



LJMU Research Online

Papadimitriou, L

Women of the Revolution in Greek Cinema: Bouboulina and Manto Mavrogenous [in Greek]

<http://researchonline.ljmu.ac.uk/id/eprint/17403/>

Article

Citation (please note it is advisable to refer to the publisher's version if you intend to cite from this work)

Papadimitriou, L (2021) Women of the Revolution in Greek Cinema: Bouboulina and Manto Mavrogenous [in Greek]. Χάρτης [in Greek], 35. ISSN 2732-8279

LJMU has developed **LJMU Research Online** for users to access the research output of the University more effectively. Copyright © and Moral Rights for the papers on this site are retained by the individual authors and/or other copyright owners. Users may download and/or print one copy of any article(s) in LJMU Research Online to facilitate their private study or for non-commercial research. You may not engage in further distribution of the material or use it for any profit-making activities or any commercial gain.

The version presented here may differ from the published version or from the version of the record. Please see the repository URL above for details on accessing the published version and note that access may require a subscription.

For more information please contact researchonline@ljmu.ac.uk

<http://researchonline.ljmu.ac.uk/>

Γυναίκες της Επανάστασης στον ελληνικό κινηματογράφο: Μπουμπουλίνα και Μαντώ Μαυρογένους

Από τη δεκαετία του 1920 μέχρι σήμερα έχουν γυριστεί 24 ταινίες μυθοπλασίας που αναφέρονται σε γεγονότα και ήρωες της ελληνικής Επανάστασης (Κασαβέτη, 2021, 228-253). Μεταξύ αυτών ένας μικρός αριθμός είναι ευρέως γνωστές, κυρίως λόγω συχνών τηλεοπτικών επαναλήψεων, ενώ κάποιες δε σώζονται ή είναι δυσεύρετες. Ανάμεσα στις πιο γνωστές, η *Μπουμπουλίνα* (Κώστας Ανδρίτσος, 1959) και η *Μαντώ Μαυρογένους* (Κώστας Καραγιάννης, 1971) αφηγούνται τη ζωή των επώνυμων ηρωίδων, προσφέροντας γόνιμο έδαφος για την εξερεύνηση της αναπαράστασης των γυναικών στις ιστορικές αυτές ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου. Ως αγωνίστριες, πνευματικές ηγέτιδες, και οικονομικοί αρωγοί της επανάστασης, η Λασκαρίνα Μπουμπουλίνα (1771-1825) και η Μαντώ Μαυρογένους (1796-1840) υπερέβησαν τους συμβατικούς γυναικείους ρόλους της εποχής τους. Σύμβολα πατριωτικού ηρωισμού, αναγνωρίστηκαν σε μεταγενέστερα χρόνια για τη συμβολή τους στον εθνοαπελευθερωτικό αγώνα με διάφορους τρόπους – προτομές, ονομασίες δρόμων, εμφάνιση σε κέρματα και χαρτονομίσματα – και έχουν αποτελέσει αντικείμενο τόσο λαϊκών αφηγήσεων όσο και εμπειριστατωμένων μελετών (Ξηραδάκη, 2021, Χατζηκυριακίδης, 2021, Καλαμάρη-Νικολάκη, 2015, Καντάς, 2008, Ρώτας, χ.χ., Μελάς, 1972). Οι δύο ταινίες, γυρισμένες με διαφορά 12 ετών και από διαφορετικούς συντελεστές, εντάσσονται στα πλαίσια των αφηγήσεων για το ευρύ κοινό, και παρουσιάζουν μυθοποιημένες εκδοχές του βίου των δύο ηρωίδων ακολουθώντας αφηγηματικές και υφολογικές συμβάσεις του «παλιού» ή «εμπορικού» ελληνικού κινηματογράφου (Λεβεντάκος, 2002).

