

Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας
Σχολή Κοινωνικών και Ανθρωπιστικών Επιστημών
Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών και
Τμήμα Επικοινωνίας και Ψηφιακών Μέσων

Δ.Π.Μ.Σ.: Δημόσιος Λόγος και Ψηφιακά Μέσα

Διπλωματική εργασία

«Στέλλα»: η αποκωδικοποίηση μιας έμφυλης αναπαράστασης.

«Stella»: the decoding of a sexual representation.

της

Δήμητρας Γεωργοπούλου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Δόμνα Μιχαήλ

Εξεταστική Επιτροπή: Αναστασία Γιαννακοπούλου, Σταμάτης Πουλακιδάκος

Φλώρινα, Ιούνιος 2023

Copyright © Γεωργοπούλου Δήμητρα, 2023.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση κα διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τη συγγραφέα. Οι απόψεις και τα συμπεράσματα που περιέχονται σε αυτό το έγγραφο εκφράζουν τη συγγραφέα και μόνο.

Όνοματεπώνυμο: Γεωργοπούλου Δήμητρα

A.E.M.: 1179

Ηλεκτρονική διεύθυνση: dimitrageo@yahoo.gr

Έτος εισαγωγής: 2021

Τίτλος διπλωματικής εργασίας: **«'Στέλλα': η αποκωδικοποίηση μιας έμφυλης αναπαράστασης».**

Δηλώνω υπεύθυνα ότι η παρούσα εργασία δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής, είναι προϊόν αυστηρά προσωπικής εργασίας, η βιβλιογραφία και οι πηγές που έχω χρησιμοποιήσει, έχουν δηλωθεί κατάλληλα με παραπομπές και αναφορές. Τα σημεία όπου έχω χρησιμοποιήσει ιδέες, κείμενο ή/και πηγές άλλων συγγραφέων, αναφέρονται ευδιάκριτα στο κείμενο με την κατάλληλη παραπομπή και η σχετική αναφορά περιλαμβάνεται στο τμήμα των βιβλιογραφικών αναφορών με πλήρη περιγραφή. Επισημαίνεται πως η συγκεκριμένη επιλογή βοηθά στον περιορισμό της λογοκλοπής διασφαλίζοντας έτσι τη συγγραφέα.

Ημερομηνία 05 - 06 - 2023

Η δηλούσα



Γεωργοπούλου Δήμητρα

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω όλες τις καθηγήτριες και όλους τους καθηγητές του συγκεκριμένου μεταπτυχιακού προγράμματος γιατί υπήρξαν σημαντικοί καθοδηγητές στην πορεία μου για την απόκτηση της νέας γνώσης. Ιδιαίτερως όμως ευχαριστώ την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, κυρία Δόμνα Μιχαήλ, η οποία υπήρξε καταλύτης και εξαιρετική αρωγός στη συγκεκριμένη προσπάθεια. Οι νέοι ορίζοντες σκέψης, που με τόση απλοχεριά μου προσφέρατε με οδήγησαν σε νέους μοναδικούς δρόμους που είναι ανοιχτοί για όλους τους ανθρώπους.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περίληψη	σελ.6
Abstract	σελ.7
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	σελ.8
Α΄ ΜΕΡΟΣ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ.....	σελ.13
Κεφάλαιο 1: Από τον Αλτουσέρ στη Θεωρία της κοινωνικής κατασκευής του φύλου	σελ.13
Κεφάλαιο 2: Ριζοσπαστικός φεμινισμός και πατριαρχία	σελ.21
Κεφάλαιο 3: Στερεότυπα.....	σελ.26
Κεφάλαιο 4:	
➤ 4.1. Βιβλιογραφική ανασκόπηση – Έμφυλος λόγος στον κινηματογράφο	σελ.32
➤ 4.2. Μεθοδολογία έρευνας – Ανάλυση λόγου	σελ.36
Β΄ ΜΕΡΟΣ: ΆΞΟΝΕΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ.....	σελ.47
Η ταινία: Στέλλα.....	σελ.47
Κεφάλαιο 1:	
1.1 : Άξονας των αντικειμένων.....	σελ.48
1.1.1. Ο φυσικός χώρος	σελ.48
1.1.2. Ο πολιτισμικό – κοινωνικός χώρος	σελ.52
1.1.3. Ο χώρος	σελ.57
Κεφάλαιο 2:	
2.1 : Άξονας τρόπων εκφοράς.....	σελ.58
2.1.1. Εξωτερικές συνθήκες εκφοράς	σελ.58
2.1.2. Εσωτερικές συνθήκες εκφοράς	σελ.62
Κεφάλαιο 3:	
3.1 : Άξονας εννοιών.....	σελ.74
Κεφάλαιο 4:	
4.1 : Άξονας θεματικών.....	σελ.89
Γ΄ ΜΕΡΟΣ:	σελ.97
ΣΥΖΗΤΗΣΗ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	σελ.97
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	σελ.106
Βιβλιογραφία/ Πηγές	σελ.108

Περίληψη

Στην παρούσα εργασία προσπαθήσαμε να αναδείξουμε τον ρόλο του φύλου μέσα στην κινηματογραφική αφήγηση και να εντοπίσουμε στοχευμένα στην ταινία «Στέλλα» τον στερεοτυπικό λόγο, που κατασκευάζει συγκεκριμένες νόρμες για τη θηλυκότητα και την αρρενωπότητα. Μέσα από τη θεωρία της κοινωνικής κατασκευής της πραγματικότητας των Μπέργκερ και Λούκμαν, των ιδεολογικών μηχανισμών και της αλτουσεριανής έγκλησης διαπιστώσαμε πως οικοδομούνται τα έμφυλα πρότυπα μέσα στον κινηματογράφο, τα οποία τις περισσότερες φορές λειτουργούν περιοριστικά για τις γυναίκες και ανιχνεύσαμε τα όρια και τις δεσμεύσεις που προκύπτουν μέσα από την πατριαρχία, η οποία ως όρος εμφανίζεται την περίοδο του ριζοσπαστικού φεμινισμού. Χρησιμοποιώντας τη ερευνητική μέθοδο της ανάλυσης λόγου του Κύρκου Δοξιάδη, καταγράψαμε όλα εκείνα τα στοιχεία που συνθέτουν τον ηγεμονικό ανδρικό λόγο που καλλιεργεί την γυναικεία κατωτερότητα και οδηγεί σε περιχάραξη της γυναικείας σεξουαλικότητας αποδεικνύοντας πως η ελληνική κοινωνία, τουλάχιστον για την εξεταζόμενη περίοδο, υπήρξε βαθιά συντηρητική.

Λέξεις Κλειδιά

Φύλο, έμφυλος λόγος, έμφυλα στερεότυπα, η κατασκευή της κοινωνικής πραγματικότητας των Μπέργκερ και Λούκμαν, ιδεολογικοί μηχανισμοί, κινηματογράφος, αλτουσεριανή έγκληση, πατριαρχία, θηλυκότητα, αρρενωπότητα, γυναικεία σεξουαλικότητα, εκσυγχρονισμός, συντηρητισμός, ανδρικός ηγεμονικός λόγος.

Abstract

In this paper we tried to feature the role of gender within the cinematic narrative and to identify the stereotypical discourse in the film "Stella", which constructs specific norms about femininity and masculinity. Through Berger and Luckmann's theory of the social construction of reality, ideological mechanisms and Althusser interpellation, we have established how gender norms are constructed in cinema, which most often function restrictively for women, and we have traced the limits and constraints that arise through patriarchy, which as a term appears in the period of radical feminism. Using the research method of discourse analysis by Kyrko Doxiadis, we recorded all those elements that make up the hegemonic male discourse that cultivates female inferiority and leads to the marginalization of female sexuality, proving that Greek society, at least for the period under consideration, was deeply conservative.

Keywords

Gender, gender discourse, gender stereotypes, the social construction of reality by Berger and Luckmann, ideological mechanisms, cinema, Althusser interpellation, patriarchy, femininity, masculinity, masculinity, female sexuality, modernization, conservatism, male hegemonic discourse.

Εισαγωγή

Στην παρούσα εργασία θα πραγματευτούμε ζητήματα φύλου. Συγκεκριμένα, θα μας απασχολήσουν θέματα που έχουν να κάνουν με τις έμφυλες αναπαραστάσεις στο ιδιαίτερο πεδίο των κινηματογραφικών αφηγήσεων. Θα απαντηθούν ερωτήματα σχετικά με το πως δημιουργούνται και αναπαράγονται έμφυλα πρότυπα και ρόλοι, μέσα από μια ταινία και θα διαπιστώσουμε πως όσο διεξοδικότερα αναλύουμε μια φιλική φόρμα τόσο περισσότερα στοιχεία μπορούμε να εκμαιεύσουμε για τις νοοτροπίες και τα ιδεολογικά αφηγήματα που εμπεριέχονται σε κάθε εποχή (Κύρτσης, 1994: 413).

Η κινηματογραφική αφήγηση είναι μία μοναδικού τύπου πηγή, καθώς μας προσφέρει ποσότητα δεδομένων για ανάλυση και ταυτόχρονα είναι ένα αξιόπιστο εργαλείο, για να σκιαγραφήσουμε και να μελετήσουμε τους κυρίαρχους λόγους και τις εικόνες που επικρατούν σε διαφορετικούς ιστορικούς χρόνους (Στασινοπούλου, 1995). Μέσα σε μια ταινία θα βρούμε όλα εκείνα τα σύμβολα, που θα μας εμπλέξουν στην κατασκευή του εαυτούς μας και θα μας καλέσουν να αντιμετωπίσουμε σχέσεις εξουσίας και λόγους, συγκροτώντας μας ως ανθρώπους με διαφορετικές, πολλαπλές ταυτότητες και θέτοντας σε λειτουργία τον διαχωρισμό μεταξύ του 'εγώ' και του 'άλλου' (Κομνηνού, 2011: 141).

Λαμβάνοντας ως δεδομένο πως οι άνθρωποι γεννιόμαστε σε περιβάλλοντα τυχαία και μη επιλέξιμα, είναι μονόδρομος η διαπίστωση πως καταλύτης στη διαμόρφωση της ταυτότητάς μας είναι η ίδια η κοινωνία, που τη δημιουργούμε και μας δημιουργεί σε έναν παντοτινό κύκλο αλληλεπίδρασης. Οι θεωρίες που θα μας ακολουθήσουν σε αυτό το ταξίδι αντιμετώπισης και ερμηνείας του κόσμου, με την καθ' ολοκληρίαν αντιστοίχισή τους στην ανάλυση των κινηματογραφικών ταινιών, είναι αυτές της κοινωνικής κατασκευής της πραγματικότητας στα πλαίσια του κοινωνικού κονστρουκτιονισμού, των αλτουσεριανών ιδεολογικών μηχανισμών του κράτους, του ριζοσπαστικού φεμινισμού, της πατριαρχίας και των στερεοτύπων.

Βασική μας υπόθεση και η αξιακή πεποίθηση είναι πως ο κινηματογράφος αντανακλά την κυρίαρχη πατριαρχική ιδεολογία της διαφοράς του φύλου, της αντρικής ηγεμονίας και του σεξισμού στην κοινωνία και τη γλώσσα. Βιώνουμε εξάλλου μια καθημερινότητα όπου τα ΜΜΕ προωθούν μια συγκεκριμένη μαζική κουλτούρα με δεδομένες προκαταλήψεις (Aina & Cameron, 2011: 12) και αναπαράγουν αδιάλειπτα πολλών ειδών στερεότυπα όπως είναι και τα γλωσσικά (Τσιτσανούδη– Μαλλίδη, 2006). Οι άνθρωποι παρακολουθώντας μια ταινία ανακαλύπτουν ταυτίσεις με τις εικόνες και τον κινηματογραφικό λόγο και διαιωνίζουν αυτά τα στερεότυπα σαν να είναι κάτι το φυσικό (Zotos & Tsihla, 2014).

Ο κινηματογράφος, λοιπόν, ως ένα από τα πιο δημοφιλή μέσα επικοινωνίας, διαμορφώνει την κοινωνική αντίληψη των ατόμων και αποτελεί εκείνον τον χώρο μέσα στον οποίο μπορεί να μελετηθούν οι κοινωνικές αναπαραστάσεις, όπως είναι και αυτές που αφορούν στο φύλο. Οι οπτικοακουστικές αναπαραστάσεις του κοινωνικού φύλου είναι ένας χρήσιμος τρόπος για να κατανοήσουμε και να αποκωδικοποιήσουμε τους κυρίαρχους μηχανισμούς που επικρατούν σε κάθε εποχή και εν τέλει να αποκρυπτογραφήσουμε το πως μια κοινωνία, όπως η ελληνική, κατασκευάζεται μέσα από φιλικές φόρμες.

Σκοπός, λοιπόν, της παρούσας μελέτης είναι να εντοπιστούν οι αναπαραστάσεις των έμφυλων ταυτοτήτων μέσα σε μία ταινία του ελληνικού κινηματογράφου, η οποία ανήκει στη γενιά του παλαιού ελληνικού κινηματογράφου και πρώτη φορά προβλήθηκε το 1955 με τον τίτλο «Στέλλα». Η συγκεκριμένη ταινία που επιλέξαμε για ανάλυση έχει συνάφεια με το προς έρευνα ζήτημα, που δεν είναι άλλο από την αποκάλυψη της κοινωνικής κατασκευής του φύλου και ενός βαθιά στερεοτυπικού λόγου, στοιχεία που μας προσφέρονται αφειδώς μέσα από την κινηματογραφική δημιουργία.

Αφετηρία φυσικά ενός τέτοιου εγχειρήματος είναι αφενός η αγάπη μας για τον ελληνικό κινηματογράφο και αφετέρου η άποψη μας πως θεωρίες όπως αυτές του Αλτουσέρ ή των Μπέργκερ και Λούκμαν είναι πιο επίκαιρες από ποτέ, καθώς σε μεγάλο βαθμό μπορούν να εντοπίζουν και να εξηγούν το κυρίαρχο πατριαρχικό

αφήγημα, που διαχέεται στην κοινωνία μέσα από “αθώες” κατά τα άλλα ταινίες. Σαν ένας πραγματικός δεξιότηχης, ο κινηματογράφος καταφέρνει εν τέλει και συνενώνει διαφορετικούς ανθρώπους ομογενοποιώντας ιδέες, σκέψεις και αντιλήψεις σε μια κοινή φόρμουλα (ΜακΚουέλ, 2003: 96) και αυτό ως πρακτική είναι άξιο αποκρυπτογράφησης.

Στόχος είναι να δοθεί μια πρόταση που θα αφορά στις αναπαραστάσεις των έμφυλων προτύπων/στερεοτύπων και στον ρόλο που κατέχει το φύλο στις διαδικασίες κατασκευής τους. Ταυτόχρονα θα εντοπιστούν οι σχέσεις εξουσίας ανάμεσα στους πρωταγωνιστές των ταινιών και θα αποκαλυφθεί η πατριαρχική δομή της ελληνικής κοινωνίας. Επιπλέον, θα διερευνηθεί η κατασκευή του φύλου στον ελληνικό κινηματογράφο και όλα αυτά θα τοποθετηθούν στη βάση προεπιλεγμένου θεωρητικού πλαισίου, το οποίο θεωρούμε πως απαντάει στοχευμένα στα ερευνητικά μας ερωτήματα, που είναι τα εξής:

- 1) Πώς ο ελληνικός κινηματογράφος αντανάκλα τη διαφορά φύλου; Λειτουργεί περιοριστικά κυρίως για τις γυναίκες;
- 2) Πώς κατασκευάζονται και αναπαράγονται οι πατριαρχικές στερεοτυπικές αναπαραστάσεις για το φύλο;
- 3) Ποια είναι τα κυρίαρχα πρότυπα/στερεότυπα, τα οποία συγκροτούν τις έμφυλες ταυτότητες;

Σε αυτό το σημείο, θεωρούμε απαραίτητη μια εκτενέστερη αναφορά στη σημαντικότητα της συγκεκριμένης προσπάθειας. Αρχικά, παρατηρήσαμε, μέσα από τη βιβλιογραφική έρευνα που πραγματοποιήσαμε ώστε να υλοποιήσουμε με πληρέστερο τρόπο τη δική μας εργασία, πως στην ελληνική τουλάχιστον εργογραφία δεν υπάρχει αρκετά μεγάλος αριθμός αντίστοιχων ερευνών. Συγκεκριμένα, ενώ διαπιστώσαμε την ύπαρξη πολλών έργων σχετικά με τις αναπαραστάσεις φύλου σε παιδικές ταινίες και παραμύθια δεν καταφέραμε να εντοπίσουμε κάτι αντίστοιχο σε ποσότητα και για ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου. Θα λέγαμε, λοιπόν, πως η προσπάθειά μας θα λειτουργήσει ενισχυτικά και θα προσθέσει στην υπάρχουσα γνώση νέα δεδομένα, για τον τρόπο που κατασκευάζεται το φύλο ειδικά μέσα στον ελληνικό κινηματογράφο. Επιπλέον, μέσα από τη πραγματοποίηση τέτοιου είδους ερευνών μπορούμε να βρούμε

διαφορές και ομοιότητες σχετικά με τον τρόπο που προσλαμβάνουμε τις έμφυλες φιλικές απεικονίσεις με το πέρασμα των ετών.

Επίσης, δεν πρέπει να ξεχνάμε πως εξαιτίας της αργής εμφάνισης των επιδιώξεων του δεύτερου φεμινιστικού κύματος στην Ελλάδα, καθώς συνέπεσε με τη δικτατορία του 1967, το φεμινιστικό κίνημα πρότεινε αλλαγή του υπάρχοντος πατριαρχικού παραδείγματος με καθυστέρηση (Βαρίκα, 1985, Αθανασάτου, 1995). Η αλλαγή αυτή συμπαρέσυρε όλα τα πολιτισμικά πεδία, όπως είναι και ο κινηματογράφος. Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και η παρούσα εργασία που στόχος της είναι να αμφισβητήσει και να αποκαλύψει πως οι κινηματογραφικές ταινίες προωθούν την αντρική ματιά και την υποβάθμιση της γυναίκας μέσα από τη διάχυση σεξιστικών προκαταλήψεων, προτύπων και στερεοτύπων.

Κλείνοντας την εισαγωγή, θεωρούμε απαραίτητο για επεξηγηματικούς λόγους να αναφέρουμε το πως διαρθρώνεται η εργασία. Πέρα από την εισαγωγή, στην οποία είδαμε τις βασικές συνιστώσες της εργασίας ως προς τον τρόπο που θα κινηθούμε, ο κύριος κορμός της πρότασής μας χωρίζεται σε πέντε μέρη. Στο πρώτο μέρος θα παρουσιάσουμε το θεωρητικό πλαίσιο με τις βασικές θεωρίες του, στις οποίες και στηριχτήκαμε για να αποδείξουμε τη βασική μας υπόθεση πως τελικά μέσα από την προβολή ταινιών, ο κινηματογράφος καταφέρνει να παράγει και να αναπαράγει την κυρίαρχη ιδεολογία των πατριαρχικών φαντασιώσεων κάνοντας χρήση ενός ιδιαίτερα έμφυλου στερεοτυπικού λόγου.

Στο δεύτερο μέρος θα παρουσιάσουμε μια ποικιλία βιβλιογραφικών πηγών που χρησιμοποιήθηκαν ώστε να τεκμηριωθεί η δική μας προσπάθεια. Επιπλέον, μέσα από την παράθεση αντίστοιχων με το θέμα μας πηγών θα διαπιστώσουμε πώς λειτουργεί το φύλο σε διαφορετικά πεδία πολιτισμικής παραγωγής, όπως είναι για παράδειγμα η λογοτεχνία. Στο τρίτο μέρος θα παρουσιάσουμε τη μεθοδολογία που χρησιμοποιήσαμε, η οποία θεωρούμε πως απαντάει ξεκάθαρα στα ερευνητικά ερωτήματα που θέσαμε και δεν είναι άλλη από την ανάλυση λόγου και συγκεκριμένα του Κύρκου Δοξιάδη (2008), ο οποίος μας πρόσφερε με συστηματικό τρόπο τη σκέψη του Φουκώ (1972), όπως την είχε αποτυπώσει στο βιβλίο του «Η αρχαιολογία της γνώσης».

Στο τέταρτο μέρος θα περάσουμε από την θεωρία στην πράξη. Θα πραγματοποιήσουμε ανάλυση λόγου στην ταινία «Στέλλα» και θα δώσουμε μια λεπτομερή απεικόνιση των δεδομένων ως προς τους συγκεκριμένους άξονες της μεθόδου που επιλέξαμε. Στο πέμπτο μέρος θα εκθέσουμε τα συμπεράσματά μας. Θα δούμε αν η βασική μας υπόθεση ευσταθεί, σχετικά με την πεποίθησή μας πως οι έμφυλες αναπαραστάσεις περί κατωτερότητας των γυναικών και οι πατριαρχικές εξουσιαστικές σχέσεις αντανακλώνται σε ελληνικές ταινίες όπως αυτή που επιλέξαμε και επιπλέον θα διαπιστώσουμε το κατά πόσο απαντήθηκαν τα ερευνητικά μας ερωτήματα. Τέλος στο έκτο μέρος θα κλείσουμε την εργασία μας με έναν μικρό και περιεκτικό επίλογο, διατυπώνοντας κάποιες σκέψεις μας.

Α΄ ΜΕΡΟΣ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Κεφάλαιο 1:

Από τον Αλτουσέρ στη θεωρία της κοινωνικής κατασκευής του φύλου

«Κάπου στη δεκαετία του '80 ήρθε στον κόσμο ένα παιδί. Ο τόπος όπου γεννήθηκε ήταν ο προηγμένος δυτικός κόσμος. Η οικογένειά του ανήκε στην μεσαία αστική τάξη και ήταν πολιτικά τοποθετημένη σε έναν συγκεκριμένο χώρο. Μήνες πριν γεννηθεί, το σπίτι γέμισε ροζ ρουχαλάκια, ροζ σεντονάκια, ροζ κουβερτούλες, ροζ πετσετούλες, ώστε όλα να είναι έτοιμα για τη μεγάλη υποδοχή. Μεγάλα χνουδωτά αρκουδάκια, κοκαλάκια, κουζινικάκια έκαναν δειλά-δειλά την εμφάνισή τους μετά το άκουσμα μίας μόνο λέξης και όλα ήταν ροζ ή κάτι παραπλήσιο αυτού του χρώματος. Όλοι ήξεραν από πριν το όνομά του και το μόνο που έλειπε ήταν αυτό το παιδί. Το φύλο ήταν ήδη γνωστό. Το παιδί γεννήθηκε και αμέσως φόρεσε τα ροζ ρούχα του. Πολύ γρήγορα άρχισε να γυρνάει και στο ροζ όνομά του. Το πρώτο παιχνίδι που κράτησε στην αγκαλιά του ήταν μια ίδια κουκλίτσα με αυτό και της έδωσε αντίστοιχα ένα ροζ όνομα. Τα υπόλοιπα παιχνίδια είχαν να κάνουν με την καθαριότητα του σπιτιού, το μαγείρεμα και φυσικά για αυτοκινητάκια και μπλε λούτρινα ούτε λόγος. Ο μόνος άντρας, που επιτρεπόταν στα παιχνίδια ρόλων του, ήταν ο σύζυγος της μικρής κουκλίτσας, η οποία επίσης είχε το ανάλογο ροζ όνομα...»

Το μόνο που θα θέλαμε να καταδειχθεί μέσα από τη χρήση τέτοιων σεναρίων είναι αυτή η προδιαγεγραμμένη πορεία των ανθρώπων που λες και όλα είναι γνωστά πριν από αυτούς για αυτούς. Η γράφουσα για παράδειγμα ονομάζεται Δήμητρα και είναι γυναίκα και αμέσως μόλις ολοκληρώνει τη φράση της έρχεται αντιμέτωπη με έναν δομημένο κόσμο που έχει συγκεκριμένα κοινωνικά χαρακτηριστικά. Εύκολα γίνεται αντιληπτό πως τελικά γεννιόμαστε σε περιβάλλοντα που δεν επιλέγουμε και κοινωνικοποιούμαστε μέσα σε χώρους ήδη

διαμορφωμένων αντιλήψεων και ιδεών. Πώς όμως μπορεί να συμβεί αυτό, ποιοι μηχανισμοί κρύβονται πίσω από τις αποφάσεις μας και ποια εργαλεία εν τέλει δημιουργούν τις συνθήκες ώστε όλα αυτά να γίνονται μια αδιάκοπη πραγματικότητα;

Ο κινηματογράφος ως ένα βασικό μέσο και εργαλείο παραγωγής και προβολής ιδεολογικού λόγου διδάσκει τον άνθρωπο από τα πρώτα κιόλας χρόνια της ζωής του να αποδέχεται τα πάντα γύρω του ως έχουν, από τη διάρθρωση μιας κοινωνίας μέχρι και τις ιεραρχήσεις της και από τις στηρίξεις που μπορεί να παρέχει στην κυρίαρχη ιδεολογία και στην ηγεμονία μιας κάποιας κοινωνικής τάξης μέχρι και τις υπονομεύσεις της κοινωνικής πραγματικότητας. Φυσικά, μια βασική παράμετρος που πρέπει να απαντηθεί αφορά το ζήτημα της ιδεολογίας και ειδικά για τη συγκεκριμένη εργασία το ζητούμενο θα διερευνηθεί έχοντας ως κυρίαρχο υπόβαθρο την αλτουσεριανή οπτική.

Σύμφωνα λοιπόν με τον Αλτουσέρ (1977), για να αρχίσουμε σιγά - σιγά να ξεδιπλώνουμε τη λογική μας πάνω στα ζητήματα φύλου, όπως αυτό αναπαρίσταται μέσα στον κινηματογράφο και για να μπορέσουμε να την εντάξουμε σε μια αρχική θεωρία, το κράτος για να μπορέσει να διατηρήσει την εξουσία του και να τη διαιωνίσει επί μακρόν χρησιμοποιεί συγκεκριμένους μηχανισμούς είτε μιλάμε για κρατικούς όπως είναι ο στρατός είτε αναφερόμαστε σε ιδεολογικούς, στους οποίους ανήκει ο κινηματογράφος. Η πρώτη κατηγορία μηχανισμών χρησιμοποιεί τη βία που προέρχεται από το κράτος ενώ η δεύτερη λειτουργεί με την ιδεολογία και τις περισσότερες φορές αφορά στον ιδιωτικό τομέα.

Πρωταρχική θέση στην αλτουσεριανή σκέψη κατέχει η κυρίαρχη ιδεολογία, η οποία είναι το συγκριτικό πλεονέκτημα και το εργαλείο της κοινωνικής τάξης, που κρατάει στα χέρια της την πολιτική εξουσία και μέσω αυτής θα καταφέρει να διασφαλίσει την αρμονική σχέση μεταξύ των μηχανισμών, στα πλαίσια βέβαια του εφικτού. Φυσικά, ο Αλτουσέρ, μιλούσε για την αστική τάξη που κατέχει την εξουσία και έντονα επηρεασμένος από την μαρξική ιδεολογία με την οποία είχε γίνει ξεκάθαρο πως παραγωγή του κοινωνικού συστήματος χωρίς την ταυτόχρονη αναπαραγωγή του δεν μπορεί να υφίσταται, την προχώρησε και την ανέπτυξε περαιτέρω. Συγκεκριμένα, υποστήριξε πως για να μπορέσει να αναπαραχθεί το

εξειδικευμένο εργατικό δυναμικό, που θα αναπαραγάγει τους υλικούς πόρους για την παραγωγή και την αναπαραγωγή του συστήματος, δε χρειάζεται ο εργάτης να μαθαίνει αποκλειστικά εντός του εργασιακού πλαισίου αλλά αυτό μπορεί να συμβεί και εκτός του τόπου παραγωγής, μέσα από άλλους μηχανισμούς όπως είναι για παράδειγμα το σχολείο, η θρησκεία, ο κινηματογράφος.

Πάντα σύμφωνα με τον Αλτουσέρ, η αναπαραγωγή του εργατικού δυναμικού θα πραγματοποιηθεί σε δύο επίπεδα και ο εργάτης δεν θα αναπαράγει μόνο την εξειδίκευσή του στο σύστημα αλλά και την υποταγή του σε αυτό. Με λίγα λόγια, το εξειδικευμένο εργατικό δυναμικό υποδουλωμένο στις νόρμες της κυρίαρχης αστικής τάξης θα αναπαράγει όχι μόνο την ιδεολογία της αλλά και τον τρόπο που γίνεται σωστά αυτό, ώστε να διασφαλίζεται ακόμα και η δια του λόγου εξουσία της αστικής τάξης. Και τι πιο εύκολο να συμβεί κάτι τέτοιο από το να χρησιμοποιηθούν ιδεολογικοί μηχανισμοί, στους οποίους εντάσσονται και οι πολιτιστικοί, που είναι αρμόδιοι στο να δίνουν στους πολίτες τροφή με δοσομετρητή, ο οποίος θα περιέχει καθημερινά λίγο από όλα στη σωστή δόση και στο όλα περιλαμβάνονται από τον εθνικισμό, τον ρατσισμό μέχρι τον σεξισμό και τη μισαλλοδοξία.

Θα αναρωτήστε βέβαια πώς παρεισφρέει η αλτουσεριανή θεωρία στην προσέγγιση της κοινωνικής κατασκευής του φύλου και φυσικά αμέσως θα εξηγήσουμε τη συλλογιστική μας ως προς τις συνάψεις των δύο. Εκκινώντας πάλι από την οπτική του Μαρξ, η οποία περικλείεται στη διαπίστωση πως όταν μιλάμε για την κυρίαρχη ιδεολογία κάθε εποχής είναι ξεκάθαρο πως αναφερόμαστε στην ιδεολογία της άρχουσας τάξης (Μαρξ & Ένγκελς, 1997), προχωράμε ένα βήμα πιο πέρα υποστηρίζοντας πως στην πραγματικότητα δεν μιλάμε γενικά για την ιδεολογία της αστικής τάξης αλλά οφείλουμε να το συγκεκριμενοποιήσουμε και να πούμε πως αυτή αφορά στην ιδεολογία μόνο ενός φύλου, του ανδρικού, το οποίο αποτελεί υποομάδα αυτής της κυρίαρχης τάξης (Gilligan, 1982).

Και κάπως έτσι στη συζήτηση περί κυρίαρχης ιδεολογίας και φύλου δίνεται ώθηση στο να ανακαλύψουμε πώς τελικά δημιουργείται αυτή η κυριαρχία που είναι μια καθαρά ανδρική αστική αρμοδιότητα, εμπλέκοντας με αυτόν τον τρόπο και τη θεωρία κοινωνικής κατασκευής της πραγματικότητας και ενσωματώνοντας εκ

νέου το φύλο στη συζήτηση, καθώς αυτό αποτελεί κομμάτι του πραγματικού κόσμου. Επίσης, καλό θα ήταν να τονιστεί πως η εξουσία που ενδύεται ένα συγκεκριμένο φύλο θα βάλει τους όρους για το τι επιτρέπεται και τι απαγορεύεται, έχοντας ως συνέπεια τη φυσικοποίηση πολλών μεταβλητών, με σκοπό να παραχθεί μια συντηρητική κοινωνία που θα έχει χρησιμότητα στην αναπαραγωγή του πολιτικού και οικονομικού συστήματος (Φουκώ, 1978). Εκ του αποτελέσματος λοιπόν, το φύλο έπεται της εξουσίας και το υποκείμενο δομείται ως έμφυλο σώμα μέσα στην εξουσία (Connell, 2006).

Σε μία τέτοια κοινωνία, όπου στο μεταίχμιο του πραγματικού τα θηλυκά υποκείμενα βιώνουν σκέψεις μέσω εξαπατήσεων, πως προσφέρουν ως αντάλλαγμα την υποταγή τους χάριν προστασίας ενώ ποτέ δεν πρόκειται να συμβεί κάτι τέτοιο (Millett, 2000), απογυμνώνεται η υποτιθέμενη κατωτερότητα των γυναικών και αποκαλύπτεται η μεθοδευμένη κατασκευή της, η οποία βασιζόμενη στην αλληλεπίδραση των υποκειμένων, τα διχοτομεί σε κυρίαρχους άνδρες και κυριαρχούμενες γυναίκες (Tannen, 1996). Ο λόγος των ανδρών δρα σε συγκεκριμένο κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο και δημιουργεί αυτές τις έμφυλες διχοτομήσεις, μέσα από την κυριαρχία του πάνω στις εξουσιαστικές σχέσεις, επιβάλλοντας στα υποκείμενα να αντιμετωπίζουν αυτά τα δίπολα σαν κάτι φυσικό και δεδομένο και ορίζοντας τις κανονικότητες που επιτρέπονται ή που απαγορεύονται (Butler, 1990)

Πώς όμως αυτή η κατασκευή του δεδομένου επιβάλλεται στην καθημερινή μας ζωή; Αρχικά να ξεκαθαρίσουμε πως η έννοια της κοινωνικής κατασκευής αποτελεί μια ομπρέλα για διάφορες προσεγγίσεις της σύγχρονης κοινωνικής θεωρίας (Burr, 1995), κάτι σαν κοινή συνείδηση (Gergen, 1985) και όπως είναι φυσικό έχει διάφορες εκδοχές εκ των οποίων μία είναι και ο κοινωνικός κοστρουνξιονισμός (Cohen, 1989), όπου εντάσσεται η θεωρία των Μπέργκερ και Λούκμαν που θα παρουσιάσουμε παρακάτω. Κατά τη θεωρία κατασκευής της κοινωνικής πραγματικότητας δεν αμφισβητείται η πραγματικότητα καθαυτή αλλά το γεγονός πως σε πολλές περιπτώσεις, όπως για παράδειγμα στο φύλο, η πραγματικότητα προσλαμβάνεται ως κάτι φυσικό και δεδομένο (Bernstein, 1989). Στην ουσία όμως, αν συνέβαινε κάτι τέτοιο και τα νοήματα που δομούν μια

πραγματικότητα παρέμεναν δεδομένα και ίδια με τα προηγούμενα, τότε σίγουρα θα σταματούσε να κινείται η ίδια η ιστορία των κοινωνιών (Holzner, 1968).

Γιατί όμως κατασκευάζουμε έτσι την πραγματικότητα και όχι κάπως αλλιώς; Αν δούμε, για παράδειγμα, να πέφτει στο έδαφος μία πέτρα γνωρίζουμε πως είναι κάτι που συμβαίνει πραγματικά, ανεξάρτητα αν το θέλουμε ή όχι. Το γεγονός όμως πως με την διαπλοκή του λόγου θα το μεταφράσουμε είτε ως απλή φυσική είτε ως θεϊκή παρέμβαση (Laclau & Mouffe, 1985) αυτό ως πράξη εμπεριέχει μια κατασκευασμένη γλωσσική διαμεσολάβηση. Όπως μας έχει πει άλλωστε και ο Burr (1995) τα πράγματα που γνωρίζουμε δεν αποτελούν μέρος της φυσικής πραγματικότητας αλλά αντίθετα είναι ένα γλωσσικό αποτέλεσμα, το οποίο συμβαίνει κατά τη διαδικασία της αλληλεπίδρασης με άλλα υποκείμενα και σίγουρα είναι μια διαδικασία ιστορικά προσδιορισμένη (Gergen, 1985) και εξαρτώμενη από τις διαφορετικές συνθήκες κάθε εποχής (Burr, 1995).

Οι Μπέργκερ και Λούκμαν (2003) υποστηρίζουν πως η γλώσσα βάζει τις συντεταγμένες στη ζωή και δίνει νόημα στα αντικείμενά της, κατά τη διάρκεια της πρόσωπο-με-πρόσωπο περίπτωσης, μέσα από την οποία θα αναπαραχθούν όλες οι άλλες κοινωνικές αλληλεπιδράσεις. Όταν αρχίσει να μεταλλάσσεται αυτή η πρόσωπο-με-πρόσωπο περίπτωση σε κάτι το απρόσωπο τότε ξεκινάει και η ανωνυμία στις τυποποιήσεις της καθημερινών αλληλεπιδράσεων και η κοινωνική δομή που χτίζεται μέσα σε αυτήν την ανωνυμία των παραδειγματικών αλληλοδράσεων παρουσιάζεται ως καθοριστικό κομμάτι της καθημερινότητας. Με άλλα λόγια, μέσω της γλώσσας αρχικά θα τυποποιηθούν τα καθημερινά συμβάντα ζωής και στη συνέχεια θα κατηγοριοποιηθούν ως ανώνυμα για όλα τα υποκείμενα που τους ενδιαφέρουν οι συγκεκριμένες κατηγορίες.

Αυτή η αποκτηθείσα γνώση καθώς θα συσσωρεύεται και θα διαλέγει το τι θα πάρει μαζί της και τι θα αφήσει πίσω της, θα δημιουργεί ένα κοινό απόθεμα γνώσης που θα παραδίδεται από τη μία γενιά στην άλλη και το οποίο θα καθορίζει τη γνώση για τις συνθήκες της ζωής των ανθρώπων και των ορίων της. Έτσι η βιωμένη καθημερινότητα είναι μια προκατασκευασμένη πραγματικότητα που ήδη έχει δημιουργηθεί από το κοινωνικό απόθεμα της γνώσης που προαναφέραμε. Από την πρώτη στιγμή που γεννιόμαστε και στη συνέχεια μεγαλώνοντας, όλο μας το

είναι ή τουλάχιστον ένα πολύ μεγάλο μέρος αυτού έχει προκύψει από μια προκαθορισμένη κοινωνική παρεμβολή. Ο ίδιος ο εαυτός μας δεν μπορεί να αναγνωρισθεί έξω από τα κοινωνικά συγκείμενα μέσα στα οποία δημιουργήθηκε, αποκαλύπτοντας πως το να δημιουργείς εαυτόν αποτελεί προϊόν κοινωνικής προσπάθειας και δράσης. Αυτή η δραστηριοποίηση εν συνεχεία μεταβάλλεται σε συνήθεια και γίνεται νόρμα, η οποία προκύπτει μέσα από την επανάληψή της.

Τη στιγμή της δημιουργίας του προτύπου έχουμε την ταυτόχρονη θεσμοποίησή του όπου η συνήθεια γίνεται θεσμός και είναι καθολική, κοινόχρηστη και προσβάσιμη σε όλα τα υποκείμενα που ανήκουν σε μια συγκεκριμένη κοινωνία. Μέσω της θεσμοποίησης λοιπόν θα εξετασθεί ο ανθρώπινος τρόπος δράσης και θα επιβληθούν προδιαγεγραμμένα υποδείγματα αυτής της δράσης, κατευθυνόμενα σε μια συγκεκριμένη λογική και όχι σε κάποια άλλη. Ακριβώς σε εκείνο το σημείο ο θεσμός προσλαμβάνεται σαν να έχει μια δική του αυθύπαρκτη γνησιότητα και μεταμορφώνεται σε μια αντικειμενική πραγματικότητα, η οποία όμως είναι ανθρώπινο κατασκεύασμα παρόλη την αληθοφάνειά της και κατ' αυτόν τον τρόπο συντελείται η αντικειμενικοποίηση της διαδικασίας, που συνοδεύεται από κοινωνικούς ελεγκτικούς μηχανισμούς, ώστε να υπάρξει η κοινωνική ευθυγράμμιση. Μην ξεχνάμε πως όσο περισσότερη θεσμοποίηση της ανθρώπινης δράσης τόσο πιο αναμενόμενη και ελεγχόμενη θα είναι η συμπεριφορά.

Φυσικά για να νομιμοποιηθούν όλα αυτά και να υπάρξει η αναγκαία συμπόρευση θα χρησιμοποιηθεί η γλώσσα, η οποία θα αντικειμενοποιήσει την κοινή εμπειρία, για να την προφέρει στους γλωσσικά όμοιους ανθρώπους και να προκύψει το συλλογικό απόθεμα γνώσης, το οποίο θα τροφοδοτείται συνεχώς με καινούργιες αντικειμενικοποιημένες εμπειρίες, που θα τις εκχωρεί στο ήδη υπάρχον απόθεμα και θα τις μεταμορφώνει σε ανθρώπινη παράδοση. Η εκχώρηση αυτή δε θα συμβαίνει από όλους αλλά η μετάδοση της παράδοσης θα πραγματοποιείται από συγκεκριμένους ανθρώπους, οι οποίοι θα μεταλαμπαδεύουν αυτή τη γνώση σε συγκεκριμένους δέκτες.

Για την καλύτερη μάλιστα ένταξη των θεσμών στην προσωπική εμπειρία θα δημιουργηθούν ρόλοι, στα πλαίσια των οποίων τα υποκείμενα παίζοντας κάποιον ρόλο εσωτερικεύουν το συλλογικό διαθέσιμο της κοινωνίας τους και το

μετατρέπουν σε αντικειμενικό κόσμο. Μέσα από αυτή την ενέργεια, το υποκείμενο παύει να θυμάται πως αυτός δημιούργησε αυτόν τον κόσμο, ο οποίος μοιάζει πλέον με πραγματοποιημένο κόσμο που προσομοιάζει της φύσης και του πεπρωμένου. Ακόμα και οι ρόλοι παρασύρονται σε αυτή τη ροή πραγματοποίησης και ο άνθρωπος σαν δέσμιος της μοίρας του φαίνεται να πράττει με συγκεκριμένο τρόπο γιατί απλά δεν μπορεί να κάνει διαφορετικά λόγω της θέσης του. Σε μεγαλύτερο εύρος, προκύπτει μέχρι και πραγματοποίηση ταυτοτήτων επί του συνόλου των υποκειμένων δημιουργώντας τυποποιήσεις κοινωνικά δεσμευτικές, που κατατάσσουν τους ανθρώπους σε κατηγορίες με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και τίποτα παραπάνω.

Κατά τη διάρκεια της πρωτογενούς κοινωνικοποίησης μπαίνουν τα θεμέλια της πρώτης κατασκευής του ανθρώπινου κόσμου. Ερχόμενη η δευτερογενής κοινωνικοποίηση πραγματοποιείται η εσωτερίκευση της πρώτης κατασκευής μέσω της θεσμοποίησης, η οποία καταφέρει να μετατρέπει την κατασκευασμένη πραγματικότητα σε αδιάκοπη ρουτίνα, που συντηρείται μέσα από την αλληλεπίδραση των ανθρώπων που μιλάνε την ίδια γλώσσα. Σε περίπτωση που τα υποκείμενα αρνηθούν αυτή την πραγματικότητα τότε διενεργείται μια μεταστροφή και μπαίνουμε σε επαναπροσδιορισμό των διαδικασιών κοινωνικοποίησης, που θυμίζει τη διαδικασία της πρωτογενούς κοινωνικοποίησης, τότε δηλαδή που μας κοινωνικοποιείται ο πρώτος κόσμος.

Κλείνοντας με τη θεωρία των Μπέργκερ και Λούκμαν (2003), για να νομιμοποιηθούν όλοι οι θεσμοί της κατασκευασμένης κοινωνικά πραγματικότητας, αναλαμβάνουν συγκεκριμένοι πομποί, όπως ήδη αναφέρθηκε, οι οποίοι θα καθορίσουν την κοινωνική πραγματικότητα. Εκ των πραγμάτων, αυτά τα άτομα κρατάνε την εξουσία στα χέρια τους, την οποία και θα χρησιμοποιήσουν για να επιβάλλουν την κατασκευή. Όλες λοιπόν οι νομιμοποιήσεις είναι ανθρώπινα οικοδομήματα που προέρχονται από τις επιλογές συγκεκριμένων ατόμων. Όταν μια συγκεκριμένη νομιμοποίηση προσαρτηθεί σε κάποιο κέντρο εξουσίας τότε μπορούμε να μιλάμε για ιδεολογία.

Η ανδρική και η γυναικεία ματιά για την πραγματικότητα, έχει νοηματοδοτηθεί κοινωνικά ήδη στο στάδιο της πρωτογενούς κοινωνικοποίησης κατά το οποίο τους μεταβιβάζεται το συλλογικό απόθεμα γνώσης. Σε μια κοινωνία,

όπου το φύλο καθορίζεται αποκλειστικά από τα βιολογικά χαρακτηριστικά του και έχει ενσωματωθεί αυτή η πεποίθηση στο κοινωνικό απόθεμα, τα υποκείμενα δεν μπορούν να ξεφύγουν από αυτή την πραγματικότητα, η οποία τους συνοδεύει από τη στιγμή που γεννιούνται σαν να είναι κάτι το αντικειμενικό. Έτσι η ταυτότητα του ανθρώπου καθορίζεται από την κοινωνία, η οποία ενώ απλώς θα έπρεπε να σκιαγραφεί το τι είμαστε και το πως αισθανόμαστε αντίθετα μας εγκαλεί για το πως πρέπει να είμαστε, χτίζοντας έτσι τα πλαίσια της ανελευθερίας μας και δημιουργώντας τα κυρίαρχα πρότυπα που διχотоμούν τους ανθρώπους βάσει συγκεκριμένων χαρακτηριστικών (Παντελίδου, 2014).

