

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΘΕΜΑ:

**Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό
κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:**

**Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής
κομεντί (1959 - 1967).**

Υποψήφ. Διδάκτορας: Υβόν – Αλεξία Κοσμά

Τριμελής Επιτροπή: Κύρκος Δοξιάδης (Επιβλέπων Καθηγητής)

Έφη Αβδελά

Γεράσιμος Κουζέλης

Αθήνα, Μάιος 2007

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες.....	3
A' Μέρος:	
Θεωρητικό / Μεθοδολογικό Πλαίσιο	
1. Εισαγωγή.....	4
2. Μεθοδολογία.....	6
B' Μέρος:	
Ανάλυση Λόγου	
1(α). Το αντικείμενο της ανάλυσης (<i>Το Ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο</i>).....	28
2(α). Ο άξονας αντικειμένων (<i>Το Ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο</i>).....	29
3(α). Ο άξονας τρόπων εκφοράς (<i>Το Ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο</i>).....	35
α) εξωτερικές συνθήκες εκφοράς:	35
(i) Η ταινία <i>Το Ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο</i>	35
(ii) Συντελεστές παραγωγής / Εισπράξεις / Κριτικές.....	36
β) εσωτερικές συνθήκες εκφοράς.....	38
1(β). Το αντικείμενο της ανάλυσης (<i>Τα Κίτρινα Γάντια</i>).....	65
2(β). Ο άξονας αντικειμένων (<i>Τα Κίτρινα Γάντια</i>).....	65
3(β). Ο άξονας τρόπων εκφοράς (<i>Τα Κίτρινα Γάντια</i>).....	71
α) εξωτερικές συνθήκες εκφοράς:	71
(i) Η ταινία <i>Τα Κίτρινα Γάντια</i>	71
(ii) Συντελεστές παραγωγής / Εισπράξεις / Κριτικές.....	71
β) εσωτερικές συνθήκες εκφοράς.....	72
1(γ). Το αντικείμενο της ανάλυσης (<i>Δεσποινίς Διευθνήτης</i>).....	85
2(γ). Ο άξονας αντικειμένων (<i>Δεσποινίς Διευθνήτης</i>).....	86
3(γ). Ο άξονας τρόπων εκφοράς (<i>Δεσποινίς Διευθνήτης</i>).....	94
α) εξωτερικές συνθήκες εκφοράς:	94
(i) Η ταινία <i>Δεσποινίς Διευθνήτης</i> :.....	94
(ii) Συντελεστές παραγωγής / Εισπράξεις / Κριτικές	95
β) εσωτερικές συνθήκες εκφοράς.	96

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

1(δ). Το αντικείμενο της ανάλυσης (<i>Νύχτα Γάμου</i>).....	133
2(δ). Ο άξονας αντικειμένων (<i>Νύχτα Γάμου</i>).....	133
3(δ). Ο άξονας τρόπων εκφοράς (<i>Νύχτα Γάμου</i>).....	142
α) εξωτερικές συνθήκες εκφοράς:	142
(i) Η ταινία <i>Νύχτα Γάμου</i>	142
(ii) Συντελεστές παραγωγής / Εισπράξεις / Κριτικές	144
β) εσωτερικές συνθήκες εκφοράς.....	145
4. Ο άξονας εννοιών.....	161
5. Ο άξονας θεματικών.....	193
6. Επίλογος / Συμπεράσματα.....	230
7. Βιβλιογραφία / Πηγές.....	237

Ευχαριστίες

Η παρούσα διατριβή εκπονήθηκε στο πλαίσιο του προγράμματος ΗΡΑΚΛΕΙΤΟΣ που πραγματοποιήθηκε με την συγχρηματοδότηση του ΕΠΕΑΕΚ από το Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο και Εθνικούς Πόρους. Η συμβολή του προγράμματος υπήρξε καθοριστική για την ολοκλήρωση του έργου.

Ευχαριστώ θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μου Κύρκο Δοξιάδη, καθώς και τα μέλη της επιτροπής Έφη Αβδελά και Γεράσιμο Κουζέλη για την πολύτιμη βοήθεια, την στήριξη, την συνέπεια και την εξαιρετική συνεργασία όλα αυτά τα χρόνια. Θέλω επίσης να ευχαριστήσω την Μαρία Κομνηνού που με καθοδήγησε στα πρώτα βήματα της θεωρητικής αυτής διαδρομής, δίνοντάς μου τις βάσεις στην θεωρία του κινηματογράφου και κατευθύνοντάς με στον λαβύρινθο της σχετικής βιβλιογραφίας. Ευχαριστώ επίσης την Μάρω Παντελίδου, της οποίας το μάθημα που παρακολούθησα αρκετά χρόνια πριν (πριν την επίσημη εγγραφή μου στο Π.Μ.Σ. Πολιτικής Επιστήμης και Κοινωνιολογίας), με επηρέασε βαθύτατα, κινώντας μου το ενδιαφέρον για την μελέτη του φύλου.

Επιπλέον, είμαι ευγνώμων για την χρηματοδότηση του Πανεπιστημίου Αθηνών, που μου επέτρεψε να παρακολουθήσω το μεταπτυχιακό πρόγραμμα μεθοδολογίας του Πανεπιστημίου του Essex (Essex Summer School in Social Science Data Analysis & Collection, University of Essex), το οποίο με βοήθησε πολύ στην επεξεργασία του θεωρητικού πλαισίου αυτής της εργασίας.

Τέλος, θέλω να ευχαριστήσω όλες και όλους που με τα σχόλια, τις ιδέες και την υποστήριξή τους συνεισέφεραν στην ολοκλήρωση της διατριβής μου.

Α' Μέρος : Θεωρητικό / Μεθοδολογικό Πλαίσιο

1. Εισαγωγή

Αντικείμενο αυτής της εργασίας αποτελούν οι αναπαραστάσεις των έμφυλων ταυτοτήτων και της σεξουαλικότητας στον ελληνικό κινηματογράφο της δεκαετίας του '60, και συγκεκριμένα στο φιλικό είδος της αισθηματικής κομεντί. Η ανάλυση γίνεται σε τέσσερις ιδιαίτερα δημοφιλείς ταινίες της περιόδου: *Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο* (1959) και *Τα κίτρινα γάντια* (1960) του Αλέκου Σακελλάριου, *Δεσποινίς Διευθνής* (1964) του Ντίνου Δημόπουλου και *Νύχτα Γάμου* (1967) του Γιάννη Δαλιανίδη, κριτήρια επιλογής των οποίων υπήρξαν (α) η συνάφεια με το θέμα, (β) η εισπρακτική τους επιτυχία εκείνη την εποχή, σε συνδυασμό με την απήχησή τους σήμερα, (γ) η τυπολογία των χαρακτήρων και (δ) η χρονική κατανομή των ταινιών όσον αφορά την υπό μελέτη περίοδο.

Παρόλο, όμως, που υπάρχει σαφής τεκμηρίωση ως προς την επιλογή του δείγματος, θα μπορούσε κανείς να αντιτείνει ότι υπάρχουν και πολλές άλλες ταινίες οι οποίες ανταποκρίνονται στα συγκεκριμένα κριτήρια. Εδώ υπεισέρχεται άλλο ένα κριτήριο, πιο προσωπικό, το οποίο αφορά την δική μου προτίμηση. Μια άλλη ένσταση θα μπορούσε να είναι ότι το δείγμα είναι πολύ μικρό σε σχέση με το σύνολο της κινηματογραφικής παραγωγής της περιόδου. Το ζητούμενο αυτής της εργασίας, ωστόσο, δεν είναι η εξαντλητική περιγραφή του πολιτισμικού φαινομένου που συνιστά ο παλιός ελληνικός κινηματογράφος, αλλά περισσότερο η διαπλοκή αυτού του προϊόντος μαζικής κατανάλωσης με τους λόγους που διαμορφώνονται και τα πολλαπλά νοήματα που αυτοί παράγουν, όπως προκύπτουν στο επίπεδο της λαϊκής κουλτούρας. Επομένως αυτό που με απασχολεί δεν είναι η προσέγγιση μεγάλου αριθμού ταινιών ή η αντιπροσωπευτικότητά τους σύμφωνα με τα κριτήρια που χρησιμοποιούνται στην ποσοτική ανάλυση, αλλά η ανάλυση βάθους ενός συγκεκριμένου δείγματος ταινιών.

Συγκεκριμένα, μια φιλική αφήγηση μιλά για πολύ περισσότερα πράγματα, από όσα περιλαμβάνει η έκδηλη θεματολογία της, περιλαμβάνοντας ταυτόχρονα ένα πολιτικό, ιδεολογικό, πολιτισμικό, ιστορικό κ.ο.κ επίπεδο ανάγνωσης, το οποίο συχνά αποκαλύπτει πολύ περισσότερα από όσα είχε άμεση πρόθεση να θίξει ο δημιουργός της. Καθώς στον κινηματογράφο έχουμε επιπλέον (α) την ταυτόχρονη παρουσία

διαλόγων και εικόνας καθώς και (β) την συμμετοχή ενός ευρύτατου και συχνά ετερόκλητου επιτελείου συντελεστών στην παραγωγή μίας ταινίας, πολλαπλασιάζονται και οι συνιστώσες παραγωγής άδηλων μηνυμάτων. Με άλλα λόγια, είναι πιθανότερο στο νήμα της αφήγησης, πέραν από την ρητή ιδεολογική διαπραγμάτευση κάποιου ζητήματος στο επίπεδο του σεναρίου, να «τρυπώσουν» και ετερόκλητα στοιχεία, άσχετα από την «πλοκή».

Το στοιχείο αυτό της διαπλοκής μίας πληθώρας νοηματικών επιπέδων δεν αφορά αποκλειστικά κάποιο «απαιτητικό» δείγμα αφήγησης, του οποίου η ίδια η δομή εμπρόθετα επιδιώκει κάτι τέτοιο. Η ιδιαιτερότητα αυτή της αφήγησης ισχύει για κάθε είδους κείμενο. Αντίθετα απ' ό,τι συμβαίνει με τις περισσότερο λόγιες κωδικοποιήσεις, μάλιστα, «οι έμμεσες καταγραφές δίνουν πιο πλούσιες εικόνες» και «όσο πιο μαζικό το κοινό στο οποίο στοχεύουν (...) οι κάθε είδους παραγωγοί πολιτισμικών αγαθών, ανεξαρτήτως ποιότητας, τόσο πιο έντονα εκφράζεται στα έργα τους η συνθετότητα της εποχής και οι αντιφάσεις της».¹ Επομένως, «προσεκτικές αναγνώσεις των ταινιών παρέχουν στοιχεία για τις ιδεολογικές συνιστώσες και γενικότερα τις νοοτροπίες -συχνά με πυκνότητα δυσεύρετη σε άλλου τύπου πηγές- που συμβάλλουν σημαντικά σε μία ολοκληρωμένη ανάλυση της ελληνικής κοινωνίας».² Με λίγα λόγια, οι κινηματογραφικές αφηγήσεις χαρακτηρίζονται από μία πολύ πυκνή πολυσημία και για αυτό αποτελούν ένα πρόσφορο πεδίο για την μελέτη των κυρίαρχων εικόνων και προτύπων, καθώς και των διαδικασιών συγκρότησης της ταυτότητας των υποκειμένων.

Τα φιλικά κείμενα παρέχουν τα συμβολικά υλικά μέσα από τα οποία οι θεατές κατασκευάζουν τον εαυτό τους και ιστορούν τις εμπειρίες τους.³ Οι κινηματογραφικές ταινίες εμπλέκονται, έτσι, στην παραγωγή εξουσιαστικών λόγων, παρέχοντας το υλικό από το οποίο συγκροτούμε τις ταυτότητές μας με όρους ταξικούς, εθνοτικούς, φυλετικούς, έμφυλους κλπ. και θεμελιώνουν την διάκριση ανάμεσα σε «εμάς» και τους «άλλους». Επιπλέον παράγουν, επικαλούνται ή προβάλλουν τα σύμβολα, τους μύθους ή τις αξίες τα οποία αντιλαμβανόμαστε ως την

¹ Αλέξανδρος-Ανδρέας Κύρτσης, «Πολιτισμικές και ιδεολογικές εκφράσεις της μετεμφυλιοπολεμικής νεοτερικότητας», στο *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967)*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα, 1994, σελ. 413.

² Μαρία Στασινοπούλου, «Τι γυρεύει η ιστορία στον κινηματογράφο;», *Τα Ιστορικά* 23, 1995, σελ. 421-422.

³ Μαρία Κομνηνού, *Από την αγορά στο θέαμα: Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*, Παπαζήσης, Αθήνα, χ.χ., σελ. 141.

«συλλογική μας κουλτούρα».⁴ Κατά αυτό τον τρόπο αποκαλύπτουν τις κυρίαρχες εικόνες και τα πρότυπα που έχουμε για τον κόσμο.

Σε αυτή τη βάση, στην ανάλυση που ακολουθεί θα δούμε πώς οι ποικίλοι λόγοι που αναδύονται αυτή την εποχή γύρω από τις έμφυλες ταυτότητες και το σώμα, και ιδίως τη διαχείριση της σεξουαλικότητάς τους από πλευράς των γυναικών, αναδεικνύονται όχι μόνο ως προνομιακός τόπος απεικόνισης των κυρίαρχων αντιλήψεων γύρω από τα ήθη, αλλά και ως μεταφορά⁵ για τις ευρύτερες μεταβολές της ελληνικής κοινωνίας, την διαφορούμενη αποτίμηση του αιτήματος του εκσυγχρονισμού και τον φόβο μπροστά στο καινούργιο.

Όσον αφορά τη δομή της, η εργασία χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος περιγράφω την μεθοδολογία που θα ακολουθήσω και τα θεωρητικά ρεύματα από τα οποία αντλώ, και επιπλέον επεξηγώ κάποιες κομβικές έννοιες που αφορούν την θεωρία του κινηματογράφου. Στο δεύτερο μέρος ακολουθεί η καθαυτή ανάλυση των ταινιών, η οποία γίνεται ξεχωριστά για κάθε ταινία στους δύο πρώτους άξονες (άξονας αντικειμένων και άξονας τρόπων εκφοράς), και από κοινού για τους άλλους δύο (άξονας εννοιών και άξονας θεματικών). Πιο συγκεκριμένα, στους άξονες αντικειμένων και τρόπων εκφοράς περιγράφω διεξοδικά καθεμία από τις φιλικές αφηγήσεις ως προς το περιεχόμενο και τις ιδιαιτερότητές της, ενώ στους άξονες εννοιών και θεματικών προσεγγίζω από κοινού τις ταινίες της ανάλυσης, προκειμένου να καταδείξω πώς αναπαρίσταται φιλική η αναλυτική κατηγορία του φύλου.

2.

Μεθοδολογία

Σκοπός της παρούσας ανάλυσης είναι να προσεγγίσω τις κινηματογραφικές ταινίες: *Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο*, *Τα κίτρινα γάντια*, *Δεσποινίς Διευθυντής* και *Νύχτα Γάμου* κατά τρόπο, ώστε να αποκαλυφθεί η σχέση της εσωτερικής λογικής δομής των φιλικών κειμένων με τις εξωτερικές συνθήκες εκφοράς τους, όπως αυτή διαμεσολαβείται από τον φιλικό λόγο. Αντικείμενο μίας τέτοιας ανάλυσης είναι να

⁴ Douglas Kellner, *Media Culture: cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*, Routledge, Λονδίνο, 1995 στο Jacob Torfing, *New Theories of Discourse: Laclau, Mouffe and Žižek*, Blackwell Publishers, Οξφόρδη, 1999, σελ. 210.

⁵ Για την έννοια της μεταφοράς βλ. Jean Pierre. Oudart, “Notes for a Theory of Representation”, στο , Nick Browne (επιμέλεια), *The Politics of Representation / Cahiers du Cinema 1969-1972*, Routledge, Λονδίνο, 1990, σελ. 212 και στο Christian Metz, “The Imaginary Signifier”, *Screen*, Vol. 16, no 2, Summer 1975.

εξετάσω τις συγκεκριμένες μυθοπλαστικές αφηγήσεις ως προς την πολιτική τους σημασία, δηλαδή να μελετήσω τις σχέσεις εξουσίας που τις διέπουν.

Η *μεθοδολογία* που θα χρησιμοποιήσω στηρίζεται στις θεωρητικές θέσεις του Foucault, οι οποίες αναλύονται στο έργο του *Η Αρχαιολογία της Γνώσης*⁶, με τον τρόπο, ωστόσο, που συστηματοποιεί την μέθοδο αυτή ο Δοξιάδης.⁷ Αυτό που πρόκειται πρακτικά να κάνω είναι να «χαρτογραφήσω» με την μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια το αντικείμενο ανάλυσης μου στην βάση συγκεκριμένων αναλυτικών αξόνων και να μεταχειριστώ τον λόγο (τόσο τους διάλογους, όσο και την εικόνα) ως αντικείμενο, του οποίου θα επιδιώξω την συστηματική περιγραφή. Σκοπός αυτής της διαδικασίας, ωστόσο, δεν είναι να αποκαλύψω τις μαρτυρίες κάποιου κρυμμένου νοήματος, αλλά να μελετήσω τον ίδιο τον λόγο ως τέτοιο, ως δηλαδή μία πρακτική που υπακούει σε κάποιους κανόνες. Με άλλα λόγια, χρησιμοποιώ την «αρχαιολογική μέθοδο» προκειμένου να αποκαλύψω τους κανόνες σχηματισμού ενός συνόλου εκφερομένων.⁸

Ωστόσο, η μεθοδολογία που θα εφαρμόσω στην ακόλουθη ανάλυση δεν είναι «αρχαιολογική» με την στενή έννοια, καθώς το υλικό που επέλεξα να αναλύσω δεν αναφέρεται στον κινηματογραφικό λόγο εν γένει, ούτε καν αποτελεί το σύνολο του έργου ενός συγκεκριμένου δημιουργού. Θεωρώ, ωστόσο, ότι κάθε κινηματογραφική ταινία συνιστά τρόπον τινά μία κλειστή *αφηγηματική ενότητα*, ένα σύνολο εκφερομένων που συγκροτεί έναν λόγο.⁹ Και σε σχέση με αυτόν, θα προσπαθήσω να εφαρμόσω τις γενικές μεθοδολογικές αρχές της «αρχαιολογίας της γνώσης» προκειμένου να προτείνω μία ανάγνωση της παρούσας αφήγησης, η οποία δεν θα αφορά την γραμμική διαδοχή των εκφερομένων, αλλά, μέσα από την καταγραφή των συστατικών στοιχείων που απαρτίζουν το αφηγηματικό κείμενο, θα συνιστά μία σκιαγράφιση του πλέγματος των σχέσεων εξουσίας που την διέπουν.

Οι άξονες στην βάση των οποίων θα κάνω την ανάλυση είναι οι εξής: ο *άξονας αντικειμένων*, στον οποίο θα περιγράψω όλα τα στοιχεία που παρουσιάζονται στην ταινία και υπάρχουν αντικειμενικά, δηλαδή (και) έξω από την μυθοπλαστική αφήγηση, ο *άξονας τρόπων εκφοράς*, ο οποίος αφορά (i) τις υλικές (εξωτερικές)

⁶ Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, Tavistock, Λονδίνο, 1972.

⁷ Βλ. *Οδηγό Σπουδών 2005-2006* του Π.Μ.Σ. Πολιτικής Επιστήμης και Κοινωνιολογίας (Ε.Κ.Π.Α.), την περιγραφή του μαθήματος «Ανάλυση Λόγου» του Κύρκου Δοξιάδη, σελ. 52-55.

⁸ M. Foucault, *The Archaeology...*, ό.π.

⁹ Η μεθοδολογία που παραθέτω εφαρμόστηκε σε επιμέρους αφηγηματικά κείμενα και στο μάθημα «Ανάλυση λόγου» του Κ. Δοξιάδη στο πλαίσιο του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Πολιτική Επιστήμη και Κοινωνιολογία από το ακαδημαϊκό έτος 1999-2000 και έπειτα.

συνθήκες εκφοράς του κειμένου και (ii) τις εσωτερικές συνθήκες εκφοράς, δηλαδή τον τρόπο αφήγησης, κατόπιν, ο *άξονας εννοιών*, που αφορά τις θεμελιώδεις έννοιες στην βάση των οποίων αναπτύσσεται ο λόγος, καθώς επίσης και την χρήση ρητορικών τεχνασμάτων και υφολογικών στοιχείων και, τέλος, ο *άξονας θεματικών*, ο οποίος αναφέρεται στα ζητήματα προβληματισμού που θέτει το υπό μελέτη κείμενο και υπό αυτή την έννοια είναι ο πιο άμεσα ιδεολογικός.

(α) Πιο αναλυτικά, στον *άξονα αντικειμένων* θα αναφέρω όλα τα στοιχεία εκείνα, τα οποία υπάρχουν αντικειμενικά, δηλαδή έξω από την μυθοπλαστική αφήγηση (την εκάστοτε ταινία), με σκοπό να αποκαλύψω τις σχέσεις του συγκεκριμένου μυθοπλαστικού κινηματογραφικού λόγου με την πραγματικότητα. Με άλλα λόγια, ο *άξονας αντικειμένων* αναφέρεται στην σχέση των εσωτερικών σχέσεων της αφήγησης (της αφήγησης ως «κλειστού» κειμένου) με την αφήγηση εξεταζόμενη από την σκοπιά των συνδέσμων της με ό,τι βρίσκεται έξω από αυτήν, δηλαδή την υλική πραγματικότητα, το πολιτιστικό υπόβαθρο, άλλους λόγους κλπ. Για παράδειγμα η Πλατεία Ομονοίας στην Αθήνα δεν αποτελεί αποκύημα της φαντασίας του εκάστοτε δημιουργού· υπάρχει, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι μπορεί να εμφανίζεται σε κάποιο πλάνο ή να γίνεται κάποια αναφορά σε αυτήν στο πλαίσιο της μυθοπλασίας. Θέλω να επισημάνω, ωστόσο, ότι λέγοντας «αντικειμενικά» δεν εννοώ ότι τα στοιχεία που θα περιγράψω στον άξονα αυτό είναι «αληθινά» υπό την έννοια ότι αντανακλούν την πραγματικότητα όπως είναι. Το γεγονός δηλαδή ότι οι πρωταγωνιστές φέρονται να κατοικούν σε πολυτελή σπίτια ή διαμερίσματα δεν σημαίνει ότι αυτό απεικονίζει τις πραγματικές συνθήκες διαμονής των ανθρώπων εκείνη την εποχή *εν γένει*, αλλά ότι ένα πολυτελές σπίτι είναι κάτι που *υπάρχει* κάπου, και *υπάρχουν* άνθρωποι που μένουν σε αυτό. Δεν είναι κάτι το οποίο φαντάστηκε ο δημιουργός της ταινίας, όπως λ.χ. οι νεράιδες και οι δράκοι αποτελούν δημιούργημα της λαϊκής μυθοπλασίας ή ο Μόμπυ Ντικ γεννήθηκε στην φαντασία του Μέλβιλ. Με άλλα λόγια, ο σκηνοθέτης επιλέγει από στοιχεία που υπάρχουν, και τα συνθέτει κατά τρόπο, ώστε να εξυπηρετούν την μυθοπλαστική αφήγηση που θέλει να διηγηθεί.

Έτσι, λοιπόν, στον *άξονα αντικειμένων* θα εντοπίσουμε ορισμένα στοιχεία τα οποία περιγράφουν το κοινωνικό πλαίσιο και τις πολιτισμικές συνθήκες μέσα στις οποίες λαμβάνει χώρα η *μυθοπλαστική αφήγηση*. Τα στοιχεία αυτά συνιστούν δεδομένα τα οποία ισχύουν και έξω από την κινηματογραφική μυθοπλασία και μας δίνουν, έτσι, μία εικόνα του κοινωνικοπολιτισμικού συμφραζόμενου της αφήγησης,

σε συνάρτηση με τον χρόνο των αναφερομένων.¹⁰ Συνεπώς, δια μέσου της ανάλυσης του προκείμενου άξονα, αποσκοπώ να αποκαλύψω τις σχέσεις του λόγου με την αντικειμενική πραγματικότητα.

(β) Στον άξονα τρόπων εκφοράς εξετάζονται οι εξωτερικές και οι εσωτερικές συνθήκες εκφοράς, δηλαδή οι ιδιαιτερότητες του υπό εξέταση λόγου, ως λόγου. Συγκεκριμένα, ο άξονας αυτός χωρίζεται σε δύο σκέλη: (i) τις υλικές (εξωτερικές) συνθήκες εκφοράς του κειμένου και (ii) τις εσωτερικές συνθήκες εκφοράς. Πιο αναλυτικά:

(i) εξωτερικές συνθήκες εκφοράς:

Στις εξωτερικές συνθήκες εκφοράς περιγράφονται οι υλικές συνθήκες δημιουργίας του κειμένου, δηλαδή οι συνθήκες και συντελεστές παραγωγής, καθώς και το ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο συγκρότησης της συγκεκριμένης αφήγησης. Προκειμένου να δοθεί μια συνολικότερη εικόνα παρατίθενται, εφόσον υπάρχουν, κριτικές των ταινιών εκείνης της εποχής, καθώς και άλλες γενικές πληροφορίες που αφορούν τα υπό εξέταση φιλμικά κείμενα.

(ii) εσωτερικές συνθήκες εκφοράς:

Αντικείμενο αυτού του σκέλους του εν λόγω άξονα είναι το υποθετικό υποκείμενο εκφοράς του λόγου, με λίγα λόγια, δηλαδή, «ποιος μιλάει». Μας απασχολεί, συνεπώς, ποια είναι η σχέση του υποκειμένου της αφήγησης (του εγώ του αφηγητή) και των χαρακτήρων της ιστορίας (του αυτός/ή των χαρακτήρων), μεταξύ δηλαδή του λόγου και της ιστορίας.

Για αυτόν τον σκοπό θα δανειστώ την τυπολογία που προτείνει ο Todorov στην αφηγηματική θεωρία του.¹¹ Σύμφωνα με αυτήν την ταξινόμηση που αφορά την «αφηγηματική σκοπιά» διακρίνουμε:

- (1) Τον παντογνωστικό τύπο αφήγησης. Στην περίπτωση του παντογνωστικού τύπου αφήγησης «το εγώ του αφηγητή εμφανίζεται σταθερά μέσω του αυτός του ήρωα». Από αυτήν την θέση ο αφηγητής γνωρίζει τα πάντα για τους χαρακτήρες της αφήγησης, π.χ. το πώς σκέφτονται ή το πώς αισθάνονται την κάθε στιγμή. Υπό αυτήν την έννοια, «ο λόγος υποσκελίζει την ιστορία».
- (2) Τον αντικειμενικό τύπο αφήγησης. Όταν έχουμε αντικειμενικό τύπο αφήγησης, παρατηρούμε ότι «το εγώ του αφηγητή εξαλείφεται (...) από το

¹⁰ Κύρκος Δοξιάδης, *Ιδεολογία και Τηλεόραση: Για τη διασκευή ενός μυθιστορήματος*, Πλέθρον, Αθήνα, 1993, σελ. 36.

¹¹ Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose*, Cornell University Press, Νέα Υόρκη, 1977.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

αυτός του ήρωα». Με άλλα λόγια, αυτό σημαίνει ότι ο αφηγητής δεν γνωρίζει τίποτα για τον ήρώα του, απλώς παρακολουθεί και περιγράφει τα λόγια, τις κινήσεις και τις χειρονομίες του. Σε αυτήν την περίπτωση «η ιστορία υποσκελίζει τον λόγο».

- (3) Τον *υποκειμενικό* τύπο αφήγησης. Στον υποκειμενικό τύπο αφήγησης ο αφηγητής προσκολλάται σε κάποιον από τους χαρακτήρες και παρακολουθεί τα τεκταινόμενα της πλοκής μέσα από την δική του σκοπιά. Καθώς, λοιπόν, «και οι δύο πληροφορούνται κατά τον ίδιο τρόπο για την εξέλιξη της δράσης», μπορούμε να πούμε ότι υφίσταται μία σχέση ισότητας, τρόπον τινά, ανάμεσα στο *εγώ* του αφηγητή και στο *αυτός* του ήρωα.¹²

Ωστόσο, δεδομένου ότι η τυπολογία αυτή διατυπώθηκε με σκοπό την ανάλυση λογοτεχνικών αφηγήσεων, θα πρέπει αυτή να προσαρμοστεί, με έναν τρόπο, στα δεδομένα της φιλμικής αφήγησης. Για την περίπτωση του κινηματογράφου, δηλαδή, θα χρειαστεί να ληφθούν υπ' όψη οι ιδιαιτερότητες του κινηματογραφικού λόγου.

Εκ πρώτης όψεως το ζήτημα αυτό φαντάζει δυσεπίλυτο, στον βαθμό που απουσιάζει η «φωνή» ενός αφηγητή (ή μίας αφηγήτριας)¹³, αντίστοιχου εκείνου της λογοτεχνικής αφήγησης. Επομένως ποιος εκφέρει τον λόγο; Ας υποθέσουμε ότι (πρακτικά τουλάχιστον), υποκείμενο της εκφοράς είναι το «μάτι της κάμερας». Λέω ας υποθέσουμε, υπό την έννοια ότι το «μάτι της κάμερας» αποτελεί εξ ορισμού μια αφαίρεση, εφόσον στην διαδικασία «γραφής» μίας ταινίας παρεισφρέουν ποικίλα στοιχεία (η αφηγηματική γραμμή του σεναρίου, σκηνοθέτες, οπερατέρ, το μοντάζ, οι αυτοσχεδιασμοί των ηθοποιών κλπ). Υπό αυτή την έννοια, ίσως δεν έχει νόημα να αναζητήσουμε *ποιος* κρύβεται πίσω από την κάμερα, αλλά να μελετήσουμε την κινηματογραφική αφήγηση καθαυτή ως αφηγηματική ενότητα, δηλαδή ως κείμενο, εφόσον στο πλαίσιο της ιδεολογικής ανάλυσης μίας ταινίας αυτό που έχει σημασία δεν είναι η πρόθεση, αλλά οι πιθανές αναγνώσεις της. Άλλωστε, ένα κείμενο δεν αποτελεί μία γραμμική σειρά μονοσήμαντων εκφορών, από όπου αναδύεται μια έννοια μοναδική, αλλά ένας χώρος με πολλαπλές διαστάσεις, ένα σύνθετο πλέγμα

¹² Για την περιγραφή των αφηγηματικών τύπων βλ. Κ. Δοξιάδης, *Ιδεολογία και ...*, ό.π., σελ. 67.

¹³ Ενίοτε στον (ομιλούντα) κινηματογράφο γίνεται χρήση της τεχνικής του *voice over*, ωστόσο χρησιμοποιείται μονάχα ευκαιριακά και λειτουργεί παραπληρωματικά στην καθαυτή εξέλιξη της πλοκής. Για να καταστήσω πιο σαφή την διαφορά, θυμίζω τις ταινίες του βωβού κινηματογράφου στις οποίες, προκειμένου να γίνει κατανοητή η πλοκή απουσία διαλόγων, εμφανίζονταν οι λεζάντες, ως κινηματογραφικό αντίστοιχο του αφηγητή στην λογοτεχνία, ή υπήρχε παρών ένας πραγματικός αφηγητής (βλ. Κ. Δοξιάδης, *Ιδεολογία και ...*, ό.π., σελ. 102, 118).

πολλαπλών αναφορών.¹⁴ Έτσι λοιπόν, για να προσδιορίσω το υποκείμενο της εκφοράς μίας κινηματογραφικής αφήγησης (δηλαδή ενός κλειστού κειμένου με σαφώς καθορισμένα όρια) θα πρέπει να το αναζητήσω μέσα στον λόγο, δηλαδή στο εσωτερικό της αφήγησης.

Ως εδώ καλά. Ωστόσο, η αφήγηση που παρακολουθούν οι θεατές μέσα από το κάδρο του «ματιού της κάμερας» παρουσιάζεται από μια σκοπιά ουδέτερη; Πρόκειται για μία αποστασιοποιημένη περιγραφή των δρώμενων στο πλάνο, με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο ο θεατής μιας θεατρικής παράστασης θα παρακολουθούσε τα τεκταινόμενα του έργου, από μία στατική θέση στο θεωρείο; Ή ακόμη παραπέρα, πρόκειται για μια διάφανη απεικόνιση μιας αφήγησης που προϋπήρχε της λήψης του πλάνου; Είναι φανερό πως όχι. Το «μάτι της κάμερας», όχι απλώς *οριοθετεί* το τι θα δούμε, αλλά και το *πώς*, από ποια απόσταση, υπό ποια γωνία, από ποιο ύψος κλπ., προκειμένου να δημιουργηθεί μία ορισμένη σχέση εγγύτητας με τον θεατή. Επομένως δεν απεικονίζει απλώς, αλλά παράγει μία αφήγηση. Με άλλα λόγια, οτιδήποτε διακρίνει ο θεατής στην οθόνη εξαρτάται από τις κινήσεις της κάμερας και το μοντάζ, δηλαδή από έναν συγκεκριμένο τρόπο *αναπαράστασης του χώρου*.

Επομένως, μια πρωταρχική ιδιαιτερότητα που διαφοροποιεί την κινηματογραφική αφήγηση από την λογοτεχνική, συνίσταται στο γεγονός ότι, ενώ στην λογοτεχνία είναι ο *χρόνος*, στον κινηματογράφο είναι ο *χώρος* που γίνεται κυρίως αντιληπτός.¹⁵ Θα εξηγήσω τι εννοώ. Είναι σαφές ότι στην λογοτεχνία απουσιάζει παντελώς η διάσταση του χώρου με την καρτεσιανή έννοια. Το περιβάλλον στο οποίο διεξάγονται τα δρώμενα υφίσταται μόνο μέσα από την περιγραφή του, ενώ αντιλαμβανόμαστε την προώθηση της πλοκής ουσιαστικά μέσα από την διάσταση του *χρόνου*. Αυτό καθίσταται φανερό αν αναλογιστούμε ότι, ενώ ένα στατικό κινηματογραφικό πλάνο συνιστά, τρόπον τινά, αυτόνομη αφήγηση, αν σταματήσουμε σε μία λέξη στην λογοτεχνική αφήγηση, αυτομάτως παύει να παράγεται νόημα. Με άλλα λόγια, το νόημα -απουσία της διάστασης του χώρου- παράγεται μόνο μέσω της ροής του λόγου, η οποία είναι αδιαχώριστη από την

¹⁴ Roland Barthes, «Ο θάνατος του συγγραφέα» στο *Εικόνα, μουσική, κείμενο* (δ' έκδοση), Πλέθρον, Αθήνα, 2001.

¹⁵ Αντλώ από τις θέσεις του Δοξιάδη που αφορούν την λογοτεχνική και την φιλμική αφήγηση (βλ. Κ. Δοξιάδης, *Ιδεολογία κα...*, ό.π.). Το συγκεκριμένο αυτό επιχείρημα, ωστόσο, είναι του Christian Metz, το οποίο επεξεργάζεται εκτεταμένα ο Stephen Heath στο άρθρο του "Narrative Space" (στο *Screen*, Volume 17, Number 3, σελ. 68-112).

διάσταση του χρόνου. Υπό αυτήν την έννοια, «η εμπειρία της ανάγνωσης είναι μία άμεσα χρονική εμπειρία»¹⁶.

Αντίθετα, όπως προαναφέρθηκε, στην περίπτωση του κινηματογράφου η αφήγηση εξαρτάται πλήρως από την οργάνωση του *χώρου*.¹⁷ Αυτό πρακτικά σημαίνει ότι οι χαρακτήρες, ο περιβάλλον χώρος και τα δρώμενα εν γένει, είναι *ορατά* από τον αναγνώστη και έτσι η παρουσία τους στην αφήγηση δεν εξαρτάται από τα λεκτικά εκφερόμενα του αφηγητή. Υπό αυτήν την έννοια, η παρουσία τους αυτή, αφορά περισσότερο την χωρικότητα, παρά την χρονικότητα της αφήγησης. Επομένως, λοιπόν, ο χρόνος λόγου (ο χρόνος της αφηγηματικής πράξης) δεν μπορεί να υπάρξει ανεξάρτητα από την συνεχή ροή των εικόνων. Κατά αυτόν τον τρόπο, η κινηματογραφική αφήγηση είναι δέσμια του χώρου. Η θέση των χαρακτήρων μέσα στο πλάνο, το σκηνικό περιβάλλον, το μοντάζ, η χρήση τεχνασμάτων όπως το γκρο-πλαν¹⁸ κλπ, αφορούν διαδικασίες που λαμβάνουν χώρα και γίνονται ορατές στο δυαδικό σύστημα αξόνων της κινηματογραφικής (ή της τηλεοπτικής) οθόνης. Κατά συνέπεια, λοιπόν, η διάκριση λογοτεχνικού και φιλικού κειμένου αφορά «την *χρονικότητα* του πρώτου, σε αντίθεση με την *χωρικότητα* του δεύτερου».¹⁹

Η διαφοροποίηση αυτή έχει ορισμένες πρακτικές συνέπειες. Όπως είδαμε, η λογοτεχνία χαρακτηρίζεται από εκτενείς περιγραφές, πληροφορίες οι οποίες στον κινηματογράφο γίνονται *άμεσα* αντιληπτές διαμέσου της εικόνας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, παρόλο που *και* στον κινηματογράφο υπάρχει η διαμεσολάβηση του δημιουργού, υπό την έννοια ότι ο/η σκηνοθέτης (οπερατέρ κ.ο.κ.) είναι εκείνος/η που επιλέγει *τι* θα δείξει και οργανώνει το εκάστοτε πλάνο, δημιουργείται στους θεατές μία ψευδαίσθηση αμεσότητας, δηλαδή η εντύπωση ότι το εκάστοτε πλάνο «υπάρχει», αντανακλώντας μια αδιαμεσολάβητη «πραγματικότητα». Με άλλα λόγια, παρόλο που, όπως στην λογοτεχνία οι συγγραφείς *επιλέγουν* το περιεχόμενο, τις λέξεις, το ύφος, την σύνταξη, έτσι και οι σκηνοθέτες *επιλέγουν* τόσο το *τι* θα δείξουν (καδράρισμα), όσο και τον τρόπο (στήσιμο του πλάνου, γωνία λήψης, φωτισμός

¹⁶ Κ. Δοξιάδης, *Ιδεολογία και...*, ό.π., σελ. 45.

¹⁷ «Ο χώρος αποτελεί μία καθοριστική συνιστώσα για την δόμηση και την αναγνωσιμότητα κάθε συνολικής αφήγησης, αλλά και κάθε επιμέρους πλαισίου μέσα στην αφηγηματική συνέχεια μία συνιστώσα εξίσου καθοριστική με το κείμενο για να τοποθετηθούν οι ήρωες, για να σηματοδοτηθούν οι πράξεις τους, για να δοθεί μία τάξη στα γεγονότα, για να εκτιμηθεί το ενδιαφέρον τους ή για να αναδειχτεί το χιούμορ τους» (βλ. Πέτρος Μαρτινίδης, *Συνηγορία της παραλογοτεχνίας*, Πολύτυπο, Αθήνα 1982, σελ. 56-57). Μπορούμε να δεχτούμε ότι η παρατήρηση του Μαρτινίδη για τα κόμικς ισχύει και για τον χώρο στον κινηματογράφο.

¹⁸ Γκρο πλαν = κοντινό πλάνο

¹⁹ Κ. Δοξιάδης, *Ιδεολογία και ...*, ό.π., σελ. 45.

κλπ.), στον κινηματογράφο οι θεατές τείνουν να ξεχνούν την ενεργητική διαμεσολάβηση της κάμερας, καθώς είναι *οι ίδιοι που βλέπουν* να ξετυλίγονται τα δρώμενα μπροστά στα μάτια τους. Ξεχνούν επίσης ότι αυτό που δίνει την ψευδαίσθηση την συνέχειας στην αφηγηματική ροή του φιλικού κειμένου είναι η συρραφή των πλάνων (μοντάζ). Με άλλα λόγια, ενώ είναι φανερό ότι στην λογοτεχνία η «πραγματικότητα» αναπαρίσταται διαμέσου του γραπτού λόγου, οι θεατές στον κινηματογράφο τείνουν να ξεχνούν την συμβολική φύση της κινηματογραφικής αντιληπτικότητας, καθώς η κινηματογραφική αφήγηση δεν αναπαριστά τον κόσμο με γραπτές λέξεις (όπου είναι ανά πάσα στιγμή φανερή η διαμεσολάβηση του *κώδικα*), αλλά δανείζεται τα σύμβολά της από την υλική / «αληθινή» πραγματικότητα.

Το γεγονός αυτό -το οποίο αφορά την ευρύτερη σχέση του κινηματογράφου με την χωρικότητα και της λογοτεχνίας με την χρονικότητα- καθίσταται πιο φανερό αν εξετάσουμε ειδικότερα την διαχείριση του *χρόνου*, στην λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση αντίστοιχα. Είναι φανερό, επισημαίνει ο Chatman, ότι ο κινηματογράφος μπορεί να υπάρξει μονάχα σε παροντικό χρόνο.²⁰ Απεναντίας, στην λογοτεχνία ο χρόνος είναι ρευστός. Η αφήγηση περνά από τον ενεστώτα στον αόριστο και από τον αόριστο στον μέλλοντα, χωρίς να διακόπτεται η αφηγηματική ροή.²¹ Επομένως, σε αντίθεση με την λογοτεχνία «το φιλμ στην καθαρή, αμοντάριστή του μορφή, είναι απόλυτα προσδεμένο στον πραγματικό χρόνο. Το να διαβάσεις την φράση “ο Γιάννης σηκώθηκε, ντόθηκε, πήρε ένα ταξί και πήγε στο αεροδρόμιο” απαιτεί δευτερόλεπτα. Το να το παρακολουθήσει κανείς [στο φιλμ] θα διαρκούσε θεωρητικά τόσο, όσο θα χρειαζόταν να επιτελεστούν οι δραστηριότητες αυτές. Αλλά, προφανώς, σχεδόν όλες οι ταινίες είναι ελλειπτικά μονταρισμένες (τα πειράματα του Andy Warhol και του Michael Snow αποτελούν σπάνιες εξαιρέσεις)»²². Είναι προφανές, λοιπόν, ότι τόσο στην λογοτεχνία, όσο και στον κινηματογράφο (όπως άλλωστε σε κάθε είδους αφήγηση) ο χρόνος του λόγου είναι συνήθως πιο σύντομος

²⁰ Αυτό πρακτικά σημαίνει ότι ακόμη και η αναφορά σε παρελθοντικό χρόνο (π.χ. μέσω της χρήσης του flash back) προσλαμβάνεται από τον θεατή ως παρόν. Ο αόριστος στον κινηματογράφο υπάρχει μόνο στο επίπεδο της λεκτικής εκφοράς, αντλώντας από τον λογοτεχνικό κώδικα.

²¹ Θα ανακαλέσω, στο σημείο αυτό, την ταινία του Αντονιόνι, «Επάγγελμα Ρεπόρτερ», στην οποία παρατηρούμε μια πλήρη ρήξη της αφηγηματικής χρονικότητας με περάσματα από το παρόν στο παρελθόν (ανάμνηση) του κεντρικού χαρακτήρα, χωρίς να διακόπτεται το πλάνο (χωρίς, δηλαδή, να μεσολαβεί “cut”). Θυμίζω, ωστόσο, ότι πρόκειται για εξαίρεση, η οποία συγκεκριμένα αποσκοπεί να ασκήσει κριτική στην έννοια της κλασικής αναπαράστασης.

²² Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca and Λονδίνο, 1978, σελ. 84.

από τον χρόνο αναφερομένων. Με άλλα λόγια, η (κάθε) αφήγηση συμπυκνώνει τα ουσιαστικά στοιχεία σε μία πυκνή διήγηση κατά τρόπο, ώστε να διατηρείται αμείωτο το ενδιαφέρον των αναγνωστών / θεατών, παραλείποντας όλες τις βαρετές ή ανούσιες για την προώθηση της πλοκής λεπτομέρειες. Με αυτόν τον τρόπο η αφήγηση έχει την δυνατότητα να κάνει σημαντικά χρονικά άλματα, δίχως να διαταράσσεται η αφηγηματική συνέχεια. Αυτό πρακτικά σημαίνει ότι ο *χρόνος αναφερομένων* (το χρονικό διάστημα που περιγράφει η αφήγηση) δεν ταυτίζεται με τον *χρόνο λόγου* (ο φυσικός χρόνος ανάγνωσης ενός βιβλίου ή παρακολούθησης μίας ταινίας). Βέβαια, και αυτό έχει να κάνει και με την διαφορά μεταξύ των δύο αυτών τύπων αφήγησης, τα πράγματα στον κινηματογράφο είναι πολύ πιο ξεκάθαρα. Θα εξηγήσω τι εννοώ. Όταν έχουμε να κάνουμε με ένα φιλμ ή ένα βιβλίο που αναφέρεται λ.χ. στην γέννηση του σύμπαντος είναι σαφές ότι η κινηματογραφική μεταφορά θα συμπυκνώνει την αφήγηση σε 90΄ ή έστω σε τρεις ώρες ή και πολλαπλά επεισόδια, ενώ το βιβλίο σε 200 ή 500 ή έστω και χίλιες σελίδες, τις οποίες και ο πιο αργός αναγνώστης θα ολοκληρώσει (εφόσον επιλέξει να τελειώσει το βιβλίο) σε λιγότερο από ό,τι χρειάστηκε ο κόσμος μας για να πάρει την σημερινή του μορφή! Τα πράγματα, ωστόσο, περιπλέκονται όταν ο χρόνος αναφερομένων είναι πολύ σύντομος. Ας πάρουμε για παράδειγμα την περίπτωση μίας αφήγησης της οποίας η πλοκή εκτυλίσσεται σε μονάχα 24 ώρες ή ακόμη και σε μια νύχτα. Η κινηματογραφική διασκευή μίας τέτοιας αφήγησης θα είναι πάνω-κάτω δύο ώρες, και εν πάση περιπτώσει ο χρόνος λόγου θα είναι κατά πολύ πιο σύντομος, παρά τον περιορισμένο χρόνο αναφερομένων. Τι γίνεται όμως στην περίπτωση της αντίστοιχης λογοτεχνικής αφήγησης; Είναι πιθανό ένας ανυπόμονος αναγνώστης να διαβάσει με μιας όλο το βιβλίο, οπότε ισχύει ό,τι και για την ταινία. Είναι, όμως, πιθανό να το διαβάσει σιγά σιγά, για πολλές μέρες και επομένως έχουμε να κάνουμε με μία περίπτωση αφήγησης στην οποία ο χρόνος λόγου είναι πολύ μεγαλύτερος από τον χρόνο αναφερομένων. Με απλά λόγια, ο ρυθμός ανάγνωσης ενός λογοτεχνικού κειμένου διαφέρει από αναγνώστη σε αναγνώστη, ενώ δεν ισχύει το ίδιο και στον κινηματογράφο, καθώς η ταινία κινείται από μόνη της. Αυτό σημαίνει ότι διακρίνουμε μια πλήρη ελαστικότητα του λογοτεχνικού χρόνου του λόγου, σε αντιδιαστολή με την γραμμική χρονικότητα της συνεχούς διαδοχής των πλάνων στην κινηματογραφική αφήγηση. Αυτή η ρευστότητα του χρόνου στην λογοτεχνική αφήγηση έχει, λοιπόν, να κάνει κατά βάση με το γεγονός ότι ο χρόνος ανάγνωσης δεν είναι ένας χρόνος συνεχής. Η ροή του ανακόπτεται την στιγμή που σηκώσουμε το βλέμμα μας από το βιβλίο. Βέβαια, και

κάποιος που παρακολουθεί μία ταινία στο βίντεο/dvd μπορεί ανά πάσα στιγμή να ανακόψει την ροή της αφήγησης σταματώντας την ταινία, όμως οσοδήποτε φορές και να το κάνει, η διάρκεια της ταινίας καθαυτή παραμένει η ίδια για όλους τους θεατές.

Όλα αυτά τα γράφω για να καταλήξω στο ότι (i) η αφήγηση στον (αφηγηματικό) κινηματογράφο είναι πολύ πιο συνοπτική/συμπυκνωμένη σε σχέση με τα αναφερόμενά της (ιδίως λόγω της ιδιαιτερότητάς της να βρίσκεται προσδεμένη στο παρόν) και, ως εκ τούτου (με εξαίρεση ίσως κάποιες πειραματικές ταινίες), ο χρόνος λόγου είναι πάντοτε πιο σύντομος από τον χρόνο αναφερομένων καθώς και ότι (ii) ο χρόνος λόγου, σε αντίθεση με την λογοτεχνία, είναι ανελαστικός και συνεχής. Αν και ίσως φαίνεται ότι κρούω ανοικτές θύρες, πιστεύω ότι όλα αυτά έχουν κάποια σημασία αναφορικά με την έννοια την *αναπαράστασης* στον κινηματογράφο. Έτσι, παρόλο που, όπως προανέφερα, η κινηματογραφική αφήγηση δανείζεται τα σύμβολα διαμέσου των οποίων αναπαριστά την πραγματικότητα από τον υλικό / ορατό κόσμο, δίνοντας μάλιστα την ψευδαίσθηση ότι απεικονίζει κατά τρόπο διάφανο και αδιαμεσολάβητο την πραγματικότητα (και πάλι, ίσως, με την εξαίρεση ορισμένων πειραματικών τεχνικών λήψης καθώς και την τεχνική π.χ. του voice over, περίπτωση, ωστόσο, όπου η κινηματογραφική αφήγηση χρησιμοποιεί έναν γνήσια λογοτεχνικό κώδικα), ο χρόνος στον κινηματογράφο ουδεμία σχέση έχει με τον πραγματικό χρόνο, γεγονός το οποίο αποτελεί την πιο προφανή, ίσως, ένδειξη του ότι ο κινηματογραφικός λόγος είναι *διαμεσολαβημένος*, ή αλλιώς *αναπαραστασιακός*. Συμβαίνει μάλιστα το παράδοξο ότι «αν και φαινομενικά πολύ πιο απομακρυσμένος από την αφηγηματική γραφή [ο αφηγηματικός κινηματογράφος] ακολουθεί την γραμμικότητα του λογικού χρόνου (...) πιο υποτακτικά απ' όσο μια από τις πλησιέστερες στην ομιλία μορφές, δηλαδή το λογοτεχνικό κείμενο»²³. Με άλλα λόγια, παρόλο που «ο χρόνος ιστορίας είναι ψευδαίσθηση, έτσι κι αλλιώς, και στις κινηματογραφικές ταινίες και στα μυθιστορήματα»²⁴, στην περίπτωση του κινηματογράφου «οι κινήσεις στην οθόνη είναι (...) τόσο όμοιες με τις κινήσεις της πραγματικής ζωής που μιμούνται, ώστε η ψευδαίσθηση της παρόδου του χρόνου απλούστατα δεν μπορεί να αποκοπεί απ' αυτές»²⁵. Με αυτό τον τρόπο η αφήγηση

²³ Κ. Δοξιάδης, *Ιδεολογία και ...*, ό.π., σελ. 46.

²⁴ Στο ίδιο, σελ. 47.

²⁵ Seymour Chatman, "What Novels Can Do that Films Can't (and Vice Versa)", *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, On Narrative (Autumn, 1980), σελ. 121-140, αναφερόμενο στο: Κ. Δοξιάδης, *Ιδεολογία και ...*, ό.π., σελ. 47.

δείχνει σαν να ξετυλίγεται απλώς μπροστά στα μάτια των θεατών και έτσι «το αφηγηματικό υποκείμενο, με την μορφή μιας υπονοούμενης φωνής που ξέρει τα πάντα και μπορεί να πει τα πάντα, εκ πρώτης όψεως τουλάχιστον, δεν υπάρχει»²⁶. Με αυτόν τον τρόπο επανερχόμαστε στο ζήτημα της εκφοράς του λόγου, ή με άλλα λόγια, του ποιος (ποια) διαμεσολαβεί στην εκφορά του κινηματογραφικού λόγου, δηλαδή *ποιο είναι το υποκείμενο της εκφοράς*.

Για την περίπτωση της φιλικής αφήγησης, δηλαδή, θα χρειαστεί να ληφθούν υπ' όψη οι ιδιαιτερότητες του κινηματογραφικού λόγου. Αυτό σημαίνει, καταρχάς, ότι θα πρέπει να διευρυνθεί η έννοια της αφήγησης κατά τρόπο, ώστε να περιλαμβάνει όλα εκείνα τα στοιχεία, διαμέσου των οποίων παράγεται νόημα, δηλαδή όλα τα στοιχεία εκείνα που συγκροτούν τον φιλικό αφηγηματικό κώδικα: (i) οτιδήποτε «ακούγεται» ή λέγεται από τους χαρακτήρες ή τον αφηγητή (εφόσον υπάρχει), δηλαδή τα λεγόμενα των ηθοποιών εντός κάδρου ή σε voice off²⁷, αλλά και η μουσική, οι ήχοι του περιβάλλοντος ή τα αναφερόμενα κάποιου φανταστικού αφηγητή ή ενός χαρακτήρα σε voice over²⁸, καθώς και (ii) τους τρόπους με τους οποίους παράγεται η «ψευδαίσθηση της ζωής» μέσα από την αναπαράσταση της κίνησης, το μοντάζ, τα χρώματα (ή την απουσία τους) και κυρίως την γωνία λήψης του πλάνου, την οποία μπορούμε να παραλληλίσουμε με το «μάτι της κάμερας». Βλέπουμε, λοιπόν, ότι η κινηματογραφική αφήγηση χαρακτηρίζεται από την δυνατότητα χρησιμοποίησης της ευκρίνειας και της οικονομίας που προσφέρει η γλώσσα, σε συνδυασμό με την παραστατική πυκνότητα και τα πολλαπλά βάθη πεδίου στην οργάνωση της κάθε εικόνας. Στο σημείο αυτό θέλω να τονίσω ότι καθένα από αυτά τα στοιχεία λειτουργεί παραπληρωματικά με τα υπόλοιπα και υπό αυτή την έννοια δεν μπορούμε να το εξετάσουμε απομονωμένο. Με τον ίδιο τρόπο που λ.χ. το σημαίνόμενο της λέξης «φτερό» είναι ασαφές, αν αυτή διαβαστεί απομονωμένη από την πρόταση στην οποία περιέχεται (φτερό = πούπουλο, φτερό αεροπλάνου, φτερό πουλιού, φτερό αυτοκινήτου;), έτσι και στην παρακολούθηση μιας κινηματογραφικής αφήγησης δεν μπορούμε να απομονώσουμε τον ήχο από την εικόνα προκειμένου να τα αναλύσουμε, αφού συνιστούν από κοινού συστατικά στοιχεία της ίδιας εκφοράς.

²⁶ Κ. Δοξιάδης, *Ιδεολογία και ...*, ό.π., σελ. 48.

²⁷ “voice off”: τεχνική κατά την οποία ακούγεται η φωνή κάποιου ο οποίος δεν είναι στο πλάνο, ο οποίος ωστόσο όμως ανήκει στον αφηγηματικό χώρο.

²⁸ Το “voice over” λειτουργεί ως παράλληλη λεκτική δομή με το μάτι της κάμερας. Συνίσταται στο να ακούγεται η φωνή κάποιου που μπορούμε να πούμε ότι βρίσκεται στην θέση της κάμερας, διότι δεν βρίσκεται ούτε στο πλάνο, αλλά ούτε στον αφηγηματικό χώρο γενικότερα (ή ανήκει στον αφηγηματικό χώρο, αλλά ακούγονται οι σκέψεις του).

Διακρίνουμε, ωστόσο, και πάλι της επικυριαρχία της εικόνας, δηλαδή του χώρου, υπό την έννοια ότι μπορούμε εύκολα να φανταστούμε ένα πλάνο μεγάλης διάρκειας δίχως ομιλία, ενώ απεναντίας είναι ανέφικτο ένα πλάνο το οποίο να περιλαμβάνει ομιλία δίχως εικόνα.²⁹

Ανακεφαλαιώνοντας λοιπόν, είδαμε ότι η διάσταση που κυριαρχεί στην κινηματογραφική αφήγηση είναι η *χωρικότητα* και επομένως θα πρέπει σε σχέση με αυτήν να αναζητήσουμε το *υποκείμενο της εκφοράς*. Αυτό σημαίνει ότι το κινηματογραφικό αντίστοιχο του αφηγητή της τυπολογίας του Todorov θα πρέπει να αναφέρεται στους τρόπους με τους οποίους «αφηγείται» το «μάτι της κάμερας». Οι τρόποι αυτοί συνίστανται στο *καδράρισμα*³⁰ σε συνδυασμό με την χρήση ποικίλων τεχνικών λήψης και την συρραφή των πλάνων, δηλαδή το *μοντάζ*.

Το καδράρισμα είναι ο τρόπος με τον οποίο σκηνοθετείται η αναπαράσταση στο εσωτερικό του πλάνου, παρουσιάζονται δηλαδή οι διάφορες οπτικές γωνίες, οι συμμετρίες και τα ποικίλα τεχνάσματα μέσω των οποίων προβάλλεται η ιδεολογική θέση της αφήγησης καθώς και η ψυχολογία των ηρώων (π.χ. μέσα από το υποκειμενικό πλάνο, το γκρο-πλαν κ.ά.). Μέσα από αυτές τις τεχνικές, εκτός από την καλύτερη αποτύπωση του πλάνου, επιτυγχάνεται και η ψυχολογική εγγύτητα των θεατών με τον ήρωα/την ηρωίδα. Έτσι, η «κάμερα» πλησιάζει τον χαρακτήρα για να καταδείξει τα συναισθήματα ή της σκέψεις του, προκαλώντας την συμπάθεια, τον θαυμασμό, τον οίκτο κλπ. των θεατών. Με άλλα λόγια, διαμέσου της περιγραφής της συνείδησης του χαρακτήρα, επιτυγχάνεται η διαδικασία ταύτισης του αφηγητή με το υποκείμενο της εκφοράς του λόγου. Αντιστοίχως, η κάμερα απομακρύνεται όταν επιδιώκεται να πάρουν απόσταση οι θεατές από αυτόν, π.χ. για να τοποθετηθεί απέναντί τους αντικειμενικά ή όταν η εγγύτητα θα έκανε τους θεατές μετόχους των κινδύνων που απειλούν τον ήρωα/την ηρωίδα.³¹ Παράλληλα αποτυπώνεται και η ψυχολογική σχέση του χαρακτήρα με το περιβάλλον του. Για παράδειγμα, συχνά το ύψος από το οποίο βλέπουμε τον ήρωα/την ηρωίδα αυξάνει, όσο πιο απειλητικός για

²⁹ Ακόμη και αν φανταστούμε μία σκηνή όπου, για παράδειγμα, έχει γίνει διακοπή ρεύματος και, ως εκ τούτου, δεν διακρίνουμε τίποτα, εξακολουθούμε να *βλέπουμε* κάτι που παράγει νόημα, το οποίο είναι η αναπαράσταση του σκοταδιού.

³⁰ «Το κάδρο είναι ένα εσωτερικό παράθυρο», υποστηρίζει ο Pierre Masson, «που ανοίγει το άτομο σε ένα χώρο τον οποίο επιλέγει να καταστήσει σημαίνοντα». Ό,τι ανήκει σ' αυτό τον χώρο εμφανίζεται ως μετωνυμία, διαθέτει όμως αξία μεταφορική (βλ. Γιάννης Σκαρπέλος, *Ιστορική μνήμη και ελληνικότητα στα κόμικς*, Κριτική, Αθήνα, 2000, σελ. 71, αναφερόμενος στο Pierre Masson, *Lire la Bande dessinée*, Presses Universitaires de Lyon, Λυών, 1985).

³¹ Στο ίδιο. Παρόλο που ο Σκαρπέλος αναφέρεται στα κόμιξ θεωρώ ότι, τουλάχιστον ως προς το καδράρισμα, υπάρχει μια εγγενής συγγένεια ανάμεσα στα κόμιξ και το κινηματογράφο.

αυτόν/ήν γίνεται ο περίγυρός του/της, αφηγηματική σύμβαση η οποία είναι ιδιαίτερα ευδιάκριτη και στα κόμιξ.³²

Σε αυτό το πλαίσιο μπορούμε να διακρίνουμε μία θεμελιώδη διαφορά ανάμεσα στον λογοτεχνικό και τον κινηματογραφικό κώδικα. Αναφέρομαι στην γνωστή θέση του Metz ότι στον κινηματογράφο, η *θέση του αφηγητή* είναι η *θέση του θεατή*, μία διάσταση που λείπει από την λογοτεχνική αφήγηση. Την τοποθέτησή του αυτή την τεκμηριώνει αντλώντας από την λακανική θεωρία, προτείνοντας έναν συσχετισμό ανάμεσα στο *στάδιο του καθρέφτη* και την *κινηματογραφική εμπειρία*, για να καταλήξει ότι στο πρωτογενές επίπεδο έχουμε *ταύτιση του θεατή με την κάμερα*.³³ Επομένως, όπως επισημαίνει ο Δοξιάδης «ο φιλικός θεατής, μέσω της διαδικασίας ταύτισης, είναι ήδη παρών μέσα στο ίδιο το φιλικό κείμενο. Εφ' όσον εδώ αναφερόμαστε σε μια ταύτιση με την κάμερα, τουλάχιστον στο πρωτογενές επίπεδο, ο θεατής είναι ήδη εμπλεγμένος στο φιλικό κείμενο μέσω των κινήσεων της κάμερας, των γωνιών λήψης και των πλάνων (...)».³⁴

Το μοντάζ συνίσταται σε μία συρραφή πλάνων, η οποία σπάει τη γραμμική συνέχεια του φυσικού χρόνου, γίνεται όμως κατά τρόπο τέτοιο, ώστε οι θεατές να μην την αντιλαμβάνονται ως ασυνέχεια, αλλά να προσλαμβάνουν την ροή της αφήγησης ως συνεχή και αδιάσπαστη, χωρίς να γίνεται αντιληπτή κάποια ρωγμή στην διήγηση. Με αυτό τον τρόπο η κινηματογραφική αφήγηση παρασύρει τους θεατές στον δικό της χρόνο (χρόνο λόγου), κάνοντάς τους να ξεχνούν την ροή του φυσικού χρόνου, με αποτέλεσμα ο συμπυκνωμένος χρόνος της αφήγησης και τα συνεπακόλουθα περάσματα από πλάνο σε πλάνο να μην διαρρηγνύουν την ταύτιση του θεατή με την κάμερα. Έτσι, το βλέπον υποκείμενο συμμετέχει στο «ξετύλιγμα»

³² Πέτρος Μαρτινίδης, «Κόμικς»: *Τέχνη και Τεχνικές της Εικονογραφημένης*, ΑΣΕ Α.Ε., Αθήνα, 1991, σελ. 77.

³³ Ο συσχετισμός που προτείνει ο Metz ανάμεσα στο στάδιο του καθρέφτη και την κινηματογραφική εμπειρία απέχει από το να υποστηρίξει ότι αυτά είναι ταυτόσημα. Η διαφορά βρίσκεται στο γεγονός ότι «δεν είναι το είδωλο του εαυτού του αυτό που βλέπει ο θεατής, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του παιδιού μπροστά στον καθρέφτη, οπότε δεν ταυτίζεται (στο πρωτογενές επίπεδο) με κάτι βλεπόμενο, αλλά μόνο με κάτι βλέπον» -με την έννοια του πανταχού ορώντος αόρατου υποκειμένου που καταλαμβάνει την θέση του σημείου φυγής της μονοφθάλμιας προοπτικής, που ο κινηματογράφος δανείστηκε, όπως είπαμε, από την ζωγραφική- (βλ. Κ. Δοξιάδης, *Ιδεολογία και...*, ό.π., σελ. 37-38). «Αυτό που καθιστά δυνατή την απουσία του θεατή από την οθόνη», [δίχως να χάνεται η δυνατότητα πρωτογενούς ταύτισης] -ή μάλλον την κατανοητή εξέλιξη της ταινίας παρ' όλη αυτήν την απουσία-, [οφείλεται στο] γεγονός ότι ο θεατής έχει ήδη γνωρίσει την εμπειρία του αληθινού καθρέφτη και είναι επομένως ικανός να συγκροτήσει έναν κόσμο αντικειμένων, χωρίς να χρειάζεται πρώτα να αναγνωρίσει τον εαυτό του μέσα σε αυτόν» (Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, Macmillan, Λονδίνο 1983, σελ. 46). Για περαιτέρω βλ. Κ. Δοξιάδης, *Ιδεολογία και...*, ό.π.

³⁴ Κ. Δοξιάδης, *Ιδεολογία και...*, ό.π., σελ. 49.

της πλοκής, με άλλα λόγια καταλαμβάνει την θέση του ομιλούντος υποκειμένου (αφηγητή). Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι οι θεατές αντιλαμβάνονται το μοντάζ μονάχα (ή κυρίως) δια της απουσίας του (όταν δηλαδή είναι κακό).³⁵ Σε αυτή την περίπτωση, αυτό το οποίο κατ' ουσία ενοχλεί, είναι το γεγονός ότι δεν μπορούμε να παρασυρθούμε από την διήγηση, δηλαδή να ταυτιστούμε με την θέση της κάμερας, καθώς απανωτές βίαιες ρήξεις στην αφηγηματική ροή μας υπενθυμίζουν διαρκώς ότι αυτό που βλέπουμε δεν είναι αληθινό. Είναι βέβαια προφανές ότι γνωρίζουμε εξ αρχής ότι όσα βλέπουμε δεν είναι πραγματικά (όσο καλό και να είναι το μοντάζ). Ως θεατής στον κινηματογράφο, επισημαίνει ο Metz, γνωρίζω ότι *βλέπω κάτι φανταστικό* (και για αυτό τον λόγο ακόμη και οι ακραίες αναληθοφάνειες δεν με ενοχλούν ιδιαίτερα) και επιπλέον γνωρίζω ότι *είμαι αυτός/ή που βλέπει*. Ειδικότερα, γνωρίζω ότι *πραγματικά βλέπω κάτι* (αυτό που συμβαίνει στην οθόνη είναι πραγματικά ορατό, δεν το φαντάζομαι) και επιπλέον ότι *είμαι εγώ που βλέπω*, καθώς μέσα από την δική μου πρόσληψη όσων βλέπω, το φανταστικό (όσα βλέπω στην οθόνη) περνά στην πλευρά του συμβολικού (υπό την έννοια ότι ταξινομώ όσα βλέπω στην βάση ενός πολιτισμικά προσδιορισμένου συστήματος διαφορών). Με άλλα λόγια, ο θεατής ταυτίζεται *με τον εαυτό* του ως βλέποντα, ως αποτελούντα, δηλαδή, προϋπόθεση για την ύπαρξη όσων βλέπει και, υπό αυτή την έννοια, *με ένα είδος υπερβατικού* (πανταχού ορώντος) *υποκειμένου*, το οποίο προϋπάρχει όλων όσων συμβαίνουν στην οθόνη.³⁶ Αυτή η διττή γνώση που χαρακτηρίζει τον θεατή θυμίζει την έννοια της αποκήρυξης (Verleugnung) όπως την ορίζει ο Freud³⁷ («*Το ξέρω ότι... αλλά*»), την οποία αν εφαρμόσουμε στον κινηματογράφο, προκύπτει η εξής ενδιαφέρουσα αναλογία: *το ξέρω ότι* (η γυναίκα δεν έχει φαλλό / αυτά που βλέπω στην οθόνη δεν είναι πραγματικά) *αλλά ...* (εγώ πιστεύω ότι έχει / εγώ πιστεύω ότι είναι).

³⁵ Ενίοτε κάποιοι κινηματογραφιστές χρησιμοποιώντας ιδιαίτερες τεχνικές λήψης (όπως π.χ. η κάμερα στο χέρι) ή λ.χ. ένα πολύ γρήγορο μοντάζ που θυμίζει video clip ή ακόμη και την εσκεμμένη εισαγωγή «παράταιρων» πλάνων και την χρονική αντιστροφή των τεκταινόμενων (βλ. για παράδειγμα την ταινία *Weekend* (1967) του Jean-Luk Godard) αμφισβητούν ή/και διαρρηγνύουν τις συμβάσεις του γραμμικού χρόνου και κατ' επέκταση της κινηματογραφικής αναπαράστασης. Σε αυτή την περίπτωση, προφανώς και δεν πρόκειται για ερασιτεχνική λήψη ή κακό μοντάζ, αλλά για τεχνάσματα -τα οποία αποσκοπούν σε ένα συγκεκριμένο αισθητικό ή ιδεολογικό αποτέλεσμα- που ξεφεύγουν, κατά κάποιο τρόπο, από τις συμβάσεις του κλασικού αφηγηματικού κινηματογράφου και ως τέτοια, θα πρέπει να εξετάζονται ξεχωριστά (βλ. σχετικά "The Open Text Film" στο Richard Neupert, *The End: Narration and Closure in the Cinema*, Wayne State University Press, Ντιτρόιτ, Μίσιγκαν, 1995).

³⁶ Christian Metz, "The imaginary signifier" στο J. Hollows / P. Hutchings / M. Jankovich (επιμέλεια), *The Film Studies Reader*, Arnold, Λονδίνο, 2000, σελ 216.

³⁷ Sigmund Freud, "Fetishism" στο J. Evans / S. Hall (επιμέλεια), *Visual Culture: the Reader*, Sage, Λονδίνο, 1999, σελ. 325.

Ανακεφαλαιώνοντας, είδαμε ότι στον κινηματογράφο την θέση του αφηγητή του λογοτεχνικού κειμένου καταλαμβάνει η κάμερα. Επιπλέον, ότι μέσα από μια διαδικασία πρωτογενούς ταύτισης του θεατή με την κάμερα, την αφηγηματική θέση καταλαμβάνει ο ίδιος ο θεατής. Επομένως, το «μάτι της κάμερας» / βλέμμα του θεατή λειτουργεί ως το «εγώ» του αφηγητή. Το «μάτι της κάμερας» είναι αυτό που επιβάλλει μία συγκεκριμένη αφηγηματική σκοπιά δίνοντας προνομιακή θέση σε συγκεκριμένους χαρακτήρες / υποκείμενα της αφήγησης, σε σχέση με τους οποίους συγκροτείται και νοηματοδοτείται η παρουσία όλων των υπόλοιπων χαρακτήρων. Με άλλα λόγια, το *αυτός* του κεντρικού χαρακτήρα συγχωνεύεται με το *εγώ* του αφηγητή, καταλαμβάνοντας την αφηγηματική θέση και έτσι η αφήγηση ξεδιπλώνεται αναφορικά με τον χαρακτήρα αυτό, δηλαδή παρουσιάζεται από την δική του σκοπιά. Βέβαια, σε αντίθεση με την λογοτεχνία όπου -όταν ο αφηγητής προσκολλάται σε κάποιον από τους χαρακτήρες και παρακολουθεί τα τεκταινόμενα της πλοκής μέσα από την δική του οπτική- ο προνομιακός αυτός χαρακτήρας βρίσκεται σε έναν ενδιάμεσο χώρο, τρόπον τινά, ανάμεσα στον αναγνώστη και την αφήγηση, μέσα στην αφήγηση, αλλά και έξω απ' αυτήν, ο κεντρικός χαρακτήρας στον κινηματογράφο δεν μπορεί να καταλάβει άμεσα την θέση του αφηγητή, εφόσον και ο ίδιος βρίσκεται αποκλειστικά από την πλευρά του αφηγηματικού αναπαριστάμενου χώρου, και υπό αυτή την έννοια δεν διαθέτει καμία παρουσία δίχως την διαμεσολάβηση της κάμερας. Η μοναδική περίπτωση όπου μπορεί να εκφραστεί δίχως να υπόκειται ολοκληρωτικά στην επικυριαρχία της κάμερας -διαμέσου της οποίας συγκροτείται περισσότερο ως αντικείμενο παρά ως υποκείμενο της αφήγησης, εξαιτίας της φυσικής του παρουσίας στον αφηγηματικό χώρο- είναι είτε μέσα από την τεχνική του voice over (η οποία, όπως προανέφερα, αντλεί από κώδικες της λογοτεχνίας), ή μέσω *υποκειμενικών πλάνων*³⁸, από την σκοπιά του εν λόγω χαρακτήρα. Αυτό πρακτικά σημαίνει ότι η κάμερα είναι τοποθετημένη έτσι, ώστε να δημιουργείται η εντύπωση ότι βλέπουμε με τα μάτια του χαρακτήρα που βρίσκεται κοντά στην αφηγηματική θέση. Τυπικός τρόπος με τον οποίο επιτυγχάνεται αυτό το αποτέλεσμα είναι να βλέπουμε τον χαρακτήρα να κοιτάει κάτι, και στο επόμενο πλάνο να εμφανίζεται το πρόσωπο ή το αντικείμενο που υποτίθεται ότι κοιτάζει. Ακόμη πιο άμεσο είναι το αποτέλεσμα όταν π.χ. βλέπει μέσα από κιάλια, μία κλειδαρότρυπα κ.ο.κ. ώστε το ακόλουθο πλάνο να δείχνει την οπτική μέσα από το εν λόγω πλαίσιο. Ένας άλλος συνήθης τρόπος λήψης

³⁸ Κ. Δοξιάδης, *Ιδεολογία και τηλεόραση*, ό.π., σελ. 71 κ.ε.

υποκειμενικού πλάνου είναι καδράροντας μέρος της πλάτης και του πίσω μέρους του κεφαλιού του χαρακτήρα, ο οποίος βρίσκεται στην αριστερή πλευρά του πλάνου, ενώ η κάμερα τοποθετείται στο ύψος των ματιών του. Έτσι, το βλεπόμενο αντικείμενο που διακρίνεται στο βάθος φαίνεται να απεικονίζεται από την σκοπιά του χαρακτήρα.

Ενίοτε, υποκειμενικό πλάνο με την ευρεία έννοια συνιστά επίσης και το γκρο πλαν, το οποίο και επιτυγχάνεται με την εστίαση της κάμερας στον χαρακτήρα κοντά στην αφηγηματική θέση, προκειμένου να καταδειχθούν τα συναισθήματα του. Σ' αυτή την περίπτωση, ωστόσο, το αφηγούμενο υποκείμενο συνιστά και πάλι *βλεπόμενο* αντικείμενο, και μάλιστα μεγενθυμένο. Σ' αυτή την πολύ ειδική περίπτωση θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι έχουμε να κάνουμε και με μια μορφή παντογνωστικού τύπου αφήγησης, υπό την έννοια ότι η συγκεκριμένη τεχνική λήψης αποτελεί έναν τρόπο η κάμερα/αφηγητής να εισχωρήσει στην συνείδηση του χαρακτήρα. Ακριβέστερα, στον βαθμό που η αφηγηματική «παντογνωσία» της κάμερας είναι ανέφικτη με την στενή, κυριολεκτική της σημασία, όπως δηλαδή περιγράφεται στην περίπτωση 1 της τυπολογίας (εκτός, και πάλι από την χρήση του *voicé over*), το κοντινό πλάνο, υπογραμμίζει ο Δοξιάδης, «συνιστά την μόνη δυνατή κινηματογραφική προσέγγιση στην περιγραφή της συνείδησης ενός χαρακτήρα».³⁹

Βλέπουμε λοιπόν, για να επανέλθουμε στον Τοδογον, ότι στην περίπτωση του κινηματογράφου θα πρέπει να αναζητήσουμε την θέση της αφήγησης, δηλαδή «ποιος μιλάει», κατά τρόπο έμμεσο, λαμβάνοντας υπ' όψη συγκεκριμένες ενδείξεις σχετικά με το ποιος είναι το υποκείμενο της εκφοράς, δηλαδή από ποια θέση εκφέρεται ο λόγος. Αυτές οι ενδείξεις αφορούν την συχνότητα εμφάνισης κάποιου χαρακτήρα στην ταινία καθώς και την παρουσία του σε κομβικές στιγμές της διήγησης, την εγγύτητά του με την εξέλιξη της βασικής πλοκής, την συχνότητα και την αφηγηματική σημασία των υποκειμενικών πλάνων και των γκρο πλαν του εν λόγω χαρακτήρα καθώς και των αναφορών σε αυτόν, τους τρόπους με τους οποίους παρουσιάζεται από την κάμερα εν γένει, την θέση του στο κάδρο (πώς, δηλαδή, τοποθετείται στον χώρο, σε σχέση με το κέντρο εστίασης της κάμερας, π.χ. μπροστά-πίσω, στο κέντρο ή σε μία άκρη του πλάνου), τον ρόλο του αναφορικά με το τέλος κ.ο.κ. Αυτό πρακτικά σημαίνει ότι ο φυσικός χώρος τον οποίο καταλαμβάνει ένας χαρακτήρας στον συνολικό αριθμό των πλάνων είναι ανάλογος της εγγύτητάς του με την αφηγηματική θέση. Έτσι, ακόμη και αν τα εκάστοτε πλάνα δεν είναι

³⁹ Κ. Δοξιάδης, *Ιδεολογία και ...*, ό.π., σελ. 73.

υποκειμενικά από πλευράς του, γνωρίζουμε ότι η συνολική αφήγηση υιοθετεί την ιδεολογική θέση του ήρωα/της ηρωίδας. Με άλλα λόγια, παρατηρούμε ότι η θέση της αφήγησης βρίσκεται διαρκώς κοντά στην *ζώνη χαρακτήρα*⁴⁰ του ήρωα/της ηρωίδας, ακόμη και όταν το πλάνο είναι αντικειμενικό. Τα τεχνάσματα αυτά επιτρέπουν, λοιπόν, έμμεσα την υιοθέτηση μίας συγκεκριμένης οπτικής αναφορικά με την αφηγηματική θέση, παρέχοντάς μας ενδείξεις σχετικά με το ποιος είναι το υποκείμενο της εκφοράς.

(γ) Η φιλική αναπαράσταση δεν είναι παρά ένας συγκεκριμένος τρόπος καταγραφής και απεικόνισης του κόσμου. Αποτελεί μια ταξινομητική μήτρα της πραγματικότητας που δομείται γύρω από κάποιες κεντρικές έννοιες, δηλαδή γύρω από ορισμένες εικόνες για τον κόσμο, οι οποίες προβάλλονται μέσα από τις μυθοπλαστικές αφηγήσεις των ταινιών. Ο *άξονας εννοιών* αφορά αυτές τις θεμελιώδεις έννοιες που διατρέχουν τα φιλικά κείμενα, και περιγράφει τη σχέση του λόγου της αφήγησης με άλλους λόγους. Με άλλα λόγια, το πεδίο του εκάστοτε φιλικού λόγου συνέχεται από την ύπαρξη συγκεκριμένων κομβικών εννοιών, γύρω από τις οποίες συναρθρώνονται οι διάφοροι λόγοι. Στόχος του συγκεκριμένου άξονα είναι, λοιπόν, να δούμε πώς οι έννοιες αυτές ενσωματώνονται και εννοιολογούνται μέσα από τον λόγο των ταινιών, αναπαράγοντας μια συγκεκριμένη πρόσληψη της κοινωνικής πραγματικότητας.

Η βασική έννοια γύρω από την οποία οργανώνεται η δική μου ανάγνωση των φιλικών αφηγήσεων είναι η έννοια του *φύλου*, σε σχέση με την οποία αναδύονται επιμέρους ζητήματα που περιλαμβάνουν την συγκρότηση υποκειμενικών ταυτοτήτων, τις έμφυλες σχέσεις, την σεξουαλικότητα και το σώμα.⁴¹ Είναι φανερό πως όλα αυτά διαπλέκονται με τις ευρύτερες δομές και όψεις της κοινωνικής πραγματικότητας, όπως είναι, για παράδειγμα, η οικογένεια, η σχέση «δημόσιου»-«ιδιωτικού», η ταξική οργάνωση, η εργασία, ο κοινωνικός έλεγχος ή/και ο

⁴⁰ «Η “ ζώνη χαρακτήρα” είναι το πεδίο δράσης της φωνής ενός χαρακτήρα, η οποία διεισδύει με τον έναν ή τον άλλο τρόπο στη φωνή του συγγραφέα» (M. M. Bakhtin, *Discourse in the Novel*, University of Texas Press, Όστιν, 1981, σελ. 316).

⁴¹ Είναι φανερό ότι η προσέγγιση των φιλικών κειμένων από την οπτική του φύλου αποτελεί μονάχα μία πιθανή ανάγνωση των ταινιών. Ο ελληνικός κινηματογράφος αποτελεί πρόσφορο πεδίο πολλαπλών αναγνώσεων, οι οποίες πραγματεύονται ποικίλες όψεις της ελληνικής πραγματικότητας. Για μια ευρύτερη οπτική βλ. ενδεικτικά: Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Αθήνα, 1980 (επανέκδοση: Παπαζήσης, Αθήνα, 2006), Μαρία Κομνηνού, *Από την αγορά στο θέαμα... ό.π.*, Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Η Διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1995, Γιάννα Αθανασάτου, *Ελληνικός Κινηματογράφος (1950-1967): Λαϊκή Μνήμη κα Ιδεολογία*, Finatec, Αθήνα 2001, Maria Stasinopoulou, *Reality Bites. A Feature Film History of Greece, 1950-1963*, Βιέννη, 2000 (υπό δημοσίευση), Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου: 1948-1974*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς / Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, Αθήνα 2004.

κοινωνικός αποκλεισμός κ.ο.κ. Όμως θεωρώ ότι η αναλυτική κατηγορία του φύλου διατρέχει σταθερά κάθε έκφανση της καθημερινότητας, αποδεικνύοντας ότι η ταξικότητα, η μόρφωση, η απασχόληση, οι ευκαιρίες κοινωνικής κινητικότητας, η πρόσβαση σε προνομιακές όψεις της κοινωνικής ζωής, ή η ελευθερία έκφρασης, κινήσεων και κοινωνικών συναναστροφών είναι και έμφυλες.⁴² Αντικείμενο του εν λόγω άξονα, δηλαδή, είναι το πώς αναπαρίστανται οι έμφυλες ταυτότητες μέσα από τις ταινίες, σε σχέση με τις κυρίαρχες αντιλήψεις για το τι σημαίνει κοινωνικά να είναι κανείς άντρας ή γυναίκα, και πώς αυτό συνδέεται με ευρύτερες όψεις της κοινωνικής ζωής.

Με άλλα λόγια, ο λόγος των αφηγήσεων παρέχει συγκεκριμένες ερμηνείες για το περιεχόμενο των έμφυλων ταυτοτήτων και προσδιορίζει τα όρια της κατάλληλης ενσωμάτωσης (embodiment)⁴³ του φύλου. Η συγκρότηση της έμφυλης υποκειμενικότητας απαιτεί την επιτέλεση⁴⁴ καθορισμένων σωματικών προτύπων, που παράγονται και προβάλλονται μέσα από τον ηγεμονικό ετεροσεξουαλικό λόγο. Στην πράξη αυτό σημαίνει ότι προκειμένου τα υποκείμενα να προσαρμοστούν στα κανονιστικά πρότυπα έμφυλης συμπεριφοράς, υποβάλλονται σε συγκεκριμένες πειθαρχικές πρακτικές, οι οποίες απαιτούν την ρύθμιση και τον έλεγχο του σώματος κατά τρόπο, ώστε να είναι ευδιάκριτα τα σημεία της έμφυλης διαφοράς. Απαιτείται, δηλαδή, ένα ευρύ σύνολο γνώσεων και πρακτικών που αποσκοπούν και συμβάλλουν στη συγκρότηση μιας έμφυλης υποκειμενικότητας και την οργάνωση ενός πεδίου γνώσης που αποσκοπεί στον έλεγχο και την διακυβέρνηση του ατόμου, μέσα από τον

⁴² «(Η) ανισότητα και η υποτέλεια που ανάγονται στο φύλο παρουσιάζουν την ιδιομορφία ότι επηρεάζουν τα υποκείμενα σε όλα τα επίπεδα της ζωής τους, ακόμα και στα πιο προσωπικά, όπως είναι αυτό που συνδέεται με την σεξουαλικότητα». (Μάρω Παντελίδου-Μαλούτα, *Το φύλο της δημοκρατίας: Ιδιότητα του πολίτη και έμφυλα υποκείμενα*, Σαββάλας, Αθήνα, 2002, σελ. 49)

⁴³ **ενσωμάτωση** (η) ουσ.[μτγν. σωματοποίησης < σωματοποιώ] (Κ *σωματοποίησης*, -εως) απόκτηση σωματικής υπόστασης // ο καταρτισμός σε σώμα (Πηγή: Τεγόπουλος-Φυτράκης, *Ελληνικό Λεξικό*, ό.π., σελ. 749). Για την έννοια της ενσωμάτωσης ως διαδικασίας συγκρότησης της γυναικείας έμφυλης ταυτότητας βλ. ενδεικτικά: Sandra Lee Bartky, "Foucault, Femininity and the Modernization of Patriarchal Power" στο Irene Diamond / Lee Quinby (επιμέλεια), *Feminism and Foucault-Reflections on Resistance*, Northeastern University Press, Βοστόνη / Μασαχουσέτη, 1988, Kathy Davis, *Embodied Practices: Feminist Perspectives on the Body*, Sage, Λονδίνο, 1997. Για μια γενικότερη επισκόπηση της διεθνούς βιβλιογραφίας σχετικά βλ. Μάρω Παντελίδου-Μαλούτα, *Το φύλο... ό.π.*, κεφ. 4.

⁴⁴ Η *επιτελεστικότητα* περιγράφει στο γεγονός ότι οι ταυτότητες των υποκειμένων βρίσκονται σε μια διαρκή διαδικασία συγκρότησης και ανασυγκρότησης. Έτσι, γνωρίσματα όπως π.χ. το φύλο δεν συνιστούν απλώς μια παράσταση που το υποκείμενο καλείται να παίξει, αλλά ταυτόχρονα συγκροτούν το αντικείμενο στο οποίο αναφέρονται. Για τον όρο *επιτελεστικότητα* βλ. ενδεικτικά Judith Butler, *Bodies that Matter: on the discursive limits of sex*, Taylor and Francis, Νέα Υόρκη / Λονδίνο, 1993 και Αθηνά Αθανασίου, "Gender Trouble: Η φεμινιστική θεωρία και η πολιτική μετά την αποδόμηση της ταυτότητας", *Σύγχρονα Θέματα* (τχ. 94), 2006.

μετασχηματισμό του τρόπου με τον οποίο αντιλαμβάνεται και βιώνει την πραγματικότητα, τον εαυτό του και τους άλλους.⁴⁵

Όμως, η ταύτιση των υποκειμένων με τα κυρίαρχα πρότυπα δεν πραγματοποιείται πάντοτε ομαλά, αλλά συχνά μέσω της βίαιης αποκήρυξης κάποιων άλλων εναλλακτικών προτύπων. Αυτό συμβαίνει καθώς το κυρίαρχο ετεροσεξουαλικό πρόταγμα επιτρέπει μόνο ορισμένες έμφυλες ταυτίσεις, ενώ εμποδίζει και αποδοκιμάζει κάποιες άλλες. Η αποτυχία προσαρμογής στα προσδοκώμενα πρότυπα, δηλαδή η αδυναμία να σωματοποιήσουν την ηγεμονική ετεροσεξουαλική διαφορά, εξωθεί τα υποκείμενα σε μια αβίωτη επικράτεια,⁴⁶ με αποτέλεσμα την περιθωριοποίησή τους και τον αποκλεισμό τους από ποικίλες όψεις της κοινωνικής ζωής. Με λίγα λόγια, οι έμφυλες ταυτότητες συγκροτούνται μέσα από διαδικασίες *επιλογής* και *αποκλεισμού*, δηλαδή μέσα από την *άσκηση εξουσίας*.

Στο άξονα αυτό, λοιπόν, θα δούμε πως κατασκευάζεται φιλικά το ηγεμονικό έμφυλο ιδεώδες, αναπαράγοντας συγκεκριμένες αντιλήψεις για την έμφυλη ταυτότητα και το σώμα. Θα δούμε, επίσης, πώς τα διάφορα σώματα εμπλέκονται ενεργητικά στις έμφυλες σχέσεις εξουσίας και πώς ενίοτε αντιστέκονται στους περιορισμούς που τους επιβάλλονται, δημιουργώντας ρωγμές στην ηγεμονική πατριαρχική ιδεολογία και δημιουργώντας, έτσι, τις προϋποθέσεις για κοινωνικές αλλαγές.

(δ) Ο *άξονας θεματικών* αναφέρεται στις ιδεολογικές συνιστώσες του λόγου, δηλαδή στην ιδεολογική τοποθέτηση των φιλικών αφηγήσεων απέναντι σε κάποια ζητήματα. Σημειώνω, ωστόσο, ότι αντικείμενο της ανάλυσης δεν είναι η προσωπική τοποθέτηση λ.χ. του Ντίνου Δημόπουλου ή της Φίνος-Φιλμς γύρω από τα ζητήματα αυτά, αλλά το πώς μέσα από κάθε φιλική μυθοπλασία αρθρώνεται ένα σύνθετο πλέγμα λόγων, διαμέσου των οποίων προβάλλονται συγκεκριμένες αναπαραστάσεις για την κοινωνική πραγματικότητα και συγκεκριμένες θέσεις υποκειμένου. Υπ' αυτή την έννοια ο *άξονας θεματικών* είναι ο πιο άμεσα ιδεολογικός, καθώς σε αυτόν εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο οι ταινίες, ως πεδίο συγκρότησης και διαπλοκής ποικίλων σχέσεων εξουσίας, διαχειρίζονται τις κυρίαρχες αντιλήψεις για τα θέματα που προκύπτουν ως διακυβεύματα μέσα από την αφήγηση, και επιβάλλουν μέσα από τον λόγο τους κάποιες απόψεις ως «αληθείς». Ως εκ τούτου, οι κινηματογραφικές ταινίες δεν απεικονίζουν απλώς μια κοινωνική πραγματικότητα. Ως πολιτισμικό

⁴⁵ M. Foucault, *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής*, Ράππα, Αθήνα, 1989, σελ. 181-300.

⁴⁶ J. Butler, *Bodies that Matter... ό.π.*

προϊόν συμμετέχουν στην κατασκευή κοινωνικών αντιλήψεων και πρακτικών, τις οποίες υποτίθεται ότι αναπαράγουν. Με απλά λόγια, τα φιλικά κείμενα αναπαράγουν το κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκαν και προβάλλουν μέσα από τον λόγο τους τα ποικίλα ζητήματα που αποτελούν αντικείμενο διαπραγμάτευσης ή σύγκρουσης σε αυτό το συμφραζόμενο. Έτσι, μέσα από τις φιλικές αφηγήσεις συμπυκνώνεται μια πληθώρα διακυβευμάτων που αποτυπώνουν τις νοοτροπίες, τις πεποιθήσεις και τα ήθη της εποχής. Υπό αυτή την έννοια κάθε ταινία αποτελεί «κείμενο», το οποίο μοιράζεται από κοινού «κώδικες και συμβάσεις με άλλα κείμενα στο πλαίσιο ενός ενιαίου εννοιολογικού πεδίου», ενώ τα νοήματα που παράγονται και διακινούνται «είναι πολλαπλά και εξαρτώνται από το εκάστοτε συμφραζόμενο της παραγωγής και της χρήσης του».⁴⁷ Κατά αυτό τον τρόπο, ο κινηματογράφος αποτελεί έναν προνομιακό χώρο για την συγκρότηση, την προβολή και την επιβολή εικόνων του κοινωνικού φαντασιακού.⁴⁸

Ωστόσο, οι εικόνες αυτές, ενώ αποκαλύπτουν τις ιδέες και τις πεποιθήσεις που προβάλλονται στο πλαίσιο του εκάστοτε κυρίαρχου ηγεμονικού λόγου, ταυτόχρονα μπορεί να παρέχουν και το υλικό ή τα μέσα αντίστασης και άρθρωσης εναλλακτικών λόγων. Αυτό σημαίνει ότι ο φιλικός λόγος αναπαράγει τις κανονιστικές προσλήψεις της πραγματικότητας -το πώς αναμένεται κοινωνικά να είναι τα πράγματα-, ταυτόχρονα όμως, περιλαμβάνει και τους εναλλακτικούς λόγους που αναδύονται κοινωνικά, αντικατοπτρίζοντας τις κοινωνικές αλλαγές στην αναπαραστασιακή διαδικασία. Υπό αυτή την έννοια, τα κινηματογραφικά κείμενα δεν αντανακλούν απλώς, έστω και παραμορφωτικά, έναν εκ των προτέρων παγιωμένο ηγεμονικό λόγο. Όπως εύστοχα παρατηρεί η Μιχαηλίδου, «οι εκάστοτε πρακτικές εκφορές του λόγου δεν αντανακλούν, ούτε απλώς μεταδίδουν θέσεις υποκειμένου που έχουν δημιουργηθεί αλλού, ούτε μπορούμε να τις εξετάσουμε συλλήβδην, ώστε να αποφασίσουμε μια και καλή για την πολιτική σημασία της λαϊκής κουλτούρας (popular culture), να αποφασίσουμε δηλαδή αν συμμορφώνεται με εξωτερικές δομές εξουσίας ή αντιστέκεται σε αυτές. Κάτι τέτοιο θα υποβίβαζε την πολιτική σημασία της λαϊκής κουλτούρας, αντιμετωπίζοντάς την απλώς ως πεδίο αντανάκλασης της

⁴⁷ Έφη Αβδελά, *Δια λόγους τιμής: Βία, Συναισθήματα και Αξίες στη Μετεμφυλιακή Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα 2002, σελ. 23, αναφερόμενη στο Peter Dahlgren / Colin Sparks (επιμέλεια), "Introduction" του *Journalism and Popular Culture*, Sage, Λονδίνο 1992.

⁴⁸ Για την έννοια *κοινωνικό φαντασιακό* βλ. Ernesto Laclau, *New Reflections on the Revolutions of Our Time*, Verso, Λονδίνο, 1990, σελ. 63-64.

πολιτικής δράσης». ⁴⁹ Επομένως, στο επίπεδο της εκάστοτε αφήγησης συγκρούονται διάφορες ιδέες, στάσεις και νοοτροπίες, ούτως ώστε, μέσα από αυτήν να αναδυθεί η ιδεολογική τοποθέτηση του κάθε φιλικού κειμένου. Το στοιχείο που χαρακτηρίζει, επομένως, το δομικό πλαίσιο του φιλικού λόγου δεν είναι ο μονοσήμαντος τρόπος με τον οποίο κατευθύνει την δράση και τις επιλογές των υποκειμένων, αλλά το ποιες είναι οι πιθανές μορφές δράσης ή οι πιθανές επιλογές που παρέχονται στο εσωτερικό του. Έτσι λοιπόν ο ιδεολογικός λόγος μίας αφήγησης δεν αποτελεί ένα στεγανό, αλλά ένα πεδίο ενδεχομενικότητας.

Αυτό δεν σημαίνει, βέβαια, ότι το υπό ανάλυση κείμενο παραμένει ανοιχτό σε κάθε είδους ερμηνεία, καθώς η ενδεχομενικότητα του κειμένου περιλαμβάνει μόνο ό,τι μπορεί να ειπωθεί στα όρια του εκάστοτε λόγου, ό,τι δηλαδή είναι δυνατό στο πλαίσιο των αφηγηματικών συμβάσεων του είδους (ενδοκειμενικό όριο), καθώς και ό,τι είναι πιθανό να ειπωθεί στο πλαίσιο του συγκεκριμένου ιστορικοκοινωνικού συμφραζόμενου (εξωκειμενικό όριο). Με άλλα λόγια, οι κινηματογραφικές ταινίες συνιστούν κοινωνικο-πολιτισμικές αφηγήσεις που συγκροτούνται σύμφωνα με συγκεκριμένες φιλικές συμβάσεις και που οι πολιτισμικές τους αναπαραστάσεις αντλούν από και συμβάλλουν στη διαμόρφωση ευρύτερων αντιλήψεων για τον κόσμο. Σύμφωνα με τον Roland Barthes, κάθε αναλογική αναπαραγωγή της πραγματικότητας περιλαμβάνει έστω και στον ελάχιστο βαθμό ένα συνδηλούμενο μήνυμα, μέσα από το οποίο καθίσταται δυνατή η κοινωνική ανάγνωσή της. ⁵⁰ Υπό αυτή την έννοια, μία μυθοπλασία «ούτε κρύβει, ούτε φανερώνει, αλλά σημαίνει. Και σημαίνει παραμορφωτικά ⁵¹, δηλαδή διαθλώντας πραγματικές σημασίες» ⁵². Με αυτό τον τρόπο αποκαλύπτεται η *συμβολική σημασία* που αποδίδουν τα υποκείμενα στην πραγματικότητα, πώς δηλαδή την επενδύουν με συγκεκριμένα νοήματα, τα οποία δεν ανταποκρίνονται στις «αντικειμενικές» ιδιότητες των πραγμάτων, αλλά είναι ιστορικά και κοινωνικά προσδιορισμένα. Η παρατήρηση αυτή δεν αποσκοπεί στο να αμφισβητήσει την ρευστότητα ή το δύναμι ρηκτικό δυναμικό μιας αφήγησης, αλλά

⁴⁹ Μάρθα Μιχαηλίδου, «Η ψυχρή σύζυγος: προβληματοποιήσεις της θηλυκότητας στα μεταπολεμικά βρετανικά γυναικεία περιοδικά», στο Μάρθα Μιχαηλίδου / Αλεξάνδρα, Χαλκιά, *Η παραγωγή του κοινωνικού σώματος*, Κατάρτι και Δίνη Φεμινιστικό Περιοδικό, Αθήνα 2005, σελ. 196, αντλώντας από το Judith Butler, *Gender Trouble*, Routledge 1990, Νέα Υόρκη / Λονδίνο, σελ. 249-250.

⁵⁰ Roland Barthes, *Εικόνα, μουσική, κείμενο* (δ' έκδοση), Πλέθρον, Αθήνα, 2001.

⁵¹ π α ρ α μ ο ρ φ ω σ η = η φυσικοποίηση του ιστορικού (βλ. Σκαρπέλος Γιάννης, *Ιστορική μνήμη...* ό.π., στο κομμάτι που αναλύει την ιδεολογία στο έργο του Barthes, σελ. 86-93).

⁵² Στο ίδιο, σελ. 92.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

απεναντίας, τοποθετώντας το κάθε κείμενο στο συμφραζόμενο του, να μας επιτρέψει να αναγνωρίσουμε τα στοιχεία αυτά στην συγχρονία τους.

Συνοπτικά είδαμε ότι τα φιλικά κείμενα θα εξεταστούν ως ένα πεδίο συγκρότησης και διαπλοκής ποικίλων σχέσεων εξουσίας. Η ανάλυση που ακολουθεί έχει ειδικότερα ως αντικείμενο την *αναλυτική κατηγορία του φύλου* με σκοπό να καταδείξει τις σχέσεις εξουσίας που διέπουν τις έμφυλες σχέσεις. Μία τέτοια προσέγγιση δεν συνιστά παρά *μία* μονάχα πιθανή ανάγνωση των εν λόγω κειμένων. Όπως ελπίζω να κατέστησα σαφές και παραπάνω, κάθε αφήγηση εμπεριέχει ποικίλα επίπεδα ανάγνωσης και έτσι οι απαντήσεις που μπορεί να μας δώσει το εκάστοτε κείμενο εξαρτώνται από τα ερωτήματα που θέτει κανείς. Άρα το επιλεγθέν δείγμα ταινιών δεν πραγματεύεται αποκλειστικά τις εικόνες και τα πρότυπα αναφορικά με το φύλο, ή μάλλον τα πραγματεύεται σε συνάφεια με πολλαπλά άλλα ζητήματα της κοινωνικής πραγματικότητας. Οι έμφυλες ταυτότητες συγκροτούν, όμως, ουσιαστική διάσταση στην συγκρότηση αυτής της πραγματικότητας και θεμελιώδη παράμετρο σε σχέση με την οποία αρθρώνεται η κοινωνική μας οντολογία.

B' Μέρος: Ανάλυση Λόγου

1(α). Το αντικείμενο της ανάλυσης

Τίτλος ταινίας: Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο (ασπρόμαυρη)

*χρονολογία: 1959 (χρόνος λόγου - ιστορική στιγμή / περίοδος)*⁵³

διάρκεια: 90 λεπτά (χρόνος λόγου - διάρκεια)

σκηνοθεσία: Αλέκος Σακελλάριος

σενάριο: Αλέκος Σακελλάριος

εταιρία παραγωγής: Φίνος Φιλμ

Περίληψη: Η ταινία διαδραματίζεται σε ένα σχολείο θηλέων, το οποίο απευθύνεται σε κόρες μεγαλοαστικών οικογενειών. Προκειμένου να μην δυσαρεστήσει τους πλούσιους γονείς, το σχολείο ανέχεται όλα τα καπρίτσια και τις αταξίες των κακομαθημένων κοριτσιών. Εκεί φοιτά και η Λίζα Παπασταύρου (Αλίκη Βουγιουκλάκη), που είναι η πιο ζωηρή και η πιο πλούσια από όλες. Ωστόσο, ο φτωχός, νεοπροσληφθής, νεαρός φιλόλογος Πάνος Φλωράς (Δημήτρης Παραμιχαήλ) δεν είναι διατεθειμένος να ανεχτεί την ανάγωγη συμπεριφορά των μαθητριών. Θα χαστουκίσει την Λίζα προκειμένου να την τιμωρήσει, και εκείνη θα σπεύσει να τον εκδικηθεί, καλώντας την μητέρα της στο σχολείο για να ζητήσει εξηγήσεις. Όταν, ωστόσο, το γεγονός αυτό έχει ως αποτέλεσμα την απόλυση του νεαρού καθηγητή, με τον οποίο η Λίζα είναι κρυφά ερωτευμένη, θα παρακαλέσει τον μπαμπά της να απαιτήσει την επαναπρόσληψή του. Έκτοτε τα πάντα στο σχολείο θα αλλάξουν, καθώς και οι άλλοι απαυδισμένοι καθηγητές θα ακολουθήσουν το παράδειγμά του, με αποτέλεσμα «το χαστούκι (να) πέφτει σύννεφο», όπως αποφαινόνται οι ίδιες οι μαθήτριες. Η ταινία τελειώνει με την ολοκλήρωση της σχολικής χρονιάς, όταν ο Πάνος Φλωράς δέχεται να αναλάβει να προγυμνάσει την Λίζα για τις εξετάσεις στο

⁵³ Ο χρόνος αναφερομένων χωρίζεται σε δύο επίπεδα: (i) στον χρόνο αναφερομένων ως διάρκεια (π.χ. η αφήγηση περιγράφει ένα σχολικό έτος) και (ii) στον χρόνο αναφερομένων ως χρονολογική περίοδο (π.χ. τη σχολική χρονιά '58-'59). Αντίστοιχη διάκριση υπάρχει και στο χρόνο λόγου: Υπάρχει ο χρόνος λόγου ως χρονολογική περίοδος, που χωρίζεται σε δύο σκέλη: (iii) στη χρονολογική περίοδο παραγωγής της ταινίας και (iv) στη χρονολογική περίοδο προβολής της, και ο χρόνος λόγου ως διάρκεια, που επίσης χωρίζεται σε δύο σκέλη: (v) στη διάρκεια παραγωγής (π.χ. έξι μήνες) και (vi) στη διάρκεια προβολής (π.χ. δύο ώρες) (από το μάθημα «Ανάλυση λόγου» του Κ. Δοξιάδη στο πλαίσιο του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Πολιτική Επιστήμη και Κοινωνιολογία από το ακαδημαϊκό έτος 1999-2000 και έπειτα).