Όπως κάθε αφήγημα που αναφέρεται στο παρελθόν, οι ταινίες αυτές παραπέμπουν σε δύο χρόνους: αυτόν της ιστορικής περιόδου την οποία αναπαριστούν —τον πρώιμο 19^ο αιώνα— και αυτόν την εποχής στην οποία πραγματοποιούνται —τέλη δεκαετίας του 1950 και αρχές δεκαετίας του 1970. Αναλύοντάς τις βρισκόμαστε αντιμέτωποι και με έναν τρίτο χρόνο: αυτόν του παρόντος και τις αξίες και αναφορές που συνειδητά ή ασυνείδητα φέρουμε. Η διερεύνηση της αναπαράστασης της ζωής των γυναικών της Επανάστασης στις ιστορικές αυτές ταινίες αφορά σε κοινωνικά στοιχεία της περιόδου στην οποία αναφέρονται, αλλά ακόμη περισσότερο σε αντιλήψεις, ιδεολογήματα και φαντασιώσεις που κυκλοφορούσαν στη δημόσια σφαίρα την εποχή στην οποία οι ταινίες έχουν γυριστεί. Η χρονική απόσταση που μας χωρίζει και από την ιστορική περίοδο της αφήγησης και από την περίοδο παραγωγής των ταινιών διευκολύνει στο να επιστημόνουμε τον τρόπο κατασκευής αυτών των αναπαραστάσεων και τις ιδέες που διέσπειραν για τον κοινωνικό ρόλο των γυναικών. Πώς, λοιπόν, διαπραγματεύονται οι δύο ταινίες την αντισυμβατικότητα των δύο αυτών γυναικών όσον αφορά τον κοινωνικό τους ρόλο; Πού και πώς διαφαίνεται η ένταση ανάμεσα στη δράση των γυναικών και στις κοινωνικές προσδοκίες απέναντί τους; Και ποιες αφηγηματικές και παραστατικές λύσεις προβάλλουν; Όπως θα φανεί παρακάτω, στο επίπεδο της αφήγησης ο βασικός τρόπος διαπραγμάτευσης αυτής της έντασης είναι η ρητορική ακύρωση των διαφορών φύλου μέσω του διαλόγου, και η αντικατά-

στασή τους με τη δυάδα «ελευθερία-σκλαβιά». Όπως λέει η ίδια η Μπουμπουλίνα στην επώνυμη ταινία: «Δεν υπάρχουν γυναίκες και άντρες στον Αγώνα [...] υπάρχουν μονάχα ελεύθεροι και σκλάβοι.» Στο επίπεδο της εικόνας, ωστόσο, τα πράγματα είναι πιο πολυσήμαντα: αφενός βλέπουμε και ακούμε γυναίκες να δρουν αυτόβουλα και δυναμικά, και αφετέρου αναγνωρίζουμε δύο γνωστές ηθοποιούς-πρωταγωνίστριες. Μεταξύ αφήγησης και εικόνας υπάρχει λοιπόν μια ένταση η οποία ανοίγει τις ταινίες σε πολλαπλές αναγνώσεις. Προτού αναπτύξουμε τα παραπάνω, αξίζει να αναφερθούμε σύντομα στις άλλες ταινίες με θέμα την Επανάσταση για να δείξουμε το πώς οι δύο αυτές ταινίες ξεχωρίζουν. Με δύο μόνο εξαιρέσεις —την κυρά Φροσύνη και τις γυναίκες του Ζαλόγγου— οι γυναικείοι χαρακτήρες στις υπόλοιπες ταινίες δεν αφορούν ιστορικές μορφές, αλλά είναι φανταστικοί, δηλαδή πλασμένοι για να εξυπηρετήσουν τους στόχους της δραματοποίησης.

Η ιστορία της κυρά Φροσύνης και ο πνιγμός της στη λίμνη των Ιωαννίνων το 1801 από τον Αλή Πασά, δραματοποιήθηκε δύο φορές: το 1959 στο *Ο Αλή Πασάς και η κυρά Φροσύνη* (σκηνοθεσία Στέφανου Στρατηγού, με τη Γκέλυ Μαυροπούλου) και το 1960 στο *Η Λίμνη των Στεναγμών* (σκηνοθεσία Γρηγόρη Γρηγορίου, με την Ειρήνη Παπά). Και οι δύο ταινίες διεγείρουν τη συμπάθεια και τον οίκτο των θεατών για τη Φροσύνη, καθώς την παρουσιάζουν ως θύμα της αγριότητας του αλβανού ηγέτη. Η κυρά Φροσύνη όμως δεν εμφανίζεται ως αγωνίστρια ή επαναστάτρια. Η αντίστασή της αφορά το ότι αρνείται να έχει ερωτικές σχέσεις με τον Αλή Πασά (παρότι έχει σχέσεις με τον γιό του) και τιμωρείται για αυτό. Λειτουργεί έτσι ως σύμβολο του καταπιεσμένου έθνους, χωρίς ωστόσο να κλονίζει τον συμβατικό γυναικείο ρόλο της γυναίκας-καλλονής, αντικειμένου του αντρικού πόθου. Η ταινία του Στέλιου Τατασόπουλου *Ζάλογγο, το Κάστρο της Λευτεριάς* (1958) δραματοποιεί το επίσης προ-επαναστατικό, θρυλικό, κεφάλαιο της αυτοθυσίας των γυναικών του Σουλίου το 1803, οι οποίες, αντί να πέσουν στα χέρια των ανδρών του Αλή Πασά, πήδηξαν στο θάνατο μαζί με τα παιδιά τους από τους βράχους του Ζαλόγγου. Σύμβολο αντίστασης και αυταπάρνησης, το επεισόδιο αυτό ενέπνευσε πολλές γραπτές και εικονικές αναπαραστάσεις, ακόμη και κατά τη διάρκεια της Επανάστασης, συμβάλλοντας στην ενίσχυση του φιλελληνικού ρεύματος στη Δύση. Πρόκειται για συλλογική γυναικεία ηρωίδα, καθώς οι επιμέρους γυναικείοι χαρακτήρες του θρύλου —και της ταινίας— είναι ουσιαστικά πτυχές του ίδιου συμβόλου, και όχι διακριτές ιστορικές μορφές. Αξίζει να σημειωθεί ότι παρόμοιες αυτοκτονίες γυναικών αναφέρονται συχνά σε ιστορικές πηγές (Angelomati, 2008, 56-57), αλλά το Ζάλογγο είναι το μόνο γνωστό επεισόδιο, έχοντας συμβολικά συμπυκνώσει όλα τα άλλα. Ωστόσο, όπως η Φροσύνη, οι γυναίκες αυτές είναι θύματα, και παρά τον ηρωισμό της αυτοθυσίας τους, η δράση τους δεν κλονίζει παραδοσιακά γυναικεία πρότυπα.