Δεν πρέπει να ξεχνάμε πως η Σιμόν Ντε Μπωβουάρ στο «Δεύτερο Φύλο» (1984), εντόπισε την απαρχή της γυναικείας καταπίεσης μέσα στους κοινωνικούς μύθους που μεταφέρονται μέσω της κουλτούρας και διαπίστωσε πως η αναπαράσταση του κόσμου δίνεται μέσα από μια αντρική ματιά, που έχει τη μορφή της απόλυτης αλήθειας, ώστε τελικά ο πατριαρχικός λόγος μέσα στους αιώνες να αποβλέπει στη διατήρηση των σχέσεων ιεραρχίας και ανισότητας μεταξύ των φύλων και τελικά η γυναίκα να μαθαίνει να είναι αντικείμενο παρά υποκείμενο και να υποχρεώνεται να γίνει ο Άλλος. Επίσης, τονίζοντας πως «γυναίκα δε γεννιέσαι, αλλά γίνεσαι» (Beauvoir, 1984), έκανε ξεκάθαρο πως το κοινωνικό φύλο κατασκευάζεται και η ιδέα περί κατωτερότητας των γυναικών είναι μια πολιτισμική και ιστορική κατασκευή (Bock, 1993).

Ειδικά στον κινηματογράφο που λειτουργεί ως αντικατοπτρισμός της πραγματικότητας είμαστε θεατές εθισμένοι να προσλαμβάνουμε τις εικόνες με συγκεκριμένους οπτικούς κώδικες, που αποκωδικοποιούν τα πράγματα υπό το πρίσμα της κυρίαρχης αντρικής ιδεολογίας (Σακελλαρίδου, 2017). Το αντρικό βλέμμα ελέγχει τον λόγο, τη γλώσσα και την εικόνα και παρόλο που η γυναίκα φαίνεται να κυριαρχεί οπτικά στα φιλμ τελικά αυτό που αποκαλύπτεται είναι η αντικειμενοποίησή της. Όλα προσεγγίζονται υπό το φως τριών επί της ουσίας βλεμμάτων: της ηδονοβλεπτικής κάμερας, των αντρικών χαρακτήρων και του θεατή, όλα ιδωμένα με την αντρική ματιά (Mulvey, 1975).

Κάπως έτσι λοιπόν, μέσω των κινηματογραφικών αφηγήσεων οι εξουσιαστές προωθούν τις κυρίαρχες αντιλήψεις τους, προβάλλοντάς τες σαν κάτι

το φυσικό. Τα ΜΜΕ γενικά και ο κινηματογράφος ειδικότερα αναλαμβάνουν να παράξουν και να αναπαράξουν αυτές τις κυρίαρχες αναπαραστάσεις (Wetherell, 2004). Είναι γνωστό άλλωστε το επιχείρημα του καθρέφτη και του καλούπιου (Holbrook, 1987; Pollay, 1986), κατά το οποίο μια ταινία βάσει της λογικής του καθρέφτη προσφέρει στον θεατή τις αντανakλάσεις της υπάρχουσας πολιτισμικής και κοινωνικής πραγματικότητας ενώ όταν λειτουργεί σαν καλούπι προχωράει ένα βήμα πιο πέρα και αναπαράγει αυτές τις αντανakλάσεις. Μέσα σε κάθε φιλική αφήγηση πραγματοποιούνται οι αναπαραστάσεις του κοινωνικού γίνεσθαι και ο κινηματογράφος εγγράφεται στις συνειδήσεις των ανθρώπων ως ένας βασικός φορέας κρυμμένης ιδεολογίας που εξισώνει τον θεατή με ένα συγκεκριμένο ιδανικό πρότυπο αυτό του δυτικού λευκού ετεροφυλόφιλου μεσοαστού άνδρα (Σακελλαρίδου, 2017).

Κεφάλαιο 2:

Ριζοσπαστικός φεμινισμός και πατριαρχία

Ο φεμινισμός πρώτη φορά έκανε την εμφάνισή του στη δεκαετία του 1880 ως αγγλικός όρος, για να δηλώσει τη στήριξη στην ισότητα συγκεκριμένων διεκδικήσεων των γυναικών, στις οποίες συγκαταλέγονται τα πολιτικά και νομικά δικαιώματα. Μετά το 1880 ο φεμινισμός προσθέτει στην εννοιολογική του φαρέτρα καινούργιες διεκδικήσεις που αφορούν στην άνιση σχέση των φύλων, στην καταπίεση του θηλυκού από το αρσενικό και στα ζητήματα εξουσίας που προκύπτουν από τις σχέσεις υποδούλωσης (Bryson, 2005). Επιπλέον, επειδή η ιστορία δε λειτουργεί με γραμμικότητες, γεγονός που καταδείχθηκε με το τέλος των μεγάλων αφηγήσεων (Lyotard, 1993) μπορούμε να αντιληφθούμε πως οι φεμινιστικές ιδέες άλλοτε παρουσιάζονται ιδωμένες μέσα από το πρίσμα μιας συγκεκριμένης φεμινιστικής θεωρίας και άλλοτε μέσα από το βλέμμα κάποιας άλλης.

Σε γενικές γραμμές υπάρχουν τρία ιστορικά ρεύματα μέσα στα οποία εδραιώθηκε και εξελίχθηκε η φεμινιστική σκέψη, ώστε σήμερα να παρατηρούμε επιρροές είτε από τη μία είτε από την άλλη περίοδο. Επιγραμματικά θα αναφέρουμε πως το πρώτο κύμα προσπάθησε να τοποθετήσει τη γυναίκα μέσα σε ένα μοντέλο ζωής επηρεασμένο από τα ανδρικά πρότυπα, προωθώντας μια ουδέτερη λογική σχετικά με το αρσενικό μοντέλο (Plumwood, 1993). Είναι η περίοδος όπου η λέξη ίσος ισοδυναμεί με τη λέξη όμοιος (Hughes, 2002) και η διεκδίκηση χτίζεται πάνω σε αυτή την αντιστοίχιση. Σε αυτό το φεμινιστικό κύμα εντάσσεται ο φιλελεύθερος φεμινισμός. Το δεύτερο κύμα, στο οποίο τοποθετούνται ο σοσιαλιστικός, ο μαρξιστικός και ο ριζοσπαστικός φεμινισμός, με τον οποίο θα ασχοληθούμε εκτενέστερα παρακάτω, εκφράζει την πεποίθηση πως το να είσαι ίσος με τον άλλον δε σημαίνει πως πρέπει να έχεις κάποια ομοιότητα μαζί του αλλά αντίθετα η ισότητα προϋποθέτει τη διαφορετικότητα (Hughes, 2002). Το τρίτο κύμα, μέσα στο οποίο είναι ενταγμένο το μεταδομιστικό φεμινιστικό μοντέλο, αποδομεί τη γυναίκα ως μια κατηγορία του φύλου (Connell, 2006) και επισημαίνει πως οι νοηματοδοτήσεις του έμφυλου κόσμου χτίζονται μέσω της γλώσσας (Barrett, 1992). Εδώ επιπλέον, βρίσκουμε έναν καθαρά κριτικό λόγο που στέκεται απέναντι στην ανδρική ηγεμονία που μας επιβάλλει λόγους περί φυσιολογικότητας (Αθανασίου, 2006).

Εμείς, για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας θα ασχοληθούμε μόνο με τον ριζοσπαστικό φεμινισμό του δεύτερου κύματος, χωρίς αυτό να σημαίνει πως αποκλείεται να παρεισφρέουν και άλλες φεμινιστικές σκέψεις, ειδικά εκείνες του μεταδομιστικού μοντέλου. Ως προς τη ριζοσπαστική θεωρία, που όπως είδαμε θεωρεί τη διαφορετικότητα ως μια βασική μεταβλητή της ισότητας (Hughes, 2002), υπάρχει η πεποίθηση πως η εξουσία των ανδρών αναπτύσσεται το ίδιο μέσα στον δημόσιο και στον ιδιωτικό χώρο (Bryson, 2005). Είναι η εποχή όπου το σύνθημα “το προσωπικό είναι πολιτικό” κάνει την εμφάνισή του στους φεμινιστικούς αγώνες και οι γυναίκες διεκδικούν την αλλαγή και την ισότιμη είσοδό τους σε κοινωνικούς και πολιτικούς μηχανισμούς (Αθανασίου, 2006).

Οι γυναίκες κατά τη δεκαετία του 1960 αντιλαμβάνονται πως όταν οι άνδρες μιλούν στον εργασιακό χώρο για ριζοσπαστικά αιτήματα, αυτές βρίσκονται

σπίτι και πλένουν πιάτα (Knellwolf, 2013). Ο ριζοσπαστισμός λοιπόν των φεμινιστριών του δεύτερου κύματος εκκινεί από την αντίληψη πως ισότητα φύλων δεν μπορεί να υπάρξει αν δεν αποδεχτούν όλοι πως το φύλο είναι μια ετικέτα και ένα ανδρικό πολιτισμικό οικοδόμημα. Μέσα από αυτή την παραδοχή θα πραγματοποιηθεί η διάσπαση του φύλου σε βιολογικό και κοινωνικό και θα γίνει αντιληπτό πως η ανισότητα βασίζεται στην ταύτιση της κοινωνικής λειτουργίας του φύλου με τη βιολογική του αφετηρία. Ο Bock (1993) αναφέρει πως το κοινωνικό φύλο κάνει την εμφάνισή του στη γυναικεία ιστορία, για να αποδείξει πως η τοποθέτηση της γυναίκας σε μια υποδεέστερη θέση από εκείνη του άνδρα δεν είναι αποτέλεσμα της φύσης αλλά αντίθετα είναι προϊόν μιας ιστορικοπολιτισμικής κατασκευής.

Ειδικότερα, το κοινωνικό φύλο δεν είναι κάτι το σταθερό ή το εγγενές αλλά αλλάζει από κοινωνία σε κοινωνία μέσα στη διάρκεια των χρόνων. Στις δυτικές πατριαρχικές κοινωνίες το μοντέλο που κατασκευάστηκε ήταν το μονογαμικό, που εφαρμόστηκε μέσω του θεσμοθετημένου γάμου και της οικογένειας. Το αποτέλεσμα φυσικά ήταν ο διαχωρισμός του δημόσιου και ιδιωτικού χώρου βάσει φύλου, ο οποίος περιόρισε τις γυναίκες μέσα στα σπίτια τους δίνοντας απλόχερα τη διαχείριση του δημόσιου χώρου στους άντρες (Tong, 2009). Υπ' αυτήν την έννοια, η γυναίκα ταυτίζεται με τον τριπλό μύθο της μητέρας, της νοικοκυράς και της συζύγου με μια σεξουαλικότητα που υπάρχει μόνο για την αντρική ικανοποίηση (MacKinnon, 1992).

Ο ριζοσπαστικός φεμινισμός, λοιπόν, μέσα από την αποκάλυψη διαχωρισμού του φύλου σε κοινωνικό και βιολογικό, καταδεικνύει την πατριαρχία ως την κύρια αιτία της γυναικείας περιφρόνησης και καταπίεσης, την οποία η γυναίκα υφίσταται μέσα σε κάθε χώρο και σε κάθε πλαίσιο (Bryson, 2005). Η έννοια της πατριαρχίας ξεκλειδώνει ολόκληρη τη ριζοσπαστική θεωρία και σημαίνει ακριβώς αυτό που εννοεί ότι δηλαδή αυτός που ασκεί την εξουσία είναι ο πατέρας, ο άνδρας. Μάλιστα κατά την Millett (2000) όλες οι δομές σε μια πατριαρχική κοινωνία ανήκουν στον άνδρα, συμπεριλαμβανομένης και της σεξουαλικότητας και ως ουσία και ως πράξη. Το σώμα δίνει τη δική του παράσταση ως εργαλείο ανδρικής κυριαρχίας και μέσω του λόγου πραγματοποιείται η φυσιολογικοποίησή

του, έχοντας ως αποτέλεσμα τη χειραγώγηση της βιολογικής κατάστασης και τη δημιουργία μιας συντηρητικής κοινωνίας (Φουκώ, 1978), βάσει κατασκευασμένων κοινωνικών χαρακτηριστικών. Μάλιστα, η σεξουαλική εξουσία των ανδρών επί των γυναικών είναι τόσο απόλυτη που θα λέγαμε πως όλες οι μορφές εξουσιαστικών σχέσεων περνάνε μέσα από την κρεβατοκάμαρα ((Δεληγιάννη-Κουϊμτζή, 1993).

Η πατριαρχική ιδεολογία, που ως όρος χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά από την Kate Millett (Bryson, 2005), ελέγχει όλες τις δομές γυναικείας καταπίεσης τόσο σε δημόσιο όσο και σε ιδιωτικό χώρο. Στο μεν δημόσιο οι άνδρες κατασκεύασαν μία κοινωνία με τη χρήση οικονομικοπολιτικών μηχανισμών ενταγμένων μέσα στο πλαίσιο της κυριαρχίας τους. Επί της ουσίας από την εργασία μέχρι το σχολείο και τη νομοθεσία, όλα οργανώθηκαν με τέτοιο τρόπο ώστε η γυναίκα να είναι υποταγμένη (Παπαγεωργίου, 2004). Στη δε ιδιωτική σφαίρα η πατριαρχική αστική υπεροχή επέβαλλε τον γυναικείο περιορισμό μέσα στο σπίτι και έδειξε ως μοναδικό προορισμό της ζωής των γυναικών την αναπαραγωγή και το μεγάλωμα των παιδιών, την οικιακή εργασία, αναδεικνύοντας την οικογένεια ως τον κατεξοχήν θεσμό της γυναικείας υποτέλειας, που έχει στόχο την διαίωνιση της πατριαρχικής καθεστηκυίας τάξης (Κούβδος, 2012).

Ο άνδρας παρουσιάζεται ως η νόρμα πάνω στην οποία οφείλει η γυναίκα να προσαρμοστεί. Φυσικά μαζί με τη γυναίκα πρέπει να προσαρμοστούν υποχρεωτικά όλοι αυτοί που αισθάνονται διαφορετικοί του προτύπου, στην ετεροσεξουαλική κανονικότητα (Sunderland, 2004), η οποία δέχεται τη σχέση μεταξύ ανδρός και γυναικός ως τη μόνη φυσιολογική σχέση. Εχθρός της γυναίκας στη διεκδίκηση της ισότητας και της ελευθερίας είναι ολόκληρο το οικοδόμημα περί θηλυκότητας που χτίστηκε από την ηγεμονική αρρενωπότητα (Bryson, 2005). Η ίδια η Beauvoir (1979) στο «Δεύτερο φύλο» μίλησε για τη διαφοροποίηση της γυναίκας σε σχέση με τον άνδρα και όχι το αντίθετο. Η γυναίκα διαχωρίζεται από τον άνδρα και όχι ο άνδρας από τη γυναίκα. Αυτή είναι η Άλλη, το υποδεέστερο υποκείμενο, το περιττό, ενώ ο άνδρας παρουσιάζεται σαν να είναι ο ορισμός της αναγκαιότητας και της ουσίας.

Σύμφωνα με τη θεωρία της «αρρενωπής ηγεμονίας», που εμπεριέχει τη λογική του Gramsci περί ηγεμονίας, τα αρσενικά είναι αυτά που έχουν την κυρίαρχη

θέση στην αντιπαράθεσή τους με το «άλλο», τη γυναίκα στη δική μας περίπτωση, που θεωρείται υποδεέστερη, σε μια ασταμάτητη προσπάθεια υποτίμησης και νομιμοποίησης της υποτίμησης από τους άντρες (Παπαγεωργίου, 2004). Επιπλέον, υιοθετώντας τη θεωρία των συγκρούσεων δεν πρέπει να ξεχνάμε πως οι κοινωνίες είναι κατασκευασμένες με τέτοιο τρόπο ώστε να αντικατοπτρίζουν και να προωθούν σε όλα τα πεδία του ανθρώπινου πολιτισμού μόνο τα αντρικά συμφέροντα (Παπαγεωργίου, 2004).

Στο πατριαρχικό πλαίσιο αντιμετώπισης του φύλου το να είσαι άνδρας είναι ταυτόσημο με το να λες πως είσαι άνθρωπος. Η γυναίκα αντίθετα, ως το δεύτερο φύλο, προσλαμβάνεται αφαιρετικά, με τη μορφή μιας έλλειψης από το παραδειγματικό μοντέλο, το οποίο της απαγορεύει κάθε έννοια υποκειμενικότητας (Αθανασίου, 2006). Όλα τα πολιτισμικά προϊόντα έχουν την ανδρική υπογραφή και η γυναίκα οφείλει στο όνομα της κατωτερότητάς της να ζει την κάθε της μέρα μέσα στους ανδρικούς ορισμούς και κανόνες. Ακόμα και τα όνειρά της οφείλουν να περνάνε μέσα από το κόσκινο των ανδρικών ονείρων. Είναι εξάλλου υποχρέωσή της να αναγνωρίζει τον εαυτό της ως τον Άλλον του άνδρα και στη συνέχεια αυτό να το μεταμορφώνει σε αντικειμενικότητα (Beauvois, 1979). Η γυναικεία φύση λοιπόν βιώνεται ως μια παρέκκλιση του φυσιολογικού και πολύ εύκολα γίνεται ένα αντικείμενο, ένα ουδέτερο στοιχείο της ανθρώπινης ύπαρξης (Berberick, 2010).

Σύμφωνα με τον Bourdieu (2001) για την ανδρική κυριαρχία, οι εξουσιαστικές σχέσεις οργανώνονται σε ένα συμβολικό επίπεδο, αρχικά μέσω της συμβολικής βίας, η οποία είναι ήπιας ισχύος και ασκείται σε ένα πρώτο επίπεδο μέσα από τον έλεγχο του μυαλού και του συναισθήματος. Στη συνέχεια, αυτή η συμβολική βία θα προσφέρει τα διαπιστευτήριά της και θα νομιμοποιήσει και την άμεση βία, η οποία είναι ικανή να φτάσει σε ακρότητες που φτάνουν από το βιασμό μέχρι και τη γυναικοκτονία. Γενικά στην ιστορία που έχει προέλθει από τις βίαιες ενέργειες κατά των γυναικών παρατηρούνται συσχετίσεις αυτών των πράξεων με τις πεποιθήσεις γύρω από σκέψεις περί ιδιοκτησίας των γυναικών από τους άνδρες, καθώς και με τις γενικότερες συνθήκες υποτίμησής τους (Φουκώ, 1978). Στη βία που προκύπτει εξαιτίας του φύλου και αποτελεί τον πιο ακραίο τύπο διακρίσεων (Γκασούκα, 2020α), μπορούμε να παρατηρήσουμε ποικίλες εκδηλώσεις της, που

αφορούν είτε σε σωματικές και σεξουαλικές πράξεις είτε σε ψυχικές και λεκτικές. Μάλιστα μόνο η υπόνοια ή η απειλή βίαιης ενέργειας αποτελούν μορφές έμφυλης βίας (Symonides & Volodin, 1999:93, όπως αναφέρεται στο ΓΓΙΦ 2014-2020, 2018:52).

Επιπλέον, άλλη μία πράξη που εντάσσεται στα πλαίσια της πατριαρχίας και στη μεταχείριση της γυναίκας ως αντικειμένου είναι αυτή της πορνείας, όπου το σώμα της γυναίκας αντιμετωπίζεται ως σεξουαλικό αντικείμενο (Ρεθυμιωτάκη, Μαροπούλου & Τσακιστράκη). Επιπλέον, οι γυναίκες που βρίσκονται στον χώρο της πορνείας ως εργαζόμενες χάνουν δικαιώματα θεμελιώδους σημασίας. Το βασικότερο όλων είναι πως στερούνται του αναπαλλοτρίωτου δικαιώματος στον μη βασανισμό. Ταυτόχρονα γίνονται πολύ συχνά θύματα εξευτελισμών και τους αφαιρείται κάθε δικαίωμα στην ασφάλεια (MacKinnon, 1993). Ζουν σε μία διαρκή κατάσταση φίμωσης και ανελευθερίας λόγου. Τις περισσότερες φορές είναι σχεδόν ανίκανες, εξαιτίας του φόβου που βιώνουν, να καταγγείλουν τους μαστροπούς τους, οι οποίοι εκμεταλλεύονται οικονομικά το γυναικείο σώμα και εν τέλει καταλήγουν να ζουν σαν «μη πρόσωπα» με όλες τις νομικές προεκτάσεις που μπορεί να περικλείει μια τέτοια διαπίστωση (Μιχάλη, 2019).

Κεφάλαιο 3:

Σtereότυπα

Η θεωρία για τα αντρικά και γυναικεία στερεότυπα περιλαμβάνει όλους εκείνους τους μύθους και τις πεποιθήσεις που κατηγοριοποιούν τα φύλα βάσει συγκεκριμένων γνωρισμάτων που έχουν να κάνουν με την αρρενωπότητα και τη θηλυκότητα (Begley, 2000). Οι άνθρωποι, στηριζόμενοι σε στερεοτυπικές αντιλήψεις, τείνουν να πιστεύουν πως μια συμπεριφορά που συναντάται σε ένα φύλο είναι αποκλειστικό χαρακτηριστικό γνώρισμα του συγκεκριμένου φύλου. Λαμβάνοντας υπόψη μία τέτοια παραδοχή εύκολα δικαιολογούνται οι πεποιθήσεις

των ανθρώπων περί ευαίσθητων, φιλικών γυναικών που ανησυχούν και νοιάζονται για τους άλλους όπως και κυρίαρχων, ανεξάρτητων άντρων (Eagly, 1995).

Ο ίδιος ο Lippmann (1988), που μίλησε πρώτος για τα στερεότυπα έχει αναφέρει πως σε περίπτωση που υπάρξει κάποια διαταραχή σε κάποιο από αυτά, εκλαμβάνεται από την κοινωνία ως *επίθεση ενάντια στα θεμέλια του δικού της σύμπαντος*. Επίσης, τα στερεότυπα είναι τόσο ισχυρά που μοιάζει να είναι συνώνυμα της ανθρώπινης βιολογίας και μέσα από την χρήση τους οι άνθρωποι νιώθουν ασφάλεια να κατασκευάζουν ένα οικείο κόσμο μέσα στον οποίο είναι ικανοί να ζουν με μεγάλη αρμονία και προσαρμοστικότητα, σε τέτοιο βαθμό που να τα αποδέχονται ως φυσικά και να τα προωθούν από γενιά σε γενιά σαν να ήταν μέρος του γενετικού τους υλικού. Σίγουρα αυτή η λογική θυμίζει εμφανώς τη θεωρία της κοινωνικής κατασκευής της πραγματικότητας που ήδη αναλύσαμε.

Σύμφωνα με τον Begley (2000) υφίστανται 4 κατηγοριοποιήσεις γυναικείων και αντρικών στερεοτύπων. Αρχικά υπάρχουν αυτά που αφορούν σε προσωπικά/φυσικά χαρακτηριστικά όπως το ότι οι γυναίκες θεωρούνται συμπονετικές ή υποταγμένες στο αντρικό φύλο. Επίσης εντοπίζονται στερεότυπα που έχουν να κάνουν με καθημερινές δραστηριότητες όπως ότι το μεγάλωμα των παιδιών είναι καθαρά μια γυναικεία υπόθεση ή ότι το κουβάλημα βαριών αντικειμένων αφορά αποκλειστικά τους άντρες. Επίσης υπάρχουν και αυτά που είναι σχετικά με τα επαγγέλματα, όπως το ότι μια καθαρίστρια είναι πάντα γυναίκα και ένας πιλότος πάντα άντρας και τέλος συναντώνται και αυτά τα στερεότυπα που έχουν να κάνουν με τα χαρακτηριστικά της εμφάνισης όπως για παράδειγμα πως ένας μυώδης άντρας είναι σίγουρα ισχυρός ή μια μικροκαμωμένη γυναίκα είναι πονηρή.

Στην ουσία ένα στερεότυπο βασίζεται σε μια αυθαίρετη λογική και αφορά σε μια προκατασκευή που παραπλανεί, καθώς μέσα από το πρίσμα μιας παραποιημένης αληθοφάνειας παρουσιάζεται ως αληθινή η πραγματικότητα που βασίζεται σε διαστρεβλώσεις (Τσαούσης, 1989). Σύμφωνα με τη θεωρία της διαφοράς μάλιστα, που είναι κυρίαρχη στις κοινωνίες μας, όλα ξεκινούν από τη διαφορετική βιολογία μας, η οποία παρασύρει και το κοινωνικό κομμάτι της ύπαρξής μας και διαχωρίζει τους άνδρες από τις γυναίκες μαζί με τις δράσεις τους

και τους ρόλους που αναλαμβάνουν. Επιπλέον, οι βιολογικές διαφορές έχουν αναχθεί σε βασική παράμετρο στερεοτυπικού λόγου και άνισης κατανομής εξουσιαστικής ισχύος προς όφελος των ανδρών (Sunderland, 2004).

Το έμφυλο στερεότυπο ουσιαστικά χτίζεται γύρω από κοινωνικές απαιτήσεις που ζητούν από τους ανθρώπους να παρουσιάζονται με έναν συγκεκριμένο τρόπο, σύμφωνα με τις διχοτομήσεις που υποτιθέμενα απορρέουν από το φύλο τους (De Beauvoir, 1979). Μάλιστα είναι μια διαδικασία που ξεκινά από τα πρώτα παιδικά χρόνια και αυτό καταδεικνύει τη σπουδαιότητα που αποδίδει η δυτική κοινωνία στη δημιουργία της έμφυλης κοινωνικοποίησης (Παντελίδου, 2014) από τη στιγμή ακόμα της μήτρας, δηλαδή της προπαρασκευαστικής φάσης. Μέσα από τη θεωρία της κοινωνικής μάθησης τα στερεότυπα διδάσκονται στο υποκείμενο μέσω της κοινωνικοποίησής του στις διάφορες κοινωνικές δομές και γίνονται κτήμα του κατά τη διαδικασία αλληλόδρασης με τους ιδεολογικούς μηχανισμούς, μέσα στους οποίους εντάσσεται και ο κινηματογράφος. Όσο νωρίτερα λοιπόν, ένα παιδί έρχεται αντιμέτωπο με τα έμφυλα στερεότυπα και τις προκαταλήψεις φύλου τόσο ευκολότερα θα τα ενσωματώσει στο προσωπικό του αξιακό ρεπερτόριο για μελλοντική χρήση (Witt, 2000).

Ειδικότερα, κατά τη φάση της κοινωνικής μάθησης το παιδί μιμείται πρότυπα και συμπεριφορές και μαθαίνει για τους κοινωνικούς ρόλους. Παρατηρώντας τον κόσμο γύρω του αντιλαμβάνεται πως συγκεκριμένες πράξεις και συμπεριφορές συνδέονται με συγκεκριμένο φύλο κάθε φορά. Χωρίς λοιπόν να πραγματοποιεί κάποια αξιολόγηση αποδέχεται ως κάτι φυσικό τη διχοτόμηση και τη διαφοροποίηση μεταξύ αρσενικού και θηλυκού με την καθοριστική βοήθεια του έμφυλου στερεότυπου (Bussey & Bandura, 1999). Οι άνθρωποι κάπως έτσι μαθαίνουν για την ύπαρξη κοινωνικών ρόλων, που προέρχονται δηλαδή μέσω μίμησης έμφυλων στερεοτύπων, τα οποία τοποθετούν τους άνδρες στον δημόσιο χώρο των πολιτικοοικονομικών υποθέσεων και τη γυναίκα αντίστοιχα στον ιδιωτικό, μέσα στο σπίτι μαζί με την οικογένεια.

Φυσικά αναφερόμαστε στις στερεοτυπικές αντιλήψεις που προωθούν τη φυσικοποίηση της ταυτότητας των φύλων, ανάγοντας την κοινωνική προβολή του φύλου σε μια φυσική κατάσταση, λες και αναφερόμαστε σε κάποιο βιολογικό

δεδομένο. Σύμφωνα με αυτή τη διαπίστωση, εύκολα μπορούμε να εξηγήσουμε την κατασκευασμένη εμμονή των ανθρώπων να κατηγοριοποιούν τα φύλα με στερεοτυπικό τρόπο, χρησιμοποιώντας τη σωματική διαφορά ως μέτρο, που θα κάνει νόμιμη την ανισότητα μεταξύ άνδρα και γυναίκας. Οι άνθρωποι προσπαθούν αδιάκοπα να εναρμονιστούν με τους κοινωνικούς ρόλους και τα στερεότυπα βοηθούν στην εμπέδωση τους. Άνδρες και γυναίκες πρέπει να φέρουν διακριτά χαρακτηριστικά που θα ανταποκρίνονται σε αρσενικές και θηλυκές προσδοκίες, σε βάρος πάντα ευάλωτων κοινωνικά ομάδων όπως αυτή των γυναικών και οι οποίες ασκούν καθοριστική επιρροή στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων (Κατσιμίχα & Παπαλεξάτου, 2020).

Στα πλαίσια της πατριαρχίας κατασκευάστηκαν έμφυλα στερεότυπα με γνώμονα τη γυναικεία υποτίμηση. Η οικογένεια αποτελεί το πρώτο φυτώριο στερεοτυπικού λόγου και θηλυκού υποβιβασμού. Ο άνδρας ακόμα και με τη θέσπιση ανάλογων νομοθεσιών παρουσιάζεται ως αρχηγός του σπιτιού και της οικογένειας. Αυτός θα γίνει ο κουβαλητής και θα φέρει το ψωμί στο σπίτι ενώ η γυναίκα οφείλει να βρίσκεται εκεί να τον υποδεχτεί, περιμένοντας τις οδηγίες του. Φυσικά από τέτοιου είδους διαπιστώσεις εκπορεύονται και τα ανάλογα στερεότυπα περί παθητικών γυναικών, άβουλων νοικοκυρών, υποταγμένων δουλικών στις ανδρικές υπηρεσίες με μοναδική τους έννοια και υποχρέωση τον καλλωπισμό τους, ανάγοντας την ομορφιά σε μοναδική τους δύναμη και έννοια (Κακλαμανάκη, 1984). Μέσω λοιπόν της επαναλαμβανόμενης συνδιαλλαγής του ανθρώπου με τέτοιες εικόνες, το έμφυλο στερεότυπο χτίζει μια δική του πραγματικότητα με τεράστια ισχύ, αναπαράγοντας εξουσιαστικές σχέσεις μέσα στις κοινωνίες και διαιωνίζοντας τις έμφυλες διακρίσεις (Jost & Banaji, 1994).

Ο Lippmann (1988) πολύ εύστοχα χαρακτήρισε το στερεότυπο σαν *μια εικόνα στο κεφάλι μας*. Το στερεότυπο κατασκευάζεται εκεί και προϋποθέτει την εμπλοκή της κοινωνίας και των μηχανισμών της. Δεν πρέπει να ξεχνάμε πως μέσα από τους ιδεολογικούς μηχανισμούς, το κράτος που όπως ήδη έχουμε αναλύσει είναι το αστικό πατριαρχικό χρησιμοποιεί κατεξοχήν στερεοτυπικό λόγο έχοντας ως στόχο να εγκαλέσει το υποκείμενο στη θέση του και φυσικά εδώ αναφερόμαστε στη γυναίκα. Κατά την αλτουσεριανή έγκληση λοιπόν, τα άτομα πρέπει να λειτουργούν

με έναν συγκεκριμένο τρόπο, τον οποίο απαιτεί ο προκατασκευασμένος ρόλος τους και όταν αυτό σταματά να συμβαίνει τότε τα καλεί να επανέλθουν στη πρότερη τους κατάσταση (Αλτουσέρ, 1977). Τη στιγμή που μια γυναίκα, για παράδειγμα, θα αναλάβει μια θέση ευθύνης με πολλές προοπτικές εξέλιξης, η ανδρική κοινωνία θα προσπαθήσει να την εγκαλέσει στον ρόλο της μητέρας ας πούμε αν υπάρχουν παιδιά, ώστε να μην διαταραχθεί η καθεστηκυία τάξη και η ανδρική υπεροχή, που θέλει μόνο άνδρες να αναλαμβάνουν τέτοιου είδους θέσεις, καθώς το αντίθετο θα προκαλέσει την ανισορροπία στο αξιακό σύστημα και την καταπάτηση του δημόσιου χώρου από τις γυναίκες (Μπακαλάκη & Ελεγκίτου, 1987).

Στην ίδια λογική της έγκλησης κινείται και η Butler (1990) με την θεωρία της για την επιτελεσματικότητα του φύλου. Σύμφωνα λοιπόν με τις πεποιθήσεις της, το σώμα γίνεται το άγραφο χαρτί πάνω στο οποίο θα κατασκευαστεί η έμφυλη διάσταση του, με τη χρήση μιας πληθώρας πρακτικών, δράσεων, ομιλιών και χειρονομιών στη βάση στερεοτυπικών αντιλήψεων για τον ανδρισμό και τη θηλυκότητα. Ενώ λοιπόν το φύλο είναι απλά μια δήλωση πρόθεσης, όπως απερίφραστα έχει διατυπώσει ο μεταδομικός φεμινισμός του τρίτου κύματος δια στόματος Butler, παρουσιάζεται σαν μια παράσταση που πρέπει να επιτελούν τα φύλα με επαναλαμβανόμενο τρόπο στην καθημερινή τους ζωή. Φυσικά αυτές οι παραστάσεις, που ελέγχουν το πως πρέπει να συμπεριφέρονται άνδρες και γυναίκες, προσφέρουν ψευδαισθήσεις ανδρισμού και θηλυκότητας μέσω σχηματισμένων στερεοτύπων καθοδηγούμενων και ελεγχόμενων από την κοινωνία. Για παράδειγμα, μια γυναίκα στα πλαίσια του συζυγικού της ρόλου οφείλει να δίνει την παράσταση της καλής νοικοκυράς της και «βασιλίσσας» του οίκου, τα οποία φυσικά επιβάλλονται από το έμφυλο στερεότυπο που ήδη έχει κατασκευάσει το καλούπι της σωστής γυναίκας και συζύγου και το οποίο λειτουργεί περιοριστικά για τη γυναίκα.

Μέσω της γλώσσας και των γλωσσικών -στερεοτυπικών πολλές φορές- επιλογών μεταφέρονται ιδεολογικά μηνύματα (Φραγκουδάκη, 1987) και ο πραγματικός ιδεολογικός λόγος είναι κρυμμένος ακόμα και σε εξωγλωσσικές επιλογές. Ο Barthes (1987) κινούμενος σε αυτή τη λογική για τη γλώσσα, την αποκάλεσε «κοινωνικά μη αθώα» καθώς μέσα κυρίως από επιλογές στερεοτυπικού

λόγου προβάλλεται η κυρίαρχη ιδεολογία, η οποία δεικνύει συγκεκριμένες νοοτροπίες και εξουσιαστικές σχέσεις. Η εξουσία μάλιστα όπως αποκάλυψε ο Φουκώ (1978) γεννιέται μέσα από τον λόγο, ο οποίος είναι ταυτισμένος με την “αλήθεια”, που έχει μετουσιωθεί σε αντικειμενική γνώση και είναι υπεράνω κάθε διαφωνίας, καθώς μοιάζει να έχει ισχυρή νομιμοποιητική βάση και λογίζεται ως κάτι το δεδομένο (Scott, 2006). Ο λόγος είναι αυτός εν τέλει που κατασκευάζει από ιδεολογίες και κοινωνικές δομές μέχρι σχέσεις εξουσίας και υποταγές σε αυτές τις σχέσεις, με απώτερο στόχο τη διαμόρφωση των κοινωνικών ταυτοτήτων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτών των υποταγών είναι φυσικά ο αποκλεισμός της γυναίκας από τα κινηματογραφικά κείμενα. Μπορεί να είναι παρούσα αλλά είναι μια αγνοημένη παρούσα, ένα παθητικό αντικείμενο σε έναν κόσμο που φτιάχτηκε με τέτοιο τρόπο ώστε να μένει ευχαριστημένος μόνο ο άντρας.

Όλα αυτά τα έμφυλα στερεότυπα και οι έμφυλες προκαταλήψεις αναπαρίστανται και αναπαράγονται μέσα στον κινηματογράφο, προσφέροντας επιπλέον μια πληθώρα πληροφοριών για τις σχέσεις εξουσίας που επικρατούν σε κάθε κοινωνία. Μέσα από τις κινηματογραφικές αφηγήσεις προβάλλονται οι κυρίαρχες αξίες σε κάθε εποχή, τις οποίες οι άνθρωποι αποκωδικοποιούν σαν να πρόκειται για μια πραγματική συλλογική κουλτούρα, που αντικατοπτρίζει μια κυρίαρχη αντίληψη για τον κόσμο (Kellner, 1995) και τελικά προβάλλονται σαν αυτονόητοι και φυσικοί. Μόνο όταν μπούμε σε διαδικασία επαναθεώρησης του κινηματογράφου, υπό το βλέμμα μιας φεμινιστικής αντιμετώπισης του κόσμου, θα μπορέσουμε να αποκαλύψουμε όλο το πεδίο των έμφυλων αναπαραστάσεων που προωθούν τη γυναικεία κατωτερότητα με τη βοήθεια του στερεοτυπικού έμφυλου λόγου.

Κεφάλαιο 4

4.1. Βιβλιογραφική ανασκόπηση

Έμφυλος λόγος στον κινηματογράφο

Η Mulvey (1975) αναλύοντας ταινίες του κλασικού Χόλυγουντ θέλησε να αποδείξει πως ο κλασικός κινηματογράφος είναι έτσι δομημένος από την πατριαρχική κοινωνία ώστε να προβάλλει τη διαφορά φύλου. Η ιδέα πλέον της γυναικείας κατωτερότητας, που για χρόνια κατασκεύαζε μόνο αντρικές αναπαραστάσεις στις δυτικές κοινωνίες, δεν ανταποκρίνεται στις σημερινές προσδοκίες. Σίγουρα έχει ανοίξει ένας κύκλος προσπαθειών τις τελευταίες δεκαετίες για αναθεώρηση του σκηνικού, βρίσκοντας τα ερείσματά τους στον φεμινιστικό λόγο και τις σπουδές για το φύλο. Με αυτή τη λογική και με την πεποίθηση πως ο Άλλος μπορεί να σπάσει τα δεσμά του από πατριαρχικές εξουσιαστικές σχέσεις, θεωρείται πολύ σημαντική η προσπάθεια πολλών ερευνητριών/ών να αποκωδικοποιήσουν τον έμφυλο λόγο τόσο σε κινηματογραφικές ταινίες όσο και σε άλλα πολιτισμικά κείμενα, όπως της λογοτεχνίας για παράδειγμα και να καταδείξουν αυτή την πραγματικότητα των κατασκευασμένων ταυτοτήτων.

Σε αυτό το πλαίσιο εντοπίστηκαν διάφορες έρευνες σε κινηματογραφικές ταινίες και επιλέχθηκαν ενδεικτικά κάποιες από αυτές που πληρούν συγκεκριμένες προϋποθέσεις συσχέτισης με τη δική μας ερευνητική πρόταση. Αρχικά, η Παραδείση (2002) στο άρθρο της «Η Γυναίκα στην ελληνική κομεντί», το οποίο εξέδωσε σε περιοδικό σχετικό με την μελέτη της οπτικοακουστικής κουλτούρας, πραγματοποίησε ανάλυση σε δύο ταινίες του παλαιού ελληνικού κινηματογράφου που πρωταγωνιστούν δύο ζευγάρια ηθοποιών. Συμπερασματικά διαπίστωσε πως το ιδανικό γυναικείο πρότυπο πρέπει να έχει παρθενική υπόσταση, να είναι αγνή και ταυτόχρονα εντυπωσιακά θηλυκή. Σε γενικές γραμμές χρησιμοποιείται το ίδιο στερεοτυπικό μοτίβο ως προς τα γνωρίσματα των γυναικών. Είναι ορφανές, περιποιούνται τους εαυτούς τους μόνο όταν υπάρξει ενδιαφέρον για το αρσενικό

και εγκαταλείπουν τα επαγγελματικά τους όνειρα για χάρη των αντρών. Στον αντίποδα βέβαια αυτών των “τίμιων” γυναικών παρατηρούμε και εκείνες που στο βωμό της κοινωνικοοικονομικής ανέλιξης βασίζονται και παρουσιάζουν κυρίως τα σωματικά τους προσόντα ενώ ταυτόχρονα προβάλλονται στον θεατή ως ανήθικες σε σχέση με το κυρίαρχο παραδοσιακό γυναικείο μοντέλο.

Στην διδακτορική διατριβή της Κοσμά (2007) με τίτλο «Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60: Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)» γίνεται ανάλυση σε 4 ταινίες του παλαιού ελληνικού κινηματογράφου, που αποτελούν αντιπροσωπευτικά παραδείγματα της φιλομορφίας του '60 και ανήκουν στο είδος της συναισθηματικής κομεντί, με θέματα κυρίως από τις σχέσεις των ανθρώπων και τον έρωτα και ό,τι αυτός συνεπάγεται από το φλερτ, τον γάμο και την οικογένεια. Στόχος και σε αυτή την εργασία είναι τα εντοπιστούν οι έμφυλες ιεραρχίες και η πατριαρχική εξουσία. Παρατηρείται πως ο γάμος είναι το πλαίσιο μέσα στο οποίο τα άτομα επιτελούν τις ταυτότητές τους και ταυτόχρονα γίνεται ο χώρος που τα υποκείμενα ξεδιπλώνουν στερεοτυπικά χαρακτηριστικά. Επίσης αναπαράγονται και επιβάλλονται συγκεκριμένα πρότυπα “ανδρισμού” και “θηλυκότητας” ως πρόποντα και κοινωνικά κατάλληλα προωθώντας ένα χαρακτηριστικό έμφυλο σύστημα.

Στο ίδιο μήκος κινείται και η Κοσουφολόγου (2012) στη διπλωματική της με θέμα: «Η ιδεολογία της γυναικείας σεξουαλικότητας: Αναπαραστάσεις και συγκρότηση προτύπων στον ελληνικό ερωτικό κινηματογράφο της δεκαετίας του εξήντα». Μέσα από την ανάλυση 4 ελληνικών ταινιών αισθησιακού χαρακτήρα, της δεκαετίας του '60, προκύπτουν ως κυρίαρχα η ηγεμονία του αντρικού ετεροφυλοφιλικού βλέμματος και ο ανδροκεντρικός τρόπος προσέγγισης των φιλικών αναπαραστάσεων. Στη μάχη μεταξύ παράδοσης και νεωτερικότητας υπερισχύει ο παραδοσιακός τρόπος αντιμετώπισης της ζωής και οι σχέσεις οργανώνονται γύρω από ένα παγιωμένο πατριαρχικό μοντέλο που θέλει τη γυναίκα αντικείμενο ικανοποίησης και εκμετάλλευσης. Παρουσιάζεται λοιπόν στους θεατές η αδιαφιλονίκητη κυριαρχία μιας ηθικής σεξουαλικότητας που εντός της κρύβει κοινωνική ανισότητα για τις έμφυλες σχέσεις, ενώ ταυτόχρονα καταφέρνει να

νομιμοποιεί ιδεολογικά αυτή την ανισότητα μέσα από μια ηθικά προσανατολισμένη υπεράσπιση της πατριαρχίας.

Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και η διπλωματική έρευνα του Γκροσδάνη (2018) με θέμα «Έμφυλα πρότυπα στον ελληνικό κινηματογράφο: η περίπτωση του δημιουργού Παντελή Βούλγαρη». Η συγκεκριμένη εργασία είναι ακόμα ένα δείγμα τεκμηρίωσης της πεποίθησης περί κοινωνικής κατασκευής του φύλου. Και εδώ αναλύονται τέσσερις κινηματογραφικές ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου, καλύπτοντας ένα μεγάλο εύρος του 20^{ου} αιώνα και εξετάζονται θέματα εξουσίας, καταπίεσης και φύλου. Κυρίαρχο ζήτημα αναδεικνύεται το κοινωνικό φύλο, το οποίο επιβεβαιώνει το έμφυλο κανονιστικό πρόσωπο της ελληνικής κοινωνίας. Επίσης, οι εξουσιαστικές σχέσεις παγιώνουν στις συνειδήσεις των θεατών το έμφυλο δίπολο. Ενώ παρατηρούμε μια κοινωνία να αλλάζει και να εξελίσσεται, οι πρωταγωνιστές των ταινιών του Βούλγαρη αδυνατούν να προσαρμοστούν στη νέα πραγματικότητα, βιώνοντας τις αντιφατικότητές τους σε σχέση με τις ανακατατάξεις που συντελούνται στους έμφυλους ρόλους τους. Οι γυναικείοι ρόλοι αναδεικνύουν την καταπίεσή τους και την ανισότητα που βιώνουν μέσα σε έναν αντρικό πατριαρχικό συντηρητισμό, ακολουθώντας με συμβιβασμούς το ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο του 20^{ου} αιώνα.

Στη διπλωματική εργασία του Ανδρεανίδη (2019) με θέμα «Κριτική Ανάλυση Λόγου της ταινίας “Η γυνή να φοβήται τον άνδρα” και διδακτική πρόταση κριτικού γραμματισμού» μελετώνται οι έμφυλες αναπαραστάσεις και διαπιστώνεται πως η γυναίκα είναι υποταγμένη στην κυριαρχία του άντρα. Ο γάμος είναι αυτός που προσφέρει κύρος, κοινωνική αποδοχή και καταξιώνει μια γυναίκα. Επιπλέον διαιωρίζονται τα έμφυλα στερεότυπα και οι ταυτότητες του πατριαρχικού ηγεμονικού μοντέλου. Στην ταινία αναδεικνύεται τόσο ο γυναικείος τρόπος ομιλίας, ο οποίος συνδέεται με χαρακτηριστικά που προσδίδουν αδυναμία και υποδηλώνουν κατωτερότητα, όσο και ο ανδρικός τρόπος που χρησιμοποιείται όταν θέλει κάποιος να δηλώσει την κυριαρχία του επί του άλλου και να επιβάλλει τελικά τη γνώμη του. Επίσης, οι γυναίκες φαίνεται να συνδέονται με χαμηλού κύρους επαγγέλματα όπως της υπηρέτριας ή είναι οικονομικά εξαρτημένες από τους συζύγους τους, ακολουθώντας το παραδοσιακό, πατριαρχικό, στερεοτυπικό

μοντέλο, κατά το οποίο η ηγεμονία στις διαπροσωπικές σχέσεις είναι γένους αρσενικού.

Επιπρόσθετα, σημαντική ώθηση ως προς την αποκάλυψη των έμφυλων αναπαραστάσεων και του στερεοτυπικού τρόπου αντιμετώπισης των φύλων έχει δοθεί από τα συμπεράσματα που προέκυψαν μέσα από τις αναλύσεις παιδικών ταινιών και λογοτεχνικών κειμένων. Ενδεικτικά στη μελέτη των Στάμου και Τσώτσου (2019) «Γλωσσικά στερεότυπα σε κείμενα μαζικής κουλτούρας για παιδιά: Μια διαχρονική ανάλυση των γλωσσικών κωδίκων σε ταινίες κινουμένων σχεδίων της Disney» αναζητήθηκαν μέσα από την εφαρμογή μιας κοινωνιογλωσσικής ανάλυσης οι γλωσσικοί κώδικες έξι επιλεγμένων παιδικών ταινιών με στόχο εν τέλει την ανάδειξη ενός στερεοτυπικού τρόπου ομιλίας που διαχωρίζεται σε θηλυκές και αρσενικές επιλογές και προωθεί κατά αυτόν τον τρόπο συγκεκριμένα κοινωνικά στερεότυπα. Επιπλέον, παρατηρήθηκε πως οι γυναικείες μορφές στις νεότερες παιδικές ταινίες επιλέγουν το ανδρικό ομιλιακό ύφος όταν θέλουν να προβάλλουν τη δυναμικότητα της σύγχρονης γυναίκας (Tsotsou & Stamou, 2018).

Στα ίδια μήκη κινείται η διπλωματική εργασία της Τσώτσου (2017) «Κοινωνιογλωσσικές αναπαραστάσεις του φύλου στον παιδικό κινηματογράφο: Μια συγκριτική ανάλυση παλιότερων και νεότερων ταινιών κινουμένων σχεδίων», η οποία πραγματοποίησε ανάλυση σε 6 παιδικές ταινίες της Disney. Τα αποτελέσματα της έρευνας έδειξαν πως οι ρόλοι, τους οποίους υποδύονται γυναικείοι χαρακτήρες είναι συνδεδεμένοι είτε με γυναίκες φοβισμένες, είτε με γυναίκες που ενεργούν διπλωματικά, είτε με αυτές που επιδιώκοντας να πετύχουν έναν σκοπό λειτουργούν σε καθεστώς ανταλλαγών και έχουν απαιτήσεις από τους συζύγους τους μόνο όταν αναφέρονται στο νοικοκυριό ενώ για οποιαδήποτε άλλη περίπτωση φαίνεται πως δεν έχουν φωνή, βιώνοντας την υποτέλειά τους. Επίσης, φαίνεται πως διακατέχονται από ενσυναίσθηση και συμπονούν τους άλλους. Ειδικά όταν ο ρόλος είναι αυτός της μάνας, τότε η εικόνα που προβάλλεται είναι αυτή της κλασικής μητρικής φιγούρας. Σε γενικές γραμμές αποκαλύπτεται ο έντονα στερεοτυπικός τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζεται το φύλο σε πολλές εκφάνσεις, αν όχι σε όλες. Το αξιοπρόσεκτο στοιχείο είναι πως μετά την ανάλυση στις νεότερες παιδικές ταινίες αποκαλύφθηκε πως το κυρίαρχο πατριαρχικό μοντέλο δεν έχει επιδείξει

καμία οπισθοχώρηση αλλά αντίθετα παρατηρείται ενίσχυση του παραδοσιακού ηγεμονικού μοντέλου παρά το πέρασμα των χρόνων.

Κλείνοντας την βιβλιογραφική ανασκόπηση θα γίνει αναφορά και στη διπλωματική εργασία της Αριστοδήμου (2019) με θέμα «Κοινωνιογλωσσικές αναπαραστάσεις της έμφυλης ταυτότητας σε κείμενα μαζικής κουλτούρας για παιδιά: Συγκριτική μελέτη των κινηματογραφικών ταινιών «Η Πεντάμορφη και το Τέραρ» (1991) και «Η Πεντάμορφη και το Τέραρ» (2017). Μέσα από την ανάλυση αυτών των δύο παιδικών παραμυθιών, τα οποία μεταφέρθηκαν στο κοινό μέσω της κινηματογραφικής οθόνης, με μια διαφορά 26 χρόνων, διαπιστώθηκε πως τόσο η παλαιότερη ταινία όσο και η πιο σύγχρονη εκδοχή της αναπαράγουν αμφότερες ένα διχοτομικό έμφυλο πρότυπο, το οποίο χτίζει αρσενικούς και θηλυκούς χαρακτήρες και κατ' επέκταση και τις ταυτότητές τους με στερεοτυπικό τρόπο. Επίσης και στις δύο ταινίες διακωνίζεται η παραδοσιακή νόρμα της πατριαρχίας και παρά την προσπάθεια προοδευτισμού στη νεότερη ταινία, για να εξαλειφθούν τα παραδοσιακά έμφυλα στερεότυπα, τελικά αυτό που συμβαίνει είναι η επικαιροποίησή τους και η αναπαραγωγή του κυρίαρχου ηγεμονικού ανδρικού προτύπου (Μαρωνίτη & Στάμου, 2014).

4.2. Μεθοδολογία έρευνας

Ανάλυση λόγου

Σε αυτό το σημείο θα γίνει η παρουσίαση της μεθοδολογίας που επιλέχθηκε για τις ανάγκες της εργασίας. Αρχικά η μέθοδος που θα χρησιμοποιηθεί ανήκει στις ποιοτικές μεθόδους ανάλυσης, καθώς δε θα προβούμε σε κάποιο είδος ποσοτικής μέτρησης αλλά αντίθετα θα επικεντρωθούμε στην κατανόηση και στην ερμηνεία ενός κοινωνικού φαινομένου, όπως είναι η αναπαράσταση του φύλου. Με την επιλογή της ανάλυσης λόγου δεν έχουμε ως στόχο κάποια γενίκευση ως προς τα αποτελέσματα της έρευνάς μας, καθώς το να ασχολούμαστε με κοινωνικά φαινόμενα είναι μια πολύπλοκη διαδικασία με πολλά εμπόδια (Denzin, 1983).

Ως ποιοτική μέθοδος, η ανάλυση λόγου μελετά τη γλώσσα, υιοθετώντας μια ερμηνευτική στάση για το πως αυτή χρησιμοποιείται σε διάφορες κοινωνικές περιστάσεις. Η ομιλία κατασκευάζει την κοινωνική πραγματικότητα και μέσα από την ανάλυσή της αποκαλύπτονται τα κρυμμένα νοήματα. Σκοπός μας είναι να βρεθεί η σύνδεση μεταξύ του εσωτερικού φιλικού λόγου με τους εξωτερικούς παράγοντες κατασκευής του και η μεθοδολογία που κρίνεται ως η καταλληλότερη για μια τέτοιου είδους προσπάθεια είναι αυτή του Δοξιάδη (2008), ο οποίος συστηματοποίησε τη μέθοδο του Φουκώ (1972), όπως αυτή αναπτύχθηκε στο βιβλίο του «Η Αρχαιολογία της γνώσης».

Με την προτίμηση χρήσης αυτής της μεθόδου θα μελετηθεί ο ίδιος ο λόγος των ταινιών, που περιλαμβάνει τόσο τον διάλογο όσο και την εικόνα. Επίσης δεν πρέπει να ξεχνάμε, πως όταν αναφερόμαστε στον λόγο, αυτός αποτελεί ένα σύστημα δηλώσεων, που είναι επιφορτισμένες να βρουν τις κατάλληλες λέξεις, οι οποίες θα εκφράζουν τα νοήματα των σκέψεών μας, ακόμα και όταν έχουμε να κάνουμε με νοήματα που αφορούν σε κοινωνικούς θεσμούς (Kress, 1989). Είναι αυτός που θα μας κατευθύνει για το πως πρέπει να μιλάμε για ένα θέμα και θα μας δώσει τους κανόνες για το τι επιτρέπεται και τι απαγορεύεται σε κάθε επικοινωνιακή περίπτωση (Μετάφας, 2010).

Εν προκειμένω, θα πραγματοποιηθεί μια λεπτομερής ιχνηλάτηση του προς έρευνα αντικειμένου βάσει συγκεκριμένων αναλυτικών αξόνων και θα πραγματοποιηθεί μια μεθοδική περιγραφή των λόγων. Επί της ουσίας θα στοχεύσουμε όχι σε κάποιο κρυφό νόημα αλλά σε διαδικασίες που ακολουθούν συγκεκριμένους κανόνες (Κοσμά, 2007) καθώς ο λόγος τους ως πράξεις εκφερομένων, γεννιέται από και μέσα στην ίδια την κοινωνία, η οποία καθορίζει το ιδεολογικό και κοινωνικό πλαίσιο που αυτός ο λόγος θα παραχθεί. Με την επιλογή της μεθόδου, που απαντάται στην «Αρχαιολογία της γνώσης» του Φουκώ (1972), θα δούμε τελικά πώς αυτοί οι εκφερόμενοι λόγοι διαπλέκονται με τις εξουσιαστικές σχέσεις.

Όπως αναφέρει ο Δοξιάδης (2008) στο έργο του Φουκώ (1972) συναντώνται τέσσερις θεμελιώδεις λειτουργίες λόγου και μάλιστα εντοπίζονται σε κάθε είδος λόγου και εξαιτίας αυτών μπορούμε να ανακαλύψουμε τι είναι λόγος

και τι εν τέλει δεν ανήκει στην κατηγορία του. Ο λόγος της ταινίας που θα αναλύσουμε θα πρέπει να απαντάει σε αυτές τις λειτουργίες, που παρουσίασε ο Φουκώ και έδωσε τις κατευθυντήριες γραμμές σχετικά με την αναφορικότητα, την υποκειμενικότητα, τη γνώση και την ιδεολογία που διατρέχουν κάθε αφηγηματικό κείμενο.

Συγκεκριμένα, σύμφωνα με τη λειτουργία της αναφορικότητας, μιλάμε για τα αντικείμενα, δηλαδή αναφερόμαστε στα καθαρά αντικειμενικά στοιχεία που άπτονται της εξωτερικής σφαίρας και που ενώ ασκούν επιρροή στην κινηματογραφική μυθοπλασία δεν την αγκιστρώνουν με δεσμευτικό τρόπο. Για παράδειγμα στην ταινία «Στέλλα», όπως θα δούμε παρακάτω στην ανάλυση που θα πραγματοποιήσουμε, το γεγονός πως είναι γυρισμένη το 1955 και γνωρίζουμε το ιστορικό πλαίσιο της εποχής, αυτό δε λειτουργεί με δεσμεύσεις απέναντι μας αλλά αντίθετα βοηθάει στη δημιουργία μυθοπλαστικών χαρακτήρων που ζουν σε αυτή την εποχή αλλά δεν μπορούμε να γνωρίζουμε εκ των προτέρων το πως θα κινηθούν.

Ως προς την υποκειμενικότητα, θα ασχοληθούμε με τους τρόπους που εκφέρονται οι λόγοι από το υποκείμενο. Φυσικά, σε μία τέτοιου είδους διαδικασία θα υπάρξει διαπλοκή μεταξύ αντικειμενικότητας και υποκειμενικότητας. Από τη μία πλευρά, χρησιμοποιώντας πάλι την ταινία «Στέλλα» ως παράδειγμα, ο κινηματογραφιστής θα τηρήσει το ιστορικό πλαίσιο και θα σεβαστεί την αντικειμενικότητα που αυτό προσφέρει, από την άλλη όμως πλευρά δεν παύει να είναι και ο ίδιος υποκείμενο που γράφει και εμπλέκεται σε μια μυθοπλασία τοποθετημένη μέσα στον ιστορικό χρόνο. Μέσω αυτής της λειτουργίας το υποκείμενο θα μας δείξει πως διαπλέκεται με τις εσωτερικές και εξωτερικές συνθήκες του λόγου και του τρόπου που αυτός εκφέρεται.

Για τη λειτουργία της γνώσης, αυτό που έχει μεγάλη σημασία είναι το κομμάτι των εννοιών, καθώς εδώ δημιουργούνται, διαμορφώνονται και διαπλέκονται οι έννοιες μεταξύ τους. Είναι γνωστή η φουκωική θέση για τη γνώση, που είναι συνάρτηση των εννοιών με τα αναφερόμενά τους, οπότε και αντιλαμβανόμαστε πως γνώση και έννοιες ταυτίζονται. Στην τελευταία λειτουργία, που αφορά την ιδεολογία, ο λόγος παίρνει έναν καθαρά πολιτικό χαρακτήρα και φανερώνει τις κρυμμένες σχέσεις εξουσίας. Εδώ η ιδεολογία αποτελεί ουσιαστικό

στοιχείο κάθε λόγου και κυρίαρχο διακύβευμα εξουσίας, που γύρω της θα στηθεί ένα ανταγωνιστικό παρασκήνιο για το ποιος θα ασκεί εξουσία και ποιος θα αντιστέκεται. Το ποιος θα κερδίσει σε αυτή την αναμέτρηση και σε ποιο βαθμό θα διαμορφώσει και την ανάλογη ιδεολογία.

Κατόπιν της συνοπτικής παρουσίασης των λειτουργιών του λόγου κατά Φουκώ, θα παραθέσουμε την αντιστοιχισή τους με τις τέσσερις θεμελιώδεις ιδιότητες του λόγου που πρότεινε ο Δοξιάδης (2015), ο οποίος θεώρησε απαραίτητο να οργανώσει και να παρουσιάσει με έναν πιο συστηματικό τρόπο τη φουκωική θεωρία ανάλυσης λόγου, προτείνοντας τη δική του μέθοδο με τέσσερις άξονες ανάλυσης που είναι οι εξής: ο άξονας των αντικειμένων, ο άξονας των τρόπων εκφοράς, ο άξονας των εννοιών και ο άξονας των θεματικών. Φυσικά όπως γίνεται εύκολα κατανοητό υπάρχει απόλυτη αντιστοιχία μεταξύ των ιδιοτήτων κατά Δοξιάδη και των λειτουργιών κατά Φουκώ, τις οποίες ήδη παρουσιάσαμε (Δοξιάδης, 2008).

Ειδικότερα και σύμφωνα με την Κοσμά (2007), στον πρώτο άξονα των αντικειμένων θα γίνει αντικειμενική περιγραφή των στοιχείων της κινηματογραφικής αφήγησης συμπεριλαμβανομένων και των εξω-αφηγηματικών στοιχείων. Επί της ουσίας θα ασχοληθούμε με το ευρύτερο κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο της ταινίας και θα μελετήσουμε προσεκτικά ποιες είναι οι σχέσεις του λόγου με αυτά που βρίσκονται εκτός του (Δοξιάδης, 2008). Στο συγκεκριμένο άξονα συναντάμε όλα εκείνα τα δεδομένα που υπάρχουν αντικειμενικά και δεν είναι κάποια μυθεύματα φαντασίας που κατασκευάζονται για μυθοπλαστικούς λόγους. Αφορούν σε ανθρώπινες δράσεις που συμβαίνουν ανεξάρτητα του αφηγηματικού λόγου. Στην ουσία μέσα σε αυτόν τον άξονα θα βρούμε το ευρύτερο, πραγματικό πλαίσιο εντός του οποίου γεννιέται η μυθοπλασία (Κοσσυφολόγου, 2012). Για παράδειγμα στην ταινία «Στέλλα» η περιοχή όπου βρίσκεται το σπίτι της πρωταγωνίστριας, υπάρχει πραγματικά και δεν πρόκειται για κάποια μυθοπλαστική κατασκευή.

Στον δεύτερο άξονα θα έρθουμε αντιμέτωποι με τους εσωτερικούς και εξωτερικούς τρόπους εκφοράς του αφηγηματικού λόγου και θα ανακαλύψουμε ποια είναι η σχέση του με τον εαυτό του (Δοξιάδης, 2008) . Θα εξεταστούν τόσο οι

υλικές συνθήκες, όπου ο λόγος παίρνει υπόσταση από εξωτερικούς παράγοντες μέσα από τους οποίους αποκαλύπτονται διάφορα στοιχεία, όπως οι συντελεστές της ταινίας, η παραγωγή, και η εποχή όπου γυρίζεται η ταινία με τα αντίστοιχα διακυβεύματά της, όσο και οι εξωτερικές συνθήκες εκφοράς, που θα δώσουν την απάντηση του ποιος είναι ο αφηγητής και πώς αυτός διαπλέκεται με τα υπόλοιπα πρόσωπα της ταινίας (Κοσμά, 2008, Κοσσυφολόγου, 2012). Δηλαδή θα αποκωδικοποιηθεί ο τύπος της αφήγησης σύμφωνα πάντα με την τυπολογία του Todorov, όπως την κατέγραψε στη θεωρία του για την αφήγηση (Κοσμά, 2007).

Σε αυτό το σημείο θα χρειαστεί να δώσουμε αναλυτικότερα στοιχεία για την τυπολογία του Todorov (1977), η οποία προαναφέρθηκε και μας δίνει την απάντηση του ποιος είναι τελικά αυτός που μιλάει σε μία αφήγηση και ειδικά για την περίπτωση της συγκεκριμένης εργασίας, επειδή αφορά σε κινηματογραφικές ταινίες θα αντικαταστήσουμε το ρήμα “μιλάει” με το ρήμα “βλέπει” και το ερώτημά μας θα αλλάξει στο ποιος είναι αυτός που βλέπει (Genette, 1972). Όπως αναφέρει ο Genette (1972), κινούμενος στο πλαίσιο του Todorov, υπάρχουν τρεις κατηγορίες μέσω των οποίων θα προκύψει η εστίαση του αφηγητή, που περιέχει μέσα της από γνώσεις και πεποιθήσεις μέχρι συναισθηματισμούς και προσδοκίες. Στην πρώτη περίπτωση συναντάμε τον παντογνώστη αφηγητή, ο οποίος ξέρει το κάθε τι, ακόμα και αυτά που σκέφτονται οι άνθρωποι. Στην ουσία πρόκειται για έναν αφηγητή-θεό που γνωρίζει τις πιο μύχιες σκέψεις των χαρακτήρων της ιστορίας και όλες τις πτυχές των γεγονότων. Σε αυτή την κατηγορία η εστίαση ονομάζεται μηδενική για όλους τους παραπάνω λόγους.

Στη δεύτερη περίπτωση υπάρχει διάσταση μεταξύ του αφηγητή και των χαρακτήρων. Εδώ, ο αφηγητής δεν έχει γνώση ούτε για τις σκέψεις, ούτε για τα συναισθήματα που έχουν τα πρόσωπα της ιστορίας. Απλώς παρατηρεί και μεταφέρει τη μαρτυρία του για τα γεγονότα. Η εστίαση σε αυτόν τον τύπο αφήγησης είναι εξωτερική, οπότε μιλάμε για αντικειμενικότητα ως προς τη θέαση. Στην τρίτη περίπτωση παρακολουθούμε έναν αφηγητή, ο οποίος επιλέγει έναν χαρακτήρα και μεταμορφώνεται σε αυτόν τον χαρακτήρα. Μιλάει εκ μέρους του, μας δίνει τη δική του μόνο οπτική για τα γεγονότα, τις σκέψεις, τις δράσεις και τα συναισθήματα. Η υπόθεση της ιστορίας είναι ειπωμένη και ιδωμένη μέσα από τα

μάτια του. Η εστίαση είναι εσωτερική και είναι ένας υποκειμενικός τρόπος θέασης των γεγονότων.

Όπως, μας λέει ο Δοξιάδης (1993) στον πρώτο τύπο η ιστορία υποδαυλίζεται από τον λόγο, στον δεύτερο συμβαίνει το αντίστροφο και στον τρίτο παρατηρείται ισότητα μεταξύ των δύο, που αντικατοπτρίζεται στην ισότιμη σχέση μεταξύ του ανθρώπου που αφηγείται και του αφηγηματικού χαρακτήρα. Το ζήτημα που προκύπτει με αυτήν την κατηγοριοποίηση είναι το γεγονός πως έχει προκύψει από την ανάλυση του λογοτεχνικού λόγου ενώ εμάς μας ενδιαφέρει ο κινηματογραφικός. Με λίγα λόγια πρέπει να ανακαλύψουμε ποιος είναι ο αφηγητής του κινηματογραφικού λόγου, δηλαδή να βρούμε τον άνθρωπο που μιλάει στους θεατές και να εντοπίσουμε τις αντιστοιχίες μεταξύ των δύο λόγων, ως προς τις τρεις κατηγορίες που ήδη αναλύσαμε, αν υπάρχουν.

Οι χαρακτήρες στον κινηματογράφο υιοθετούν, όσο το δυνατόν πλησιέστερα, τη θέση του αφηγητή είτε μέσω των συχνών κοντινών πλάνων στο πρόσωπό τους είτε μέσω της διαρκούς παρουσίας της εικόνας τους στην οθόνη, χωρίς όμως να μπορούν να κυριαρχούν εξ ολοκλήρου στον λόγο (Δοξιάδης, 1993). Κυρίαρχη μεταβλητή, για να μπορέσουμε να ορίσουμε ακριβέστερα το κινηματογραφικό αφηγηματικό υποκείμενο, αποτελεί η ταύτιση του βλέμματος του θεατή με αυτό της κάμερας, το οποίο είναι καθοριστικής σημασίας. Το βλέμμα ως άλλος διαμεσολαβητής τοποθετείται μεταξύ του θεατή και του κινηματογραφικού λόγου και τόσο σε συμβολικό επίπεδο όσο και χωροταξικά βρίσκεται στο σύνορο της αφηγηματικής αναπαράστασης και αναλόγως του τύπου αφήγησης που θα επιλεγεί, θα δημιουργηθεί και η ανάλογη αναπαράσταση (Κοσσυφολόγου, 2012).

Αν αναλογιστούμε βέβαια πως στην κινηματογραφική αφήγηση εμπλέκονται πολλά δεδομένα, από το σενάριο και τη σκηνοθεσία μέχρι το μοντάζ και τους ηθοποιούς και εκ των πραγμάτων το βλέμμα της κάμερας θα διαμεσολαβείται από αυτό το πλήθος στοιχείων, τότε ίσως δεν είναι απαραίτητο να αναζητήσουμε αυτόν που μας μιλάει αλλά αντίθετα μπορούμε να εντοπίσουμε τις διάφορες αναγνώσεις της αφήγησης, οι οποίες μας προτείνονται κατά την ιδεολογική αποτύπωση της ταινίας. Το βλέμμα της κάμερας δεν είναι ουδέτερο καθώς είναι αυτό που θα λειτουργήσει ως όριο μεταξύ του θεατή και της εικόνας.

Αυτό θα μας κατευθύνει για το τι θα δούμε και πως θα το δούμε, δηλαδή θα εμπλακεί ενεργά στην κατασκευή της αφήγησης αναπαριστώντας το χώρο με μια συγκεκριμένη ματιά (Κοσμά, 2007).

Μεγάλη σημασία στον φιλικό λόγο λοιπόν κατέχει ο χώρος σε αντίθεση με τον λογοτεχνικό λόγο, όπου κυρίαρχο στοιχείο του είναι ο χρόνος μέσα από τον οποίο ξεδιπλώνεται η πλοκή ενός μυθιστορηματικού κειμένου. Κατά αντιπαράθεση λοιπόν ο κινηματογραφικός χρόνος είναι συμπυκνωμένος, αφαιρετικός, συνεχής και λειτουργεί με ελλείμματα, ενώ παράλληλα η φιλική αφήγηση παραπέμπει περισσότερο σε μια χωρική εμπειρία, η οποία εκμαιεύει τους κώδικές της από τη ζώσα πραγματικότητα (Κοσμά, 2007). Η απάντηση του ερωτήματος που αφορά στην αναζήτηση υποκειμένου που εκφέρει λόγο πρέπει να δοθεί σε συνάρτηση με τη διάσταση του χώρου. Σύμφωνα με την τυπολογία του Todorov και συγκεκριμένα στο προαναφερθέν ερώτημα του ποιος είναι αυτός που μιλάει, την απάντηση θα την βρούμε στην ίδια την κάμερα και ειδικότερα στο “μάτι” της, το οποίο μας παραπέμπει σε έναν προσδιορισμό χώρου. Αναλόγως την τοποθέτηση της κάμερας έχουμε και τις ανάλογες ταυτίσεις βλεμμάτων (Κοσουφολόγου, 2012).

Ειδικότερα, για να μπορέσουμε να προσδιορίσουμε τον τρόπο που το υποκείμενο της κινηματογραφικής αφήγησης αφηγείται, δηλαδή να προσδιορίσουμε την αφήγηση που προέρχεται από το βλέμμα της κάμερας, θα χρειαστούμε τη βοήθεια συγκεκριμένων τεχνικών όπως αυτές του καδραρίσματος, του μοντάζ, των γωνιών λήψης, των μεγεθών στα πλάνα. Κατά το καδράρισμα θα πραγματοποιηθεί η σύνθεση και η οργάνωση της κινηματογραφικής δημιουργίας. Τα πλάνα αφηγούνται, διηγούνται και εξιστορούν και μερικά από αυτά έχουν συμβολική ισχύ όπως τα πολύ κοντινά (gros plan) και τα πολύ γενικά. Μέσω της επιλογής του γκρο πλαν για παράδειγμα δεν αντιμετωπίζουμε τη ζωή ως απλοί θεατές αλλά μπαίνουμε μέσα της. Εστιάζοντας σε ένα πρόσωπο στην ουσία κεντράρουμε στα ίδια του τα συναισθήματα και βλέπουμε πως αντιδράει σε αυτά. Ακόμα και οι πολύ κοντινές λήψεις σε άψυχα αντικείμενα διαποτίζονται από ζωή καθώς παίρνουν από την ενέργεια των ηρώων, στους οποίους απευθύνονται. Μέσω των τεχνικών λοιπόν αποκαλύπτεται η ιδεολογική τοποθέτηση του φιλικού λόγου

και αποκρυσταλλώνεται το ψυχολογικό προφίλ των πρωταγωνιστών του έργου (Καπόλα & Παπακωνσταντίνου, 2008).

Ειδικά για τη προσέγγιση της ψυχολογικής κατάστασης των ηρώων και κάνοντας χρήση για παράδειγμα του υποκειμενικού πλάνου ώστε ο θεατής να γίνεται ο ίδιος το μάτι του ήρωα, τοποθετώντας την κάμερα περίπου στο ίδιο οπτικό ύψος με εκείνο του ήρωα ή αντλώντας από τη χρήση του γκρο πλαν, όπως ήδη αναφέραμε, παρατηρούμε πως μέσω της χρήσης αυτών των πολύ κοντινών πλάνων στόχος είναι να κατανοήσει ο θεατής τις σκέψεις και τα συναισθήματα των χαρακτήρων ώστε να ξυπνήσουν τα δικά του συναισθήματα για τους ήρωες, κυρίως αυτά με θετικό πρόσημο. Όταν αντίθετα παρατηρούμε την κάμερα να παίρνει μακρινά πλάνα στόχος είναι να απομακρυνθούμε συναισθηματικά από τον ήρωα και να τον κρίνουμε αντικειμενικά (Κοσμά, 2007). Το σίγουρο είναι πως χρησιμοποιώντας τη λογική των πλάνων, του μοντάζ, επιλεγμένων γωνιών λήψης κ.α. εντοπίζουμε τις ανάλογες ομοιότητες με την τυπολογία του Todoron και η θέση της αφήγησης επισημαίνεται κάθε φορά από την προσλαμβάνουσα θέση του θεατή για την κάθε σκηνή χωριστά (Κοσσυφολόγου, 2012).

Σύμφωνα με τον Metz (2007) η θέση του θεατή κατέχει ξεχωριστή σημασία στην κινηματογραφική αφήγηση. Έντονα επηρεασμένος από τη λακανική ψυχαναλυτική θεωρία του καθρέφτη, προχωράει ένα βήμα παρακάτω πραγματοποιώντας την αντίστοιχη μεταφορά της στο κινηματογραφικό είδος. Ο κινηματογράφος όντας *η τέχνη του φαντασιακού* (Metz, 2007), διενεργεί ταυτίσεις δύο επιπέδων. Αρχικά υπάρχει η κάμερα, η οποία έχει δει τα πάντα προτού τα δει κάποιος άλλος. Ο θεατής αφού έχει ταυτιστεί σε πρώτη φάση με το δικό του βλέμμα, στη συνέχεια ταυτίζεται με τη μηχανή που προβάλλει το έργο, η οποία βρίσκεται πίσω του και γίνεται αυτή το νέο μεγάλο μάτι που του ανήκει. Ο θεατής καθισμένος στη θέση του χωρίς να κουνιέται και χωρίς να καταβάλλει κάποια προσπάθεια για να παρακολουθήσει κάτι συγκεκριμένο στην οθόνη, καθώς ήδη το έχει κάνει η κάμερα σε προγενέστερο χρόνο για τον ίδιο, δημιουργεί όλες τις συνθήκες φιλικής ταύτισης του πρώτου επιπέδου του καθρέφτη, όπου θεατής και μεγάλο βλέμμα συναντώνται, ταυτίζονται και μεταμορφώνουν τον θεατή σε έναν

μεγάλο παντεπόπτη (Μαλαματή, 2020). Εν συνεχεία, σε ένα δεύτερο επίπεδο θα υπάρξει ταύτιση του θεατή με τον ηθοποιό που υποδύεται κάποιον ρόλο.

Στην αναζήτηση λοιπόν του υποκειμένου εκφοράς κινηματογραφικού λόγου, για να απαντήσουμε και στο ποιος μιλάει κατά Τοδογον, βασική παράμετρος είναι να εντοπίσουμε τη θέση του υποκειμένου εκφοράς, γεγονός που θα αποκαλύψει έμμεσες ενδείξεις που καταδεικνύουν χώρο. Είτε μιλάμε για τον παντεποπτικό χαρακτήρα του αφηγητή, όπως το αναλύσαμε παραπάνω, είτε μιλάμε για μια αφήγηση που προέρχεται απευθείας από έναν συγκεκριμένο χαρακτήρα χωρίς τη διαμεσολάβηση της κάμερας και θυμίζει λογοτεχνία, το ζητούμενο είναι να καταφέρουμε την αποκρυπτογράφηση συγκεκριμένων τεχνικών κινηματογράφησης, λήψεων και πλάνων. Τεχνικές, όπως για παράδειγμα το voice over, κατά το οποίο οι θεατές ακούν μια ανεξάρτητη φωνή που παίρνει τη θέση της κάμερας, χωρίς να είναι μέρος του πλάνου ή να αποτελεί κομμάτι του χώρου της αφήγησης (Κοσμά, 2007) ή τα πολύ κοντινά υποκειμενικά πλάνα είναι ενδεικτικές του πως μπορεί να προβληθεί η θέση του ατόμου που εκφέρει λόγο, καθώς είναι ένα σύνολο επιλογών που αφορά ακόμα και το που μπορεί να είναι τοποθετημένοι οι ήρωες μέσα στο κάδρο ή και τον αριθμό των πλάνων στα οποία βρίσκονται μέσα (Κοσυφολόγου, 2012).

Στον τρίτο άξονα των εννοιών θα μας απασχολήσει η κυρίαρχη έννοια της αφήγησης δηλαδή θα διαπιστώσουμε πως αποτυπώνεται μία θεμελιώδης έννοια μέσα στον φιλικό λόγο, αναπαράγοντας μια συγκεκριμένη άποψη για την κοινωνική πραγματικότητα (Κοσμά, 2007) και θα εντοπίσουμε τη σχέση του λόγου με άλλους λόγους (Δοξιάδης, 2008). Καθώς η ταινία αναπαριστά την πραγματικότητα, ξεδιπλώνονται συγκεκριμένες απεικονίσεις που έχουμε για τον κόσμο, αποκαλύπτοντας πως ο τρόπος που βλέπουμε τα πράγματα γύρω μας, περνάει μέσα από ορισμένες εννοιολογήσεις, οι οποίες φυσικά αποτυπώνονται στα φιλικά κείμενα. Επί της ουσίας, θα διαπιστώσουμε πως γύρω από τις έννοιες περιπλέκονται οι διάφοροι λόγοι και πως αυτοί τελικά παρεισφρέουν μέσα στον κινηματογραφικό λόγο, αναπαράγοντας συγκεκριμένες αντιλήψεις για τον κόσμο. Για παράδειγμα στη δική μας εργασία η έννοια που θα μας απασχολήσει είναι αυτή του φύλου και θα ανακαλύψουμε πώς μέσα σε αυτήν ενσωματώνονται και άλλα

ζητήματα όπως αυτά των έμφυλων ταυτοτήτων, των στερεοτύπων και των εξουσιαστικών σχέσεων. Το φύλο θα αντιπροσωπεύει την κεντρική έννοια που γύρω της θα συγκεντρώνονται οι υπόλοιποι λόγοι. Μάλιστα, θα ασχοληθούμε με την έννοια του φύλου όπως αυτή διαμεσολαβείται από την αρσενική ετεροσεξουαλική ματιά (Κοσουφολόγου, 2012) και συμπαρασύρει στο πέρασμά της διαπλεκόμενες έννοιες όπως της οικογένειας, του γάμου και πολλών άλλων κοινωνικών οικοδομημάτων αν όχι όλων.

Μέσα λοιπόν σε αυτόν τον άξονα, που τοποθετείται μεταξύ αφηγήσεων και εξωαφηγήσεων, θα εντοπίσουμε τις κυρίαρχες πεποιθήσεις που χτίζονται γύρω από έναν ανδροκεντρικό κόσμο και περιχαράκωνουν τους ανθρώπους σε δύο μονοδιάστατες κατηγορίες, αυτές του άντρα και της γυναίκας. Ο δυισμός αυτός ενσωματώνει μέσα του αντιλήψεις για μια φυσική ετεροσεξουαλικότητα στα πρότυπα του ανδρικού ηγεμονισμού, όπου οι σφαίρες αυτής της ηγεμονίας είναι μόνο δύο, η μία τοποθετεί τις γυναίκες στον ιδιωτικό χώρο και η άλλη τους άντρες στον δημόσιο, όπου η πρώτη ορίζεται μόνο ως συνάρτηση της δεύτερης ενώ δε συμβαίνει και το αντίστροφο. Οποιαδήποτε διαφορετική εκδοχή, πέραν των δύο αυτών εννοιολογήσεων, όπου αμφότερες συγκλίνουν στην ανδρική παντοδυναμία, περιθωριοποιούν τους ανθρώπους και τους εγκλωβίζουν εντός του συγκεκριμένου διπόλου. Μόνο μέσα από την αντίσταση σε αυτό το κυρίαρχο πατριαρχικό πρότυπο είναι δυνατόν να αλλάξουν τέτοιου τύπου εξουσιαστικές σχέσεις και να δημιουργηθούν οι προϋποθέσεις για την αλλαγή αυτού του ανδρικού και ετεροσεξουαλικού ηγεμονικού παραδείγματος (Κοσμά, 2007).

Τέλος, στον τέταρτο άξονα ανάλυσης, τον άξονα των θεματικών θα διαπιστώσουμε ποια είναι η κρυμμένη ιδεολογία της ταινίας όταν αυτή έρχεται αντιμέτωπη με διάφορα θέματα και θα διαπιστώσουμε τις σχέσεις του λόγου με την εξουσία (Δοξιάδης, 2008), που κατά τον Φουκώ αυτή η εξουσία διαμορφώνει και διαμορφώνεται από τον λόγο. Εδώ, θα δούμε πώς οι ταινίες διαχειρίζονται τις κυρίαρχες αντιλήψεις για ζητήματα που πραγματεύονται και πώς τις επιβάλλουν μέσα από τον λόγο σαν να ήταν αληθινές και με αυτό τον τρόπο γίνονται συνεργοί στην κατασκευή της πραγματικότητας αναπαράγοντας νοοτροπίες και πεποιθήσεις που σε πολλές περιπτώσεις είναι υπό διαπραγμάτευση (Κοσμά, 2007). Σε αυτό τον

άξονα θα γίνει ξεκάθαρο πού εντάσσεται ιδεολογικά ο κινηματογραφικός λόγος σχετικά με τα θέματα που πραγματεύεται. Στην ουσία, εδώ προσδίδεται με καταχρηστικό τρόπο μορφή αλήθειας στις κυρίαρχες πεποιθήσεις και στις κινηματογραφικές ταινίες αποδίδεται ένας διττός χαρακτήρας, αυτός του παραγωγού και του αναπαραγωγού των κοινωνικών απεικονίσεων.

Δηλαδή, μέσα στις ταινίες θα φαίνεται ξεκάθαρα η επικρατούσα κοινωνικοπολιτισμική πραγματικότητα, η οποία αναπαράγεται την ίδια στιγμή που παράγεται, μέσα σε ένα δεδομένο ιστορικό πλαίσιο. Από αυτή τη συναλλαγή, θα προκύψουν και οι αντιδράσεις εναντίον του κυρίαρχου ανδροκεντρικού παραδείγματος και θα αποκαλυφθούν πολλαπλές επιλογές και ενδεχόμενα ηγεμονικών λόγων από τη διαμάχη μεταξύ του κυρίαρχου λόγου και των άλλων λόγων, που ψάχνουν διέξοδο για να προσφέρουν τη δική τους πρόταση κυριαρχίας (Κοσμά, 2007) και οι οποίες μπορεί να επιφέρουν ρήγματα στο κοινωνικό κατεστημένο (Κοσσυφολόγου 2012). Θα παρακολουθήσουμε την κατασκευή του ετεροφυλοφιλικού δυτικού ηγεμονικού προτύπου στη βάση του οποίου αναπαράγονται οι κυρίαρχες αντιλήψεις για τις έμφυλες ταυτότητες και τις σχέσεις εξουσίας που τις διέπουν και το φύλο θα έρθει αντιμέτωπο με την πατριαρχία, τον συντηρητισμό και τις κυρίαρχες απόψεις για την οικογένεια, τον γάμο, τις προγαμιαίες σχέσεις, τη ζήλια.

Β' ΜΕΡΟΣ: ΑΞΟΝΕΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ

Κεφάλαιο 1

Η ταινία: Στέλλα

Περίληψη ταινίας: Η Στέλλα είναι μία τραγουδίστρια στο μουσικό κέντρο «Ο Παράδεισος», το οποίο ανήκει στη Μαρία. Είναι μια γυναίκα που ζει έντονα την κάθε της μέρα, με τα πάθη της και τους έρωτές της. Διατηρεί ερωτικό δεσμό με τον Αλέκο, ο οποίος προέρχεται από μία πλούσια και αριστοκρατική οικογένεια, που αντιδρά στη σχέση του με τη Στέλλα και παρόλες τις παρακλήσεις του για γάμο, η Στέλλα αρνείται κατηγορηματικά. Στη ζωή της μια μέρα εισβάλλει ο Μίλτος, ένας λαϊκός άνδρας που παίζει επαγγελματικά ποδόσφαιρο στον Ολυμπιακό και η Στέλλα αφού πρώτα διακόπτει τη σχέση της με τον Αλέκο, συνάπτει δεσμό με τον Μίλτο, ο οποίος την μαγνητίζει από την πρώτη στιγμή της γνωριμίας τους. Πολύ γρήγορα και μετά το θάνατο του Αλέκου σε ένα τροχαίο δυστύχημα, ο Μίλτος την πιέζει έντονα να παντρευτούν και η Στέλλα δέχεται μη μπορώντας να δεχτεί την εναλλακτική λύση ενός χωρισμού. Την ημέρα του γάμου όμως δεν εμφανίζεται στην εκκλησία και όλο το βράδυ διασκεδάζει στη νυχτερινή Αθήνα με ένα νεαρό που γνωρίζει από το μουσικό κέντρο όπου τραγουδάει. Τα ξημερώματα έξω από τον «Παράδεισο» γράφεται το κύκνειο άσμα της ερωτικής σχέσης μεταξύ της Στέλλας και του Μίλτου με τη δολοφονία της Στέλλας από τον Μίλτο.

1.1: Άξονας των αντικειμένων

Στον άξονα αυτόν όπως ήδη έχουμε αναφέρει θα ασχοληθούμε με τα στοιχεία που υπάρχουν αντικειμενικά μέσα στην ταινία ανεξάρτητα από την αφηγηματική προοπτική της. Θα εντοπίσουμε λοιπόν, το κοινωνικό-πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο γεννήθηκε η ταινία και το γενικότερο πλαίσιο της εποχής που ενώ δε δεσμεύει αφηγηματικά την υπόθεση παρόλα αυτά έχει καθοριστική σημασία στην ανάλυση της. Συγκεκριμένα θα αναζητήσουμε τα αντικειμενικά αναφερόμενα σε σχέση με τον άξονα του χώρου, που διαιρείται στον φυσικό χώρο από τη μία και στον πολιτισμικό-κοινωνικό από την άλλη και τον άξονα του χρόνου, που μας παραπέμπει τόσο στον αφηγηματικό χρόνο της ταινίας όσο και στη διάρκεια ξεδίπλωσης της αφήγησης.

1.1.1. Ο φυσικός χώρος:

Η ταινία εκτυλίσσεται σε εσωτερικούς και εξωτερικούς χώρους μεταξύ των οποίων κυριαρχούν το λαϊκό κέντρο, το σπίτι της Στέλλας και το σπίτι του Αλέκου. Συγκεκριμένα, ξεκινώντας από τη μουσική ταβέρνα, παρατηρούμε πως αυτή βρίσκεται σε μια φτωχογειτονιά της Αθήνας, που για να φτάσει κανείς εκεί περπατάει σε χωματόδρομους και συναντάει παρέες ανθρώπων που παίζουν μουσική έξω από τα σπίτια τους. Το μαγαζί ακολουθεί τα πρότυπα των καλοκαιρινών μαγαζιών της δεκαετίας του '50 (Παλόγλου, 2016). Εξάλλου όλα τα γυρίσματα πραγματοποιήθηκαν στην ταβέρνα του Μιχαλάκου που βρισκόταν επί των οδών Δεληγιάννη και Οικονόμου γωνιά¹. Τα κέντρα αυτά είναι μεγαλύτερα σε έκταση από τα χειμερινά, με μια μεγάλη αυλή αρκετών τετραγωνικών. Γύρω από το μαγαζί υπάρχει ένα χαμηλό περιτοίχιο, περίπου στο ένα μέτρο και πάνω του είναι τοποθετημένο ένα συρματοπλεγμα στηριγμένο συνήθως σε κολώνες και όλη η

^{1,2,3...20}: <https://retromaniax.gr/threads/%CE%A0%CE%BF%CF%8D-%CE%B3%CF%85%CF%81%CE%AF%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BA%CE%B1%CE%BD-%CE%BF%CE%B9-%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%82-%CF%84%CE%B1%CE%B9%CE%BD%CE%AF%CE%B5%CF%82-1%CE%BF-%CE%9C%CE%AD%CF%81%CE%BF%CF%82.18321/page-67>, ανακτήθηκε στις 11/02/2023.