Πανεπιστήμιο, κατ' ουσία όμως η αφήγηση αφήνει να εννοηθεί ότι στο τέλος (ή μάλλον μετά το τέλος της ταινίας) νικάει ο έρωτας και ότι θα την παντρευτεί.

2(α). Ο άξονας αντικειμένων

Χώρος αντικειμενικών αναφερομένων: Ο χώρος αντικειμενικών αναφερομένων αφορά τον φυσικό χώρο της αφήγησης, τον χώρο δηλαδή στο πλαίσιο του οποίου εκτυλίσσεται η πλοκή, όπως αυτός απεικονίζεται ή αναφέρεται στους διαλόγους, στα επιμέρους πλάνα. Η αφήγηση της ταινίας *Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο* εκτυλίσσεται ως επί το πλείστον στις εγκαταστάσεις του Κολεγίου Αθηνών⁵⁴. Πρόκειται για ένα αριστοκρατικό ιδιωτικό σχολείο, το οποίο στην ταινία περιγράφεται ως σχολείο θηλέων. Το μεγαλοπρεπές κτίριο, το τεράστιο προαύλιο, ο θυρωρός στην μεγάλη σιδερένια πύλη, ο πληθωρικός εσωτερικός διάκοσμος (αγάλματα, προτομές, πίνακες σε βαριές κορνίζες, ταριχευμένα πουλιά, μάρμαρα, τεράστιες βιβλιοθήκες κλπ.) δεν θυμίζουν σε τίποτα το ελληνικό δημόσιο σχολείο - ακόμη και σε μεταγενέστερες εποχές-, παρέχοντας απευθείας στον θεατή ένα έμμεσο ταξικό σχόλιο, πριν ακόμη διατυπωθεί ρητά από την αφήγηση ότι το συγκεκριμένο σχολείο απευθύνεται σε κόρες πλουσίων και επιφανών οικογενειών.

Εκτός από τον χώρο του σχολείου, ορισμένες σκηνές διαδραματίζονται στις φερόμενες ως κατοικίες των πρωταγωνιστών, στον δρόμο καθώς και στην ύπαιθρο. Η Λίζα (Αλίκη Βουγιουκλάκη) κατοικεί σε μονοκατοικία στα βόρεια προάστια με βαριά πολυτελή επίπλωση, τεράστιο κήπο και γκαζόν.⁵⁵ Επιπλέον, στο σπίτι υπάρχει υπηρέτρια και σοφέρ, καθώς και κατοικίδιος σκύλος με ξενικό όνομα (Honey). Σε πλήρη αντίθεση αναπαρίσταται η κατοικία του Πάνου Φλωρά (Δημήτρης Παραμιχαήλ). Ο φτωχός φιλόλογος μένει σε ένα μικροαστικό διαμέρισμα με παλιομοδίτικα έπιπλα και διακόσμηση και περιορισμένες ανέσεις. Τις εργασίες του σπιτιού αναλαμβάνει η χήρα μητέρα του, ενώ ο ίδιος μετακινείται με τα μέσα μαζικής μεταφοράς και με τα πόδια (το αστικό λεωφορείο δεν φτάνει μέχρι το σχολείο, με αποτέλεσμα ο νεαρός καθηγητής να φτάνει περπατώντας, γεγονός το οποίο τονίζει

⁵⁴ Στην πραγματικότητα, στις εγκαταστάσεις αυτές στεγαζόταν σχολείο αρρένων, το οποίο μετατράπηκε σε μικτό πολλά χρόνια αργότερα.

⁵⁵ Προς αποφυγή παρερμηνειών θα πρέπει στο σημείο αυτό να ξεκαθαρίσω ένα σημαντικό ζήτημα. Έχουμε πει ότι στον άξονα αντικειμένων περιλαμβάνονται τα στοιχεία εκείνα, τα οποία υπάρχουν αντικειμενικά, δηλαδή ανεξάρτητα από την μυθολογική αφήγηση. Ως εκ τούτου είναι φανερό ότι οι χαρακτήρες στους οποίους αναφέρομαι (όπως εδώ η πρωταγωνίστρια) δεν ανήκουν στα αντικειμενικά δεδομένα της αφήγησης. Τα σπίτια, ωστόσο, τα οποία περιγράφω (όπως και άλλα «δικά τους» αντικείμενα, π.χ. αυτοκίνητα κ.ο.κ.), τα οποία φέρονται να τους ανήκουν, υπάρχουν στην πραγματικότητα.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

ακόμη περισσότερο την ταξική αντίθεση με τις μαθήτριες, οι οποίες καταφθάνουν με το σχολικό ή με ιδιωτικό αυτοκίνητο). Συγκεκριμένα, βλέπουμε ένα εξωτερικό πλάνο σε μία στάση, πιθανότατα στο κέντρο της Αθήνας, όπου ο Πάνος Φλωράς επιβιβάζεται στο κατάμεστο λεωφορείο για να πάει στην δουλειά. Στο πλάνο αυτό αντιπαραβάλλεται η σκηνή κατά την οποία ο σοφέρ της οικογένειας Παπασταύρου πηγαίνει την Λίζα στο σχολείο με ένα ανοιχτό (κάμπριο) αυτοκίνητο, καθώς δεν είχε ετοιμαστεί ακόμη, όταν κατέφθασε το σχολικό.

Παρακάτω στην εξέλιξη της πλοκής, μέρος της αφήγησης εκτυλίσσεται στην ύπαιθρο, κατά την διάρκεια σχολικής εκδρομής στο βουνό. Παρακολουθούμε ένα τμήμα της διαδρομής με το πούλμαν και κατόπιν τον προορισμό της εκδρομής: μια έκταση με ξέφωτα και δέντρα, όπου περιφέρονται, χορεύουν, παίζουν μουσική και τραγουδούν οι μαθήτριες και μια ταβέρνα στην οποία κάθονται οι καθηγητές.

Τέλος, γίνεται άμεση (διαμέσου κάποιου πλάνου) ή έμμεση (μέσα από τα λεγόμενα των χαρακτήρων) αναφορά στον κόμβο της Κηφισιάς, στους πίδακες της Ομονοίας και στην οδό 3^{ης} Σεπτεμβρίου καθώς επίσης στην Ιωνία, στη Σμύρνη, στην Αμερική και στο Hollywood, στο Παρίσι, την Μασσαλία, τις Βρυξέλες και την Ισπανία.

Πολιτισμικά στοιχεία: Ο υποάξονας αυτός αναφέρεται στα στοιχεία εκείνα, τα οποία καθιστούν αναγνωρίσιμη την χωροχρονική συγκυρία στο πλαίσιο της οποίας εξελίσσονται τα δρώμενα, μας δίνουν, με άλλα λόγια, συγκεκριμένες πληροφορίες για το πολιτισμικό συμφραζόμενο της αφήγησης.

Η ταινία *Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο* εκτυλίσσεται και περιγράφει, ως επί το πλείστον, την ζωή στο σχολείο. Η φοίτηση στο ελληνικό σχολείο διαρκούσε έκτοτε 12 χρόνια, με την διαφορά ότι, κατά τα λεγόμενα της ταινίας, το 1959 εξακολουθεί να ισχύει το δτάξιο γυμνάσιο (4 τάξεις δημοτικό και 8 τάξεις γυμνάσιο), γεγονός το οποίο στην πράξη δεν ισχύει, καθώς ήδη από το 1951 εφαρμόζεται η μετάβαση στο δτάξιο⁵⁶ Είναι μια περίοδος κατά την οποία γίνονται έντονες συζητήσεις γύρω από την ανάγκη εκσυγχρονισμού της παιδείας, «δεδομένου ότι η

⁵⁶ Ήδη το 1951 με τον Α.Ν.1823/28.5.51 τα σχολεία της Μέσης Εκπαίδευσης χωρίζονταν σε δύο κύκλους: τριτάξιο γυμνάσιο και λύκειο [φιλολογικό και φυσικομαθηματικό]. Κατόπιν, στο πλαίσιο της εκπαιδευτικής μεταρρύθμισης του 1959 το Β.Δ.3971/2.9.1959 «Περί Τεχνικής και Επαγγελματικής Εκπαιδευσεως, Οργανώσεως της Μέσης εκπαιδευσεως και Διοικήσεως της Παιδείας» προβλέπει τον χωρισμό του Γυμνασίου σε δύο ζετείς κύκλους (βλ. Γ. Μπουρίτσας / Δ. Κωστόπουλος / Αικ. Κλωνάρη, «Οι εκπαιδευτικές μεταρρυθμίσεις κατά την πρώτη μετεμφυλιακή περίοδο», στο *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967)*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα, 1994, σελ. 432).

κλασική μονολιθική παιδεία που δινόταν δεν μπορούσε πια να ανταποκριθεί ούτε στις απαιτήσεις της οικονομίας ούτε σε εκείνες της κοινωνίας»⁵⁷, γεγονός το οποίο αντανακλάται και μέσα από την φιλική αφήγηση, όταν οι μαθήτριες διαμαρτύρονται για την επιμονή του σχολείου στην διδασκαλία των αρχαίων ελληνικών, αντί να μαθαίνουν ξένες γλώσσες, τις οποίες θεωρούν πιο χρήσιμες.⁵⁸ Παρόλο, όμως, που αποδίδεται ιδιαίτερη έμφαση στην μελέτη κλασικών κειμένων της αρχαίας ελληνικής γραμματείας (παρέχονται κάποια πραγματολογικά στοιχεία για τον Όμηρο, τον Δημόδοκο και τον Φήμιο) πληροφορούμαστε από την αφήγηση ότι ο Αριστοφάνης αποφεύγεται λόγω του «ελευθεριάζοντος τρόπου με τον οποίον έγραφε τας κωμωδίας του». Πέραν από τα αρχαία ελληνικά, αναφέρεται ότι οι μαθήτριες διδάσκονται και άλλα φιλολογικά μαθήματα, θρησκευτικά, μαθηματικά, φυσικά (βάσεις φυσικών επιστημών) και γυμναστική.⁵⁹ Εκτός, όμως, από τα μαθήματα προβλέπεται θεσμικά και η εκδρομή, κατά την διάρκεια της οποίας οι μαθήτριες παρουσιάζονται να παίζουν μουσική, να χορεύουν και να τραγουδούν στους ρυθμούς του συρμού (τσατσα), να σκαρώνουν φάρσες αλλά και να καυγαδίζουν μεταξύ τους, ενώ οι καθηγητές τις επιτηρούν από την ταβέρνα, καπνίζοντας και πίνοντας ούζο, χρησιμοποιώντας την σφυρίχτρα ή κάνοντας φωναχτά κάποια επίπληξη. Καθώς η εισαγωγή στα ανώτερα και ανώτατα εκπαιδευτικά ιδρύματα γίνεται με εξετάσεις⁶⁰, συνηθίζεται η προετοιμασία των μαθητών/τριών από προγυμναστές το καλοκαίρι, μόλις ολοκληρώσουν το Γυμνάσιο.⁶¹ Όσον αφορά τον σχολικό κανονισμό, αυτός επιβάλλει οι μαθήτριες να φορούν ποδιά (εν προκειμένω με το διακριτικό σήμα του σχολείου), εκτός από το μάθημα της γυμναστικής, στο οποίο φορούν ειδική στολή. Η στολή της

⁵⁷ Στο ίδιο, σελ. 431.

⁵⁸ Τον Ιούνιο του 1959 γίνονται συζητήσεις στην Βουλή γύρω από το αίτημα της εκπαιδευτικής μεταρρύθμισης. «Κατά την συζήτηση των νομοσχεδίων στην Επιτροπή Εξουσιοδότησεως ο εισηγητής της πλειοψηφίας βουλευτής της ΕΡΕ Κ. Αποσκίτης τονίζει: «... Παρ' ημίν η καθυστέρησις της Παιδείας μετά την αλματώδη εξέλιξιν των θετικών επιστημών κατέστη πλέον εμφανής και επικίνδυνος (...) το υπάρχον σήμερον κλασικόν γυμνάσιον ούτε τας ανάγκας της καθημερινής ζωής, ούτε τας ανάγκας της ψυχής θεραπεύει. Πρόκειται περί ενός θλιβερού υπολείμματος παρελθόντος μεγαλείου, το οποίον δύναται να χαρακτηρισθεί ως βιομηχανία απολυτηρίων διά την οποίαν έχουν καθιερωθεί οι νυχτερινές βάρδιες.» (Σπύρος Λιναρδάτος, Από τον Εμφύλιο στη Χούντα (τόμος Γ'): 1955-1961, Παπαζήσης, Αθήνα 1978, σελ. 475).

⁵⁹ Ο σκοπός της Μέσης Εκπαίδευσης οριζόταν ως εξής: «Η ΜΕ επιδιώκουσα την διάπλασιν χρηστών πολιτών εν τω πλαισίω του ελληνοχριστιανικού πολιτισμού σκοπόν έχει τούτο μεν να παράσχη την αναγκαίαν δια τον βίον γενικήν μόρφωσιν τούτο δε να προπαρασκευάσει επιστημονικούς τους εφιέμενους να ακολουθήσωσιν ανωτέρας ειδικάς σπουδάς» (σύμφωνα με τον Α.Ν.1823/28.5.51, βλ. Γ. Μπουρίτσας / Δ. Κωστόπουλος / Αικ. Κλωνάρη, ό.π., σελ. 431).

⁶⁰ Με την καθιέρωση του Ακαδημαϊκού Απολυτηρίου, το οποίο θεμελιώνεται σαν τίτλος εγγραφής στις σχολές Ανώτατης εκπαίδευσης με την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση του 1964, οι εισαγωγικές εξετάσεις αλλάζουν μορφή και πληθαίνουν τα υπό εξέταση μαθήματα σε αυτές (Ενδεικτικά βλ. Στο ίδιο, σελ. 434).

⁶¹ Με σημερινούς όρους, η τελευταία τάξη του Γυμνασίου είναι η Γ' Λυκείου.

γυμναστικής αμφιβάλλω αν απαντάται και στα δημόσια σχολεία, πόσο μάλλον η συγκεκριμένη (αρκετά αποκαλυπτικό κορμάκι) και ειδικά στα νυχτερινά, για τους μαθητές των οποίων αναφέρεται ότι «κατοικούν σε υγρά και σκοτεινά υπόγεια», διαβάζουν «με το σπαρματσέτο και τους γκαζοτενεκέδες πάνω σε χαρτόκουτα» και «δουλεύουν χαμάληδες» κατά την διάρκεια της ημέρας. Πληροφορούμαστε, επιπλέον και σε αντιδιαστολή, ότι ως ιδιωτικό σχολείο το συγκεκριμένο ίδρυμα είναι πρώτα από όλα μια επιχείρηση, η οποία θα πρέπει να λαμβάνει υπόψη την γνώμη και τις επιθυμίες των πελατών, γεγονός το οποίο λειτουργεί σε βάρος της πειθαρχίας και της απόδοσης των μαθητριών.

Εκτός από το θεσμικό πλαίσιο το οποίο διέπει την οργάνωση του σχολείου, η αφήγηση περιγράφει και την εξωθεσμική ζωή στο σχολείο, τις πρακτικές αντίστασης και τις μαθητικές υποκουλτούρες. Οι δραστηριότητες αυτές περιλαμβάνουν τον χλευασμό και τις φάρσες σε βάρος των καθηγητών, την κοπάνα, την πρόκληση θορύβου πάνω από τα ανεκτά όρια (φωνές, χαχανίσματα, σφυρίγματα), την ρίψη σαϊτών ή άλλων αντικειμένων, την αυθάδεια, την ανταλλαγή σημειωμάτων και φωτογραφιών διάσημων ηθοποιών κατά την διάρκεια του μαθήματος, καθώς και το κάπνισμα, μακριά από το επιτηρητικό βλέμμα καθηγητών και γονέων. Επίσης, υπογραμμίζεται ο θαυμασμός των μαθητριών για κάποιους διεθνείς αστέρες του κινηματογράφου (Marlon Brando, Gerard Philippe, James Dean, Rock Hudson), μαθαίνουμε ότι πηγαίνουν στο σινεμά («Παλλάς», «Ρεξ») και τους αρέσει να χρησιμοποιούν ξενικές λέξεις, ιδίως από τα γαλλικά. Χορεύουν στον ρυθμό του τσατσα, ενίοτε, όμως, και τσιγκολελέτα, και ντύνονται με την τελευταία λέξη της μόδας (σορτς, παντελόνια κάπρι, μπλούζες με μεγάλη λαιμόκοψη, υφάσματα ριγέ και καρό, καπέλα και φούστες ή φορέματα με μεσοφόρι, εφαρμοστά στην μέση που φτάνουν μέχρι κάτω από το γόνατο). Επιπλέον, η φιλική αφήγηση πραγματεύεται τα ποικίλα περιεχόμενα των παιδαγωγικών μεθόδων και τοποθετείται ρητά εναντίον της περισσότερο φιλελεύθερης νοοτροπίας, η οποία απορρίπτει την φυσική βία και τον αυταρχισμό του παραδοσιακού σχολείου, υιοθετώντας την θέση ότι οι μοντέρνες, ελαστικότερες παιδαγωγικές μέθοδοι είναι σχεδόν συνώνυμες με την χαλάρωση του ήθους και την χρεοκοπία της σύγχρονης νεολαίας.

Πέραν από τα αντικειμενικά δεδομένα που αναφέρονται άμεσα στον σχολικό θεσμό ή την ζωή στο σχολείο, η αφήγηση παρέχει και μια σειρά άλλων πληροφοριών που αφορούν το κοινωνικοπολιτισμικό συμφραζόμενο της εποχής εν γένει. Θα

μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι ο κόσμος των δύο πρωταγωνιστών, και ευρύτερα των κοινωνικών ομάδων στις οποίες αντιστοιχούν (μαθήτριες – καθηγητές), θεμελιώνεται στην βάση μιας σειράς σταθερά αντιθετικών και ιεραρχικών δίπολων, τα οποία αφορούν το φύλο, την κοινωνική τάξη και την αντίθεση μοντερνισμού – παραδοσιακότητας. Χαρακτηριστικό είναι το ταξικό σχόλιο, καθώς και η αντιπαράθεση του δυτικότροπου με τον πατροπαράδοτο τρόπο ζωής έτσι, όπως συμπυκνώνεται λ.χ. μέσα από την πρακτική των γευμάτων των πρωταγωνιστών, στοιχείο το οποίο ο ίδιος ο σκηνοθέτης επιδιώκει να τονίσει, αντιπαραβάλλοντας τα εκάστοτε πλάνα. Ενώ, λοιπόν, βλέπουμε τον Φλωρά να καταναλώνει ένα στερεοτυπικά λαϊκό γεύμα που περιλαμβάνει ελληνικό καφέ, φέτα, ελιές και ψωμί, εκφράζοντας ταυτόχρονα την ικανοποίησή του, στο συμπληρωματικό πλάνο η κακομαθημένη Λίζα παίρνει ευρωπαϊκού τύπου πρωινό (μαρμελάδα, βούτυρο, φρυγανιές και γάλα) στον κήπο κάνοντας, ωστόσο, πείσματα, αρνούμενη να φάει και δίνοντας τελικά το φαγητό της στον σκύλο. Αντιστοίχως, κατά την διάρκεια του μεσημεριανού γεύματος στο σχολείο, οι μαθήτριες τρώνε στην μεγάλη τραπέζια (το σχολείο διαθέτει και μαγείρισσα), όπου κάνουν πολλή φασαρία, μαδούν και πετούν η μία στην άλλη τα λουλούδια με τα οποία είναι διακοσμημένα τα τραπέζια κ.ο.κ., ενώ ο Φλωράς τρώει το ταπεινό κολατσιό του (το οποίο περιλαμβάνει πάλι ψωμί, τυρί και ελιές), που το μεταφέρει τυλιγμένο σε ένα μαντίλι, στην έδρα μιας αίθουσας διδασκαλίας. Ως μικρή καθημερινή πολυτέλεια αναφέρεται η σοκολάτα ION αμυγδάλου.

Με ανάλογο τρόπο προβάλλεται η ταξική αντίθεση σε σχέση με τον θεσμό των διακοπών, οι οποίες φέρονται να αποτελούν αποκλειστικό προνόμιο των ανώτερων τάξεων (των μαθητριών και των οικογενειών τους), ενώ η οικονομική ανάγκη επιβάλλει στους καθηγητές (μικροαστικά στρώματα) να περάσουν το καλοκαίρι στην πόλη με προγυμνάσεις και ιδιαίτερα μαθήματα.

Αντίστοιχα μπορεί να «διαβαστεί» και η ενδυμασία των χαρακτήρων. Η μητέρα της Λίζας καταφτάνει στο σχολείο φορώντας καπέλο με φτερά, λευκή γούνα, άσπρα γάντια μέχρι τον αγκώνα, γυαλιστερή καρφίτσα, ψηλοτάκουνες γόβες και δερμάτινη γυναικεία τσάντα. Η μητέρα του Πάνου Φλώρα εμφανίζεται αποκλειστικά στο μικροαστικό συμφραζόμενο του διαμερίσματος να σερβίρει τον γιο της, μια μουντή παρουσία, με κότσο και ποδιά. Στην συμπληρωματική σκηνή του πρωινού στο σπίτι της Λίζας, η μητέρα της παρουσιάζεται ενδεδυμένη με μεταξωτή λουλουδάτη ρόμπα και κοκάλινα γυαλιά ηλίου σε σχέδιο «πεταλούδα», να

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

αποτυγχάνει να πείσει την κόρη της να φάει και να δίνει οδηγίες στην υπηρέτρια. Αντίστοιχο ταξικό σχόλιο συνιστά το περιστατικό όπου ο γυμναστής του σχολείου (Ορέστης Μακρής) διαμαρτύρεται στον διευθυντή ότι μια μαθήτρια του κατάστρεψε «ολοκαίνουργιο κοστούμι προπέρσινο», όταν ανάβοντας μια εφημερίδα πήγε να τον «ψήσει σαν ρέγκα», και ζητά να αποζημιωθεί με 4 πήχες και $\frac{3}{8}$ ύφασμα, για να εισπράξει το ειρωνικό σχόλιο από την μαθήτρια εάν επιθυμεί το «ύφασμα μονόχρωμο ή ριγυτό, που δίνει και μπό».

Επιπλέον, ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι, ενώ το στοιχείο που τονίζει, ως επί το πλείστον, η αφήγηση αναφορικά με τον Φλωρά είναι η ευσυνειδησία και η ηθική του ακεραιότητα, προκύπτει από την αφήγηση πως προσελήφθηκε στο σχολείο χάρη στην μεσολάβηση κάποιου που είχε γνωριμίες στο κολέγιο και υπό αυτή την έννοια παρουσιάζεται ως κοινή πρακτική και νομιμοποιείται το ρουσφέτι και το πελατειακό σύστημα.

Χρόνος αντικειμενικών αναφερομένων: Στην παρούσα αφήγηση δεν υπάρχουν στοιχεία τα οποία να παραπέμπουν άμεσα στον χρόνο στον οποίο λαμβάνουν χώρα τα δρώμενα, υπό την έννοια ότι δεν αναφέρεται ρητά μέσα από την αφήγηση, ενώ απουσιάζουν κάποια σταθερά σημεία αναφοράς, με βάση τα οποία μπορεί να κατατάξει κανείς επακριβώς χρονικά τα εκφερόμενα. Δεν υπάρχει, λόγου χάρη, η αναφορά σε κάποιο ιστορικό γεγονός (π.χ. εκλογές, έναν πόλεμο, μία ιστορική ανακάλυψη, κάποιο κίνημα κ.ο.κ.) με βάση το οποίο να μπορεί να προσδιοριστεί ο ακριβής χρόνος αναφερομένων. Η αναφορά στο 8τάξιο Γυμνάσιο με έκανε να ανατρέξω στις εκπαιδευτικές μεταρρυθμίσεις της περιόδου και να αναρωτηθώ για την περίπτωση ο χρόνος αντικειμενικών αναφερομένων της εν λόγω ταινίας να αφορά χρόνο προγενέστερο του *χρόνου λόγου*. Στον βαθμό, ωστόσο, που τα πολιτισμικά στοιχεία της ταινίας (πολιτισμικοί κώδικες όπως λ.χ. η μόδα) ή η διαπραγμάτευση ζητημάτων ιδιαίτερα επίκαιρων το 1959, όπως η ανάγκη εκσυγχρονισμού της παιδείας, και οι εικόνες της σύγχρονης Αθήνας ανταποκρίνονται στην αυγή της δεκαετίας του '60, θα θεωρήσω ότι χρονικά η αφήγηση τοποθετείται την εποχή κατά την οποία γυρίστηκε (1959), και ότι η ανακρίβεια σχετικά με το εκπαιδευτικό σύστημα αποτελεί παράλειψη ή επιλογή του σκηνοθέτη για λόγους που, όσο και αν τους αναζητήσα, μου έμειναν άγνωστοι. Η πιθανότερη εξήγηση, κατά την άποψή μου, είναι ότι ο σεναριογράφος και σκηνοθέτης Αλέκος Σακελάριος απλώς έκανε

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

έναν απλό αναγωγισμό, αντλώντας από προσωπικές του σχολικές αναμνήσεις. Ο χρόνος αναφερομένων (ως διάρκειας) καλύπτει την διάρκεια ενός σχολικού έτους.

3(α). Ο άξονας τρόπων εκφοράς

α) εξωτερικές συνθήκες εκφοράς:

(i) Η ταινία *Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο* (1959) του Αλέκου Σακελάρη βραβεύτηκε στο πρώτο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (1960), παρουσιάστηκε στο Φεστιβάλ του Εδιμβούργου και επιπλέον προβλήθηκε στο εξωτερικό με τον τίτλο *Maiden's Cheek*.⁶² Η ταινία γνώρισε τεράστια εμπορική επιτυχία και καθιέρωσε το κινηματογραφικό ζευγάρι Βουγιουκλάκη-Παπαμιχαήλ, το οποίο θα συναντήσουμε συστηματικά σε όλη την δεκαετία του '60. Επιπλέον, αν και η Αλίκη Βουγιουκλάκη είχε ήδη πρωταγωνιστήσει στο παρελθόν, η συγκεκριμένη ταινία την ανέδειξε σε σταρ της πρώτης σειράς, δημιουργώντας παράλληλα τον κινηματογραφικό τύπο, ο οποίος την καταξίωσε.⁶³

Η ταινία γυρίστηκε το 1959, σε μια περίοδο η οποία, όπως επισημαίνει η Δελβερούδη, συνιστά «μια ευδιάκριτη τομή ανάμεσα σε δύο εποχές της ελληνικής κινηματογραφικής κωμωδίας [η οποία] ορίζεται από την γενική αύξηση της παραγωγής, τη συστηματικότερη μεταφορά κωμωδιών από το θέατρο και την κατάκτηση των πρώτων θέσεων από νέα πρόσωπα, που τα αμέσως επόμενα χρόνια θα συμβάλλουν στην καθιέρωση του σταρ-σύστημα».⁶⁴ Υπό αυτή την έννοια και η ίδια η

⁶² Στάθης Βαλούκος, *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αιγόκερας, Αθήνα 1998, σελ. 216.

⁶³ Ήδη την κινηματογραφική χρονιά 1958/59 τις δύο πρώτες θέσεις στον πίνακα εισιτηρίων Α' προβολής Αθήνας-Πειραιά καταλαμβάνουν ταινίες στις οποίες πρωταγωνιστεί η Αλίκη Βουγιουκλάκη (1^η : *Αστέρω* με 139.501 εισιτήρια και 2^η : *Ο Μιμίκος και η Μαίρη* με 130.203 εισιτήρια). Θα ακολουθήσει *Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο* (1^η με 239.530 εισιτήρια) και *Το κλωτσοσκούφι* (2^η με 202.542 εισιτήρια) για την περίοδο 1959/60 και *Η Αλίκη στο ναυτικό* (1^η με 213.409 εισιτήρια) και η *Μανταλένα* (2^η με 192.378 εισιτήρια) για την περίοδο 1960/61 (Γιάννα Αθανασάτου, *ό.π.*, σελ. 233). Ακολουθεί *Η Λίζα και η άλλη* (2^η με 152.896 εισιτήρια) την περίοδο 1961/62, τα *Χτυποκάρδια στα θρανία* με 591.675 εισιτήρια, 2^η σε εισπράξεις για την κινηματογραφική χρονιά 1962/63, *Το δόλωμα* (2^η με 557.302 εισιτήρια), *Η Σωφερίνα* (4^η με 512.565 εισιτήρια) και η *Μοντέρνα Σταχτοπούτα* (5^η με 447.691) το 1964/65, οι *Διπλοπενιές* (6^η με 463.853 εισιτήρια) το 1965/66 και *Η κόρη μου η σοσιαλίστρια* (1^η με 659.671 εισιτήρια) το 1966/67. Η επιτυχία της Βουγιουκλάκη συνεχίζεται και προς το τέλος της περιόδου, όταν ο ελληνικός κινηματογράφος βρίσκεται πλέον σε παρακμή, με *Το πιο λαμπρό αστέρι* (1^η με 652.661 εισιτήρια), το *Δημήτρη μου, Δημήτρη μου* (4^η με 498.509 εισιτήρια) το 1967/68, *Η αρχόντισσα και ο αλήτης* (1^η με 750.380 εισιτήρια) το 1968/69 και *Η δασκάλα με τα χρυσά μαλλιά* (1^η με 739.001 εισιτήρια) και *Η νεράιδα και το παλικάρι* (4^η με 626.540 εισιτήρια) το 1969/70 (Γιάννης Σολδάτος, *Ένας αιώνας Ελληνικός Κινηματογράφος (1^{ος} τόμος: 1900-1970)*, Κοχλίας, Αθήνα, 2001).

⁶⁴ Ελίσα-Άννα Δελβερούδη, «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, Δημ.), Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών – Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, Αθήνα, Φεβρουάριος 2002, σελ. 67.

παρουσία της Βουγιουκλάκη, επισημαίνει η Αθανασάτου, «σημαδεύει [με] αδιαμφισβήτητο τρόπο την αλλαγή των δύο μεταπολεμικών δεκαετιών, όχι μόνο την μετάβαση της ελληνικής κοινωνίας στην εποχή της ταχύρρυθμης ανάπτυξης, αλλά και το πέρασμα της κινηματογραφικής παραγωγής στην βιομηχανική περίοδο».⁶⁵ Μια άλλη σημαντική μετάβαση αποτελεί η εμφανής ευμάρεια στο περιβάλλον στο οποίο κινούνται οι ήρωες και το γεγονός ότι τα σενάρια περιορίζονται κυρίως σε αισθηματικές ιστορίες.⁶⁶ Υπό αυτή την έννοια, η ταινία «Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο» αποτελεί ορόσημο στην φιλομορφία της εποχής, συγκεντρώνοντας τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα εκείνα, σύμφωνα με τα οποία ορίζεται η διάκριση ανάμεσα στις δύο (κινηματογραφικές) δεκαετίες.

Επιπλέον, παρόλο που τυπικά η ταινία προηγείται της δεκαετίας του '60, ουσιαστικά προβλήθηκε για πρώτη φορά στις αίθουσες της Α' προβολής τον Νοέμβριο του 1959, πολύ κοντά, δηλαδή, στο γύρισμα της δεκαετίας. Υπό αυτή την έννοια και για τις ανάγκες της παρούσας έρευνας, θα θεωρήσω την συγκεκριμένη ταινία αφετηρία για την μελέτη του ελληνικού κινηματογράφου της δεκαετίας του '60 και ιδιαίτερα του συγκεκριμένου αυτού (υπό)είδους (genre) της αισθηματικής κομεντί, του οποίου αποτέλεσε χαρακτηριστικό δείγμα.

(ii) Συντελεστές παραγωγής / Εισπράξεις / Κριτικές:

ηθοποιοί: Αλίκη Βουγιουκλάκη (Λίζα Παπασταύρου), Δημήτρης Παπαμιχαήλ (Πάνος Φλωράς), Χρήστος Τσαγανέας (γυμνασιάρχης), Διονύσης Παπαγιαννόπουλος (μαθηματικός), Ορέστης Μακρής (κύριος Γκίκας – γυμναστής), Άννα Ματζουράνη (Πολυχρονοπούλου), Μαρίκα Κρεβατά (κυρία Παπασταύρου), Γιώργος Γαβρηλίδης (κύριος Μακρυδάκης), Θόδωρος Μορίδης (κύριος Παπασταύρου), Μέλπω Ζαροκόστα (Αλεξίου), Μπέμπη Κούλα (Ξανθοπούλου), Καίτη Γώγου (Λαζάρου), Α. Παπακωνσταντίνου, Α. Λάμπρου, Ι. Μπέρτος, Β. Κοντογιάννης, Α. Βλαχόπουλος, Ν. Φλόκας, Μαίρη Μεταξά, Β. Κωνσταντοπούλου, Γ. Χρέλια, Α. Σουγιούλ, Α. Νατζατζιάν, Α. Γκρέτα, Γ. Καλό, Ε. Παπαδοπούλου, Α. Δρογγίτου, Α. Τζοπάνη, Β. Ράλλη, Μ. Φορμόζη, Μ. Βλακογιάννη-Μπακόλα, Α. Κουκοπούλου, Φ. Κιρμιτζή, Μ. Καλατζοπούλου.

⁶⁵ Γ. Αθανασάτου, *ό.π.*, σελ. 233.

⁶⁶ Ε. Δελβερούδη, «Ο Θησαυρός ... *ό.π.*, σελ. 67.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

σκηνοθεσία: Αλέκος Σακελλάριος

σενάριο: Αλέκος Σακελλάριος

μουσική: Μάνος Χατζιδάκις

τραγούδι: Αλίκη Βουγιουκλάκη και το ΤΡΙΟ ΜΕΛΟΝΤΥ

χορογραφία: Μανώλης Καστρινός

ντεκόρ: Μάρκος Ζέρβας

μηχανικός ήχου: Μικές Δαμαλάς

μακιγιάζ: Κελεσιδής, Ξεπαπαδάκος

μοντάζ: Ντίνος Κατσουρίδης

βοηθός σκηνοθέτη: Λ. Αντωνάκος

οπερατέρ: Ντ. Κατσουρίδης

βοηθός οπερατέρ: Ν. Καβουκίδης

φωτογράφος: Χ. Μυλωνάς

φροντιστής: Π. Παλιεράκης

δ/ση παραγωγής: Μάριος Σταυρόπουλος

εργαστήριο: Γιαννικαπάνης, Ασημακόπουλος

Εισπράξεις:

Η ταινία *Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο* κατατάσσεται 1^η με 239.530 εισιτήρια στους κινηματογράφους Α' προβολής Αθηνών - Πειραιώς - Προαστίων για την περίοδο 1959/60.⁶⁷

*Κριτικές:*⁶⁸

Κώστας Σταματίου (*Αυγή*):

Είναι μια ταινία δροσερή, διασκεδαστική, φτιαγμένη πάνω σε δοκιμασμένη συνταγή, και σίγουρα θ' αρέσει στο πλατύ κοινό. Το θέμα της, βέβαια, κάθε άλλο παρά πρωτότυπο είναι (...). Μεταφέροντάς το στην οθόνη, ο Σακελλάριος άπλωσε το θέμα στο χώρο (εκδρομή στο βουνό κ.ά.) και τόνισε την «διδασκτική» πλευρά, με εύκολες παραινέσεις προς τους πλούσιους να παραδειγματιστούν από τους «τίμιους πτωχούς» κ.λπ. Πράγματα σωστά, βέβαια, μα που δεν μπορούν παρά να ηχούν σαν αρκετά κούφια φιλολογία μέσα στα πλαίσια της ελληνικής φαρσοκωμωδιογραφίας.

⁶⁷ Γ. Σολδάτος (2001), *Ένας αιώνας Ελληνικός Κινηματογράφος*, (1^{ος} τόμος: 1900-1970), Αθήνα: Κοχλίας, σελ. 292.

⁶⁸ Γ. Σολδάτος (2001), *Ένας αιώνας Ελληνικός Κινηματογράφος*, (1^{ος} τόμος: 1900-1970), Αθήνα: Κοχλίας, σελ. 200.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Κινηματογραφικά, η δουλειά της «Φίνος» είναι άφογη (...). Η παραγωγή της «Φίνος Φίλμ» δεν έχει τίποτε να ζηλέψει τεχνικά απ' την οποιαδήποτε ξένη.

Καθώς το θέμα δεν είναι καθ' εαυτό τίποτε το ξεχωριστό, το βάρος της ταινίας μετατίθεται αυτόματα στους ώμους των ηθοποιών. Κατ' ευτυχή σύμπτωση, όλοι τους παίζουν με πολύ κέφι. Η Αλίκη Βουγιουκλάκη έχει περίσσεια ζωντάνια, πληθωρικό μπρίο, ακτινοβολεί από νιάτα. Γιατί, ωστόσο, σε ορισμένες σκηνές, κάνει μια κάποια κατάχρηση χειρονομιών και μορφασμών, που ζημιώνει την κατά τα άλλα λαμπρήν ερμηνεία της;

Αποκάλυψη της ταινίας είναι ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ, που κάθε νέα του εμφάνιση είναι και ένα βήμα προς τα εμπρός. Ερμηνεύει λιτά, συγκρατημένα, μ' αληθινή μαεστρία και πειστικότητα τον εξαιρετικά δύσκολο ρόλο του νεαρού καθηγητή. Εύγε του... Θαυμάσιος... γυμναστής ο Ορέστης Μακρής: ένα υπόδειγμα φυσικότητας. Έπαινοι αξίζουν ακόμη στους Δ. Παπαγιαννόπουλο, Χρ. Τσαγανέα, Μαρίκα Κρεβατά. Χαριτωμένες μαθήτριες οι Άννη Παπακωνσταντίνου, Μπέμπα Κούλα, Άννα Ματζουράνη κ.ά. Γενικά μια ευχάριστη και τεχνικά άρτια κωμωδία.

β) εσωτερικές συνθήκες εκφοράς.

Προκειμένου να εξετάσουμε από ποια θέση εκφέρεται ο λόγος, δηλαδή ποιος χαρακτήρας είναι το υποκείμενο της εκφοράς σε μία συγκεκριμένη κινηματογραφική ταινία, χρήσιμο είναι να καταδείξουμε τους εκάστοτε χαρακτήρες γύρω από τους οποίους εκτυλίσσεται η κινηματογραφική αφήγηση.

Στην ταινία *Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο* κεντρικοί χαρακτήρες της αφήγησης είναι η Λίζα Παπασταύρου (Αλίκη Βουγιουκλάκη) και ο Πάνος Φλωράς (Δημήτρης Παπαμιχαήλ). Η Λίζα είναι η κακομαθημένη μοναχοκόρη πλούσιας αστικής οικογένειας, η οποία χάρη στην κοινωνική θέση που της εξασφαλίζει η οικονομική επιφάνεια του πατέρα της καθώς και την τσαχπινιά που την διακρίνει, έχει συνηθίσει πάντοτε να προκαλεί την προσοχή των άλλων και να περνάει το δικό της.

Φλωράς: «Αλήθεια, κ. Γυμνασιάρχα, αυτή η Παπασταύρου...»

Γυμνασιάρχης: «Η Παπασταύρου; Αα, ναι... η Λίζα Παπασταύρου.»

Φλωράς: «Ακριβώς. Η Λίζα Παπασταύρου. Δεν μου λέτε, τι σόι πράγμα είναι;»

Γυμνασιάρχης: «Τι; Συνέβη τίποτα;»

Φλωράς: «Όχι, απλώς ρωτάω...»

Γυμνασιάρχης: «Αα! Είναι ολίγον ζωηρά. Ζωηρά και ατίθασος! ...Και ατίθασος, βεβαίως βεβαίως. Αλλά είναι από πολύ καλή οικογένεια και πλουσιοπάτη! Κόρη του Παπασταύρου. Του Θεμιστοκλέους Παπασταύρου! Του Θεμιστοκλέους, βεβαίως βεβαίως. Του εφοπλιστού!

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Αρχικά παρουσιάζεται ως άτακτη, ζωνρή, ανάγωγη, πεισματάρη και επιφανειακή, κατά βάθος, όμως, έχει ευαισθησίες, είναι πρόσχαρη, αποφασιστική, τολμηρή και δυναμική. Υπό αυτή την έννοια, τα αρνητικά στοιχεία του χαρακτήρα της προβάλλονται μέσα από την ταινία ως αποτέλεσμα της κοινωνικής της καταγωγής, η οποία κρίνεται ως γενεσιουργός αιτία για την έλλειψη ήθους και αγωγής που διακρίνει την ίδια και τις συμμαθήτριάς της.

Ο φιλόλογος Πάνος Φλωράς, απεναντίας, είναι πολύ σοβαρός, αυστηρός και αυταρχικός, με εξαιρετικό ζήλο για το λειτούργημά του (αποφοίτησε ως αριστούχος). Επίσης είναι νέος και όμορφος και, ως εκ τούτου, έχει απήχηση στις μαθήτριες. Παρουσιάζεται ως ηθικός, με αυξημένο το αίσθημα κοινωνικής δικαιοσύνης και ευθύνης, εκπροσωπώντας το πρότυπο του αυτοδημιούργητου, που διακρίνεται για την επιμονή, την φιλοδοξία και την ικανότητά του, ο οποίος, παρά τα περιορισμένα οικονομικά μέσα, κατάφερε να πραγματοποιήσει τους στόχους του χάρη στο φιλότιμο, την ευσυνειδησία και την σκληρή δουλειά. Εξαιτίας των γνωρισμάτων του αυτών, θα καταφέρει να αναμορφώσει τόσο το κατεστημένο του σχολείου, όσο και τις κακομαθημένες μαθήτριες που αδιαφορούν για την μόρφωση τους και περιφρονούν την γνώση.

Εκτός από το δίδυμο των πρωταγωνιστών, στην ταινία συμμετέχουν και άλλοι χαρακτήρες, οι οποίοι απαρτίζονται από τον διευθυντή του σχολείου και τους άλλους καθηγητές, τις συμμαθήτριες και τους γονείς της Λίζας καθώς και την μητέρα του Φλωρά.

Ο διευθυντής (Χρήστος Τσαγανέας) αντιλαμβάνεται το σχολείο περισσότερο ως επιχείρηση παρά ως εκπαιδευτικό ίδρυμα,

(απευθυνόμενος στον νεοπροσληφθέντα Φλωρά)

Γυμνασιάρχης: «Εις ένα δημόσιον σχολείον, ο καθηγητής έχει την ευχέρεια να κολάσει με την ανάλογον αυστηρότητα, την ανάλογον, βεβαίως βεβαίως, κάθε εκτροπήν και κάθε απειθαρχίαν. Το κολέγιόν μας, όμως, που είναι ένα θαυμάσιο κολέγιον, δεν παύει να είναι και μία επιχείρισις. Μια επιχείρισις βεβαρημένη με έξοδα τεράστια! Τεράστια, βεβαίως βεβαίως (...)

και έτσι εμφανίζεται υπέρ το δέον συγκαταβατικός ως προς τα καμώματα των μαθητριών και είναι πρόθυμος να δικαιολογήσει κάθε συμπεριφορά τους, προκειμένου να μην δυσαρεστήσει τους ευκατάστατους γονείς:

(Ο Γυμνασιάρχης υποδεικνύει στον Φλωρά πώς να φέρεται στην Λίζα.)

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Γυμνασιάρχης: «Με το καλό να την παίρνετε! Ο πατήρ της είναι ένας θαυμάσιος άνθρωπος.
Και χρήσιμος! Πολύ χρήσιμος! Το κολέγιό μας πολλά του οφείλει! ...Με το
καλό! Με το καλό!...»

Το υπόλοιπο εκπαιδευτικό προσωπικό είναι ο κ. Μακρυδάκης (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος), που είναι ο μαθηματικός του σχολείου, ο κ. Γκίκας (Ορέστης Μακρής), που είναι ο γυμναστής -και ο οποίος επειδή είναι αγαθός αποτελεί ιδιαίτερα προσφιλές θύμα για τις φάρσες των μαθητριών-, καθώς και οι υπόλοιποι καθηγητές, που είναι όλοι τους απαυδισμένοι από την κατάσταση ανομίας που επικρατεί στο σχολείο και την ανοχή που επιβάλλει ο Γυμνασιάρχης, και επομένως εκδηλώνουν ρητά την συμπαράσταση τους στον Φλωρά, όταν καλείται από την διεύθυνση να λογοδοτήσει που χειροδίκησε σε βάρος της Παπασταύρου:

Γυμνασιάρχης: «Μα που ακούστηκε! Που ακούστηκε, βρε αδερφέ, ο πρώτος τυχών Φλωράς να σηκώνει το χέρι του και να χτυπά μια Παπασταύρου, την κόρη του Θεμιστοκλέους Παπασταύρου! Του Θεμιστοκλέους, βεβαίως βεβαίως!»

κος Μακρυδάκης: «Εγώ να σας πω. Νομίζω ότι τα ήθελε μερικά χαστούκια η κόρη του Παπασταύρου, του Θεμιστοκλέους!»

Γυμνασιάρχης: «Δεν είναι έτσι κύριε..., κύριε...»

κος Μαυρομάτης: «Μακρυδάκης.»

Γυμνασιάρχης: «...Μακρυδάκη, βεβαίως βεβαίως... Αλλά δεν φταίει αυτός! Φταίω πρωτίστως εγώ, που εμπιστεύθην την θέση του καθηγητού των ελληνικών σε ένα επιπόλαιο και άξεστο παιδαρέλι!»

κος Μακρυδάκης: «Να μου επιτρέψετε να διαφωνήσω, κύριε Γυμνασιάρχα!»

Γυμνασιάρχης: «Να διαφωνήσετε.»

κος Μακρυδάκης: «Εε βέβαια να διαφωνήσω! Μα σας παρακαλώ! Ο κ. Φλωράς δεν είναι καθόλου επιπόλαιο και άξεστο παιδαρέλι! Ο κ. Φλωράς είναι ένας καθηγητής άριστα κατηρητισμένος που έχει ακριβή επίγνωση της αποστολής του και ξέρει πολύ καλά την δουλειά του!»

Επιπλέον, εμφανίζονται και οι συμμαθήτριες του κολεγίου, οι οποίες επίσης είναι κόρες ευκατάστατων οικογενειών και υιοθετούν ανάλογες συμπεριφορές με αυτήν της Λίζας. Θέλω, ωστόσο, να αναφερθώ ιδιαίτερα στην Αλεξίου (Μέλπω Ζαροκώστα), η οποία είναι η μόνη μαθήτρια η οποία δεν δείχνει να αναμορφώνεται ούτε και αφότου ο Φλωράς αποφασίζει να βάλει σε τάξη το σχολείο, δεν υποκύπτει στην γοητεία που αυτός φαίνεται να ασκεί γενικότερα στις μαθήτριες, τσακώνεται με την Λίζα στην εκδρομή, όταν αυτή θέλει να τον προστατέψει από μια φάρσα που η

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Αλεξίου σκαρώνει σε βάρος του και στο τέλος τιμωρείται από την αφήγηση, καθώς είναι η μοναδική μαθήτρια που μένει μετεξεταστέα και δεν προβιβάζεται.

Η μητέρα της Λίζας απεικονίζεται ως στερεοτυπική μεγαλοαστή. Είναι φαντασμένη, επιπόλαια και αλαζονική και χαρακτηρίζεται από μια ροπή προς την επίδειξη του πλούτου και της επακόλουθης κοινωνικής ισχύος της. Στον βαθμό που είναι εκείνη που υποστηρίζει την Λίζα στα καπρίτσια της, παρουσιάζεται ως η κατεξοχήν υπεύθυνη για την κακή συμπεριφορά και την έλλειψη αγωγής της κόρης της:

(Αφού τηλεφώνησε η κ. Παπασταύρου στο σχολείο ύστερα από προτροπή της Λίζας, για να εκδικηθεί τον Φλωρά)

Γυμνασιάρχης: «Αυτός! Ο Φλωράς! Εχτύπησε την μικρά Παπασταύρου! Και την εχτύπησε τόσο άσχημα, φαίνεται, που είναι με πυρετό η καημένη!»

λοιποί καθηγητές: «Υπερβολές! Καλά τώρα... Υπερβολές!»

Γυμνασιάρχης: «Μα, μου το εβεβαίωσε η ίδια η μητέρα της!»

κος Μακρουδάκης: «Οι μητέρες των χαϊδεμένων και κακομαθημένων κοριτσιών είναι κατά κανόνα ο καλύτερός τους σύμμαχος!»

Ο Θεμιστοκλής Παπασταύρου (Θόδωρος Μορίδης), πατέρας της Λίζας, είναι πλούσιος εφοπλιστής, τόσο απασχολημένος με την δουλειά του, ώστε αδυνατεί να ανταποκριθεί ικανοποιητικά στο πατριαρχικό αίτημα να «βάλει σε τάξη» την οικογένειά του:

κος Παπασταύρου: «Εγώ νομίζω ότι ο κύριος Φλωράς θα' πρεπε να αναλάβει να μας προγυμνάσει όλους! Ίσως με τον ίδιο τρόπο που βάλατε σε τάξη το κολέγιο, να μπορείτε να βάλετε σε κάποια τάξη και σε κάποια πειθαρχία και το σπίτι μου!»

Έχει μεγάλη αδυναμία στην μοναχοκόρη του και δεν της χαλάει κανένα χατίρι, ενώ από την αφήγηση προκύπτει ότι (παρόλο που και εκείνος την κακομαθαίνει) καταλογίζει εξ ολοκλήρου στην γυναίκα του την ευθύνη για τα λάθη στην ανατροφή της Λίζας, στη βάση μιας τυπικής έμφυλης κατανομής των ρόλων στην οικογένεια, όπου ο ίδιος αναλαμβάνει τον ρόλο του «κουβαλητή», ενώ η γυναίκα του είναι αποκλειστικά υπεύθυνη για την ανατροφή του παιδιού.

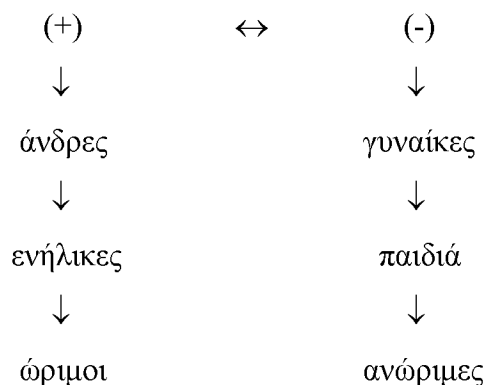
(Ο κ. Παπασταύρου μιλά με το Φλωρά στο τηλέφωνο και αφήνει να εννοηθεί ότι η χειροδικία τον βρίσκει σύμφωνο, καθώς και ότι αυτή θα ενδεικνυόταν και για την γυναίκα του.)

Φλωράς: «(...) Μα νομίζω ότι η κυρία σας έχει διαφορετική γνώμη από σας (αναφορικά με το χαστούκι)...Εε, όχι δα! (γελώντας) ...Αυτό το χαστούκι είναι μάλλον της αρμοδιότητός σας. (γελώντας)

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Η μητέρα του Φλωρά αποτελεί τυπική αναπαράσταση χαροκαμένης Ελληνίδας μάνας της εποχής. Είναι καρτερική, υποτακτική και χαμηλών τόνων, μαυροφορεμένη με κότσο και ποδιά και ταγμένη αποκλειστικά στον ρόλο της μητέρας και νοικοκυράς.

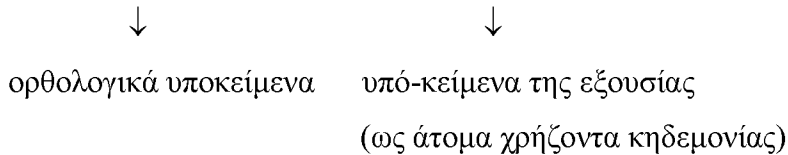
Η ταινία *Το ζύλο βγήκε από τον Παράδεισο* παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε σχέση με το ζήτημα της εκφοράς του λόγου (ποιος μιλάει;) καθώς διαδραματίζεται σε έναν κατεξοχήν χώρο επιτήρησης και πειθαρχίας (το σχολείο), στον οποίο διακρίνουμε και μέσα από την πλοκή, δηλαδή και πέρα από τις συμβάσεις του κλασικού αφηγηματικού κινηματογράφου αναφορικά με το βλέμμα (άνδρας-ως-υποκείμενο-της-δράσης / γυναίκα-ως-αντικείμενο-του-βλέμματος), την σαφή διάκριση ανάμεσα στο (πατριαρχικό) υποκείμενο της εξουσίας / του βλέμματος και το αντικείμενό της. Στην συγκεκριμένη φιλική αφήγηση, ακόμη περισσότερο εμφανώς από ό,τι στις άλλες ταινίες της ανάλυσης, διακρίνουμε μια πλήρη αντιστοίχιση των χαρακτήρων σε ένα ασύμμετρο⁶⁹ ταξινομητικό σύστημα αμοιβαίου αποκλεισμού, το οποίο θεμελιώνεται στην βάση της έμφυλης διαφοράς. Η ταξινομία αυτή συγκροτείται στην βάση δύο αλληλοαποκλειόμενων αλύσων ισοδυναμίας (chains of equivalence)⁷⁰, μέσα από τις οποίες επιβάλλονται στις εκάστοτε κατηγορίες συγκεκριμένα ιεραρχικά και αξιολογικά χαρακτηριστικά. Συγκριμένα, παρατηρούμε ότι όλο το διδακτικό προσωπικό του σχολείου απαρτίζεται αποκλειστικά από άνδρες, ρόλος των οποίων είναι να εκπαιδεύσουν, να διαπαιδαγωγήσουν, να πειθαρχήσουν και ενίοτε να κολάσουν τα υποκείμενα της σχολικής εξουσίας, τις μαθήτριες. Σε αυτή την βάση τα εννοιολογικά δίπολα, στα οποία θεμελιώνεται η ταξινόμηση που περιγράφω πιο πάνω, κατανέμονται ως εξής:



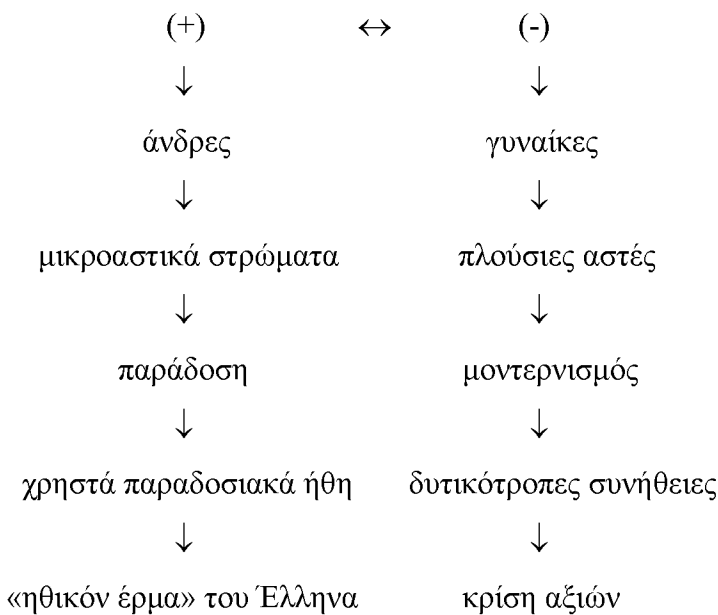
⁶⁹ *Ασύμμετρο* υπό την έννοια ότι η αντιστοίχιση των κατηγοριών στην βάση της οποίας πραγματοποιείται η ταξινόμηση δεν είναι ισοσθενής, αλλά βασίζεται σε μια μονόδρομη ιεραρχική σχέση.

⁷⁰ E. Laclau / C. Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, Verso, Λονδίνο, 1985.

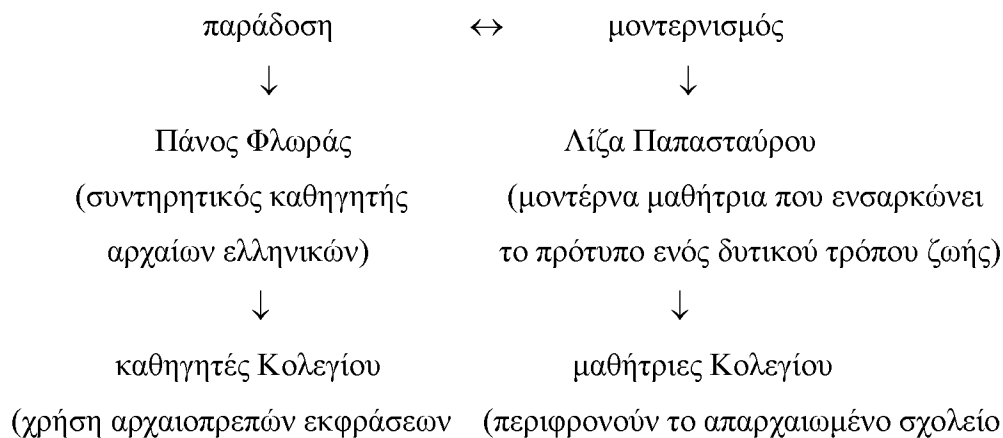
Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
 Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)



Οι άλυστοι αυτοί ισοδυναμίας διευρύνονται περαιτέρω για να συμπεριλάβουν και άλλα γνωρίσματα, στα οποία, διαμέσου της κατάταξής τους στην μία ή την άλλη πλευρά της ταξινόμιας, αποδίδεται θετικό ή αρνητικό πρόσημο, αντίστοιχα. Τα γνωρίσματα αυτά, όπως εύστοχα παρατηρεί η Αθανασάτου⁷¹, περιέχουν σαφείς ταξικές συνδηλώσεις, οι οποίες προδίδουν καχυποψία απέναντι στην νέα αστική τάξη και το κεφάλαιο, καθώς και την αντίθεση παράδοσης και μοντερνισμού.



Τα δίπολα αυτά ενσαρκώνονται κατεξοχήν από τους δύο κεντρικούς χαρακτήρες της αφήγησης, οι οποίοι πλαισιώνονται από τους δευτερεύοντες χαρακτήρες στην στοίχιση τους στους δύο πόλους της κατάταξης:⁷²



⁷¹ Γ. Αθανασάτου, *ό.π.*, σελ 235.

⁷² Αντλώ από την ανάλυση της Αθανασάτου, στο: Γ. Αθανασάτου, *ό.π.*, σελ 235.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

/ επιμονή στην κλασική παιδεία)

/ χρησιμοποιούν ξενικές εκφράσεις)



Γυμνασιάρχης

μητέρα Λίζας

(χρήση καθαρεύουσας)

(ενσάρκωση «γυναικείας επιπολαιότητας»,
υπεύθυνης για την χαλάρωση της οικογένειας
και την κρίση αξιών που αυτή συνεπάγεται)

Είδαμε, λοιπόν, με μια πρώτη εκτίμηση ότι η αφήγηση διατρέχεται από ένα σχετικά ανελαστικό σχήμα, το οποίο θεμελιώνεται σε μια σχέση αμοιβαίου αποκλεισμού που βασίζεται στην έμφυλη διαφορά. Είναι όμως τόσο απλό; Ας δούμε τα πράγματα από την αρχή.

Γίνεται φανερό από ορισμένες πολύ συγκεκριμένες ενδείξεις του φιλικού κειμένου ότι η ζώνη χαρακτήρα της αφήγησης βρίσκεται κοντά στην Λίζα Παπασταύρου, τον χαρακτήρα δηλαδή που υποδύεται η Αλίκη Βουγιουκλάκη. Το γεγονός και μόνο της επιλογής της συγκεκριμένης ηθοποιού για τον ρόλο καταδεικνύει, ήδη με το που πέφτουν οι τίτλοι, ποια θα είναι η πρωταγωνίστρια της ταινίας. Η συγκεκριμένη ηθοποιός, όπως παρατηρεί η Αθανασάτου⁷³, επινοεί και διαμορφώνει έναν συγκεκριμένο *τύπο*, με πρωτοφανή δύναμη απήχησης, ο οποίος διατρέχει όλη την φιλμογραφία της και αποτελεί, τρόπον τινά, σήμα κατατεθέν της. Υπό αυτή την έννοια, θα ήταν ίσως πιο εύστοχο στις ταινίες της να μην μιλάμε για την *επιλογή* της ηθοποιού για τον εκάστοτε ρόλο της, αλλά για την *κατασκευή* των ρόλων σύμφωνα με τον κινηματογραφικό τύπο της Αλίκης Βουγιουκλάκη. Αυτό έχει ως συνέπεια η Αλίκη Βουγιουκλάκη / Λίζα Παπασταύρου, δηλαδή η σταρ και ο φιλικός χαρακτήρας ταυτόχρονα, να οσμώνονται σε έναν και μοναδικό *μύθο*⁷⁴. Στο γεγονός αυτό έρχεται να προστεθεί και το δεδομένο της παρουσίας της Λίζας στην πλειονότητα των σκηνών καθώς και το ότι κατά κανόνα τοποθετείται στο κέντρο του εκάστοτε πλάνου, με ιδιαίτερη έμφαση στο τελευταίο -που στο πλαίσιο κάθε φιλικής αφήγησης κατέχει την σημαντικότερη, ίσως, ιδεολογική σημασία- το οποίο επιπλέον καταδεικνύει ολοφάνερα την δική της σκοπιά.

⁷³ Στο *ίδιο*, σελ. 233.

⁷⁴ Αναφέρομαι στην έννοια που προσδίδει στον *μύθο* ο Barthes, σύμφωνα με τον οποίο σε ένα πρώτο επίπεδο σημασιολογίας το σημαίνον και το σημασιόνομο συνδέονται κατά τρόπο, ώστε να παράγεται ένα απλό μήνυμα, ενώ σε ένα δεύτερο επίπεδο το ολοκληρωμένο αυτό μήνυμα ή σημείο, λειτουργώντας ως ένα νέο σημαίνον, συνδέεται με ένα ευρύτερο σύνολο σημειομένων. Το δεύτερο αυτό επίπεδο σημασιολογίας, ονομάζεται επίπεδο του *μύθου* (βλ. R. Barthes, "Myth Today" στο *Mythologies*, Cape, Λονδίνο, 1972).

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Ωστόσο, ενώ η Λίζα αποτελεί τον κεντρικό χαρακτήρα της αφήγησης, συγκροτείται διαρκώς (όπως άλλωστε όλες οι μαθήτριες) ως αντικείμενο του επιτηρητικού (ως μαθήτρια) ή/και του ερωτικού (ως γυναίκα) βλέμματος και υπό αυτή την έννοια υπονομεύεται ο ρόλος της ως υποκειμένου της εκφοράς, που διηγείται το ίδιο την ιστορία του από την δική του σκοπιά. Η ιστορία της Λίζας παρουσιάζεται διαμεσολαβημένη από την οπτική του πατριαρχικού Άλλου⁷⁵, ο οποίος συνιστά φορέα κηδεμονίας και επιτήρησης. Ο πατριαρχικός Άλλος ενσαρκώνεται από τους καθηγητές του κολεγίου, ρόλος των οποίων είναι να νοθεύσουν τις μαθήτριες, επιβάλλοντάς τους τον *Νόμο του Πατέρα*.⁷⁶ Με απλά λόγια, ο ρόλος του των φορέων της σχολικής ή/και της πατριαρχικής εξουσίας συνίσταται στο να επιβάλλει ένα σύστημα κανόνων και απαγορεύσεων και να εννοιολογήσει κατά έναν συγκεκριμένο τρόπο το περιεχόμενο της υποκειμενικής ταυτότητας των μαθητριών στην βάση ενός συμβολικού συστήματος διαφορών («άνδρες»-«γυναίκες», «καθηγητές»-«μαθήτριες», «ενήλικοι»-«ανήλικες» κ.ο.κ.).

Ωστόσο, η αποτελεσματικότητα του σχολικού θεσμού να επιβληθεί στις μαθήτριες, δηλαδή να επιβάλει την *συμβολική τάξη* (symbolic order)⁷⁷, αμφισβητείται από την αφήγηση μέχρι να προσληφθεί στο κολέγιο ο νεαρός καθηγητής Πάνος Φλωράς (Δημήτρης Παπαμιχαήλ). Ως τότε, οι μαθήτριες κάνουν ό,τι θέλουν και εμπαίζουν την σχολική εξουσία και τους φορείς της κατάφωρα. Υπεύθυνος για αυτή την κατάσταση φέρεται να είναι ο Γυμνασιάρχης, ο οποίος υπαγορεύει μια γενικευμένη ανοχή, προκειμένου να μην δυσαρεστήσει τους ευκατάστατους γονείς.

Γυμνασιάρχης: «Μα τώρα παιδιά είναι... Και τα παιδιά πάντοτε είναι ζωηρά και ατίθασα και ... ατίθασα και... ατίθασα, βεβαίως βεβαίως...»

⁷⁵ Για την ψυχαναλυτική έννοια του Άλλου βλ. ενδεικτικά: Yannis Stavrakakis, "The Lacanian Subject", *Lacan and the Political (Thinking the Political)*, Routledge, Λονδίνο, 1999, σελ. 19.

⁷⁶ Για τον *Νόμο του Πατέρα* βλ. ενδεικτικά: στο ίδιο, σελ. 31.

⁷⁷ Ο όρος *συμβολικό* χρησιμοποιείται από τον Lacan (μεταξύ άλλων) «για να ορίσει τον νόμο που θεμελιώνει αυτή την τάξη: με αυτό τον τρόπο ο Lacan μέσω του όρου του *συμβολικού πατέρα* ή του *ονόματος-του πατρός*, διαβλέπει έναν ψυχικό θεσμό που δεν ανάγεται στις μορφές ενός πραγματικού ή (φανταστικού) πατέρα, αλλά υποδηλώνει εκείνον που θεσπίζει τον νόμο» (J. Laplanche / J.-B. Pontalis, *Λεξιλόγιο της Ψυχανάλυσης*, Κέδρος, Αθήνα 1986, σελ. 432). Η λακανική "συμβολική τάξη" που κυβερνάται από το Όνομα του Πατέρα, περιγράφει το συμβολικό σύστημα νοηματοδότησης το οποίο επιβάλλεται διαμέσου της γλώσσας. «Η *συμβολική τάξη* ρυθμίζει την κοινωνία διαμέσου της ρύθμισης των ατομικών υποκειμένων όσο τα υποκείμενα μιλούν τη γλώσσα της συμβολικής τάξης - εσωτερικεύοντας του έμφυλους και ταξικούς ρόλους που αυτή επιβάλλει- η κοινωνία θα αναπαράγεται με μια σχετική σταθερότητα». Υπό αυτή την έννοια, σύμφωνα με τον Lacan, η *συμβολική τάξη είναι* η κοινωνία, ως ένα σύστημα σχέσεων, το οποίο προϋπάρχει της συγκρότησής μας ως υποκειμένων» (Rosemarie Tong, *Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction*, Westview Press, Κολοράντο / Οξφόρδη, 1998, σελ. 196).

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

κος Μακρυδάκης: «Όχι, κ. Γυμνασιάρχα! Δεν είναι αυτό! Είναι ότι είμαστε περισσότερο
επεικείς απ' ό,τι πρέπει.(...) Η ατιμωρησία τις έχει αποθρασύνει! (...) για ας
πέφτανε δυο, τρία χαστούκια και βλέπουμε... »

Σε αυτή τη βάση εισάγεται μια νέα διάσταση, η οποία διαταράσσει την γραμμικότητα της στοίχισης στο σχήμα μιας απλής διπολικής ταξινομίας, καθώς ο Γυμνασιάρχης, έμμεσα τουλάχιστον, υπονομεύει την επιβολή της προσδοκώμενης τάξης. Ωστόσο, αυτό δεν σημαίνει, ότι αμφισβητούνται οι ιεραρχικές σχέσεις που αναπαράγονται μέσα από την αφήγηση, εφόσον το κίνητρο του Γυμνασιάρχη να καταδικάσει την χειροδικία σε βάρος των μαθητριών δεν απορρέει από την αμφισβήτηση της αυταρχικής πατριαρχικής εξουσίας, αλλά από την πεποίθηση ότι η χρήση της θα ζημίωνε την σχολική επιχείρηση. Στο σημείο αυτό γίνεται ορατή η σύνθετη σχέση μεταξύ πατριαρχίας και καπιταλισμού, η οποία καταρχήν θεμελιώνεται στο γεγονός ότι η πατριαρχική οικογένεια βρίσκεται στην βάση του καταμερισμού εξουσίας και εργασίας, αποτελώντας ταυτόχρονα πρωταρχική μονάδα της αγοράς.⁷⁸ Ενώ, όμως, η πατριαρχία γενικά λειτουργεί υποστηρικτικά του καπιταλισμού, αναπαράγοντας συγκεκριμένου τύπου ιεραρχίες, η σχέση αυτή δεν ορίζεται πάντοτε μονοσήμαντα καθώς παρεισφρέουν και άλλοι παράγοντες, όπως εν προκειμένω η κοινωνική τάξη. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο ο Γυμνασιάρχης βρίσκεται στη δεινή θέση να φοβάται μήπως η αυστηρότητα στην επιβολή της σχολικής εξουσίας (άσκηση πατριαρχικής εξουσίας) πάνω στις μαθήτριες επισύρει την δυσαρέσκεια των μεγαλοαστών γονέων-«πελατών» της επιχείρησης.

Αυτό που προκύπτει, επομένως, είναι μία ολίσθηση, τουλάχιστον σε ένα πρώτο επίπεδο, της έννοιας του ανδρισμού. Παρατηρούμε, δηλαδή, ότι και τα ανδρικά πρότυπα δεν εκφράζονται μονοσήμαντα, αλλά διαφοροποιούνται ως προς το περιεχόμενό τους. Με άλλα λόγια, ο προσδοκώμενος ανδρισμός αξιολογείται και ιεραρχείται σε σχέση με ένα ορισμένο πρότυπο που επιβάλλεται ως κυρίαρχο από την αφήγηση, το οποίο συγκεντρώνει συγκεκριμένα ταξικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά. Έτσι, και το ίδιο το περιεχόμενο του ανδρισμού γίνεται αντικείμενο ιδεολογικής διαπραγμάτευσης κατά τρόπο, ώστε μέσα από την αφήγηση να επιβληθεί ως «αληθής» μια συγκεκριμένη έκφασή του, η οποία εκφράζεται στο πρόσωπο του Πάνου Φλωρά.

⁷⁸ Βλ. ενδεικτικά: Jane C. Ollenburger / Helen A. Moore, *A Sociology of Women: Intersection of Patriarchy, Capitalism, and Colonization*, Prentice Hall, 1998, Νιου Τζέρσεϊ.

Επομένως, ως καταλύτης για την εξέλιξη της πλοκής, φορέας της συμβολικής τάξης, πρότυπο του κυρίαρχου ανδρισμού και κατ' επέκταση υποκείμενο της δράσης εμφανίζεται *αυτός*. Στον βαθμό που επιδιωκόμενος στόχος είναι η επιβολή πειθαρχίας (ο Νόμος του Πατέρα), αντιλαμβανόμαστε ότι ο Φλωράς είναι ο χαρακτήρας που κινεί την αφήγηση, ενώ η Λίζα συνιστά το κατεξοχήν ένοχο *υπο-κείμενο* (της δράσης του), το οποίο θα πρέπει να αναμορφώσει. Ο ρόλος της Λίζας ως πόλου αναστάτωσης καθίσταται φανερός από την αρχή της ταινίας, όταν φέρεται ως υπεύθυνη για ένα επεισόδιο στην τάξη (πέταξε έναν κονδυλοφόρο στον μαθηματικό) και γενικότερα αναφέρεται διαρκώς ως εξαιρετικά ζωηρή και ατίθαση από τους καθηγητές της, διακρίνεται για το θράσος της και βρίσκεται μόνιμως στο κέντρο της προσοχής (και του εκάστοτε πλάνου). Αντιστοίχως, και ο ρόλος του Φλωρά ως φορέα του (επιτηρητικού) βλέμματος παγιώνεται εξ αρχής. Ενδεικτική είναι η σεκάνς του μαθήματος της γυμναστικής, την οποία παρακολουθεί από το παράθυρο του γραφείου της διεύθυνσης. Η σκηνή, παρόλο που η οπτική του ματιού της κάμερας δεν συμφωνεί πάντοτε με την οπτική γωνία του Φλωρά, είναι κινηματογραφημένη κατά τρόπο, ώστε να δίνεται η εντύπωση ότι παρακολουθούμε το επεισόδιο από την δική του σκοπιά. Την εντύπωση αυτή ενισχύει το γεγονός ότι ο Φλωράς παρακολουθεί τα τεκταινόμενα από το κάδρο του παραθύρου (έμμεσο υποκειμενικό πλάνο) και από το ότι ο κ. Γκίκας (γυμναστής) απευθύνεται σε αυτόν, ρωτώντας τον σχετικά με το παράγγελμα που έδωσε στις μαθήτριες (οι οποίες τον κοροϊδεύουν, εκτελώντας ανάποδα τα παραγγέλματα που τους υπαγορεύει), πράγμα που επιβεβαιώνει ότι παρακολούθησε όλη την σκηνή. Έτσι, συγκροτείται ως το απανταχού ορών υποκείμενο, που επιβλέπει και γνωρίζει και του οποίου τα λεγόμενα διαθέτουν αναμφισβήτητο κύρος και αξιοπιστία, σε αντίθεση με εκείνα των μαθητριών και ιδιαίτερα της Λίζας, η οποία μονοπωλεί την προσοχή με την ανάγωση συμπεριφοράς της και σε αυτή την σκηνή.

Είδαμε, λοιπόν, ότι από την αρχή η αφήγηση δομείται γύρω από την σχέση Λίζας – Φλωρά, και αφορά την «εξημέρωση» και καθυπόταξη της πρώτης στην σχολική / πατριαρχική τάξη. Η διαδικασία αυτή θεμελιώνεται στην φέρουσα ως «εγγενή» ανάγκη κηδεμονίας των γυναικών, ως κατηγορίας χρήζουσας ελέγχου και προστασίας και περνά μέσα από τα κατεξοχήν μέσα επιβολής της πατριαρχίας, ήτοι

την βία και τον ετεροφυλοφιλικό έρωτα.⁷⁹ Υπό αυτή την έννοια η αφήγηση καθαυτή συνίσταται στην χαρτογράφηση της (έμφυλης) διαφοράς μέσα στο κείμενο, η οποία προσδιορίζεται στο πλαίσιο δύο διακριτών θέσεων στο εσωτερικό της αφήγησης: άνδρας-ήρωας-ορθολογικό υποκείμενο της δράσης από την μια μεριά και γυναίκα-εμπόδιο-όριο-χώρος (στο πλαίσιο και επί του οποίου διεξάγεται η δράση) από την άλλη. Με άλλα λόγια, σύμφωνα με μια πρώτη ανάγνωση τουλάχιστον, ο ήρωας-υποκείμενο της δράσης ελέγχει τα δρώμενα της αφήγησης, προωθώντας την πλοκή, σε σχέση με τον γυναικείο χαρακτήρα που συνιστά το αντικείμενο της δράσης και του βλέμματος. Πρόκειται για την κλασική δομή που συναντάται στην αισθηματική κομεντί, θεμελιώδης αφηγηματική σύμβαση της οποίας είναι η ένταξη των αποδιαρθρωτικών (του λόγου / καθεστώτος της αφήγησης) στοιχείων σε μια νέα αναμορφωμένη τάξη. Η ίδια η αφήγηση, λοιπόν, συνιστά μια διαδικασία αποκατάστασης της πατριαρχικής τάξης (που έχει κλονιστεί από το καθεστώς ανομίας που επικρατεί στο κολέγιο), η οποία σε τελική ανάλυση εξαρτάται από την σχέση του ήρωα προς τον γυναικείο χαρακτήρα, που θα πρέπει να συμμορφωθεί με τις επιταγές της. Εδώ βρίσκει εφαρμογή η άποψη του Barthes ότι η ηδονή της αφήγησης είναι μια Οιδιπόδεια ηδονή (το να απογυμνώσεις, να γνωρίσεις, να μάθεις την αφετηρία και το τέλος), καθώς κάθε αφήγηση (κάθε αποκάλυψη της αλήθειας) συνιστά έκφραση του (απόντος, κρυμμένου ή υποστασιοποιημένου) πατέρα.⁸⁰ Θα εξηγήσω τι εννοώ. Είναι φανερό πως κάθε μορφή αναπαράστασης αποτελεί μεταφορά, υπό την έννοια ότι ο αναπαραστασιακός λόγος δεν είναι η πραγματικότητα, αλλά μοιάζει σαν να ήταν. Με απλά λόγια, η αναπαράσταση συνιστά μεταφορά από τη στιγμή που ενέχει την αντικατάσταση ενός όρου (της πραγματικότητας) από έναν άλλο (την αναπαραστασιακή απεικόνισή της). Προϊόν αυτής της διαδικασίας είναι η παραγωγή συμβολικού νοήματος, δηλαδή μιας *σημασίας*. Αντίστοιχα και για τον Lacan η δομή της μεταφοράς ενέχει την έννοια της αντικατάστασης (της *επιθυμίας της μητέρας* από το *όνομα του πατέρα*), η οποία πάντοτε γεννά μια φαλλική σημασία.⁸¹ Υπό αυτή την έννοια, μπορούμε κατά

⁷⁹ Η άσκηση φυσικής βίας σε βάρος των γυναικών αποτελεί ενδογενές χαρακτηριστικό του ηγεμονικού ανδρισμού (βλ. Suzanne E. Hatty, "Boys on Film: Masculinities and the Cinema", στο *Masculinities, Violence, and Culture*, Sage Publications, Λονδίνο 2000, σελ. 181-182) και ο ετεροφυλοφιλικός έρωτας -στο πλαίσιο της πατριαρχίας- συνιστά πρωταρχικό μηχανισμό αναπαραγωγής της ιεραρχικής έμφυλης τάξης. Στο ζήτημα αυτό θα αναφερθώ εκτενέστερα στους άξονες εννοιών και θεματικών.

⁸⁰ R. Barthes, *The Pleasure of the Text* (trans. Richard Miller), Hill and Wang, Νέα Υόρκη, 1975, σελ. 10.

⁸¹ Mark Bracher, "Desire in Discourse", *Lacan, Discourse, and Social Change: A Psychoanalytic Cultural Criticism*, Cornell University Press, Νέα Υόρκη, 1993, σελ. 51.

αναλογία να θεωρήσουμε ότι η αφήγηση θεμελιώνεται στην βάση της ανδρικής επιθυμίας.

Σε σχέση με το οιδιπόδειο αυτό σενάριο, θα χωρίσουμε την συγκεκριμένη φιλική αφήγηση σε ορισμένες διακριτές ενότητες. Οι ενότητες αυτές συνίστανται στα κομβικά σημεία επαφής μεταξύ των πρωταγωνιστών, που συντελούν στην μετατόπιση της πλοκής προς ένα αφηγηματικό 'τέλος' (narrative closure). Η παραγωγή της αφηγηματικής λύσης (narrative resolution) ακολουθεί, σύμφωνα με την Glendhill, την δομή: (i) ισορροπία [έναρξη της ταινίας], (ii) εξάρθρωση [μέσο] και (iii) αποκατάσταση ισορροπίας [τέλος], η οποία συχνά σημασιοδοτείται είτε μέσα από ένα ετεροφυλοφιλικό φιλί (ή άλλον αντίστοιχο τρόπο επικύρωσης του νεοσυσταθέντος ζεύγους), είτε διαμέσου της αποβολής της αποκλίνουσας γυναίκας, παρέχοντας έτσι τις πιθανές μορφές ιδεολογικής διαπραγμάτευσης στην οργάνωση της κοινωνικής τάξης (social order).⁸² Υπό αυτή την έννοια, η ίδια η λειτουργία της αφηγηματικότητας συνίσταται στην εμπλοκή των υποκειμένων σε συγκεκριμένες θέσεις ως προς το νόημα και το καθεστώς της επιθυμίας που διέπει την αφήγηση.

Βλέπουμε, επομένως, την ταινία να ξεκινά με μία σεκάνς που περιγράφει την καθημερινότητα του σχολείου, η οποία αν και σκιαγραφεί μια κατάσταση γενικευμένης ανομίας, δεν παύει να συνιστά μια παγιωμένη συνθήκη, που χωρίς την καταλυτική λειτουργία του Φλωρά θα παρέμενε αμετάβλητη και, υπό αυτή την έννοια αποτελεί status quo. Η ισορροπία αυτή κλονίζεται με την εμφάνιση του Φλωρά στο κολέγιο. Ωστόσο, δεν είναι αυτός ο πόλος ανησυχίας, αλλά απεναντίας ο εκπρόσωπος του Νόμου (του Πατέρα), ο οποίος θα εναντιωθεί στην καθεστηκυία τάξη, η προβληματικότητα της οποίας έχει ήδη καταδειχθεί μέσα από την αφήγηση και την γενικευμένη δυσαρέσκεια των άλλων καθηγητών, οι οποίοι όμως δεν τολμούν να εναντιωθούν στην γνώμη του γυμνασιάρχη. Επομένως, ως υπεύθυνες / ένοχες για την κατάσταση που επικρατεί στο σχολείο φέρονται οι μαθήτριες, οι οποίες συνιστούν οι ίδιες το πρόβλημα -για τους καθηγητές, την εύρωστη λειτουργία του σχολείου και κατά βάση τον εαυτό τους-. Με άλλα λόγια, μέσα από την αφήγηση προβάλλεται η αναγκαιότητα επιβολής της πατριαρχικής τάξης, προκειμένου να προστατευτούν οι μαθήτριες / γυναίκες από τον ίδιο τους τον εαυτό, οι οποίες παρουσιάζονται ως εγγενώς ανώριμες. Είναι χαρακτηριστικό, άλλωστε, ότι στην συμπεριφορά των

⁸² Christine Gledhill, "Genre and Gender: the case of Soap Opera", στο Stuart Hall (επιμέλεια), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage / the Open University, Λονδίνο, 1997, σελ. 368.

μαθητριών τονίζεται ιδιαίτερα η «παιδικότητα», σε βαθμό εντελώς ασύμβατο με την ηλικία τους (είναι τελειόφοιτες).

Ουσιαστικά, αυτό που διαφοροποιεί την στάση του Φλωρά από αυτή των άλλων καθηγητών (πριν εμφανιστεί ο Φλωράς) είναι η προσφυγή στην βία. Παρόλο που η χρήση βίας από πλευράς του νομιμοποιείται (από την αφήγηση) στην βάση ενός εξισωτικού λόγου διαμέσου του οποίου καταγγέλλει την ταξική ανισότητα, αυτό το οποίο ο ίδιος διατείνεται ρητά ότι θα καταστείλει είναι «το θράσος και η αναίδεια», συμπεριφορά την οποία αν και θεωρεί αποτέλεσμα της ταξικής καταγωγής των μαθητριών, ωστόσο δεν συνδέεται άμεσα με την άμβλυνση των κοινωνικών ανισοτήτων. Το πρόβλημα, με άλλα λόγια, δεν είναι η κοινωνική ανισότητα καθαυτή, αλλά το γεγονός ότι λόγω της ταξικής τους καταγωγής οι μαθήτριες διαφεύγουν των πειθαρχικών μηχανισμών υπαγωγής τους στην κυρίαρχη (πατριαρχική) τάξη, που θεμελιώνεται στην έμφυλη διαφορά.

Γυμνασιάρχης: «Εδώ δεν είναι νυχτερινό σχολείο (...)

Το «παιδαγωγικό» παράδειγμα που προτείνει και εφαρμόζει, λοιπόν, ο Φλωράς για την αναμόρφωση του κολεγίου είναι η γενικευμένη χρήση του εκφοβισμού και της βίας, λεκτικής και κυρίως σωματικής;

Αλεξίου: «Από τότε που ήρθε αυτός ο Φλωράς, το χαστούκι πέφτει σύννεφο!».

Η επιπολαιότητα των μαθητριών τιμωρείται με το «ξύλο», παρουσιάζοντας κατά τρόπο αυτονόητο και αδιαμφισβήτητο την βία ως ανδρικό δικαίωμα και αρμοδιότητα. Η χρήση της βίας επιβραβεύεται περαιτέρω, όταν χάρη στην κατάφωρη αυτή επίδειξη «ανδρισμού» η Λίζα ερωτεύεται τον Φλωρά και κατόπιν ο πατέρας της όχι απλώς επικροτεί την πρακτική της χειροδικίας σε βάρος της κόρης του, αλλά προτείνει στον Φλωρά να χαστουκίσει και την γυναίκα του (δηλαδή την μητέρα της Λίζας)! Βλέπουμε, επομένως, όχι μόνο να νομιμοποιείται απροκάλυπτα η βία ως πρακτική σε βάρος των γυναικών, αλλά από αυτήν να απορρέει η δυνατότητα μεταβίβασής του «δικαιώματος» αυτού μεταξύ των ανδρών, όσον αφορά τις γυναίκες / αντικείμενα της «κυριότητάς» τους.

Ολόκληρη η πορεία της αφήγησης κινείται με άξονα την σταδιακή επιβολή της πατριαρχικής εξουσίας και κατεύθυνση την υποταγή των γυναικών (Λίζα, συμμαθήτριες, κα. Παπασταύρου) στον Νόμο του Πατέρα. Προκειμένου, λοιπόν, να προσεγγίσουμε το ζήτημα της σχέσης της ζώνης χαρακτήρα της Λίζας με την θέση εκφοράς της αφήγησης, θα πρέπει να εξετάσουμε τον ρόλο της αναφορικά με αυτόν

του Φλωρά / φορέα της εξουσίας. Σε αυτή την βάση, το ζήτημα το οποίο τίθεται θεωρητικά είναι η σχέση υποκειμενικότητας και θέσης εκφοράς.

Κομβικό σημείο στην εξέλιξη της αφήγησης είναι το πρώτο μάθημα του Φλωρά στην τάξη της Λίζας. Ο Φλωράς καταλαμβάνει χωροταξικά και συμβολικά την θέση του υποκειμένου της εξουσίας, της εκφοράς και της επιτήρησης στην έδρα του καθηγητή και κατόπιν στεκόμενος όρθιος πάνω από τα θρανία. Αρχικά οι μαθήτριες αμφισβητούν την θέση του αυτή εμπαιζοντάς τον και γελώντας σε βάρος του, δοκιμάζοντας έτσι τα όρια ανοχής του. Ο Φλωράς, ωστόσο, γρήγορα θα σπεύσει να επιβάλει την τάξη χρησιμοποιώντας ως μέσα επιβολής την αυστηρή γλώσσα, την αυξημένη ένταση της φωνής και κατόπιν την ειρωνεία (Φλωράς: «Έχει πολλές “έξυπνες” η τάξη σας!» / «Όσο δεν μπορώ να θυμώσω με μια κότα που δεν καταλαβαίνει μαθηματικά, άλλο τόσο δεν μπορώ να θυμώσω και με σένα, κοπέλα μου, που δεν καταλαβαίνεις Όμηρο»), τον εκφοβισμό, την φυσική βία (χτυπά με δύναμη το χέρι στα θρανία) και τον παραδειγματισμό των μαθητριών (Φλωράς: «Ορίστε! Καμαρώστε ένα κορίτσι μεγάλης οικογενείας!»). Η αφήγηση στην σκηνή αυτή υιοθετεί εμφανώς την οπτική του Φλωρά, αποσκοπώντας στην πλήρη ιδεολογική ταύτιση των θεατών μαζί του, νομιμοποιώντας, έτσι, την συμπεριφορά του. Με άλλα λόγια, η σκηνή αυτή είναι ενδεικτική ως προς την πατριαρχική ιδεολογία της ταινίας, υπό την έννοια ότι η αφήγηση συγκροτεί τις μαθήτριες κατά τρόπο, ώστε να παρουσιάζονται όχι απλώς ανεπαρκείς ως υποκείμενα της εκφοράς (είναι ανόητες, ανάγωγες και ανώριμες):

Φλωράς: «Στο κάτω κάτω τόσο σας κόβει, τόσο μπορείτε να μάθετε!»

αλλά και ως άτομα χρήζοντα κηδεμονίας και προστασίας από τον ίδιο τους τον εαυτό (υπό-κείμενα της πατριαρχικής εξουσίας):

Φλωράς: «(...) Κέρδος δικό σας θα είναι να μάθετε λίγα πράγματα που αύριο θα σας βοηθήσουν να μην γίνετε γελοίες όταν θα βγείτε στον κόσμο!»

Ωστόσο, αν και η Λίζα συγκροτείται ξεκάθαρα ως αντικείμενο του βλέμματος και ως υπο-κείμενο του κυρίαρχου πατριαρχικού λόγου, υπάρχουν κάποια στοιχεία τα οποία δημιουργούν ρωγμές στο εσωτερικό της αφήγησης και επιτρέπουν μια εναλλακτική ανάγνωση, δημιουργώντας παράλληλα τις προϋποθέσεις για μια θέση υποκειμένου πέρα και έξω από αυτήν του κυρίαρχου (ανδρικού) υποκειμένου του βλέμματος. Υπάρχει, δηλαδή, παράλληλα με την κεντρική γραμμή του σεναρίου, η οποία οδηγεί το φιλικό κείμενο σε μια αφηγηματική περάτωση στα μέτρα του οιδιπόδειου σεναρίου, ένα αφηγηματικό νήμα στο πλαίσιο του οποίου το υποκείμενο της πατριαρχικής επιτήρησης αμφισβητεί την αντικειμενοποίησή του, διεκδικώντας

ενεργά συμμετοχή στο βλέμμα και την δράση. Υποστηρίζοντας την ύπαρξη μιας παράλληλης εναλλακτικής αφήγησης μέσα στην κυρίαρχη, δεν υπαινίσσομαι κατ' ανάγκη ούτε κάποια συνειδητή πρόθεση από πλευράς του σκηνοθέτη / των δημιουργών της ταινίας, ούτε ισχυρίζομαι ότι κατά βάση η ταινία είναι ανατρεπτική. Αυτό, ωστόσο, που υποστηρίζω είναι ότι στο εσωτερικό κάθε αφήγησης λαμβάνει χώρα μια διαρκής «μάχη εκφερομένων»⁸³, η οποία έχει ως αποτέλεσμα μια συνεχή ολίσθηση στην παγίωση του νοήματος, ακόμη και αν είναι αρκετά ξεκάθαρη η έκδηλη ιδεολογική τοποθέτηση του «κειμένου». Σ' αυτό το πλαίσιο, η εκάστοτε ιδεολογία δεν επιβάλλεται απλώς από μια κυρίαρχη ηγεμονική δύναμη. Απεναντίας, οι ποικίλοι λόγοι που παρεισφρέουν μέσα στην αφήγηση συγκροτούν πεδία σύγκρουσης και διαπραγμάτευσης σε σχέση με την έννοια του «πραγματικού», υπονομεύοντας την επιβολή ενός συγκεκριμένου λόγου ως ηγεμονικού.

Υπ' αυτή την έννοια, ο υπερβάλλον ζήλος στην επιβολή της ανδρικής κυριαρχίας τονίζεται από την αφήγηση όχι επειδή είναι τόσο κραταιός, αλλά μάλλον επειδή *δεν είναι*. Ουσιαστικά δηλαδή ο ηγεμονικός λόγος σπεύδει να επιβεβαιώσει την πατριαρχική τάξη μέσα από την αφήγηση ακριβώς επειδή υπάρχουν ρωγμές στο εσωτερικό της, οι οποίες προκαλούνται από την αμφισβήτηση των παγιωμένων ορίων σχετικά με τις πιθανές δυνατότητες έμφυλης επιτέλεσης. Αποτέλεσμα αυτής της «σύγχυσης των ορίων» είναι η αποσταθεροποίηση της κυρίαρχης ανδρικής - κοινωνικής και προσωπικής- ταυτότητας, η οποία προκαλεί αβεβαιότητα και ανασφάλεια. Δεν θα πρέπει, βέβαια, να ξεχνάμε ότι τα όρια της κωμωδίας συνίστανται ακριβώς στο τι μπορεί να ειπωθεί στο πλαίσιο ενός κυρίαρχου λόγου. Με άλλα λόγια, για την λειτουργία του κωμικού προϋποτίθεται έστω κάποιου είδους αποδοχή της πρακτικής που διακωμωδείται. Σε αυτό το πλαίσιο, λαμβάνοντας υπόψη την θέση του Ελευθεριώτη αναφορικά με την συγκρότηση του ανδρισμού στον ελληνικό κινηματογράφο, αν εδώ επρόκειτο για ουσιαστική και μη αναστρέψιμη αποσταθεροποίηση της πατριαρχικής τάξης, θα είχαμε να κάνουμε με δράμα, και όχι με κωμωδία.⁸⁴ Με άλλα λόγια, με φιλικούς όρους το διακύβευμα εδώ είναι η

⁸³ Με τον όρο αυτό εννοώ ότι μέσα στο αφηγηματικό κείμενο αντιπαλεύουν διάφορα ιδεολογήματα, για να επικρατήσει κάποιο/α από αυτά στο τέλος (βλ. Κ. Δοξιάδης, «Foucault, Ιδεολογία, Επικοινωνία», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τεύχος 71, 1988). Αν και στο κείμενο στο οποίο παραπέμπω χρησιμοποιείται ο όρος «μάχη αποφάνσεων», έκτοτε ο ίδιος ο Δοξιάδης έχει αντικαταστήσει τον όρο «αποφάνσεων» με τον όρο «εκφερομένων», θεωρώντας το «εκφερόμενο» πιο σωστή μετάφραση του γαλλικού «énoncé» και του αγγλικού «statement».

⁸⁴ Σύμφωνα με τον Ελευθεριώτη, στον ελληνικό κινηματογράφο συναντάμε δύο τύπους ανδρισμού που αφορούν τον άνδρα που έχει χάσει την θέση του, στο μελόδραμα και αυτόν που δεν γνωρίζει την θέση

οριοθέτηση της αποσταθεροποίησης, η οποία συνίσταται στην αποκατάστασή της, που επέρχεται μέσα από την τελική δικαίωση του πρωταγωνιστή.

Παρόλα αυτά, μπορούμε να διακρίνουμε ότι σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης υπάρχουν συγκεκριμένα στοιχεία, τα οποία συντελούν στην αμφισβήτηση και την υπονόμηση της διαδικασίας αντικειμενοποίησης (objectification)⁸⁵ της Λίζας, δημιουργώντας ρωγμές και ασυνέχειες στον κυρίαρχο πατριαρχικό λόγο που διέπει την αφήγηση. Η αντίσταση στην αντικειμενοποίηση αυτή πραγματοποιείται διαμέσου της διεκδίκησης της κυριαρχίας του βλέμματος, της στάσης του σώματος και της ενεργητικής κατάληψης του αφηγηματικού χώρου. Στην καθημερινή πρακτική παρατηρούμε συχνά να φέρεται κοινωνικά ως δικαίωμα των ανδρών να κοιτούν τις γυναίκες, ενώ προβλέπεται εκείνες να αποτραβούν και να χαμηλώνουν το βλέμμα τους. Στο πλαίσιο μιας σωματικής πειθαρχίας της θηλυκότητας, η οποία περνά από ένα σύνθετο πλέγμα άτυπων μικροεξουσιών, που αποσκοπούν στην παραγωγή ενός τύπου ενσωμάτωσης, ο οποίος είναι αποκλειστικά θηλυκός, το γυναικείο βλέμμα πειθαρχείται συστηματικά κατά τρόπο, ώστε να αποποιείται οικιοθελώς την κυρίαρχη θέση του βλέποντος (υποκειμένου). Στο πλαίσιο αυτής της λογικής, τα «καλά κορίτσια» αποφεύγουν να κοιτάζουν επίμονα και μαθαίνουν να χαμηλώνουν το βλέμμα, σε αντίθεση με τις γυναίκες «χαλαρών» ηθών, οι οποίες κοιτούν ευθαρσώς ο,τιδήποτε και οποιονδήποτε θέλουν.⁸⁶ Υπό αυτό το πρίσμα, η πρωτοβουλία του «βλέπειν» συνιστά πράξη κυριαρχίας. Η Λίζα, παρά την εξ ορισμού υποτελή θέση που κατέχει στο εσωτερικό του σχολικού θεσμού ως αντικείμενο του επιτηρητικού βλέμματος της σχολικής εξουσίας, όχι απλώς δεν διστάζει να ανταποδώσει το βλέμμα στους φορείς της σχολικής / πατριαρχικής εξουσίας, αλλά συχνά διεκδικεί ενεργά η ίδια την θέση του ορώντος υποκειμένου. Η πιο χαρακτηριστική είναι η σεκάνς που καταλήγει στο διάσημο κινηματογραφικό χαστούκι. Ας δούμε, όμως, την σκηνή από την αρχή.

Είναι διάλειμμα και ο Φλωράς έχει αποτραβηχτεί στην έδρα της αίθουσας διδασκαλίας για να φάει το μεσημεριανό του. Η Λίζα ορμά στην τάξη για να πάρει τα τσιγάρα από την τσάντα της. Μόλις αντιλαμβάνεται την παρουσία του Φλωρά, του ζητά συγνώμη για την ενόχληση καθώς και άδεια να πάρει κάτι από τα πράγματά της.

του, στην κωμωδία (Dimitris Eleftheriotis, "Questioning totalities: constructions of masculinity in the popular Greek cinema of the 1960s", *Screen* 36/3 (1995)).

⁸⁵ Για την έννοια της αντικειμενοποίησης, βλ. M. Foucault, "The subject and power" στο H. Dreyfus / P. Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Harvester, Brighton, 1982, σελ. 208.

⁸⁶ S. L. Bartky, *ό.π.*, σελ. 67.

Η συμπεριφορά της είναι εντελώς διαφορετική από ό,τι την έχουμε συνηθίσει μέχρι του σημείου αυτού. Ενώ μέχρι τώρα ο τρόπος της ήταν θρασύς, σε βαθμό ενοχλητικό, εδώ είναι εξαιρετικά ευγενική, δείχνοντας υποδειγματικά καλή αγωγή:

Λίζα: «Με συγχωρείτε! Δεν ήξερα ότι είστε εδώ. (...) Μπορώ να πάρω κάτι από την σάκκα μου; (...) Με συγχωρείτε που σας ανησύχησα και καλή όρεξη! (...) Με συγχωρείτε... Σας διέκοψα.»

Επιπλέον, στην παρούσα σκηνή δεν συγκροτείται σαν ανώριμο παιδί, αλλά ως γοητευτική γυναίκα με αυτοπεποίθηση και πλήρη συνείδηση του ερωτισμού που εκλύει. Η κινηματογράφηση γίνεται με χρήση εναλλασσόμενων πλάνων, παραχωρώντας και σε αυτήν την θέση του βλέποντος υποκειμένου, αρχικά μάλιστα αφ' υψηλού, καθώς η Λίζα στέκεται όρθια μπροστά του, ενώ αυτός είναι καθιστός στην έδρα, δημιουργώντας μια αντιστροφή ως προς την διάταξη στον χώρο την ώρα του μαθήματος. Κατόπιν σκύβει προς το μέρος του, τον κοιτάζει κατάματα και τον φλερτάρει ανοιχτά, καταλαμβάνοντας έναν ρόλο που συνήθως αναμένεται από τους ανδρικούς χαρακτήρες, γεγονός το οποίο του προκαλεί φανερή αμηχανία. Ο Φλωράς σηκώνεται επάνω, ενδεχομένως σε μια προσπάθεια να αντιστρέψει τους ρόλους, εκείνη όμως δεν φαίνεται να πτοείται καθόλου. Του μιλά με τρόπο ναζιάρικο και προκλητικό κοιτάζοντάς τον επίμονα και αφού του επισημαίνει ότι δεν δένει την γραβάτα του σωστά, δεν διστάζει να αναλάβει την πρωτοβουλία να του δείξει πώς γίνεται:

Λίζα: «(...) Και την γραβάτα σας... Δεν την δένετε καλά... Πρέπει πιο σφιχτά... Έτσι!»

Αν «διαβάσουμε» την σκηνή με ψυχαναλυτικούς όρους, θα δούμε ότι εκτός από αθώο φλερτ, έχουμε και μια έκδηλη σεξουαλική πρόκληση. Είναι γνωστό ότι η γραβάτα συνιστά κλασικό φαλλικό σύμβολο⁸⁷, γεγονός το οποίο, κάτω από αυτό το πρίσμα, καθιστά εύλωτη τη χειρονομία της Λίζας. Το στοιχείο αυτό έρχεται να ενισχύσει το γεγονός ότι, γενικότερα στο επίπεδο μιας οικονομίας της σωματικής επαφής, παρατηρείται ότι οι άνδρες ακουμπούν πιο συχνά και σε περισσότερα σημεία του σώματος τις γυναίκες από ό,τι συμβαίνει αντιστρόφως.⁸⁸ Σε αυτή τη βάση, μια τέτοια πρωτοβουλία παραβιάζει ρητά τα όρια της κοινωνικά αναμενόμενης γυναικείας συμπεριφοράς. Πλέον ο Φλωράς έχει μείνει άναυδος, ενώ η Λίζα επιμένει:

Λίζα: «Εσείς που είστε τόσο νόστιμος...!»

⁸⁷ S. Freud, "The Dream-Work" (Chapter 6, part 2), *The Interpretation of Dreams*, Wordsworth, Kent, 1997.

⁸⁸ Στο πλαίσιο σχετικής έρευνας γυναίκες γραμματείς, εργάτριες ή σερβιτόρες αναφέρουν ότι συχνά οι άντρες διεκδικούν τέτοιου είδους "δικαιώματα" αναφορικά με το σώμα τους (Nancy Henley, *Body Politics*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, Νέα Υόρκη 1977).