Μυθοπλαστικοί γυναικείοι χαρακτήρες υπάρχουν σε όλες τις ταινίες με θέμα την Επανάσταση, και ο ρόλος τους είναι συνήθως μικρός και συμβατικός. Εδώ αξίζει να διαφοροποιήσουμε ανάμεσα στις Ελληνίδες, τις Τουρκάλες/αλλόθρησκες, και τις Ελληνίδες αιχμαλωτισμένες σε χαρέμι. Η ταινία *Παπαφλέσσας* (Ερρίκος Ανδρέου, 1971) προσφέρει ενδεικτικά παραδείγματα και των τριών. Η ελληνίδα Κατερίνα (Κάτια Δανδουλάκη), το ερωτικό ενδιαφέρον του Παπαφλέσσα (Δημήτρη Παπαμιχαήλ), αποτελεί τον κύριο γυναικείο χαρακτήρα της ταινίας. Η παρουσία της περιορίζεται σε μικρό αριθμό σκηνών, όπου βλέπουμε την απόλυτη αφοσίωσή της τόσο στον Παπαφλέσσα —παρότι αυτός αρνείται να έχει ερωτικές σχέσεις μαζί της— όσο και στον αγώνα. Η Κατερίνα είναι πρότυπο αυταπάρνησης και αυτοθυσίας, καθώς βάζει τον άντρα και το έθνος πάνω από τις δικές της ανάγκες και επιθυμίες. Χαρακτήρα Τουρκάλας ανεπτυγ-