κατασκευή είναι περιτυλιγμένη με αναρριχώμενα φυτά. Στην ταινία υπάρχουν τα ίδια χαρακτηριστικά, μόνο που το περιτοιχίο είναι ψηλότερο και οι κολώνες στηρίζουν έναν ξύλινο φράκτη. Το πάτωμα είναι στρωμένο με ασπρόμαυρα μεγάλα πλακάκια, στοιχείο που βλέπουμε και σε άλλες ταβέρνες της εποχής, όπως και την πίστα στη μέση της αυλής πάνω από την οποία είναι κρεμασμένα χρωματιστά μεγάλα φωτάκια. Παρατηρούμε επίσης το υπερυψωμένο πάλκο όπου είναι τοποθετημένη η ορχήστρα και περιμετρικά του μαγαζιού είναι τοποθετημένα μεγάλα ξύλινα βαρέλια που περιέχουν κάποιο κρασί, κάποια ρετσίνα ή μπύρα. Τα τραπέζια είναι ξύλινα τετράγωνα με ψάθινες καρέκλες και χαρακτηριστικά καρό τραπεζομάντηλα πάνω τους. Υπάρχει κουζίνα στο πίσω μέρος την οποία προσέχουμε κυρίως από την καπνίλα που βγαίνει από τα παράθυρά της. Δεν ξεχνάμε πως εκείνη την περίοδο τα μαγαζιά αυτά λειτουργούν με φαγητό ακολουθώντας το μοτίβο της οικογενειακής ταβέρνας μετά μουσικής, όπου οι άνθρωποι εκεί συχνάζουν οικογενειακά (Περπινιάδης, 2000), για να ακούσουν μουσική, να πιουν κρασί και να φάνε τον μεζέ τους, χωρίς να σπάνε πιάτα όπως συμβαίνει σε κατοπινές δεκαετίες που αλλάζει όλη η λογική των νυχτερινών κέντρων διασκέδασης. Στην ουσία εδώ μιλάμε για καθαρά αστικά λαϊκά μαγαζιά μεροκαματιάρηδων και γενικά των φτωχότερων κοινωνικών τάξεων.

Μία δεύτερη πηγή πλάνων που αποκαλύπτουν χώρο είναι το σπίτι της Στέλλας, το οποίο αφορά μια λαϊκή κατοικία, σε μια φτωχική γειτονιά του Πειραιά. Εδώ να αναφέρουμε πως η τοποθεσία του Πειραιά είναι καθαρά μια σεναριακή επιλογή. Το σπίτι όπως και οι περισσότερες τοποθεσίες που χρησιμοποιούνται στην ταινία ως χώροι που διαδραματίζεται η αφήγηση βρίσκονται στην περιοχή της Αθήνας όπως θα αναφέρουμε αναλυτικότερα παρακάτω. Το σπίτι λοιπόν της Στέλλας βρίσκεται στην Αρχαία Αγορά μέσα στον αρχαιολογικό της χώρο στην παλιά συνοικία της Βλασαρούς ή Βρυσάκι², η οποία σήμερα δεν υπάρχει λόγω κατεδάφισης που ξεκίνησε το '30 και ολοκληρώθηκε το '70 και περιλάμβανε τη νότια μεριά των κτιρίων της Ανδριανού και το τετράγωνο Ποικίλης-Διόσκουρων-Πολυγνώτου, όπου τοποθετείται πιθανότατα και το σπίτι. Είναι μια διώροφη κατοικία, όπου η Στέλλα μένει στο δεύτερο όροφο, με μια κοινόχρηστη αυλή και η πρόσοψη του κτιρίου βλέπει σε έναν κεντρικό δρόμο. Αυτός ο τύπος κατοικιών

κυριαρχεί στα λαϊκά στρώματα σε αντίθεση με τα σπίτια των ευκατάστατων ανώτερων στρωμάτων που βρίσκονται σε περιφερειακές περιοχές της Αθήνας, όπως θα διαπιστώσουμε άλλωστε παρακάτω όταν θα αναφερθούμε στο σπίτι του πλούσιου Αλέκου. Η εξωτερική μορφή των κτιρίων θυμίζει τις παλιές αθηναϊκές κατοικίες, τα γνήσια δείγματα της αρχιτεκτονικής παράδοσης των Νεοελλήνων (Κωνσταντινίδης, 1948). Στο εσωτερικό του σπιτιού της Στέλλας παρατηρούμε ένα μεγάλο στρόγγυλο τραπέζι με τις ξύλινες καρέκλες του, ένα ξύλινο σκαλιστό κρεβάτι στην άλλη άκρη του χώρου με το αντίστοιχο ξύλινο κομοδίνο, ένα ξύλινο παραβάν και μία κουρτίνα φλοράλ που λειτουργεί σα διαχωριστικό μεταξύ του κυρίως δωματίου και της κουζίνας. Παρατηρούμε λοιπόν πως ο κυρίως χώρος λειτουργεί με δύο προοπτικές. Την ημέρα μπορούν οι άνθρωποι να καθίσουν στην τραπεζαρία και το βράδυ ο ίδιος χώρος μετατρέπεται σε υπνοδωμάτιο, παραπέμποντας στον παραδοσιακό τύπο κατοικίας που συναντάμε σε αγροτικές περιοχές (Βλάχος, 1979). Μιλάμε λοιπόν για έναν λιτό χώρο, με ελάχιστα έπιπλα που βρίσκονται εκεί για να καλύψουν την αναγκαιότητα και όχι τον καταναλωτισμό.

Το σπίτι του Αλέκου είναι χαρακτηριστικό δείγμα των κατοικιών της ανώτερης κοινωνικής τάξης. Βρίσκεται σε περιφερειακή γειτονιά της Αθήνας, στα Πατήσια, στις γνωστές *κηπουπόλεις*, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Λεοντίδου (1989:132). Οι ανώτερες κοινωνικές αστικές και μεγαλοαστικές τάξεις αρχίζουν ήδη από τον Μεσοπόλεμο να μετακινούνται στα αθηναϊκά προάστια αποζητώντας τον χωροταξικό διαχωρισμό τους από τις άλλες κοινωνικές τάξεις, χρωματίζοντας ταξικά αυτές τις επιλογές. Επί της ουσίας βιώνουν μια άτυπη γκετοποίηση καθώς μέσα στους συγκεκριμένους τύπους κατοικίας υπάρχει μια συγκεκριμένη κοσμοαντίληψη, που κρύβει ανισότητα και αποκλεισμό. Ζουν μέσα σε επαύλεις όπως του Αλέκου στην ταινία, οι οποίες διαθέτουν μεγάλους κήπους με ψηλούς μαντρότοιχους για τη μέγιστη απομόνωση από τους άλλους. Οι ανέσεις φυσικά είναι άμεσα συνυφασμένες με την πολυτέλεια που τους εξασφαλίζει η οικονομική τους επιφάνεια. Από τις υφασμάτινες καρέκλες του κήπου μέχρι το σύγχρονο ραδιόφωνο και το πούρο, όλα αποπνέουν μια άνεση στην καθημερινότητα των εύπορων που προκύπτει από τον πλούτο και την κοινωνική τους δύναμη.

Για το εσωτερικό της κατοικίας του Αλέκου έχουμε μόνο ένα μικρό δείγμα, καθώς η ταινία προβάλλει μόνο ένα δωμάτιο, που είναι ο χώρος όπου κοιμάται ο ήρωας. Στην ουσία η κάμερα προβάλλει μόνο ένα αρκετά μεγάλο και άνετο μονό κρεβάτι με ένα ξύλινο σκαλιστό κεφαλάρι και ένα κομοδίνο ανάλογης ποιότητας, πάνω στο οποίο βρίσκεται ένα μοντέρνο ραδιόφωνο. Το παράθυρο του δωματίου βλέπει σε έναν κεντρικό πολυσύχναστο δρόμο. Γενικά αντιλαμβανόμαστε από τον προσωπικό χώρο του Αλέκου πως τα σπίτια των πλουσίων διαθέτουν ξεχωριστά δωμάτια, εξυπηρετώντας τις διαφορετικές ανάγκες που προκύπτουν στην καθημερινότητα μέσα στους ανάλογους χώρους. Εδώ να αναφέρουμε πως το σπίτι (για τον εσωτερικό χώρο) τοποθετείται βάσει σεναρίου στα Πατήσια όμως στην πραγματικότητα βρίσκεται στον Πειραιά και συγκεκριμένα επί της Βασιλέως Γεωργίου Β', ανάμεσα Υψηλάντη και Οδυσσέα Ανδρούτσου³, με τις ανάλογες επιφυλάξεις φυσικά.

Πέρα από τους τρεις στατικούς χώρους που αφορούν στο νυχτερινό κέντρο και στα δύο σπίτια η πλοκή εκτυλίσσεται και σε εξωτερικούς, μέσα από τους οποίους αποκαλύπτεται η εικόνα της Αθήνας τη δεκαετία του '50. Συγκεκριμένα προκύπτει μια μεγάλη περιήγηση των θεατών στο κέντρο της πρωτεύουσας κατά τη διάρκεια της σκηνής όπου ο Αλέκος της αγοράζει ένα πιάνο. Το πιάνο ξεκινάει από την πλατεία Αβυσσηνίας⁴, όπου βρίσκεται το μαγαζί με το μουσικό όργανο. Είναι μια φτωχική γειτονιά με διάφορα παλιατζίδικα και μαγαζιά με έπιπλα. Το πιάνο φορτώνεται στην καρότσα ενός μικρού φορτηγού και ξεκινάει μια περιήγηση των θεατών στην Αθήνα εκείνης της περιόδου ακολουθώντας τη Στέλλα, η οποία ψάχνει έναν φίλο της πιανίστα για να συνεργαστούν στο κέντρο που δουλεύει. Διασχίζοντας την οδό Ηφαίστου⁵ με κατεύθυνση το Μοναστηράκι⁶, περνάει την οδό Αποστόλου Παύλου⁷, που βρίσκεται σχεδόν μπροστά από τον Ναό του Ηφαίστου⁸ και φτάνει σε πρώτη φάση στο σπίτι του μουσικού, όπου εν τέλει δεν τον βρίσκει εκεί. Το σπίτι είναι επί της οδού Θεωρίας, που σήμερα στεγάζει το Μουσείο Κανελλοπούλου⁹. Στη συνέχεια, το σκηνικό μεταφέρεται σε έναν γάμο, στον οποίο παίζει πιάνο ο μουσικός και το γλέντι πραγματοποιείται στην Καστέλα σε εξωτερικό χώρο κοντά στο λιμάνι, συγκεκριμένα επί των οδών Μίνως και Ακτής Κουμουνδούρου¹⁰.

Ο ποδοσφαιρικός αγώνας που παραβρίσκεται η Στέλλα με τον Αλέκο για να δουν τον Ολυμπιακό, λαμβάνει χώρα στη Λεωφόρο. Ο πραγματικός ποδοσφαιρικός αγώνας όμως ήταν μεταξύ της Εθνικής Ελλάδος και Β' Εθνικής Ιταλίας για τις ανάγκες του Μεσογειακού Κύπελλου (Μπαριτάκης, 2021). Η τοποθεσία της εκδρομής που πηγαίνουν οι ήρωες της ταινίας βρίσκεται στο Καβούρι¹¹, η οποία είναι μια καταπράσινη περιοχή δίπλα στη θάλασσα. Η εκκλησία, στην οποία ο Μίλτος περιμένει τη Στέλλα μαζί με τους φίλους και τους συγγενείς του για να γίνει ο γάμος, είναι ο Ιερός Ναός Παμμεγίστων Ταξιαρχών¹² (Ταξιαρχών και Δεξίππου). Επιπλέον, υπάρχουν και οι χώροι που εξυπηρετούν την πλοκή καθώς λειτουργούν σαν τον καμβά πάνω στον οποίο βλέπουμε να κινούνται οι ήρωες. Κατά τη διάρκεια που βλέπουμε τον Αλέκο να περπατάει για να πάει στο σπίτι της Στέλλας κατεβαίνει τα σκαλάκια της Πλουτάρχου και Δεινοκράτους¹³ και περνάει μπροστά από την πύλη της Αρχηγέτιδος Αθηνάς¹⁴ ενώ η Στέλλα στη διάρκεια των δικών της περιπλανήσεων, την ημέρα που ακυρώνει τον γάμο, περνάει από την Ευαγγελίστρια¹⁵ πηγαίνοντας προς τη Μητροπόλεως¹⁶ και στη συνέχεια τη βλέπουμε στη Βουκουρεστίου¹⁷ προς την Πανεπιστημίου¹⁸, όπου διακρίνουμε και το Θέατρο Αθηνών¹⁹. Επίσης μας δίνεται μία άποψη του Α' Νεκροταφείου Αθηνών όπου κηδεύεται ο Αλέκος. Κλείνοντας, η τελευταία σκηνή της δολοφονίας της Στέλλας είναι γυρισμένη έξω από το μαγαζί "Ο Παράδεισος" επί των οδών Δεληγιάνη, Οικονόμου, Καλλιδρομίου και Ιουστινιανού²⁰, στα Εξάρχεια.

1.1.2. Ο πολιτισμικό-κοινωνικός χώρος:

Στην ταινία εντοπίζουμε μια πληθώρα πολιτισμικό-κοινωνικών στοιχείων, που αποτελούν συγκείμενα του αφηγηματικού λόγου μέσα από τα οποία θα συνταιριάξουμε τον χώρο με το χρόνο, αντλώντας σχετικές πληροφορίες για τον πολιτισμό και την κοινωνία, όπου αυτό είναι εφικτό. Ένας από τους βασικότερους χώρους όπως είδαμε είναι η μουσική ταβέρνα, η οποία έχει μια διττή λειτουργία, αυτή του φυσικού χώρου και του πολιτισμικού προϊόντος. Μέσα από τη σκιαγράφιση του μαγαζιού μπορούμε να εντοπίσουμε τον τρόπο διασκέδασης εκείνης της περιόδου και να ανακαλύψουμε τι είδους άνθρωποι συχνάζουν στον συγκεκριμένο τύπο μαγαζιών. Φυσικά, δεν είναι τυχαία η επιλογή των Χατζηδάκη

και Τσιτσάνη για τη σύνθεση της μουσικής των τραγουδιών της ταινίας, που είναι μια μίξη ρεμπέτικης, λαϊκής και ελαφρολαϊκής αισθητικής. Είναι η περίοδος που κάνουν την εμφάνισή τους τα μπουζούκια και εκφράζεται μέσα από τις συγκεκριμένες μουσικές επιλογές το αυθεντικό λαϊκό αίσθημα των κατώτερων τάξεων που διασκεδάζουν στα συνοικιακά μαγαζιά (Γεωργούλας, 2010).

Ολόκληρος ο πολιτισμικός χώρος της ταινίας τροφοδοτείται από τον κοινωνικό διαχωρισμό μεταξύ πλουσίων και φτωχών. Κάθε αντικείμενο εξυπηρετεί αυτό το διχαστικό δίπολο των διαφορετικών πολιτισμικών αναφορών. Από τη μία λοιπόν είναι ο κόσμος του μεροκάματου, του μικροαστισμού, του πρόσφυγα, του κοινωνικά κατώτερου, ο οποίος στον ελεύθερό του χρόνο ψυχαγωγείται στα λαϊκά μουσικά κέντρα, όπου κυριαρχούν οι παραδοσιακές-λαϊκές αξίες, η τιμιότητα και η εργατικότητα, ενώ στον αντίποδα τοποθετούνται οι μεγαλοαστοί, οι πλούσιοι, οι ανώτερες κοινωνικά τάξεις που διασκεδάζουν και περνούν την καθημερινότητά τους διαφορετικά. Από τη μία βλέπουμε τη φτωχολογιά να συχνάζει σε μαγαζιά σαν τον «Παράδεισο», που λειτουργούν σαν καθαρτήριο για τις πονεμένες και ταλαιπωρημένες ψυχές, όπου το θέαμα τους προσφέρει μια διονυσιακού τύπου απελευθέρωση από αυτά που τους καταπιέζουν (Bourdieu, 2011), να πίνει το κρασί της και την μπίρα ΦΙΞ -όπως με μεγάλα γράμματα αναγράφεται σε διαφημιστική πινακίδα στην είσοδο του κέντρου-, να τραγουδάει, να χορεύει, να μιλάει δυνατά, να γελάει δυνατά και να φωνάζει ακόμα δυνατότερα και από την άλλη παρατηρούμε την υψηλή αστική κοινωνία των Πατησίων να μην αντέχει ούτε στο άκουσμα των λαϊκών τραγουδιών καθώς αυτά ακούγονται από το μοντέρνο ραδιοφωνάκι που βρίσκεται στον κήπο του σπιτιού τους. Μιλάνε χαμηλόφωνα, σχεδόν δεν ακούγονται, οι γυναίκες είτε ρίχνουν καμία πασιέντζα είτε πλέκουν κάποιο εργόχειρο και οι άντρες διαβάζουν την εφημερίδα τους ή κάποιο βιβλίο καπνίζοντας το πούρο τους.

Όλη η ταινία, όπως προκύπτει, είναι δομημένη στη βάση των πολιτισμικών δίπολων που παράγουν κοινωνικές διχοτομήσεις. Πέρα από τον τρόπο που διασκεδάζουν και ζουν οι μεγαλοαστοί και οι κατώτερες τάξεις, διαφορές παρατηρούνται σε πλήθος συνηθειών και αποτελούν κοινωνικοπολιτισμικά παράγωγα της εποχής που τους διαιρούν είτε σε ταξικό επίπεδο είτε σε επίπεδο

φύλου. Πληθώρα λοιπόν πολιτισμικών δεδομένων προκύπτουν από τα σπίτια και τον ρουχισμό των ηρώων. Όπως είδαμε το σπίτι της Στέλλας ενώ είναι λιτό χωρίς κάποια υπερβολική ένδειξη καταναλωτισμού, διαπνέεται από μια υποβόσκουσα δυτικότροπη κυρίως κουλτούρα που προκύπτει μέσα από τα απλά αντικείμενα του χώρου. Η Στέλλα είναι μια γυναίκα της εποχής της και αυτό εύκολα φαίνεται από τις αφίσες που είναι τοποθετημένες στους τοίχους του σπιτιού της, από ξένους πρωταγωνιστές και αστέρες του κινηματογράφου και του ποδοσφαίρου.

Επίσης τα ρούχα της όπως και των άλλων δύο γυναικών της μουσικής ταβέρνας είναι ενδεικτικά της δεκαετίας, ακολουθώντας τα κυρίαρχα ευρωπαϊκά πρότυπα μόδας, τα οποία επιβάλλουν τις μακριές κλαρωτές φούστες με την ιδιαίτερα στενή μέση και τα φορέματα είτε σε γραμμή Α κάτω από το γόνατο με έντονο ντεκολτέ, είτε σε γραμμή Υ που είναι ανοιχτά στην πλάτη και στενά προς τα κάτω² τονίζοντας ιδιαίτερα το κομμάτι της θηλυκότητας. Αντίθετα για τις γυναίκες που ανήκουν σε ανώτερη κοινωνική τάξη υπάρχουν τα ταγιέρ twin set και τα φορέματα με τους λευκούς γιακάδες που στοχεύουν στη σεμνότητα. Επίσης τα υφάσματα είναι διαφόρων μοτίβων και υφών από εμπριμέ, καρό, πουά και φλοράλ μέχρι δαντέλα και σατέν. Τα μαλλιά των γυναικών είναι κοντά τύπου Μέριλιν για αυτές που εργάζονται στο κέντρο, παραπέμποντας σε ένα συγκεκριμένο αμερικάνικο πρότυπο γυναίκας και επιπλέον παρατηρούμε πως ειδικά τα μαλλιά της Στέλλας είναι πέρα από κοντά και βαμμένα σε ξανθό χρώμα ενώ σκέφτεται να τα βάψει και κόκκινα όπως η ίδια άλλωστε μας ενημερώνει, προσφέροντας με αυτό τον τρόπο ένα επιπλέον στοιχείο πολιτισμικής πραγματικότητας, όπως είναι η συνήθεια του βαψίματος των γυναικείων μαλλιών. Αντίθετα οι μεγαλοαστές, η μάνα και η αδελφή του Αλέκου, προτιμούν χαμηλούς, στυλιζαρισμένους κότσους με περιποιημένες πλεξούδες που αποπνέουν αυστηρότητα. Τα αντρικά ενδύματα των ηρώων ακολουθούν και αυτά τη μόδα της εποχής. Είναι πλέον πιο φαρδιά, έχουν έντονες πιέτες, είναι άνετα στο πάνω μέρος και γίνονται πιο στενά προς τα κάτω²²

²¹ : <https://frapress.gr/2014/11/moda-ke-ta-protipa-tis-ana-dekaeties/>, ανακτήθηκε στις 11/02/2023.

²² : <https://pigiipaidias.gr/2021/03/27/%CF%84%CE%BF-%CE%B1%CE%BD%CF%84%CF%81%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CF%83%CF%84%CF%85%CE%BB-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B7-%CE%BD%CF%84%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%AC%CF%80%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CF%87%CF%81%CF%8C%CE%BD/?cn-reloaded=1>, ανακτήθηκε στις 11/02/2023.

και έχουν ένα χαρακτηριστικό μαντηλάκι στο πέτο. Τα πιο καθημερινά ρούχα περιλαμβάνουν αρκετά εφαρμοστά κοντομάνικα μπλουζάκια και φαρδιά πουκάμισα με γυρισμένα πολύ ψηλά τα ρεβέρ των μανικιών, μετατρέποντάς τα σε κοντομάνικα.

Επιπλέον παρατηρούμε πως το κάπνισμα είναι μια καθημερινή συνήθεια τόσο για τους άνδρες όσο και για τις γυναίκες. Στην ταινία βέβαια παρατηρούμε πως καπνίζουν μόνο οι τραγουδίστριες του μουσικού κέντρου και αυτό ίσως υποδηλώνει μία γνωστή ρητορική του παρελθόντος κατά την οποία το γυναικείο κάπνισμα θεωρείτο ως κάτι το πρόστυχο, στο οποίο επιδίδονταν μόνο οι καμπαρετζούδες, οι ντιζέξ και οι πόρνες. Από την άλλη βέβαια θα μπορούσε να χρησιμοποιείται στην ταινία με θετικό πρόσημο καθώς υπήρξε περίοδος που θεωρήθηκε εργαλείο δύναμης της γυναικείας χειραφέτησης και χρησιμοποιήθηκε στους φεμινιστικούς αγώνες ως σύμβολο διεκδίκησης και ελευθερίας²³.

Το ποδόσφαιρο ως φορέας πολιτισμού προβάλλεται στην ταινία μέσα από δύο όψεις, εκείνης του επαγγελματία ποδοσφαιριστή και εκείνης του φιλάθλου. Προκύπτουν λοιπόν δεδομένα και από τις δύο πλευρές του ποδοσφαιρικού νομίσματος ως προς τα κοινωνικοπολιτισμικά συγκείμενα που αυτό παράγει. Αρχικά το ποδόσφαιρο ως μαζικό θέαμα προέκυψε μέσα από την ανάγκη της εργατικής τάξης για ψυχαγωγία κατά τον ελεύθερό της χρόνο και απέκτησε μια τεράστια απήχηση στο συγκεκριμένο λαϊκό κοινό (Giulianotti, 1999). Κατά τον Bourdieu (2007) το ποδόσφαιρο είναι λες και φτιάχτηκε από άνδρες για άνδρες κατά τον 19^ο αιώνα ώστε να δηλωθεί απερίφραστα και να ενδυναμωθεί η πεποίθησή τους περί του φυσιολογικού των ετεροφυλοφιλικών σχέσεων και της αρρενωπότητας. Υπάρχει μια σύνδεση του ποδοσφαίρου με τη ζωή στις αγροτικές κοινωνίες, στις οποίες εντοπίζουμε την απαρχή της αθλητικής κουλτούρας των λαϊκών στρωμάτων (Hargreaves, 1987) και τα αθλητικά σωματεία που δημιουργούν, όπως του Ολυμπιακού στην περίπτωση μας, τους προσφέρουν μια αίσθηση συλλογικής ταξικότητας μέσα σε περιβάλλοντα κοινής πολιτισμικής και κοινωνικής προέλευσης. Ταυτόχρονα αυτά τα σωματεία γίνονται οι εγγυητές της νέας

²³ : <https://spotlightpost.com/index.php/i-istoria-tou/>, ανακτήθηκε στις 11/02/2023.

καπιταλιστικής κουλτούρας (Collins, 2013) και εποχής που παράγει ανδρική ικανότητα και ανταγωνισμό και προσφέρει τις συνθήκες και έναν χώρο ίσων ευκαιριών στους επαγγελματίες ποδοσφαιριστές, όπως είναι ο λαϊκός Μίλτος, ο οποίος πέρα από τη δόξα, το χρήμα και τη φήμη που του εξασφαλίζει η επαγγελματική του ιδιότητα, ταυτόχρονα κερδίζει και το πολυπόθητο για τις λαϊκότερες τάξεις κοινωνικό status (Hargreaves, 1987). Τελικά το ποδόσφαιρο είναι χρήσιμο μέσον σχηματισμού και επικύρωσης της αντίληψης για ξεχωριστούς ρόλους μεταξύ των φύλων και της μετατροπής του γηπέδου σε ένα καθαρά ανδρικό περιβάλλον.

Επιπλέον γινόμαστε παρατηρητές μιας πλειάδας άλλων πολιτισμικών στοιχείων που μας προβάλλουν την εικόνα της εποχής και είναι ενδεικτικές της κοινωνικής κατάστασης που ζουν οι ήρωες και κατ' επέκτασιν οι άνθρωποι εκείνης της περιόδου. Βλέπουμε πως στα λαϊκά στρώματα αρέσουν οι Κυριακάτικες εκδρομές σε κάποια τριγύρω περιοχή από τον τόπο που διαμένουν. Εκεί όλοι μαζί τρώνε, πίνουν, παίζουν, πειράζονται, τραγουδάνε και κάνουν μπάνιο στη θάλασσα αν η τοποθεσία είναι παραθαλάσσια. Συνήθως για να φτάσουν στον προορισμό τους -εδώ βλέπουμε πως η παρέα των εργαζομένων της μουσικής ταβέρνας πηγαίνουν στο Καβούρι μια περιοχή της ευρύτερης Αθήνας- χρησιμοποιούν ελλείψει ιδιόκτητων αυτοκινήτων λόγω κόστους αυτοκίνητα, τα οποία τα νοικιάζουν. Είναι χαρακτηριστική η επιγραφή του αυτοκινήτου με την καρότσα που γράφει με μεγάλα γράμματα «ΜΕΤΑΦΟΡΑΙ – ΕΚΔΡΟΜΑΙ», το οποίο έχουν νοικιάσει και το οδηγεί ο Μίλτος. Ήταν μια συνηθισμένη πινακίδα σε φορτηγάκια στην Αθήνα τη δεκαετία του '50, την περίοδο δηλαδή της προσπάθειας για την αναγέννηση της Ελλάδας μετά τον 2^ο Παγκόσμιο και τον Εμφύλιο. Ο ίδιος ο Μαρκεζίνης το 1953 που ήταν υπουργός Συντονισμού στην κυβέρνηση Παπάγου²⁴ έδωσε τη δυνατότητα σε κατόχους φορτηγών να πάρουν επίσημη άδεια για εκδρομές με μοναδικές προϋποθέσεις να υπάρχουν στην καρότσα κατάλληλα διαμορφωμένοι πάγκοι και να μην διέρχονται από το κέντρο της Αθήνας²⁵.

²⁴ : «Γενική Γραμματεία της Κυβέρνησης | Κυβέρνηση ΠΑΠΑΓΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ (1952)». www.ggk.gov.gr, ανακτήθηκε στις 12/02/2023.

²⁵ : <https://youtu.be/8ka9YuKBHHY>, ανακτήθηκε στις 12/02/2023, από την εκπομπή «Η Μηχανή του χρόνου» που προβλήθηκε στον ALPHA το 2007.

Άλλο ένα δεδομένο που μας προσφέρεται μέσα από την ταινία είναι η πραγματικότητα που θέλει τον ενήλικο άνδρα είτε αυτός ανήκει σε ανώτερη κοινωνική τάξη, όπως ο Αλέκος είτε σε κατώτερη όπως ο Μίλτος, να κατοικεί στο πατρικό του σπίτι μέχρι να παντρευτεί. Ενδεικτικός είναι ο διάλογος μεταξύ της μητέρας του Μίλτου και της Στέλλας την ημέρα του γάμου, κατά τον οποίο η πεθερά ενημερώνει τη νύφη πως ο γιος αγόρασε σπίτι στο Χαλάνδρι και δε θα μένουνε όλοι μαζί. Ταυτόχρονα βλέπουμε πως και ο Αλέκος μένει με τους δικούς του στα Πατήσια. Επίσης μας δίνονται στοιχεία για τους γάμους εκείνης της εποχής. Ο γάμος είναι θρησκευτικός και ο γαμπρός περιμένει τη νύφη στην εκκλησία όπως συμβαίνει και σήμερα. Επίσης δεν πρέπει να τη δει πριν το γάμο όπως βλέπουμε άλλωστε τον Μίλτο να κάνει περιμένοντας τη μάνα του στο αμάξι όσο αυτή συζητάει με τη Στέλλα. Επίσης είναι αναγκαίο η μάνα να δώσει την ευχή της τόσο στον γιο της όσο και στη νύφη. Το γαμήλιο γλέντι όπου γνωρίζονται για πρώτη φορά ο Μίλτος και η Στέλλα μας αποκαλύπτει πως αυτά μπορούσαν να πραγματοποιηθούν σε εξωτερικό χώρο, με περιορισμένο κόσμο και ζωντανή μουσική με παραδοσιακά τραγούδια. Σε γενικές γραμμές προκύπτει πως μέσω του γάμου νομιμοποιούνται οι σχέσεις των ζευγαριών και οι γυναίκες αποκτούν κοινωνική αποδοχή. Επιπλέον τίθενται και ζητήματα τιμής και νομιμοποιούνται δολοφονίες γυναικών εξισώνοντάς τες με εγκλήματα πάθους που εσωκλείουν ανώτερους κώδικες ανδρικής τιμής, μέσω των οποίων ξεπλένουν τη ντροπή τους.

1.1.3. Ο χρόνος:

Αρχικά, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, η ύπαρξη του σπιτιού της Στέλλας τοποθετείται χρονολογικά μεταξύ των δεκαετιών '30 και '70, καθώς στη συνέχεια η συγκεκριμένη συνοικία κατεδαφίστηκε. Γνωρίζοντας επίσης για τη νομοθεσία του Μαρκεζίνη και τις αδειοδοτήσεις των φορτηγών με τις ανάλογες μετατροπές τους σε εκδρομικά οχήματα μπορούμε να πλησιάσουμε ακόμα περισσότερο χρονολογικά την περίοδο και να τοποθετήσουμε την αφήγηση περίπου στις αρχές της δεκαετίας του '50. Επιπλέον, η επιλογή της ομάδας του Ολυμπιακού, στην οποία ο Μίλτος παίζει επαγγελματικά ποδόσφαιρο, θεωρούμε πως δεν είναι τυχαία καθώς είναι η περίοδος της χρυσής ομάδας της δεκαετίας του '50 και των 6 σερί

πρωταθλημάτων²⁶. Εκ του αποτελέσματος λοιπόν έχουμε την αίσθηση πως η ταινία τοποθετείται χρονικά τη δεκαετία του '50 και αναπαριστά την εποχή της.

Επιπλέον δεδομένα που εντοπίζουμε μέσα στον αφηγηματικό λόγο και παραπέμπουν σε κάποιον χρονολογικό προσδιορισμό είναι και αυτά που αφορούν στην εποχή ή στο μήνα ή στη διάρκεια που ξεδιπλώνεται η πλοκή. Αρχικά αυτό που είναι έκδηλο είναι πως οι αρχικές σκηνές της ταινίας τοποθετούνται τους καλοκαιρινούς μήνες, όπως φαίνεται ξεκάθαρα από την επιλογή χρήσης του εξωτερικού χώρου του μουσικού κέντρου, από τα καλοκαιρινά ρούχα των ηρώων, από τον κήπο του σπιτιού των πλουσίων, στον οποίο επιλέγουν να περνούν τα βράδια τους, από την εκδρομή και το μπάνιο στη θάλασσα. Επίσης παρατηρούμε μια εποχική εξέλιξη φτάνοντας μέχρι το φθινόπωρο και συγκεκριμένα στην 28^η Οκτωβρίου, όπου παρακολουθούμε να πραγματοποιείται και η παρέλαση. Η χρονική διάρκεια λοιπόν μέσα στην οποία εκτυλίσσεται η αφήγηση αφορά τρεις με τέσσερις μήνες.

Κεφάλαιο 2

2.1 Άξονας τρόπων εκφοράς

2.1.1. Εξωτερικές συνθήκες εκφοράς:

Η ταινία «Στέλλα» του Μιχάλη Κακογιάννη αποτελεί ένα από τα πρώτα δείγματα νεορεαλιστικού κινηματογράφου στην Ελλάδα. Όπως είναι γνωστό ο ελληνικός νεορεαλισμός ακολούθησε πιστά τα βήματα του ιταλικού που πρωτοεμφανίστηκε στο τέλος του 2^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου. Όταν φυσικά αναφερόμαστε στον νεορεαλισμό έχουμε στο μυαλό μας πολύ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά κινηματογράφησης όπως για παράδειγμα την προτίμηση στους εξωτερικούς

²⁶ : [ΟΛΥΜΠΙΑΚΟΣ - Pesetero.Net Red Database: Η μεγάλη ομάδα της δεκαετίας του '50 \(pesetero-blog.blogspot.com\)](https://www.pesetero.net/red-database/2023/02/12/olympiakos/), ανακτήθηκε στις 12/02/2023.

χώρους γυρισμάτων και την προβολή της άσχημης πλευράς της ζωής της εργατικής κυρίως τάξης με τις δύσκολες καταστάσεις διαβίωσης μέσα στις πόλεις. Επίσης τα θέματα των ταινιών είναι δραματικά και οι ηθοποιοί που επιλέγονται να παίξουν πολλές φορές είναι απλοί άνθρωποι ώστε να επιτευχθεί ανόθευτα ο επιδιωκόμενος ρεαλισμός. Το τέλος της ταινίας είναι ανοιχτό σε οποιαδήποτε εξήγηση και οι θεατές πολλές φορές καλούνται να δώσουν την προσωπική τους λύση, η οποία είναι συνυφασμένη με την προσωπική τους ματιά και ερμηνεία (Bordwell & Thompson, 2002). Σύμφωνα πάντως με την Παραδείση σε ανάλογο άρθρο της για τον ελληνικό νεορεαλισμό (Φραγκούλη, 2018) η ταινία «Στέλλα» δεν καταφέρνει να ολοκληρώσει τον νεορεαλιστικό της προσανατολισμό.

Ταυτόχρονα είναι πολύ σημαντικό να αποτυπώσουμε επιγραμματικά κάποια ιστορικά δεδομένα της εποχής για τη θέση της γυναίκας τη δεκαετία που εξετάζουμε, τα οποία λειτουργούν επεξηγηματικά της ταινίας. Αρχικά η νομική θέση της γυναίκας και το εις βάρος της καθεστώς μέσα από τη γραπτή αποτύπωσή της τόσο στο αστικό όσο και στο οικογενειακό δίκαιο αποτυπώνουν σε όλη τους την έκταση τη δυσχερή της θέση. Με μια σειρά νομοθετημάτων που είναι σε ισχύ από το 1946, η πραγματικότητα είναι αδυσώπητη για τη γυναίκα. Σύμφωνα λοιπόν με αυτά (Βαβαρέτος, 1972) το σπίτι είναι υπό γυναικεία επίβλεψη και ο άνδρας χαρακτηρίζεται ως ο κηδεμόνας της στα πλαίσια της έγγαμης ζωής τους. Ακόμα όμως και αυτή η παραχωρημένη γυναικεία κυριαρχία του ιδιωτικού χώρου είναι ελεγχόμενη, καθώς συμβαίνει πάντα κάτω από το άγρυπνο βλέμμα της ανδρικής επιτήρησης, οπότε μπορούμε να μιλάμε μόνο για μια τύποις κυριαρχία. Είναι η περίοδος που η γυναίκα είναι υποχρεωμένη να παίρνει το επώνυμο του συζύγου της και να τον ακολουθεί οπουδήποτε. Οφείλει να του προσφέρει προίκα σαν αντάλλαγμα αφού αυτός πλέον αναλαμβάνει τη συντήρησή της και επιπλέον μπορεί να ελέγχει την αλληλογραφία της για λόγους που άπτονται ζητημάτων ηθικής. Για τα κορίτσια γίνεται πολύ ξεκάθαρο κατά τη διάρκεια της ανατροφής τους πως ο προορισμός τους είναι ο γάμος. Ακόμα και οι σπουδές τους, όταν αυτές προκύπτουν κάποια στιγμή για μερικές, πραγματοποιούνται με γνώμονα τον γάμο καθώς μέσω αυτών θα εξασφαλιστεί ένας καλύτερος γαμπρός με μεγαλύτερο κοινωνικό κύρος και εισόδημα. Στα σεξουαλικά ζητήματα η Ελλάδα αυτή την

περίοδο λειτουργεί σε δύο ταχύτητες (Σαβράμης, 1972). Από τη μία πλευρά στους άνδρες παραχωρούνται ως δικαίωμα οι σεξουαλικές επαφές πριν τον γάμο. Μάλιστα θεωρείται τιμητικό να παρουσιάζει μεγάλο αριθμό ερωτικών εμπειριών. Από την άλλη η πραγματικότητα για τη γυναίκα είναι διαφορετική, καθώς η παρθενιά είναι η επισφράγιση της αγνότητάς της, η οποία μπορεί να προκαλέσει ένα αξιοσέβαστο γάμο. Επιπλέον η γυναικεία απιστία και η εγκατάλειψη του άνδρα μπορεί να προκαλέσει μέχρι και τη δολοφονία της καθώς είναι πράξεις που κατατάσσονται στα ζητήματα τιμής (Νικολαΐδου & Λαμπίρη-Δημάκη, 1975).

Η ταινία προβλήθηκε πρώτη φορά στο διαγωνιστικό τμήμα του Κινηματογραφικού Φεστιβάλ των Καννών του 1955 (26 Απριλίου – 10 Μαΐου) και απέσπασε καλές κριτικές παρόλο που δεν κέρδισε κάποιο βραβείο. Στη συνέχεια έκανε πρεμιέρα στην Ελλάδα στις 21 Νοεμβρίου του 1955 και υπήρξε η εμπορικότερη της περιόδου 1955-1956 μεταξύ 26 ελληνικών ταινιών κόβοντας 134.142 εισιτήρια²⁷. Κατάφερε επίσης να πάρει το Βραβείο Χρυσής Σφαίρας Καλύτερης Ξένης Ταινίας από την Επιτροπή Ανταποκριτών Ξένου Τύπου στο Hollywood το 1955²⁸, το βραβείο καλύτερης ταινίας ρετροσπεκτίβας²⁹ στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το 1960 και προτάθηκε για Όσκαρ ενδυματολογίας. Η ταινία είναι βασισμένη στο θεατρικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη «Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια» που ήταν μια μεταφορά της «Κάρμεν» του Μεριμέ³⁰. Το είδος στο οποίο κατατάσσεται η ταινία είναι το δράμα. Η διάρκειά της ήταν τα 90' και η παραγωγή ανήκε στην εταιρεία Μήλλας Φιλμ. Τα τραγούδια που ακούστηκαν στην ταινία ήταν: τα «Ο μήνας έχει 13» και «Το φεγγάρι είναι κόκκινο» με τη Σοφία Βέμπο, το «Αγάπη που 'γινες δίκικοπο μαχαίρι» με τη Μελίνα Μερκούρη και το «Εφτά τραγούδια θα σου πω» με τη Βούλα Ζουμπουλάκη. Οι συντελεστές της ταινίας ήταν:

Ηθοποιοί: Μελίνα Μερκούρη (Στέλλα), Γιώργος Φούντας (Μίλτος), Αλέκος Αλεξανδράκης (Αλέκος), Χριστίνα Καλογερίκου (μάννα Μίλτου), Σοφία Βέμπο (Μαρία), Βούλα Ζουμπουλάκη (Αννέτα), Διονύσης Παπαγιαννόπουλος (Μήτσος),

²⁷ : [Στέλλα : Η ταινία - Θρύλος του ελληνικού κινηματογράφου | in.gr](#), ανακτήθηκε στις 12/02/2023.

²⁸ : [Στέλλα - ΙΔΡΥΜΑ ΜΙΧΑΛΗΣ ΚΑΚΟΓΙΑΝΝΗΣ \(mcf.gr\)](#), ανακτήθηκε στις 12/02/2023.

²⁹ : [Στέλλα | Η Μελίνα, ο Κακογιάννης και η Ελλάδα μετά τον εμφύλιο | Mikrofwno.gr](#), ανακτήθηκε στις 15/02/2023.

^{30,31} : [Η «Στέλλα» και οι άγνωστες πτυχές της θρυλικής ταινίας \(peristerinews.gr\)](#), ανακτήθηκε στις 12/02/2023.

Τασσώ Καββαδία (αδελφή Αλέκου), Νίτσα Παππά (Ευτέρπη, μητέρα Αννέτας), Κώστας Κακκαβάς (Αντώνης), Χρυσούλα Πατεράκη (μητέρα Αλέκου), Κώστας Πομόνης (πατέρας Αλέκου) **Σενάριο-Σκηνοθεσία:** Κακογιάννης Μιχάλης **Μουσική-Λαϊκά Μοτίβα:** Μάνος Χατζηδάκης, Βασίλης Τσιτσάνης **Στίχοι:** Μιχάλης Κακογιάννης **Σκηνογραφία:** Γ. Τσαρούχης, Β. Κανιάρης **Διεύθυνση λαϊκού συγκροτήματος και σόλο εκτελέσεις:** Β. Τσιτσάνης **Μακιγιάζ:** Ν. Βαρβέρης **Μοντάζ:** Γ. Τσαούλης **Βοηθός μοντάζ:** Γ. Παπαδάτος **Οπερατέρ:** Κ. Θεοδωρίδης **Βοηθοί οπερατέρ:** Γ. Αθανασιάδης, Γ. Δαναλής **Φωτογράφος:** Κ. Κοραής **Βοηθοί Φωτογράφου:** Τ. Κατραπάς, Δ. Κοντογιώργη **Εργαστήριο:** Χ. Γιαννικαπάνης **Μηχανικός ήχου:** Γ. Νιαγιάσας **Βοηθός Εικονολήπτη:** Τ. Κόντος **Ηλεκτρολόγος:** Δ. Κασιμάτης **Ενδυμασία:** Ν. Βαχλιώτη **Στούντιο:** Ανζερβός **Φωνοληψία και τεχνική επεξεργασία:** Ανζερβός **Δ/ση παραγωγής:** Ανις Νοχρα

Οι **κριτικές**³¹ της ταινίας ήταν διχασμένες σε καλές και κακές και αξιοσημείωτη είναι η αρνητική υποδοχή και αντιμετώπιση της «Στέλλας» από τις αριστερές κυρίως εφημερίδες του Τύπου της εποχής. Ενδεικτικά θα παραθέσουμε μερικές:

«Η χυδαιότητα και η ξετσιπωσιά παρουσιάζονται σαν ηρωισμός. Η μαγκιά και το σερτιλίκι, σαν παλληκαριά. (...) Το ξετραχηλισμένο αυτό γύναιο, η γυναίκα που δεν θέλει να παντρευτεί για να 'χει το ελεύθερο να γλεντάει τη ζωή της, είναι ένας χαρακτήρας; Πιστεύουν πως η προσπάθειά της, η "πάλη" της να προασπίσει μια ανήθικη, μια διεστραμμένη ασυδοσία, μπορεί να κινήσει τη συμπάθεια ή το θαυμασμό, ή πως το μαχαίρωμά της από έναν αλήτη είναι τραγωδία; Ο κ. Κακογιάννης, ξένος ακόμα στον τόπο μας, χρωστάει να μελετήσει βαθύτερα την ελληνική πραγματικότητα που μπορεί να περιλαμβάνει ακόμα, σ' έναν κάποιο βαθμό, τα μπουζούκια, δεν κλείνεται όμως σ' αυτά. Η αισθητική του συνταύτιση με τον θιασώτη των μπουζουκιών και συνθέτη του "Καταραμένου φιδιού" Μάνο Χατζηδάκι είναι το λιγότερο αποκαρδιωτική. Όπως κι εκείνος, δε θα συγκινήσει παρά μόνο τους εστέτ» έγραψε ο Αντώνης Μοσχοβάκης, στην «Επιθεώρηση της Τέχνης».

