ υπάγονται στην ελληνική ταυτότητα (Παπαδημητρίου 2009: 25).

3. Το μιούζικαλ στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο

Στα τέλη της δεκαετίας του 1920 γεννήθηκε το μιούζικαλ στην Αμερική και εδραιώθηκε το 1940. Έχει στενές σχέσεις με το θέατρο και το βαριετέ και ταυτίζεται με το Χόλυγουντ. Πέρα από το θέατρο, σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση του κινηματογραφικού μιούζικαλ διαδραμάτισαν τα πρώτα μουσικά κινούμενα σχέδια, τα οποία ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή εκείνη την εποχή (Chion 2008: 48).

Η ταινία *Ο τραγουδιστής της Τζαζ* (1927) είναι η πρώτη ομιλούσα ταινία και ταυτόχρονα το πρώτο κινηματογραφικό μιούζικαλ. Το Χόλυγουντ επένδυσε ιδιαίτερος στο είδος αυτό και φαίνεται από το γεγονός ότι μέχρι το 1980 είχαν γυριστεί 1.500 μιούζικαλ. Τα περισσότερα από αυτά απέκτησαν μεγάλη δημοτικότητα και διαχρονικότητα (Δελαπόρτας 2004: 10).

Για την κινηματογραφική βιομηχανία του Χόλυγουντ το μιούζικαλ αποτέλεσε το τέλειο μέσο για να προβάλλει την ωραιότερη εικόνα του και να φτάσει στο απόγειο την κινηματογραφική ιστορία της Αμερικής. Το μιούζικαλ στο Χόλυγουντ παρείχε μια ψευδαίσθηση φυγής από την πραγματικότητα, από την άποψη ότι το φανταστικό είναι πάντα καλύτερο από το πραγματικό και ότι οι επιθυμίες μπορούν να αποκτήσουν υπόσταση. Έτσι, το μιούζικαλ είναι ένα κινηματογραφικό είδος που συνδέεται στενά με την ουτοπία (Γκέλη 2014: 28-29).

Στις περισσότερες ταινίες υπάρχει μουσική με κάποιο τρόπο και για κάποιο λόγο. Τι διαφοροποιεί όμως το μιούζικαλ από τις υπόλοιπες ταινίες που έχουν επίσης μουσική; Κατά τον Altman, προϋπόθεση για να χαρακτηριστεί μια ταινία ως μιούζικαλ είναι η αντιστροφή της σχέσης ήχου-εικόνας. Κανονικά, το σύνθημα είναι η μουσική να ακολουθεί την εικόνα χωρίς να την επικαλύπτει, όταν υπάρχει διάλογος. Δηλαδή, η εικόνα να κατευθύνει την μουσική. Αντίθετα, στο μιούζικαλ αυτή η σχέση κάποιες φορές αντιστρέφεται και η μουσική φαίνεται να κατευθύνει τις κινήσεις, τα λόγια, τα συναισθήματα και τις εκφράσεις των πρωταγωνιστών. Σημασία δεν έχει η διάρκεια αυτών των στιγμιότυπων που καθιστούν μια ταινία μιούζικαλ αλλά ο ρόλος που κατέχουν στην ταινία, όπως για παράδειγμα ο σχολιασμός ενός γεγονότος της υπόθεσης μέσα από το τραγούδι. Επίσης, στα μιούζικαλ πολύ εύκολα γίνονται περάσματα από το λόγο στην μουσική και από την φυσική κίνηση στον χορό. Πολλές φορές και ένας απλός θόρυβος μπορεί να ωθήσει τους ηθοποιούς να χορέψουν και να τραγουδήσουν (Chion 2008: 9-10 και 32).

Τυπική περίπτωση είναι οι πρωταγωνιστές μιας ταινίας μιούζικαλ να υποδύονται και καλλιτέχνες. Οι πρόβες ή οι ετοιμασίες τους πάνω στην σκηνή μπορεί να αποτελέσουν μια εύκολη αφορμή για να περάσουμε από τον κόσμο του διαλόγου και της φυσικής κίνησης στον κόσμο της μουσικής και του χορού. Μάλιστα, συνηθίζεται να συμπληρώνει την σκηνή μια ορχήστρα που δεν ανήκει στην αφήγηση της ταινίας, ενισχύοντας έτσι τον μουσικοχορευτικό κόσμο. Αυτή η «άφαντη» ορχήστρα μπορεί να αποτελεί το μοναδικό μη ρεαλιστικό στοιχείο ενός μουσικού νούμερου. Ωστόσο, δεν απαιτείται η μουσική να είναι μη ρεαλιστική (Chion 2008: 10).

Ο Altman ορίζει το αμερικάνικο μιούζικαλ στηριζόμενος σε πέντε σημασιολογικά και πέντε συντακτικά κριτήρια. Τα σημασιολογικά κριτήρια αφορούν τον τύπο, το μήκος, τους κεντρικούς χαρακτήρες, την ηθοποιία και την χρήση του ήχου. Βασιζόμενος σε αυτά τα κριτήρια ο Altman ισχυρίζεται πως το αμερικάνικο μιούζικαλ έχει ενιαία αφήγηση, είναι μεγάλου μήκους και επικεντρώνεται σε ένα ετερόφυλο ρομαντικό ζευγάρι. Επίσης, η υποκριτική είναι ρεαλιστική και ρυθμική και οι ηθοποιοί μιλούν και τραγουδούν. Τα πέντε συντακτικά κριτήρια βάσει των οποίων ορίζεται το μιούζικαλ είναι η στρατηγική της αφήγησης, η σχέση ανάμεσα στο ζευγάρι και την υπόθεση, η σχέση μουσικής και υπόθεσης, η σχέση ανάμεσα στην αφήγηση και τα νούμερα και η σχέση ανάμεσα στην εικόνα και τον ήχο. Σύμφωνα με τον Altman, η αφήγηση του αμερικάνικου μιούζικαλ είναι διεστιακή, με χαρούμενο τέλος για το ζευγάρι ή και για κάποιο άλλο σημείο του σεναρίου. Η μουσική στο αμερικάνικο μιούζικαλ δηλώνει χαρά και σχετίζεται με την αξία του έρωτα. Επιπλέον, υπάρχει συνοχή μεταξύ ρεαλιστικής και ρυθμικής κίνησης, διαλόγου και αφηγηματικής κίνησης ενώ σε κομβικά σημεία του σεναρίου ο ήχος υπερτερεί της εικόνας (Παπαδημητρίου 2009: 83-84).

3.1. Το ελληνικό μιούζικαλ

Το μιούζικαλ στην Ελλάδα συμπορεύθηκε με την μετεμφυλιακή απόπειρα αναδόμησης και εκσυγχρονισμού του ελληνικού κράτους βάσει των ευρωπαϊκών προτύπων και ηθών. Αποτελεί μια επιλεκτική ανάμειξη ξένων και ντόπιων γνωρισμάτων, που όλα μαζί αποτυπώνουν τις επικρατούσες πολιτιστικές τάσεις της εποχής παραγωγής τους. Στο ελληνικό μιούζικαλ αποτυπώνονται οι αντιπαραθέσεις μεταξύ παράδοσης και εκσυγχρονισμού, ελληνικού και ξένου, παλιού και

καινούργιου. Έτσι, μολονότι κατά βάσει πρόκειται για ένα ανάλαφρο είδος που προορίζεται για διασκέδαση, είναι πολύ σημαντικό πολιτισμικά. Αν και αποπειράθηκε να μιμηθεί τα αμερικάνικα πρότυπα συνιστά ένα ιδιαίτερο εθνικό είδος επειδή τα ξένα μοντέλα κινηματογράφησης και αφήγησης που χρησιμοποιήθηκαν στις ελληνικές κινηματογραφικές παραγωγές, υπέστησαν μεταβολές λόγω των ντόπιων πολιτισμικών αναφορών, των καλλιτεχνών, των χώρων, των συνηθειών, της ελληνικής γλώσσας και των οικονομικών δεδομένων. Συνεπώς, μπορούμε να κάνουμε λόγο για ένα μορφολογικό και πολιτισμικό υβρίδιο. Οι διαφορές στον χαρακτήρα του προκύπτουν από τις μορφολογικές και ιδεολογικές αλλαγές του είδους στην διάρκεια ζωής του (Παπαδημητρίου 2009: σ.16-17 και 20-22).

Κεντρικά θέματα και προβληματισμοί στα ελληνικά μιούζικαλ είναι: η σχέση της Ελλάδας με την Δύση και, πιο συγκεκριμένα πώς μπορεί να επέλθει ο εκσυγχρονισμός και η δυτικοποίηση και ποιες πτυχές της παράδοσης είναι ανάγκη να κρατηθούν ή να πεταχτούν. Η ελληνική κοινωνία που παρακολουθούσε τότε το ελληνικό μιούζικαλ, βίωνε μια πρωτόγνωρη ανασφάλεια και ελπίδα ταυτόχρονα, λόγω της ταχύτατης οικονομικής ανάπτυξης, κοινωνικής αλλαγής και εισαγωγής ξένων-κατά βάση αμερικάνικων- πολιτιστικών μοντέλων, αξιών και τρόπων ζωής. Στην πραγματικότητα, η Ελλάδα προσπαθούσε να συμφιλιώσει μέσα της το παλιό με το καινούργιο, την παράδοση με το μοντέρνο, την ρωμέικη με την ελληνική πολιτισμική ταυτότητα (Παπαδημητρίου 2009: 89).

Στόχος του ελληνικού μιούζικαλ ήταν να προσφέρει διασκέδαση και αυτό το επιτυγχάνει με τα εξής μέσα: αφηγείται ιστορίες σχετικές με το φλερτ και τον έρωτα, έχει ήρωες που τραγουδούν και χορεύουν, αποτελεί κωμωδία με αίσιο τέλος και προσφέρει θέαμα. Οι τρόποι που τα πραγματοποιεί όλα αυτά το καθιστούν ένα ιδιαίτερο και διακριτό εθνικό κινηματογραφικό είδος (Παπαδημητρίου 2009: 91).

Από το 1962 μέχρι το 1969 τα μιούζικαλ είχαν τις υψηλότερες εισπράξεις στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή (Βαλούκος, 1998). Τα τραγούδια που ακούγονταν σε αυτά γίνονταν αμέσως δημοφιλή, οι νέοι χόρευαν τους χορούς στα πάρτυ τους και η κοινωνία μιμούταν την μόδα και τον τρόπο ζωής που προβαλλόταν στις ταινίες αυτές (Παπαδημητρίου 2009: 19).

3.1.1. Κριτήρια προσδιορισμού του είδους

Τα σημασιολογικά κριτήρια του Altman εφαρμόζονται στο ελληνικό μιούζικαλ καθώς η αφήγηση είναι ενιαία, πρόκειται για ταινίες μεγάλου μήκους που εστιάζουν στον έρωτα ενός ετερόφυλου ζευγαριού, έχουν ρεαλιστικές και ρυθμικές σκηνές και στο μεγαλύτερο μέρος τους οι κεντρικοί ηθοποιοί παίζουν και τραγουδούν. Ωστόσο, τα συντακτικά κριτήρια του Altman δεν λειτουργούν πάντα στην ελληνική περίπτωση. Συνήθως, δίνεται έμφαση στην δυαδική εστίαση των μελών του ζευγαριού αλλά όχι σε όλες τις περιπτώσεις. Επίσης, η ευτυχία του ζευγαριού δεν εξαρτάται πάντα από αλλά προβλήματα της υπόθεσης. Η μουσική, συχνά εκφράζει την χαρά αλλά όχι πάντα⁵. Η συνέχεια μεταξύ ρυθμικών και ρεαλιστικών μερών κάποιες φορές υφίσταται ενώ κάποιες άλλες όχι. Τέλος, υπάρχουν νούμερα που ο ήχος υπερτερεί της εικόνας, αλλά αυτό δεν ισχύει στην ολική διάρθρωση της ταινίας⁶. Όλα τα παραπάνω κριτήρια λαμβάνουν διαφορετική έκταση σε κάθε ταινία. Συνοψίζοντας, τα σημασιολογικά κριτήρια του αμερικανικού κινηματογραφικού μιούζικαλ εφαρμόζουν στην ελληνική περίπτωση ενώ τα συντακτικά τα συναντάμε ανά περίπτωση. (Παπαδημητρίου 2009: 85-86).

Η πλειοψηφία των ελληνικών ταινιών και κυρίως οι κωμωδίες περιλαμβάνουν νούμερα με χορό και τραγούδι. Ωστόσο, υπάρχει διαφορά μεταξύ των μιούζικαλ και των ταινιών με στοιχεία μιούζικαλ. Δεδομένου ότι το μιούζικαλ συνδέεται στενά με την κωμωδία, είναι σημαντικό να διευκρινίσουμε σε τι διαφέρει από αυτή. Η διάκριση μεταξύ κωμωδιών και μιούζικαλ μπορεί να γίνει θέτοντας ένα ποσοτικό και ένα ποιοτικό κριτήριο. Στο πρώτο ορίζουμε το πόσα νούμερα απαιτούνται για να χαρακτηριστεί μια ταινία μιούζικαλ και στο δεύτερο τα γνωρίσματα που οφείλουν να έχουν τα νούμερα για να αποτελούν μέρος του μιούζικαλ (Παπαδημητρίου 2009: 71-74).

Η Παπαδημητρίου (2009: 74) υποστηρίζει πως για να προσδιοριστεί μια ταινία ως μιούζικαλ πρέπει να έχει το λιγότερο έξι νούμερα. Στα περισσότερα ελληνικά μιούζικαλ συναντάμε εννέα έως δώδεκα νούμερα. Επιπλέον, είναι απαραίτητο να

⁵ Στο ελληνικό μιούζικαλ η μουσική και ο χορός μπορεί να εκφράζουν δυσάρεστα συναισθήματα. Αυτό συμβαίνει συχνά με την χρήση λαϊκής μουσικής και χορού.

⁶ Στο ελληνικό μιούζικαλ, ο ήχος κυριαρχεί στα νούμερα αλλά όχι στα αφηγηματικά μέρη της ταινίας, τα οποία έχουν γυριστεί όπως ακριβώς οι υπόλοιπες ελληνικές κινηματογραφικές παραγωγές (Παπαδημητρίου 2009: 87).

τραγουδούν ή να χορεύουν στα νούμερα οι ηθοποιοί που παίζουν στα αφηγηματικά μέρη.

Στις κωμωδίες, συχνά υπάρχουν νούμερα τα οποία όμως δεν εκτελούν οι χαρακτήρες της ταινίας αλλά επαγγελματίες χορευτές ή μουσικοί. Στα μιούζικαλ συναντάμε τόσο τα αυτόνομα όσο και τα κινούμενα από την πλοκή νούμερα. Ωστόσο για να χαρακτηριστούν μιούζικαλ πρέπει τουλάχιστον τα μισά από τα νούμερα να εκτελούνται από τους ηθοποιούς της ταινίας. Έτσι, σε μια ταινία με 6 νούμερα πρέπει τουλάχιστον στα 3 να παίζουν ηθοποιοί κλπ. Επομένως, ταινίες που η αφήγηση δεν είναι ενιαία και που τα περισσότερα νούμερα πραγματοποιούν επαγγελματίες δεν είναι μιούζικαλ (Παπαδημητρίου 2009: 74-75).

Η Παπαδημητρίου (2009) δανείζεται την έννοια της «ενοποίησης» από το αμερικάνικο μιούζικαλ. Πρόκειται για την ομαλή μετάβαση από το αφηγηματικό μέρος στα νούμερα. Έχουμε τρεις διαφορετικούς βαθμούς ενοποίησης. Στον πρώτο, τα νούμερα σχετίζονται με την ουτοπία ενώ τα αφηγηματικά μέρη με την πραγματικότητα. Τα δύο αυτά μέρη είναι διακριτά σε όλη την ταινία. Στον δεύτερο βαθμό, εξακολουθεί να υπάρχει ο παραπάνω διαχωρισμός με την διαφορά ότι η μετάβαση από τα αφηγηματικά μέρη στα νούμερα γίνεται πιο διακριτικά, χάρη στην χρήση ορισμένων τεχνικών. Αυτή την περίπτωση θα μπορούσαμε να την χαρακτηρίσουμε ως ημι-ενοποιημένο μιούζικαλ. Για παράδειγμα, στα ελληνικά μιούζικαλ συχνά χρησιμοποιείται το τέχνασμα της ονειροπόλησης για την εισαγωγή στα νούμερα. Ο τρίτος, αφορά το ενοποιημένο μιούζικαλ, όπου η μετάβαση από τα αφηγηματικά μέρη στα νούμερα είναι σχεδόν απαρατήρητη. Εδώ ο πραγματικός με τον φανταστικό κόσμο γίνονται ένα, οδηγώντας σε μια ουτοπία όπου όλα είναι εφικτά. (Παπαδημητρίου 2009: 138-139 και 143).

Συχνά στα μιούζικαλ του Δαλιανίδη συναντάμε δυστοπικά νούμερα, όπου δραματοποιείται ο φόβος για κάτι που θα συμβεί. Αυτά τα νούμερα έχουν αφηγηματικό χαρακτήρα καθώς αναπαριστούν τον συναισθηματικό κόσμο των χαρακτήρων και διαδραματίζουν δύο ρόλους: πρώτον, τονίζουν την αντίθεση μεταξύ συναισθημάτων και γεγονότων, δεύτερον εκθέτουν τις σκέψεις του ήρωα. Ωστόσο, το αφηγηματικό περιεχόμενο των δυστοπικών νουμέρων ανατρέπεται στο τέλος, καθιστώντας την πλοκή πιο ουτοπική από τα ίδια τα νούμερα (Παπαδημητρίου 2009: 143-144).

3.1.2. Ζητήματα ορολογίας

Η χρήση του όρου μιούζικαλ είναι προβληματική όσον αφορά την ελληνική περίπτωση γιατί έτσι συσχετίζεται άμεσα με το αντίστοιχο του αμερικάνικου κινηματογράφου (Πουλάκης 2011: 177). Σίγουρα, δηλώνει την επίδραση του αμερικάνικου στον ελληνικό (Παπαδημητρίου 2002: 99). Ωστόσο το ελληνικό μιούζικαλ δεν μπορεί να οριστεί αποκλειστικά με όρους αμερικάνικου μιούζικαλ καθώς διαφέρει σημαντικά σε κάποια σημεία (Πουλάκης 2011: 177).

Πολλές φορές ο προσδιορισμός του είδους υπάρχει στους τίτλους των ταινιών. Εδώ βλέπουμε άμεσα την γνώμη του παραγωγού και του σκηνοθέτη για το είδος της ταινίας του. Συνήθως, στους τίτλους χρησιμοποιείται ο όρος μουσική κωμωδία ή κάποιες παραλλαγές όπως μουσική ηθογραφία (π.χ. *Οι Θαλασσιές οι Χάντρες*, 1967), μουσική φάρσα (π.χ. *Η Παριζιάνα*, 1969). Ποτέ δεν συναντάμε στους τίτλους τον όρο μιούζικαλ (Παπαδημητρίου 2009: 73).

Ο Βαλούκος (1998) αναφέρεται στο μιούζικαλ χρησιμοποιώντας διάφορους όρους: χαρακτηρίζει 19 μουσικές κωμωδίες, τρεις μουσικές κομεντί και κατονομάζει εφτά με υβριδικούς όρους: «μουσικο-αισθηματική περιπέτεια», «μουσικο-αισθηματικό ρομάντσο», «σύγχρονη μουσική ηθογραφία», «μουσικό-αισθηματική κωμωδία», «μουσική κωμωδία με φαρσικά στοιχεία», «μουσικό-κοινωνική περιπέτεια», «μουσική παρωδία τρόμου». Παρατηρούμε σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις ότι ο όρος μουσικός προσδιορίζει άλλα κινηματογραφικά είδη. Σπανιότερα, χρησιμοποιεί τους όρους «λαϊκό μιούζικαλ» ή «δραματικό μιούζικαλ» οι οποίοι παραδόξως αναφέρονται σε ταινίες που σχετίζονται περισσότερο με το μελόδραμα παρά με την κωμωδία και τα αμερικάνικα μιούζικαλ.

Η Παπαδημητρίου (2009), ερευνώντας τέσσερις πηγές δημιούργησε ένα κατάλογο 53 ταινιών που θεωρήθηκαν μιούζικαλ σε τουλάχιστον μία από τις τέσσερις πηγές. Ωστόσο, υπάρχουν σημαντικές αποκλίσεις ως προς τον προσδιορισμό του είδους των ταινιών. Για παράδειγμα ταινίες που ο Κουσουμίδης θεωρεί μιούζικαλ ο Βαλούκος τις χαρακτηρίζει κωμωδίες (π.χ. *Μια Τρελή Τρελή Οικογένεια*, 1965). Βεβαίως, είναι λογικό να υπάρχουν τέτοιες αποκλίσεις, γιατί τα κινηματογραφικά είδη αποτελούν μεταβλητές κατηγορίες (Παπαδημητρίου 2009: 73).

Επίσης, υπάρχουν ταινίες που μολονότι περιλαμβάνουν ένα πολύ μικρό αριθμό νούμερων κατονομάστηκαν μιούζικαλ. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η *Κοροϊδάρια* (1967). Γιατί όμως συνέβη αυτή η «αυθαιρεσία» (Παπαδημητρίου 2009: 74);

Οι ταινίες *Αρτίστα* (1966) και *Κοροϊδάρια* (1967) μολονότι διαφημίστηκαν ως μιούζικαλ, δεν πληρούν τα κριτήρια του είδους. Η πρώτη τελικά αναγνωρίστηκε ως μελοδράμα ενώ η δεύτερη έχει μόνο τρία νούμερα, παρόλο που διαφημίστηκε ως το «μιούζικαλ της χρονιάς» (Παπαδημητρίου 2009: 75 και 78). Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι το κινηματογραφικό είδος στο οποίο υπάγεται μια ταινία καθορίζει σε μεγάλο βαθμό την εμπορική της επιτυχία (Αθανασάτου 2001: 357). Πολύ πιθανόν λοιπόν να προωθήθηκαν ως μιούζικαλ με σκοπό να εκμεταλευτούν την εμπορικότητα των μιούζικαλ του Δαλιανίδη για βραχυπρόθεσμα κέρδη. Ωστόσο, μακροπρόθεσμα οι επιπτώσεις ήταν σημαντικές καθώς κλονίστηκε η εμπιστοσύνη του ελληνικού λαού απέναντι στο μιούζικαλ και γενικότερα στον ελληνικό κινηματογράφο (Παπαδημητρίου 2009: 78-80).

Ο όρος «λαϊκό μιούζικαλ» παρουσιάστηκε στις διαφημίσεις και στον συντεχνιακό τύπο από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1970. Πρόκειται για μελοδραματικές ταινίες με πρωταγωνιστή έναν επαγγελματία τραγουδιστή. Ο προσδιορισμός «λαϊκό» εμπεριέχει το ελληνικό λαϊκό τραγούδι με κύριο όργανο το μπουζούκι αλλά και το επαρχιακό κοινό της εργατικής τάξης στο οποίο κατά κύριο λόγο απευθύνονταν οι ταινίες (Παπαδημητρίου 2009: 80).

Τρία λαϊκά μιούζικαλ έγιναν μεγάλες εμπορικές επιτυχίες. Πρωταγωνιστές σε αυτά ήταν η Αλίκη Βουγιουκλάκη και Δημήτρης Παπαμιχαήλ. Πρόκειται για τις ταινίες *Διπλοπενιές* (1966), *Το πιο λαμπρό αστέρι* (1967) και *Δημήτρη μου... Δημήτρη μου* (1967). Οι ταινίες αυτές είχαν τεράστια εισπρακτική επιτυχία λόγω της δημοτικότητας των ηθοποιών. Κατονομάζονται όμως ως μιούζικαλ χωρίς τον προσδιορισμό «λαϊκό». Υπάρχουν άλλα επτά μελοδράματα που μολονότι χαρακτηρίστηκαν ως λαϊκά μιούζικαλ, δεν πληρούν τα κριτήρια του είδους. Επιπλέον, πολλά είναι τα μελοδράματα που ενώ ο κεντρικός ήρωας είναι τραγουδιστής δεν προσδιορίστηκαν ποτέ ως λαϊκά μιούζικαλ. Τυπικά παραδείγματα αποτελούν οι ταινίες που πρωταγωνιστεί ο Νίκος Ξανθόπουλος, στις οποίες τραγουδά ο ίδιος τις περισσότερες φορές (π.χ. *Με Πόνο και με Δάκρυα*, 1965, *Ξεριζωμένη Γενιά*, 1968) (Παπαδημητρίου 2009: 81-82).

Η Παπαδημητρίου (2009) αποκλείει από τον κατάλογο των μιούζικαλ την κατηγορία των λαϊκών μιούζικαλ γιατί δεν γίνεται να εφαρμοστούν σε αυτά τα ποσοτικά και ποιοτικά κριτήρια που έχουν τεθεί. Εξαίρεση αποτελούν οι ταινίες με την Βουγιουκλάκη και τον Παπαμιχαήλ, τις οποίες περιλαμβάνει ως απλά μιούζικαλ. Παρακάτω, παραθέτω με χρονολογική σειρά τα εικοσιεννέα ελληνικά μιούζικαλ που

περιλαμβάνει στον κατάλογό της βάσει των ποσοτικών και ποιοτικών κριτηρίων που έχει θέσει (Παπαδημητρίου 2009: 82-83 και 88).

1	<i>Χαρούμενο Ξεκίνημα</i> (1954)	16	<i>Γοργόνες και Μάγκες</i> (1968)
2	<i>Καλημέρα Αθήνα</i> (1960)	17	<i>Γυμνοί στο Δρόμο</i> (1969)
3	<i>Μερικοί το Προτιμούν Κρύο</i> (1963)	18	<i>Η Αγάπη μας</i> (1968)
4	<i>Αυτό το Κάτι άλλο</i> (1963)	19	<i>Το πιο Λαμπρό Μπουζούκι</i> (1968)
5	<i>Κάτι να Καίει</i> (1964)	20	<i>Η Αρχόντισσα και ο Αλήτης</i> (1968)
6	<i>Κορίτσια για Φίλημα</i> (1965)	21	<i>Η Παριζιάνα</i> (1969)
7	<i>Ραντεβού στον Αέρα</i> (1966)	22	<i>Η Νεράιδα και το Παλικάρι</i> (1969)
8	<i>Διπλοπενιές</i> (1966)	23	<i>Μια Ελληνίδα στο Χαρέμι</i> (1970)
9	<i>Η Κόρη μου η Σοσιαλίστρια</i> (1966)	24	<i>Η θεία μου η Χίπισσα</i> (1970)
10	<i>Οι Θαλασσιές οι Χάντρες</i> (1967)	25	<i>Μαριχουάνα στοπ!</i> (1971)
11	<i>Το πιο Λαμπρό Αστéρι</i> (1967)	26	<i>Το Κοροϊδάκι της Πριγκιπέσσας</i> (1972)
12	<i>Βίβα Ρένα!</i> (1967)	27	<i>Η Κόμισσα της Κέρκυρας</i> (1972)
13	<i>Δημήτρη μου, Δημήτρη μου...</i> (1967)	28	<i>Ο Μάγκας με το Τρίκυκλο</i> (1972)
14	<i>Μια Κυρία στα Μπουζούκια</i> (1968)	29	<i>Ερασταί του Ονείρου</i> (1974)
15	<i>Επιχειρήσεις Απόλλων</i> (1968)		

3.1.3. Περιοδολόγηση

Ακολουθώντας μια χρονολογική δομή στην μελέτη του ελληνικού κινηματογραφικού μιούζικαλ, μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα τις εσωτερικές του μεταβολές και να τις εντάξουμε στο ευρύτερο ιστορικό και πολιτισμικό τους περιβάλλον. Η Παπαδημητρίου (2009) διακρίνει τρεις περιόδους και εξετάζει την πορεία του στηριζόμενη σε τέσσερις άξονες: Πρώτον, βάσει θεματικών επιλογών όπως είναι για παράδειγμα οι εργατικές τάξεις, ο τουρισμός, οι διακοπές, οι εργατικές κουλτούρες κλπ. Δεύτερον, βάσει υφολογικών ζητημάτων όπως η διαφορά μεταξύ των πιο ρεαλιστικών με τα λιγότερα ρεαλιστικά μιούζικαλ. Τρίτον, βάσει ιδεολογικών ζητημάτων όπως η εστίαση σε μια πιο σύγχρονη και μια πιο παραδοσιακή πολιτισμική ταυτότητα. Τέλος, βάσει ζητήματος δημιουργού, όπου το μιούζικαλ προσεγγίζεται ως δημιουργήμα ενός ορισμένου σκηνοθέτη, ηθοποιού, παραγωγού ή σεναριογράφου (Παπαδημητρίου 2009: 22).

Η πρώτη είναι η «πρώιμη περίοδος» και καλύπτει το διάστημα 1955-1965. Περιλαμβάνει ένα μικρό σύνολο ταινιών μιούζικαλ με κοινά χαρακτηριστικά ως προς το ύφος και την ιδεολογία. Αντλεί αρκετά στοιχεία από τα αμερικάνικα μιούζικαλ και άλλα κινηματογραφικά είδη αλλά και από αφηγηματικές και σκηνικές τεχνικές του ελληνικού μουσικού θεάτρου. Την πρώιμη περίοδο δεν παράγονταν τακτικά μιούζικαλ, αν σκεφτεί κανείς ότι από το πρώτο μέχρι το δεύτερο μιούζικαλ είχε παρέλθει μια πενταετία (Παπαδημητρίου 2009: 28).

Σε αυτά τα δέκα χρόνια της πρώιμης περιόδου του μιούζικαλ, η ελληνική κοινωνία βίωσε ριζικές αλλαγές ενώ παράλληλα οι παραδοσιακοί τρόποι ζωής είχαν αρχίσει να παραγκωνίζονται. Αποφεύγεται οποιαδήποτε νύξη στο πικρό παρελθόν της Ελλάδας⁷ και προωθείται ο καταναλωτισμός και ο εκσυγχρονισμός. Δίνεται επίσης ιδιαίτερη έμφαση στην ψυχαγωγία μέσω της μουσικής και του χορού, στην φαντασμαγορία, στο θέαμα και τον ρομαντισμό, αποπνέοντας κατ' αυτόν τον τρόπο αισιοδοξία για το μέλλον (Παπαδημητρίου 2009: 28-29).

Τα μιούζικαλ της πρώιμης περιόδου εστιάζουν στην ζωή των νέων, τον νεοτερισμό και τον εκσυγχρονισμό. Σε καμία περίπτωση δεν έχουν ως στόχο να προβάλλουν κάποια τυπικά ελληνική εικόνα ή μουσική. Η κυριαρχία του μοντερνισμού εννοείται και έχει άμεση σχέση με την κοινωνική, σεξουαλική και οικονομική ελευθερία. Γι' αυτό βλέπουμε συχνά να προβάλλονται εικόνες ανεμελιάς όπως το τραγούδι με φίλους μέσα σε ένα ανοιχτό αυτοκίνητο, ο χορός φορώντας μπικίνι στην παραλία, ο γάμος με κάποιον που αγαπάς, κ.α. Σε ταινίες όπως το *Χαρούμενο ξεκίνημα* (1954) ή το *Κορίτσια για φίλημα* (1965) ο εκσυγχρονισμός προβάλλει σαν μια απόλυτη ουτοπία χωρίς την παραμικρή σύγκρουση με την παράδοση (Παπαδημητρίου 2009: 89-90).