μένο δεν έχει η ταινία, αλλά βλέπουμε γυναίκες ημίγυμνες να χορεύουν για τους πασάδες, αναπαράγοντας το σύνθημα της σεξουαλικά διαθέσιμης Ανατολίτισσας. Υπάρχει ωστόσο ένας χαρακτήρας Ελληνίδας αιχμαλωτισμένης σε χαρέμι, στην οποία η αφήγηση δίνει την ευκαιρία εξιλέωσης καθώς, σε μια κρίσιμη στιγμή, βοηθάει έναν έλληνα αιχμάλωτο να ξεφύγει, βρίσκοντας ωστόσο η ίδια το θάνατο. Οι ρόλοι των γυναικών στις περισσότερες ταινίες για την ελληνική επανάσταση αναπαράγουν κοινωνικά και ηθικά στερεότυπα, διαμορφωμένα από τα κυρίαρχα πατριαρχικά και εκκλησιαστικά πρότυπα. Ας δούμε, λοιπόν, σε ποιο βαθμό η *Μπουμπουλίνα* και η *Μαντώ Μαυρογένους* αποτελούν εξαιρέσεις ως προς το ότι παρουσιάζουν τις δύο αυτές ισχυρές, αντισυμβατικές, αλλά ταγμένες στον Αγώνα, ιστορικές γυναικείες μορφές με τρόπους που προσκαλούν σε πολλαπλές, έως και αντιφατικές, αναγνώσεις. Ως ιστορικές μορφές, η *Μπουμπουλίνα* και η *Μαντώ* ήταν εύπορες γυναίκες. Χήρα η πρώτη, κληρονόμησε την περιουσία του δεύτερου άντρα της, Δημήτριο Μπούμπουλη, την οποία χρησιμοποίησε για να ναυπηγήσει και να ναυλώσει καράβια για την Επανάσταση. Ανύπαντρη η δεύτερη, ξόδεψε την προίκα της για να εξοπλίσει πλοία και στρατό ενάντια στους Οθωμανούς, ενώ με τη μόρφωσή της συνεισέφερε στη ενίσχυση του φιλελληνικού ρεύματος. Η κοινωνική θέση και περιουσία τους έδωσε και στις δύο την υλική δυνατότητα να έχουν σημαντική επίδραση στον Αγώνα. Ας σημειωθεί ωστόσο ότι η αυτονομία τους ήταν ενάντια στα κοινωνικά πρότυπα της εποχής τους, διότι οι γυναίκες εύπορων οικογενειών ήταν συνήθως αποκομμένες από οικονομικά ζητήματα (Angelomati, 2008, 46). Οι δύο ταινίες αφηγούνται τα βασικά βιογραφικά στοιχεία της αντίστοιχης ηρωίδας, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση αφενός στην αφοσίωσή της στην Επανάσταση και αφετέρου στην προσωπική της ζωή. Στη *Μπουμπουλίνα* η επαναστατική δράση τονίζεται περισσότερο στο σενάριο από ό,τι στη *Μαντώ Μαυρογένους*, όπου το ειδύλλιο και η ίντριγκα παίρνουν πρώτη θέση. Βασισμένη σε ανέκδοτη βιογραφία του Νέστορα Μάτσα, η ταινία του Ανδρίτσου παρουσιάζει χρονολογικά τη ζωή της σπετσιώτισσας Λασκαρίνας, τονίζοντας από την πρώτη σκηνή την αγάπη της για τη θάλασσα και τα καράβια, τον πρώτο γάμο της από έρωτα, τον ρόλο της στην προετοιμασία για την επανάσταση καθώς έκρυβε άρματα στο σπίτι της, τη μητρότητα και την πρώτη χηρεία της, τον δεύτερο γάμο της με τον καπετάν Μπούμπουλη, τη δεύτερη χηρεία της, την αφοσίωσή της στον Αγώνα με την κατασκευή πλοίων, την προσωπική συμμετοχή της σε ένοπλες συγκρούσεις, τον θάνατο ενός από τους γιούς της και τέλος τον θάνατό της από βόλι Έλληνα. Δώδεκα χρόνια αργότερα, η ταινία του Καραγιάννη παρουσιάζει τη ζωή της Μαντώ ως φλάσμπακ-απάντηση στην ερώτηση του δημόσιου υπάλληλου «Και τι έχετε προσφέρει εσείς στον Αγώνα για να θέλετε να πάρετε σύνταξη αγωνιστού;». Βλέπουμε την αφοσίωσή της στον Αγώνα από τα χρόνια της Τεργέστης, την επιστροφή της «στο νησί», τη μύησή της στη Φιλική Εταιρεία, τη συνάντηση και τον έρωτά της με το Δημήτριο Υψηλάντη, την άρνησή της να παντρευτεί μέχρι την απελευθέρωση, την ίντριγκα του πολιτικού Ιωάννη Κωλέττη για να τους χωρίσει, την επιρροή της στο εξωτερικό μέσα από τα γράμματα της, και τέλος τον θάνατο του Υψηλάντη και τον τελικό χωρισμό τους. Η ταινία κλείνει επιστρέφοντας στο παρόν της αφήγησης, το 1840, έτος θανάτου της Μαντώ, με την ειρωνική απάντησή της στην ερώτηση του δημόσιου υπάλληλου: «Τι έχω προσφέρει στον Αγώνα εγώ, εγώ η Μαντώ Μαυρογένους; Τίποτε».

Οι τελευταίες σκηνές και στις δύο ταινίες τονίζουν το άδικο τέλος των δύο γυναικών. Η ισχύς που απέκτησαν και η παρουσία τους στη δημόσια ζωή του νεοσύστατου κράτους δημιούργησαν εχθρούς που τελικά τους στοίχισαν τη ζωή. Με τον τρόπο που ολοκληρώνουν την αφήγηση οι ταινίες εμμέσως αλλά σαφώς στέλνουν το μήνυμα ότι η αντισυμβατικότητα, σε προσωπικό τουλάχιστον επίπεδο, δε τις αντάμειψε, παρά τη