Στη συνέχεια ο Κώστας Σταματίου έγραψε στην «Αυγή»: «Αυτό που βλέπουμε πάντως, είναι ένα ξεδιάντροπο μελόδραμα, που προβάλλει ό,τι

χαμηλότερο, ό,τι πιο “λούμπεν”, ό,τι πιο χυδαίο και καθυστερημένο στοιχείο υπάρχει στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα. Είναι ένα καλομελετημένο συνοθύλευμα χυδαίου νατουραλισμού, μοιρολατρίας γαλλικής σχολής (της προπολεμικής εποχής), ψευτοελληνικού λαογραφικού στοιχείου (σερβίρει στους ξένους για Ελλάδα τα τουρκοανατολίτικα μπουζούκια -που κι εδώ πέρασε η μόδα τους-, το νταηλίκι, τη σεξουαλική ασυδοσία, το σουγιάδιασμα, την αλητεία κλπ.) ψεύτικης τολμηρότητας. (...) Λευτεριά λοιπόν στις γυναίκες να πηγαίνουν με τον πρώτο που θα τους αρέσει, και πετύχαμε την ανεξαρτησία μας! Δυστυχώς, θα ‘ναι πολλά τα θύματα της τολμηρότητας του Κακογιάννη».

Στην αντίθετη πλευρά η Ελένη Βλάχου έγραψε: «η “Στέλλα” είναι ένα καλοχτισμένο μελόδραμα που διηγείται με ευφυΐα και αίσθημα την ιστορία μιας ατίθασης, υπερήφανης και αρκετά άτακτης κοπέλας, της “Στέλλας” που ζητεί να συνδυάσει τον έρωτα και την ελευθερία και να βρει μια ευτυχία χωρίς δεσμούς».

2.1.2. Εσωτερικές συνθήκες εκφοράς:

Σε αυτόν τον άξονα όπως ήδη έχουμε αναφέρει θα εντοπίσουμε τον αφηγητή και τον τύπο της αφήγησης. Φυσικά σε πρώτη φάση θα δοθούν ορισμένα στοιχεία των χαρακτήρων που παίρνουν μέρος στην αφήγηση και εξυπηρετούν την εξέλιξη της πλοκής καθώς γύρω τους ξετυλίγεται όλη η ιστορία, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, ώστε να καταλήξουμε να απαντήσουμε στην ερώτηση του ποιος μιλάει. Ο πρώτος χαρακτήρας που θα μας απασχολήσει είναι αυτός της Στέλλας (Μελίνα Μερκούρη), η οποία χαρακτηρίζεται από έντονο δυναμισμό και πολλές εκρήξεις. Είναι μια νέα, όμορφη γυναίκα, που ανταποκρίνεται στα κυρίαρχα πρότυπα θηλυκότητας. Επίσης παρουσιάζεται ως φτωχή, τίμια και ορφανή και είναι τραγουδίστρια στο λαϊκό κέντρο «Ο Παράδεισος», πρώτο όνομα. Ζει με πάθος και ερωτεύεται έντονα. Ονειρεύεται να είναι πάντα ελεύθερη και ανεξάρτητη και οι εκάστοτε σύντροφοί της να την εμπιστεύονται και να την αποδέχονται ακριβώς όπως είναι. Εκφράζει το αντίθετο πρότυπο της γυναίκας εκείνης της εποχής, που τη βλέπει μόνο στους ρόλους της συζύγου, της νοικοκυράς και της μάνας.

Ο Αλέκος (Αλέκος Αλεξανδράκης) είναι ένας νέος, εύπορος που προέρχεται από μια πλούσια οικογένεια της μεγαλοαστικής αθηναϊκής τάξης. Ευαίσθητος, ευγενικός, καλοσυνάτος, στοργικός και πολύ ερωτευμένος με τη Στέλλα, περνάει τα βράδια του στο μαγαζί που δουλεύει η Στέλλα μέχρι τη στιγμή που της ζητάει να τον παντρευτεί και στην ουσία ξεκινάει η αντίστροφη μέτρηση για εκείνον, με μια πορεία που αρχίζει από την εγκατάλειψη, αγγίζει την κατάθλιψη και καταλήγει στον θάνατο. Στον αντίποδα του Αλέκου, βρίσκουμε τον Μίλτο (Γιώργος Φούντας), ο οποίος είναι ένας νέος άνδρας, λαϊκής καταγωγής, επαγγελματίας ποδοσφαιριστής, υπερήφανος, εγωιστής, πεισματάρης, σκληρός και βίαιος. Τη δύναμη του την αντλεί από τη λαϊκότητά του και τις πεποιθήσεις του γύρω από το τι σημαίνει ανδρισμός. Ερωτεύεται τη Στέλλα και πολύ γρήγορα θέλει να την παντρευτεί ώστε να θεωρείται μόνο δική του. Η εξέλιξη είναι πλέον προδιαγεγραμμένη για έναν άνδρα σαν τον συγκεκριμένο, ο οποίος εγκαταλείπεται στην εκκλησία την ημέρα του γάμου και δεν είναι άλλη από τη δολοφονία της Στέλλας.

Η Μαρία (Σοφία Βέμπο) είναι η πατρόνα του μουσικού κέντρου «Ο Παράδεισος». Είναι μια σχεδόν μητρική φιγούρα που αγαπάει τις τραγουδίστριες της και κυρίως τη Στέλλα σαν να ήταν παιδιά της. Εμφανίζεται ως δίκαιη, στοργική και πολλές φορές επιλέγει να έχει μια ανδρική συμπεριφορά είτε στον τρόπο που μιλάει είτε στις χειρονομίες της. Η Αννέτα (Βούλα Ζουμπουλάκη) είναι η άλλη τραγουδίστρια του κέντρου, το δεύτερο όνομα στη μαρκίζα. Είναι μια νέα γυναίκα που ζηλεύει παθολογικά τη Στέλλα και βρίσκεται πάντα εκεί για να την κακολογεί και να την υπονομεύει. Λες και ζει στη σκιά της, εκφράζει σε μεγάλο βαθμό τις αξίες του καθωσπρεπισμού που οφείλουν να ενστερνίζονται τα καλά κορίτσια της εποχής. Ο Μήτσος (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος) είναι ο σερβιτόρος στο μαγαζί της Μαρίας. Είναι λαϊκός άνθρωπος, παντρεμένος με παιδιά, ήσυχος, συγκαταβατικός που δε θέλει να μπλέκεται στις ζωές των άλλων όχι τόσο από διακριτικότητα όσο από φόβο ότι θα εμπλακεί σε κάτι που άλλες φορές μπορεί να του προκαλεί αδιαφορία και άλλες μπορεί να το θεωρεί επικίνδυνο για τον ίδιο.

Η μάνα του Μίλτου (Χριστίνα Καλογερίκου) είναι η παραδοσιακή φιγούρα μιας ηλικιωμένης Κρητικιάς μάνας, ενός ντόμπρου ανθρώπου με πατροπαράδοτες αντιλήψεις, τις οποίες έχει περάσει και στον γιο της. Φαίνεται επίσης πως ο λόγος

της και η άποψή της είναι βαρύνουσας σημασίας και ειδικά ο Μίλτος αποζητά πρωτίστως τη δική της έγκριση. Η αδελφή του Αλέκου (Τασσώ Καββαδία) είναι η μεγαλοαστή κόρη, μεγαλωμένη στα μεγαλοαστικά σπίτια της Αθήνας με τις αντίστοιχες πεποιθήσεις. Είναι παντρεμένη με έναν άντρα της ίδιας κοινωνικής τάξης και δεν μπορεί να αποδεχτεί τον δεσμό του Αλέκου με τη Στέλλα. Παρά τις αντιρρήσεις της βλέποντας την άσχημη κατάσταση του αδελφού της δέχεται την πραγματικότητα και συμφωνεί να παντρευτεί ο Αλέκος τη Στέλλα χωρίς φυσικά να μπορεί να φανταστεί πως ο λόγος του χωρισμού δεν είναι αυτός που της επιβάλλει η σκέψη της, η οποία απορρέει από τις πεποιθήσεις της που αντιμετωπίζουν πάντα τη γυναίκα της κατώτερης κυρίως τάξης ως τον κυνηγό κάποιου πλούσιου γαμπρού που θα λειτουργήσει σαν το σκαλοπάτι της κοινωνικής τους ανέλιξης. Ο Αντώνης (Κώστας Κακκαβάς) είναι ένας νεαρός ηλεκτρολόγος, χαμηλών τόνων που θαυμάζει σιωπηρά τη Στέλλα. Ντροπαλός, ευγενικός, στο πρόσωπό του η Στέλλα βλέπει όσα είναι ικανά να της στερήσει ο γάμος.

Οι υπόλοιποι δευτερεύοντες χαρακτήρες λειτουργούν υποβοηθητικά στην εξέλιξη. Οι γονείς του Αλέκου είναι ευθυγραμμισμένοι με τις απόψεις της κόρης τους ενώ ο σύζυγός της εμφανίζεται να διαφοροποιείται από την υπόλοιπη οικογένεια. Η Ευτέρπη είναι η μητέρα της Αννέτας και είναι πολύ υποστηρικτική απέναντι της. Επίσης δε φοβάται να μαλώσει για το καλό της κόρης της, για την οποία έχει πολλά όνειρα και φιλοδοξίες σχετικά με μια λαμπρή καριέρα στο τραγούδι. Ο Πίπης είναι ένας φτωχός μουσικός που παίζει πιάνο στο μουσικό κέντρο και βρίσκεται εκεί για να διευκολύνει καθαρά την πλοκή και την οικονομία της υπόθεσης. Αυτός είναι η αιτία που γνωρίζει η Στέλλα τον Μίλτο και μέσα από έναν διάλογο που έχει η Στέλλα μαζί του μαθαίνουμε πως χώρισε τον Αλέκο. Επίσης εμφανίζεται το μουσικό συγκρότημα του κέντρου, το οποίο πλαισιώνει τις τραγουδίστριες καθώς και μια πλειάδα κομπάρσων που παρουσιάζονται είτε ως θαμώνες της ταβέρνας είτε ως οι συγγενείς στον γάμο, είτε ως οι γείτονες που έρχονται αντιμέτωποι με ένα έγκλημα τα ξημερώματα σε κάποια γειτονιά της πρωτεύουσας.

Φυσικά από τα πρώτα λεπτά της αφήγησης καταλαβαίνουμε ποιο είναι το κεντρικό πρόσωπο γύρω από το οποίο θα πλαισιωθεί η αφήγηση. Για την ακρίβεια

ακόμα και αν δεν παρακολουθούσαμε την ταινία εύκολα θα αντιλαμβανόμασταν το κυρίαρχο πρόσωπο, καθώς ο τίτλος είναι αρκετά ξεκάθαρος και κατατοπιστικός ως προς το ποιος θα μας απασχολήσει. Επιπλέον η Μερκούρη πέρα από το ότι ως όνομα έρχεται πρώτο μεταξύ των ηθοποιών στους τίτλους έναρξης, ταυτόχρονα κυριαρχεί σε όλα σχεδόν τα πλάνα. Ακόμα και όταν δε βρίσκεται σε κάποιο από αυτά, η αφήγηση περιστρέφεται γύρω από το άτομό της, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στο διάλογο που λαμβάνει χώρα στον κήπο του Αλέκου μεταξύ της οικογένειάς του. Χωρίς να βλέπουμε τη Στέλλα ως φυσική παρουσία καταλαβαίνουμε πως είναι εκεί.

Ο εντοπισμός της θέσης του υποκειμένου που εκφέρει τον αφηγηματικό λόγο θα πραγματοποιηθεί αφού πρώτα εντοπίσουμε τις διάφορες αναγνώσεις των λόγων των χαρακτήρων που εμπλέκονται στη συγκεκριμένη αφήγηση. Προς αυτή τη κατεύθυνση θα μας βοηθήσουν και οι τεχνικές κινηματογράφησης, μέσα από τις οποίες θα αποκαλυφθεί η ιδεολογική τοποθέτηση του φιλικού λόγου και εν τέλει το κυρίαρχο υποκείμενο της εκφοράς του. Η ταινία λοιπόν ξεκινάει με την είσοδο του Αλέκου στο μουσικό κέντρο, ο οποίος κάθεται σε ένα από τα τραπέζια και πολύ γρήγορα του κρατάει συντροφιά η Αννέτα, μόλις τελειώνει με το τραγούδι της. Ήδη έχει προηγηθεί ο πρώτος σύντομος διάλογος μεταξύ την Ευτέρπης, της μητέρας της Αννέτας και της Μαρίας, της ιδιοκτήτριας του κέντρου μέσω του οποίου πληροφορούμαστε για την ύπαρξη της Στέλλας, η οποία όπως μας ενημερώνει η Ευτέρπη τραγουδάει σαν κοράκι σε αντίθεση με την κόρη της που έχει φωνή αηδονιού, για να πάρει την απάντηση πως η Στέλλα φέρνει κόσμο στο μαγαζί, αποσαφηνίζοντας από τα πρώτα δευτερόλεπτα το που θα κινηθεί η αφήγηση ιδεολογικά. Μάλιστα κατά τα λεγόμενα της ίδιας της Αννέτας μαθαίνουμε πως η Στέλλα είναι μια όμορφη γυναίκα, που δε νοιάζεται για τα λεφτά καθώς είναι περήφανη, φτωχή αλλά τίμια παρά την ορφάνια της. Το χαρακτηριστικό βέβαια που σχολιάζει δεικτικά είναι εκείνο της ομορφιάς και μάλιστα το συνδέει με έναν διαφορετικό τρόπο με την ανδρική υπεροχή. Για την Αννέτα λοιπόν δεν είναι η ομορφιά που ξελογιάζει έναν άνδρα αλλά αντίθετα οι άνδρες είναι η αιτία που ομορφαίνουν οι γυναίκες και κυρίως όσοι είναι σαν τον Αλέκο, δηλαδή της

ανώτερης κοινωνικής τάξης. Επίσης γίνεται πολύ ξεκάθαρο με την επιλογή ενός κατακριτέου τρόπου πως η Στέλλα αλλάζει τους άνδρες κάθε 2-3 μήνες.

Σβήνουν τα φώτα και εμφανίζεται η Στέλλα που μέχρι τώρα δεν την έχουμε δει παρόλο που γνωρίζουμε πολλά για αυτήν και ήδη έχουμε αντιληφθεί γύρω από ποιο πλαίσιο σχέσης θα κινηθεί η αφήγηση, που δεν είναι άλλο από την ερωτική επιθυμία και τη διαχείριση αυτής της επιθυμίας. Το πλάνο είναι κοντινό ώστε να δοθεί έμφαση στις λεπτομέρειες του προσώπου της και να ξεκαθαριστεί χωρίς καμία αμφιβολία πως πρόθεση της αφήγησης είναι να τοποθετήσει τη Στέλλα στο κέντρο της. Φυσικά, μπορούμε να μιλάμε μόνο για πρόθεση, γιατί παρατηρούμε πως ενώ από το πρώτο πλάνο φαίνεται να είναι το κυρίαρχο υποκείμενο λόγου που θα διηγηθεί την ιστορία του με τα δικά του μάτια, πολύ γρήγορα μετουσιώνεται σε αντικείμενο λόγου διαμεσολαβημένου είτε από το ερωτικό βλέμμα είτε από το βλέμμα της κοινωνίας που την κηδεμονεύει και έχει θέσει ήδη τις προδιαγραφές της για το πως πρέπει να είναι το γυναικείο πρότυπο.

Ενώ λοιπόν θα μπορούσαμε να προσλάβουμε τη Στέλλα ως την εκφορέα λόγου, τελικά η προσωπική της σκοπιά στην ιστορία διαμεσολαβείται από τους φορείς του πατριαρχικού λόγου, οι οποίοι την επιτηρούν και την εγκαλούν στην τάξη. Η Στέλλα βέβαια μέχρι να γνωρίσει τον Μίλτο, όπως θα αναλύσουμε παρακάτω, αμφισβητεί με τον δικό της τρόπο τον δυισμό που της επιβάλλει ο ηγεμονικός λόγος της πατριαρχίας που χωρίζει τους ανθρώπους σε κυρίαρχους άνδρες και κυριαρχούμενες γυναίκες. Φυσικά θα αποκωδικοποιήσουμε και τον τρόπο που η Στέλλα αμφισβητεί αυτόν τον δυισμό καθώς σε μεγάλο βαθμό θεωρούμε πως και η δική της πρόσληψη για την κοινωνία δεν μπορεί να ξεφεύγει πολύ από το πατριαρχικό πλαίσιο μέσα στο οποίο γεννήθηκε. Οπότε και ο λόγος της ενώ θα μπορούσε να θεωρηθεί πως πολεμάει την πατριαρχία εν τέλει φαίνεται να την παράγει και να την αναπαράγει διαρκώς.

Γυρνώντας τώρα στα πλάνα της ταινίας την παρατηρούμε να χορεύει με σαγήνη ενώ ταυτόχρονα χαϊδεύει προκλητικά τα μαλλιά της με μισόκλειστα μάτια και χαμογελώντας φιλήδονα στο ανδρικό κοινό που την επευφημεί φωνάζοντας συνεχώς το όνομά της. Συγκεκριμένα σε όλη τη διάρκεια του χορού ακούγονται λόγια όπως: «Στέλλα, χόρεψε», «Τι πράμα είσαι 'συ ρε κοπελάρα μου» και «Αμάν

κοπέλαρος». Η σκηνή είναι μια πρώτη περίπτωση γυναικείας πραγματοποίησης μέσω του ανδρικού ηδονοβλεπτικού βλέμματος (Mulvey, 1975) κατά το οποίο οι άνδρες θεατές ταυτίζονται με τους ανδρικούς χαρακτήρες της ταινίας, καθιερώνοντας τον διαχωρισμό μεταξύ δρώντων υποκειμένων και υποκειμένων ερωτικών βλεμμάτων.

Σε ένα πρώτο στάδιο οι ίδιοι οι άνδρες φαίνεται να επιτρέπουν στη Στέλλα να κινείται στα όρια της πατριαρχικής αμφισβήτησης. Το βλέπουμε αρχικά να συμβαίνει με τον Αλέκο -στο χαρακτηριστικό διάλογο που τη ρωτάει τι θέλει από τη ζωή της και αυτή απαντάει κάνοντας ξεκάθαρο πως το μόνο που θέλει είναι να χορεύει, να τραγουδάει και να σφάζονται τα παλικάρια στα πόδια της, ενώ εκείνος που την αγαπάει θα χαίρεται που είναι δική του- και στη συνέχεια με τον Μίλτο, ο οποίος όμως πολύ γρήγορα θα της δείξει το σκληρό πρόσωπο της πατριαρχίας. Το ζητούμενο μάλιστα θεωρούμε πως δεν είναι τόσο ο εντοπισμός αυτής, αλλά ο εντοπισμός της αναπαραγωγής της μέσα από τον λόγο και κυρίως όπως αυτό πραγματοποιείται μέσα από την κατασκευή ενός συγκεκριμένου ανδρικού αφηγήματος που έχει διεισδύσει υποδόρια μέσα στην καθημερινότητα, αφήνοντάς μας να ψάχνουμε που είναι τοποθετημένη η γυναίκα μέσα σε αυτή την κατασκευασμένη καθημερινότητα και πως η ίδια την αντιμετωπίζει.

Πολύ γρήγορα περνάμε στο πλάνο όπου ο Αλέκος αποφασίζει και προσφέρει στη Στέλλα ένα πιάνο για δώρο, που τόσο πολύ ήθελε να βρει, για να εμπλουτίσει τη δουλειά της με μία καινούργια καλλιτεχνική πρόταση δυτικού τύπου. Ο τρόπος που δέχεται το δώρο -είναι χαρακτηριστικό το ύφος καθώς φωνάζει «δικό μου είναι» στον όγλο που έχει περικυκλώσει το φορτηγάκι που μεταφέρει το πιάνο- παραπέμπει σε μικρό παιδάκι, λίγο κακομαθημένο που δεν ταιριάζει με την εικόνα της γυναικείας θηλυκότητας που είχαμε στις προηγούμενες σκηνές, συνάδει όμως με το κλίμα νουθεσίας που επιδιώκεται να επιβληθεί. Η Στέλλα ως άλλο κοριτσάκι περιμένει να βρεθεί ο άνδρας που θα την διδάξει στην πειθαρχία. Εξάλλου όλοι “ξέρουμε” πως τα μικρά κορίτσια χρειάζονται τον πατέρα τους, αυτόν που θα τα προστατεύει καθώς τα ίδια είναι αδύναμα να λειτουργήσουν αυτοβούλως. Είναι ανήμπορα χωρίς τον κηδεμόνα τους και ως φορείς ταραχών χρήζουν αναμόρφωσης.

Στην αμέσως επόμενη σκηνή όπου η Στέλλα ψάχνει να βρει τον μαέστρο που θα παίζει το πιάνο που της αγόρασε ο Αλέκος, στο μουσικό κέντρο ξεκινάει η αντίστροφη μέτρηση που θα μας οδηγήσει στο οδυνηρό τέλος του θανάτου. Ο Μίλτος από την πρώτη στιγμή που εμφανίζεται στην οθόνη ξεκαθαρίζει πως αυτός θα είναι ο κυρίαρχος του αφηγηματικού λόγου και μέσω αυτού θα πραγματοποιηθεί η ταύτιση του αφηγητή με τον συγκεκριμένο χαρακτήρα. Οπότε, βασική παράμετρος είναι να αποκωδικοποιήσουμε τις αξίες που εκφράζονται μέσα από την επιλογή αυτού του ήρωα να εκφέρει τη δική του σκοπιά στην αφήγηση. Το πρώτο πλάνο είναι ενδεικτικό των γεγονότων που θα ακολουθήσουν. Συστήνεται λοιπόν στους θεατές με ένα κοντινό (close up) κοντρ πλονζέ, όπου ο φακός τοποθετείται χαμηλότερα του φυσικού ύψους του ματιού που έχει ένα άτομο με ένα μέσο ύψος (Καπόλα & Παπακωνσταντίνου, 2008). Η επιλογή τέτοιων πλάνων καταδεικνύει την ανάγκη να δοθεί στο κοινό η εντύπωση του μεγαλείου σχετικά με αυτό που βλέπει και να επιβληθεί η ανωτερότητα του βλεπόμενου αντικειμένου με ένα απλό κοίταγμα.

Ο Μίλτος έρχεται με σκοπό να ταραξεί την ισορροπία της κατεστημένης κατάστασης κατά την οποία η Στέλλα, όπως ήδη έχουμε δει να κάνει ξεκάθαρο στον Αλέκο και το αποτυπώσαμε στον χαρακτηριστικό διάλογο μεταξύ τους, έχει συγκεκριμένη τοποθέτηση για το πως θέλει να κινεί τη ζωή της και να αντιμετωπίζει τις σχέσεις της με το ανδρικό φύλο. Η κατάσταση της Στέλλας ως μιας νέας, ωραίας, μοιραίας και ελεύθερης γυναίκας είναι παγιωμένη. Ο Μίλτος λοιπόν έρχεται ως άλλος πατέρας να την προστατεύσει από τον κακό της εαυτό και να την επαναφέρει στο φυσικό της πεπρωμένο, όπως θα δούμε στη συνέχεια, που είναι άλλωστε το ίδιο για όλες τις γυναίκες, ο γάμος και η οικογένεια. Είναι αυτός που κρατάει τον πατρικό νόμο στα χέρια του και οφείλει στο όνομα αυτού του νόμου να αντιπαρατεθεί με τη συνθήκη που έχει δημιουργήσει η Στέλλα γύρω από τον εαυτό της. Σε αυτή τη συνθήκη πρέπει να εντάξουμε και την ύπαρξη της Αννέτας που ως το αντίπαλο δέος της Στέλλας εκπροσωπεί την παραδοσιακή γυναίκα που ανθίσταται σε διαφορετικές συμπεριφορές από τα πατριαρχικά πρότυπα. Η αναμέτρηση των ορίων των δύο ηρώων έρχεται αμέσως, με νικητή τον Μίλτο που κλείνει τον μεταξύ τους διάλογο, αφού πρώτα την έχει σταματήσει με έντονο τρόπο κρατώντας τη

δυνατά -πράξη που ενέχει βία- από το μπράτσο, με την υπόσχεση πως θα βγει γελασμένη αν πιστεύει πως τα κέφια τους δεν ταιριάζουν.

Όλη η ταινία περιστρέφεται γύρω από τους άξονες του πατριαρχικού μοντέλου επιρροής της καθημερινότητας με την αντίστοιχη χρήση εξουσίας και βίας. Ειδικά το κομμάτι της βίας ή της απειλής βίας που εμπλέκεται με τις πατριαρχικές σχέσεις εξουσίας εκφράζεται μεγαλειωδώς από τον Μίλτο καθ' όλη τη διάρκεια της προσπάθειάς του να την πείσει να γίνει το κορίτσι του, όπως πολύ συχνά λέει. Μέσα από ενέργειες που εκφράζουν βία, όπως για παράδειγμα το γεγονός πως μεθυσμένος πήγε έξω από το μαγαζί με το αυτοκίνητό του απειλώντας να μπει με αυτό μέσα στο μαγαζί και στη συνέχεια δοκιμάζοντας να πατήσει τη Στέλλα ώστε να ελέγξει τα όριά της και τον φόβο της ή το γεγονός πως άναψε έναν δυναμίτη μέσα στο μαγαζί για να της το πετάξει για τριαντάφυλλο και να διαπιστώσει αν θα φοβηθεί, καταδεικνύεται απερίφραστα και επιβεβαιώνεται το ποιος εκφέρει τον αφηγηματικό λόγο. Η Στέλλα μάλιστα γελώντας απόκοσμα μπροστά στην απειλή βίας νομιμοποιεί τις πράξεις του στα μάτια των θεατών και προσφέρει το καταφύγιο των βίαιων ενεργειών, οι οποίες μεταμορφώνονται σε δίκαιες πράξεις που βασίζονται σε ένα ανώτερο αξιακό σύστημα ανδρικής τιμής.

Ο Μίλτος είναι το σύμβολο ανδρισμού της πατριαρχικής καθεστηκυίας τάξης που κατασκευάζει έναν συγκεκριμένο τύπο άνδρα και η Στέλλα είναι μια μεταμορφωμένη σε γυναίκα επιβεβαίωση αυτής της νόρμας, πλήρως ενταγμένη σε αυτή την τάξη. Βέβαια πολλές φορές την παρατηρούμε να την αμφισβητεί και να διεκδικεί τον δικό της χώρο ως βασικό υποκείμενο εκφοράς αφηγηματικού λόγου ώστε να δούμε την ιστορία μέσα από τα δικά της μάτια. Αρχικά αρνείται την πρόταση γάμου του Αλέκου, που και αυτός θέλει να τη συμμορφώσει και να την επαναφέρει στον σωστό πατριαρχικό δρόμο. Ο Αλέκος της ζητάει να τον παντρευτεί και να αλλάξει, καθώς δεν μπορεί να πιστέψει πως μπορεί να της αρέσει αυτή η ζωή που κάνει και η Στέλλα αναρωτώμενη ως προς το τι να αλλάξει και τι να γίνει αφού αλλάξει και αισθανόμενη μια έντονη δυσφορία από τις προσβολές του, αρνείται τον γάμο.

Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και με τον Μίλτο κατά τις πρώτες στιγμές της γνωριμίας τους όταν εμφανίζεται να εκφέρει τη δική της οπτική στην αφήγηση.

Ειδικά στα πλάνα των μεταξύ τους βλεμμάτων είναι εμφανής η προσπάθειά της να διεκδικήσει τον χώρο της. Την παρατηρούμε λοιπόν να μην χαμηλώνει τα μάτια της αλλά να κοιτάει με θράσος τον άλλον κατάματα και αυτό σίγουρα συγκαταλέγεται σε ενέργειες τολμηρές ειδικά για εκείνη την εποχή που οι γυναίκες οφείλουν να είναι χαμηλοβλεπούσες στην αντιπαράθεσή τους με τους άνδρες ως δείγμα σεβασμού απέναντι στην κυριαρχία τους. Από την άλλη βλέπουμε τον Μίλτο να ενδίδει στην κυριαρχία του βλέμματος της Στέλλας, όπως και στις γενικότερες πεποιθήσεις της περί προσωπικής ελευθερίας και απαξίας των κοινωνικών συμβάσεων, διατρανώνοντας την αντίθεσή του με τους άλλους άνδρες, φυσικά όμως τόσο πρόσκαιρα που απλώς το εντάσσουμε στα εργαλεία πειθούς που έχουν στόχο την αρχική εξημέρωση του θύματος πριν την τελική ισοπέδωσή του. Ενδεικτικά είναι τα λόγια του Μίλτου που λέει ευθαρσώς λίγο πριν επικυρωθούν ως ζευγάρι πως όταν του αρέσει μια γυναίκα αισθάνεται πως μπαίνει μέσα σε ένα κλουβί που έχει ένα θηριό μέσα του και ενώ άλλοι άνδρες μπαίνουν όταν το θηριό κοιμάται αυτός προτιμάει να το ξυπνάει και να το αγριεύει και κλείνει το λογύδριο λέγοντας πως δεν του αρέσει να τις χαλάει τις γυναίκες αλλά θέλει να τις χαίρεται όπως ακριβώς είναι.

Η εξέλιξη της ιστορίας είναι ραγδαία μετά τον θάνατο του Αλέκου, ο οποίος θάνατος πυροδοτεί την αρχή του τέλους αποκαλύπτοντας σε όλη του την έκταση ποιο υποκείμενο έχει αναλάβει τον αφηγηματικό λόγο από την πρώτη στιγμή. Είναι το σημείο όπου ο Μίλτος ξεδιπλώνει τον πραγματικό ηγεμονικό ανδρικό λόγο. Ακριβώς μετά την κηδεία του Αλέκου ο διάλογος με τη Στέλλα, που τρέχει στην αγκαλιά του, για να παρηγορηθεί επειδή οι συγγενείς του Αλέκου την διώξαν από τα νεκροταφεία θεωρώντας την υπεύθυνη για το θάνατό του, προσφέρει στους θεατές ένα μόνο δείγμα του φαινομένου. Είναι η στιγμή που ο Μίλτος με ένα μεσαίο κοντρ πλονζέ πλάνο ανοίγει τα χέρια του για να την αγκαλιάσει ως απόλυτος προστάτης και μετά τα λεγόμενα της πως όλοι νομίζουν πως είναι άκαρδη και πως αυτή σκότωσε τον Αλέκο, αυτός της απαντάει πως αυτά που λένε πρέπει να δοκιμάσουν να τα πούνε μπροστά του και συνεχίζει τον μονόλογό του λέγοντάς της πως δεν έχει ανάγκη από κανέναν, να μην κλαίει, γιατί αποφάσισε να παντρευτούνε και όλοι θα λένε πως είναι η γυναίκα του Μίλτου και θα τη σέβονται. Η Στέλλα

συννεφιάζει όμως δεν απαντάει και συνεχίζει να κλαίει στην αγκαλιά του, τώρα όμως στη φυσιογνωμία της διαφαίνεται και κάποια απόγνωση.

Από αυτό το σημείο τα πάντα περιστρέφονται γύρω από τον επικείμενο γάμο. Η Στέλλα αποκαλύπτει στη Μαρία πως ο Μίλτος θέλει να παντρευτούνε και η Μαρία ως άλλη μάνα που είναι μεγαλωμένη μέσα στην πατριαρχία και θεωρεί τον γάμο βασικό προορισμό της γυναίκας χαίρεται πολύ ενώ η Στέλλα για άλλη μια φορά λίγο πριν τη συντριβή της προσπαθεί να εκφέρει τον δικό της λόγο και να καταδείξει την πατριαρχία λέγοντας στη Μαρία πως είναι και αυτός σαν όλους τους άλλους, ένας ιδιοκτήτης που θέλει να την δέσει. Για να έρθει αμέσως μετά και να παραδώσει την αφήγηση στον άνδρα, αποδεχόμενη σιωπηρά πως αυτός είναι το υποκείμενο εκφοράς λόγου, καθώς στην ερώτηση της Μαρίας στο αν αυτή θέλει να παντρευτούνε η Στέλλα απαντάει πως επειδή τον αγαπάει δεν μπόρεσε να αρθρώσει λέξη τη στιγμή της πρότασης, αποδεχόμενη την κατάσταση. Στην ουσία δηλαδή δεν κατάφερε ούτε να αρνηθεί, ούτε να εκφράσει την άποψή της.

Προσπάθησε όμως σε δεύτερο χρόνο να δηλώσει την άρνησή της, λέγοντάς του πως αν δεν του φτάνει να είναι απλά το κορίτσι του δεν θα έπρεπε να έχει μπλέξει μαζί της γιατί σιχαίνεται τις παντρείες. Ακούει τις άλλες να λαχταρούν να κονομηθούν με κανένα παντρολόγημα και γελάει. Προτιμάει να μείνουν έτσι σαν αγρίμια. Ο Μίλτος φυσικά ήδη την έχει προσγειώσει στην πατριαρχική πραγματικότητα, στην οποία δεν αρμόζει σε μια γυναίκα να είναι απλά η φιλενάδα κάποιου γιατί αυτό δεν λέει τίποτα στην κοινωνία. Φυσικά ο Μίλτος την απειλεί πως αν δε γίνει το δικό του θα χωρίσουν, οδηγώντας τη Στέλλα να αναρωτηθεί δυνατά το γιατί δεν μπορεί να πει όχι, λίγο πριν κουνήσει συγκαταβατικά το κεφάλι της απέναντι στη μοίρα της. Ο Μίλτος είναι το ατόφιο πρόσωπο της πατριαρχικής νόρμας. Ένα λαϊκό παιδί που απέκτησε κύρος και αναγνώριση από το επάγγελμά του, το ποδόσφαιρο -χαρακτηριστικά είναι τα λόγια μικρών παιδιών που τον έχουν περικυκλώσει έξω από την εκκλησία λέγοντας το ένα στο άλλο πως η νύφη σίγουρα είναι όμορφη γιατί τι άλλο θα μπορούσε να πάρει ο Μίλτος-, που εκφράζει τις φτωχότερες και λαϊκότερες τάξεις του μόχθου και του μεροκάματου, που η ηθική του δε σηκώνει ετεροφυλοφιλικές σχέσεις που δεν καταλήγουν στον γάμο, που οι γυναίκες μετά τον γάμο οφείλουν να μένουν στα σπίτια τους, νοικοκυρές και να

γίνονται μάνες. Τις προθέσεις του Μίλτου στο να παρατήρει την εργασία της και να γίνει νοικοκυρά μέσα στο σπίτι που της αγόρασε χωρίς να το γνωρίζει και να μετατραπεί σε κατ' ευφημισμόν βασίλισσα του οίκου (Βαρίκα, 2007: 125), η Στέλλα τις μαθαίνει λίγο πριν τον γάμο της από έναν άλλον εκπρόσωπο της πατριαρχίας, τη μάνα του, η οποία παράγει και αναπαράγει τα ίδια πρότυπα που την καταπιέζουν.

Η κορύφωση είναι πλέον κοντά. Η Στέλλα δεν εμφανίζεται νύφη στην εκκλησία, κάνοντας μια ύστατη προσπάθεια να πάρει πάνω της τον αφηγηματικό λόγο, λέγοντας συγκεκριμένα στη Μαρία και την Αννέτα που έρχονται να την πάρουν για την εκκλησία πως δεν πρόκειται να πάει μαζί τους γιατί δεν θα παντρευτεί παρόλο που τον αγαπάει και παραδέχεται πως όλοι οι άνδρες που πέρασαν από τη ζωή της ήθελαν πάντα να την αλλάξουν, είτε προσπαθώντας να την κάνουν κυρία είτε νοικοκυρά, λες και ήταν κάποιο γραμμόφωνο. Το ζητούμενο όμως πάντα παρέμενε το ίδιο, να την κουτσουρέψουν. Σε αυτή τη σκηνή κάνει δειλά την εμφάνισή του ένας νέος υποστηρικτικός λόγος από τη πλευρά της Μαρίας, που απευθυνόμενη στην υστερική και ζηλιάρα Αννέτα της λέει πως η Στέλλα είναι παλικάρι, ακούει την καρδιά της και δε λογαριάζει ντροπή και σαχλαμάρες. Μάλιστα θα ήθελε πολύ να μπορούσε και η ίδια να κάνει το ίδιο αλλά δεν έχει τα κότσια, για αυτό και θαυμάζει τη Στέλλα.

Ο Μίλτος απόλυτα ντροπιασμένος γυρνάει στο μουσικό κέντρο «Ο Παράδεισος», όπου θα γινόταν το γλέντι του γάμου και σπάει τα πάντα γύρω του από την οργή του. Από τη μεριά της η Στέλλα περνάει όλο το βράδυ χορεύοντας με τον νεαρό Αντώνη σε νυχτερινά κέντρα της Αθήνας, απέχοντας λίγες μόνο ώρες από την ολοκλήρωση του πεπρωμένου της, το οποίο τοποθετείται γύρω από το δίλημμα γάμος ή θάνατος. Τα πλάνα είναι ενδεικτικά της προσπάθειας του σκηνοθέτη να μπούμε μέσα στη ψυχολογία των ηρώων, ώστε να κατανοήσουμε τη λεπτή γραμμή πάνω στην οποία βαδίζουν. Η Στέλλα είναι παραδομένη σε ό,τι θα ακολουθήσει. Απαρνείται τη θηλυκότητά της μέσα από την αλλαγή ενδυματολογικού κώδικα. Στις τελευταίες σκηνές την βλέπουμε να φοράει ένα μαύρο ζιβάνγκο και μια φούστα μακριά, στο ύψος της γάμπας και τα μαλλιά της είναι όλα πιασμένα χαλαρά προς τα πίσω.

Βέβαια δε θεωρούμε πως κάνει κάποια επανάσταση καθώς το ενδυματολογικό κομμάτι και στις δύο περιπτώσεις είναι πλήρως ενταγμένο στις πατριαρχικές προσδοκίες. Στην αρχή λοιπόν, η Στέλλα με τις ενδυματολογικές επιλογές της και την γενικότερη περιποίησή της, καθώς την βλέπουμε να ασχολείται ιδιαίτερα με το πως να βάψει τα μαλλιά της, επιβεβαιώνει την πάγια πεποίθηση πως η γυναίκα παίρνει αξία, ως αντικείμενο που χρησιμοποιείται για αισθητικούς λόγους, από τα εξωτερικά της χαρακτηριστικά και την ανάλογη εμφάνιση, η οποία αξία εκτιμάται μέσα από το πρίσμα της κυρίαρχης ανδρικής ματιάς. Στη συνέχεια και λίγο πριν το τέλος την παρατηρούμε να αρνείται τον ρόλο του αντικειμένου ερωτικού βλέμματος και να υποτάσσεται στις κυρίαρχες πατριαρχικές αξίες που επιβάλλουν μια συγκεκριμένη νόρμα θηλυκότητας, η οποία ακολουθεί πιστά τις κοινωνικές προσδοκίες για τους ρόλους των γυναικών όπως της συζύγου, της νοικοκυράς και της μάνας.

Τα ξημερώματα λοιπόν, γράφεται ο επίλογος με τον πιο άγριο τρόπο. Οι δυο τους, ο ένας απέναντι στον άλλον αναμετρούν τις δυνάμεις τους. Η Στέλλα άοπλη ο Μίλτος κρατώντας ένα μαχαίρι και φωνάζοντας στη Στέλλα να φύγει γιατί θα την σκοτώσει εκτός αν τον παντρευτεί οπότε και θα πετάξει το μαχαίρι. Η Στέλλα βουβή, περπατάει ευθεία για να συναντήσει τη μοίρα της, για να δολοφονηθεί και να κλείσει οριστικά και αμετάκλητα την προσπάθειά της να εκφράσει τη δική της σκοπιά στην αφήγηση, παραδίδοντας την κυριαρχία στον πατριαρχικό λόγο. Ταυτόχρονα, λίγο πριν ξεψυχήσει προσφέρει την απαραίτητη άφεση αμαρτιών στον Μίλτο και συντάσσεται ολοκληρωτικά με την πατριαρχία, δείχνοντας το μονοπάτι της διαρκούς αναπαραγωγής της, ζητώντας ένα τελευταίο φιλή από τον δήμιό της και μαζί με τη βοήθεια της Αννέτας που υστερικά μπροστά στο φονικό ουρλιάζει πως η Στέλλα είναι υπεύθυνη για τον θάνατό της και όχι ο Μίλτος που την σκότωσε, δημιουργούν αμφότερες μια μοναδική δεξαμενή που ξεπλένει τέτοια πατριαρχικά εγκλήματα ενδύοντάς τα με κώδικες ανδρικής τιμής. Άραγε μπορεί κάποια από τις θεάτριες να αντιληφθεί ποια αποδοχή κρύβεται πίσω από αυτό το φιλή, ειδικά για την εποχή που προβάλλεται η ταινία; Η νομιμοποίηση της ανδρικής κανονικότητας και της πατριαρχικής ηθικής συντελέστηκε. Η δολοφονία συντελέστηκε.

Κεφάλαιο 3

3.1 Άξονας εννοιών

Στον συγκεκριμένο άξονα, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, θα ασχοληθούμε με την κυρίαρχη έννοια του φύλου και θα δούμε πως αυτή αποτυπώνεται μέσα στον φιλικό λόγο αναπαράγοντας μια συγκεκριμένη άποψη για την κοινωνική πραγματικότητα. Θα ανακαλύψουμε πως διαμορφώνονται οι έννοιες μέσα σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικο-πολιτισμικό-ιστορικό πλαίσιο, όπου κατασκευάζεται και εκφέρεται ο φιλικός λόγος. Θα εντοπίσουμε τη σχέση του κυρίαρχου λόγου με άλλους λόγους και την αντιπαράθεσή του με άλλες έννοιες όπως των στερεοτυπικών αντιλήψεων για τις κατηγορίες του άνδρα και της γυναίκας και των σχέσεων του με την οικογένεια, τον γάμο και την εργασία. Επίσης εδώ θα βρούμε τόσο τους δυισμούς και τα δίπολα γύρω από το φύλο και τους γενικότερους άξονες μέσα στους οποίους αυτό επιτελείται όσο και τα σημάδια αντίστασης από την πλευρά των γυναικών στην προσπάθειά τους για αλλαγή παραδείγματος.

Αυτός ο άξονας έχει άμεση σχέση με το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο της κάθε εποχής, μέσα στην οποία είναι τοποθετημένη και η ταινία που εξετάζουμε. Θα πρέπει λοιπόν να αποκαλύψουμε τις συνδέσεις μεταξύ του φύλου και των άλλων λόγων που εσωκλείουν μέσα τους τις δικές τους στάσεις για το φύλο. Θα δούμε πως προκύπτει η θηλυκότητα και ο ανδρισμός μέσα σε ένα συγκεκριμένο χωροχρονικό πλαίσιο, το οποίο καθορίζει το πως προσλαμβάνουμε το φύλο ξεχωριστά σε κάθε ιστορικοκοινωνική περίοδο. Μέσα από την ανάλυση της ταινίας «Στέλλα» θα αποκαλύψουμε το κατά πόσο έννοιες όπως αυτές της θηλυκότητας και του ανδρισμού διαμορφώνονται μέσα σε ένα σύστημα κυρίαρχου ανδροκεντρικού προσανατολισμού, το οποίο αναπαράγει τον ηγεμονικό λόγο της πατριαρχίας. Στόχος μας είναι να καταδείξουμε το πως το φύλο και οι εκδοχές του ενώ αποτελούν κοινωνικές νοηματοδοτήσεις προσλαμβάνονται ως κάτι το αληθινό, το οποίο φαίνεται αρκετό για να εξηγεί με πειθώ την κοινωνική πραγματικότητα. Το να

είσαι γυναίκα λοιπόν πραγματώνεται στη βάση μιας αντίθεσης, η οποία είναι ενταγμένη στο πλαίσιο της ανδρικής κανονικότητας, που νομιμοποιεί τη βιολογική διαφορά μεταξύ των δύο, ανάγοντας τον άνδρα σε πρότυπο.