Ο Φλωράς κοιτώντας σατισμένος, σχεδόν έντρομος και φανερά ενοχλημένος, την χαστουκίζει. Σε μια πρώτη ανάγνωση, η αντίδρασή του φαντάζει από υπερβολική έως αδικαιολόγητη. Για την ερμηνεία της αντίδρασης του Φλωρά, ωστόσο, είναι προφανές ότι θα πρέπει να λάβουμε υπόψη τη διάσταση της κατάχρησης εξουσίας από πλευράς της Λίζας, δεδομένου του καθεστώτος που επικρατεί στο συγκεκριμένο σχολείο. Με άλλα λόγια, τίθεται το ζήτημα του κατά πόσο η Λίζα εκμεταλλεύεται την ανοχή που επικρατεί σε σχέση με κάθε της συμπεριφορά ή καπρίτσιο και επομένως ίσως θεωρεί το φλερτ με τον Φλωρά επίδειξη εξουσίας στη βάση της ταξικής της ανωτερότητας απέναντί του. Κάτω από το ενδεχόμενο μιας τέτοιας προοπτικής, είναι φανερό ότι ο Φλωράς θα αντιδρούσε, καθώς με τον τρόπο αυτό υπονομεύεται η εξουσία του ως διδάσκοντα. Είναι όμως μόνο αυτό;

Σύμφωνα με την κεντρική αφηγηματική γραμμή του σεναρίου, ο Φλωράς (και κατόπιν και οι άλλοι καθηγητές) διατείνεται πως εφαρμόζει την πρακτική της χειροδικίας προκειμένου να καταστείλει την αναίδεια και την ανάγωση συμπεριφορά των μαθητριών απέναντι στον σχολικό θεσμό και τους φορείς της. Είδαμε, όμως, ότι στην προκειμένη περίπτωση, η Λίζα παρουσιάζεται ιδιαίτερα ευγενική και προσηνής, επομένως ποιος ήταν ο λόγος που τον οδήγησε σε τέτοιο σημείο, ώστε να την χτυπήσει; Στην πράξη, το γεγονός που πυροδότησε την αντίδραση του Φλωρά είναι το ότι η Λίζα αμφισβήτησε την εξουσία του ως φορέα του βλέμματος, όχι απλώς του επιτηρητικού (ως καθηγητή), αλλά επιπλέον και του ερωτικού (ως άνδρα-υποκειμένου-της-δράσης στο πλαίσιο ενός κυρίαρχου ορισμού του ανδρισμού), καθιστώντας έτσι και τον ίδιο αντικείμενο του ερωτικού βλέμματος.

Κάτι αντίστοιχο, άλλωστε, συμβαίνει στην αμέσως προηγούμενη σκηνή, όπου ο Φλωράς βρίσκει στο πάτωμα της άδειας αίθουσας κάποιες κάρτες με πορτρέτα ηθοποιών, τις οποίες σκίζει και πετά με απαξίωση σε κάποιο θρανίο. Καταρχάς η πράξη του αυτή καταδεικνύει περιφρόνηση για το χόμπι συλλογής τους, υπό την έννοια ότι θεωρεί την πρακτική αυτή «ελαφρά» και «κοριτσίστικη», σε αντίθεση με άλλες σοβαρότερες και πιο εποικοδομητικές, κατά την γνώμη του, δραστηριότητες, όπως το ενδιαφέρον για το διάβασμα και την κλασική παιδεία. Μια τέτοια άποψη, ωστόσο, δεν δικαιολογεί πλήρως την χειρονομία του να καταστρέψει τις κάρτες. Σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης, λοιπόν, θα μπορούσε να ερμηνεύσει κανείς το μένος της αποδοκιμασίας του αφενός ως ζήλεια, καθώς άλλοι άνδρες (πιο ωραίοι και διάσημοι) μονοπωλούν το ενδιαφέρον των κοριτσιών, το οποίο, ασυνείδητα έστω, θα προτιμούσε να κεντρίζει ο ίδιος και αφετέρου, στο πλαίσιο μιας πολιτικής οικονομίας

του βλέμματος, αρνείται να παραχωρήσει στα κατεξοχήν αντικείμενα της επιτήρησης την θέση του ορώντος υποκειμένου και ιδίως διαμέσου της συγκρότησης και της τοποθέτησης των ανδρών –και δυνάμει του ίδιου- στην υποτελή θέση του (ερωτικού) αντικειμένου του βλέμματος των κοριτσιών. Την θέση αυτή έρχεται να ενισχύσει το γεγονός ότι ο Φλωράς βρίσκει τις κάρτες στο διάλειμμα (όχι κατά την διάρκεια του μαθήματος, οπότε η αντίδραση θα ήταν εν μέρει δικαιολογημένη) και επιπλέον, ότι προκειμένου να τις καταστρέψει, μπαίνει στον κόπο να τις σηκώσει από το πάτωμα, αφήνοντάς τες κατόπιν επιδεικτικά σε κάποιο θρανίο.

Ουσιαστικά, δηλαδή, έχουμε να κάνουμε με ένα ζήτημα εξουσίας και κατανομής των έμφυλων ρόλων, το οποίο, για να επανέλθουμε στο επεισόδιο με το χαστούκι, εδώ προκύπτει μέσα από την απόπειρα αμφισβήτησης και επαναδιαπραγμάτευσής τους από πλευράς της Λίζας. Σε αυτό το πλαίσιο, η Λίζα με την συμπεριφορά της έχει ξεπεράσει οριστικά το όριο της κοινωνικά αναμενόμενης συμπεριφοράς και έτσι ο Φλωράς επιδιώκει να την «επαναφέρει» στην (πατριαρχική) τάξη διαμέσου της βίας, το οποίο είναι το μόνο υπεράνω αμφισβήτησης ανδρικό «προνόμιο» που αισθάνεται να του έχει απομείνει.

Σε αυτή τη βάση μπορούμε να δούμε και μία άλλη διάσταση η οποία διέπει τη σαδιστική συμπεριφορά του Φλωρά απέναντι στη Λίζα. Έχει υποστηριχθεί ότι προκειμένου να καταλάβουν τη θέση τους στο πλαίσιο του ετεροφυλόφιλου ανδρισμού, οι άντρες πρέπει να αναπτύξουν μια «ψευδή διαφοροποίηση» από την μητέρα τους (και κατ' επέκταση από τις άλλες γυναίκες), η οποία περιλαμβάνει την αντικειμενοποίηση και την αποκήρυξη της υποκειμενικότητάς της, κατά τρόπο, ώστε να αντιμετωπίσουν το αίσθημα της εξάρτησης που αυτή τους δημιουργεί. Προκειμένου να τυγχάνουν αναγνώρισης από τις γυναίκες, δίχως όμως να καθίστανται οι ίδιοι εξαρτημένοι από αυτές, οι άντρες επιδιώκουν να επιβάλλουν την κυριαρχία τους στις γυναίκες, γεγονός το οποίο οδηγεί στην ερωτικοποίηση της κυριαρχίας στις φυσιολογικές περιπτώσεις και στην ερωτική βία στις μη φυσιολογικές.⁸⁹ Σε αυτή τη βάση μπορούμε να υποθέσουμε ότι, μέσω της βίαιης συμπεριφοράς, και ο Φλωράς από την πλευρά του εκδηλώνει διαμεσολαβημένα το ερωτικό του ενδιαφέρον για τη Λίζα.

⁸⁹ Nancy J. Chodorow, *Femininities, Masculinities, Sensualities. Freud and Beyond*, Free Association Books, Λονδίνο, 1994, σελ. 59, αναφερόμενη στο: Jane M. Usher, *Fantasies of Femininity – Reframing the boundaries of Sex*, Penguin Books, Αγγλία, 1997, σελ. 112 (Σύμφωνα με την Chodorow, η θέση που παρατίθεται από την Usher αποδίδεται στην Jessica Benjamin).

Η δυναμική εικόνα της Λίζας ως αυτόνομου υποκειμένου υπονομεύεται στο αμέσως επόμενο πλάνο, όπου βάζει την μητέρα της να τηλεφωνήσει στον γυμνασιάρχη. Παρατηρούμε, επομένως, ότι απομακρύνεται από την θέση εκφοράς, καθώς εμφανίζεται να παρακολουθεί απλώς την σκηνή, στην οποία κάποιοι άλλοι μιλούν για λογαριασμό της. Η ίδια χειρονομεί για να υποδείξει στην μητέρα της τι να πει, δεν έχει όμως φωνή, τόσο κυριολεκτικά (δεν πρέπει να ακουστεί, καθώς στην άλλη άκρη της γραμμής είναι ο γυμνασιάρχης) όσο και συμβολικά (ως *υπο-κείμενο* της πατριαρχικής τάξης / αντικείμενο του βλέμματος). Την θέση της αυτή ως προς το καθεστώς της αφήγησης έρχεται να υπογραμμίσει ο τρόπος με τον οποίο η Λίζα απεικονίζεται στην συγκεκριμένη σκηνή. Φοράει κάτι ανάμεσα σε εσώρουχα και πιτζάμες, το οποίο είναι διακριτικά προκλητικό, ενώ ταυτοχρόνως κινείται και χειρονομεί κατά τρόπο που υπαινίσσεται παιδικότητα, συγκροτώντας έτσι ένα σύνολο που παραπέμπει σε νυμφίδιο. Ακόμη όμως και σε αυτή τη σκηνή, όπου η Λίζα συγκροτείται εμφανώς ως αντικείμενο του ερωτικού βλέμματος, καθώς και ως παιδί (δηλαδή ως κοινωνική κατηγορία που χρήζει καθοδήγησης και νουθεσίας από τον κόσμο των ενηλίκων), μπορούμε ξανά να διακρίνουμε μια ρωγμή στην κυρίαρχη πατριαρχική τάξη. Παρόλο, λοιπόν, η Λίζα στην σκηνή αυτή δεν έχει φωνή και γίνεται αντικείμενο διαπραγμάτευσης από τους φορείς της εξουσίας (κόσμος των ενηλίκων / σχολικός θεσμός), τελικά είναι η ίδια που επιβάλλει τους όρους της συζήτησης, προκαλώντας την τιμωρία / απόλυση του Φλωρά.

Η έκδηλη ιδεολογική θέση της ταινίας, ωστόσο, προβάλλεται ξεκάθαρα στην συμπληρωματική σκηνή κατά την οποία η Λίζα καταφθάνει στο γραφείο του διευθυντή μαζί με την μητέρα της, η οποία, άλλωστε, είναι και η κατεξοχήν σεκάνς όπου αναπαράγεται αξιολογικά (βλ. το ταξινομητικό σχήμα) η έμφυλη διαφορά. Τόσο εκείνη, όσο και η κα. Παπασταύρου εμφανίζονται ως επιπόλαιες, υποκρίτριες και συνένοχες στο ψέμα, ως γυναίκες (που φέρονται ως εγγενώς ένοχες και διαθέτουν μειωμένο καταλογισμό) και ως αστές (παρόλο που προοδευτικά ο καταναλωτισμός προβάλλεται από τον κινηματογράφο της εποχής ως κυρίαρχη αξία,⁹⁰ εξακολουθεί να επικρατεί δυσπιστία απέναντι στο μεγάλο κεφάλαιο). Ο τρόπος αυτός απεικόνισής τους συνιστά κυρίαρχη αναπαράσταση των γυναικών στις κωμωδίες του '60 γενικότερα, σύμφωνα με την οποία χαρακτηρίζονται από μια αυξημένη ροπή προς την επιπολαιότητα, την κατανάλωση και την άκριτη υιοθέτηση δυτικών προτύπων,

⁹⁰ Ε. Δελβερούδη, «Ο Θησαυρός ... ό.π.», σελ. 68.

γεγονός που, όπως επισημαίνει η Δελβερούδη, οδηγεί τελικά σε μια «επιβράβευση της συντηρητικής πατριαρχικής νοοτροπίας» και «καταλήγει στην παρότρυνση να ξαναπάρουν οι αρχηγοί της οικογένειας τα ηνία στα χέρια τους, προκειμένου να αποφευχθούν διάφορες πληγές», για τις οποίες οι γυναίκες φέρονται ως υπεύθυνες.⁹¹

Σε αντιδιαστολή συγκροτείται ο χαρακτήρας του Φλωρά, ο οποίος παρουσιάζεται ως ηθικός, ακέραιος, ειλικρινής και έχων το θάρρος της γνώμης του. Εμφανίζεται ως εκφραστής της ιδεολογικής θέσης της ταινίας υποστηρίζοντας εν ολίγοις πως τα λεφτά δεν φέρνουν την ευτυχία και επιπλέον δεν μπορούν να υποκαταστήσουν το ήθος και την καλή αγωγή. Αυτή η εξύμνηση του χαρακτήρα του Φλωρά μέσα από το φιλικό κείμενο έχει πολύ συγκεκριμένες ιδεολογικές συνέπειες, ειδικότερα σε σχέση με το ζήτημα της αναπαράστασης της ταξικότητας. Το υποκείμενο που προέρχεται από τα εργατικά / μικροαστικά⁹² στρώματα και παρουσιάζεται ως «εξαιρετικό» μέσα από την αφήγηση εξυπηρετεί το λαϊκό αίτημα για αναπαράσταση μέσα από τον κινηματογράφο, δίχως όμως να θίγονται ουσιαστικά ταξικά ζητήματα, τα οποία θα αποσταθεροποιούσαν τις υπάρχουσες ιεραρχικές σχέσεις μεταξύ πλούσιων και φτωχών.⁹³ Στην πράξη το ζήτημα της ταξικότητας μετατίθεται στο επίπεδο της ηθικής, συγκαλύπτοντας έτσι το ταξικό περιεχόμενο της κοινωνικής αντίθεσης.⁹⁴ Έτσι, μέσα από αυτή την ηθικοποίηση της σύγκρουσης, την ανώδυνη παρωδία των ανώτερων τάξεων, και τέλος την υπέρβαση της αντίθεσης μέσω της ερωτικής σχέσης πλούσιας – φτωχού, υπονομεύεται τελικά κάθε ρηκτικό στοιχείο στο εσωτερικό της αφήγησης και προβάλλεται ένα σχήμα αναφοράς και ενσωμάτωσης για τα κυριαρχούμενα στρώματα, το οποίο ανταποκρίνεται στο μικροαστικό ιδεώδες της προσωπικής ευτυχίας.⁹⁵

Καθώς, όμως, η βία νομιμοποιείται στην βάση ενός ηθικοπλαστικού πλαισίου, όπως αυτό συγκροτείται μέσα από έναν συντηρητικό λόγο περί παιδαγωγικής και την

⁹¹ Στο ίδιο, σελ. 68-69.

⁹² Η έννοια του μικροαστισμού χαρακτηρίζεται από μία εξαιρετική ρευστότητα ως προς το περιεχόμενό της, ιδίως αναφορικά με τον ορισμό που της αποδίδεται στο πλαίσιο της μαρξιστικής θεωρίας. Εξαιτίας, ωστόσο, της ιδιομορφίας που χαρακτηρίζει τις διαδικασίες της ελληνικής αστικοποίησης, θα ήθελα να χρησιμοποιήσω τον όρο προκειμένου να αναφερθώ σε εκείνη τη μερίδα του πληθυσμού που περιλαμβάνει μικροεπιχειρηματίες, εμπόρους, δημοσίους ή ιδιωτικούς υπαλλήλους, εκπαιδευτικούς κ.ο.κ., που κατοικούν στην πόλη, είναι προσδεμένοι στο ενοίκιο ή είναι μικροϊδιοκτήτες και τους οποίους ενοποιεί η κοινή επιδίωξη κοινωνικής κινητικότητας και ατομικής ευημερίας, μέσα όμως σε ένα πλαίσιο ασφάλειας και παραδοσιακού συντηρητισμού.

⁹³ Jasmine Paul / Bette J.Kauffman, "Missing Persons: Working Class Women and the Movies, 1940-1990" στο Valdivia, Augharad N. (επιμέλεια), *Feminism, Multiculturalism, and the Media-Global Diversities*, Sage, Καλιφόρνια / Λονδίνο / Νέο Δελχί, 1995, σελ. 172-173.

⁹⁴ Γ. Αθανασάτου, *ό.π.*, σελ 368.

⁹⁵ Στο ίδιο, σελ 230.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

πατριαρχική αντίληψη για τον σκληρό άνδρα και την υποταγμένη γυναίκα⁹⁶, προκύπτει το κρίσιμο ερώτημα:

Λίζα: «Γιατί με χτυπήσατε, κ. Φλωρά;»

Και εδώ συναντάμε άλλη μία ρωγμή στην κυρίαρχη αφηγηματική γραμμή του σεναρίου. Γι' αυτό τον λόγο ακριβώς τελικά πρόκειται για μια ρητορική ερώτηση, της οποίας η απάντηση θα μείνει μετέωρη:

Φλωράς: «Ξέρει αυτή...!»

Ουσιαστικά δηλαδή ήταν τόσο κατάφωρο το πλήγμα που κατάφερε η Λίζα στην κυρίαρχη έμφυλη ταυτότητα του Φλωρά, ώστε ο ίδιος δεν μπορεί να επικαλεστεί το περιστατικό για να δικαιολογήσει την θέση του, πράγμα που υπό άλλες συνθήκες θα ήταν το μόνο εύλογο, στον βαθμό που παρουσιάζεται να έχει απόλυτη ανάγκη την δουλειά του. Το περιστατικό λήγει, λοιπόν, με την απόλυση του Φλωρά, η οποία μέσα από την αφήγηση παρουσιάζεται ως άδικη. Ένοχες είναι και πάλι οι γυναίκες, που συντέλεσαν με την συμπεριφορά τους να απολυθεί «ένας φτωχός άνθρωπος», ενώ απεναντίας το γεγονός της άσκησης φυσικής βίας από πλευράς του παρουσιάζεται όχι απλώς ως φυσιολογικό και δικαιολογημένο,

κος Μακρουδάκης: «Το χαστούκι είναι το τελευταίο αλλά το πιο αποτελεσματικό επιχείρημα ενός καθηγητή!»

αλλά και ως αναγκαίο.

κος Μακρουδάκης: «Νομίζω ότι τα ήθελε μερικά χαστούκια η κόρη του Παπασταύρου, του Θεμιστοκλέους!»

(...)

κος Γκίλιας: «Ν' αγιάσει το χέρι σου, παιδάκι μου!» (επιβραβεύοντας τον Φλωρά)

Με άλλα λόγια, χρησιμοποιείται και πάλι το ζήτημα της ταξικότητας, προκειμένου να νομιμοποιηθεί ο αυταρχισμός του Φλωρά, αναπαράγοντας με τον τρόπο αυτό μια ακραία πατριαρχική ιδεολογία. Η ιδεολογία αυτή νομιμοποιείται περαιτέρω με την αποδοχή της ενοχής της από πλευράς της Λίζας. Το ένοχο υποκείμενο εγκαλείται από τον Νόμο του Πατέρα και υποτάσσεται στην θέση που προβλέπεται για αυτό από την συμβολική τάξη. Προκειμένου, λοιπόν, να απαλλαγεί από την ενοχή, και επιπλέον καθώς είναι ερωτευμένη με τον Φλωρά (οπότε έχει ήδη αποδεχθεί τους όρους καθυπόταξής της στο πλαίσιο του ετεροφυλοφιλικού έρωτα) η Λίζα ζητά από τον πατέρα της να αιτηθεί την επαναπρόσληψη του Φλωρά, ο οποίος και μεσολαβεί στον διευθυντή.

⁹⁶ Στο ίδιο, σελ 238.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Με όρους αφηγηματικότητας, ωστόσο, παρόλο που η ιδεολογία της αφήγησης απαξιώνει την συμπεριφορά της και τάσσεται ρητά υπέρ του Φλωρά για να επικρατήσει εν τέλει ο πατριαρχικός λόγος τον οποίο εκφράζει, είναι και πάλι η δική της διαμεσολάβηση που επιτρέπει στην πλοκή να πάρει αυτή την τροπή, καθώς εκείνη κινεί τα νήματα για την επαναπρόσληψή του. Έτσι, παρόλο που η έμπρακτη μετάνοια της Λίζας είναι αποτέλεσμα της υποταγής της στην πατριαρχική τάξη επιβεβαιώνοντας έτσι την ιδεολογία της ταινίας, δεν παύει να συντρέχει στην προώθηση της πλοκής, έστω και παρασκηνιακά, αμφισβητώντας εν μέρει την κυρίαρχη σύμβαση του κλασικού κινηματογράφου σύμφωνα με την οποία η πλοκή προωθείται κατ' αρχήν από τους άνδρες πρωταγωνιστές-υποκείμενα-της-δράσης.

Βέβαια, όσον αφορά την αποκατάσταση της (πατριαρχικής) τάξης στο σχολείο-, οι ανδρικοί χαρακτήρες είναι και πάλι αυτοί που διαχειρίζονται την δράση, ενώ οι γυναίκες την υπονομεύουν, επιβεβαιώνοντας τον συνήθη αφηγηματικό τους ρόλο (γυναίκες-εμπόδιο-όριο-χώρος). Έτσι, την επαναπρόσληψη του Φλωρά στο σχολείο ακολουθεί η γενικευμένη, και πλήρως νομιμοποιημένη από την αφήγηση, χρήση φυσικής βίας σε βάρος των μαθητριών με την παραμικρή αφορμή από όλους τους καθηγητές, ακόμη και από τον γυμνασιάρχη. Το ότι η συμπεριφορά αυτή εκφράζει την ιδεολογική θέση της ταινίας καθίσταται επιπλέον φανερό από τον ίδιο τον τίτλο του φιλμ (*Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο*), που αξιολογεί εξ ορισμού θετικά την πρακτική της χειροδικίας. Τα απανωτά χαστούκια συντελούν όχι απλώς στην καθυπόταξη των μαθητριών στον κανονισμό του σχολείου, ο οποίος λειτουργεί ως μεταφορά για το πατριαρχικό κατεστημένο, αλλά ενσωματώνονται και ως κωμικό στοιχείο από την αφήγηση. Με άλλα λόγια, η ιεραρχική αναπαράσταση της έμφυλης διαφοράς και της ανδρικής βίας σε βάρος των γυναικών υποβιβάζεται σε θέαμα και μάλιστα κωμικό. Οι μαθήτριες / αντικείμενα της βίας αναπαρίστανται ταυτοχρόνως τόσο ως παιδαριώδεις και ανώριμες λόγω της θέσης τους στον σχολικό θεσμό, όσο και ως αντικείμενα του ερωτικού βλέμματος, καθώς δεν είναι παιδιά, αλλά νεαρές γυναίκες την εποχή της σεξουαλικής τους αφύπνισης. Οι θεατές που γελούν αμέριμνα αντιλαμβάνονται άραγε τι είδους φαντασιώσεις αναπαράγονται εδώ; Επιπλέον, με ποια θέση υποκειμένου καλούνται να ταυτιστούν οι γυναίκες θεατές; Η αφήγηση δεν αφήνει και πολλές επιλογές. Παρέχεται είτε η επιλογή της παθητικής μαζοχιστικής ταύτισης με την Λίζα / τις μαθήτριες, η οποία θεμελιώνεται στην αποδοχή του Νόμου του Πατέρα και της ιεραρχικής έμφυλης διαφοράς, είτε η σαδιστική ταύτιση με τον δρώντα ανδρικό πρωταγωνιστή, η οποία προϋποθέτει την συγκατάθεση στην

«αρρενοποίηση» του βλέπειν. Με άλλα λόγια, στον βαθμό που η θέση του βλέποντος υποκειμένου στον κλασικό αφηγηματικό κινηματογράφο συγκροτείται με όρους πατριαρχικούς, και επομένως η (ανδρική) επιθυμία παρέχεται ως πολιτισμική υλικότητα μέσα από το κείμενο, η ταύτιση των γυναικών-θεατών με την θέση αυτή συνιστά μιας μορφής «τρανσβεστισμό». Το γυναικείο υποκείμενο *ενδύεται* μια δανεική ταυτότητα, η οποία του επιτρέπει την προσάρτηση του βλέμματος. Η πολιτισμική αυτή πρακτική της τρανς-σεξουαλικής ταύτισης των γυναικών, επισημαίνει η Mulvey, είναι τόσο συνηθισμένη, ώστε καταλήγει να γίνεται δεύτερη φύση τους.⁹⁷ Στην πράξη, το γεγονός αυτό καθίσταται φανερό από την ευκολία με την οποία οι γυναίκες μπορούν να φορέσουν ανδρικά ρούχα. Η αντίθετη πρακτική, απεναντίας, θα προκαλούσε το γέλιο και αναπαρίσταται πολιτισμικά μονάχα ως φάρσα.⁹⁸

Και έτσι κυλά η αφήγηση και η σχολική χρονιά οδεύει προς το τέλος της μέσα σε ένα νέο αναμορφωμένο σχολικό περιβάλλον όπου, χάρη στον Φλωρά, το «ξύλο» έχει παγιωθεί ως το καινούργιο κατεστημένο. Αυτό που εκκρεμεί είναι η ευόδωση του ειδυλλίου του ζεύγους των πρωταγωνιστών, εξέλιξη ασύμβατη όμως με τον χώρο του σχολείου. Τη δραματουργική αυτή ανάγκη έρχεται να καλύψει η σεκάνς της εκδρομής. Έτσι, η σκηνή που παρουσιάζει την Λίζα να χορεύει και να τραγουδά το «Γκρίζο Γατί» δεν εξυπηρετεί κανέναν άλλο δραματουργικό σκοπό, εκτός από το να παρουσιάσει την πρωταγωνίστρια ως αντικείμενο του ερωτικού βλέμματος. Η Λίζα φοράει, αντί για σχολική ποδιά, μια μπλούζα με ανοιχτό ντεκολτέ, από την οποία ενίοτε αποκαλύπτεται ο ένας ώμος και εφαρμοστό παντελόني κάπρι (περιβολή η οποία δημιουργεί απόσταση από τον ρόλο της μαθήτριας), τινάζει και ανακατεύει τα λυτά ξανθά της μαλλιά, ακουμπά το σώμα και το πρόσωπό της και λικνίζεται με τρόπο προκλητικό. Το αποτέλεσμα αυτό επιτυγχάνεται επιπλέον διαμέσου των κινήσεων της κάμερας, η οποία εστιάζει σε διάφορα σημεία του σώματός της. Σε αυτή τη βάση, η σκηνή λειτουργεί σε δύο επίπεδα. Παρατηρούμε, δηλαδή, ότι απευθύνεται ταυτόχρονα στο βλέμμα των θεατών της ταινίας και στο ανδρικό βλέμμα του πρωταγωνιστή στο εσωτερικό της αφήγησης. Από την μία πλευρά, όσον αφορά τους θεατές της ταινίας, το μουσικοχορευτικό νούμερο δεν λειτουργεί αυτόνομα, υπό την έννοια ότι είναι ενσωματωμένο στην πλοκή (χορός και τραγούδι ως έκφραση

⁹⁷ Laura Mulvey, "Afterthoughts... inspired by *Duel in the Sun*", *Framework* (Summer 1981), σελ. 13.

⁹⁸ Mary Ann Doane, "Film and the Masquerade – Theorizing the Female Spectator", στο P. Erens (επιμέλεια), *Issues in Feminist Film Criticism*, Indiana University Press, Μπλούμινγκτον / Ιντιανάπολις, 1990, σελ. 48.

ανεμελιάς και ψυχαγωγίας στο πλαίσιο της εκδρομής) και έτσι δικαιολογείται από το συμφραζόμενο της αφήγησης. Αυτή η διαδικασία ενσωμάτωσης λειτουργεί κατά τρόπο, ώστε να αμβλύνει τον έκδηλο ερωτισμό του θεάματος, καθώς το κοινό της ταινίας δεν παρακολουθεί ένα θέαμα που εκτυλίσσεται και απευθύνεται άμεσα σε αυτό, αλλά το παρακολουθεί έμμεσα, μέσα από την οπτική των θεατών στο εσωτερικό της αφήγησης.⁹⁹ Έτσι, ακόμη και όταν οι γωνίες λήψης ή η απόσταση της κάμερας από το ερωτικό αντικείμενο του βλέμματος είναι τέτοιες, ώστε να διαφοροποιούνται από την οπτική του κοινού στο εσωτερικό της αφήγησης (δεν βλέπουμε, δηλαδή, τη σκηνή μέσα από τα μάτια κάποιου χαρακτήρα), το θέαμα αμβλύνεται μέσα από το πλαίσιο, στο εσωτερικό του οποίου προβάλλεται. Με άλλα λόγια, παρόλο που μέσα από τον τρόπο λήψης υιοθετείται μια φετιχιστική και ηδονοβλεπτική σκοπιά για λογαριασμό των θεατών της ταινίας, το σκοποφιλικό βλέμμα της κάμερας καθίσταται αθώο, καθώς δίνεται η εντύπωση ότι το μουσικοχορευτικό νούμερο δεν αποτελεί παρά την αναπαράσταση μιας αυθόρμητης εκδήλωσης κεφιού. Από την άλλη πλευρά, όσον αφορά το εσωτερικό της αφήγησης, στο βαθμό που η παράσταση απευθύνεται ρητά στο ανδρικό ερωτικό βλέμμα και το μοναδικό κοινό είναι οι καθηγητές του κολεγίου και ειδικότερα ο Φλωράς (καθώς οι άλλοι παρουσιάζονται ως σεβάσμιοι ηλικιωμένοι), το χορευτικό της Λίζας αποτελεί φανερά επίδειξη θηλυκότητας και απόπειρα αποπλάνησης του νεαρού καθηγητή. Το στοιχείο που επιτείνει τον ερωτισμό της σκηνής συνίσταται στο γεγονός ότι η Λίζα αποτελεί ερωτικό ταμπού, καθώς η ιδιότητά της ως μαθήτριας θέτει συγκεκριμένους θεσμικούς και ηλικιακούς περιορισμούς (απευθύνεται σε καθηγητή της / είναι ανήλικη). Στην πράξη, αυτό που καθιστά την σκηνή λειτουργική στο πλαίσιο μιας «ταινίας για όλη την οικογένεια», χωρίς να έρχεται σε ρήξη με τις αφηγηματικές συμβάσεις του είδους και τον τύπο που συγκροτεί η ίδια η Αλίκη Βουγιουκλάκη, είναι το γεγονός ότι αν και προβάλλει ξεκάθαρα τα ερωτικά της θέλητρα, το κάνει με μια χαρακτηριστική επίφαση αθωότητας.

⁹⁹ Εφόσον ο βλέπων θεατής απουσιάζει από τον αφηγηματικό χώρο, η διαδικασία που περιγράφω είναι, υπό μία έννοια, η πλησιέστερη δυνατή ως προς αυτήν μιας «γνήσια» ηδονοβλεπτικής εμπειρίας (αναφέρομαι στην γνωστή θέση σύμφωνα με την οποία ο ηδονοβλεψίας επιθυμεί να θεαθεί από το αντικείμενο του βλέμματος). Ωστόσο, αν θέλουμε να είμαστε απόλυτα ακριβείς, «αυτό που στην πραγματικότητα συχνά κάνει το υποκειμενικό πλάνο είναι να βάζει το *χαρακτήρα* στη θέση του ηδονοβλεψίας». Όμως αν και η ματιά του ταυτίζεται με τη ματιά του θεατή, «ο θεατής απουσιάζει πάντα ως “βλέμμα” από το σκοπικό πεδίο του κινηματογράφου, αν και παραμένει “παρών” ως μάτι, μέσω της ταύτισής του με την κάμερα». Υπό αυτή την έννοια, πλήρης ταύτιση του βλέμματος του θεατή με εκείνο του χαρακτήρα δεν μπορεί να υπάρξει (βλ. Κ. Δοξιάδης, *Ιδεολογία και... ό.π.*, σελ. 113-114).

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Η πιο ουσιαστική ρήξη, ωστόσο, με τις αφηγηματικές συμβάσεις του είδους είναι η άμεση προσέγγιση του Φλωρά από τη Λίζα την τελευταία μέρα του σχολείου (και του χρόνου αναφερομένων ως διάρκειας). Παρόλο που η ταινία οδηγείται στο αναμενόμενο μονοσήμαντο αίσιο τέλος, έχει σημασία ότι, τουλάχιστον σε αυτή τη σκηνή, η εξέλιξη της πλοκής εξαρτάται εξ ολοκλήρου από τη δική της πρωτοβουλία. Παρόλο, λοιπόν, που η ταινία συνολικά δεν διακρίνεται για το προοδευτικό της περιεχόμενο, ούτε ως προς την ιδεολογία που παράγει, ούτε, κατά βάση, και ως προς το πώς συγκροτούνται οι γυναικείοι χαρακτήρες, τελικά αφήνει κάποιο χώρο για την συγκρότηση ενός νέου, δυναμικού και διεκδικητικού γυναικείου προτύπου, που στο τέλος επιτυγχάνει τον (έστω και παραδοσιακό) στόχο της.

Έτσι η ταινία τελειώνει με τον Φλωρά να επιβιβάζεται στο αυτοκίνητο της οικογένειας Παπασταύρου, το όχημα που θα οδηγήσει τον πρωταγωνιστή στην εκπλήρωση του μικροαστικού ονείρου της προσωπικής επιτυχίας και της ανοδικής κοινωνικής κινητικότητας, ως επιβράβευση για το ήθος και την σκληρή δουλειά. Κατά αυτό τον τρόπο αποδίδονται συμπυκνωμένα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της δεκαετίας που ξεκινά, που σχετίζονται με το διάχυτο αίτημα για κοινωνική κινητικότητα. Το αίτημα αυτό εκφράζεται κυρίως μέσα από τον εξαστισμό και την δυνατότητα ενός εργαλειακού καταναλωτισμού που αποσκοπεί στην επίτευξη κάποιων προσωπικών ανέσεων για την βελτίωση της ποιότητας ζωής. Παράλληλα όμως προβάλλονται και οι κίνδυνοι που ελλοχεύουν σε αυτόν τον εξαστισμό, οι δυτικότροπες συνήθειες και η απομάκρυνση από την παράδοση. Η φιλική αφήγηση εκφράζει καθαρά αυτή την αμφιθυμία μέσα από τον χαρακτήρα του Πάνου Φλωρά, ο οποίος τελικά κερδίζει, χάρη στην προσήλωσή του στα χρηστά παραδοσιακά ήθη ((i) είναι καθηγητής αρχαίων ελληνικών → παράδοση / ιστορική συνέχεια της «ελληνικότητας» και (ii) εκφράζει τις αρχές και την πειθαρχία της παραδοσιακής ελληνικής οικογένειας → αντιπαρέρχεται τον κίνδυνο που ελλοχεύει για το «ηθικό έρμα του Έλληνα» η επαφή με τον δυτικό τρόπο ζωής).

Ενώ η ταινία ξεκίνησε με την αναχώρηση των δύο πρωταγωνιστών για το σχολείο τώρα τελειώνει με την από κοινού αποχώρησή τους από αυτό. Κατά αυτό τον τρόπο η ταινία οδηγείται σε μια οριστική αφηγηματική περάτωση, καθώς οι χαρακτήρες εγκαταλείπουν τον φανταστικό / φιλικό χώρο τόσο στο αναφορικό επίπεδο (η σχολική χρονιά τελείωσε / η Λίζα αποφοίτησε), όσο και στο επίπεδο του φιλικού λόγου (η ταινία τελείωσε). Καθώς, λοιπόν, η ταινία ολοκληρώνεται βλέπουμε ένα πλάνο των δευτερευόντων χαρακτήρων της αφήγησης (των

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

συμμαθητριών της Λίζας) να στέκονται δίπλα δίπλα αντικρίζοντας την κάμερα, χαιρετώντας ζωηρά και απαγγέλλοντας φωναχτά «έρως ανίκατε μάχαν...». Είναι προφανές ότι, όσον αφορά το εσωτερικό της αφήγησης, απευθύνονται στην Λίζα και τον Πάνο Φλωρά που απομακρύνονται με το αυτοκίνητο, γεγονός το οποίο επιβεβαιώνει το συμπληρωματικό πλάνο της Λίζας, η οποία τους βγάζει την γλώσσα, τις προκαλεί στα αστεία να ζηλέψουν χειρονομώντας, και κατόπιν ανταποδίδει τον χαιρετισμό στις φίλες της. Επιπλέον, όμως, η τοποθέτηση όλων των χαρακτήρων μπροστά στην κάμερα δημιουργεί την εντύπωση ότι απευθύνονται και ρητά στον φακό, αποτεινόμενοι σε κάποιον αόρατο Άλλο - τους θεατές του φιλικού κειμένου. Με αυτό τον τρόπο, αν και οι χαρακτήρες χαιρετούν και επικροτούν την ευτυχή κατάληξη στο επίπεδο της ιστορίας, ταυτόχρονα απευθύνονται και στους θεατές στο επίπεδο του φιλικού λόγου. Έτσι, τα πλάνα που κλείνουν την αφήγηση λειτουργούν κατά τρόπο διττό, οδηγώντας σε σύγκλιση και τα δύο επίπεδα της αφήγησης (αναφορικό επίπεδο / επίπεδο φιλικού λόγου), καθώς από την μια λειτουργούν κατά τρόπο ώστε να καταδείξουν την ευτυχή κατάληξη και την ιδεολογική τοποθέτηση της ιστορίας και από την άλλη επισφραγίζουν το τέλος της φιλικής αφήγησης.¹⁰⁰

¹⁰⁰ R. Neupert, *ό.π.*, σελ. 63-65.

1(β). Το αντικείμενο της ανάλυσης

Τίτλος ταινίας: Τα κίτρινα γάντια (ασπρόμαυρη)

χρονολογία: 1960 (χρόνος λόγου - ιστορική στιγμή / περίοδος)

διάρκεια: 87 λεπτά (χρόνος λόγου - διάρκεια)

σκηνοθεσία: Αλέκος Σακελλάριος

σενάριο: Αλέκος Σακελλάριος / Χρήστος Γιαννακόπουλος

εταιρία παραγωγής: Φίνος Φιλμ / Δαμασκηνός Μιχαηλίδης

Περίληψη: Η ταινία διαπραγματεύεται το ζήτημα της ζήλειας και της απιστίας και αναφέρεται σε μια σειρά συμπτώσεων που οδηγούν τον παθολογικά ζηλιάρη σύζυγο, Ορέστη (Νίκος Σταυρίδης) στην βεβαιότητα ότι η γυναίκα του, Ρένα (Μάρω Κοντού) τον απατά. Η τακτική παρουσία του εραστή της υπηρέτριας έξω από το σπίτι, ένα ζευγάρι κίτρινα γάντια που η Ρένα δάνεισε σε μια φίλη και το οποίο ο Ορέστης βρίσκει συμπτωματικά σε απομονωμένο καφεενεδάκι στους Αγίους Θεοδώρους όπου συχνάζουν «παράνομα» ζευγάρια, πολλά τυχαία συμβάντα και η ζωηρή φαντασία του συζύγου, τον οδηγούν σε κρίση ζηλοτυπίας.

Εξαιρετικά ενδιαφέρον στοιχείο της συγκεκριμένης ταινίας αποτελεί το γεγονός ότι η ταινία αποφεύγει τις στερεοτυπικές ευκολίες στις οποίες καταφεύγει η συντριπτική πλειοψηφία των ταινιών του είδους προκειμένου να οδηγηθεί σε αίσιο τέλος (π.χ. εγκυμοσύνη της συζύγου που οδηγεί τον σύζυγο σε έμπρακτη μετάνοια κλπ.), το πρόβλημα δεν επιλύεται ούτε καν προσωρινά και το τέλος παραμένει ανοιχτό, αφήνοντας, ωστόσο, την υποψία ότι αργά η γρήγορα, η Ρένα θα εγκαταλείψει τον Ορέστη. Το τέλος αυτό της αφήγησης έχει, κατά την γνώμη μου, τεράστια σημασία ως προς την ιδεολογική λειτουργία της ταινίας (γεγονός, ωστόσο, στο οποίο θα αναφερθώ διεξοδικά αργότερα), δημιουργώντας μια σημαντική ρωγμή στις αφηγηματικές συμβάσεις του είδους.

2(β). Ο άξονας αντικειμένων

Χώρος αντικειμενικών αναφερομένων: Η ταινία *Τα κίτρινα γάντια* εκτυλίσσεται ως επί το πλείστον στο σπίτι του Ορέστη και της Ρένας Καλιγαρίδη, καθώς και στο παράμερο καφενείο στους Αγ. Θεοδώρους. Υπάρχει επιπλέον μια σκηνή η οποία φέρεται να διαδραματίζεται στο Κιάτο, μια σκηνή στο λιμάνι του

Αιγίου και μια σκηνή σε εξοχική περιοχή που υποτίθεται ότι βρίσκεται κάπου στην Πελοπόννησο (καθώς κατά την επιστροφή οι χαρακτήρες περνούν από τους Αγίους Θεοδώρους και τον δρόμο του Λουτρακίου), η ακριβής τοποθεσία της οποίας δεν προσδιορίζεται από την αφήγηση. Επίσης κατά την διάρκεια ορισμένων τηλεφωνικών συνδιαλέξεων η αφήγηση μας μεταφέρει διαμέσου εναλλασσόμενων πλάνων σε κάποιους εσωτερικούς χώρους στους οποίου κινούνται οι χαρακτήρες, οι οποίοι παρουσιάζονται ως το σπίτι της Έλλης (φίλης και γειτόνισσας της Ρένας), το σπίτι του στρατηγού Χατζηαντωνίου, το ατελιέ της μοδίστρας, το καθαριστήριο και τα γραφεία της εταιρίας όπου εργάζεται ο Ορέστης στο Κεφαλάρι.

Η οικία Καλιγαρίδη είναι μονοκατοικία με κήπο στην Κηφισιά που ανέκαθεν αποτελούσε ακριβό προάστιο της Αθήνας, γεγονός το οποίο παρέχει κάποιες κατατοπιστικές πληροφορίες σχετικά με την ταξική προέλευση και την οικονομική κατάσταση του ζεύγους. Η οικογένεια διαθέτει επίσης υπηρέτρια και αυτοκίνητο με σοφέρ, ενώ το σπίτι χαρακτηρίζεται από τυπική μεγαλοαστική διακόσμηση (αρχαιοελληνικού τύπου άγαλμα, φυτά εσωτερικού χώρου, άφθονα μπιμπελό, κάδρα, παραβάν και φερφορζέ στην βεράντα), σύμφωνα με τον συνήθη τρόπο κατά οποίο αναπαρίστανται κινηματογραφικά οι ευκατάστατες κατοικίες της εποχής. Γενικότερα, η περιοχή της Κηφισιάς αναφέρεται ως ελκυστικός τόπος κατοικίας, απευθυνόμενη σε ευκατάστατους αστούς, η οποία, ωστόσο, διακρίνεται για το υγρό κλίμα και κάθε λογής ζούφια λόγω της εξοχικής τοποθεσίας και της αφθονίας πρασίνου. Η περιοχή χαρακτηρίζεται επίσης από πλατιούς δενδρόφυτους δρόμους, όπου συνηθίζει να κάνει περίπατο ο κόσμος (οδός Όθωνος, με τα πλατάνια), μαγαζιά και την εκκλησία του Αγίου Δημητρίου, που φαίνεται να αποτελεί προσφιές σημείο συνάντησης.

Το καφενείο στους Αγίους Θεοδώρους βρίσκεται σε απόμερη εξοχική περιοχή και για αυτό τον λόγο συνηθίζουν να συχνάζουν εκεί τα «παράνομα» ζευγάρια. Αποτελείται από τον κατεξοχήν χώρο του καφενείου με λίγα τραπεζάκια μέσα και έξω, πάγκο σερβιρίσματος, ψυγείο, διαφημιστικές αφίσες (μπύρα «Φιξ», αναψυκτικά), διάφορα μπουκάλια ποτών και κορνίζες στον τοίχο που απεικονίζουν ήρωες του '21 καθώς και μια κρεβατοκάμαρα που πιθανότατα συνιστά το δωμάτιο του ηλικιωμένου ζευγαριού, στο οποίο ανήκει το μαγαζί. Η κρεβατοκάμαρα είναι διακοσμημένη κατά τρόπο, ώστε να προδίδει έκδηλα τα σημεία μιας μικροαστικής λαϊκότητας με κέντημα και σταυρό στον τοίχο, σεμεδάκια και πλαστικά λουλούδια.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Εκτός από τους τόπους όπου εκτυλίσσεται η δράση, αναφέρονται και άλλες περιοχές όπως η Καισαριανή που αποτελεί λαϊκή συνοικία¹⁰¹, η Θεσσαλονίκη ως ταξιδιωτικός προορισμός τον οποίο οι πλούσιοι αστοί προσεγγίζουν με το αεροπλάνο, η Χαλκίδα που συνιστά τόπο εμπορικών συναλλαγών σχετικών με την ναυτιλία και η Σύρος από την οποία φέρεται να έφυγε ως ψυχοκόρη η Τούλα, ώστε να εργαστεί ως υπηρέτρια για τον ευκατάστατο, Αθηναίο, αστό συγγενή της.

Πολιτισμικά στοιχεία: Τα στοιχεία αυτού του υποάξονα συνθέτουν το ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο της αφήγησης, παρέχοντάς μας μια πληρέστερη εικόνα του ιστορικοκοινωνικού συμφραζόμενου του φιλικού κειμένου. Παρατηρούμε, λοιπόν, πως τα σημεία της ταξικότητας δεν εγγράφονται μόνο στους χώρους διαμονής, αλλά και στην εμφάνιση, τις ενδυματολογικές επιλογές και τις συνήθειες των χαρακτήρων. Βλέπουμε, επομένως, ότι οι γυναίκες που ανήκουν στα ανώτερα οικονομικά στρώματα (Ρένα, Αννούλα, Έλλη) αποδίδουν ιδιαίτερη σημασία στο ντύσιμο και την εμφάνισή τους, ακολουθώντας πιστά τις επιταγές της μόδας που επιβάλλει γόβες με ψηλά τακούνια και φορέματα ή τουαλέτες με μεσοφόρι ή και φουρό, με ασορτί γάντια, ζώνες, τσάντες, κάπες και μαντό, τα οποία ράβονται κατά παραγγελία στην μοδίστρα, «φρεσκάρονται» στο καθαριστήριο και φοριούνται στις εξόδους για τα ψώνια, τις βόλτες, τις εκδρομές και τις δεξιώσεις. Αντίθετα, οι γυναίκες των εργατικών ή μικροαστικών στρωμάτων, προφανώς μη έχοντας ανάλογη οικονομική δυνατότητα και καθώς είναι εργαζόμενες¹⁰², επιτελώντας μάλιστα χειρωνακτική εργασία (βοηθητικές εργασίες, υπηρεσίες), φορούν ρούχα πιο απλά και λιγότερο ευπαθή, τα οποία δεν τις εμποδίζουν στην διεκπεραίωση της δουλειάς τους, προδίδοντας παράλληλα την ταξική τους προέλευση. Η κυρα-Θοδώρα που είναι ηλικιωμένη και αντιπροσωπεύει στερεοτυπικά μια άλλη γενιά εμφανίζεται με πιο παραδοσιακή περιβολή (σκουρόχρωμο λιτό φόρεμα, τσεμπέρι και ποδιά). Υπό αυτό το πρίσμα, λοιπόν, η γυναικεία μόδα δεν συνιστά απλώς ανελαστικό όριο στον κοινωνικό προσδιορισμό των έμφυλων ρόλων, αλλά λειτουργεί και κατά τρόπο, ώστε

¹⁰¹ «Συνοικίες όπως το Δουργούτι, η Δραπετσώνα, τα Κουντουριώτικα, η Καισαριανή, το Αιγάλεω, ο Αγ. Σώστης, ο Ταύρος, το Περιστέρι, ο Κορυδαλλός αποτέλεσαν τις “μαγικές πόλεις” των παραπηγματούχων, όπου βρήκε έναν άθλιο χώρο εγκατάστασης η φτωχολογιά της πρωτεύουσας» (Γ. Αθανασάτου, *ό.π.*, σελ 83). Θέλω να παρατηρήσω, ωστόσο, ότι αν και η Καισαριανή πράγματι συνιστούσε λαϊκή συνοικία, ουδέποτε υπήρξε παραγκούπολη. Τα κτίσματά της ανέκαθεν ήταν πετρόκτιστα, και όχι παραπήγματα.

¹⁰² Στις αρχές της δεκαετίας, όπως εκτεταμένα αναφέρω και αλλού, η γυναικεία εργασία εξακολουθεί να αφορά μονάχα τα χαμηλότερα οικονομικοκοινωνικά στρώματα, και απορρέει αποκλειστικά από ανάγκη επιβίωσης. Η περισσότερο εκτεταμένη εισαγωγή των γυναικών στον χώρο εργασίας και η αποδέσμευσή της από το αρνητικό ταξικό σημειώμενο που την συνοδεύει, θα πραγματοποιηθεί σταδιακά μέσα στην δεκαετία του '60 και έπειτα.

να παράγει ποικίλα μοντέλα «θηλυκότητας» ανάλογα με την ταξική προέλευση, αλλά και την ηλικία των έμφυλων υποκειμένων. Τόσο το σπορ, όσο και το unisex ντύσιμο, το οποίο ομογενοποιεί, τρόπον τινά, τις ενδυματολογικές επιλογές τόσο ως προς την τάξη, αλλά κυρίως ως προς το φύλο απέχει ακόμη κάποια χρόνια.

Στις ενδυματολογικές επιλογές των ανδρών, αντίθετα, παρατηρείται μεγαλύτερη ομοιογένεια. Στον βαθμό που δεν επιδίδονται σε κατεξοχήν χειρωνακτική εργασία φορούν κοστούμι, πουκάμισο, γραβάτα, μαντιλάκι στο πέτο και ενίοτε καπέλο. Η κοινωνική κατηγορία από την οποία προέρχονται συμπυκνώνεται κυρίως σε άλλου είδους σύμβολα, όπως λ.χ. ο τρόπος ομιλίας ή το μουστάκι, το οποίο λειτουργεί ως σημείο λαϊκότητας (Λέανδρος), αλλά κυρίως τονισμένου «ανδρισμού» (στρατηγός Χατζηαντωνίου). Ως διακριτό ταξικό όριο λειτουργεί και η χρήση τη γλώσσας, τόσο ως προς την εκφορά, όσο και ως προς το ιδίωμα. Έτσι, ο Λέανδρος μιλάει «μάγκικα» χρησιμοποιώντας την αργκό, ενώ ο στρατηγός μιλά με στόμφο στην καθαρεύουσα. Καθοριστικό στοιχείο που επίσης καταδεικνύει την ταξική προέλευση των χαρακτήρων είναι, φυσικά, και η επαγγελματική τους κατάσταση. Σε αυτή τη βάση βλέπουμε τη λαϊκότητα να ταυτίζεται με επαγγέλματα όπως του οδηγού ή του ταβερνιάρη, ενώ αντίθετα, τα μεγαλοαστικά στρώματα απασχολούνται σε διοικητικές θέσεις σε εταιρίες (ο Ορέστης δουλεύει σε εταιρία που ασχολείται με την ακτοπλοΐα και συγχρωτίζεται με υψηλά ιστάμενα πρόσωπα, όπως ο Υπουργός Εμπορικής Ναυτιλίας) ή στα υψηλά κλιμάκια του στρατού (στρατηγός Χατζηαντωνίου). Με αυτό τον τρόπο το γραφείο ή τα δημόσια αξιώματα συνιστούν τον χώρο των πλουσίων και της μισθωτής εργασίας (γραφείου), σε αντίθεση προς την χειρωνακτική εργασία, τις κατώτερες υπηρεσίες και το μεροκάματο, που αποτελούν το πεδίο απασχόλησης των αγροτικών και μικροαστικών στρωμάτων.¹⁰³

Πέραν από τον συμβολικό χαρακτήρα που αποδίδεται στα γνωρίσματα αυτά, η ταξική προέλευση υπογραμμίζεται επιπλέον μέσα από τις επιμέρους δραστηριότητες που διέπουν την κοινωνική τους ζωή, παρουσιάζοντας τους χαρακτήρες λαϊκής προέλευσης να διασκεδάζουν πίνοντας κρασί και τραγουδώντας, ενώ τα αστικά στρώματα να συχνάζουν στον κινηματογράφο (αναφέρεται πως στις αθηναϊκές αίθουσες προβάλλεται η ταινία «Κολασμένοι Γίγαντες» με τον Γκρέγκορι Πεκ) και τις δεξιώσεις. Ως ταξικά προσδιορισμένες παρουσιάζονται, συνεπώς, και

¹⁰³ Είναι φανερό ότι το γραφείο (σε κατώτερες θέσεις) συνιστά τον χώρο εργασίας και των μικροαστών. Εδώ, ωστόσο, η ταξική αυτή κατηγορία απουσιάζει, τονίζοντας την αντίθεση μεταξύ χειρωνακτικής εργασίας (λαϊκότητα) και εργασίας γραφείου (αστική τάξη).

κάποιες καθημερινές συνήθειες όπως η διάθεση του ελεύθερου χρόνου, το κάπνισμα και η κατανάλωση αλκοόλ. Αντίστοιχα και το διάβασμα συνιστά καθαρά αστική συνήθεια για να περνούν οι κυρίες την ώρα τους, περιμένοντας τον σύζυγό τους να επιστρέψει από την δουλειά (γίνεται αναφορά στην *Ιστορία της Γαλλίας* του Μορούα και στην *Μάνα* της Σκαρλάιλ), όπως άλλωστε και οι πασιέντζες, τα περιοδικά και η ακρόαση ραδιόφωνου. Αξίζει να σημειωθεί το γεγονός ότι η Ρένα, εκτός από λογοτεχνία, διαβάζει και ιστορία, πράγμα που φαίνεται μάλιστα ακατανόητο στην φίλη της, Έλλη (Ελλη: «Και τι σε νοιάζει εσένα η ιστορία της Γαλλίας»), στοιχείο που, αν και θέλει να τονίσει την έκταση της πλήξης της (διαβάζει ο,τιδήποτε πέφτει στα χέρια της για να περάσει την ώρα της) προδίδει, ωστόσο, ανώτερη μόρφωση και καλλιέργεια. Επιπλέον, οι κυρίες της αστικής τάξης συνηθίζουν το κάπνισμα και την κατανάλωση ξενικών ποτών (βερμούτ, ουίσκι) στο σπίτι με τις φίλες τους, τα οποία παραπέμπουν σε δυτικά πρότυπα ζωής. Για τις γυναίκες των χαμηλότερων οικονομικοκοινωνικών στρωμάτων η κατανάλωση οινοπνευματωδών περιορίζεται στο κρασάκι στην ταβέρνα, τις ελάχιστες ημέρες της σχολής. Επιπλέον, η καθημερινή βιοπάλη αποκλείει όχι απλώς το ενδιαφέρον (ενδεχομένως και τα προαπαιτούμενα) για το διάβασμα ή το σινεμά, αλλά ενίοτε και την πολυτέλεια του ελεύθερου προσωπικού χρόνου εν γένει. Εφόσον λοιπόν η εργασία (και κατά συνέπεια οι περιορισμοί στην διαχείριση του ελεύθερου χρόνου) αφορά αποκλειστικά τις γυναίκες των κατώτερων οικονομικών στρωμάτων που εργάζονται από ανάγκη, αυτή αποτελεί καθαυτή έκδηλο σημείο έμφυλης ταξικότητας.¹⁰⁴

Για τους άντρες, αντίθετα, το κάπνισμα και η κατανάλωση οινοπνευματωδών είναι γενικευμένη, δίχως οι συνήθειες αυτές να συμπεκνώνουν κάποιο ιδιαίτερο ταξικό σχόλιο, πέρα από τον τόπο (ταβέρνα, καφενείο, δεξίωση κλπ) και τον τρόπο κατά τον οποίο επιδίδονται σε αυτές (λ.χ. πώς κρατούν το τσιγάρο). Το γεγονός αυτό, ωστόσο, δεν συνιστά στοιχείο ταξικού εξισωτισμού, αλλά αφορά την διαχείριση του εαυτού στο πλαίσιο μιας κοινωνικά προσδοκώμενης έμφυλης ταυτότητας, η οποία

¹⁰⁴ Αν και η ταξικότητα συνιστά μια πραγματικότητα που αφορά από κοινού και τα δύο φύλα, δεν επαρκεί από μόνη της για να περιγράψει την υποκειμενικότητα των ατόμων στα οποία αναφέρεται. Προκειμένου να κατανοήσουμε τις θέσεις υποκειμένου που καταλαμβάνουν τα άτομα σε έναν κοινωνικό σχηματισμό, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη και τις άλλες ταξινομητικές κατηγορίες στις οποίες κατατάσσονται όπως το φύλο, η φυλή, η εθνότητα κ.ο.κ. Είναι φανερό ότι ταξινόμηση των υποκειμένων σε περισσότερες από μία υποτελείς κοινωνικές κατηγορίες επιδεινώνει την κοινωνική τους θέση (π.χ. φτωχή και γυναίκα και αλλοδαπή). Βλ. ενδεικτικά Bartky, "Foucault... ό.π., Michelle Barrett, *Women's Oppression Today: The Marxist / Feminist Encounter*, Verso, London, 1988, Naomi Zack / Laurie Shrage / Crispin Sartwell (επιμέλεια), *Race, Class, Gender and Sexuality: The Big Questions*, Blackwell Publications, Μάλντεν, Μασαχουσέτη, 1998.

δεν περιορίζει τους άνδρες όσον αφορά την αυτοδιάθεση και την κινητικότητα στον φυσικό χώρο, σε αντίθεση με τις γυναίκες, των οποίων η υπόληψη και η κοινωνική εικόνα εξαρτάται από τέτοιου είδους περιορισμούς. Επιπλέον, το ποτό σε διπλές και τριπλές δόσεις συνιστά εκτός από συνοδευτικό της διασκέδασης και μέσο για να ξεπερνούν οι άντρες την ταραχή και να πνίγουν τις σκοτούρες.

Μέσα από την αφήγηση παρέχονται επιπρόσθετα και κάποιες άλλες πληροφορίες σε σχέση με το κοινωνικό και πολιτισμικό συμφραζόμενο της εποχής. Πληροφορούμαστε λ.χ. ότι, στην επαρχία τουλάχιστον, οι γυναίκες γεννούσαν στο σπίτι με την συνδρομή της μαμής, ότι στις δεξιώσεις όλες οι κυρίες της υψηλής κοινωνίας φορούν έξωμες τουαλέτες, ότι το πρήξιμο που μπορεί να προκληθεί από μολυσμένο κουνούπι αντιμετωπίζεται με πενικιλίνη και ότι ένας νευρολόγος ενδέχεται να συστήσει στον ασθενή ντους και σε σοβαρές περιπτώσεις ηλεκτροσόκ ή και ζουρλομανδύα, καθώς επίσης ότι υπάρχουν νυχτερινές σχολές για τους εργαζόμενους που επιθυμούν να επιστρέψουν στο σχολείο¹⁰⁵. Επιπλέον, αναφέρεται ο τότε πρόεδρος των Η.Π.Α. Άιζενχάουερ¹⁰⁶ και το Κογκρέσο, η Λεγεώνα των Ξένων καθώς και το γεγονός ότι τα πιο σύγχρονα μέσα στις επικοινωνίες εκείνης της εποχής συνιστούσαν ο οπτικός τηλεγράφος, ο ασύρματος και το ραντάρ.

Επιπλέον, μέσα από τους διαλόγους αναφέρονται και κάποια αποφθέγματα επιφανών λογίων (Βολτέρος, Ουγκώ), αλλά και στίχοι από τραγούδι του Αττίκ καθώς και το ΠΡΟ-ΠΟ.

Χρόνος αντικειμενικών αναφερομένων: Ο χρόνος κατά τον οποίο φέρεται να εκτυλίσσεται η αφήγηση καλύπτει το διάστημα ενός 24ώρου, από την Παρασκευή έως το Σάββατο το βράδυ. Από το συμφραζόμενο της αφήγησης μπορούμε εύκολα να συναγάγουμε ότι είναι καλοκαίρι (τα ρούχα των χαρακτήρων, το γεγονός ότι υπάρχουν κουνούπια και η Ρένα συχνά περνάει τα βράδια της στην βεράντα, από το ότι η κυρα-Θοδώρα κουβαλά σε κάποια σκηνή ένα καρπούζι κ.ο.κ.). Επιπλέον, δεν προκύπτει από την αφήγηση ότι αναφέρεται σε κάποια συγκεκριμένη χρονολογία, επιτρέποντας στον θεατή να υποθέσει ότι πρόκειται για το καλοκαίρι του 1960 (η

¹⁰⁵ Τα σχολεία αυτά έρχονται να καλύψουν μια πολύ συγκεκριμένη ανάγκη, η οποία σχετίζεται με το γεγονός της *διχοτόμησης* των κυρίαρχων ροών μαζικής κοινωνικής κινητικότητας. Με άλλα λόγια τα στρώματα με ανώτερη μόρφωση έχουν την προοπτική απορρόφησης από τον κρατικό μηχανισμό, καθώς η διχοτόμηση των επαγγελματικών προοπτικών έχει να κάνει με την εκπαιδευτική ιεράρχηση (βλ. Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, *Κράτος, Κοινωνία, Εργασία στη μεταπολεμική Ελλάδα*, Θεμέλιο (γ' έκδοση), Αθήνα 1999, σελ. 120).

¹⁰⁶ **Άιζενχάουερ Ντουάιτ** (Eisenhower): (1890-1969) στρατιωτικός και πρόεδρος των Η.Π.Α. (1953-61) (Πηγή: Τεγόπουλος-Φυτράκης, *Ελληνικό Λεξικό*, Ελευθεροτυπία 1993, σελ. 875).

χρονιά δηλαδή κατά την οποία γυρίστηκε η ταινία), γεγονός το οποίο ενισχύεται από κάποιες άδηλες πληροφορίες που μας παρέχει η αφήγηση, όπως η αισθητική και η μόδα.

3(β). Ο άξονας τρόπων εκφοράς

α) εξωτερικές συνθήκες εκφοράς:

(i) Η ταινία *Τα κίτρινα γάντια* (1960), αν και δεν εμφανίζεται στις πρώτες θέσεις του πίνακα εισπράξεων, εξακολουθεί ακόμη και σήμερα να αποτελεί μία από τις πιο αγαπημένες ταινίες του ελληνικού κοινού. Η διασκεδαστική πλοκή, η άρτια δομή του σεναρίου, οι έξυπνοι διάλογοι και οι πολύ καλές ερμηνείες καθιέρωσαν την ταινία αυτή ως μία από τις ωραιότερες κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου, με αποτέλεσμα να εμφανίζει πολύ μεγαλύτερη αντοχή στον χρόνο από άλλες σημαντικότερες (εισπρακτικά) επιτυχίες του Φίνου ή άλλων παραγωγών. Πρόκειται για μια ηθογραφική αισθηματική κομεντί, το σενάριο της οποίας αποτελεί διασκευή της θεατρικής κωμωδίας των Σακελλάριου / Γιαννακόπουλου, *Η Ρένα εξώκειλε*.¹⁰⁷

(ii) Συντελεστές παραγωγής / Εισπράξεις / Κριτικές:

ηθοποιοί: Νίκος Σταυρίδης (Ορέστης Καλιγαρίδης), Μάρω Κοντού (Ρένα), Μίμης Φωτόπουλος (Λεάνδρος), Μάρθα Βούρτση (Τούλα), Κώστας Δούκας (Χατζηαντωνίου), Μπέμπη Κούλα (Αννούλα), Γιάννης Γκιωνάκης (τρελο-Μπρίλης), Παντελής Ζερβός (καφετζής), Υβόννη Βλαδιμήρου (κυρά-Θοδώρα), Πόπη Λάζου (Ελλη), Γιώργος Μπέλος, Παν. Καραβουτσάνος, Μαίρη Φορμόζη, Γιώργος Τζίφος, Μαργαρίτα Αθανασίου, Δημ. Σημηριώτης, Στέλλα Σπυροπούλου, Παντ. Παλιεράκης, Θ. Καμενίδης..

σκηνοθεσία: Αλέκος Σακελλάριος

σενάριο: Αλέκος Σακελλάριος / Χρήστος Γιαννακόπουλος

δ/ντής φωτογραφίας: Νίκος Δημόπουλος

μουσική: Τάκη Μωράκη

ντεκόρ: Μάρκος Ζέρβας

μηχ. ήχου: Μικές Δαμαλάς

μοντάζ: Πέτρος Λύκας

μακιγιάζ: Νίκος Ξεπαπαδάκος

¹⁰⁷ Στάθης Βαλούκος, *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αιγόκερω, Αθήνα 1998, σελ. 148.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

δ/ντής παραγωγής: Μπακ Μπακ

φροντιστής: Παντελής Παλιεράκος

φωτογράφος: Γιάννης Σαβουλίδης

βοηθοί σκηνοθέτη: Βασ. Μαργιώλης, Παν. Κωνσταντίνου

βοηθός οπερατέρ: Νίκος Καβουκίδης

βοηθός ηχολήπτη: Σπύρος Βακογιάννης

ηλεκτρολόγοι: Γιώργος Αγγέλου, Βασίλης Βασιλειάδης, Μάρκος Δαλέδιος, Μάκης
Λυκούδης, Ηλίας Σγουρόπουλος

προϊστάμενος εργαστηρίου: Θεόφιλος Ασημακόπουλος

βοηθοί εργαστηρίου: Γιώργος Στάμου, Αλέκος Ασημακόπουλος, Σωτήρης Τζιώτης

σκίτσα τίτλων: Δημήτρης Μητρόπουλος¹⁰⁸

β) εσωτερικές συνθήκες εκφοράς.

Η ταινία *Τα κίτρινα γάντια* αφηγείται την ιστορία του ζηλότυπου συζύγου Ορέστη (Νίκος Σταυρίδης), ο οποίος συνιστά τον κεντρικό χαρακτήρα της αφήγησης. Ο Ορέστης, εκτός από παθολογικά ζηλιάρης, παρουσιάζεται ως ανασφαλής, κτητικός, αγχώδης και δύσπιστος. Δεν έχει καμία απολύτως εμπιστοσύνη στην σύζυγό του Ρένα (Μαίρη Κοντού) και θεωρεί όλους τους άνδρες ανεξαιρέτως δυνάμει ανταγωνιστές, οι οποίοι μάλιστα δεν έχουν άλλο σκοπό στην ζωή τους από το να ξελογιάσουν την γυναίκα του. Επιπλέον διαθέτει ζωηρή φαντασία, που του επιτρέπει να πλάθει σύνθετες ιστορίες πάθους και συνωμοσίας, στις οποίες ο ίδιος πάντοτε καταλαμβάνει τον ρόλο του απατημένου συζύγου. Εξαιτίας της πεποίθησής του αυτής αναλώνεται αποκλειστικά στο να ελέγχει και να περιορίζει την Ρένα στο σπίτι, γεγονός το οποίο καθιστά την συνύπαρξη μαζί του αβίωτη.

Η Ρένα αποτελεί την αδιαμφισβήτητα πιο ωραία και κατά πολύ νεότερή του, γυναίκα του Ορέστη. Αν και παρουσιάζεται ως καρτερική και υποτακτική στις παράλογες απαιτήσεις του συζύγου της, φαίνεται, ωστόσο, να έχει φτάσει στα όρια της υπομονής της μαζί του, γεγονός το οποίο την οδηγεί στο να τον ειρωνεύεται (Ρένα: «Απ' το Γκράβαρο είσαι;» / «Εξυπνο που 'ναι το άτιμο...!») και, εμμέσως πλην σαφώς, να τον απειλεί ότι θα τον εγκαταλείψει. Αντίθετα με ότι πιστεύει ο Ορέστης για αυτήν, είναι πιστή και ειλικρινής, όχι εξαιτίας του ελέγχου που της ασκεί, αλλά επειδή είναι

¹⁰⁸ Στους τίτλους αρχής, και μάλιστα κάπου ανάμεσα στους συντελεστές παραγωγής (και με την ίδια γραμματοσειρά), αναφέρονται κάποια καταστήματα επίπλων και ειδών υγιεινής, τα οποία χορήγησαν τα εκάστοτε είδη, προφανώς για λόγους διαφημιστικούς.

πεπεισμένη ότι αυτή είναι η αρμόζουσα συμπεριφορά που απορρέει από τον κοινωνικό της ρόλο ως συζύγου.

Ο Λεάνδρος (Μίμης Φωτόπουλος) είναι ο «μουστάκιας» που ξημεροβραδιάζεται έξω από το σπίτι του ζεύγους Καλιγαρίδη, καθώς έχει σχέση με την υπηρέτρια. Παρουσιάζεται ως λαϊκός τύπος εργατικής προέλευσης, ο οποίος μιλάει «μάγκικα», είναι «βαρύς» και εργάζεται ως οδηγός για κάποιον ευκατάστατο αστό. Αντλώντας από έναν κώδικα λαϊκότητας, αποδίδει ιδιαίτερη σημασία στις αξίες της περηφάνιας, της λεβεντιάς, της αξιοπρέπειας και του ανδρισμού, ο οποίος τονίζεται μέσα από ένα «αγοραίο» γλωσσικό ιδίωμα που λειτουργεί συμβολικά ως προς την αντίθεση «πλούσιος – φτωχός» και μια πατερναλιστική στάση απέναντι στις γυναίκες (Λεάνδρος: «Τέλος πάντων μια γυναίκα μπορώ κι εγώ να την ζήσω!») η οποία θεμελιώνεται στην κυρίαρχη πατριαρχική διάκριση «(ανδρικής) τιμής – (γυναικείας) αρετής».

Η Τούλα είναι η υπηρέτρια της οικίας Καλιγαρίδη, καθώς επίσης μακρινή συγγενής του Ορέστη, γεγονός το οποίο καθιστά ακόμη πιο επιτακτική την ανάγκη να κρατήσει κρυφό τον δεσμό της με τον Λεάνδρο, καθώς υπάρχει κίνδυνος το αφεντικό της να ενημερώσει τον πατέρα της στην Σύρο. Ενώ είναι γενικά χαμηλών τόνων, καταφεύγει σε διάφορα τεχνάσματα και μικρά ψέματα προκειμένου να ξεφεύγει από τον αυστηρό έλεγχο και τους περιορισμούς που της επιβάλλονται, ιδίως από την Ρένα, η οποία την επιπλήττει ότι έχει μονίμως το μυαλό της στο πώς θα ξεπορτίσει. Τόσο στην στάση της απέναντι στα «αφεντικά» της (έκφραση την οποία χαρακτηριστικά χρησιμοποιεί η ίδια), όσο και κάποια γνωρίσματα όπως η έλλειψη μόρφωσης και η θέση εξάρτησης και υποτέλειας τα οποία την διακρίνουν, τονίζουν την αντίθεση λαϊκών και αστικών στρωμάτων, όπως προκύπτει μέσα από το δυαδικό σχήμα «πλούσιοι – φτωχοί». Ωστόσο, δεν είναι μόνο η Τούλα που βρίσκεται σε κατάσταση «ομηρίας» μέσα στο σπίτι, αλλά και η ίδια η Ρένα, στοιχείο το οποίο αποτελεί εύλωτο σχόλιο για το γεγονός ότι η γυναικεία καταπίεση τελικά είναι διαταξική.

Η Αννούλα (Κούλα Μπέμπα) -το υποκοριστικό παραπέμπει στο νεαρό της ηλικίας της- είναι φίλη και γειτόνισσα της Ρένας. Η εμφάνιση και ο τρόπος της προδίδουν αστική προέλευση. Παρόλο που δεν είναι ταξικά ίση με την Ρένα (αποκαλύπτοντας διαβαθμίσεις στην έκταση την αστικοποίησης και της κοινωνικής κινητικότητας) εφόσον δανείζεται κάποια ρούχα από αυτήν, ώστε να επιδειχθεί ως

τέτοια και να εντυπωσιάσει με τα κομψά ρούχα και το γούστο της φίλης της την οικογένεια του αρραβωνιαστικού της, ωστόσο μοιράζεται τους ίδιους κώδικες με αυτήν και διαφοροποιείται ρητά από τα λαϊκά στρώματα. Η συμπεριφορά της παραπέμπει σε ένα πολύ κλασικό πρότυπο θηλυκότητας, σύμφωνα με το οποίο οι φιλοδοξίες της φαίνεται να εξαντλούνται στην επιμέλεια της εμφάνισής της και στην κοινωνική «ολοκλήρωσή» της διαμέσου του γάμου. Εμφανίζεται ως «εγγενώς» αδύναμη και ευαίσθητη, χρήζουσα της φροντίδας και της προστασίας του Τάκη, είναι ναζιάρα και ενίοτε κάπως υστερική.

Ο Τάκης (Γιώργος Μπέλος) είναι ο αρραβωνιαστικός της Αννούλας. Παρουσιάζεται ως σοβαρός και ευκατάστατος νέος (οδηγεί ανοιχτό σπορ αυτοκίνητο), με συντηρητική συμπεριφορά και δίχως καμία αίσθηση του χιούμορ. Από τον τρόπο του αντιλαμβανόμαστε ότι ενστερνίζεται πλήρως το κυρίαρχο πατριαρχικό πρότυπο ανδρισμού, το οποίο υπαγορεύει μια σαφή και πλήρως ανελαστική κατανομή των έμφυλων ρόλων, που θεμελιώνεται στο αξίωμα της αναγκαιότητας προστασίας / κηδεμονίας των γυναικών.

Ο Μπρίλης (Γιάννης Γκιωνάκης) συνιστά τον πιο ανατρεπτικό χαρακτήρα της αφήγησης. Είναι ο «τρελός του χωριού», ο οποίος με την συμπεριφορά του αποδομεί παγιωμένες κοινωνικές κατηγορίες και συμβάσεις, προκαλώντας συχνά αμηχανία στους άλλους και ρωγμές στην καθεστηκυία τάξη. Αν και κανείς δεν τον παίρνει στα σοβαρά, ο ίδιος ξέρει πολύ καλά τι του γίνεται, επιβεβαιώνοντας την ρήση «από μικρό κι από τρελό...». Υπό αυτή την έννοια χρησιμοποιείται ως φορέας του λόγου όσων δεν μπορούν να διατυπωθούν ελεύθερα, δίχως ανάλογο κόστος (λ.χ. δεν υιοθετεί υποτελή στάση απέναντι στον ευκατάστατο αστό Ορέστη, ο οποίος έχει συνηθίσει να αντλεί υποτακτικό σεβασμό και κύρος από την κοινωνική θέση που του εξασφαλίζει η οικονομική του κατάσταση), ως κριτική του κοινωνικού συστήματος.

Ο στρατηγός Χατζηαντωνίου (Κώστας Δούκας) παρουσιάζεται στερεοτυπικά ως αυστηρός και συντηρητικός στρατιωτικός, με άκαμπτη ηθική και φαλλοκρατικές αντιλήψεις. Στο πλαίσιο μιας τέτοιας νοοτροπίας ανακατεύεται σε υποθέσεις που δεν τον αφορούν, θεωρώντας ότι με τον τρόπο αυτό υπηρετεί τα χρηστά ήθη.

Η Έλλη (Πόπη Λάζου) είναι η φίλη της Ρένας, η οποία την επισκέπτεται τακτικά στο σπίτι. Μοιράζονται κοινά ενδιαφέροντα, ταξική προέλευση και τρόπο ζωής. Ωστόσο, παρόλο που δεν διαφοροποιείται από το κυρίαρχο μοντέλο θηλυκότητας, ούτε διακρίνεται για την προοδευτικότητα των αντιλήψεών της,

κατακρίνει την συμπεριφορά του Ορέστη και απορεί με την καρτερική υποταγή της Ρένας.

Πέραν από τους κεντρικούς χαρακτήρες συναντάμε τον καφετζή (Παντελής Ζερβός) και την γυναίκα του κυρα-Θοδώρα (Υβόννη Βλαδιμήρου), ιδιοκτήτες του καφενείου στους Αγίους Θεοδώρους. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι το ηλικιωμένο και παραδοσιακό ζευγάρι χαρακτηρίζεται από εμφανώς πιο προοδευτικές και φιλελεύθερες αντιλήψεις (ισότιμη σχέση μεταξύ τους, αποδοχή των άλλων, ακόμη και αν πρόκειται για «παράνομα» ζευγάρια) σε σχέση με τους αστούς χαρακτήρες της αφήγησης, στοιχείο το οποίο λειτουργεί ως θετικό σχόλιο υπέρ των αξιών των λαϊκών στρωμάτων και κριτική της ατομιστικής και συντηρητικής ιδεολογίας των ισχυρών και οικονομικά εύρωστων αστών. Εμφανίζονται, επιπλέον, και κάποιοι άλλοι δευτερεύοντες χαρακτήρες (ο οδηγός του Ορέστη, οι εργαζόμενες στην μοδίστρα και το καθαριστήριο κ.ο.κ.), οι οποίοι περιβάλλουν τους πρωταγωνιστές, επιτελώντας ρόλους κομπάρσων.

Ας δούμε όμως τώρα από ποια θέση εκφέρεται η αφήγηση. Είδαμε ότι κεντρικός χαρακτήρας είναι ο Ορέστης, καθώς παρακολουθούμε την δική του ιστορία, η οποία έχει ως κινητήριο μοχλό την υπέρμετρη ζήλεια και τις παράλογες υποψίες του. Ωστόσο, καθώς πρόκειται για κωμωδία παρεξηγήσεων¹⁰⁹, δεν παρακολουθούμε την έκβαση της πλοκής αποκλειστικά από την δική του σκοπιά, καθώς το συγκεκριμένο φιλικό είδος για να λειτουργήσει, προϋποθέτει ο κεντρικός χαρακτήρας να αγνοεί ορισμένα πράγματα, τα οποία γνωρίζουν οι θεατές. Υπό αυτή την έννοια, με εξαίρεση την τελευταία σεκάνς όπου ο Ορέστης απευθύνεται ρητά στους θεατές προτρέποντάς τους να φύγουν -καθώς παρόλο που η συγκεκριμένη ιστορία τελείωσε, εκείνος δεν πρόκειται να αλλάξει ποτέ- η αφήγηση εκφέρεται κατά κύριο λόγο κατά τρόπο αντικειμενικό, σύμφωνα με την τυπολογία του Todorov.

Ειδικότερα παρατηρούμε ότι η αφήγηση είναι κυκλική, τελειώνοντας στο σημείο ακριβώς από όπου ξεκίνησε. Ωστόσο, αντί μέσα από όλη την διαδικασία της αφήγησης να επέλθει η κάθαρση του ήρωα ακολουθώντας το κλασικό αφηγηματικό σχήμα:

δραματική σύγκρουση → ένταση → κορύφωση → λύση → κατευνασμός¹¹⁰
τα πράγματα για τον ήρωα απλώς επιδεινώνονται:

¹⁰⁹ Κωμωδία της οποίας το σενάριο δομείται γύρω από μια σειρά από πλάνες, συμπτώσεις και παρεξηγήσεις.

¹¹⁰ Πέτρος Μαρτινίδης, *Η υψηλή τέχνη της απελπισίας*, Ύψιλον, Αθήνα 1992, σελ. 46.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

δραματική σύγκρουση → ένταση → κορύφωση → (προσωρινή) λύση →
υπεκφυγή → επιδείνωση του δραματικού → **(δραματική σύγκρουση...)**

Στην πράξη, ο ένας «μουστακαλής» που παραμένει έξω από το σπίτι (πρόκειται για τον εραστή της υπηρέτριας) προκαλώντας την καχυποψία και την ζήλεια του Ορέστη αντικαθίσταται από ολόκληρη παρέα «μουστακαλήδων», οι οποίοι δεν κρύβονται πλέον, αλλά κάνουν σινιάλα σφυρίζοντας και του κλείνουν ευθαρσώς το μάτι ενώ στρίβουν τα μουστάκια τους, οδηγώντας τον σε απελπισία και παραίτηση, καθώς αναγνωρίζει δημόσια (απευθυνόμενος στους θεατές) το προσωπικό του αδιέξοδο. Σε αντίθεση με τις συνήθεις αφηγηματικές συμβάσεις του είδους, η ταινία δεν οδηγείται σε αίσιο τέλος, αλλά σε μια κωμική υπεκφυγή, η οποία απλώς θα επιδεινώσει τα πράγματα, βαθαίνοντας το δραματικό αδιέξοδο. Με τον τρόπο αυτό αναβάλλεται επίσης επ' αόριστο η οριστική αφηγηματική περάτωση (narrative closure), αφήνοντας το «κείμενο» ανοιχτό στην διακριτική ευχέρεια των θεατών. Η δραματική μετατόπιση, ωστόσο, δεν λαμβάνει χώρα εν όψει ενός μονάχα προσωρινά δυσθεώρητου happy end, αλλά με προοπτική εμβάθυνσης του αρχικού αδιεξόδου, το οποίο δεν αφήνει χώρο σε κανέναν άλλου είδους κατευνασμό.¹¹¹ Ο ήρωας, απευθυνόμενος ευθέως στην κάμερα, τοποθετείται σε έναν ενδιάμεσο χώρο, μέσα και έξω από την αφηγηματική πραγματικότητα. Στο βαθμό που το κινηματογραφικό αντίστοιχο της συμβολικής τάξης είναι η αφηγηματική αυτή πραγματικότητα με την μορφή της φιλικής αφήγησης, η απεύθυνση του χαρακτήρα (που βρίσκεται εντός της αφήγησης) στο κοινό (που βρίσκεται εκτός), λειτουργεί σαν έκφραση του *σημαίνοντος του αδύνατου*. Το σημαίνον του αδύνατου υποδεικνύει ότι εντέλει δεν υπάρχει λύση στο υπαρξιακό ερώτημα του ήρωα στο επίπεδο της γλώσσας (συμβολική τάξη / φιλική αφήγηση). Με άλλα λόγια, προσδιορίζει το σημείο αδυνατότητας ή, με φιλικούς όρους, την αδυναμία της αφήγησης να καταλήξει σε ένα «κλείσιμο» (closure), ένα τέλος, δηλαδή σε μια οριστική αφηγηματική περάτωση. Επιπλέον, ο Ορέστης αντιλαμβάνεται ότι αυτή η αδυνατότητα προκύπτει στο εσωτερικό της ίδιας του της υποκειμενικότητας εφόσον απορρέει από ένα γνώρισμα (την παθολογική ζήλεια), το οποίο συνιστά θεμελιώδες χαρακτηριστικό του εαυτού του. Με την διευθέτηση της παρεξήγησης το πρόβλημα δεν επιλύεται καθώς ουδέποτε αποτελούσε πρόβλημα εξωγενές, αλλά απεναντίας αναδύεται στο σημείο

¹¹¹ Στο ίδιο, αναφερόμενος στον τρόπο λειτουργίας μιας συγκεκριμένης έκφρασης του κωμικού, όπως εκφράζεται μέσα στα κόμικς του Αρκά.

που βρίσκεται πλησιέστερα στο υποκείμενο. Απορρέει από τον εαυτό του ως απάντηση της ναρκισσιστικής του εικόνας.

Το αφηγηματικό νήμα που διατρέχει ολόκληρη την αφήγηση συνιστά μια διαδοχή τυχαίων συναντήσεων. Με ποιον τρόπο, όμως, μπορεί μια τυχαία συνάντηση να αποφέρει μοιραία αποτελέσματα; Στην πράξη η φαινομενική τάξη της πραγματικότητας διαταράσσεται για να οδηγηθεί στην καταστροφή διαμέσου των συναντήσεων αυτών. Η εκάστοτε τυχαία συνάντηση ουσιαστικά παίρνει την μορφή ενός συνδέσμου μεταξύ ενός στοιχείου της πλοκής και ενός άδειου χώρου, ένα κενό το οποίο αναμένει το υποκείμενο σαν παγίδα.¹¹² Με άλλα λόγια, η πλοκή δομείται γύρω από μια σειρά τυχαίων γεγονότων, διαμέσου των οποίων τα υποκείμενα εμπλέκονται στην δομή της αφήγησης. Η οικονομία αυτής της διαδοχής συμπτώσεων και τυχαίων γεγονότων θεμελιώνεται γύρω από την παρουσία ενός αντικειμένου-κλειδιού, ένα ζευγάρι κίτρινα γάντια. Στην πράξη, δηλαδή, η αφήγηση χτίζεται γύρω από την κυκλοφορία αυτού του αντικειμένου, καθώς αλλάζει χέρια μεταξύ των χαρακτήρων με διάφορους τρόπους. Ας εξετάσουμε την υπόθεση αυτή πιο αναλυτικά.

Το φόντο στο οποίο θα παιχτεί το «οικογενειακό δράμα» προϋποθέτει την διατάραξη της ισορροπίας, την παρουσία, με άλλα λόγια, ενός στοιχείου το οποίο θα κλονίσει την καθεστηκυία τάξη. Όπως κάθε δυαδική δομή εξαρτάται από την ύπαρξη ενός τρίτου όρου, ο οποίος συνιστά αντικείμενο αποκλεισμού και ταυτοχρόνως εισάγεται ως στίγμα στην κατοπτρική σχέση¹¹³, έτσι και η αφηγηματική διαδικασία προϋποθέτει την διατάραξη της αρχικής ισορροπίας -που εδώ εισάγεται με την μορφή μιας τυπικής δυαδικής συμμετρίας- από μια εξωτερική παρεμβολή, η οποία θα κλονίσει την ισορροπία αυτή. Αυτή η συμμετρία θεμελιώνεται στην δυαδική δομή του ετεροφυλοφιλικού ζεύγους και η εξωτερική παρέμβαση αναφέρεται στην μεσολάβηση ενός τρίτου, η παρουσία του οποίου απειλεί να διαταράξει την υπάρχουσα τάξη, εν προκειμένω με την μορφή της συζυγικής απιστίας. Στον βαθμό που ο «Άλλος», όμως, συνιστά απλώς αποκύημα της φαντασίας του Ορέστη, η θέση του τρίτου όρου που απειλεί να κλονίσει την δυαδική δομή καταλαμβάνεται μετωνυμικά από το ύποπτο αντικείμενο-κλειδί (τα κίτρινα γάντια), το οποίο

¹¹² Mladen Dolar, "Hitchcock's Objects", στο Žižek, Slavoj (επιμέλεια), *Everything you always wanted to know about Lacan (but were afraid to ask Hitchcock)*, Verso, Λονδίνο / Νέα Υόρκη 1992, σελ. 43.

¹¹³ Στο ίδιο, σελ. 33.

τροφοδοτεί την φαντασίωση¹¹⁴ του κεντρικού χαρακτήρα και ταυτοχρόνως συνιστά αντικείμενο ανταλλαγής και κυκλοφορίας ανάμεσα στους χαρακτήρες. Συγκεκριμένα, τα γάντια που ανήκουν στη Ρένα, λειτουργούν συμβολικά ως «απόδειξη» της συζυγικής απιστίας την οποία φέρεται να έχει διαπράξει (τουλάχιστον στην δική του φαντασία). Παρατηρούμε, επομένως, ότι με όρους αφηγηματικότητας αυτή η δυαδικότητα εν τέλει δεν συνιστά παρά το σκηνικό για την κυκλοφορία του αντικειμένου-κλειδιού.

Με αυτό τον τρόπο, το αντικείμενο που προσελκύει το βλέμμα τοποθετείται σε μια ειδική θέση στο πλαίσιο των διωποκειμενικών σχέσεων. Συνιστά αφορμή, καταλύτη και προϋπόθεση αυτών των σχέσεων στο πλαίσιο της αφήγησης, ενώ ταυτόχρονα ενσωματώνει το όριο και την αδυνατότητά τους, οδηγώντας τες σε ρήξη.¹¹⁵ Έτσι, το βλέμμα απομονώνει ένα στίγμα του Πραγματικού, μια λεπτομέρεια η οποία ξεχωρίζει από το πλαίσιο της συμβολικής πραγματικότητας – με άλλα λόγια ένα τραυματικό πλεόνασμα του Πραγματικού μέσα στο Συμβολικό. Στην πράξη, δηλαδή, δεν θα υπήρχε κανένα στοιχείο στα χέρια του Ορέστη στο οποίο να θεμελιώνεται η οργιώδης φαντασία του δίχως το αντικείμενο, αυτό το μικρό τεκμήριο υλικότητας που αποτελεί έλασσον-ίχνος-του-Πραγματικού.¹¹⁶

Τι έχουν, όμως, να κάνουν όλα αυτά με ένα ζευγάρι κίτρινα γάντια; Η συμβολική τάξη, όπως επανειλημμένως έχουμε δει, στην περίπτωση του κινηματογράφου ταυτίζεται με την αφηγηματική πραγματικότητα. Τα γάντια στο πλαίσιο αυτής της αφηγηματικής πραγματικότητας είπαμε ότι λειτουργούν ως στίγμα, ένα ίχνος δηλαδή του Πραγματικού μέσα στο Συμβολικό. Θα εξηγήσω τι εννοώ. Το θεμελιώδες χαρακτηριστικό μιας συμβολικής τάξης στην σχέση της με την «πραγματικότητα» είναι ότι εμπεριέχει ένα πλεονάζον σημαίνον, ένα σημαίνον το οποίο είναι «κενό», υπό την έννοια ότι δεν υπάρχει τίποτα στο οποίο να

¹¹⁴ φαντασίωση = Φανταστικό σενάριο στην πλοκή του οποίου το άτομο είναι παρόν. Απεικονίζει, με λίγο ως πολύ παραμορφωμένο από τις αμυντικές διαδικασίες τρόπο, την εκπλήρωση επιθυμιών οι οποίες είναι, σε τελευταία ανάλυση, ασυνείδητες (J. Laplanche / J.-B. Pontalis, *ό.π.*, σελ. 535).

¹¹⁵ M. Dolar, "Hitchcock's Objects", στο Žižek Slavoj (επιμέλεια), *ό.π.* σελ. 40.

¹¹⁶ Το *πραγματικό*, σύμφωνα με τον Lacan, περιγράφει την μορφή του κόσμου πριν την διαμεσολάβηση του *συμβολικού*. Υπό αυτή την έννοια δεν μπορούμε να το συλλάβουμε, καθώς το προσλαμβάνουμε αποκλειστικά διαμεσολαβημένο από το φανταστικό και το συμβολικό. Ωστόσο, στην ύστερη σκέψη του Lacan υπάρχει μία διάκριση ανάμεσα στο *πρώτον βαθμού πραγματικό* (το οποίο προηγείται του περάσματος στο συμβολικό) και στο *δεύτερον βαθμού πραγματικό* το οποίο δεν βρίσκεται «έξω» ή «κάτω» από το συμβολικό, αλλά συνιστά δομικό συστατικό της θεμελιώδους έλλειψης/μη πληρότητας του συμβολικού. Στην δεύτερη αυτή διάσταση αναφέρομαι εδώ (βλ. Y. Stavrakakis, *ό.π.*, σελ 49).

αντιστοιχεί.¹¹⁷ Δεν υπάρχει, με άλλα λόγια, μια ένα προς ένα αντιστοιχία ενός σημείου με ένα και μοναδικό «πραγματικό» αναφερόμενο, οδηγώντας έτσι σε μια διαρκή ολίσθηση του νοήματος. Με την διαμεσολάβηση του Συμβολικού υπό την έννοια ενός ερμηνευτικού συστήματος διαφορών, το νόημα καθίσταται ρευστό, συγκυριακό και εξαρτώμενο από το εκάστοτε συμφραζόμενο. Σύμφωνα με τον Lacan, αντιμέτωπο με την αποτυχία των λέξεων να καθορίσουν επαρκώς την πραγματικότητα, το υποκείμενο στρέφεται στο μόνο αντικείμενο, το οποίο, όπως θεωρεί, ξεφεύγει από το αλλοτριωτικό κύκλωμα της ομιλίας, στο «αντικείμενο α μικρό» (*objet petit a*)¹¹⁸, στο υπόλοιπο της διαδικασίας που καθιστά το υποκείμενο ομιλούν, δηλαδή στο υπόλοιπο της εισόδου στο Συμβολικό. Υπό αυτή την έννοια, θα μπορούσαμε να ονομάσουμε τα γάντια «αντικείμενο α μικρό», καθώς αποτελούν την μοναδική χειροπιαστή «απόδειξη», το μόνο αντικείμενο που ξεφεύγει από τις αφηρημένες υποθέσεις του Ορέστη ότι η Ρένα τον απατά και, υπό αυτή την έννοια, εδραιώνεται ως βασική του φαντασίωση, αποκτά για αυτόν «απόλυτη σημασία» και συνιστά τον κανόνα για την ερμηνεία των όσων συμβαίνουν, κατά τρόπο, πάντοτε, ώστε να επιβεβαιώνονται οι υποψίες του. Με τον ίδιο τρόπο δηλαδή που, σύμφωνα με την ψυχανάλυση, η προσήλωση στο «αντικείμενο α μικρό» αποτελεί βασική φαντασίωση του υποκειμένου, η οποία κατά την είσοδό του στο Συμβολικό συνιστά ένα είδος πυξίδας, έναν θεμελιώδη κανόνα σε σχέση με τον οποίο προσανατολίζεται στην ζωή του¹¹⁹ (που ο Lacan αποκαλεί «απόλυτη σημασία»), και που λειτουργεί σαν ένα είδος μαγνήτη που ελκύει τις αναμνήσεις που της ταιριάζουν, έτσι και ο Ορέστης εμμένει στο αντικείμενο αυτό (τα γάντια), το οποίο του παρέχει βεβαιότητα για το νόημα των πράξεών του (να ξεδιαλύνει την πλεκτάνη που νομίζει ότι υφάινεται πίσω από την πλάτη του), τροφοδοτώντας την φαντασίωσή του αυτή.

¹¹⁷ Slavoj Žižek, “In His Bold Gaze My Ruin Is Writ Large”, στο Slavoj Žižek (επιμέλεια), *Everything you always wanted to know about Lacan (but where afraid to ask Hitchcock)*, Verso, Λονδίνο / Νέα Υόρκη 1992, σελ. 236.

¹¹⁸ Για περαιτέρω για το αντικείμενο α μικρό βλ. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis (The Seminar of Jacques Lacan, Book 11)*, W.W. Norton & Co, Νέα Υόρκη, 1981 (reissued 1998).

¹¹⁹ Με απλά λόγια, η ιδέα του Lacan συνίσταται στο ότι «το παιδί βρίσκει σε αυτή την φαντασίωση ένα είδος καθήλωσης ή σταθερότητας» επικολούμενο ένα από τα αντικείμενα στα οποία απέδιδε προνομακή αξία σε σχέση με την μητέρα (π.χ. το στήθος, τα περιτώματα, το βλέμμα, η φωνή) ως πραγματικό, όχι δηλαδή «ως αντικείμενο που κυκλοφορεί στην τάξη του συμβολικού, αλλά ως υπόλοιπο, ως απομεινάρη της όλης διαδικασίας εισόδου στο συμβολικό» (βλ. Darian Leader / Judy Groves, *Ο Λακάν με εικόνες*, Διάλογος, Αθήνα 1999, σελ. 130).

Υπό αυτό το πρίσμα, η πλοκή της ταινίας θα μπορούσε να αποδοθεί ως το «ταξίδι» του προνομιακού αντικειμένου στον αφηγηματικό χώρο. Η αφηγηματική πορεία των γαντιών συνοψίζεται στα εξής στάδια:

1. Η Ρένα ρωτά την Τούλα (υπηρέτρια) αν καθάρισε τα γάντια της, η οποία απαντά ότι δεν πρόλαβε ακόμη. Πρόκειται για την πρώτη σκηνή κατά την οποία εισάγονται τα γάντια ως στοιχείο της αφήγησης.
2. Η Ρένα ρωτά την Τούλα αν έφυγε ο λεκές από τα γάντια. Η Τούλα της δείχνει τα γάντια λέγοντας ότι δεν έφυγε τελείως. Ο Ορέστης, που παρακολουθεί την σκηνή, βλέπει τα γάντια και τον λεκέ (γεγονός που έχει ιδιαίτερη αφηγηματική σημασία καθώς έπειτα ο λεκές θα λειτουργήσει ως στίγμα, χάρη στο οποίο ο Ορέστης θα αναγνωρίσει με βεβαιότητα τα γάντια).
3. Η Ρένα δανείζει τα γάντια (μαζί με κάποια ρούχα ακόμη) στην Αννούλα, για να τα φορέσει την επόμενη μέρα, όταν θα πάει με τον αρραβωνιαστικό της τον Τάκη εκδρομή στο Κιάτο.
4. Η Αννούλα και ο Τάκης σταματούν στους Αγ. Θεοδώρους κατά την επιστροφή τους από το Κιάτο γιατί εκείνη βλέπει κάποια λουλούδια που υποτίθεται ότι φέρνουν τύχη στους αρραβωνιασμένους. Μαζεύοντάς τα η Αννούλα γλιστρά και πέφτει. Χτυπά το κεφάλι της και της πέφτουν τα γάντια, τα οποία περισυλλέγει από το έδαφος, ανήσυχη μήπως έπαθαν κάτι.
5. Η Αννούλα και ο Τάκης πηγαίνουν στο κοντινό καφενείο για να περιποιηθούν το τραύμα της από την πτώση. Η κυρα-Θοδώρα (ιδιοκτήτρια του μαγαζιού), της προτείνει να ξαπλώσει στο διπλανό δωμάτιο έως ότου να συνέλθει. Καθώς σηκώνεται για να πάει μέσα, τα γάντια πέφτουν εν αγνοία της στο έδαφος.
6. Το αυτοκίνητο του Ορέστη, επιστρέφοντας από το Αίγιο όπου είχε πάει για δουλειές, παθαίνει λάστιχο στους Αγ. Θεοδώρους. Ενώ ο οδηγός επισκευάζει το αυτοκίνητο, ο Ορέστης πηγαίνει στο καφενείο να πει μια πορτοκαλάδα. Βρίσκει τα γάντια στο πάτωμα, τα οποία και αναγνωρίζει κατευθείαν από τον λεκέ. Δεδομένου ότι είναι παθολογικά ζηλιάρης, θεωρεί το γεγονός ατράνταχτη απόδειξη ότι η Ρένα τον απατά.
7. Ο Ορέστης εμφανίζει τα γάντια ενώπιον της Ρένας, της Τούλας και του Λεάνδρου (ο οποίος ήρθε να ζητήσει την Τούλα σε γάμο), ως πειστήριο για το γεγονός ότι η Ρένα βρισκόταν στους Αγίους Θεοδώρους. Τότε καταφθάνει η Αννούλα για να επιστρέψει τα ρούχα και να πει στην Ρένα ότι έχασε τα γάντια (τα οποία είχε βρει ο Ορέστης). Με αυτό τον τρόπο κλείνει ο κύκλος των

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

παρεξηγήσεων και η διαδρομή των γαντιών, τα οποία επιστρέφουν στα χέρια της Ρένας.

Εκτός από τα γάντια / αντικείμενο α μικρό γύρω από τα οποία εκτυλίσσεται η αφήγηση υπάρχουν και κάποια επιπλέον στοιχεία τα οποία κατέχουν κεντρική θέση στην εξέλιξη της πλοκής.

Πρώτα απ' όλα υπάρχει και ένα άλλου είδους αντικείμενο, το οποίο επίσης παίζει καταλυτικό ρόλο στην αφήγηση. Πρόκειται για ένα αντικείμενο που είναι επιφορτισμένο με μια ιδιαίτερη συμβολική σημασία και το οποίο ασκεί στον πρωταγωνιστή μια μαζοχιστική σαγήνη, μια σχεδόν μαγική δύναμη υποβολής, διαθέτοντας επιπλέον για αυτόν κάποιου είδους καταστροφική ισχύ. Πρόκειται για το *μουστάκι*, που για τον Ορέστη λειτουργεί σαν μία φανταστική αντικειμενοποίηση του πραγματικού, η οποία ενσαρκώνει την αδύνατη «απόλαυση» (*impossible jouissance*)¹²⁰ που γίνεται αισθητή από αυτόν με τη μορφή μιας ανυπόφορης οδύνης. Αυτή η οδύνη απορρέει από την αγωνία να εξασφαλίσει την αποκλειστική κυριότητα της Ρένας, καθώς από αυτήν εξαρτάται ο «ανδρισμός» του, δηλαδή διακυβεύεται η ίδια του η υποκειμενικότητα. Έτσι, το μουστάκι αποτελεί ταυτόχρονα σύμβολο του ενισχυμένου ανδρισμού των άλλων (που το έχουν) και που (θεωρεί ότι) ενδιαφέρονται ερωτικά για τη γυναίκα του, και σύμβολο του απειλούμενου και εν δυνάμει ανεπαρκούς ανδρισμού του ίδιου (που δεν το έχει), καθώς εξαρτάται αποκλειστικά από το κατά πόσο θα καταφέρει να αποτρέψει τους πολυάριθμους και αποφασισμένους μουστακοφόρους ανταγωνιστές του. Μάλιστα, το σκηνικό μέσα στο οποίο «επιβεβαιώνονται» οι υποψίες του μοιάζει σαν να έχει βγει κατευθείαν μέσα από τη φαντασίωση του. Ο τοίχος του καφενείου στους Αγίους Θεοδώρους όπου βρίσκει τα γάντια είναι καλυμμένος με πορτρέτα ηρώων της Ελληνικής Επανάστασης. Έτσι, κάνει την φοβερή του ανακάλυψη κάτω από το ζοφερό βλέμμα πληθώρας μουστακαλήδων, οι οποίοι φαίνεται να τον παρακολουθούν μέσα από τις κορνίζες τους και των οποίων ο αδιαμφισβήτητος στο κοινωνικό φαντασιακό «ανδρισμός» απεικονίζεται ανάλογος του μεγέθους, του πάχους και της πυκνότητας του μουστακιού τους, σε αντίθεση προς τον Ορέστη ο οποίος υστερεί και σε μουστάκι και σε ανδρισμό, καθώς (αισθάνεται ότι) η ανδρική τιμή και η υπόληψή του έχουν πληγεί ανεπανόρθωτα. Τα ηρωικά μουστάκια λειτουργούν έτσι ως μετωνυμία του ελλειπτικού του ανδρισμού και της κοινωνικής του ταπείνωσης.

¹²⁰ S. Žižek, "Alfred Hitchcock, or, The Form and its Historical Mediation", στο S. Žižek (επιμέλεια), *Everything...*, ό.π., σελ. 7.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Άλλο ένα στοιχείο που συνιστά επαναλαμβανόμενο μοτίβο καθ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης είναι το τηλέφωνο. Το τηλέφωνο συνδέει την κατοικία Καλιγαρίδη με τον έξω κόσμο, αποτελώντας ταυτόχρονα και αντικείμενο απειλής για τον Ορέστη, καθώς φαντάζεται ότι με αυτό τον τρόπο η Ρένα συνεννοείται πίσω από την πλάτη του με τους εραστές της. Εκτός από την μετωπιακή του σχέση με το «έξω», και μάλιστα κατά τρόπο που να ακυρώνει τον προληπτικό χωρικό περιορισμό της Ρένας στο σπίτι,

Ορέστης: «Έλα... Έλα... κάτσε από δω... μέσα, στο βάθος, στο βάθος... Όσο πιο βάθος μπορείς! (ούτως, ώστε να μην είναι ορατή απ' έξω, από το παράθυρο) Βάλε το ραδιοφωνάκι, ρίξε καμιά πασιεντζα, διάβασε και κανένα βιβλίο... κατάλαβες;»

Ρένα: «Κατάλαβα, κατάλαβα...»