σημαντική τους συμβολή στην Επανάσταση (Papadimitriou, 2015, 47-48). Έμμεσα, λοιπόν, οι ταινίες δεν τις παρουσιάζουν ως παραδείγματα προς μίμηση, αλλά ως εξαιρέσεις γυναικών που πλήρωσαν για τη δράση τους. Και οι δύο ταινίες συμπεριλαμβάνουν σκηνές που επισημαίνουν ότι οι ηρωίδες έδρασαν σε αντίθεση με τον κοινωνικό ρόλο του φύλου τους. Σε μια συγκέντρωση προσεστών στο σπίτι της Μπουμπουλίνας στην ομώνυμη ταινία, όταν ένας αμφισβητεί το πως «μια γυναίκα» μπαίνει «μες τη φωτιά και μες τον πόλεμο», η ίδια απαντάει, όπως επισημάνθηκε παραπάνω, ότι «δεν υπάρχουν γυναίκες και άντρες στον Αγώνα [...] μονάχα ελεύθεροι και σκλάβοι». Παρά την επιμονή του συγκεκριμένου χαρακτήρα στη διαφοροποίηση ανδρών/γυναικών ως προς κοινωνικούς ρόλους («εσύ με το γυναικείο σου μυαλό έγινες κιάλας στρατηγός και καπετάνιος»), στη συζήτηση τελικά υπερισχύει ο λόγος της Μπουμπουλίνας και η ιδέα ότι πάνω απ' όλα είναι ο Αγώνας «που δεν κάνει διάκριση ανάμεσα σε άντρες και γυναίκες». Η διαφορετικότητα της Λασκαρίνας επισημαίνεται σε πολλά σημεία της ταινίας, με έμφαση είτε στην έντονη αγάπη της για τη θάλασσα που την οδηγεί στο να γίνει καπετάνισσα, είτε στην αφοσίωσή της στον Αγώνα – ή και στα δύο μαζί. Ενδεικτική είναι η σκηνή της με τον Μπούμπουλη, πριν συμφωνήσει για τον δεύτερο γάμο, όπου του εξηγεί:

«Καπετάν Μπούμπουλη είσαι ένας αληθινός άντρας. [...] Πριν σου πω το 'ναι', πρέπει να ξέρεις ότι δεν παίρνεις γυναίκα του σπιτιού. Στο λέω ξεκάθαρα. Αγαπάω τη θάλασσα. Κι αποζητώ τη λευτεριά του γένους μας. Όπου φωτιά κι αντάρα εκεί θα με βρεις. Πάρε λοιπόν εσύ την απόφαση».

Η Λασκαρίνα εδώ αναγνωρίζει τους κοινωνικούς ρόλους των δύο φύλων, και φαίνεται μάλιστα να τους σέβεται, καθώς χαρακτηρίζει τον Μπούμπουλη ως «αληθινό άντρα». Διαφοροποιεί ωστόσο τον εαυτό της από τον συνηθισμένο γυναικείο κοινωνικό ρόλο, τόσο της εποχής αναφοράς της ταινίας, όσο —αλλά λιγότερο— και της εποχής παραγωγής της, επισημαίνοντας ότι είναι γυναίκα της δράσης. Η δικαιολογία της είναι διπλή: αφενός φύσει, δηλαδή ζήτημα χαρακτήρα («αγαπώ τη θάλασσα»), αφετέρου θέσει, δηλαδή ζήτημα πεποίθησης («αποζητώ τη λευτεριά του γένους μας»). Μέσα από τα ίδια της τα λόγια, η ταινία παρουσιάζει τη γυναίκα-ηρωίδα σαν ένα στοιχείο της φύσης ταγμένο στον Αγώνα. Αυτός ο συνδυασμός δικαιολογεί τη διαφορετικότητά της, κάνοντάς την αποδεκτή, και μάλιστα αντικείμενο θαυμασμού, όχι μόνο για τον Μπούμπουλη, αλλά και για τους συναγωνιστές της και για τους θεατές της ταινίας. Ως ιστορική μορφή, η κοινωνική θέση της Μπουμπουλίνας καθορίστηκε από τη —διπλή— χηρεία της. Σύμφωνα με τα ήθη της εποχής, παρά την αποκοπή από οικονομικά ζητήματα μιας ανύπαντρης ή παντρεμένης, ως χήρα, μια γυναίκα γινόταν αρχηγός της οικογένειάς της και είχε απόλυτο έλεγχο των οικονομικών της (Angelomati, 2008, 46). Ως κληρονόμος της μεγάλης περιουσίας ιδιαίτερα του δεύτερου άντρα της, η Μπουμπουλίνα έγινε αυτόματα διαχειρίστριά της, άρα ως προς αυτό δεν κλόνισε κοινωνικά πρότυπα. Η κοινωνική θέση της Μαντώ, αντίθετα, ως ανύπαντρης γυναίκας ήταν πιο αβέβαιη, παρά την ευημερία της. Κόρη του εμπόρου Νικολάου Μαυρογένη και ανηψιά του συνονόματου ηγεμόνα της Μολδοβλαχίας, η γεννημένη στην Τεργέστη Μαντώ έλαβε δυτική μόρφωση και επηρεάστηκε από δυτικά πρότυπα. Η απόφασή της να ξοδέψει για την επανάσταση τα χρήματα της προίκας της ήταν σημαντική τομή με τα ήθη της εποχής — όπως και το ότι διατήρησε, αρκετά ανοιχτά φαίνεται, εκτός γάμου σχέση με τον Δημήτριο Υψηλάντη.