Φυσικά υπάρχουν διάφορες προτάσεις που περιστρέφονται γύρω από τον άξονα άνδρας/γυναίκα, που είναι όμως απόλυτα ενταγμένες στην κυρίαρχη κοινωνική εκδοχή του φύλου και επί της ουσίας καθορίζουν ποιο είναι αυτό που επιτρέπεται και ποιο αυτό που απορρίπτεται στη βάση του ηγεμονικού προτύπου που διχοτομεί πάντα την κοινωνία σε δύο κατηγορίες εκ των οποίων η μία κυριαρχεί και η άλλη κυριαρχείται. Η έννοια λοιπόν που θα επικεντρώσουμε το ενδιαφέρον μας είναι, όπως ήδη αναφέραμε, αυτή του φύλου και συγκεκριμένα θα ερευνήσουμε τις έμφυλες αναπαραστάσεις του μέσα από τις οποίες κατασκευάζονται συγκεκριμένες πεποιθήσεις για την θηλυκότητα και την αρρενωπότητα. Ταυτόχρονα θα παρακολουθήσουμε και την διαπλοκή του με άλλες έννοιες όπως της λαϊκότητας, του μοντερνισμού, των κοινωνικών τάξεων, της πατριαρχίας και των συνιστωσών της που εντοπίζονται στις έννοιες του γάμου, της οικογένειας, της εργασίας και αποτελούν βασικά δεδομένα στον εξεταζόμενο φιλικό λόγο. Στην ανάλυσή μας θα διακρίνουμε το φύλο στην αρσενική και τη θηλυκή του όψη, καθώς μέσα σε αυτόν τον δυισμό αποτυπώνεται ξεκάθαρα η “φυσική” κυριαρχία του πρώτου πάνω στο δεύτερο.

Η κοινωνική απόδοση του φύλου προσφέρει δύο οπτικές, αυτές της αρρενωπότητας και της θηλυκότητας. Με άλλα λόγια, το ηγεμονικό δίπολο άνδρας/γυναίκα κατασκευάζει το κοινωνικό δίπολο της αρρενωπότητας/θηλυκότητας. Η διαμόρφωση της έμφυλης ταυτότητας φέρει σκέψεις, αντιλήψεις, προσδοκίες, στερεότυπα που είναι κοινωνικά κατασκευάσματα με στόχο τη διατήρηση και διαίωξη της γυναικείας υποτέλειας. Σύμφωνα με την Αθανασίου (2006), ο τρόπος που αντιμετωπίζουμε το φύλο εκφράζει μια βασική σύμβαση με την οποία έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε τον κόσμο γύρω μας. Γεννιόμαστε έχοντας συγκεκριμένα βιολογικά χαρακτηριστικά που πολύ γρήγορα τα ντύνουμε με κοινωνικά στοιχεία δίνοντας δηλαδή κοινωνικές ερμηνείες στα εγγενή χαρακτηριστικά μας. Το φύλο λοιπόν είναι η ανατομική μας ταυτότητα μαζί με τις κοινωνικές της συνδηλώσεις και θεμελιώνεται μέσα από τις επιτελέσεις του που έχουν να κάνουν τόσο με έμφυλες

συμπεριφορές όσο και με σωματικές πρακτικές, ώστε να πραγματοποιηθεί η “ορθή” εδραίωση του. Το σώμα πειθαρχεί ακολουθώντας συγκεκριμένες πρακτικές που έχουν να κάνουν με την εξωτερική εμφάνιση, με τον τρόπο που στεκόμαστε και χειρονομούμε με τα ρούχα που φοράμε, δημιουργώντας μια κανονιστική συνθήκη που το εμφυλοποιεί (Barkty, 1997) και εδραιώνει τις πεποιθήσεις σχετικά με τη φυσική κατασκευή του.

Στην ταινία αποκαλύπτονται δύο εκδοχές της θηλυκότητας, οι οποίες προβάλλονται μέσα από επιλογές γυναικών σαν τη Στέλλα και μέσα από επιλογές όπως αυτή της αδελφής του Αλέκου. Αμφότερες οι δύο όψεις ακολουθούν τις κυρίαρχες πατριαρχικές εντολές. Η Στέλλα της ιστορίας μας είναι μια νέα γυναίκα που επιθυμεί να ζει ελεύθερα τη ζωή της, με τον τρόπο που η ίδια ορίζει. Είναι η αρτίστα ενός μουσικού κέντρου και εκπροσωπεί το ιδανικό της θηλυκότητας, εκείνης της περιόδου που απαντά σε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά έμφυλης ταυτότητας. Τα ρούχα που φοράει ακολουθούν τη μόδα της εποχής, κατά την οποία κυριαρχεί το απόλυτο πρότυπο θηλυκότητας η Μέριλυν Μονρόε. Το γυναικείο σώμα λοιπόν αντιμετωπίζεται σύμφωνα με τις επιταγές της σκοποφιλίας (Freud, 1905), η οποία αφορά στην απόλαυση που παίρνει κάποιος όταν απλώς κοιτάει ένα αντικείμενο.

Η γυναίκα γίνεται το αντικείμενο του βλέμματος και του σεξουαλικού ερεθισμού από το ανδρικό κοινό. Μάλιστα αυτό πραγματοποιείται σε δύο επίπεδα που στο πρώτο τοποθετείται ο άνδρας ηθοποιός εντός της αφήγησης και στο δεύτερο ο άνδρας θεατής που βρίσκεται εκτός αφηγηματικού λόγου. Η εικόνα λοιπόν της γυναίκας οφείλει να συγκροτηθεί στη βάση μιας συγκεκριμένης εξωτερικής εμφάνισης που θα προκαλεί τον αντίστοιχο ανδρικό ερεθισμό. ΟΦορέματα που τονίζουν τη μέση και το στήθος και μαλλιά κοντά, ατίθασα και προκλητικά αποτυπώνονται σε όλες τις γυναικείες παρουσίες που εργάζονται στο νυχτερινό κέντρο όπως αυτές της Στέλλας, της Μαρίας και της Αννέτας, οι οποίες ξεσηκώνουν τα ανδρικά πλήθη εντός και εκτός κάμερας. Ειδικά στην ταινία τα σχόλια που ακούγονται στο κέντρο για τις συγκεκριμένες γυναίκες ποικίλουν από το “μπράβο”, μέχρι το “αμάν κοπέλαρος” και το “γεια σου λεβεντιά”.

Μέσα σε αυτό το ιδιαίτερο πλαίσιο που προσδίδει στη γυναικεία εμφάνιση αξία αισθητικού αντικειμένου στερεοτυπικού χαρακτήρα, παρακολουθούμε την Στέλλα να δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα σε μικρής κλίμακας πειθαρχίες της θηλυκότητας. Ο τρόπος που κινείται στον χώρο της εργασίας της, που χορεύει, που πιάνει το σώμα της και περνάει τα δάχτυλα μέσα από τα μαλλιά της, που τραγουδάει και ρίχνει πλάγιες ματιές στο ανδρικό κοινό της, όλα λειτουργούν σαν μια επίδειξη του γυναικείου κορμιού. Ενδεικτικό παράδειγμα αυτών των μικροπειθαρχιών, που ουσιαστικά καθιερώνονται ως ενισχυτικές τεχνικές ενός ατελούς αντικειμένου (Barkty, 1997), αποτελεί η σκηνή όπου η Στέλλα ξαπλωμένη στο κρεβάτι του σπιτιού της και απευθυνόμενη στον Αλέκο του λέει πως τα μαλλιά της θέλουν βάψιμο και αναρωτιέται αν πρέπει να τα βάψει κόκκινα. Στο ίδιο στερεοτυπικό πλαίσιο μπορούμε να εντάξουμε και εκείνες τις πρακτικές που παρουσιάζουν τις γυναίκες ως αδύναμες, εύθραυστες και σχεδόν ανίκανες να ανοίξουν ακόμα και την πόρτα ενός αυτοκινήτου για να μπουν μέσα, οπότε και η ανδρική παρουσία κρίνεται αναγκαία, όπως ακριβώς βλέπουμε να συμβαίνει και στη ταινία όπου ο Μίλτος είναι απαραίτητος τόσο για να ανοίξει την πόρτα στην Στέλλα όσο και να την τοποθετήσει μέσα στο αυτοκίνητό του.

Από την άλλη πλευρά γινόμαστε μάρτυρες και μιας δεύτερης εκδοχής θηλυκότητας, η οποία βιώνεται αθόρυβα και περιθωριακά. Μιλάμε επί της ουσίας για τις γυναίκες της δεκαετίας του '50 που έχουν χαμηλωμένα μάτια και σημαία τους είναι η σεμνότητα. Ζουν ηθικά και δεν προκαλούν με τη συμπεριφορά τους (Δελβερούδη, 2004). Σε αυτό το πρότυπο γυναίκας τοποθετούμε την αδελφή του Αλέκου. Είναι μια γυναίκα αθέατη (Mulvey, Mc Cobe, χ.χ.) που το κέντρο του κόσμου της είναι το σπίτι της, το αστικό μπαλκόνι της, στο οποίο κεντάει και ακούει ραδιόφωνο με τους αστούς γονείς της και τον αστό άνδρα της. Είναι ντυμένη απλά, χωρίς επιτηδεύσεις, με μονόχρωμα αυστηρά ταγέρ και πουκάμισα με γιακάδες. Δεν μπορεί να θεωρηθεί ούτε όμορφη, ούτε είναι ιδιαίτερα ευπαρουσίαστη. Είναι το ίδιο αθέατη με τις γυναίκες των κατώτερων κοινωνικών τάξεων, που ακολουθούν πιστά τα πατριαρχικά πρότυπα των αγνών γυναικών, όπου η μόνη φιλοδοξία και προορισμός της ζωής τους είναι ένας γάμος και μερικά παιδιά.

Το εντυπωσιακό στη συγκεκριμένη κινηματογραφική αφήγηση είναι η διαχείριση και των δύο όψεων θηλυκότητας από την πρωταγωνίστρια Στέλλα, οι οποίες δύσκολα ξεφεύγουν από το άγρυπνο μάτι της πατριαρχίας που κατασκευάζει θηλυκότητες κατά το δοκούν. Συγκεκριμένα η Στέλλα παρουσιάζεται στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας ως μια *femme fatale*, μια μοιραία αρτίστα που θέλει, όπως η ίδια λέει απερίφραστα στον Αλέκο, να χορεύει και να τραγουδάει και να σφάζονται τα παλικάρια στα πόδια της. Είναι το βλεπόμενο αντικείμενο της Mulvey, του ανδρικού ηδονοβλεπτικού κοιτάγματος, το οριζόμενο ως αντικείμενο από την πατριαρχικά δομημένη κοινωνία. Ακόμη και η ίδια αντιμετωπίζει τον εαυτό της, το σώμα της, μέσα από την ανδρική ματιά και γίνεται ο αρσενικός Άλλος που κατευθύνει το μυαλό της και τον τρόπο που σκέφτεται και κριτικάρει το ίδιο της το φύλο (Barkty, 1997). Είναι αυτή που κατά την Μαρία είναι το πρώτο όνομα του μαγαζιού όχι εξαιτίας της φωνής της, καθώς η Αννέτα έχει καλύτερη, αλλά εξαιτίας του παρουσιαστικού και του ταπεραμέντου της, τα οποία όπως λέει απερίφραστα η πατρόνα βάζουν κόσμο στο μαγαζί, δηλαδή γίνεται πολύ ξεκάθαρη η αντικειμενοποίηση του γυναικείου κορμιού και η αντίστοιχη προσαρμογή στον ανδρικό πόθο. Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και ο Μήτσος, ο σερβιτόρος του μαγαζιού, που ακούγοντας τη μάνα της Αννέτας να λέει για τη Στέλλα μόλις εμφανίζεται στο πάγκο πως «σιχαίνεσαι να την βλέπεις», της απαντά «οι άνδρες τι λένε».

Από την άλλη μεριά, λίγο πριν την κορύφωση του δράματος, η Στέλλα παρουσιάζεται ως το αντίθετο του πρότερου εαυτού της. Την παρατηρούμε να απαρνείται την πληθωρικότητά της ως προς στον τρόπο που κινείται, στα ρούχα που επιλέγει να φορέσει, στην προσωπικότητά της. Ντυμένη με μια μακριά φούστα και ένα μαύρο ζιβάγκο και με τα μαλλιά της προσεκτικά χτενισμένα προς τα πίσω έντονα στιλιζαρισμένα μοιάζει να παραιτείται του ρόλου της ως βλεπόμενου αντικειμένου και να δηλώνει την υποταγή της στις κυρίαρχες απαιτήσεις της πατριαρχικής θηλυκότητας που θέλουν τη γυναίκα να υποδύεται με αποτελεσματικότητα τους κοινωνικούς ρόλους που προσδοκά από αυτήν η ανδρική ηγεμονική κοινωνία. Ξαφνικά λοιπόν η Στέλλα πειθαρχεί στις σωματικές της κινήσεις, περπατάει ήρεμα και έχει τα χέρια της μαζεμένα, τα οποία κρατάει πολύ κοντά στον υπόλοιπο κορμό του σώματός της, χωρίς να επιδίδεται σε έντονες και

διαχυτικές χειρονομίες, όπως έκανε στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας. Επιπλέον είναι προσεκτική στον τρόπο που μιλάει και η γενικότερη στάση της αποκαλύπτει μία ιδιαίτερη προσοχή στο να μην χαρακτηριστεί ο τρόπος της απρεπής. Μη ξεχνάμε εξάλλου πως οι γυναίκες οφείλουν να αυτοπεριορίζονται, να επιδεικνύουν συγκεκριμένα χαρίσματα και να προβάλλουν μια ειδικού τύπου ερωτική διάθεση που ενδύεται ντροπής (Barkty, 1997).

Ταυτόχρονα παρατηρούμε πως στην ταινία θίγονται και δοκιμάζονται και τα πρότυπα ανδρισμού, τα οποία και σε αυτή την περίπτωση παρουσιάζονται μέσα από δύο εκδοχές. Στη μία όψη ανδρισμού τοποθετούμε άνδρες σαν τον Αλέκο ενώ από την άλλη προκύπτουν άνδρες σαν τον Μίλτο. Στην πρώτη λοιπόν περίπτωση ο Αλέκος εντάσσεται σε εκείνη την κατηγορία ανδρών που δεν ακολουθούν την κυρίαρχη ηγεμονική ανδρική νόρμα, οπότε αντιμετωπίζονται από την κοινωνία με δυσπιστία και τους αποδίδεται ένα χαμηλότερο από το προσδοκώμενο εξαιτίας του φύλου τους κύρος (Hatty, 2000). Εκ του αποτελέσματος λοιπόν αντιλαμβανόμαστε πως και η ανδρική ταυτότητα περιέχει συγκεκριμένες οριοθετήσεις, οι οποίες προκρίνουν τα αποδεκτά πρότυπα ανδρισμού με τους αντίστοιχους κοινωνικούς ρόλους, που οφείλουν οι άνδρες να επιτελούν αν θέλουν όλοι να συγκαταλέγονται στην κυρίαρχη ομάδα.

Ο Αλέκος ανήκει στους μη προνομιούχους άνδρες και μας γίνεται ξεκάθαρο καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Η περσόνα του χτίζεται πάνω σε αυτή την ανισότητα που εκδηλώνεται μέσω συγκεκριμένων συμπεριφορών. Είναι λοιπόν ο ευαίσθητος άνδρας που είναι πολύ ερωτευμένος με τη Στέλλα και νιώθει μια τεράστια ανασφάλεια μήπως τη χάσει. Είναι αυτός που κατά τα λεγόμενά του απέναντι στην Αννέτα αποδέχεται τον εαυτό του ως αξιολύπητο και δεν μπορεί να προσποιείται τον δυνατό και γενναίο άνδρα γιατί δεν είναι τέτοιος. Αντίθετα είναι όλα όσα έχει περιγράψει ο Μίλτος σε έναν διάλογο που έχει με τη Στέλλα. Συγκεκριμένα, στη δήλωση της Στέλλας πως ο Αλέκος είναι ένας κύριος, ο Μίλτος αναρωτιέται αν φοράει γραβάτα και αν τρώει τ' αχλάδια καθαρισμένα, χλευάζοντας με πολύ ξεκάθαρο τρόπο τον τύπο άνδρα που εκπροσωπεί ο Αλέκος. Επίσης η αδυναμία του αποτυπώνεται στον διάλογο μεταξύ της Στέλλας και της αδερφής του, όταν αυτή πηγαίνει να συναντήσει τη Στέλλα για να της εκφράσει τη δύσκολη

συναισθηματική κατάσταση του αδερφού της, μετά την εγκατάλειψή του από τη Στέλλα, για να εισπράξει την απάντηση πως ο Αλέκος είναι ένα χρυσό παιδί όμως η οικογένειά του τον έκανε έτσι και με το έτσι που λέει υπονοεί όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά και τις ιδιαιτερότητες που τον κατατάσσουν στους χαμένους του φύλου του.

Από την άλλη μεριά έχουμε το πρότυπο του ηγεμονικού ανδρισμού, τον Μίλτο που απαντάει σε συγκεκριμένα γνωρίσματα και ακολουθεί τα καθιερωμένα στερεότυπα περί σωστής ανδρικής συμπεριφοράς πατριαρχικών προδιαγραφών. Είναι ο μόρτης, ο μάγκας, ο δυνατός. Από την πρώτη στιγμή καθιερώνεται ως ο εκφραστής της παράδοσης. Είναι ενδεικτικό ακόμα και το τσάμικο που ακούγεται και χορεύεται μόνο από τους άνδρες στο γλέντι του γάμου, στο πρώτο πλάνο όπου εμφανίζεται ο Μίλτος με ένα τσιγάρο να κρέμεται στα χείλη. Αυτός ο τύπος ανδρισμού κατασκευάζει την εικόνα του μέσα στην παράδοση, στις λαϊκές γειτονιές του Πειραιά όπου βρίσκονται οι αληθινοί άνδρες, στις κατώτερες κοινωνικές τάξεις, στους λεβέντικους ήχους του κλαρίνου, στους κώδικες της μαγκιάς, στον πατριαρχικό λόγο. Είναι ο άνδρας που μέσα στη λαϊκότητα βρίσκει την ταυτότητά του.

Είναι αυτός που μόλις βλέπει τη Στέλλα την αρπάζει από το μπράτσο και της δηλώνει πως του κάνει κέφι να μείνει εκεί, μαζί του, που τη μία θέλει να εισβάλλει στο κέντρο που τραγουδάει η Στέλλα με το αυτοκίνητο και την άλλη αφού μπαίνει μέσα ανάβει έναν δυναμίτη, για να της το πετάξει σαν τριαντάφυλλο όπως λέει. Είναι αυτός που είτε είναι μεθυσμένος είτε όχι είναι ίδιος όπως με στόμφο εξηγεί στον Μήτσο λίγο πριν ανάψει τον δυναμίτη, λέγοντας συγκεκριμένα πως τώρα τα 'χει πιει λίγο αλλά και στεγνός έτσι είναι. Είναι αυτός που δεν τις χαλάει τις γυναίκες, που μπαίνει μέσα στο κλουβί με το θεριό και τ' αγριεύει, που όποιος θέλει να πειράξει τη Στέλλα πρέπει να δοκιμάσει μπροστά του, που το αποφασίζει και την ενημερώνει πως θα παντρευτούνε, που ορίζει την ημερομηνία του γάμου τους μαζί με τη μάνα του, που δε θέλει ούτε με τα μάτια των άλλων να την μοιράζεται, που ή την έχει δική του ή δεν την έχει και θα φύγει, που αγοράζει το σπίτι τους χωρίς να την ρωτήσει, που μόλις παντρευτούνε θα σταματήσει η Στέλλα να εργάζεται, που τη σκοτώνει.

Ενώ λοιπόν ο Μίλτος εκφράζει την παράδοση, η οποία εμπεριέχει τόσο το στερεότυπο του ιδανικού άνδρα όσο και την πατριαρχική ιδεολογία, η Στέλλα ακροβατεί μεταξύ λαϊκότητας και νέων ιδεών. Ενώ σε πολλές περιπτώσεις μπορούμε να την χαρακτηρίσουμε ως γνήσια λαϊκή φυσιολογία με τις αντίστοιχες δεσμεύσεις που επισύρει αυτή η κατηγοριοποίηση, καθώς ο χαρακτήρας της προκύπτει από τη λαϊκή παράδοση, ταυτόχρονα παρατηρούμε πως ενσωματώνει πολλά στοιχεία μοντερνισμού και εκσυγχρονισμού, εκεί δηλαδή που παρουσιάζονται οι ρωγμές στο παραδοσιακό μοντέλο και την πατριαρχία και οι σχέσεις των δύο φύλων επανακαθορίζονται. Η Στέλλα σίγουρα είναι μια μόρτισσα που λειτουργεί με τους κώδικες της μαγκιάς από τον τρόπο ομιλίας της μέχρι και το περιεχόμενο των λόγων της. Ενδεικτικές κουβέντες του μάγκικου λεξιλογίου που χρησιμοποιεί είναι οι λέξεις «ψοφάω» όταν ο Αλέκος της αγοράζει το πιάνο ή όταν ο Μίλτος εμφανίζεται στο μαγαζί και ο Μήτσος την ενημερώνει για την άφιξή του αυτή τον σπρώχνει και του φωνάζει «Ρε δε με παρατάς ρε? Ρε πήγαινε».

Κατασκευάζει την ταυτότητά της μέσα στην παράδοση που στην ουσία την πνίγει. Είναι μια λαϊκή αρτίστα που μαζί με τις συναδέλφισσές της τοποθετούνται στην κατηγορία των αμαρτωλών εκεί όπου εντάσσονται και οι γυναίκες του λιμανιού και οι ιερόδουλες (Αθανασάτου, 1999). Δεν είναι όμως η Στέλλα ιερόδουλη και αυτό γίνεται πολύ ξεκάθαρο μέσα στην ταινία από την αντίζηλή της, την Αννέτα που σε μια συζήτηση που έχει με τον Αλέκο τον ενημερώνει πως η Στέλλα δε νοιάζεται για τα λεφτά. Λειτουργεί η ίδια θα λέγαμε σα ρωγμή στην πατριαρχία με την ίδια της τη στάση σε πολλές περιπτώσεις, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο τις απαραίτητες κρίσεις που επιφέρουν αλλαγές στο κατεστημένο. Κρίσεις που καταγγέλλουν με τον τρόπο τους τον πατριαρχικό συντηρητισμό και προωθούν τις εκσυγχρονιστικές διεκδικήσεις. Φυσικά αν θεωρήσουμε πως πρόκειται για μια μάχη μεταξύ των παλιού και του νέου όπου ο εκσυγχρονισμός βρίσκει τα πατήματά του μέσα στον χρόνο και στην κοινωνία, κερδίζοντας σε πολλά επίπεδα τα πατριαρχικά δεδομένα, σίγουρα ακόμα απέχουμε από την πλήρη εκτόπισή των, καθώς παρατηρείται μια εμμονική σχεδόν διάθεση σε αντιλήψεις που προέρχονται από τον πυρήνα του πατριαρχικού λόγου (Δελβερούδη, 2002).

Η Στέλλα μόνο στον μοντερνισμό μπορεί να είναι ελεύθερη. Μόνο εκεί μπορεί να συγκρουστεί μετωπικά με τους άνδρες της ζωής της, από όποια κοινωνική τάξη και αν προέρχονται. Γνωρίζει καλά πως η γυναικεία καταπίεση έχει διαταξικό χαρακτήρα (Αθανασάτου, 1999). Το λέει η ίδια απερίφραστα στη Μαρία και στην Αννέτα την ημέρα που αποφασίζει να μην πάει στον γάμο της. Διερωτάται έντονα «Γιατί όλοι θέλουν να με κουτσουρέψουν, ο ένας να με κάνει κυρία, ο άλλος νοικοκυρά! Γιατί; Έναν πείτε μου, έναν που δεν ήθελε να μ' αλλάξει κατά το κέφι του. Και τι με 'γω, για να μ' αλλάξουν βρε αδερφέ; Γραμμόφωνο;». Πολλές οι ρωγμές που προκαλεί με αποκορύφωση την άρνησή της να παντρευτεί. Προσπαθεί να υψώσει τη φωνή της και ορθώνει πράγματι το ανάστημά της λέγοντας πολύ ξεκάθαρα στη Μαρία για τον Μίλτο πως είναι και αυτός σαν όλους τους άλλους. Ένας ιδιοκτήτης που θέλει να τη δέσει. Σε μια αρχική φάση την βλέπουμε να απορρίπτει το στερεοτυπικό ρόλο της χαμηλοβλεπούσας γυναίκας της δεκαετίας του '50, που τηρεί πιστά τους ηθικούς πατριαρχικούς νόμους που κατασκευάζουν γυναικεία πρότυπα χωρίς κανένα ερωτικό παρελθόν (Δελβερούδη, 2004). Η Στέλλα αντιπαραβάλλεται με το ζήτημα της παρθενιάς από την πρώτη στιγμή και κερδίζει τη σεξουαλικότητά της και το δικαίωμα της να μην είναι χαμηλών τόνων και παραδομένη σε επιβεβλημένους πατριαρχικούς ρόλους, όπως αυτούς της συζύγου, της νοικοκυράς και της μάνας.

Σε όλη την ταινία έρχεται αντιμέτωπη με αυτό το σκληρό παραδοσιακό τρίπτυχο. Πρώτος ο μεγαλοαστός Αλέκος που δε θέλει να φεύγει κάθε πρωί έτσι, σαν τον κλέφτη από το σπίτι της Στέλλας. Που θέλει να 'ναι αλλιώς. Που θέλει να παντρευτούνε γιατί δε γίνεται να της αρέσει αυτή η ζωή που κάνει, αυτό το περιβάλλον με τη Μαρία, την Αννέτα, τον Μήτσο. Αυτή είναι διαφορετική. Είναι χίλιες φορές καλύτερη. «Γιατί δε θέλεις να αλλάξεις;» τη ρωτάει, για να εισπράξει την απάντηση «Ν' αλλάξω, να γίνω τι; Με προσβάλλεις, μ' ακούς; Εγώ όταν αγαπώ έναν άνθρωπο τον δέχομαι όπως είναι και δε ζητάω τίποτα παραπάνω». Στη συνέχεια ο Μίλτος, το λαϊκό παιδί που μετά την κηδεία του Αλέκου η Στέλλα κλαίγοντας του εκφράζει την πεποίθησή της πως όλοι πιστεύουν πως τον Αλέκο τον σκότωσε αυτή με τη στάση της, την παρηγορεί υποστηρίζοντας πως δεν έχει ανάγκη από κανέναν. «Μην κλαις. Άκου Στέλλα. Θα παντρευτούμε. Το αποφάσισα. Ναι,

Στέλλα. Θα παντρευτούμε και όλοι θα λένε είναι η γυναίκα του Μίλτου και θα σε σέβονται». Εξάλλου μια γυναίκα ούσα πάντα ανυπεράσπιστη μόνο με έναν γάμο μπορεί να βρει τον σεβασμό από τους γύρω της. Μόνο ένας καλός και εργατικός σύζυγος μπορεί να της παρέχει όλα εκείνα τα αγαθά και τα χρήματα για το σπίτι της, ώστε να κατορθώσει να δημιουργήσει μια καλή οικογένεια (Δελβερούδη, 2004).

Στον μοντερνισμό λοιπόν μπορεί να κατασκευάσει την ταυτότητά της όπως η ίδια ορίζει. Στην παράδοση αντίθετα χάνει τον εαυτό της και είναι πάντα ο υπάνθρωπος δίπλα στον κανόνα που είναι ο αρσενικός άνθρωπος. Στην παράδοση ζουν το κορμί τους σα να βρίσκονται σε μια διαρκή απολογία και το προσλαμβάνουν σα να είναι και οι ίδιες ο απρόσωπος Άλλος της πατριαρχίας (Κοσμά, 2007), αυτός που τις επιτηρεί και τις τιμωρεί όταν χρειάζεται να τις εγκαλέσει στην τάξη. Εκεί τοποθετούμε και την ανάγκη της Στέλλας να απολογείται διαρκώς, σχεδόν με εμμονική διάθεση, για την εντιμότητά της στις ερωτικές της σχέσεις. Είναι ζήτημα τιμής για την πρωταγωνίστρια να υπερασπίζεται τη μονογαμική της φύση και να το επαναλαμβάνει συνεχώς είτε αρχικά λέγοντας στον Αλέκο πως μόλις υπάρξει κάποιος άλλος θα είναι ο πρώτος που θα το μάθει είτε στη συνέχεια δηλώνοντας στον Μίλτο πως μπορεί να της έχει εμπιστοσύνη ακόμα και αν φύγει δέκα χρόνια στην Αμερική. Γνωρίζει καλά η Στέλλα πως γυναίκες σαν την ίδια που δεν έχουν να επιδείξουν τη νοικοκυροσύνη τους στους άνδρες -όπως η ίδια λέει στον Αλέκο, η Αννέτα μόλις μυριστεί πως της αρέσει κάποιος πάει να της τον φάει με τα νοικοκυριά- χρησιμοποιούν την τιμή τους σαν συμβόλαιο αγνότητας, καθώς μόνο έτσι μπορούν να κερδίσουν έδαφος στον πατριαρχικό δρόμο της ηθικής που κατατάσσει τις γυναίκες με παρελθόν στις ακατάλληλες, ως προς την εκπλήρωση των προδιαγεγραμμένων ρόλων τους (Δελβερούδη, 2004).

Θεματοφύλακες της παράδοσης και των πατριαρχικών αντιλήψεων πολλές φορές παρουσιάζονται είτε οι μάνες είτε οι ίδιες οι γυναίκες στη μάχη που μαίνεται μεταξύ παράδοσης και εκσυγχρονισμού. Το ανδρικό σύστημα δηλαδή πολεμάει τη νεοτερικότητα που προκαλεί τις κρίσεις στο κυρίαρχο πατριαρχικό οικοδόμημα, χρησιμοποιώντας ως δούρειους ίππους τις γυναίκες εναντίον άλλων γυναικών. Ουσιαστικά τις παραχωρούν μερίδιο στον ηγεμονικό λόγο δίνοντας την

κατασκευασμένη εντύπωση πως αυτές είναι που κρατούν τα χρηστά ήθη και την οικογενειακή ευτυχία στα χέρια τους, λες και μιλάμε για κάποιο δικό τους δημιούργημα και στρέφονται κατά του ίδιου τους του φύλου και των υπόλοιπων ευαίσθητων κοινωνικών ομάδων που δεν ακολουθούν την πρότυπη δημιουργία. Οι μάνες είναι λοιπόν το προπύργιο της πατριαρχίας, που προωθούν μια συγκεκριμένη νόρμα επιτέλεσης φύλου, την οποία όποιος την τηρεί κατά γράμμα επιβραβεύεται ενώ όποιος παραβαίνει τον κανόνα καταδικάζεται από την κυρίαρχη ομάδα (Κοσμά, 2007).

Στην ταινία η μάνα του Μίλτου είναι η προσωποποιημένη αναπαράσταση της απόλυτης πατριαρχίας. Με καταγωγή από την Κρήτη, ένα νησί που είναι το φυτώριο του σκληρού πυρήνα της πατριαρχικής θεώρησης της κοινωνίας (Αθανασάτου, 1999), εκφράζει όλα εκείνα στερεότυπα που κατασκευάζουν συγκεκριμένες θηλυκότητες ωσάν να ήταν πραγματικές, ένα κοινωνικό απόσταγμα πάνω σε βιολογικά σώματα. Για τη μάνα του Μίλτου που είναι Κρητικιά και τα λέει ντόμπρα -όπως η ίδια ενημερώνει τη Στέλλα όταν πηγαίνει να τη γνωρίσει λίγο πριν τον γάμο- σα παντρευτεί μια κοπέλα η ζωή της αλλάζει. «Θα 'χεις τον άντρα σου, το σπίτι σου, μπορείς να κάνεις και κανένα παιδί. Δεν ξέρω τι σου είπε ο γιος μου. Μπορεί ως τώρα να σου 'κανε τον εύκολο και τον τρυφερό. Αν σου 'χε πουλήσει τέτοια φιγούρα θα 'ταν ψεύτης. Είναι ένας πεισματάρης γάιδαρος. Καλό παιδί αλλά αγύριστο κεφάλι. Μπορεί να σκοτώσει ή να σκοτωθεί σα θέλει να γίνει το δικό του.»

Ένα δεύτερο μητρικό παράδειγμα προκύπτει από τη μάνα του Αλέκου. Εδώ ο διαχωρισμός είναι κυρίως ταξικός και υφίσταται περισσότερο ως αντιπαραβολή και υποβοήθημα της ταξικής αντιπαράθεσης που επικρατεί σε όλη την ταινία, η οποία επηρεάζει εξίσου τα δύο φύλα με παράδοξους μερικές φορές τρόπους. Η μεγαλοαστή μάνα είναι εκείνη που κακομαθαίνει τον γιο της. Είναι αυτή που ακολουθεί τα δυτικά πρότυπα, η ανίκανη που με επιπολαιότητα μεγαλώνει τα παιδιά της (Κοσμά, 2007). Ο ίδιος ο σύζυγός της και πατέρας του Αλέκου της επιρρίπτει την ευθύνη για τον τρόπο που μεγάλωσε το γιο τους. «'Ασ' το παιδί» λέει η μάνα στον πατέρα του Αλέκου, για να εισπράξει την κατηγορία πως αυτή τον κατέστρεψε με τα χάρδια της. «Τον ξέρεις πόσο ευαίσθητος είναι. Τι θες πάλι να

‘χουμε ιστορίες;» του απαντά, ενώ παρεμβαίνει στη συζήτηση και ο σύζυγος της αδερφής του Αλέκου, ο οποίος απευθυνόμενος τόσο στη μητέρα όσο και στην αδερφή ζητάει να τον αφήσουν ήσυχο αμφότερες, γιατί τον έχουν πνίξει. Είναι βέβαιο πως και οι δύο άνδρες υπονοούν πως εξαιτίας της δικής τους δυτικότερης μαλθακότητας ως προς τον μετριασμό της αυστηρότητάς τους στον πατρικό νόμο και της σταδιακής απώλειας της εξουσίας τους επί των γυναικών, έχουν χάσει τα κεκτημένα τους και έχουν επιτρέψει σε ανίκανες γυναίκες να αναλάβουν τη σωστή και ηθική διαπαιδαγώγηση των παιδιών τους (Κοσμά, 2007).

Η ουσία αυτής της τελευταίας αντιπαράθεσης βρίσκεται στα ταξικά ζητήματα που προβάλλονται καθ’ όλη τη διάρκεια της ταινίας, που συνοψίζονται σε μια διαμάχη μεταξύ πλουσίων και φτωχών. Το ζητούμενο είναι να βρούμε το πως αντιμετωπίζονται γυναίκες και άνδρες σε κάθε κοινωνική τάξη. Αρχικά μπορούμε να δούμε τη διαφορετική τοποθέτηση των ανδρών μέσα στον αφηγηματικό λόγο. Όπως ήδη έχουμε αναφέρει ο Μίλτος νοείται ως το ανδρικό πρότυπο ενώ ο Αλέκος είναι αυτός που υπολείπεται του κανόνα. Η διαμάχη των δύο έχει ταξικές διαστάσεις και υπάγεται στη γενικότερη θεώρηση που τοποθετεί τους άνδρες της μεγαλοαστικής τάξης σε υποδεέστερη θέση σε σχέση με τους άνδρες που βρίσκονται σε κατώτερη θέση στην κοινωνική ιεραρχία. Οι φτωχότεροι άνδρες όπως ο Μίλτος εκπροσωπούν τη λαϊκή μάζα που παρά τις δύσκολες συνθήκες διαβίωσης ψάχνει μέσα από ηθικές αξίες όπως το φιλότιμο και την τιμή να βρει τη δύναμη να ανακαλύψει την ευτυχία και να αποδείξει πως τα χρήματα δεν είναι το παν στη ζωή. Γενικά φαίνεται πως η διαμάχη μεταξύ των δύο αντιμαχόμενων πλευρών ενδύεται ενός ηθικολογικού πέπλου και λήγει με την παρωδία των πλουσίων ώστε να αποκρυφθεί η έντονη ταξική διαφορά των δύο, τουλάχιστον στις φιλικές αφηγήσεις (Αθανασάτου, 1995) και όλοι να είναι ευχαριστημένοι στην πραγματική ζωή. Ο μεγαλοαστός Αλέκος λοιπόν δεν μπορεί να γίνει πραγματικός άνδρας επειδή είναι μεγαλοαστός δηλαδή ευγενικός και αδύναμος και ζει όπως ο ίδιος αναφέρει την πλήξη του στα Πατήσια όπου κατοικεί, ενώ ο Μίλτος είναι δυνατός επειδή είναι φτωχός και προέρχεται από τα σπλάχνα του λαού, τη δόξα του Ολυμπιακού και τις γειτονιές του Πειραιά, εκεί που οι άνδρες δεν τρώνε τ’ αχλάδια

καθαρισμένα, δε φοράνε γραβάτες και σίγουρα δεν είναι υπερευαίσθητοι με τις γυναίκες αλλά γενναίοι.

Στην ίδια ταξική αντιπαράθεση η Στέλλα τάσσεται υπέρ της λεβεντιάς των φτωχών, εκδηλώνοντας με αυτόν τον τρόπο την απόλυτη παραδοξότητα μέσα στην οποία ζει. Η αντιφατικότητα της κατάστασης εντοπίζεται στο γεγονός πως ορίζοντας τον εαυτό της ως έναν λαϊκό άνθρωπο της παράδοσης, αποδέχεται και ενισχύει πολλές φορές με τη στάση της το να ζει με κώδικες τιμής, οι οποίοι εν τέλει λειτουργούν εις βάρος του φύλου της, καταδικάζοντάς την σε προσωπικές εμμονές σχετικά με παλαιές αντιλήψεις (Δελβερούδη, 2002). Αισθάνεται μεγάλη περηφάνια για την κοινωνική της τάξη, παρόλο που εκεί χάνει την ελευθερία της ως γυναίκα και δεν είναι λίγες οι φορές που έρχεται σε αντιπαράθεση με τους κοινωνικά ανώτερους, για να υπερασπιστεί τη λεβεντιά, τη γνησιότητα και την παλικάριά της δικής της κοινωνικής ομάδας. Όταν ο Αλέκος αναρωτιέται πως μπορεί να αρέσει στη Στέλλα η ζωή που κάνει και το περιβάλλον στο οποίο βρίσκεται εκείνη ανταπαντάει με μια ερώτηση υπεράσπισης. «Και τι έχει η Μαρία, η Αννέτα και ο Μήτσος και δε σου γεμίζουνε το μάτι; Επειδή δεν είναι αριστοκρατία; Αφού είναι έτσι πήγαινε να ζήσεις στο περιβάλλον που σ' αρέσει και άσε με εμένα στην ησυχία μου.». Στο ίδιο πλαίσιο κινήθηκε και στη συζήτηση που είχε με την αδερφή του Αλέκου όταν η τελευταία πήγε για να την ενημερώσει για τη συναισθηματική κατάσταση του Αλέκου μετά τον χωρισμό τους. «Μήπως σου πέρασε η ιδέα πως τον ήθελα για τα λεφτά του; Τον πονάω γιατί είναι χρυσό παιδί. Όσο για την αρρώστια του μην προσπαθείς να την ρίξεις απάνω μου. Εσείς τον κάνατε έτσι. Νομίζεις πως δε μου μίλησε για σας;»

Ο στερεοτυπικός λόγος συνεχίζεται είτε μιλάμε για την αντιμετώπιση της γυναίκας σε θέματα οικογένειας και νοικοκυριού είτε σε ζητήματα που αφορούν την εργασία της. Φαίνεται ξεκάθαρα μέσα στη φιλική αναπαράσταση πως τουλάχιστον οι γυναίκες της μεγαλοαστικής τάξης δεν έχουν κάποιο επάγγελμα αλλά αντίθετα καταγίνονται με “γυναικείες” ασχολίες όπως αυτές του πλεξίματος και της πασιέντζας. Επιπλέον μισούν το οτιδήποτε είναι εκτός της τάξης τους όπως για παράδειγμα τα φριχτά μπουζούκια που ακούγονται από το μοντέρνο ραδιοφωνάκι του σπιτιού τους, τα οποία με μεγάλο στόμφο ζητά η αδελφή του

Αλέκου να αλλάξουν γιατί δεν μπορεί ούτε να τα ακούει. Από την άλλη πλευρά παρατηρούμε πως οι γυναίκες που ανήκουν στην κατώτερη κοινωνική ιεραρχία εργάζονται όλες. Φυσικά, το επάγγελμά τους αφορά σε ένα χαμηλού κύρους για τη δεκαετία του '50 επάγγελμα, όπως είναι αυτό της λαϊκής αρτίστας σε μουσική ταβέρνα, καθώς η εργασία στα μπουζούκια υποκρύπτει για τις γυναίκες ένα αμαρτωλό υπονόημα (Αθανασάτου, 1999). Η ίδια η Αννέτα στον διάλογο που έχει με τον Αλέκο όταν της λέει πως όλες οι μανάδες είναι φιλόδοξες για τα παιδιά τους -εννοώντας την εργασία της ως τραγουδίστρια- αναρωτιέται και τον μέμφεται. «Σπουδαία φιλοδοξία. Να 'χεις κόρη αρτίστα» του λέει δεικτικά.

Σε γενικές γραμμές, οι εργαζόμενες γυναίκες εκείνης της περιόδου φαίνεται πως το κάνουν από ανάγκη εξαιτίας συνήθως της πατρικής έλλειψης, η οποία όταν υπάρχει εξασφαλίζει τα απαραίτητα στις γυναίκες και φυσικά έχει ταξικό πρόσημο καθώς μιλάμε κυρίως για τις εργατικές κοινωνικές ομάδες (Δελβερούδη, 2002). Η Στέλλα για παράδειγμα είναι ορφανή και απένταρη ενώ η Αννέτα από αυτά που μπορούμε να συμπεράνουμε δεν έχει πατέρα. Είναι ξεκάθαρο λοιπόν πως η εργασία των γυναικών υφίσταται μόνο όταν δεν υπάρχει κάποια ανδρική φιγούρα στη ζωή τους ενώ όταν παντρεύονται είναι υποχρεωμένες να την παρατήσουν. Ενδεικτικό είναι πως ο Μίλτος θεωρεί δεδομένο πως η Στέλλα μόλις παντρευτούν θα αφήσει τη δουλειά της. Η εργασία με αυτή τη λογική μοιάζει με μια μεταβατική πορεία προς τον γάμο (Κοσμά, 2007). Ακόμα και η Στέλλα δεν αμφισβητεί πως οι γυναίκες έχουν την παντρεία ως βασικό στόχο και μας λέει για την Αννέτα πως όταν μυριστεί πως της αρέσει κάποιος αμέσως προσπαθεί να της τον φάει με τα νοικοκυριά και λέει ένα σωρό ψευτιές, αλλά όταν μια γυναίκα θέλει να παντρευτεί και πάει φιρί υπονόησα πολύ θα δυσκολευτεί προπαντός στη δική τους δουλειά.