το τηλέφωνο κατέχει επιπλέον μια κομβική λειτουργία όσον αφορά την προώθηση της πλοκής και μάλιστα κατά τρόπο διττό. Έτσι, αφενός μεν προκαλεί μια ανταλλαγή μεταξύ του «μέσα» και του «έξω» (από το τηλέφωνο οι χαρακτήρες ειδοποιούνται ότι πρέπει να πάνε κάπου ή ότι κάποιος πρόκειται να έρθει στο σπίτι), και αφετέρου, που είναι και το πιο σημαντικό, δυνάμει αποτελεί από την αρχή την λύση του μυστηρίου. Βλέπουμε, επομένως, ότι από τα πρώτα λεπτά της ταινίας ο γείτονας στρατηγός Χατζηαντωνίου προσπαθεί να επικοινωνήσει με τον Ορέστη, προκειμένου να τον ενημερώσει ότι η υπηρέτρια Τούλα έχει ερωτική σχέση με τον Λέανδρο. Υπό αυτή την έννοια, το τηλέφωνο λειτουργεί σαν μια έκφραση του συμβολικού, που απειλεί διαρκώς να καταστρέψει την θεμελιώδη φαντασίωση του Ορέστη, ότι δηλαδή η Ρένα τον απατά με τον «μουστάκια» που ξημεροβραδιάζεται έξω από το σπίτι του. Όμως η τηλεφωνική επικοινωνία με τον στρατηγό αναβάλλεται διαρκώς, επιτρέποντας την εξέλιξη της πλοκής και την εμβάθυνση του υπαρξιακού αδιεξόδου του πρωταγωνιστή, καθώς ο Ορέστης είτε απουσιάζει, είτε διατείνεται ότι λείπει, διότι δεν θέλει να του μιλήσει. Με αυτό τον τρόπο η αφήγηση φαίνεται να επιβεβαιώνει την θεμελιώδη λακανική θέση ότι η επικοινωνία είναι καταρχήν ανεπιτυχής.¹²¹

Όταν, ωστόσο, ο στρατηγός εντέλει τον πετυχαίνει στο τηλέφωνο (στο τέλος της ταινίας) αντιλαμβανόμαστε ότι «η επιτυχημένη επικοινωνία είναι, όπως μας διδάσκει η ψυχανάλυση, τελικά πολύ πιο μοιραία από την ανεπιτυχή».¹²² Εφόσον ο Ορέστης βρίσκει ένα είδος καθήλωσης στην φαντασίωσή του, η είσοδος στην τάξη της γλώσσας ισοδυναμεί με μια θεμελιώδη ρήξη στην ταυτότητά του. Η φαντασίωση

¹²¹ Y. Stavrakakis, "Beyond the Fantasy of Utopia", *ό.π.*, σελ. 115.

¹²² M. Dolar, "Hitchcock's Objects", *ό.π.*, σελ. 36.

του ήταν η απάντησή του για το «ποιος είναι» και «ποια θέση κατέχει για τον Άλλο», ενέχοντας έτσι την ανάληψη μίας ταυτότητας. Στην πράξη, δηλαδή, αντλεί τον ανδρισμό του σε συνάρτηση με την αποστολή να ελέγξει την σεξουαλική ζωή της Ρένας. Καταστρέφοντας αυτή του τη φαντασίωση ο στρατηγός, βάζει την ίδια την ύπαρξη του Ορέστη, η οποία ήταν δομημένη γύρω από αυτήν. Με αυτό τον τρόπο κλείνει το κύκλωμα της επικοινωνίας (circuit of communication)¹²³ υπό την έννοια ότι επιστρέφεται στο υποκείμενο το ίδιο του το μήνυμα, στην πραγματική του μορφή. Έτσι, η ανδρική τιμή του Ορέστη πράγματι βάζεται από κάποιον «μουστάκια», όχι όμως τον Λέανδρο, για τον οποίο θεωρούσε ότι διεκδικεί την Ρένα, αλλά από τον στρατηγό που ακυρώνει τον ανδρισμό του, στερώντας του το νόημά του. Με άλλα λόγια, αντί να σώσει την υπόληψή του, γίνεται ρεζίλι με την ανόητη συμπεριφορά του. Υπό αυτή την έννοια δεν είναι τυχαίο που ο στρατηγός Χατζηαντωνίου έχει και αυτός μουστάκι, το οποίο είδαμε ότι συνδέεται μετωνυμικά με τον φαλλό (μουστάκι = φαλλός => ανδρισμός), το σύμβολο, δηλαδή, της διαδικασίας διαστρέβλωσης από το δίκτυο της γλώσσας, κατά τον Lacan.¹²⁴

Το επόμενο στοιχείο γύρω από το οποίο δομείται η αφήγηση είναι το μουσικό θέμα που διατρέχει το φιλικό κείμενο. Πρώτη φορά το ακούμε κατά την διάρκεια των ζενερίκ, όπου εξαιτίας της απουσίας στίχων δεν γίνεται φανερή η βαθύτερη αφηγηματική σημασία της συγκεκριμένης μελωδίας. Σε ένα πρώτο επίπεδο, λοιπόν, ερμηνεύεται απλώς ως ένα χαρούμενο μουσικό θέμα, εδώ σε τζαζ εκτέλεση, το οποίο προετοιμάζει τους θεατές για το είδος της ταινίας που θα παρακολουθήσουν. Έπειτα το θέμα αποκτά μια επιπλέον αφηγηματική λειτουργία, καθώς συνδέεται μετωνυμικά με τον Λέανδρο, και ακούγεται όποτε αυτός εισέρχεται στο κάδρο. Ενώ, όμως, αρχικά η συγκεκριμένη μελωδία (εδώ σε εκτέλεση με μπουζούκι) φαίνεται να συνοδεύει απλώς τις εισόδους του συγκεκριμένου χαρακτήρα στον αφηγηματικό χώρο, τονίζοντας το στοιχείο της λαϊκότητας που τον διακρίνει, η λειτουργία της δεν εξαντλείται εκεί. Έτσι, αν επικεντρωθούμε αποκλειστικά στην εικόνα, δηλαδή στην οπτική αναπαράσταση του Λέανδρου και των τεκταινόμενων στο εκάστοτε πλάνο, χάνουμε το βαθύτερο νόημα του επαναλαμβανόμενου μουσικού θέματος, το οποίο με μια πιο προσεκτική παρατήρηση θα αντιληφθούμε ότι ακούγεται σε διάφορες παραλλαγές καθ' όλη την διάρκεια της ταινίας, και ουσιαστικά συμπυκνώνει το ηθικό

¹²³ S. Žižek, *Enjoy your Symptom!*, Routledge, Λονδίνο / Νέα Υόρκη, 2001, σελ. 13.

¹²⁴ Keith Reader, "The Lacanian Phallus", *The Abject Object: Avatars of the Phallus in Contemporary French Theory, Literature and Film*, Editions Rodopi B.V., Άμστερνταμ / Νέα Υόρκη, 2006, σελ. 25.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

δίδαγμα όλης της αφήγησης. Η απάντηση σχετικά με το περιεχόμενο της μελωδίας δίνεται κοντά στο μέσο της αφήγησης, όπου αντιλαμβανόμαστε ότι το νόημα δεν βρίσκεται στη μουσική σύνθεση καθαυτή, αλλά κρύβεται στους στίχους που την συνοδεύουν:

«Μου παράγινες ταγάρι, μου παράγινες μπελάς.

Για φύλλου πήδημα, με πονηρεύεσαι και μου στριντζώνεσαι και μου κολλάς.

Θα σου δώσω πασαπόρτι και θα βρω καινούργιο μόρτη (...)

Έτσι, η σκηνή στην οποία ο Λεάνδρος και η Τούλα διασκεδάζουν πίνοντας και τραγουδώντας στην ταβέρνα, που σε μια πρώτη ανάγνωση μοιάζει σαν να αποτελεί απλώς το καθιερωμένο μουσικό ιντερμέδιο των ελληνικών ταινιών, στην πραγματικότητα αναφέρεται εμμέσως στο Ορέστη και εκφράζει την ιδεολογική θέση της αφήγησης σχετικά με τις συνέπειες που επιφέρει η παθολογική ζήλεια.

Ορέστης: «Ξέρεις τι απαίτηση είχα από σένα; Αντί να διασύρεις το όνομά μου μεταξύ Αιγάλεω και Ψυταλλείας να' ρθεις εδώ θαρραλέα και να μου πεις: "Ορέστη, δεν μπορώ πια να ζήσω μαζί σου!"»

Ρένα: «Που θα πάει; Θα στο πω κι αυτό...»

Επομένως, η μελωδία που αρχικά φαίνεται απλώς να συνέχει την φιλική ροή, λειτουργώντας ως ένα στοιχείο οριοθέτησης της κλειστής κειμενικότητας της αφήγησης, στην πραγματικότητα φέρει ένα θεμελιώδες μήνυμα, το οποίο συμπυκνώνει την κεντρική ιδέα της αφήγησης.

Παρόλα αυτά, ο Ορέστης συνετίζεται μόνο πολύ προσωρινά:

Ρένα: «Είδες τι γελοίος που είσαι; (...) Γίναμε ρεζίλι στα χωριά, γίναμε ρεζίλι στις πολιτείες, στις υπηρέτριες, στους μουστακαλήδες... Και τι έγινε; Τι συμπέρασμα έβγαλες;»

Ορέστης: «Έεε πως... Πως... Εγώ το συμπέρασμα το έβγαλα! Πως το Ρενάκι μου, τιμή και δόξα για το σπίτι μου!»

Ρένα: «Και είσαι βέβαιος γι' αυτό;»

Ορέστης: «Ορίστε;»

Ρένα: «Οχι λέω... Είσαι βέβαιος τώρα για μένα;»

Ορέστης: «Έεε πως... Πως...»

Ρένα: «Και που ξέρεις ενώ μαλλιοτραβιόσουν εσύ στους Αγίους Θεοδώρους, τι έκανα εγώ εδώ;»

Ορέστης: «Αα... Αα, Ρένα... Ρένα... Αα... Μην μου την ανάβεις πάλι! Άκουσε Ρενάκι, εδώ είδαμε και πάθαμε να τη σβήσουμε... Να την ξαναάψουμε; Να την φουντώσουμε πάλι;»

για να ξαναβρεί αμέσως την καθήλωσή του στην παλιά του φαντασίωση, και μάλιστα μεγεθυμένη. Επομένως, η προσφορά της γνώσης ότι η Ρένα του είναι πιστή, δεν έχει

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

ως αποτέλεσμα παρά μόνο το μπλοκάρισμα της διάστασης της επιθυμίας. Στην πράξη, ο Ορέστης αντιστέκεται στην ερμηνεία που του δίνεται, η οποία στοχεύει στην ρύθμιση των προβλημάτων και στο αίσιο τέλος, όπως ο ψυχαναλυόμενος αντιστέκεται στον αναλυτή του, και εμμένει στην επιθυμία του. Το γεγονός αυτό συνεπάγεται την επιδείνωση των συμπτωμάτων, και έτσι ο Ορέστης οδηγείται σε παραλήρημα, καθώς τώρα βλέπει ολόκληρη παρέα μουστακαλήδων συγκεντρωμένη έξω από το παράθυρό του.

1(γ). Το αντικείμενο της ανάλυσης

Τίτλος ταινίας: Δεσποινίς Διευθνήτης (ασπρόμαυρη)

χρονολογία: 1964 (χρόνος λόγου - ιστορική στιγμή / περίοδος)

διάρκεια: 90 λεπτά (χρόνος λόγου - διάρκεια)

σκηνοθεσία: Ντίνος Δημόπουλος

σενάριο: Ασημάκης Γιαλαμάς / Κώστας Πρετεντέρης

εταιρία παραγωγής: Φίνος Φίλμ

Περίληψη: Στην ταινία, η Λίλα Βασιλείου (Τζένη Καρέζη), νεαρή πολιτικός μηχανικός με σπουδές στο εξωτερικό και λαμπρή επαγγελματική κατάρτιση, ιδιαίτερα αυστηρή και τυπική, διορίζεται διευθνήτρια σε μεγάλο τεχνικό γραφείο, όπου γνωρίζει τον υπομηχανικό Αλέκο Σαμιωτάκη (Αλέκος Αλεξανδράκης). Η Λίλα, ενώ στο αντικείμενο της εργασίας της είναι ιδιαίτερα καταρτισμένη και έμπειρη, εμφανίζεται ως εντελώς άπειρη στον έρωτα και στην επιτέλεση της γυναικείας της «φύσης». Ο Αλέκος, απεναντίας, είναι «γυναικάς», με μεγάλη επιτυχία στο άλλο φύλο. Εκείνη τον ερωτεύεται, αλλά αισθάνεται ανεπαρκής, εξαιτίας του ότι δεν ανταποκρίνεται καθόλου στο κανονιστικό γυναικείο πρότυπο. Η εξαδέλφη της, Αθηνά (Λίλη Παπαγιάννη) αναλαμβάνει να την βοηθήσει να «γίνει γυναίκα», δηλαδή να ενσωματώσει με επιτυχία το φύλο της. Ο Αλέκος, απεναντίας, είναι γοητευμένος από το γεγονός ότι η Λίλα διαφέρει από τις επιπόλαιες γυναίκες που είχε γνωρίσει μέχρι τότε, και προσπαθεί να διευρύνει την επαγγελματική του κατάρτιση προκειμένου να την εντυπωσιάσει. Εντούτοις, όπως υπαγορεύουν οι κυρίαρχες αφηγηματικές συμβάσεις του είδους, μετά από μια σειρά τσακωμών, παρεξηγήσεων

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

και απρόβλεπτων κωμικών καταστάσεων η ταινία οδηγείται σε ευτυχή κατάληξη, δηλαδή στην αποκάλυψη και παραδοχή του αμοιβαίου τους έρωτα.

2(γ). Ο άξονας αντικειμένων

Χώρος αντικειμενικών αναφερομένων: Η ταινία «Δεσποινίς Διευθυντής» διαδραματίζεται στην Αθήνα στα μέσα της δεκαετίας του '60 και ως εκ τούτου μπορούν να ενταχθούν στον εν λόγω άξονα όλα τα πλάνα της πόλης, τα κτίσματά της, καθώς και οι αναφορές που γίνονται σε αυτήν καθαυτή ή σε επιμέρους συνοικίες και περιοχές της, όπως λ.χ. η παραλιακή ζώνη κλπ. Αυτό γίνεται φανερό από τα λεκτικά αναφερόμενα στην ταινία, καθώς και από ορισμένα εξωτερικά πλάνα, παρότι η ταινία στην πλειονότητά της διαδραματίζεται σε εσωτερικούς χώρους.

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι η Αθήνα την δεκαετία του '60 χαρακτηρίζεται από έντονη ανοικοδόμηση και προσπάθεια μετατροπής της σε μοντέρνα ευρωπαϊκή πόλη. Ο κινηματογραφικός αναπαραστασιακός λόγος χαρακτηρίζεται, όπως εύστοχα επισημαίνει και η Μαρία Στασινοπούλου, από τον θαυμασμό της κάμερας μπροστά στην πολυκατοικία, την οικοδομή, τα έργα οδοποιίας και τα δημόσια έργα εν γένει.¹²⁵ Προκειμένου να δοθεί η εντύπωση αυτή, οι «λήψεις από κάτω προς τα πάνω για να δοθεί η αίσθηση του ύψους, καθώς και οι διάφορες εκδοχές της βόλτας με το αυτοκίνητο σε μια από τις νέες λεωφόρους, συνήθως την παραλιακή ή την περιοχή της Ομόνοιας, σκηνές από εμπορικούς δρόμους της πρωινής Αθήνας που σφύζει από ζωή, αλλά και νυχτερινά πλάνα με τα φώτα που αναβοσβήνουν και τα πανοραμικά πάνω από την Αθήνα που όλο και μεγαλώνει, δεν λείπουν από καμιά σχεδόν ταινία – ανάλογα με τις τεχνικές δυνατότητες και το οικονομικό μέγεθος της παραγωγής».¹²⁶

Κατά αυτό τον τρόπο, μέσα από την αφήγηση ξεπηδά μια Αθήνα λαμπερή με σύγχρονες κτιριακές εγκαταστάσεις, δυναμική και ταχύτατα αναπτυσσόμενη. Δεν λείπουν πλάνα από το Αεροδρόμιο του Ελληνικού, την καφετέρια του αερολιμένα με φόντο αεροσκάφος της Ολυμπιακής Αεροπορίας καθώς και πλάνο από τα γραφεία της, πλάνα από τον δρόμο που καταδεικνύουν τους έντονους ρυθμούς ζωής -οι οποίοι ωστόσο δεν ανατρέπουν, αλλά μάλλον αποτελούν θετικό σχόλιο υπέρ της αστικοποίησης-, πληθώρα αναφορών στην ανοικοδόμηση της πόλης σε συνδυασμό

¹²⁵ Στασινοπούλου, Μ., «Τι γυρεύει... ό.π., σελ. 431.

¹²⁶ Στο ίδιο., σελ. 431.

με μία σεκάνς γυρισμένη σε οικοδομή.¹²⁷ Συγκεκριμένα παρατηρούμε την ανέγερση μεγάλου κτιρίου, όπως αφήνουν να διαφανεί τα θεμέλια, οι μεγάλες κολώνες από μπετόν και οι σκαλωσιές, καθώς και ο αριθμός των εργατών που απασχολούνται στο κτίσμα. Η οικοδομή βρίσκεται σε εξοχική περιοχή χαμηλής δόμησης, γεγονός που υπογραμμίζει ακόμα περισσότερο την εικόνα της αναπτυσσόμενης και διευρυνόμενης πόλης. Επίσης, γίνεται αναφορά στο Πολυτεχνείο ως ένα σύγχρονο πανεπιστημιακό ίδρυμα, όπου λαμβάνουν χώρα σεμινάρια σχετικά με την ανοικοδόμηση και τα δημόσια έργα (φράγματα, γέφυρες, διευθέτηση χειμάρρων). Η ανάπτυξη δεν αφορά, ωστόσο, μόνο την πρωτεύουσα. Στην ταινία γίνεται εκτενής αναφορά και στην ανέγερση του φράγματος της Μακεδονίας καθώς και στο εκπαιδευτικό πρόγραμμα της χώρας, το οποίο περιλαμβάνει το κτίσιμο σχολείων σε όλη την Ελλάδα (Μεσολόγγι, Καστοριά, Άργος Ορεστικό, Αμύνταιο), μέχρι την παραμεθόριο (Σουφλί, Δεδλεαγας¹²⁸) και μάλιστα με ευρωπαϊκού τύπου προδιαγραφές (αποδυτήρια, γυμναστήρια, κηπάριο)!¹²⁹

Παράλληλα, όμως, τονίζεται και ο κοσμοπολίτικος χαρακτήρας της πρωτεύουσας, με προβολή της νυχτερινής Αθήνας με πλάνα από τα «Αστέρια» όπου τραγουδούν οι αδερφές Μπρόγερ (δημοφιλές ντουέτο της εποχής) και αναφορές στο «Hilton» με φόντο την φωτισμένη Αθήνα, στα night clubs και την dolce vita καθώς επίσης στις ταβέρνες, τα μπιλιάρδα και τα φλίπερ. Η Αθήνα εμφανίζεται ως μια πόλη που δεν κοιμάται ποτέ, με τα bars να κλείνουν στις επτά ή τις οκτώ το πρωί. Ωστόσο, η πόλη δεν καλοπερνά μόνο τη νύχτα. Αναφέρονται, επίσης, τα εστιατόρια όπου μπορεί να φάει κανείς κοντά στην θάλασσα τα μεσημέρια και απεικονίζεται σε κάποιο πλάνο ένα κατάμεστο ζαχαροπλαστείο, υπόδειγμα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής του '60. Βέβαια, υπάρχει και το καφενείο...

Επίσης γίνονται αναφορές και σε άλλες γεωγραφικές τοποθεσίες εντός και εκτός Ελλάδος. Μαθαίνουμε ότι το Ναύπλιο αποτελεί δημοφιλή προορισμό εκδρομών και με τον τρόπο αυτό προβάλλεται η σχετικά νεοπαγής πρακτική του ταξιδιού αναψυχής στα αναπτυσσόμενα τουριστικά θέρετρα. Πληροφορούμαστε

¹²⁷ Άλλωστε, «εκείνος ο τομέας ο οποίος αποτέλεσε τη ραχοκοκαλιά της εκβιομηχάνισης της δεκαετίας του '50 και του '60, με τη μορφή που πήρε αυτή στην Ελλάδα, ήταν ο τομέας των κατασκευών» (Δημήτρης Χαραλάμπης, *Στρατός και Πολιτική Εξουσία: η δομή της εξουσίας στην μετεμφυλιακή Ελλάδα*, Εξάντας, Αθήνα 1985, σελ. 84).

¹²⁸ Ο όρμος της Αλεξανδρούπολης.

¹²⁹ «Η οικοδομική κίνηση αρχίζει να επεκτείνεται στην επαρχία στη δεκαετία του '60 και κυρίως στη δεκαετία του '70. Μέχρι τότε δεν υπήρχαν τα απαραίτητα κεφάλαια στις περισσότερες περιοχές εκτός Αθηνών, ώστε να προωθήσουν την κατασκευαστική κίνηση» (*Στο ίδιο*, σελ. 85).

επίσης ότι το Μεσολόγγι έχει υγρασία, ενώ το Σουφλί εξαιρετικό κλίμα και ότι η Μακεδονία διαθέτει «κορίτσια σαν τα κρύα τα νερά»! Επιπλέον αναφέρεται ο Ισθμός της Κορίνθου και το ενδεχόμενο εκεί να κολλήσει κάποιο πλοίο από αδεξιότητα του καπετάνιου. Στο Λονδίνο μπορεί να κάνει κανείς ανώτερες (μεταπτυχιακές) σπουδές οι οποίες απολαμβάνουν υψηλό κύρος, με υψηλό, ωστόσο, κόστος. Η πρωτεύουσα του Λιβάνου, Βηρυτός φημίζεται για τα καμπαρέ και τα καζίνο, η Ελβετία αποτελεί θέρετρο όπου απολαμβάνουν την ξεκούρασή τους οι μεγαλοαστικές τάξεις, η Ρωσία βρίσκεται στην πρωτοπορία στην κατασκευή προκάτ κτιρίων, στην Αμερική παράγονται τα καλύτερα τσιγάρα, η μυστική υπηρεσία της Αγγλίας είναι η Intelligence Service -γεγονός το οποίο υπενθυμίζει το ψυχροπολεμικό κλίμα της εποχής- και η διαφορά ώρας μεταξύ Αθήνας και Λονδίνου είναι 2 ώρες. Επιπλέον, γίνεται αναφορά στη Ρώμη και στη Σκάλα του Μιλάνου.

Πολιτισμικά στοιχεία: Τα στοιχεία αυτού του υποάξονα συνθέτουν το πολιτισμικό συμφραζόμενο της αφήγησης και περιλαμβάνουν όλα όσα περιβάλλουν, συγκροτούν και χαρακτηρίζουν την καθημερινότητα των υποκειμένων.

Σ' αυτό το πλαίσιο, αποκαλυπτικά στοιχεία για την σκιαγράφηση της συγκεκριμένης χωροχρονικής συγκυρίας μας παρέχει η μόδα και η κατανάλωση ή/και χρήση καταναλωτικών αγαθών¹³⁰ σε συνδυασμό με συγκεκριμένες καθημερινές πρακτικές. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι οι γυναίκες φορούν -σύμφωνα με τις επιταγές της μόδας της εποχής- φορέματα ή φούστες των οποίων το μήκος φτάνει κάτω από το γόνατο, ή ενίοτε στενά παντελόνια *capri*, μόδα την οποία λάνσαρε η Γαλλίδα σταρ του κινηματογράφου Brigitte Bardot, μπλούζες ή πουκάμισα σε στενή γραμμή και παπούτσια με σχετικά λεπτά, μετρίου ύψους τακούνια. Επιπλέον, μαθαίνουμε ότι η μοδίστρα δουλεύει στο ατελιέ και έρχεται στο σπίτι για το προβάρισμα των ρούχων και ότι το να δώσει κανείς φιλοδώρημα στην κοπέλα που θα έρθει για την πρόβα, θεωρείται «γυναικεία» υπόθεση. Ένα τέτοιο φιλοδώρημα είναι περίπου ένα

¹³⁰ Δεν είναι τυχαίο ότι ακόμη και από ένα στατικό πλάνο ή την διαφήμιση ενός προϊόντος μπορούμε να προσδιορίσουμε με σχετική ευκολία την χρονική περίοδο λήψης τους από γνωρίσματα όπως το ντύσιμο, το χτένισμα, το βάνιμο και την αισθητική εν γένει, η οποία, ωστόσο, δεν περιορίζεται στα πρόσωπα καθαυτά, αλλά επεκτείνεται στο στήσιμο του πλάνου ή το layout της φωτογραφίας, το χρώμα, την ποιότητα της εικόνας -η οποία συνδέεται με τις τεχνικές δυνατότητες της εποχής-, τα τυπογραφικά στοιχεία και φυσικά το περιεχόμενο της γραφής εφόσον περιλαμβάνεται γραπτό κείμενο κ.ο.κ. Όλα αυτά τα στοιχεία λειτουργούν ως «σημεία» και με αυτό τον τρόπο αναπαριστούν, ή αλλιώς «μιλάνε» για το κοινωνικοπολιτισμικό συμφραζόμενο του οποίου αποτελούν προϊόν. Εκτός, όμως, από τα μεμονωμένα υλικά δεδομένα που παρέχει μία αναπαράσταση (φωτογραφική, φιλική κλπ), παρατηρούμε ότι γενικότερα «κάθε εποχή έχει κατά κάποιο τρόπο, το δικό της υφολόγιο, το δικό της υφικό πορτρέτο» (Α.-Ι.Δ. Μεταξάς, *Προεισαγωγικά για τον πολιτικό λόγο: δεκατέσσερα μαθήματα για το στυλ* (τρίτη έκδοση), Σάκκουλας, Αθήνα, 2001, σελ. 250), που μας επιτρέπει να αναγνωρίσουμε το χρονικό πλαίσιο στο οποίο αναφέρεται η συγκεκριμένη απεικόνιση.

πενηνταράκι (μισή δραχμή).¹³¹ Τα φορέματα που θα ράψουν οι γυναίκες, τα βρίσκουν στα «φιγουρίνια» (περιοδικά) όπως π.χ. η *Ελληνίδα*, όπου τα επιδεικνύουν τα «μανεκέν». Εκτός από το ντύσιμο, η επιμέλεια του εαυτού αφορά και την κόμμωση. Συχνά οι γυναίκες έχουν περίτεχνα χτενίσματα από το κομμωτήριο, με τα μαλλιά πιασμένα «μπανάνα» ή σε παρεμφερές χτένισμα, σηκωμένα ψηλά και με πολύ όγκο. Επίσης, ορισμένες τα βάφουν ξανθά «πλατινέ». Για τις βραδινές τους εμφανίσεις φορούν τουρμπάν ή στολίζουν τα πιασμένα μαλλιά με κάποιο λουλούδι, ενώ γίνεται επανειλημμένα αναφορά στο κομμωτήριο και την πρακτική τού να έρχεται η κομμώτρια στο σπίτι.

Οι άντρες, τόσο στην δουλειά, όσο και στον ελεύθερο χρόνο τους κυκλοφορούν με κοστούμι. Ανάλογα με την περίπτωση φορούν γραβάτα ή/και μαντίλι ή μπουτονιέρα στο πέτο και καπέλο. Ένα ανδρικό αξεσουάρ που λειτουργεί και ως σύμβολο μεγαλοαστικής προέλευσης είναι τα δερμάτινα γάντια οδήγησης. Επίσης έχει ενδιαφέρον ότι οι άνδρες εμφανίζονται να έχουν μαλλιά κοντοκουρεμένα και τακτικά και το κούρεμα και το ξύρισμα γίνονται παραδοσιακά στον μπαρμπερή. Οι δυτικοί «νεωτερισμοί» δεν έχουν επηρεάσει ακόμη τον τρόπο με τον οποίο απεικονίζονται οι άνδρες στον ελληνικό κινηματογράφο. Αυτό που, ωστόσο, έχει την μεγαλύτερη σημασία είναι ο σαφής και ρητός διαχωρισμός ανάμεσα στα ανδρικά και τα γυναικεία ενδύματα και η απουσία του πρόχειρου-σπορ ντυσίματος με jeans ή αθλητικά παπούτσια, με αποτέλεσμα η μόδα να τονίζει ιδιαίτερα την «θηλυκότητα» ή τον «ανδρισμό» αντίστοιχα, και να συγκροτεί ένα σαφές και αρκετά ανελαστικό συμβολικό όριο ανάμεσα στα φύλα.

Το κάπνισμα παρουσιάζεται ως μία πολύ διαδεδομένη συνήθεια, όχι μόνο για τους άνδρες, αλλά και για ορισμένες γυναίκες, όμως θεωρείται αγένεια ενώπιον προϊσταμένων ή ατόμων μεγαλύτερης ηλικίας. Ωστόσο, οι άντρες συνήθως καπνίζουν τσιγάρα κασετίνα, η οποία βρίσκεται τοποθετημένη στην εσωτερική τσέπη του σακακιού μαζί με τα σπέρτα, ενώ οι γυναίκες καπνίζουν μόνο από πακέτο. Άλλοτε καπνίζουν πακέτο και οι άνδρες, το οποίο είναι πιο πολύ της μόδας. Πιο δημοφιλής είναι τα αμερικάνικα τσιγάρα (τα οποία είναι πιο ακριβά, ίσως και πιο δυσεύρετα). Μεταξύ ανδρών συνηθίζεται το κέρασμα του τσιγάρου. Οι άνδρες μεγαλοαστικής τάξης καπνίζουν πούρο. Η κατανάλωση οινοπνευματωδών αποτελεί επίσης πρακτική

¹³¹ Ενδεικτικά αναφέρω ότι την ίδια περίπου εποχή ένα ζευγάρι νάλων κάλτσες κόστιζε 35 δρχ. (από διαφήμιση για τις κάλτσες Bas d'or στο περιοδικό *Γυναίκα / Τεύχος 382*, Σεπτέμβριος 1964) και ένα τηγάνι PYREX με λαβή, 120 δρχ. (περιοδικό *Εικόνες / Τεύχος 532*, Δεκέμβριος 1965).

που υιοθετείται και από τα δύο φύλα κατά την βραδινή διασκέδαση στα μπαρ, τα κέντρα ή τα πάρτι. Τα ποτά που αναφέρονται είναι πρωτίστως το ουίσκι (σκέτο ή με σόδα), αλλά και η βότκα με χυμό ντομάτας («tomato juice» αγγλιστί, όπως τον αποκαλούν οι πρωταγωνιστές) ή σκέτη. Κατά την διάρκεια του τσουγκρίσματος προτιμάται η έκφραση «τσιν-τσιν».

Άλλωστε είναι αρκετές οι ξενικές εκφράσεις που χρησιμοποιούνται, όχι μόνο από τα αγγλικά («εγγλέζικα»), αλλά και από τα ιταλικά (ciao, dolce vita, arrivederci Roma, signore κλπ) και τα γαλλικά (coup de poigne). Γενικότερα η εκμάθηση ξένων γλωσσών παρουσιάζεται ως προϋπόθεση για την άρτια επαγγελματική κατάρτιση, ενώ η γνώση ξένων γλωσσών αποτελεί σχεδόν αποκλειστικό προνόμιο της νεότερης γενιάς. Η εκμάθηση γλωσσών προφανώς και είναι ούτως ή άλλως ταξικά προσδιορισμένη, ωστόσο αυτό ισχύει πολύ πιο έντονα στις μεγαλύτερες ηλικίες.

Ενδεικτική ως προς τα στοιχεία που εξετάζουμε είναι και η αρχιτεκτονική, ο εσωτερικός διάκοσμος και η διαρρύθμιση των χώρων όπου εκτυλίσσεται η δράση. Συγκεκριμένα, οι διαφορετικοί τύποι αστικών σπιτιών αποδίδουν χαρακτηριστικά την έκταση της αστικοποίησης και της κοινωνικής κινητικότητας. Αντιλαμβανόμαστε, δηλαδή, πως οι διαδικασίες αυτές δεν διεξάγονται μονοσήμαντα, αλλά παρουσιάζουν μια εσωτερική διαφοροποίηση, αναπαράγοντας με ακρίβεια τις ποικίλες ταξικές αποχρώσεις. Το σπίτι όπου κατοικεί η πρωταγωνίστρια¹³² έχει διακόσμηση μοντέρνας αστικής κατοικίας (με ανάλογα έπιπλα και οικοσυσσκευές, έπιπλα βεράντας «φερφορζέ», τζάκι, γραφείο, μοντέρνο μπάνιο κλπ). Αντίστοιχη εικόνα παρουσιάζουν τα γραφεία της τεχνικής εταιρίας που παρέχουν ένα σύγχρονο εργασιακό περιβάλλον. Στο φόντο των εκάστοτε χώρων διακρίνονται κλασέρ, ρολά με σχέδια, και πάνω στα γραφεία τηλέφωνα, βιβλία, έντυπα, σχέδια, γραφική ύλη, αναπαριστώντας το περιβάλλον μιας πολυάσχολης εταιρίας.

Ακόμη πιο πολυτελής εμφανίζεται η κατοικία του Ναυάρχου (Δημήτρης Νικολαΐδης), ο οποίος κατοικεί σε βίλα με κήπο. Η διακόσμηση του σπιτιού είναι κλασική, με ακριβά έπιπλα, κολώνες, ψευδοροφές και βαριές κουρτίνες. Απεναντίας, το σπίτι του Αλέκου είναι ένα διαμέρισμα (αρκετά μεγάλο, ωστόσο) με πιο «παραδοσιακή» διακόσμηση με λουλουδάτους καναπέδες, παλιομοδίτικα έπιπλα και κάδρα στους τοίχους. Το περιβάλλον του σπιτιού αποπνέει έναν μικροαστικό τρόπο

¹³² Όπως προαναφέρω, το διαμέρισμα της Λίλας, το σπίτι του Ναυάρχου, η μηχανή του Αλέκου κ.ο.κ., υπάρχουν στ' αλήθεια ως υλικά αντικείμενα, απλώς προφανώς και δεν ανήκουν στην Λίλα, τον Ναύαρχο ή τον Αλέκο που είναι φανταστικά πρόσωπα, αλλά σε κάποιον άλλον, έξω από την μυθοπλαστική αφήγηση και για αυτόν τον λόγο αναφέρονται εδώ, στον άξονα αντικειμένων.

ζωής, ωστόσο αυτή η εικόνα δεν ολοκληρώνεται πλήρως, κυρίως λόγω του μεγέθους του διαμερίσματος. Επίσης, ο Αλέκος διαθέτει δικό του μεταφορικό μέσο (μοτοσικλέτα), η οποία όμως και πάλι συμπυκνώνει ένα ταξικό σχόλιο στο πλαίσιο του τρίπτυχου: πολυτελές αυτοκίνητο (του Ναυάρχου), απλό Ι.Χ. (του πατέρα της Λίλας) και μοτοσικλέτα (του Αλέκου), η οποία μάλιστα εμφανίζεται να χαλάει.

Χαρακτηριστικά είναι και τα στοιχεία που αναφέρονται στους θεσμούς, στις συνήθειες, τις κοινές παραδοχές και τις καθημερινές πρακτικές των ανθρώπων: το πελατειακό σύστημα, ότι η εργάσιμη εβδομάδα αριθμεί έξι ημέρες, ότι το εκπαιδευτικό σύστημα περιλαμβάνει το δημοτικό, το γυμνάσιο (εξατάξιο) και το Πανεπιστήμιο, ενώ οι ανώτερες σπουδές (μεταπτυχιακά) γίνονται στο εξωτερικό. Παράλληλα αναφέρεται η ύπαρξη σχολείων θηλέων, γεγονός που καταδεικνύει την ύπαρξη διακριτών κατά φύλα εκπαιδευτικών ιδρυμάτων. Επιπλέον, τονίζεται η πρωτοκαθεδρία των θετικών επιστημών και, ως εκ τούτου, οι διπλωματούχοι του Πολυτεχνείου και ο ιατρικός κλάδος απολαμβάνουν ιδιαίτερου κύρους. Χαρακτηριστικό είναι επίσης το γεγονός της συνάρθρωσης πανεπιστημιακού και οικονομικού κατεστημένου. Έτσι, μέσα από την αφήγηση προβάλλεται ως απολύτως φυσιολογικό το ότι ο μόνιμος διευθυντής της εταιρίας είναι και καθηγητής πανεπιστημίου, ο οποίος μάλιστα αφήνει την αγαπημένη του φοιτήτρια ως αντικαταστάτριά του.

Αναφέρεται επίσης ότι το Σαββατόβραδο ο κόσμος βγαίνει έξω και πάει εκδρομή στις αργίες, ότι δεν είναι πρόπον να τηλεφωνεί κανείς μετά από μια ορισμένη ώρα για ζητήματα υπηρεσιακά, ότι η υπηρέτρια οφείλει να ανοίγει την πόρτα, ότι «η μάνα είναι το ιερότερο πράγμα στον κόσμο». Επίσης γίνεται λόγος για την πρακτική της καντάδας, τον «χορό του Ησαΐα», το ότι κατά την καθέλκυση πλοίου είθισται να σπάει κανείς ένα μπουκάλι σαμπάνια στην κουπαστή, ότι ο ρόλος της γυναίκας είναι να ξέρει από μόδα, κους-κους (κοσμικά κουτσομπολιά), κουμ-καν (παιχνίδι στα χαρτιά), χάλι-γκάλι (χορός) και ότι αν δεν περιποιείται τον εαυτό της κινδυνεύει να «μείνει στο ράφι», ότι όποιος/α ντύνεται με την τελευταία λέξη της μόδας, ντύνεται «σαν φιγουρίνι», καθώς και ότι τα φορέματα με αποκαλυπτικό ντεκολτέ (προφανώς όταν τα φορούν οι γυναίκες), όπως άλλωστε τα νάζια, οι τσαχπινιές και οι γλύκες τρελαίνουν τους άνδρες, ότι οι άνδρες για να ξεπλύνουν την προσβολή παίζουν ξύλο, όχι όμως σε ξένο σπίτι, αλλά στον δρόμο, ενώ οι γυναίκες που έχουν διαφορές μαλλιοτραβιούνται, ότι οι διαζευγμένες γυναίκες παίρνουν διατροφή, ότι μία γυναίκα που σκέφτεται το μέλλον της παντρεύεται κάποιον με

μετοχές, λεφτά, μετρητά, ακίνητα, ακόμη και αν αυτός έχει ώριμη ηλικία, ότι ο γαμπρός πρέπει να ζητήσει το χέρι της νύφης από τον πατέρα ή από τον κοντινότερο εν ζωή αρσενικό συγγενή (θείος κλπ), ότι ο άνδρας μπορεί να ρίξει στην γυναίκα ένα «μπερντάκι» για να βάλει μυαλό ή έστω να της βάλει «και τα δυο πόδια σε ένα παπούτσι», ότι εκτίθεται στον κόσμο μία κοπέλα όταν διατηρεί για πολύ καιρό δεσμό, δίχως να διαφαίνεται η προοπτική νομιμοποίησης της σχέσης, ότι παρότι είναι ενήλικος ο γιος, στον βαθμό που είναι ανύπαντρος, εξακολουθεί να τον φροντίζει η μητέρα του, ότι όποιος/α έχει γρίπη «κόβει» βεντούζες. Επίσης, όποιος/α διαταράσσει την τάξη περνάει την νύχτα στο αυτόφωρο, ενώ αν κανείς παρκάρει παράνομα, παίρνει το αυτοκίνητο ο γερανός. Επιπλέον προβάλλεται ως αστική συνήθεια το δυτικού τύπου πρωινό και η κατανάλωση κρουασάν και Nescafe και ως επιθυμία το χτίσιμο μιας «βιλίτσας». Τέλος, καθώς δεν είναι δεδομένο ότι κάθε κατοικία διαθέτει δικό της τηλέφωνο, είναι σύνηθες ο κόσμος να τηλεφωνεί από το περίπτερο της γειτονιάς.

Ιδιαίτερη σημασία έχουν επίσης οι αναφορές σε συγκεκριμένες πολιτικές ιδεολογίες, οι οποίες εμμέσως (και πολύ αμβλυμμένα) μας παρέχουν πληροφορίες για την πολιτική κατάσταση της εποχής.¹³³ Θυμίζω ότι τον καιρό που γυρίστηκε η ταινία στην κυβέρνηση βρισκόταν η Ένωση Κέντρου, με πρωθυπουργό τον Γ. Παπανδρέου, κόμμα το οποίο αν και αντιμαχόταν σθεναρά τον «κομμουνιστικό κίνδυνο», ήταν σαφώς πιο μετριοπαθές από την ΕΡΕ κατά τρόπο, ώστε να μιλάμε για μια σχετική, αν και βραχύβια, φιλελευθεροποίηση της ελληνικής κοινωνίας. Κατά συνέπεια, όπως επισημαίνει η Δελβερούδη σε σχετικό άρθρο¹³⁴, την εποχή αυτή (στα μέσα της δεκαετίας του '60) πρόσωπα αριστερών ξαναεμφανίζονται στις ελληνικές ταινίες. «Συνήθως», υπογραμμίζει, «πρόκειται για σύντομους ρόλους, ένα γρήγορο πέρασμα και ένα εξίσου γρήγορο σχόλιο, που αναφέρεται στην προκατάληψη με την οποία αντιμετωπίζει ο αριστερός τις ενέργειες των εκπροσώπων του κεφαλαίου». Στην πράξη, το πολιτικό σκηνικό της χώρας χαρακτηρίζεται από μία πόλωση των πολιτικών μετώπων που παράγει έναν ακραίο δυισμό, ο οποίος ουσιαστικά δεν εδραιώνεται στην θεωρητική διάσταση απόψεων με όρους πολιτικούς, αλλά θεμελιώνεται στην διάκριση ανάμεσα σε «εμάς» και τους «άλλους». Η διάσταση αυτή αναπαρίσταται μέσα από μία χαρακτηριστική ορολογία από το «οπλοστάσιο»

¹³³ Παρόλο που πρόκειται για ένα ζήτημα ιδεολογικό, το αναφέρω εδώ, στον άξονα αντικειμένων, υπό την έννοια ότι αποτελεί ιστορικό και πολιτικό δεδομένο της εποχής.

¹³⁴ Ε. Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες του Ελληνικού Κινηματογράφου, 1948-1969», στο *Οπτικοακουστική Κουλτούρα... ό.π.*, σελ. 141.

της αριστεράς –ρόλος της αριστεράς, πλουτοκρατία, αγώνας, λαϊκή κινητοποίηση, «κινέζος», το κεντρικό άρθρο της *Αυγής*- που συγκροτείται σε αντιδιαστολή με το καθεστώς της δεξιάς, μια αντιδιαστολή αμβλυμμένη υπό το πρίσμα της «λήθης» και της «συνύπαρξης» (βλέπουμε, δηλαδή, ότι ο «προπολεμικός κομμουνιστής» συγκροτείται σε αντιδιαστολή με τον μετριοπαθή «δεξιό»). Βασικό σημείο διαφοροποίησης του αριστερού από τους άλλους, πολύ σωστά παρατηρεί η Δελβερούδη, είναι, λοιπόν, ο λόγος του. Οι αριστεροί «μιλούν διαφορετικά, είναι διαφορετικοί και συχνά ακατανόητοι». ¹³⁵

Η μυθοπλαστική αφήγηση μας δίνει επιπλέον μία εικόνα για τους ρυθμούς και τα τραγούδια του συρμού, αλλά και στοιχείων της λαϊκής ή της λογοτεχνικής παράδοσης. Μαθαίνουμε, έτσι, ότι της μόδας είναι η μπόσα-νόβα, το τουίστ, το χάλιγκάλι όπως και τα κοσμικά μπουζούκια («Αστέρια») καθώς και ότι οι αδερφές Μπρόγερ αποτελούσαν διάσημο ντουέτο της εποχής. Επίσης σε κάποια σεκάνς ακούγονται το «*Σουρωμένος θα' ρθω πάλι...*» (Γιάννης Παπαϊωάννου), «*Τρία παιδιά βολιώτικα...*» (δημοτικό) και «*It's a long way to Tippereri...*» (παραδοσιακό ιρλανδικό τραγούδι).

Γίνονται επίσης αναφορές σε διάσημα λογοτεχνικά έργα -ένας από τους πρωταγωνιστές απαγγέλλει το ποίημα «...*την είδα ψες αργά, που μπήκε στη βαρκούλα και πάει στην ξενιτιά...*» (από το ποίημα «Ξανθή», Δ. Σολωμός, το οποίο έχει γίνει και πολύ γνωστό τραγούδι)- ή σε διάσημες αρχαίες ρήσεις -«*γηράσκω αεί διδασκόμενος*» (Σωκράτης), «*ου παντός πλειν ες Κόρινθον*»¹³⁶ -, σε ιστορικούς χαρακτήρες ή γεγονότα -αναφέρονται οι μονομαχίες των ρωμαϊκών χρόνων, οι «ελεύθεροι πολιορκημένοι» και ότι ο Κιουταχής χρειάστηκε έναν χρόνο για να καταλάβει το Μεσολόγγι- και σε πρόσωπα της ορθοδοξίας -Άγιος Νικόλας ο θαλασσινός- και αποσπάσματα από τις Γραφές -«*ουκ επ' άρτον μόνον ζήσεται άνθρωπος*» -.

Χρόνος αντικειμενικών αναφερομένων: Όπως εύκολα μπορεί να παρατηρήσει κανείς από το πολιτισμικό συμφραζόμενο, είναι φανερό ότι η αφήγηση τοποθετείται στην δεκαετία του '60. Επίσης, κάποιες αναφορές στις ιδεολογικές πεποιθήσεις των

¹³⁵ Στο ίδιο, σελ. 141.

¹³⁶ Η ακμή της Κορίνθου έφτασε στο αποκορύφωμά της τον 8ο, 7ο και το μεγαλύτερο μέρος του 6^{ου} π.Χ. αιώνα. Σ' αυτούς τους αιώνες ήταν μια από τις πλουσιότερες πόλεις του κόσμου και η χλιδή της έμεινε παροιμιώδης. Για αυτό τον λόγο δεν ήταν εφικτό για τον καθένα να την επισκεφτεί. Μεταφορικά η φράση χρησιμοποιείται για να δηλώσει ότι δεν μπορεί ο καθένας να διεκπεραιώσει ένα δύσκολο έργο.

ηρώων, και μάλιστα σε ένα φιλελεύθερο, τρόπον τινά πλαίσιο,¹³⁷ παραπέμπουν στην περίοδο 1963-1967, η οποία χαρακτηρίζεται από μία ανάπαυλα προς το δημοκρατικότερο -τουλάχιστον με τα δεδομένα της εποχής-, και ως εκ τούτου μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η αφήγηση τοποθετείται περίπου στο παρόν των γυρισμάτων της ταινίας, δηλαδή το έτος 1964. Κατά συνέπεια, στην συγκεκριμένη μυθοπλαστική αφήγηση, ο *χρόνος αναφερομένων* (ως *χρονολογική περίοδος*) και ο *χρόνος λόγου* (ως *χρονολογική περίοδος*) μπορεί να θεωρηθεί κοινός.¹³⁸ Επιπλέον, τόσο από την ενδυμασία των ηθοποιών και κάποια εξωτερικά πλάνα, όσο και από κάποιες αναφορές (ότι είναι η εποχή που τα χαμομήλια φυτρώνουν στα οικόπεδα) μπορούμε να συμπεράνουμε ότι είναι άνοιξη. Η διάρκεια του *χρόνου αναφερομένων ως διάρκειας* (το χρονικό διάστημα που καλύπτει η αφήγηση), κρίνοντας από τα συμφραζόμενα πρέπει να είναι ένας με δύο μήνες.

3(γ). Ο άξονας τρόπων εκφοράς

α) εξωτερικές συνθήκες εκφοράς:

(i) Η ταινία «Δεσποινίς Διευθυντής»¹³⁹ (1964) του Ντίνου Δημόπουλου υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλής στην εποχή της και εξακολουθεί ακόμη και σήμερα να είναι μία από τις αγαπημένες ελληνικές ταινίες του σύγχρονου κοινού, κρίνοντας από την τηλεοπτική ζώνη στην οποία προβάλλεται, την συχνότητα προβολής της, καθώς και από τα υψηλά ποσοστά τηλεθέασης που σημειώνει, παρόλο που η ελληνική τηλεόραση την επαναλαμβάνει τακτικά. Πρόκειται για κομεντί, η οποία αποτελεί διασκευή της ομώνυμης θεατρικής κωμωδίας των Ασημάκη Γιαλαμά και Κώστα Πρετεντέρη. Σε μία εποχή που χαρακτηρίζεται από την συνεχή ποσοτική αύξηση την κινηματογραφικής παραγωγής (82 ταινίες το 1962-63, 88 το 1963-64, 95 το 1964-65)¹⁴⁰, η οποία ωστόσο έχει σοβαρές επιπτώσεις στην ποιότητα των παραγόμενων ταινιών τόσο από δημιουργικής, όσο και από τεχνικής άποψης, ο Δημόπουλος

¹³⁷ κυρ-Βασίλης: «Αυτές είναι οι ιδεολογικές μου πεποιθήσεις!» (ο κομμουνιστής κλητήρας της εταιρίας στον δεξιό προϊστάμενό του)

κος Γεωργιάδης (διευθυντής): «Τις σέβομαι!»

¹³⁸ Κ. Δοξιάδης, *Ιδεολογία και ...*, ό.π., σελ. 47.

¹³⁹ Για την συγκεκριμένη ταινία βλ. επίσης το άρθρο της Αθηνάς Καρτάλου "Gender, Professional and Class Identities in *Miss Director* and *Modern Cinderella*", *Journal of Modern Greek Studies*, 18:1 (Μάιος 2000), σελ. 105-118 καθώς και εκείνο της Μαρίας Παραδείση, «Η Γυναίκα στην Ελληνική Κομεντί», *Οπτικοακουστική Κουλτούρα...* ό.π., σελ. 113-128.

¹⁴⁰ Γ. Σολδάτος, *Ένας αιώνας Ελληνικός Κινηματογράφος (1^{ος} τόμος: 1900-1970)*, Κοχλίας, Αθήνα, 2001, σελ. 294.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

καταφέρνει να βρεθεί κοντά στις πρώτες θέσεις του πίνακα εισπράξεων, προσπαθώντας να ισορροπήσει ανάμεσα στην ποιότητα και το ταμείο.¹⁴¹

(ii) Συντελεστές παραγωγής / Εισπράξεις / Κριτικές:

ηθοποιοί: Τζένη Καρέζη (Λίλα Βασιλείου), Αλέκος Αλεξανδράκης (Αλέκος Σαμιωτάκης), Διονύσης Παπαγιαννόπουλος (Θωμάς Βασιλείου), Λίλη Παπαγιάννη (Αθηνά Βασιλείου), Ελένη Ζαφειρίου (μητέρα του Αλέκου), Δημήτρης Νικολαΐδης (ναύαρχος Γελεμπουρδέζος), Νίτσα Μαρούδα (Βίκυ), Γιάννης Βογιατζής (κλητήρας), Κώστας Καρράς (Σταύρος), Περικλής Χριστοφορίδης (κύριος Γεωργιάδης), Άγγελος Αντωνόπουλος (κύριος Μακράκης), Ελένη Μαυρομάτη (Διδώ), Κατερίνα Γώγου (Ντιάνα), Δέσποινα Στυλιανοπούλου, Κίμων Δημόπουλος, Θάνος Μαρτίνος.

σκηνοθεσία: Ντίνος Δημόπουλος

σενάριο: Ασημάκης Γιαλαμάς / Κώστας Πρετεντέρης

μουσική: Μίμης Πλέσσας

τραγουδούν: Έρικα και Μαργαρίτα Μπρόγερ

ντεκόρ: Μάρκος Ζέρβας

ηχολήπτης: Θ. Γεωργιάδης

μηχ. ήχου: Μικές Δαμαλάς

μακιγιάζ: Σταύρος Κελεσιδης, Αργυρώ Κουρούπου

μοντάζ: Πέτρος Λύκας

βοηθοί: Βασίλης Συρόπουλος, Χαραλάμπης Αλέπης, Βασίλης Μπελόκας

εργαστήριο: Θεοφ. Ασημακόπουλος

βοηθοί: Γιώργος Στάμου, Αλ. Ασημακόπουλος, Γιάννης Κατριβάνος, Κώστας Σακαδάκης

βοηθός σκηνοθέτη: Παντελής Βούλγαρης

βοηθοί οπερατέρ: Στέλιος Μωραΐτης, Άρης Σταύρου

βοηθός ήχου: Νίκος Αχλάδης

φωτογράφος: Μίμης Αντωνίου

σκριπτ: Σταύρος Τσιώλης

φροντιστής: Παντελής Παλιεράκης

μακινήστας: Γιώργος Αγγέλου

ηλεκτρολόγοι: Νίκος, Παπαδάκης, Μιχάλης Σπανιουδάκης, Μάκης Λυκούδης

¹⁴¹ Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού κινηματογράφου, Γ' Τόμος (ε' έκδοση αναθεωρημένη)*, Αιγόκερως, Αθήνα 1990, σελ. 190.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

μακέτες τίτλων: Άρης Αλαγιάννης

διεύθυνση φωτογραφίας: Νίκος Καβουκίδης

διεύθυνση παραγωγής: Μάρκος Ζέρβας

σκηνοθεσία: Ντίνος Δημόπουλος

Εισπράξεις:

Η ταινία «Δεσποινίς Διευθυντής» κατατάσσεται 7^η σε εισιτήρια Α' προβολής Αθηνών - Πειραιώς - Προαστίων για την περίοδο 1964/1965 με 402.143 εισιτήρια.¹⁴²

*Κριτικές:*¹⁴³

Πλωρίτης: Η κινηματογράφηση ακολουθεί πιστά το πρωτότυπο, καταφέρνει όμως πότε-πότε να ξεφεύγει από το «φιλμαρισμένο θέατρο» και ν' αποκτά ευλυγισία και γοργότητα.

Μαρκετάκη: Η αλήθεια είναι ότι το θεατρικό έργο έχει πολλά κωμικά ευρήματα που προκαλούν το γέλιο. Η κινηματογραφική του απόδοση όμως δεν προχωρεί πέρα από την κερδοσκοπική εκμετάλλευση ενός εμπορικού θεάματος στην ευρεία κλίμακα που προσφέρει ο κινηματογράφος.

Σταματίου (Τα Νέα): Έχουμε σημειώσει και άλλοτε πόσο έχει φτηνώνει η αθηναϊκή κωμωδία, εγκαταλείποντας την έστω επίπλαστη αναζήτηση κοινωνικών θεμάτων που την χαρακτήριζε παλιότερα. Ένα εργάκι αέρινο (η περίπτωση μιας νέας που διευθύνει μια εταιρία και, προκαλώντας τον σεβασμό, κινδυνεύει να χάσει τον έρωτα), με συμβατική ανάπτυξη, είναι η κωμωδία των Γιαλαμά-Πρετεντέρη που διασκευάζει αυτή την ταινία. Τη στηρίζει το μπρίο των ηθοποιών, του Αλεξανδράκη (ζωηρό παίξιμο), του Παπαγιαννόπουλου (θαυμάσιος στον τύπο που δημιουργεί), της Καρέζη (πολλές επιφυλάξεις για τους άχαρους και βαριούς αυθορμητισμούς που της επιτρέπει ο σκηνοθέτης), του Δημ. Νικολαΐδη (αν και πολύ στυλιζαρισμένος), της Αίλως Παπαγιάννη (φυσική και άνετη), της Ελένης Ζαφειρίου (πειστική στον ρόλο της μητέρας), της Νίτσας Μαρούδα (πολύ καλή στον ρόλο του ελαφρού θηλυκού).

β) εσωτερικές συνθήκες εκφοράς. .

Στην ταινία «Δεσποινίς Διευθυντής» κεντρικοί χαρακτήρες της αφήγησης είναι η Λίλα Βασιλείου (Τζένη Καρέζη) και ο Αλέκος Σαμιωτάκης (Αλέκος

¹⁴² Γ. Σολδάτος, *Ένας αιώνας...* ό.π., σελ. 292.

¹⁴³ Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού κινηματογράφου, Γ' Τόμος...* ό.π., σελ. 190 (Σημείωση: Ο Σολδάτος δεν αναφέρει από ποια πηγή παραθέτει τις κριτικές Πλωρίτη και Μαρκετάκη) και Γ. Σολδάτος, *Ένας αιώνας...* ό.π., σελ. 303.

Αλεξανδράκης)¹⁴⁴. Η Λίλα είναι νεαρή πολιτικός μηχανικός, με μεταπτυχιακές σπουδές στην Αγγλία και γενικότερα θεωρείται άριστα καταρτισμένη στο αντικείμενό της (κ. Καθηγητής: «(...) Έχει κάνει ειδικές σπουδές!»). Στον χώρο της εργασίας της είναι πολύ αυστηρή και απαιτητική, εμπνέοντας τον σεβασμό τόσο στην διοίκηση της εταιρίας, όσο και στο προσωπικό. Αν και είναι όμορφη, δεν ανταποκρίνεται στο κυρίαρχο πρότυπο θηλυκότητας (Αθηνά: «(...)Να γίνεις *γυναίκα!* Αυτό είναι που κάνει στους άνδρες την μεγαλύτερη εντύπωση. *Γυναίκα!*»), γεγονός το οποίο, άλλωστε, συνιστά το κεντρικό μοτίβο της αφήγησης, γύρω από το οποίο οργανώνεται η πλοκή. Έτσι, ενώ είναι εξαιρετικά επιτυχημένα επαγγελματικά, αισθάνεται αποτυχημένη όσον αφορά την ενσάρκωση παραδοσιακών «γυναικείων» ρόλων (Λίλα: «Ωρες ώρες αισθάνομαι σαν να μου φυτρώνει ένα μούσι, σαν αυτό που είχαν οι παλιοί καθηγητές...»). Επομένως, παρόλο που συγκεντρώνει τον αμέριστο θαυμασμό όλων των ανδρών στο γραφείο (Ντιάνα: «Όλοι οι άνδρες εδώ μέσα την θαυμάζουν σαν χάνου!»), πιστεύει ότι δεν την βλέπουν ερωτικά, διότι η ίδια δεν ανταποκρίνεται στο κυρίαρχο γυναικείο πρότυπο που θέλει τις γυναίκες να προσελκύουν τους άνδρες με επιτηδευμένα τονισμένη θηλυκότητα, νάζια, προκλητική εμφάνιση κλπ. Όταν ερωτεύεται τον Αλέκο, θα προσπαθήσει να υιοθετήσει ανάλογες συμπεριφορές προκειμένου να τον προσελκύσει, οι προσπάθειές της αυτές, όμως, θα καταλήξουν σε φιάσκο.

Ο Αλέκος είναι υπομηχανικός στην εταιρία, την διεύθυνση της οποίας αναλαμβάνει η Λίλα. Αν και θεωρείται καλός στην δουλειά του, πράγμα το οποίο φαίνεται και από το γεγονός ότι αναλαμβάνει υπεύθυνες εργασίες για λογαριασμό της εταιρίας, στην προσωπική του ζωή παρουσιάζεται επιπόλαιος. Θεωρείται μεγάλος «ζεν-πρεμιέ», φλερτάρει με όλες τις γυναίκες και διατηρεί πολλές ερωτικές σχέσεις ταυτόχρονα.

(στο γραφείο της διεύθυνσης, ενώ η Λίλα και ο Αλέκος συζητούν για ζητήματα υπηρεσιακά, χτυπάει το τηλέφωνο:)

Λίλα: «Μάλιστα; Τον κ. Σαμιωτάκη... Αμέσως. Για σας, Κάποια δεσποινίς, ... Βίκυ...»

(μετά από λίγο τους διακόπτει πάλι το τηλέφωνο)

Λίλα: «Μάλιστα. Τον κ. Σαμιωτάκη... Αμέσως. Σιγά δεσποινίς μου τα φιλιά! Δεν σας τον έδωσα αιόμα! Α-πα-πα-πα..., Παναγία μου...» (βλέπουμε κάποια Μαρία να στέλνει φιλιά στο τηλέφωνο, κάνοντας αφρόλουτρο στην μπανιέρα) «Με γέμισε κοκκινάδια!»
(απευθυνόμενη στον Αλέκο)

¹⁴⁴ Παρατηρούμε ότι ο Αλέκος Αλεξανδράκης έχει το δικό του μικρό όνομα στην ταινία, πράγμα που συμβαίνει σε πολλές ελληνικές ταινίες της εποχής με διάσημους ηθοποιούς, των οποίων το όνομα είναι άμεσα αναγνωρίσιμο από το κοινό.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

(...)

Λίλα: «Μάθανε ότι ήρθατε... Πάντως να ειδοποιήσετε τον κύκλο των γνωριμιών σας ότι εδώ είναι γραφείο...» (ειρωνικά και εξαιρετικά εκνευρισμένη)

(...)

(ξαναχτυπάει το τηλέφωνο)

Λίλα: «Μάλιστα! Ααα, ακούστε δεσποινίς μου, (...) εδώ είναι γραφείο! Και έχουμε και δουλειά!»

Μέχρι να γνωρίσει την Λίλα του άρεσε να βγαίνει και να διασκεδάζει, ενώ μαθαίνουμε ότι στο παρελθόν προτιμούσε τα φλίπερ και τα μπιλιάρδα από τις ξένες γλώσσες και την κατάρτισή του εν γένει.

Το δίδυμο των πρωταγωνιστών περιβάλλεται, βέβαια, και από μια σειρά από άλλους χαρακτήρες. Ο Θωμάς Βασιλείου (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος) είναι ο πατέρας της Λίλας. Είναι 52 χρονών (αναφέρει ότι είναι γεννηθείς το 1912) και ζει μόνος με την μοναχοκόρη του, καθώς χήρεψε όταν η Λίλα ήταν πολύ μικρή. Αγαπά την Λίλα παθολογικά, αρνείται, ωστόσο, να αποδεχτεί το γεγονός ότι εκείνη έχει πια μεγαλώσει, με αποτέλεσμα να της συμπεριφέρεται σαν να ήταν μικρό παιδί.

κ. Βασιλείου: «(...) Έλα μωρό μου... Πιες το γαλατάκι σου! Μια κι έξω, μια κι έξω, έλα!»

Λίλα: «Δεν είμαι μωρό! Μην με λες εμένα μωρό, έτσι!» (ωστόσο αυτοαναιρείται καθώς μιλά με «παιδική» φωνή ενώ ο πατέρας της δίνει το γάλα κρατώντας της το ποτήρι για να πει)

κ. Βασιλείου: «Καλά.»

Λίλα: «Που είναι η τσάντα μου;»

κ. Βασιλείου: «Έλα μου...» (συνεχίζει να την ταΐζει) «...Η τσάντα του (του παιδιού)! Γεωργία...! Που είναι η τσάντα...;»

Είναι ανθοπώλης στο επάγγελμα και μάλλον είναι σχετικά ευκατάστατος, εφόσον έστειλε την κόρη του για μεταπτυχιακά στο Λονδίνο (ιδίως σε μια εποχή που οι σπουδές στο εξωτερικό και ιδίως σε επίπεδο μεταπτυχιακού δεν συνιστούσαν κανόνα). Ωστόσο, ένα άλλο στοιχείο που θα πρέπει να ληφθεί υπόψη είναι το γεγονός ότι η απόκτηση εκπαίδευσης σημασιολογείται αυτή την εποχή ως το κατεξοχήν όχημα για την ικανοποίηση του κοινού οράματος της επιτυχίας, η οποία μεταφράζεται σε ανοδικές κοινωνικές βλέψεις.¹⁴⁵ Επομένως, το αυξημένο έξοδο των σπουδών στο εξωτερικό υπό μία έννοια ίσως να εξαγγέλλει περισσότερο την βλέψη

¹⁴⁵ Βασίλης Καραποστόλης, *Η καταναλωτική συμπεριφορά στην ελληνική κοινωνία: 1960-1975* (β' έκδοση), Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Αθήνα, 1984, σελ. 248.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

προς, παρά την κατοχή μιας προεξάρχουσας θέσης της οικογένειας Βασιλείου στην οικονομική και κοινωνική ιεραρχία.

Επιπλέον, εμφανίζεται υπερπροστατευτικός,

κ. Βασιλείου: «Άντε, άντε, τελειώνε... Άντε πάμε, γιατί στο αυτοκίνητο είναι και η Αθηνά.

Να πάμε καμιά βολτίτσα, να πάρεις αέρα!»

Λίλα: «Δεν μπορώ τώρα, έχω δουλειά.»

κ. Βασιλείου: «Ναι, αλλά μου αδυνάτισες, το ξέρεις;»

Λίλα: «Τι λες τώρα; Χθες δε με ζύγισες;»

κ. Βασιλείου: «Εε... Ναι, αλλά μου φαίνεται ότι αυτή η ζυγαριά δεν είναι εντάξει!»

περίεργος και θέλει να ανακατεύεται παντού (κ. Βασιλείου: «Ενοχλώ; Δεν ενοχλώ...»),
ωστόσο πάντοτε από ενδιαφέρον και πρόθεση να βοηθήσει και να είναι συμμετοχος:

Αθηνά: «(...) Εγώ πάω να δω τη Λίλα!»

κ. Βασιλείου: «Ναι, πάμε να δούμε τη Λίλα!»

Αθηνά: «Εεέι, που πας εσύ; Ας την κοπέλα να ετοιμαστεί!»

κ. Βασιλείου: «Γιατί ρε Αθηνά; Ξέρω εγώ από στόλισμα! Ανθοπώλης είμαι!»

Αθηνά: «Κοπέλα είναι! Δεν είναι επιτάφιος!»

Επίσης είναι πρᾶος, καλόκαρδος και λίγο αφελής:

Αθηνά: «Εε, τι να σου πω τώρα, θείε μου; Δεν θα καταλάβεις! Τα πράγματα δεν είναι και τόσο απλά...»

κ. Βασιλείου: «Θα καταλάβω, Αθηνά! Δεν είμαι και τόσο μπόυφος!»

Αθηνά: «Εε, ωραία. Είναι κάποιος από τη εταιρία.»

κ. Βασιλείου: «Μεσ' την εταιρία;»

Αθηνά: «Εμ τι; Απ' όζω, καστανάς;»

κ. Βασιλείου: «...Κι εγώ τόσο καιρό εκεί μέσα, να μην καταλάβω τίποτα; Εε, λοιπόν, μπόυφος είμαι!»

Αθηνά: «Εε, μπόυφος είσαι!»

Η Αθηνά Βασιλείου (Λίλυ Παπαγιάννη) είναι η εξαδέρφη της Λίλας. Είναι δις
ζωντοχήρα και σε αναζήτηση τρίτου ευκατάστατου συζύγου:

(στο πάρτι του Ναυάρχου)

Αθηνά: «Ναύαρχε..., μας προδίδετε» (επειδή πάει να χορέψει με τη Βίκυ)

Ναύαρχος: «Μόνο για ένα χορό. Όλους τους άλλους θα τους χορέψουμε μαζί!»

Αθηνά: (μονολογώντας) «Θα σε χορέψω εγώ... μέχρι χορό του Ησαΐα!»

Λίλα: «Δηλαδή, εσύ έβαλες πλώρη για το Ναυαρχείο, εε...»

Αθηνά: «Λεφτά, Λίλα μου! Αυτός δεν ξέρει τι έχει! Μετοχές, μετρητά, ακίνητα...»

Είναι κοινωνική, γοητευτική, με πολλές γνωριμίες:

κ. Βασιλείου: «Που θα πάτε;»

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Αθηνά: «Αστέρια!»

κ. Βασιλείου: «Με ποιους»;

Αθηνά: «Με την παρέα μου.»»

κ. Βασιλείου: «Ποια παρέα σου; Εσένα όλη η Αθήνα παρέα σου είναι!»»

και ενσαρκώνει όλα τα κυρίαρχα πρότυπα θηλυκότητας. Είναι ενήμερη για την μόδα, επισκέπτεται τακτικά το κομμωτήριο, δεν εργάζεται, ζώντας από τις διατροφές των προηγούμενων συζύγων της και θεωρεί ότι φυσικός προορισμός κάθε γυναίκας είναι ο γάμος. Έτσι, κατηχεί την Λίλα αναφορικά με την εμφάνιση και την συμπεριφορά της και, όταν εκείνη ερωτεύεται τον Αλέκο, αναλαμβάνει να την μυήσει στις γυναικείες κουλτούρες, προκειμένου να τον γοητεύσει.

Η Βίκυ Μελίδου (Νίτσα Μαρούδα) έχει δεσμό με το Αλέκο. Δεν φαίνεται να είναι ερωτευμένη μαζί του, αλλά να διατηρεί σχέση μαζί του από συμφέρον (έξοδοι, εκδρομές, δώρα). Αυτό φαίνεται να το γνωρίζει και ο ίδιος, αλλά δεν τον απασχολεί, διότι και αυτός απλώς περνά την ώρα του μαζί της (και με άλλες) και δεν την παίρνει καθόλου στα σοβαρά. Η Βίκυ, άλλωστε, αναπαριστά στερεοτυπικά τον τύπο του «ελαφρού θηλυκού».

Βίκυ: «Μα τι θα γίνει μ' αυτή την ιστορία»

Αλέκος: «Τι θες να κάνω, ρε Βίκυ; Έχουμε και δουλειές!»

Βίκυ: «Μα πότε θα τελειώσει αυτό το Μεσολόγγι»

Αλέκος: «Έτσι εύκολα τελειώνει το Μεσολόγγι; Ο Κιουταχής το πολέμαγε ένα χρόνο!»

Βίκυ: «Ποιος είναι αυτός ο Γιωτα-Χις»

Αλέκος: «Από ιστορία είναι! Σά'νι!» (Απευθυνόμενος στον Σταύρο, ο οποίος κάνει γκριμάτσες αποδοκιμασίας για την «κοτσάνα» που πέταξε η Βίκυ)

Βίκυ: «Άσε με τις ιστορίες των άλλων! Με τη δική μας ιστορία τι θα γίνει»

Ενδιαφέρεται αποκλειστικά για τον καλλωπισμό και την καλοπέραση της, είναι επιτηδευμένα ναζιάρα (Λίλα: «Σου 'να αυτή μια! Ήρθε την άλλα φορά στο γραφείο μ' ένα σκέρτσο... »), κακομαθημένη και απαιτητική.

Βίκυ: «Αλέέέκο, χρυσό μου, σε παρακαλώώώ... Εγώ σε περίμενα πως και πως!»

Αλέκος: «Δεν μπορώ απόψε.»

Βίκυ: «Μίλα του κι εσύ, βρε Σταύρο!» (με πείσμα)

Σταύρος: «Τι να του πω, ρε Βίκυ»

Βίκυ: «Υστερα από τόσες μέρες, δεν θα πάμε κι εμείς κάπου» (γκρινιάζοντας και κάνοντας πείσματα)

Αλέκος: «Έχω δουλειά, σου λέω. Είμαι και κουρασμένος!»

Βίκυ: «Άκου δικαιολογίες! Ορίστε, μου τελείωσαν και τα αμερικανικά τσιγάρα!» (γκρινιάζοντας)

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Επιπλέον, είναι εγωκεντρική, κουτοπόνηρη, ζηλιάρα (Βίκυ: «Κοίτα μη βγείτε οι δυο σας [ο Αλέκος και ο Σταύρος] με τίποτα κοριτσόπουλα, θα σου τα βγάλω τα μάτια!») αφελής (Βίκυ: «Αν βγείτε, θα μου το πει εμένα η μαμά σου! Ξέρεις πόσο με συμπαθείειει...»), ενώ στην πραγματικότητα η κυρα-Λουκία δεν την συμπαθεί καθόλου: κυρά-Λουκία: «Εκείνο το σαχλοκούδουνο; Δεν μ' αρέσει, Σταύρο μου! Δεν είναι για τον Αλέκο μου αυτή!»), και άπιστη (Αθηνά: «(...)Τα 'χει και μ' έναν γιατρό!»).

Ο Ναύαρχος/Θέμης Γελεμπουρδέζος (Δημήτρης Νικολαΐδης) είναι ο βασικός μέτοχος και πρόεδρος της εταιρίας. Επιπλέον, είναι ναύαρχος μόνο κατ' επωνυμία, καθώς στην πραγματικότητα έφτασε μονάχα μέχρι το αξίωμα του αντιπλοίαρχου στο ναυτικό.

κ. Καθηγητής: «Αχ... Λειψός ο πρόεδρος μας...»

Μαιράκης: «Απορώ πως τον κάνανε ναύαρχο...»

κ. Καθηγητής: «Δεν τον κάνανε! Μόνος του προβιβάστηκε! Μέχρι αντιπλοίαρχος έφτασε και τον διώξανε!»

Μαιράκης: «Γιατί;»

κ. Καθηγητής: «Του δώσανε να κυβερνήσει ένα αντιτορπιλικό και το κόλλησε στον Ισθμό της Κορίνθου!»

Είναι μεγαλοαστός και κοσμοπολίτης με σημαντική οικονομική επιφάνεια που μεταφράζεται σε κινητή και ακίνητη περιουσία (Αθηνά: «Δεν ξέρει τι έχει! Μετοχές, μετρητά, ακίνητα...»), για την οποία όμως δεν γνωρίζουμε από πού προήλθε, καθώς ο Ναύαρχος δεν εργάζεται ποτέ. Αρέσκεται στην dolce vita και την καλοπέραση και ξενυχτάει κάθε βράδυ στα κοσμικά κέντρα και τα μπαρ.

Ναύαρχος: «Ανδρέα, παιδί μου, ένα ούισι ακόμα και τον λογαριασμό!»

Μπάραμ: «Οκτώ παρά δέκα η ώρα κ. Ναύαρχε! Πότε κοιμόσαστε εσείς;»

Ναύαρχος: «Συνήθως στις επτά, αλλά σήμερα κατά τις οκτώ με περιμένει ο διευθυντής μας στο γραφείο και είπα να το τρενάρω λιγάκι για να περάσω να τον δω, πριν πάω για ύπνο.

Είναι 55 χρονών (αναφέρεται ότι γεννήθηκε το 1909), αλλά συμπεριφέρεται σαν νεανίας γιατί φοβάται τα γηρατειά (Ναύαρχος: «Γηράσκω αεί διδασκόμενος... Και το πρόβλημα δεν είναι ότι διδάσκομαι, αλλά ότι γηράσκω...»). Για αυτό τον λόγο, ενδεχομένως, να αναζητά και μια πολύ πιο νέα από αυτόν γυναίκα. Έτσι, αρχικά ερωτεύεται την Λίλα:

(Ο Ναύαρχος πάει να επισκεφθεί την Λίλα στο γραφείο της:)

Ναύαρχος: «Λίλα... Κοιτάξτε με στα μάτια... Το μέλλον μας χαμογελά!»

Λίλα: «Τι λέτε;» (με απορία)

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Ναύαρχος: «Λίλα, χάσαμε τόσες πολύτιμες μέρες, αλλά απόψε τελειώνουν όλα, δηλαδή αρχίζουν...»

Λίλα: «Ναύαρχε...»

Ναύαρχος: «Ωω, μην λέτε τίποτα... Το βράδυ στο Hilton με φόντο τη φωτισμένη Αθήνα...
Εκεί θα τα πούμε όλα καθώς θα χορεύουμε λικνιστικά...»

Λίλα: «Κύριε πρόεδρε! Είστε με τα καλά σας»

και κατόπιν, αφού η Λίλα τον απορρίπτει, στρέφεται στην Αθηνά:

(μετά το πάρτι)

Ναύαρχος: «Πάμε κάπου να τελειώσουμε την βραδιά μας με ένα τρυφερό τετ-α-τετ...»

Αθηνά: «Αχ...ότι θέλεις, Θέμη...»

Ναύαρχος: «Αθηνά... , απόψε θα σου πω κάτι, που ίσως αλλάξει τη ζωή μας!»

Αθηνά: «Διψάω να τα' ακούσω...»

επιτυχώς αυτή τη φορά:

(την επόμενη μέρα, στο ανθοπωλείο του Βασιλείου:)

Ναύαρχος: «Δεν ευτύχησα να σας πω μπαμπά, αλλά παρηγοριέμαι που θα σας λέω θείο!»

κ. Βασιλείου: «Ανιψάκι μου... , να 'χεις την ευχή μου!»

Επιπλέον, είναι επιπόλαιος και αφελής, είναι όμως καλόκαρδος και πρόσχαρος και γι' αυτό χαίρει την συμπάθεια όλων. Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται ο Ναύαρχος, και ιδιαίτερα το γεγονός ότι χαρακτηρίζεται από αυτή την σχεδόν παιδική επιπολαιότητα και αφέλεια που τον κάνει να εμφανίζεται τελείως άκακος, έχει μια ιδιαίτερη αφηγηματική σημασία, η οποία συνίσταται στο να αποδυναμώνει οποιοδήποτε ουσιαστικό ταξικό σχόλιο θα μπορούσε να συμπεκνώνει η κοινωνική του θέση. Έτσι, παρόλο που είναι πολύ πλούσιος, η ταξική του θέση παρουσιάζεται από την αφήγηση, τρόπον τινά, ως ουδέτερη:

Ναύαρχος: «Πως είστε, χαριτωμένη μου βιοπαλαίστρια;»

Διδώ: «Ευχαριστώ, εσείς;»

Ναύαρχος: «Πως πάνε οι άχαρες εργασίες αυτής της εταιρίας, της οποίας έχω το βάσανο να είμαι πρόεδρος;» (το μόνο που κάνει, είναι ενίοτε να υπογράφει κάποιο χαρτί)

Διδώ: «Θαυμάσια! Εσάς, όμως, δεν σας βλέπουμε καθόλου...!»

Ναύαρχος: «Εε, πώς να με δείτε; Δεν έρχεστε στα night clubs!»

Η στάση αυτή της αφήγησης γίνεται περισσότερο ορατή προς το τέλος της ταινίας, το πρωί μετά το πάρτι του Ναυάρχου:

(στο γραφείο)

κυρ-Βασίλης: «Τι πάθατε;» (απευθυνόμενος στις υπαλλήλους στο σχεδιαστήριο που είναι ξενυχτισμένες και ήπιαν πολύ το προηγούμενο βράδυ)

Ντιάνα: «Χθες, στου Ναυάρχου...»

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

κυρ-Βασίλης: «Σας δηλητηριάσανε; Εε, καλά να σας κάνουνε! Τι δουλειά έχει ο εργαζόμενος λαός με την πλουτοκρατία!»

Ντιάνα: «Άντε βρε! Προπολεμική κομμουνιστή! Σήμερα έχουμε συνύπαρξη.»

κυρ-Βασίλης: «Εγώ είμαι κινέζος!»

Ντιάνα: «Κι ο Ναύαρχος είναι λεβεντιά! Ξέρεις πως μας περιποιήθηκε»

κυρ-Βασίλης: «Μπα»

άλλη υπάλληλος: «Μέχρι βότνια μας πότισε!»

κυρ-Βασίλης: «Βότνια; Ο Ναύαρχος; Κι εγώ τον είχα για δεξιό!»

Βλέπουμε, επομένως, ότι στο όνομα μίας ιδεολογίας περί συνύπαρξης¹⁴⁶ το ταξικό ζήτημα προσωποποιείται (και με αυτό τον τρόπο ουσιαστικά αποπολιτικοποιείται), ενώ η πολιτική περιορίζεται στο φαίνεσθαι. Με άλλα λόγια, ο κοινωνική πόλωση και ο δυϊσμός που χαρακτήρισαν έντονα τα μετεμφυλιακά χρόνια αναπαρίστανται από την αφήγηση τελείως αμβλυμμένα μέσα από συμπαθείς, άκακους και λίγο αφελείς χαρακτήρες, οι οποίοι στην ουσία δεν έχουν τίποτα να χωρίσουν.

Με τον ίδιο τρόπο προβάλλεται κατ' αντιδιαστολή ο χαρακτήρας του κυρ-Βασίλη. Ο κυρ-Βασίλης (Γιάννης Βογιατζής) είναι ο κλητήρας στο γραφείο. Είναι κομμουνιστής (μαοϊκός) και βλέπει παντού ιμπεριαλιστικές συνωμοσίες.

κυρ-Βασίλης: «Αα-πα-πα-πα-πα... Τι είναι αυτό το πράγμα;»

Διδώ: «Τι είναι κυρ-Βασίλη;»

κυρ-Βασίλης: «Αυτή η κοπέλα (Η Λίλα) χτίζει πολιτείες! Αράδα σπίτια ρώσικα!»

Ντιάνα: «Τι ρώσικα;»

Διδώ: «Τα προκατασκευασμένα λέει. Τα χτίζει σύμφωνα με το ρώσικο σύστημα.»

κυρ-Βασίλης: «Αμ, έξυπνος ο πατέρας της! Την έστειλε και σπούδασε στη Ρωσία. Εκεί, σου λέει, γίνονται τα θαύματα!

Διδώ: «Ποια Ρωσία; Στην Αγγλία σπούδασε!»

κυρ-Βασίλης: «Στην Αγγλία; Και τα ρώσικα σπίτια που τα 'μαθε;»

Διδώ: «Στην Αγγλία»

κυρ-Βασίλης: «Τα ξέρουν και οι Εγγλέζοι;»

Διδώ: «Έτσι φαίνεται...»

κυρ-Βασίλης: «Θα 'κλεψε τα σχέδια η Intelligence Service!»

Διδώ: «Τι να κλέψει, κυρ-Βασίλη; Πύραυλοι είναι; Σπίτια είναι!»

κυρ-Βασίλης: «Μωρέ, άκου που σου λέω...»

¹⁴⁶ Ωστόσο, «παρά τη ρητορική έκκληση για τον τερματισμό των ιστορικών αντιθέσεων, η έμφαση στον αντικομμουνισμό -οροθέτηση στη βάση της διαρετικής τομής του Εμφυλίου- παραμένει κυρίαρχο στοιχείο της συγκρότησης και των δύο ηγεμονικών κομμάτων της Δεξιάς», όχι μόνο του Ε.Σ., αλλά και της ΕΡΕ, πολλά χρόνια μετά την λήξη του πολέμου (Μ. Κομνηνού, *Από την αγορά... ό.π.*, σελ. 72).

Παρόλο που εμφανίζεται να υποστηρίζει με σθένος τα πιστεύω του, ο απλοϊκός τρόπος με τον οποίο ερμηνεύει τα πράγματα, αποδυναμώνει την ύπαρξη ενός προοδευτικού λόγου μέσα στο κείμενο, καθιστώντας τον απλώς μια συμπαθή καρικατούρα αριστερού. Για τον κυρ-Βασίλη «ο κόσμος είναι χωρισμένος σε δύο στρατόπεδα: οι εργαζόμενοι είναι καλοί και αδικημένοι, οι εργοδότες κακοί και εκμεταλλευτές. Αυτή η αντίληψη όμως ανατρέπεται από το σενάριο, ώστε να αποδειχθεί προκατειλημμένη και άδικη»¹⁴⁷. «Μπροστά στην λογοκρισία», επισημαίνει η Δελβερούδη, «η παρουσία του αριστερού, μια τολμηρή απόπειρα δηλαδή, εξισορροπείται από την διακωμώδησή του».¹⁴⁸

Ο Σταύρος (Κώστας Καρράς) είναι ο έμπιστος φίλος του Αλέκου (Σταύρος: «Μα δεν μου λες, κρατάς από μένα μυστικά») απευθυνόμενος στον Αλέκο ο οποίος προδίδεται από το ύφος του, ότι κάτι τρέχει με τη Λίλα) και ο μόνος με τον οποίο φαίνεται ότι ο Αλέκος συζητά ζητήματα προσωπικά.

(Αφού έχει προηγηθεί μία συζήτηση σχετικά με την Λίλα και σχετικά με τον αν ο Αλέκος είθισται να της τηλεφωνήσει τέτοια ώρα για ζητήματα υπηρεσιακά, ο Σταύρος ετοιμάζεται να φύγει)

Αλέκος: «Δεν θα βγω.»

Σταύρος: «Όπως θες! Γεια χαρά!»

Αλέκος: «Στάσου, ρε Σταύρο. Θέλω να 'σαι και συ εδώ. Θα την πάρω!»

Γενικότερα δεν γνωρίζουμε πολλά για αυτόν, εκτός του ότι είναι επίσης μηχανικός. Είναι σοβαρός και ευγενικός, ενίοτε όμως γίνεται ειρωνικός, όταν κάτι τον δυσαρεστεί.

Η κυρα-Λουκία (Ελένη Ζαφειρίου), μητέρα του Αλέκου, απεικονίζεται ως η τυπική Ελληνίδα μάνα, μαυροφορεμένη, υποτακτική και με μεγάλη αδυναμία στον γιο της,

κυρα-Λουκία: «(...)Δεν μ' αρέσει, Σταύρο μου! Δεν είναι για τον Αλέκο μου αυτή!...» (η Βίκυ)

Σταύρος: «Του το 'πες»

κυρα-Λουκία: «Ποιανού; Του Αλέκου, εγώ»

Σταύρος: «Μμμ.»

κυρα-Λουκία: «Α-πα-πα-πα-πα... Εσύ να του το πεις!!

Σταύρος: «Τι να του πω τώρα;; Ότι δεν σ' αρέσει»

¹⁴⁷ Ε. Δελβερούδη, «Η πολιτική στις κωμωδίες... ό.π., σελ. 141

¹⁴⁸ Στο ίδιο.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

κυρα-Λουκία: «Όχι εμένα... Για λογαριασμό σου, να του το πεις! Αυτή πηγαίνει από κοντά του, γιατί έχει το συμφέρον της» (...) «Γι' αυτό σε παρακαλώ να του μιλήσεις, να έχει το νου του. Αυτή είναι ικανή για όλα!»

τον οποίο περιποιείται (κυρα-Λουκία: «Ποιο κοστούμι θα φορέσεις, παιδάκι μου, να σου πατήσω λίγο το παντελόνι») και για τον οποίο ανησυχεί σε σημείο υπερβολικό,

κυρα-Λουκία: «Δε μου λες, Σταύρο μου, τι βιβλία είναι αυτά; Μήπως είναι τίποτα θρησκευτικά και πάει για καλόγερος;» (Επειδή ο Αλέκος διαβάζει συνέχεια και δεν έχει βγει εδώ και δύο Σαββατοκύριακα)

Σταύρος: (γέλια) «Όχι, κυρα-Λουκία, της δουλειάς του είναι. Φράγματα, γέφυρες και τέτοια...»

κυρα-Λουκία: «Όλο της δουλειάς του... Γι' αυτό, σε παρακαλώ, να τον πάρεις να βγείτε λιγάκι έξω!»

και γύρω από το πρόσωπο του οποίου δομεί όλη της την ύπαρξη.

Υπάρχουν, επιπλέον, και κάποιοι δευτερεύοντες χαρακτήρες στην ταινία όπως η Διδώ (Ελένη Μαυρομάτη) που είναι η γραμματέας, η οποία, ωστόσο, διαθέτει έναν λειτουργικό ρόλο όσον αφορά την ροή της αφήγησης. Αν και δεν παίζει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής, κάποιες φορές στις σκηνές που διαδραματίζονται στο γραφείο βλέπουμε δικά της υποκειμενικά πλάνα, πράγμα που οφείλεται στο γεγονός ότι κατέχει κομβική θέση, όσον αφορά την χωρική διάταξη του γραφείου. Από την θέση, δηλαδή, όπου κάθεται, γνωρίζει και ελέγχει ποιος μπαίνει και βγαίνει από το γραφείο της διεύθυνσης. Μεσολαβεί, τρόπον τινά, ανάμεσα στην διευθύντρια και τους άλλους και ενίοτε και ανάμεσα στην Λίλα και τον Αλέκο, λειτουργώντας σαν τα μάτια και τα αυτιά της εταιρίας.

Παρόλα αυτά, αυτή που σχολιάζει τα τεκταινόμενα στο γραφείο, και μάλιστα με αρκετό σαρκασμό και χωρίς καμία συστολή, δεν είναι η Διδώ, αλλά η Ντιάνα (Κατερίνα Γώγου), η οποία είναι υπάλληλος στο σχεδιαστήριο. Η Ντιάνα συχνά καταλαμβάνει τον ρόλο εξωτερικού παρατηρητή στα δρώμενα και μας παρέχει σχόλια και πληροφορίες σχετικά με την αφήγηση. Μέσα από τα λεγόμενα της Ντιάνας, δηλαδή, δίνεται ώθηση στην εξέλιξη της πλοκής, ενώ ταυτόχρονα μας παρέχονται συμπυκνωμένες πληροφορίες, οι οποίες δεν παρουσιάζονται άμεσα μέσα από την αφήγηση. Με αυτό τον τρόπο παρέχεται και μία εξωτερική σκοπιά στα τεκταινόμενα, ανεξάρτητη από την ζώνη χαρακτήρα των πρωταγωνιστών, η οποία κατά κανόνα κυριαρχεί στην αφήγηση. Για παράδειγμα, διαμέσου των λεγόμενων της Ντιάνας πληροφορούμαστε πρώτη φορά ρητά το ενδιαφέρον του Αλέκου για την

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Λίλα, καθώς και για το ότι εκείνη τυγχάνει γενικότερου θαυμασμού από τους άνδρες στο γραφείο:

Αλέκος: «Δεν ήρθε η δεσποινίς Βασιλείου» (απευθυνόμενος στην Διδώ)

Διδώ: «Όχι ακόμα.»

Ντιάνα: «Κοίτα λαχτάρα...»

Αλέκος: «Τι είπες, Ντιάνα χρυσό μου»

Ντιάνα: «Τίποτα... Λέω πως εσείς δεν δουλεύεται πια εδώ μέσα. Εσείς λαχταράτε...!»

Αλέκος: «Άντε, μη σου πω τίποτα και λαχταρίσεις κι εσύ!»

Ντιάνα: «Κοίτα κάτι άντρες! Τους έχει και στένουνται με το ένα πόδι! Να... έτσι!» (στέκεται
κουτσό)

Επιπλέον εμφανίζεται ο μόνιμος διευθυντής της εταιρίας και καθηγητής πανεπιστήμιου κος Γεωργιάδης (Περικλής Χριστοφορίδης), ο οποίος κατά την διάρκεια της απουσίας του αφήνει στο πόστο του την Λίλα, ο κος Μακράκης (Αγγελος Αντωνόπουλος), διευθυντής οικονομικών επιχειρήσεων, πάντοτε σοβαρός και βλοσυρός, ταγμένος αποκλειστικά στην διαχείριση της εταιρίας και ο οποίος φαίνεται να περιφρονεί τον Ναύαρχο εξαιτίας της επιπολαιότητας και της αρνητικής στάσης του απέναντι στην εργασία:

Μαιράκης: «Πήγαινε μέσα, σε παρακαλώ, να υπογράψεις τον ισολογισμό!» (με αυστηρό
τόνο)

Ναύαρχος: «Γέτοια ώρα»

Μαιράκης: «Πήγαινε, σε παρακαλώ!» (επιτακτικά)

(...)

Ναύαρχος: «Δεν μπορώ να υπογράψω άλλο! Πιάστηκε το χέρι μου! Αύριο πάλι!» (...) «Αα-πα-πα-πα-πα... Κάθε φύλλο και υπογραφή!»

Μαιράκης: «Να πας στην Ελβετία να ξεκουραστείς!» (ειρωνικά)

Συναντάμε, επίσης, και τον τροχονόμο κυρ-Θανάση, ο οποίος απαντάται τακτικά έξω από τα γραφεία της εταιρίας -όπου απαγορεύεται η στάθμευση-, και διατηρεί φιλική σχέση με τον κύριο Βασιλείου (ο οποίος διαρκώς παρκάρει παράνομα έξω από τα γραφεία της εταιρίας). Η αφηγηματική σημασία του κυρ-Θανάση συνίσταται κυρίως στο να υπογραμμίσει την αδυναμία που έχει ο Βασιλείου στην κόρη του και ιδιαίτερα την άρνησή του να αποδεχτεί ότι αυτή έχει μεγαλώσει, διαμέσου μιας σταθερής μεταφορικής σχέσης¹⁴⁹ που θεμελιώνεται από τα λεγόμενα του Βασιλείου ανάμεσα στην Λίλα και την μικρή κόρη του κυρ-Θανάση:

¹⁴⁹ Η έννοια της μεταφοράς αναφέρεται σε μια σχέση υποκατάστασης ενός σημείου με κάποιο άλλο. Στην προκειμένη περίπτωση, δηλαδή, συγκροτείται μια σχέση υποκατάστασης ανάμεσα στην Λίλα και την κόρη του κυρ-Θανάση εξαιτίας κάποιων κοινών χαρακτηριστικών που αποδίδονται και στις δύο

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

κυρ-Θανάσης: «Αα, κυρ-Θωμά μου! Όχι τέτοια ώρα εδώ!»

κ. Βασιλείου: «Δυο λεπτά, κυρ-Θανάση μου... Άφησα την κόρη μου στο σπίτι αδιάθετη κι αυτή βγήκε! Δυο λεπτά, να πάω να δω πως είναι, έτσι δεν είναι κυρ-Θανάση;

κυρ-Θανάσης: «Κι η δική μου αδιαθέτησε σήμερα!»

κ. Βασιλείου: «Μπα, Τι έχεις»

κυρ-Θανάσης: «Αλλάζει τα δοντάκια της.»

κ. Βασιλείου: «Αμ, κι η δική μου κάτι τέτοιο έχει...»

κυρ-Θανάσης: «Τι;»

κ. Βασιλείου: «Την πονάει το δοντάκι...» (μεταφορικά: είναι ερωτευμένη) «...Άλλη φορά θα στα πω, άλλη φορά...» (φεύγει βιαστικός)

κυρ-Θωμάς: «Μην αργήσεις κυρ-Θωμά μου!»

Εμφανίζονται, τέλος, σε κάποια πλάνα (στο γραφείο και στο πάρτι του Ναυάρχου) κάποιοι ακόμη υπάλληλοι της επιχείρησης και καλεσμένοι του πάρτι, η υπηρέτρια του Ναυάρχου, δύο αστυφύλακες κλπ, πρόσωπα ωστόσο που δεν συγκροτούνται ως χαρακτήρες, αλλά αποτελούν απλώς κομπάρσους.

Στην ταινία «Δεσποινίς Διευθυντής» η αφήγηση οργανώνεται γύρω από την ερωτική επιθυμία μεταξύ της Λίλας και του Αλέκου. Επομένως, η χαρτογράφηση των σχέσεων που διέπουν το κείμενο αφορά τη σχέση μεταξύ αφήγησης και επιθυμίας. Παρόλο που η επιθυμία αυτή είναι αμοιβαία, καθιστώντας τους δύο χαρακτήρες συμπρωταγωνιστές στην εξέλιξη της πλοκής, ο κεντρικός ρόλος της Λίλας τεκμηριώνεται μέσα από μια σειρά αφηγηματικές συμβάσεις. Πρώτα απ' όλα ο τίτλος της ταινίας αναφέρεται ρητά σε αυτήν, γεγονός το οποίο μας προετοιμάζει σχετικά με το ποια είναι η πρωταγωνίστρια, δηλαδή *ποιανού* χαρακτήρα την ιστορία θα μας διηγηθεί η αφήγηση. Η άποψη αυτή ενισχύεται και από το γεγονός ότι στους τίτλους αρχής το όνομα της Τζένης Καρέζη (η οποία υποδύεται την Λίλα) εμφανίζεται πρώτο (παρόλο που το όνομα του Αλέκου Αλεξανδράκη προηγείται αλφαβητικά). Το σημαντικότερο, ωστόσο, στοιχείο αναφορικά με τον κεντρικό ρόλο της Λίλας στην αφήγηση συνίσταται στο γεγονός ότι αποτελεί τον μόνο χαρακτήρα που είναι παρών στην συντριπτική πλειοψηφία των πλάνων -συμπεριλαμβανομένης της εναρκτήριας (η Λίλα που κάνει ντους) καθώς και της τελευταίας σεκάνς-, ενώ όταν απουσιάζει, είναι ελάχιστες οι σκηνές που δεν αναφέρονται άμεσα σε αυτήν, γεγονός το οποίο, όπως είπαμε, αποτελεί θεμελιώδη εσωτερική αφηγηματική ένδειξη για την εγγύτητά της με την αφηγηματική θέση.

(π.χ. η κόρη του κυρ-Θανάση είναι *μικρό παιδί* / ο κυρ-Θωμάς εξακολουθεί να βλέπει την Λίλα σαν *μικρό παιδί κ.ο.κ.*).

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Η σχέση γύρω από την οποία δομείται ολόκληρη η αφήγηση, πάνω στην οποία οργανώνεται δηλαδή η κεντρική γραμμή του σεναρίου, είναι η σχέση της Λίλας και του Αλέκου. Η πλοκή αφορά, όχι τόσο στο *κατά πόσο*, όσο στο *με ποιον τρόπο* θα ευοδωθεί η ερωτική σχέση μεταξύ των πρωταγωνιστών, η οποία θεωρείται προδιαγεγραμμένη, καθώς επιβεβαιώνει τις προσδοκίες που υπαγορεύει η σεναριακή τυποποίηση που διακρίνει το συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος. Η αφήγηση, λοιπόν, οργανώνεται γύρω από την ερωτική επιθυμία μεταξύ της Λίλας και του Αλέκου. Η αρχική τους γνωριμία, η οποία είναι καταλυτική για την μετέπειτα εξέλιξη της πλοκής, στηρίζεται σε μία παρανόηση. Η Διδώ ανακοινώνει στον Αλέκο ότι ο κ. Καθηγητής θα απουσιάσει για ένα διάστημα, αφήνοντας αντικαταστάτη. Πιστεύει, ωστόσο, ότι αυτός είναι ο κ. Βασιλείου (ο οποίος απλώς συνόδευσε την κόρη του την πρώτη μέρα στο γραφείο) και ότι η Λίλα είναι η γραμματέας του.

(Ο Αλέκος επιστρέφει στο γραφείο μετά από μακρό διάστημα απουσίας, καθώς επέβλεπε κάποιο έργο εκτός Αθηνών.)

Αλέκος: «Διδώια!»

Διδώ: «Ο Αλέκος...»

Αλέκος: «Ο Αλέκος! Για έλα δώσ' μου ένα φιλάκι!»

Διδώ: «Σιγά... Είναι μέσα η γραμματέας του καινούργιου!»

Αλέκος: «Ποιανού καινούργιου;»

Διδώ: «Εδώ έχουμε γεγονός! Φεύγει ο Καθηγητής και φέρνει αντικαταστάτη!» (...) «Ήρθε σήμερα το πρωί και έφερε και την γραμματέα του μαζί...» (με νόημα)

Εκείνη την στιγμή ο Μακράκης («από μηχανής θεός» σε voice off) καλεί από το τηλεφωνικό κέντρο την «τα-πάντα-ορούσα»-γραμματέα, ώστε να μείνει μόνος ο Αλέκος και να πραγματοποιηθεί η σεκάνς της γνωριμίας. Ο Αλέκος, θεωρώντας ότι απευθύνεται στην καινούργια γραμματέα αρχίζει να τη φλερτάρει, όπως συνηθίζει να κάνει με όλες τις υπαλλήλους του γραφείου, εκμεταλλευόμενος την γοητεία και την απήγηση που έχει συνηθίσει να έχει στις γυναίκες, Εκείνη, ωστόσο, παραμένει παγερή και αδιάφορη απέναντί του:

(...)

Λίλα: «Ποιος είστε, κύριε;»

Αλέκος: «Ωραία! Να γνωριστούμε. Εσείς είστε η καινούργια, εε;»

Λίλα: «Μάλιστα. Εσείς ποιος είστε;»

Αλέκος: «Ο παλιός!»

Λίλα: «Ποιος παλιός;»

Αλέκος: «Ο Αλέκος!»

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Λίλα: «Ααα..., ο παλιο-Αλέκος!»

Αλέκος: «Εε τώρα, δεν αφήνουμε τα αστεία.»

Λίλα: «Κακώς τα αρχίσαμε τα αστεία!» (αυστηρά και επιτακτικά)

Αλέκος: «Να μιλήσουμε λιγάκι σοβαρά!»

Λίλα: «Σας ακούω.» (με ειρωνική συγκατάβαση)

Αλέκος: «Δώστε μου ένα φιλάκι!» (της δείχνει το μάγουλό του, προτρέποντάς την, να τον φιλήσει)

Λίλα: «Έτσι θα μιλήσουμε σοβαρά.»

Αλέκος: «Βεβαίως, βεβαίως, βεβαίως...»

Λίλα: «Με το φιλάκι...!» (ειρωνικά)

Αλέκος: «Εε, προϋπόθεσις!»

Λίλα: «Εεε, άι στο διάολο, πρωί πρωί...!» (Η σεκάνς κλείνει με την Λίλα να αποχωρεί, αφήνοντας το Αλέκο σύζυλο.)

Η όλη συγκυρία προκύπτει ως αποτέλεσμα μίας παραγνώρισης από πλευράς του Αλέκου, ο οποίος θεωρεί ότι απευθύνεται στην καινούργια γραμματέα, ενώ στην πραγματικότητα έχει μπροστά του την νέα προϊστάμενή του. Αυτό συμβαίνει καθώς στο πλαίσιο της κυρίαρχης κατανομής των έμφυλων ρόλων η «φυσική» θέση μιας γυναίκας στον χώρο εργασίας είναι αυτή της γραμματέως (ή αντίστοιχης επικουρικής θέσης).

Η παρανόηση λύνεται σύντομα, όταν ο κ. Καθηγητής καλεί τον πρόεδρο της εταιρίας (Ναύαρχος), τον δ/ντή οικονομικών επιχειρήσεων κ. Μακράκη και τον υπομηχανικό κ. Σαμιωτάκη (Αλέκος) στο γραφείο του για να τους συστήσει «την αντικαταστάτη» του.

(μπροστά από την κλειστή πόρτα του γραφείου της διεύθυνσης)

Καθηγητής: «Λοιπόν κύριοι... Θα μου επιτρέψετε να σας παρουσιάσω την αντικαταστάτη μου.»