Η ταινία αποτυπώνει τη σύγκρουση με τα ήθη του 19^{ου} αιώνα, αναπαράγοντας ταυτόχρονα και συντηρητικές αντιλήψεις της μεταπολεμικής Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα, κυρίως σε δύο σκηνές με τη μητέρα της. Στην πρώτη, όταν εκείνη τη ρωτάει γιατί αρνείται να δει όλες τις προξενήτρες, η Μαντώ απαντάει «Θα παντρευτώ κι εγώ, αλλά όταν έρθει η ώρα. [...] Πρώτα να ελευθερωθούμε και μετά έχουμε καιρό για παντρείες». Και αναφερόμενη στις λίρες της προίκας της, η Μαντώ λέει «να μου τις δώσεις για να αρματώσουμε καράβια για τον Αγώνα. Όταν ελευθερωθούμε η πατρίδα θα μας τα δώσει πίσω διπλά και τρίδιπλα». Η μητέρα της δε την καταλαβαίνει —τη λέει «τρελή»— αλλά όπως γνωρίζουν ήδη οι θεατές, τελικά είχε δίκιο, γιατί η πατρίδα δεν αναγνώρισε την συμβολή της Μαντώς. Σε μια παρόμοια σκηνή, σε συζήτηση με τον αδελφό της τον Παπά, λέει πάλι η μητέρα της:

Μητέρα: Τι να τους κάνω τους ηρωισμούς. Ξοδεύει σαν παλαβή την προίκα της. Στο τέλος δε θα της μείνει γρόσι. Και δε θα την παίρνει και κανείς.
Παπάς: Έχει ο Θεός.
Μητέρα: Ο Θεός έχει. Αυτή δε θα 'χει. Και τα κορίτσια δε παντρεύονται χωρίς προίκα.

Οι σκηνές αυτές ουσιαστικά εκφράζουν και την κεντρική προοπτική της ταινίας. Και μάλιστα η Μαντώ κάνει θαυμαστά πράγματα, και όπως της λέει και ο Γάλλος ποιητής που την επισκέπτεται, «η αρχαιότητα θα έκανε τη Μαντώ μια θεότητα», αλλά η βασική σύγκρουση της ταινίας είναι τελικά ανάμεσα στη Μαντώ και σε αυτούς που δεν της επιτρέπουν να ζήσει με τους δικούς της όρους – είναι δηλαδή μια σύγκρουση επικεντρωμένη στην ταυτότητά της ως γυναίκα. Από τις πρώτες κιόλας σκηνές η ταινία προβάλλει το ότι η Μαντώ είναι ιδιαίτερα επιθυμητή, αλλά η ίδια αρνείται να παντρευτεί. Από τη στιγμή που γνωρίζει τον Υψηλάντη και ερωτεύεται —αλλά εξακολουθεί να αναβάλλει τον γάμο μέχρι την απελευθέρωση των Ελλήνων—, η ταινία ακολουθεί τυπικές συμβάσεις κινηματογραφικών μελοδραμάτων της εποχής (Πατσαλίδης και Νικολοπούλου, 2001, Κασαβέτη, 2017), όπου το ζευγάρι βρίσκεται αντιμέτωπο με ένα εχθρικό περιβάλλον που θέλει να τους χωρίσει — και εδώ τα καταφέρνει. Ο πολιτικός Κωλέττης, δισδιάστατος αντιήρωας στην ταινία, στήνει ίντριγκα βάζοντας μια νέα γυναίκα να λειτουργήσει ως αντίζηλος, κλονίζοντας τον δεσμό του ζευγαριού. Ο θάνατος του Υψηλάντη, και η —πλέον αργά— επανασύνδεσή τους αποτελεί τυπική μελοδραματική σκηνή στο κρεβάτι του πόνου. Από πολλές απόψεις, η κατασκευή της *Μαντώς Μαυρογένους* ακολουθεί αφηγηματικές συμβάσεις του μελοδράματος, ενός είδους ιδιαίτερα οικείου στους θεατές της εποχής που κυκλοφόρησε η ταινία, προσαρμόζοντας ωστόσο το σύνηθες αίσιο τέλος στα γνωστά ιστορικά γεγονότα.