Ο προορισμός λοιπόν των γυναικών είναι ο γάμος και η ανεύρεση του κατάλληλου γαμπρού που θα αναλάβει οικονομικά τη γυναίκα μόλις εγκαταλείψει την εργασία της (Κοσμά, 2007). Για αυτό υφίσταται η προίκα για τα κορίτσια των ανώτερων τάξεων και η αρετή για τα φτωχότερα. Ο Μίλτος περιγράφοντας τη Στέλλα στη μητέρα του μιλά για μια πρώτης τάξεως κοπέλα, απένταρη, όμορφη και περήφανη που ζορίστηκε να την καταφέρει. Από την άλλη όταν στη ζωή μιας

γυναίκας δεν υπάρχει κάποιος σύζυγος, για να αναλάβει τις υποχρεώσεις της, τότε η γυναίκα αναλαμβάνει μόνη της τα ηνία της ζωής της χρησιμοποιώντας αρκετά ανδρικά αντανακλαστικά. Η Μαρία είναι η πατρόνα του νυχτερινού μαγαζιού που έχει υπό την προστασία της τα κορίτσια που εργάζονται εκεί. Παρουσιάζεται σα μια πατρική φιγούρα και επιπλέον για να προσδώσει κύρος στο επάγγελμά της δεν είναι λίγες οι φορές που επιλέγει να προσδιορίζεται με ανδρικά χαρακτηριστικά. Ενδεικτικός είναι ο τρόπος που κινείται και μιλάει στη Στέλλα όταν η τελευταία στην προσπάθειά της να χορέψει έναν φαντεζί χορό και να κάνει κάτι μοντέρνο θεωρεί πως γελοιοποιείται επειδή δεν έχει πιάνο. «Μώρε θα οικονομήσω εγώ κανένα πιάνο που θα μου πάει;», για να πάρει την απάντηση «Κάνε λίγο υπομονή και θα στο κονομήσω εγώ κούκλα μου» με μια φωνή βαριά, ανδρική, θυμίζοντάς μας πως αυτά τα κάνουν οι άνδρες καθώς οι γυναίκες δε διαθέτουν τέτοιου τύπου γνωρίσματα για να μπορούν να διεκδικούν τέτοιους ρόλους στον δημόσιο βίο (Κοσμά, 2007).

Με τη σειρά της η Αννέτα είναι η προσωποποίηση της αλτουσεριανής έγκλησης. Είναι η γυναίκα που πρέπει να βρίσκεται εκεί για να επαναφέρει τα υποκείμενα στην κοινωνική πραγματικότητα και στην ανάλογη θέση τους, υπενθυμίζοντάς τους διαρκώς τη μία επιλογή, ώστε να μην υπάρξει στη ζωή τους καμία αλλαγή παραδείγματος. Ο γάμος για την Αννέτα είναι μια μέγιστη επιδίωξη και ο κυρίαρχος στόχος στη ζωή της, όπως πρέπει να είναι και για κάθε γυναίκα. Η Αννέτα βρίσκεται εκεί για να κατασκευάζει και να ανακατασκευάζει τον πατριαρχικό λόγο. Είναι αυτή η γυναίκα που ακολουθεί το στερεότυπο του θηλυκού που όταν βρίσκει γαμπρό οφείλει να σταματήσει τη δουλειά της, που όταν γνωρίζει τη μέλλουσα πεθερά της πρέπει να δηλώσει την υποταγή της φιλώντας την στο χέρι, όπως άλλωστε την παρακολουθούμε να συμβουλεύει τη Στέλλα όταν συναντά την πεθερά της. Είναι πολύ ξεκάθαρο πως η μόνη έννοια της Αννέτας είναι να παντρευτεί ακόμα και αν χρειάζεται να είναι ο φίλος της Στέλλας. Η Στέλλα το ξέρει. «Δεν είναι η πρώτη φορά. Μόλις μυριστεί πως μ' αρέσει κάποιος πάει να μου τον φάει με τα νοικοκυριά». Επίσης είναι πολύ ξεκάθαρη η στάση της απέναντι στο Αλέκο. «Ξέρω κοπέλες που για 'σένα θ' αλλάζανε και το πετσι τους ακόμα» εννοώντας φυσικά την ίδια.

Όμως και η στάση της απέναντι στον Μίλτο είναι παρόμοια. «Παντρεύεται το καλύτερο παιδί του κόσμου και είναι όλο νεύρα. Μακάρι να 'μouνα εγώ στη θέση της. Μακάρι!» λέει απερίφραστα στη Μαρία για τη Στέλλα. Επίσης εναντιώνεται απροκάλυπτα στην απόφαση της Στέλλας να μην εμφανιστεί στην εκκλησία, για να παντρευτεί. Την αποκαλεί ψεύτρα, ψωροπερήφανη, σκύλα, εγωίστρια και οχιά. «Άσ' τη να φύγει να πάει στο διάολο, από 'κει που 'ρθε» φωνάζει στη Μαρία για τη φίλη της και αναρωτιέται γιατί πετάει την τύχη της. Το αποκορύφωμα όμως του πατριαρχικού λόγου έρχεται στην τελευταία σκηνή όπου μέσα από τη δική της υστερία παρατηρούμε το ξέπλυμα της ανδρικής κυριαρχίας. Πάνω από ένα άψυχο δολοφονημένο κορμί από ανδρικό χέρι, που δεν ήθελε να φυλακιστεί μέσα σε έναν γάμο, η Αννέτα είναι το γυναικείο πρόσωπο που δίνει το φιλί ζωής στην πατριαρχία ουρλιάζοντας με όλη της την υστερική ψυχή πως ο Μίλτος δε φταίει σε τίποτα. «Αυτή φταίει. Φύγε Μίλτο. Δεν είναι φονιάς. Δεν είναι φονιάς. Αυτή φταίει. Μίλτο φύγε. Φύγε Μίλτο. Δεν είναι φονιάς σας λέω. Δεν είναι. Αυτή φταίει για όλα. Άστε με. Μίλτοooo!».

Κεφάλαιο 4

4.1. Άξονας θεματικών

Στον συγκεκριμένο άξονα θα αναλύσουμε τη διαδικασία με την οποία ο κινηματογραφικός λόγος ως φορέας δημιουργίας και διαχείρισης εξουσιαστικών σχέσεων διευθετεί τις ηγεμονικές αντιλήψεις που προβάλλονται εντός του και πολλές φορές απεικονίζονται σαν κάτι το αληθινό, παράγοντας και αναπαράγοντας μια κατασκευασμένη κοινωνική πραγματικότητα (Κοσμά, 2015). Ουσιαστικά η κινηματογραφική αφήγηση αποτελεί την πιστή αναπαράσταση του κοινωνικού, ιστορικού και πολιτισμικού πλαισίου μέσα στο οποίο οικοδομείται και προωθεί θέματα, εικόνες και αντιλήψεις που τοποθετούνται είτε μέσα στον κυρίαρχο λόγο είτε θεωρούνται απόρροια του λόγου που αντιμάχεται την ηγεμονία της κυρίαρχης

αφήγησης δημιουργώντας έναν αντι-λόγο. Εκ του αποτελέσματος λοιπόν η φιλική αφήγηση γεννά έναν αναμενόμενο ως προς τα κυρίαρχα διακυβεύματα λόγο και έναν μη αναμενόμενο που οδηγεί σε μικρότερες ή μεγαλύτερες κοινωνικές αλλαγές. Κάθε κινηματογραφική αφήγηση, λοιπόν, εκφράζει τη δική της ιδεολογική άποψη και ταυτόχρονα μαζί με τον κυρίαρχο λόγο προβάλλει και έναν αντι-λόγο στην ηγεμονία του πρώτου.

Κατά συνέπεια μαζί με τον παραδοσιακό λόγο που κυριαρχεί στην ταινία ιδεολογικά υπάρχει και ο εκσυγχρονιστικός, ο οποίος κάποιες φορές σαμποτάρει τον πατροπαράδοτο, πατριαρχικό και κάποιες άλλες τον επιβεβαιώνει και τον συντηρεί. Αυτοί οι αντι-λόγοι που κάνουν μια πρώτη δειλή εμφάνιση τη δεκαετία του '50, ως απόρροια ρωγμών στον παραδοσιακό κόσμο, εκφράζουν τις πρώτες διεκδικήσεις για την αλλαγή στην ελληνική κοινωνία. Εν τέλει θα διερευνήσουμε κατά πόσο το φύλο μεταμορφώνεται σε ένα διαπραγματεύσιμο είδος όπου μέσα από διάφορες θεματικές, οι οποίες προβάλλονται στην ταινία και αφορούν στον έρωτα, στον γάμο, στα παιδιά, στο σώμα ως σεξουαλικό αντικείμενο θα διαπιστώσουμε πως ανταποκρίνεται στις συγκεκριμένες θεματικές μέσα στον άξονα παράδοσης και νεοτερικότητας.

Φυσικά η σεξουαλικότητα, ο έρωτας και η επιθυμία δεν μπορούν να ιδωθούν ανεξάρτητα από το κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο στο οποίο γεννήθηκαν. Είναι λοιπόν πρωτίστως κοινωνικές συμπεριφορές προερχόμενες από όσα προσδοκούν οι άνθρωποι σχετικά με το πως οφείλουν να πράττουν, δεσμευόμενοι από το φύλο τους, τους ρόλους τους, τις απόψεις τους για τον γάμο και τη σεξουαλικότητα τους μέσα σε αυτόν, για την αναπαραγωγή τους και την απόκτηση παιδιών σύμφωνα με τις επιταγές των όποιων θρησκευτικών τους δεσμεύσεων (Jackson, 1996). Η ίδια η επιθυμία αποτελεί μια έμφυλη κατασκευασμένη πραγματικότητα συμπαρασύροντας σε αυτή τη λογική και το αντικείμενο του πόθου των υποκειμένων που επιθυμούν. Κατά συνέπεια, τόσο το αντικείμενο της ερωτικής επιθυμίας όσο και το υποκείμενο που επιθυμεί ακολουθούν αμφότερα τις διαταγές της κοινωνίας, οι οποίες καθορίζουν ακόμα και τον τρόπο με τον οποίο ένα άτομο οφείλει να επιθυμεί και να ερωτεύεται. Αποτέλεσμα αυτής της συνθήκης είναι η ιστορική τοποθέτηση του ίδιου του έρωτα στην αντιπαράθεσή του με άλλους

λόγους και η πολιτισμική και κοινωνική δέσμευση του ανδρισμού και της θηλυκότητας στον ετεροφυλοφιλικό έρωτα (Usher, 1997).

Το ίδιο μοτίβο παρατηρείται σε πολλές κινηματογραφικές αφηγήσεις μέσα από τις οποίες προκύπτει πως ο έρωτας και τα επακόλουθά του πρέπει να βρίσκονται σε αντιστοιχία με τα προκατασκευασμένα πολιτισμικά αιτήματα. Ένα βασικό αίτημα, για παράδειγμα, είναι η σύζευξη έρωτα και γάμου, το οποίο αναπαρίσταται σε πολλές ταινίες της εποχής όπως άλλωστε συμβαίνει και στις επόμενες δεκαετίες. Μάλιστα, κατά τη Δελβερούδη (2009:40), είναι πολύ ξεκάθαρο πως τη δεκαετία του '50 *όλες οι ξένες ταινίες τελειώνουν με happy end και οι ελληνικές με γάμο*. Επί της ουσίας ο γάμος αντιμετωπίζεται ως η απολύτως ταυτόσημη έννοια του έρωτα (Κοσμά, 2007) σε τέτοια έκταση μάλιστα που πολλές φορές υπάρχει η αίσθηση πως σχεδόν αναφερόμαστε στο ίδιο πράγμα. Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας είναι ξεκάθαρη αυτή η εμμονή με τον γάμο. Το παρατηρούμε να συμβαίνει μέσα σε όλες τις τοποθετήσεις των βασικών χαρακτήρων της ταινίας. Μάλιστα, η πρώτη αναφορά, που προωθεί μια συγκεκριμένη κατασκευασμένη άποψη προέρχεται από τη Στέλλα, η οποία σε μια συζήτηση που έχει με τον Αλέκο για την Αννέτα λίγο πολύ του λέει πως μόλις μυριστεί η Αννέτα πως της αρέσει κάποιος αμέσως να της τον φάει με τα νοικοκυριά της αλλά θα δυσκολευτεί πολύ η κακομοίρα να παντρευτεί, γιατί το πάει φιρί - φιρί και αυτό ειδικά για τη δική τους δουλειά είναι κακό.

Ουσιαστικά ο γάμος ασκεί μια καταλυτική εξουσία και ελέγχει τον καθημερινό βίο κυρίως των γυναικών, βρισκόμενος σε πλήρη συστοιχία με τον έρωτα, παρουσιάζεται ως ο μονόδρομος αυτής της ανείπωτης ευτυχίας, δημιουργώντας ταυτόχρονα την αίσθηση πως όποια γυναίκα παντρεύεται είναι αυτομάτως επιτυχημένη ενώ όποια δεν το κάνει χρεώνεται την ανάλογη αποτυχία. Φυσικά, η συγκεκριμένη κοινωνική κατασκευή απευθύνεται σε όλες τις γυναίκες είτε μιλάμε για κοινωνικά και οικονομικά αυτόνομες είτε για γυναίκες που συντηρούνται από τους συζύγους τους και αντιμετωπίζουν τον γάμο τους σαν ένα καλοστημένο παζάρι που μπορεί να προσφέρει κοινωνική άνοδο. Ο Αλέκος, για παράδειγμα περιμένοντας τη Στέλλα στο μαγαζί όπου τραγουδάει εμφανώς στεναχωρημένος που έχει φύγει με τον Μίλτο απευθύνεται στην Αννέτα λέγοντάς

της «και να σκεφτεί κανείς πως ήθελα να την αλλάξω. Εγώ!», για να πάρει την απάντηση «ξέρω εγώ κοπέλες που για σένα θ' αλλάζανε και το πετσί τους ακόμα», μία απόκριση που εμπεριέχει μια ιδιαιτέρως σκληρή διαπίστωση για τη γυναικεία υποδούλωση, κατά την οποία αυτή η υποταγή παρουσιάζεται όχι μόνο ως κοινωνικά προσδοκώμενη αλλά και ως ευχή και απαίτηση των ίδιων των γυναικών (Κοσμά, 2007). Όπως είδαμε μέχρι και το πετσί της θα άλλαζε η Αννέτα για έναν άνδρα σαν τον Αλέκο.

Παράλληλα η απογύμνωση του έρωτα έρχεται με την πραγματοποίηση του γάμου. Ο έρωτας παύει να υφίσταται σαν μια ονειρική ιδέα και αντικαθίσταται από ένα καθαρά συζυγικό καθήκον, το οποίο πρέπει να εκτελείται με μαθηματική ακρίβεια από τις γυναίκες ώστε να μην απειλείται ο γάμος τους αφήνοντας πίσω τους κάθε ίχνος συναισθήματος (Δελβερούδη, 2004). Μέσω του γάμου θα υλοποιηθεί η “σωστή” κατανομή των κοινωνικών ρόλων, η οποία βασίζεται στη βιολογική διαφορά και ντύνει την ανισότητα με φυσικοποιημένους όρους και προαποφασισμένες κοινωνικές προσδοκίες. Επιπλέον, γίνεται ξεκάθαρο το που τοποθετείται η γυναίκα στην αντιπαράθεσή της με τον άνδρα μέσα σε ένα πατριαρχικό περιβάλλον όπου η θέση της γυναίκας κληροδοτείται από την πεθερά στη νύφη διοχετεύοντας το παραδοσιακό σύστημα με υπηρέτριες για αρσενικούς συζύγους και αρσενικά τέκνα, αναπαράγοντας τα ίδια κοινωνικά καλούπια περί κατωτερότητας (Κοσμά, 2007). Στην ταινία είναι χαρακτηριστικός ο διάλογος μεταξύ της Στέλλας και της μέλλουσας πεθεράς της όταν την επισκέπτεται λίγο πριν τον γάμο. «Άκουσε κόρη μου. Εγώ είμαι Κρητικιά και τα λέω ντόμπρα. Σα παντρευτεί μια κοπέλα η ζωή της αλλάζει. Θα 'χεις τον άντρα σου, το σπίτι σου. Μπορεί να κάνεις και κανένα παιδί. Όλα αυτά πρέπει να τα ξεχάσεις. Δεν ξέρω τι σου 'πε ο γιος μου. Μπορεί ως τώρα να σου 'κανε τον εύκολο και τον τρυφερό.»

Στον αντίποδα αυτής της πατριαρχικής λογικής, βρίσκουμε την εκσυγχρονιστική στάση της Στέλλας που λειτουργεί σε μεγάλο βαθμό ως αντι-λόγος, που αυτή την περίοδο αρχίζει να κάνει μια πρώτη δειλή εμφάνιση στην Ελλάδα. Ουσιαστικά η Στέλλα αντιπαραβάλλεται με την παράδοση και όλα όσα αυτή εκπροσωπεί στο κομμάτι των έμφυλων σχέσεων. Είναι η περίοδος που ενώ ο γάμος αναδύεται ως γυναικεία απαίτηση καθώς προσφέρει τη δυνατότητα στις γυναίκες

να κοινωνικοποιούνται ελεύθερα, η Στέλλα έχει προγαμιαίες σχέσεις με τους συντρόφους της και ταυτόχρονα δεν θέλει να παντρευτεί, απαξιώνοντας με αυτόν τον τρόπο την ιδέα πως μέσω ενός γάμου αποκαθίσταται η τιμή μιας γυναίκας. Η Στέλλα με τη στάση της δεν θεωρεί πως παραβαίνει κάποιον ηθικό νόμο και υπερβαίνει τα έμφυλα στερεότυπα διατηρώντας το δικαίωμά της να διατηρεί ερωτικές σχέσεις με άνδρες, να χορεύει όπως νιώθει, να καπνίζει και να πίνει τα ποτά της, να εργάζεται ως τραγουδίστρια σε νυχτερινά κέντρα, να βγαίνει έξω μέχρι το ξημέρωμα, να ντύνεται όπως αγαπάει (Αβδελά, 2002). Η ίδια λέει απερίφραστα στον Αλέκο πως το μόνο που θέλει είναι να χορεύει και να σφάζονται τα παλικάρια στα πόδια της και αρνείται σθεναρά τις προτάσεις του για γάμο.

Επιπλέον διατηρώντας ολοκληρωμένες σχέσεις πριν τον γάμο εναντιώνεται στα πατριαρχικά ταμπού της εποχής που υποχρεώνουν μόνο τις γυναίκες να παραμένουν αγνές παρθένες μέχρι τον γάμο τους ή τουλάχιστον να παντρευτούν τον άνδρα που έχουν ερωτική σχέση ώστε να αποκατασταθεί η τιμή τους και να παύσουν να θεωρούνται ανήθικες από την κοινωνία. Μην ξεχνάμε πως είναι μια δεκαετία που η παρθενιά έχει μια συμβολιακή βαρύτητα για τις γυναίκες καθώς θα την προσφέρουν στους συζύγους και αυτοί με τη σειρά τους ως ανταποδοτικό χρέος θα προσφέρουν στις γυναίκες την ανάλογη εξασφάλιση. Η Στέλλα πραγματικά δεν ενδιαφέρεται για το αν κατηγορηθεί ως εύκολη και προτιμάει να εγκαταλείπει τους συντρόφους της και να μην εγκαταλείπεται από κανέναν. Η Αννέτα πολλές φορές την κατηγορεί για αυτή της την στάση είτε στον Αλέκο είτε στον Μίλτο. Χαρακτηριστικά, συζητώντας με τον Αλέκο του λέει λίγο πολύ πως άμα της αρέσει της Στέλλας κανείς πέφτει στα τυφλά για 2-3 μήνες και μετά της περνάει γιατί οι άνδρες είναι εγωιστές.

Δύο κόσμοι λοιπόν αντιπαραβάλλονται αυτή την περίοδο, από τη μία η παράδοση, από την άλλη ο νεωτερισμός και ό,τι φυσικά αυτά τα δύο δίπολα πρεσβεύουν. Από τη μία το μοντέλο του καλού κοριτσιού από την άλλη του πρόστυχου, του προκλητικού, του ανήθικου. Από τη μία ο τρόμος μιας κοινωνίας να αφήσει ελεύθερα να εκφραστεί η σεξουαλικότητα των γυναικών, από την άλλη το ίδιο το γυναικείο κορμί που γίνεται φορέας των μεγάλων αλλαγών, το χαρτί που πάνω του τυπώνεται η μεταμόρφωση της ελληνικής κοινωνίας. Από τη μία η

οικογενειακή ζωή που κινδυνεύει από τη δυτικοποίηση, την αστική προοπτική και τη γενικότερη εξέλιξη μέσω των οποίων θα χαθεί η πρότερη συνοχή και ο έλεγχος, από την άλλη ο μοντερνισμός, οι νέες ιδέες (Κοσμά, 2007), ο φαντεζί χορός της Στέλλας, το πιάνο που αντιμάχεται το κλαρίνο και το τσάμικο κατά τη διάρκεια της πρώτης συνάντησης της Στέλλας και του Μίλτου, οι πιο χαλαρές γυναίκες, η επιθυμία που είναι εντελώς διαχωρισμένη από την αγάπη μόνο για τις γυναίκες καθώς για τους άνδρες δεν είναι δεσμευτική η αγνότητα (Δελβερούδη, 2004).

Εν τέλει, αν ο έρωτας είναι ο στόχος αμφότερων των δύο φύλων τότε σίγουρα μέσα από το πρίσμα της παράδοσης και του μοντερνισμού εκτιμάται διαφορετικά και προσλαμβάνεται διαφορετικά για τα δύο φύλα. Για τις μεν γυναίκες λειτουργεί δεσμευτικά για τους δε άνδρες απελευθερωτικά. Οι κυρίαρχες κοινωνικές νόρμες φυσικοποιούν τη διαφορετική επιβεβλημένη πρόσληψη του έρωτα από άνδρες και γυναίκες επιβάλλοντας και αναπαράγοντας τις καταπιεστικές πατριαρχικές δεσμεύσεις μόνο για το γυναικείο φύλο, χωρίζοντας το σε αγνά και αμόλυντα κορίτσια και σε αμαρτωλά που έχουν παραβιάσει τις πατριαρχικές νόρμες, γεγονός που επιφέρει και την ανάλογη τιμωρία (Κοσμά, 2007). Μόνο οι άνδρες έχουν δικαίωμα στο ερωτικό παρελθόν ενώ όπως φαίνεται μέσα στη φιλική αφήγηση, η σεξουαλική ελευθερία της Στέλλας, που αποτελεί την εναλλακτική πρόταση στο ήδη υπάρχον παραδοσιακό έμφυλο πρότυπο για τους ρόλους των δύο φύλων, καταδικάζεται από άλλους γυναικείους χαρακτήρες. Η αδερφή του Αλέκου την αποκαλεί χυδαία, η μαμά της Αννέτας λέει στον Μήτσο πως σιχαίνεσαι να την βλέπεις, ενώ η Αννέτα την λέει σκύλα, εγώίστρια και οχιά.

Επίσης είναι πολύ ξεκάθαρη η θέση πως η αποκλειστικότητα των ερωτικών σχέσεων είναι μια αδιαπραγμάτευτη συνθήκη για τη γυναίκα, καθώς λειτουργεί σαν φρένο στη σεξουαλικότητά της μέσα στην πατριαρχική κοινωνία. Μάλιστα, σε περίπτωση που χαθεί αυτό το παραδοσιακό ανδρικό προπύργιο που επιβάλλει μόνο στη γυναίκα την αναγκαστική μονογαμία, θα είναι πλήγμα για την πατριαρχική κοινωνία. Η συγκεκριμένη κοινωνική κατασκευή είναι τόσο ισχυρή που μοιάζει περισσότερο με γυναικεία επιδίωξη και κρύβεται πίσω από κώδικες τιμής. Ειδικά στην ταινία είναι τουλάχιστον τρεις οι περιπτώσεις που η Στέλλα επιμένει να υπερασπίζεται την αποκλειστικότητα που προσφέρει στους συντρόφους της με

τέτοια εμμονή που θαρρείς πως αποκλειστικότητα και παρθενιά εξισώνονται μέσα στα μάτια της. Με άλλα λόγια αφού δεν μπορεί να προσφέρει την παρθενιά της θα δώσει τον εαυτό της αποκλειστικά σε έναν άνδρα, θεωρώντας τη γυναικεία απιστία μέγιστο αμάρτημα που ούτε η ίδια δεν μπορεί να συγχωρέσει. Όταν την ρωτάει ο Αλέκος αν υπάρχει άλλος στη ζωή της, επειδή δεν θέλει να τον παντρευτεί, η Στέλλα του απαντάει πως την προσβάλλει πολύ άσχημα και πως αν υπάρξει άλλος θα 'ναι ο πρώτος που θα το μάθει και στο ίδιο πλαίσιο κινείται και με τον Μίλτο όπου μετά την επιμονή του για γάμο και την άποψή του πως ούτε με τα μάτια δε θέλει να τη μοιράζεται με άλλους άνδρες αυτή του λέει πως τη σφάζει η αμφιβολία του και πως μπορεί να της έχει εμπιστοσύνη και ας λείπει δέκα χρόνια στην Αμερική.

Ο ανδρισμός και η θηλυκότητα αποτελούν τα κομμάτια ενός ανολοκλήρωτου παζλ που για να φτιαχτεί χρειάζεται αντιθετικά δίπολα που το ένα συμπληρώνει το άλλο και το μεν ανδρικό ανήκει πάντα στον θετικό πόλο, ενώ το συμπληρωματικό του, το γυναικείο, αντιπροσωπεύει πάντα την αρνητική πλευρά. Είναι δύο διακριτοί κόσμοι όπου ο πρώτος των ανδρών εκπροσωπεί τον πολιτισμό, τις ανώτερες αξίες, την αυτοπειθαρχία και την ορθολογικότητα, ενώ εκείνος των γυναικών δηλώνει τη φύση, τις κατώτερες πεποιθήσεις, τις σφοδρές επιθυμίες και τη δουλοπρέπεια (Κοσμά, 2007). Επιπλέον ο δημόσιος χώρος είναι μια ανδρική υπόθεση, εκτοπίζοντας τις γυναίκες στα άδυτα του σπιτιού τους. Η Στέλλα θα πρέπει να κλειστεί σε ένα σπίτι για χάρη του Μίλτου ενώ ο Αλέκος θέλει να την πάρει από το περιβάλλον όπου εργάζεται γιατί δεν μπορεί να της αρέσει η ζωή που κάνει. Ο άνδρας αναλαμβάνει να διορθώσει τη γυναικεία ατέλεια και να διατηρήσει την τιμή, καθώς η γυναίκα παρουσιάζεται σαν ένας μόνιμος κίνδυνος που απειλεί τις σταθερές της κοινωνίας (Αβδελά, 2002). Ο Μίλτος ανακοινώνει στην Στέλλα πως θα παντρευτούν γιατί απλά το αποφάσισε και η μάνα του την ενημερώνει πως ο γιος της αγόρασε σπίτι για να μείνουν μετά τον γάμο μακριά από τη δουλειά της, την οποία επίσης θα αφήσει γιατί θα αναλάβει το νοικοκυριό και τα παιδιά που θα κάνουν.

Η γυναίκα λοιπόν δεν έχει δικαίωμα να διαχειριστεί τίποτα μέσα στην πατριαρχική κοινωνία καθώς γεννήθηκε αδύναμη, οπότε ο άνδρας αναλαμβάνει την προστασία της εξισορροπώντας το εγγενές έλλειμμά της και νομιμοποιώντας την

εξουσία του πάνω της. Ως προστάτης της λοιπόν, την επιτηρεί διαρκώς και δημιουργεί όλες εκείνες τις συνθήκες ώστε η γυναίκα να μένει συνεχώς στη σκιά του, υποτελής μέσα σε όλους τους χώρους δημόσιους και ιδιωτικούς. Να την δέσουν και να την πάνε στη εκκλησία προτείνει η Αννέτα στη Μαρία για τη Στέλλα μόλις τους αποκαλύπτει πως δεν θα εμφανιστεί στην εκκλησία για να παντρευτεί. Στο πρόσωπο της Αννέτας αποτυπώνεται η ολοκληρωτική κατάποση των γυναικών από το κατασκευασμένο ανδρικό σύστημα των προστατών. Είναι οι ίδιες γυναίκες που θεωρούν χρέος τους τη διατήρηση του πατροπαράδοτου τρόπου ζωής, που θα σκύψουν το κεφάλι μπροστά στην πεθερά για να της φιλήσουν το χέρι και να πάρουν την ευχή της, όπως ακριβώς καθοδήγησε η Αννέτα τη Στέλλα μόλις η μάνα του Μίλτου εμφανίστηκε στο μαγαζί.

Η ουσία βρίσκεται στη μάχη παλιών και νέων ιδεών και ο στόχος είναι ο έλεγχος της γυναικείας σεξουαλικότητας από τον άνδρα, ο οποίος μέσα σε αυτή τη διαμάχη αντιμετωπίζει τη γυναίκα είτε ως Εύα, είτε ως Παναγία, βάσει των προσωπικών του βλέψεων (Cowan, 1998). Ο πατριαρχικός τρόμος μπροστά στην ανεξέλεγκτη γυναικεία σεξουαλικότητα, που αν αποκτηθεί θα δώσει πρόσωπο στη γυναίκα και από υπάνθρωπο θα τη μεταμορφώσει σε άνθρωπο, είναι αυτός που τελικά οπλίζει το ανδρικό χέρι, γιατί απλά δεν ανέχεται καμία αλλαγή στα ήθη και καμία αντίρρηση σε όσα κατασκευάσματα πιστεύει. Τον κυριεύει το άγχος του μπροστά στο καινούργιο που μπορεί να καταργήσει την εξουσία του και τον έλεγχό του απέναντι στις γυναίκες. Προς το παρόν, και για τις δεκαετίες που ακολούθησαν την προβολή της ταινίας το ανδρικό χέρι είναι οπλισμένο. Είναι το κάθε ανδρικό χέρι που κρατάει ένα μαχαίρι και ουρλιάζει στην κάθε γυναίκα να πειθαρχήσει, γιατί αλλιώς η τιμωρία είναι ο αφανισμός της. Η Στέλλα αυτό πλήρωσε. Την άρνησή της να παραμείνει στην υποτέλεια που θα της προσέφερε ο γάμος, ώστε να ελεγχθεί με απόλυτο και αμετάκλητο τρόπο η σεξουαλικότητά της. Το τίμημα το πλήρωσε με τη ζωή της. Δολοφονήθηκε από ανδρικό χέρι που κρατούσε ένα μαχαίρι, από τον Μίλτο, ο οποίος λίγο πριν το καρφώσει στην πλάτη της φώναζε «Στέλλα πες πως μετάνιωσες, πως θα με παντρευτείς και το πετάω» και την σκότωσε.

Γ' ΜΕΡΟΣ

Συζήτηση – Συμπεράσματα

Στην ανάλυση λόγου όπως την εφαρμόσαμε στην ταινία «Στέλλα» κάναμε χρήση του θεωρητικού πλαισίου που κινείται γύρω από τους άξονες της θηλυκότητας και της αρρενωπότητας ώστε να εντοπίσουμε και να προσδιορίσουμε τον τρόπο που κατασκευάζεται μέσα στον συγκεκριμένο φιλικό λόγο η έννοια της έμφυλης ταυτότητας. Ουσιαστικά, μέσα από την ανάλυση των τεσσάρων αξόνων του Κύρκου Δοξιάδη, ο οποίος όπως ήδη έχουμε αναφέρει συστηματοποίησε τις τέσσερις φουκωικές λειτουργίες του λόγου, επιχειρήσαμε να προβάλλουμε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του κινηματογραφικού λόγου, τα οποία προωθούν εκείνη την άποψη για το φύλο που κυριαρχεί μέσα σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο.

Η δραματική ταινία, που όπως είδαμε προβλήθηκε στις ελληνικές κινηματογραφικές αίθουσες το 1955 και συγκαταλέγεται στις νεορεαλιστικές φιλικές προσπάθειες, αποδεικνύεται ένα πιστό αντίγραφο της εποχής της που αντανακλά τόσο τη σταθερότητα όσο και τις μεταβολές που πραγματοποιούνται αυτή την περίοδο στην ελληνική κοινωνία. Ο μοχλός που καθορίζει τις ανθρώπινες σχέσεις στην ταινία είναι ο έρωτας και τα παρελκόμενά του, τα οποία κινούνται γύρω από αυτόν και τις περισσότερες φορές ορίζουν την έκβασή του, την αποτυχία ή την επιτυχία του. Μέσω των ερωτικών σχέσεων είδαμε να τίγονται ζητήματα που αφορούν στις προγαμιαίες σχέσεις, στα όρια της σεξουαλικότητας κυρίως των γυναικών, στον γάμο, στην οικογένεια. Φυσικά διαπιστώσαμε πως η ευόδωση ενός έρωτα πρέπει να έχει συγκεκριμένες πολιτισμικές αναφορές και να ακολουθεί δεδομένες κοινωνικές συμβάσεις που έχουν να κάνουν με την εμμονή συνταύτισης, θα λέγαμε, του έρωτα με τον γάμο αναπαράγοντας συνεχώς το ίδιο πατριαρχικό μοτίβο έμφυλης ιεραρχίας και διχοτόμησης του φύλου, παραχωρώντας τα εξουσιαστικά ηνία στον άνδρα.

Οι σχέσεις μεταξύ των φύλων και των ταυτοτήτων τους καθώς και των μεταβολών σε σκέψεις, προκαταλήψεις, πιστεύω και δεδομένα ζωής που διενεργούνται τη δεκαετία του '50 αποτυπώνονται μέσα στην κινηματογραφική αναπαράσταση. Η απεικόνιση αυτών των αλλαγών αποτελεί μια πολύπλοκη υπόθεση, όπου εξω-κινηματογραφικοί λόγοι παρεισφρέουν στην αφήγηση μεταγράφοντας την πραγματικότητα σαν παράφραση που ενσωματώνει από ελπίδες, προοπτικές, διεκδικήσεις μέχρι αμφιβολίες και απογοητεύσεις για τις επερχόμενες δυτικότερες μεταλλάξεις στα ήθη και στην καθημερινότητα των ανθρώπων. Επιπλέον, οι ταινίες εκτός του ότι αναπαράγουν όλες αυτές τις μεταβολές που δέχεται η ελληνική κοινωνία συμπαρασύροντας και τις έμφυλες νόρμες στο πέρασμά τους, ταυτόχρονα παράγουν νέα πρότυπα συμπεριφοράς ή προωθούν τα ήδη υπάρχοντα, προσπαθώντας να εισάγουν συγκεκριμένες εικόνες για το φύλο και για το τι σημαίνει να είσαι άνδρας ή γυναίκα.

Σε αυτό το σημείο θα αναφερθούμε στον κάθε άξονα ξεχωριστά ώστε να μπορέσουμε να εντοπίσουμε τις αλληλεξαρτήσεις των συστημάτων και να ανιχνεύσουμε τη συγκολλητική ταινία που τους συνδέει. Ως προς την έννοια της αναφορικότητας του Φουκώ, στην οποία παραπέμπει ο πρώτος άξονας των αντικειμένων του Δοξιάδη, διαπιστώσαμε πως τα αντικείμενα επηρεάζουν εν μέρει τη γενικότερη κινηματογραφική αφήγηση. Ουσιαστικά παρατηρώντας τα εξω-αφηγηματικά μέρη του φιλικού λόγου γινόμαστε γνώστες του ιστορικού και κοινωνικού πλαισίου της ταινίας και μπορούμε να εξηγήσουμε καλύτερα για ποιο λόγο ένας ήρωας επιλέγει να κινηθεί με έναν συγκεκριμένο τρόπο και όχι με κάποιον άλλο. Είδαμε λοιπόν στην «Στέλλα» τους ανθρώπους να κινούνται σε φυσικούς χώρους αλλά και να καθορίζονται από αυτούς τους χώρους. Περπατήσαμε μαζί τους στις παλιές γειτονιές της Αθήνας, στα αόρατα σύνορα του νεοκλασικού της προσώπου και της φτωχολογιάς, μπήκαμε στα πλούσια και στα φτωχικά σπίτια τους, τραγουδήσαμε στα μαγαζιά τους. Ταυτόχρονα παρατηρήσαμε πως ντύνονται και γενικότερα πως καλλωπίζονται οι γυναίκες στη βάση ταξικών διαχωρισμών και εντοπίσαμε τις ασχολίες τους ακολουθώντας τα ίδια ταξικά κριτήρια. Καταλήξαμε πως το ποδοσφαιρικό γήπεδο αποτελεί έναν αμιγώς ανδρικό χώρο και πως το κάπνισμα αφορά μόνο συγκεκριμένες γυναίκες. Τέλος, τα

εγκλήματα πάθους μπορούν να ξεπλύνουν την ντροπή σύμφωνα με τους ανδρικούς κώδικες τιμής.

Στη συνέχεια ως προς την φουκωική υποκειμενικότητα, την οποία αναζητήσαμε μέσα από τον άξονα του τρόπου εκφοράς, αρχικά αναδείχτηκαν τα υλικά στοιχεία της ταινίας, δηλαδή οι συντελεστές, οι κριτικές, οι εισπράξεις και στη συνέχεια εντοπίστηκε το υποκείμενο που εκφράζει την αφηγηματική θέση. Παρουσιάσαμε τους κεντρικούς ήρωες με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους και διαπιστώσαμε αν αυτοί ανταποκρίνονται στις κυρίαρχες νόρμες για τη θηλυκότητα και τον ανδρισμό και καταλήξαμε στο ποιος είναι αυτός που μιλάει. Στη συγκεκριμένη αφήγηση το προνόμιο της κυρίαρχης θέσης μέσα στον λόγο είναι μια ανδρική υπόθεση, καθώς δεσπόζει ο λόγος του Μίλτου. Εξάλλου όση προσπάθεια και αν έγινε από τη Στέλλα, για να διεκδικήσει τον χώρο της στην αφήγηση και εν τέλει να κυριαρχήσει, αυτό δεν ολοκληρώθηκε σε καμία περίπτωση αλλά αντιθέτως ο λόγος της αφαιρέθηκε δια παντός και χωρίς γυρισμό από τον εκπρόσωπο της πατριαρχίας, τον Μίλτο, ο οποίος τη δολοφόνησε. Επιπλέον, δεν πρέπει να ξεχνάμε πως σε αυτόν τον άξονα αναμοχλεύσαμε συγκεκριμένα ιστορικά δεδομένα της εποχής σχετικά με τη δυσχερή νομική θέση της γυναίκας τόσο στο οικογενειακό όσο και στο αστικό δίκαιο όπως για παράδειγμα τους νόμους για την προίκα, τις σεξουαλικές σχέσεις, τον γάμο.

Σχετικά τώρα με τη λειτουργία της γνώσης, δηλαδή τον άξονα όπου διαπλέκονται οι διάφορες έννοιες, όπως είδαμε η έννοια που κυριαρχεί στην ταινία είναι αυτή του φύλου και όσες άλλες έννοιες περιπλέκονται γύρω από αυτήν, όπως για παράδειγμα οι ταυτότητες φύλου, τα έμφυλα στερεότυπα, η εξουσία που απορρέει από το φύλο, η σεξουαλικότητα, η αρρενωπότητα και η θηλυκότητα. Το φύλο λοιπόν είναι η βασική κατηγορία της ανάλυσής μας, η οποία εμπλουτίζεται διαρκώς με ηγεμονικά επινοήματα που προκύπτουν από τις έμφυλες σχέσεις. Αρχικά διαπιστώσαμε πως και σε αυτόν τον άξονα υπάρχει άμεση σχέση με το ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο της εποχής και καταλήξαμε πως το φύλο και οι εκδοχές του ενώ είναι κοινωνικές νοηματοδοτήσεις προσλαμβάνονται ως κάτι αληθινό τοποθετώντας τον άνδρα στη θέση του προτύπου παρέχοντας του μια “φυσική” κυριαρχία επί των γυναικών. Ουσιαστικά δίνοντας κοινωνικές ερμηνείες στα

βιολογικά μας χαρακτηριστικά, η ανατομική μας ταυτότητα θεμελιώνεται μέσα από κοινωνικές συνδηλώσεις και συγκεκριμένες επιτελέσεις φύλου.

Αναλυτικά, το έμφυλο σώμα βιώνεται μέσα από συγκεκριμένες πατριαρχικές εκδοχές που προωθούν μια διπλή οπτική τόσο για τη θηλυκότητα όσο και για τον ανδρισμό. Από τη μια λοιπόν ενώ παρατηρούμε το γυναικείο σώμα να αντιμετωπίζεται ως αντικείμενο σκοποφιλίας και σεξουαλικού ερεθισμού και να ακολουθεί συγκεκριμένες στερεοτυπικές πειθαρχίες θηλυκότητας, την ίδια στιγμή αντιμετωπίζεται ως αθέατο σώμα, αθόρυβο και περιθωριοποιημένο που χαμηλώνει τα μάτια και έχει μοναδικό προορισμό τον γάμο. Επιπλέον διαπιστώνουμε πως υπάρχει αντίστοιχα και η αρρενωπή όψη των συμπεριφορών και των σωμάτων που στη μια μεριά της είναι τοποθετημένο ένα συγκεκριμένο κυρίαρχο ανδρικό πρότυπο, αυτό του ηγεμόνα, του μάγκα, του δυνατού, του στερεοτυπικά ιδανικού ενώ στην άλλη τοποθετούνται οι χαμένοι του ανδρικού φύλου, αυτοί που η κοινωνία αντιμετωπίζει με δυσπιστία, οι αδύναμοι και ευαίσθητοι.

Η Στέλλα είναι αυτό το σώμα που ακροβατεί τότε στη μια και τότε στην άλλη όψη του ίδιου πατριαρχικού νομίσματος. Την ταυτότητά της την κατασκευάζει πρωτίστως στην παράδοση που την πνίγει ενώ αντίθετα στον μοντερνισμό νιώθει ελεύθερη και ακριβώς αυτή η στροφή στις εκσυγχρονιστικές προοπτικές και ιδέες, όπου οι έμφυλες σχέσεις επανακαθορίζονται, αποτελεί μια δυναμική ρωγμή στο παραδοσιακό, πατριαρχικό μοντέλο θεώρησης του φύλου. Η άρνησή της επίσης να παντρευτεί νοείται ως μια επιπλέον διαχωριστική τομή με το παλιό, προωθώντας μια καθαρή στάση που αντιμάχεται το σκληρό πατριαρχικό τρίπτυχο της συζύγου, της νοικοκυράς και της μάνας. Ταυτόχρονα η θέση της για τις προγαμιαίες σχέσεις και το γεγονός πως διατηρεί ολοκληρωμένους ερωτικούς δεσμούς με τους συντρόφους της αποτελεί άλλο ένα πραγματικό χτύπημα στην πατριαρχία.

Από την άλλη πλευρά βρίσκεται σε μια μόνιμη απολογία και υπεράσπιση της εντιμότητάς της για τον τρόπο που αντιμετωπίζει τις ερωτικές της σχέσεις. Προστατεύει με σθένος τη μονογαμική της φύση και μετατρέπει το ζήτημα της τιμής της σε συμβόλαιο αγνότητας, καθώς μόνο έτσι μπορεί να κερδίσει έδαφος στον πατριαρχικό κόσμο της ηθικής που κατατάσσει τις γυναίκες με ερωτικό παρελθόν στις ακατάλληλες για την εκπλήρωση των προδιαγεγραμμένων ρόλων τους.

Παράλληλα, οι περισσότεροι γυναικείοι χαρακτήρες αποτελούν τα προπύργια της πατριαρχίας και προωθούν μια συγκεκριμένη νόρμα επιτέλεσης φύλου λειτουργώντας ως δούρειοι ίπποι εναντίον του ίδιου τους του φύλου. Ειδικά η Κρητικιά μάνα είναι η προσωποποιημένη αναπαράσταση της απόλυτης πατριαρχίας εκφράζοντας όλα εκείνα τα στερεότυπα που κατασκευάζουν συγκεκριμένες θηλυκότητες σαν να ήταν πραγματικές. Επιπλέον, στο ίδιο πλαίσιο είδαμε τη μάνα του Αλέκου να χρησιμοποιείται με τέτοιο τρόπο από την πατριαρχική θεώρηση ώστε μέσω αυτού του προσώπου να γίνεται προσπάθεια πρωτίστως να χτυπηθούν αμφότερα ο εκσυγχρονισμός και οι δυτικότερες αντιλήψεις.