Τα πρώτα ελληνικά μιούζικαλ είναι το *Χαρούμενο ξεκίνημα* (1954) του Ντίνου Δημόπουλου και το *Καλημέρα Αθήνα* (1960) και *Αυτό το κάτι άλλο* (1963) του Γρηγόρη Γρηγορίου. Ο τίτλος του πρώτου ελληνικού μιούζικαλ πιθανόν να είναι αυτοαναφορικός όσον αφορά την έλευση του μιούζικαλ στον ελληνικό κινηματογράφο. Και στις τρεις αυτές ταινίες οι κεντρικοί ήρωες είναι νέοι με επαγγελματικές και συναισθηματικές φιλοδοξίες και επιθυμία για έναν μοντέρνο τρόπο ζωής. Από ιδεολογικής απόψεως, και οι τρεις προάγουν την ελληνική ταυτότητα, μολονότι υπάρχουν κάποια ελάχιστα στοιχεία ρωμείκης ταυτότητας (Παπαδημητρίου 2009: 98-99 και 126).

⁷ Εμφύλιος Πόλεμος 1946-1949.

Από τα 29 ελληνικά μιούζικαλ τα 14 ανήκουν στον Γιάννη Δαλιανίδη, σχεδόν δηλαδή η μισή παραγωγή. Στο διάστημα 1962-65 γύρισε τα 4 πρώτα του μιούζικαλ τα οποία και αποτέλεσαν κορυφαίες εισπρακτικές επιτυχίες, καθιερώνοντας έτσι αυτό το είδος ως ένα από τα δημοφιλέστερα στην Ελλάδα του 60'. Πρόκειται για τα *Μερικοί το προτιμούν κρύο* (1963), *Κάτι να καίει* (1964), *Κορίτσια για φίλημα* (1965), και *Ραντεβού στο αέρα* (1966). Είναι αδύνατο να αμφισβητήσουμε την σπουδαιότητα των τεσσάρων αυτών ταινιών για την ιστορία του ελληνικού μιούζικαλ. Αυτό που τις διαφοροποιεί από τα υπόλοιπα μιούζικαλ του Δαλιανίδη είναι η εξύμνηση του μοντέρνου και η προβολή της νεανικής κουλτούρας που ακολουθεί πλήρως τα ξένα πρότυπα. Κυριαρχεί δηλαδή ένας απελευθερωμένος τρόπος ζωής και αξιών στις νεότερες γενιές (Παπαδημητρίου 2009: 131-132).

Ο Δαλιανίδης συνδυάζοντας το σινεματοσκόπ με χρώμα, μουσικά νούμερα και ένα σενάριο που αφορούσε την νεολαία και τα γούστα της, κατάφερε να δημιουργήσει ένα εξαιρετικά εμπορικό κινηματογραφικό προϊόν. Και στις τέσσερις αυτές ταινίες συμμετέχουν κοινοί ηθοποιοί, συνθέτης και χορογράφος. Η παραδοσιακή ελληνική μουσική απουσιάζει σχεδόν ολοκληρωτικά και επικρατεί η ποπ, η ροκ και η τζαζ. Αστραφτερά σκηνικά με χρώματα, λαμπιόνια, στρας, όμορφες κοπέλες, όμορφοι νέοι, φανταχτερές τουαλέτες, κρινολίνα και πολύχρωμα φτερά είναι χαρακτηριστικά στοιχεία των μιούζικαλ του Δαλιανίδη. Όλα αυτά προσέφεραν μια αίσθηση ονείρου, φυγής από την πραγματικότητα, για αυτό και είχαν μεγάλη ανταπόκριση από το ελληνικό κοινό της εποχής (Δελαπόρτας 2004).

Η προσπάθεια μίμησης των αμερικάνικων μιούζικαλ είναι ολοφάνερη. Όμως, τα ελληνικά μιούζικαλ δεν αντιγράφουν συστηματικά σκηνές από αμερικάνικες ταινίες αλλά υιοθετούν τις γενικότερες αξίες και τα πρότυπα του αμερικάνικου κινηματογράφου, ιδιαιτέρως του μιούζικαλ. «Η θεαματική και εξιδανικευμένη παρουσία της γυναικείας μορφής είναι ένας από τους πιο χαρακτηριστικούς τομείς στους οποίους αυτή η επίδραση φαίνεται. Στα μιούζικαλ του Δαλιανίδη αυτό μεταφράζεται σε νούμερα που δείχνουν καλλιστεία, επιδείξεις μόδας, τράβηγμα φωτογραφιών για περιοδικά κ.λπ. Επίσης, τα γυναικεία κουστούμια προβάλλουν το ίδιο ιδανικό: λαμπερά ή πολύχρωμα φουστάνια, ημιδιαφανείς φόρμες που επιδεικνύουν το γυναικείο σώμα, φτερά, μπικίνι και άλλα παρεμφερή» (Παπαδημητρίου 2002: 106).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν τα τελευταία νούμερα των τεσσάρων αυτών μιούζικαλ.

Το τελευταίο νούμερο στο *Μερικοί το προτιμούν κρύο* (1963) θεωρείται φαντασία. Στο *Κάτι να καίει* (1964), *Κορίτσια για φίλημα* (1965) και *Ραντεβού στον αέρα* (1966) τα τελευταία νούμερα δικαιολογούνται ως παραστάσεις σε τρία διαφορετικά μέσα: θέατρο, κινηματογράφος και τηλεόραση αντίστοιχα. Σε όλα υπάρχει ένας κομπέρ που παρουσιάζει τα διάφορα μέρη της παράστασης. Με τις ταινίες του Δαλιανίδη, το «γκραν φινάλε» της επιθεώρησης καθιερώθηκε στο ελληνικό κινηματογραφικό μιούζικαλ. Υπήρχαν και άλλοι σκηνοθέτες (π.χ. Καραγιάννης) που ενσωμάτωσαν στις ταινίες τους τελικά νούμερα που συγκέντρωναν όλους τους κύριους ηθοποιούς μαζί, αλλά όχι στο θεαματικό βαθμό που το έκανε ο Δαλιανίδης (Παπαδημητρίου 2009: 155-156).

Τα παραπάνω επτά μιούζικαλ ανήκουν στην πρώιμη περίοδο του είδους. Όλα εξαρτώνται από την κωμωδία, δανείζονται στοιχεία από το θέατρο, οικειοποιούνται γενικά χαρακτηριστικά της γενικής κινηματογραφικής αφήγησης και υιοθετούν ορισμένα χαρακτηριστικά του αμερικάνικου μιούζικαλ. Στόχος αυτών των μιούζικαλ ήταν η διασκέδαση και ακολούθησαν την μόδα της νεολαίας που ήταν και το μεγαλύτερο ακροατήριο. Μολονότι αδιαφόρησαν πλήρως για την δημιουργία ενός εθνικά ξεχωριστού είδους διασκέδασης, χρησιμοποίησαν εικονογραφία και μουσική που θα ήταν προσιτά στο κοινό της εποχής. Έτσι λοιπόν, «τα πρώιμα μιούζικαλ διαμόρφωσαν αλλά και εξέφρασαν, κάποιους κυρίαρχους προβληματισμούς του τόπου και του χρόνου παραγωγής τους» (Παπαδημητρίου 2009: 162).

Με την ταινία *Διπλοπενιές* (1966) του Γιώργου Σκαλενάκη μεταβαίνουμε στην ώριμη περίοδο του μιούζικαλ, η οποία καλύπτει το διάστημα 1965-1970. Παρατηρώντας τον τίτλο της, καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται για έναν τεχνικό όρο που αφορά έναν ιδιαίτερο τρόπο παιξίματος του μπουζουκιού, προϊδεάζοντας έτσι και τον θεατή ότι θα ακούσει ελληνική λαϊκή μουσική. Στο εξωτερικό η ταινία κυκλοφόρησε και παρουσιάστηκε σε διάφορα φεστιβάλ με τον τίτλο *Dancing the Sirtaki* (*Χορεύοντας σιρτάκι*). Διαπιστώνουμε πως και ο ελληνικός και ο ξένος τίτλος υπαινίσσονται την ρωμέικη ταυτότητα (Παπαδημητρίου 2009: 170,172 και 178).

Οι *Διπλοπενιές*, ήταν από τις πρώτες ελληνικές ταινίες που διαφημίστηκαν ως μιούζικαλ. Σύμφωνα με την Παπαδημητρίου (2009), «μολονότι η χρήση του αγγλικού κινηματογραφικού όρου για την προώθηση μιας ταινίας που χρησιμοποιεί ως μουσική τα μπουζούκια μοιάζει αντιφατική, στην πραγματικότητα συνάδει με τους στόχους του σκηνοθέτη να συνδυάσει τις συμβάσεις του κινηματογραφικού είδους με ένα ελληνικό θέαμα και μουσική» (Παπαδημητρίου 2009: 172).

Πράγματι, η ταινία διαφοροποιείται από το θεατρικό και θεαματικό ύφος των πρώιμων μιούζικαλ. Σκοπός του Σκαλενάκη ήταν να διαμορφώσει ένα «εθνικό μιούζικαλ». Αυτό το επιτυγχάνει χρησιμοποιώντας ασπρόμαυρο φιλμ και δίνοντας έμφαση στην καθημερινή ζωή, την κουλτούρα και την μουσική των εργατικών τάξεων. Ουσιαστικά, προβάλλει την ρωμείκη ταυτότητα αξιοποιώντας μια σειρά πολιτισμικών συμβάσεων και κινηματογραφικών τεχνικών που είναι συμβατές με τον ρεαλισμό. Το σημαντικότερο όμως χαρακτηριστικό της ρωμείκης ταυτότητας που εισήγαγε ο Σκαλενάκης με τις *Διπλοπενιές* ήταν οι λαϊκοί χοροί και η λαϊκή μουσική με πρωταγωνιστικό όργανο το μπουζούκι (Παπαδημητρίου 2009: 170-173 και 178).

Θα μπορούσαμε να αντιστοιχήσουμε την ιδέα του «εθνικού μιούζικαλ» -όπως αυτή αποτυπώνεται στις *Διπλοπενιές*- με την «έντεχνη λαϊκή μουσική» του κινηματογράφου. Πρώτον, γιατί την μουσική της ταινίας δημιούργησε ο εθνικός συνθέτης Σταύρος Ξαρχάκος⁸ και δεύτερον, επειδή ο Σκαλενάκης απέβλεπε να χρησιμοποιήσει τα μπουζούκια με πιο «καλλιτεχνικό τρόπο» εντάσσοντας την ελληνική λαϊκή μουσική στο μιούζικαλ, το οποίο δε παύει να αποτελεί μια φόρμα δυτικής προέλευσης. Έτσι, δημιουργώντας ένα «εθνικό μιούζικαλ» ο Σκαλενάκης είχε ως στόχο να διαμορφώσει «μια καλλιτεχνική και λαϊκή φόρμα που θα μετέδιδε άμεσα μια αίσθηση της πολιτισμικής ιδιαιτερότητας του τόπου παραγωγής της» (Παπαδημητρίου 2009: 172).

Οι *Διπλοπενιές* επηρεάστηκαν υφολογικά από τα αμερικάνικα μιούζικαλ. Παρ' όλα αυτά, η προβολή του χώρου της εργατικής τάξης, το ρεαλιστικό οπτικό ύφος, η επιστροφή στις παραδοσιακές πατριαρχικές αρχές και η χρήση των μπουζουκιών καθόλη την διάρκεια της ταινίας, καθιστούν τις *Διπλοπενιές* ένα κατεξοχήν ρωμείο μιούζικαλ. Η ταινία απέσπασε διθυραμβικές κριτικές επηρεάζοντας την πορεία του ελληνικού μιούζικαλ (Παπαδημητρίου 2009: 190 και 176). Έκτοτε δημιουργούνται πολλά μιούζικαλ με ελληνική λαϊκή μουσική και χορό πότε με κοινή και πότε με διαφορετική υφολογική, ιδεολογική και θεματολογική κατεύθυνση.

Από τα μέσα της δεκαετίας του 60' η παράδοση⁹ εμφανίζεται σαν θεματολογικό και ιδεολογικό στοιχείο αντιτιθέμενο στον εκσυγχρονισμό. Η παράδοση σήμαινε το

⁸ Ο Σταύρος Ξαρχάκος ήταν ένας από τους βασικούς εκπροσώπους του κινήματος «έντεχνης λαϊκής μουσικής». Σκοπός του κινήματος ήταν η ανύψωση της ελληνικής λαϊκής μουσικής στο επίπεδο της τέχνης, προσδίδοντάς της ορισμένα χαρακτηριστικά δυτικής κλασικής μουσικής (Παπαδημητρίου 2009: 185).

⁹ «Η φτώχεια, οι γάμοι από συνοικέσιο, οι καταπιεστικοί γονείς (και σύντροφοι), η μελαγχολία που συχνά συνδέεται με το μπουζούκι και μια συνολική αίσθηση του καθήκοντος είναι τα βασικά σημαίνοντα της παράδοσης στο κινηματογραφικό είδος» (Παπαδημητρίου 2009: 89).

παλιό ενώ ο εκσυγχρονισμός το παρόν. Τα μιούζικαλ λοιπόν της ώριμης περιόδου αναπαριστούν πιο συνειδητά αυτή την πολιτισμική σύγκρουση. Το γεγονός αυτό είναι αρκετά ενδιαφέρον και παράξενο ταυτόχρονα, αν αναλογιστεί κανείς πως η ελληνική κοινωνία ήταν στενότερα συνδεδεμένη με την παράδοση την δεκαετία του 50' από ότι την δεκαετία του 60' (Παπαδημητρίου 2009: 90). Παρόλα αυτά, κάποια από τα μιούζικαλ της ώριμης περιόδου επιδοκιμάζουν έμμεσα ή άμεσα κάποιες παραδοσιακές αρχές.

Στην δεκαετία του 60' ο τουρισμός ήταν πολύ σημαντικός για την ελληνική οικονομία, γεγονός που οδήγησε στην προβολή στερεότυπων ελληνικών εικόνων όπως ταβέρνες, παραλίες, αρχαία μνημεία, λαϊκές στολές. Το θέμα του τουρισμού άνοιξε τον δρόμο για την διαπραγμάτευση μιας σχέσης μεταξύ Δύσης και Ελλάδας, γι' αυτό και ευνοήθηκε ιδιαίτερα στα μιούζικαλ της ώριμης περιόδου. Η προβολή της Ελλάδας ως γραφικού προορισμού για διακοπές, έδωσε την δυνατότητα στους κινηματογραφιστές να δείξουν εικόνες χαράς και διασκέδασης συμβατές με το κινηματογραφικό είδος¹⁰. Στα μιούζικαλ πριν το 1966 οι Έλληνες προβάλλονταν ως τουρίστες (π.χ. *Κορίτσια για Φίλημα*, 1965). Αντίθετα, στα μιούζικαλ μετά το 1966 οι Έλληνες παρουσιάζονταν ως οι οικοδεσπότες των ξένων τουριστών (π.χ. *Επιχειρήσεις Απόλλων*, 1968). Συνεπώς, ο τουρισμός στα ώριμα μιούζικαλ σχετίζεται πιο πολύ με την δουλειά και λιγότερο με την διασκέδαση (Παπαδημητρίου 2009: 211-212).

Παράλληλα, δόθηκε αφορμή να διατυπωθούν θέσεις περί παράδοσης, δομώντας έτσι μια εθνική εικόνα στηριγμένη σε ένα ιδιαίτερο ελληνικό είδος διασκέδασης. Η ένταξη ρωμείκων στοιχείων για την δημιουργία μιας ενιαίας εθνικής ταυτότητας ήταν η άμεση συνέπεια της εμπορευματοποίησης της παράδοσης. Η επικρατούσα ελληνική ταυτότητα ενσωμάτωσε τη ρωμείκη μουσική, εικονογραφία και αξίες προβάλλοντας κατ' αυτόν τον τρόπο μια στερεότυπη και ουτοπική εικόνα της Ελλάδας (π.χ. *Γοργόνες και Μάγκες*, 1968). Κάποιες φορές μάλιστα υπάρχουν αναφορές στην αρχαία ελληνική τραγωδία με χορό που σχολιάζει τις πράξεις των ηρώων¹¹. Έτσι, η Ελλάδα παρουσιάζονταν ως ένα τουριστικό μείγμα ρωμείκων και ελληνικών στοιχείων (Παπαδημητρίου 2009: 29-30,87 και 90-91).

¹⁰ Η ιδεολογία και η εικονογραφία που σχετίζονται με τον τουρισμό έχουν άμεση σχέση με το μιούζικαλ ως κινηματογραφικό είδος φυγής από την πραγματικότητα καθώς και τα δύο αποβλέπουν στην διασκέδαση προσφέροντας ένα ουτοπικό καταφύγιο. Ίσως, αυτός να είναι ένας από τους λόγους που το θέμα του τουρισμού είχε προνομιακή θέση στα ώριμα μιούζικαλ (Παπαδημητρίου 2009: 210).

¹¹ Π.χ. Το νούμερο με το τραγούδι "Άνοιξε Πέτρα" στην ταινία *Γοργόνες και Μάγκες*.

Τέλος, πολύ σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση των ώριμων μιούζικαλ διαδραμάτισε το σύστημα των ηθοποιών-σταρ (star). Με δεδομένο ότι πλέον αποτελούσε το εμπορικότερο κινηματογραφικό είδος, πολλοί διάσημοι ηθοποιοί που είχαν συνδεθεί με άλλα κινηματογραφικά είδη, πρωταγωνίστησαν σε ταινίες μιούζικαλ για να αναδείξουν την προσωπικότητά τους. Επιπλέον, η δημοτικότητα ηθοποιών αποτέλεσε βασικό κριτήριο προσέλευσης των θεατών στις κινηματογραφικές αίθουσες (π.χ. Αλίκη Βουγιουκλάκη). Μάλιστα, οι ταινίες και τα μιούζικαλ είχαν συχνά ως θέμα την άνοδο των ίδιων των star χάρη στην γρήγορη απόκτηση φήμης και πλούτου, αποκτώντας έτσι και έναν έντονο αυτοαναφορικό χαρακτήρα (π.χ. *Η Αγάπη μας*, 1968). Η γρήγορη κοινωνική και οικονομική άνοδος αποτέλεσε ένα εξαιρετικά δημοφιλές θέμα στα σενάρια των ώριμων μιούζικαλ (Παπαδημητρίου 2009: 30).

Η τελευταία περίοδος του μιούζικαλ ονομάζεται «ύστερη περίοδος» και καλύπτει το διάστημα 1970-1975. Εδώ ξεκινά η παρακμή του είδους, καθώς η δημοτικότητα των ταινιών μειώνεται ενώ παράλληλα επέρχεται η κρίση της ελληνικής κινηματογραφικής βιομηχανίας (Παπαδημητρίου 2009: 30). Τα πιο επιτυχημένα μιούζικαλ της περιόδου είναι αυτά που πρωταγωνιστεί η Ρένα Βλαχοπούλου. Αποκορύφωμα ήταν *Η θεία μου η χίπισσα* (1970) που πούλησε 481.598 εισιτήρια. Ωστόσο δεν θα μιλήσω αναλυτικά για τα χαρακτηριστικά των ταινιών της ύστερης περιόδου καθώς δεν σχετίζονται με τις ταινίες που πρόκειται να αναλύσω στο επόμενο κεφάλαιο.

3.1.4. Κινηματογραφικοί αστέρες

Ένας από τους βασικότερους λόγους που ο ΠΕΚ εξακολουθεί να ασκεί γοητεία μέχρι και σήμερα είναι η ερμηνεία των κωμικών ηθοποιών. Στην δεκαετία του 60' διαμορφώθηκε ένα κινηματογραφικό σύστημα ανάδειξης αστέρων (Παπαδημητρίου 2009: 237). Το σταρ σύστημα (star system) που διαμορφώθηκε στην Ελλάδα είναι αποτέλεσμα συνεργασίας δισκογραφικών και κινηματογραφικών εταιρειών. Αυτό μπορούμε να το καταλάβουμε αν σκεφτούμε ότι πολλοί διάσημοι ηθοποιοί με πρωταγωνιστικούς ρόλους καταξιώνονται και ως τραγουδιστές και αντίστροφα, πολλοί τραγουδιστές δραστηριοποιούνται επιτυχημένα ως ηθοποιοί στον κινηματογράφο (Πουλάκης 2018: 142). Το μιούζικαλ αποτέλεσε λοιπόν το πλέον

κατάλληλο είδος για το ελληνικό star system, δεδομένου ότι συνδυάζει τον κινηματογράφο με την μουσική.

A) Ρένα Βλαχοπούλου

Η Ρένα Βλαχοπούλου κατάγεται από την Κέρκυρα. Το νησί αυτό επί τουρκοκρατίας ήταν υπό ιταλική κατοχή με αποτέλεσμα να αφομοιώσει σε σημαντικό βαθμό την ιταλική κουλτούρα, γλώσσα και μουσική. Επηρεασμένη από δυτικότροπα είδη έφερε την μουσική της ταυτότητα στα μιούζικαλ (Παπαδημητρίου 2009: 198 και 261).

Η Ρένα Βλαχοπούλου τραγούδαγε κυρίως Κερκυραϊκά τραγούδια, ιταλικά τραγούδια, τζαζ και ξένες επιτυχίες. Ήταν γνωστή ως «Βασίλισσα της Τζαζ» στο ελληνικό κοινό και έκανε περιοδείες σε όλο τον κόσμο με τον Σπαρτάκο για πολλά χρόνια. Είχε υπάρξει επίσης τραγουδίστρια στην επιθεώρηση και διέπρεψε στο μουσικό θέατρο. Στις επιθεωρήσεις χόρευε, έπαιζε και τραγουδούσε. Το 1960 ήταν πλέον μεγάλη πρωταγωνίστρια στο θέατρο (Δελαπόρτας 2002: 35,46,52,65,70, 73-74 και 78).

Όταν λοιπόν η Ρένα Βλαχοπούλου εμφανίστηκε στην οθόνη είχε ήδη χαράξει μια επιτυχημένη καριέρα ως τραγουδίστρια και ηθοποιός θεάτρου. Η πρώτη της επιτυχημένη εμφάνιση ήταν στο μιούζικαλ του Δαλιανίδη *Μερικοί το προτιμούν κρύο* (1963). Στο εξής η δημοτικότητα της ως ηθοποιός ακολούθησε ανοδική πορεία. Στα τέσσερα πρώτα μιούζικαλ του Δαλιανίδη δεν είναι η κεντρική πρωταγωνίστρια αλλά μέλος μιας ομάδας ηθοποιών. Ωστόσο, οι ρόλοι της είναι κεντρικοί ενώ από μιούζικαλ σε μιούζικαλ οι ρόλοι της γίνονται πιο κεντρικοί και το όνομά της προβάλλεται όλο και περισσότερο στους τίτλους. Η προσωπικότητά της προσδιόρισε το είδος των ταινιών της και η καριέρα της έφτασε στο απόγειό της με το μιούζικαλ. Τα πιο χαρακτηριστικά της μιούζικαλ είναι αυτά που σκηνοθέτησε ο Γιάννης Δαλιανίδης και ο Αλέκος Σακελάριος ειδικά για την ίδια¹² (Παπαδημητρίου 2009: 254-257).

¹² Την περίοδο 1969-1972 η Βλαχοπούλου γύρισε τέσσερα μιούζικαλ με την Φίνος Φιλμ: *Η Παριζιάνα* (1969), *η Θεία μου η Χίπισσα* (1970), *Μια Ελληνίδα στο Χαρέμι* (1971), *Η Κόμισσα της Κέρκυρας* (1972). Από τους τίτλους καταλαβαίνουμε ότι η εστίαση πεφτεί στην Βλαχοπούλου, την κεντρική ηρωίδα. Και στις τέσσερεις ταινίες ενσαρκώνει τον ρόλο της απλής συνηθισμένης γυναίκας της εργατικής τάξης που ξαφνικά γίνεται πλούσια και λαμπερή (Παπαδημητρίου 2009: 262).

Στα αφηγηματικά μέρη των μιούζικαλ της Βλαχοπούλου βλέπουμε μια απλή καθημερινή γυναίκα. Το ύφος της είναι κυρίως κωμικό και θεατρικό. «Μιλάει γρήγορα, κινείται δραστήρια, μιμείται άλλα πρόσωπα όταν της δίνεται η ευκαιρία και γενικά κυριαρχεί στην οθόνη με την προσωπικότητά της» (Παπαδημητρίου 2009: 258). Η εμφάνιση της Βλαχοπούλου δεν ήταν ούτε νεανική ούτε ελκυστική κατά τα τότε στερεότυπα. Έμοιαζε με σαραντάρια γι' αυτό στους ρόλους της ενσάρκωνε μια καθημερινή απλή γυναίκα που όμως διέθετε πολύ χιούμορ. Σε όλα τα μιούζικαλ έχει τον ρόλο της ανύπαντρης ή της χήρας που αναζητά σύζυγο και τελικά τα καταφέρνει. Ωστόσο δεν είναι καθόλου ρομαντική ως πρωταγωνίστρια. Αντίθετα, η έμφαση πέφτει στην κωμικότητά της. Τα μιούζικαλ της και γενικότερα οι ταινίες της είναι πιο κοντά στο είδος «κωμωδία χαρακτήρων» (Παπαδημητρίου 2009: 258-259). Ο Δαλιανίδης μάλιστα χαρακτηρίζει την Ρένα ως τον θηλυκό Τσάρλι Τσάπλιν (Δελαπόρτας 2002: 13).

Από την άλλη, στα νούμερα μοιάζει να είναι ταυτόχρονα ασυνήθιστη και λαμπερή. Τα κουστούμια και το ύφος των τραγουδιών της φέρουν μερίδιο ευθύνης ως προς αυτό. Τα ρούχα της στα νούμερά της ήταν ή απλά καθημερινά ή πολύ φανταχτερά και ο χορός της ζωηρός αλλά όχι δεξιοτεχνικός.. Η Βλαχοπούλου τραγούδαγε κυρίως μπαλάντες, τζαζ και οπερέτες. Η φωνή της παρέπεμπε σε μεσοαστικές αξίες και γενικότερα μια δυτικοποιημένη ελληνική ταυτότητα. Αυτό ωστόσο ερχόταν σε πλήρη αντιπαράθεση με το ύφος της ηθοποιίας της το οποίο παρέπεμπε στην ρωμέικη ταυτότητα της εργατικής τάξης. Σπάνια τραγούδησε λαϊκότροπα τραγούδια και όταν το έκανε έδινε μια κωμική και παρωδική χροιά. Μάλιστα, στην ταινία *Η Κόμισσα της Κέρκυρας* (1972) εκφράζει την αποστροφή της προς το μπουζούκι και τις προτιμήσεις της προς την δυτική κουλτούρα (Παπαδημητρίου 2009: 258,262).

Η Βλαχοπούλου με τα τραγούδια και την προσωπικότητά της στα μιούζικαλ- ως γυναίκας συνηθισμένης και ασυνήθιστης ταυτόχρονα, φέροντας κατ' αυτό τον τρόπο ρωμέικα και ελληνικά στοιχεία- επηρέασε το ύφος του ελληνικού μιούζικαλ (Παπαδημητρίου 2009: 262).

B) Αλίκη Βουγιουκλάκη-Δημήτρης Παπαμιχαήλ

Το δημοφιλέστερο κινηματογραφικό ζευγάρι της δεκαετίας του 60' ήταν η Αλίκη Βουγιουκλάκη με τον Δημήτρη Παπαμιχαήλ. Οι πλειοψηφία των ταινιών τους ήταν

ρομαντικές κωμωδίες και μιούζικαλ ενώ μια μειοψηφία ήταν αισθηματικά δράματα (Παπαδημητρίου 2009: 238). Ο Σκαλενάκης εισήγαγε την Βουγιουκλάκη και τον Παπαμιχαήλ στο είδος. Από τότε και μέχρι το 1970 ο Κώστας Καραγιάννης, ο Ντίνος Δημόπουλος και ο Αλέκος Σακελλάριος σκηνοθέτησαν μιούζικαλ για το δημοφιλές αυτό αντρόγυνο του ελληνικού κινηματογράφου (Παπαδημητρίου 2002: 100-102).

Με την ρομαντική κωμωδία *Το Ξύλο Βγήκε απ' τον Παράδεισο* (1959) καθιερώθηκαν ως κινηματογραφικοί αστέρες. Έκτοτε και μέχρι το 1971 συμπρωταγωνίστησαν σε 16 ταινίες, γεγονός που μαρτυρά την μεγάλη απήχηση που είχαν μαζί. Υποδύονταν μονίμως ένα ρομαντικό ζευγάρι. Το 1965 παντρεύτηκαν και στην πραγματική ζωή και έτσι θέματα γύρω από την γνωριμία, τον γάμο και την οικογένειά τους ενίσχυσαν ακόμα περισσότερο την δημοτικότητά τους και εντάχθηκαν σε κάποιες από τις ταινίες τους, κυρίως στα μιούζικαλ. Όσο ήταν παντρεμένη η Βουγιουκλάκη με τον Παπαμιχαήλ εμφανιζόταν μόνο μαζί του. Έτσι η δημόσια εικόνα που διαμόρφωσαν για την προσωπική τους ζωή είχε σημαντική επίδραση στην επιτυχία τους ως ζευγάρι στον κινηματογράφο (Παπαδημητρίου 2009: 238 και 251).

Ο Δημήτρης ήταν “ο ωραίος του σινεμά”, ο διασημότερος άντρας ηθοποιός (Δελαπόρτας 2002: 55). Για το κοινό του ελληνικού κινηματογράφου ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ είχε όλα τα χαρακτηριστικά του Λεβεντόπαιδου (Δελαπόρτας 2004: 39). Στις ταινίες του με την Βουγιουκλάκη συχνά εμφανιζόταν ως ένας αποκατεστημένος επαγγελματίας (*Το ξύλο βγήκε απ' τον παράδεισο*, 1959, *Χτυποκάρδια στο θρανίο*, 1963, *Μοντέρνα σταχτοπούτα*, 1965), ως χαρακτήρας της εργατικής τάξης (*Διπλοπενιές*, 1966) κάποιες φορές σε σύγκρουση με τους ρόλους της μεσοαστής Βουγιουκλάκη (*Η κόρη μου η σοσιαλίστρια*, 1966, *Η αρχόντισσα και ο Αλήτης*, 1968). Βασικό στοιχείο στους ρόλους του ήταν η σωματική του υπεροχή η οποία συνδυαζόταν με συναισθηματική ευαισθησία. Όταν στους ρόλους της η Βουγιουκλάκη αμφισβητούσε τις πατριαρχικές αξίες με τις επαγγελματικές της φιλοδοξίες, ο Παπαμιχαήλ επανέφερε την τάξη (Παπαδημητρίου 2009: 239-240).

Η Βουγιουκλάκη θεωρούταν η «Εθνική Σταρ» της Ελλάδας. Στην προσωπικότητά της συνυπήρχε ο εκσυγχρονισμός και η παράδοση. Ο βασικός χαρακτήρας που ενσάρκωνε στις ταινίες της ήταν αυτός της αφελούς, ζωηρής, ελκυστικής, δυναμικής και επιθυμητής νέας γυναίκας, που χάρη στην γοητεία και την πονηριά της υλοποιεί τις ερωτικές και κοινωνικές της φιλοδοξίες. Πολλές φορές, λόγω των ξανθών μαλλιών της συγκρίθηκε με ξένες σταρ όπως η Marilyn Monroe και η Brigitte Bardot

(Παπαδημητρίου 2009: 238-239). Γυναίκες και παιδιά ήταν κυρίως οι θαυμαστές της (Δαλιανίδης 2005: 166).