Αυτό που έχει ιδιαίτερη σημασία είναι το άρθρο γένους αρσενικού που χρησιμοποιεί ο Καθηγητής. Όσον αφορά την οικονομία της αφήγησης, είναι φανερό ότι πρόκειται για μια παραδρομή η οποία γίνεται σκόπιμα, προκειμένου να μην καταστρέψει το εφέ της έκπληξης στο επόμενο, συμπληρωματικό πλάνο. Αυτό που, ωστόσο, έχει μια γενικότερη ιδεολογική σημασία, είναι το γεγονός ότι χρησιμοποιεί το άρθρο αυτό δίχως να ξενίζει ιδιαίτερα τους θεατές (ενδεχομένως, μάλιστα, να μην γίνει καν αντιληπτό), γεγονός το οποίο καταδεικνύει πόσο θεωρείται δεδομένο και φυσικό (i) στην θέση ιθύνοντος που κατέχει να αντικατασταθεί από άνδρα και το σπουδαιότερο (ii) ότι το υποκείμενο *par excellence* είναι εξ ορισμού γένους αρσενικού, πράγμα το

οποίο επιβεβαιώνεται και μέσα από την καθημερινή χρήση της γλώσσας (λέμε, για παράδειγμα, *ο άνθρωπος, ο θεατής κ.ο.κ.*). Επομένως, και η ανατροπή που ακολουθεί (*ο αντικαταστάτης είναι γυναίκα*), εκτός από το να αποτελεί ρήξη στην πατριαρχική προσδοκία, μπορεί να αναγνωσθεί και αντίστροφα, ως, δηλαδή, η εξαίρεση που επιβεβαιώνει τον κανόνα. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι αυτό το στοιχείο αποτελεί καθαυτό αντικείμενο διαπραγμάτευσης γύρω από το οποίο εκτυλίσσεται ολόκληρο το σενάριο, το οποίο, αν και σε μια πρώτη ανάγνωση συστήνει ένα νέο, δυναμικό γυναικείο πρότυπο, κατ' ουσία περιγράφει τα προβλήματα που προκύπτουν από την «αφύσικη» αυτή συγκυρία.

Μέχρι αυτό το σημείο της αφήγησης, η Λίλα εμφανίζεται να έχει μεγάλη αυτοπεποίθηση και να διαχειρίζεται με άνεση και φυσικότητα την κάθε περίπτωση. Κατά την διάρκεια του επεισοδίου της γνωριμίας με τον Αλέκο, διατηρεί τον απόλυτο έλεγχο του εαυτού της και της κατάστασης, επιβάλλοντας δίχως συζήτηση τους δικούς της όρους στο παιχνίδι εξουσίας μεταξύ τους. Η αρχική, άτρωτη εικόνα της Λίλας υπονομεύεται, ωστόσο, σύντομα. Σε ένα πρώτο επίπεδο την βλέπουμε να βιώνει μια εσωτερική σύγκρουση, ανάμεσα στον ρόλο της ως επιστήμονα και διευθύντριας (δημόσιος χώρος), και τον ρόλο¹⁵⁰ της ως «γυναίκας» (ιδιωτικός χώρος), την οποία εκφράζει διατυπώνοντας κάποιες αμφιβολίες για τον εαυτό της.

Αθηνά: «Τόσοι άνδρες εκεί μέσα, δε βρέθηκε να σε συγκινήσει κανείς; (...) Εκεί πια, παιδάκι μου, δεν είναι εταιρία, είναι ανδρολίβαδο!»

Λίλα: «Τι είπες ότι είναι;»

Αθηνά: «Ανδρολίβαδο. Λιβάδι από άνδρες. Κι εσύ τι παριστάνεις;»

Λίλα: «Την κατσίκα, που δεν ξέρει να βοσκήσει...»

Αθηνά: «Δόξα τω Θεώ που το κατάλαβες!»

Λίλα: «Και να 'μωνα και κατσίκα, καλά θα ήταν. Όλοι εκεί μέσα με βλέπουνε σαν τράγο!»

Η εσωτερική αυτή σύγκρουση απορρέει από την αδιαμφισβήτητη κοινωνική αποδοχή του δίπολου άνδρες-γυναίκες. Η Λίλα έχει διακριθεί σε έναν επαγγελματικό χώρο και σε μια επιστήμη, γενικότερα, που παραδοσιακά ανδροκρατείται και επιπλέον καταλαμβάνει μια διευθύνουσα θέση, η οποία την εποχή εκείνη ουσιαστικά δεν νοείται να κατέχεται από γυναίκα, πόσο μάλλον, αν λάβουμε υπόψη ότι ακόμη και

¹⁵⁰ Θέλω να επισημάνω ότι όταν αναφέρομαι στην έννοια του *ρόλου*, η χρήση του όρου γίνεται περιγραφικά και όχι όπως αποδίδεται στην *θεωρία των ρόλων*. Κάνω αυτή την επισήμανση προκειμένου να μην δημιουργηθεί κάποια σύγχυση ως προς το θεωρητικό πλαίσιο που ακολουθώ, το οποίο υιοθετεί την οπτική της θεωρίας της *επιτελεστικής υλοποίησης* (βλ. J. Butler, *Bodies that Matter... ό.π.*)

σήμερα, οι γυναίκες σε αντίστοιχες θέσεις εξακολουθούν να αποτελούν εξαίρεση.¹⁵¹ Επομένως, και εφόσον κατ' ουσία αποδέχεται τις πατριαρχικές δομές, όχι απλώς ο κοινωνικός ρόλος της ως γυναίκας έρχεται σε σύγκρουση με τον ρόλο της ως επιστήμονα, αλλά, ακόμα χειρότερα, δεν μπορεί να αντιληφθεί τον εαυτό της ως ενιαία και συνεκτική προσωπικότητα. Κατά αυτό τον τρόπο, η αναγνώριση και ο θαυμασμός που δέχεται για την μόρφωση, τον δυναμισμό και την επαγγελματική της επιτυχία αισθάνεται πως, όχι απλώς δεν την κολακεύουν ως πρόσωπο και ως γυναίκα ειδικότερα, αλλά θεωρεί ότι υπονομεύουν κιόλας τον ρόλο της ως «επιθυμητής γυναίκας», καθώς αυτά συνιστούν γνωρίσματα, που στο πλαίσιο μιας τέτοιας ταξινόμησης, παραδοσιακά αποδίδονται στους άνδρες.

(Στην οικοδομή: Η Λίλα συζητά για υπηρεσιακά ζητήματα με τον Αλέκο.)

Λίλα: «(...) Με παρακολουθείτε» (καθώς η Λίλα μιλά, ο Αλέκος ανάβει τσιγάρο)

Αλέκος: «Με συγχωρείτε!»

Λίλα: «Γιατί;»

Αλέκος: «Ξεχάστηκα!» (πετάει μακριά το αναμμένο τσιγάρο)

Λίλα: «Σας παρακαλώ, καπνίστε!»

Αλέκος: «Όχι μπροστά σας!»

Λίλα: «Γιατί όχι μπροστά μου;»

Αλέκος: «Ότε μπροστά στον κ. Καθηγητή κάπνιζα!»

Αντιλαμβανόμενη το κοινωνικό κύρος ως «ανδρικό» γνώρισμα, θεωρεί πως ο σεβασμός που απορρέει απ' αυτό συνδέεται εγγενώς με το ανδρικό φύλο και χαρακτηρίζει κατ' αρχάς τις σχέσεις μεταξύ ανδρών, και επομένως είναι μη συμβατός με τον ρόλο της ως «γυναίκας». Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι η ίδια η Λίλα υποβιβάζει τον εαυτό της, αδυνατώντας να αποδεχτεί το κύρος που της παρέχει η θέση της, επειδή πιστεύει ότι αυτό δεν είναι συμβατό με τον ρόλο της ως δυνάμει επιθυμητής γυναίκας, που θα ήθελε να είναι.

Λίλα: «Έτσι που μου φέρονται, αισθάνομαι ώρες ώρες σαν να μου φυτρώνει εδώ πέρα ένα...» (με παράπονο)

Αθηνά: «Τι πράγμα;»

Λίλα: «Ένα μούσι... Σαν αυτά που είχαν οι παλιοί καθηγητές.» (με τόνο κλαυδιάρικο)

¹⁵¹ Είναι φανερό ότι οι «ιδιωτικοί και δημόσιοι ρόλοι των υποκειμένων δεν είναι ανεξάρτητοι μεταξύ τους, ενώ η δομή και η λειτουργία της οικογένειας, όπως είναι κυρίαρχη ακόμη και σήμερα, περιορίζει τυπικά αλλά και ουσιαστικά την αυτεξούσια παρουσία γυναικών στον δημόσιο χώρο» (Μ. Παντελίδου-Μαλούτα, *Το φύλο... ό.π.*, σελ. 125). Αντιλαμβανόμεστε, λοιπόν, ότι πέρα από τις κυρίαρχες εικόνες θηλυκότητας, οι γυναίκες έχουν να αντιμετωπίσουν ουσιαστικές υλικές συνθήκες, οι οποίες αναπαράγουν την κοινωνική ανισότητα και εμποδίζουν την πρόσβασή τους σε προνομακούς τομείς της δημόσιας ζωής.

Ουσιαστικά, δηλαδή, θεωρεί ότι το κοινωνικό κύρος και η «θηλυκότητα» συνιστούν αλληλοαποκλειόμενα γνωρίσματα, αποδεχόμενη, κατά τον τρόπο αυτό, την κυρίαρχη αντίληψη ότι υπάρχουν δύο σταθερά, ασύμμετρα, αντίθετα φύλα και ότι η πολιτική, οικονομική και κοινωνική ζωή ανδρών και γυναικών καθορίζεται στη βάση αυτών των «δεδομένων».

Η πεποίθηση αυτή της Λίλας είναι απόλυτα ενταγμένη στον πατριαρχικό λόγο, όπως εκφράζεται μέσα από την ταινία, καθώς ο ίδιος ο λόγος της ταινίας, προκειμένου να καταδείξει πόσο ξεχωριστή είναι η Λίλα, χρησιμοποιεί ακριβώς αυτό το επιχείρημα, το οποίο μπορεί μεν να αποσκοπεί στο να εγκωμιάσει την Λίλα προσωπικά (**αν και** γυναίκα, είναι λαμπρή επιστήμων κλπ), ουσιαστικά όμως λειτουργεί απαξιωτικά για τις γυναίκες εν γένει.

Αλέκος: «Με συγχωρείτε... Με σας μιλάω, όπως θα μιλούσα σε έναν άνδρα!»

Λίλα: «Τώρα με υποχρεώσατε! (...)

Η δυσαρέσκεια της Λίλας, επομένως, δεν απορρέει μέσα από ένα πλαίσιο φεμινιστικής κριτικής (ότι, δηλαδή, σε τελική ανάλυση το επιχείρημα δεν την τιμά, καθώς ουσιαστικά είναι απαξιωτικό για το φύλο της), αλλά συγκροτείται στο εσωτερικό του πατριαρχικού λόγου (ότι δεν την βλέπει ως «γυναίκα», με όλα τα συνδηλούμενα που αυτό επιφέρει). Στο πλαίσιο μιας τέτοιας ταξινόμησης, συνεπώς, δεν μπορεί να αντιληφθεί ότι ο θαυμασμός των ανδρών για αυτήν (Ντιάνα: «Όλοι οι άνδρες εδώ μέσα την θαυμάζουν σαν χάνοι!») δεν βρίσκεται σε αντίθεση, ούτε και υπονομεύει την γυναικεία της ταυτότητα. Αυτό συμβαίνει διότι η «φιλοφρόνηση» αυτή, πάντοτε μέσα σε ένα πατριαρχικό συμφραζόμενο, λειτουργεί διττά, προσδίδοντας από την μια μεριά στην Λίλα θετικά γνωρίσματα που θεωρούνται «εγγενώς ανδρικά» προκειμένου να τονιστεί ότι είναι πράγματι ξεχωριστή και γι' αυτό όλοι την θαυμάζουν, από την άλλη, όμως, παρερμηνεύεται από την ίδια καθώς βιώνει συγκρουσιακά τους διακριτούς της ρόλους στην δημόσια («ανδρικός» χώρος => διαθέτει «εγγενώς ανδρικά» χαρίσματα) και την ιδιωτική («γυναικείος» χώρος) σφαίρα. Το σημαντικότερο ζήτημα στο σημείο αυτό δεν είναι ίσως να αποφανθούμε αν τελικά η αφήγηση αποδέχεται μονοσήμαντα ή αμφισβητεί την δεδομένη θέση, προβάλλοντας ένα διαφορετικό γυναικείο πρότυπο, αλλά το γεγονός ότι αναπαρίσταται έκδηλα μια ένταση όσον αφορά το περιεχόμενο της γυναικείας έμφυλης ταυτότητας, η οποία δεν χαρακτηρίζει μόνο το παρόν φιλικό κείμενο, αλλά καταδεικνύει τα όρια του πατριαρχικού λόγου εν γένει, αναφορικά με την έννοια του φύλου. Αντιλαμβανόμαστε, με άλλα λόγια, πως το υπάρχον καθεστώς φύλου

διακρίνεται από μια απουσία εσωτερικής συνοχής, προδίδοντας ότι η έμφυλη ταυτότητα συνιστά κοινωνική κατασκευή, στην πράξη, όμως, έχει ως αποτέλεσμα τα υποκείμενα να βιώνουν αυτή την ασυνέχεια ως προσωπική αποτυχία.

Η εσωτερική σύγκρουση που απορρέει από αυτή την διαπίστωση έχει ως αποτέλεσμα, από την μία πλευρά η Λίλα να εκφράζει απαξία για τα κυρίαρχα γυναικεία πρότυπα (Λίλα: «Δύσκολος ο ρόλος της γυναίκας!(...) Δύσκολος και σαχλός...») και από την άλλη να την πειράζει που δεν αποτελεί (με τους συγκεκριμένους όρους) αντικείμενο ερωτικής επιθυμίας των ανδρών. Την αμφιβολία της αυτή, την ενισχύει και η Αθηνά, η οποία εκφράζει και θεωρεί αδιαμφισβήτητο ένα πολύ συγκεκριμένο γυναικείο πρότυπο,

Αθηνά: «Εδώ χρειάζονται άλλα πράγματα! Να την σουλουπώσουμε λιγάκι! Να την πάμε σε μια μοδίστρα, σ' ένα κομμωτήριο...» (αναφερόμενη στην Λίλα)

σύμφωνα με το οποίο η αξία μιας γυναίκας εξαρτάται από την εξωτερική της εμφάνιση και επικυρώνεται μονάχα μέσα από το κυρίαρχο ανδρικό βλέμμα. Αυτό απορρέει από το γεγονός ότι στο πλαίσιο του στερεοτυπικού ορισμού της κατηγορίας «γυναίκες», βασικό στοιχείο προσδιορισμού τους είναι ο ρόλος τους ως αισθητικών αντικειμένων. Παρόλο που το κίνημα χειραφέτησης των γυναικών κατέρριψε ανεπιστρεπτί την γνωστή θέση του Simmel, σύμφωνα με την οποία «η γυναίκα είναι αυτή που είναι» και «ο άνδρας είναι αυτός που γίνεται»¹⁵², είναι εντυπωσιακή η διαπίστωση πως, τουλάχιστον ως προς τα εξωτερικά κριτήρια, η ομορφιά κατέχει πάντα την ίδια θέση.¹⁵³ Το στοιχείο, λοιπόν, που καθιστά κοινωνικά μία γυναίκα «επιθυμητή», είναι η εξωτερική της εμφάνιση. Με άλλα λόγια, προκειμένου μία γυναίκα να επιτελέσει με επιτυχία το κοινωνικά προσδοκώμενο έμφυλο πρότυπο, θα πρέπει να ανταποκρίνεται στο πρωταρχικό αυτό κριτήριο. Σύμφωνα με τους Bozon και Lèridon, οι γυναίκες παραμένουν «αντικείμενα παρατήρησης και αντικείμενα ενός κυρίαρχου ανδρικού πόθου»¹⁵⁴ και κατ' επέκταση συγκροτούν τον εαυτό τους σε σχέση με τον τρόπο που (θέλουν να) τις βλέπουν οι άντρες. Επιπλέον, στο δεδομένο κοινωνικό συμφραζόμενο η πραγματικότητα αυτή βιώνεται ακόμη πιο πιεστικά, καθώς η κοινωνική ύπαρξη των γυναικών εξαρτάται και πρακτικά από τον άντρα που θα τις αποκαταστήσει, εξασφαλίζοντας έτσι το κοινωνικό τους πρόσωπο.

¹⁵² Georg Simmel, *Philosophie de la modernité*, Payot, Paris, 1989, σελ. 147.

¹⁵³ Jean-Claude Kaufman, *Σώματα γυναικών, βλέμματα ανδρών*, Μαραθία, Αθήνα 1997, σελ. 183.

¹⁵⁴ M. Bozon / H. Leridon, "Les constructions sociales de la sexualité", *Population*, No 5, 1993.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Αθηνά: «Είσαι και συ κοπέλα! Κοίταξε και λίγο τον εαυτό σου! Τι είναι αυτό που φοράς»
(...) «Έφαξες καθόλου να το βρεις; Όχι, θέλω να μου πεις την αλήθεια, έφαξες
καθόλου»

Λίλα: «Όχι.»

Αθηνά: «Εεε, ωραία! Μην ψάχνεις για το ένα, μην ψάχνεις για το άλλο, σε λίγα χρόνια θα
ψάχνεις ράφι να τοποθετηθείς»

Τι σημαίνει όμως αυτό με όρους φιλικής αφηγηματικότητας, δηλαδή σε σχέση με την εγγύτητα της Λίλας με την αφηγηματική θέση; Στο πλαίσιο ενός πατριαρχικού λόγου, παρά το γεγονός ότι η Λίλα συγκροτείται ως ο κεντρικός χαρακτήρας γύρω από τον οποίο οργανώνεται η εξέλιξη της πλοκής, και υπό αυτή την έννοια αποτελεί το κεντρικό *υποκείμενο της αφήγησης*, η εγγύτητά της με την αφηγηματική θέση ενίοτε υπονομεύεται, καθώς συγκροτείται παράλληλα και ως *αντικείμενο της επιθυμίας*. Θα εξηγήσω τι εννοώ. Η παρουσία της γυναίκας-ως-αντικειμένου-του-βλέμματος, συνιστά θεμελιώδες στοιχείο γύρω από το οποίο οργανώνεται το θέαμα στον αφηγηματικό κινηματογράφο κατά τρόπο, ώστε η αναπαράσταση της φυσικής της παρουσίας να τείνει να υπονομεύει την ροή της αφήγησης, παγώνοντας την δράση σε στιγμές όπου υπογραμμίζεται ο ρόλος της ως ερωτικού αντικειμένου. Χαρακτηριστική είναι η πρώτη σκηνή που δείχνει το περίγραμμα του γυμνού σώματος της Λίλας μέσα από το φιμέ τζάμι του ντους, η οποία δεν επιτελεί κανέναν ουσιαστικό ρόλο στην προώθηση της πλοκής. Το γεγονός, μάλιστα, ότι η σκηνή στερείται αφηγηματικής σημασίας, κατά βάση ενισχύει τη σημασία της από αναλυτικής σκοπιάς. Ιδίως με τα δεδομένα εκείνης της εποχής, αλλά ακόμη και με τα σημερινά, αυτή η εναρκτήρια σεκάνς φαίνεται να προϊδεάζει τον θεατή ότι θα παρακολουθήσει αισθησιακή ταινία και όχι αισθηματική κομεντί. Επιπλέον, αυτή η σκηνή αλληλοϋπονομεύεται με ολόκληρη τη μετέπειτα αφηγηματική εικόνα της Λίλας ως «γυναίκας που της λείπει η θηλυκότητα», υπογραμμίζοντας έτσι το γυναικείο πρότυπο που καλείται κοινωνικά να ενσαρκώσει. Χωρίς τα ρούχα-περίβλημα της κοινωνικής της θέσης προδίδει αυτό που στ' αλήθεια «είναι»: γυναίκα-ως-ερωτικό-αντικείμενο-του-βλέμματος. Υπό αυτή την έννοια, «αυτό που μετρά είναι μάλλον το τι *προκαλεί* η ηρωίδα, παρά το τι αναπαριστά»¹⁵⁵, λειτουργώντας, κατά τον τρόπο αυτό, περισσότερο ως καταλύτης για την δράση του

¹⁵⁵ L. Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Issues in Feminist Film Criticism* στο P. Erens (επιμέλεια), *ό.π.*, σελ. 33 (Το άρθρο αυτό δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1975 στο περιοδικό *Screen* vol. 16 no 3), αναφερόμενη στην θέση του Bud Boeticher. Υπάρχει και η πρόσφατη ελληνική έκδοση L. Mulvey (μετάφραση Μαργαρίτα Κουλεντιάνου), *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007.

ήρωα, παρά ως το υποκείμενο της δράσης καθαυτό. Αυτή η αντίφαση ανάμεσα στο θέαμα και την πλοκή, επισημαίνει η Mulvey, ενισχύει τον ρόλο του άνδρα ως του ενεργητικού χαρακτήρα που προωθεί την αφήγηση, προκαλώντας την δράση.¹⁵⁶ Έτσι λοιπόν βλέπουμε ότι, από την στιγμή που εκδηλώνεται ερωτική έλξη μεταξύ της Λίλας και του Αλέκου, είναι εκείνος που αναλαμβάνει τον ενεργητικό ρόλο. Αυτός παρακολουθεί το σεμινάριο, μαθαίνει γλώσσες και εξελίσσεται, προκειμένου να την κατακτήσει, ενώ απεναντίας εκείνη, που μέχρι πρότινος ήταν δυναμική και κυρίαρχη στην μεταξύ τους σχέση, αναδιπλώνεται σε ένα παθητικό γυναικείο πρότυπο, συγκροτώντας τον εαυτό της ως αντικείμενο της ανδρικής επιθυμίας, περιμένοντας να κατακτηθεί. Η εξουσία του ανδρικού πρωταγωνιστή να ελέγχει την ροή των γεγονότων συμπίπτει, επομένως, με τον έλεγχο και την εξουσία του ερωτικού βλέμματος. Αν αποδεχτούμε αυτή την θέση της Mulvey, και προχωρώντας πιο πέρα τον παραλληλισμό του κινηματογράφου με το στάδιο του καθρέφτη του Metz, τότε το υποκείμενο της εκφοράς, σε αντιδιαστολή με το αντικείμενο του ερωτικού βλέμματος, τουλάχιστον στον κλασικό κινηματογράφο, ταυτίζεται με τον ανδρικό ήρωα της αφήγησης. Παρόλο που η θέση της Mulvey υποβλήθηκε σε κριτική πυροδοτώντας μια μακρά συζήτηση στους κύκλους της φεμινιστικής θεωρίας, ωστόσο καταδεικνύει εύστοχα με ποιον τρόπο ο κλασικός αφηγηματικός κινηματογράφος αναπαριστά και αναπαράγει έναν κυρίαρχο πατριαρχικό λόγο.¹⁵⁷ Άλλωστε σήμερα, όταν η κινηματογραφική κριτική αναφέρεται στο «ανδρικό» βλέμμα, αναφέρεται στην κοινωνικά κατασκευασμένη υποκειμενική θέση ενός φαλλοκεντρικού ανδρισμού και όχι στο βιολογικό ανδρικό φύλο. Υπό αυτή την έννοια το «ανδρικό» βλέμμα δεν εξαρτάται κατ' ανάγκη από το βιολογικό φύλο του βλέποντος υποκειμένου, αλλά αντανακλά και αναπαράγει τις σχετικές πολιτισμικές και κοινωνικά εσωτερικευμένες θέσεις του «άνδρα» και της «γυναίκας». Σε αυτό το πλαίσιο, η έννοια του «ανδρικού βλέμματος» αναφέρεται στο κοινωνικό φαντασιακό που περιβάλλει την κοινωνική θέση της κατηγορίας «άνδρας» στο πλαίσιο του παραδοσιακού πολιτισμικού σεναρίου της ετεροφυλοφιλίας. Με άλλα λόγια,

¹⁵⁶ Στο ίδιο, σελ. 34.

¹⁵⁷ Η βασική κριτική στο σχήμα της Mulvey συνίσταται στο ότι (i) υπαινίσσεται ντετερμινιστικά ότι ο κινηματογράφος εγκαλεί καταρχήν τον ανδρικό θεατή, αδυνατώντας κατά συνέπεια να εξηγήσει την ευχαρίστηση που αντλεί απ' αυτόν το γυναικείο κοινό και (ii) ότι είναι τόσο δομικό, ώστε δεν αφήνει καθόλου περιθώρια για την δράση του (γυναικείου) υποκειμένου, αποκλείοντας έτσι τους όρους για μια εναλλακτική σκοπιά (βλ. για παράδειγμα: M. A. Doane, "Film and the Masquerade – Theorizing the Female Spectator" και Tania Modleski, "Hitchcock, Feminism, and the Patriarchal Unconscious", στο P. Erens (επιμέλεια), *ό.π.*, De Laurentis, Teresa, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, Μπλούμινγκτον, 1984).

αναφέρεται στην θέση ισχύος, κύρους και (σεξουαλικού) ελέγχου επί της «γυναίκας».¹⁵⁸

Στο πλαίσιο ενός τέτοιου λόγου, η δράση συνδέεται με τον ανδρισμό (δρων υποκείμενο), στον αντίποδα του οποίου βρίσκεται η θηλυκότητα, η εξάρτηση και η υποτέλεια (υπο-κείμενο της δράσης των άλλων, άρα αντικείμενο). Το δρων **υποκείμενο** είναι αυτόνομο και κυρίαρχο σε σχέση με τον εαυτό του (άνδρας-ως-δρων-υποκείμενο). Επιπλέον, όμως, ως υποκείμενο (γυναίκα-σεξουαλικό αντικείμενο / **υπό-κείμενο** των ανδρικών φαντασιώσεων) ορίζεται και εκείνο στο οποίο επιβάλλεται η δράση από κάποιον άλλον. Κατά τον τρόπο αυτό αποδίδεται διττή σημασία στον όρο υποκείμενο (δρων υποκείμενο / υποκείμενο της δράσης), μία σημασία από την οποία δεν απουσιάζει η έμφυλη διάσταση και η οποία ενέχει σαφή πολιτικά υπονοούμενα αναφορικά με την κατηγορία «γυναίκες».¹⁵⁹ Έτσι, λοιπόν, η θεμελιώδης αντίφαση μεταξύ του ρόλου της Λίλας ως **υποκειμένου** της εκφοράς και ταυτόχρονα ως αντικειμένου της ερωτικής επιθυμίας (**υπό-κείμενο** των ανδρικών φαντασιώσεων) δεν αφορά αποκλειστικά τη συγκεκριμένη φιλική αφήγηση, αλλά συνιστά εγγενές γνώρισμα της πατριαρχίας, το οποίο τείνει να ενισχύει τον κυριαρχούμενο ρόλο των γυναικών. Παρόλο, λοιπόν, που η Λίλα ενσαρκώνει έναν δυναμικό γυναικείο χαρακτήρα απορρίπτοντας σε κάποιον βαθμό τους παραδοσιακούς έμφυλους ρόλους¹⁶⁰, στην πράξη δεν αμφισβητεί την πατριαρχική δομή εν γένει. Αυτό συμβαίνει διότι προϋπόθεση για να έρθει κανείς ουσιαστικά σε ρήξη με τις σχέσεις εξουσίας που κρύβονται πίσω από την αναλυτική κατηγορία του φύλου, είναι να τεθεί υπό αμφισβήτηση ο παγιωμένος τρόπος με τον οποίο σκεπτόμαστε για το φύλο, ο οποίος προκύπτει από την αδιαμφισβήτητη αποδοχή της δυαδικής αντίθεσης στην οποία θεμελιώνεται η έμφυλη διαφορά.

¹⁵⁸ J. Usher, *Fantasies...* ό.π., σελ. 106.

¹⁵⁹ Leonore Davidoff, «Regarding Some “Old Husbands’ Tales”: Public and Private in Feminist History», σελ. 262, από το: L. Davidoff, *Worlds Between Historical Perspectives by Gender & Clan*, Polity Press, Κέμπριτζ, 1995, ό.π., σελ. 233. Σημειώνω ότι η έννοια του υποκειμένου ως *υπό-κείμενου* απαντάται καταρχάς στον Althusser (βλ. Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses”, στο Louis Althusser (επιμέλεια), *Lenin and Philosophy and other Essays* (trans. Ben Brewster), New Left Books, Λονδίνο, 1971), καθώς και στον Foucault (βλ. M. Foucault, “The Subject and the Power” (afterword), στο Dreyfus H.L. και Rabinow P., *M. Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Harvester Press, Μπράιτον, Σάσεξ, 1982).

¹⁶⁰ «(Π)αρά την κατάκτηση του δικαιώματος ψήφου από τις Ελληνίδες το 1952, οι ανισότητες εξακολούθησαν να υφίστανται, καθώς η συνειδητοποίηση και η έκφραση της γυναικείας ταυτότητας και η άρθρωση ενός συγκροτημένου λόγου ήρθαν πολύ αργότερα. Η συμμετοχή της γυναίκας στον δημόσιο χώρο (...) ήταν πολύ περιορισμένη και προσδιοριζόταν από τα καθήκοντα στο πλαίσιο της οικογένειας.» (Μ. Κομνηνού, *Από την αγορά...* ό.π., σελ. 69).

Έχει, ωστόσο, κάποια σημασία να επισημάνουμε ότι η δράση προσλαμβάνεται κατά τρόπο αρκετά μονοδιάστατο στην θεωρία της Mulvey. Ορίζοντας την έννοια της δράσης τόσο στενά, αυτό έχει ως αποτέλεσμα να επικαλούμαστε εξ ορισμού ένα πατριαρχικό σχήμα νοηματοδότησης, να ερμηνεύουμε δηλαδή την δράση των υποκειμένων με όρους πατριαρχικούς. Όμως, το γεγονός ότι ένας τρόπος επενέργειας πάνω στην κοινωνική συγκυρία δεν είναι ο κυρίαρχος ή δεν παράγει ριζικά αποτελέσματα, δεν σημαίνει ότι εκπίπτει και από τον ορισμό της δράσης. Απεναντίας, στην περίπτωση κυριαρχούμενων κοινωνικών ομάδων η δράση που ασκείται συχνά συνίσταται στην εφαρμογή στρατηγικών ελέγχου του πεδίου διαμέσου του συμβιβασμού. Με άλλα λόγια, τα υποκείμενα γνωρίζοντας, συνειδητά ή ασυνείδητα, τους όρους με τους οποίους λειτουργεί η εξουσία, διαπραγματεύονται έναν χώρο κυριαρχίας στο εσωτερικό του ηγεμονικού λόγου. Αν και η δράση αυτή δεν αποσκοπεί στην ανατροπή της δεδομένης συνθήκης, ενίοτε δίνει στα υποκείμενα τη δυνατότητα να την εκμεταλλευτούν τοπικά προς όφελός τους. Σε αυτό το πλαίσιο, βλέπουμε την Λίλα να ασχολείται με την επιμέλεια του εαυτού της, προσπαθώντας με κάθε τρόπο να αποδείξει ότι είναι όμορφη, χαριτωμένη, γοητευτική, ναζιάρα, για να κεντρίσει το (ερωτικό) ενδιαφέρον του Αλέκου. Καθώς, βέβαια, οι πρακτικές που εφαρμόζει η Λίλα αντλώνται από ένα απόθεμα γνώσης που θεμελιώνεται στον πατριαρχικό λόγο, έχουν τελικά ως αποτέλεσμα να τον αναπαράγουν. Αυτό, όμως, δεν σημαίνει ότι η ίδια είναι και παθητική. Επομένως, αυτό που ουσιαστικά διαφοροποιεί τον τρόπο που διαχειρίζεται η Λίλα την συγκυρία σε σχέση με τον Αλέκο δεν είναι εν τέλει η στάση της ως παθητικού υποκειμένου, αλλά η διαφορετική θέση που κατέχουν οι δύο χαρακτήρες στο πλαίσιο του πατριαρχικού λόγου και την έμφυλη κατανομή ρόλων που απορρέει από αυτόν. Σύμφωνα, λοιπόν, με αυτή την κατανομή οι γυναίκες καλούνται να ανταποκριθούν στο θεμελιώδες κριτήριο που τις καθιστά ερωτικά επιθυμητές, το οποίο αφορά την εμφάνισή τους, σε αντίθεση με τους άντρες, των οποίων η «αξία» αποτιμάται σε σχέση με το status και την εξουσία που κατέχουν στον επαγγελματικό και τον δημόσιο χώρο εν γένει.

Υπό αυτό το πρίσμα, σε αντίθεση με την Λίλα, οι προσπάθειες που καταβάλλει ο Αλέκος προκειμένου να γίνει επιθυμητός από αυτήν, ουδεμία σχέση έχουν με την συγκρότησή του ως αισθητικού αντικειμένου, δηλαδή ως αντικειμένου του βλέμματος. Έτσι, παρόλο που μαθαίνουμε ότι ο Αλέκος άλλαξε (παρακολουθεί το σεμινάριο, διαβάξει, περιφρονεί τις διασκεδάσεις), δεν παρατηρούμε καμία ορατή αλλαγή στην εικόνα του, όσον αφορά το παρουσιαστικό του. Η μεταστροφή του

αφορά αποκλειστικά τις ενέργειές του ως υποκειμένου της δράσης. Η Λίλα, απεναντίας, αποσκοπεί στο να μεταμορφωθεί εμφανισιακά, συγκροτώντας τον εαυτό της ως *υπο-κείμενο* των κυρίαρχων ανδρικών φαντασιώσεων, παγιώνοντας την έμφυλη διαφορά μεταξύ του βλέπειν (υποκείμενο της δράσης) και του βλέπεσθαι (*υπο-κείμενο* του κυρίαρχου ανδρικού βλέμματος), την οποία ανέπτυξα παραπάνω. Με άλλα λόγια, παρατηρούμε την ορατή μεταμόρφωση της Λίλας, σε αντιδιαστολή με τον Αλέκο, ο οποίος ως προς το φαίνεσθαι είναι πάντοτε ο ίδιος. Βλέπουμε, επομένως, με ποιον τρόπο οι συμβάσεις του κλασικού κινηματογράφου επιβάλλουν να συγκροτείται μονάχα η Λίλα ως *αντικείμενο του βλέμματος*. Από αυτό το σημείο και πέρα, η πορεία και η εξέλιξη των δύο χαρακτήρων στην αφήγηση είναι αντιστρόφως ανάλογη.

Ωστόσο, και ο Αλέκος δεν συγκροτείται αντίστοιχα ως αντικείμενο του ερωτικού βλέμματος για την Λίλα (καθώς και τις γυναίκες στην ταινία εν γένει); Η Mulvey υποστηρίζει ότι «τα θελκτικά χαρακτηριστικά του αστέρα του κινηματογράφου δεν συνιστούν χαρακτηριστικά ενός ερωτικού αντικειμένου του βλέμματος, αλλά αποτελούν τα γνωρίσματα του πιο πλήρους, τέλειου και περισσότερο ισχυρού ιδεώδους του εγώ, όπως αυτό γίνεται αντιληπτό την στιγμή της αναγνώρισης μπροστά στον καθρέφτη»¹⁶¹. Με άλλα λόγια, στον κλασικό κινηματογράφο ο ήρωας συγκροτείται μέσα από την κινηματογραφική αναπαράσταση, όχι ως αντικείμενο του ερωτικού βλέμματος, αλλά ως το υποκείμενο (δευτερογενούς¹⁶²) ταύτισης του θεατή. Αυτό δεν σημαίνει ότι, τόσο στο εσωτερικό της αφήγησης, όσο και έξω από αυτήν (από πλευράς των θεατών), ο ήρωας δεν είναι επιθυμητός από τις γυναίκες¹⁶³, αλλά ότι η κινηματογραφική αναπαράσταση δεν συγκροτεί τον ανδρικό χαρακτήρα ως αισθητικό αντικείμενο, δηλαδή ως αντικείμενο «φетиχιστικής σκοποφιλίας».¹⁶⁴ Έτσι, ακόμη και όταν ο Αλέκος συγκροτείται ως αντικείμενο της επιθυμίας στο εσωτερικό της αφήγησης,

¹⁶¹ L. Mulvey, *Visual... ό.π.*, σελ. 34.

¹⁶² Στον κινηματογράφο η «διαδικασία πρωτογενούς ταύτισης» του θεατή συντελείται με το «μάτι» της κάμερας. Επομένως η ταύτιση με κάποιον από τους χαρακτήρες της αφήγησης μπορεί να είναι μονάχα δευτερογενής, υπό την έννοια ότι το ίδιο το βλέπον υποκείμενο απουσιάζει από την οθόνη (Βλ. Κ. Δοξιάδης, *Ιδεολογία... ό.π.*, σελ. 95 κ.ε.)

¹⁶³ Ενίοτε και από τους άντρες, αλλά αυτή είναι μια πιο ειδική περίπτωση αναφορικά με το ζήτημα της ταύτισης με τον ήρωα, την οποία δεν θα εξετάσω εδώ.

¹⁶⁴ L. Mulvey, *Visual... ό.π.*, σελ. 35. Η *φетиχιστική σκοποφιλία* αναφέρεται στην δομή αυτή της απόλαυσης που προκύπτει από την χρησιμοποίηση ενός άλλου προσώπου ως αντικειμένου σεξουαλικού ερεθισμού διαμέσου της θέασης, αναφέρεται δηλαδή στην αντικειμενοποίηση του βλεπόμενου υποκειμένου.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

(Πρόκειται για την σεκάνς στο γραφείο, όπου η Αθηνά βλέπει για πρώτη φορά τον Αλέκο. Την βλέπουμε να τον παρατηρεί επίμονα από την κορυφή μέχρι τα νύχια με φανερό ενδιαφέρον και κατόπιν, όταν εκείνος βγαίνει από το δωμάτιο, να τον ακολουθεί από πίσω μέχρι την πόρτα και –καθώς το πλάνο γίνεται υποκειμενικό από πλευράς της Αθηνάς- να τον παρακολουθεί καθώς απομακρύνεται. Μόλις ο Αλέκος φεύγει, ρωτά την Λίλα:)

Αθηνά: «Αααα, τι 'ναι τούτο πάλι...»

Λίλα: «Ποιο;»

Αθηνά: «Τούτο, το σερνιό!»

Λίλα: «Υπομηχανικός.»

Αθηνά: «Εκτακτος!»

Λίλα: «Όχι, μόνιμος είναι.»

συγκροτείται ως τέτοιο, με βάση τους προαναφερόμενους όρους. Με άλλα λόγια, παρόλο που ο Αλέκος Αλεξανδράκης θεωρείται «ωραίος άνδρας» και με βάση (και) αυτό το κριτήριο επιλέχθηκε για τον συγκεκριμένο ρόλο, η εικόνα του δεν συγκροτείται με βάση την εμφάνισή του καθαυτή. Τα χαρακτηριστικά που προβάλλονται, ως επί το πλείστον, και με βάση τα οποία θεωρείται αρεστός, είναι η γοητεία, ο «ανδρισμός», το επαγγελματικό κύρος και η εμπειρία του, σε συνδυασμό βέβαια με το παρουσιαστικό του, το οποίο όμως υπογραμμίζει και επιβεβαιώνει τα προαναφερόμενα χαρακτηριστικά γνωρίσματα, επομένως είναι δευτερεύον σε σχέση με αυτά και ιδίως δεν λειτουργεί αυτόνομα.

Αυτό καθίσταται πρακτικά φανερό από το γεγονός ότι, τουλάχιστον στον κλασικό κινηματογράφο, το ανδρικό σώμα (σε αντιδιαστολή με το γυναικείο) δεν προβάλλεται ως φετίχ λ.χ. μέσα από προκλητικά κοντινά πλάνα συγκεκριμένων σημείων του σώματος, πλάνα τα οποία δεν αποσκοπούν στην προώθηση της δράσης, αλλά απεναντίας παγώνουν τον χρόνο της αφήγησης, λειτουργώντας ως (ερωτικό) θέαμα καθαυτό.¹⁶⁵ Κάτι ανάλογο μπορούμε να υποστηρίξουμε και για το ντύσιμο. Παρόλο που έχει αμφισβητηθεί η άποψη ότι το ανδρικό ντύσιμο στον κινηματογράφο έχει καθαρά λειτουργικό χαρακτήρα¹⁶⁶, σπάνια χρησιμοποιείται για να φετιχοποιήσει το σώμα μέσα από κοψίματα, σκισίματα, τολμηρές γραμμές κλπ. Έτσι, αν και αναμφίβολα ενίοτε συναντάται και αυτό (αρκεί να θυμηθούμε τα στενά, λευκά

¹⁶⁵ Θα μπορούσε κανείς να προβάλει το παράδειγμα των ταινιών του Π. Αλμοδοβάρ, όπου το ανδρικό σώμα πράγματι ανάγεται σε αντικείμενο φετιχιστικής σκοποφιλίας, πρόκειται όμως (i) για ένα βλέμμα ομοερωτικό, και κατά συνέπεια εγκალεί και πάλι το έτερο ανδρικό βλέμμα και (ii) οι εν λόγω ταινίες, παρά την εμπορικότητά τους, δεν θα έλεγα ότι συνιστούν δείγμα κλασικού αναπαραστασιακού κινηματογράφου.

¹⁶⁶ Βλ. Stella Bruzzi, *Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies*, Routledge, Λονδίνο, 1997.

κοντομάνικα του James Dean), η συνεχής και εμφανής αλλαγή γκαρνταρόμπα, η οποία δεν δικαιολογείται από την εξέλιξη της πλοκής, απαντάται αποκλειστικά στους γυναικείους χαρακτήρες. Επιπλέον, τα μπλουζάκια-φετίχ του Dean αποτελούν πραγματική εξαίρεση (πόσο μάλλον στις ελληνικές ταινίες της δεκαετίας του '60), σε αντίθεση με τα ανοιχτά ντεκολτέ, τις κοντές φούστες, τα ψηλά τακούνια, καθώς και την αδαμιαία περιβολή των χορευτριών στα μουσικά ιντερμέδια στις ελληνικές κωμωδίες και τα μιούζικαλ. Ακόμα και στις περιπτώσεις, πάντως, που τα ανδρικά υποκείμενα καταλαμβάνουν την παθητική (παραδοσιακά «θηλυκή») θέση του να αποτελούν αντικείμενο του βλέμματος, υποστηρίζει η Mercer¹⁶⁷, ο κίνδυνος να κλονιστούν οι παραδοσιακοί ορισμοί του ανδρισμού εξουδετερώνεται μέσα από την λειτουργία συγκεκριμένων κωδίκων και συμβάσεων, όπως η αυστηρή στάση του σώματος, η τυπολογία των χαρακτήρων και η αφηγηματική πλοκή, στοιχεία τα οποία λειτουργούν κατά τρόπο, ώστε να υπογραμμίσουν τον ρόλο του ανδρικού χαρακτήρα ως δρώντος υποκειμένου, παγιώνοντας έτσι την έμφυλη διχοτομία του βλέπειν και του βλέπεσθαι. Αυτό καθίσταται φανερό στο πλάνο όπου ο Αλέκος μπαίνει για πρώτη φορά στο γραφείο μετά από πολύμηνη απουσία, το οποίο αποτελεί, άλλωστε, και το πρώτο πλάνο στην ταινία, στο οποίο ουσιαστικά συστήνεται στους θεατές ο εν λόγω χαρακτήρας.

Ο Αλέκος, ερχόμενος από έξω, εμφανίζεται στην πόρτα του σχεδιαστήριου. Βρίσκεται στο σημείο φυγής¹⁶⁸ του πλάνου, ορατός από όλες τις εργαζόμενες στο γραφείο, καθώς και από τον θεατή, διαμέσου της δικής τους σκοπιάς. Με χαρακτηριστική άνεση πετά το κράνος του, όπως μια ντίβα του σινεμά θα πετούσε π.χ. τα γάντια της, και στηρίζεται στο πλαίσιο της πόρτας, θέτοντας τον εαυτό του στην διάθεση του βλέμματος των κοριτσιών (και των θεατών) και υπό αυτή την έννοια συγκροτείται καθαρά ως αντικείμενο του (ερωτικού) βλέμματος. Κατευθείαν, όμως, αποκαθιστά τον ενεργητικό του ρόλο καθώς φωνάζει: «Κούκλες...!» και όλες αναφωνούν: «Ο Σαμιωτάκης!!!» και «Αλέκο, Αλέκο...», χιμώντας κατά πάνω του, και κατόπιν επιβάλλει την κυριαρχία του, βάζοντάς τες στην σειρά για να τις φιλήσει μία μία. Κατόπιν κινείται προς την μεριά της Ντιάνας (που βρισκόταν στο «ελλείπον

¹⁶⁷ Kobena Mercer, "Reading racial fetishism" στο Mercer K. (επιμέλεια), *Welcome to the Jungle*, Routledge, Λονδίνο, 1994.

¹⁶⁸ σημείο φυγής (vanishing point) = όρος που προέρχεται από την ζωγραφική και αναφέρεται στο σημείο εκείνο στο κέντρο του κάδρου όπου όλες οι παράλληλοι φαίνονται ότι τέμνονται στο άπειρο (βλ. π.χ. J. B. Sykes (επιμέλεια), *The Concise Oxford Dictionary of current English*, (7th edition), Οξφόρδη at the Clarendon Press, Οξφόρδη, 1988, σελ. 1187).

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

πεδίο»¹⁶⁹), η οποία του φορά το κράνος αστειευόμενη, λέγοντάς του: «Όλες βρε αγόρταγε; Όλες; Όλες; Εεε», υπογραμμίζοντας, έτσι, τον ρόλο του ως «αρσενικού», που «καταναλώνει» τις γυναίκες, επιβεβαιώνοντας έτσι τον ανδρισμό του, δηλαδή τον κυρίαρχο ρόλο του στο πλαίσιο των έμφυλων σχέσεων. Επομένως, θέτοντας τον εαυτό του σε κοινή θέα, δεν υιοθετεί τον ρόλο του παθητικού αντικειμένου του βλέμματος, αλλά καταδεικνύει ότι είναι διαθέσιμος, μόνο, βεβαίως, όποτε το επιθυμεί ο ίδιος.

Είδαμε, λοιπόν, ότι στο πλαίσιο μιας κυρίαρχης οικονομίας του βλέμματος, ενώ ο Αλέκος προσπαθεί να βελτιώσει τον εαυτό του για να γίνει αρεστός,

Σταύρος: «Μα δεν μου λες; Θα μείνεις στ' αλήθεια μέσα, ή της το 'πες έτσι, για να την ξεφορτωθείς (την Βίκυ)»

Αλέκος: «Θέλω να διαβάσω λίγο. Την άλλη βδομάδα αρχίζει ένα σεμινάριο στο Πολυτεχνείο και θέλω να το παρακολουθήσω.»

(...)

Σταύρος: «Δηλαδή, εσύ πήρες φόρα προς τα πάνω!»

Αλέκος: «Εε, καιρός είναι να μάθουμε κάτι. Δεν έχουμε κατάρτιση!»

Σταύρος: «Είδα ότι μαθαίνεις και ξένες γλώσσες!»

Αλέκος: «Ναι, λέω να συνεχίσω εκείνα τα εγγλέζικα που είχα παρατήσει. Μας φάγαν τα μπιλιάρδα και τα φλίπερ!»

Σταύρος: «Είδα και ιταλικά...!»

η Λίλα μειώνει τον δικό της, προκειμένου να ανταποκριθεί σε ένα πρότυπο το οποίο προβάλλεται κοινωνικά ότι «αρέσει».

(Η Λίλα έχει στολιστεί και τώρα προσπαθεί να μάθει και να συμπεριφέρεται ανάλογα)

Λίλα: «Και τώρα τι λέμε; Τι λέμε τώρα;»

Αθηνά: «Ο, τιδήποτε εκτός από τσιμέντα. Μόδα, κους-κους, κουμ-καν, χάλι-γκάλι...»

Λίλα: «Τι είναι αυτά; Κινέζικα»

Αθηνά: «Για σένα κινέζικα. Αλλά πρέπει να εγνώψεις και σ' αυτά. Είναι απαραίτητα για μια γυναίκα!»

Με αυτό τον τρόπο προδίδει θεμελιώδεις αξίες του εαυτού της (για τις οποίες την θαυμάζουν), για να υιοθετήσει έναν εαυτό, τον οποίο κατά βάθος περιφρονεί. Με άλλα λόγια, προκειμένου να προσαρμοστεί στις κυρίαρχες κοινωνικές επιταγές, ώστε να γίνει αρεστή, είναι πρόθυμη να υποβιβάσει τον εαυτό της και να υποταχθεί στον κυριαρχούμενο ρόλο που προβλέπει για αυτήν η πατριαρχία. Έτσι, παρόλο που η Λίλα αντιστέκεται,

¹⁶⁹ ελλείπον πεδίο = ο αφηγηματικός χώρος που βρίσκεται έξω από το κάδρο (βλ. Κ. Δοξιάδης, *Ιδεολογία... ό.π.*, σελ. 191).

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Αθηνά: «(...) Αυτό είναι το φουστάνι που θα ράψεις!»

Λίλα: «Έλα τώρα..., μην φτάσουμε και σ' αυτές τις γελοιότητες, τώρα...! Με τα...» (δείχνει χειρονομώντας ένα αβυσσαλέο ντεκολτέ)

οι κοινωνικές επιταγές είναι τόσο ισχυρές, που και η ίδια βιώνει την θέση της ως προβληματική,

Αθηνά: «(...) έχεις καταντήσει πρόβλημα πια, το καταλαβαίνεις!»

Λίλα: «Εε, γι' αυτό ψάχνω να βρω μια λύση...»

Αθηνά: «Με τα μαθηματικά... Αμ δεν λύνεται αυτό με τα μαθηματικά! Θέλει άλλα τερτίπια...»

πράγμα που έχει ως αποτέλεσμα σταδιακά να υποκύψει στις απαιτήσεις της κυρίαρχης ιδεολογίας, όπως εκφράζονται μέσα από τον λόγο της Αθηνάς.

(Έχει έρθει η μοδίστρα και η κομμώτρια στο σπίτι και η Λίλα βγαίνει στολισμένη από το δωμάτιο)

Λίλα: «Πώς σου φαίνομαι; Πώς σου φαίνομαι;» (φιλάρεσκα)

Αθηνά: «Μμμ, άρχισες να θυμίζεις κάπως γυναίκα...»

Η μαθητεία της Λίλας στις τεχνικές της «θηλυκότητας» λήγει άδοξα στο πάρτι του Ναυάρχου. Προκειμένου να διαψεύσει την αυστηρή εικόνα που έχουν οι άλλοι για αυτήν και γενικότερα να αποδείξει ότι είναι «τσαχπίνα και χαριτωμένη», πίνει σκέτη βότκα, επιδιώκοντας να μεθύσει, με αποτέλεσμα να χάσει τον έλεγχο. Χορεύει ξέφρενα, μπερδεύει τα βήματά της, βγάζει τα παπούτσια της και σκαρφαλώνει σε ένα έπιπλο, υπερβαίνοντας τον συμβατικό χώρο, πάνω στο οποίο χοροπηδά με τα παπούτσια στο χέρι. Το έπιπλο λειτουργεί σαν εξέδρα, σαν σκηνή, πάνω στην οποία δίνει μία παράσταση, επιδεικνύεται και μονοπωλεί το βλέμμα. Η κάμερα κάνει close up σε κοντρ-πλονζέ¹⁷⁰ και η Λίλα πετάει τα παπούτσια της (παπούτσια → δημόσιος χώρος => αποποιείται τον δημόσιο ρόλο της), όπως μια στριπτιζέζ θα πετούσε τα ρούχα της, απεκδυόμενη ουσιαστικά το κοινωνικό της πρόσωπο. Και τεχνικά, άλλωστε, το «μάτι της κάμερας» είναι τοποθετημένο κατά τρόπο, ώστε να καταλαμβάνει την θέση του ηδονοβλεψία θεατή. Έτσι, το «κοινό» της Λίλας -οι θαμώνες του πάρτι που περιστοιχίζουν το έπιπλο-εξέδρα- φαίνεται μόνο περίπου από το ύψος των ώμων και πάνω, όπως οι θεατές σε μια συναυλία που αλαλάζουν κάτω από τη σκηνή, ενώ ο Ναύαρχος με την Ντιάνα της κάνουν φιλοφρονήσεις για το απρόβλεπτο κέφι της:

¹⁷⁰ κοντρ-πλονζέ (contre-plongée) = Η θέση της κάμερας βρίσκεται χαμηλά και βλέπει το αντικείμενο από κάτω προς τα πάνω (βλ. Γιώργος Διζικιρίκης, *Λεξικό αισθητικών και τεχνικών όρων του κινηματογράφου* (τόμος Ι), Αιγόκερως, Αθήνα 1985, σελ. 108).

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Ναύαρχος: «Εσύ, παιδάκι μου, είσαι το κέφι προσωποποιημένο! Κι εγώ που σε είχα
παρεξηγήσει...»

Ντιάνα: «Μπράβο δεσποινίς Βασιλείου! Μπράβο!»

Η Λίλα, κατόπιν, προτρέπει την Ντιάνα, η οποία της μιλά σε πληθυντικό ευγενείας,
να της μιλά στον ενικό:

Λίλα: «Λέγε με Λίλα, παιδάκι μου! Λίλα..., Λιλούκο...»

Για να κατεβεί στο ύψος της ενόσω της μιλά, γονατίζει πάνω στο έπιπλο. Συμβολικά
και κυριολεκτικά «κατεβαίνει στο ύψος της», υπονομεύοντας την θέση που κατέχει
στο γραφείο, αλλά και κοινωνικά εν γένει:

(Στη σκηνή όπου ο Αλέκος περιγράφει με θαυμασμό τη νέα του διευθύντρια στον Σταύρο:)

Αλέκος: «Τώρα εμένα θα κοιτάζει αυτή!»

Σταύρος: «Γιατί να μην σε κοιτάζει!»

Αλέκος: «Στέκεται πολύ ψηλά! Ξέρεις τι χαρακτήρας, τι σοβαρότης, τι μόρφωση!»

Την βλέπουμε επομένως ξυπόλητη (συμβολικά γυμνή σε σχέση με τις επιταγές της
κοινωνικής παρουσίας στον δημόσιο χώρο), γονατισμένη μπροστά στους υπαλλήλους
της και ανεβασμένη πάνω στο έπιπλο (συμπεριφορά που δεν προβλέπεται κοινωνικά)
να τραβά όλα τα βλέμματα πάνω της, συγκροτώντας τον εαυτό της συνειδητά και
ξεκάθαρα ως βλεπόμενο αντικείμενο. Το γεγονός αυτό έρχεται να ενισχύσει το
συμπληρωματικό πλάνο του Αλέκου και του Σταύρου που ακολουθεί:

Αλέκος: «Λιλούκο» (ξαφνιασμένος και ιδιαίτερα ενοχλημένος)

Σταύρος: «Ναι.» (επιβεβαιώνει με αποδοκιμασία)

Αμέσως μετά ξαναβλέπουμε την Λίλα να καταλαμβάνει αποκλειστικά πλέον το
πλάνο, πάλι σε κοντρ-πλονζέ, αναφωνώντας «γάλι-γάλι» και να επιδίδεται σε ένα
ευτράπελο χορευτικό. Ακολουθεί εκ νέου συμπληρωματικό πλάνο του Αλέκου και
του Σταύρου για να επιβεβαιώσει την απαξία της αφήγησης για την συμπεριφορά της
Λίλας:

Σταύρος: «Τι είναι αυτό...» (υιοθετώντας τον ρόλο του αυστηρού υπερεγώ του Αλέκου)

Αλέκος: «Ξέρω 'γω» (έκπληκτος και απογοητευμένος)

Το γεγονός αυτό έχει εξαιρετική σημασία, διότι καταδεικνύει ότι η θέση της
αφήγησης πλέον βρίσκεται κοντά στην *ζώνη χαρακτήρα* του Αλέκου, με άλλα λόγια,
ότι η Λίλα έχει απομακρυνθεί από την θέση εκφοράς. Πλέον, η περιφρόνησή της για
την Βίκυ έχει μετατραπεί σε αντιζηλία και το γεγονός ότι υιοθετεί συμπεριφορές
ανάλογες με τις δικές της για να την αντιμετωπίσει, πέφτει δηλαδή στο επίπεδό της
για να κερδίσει τον Αλέκο, παραιτούμενη από όσα πίστευε και πρέσβευε μέχρι τούδε,

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

την καθιστά παθητικό αντικείμενο του βλέμματος. Με φιλικούς όρους η ίδια αναιρεί τον ρόλο της ως υποκειμένου της εκφοράς.

Η απαξίωση, ωστόσο, ενός προτύπου επιτηδευμένης θηλυκότητας, όπως αυτό που ενσαρκώνει η Βίκυ, καθώς και η παρωδία της Λίλας όταν προσπαθεί να το μιμηθεί, σημαίνει ότι ο λόγος της ταινίας τελικά αμφισβητεί το γεγονός ότι το στοιχείο που καθιστά κοινωνικά μία γυναίκα «επιθυμητή», είναι η προσαρμογή της στις επιταγές του κυρίαρχου λόγου περί θηλυκότητας; Με άλλα λόγια, τίθεται υπό διαπραγμάτευση ότι, τουλάχιστον ως προς τα εξωτερικά κριτήρια, η εμφάνιση των γυναικών κατέχει κεντρική θέση; Οπωσδήποτε όχι! Ναι μεν, η Λίλα προκαλεί τον θαυμασμό όλων και στο τέλος κερδίζει και τον Αλέκο, όχι μέσω της «παράστασης» που δίνει, αλλά χάρη στην αξία της. Επίσης, η αφήγηση υπονοεί πράγματι ότι, ακόμη και αν δεν είχε μεσολαβήσει η «μεταμόρφωση» της Λίλας προς το «θηλυκότερο», ο Αλέκος θα την ήθελε ούτως ή άλλως. Όμως, ακόμη και πριν η Λίλα ξεκινήσει τα «μαθήματα θηλυκότητας», ήδη συγκροτείται ως «ωραία» μέσα από τον λόγο της αφήγησης:

κ. Καθηγητής: «Με την δεσποινίδα Βασιλείου θα συνεργαστείτε καλά, γιατί είναι έκτακτη επιστήμων!»

Ναύαρχος: «Και ωραία κοπέλα!»

κ. Καθηγητής: «Είπα επιστήμων!»

Ναύαρχος: «Ωραία επιστήμων! (...)»

Έτσι, παρόλο που σε λεκτικό επίπεδο η αφήγηση (μέσα από τον λόγο της Αθηνάς και τις αμφιβολίες της Λίλας για τον εαυτό της) ορίζει ότι η Λίλα δεν διακρίνεται για την «θηλυκή» εμφάνισή της,

Αθηνά: «Εδώ χρειάζονται άλλα πράγματα! Να την σουλουπώσουμε λιγάκι! Να την πάμε σε μια μοδίστρα, σ' ένα κομμωτήριο...»

κ. Βασιλείου: «Κομμωτήριο; Να τηλεφωνήσω, να κλείσω ραντεβού.»

Λίλα: «Όχι, δεν θέλω κομμωτήριο, δεν θέλω κομμωτήριο... Να με πάτε στον μπαρμπέρη!»

κ. Βασιλείου: «Μπαρμπέρη; Τι να τον κάνεις τον μπαρμπέρη;»

Λίλα: «Να μου ξυρίσει το μούσι...» (μιλάει κλαιγάρικα, δείχνοντας με χειρονομίες το υποθετικό μούσι)

στην πραγματικότητα την βλέπουμε ντυμένη με ρούχα που, αν και δεν είναι έκδηλα προκλητικά, δεν αφήνουν καμία αμφιβολία για την έμφυλη ταυτότητα του προσώπου που τα φορά, σε συνδυασμό με περαιτέρω επιβεβλημένες ως προς την «θηλυκότητα» πειθαρχίες του εαυτού (βάψιμο και περιποιημένη κόμμωση). Επιπλέον, τον ρόλο της Λίλας υποδύεται η Τζένη Καρέζη, η οποία θεωρείται εξ ορισμού όμορφη και

γοητευτική ηθοποιός. Επομένως, αν και στο επίπεδο της αφήγησης λέγεται ότι θα πρέπει να «σουλουπωθεί», όσον αφορά την εικόνα της, το μόνο που την διαφοροποιεί λ.χ. από την Αθηνά είναι η διαχείριση του σώματος και η αυστηρότητα της, και όχι τόσο η εμφάνισή της καθαυτή. Επομένως, αν και η αφήγηση *ορίζει* ότι δεν διακρίνεται για το «θηλυκό» παρουσιαστικό της, συγκροτεί την εικόνα της κατά τρόπο, ώστε από την αρχή είναι πειστική και αποδεκτή ως η «ωραία πρωταγωνίστρια» που στο τέλος δικαίως θα κερδίσει τον περιζήτητο πρωταγωνιστή. Επομένως η «μεταμόρφωσή» της πραγματοποιείται πρωτίστως σε ιδεολογικό επίπεδο, στο πλαίσιο υλοποίησης της πρωταρχικής επιδίωξης στην επιτέλεση του φύλου της (δηλαδή να βρει γαμπρό) και συνακόλουθα στην παραίτησή της από χαρακτηριστικά τα οποία θεωρούνται «εγγενώς» ανδρικά (κύρος, αυστηρότητα και εξουσία).

Επιπλέον, έχει σημασία να τονιστεί ότι η διακωμώδηση της αποτυχημένης απόπειράς της να γίνει «θηλυκό», αφορά κυρίως την πρόθεση της αφήγησης να σταθεί κριτικά απέναντι στο επιλήψιμο γυναικείο πρότυπο της «εύκολης» που αντιπροσωπεύει η Βίκυ, εξαλείφοντας, επιπλέον, κάθε υπόνοια ότι η Λίλα είναι «στ' αλήθεια» μια γυναίκα σαν κι αυτήν. Με άλλα λόγια, μέσα από την υπερδιάκριση που χαρακτηρίζει την συμπεριφορά της Λίλας, ουσιαστικά διαψεύδεται, η ταύτιση της μαζί της.¹⁷¹ Έτσι, η αλλαγή στην εμφάνισή της δεν περιλαμβάνεται στο πλαίσιο της δραματουργικής υπερβολής η οποία την καθιστά κωμική. Απεναντίας, προβάλλεται θετικά και, παρά το αλλοπρόσαλλο της συμπεριφοράς της, ως προς την εμφάνισή της συγκροτείται ως ερωτικό αντικείμενο του βλέμματος. Επομένως, ο λόγος της ταινίας δεν αμφισβητεί τον ρόλο των γυναικών ως του «ωραίου» φύλου με όσες ιδεολογικές και πολιτικές προεκτάσεις συνεπιφέρει αυτή η άποψη, ούτε προβάλλει, κατά συνέπεια, κάποιο εναλλακτικό πρότυπο γυναίκας το οποίο δεν επικαθορίζεται από τον ρόλο του αισθητικού αντικειμένου, καθώς ουδέποτε η αφήγηση -ή η Λίλα προσωπικά- αμφισβητεί ότι προκειμένου μία γυναίκα να ενσαρκώσει με επιτυχία τον κοινωνικά προσδοκώμενο έμφυλο πρότυπο, θα πρέπει να ανταποκρίνεται στο πρωταρχικό αυτό κριτήριο. Αποδέχεται, δηλαδή, την θέση των γυναικών ως αντικειμένων του κυρίαρχου ανδρικού βλέμματος, επιβεβαιώνοντας, έτσι, την

¹⁷¹ Η έννοια της υπερδιάκρισης αναφέρεται στην υιοθέτηση μιας συμπεριφοράς η οποία «όχι μόνο ξεπερνά το μέσο όρο παρουσίας και παράστασης (...), αλλά γίνεται κατά τρόπο τόσο έκδηλο και ηχηρό, ώστε να οδηγεί τον φορέα της σε μια κατάσταση υπο-συμβολής». Με απλά λόγια, μια τέτοια υπερτονισμένη συμπεριφορά τελικά έχει ως αποτέλεσμα την διάψυσή της. (Α.-Ι.Δ. Μεταξάς, *ό.π.*, σελ. 61-67)

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

πατριαρχική δομή.¹⁷² Το φιάσκο στο πάρτι του Ναυάρχου δεν οφείλεται επομένως στην αλλαγή της εμφάνισής της, αλλά στο γεγονός ότι αποφασίζει να πολεμήσει την Βίκυ με τα ίδια της τα όπλα, μιμούμενη τον τρόπο ομιλίας της, φλερτάροντας και προσπαθώντας να συμπεριφερθεί με «σκέρτσο», και με τον τρόπο αυτό κλονίζει την δημόσια εικόνα της:

(Ο Αλέκος περιγράφει την Λίλα στον Σταύρο)

Αλέκος: «Δεν ξέρεις τι χαρακτηήρας, τι *σοβαρότης*, τι *μόρφωση*!»

(...και η ίδια η Λίλα, απευθυνόμενη στο Ναύαρχο:)

Λίλα: «Μα για όνομα του Θεού! Σας έδωσα εγώ ποτέ το δικαίωμα να πιστεύετε ότι μ' αρέσουν οι χοροί και οι διασκεδάσεις.»

Ναύαρχος: «Ποτέ... Εσείς είστε ένα *σοβαρότατο κορίτσι*!»

δημιουργώντας, κατά αυτό τον τρόπο, αμφιβολίες σχετικά με το «ποιον» της.

Αλέκος: «Δεσποινίς Βασιλείου, τι είναι αυτά; Πρώτη φορά σας βλέπω έτσι!»

Λίλα: «Τι λες παιδάκι μου! Μ' έχεις ξανακάνει εμένα ποτέ παρέα εκτός υπηρεσίας;»

Αλέκος: «Όχι.»

Λίλα: «Αμ, γι' αυτό! Δεν με ξέρεις! Εγώ, παιδάκι μου, είμαι τσαχπίνα, είμαι χαριτωμένη...»

(χασκογελάει)

Σταύρος: «Ακούγεται σαν την Βίκυ!»

Λίλα: «Τι είπες, τι είπες, τι είπες...»

Αλέκος: «Ο Σταύρος είπες!»

Η «παράσταση» της Λίλας τελειώνει όταν τρικλίζοντας κυριολεκτικά «πέφτει στα χέρια» του Αλέκου. Βλέπουμε τη Λίλα να πηδάει από το έπιπλο και να μπερδεύεται με τον κόσμο που χορεύει. Ωστόσο, δεν αφομοιώνεται από το χορευτικό, αλλά φαντάζει τελείως παράταιρη καθώς χοροπηδά ανάμεσά τους. Λίγο πριν τελειώσει το τραγούδι οι άλλοι χορευτές απομακρύνονται από την πίστα, η Λίλα χοροπηδά άτσαλα λίγο ακόμη και τέλος πέφτει τρικλίζοντας προς τα πίσω, όπου την συγκρατεί ο Αλέκος.

Λίλα: «Μπα, Σκοντάψαμε σε γνωστές φυσιογνωμίες...!»

Αλέκος: «Καλησπέρα.» (συγκρατημένα, τυπικά και φανερά ενοχλημένα)

¹⁷² Το ότι επισημαίνω την σύνδεση μεταξύ πατριαρχίας και γυναικείας ομορφιάς, δεν σημαίνει πως αποδέχομαι ότι η επιμέλεια του εαυτού από πλευράς των γυναικών απορρέει από και απευθύνεται αποκλειστικά στο ανδρικό βλέμμα - θέση η οποία χαρακτηήρισε σε σημαντικό βαθμό το δεύτερο ρεύμα του φεμινισμού- (για το *δεύτερο ρεύμα* βλ. ενδεικτικά: Vicky Randal, *Women and Politics: An International Perspective* (2nd επιμέλεια), University of Chicago Press, Σικάγο, 1987, Ethel Klein, *Gender Politics*, Harvard University Press, Κέμπριτζ / Μασσαχουσέτη, 1984, Sara Evans, *Personal Politics*, Vintage, Νέα Υόρκη, 1980). Το γεγονός ότι έχει αμφισβητηθεί η περιοριστική αυτή οπτική, η οποία δεν άφηνε παρά ελάχιστο χώρο για μια πρόσληψη της γυναικείας υποκειμενικότητας έξω από την πατριαρχική οπτική, δεν αναιρεί το γεγονός ότι ο λόγος της ταινίας αναπαράγει την οπτική αυτή, απεικονίζοντας τους γυναικείους χαρακτήρες κάτω από αυτό το πρίσμα.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Λίλα: «Καλώς τα παιδιά...! Πως από δω, πως από δω»

Σταύρος: «Περιμένουμε το τρόλει!» (με έκδηλη ειρωνεία)

Λίλα: «Λοιπόν, ώσπου να 'ρθει το τρόλει, ελάτε να πιούμε ένα ποτηράκι...»

(Ακολουθούν κάποια νάζια, τύπου Βίκυς. Κατόπιν ανταποδίδει την ειρωνεία απευθυνόμενη στους άλλους θαμώνες του πάρτι.)

Λίλα: «Παιδιά, τα αγοράκια από δω δεν πίνουν! Είναι του σεμιναρίου!»

(Ο Ναύαρχος, η Διδώ, η Ντιάνα και άλλοι γελούν με το αστείο, και κατά μια έννοια περιγελούν τον Αλέκο και τον Σταύρο που είναι «ξενέρωτοι»)

Σταύρος: «Ωχ, ωχ, ωχ... γίναμε ρεζίλι!»

Λίλα: «Δεν μου λες χρυσό μου» (απευθυνόμενη στον Αλέκο) «Τι σάχλες σας μαθαίνανε σε κείνο το σεμινάριο»

Τι ακριβώς συμβαίνει σε αυτό το σημείο; Ο Αλέκος είναι φανερά εκνευρισμένος καθώς η Λίλα διαψεύδει τελείως την εικόνα που είχε για αυτήν. Όχι απλώς συμπεριφέρεται σαν την Βίκυ, που σημαίνει ότι τον εκθέτει και στα μάτια του Σταύρου, στον οποίο την είχε εκθειάσει (Αλέκος: «Τώρα θα γνωρίσεις την δεσποινίδα Βασιλείου. Θα δεις τι άνθρωπος, τι ήθος, τι καλλιέργεια!»), αλλά απαξιώνει και το σεμινάριο, το οποίο κατά βάση παρακολουθεί για αυτήν, προκειμένου να την εντυπωσιάσει, καθιστώντας τον επιπλέον αντικείμενο περιγέλου στα μάτια των άλλων. Το αποτέλεσμα είναι ότι ο Αλέκος σπεύδει να φύγει, όμως τον συγκρατεί η Αθηνά, εξηγώντας του τι συμβαίνει. Το πλάνο αλλάζει γωνία λήψης, καθώς αλλάζει και η διάθεση του Αλέκου, μαθαίνοντας ότι η Λίλα είναι ερωτευμένη μαζί του.

Αλέκος: «Η δεσποινίς Βασιλείου, θέλω να πω η Λίλα... Αμ, πέστε το κυρία Αθηνά μου! Αυτό το λένε πρώτα απ' όλα!»

Αθηνά: «Ναι, αλλά τώρα τι θα κάνουμε, κύριε Αλέκο μου»

Αλέκος: «Αφήστε, κυρία εξαδέλφη μου. Από δω και μπρος αναλαμβάνει ο ξάδερφος!»

Βλέπουμε, επομένως, ότι και η ίδια η αφήγηση δηλώνει ρητά ότι αυτός είναι το υποκείμενο της δράσης.

Λίλα: «Αλέέέκο μου, σε παρακαλώ...» (κατά τον χαρακτηριστικό τρόπο της Βίκυς)

Αλέκος: «Τι θες κυρά μου»

Λίλα: «Εχωχώρισέ μου τα παπούτσια γιατί τα 'χω μπερδέψει και δεν ξέρω ποιο είναι το δεξιό και ποιο είναι τ' αριστερό! (χασκογελώντας)

Αλέκος: «Αυτό δεν το χρειάζεσαι, το παίρνω!» (το ένα από τα δύο παπούτσια που κρατά στα χέρια της η Λίλα)

Λίλα: «Γιατί»

Αλέκος: «Γιατί λέω να σου βάλω και τα δυο πόδια σ' ένα παπούτσι!»

Η Λίλα σοβαρεύει και τον κοιτά με το γνώριμο ύφος της:

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Λίλα: «Τι είπες; Δεν κατάλαβα;»

το οποίο μέχρι πρότινος αρκούσε για να επιβληθεί, όμως τώρα (i) είναι μεθυσμένη και (ii) αποτελεί σίγουρη (ερωτική) λεία, καθώς ο Αλέκος έχει λάβει την διαβεβαίωση ότι η Λίλα έχει υποκύψει στην γοητεία του:

Αλέκος: «Τώρα θα καταλάβεις!» (αυτάρεσκα και με μεγάλη αυτοπεποίθηση)

Την τραβάει έξω στη βεράντα (και έξω από το πλάνο) ενώ εκείνη (μέσα από τα δόντια) φωνάζει την Αθηνά. Η Αθηνά πάει να την ακολουθήσει, αλλά την συγκρατεί ο Σταύρος. Η σκηνή που διεξάγεται στην βεράντα είναι κάπως ιδιόμορφη, όχι ως προς τα τεκταινόμενα (ο Αλέκος «της την πέφτει» και εκείνη τον χαστουκίζει και φεύγει τρέχοντας), αλλά ως προς την πρόθεση του Αλέκου. Με τον ίδιο τρόπο που η Λίλα αποτελεί παρωδία «μοιραίας γυναίκας» (femme fatale) και ο Αλέκος συγκροτεί τον εαυτό του σε σχέση με ένα υπερβολικό πρότυπο ανδρισμού, ως καρικατούρα, τρόπον τινά, του «άνδρα-φαλλού».

Είναι φανερό πως αυτά που της λέει δεν τα εννοεί,

Αλέκος: «Έλα τώρα που 'μαστε οι δυο μας!» (λάγνα και επιθετικά)

Λίλα: «Τι... τι... τι κάνεις παιδάκι μου;» (τα έχει χαμένα)

Αλέκος: «Έχω πει δυο ποτηράκια και μου θόλωσε το μάτι! (ξέρουμε ότι δεν έχει πει)

(...) Και 'γω δεν ξέρω που θα φτάσω απόψε... Μάνα μου...»

(...)

Αλέκος: «Τι γυναικάκι είσαι συ;»

Λίλα: «Μη με τραβολογάς εμένα έτσι, καλέ!» (αγχωμένα και χωρίς έλεγχο της κατάστασης)

Αλέκος: «Τι πλάσμα είσαι συ; Τι πλάσμα είσαι συ; Τι θηλυκό σέξι;»

Λίλα: «Σέξι και ξερός σου και παρ' τα κουλά σου, μωρέ! Παρ' τα κουλά σου...!»

(κλαμουρίζοντας – κατόπιν τον σφαιλιάρίζει και τρέπεται σε φυγή)

καθώς ο ίδιος δήλωσε ρητά την απαξία του για αυτή την εικόνα της Λίλας. Επομένως, υιοθετεί την συγκεκριμένη στάση είτε για να της δώσει ένα μάθημα για τη συμπεριφορά της, είτε για να αποδείξει ότι η Λίλα δεν είναι μια γυναίκα σαν τη Βίκυ (δεν είναι δηλαδή «εύκολη» και είναι πράγματι άπειρη στον έρωτα).

Το περιστατικό αυτό πυροδοτεί τη ζήλεια του Γιάγκου (προσκεκλημένος του πάρτι, με τον οποίο φλέρταρε η Λίλα), ο οποίος «παίζει ξύλο» με τον Αλέκο.

(Ο Γιάγκος βγαίνει στο μπαλκόνι να «καθαρίσει» επειδή ο Αλέκος «ρίχτηκε» στην Λίλα)

Γιάγκος: «Τι έγινε; Της ριχτήκατε;»

Αλέκος: «Πως είπατε;»

Γιάγκος: «Λέω, για τη μικρή...»

Αλέκος: «Η μικρή είναι προϊσταμένη μου!»

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Γιάγκος: «Αα, κατάλαβα...»

Αλέκος: «Τι καταλάβατε»

Γιάγκος: «Θα σε φωνάζει στο γραφείο της και θα σε παίζει στα γόνατά της!»

Αλέκος: «Πάψε ρε σάχλα!»

Γιάγκος: «Ποιον είπες σάχλας»

Αλέκος: «Εσένα και σταμάτα την πλάνα, μην έχουμε άσχημα ζεμπερδέματα!»

Γιάγκος: «Φίλε... Τι να σου κάνω; Σεβόμαι το ξένο σπίτι, αλλιώς...»

Αλέκος: «Να ο δρόμος. Είσαι;»

Γιάγκος: «Είμαι!»

Σ' αυτό το πλαίσιο, η ανδρική τιμή και εξουσία (ο συμβολισμός γύρω από το γυναικείο φύλο ως κεντρικός άξονας θεμελίωσής της) γίνεται αντικείμενο διαμάχης για τον Αλέκο και τον Γιάγκο μέσα από την άσκηση σωματικής βίας, ενώ η Λίλα αισθάνεται να επιβεβαιώνεται το φύλο της σύμφωνα με τους πολιτισμικά προβλεπόμενους τρόπους έμφυλης επιτέλεσης,

Λίλα: «Τι σου 'λεγα;» (απευθυνόμενη στην Αθηνά)

«Για μένα χτυπιούνται τα παιδιά!» (αυτάρεσκα, δείχνει να αισθάνεται φοβερά «μοιραία» γυναίκα)

χωρίς προφανώς να αντιλαμβάνεται ότι κάτι τέτοιο αποτελεί έκφραση και επιβεβαίωση της υποτελούς κοινωνικής θέσης των γυναικών, διαμέσου της αναγωγής τους σε αντικείμενο ανδρικής κυριότητας. Βλέπουμε λοιπόν ότι, οσαδήποτε «θετικά» χαρακτηριστικά και αν αποδίδονται στις γυναίκες-πρωταγωνίστριες διαμέσου της συγκρότησής τους ως «χαρακτήρων» στο εσωτερικό της φιλμικής αφήγησης, η «γυναίκα» ως σημείο παραμένει μια λειτουργία, ένα τρόπαιο, ένα αντικείμενο συναλλαγής μέσα στην πατριαρχική τάξη.¹⁷³ Ο καυγάς τελειώνει με την επέμβαση της αστυνομίας και την προσαγωγή του Αλέκου και του Γιάγκου στο τμήμα.

Την επόμενη μέρα ο Αλέκος εμφανίζεται στο γραφείο κακοδιάθετος και με γρατσουνιές στο πρόσωπο. Εκτός του ότι πέρασε την νύχτα στο τμήμα, τώρα πρέπει να αντιμετωπίσει και τα σχόλια των συναδέλφων του:

Ντιάνα: «Ηρθε η Λιλούκο» (ειρωνεύομενη τον Αλέκο, θυμίζοντάς του όσα συνέβηκαν στο πάρτι)

Χειρότερη, ωστόσο, είναι η θέση της Λίλας, η οποία, νηφάλια πλέον, έχει μετανιώσει για τα τεκταινόμενα της προηγούμενης βραδιάς.

¹⁷³ P. Cook / C. Johnston, "The place of woman in the cinema of Raoul Walsh", στο P. Erens (επιμέλεια), *ό.π.*, σελ. 20.

Κατά την διάρκεια αυτής της διαδοχής πλάνων είναι η μοναδική φορά που βλέπουμε την Λίλα να φοράει γυαλιά. Η γυναίκα που φοράει γυαλιά, υποστηρίζει η Doane, αποτελεί ένα από τα ισχυρότερα κλισέ του κινηματογράφου. Η εικόνα αυτή συνιστά μια πυκνή συμπύκνωση σημείων που αναφέρονται σε έννοιες όπως η καταπιεσμένη σεξουαλικότητα, η σχέση ανάμεσα στο βλέπειν και το βλέπεσθαι, την διάνοια / τη μόρφωση και την επιθυμία. Υπό αυτή την έννοια, σύμφωνα με την Doane, η γυναίκα που φοράει γυαλιά συγκροτείται ταυτοχρόνως ως διανοούμενη και ως μη-επιθυμητή, ενώ τη στιγμή κατά την οποία αφαιρεί τα γυαλιά της, μετατρέπεται σε αντικείμενο του βλέμματος και σε αντικείμενο της επιθυμίας. Τα γυαλιά που φορούν οι γυναίκες στο σινεμά «γενικά δεν συμβολίζουν μια αδυναμία της όρασης, αλλά ένα ενεργητικό βλέμμα, ή απλά το γεγονός του βλέπειν σε αντιδιαστολή προς το βλέπεσθαι. Η διανοούμενη γυναίκα κοιτά και αναλύει, και σφετεριζόμενη το βλέμμα, συνιστά απειλή για ολόκληρο το αναπαραστασιακό σύστημα. Είναι σαν η γυναίκα να πέρασε με την βία από την άλλη μεριά του ορατού [του βλέπειν]. Ο υπερπροσδιορισμός της γυναίκας που φοράει γυαλιά και το status που η εικόνα αυτή διατηρεί ως κλισέ, συνιστά κρίσιμη όψη της κινηματογραφικής συνάρθρωσης των δομών του βλέπειν και του βλέπεσθαι με την έννοια της έμφυλης διαφοράς. Το κλισέ της διαμεσολαβημένης αντιληπτικότητας [τα γυαλιά διαμεσολαβούν ανάμεσα στο βλέμμα και την πραγματικότητα], λειτουργεί έτσι ως μηχανισμός για την φυσικοποίηση της έμφυλης διαφοράς».¹⁷⁴ Υπό αυτή την έννοια τα γυαλιά της Λίλας σε αυτό το σημείο της αφήγησης λειτουργούν ως μετωνυμία¹⁷⁵. Η Λίλα φορά τα γυαλιά της και βλέπει τι έχει συμβεί. Αντιλαμβάνεται ότι με την συμπεριφορά της έχει γελοιοποιηθεί και σπεύδει να αποκαταστήσει την τάξη δηλώνοντας παραίτηση. Επιπλέον, φορώντας τα γυαλιά αποποιείται παροδικά τον ρόλο της ως αντικειμένου του βλέμματος / αντικειμένου της επιθυμίας.

Στην ακόλουθη σκηνή, λοιπόν, η Λίλα καλεί τον Μακράκη στο γραφείο της για να του υποβάλει παραίτηση, καθώς θεωρεί ότι το κύρος της στην εταιρία έχει πληγεί ανεπανόρθωτα.

Ναύαρχος: «(...) Γιατί είστε κατηφής; Κι εγώ ήθελε να σας συγχαρώ για το χθεσινό σας κέφι!... Και τι δεν κάνατε! Εσείς δεν είστε μια μηχανικός, είσατε μια αρτίστα!»

¹⁷⁴ M. A. Doane, "Film and...", *ό.π.*, σελ. 50.

¹⁷⁵ Για την έννοια της μετωνυμίας βλ. Jean Pierre Oudart, "Notes for a Theory of Representation", στο Nick Browne (επιμέλεια), *The Politics of Representation / Cahiers du Cinema 1969-1972*, Routledge, Λονδίνο, 1990, σελ. 212 και στο C. Metz, "The Imaginary... *ό.π.*

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Λίλα: «Κύριε Μακράκη,... οι λόγοι της παραιτήσεώς μου!»

Βλέπουμε, λοιπόν, την Λίλα να αυτοτιμωρείται που παρέκκλινε από τις θεμελιώδεις αρχές της. Για να αποκαταστήσει το κοινωνικό της πρόσωπο, το οποίο θεμελιώνεται σε μια πολύ αυστηρή και ανελαστική ηθική προκειμένου να παραμείνει άμεμπτο, θα πρέπει να πληρώσει ένα ακριβό τίμημα. Ήδη έχει παρεκκλίνει καταρχήν από τον παραδοσιακό γυναικείο πρότυπο έμφυλης επιτέλεσης, συγκεντρώνοντας τόσο κύρος και εξουσία σε έναν παραδοσιακά «ανδρικό» χώρο (χώρος εργασίας / δημόσιος χώρος), πράγμα, ωστόσο, το οποίο γίνεται ανεκτό, στο βαθμό που δεν απειλείται η πατριαρχική τάξη, μέχρι του σημείου, δηλαδή, που παραμένει ασεξουαλική, και ως εκ τούτου δεν προκαλεί τον φόβο του ευνουχισμού. Από τη στιγμή που μετατρέπεται σε αντικείμενο του (ερωτικού) βλέμματος η παρουσία της ξυπνά το άγχος του ευνουχισμού το οποίο η αφήγηση (πατριαρχικός λόγος ως αρσενικό ασυνείδητο) καταστέλλει διαμέσου του *εξευτελισμού* (η Λίλα παρεκτρέπεται και χάνει το κοινωνικό της πρόσωπο ενώπιον των υπαλλήλων της εταιρίας), της *τιμωρίας* (το αυστηρό «υπερεγώ» της -υπαγορεύοντάς της τα κοινωνικά προσδοκώμενα όρια αναφορικά με την προβλεπόμενη για την θέση της συμπεριφορά- της υποδεικνύει να παραιτηθεί) και της *σωτηρίας* του ένοχου αντικειμένου (της Λίλας) από τον πρωταγωνιστή / υποκείμενο της δράσης (ο Αλέκος προτίθεται να την «αποκαταστήσει»).¹⁷⁶

Έτσι, λοιπόν, η Λίλα συμμορφώνεται με τις επιταγές της κυρίαρχης «θηλυκότητας», προκειμένου να ερμηνεύσει με επιτυχία τον κοινωνικά προσδοκώμενο ρόλο της (της συζύγου). Επομένως, κλειδί στην γυναικεία εξάρτηση είναι η υποτέλεια μέσα από τον γάμο, η οποία ουδέποτε εγκαταλείφθηκε. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, το γεγονός ότι η αφήγηση δεν αποσαφηνίζει αν τελικά η Λίλα θα παραιτηθεί ή όχι, ακριβώς επειδή δεν έχει καμία απολύτως σημασία. Αυτό που έχει σημασία είναι ότι τελικά θα «ολοκληρωθεί» ως γυναίκα (διαμέσου του γάμου) και δεν «θα μείνει στο ράφι». Έτσι κι αλλιώς, γνωρίζουμε από την αρχή ότι η θέση της στην εταιρία (τουλάχιστον ως διευθύντριας) είναι προσωρινή, επομένως είτε παραιτηθεί, είτε όχι, σύντομα αποκαθίσταται η πατριαρχική κανονικότητα. Κατά την απουσία του «άνδρα» (κ. Καθηγητής), η «γυναίκα» (Λίλα) μπορεί να τον αντικαταστήσει. Ωστόσο, η απειλή σύντομα αναγνωρίζεται και αποκαθίσταται: η γυναίκα δεν νομιμοποιείται να «πάρει την θέση» του άνδρα. Μπορεί μόνο να «είναι

¹⁷⁶ Για περαιτέρω βλ. L. Mulvey, “Visual... ό.π.

στη θέση του» -το είδωλό του στον καθρέφτη¹⁷⁷ - το «εσύ» που είναι το «εγώ» σε άλλη θέση.¹⁷⁸ Όσον αφορά τη δομή της αφήγησης, επισημαίνει χαρακτηριστικά η Haralovich, η αφηγηματική περάτωση εξαρτάται σταθερά από την έκβαση του ετεροφυλοφιλικού ειδυλλίου: όταν κάποια γυναίκα επιτελεί κάποιον μη-κανονιστικό ρόλο κατέχοντας κυρίαρχη θέση στις σχέσεις παραγωγής, θα παραχωρήσει την κυριότητα αυτή σε ανδρικά χέρια με το τέλος της φιλμικής αφήγησης.¹⁷⁹ Κατά αυτό τον τρόπο, η έκβαση του ειδυλλίου συνιστά καθαυτή δομικό στοιχείο της αφήγησης, λειτουργώντας ως μηχανισμός αποκατάστασης και νομιμοποίησης της πατριαρχικής κανονικότητας.

Έτσι, η Λίλα υποχρεώνεται σταδιακά να αναγνωρίσει ότι παρεκκλίνει από το κανονιστικό πρότυπο έμφυλης συμπεριφοράς και να συμβιβαστεί με την κοινωνικά προσδοκώμενη επιτέλεση του φύλου της. Ουσιαστικά δηλαδή, ο λόγος της ταινίας επιτελεί τον ρόλο του συμβολικού¹⁸⁰. Αυτό σημαίνει ότι η αφήγηση, μέσα από την ιδεολογική της τοποθέτηση, λειτουργεί ως ένας ταξινομητικός λόγος, στη βάση του οποίου θεμελιώνεται η πατριαρχική τάξη.¹⁸¹ Με άλλα λόγια, η Λίλα αποδέχεται τον ταξινομητικό λόγο -ως ένα σύστημα (έμφυλων) διαφορών- που επιβάλλει η πατριαρχία και καταλαμβάνει εν τέλει την θέση υποκειμένου που προβλέπεται κοινωνικά για αυτήν, δίχως να προβάλλει την παραμικρή αντίσταση. Έτσι, η ταινία τελειώνει, και η (πατριαρχική) τάξη έχει αποκατασταθεί.

¹⁷⁷ «Κατά τον Lacan, επειδή η διυποκειμενική σχέση επισφραγίζεται από τα χαρακτηριστικά της φάσης του καθρέφτη, αποτελεί φανταστική [φανταστική], δυαδική σχέση, η οποία διαπερνάται από την επιθετική ένταση. Έτσι, στην διυποκειμενική σχέση το εγώ οργανώνεται σαν άλλος και ο άλλος σαν *alter ego*» (J. Laplanche / J.-B. Pontalis, *ό.π.*, για το *στάδιο του καθρέφτη*, σελ. 416).

¹⁷⁸ P. Cook / C. Johnston, *ό.π.*, σελ. 23.

¹⁷⁹ R. Neupert, *ό.π.*, σελ. 73.

¹⁸⁰ Ο όρος *συμβολικό* χρησιμοποιείται από τον Lacan (μεταξύ άλλων) «για να ορίσει τον νόμο που θεμελιώνει αυτή την τάξη: με αυτό τον τρόπο ο Lacan μέσω του όρου του *συμβολικού πατέρα* ή του *ονόματος-του πατρός*, διαβλέπει έναν ψυχικό θεσμό που δεν ανάγεται στις μορφές ενός πραγματικού ή (φανταστικού) πατέρα, αλλά υποδηλώνει εκείνον που θεσπίζει τον νόμο» (J. Laplanche / J.-B. Pontalis, *ό.π.*, σελ. 432).

¹⁸¹ Για την σχέση της αναπαράστασης με την πραγματικότητα και την φουκωική προσέγγιση της αναπαράστασης ως ταξινομητικού λόγου βλ. M. Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Tavistock, Λονδίνο, 1974 καθώς και Κ. Δοξιάδης, «Ο Foucault και η Ιδεολογία», στο Κ. Δοξιάδης, *Κοινωνία, Ιδεολογία, Ηθική*, Πλέθρον, Αθήνα, 2001.

1(δ). Το αντικείμενο της ανάλυσης

Τίτλος ταινίας: *Νύχτα Γάμου* (έγχρωμη)

χρονολογία: 1967 (*χρόνος λόγου* - ιστορική στιγμή / περίοδος)

διάρκεια: 90 λεπτά (*χρόνος λόγου* - διάρκεια)

σκηνοθεσία: Γιάννης Δαλιανίδης

σενάριο: Βασίλης Σπυρόπουλος / Πάνος Παπαδούκας

εταιρία παραγωγής: Φίνος Φιλμ

Περίληψη: Σ' ένα ξενοδοχείο στο Καβούρι καταφθάνουν για τον μήνα του μέλιτος δύο ζευγάρια νεόνυμφων: ο Ιάκωβος/Τζακ Ιορδανίδης (Κώστας Βουτσάς) με την Πέπη (Μάρθα Καραγιάννη) και ο Θάνος Καμπίρης (Φαίδων Γεωργίτσης) με την Τζένη (Μπέτυ Αρβανίτη). Ωστόσο, η Πέπη και ο Θάνος διατηρούσαν στο παρελθόν αισθηματικό δεσμό, γεγονός το οποίο οδηγεί σε ένα μπλέξιμο ζηλοτυπίας, καθώς η Τζένη και ο Ιάκωβος δεν πιστεύουν ότι η συνάντηση του τέως ζευγαριού στο ξενοδοχείο ήταν τυχαία. Μετά από μια σειρά παρεξηγήσεων και κωμικών περιστατικών, αιτήσεις διαζυγίων και την επέμβαση των οικογενειών η τάξη αποκαθίσταται.

2(δ). Ο άξονας αντικειμένων

Χώρος αντικειμενικών αναφερομένων: Η ταινία *Νύχτα Γάμου* περιλαμβάνει, ως επί το πλείστον, γυρίσματα σε φυσικούς χώρους (όχι στούντιο), τόσο εσωτερικά, όσο και εξωτερικά. Το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας είναι γυρισμένο σε ένα ξενοδοχείο στο Καβούρι, περιοχή η οποία την δεκαετία του '60 αποτελούσε δημοφιλές θέρετρο. Αν και «οι εξωτερικοί χώροι των ταινιών της εποχής», παρατηρεί η Στασινοπούλου, «είναι στην πλειοψηφία τους αστικοί, και μάλιστα σχεδόν αποκλειστικά αθηναϊκοί¹⁸²», διακρίνουμε την εξαίρεση ορισμένων ταινιών, οι οποίες συνιστούν μια υποκατηγορία της αισθηματικής κωμωδίας, που διαδραματίζονται σε εναλλακτικούς

¹⁸² Στασινοπούλου, Μ., «Τι γυρεύει... ό.π., σελ. 430-431. Επίσης αναφέρει ότι «(α)παραίτητη προϋπόθεση για την αξιοποίηση άλλων χώρων πέρα από τους αστικούς αποτελούσε βέβαια και η ανάκαμψη των αγροτικών και ορεινών περιοχών, η βελτίωση του οδικού δικτύου και η παροχή αδειών για γυρίσματα σε απομακρυσμένες περιοχές» (Στο ίδιο). Επιπλέον, είναι φανερό ότι, στον βαθμό που οι περισσότερες εταιρίες παραγωγής και διανομής ταινιών στεγάζονται στο πολυώροφο της Κάνιγγος (γνωστό και ως *Στοά Χόλγουντ*), ήταν οικονομικότερο για αυτές να κάνουν τα γυρίσματα στην Αθήνα.

εξωτερικούς χώρους, μεταφέροντας την δράση στα αναπτυσσόμενα τουριστικά θέρετρα και προβάλλοντας γενικότερα το ταξίδι αναψυχής.¹⁸³ Στο είδος αυτό ανήκει, λοιπόν, και η εν λόγω ταινία, η οποία εκτός από τα γυρίσματα στο Καβούρι περιλαμβάνει επιπλέον και σκηνές από την Θεσσαλονίκη (Λευκός Πύργος, Λεωφόρος Νίκης, θαυμασμός της κάμερας μπροστά στις πολυκατοικίες και τα μεγάλα σύγχρονα κτίρια όπου στεγάζονται καταστήματα και επιχειρήσεις¹⁸⁴), μία σεκάνς τραβηγμένη σε μια αθηναϊκή ταράτσα, όπου στο βάθος προβάλλει ο λόφος της Ακρόπολης, σειρά πλάνων από την παραλιακή λεωφόρο στα οποία διακρίνεται το Παλαιό Φάληρο και η Γλυφάδα, σκηνές σε κάποια πλαζ της Αττικής και άλλες σε έναν κήπο με πισίνα, ενδεχομένως στα βόρεια προάστια.

Επιπλέον αναφέρονται η Ρόδος και η Ευρώπη ως πιθανοί προορισμοί για να περάσει κανείς τον μήνα του μέλιτος, η Εγνατία στο εμπορικό κέντρο της Θεσσαλονίκης, το Βόρειο και το Νότιο Βιετνάμ ως μεταφορά για μια αγεφύρωτη διχογνωμία¹⁸⁵ και η Μακεδονία, η Αθήνα και τα Βαλκάνια ως δυνάμει αγορές για την διευρυνόμενη ελληνική βιομηχανία. Επιπλέον πληροφορούμαστε ότι η Φιλοθέη αποτελεί οικιστικό προάστιο των Αθηνών, το οποίο απευθύνεται και φιλοξενεί στρώματα μεσοαστικά και άνω, καθώς και ότι η Αθήνα διακρίνεται για το ξηρό της κλίμα. Και από αυτή την ταινία δεν λείπει η προβολή του στοιχείου της αστικής ανάπτυξης με τα πλάνα ογκωδών πολυκατοικιών που στεγάζουν μαγαζιά, εταιρίες και κατοικίες και η αναφορά σε εργολάβους που αναλαμβάνουν τις επικερδείς εργασίες της ανοικοδόμησης καθώς και πλάνα μεγάλων καινούργιων δρόμων μέσα και έξω από την πόλη. Εκτός από τους καθημερινούς αστικούς χώρους βλέπουμε και κάποιες σκηνές να διαδραματίζονται στο εσωτερικό ή το εξωτερικό επιβλητικών εκκλησιών με πληθωρικούς πολυελαίους, μεγάλη εξωτερική μαρμάρινη σκάλα κλπ, στοιχείο σύνηθες, ωστόσο, για τις ταινίες του είδους, όπου ο γάμος αποτελεί κεντρική θεματική.

¹⁸³ Στο ίδιο, σελ. 430. Γενικότερα για το ταξίδι αναψυχής στον ελληνικό κινηματογράφο βλ. το άρθρο της Λυδίας Παπαδημητρίου "Traveling on Screen: Tourism and the Greek Film Musical", *Journal of Modern Greek Studies*, 18:1 (Μάιος 2000), σελ. 95-104.

¹⁸⁴ «Ο θαυμασμός αυτός είναι διάχυτος σε όλα τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Το 1955 οι *Εικόνες* επαινούν σε ένα φωτογραφικό ρεπορτάζ τον αστικό χαρακτήρα της Θεσσαλονίκης και επιθυμούν μια πιο γρήγορη αλλαγή του παραδοσιακού χαρακτήρα της Αθήνας, ο οποίος φέρεται να καθυστερεί τον εκσυγχρονισμό. Τα σπίτια με τους οκτώ και εννέα ορόφους τινάζονται γρήγορα στα ύψη με μια ρόμη, με την εντύπωση μιας υγείας που η αντίθεση των λίγων μικρών και ταπεινών παλιών υπολειμμάτων, την κάνει ακόμη πιο εντυπωσιακή» (Στο ίδιο, σελ. 431 αναφερόμενη στο περιοδικό *Εικόνες*, τχ. 6, 5-11 Δεκεμβρίου 1955, σελ. 9 πβ. και τχ. 8, 19-25 Δεκεμβρίου 1955).

¹⁸⁵ Υπενθυμίζω ότι βρισκόμαστε στο 1967, εποχή κατά την οποία ήδη μαίνεται ο πόλεμος (οι Η.Π.Α. άρχισαν τις στρατιωτικές επεμβάσεις στο Βιετνάμ τον Μάρτιο του '65).

Εκτός από τις τοποθεσίες ή τα κτίσματα καθαυτά, ενδιαφέρον έχει και η αναφορά στην εσωτερική διαρρύθμιση των εκάστοτε χώρων, καθώς και η επίπλωση, η διακόσμηση και η αισθητική που τους διακρίνουν, στοιχεία που αποτελούν εύγλωττο τεκμήριο των πολιτισμικών και κοινωνικοοικονομικών περιεχομένων της εποχής, καθώς και της εκάστοτε περίπτωσης που περιγράφουν.¹⁸⁶ Έτσι, το ξενοδοχείο στο οποίο κατεξοχήν εκτυλίσσεται η πλοκή χαρακτηρίζεται έντονα από στοιχεία της αισθητικής του '60 (έπιπλα από δερματίνη σε φωτεινά χρώματα, χρωματιστά λαμπατέρ και πορτατίφ, γεωμετρικά σχήματα, τοίχοι βαμμένοι τμηματικά σε ευδιάκριτο χρώμα -μπλε, πετρόλ, πράσινο-, φυτά εσωτερικού χώρου, συρόμενες πόρτες από ημιδιαφανές γυαλί, φερφορζέ, κούνια κήπου), συνδυασμένα, ωστόσο, με κάδρα λιγότερο μοντέρνας αισθητικής με φωτογραφίες ή ζωγραφιές που αναπαριστούν ελληνικά τοπία και τουριστικούς προορισμούς, σημεία της νεοπαγούς πρακτικής του ταξιδιού αναψυχής.

Ο μοντέρνος ή όχι διάκοσμος εκτός από τεκμήριο της εποχής, ενέχει και κάποιο ταξικό σχόλιο, το οποίο δεν αναφέρεται αποκλειστικά στην οικονομική επιφάνεια των εκάστοτε υποκειμένων, αλλά και στην κοινωνική προέλευση και το πολιτισμικό κεφάλαιο το οποίο φέρουν. Έτσι, το γραφείο του Τζακ¹⁸⁷, ο οποίος φέρεται να είναι βιομήχανος (ή, κατά άλλους, έστω βιοτέχνης):

Θάνος: «Και δεν μου λες κάτι; Τι επαγγέλλεται;»

Πέπη: «Βιομήχανος!»

Θάνος: «Βιομήχανος;»

Πέπη: «Μάλιστα, βιομήχανος!»

(...)

Θάνος: «Δηλαδή για πες μου, πόσους εργάτες έχει;»

Πέπη: «Πολλούς, πολλούς...!»

Θάνος: «Δηλαδή, πόσους πολλούς;»

Πέπη: «Και σαράντα...!»

¹⁸⁶ Ενδεχομένως να δημιουργηθεί στον αναγνώστη η απορία για ποιον λόγο εδώ περιλαμβάνω την εσωτερική διαρρύθμιση των χώρων στον χώρο αντικειμενικών αναφερομένων, όταν στην ταινία «Δεσποινίς Διευθυντής» κατατάσσονται στα πολιτισμικά στοιχεία. Αν και η διάκριση είναι λίγο πολύ αυθαίρετη, επιλέγω αυτήν την ταξινόμηση διότι ενώ στην παρούσα ταινία τα γυρίσματα γίνονται ως επί το πλείστον σε φυσικούς χώρους, στην ταινία «Δεσποινίς Διευθυντής» δίνεται η εντύπωση ότι τα περισσότερα εσωτερικά πλάνα είναι γυρισμένα σε στούντιο, όποτε δεν πρόκειται για χώρους αντικειμενικά υπάρχοντες.

¹⁸⁷ Όπως ελπίζω να κατέστησα σαφές, στον άξονα αντικειμένων περιγράφονται τα στοιχεία που υπάρχουν αντικειμενικά, δηλαδή και έξω από την μυθοπλαστική αφήγηση. Υπό αυτή την έννοια, τόσο το γραφείο του Τζακ, όσο και οι χαρακτήρες της αφήγησης δεν ανήκουν στον άξονα αυτό. Η ταξική προέλευση, ωστόσο, και ο χώρος εργασίας εν γένει (τα οποία απλώς αποδίδονται στους χαρακτήρες μέσα από την αφήγηση), είναι στοιχεία τα οποία συγκροτούν αντικειμενική πραγματικότητα, υπαρκτή και αναγνωρίσιμη.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Θάνος: «Αα αα... Βιομήχανος με 40 εργάτες! Εε, όχι ρε πουλάκι μου και βιομήχανος... Βιοτέχνης θέλεις να πεις! Εε, τότε τι να πει ο Ezzo Pappas»

Πέπη: «Βιομήχανος, και να σιάσεις!»