Αν από αφηγηματικής πλευράς οι ταινίες είναι συντηρητικές ως προς την πολιτική του φύλου που προβάλλουν, παρουσιάζοντας τις δύο γυναίκες ως εξαιρέσεις προς αποφυγή και όχι ως παραδείγματα προς μίμηση, η ενσάρκωση των ηρωίδων από δύο λαμπερές πρωταγωνίστριες και το γεγονός ότι τις βλέπουμε σε σκηνές δράσης να ηγούνται ανδρών και να είναι ιδιαίτερα ικανές και με τα λόγια και με τα όπλα, στέλνει πιο προοδευτικά μηνύματα στους θεατές για τον επιθυμητό κοινωνικό ρόλο των γυναικών. Ενώ η αφήγηση δίνει έμφαση στις δύο γυναίκες ως εξαιρέσεις απομακρύνοντάς τες από τους θεατές, το θέαμα δίνει ευκαιρίες ταύτισης των θεατών μαζί τους.

Όταν, για παράδειγμα, βλέπουμε την ένοπλη Μπουμπουλίνα να εμψυχώνει τους πολεμιστές και να ηγείται ανδρών, απολαμβάνουμε ένα ασυνήθιστο (τουλάχιστον για τα

δεδομένα του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου) θέαμα μιας ισχυρής, αποφασισμένης, δυναμικής γυναίκας σε έναν ρόλο τυπικά αντρικό. Η εικόνα ανάγει τη Μπουμπουλίνα - Ειρήνη Παπά σε παράδειγμα προς θαυμασμό και ταύτιση, ενισχύοντας μια ανάγνωση της ταινίας με θετικό φεμινιστικό πρόσημο. Έστω και αν οι συμπαραδηλώσεις που η μορφή της ηθοποιού φέρει ήταν υπό διαμόρφωση την περίοδο που έγινε η ταινία, καθώς επρόκειτο για μια από τις πρώτες ταινίες της Παπά στην Ελλάδα, η παρουσία της ηθοποιού στον ρόλο ενισχύει μια ανάγνωση που συνδέει εθνικό περιεχόμενο με μια ισχυρή γυναικεία μορφή (Κουρελού, 2010).

Το ίδιο ισχύει και για τη *Μαντώ Μαυρογένους*. Παρά την έμφαση της ταινίας στο ειδύλλιο, υπάρχουν σκηνές όπου βλέπουμε τη δυναμική, κάποτε έφιππη, Μαντώ, ντυμένη με παντελόνια, να παίρνει μέρος σε πολεμική δράση και να χαίρει του θαυμασμού των ανδρών για την ικανότητά της. Σε μια σκηνή προς την αρχή της ταινίας, η Μαντώ προβάλλει την εξαιρετική δεξιότητά της στη σκοποβολή (εικόνα 2), ξεπερνώντας όλους τους άντρες της ομήγυρης. Παρόλον ότι η σκηνή εντάσσεται στα πλαίσια του ερωτικού παιχνιδιού, η εικόνα της εν δράσει από μόνη της προβάλλει ένα παράδειγμα ισχυρής, δυναμικής και ανεξάρτητης γυναίκας, ενισχύοντας έμμεσα ένα φεμινιστικό μήνυμα. Το ότι τη Μαντώ ενσαρκώνει η Τζένη Καρέζη, μια από τις πιο δημοφιλείς σταρ της δεκαετίας του 1960 και των αρχών του 1970, στέλνει περαιτέρω μηνύματα γυναικείας χειραφέτησης καθώς σε πολλούς ρόλους της —ιδιαίτερα στις κωμωδίες— η ηθοποιός ενσάρκωσε χαρακτήρες που εναντιώθηκαν σε ισχύοντα πατριαρχικά πρότυπα (Δελβερούδη, 2004).