Το τραγούδι και ο χορός υπάρχουν στις περισσότερες ρομαντικές κωμωδίες της ως αυθόρμητη και αυτοσχέδια έκφραση συναισθημάτων και όχι ως επαγγελματική παράσταση, γι' αυτό συνδέθηκε από νωρίς με το μιούζικαλ. Πολλές ταινίες της αν και δεν είναι μιούζικαλ είναι πολύ κοντά στο να χαρακτηριστούν ως μιούζικαλ. Για παράδειγμα *Η Αλίκη στο ναυτικό* (1961) έχει μόνο τέσσερα νούμερα τα οποία εκτελεί η ίδια. Δεν πληροί δηλαδή το ποσοτικό κριτήριο για να χαρακτηριστεί μιούζικαλ, ωστόσο ολοφάνερα αντλεί στοιχεία από το είδος. Το γεγονός ότι στις ταινίες της τα περισσότερα μουσικοχορευτικά νούμερα εκτελούνται από την Βουγιουκλάκη φανερώνει πως ήταν οχήματα για την προβολή της ίδιας (Παπαδημητρίου 2009: 240-243 και 248).

Επιπλέον, ο τρόπος κινηματογράφησης της Βουγιουκλάκη προωθούσε περισσότερο την εικόνα της ως επιτυχημένη σταρ. Το ξανθό μαλλί, το έντονο μακιγιάζ, η συνολική έκφραση του προσώπου της είναι πανομοιότυπα στους περισσότερους από τους ρόλους που ενσαρκώνει την δεκαετία του 60'. Αυτό ήταν το πρότυπο της ιδανικής γυναίκας κατά τα δυτικά και κυρίως αμερικάνικα πρότυπα του κινηματογράφου. Χαρακτηριστικά είναι τα τρία μιούζικαλ που η Βουγιουκλάκη υποδύεται διάσημες τραγουδίστριες: *Διπλοπενιές* (1966), *Το πιο λαμπρό αστέρι* (1967), *Η αγάπη μας* (1968). Προφανώς αυτά τα μιούζικαλ είναι στηριγμένα στην εικόνα που έχει η ίδια χτίσει ως εθνική σταρ πλέον (Παπαδημητρίου 2002: 109).

Επομένως, οι σταρ, και ιδιαίτερα η Αλίκη Βουγιουκλάκη και η Ρένα Βλαχοπούλου, με την προσωπικότητα, τα τραγούδια και τις ερμηνείες τους, καθόρισαν το ύφος του ελληνικού μιούζικαλ. Πολλοί χαρακτήρισαν το ελληνικό μιούζικαλ κιτς με το επιχείρημα ότι αποτελούσε κακή απομίμηση ξένων προτύπων. Ωστόσο δεν είναι λίγοι αυτοί που το θεωρούν σταθμό στην ιστορία του παλιού ελληνικού κινηματογράφου. Το ελληνικό μιούζικαλ «ανέπτυξε μια ιδιαίτερη κινηματογραφική ταυτότητα συνδυάζοντας με μοναδικό τρόπο μια σειρά από ετερογενή μορφολογικά και πολιτισμικά στοιχεία» (Παπαδημητρίου, 2009: 270). Δομικά και μορφολογικά πλησίασε το αμερικάνικο μιούζικαλ. Ωστόσο, η επεισοδιακή δομή που ακολούθησε φανερώνει την επίδραση από το εγχώριο θέατρο και κινηματογραφική κωμωδία. Επιπλέον, στο ελληνικό μιούζικαλ είναι ευδιάκριτη η πολιτισμική του υβριδικότητα. Συνδυάζοντας ανατολικά και δυτικά στοιχεία διαμόρφωσε μια ετερογενή πολιτισμική ταυτότητα. Σε αυτό αποτυπώνεται η σχέση ανάμεσα στην παραδοσιακή και την

μοντέρνα πτυχή της μετεμφυλιακής Ελλάδας. Συμπερασματικά, το μιούζικαλ μπορεί να προσδιοριστεί ως ελληνικό στον βαθμό που αποτυπώνει τις επικρατούσες πολιτισμικές τάσεις της εποχής και του τόπου παραγωγής και κατανάλωσής του. Κάποιες από αυτές ήταν ο ταχύτατος εκσυγχρονισμός, η εκδυτικοποίηση και η διαφύλαξη της ιδιαίτερης ελληνικής κουλτούρας (Παπαδημητρίου 2009: 262-263 και 269-271).

4. Αναλύσεις ταινιών μιούζικαλ

Στο κεφάλαιο αυτό αναλύω τις ταινίες *Κορίτσια για Φίλημα* (1965) και *Η Αρχόντισσα και ο Αλήτης* (1968) ξεκινώντας από τα πραγματολογικά στοιχεία και κάνοντας μια σύντομη περίληψη του περιεχομένων τους. Στην συνέχεια, παραθέτω σε πίνακα τις ενότητες, τις επιμέρους υποενότητες (όπου υπάρχουν), την χρονική διάρκειά τους καθώς και τα κινηματογραφικά και τα μουσικά δεδομένα της κάθε ενότητας. Τέλος, αναλύω εκτενώς τα μουσικά νούμερα περιγράφοντάς τα όσον αφορά την μουσική, τον στίχο των τραγουδιών, τα θεατρικά και χορευτικά δρώμενα καθώς και το ευρύτερο σκηνικό. Παράλληλα, θεώρησα απαραίτητο να αναφερθώ στα γεγονότα της πλοκής που οδηγούν κάθε φορά στο εκάστοτε μουσικό νούμερο.

4.1. Κορίτσια για Φίλημα

Α) Πραγματολογικά στοιχεία

Πρωτότυπος τίτλος	Κορίτσια για φίλημα
Α΄ προβολή	25 Ιανουαρίου 1965
Διάρκεια	104΄
Γλώσσα	Ελληνικά
Χρώμα	Έγχρωμη
Κατηγορία	Κωμωδία
Είδος	Μουσική (Μιούζικαλ)
Σενάριο	Γιάννης Δαλιανίδης
Σκηνοθεσία	Γιάννης Δαλιανίδης
Εταιρεία Παραγωγής	Φίνος Φιλμ
Εισιτήρια	619.236 εισιτήρια
Ηθοποιοί	Ζωή Λάσκαρη (Τζένη-Ανιψιά Ρένας), Ρένα Βλαχοπούλου (Ρένα Ελευθερίου), Μάρθα Καραγιάννη (Μάρθα), Χλόη Λιάσκου (Έφη Ράμογλου), Κώστας Βουτσάς (Κώστας Καλιακούδας), Ανδρέας Ντούζος (Ανδρέας Ράμογλου), Γιάννης Βογιατζής (Τζιμ Πάπας), Αλέκος Τζανετάκος (Αλέκος), Γιώργος Γαβριηλίδης (Πέτρος Ράμογλου), Νίκος Παπαναστασίου (βοηθός σκηνοθέτη), Περικλής Χριστοφορίδης (Γιώργος Ελευθερίου), Γιώργος Βρασιβανόπουλος (Πολ), Άγγελος Μαυρόπουλος (Δικαστής), Ειρήνη Κουμαριανού (Συγγενής Ρένας) .
Τόπος Γυρισμάτων	Νέα Υόρκη, Αθήνα, Ρόδος, Ύδρα.
Διευθυντής Φωτογραφίας	Νίκος Καβουκίδης
Μουσική	Μίμης Πλέσσας
Χορογραφίες	Μανώλης Καστρινός

Ντεκόρ	Μάρκος Ζερβάς
Μακιγιάζ	Νίκος Ξεπαπαδάκος
Μοντάζ	Πέτρος Λύκας
Ηχολήπτης	Θ. Γεωργιάδης
Φωτογράφος	Γ. Σαβουλίδης
Διευθυντής παραγωγής	Μάρκος Ζερβας

B) Περίληψη

Η Ρένα Ελευθερίου, διευθύντρια ενός ελληνικού ταξιδιωτικού πρακτορείου στην Νέα Υόρκη, αποφασίζει να ταξιδέψει στην Ελλάδα με την ανιψιά της την Τζένη για δουλειές και διακοπές. Ακολουθεί και ο ελληνοαμερικανός Τζιμ Πάπας ο οποίος είναι ερωτευμένος με την Ρένα. Παράλληλα, δύο νέοι φίλοι, ο πλούσιος Ανδρέας Ράμογλου και ο φτωχός Κώστας Καλιακούδας, έχοντας αποτύχει σε κάτι κινηματογραφικά γυρίσματα, πηγαίνουν για διακοπές στην Ρόδο, όπου ερωτεύονται την Τζένη. Θέλοντας να διαπιστώσουν αν θα διαλέξει σύντροφο για τα λεφτά ή τον χαρακτήρα του αποφασίζουν να ανταλλάξουν ονόματα. Ο Ανδρέας κερδίζει την καρδιά της Τζένης. Στο μεταξύ ο αδελφός της Ρένας, Γιώργος Ελευθερίου, έχει δανειστεί λεφτά από τον Πέτρο Ράμογλου (πατέρα του Ανδρέα Ράμογλου) για να εκμεταλλευτεί οικονομικά τα ιαματικά νερά που υπάρχουν στο κτήμα της γυναίκας του. Η Ρένα, για να βοηθήσει τον αδελφό της, παρουσιάζεται στον Π. Ράμογλου ως απεσταλμένη αμερικανών κεφαλαιούχων που ενδιαφέρονται για τα νερά. Οι πλαστοπροσωπίες αρχίζουν περιπλέκουν τις καταστάσεις και να δημιουργούν μια σειρά από παρεξηγήσεις όταν η πρώην κοπέλα του Ανδρέα, η Μάρθα αποκαλύπτει στην Τζένη την αλήθεια, ο Π. Ράμογλου με την κόρη του Έφη γνωρίζουν τον Κώστα ως Ανδρέα Ράμογλου και όταν ο Π. Ράμογλου μαθαίνει από την κόρη του για το ψέμα του Γ. Ελευθερίου. Στο τέλος όλα λύνονται. Αμερικάνοι θέλουν να υπογράψουν συμφωνία για τα ιαματικά νερά, γυρίζεται μια επιτυχημένη ταινία με τους πρωταγωνιστές και τέσσερα ζευγάρια δημιουργούνται (Ανδρέας-Τζένη, Κώστας-Έφη, Ρένα-Τζιμ, Μάρθα-Πολ).

Γ) Πίνακας ανάλυσης ανά ενότητα

EN. 13	Time Code ¹⁴	Κινηματογραφικά δεδομένα ¹⁵	Μουσικά δεδομένα ¹⁶
1	00:00:00 - 00:01:48	<ul style="list-style-type: none"> • Τίτλοι αρχής. • Σταθερή κίτρινη ταπετσαρία. 	<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική τίτλων αρχής. • Μελωδίες: «Η Αθήνα την νύχτα», «μοιάζεις νυφούλα όλο δροσιά», «γελά γαλάζιος ο ουρανός».
2	00:01:49- 00:06:57 00:01:49- 00:02:04 00:02:04- 00:06:57	<p><u>Υποενότητα Α</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα, Νέα Υόρκη. <p><u>Υποενότητα Β΄</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, μέρα, ελληνικό τουριστικό ταξιδιωτικό πρακτορείο στην Νέα Υόρκη (Greek travel and tourist agency). • Ρένα, Τζιμ Πάπας, Εργαζόμενοι Υπάλληλοι, Πελάτες. • Η Ρένα εξυπηρετεί πελάτες στα αγγλικά και στα ελληνικά και αποφασίζει να πάει στην Ελλάδα για τουριστικές δουλειές και διακοπές. 	<p><u>Υποενότητα Α</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Μη διηγητική. <p><u>Υποενότητα Β΄</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Ίδια μουσική: Μη διηγητική (00:02:04-00:02:26). • Χωρίς μουσική (00:02:26-00:04:43). • 1^ο μουσικό νούμερο (00:04:43-00:06:00). • Μουσική: Μεταδιηγητική. • Τραγούδι: «Κοντά σου Ελλάδα μου». • Τραγουδά: Ρένα. • Χωρίς μουσική (00:06:00-00:06:57).
3	00:06:58- 00:09:27	<ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια) Νέα Υόρκη. • Τζένη, Ρένα, Φωτογράφος. • Ενώ η Τζένη φωτογραφίζεται στο στούντιο με μαγιό, την βρίσκει η Ρένα και της ανακοινώνει ότι θα ταξιδέψουν στην Ελλάδα. 	<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Μη διηγητική. • Χωρίς μουσική (00:07:15-00:07:44). • 2^ο μουσικό νούμερο (00:07:44-00:09:21). • Μουσική: Μεταδιηγητική. • Χορεύει: Τζένη. • Αλλαγή μουσικής (00:09:00-00:09:21). • Χωρίς μουσική (00:09:21-00:09:27).
4	00:09:27- 00:10:56	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (νέα), κρουαζιερόπλοιο. • Τζένη, Ρένα, Τζιμ Πάπας. • Ταξίδι από την Αμερική στην 	<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Μεταδιηγητική (00:09:27-00:10:00). • Μελωδία: «Κοντά σου Ελλάδα μου». • Χωρίς μουσική (00:10:00-00:10:56).

¹³ Εν.= Ενότητα.

¹⁴ Ο κωδικός χρόνου που παραθέτω στον πίνακα είναι αυτός που καταγράφεται στην ψηφιοποιημένη μορφή των ταινιών.

¹⁵ Στα κινηματογραφικά δεδομένα περιλαμβάνω τα εξής στοιχεία: Πλάνο, χρόνος, τόπος, χώρος, κεντρικά πρόσωπα, υπόθεση.

¹⁶ Στα μουσικά δεδομένα περιλαμβάνω τα εξής στοιχεία: Αν έχουμε ή όχι μουσική, μουσικά νούμερα, τραγούδι, ποιο τραγουδούν, αν η μουσική είναι διηγητική-μη διηγητική-μεταδιηγητική-παράλληλη.

		Ελλάδα.	
5	00:10:57-00:18:43	<ul style="list-style-type: none"> Εσωτερικό πλάνο, μέρα, Αθήνα, κινηματογραφικό στούντιο. Κώστας, Ανδρέας, Αλέκος, Μάρθα, σκηνοθέτης, βοηθός σκηνοθέτη, ηθοποιοί, κομπάρσοι, κινηματογραφικό συνεργείο. Γυρίσματα ταινίας. 	<ul style="list-style-type: none"> Χωρίς μουσική (00:10:57-00:13:10). 3^ο μουσικό νούμερο (00:13:10-00:16:20). Μουσική: Μεταδιηγητική. Τραγούδι: «Υπερβολές» (00:13:10-00:13:46). Τραγουδούν-χορεύουν: Μάρθα, Κώστας, Ανδρέας. Άλλη μουσική+χορός: (00:13:46-00:14:51). Μουσική-χορός: «Χάλι Γκάλι» (00:14:51-00:16:20). Χωρίς μουσική (00:16:20-00:18:43).
6	00:18:43-00:20:27	<ul style="list-style-type: none"> Εσωτερικό πλάνο, μέρα, Αθήνα, σπίτι Π. Ράμογλου. Γ. Ελευθερίου, Π. Ράμογλου, Α. Ράμογλου. Ο Π. Ράμογλου έχοντας δανείσει λεφτά εδώ και ένα χρόνο στον Γ. Ελευθερίου για να εκμεταλλευτεί οικονομικά τα ιαματικά νερά που βγάζει το κτήμα της γυναίκας του, είναι καχύποπτος και του δίνει διορία μέχρι τέλος του μήνα. / Ο Π. Ράμογλου απαιτεί από τον γιό του Ανδρέα να χωρίσει με την Μάρθα, να αφήσει το θέατρο και να πιάσει μια σοβαρή δουλειά. Ο Ανδρέας συμβιβάζεται. 	<ul style="list-style-type: none"> Χωρίς μουσική
7	00:20:27-00:23:50 00:20:27-00:20:47 00:20:47-00:22:58 00:22:58-00:23:50	<p><u>Υποενότητα Α΄</u></p> <ul style="list-style-type: none"> Εξωτερικό πλάνο, μέρα, Αθήνα, λιμάνι. Ρένα, Τζένη, Γ. Ελευθερίου, Συγγενείς Ρένας. Άφιξη στην Αθήνα. <p><u>Υποενότητα Β΄</u></p> <ul style="list-style-type: none"> Εξωτερικό πλάνο, μέρα, Αθήνα, αυτοκίνητο. Τζένη, Ρένα, Γ. Ελευθερίου, συγγενείς. Μετάβαση στο ξενοδοχείο. <p><u>Υποενότητα Γ΄</u></p> <ul style="list-style-type: none"> Εσωτερικό πλάνο, μέρα, 	<p><u>Υποενότητα Α΄</u></p> <ul style="list-style-type: none"> Χωρίς μουσική. <p><u>Υποενότητα Β΄</u></p> <ul style="list-style-type: none"> 4^ο μουσικό νούμερο Μουσική: Μεταδιηγητική. Τραγούδι: «Γελά γαλάζιος ο ουρανός». Τραγουδούν: Ρένα και χορωδία. <p><u>Υποενότητα Γ΄</u></p> <ul style="list-style-type: none"> Μουσική: Μεταδιηγητική (00:22:58-

		<p>Αθήνα, διαμέρισμα Ρένας-Τζένης.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Τζένη, Ρένα, Γ. Ελευθερίου, συγγενείς. • Άφιξη στο ξενοδοχείο. 	<p>00:23:07).</p> <ul style="list-style-type: none"> • Μελωδία: «Γελά γαλάζιος ο ουρανός». • Χωρίς μουσική (00:23:07-00:23:50).
8	00:23:50-00:25:56	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα, Αθήνα, καφετέρια. • Μάρθα, Κώστας, Ανδρέας, Αλέκος, Τόλης. • Απογοητευμένοι από την αποτυχία στα γυρίσματα./ Ο Ανδρέας θέλει να χωρίσει την Μάρθα και αποφασίζει με τον Αλέκο και τον Κώστα να πάνε διακοπές στην Ρόδο. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
9	00:25:57-00:27:25	<ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, μέρα, Αθήνα, διαμέρισμα Ρένας. • Ρένα, Αδελφός Ρένας (Γ. Ελευθερίου). • Ο Γ. Ελευθερίου ζητά βοήθεια από την αδελφή του σχετικά με τα ιαματικά νερά και τον Π. Ράμογλου. Η Ρένα δέχεται. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
10	00:27:25-00:37:52	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (νέα), Ρόδος. • Ανδρέας, Κώστας, Αλέκος, Ρένα, Τζένη, Τζιμ. • Η Ρένα φωτογραφίζει την Τζένη με μαγιό. Ο Κώστας και Ανδρέας ερωτεύονται την Τζένη. Ανταλλάζουν ονόματα για να την διεκδικήσουν¹⁷. 	<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Μεταδιηγητική (00:27:25-00:28:03). • Μελωδία: «Γελά γαλάζιος ο ουρανός». • Χωρίς μουσική (00:28:03-00:29:40). • Μουσική: Μη διηγητική (00:29:40-00:32:30). • Μελωδία: «Ηρθες εσύ» (00:31:19-00:35:28). • Χωρίς μουσική (00:35:28-00:37:52).
11	00:37:52-00:44:47	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, νύχτα (ίδια), Ρόδος. • Ανδρέας, Τζένη. • Πρώτο Ραντεβού. • Τέλος ημέρας. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική (00:37:52-00:39:09) • 5^ο μουσικό νούμερο (00:39:09-00:40:42). • Μουσική: Μεταδιηγητική. • Τραγούδι: «Ηρθες εσύ». • Τραγουδά: Ανδρέας. • Μουσική: Μεταδιηγητική (00:40:42-00:41:09). • Μελωδία: «Ηρθες εσύ» • 6^ο μουσικό νούμερο (00:41:09-00:44:47). • Μελωδία

¹⁷ Στις κωμωδίες συχνά βλέπουμε πλούσιους να προσπιούνται τους φτωχούς και το αντίθετο για να δοκιμάσουν την αγάπη του/της συντρόφου τους ή για να ελκύσουν ερωτικά κάποιον/κάποια. Οι ψεύτικες ταυτότητες δημιουργούν παρεξηγήσεις που στο τέλος λύνονται στο όνομα της αληθινής αγάπης (Γκέλη 2014).

			<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Μεταδιηγητική
12	00:44:47-00:48:10	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (νέα), Ρόδος, πισίνα ξενοδοχείου. • Ρένα, Τζένη, Τζιμ, Κώστας, Αλέκος, Ανδρέας, Μάρθα. • Εμφάνιση της Μάρθας στην Ρόδο. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική (00:44:47-00:46:03). • Μουσική: Μη διηγητική (00:46:03-00:46:32). • Χωρίς μουσική (00:46:32-00:48:10).
13	00:48:10-00:49:35	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Ρόδος, κότερο. • Κώστας, Ανδρέας, Αλέκος. • Συζητάνε για την Μάρθα. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
14	00:49:36-00:56:28 00:49:36-00:55:47 00:55:47-00:56:21 00:56:21-00:56:28	<p><u>Υποενότητα Α΄</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, νύχτα (ίδια), Ρόδος, νυχτερινό κέντρο διασκέδασης. • Ρένα, Τζιμ, Τζένη, Κώστας, Αλέκος, Ανδρέας, Μάρθα, Τζένη Βάνου. • Εμφανίζεται η Μάρθα στην καλλιτεχνική σκηνή και ο Αντρέας εγκαταλείπει την παρέα τρομαγμένος με την Τζένη. <p><u>Υποενότητα Β΄</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, νύχτα, Ρόδος, κήπος. • Τζένη, Ανδρέας. • Αποφασίζουν να φύγουν κρυφά από την Ρόδο για την Ύδρα με το κότερο. Η Τζένη είναι με την εντύπωση ότι το κότερο θα είναι κλεμμένο. <p><u>Υποενότητα Γ΄</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, νύχτα, Ρόδος, νυχτερινό κέντρο διασκέδασης. • Μάρθα, γκαρσόνι. • Η Μάρθα αναζητά τον Ανδρέα με την παρέα του αλλά είχαν φύγει. 	<p><u>Υποενότητα Α΄</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • 7ο μουσικό νούμερο (00:49:36-00:52:03). • Μουσική: Διηγητική.. • Τραγούδα: Τζένη Βάνου • Τραγούδι: «Τώρα» • 8ο μουσικό νούμερο (00:52:03-00:55:47) • Μουσική: Μεταδιηγητική. • Μελωδία: Οριεντάλ-φιούσιον . • Χορεύουν: Μάρθα, χορευτές, χορεύτριες. <p><u>Υποενότητα Β΄</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική. <p><u>Υποενότητα Γ΄</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
15	00:56:28-01:02:17	<ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, νύχτα (ίδια), Ρόδος, ξενοδοχείο. Παρεμβολή εξωτερικού πλάνου (00:57:06-00:57:13) • Κώστας, Αλέκος, Ρένα, Τζιμ. • Πριν κοιμηθούν, μαθαίνουν ότι ο Ανδρέας με την Τζένη 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.

		<p>έφυγαν.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Τέλος ημέρας. 	
16	01:02:17-01:07:09	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (νέα), κότερο/παρεμβολή εσωτερικού πλάνου (01:03:22-01:07:00). • Τζένη, Ανδρέας. • Ταξίδι για την Ύδρα. 	<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Μεταδιηγητική (01:02:17-01:03:22). • Μελωδία: «Ηρθες εσύ». • 9ο μουσικό νούμερο (01:03:22-01:07:00). • Μουσική: Μεταδιηγητική. • Μελωδία-τζαζ. • Χωρίς μουσική (01:07:00-01:07:09).
17	01:07:09-01:08:10	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Ρόδος, αεροδρόμιο. • Π. Ράμογλου, Έφη Ράμογλου, Γ. Ελευθερίου. • Άφιξη στην Ρόδο. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
18	01:08:10-01:08:54	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Ρόδος, καφετέρια. • Κώστας, Αλέκος, Μάρθα. • Ο Κώστας με τον φίλο του κάθονται σε μια καφετέρια όπου τους εντοπίζει η Μάρθα, η οποία ψάχνει τον Ανδρέα. Στον Αλέκο ξεφεύγει ότι είναι στην Ύδρα. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
19	01:08:54-01:12:55	<ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Ρόδος, ξενοδοχείο. • Ρένα, Π. Ράμογλου, Γ. Ελευθερίου, Πεσμαζόγλου. • Η Ρένα παρουσιάζεται ως αμερικάνα αντιπρόσωπος κεφαλαιούχων αμερικανών που ενδιαφέρονται για τα ιαματικά νερά. Συζητάνε για τις θεραπευτικές ιδιότητες του νερού. Ο Π. Ράμογλου πείθεται. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
20	01:12:56-01:21:52 01:12:56-01:13:58	<p><u>Υποενότητα Α΄</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Ρόδος. • Κώστας, Αλέκος, Έφη, Σερβιτόρος. • Η Έφη ψάχνει τον Ανδρέα προς έκπληξή της ανακαλύπτει ότι ο Κώστας χρησιμοποιεί το όνομα του αδελφού της. Η Έφη, έχοντας μια φωτογραφία γνωρίζει ότι 	<p><u>Υποενότητα Α΄</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Μη διηγητική.

	01:13:58-01:19:20	<p>ο Κώστας με τον αδελφό της είναι φίλοι.</p> <p><u>Υποενότητα Β΄</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα, Ρόδος, πεζοδρόμιο. • Κώστας, Αλέκος, Έφη. • Η Έφη ακολουθεί τον Κώστα και τον Αλέκο για να καταλάβει τι συμβαίνει. Ο Κώστας της συστήθηκε ως Ανδρέας Ράμογλου ενώ η Έφη ως Παπαδοπούλου. Έπειτα από μια σειρά ερωτήσεων, του προτείνει να έρθει μαζί της να γνωρίσει τον μπαμπά της. Αυτός δέχεται. 	<p><u>Υποενότητα Β΄</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Μη διηγητική (01:13:58-01:14:30). • Μελωδία: Βαλς. • Χωρίς μουσική (01:14:30-01:14:41). • 10^ο μουσικό νόμμερο (01:14:41-01:16:19). • Μουσική: Μεταδιηγητική. • Μελωδία-βαλς • Χωρίς μουσική (01:16:19-01:19:20)
	01:19:20-01:21:52	<p><u>Υποενότητα Γ΄</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, μέρα, Ρόδος, ξενοδοχείο. • Π. Ράμογλου, Γ. Ελευθερίου, Ρένα, Έφη, Κώστας. • Πήγε ο Κώστας να γνωρίσει τον μπαμπά της Έφης αλλά μόλις ακούει το όνομα του τον πάνουν λιποθυμίες. Ντρέπεται την Έφη η οποία δεν του κρατάει καμία κακία, του εξομολογείται την επιθυμία που είχε καιρό τώρα να τον γνωρίσει. Μόλις φεύγουν από το ξενοδοχείο να ηρεμήσει ο Κώστας ο Π. Ράμογλου, εξαιτίας της Ρένας την οποία πετυχαίνουν ενώ φεύγουν, συνειδητοποιεί έξαλλος ότι ο Κώστας συστήνεται στον κόσμο της Ρόδου ως γιός του. 	<p><u>Υποενότητα Γ΄</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Μεταδιηγητική (01:19:20-01:21:15). • Μελωδία: «Ηρθες εσύ». • Χωρίς μουσική (01:21:15-01:21:52).
21	01:21:53-01:24:45	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Ύδρα. • Τζένη, Ανδρέας, Μάρθα. • Μόλις ο Ανδρέας φεύγει για λίγο από το κότερο η Μάρθα πλησιάζει την Τζένη, της συστήνεται και της αποκαλύπτει τα πάντα για τον Ανδρέα, το πραγματικό του όνομα και την δύο ετών σχέση τους. Η Τζένη απογοητευμένη σηκώνεται και φεύγει ενώ ο 	<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Μεταδιηγητική (01:21:53-01:23:04). • Μελωδία: «Κοντά σου Ελλάδα μου». • Χωρίς μουσική (01:23:04-01:24:45).

		Ανδρέας μάταια προσπαθεί να της εξηγήσει.	
22	01:24:45-01:30:43 01:24:45-01:25:49 01:25:49-01:30:43	<p><u>Υποενότητα Α΄</u></p> <ul style="list-style-type: none"> Εξωτερικό πλάνο, μέρα (νέα), Αθήνα. Τζιμ, Ρένα. Βουλή, παρέλαση, με άλογα, γάμος. <p><u>Υποενότητα Β΄</u></p> <ul style="list-style-type: none"> Εσωτερικό πλάνο (εναλλάσσονται τα πλάνα σπιτιών Ανδρέα και Τζένης), μέρα, Αθήνα. Ανδρέας, Τζένη, Ρένα, Κώστας, Έφη, Τζιμ, Γ. Ελευθερίου. Ο Ανδρέας τηλεφωνεί επίμονα στην Τζένη η οποία δεν απαντά επίτηδες./ Επίτευξη οριστικής συμφωνίας με αμερικάνους για τα ιαματικά νερά. 	<p><u>Υποενότητα Α΄</u></p> <ul style="list-style-type: none"> Μουσική: Διηγητική. <p><u>Υποενότητα Β΄</u></p> <ul style="list-style-type: none"> Μουσική: Ίδια Χωρίς μουσική (01:25:55-01:25:58). Μουσική: Μεταδιηγητική (01:25:58-01:27:08). Μελωδία: «Ηρθες εσύ». Χωρίς μουσική (01:27:08-01:30:43).
23	01:30:43-01:32:27	<ul style="list-style-type: none"> Εσωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Αθήνα, σπίτι Ανδρέα. Ανδρέας, Κώστας, Έφη, Π. Ράμογλου. Ο Π. Ράμογλου νευριάζει που βλέπει τον Κώστα σπίτι του. Σε μια στιγμή παροξυσμού η Έφη μαρτυρά τα πάντα για την Ρένα στον Πατέρα της. 	<ul style="list-style-type: none"> Μουσική: Διηγητική (01:30:43-01:30:51). Μελωδία: Πικ-απ. Χωρίς μουσική (01:30:51-01:31:57). Μουσική: Μεταδιηγητική (01:31:57-01:32:24). Μελωδία: «Ηρθες εσύ». Χωρίς μουσική (01:32:24-01:32:27).
24	01:32:27-01:34:19	<ul style="list-style-type: none"> Εσωτερικό πλάνο, νύχτα (ίδια), Αθήνα, ξενοδοχείο. Ρένα, Τζιμ, Γ. Ελευθερίου, Ανδρέας, Π. Ράμογλου. Η Ρένα, ο Γιώργος και ο Τζιμ πίνουν σαμπάνια γιορτάζοντας την επιτυχία με τους Αμερικάνους. Νευριασμένος μπαίνει ο Π. Ράμογλου και ακολουθεί ο γιός του. Η Ρένα του δείχνει το γράμμα από την Αμερική. Ο Π. Ράμογλου πείθεται ότι όλα είναι εντάξει. Στο μεταξύ ο Ανδρέας αναζητά την Τζένη . Η Ρένα του λέει πως 	<ul style="list-style-type: none"> Χωρίς μουσική.