και αν μη τι άλλο, πάντως, ιδιοκτήτης μιας επιχείρησης η οποία υποτίθεται ότι εξάγει σε όλα τα Βαλκάνια και είναι η μεγαλύτερη στο είδος της, συνδυάζει το ντεκόρ που αρμόζει στο εργασιακό περιβάλλον μιας σύγχρονης επιχείρησης με κάποια στοιχεία που παραπέμπουν σε μια περισσότερο μικροαστική αισθητική. Τα γραφεία στεγάζονται σε ένα ογκώδες πολυώροφο κτίριο σε κεντρικό δρόμο της Θεσσαλονίκης, στο εσωτερικό των οποίων διακρίνουμε τηλέφωνα, ντοσιέ, βιβλία, κλασέρ, γραφική ύλη καθώς και αεροφωτογραφίες στους τοίχους και το απαραίτητο φυτό εσωτερικού χώρου, κατά τα άλλα όμως παλιομοδίτικα βαριά έπιπλα (γραφείο, βιβλιοθήκες, καλόγερος κ.ά.), λάμπες και διακοσμητικά με kitsch χρυσές λεπτομέρειες, κρυστάλλινα τασάκια και διάσπαρτα πλαστικά είδη (πολύχρωμες λεκάνες, γαλάζια καλαθάκια σκουπιδιών, χωνιά για λάδι κ.ο.κ.), η παρουσία των οποίων δικαιολογείται βεβαίως από το γεγονός ότι η επιχείρηση παράγει πλαστικά, τα οποία αναπόφευκτα συμπυκνώνουν, όμως, και μια σειρά σημείων που αφορούν την μορφή που πήρε η νεωτερικότητα στο μέσο νεοελληνικό νοικοκυριό.

Σε πλήρη αντίθεση συγκροτείται ο κόσμος της Τζένης, η οποία φαίνεται να κατάγεται από μεγαλοαστική αθηναϊκή οικογένεια καθώς το πατρικό της βρίσκεται στην Φιλοθέη (αναφέρεται η διεύθυνση Χρυσανθέμων 22) και φοίτησε στο Κολέγιο. Ο χώρος στον οποίο πραγματοποιείται η γνωριμία της με τον Θάνο είναι ο κήπος πολυτελούς κατοικίας ή ξενοδοχείου με δέντρα, πισίνα και γκαζόν, η οποία αντιπαραβάλλεται με την δημόσια κατάμεστη πλαζ με έκδηλα τα στοιχεία μικροαστικής λαϊκότητας (πολυπληθείς οικογένειες, φασαρία, πολλές πλαστικές καρέκλες και ομπρέλες), στην οποία ο Τζακ συναντά την Πέπη.

Ένα άλλο φαινόμενο για το οποίο μας πληροφορεί η αφήγηση είναι η έμμεση αναφορά στην μαζική εγκατάσταση πληθυσμών στα μεγάλα αστικά κέντρα. Από την μια πλευρά γίνεται λόγος για την ύπαρξη κοινότητας Κωσταντινουπολιτών στην Θεσσαλονίκη:

Ιάκωβος: «Εμείς Σαλονίκη μένουμε (...). Η μάνα μου είναι από την Πόλη. Κι εγώ στην Πόλη γεννήθηκα!»

και από την άλλη γίνεται νύξη στο φαινόμενο της εσωτερικής μετανάστευσης από την επαρχία στην Αθήνα:

Τριανταφύλλου: «Είστε Καλαματιανός»

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Θάνος: «Καλαματιανός, μάλιστα!!!»

Παρόλο που η νεότερη γενιά πιθανότατα να μεγάλωσε στην πόλη υποδοχής, παρατηρούμε ότι η εντοπιότητα εξακολουθεί να παίζει σημαντικό ρόλο ως προς τις διαδικασίες συγκρότησης ταυτότητας και ότι διατηρούνται οι συνήθειες και οι αξίες του τόπου καταγωγής. Μαθαίνουμε, επομένως, ότι οι Καλαματιανοί διακρίνονται για την ανδρική τους «τιμή» (Θάνος: «Εε, όχι κυρία μου! Καλαματιανός και να καταπίνει τέτοιο χάπι δεν γεννήθηκε ακόμη!») και ότι οι Κωνσταντινοπολίτες χαρακτηρίζονται για τις αρχές και τους στενούς οικογενειακούς τους δεσμούς (Ιάκωβος: «Εγώ είμαι παιδί από οικογένεια, με αρχές, όχι σαν όλους τους άλλους!») καθώς και για την προφορά και το γλωσσικό τους ιδίωμα.

Πολιτισμικά στοιχεία: Προκειμένου να αποκομίσουμε μια ολοκληρωμένη εικόνα για τα αντικειμενικά αναφερόμενα, είναι χρήσιμο να λάβουμε υπόψη τα ευρύτερα πολιτισμικά περιεχόμενα που διέπουν την αφήγηση. Τα στοιχεία αυτά μας επιτρέπουν να συνάγουμε συμπεράσματα τόσο για την εποχή, όσο και για τα συγκεκριμένα κοινωνικοπολιτισμικά συμφραζόμενα στα οποία αναφέρονται, παρέχοντάς μας συχνά μια πιο πυκνή περιγραφή από αυτήν που εξάγεται από τις πληροφορίες που περιέχονται ρητά μέσα στην αφήγηση. Τέτοιου είδους άδηλες πληροφορίες μας προσφέρει λ.χ. η μόδα και τα αγαθά καθημερινής χρήσης σε συνδυασμό με τις καθημερινές ρουτίνες και πρακτικές στις οποίες εντάσσεται η χρήση τους.

Και μια φευγαλέα ματιά ακόμη στον τρόπο με τον οποίο είναι ντυμένοι οι χαρακτήρες, αρκεί για να διαπιστώσουμε ότι βρισκόμαστε στα μέσα της δεκαετίας του '60. Οι γυναίκες φορούν κοντά φορέματα σε γραμμή Α, με γεωμετρικά σχέδια και ρίγες σε φωτεινά χρώματα, μεγάλα πλαστικά χρωματιστά σκουλαρίκια και κοκάλινα γυαλιά ηλίου. Το μπικίνι, το οποίο είχε δημιουργήσει σκάνδαλο μόλις λίγα χρόνια πριν, έχει πλέον επιβληθεί στις παραλίες σε συνδυασμό με καπέλο ή σκουφάκι μπάνιου με λουλούδια. Τα μαλλιά, μακριά ή κοντά, είναι ίσια και με χαρακτηριστικό όγκο στο πίσω μέρος του κεφαλιού.

Παρόλο που, όπως εκτεταμένα ανέφερα παραπάνω, αποδίδεται πολύ μεγαλύτερη σημασία στο γυναικείο ντύσιμο (τόσο στον κινηματογράφο, όσο και έξω από αυτόν), παρατηρούμε ότι τουλάχιστον οι νεότεροι ανδρικοί χαρακτήρες δεν μένουν ανεπηρέαστοι από την μόδα. Η νεότερη αυτή γενιά ηθοποιών, που παγιώνονται σε ρόλους νεαρών, αντιπροσωπεύουν τον εκμοντερνισμό της ελληνικής κοινωνίας και της οικονομικής ανάκαμψης, μετατοπίζοντας και θεματολογικά το επίκεντρο των ταινιών από τις δυσκολίες της επιβίωσης την περίοδο της

ανασυγκρότησης, στις διαδικασίες ενσωμάτωσης στην ελληνική κοινωνία των νέων ηθών, του μοντέρνου τρόπου ζωής και των σύγχρονων προτύπων κατανάλωσης.¹⁸⁸ Το γεγονός αυτό αναπαρίσταται και μέσα από το μοντέρνο τους ντύσιμο, το οποίο τους διαφοροποιεί ρητά από την παλαιότερη γενιά. Βλέπουμε, έτσι τον Θάνο (Φαίδων Γεωργίτσης) να φορά άσπρο μαγιό με ζώνη, μενταγιόν με μακριά καδένα, στενό πορτοκαλί κοντομάνικο ζιβάγκο, μπλουζάκι σε στιλ ναυτικό, στενά λευκά παντελόνια κ.ο.κ. Ως προς τον Θάνο αντιπαραβάλλεται ο Τζακ (Κώστας Βουτσάς), ο οποίος θα ήθελε επίσης να είναι μοντέρνος, του οποίου το ντύσιμο, ωστόσο, αποτελεί παρωδία (με αποκορύφωμα ένα ανεκδιήγητο σατέν πιτζαμάκι με ζώνη που θυμίζει στολή καράτε), καταδεικνύοντας αφενός επαρχιωτισμό (δεν κατοικεί στην πρωτεύουσα) και αφετέρου άγνοια (η αφήγηση υπαινίσσεται ότι τον ντύνει η μαμά του).

Εκτός από την μόδα, το στίγμα της εποχής δίνουν και κάποια άλλα στοιχεία που αναφέρονται μέσα από την ταινία, που συνιστούν αντικείμενα οικιακής ή άλλης χρήσης όπως το ανοιχτό διθέσιο Ι.Χ. αυτοκίνητο, το δαχτυλίδι 24 καρατίων, το γυναικείο άρωμα, τα μοντέρνα έπιπλα, το whisky, το baby doll, το φιλέτο, αγαθά τα οποία δεν αντιπροσωπεύουν την νεοελληνική καθημερινότητα του '60. Παρόλο που από τις αρχές τις δεκαετίας του '60 «η ευημερία παύει να είναι άγνωστη έννοια για τους Έλληνες μικροαστούς [και] ο καταναλωτισμός εξελίσσεται προοδευτικά σε μείζονα αξία»¹⁸⁹, για την μεγάλη μάζα των θεατών τα συγκεκριμένα αγαθά εξακολουθούν να συμβολίζουν την ελπίδα μιας ανοδικής κοινωνικής κινητικότητας και ενός δυτικού τρόπου ζωής, αποτελώντας δίχως άλλο είδη πολυτελείας. Το όνειρο της κοινωνικής ανόδου και η προσαρμογή σε ένα αστικό πρότυπο ζωής παρουσιάζεται ως συλλογική προσδοκία. Σε αυτό το πλαίσιο προβάλλεται ένας εργαλειακός καταναλωτισμός, ο οποίος πολλές φορές συνιστά όχι τεκμήριο της πραγματικής, αλλά δείκτη της προσδοκώμενης κοινωνικής θέσης των υποκειμένων. Για παράδειγμα, πολλές φορές η κατοχή καταναλωτικών αγαθών από τους φιλμικούς χαρακτήρες (όπως για παράδειγμα το ιδιωτικό αυτοκίνητο), δίχως να γίνεται σαφής αναφορά στην οικονομική τους κατάσταση ή στον τρόπο απόκτησής αυτών των αγαθών, λειτουργεί περισσότερο ως φιλμική μεταφορά ενός κοινού οράματος, παρά ως ρεαλιστική αναπαράσταση της ελληνικής πραγματικότητας. Πιο μαζικές καθημερινές απολαύσεις συνιστούν η κατανάλωση αναψυκτικών (λεμονάδα,

¹⁸⁸ Η νέα γενιά κωμικών, παρατηρεί η Κομνηνού, «ενσαρκώνουν την ελληνική εκδοχή της κατάφασης στο δυτικό στιλ ζωής και τα καταναλωτικά πρότυπα και απομακρύνονται από το ηθογραφικό στοιχείο (...) των παλαιότερων κωμικών» (Μ. Κομνηνού, *Από την αγορά... ό.π.*, σελ. 101).

¹⁸⁹ Ε. Δελβερούδη, «Ο Θησαυρός... ό.π., σελ. 68.

πορτοκαλάδα) και τσιγάρων, η ακρόαση ραδιοφώνου και η συμμετοχή στην λοταρία. Ο μοντέρνος τρόπος ζωής εισάγεται στα μικροαστικά διαμερίσματα με τα πλαστικά σκεύη, το τηλέφωνο (αν και οι φορτωμένες γραμμές καθιστούν συχνά την επικοινωνία δύσκολη) και τον θερμοσίφωνα. Επίσης, βρισκόμαστε στην εποχή της διάδοσης των νέων φώτων στις επιγραφές, του πολύγραφου και των ραδιοφωνικών διαφημίσεων.

Χαρακτηριστικές είναι επίσης οι πληροφορίες που παρέχει η αφήγηση, οι οποίες αναφέρονται στους θεσμούς, τις πεποιθήσεις, τις κοινές παραδοχές και τις καθημερινές πρακτικές των ανθρώπων που περιγράφουν το συγκεκριμένο ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο, οι οποίες συχνά συγκροτούν ένα παράξενο αμάλγαμα δυτικότερων προτύπων και παραδοσιακών συνηθειών. Βλέπουμε έτσι να συνυπάρχουν το εμβατήριο του γάμου, η λιμουζίνα που παραλαμβάνει τους νεόνυμφους και το έθιμο που επιτάσσει ο γαμπρός να κουβαλάει την νύφη στα χέρια, με την ορθόδοξη λειτουργία, τα ρύζια στο πέτο του γαμπρού, το κόστος και η μεγαλοπρέπεια της τελετής να αποτιμώνται ανάλογα με το πόσο πολυέλαιοι είναι αναμμένοι στην εκκλησία¹⁹⁰ και την ακριβή μομπονιέρα που μετά μπορείς «να την κάνεις τασάκι ή να τρατάρεις γλυκό». Με αντίστοιχο τρόπο επικρατούν παράλληλα οι σύγχρονοι λόγοι περί υγείας (που αφορούν πρακτικές όπως η γυμναστική, η δίαιτα, και η υγιεινή των δοντιών καθώς και λόγους σχετικά με την ψυχολογική υγεία της οικογένειας ή την αποφυγή επιβλαβών συνηθειών όπως είναι το κάπνισμα και το αλκοόλ), με εμπειρικές μεθόδους και συνήθειες, όπως οι βεντούζες και οι βδέλλες (αν τυχόν κάποιος έχει πίεση, θα πρέπει να προσέχει, να κάνει δίαιτα και όταν έρχεται ο Μάιος να βάζει βδέλλες και να κόβει βεντούζες) ή το θάψιμο των σακατεμένων ποδιών στην ζεστή άμμο, σε συνδυασμό με το υπερφυσικό (προσευχή, «σταύρωμα» του μαξιλαριού πριν τον ύπνο, φτύσιμο για προστασία από το «μάτι», το χτύπημα του ξύλου για την αποφυγή ασθενειών ή άλλων κακών).

Αν και η ταινία επιδιώκει να προβάλει ένα πιο σύγχρονο πρότυπο έμφυλων σχέσεων ασκώντας κριτική στην άκαμπτη πατριαρχική ηθική, οι κυρίαρχες αντιλήψεις για τη σεξουαλική συμπεριφορά, ιδίως των γυναικών, δεν κλονίζονται ουσιαστικά. Βλέπουμε επομένως να κυριαρχεί η αντίληψη ότι, αν και πλέον τα κορίτσια μπορούν να έχουν και κάποιο «αθώο φλερτ», όχι μόνο η σεξουαλική

¹⁹⁰ Τζακ: «3.200 δώσαμε στην εκκλησία! Ανάψανε όλοι οι πολυέλαιοι!» (Προκειμένου να καταδείξω σε τι αντιστοιχεί το πόσο αυτό, αναφέρω ενδεικτικά ότι την εποχή αυτή ένα πακέτο χαρτομάντιλα Tempo κόστιζε 3 δρχ. (Περιοδικό *Άλφα*, τεύχος 114, Μάρτιος 1968) και η ενοικίαση ενός αυτοκινήτου για ένα Σαββατοκύριακο από την Hertz, 560 δρχ. (Περιοδικό *Άλφα*, τεύχος 100, Δεκέμβριος 1967).

αγνότητα πριν από τον γάμο είναι αδιαπραγμάτευτη, αλλά είναι αξιόμιμη και οποιαδήποτε μορφή ερωτικής επαφής με το άλλο φύλο, ακόμη και όταν έχει προηγηθεί αρραβώνας. Η παρθενία και η σεξουαλική συστολή (τουλάχιστον πριν τον γάμο) αποτελούν υπέρτατη αρετή καθώς και προϋπόθεση, ώστε οι γυναίκες να πληρούν τα κριτήρια ως υποψήφιες νύφες. Η «σωστή» σειρά, επομένως, για να καταλήξει κανείς από την γνωριμία στον γάμο είναι μια σειρά «διαβατηρίων τελετών», οι οποίες συνίστανται στο να δώσει κανείς «λόγο», κατόπιν να αρραβωνιαστεί και τέλος να παντρευτεί, τηρώντας προφανώς όλο το τελετουργικό. Μαθαίνουμε επίσης ότι «οι γυναίκες σήμερα (το 1967) είναι επικίνδυνες» διότι κουνιούνται πολύ και επομένως οι μανάδες φοβούνται μήπως αποπλανήσουν τους γιους τους και ότι ειδικά οι Αθηναίες έχουν πολύ αέρα. Υπό αυτό το πρίσμα, είναι οι γυναίκες εκείνες, οι οποίες επιθυμούν να «τυλίξουν» τον γαμπρό, καθώς το μεγαλύτερο άγχος τους φέρεται να είναι μην τυχόν και μείνουν γεροντοκόρες, παρόλο που επικρατεί η αντίληψη ότι «ο γάμος σκοτώνει τον έρωτα». Πληροφορούμαστε, επιπλέον, ότι ο ανδρισμός αποδεικνύεται μέσω του sex την πρώτη νύχτα του γάμου και για αυτόν το λόγο και η «αδυναμία εκπλήρωσης των συζυγικών καθηκόντων» συνιστά αιτία διαζυγίου καθώς και ότι στην σεξουαλική απόδοση φέρεται να βοηθά η κατανάλωση φουντουκιών. Επιπλέον, αναφέρεται ότι ο συζυγικός βίος αποτελεί έναν συνεχή πόλεμο, ο οποίος ξεκινά από την κρεβατομουρμούρα για να καταλήξει ενδεχομένως στο να πεταχτεί ο σύζυγος έξω «σαν το σκυλί» με τις παντόφλες στο χέρι ή η σύζυγος να προβεί σε «εγκατάλειψη συζυγικής εστίας». Για αυτόν τον λόγο είναι ευκαταίο «οι γυναίκες να υποτάσσονται και να γίνονται αγνάκια».

Παράλληλα με τους λόγους περί ηθικής και σεξουαλικότητας, διακρίνουμε συγκεκριμένες αντιλήψεις που αφορούν το καθεστώς φύλου και τις κυρίαρχες αναπαραστάσεις για τους «άνδρες» και τις «γυναίκες». Έτσι, θεωρείται δεδομένο ότι το πλύσιμο, το μαγείρεμα και η φροντίδα των παιδιών αποτελεί γυναικεία υποχρέωση ενώ η καριέρα συνιστά προνόμιο των ανδρών. Επαγγέλματα που διακρίνονται για το κύρος τους είναι εργοστασιάρχης, εργολάβος, διευθυντής, εισαγγελέας και δικηγόρος (ιδίως του Αρείου Πάγου). Επιπλέον, είθισται τα παιδιά να παίρνουν τα ονόματα των παππούδων και των γιαγιάδων και μάλιστα πρώτα από το σόι του πατέρα και ύστερα από αυτό της μητέρας. Επίσης προκύπτει από την αφήγηση ότι όταν ένας άντρας παντρεύεται, παύει να ακούει την μαμά του και ακούει την γυναίκα του, ότι είναι

ανεπίτρεπτο για έναν άντρα να «κουνιέται» και ότι οι γυναίκες αφιερώνουν τόσο χρόνο στον καλλωπισμό τους, ώστε κάνουν μία ώρα να αλλάξουν φουστάνι. Επίσης, ο απατημένοι σύζυγοι για να ξεπεράσουν την στεναχώρια τους καπνίζουν και πίνουν, ενώ οι γυναίκες σκίζουν τα ερωτικά γράμματα που τους είχε στείλει ο αγαπημένος τους.

Πέραν από τις πεποιθήσεις που αφορούν τα ήθη και την κατανομή των έμφυλων ρόλων διακρίνουμε μια σειρά από γενικές πληροφορίες για την κοινωνία της εποχής. Οι ξενόφερτοι νεολογισμοί φέρνουν το «τρακ», το «τικ» και το «φλερτ», όλοι γνωρίζουν τον James Bond και ο Esso Pappas αποτελεί πρότυπο επιτυχημένου βιομηχάνου. Ο Ντ' Αρτανιάν συνιστά υπόδειγμα ιπποτισμού και ο Βοκκάκιος αναφέρεται ανεκδοτολογικά, σε συνειρμό με την έννοια της συζυγικής απάτης¹⁹¹. Πληροφορούμαστε, επιπλέον, ότι ο 4^{ος} γάμος δεν επιτρέπεται και ότι οι σεισμόπληκτοι και οι άστεγοι απευθύνονται στο Υπουργείο Πρόνοιας.

Η μυθοπλαστική αφήγηση μας δίνει επιπλέον μία εικόνα για τους ρυθμούς και την μουσική που είναι της μόδας. Στην συγκεκριμένη ταινία λείπουν παντελώς τα ελληνικά τραγούδια και οι σκηνές από τα μπουζούκια. Η μουσική επένδυση των σκηνών, όπου υπάρχει, είναι σύγχρονη jazz, ενώ μια σκηνή που διαδραματίζεται στο club του ξενοδοχείου, το οποίο διαθέτει ζωντανή μουσική, περιλαμβάνει ένα συγκρότημα μάλλον ασυνήθιστο για ελληνική ταινία. Πρόκειται για μία jazz-funk μπάντα με πνευστά, έναν τραγουδιστή με παρουσιαστικό ροκαμπίλι και μία μαύρη τραγουδίστρια, καθώς και ένα αρχετυπικά sixties χορευτικό με εκκεντρικό ντύσιμο σε μια σκηνή με χρυσό φόντο.

Χρόνος αναφερομένων: Η ταινία *Νύχτα Γάμου* -γεγονός το οποίο ισχύει κατεξοχήν για τις ταινίες του είδους- αφηγείται μια ιστορία μέσα από την οποία περιγράφονται καθημερινά προβλήματα, ήθη και συνήθειες, χαρακτηριστικά του σύγχρονου (της εποχής που γυρίστηκε η ταινία) τρόπου ζωής. Υπό αυτή την έννοια ο *χρόνος αναφερομένων ως χρονολογική περίοδος* ταυτίζεται με τον *χρόνο λόγου ως χρονολογική περίοδο* (1967).

Ο βασικός κορμός της αφήγησης καλύπτει το διάστημα από την άφιξη των νεόνυμφων στο ξενοδοχείο την ημέρα του γάμου τους έως και το πρωί της επόμενης μέρας. Επομένως, λαμβάνοντας υπόψη τις λεπτομέρειες που άδηλα μας παρέχει η

¹⁹¹ Τριανταφύλλου: «Μοιχεία!!!; Από την πρώτη νύχτα του γάμου; (...) Κύριε Καμπίρη, ντροπή! Αυτό δεν έχει ξαναγίνει στα χρονικά της συζυγικής απάτης. Ωχριά κι ο Βοκκάκιος!» (Η παραπομπή στον Βοκκάκιο αφορά το σημαντικότερο έργο του, το «Δεκαήμερο» (1350-1355), το οποίο αποτελείται από 100 αφηγήματα που αναφέρονται στον γάμο, την μοιχεία κ.ο.κ.).

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

αφήγηση (καλοκαιρινά ρούχα, βλάβση, το γεγονός ότι ακούγονται τζιτζίκια κλπ), τα τεκταινόμενα θεωρείται ότι διαδραματίζονται, μπορεί να υποθέσει κανείς, το καλοκαίρι του 1967. Ωστόσο, η ιστορία ξεκινά νωρίτερα, με τον χωρισμό του Ιάκωβου και της Λέλας καθώς και της Πέπης και του Θάνου. Ακολουθούν οι σεκάνς της γνωριμίας του Θάνου και της Τζένης και της Πέπης και του Ιάκωβου, αντίστοιχα, πριν από έναν χρόνο, καθώς και κάποια στιγμιότυπα από τον γάμο τους. Επομένως, η ο χρόνος αναφερομένων ως διάρκεια (το χρονικό διάστημα που καλύπτει η αφήγηση), όπως προκύπτει από τα λεγόμενα των πρωταγωνιστών:

Πέπη: «Βρε και το τελευταίο βράδυ που χωρίσαμε δεν έλεγες “Πέπη δεν θα σε ξεχάσω ποτέ!”; Το είπες ή δεν το είπες» (συγχυσμένη)

Θάνος: «Το είπα.»

Πέπη: «Ορίστε! Το ίδιο βράδυ με ξέχασες κιόλας!»

Θάνος: «Κάνεις πολύ μεγάλο λάθος, κυρία μου! Σε ξέχασα δύο μήνες αφότου χωρίσαμε!»

/

Τριανταφύλλου: «Θα ήθελα να μου πείτε αν διέγνωσα καλώς... Έρωσ κεραυνοβόλος!»

Θάνος: «Μάλιστα κύριε Γαριφάλου.»

Τριανταφύλλου: «Τριανταφύλλου!»

Θάνος: «Εε, Τριανταφύλλου... Με συγχωρείτε, μπερδεύα τα άνθη. Έρωσ κεραυνοβόλος!
Γνωριμία προ 8 μηνών, μνηστεία προ 4 μηνών, γάμος προ 5 ωρών...»

αφορά συνολικά ένα διάστημα περίπου 14 μηνών.¹⁹²

3(δ). Ο άξονας τρόπων εκφοράς

α) εξωτερικές συνθήκες εκφοράς:

(i) Η ταινία *Νύχτα Γάμου* (1967) του Γιάννη Δαλιανίδη ανήκει πλέον στην εποχή που ο ελληνικός κινηματογράφος από πλευράς ποιότητας περνάει σταδιακά σε κρίση. Ποσοτικά, όμως, το 1967 η Ελλάδα είναι η πρώτη χώρα στον κόσμο σε παραγωγή ταινιών, σε σχέση με τον πληθυσμό της.¹⁹³ Οι δύο αυτές όψεις, ωστόσο, συνδέονται με μια αδιάρρηκτη σχέση αιτίου-αιτιατού.

Πολλά έχουν ειπωθεί για τον ρόλο της Χούντας, η οποία επιχειρήσε να βυθίσει την χώρα, και μαζί την κινηματογραφική παραγωγή, σε πολιτισμικό

¹⁹² Αν και αγνοούμε πόσο καιρό προηγείται χρονικά ο χωρισμός του Ιάκωβου και της Λέλας, μπορεί να υποθέσει κανείς ότι συνέβη πάνω κάτω την ίδια εποχή (κρίνοντας από τις άδηλες πληροφορίες που μας παρέχει η αφήγηση όπως π.χ. η ενδυμασία και ο καιρός).

¹⁹³ Γ. Σολδάτος, *Ένας αιώνας... ό.π.*, σελ. 368.

μεσαίωνα, επιβάλλοντας ελέγχους και περιορισμούς σε δημιουργούς και συντελεστές. Εν μέρει ενδέχεται πράγματι η πολιτική αυτή συγκυρία να έπαιξε κάποιον ρόλο, όσον αφορά λ.χ. τους μηχανισμούς λογοκρισίας, αλλά το ζήτημα αυτό αφορά ελάχιστα, κατά την εκτίμησή μου, την μαζική παραγωγή του εμπορικού κινηματογράφου, ο οποίος ανέκαθεν διατηρούσε έναν κατεξοχήν ψυχαγωγικό χαρακτήρα και επιπλέον αποτελούσε καταρχήν περισσότερο εμπορικό παρά καλλιτεχνικό προϊόν. Μετά την επιβολή της δικτατορίας¹⁹⁴, επισημαίνει η Δελβερούδη, «πληθαίνουν οι κωμωδίες που δείχνουν ανθρώπους να έχουν στο επίκεντρο της ζωής τους την ξεγνοιασιά και την διασκέδαση, αγνοώντας επιδεικτικά μια πραγματικότητα που στέλνει και πάλι χιλιάδες αντιφρονούντων στη φυλακή και στην εξορία»¹⁹⁵. Στην πράξη η παρατήρηση αυτή είναι σωστή, το ζήτημα όμως είναι ότι ούτε και πριν ο εμπορικός κινηματογράφος¹⁹⁶ επιτελούσε κάποιον ιδιαίτερο αφυπνιστικό ρόλο όσον αφορά τα πολιτικοκοινωνικά τεκταινόμενα της χώρας, και ως εκ τούτου, η στροφή αυτή στην θεματολογία των ταινιών ίσως να έχει να κάνει λιγότερο με την πολιτική κατάσταση¹⁹⁷ και περισσότερο με τις προτιμήσεις του κοινού και τις απαιτήσεις για μαζικότερη παραγωγή της κινηματογραφικής «βιομηχανίας» (ή «βιοτεχνίας»), η οποία επεδίωκε να παράγει προϊόντα που θα αποφέρουν τις μεγαλύτερες δυνατές εισπράξεις με το χαμηλότερο δυνατό κόστος.¹⁹⁸ Με άλλα λόγια, το περιεχόμενο των

¹⁹⁴ Αν και δεν βρήκα σχετική παραπομπή, το γεγονός ότι είναι φανερό πως η ταινία έχει γυριστεί τους θερινούς μήνες, σημαίνει ότι γυρίστηκε μετά το πραξικόπημα. Αν και αυτό δεν έχει άμεση σχέση με την ταινία, ωστόσο, το αναφέρω διότι θεωρώ ότι ένα τόσο καθοριστικής σημασίας κοινωνικο-πολιτικό γεγονός θα πρέπει να ληφθεί υπόψη στις εξωτερικές συνθήκες εκφοράς.

¹⁹⁵ Ε. Δελβερούδη, «Ο Θησαυρός... ό.π., σελ. 70. Ωστόσο, δεν πρέπει να παραβλέπουμε πως σημειώθηκε άθνηση της προοδευτικής, ακόμα και αριστερής, πολιτιστικής παραγωγής την εποχή της δικτατορίας, σε διάφορους τομείς: θέατρο, εκδόσεις, τέχνες -ακόμα και ο «νέος ελληνικός κινηματογράφος» άρχισε να αναπτύσσεται επί Χούντας-, καθώς η λογοκρισία επιβλήθηκε μονάχα κατά την πρώτη περίοδο της.

¹⁹⁶ Αναφέρομαι στην μαζική παραγωγή και στις ταινίες στην κορυφή των εισπράξεων.

¹⁹⁷ Είναι φανερό πως εξαιτίας των μηχανισμών λογοκρισίας (οι οποίοι, όπως ήταν αναμενόμενο, επιβάλλονταν με μεγαλύτερη αυστηρότητα στις μαζικές απ' ό,τι σε πιο «περιθωριακές» πολιτιστικές δραστηριότητες), στις ταινίες που γυρίζονταν επί χούντας, ήταν αδιανόητο κάποιος, έστω δευτερεύων χαρακτήρας να εμφανίζεται ως συμπαθής αριστερός, όπως για παράδειγμα ο κλητήρας στο *Δεσποινίς Διευθνή* (1964). Το γεγονός αυτό, όμως, δεν επηρεάζει την κεντρική γραμμή του σεναρίου, όταν πρόκειται για αισθηματική κωμωδία.

¹⁹⁸ Στο περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος* (τεύχος 4, Δεκέμβριος 1969), ο Τάκης Παπαγιαννίδης σκιαγραφεί την κατάσταση: «Ο κινηματογράφος στην χώρα μας είναι η πιο διαδεδομένη μορφή διασκέδασης. Το φτηνό εισιτήριο (το ¼ του θεατρικού περίπου) ρυθμίζει σε μεγάλο βαθμό και την παραγωγή και την εκμετάλλευση. Η σχέση διασκέδαση-φτηνό εισιτήριο (=φτηνή διασκέδαση) και η κατανάλωση του φιλμ σαν εμπορικού είδους μέσα στα όρια της χώρας, στένεψε το πεδίο παραγωγής των μεγάλων εταιριών, που μονοπωλούν τα προϊόντα τους κάτω από αυτούς τους όρους(...)Στη σημερινή του μορφή το Ελληνικό σινεμά είναι ένας κλάδος της βιομηχανίας και οι παραγωγόι (έμποροι ή μικρέμποροι) χρησιμοποιούν σαν υπαλλήλους όσους εργάζονται για το γύρισμα και την περαιτέρω επεξεργασία μιας ταινίας με ημερομίσθιο (μικρές εταιρίες) ή μηνιαίο μισθό (μεγάλες εταιρίες). Ο παραγωγός έχει το βέτο από την αρχή μέχρι το τέλος της ταινίας(...) Ο σκηνοθέτης υπακούει γιατί ασκεί επάγγελμα βιοποριστικό(...).Η εργασία εδώ υπάγεται στους γενικότερους

ταινιών αυτών ουδέποτε υπήρξε έκδηλα πολιτικό. Συγκεκριμένα η κωμωδία της δεκαετίας του '60 (η οποία αποτελεί και το αντικείμενο της παρούσας μελέτης) κινήθηκε ανάμεσα στην ηθογραφία και την φάρσα, έχοντας στο επίκεντρό της κυρίως τον έρωτα, τον γάμο, το χάσμα γενεών και τα νέα ήθη. Υπό αυτή την έννοια, αν κάτι άλλαξε αυτό δεν αφορά την επομένη της 21^{ης} Απριλίου, αλλά μια σειρά συγκυριών που οδήγησαν την λεγόμενη «χρυσή εποχή» του ελληνικού κινηματογράφου σταδιακά -μέχρι τα τέλη της δεκαετίας ή και τις αρχές της επόμενης- οριστικά σε παρακμή.

Αξίζει να σημειωθεί, ωστόσο, ότι η ταινία *Νύχτα Γάμου* σημείωσε πολύ σημαντική εμπορική επιτυχία (3^η κατά σειρά σε εισιτήρια στις αίθουσες Α΄ προβολής) κατά την κινηματογραφική σεζόν 1967-68, χρονιά κατά την οποία αρχίζει ο εφιαλτικός κατήφορος στον αριθμό των εισιτηρίων, καθώς το 1968 είναι το έτος που η τηλεόραση επιβάλλεται σταθερά και στην Ελλάδα και η επίδρασή της στην κίνηση των κινηματογραφικών αιθουσών γίνεται οδυνηρά αισθητή.¹⁹⁹ Εκτός από εισπρακτική επιτυχία όμως, και παρά την έλλειψη σεναριακής πρωτοτυπίας και το φαρσικό στοιχείο που καταλογίζεται στην ταινία από την κριτική²⁰⁰, η ταινία αποτελεί μια από τις κορυφαίες κωμικές στιγμές του πρωταγωνιστικού διδύμου Βουτσάς-Καραγιάννη και είναι από τις ταινίες που μέχρι και σήμερα προβάλλονται συστηματικά και επιτυχώς (από πλευράς τηλεθέασης) στην τηλεόραση.

Η ταινία αποτελεί ελεύθερη διασκευή μιας θεατρικής κωμωδίας του Φεϊντό.²⁰¹

(ii) Συντελεστές παραγωγής / Εισπράξεις / Κριτικές:

ηθοποιοί: Κώστας Βουτσάς (Ιάκωβος Ιορδανίδης), Μάρθα Καραγιάννη (Πέπη), Φαίδων Γεωργίτσης (Θάνος Καμπίρης), Μπέτυ Αρβανίτη (Τζένη), Γιάννης Βογιατζής (δικηγόρος Ανέστης Τριανταφύλλου), Μαίρη Μεταξά (κυρα-Πηνελόπη / μητέρα Ιάκωβου), Μαίρη Λαλοπούλου (μητέρα Τζένης), Γιώργος Τσιτσόπουλος (διευθυντής του ξενοδοχείου), Μαίρη

οικονομικούς όρους παραγωγής: λιγότερες ώρες εργασίας, περισσότερα προϊόντα (...)) (Πηγή: Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού κινηματογράφου, Β΄ Τόμος* (στ' έκδοση), Αιγόκερως, Αθήνα χ.χ., σελ. 19-20).

¹⁹⁹ Στο ίδιο, σελ. 39.

²⁰⁰ «Οι φαρσικές περιπλοκές που ήδη κατακλύζουν με επιθεωρησιακό τρόπο τα τρία τελευταία “μιούζικαλ” [αναφέρεται σε τρεις ταινίες της ίδιας χρονιάς: *Μια κυρία στα μουζούκια*, *Το πιο λαμπρό αστέρι* και *Δημήτρη μου, Δημήτρη μου*], πολλαπλασιάζονται εξαιρετικά στα φιλμ του πιο πετυχημένου φέτος κωμικού, Κώστα Βουτσά (*Ο Ψεύτης*, *Νύχτα Γάμου*)» (Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, «Θέατρο 1968») Η κριτική αναφέρεται στο Γ. Σολδάτος, *Ένας αιώνας ... ό.π.*, σελ. 369.

²⁰¹ Σ. Βαλούκος, *Φιλμογραφία... ό.π.*, σελ. 213.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Χαλκιά (Λέλα), Χρήστος Ζορμπάς, Νίκη Κρεούζη, Γαλήνη Κάσου, Ράνια
Μαμάκη, Έλλη Λοϊζου.

σκηνοθεσία: Γιάννης Δαλιανίδης

σενάριο: Βασίλης Σπυρόπουλος / Πάνος Παπαδούκας

μουσική: Γεράσιμος Λαβράνος, Κώστας Σεϊτανίδης

χορογραφίες: Γιάννης Φλερύ

ντεκόρ: Μάρκος Ζέρβας

δ/ντής φωτογραφίας: Νίκος Δημόπουλος

μηχανικός ήχου: Μικές Δαμαλάς

ηχολήπτης: Θ. Γεωργιάδης

μακιγιάζ: Νίκος Ξεπαπαδάκος

μοντάζ: Πέτρος Λύκας

βοηθοί: Χ. Αλέπης, Σ. Ανακτορίδης, Γ. Στεφάνου

βοηθός σκηνοθέτη: Ντ. Μαυροειδής

βοηθός οπερατέρ: Μ. Δελιφιλίππου

βοηθός ήχου: Γ. Μιχαλούδης

σκριπτ: Χ. Παληγιαννόπουλος

φωτογράφοι: Μ. Αντωνίου, Κ. Σακαδάκης, Γ. Αγριοστάθης

φροντιστής: Παντελής Παλιεράκης

μακινήστες-ηλεκτρολόγοι: Π. Ζάρας, Γρ. Σαμιώτης, Ι. Κεχαγιάς

δ/ντής παραγωγής: Μάρκος Ζέρβας

επιπλώσεις: Αντώνιος Συρίγος, Πατησίων 82

άπλικες/πολύφωτα: Βασίλειος Λαμπρίδης, 25^{ης} Μαρτίου 27, Καλλιθέα

μουσικά όργανα: Σαμουελιάν, Ηφαίστου 36

β) εσωτερικές συνθήκες εκφοράς.

Έχοντας αναπτύξει ήδη την θεωρία σχετικά με το *υποκείμενο της εκφοράς* και την *αφηγηματική θέση* στον κινηματογράφο, θα περάσω κατευθείαν στους χαρακτήρες της αφήγησης.

Οι κεντρικοί χαρακτήρες στην ταινία *Νύχτα Γάμου* απαρτίζονται από τα δύο ζευγάρια νεόνυμφων, την Πέπη (Μάρθα Καραγιάννη) με τον Τζακ (Κώστας Βουτσάς) και την Τζένη (Μπέτυ Αρβανίτη) με τον Θάνο (Φαίδων Γεωργίτσης).

Η Πέπη, αν και παραδοσιακή στις αντιλήψεις της, υπό την έννοια ότι θεμελιώδης στόχος στην ζωή της είναι ο γάμος, παρουσιάζεται, ωστόσο, πολύ

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

αποφασιστική και δυναμική. Δεν διστάζει να χωρίσει από τον Θάνο με συνοπτικές διαδικασίες, όταν αντιλαμβάνεται ότι δεν σκοπεύει να την παντρευτεί, ενώ στην σχέση της με τον Τζακ είναι ξεκάθαρο από την αρχή ποιος (μάλλον, *ποια*) κρατάει τα ηνία. Επιπλέον, είναι φανερό ότι αποβλέπει σε ανοδική κοινωνική κινητικότητα διαμέσου του γάμου, καθώς ενώ αρχικά περιφρονεί τον Τζακ, κατόπιν δείχνει υπερβάλλοντα ζήλο να τον προσελκύσει, μόλις πληροφορείται ότι αυτός είναι βιομήχανος. Χαρακτηρίζει τον εαυτό της ως εκείνο τον τύπο γυναίκας τον οποίο «δεν αφήνουν οι άντρες» (τους αφήνει εκείνη), ενώ δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει την σεξουαλικότητά της (λικνιστικό βάδισμα, μεθυστικό άρωμα κλπ) προκειμένου να τους γοητεύσει.

Ιάκωβος: «Πολύ ευγενικό κορίτσι, εε!»

κυρα-Πηνελόπη: «Εμένα με φαίνεται κομματάκι ζεβζέκα!»

Ιάκωβος: «Ελα καλέ... Επειδή σε πάτησε το πόδι κομματάκι, τώρα! Τι είναι αυτά που λες;

Πάντως να ξέρεις μαμά, πολύ με αρέσει αυτό το κορίτσι!»

κυρα-Πηνελόπη: «Ποιο; Αυτό που με πάτησε το πόδι;»

Τζακ: «Ναι γεια, αυτό!»

κυρα-Πηνελόπη: «Καλό, αλλά πολύ κουνιέται...»

Τζακ: «Έτσι είναι, οι Αθηναίες, έχουν πολύ αέρα!»

κυρα-Πηνελόπη: «Πολύ αέρα, βρε παιδάκι μου... Πολύ αέρα...»

Τζακ: «Πάντως εμένα πολύ με αρέσει!»

κυρα-Πηνελόπη: «Τι πράγμα;»

Τζακ: «Ο αέρας... Μια να φυσάει Μπάτης, μια να φυσάει Βαρδάρης!»

Επιπλέον, διαθέτει αυτοπεποίθηση και έχει πλήρη συνείδηση της εξουσίας της σε σχέση με τον Τζακ, γεγονός το οποίο καθίσταται φανερό από την ευρύτερη στάση της απέναντι στον ίδιο ή το σόι που καταφθάνει από την Θεσσαλονίκη, καθώς και την αντίδρασή της όταν ο Τζακ την απειλεί με την αίτηση διαζυγίου.

Η Τζένη συνιστά καλομαθημένη κόρη αστικής αθηναϊκής οικογένειας. Είναι πολύ ζηλιάρα, κάπως υπερβολική στις αντιδράσεις της και ενίοτε λίγο υστερική. Παρουσιάζεται ως σεμνότυφη και παρόλο που είναι όμορφη, δεν εκλύει κάποιον ιδιαίτερο ερωτισμό. Επιπλέον είναι ξεροκέφαλη και ανασφαλής, με αποτέλεσμα να αποζητά πάντοτε την βοήθεια και τις συμβουλές της δυναμικής μητέρας της, προκειμένου να αντιμετωπίσει κάποιο πρόβλημα ή να πάρει κάποια απόφαση, ακόμη και αν αυτή σχετίζεται αμιγώς με την προσωπική της ζωή. Και οι δικές της φιλοδοξίες περιορίζονται στην σύναψη ενός επιτυχημένου γάμου, χωρίς ωστόσο να διακρίνεται από τον αντίστοιχο δυναμισμό της Πέπης. Παρόλα αυτά δεν είναι

παθητική ή υποτακτική, επιβάλλει με σθένος την γνώμη της και αντιμετωπίζει τις φαλλοκρατικές αντιλήψεις του Θάνου με έκδηλη ειρωνεία.

Ο Ιάκωβος (ή Τζακ, όπως τον φωνάζει η Πέπη) είναι μαλθακός, πολυλογάς και αφελής, γεγονός που γεννά την απορία πώς διατηρεί το εργοστάσιο που κληρονόμησε από τον πατέρα του, ταυτοχρόνως όμως εμφανίζεται ως καλόκαρδος, ευαίσθητος και φιλότιμος, κερδίζοντας αναμφισβήτητα την συμπάθεια των θεατών. Ως επί το πλείστον χαρακτηρίζεται από το γεγονός ότι είναι «μαμμιόθρεφτος» και έτσι για οτιδήποτε συμβουλευεται την μαμά του:

Τζακ: «Μαμά! Γιάκωβος εδώ! Άκου μαμά... Ηρθε εδώ η Λέλα και την έδωξα... ναι... Την είπα όσα με είπες! Μαμά όμως... με είπε χαλβά και πολύ στεναχωρήθηκα! Μαμά... άκου..., να με κάνεις κεφτέδες,, μα πολλούς κεφτέδες, γιατί είμαι πολύ στεναχωρημένος. Να με κάνεις και κομματάκι χαλβά, τώρα που με το θυμίσανε!»

για να επεκταθεί και στο υπόλοιπο σόι, εφόσον το επιβάλλει η σοβαρότητα της περίπτωσης:

Τζακ: «Στη μαμά μου θα το πω... Στον θείο μου τον Νικόλα θα το πω... Σε όλους θα το πω!»

Μάλιστα, το οιδιπόδειο του Τζακ υπογραμμίζεται μέσα από την προηγούμενη διατύπωση καθώς, όπως αποδίδεται η φράση με την θεσσαλονικιώτικη σύνταξη «να με κάνεις κομματάκι χαλβά...», είναι σα να ζητάει από τη μάνα του να επιβεβαιώσει την κατηγορία της Λέλας (ότι είναι «χαλβάς»). Με ψυχαναλυτικούς όρους, δηλαδή, ως φορέας του ονόματος εμφανίζεται η Μητέρα, η οποία «τον κάνει χαλβά». Με άλλα λόγια, η θεσσαλονικιώτικη σύνταξη εδώ λειτουργεί ως μεταφορά της σχέσης του Τζακ με τη μάνα του – η οποία σχέση συνίσταται κατά κύριο λόγο στη «χαλβαδοποίηση» του πρώτου από τη δεύτερη.²⁰²

Ο Τζακ είναι επομένως, όπως ο ίδιος τονίζει, «παιδί από οικογένεια, με αρχές, όχι σαν όλους τους άλλους», γεγονός το οποίο προβάλλεται επιπλέον ως σατιρική μεταφορά για την προσκόλληση στην παράδοση και τις παλαιών αρχών αντιλήψεις, η οποία υποδηλώνει επαρχιωτισμό και αδυναμία εξοικείωσης με τα νέα ήθη και τον μοντέρνο τρόπο ζωής. Ο τρόπος ομιλίας του χαρακτηρίζεται από βαριά προφορά και έντονο το τοπικό ιδίωμα στην διάλεκτο ενώ υιοθετεί προνεωτερικές συμπεριφορές και πρακτικές (π.χ. σταυρώνει το μαξιλάρι του πριν κοιμηθεί), οι οποίες δεν είναι συμβατές με το κυρίαρχο πρότυπο του σύγχρονου νέου. Πρέπει να σημειωθεί, ωστόσο, ότι όσον αφορά τα πατροπαράδοτα ήθη διαφοροποιείται από τον Θάνο μόνο

²⁰² Ευχαριστώ τον Κ. Δοξιάδη για την εξαιρετικά ευφάνταστη ιδέα.

ως προς την δυσκολία επιτυχούς προσαρμογής στις επιταγές της μόδας και της αισθητικής ή την εμμονή σε υπερθετικό βαθμό σε παραδοσιακές καθημερινές πρακτικές και τελετουργικά. Όσον αφορά την παγιωμένη ηθική που αφορά την σεξουαλικότητα (ως επί το πλείστον την γυναικεία) και το σύστημα φύλου εν γένει, ο Τζακ (που θεωρεί ως προϋπόθεση για να δεχθεί ως σύζυγό του μια γυναίκα, αυτή να μην έχει «παρελθόν», δηλαδή οποιασδήποτε μορφής σχέση με άτομα του άλλου φύλου εκτός οικογένειας) δεν διαφέρει καθόλου από τον Θάνο, ο οποίος, όπως θα δούμε, ενσαρκώνει το πρότυπο του μοντέρνου νέου.

Ο Θάνος είναι ωραίος και διακρίνεται για το μοντέρνο παρουσιαστικό του. Καθώς, όμως, η κυριαρχία του μοντέρνου δεν συμβαδίζει με τον ανάλογο προοδευτισμό στο επίπεδο των ηθών, παρότι η εμφάνισή του είναι σύμφωνη με την τελευταία λέξη της μόδας, δεν αμφισβητεί επ' ουδενί την συντηρητική πατριαρχική νοοτροπία. Είναι εξίσου ζηλιάρης με τον παραδοσιακό Τζακ και αποδίδει βαρύνουσα σημασία στις κυρίαρχες αντιλήψεις περί «ανδρισμού», οι οποίες θεμελιώνονται σε ένα ιεραρχικό και ασύμμετρο σχήμα πρόσληψης των έμφυλων ρόλων. Επιπλέον, είναι ανώριμος, παρορμητικός, αντιμετωπίζοντας την ζωή με ελαφρότητα αλλά και χιούμορ, και η συμπεριφορά του συχνά παραπέμπει περισσότερο σε έφηβο παρά σε ενήλικο άντρα. Ενσαρκώνει, έτσι, μια οπτική των παλαιότερων για την νέα γενιά, που από την μία πλευρά αντιμετωπίζεται με συμπάθεια ως φορέας των νέων εξελίξεων και της νεοπαγούς ευημερίας που χαρακτηρίζει ολοένα και διευρυνόμενα πληθυσμιακά στρώματα από τις αρχές της δεκαετίας του '60 και ύστερα, αλλά από την άλλη φαίνεται να της καταλογίζεται επιπολαιότητα και ανωριμότητα -καθώς δεν γαλουχήθηκε από τις στέρησεις της προηγούμενης γενιάς- και, κατ' επέκταση, αδυναμία να αντιμετωπίσει με σοβαρότητα και να ανταποκριθεί στις υποχρεώσεις της ζωής. Υπό αυτό το πρίσμα, ο Θάνος συνιστά τυπικό χαρακτήρα των ταινιών του είδους, στις οποίες από την αρχή της δεκαετίας και έπειτα η θεματολογία των σεναρίων επικεντρώνεται σε αισθηματικές ιστορίες, μεταθέτοντας το επίκεντρο του ενδιαφέροντος στις θεματικές του έρωτα και του γάμου και τα προβλήματα σχετικά με αυτόν όπως η ζήλια και η απιστία, ή άλλοτε στο χάσμα των γενεών, τα νέα ήθη κ.ο.κ. Σε αυτό το πλαίσιο, και καθώς «η ανταπόκριση στην κοινωνική και οικονομική εξέλιξη φέρνει νέες αξίες (...) στο προσκήνιο»²⁰³ με κυρίαρχη την κατανάλωση και το αίτημα του εκσυγχρονισμού, βλέπουμε να μην γίνεται καμία αναφορά στην

²⁰³ Ε. Δελβερούδη, «Ο Θησαυρός... ό.π., σελ. 68.

επαγγελματική απασχόλησή του ή στον τρόπο με τον οποίο εξασφάλισε το ανοιχτό διαθέσιμο αυτοκίνητό του -που κατά μία έννοια λειτουργεί ως μεταφορά για το όνειρο ανοδικής κοινωνικής κινητικότητας-, καθώς και της εξασφάλισης οικονομικής ευμάρειας και ενός σύγχρονου, δυτικού τρόπου ζωής.

Η κυρα-Πηνελόπη (Μαίρη Μεταξά), μητέρα του Τζακ, κατάγεται από την Πόλη και κατοικεί στην Θεσσαλονίκη, συγκεντρώνοντας στερεοτυπικά όλα τα χαρακτηριστικά του τόπου προέλευσης και διαμονής της. Μιλάει με έντονη προφορά χρησιμοποιώντας εκφράσεις και ιδιωματισμούς χαρακτηριστικούς τόσο της Β. Ελλάδας, όσο και των Ελλήνων της Κωνσταντινούπολης, η εμφάνιση και οι συνήθειές της παραπέμπουν σε έναν μικροαστικό παραδοσιακό τρόπο ζωής, συγκροτεί την ταυτότητά της, ως επί το πλείστον, αναφορικά με την καταγωγή της και αποδίδει μέγιστη σημασία στην διατήρηση ενός ισχυρού οικογενειακού ιστού. Ωστόσο, αν και εξ ολοκλήρου παραδοσιακή, τίποτα επάνω της δεν παραπέμπει στο μοντέλο της καρτερικής, μαυροφορεμένης, υποτακτικής μάνας. Απεναντίας, αποτελεί μια εξαιρετικά κυριαρχική προσωπικότητα, η οποία διαχειρίζεται πλήρως και ενίοτε διατάζει και επιβάλλει στον γιο και το ευρύτερο περιβάλλον της την γνώμη και τις πεποιθήσεις της.

κυρα-Πηνελόπη: «Σκασμός!!!» (επιβάλλοντας την τάξη σε ένα ολόκληρο λεφούσι συγγενών)
Στη σχέση της με τον Τζακ, η κυρα-Πηνελόπη συνιστά, θα μπορούσε να πει κανείς, πρότυπο Φαλλικής Μητέρας.²⁰⁴

Η μητέρα της Τζένης, κυρία Ασπασία (Μαίρη Λαλοπούλου), αποτελεί τυπικό δείγμα αστής. Διακρίνεται για την επιμελημένη και μοντέρνα εμφάνισή της, τον «υπεράνω» τρόπο ομιλίας και συμπεριφοράς της και τον ευερέθιστο χαρακτήρα της. Είναι διπλωματική, χειριστική αλλά και ανεξάρτητη και ρεαλίστρια. Το πρωταρχικό της μέλημα είναι η ευτυχία της κόρης της, ιδωμένη, ωστόσο, με πολύ συγκεκριμένους όρους, οι οποίοι απορρέουν από μια πρόσληψη της κοινωνικής πραγματικότητας, ταξικά προσδιορισμένη. Από την αφήγηση προκύπτει ότι είναι διαζευγμένη ή χήρα και ότι στα νιάτα της (πριν γνωρίσει τον πατέρα της Τζένης) είχε δεσμό με τον δικηγόρο Ανέστη Τριανταφύλλου.

Ο Ανέστης Τριανταφύλλου (Γιάννης Βογιατζής) είναι δικηγόρος παρ' Αρείω Πάγω, ο οποίος ωστόσο κατοικοεδρεύει στο συγκεκριμένο ξενοδοχείο όπου εκτυλίσσεται η αφήγηση, που απευθύνεται σε νεόνυμφους, διότι διεξάγει μια έρευνα

²⁰⁴ Για την έννοια της *Φαλλικής Μητέρας* βλ. J. Laplanche / J.-B. Pontalis, *ό.π.*, σελ. 427-428.

σχετικά με τον γάμο. Ο ίδιος, ωστόσο, είναι «γεροντοπαλικάρο», ερωτευμένος ακόμη με τον νεανικό του έρωτα, την μητέρα της Τζένης. Είναι πολυλογάς, περίεργος και έχει διάφορα τικ.

Εκτός από τους κεντρικούς αυτούς χαρακτήρες της αφήγησης, συναντάμε επίσης τον διευθυντή του ξενοδοχείου (Γιώργος Τσιτσόπουλος), για τον οποίο γνωρίζουμε απλώς ότι συνδέεται φιλικά με τον Ανέστη Τριανταφύλλου και που παρά την τυπικά ευγενική και αποστασιοποιημένη στάση την οποία του υπαγορεύει η θέση του, δίνει την εντύπωση ότι είναι πλήρως ενημερωμένος για όλα όσα διαδραματίζονται στο ξενοδοχείο, καθώς επίσης και κάποιους υπαλλήλους, καμαριέρες ή πελάτες του ξενοδοχείου, οι οποίοι αποτελούν απλούς κομπάρσους. Επιπλέον συναντάμε την Λέλα, την πρώτη μνηστή του Τζακ, την οποία χωρίζει σύμφωνα με τις υποδείξεις και τις οδηγίες της μαμάς του,

Τζακ: «Μαμά... Γιάκωβος εδώ. Άκου μαμά... Ηρθε από δω η Λέλα και την έδωξα. Την είπα όσα με είπες, ναι. Αλλά όμως με είπε χαλβά και πολύ στεναχωρήθηκα!»

μόλις μαθαίνει ότι είχε και άλλη σχέση πριν από αυτόν,

Τζακ: «Εγώ σε το είπα! Σε το είπα! Εγώ είμαι παιδί από οικογένεια, με αρχές! Και τη γυναίκα που θα παντρευτώ δεν την θέλω ντερφίλα! Τη θέλω τίμια!»

Λέλα: «Και 'γω τι είμαι; Πρόστυχη»

Τζακ: «Δεν είσαι πρόστυχη, αλλά όλο και τα είχες τα ντραβέρια σου...»

καθώς και το σόι που καταφτάνει από την Θεσσαλονίκη στο Καβούρι με το πούλμαν, αφού πληροφορούνται τα γεγονότα που διαδραματίστηκαν την πρώτη νύχτα του γάμου του Τζακ.

Σε αντίθεση με την ταινία *Δεσποινίς Διευθυντής*, όπου η πλοκή περιστρέφεται γύρω από έναν κεντρικό χαρακτήρα, είναι δηλαδή φανερό ποια την ιστορία περιγράφει η αφήγηση, εδώ η παρουσία τεσσάρων πρωταγωνιστών καθιστά περισσότερο περίπλοκη την κατάδειξη της αφηγηματικής σκοπιάς, δηλαδή του υποκειμένου της εκφοράς. Σε γενικές γραμμές, καθαρά τεχνικά τουλάχιστον, μπορούμε να πούμε ότι η φιλική εκφορά ακολουθεί αντικειμενικού τύπου αφήγηση (σύμφωνα με την τυπολογία του Todorov) η οποία εναλλάσσεται με επιμέρους υποκειμενικά πλάνα. Αν και κατά κανόνα δεν μπορεί να απαντήσει κανείς τόσο μονοσήμαντα όσον αφορά την αφηγηματική σκοπιά του κινηματογράφου εν γένει, η σχεδόν εξ ολοκλήρου χρήση στατικής κάμερας και το στήσιμο των ηθοποιών απέναντί της -στοιχείο το οποίο κατ' εξοχήν απαντάται στον ελληνικό κινηματογράφο της εποχής-, έχει ως συνέπεια ακριβώς αυτό το αποτέλεσμα. Πέραν

όμως από το μάτι της κάμερας υπάρχουν, όπως είδαμε, πληθώρα άλλων ενδοαφηγηματικών ενδείξεων που να καταδεικνύουν από ποια θέση εκφέρεται ο φιλικός λόγος. Για παράδειγμα, στους τίτλους αρχής το όνομα του Κώστα Βουτσά εμφανίζεται πριν ακόμη και από τον τίτλο της ταινίας. Κατόπιν (μετά τον τίτλο) «πέφτει» το όνομα της Μάρθας Καραγιάννη, έπειτα του Φαίδωνα Γεωργίτη και ύστερα της Μπέτυς Αρβανίτη, σε μικρότερη γραμματοσειρά και ταυτόχρονα με το όνομα της Μαίρης Λαλοπούλου. Η σειρά εμφάνισης των ονομάτων προφανώς συναρτάται με το εγχώριο star-system της εποχής, δεν είναι όμως ανεξάρτητη από την ταινία, καθώς το σενάριο στις ταινίες του είδους συνήθως αναπτύσσεται γύρω από τους χαρακτήρες εκείνους, που συγκεντρώνουν τις προτιμήσεις του κοινού. Πέραν όμως από τις γενικές αυτές παρατηρήσεις, ας δούμε το συγκεκριμένο φιλικό κείμενο πιο συστηματικά.

Η ταινία *Νύχτα Γάμου* δομείται εξ ολοκλήρου γύρω από την σχέση των τεσσάρων πρωταγωνιστών μεταξύ τους. Η σχέση αυτή αφορά την θεματική του γάμου ως προσδοκία ή ως διάψευση, εισάγοντας ζητήματα που αφορούν την ζήλια, την απιστία και την σεξουαλικότητα. Η θέση εκφοράς καταλαμβάνεται εκ περιτροπής και από τους τέσσερις κεντρικούς χαρακτήρες, οι οποίοι συνδέονται όλοι ανά δύο μεταξύ τους, μέσα από ένα κυκλικό σχήμα ομόλογων ζευγών. Αυτή η αναλογία χαρακτήρων κατά ζεύγη εκφράζεται ως εξής:

- (i) ζεύγη νεόνυμφων: Θάνος - Τζένη / Τζακ - Πέπη
- (ii) πρώην εραστές / «απατημένοι» : Θάνος - Πέπη / Τζακ - Τζένη
- (iii) συμμαχίες στον «πόλεμο των φύλων»: Πέπη - Τζένη / Τζακ - Θάνος

Το στοιχείο που στην κάθε περίπτωση συνδέει τα ζεύγη μεταξύ τους είναι η κοινή θέση που καταλαμβάνουν στο πλαίσιο της κοινωνικής συγκυρίας στην οποία μετέχουν. Σε αυτή τη βάση παρατηρούμε ότι καθένα από τα ζεύγη αποδίδει και από ένα θεμελιώδες ζήτημα που πραγματεύεται η αφήγηση: (i) τον γάμο, (ii) τις προγαμιαίες σχέσεις και (iii) το περιεχόμενο των έμφυλων ρόλων. Υπό αυτή την έννοια η αφήγηση οργανώνεται γύρω από τις σχέσεις εξουσίας που διέπουν τις έμφυλες σχέσεις. Συγκεκριμένα, το αντικείμενο της ανάλυσης τιτλοφορείται *Νύχτα Γάμου*, μια διατύπωση η οποία στην πράξη (σε σχέση δηλαδή με την έκβαση του σεναρίου) ενέχει και την ματαίωσή της. Θα εξηγήσω τι εννοώ. Η φράση *Νύχτα Γάμου* αναφέρεται προφανώς στην νύχτα που έπεται της τέλεσης του μυστηρίου, φέροντας ως σημείο το πραγματολογικό γεγονός της σύναψης του γαμήλιου συμβολαίου και ως αναφερόμενο (στο παρόν συμφραζόμενο) την πρώτη σεξουαλική επαφή των

νεόνυμφων. Υπό αυτή την έννοια, το ιδεολογικό διακύβευμα το οποίο πραγματεύεται η ταινία αφορά το αναφερόμενο της εκφοράς (ή στην πράξη την ματαίωσή του), το οποίο συμπυκνώνει μια συγκεκριμένη πρόσληψη των έμφυλων σχέσεων και της επακόλουθης κοινωνικά προσδοκώμενης διαχείρισης της σεξουαλικότητας.

Ο κεντρικός άξονας γύρω από τον οποίο δομείται, λοιπόν, η αφήγηση είναι το ζήτημα των προγαμιαίων σχέσεων και του γάμου, το οποίο όμως διαφοροποιείται ως προς το περιεχόμενο ανάλογα με το φύλο. Έτσι, ενώ η Τζένη ζηλεύει επειδή νομίζει ότι ο Θάνος εξακολουθεί να έχει σχέση με την Πέπη και δεν πιστεύει ότι η παρουσία της στο ξενοδοχείο είναι συμπτωματική, το πρόβλημα του Τζακ έγκειται στο ότι η Πέπη είχε σχέση με άλλον πριν από αυτόν, γενικώς. Αντίστοιχη είναι και η αντίδρασή του Θάνου, όταν τυχαία μαθαίνει ότι και η Τζένη είχε προηγούμενο δεσμό, παρόλο που αυτός είχε λήξει πριν ακόμη την γνωρίσει. Με άλλα λόγια, ενώ το αίτημα των γυναικών για αποκλειστικότητα αφορά το πλαίσιο του έγγαμου βίου ή του αρραβώνα, για τους άντρες ο έλεγχος της ζωής και της σεξουαλικότητας των γυναικών επεκτείνεται στο διηνεκές, διατυπώνοντας την απαίτηση μιας διά βίου αποκλειστικότητας, η οποία αφορά αναδρομικά και το παρελθόν. Έτσι, ενώ για τους άντρες η σεξουαλική πράξη αποτελεί επιβεβαίωση του ανδρισμού τους και έκφραση κυριότητας πάνω στην γυναίκα (τουλάχιστον σε αυτό το συμφραζόμενο, όπου η παρθενία συνιστά θεμελιώδες κριτήριο για την αποκατάσταση των γυναικών), για τις γυναίκες αποτελεί μία μη αναστρέψιμη παραχώρηση, σε βάρος της ανταλλακτικής τους αξίας στην αγορά εύρεσης συζύγου, η οποία αποζημιώνεται μερικώς μόνο διαμέσου του γάμου. Κάτω από αυτό το πρίσμα λοιπόν, αυτό που διακυβεύεται για τις γυναίκες είναι κυρίως η εξασφάλιση και η επιτυχής τους αποκατάσταση, ενώ για τους άντρες το πιο σημαντικό είναι ο ανδρισμός και η τιμή, που τους παρέχουν κοινωνική αποδοχή και αναγνώριση (από τους άλλους άντρες), και περνούν μέσα από τον έλεγχο της γυναικείας σεξουαλικότητας. Υπό αυτή την έννοια και το ίδιο το περιεχόμενο της *Νύχτας Γάμου* διαφοροποιείται ως προς το έμφυλα προσδιορισμένο αναφερόμενο της, αποτελώντας έτσι μεταφορά για τις έμφυλες σχέσεις εν γένει.

Το αντικείμενο της συγκεκριμένης ταινίας δεν συνίσταται, επομένως, στην εξιδανικευμένη αναπαράσταση του ρομαντικού έρωτα, αλλά -και αυτό δηλώνεται ρητά μέσα από την αφήγηση- έχουμε να κάνουμε με μία διαρκή σύγκρουση έμφυλων συμφερόντων, η οποία κατά βάση αφορά το σεξ και την διαχείριση του εαυτού. Πρόκειται, με άλλα λόγια, για μια πολιτική οικονομία του σώματος. Έτσι, ακόμη και στον τρόπο με τον οποίο οργανώνεται η αφήγηση (π.χ. η σεκάνς της γνωριμίας και

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

γενικότερα η σχέση αμφοτέρων των ζευγαριών), δεν δίνεται έμφαση στην ύπαρξη κάποιου σφοδρού έρωτα ή άσβεστου πάθους. Παρόλο που στο τέλος της ταινίας τόσο η Πέπη, όσο και η Τζένη δηλώνουν ερωτευμένες με τους άντρες τους, γνωρίζουμε ότι και για τις δύο ο γάμος αποτελούσε καταρχάς αυτοσκοπό. Άλλωστε, βλέπουμε την Πέπη να ενδιαφέρεται για τον Τζακ μόνο αφότου μαθαίνει ότι είναι ευκατάστατος και τη Τζένη να δηλώνει ότι αν περίμενε να βρει κάποιον έξυπνο, θα έμενε γεροντοκόρη. Από την άλλη μεριά, ο Θάνος και ο Τζακ αδημονούν κυρίως για το «επιτέλους μόνοι!» (το σεξ παρουσιάζεται ως ταμπού πριν τον γάμο) και μάλιστα κατά τρόπο μάλλον αυτοερωτικό, καθώς αυτό που πρωτίστως τους ενδιαφέρει είναι η επιβεβαίωση του ανδρισμού τους.

Τζακ: «Μ' έδωσε (η μητέρα του) και φουντούγια για σήμερα το βράδυ. Με λέει, πάρε να φας πολλά, να μην γίνουμε ρεζίλι!»

Επομένως, όταν ματαιώνονται οι προσδοκίες τους για την πρώτη νύχτα του γάμου, αυτό που κατά βάση φαίνεται να τους απασχολεί είναι ότι δεν κατάφεραν να αποδείξουν πως «είναι άντρες».

Τζακ: «Κύριε Καμπίρη, είμαστε άνδρες, θαρρώ...»

Θάνος: «Είμαστε άνδρες, αλλά δυστυχώς απόψε δεν μπορέσαμε να το αποδείξουμε.»

Αυτό καθίσταται κατεξοχήν φανερό όταν, μετά την αίτηση διαζυγίου που υποβάλλει η Τζένη, ο Θάνος ανησυχεί αποκλειστικά για το τι θα σκεφτεί για αυτόν ο επόμενος σύζυγός της, διαπιστώνοντας ότι εκείνη είναι ακόμη παρθένα.

Θάνος: «Και δεν μου λες κάτι; Όταν χωρίσουμε, τι πρόκειται να κάνεις;»

Τζένη: «Θα ξαναπαντρευτώ, τι θα κάνω;»

(...)

Θάνος: «Μάλιστα... Θα ξαναπαντρευτείς. Θα ξαναπαντρευτείς! Θα ξαναπαντρευτείς;;;
Δηλαδή αυτός που θα πάρεις, θα βρεθεί μπροστά σε μια έμπληξη. Ότι αν και δεύτερος, είναι ο πρώτος! Δηλαδή εγώ, ο πρώτος, τίποτα...»

Τζένη: «Φαντάζεσαι τι ευχάριστη έμπληξη που θα 'ναι γι' αυτόν;»

Θάνος: «Εεε, όχι κυρία μου! Δεν μπορείς να παίζεις έτσι με την τιμή μου! Αν θέλεις διαζύγιο, θα το 'χεις, αλλά θα προσηγηθεί γάμος!»

Άλλωστε, είναι φανερή η ταύτιση γάμου και ερωτικής πράξης («γαμησιού») στη φαντασία του Θάνου, όπως προκύπτει μέσα από την ίδια την διατύπωση, όπου ο «γάμος» αποτελεί μεταφορά της «χυδαίας» λέξης με την οποία μοιράζεται την ίδια ετυμολογική ρίζα, αλλά που δεν μπορεί να διατυπωθεί, αποσκοπώντας στον «πικάντικο» συνειρμό που θα προκαλέσει στους θεατές το γέλιο.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Ο μόνος ο οποίος φαίνεται να δείχνει κάποια συναισθηματική εμπλοκή είναι ο Τζακ, η οποία όμως (τουλάχιστον μέχρι την τελευταία σεκάνς) ακυρώνεται από το γεγονός ότι τον απασχολεί περισσότερο το άσπιλο παρελθόν της γυναίκας στην οποία θα δώσει το όνομά του, παρά τα αισθήματά του για αυτήν.

Τζακ: «Εγώ φταίω που σ' έδωσα τ' όνομά μου και σε είπανε κυρία Ιορδανίδου. Γιατί κυρία Ιορδανίδου μόνο η μάνα μου ήταν, και το κρατούσε το όνομα! Αχ, και μου το 'λεγε η καημένη: "Πρόσεξε, τζιέρι μου, ποια θα παντρευτείς και σε ποια θα δώσεις τ' όνομά μας!"»

Κάτω από αυτό το πρίσμα, επομένως, ο γάμος αναπαρίσταται κυρίως ως ένα συμβόλαιο, το οποίο εξασφαλίζει κάποια κοινωνικά, πρακτικά και υλικά οφέλη και για τις δύο πλευρές. Αν λοιπόν στην ταινία *Δεσποινίς Διευθυντής* (και σε άλλες αισθηματικές κομεντί) ο γάμος παρουσιάζεται ως το επιστέγασμα του ρομαντικού έρωτα, εδώ πρόκειται για μια συνειδητή εργαλειακή επιλογή, η οποία επιβάλλεται κοινωνικά ως αναγκαία, αδιαπραγμάτευτη και ωφέλιμη, ιδίως για τις γυναίκες.

Πέπη: «Έχω την απαίτηση να μου δώσεις μία απάντηση. Λοιπόν λέγε! Πότε θα παντρευτούμε;»

Θάνος: «Τι να σου πω βρε Πέπη; Πότε θα παντρευτούμε; (...) Μα, αγάπη μου, δεν καταλαβαίνεις ότι ο γάμος σκοτώνει τον έρωτα;»

(...)

Πέπη: «Άκου να σου πω, κύριε Θάνο! Εγώ δεν θέλω να μείνω γεροντοκόρη!»

Αυτό δεν σημαίνει ότι η αφήγηση παρουσιάζει τους χαρακτήρες ως ψυχρούς υπολογιστές ή ότι προσεγγίζει τον θεσμό του γάμου με κυνισμό ή διάθεση αμφισβήτησης, αλλά πως μέσα από την σάτιρα και το χιούμορ αναγνωρίζει ότι διέπεται από κάποιες συμβάσεις και εξυπηρετεί συγκεκριμένες κοινωνικές σκοπιμότητες, και υπό αυτή την έννοια αποκλίνει από μια ιδεατή αναπαράσταση του έρωτα έξω από τον χώρο και τον χρόνο.

Έτσι, εδώ ο γάμος δεν λειτουργεί ως εξιδανικευμένη αφηγηματική περάτωση, αλλά ως αφετηρία της αφήγησης και επομένως τα εμπόδια που δημιουργούνται και πρέπει να ξεπεραστούν προκειμένου η ιστορία να οδηγηθεί σε αίσιο τέλος, προκύπτουν μέσα από αυτόν. Συνεπώς, παρόλο που το "happy end" αναστέλλεται μόνο προσωρινά και αναβάλλεται για λίγο, μέχρι να επιλυθούν οι παρεξηγήσεις γύρω από τις οποίες δομείται η πλοκή, αμφισβητείται, σε κάποιο βαθμό, το ιδεολόγημα του γάμου ως υπέρτατη πηγή ευτυχίας. Βέβαια, κατά πόσο ασκείται πραγματική κριτική είναι ένα ζήτημα συζητήσιμο και έχει να κάνει με το αν η κωμωδία τελικά διαθέτει ουσιαστικό ρηκτικό δυναμικό, ή χρησιμοποιεί απλώς την σάτιρα για να διασκεδάσει

την πρόδηλη ιδεολογική λειτουργία της. Από την άλλη πλευρά, όμως, το χιούμορ και η ειρωνεία μπορούν να λειτουργήσουν ως ρωγμή στον κυρίαρχο λόγο, καθώς δημιουργούν μια απόσταση ανάμεσα σε αυτό που λέγεται και την ιδεολογική θέση του "κειμένου". Όπως και αν έχει, πάντως, πρόκειται για μια διαφοροποίηση σε σχέση με τις συνήθεις αφηγηματικές συμβάσεις του είδους.

Χαρακτηριστικό της σκωπτικής διάθεσης της αφήγησης είναι το μουσικοχορευτικό ιντερμέδιο της ταινίας, που υποτίθεται ότι πρόκειται για όνειρο του Τζακ, το οποίο βλέπει την πρώτη νύχτα του γάμου του, που τελικά περνάει στο δωμάτιο του Θάνου (η Πέπη τον πέταξε έξω). Έχει κάποια σημασία να λάβουμε υπόψη ότι η φιλική αναπαράσταση ενός ονείρου περιγράφει άμεσα την υποκειμενικότητα του χαρακτήρα που το βλέπει, επιτρέποντας στους θεατές να εισέλθουν στον συναισθηματικό του κόσμο, καθώς οι σκέψεις του απεικονίζονται αδιαμεσολάβητα. Έτσι, μας παρέχεται ένα γνήσιο υποκειμενικό πλάνο καθώς και μια σημαντική ενδοαφηγηματική ένδειξη αναφορικά με την προνομιακή θέση του συγκεκριμένου χαρακτήρα σε σχέση με την αφηγηματική σκοπιά.

Στο συγκεκριμένο όνειρο εμφανίζεται η Πέπη με νυφικό πέπλο, κατά τα άλλα όμως με περιβολή χορεύτριας του καμπαρέ (μικίνι με πούλιες και τούλια και ασημένια παπούτσια χορού). Οι άλλες χορεύτριες είναι ενδεδυμένες εξίσου αποκαλυπτικά, σε αντίθεση με τους χορευτές και τον ίδιο τον Τζακ που είναι ντυμένοι γαμπροί, με κοστούμι, γιλέκο και παπιγιόν. Μέχρι αυτό το σημείο το νούμερο ακολουθεί την τυπική δομή σύμφωνα με την οποία το (ημίγυμνο) γυναικείο σώμα παρουσιάζεται ως θέαμα καθαυτό, σε μια σκηνή δίχως άλλη αφηγηματική σημασία, χαρακτηριστική των ταινιών του είδους και κυρίως των μιούζικαλ.²⁰⁵ Όμως το ερωτικό θέαμα υπονομεύεται όταν ο Τζακ, εκτελώντας μια παρωδία χορευτικού, γελοιοποιεί κάθε έννοια ρυθμού και αρμονίας. Στη συνέχεια τον βλέπουμε να σηκώνει την νύφη στα χέρια, την οποία κατόπιν αφήνει επίτηδες να πέσει κάτω, όταν εμφανίζεται ο Θάνος να την κοιτάζει με λαγνεία. Επιπλέον, το γεγονός ότι εν μέρει η σκηνή παίζεται σε γρήγορη κίνηση, ενισχύει το κωμικό στοιχείο που την διακρίνει. Πέραν από την κωμική νότα που την χαρακτηρίζει, όμως, η σεκάνς αυτή είναι, κατά την γνώμη μου, ενδεικτική της αμφίσημης ιδεολογικής θέσης της ταινίας, η οποία κατά βάση αναπαριστά την ένταση που δημιουργείται ανάμεσα στις πατροπαράδοτες

²⁰⁵ Για το ελληνικό μιούζικαλ. βλ. Λυδία Παπαδημητρίου, *The Greek Film Musical: A Critical and Cultural History*, Mc Farland, N. Καρολίνα, 2005.

εικόνες για το φύλο, και το αίτημα του εκσυγχρονισμού και τα νέα ήθη, όπως προκύπτουν μέσα από τις έμφυλες σχέσεις.

Η ένταση αυτή απεικονίζεται κυρίως μέσα από την έννοια του ανδρισμού, το περιεχόμενο της οποίας βρίσκεται υπό συνεχή διαπραγμάτευση. Παρατηρούμε, δηλαδή, ότι στην συγκεκριμένη ταινία είναι κυρίως οι άνδρες που δυσκολεύονται να προσαρμοστούν στις αλλαγές, και φαίνεται να μην γνωρίζουν πλέον την θέση τους. Μέσα από την συγκρότηση των φιλικών τους χαρακτήρων διακρίνουμε, επομένως, τις αμφιβολίες και τις ανασφάλειες που επιφέρουν οι κοινωνικές ανακατατάξεις στην εννοιολόγηση του σύγχρονου ανδρισμού, αντιστρέφοντας το παραδοσιακό διακύβευμα των αισθηματικών κομεντί, που συνήθως αφορούν την διαχείριση και τα προβλήματα γύρω από την γυναικεία υποκειμενικότητα (βλ. για παράδειγμα *Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο, Δεσποινίς Διευθυντής*), ενώ ο ανδρισμός παρουσιάζεται, λίγο πολύ, ως κυρίαρχη κανονικότητα. Αυτή η ένταση επισύρει συγκεκριμένες συνέπειες όσον αφορά την ερμηνεία των κοινωνικά αποδεκτών έμφυλων ρόλων, η οποία με όρους αφηγηματικότητας εκφράζεται μέσα από την φιλική συγκρότηση των χαρακτήρων.

Στον κλασικό κινηματογράφο τα κυρίαρχα πρότυπα ανδρισμού είθισται να απεικονίζονται κατά τρόπο, ώστε να τονίζεται η αρρενωπότητα και η πατριαρχική ηγεμονία, γνωρίσματα τα οποία αναπαρίστανται φιλικά διαμέσου της γλώσσας (λακωνικότητα και συγκρατημένος λόγος) και της δράσης (απότομη, αποφασιστική και συχνά βίαιη συμπεριφορά). Εδώ, απεναντίας, ο Τζακ παρουσιάζεται ως εξαιρετικά φλύαρος, μαλθακός και αναποφάσιτος, ενώ ο Θάνος παριστάνει μεν τον «σκληρό άντρα», αλλά δεν γίνεται καθόλου πειστικός, με αποτέλεσμα να αντιμετωπίζει την ειρωνεία τόσο της Τζένης, όσο και της Πέπης. Επιπλέον, είναι και οι δύο εντελώς ανώριμοι, στοιχεία ασυμβίβαστα με την θέση υποκειμένου που υπαγορεύει ο ηγεμονικός, ενήλικος, ετεροφυλοφιλικός ανδρισμός. Έτσι, βλέπουμε τον Θάνο να υιοθετεί παιδαριώδεις συμπεριφορές, ενώ η κατεξοχήν αποτυχημένη ενσάρκωση του κυρίαρχου ανδρισμού αποτυπώνεται μέσα από τον χαρακτήρα του Τζακ, που δεν έχει κατορθώσει να διεκπεραιώσει την οιδιπόδειο διαδικασία και παραμένει εγκλωβισμένος στο μητρικό σύμπαν. Ως εκ τούτου, παραμένει καθηλωμένος στην φαλλική φάση, αδυνατώντας να προβεί ουσιαστικά στην επιλογή αντικειμένου η οποία θα του επέτρεπε να ξεπεράσει το σύμπλεγμα.²⁰⁶

²⁰⁶ Για το οιδιπόδειο σύμπλεγμα βλ. J. Laplanche / J.-B. Pontalis, *ό.π.*, σελ. 445-450.

Η αποτυχία και των δύο να «αποδείξουν πως είναι άντρες» την πρώτη νύχτα του γάμου τους, λειτουργεί, επομένως, ως μεταφορά της αδυναμίας τους να ενσαρκώσουν το κοινωνικά προσδοκώμενο πρότυπο ανδρισμού. Σε αντιπαράβολή ως προς αυτή τους την ανεπάρκεια προβάλλονται οι ερωτικές επιδόσεις του ζευγαριού του δωματίου 10 (το οποίο δεν βγαίνει ούτε για να φάει, και παραγγέλλει συνεχώς μπιφτέκια στο δωμάτιο), επιβεβαιώνοντας την αδυναμία τους να ανταποκριθούν στον κοινωνικά αναμενόμενο ρόλο τους. Αν, λοιπόν, ο ανδρισμός τους περνάει μέσα από την επιτυχή «εκτέλεση συζυγικών καθηκόντων», δηλαδή την επιβεβαίωση ότι είναι σεξουαλικά ενεργοί και έμπρακτα ετεροφυλόφιλοι, η ελλιπής αρρενωπότητα τεκμηριώνεται μέσα από την ανικανότητα και, ακόμη χειρότερα, την (έκδηλη ή λανθάνουσα) ομοφυλοφιλία. Η αποτυχία τους, λοιπόν, δεν θα μπορούσε να είναι μεγαλύτερη καθώς, μετά την αρχική υπόνοια σε βάρος του Θάνου, ότι δεν κατάφερε να "αντεπεξέλθει":

Τριανταφύλλου: «Και ο λόγος (για το διαζύγιο); Χα χα χα... Νομίζω τον υποπτεύομαι!
Χωρίς άλλο, αδυναμία εκτέλεσεως των συζυγικών καθηκόντων...»

η κατάσταση επιδεινώνεται για αυτούς όταν συλλαμβάνονται από την μητέρα της Τζένης να μοιράζονται το νυφικό κρεβάτι, η οποία κατόπιν τους διασύρει σε ολόκληρο τον όροφο. Το διακύβευμα σχετικά με το αμφίβολο περιεχόμενο του σύγχρονου ανδρισμού και την υπόρρητη σύνδεσή του με ομοφυλοφιλικές τάσεις ενισχύεται περαιτέρω από μια δευτερεύουσα αναφορά, όταν ο δικηγόρος Ανέστης Τριανταφύλλου, ο οποίος επίσης κάθε άλλο παρά συγκεντρώνει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του κυρίαρχου ανδρισμού (είναι γεροντοπαλίκαρα, τραυλίζει, έχει τικ και κάπως ψιλή φωνή), παραχωρεί το δωμάτιό του στην Τζένη, δηλώνοντας ότι θα μείνει μαζί με τον διευθυντή του ξενοδοχείου, που είναι πολύ φίλος του. Η αφέλεια του Τριανταφύλλου και η καλή προαίρεση της χειρονομίας του δείχνουν στον θεατή ότι δεν υπάρχει τίποτε το επιλήψιμο στην σκέψη του, όμως σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης ελλοχεύει κάποια σεξουαλική αμφισημία. «Η σεξουαλική αμφισημία του ρόλου γίνεται ένα παιχνίδι που δεν δημιουργεί βεβαιότητες στον θεατή, εξάπτει ωστόσο τη φαντασία του απέναντι σε μία κατάσταση απαγορευμένη στο δημόσιο -και στον ιδιωτικό αυτή την εποχή- χώρο και λόγο».²⁰⁷ Με την παρουσίαση εναλλακτικών μορφών ανδρισμού ο σκηνοθέτης αποσκοπεί στο γέλιο που θα προκαλέσει μια σκανδαλιστική εικόνα ή διατύπωση, επιδιώκοντας, όμως παράλληλα να προκαλέσει

²⁰⁷ Ε. Δελβερούδη, *Οι νέοι... ό.π.*, σελ. 238.

και συνειρμούς πέραν αυτής.²⁰⁸ Βέβαια, το γεγονός ότι μέσα από τις ταινίες υπονοούνται αυτές οι εναλλακτικές μορφές ανδρισμού δεν αποτελεί τεκμήριο κοινωνικής αποδοχής της διαφορετικότητας. Όπως εύστοχα παρατηρεί η Δελβερούδη, «οι περιπέτειες των ομοφυλοφίλων [και άλλων μορφών εναλλακτικού ανδρισμού] στην οθόνη είναι "για να γελάσουμε", χωρίς να διασαλεύεται η ηθική τάξη».²⁰⁹ Έτσι, λοιπόν, σκοπός της αφήγησης δεν είναι να προβάλει κάποιο εναλλακτικό πρότυπο ανδρισμού, αλλά να προκαλέσει το γέλιο μέσα από την δεινή θέση στην οποία οδηγούνται οι χαρακτήρες, εξαιτίας λανθασμένων χειρισμών και ατυχών συμπτώσεων. Οι πικάντικες συνδηλώσεις που προκύπτουν μέσα από αυτές τις συγκυρίες, όμως, δεν είναι αθώες υπό την έννοια ότι αναπαράγουν την κυρίαρχη ιδεολογία αναφορικά με το τι συνιστά κανονικό ή παρεκκλίνον στην ερμηνεία των έμφυλων ρόλων. Με άλλα λόγια, μέσα από τον τρόπο με τον οποίο ορίζεται η κανονικότητα και η παρέκκλιση στην ερμηνεία του ανδρισμού, παράγεται μια διπολική ιεραρχική ταξινόμια, στην βάση της οποίας θεμελιώνεται η περιθωριοποίηση και ο κοινωνικός αποκλεισμός όσων δεν ανταποκρίνονται στα κυρίαρχα πρότυπα. Η επιτέλεση εναλλακτικών θέσεων υποκειμένου οδηγεί, έτσι, στην ακύρωση της υποκειμενικότητάς τους ως ανδρών.

Στο συγκεκριμένο συμφραζόμενο, είδαμε ότι η αδυναμία ανταπόκρισης των δύο πρωταγωνιστών στον αναμενόμενο ρόλο τους παρουσιάζεται να απορρέει από τα διλήμματα και τις αμφιβολίες που προκαλεί ο διχασμός ανάμεσα στις παραδοσιακές επιταγές του παρελθόντος και την δυσκολία προσαρμογής στο περισσότερο εξισωτικό ως προς τα φύλα πρότυπο που υπαγορεύει η νεότερικότητα. Έτσι, η κριτική του κειμένου τελικά στρέφεται προς αμφότερες τις κατευθύνσεις, καταδεικνύοντας την ανωριμότητα και την επιπολαιότητα των σύγχρονων νέων:

κυρία Ασπασία: «Μα τι παιδιαρίσματα είναι αυτά!»

Τριανταφύλλου: «Δεν σοβαρεύεστε λιγάκι, βρε παιδιά!»

ενώ παράλληλα αναγνωρίζει τον αναχρονισμό των παραδοσιακών πατριαρχικών αντιλήψεων:

Πέπη: «Σαν κοπέλα είχα κι εγώ ένα φλερτάκι! Που ζούμε, Θεέ μου, στον Μεσαίωνα!»

καθώς και τους κραδασμούς που αυτή η κρίση ηγεμονίας²¹⁰ προκαλεί στις έμφυλες σχέσεις εξουσίας.

²⁰⁸ Στο ίδιο, σελ. 239.

²⁰⁹ Στο ίδιο, σελ. 242.

²¹⁰ Για την έννοια της ηγεμονίας βλ. Laclau E., / Mouffe C., *Hegemony and Socialist Strategy*, Verso, London, 1985, επίσης στο: David Howarth, "Laclau and Mouffe's Theory of Discourse", *Discourse*,

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Έτσι, οι πατριαρχικές απαιτήσεις που υπαγορεύονται μέσα από ένα παραδοσιακό σύστημα αξιών στην πράξη φαίνονται σταδιακά να ανατρέπονται, δίνοντας μεγαλύτερα περιθώρια και ελευθερίες στις κοινωνικές συναναστροφές των γυναικών καθώς και έναν πιο ενεργητικό ρόλο στην διαμόρφωση της ζωής του ζευγαριού. Το γεγονός αυτό τονίζεται από την αφήγηση, επιτρέποντας μάλιστα ενίοτε μια συγκυριακή, έστω, πλήρη αντιστροφή των έμφυλων σχέσεων εξουσίας.

Πέπη: «(...) Ναι, αλλά, ντάρλιγκ Τζακ, είπαμε ότι κάνεις, να με ρωτάς πρώτα!»

Επομένως, το γεγονός ότι μέσα από την αφήγηση τονίζονται διαρκώς από τους άντρες φαλλοκρατικές αντιλήψεις, όπως ότι αποτελεί προϋπόθεση η μέλλουσα γυναίκα τους να μην είχε άλλη σχέση πριν από αυτούς, τελικά δεν επιβεβαιώνει ότι οι αντιλήψεις αυτές είναι τόσο κραταιές, αλλά μάλλον ότι πλέον δεν είναι.

Πέπη: «Και 'σεις δεν θα είχατε κανένα αισθηματάκι πριν γνωρίσετε τον Θάνο; Δεν είναι έτσι;»

Τζένη: «Και ποια δεν είχε;»

Με άλλα λόγια, η αναγκαιότητα να επισημαίνονται συνεχώς αυτού του είδους οι πεποιθήσεις σημαίνει ότι δεν αποτελούν πια κοινό τόπο, και απορρέει από μία κρίση του ηγεμονικού λόγου, ο οποίος σταδιακά χάνει την ισχύ του. Σε αυτό το πλαίσιο η Πέπη και η Τζένη δεν αρκούνται απλώς στο γεγονός της αποκατάστασής τους, αλλά θέτουν και οι ίδιες όρους και απαιτήσεις.

Πέπη: «Όταν ένας άντρας παντρεύεται, αν θέλει να λέγεται άντρας, παύει να ακούει τη μαμά του και ακούει τη γυναίκα του. Γιατί αλλιώς...»

Τζακ: «Αλλιώς; Τι αλλιώς;»

Πέπη: «Γιατί αλλιώς τα μαζεύει και επανέρχεται στη μαμά του! Με εννοείς, τι εννοώ, ντάρλιγκ;»

Συνεπώς, η Τζένη δεν διστάζει να ζητήσει από τον Θάνο να χωρίσουν από την πρώτη νύχτα του γάμου επειδή θεωρεί ότι της λέει ψέματα, ενώ η αίτηση διαζυγίου του Τζακ, που είχε ως στόχο να κάνει την Πέπη να υποταχτεί στην πατριαρχική εξουσία,

Θάνος: «Θέλεις να την κάνεις να σέρνεται στα πόδια σου και να σε παρακαλάει, “Τζακ, μη μου το κάνεις αυτό” και να σε ικετεύει, “Τζακ, συγχώρεσέ με”»

Τζακ: «Η Πέπη; Ουουου... θέλω, θέλω...»

Θάνος: «Εε, λοιπόν κοπάνια της μια αίτηση διαζυγίου! (...) Έτσι υποτάσσονται οι γυναίκες και γίνονται αρνάκια, Τζακ!»

δεν φαίνεται να την πτοεί καθόλου.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Πέπη: «Ιάκωβε, τι έμαθα χρυσό μου; Υπέβαλες αίτηση διαζυγίου; Γιατί δεν μου το ζητάγες;
Εγώ θα σου το αρνιόμουν; Ούτε διατροφή θα σου ζητούσα, ούτε τίποτα!
Ελεύθερος εσύ, ελεύθερη κι εγώ!»

Τζακ: «Ελεύθερη; Τι ελεύθερη; Δηλαδή»

Πέπη: «Ελεύθερη! Ciao bambino!»

Τζακ: «Όχι ciao... Έλα να σου πω... (...) Πέπη, μη με κάνεις αστεία! Πέπη...»

Έτσι, στο τέλος τόσο ο Τζακ, όσο και ο Θάνος υποχωρούν από τις παράλογες απαιτήσεις τους και κνηγούν από πίσω τις γυναίκες τους, οι οποίες τους εγκαταλείπουν και φεύγουν. Βέβαια, αν και ο δυναμισμός και η διεκδικητικότητα της Πέπης και της Τζένης κερδίζουν την συγκεκριμένη «μάχη», αυτό δεν οδηγεί σε μία ουσιαστική ανατροπή των στεγανών του φύλου τους, δημιουργεί, όμως, έναν χώρο (στα μέτρα της εποχής, τουλάχιστον) για την επαναδιαπραγμάτευση των κυρίαρχων έμφυλων ρόλων. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι παρόλο που, με τον τρόπο τους, και οι τέσσερις χαρακτήρες ευθύνονται για την δημιουργία της παρεξήγησης μεταξύ τους, η αφήγηση καταλογίζει τη μέγιστη υπαιτιότητα στους άνδρες, που φέρονται ανώριμα και αποτυγχάνουν να αναγνωρίσουν τα σημεία των καιρών.

Πέπη: «Πρέπει να κάνουμε αυτούς τους κυρίους, που παριστάνουν τους σκληρούς, να ζητήσουν έμπρακτη μετάνοια!»

Αν αυτή η διαδικασία προσαρμογής στις απαιτήσεις του ρόλου τους τελικά αποτελεί μια πορεία προς την ωριμότητα, τότε θα μπορούσαμε να πούμε πως η αδυναμία ενσάρκωσης του προσδοκώμενου ανδρισμού αποτελεί για τους κεντρικούς ήρωες έκφραση των δυσκολιών και των εμποδίων που συναντούν κατά την οιδιπόδεια διαδρομή.

Τζακ: «Αχ, τι μ' έκανες! (...) Αχ! Εσύ φταις για όλα!» (απευθυνόμενος στη μάνα του)

Αυτή η διαδρομή ολοκληρώνεται όταν εντέλει εξασφαλίζεται η ανεξαρτησία του (εκάστοτε) ζεύγους από την κηδεμονία της Μητέρας (της μητέρας του Τζακ και της πεθεράς του Θάνου), αλλά και από το βάρος παρωχημένων αντιλήψεων, που συνδέονται με την προηγούμενη γενιά. Η απομάκρυνση από την μητρική επιρροή και η διάρρηξη των οιδιπόδειων δεσμών αναπαρίσταται μεταφορικά διαμέσου της φυγής των τεσσάρων πρωταγωνιστών με το αυτοκίνητο του Θάνου (κατεξοχήν σύμβολο ελευθερίας στον κινηματογράφο). Αφήνουν πίσω το παρελθόν, το οποίο περιλαμβάνει μητέρες, λοιπούς συγγενείς και δικηγόρους μαζί με ξεπερασμένες πεποιθήσεις και αξίες, και κατευθύνονται προς το σημείο φυγής του τελευταίου πλάνου.

4.

Ο άξονας εννοιών

Ο άξονας εννοιών αναφέρεται στις διάφορες έννοιες που ενυπάρχουν στα φιλικά κείμενα «και που έχουν κάποια ξεχωριστή σημασία ως προς αυτό».²¹¹ Αφορά, δηλαδή, τον τρόπο που συγκροτούνται μέσα από τον φιλικό λόγο οι έννοιες γύρω από τις οποίες οργανώνεται η αφήγηση. Οι έννοιες αυτές αντλούνται από το ευρύτερο ιστορικο-κοινωνικό συμφραζόμενο μέσα στο οποίο εντάσσεται η παραγωγή των φιλικών κειμένων, και επομένως οι ταινίες αποδίδουν τους ποικίλους λόγους που εκφέρονται γύρω από αυτές, στο συγκεκριμένο πλαίσιο. Αντλούν, δηλαδή, από τους ποικίλους λόγους που υπάρχουν και είναι νοητό να διατυπωθούν στο πλαίσιο αυτό, επιλέγοντας, όμως, ορισμένους και συναρθρώνοντάς τους κατά τρόπο, ώστε να αποδίδεται κάθε φορά η ιδεολογική θέση του εκάστοτε κειμένου. Με απλά λόγια, ο άξονας εννοιών περιγράφει την σχέση του λόγου των φιλικών αφηγήσεων με άλλους λόγους. Το περιεχόμενο του συγκεκριμένου άξονα, λοιπόν, είναι κυρίως *επικοινωνιακό και γνωσιακό*.

Το αντικείμενο με το οποίο θα ασχοληθώ αφορά την αναλυτική κατηγορία του *φύλου*, και επομένως οι θεμελιώδεις έννοιες σε σχέση με τις οποίες θα αναπτύξω την ανάλυσή μου είναι η *θηλυκότητα* και ο *ανδρισμός*. Με ενδιαφέρει, δηλαδή, πώς οι έννοιες που συνδέονται με το φύλο και που εμπεριέχονται στις ταινίες που αναλύω ενυπάρχουν σε άλλους, εξω-«κειμενικούς» λόγους, όπως, για παράδειγμα, στους λόγους περί «παράδοσης» ή «εκσυγχρονισμού». Επομένως, μέσα από τις έννοιες αυτές θα προσπαθήσω να μελετήσω όχι απλώς αυτό που το φύλο φαίνεται να αναπαριστά άμεσα, δηλαδή γυναίκες και άνδρες, αλλά εκείνο για το οποίο αποτελούν *μεταφορά*²¹², αποδίδοντας εμμέσως το ευρύτερο πλέγμα κοινωνικών σχέσεων, όπως διαμορφώνεται στην συγκεκριμένη κοινωνική και πολιτισμική περίσταση. Με άλλα λόγια, θα δείξω πώς οι παγιωμένες πεποιθήσεις σχετικά με τον ανδρισμό και την θηλυκότητα λειτουργούν σε ένα ευρύτερο δίκτυο σχέσεων, αποτελώντας μεταφορά για τις σχέσεις εξουσίας εν γένει. Επιπλέον, στον βαθμό που οι ταινίες της ανάλυσης

²¹¹ Βλ. *Οδηγός Σπουδών 2005-2006: Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Πολιτική Επιστήμη και Κοινωνιολογία (Ε.Κ.Π.Α.)*, Κ. Δοξιάδης, «Περιγραφή μαθήματος: **Ανάλυση Λόγου**», σελ. 54.

²¹² **μεταφορά** (η) ουσ. / (γραμμ.) σχήμα λόγου κατά το οποίο μια έννοια εκφράζεται με παραβολή ή παρομοίωση / *Αντιθ. κυριολεξία* (Πηγή: Τεγόπουλος-Φιντράκης, *Ελληνικό Λεξικό*, Ελευθεροτυπία 1993, σελ. 459). Ειδικότερα η μεταφορά αναφέρεται σε μία *σχέση υποκατάστασης* ενός σημείου από ένα άλλο. Με όρους λακανικής ψυχανάλυσης το αντίστοιχο της μεταφοράς είναι η έννοια της *συμπόκνωσης*, η οποία περιλαμβάνει την όσμωση μίας ποικιλίας σημασιοδοτήσεων και σημασιών σε μία και μοναδική ενότητα. Επομένως, η σχέση η οποία συνδέει το εκάστοτε σημείο με εκείνο που το υποκαθιστά είναι μια *σχέση συγκρισιμότητας*.

ανήκουν στο είδος (genre) της αισθηματικής κομεντί και επομένως έχουν ως κεντρική θεματική τον έρωτα στις διάφορες εκφάνσεις του, θα χαρτογραφήσω τις ασύμμετρες σχέσεις που διέπουν την συγκρότηση των έμφυλων ταυτοτήτων σε συνάρτηση με το καθεστώς επιθυμίας που διατρέχει τις αφηγήσεις αυτές. Υπενθυμίζω ότι θα εξετάσω τον άξονα εννοιών (όπως άλλωστε και τον άξονα θεματικών, στο επόμενο κεφάλαιο) από κοινού και για τις τέσσερις ταινίες της ανάλυσης, προκειμένου να μελετήσω συνολικά πώς αναπαρίσταται φιλικά η αναλυτική κατηγορία του φύλου μέσα από τις αφηγήσεις.

Οι διάφορες εκδοχές θηλυκότητας ή ανδρισμού προκύπτουν ως το αποτέλεσμα της σύνδεσης συγκεκριμένων πολιτισμικών νοημάτων με συγκεκριμένα γνωρίσματα, δεξιότητες και συμπεριφορές στο πλαίσιο μιας ορισμένης χωροχρονικής συγκυρίας. Επομένως, η εκάστοτε κυρίαρχη έννοια της έμφυλης ταυτότητας καθορίζει τον τρόπο, με τον οποίο ορίζεται το καθεστώς φύλου σε ένα δεδομένο πολιτισμικό και κοινωνικό πλαίσιο. Μέσα από τις φιλικές εικόνες, λοιπόν, θα διακρίνουμε ορισμένα πρότυπα διαχείρισης της έμφυλης ταυτότητας, σύμφωνα με τα οποία τα άτομα κατασκευάζουν τον εαυτό τους. Στην ανάλυση που ακολουθεί, θα εξετάσω ως υπόθεση εργασίας κατά πόσο και με ποιον τρόπο οι φιλικές αναπαραστάσεις ανδρισμού και θηλυκότητας συγκροτούνται στο πλαίσιο του ανδροκεντρισμού ως ηγεμονικού συστήματος φύλου, αναπαράγοντας έτσι έναν κυρίαρχο πατριαρχικό λόγο.

Αυτό που πρέπει, ωστόσο, να τονιστεί είναι ότι δεν υπάρχουν «αληθείς» εικόνες. Αν υπάρχει σε αυτές μία πραγματικότητα, αυτή συνίσταται στην σημασία που αποκτούν στις επιμέρους ερμηνείες που τους αποδίδουν τα υποκείμενα. Είναι γεγονός ότι διάφοροι επιστημονικοί, πολιτικοί, θρησκευτικοί και άλλοι «λόγοι» συγκροτήθηκαν κατά τρόπο, ώστε να ορθολογικοποιήσουν και να νομιμοποιήσουν τις διαφορές (όχι μόνο τις έμφυλες, αλλά και τις ταξικές, εθνοτικές κλπ.). Αυτό, όμως, δεν σημαίνει ότι άλλοι «λόγοι» πιο αντικειμενικοί, πλήρεις, προοδευτικοί ή φεμινιστικοί θα συγκροτούσαν μία αληθέστερη εικόνα της έμφυλης διαφοράς υπό οποιαδήποτε πολιτισμικά σημαίνουσα έννοια.²¹³ Σκοπός της παρούσας ανάλυσης, λοιπόν, δεν είναι να πάρει θέση αναφορικά με το «αληθές», αλλά να καταδείξει το πώς αυτές οι εικόνες -π.χ. για το πρότυπο του ανδρισμού που στηρίζεται σε μία βιολογία της ασυμμετρίας μεταξύ των δύο φύλων ή την πρόσληψη του φύλου μέσα

²¹³ L. Davidoff, «Regarding Some... ό.π., σελ.21-22.