Αναλύοντας τη *Μπουμπουλίνα* και τη *Μαντώ Μαυρογένους* ως προς τον τρόπο που αναπαριστούν τις δύο κεντρικές ηρωίδες σχετικά με τον αντισυμβατικό τους κοινωνικό ρόλο ως γυναίκες —τόσο σε σχέση με την εποχή στην οποία αναφέρονται, όσο και με την περίοδο που έγιναν οι ταινίες— διαπιστώνουμε ότι μεταδίδουν πολυσήμαντα, και σε κάποιο βαθμό αντιφατικά, μηνύματα. Ενώ και στις δύο ταινίες το πατριωτικό μήνυμα υπερισχύει, καθώς προβάλλεται και ως το κίνητρο δράσης των δύο γυναικών, και ως το κεντρικό ιδεολόγημα των ίδιων ταινιών, το γεγονός ότι οι δύο ηρωίδες είναι γυναίκες δημιουργεί εντάσεις που η αφήγηση και η εικόνα λύνουν διαφορετικά. Στο επίπεδο της αφήγησης, η διαφορά φύλου υποβιβάζεται ενώ οι δύο γυναίκες τελικά τιμωρούνται. Στο επίπεδο της εικόνας, το θέαμα των δύο δυναμικών, ισχυρών, ηγετικών γυναικείων μορφών, ενσαρκωμένων από δύο ηθοποιούς-σταρ που σε μεγάλο βαθμό συνδέονται με μηνύματα γυναικείας χειραφέτησης, προβάλλει μια διαφορετική ιστορία. Μια ιστορία που αφορά πολύ λιγότερο τις μορφές του παρελθόντος, και περισσότερο το κοινό των δεκαετιών 1950-70 που βρισκόταν αντιμέτωπο με νέες αντιλήψεις, επιθυμίες και ιδεολογήματα σχετικά με τον ρόλο των γυναικών στην κοινωνία. (Ξανα)βλέποντας τις ταινίες αυτές από τη ματιά του 2021, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι αποτελούν λιθάρια στην κατασκευή μιας απελευθερωμένης γυναικείας ταυτότητας στον ελληνικό κινηματογράφο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Angelomati, Eleni (2008) “Women in the Greek War of Independence”, Mazower, Mark επιμ., στο *Networks of Power in Modern Greece*, Λονδίνο: Hurst and Company, σσ. 45-68.

Δελβερούδη, Ελίζα-Αννα (2004) *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου, 1948-1974*, Αθήνα: Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών.

Καλαμάρη-Νικολάκη, Ειρήνη (2015) *Μαντώ Μαυρογένους*, Κέδρος.

Καντάς, Κώστας (2008) *Μαντώ Μαυρογένους: Η μυθική ηρωίδα της επανάστασης του '21 και η τραγική ζωή της*, Αθήνα: Πελασγός.

Κασαβέτη, Ορσαλία, Ορέστης Ανδρεαδάκης (επιμ.) (2021) *Κατάλογος 1821-2021, 23ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

Κασαβέτη, Ορσαλία-Ελένη (2017) «Το ελληνικό μελόδραμα: Η εξέλιξη ενός δημοφιλούς κινηματογραφικού είδους», στο Παραδείση, Μαρία, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.) *Από τον πρώιμο στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο: Ζητήματα μεθοδολογίας, θεωρίας, ιστορίας*, Gutenberg, σσ. 45-75.

Κουρελού, Olga (2010) "A True Goddess: Irene Papas and the Representation of Greekness", Cheung, Ruby with D.H. Fleming (επιμ.) *Cinemas, Identities and Beyond*, Νιούκασλ: Cambridge Scholars Publishing, σσ. 212-226.

Λεβεντάκος, Διαμάντης (επιμ.) (2002), *Οπτικοακουστική κουλτούρα. Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο*, Αθήνα: Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών.

Μελάς, Σπύρος (1972) *Μαντώ Μαυρογένους: η καπετάνισσα του '21*, Μπίρης.

Ξηραδάκη, Κούλα (2021) *Γυναίκες του '21: Συμβολή στην έρευνα*, Κουκίδα.

Papadimitriou, Lydia (2015) "Heroines of the 1821 Revolution in Greek Cinema: *Bouboulina* (1959) και *Manto Mavrogenous* (1971)", Tutui, Marian (επιμ.) *Balkan Heroes and Anti-Heroes*, Cetate: Divan Film Festival, σσ. 45-48.

Πατσαλίδης, Σάββας, Αναστασία Νικολοπούλου (επιμ.) (2001) *Μελόδραμα: Ειδολογικοί και Ιδεολογικοί Μετασχηματισμοί*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Ρώτας, Βασίλης (χ.χ.) *Λασκαρίνα Μπουμπουλίνα*, Κλασικά Εικονογραφημένα, τχ. 1230, Ατλάντις.

Χατζηκυριακίδης, Κυριάκος (2021) *Λασκαρίνα Μπουμπουλίνα: η καπετάνισσα της Ελληνικής Επανάστασης*, Μεταίχμιο.