		είναι στην ταράτσα. Αυτός τρέχει να την βρει.	
25	01:34:19-01:36:18	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, νύχτα (ίδια), Αθήνα, ταράτσα ξενοδοχείου. • Τζένη, Ανδρέας, Μάρθα, Πολ. • Ενώ η Τζένη και ο Ανδρέας τα ξαναβρίσκουν, εμφανίζεται η Μάρθα με τον αρραβωνιαστικό της- Πολ (σκηνοθέτης που είδαμε στην αρχή της ταινίας). Τους εύχεται τα καλύτερα και τους ανακοινώνει ότι έπειτα από την επιτυχία που είχε το χορευτικό (τα γυρίσματα του οποίου είδαμε στην αρχή) ο Πολ διαθέτει το στούντιό του σε όλη την παρέα. • Τέλος ημέρας. 	<ul style="list-style-type: none"> • 11^ο μουσικό νούμερο (01:34:19-01:35:42). • Μουσική: Μεταδιηγητική. • Τραγούδι: «Ηρθες εσύ». • Τραγουδά: Ανδρέας. • Χωρίς μουσική (01:35:42-01:36:18).
26	01:36:18-01:44:10	<ul style="list-style-type: none"> • Νέα μέρα. • Εσωτερικό πλάνο, Αθήνα, κινηματογραφικό στούντιο. • Τζιμ, Πολ, βοηθός σκηνοθέτη, κινηματογραφικό συνεργείο, Τόλης, Κώστας, Ανδρέας, Έφη, Ρένα, Αλέκος, Τζένη, Μάρθα. • Γυρίσματα νέας ταινίας. 	<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Μη διηγητική (01:36:18-01:36:59). • Μελωδία: Χάλκινα πνευστά (01:36:18-01:36:28), «Η Αθήνα την νύχτα» (01:36:28-01:36:59) • 12^ο μουσικό νούμερο (01:36:59-01:38:03). • Μουσική: Μεταδιηγητική. • Μελωδία. • Μουσική: Μεταδιηγητική (01:38:03-01:38:11). • Μελωδία: «Η Αθήνα την νύχτα».. • 13^ο μουσικό νούμερο (01:38:11-01:39:26). • Μουσική: Μεταδιηγητική. • Μελωδία: Μπουζούκια. • Μουσική: Μη διηγητική (01:39:26-01:39:33) • Μελωδία: «η Αθήνα την νύχτα». • 14^ο μουσικό νούμερο (01:39:33-01:40:11). • Μουσική: Μεταδιηγητική. • Τραγούδι: Ψου, γίτσες, ‘στω. • 15^ο μουσικό νούμερο (01:40:11-01:43:37). • Μουσική: Μεταδιηγητική. • Τραγούδι: «Η Αθήνα την νύχτα». • Τραγουδά: Ρένα, χορευτές/ριες. • Μουσική: Μεταδιηγητική (01:43:37-01:43:46)

			<ul style="list-style-type: none"> • Μελωδία: «Η Αθήνα την νύχτα».
27	01:44:11- 01:44:15	<ul style="list-style-type: none"> • Τίτλος Τέλους 	<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική τίτλου τέλους. • Μελωδία: «Η Αθήνα την νύχτα». Οι τίτλοι αρχής και οι τίτλοι τέλους ξεκινάνε και τελειώνουν με την ίδια ακριβώς μουσική.

Δ) Μουσικά Νούμερα

1^ο μουσικό νούμερο (ενοποιημένο)

Η ταινία ξεκινά με εξωτερικό πλάνο στην Νέα Υόρκη όπου βλέπουμε ουρανοξύστες και μεγάλα πλοία στο λιμάνι. Αμέσως μεταβαίνουμε σε ένα ελληνικό ταξιδιωτικό πρακτορείο της πόλης όπου δουλεύει η Ρένα. Τα χρώματα που επικρατούν στον χώρο είναι άσπρο-μπλε, από τους τοίχους μέχρι τα ρούχα των υπαλλήλων. Επίσης, ο διάκοσμος του χώρου αποτελείται από αντικείμενα που παραπέμπουν στο ένδοξο αρχαιοελληνικό παρελθόν. Επιπλέον, βλέπουμε δύο ελληνικές σημαίες και μία αμερικάνικη. Τέλος, στο βάθος υπάρχει ένας άσπρος ελληνικός χάρτης τοιχοκολλημένος, τον οποίο κρατάει το άγαλμα της ελευθερίας που φέρει πάνω του την επιγραφή “USA”.

Μια κοπέλα αμερικάνικη βλέπει μια κορνίζα στον τοίχο με αρχαία ελληνικά ερείπια και νομίζει ότι είναι καταστροφές από τον πόλεμο. Ρωτάει την Ρένα στα αγγλικά, γιατί η Ελλάδα δεν έχει ανοικοδομήσει τις καταστροφές με το σχέδιο που έδωσε η Αμερική. Η Ρένα γελάει και φωνάζει μια ελληνίδα υπάλληλο να εξηγήσει στην πελάτισσα ότι δεν πρόκειται για καταστροφές από τον πόλεμο αλλά για αρχαία ελληνικά ερείπια. Στην φωτογραφία διακρίνω κίονες με την επιγραφή “GREECE” και όχι κάτι πιο συγκεκριμένο.

Μετά μια άλλη πελάτισσα ενθουσιάστηκε με την κρητική ενδυμασία μιας αρχαίας ελληνικής φιγούρας, νομίζοντας ότι στην Ελλάδα φτιάχνουν και πουλάνε τέτοια ρούχα. Χαρακτηριστικά είπε ότι είναι το ωραιότερο “top-less” που έχει δει μέχρι τώρα και επέμεινε να το αγοράσει. Χιουμοριστικά η Ρένα λέει στην συνάδελφό της: «Θα μου το θυμηθείς... ξέρεις που θα καταλήξουμε σε αυτό το μαγαζί; Στο τέλος θα πουλάμε μισοφόρια Περσεφόνης και κιλότες Ασπασίας»

Μετά από αυτά τα επεισόδια η Ρένα δηλώνει : «Τουρισμός και ερείπια δεν γίνεται! Ο κόσμος κάνει τουρισμό για να γλεντήσει, φεύγει από την ομίχλη και έρχεται στην Ελλάδα για να δει τον γαλανό ουρανό, την θάλασσα, να κολυμπήσει, να φλερτάρει,

να περάσει ωραία!». Με αυτές τις δηλώσεις ανακοινώνει ότι φεύγει και πάει να οργανώσει την δουλειά της σε καινούριο σύστημα (με ενθουσιασμό, ανυπομονησία και νοσταλγία, χαρά, γοητευμένη από την πατρίδα- Ελλάδα) : «Πάω να φωτογραφίσω την Ελλάδα, τα τοπία της, την ομορφιά της, τα ωραία της ξενοδοχεία, τις ωραίες της κοπέλες, ό,τι το ωραιότερο έχει η Ελλάδα, και έχει πολλά ωραία...».

Με αυτά τα λόγια έρχεται και το πρώτο μουσικό νούμερο της ταινίας με την Ρένα να τραγουδά ενώ οι συνάδελφοι και οι πελάτες της την κοιτάνε χαμογελώντας. Το μουσικό νούμερο ξεκινά και κλείνει με glissando άρπας. Διακρίνω μέσα στο τραγούδι μπουζούκι, έγχορδα, τρομπέτα. Έχει επίσης τζαζ στοιχεία και δυτικότροπο ύφος.

Στίχοι: Μοιάζεις νυφούλα όλο δροσιά,/στην γαλανή σου φορεσιά,/ δαντέλες και κοράλια./Έχει ευλογήσει η Παναγιά,/την κάθε σου βουνοπλαγιά/και τ' άσπρα σου ακρογιάλια./Θα 'ρθω τα βράδια σου να δω/μ' αστέρια κεντημένα/και τα νησιά σου τα λευκά/στα κύματα λουσμένα./Θα 'ρθω για λίγο το θυμάρι να μυρίσω/και στην Ακρόπολη ξανά να περπατήσω/Κοντά σου Ελλάδα μου θα 'ρθω,/να ξαναζήσω.

Στο τέλος του τραγουδιού συνάδελφοι και πελάτες χειροκροτούνε με ενθουσιασμό.

2^ο μουσικό νούμερο (ενοποιημένο)

Λίγο μετά μεταβαίνουμε σε ένα στούντιο όπου βλέπουμε την Τζένη να φωτογραφίζεται φορώντας μαγιό και κρατώντας ένα τόπι. Η Ρένα λέει στην Τζένη ότι σκοπεύει να φτιάξει τουριστικές αφίσες και την χρειάζεται για μοντέλο στην Ελλάδα: «Αρκετά σε χάζεψαν οι Αμερικανοί στα εξώφυλλα των περιοδικών. Λοιπόν, ήρθε αγαπητή μου ο καιρός, να διαφημίσουμε διεθνώς και τις σημερινές ελληνικές ομορφιές. Όχι όλο κολώνα και χλαμύδα» (ειρωνικό, χλευαστικό ύφος). Η Τζένη συμφώνησε απαντώντας: «Βέβαια, όχι πια κολώνες και χλαμύδες αλλά κορίτσια με ωραία μαγιό.

Και με αυτά τα λόγια μπαίνει το 2^ο μουσικό νούμερο της ταινίας: η Τζένη ξεκινάει να χορεύει ποζάροντας και προμοτάροντας την ομορφιά της με διαφορετικά χρώματα μαγιό στην μελωδία βιολιών-πιάνου και κάποιου είδους κρουστού. Στο τέλος ξετυλίγει υφάσματα με τα χρώματα των μαγιό που φόρεσε. Κάθε φορά που ξετυλίγεται ένα ύφασμα ακούμε glissando στο πιάνο, δοξαριές εγγόρδων και ήχο πιάτων ντραμς (ύφος δυτικής μουσικής με στοιχεία και από τζαζ). Ξαφνικά μπαίνει μουσική Τζαζ με σαξόφωνα, τρομπέτες, η οθόνη σπάει στα τέσσερα με την Τζένη να βρίσκεται και να χορεύει ταυτόχρονα με τέσσερα διαφορετικά μαγιό (μπλε, ροζ, γαλάζιο, κίτρινο) υπό τον ρυθμό μιας κοινής μουσικής. Στο τέλος η θεία Ρένα

χειροκροτεί χαρούμενη. Το συγκεκριμένο μουσικοχορευτικό νούμερο λοιπόν αποτελείται από 2 διαφορετικά μουσικά κομμάτια.

3^ο μουσικό νούμερο (ενοποιημένο)

Παρακολουθούμε τα γυρίσματα μιας ταινίας μιούζικαλ μέσα στην ίδια την ταινία που βλέπουμε. Το πλαίσιο της ταινίας είναι ένα δικαστήριο όπου πέντε νέοι κατηγορούνται για διαταραχή της κοινής ησυχίας το βράδυ κατά την επιστροφή τους από πάρτι, χορεύοντας σέικ, χάλι γκάλι και τραγουδώντας. Τους νέους υποδύονται ο Κώστας Καλιακούδας, ο Ανδρέας Ράμογλου, η Μάρθα-Κοπέλα του Ανδρέα, ο Αλέκος και ο Τόλης ως Κωνσταντίνος Παπαδόπουλος, Ανδρέας Παπαδόπουλος, Μάρθα Παπαδοπούλου, Αλέξανδρος Παπαδόπουλος, Θεόδωρος Παπαδόπουλος αντίστοιχα.

Ως απάντηση στον δικαστή που τους ανακρίνει ακολουθεί το τρίτο μουσικό νούμερο της ταινίας. Τραγουδάνε σόλο και χορωδιακά κάνοντας και διφωνίες σε κάποια σημεία.

Στίχοι: Υπερβολές! Υπερβολές! Υπερβολέες../ Είμαστ' όλοι μας παιδιά μ' ανατροφή/_και δεν έπρεπε 'δω πέρα να μας φέρουν../Αν δεν πείθεσθε κυρ πρόεδρε γι' αυτό,/ να ρωτήσετε εκείνους που μας ξέρουν../Θα μας βρούνε, προτερήματα σορόοο,/ Και 'να ελάττωμα μονάχα τον χορό.

Στο 00:13:46 μπαίνουν ηλεκτρικές κιθάρες και άλλα χάλκινα πνευστά ενώ αρχίζουν να χορεύουν οι κατηγορούμενοι παρασύροντας και τους υπόλοιπους παρευρισκόμενους στο δικαστήριο. Χαρακτηριστική είναι κάθε φορά η διακοπή του χορού με το φτέρνισμα του Κωνσταντίνου (Αψού) και την απάντηση των υπολοίπων (Γίτσες) και τέλος το ευχαριστώ του Κωνσταντίνου ('στω) που δίνει το έναυσμα για την συνέχεια του χορού.

Στο 00:14:51- ξεκινάει μουσική και χορός «Χάλι Γκάλι» (χάλκινα πνευστά, ντραμς). Κατά την διάρκεια του χορού, βλέπουμε το κινηματογραφικό συνεργείο, τον σκηνοθέτη Πωλ και τον βοηθό σκηνοθέτη.

Έχουμε λοιπόν ένα μουσικό-χορευτικό νούμερο όπου αποτελείται από τρία διαφορετικά μουσικά κομμάτια.

Στο 00:16:20 τελειώνει το μουσικό νούμερο, με τον σκηνοθέτη εκνευρισμένο να διακόπτει την ταινία, ζητώντας να διώξουν τους ηθοποιούς που υποδύονται τους νέους.

4° μουσικό νούμερο (ενοποιημένο)

Η Ρένα και η Τζένη φτάνουν Αθήνα. Μόλις βγαίνουν από το λιμάνι, τους υποδέχονται οι συγγενείς και μπαίνουν στο αυτοκίνητο για να πάνε στο ξενοδοχείο. Ας σημειώσουμε εδώ ότι η Ρένα και η Τζένη έχουν ντυθεί πιο μοντέρνα από τους συγγενείς. Το 4° μουσικό νούμερο εκτυλίσσεται πάνω στο αυτοκίνητο με τον φακό να εστιάζει στην Ρένα και την Τζένη. Ακούμε βιολιά, κρουστά, πνευστά και χορωδία.
Στίχοι: Γελά γαλάζιος ο ουρανός/κι ο κόσμος γύρω φωτεινός/σαν πανηγύρι/Ο κόσμος γύρω φωτεινός/στην αγκαλιά του ήλιου/πάει να γείρει./Πήραν τα σύννεφα φωτιά/από του ήλιου τη ματιά/και ταξιδεύουν/Από του ήλιου τη ματιά/χρυσές ελπίδες/κι όνειρα γυρεύουν/Είναι το φως μια ζωγραφιά/χορταίνει ο νους μου ομορφιά/και η καρδιά μου/Κλέβει του ήλιου τα φτερά/και με το φως στολίζει/τα όνειρά μου.

5° μουσικό νούμερο (ενοποιημένο)

Είμαστε στο νησί της Ρόδου το βράδυ που η Τζένη και ο Ανδρέας θα βγουν στο πρώτο τους ερωτικό ραντεβού. Τραγουδά ο Ανδρέας ενώ το ζευγάρι περπατάει και χορεύει μαζί. Ας σημειώσουμε εδώ ότι η φωνή στο τραγούδι δεν είναι του Ανδρέα Ντούζου αλλά του Αλέκου Ζαχαράκου. Η μουσική είναι σαφώς δυτικότροπη:
Στίχοι: Χάρισε αγάπη μου, σ' ένα φιλί τα χείλια σου,/Σε μια ματιά τα μάτια σου,/ και δώσε μου τα χέρια.../Ηρθες εσύ και ήρθε η άνοιξη κοντά μου,/στάλαξε φως στα όνειρά μου, χαρά χρυσή.../Ηρθες εσύ, ήρθαν πουλιά στην ερημιά μου,/Ο ήλιος βγήκε στην καρδιά μου, σε μια στιγμή.../Ωρα χρυσή, ήρθες εσύ.

6° μουσικό νούμερο (ημι-ενοποιημένο)

Στο τέλος του παραπάνω τραγουδιού η Τζένη δηλώνει: «Αυτή η βραδιά μοιάζει σαν όνειρο.. Όλα απόψε μοιάζουν σαν όνειρο ...έτσι όπως είμαστε μακριά από τον κόσμο, σ' αυτή την ησυχία, σε αυτό το περιβάλλον με τις βρυσούλες, τα παλιά σπίτια, τα καστέλα... Νομίζω ότι δεν ζω το σήμερα, νομίζω ότι είμαι ένα κομμάτι παλιάς εποχής, τότε που οι ιππότες σκαρφάλωναν για να ανέβουν στο παραθύρι της αγαπημένης τους, τότε που οι ιππότες μονομαχούσαν με τον αντίζηλό τους, για την καρδιά της ωραίας τους».

Με αυτά τα λόγια λοιπόν μεταβαίνουμε σε νέο μουσικό νούμερο. Το νούμερο αυτό είναι σε μορφή ονείρου-φαντασίας καθώς διακόπτει την ροή της ταινίας και προβάλλει κάτι που φαντάζεται-ονειρεύεται η Τζένη, το οποίο όμως είναι έξω από την πραγματικότητα και τον χρόνο της ταινίας. Έτσι εδώ βλέπουμε πως αισθάνεται η

Τζένη «ως κομμάτι παλιάς εποχής» με τον αγαπημένο της Ανδρέα και τον αντίζηλό του Κώστα.

Ο Αντρέας ντυμένος Ιππότης είναι κάτω από το παλάτι της Τζένης η οποία είναι ντυμένη πριγκίπισσα (μεσαιωνικά ρούχα). Της χαρίζει ένα τριαντάφυλλο και μόλις επιχειρεί να σκαρφαλώσει για να ανέβει στο κάστρο εμφανίζεται ο Κώστας πάνω σε γαίδαρο, ντυμένος ιππότης για να μονομαχήσει με τον Ανδρέα για την Τζένη. Τον Κώστα συνοδεύει ο Αλέκος ως υπήκοός του. Η Τζένη, μόλις βλέπει ότι ο Ανδρέας κινδυνεύει, κατεβαίνει από το κάστρο της και παρακαλά τον Κώστα να μην του κάνει κακό. Ο Κώστας υποχωρεί και τους αφήνει να ζήσουν ευτυχισμένοι. Το νούμερο ολοκληρώνεται με το φιλί του ζευγαριού.

Όλο το νούμερο είναι κάπως κωμικά και θεατρικά σκηνοθετημένο.

Καθ' όλη την διάρκεια η μουσική υπόκρουση είναι πιο δυτική, ακούμε τσέμπαλο και άλλα όργανα όπως πνευστά, βιολί, τύμπανο. Το νούμερο συνδέεται με την πλοκή και συνεπώς λειτουργεί αφηγηματικά. Έτσι, μολονότι απουσιάζει το τραγούδι ή ο χορός θεωρείται νούμερο.

7^ο μουσικό νούμερο (ενοποιημένο)

Βρισκόμαστε σε ένα νυχτερινό κέντρο διασκέδασης της Ρόδου όπου πραγματοποιούνται διάφορες μουσικοχορευτικές παραστάσεις. Εκεί έχουν πάει η Ρένα, ο Τζιμ, η Τζένη, ο Κώστας, ο Αλέκος και ο Ανδρέας να διασκεδάσουν. Η πρώτη παράσταση που βλέπουμε είναι μουσική και τραγουδά η Τζένη Βάνου το τραγούδι *Τώρα*. Είναι μελαγχολικό και εκφράζει την απελπισία ενός ερωτευμένου που απορρίπτεται από την αγαπημένη του. Το συγκεκριμένο τραγούδι σαφώς σχετίζεται με τα γεγονότα της ταινίας καθώς βλέπουμε τον Κώστα να «σιγολιώνει» δίπλα στην Τζένη, η οποία όμως τον αγνοεί απροκάλυπτα. Το ύφος του τραγουδιού είναι δυτικότροπο.

Στίχοι:

Τώρα τι θα γίνω; / Τώρα τι θα κάνω.../ Κλείσαν οι δρόμοι κι ελπίδα καμιά, / να 'ρθει κάτι να φέρει ένα φως, / στην πικρή ερημιά. / Σε κοιτώ, / και μακραίνεις και πας, / κι όλο πας. / Σε κοιτώ, / και το ξέρω πως δε μ' αγαπάς.../ Κι όμως θα 'θελα, / με υγρή τη φωνή δυνατά, / να σου πω: / Σ' αγαπώ σ' αγαπώ σ' αγαπώ, / σ' αγαπώ. / Τώρα τι θα γίνω; / Πες μου τι να κάνω; / Που μες την νύχτα γλυκιά μου σκιά, / κάθε βήμα σου ακούω αγνό, / όλο και πιο μακριά. / Σε κοιτώ, / και μακραίνεις και πας, / κι όλο

πας./Και ρωτώ, /πως μπορείς πια να μη μ' αγαπάς;/ Στάσου αγάπη μου,/για στερνή μου φορά δυνατά,/να σου πω:/ Σ' αγαπώ σ' αγαπώ σ' αγαπώ/Σ' αγαπώ.:

8^ο μουσικό νούμερο (ενοποιημένο)

Με γκλισάντο άρπας ξεκινά το επόμενο νούμερο στο ίδιο νυχτερινό κέντρο διασκέδασης με πρωταγωνίστρια χορεύτρια την Μάρθα. Το σκηνικό είναι οριεντάλ και η Μάρθα με τις χορεύτριες είναι ντυμένες χανούμισες. Ένας γυμνασμένος ημίγυμνος άντρας χορεύει την Μάρθα. Όλο το νούμερο φαίνεται να υμνεί το γυναικείο κάλος. Η μουσική είναι κατά βάση δυτικότροπη ενώ εμπεριέχει και οριεντάλ μουσικά στοιχεία όπως ο ρυθμός τσιφτετελιού.

9^ο μουσικό νούμερο (ημι-ενοποιημένο)

Βλέπουμε την Τζένη με τον Ανδρέα στο κότσο να συζητάνε για τα όνειρα και τις ασχολίες τους, όσο πορεύονται προς την Ύδρα. Ο Ανδρέας αναφέρει πως είναι ηθοποιός και η Τζένη ότι ήταν Φωτομοντέλο και ονειρευόταν να γίνει διάσημη με το ψευδώνυμο «Τζένη Μπλοντ».

Στο σημείο αυτό μπαίνει το 9^ο μουσικό νούμερο της ταινίας σε μορφή ονείρου-φαντασίας. Έτσι, διακόπτεται η ροή της ταινίας και παρεμβάλλεται η φαντασίωση της Τζένης: Αρχικά βλέπουμε μια μπλε φωτεινή επιγραφή «Τζένη Μπλοντ» πάνω σε μαύρο τοίχο. Η ίδια επιγραφή εμφανίζεται και με κόκκινα φωτεινά γράμματα στα αγγλικά «Jenny Blond». Βλέπουμε την Τζένη ντυμένη σταρ στα μαύρα από την μία πλευρά και από την άλλη τρεις άντρες με κουστούμια να της προσφέρουν λεφτά τα οποία αυτή αρνείται. Χορεύουν όλοι μαζί υπό τον ήχο της μουσικής, οι τοίχοι είναι κόκκινοι ενώ η Τζένη καταλήγει με μαύρο μαγιό. Ο Ανδρέας με μαύρο δερμάτινο παντελόνι και σακάκι, και κόκκινη μπλούζα την διεκδικεί διώχνοντας τους θαυμαστές της. Η μουσική υπόκρουση είναι Τζαζ.

10^ο μουσικό νούμερο (ενοποιημένο)

Ο Κώστας έχοντας παραμείνει στην Ρόδο γνωρίζει την Έφη και την ερωτεύεται. Της προτείνει να την τραβήξει φωτογραφίες με την φωτογραφική της μηχανή. Η Έφη δέχεται. Εδώ ξεκινά το 10^ο μουσικό νούμερο της ταινίας στο οποίο βλέπουμε την Έφη να ποζάρει μπροστά σε διάφορα αξιοθέατα της Ρόδου χορεύοντας πάνω στον ρυθμό της μουσικής ενώ ο Κώστας με τον Αλέκο την φωτογραφίζουν. Η μουσική

είναι δυτικού ύφους με βιολιά, τρομπέτες σε τρίσημο ρυθμό.

11° μουσικό νούμερο (ενοποιημένο)

Ο Ανδρέας βρίσκει στεναχωρημένη την Τζένη στην ταράτσα του ξενοδοχείου όπου η ίδια μένει, τραγουδώντας της για δεύτερη φορά στην ταινία το *ήρθες εσύ*.

Ήρθες εσύ και ήρθε η άνοιξη κοντά μου,/στάλαξε φως στα όνειρά μου, χαρά χρυσή../
Ήρθες εσύ, ήρθαν πουλιά στην ερημιά μου,/Ο ήλιος βγήκε στην καρδιά μου, σε μια στιγμή.../Ωρα χρυσή, ήρθες εσύ./Το νούμερο λήγει με το φιλί του ζευγαριού.

12° μουσικό νούμερο (ενοποιημένο)

Βρισκόμαστε στο κινηματογραφικό στούντιο του Πολ. Για άλλη μια φορά, παρακολουθούμε τα γυρίσματα μιας ταινίας. Στην αρχή βλέπουμε το κινηματογραφικό συνεργείο.

Στο 01:36:28 η Ρένα σε ρόλο αφηγητή/κομπέρ, πάνω σε μια παλέτα χρωμάτων ζωγραφίζει την ακρόπολη σε καμβά. Είναι ντυμένη στα χρυσά με μπλε γάντια και μπλε γουνάκι στις άκρες των ρούχων της:

«Σαν μια ξενύχτρα τις βραδιές εδώ και εκεί γυρίζω, /και την Αθήνα που αγαπώ με κέφι ζωγραφίζω, /Τα φώτα και την κίνηση, τα κτήρια και τα δέντρα, /Τα αγάλματα, τους δρόμους της, τα πάρκα της, τα κέντρα, μμμ τα κέντρα.. /Κέντρα που η πολυτέλεια μπορεί να σας ζαλίσει, /Και να νομίσεις πως περνάς μια νύχτα στο Παρίσι.

Στο 01:36:59 η Μάρθα και η Τζένη ντυμένες πουλιά με κίτρινα γουναρικά και μαύρο ολόσωμο καλτσόν, χορεύουν στον ρυθμό της μοντέρνας μουσικής. Περιβάλλονται από τοίχους βαμμένους κόκκινους και τρεις άσπρους κορμούς “γυμνών” δέντρων. Το σκηνικό παραπέμπει σε χορό καμπαρέ που κατά την Ρένα είναι συγκρίσιμος με τα αντίστοιχα του Παρισιού.

13° μουσικό νούμερο (ενοποιημένο)

Στο 01:38:03 επιστρέφει η Ρένα πάλι πάνω στον καμβά σε ρόλο αφηγητή:

«Υπάρχουν όμως και άλλα κλαμπ, χωρίς κομψές αρτίστες, ειν’ τα μπουζούκια τα γνωστά, για σνομπ και για τουρίστες».

Στο 01:38:11 αναπαριστάται η διασκέδαση στα μπουζούκια. Πρώτα εμφανίζονται τα φώτα, έπειτα βλέπουμε τα μπουζούκια με τα χέρια των οργανοπαικτών (χωρίς το υπόλοιπο σώμα τους), και μετά τραπεζάκια με καρέκλες και δύο ανθρώπους έναν όρθιο και έναν καθιστό (βλέπουμε ολόκληρο το σώμα τους αλλά όχι τα πρόσωπά

τους), και τα πόδια των χορευτών (χωρίς το υπόλοιπο σώμα τους). Όλα αυτά αρχίζουν και αποκτούν κίνηση. Οι μουτζουξίδες κουνάνε τα χέρια τους πάνω κάτω και παίζουν κιθάρα, η πελάτες και ο σερβιτόρος χτυπάνε ρυθμικά παλαμάκια στον ρυθμό της μουσικής, και οι χορευτές χορεύουν.

14^ο μουσικό νούμερο (ενοποιημένο)

Στο 01:39:26 επιστρέφουμε πάλι στην Ρένα, η οποία εξακολουθεί να είναι σε ρόλο αφηγητή πάνω στην παλέτα: «Ας δούμε τώρα μια στιγμή τα νιάτα πως περνάνε, που διασκεδάζουν τις βραδιές και πως χοροπηδάνε».

Στο 01:39:33 ο Κώστας με τους φίλους τους παίζουν κιθάρες (3 ηλεκτρικές και μια ακουστική) σε μία μουσική σκηνή, ενώ νέοι χορεύουν γύρω τους. Ακούμε και άλλα όργανα πέρα από αυτά που βλέπουμε να παίζουν όπως ντραμς, βιολιά. Φυσικά η μουσική είναι background, καθώς η κινήσεις των χεριών δεν ταυτίζονται με αυτό που ακούμε.

15^ο μουσικό νούμερο (ενοποιημένο)

Στο 01:40:11 επιστρέφουμε πάλι στην Ρένα. Έρχονται δύο νέοι κουστουμαρισμένοι, της δίνουν τα χέρια τους και την κατεβάζουν από την παλέτα. Την συνοδεύουν και χορεύουν μαζί της.

Στίχοι: Η Αθήνα την νύχτα/ αρχόντισσα μοιάζει/ κυρά, ξελογιάστρα χρυσή/ Ψηλά στα αιθέρια/ ασήμι τ' αστέρια/ και μες στα ποτήρια κρασί/ Η Αθήνα τη νύχτα/ φοράει κορώνα/ φεγγάρι που λάμπει γλωμό/ Βιτρίνες και φώτα/ χαρούμενη νότα/ και γλέντι χωρίς τελειωμό/ Κομψή θεατρίνα/ την νύχτα η Αθήνα/ κρατά της ζωής τον ρυθμό.

Από την σκάλα¹⁸ κατεβαίνει η Έφη με μαύρα εσώρουχα και μπλε πέπλο και πούπουλα στο κεφάλι χορεύοντας. Ανεβαίνει στην παλέτα και μόλις κατεβαίνει την χορεύουν οι δύο άντρες που ήταν πριν με την Ρένα. Ακούμε χορωδία γυναικών να επαναλαμβάνει τραγουδώντας τρεις φορές τον στίχο *Η Αθήνα την νύχτα*.

Στο 01:41:48 μόλις τελειώνει το τραγούδι, και ξαναρχίζει πάλι το ίδιο τραγούδι ακούμε μόνο την μελωδία του με πιο τζαζ στοιχεία. Οι παλέτες ζωντανεύουν και από τα χρώματα ξεπροβάλλουν γυναίκες ντυμένες στα αντίστοιχα χρώματα. Ο τέμπερες

¹⁸ Η χρήση της σκάλας ήταν τυπική τόσο στα αμερικάνικα μιούζικαλ όσο και στην ελληνική επιθεώρηση (Παπαδημητρίου 2009).

είναι τα καπέλα τους. Από τις σκάλες κατεβαίνουν και άλλες γυναίκες ντυμένες στα γαλάζια, τις οποίες παραλαμβάνουν κουστουμαρισμένοι άντρες. Όλοι μαζί χορεύουν.

Στο 01:42:27 καθώς κατεβαίνει από τις σκάλες χορεύοντας η Μάρθα με μαύρα εσώρουχα και κόκκινα πούπουλα, ξαναμπαίνει αμέσως η ίδια μελωδία στο ίδιο ακριβώς στυλ. Ακολουθεί το τραγούδι από χορωδία αν και δεν βλέπουμε τις κοπέλες να τραγουδάνε. Κατεβαίνει ο Αντρέας με τους τρεις φίλους του κουστουμαρισμένους και τέλος η Τζένη ντυμένη υπερπαραγωγή με πάρα πολλά ροζ πούπουλα-πολλές αποχρώσεις αποθεώνοντας το γυναικείο ελληνικό κάλλος. Τραγουδάνε όλοι μαζί οι χορευτές-ηθοποιοί.

Στο 01:43:37 ολοκληρώνεται το μουσικό νούμερο με τον Πολ και τον Τζιμ Πάπα να χειροκροτούν κατενθουσιασμένοι και τα ζευγάρια να φιλιούνται (Τζένη-Ανδρέας, Μάρθα-Πολ Κώστας-Έφη, Ρένα-Τζιμ Πάπας).