από ένα παραδοσιακό καθεστώς φύλου ή έναν συγκεκριμένο συσχετισμό του ανδρισμού ή της θηλυκότητας και της επιθυμίας κ.λπ.- συνδέονται με το περιεχόμενο των εκάστοτε «λόγων» γύρω από την έμφυλη ταυτότητα, τη σεξουαλικότητα και το σώμα. Με ποιο τρόπο, δηλαδή, οι κοινωνικά νοητές εκδοχές του φύλου γίνονται ευρέως αποδεκτές ως «αληθινές» και, υπό αυτή την έννοια, επαρκείς για να ερμηνεύσουν πειστικά την κοινωνική πραγματικότητα, παρέχοντας στους κοινωνικούς δρώντες έναν ορισμένο τρόπο κατανόησης του κόσμου και συνιστώντας την επιφάνεια εγγραφής συγκεκριμένων κοινωνικών επιταγών και συγκεκριμένων κοινωνικών αιτημάτων.

Στην περίπτωση της μεταβαλλόμενης ελληνικής κοινωνίας της δεκαετίας του '60, ο κυρίαρχος φιλικός λόγος σε σχέση με την έννοια της θηλυκότητας / του ανδρισμού και των έμφυλων ταυτοτήτων εν γένει, καλείται να συμβιβάσει κάποιες παγιωμένες παραδοσιακές αντιλήψεις για την κατάλληλη έμφυλη ενσωμάτωση, με έναν λόγο περί κοινωνικού εκσυγχρονισμού, ο οποίος επιτάσσει λ.χ. τη συμμετοχή των γυναικών στον χώρο εργασίας ή την αποδοχή γυναικείων προτύπων που προέρχονται από την Δ. Ευρώπη και τις Η.Π.Α. και προβάλλονται μέσα από την μόδα, το σινεμά, τα δυτικά πρότυπα ζωής κ.ο.κ., δίχως να διαταραχθεί το δεδομένο καθεστώς φύλου. Αντιλαμβανόμαστε, συνεπώς, ότι ακόμη και στο εσωτερικό του κυρίαρχου πατριαρχικού λόγου οι επιταγές που προβάλλονται σε σχέση με το εκάστοτε προβαλλόμενο ως αρμόζον κοινωνικό πρότυπο, διαφοροποιούνται ανάλογα με τα νέα κοινωνικά αιτήματα. Προκειμένου, λοιπόν, ο λόγος αυτός να παραμείνει κυρίαρχος, προκειμένου, με άλλα λόγια, να εξακολουθήσει να είναι πειστικός, θα πρέπει να έχει την ικανότητα να μετασχηματίζεται σε σχέση με τις κοινωνικές αλλαγές.

«Οι αλλαγές αυτές», επισημαίνει η Αβδελά, «σχετίζονται με τους αντιφατικούς μετασχηματισμούς που θεωρείται ότι χαρακτηρίζουν την περίοδο και εντοπίζονται κατά κύριο λόγο στην οικογένεια, στην κατανάλωση και στην σχέση πόλης-υπαίθρου, οι οποίες απεικονίζονται παραδειγματικά στις κινηματογραφικές ταινίες της εποχής».²¹⁴ Πιο απλά, αυτό σημαίνει ότι μέσα από τα φιλικά κείμενα προκύπτουν τα διλήμματα που αναδύονται αυτή την εποχή, μεταξύ άλλων σχετικά με ζητήματα όπως η μόρφωση και η μισθωτή εργασία των γυναικών, οι προγαμιαίες σχέσεις, η γυναικεία χειραφέτηση κ.ο.κ., που αποτυπώνονται μέσα από μια κρίση

²¹⁴ Ε. Αβδελά, *ό.π.*, σελ. 35.

στην ερμηνεία των έμφυλων ρόλων. Επομένως, ακόμη και στο πλαίσιο ενός ηγεμονικού λόγου η ερμηνεία της πραγματικότητας διέπεται από ρωγμές και ασυνέχειες και οι θέσεις υποκειμένου δεν είναι δεδομένες και αδιαπραγμάτευτες. Στον βαθμό που ποικίλες φιλικές ερμηνείες της έμφυλης ταυτότητας εμπλέκονται σε μια πληθώρα λόγων, ακόμη και μέσα στο πλαίσιο μιας κυρίαρχης συναινετικής τάξης που θεμελιώνεται σε ένα παγιωμένο σύστημα φύλου, είναι φανερό ότι δεν μπορούμε να μιλήσουμε μόνο για *μία* θηλυκότητα ή για *έναν* ανδρισμό, αντίστοιχα. Αυτό σημαίνει, με απλά λόγια, ότι δεν υπάρχει μονάχα ένας τρόπος ερμηνείας της έμφυλης ταυτότητας. Γι' αυτό και οι φιλικές αφηγήσεις απεικονίζουν μια ποικιλία ανδρισμών και θηλυκοτήτων που ενσαρκώνονται μέσα από πληθώρα χαρακτήρων. Υπ' αυτή την έννοια, οι ταινίες αποτελούν ένα σύνθετο πλέγμα λόγων γύρω από την έννοια της έμφυλης ταυτότητας, οι οποίοι λειτουργούν και ως μεταφορά για τον εκσυγχρονισμό της ελληνικής κοινωνίας.

Το γεγονός, βέβαια, ότι απεικονίζονται ποικίλα πρότυπα ανδρισμού και θηλυκότητας, δεν σημαίνει ότι κάθε επιλογή είναι και ισότιμη. Αυτό είναι το σημείο όπου παρεμβαίνει η ιδεολογική λειτουργία της εκάστοτε αφήγησης, η οποία προβάλλει ένα συγκεκριμένο πρότυπο έμφυλης συμπεριφοράς ως κατάλληλης. Με άλλα λόγια, αν και οι ταινίες δεν επιβάλλουν ρητά το περιεχόμενο εννοιών όπως αυτό της «θηλυκότητας» ή του «ανδρισμού», αλλά παρέχουν ένα ευρύ φάσμα έμφυλων επιτελέσεων, επιδιώκουν παράλληλα να εξασφαλίσουν την συναίνεση του κοινού, με την εκάστοτε ιδεολογική τους θέση.²¹⁵ Στην πράξη η ιδεολογία της αφήγησης συγκροτεί τις έμφυλες ταυτότητες ως μέρος ενός καθολικού ορίζοντα, ο οποίος αρνείται την ενδεχομενικότητα και την ρευστότητα των συγκεκριμένων ταυτοτήτων μέσα από την προσπάθεια καθήλωσης του νοήματος κατά τρόπο, ώστε να μην επιδέχεται άλλες ερμηνείες. Πιο απλά, προβάλλεται ως «σωστό» ένα συγκεκριμένο πρότυπο επιτέλεσης φύλου, το οποίο και επιβραβεύεται στο τέλος. Οι χαρακτήρες που παρεκκλίνουν από το δεδομένο πρότυπο τιμωρούνται από την αφήγηση ή καταδικάζονται στην αφάνεια. Μάλιστα, όσο πιο συναινετικά ως προς κάποια ιδεολογική θέση είναι τα φιλικά «κείμενα», τόσο περισσότερο προσπαθούν να

²¹⁵ Σύμφωνα με τον Gramsci μία πολιτική δύναμη καθίσταται ηγεμονική στον βαθμό που θα κατορθώσει να υπερβεί τα προσωπικά της συμφέροντα και να παρουσιάσει τον εαυτό της ως εκφραστή της συλλογικής θέλησης (βλ. A. Gramsci, *Prison Notebooks*, Lawrence and Wishard, Λονδίνο, 1971).

καταστειλουν αυτή τους την πολυσημία, επιβάλλοντας μια κυρίαρχη αφηγηματική φωνή που να ενορχηστρώνει και να ελέγχει τους ποικίλους λόγους της αφήγησης.²¹⁶

Όπως προκύπτει από την ανάλυση που ακολουθεί, εξετάζω, ενδεχομένως, το αντικείμενο περισσότερο από την σκοπιά των «γυναικείων» αναπαραστάσεων, όπως προβάλλονται μέσα από τα φιλμικά κείμενα και σε κάπως πιο περιορισμένη έκταση τις αντίστοιχες απεικονίσεις των ποικίλων «ανδρισμών». Θέλω να τονίσω, ωστόσο, ότι δεν πρόκειται για μεροληψία από πλευράς της ανάλυσης, αλλά έχει να κάνει ρητά με την θέση που κατέχουν και την έμφαση που αποδίδεται στις διάφορες μορφές «ανδρισμού» και «θηλυκότητας» μέσα στις ίδιες τις φιλμικές αφηγήσεις. Στο βαθμό που η έννοια της *θηλυκότητας* συγκροτείται σε αντιδιαστολή με την έννοια του *ανδρισμού*, ως αντιθετικός δηλαδή όρος σε ένα ταξινομητικό σύστημα αμοιβαίου αποκλεισμού, θα πρέπει, προκειμένου να εξετάσουμε τις σχέσεις εξουσίας που διέπουν την αναλυτική κατηγορία του φύλου, να εξετάσουμε και τους τρόπους με τους οποίους αναπαρίστανται οι διάφορες μορφές «ανδρισμών» στο εσωτερικό της αφήγησης.²¹⁷ Θα πρέπει να επισημάνω, όμως, ότι στο πλαίσιο της διπολικής λογικής στην οποία θεμελιώνεται η κυρίαρχη πρόσληψη της αναλυτικής κατηγορίας του φύλου, το ανδρικό φύλο είναι εκείνο που φέρεται να αντιπροσωπεύει την «κανονικότητα», σε αντιδιαστολή με το γυναικείο που συνιστά την απόκλιση από τον κανόνα, την εξαίρεση, την διαφορά. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι το αόριστο υποκείμενο του λόγου είναι γένους αρσενικού. Λέμε, για παράδειγμα, ότι «μια ταινία δεν άρεσε στον μέσο θεατή» ή ότι «οι ακροατές της συναυλίας χειροκρότησαν θερμά», εννοώντας, κατά κανόνα, όλο το κοινό, άνδρες και γυναίκες. Αν όμως η διατύπωση ήταν: «οι ακροάτριες της συναυλίας χειροκρότησαν θερμά», το υποκείμενο της πρότασης (οι ακροάτριες) θα αναφερόταν αποκλειστικά στο γυναικείο κοινό, θεμελιώνοντας μια υποκατηγορία, η οποία διαφοροποιείται από την «κανονικότητα» του συνόλου. Υπό αυτή την έννοια, στο πλαίσιο του κυρίαρχου πατριαρχικού λόγου (στον οποίο εντάσσεται και ο εμπορικός κινηματογράφος της εποχής) αντικείμενο διαπραγμάτευσης είναι, ως επί το πλείστον, η θηλυκότητα, η οποία αποκλίνει από την «κανονικότητα», συμβολίζοντας την έμφυλη *διαφορά*.

²¹⁶ Η άποψη αυτή ανήκει στον Bakhtin (για περαιτέρω βλ. Mikhail Bakhtin, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris 1978) και αναφέρεται στο R. Neupert, *ό.π.*, σελ. 164.

²¹⁷ Για την ουσιαστική κριτική του ανδροκεντρισμού και της συνακόλουθης γυναικείας υποτέλειας «δεν αρκεί η φεμινιστική κριτική στην κοινωνική δόμηση του γυναικείου· είναι απαραίτητη και η συνοδευτική κριτική που αφορά το ανδρικό, και γενικότερα η επισήμανση της καταπιεστικής δομής και λειτουργίας του *συστήματος σχέσεων των φύλων*» (Μ. Παντελίδου-Μαλούτα, *Το φύλο... ό.π.*, σελ. 127).

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Το θεμελιώδες όριο στη βάση του οποίου συγκροτούνται οι έμφυλες ταυτότητες σε αυτό το πλαίσιο είναι η κυρίαρχη αντίληψη ότι υπάρχουν δύο σταθερά, ασύμμετρα και αντίθετα φύλα. Αυτό σημαίνει ότι το φύλο προσλαμβάνεται ως *οντολογική* και όχι ως κοινωνικά προσδιορισμένη κατηγορία και επομένως και η υποτελής θέση των γυναικών αντιμετωπίζεται ως «αντικειμενικό» δεδομένο, τεκμηριωμένο από την «φύση».²¹⁸ Υπό αυτό το πρίσμα, ο φυσικός κόσμος -*το σώμα*- γίνεται αντιληπτός ως «πραγματικός», ενώ όλα τα πολιτισμικά νοήματα που του αποδίδονται θεωρείται ότι συνιστούν επιφαινόμενα. Έτσι, λοιπόν, και η πολιτική, οικονομική και πολιτισμική ζωή ανδρών και γυναικών, δηλαδή οι έμφυλοι ρόλοι τους, φέρονται να βασίζονται σε αυτά τα «δεδομένα». Με απλά λόγια, την κοινωνική σύμβαση της γυναικείας υποτέλειας καλείται να νομιμοποιήσει η βιολογική διαφορά.

Αυτό σημαίνει ότι η έμφυλη ταυτότητα που αποδίδεται στα υποκείμενα επισύρει εξ ορισμού συγκεκριμένες προσδοκίες και συγκεκριμένες επιλογές,

(από την ταινία *Τα κίτρινα γάντια*)

κυρ-Στέφανος: «Τι να το κάνεις το αγόρι; Θα αφήσει μια μουστάκα να, θα βιδωθεί στον καφερέ και άντε να το σηκώνεις από το τάβλι! Ενώ το κορίτσι... Άλλο πράγμα το κορίτσι... Με το γέλιο του... Με το τραγουδάκι του... Με τις κορδελίτσες του...»

ανεξάρτητα από το γεγονός ότι στο εσωτερικό της εκάστοτε κατηγορίας («άντρες» / «γυναίκες») υπάρχουν θεμελιώδεις διαφοροποιήσεις ανάλογα με την ηλικία, την κοινωνική θέση, την τάξη κλπ. Με άλλα λόγια, τα ποικίλα μοντέλα θηλυκότητας / ανδρισμού συγκροτούνται μεν σε σχέση με παραμέτρους όπως η κοινωνική τάξη, η ηλικία, η οικογενειακή κατάσταση, το μορφωτικό κεφάλαιο κ.ο.κ., πάντοτε, ωστόσο, μέσα στα όρια που θέτουν οι πολιτισμικά και κοινωνικά νοητές εκδοχές του φύλου, οι οποίες καθορίζουν σε τελική ανάλυση τι θεωρείται κοινωνικά πιθανό. Έτσι, στις ταινίες συναντάμε χαρακτήρες που καλύπτουν όλο το φάσμα των θέσεων υποκειμένων που παρέχει μια δεδομένη χωροχρονική συγκυρία, είτε πρόκειται για ιδεατές και προσδοκώμενες, είτε για μειονεκτικές και περιθωριακές ερμηνείες έμφυλων επιτελέσεων, πάντοτε όμως σε ένα πλαίσιο που επιτρέπει την αναγνωρισιμότητα της έμφυλης ταυτότητας του υποκειμένου και της κατάλληλης (σύμφωνα με τις κυρίαρχες προσδοκίες) αντιστοίχισής της με τις κανονιστικές συμπεριφορές που αρμόζουν σε αυτήν. Επομένως, οι προβαλλόμενες μορφές

²¹⁸ Thomas Laqueur, *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Harvard University Press, Βοστόνη, 1990, σελ. 6.

ανδρισμού και θηλυκότητας καλύπτουν ένα πεπερασμένο φάσμα ενδεχόμενων επιλογών, οι οποίες προσδιορίζουν και τα όρια του τι είναι επιτρεπτό, πιθανό και αναγνωρίσιμο. Αυτό το οποίο συνιστά αντικείμενο διαπραγμάτευσης, λοιπόν, δεν είναι η γυναικεία ή η ανδρική, «φύση», αλλά οι πιθανοί τρόποι ενσωμάτωσης της εκάστοτε έμφυλης ταυτότητας. Υπό αυτή την έννοια, δεν τίθεται υπό συζήτηση η έννοια του φύλου καθαυτή, αλλά οι ποικίλες εκφάνσεις της, ανάλογα με τις πολιτισμικά και κοινωνικά νοητές εκδοχές της έμφυλης επιτέλεσης. Υπάρχει δηλαδή η πεποίθηση ότι το περιεχόμενο της κατηγορίας του φύλου είναι δεδομένο και αντικειμενικά υπάρχουν. Υπ' αυτή την έννοια, η κατηγορία του φύλου συνιστά τόσο ανελαστικό και καθοριστικό παράγοντα συγκρότησης ταυτότητας, ώστε να τέμνει εγκάρσια τις υπόλοιπες κατηγορίες, λειτουργώντας δηλαδή διαταξικά, διαηλικιακά κ.ο.κ. Τουλάχιστον στις δυτικές κοινωνίες, λοιπόν, το φύλο αποτελεί τη θεμελιώδη υποστασιοποίηση²¹⁹ που διατρέχει και διχοτομεί το σύνολο του κοινωνικού σώματος.

Το περιεχόμενο βέβαια της συγκρότησης δύο αντίθετων βιολογικών φύλων δεν απορρέει ούτε από επιστημονικά τεκμήρια, ούτε από κάποια θεωρία της γνώσης· το περιεχόμενο είναι πολιτικό. Με άλλα λόγια, η ξεχωριστή ανατομία επιστρατεύτηκε, ώστε να υποστηρίξει ή να ανακατασκευάσει διάφορες πεποιθήσεις, αναφορικά με μια ποικιλία συγκεκριμένων κοινωνικών, οικονομικών, πολιτικών, πολιτισμικών λόγων. Σε αυτήν τη βάση, η συνάφεια που αποδίδεται π.χ. ανάμεσα στην θηλυκότητα και την οικιακή σφαίρα, ή η σχέση που θεωρείται ότι συνδέει την σεξουαλικότητα με την ανδρική επιθυμία, αποτελούν ζητήματα άμεσα πολιτικά και στην διαπραγμάτευσή τους διακυβεύονται πολύ περισσότερο από την σχέση των φύλων καθαυτή. Υπό αυτό το πρίσμα, οι κοινωνικές κατηγορίες του ανδρισμού και της θηλυκότητας δεν αποτελούν απλώς κάποιες παραμέτρους στην συγκρότηση προσωπικών ταυτοτήτων. Το βασικότερο είναι ότι αποτελούν θεμελιώδεις παραδοχές στη κατασκευή της κοινωνικής μας οντολογίας, στη βάση της οποίας δομείται η πρόσληψη της πραγματικότητας. Με άλλα λόγια, ο τρόπος με τον οποίο ορίζεται το φύλο αποτελεί μία θεμελιώδη σύμβαση, στην βάση της οποίας εδραιώνεται ο τρόπος με τον οποίο έχουμε μάθει να προσλαμβάνουμε τον κόσμο.

Επομένως, το να είναι κανείς «άνδρας» ή «γυναίκα» βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με τις πιθανές δυνατότητες έμφυλης επιτέλεσης που υπαγορεύει το

²¹⁹ «Η υποστασιοποίηση, με έναν πολύ απλό ορισμό, είναι να θεωρεί κανείς μια ιδέα ως υπόσταση, ως έχουσα αντικειμενική ύπαρξη, υπό μια έννοια ανάλογη του τρόπου με τον οποίο τα υλικά όντα θεωρούνται υποστάσεις, ή όντα με αντικειμενική ύπαρξη» (από το Κ. Δοξιάδης, «Ο Foucault... ό.π., σελ. 30).

κανονιστικό πρότυπο, και συνεπώς με την ευρύτερη θέση που κατέχει στις κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές διαδικασίες. Ενώ, λοιπόν, τα υποκείμενα γέννιούνται φέροντας κάποιο βιολογικό φύλο, τα χαρακτηριστικά που αποδίδονται σε αυτό, δηλαδή ο ανδρισμός ή η θηλυκότητα, συνιστούν κοινωνική κατασκευή. Αυτό σημαίνει ότι οι ιδιότητες αυτές δεν εγγράφονται σε ένα σώμα, το οποίο φέρει εξ αρχής κάποια υπερβατική ουσία, αλλά αποδίδονται σε ένα βιολογικό (υλικό) σώμα, το οποίο έχει ορισμένα φυσικά χαρακτηριστικά, που νοηματοδοτούνται και ερμηνεύονται κοινωνικά. Υπό αυτή την έννοια «το λεγόμενο βιολογικό φύλο είναι πάντοτε ήδη κοινωνικό».²²⁰ Οι αντίστοιχες ταξινομήσεις που πραγματοποιούνται στη βάση του φύλου («άνδρες» / «γυναίκες», «ανδρισμός» / «θηλυκότητα» κ.λπ.) συνδέονται με την σειρά τους με άλλες βασικές αναλυτικές κατηγορίες, όπως π.χ. αυτές του «ιδιωτικού» και του «δημόσιου», οι οποίες έχουν λειτουργήσει αφενός ως *εξήγηση* για τον υποτελή ρόλο των γυναικών και αφετέρου ως *ιδεολογία* που συγκρότησε τον ρόλο αυτό.²²¹ Υπό αυτήν την έννοια, το πώς ορίζονται οι κατηγορίες «άνδρες» και «γυναίκες» συναρτάται ευθέως με την διάρθρωση των σχέσεων εξουσίας, καθώς οι κατηγοριοποιήσεις αυτές αντανακλούν και αναπαράγουν την κυρίαρχη ιδεολογία. Κατά αυτό τον τρόπο, το φύλο συνιστά ένα πεδίο όπου διαδραματίζονται πολλαπλές κοινωνικές αλληλεπιδράσεις και παιχνίδια εξουσίας, τα οποία παράγουν ασύμμετρες και μη εξισωτικές σχέσεις.

Η συγκεκριμένη οπτική διαμεσολαβεί κάθε όψη της κοινωνικής ζωής καθώς οι σχέσεις αυτές δεν υφίστανται απλώς σε ένα αφηρημένο επίπεδο, αλλά βρίσκουν υλική έκφραση στις εσωτερικευμένες σωματικές πειθαρχίες των υποκειμένων. Επομένως, ο τρόπος με τον οποίο προσλαμβάνουμε και ερμηνεύουμε την κοινωνική πραγματικότητα δεν αφορά απλώς ένα θεωρητικό ιδεολογικό διακύβευμα. Διαπερνά τις καθημερινές πρακτικές και είναι μέσα από αυτές τις πρακτικές που αποκτά υλική υπόσταση και παγιώνεται ως αδιαμφισβήτητη «αλήθεια», η οποία με τον τρόπο αυτό «επιβεβαιώνεται» και στην πράξη. Κατά κάποιο τρόπο, δηλαδή, η κατασκευή και η ερμηνεία της έμφυλης ταυτότητας λειτουργεί ως αυτοπραγματοποιούμενη προφητεία. Αυτό σημαίνει ότι «δεν υπάρχει έμφυλη ταυτότητα πίσω από τις συνδηλώσεις του φύλου» το φύλο επαληθεύεται παραστασιακά από τις ίδιες τις «εκδηλώσεις» που

²²⁰ Α. Αθανασίου, «Εισαγωγή», στο Α. Αθανασίου (επιμέλεια), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, Νήσος, Αθήνα, 2006, σελ. 97.

²²¹ L. Davidoff, «Regarding Some... ό.π.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

εκλαμβάνονται ως αποτέλεσμα του». ²²² Το ανατομικό φύλο, επομένως, «δεν είναι πάντοτε η κύρια πηγή ταυτότητας του φύλου· το φύλο κατασκευάζεται κοινωνικά και εδραιώνεται παραστασιακά, κυρίως μέσα από την σεξουαλική του χρήση και την επιτελεστική ενσάρκωση έμφυλων χαρακτηριστικών και σωματικών σημάνσεων». ²²³

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθνήτης*)

Αθηνά: «Μόνο η εμφάνιση δεν αρχει! Χρειάζεται και η τεχνική! Χάρης, φινέτσα, κομψότης, τσαχπινιά...»

Με άλλα λόγια, συμπεριφορές, πρακτικές, επιλογές που συνιστούν αποτέλεσμα μιας συγκεκριμένης κοινωνικοποίησης που αποσκοπεί στην «σωστή» έμφυλη ενσωμάτωση, θεωρούνται ως τεκμήρια που έρχονται να επιβεβαιώσουν την «εγγενή» διαφορά.

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθνήτης*)

Αθηνά: «(...) Γιατί υπάρχουν και κάτι κομμωτήρια, αν έχεις ακουστά! ...Για τις γυναίκες!»

Λίλα: «Γιατί μου το λες αυτό?»

Αθηνά: «Γιατί φαίνεται ότι το έχεις ξεχάσει»

Λίλα: «Ποιο, το κομμωτήριο?»

Αθηνά: «Και το κομμωτήριο, και το ότι είσαι γυναίκα!».

Αυτή η ρύθμιση και οι ποικίλες μικροπειθαρχίες του σώματος με τη σειρά τους, ορίζουν επίσης διακριτούς χώρους κοινωνικής δραστηριότητας, στο πλαίσιο των οποίων εκφράζονται και παγιώνονται τα έμφυλα νοήματα. Με αυτό τον τρόπο, το ιδεολόγημα της «εγγενούς» έμφυλης ταυτότητας, αν και συνιστά υποστασιοποίηση, παράγει πραγματικά αποτελέσματα.

Τα έμφυλα νοήματα ενσωματώνονται και αποδίδονται μέσα από την ρύθμιση του σώματος (π.χ. μέσα από την ενδυμασία, την στάση του σώματος, τις χειρονομίες κ.ο.κ.). Και είναι μέσα από αυτές τις ρυθμίσεις και τις μικροπειθαρχίες, από τις οποίες μπορούμε να διακρίνουμε πώς έχουν εσωτερικεύσει τα ίδια τα υποκείμενα τα κανονιστικά πρότυπα έμφυλης σωματικότητας. Επομένως, η συγκρότηση του λεγόμενου κοινωνικού φύλου πραγματοποιείται μέσα από συγκεκριμένες πειθαρχικές πρακτικές, οι οποίες παράγουν ένα σώμα που στην έκφραση και την εμφάνισή του είναι διακριτά έμφυλο, υποδηλώνοντας «τις κοινωνικές διαδικασίες μέσω των οποίων καθιερώνεται πολιτισμικά το αναντίρρητο της φυσικής θεμελίωσης του φύλου» ²²⁴.

²²² Α. Αποστολίδου, «Καλειδοσκοπικά σώματα: η διασεξουαλικότητα και η κατασκευή εναλλακτικής θηλυκότητας στη σύγχρονη Ελλάδα» στο Μ. Μιχαηλίδου / Α. Χαλκιά, *ό.π.*, σελ. 196, αντλώντας από το J. Butler, *Gender Trouble*, *ό.π.*, σελ. 177.

²²³ Α. Αποστολίδου, *ό.π.*, σελ. 177.

²²⁴ Α. Αθανασίου, «Εισαγωγή», *ό.π.*, σελ. 97.

Με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνεται η επιβολή μίας κοινωνικής ταυτότητας και ακριβέστερα μια εγγραφή των σχέσεων κυριαρχίας στο σώμα. Πρόκειται, με άλλα λόγια, για μια μικροφυσική της εξουσίας, όπως θα έλεγε ο Foucault, την οποία αναπαράγουν τα ίδια τα υποκείμενα διαμέσου των καθημερινών τους πρακτικών. Πρέπει να επισημάνουμε, ωστόσο, ότι ο Foucault αντιμετωπίζει το σώμα σαν να ήταν ενιαίο, λες και δεν διαφέρουν, δηλαδή, οι εμπειρίες του σώματος των ανδρών και των γυναικών και σαν οι άνδρες και οι γυναίκες να σχετίζονταν κατά τρόπο πανομοιότυπο με τους θεσμούς της σύγχρονης ζωής.²²⁵ Τείνοντας να ταυτίζει την επιβολή πειθαρχικής εξουσίας στο σώμα αποκλειστικά με την λειτουργία συγκεκριμένων θεσμών όπως το σχολείο, το εργοστάσιο ή την φυλακή, παραγνωρίζει την ύπαρξη και την ισχύ άλλων, άτυπων μορφών άσκησης εξουσίας. Έτσι, αν και οι γυναίκες, όπως και οι άνδρες, υπόκεινται σαφώς στις πειθαρχικές πρακτικές τις οποίες ο ίδιος περιγράφει, παραβλέπει τις πρακτικές εκείνες που παράγουν έναν τύπο ενσωμάτωσης, ο οποίος είναι αποκλειστικά θηλυκός. Οι διαφορετικές διαδικασίες ενσωμάτωσης έχουν ως αποτέλεσμα να υπάρχουν σημαντικές έμφυλες διαφορές αναφορικά με τις χειρονομίες, τις στάσεις, τις κινήσεις και γενικά την διαχείριση του σώματος.²²⁶

Η διαδικασία αυτή της εμφυλοποίησης (engenderment)²²⁷ του σώματος περιλαμβάνει (i) τις πρακτικές εκείνες που αποσκοπούν να παραγάγουν ένα σώμα που διαθέτει συγκεκριμένες διαστάσεις και διάπλαση,

(από την ταινία *Λεσποινίς Διευθνής*)

Αθηνά: «Την είδες αυτή την προκομμένη που ήρθε στο γραφείο. Μόνη σου είπες πως ήταν σαν φιγουρίν!»

²²⁵ S. L. Barkty, "Foucault, Femininity... ό.π., σελ. 63. Το ίδιο ισχύει βεβαίως και σε σχέση με άλλες κατηγοριοποιήσεις οι οποίες λειτουργούν ιεραρχικά όπως η φυλή ή η κοινωνική τάξη, απλώς στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας θα επικεντρωθώ πρωτίστως στο ζήτημα της έμφυλης ταυτότητας.

²²⁶ Σε ένα σύνολο περισσότερων από 2000 φωτογραφιών της Γερμανίδα φωτογράφου Marianne Wex (πολλές εκ των οποίων τραβήχτηκαν αυθόρμητα: στον δρόμο, σε στάσεις λεωφορείων κλπ) παρατηρεί κανείς πως οι γυναίκες συνηθίζουν να καταλαμβάνουν τον λιγότερο δυνατό χώρο (λ.χ. κάθονται με τα πόδια ενωμένα η στράμμενα προς τα μέσα, τα χέρια διπλωμένα και ακουμπισμένα στα πόδια, οι αγκώνες κοντά στο σώμα κλπ) σε αντίθεση με τους άνδρες οι οποίοι απλώνονται, καταλαμβάνοντας τον μέγιστο δυνατό χώρο. Αντίστοιχα ο διασκελισμός των γυναικών (κατά αναλογία με το ύψος τους), είναι σαφώς πιο περιορισμένος από εκείνον των ανδρών, ενώ περιορίζεται ακόμη περισσότερο όταν η ενδύμασία (ψηλοτάκουνα γόβες, στενές φούστες κλπ) το επιβάλλει (S. L. Barkty, ό.π., σελ. 67).

²²⁷ Για τις διαδικασίες εμφυλοποίησης του γυναικείου σώματος βλ. ενδεικτικά: S. L. Barkty, *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*, Routledge, Λονδίνο, 1997, Paula Black, "Discipline and Pleasure: The Uneasy Relationship Between Feminism and the Beauty Industry", στο J. Hollows / R. Moseley (επιμέλεια), *Feminism in Popular Culture*, Berg, Οξφόρδη / Νέα Υόρκη, 2006.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

(ii) τις πρακτικές που στοχεύουν στο να εκμαιεύσουν από το σώμα ένα συγκεκριμένο ρεπερτόριο χειρονομιών, στάσεων και κινήσεων

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθνήτης*)

Αθηνά: «Στάσου λίγο πικάντικα! Λίγο κομψά! Βάλ' το 'να πόδι πάνω στ' άλλο! (...) Πάρε τώρα έναν αέρα! Δείξε λίγη χάρη! Λίγη προκλητικότητα...»

και τέλος, (iii) τις πρακτικές που αφορούν την έκθεση του σώματος ως επιφάνειας, πάνω στην οποία εγγράφονται ορατά τα σημεία της έμφυλης διαφοράς.²²⁸

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθνήτης*)

Αθηνά: «Αυτό είναι φουστάνι! Να σε δει μ' αυτό ο λεγόμενος, να του βγουν τα μάτια ανάποδα!»

Για να αντεπεξέλθουν οι γυναίκες σε αυτά τα κριτήρια θα πρέπει οι κινήσεις, οι χειρονομίες και οι στάσεις του σώματος «όχι μόνο να καταδεικνύουν αυτοσυγκράτηση και περιορισμό, αλλά και χάρη, καθώς και ενός συγκεκριμένου τύπου ερωτισμού, μετριασμένου από αιδώ».²²⁹

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθνήτης*)

Αθηνά: «Πάλι τα ίδια; Πώς κάθισες έτσι;»

Λίλα: «Άσε με τώρα... Εγώ είμαι στεναχωρημένη τώρα!»

Αθηνά: «Και γι' αυτό έχασες όλη σου την κομψότητα και τη χάρη!»

Λίλα: «Ααα, δεν μπορώ να στεναχωριέμαι χαριτωμένα!»

Απαιτείται, για παράδειγμα, η επιβολή πολύ συγκεκριμένων πειθαρχιών του σώματος που αφορούν το σύνολο των καθημερινών δραστηριοτήτων και πρακτικών, μέχρι και την παραμικρή λεπτομέρεια όπως λ.χ. το περπάτημα, το σκύψιμο, ακόμη και τον «σωστό» τρόπο να μπαίνει και να βγαίνει κανείς (ορθότερα, καμιά) από το αυτοκίνητο έτσι, ώστε να επιδεικνύεται το γυναικείο σώμα, δίχως ωστόσο κάτι τέτοιο να οδηγήσει σε «άπρεπη» έκθεσή του. Η λεπτομερέστατη πειθαρχία της παρουσίας των γυναικών στον χώρο, δεν περιορίζεται στη ρύθμιση των κινήσεων και της εμφάνισης του σώματος, αλλά επεκτείνεται και σε άλλες δραστηριότητες, όπως ο έλεγχος του βλέμματος ή η προσαρμογή της ομιλίας, τόσο ως προς τον τρόπο,

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθνήτης*)

Αθηνά: «Μα πως μιλάς έτσι βαριά πουλάκι μου; Εδώ μάθημα κάνουμε! Κομψά! Χαριτωμένα!»

όσο και ως προς το περιεχόμενο.

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθνήτης*)

Λίλα: «Και τώρα τι λέμε; Τι λέμε τώρα;»

²²⁸ S. L. Barkty, *ό.π.*, σελ. 63-64.

²²⁹ S. L. Barkty, *ό.π.*, σελ. 67.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Αθηνά: «Ο,τιδήποτε εκτός από τσιμέντα. Μόδα, κους-κους, κουμ-καν, χάλι-γκάλι...»

Σε αυτό το πλαίσιο, το πρότυπο της ιδανικά θηλυκής γυναίκας δεν θα πρέπει ποτέ να προδίδει σημεία χαρακτήρα, γνώσης και εμπειρίας, τα οποία τόσο θαυμάζουμε στους άντρες.²³⁰ Το γυναικείο πρόσωπο είναι προτιμότερο να παραμένει ατσαλάκωτο από τα σημάδια που αφήνουν ο χρόνος, οι εμπειρίες και η βαθεία περισυλλογή.

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθυντής*)

Λίλα: «Δύσκολος ο ρόλος της γυναίκας! (...) Δύσκολος και σαχλός...»

Αθηνά: «Ααα... Προπαντός δεν θέλω φιλοσοφίες!»

Επιπλέον, είναι φανερό ότι η δυνατότητα αναπαραγωγής των κυρίαρχων προτύπων θηλυκότητας είναι και ταξικά προσδιορισμένη καθώς οι τεχνικές κατασκευής του «θηλυκού» σώματος προϋποθέτουν μια διόλου ευκαταφρόνητη επένδυση σε χρόνο:

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Θάνο: «Λοιπόν Πεπούλα, πήγαινε τώρα στον κύριο Τζακ, γιατί σε περιμένει. Του 'πες δυο λεπτά να αλλάξεις φουστάνι και έχεις κάνει μια ώρα!»

Πέπη: «Ξέρει ότι όταν πρόκειται να αλλάξω φουστάνι, τα δύο λεπτά γίνονται σαράντα δύο! Η μήπως η δική σου έρχεται γρηγορότερα;»

και σε χρήμα.

(από την ταινία *Τα κίτρινα γάντια*)

Αννούλα: «Αύριο (...) ο Τάκης (...) θέλει να με πάρει μαζί του στο Κιάτο για να γνωρίσω τα αδέρφια του που μένουν εκεί... Θα 'θελα λοιπόν να σας παρακαλέσω αν θα μπορούσατε να μου δανείσετε για μια μέρα, για αύριο δηλαδή, κανένα από τα φουστάνια σας, τα παραπεταμένα σας, και 'γω, κυρία Ρένα μου, θα το προσέχω σαν τα μάτια μου! (...) Και, δηλαδή αν γίνεται, και καμιά τσάντα και καμιά ζώνη...»

Παρατηρούμε ότι δεν αρκεί οι γυναίκες να κατέχουν ειδικές γνώσεις και δεξιότητες προκειμένου να ανταποκριθούν στα κυρίαρχα πρότυπα θηλυκότητας. Απαιτείται και μια ολόκληρη γκάμα προϊόντων και υπηρεσιών προκειμένου να αντεπεξέλθουν στην εικόνα αυτή.

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθυντής*)

Αθηνά: «Να την σουλουπώσουμε λιγάκι! Να την πάμε σε μια μοδίστρα, σ' ένα κομμωτήριο...»

Πίσω από τη μάσκα της θεατότητας αποκαλύπτεται, λοιπόν, μια πολυσύνθετη πραγματικότητα, η οποία μεταφράζεται με κοινωνικούς και ταξικούς όρους. Κατά αυτό τον τρόπο, η έμφυλη διαφορά γίνεται επιπλέον «ζήτημα κατανομής της

²³⁰ S. L. Barkty, *ό.π.*, σελ. 73.

εργασίας, διαφορών και διχοτομήσεων που δεν έχουν εικόνα, ούτε μορφή. Οι αθέατες γυναίκες» στο σπίτι ή σε άλλες κατώτερες κοινωνικά εργασίες όπως π.χ. στα εργοστάσια «είναι άμορφες και μη παρουσιάσιμες».²³¹ Δεν έχουν τα οικονομικά μέσα και συχνά ούτε τον χρόνο, ώστε να ανταποκριθούν στις υλικές απαιτήσεις της θηλυκότητας (ρούχα, καλλυντικά, κομμωτήρια κ.ο.κ), τα οποία σε μία σεξιστική κοινωνία αποτελούν προϋπόθεση θεατότητας και αναγνώρισης για κάθε επιμέρους γυναίκα. Έτσι, η αδυναμία των οικονομικά ασθενέστερων γυναικών να αντεπεξέλθουν στις κυρίαρχες επιταγές της θηλυκότητας, πέρα από την αίσθηση προσωπικής αποτυχίας που προκαλεί, μεταφράζεται και με οικονομικούς όρους, καθώς η προσαρμοστικότητα στα πρότυπα αυτά συνιστά γνωστό δείκτη οικονομικής κινητικότητας.²³²

Είδαμε, λοιπόν, ότι η παραγωγή «πειθήνιων (γυναικείων) σωμάτων» απαιτεί την άσκηση μιας διαρκούς εξουσίας στην ίδια την διαδικασία της κάθε σωματικής δραστηριότητας και όχι απλώς στο αποτέλεσμά της· αυτή η «μικροφυσική της εξουσίας» διαιρεί και διαχωρίζει τον χρόνο, τον χώρο και τις κινήσεις του σώματος,²³³ μέσα από ποικίλες δραστηριότητες, επίπονες, χρονοβόρες και οικονομικά επαχθείς. Παρόλα αυτά, ένα όμορφο ή σεξουαλικά ελκυστικό σώμα μπορεί να προσελκύσει τον θαυμασμό, ελάχιστο όμως σεβασμό και σπανίως πραγματική κοινωνική ισχύ.²³⁴ Επιπλέον, η προσπάθεια που απαιτείται για την εφαρμογή των ποικίλων πειθαρχιών με σκοπό την επίτευξη του «θηλυκού» σώματος δεν τυγχάνει καμίας αναγνώρισης ως κάτι το σημαντικό. Παρά την διαρκή κοινωνική πίεση που υφίστανται οι γυναίκες προς αυτή την κατεύθυνση, κατά κανόνα χλευάζονται για το ενδιαφέρον που δείχνουν για ζητήματα τόσο «ασήμαντα» όπως είναι η μόδα και τα είδη καλλωπισμού.²³⁵

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθυντής*)

Αλέκος: «Νομίζεις ότι είναι από αυτά τα *γυναϊκάκια* που ξεφυλλίζουν όλη μέρα *φιγουρίνια*»

Έτσι, από τη μία πλευρά οι γυναίκες τοποθετούνται σε μια θέση περιορισμού και οριοθέτησης διαμέσου των πρακτικών αυτών, και από την άλλη καταδικάζονται που

²³¹ L. Mulvey / Mc Cabe, Colin, «Εικόνες Γυναικών, Εικόνες Σεξουαλικότητας: Μερικές Ταινίες του Ζ. Λ. Γκοντάρ» στο *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*, Παπαζήσης, Αθήνα χ.χ., σελ. 115.

²³² S. L. Barky, «Foucault, Femininity... ό.π., σελ. 71.

²³³ S. L. Barky, «Foucault, Femininity... ό.π., σελ. 62.

²³⁴ Στο ίδιο, σελ. 73.

²³⁵ Στο ίδιο.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

καταλαμβάνουν αυτή την θέση.²³⁶ Σαν να μην έφτανε αυτό, το γεγονός ότι οι τεχνολογίες της θηλυκότητας προβάλλονται ως αναγκαίες, καταδεικνύει ότι ουσιαστικά θεμελιώνονται στην παραδοχή ότι το γυναικείο σώμα είναι εγγενώς ελαττωματικό και, ως εκ τούτου, επιβάλλεται η εφαρμογή βελτιωτικών πρακτικών.²³⁷

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθυντής*)

Αθηνά: «Αα, δεν μου λες, τι γίνεται; Αυτόν (τον Αλέκο) τον βλέπεις συχνά;»

Λίλα: «Α μπα... Τον αποφεύγω.»

(...)

Αθηνά: «Έτσι μπράβο. Καλύτερα, καλύτερα. Κράτα τον σε απόσταση, ώσπου να σου λουπωθείς λιγάκι...»

Όμως, αυτή η διαπίστωση επιδέχεται ιδιαίτερης προσοχής, διότι με τον να μην αποδίδουμε τη δέουσα σημασία στην πολυπλοκότητα του ζητήματος, κινδυνεύουμε να υιοθετήσουμε άκριτα την πατριαρχική οπτική της περιφρόνησης ως προς καθετί το «γυναικείο», οπτική που αγνοεί παραδειγματικά τις υπάρχουσες σχέσεις εξουσίας, αναπαράγοντας έτσι εξ ορισμού την γυναικεία υποτέλεια.

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθυντής*)

Αθηνά: «Αυτό είναι το φουστάνι που θα ράψεις!»

Λίλα: «Εε, να μη φτάσουμε (...) και σ' αυτές τις *γελιοίτητες*, τώρα...» (δείχνοντας πώς θα ήταν το κόψιμο του ιδιαίτερα αποκαλυπτικού ντεκολτέ του συγκεκριμένου φορέματος)

Αθηνά: «Μα αυτές οι *γελιοίτητες* είναι που συναρπάζουν τους άνδρες!»

Η άρνηση της Λίλας απορρέει μεν από την απόρριψη εκείνης της αντίληψης για τη θηλυκότητα, η οποία συνεπάγεται την αντικειμενοποίηση του γυναικείου σώματος και την πλήρη προσαρμογή στις επιταγές της ανδρικής επιθυμίας, όμως η συγκεκριμένη πρόσληψη σχετικά με την διαχείριση του γυναικείου εαυτού ενέχει και την παραδοχή ότι οποιαδήποτε επιδίωξη καλλωπισμού έχει κατ' ανάγκη ως σημείο αναφοράς αποκλειστικά τους άνδρες. Επομένως, αν και η Λίλα αρνείται να υποβιβάσει τον εαυτό της σε αντικείμενο των ανδρικών φαντασιώσεων και υπό αυτή την έννοια αντιστέκεται, τρόπον τινά, στον πατριαρχικό λόγο, τελικά υιοθετεί μια συλλογιστική, η οποία την οδηγεί πίσω στην γυναικεία υποτέλεια και την υποταγή στην πατριαρχική τάξη, επειδή στο συγκεκριμένο συμφραζόμενο δεν μπορεί να νοηθεί καν η κριτική διάσταση μιας απελευθερωμένης αυτόνομης γυναικείας

²³⁶ T. Modleski, *The Women Who Knew Too Much* (2nd edition), Routledge, Νέα Υόρκη / Λονδίνο, 2005, σελ. 73

²³⁷ S. L. Barkty, "Foucault, Femininity... ό.π., σελ. 71.

σεξουαλικότητας, η οποία να αμφισβητεί την καταστολή της γυναικείας σεξουαλικής επιθυμίας και έκφρασης.

Σε αυτή τη βάση, απεναντίας, είναι εξαιρετικά σημαντικό να επαναξιολογήσει και να αποδώσει κανείς την δέουσα προσοχή στη γυναικεία εμπειρία έτσι, όπως διαμορφώνεται μέσα στο πατριαρχικό πλαίσιο, αντί να την υποβάλει σε κριτική από θέση ισχύος. Υπό αυτή την έννοια, οι φιλμικές αναπαραστάσεις γύρω από την γυναικεία ενασχόληση με την εμφάνιση και τη μόδα, αντί να αξιολογούνται ως παθητική προσαρμογή στις πατριαρχικές επιταγές, είναι πιο γόνιμο να προσλαμβάνονται ως σημαίνον της γυναικείας επιθυμίας και ως μεταφορά για την ένταση που προκαλεί η ένταξή τους στις πατριαρχικές δομές.²³⁸ Κάτω από αυτό το πρίσμα καλούμαστε να αναγνώσουμε τη μόδα και τις συναφείς πρακτικές περισσότερο ως «ρωγμή», παρά ως απόδειξη για την «πραγματική» θέση των γυναικών στην πατριαρχία.

Το πρόβλημα, ωστόσο, είναι ότι η απουσία μιας επίσημης θεσμικής εξουσίας που να αναπαράγει την έμφυλη διαφορά, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι όλες αυτές οι πρακτικές αποτελούν πειθαρχίες τις οποίες οι ίδιες οι γυναίκες επιβάλλουν στον εαυτό τους, έχει συχνά ως αποτέλεσμα να δημιουργείται η λανθασμένη εντύπωση (i) είτε ότι η κατασκευή της θηλυκότητας είναι αποτέλεσμα απόλυτα ελεύθερης βούλησης, (ii) είτε ότι είναι καθορισμένη από τη φύση.²³⁹

Προκειμένου να κατανοήσουμε αυτές τις άτυπες μορφές εξουσίας και τον τρόπο με τον οποίο αυτές συντελούν στην επιβολή έμφυλης ταυτότητας, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη τις ποικίλες εκφάνσεις της έννοιας της «πειθαρχίας». Έτσι, από την μια πλευρά η πειθαρχία εννοιολογείται ως το αποτέλεσμα επιβολής πάνω στα υποκείμενα (υπό-κείμενα της πειθαρχικής εξουσίας) με την μορφή ενός ιεραρχικού και ασύμμετρου συστήματος εξουσίας. Από την άλλη μεριά, όμως, η πειθαρχία μπορεί να είναι και οικιοθελής (για παράδειγμα ο ασηκτισμός ή ο πρωταθλητισμός απαιτούν αυστηρή πειθαρχία, η οποία, ωστόσο, δεν είναι επιβεβλημένη από κάποιον άλλο). Υπό αυτή την έννοια η λειτουργία της πειθαρχίας να είναι διττή. Για παράδειγμα το γεγονός ότι κάποιος κατατάσσεται στον στρατό ως εθελοντής δεν αναιρεί το γεγονός ότι ο στρατός εξακολουθεί να συνιστά πειθαρχικό μηχανισμό επιβολής και καθυπόταξης για όλα τα μέλη του, επομένως και για τον ίδιο.²⁴⁰

²³⁸ T. Modleski, *The Women...* ό.π., σελ. 73.

²³⁹ S. L. Barky, "Foucault, Femininity..." ό.π., σελ. 75.

²⁴⁰ Στο ίδιο.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Η σωματική πειθαρχία της θηλυκότητας παρουσιάζει τον διττό αυτό χαρακτήρα. Από την μια πλευρά η αποδοχή των επιταγών της μόδας, των προτύπων ομορφιάς και η συγκρότηση ενός ορισμένου τύπου «θηλυκότητας» δεν είναι τυπικά επιβεβλημένες έξωθεν, και μάλιστα συνιστούν διαδικασίες από τις οποίες τα υποκείμενα αναμφίβολα αντλούν κάποια ευχαρίστηση.²⁴¹ Από την άλλη πλευρά, όμως, στον βαθμό που οι πειθαρχικές πρακτικές της θηλυκότητας παράγουν ένα σώμα το οποίο προορίζεται για τον υποτελή ρόλο του αντικειμένου του βλέμματος και της επιθυμίας, θα πρέπει να ιδωθούν ευρύτερα, ως μέρος ενός συστήματος που αναπαράγει σχέσεις υποτέλειας και υποταγής. Έτσι, στο πλαίσιο της σύγχρονης πατριαρχικής κουλτούρας το (υποθετικό) πανοπτικό βλέμμα ενός «ειδήμονα», γένους αρσενικού κατοικεί μόνιμα στην σκέψη των περισσότερων γυναικών, οι οποίες συνιστούν ατέρμονο αντικείμενο της επιτήρησης και της κριτικής του. Κατά συνέπεια, οι γυναίκες βιώνουν το σώμα τους σύμφωνα με το πώς αυτό γίνεται αντιληπτό από κάποιον άλλον, τον ανώνυμο πατριαρχικό Άλλο.²⁴²

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθνής*)

Αθηνά: «Να, εσείς όλοι στο γραφείο την βλέπατε σαν διευθνή, σαν άνδρα... Και την έπιασε κι αυτή ένας πανικός (...) ότι δεν είναι γυναίκα, ότι δεν αρέσει, ότι δεν γοητεύει...»

Αυτή η ανωνυμία και η διασπορά της εξουσίας που παράγει την ιεραρχική και ασύμμετρη έμφυλη διαφορά έχει ευρύτερες συνέπειες για την κατανόηση και την αναπαραγωγή της γυναικείας υποτέλειας. Η εσωτερίκευση των έμφυλων ρόλων, η οποία θεμελιώνεται στην πρόσληψη της θηλυκότητας ως κάτι φυσικού και δεδομένου, έχει ως αποτέλεσμα το υποκείμενο να αποδέχεται την κοινωνικά προσδοκώμενη ταυτότητα, δίχως να αντιλαμβάνεται ότι αυτή είναι ρευστή και υπό συνεχή διαπραγμάτευση, θεωρώντας απεναντίας ότι απαντά –περισσότερο ή λιγότερο ικανοποιητικά- σε μια «εγγενή» προδιάθεση. Η πεποίθηση αυτή είναι τόσο ισχυρή, ώστε να λειτουργεί συναρθρωτικά για τα ποικίλα ετερόκλητα στοιχεία, τα οποία καλείται να συμπεριλάβει στο πλαίσιο μίας και μοναδικής ταυτότητας, την οποία βιώνει μεν αντιφατικά όταν στην πράξη συγκρούονται κάποιοι ρόλοι,

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθνής*)

Λίλα: «Έτσι που μου φέρονται, αισθάνομαι ώρες ώρες σαν να μου φυτρώνει εδώ πέρα ένα...» (με παράπονο)

Αθηνά: «Τι πράγμα;»

Λίλα: «Ένα μούσι... Σαν αυτά που είχαν οι παλιοί καθηγητές.» (με τόνο κλαψιάρικο)

²⁴¹ Στο ίδιο

²⁴² Στο ίδιο, σελ. 72.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

τους οποίους σπεύδει όμως να συμβιβάσει, ώστε να γεφυρώσει τις ρωγμές που απειλούν την συνεκτικότητά της, καθώς βιώνει την ασυνέχεια αυτή ως προσωπική αποτυχία.

(από την ταινία *Λεσποινίς Λευθοντής*)

Λίλα: «Πως σου φαίνομαι; Πως σου φαίνομαι;» (φιλάρεσκα)

Αθηνά: «Μμμ, άρχισες να θυμίζεις κάπως γυναίκα.»

Λίλα: «Μόνο κάπως; Εε, τι κάνουμε, τι κάνουμε τώρα;»

Υπό αυτή την έννοια, όσο πιο πιστή είναι η ερμηνεία των κοινωνικά προσδοκώμενων ρόλων μέσα από την αποδοχή των κυρίαρχων προτύπων, τόσο περισσότερο το άτομο αισθάνεται ότι συγκροτεί τον εαυτό του ως ενιαία και συνεκτική ταυτότητα. Ουσιαστικά, δηλαδή, μια κοινωνικά προκαθορισμένη «υποκειμενικότητα» έρχεται να υποκαταστήσει την ατομική δράση και επιλογή του υποκειμένου, εξασφαλίζοντας κατά τον τρόπο αυτό την αποτελεσματικότητα του κυρίαρχου ηγεμονικού λόγου και την διαίωνιση των ιεραρχικών σχέσεων εξουσίας που αυτός προϋποθέτει.

Επιπλέον, δεν θα πρέπει να αγνοήσουμε και την ενεργητική συμμετοχή των ανδρών στην αναπαραγωγή του συστήματος αυτού. Για παράδειγμα, «οι άντρες στα ζευγάρια κυριολεκτικά οδηγούν τις γυναίκες οπουδήποτε πηγαίνουν: προχωρώντας στον δρόμο, στρίβοντας στη γωνία, μπαίνοντας στο ασανσέρ ή διασχίζοντας το κατώφλι της πόρτας, καθίζοντάς τις στην θέση τους στο δείπνο ή περιφέροντάς τις στην πίστα του χορού». Πρόκειται για μια καθοδήγηση «ελαφριά και διακριτική, ωστόσο όμως αποφασιστική, όμοια με τον τρόπο με τον οποίο οι περισσότεροι ικανοί ιππείς καθοδηγούν τα άριστα εκπαιδευμένα άλογά τους».²⁴³ Μέσα από αυτή τη διαδικασία το γυναικείο σώμα συγκροτείται έτσι, ώστε να επιβεβαιώνονται τα γνωρίσματα εκείνα τα οποία επιβάλλονται κοινωνικά στις γυναίκες, που φέρονται να είναι ευαίσθητες, αδύναμες και χριζούσες προστασίας. Επομένως, προβάλλεται ως επιθυμητό και ένα σωματικό πρότυπο, το οποίο μέσα από την παθητικότητα και την αδυναμία του επιβεβαιώνει την ανδρική κυριαρχία. Η ηγεμονική αυτή αισθητική της θηλυκότητας που προβάλλει ως πρότυπο ένα σώμα εύθραυστο, συχνά λιποβαρές και δίχως καθόλου μυϊκή δύναμη, παρατηρεί η Bartky, παράγει γυναικεία σώματα τα οποία δεν είναι ικανά να προβάλουν καμία αντίσταση στη φυσική βία, και, όπως όλοι γνωρίζουμε, η κακοποίηση των γυναικών είναι ιδιαίτερα διαδεδομένη.²⁴⁴

²⁴³ Henley, *ό.π.*, αναφερόμενο στο S. L. Bartky, *ό.π.*, σελ. 68.

²⁴⁴ S. L. Bartky, "Foucault, Femininity... *ό.π.*, σελ. 72.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Απεναντίας, η έντονη μυϊκή δραστηριότητα και η χρήση σωματικής βίας αποδίδεται δικαιωματικά στο ανδρικό φύλο, ενώ γυναίκες που υιοθετούν ανάλογες συμπεριφορές χαρακτηρίζονται από έλλειψη θηλυκότητας και απαξιώνονται κοινωνικά.

(από την ταινία *Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο*)

Φλωράς: «Εε..., Παπασταύρου! Αλεξίου! Τι είναι αυτά; Δεν ντρέπεστε λίγο; Επιτρέπεται τώρα πια εσείς, δεσποινίδες τελειόφοιτες να τσακωνόσαστε σαν τα αλητάκια; Τι έγινε, τέλος πάντων; Ντροπή σας!»

Άλλωστε, η δυνατότητα και η ικανότητα της επιβολής πάνω στους άλλους αποτελεί συστατικό στοιχείο του ηγεμονικού ανδρισμού. Η χρήση του εξαναγκασμού ή/και της βίας αποτελεί ένα από τα μέσα επιβολής της εξουσίας και έναν τρόπο συμπεριφοράς διαμέσου του οποίου αναπαράγεται στο διηλεκές η κοινωνική ιεράρχηση. Είναι, λοιπόν, φανερό πως το να παραβλέπει κανείς τις ιδιαίτερες αυτές μορφές επιβολής και εξουσίας που καθιστούν έμφυλο το γυναικείο σώμα συνεπάγεται την διαιώνιση του καθεστώτος ανισότητας και υποταγής σε βάρος των υποκειμένων στα οποία επιβάλλονται αυτές οι πειθαρχίες.

Ωστόσο, παρατηρούμε ότι ενδογενές χαρακτηριστικό του ηγεμονικού ανδρισμού δεν αποτελεί μόνο η βία σε βάρος των γυναικών, αλλά και εναντίον άλλων κυριαρχούμενων κοινωνικών κατηγοριών, όπως οι άνδρες που αποκλίνουν από τα προσδοκώμενα πρότυπα.²⁴⁵ Ο τρελο-Μπρίλνις (*Τα κίτρινα γάντια*), που πάσχει από κάποιου είδους νοητική υστέρηση, βλέπουμε να γίνεται συχνά αντικείμενο κακομεταχείρισης. Αντιλαμβανόμαστε, επομένως, ότι παρόλο που η έννοια του ανδρισμού -σε αντίθεση με αυτήν της θηλυκότητας- απολαμβάνει το στάτους της κυρίαρχης «κανονικότητας», αυτό δεν σημαίνει ότι υπάρχει μόνο ένας «ανδρισμός» ή ότι όλοι οι ανδρισμοί είναι ισότιμοι και ισοδύναμοι. Παράλληλα με τον κυρίαρχο ηγεμονικό ανδρισμό (που συνήθως επιβραβεύεται στο τέλος από την αφήγηση) υπάρχουν και άλλες μορφές, οι οποίες τυγχάνουν χαμηλότερου κύρους και εξουσίας στη βάση παραμέτρων όπως η κοινωνική θέση και τάξη, η καταγωγή, ο σεξουαλικός προσανατολισμός κ.ο.κ., και που συχνά χαρακτηρίζονται παρεκκλίνουσες και υφίστανται τις συνέπειες του κοινωνικού αποκλεισμού. Αυτή η ιεράρχηση των ποικίλων εκφάνσεων ανδρισμού προδίδει ότι η συγκρότηση και της ανδρικής ταυτότητας περιβάλλεται από απαιτήσεις και περιορισμούς, που οριοθετούν το τι θεωρείται κοινωνικά αποδεκτό και αναμενόμενο, φανερώνοντας τον επιτελεστικό της

²⁴⁵ S. Hatty, *ό.π.*, σελ. 181-182.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

χαρακτήρα. Έτσι, δεν είναι π.χ. νοητό ένας άντρας να προστρέχει για το καθετί στην μαμά του (βλ. Τζακ / *Νύχτα Γάμου*), ούτε και προβάλλεται ως πρότυπο ανδρισμού κάποιος χαρακτήρας σαν τον Ανέστη Τριανταφύλλου (*Νύχτα Γάμου*), ο οποίος έχει μείνει γεροντοπαλίκαρα, τραυλίζει, εμφανίζει διάφορα τικ και μια υποβόσκουσα υποψία λανθάνουσας ομοφυλοφιλίας. Ειδικά κάτω από συνθήκες έντονων κοινωνικών ανακατατάξεων η επιτελεστικότητα καθίσταται ιδιαίτερα ορατή, και αυτό δημιουργεί ρωγμές στο ιδεολόγημα της «κανονικότητας» που αποδίδεται στην έννοια του «ανδρισμού». Η κατασκευή εικόνων καθώς και του κοινωνικού φαντασιακού γύρω από τον «ανδρισμό» συνιστά, λοιπόν, μια αέναη πολιτική διαδικασία, η οποία προκύπτει ως απάντηση στην κρίση ταυτότητας που απορρέει υπό καθεστώς κοινωνικής κρίσης, και προκαλεί αλλαγές στη έμφυλη τάξη (gender order).²⁴⁶ Έτσι, αν και η κατασκευή του ανδρισμού δεν υποβάλλεται στις λεπτομερείς πειθαρχίες ενσωμάτωσης που χαρακτηρίζουν την κατασκευή της «θηλυκότητας», εξακολουθεί να είναι κοινωνικά προσδιορισμένη και να προϋποθέτει συγκεκριμένες συμπεριφορές και δεξιότητες. Με άλλα λόγια, «η συμβολική τοπογραφία του σώματος σε κάθε πολιτικό σχηματισμό φέρει συγκεκριμένες σημάνσεις», πάνω στις οποίες αποτυπώνονται «κοινωνικοί κανόνες, νόρμες και πεδία διαπραγμάτευσης πολλαπλών ταυτίσεων» έτσι, όπως προσδιορίζονται σε σχέση με τα κοινωνικά καθορισμένα όρια μεταξύ κανονικού και παρεκκλίνοντος.²⁴⁷

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Τζακ: «(...) Αμ, κι εσύ πολύ κουνιέσαι, εε;»

Πέπη: «Δεν φταίω εγώ! Μου 'χει μείνει απ' τη γυμναστική!»

(...)

Τζακ: «Καλά, λοιπόν, έκανα εγώ και το έσκαρα από το μάθημα της γυμναστικής. Το σκέφτεσαι να μ' έμενε κι εμένα κανένα κουσούρι και να κουνιόμουν; Όχι, και να σ' έλεγα ότι είναι απ' τη γυμναστική! Θα με πιστεύεις;»

Πέπη: «Γιατί δηλαδή, δεν με πιστεύεις;»

Τζακ: «Ναι παιδάκι μου, εσένα σε πιστεύω! Εσύ κορίτσι πράγμα είσαι. (...) Για μένα μιλάω!»

Επομένως, η ενδεδειγμένη συμπεριφορά συγκροτείται μέσα από «την αναγκαστική επανάληψη των περιορισμών που έχουν ενσωματωθεί τόσο πολύ στην κουλτούρα,

²⁴⁶ S. Hatty, *ό.π.*, σελ. 178.

²⁴⁷ Αδριάννα Καλφοπούλου, «Η καλή κόρη: Το σύνδρομο του “καλού κοριτσιού”. Κατασκευές και εξομολογήσεις μιας παράστασης υπακοής», στο Μ. Μιχαηλίδου / Α. Χαλκιά, *ό.π.*, αναφερόμενη στην Butler (J. Butler, *Gender Trouble*, *ό.π.*, σελ. 228.

ώστε αυτή η συμπεριφορά να είναι πια επιβεβλημένη».²⁴⁸ Έτσι λοιπόν, (και) οι εικόνες του «ανδρισμού» κατασκευάζονται σε σχέση με το εκάστοτε κοινωνικό συμφραζόμενο, στο πλαίσιο του οποίου ορίζεται τι είναι πιθανό, θεμιτό και αναμενόμενο. Οι πιθανές ερμηνείες του παρέχονται σε σχέση με τον ρητό διαχωρισμό που επιβάλλεται στη βάση της βιολογικής διαφοράς, η οποία συναρθρώνει τα έμφυλα υποκείμενα σε δύο σταθερά ανταγωνιστικές πλευρές ενός ιεραρχικού συστήματος ταξινόμησης. Θεμελιώδες όριο σε αυτό το αξιολογικό δίπολο *επιλογής* και *αποκλεισμού* είναι η ταύτιση με οτιδήποτε το «γυναικείο». Έτσι, γίνεται διαρκώς αντιληπτό μέσα από τον φιλικό λόγο ότι η έννοια του «θηλυκού» συνιστά το απαράβατο υποστασιοποιημένο όριο στο πατριαρχικό σύμπαν. Προκειμένου, επομένως, να επιβεβαιώσουν αυτή τη ταξινόμηση και την θέση που κατέχουν στο εσωτερικό της, ενδέχεται και οι υποτελείς μορφές ανδρισμού -ομοφυλόφιλοι, οικονομικά ασθενείς και άλλες κυριαρχούμενες κοινωνικές κατηγορίες- να υιοθετούν επίσης στρατηγικές αποκλεισμού των γυναικών από την πρόσβαση σε ηγεμονικές πρακτικές, αν και ενδεχομένως οι στρατηγικές αυτές στην πράξη να αποδεικνύονται λιγότερο αποτελεσματικές.²⁴⁹ Για παράδειγμα, ο βασικός λόγος για τον οποίο δείχνουν ασέβεια και ανυπακοή οι μαθήτριες του Κολεγίου (*Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο*) είναι η ταξικότητα που τοποθετεί τους καθηγητές σε υποδεέστερη θέση.

Είδαμε, λοιπόν, με ποιους τρόπους τα υποκείμενα επιτελούν το φύλο τους και υποβάλλουν τους εαυτούς τους σε πειθαρχίες και περιορισμούς, προκειμένου να αντεπεξέλθουν στα κοινωνικά προσδοκώμενα πρότυπα έμφυλης συμπεριφοράς, έτσι όπως προβάλλονται μέσα από τον φιλικό λόγο. Η οικιοθελής προσαρμογή στις πειθαρχικές πρακτικές ενσωμάτωσης της έμφυλης ταυτότητας, ωστόσο, δεν αναιρεί το γεγονός ότι η κατάλληλη ενσάρκωση των έμφυλων ρόλων αποτελεί προϋπόθεση, ώστε να καθίσταται βιώσιμη η ζωή των υποκειμένων. Το ότι δηλαδή δεν προβλέπονται θεσμικές κυρώσεις για τη μη-προσαρμογή των υποκειμένων στις κυρίαρχες κοινωνικές επιταγές του έμφυλης ενσωμάτωσης²⁵⁰, δεν σημαίνει ότι μια τέτοια επιλογή δεν επισύρει εξίσου σοβαρές συνέπειες. Η απόκλιση από τα κυρίαρχα

²⁴⁸ Στο ίδιο., σελ. 228.

²⁴⁹ S. Hatty, *ό.π.*, σελ. 182.

²⁵⁰ Είναι προφανές ότι η μη-προσαρμογή στις απαιτήσεις της μόδας ή τα κυρίαρχα πρότυπα ομορφιάς δεν τιμωρείται με θεσμικές κυρώσεις. Τα πράγματα είναι διαφορετικά όταν παραβιάζεται το υποστασιοποιημένο και ανελαστικό όριο το οποίο προσδιορίζει την ύπαρξη δύο αντίθετων και ασύμμετρων φύλων, στη βάση του οποίου θεμελιώνεται όλο το πατριαρχικό οικοδόμημα. Δεν είναι, επομένως, τυχαίο που εξακολουθούν να υπάρχουν κοινωνίες όπου πρακτικές όπως η ομοφυλοφιλία αποτελούν ποινικό αδίκημα.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

πρότυπα έμφυλης συμπεριφοράς έχει ως αποτέλεσμα τον αποκλεισμό τους από θεμελιώδεις τομείς της κοινωνικής ζωής.

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθνής*)

Αθηνά: «Είσαι και συ κοπέλα! Κοίταξε και λίγο τον εαυτό σου! Τι είναι αυτό που φοράς»
(...) «Έφαξες καθόλου να το βρεις; Όχι, θέλω να μου πεις την αλήθεια, έφαξες καθόλου»

Λίλα: «Όχι.»

Αθηνά: «Εεε, ωραία! Μην ψάχνεις για το ένα, μην ψάχνεις για το άλλο, σε λίγα χρόνια θα ψάχνεις ράφι να τοποθετηθείς!»

Με άλλα λόγια, η συμμετοχή στους κοινωνικούς θεσμούς προϋποθέτει συγκεκριμένες συμπεριφορές, οι οποίες κρίνονται ως οι κατάλληλες. Ο αποκλεισμός από αυτές τις θεσμικές πρακτικές συνιστά μη-θεσμική κύρωση, με σοβαρότατες, ωστόσο, συνέπειες για το καθεστώς του ατόμου ως υποκειμένου.

Η συμμόρφωση των υποκειμένων, βέβαια, δεν σημαίνει κατ' ανάγκη ότι συμφωνούν με τις πειθαρχικές πρακτικές στις οποίες υποβάλλουν τον εαυτό τους, αλλά ότι δεν επιθυμούν να υποστούν τις κυρώσεις που θα επέφερε η μη-προσαρμογή τους, και να περιθωριοποιηθούν από ευρέως διαδεδομένες κοινωνικές δραστηριότητες, όπως είδαμε χαρακτηριστικά μέσα από το παράδειγμα της Λίλας (*Δεσποινίς Διευθνής*). Από την άλλη πλευρά, όμως, δεν θα πρέπει να παραγνωρίσουμε και την ισχύ των διαδικασιών εσωτερίκευσης. Εφόσον τα άτομα έχουν ταυτιστεί με τα κανονιστικά πρότυπα έμφυλης ενσωμάτωσης, δεν είναι κυρίως ο φόβος του κοινωνικού αποκλεισμού που τα οδηγεί στην υιοθέτησή τους, αλλά μάλλον η βαθειά ριζωμένη πεποίθηση ότι οι αντίστοιχες πρακτικές είναι τόσο αναγκαίες, όσο και επιθυμητές.

Ωστόσο, και αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία, αυτό δεν σημαίνει ότι το υποκείμενο επικαθορίζεται πλήρως από μία συγκεκριμένη τάξη του λόγου που διασφαλίζει την συγκρότηση των υποκειμένων κατά έναν προκαθορισμένο, απόλυτο και μη αναστρέψιμο τρόπο. Ειδικά σε περιόδους κοινωνικών αλλαγών, είδαμε ότι τα υποκείμενα αντιμετωπίζουν κρίσεις ταυτότητας, οι οποίες λειτουργούν εξαρθρωτικά ως προς την υπάρχουσα κοινωνική τάξη. Με άλλα λόγια, όταν τα υποκείμενα καλούνται να ανταποκριθούν σε κάποια σημαίνουσα κοινωνική αλλαγή, αντιλαμβάνονται την ασυνέχεια που διέπει την ταυτότητά τους. Αποτέλεσμα τέτοιων κρίσεων είναι μια σχετική ρευστότητα όσον αφορά τις κοινωνικές επιταγές για την ανάληψη και την ερμηνεία των έμφυλων ρόλων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

ένταση που προκαλεί, την περίοδο που εξετάζουμε, η αντίφαση ανάμεσα στην προσδοκία του εκμοντερνισμού, την επιθυμία των γυναικών για ανεξαρτησία, μισθωτή εργασία και ελευθερία στις κοινωνικές τους συναναστροφές από τη μία μεριά, και το αίτημα της διατήρησης των «παραδοσιακών αξιών της ελληνικής οικογένειας» από την άλλη.

Είτε στο επίπεδο της δημόσιας σφαίρας, είτε στο πλαίσιο των διαπροσωπικών σχέσεων, στο σύνολο των φιλικών αφηγήσεων που αναλύθηκαν παρατηρούνται ανάλογα διλήμματα. Εντοπίζεται μία σύγκρουση διαφορετικών λόγων αναφορικά με το περιεχόμενο της έμφυλης ταυτότητας, δηλαδή μια μάχη εκφερομένων γύρω από την παγίωση του νοήματος εννοιών όπως, για παράδειγμα, αυτή της «θηλυκότητας». Με άλλα λόγια, η δυσκολία αναπαράστασης της προσδοκώμενης θηλυκότητας αφορά την διφορούμενη αποτίμηση του αιτήματος του εκσυγχρονισμού, της δυτικοποίησης και του αυξανόμενου εξαστισμού που χαρακτηρίζει την δεκαετία του '60 και τις περισσότερες ελευθερίες και επιλογές που αυτό συνεπάγεται για τις γυναίκες. Έτσι, παρόλο που οι φιλικές αναπαραστάσεις επικαλούνται «κοινούς τόπους» αναφορικά με το πώς είναι (ή οφείλουν να είναι) λ.χ. οι γυναίκες,

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθνής*)

Αθηνά: «Πρέπει να γίνεις γυναίκα! Γυ-ναι-κα!»

διαμέσου των χαρακτήρων της μυθοπλασίας δεν προβάλλεται ένα ενιαίο και μονοσήμαντο πρότυπο «θηλυκότητας»,

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθνής*)

Αθηνά: «Είπαμε να γίνεις γυναίκα, όχι... γυναικούλα!»

σε σχέση με το οποίο για παράδειγμα η Λίλα αποτυγχάνει να επιτελέσει με επιτυχία το φύλο της.

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθνής*)

Αθηνά: «Έχεις καταντήσει πρόβλημα πια, το καταλαβαίνεις»

Απεναντίας, διακρίνουμε μία ποικιλία αποχρώσεων της κυρίαρχης αντίληψης αναφορικά με την κατηγορία «γυναίκες», γεγονός το οποίο αποσταθεροποιεί την ίδια την έννοια της «θηλυκότητας». Συνοπτικά, η δυσκολία που υπάρχει στο να εντοπίσει κανείς μέσα στην αφήγηση την «ιδεατή θηλυκότητα» στο πρόσωπο ενός και μόνο χαρακτήρα, έχει να κάνει με το ζήτημα της δυσκολίας καθήλωσης του νοήματος, ειδικότερα σε μία μεταβατική περίοδο όπου η κοινωνική θέση των γυναικών και η κατανομή των έμφυλων ρόλων βρίσκονται υπό διαπραγμάτευση.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Τέτοιες κρίσεις αποτελούν, όμως, ταυτόχρονα και την συνθήκη δυνατότητας κοινωνικών αλλαγών, καθώς συνιστούν προϋπόθεση και ενδεχόμενο αντίστασης και ενεργητικής δράσης του υποκειμένου. Έτσι, παρόλο που τα υποκείμενα βιώνουν τις κοινωνικές εξελίξεις ως προσωπική κρίση ταυτότητας, αυτή η απροσδιοριστία συνιστά πεδίο σύγκρουσης αντιφατικών λόγων και ανάδειξης κοινωνικών μεταβολών. Κατά αυτό τον τρόπο η κοινωνική εξάρθρωση (dislocation)²⁵¹ ενδέχεται να λειτουργήσει ως προϋπόθεση κοινωνικής αλλαγής μέσα από την αποκάλυψη του επιτελεστικού χαρακτήρα των υποκειμενικών ταυτοτήτων.

Αυτές οι αντιφάσεις που αποτυπώνονται ως ρωγμές και καθίστανται εμφανείς μέσα από μια αναπαραστασιακή αμφισημία του φιλμικού λόγου, θα λειτουργήσουν παραδειγματικά και στην κατασκευή νέων δυναμικών γυναικείων χαρακτήρων στην μεγάλη οθόνη. «Αν όχι στο σπίτι», παρατηρεί η Δελβερούδη, «τουλάχιστον στην κινηματογραφική αίθουσα, το κοινό επικροτεί την δράση τους. Οι ταινίες δίνουν έτσι το επιχείρημα για να γίνουν ευρύτερα αποδεκτές αυτές οι συμπεριφορές και στη ζωή».²⁵² Από την άλλη πλευρά, τα πρότυπα ανδρισμού στις ταινίες «αναδεικνύονται πιο αντιφατικά, ενώ εμφανίζονται με δύο κυρίως εκδοχές: τον άντρα “χωρίς θέση” στο μελόδραμα και εκείνον “που δεν γνωρίζει τη θέση του” στην κωμωδία.

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Πέπη: «Όταν ένας άντρας παντρεύεται, αν θέλει να λέγεται άντρας, παύει ν' ακούει τη μαμά του και ακούει τη γυναίκα του γιατί αλλιώς...»

Τζακ: «Αλλιώς; Τι αλλιώς;»

Πέπη: «Γιατί αλλιώς τα μαζεύει και επανέρχεται στη μαμά του, με εννοείς, τι εννοώ, ντάρλινγκ;»

Και στις δύο εκδοχές οι άντρες παρουσιάζονται να έχουν κατά κάποιο τρόπο “χάσει τη θέση τους”, δηλαδή να έχουν χάσει την αξία και το κύρος τους.»²⁵³ Ειδικά, λοιπόν, ως προς το ζήτημα της ανδρικής ταυτότητας παρατηρείται μια έντονη κρίση.

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Θάνος: «Εδώ θα αποδείξεις, Τζακ, αν είσαι άντρας! Αλλιώς είσαι άξιος της τύχης σου!»

Η κρίση αυτή εκφράζεται μέσα από μια επίκριση της συντηρητικής πατριαρχικής νοοτροπίας που προβάλλεται ως τροχοπέδη του εκσυγχρονισμού, από την μία μεριά, και το επιτακτικό αίτημα της διατήρησης των «χρηστών ηθών» μέσα από την παράδοση και την πατριαρχική οικογένεια, από την άλλη. Ενώ, λοιπόν, τα νέα ήθη

²⁵¹ E. Laclau, *Για την επανάσταση της εποχής μας*, Νήσος, Αθήνα, 1997, σελ. 56-137.

²⁵² E. Δελβερούδη, «Ελληνικός Κινηματογράφος... ό.π., σελ. 173.

²⁵³ E. Αβδελά, ό.π., σελ. 241.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

αποτελούν κεντρική θεματική των ταινιών του '60, η αντίληψη που αμφισβητεί τους παραδοσιακούς έμφυλους ρόλους δεν είναι κατ' ανάγκη η κυρίαρχη και σίγουρα δεν είναι η μόνη. Πολύ συχνά στις ταινίες της εποχής διακρίνουμε και ακριβώς το αντίθετο διακύβευμα.

(από την ταινία *Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο*)

κος Γκίλιας: «Ν' αγιάσει το χέρι σου, παιδάκι μου!» (επιβραβεύοντας τον Φλωρά που χτύπησε την Παπασταύρου)

Έτσι, παρατηρεί η Δελβερούδη, δεν σπανίζει η επιβράβευση της πατριαρχικής νοοτροπίας, καθώς «η χαλάρωση των οικογενειακών δεσμών, η κατάρριψη της μέχρι τότε αναμφισβήτητης ισχύος του πατέρα-αφέντη και τα δυσάρεστα αποτελέσματά τους είναι αγαπημένο θέμα, που καταλήγει στην παρότρυνση να ξαναπάρουν οι αρχηγοί της οικογένειας τα ηνία στα χέρια τους (...).»²⁵⁴

(από την ταινία *Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο*: Ο κ. Παπασταύρου μιλά με τον Φλωρά στο τηλέφωνο επισημαίνοντας ότι εκτός από την κόρη του, ένα χαστούκι θα ενδεικνύταν και για την κ. Παπασταύρου.)

Φλωράς: «...Εε, όχι δα! Αυτό το χαστούκι είναι μάλλον της αρμοδιότητός σας!»

Παρόλο, λοιπόν, που «η τάλαντευση ανάμεσα στο πατροπαράδοτο και στο μοντέρνο περατώνεται με την οριστική κλίση προς το δεύτερο»,²⁵⁵ στην πράξη «ο θρίαμβος του μοντέρνου επικρίνεται μέσα από μια ιδιόμορφη εμμονή στις παλαιών αρχών αντιλήψεις»²⁵⁶.

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Θάνος: «Θέλεις να την κάνεις να σέρνεται στα πόδια σου και να σε παρακαλάει “Τζακ, μη μου το κάνεις αυτό” και να σε ικετεύει “Τζακ, συγχώρεσέ με”; (...) Έτσι υποτάσσονται οι γυναίκες και γίνονται αρνάκια, Τζακ...»

Έτσι, επισημαίνει η Αβδελά, «αν [και] το νέο πρότυπο οικογενειακών σχέσεων που προβάλλεται, διαφοροποιείται από το παραδοσιακό ως προς τον απόλυτο χαρακτήρα της αντρικής εξουσίας (...), αυτό δεν σημαίνει ότι εννοείται και ως εξισωτικό: το νέο οικιακό μοντέλο ταυτότητας που διαμορφώνεται οργανώνει ιεραρχικές σχέσεις νέου τύπου».²⁵⁷

Η σύγκρουση παράδοσης-νεοτερικότητας και η καχυποψία απέναντι στο καινούργιο αποτυπώνονται πολύ χαρακτηριστικά στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται φιλικά η «μητέρα», η οποία αποτελεί το κατεξοχήν σημείο που

²⁵⁴ Ε. Δελβερούδη, «Ο Θησαυρός... ό.π., σελ. 69.

²⁵⁵ Στο ίδιο, σελ. 173.

²⁵⁶ Στο ίδιο, σελ. 69.

²⁵⁷ Ε. Αβδελά, ό.π., σελ. 244

συμπυκνώνει έννοιες όπως η οικογένεια και η οικιακότητα. Το παραδοσιακό πρότυπο της μάνας αποτελεί ένα κυρίαρχο μοτίβο ασεξουαλικής θηλυκότητας, το οποίο εξακολουθεί να κατέχει περίοπτη θέση στο συλλογικό φαντασιακό. Ενσαρκώνεται στερεοτυπικά μέσα από τους χαρακτήρες της κυρα-Λουκίας (της μητέρας του Αλέκου στην ταινία *Δεσποινίς Διευθνής*) και της μητέρας του Φλωρά (*Το ξύλο βγήκε από την Παράδεισο*), οι οποίες μαυροφορεμένες και παραμελώντας πλήρως την επιμέλεια του εαυτού τους, έχουν αναγάγει σε αποκλειστικό σκοπό της ύπαρξής τους την περιποίηση του γιου τους. Σε αντίθεση με την τυπική Ελληνίδα μάνα απεικονίζονται οι μεγαλοαστές μητέρες της Λίζας (*Το ξύλο βγήκε από την Παράδεισο*) και της Τζένης (*Νύχτα γάμου*), αντίστοιχα. Όσον αφορά την μητέρα της Λίζας, είναι φανερό ότι συγκροτείται εξ ολοκλήρου αρνητικά, συμπυκνώνοντας όλα τα κακά που επιφέρει η χαλάρωση των οικογενειακών δεσμών, η απώλεια του ελέγχου του πατέρα-αφέντη και η υιοθέτηση δυτικότερων συνηθειών. Είναι επιπόλαια και φαντασμένη, ανίκανη να δώσει «το καλό παράδειγμα» και να διαπαιδαγωγήσει σωστά την κόρη της. Η εμφάνισή της προδίδει σημαντική ενασχόληση με τον καλλωπισμό και την μόδα, στοιχείο που στην περίπτωση αυτή αποτιμάται αρνητικά, καθώς έρχεται σε αντίθεση προς το πρότυπο της μάνας που με ταπεινότητα και αυτοθυσία εκπληρώνει τον κοινωνικά προσδοκώμενο ρόλο της. Σε αυτό το πλαίσιο, η έννοια της μητρότητας συγκροτείται κατά τρόπο ασυμβίβαστο με τις επιταγές της (ερωτικά) επιθυμητής θηλυκότητας, ορίζοντας το πρότυπο της μάνας σε αντιδιαστολή, δηλαδή σε μια σχέση αμοιβαίου αποκλεισμού, με το πρότυπο της γυναίκας ως αντικειμένου του βλέμματος. Βλέπουμε λοιπόν, πως η μητρότητα λειτουργεί ως ένα ανελαστικό όριο, το οποίο τοποθετεί την «μητέρα» ως έννοια σε μια θέση ταμπού, επιβάλλοντας, κατά τον τρόπο αυτό, πολύ συγκεκριμένους κοινωνικούς περιορισμούς στα φυσικά πρόσωπα που καλούνται να ενσαρκώσουν αυτό τον ρόλο.

Όσον αφορά την μητέρα της Τζένης, ωστόσο, τα πράγματα είναι διαφορετικά. Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι η *Νύχτα γάμου* γυρίστηκε στο τέλος της περιόδου, αποτυπώνοντας μια σταδιακή αλλαγή στα ήθη. Παρόλο, λοιπόν, που απεικονίζεται ως τυπική αστή με όλα τα αρνητικά συνδηλούμενα που συνοδεύουν το στερεότυπο, τελικά συντελεί στην διευθέτηση των προβλημάτων του ζευγαριού (της κόρης και του γαμπρού της) και την θετική έκβαση της πλοκής, ενώ βρίσκει και η ίδια τον έρωτα στο πρόσωπο μιας παλιάς της γνωριμίας. Κατά αυτό τον τρόπο τελικά επιβραβεύεται από την αφήγηση, ενώ παράλληλα υπό μία έννοια αναγνωρίζεται και

νομιμοποιείται η σεξουαλικότητα της γυναίκας-μητέρας. Επιπλέον, στο ίδιο φιλικό πλαίσιο εμφανίζεται και ο χαρακτήρας-καρικατούρα της «μαμάς» του Τζακ, η οποία αν και αντιπροσωπεύει την οικογένεια και την παράδοση δεν παρουσιάζεται ως άβουλη και υποτακτική. Απεναντίας ενσαρκώνει αρχετυπικά το πρότυπο της φαλλικής μητέρας²⁵⁸, η οποία ελέγχει πλήρως την ζωή του γιου της, ο οποίος πάσχοντας από εντονότατο οιδιπόδειο, αδυνατεί να αυτονομηθεί, αλλά και να ακολουθήσει τον παλμό της εποχής. Σε αυτή την περίπτωση είναι φανερό ότι ιδεολογικά η πλάστιγγα γέρνει σαφώς υπέρ του μοντέρνου, ενώ η προσκόλληση στην παράδοση παρουσιάζεται ως εμπόδιο στις κοινωνικές εξελίξεις.

Πέρα από την αναδιάταξη των έμφυλων ρόλων στο σπίτι και την οικογένεια, πεδίο έντονων διαπραγματεύσεων συνιστά ο χώρος εργασίας. Η διερυνόμενη συμμετοχή των γυναικών στην μισθωτή εργασία, εκτός από θεμελιώδεις μεταβολές σε επίπεδο οικονομίας, προκαλεί πρωτίστως έντονες ανακατατάξεις στην έμφυλη οργάνωση «δημόσιου» και «ιδιωτικού». Έτσι, αν και το γυναικείο πρότυπο που ενσαρκώνει, για παράδειγμα, η Λίλα στην ταινία *Δεσποινίς Διευθνής*²⁵⁹ αποτελεί μια απίθανη εξαίρεση για τα δεδομένα της εποχής, παράλληλα αποτυπώνει την αλλαγή που συντελείται σταδιακά στην ελληνική κοινωνία και τις συνέπειες που αυτή επιφέρει για την συμμετοχή των γυναικών στον χώρο εργασίας και την δημόσια σφαίρα εν γένει. Βέβαια, παρόλο που τα κινηματογραφικά πρόσωπα των πρωταγωνιστριών όπως η Λίλα / Τζένη Καρέζη τις οδηγούν στην κορυφή των προτιμήσεων του κοινού και του πίνακα των εισπράξεων, η μέση Ελληνίδα εργαζόμενη είναι πολύ πιθανό να απασχολείται σε κατεξοχήν «γυναικείες», επικουρικές δουλειές, καταλαμβάνοντας συχνά χαμηλές θέσεις στην επαγγελματική ιεραρχία. Τουλάχιστον όσον αφορά τις φιλικές αναπαραστάσεις, οι εργαζόμενες γυναίκες συνήθως φέρονται να καταλαμβάνουν θέσεις γραμματέων, μοδιστρών, υπηρετριών, καμαριέρων κ.ο.κ. Παρόλα αυτά, ακόμη και εκείνες που δεν κατέχουν επαγγέλματα που να τους εξασφαλίζουν κύρος ή κοινωνική ισχύ, ήδη αναπαριστούν

²⁵⁸ Σύμφωνα με την ψυχανάλυση η Μητέρα αποτελεί το πρωταρχικό αντικείμενο της επιθυμίας, το οποίο όμως αποκηρύχθηκε με την είσοδο στο Συμβολικό. Έκτοτε η φαλλική μητέρα συμβολίζει από τη μια μεριά την απαγόρευση του πατέρα και από την άλλη την ανάμνηση μιας χαμένης πληρότητας, δημιουργώντας στο υποκείμενο μια βαθειά αίσθηση έλλειψης (Για περαιτέρω βλ. J. Laplanche / J.-B. Pontalis, *ό.π.*, σελ. 527-528).

²⁵⁹ Ίσως ξενίσει τους αναγνώστες ότι στο σημείο που αναφέρομαι στην σχέση φύλου και εργασίας επικαλούμαι σχεδόν αποκλειστικά την ταινία *Δεσποινίς Διευθνής*. Εκτός από το γεγονός ότι η συγκεκριμένη ταινία αναφέρεται ακριβώς σε αυτό το ζήτημα, οι γυναικείοι χαρακτήρες στις άλλες ταινίες της ανάλυσης είναι ως επί το πλείστον άεργες (εκτός από τις υπηρετρίες, μοδίστρες κλπ), γεγονός το οποίο, εντέλει, επιβεβαιώνει τις θέσεις που αναπτύσσω εδώ.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

μια σημαντική εξέλιξη σε σχέση με τη θέση των εργαζόμενων γυναικών στην ελληνική κοινωνία. Ενώ, λοιπόν, στο παρελθόν «η γυναικεία εργασία παρατηρείται στις οικονομικά ασθενέστερες ομάδες, συνήθως οικογένειες από τις οποίες λείπει το ανδρικό στήριγμα ή όσες ανήκουν στα εργατικά στρώματα»²⁶⁰, στοιχείο ευδιάκριτο στις ταινίες της προηγούμενης δεκαετίας, από την δεκαετία του '60 και έπειτα σταδιακά θεσμοθετείται ως γενικευμένη πρακτική, η οποία δεν παραπέμπει πλέον κατ' ανάγκη σε κοινωνική κατωτερότητα.

Η αποδέσμευση της γυναικείας εργασίας από την επιτακτική οικονομική ανάγκη και την συνακόλουθη απαξίωση που την περιέβαλλε, οδήγησε κατ' επέκταση σε νέα γυναικεία πρότυπα:

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθνής*)

κυρ-Βασίλης: «Εμ βέβαια! Γιατί η κοπέλα κουράστηκε και έμαθε μια επιστήμη! Εσύ τι έμαθες; Τα τουϊστια και τα μπόσα-νόβια;» (και χορεύοντας και τραγουδώντας κοροϊδευτικά) «Μποσα-νόβια, μπόσα-νόβια, τουϊστ- τουϊστ-τουϊστ...»

σύμφωνα με τα οποία η μόρφωση, η διεκδικητικότητα και η επιμονή αναγνωρίζονται ως στοιχεία αξιόλογα και για τις γυναίκες. Όμως, παρά την γενικόλογη επιβράβευση του νέου αυτού δυναμικού προτύπου, επί της ουσίας η ιδεολογική θέση των αφηγήσεων είναι περισσότερο διαφορούμενη, εκφράζοντας έντονη καχυποψία απέναντι στις νέες τάσεις. Ακόμη και αν η μόρφωση και η γυναικεία εργασία αποτιμώνται θετικά, αξιολογούνται ως δευτερεύουσες. Ειδικά όταν δεν επιβάλλονται για λόγους βιοποριστικούς, είναι θεμιτές στον βαθμό που δεν έρχονται σε σύγκρουση με τον πρωταρχικό προορισμό των γυναικών (τον γάμο) και δεν αποτελούν παρά μία ακόμη καλή επένδυση για την εξασφάλιση αξιόλογου γαμπρού.

(από την ταινία *Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο*: Ο φιλόλογος Πάνος Φλωράς επιπλήττει τις μαθήτριες, παρουσιάζοντας την στοιχειώδη μόρφωση ως εφόδιο, ώστε να μην εκτεθούν στον κοινωνικό τους κύκλο.)

Φλωράς: «(...) Κέρδος δικό σας θα είναι να μάθετε λίγα πράγματα που αύριο θα σας βοηθήσουν να μην γίνετε γελοίες όταν θα βγείτε στον κόσμο!»

Έτσι, το ηθικό δίδαγμα της ταινίας *Δεσποινίς Διευθνής* συνίσταται στο ότι το τίμημα για την ανώτατη εκπαίδευση και την επαγγελματική καριέρα της Λίλας είναι η αδυναμία της να «αποκατασταθεί». Με άλλα λόγια, παρόλο που συγκεντρώνει τον αμέριστο θαυμασμό όλων των ανδρών της μυθοπλαστικής αφήγησης, είναι αποτυχημένη ως γυναίκα, καθώς δεν έχει παντρευτεί. Το γεγονός αυτό αποδίδεται

²⁶⁰ Ε. Δελβερούδη, «Ο Θησαυρός... ό.π., σελ. 66.

στην έλλειψη «θηλυκότητας», στο ότι δηλαδή δεν συγκροτεί τον εαυτό της ως ερωτικό αντικείμενο, προκειμένου να «τυλίξει» κάποιον. Σύμφωνα με αυτή τη λογική, ο δημόσιος χώρος εμφανίζεται ασυμβίβαστος με την ιδιωτική σφαίρα, υπό την έννοια ότι οι απαιτήσεις του δημόσιου βίου δεν αφήνουν περιθώρια για την επιτέλεση «γυναικείων» πρακτικών (καλλωπισμός, ενασχόληση με την μόδα κ.ο.κ.), οι οποίες φέρονται ως προϋπόθεση για την εύρεση γαμπρού, στόχος που παρουσιάζεται ως το σημαντικότερο επίτευγμα στη ζωή μιας γυναίκας. Με λίγα λόγια, παρόλο που η επιδίωξη και άλλων στόχων εκτός από τους παραδοσιακά «γυναικείους» αποτιμάται θετικά, δεν αμφισβητείται ο γάμος ως πρωταρχική επιδίωξη, καθώς η εργασία εξακολουθεί να μην συμβάλλει καίρια στην γυναικεία αυτονομία ή να αποτελεί μια καθοριστική επιλογή. Είναι χαρακτηριστικό, άλλωστε, ότι εκτός από το *Δεσποινίς Διευθνής*, σε καμία άλλη από τις ταινίες της ανάλυσης δεν εργάζονται οι πρωταγωνίστριες, εκτός από την Τούλα που είναι υπηρέτρια και δουλεύει από ανάγκη. Έτσι, αν και αναμφίβολα η μαζική είσοδος των γυναικών στην αγορά εργασίας αποτέλεσε σημαντικό βήμα στην διαδικασία της γυναικείας χειραφέτησης, παραμένει ένα μεταβατικό στάδιο στην ζωή τους μέχρι να παντρευτούν. Στο εξής (και στον βαθμό που δεν είναι απολύτως επιτακτική η ανάγκη να δουλέψουν²⁶¹) την οικονομική τους συντήρηση εξακολουθεί να αναλαμβάνει ο σύζυγος.

(από την ταινία *Τα κίτρινα γάντια*)

Λέανδρος: «Τέλος πάντων, μια γυναίκα μπορώ κι εγώ να τη ζήσω! (...) [Α]υτό το κορίτσι μια ζωή υπηρέτρια θα μείνει.»

Αυτό που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, βέβαια, είναι ότι δεν αντιμετωπίζουν ανάλογα προβλήματα οι άντρες της αφήγησης, οι οποίοι επίσης ακολουθούν επιτυχημένη επαγγελματική σταδιοδρομία, στοιχείο το οποίο φαίνεται να υπαινίσσεται άδηλα κάποιο ουσιοκρατικό αξίωμα, το οποίο επικαλείται το ασυμβίβαστο της καριέρας με την «γυναικεία φύση». Δεν είναι τυχαίο, λοιπόν, ότι το κατεξοχήν γνώρισμα που προβάλλεται αναφορικά με το επαγγελματικό πρόσωπο της Λίλας είναι ότι προσιδιάζει με «ανδρικό»:

Αλέκος: «Με συγχωρείτε... Με σας μιλάω, όπως θα μιλούσα σε έναν άνδρα!»

Με απλά λόγια, προκειμένου η αφήγηση να υπογραμμίσει την επαγγελματική αξία της, της αποδίδει «ανδρικά» χαρακτηριστικά, ενισχύοντας ουσιαστικά έτσι την

²⁶¹ Αναφέρομαι πάντοτε στην μισθωτή εργασία. Αυτό φυσικά δεν σημαίνει ότι οι γυναίκες δεν εργάζονται ούτως ή άλλως στο σπίτι, στο χωράφι ή βοηθώντας στην οικογενειακή επιχείρηση αμισθί.

γυναικεία κατωτερότητα. Στο σημείο αυτό είναι ευδιάκριτη η αμφισημία του φιλικού λόγου, που συνίσταται στο γεγονός ότι η αφήγηση ταλαντεύεται ανάμεσα στην προβολή του χαρακτήρα της Λίλας ως θετικού γυναικείου προτύπου, το οποίο εκφράζει το αίτημα για κοινωνική αλλαγή, και την λανθάνουσα παραδοχή ότι οι γυναίκες (εδώ η εξαίρεση επιβεβαιώνει τον κανόνα) στερούνται των γνωρισμάτων εκείνων που είναι απαραίτητα για την ανάληψη ουσιαστικών ρόλων στην δημόσια σφαίρα. Στον βαθμό, όμως, που η έννοια της εργασίας δεν λειτουργεί αυτόνομα, αλλά αποτελεί μεταφορά για μια σειρά (έμφυλων) χαρακτηριστικών που προϋποτίθενται για την γενικότερη παρουσία και συμμετοχή στο δημόσιο βίο, η μεροληπτική αποτίμηση της «ανδρικής» εργασίας σε βάρος της «γυναικείας» παράγει ευρύτερες ιεραρχίες, που δημιουργούν συνθήκες κοινωνικού αποκλεισμού για τις γυναίκες. Συνοπτικά, αποδίδοντας στην μόρφωση και την επαγγελματική επιτυχία της Λίλας γένος «αρσενικό», η αφήγηση αφενός φυσικοποιεί την έμφυλη διαφορά και αφετέρου αποκρύπτει την κοινωνική ανισότητα και τις σχέσεις εξουσίας που αυτή παράγει.

Έχει πάντως σημασία να επισημάνουμε ότι σε ένα λανθάνον επίπεδο η αφήγηση προδίδει την κρίση που υφίσταται και η ανδρική ταυτότητα, εξαιτίας της σταδιακής απώλειας του παραδοσιακού ρόλου του «οικογενειάρχη-κουβαλητή», την οποία επιφέρει η συμμετοχή των γυναικών στον επαγγελματικό στίβο. Η ιεραρχικά δομημένη έμφυλη τάξη θεμελιώνεται σε ηγεμονικές μορφές ανδρισμού που βασίζονται στην κατοχή οικονομικής και κοινωνικής ισχύος. Είναι, λοιπόν, λογικό και επόμενο ότι με την είσοδο των γυναικών στην παραγωγή και την επακόλουθη απόκτηση οικονομικής αυτονομίας, ο κυρίαρχος αυτός ρόλος να υπονομεύεται, γεγονός το οποίο οδηγεί σε εξάρθρωση την ανδρική υποκειμενικότητα. Έτσι, παρόλο που ο χαρακτήρας της Λίλας σε καμία περίπτωση δεν συνιστά κανόνα για τα δεδομένα της εποχής, εκφράζει, ως εξαίρεση έστω, ένα ενδεχόμενο πολιτισμικό σενάριο, και υπό αυτή την έννοια συμπυκνώνει τόσο τις κοινωνικές αλλαγές, όσο και την ανησυχία που αυτές εμπνέουν.

Είναι φανερό ότι τα προσόντα και η θέση που κατέχει η Λίλα, τα οποία της εξασφαλίζουν υψηλό κύρος και οικονομικές απολαβές και την καθιστούν αυτάρκη, αυτόνομη και, ως εκ τούτου, ανεξάρτητη, έρχονται σε αντίφαση με το γεγονός ότι στις παραδοσιακές πατριαρχικές κοινωνίες οι γυναίκες αντλούν την ταυτότητα και το κοινωνικό τους πρόσωπο μόνο διαμέσου των ανδρών (πατέρα, αδερφού ή συζύγου). Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι η γενική του επιθέτου τους στην ελληνική (αλλά και

σε άλλες γλώσσες) καταδεικνύει κυριότητα (κόρη / σύζυγος *του...*).²⁶² Σε αυτό το συμπραζόμενο είναι, επομένως, ξεκάθαρο για ποιον λόγο ο Αλέκος, αν θέλει να συνάψει σχέση μαζί της, θα πρέπει *οπωσδήποτε* να αναρριχηθεί επαγγελματικά, διότι διαφορετικά δεν μπορεί να διασφαλίσει τους όρους σύμφωνα με τους οποίους θεμελιώνεται η ανδρική κυριαρχία, γεγονός που ο ίδιος θα βίωνε ως θεμελιώδη κρίση ταυτότητας. Σε αυτή τη βάση δεν είναι τυχαίο, λοιπόν, ότι η αφήγηση προσπαθεί εξ αρχής να αμβλύνει τη διαφορά και να υποβαθμίσει το γεγονός ότι η Λίλα κατέχει υψηλότερη μόρφωση και θέση στην επαγγελματική ιεραρχία από τον Αλέκο, υπογραμμίζοντας ότι η εργασία της αποκτά νόημα, μόνο σε σχέση με την ανδρική χειρωνακτική εργασία:

(από την ταινία *Λεσποινίς Διευθυντής*)

Βασιλείου: «Πως τα πάμε κ. Σαμιωτάκη; Προχωράμε, προχωράμε»

Αλέκος: «Μια χαρά, μια χαρά!»

Βασιλείου: «Μπράβο! Τα συνεργεία είναι η βάση! Βέβαια... και η θεωρία καλή είναι, αλλά χωρίς την εφαρμογή, εε»

Από το παράδειγμα γίνεται φανερή η πρόδηλη ιδεολογική θέση της ταινίας πως, σε τελική ανάλυση, η κοινωνική υπεροχή των ανδρών σε σχέση με τις γυναίκες θεωρείται δεδομένη και αδιαπραγμάτευτη. Είναι εύλωτο το γεγονός, άλλωστε, ότι στην αντίστροφη περίπτωση (αν, δηλαδή, ήταν ο Αλέκος διευθυντής), δεν θα προέκυπτε κοινωνικά η αναγκαιότητα η Λίλα να αποδείξει την αξία της στον εργασιακό τομέα και να εξελιχθεί επαγγελματικά. Το στοιχείο αυτό από μόνο του αρκεί, νομίζω, για να καταδείξει ότι ορίζοντας το κοινωνικό στάτους σε σχέση με την εγγύτητα που έχουν τα άτομα προς τα προνομιακά πεδία της κοινωνικής ζωής, τότε οι γυναίκες ως κατηγορία βρίσκονταν, και εξακολουθούν να βρίσκονται στην περιφέρεια.