Ταυτόχρονα, η γυναικεία εργασία, έχοντας πάντα ταξικό πρόσημο καθώς παρατηρούμε μόνο τις γυναίκες των κατώτερων τάξεων να εργάζονται, υφίσταται μόνο όταν δεν υπάρχει κάποια ανδρική φιγούρα ώστε να τις αναλάβει οικονομικά ενώ όταν παντρεύονται βλέπουμε πως είναι υποχρεωμένες να εγκαταλείψουν τη δουλειά τους και να αναλάβουν μόνο τις οικογενειακές υποχρεώσεις, παρουσιάζοντας την εργασία σαν μια μεταβατική περίοδο μέχρι τον γάμο. Φυσικά, και ο γάμος προβάλλεται ως η μέγιστη επιδίωξη και ο κυρίαρχος στόχος ζωής για τις γυναίκες. Ειδικά η Αννέτα αναπαριστά εκείνο το προσωποποιημένο θηλυκό στερεότυπο που κατασκευάζει και ανακατασκευάζει διαρκώς τον πατριαρχικό λόγο εκφράζοντας με την παρουσία και τη στάση της τη λεκάνη όπου μέσα της ξεπλένεται η ανδρική κυριαρχία.

Στη φουκωική λειτουργία της ιδεολογίας που συναντάται στον άξονα των θεματικών εντοπίσαμε τις πεποιθήσεις που κρύβονται πίσω από εξουσιαστικές σχέσεις και έρχονται αντιμέτωπες με τα διάφορα θέματα που προκύπτουν μέσα από την άσκηση αυτών των σχέσεων. Κάθε κινηματογραφική αφήγηση εκφράζει την ιδεολογία της και ταυτόχρονα με τον ηγεμονικό λόγο προωθείται και ένας αντι-λόγος. Στη «Στέλλα» λοιπόν, παρατηρήσαμε να παράγεται και να αναπαράγεται η υποβόσκουσα ιδεολογία και οι ενδεχόμενες εναλλακτικές επιλογές λόγων με τη μεταξύ τους σύγκρουση. Το φύλο ερχόμενο αντιμέτωπο με διάφορες θεματικές όπως εκείνες του γάμου ή της γυναικείας σεξουαλικότητας ξεσκεπάζει τις κυρίαρχες αντιλήψεις για την πατριαρχία και τον συντηρητισμό της ελληνικής κοινωνίας.

Αναλυτικότερα, διαπιστώσαμε πως υπάρχει ταύτιση μεταξύ του έρωτα και του γάμου, ο οποίος μάλιστα ελέγχει με καταλυτικό τρόπο τη ζωή όλων των γυναικών, διατηρώντας έναν διαταξικό χαρακτήρα καθώς απευθύνεται σε κάθε γυναίκα από όποια τάξη και αν αυτή προέρχεται. Μέσα από τον γάμο θα πραγματοποιηθεί η “σωστή” κατανομή των κοινωνικών ρόλων, η οποία βασίζεται στη βιολογική διαφορά και στις κοινωνικές προσδοκίες. Η θέση της γυναίκας κληροδοτείται επί της ουσίας από την πεθερά στη νύφη, όπως παρατηρούμε να συμβαίνει και με τη Στέλλα όπου η μέλλουσα πεθερά της μαζί με την ευχή που της δίνει για τον επικείμενο γάμο ταυτόχρονα της προσφέρει και όλα τα στερεοτυπικά κοινωνικά χρέη που απορρέουν από το φύλο τους, διοχετεύοντας το παραδοσιακό σύστημα με υπηρετικό προσωπικό για συζύγους.

Η εκσυγχρονιστική στάση της Στέλλας λειτουργεί ως ο αντι-λόγος στον γάμο καθώς μέσα στον μοντερνισμό προωθούνται οι προγαμιαίες σχέσεις και για τα δύο φύλα και πραγματοποιείται η απάρνηση του γάμου ως μέσου καταξίωσης και αποκατάστασης της τιμής. Η Στέλλα λοιπόν διατηρεί ερωτικές σχέσεις με τους συντρόφους της χωρίς να έχει προηγηθεί γάμος όμως αυτή η σεξουαλική της ελευθερία καταδικάζεται από τους γυναικείους χαρακτήρες της ταινίας, επαναφέροντας στο προσκήνιο τη λογική του απαγορευτικού ως προς τη διαφανιόμενη γυναικεία σεξουαλική απελευθέρωση, λειτουργώντας ως φρένα στις μοντέρνες ιδέες. Παράλληλα, η αποκλειστικότητα των ερωτικών σχέσεων παρουσιάζεται σαν μια αδιαπραγμάτευτη συνθήκη μόνο για τη γυναίκα, παρουσιαζόμενη ως δικλείδα ασφαλείας στη σεξουαλικότητα μέσα στην πατριαρχική κοινωνία, τοποθετώντας έτσι τη γυναικεία μονογαμία στα πατριαρχικά προπύργια.

Σε γενικές γραμμές ο άνδρας εκφράζει τον πολιτισμό και τον δημόσιο χώρο ενώ η γυναίκα τη φύση και τον ιδιωτικό χώρο. Η γυναίκα οφείλει να κλείνεται μέσα στο σπίτι, ειδικά μετά τον γάμο ενώ ο άνδρας αναλαμβάνει να διορθώσει τις γυναικείες ατέλειες, οι οποίες μονίμως απειλούν τη σταθερότητα της κοινωνίας. Αυτός λοιπόν γίνεται ο προστάτης της και ο επιτηρητής της και αυτή με τη σειρά της έχει χρέος να διατηρεί και να υπερασπίζεται τον πατροπαράδοτο τρόπο ζωής και το κατασκευασμένο ανδρικό σύστημα επίβλεψης και προστασίας. Η γυναίκα ελέγχεται

ως προς τη σεξουαλικότητά της και παρουσιάζεται είτε ως Εύα είτε ως Παναγία καθώς μια ανεξέλεγκτη σεξουαλική επιλογή προκαλεί τρόμο στην πατριαρχική κοινωνία. Ο γάμος λοιπόν έρχεται για να ελέγξει απόλυτα και αμετάκλητα τη γυναικεία σεξουαλικότητα και να θυμίσει πως όποια τολμήσει να αρνηθεί την υποτέλειά της στο πατριαρχικό μοντέλο θεώρησης της κοινωνίας αφανίζεται και δολοφονείται.

Σε αυτό το σημείο θα ήταν εύλογο να υπενθυμίσουμε πως όλοι οι άξονες διαπλέκονται μεταξύ τους. Όταν προβάλλεται μια ταινία είναι βασικό για την ανάλυσή της να γνωρίζουμε πως κατά τη διάρκεια της παραγωγής της συντρέχουν διάφορες λειτουργίες που την καθιστούν έναν σημαντικό μηχανισμό παραγωγής και αναπαραγωγής κατασκευασμένου ηγεμονικού λόγου. Τόσο το κοινωνικό-ιστορικό πλαίσιο (άξονας αντικειμένων) το οποίο συνδέεται άμεσα με τον άξονα των εννοιών και μας δείχνει βάσει των εξω-αφηγηματικών δεδομένων τα διάφορα διακυβεύματα που προκύπτουν τη δεκαετία του '50 για το φύλο και για τα γενικότερα ζητήματα περί θηλυκότητας και αρρενωπότητας, όσο και η ιδεολογία του κειμένου που προβάλλεται μέσα από τον άξονα των θεματικών και καθορίζει τους διάφορους λόγους και αντι-λόγους για θέματα που άπτονται της γυναικείας σεξουαλικότητας μέσα σε ένα πατριαρχικό περιβάλλον προσφέρουν αμφότερα μια καθαρή εικόνα για την άνιση έμφυλη πραγματικότητα, οδηγώντας και στην ταυτόχρονη νομιμοποίησή της.

Επιπλέον, απαντώντας στο ερώτημα του ποιος είναι αυτός που μιλάει στην αφήγηση και διαπιστώνοντας πως το υποκείμενο εκφοράς του λόγου είναι ο Μίλτος αντιλαμβανόμαστε πως η ταινία εξουσιάζεται από έναν πραγματικά συντηρητικό λόγο, ο οποίος κατά διαστήματα μόνο έρχεται αντιμέτωπος με αναδυόμενα προοδευτικά διακυβεύματα που προκαλούν μικρές κρίσεις στην πατριαρχία. Από την άλλη μεριά όταν αναλύεται ο λόγος στον άξονα των θεματικών αυτές οι κρίσεις φαίνεται πως ενσωματώνονται και πάλι στην προγενέστερη παραδοσιακή κανονικότητα αναπαράγοντας την ίδια ανδρική ηγεμονική νόρμα. Κατά αυτόν τον τρόπο νομιμοποιείται εκ νέου η πατριαρχική ηθική και αναπαράγεται ο άνισος έμφυλος λόγος που απορρέει από τις κυρίαρχες ανδρικές αντιλήψεις και πεποιθήσεις.

Ο γάμος φαίνεται πως δέχεται τη μεγαλύτερη πίεση από το κύμα εκσυγχρονιστικών ιδεών. Η Στέλλα στην αντιπαράθεσή της με την παράδοση κερδίζει μια μικρή μάχη μόνο κατά τη διάρκεια της άρνησής της να παντρευτεί. Στον άξονα των εννοιών καταλαβαίνουμε πως την ελευθερία της τη βρίσκει μόνο στον μοντερνισμό όπου οι προγαμιαίες σχέσεις είναι επιτρεπτές και για τα δύο φύλα. Φυσικά, αμέσως μετά, στον άξονα των θεματικών καταλαβαίνουμε πως ακόμα και αυτό είναι μια χαμένη υπόθεση όταν έρχεται να συγκρουστεί με τον πατριαρχικό λόγο που απορρέει από γυναικεία κυρίως στόματα και ανδρικά χέρια που είναι έτοιμα να δολοφονήσουν για να προστατέψουν την πληγωμένη τους τιμή. Η γυναικεία σεξουαλικότητα είναι αυτή που ποδηγετείται και υποδαυλίζεται συνέχεια από την πατριαρχική κοινωνία, δημιουργώντας εκείνο το άνισο πεδίο που χτίζονται οι έμφυλες σχέσεις και κατασκευάζονται, παράγονται και αναπαράγονται οι πατριαρχικές στερεοτυπικές αναπαραστάσεις για το φύλο, οι οποίες έχουν κορωνίδα τους το σκληρό πατριαρχικό τρίπτυχο για τη γυναίκα, αυτό της συζύγου, της μάνας και της νοικοκυράς.

Με λίγα λόγια, απαντώντας στο αν η διαφορά φύλου λειτουργεί περιοριστικά μόνο για τις γυναίκες αντανakλώντας τη διαφορά φύλου μέσα σε μια ταινία του ελληνικού κινηματογράφου της δεκαετία του '50, διαπιστώσαμε πως πράγματι υφίστανται έμφυλα ζητήματα διαφοράς και ανισότητας, τα οποία λειτουργούν περιοριστικά και για τα δύο φύλα στην αντιπαράθεσή τους με την κυρίαρχη ανδρική νόρμα. Ταυτόχρονα κατασκευάζονται και τα ανάλογα πρότυπα που συγκροτούν τις έμφυλες ταυτότητες. Από τη μία, είναι η γυναίκα που οφείλει να απαντά σε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά ώστε να γίνεται αποδεκτή από την κυρίαρχη ανδρική κοινωνία και από την άλλη, είναι ο άνδρας, ο ηγεμόνας που η ταυτότητά του προκύπτει μέσα από τους κώδικες της μαγκιάς, μέσα από τη σκληρότητα, την τιμιότητα, την αρρενωπότητα, τη βιαιότητα. Όλα τα υπόλοιπα ανδρικά παραδείγματα βρίσκονται εκεί για να επιβεβαιώνουν μόνο το κυρίαρχο ανδρικό πρότυπο και φυσικά καταδικάζονται από το σύνολο της παραδοσιακής και αναχρονιστικής κοινωνίας.

Βέβαια, είναι μια δεκαετία που προμηνύει έντονες ανακατατάξεις ως προς τις διεργασίες που αφορούν στο φύλο. Όπως ήδη έχουμε αναλύσει εν πολλοίς, μία

βασική παράμετρος που φαίνεται πως αρχίζει να αποκτά φωνή μέσα στις παραδοσιακές κοινωνίες είναι τα πρώτα αιτήματα περί εκσυγχρονισμού στην Ελλάδα, τα οποία συμπαρασύρουν και ανοίγουν τη συζήτηση γύρω από τις έμφυλες σχέσεις. Αυτή η νέα πραγματικότητα, όπως είναι φυσικό, δεν μπορεί να αφήσει ανεπηρέαστη και την παραγωγή ελληνικών ταινιών, όπου μέσα σε αυτές θα προβληθούν οι νέες απόψεις με τη μορφή ενός διλημματικού χαρακτήρα, το οποίο αποκαλύπτει δύο αντιμαχόμενες πλευρές. Η Στέλλα, από τη μία μεριά με τον μοντερνισμό της και την απέχθειά της στον γάμο, η ίδια Στέλλα, από την άλλη πλευρά που δεν μπορεί να ξεφύγει από τις πατριαρχικές δεσμεύσεις της για αποκλειστικότητα και μονογαμία. Ένας πόλεμος δηλαδή μεταξύ του παλιού και του νέου, που το δεύτερο ακόμα ψάχνει τη θέση του στην κοινωνία με τις αναμενόμενες παλινδρομήσεις του, καθώς στην πρόκληση του καινούργιου πολλές φορές τα υποκείμενα είναι ανέτοιμα να δεχτούν τις αλλαγές, ειδικά όταν αυτό αφορά σε έμφυλες εξουσιαστικές σχέσεις και σε μια παγιωμένη ανδρική κυριαρχία, βιώνοντας αντίστοιχα και οι ήρωες των ταινιών αυτή την αντιφατικότητα.

Φυσικά, παρόλες τις αντιφάσεις και την επιβεβαίωση πολλές φορές του πατριαρχικού λόγου, η Στέλλα παρουσιάζεται πράγματι ως η νέα δυναμική πρόταση και το εναλλακτικό πρότυπο θηλυκότητας που αρχίζει δειλά-δειλά αυτή την περίοδο να κάνει την εμφάνισή του στην ελληνική κοινωνία και να διεκδικεί τα δικαιώματά του σε δημόσιο και ιδιωτικό χώρο, απορρίπτοντας την ανδρική ηγεμονία. Πολλές φορές όμως και παρά τη μαχητικότητά της δεν μπορεί να ξεπεράσει τα στεγανά της κοινωνίας που ζει. Για αυτό και την είδαμε να αντιδρά ανώριμα, σχεδόν σαν παιδί, σε διάφορα περιστατικά που της συμβαίνουν ενώ ταυτόχρονα την παρατηρήσαμε μέσα σε μια στιγμή να μεταμορφώνεται από την απόλυτη *femme fatale* στην Παναγία, μη μπορώντας σε καμία εκ των δύο περιπτώσεων να ξεφύγει από τα στερεότυπα και τις πεποιθήσεις που την καταπιέζουν. Το ζητούμενο σε κάθε περίπτωση είναι η περιχάραξη της γυναικείας σεξουαλικότητας, η οποία δεν πρέπει να ξεφύγει από τις παγιωμένες πατριαρχικές οριοθετήσεις σε μια βαθιά συντηρητική κοινωνία όπως είναι η ελληνική.

Επίλογος

Κλείνοντας την ανάλυση λόγου που πραγματοποιήθηκε για την ταινία «Στέλλα», οφείλουμε να τονίσουμε την τεράστια αναγκαιότητα σε τέτοιου είδους αποκωδικοποιήσεις αφηγηματικών κειμένων. Ειδικά σήμερα, που οι γυναικοκτονίες στην ελληνική καθημερινότητα έχουν πάρει διαστάσεις πανδημίας, είναι απαραίτητο να υπενθυμίζουμε διαρκώς την σημαντικότητα της μάχης για τη διεκδίκηση του αυτονόητου. Η πολιτικοποίηση τέτοιων θεμάτων, τα οποία πραγματεύονται ζητήματα φύλου και έμφυλες εξουσιαστικές σχέσεις έχει τεράστια σημασία για τη δημιουργία νέων ανοιχτών κοινωνιών, μια πρακτική που εν τέλει θα συμπαρασύρει στο πέρασμά της το άνοιγμα της συζήτησης και φυσικά την ακόμα μεγαλύτερη εμβάθυνση σε ζητήματα που άπτονται όχι μόνο της φεμινιστικής θεωρίας αλλά και της θεωρίας που αφορά την ΛΟΑΤΚΙ κοινότητα.

Στην ουσία μέσα από την εμπλοκή μας με τέτοιου τύπου φεμινιστικές αναλύσεις θα μπορέσουμε να προσθέσουμε τη δική μας συνεισφορά στη γενικότερη προσπάθεια επαναθεώρησης του φύλου υπό το άγρυπνο βλέμμα της αμφισβήτησης, προωθώντας την απελευθέρωση των φύλων από τα δεσμά της κυρίαρχης ανδρικής αντίληψης περί κατωτερότητας των γυναικών, όπως και όλων των διαφορετικών ατόμων που αποκλίνουν από το κατασκευασμένο ηγεμονικό πρότυπο. Είτε μέσα από γλωσσικές ακτιβιστικές ενέργειες, είτε μέσα από τη δημιουργία συμμαχιών μεταξύ καταπιεσμένων το κίνημα των γυναικών οφείλει να αποδώσει τις ευθύνες που αναλογούν στον κινηματογράφο, ο οποίος όντας ένας ισχυρός ιδεολογικός μηχανισμός κατόρθωνε και κατορθώνει να κατασκευάζει διαρκώς ένα κυρίαρχο ανδρικό πρότυπο. Μόνο μέσω μιας συνεχούς ανάκρισης και λεπτομερούς ενδοσκόπησης φιλικών κειμένων θα εκπαιδευτούμε στο να εντοπίζουμε την οικοδόμηση της κοινωνικής πραγματικότητας που αποδίδει κοινωνικές ερμηνείες στα βιολογικά χαρακτηριστικά μας και να δημιουργούμε τις απαραίτητες ρωγμές στο υπάρχον έμφυλο σύστημα ώστε κάποια στιγμή να τελεσφορήσει η σωτήρια για τους καταπιεσμένους αλλαγή παραδείγματος.

Τελειώνοντας θα παραθέσουμε τα λόγια της Mulvey «εάν ο *Lacan* δηλώνει πως το ασυνείδητο είναι δομημένο σαν τη γλώσσα, εγώ θα προσπαθήσω να βρω τρόπους να αποκαλύψω το πώς το ασυνείδητο της πατριαρχικής κοινωνίας έχει δομήσει τη φιλική πραγματικότητα» (Chaudhuri, 2006) και αυτό προσπαθήσαμε και εμείς να κάνουμε αποκωδικοποιώντας την «Στέλλα».

Βιβλιογραφία - Πηγές

Αβδελά, Ε. (2002). *Δια λόγους τιμής: Βία, Συναισθήματα και Αξίες στην Μετεμφυλιακή Ελλάδα*. Αθήνα: Νεφέλη.

Αθανασάτου, Ι. (1995). Η επανεμφάνιση φεμινιστικών διεκδικήσεων στη μεταδικτατορική Ελλάδα και η άσκηση πολιτικών του κράτους. Μεταξύ παράδοσης και εκσυγχρονισμού. στο: Κ. Σπανού (επιμ.). *Κοινωνικές διεκδικήσεις και κρατικές πολιτικές*, Αθήνα: Εκδόσεις Σάκκουλα, σελ. 295-307

Αθανασάτου, Ι. (1999). Ελληνικός κινηματογράφος (1950 - 1967): λαϊκή μνήμη και ιδεολογία. Διδακτορική Διατριβή. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Σχολή Νομικών, Οικονομικών και Πολιτικών Επιστημών. Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Δημόσιας Διοίκησης.

Αθανασίου, Α. (επιμ.) (2006). *Φεμινιστική Θεωρία και πολιτισμική κριτική*. Αθήνα: Νήσος.

Aina, O. E. & Cameron, P. A. (2011). Why does gender matter? Counteracting stereotypes with young children. *Dimensions of Early Childhood*, 39 (3): 11-20.

Αλτουσέρ, Λ. (1977). *Θέσεις*. Εκδόσεις Θεμέλιο: Αθήνα.

Ανδρεανίδης, Α. (2019). *Κριτική Ανάλυση Λόγου της ταινίας Η γυνή να φοβήται τον άνδρα και διδακτική πρόταση κριτικού γραμματισμού*. Πρόγραμμα Σπουδών Σύγχρονες τάσεις στην ανάλυση και τη διδασκαλία της ελληνικής γλώσσας (ΑΔΕ). Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.

Αριστοδήμου, Α. (2019). *Κοινωνιογλωσσικές αναπαραστάσεις της έμφυλης ταυτότητας σε κείμενα μαζικής κουλτούρας για παιδιά: Συγκριτική μελέτη των κινηματογραφικών ταινιών «Η Πεντάμορφη και το Τέρασ» (1991) και «Η Πεντάμορφη και το Τέρασ» (2017)*. Διπλωματική Εργασία. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών. Επιστήμες της Αγωγής.

Archakis, A. Lampropoulou, S. (2009). Talking different heterosexualities: The permissive, the normative and the moralistic perspective – Evidence from Greek youth storytelling. *Discourse & Society*, 20(3): 307–326.

Βαρβαρέτος, Γ. (1972). *Αστικός κώδικς*. Αθήνα. Έκδοτης: Γεώργιος Βαβαρέτος.

Βαρίκα, Ε. (1985). Les femmes grecques face a la modernization institutionelle. Un feminisme difficile. *Les Tempes Modernes*. 41.

Βαρίκα, Ε. (2007). *Η εξέγερση των Κυριών. Η Γέννηση μιας Φεμινιστικής Συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*. ε' έκδοση. Αθήνα: Κατάρτι.

Barrett, M. (1992). Words and Things: Materialism and Method in Contemporary Feminist Analysis. In M. Barrett & A. Phillips (eds.), *Destabilizing theory: Contemporary Feminist Debates*. Cambridge: Polity press.

Barthes, R. (1987). *Mythologies*. (trans. Annette Lavers), Hill and Wang.

- Barkty, S. (1997). *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. Λονδίνο: Routledge.
- Begley, S. (2000). Gender Stereotypes: Masculinity and Femininity, The Stereotype Trap. *Newsweek*. November 6.
- Berberick, S. N. (2010). The Objectification of Women in Mass Media: Female SelfImage in Misogynist Culture. *The New York Sociologist*, 5.
- Bernstein, B. (1989). *Παιδαγωγικοί Κώδικες και Κοινωνικός Έλεγχος*. (μτφρ./επιμ. Ι. Σολομών). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Βλάχος, Ξ. (1979). Κατοικία και κοινωνικές τάξεις. Στο: Φατούρος, Δ., Παπαδόπουλος, Λ. & Τεντοκάλη, Β. (επιμ.). (1979). *Μελέτες για την κατοικία στη Ελλάδα*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.
- Bock, G. (1993). Πέρα από τις διχοτομίες. Προοπτικές στην ιστορία των γυναικών. *Δίη-Φεμινιστικό Περιοδικό*, 6, σελ. 55-83.
- Bourdieu, P. (2001). *Masculine Domination*. Cambridge. Polity; (2) Galtung, J. (1990). Cultural Violence. *Journal of Peace Research*. Vol. 27, No 3 από European Institute for Gender Equality.
- Bourdieu, P. (2007). *Η ανδρική κυριαρχία*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Bourdieu, P. (2011). *Η διάκριση: Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2002). *Επαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*. Αθήνα: εκδόσεις Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Bryson, V. (2005). *Φεμινιστική πολιτική θεωρία*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Burr, V. (1995). *An Introduction to Social Constructionism*. London: Routledge.
- Bussey, K. & Bandura, A. (1999). Social Cognitive Theory of Gender Development and Differentiation. *Psychological Review*, 106(4), 676-713.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London & New York: Routledge.
- Butler, J. (2008). *Σώματα με σημασία: οριοθετήσεις του «φύλου» στο λόγο*. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Chaudhuri, S. (2006). *Feminists Film Theorists*. London: Routledge.
- Collins, T. (2013). *Sport in capitalist society, A short history*. London: Routledge.
- Cowan, J. (1998). Η κατασκευή της γυναικείας εμπειρίας. (μτφρ. Λυκιαρδοπούλου Αμίκια) στο Παπαταξιάρχης, Ε. / Παραδέλλης, Θ. (επιμ.). *Ταυτότητες και Φύλο στη Σύγχρονη Ελλάδα*. Εκδόσεις: Αλεξάνδρεια.

Γενική Γραμματεία Ισότητας των Φύλων, (2018). *Οδηγός Συμβουλευτικής για τη Βία. Δεν είσαι η μόνη, δεν είσαι μόνη*. Αθήνα: Υπουργείο Εσωτερικών. Ανακτήθηκε στις 31/1/2023 από τη διεύθυνση: [Παρατηρητήριο-ΓΓΟΠΙΦ-23ο-Ενημερωτικό-Σημείωμα-Έμφυλη-Βία.pdf \(isotita.gr\)](https://www.isotita.gr/paratirhthrio-gtopif-23o-evhmerwtiko-shmeiωμα-εμφυλη-βια.pdf)

Γεωργούλας, Στρ. (2010). Η καθημερινή ζωή στην Ελλάδα του 20ού αιώνα. Στο: Μωυσίδης, Αντ. & Σακελλαρόπουλος, Σπ. (επιμ.) *Η Ελλάδα στον 19ο και 20ό αιώνα: Εισαγωγή στην ελληνική κοινωνία*. Αθήνα: Εκδόσεις Τόπος, σελ: 369-382

Γκασούκα, Μ. (2020α). *Όταν ο πολιτισμός υποχωρεί: σκέψεις γύρω από το φαινόμενο της γυναικοκτονίας*. Διάλεξη που ανακοινώθηκε στην ημερίδα «Η βία κατά των Γυναικών: Πρακτικές πρόληψης και αντιμετώπισης στην εποχή της πανδημίας» του Ινστιτούτου Επιμόρφωσης (ΙΝ.ΕΠ.) του Εθνικού Κέντρου Δημόσιας Διοίκησης και Αυτοδιοίκησης (Ε.Κ.Δ.Δ.Α.) (25/11/2020).

Γκροσδάνης, Ι. (2018). *Έμφυλα πρότυπα στον ελληνικό κινηματογράφο: η περίπτωση του δημιουργού Παντελή Βούλγαρη (1972-2015)*. Διπλωματική Εργασία. Π.Μ.Σ. “Νέες μορφές εκπαίδευσης και μάθησης”. Τμήμα Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και του Εκπαιδευτικού Σχεδιασμού. Πανεπιστήμιο Αιγαίου. Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών.

Cohen, A. (1989). *The symbolic construction of community*. London: Routledge.

Connell, W.R. (2006). *Το κοινωνικό φύλο*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.

De Beauvoir, S. (1979). *Το δεύτερο φύλο* (μτφ. Κ. Σιμόπουλος). Αθήνα: Γλάρος.

De Beauvoir, S. (1984). *The Second Sex*, Penguin: London, όπως παρατίθενται στο: McCabe, J. (2009). *Κινηματογράφος και Φεμινισμός*. επιμ. Ι. Αθανασάτου, μτφρ. Ει. Πυρπάσου. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη. σελ. 20.

Δελβερούδη, Ε.-Α. (2002). Ο Θησαυρός του Μακαρίτη: Η Κωμωδία, 1950-1970. Στο *Οπτικοακουστική Κουλτούρα (Περιοδική Έκδοση Μελετών Οπτικοακουστικής Κουλτούρας)*. Τεύχος 1: *Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο* (επιμ. Καλαντίδης, Δ.). Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών – Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.

Δελβερούδη, Ε.-Α. (2004). *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*. Εκδ. Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα.

Δεληγιάννη-Κουϊμτζή, Β. (1993). Φεμινιστικές τάσεις στην κοινωνιολογία της εκπαίδευσης. Στο Β. Δεληγιάννη & Σ. Ζιώγου (Επιμ.). *Εκπαίδευση και φύλο. Ιστορική Διάσταση και Σύγχρονος Προβληματισμός*. Θεσσαλονίκη: Βάνια

Denzin, N. (1983). Interpretive Interactionism. Στο G. Morgan (Επιμ.), *Beyond Method: Strategies for Social Research* (σσ. 129-146). Beverly Hills, CA: Sage.

Δοξιάδης, Κ. (1993). *Ιδεολογία και Τηλεόραση: Για τη διασκευή ενός μυθιστορήματος*. Αθήνα: Πλέθρον.

Δοξιάδης, Κ. (2008). *Ανάλυση Λόγου: Κοινωνικό-φιλοσοφική θεμελίωση*. Αθήνα: Πλέθρον.

Δοξιάδης, Κ. (2015). *Ο Foucault και η Ανάλυση Λόγου*. Στο Α. Κιουπκιολής, Υ. Κοσμά, & Γ. Πεχτελίδης, *Θεωρία του Λόγου - Δημιουργικές Εφαρμογές* (σσ. 31-41). Αθήνα: Gutenberg.

Eagly, A. (1995). The science and politics of comparing women and men. *American Psychologist*, n.50.

Freud, S. (1905). Three essays on sexuality. The transformations on puberty. S. E. Vol. 7, p.p. 207-243.

Genette Gerard, (1972). *Figures III*. Seuil. Paris.

Gergen, K. (1985). The social constructionist movement in modern psychology. *American Psychologist*, Vol. 40, 3 [1985], σ.266.

Gilligan, C. (1982). *In a Different Voice*. Βοστώνη. Mass: Harvard University Press.

Giulianotti, R. (1999). *Football, A sociology of the global game*. Cambridge: Polity Press.

Hargreaves, J. (1987). *Sport, Power and Culture, A social and historical analysis of popular sports in Britain*. Cambridge: Polity Press.

Hatty, S. (2000). *Masculinities, Violence and Culture*. London: Sage Publications.

Holbrook, M. B. (1987). *Mirror, mirror, on the wall, what's unfair in the reflections on advertising?* The Journal of Marketing.

Holzner, B. (1968). *Reality Construction in Society*. Cambridge. Mass: Shenkman.

Hughes, C. (2002). *Key concepts in feminist theory and research*. London. California & New Delhi: SAGE Publication.

Jackson, S. (1996). The Social Construction of Female Sexuality. Στο Jackson, S./ Scott, S. (επιμέλεια). *Feminism & Sexuality – A Reader*. Edinburgh University Press.

Jost, J.T. & Banaji, M.R. (1994). The role of stereotyping in system justification and the production of false consciousness. *British Journal of Social Psychology*, 33, 1994. σ. 1-27

Κακλαμανάκη, Ρ. (1984). *Η Θέση της Ελληνίδας: Στην οικογένεια, στην κοινωνία, στην πολιτεία*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Καπόλα, Π., Παπακωνσταντίνου, Γ. (2008) *Πρόγραμμα: Τι κάνουμε; Τι βλέπουμε; Ενότητα: Φωτογραφία και Κινηματογράφος*. Αθήνα: Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων (ΥΠΕΠΘ). Γενική Γραμματεία Εκ/σης Ενηλίκων (ΓΓΕΕ). Ινστιτούτο Εκ/σης Ενηλίκων.

Κατσιμίχα, Μ. Παπαλεξάτου, Α. (2020). Γλωσσικός σεξισμός: Η υποτίμηση του γυναικείου φύλου στον χώρο της εκπαίδευσης. Πτυχιακή Εργασία. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Τμήμα Εκπαίδευσης και Αγωγής στην Προσχολική Ηλικία.

Kellner, D. (1995) *Media Culture: cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*. Routledge. Λονδίνο. 1995 στο Torfing, J. (1999). *New Theories of Discourse: Laclau, Mouffe and Žižek*, Blackwell Publishers. Οξφόρδη.

Knellwolf, C. (2010). Η ιστορία των φεμινιστικών γραμματολογικών σπουδών. Στο C. Knellwolf & C. Norris (Επιμ.). *Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας/9* (σσ. 279-297). Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη.

Κομνηνού, Μαρία, (2011). *Από την αγορά στο θέαμα: Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Κοσμά, Υ. (2007). *Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στη δεκαετία του '60: φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959-1967)*. Διδακτορική Διατριβή. Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Δημόσιας Διοίκησης. Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Κοσμά, Υ. (2015). Οριενταλιστικές αναπαραστάσεις στον Κινηματογράφο: Το παράδειγμα της ταινίας Γάμος αλά Ελληνικά. Στο Πεχτελίδης, Γ, Κιουπκιολής, Α. και Κοσμά, Υ. (Επιμ.). *Θεωρία του Λόγου: Δημιουργικές Εφαρμογές*. Αθήνα: Δαρδανός-Gutenberg.

Κοσυφολόγου, Α. (2012), *Η ιδεολογία της γυναικείας σεξουαλικότητας: Αναπαραστάσεις και συγκρότηση προτύπων στον ελληνικό ερωτικό κινηματογράφο της δεκαετίας του εξήντα*. Διπλωματική Εργασία. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Σχολή Νομικών, Οικονομικών και Πολιτικών Επιστημών. Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Δημόσιας Διοίκησης. Τομέας Κοινωνικής Θεωρίας και Κοινωνιολογίας.

Κούβδος, Ι. (2012). Μια ανάγνωση της θεωρίας της ιδεολογίας του Λουί Αλτουσέρ. *Περιοδικό Θέσεις*, Ιούλιος-Σεπτέμβριο. Τεύχος 120.

Kress, G. (1989). *Linguistic Processes in Sociocultural Practice*. Οξφόρδη: Oxford University Press.

Κύρτσης, Αλέξανδρος-Ανδρέας, (1994). *Πολιτισμικές και ιδεολογικές εκφράσεις της μετεμφυλιοπολεμικής νεοτερικότητας*. στο "Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945- 1967)". Αθήνα: Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα.

Κωνσταντινίδης, Α. (1948). Τα παλιά αθηναϊκά σπίτια. Αθήνα. Το κείμενο συμπεριλαμβάνεται στο: Α. Κωνσταντινίδης. *Για την Αρχιτεκτονική (συλλογή κειμένων)*. (1987) Αθήνα: Άγρας

Laclau, E. & Mouffe, C. (1985). *Hegemony and Social Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso.

Λεοντίδου, Λ. (1989). The Mediterranean city in transition: Social Change and Urban Development. Cambridge: Cambridge University Press. σ. 132. Αναφέρεται από την ίδια στο: Λεοντίδου, Λ. *Πόλεις της Σιωπής*. Ό.π., σ.221-222.

Lippmann, W. (1988). *Κοινή γνώμη*. (Γ. Καραγιάννης, Μεταφρ.) Αθήνα: Κάλβος.

Liotard, Jean-Francois. (1993). *Moralite postmodernes*. Paris: Editions Galilee.

Mac Kinnon C. (1992). *Feminism, Marxism, method and the state. An agenda for theory in Signs*. Journal of Women in Culture and Society. Special Issue: Feminist Theory, Spring, Vol. No 3, pp. 515-544.

MacKinnon, C. (1993). Prostitution and Civil Rights. Michigan Journal of Gender and Law (1): 13-31.

ΜακΚουέλ, Ν. (2003). *Η θεωρία της μαζικής επικοινωνίας για τον 21ο αιώνα*. Εκδόσεις Καστανιώτης.

Μαλαματή, Μ. (2020). *Ψυχανάλυση και Κινηματογράφος: Η τεχνική του φαντασιακού και η απόλαυση του βλέμματος*. Διπλωματική Εργασία. Σχολή Οικονομικών και Πολιτικών Επιστημών. Τμήμα Πολιτικών Επιστημών. Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Κατεύθυνση: Πολιτική Φιλοσοφία και Θεωρία. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Μαρξ, Κ. & Ένγκελς, Φ. (1997). *Η Γερμανική Ιδεολογία*. τ. Ι. Αθήνα: Gutenberg.

Μαρωνίτη, Κ. & Στάμου, Α. Γ. (2014). *Κοινωνιογλωσσικές αναπαραστάσεις του φύλου σε κείμενα μαζικής κουλτούρας για παιδιά: Η περίπτωση των κινουμένων σχεδίων*. Στο G. Kotzoglou, K. Nikolou, E. Karantzola, K. Frantzi, I. Galantomos, M. Georgalidou, V. Kourti-Kazoullis, Ch. Papadopoulou, & E. Vlachou (Eds), Selected Papers of the 11th International Conference of Greek Linguistics, 26-29 September 2013 (pp. 1027-1039). Rhodes: University of the Aegean.

Μετάφας, Π. (2010). *Η πολιτική του Michel Foucault*. Διδακτορική διατριβή. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Metz Christian, (2007) *Ψυχανάλυση και Κινηματογράφος: Το Φαντασιακό Σημαίνον*. Αθήνα: Πλέθρον.

Michel Foucault, (1972). *The Archaeology of Knowledge*. Λονδίνο:Tavistock.

Millett, K. (2000). *Sexual Politics*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Μιχάλη, Μ. (2019). *Κείμενα και Έμφυλες Ταυτότητες: Η Κατασκευή του Φύλου σε Μαθητικά Γραπτά στο Πλαίσιο του Μαθήματος της Λογοτεχνίας*. Διδακτορική Διατριβή. Πανεπιστήμιο Αιγαίου. Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών. Τμήμα Μεσογειακών Σπουδών. Κατεύθυνση Γλωσσολογίας.

Μπακαλάκη, Α. & Ελεγκμίτου, Ε. (1987). *Η εκπαίδευση “εις τα του οίκου” και τα γυναικεία καθήκοντα: Από την ίδρυση του ελληνικού κράτους, έως την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση του 1929*. Αθήνα: Γενική Γραμματεία της Νέας Γενιάς.

Μπαριτάκης, Α. (2021). Τοπίο και Αστικός Χώρος όπως τον αντιλαμβάνεται ο Κινηματογραφικός Νεορεαλισμός: Μια σύγκριση του ελληνικού και του ιταλικού νεορεαλισμού στον μεταπολεμικό κινηματογράφο. Πτυχιακή Εργασία. Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο. Τμήμα Γεωγραφίας.

Μπέργκερ, Π. & Λούκμαν, Τ. (2003). *Η κοινωνική κατασκευή της πραγματικότητας: Μια πραγματεία στην κοινωνιολογία της γνώσης*. (Κ. Αθανασίου, Μεταφρ.) Αθήνα: Νήσος.

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16,3: 6-18.

Mulvey, L./ Mc Cobe, C. (χ.χ.). Εικόνες Γυναικών, Εικόνες Σεξουαλικότητας: Μερικές Ταινίες του Ζ. Λ. Γκοντάρ. (μτφρ. Μαργαρίτα Κουλεντιανού) στο *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Νικολαΐδου, Μ. & Λαμπίρη-Δημάκη, Ι. (1975). Η εργαζόμενη γυναίκα στην Ελλάδα: Μια δειγματολογική μελέτη. *The Greek Review of Social Research*, 25, 470–506. <https://doi.org/10.12681/grsr.392>

Παλόγλου, Σ. (2016). *Οι διαδρομές της μουσικής μέσα από τα κέντρα διασκέδασης που λειτούργησαν από το 1947 έως το 1967: Η περίπτωση της Νίκαιας (Κοκκινιάς)*. Διπλωματική Εργασία. Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο. Σχολή Περιβάλλοντος, Γεωγραφίας και Εφαρμοσμένων Οικονομικών. Τμήμα Οικιακής Οικονομίας και Οικολογίας. Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών: Εκπαίδευση και Πολιτισμός Κατεύθυνση Γ': Αγωγή και Πολιτισμός.

Παντελίδου, Μ. (2014). *Φύλο, κοινωνία, πολιτική. Θεματική ενότητα εκπαιδευτικού υλικού*. Αθήνα. ΚΕΘΙ. σελ.17-42.

Παπαγεωργίου, Γ. (2004). *Ηγεμονία και φεμινισμός*. Αθήνα: Τυποθήτω-Δάρδανος.

Παραδείση, Μ. (2002). Η Γυναίκα στην Ελληνική Κομεντί. Στο: *Οπτικοακουστική Κουλτούρα (Περιοδική Έκδοση Μελετών Οπτικοακουστικής Κουλτούρας)* Τεύχος 1: *Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο* (επιμ. Καλαντίδης Δημ.). Αθήνα: Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών-Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών.

Περπινιάδης, Β. (2000). *Πριν το τέλος*. Χαλάνδρι: Προσκήνιο.

Pollay, R. W. (1986). The distorted mirror: Reflections on the unintended consequences of advertising. *The Journal of Marketing*.

Pulmwood, V. (1993). *Feminism and the Mastery of Nature*. London and New York: Routledge.

Ρεθυμιωτάκη, Ε., Μαροπούλου, Μ. & Τσακιστράκη, Χ. (2015). *Φεμινισμός και Δίκαιο*. Αθήνα: Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα.

Ανακτήθηκε 31/1/2023 από το αποθετήριο Κάλλιπος:
<https://repository.kallipos.gr/handle/11419/6177>.

Σαβράμης, Δ. (1972). *Το λεγόμενο αδύνατο φύλο*. Paul List Verlag. Muenchen.

Scott, J. (2006). Αποδομώντας το δίλημμα "ισότητα ή διαφορά", ή, αλλιώς, η χρησιμότητα της μεταδομιστικής θεωρίας για τον φεμινισμό. Στο Α. Αθανασίου (Επιμ.). *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική* (Π. Μαρκέτου, Μ. Μηλιώρη, & Α. Τσεκένης, Μεταφρ., σσ. 141-166). Αθήνα: Νήσος.

Σακελλαρίδου Έ. (2017). Ανα-προσανατολίζοντας το Θεατή: Το «Άλλο» Θέατρο και η Αναθεώρηση των Θεατρικών Κωδίκων. *Σύγκριση*. 5. 118–130.

Στασινοπούλου, Μ. (1995). Τι γυρεύει η ιστορία στον κινηματογράφο?. *Τα Ιστορικά*, 23, 1995. σελ.421-422.

Sunderland, J. (2004). *Gendered Discourses*. New York: Palgrave Macmillan.

Tannen, D. (1996). *Gender and Discourse*. New York: Oxford University Press.

Todorov Tzvetan, (1977). *The poetics of the prose*. Νέα Υόρκη: Cornel University Press.

Tong, R. (2009). *Feminist Thought: A Comprehensive Introduction*. London: Westview Press.

Τσαούσης, Δ. (1989). *Χρηστικό Λεξικό κοινωνιολογίας*. Αθήνα: Gutenberg.

Τσιτσανούδη- Μαλλίδη, Ν. (2006). *Η Λαϊκή Γλώσσα των Ειδήσεων. Μια Στάση Απατηλής Οικειότητας*. Αθήνα: Εμπειρία Εκδοτική.

Tsotsou, V. & Stamou, A. G. (2018). Κοινωνιογλωσσικές αναπαραστάσεις του φύλου στον παιδικό κινηματογράφο χθες και σήμερα: Μία συγκριτική ανάλυση σκηνών από μία παλαιότερη και μία νεότερη ταινία κινουμένων σχεδίων της Disney. *Multilingual Academic Journal of Education and Social Sciences*, 6(1), 76-93.

Τσώτσου, Β. (2017). *Κοινωνιογλωσσικές αναπαραστάσεις του φύλου στον παιδικό κινηματογράφο: Μια συγκριτική ανάλυση παλαιότερων και νεότερων ταινιών κινουμένων σχεδίων*. Διπλωματική Εργασία. Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας. Παιδαγωγική Σχολή. Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών. Επιστήμες της Αγωγής: Επαγγελματική Μάθηση και Καινοτομίες στην Εκπαίδευση.

Usher, Jane, M. (1997). *Fantasies of Femininity- Reframing the boundaries of sex*. Penguin Books.

Φουκώ, Μ. (1978). *Ιστορία της Σεξουαλικότητας. Η δίψα της γνώσης*. (Γ. Ροζάκη, Μεταφρ.) Αθήνα: Ράππα.

Φραγκουδάκη, Α. (1993). *Γλώσσα και ιδεολογία. Κοινωνιολογική προσέγγιση της ελληνικής γλώσσας*. Αθήνα: Οδυσσεάς.

Φραγκούλη, Ν. (2018). Ιταλικός κινηματογραφικός νεορεαλισμός και ελληνική μεταπολεμική πεζογραφία: Νεορεαλιστική γραφή στο Άνθρωποι και σπίτια του Αντρέα Φραγκιά. *Σύγκριση*, 26 , 81-101.

doi:<http://dx.doi.org/10.12681/comparison.11038>

Wetherell, M. (2004). *Ταυτότητες, ομάδες και κοινωνικά ζητήματα*. (Ν. Μποζατζής, μετ.). Αθήνα: Μεταίχμιο.

Witt, S. D. (2000). Review of Research: The Influence of Television on Children's Gender Role Socialization. *Childhood Education*. 76(5), 322-324.

Zotos, Y. and Tsihla, E. (2014). *Female Stereotypes in Print Advertising: A Retrospective Analysis*. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*.