4.2. Η Αρχόντισσα και ο Αλήτης

Α) Πραγματολογικά στοιχεία

Πρωτότυπος τίτλος	Η Αρχόντισσα κι ο Αλήτης
Α΄ προβολή	30 Δεκεμβρίου 1968
Διάρκεια	104΄
Γλώσσα	Ελληνικά
Χρώμα	Έγχρωμη
Κατηγορία	Κωμωδία
Είδος	Μουσική (Μιούζικαλ)
Σενάριο	Λάκης Μιχαηλίδης
Σκηνοθεσία	Ντίνος Δημόπουλος
Εταιρεία Παραγωγής	Φίνος Φιλμ
Εισιτήρια	750.380
Ηθοποιοί	Αλίκη Βουγιουκλάκη (Ρένα Κατσαρού/Πίπης), Δημήτρης Παπαμιχαήλ (Λευτέρης), Διονύσης Παπαγιανόπουλος (κύριος Κατσαρός), Πέτρος Λοχαΐτης (Νέστωρ), Φλωρέττα Ζάννα (Αννέτα, αδελφή του Λευτέρη), Γιώργος Τσιτσόπουλος (Ντίνος Ευαγγελίου), Τζόλυ Γαρμπή (Ανδρονίκη, θεία του Ντίνου), Νίκος Ρίζος (Θανάσης, περιπλανώμενος έμπορος), Έλσα Ρίζου (υπηρέτρια/Μαριώ), Ελένη Ζαφειρίου (μητέρα του Λευτέρη), Νίκος Τσούκας (Παναγής), Νίτσα Μαρούδα (κορίτσι του Παναγή), Γιώργος Γαβριηλίδης (Κύριος Ευαγγελίου), Μαίρη Μεταξά (ξενοδόχα), Μιχάλης Γιαννάτος (οδηγός λεωφορείου).

Τόπος Γυρισμάτων	Κέρκυρα, Ηγουμενίτσα, δρόμος μεταξύ Ηγουμενίτσας και Ιωαννίνων, Ιωάννινα.
Διευθυντής Φωτογραφίας	Γιώργος Αρβανίτης
Μουσική	Νίκος Μαμαγκάκης
Χορογραφίες	Γιάννης Φλερύ
Ντεκόρ	Μάρκος Ζερβάς
Μακιγιάζ	Σταύρος Κελεσίδης, Αθηνά Τσερέγκωφ
Μοντάζ	Βασίλης Συρόπουλος
Ηχολήπτης	Θανάσης Γεωργιάδης
Φωτογράφοι	Δημήτρης Τσαβδαρίδης, Κ. Ζακαδάκης, Γ. Αγριοστάθης.
Διευθυντής παραγωγής	Μάρκος Ζερβάς

Β) Περίληψη

Δύο μεγάλοι εφοπλιστές, ο κ. Ευαγγελίου και ο κ. Κατσαρός θέλουν να παντρεύουν τα παιδιά τους, Ντίνο και Ρένα αντίστοιχα, για να αυξήσουν τα επιχειρηματικά τους κέρδη. Η Ρένα είναι αντίθετη με τον γάμο που της επιβάλλει ο πατέρας της. Έτσι, εγκαταλείπει κρυφά το σπίτι της, κατά την τελετή των αρραβώνων της. Μεταμφιεσμένη σε αγόρι με το όνομα Πίπης, καταφέρνει λαθραία να επιβιβαστεί στο πλοίο προς Ηγουμενίτσα, χωρίς να γίνει αντιληπτή από την αστυνομία που έχει επιστρατεύσει ο πατέρας της. Κατά την διάρκεια του ταξιδιού γνωρίζει έναν φτωχό νέο, πρώην εργάτη του Ντίνου, τον Λευτέρη, ο οποίος πηγαίνει να δουλέψει στα Γιάννενα για να εξασφαλίσει προίκα στην αδελφή του (Αννέτα). Γίνονται φίλοι και ταξιδεύουν παρέα. Μόλις ο Λευτέρης ανακαλύπτει πως ο Πίπης είναι κοπέλα ερωτεύονται. Τυχαία, ο Νέστωρ (αρραβωνιαστικός της αδελφής του Λευτέρη) εντοπίζει την Ρένα και την παραδίδει στην αστυνομία. Η Ρένα παρεξηγεί την συνθήκη πιστεύοντας πως ο Λευτέρης την πρόδωσε. Έτσι, επιστρέφοντας στο σπίτι της αποφασίζει να παντρευτεί τον Ντίνο. Τελικά ξεκαθαρίζεται πως ο Λευτέρης δεν ήταν ο υπαίτιος της σύλληψής της. Η ταινία ολοκληρώνεται με τον γάμο της Ρένας με τον Λευτέρη καθώς και της Αννέτας με τον Νέστωρα.

Γ) Πίνακας ανάλυσης ανά ενότητα

EN.	Time Code	Κινηματογραφικά δεδομένα	Μουσικά δεδομένα
1	00:00:00 - 00:01:54	<ul style="list-style-type: none"> • Τίτλοι αρχής • Εναλλαγή εικόνων ταπετσαρίας-πίνακες 	<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική τίτλων αρχής. • Μελωδία: «Στον ήλιο του μεσημεριού».

		ζωγραφικής.	
2	00:01:55-00:04:37	<ul style="list-style-type: none"> • Συχνή εναλλαγή εξωτερικών πλάνων, μέρα, Κέρκυρα. • Ρένα, Λευτέρης, χορευτές-χορεύτριες. 	<ul style="list-style-type: none"> • 1^ο μουσικό νούμερο. • Μουσική: Μεταδιηγητική. • Τραγούδι: «Στον ήλιο του μεσημεριού». • Τραγουδούν: Ρένα, Λευτέρης, χορωδία.
3	00:04:37-00:08:26	<ul style="list-style-type: none"> • Εναλλάσσονται δύο σκηνές παράλληλα: Μέρα, Κέρκυρα: Α) Εσωτερικό πλάνο, δωμάτιο Ρένας (00:04:37-00:05:14, 00:05:33-00:05:35, 00:06:50-00:08:26) • Β) Εξωτερικό πλάνο, κήπος βίλας Κατσαρού (00:05:14-00:05:33, 00:05:36-00:06:49). • Ρένα, Κατσαρός, Ανδρονίκη, υπηρέτρια, Ντίνος. • Η Ρένα σπάει αντικείμενα ενώ τσακώνεται με τον πατέρα της αρνούμενη να παντρευτεί τον Ντίνο. Παράλληλα, η Ανδρονίκη έχει αναλάβει το προξενιό του Ντίνου με την Ρένα. Αργότερα, φτάνει ο Ντίνος για να πάρει την Ρένα να πάνε για μπάνιο αλλά μαθαίνει πως είναι αδιάθετη. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
4	00:08:26-00:10:43	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Κέρκυρα, λιμάνι. • Λευτέρης, εργάτες, Ντίνος. • Έρχεται ο Ντίνος με το κότσο του και βλέπει τους εργάτες να χορεύουν, τσακώνεται και τους απολύει. 	<ul style="list-style-type: none"> • 2^ο μουσικό νούμερο (00:08:26-00:09:46) • Μουσική: Μεταδιηγητική. • Τραγούδι: «Να ζήσει η φτωχολογία». • Τραγουδούν: Λευτέρης, χορωδία. • Μουσική: Διηγητική (00:09:47-00:10:12) • Χωρίς μουσική (00:10:12-00:10:43).
5	00:10:43-00:11:27	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Κέρκυρα, καφενείο. • Λευτέρης, εργάτης-συνάδελφος του Λευτέρη. • Συζητάνε το γεγονός της απόλυσής τους. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
6	00:11:27-00:12:25	<ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Κέρκυρα, σπίτι Λευτέρη. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.

		<ul style="list-style-type: none"> • Αννέτα , μητέρα. • Συζήτηση για τον γάμο της Αννέτας. 	
7	00:12:25-00:13:54	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Κέρκυρα, αστυνομικό τμήμα. • Νέστωρ, αστυνομικός, Λευτέρης. • Ο Νέστωρ διαβάζει αστυνομικές υποθέσεις./Ο Λευτέρης τον ενημερώνει πως απολύθηκε και ζητά αναβολή γάμου./ Ο Νέστωρ ζητά σαν προίκα επιπλωμένο σπίτι. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
8	00:13:54-00:14:33	<ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Κέρκυρα, σπίτι Λευτέρη. • Αννέτα, μητέρα, Λευτέρης. • Ο Λευτέρης τους ενημερώνει για το αίτημα προίκα του Νέστορα και για την απόλυσή του. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
9	00:14:33-00:16:17	<ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, νύχτα (διαφορετική μέρα), Κέρκυρα, δωμάτιο Ρένας. Παρεμβολή εξωτερικών πλάνων-θέα έξω από το παράθυρο της (00:14:49-00:14:57, 00:15:21-00:15:30, 00:15:35-00:15:40, 00:15:46-00:15:54). • Ρένα, υπηρέτριες, Μαριώ. • Αρραβώνας Ρένας-Ντίνου: Καλλωπισμός Ρένας. 	<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Μη διηγητική. • Τραγούδι: «Βαρκαρόλα». • Τραγουδούν: Πόπη Αστεριάδη, Λήδα Χαλκιαδάκη.
10	00:16:17-00:18:38	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, νύχτα (ίδια), Κέρκυρα, κήπος βίλας Κατσαρού. • Καλεσμένοι, Κατσαρός, Ανδρονίκη, Ευαγγελίου, Ντίνος, Ρένα. • Αρραβώνας Ρένας-Ντίνου: Η Ρένα κατεβαίνει λίγο στον κήπο, χαιρετάει τα πεθερικά της, χορεύει λίγο με τον Ντίνο, και σε μια στιγμή που πάει να κλάψει, αποσύρεται διακριτικά. 	<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Διηγητική.
11	00:18:38-00:19:58	<ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, νύχτα (ίδια) Κέρκυρα, δωμάτιο 	<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Μη διηγητική. • Τραγούδι: «Βαρκαρόλα».

		<p>Ρένα. Παρεμβολή εξωτερικών πλάνων-θέα έξω από το παράθυρο της (00:18:56-00:19:03, 00:19:09-00:19:21). Παρεμβολή εξωτερικού πλάνου-κήπος κάτω από το δωμάτιο της (00:19:43-00:19:45).</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ρένα, καλεσμένοι. • Αρραβόνας Ρένας-Ντίνου: Η Ρένα ετοιμάζεται να το σκάσει από το σπίτι της. 	<ul style="list-style-type: none"> • Τραγουδούν: Πόπη Αστεριάδη, Λήδα Χαλκιαδάκη.
12	00:19:58-00:20:22	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, νύχτα (ίδια), Κέρκυρα, κήπος βίλας Κατσαρού. • Καλεσμένοι, Ντίνος, Κατσαρός, Ευαγγελίου, Μαριώ. • Αρραβόνας Ρένας-Ντίνου: Ο Κατσαρός διατάζει την Μαριώ να πει στην Ρένα να επιστρέψει στην δεξίωση. Ο Ντίνος χορεύει σαν να μην τρέχει τίποτα. 	<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Διηγητική.
13	00:20:22-00:21:21	<ul style="list-style-type: none"> • Εναλλάσσονται 3 σκηνές παράλληλα: Νύχτα (ίδια), Κέρκυρα: Α) Εσωτερικό πλάνο δωμάτιο Ρένας (00:20:22-00:20:39) Β) Εξωτερικό πλάνο-κήπος κάτω από το δωμάτιο της Ρένας (00:20:39-00:20:44, 00:20:49-00:20:53, 00:20:57-00:21:21) Γ) Εσωτερικό πλάνο, έξω από το δωμάτιο της Ρένας (00:20:45-00:20:48, 00:20:53-00:20:57). • Ρένα, Μαριώ. • Αρραβόνας Ρένας-Ντίνου: Ενώ η Ρένα το σκάει η Μαριώ φωνάζει ανήσυχη έξω από την πόρτα της. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική (00:20:22-00:20:38). • Μουσική: Παράλληλη¹⁹ με την απόδραση της Ρένας (00:20:38-00:21:21).
14	00:21:21-00:21:44	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, νύχτα (ίδια), Κέρκυρα, κήπος βίλας Κατσαρού. 	<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Διηγητική.

¹⁹ Παράλληλη είναι η μουσική υπόκρουση στον κινηματογράφο που ακολουθεί το θέμα, τους χαρακτήρες, τις καταστάσεις και τα συναισθήματα μιας σκηνής της ταινίας.

		<ul style="list-style-type: none"> • Καλεσμένοι, Ντίνος, Κατσαρός, Ευαγγελίου, Μαριώ. • Αρραβόνας Ρένα-Ντίνου: Η Μαριώ τρομαγμένη ανακοινώνει πως η Ρένα κλειδώθηκε στο δωμάτιο της. 	
15	00:21:44-00:22:34	<ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, νύχτα (ίδια), Κέρκυρα, σπίτι Κατσαρού. • Κατσαρός, Ευαγγελίου, Μαριώ, Ανδρονίκη, Ντίνος, καλεσμένοι. • Φωνάζουν ανήσυχοι έξω από το δωμάτιο της Ρένα. Μόλις παραβιάζουν την πόρτα. ανακαλύπτουν πως το έσκασε. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική (00:21:44-00:22:03). • Μουσική: Παράλληλη με την προσπάθεια του Ντίνου να παραβιάσει την πόρτα και με το συναίσθημα της διαπίστωσης της απόδρασής της (00:22:03-00:22:20). • Χωρίς μουσική (00:22:20-00:22:34).
16	00:22:34-00:23:23	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, νύχτα (ίδια), Κέρκυρα, ακτή. • Ρένα, Βαρκάρης. • Η Ρένα κρύβεται σε βάρκα. 	<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Μεταδιηγητική. • Μελωδία: «Βαρκαρόλα».
17	00:23:23-00:24:36	<ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, νύχτα (ίδια), Κέρκυρα, σπίτι Λευτέρη. • Λευτέρης, Αννέτα, μητέρα. • Ενώ τρώνε το βραδινό τους ο Λευτέρης τους ανακοινώνει πως την αυριανή μέρα θα ταξιδέψει στα Γιάννενα για να δουλέψει στον θείο του, Κώστα (τυρέμπορας). 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
18	00:24:36-00:25:09	<ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, νύχτα (ίδια), Κέρκυρα, βίλα Κατσαρού. • Κατσαρός, Μαριώ, Ανδρονίκη, Ντίνος, Ευαγγελίου, καλεσμένοι. • Ο Κατσαρός επιστρατεύει την αστυνομία να ψάξει για την Ρένα. Προσφέρει αμοιβή 300.000 δραχμές. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
19	00:25:09-00:27:04	<ul style="list-style-type: none"> • Νύχτα (ίδια), Κέρκυρα: Α) Εξωτερικό πλάνο, ακτή (00:25:09-00:26:16) Β) Εσωτερικό πλάνο, καλύβα βαρκάρη (00:26:16-00:27:04). 	<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Μεταδιηγητική. • Μελωδία: «Βαρκαρόλα».

		<ul style="list-style-type: none"> • Ρένα, Βαρκάρης, Αγγέλα (γυναίκα βαρκάρη). • Ο βαρκάρης ανακαλύπτει την Ρένα στην βάρκα του και την φιλοξενεί για μια νύχτα στο σπίτι του. 	
20	00:27:04-00:27:25	<ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, νύχτα (ίδια), Κέρκυρα, βίλα Κατσαρού. • Μαριώ, Κατσαρός, υπηρέτριες. • Ο Κατσαρός είναι σε διαρκή επικοινωνία με την αστυνομία. • Τέλος ημέρας. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
21	00:27:25-00:29:12	<ul style="list-style-type: none"> • Νέα μέρα, Κέρκυρα: Α) Εξωτερικό πλάνο (00:27:25-00:27:31) Β) Εσωτερικό πλάνο καλύβα βαρκάρη (00:27:31-00:28:53) Γ) Εξωτερικό πλάνο έξω από το καλύβι (00:28:53-00:29:12). • Ρένα, βαρκάρης, Αγγέλα, γιός τους. • Η Ρένα ξυπνάει πρώτη, μεταμφιέζεται σε αγόρι χρησιμοποιώντας αντρικά ρούχα που βρίσκει στην καλύβα και κουρεύοντας τα μαλλιά της περούκας της και φεύγει τρέχοντας για να μην την δουν. 	<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Μεταδιηγητική. • Μελωδία: «Στον ήλιο του μεσημεριού».
22	00:29:12-00:31:02	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια) Κέρκυρα, λιμάνι. • Ρένα, αστυνομικοί, Λευτέρης, Αννέτα, επιβάτες. • Η Αννέτα αποχαιρετά τον αδελφό της. Παράλληλα οι αστυνομικοί αναζητούν την Ρένα ενώ η ίδια επιβιβάζεται μεταμφιεσμένη λαθραία στο πλοίο μέσα σε ένα καφάσι. Στο ίδιο πλοίο επιβιβάζεται και ο Λευτέρης. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική (00:29:12-00:29:50). • Μουσική: Παράλληλη με το εγχείρημα της Ρένας να επιβιβαστεί λαθραία στο πλοίο ενώ πολύ κοντά παραμονεύει η αστυνομία (00:29:50-00:30:28). • Χωρίς μουσική (00:30:29-00:31:02).
23	00:31:03-00:32:14	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Κέρκυρα, δρόμος, λιμάνι. • Νέστωρ, Αννέτα. • Ο Νέστωρ αναζητά την Ρένα 	<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Παράλληλη με την απόπειρα του Νέστωρα να εντοπίσει την Ρένα Κατσαρού (00:31:03-00:31:20). • Χωρίς μουσική (00:31:20-

		και επειδή είναι σίγουρος πως θα την εντοπίσει, δηλώνει στην Αννέτα πως δεν θέλει προίκα.	<u>00:32:14</u>).
24	00:32:14-00:34:46	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), πλοίο. • Λευτέρης, Ρένα. • Η Ρένα προσπαθεί να βγει από το καφάσι. Την βοηθάει ο Λευτέρης και του συστήνεται ως Πίπης. Της πληρώνει το εισιτήριο. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
25	00:34:47-00:35:30	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Κέρκυρα, έξω από το σπίτι του Λευτέρη. Παρεμβολή εσωτερικού πλάνου-σπίτι Λευτέρη (<u>00:34:57-00:34:59</u>). • Νέστωρ, Αννέτα, μαμά Αννέτας. • Ο Νέστωρ εκφράζει την σιγουριά του ότι θα βρει την Ρένα Κατσαρού και θα λάβει την αμοιβή των 300.000 δραχμών. 	<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Μη διηγητική (<u>00:34:47-00:35:01</u>) • Χωρίς μουσική (<u>00:35:01-00:35:30</u>).
26	00:35:30-00:37:06	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), πλοίο. • Λευτέρης, Πίπης. • Συζητάνε. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
27	00:37:06-00:37:24	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Κέρκυρα. • Κατσαρός, αστυνομικός. • Ο Κατσαρός αγωνιά για την κόρη του. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
28	00:37:24-00:37:54	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), πλοίο. • Λευτέρης, Πίπης. • Ο Λευτέρης προθυμοποιείται να πληρώσει στον Πίπη και τα έξοδα του λεωφορείου προς Γιάννενα. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
29	00:37:55-00:40:23	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Ηγουμενίτσα, λιμάνι. • Λευτέρης, Πίπης, Αστυνομία. • Αποβίβαση στην Ηγουμενίτσα. Ο Λευτέρης μαθαίνει από την αστυνομία για την υπόθεση Ρένα. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική (<u>00:37:55-00:39:52</u>). • Μουσική: Μεταδιηγητική (<u>00:39:52-00:40:20</u>) • Μελωδία: «Βαρκαρόλα» • Χωρίς μουσική (<u>00:40:20-00:40:23</u>).

30	00:40:23- 00:41:05	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Κέρκυρα. • Νέστωρ, Αννέτα. • Ο Νέστωρ χαιρετάει την Αννέτα καθώς ταξιδεύει προς Γιάννενα όπου πιστεύει πως είναι η κόρη του Κατσαρού. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
31	00:41:05- 00:44:51	<ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), λεωφορείο. Παρεμβάλλονται εξωτερικά πλάνα από την διαδρομή προς τα Γιάννενα. • Πίπης, Λευτέρης, επιβάτες, οδηγός. • Οδική μετακίνηση από Ηγουμενίτσα προς Γιάννενα. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική (00:41:05-00:42:06). • 3^ο μουσικό νούμερο (00:42:06-00:44:51) • Μουσική: Μεταδιηγητική. • Τραγούδι: «Αλητάκι, μπατιράκι». • Τραγουδούν: Πίπης, Λευτέρης, επιβάτες λεωφορείου.
32	00:44:52- 00:50:02	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), δρόμος μεταξύ Ηγουμενίτσας και Ιωαννίνων, δάσος. • Πίπης, Λευτέρης, επιβάτες, οδηγός. • Οι επιβάτες κατεβαίνουν για να αλλάξει ο οδηγός λάστιχο. Μόλις εμφανίζεται η αστυνομία ο Πίπης τρομαγμένος εξαφανίζεται. Ο Λευτέρης ψάχνει τον Πίπη νευριασμένος και χάνουν το λεωφορείο. Ο Πίπης λέει ψέματα πως φοβήθηκε την αστυνομία επειδή στην Κέρκυρά χτύπησε το αφεντικό του. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική (00:44:52-00:45:31). • Μουσική: Παράλληλη με τον τρόπο της Ρένας μόλις εμφανίζεται η αστυνομία (00:45:31-00:45:50). • Χωρίς μουσική (00:45:50-00:48:50). • Μουσική: Μεταδιηγητική (00:48:50-00:49:54). • Μελωδία: «Στον ήλιο του μεσημεριού». • Χωρίς μουσική (00:49:54-00:50:02).
33	00:50:02- 00:50:20	<ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Κέρκυρα, βίλα Κατσαρού. • Κατσαρός και υπηρετικό προσωπικό. • Ο Κατσαρός κατηγορεί το υπηρετικό του προσωπικό. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
34	00:50:21- 00:51:35	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), δρόμος μεταξύ Ιωαννίνων και Ηγουμενίτσας. • Πίπης, Λευτέρης, Θανάσης. • Προσπαθούν να πετύχουν οτοστόπ. Τελικά τους 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.

		παίρνει ο Θανάσης-πλανόδιος πωλητής.	
35	00:51:35-00:52:01	<ul style="list-style-type: none"> Εσωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), αυτοκίνητο. Πίπης, Λευτέρης, Θανάσης. Μέσα στο αυτοκίνητο συζητάνε. Ο Θανάσης τους πρότεινε να τους προσλάβει ως βοηθούς του για το πανηγύρι. 	<ul style="list-style-type: none"> Χωρίς μουσική.
36	00:52:01-00:53:16	<ul style="list-style-type: none"> Εξωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Κατσικοχώρι. Πίπης, Λευτέρης, Θανάσης. Πουλάνε προϊόντα στο πανηγύρι. 	<ul style="list-style-type: none"> Μουσική: Μεταδιηγητική (00:52:01-00:52:30) Μελωδία: «Αλητάκι μπατιράκι». Χωρίς μουσική (00:52:30-00:53:16).
37	00:53:17-00:53:45	<ul style="list-style-type: none"> Εσωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Κέρκυρα, βίλα Κατσαρού. Κατσαρός και υπηρετικό προσωπικό του Κατσαρού. Ο Κατσαρός είναι απεγνωσμένος. 	<ul style="list-style-type: none"> Χωρίς μουσική.
38	00:53:45-00:54:15	<ul style="list-style-type: none"> Εσωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Κέρκυρα, σπίτι Λευτέρη. Αννέτα, μαμά Αννέτας Η Αννέτα αποφασίζει να πάει στα Γιάννενα για να πει στον Λευτέρη να γυρίσει στην Κέρκυρα. 	<ul style="list-style-type: none"> Χωρίς μουσική.
39	00:54:15-00:55:17	<ul style="list-style-type: none"> Εξωτερικό πλάνο, νύχτα (ίδια), Κατσικοχώρι, πανηγύρι. Πίπης, Λευτέρης, Θανάσης. Ο Θανάσης τους δίνει ανταμοιβή. 	<ul style="list-style-type: none"> Χωρίς μουσική.
40	00:55:17-01:00:36	<ul style="list-style-type: none"> Εσωτερικό πλάνο, νύχτα (ίδια), Κατσικοχώρι, ρεμπετάδικο. Πίπης, Λευτέρης. Ενώ διασκεδάζουν, ο Πίπης την έφτνει στην κοπέλα του Παναγή και γίνεται σαματάς. 	<ul style="list-style-type: none"> 4^ο μουσικό νούμερο (00:55:17-00:58:25). Μουσική: Μεταδιηγητική. Τραγούδι: «Η αγάπη θέλει δύο». Τραγουδούν/χορεύουν: Πίπης και Λευτέρης. Μουσική: Διηγητική (00:58:25-00:59:54). Χωρίς μουσική (00:59:54-01:00:36).
41	01:00:36-01:01:47	<ul style="list-style-type: none"> Εξωτερικό πλάνο, νύχτα (ίδια), Κατσικοχώρι, στον δρόμο έξω από το ρεμπετάδικο. 	<ul style="list-style-type: none"> Χωρίς μουσική.

		<ul style="list-style-type: none"> • Λευτέρης, Πίπης, Ρένα, Νέστωρ. • Ο Νέστωρ αναφέρει πως ψάχνει την Ρένα. Μόλις το ακούει ο Πίπης τρομοκρατείται και απομακρύνεται. 	
42	01:01:47-01:06:22	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, νύχτα (ίδια), Κατσικοχώρι, δάσος. • Λευτέρης, Πίπης. • Στο δάσος ξαπλωμένοι συζητάνε και έπειτα κοιμούνται. • Τέλος ημέρας. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική (01:01:47-01:02:38). • Μουσική: Μη διηγητική (01:02:38-01:04:39). • Χωρίς μουσική (01:04:39-01:04:58). • Μουσική: Μη διηγητική (01:04:58-01:06:22).
43	01:06:22-01:07:37	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, νέα μέρα, Κατσικοχώρι, δάσος. • Πίπης, Λευτέρης. • Ο Λευτέρης ανακαλύπτει την ταυτότητα του Πίπη. Ερωτεύονται-φιλιούνται. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική (01:06:22-01:07:03). • Μουσική: Παράλληλη με το γεγονός της ανακάλυψης της ταυτότητας του Πίπη (01:07:03-01:07:10). • Χωρίς μουσική (01:07:10-01:07:21). • Μουσική: Μεταδιηγητική (01:07:21-01:07:37) • Μελωδία: Ενότητα 42 (01:02:38-01:04:39).
44	01:07:37-01:08:05	<ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Κέρκυρα, βίλα Κατσαρού. • Κατσαρός, Ντίνος, αστυνομικός, Μαριώ. • Κατσαρός απελπισμένος αγωνιά. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
45	01:08:05-01:11:04	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), έξω από ένα εκκλησιάκι. • Ρένα, Λευτέρης. • Μιλάνε για τον γάμο τους. Ο Λευτέρης την αγαπά, όμως πιστεύει πως ως φτωχός δεν μπορεί να παντρευτεί μια πλούσια. Η Ρένα το εκλαμβάνει ως θέληση να γυρίσει στο σπίτι της για να κερδίσει τις 300.000 δραχμές. 	<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Μεταδιηγητική (01:08:05-01:08:46) • Μελωδία: Ενότητα 42 (01:02:38-01:04:39). • Χωρίς μουσική (01:08:46-01:09:07). • Μουσική: Παράλληλη με την συζήτηση για την αγάπη τους (01:09:07-01:11:04).
46	01:11:04-01:15:01	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, νύχτα (ίδια), • Ρένα, Λευτέρης. 	<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Διηγητική (01:11:04-01:12:21). • 5^ο μουσικό νούμερο (01:12:21-

		<ul style="list-style-type: none"> • Πανηγύρι Αϊ Γιαννιού. • Τέλος ημέρας. 	<p><u>01:15:01</u>).</p> <ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Διηγητική. • Τραγούδι: «Αναψε μέσα μου φωτιά». • Τραγουδά: Ρένα. • Χορεύουν: Ρένα-Λευτέρης.
47	01:15:02-01:15:35	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, νέα μέρα, Γιάννενα. • Αννέτα, Θεός. • Η Αννέτα αναζητά τον αδελφό της στα Γιάννενα αλλά αυτός δεν έχει πάει ακόμα στον θείο της. 	<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Μη διηγητική.
48	01:15:35-01:16:24	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Γιάννενα. • Αννέτα, Νέστωρ. • Ο Νέστωρ πετυχαίνει την Αννέτα στον δρόμο καθώς οδηγά ψάχνοντας την Ρένα και την πληροφορεί για τον Λευτέρη. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
49	01:16:24-01:16:47	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Γιάννενα. • Λευτέρης, Ρένα. • Πάνω σε μια καρότσα που την σέρνουν μουλάρια πορεύονται προς Γιάννενα. Μόλις βλέπουν αστυνομία πηδάνε και κρύβονται. 	<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Μη διηγητική (<u>01:16:24-01:16:33</u>). • Μελωδία: Ενότητα 47 • Μουσική: Παράλληλη με την εμφάνιση αστυνομικών (<u>01:16:33-01:16:45</u>).
50	01:16:47-01:17:22	<ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Κέρκυρα, βίλα Κατσαρού. • Ανδρονίκη, Κατσαρός, Πεθερός, Μαριώ. • Χαρακτηρίζουν την συμπεριφορά της Ρένας προσβλητική. Ως λύση θεωρούν όταν εμφανιστεί να ξαναγίνει δεξίωση αρραβώνων για να αποκατασταθεί η εικόνα τους. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
51	01:17:22-01:17:54	<ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, νύχτα (ίδια), Γιάννενα. • Αννέτα, Νέστωρ. • Μιλάνε για την υπόθεση Ρένα. Η Αννέτα του προτείνει να μείνει στον θείο της τον Κώστα αλλά αυτός 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική: (<u>01:17:22-01:17:40</u>). • Μουσική: Μη διηγητική (<u>01:17:40-01:17:54</u>).

		αρνείται.	
52	01:17:54-01:18:39	<ul style="list-style-type: none"> Εξωτερικό πλάνο, νύχτα (ίδια), Γιάννενα. Ρένα, Λευτέρης. Μένουν σε ένα απόμακρο ξενοδοχείο. Κατά τύχη πηγαίνει να κοιμηθεί και ο Νέστωρ στο ίδιο ξενοδοχείο. 	<ul style="list-style-type: none"> Ηχητική γέφυρα²⁰ (01:17:54-01:18:09). Χωρίς μουσική (01:18:09-01:18:39).
53	01:18:39-01:19:15	<ul style="list-style-type: none"> Εσωτερικό πλάνο, νύχτα (ίδια), ξενοδοχείο, Γιάννενα. Ρένα, Λευτέρης, ξενοδόχα. Μπαίνουν στο ξενοδοχείο να περάσουν την νύχτα τους. Η ξενοδόχα αναγνωρίζει ότι από κάπου γνωρίζει την Ρένα. Η Ρένα το καλύπτει λέγοντας πως έχει ξαναπεράσει. 	<ul style="list-style-type: none"> Χωρίς μουσική.
54	01:19:15-01:23:01	<ul style="list-style-type: none"> Εσωτερικό πλάνο, νύχτα (ίδια), ξενοδοχείο, Γιάννενα. Ρένα, Λευτέρης. Τακτοποιούνται στο δωμάτιο πριν κοιμηθούν. Τέλος ημέρας. 	<ul style="list-style-type: none"> Μουσική: Μη διηγητική (01:19:15-01:19:49). Μουσική: Παράλληλη όσο ο Λευτέρης χωρίζει με το σεντόνι τον χώρο στα δύο (01:19:49-01:19:57). Χωρίς μουσική (01:19:57-01:20:22). Μουσική: Παράλληλη όσο η Ρένα βάζει πιτζάμες (01:20:22-01:20:44). Χωρίς μουσική (01:20:44-01:21:20). Μουσική: Μη διηγητική (01:21:20-01:23:01). Μελωδία: Παραλλαγή «στον ήλιο του μεσημεριού».
55	01:23:01-01:26:17	<ul style="list-style-type: none"> Νέα μέρα, Γιάννενα: Α) Εξωτερικό πλάνο (01:23:01-01:23:16), Β) Εσωτερικό πλάνο, ξενοδοχείο (01:23:16-01:24:54). Ρένα, Λευτέρης, Νέστωρ. Ο Λευτέρης ξυπνάει πρώτος. Χαϊδεύει την Ρένα και αφού βλέπει πως δεν ξυπνάει, ντύνεται για να βγει έξω. 	<ul style="list-style-type: none"> Ηχητική γέφυρα (01:23:01-01:24:22). Χωρίς μουσική (01:24:22-01:25:33). Μουσική: Παράλληλη με τον τρόμο της Ρένας (01:25:29-01:25:51). Μουσική: Μεταδιηγητική (01:25:51-01:26:17) Μελωδία: Ενότητα 45 (01:09:07-

²⁰ Ηχητική γέφυρα στον κινηματογράφο είναι η μουσική υπόκρουση που συνδέει δύο σκηνές και είναι συνήθως σύντομη και ουδέτερη.

		<p>Μόλις φεύγει από το ξενοδοχείο βγαίνει και ο Νέστωρ από το δωμάτιό του για να πάρει το πρωινό του. Διαβάζει εφημερίδα που έχει πρωτοσέλιδο την φωτογραφία της Ρένας. Η Ρένα τρομαγμένη αναζητά τον Λευτέρη και πέφτει πάνω στον Νέστωρ. Αυτός ενθουσιασμένος, την παραδίδει στην αστυνομία. Η Ρένα κλαίει νομίζοντας πως ο Λευτέρης την πρόδωσε.</p>	<p><u>01:11:04</u>).</p>
56	01:26:18-01:26:28	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια) Γιάννενα. • Λευτέρης. • Ο Λευτέρης, ψωνίζει δώρο στην Ρένα. 	<ul style="list-style-type: none"> • Ηχητική γέφυρα.
57	01:26:28-01:27:33	<ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Γιάννενα, ξενοδοχείο. • Ρένα, αστυνομικοί, Νέστωρ, ξενοδόχα, υπηρεσιακό προσωπικό. • Η αστυνομία συλλαμβάνει την Ρένα για να την παραδώσει στον πατέρα της ενώ η ίδια πιστεύει πως την πρόδωσε ο Λευτέρης σε συνεννόηση με τον Νέστωρα. 	<ul style="list-style-type: none"> • Ηχητική γέφυρα <u>(01:26:28-01:26:35)</u>. • Χωρίς μουσική <u>(01:26:35-01:27:33)</u>.
58	01:27:33-01:27:59	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), δρόμος, Γιάννενα. • Αννέτα, Νέστωρ. • Ο Νέστωρ της ανακοινώνει καταχαρούμενος την επιτυχία του με την υπόθεση Ρένας Κατσαρού. Τώρα μπορούν να παντρευτούνε χωρίς προίκα. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
59	01:27:59-01:29:09	<ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Γιάννενα, ξενοδοχείο. • Λευτέρης, ξενοδόχα. • Ο Λευτέρης φτάνει καταχαρούμενος και ανυποψίαστος στο ξενοδοχείο να δώσει στην 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική <u>(01:27:59-01:28:17)</u>. • Μουσική: Παράλληλη με το συναίσθημα του Λευτέρη <u>(01:28:16-01:29:09)</u>.

		Ρένα τα δώρα που της πήρε. Μόλις μαθαίνει τι προηγήθηκε συγκλονίζεται.	
60	01:29:09-01:29:21	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια). • Εφημεριδοπώλης. • Ο εφημεριδοπώλης πουλάει εφημερίδες με τα νέα για την Ρένα Κατσαρού. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
61	01:29:21-01:29:44	<ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Κέρκυρα, βίλα Κατσαρού. • Κατσαρός, υπηρετικό προσωπικό. • Ο Κατσαρός μεταφέρει στην Ανδρονίκη την επιθυμία της Ρένας να παντρευτεί τον Ντίνο. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
62	01:29:44-01:30:19	<ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Κέρκυρα, δωμάτιο Ρένας. • Ρένα, Κατσαρός. • Η Ρένα κλαμένη δηλώνει πως μετάνιωσε για την συμπεριφορά της. Ο πατέρας της την συμβουλεύει να σκεφτεί καλά την απόφασή της να παντρευτεί τον Ντίνο. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
63	01:30:19-01:32:39	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Κέρκυρα, βίλα Κατσαρού. 01:30:49-01:31:38 Παρεμβολή εσωτερικού πλάνου, δωμάτιο Ρένας. • Λευτέρης, Μαριώ, Κατσαρός, Ρένα. • Ο Λευτέρης αναζητά την Ρένα στο σπίτι της. Η Ρένα έξαλλη αρνείται να τον δει. 	<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Παράλληλη (01:30:19-01:30:50) • Χωρίς μουσική (01:30:50-01:31:33). • Μουσική: Μη διηγητική (01:31:33-01:32:39).
64	01:32:39-01:33:02	<ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, μέρα (ίδια), Κέρκυρα, σπίτι Λευτέρη. • Νέστωρ, μητέρα, Αννέτα, Λευτέρης. • Ο Λευτέρης μπαίνει 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.

		θυμωμένος σπίτι του και απαιτεί από τον Νέστορα να μην πάρει την ανταμοιβή των 300.000 δραχμών από τον Κατσαρό.	
65	01:33:03-01:36:03	<ul style="list-style-type: none"> • Μέρα (ίδια), Κέρκυρα, βίλα Κατσαρού: A) Εξωτερικό πλάνο (01:33:03-01:33:540, B) Εσωτερικό πλάνο (01:33:54-01:36:03). • Κατσαρός, Ανδρονίκη, Μαριώ, Λευτέρης, Ρένα. • Ο Κατσαρός με την Ανδρονίκη χαιρετιούνται έχοντας συμφωνήσει τα του γάμου. Έπειτα εμφανίζεται ο Λευτέρης και ζητάει επίμονα από τον πατέρα της να δει στην Ρένα για να μάθει την αλήθεια. Ο Κατσαρός τον βάζει μέσα στο σπίτι του και η Ρένα εμφανίζεται στην φάση που ο μπαμπάς της βγάζει τις 300.000 από το χρηματοκιβώτιο για να πληρώσει τον Λευτέρη, παρεξηγώντας το σκηνικό. Ο Λευτέρης απαρνείται τα λεφτά και παίρνει μόνο ότι αναλογούσε στα έξοδα που έκανε για την Ρένα στην διαδρομή προς τα Γιάννενα. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική (01:33:03-01:34:20). • Μουσική: Μεταδιηγητική (01:34:20-01:34:30) • Μελωδία: Ενότητα 45 (01:09:07-01:11:04). • Χωρίς μουσική (01:34:30-01:36:03).
66	01:36:03-01:36:48	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, διαφορετική μέρα, νύχτα, βίλα Κατσαρού. • Κατσαρός, Ανδρονίκη, Πεθερός, καλεσμένοι, Ρένα, Ντίνος. • Δεξίωση αραββώνων. 	<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Διηγητική.
67	01:36:49-01:37:10	<ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, νύχτα (ίδια), Κέρκυρα σπίτι Λευτέρη. • Λευτέρης, μαμά, Αννέτα, Νέστωρ. • Ο Λευτέρης πίνει και μεθυσμένος βγαίνει από το σπίτι του. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική.
68	01:37:11-01:39:46	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, νύχτα (ίδια), Κέρκυρα, βίλα 	<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Διηγητική (01:37:11-01:38:29)

		<p>Κατσαρού.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ρένα, Ντίνος, Λευτέρης, Ανδρονίκη, κ. Ευαγγελίου, Κατσαρός, Μαριώ, καλεσμένοι. • Αρραβώνας Ρένας-Ντίνου. Βλέπουμε την Ρένα να χορεύει με τον Ντίνο. Μπαίνει ο Λευτέρης και τους διακόπτει απευθυνόμενος στην Ρένα. Εκείνη εγκαταλείπει την δεξίωση κλαίγοντας. 	<ul style="list-style-type: none"> • Μελωδία: Παραλλαγή: «Στον ήλιο του μεσημεριού» • Χωρίς μουσική (01:38:29-01:39:18). • Μουσική: Μεταδιηγητική (01:39:18-01:39:46). • Μελωδία: Ενότητα 45 (01:09:07-01:11:04).
69	01:39:46-01:40:18	<ul style="list-style-type: none"> • Εσωτερικό πλάνο, νύχτα (ίδια), σπίτι Κατσαρού, δωμάτιο Ρένας. • Ρένα, Κατσαρός, Μαριώ. • Η Ρένα απεγνωσμένη κλαίει στην αγκαλιά του πατέρα της. Αυτός την παροτρύνει να τρέξει να προλάβει τον Λευτέρη. 	<ul style="list-style-type: none"> • Ηχητική γέφυρα (01:39:46-01:39:51). • Χωρίς μουσική (01:39:51-01:40:18).
70	01:40:18-01:42:39	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, νύχτα (ίδια), Κέρκυρα, δρόμος. • Ρένα, Λευτέρης. • Η Ρένα κυνηγάει στον δρόμο τον Λευτέρη. Η σκηνή τελειώνει με τους δυο να περπατάνε μονιασμένοι. • Τέλος ημέρας. 	<ul style="list-style-type: none"> • Μουσική: Παράλληλη σε αντιστοιχία με το Λευτέρη που περπατάει γοργά και την Ρένα που τον ακολουθεί-Μεταδιηγητική (01:40:18-01:41:30). • Μελωδία: (παραλλαγή-01:02:38-01:04:39). • Χωρίς μουσική (01:41:30-01:41:56). • Μουσική: Μεταδιηγητική (01:41:56-01:42:39). • Μελωδία: «Στον ήλιο του μεσημεριού»
71	01:42:39-01:43:40	<ul style="list-style-type: none"> • Εξωτερικό πλάνο, μέρα. • Ρένα, Λευτέρης, Νέστωρ, Αννέτα, Κατσαρός, καλεσμένοι. • Γάμος Λευτέρη-Ρένας, Νέστωρα-Αννέτας. 	<ul style="list-style-type: none"> • 6^ο μουσικό νούμερο. • Μουσική: Μεταδιηγητική. Τραγούδι: «Αρχόντισσα και αλήτη μου χρόνια πολλά». • Τραγουδούν: Χορωδία. • Ίδια μουσική με το τραγούδι «στον ήλιο του μεσημεριού».
72	01:43:40-01:43:45	<ul style="list-style-type: none"> • Τίτλος τέλους. 	<ul style="list-style-type: none"> • Χωρίς μουσική

Δ) Μουσικά Νούμερα

1^ο μουσικό νούμερο (Μη ενοποιημένο)

Το πρώτο μουσικό νούμερο εκτυλίσσεται σε διάφορα μέρη και μας εισαγάγει στην ταινία, προϊδεάζοντάς μας για το περιεχόμενό της. Συμμετέχουν επαγγελματίες χορευτές και χορεύτριες ενώ η εστίαση είναι στον Λευτέρη και την Ρένα, που τραγουδούν εναλλάξ τις στροφές. Την Ρένα συνοδεύουν κυρίως χορεύτριες που φοράνε μαγιό ή απλά καθημερινά φορέματα και τον Λευτέρη κυρίως άντρες σε ρόλο εργατών. Επίσης, βλέπουμε την Ρένα διαρκώς με διαφορετικά ρούχα σε διάφορα σημεία ενδιαφέροντος της Κέρκυρας ενώ τον Λευτέρη με ρούχα καθημερινά-εργασίας γύρω από την θάλασσα, όπου δουλεύει. Κατ' αυτόν τον τρόπο τονίζεται και η ταξική διαφορά των δύο ηρώων. Από όργανα διακρίνω μπουζούκι, κιθάρα, κοντραμπάσο και κρουστά. Το ύφος του τραγουδιού είναι λαϊκό.

Στίχοι: Ένα κοχύλι μέσ' το φως του φεγγαριού/το στόμα του παλικαριού/Μέσα απ' το φύσημα τ' ανέμου/σε καρτερώ να 'ρθείς καλέ μου/στον ήλιο του μεσημεριού./Ένα στεφάνι παπαρούνες στα μαλλιά/και στην καρδιά μου φτερουγίζουν δυο πουλιά/στάζουν τα χείλη σου αρμύρα/δέθηκα στην δική σου μοίρα/στο ήλιο του μεσημεριού./Γράφω στην άμμο με κλωστές του φεγγαριού/τ' όνομα του παλικαριού /γίναν πουλιά τα δυο μου χέρια/κι απλώνονται ψηλά στ' αστέρια/στον ήλιο του μεσημεριού./Πλέκω κορδέλες με τα φύκια του γιαλού/κι αν δε σε βρω σηκώνω άγκυρα γι' αλλού/μήνυμα στέλνω μ' έναν γλάρο/θα 'ρθω καλή μου να σε πάρω/ στον ήλιο του μεσημεριού.

2^ο μουσικό νούμερο (μη ενοποιημένο)

Το νούμερο αυτό αποτελεί ουσιαστικά συνέχεια του πρώτου καθώς έχουμε ίδια μουσική με διαφορετικούς στίχους. Η διαφορά εδώ είναι ότι τραγουδά μόνο ο Λευτέρης και η εστίαση είναι καθαρά στην φτώχεια και στην εργατιά γύρω από την θάλασσα. Και σε αυτό το νούμερο χορεύουν άντρες σε ρόλο εργατών.

Στίχοι: Ρίχνω τα δίχτυα δίπλα στην ακρογιαλιά/και στο κορίτσι μου φιλιά/με την φουρτούνα την μπουνάτσα/ας ειν' καλά τα δυο μου μπράτσα/ας ειν' καλά τα δυο μου μπράτσα/να ζήσει η φτωχολογιά./Να 'σουν αστέρι του γιαλού στην αμμουδιά,/ για να στολίσω της καλής μου τα μαλλιά/δεν έχω στο κεφάλι αφέντη/είν' η ζωή μου χορός και γλέντι/να ζήσει η φτωχολογιά.

3^ο μουσικό νούμερο (ενοποιημένο)

Σε ένα απότομο φρενάρισμα η φάτσα του Πίπη βουτάει στο γιαούρτι μιας κυράς. Ο Λευτέρης της πληρώνει τις 50 δραχμές που κόστισε το γιαούρτι της ως αποζημίωση για τον Πίπη. Μόλις δίνει τα τελευταία του λεφτά, ξεκινά το τραγούδι στο λεωφορείο, που ουσιαστικά αποτελεί έναν ύμνο στην φτώχεια. Από όργανα διακρίνω μπουζούκι, κρουστά, κιθάρα και κοντραμπάσο. Το ύφος του τραγουδιού είναι λαϊκό.

Στίχοι: Ένα, δύο, τρία, ωπ, το 'ριξα στο σορολόπ/τέσσερα, πέντε, έξι, επτά κι η τσέπη άδεια από λεφτά./Αλητάκι, μπατιράκι, μέσ' στους δρόμους τριγυρνά,/σήκωσα το μπαϊράκι, δεν με νοιάζει κι αν πεινώ./Η ζωή πού θα με βγάλει, πώς θα τη βολέψω, πώς,/δεν σκοτίζω το κεφάλι, έχει ο Θεός./Ένα, δύο, τρία, ωπ, ταξιδεύω μ' οτοστόπ,/τέσσερα, πέντε, έξι, επτά, στην ζούλα κόβω και λεφτά./ Αλητάκι, μπατιράκι κι αν ξυπνήσει κι η καρδιά,/δεν θα βάλουμε μεράκι, έξω φτώχεια, ρε παιδιά./Κράτα την ζωή στα όπα και τραγούδα διαρκώς,/ μη σε νοιάζει, δεν σου το 'πα; έχει ο Θεός.

Το νούμερο εκτυλίσσεται μέσα στο λεωφορείο καθώς ο Πίπης με τον Λευτέρη ταξιδεύουν προς Γιάννενα. Τραγουδάνε και παίζουν μουσική στιβαγμένοι οι επιβάτες μαζί με τους πρωταγωνιστές μας. Το νούμερο λήγει με το λάστιχο να σκάει στην διαδρομή.

4^ο μουσικό νούμερο (ενοποιημένο)

Το νούμερο είναι πλέον το πιο διάσημο της ταινίας και ξεκινάει σε ένα ρεμπετάδικο όπου βλέπουμε αρχικά τους μουσικούς²¹, τρεις άντρες να χορεύουν και ανθρώπους να κάθονται να τρώνε, να πίνουν και γενικά να διασκεδάζουν. Ύστερα η κάμερα εστιάζει ειδικότερα στις χορδές του μπουζουκιού και στα χέρια του οργανοπαίχτη, στο πάτωμα με τα σπασμένα πιάτα, στο χέρι ενός άντρα που παίζει με το κομπολόι του, στο πέλμα ενός άλλου άντρα που το χτυπάει ρυθμικά στο πάτωμα, στα χέρια του Πίπη και του Λευτέρη που τσουγκρίζουν τα γυάλινα μικρά ποτηράκια τους με κρασί για να πιούν, στο πόδι μιας κοπέλας με ροζ γόβα που το κουνάει ρυθμικά, σε ένα παππού μεθυσμένο που καπνίζει μελαγχολικά το τσιγάρο του και σε έναν άλλο παππού που φοράει το παραδοσιακό του καπέλο, έχει στο αυτί τσιγάρο και πίνει κρασί. Έπειτα, ξεκινά το τραγούδι, όπου τραγουδούν ο Λευτέρης με τον Πίπη ενώ χορεύουν παράλληλα. Ο Πίπης έχει μπει εντελώς στον ρόλο του άντρα διατηρώντας όμως και μια γυναικεία τσαχπινιά. Όσο τραγουδούν είναι σαν να

²¹ Ένας κιθαρίστας, τρεις μπουζουξίδες, ένας πιανίστας και ένας κρουστός.

φλερτάρουν ο ένας τον άλλον. Άλλωστε και οι στίχοι του τραγουδιού αφορούν τον έρωτα μια πλούσιας (αρχόντισσας) με έναν φτωχό (αλήτη). Στο διάλογο του τραγουδιού όπου μιλά η αρχόντισσα τραγουδά ο Πίπης ενώ, όπου μιλά ο αλήτης τραγουδά ο Λευτέρης. Το νούμερο λήγει με τους δύο να τραγουδούν μαζί αγκαλιασμένοι αντικριστά, καθιστοί σε δύο σκαμνάκια. Το ύφος του τραγουδιού είναι λαϊκό.

Στίχοι: Νταλκάς βαρύς με βάρεσε/ένα κορίτσι μ' άρεσε/Πως να το ομολογήσω;/Το ντέρτι μου ξεχείλισε/μ' είδε και δε μου μίλησε/πρώτη θα καθαρίσω/Ελα μαζί μου αρχόντισσα/Απόψε που τα βρόντησα/κι εδώ θα την αράξω./Λεβέντη μου κι αλήτη μου/δεν πάω απόψε σπίτι μου/μαζί σου θα το κάψω/Η αγάπη θέλει δύο /για να ζεσταθεί/Να παλέψει με το κρύο/να στεριώσει να σταθεί.

5ο μουσικό νούμερο (ενοποιημένο)

Ένας ντόπιος υποδέχεται με ζέση την Ρένα και τον Λευτέρη στο πανηγύρι του Αϊ Γιαννιού. Αφού τους κέρασε κρασί, ξεκινά το μουσικό νούμερο με μια μπάντα παραδοσιακών μουσικών οργάνων και ανθρώπους να συνοδεύουν ρυθμικά με παλαμάκια. Η Ρένα τραγουδά στο πανηγύρι, κρατώντας ένα κόκκινο τριαντάφυλλο και ο Λευτέρης πίνει κρασί και την κοιτά. Καθ' όλη την διάρκεια του τραγουδιού οι χορεύτριες χορεύουν και παίζουν ντέφια γύρω από τις φωτιές ενώ οι άντρες πηδούν πάνω από τις φωτιές.

Στίχοι: Άναψε μέσα μου φωτιά/θέλω μια θάλασσα πλατιά/να πω να ξεδιψάσω/Ρίξε ουρανό μου μια βροχή/απόψε πού 'μαι μοναχή/ρίξε κι ας ξεπαγιάσω/Θα ξεριζώσω την καρδιά/να μην πονάει τόσο βαθιά/πονάει και δεν το λέω/Κι εκεί θα βάλω ένα πουλί/όλο για σε να μου μιλεί/να τραγουδάει να κλαίω.

Αμέσως μετά το τραγούδι ξεκινά νέα μουσική με κρουστά, Λευτέρης και η Ρένα χορεύουν παθιασμένα και γύρω τους χορεύουν χορευτές και χορεύτριες. Οι δυο τους καταλήγουν αγκαλιασμένοι.

6ο μουσικό νούμερο (μη ενοποιημένο)

Καθώς η Ρένα και ο Λευτέρης βγαίνουν παντρεμένοι από την εκκλησία, γύρω τους χορευτές και χορεύτριες σε ρόλο καλεσμένων, τους πετάνε ρύζια και τραγουδάνε όλοι μαζί. Το νούμερο και μαζί και η ταινία τελειώνει με το φιλί Ρένας-Λευτέρη.

Στίχοι: Όλα καλά σαν τελειώνουνε καλά,/αρχόντισσα κι αλήτη μου, χρόνια πολλά,/σαν της γιαγιάς τα παραμύθια,/ποιό ήταν ψέμα και ποια η αλήθεια,/σαν τα παλιά τα παραμύθια,/ζήσαν αυτοί κι εμείς καλά.

5. Σχολιασμός ταινιών μιούζικαλ

5.1. *Κορίτσια για Φίλημα*

Η ταινία *Κορίτσια για Φίλημα* (1965) είναι μια από τις εμπορικότερες ταινίες του ΠΕΚ (12^η σε σειρά). Έκοψε 619.236 εισιτήρια στην πρώτη προβολή της, καταλαμβάνοντας την πρώτη θέση μεταξύ των 93 ταινιών που κυκλοφόρησαν εκείνη την χρονιά. Επιπλέον, αποτελεί ένα από τα τέσσερα πρώτα μιούζικαλ του Δαλιανίδη, τα οποία επίσης ήταν πρώτες εισπρακτικές επιτυχίες την χρονιά κυκλοφορίας τους. Οι κοινοί συντελεστές έπαιξαν βασικό ρόλο σε αυτό (σκηνοθέτης, συνθέτης, ηθοποιοί). Ουσιαστικά, ο Δαλιανίδης στις ταινίες αυτές ακολούθησε την ίδια συνταγή παρηλλαγμένη. Οι αισθηματικές περιπέτειες και ο ελεύθερος χρόνος μιας παρέας νέων κοριτσιών και αγοριών με όνειρα, ελπίδες, δυναμισμό και ανεμελιά είναι στο επίκεντρο. Φτωχοί και πλούσιοι συνυπάρχουν κανονικά και φαίνεται να έχουν ίσες ευκαιρίες ενώ οι γυναίκες παρουσιάζονται όμορφες, ελεύθερες, δυναμικές και δεν γίνεται καμία νύξη στον γάμο. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Αθανασάτου (2001: 387), «τα προτάγματα της γρήγορης και εύκολης ανόδου (τουρισμός, επιδείξεις μόδας, καλλιτεχνικές δραστηριότητες) και των καταναλωτικών συνηθειών (κότερα, ξενοδοχεία, ακριβά κέντρα, πισίνες) προβάλλονται ως προσιτά και επιθυμητά για όλους». Αξίζει να αναφερθεί επίσης, ότι στα μιούζικαλ του Δαλιανίδη, η Βλαχοπούλου παριστάνει την γεροντοκόρη ή την χήρα μέσα από μια ανανεωμένη οπτική. Μια γυναίκα γύρω στα 40 βρίσκει σύντροφο-συνήθως πλούσιο- και νιώθει επιτέλους κυρία έχοντας αποβάλλει κάθε κοινωνική αποδοκιμασία (Δελβερούδη 2004: 69).

Το *Κορίτσια για φίλημα* υπάγεται στο είδος της κωμωδίας καταστάσεων γιατί προκαλεί γέλια μέσα από την αλληλεπίδραση των ηρώων. Ωστόσο, κάποιες σκηνές σχετίζονται με την κωμωδία ηθοποιών, όπως η σκηνή όπου η Ρένα προσποιείται την αμερικανίδα και επιχειρεί να πείσει τον Ράμογλου για τις ιαματικές ιδιότητες του νερού (Παπαδημητρίου 2009: 137). Επίσης, σε τρία νούμερά του ο Δαλιανίδης ανατρέχει στην παρωδία: Το 6^ο είναι ένα «κοροϊδευτικό» νούμερο με ρομαντικά και ηρωικά χαρακτηριστικά που παραπέμπει στο «Ρωμαίος και Ιουλιέτα», το 13^ο παρωδεί τα μπουζούκια και στο 14^ο έχουμε μια παρωδία των Beatles (Παπαδημητρίου 2009: 144-145 και 157).

Σχετικά με την δομή, χώρισα την ταινία σε 27 ενότητες σε κάποιες από τις οποίες διέκρινα και επιμέρους υποενότητες, κυρίως όταν παρενέβαιναν ενδιάμεσα πλάνα ή όταν υπήρχε αλλαγή χώρου ή πλάνου, ενώ η πλοκή της ενότητας παρέμενε ανολοκλήρωτη. Οι περισσότερες ενότητες (9 από τις 27) έχουν διάρκεια 1'-2'. Η μεγαλύτερη ενότητα της ταινίας (10^η) έχει διάρκεια 10 λεπτά και 32 δευτερόλεπτα ενώ η μικρότερη (με εξαίρεση την ενότητα τίτλου τέλους που διαρκεί μόνο 0,04') έχει διάρκεια 44 δευτερόλεπτα (18^η). Όσον αφορά τις υπόλοιπες ενότητες, τρεις έχουν διάρκεια 2'-3', δύο 3'-4', δύο 4'-5', τρεις 5'-6', δύο 7'-8' και μία 8'-9'.

Ολόκληρη η ταινία είναι στημένη σε έναν κύκλο πλαστοπροσωπιών και παρεξηγήσεων. Τα κεντρικά πρόσωπα είναι η Ρένα Ελευθερίου, η ανιψιά της η Τζένη, ο Ανδρέας Ράμογλου και ο Κώστας Καλιακούδας και δευτερευόντως ο Τζιμ, ο Αλέκος, η Μάρθα, Ο Π. Ράμογλου, ο Γ. Ελευθερίου και η κόρη του, Έφη. Μπορώ να παρατηρήσω σε αυτό το σημείο πως αρκετοί από τους ηθοποιούς όπως η Ρένα Βλαχοπούλου, ο Ανδρέας Ντούζος, ο Κώστας Βουτσάς, ο Αλέκος Τζανετάκος, και η Μάρθα Καραγιάννη παραμένουν με τα πραγματικά τους ονόματα στην ταινία.

Οι τόποι των γυρισμάτων είναι η Νέα Υόρκη, η Αθήνα, η Ρόδος και η Ύδρα την εποχή του καλοκαιριού. Η επιλογή φυσικά δεν είναι καθόλου τυχαία καθώς είναι μια ταινία που καταπιάνεται με θέματα τουρισμού.

Στην Νέα Υόρκη βρίσκεται το ελληνικό ταξιδιωτικό πρακτορείο όπου δουλεύει η Ρένα. Εκεί, τονίζεται η σπουδαιότητα της Ελλάδας που έλκει υπερατλαντικό τουρισμό λόγω του αρχαίου πολιτισμού της. Ωστόσο ο Δαλιανίδης θέλει να αναδείξει και άλλες πτυχές της χώρας. Ήδη από την αρχή της ταινίας (ενότητα 2 και 3) φαίνεται να εκφράζει τις απόψεις του περί τουριστικής προβολής της Ελλάδας. Με τρόπο χιουμοριστικό αλλά και σαρκαστικό κάποιες φορές, βλέπουμε μέσα από την Ρένα να υποστηρίζεται η προβολή της τότε σύγχρονης Ελλάδας μέσα από τις γυναικείες ομορφιές, την διασκέδαση, την φυσική ομορφιά της χώρας και γενικότερα έναν πιο μοντέρνο τρόπο ζωής. Παράλληλα, αποτρέπεται η εμμονή στο αρχαιοελληνικό ιστορικό παρελθόν, επειδή είναι η αιτία της εσφαλμένης ελληνικής εικόνας που έχει δημιουργηθεί στους τουρίστες. Οι ιδέες αυτές προβάλλονται έντονα στα δύο πρώτα μουσικά νούμερα: Το πρώτο αποτελεί έναν ύμνο προς την πατρίδα Ελλάδα ενώ το δεύτερο εξυμνεί την γυναικεία ελληνική ομορφιά. Έτσι λοιπόν, σε αυτή την ταινία η Ρένα θα παρουσιάσει την Ελλάδα μέσα από τα δικά της μάτια.

Ξεκινάει με την πρωτεύουσα της χώρας. Στην ενότητα 7 είμαστε μαζί με την Τζένη και την Ρένα που μόλις έχουν φτάσει Αθήνα από την Αμερική. Κατά την διάρκεια της

μετάβασής τους από το λιμάνι στο ξενοδοχείο είναι ολοφάνερη η τουριστική προβολή της Ελλάδας και συγκεκριμένα της Αθήνας. Όλο το 4^ο μουσικό νούμερο ουσιαστικά αποτελεί έναν ύμνο προς την πατρίδα Ελλάδα από την ξενιτεμένη Ρένα που μόλις επέστρεψε χαρούμενη, γεμάτη φιλοδοξία, για να αναδείξει την Ελλάδα όπως η ίδια την αντιλαμβάνεται. Ιδιαίτερη έμφαση σε όλο το τραγούδι δίνεται στον ήλιο ως βασικό στοιχείο της πατρίδας ενώ παράλληλα βλέπουμε πλάνα με σπουδαία σημεία ενδιαφέροντος της Αθήνας όπως η Ακρόπολη, το ωδείο Ηρώδου Αττικού, το αρχαιολογικό μουσείο.

Στην ενότητα 10 μεταβαίνουμε στην Ρόδο. Προφανώς ο Δαλιανίδης επέλεξε να πραγματοποιήσει πολλά από τα γυρίσματα της ταινίας στο συγκεκριμένο νησί για τουριστικούς λόγους. Τα ετερογενή χαρακτηριστικά της, η συνύπαρξη σε αυτήν διαφορετικών πολιτισμικών στοιχείων, η φυσική ομορφιά της και ο κοσμοπολίτικος αέρας της έστρεψαν την προσοχή τόσο των Ελλήνων όσο και των ξένων παραγωγών του Χόλυγουντ. Ειδικά την δεκαετία του 60' η Ρόδος έφτασε να αποκαλείται ως το “Χόλυγουντ της Ελλάδας”. Ενδεικτικά αστέρες του διεθνούς κινηματογράφου όπως ο Άντονι Κουίν και η Κλαούντια Καρντινάλε βρέθηκαν στην Ρόδο για γυρίσματα. Αλλά και αστέρες του ελληνικού κινηματογράφου κατέφτασαν εκεί καθώς πολλές από τις γνωστές ελληνικές ταινίες γυρίστηκαν στο νησί.

Ο Δαλιανίδης αναδεικνύει τόσο την πρωινή όσο και την νυχτερινή ζωή του νησιού. Στην ενότητα 10 βλέπουμε την Ρένα να φωτογραφίζει την Τζένη δίπλα από μια πισίνα ξενοδοχείου προφανώς για να διαφημίσει την γυναικεία ελληνική ομορφιά αλλά και τα εγχώρια ξενοδοχεία. Στην ενότητα 11, η Τζένη, στο πρώτο της ραντεβού με τον Ανδρέα δεν παραλείπει να αναφερθεί στο τοπίο του νησιού που καθιστά την βραδινή ατμόσφαιρα ρομαντική (καστέλα, βρυσούλες, παλιά σπίτια) και την ταξιδεύει σε άλλες εποχές. Δεν είναι τυχαίο που το 6^ο νούμερο είναι γυρισμένο σε κάστρο και οι ηθοποιοί φοράνε στολές που παραπέμπουν σε παραμύθι. Στην ενότητα 14 προβάλλεται και μια άλλη όψη νυχτερινής ζωής στο ελληνικό νησί. Βρισκόμαστε σε μια πολυτελή νυχτερινή σκηνή όπου εκτυλίσσονται διάφορα μουσικά-θεατρικά-χορευτικά νούμερα. Εμφανίζεται η Τζένη Βάνου με το τραγούδι «τώρα» και η Μάρθα Καραγιάννη σε ένα χορευτικό νούμερο με οριεντάλ στοιχεία. Τέλος, στο 10^ο μουσικό νούμερο βλέπουμε την Έφη να ποζάρει μπροστά από διάφορα αξιοθέατα.

Μικρότερο μέρος των γυρισμάτων πραγματοποιούνται στο γραφικό νησί της Ύδρας. Πρόκειται επίσης για ένα τουριστικό μέρος με ιδιαίτερη φυσιογνωμία όπου επέλεξαν να πραγματοποιήσουν τα γυρίσματα τους ξένοι και γνωστοί έλληνες

παραγωγοί. Ενδεικτικά, η ελληνική ταινία *Το κορίτσι με τα μαύρα* (1956) και η αμερικάνικη *Το παιδί και το δελφίνι* (1957) γυρίστηκαν στην Ύδρα. Ο Δαλιανίδης εδώ αρκείται στην ελάχιστη προβολή της φυσικής της ομορφιάς του νησιού.

Στην ενότητα 26 βλέπουμε την Ρένα να υλοποιεί το όραμά της περί τουριστικής προβολής της Ελλάδας με εστίαση στην πόλη της Αθήνας. Γυρίζεται ταινία, όπου η ίδια ζωγραφίζοντας την ακρόπολη παρουσιάζει την νυχτερινή ζωή των ανθρώπων της πρωτεύουσας μέσα από τα κέντρα πολυτελείας με τις κομψές καλλιτέχνιδες, τα μπουζούκια και την διασκέδαση των νέων. Στο τέλος της αφήγησής της, όλο το σκηνικό ζωντανεύει και ακούγεται μέχρι το τέλος της ταινίας το τραγούδι *Η Αθήνα την νύχτα*, το οποίο αποτελεί ύμνο στην νυχτερινή ζωή της Αθήνας.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σχολιάσουμε την αυτοαναφορικότητα στον κινηματογράφο στην ενότητα 5 και 26. Και στις δύο ενότητες βλέπουμε το κινηματογραφικό συνεργείο και παρακολουθούμε τα γυρίσματα ταινιών μιούζικαλ μέσα στην ίδια την ταινία της οποίας είμαστε θεατές. Χαρακτηριστικό είναι το σημείο στην ενότητα 5 όπου ο Κώστας πειραματίζεται με την κάμερα κινηματογραφώντας τον τσακωμό με γρήγορη και αργή κίνηση (slow motion), δοκιμάζοντας έτσι τις κινηματογραφικές τεχνικές. Η αυτοαναφορικότητα είναι δικαιολογημένη καθώς η ταινία *Κορίτσια για φίλημα* έχει ιστορική σημασία. Είναι η πρώτη στον ελληνικό κινηματογράφο που γυρίζεται με στερεοφωνικό ήχο. Επίσης, προβλήθηκε στον κινηματογράφο Αττικών, όπου τα μηχανήματα προβολής διαμόρφωσε ο ίδιος ο Φιλοποίμην Φίνος προκειμένου να έχει το βέλτιστο ηχητικό αποτέλεσμα. Επομένως, ο δημιουργός δεν θα μπορούσε παρά να «καμαρώνει» για τις νέες τότε δυνατότητες και να προβάλλει το μέσο της τέχνης του.

Η χρήση σινεμασκόπ (cinemascope)²² σχετίζεται με τις πρόσφατες τεχνολογικές και υφολογικές εξελίξεις στον αμερικάνικο και δυτικοευρωπαϊκό κινηματογράφο. Ως νεωτερισμός στην Ελλάδα, αντικατοπτρίζει την γενικότερη πολιτισμική τάση εκσυγχρονισμού και δυτικοποίησης. Το χρώμα και το cinemascope (εξελιγμένο κινηματογραφικό ύψος), ο μοντέρνος τρόπος ζωής (μουσική, ρούχα, διασκέδαση) και η νεανική κουλτούρα είναι βασικοί παράγοντες επιτυχίας του *Κορίτσια για φίλημα*. Την εποχή που γυρίστηκαν τα τέσσερα πρώτα μιούζικαλ του Δαλιανίδη το χρώμα και

²² Το CinemaScope ήταν ένα σχήμα κινηματογραφικής προβολής ευρείας εικόνας που χρησιμοποιήθηκε από το 1953 έως το 1967. Χρησιμοποιούνταν αναμορφικοί φακοί που επέτρεπαν την προβολή φιλμ με αναλογία 2.66:1, διπλάσια από το συμβατικό σχήμα 1.33:1. Με την προσθήκη πολυκάναλου ήχου στο φιλμ, η αναλογία περιορίστηκε στο 2.55:1, και αργότερα η προσθήκη και ήχου σε οπτική μπάντα στο 2.35:1.

το *cinemascope* δεν χρησιμοποιούνταν ευρέως στην παραγωγή ελληνικών ταινιών. Το χρώμα ήταν συνδεδεμένο περισσότερο με την φαντασμαγορία και το μοντέρνο και λιγότερο με τον ρεαλισμό. Γι' αυτό και ο Δαλιανίδης αξιοποιεί πιο ζωντανά χρώματα που ενισχύουν το θέαμα (Παπαδημητρίου 2009: 146-149).

Άλλη μια θεματική γύρω από την οποία περιστρέφεται η ταινία είναι τα νιάτα και ο έρωτας. Καθ' όλη την διάρκεια παρακολουθούμε το φλερτ του Τζιμ Πάπα προς την Ρένα, τον έρωτα του Ανδρέα και της Τζένης, την επιθυμία του Κώστα να βρει ταίρι και την ζήλια της Μάρθας προς τον Ανδρέα που τελικά λύνεται. Την θεματική αυτή επιβεβαιώνουν και πολλά από τα μουσικά νούμερα της ταινίας. Στην ενότητα 11 ακούγεται ολόκληρο το τραγούδι *Ηρθες εσύ*. Σαφώς, όπως βλέπουμε και από τους στίχους πρόκειται για ερωτικό τραγούδι του ερωτευμένου προς την αγαπημένη του. Την μελωδία του τραγουδιού αυτού ακούμε συνολικά 7 φορές μέσα στην ταινία! Στο 6^ο μουσικό νούμερο παρακολουθούμε σαν παραμύθι τον Ανδρέα να διεκδικεί την ερωτευμένη του ενώ στο 7^ο νούμερο αποτυπώνεται η ερωτική απογοήτευση που ζει ο Κώστας μέσα από το τραγούδι *Τώρα*. Στην ενότητα 16 ο Ανδρέας με την Τζένη σαλπάρουν κρυφά για την Ύδρα για να ζήσουν τον έρωτά τους ενώ το 9^ο μουσικό νούμερο που παρεμβάλλεται έχει επίσης έντονο ερωτικό χαρακτήρα. Στο 10^ο μουσικό νούμερο ένας νέος έρωτας γεννιέται (Εφη-Κώστας). Η ταινία εν τέλει ολοκληρώνεται με τα τέσσερα ζευγάρια που έχουν δημιουργηθεί να φιλιούνται.

Η μουσική από την μεριά της ακολουθεί την στροφή της ταινίας προς τον εκσυγχρονισμό και την εκδυτικοποίηση. Ο Μίμης Πλέσσας έγραψε πρωτότυπη μουσική για την ταινία. Όσον αφορά το είδος της μουσικής διαφέρει ανά περίπτωση. Επικρατούν στοιχεία τζαζ και δυτικής έντεχνης μουσικής με ελάχιστες εξαιρέσεις (μουζούκια στο 13^ο νούμερο, ανατολίτικοι τρόποι στο 8^ο νούμερο). Το μουζούκι εδώ παρουσιάζεται σαν κάτι πιο τουριστικό και απαρχαιωμένο ενώ τα ανατολίτικα στοιχεία σχετίζονται με το γυναικείο κάλος και γενικότερα τον εξωτισμό.

Η παρουσία της μεταδιηγητικής μουσικής είναι έντονη. Στην ταινία προβάλλουν συνολικά 15 μουσικά νούμερα εκ των οποίων τα δύο ανήκουν στην κατηγορία του ονείρου-φαντασίας (6^ο και 9^ο) ενώ το 7^ο δεν πληροί τα ποιοτικά κριτήρια του μιούζικαλ. Τα νούμερα σε αυτή την ταινία είναι τα περισσότερα που έχουν υπάρξει σε ελληνικό μιούζικαλ. Σε αυτό καθοριστική ήταν η επιδοκίμασία του κοινού απέναντι στο νέο είδος και συγκεκριμένα στα δύο προηγούμενα μιούζικαλ του Δαλιανίδη (Γκέλη 2014: 335). Στα μουσικά νούμερα βλέπουμε τους ηθοποιούς να εκφράζονται χορεύοντας και τραγουδώντας. Ωστόσο σε κανένα μουσικό νούμερο

δεν βλέπουμε μουσική μάλιστα με εξαίρεση το 14°. Γενικά εδώ τα μουσικά νούμερα είναι σκοπίμως εκτός πραγματικότητας: Στο 15° για παράδειγμα παρατηρούμε πολύχρωμα σκηνικά, φανταχτερά και προκλητικά κοστούμια, πολλά φτερά και πούπουλα, δυνατά φώτα. Αλλά ακόμα και όταν δεν υπάρχουν όλα τα παραπάνω, τα μουσικά νούμερα διακόπτουν την φυσική εξέλιξη των γεγονότων της ταινίας καθώς ξαφνικά εισάγεται ένα τραγούδι ή μουσική που σε ρεαλιστικές συνθήκες θα ήταν αδύνατο να συμβεί: Ποιός θα μπορούσε να τραγουδήσει ξαφνικά στο γραφείο εργασίας του όπως κάνει η Ρένα στο 1° νούμερο; Ωστόσο τα μουσικά νούμερα δεν παύουν να αποτελούν μέρος της αφηγηματικής πλοκής αφού σχετίζονται πάντα με αυτήν επεκτείνοντάς την. Όσον αφορά το βαθμό ενοποίησης έχουμε ενοποιημένα και ημι-ενοποιημένα νούμερα.

Η μεταδιηγητική μουσική ως υπόκρουση προέρχεται από 4 μουσικά νούμερα: Το τραγούδι *Κοντά σου Ελλάδα μου* σχετίζεται με τον τουρισμό και τις διακοπές στα όμορφα τοπία της Ελλάδας. Ακούγεται για πρώτη φορά στο 1° μουσικό νούμερο (ενότητα 2), όπου η Ρένα αποφασίζει να πάει Ελλάδα για να αναδείξει τις ομορφιές της χώρας και ξανακούμε την μελωδία του στην ενότητα 4, όπου η Ρένα με την Τζένη ταξιδεύουν Ελλάδα και στην ενότητα 21, όπου η Τζένη με τον Ανδρέα απολαμβάνουν τις διακοπές τους στην Ύδρα. Το τραγούδι *Ψου! Γίτσεξ!* 'στω ακούμε πρώτη φορά στο 3° μουσικό νούμερο (ενότητα 5) και το ξανακούμε στο 14° μουσικό νούμερο (ενότητα 26). Και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για γυρίσματα ταινίας που αφορούν την διασκέδαση της νεολαίας. Έτσι, η δεύτερη εμφάνιση του τραγουδιού μας παραπέμπει στα πρώτα γυρίσματα που παρακολουθήσαμε. Το τραγούδι *Γελά γαλάζιος ο ουρανός* σχετίζεται επίσης με τον τουρισμό και τις διακοπές στην Ελλάδα και το ακούμε πρώτη φορά στο 4° μουσικό νούμερο (ενότητα 7), όταν η Ρένα με την Τζένη έχει μόλις φτάσει στην Ελλάδα και ξανακούμε την μελωδία του στην ενότητα 10, όταν η Ρένα με την Τζένη φτάνουν στην Ρόδο. Τέλος, το τραγούδι *Ηρθες εσύ* σχετίζεται με τον έρωτα και το ακούμε πρώτη φορά στην ενότητα 10 και έπειτα στις ενότητες 11, 16, 20, 22, 23 και 25. Ας επισημάνουμε εδώ ότι το συγκεκριμένο τραγούδι τραγουδιέται σε δύο μουσικά νούμερα (5°, 11°) ενώ στις υπόλοιπες ενότητες ακούμε την μελωδία του. Δεδομένου ότι πρόκειται για ερωτικό τραγούδι, το ακούμε κυρίως όταν τα γεγονότα της πλοκής αφορούν τον έρωτα του Ανδρέα και της Τζένης με εξαίρεση την ενότητα 20 που η εστίαση είναι ο έρωτας της Έφης και του Κώστα. Έτσι, βλέπουμε πως η μεταδιηγητική μουσική συνδέει και νοηματοδοτεί γεγονότα και καταστάσεις σε διαφορετικές χρονικές φάσεις της ταινίας ενώ από καθαρά

μουσική άποψη μπορούμε να καταλάβουμε πως ένα μεγάλο μέρος της μουσικής επένδυσης στηρίζεται στις θεματικές παραλλαγές των τεσσάρων αυτών τραγουδιών.

Η μη διηγητική μουσική έχει επίσης σημαντικό ρόλο στην ταινία καθώς διαμορφώνει την ατμόσφαιρά της και συνδέεται με συναισθήματα έρωτα, ξεγνοιασιάς και ανεμελιάς. Η παρουσία διηγητικής μουσικής είναι μικρή (ενότητα 14,22,23) αλλά σημαντική καθώς μας παρέχει στοιχεία για τα μουσικά γούστα της εποχής (14,23) και την μουσική που έβαζαν στους βασιλικούς γάμους (22). Η κυριαρχία της μεταδιηγητικής μουσικής έναντι της διηγητικής ενισχύει την ουτοπική και ονειρική διάσταση της ταινίας

Η χρήση της μουσικής στην ταινία αυτή έχει περισσότερο πολιτισμικές συνδηλώσεις και λιγότερο έως καθόλου ψυχολογικές. Για παράδειγμα, το τσέμπαλο και η πολυφωνική/αντιστικτική μουσική στο 6^ο νούμερο μας παραπέμπει στην αναγεννησιακή κουλτούρα και την ιδέα της ιπποσύνης (Πουλάκης 2017: 97-98). Οι Τζαζ μελωδίες στο 9^ο νούμερο στην γυναικεία σεξουαλικότητα, τα μπουζούκια στο 13^ο νούμερο στην εμπορευματοποίηση του ρεμπέτικου για τουριστικούς λόγους, οι ηλεκτρικές κιθάρες στο 3^ο και 14^ο νούμερο στην νεανική κουλτούρα κλπ.

5.2. Η Αρχόντισσα και ο Αλήτης

Η *Αρχόντισσα και ο Αλήτης* ήταν η πρώτη ταινία μετά την επιστροφή της Βουγιουκλάκης και του Παπαμιχαήλ στην Φίνος Φιλμ. Κόβοντας 750.380 εισιτήρια αποτέλεσε την δεύτερη εμπορικότερη ταινία του ΠΕΚ (Δελαπόρτας 2004). Χαρακτηρίστηκε ως αισθηματική κωμωδία, ωστόσο η Παπαδημητρίου (2009) την αντιμετωπίζει ως μιούζικαλ, επειδή πληροί τα ποιοτικά και ποσοτικά κριτήρια που έχει θέσει. Στην ταινία ακολουθείται το συνηθέστερο μοτίβο των ρομαντικών κομεντί: Τα μέλη του ερωτευμένου ζευγαριού προέρχονται από διαφορετικό ταξικό και πολιτισμικό υπόβαθρο. Λόγω αυτού, ο έρωτάς τους συναντά πολλά εμπόδια, τα οποία τελικά οι ήρωες υπερβαίνουν (Γκέλη 2014: 297-298). Επίσης, το σενάριο είναι επηρεασμένο από την αμερικάνικη ταινία *It happened one night* του Φρανκ Κάπρα²³. Συνεπώς, πρόκειται για μία «μουσική ρομαντική κομεντί».

²³ Κάποια στοιχεία της πλοκής είναι σχεδόν αυτούσια παρμένα: Το σεντόνι που χωρίζει στα δύο το δωμάτιό τους επειδή είναι ανύπαντροι, το τραγούδι στο λεωφορείο, το ατύχημα με την ρόδα στο λεωφορείο, ο ύπνος στο δάσος, η αναμονή για οτοστόπ την επόμενη μέρα, η απαίτηση του φτωχού ερωτευμένου από τον πατέρα της αγαπημένης του μόνο των χρημάτων που ξόδεψε για την ίδια, η

Όσον αφορά την δομή της ταινίας, διέκρινα 72 ενότητες. Οι περισσότερες (36 από τις 72) έχουν διάρκεια 0'-1'. Η μεγαλύτερη ενότητα της ταινίας (32^η) έχει διάρκεια 5 λεπτά και 10 δευτερόλεπτα ενώ η μικρότερη (με εξαίρεση την ενότητα τίτλου τέλους που διαρκεί μόνο 0,05') έχει διάρκεια 10 δευτερόλεπτα (56^η). Όσον αφορά τις υπόλοιπες ενότητες, δεκαοχτώ έχουν διάρκεια 1'-2', δέκα 2'-3', πέντε 3'-4' και δύο 4'-5'.

Όπως μπορούμε να καταλάβουμε και από τον τίτλο της ταινίας, ολόκληρη η αφήγηση είναι χτισμένη γύρω από τον έρωτα της «αρχόντισσας» Ρένας με τον «αλήτη» Λευτέρη, δίνοντας έμφαση στην αντίθεση μεταξύ φτωχών και πλούσιων ανθρώπων. Η Ρένα ενσαρκώνει την ελληνική ταυτότητα ενώ ο Λευτέρης την Ρωμείκη. Αυτοί οι δύο είναι και οι κεντρικοί ήρωες, ενώ δευτερεύοντα αλλά σημαντικό ρόλο διαδραματίζουν ο Ντίνος, ο Πατέρας του, ο πατέρας της Ρένας, η Ανδρονίκη, η Αννέτα, ο Νέστωρας και η μητέρα του Λευτέρη.

Ήδη από την αρχή της ταινίας και καθ' όλη την διάρκεια, θίγεται έντονα το ζήτημα του προξενιού στην Ελλάδα. Στο πρόσωπο του εφοπλιστή Κατσαρού βλέπουμε τον αυταρχικό πατέρα, που δεν δίνει στην κόρη του περιθώρια επιλογής για τον γάμο της. Για χάρη των επιχειρηματικών του συμφερόντων απαιτεί να παντρευτεί τον Ντίνο Ευαγγελίου, γιό του μεγαλύτερου ανταγωνιστή του. Η Ρένα από την μεριά της δεν θέλει να παντρευτεί με συνοικέσιο, όπως την προορίζει ο πατέρας της.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να εξετάσουμε πως παρουσιάζεται στην ταινία το προφίλ των πλούσιων ανθρώπων. Ο Ντίνος Ευαγγελίου είναι ο ανόητος και κακομαθημένος νέος που τα έχει όλα εξασφαλισμένα από τον πατέρα του, δεν σέβεται τους εργάτες του, και το μόνο που τον ενδιαφέρει είναι οι αγώνες με κότερα. Ο κ. Κατσαρός και ο κ. Ευαγγελίου είναι οι δύο μεγάλοι εφοπλιστές που το κύριο μέλημα τους είναι να αυξήσουν τα επιχειρηματικά τους κέρδη, γι' αυτό και θέλουν να ενώσουν τις οικογένειες τους, παντρεύοντας τα παιδιά τους. Η Ανδρονίκη σε ρόλο προξενίτρας κανονίζει τα διαδικαστικά του γάμου σαν να πρόκειται για εμπορική συναλλαγή. Η αύρα καθωσπρεπισμού και δηθενιάς είναι εμφανής στον κύκλο αυτό και εκφράζεται μέσα από τις φανταχτερές-επιφανειακές δεξιώσεις τους, τον ρουχισμό, την μουσική καθώς και τον τρόπο που επικοινωνούν μεταξύ τους. Όμως, η Ρένα Κατσαρού με τον χαρακτήρα της και την πίστη στην αληθινή αγάπη αμφισβητεί τις αξίες του ταξικού της κύκλου.

παρότρυνση του πατέρα προς την κόρη να εγκαταλείψει την δεξίωση γάμου και να παντρευτεί αυτόν που αγαπά κ.α.

Στον αντίποδα, βρίσκεται το προφίλ των φτωχών ανθρώπων. Απλοί, καθημερινοί και αυτάρκεις συναισθηματικά, ζουν μια ζωή στερημένη από ανέσεις και εργάζονται σκληρά και τίμια κάθε μέρα για το ψωμί τους, ενώ προσφέρουν ανιδιοτελώς την βοήθειά τους από το υστέρημά τους, όταν χρειάζεται. Την ομάδα αυτών των ανθρώπων εκφράζει κυρίως ο Λευτέρης που προσφέρει υπηρεσία στα καράβια του εφοπλιστή Ευαγγελίου υπό την εποπτεία του Ντίνου. Δεν ανέχεται να διαβάλλεται η υπερηφάνεια και η τιμιότητά του και έτσι σε ένα καβγά με το αφεντικό του απολύεται.

Προκειμένου να παντρέψει την αδελφή του κάνει την αυτοθυσία να καταφύγει στα Γιάννενα για εργασία στον θείο του. Εδώ βλέπουμε να προβάλλει ο θεσμός της προίκας στην Ελλάδα. Αν ο Λευτέρης δεν εξασφαλίσει την απαιτούμενη περιουσία στην αδελφή του, κινδυνεύει να μείνει γεροντοκόρη.

Έτσι βλέπουμε σε όλη την ταινία τα βάσανα τόσο των πλουσίων όσο και των φτωχών. Από την μια, οι πλούσιοι είναι βιοποριστικά εξασφαλισμένοι όμως μέσα στην ματαιοδοξία έχουν χάσει το νόημα της ζωής, που είναι η χαρά και η αγάπη. Από την άλλη, οι φτωχοί αγωνίζονται καθημερινά για να εξασφαλίσουν τα προς το ζην, αλλά η ζωή τους είναι πλήρης συναισθηματικά.

Ο έρωτας της Ρένας με τον Λευτέρη έρχεται να γεφυρώσει το χάσμα μεταξύ πλουσίων και φτωχών. Δύο κόσμοι εντελώς διαφορετικοί ενώνονται, υπερβαίνοντας τα κοινωνικά στερεότυπα και τα ταξικά όρια. Η αγάπη είναι αυτή που μετράει στην ένωση δύο ανθρώπων και όχι το χρήμα. Τόσο η Ρένα με την απόδρασή της όσο και ο Λευτέρης με την τιμιότητά του αδιαφορούν για τα λεφτά και τιμούν την αγάπη τους. Παρά τα προβλήματα που συνάντησαν στην σχέση τους, στο τέλος όλα λύνονται. Η Ρένα παντρεύεται με τον Λευτέρη και ο Νέστωρ με την Αννέτα.

Όσον αφορά το ζήτημα των προγαμιαίων σχέσεων βλέπουμε πως αυτές δεν είναι επιτρεπτές. Ο Νέστωρ αρνείται την φιλοξενία που του προτείνει η Αννέτα στα Γιάννενα και ο Λευτέρης, όταν αναγκάζεται να κοιμηθεί στο ίδιο δωμάτιο με την Ρένα χωρίζει τον χώρο στα δύο με ένα σεντόνι. Συχνές είναι επίσης οι επικλήσεις στον άγιο Σπυρίδωνα, προστάτη της Κέρκυρας, όταν υπάρχει ανάγκη. Οι παραδοσιακές αρχές λοιπόν σε αυτή την ταινία είναι φανερές και αγκαλιάζονται με σεβασμό και αγάπη.

Η μουσική με την σειρά της ακολουθεί την ιδεολογία και τα γεγονότα της ταινίας. Ο Νίκος Μαμαγκάκης έγραψε πρωτότυπη μουσική. Ανάλογα με την συνθήκη διαφοροποιείται και το μουσικό είδος. Πιο συγκεκριμένα, εδώ αντιπαραβάλλεται η κουλτούρα της μεγαλοαστικής τάξης σε σχέση με την κουλτούρα της εργατικής τάξης.

Η ρεμπέτικη μουσική με πρωτεύον όργανο το μπουζούκι παραπέμπει στην εργατική τάξη και εκφράζει την εργατιά, την φτώχεια, την αξιοπρέπεια, την τιμιότητα, το φιλότιμο, τα βάσανα.... Γι' αυτό και ο ήχος του οργάνου αυτού ταυτίζεται με την παρουσία του Λευτέρη. Από την άλλη, μοντέρνα μουσική συναντάμε σε δεξιώσεις των πλουσίων ως στοιχείο δηθενιάς (αρραβώνας Ρένας-Ντίνου) ενώ γενικότερα τα πιο δυτικότερα μουσικά είδη ταυτίζονται με το πρόσωπο της Ρένας (π.χ. Βαρκαρόλα). Βλέπουμε λοιπόν, πώς οι διαμετρικά αντίθετοι κόσμοι των δύο ηρώων διαρκώς εκπροσωπούνται από ανάλογη μουσική. Σε κάποια σημεία συναντάμε και στοιχεία παραδοσιακής μουσικής που παραπέμπουν σε συγκεκριμένο τόπο (Γιάννενα), χώρο εργασίας (βοσκοτόπια) και πανηγύρια χωριού. Είναι λοιπόν ευδιάκριτες οι πολιτισμικές συνδηλώσεις σε αυτές τις περιπτώσεις.

Ωστόσο, όλες οι παραπάνω περιπτώσεις αποτελούν μια στερεότυπη αναπαράσταση της παράδοσης και του τόπου. Τα Γιάννενα ταυτίζονται με κάποιο τύπο παραδοσιακού πνευστού και σαντουριού. Επίσης, στο πανηγύρι του Άι Γιαννιού το ύφος παιξίματος του βιολιού, το σαντούρι και τα λαούτα παραπέμπουν σε ελληνική παραδοσιακή μουσική. Ωστόσο, η εικονογραφία θυμίζει περισσότερο γιορτήτσιγγάνων κατά τα ελληνικά στερεότυπα της εποχής, παρά ελληνικό παραδοσιακό πανηγύρι, ενώ στην συνέχεια η μουσική που ακολουθεί στο 5^ο μουσικό νούμερο ξεφεύγει εντελώς από το πλαίσιο μιας τυπικά ελληνικής παραδοσιακής μουσικής.

Στην περίπτωση της μη διηγητικής μουσικής συχνά ακούγονται πνευστά, κοντραμπάσο, μελωδικά και μη κρουστά, και λιγότερο συχνά βιολί, τσέλο, κιθάρα, πιάνο. Οι λειτουργίες της είναι περισσότερο ψυχολογικές και λιγότερο πολιτισμικές και βασίζεται κατά βάση σε δυτικές φόρμες. Στο σημείο αυτό αξίζει να υπογραμμιστεί η ευρεία χρήση της παράλληλης μουσικής σε σχέση με την εικόνα και τα συναισθήματα των ηρώων. Σε αντίθεση με το *Κορίτσια για Φίλημα*, εδώ η μουσική φέρει ψυχολογικές λειτουργίες. Όταν για παράδειγμα ο Πίπης βλέπει τους αστυνομικούς, η μουσική γίνεται στοιχείο της αγωνίας του. Μουσικές συμβάσεις όπως ντραμς για την αγωνία (όταν το σκάει από το σπίτι της), πιτσικάτι και κρουστά ορχήστρας για τον φόβο (όταν προσπαθεί να μπει στο καφάσι κρυφά από τους αστυνομικούς), τσέλο για αισθαντικότητα (όταν θίγονται θέματα έρωτα) κ.α. είναι χαρακτηριστικά και ενισχύουν τον ρεαλισμό της ταινίας.

Η παρουσία της διηγητικής μουσικής είναι μεγαλύτερη από την προηγούμενη ταινία που αναλύσαμε, γεγονός που προσδίδει και περισσότερο ρεαλισμό. Όλες τις φορές φέρει πολιτισμικές συνδηλώσεις. Για παράδειγμα, η μοντέρνα μουσική στην

δεξίωση γάμου της Ρένας παραπέμπει στα γούστα των μεγαλοαστών ενώ η παραδοσιακή στο Πανηγύρι του Αϊ Γιαννιού στην διασκέδαση των απλών καθημερινών ανθρώπων μιας παραδοσιακής κοινωνίας.

Η παρουσία της μεταδιηγητικής μουσικής είναι επίσης σημαντική. Στην ταινία προβάλλουν συνολικά μόνο 6 μουσικά νούμερα, γεγονός που την καθιστά πιο ρεαλιστική. Επίσης, εδώ τα μουσικά νούμερα συμβαδίζουν περισσότερο με την απλή καθημερινή ζωή. Με εξαίρεση το 1^ο, το 2^ο και το 6^ο που είναι μη ενοποιημένα και φέρουν περισσότερο χαρακτήρα αφήγησης, τα υπόλοιπα νούμερα (3^ο, 4^ο, 5^ο) είναι ενοποιημένα και υπάρχουν με φυσικό τρόπο μέσα στα γεγονότα της ταινίας. Επιπλέον, όλα τα μουσικοχορευτικά της νούμερα έχουν ρωμείο χαρακτήρα: Οι άνθρωποι φοράνε τα καθημερινά τους ρούχα και τραγουδούν σε πλαίσια που το τραγούδι υφίσταται. Αυτή την φυσικότητα ενισχύει και η ύπαρξη της αντίστοιχης μουσικής μπάντας στον κινηματογραφικό φακό. Ωστόσο εδώ στα νούμερα συμμετέχουν και επαγγελματίες χορευτές.

Ως μεταδιηγητική μουσική υπόκρουση ακούγονται τρία τραγούδια και μια μελωδία της ταινίας. Το τραγούδι *Στον ήλιο του μεσημεριού* είναι μια τυπική περίπτωση θεματικού τραγουδιού. Αρχικά το ακούμε κατά την έναρξη της ταινίας. Έπειτα ακούμε την μελωδία του αλλά με διαφορετικούς στίχους στο 2^ο και 6^ο μουσικό νούμερο. Στην ενότητα 21 ακούμε την μελωδία του όσο η Ρένα μεταμφιέζεται και στην ενότητα 32 την στιγμή που ο Λευτέρης πιάνει τον Πίπη για να τον κατεβάσει από το δέντρο και συζητάνε για την αστυνομία. Το τραγούδι *Βαρκαρόλα* ακούγεται πρώτη φορά στην ενότητα 9 όπου η Ρένα ετοιμάζεται κλαμένη να αρραβωνιαστεί. Έπειτα, στην σκηνή 11 ακούμε την συνέχεια του τραγουδιού όσο η Ρένα το σκάει από τον αρραβώνα της. Πιο μετά, στην σκηνή 16 ακούμε την μελωδία της *βαρκαρόλας* όσο η Ρένα ψάχνει που θα μπορούσε να κρυφτεί και να κοιμηθεί και ξαναεπανερχεται στην ενότητα 19 όπου ο βαρκάρης ξαφνιασμένος βρίσκει την Ρένα στην βάρκα του. Για τελευταία φορά ακούμε την μελωδία του στην ενότητα 29 όταν ο Λευτέρης αναφέρει στον Πίπη την υπόθεση περί εξαφάνισης της Ρένας Κατσαρού. Το τραγούδι *Αλητάκι, μπατιράκι* ακούμε πρώτη φορά στην ενότητα 31 και το ξανακούμε άλλη μια φορά στην ενότητα 36 όπου ο Πίπης και ο Λευτέρης έχοντας ξεμείνει από λεφτά, πουλάνε προϊόντα στο πανηγύρι με το αφεντικό τους για μεροκάματο. Τέλος, στις ενότητες 42, 43, 45, 55, 65, 68, 70 ακούγεται μια κοινή μελωδία όταν η ταινία αφορά γεγονότα έρωτα μεταξύ Ρένας-Λευτέρη. Βλέπουμε

λοιπόν πως και ο Μαμαγκάκης βασίζεται στην θεματική παραλλαγή για την μουσική επένδυση της ταινίας.

5.3. Συγκριτική προσέγγιση

Και οι δύο ταινίες θεωρούνται από τις εμπορικότερες του ΠΕΚ και κατέλαβαν την 1^η θέση την χρονιά κυκλοφορίας τους. Βάσει στατιστικών ωστόσο, *Η Αρχόντισσα και ο Αλήτης* (1968) είχε μεγαλύτερη ανταπόκριση σε σχέση με τα *Κορίτσια για Φίλημα* (1965), δεδομένου ότι έκοψε περισσότερα εισιτήρια ενώ εξακολουθεί να είναι δημοφιλέστερη μέχρι και σήμερα. Η επιτυχία του *Κορίτσια για Φίλημα* πιθανόν να οφείλεται στο ότι ο Δαλιανίδης επανέλαβε την δοκιμασμένη συνταγή που είχε εφαρμόσει στα δύο πρώτα του μιούζικαλ: Κοινοί συντελεστές και ηθοποιοί σε ένα πανομοιότυπο σενάριο. Από την άλλη, το σενάριο του Δημόπουλου ήταν σχετικά πιο πρωτότυπο σε σχέση με τις υπόλοιπες ελληνικές ταινίες που είχαν πρωταγωνιστήσει η Βουγιουκλάκη με τον Παπαμιχαήλ. Πρώτη φορά στα χρονικά βλέπουμε την εικόνα της Βουγιουκλάκη “τσαλακωμένη”. Αυτό ήταν αρκετό για να προσελκύσει το ελληνικό κοινό, που έσπευσε να δει την εθνική του σταρ μεταμφιεσμένη αγόρι. Και πράγματι ο Πίπης άφησε ιστορία.

Ξεκινώντας από τα δομικά στοιχεία, στα *Κορίτσια για φίλημα* διέκρινα 27 ενότητες ενώ στην *Αρχόντισσα και τον Αλήτη* 72 ενότητες. Λαμβάνοντας υπόψη ότι οι δύο ταινίες έχουν ακριβώς την ίδια διάρκεια (104’), γίνεται εύκολα κατανοητό ότι στην πρώτη ταινία η διάρκεια των ενοτήτων είναι μεγαλύτερη ενώ στην δεύτερη μικρότερη.

Ειδολογικά, είναι και οι δύο μιούζικαλ. Ωστόσο, η ταινία *Κορίτσια για Φίλημα* υπάγεται στην κωμωδία καταστάσεων, αντλώντας παράλληλα στοιχεία και από την κωμωδία ηθοποιών και την παρωδία, ενώ η *Αρχόντισσα και ο Αλήτης* συνιστά αισθηματική ρομαντική κομεντί. Επιπλέον, στην πρώτη παρεμβάλλονται 15 μουσικά νούμερα, δίνοντάς της έναν πιο φαντασμαγορικό και ουτοπικό χαρακτήρα, ενώ στην δεύτερη μόνο 6, αποκτώντας έτσι πιο ρεαλιστικές προδιαγραφές. Φυσικά, σε αυτό διαδραματίζει σημαντικότατο ρόλο και ο τρόπος που πλαισιώνουν τα μουσικά νούμερα την ταινία. Στα *Κορίτσια για Φίλημα* τα νούμερα προσφέρουν κυρίως θέαμα και είναι εκτός πραγματικότητας ενώ στην *Αρχόντισσα και τον Αλήτη* τα νούμερα δίνουν την αίσθηση ότι υφίστανται και σε ένα ρεαλιστικό πλαίσιο. Εξαίρεση

αποτελούν τα νούμερα κατά την έναρξη και το τέλος της αφήγησης όπου έχουν ρόλο εισαγωγής και κλεισίματος αντίστοιχα.

Ως προς την θεματολογία, και οι δύο ταινίες καταπιάνονται με θέματα έρωτα και αγάπης. Στα *Κορίτσια για φίλημα* οι αισθηματικές περιπέτειες, ο τουρισμός, οι διακοπές και γενικότερα ο τρόπος διασκέδασης μιας παρέας νέων βρίσκονται στο επίκεντρο. Όλη η ταινία διακατέχεται από μια αισιόδοξη ματιά, ενώ φτωχοί και πλούσιοι συνυπάρχουν κανονικά, έχοντας την ίδια πρόσβαση στην καλοπέραση που συνδέεται με καταναλωτικές συνήθειες όπως τα κότσα, οι πισίνες τα ακριβά νυχτερινά κέντρα και τα πολυτελή ξενοδοχεία. Αντίθετα, το σενάριο του Δημόπουλου περιστρέφεται γύρω από τον έρωτα ενός ζευγαριού, μέσω του οποίου τονίζονται οι οικονομικές και πολιτισμικές διαφορές μεταξύ της εργατικής και της μεγαλοαστικής τάξης. Φτωχοί και πλούσιοι ζουν και συναναστρέφονται αποκλειστικά στους κύκλους τους, ενώ οποιαδήποτε κοινωνική συνδιαλλαγή μεταξύ τους θεωρείται αδιανόητη, πέρα από την σχέση εργοδότη εργαζόμενου. Έτσι, από την μία βλέπουμε τους πλούσιους και τις ανέσεις τους και από την άλλη τους φτωχούς που αγωνιούν καθημερινά να εξασφαλίσουν τα προς το ζην.

Στο σημείο αυτό υπάρχει μια βασική ιδεολογική διαφορά μεταξύ των δύο ταινιών. Στα *Κορίτσια για Φίλημα* ο πλουτισμός προβάλλει ως ιδανικό. Αντιθέτως, στην *Αρχόντισσα και τον Αλήτη* το προφίλ των πλουσίων αποκτά ένα ιδιαίτερα αρνητικό πρόσημο, μολονότι στο τέλος οι δύο κόσμοι συμφιλιώνονται χάρη στο γάμο της Ρένας με τον Λευτέρη. Τα *Κορίτσια για Φίλημα* τάσσονται υπέρ μιας ελληνικής ταυτότητας ενώ η *Αρχόντισσα και ο Αλήτης* υπέρ μιας ρωμείκης ταυτότητας. Αυτό φαίνεται επίσης και από τον τρόπο που κινηματογραφούνται οι γυναίκες. Στην πρώτη ταινία οι γυναίκες παρουσιάζονται όμορφες, ελεύθερες και δυναμικές και δεν γίνεται καμία νύξη στον γάμο. Έτσι, βλέπουμε νέες κοπέλες ημίγυμνες σε παραλίες, επιδείξεις μόδας και καλλιτεχνικές παραστάσεις. Ακόμα και μια σαραντάχρονη γυναίκα όπως η Ρένα φλερτάρει και βρίσκει σύντροφο έχοντας αποβάλλει κάθε κοινωνική αποδοκιμασία. Αντίθετα, στην δεύτερη ταινία οι γυναίκες -της εργατικής κυρίως τάξης- είναι πιο μαζεμένες, δεν ντύνονται προκλητικά, περιορίζονται στις ασχολίες του σπιτιού και ο βασικός τους προορισμός είναι ο γάμος σε νεαρή ηλικία. Αν μείνουν ανύπαντρες στιγματίζονται κοινωνικά ως γεροντοκόρες γι' αυτό και η οικογένεια είναι υποχρεωμένη να εξασφαλίσει προίκα στα κορίτσια. Άλλες παραδοσιακές αρχές που προβάλλουν στην ταινία είναι το συνοικέσιο και οι

επικλήσεις στα θεία. Ιδεολογικά λοιπόν οι δύο ταινίες ακολουθούν μια τελείως διαφορετική κατεύθυνση.

Όσον αφορά την μουσική, πρόκειται για πρωτότυπες συνθέσεις και στις δύο περιπτώσεις. Επίσης και στις δύο ταινίες αξιοποιείται η τεχνική της θεματικής παραλλαγής. Πιο συγκεκριμένα, η μουσική υπόκρουση προέρχεται κατά βάση από τα μουσικά νούμερα των ταινιών, ιδιαίτερα η μεταδιηγητική. Στα *Κορίτσια για Φίλημα* επικρατεί η Τζαζ και γενικότερα δυτικότροπα είδη ενώ στην *Αρχόντισσα και τον Αλήτη* κυριαρχεί το μπουζούκι και γενικότερα η παραδοσιακή μουσική αλλά υπάρχουν και αρκετά σημεία με δυτικότροπα είδη μουσικής. Φυσικά, αυτά τα είδη μουσικής φέρουν και συγκεκριμένους πολιτισμικούς κώδικες ή ψυχολογικές λειτουργίες. Στα *Κορίτσια για Φίλημα* τα δυτικότροπα είδη εκφράζουν την κουλτούρα της νεολαίας ενώ στην *Αρχόντισσα και τον Αλήτη* την κουλτούρα της μεγαλοαστικής τάξης. Επίσης, στην πρώτη περίπτωση το μπουζούκι παρωδείται ως κάτι τουριστικό και οπισθοδρομικό ενώ στην δεύτερη το μπουζούκι εκφράζει τα ιδανικά της εργατικής τάξης. Επιπλέον, στα *Κορίτσια για Φίλημα* υπάρχουν και ανατολίτικα στοιχεία τα οποία αποπνέουν μια αίσθηση εξωτισμού ενώ στην *Αρχόντισσα και τον Αλήτη* συναντάμε παραδοσιακά μουσικά στοιχεία που ενισχύουν την αίσθηση του τόπου με έναν στερεότυπο τρόπο. Τέλος, η μουσική υπόκρουση στα *Κορίτσια για Φίλημα* φέρει μόνο πολιτισμικές συνδηλώσεις. Από την άλλη, στην *Αρχόντισσα και τον Αλήτη* φέρει και πολιτισμικές και ψυχολογικές λειτουργίες.

Συνοψίζοντας λοιπόν, ο Δαλιανίδης προωθεί μια πιο εκσυγχρονισμένη εικόνα της Ελλάδας προβάλλοντας έναν μοντέρνο και εκδυτικοποιημένο τρόπο ζωής, χωρίς ωστόσο να συγκρούεται με την παράδοση. Από την άλλη μεριά, ο Δημόπουλος αγκαλιάζει με σεβασμό την ελληνική παράδοση και υπερασπίζεται τα ιδανικά της εργατικής τάξης, τα οποία συγκρούονται με αυτά της μεγαλοαστικής. Επομένως, η μουσική στα *Κορίτσια για Φίλημα* εκφράζει τις νέες τάσεις και ενισχύει την ουτοπική και ονειρική διάσταση της ταινίας. Από την άλλη, η μουσική στην *Αρχόντισσα και τον Αλήτη* αντικατοπτρίζει την διαφορά μεταξύ εργατικής και μεγαλοαστικής τάξης ενώ σε κάποιες περιπτώσεις φέρει ψυχολογικές συνδηλώσεις.

Συμπεράσματα

Το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα ήταν μια δύσκολη περίοδος για την Ελλάδα. Έτσι, η κινηματογραφική κουλτούρα άργησε να αναπτυχθεί στην χώρα. Η ανοδική εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου ξεκινά κατά την δεκαετία του 50', ακολουθώντας την γενικότερη ανάκαμψη της ελληνικής κοινωνίας. Έχοντας βιώσει ένα δύσκολο παρελθόν, ο ελληνικός λαός ζητά καταφύγιο σε ένα καλύτερο μέλλον. Το πλέον κατάλληλο είδος που θα ανταποκρινόταν σε αυτές τις προσδοκίες ήταν το μιούζικαλ, ένα κινηματογραφικό είδος αμερικάνικης προέλευσης που βασίστηκε στην ουτοπία και την φαντασμαγορία και είχε ως βασικά μέσα έκφρασης την μουσική και τον χορό.

Ωστόσο, η ελληνική περίπτωση δεν αποτελεί απομίμηση της αμερικάνικης. Σίγουρα επηρεάστηκε από την γενέτειρα του είδους. Όμως, το μιούζικαλ στην Ελλάδα απέκτησε την δική του ταυτότητα λόγω της ελληνικής γλώσσας, των ανθρώπων, της μουσικής καθώς και των οικονομικών, κοινωνικών και πολιτισμικών παραγόντων. Σε αυτό αποτυπώθηκαν οι συχνά αντικρουόμενες απόψεις περί ελληνικότητας και γενικότερα οι διάφορες πεποιθήσεις, αξίες και κουλτούρες που υπήρχαν στην Ελλάδα.

Έτσι, στα πρώιμα μιούζικαλ κυριαρχούν αξίες όπως ο καταναλωτισμός, ο εκσυγχρονισμός, ο μοντερνισμός και η εκδυτικοποίηση. Αντιπροσωπευτική περίπτωση είναι το μιούζικαλ που ανέλυσα *Κορίτσια για Φίλημα* (1965). Σε αυτό βλέπουμε την εικόνα μιας ανανεωμένης Ελλάδας, μέσα από τον τρόπο που διασκεδάζει και σχετίζεται η νεολαία: Καινούρια κτήρια, ακριβά ξενοδοχεία, πισίνες, κότερα, ημίγυμνα κορμιά, μοντέρνα μουσική, νυχτερινή διασκέδαση σε πολυτελή κέντρα, διακοπές σε γραφικούς προορισμούς, θεαματικά μουσικοχορευτικά νούμερα κ.α. είναι τα βασικά που μπορεί κανείς να παρατηρήσει. Όλα αυτά είναι σημαίνοντα μιας ελληνικής ταυτότητας, πλήρως απαλλαγμένης από τις ελληνικές παραδοσιακές αξίες. Ωστόσο δεν υπάρχει καμία αναφορά ή σύγκρουση με το παρελθόν. Απλά εξυμνείται το καινούριο, το νεωτερικό. Σε μουσική αυτό μεταφράζεται σε Τζαζ, Ποπ, Ροκ και γενικά έντεχνη δυτική μουσική ενώ το μπουζούκι ως είδος διασκέδασης εκφράζει μόνο τους τουρίστες και τους Έλληνες που “σνομπάρουν” τον ευρωπαϊκό πολιτισμό.

Τα μιούζικαλ της ώριμης περιόδου, έρχονται και συγκρούονται με αυτή την κουλτούρα προβάλλοντας μια ρωμείκη ταυτότητα όπου η ρεμπέτικη μουσική και οι

λαϊκοί χοροί αποτελούν τον εκφραστή μιας νέας τάσης. Εδώ το κέντρο βάρους πέφτει στην καθημερινή ζωή, στην κουλτούρα της εργατικής τάξης και τις αξίες της. Γι' αυτό και το οπτικό ύφος είναι ρεαλιστικότερο. *Η Αρχόντισσα και ο Αλήτης* (1968) που ανέλυσσα ανήκει στην ώριμη περίοδο του είδους και φέρει στοιχεία τόσο μιας ρωμείκης όσο και μιας ελληνικής ταυτότητας. Αυτές οι δύο ταυτότητες αντιπαρατίθενται και στο τέλος συμφιλιώνονται. Βασική ιδεολογική διαφορά με τα *Κορίτσια για Φίλημα* είναι ότι εδώ προβάλλονται τα θετικά στοιχεία της ρωμείκης ταυτότητας σε αντίθεση με την χλιδή της ελληνικής ταυτότητας που νοσηματοδοτείται αρνητικά. Η μουσική εκφράζει επίσης αυτή την αντιπαράθεση. Τα δυτικότροπα είδη ταυτίζονται με την κουλτούρα των πλουσίων ενώ τα λαϊκά με την εργατική κουλτούρα.

Πάντως και τα δύο αυτά μιούζικαλ είχαν τεράστια εμπορική επιτυχία. Αυτό αποδεικνύει πως και τα δύο εξέφρασαν πολιτισμικά ένα μεγάλο μέρος του ελληνικού λαού ανεξάρτητα από το αν οι αξίες και η κουλτούρα που υπερασπίστηκαν ήταν περισσότερο ή λιγότερο ελληνικά. Προσωπικά, πιστεύω πως ο κινηματογράφος, ως το δημοφιλέστερο ψυχαγωγικό μέσο την εποχή που μελετάμε, έθετε μόδες στις προτιμήσεις και ταυτόχρονα καθρέπτιζε τις τάσεις του ελληνικού κοινού. Ωστόσο, δεν θεωρώ ότι ο μέσος Έλληνας τότε είχε πρόσβαση στην πολυτελή και ανέμελη ζωή που προβάλλει το *Κορίτσια για φίλημα*. Έτσι, κατά την γνώμη μου, η ταινία αυτή εκφράζει περισσότερο την αισιοδοξία και την επιθυμία για μια τέτοιου είδους ζωή παρά την πραγματικότητα της εποχής. Από την άλλη, *Η Αρχόντισσα και ο Αλήτης* νιώθω ότι εκφράζει ρεαλιστικότερα την αλήθεια της εποχής, δεδομένου ότι παρουσιάζει ξεκάθαρα την σύγκρουση της ρωμείκης με την ελληνική ταυτότητα.

Δεν είναι τυχαίο πάντως που το μιούζικαλ αποτέλεσε το δημοφιλέστερο κινηματογραφικό είδος του ΠΕΚ. Το κοινό ανταποκρίθηκε θετικά και γι' αυτό το είδος καθιερώθηκε με τον έναν ή τον άλλο τρόπο. Σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση του είδους αλλά και στην ανάδειξή του ως το δημοφιλέστερο στον ΠΕΚ, διαδραμάτισε και το star system. Πρωταγωνιστές στα μιούζικαλ ήταν οι διασημότερες προσωπικότητες της εποχής: Ονόματα όπως η Αλίκη Βουγιουκλάκη, η Ρένα Βλαχοπούλου, ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ κ.α. αρκούσαν για να πετύχει εισπρακτικά μια ταινία.

Επίσης, το μιούζικαλ είναι το κατεξοχήν είδος που συνδυάζει δύο είδη διασκέδασης: Κινηματογράφο και μουσική. Συνεπώς, ο ρόλος της μουσικής ήταν καθοριστικός για την επιτυχία του είδους πρώτον, γιατί μέσω της μουσικής

διαφημιζόντουσαν οι ταινίες και δεύτερον, γιατί στον κινηματογράφο πήγαιναν πολλοί για να ακούσουν και μουσική. Διαφορετικά είδη μουσικής εξέφρασαν διαφορετικές κατηγορίες ανθρώπων και συστήματα αξιών. Οι Έλληνες παραγωγοί, λαμβάνοντας υπόψιν τα μουσικά γούστα της εποχής και ακολουθώντας τις τάσεις του ελληνικού κοινού καλλιέργησαν με επιτυχία το είδος.

Κλείνοντας, θέλω να τονίσω ότι ο ΠΕΚ και ειδικότερα το μιούζικαλ είναι μια πολύ σημαντική πολιτισμική παρακαταθήκη μέσα από την οποία μπορεί να μάθει κανείς πολλά για τις αξίες, τις πεποιθήσεις και τα γούστα των ανθρώπων που το επιδοκίμασαν και κατ' επέκταση το διαμόρφωσαν. Όπως είπε και ο Schatz η καλλιέργεια ενός κινηματογραφικού είδους δεν είναι παρά ένα πολιτισμικό τελετουργικό που στηρίζεται στην σχέση παραγωγή-ταινία-κοινό.

Επίλογος

Κάπου εδώ φτάσαμε στο τέλος αυτής της μελέτης. Με την εργασία αυτή ένιωσα σαν να ταξίδεψα για λίγο κάποιες δεκαετίες πίσω στο ελληνικό παρελθόν. Παρακολουθώντας ταινίες του ΠΕΚ και μελετώντας το έντυπο και διαδικτυακό υλικό που είχα στην διάθεσή μου, έμαθα αρκετά καινούργια πράγματα για την ελληνική ιστορία και τον πολιτισμό του 20^{ου} αιώνα καθώς και πως αυτά επηρέασαν τον ελληνικό κινηματογράφο της δεκαετίας του 60'. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον μου φάνηκε ο τρόπος που ορισμένα είδη μουσικής ταυτίστηκαν με συγκεκριμένες ιδεολογίες, κοινωνικές ομάδες και πρακτικές αλλά και ο τρόπος που αυτά τα είδη μουσικής αναπροσαρμόστηκαν στα δεδομένα της εποχής. Έτσι, ολοκληρώνω αυτό τον κύκλο σπουδών πολύ ικανοποιημένη.

Πιθανό θέμα μελέτης για το μέλλον θα μπορούσε να είναι η χρήση της μουσικής σε κάποιο άλλο κινηματογραφικό είδος ή σε κάποια άλλη εθνική κινηματογραφία γενικότερα. Προσωπικά, θα με ενδιέφερε να μελετήσω την σχέση μουσικής και κινηματογράφου στον παλιό αιγυπτιακό κινηματογράφο, μιας και η Αίγυπτος είναι η δεύτερη πατρίδα καταγωγής μου.

Βιβλιογραφία

- Αθανασάτου, Γιάννα. 2001. *Ελληνικός Κινηματογράφος 1965-1967. Λαϊκή Μνήμη και Ιδεολογία*. Αθήνα: Εκδόσεις Finatec ΑΕ.
- Βαλούκος, Στάθης. 2001. *Η Κωμωδία*. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.
- Βαλούκος, Στάθης. 1998. *Φιλμογραφία του Ελληνικού Κινηματογράφου. 1914-1998*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Γκέλη, Βασιλική. 2014. *Δημοφιλείς Κωμωδίες του Ελληνικού Κινηματογράφου 1950-1970: Μια ανάλυση του είδους*. Θεσσαλονίκη: Διδακτορική Διατριβή.
- Δαλιανίδης, Γιάννης. 2005. *Ο Κινηματογράφος, τα Πρόσωπα και Εγώ*. Αθήνα: Καστανιώτη.
- Δελαπόρτας, Μάκης. 2002. *Βίβα Ρένα. Η Ζωή και το Έργο της Μεγάλης Ηθοποιού Ρένας Βλαχοπούλου*. Αθήνα: Άγκυρα.
- Δελαπόρτας, Μάκης. 2002. *Δημήτρης Παπαμιχαήλ. Ένας Μύθος, Μια Ιστορία*. Αθήνα: Άγκυρα.
- Δελαπόρτας, Μάκης. 2004. *Το Μιούζικαλ του Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Ορφέας.
- Δελβερούδη, Ελίζα-Άννα. 2004. *Οι Νέοι στις Κωμωδίες του Ελληνικού Κινηματογράφου 1948-1974*. Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε.
- Δερμεντζόπουλος, Χρήστος. 2004. “Ρεμπέτικο Τραγούδι και Ελληνικός Κινηματογράφος των Ειδών (1950-1974). Σκέψεις Γύρω από την Αναζήτηση μιας εν Δυνάμει Λαϊκής Αντίστασης στα Αντικείμενα του Αστικού Λαϊκού Πολιτισμού” Στο: Δερμεντζόπουλος Χρήστος και Σπυριδάκης Μάνος (επιμ), *Ανθρωπολογία, Κουλτούρα και Πολιτική, Ετερότητες 1*. Αθήνα: Μεταίχιμο. 265-284
- Καλλιμοπούλου, Ελένη και Μπαλάντινα Αλεξάνδρα (επιμ). 2014. *Εισαγωγή στην Εθνομουσικολογία*. Αθήνα: Ασίνη.
- Καραλής, Βρασίδης. 2023. *Μια Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Εκδόσεις ΔΩΜΑ.
- Μυλωνάς, Κώστας. 2001. *Η Μουσική στον Ελληνικό Κινηματογράφο*. Αθήνα: Κέδρος.
- Παπαδημητρίου, Λυδία. 2002. “Το Ελληνικό Κινηματογραφικό Μιούζικαλ 1955-1974, Είδος Ιθαγενές ή Ξενόφερτο;” Στο: Λεβεντάκος Διαμαντής (επιμ),

- Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο*. Αθήνα: Οπτικοακουστική Κουλτούρα. 99-111
- Παπαδημητρίου, Λυδία. 2009. *Το Ελληνικό Κινηματογραφικό Μιούζικαλ. Κριτική-Πολιτισμική Θεώρηση*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Πουλάκης, Νίκος. 2017. “Η Μουσική στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο της Δεκαετίας του 60’. Ζητήματα Αισθητικής, Ανάλυσης και Ερμηνείας στις Ταινίες της Φίνος Φιλμ”. Στο: Παραδείση Μαρία Νικολαΐδου Αφροδίτη (επιμ), *Από τον Πρώιμο στον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο*. Αθήνα: Gutenberg. 76-103
- Πουλάκης, Νίκος. 2011. *Η Μουσική στον Ελληνικό Κινηματογράφο της Δεκαετίας του 60’. Μια Ιστορική-Ανθρωπολογική Προσέγγιση*. Αθήνα: Διδακτορική Διατριβή.
- Πουλάκης, Νίκος. 2015. *Μουσικολογία και Κινηματογράφος. Κριτικές Προσεγγίσεις στη Μουσική των Σύγχρονων Ελληνικών Ταινιών*. Αθήνα: Orpheus Edition.
- Πουλάκης, Νίκος. 2018. “Μουσική και Μουσικοί στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο: Μια εθνογραφική Προσέγγιση της Πολιτικής Οικονομίας της Κινηματογραφικής Μουσικής”. *A Journal for Greek Letters* 19: 121-148
- Σολδάτος, Γιάννης. 2002-2004. *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου (Τόμος Α’)*. Αθήνα: Αιγόκερως
- Chion, Michel. 2008. *Το μιούζικαλ*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Chow, Rey. 2009. “Κινηματογράφος και Πολιτισμική Ταυτότητα” . Στο: John Hill Pamela και Church Gibson (επιμ), *Εισαγωγή στις Κινηματογραφικές Σπουδές, Κριτικές Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Πατάκη. 289-299
- Gorbman, Claudia. 2009. “Η Μουσική στον Κινηματογράφο” Στο: John Hill Pamela και Church Gibson (επιμ), *Εισαγωγή στις Κινηματογραφικές Σπουδές, Κριτικές Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Πατάκη. 78-89
- Kathryn, Kalinak. 2022. *Μικρή εισαγωγή στην κινηματογραφική μουσική. Film music*. Αθήνα: Fagotto books.
- Turner, Graeme. 2009. “Πολιτισμικές Σπουδές και Κινηματογράφος”. Στο: John Hill Pamela και Church Gibson (επιμ), *Εισαγωγή στις Κινηματογραφικές Σπουδές, Κριτικές Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Πατάκη. 336-348
- Frith, Simon. 1996. “Music and Identity”. In S. Frith *Questions of Cultural Identity*. London, Sage: Publications. 108-127

Διαδικτυακές Πηγές

11 ταινίες γυρισμένες στην μαγευτική Ύδρα (<https://apotis4stis5.com/film-tv/19050-10-2>)

Η Αρχόντισσα κι ο Αλήτης (1968) (https://woody-online.com/load/ellhnik_tain_e/13069-h_arch_ntissa_ki_o_al_th_1968.html)

Κορίτσια για φίλημα (1965) (<https://mymovie-diary.blogspot.com/2016/11/1965.html>)

Κορίτσια για φίλημα (<https://greek-movies.com/movies.php?m=51>)

Κορίτσια για Φίλημα (<https://www.iathens.gr/tainia/koritisa-gia-filhma/>)

Κορίτσια για φίλημα (<https://www.filmly.gr/movies-database/kiss-the-girls-1965/>)

Οι δεκαπέντε πιο εμπορικές ταινίες του παλιού ελληνικού κινηματογράφου. Ποια είναι η ταινία έκπληξη που αγνοεί το κοινό; Ποιοι είναι οι σκηνοθέτες και πρωταγωνιστές που έσπασαν τα ταμεία; (<https://www.mixanitouxronou.gr/i-15-pio-emporikes-tenies-tou-paliou-ellinikou-kinimatografou-pia-ine-i-tenia-ekplixi-pou-agnoi-to-kino-pii-skinothetes-ichan-to-mistiko-tis-epitichias-ke-i-protagonistes-pou-espasan-tamia/>)

Σε ποιο ελληνικό νησί γυρίστηκαν “Τα κορίτσια για φίλημα” και το “Κάτι κουρασμένα παλικάρια” (<https://www.patrasevents.gr/article/557566-se-poio-elliniko-nisi-giristikan-ta-koritsia-gia-filima-ke-to-kati-kourasmena-palikaria>)

Σίνεμασκοπ ([Σινεμασκόπ \(hellenicaworld.com\)](http://www.hellenicaworld.com))

Συνοικία το όνειρο (1961-1962) ([Συνοικία το όνειρο 1961-1962 - Ελληνικός κινηματογράφος \(ellinikoskinimatografos.gr\)](http://www.ellinikoskinimatografos.gr))

Το σάουντρακ της ταινίας “Η Αρχόντισσα κι ο Αλήτης” και οι άγνωστες λεπτομέρειες της ταινίας (<https://www.boemradio.gr/gr/el/news/to-saountrak-tis-tainias-laquo-i-archontissa-ki-o-alitiraquo-kai-oi-agnostes-leptomereies-tis-tainias/>)

“Φέρτε πίσω την Αλίκη με όποιο κόστος”. Πόσα πήρε η Βουγιουκλάκη για να επιστρέψει στη Φίνος και να ενσαρκώσει τον περίφημο Πίπη. Που γυρίστηκε η ταινία η Αρχόντισσα και ο Αλήτης και η εμφάνιση του Μπονάτσου: (<https://www.mixanitouxronou.gr/ferte-piso-tin-aliki-me-opio-kostos-posa-pire-i-vougiouklaki-gia-na-epistrepsi-stin-finis-ke-na-ensarkosi-ton-perifimo-pipi-stin-tenia-i-archontissa-ke-o-alitis-pou-eginan-ta-girism/>)

It Happened One Night (https://tainio-mania.online/load/it_happened_one_night_1934/1-1-0-7842)

Φωτογραφικό Υλικό



1. Jenny Blond (*Κορίτσια για φιλμ*, 1965)



2. Η Μάρθα Χανούμισα (*Κορίτσια για φιλμ*, 1965)



3. Οι κομπές артиστες της Αθήνας (*Κορίτσια για φιλμ*, 1965)



4. “Γκραντ Φινάλε” (*Κορίτσια για φιλμ*, 1965)



5. Η Τζένο Βάνου στο τραγούδι *Τώρα* (*Κορίτσια για φίλημα*, 1965)



6. Παρωδία των Beatles (*Κορίτσια για Φίλημα*, 1965)



7. Αλίκη Βουγιουκλάκη (*Η Αρχόντισσα και ο Αλήτης*, 1968)



8. Δημήτρης Παπαμιχαήλ (*Η Αρχόντισσα και ο Αλήτης*, 1968)



9. Η αγάπη θέλει δύο (Η Αρχόντισσα και ο Αλήτης, 1968)



10. Η Αρχόντισσα και ο Αλήτης (1968)