Συνοπτικά, στον άξονα αυτό είδαμε πώς οι έμφυλες ταυτότητες συγκροτούνται πολιτικά από τον φιλικό λόγο διαμέσου διαδικασιών *επιλογής* και *αποκλεισμού*, δηλαδή μέσα από την *άσκηση εξουσίας*. Οι διαδικασίες αυτές θεμελιώνονται στην υποστασιοποίηση της έννοιας του φύλου, το περιεχόμενο της οποίας θεωρείται αντικειμενικά υπάρχον, παρέχοντας έτσι την βεβαιότητα μιας υπερβατικής «αλήθειας», και αποκρύπτοντας τις σχέσεις εξουσίας στη βάση των οποίων θεμελιώνεται ο πατριαρχικός λόγος. Η ηγεμονία του πατριαρχικού λόγου,

²⁶² Κατά κανόνα το αρσενικό γένος εκφέρεται στην ονομαστική και το θηλυκό στην γενική. Κατ' εξαίρεση υπάρχουν και κάποια επίθετα τα οποία και στο αρσενικό γένος εκφέρονται στην γενική (όπως άλλωστε και τα θηλυκά τους αντίστοιχα), ποτέ όμως δεν ισχύει το αντίστροφο.

λοιπόν, είναι μία διαδικασία συνάρθρωσης η οποία αποσκοπεί στο να παγιώσει μία πολιτική, καθώς και μία ηθική-διανοητική επικυριαρχία, διαμέσου της κυρίαρχης ιδεολογίας. Ενέχει, δηλαδή, την προσπάθεια καθήλωσης του νοήματος κατά τρόπο, ώστε να μην επιδέχεται άλλες ερμηνείες.²⁶³ Με άλλα λόγια, το καθεστώς φύλου θεμελιώνεται σε μια ρητορική της μονιμότητας, η οποία καλύπτει μια εξαιρετικά ρευστή κοινωνική κατάσταση. Ταυτόχρονα, παρόλο που η υποτιθέμενη ουσία που φέρεται να βρίσκεται στη βάση της έννοιας του φύλου συνιστά κοινωνική κατασκευή υπό διαρκή διαπραγμάτευση, στην πράξη η κατασκευή αυτή αναδεικνύεται ως εξαιρετικά στερεή στο πέρασμα του χρόνου, καθιστώντας δύσκολη την ανατροπή παγιωμένων αντιλήψεων.

Ωστόσο, αυτό δεν σημαίνει ότι η κοινωνική πραγματικότητα συγκροτείται μονοσήμαντα, ούτε ότι ο λόγος αυτός πάντοτε επιβάλλεται αδιαπραγμάτευτα. Οι κοινωνικές ανακατατάξεις της εποχής έχουν δημιουργήσει ρωγμές στον αυτονόητο χαρακτήρα του σώματος των παγιωμένων κοινωνικών αξιών, γεγονός που διαφαίνεται από τις αντιφάσεις που προκύπτουν στην προσπάθεια ενσωμάτωσης νέων «μοντέρνων» συμπεριφορών στις παλιές αξίες.²⁶⁴ «Η δημιουργία νέων προτύπων διαπροσωπικών σχέσεων και νέων εκδοχών ανδρισμού και θηλυκότητας (...) συχνά στη συνάντησή τους με φορείς παραδοσιακών μορφών σχέσεων παράγουν βίαιες συγκρούσεις».²⁶⁵ Επομένως, η τάξη του λόγου (discursive order) και οι μηχανισμοί αναπαραγωγής της συγκροτούνται και ανασυγκροτούνται διαρκώς, διαμέσου μίας σειράς πολιτικών αποφάσεων που λαμβάνονται σε ένα πεδίο το οποίο χαρακτηρίζεται από μόνιμη ασυνέχεια. Υπό αυτή την έννοια, υποστηρίχθηκε ότι η τάξη του λόγου δεν αποτελεί ένα στεγανό, αλλά ένα πεδίο ενδεχομενικότητας.

Έτσι, αν και από τα φιλμικά κείμενα καθίσταται φανερό ότι υπάρχει μία σταδιακή μετατόπιση ως προς το περιεχόμενο των έμφυλων ταυτοτήτων, δεν μπορούμε πάντα να καταλήξουμε μια και καλή αν αυτά συμμορφώνονται με τις πατριαρχικές δομές εξουσίας ή αντιστέκονται σε αυτές. Με άλλα λόγια, αυτό που προκύπτει από την ανάλυση που προηγήθηκε είναι πως «χρειάζεται να κατανοήσουμε

²⁶³ Ωστόσο, δεν πρέπει να εκλαμβάνουμε την ιδεολογία ως διαστρεβλωμένη αναπαράσταση της κοινωνικής πραγματικότητας, καθώς η τελευταία είναι πάντοτε ήδη συγκροτημένη μέσα και διαμέσου του λόγου. Η ιδεολογία, επομένως, εξακολουθεί μεν να ενέχει το στοιχείο της διαστρέβλωσης, αλλά όχι του πώς είναι στ' αλήθεια τα πράγματα, μα της ρευστότητας που χαρακτηρίζει κάθε κοινωνική ταυτότητα (βλ. E. Laclau, *New Reflections... ό.π.*)

²⁶⁴ Ε. Αβδελά, *ό.π.*, σελ. 102.

²⁶⁵ Στο ίδιο, σελ. 18.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

τα φύλα όχι ως μια απαραίτητα ενωτική και ολοκληρωμένη ιδεολογία, αλλά, σε ορισμένες περιπτώσεις τουλάχιστον, ως ένα πεδίο αμφισβητούμενων σημασιών». ²⁶⁶

Με βάση όλα όσα είδαμε για την συγκρότηση των έμφυλων ταυτοτήτων, θα δούμε ειδικότερα πώς αναπαράγονται, συγκροτούνται και προβάλλονται εικόνες του κοινωνικού φαντασιακού αναφορικά με τον έρωτα, την σεξουαλικότητα και τις έμφυλες σχέσεις στο επόμενο κεφάλαιο.

²⁶⁶ Jane Cowan, «Η κατασκευή της γυναικείας εμπειρίας», στο Ε. Παπαταξιάρχης / Θ. Παραδέλλης (επιμέλεια), *Ταυτότητες και Φύλο στη Σύγχρονη Ελλάδα*, Αλεξάνδρεια 1998, σελ 147.

5.

Ο άξονας θεματικών

Στον άξονα εννοιών είδαμε με ποιον τρόπο συγκροτείται εννοιολογικά και γνωσιολογικά η έννοια του φύλου. Είδαμε, δηλαδή, πώς το φύλο -ως θεμελιώδης έννοια στην βάση της οποίας οργανώνεται η κοινωνική μας οντολογία εν γένει- σημασιοδοτείται μέσα από και τα φιλικά κείμενα της ανάλυσης, και πώς αυτή η εννοιολόγηση συνδέεται με άλλους (εξω-«κειμενικούς») λόγους, πώς, δηλαδή, το περιεχόμενο των λόγων που αναδύονται μέσα από τα φιλικά κείμενα αντλεί από λόγους έξω από αυτά.

Ο *άξονας θεματικών* περιγράφει ειδικότερα τις σχέσεις του *λόγου* των φιλικών αφηγήσεων με την *εξουσία*. Συγκεκριμένα, θα δούμε πώς η διαπραγμάτευση της έννοιας του φύλου εμπλέκεται σε ποικίλα (ιδεολογικά) διακυβεύματα, δηλαδή σε *διαμάχες* και *αντιπαραθέσεις* μέσα στο λόγο και δια μέσου του λόγου (της αφήγησης). Πώς, δηλαδή, συγκροτούνται και αναπαράγονται ανταγωνιστικοί και αντιπαραθετικοί λόγοι για το φύλο μέσα από τα φιλικά κείμενα. Αυτό δεν σημαίνει ότι το ζήτημα της εξουσίας δεν ήταν θεμελιώδες και στον άξονα εννοιών, καθώς οι ταξινομητικές κατηγορίες στη βάση των οποίων οργανώνουμε τον κόσμο δεν παράγονται εν κενώ και δεν είναι ιδεολογικά και αξιολογικά ουδέτερες. Είδαμε, άλλωστε, ότι παρά τη φαινομενική τους σταθερότητα η οποία θεμελιώνεται σε μια ρητορική της μονιμότητας, οι εννοιολογικές κατηγορίες του φύλου τελούν υπό συνεχή διαπραγμάτευση, η οποία εκφράζεται και μέσα από τα φιλικά κείμενα. Σε αυτό τον άξονα, όμως, θα δούμε πιο συγκεκριμένα πώς από τις φιλικές αφηγήσεις προβάλλονται συγκεκριμένες εικόνες για τη διαχείριση του φύλου, διαμέσου των οποίων αναπαράγονται σχέσεις εξουσίας. Το στοιχείο, λοιπόν, που περιγράφει τον συγκεκριμένο άξονα είναι κυρίως *ιδεολογικό* και *συγκρουσιακό*. Επομένως, ο άξονας θεματικών αφορά τα ιδεολογικά διακυβεύματα των κινηματογραφικών αφηγήσεων, όπως αυτά διατυπώνονται μέσα από τον φιλικό λόγο.

Βέβαια, η εκάστοτε ιδεολογική τοποθέτηση σπάνια εκφράζεται ρητά και μονοσήμαντα. Όπως εκτεταμένα αναφέρω και εισαγωγικά, ο κινηματογράφος συνιστά ένα πεδίο συγκρότησης και διαπλοκής ποικίλων σχέσεων εξουσίας. Στο επίπεδο της εκάστοτε αφήγησης συγκρούονται διάφορες ιδέες, στάσεις και νοοτροπίες ούτως ώστε μέσα από αυτήν να αναδυθεί η ιδεολογική τοποθέτηση του κάθε φιλικού «κειμένου». Με αυτό τον τρόπο αναπαράγονται, συγκροτούνται και

προβάλλονται εικόνες του κοινωνικού φαντασιακού²⁶⁷ στο πλαίσιο του εκάστοτε κυρίαρχου ηγεμονικού λόγου, αλλά ταυτόχρονα μπορεί και να παρέχονται τα μέσα έκφρασης άλλων, εναλλακτικών λόγων. Έτσι, τα προτάγματα ενός συντηρητικού λόγου συχνά συνυπάρχουν με πιο προοδευτικές αντιλήψεις, που ενίοτε τον υπονομεύουν και τον αμφισβητούν, ενώ άλλοτε η αντιπαράθεσή τους καταλήγει στην επιβεβαίωση και επικράτηση της πατριαρχικής νοοτροπίας. Οι εναλλακτικοί λόγοι που παρεισφρέουν στις φιλμικές αφηγήσεις της δεκαετίας του '60 μπορούμε να υποθέσουμε ότι αποτελούν έκφραση μιας κρίσης της παραδοσιακής κοινωνίας, αποτυπώνοντας μια διαδικασία επανεννοιολόγησης της πατροπαράδοτης κλίμακας αξιών και προβάλλοντας το αίτημα κοινωνικών αλλαγών και εκσυγχρονισμού της ελληνικής κοινωνίας, ιδίως στο επίπεδο των ηθών. Με άλλα λόγια, οι ρωγμές και η ρευστότητα που χαρακτηρίζει τον φιλμικό λόγο μπορούμε να εικάσουμε ότι αντιστοιχούν σε ανταγωνιστικούς λόγους που διακινούνται αυτή την εποχή στην ελληνική κοινωνία.

Η κεντρική θεματική που διατρέχει τις τέσσερις υπό ανάλυση φιλμικές αφηγήσεις αφορά τις ερωτικές σχέσεις στις διάφορες εκφάνσεις τους. Συγκεκριμένα τα κεντρικά ζητήματα τα οποία εξετάζονται είναι ο ρομαντικός έρωτας, το αίτημα της «αποκατάστασης» διαμέσου του γάμου, οι προγαμιαίες σχέσεις, η ζήλεια και η συζυγική απιστία. Το καθεστώς επιθυμίας που διατρέχει τις παρούσες κινηματογραφικές αφηγήσεις -αλλά αποτελεί και τον θεμελιώδη άξονα γύρω από τον οποίο οργανώνεται η πλοκή της συντριπτικής πλειοψηφίας των ταινιών του είδους- αφορά, λοιπόν, τον έρωτα έτσι, όπως παρουσιάζεται στο συγκεκριμένο ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο, με ό,τι αυτό συνεπάγεται για την συγκρότηση των έμφυλων ταυτοτήτων, αλλά και την διαμόρφωση της κοινωνικής πραγματικότητας εν γένει. Με άλλα λόγια, στον βαθμό που και ο ίδιος ο έρωτας αποτελεί μια κοινωνικά διαμεσολαβημένη συνθήκη, το περιεχόμενό του είναι πολιτικό. Η πολιτική του σημασία έγκειται στο ότι εμπλέκεται σε ένα ευρύτερο σύστημα λόγων, διαμέσου των οποίων καθορίζονται οι κανόνες και οι όροι στους οποίους οφείλει να υπόκειται (λ.χ. την ετεροφυλοφιλία, το πρόταγμα της αποκλειστικότητας, την νομιμοποίησή του μέσα από τον θεσμό του γάμου, την αποκλειστική διοχέτευση του σεξ στο πλαίσιο του έγγαμου βίου, την διαχείριση της σεξουαλικότητας με μοναδικό σκοπό την αναπαραγωγή όπως ορίζει η εκκλησία κ.ο.κ.), δηλαδή οι κοινωνικά νοητές εκφάνσεις

²⁶⁷ Για την έννοια *κοινωνικό φαντασιακό* βλ. E. Laclau, *New Reflections...* ό.π., σελ. 63-64.

του καθώς και οι προσδοκώμενοι τρόποι ερμηνείας των ρόλων των υποκειμένων που μετέχουν σε αυτόν. Σε αντιστοιχία, και το σώμα, η έμφυλη ταυτότητα και η σεξουαλική συμπεριφορά βρίσκονται εμπλεγμένα σε ένα δίκτυο κοινωνικών και πολιτικών σχέσεων. Σε αυτή τη βάση, αντιλαμβανόμαστε ότι και η σεξουαλικότητα δεν συνιστά πολιτισμικά ουδέτερη έκφραση μιας βιολογικής ορμής, αλλά κοινωνική συμπεριφορά, η οποία δεν μπορεί να ιδωθεί ανεξάρτητα από τις προσδοκίες που περιβάλλουν την επιτέλεση των έμφυλων ρόλων, τις ρομαντικές προβολές και τα πολιτισμικά πρότυπα σχετικά με τον «έρωτα», τα κοινωνικά προσδιορισμένα όρια της σεξουαλικής έκφρασης, ή τον θεσμό του γάμου.²⁶⁸ Τόσο το σώμα, όσο και η επιθυμία, λοιπόν, αντιμετωπίζονται ως φορείς πολλαπλών νοηματοδοτήσεων, υπό την έννοια ότι πάνω σε αυτά εγγράφονται η έμφυλη και η σεξουαλική ταυτότητα. Επομένως, ακόμη και στον τρόπο με τον οποίο τα υποκείμενα βλέπουν το αντικείμενο της επιθυμίας τους, αντανακλώνται οι κοινωνικές επιταγές που καθορίζουν τόσο τις προσδοκίες στις οποίες αυτό καλείται κοινωνικά να ανταποκριθεί, όσο, κατ' επέκταση, και τον τρόπο με τον οποίο ορίζεται ο ίδιος ο έρωτας. Υπό αυτή την έννοια, ο έρωτας δεν συνιστά ανιστορική συνθήκη, όπως ιδεαλιστικά τείνει να παρουσιάζεται, αλλά έναν λόγο εμπλεκόμενο με άλλους λόγους. Αυτό σημαίνει ότι δεν αποτελεί ένα συναίσθημα γνήσια υποκειμενικό, αλλά μία κοινωνικά διαμεσολαβημένη συνθήκη. Επομένως, και εικόνες για το φύλο που προβάλλονται μέσα από την μαζική κουλτούρα σχετικά με τον ανδρισμό και την θηλυκότητα υποδεικνύουν το πολιτισμικό σενάριο των διαπροσωπικών μας σχέσεων, δηλαδή το πλαίσιο στο οποίο συγκροτείται η ετεροφυλοφιλική επιθυμία.²⁶⁹

Μέσα από την αφήγηση των ταινιών παρατηρούμε, λοιπόν, ότι θεμελιώδες αίτημα είναι η ερωτική σχέση, η ευόδωση της οποίας, όμως, ορίζεται και αναπαρίσταται με πολύ συγκεκριμένους όρους και ανταποκρίνεται σε προδιαγεγραμμένα πολιτισμικά σενάρια. Έτσι, θεμελιώδες γνώρισμα του έρωτα στο πλαίσιο αυτό, είναι το γεγονός ότι χαρακτηρίζεται από μια αδιαπραγμάτευτη τελεολογία, η οποία συνίσταται αποκλειστικά στην προοπτική του (θρησκευτικού) γάμου. Δεν είναι τυχαίο, λοιπόν, ότι η συντριπτική πλειοψηφία των ταινιών της εποχής αφορούν την αγωνία της αποκατάστασης και την άρση των εμποδίων που προηγούνται της ευόδωσης της σχέσης, ώστε το ζευγάρι να οδηγηθεί στην εκκλησία.

²⁶⁸ Stevi Jackson, "The Social Construction of Female Sexuality", στο S. Jackson / S. Scott (επιμέλεια), *Feminism & Sexuality – A Reader*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1996, σελ. 62.

²⁶⁹ J. Usher, *Fantasies... ό.π.*, σελ. 106.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Είναι, μάλιστα, τόσο προφανής και αδιαπραγμάτευτη η συνεπαγωγή που φέρεται να οδηγεί από τον έρωτα στον γάμο, που εμφανίζονται ως όροι περίπου ταυτόσημοι.

(από την ταινία *Τα κίτρινα γάντια*)

Ορέστης: «(...) Τον γνωρίζεις τον κύριο;»

Τούλα: «Μάλιστα... Έξι μήνες τώρα... (...) Αλλά από την πρώτη στιγμή είπε πως θα με πάρει!»

Με όρους αφηγηματικότητας, ο γάμος λειτουργεί ως το συνηθέστερο «τέλος» των ταινιών του είδους, κλείνοντας την αφήγηση, κατά τρόπο, ώστε να υπαινίσσεται μια απροσδιόριστη και αδιαμφισβήτητη α priori υπόσχεση ότι «ζήσανε αυτοί καλά...», η οποία αρκεί καθ' αυτή για να ικανοποιήσει τις προσδοκίες του κοινού γύρω από την αφηγηματική περάτωση του έργου.

Ωστόσο, πέρα από τις ιδεαλιστικές ρομαντικές προβολές που περιβάλλουν τον γάμο ως θεσμό εν γένει, και ως ευτυχή έκβαση στο επίπεδο της αφήγησης κατ' επέκταση,

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθυντής*)

Κ. Βασιλείου: «Όταν μια νέα κοπέλα ερωτεύεται, μπαίνει στη βάρκα με τον καλό της (...) και πλέει προς την ευτυχία!».

ο γάμος λειτουργεί ως ένας ισχυρός μηχανισμός κοινωνικού ελέγχου και ρύθμισης της κοινωνικής ζωής, κυρίως για τις γυναίκες. Με άλλα λόγια, μέσα από το πρίσμα του εξιδανικευμένου ρομαντικού έρωτα ο γάμος (ως κοινωνικά κατασκευασμένη επιθυμία και επιταγή) προβάλλεται ως μοναδική, αποκλειστική και αδιαμφισβήτητη επιλογή, καθώς και ως κριτήριο κοινωνικής επιτυχίας (ή αποτυχίας, αντίστοιχα) των γυναικών.

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθυντής*)

Αθηνά: «Έχεις κατακτήσει πια πρόβλημα, το καταλαβαίνεις; (...) [Σ]ε λίγα χρόνια θα ψάχνεις ράφι να τοποθετηθείς!»

Μάλιστα, αυτό το κριτήριο δεν αφορά μόνο εκείνες τις γυναίκες οι οποίες είναι οικονομικά και κοινωνικά εξαρτώμενες ή βλέπουν τον γάμο ως μέθοδο ανοδικής κοινωνικής κινητικότητας, αλλά και εκείνες οι οποίες διαθέτουν μορφωτικό κεφάλαιο, επιτυχημένη επαγγελματική σταδιοδρομία και είναι οικονομικά ανεξάρτητες. Έτσι, στην ταινία *Δεσποινίς Διευθυντής* μία αξιόλογη, δυναμική, μορφωμένη γυναίκα με κυρίαρχη θέση στον ανδροκρατούμενο χώρο εργασίας της, οικιοθελώς απαρνείται την προσωπικότητά της για να γίνει αποδεκτή από τους άνδρες, προκειμένου να βρει γαμπρό. Με άλλα λόγια, ο ετεροφυλοφιλικός έρωτας

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

είναι καταρχήν ιεραρχικός και θεμελιώνεται συμβολικά και κυριολεκτικά στην αρχή της γυναικείας υποτέλειας.

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθνήτης*: Η Λίλα έχει μεθύσει στο πάρτι του Ναυάρχου και χορεύει ξυπόλητη)

Λίλα: «Βοήθησέ με, με τα παπούτσια μου, γιατί τα' χω μπερδέψει και δεν ξέρω ποιο είναι το δεξί και ποιο το αριστερό...

Αλέκος: «Αυτό δεν το χρειάζεσαι. Το παίρνω!» (της παίρνει το ένα παπούτσι)

Λίλα: «Γιατί;»

Αλέκος: «Γιατί λέω να σου βάλω και τα δυο πόδια σε ένα παπούτσι!»

Η αρχή αυτή απεικονίζεται συστηματικά στις φιλικές αναπαραστάσεις της εποχής, οι οποίες παρουσιάζουν την γυναικεία υποταγή στο πλαίσιο των έμφυλων σχέσεων, όχι απλώς ως κοινωνικά αναμενόμενη, αλλά επιπλέον ως προσδοκία από πλευράς των γυναικών. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της ταινίας *Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο*, όπου η ατίθαση Λίζα Παπασταύρου ερωτεύεται τον καθηγητή της Πάνο Φλωρά, αφότου εκείνος δεν διστάζει να την ταπεινώσει δημόσια και να ασκήσει φυσική βία πάνω της. Κατά τον τρόπο αυτό αναπαράγεται δομικά η ανδρική κυριαρχία στις έμφυλες σχέσεις, η οποία επιβραβεύεται:

(από την ταινία *Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο*)

κος Παπασταύρου: «(...) Ίσως με τον ίδιο τρόπο που βάλατε σε τάξη το κολέγιο, να μπορείτε να βάλετε σε κάποια τάξη και σε κάποια πειθαρχία και το σπίτι μου!»

και κατόπιν (όπως αφήνει να εννοηθεί η αφήγηση ή/και οι κυρίαρχες κοινωνικές προσδοκίες) νομιμοποιείται και επικυρώνεται διαμέσου του θεσμού του γάμου. Κατά αυτό τον τρόπο ο γάμος λειτουργεί κυρίως ως *ιδεολογικό* σημείο τερματισμού, τόσο της αφήγησης, όσο και της γυναικείας ανεξαρτησίας.²⁷⁰

Η ειδυλλιακή ατμόσφαιρα της προ του γάμου εποχής φαίνεται να χάνεται μετά την τέλεση του μυστηρίου. Μετά τον γάμο, παρατηρεί η Δελβερούδη, «η περί έρωτος συζήτηση διακόπτεται, ο έρωτας ως συναίσθημα και ως πρακτική, με τις ιδιαίτερες απαιτήσεις του, δεν απασχολεί κανέναν. Αυτό που κινδυνεύει δεν είναι τα συναισθήματα αλλά η συζυγική σχέση», η οποία πρέπει να διασωθεί από τα προβλήματα.²⁷¹ Είτε τα προβλήματα αφορούν τη ζήλεια και τη συζυγική απιστία, είτε απορρέουν από τη χαλάρωση της παραδοσιακής τάξης πραγμάτων μέσα στην οικογένεια και την αμφισβήτηση του έως τότε παγιωμένου ρόλου του άντρα-αφέντη,

²⁷⁰ R. Neupert, *ό.π.*, σελ. 73.

²⁷¹ Ε. Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες...* *ό.π.*, σελ. 169.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

στις κωμωδίες ο γάμος εμφανίζεται «ως μια διαρκής προσπάθεια επιβολής του ενός στον άλλον».²⁷² Οι άντρες ως «οικογενειάρχες» επιθυμούν να επιβάλουν τα κεκτημένα τους στο πλαίσιο μιας ιεραρχικής κατανομής έμφυλων ρόλων, ενώ οι γυναίκες διεκδικούν πλέον περισσότερα δικαιώματα μέσα στην συζυγική εστία και έναν ενεργητικό ρόλο στη ζωή του ζευγαριού. Έτσι, «μέσα από τη διδαχή των πρεσβύτερων, και ιδίως των ομοφύλων τους, οι νεαρές σύζυγοι μαθαίνουν να υποχωρούν κατ' επίφαση στις απαιτήσεις και στις αποφάσεις του συζύγου τους, αλλά στην ουσία (...) να επιβάλλουν με πλάγιους τρόπους την άποψή τους».²⁷³

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Κυρία Ασπασία: «Ο συζυγικός βίος, χρυσό μου, είναι ένας διαρκής πόλεμος. Κάνεις ότι υποχωρείς, ξεγελάς τον αντίπαλο, και πάνω που νομίζει ότι είναι νικητής, του δίνεις και καταλαβαίνει!»

Στο παράδειγμα, έχει κάποια σημασία η βαρύτητα της αναπαράστασης «πόλεμος» για τις σχέσεις των φύλων, στοιχείο που μας επιτρέπει ίσως να εικάσουμε ότι αντιστοιχεί σε έναν ευρύτερο λόγο γύρω από τον έγγαμο βίο και την θέση των σύγχρονων γυναικών, που διακινείται αυτή την εποχή στην ελληνική κοινωνία. Παρά το γεγονός, ωστόσο, ότι τουλάχιστον στην ιδιωτική σφαίρα οι γυναίκες απομακρύνονται σταδιακά από το πρότυπο της πειθήνιας και υποτακτικής συζύγου,

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Θάνος: «Ελα δω! Σε διατάσσω!»

Τζένη: «Μην μου κάνεις εμένα το σατράπη, γιατί δεν με ξέρεις καλά!»

επιβάλλοντας πολλές φορές σθεναρά τη γνώμη τους, παρατηρούμε ότι ο γάμος εξακολουθεί να λειτουργεί ως ένας αποτελεσματικός μηχανισμός επιβολής των κοινωνικά προσδιορισμένων έμφυλων ρόλων, οι οποίοι, τουλάχιστον στο παρόν συμφραζόμενο, κατανέμονται με όρους ιεραρχικούς. Η ιεραρχία αυτή θεμελιώνεται στη βάση μιας φυσικοποιημένης ανισότητας, η οποία φέρεται να απορρέει από τη βιολογική διαφορά.

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Θάνος: «Στις γυναίκες δεν πρέπει να λέει κανείς και πολύ έξυπνα πράγματα, γιατί δεν τα καταλαβαίνουν...»

Το έμφυλο βιολογικό σώμα επενδύεται, λοιπόν, με συγκεκριμένα νοήματα, τα οποία κατόπιν παρουσιάζονται ως αποτέλεσμα μιας συγκεκριμένης ανατομίας και επισύρουν καθορισμένες κοινωνικές προσδοκίες.

²⁷² Στο ίδιο, σελ. 243.

²⁷³ Στο ίδιο.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Με άλλα λόγια, το παγιωμένο καθεστώς φύλου εμπεριέχει «κάποιες ηγεμονικές και συχνά άρρητες πολιτισμικές παραδοχές», οι οποίες σε σημαντικό βαθμό θεμελιώνονται «στις κατεστημένες μορφές του γάμου και της οικιακότητας».²⁷⁴ Αυτό σημαίνει, κατ' επέκταση, ότι στο επίπεδο του έγγαμου βίου και των έμφυλων σχέσεων εν γένει επιβάλλεται μια κοινωνικά συγκεκριμένη κατανομή ρόλων, η οποία θεμελιώνεται στη βάση μιας φυσικοποιημένης ιεραρχικής διάταξης. Από τη διάταξη αυτή απορρέουν κανονιστικά οι απαιτήσεις για την κοινωνικά προσδοκώμενη ενσάρκωση της έμφυλης ταυτότητας, η οποία επιβεβαιώνει και αναπαράγει την έμφυλη διαφορά. Στο εσωτερικό αυτής της διάταξης «η θέση της γυναίκας ορίζεται κάθε φορά από την ειδική της τοποθέτηση σε σχέση με την ανδρική φιγούρα μέσα στο πλαίσιο μιας πολύ συγκεκριμένης κοινωνικής μορφολογίας έμφυλων ρόλων»²⁷⁵ και υποχρεώσεων, η οποία στην παραδοσιακή πατριαρχική κοινωνία μεταβιβάζεται από τη μητέρα του άντρα στην υποψήφια νύφη,

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Λέλα: «(...) (Θ)α μείνεις χωρίς γυναίκα, κύριε Ιάκωβε, λυπάμαι...»

Τζακ: «Ναι, αλλά έχω τη μάνα μου, όμως. Μάλιστα! Και καλά πλένει και καλά μαγειρεύει και απ' όλα!»

αναπαράγοντας και διαιωνίζοντας, έτσι, τον ρόλο των γυναικών στην υπηρεσία των ανδρών τους, ως συζύγων και ως μητέρων αρσενικών παιδιών, αργότερα (έως ότου αυτά παντρευτούν, ανεξάρτητα από την ηλικία τους).

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθνής*)

κα. Λουκία: «Ποιο παντελόνι θα φορέσεις, παιδάκι μου, να πατήσω λίγο το παντελόνι!»

Αλέκος: «Δεν θα βγω μητέρα».

(...λίγο αργότερα)

Αλέκος: «Το παντελόνι μου το πάτησες»

κα. Λουκία: «Εσύ δεν μου είπες να μην το πατήσω»

Αλέκος: «Κι εσύ έπρεπε να μην το πατήσεις»

κα. Λουκία: «Καλά... Να το πατήσω τώρα!»

Αλέκος: «Δεν προλαβαίνω τώρα!»

Παρόλα αυτά, ο γάμος προβάλλεται ως αίτημα κυρίως από την πλευρά των γυναικών.

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Πέπη: «Σου μιλάω μια ώρα και δεν λες τίποτα! Έχω την απαίτηση να μου δώσεις μία απάντηση. Λοιπόν, λέγε! Πότε θα παντρευτούμε; (...)»

²⁷⁴ Ε. Παπαταξιάρχης Ε., «Εισαγωγή», ό.π., σελ 70.

²⁷⁵ Άννα Αποστολίδου, ό.π., σελ. 181.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Θάνος: «Μα, αγάπη μου, δεν καταλαβαίνεις ότι ο γάμος σκοτώνει τον έρωτα και εγώ δεν θέλω να σκοτώσω αυτό το υπέροχο συναίσθημα...»

(...)

Πέπη: «Άκου να σου πω, κύριε Θάνο! Εγώ δεν θέλω να μείνω γεροντοκόρη!»

Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι, αν και την δεκαετία του '60 προβάλλεται πλέον σθεναρά το αίτημα να επιβληθούν καινοτομίες σε ζητήματα ηθικής και έμφυλων σχέσεων, οι οποίες συνεπάγονται μεγαλύτερη ανεξαρτησία και περισσότερες επιλογές ειδικότερα για τις γυναίκες, η ελευθερία των κοινωνικών τους συναναστροφών εξακολουθεί να εξαρτάται από την προοπτική νομιμοποίησης της «σχέσης» τους.

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθνής*)

Βίκυ: «Με την δική μας ιστορία τι θα γίνει, γιατί κι εγώ έχω εκτεθεί!»

Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι ο Αστικός Κώδικας προβλέπει χρηματική αποζημίωση για την «προσβολή της τιμής γυναικός»²⁷⁶, γεγονός το οποίο καταδεικνύει παραδειγματικά πώς η γυναικεία σεξουαλικότητα αποτελεί αντικείμενο προστασίας, διαχείρισης και ελέγχου και σε επίπεδο κρατικής μέριμνας, καθώς και ότι η υπόληψη των γυναικών εξαρτάται οπωσδήποτε από έναν άντρα, ο οποίος, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, καλείται να εξασφαλίσει το κοινωνικό τους πρόσωπο.

Επομένως, αν και παρατηρείται μια διαφοροποίηση των αντιλήψεων μεταπολεμικά και η νέα γενιά διεκδικεί πλέον το δικαίωμα της επιλογής του/της μέλλοντος/ουσας συζύγου και κατ' επέκταση του γάμου από έρωτα,

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Λέλα: «Η γυναίκα σήμερα για να παντρευτεί, κύριε, πρέπει να γνωρίσει τον άντρα που θα πάρει!»

για τις γυναίκες οι προγαμιαίες σεξουαλικές σχέσεις εξακολουθούν να αποτελούν ισχυρότατο ταμπού.

Έτσι, παρόλο που ο κινηματογράφος της δεκαετίας του '60 χαρακτηρίζεται από μια «αυξανόμενη φιλελευθεροποίηση σε ζητήματα γυναικείας ερωτικής συμπεριφοράς», επισημαίνει η Δελβερούδη, «οι ηρωίδες πάντα θα έχουν στόχο τον γάμο, και όχι την προσωπική ελευθερία ή την ισότιμη ερωτική σχέση».²⁷⁷ Κατά

²⁷⁶ Αστικός Κώδικας 921: «Προσβολή τιμής γυναικός. Εάν δι' αξιοποίησης ή κατόπιν απειλών ή απατηλών υποσχέσεων ή καταχρήσεως της σχέσης εξαρτήσεως προσεβλήθη η τιμή γυναικός διά σαρκικής μετ' αυτής συναφείας, η προς αυτήν οφειλομένη αποζημίωσης συνίσταται εις την καταβολήν αναλόγου χρηματικού ποσού προς αποκατάστασίν της». Εφημερίς των Ελλήνων Νομικών, *Αστικός Κώδικς και Εισαγωγικός Νόμος*, Ιωάν. Ν. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα χ.χ., σελ. 115 (Παρατίθεται στο Έ. Αβδελά, *ό.π.*, σελ. 180, υποσημ. 53).

²⁷⁷ Ε. Δελβερούδη, «Ελληνικός Κινηματογράφος... *ό.π.*, σελ. 172.

συνέπεια, η γυναίκα που διατηρεί προγαμιαίες σχέσεις δίχως βέβαιη προοπτική νομιμοποίησής τους αναπαρίσταται μέσα από τη φιλική αφήγηση, υλικά και συμβολικά, κατά τρόπο απαξιωτικό. Χαρακτηριστικό, άλλωστε, είναι το παράδειγμα της Βίκυς, της ερωμένης του Αλέκου (*Δεσποινίς Διευθνής*). Σύμφωνα με τον τρόπο με τον οποίο αξιολογείται η ευυπόληπτη συμπεριφορά στο πλαίσιο άλλων, εξωφιλμικών λόγων της εποχής, «η “ευθεία οδός”, το αντίθετο του “έκλυτου βίου”, παραπέμπει στην προοπτική του γάμου της κοπέλας, μέσα από τον οποίο “αποκαθιστά την τιμή της”». ²⁷⁸ Αν υποθέσουμε, λοιπόν, ότι ο φιλικός λόγος αντανακλά, σε κάποιο βαθμό, τα τρέχοντα στερεότυπα, τότε το στοιχείο που κατά βάση επιβεβαιώνει την «ανηθικότητα» και το «ποιόν» της είναι ότι «υπέκυψε», δίχως να έχει πρώτα εξασφαλίσει την αποκατάστασή της. Η «ανηθικότητα» αυτή «τεκμηριώνεται» και με έμμεσο τρόπο: «το ανήθικο κορίτσι» δεν είναι, λοιπόν, μονάχα «αυτό που έχει σχέσεις με άντρες [και] που “ακούγεται”» ²⁷⁹, αλλά συγχρόνως που καπνίζει, πίνει, λέει ψέματα και τριγυρνάει έξω. Επιπλέον, «το βάψιμο (και) το θηλυκό ντύσιμο (...) συνθέτουν στοιχεία (...) που [θεωρείται ότι] αποδεικνύουν την ελλιπή ηθική ακεραιότητα της γυναίκας στην οποία αναφέρονται». ²⁸⁰ Δεν είναι τυχαίο, λοιπόν, που η Βίκυ ανταποκρίνεται απόλυτα σε αυτό το στερεότυπο και εμφανίζεται πάντοτε βαμμένη έντονα και ντυμένη προκλητικά:

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθνής*)

Αλέκος: «(...) Και κουμπώσου!» (αναφερόμενος στο πουκάμισο της Βίκυς, του οποίου έχει αφήσει εσκεμμένα ανοικτά τα πρώτα κουμπιά)

Ουσιαστικά δηλαδή, όποτε η αφήγηση άμεσα ή έμμεσα σχολιάζει την εμφάνισή της, στην πραγματικότητα αναφέρεται στο «ήθος» της. Το πρόβλημα δεν είναι ότι «ντύνεται σαν φιγουρίν», αλλά ότι προκαλεί το ερωτικό βλέμμα των (άλλων) ανδρών, θέτοντας υπό αμφισβήτηση την αποκλειστικότητα της σεξουαλικής της διαθεσιμότητας. Γι' αυτό, άλλωστε, και η κυρά-Πηνελόπη (*Νύχτα γάμου*) εκφράζει την δυσπιστία της κατά πόσο η Πέπη πληροί τα εχέγγυα της υποψήφιας νύφης, βλέποντάς την να λικνίζεται στην παραλία με το μικίνι.

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Ιάκωβος: «Πολύ ευγενικό κορίτσι, εε!»

κυρά-Πηνελόπη: «Εμένα με φαίνεται κομματάκι ζεβζέκα!»

²⁷⁸ Έ. Αβδελά, ό.π., σελ. 82, αναφερόμενη στον τρόπο με τον οποίο αναπαρίσταται η ευυπόληπτη γυναίκα συμπεριφορά μέσα από μαρτυρικές καταθέσεις, σε δικαστικές υποθέσεις φερόμενες ως «εγκλήματα τιμής».

²⁷⁹ Στο ίδιο, σελ. 137.

²⁸⁰ Στο ίδιο, σελ. 142.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Ιάκωβος: «Ελα καλέ... (...) Τι είναι αυτά που λες; Πάντως να ξέρεις μαμά, πολύ με αρέσει
αυτό το κορίτσι!»

(...)

κυρα-Πηνελόπη: «Καλό, αλλά πολύ κουνιέται...»

Τζακ: «Έτσι είναι οι Αθηναίες, έχουν πολύ αέρα!»

κυρα-Πηνελόπη: «Πολύ αέρα, βρε παιδάκι μου... Πολύ αέρα...»

Έτσι, το ηθικό δίδαγμα φαίνεται να είναι ότι, αν και οι επιταγές της μόδας και η επιθυμία προσέλκυσης υποψήφιων γαμπρών υπαγορεύουν στις γυναίκες ενίοτε να ντύνονται τολμηρά ή να προκαλούν την ανδρική επιθυμία, θα πρέπει πάντα να έχουν υπόψη τους ότι στο σεξουαλικό παιχνίδι υπάρχουν όρια, τα οποία δεν μπορούν να διασχίσουν ατιμώρητα. «Η γυναίκα που αφήνεται στις επιθυμίες της τιμωρείται με ηθικό στιγματισμό και καταδικάζεται να μην μπορεί να συμμετέχει στις κοινές κοινωνικές προσδοκίες, όπως είναι ο γάμος».²⁸¹ Η λεπτή γραμμή που διαχωρίζει την θεμιτή από την αναίσχυντη συμπεριφορά είδαμε να αποδίδεται χαρακτηριστικά μέσα από την αντίθεση της «θηλυκότητας» που καλείται να υιοθετήσει η Λίλα, και της κραυγαλέας προκλητικότητας της Βίκυς (*Δεσποινίς Διευθυντής*). Υπό αυτή την έννοια, τα ποικίλα περιεχόμενα της «θηλυκότητας» αποτιμώνται με δυο μέτρα και δυο σταθμά. Από την μια μεριά απαιτείται από τις γυναίκες να ανταποκριθούν στο πολιτισμικό σενάριο της «σεξουαλικής γυναίκας», η οποία θα τροφοδοτεί και θα ενσαρκώνει τις ανδρικές φαντασιώσεις, και από την άλλη προβάλλεται και επιβραβεύεται το ακίνδυνο (και ασεξουαλικό) πρότυπο του «κοριτσιού για σπίτι» το οποίο δεν απειλεί την πατριαρχική τάξη.

Σε αυτό το πλαίσιο, θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι η διαχείριση της σεξουαλικότητάς τους από πλευράς των γυναικών λειτουργεί ως μεταφορά για την σχέση παράδοσης-νεωτερικότητας, εκφράζοντας την αγωνία για τον αντίκτυπο του εκσυγχρονισμού, της δυτικοποίησης και της ταχύτατης αλλαγής προσώπου της ελληνικής κοινωνίας σε μια νέα εποχή. Υπό αυτή την έννοια το γυναικείο σώμα συγκροτείται ως τόπος εγγραφής αυτών των μεταβολών. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι η «ελαφρών ηθών» Βίκυ καπνίζει αμερικάνικα τσιγάρα, τα οποία συνδέονται μετωνυμικά με τις «δυτικότερες» συνήθειες, ενώ τα ελαφρόμυαλα κορίτσια επιδίδονται στα «τουϊστια και τα μπόσα-νόβια» (*Δεσποινίς Διευθυντής*). Πουθενά αλλού στις φιλικές αναπαραστάσεις δεν διακρίνονται τόσο καθαρά τα σύμβολα αυτών των αλλαγών, όσο διαμέσου της διαχείρισης του γυναικείου σώματος. Μέσα από μια

²⁸¹ Ε. Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες... ό.π.*, σελ. 171-172.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

νοσταλγική αναπαράσταση της παραδοσιακής κοινωνίας ως ενός κόσμου που κυβερνάται από σαφείς διακρίσεις και βεβαιότητες, ο μοντερνισμός και η δυτικοποίηση εκφράζουν την κρίση στον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί το σώμα για να συναρθρώσει και να παγιώσει την ελληνική έμφυλη ταυτότητα. Ο φόβος μπροστά στις κοινωνικές αλλαγές συμπυκνώνεται στην έννοια μιας ανεξέλεγκτης (γυναικείας) σεξουαλικότητας, η οποία απειλεί το «εκ παραδόσεως ηθικόν έρμα του Έλληνας», τον θεσμό της οικογένειας και τα χρηστά ήθη.

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Τζακ: «Άμα με βλέπει να μιλάω με κορίτσια φοβάται!»

Πέπη: «Την αποπλάνηση!»

Τζακ: «Ναι, γεια! Είδες!»

Πέπη: «Εε, έτσι είναι. Μάνα είναι. Οι γυναίκες σήμερα είναι επικίνδυνες!»

Ένα εύγλωττο τεκμήριο για το περιεχόμενο που αποδίδεται στις ηθικές αξίες την εποχή αυτή προκύπτει και από εξωκειμενικούς λόγους, σύμφωνα με τους οποίους «η ηθική έχει κατεξοχήν σεξουαλικό περιεχόμενο»²⁸². Πιο συγκεκριμένα, «η “έκλυσις των ηθών”, η “ηθική παρακμή” παραπέμπουν σχεδόν πάντοτε σε ανατροπή των παραδοσιακών σχέσεων μέσα στην οικογένεια και ανάμεσα στα φύλα, ανατροπή που αποδίδεται στον αστικό τρόπο ζωής και θεωρείται ο κυριότερος κίνδυνος που αντιπροσωπεύουν η νεωτερικότητα και η “πρόοδος”. Είναι χαρακτηριστικό ότι το επιλήψιμο ποιον την Βίκυς καταλογίζεται σε μεγάλο βαθμό στον ελλιπή έλεγχο από την οικογένεια:

(από την ταινία *Λεσποινίς Λευθοντής*)

Βίκυ: «Εγώ δυσκολεύτηκα πολύ να το σκάσω απ' τη μαμά μου, κι έχει και την καρδιά της!»

Ξέρεις τι της είπα;»

Αλέκος: «Μου το λες ύστερα.» (προσπαθεί να την ξεφορτωθεί κακίη κακώς)

Βίκυ: «Της είπα ότι θα πάω εκδρομή με την αδερφή μου!»

Αλέκος: «Θα 'ρθει και η αδερφή σου;»

Βίκυ: «Όχι! Εκείνη θα πάει με τον Χρήστο.»

Αλέκος: «Αα, μεγάλες δυσκολίες έχετε σπίτι σας!»

«Η ηθική ταυτίζεται έτσι με τη σεξουαλική ηθική, και μάλιστα των νέων γυναικών, όπως δείχνουν οι αυξανόμενες αναφορές στις προγαμιαίες σχέσεις, στον ελεύθερο έρωτα, στην αγνότητα. Οι σχέσεις ανάμεσα στα φύλα γίνονται με τον τρόπο αυτό κεντρικός τρόπος αναπαράστασης της κρίσης της εποχής».²⁸³ Υπό αυτή την έννοια, η

²⁸² Βλ. Έ. Αβδελά, *ό.π.*, σελ. 190-191.

²⁸³ Στο ίδιο.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

διαπραγμάτευση του ζητήματος γίνεται κυρίως στο επίπεδο μιας «ρητορικής της αγνότητας», η οποία έρχεται να συγκαλύψει την πρακτική των προγαμιαίων σχέσεων, η οποία στην πράξη φαίνεται να είναι περισσότερο διαδεδομένη από ότι αφήνει να εννοηθεί ο κυρίαρχος λόγος γύρω από αυτές.²⁸⁴ Επομένως, ακόμη και όταν εκφράζεται το δικαίωμα των γυναικών να έχουν κάποιο «φλερτ» πριν τον γάμο,

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Πέπη: «Σαν κοπέλα κι εγώ είχα ένα φλερτ. Που ζούμε, θεέ μου, στον μεσαίωνα!»

η γνωριμία αυτή αναπαρίσταται από τα φιλικά κείμενα ως σταθερά διακριτή και πλήρως ασύμβατη με την σεξουαλική επιθυμία και πράξη.

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Θάνος: «Με τη γυναίκα σας είχαμε μια γνωριμία, αλλά δεν νομίζω ότι αυτό είναι κακό!»

Τζακ: «Δεν είναι κακό μέχρι ενός σημείου. Αμέ! Αλλά η Πέπη με είπε ότι δεν ήταν απλώς γνωριμία, ήτανε κάτι περισσότερο. Με ομολόγησε ότι είχατε ένα φλερτ! Έτσι με είπε!»

Θάνος: «Σωστά. Είχαμε ένα φλερτ. Ένα φλερτάκι τόσο δα...»

(...)

Τζακ: «Και μέχρι που προχωρήσατε!»

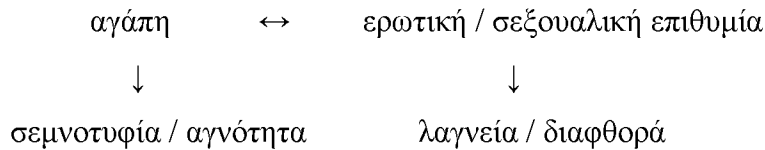
Θάνος: «Κάτι κουβεντούλες! Αθώα πράγματα, αγνά και απονήρευτα!»

Έτσι, παρόλο που ο έρωτας συνιστά κεντρική θεματική των φιλικών αφηγήσεων, είναι χαρακτηριστική η ολοκληρωτική απουσία αναπαραστάσεων που να αφορούν την σωματικότητα των ερωτικών σχέσεων. Αυτή η απουσία ερωτικών περιπτώξεων έχει να κάνει και με το ότι οι ταινίες αυτές απευθύνονται σε «όλη την οικογένεια». Ωστόσο, το γεγονός ότι πρώτες στον πίνακα εισπράξεων έχουν βρεθεί και ταινίες όπως ο «Κατήφορος», στις οποίες υπάρχει έκδηλη αναπαράσταση της σεξουαλικότητας, εξασθενεί το επιχείρημα της πρόθεσης απήχησης σε ευρύτερο κοινό.²⁸⁵ Υπό αυτή την έννοια, η πλήρης απουσία ερωτικών περιπτώξεων των πρωταγωνιστών είναι μάλλον ζήτημα ιδεολογικό και θεμελιώνεται στην αντίστιξη αγάπης και ερωτικής/σεξουαλικής επιθυμίας και την απόδοση σε αυτές εκ διαμέτρου αντίθετων αξιολογικών προσήμων. Στο πλαίσιο αυτής της λογικής, η αγάπη ερμηνεύεται ως αγνό συναίσθημα, ταυτόσημο της τρυφερότητας και της στοργής σε αντιπαράθεση προς την ερωτική/σεξουαλική επιθυμία η οποία εμφανίζεται συνώνυμη

²⁸⁴ M. Herzfeld, "Semantic Slippage and Moral Fall: The Rhetoric of Chastity in Rural Greek Society", *Journal of Modern Greek Studies* 1 (1983), σελ. 161-172.

²⁸⁵ Ο *Κατήφορος* καταλαμβάνει την πρώτη θέση στον πίνακα εισπράξεων για την χρονιά 1961 με 161.331 εισιτήρια, θέση την οποία μονοπωλούσαν ταινίες με την Αλίκη Βουγιουκλάκη επί τρεις συνεχείς χρονιές (, Μαρία Παραδείση «Η Νεολαία στα Κοινωνικά Δράματα της Δεκαετίας του '60», στο *Οπτικοακουσική Κουλτούρα... ό.π.*, σελ. 166).

με την λαγνεία, την χυδαιότητα και την διαφθορά.²⁸⁶ Σε αυτή τη βάση συγκροτείται το δίπολο:



Αυτό που έχει, ωστόσο, το μεγαλύτερο ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι το αρνητικό αξιολογικό πρόσημο το οποίο αποδίδεται στην σεξουαλικότητα, αφορά κατεξοχήν τις γυναίκες. «Το ζευγάρι που θα συμμετέχει επίσημα στο κοινωνικό σύνολο», παρατηρεί η Δελβερούδη, «έχει στηριχθεί στα αισθήματα, τα οποία συνδέονται αναπότρεπτα και με τη γυναικεία σεξουαλική ηθική. Μια γυναίκα με παρελθόν δεν μπορεί να εμπνεύσει τον έρωτα ή την αγάπη, αλλά μόνο το παροδικό πάθος».²⁸⁷ Σε αυτό το πλαίσιο, τουλάχιστον για τα «ηθικά κορίτσια», τα οποία παρουσιάζονται ως θεματοφύλακες της αρετής και της παρθενίας, η αγάπη (ρομαντικός έρωτας) παρουσιάζεται ως συναίσθημα πλήρως διακριτό από την ερωτική (σεξουαλική) επιθυμία,

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Θάνος: «Εε ξάπλωσε τουλάχιστον να σε δούμε πως είσαι ξαπλωμένη...!»

Τζένη: «Δεν ντρέπεσαι!!! Κλεισ' την πόρτα!»

σε αντίθεση με τους άντρες, που δεν αποκλείονται κοινωνικά από το δικαίωμα να κοινοποιούν την επιθυμία τους και να αποζητούν το σεξ, ενώ δεν τίθεται γι' αυτούς ζήτημα σεξουαλικής αγνότητας.

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Θάνος: «Εε δεν φταις εσύ! Εγώ φταίω που όσο καιρό ήμασταν αρραβωνιασμένοι, στάθηκα κύριος και δεν πήρα μια προκαταβολή»

Τζένη: «Δεν έκανες πως τολμούσες; Νομίζεις πως θα σ' άφηνα...»

Απεναντίας, μια κοπέλα που θα ενδώσει πριν από τον γάμο «κινδυνεύει να εγκαταλειφθεί, είτε επειδή ο νέος την θεώρησε “εύκολη”, είτε επειδή εξαρχής δεν είχε άλλο σκοπό παρά να περάσει ευχάριστα την ώρα του μαζί της».²⁸⁸ Επομένως, καλείται πρώτα να εξασφαλίσει την αποκατάστασή της καθώς «στην περίπτωση της εγκατάλειψης, η κοπέλα αντιμετωπίζει το σοβαρό πρόβλημα της παρθενίας και της αγνότητας».²⁸⁹ Αυτό συμβαίνει διότι οι προγαμιαίες σχέσεις θίγουν αποκλειστικά την

²⁸⁶ Για έναν ανάλογο προβληματισμό όπως προκύπτει μέσα από το μελόδραμα βλ. Γ. Αθανασάτου, *ό.π.*, σελ. 300.

²⁸⁷ Ε. Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες...* *ό.π.*, σελ. 172.

²⁸⁸ Στο ίδιο, σελ. 230-231.

²⁸⁹ Στο ίδιο, σελ. 231.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

γυναικεία τιμή, και ως εκ τούτου το σεξ αναπαρίσταται ως ανδρικό δικαίωμα και ταυτόχρονα ως γυναικεία συζυγική υποχρέωση, που παρέχεται ως αντάλλαγμα για την αποκατάστασή τους.

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Θάνος: «(...) Πάμε γρήγορα στο δωμάτιο!»

Τζένη: «Άκου να σου πω... Αυτό που έχεις στο νου σου δεν πρόκειται να συμβεί!»

(...)

Θάνος: «Θα συμβεί και θα παρασυμβεί! Γυναίκα μου είσαι, μου ανήκεις... και πάμε γρήγορα μέσα!»

Σε αυτή τη βάση, η παραχώρηση της παρθενίας λειτουργεί, επιπλέον, ως συμβόλαιο κυριότητας των ανδρών επί των γυναικών και τεκμηρίωσης του ανδρισμού του «δράστη», κυρίως στα μάτια των άλλων ανδρών.

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Θάνος: «Εδώ πέρα έχει αρχίσει να συζητάει για δεύτερο γάμο...»

Πέπη: «Για δεύτερο γάμο; (...) Καημενούλη μου...»

Θάνος: «Τι έγινε;»

Πέπη: «Τι, τι έγινε; Σιέφτεσαι την πρώτη νύχτα του γάμου ο δεύτερος σύζυγος τι ανακάλυψη θα κάνει; Θα βγει στα μπαλκόνια και θα φωνάξει: Ο πρώτος σύζυγος niente!»

Η λογική που κρύβεται πίσω από αυτή την αντίληψη θεμελιώνεται πρώτα απ' όλα (i) στην άρνηση της γυναικείας επιθυμίας, γεγονός το οποίο καθιστά το σεξ αποκλειστικά ανδρικό προνόμιο και επιπλέον (ii) στην αντίληψη ότι οι γυναίκες χρειάζονται οπωσδήποτε έναν άνδρα ο οποίος θα τις εξασφαλίσει υλικά και ηθικά (θα τους παράσχει, δηλαδή, το κοινωνικό τους πρόσωπο). Το σχήμα αυτό, φαίνεται να διατρέχει κατ' αρχήν τις φιλμικές αφηγήσεις του είδους, αποδίδοντας το ιδεολογικό πλαίσιο του πατριαρχικού λόγου για την σεξουαλικότητα και τις έμφυλες σχέσεις.

Στο πλαίσιο αυτής της πατριαρχικής λογικής, σύμφωνα με την οποία οι γυναίκες προσδιορίζονται αποκλειστικά αναφορικά με την σχέση τους προς τους άνδρες, η ζωντοχίρα -σε αντίθεση με τη γεροντοκόρη, η οποία αναπαρίσταται ως παντελώς αντι-ερωτική («έμεινε στο ράφι» διότι δεν την ήθελε κανένας)-, αποτελεί μια ενδιαφέρουσα υποπερίπτωση, η οποία χαρακτηρίζεται από έναν πολύ ιδιαίτερο φιλμικό συμβολισμό. Στον βαθμό που έχει ήδη έναν ή περισσότερους γάμους στο ενεργητικό της, είναι αποδεδειγμένα επιθυμητή και ταυτόχρονα και ερωτικά διαθέσιμη, υπό την έννοια ότι ο επίδοξος εραστής της δεν θα χρειαστεί να «αποκαταστήσει την τιμή της»:

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθνήτης*)

Αλέκος: «Ενδιαφέρομαι, δεν σου είπα;»

Σταύρος: (γελώντας): «Καταλαβαίνω, καταλαβαίνω... Ζωντοχηρούλα είναι... Νοστιμούλα είναι...»

Επιπλέον, αναπαρίσταται ως μοντέρνα, απελευθερωμένη και ανεξάρτητη²⁹⁰, καθώς (εκείνη την εποχή) το διαζύγιο δεν είναι και τόσο διαδεδομένο, ειδικά από την πλευρά των γυναικών.²⁹¹ Υπό αυτή την έννοια, διαφοροποιείται ριζικά και από τη χήρα ως φιλικό σημείο, το οποίο περιλαμβάνει το βάρος του πένθους για τον νεκρό σύζυγο και επιπρόσθετα δεν αποτελεί εθελούσια επιλογή. Ως εκ τούτου, η χήρα απεικονίζεται συνήθως (i) είτε ως μη-επιθυμητή (ηλικιωμένη ή άτυχη), (ii) είτε ως σεξουαλικό ταμπού (βλ. λ.χ. την Ειρήνη Παπά στον *Ζορμπά*²⁹²). Η ζωντοχήρα, αντιθέτως, λειτουργεί συχνά ως κατεξοχήν ερωτικό σύμβολο, ενσαρκώνοντας στερεοτυπικά μια ενεργητική σεξουαλικότητα. Χαρακτηριστικά αναφέρεται μία από τις «γνωριμίες» του Αλέκου (*Δεσποινίς Διευθνήτης*):

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθνήτης*: Ο Αλέκος μιλά στο τηλέφωνο ενώπιον της Λίλας)

Λίλα: «Τι τρόπος είναι αυτός; Στη μητέρα σας μιλάτε έτσι; (...)

(...)

Αλέκος: «Με παρεξηγήσατε δεσποινίς. Αυτή δεν ήταν η μητέρα μου. (...) Ήταν μια ζωντοχήρα που την λέω “μανούλα μου”.»

της οποίας, αν και η αφηγηματική σημασία συνίσταται μονάχα στο να καταδείξει την επιπολαιότητα, αλλά και την επιτυχία του στις γυναίκες, η φιλική αναπαράσταση τεκμηριώνει εύγλωττα το στερεότυπο που συνοδεύει τον συγκεκριμένο τύπο γυναίκας. Είναι ερωτικά έμπειρη δίχως, ωστόσο, να μπορεί αβίαστα να χαρακτηριστεί ηθικά επιλήψιμη ως «εύκολη» (έχει ήδη κατοχυρώσει το κοινωνικό της πρόσωπο διαμέσου ενός άνδρα), ενώ παράλληλα διακρίνεται από μια σεξουαλικότητα η οποία

²⁹⁰ Το στερεότυπο της ζωντοχήρας στις κωμωδίες συνήθως αναφέρεται σε γυναίκες που επέλεξαν οι ίδιες το διαζύγιο και όχι σε γυναίκες που εγκαταλείφθηκαν από τον σύζυγό τους.

²⁹¹ Μια συστηματική καταγραφή των διαζυγίων την εποχή αυτή θα εμφάνιζε στοιχεία που ενδεχομένως να βρίσκονται σε αντίθεση με τις συνήθεις φιλικές αναπαραστάσεις του φαινομένου στην ελληνική κοινωνία της εποχής. Η εικασία αυτή ενισχύεται και από το γεγονός ότι «το ζήτημα απασχολεί ήδη τον Τύπο και τους αρμόδιους από τις αρχές της δεκαετίας του '50» (βλ. π.χ. την είδηση που δημοσιεύεται στην *Καθημερινή* στις 12.12.50, σελ. 6 «με τίτλο “Διαζύγια και παράνομα συμβιώσεις” και αναφέρεται στην εγκύκλιο που απηύθυνε η Ιερά Σύνοδος προς τους ιεράρχες να μελετήσουν το κοινωνικόν ηθικόν πρόβλημα που έχει δημιουργήσει “η αύξηση των διαζυγίων, των παράνομων συμβιώσεων, των νόθων τέκνων και των αμβλώσεων” και να υποβάλλουν τις προτάσεις τους», από το βιβλίο της Έφης Αβδελά, *ό.π.*, σελ. 146 και υποσημ. 78). Οπωσδήποτε, όμως, η πρακτική αυτή δεν εμφανίζεται ως γενικευμένη.

²⁹² Η παρέκβαση προς το δράμα ανοίγει κάποια ενδιαφέροντα ζητήματα όσον αφορά τις φιλικές αναπαραστάσεις των γυναικών, ιδίως σε σύγκριση με τις αντίστοιχες αναπαραστάσεις στην κωμωδία, τα οποία, όμως, δεν ανήκουν στο αντικείμενο της συγκεκριμένης έρευνας. Επικαλούμαι το συγκεκριμένο παράδειγμα, ωστόσο, προκειμένου να καταδείξω με ποιο τρόπο αποδίδονται φιλικά κάποια στερεότυπα γύρω από την συγκεκριμένη κατηγορία.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

είναι δυνάμει απειλητική για την πατριαρχική τάξη (δεν περιορίζεται πλέον στο πλαίσιο του έγγαμου βίου, ούτε και μπορεί να ελεγχθεί κοινωνικά διαμέσου του φόβητρου της απώλειας της παρθενίας), αποτελώντας ταυτοχρόνως ερωτική πρόκληση και κίνδυνο, στοιχεία, άλλωστε, στα οποία θεμελιώνεται κλασικά και η γοητεία της *femme fatale*.

Ως ζωντοχήρα αυτοσυστήνεται, επίσης, η Αθηνά (*Δεσποινίς Διευθυντής*), στον Αλέκο (*Δεσποινίς Διευθυντής*):

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθυντής*)

Αλέκος: «Χαίρω πολύ δεσποινίς!»

Αθηνά: «Κυρία! Χωρίς κύριο...»

και μάλιστα σε αναζήτηση τρίτου ευκατάστατου συζύγου.

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθυντής*)

Αθηνά: (μονολογώντας) «Θα σε χορέψω εγώ... μέχρι χορό του Ησαΐα!»

Λίλα: «Δηλαδή, εσύ έβαλες πλώρη για το Ναυαρχείο, εε...»

Αθηνά: «Λεφτά, Λίλα μου! Αυτός δεν ξέρει τι έχει! Μετοχές, μετρητά, ακίνητα...»

Λίλα: «Αυτός δεν ξέρει τι έχει, αλλά εσύ βλέπω... φρόντισες και τα 'μαθες! (...»

Αθηνά: «Εε, τι να κάνω, βρε παιδάκι μου, Μπορώ να περιμένω από τις διατροφές; Άσε που τότε τις δίνουν και τότε δεν τις δίνουν...»

Η Αθηνά αποτελεί κεντρικό χαρακτήρα της μυθοπλασίας και, παρόλο που στη σχέση της με τους άνδρες παρουσιάζεται τελειώς υπολογιστική, χρησιμοποιώντας τους ως πηγή εσόδων και έχοντας ήδη τελέσει δύο διαζύγια (ενώ δεν αποκλείεται να ακολουθήσει και τρίτο),

Ναύαρχος: «Σας ζητώ την χείρα της!» (της Αθηνάς)

κ. Βασιλείου: «Από μένα ζητάς τη χείρα της; Δυο συζύγους έχει και ζούνε οι άνθρωποι.

Πήγαινε ζήτα τη μια χείρα από τον έναν και την άλλη απ' τον άλλον, να ξεμπερδεύουμε!» (...)

Ναύαρχος: «Κύριε Βασιλείου, γιατί με ειρωνεύεστε; Εδώ πρόκειται για όλη μου τη ζωή!»

κ. Βασιλείου: «Όλη σου τη ζωή με την Αθηνά; Πολύ αισιόδοξος είσαι Ναύαρχε...!»

γενικά συγκροτείται θετικά από την αφήγηση. Το γεγονός, άλλωστε, ότι αποσκοπεί στον γάμο, την διαφοροποιεί εξ ορισμού από τις ««εξώλης και προώλης» αντροτραγανίστρες», που συνήθως εμφανίζονται να «σκιάζουν για κάποιο διάστημα τη ζωή της ηρωίδας, αλλά στο τέλος αφήνονται στη θλιβερή μοναξιά τους».²⁹³ Γι' αυτό, εντέλει και επιβραβεύεται μέσα από την έκβαση της πλοκής (πρόκειται να παντρευτεί τον Ναύαρχο) και επομένως η συμπεριφορά της νομιμοποιείται. Το

²⁹³ Ε. Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες...*, ό.π., σελ. 263.

γεγονός αυτό υπό μια έννοια καταδεικνύει ότι και η ιδεολογική τοποθέτηση της ταινίας, αν δεν επικροτεί, τουλάχιστον αποδέχεται την στάση της Αθηνάς, θεωρώντας την ως θεμιτή, τρόπον τινά, επιλογή.

Τι σημαίνει όμως αυτό με όρους πατριαρχικούς; Με μια πρώτη ανάγνωση διακρίνουμε μια όμορφη γυναίκα να χρησιμοποιεί επιδέξια την γοητεία της, προκειμένου να εξασφαλίσει μια άνετη ζωή, διαμέσου ευκατάστατων συζύγων. Ωστόσο, σε αντίθεση με την Βίκυ (ερωμένη του Αλέκου), η Αθηνά δεν ψάχνει εναγωνίως γαμπρό, προκειμένου να εξασφαλίσει βραχυπρόθεσμα οφέλη και μακροπρόθεσμα το κοινωνικό της πρόσωπο, αλλά επιδιώκει να διατηρήσει ή και να εμπλουτίσει τα κεκτημένα της. Η Αθηνά δεν διαθέτει εύκολα και με το αζημίωτο τον εαυτό της, αλλά επενδύει ορθολογικά (στη βάση της δικής της κλίμακας αξιών) το κεφάλαιό της (το σώμα της) με σκοπό την μεγιστοποίηση του κέρδους της, ακολουθώντας «καριέρα» συζύγου. Στον βαθμό που στις ελληνικές ταινίες η πρακτική του γάμου αποτελεί την κατεξοχήν μέθοδο κοινωνικής κινητικότητας, η Αθηνά φαίνεται να υπακούει σε μια θεμελιώδη αφηγηματική σύμβαση του είδους.

Υπό μία έννοια, θα μπορούσε μάλιστα να υποστηρίξει κανείς, ότι η εθελούσια και συστηματική επιλογή της ζωντοχηρίας αποτελεί, κατά κάποιον τρόπο, πρακτική αντίστασης στην πατριαρχική τάξη πραγμάτων. Ουσιαστικά δηλαδή, πρόκειται για μια εργαλειακή χρήση του θεσμού του γάμου, ο οποίος στο πλαίσιο της πατριαρχίας αποτελεί προϋπόθεση, ώστε οι γυναίκες να αποκτήσουν κοινωνικό πρόσωπο, δηλαδή να αντλήσουν κοινωνικό κύρος και αποδοχή. Υπό αυτό το πρίσμα, η τέλεση του γάμου με σκοπό κατόπιν την διάλυσή του, αποτελεί αφενός έναν τρόπο παράκαμψης του ελέγχου της γυναικείας σεξουαλικότητας στο πλαίσιο του έγγαμου βίου και αφετέρου μία μέθοδο έμμεσου βιοπορισμού και ενδεχομένως και κοινωνικής κινητικότητας, διαμέσου της περιουσίας του συζύγου και της ανάλογης διατροφής που δικαιούται η σύζυγος μετά το διαζύγιο. Με αυτό τον τρόπο ο γάμος μπορεί να καταστεί έμμεσα, από θεσμός κοινωνικού ελέγχου, μέσο απελευθέρωσης, υπό μία έννοια, για τις γυναίκες (πάντοτε βέβαια μέσα στα όρια και τις προϋποθέσεις του συγκεκριμένου κοινωνικού συμφραζόμενου). Με άλλα λόγια, έχουμε να κάνουμε με μια πρακτική αντίστασης διαμέσου του συμβιβασμού, πρακτική την οποία συχνά εφαρμόζουν οι κυριαρχούμενες ομάδες χρησιμοποιώντας εργαλειακά την κυρίαρχη συγκυρία, προκειμένου να αποκομίσουν κάποια, βραχυπρόθεσμα έστω, οφέλη. Βέβαια, παρόλο που πρόκειται για μια συνθήκη μέσα από την οποία ορισμένες γυναίκες ενδέχεται να εξασφαλίσουν συγκεκριμένα πλεονεκτήματα χρησιμοποιώντας

τους πατριαρχικούς θεσμούς κατά τρόπο που να τις εξυπηρετεί, στην ουσία δεν πρόκειται παρά για μια καθαρή σχέση ανταλλαγής, στην οποία μπορεί μεν ένας (μία) εκ των συμβαλλόμενων να ωφεληθεί περισσότερο, δεν παύει όμως να αποτελεί μια ανταλλακτική σχέση στην οποία το γυναικείο σώμα αποτελεί αντικείμενο της συναλλαγής. Υπό αυτή την έννοια, παρόλο που κατά περίπτωση μια γυναίκα ενδέχεται να βγει κερδισμένη, πρόκειται για μια διαδικασία όπου μακροπρόθεσμα εξακολουθούν να αναπαράγονται οι μηχανισμοί αντικειμενοποίησης των γυναικών, στην βάση των οποίων θεμελιώνεται η γυναικεία υποτέλεια.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, το γεγονός της εκμετάλλευσης των ανδρών από την Αθηνά δεν θα πρέπει να ιδωθεί ανεξάρτητα από τους άνδρες στους οποίους απευθύνεται. Θα εξηγήσω τι εννοώ. Το θεμελιώδες κριτήριο για την επιλογή συζύγου από πλευράς της Αθηνάς δεν είναι ο ρομαντικός έρωτας, αλλά η οικονομική επιφάνεια. Ως εκ τούτου, οι γαμπροί για τους οποίους ενδιαφέρεται είναι ευκατάστατοι μεγαλοαστοί μιας κάποιας ηλικίας. Ο τρόπος με τον οποίο αναπαρίστανται αυτοί οι άντρες έχει να κάνει με το γεγονός ότι, παρόλο που την δεκαετία του '60 ο καταναλωτισμός εξελίσσεται προοδευτικά σε μείζονα αξία της ελληνικής κοινωνίας²⁹⁴ και παρατηρείται μια αυξανόμενη οικονομική ευμάρεια η οποία αφορά σημαντική μερίδα του πληθυσμού²⁹⁵, εξακολουθεί να επικρατεί δυσπιστία απέναντι στον κοσμοπολιτισμό και το μεγάλο κεφάλαιο. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι ο κινηματογράφος της εποχής συνδέει συχνά τον πλούτο και τις ξενόφερτες συνήθειες με την διαφθορά και την χαλάρωση των χρηστών ηθών, στοιχεία τα οποία αντιπαραβάλλει με την εργασία και τις παραδοσιακές αξίες της ελληνικής οικογένειας. Για παράδειγμα βλέπουμε ότι ο πλούσιος Ναύαρχος, απεικονίζεται αρνητικά ως ακαμάτης και αργόσχολος που ξημεροβραδιάζεται στα μπαρ πίνοντας ούισκι ενώ ενδιαφέρεται περισσότερο την διασκέδαση και τα καζίνο στους κοσμοπολίτικους ταξιδιωτικούς προορισμούς του εξωτερικού, παρά για τις εργασίες της εταιρίας της οποίας είναι πρόεδρος. Επομένως, το γεγονός ότι η Αθηνά

²⁹⁴ «Η αμεσότητα της καταναλωτικής πράξης την καθιστά κατάλληλη για να ανταγωνιστεί το επίτευγμα της καλής σταδιοδρομίας και να εγγραφεί ως βασική αξία στο κυρίαρχο υπόδειγμα ευτυχίας: στο εξής, η επιτυχία θα μπορεί να μεταφράζεται και σε όρους κατανάλωσης.» (B. Καραποστόλης, *ό.π.*, σελ. 249).

²⁹⁵ «Η πληρότητα της απόλαυσης ενός καταναλωτικού αγαθού ή υπηρεσίας προϋποθέτει, θα λέγαμε, τον σχετικά άνετο βιοπορισμό, μια αρχή που από τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα διαχέεται βαθμιαία στα μεσαία και κατώτερα. Όταν, μάλιστα, μετά τη λήξη των ταλαιπωριών και στερήσεων της περιόδου 1940-50, η όποια ανοχή της στέρησης θα έχει τερματιστεί οριστικά, η αρχή αυτή θα βρει την ιδεωδέστερη υποδοχή της στον πόθο για άμεση οικειοποίηση των υλικών αγαθών. Βαθμιαία, η ψυχολογία του αποθησαυρισμού (...) θα υποχωρήσει μπροστά στην επέκταση του φάσματος των καταναλωτικών ειδών (...).» (Στο ίδιο, σελ. 259-260)

εμφανίζεται να χρησιμοποιεί τους άνδρες αυτούς, συνιστά περισσότερο σχόλιο σε βάρος τους (εμφανίζονται ως επιπόλαιοι πλούσιοι, οι οποίοι αντιπαραβάλλονται στο πρότυπο του «αυτοδημιούργητου» άντρα, λαϊκής / μικροαστικής προέλευσης) και λιγότερο υπέρ της Αθηνάς, η οποία με «καπατσοσύνη»²⁹⁶ εκμεταλλεύεται την συγκυρία προς όφελός της. Με άλλα λόγια, εδώ έχουμε να κάνουμε μάλλον με ένα ταξικό σχόλιο καθώς και μια διαπραγμάτευση της έννοιας του ανδρισμού, μιας έννοιας το περιεχόμενο και η πρόσληψη της οποίας επίσης μεταβάλλεται, όπως είδαμε, στο πλαίσιο των κοινωνικών εξελίξεων που χαρακτηρίζουν την περίοδο, παρά με μια ουσιαστική ρωγμή στον πατριαρχικό λόγο.

Πέραν από ταξικό σχόλιο σε βάρος της μεγαλοαστικής τάξης πάντως, η Αθηνά, όπως άλλωστε και η Πέπη (*Νύχτα Γάμου*) ανταποκρίνεται, έστω και σε υπερβολικό βαθμό, στο πρότυπο των γυναικών της μεσαίας τάξης, οι οποίες αποσκοπούν στην κοινωνική τους αναρρίχηση διαμέσου του γάμου, ενώ η Λίλα (*Δεσποινίς Διευθυντής*) και η Λίζα (*Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο*) μεταμορφώνονται διαμέσου του ρομαντικού έρωτα. Ο συνδυασμός και των δύο αποτελεί την συνταγή της επιτυχίας, όπως εκφράζεται μέσα από την ιδεολογική θέση των ταινιών του είδους. Είδαμε, λοιπόν, ότι στο πλαίσιο της αισθηματικής κομεντί, πάντοτε οι ηρωίδες επιτυγχάνουν τον απώτερο κοινωνικό τους στόχο, τον γάμο (ή την βέβαιη προοπτική του), ο οποίος για τα χρήματα ή από έρωτα, για ζωντοχήρες ή παρθένες, ξανθές ή μελαχρινές αποτελεί την επιτομή της κοινωνικής επιτυχίας / ευτυχίας και το συνηθέστερο «τέλος» για τις ταινίες του είδους. Υπό αυτή την έννοια, ακόμη και αν ο γάμος της Αθηνάς με τον Ναύαρχο ενέχει μια διακριτική σατιρική νότα, υπάρχει ουσιαστική πρόθεση ή/και δυναμική αμφισβήτησης; Μήπως πρόκειται απλώς για εκείνο το είδος σάτιρας που προσδίδει, όπως εύστοχα παρατηρεί η Turim, την ευχάριστη και απαραίτητη αμφισημία, η οποία διασκεδάζει την προσοχή από την πρόδηλη ιδεολογική λειτουργία της ταινίας;²⁹⁷

Όπως είδαμε μέχρι εδώ, η προοπτική του γάμου συνιστά πρωταρχικό στόχο αποκλειστικά για τις γυναίκες, ως ρομαντική φαντασίωση, αλλά και ως όρος για την συναναστροφή τους με άντρες εκτός της οικογένειάς τους, καθώς και την κοινωνική τους ολοκλήρωση μέσα από την «αποκατάστασή» τους. Αντίθετα, για τους άνδρες

²⁹⁶ Για την έννοια της «καπατσοσύνης», βλ. Μ. Παντελίδου-Μαλούτα, «Πολιτική ταυτότητα, γυναικεία υποκειμενικότητα και δημοκρατία», στο: Χρ. Λυριντζής / Ηλ. Νικολακόπουλος / Δ. Σωτηρόπουλος (επιμέλεια), *Κοινωνία και πολιτική: Όψεις της Γ' Ελληνικής Δημοκρατίας 1974-1994*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1996, σελ. 338-362.

²⁹⁷ Maureen Turim, "Gentlemen Consume Blondes", στο P. Erens (επιμέλεια), *ό.π.*, σελ. 106.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

προκύπτει μεν ως αίτημα, όχι όμως ως θεμελιώδες πρόταγμα από το οποίο αντλούν την κοινωνική τους ύπαρξη, ούτε ως αδιαπραγμάτευτη προϋπόθεση για να διατηρούν σεξουαλικές σχέσεις. Αν και δεν θα πρέπει να παραγνωρίσουμε το γεγονός ότι στην ελληνική κοινωνία και ο άντρας δεν ενηλικιώνεται κοινωνικά μέχρι να παντρευτεί, ωστόσο η κοινωνική πίεση που δέχεται δεν είναι η ίδια, ούτε και είναι τόσο επιτακτική, τουλάχιστον μέχρι μια ορισμένη ηλικία.²⁹⁸ Άλλωστε, οι άντρες όχι μόνο δεν αποκλείονται κοινωνικά από την σύναψη προγαμιαίων σχέσεων, ώστε να μην στιγματιστούν κοινωνικά και θιγεί η υπόληψή τους, όπως ισχύει για τις γυναίκες, αλλά απεναντίας η συμπεριφορά αυτή θεωρείται αποδεκτή και αναμενόμενη, αποτελώντας επιπλέον τεκμήριο ανδρισμού.

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Πέπη: «(...) Μην μου πεις ότι κι εσύ δεν είχες κανένα φλερτ! Τριανταδύο χρονών άνδρας και βιομήχανος. Όχι, μην μου το πεις, γιατί θα πέσεις στην εκτίμησή μου!»

Έτσι, λοιπόν, «όταν θίγεται κάπως το θέμα, θεωρείται αυτονόητο ότι ο νέος είχε εφήμερες περιπέτειες πριν καταλήξει στο σταθερό δεσμό και στο γάμο, ενώ θεωρείται υπερβολική η ζήλεια ή η ανησυχία της κοπέλας για το παρελθόν του».²⁹⁹

Έτσι, ακόμα και αν διατυπώνεται τέτοιου είδους ζήλεια, που έχει ως αποτέλεσμα και ο νέος να υπεκφεύγει το ζήτημα, στην πράξη και η ίδια η κοπέλα αναμένει από εκείνον κάποια σχετική εμπειρία.

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Τζένη: «Φαίνεται ότι ξέρεις να διαλέγεις ερημικά ξενοδοχεία!»

Θάνος: «Δεν ντρέπεσαι! Τι είναι αυτά που λες; Εμένα μου το σύστησαν...»

Τζένη: «Φίλοι!»

Θάνος: «Φίλοι, φίλοι...»

Τζένη: «Εσύ όλα από φίλους τα μαθαίνεις...!»

Θάνος: «Τα πονηρά, ναι. Γιατί εγώ δεν έχω πείρα στα πονηρά, και...»

Τζένη: «Αν λες αλήθεια, χαθήκαμε!»

Με άλλα λόγια, οι κοινωνικά προσδιορισμένοι στόχοι και προσδοκίες και οι αναμενόμενες συμπεριφορές για την υλοποίησή τους είναι ρητά έμφυλες, διαφοροποιούνται δηλαδή ριζικά, για τους άντρες και τις γυναίκες. Αυτό σημαίνει ότι οι κοινωνικές απαιτήσεις αναφορικά με τις ερωτικές σχέσεις έχουν γένος, σε σχέση με το οποίο διακρίνονται ως προς το περιεχόμενό τους.

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθυντής*)

²⁹⁸ J. Dubisch, «Κοινωνικό Φύλο, Συγγένεια και Θρησκεία», στο Παπαταξιάρχης Ε. / Παραδέλλης Θ. (επιμέλεια), *ό.π.*, σελ. 119.

²⁹⁹ Ε. Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες...*, *ό.π.*, σελ. 173.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Αθηνά: «Μα τόσοι άντρες εκεί μέσα... Δεν βρέθηκε ένας άντρας έμπειρος να σου πέσει από
κοντά...».

/

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Τζακ: «Εγώ στο είπα! Λέλα, σε λέω, η γυναίκα που θα πάρω δεν θέλω να είχε ντραβέρια
πριν από μένα!».

Προκύπτει, λοιπόν, ότι η έμφυλη διάσταση της ερωτικής συμπεριφοράς απορρέει από ένα ερμηνευτικό πλαίσιο των ηθών, το οποίο θεμελιώνεται σε μία φυσικοποιημένη πρόσληψη της έμφυλης ταυτότητας, την οποία υπαγορεύουν, επιβεβαιώνουν και αναπαράγουν οι κυρίαρχες κοινωνικές συμβάσεις και οι παγιωμένες πρακτικές διαχείρισης του φύλου. Έτσι, αν και στο πλαίσιο των φιλικών αφηγήσεων ο έρωτας αποτελεί ζητούμενο και για τα δύο φύλα, ο τρόπος που τον βιώνουν, οι επιλογές και οι περιορισμοί που επισύρει και η κοινωνική σημασία που φέρει εν γένει για τα εμπλεκόμενα υποκείμενα διαφέρει.

Ιδιαίτερα ευδιάκριτη παρουσιάζεται η μεροληψία αυτή στην ταινία *Δεσποινίς Διευθνής*, μια ταινία, μάλιστα, η οποία παρουσιάζει ένα εναλλακτικό γυναικείο πρότυπο, και υπ' αυτή την έννοια θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι αμφισβητεί σε κάποιο βαθμό τους παραδοσιακούς έμφυλους ρόλους. Ενώ, λοιπόν, είναι σε όλους γνωστό ότι ο Αλέκος διαθέτει μία εξαιρετικά ενεργή ερωτική ζωή, διατηρώντας παράλληλες σχέσεις με πληθώρα γυναικών, οι οποίες του τηλεφωνούν ακόμη και στο γραφείο της διεύθυνσης σε ώρα εργασίας, αυτό δεν συνιστά κριτήριο για να χαρακτηριστεί ο ίδιος αρνητικά. Τουναντίον, μέσα από την αφήγηση παρουσιάζεται μάλλον θετικά, ως «έμπειρος», ενώ αντίθετα η ολοκληρωτική ερωτική απειρία της Λίλας αποτελεί θεμελιώδες προσόν της ως υποψήφιας νύφης. Απεναντίας, η αφήγηση απαξιώνει πλήρως την Βίκυ, αναπαριστώντας την με έναν διόλου κολακευτικό τρόπο. Με άλλα λόγια, σύμφωνα με τον τρόπο με τον οποίο απεικονίζονται φιλικά, «τα κορίτσια είτε είναι καλά, οπότε δεν έχουν προγαμιαίες σχέσεις, είτε είναι “κακά”, οπότε ακολουθούν τον δρόμο της απωλείας».³⁰⁰ Με άλλα λόγια, η διαφορά της Λίλας από την Βίκυ μεταφράζεται σε μία αντιπαράθεση δύο αντιτιθέμενων προσλήψεων της θηλυκότητας. Από την μία πλευρά έχουμε το πρότυπο μιας ανέγγιχτης ομορφιάς και αγνότητας που διακρίνεται για το ήθος και την σοβαρότητα και κατ' επέκταση την αποκλειστικότητα μιας «οικόσιτης», αναπαραγωγικής σεξουαλικότητας και από την

³⁰⁰ Στο ίδιο, σελ. 230.

άλλη την εικόνα μίας σεξουαλικότητας λάγνας, προκλητικής και διαθέσιμης. Σε αντιδιαστολή με το πρότυπο της παρθένου Μαρίας (Λίλα), η Βίκυ συγκροτείται ως αμαρτωλή Εύα, η οποία, εντέλει θα τιμωρηθεί από τον Νόμο του Πατέρα, επιβεβαιώνοντας έτσι τον τελικό θρίαμβο της δυναμικής παρθένας, την νίκη του «ηθικού» ενάντια στο «ανήθικο».³⁰¹

Δεν αμφισβητώ, στο σημείο αυτό, ότι η Βίκυ πράγματι αναπαρίσταται ως ανόητη, προτείνοντας κάποια άλλη, εναλλακτική ανάγνωση. Αυτό που θέλω ακριβώς να τονίσω, είναι το γεγονός ότι η μόνη πιθανή ανάγνωση που επιτρέπει η αφήγηση, είναι ότι η Βίκυ συγκροτείται αρνητικά ως χαρακτήρας, ενώ από την άλλη ο Αλέκος παρουσιάζεται ως ο περιζήτητος γαμπρός που στο τέλος επιβραβεύεται, αναπαράγοντας, έτσι, πλήρως την κυρίαρχη πατριαρχική νοοτροπία. Η στάση αυτή της αφήγησης νομιμοποιείται περαιτέρω από το γεγονός ότι σύμφωνα με τις τρέχουσες αντιλήψεις «ο άνδρας μπορεί πολύ εύκολα, με μια μεταστροφή των απόψεών του, να συνάψει σοβαρή σχέση,

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθνής*)

Αλέκος: «Βαρέθηκα πια τις γελοίες και τις σαχλές!»

ενώ οι “ασήμαντες” νέες, οι οποίες σε κάθε περίπτωση στερούνται σοβαρότητας, δεν μπορούν να ξεφύγουν από το πλαίσιο των αρχικών τους επιλογών».³⁰²

(από την ταινία *Δεσποινίς Διευθνής*)

Αλέκος: «Γυναίκα είναι αυτή; Πως μπορεί να της έχω εμπιστοσύνη; Ποιος μου λέει εμένα πως το μεσημέρι δεν είναι με σένα και το βράδυ με έναν άλλον, εε»

Είδαμε, λοιπόν, ότι ενώ η «εμπειρία» φαίνεται να αποτιμάται θετικά για τους άντρες, για τις γυναίκες αυτή συνάδει με «ηθική χαλαρότητα» και έκπτωση. Με άλλα λόγια, ενώ ο Αλέκος νομιμοποιείται, τρόπον τινά, από την αφήγηση, να έχει προγαμιαίες σχέσεις, αλλά και να διατηρεί ερωτικές σχέσεις με πολλές γυναίκες, η Βίκυ καταδικάζεται για την ίδια συμπεριφορά όχι μόνο από τον Αλέκο, αλλά και από τους γυναικείους χαρακτήρες της ταινίας. Σύμφωνα με αυτή την αντίληψη, επομένως, ενώ αυτό που σε ένα πρώτο επίπεδο φαίνεται να καθιστά την Βίκυ «γελοία» και «σαχλή», είναι το ότι είναι επιφανειακή και ωφελιμίστρια, κατά βάση φέρεται να οφείλεται στο «ποιόν» της, στο γεγονός δηλαδή ότι δεν παρέχει τα εχέγγυα όσον αφορά την αποκλειστική διάθεση της σεξουαλικότητάς της. Αυτό είναι, άλλωστε, και

³⁰¹ Για ένα μοντέλο ανάλυσης του δίπολου παρθενικότητα / σεξουαλική ελευθεριότητα, βλ. Μ. Παραδείση, «Η Γυναίκα στην Ελληνική Κομεντί», στο *Οπτικοακουστική Κουλτούρα ό.π.*, σελ. 118-120.

³⁰² Ε. Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες...*, ό.π., σελ. 174.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

το πιο καταλυτικό επιχείρημα της αφήγησης σε βάρος της, ώστε τελικά να την εγκαταλείψει ο Αλέκος. Το αίτημα της αποκλειστικότητας στις έμφυλες σχέσεις ισχύει βεβαίως και αντίστροφα,

(από την ταινία *Λεσποινίς Λευθοντής*)

Βίκυ: «Κοίτα μη βγείτε οι δυο σας [ο Αλέκος μαζί με τον Σταύρο] με τίποτα κοριτσόπουλα,
θα σου τα βγάλω τα μάτια!»

ωστόσο, εφόσον οι προγαμιαίες σχέσεις και μια ενεργή σεξουαλική ζωή εν γένει, αποτιμώνται εξ ορισμού αρνητικά για τις γυναίκες, η γυναίκα που διατηρεί τέτοιες σχέσεις έχει απολέσει ούτως ή άλλως την τιμή της, οπότε δεν μπορεί να επικαλεστεί κάποιον ηθικό κώδικα στη βάση του οποίου μπορεί να επιβάλλει τις απαιτήσεις της, σε αντίθεση με τον άντρα, για τον οποίο η διατήρηση προγαμιαίων σχέσεων θεωρείται δικαίωμα (και είναι λίγο έως πολύ αναμενόμενη) ενώ η αμφισβήτηση της δικής του αποκλειστικότητάς αποτελεί προσβολή. Η Βίκυ επικαλείται, βέβαια, την ζήλεια και την βία, όμως οι απειλές της δεν έχουν καμία πραγματική ισχύ καθώς δεν θεωρούνται νομιμοποιημένες.

Με λίγα λόγια, για τους άντρες οι παράλληλες σχέσεις θεωρούνται θεμιτές πριν το γάμο· «ο άνδρας διατηρεί το δικαίωμα να έχει και μια σεξουαλική σχέση, αφού δεν μπορεί να ολοκληρώσει τη σχέση του με την κοπέλα που αγαπά και θα παντρευτεί».³⁰³ Μέσα από τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται ο Αλέκος, μάλιστα, γίνεται φανερό ότι πριν από τον γάμο η απιστία από πλευράς των ανδρών αντιμετωπίζεται όχι απλώς ως αποδεκτή, αλλά σχεδόν ως κανόνας. Απεναντίας, κρίνοντας από τον τρόπο που απεικονίζεται όχι μόνο η Βίκυ και οι υπόλοιπες «γνωριμίες» του Αλέκου, αλλά γενικότερα οι πρωταγωνίστριες των φιλικών αφηγήσεων, το περιεχόμενο της ευυπόληπτης και επιλήψιμης συμπεριφοράς των γυναικών προσδιορίζεται ως επί το πλείστον με όρους σεξουαλικούς.

Όμως, «και μετά τον γάμο, τα ανδρικά “τσιλιμπουρδίσματα”», όπως προκύπτει από ποικίλες φιλικές αφηγήσεις, αν και δεν επικροτούνται, θεωρούνται λίγο πολύ ως δεδομένα³⁰⁴ και κατά κανόνα «αντιμετωπίζονται με κατανόηση και τελική συνγνώμη».³⁰⁵ Για τους άντρες η απιστία όχι απλώς γίνεται πιο εύκολα αποδεκτή και συγχωρείται με μεγάλη ευκολία από τις απατημένες συζύγους, αλλά

³⁰³ Ε. Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες...*, ό.π., σελ. 257.

³⁰⁴ Χαρακτηριστικά είναι τα παραδείγματα των ταινιών *Ο Κλέαρχος, η Μαρίνα και ο κοντός* (1961), όπου ο σύζυγος «συνεργάζεται» με τον γαμπρό του για να καλύψουν τις εξωσυζυγικές τους σχέσεις και *Ο φίλος μου ο Λευτεράκης* (1963), όπου η εγκυμοσύνη της συζύγου στο τέλος αρκεί για να αποκατασταθεί η ενδοοικογενειακή τάξη.

³⁰⁵ Ε. Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες...*, ό.π., σελ. 257.

βρίσκει και θεωρητική νομιμοποίηση στην βάση υποτιθέμενων βιολογικών ερμηνειών σχετικά με την «ανδρική φύση».

Αντίθετα, αποδίδεται ειδικό βάρος σε ανάλογες δραστηριότητες από πλευράς των γυναικών καθώς η γυναικεία απιστία θεωρείται ασυγχώρητη, πράγμα το οποίο καθίσταται φανερό και από την απουσία ανάλογων αναπαραστάσεων στην φιλομορφία του είδους. Άλλωστε, η αποτυχία του απατημένου συζύγου αποτιμάται διπλά, καθώς δεν απειλείται απλώς ο γάμος του, αλλά κυρίως βάλλεται προς τα έξω η δημόσια εικόνα του και θίγεται η ανδρική του τιμή, διότι απέτυχε να διατηρήσει την τάξη και τον έλεγχο στο σπίτι του.

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Τζακ: «Κυρία μου, βέβαια, σας καταλαβαίνω! Η θέση σας ειθνην δραματική! Σας λυπάμαι! Αλλά εγώ σκέφτομαι και τη θέση του συζύγου, εκείνου του καημένου(...) Αυτός γίνεται ρεζίλι! Ντηπ ρεζίλι γίνεται!»

Τζένη: «Και δεν το ξέρει ο καημένος...»

Τζακ: «Δεν έχει σημασία. Αυτός ακριβώς είναι ο καραγιόζης! Αυτός γίνεται καραγιόζης πια... Αυτός!»

Έτσι, ενώ το κοινό καλείται συστηματικά να γελάσει με την φιγούρα του «μουντάρη» συζύγου, τα ήθη της εποχής απορρίπτουν ρητά την αντίθετη περίπτωση. Αντίστοιχα περιστατικά συναντώνται, κατά κανόνα, μόνο στα μελοδράματα, όπου κατόπιν η γυναίκα θα τιμωρηθεί παραδειγματικά από την μοίρα της. Ακόμη και όταν εμφανίζονται στις κωμωδίες, όμως, ενώ οι άπιστοι άντρες δεν παρουσιάζονται να «έχουν εμφανή ελαττώματα, είναι συμπαθείς και θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως πρότυπα του φύλου τους, οι ελάχιστες γυναίκες που βρίσκουν εξωσυζυγικές διασκεδάσεις έχουν και προβληματικό χαρακτήρα».³⁰⁶ Στο σημείο αυτό νομίζω ότι θα ήταν εύστοχο να θυμίσω την άποψη ότι η κινηματογραφική αφήγηση δομείται γύρω από το πατριαρχικό ασυνείδητο...³⁰⁷

Είναι προφανείς, νομίζω, οι ιδεολογικές προεκτάσεις μίας τέτοιας πεποίθησης αναφορικά με το ζήτημα της γυναικείας σεξουαλικότητας. Η «σεξουαλική ελευθεριότητα» των γυναικών συνάδει με το «κακό» και το «ανήθικο», και αντιπαρατίθεται στον «φυσικό» προορισμό των γυναικών, σύμφωνα με τα παραδοσιακά κοινωνικά πρότυπα, τον γάμο και την οικογένεια. Διαμέσου ενός τέτοιου ορισμού της, η θηλυκότητα ανάγεται εξ ολοκλήρου στην μητρότητα ή έστω σε έναν χλιαρό αισθησιασμό, ενώ η σεξουαλική πράξη ως ευχαρίστηση και ως

³⁰⁶ Στο ίδιο, σελ. 258.

³⁰⁷ Βλ. για παράδειγμα σελ. 58.

δικαίωμα συνδέεται αποκλειστικά με το ανδρικό φύλο. Συμβολικά ενισχύεται κατά αυτόν τον τρόπο ο ρόλος των ανδρών ως φορέων του σεξ, καθώς σε αυτό το ερμηνευτικό πλαίσιο η γυναικεία επιθυμία φέρεται να διεγείρεται αποκλειστικά μέσα από την ανδρική δραστηριότητα.

Είναι όμως τόσο απλό; Διότι αν μπορούμε να ισχυριστούμε κάτι τέτοιο για ορισμένους χαρακτήρες, όπως για παράδειγμα την Τζένη (*Νύχτα γάμου*) ή την Τούλα (*Τα κίτρινα γάντια*), ισχύει το ίδιο και για την Λίλα ή την Βίκυ (*Δεσποινίς Διευθυντής*) οι οποίες στο βαθμό που επιθυμούν (τον Αλέκο) συγκροτούνται και ως υποβαθμισμένα, έστω, υποκείμενα της επιθυμίας ή αλλιώς ως υποκείμενα παθητικής επιθυμίας; Η ακόμη περισσότερο ισχύει για την Λίζα (*Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο*), η οποία διεκδικεί, ξεκάθαρα σε ορισμένες σκηνές, τον Φλωρά; Επιπλέον, μπορούμε να αρνηθούμε ότι τουλάχιστον η Αθηνά (*Δεσποινίς Διευθυντής*) και η Πέπη (*Νύχτα γάμου*) διακρίνονται από κάποιον έκδηλο αισθησιασμό; Και παραπέρα, εφόσον γίνεται τόσος λόγος για τον έλεγχο της γυναικείας σεξουαλικότητας, αυτό δεν σημαίνει ότι αυτή αναγνωρίζεται ότι υπάρχει αυτόνομα και μάλιστα θεωρείται απειλητική για την πατριαρχία; Είναι προφανές ότι το ζήτημα δεν μπορεί να απαντηθεί μονοσήμαντα. Αυτό που συμβαίνει είναι ότι αποκαλύπτεται μια ρωγμή η οποία διαρρηγνύει τον κυρίαρχο λόγο περί γυναικείας σεξουαλικότητας, αποκαλύπτοντας μια θεμελιώδη αντίφαση, η οποία καθιστά φανερό το γεγονός ότι πρόκειται για κοινωνική κατασκευή. Στην πράξη, αυτή η κρίση εννοιολόγησης σημασιοδοτεί μία καμπή στον τρόπο πρόσληψης και αντιμετώπισης του φαινομένου της διεκδίκησης περισσότερων ελευθεριών από τις γυναίκες σε ζητήματα σεξουαλικής συμπεριφοράς, η οποία εγγράφεται σε μια προσδοκία νεωτερικότητας, υπονομεύεται, όμως, ταυτόχρονα στο επίπεδο του παραδοσιακού συστήματος αξιών. Είναι χαρακτηριστικό, άλλωστε, ότι και σε επίπεδο ρητορικής χρησιμοποιείται η λέξη «φλερτ», η οποία από τη μια πλευρά παραπέμπει στην υιοθέτηση ενός δυτικού τρόπου ζωής, ενώ από την άλλη εκφράζει την καχυποψία απέναντι στις νεωτερικές πρακτικές που απειλούν τα παραδοσιακά χρηστά ήθη.

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Τζακ: «Δε με λες; Δεν τα είχες πριν δύο χρόνια με τον Αγάπιο»

(...)

Λέλα: «Με τον Αγάπιο... Ένα αθώο φλερτάκι εκεί πέρα, χαρά στο πράγμα!»

Τζακ: «Αθώο φλερτ; Φλερτ, ξεφλερτ, τα είχατε μια φορά!»

Όμως, ακόμη και αν οι φιλικές αφηγήσεις δεν αμφισβητούν το γάμο ως απώτερο σκοπό των ερωτικών σχέσεων και ακόμη και αν απέχουν μακράν από να νομιμοποιήσουν τις προγαμιαίες σχέσεις των γυναικών, το γεγονός ότι το ζήτημα έχει περάσει ως αντικείμενο διαπραγμάτευσης στο πλαίσιο των εμπορικών ταινιών, καταδεικνύει ότι συνιστά προ πολλού αίτημα εκσυγχρονισμού της κοινωνίας της εποχής, και ότι η εμμονή σε μια άτεγκτη παραδοσιακή ηθική αποτελεί υποκρισία.

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Πέπη: «Μωρέ τι ανόητοι που 'σαστε εσείς οι άνδρες! Όταν μια κοπέλα λέει σ' έναν άντρα που παντρεύεται για εσάς ότι εσείς υπήρξατε κάποτε ένα αθώο φλερτ, γελάτε και καγχάζετε, όταν όμως σας το λέει η δική σας, το καταπίνετε το χάπι και χωρίς νερό μάλιστα!»

Άλλωστε, η απλή ύπαρξη τέτοιων αναφορών και μόνο, αφήνει «να διαφανούν καθαρά οι αναντιστοιχίες ανάμεσα στις αντιλήψεις που προβάλλονται και τις κοινωνικές πρακτικές, οι οποίες αναδεικνύονται πιο ευέλικτες, επιτρεπτικές και ποικίλες από ότι οι λόγοι για την ευπρέπεια και την τιμή αφήνουν να εννοηθεί».³⁰⁸

Ωστόσο, παρόλο, που οι προγαμιαίες σχέσεις των γυναικών αποτελούν κοινωνική πραγματικότητα, εξακολουθεί να επικρατεί έντονη προκατάληψη σε βάρος τους εξαιτίας της αγκίστρωσης σε παραδοσιακού τύπου αντιλήψεις, που καθιστούν την συμπεριφορά αυτή επιλήψιμη (ακόμη και εφόσον απορρίπτεται το προγαμιαίο σεξ), και κατ' επέκταση αποφεύγεται η κοινοποίησή της.

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Θάνος: «Και γιατί όταν σε ρώτησα πριν αρραβωνιαστούμε αν είχες τίποτα στη ζωή σου, δεν μου ανέφερες αυτό το... ας το πούμε φλερτ, παρά μου παρίστανες την Οσία Μαρία»

Τζένη: «Εε, γιατί σκέφτηκα “ένα αθώο φλερτάκι”, τι; Θα καθόμαστε τώρα να το λέμε»

Θάνος: «Αθώο φλερτάκι πέντε χρόνια»

Τζένη: «Τέσσερα...»

Έτσι, αν και τα ήθη έχουν αρχίσει σταδιακά να αλλάζουν, εξακολουθεί να υπάρχει καχυποψία απέναντι στην αυξανόμενη ελευθερία των γυναικών, η οποία παρόλο που αρχίζει να επιβάλλεται θεωρητικά ως αίτημα, δύσκολα γίνεται αποδεκτή στην πράξη.

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Τζακ: «Εγώ όμως τι σε είπα πριν παντρευτούμε; Δεν σε είπα ότι φλερτ και τέτοια άμα είχες να με το πεις για να μην κάνουμε το γάμο»

³⁰⁸ Ε. Αβδελά, *ό.π.*, σελ. 104.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Διαπιστώνεται επομένως μία αντίφαση. Ενώ σταδιακά κατακτώνται νέες ελευθερίες που συνίστανται σε μια πιο περιορισμένη επιτήρηση των κοριτσιών καθώς και στη δυνατότητα σύναψης ερωτικών σχέσεων, «που θεωρούνται ως ένα σημείο αναγκαίες προκειμένου να εξυπηρετηθεί ο σκοπός του γάμου»³⁰⁹, οι φυσικές συνέπειές της (προγαμιαίες σεξουαλικές σχέσεις, εξώγαμες εγκυμοσύνες) (...) εξακολουθούν να κρίνονται με αυστηρότητα».³¹⁰ Η «λύση» στο δίλημμα περνάει και πάλι μέσα από το ζήτημα του ελέγχου και της επιτήρησης της γυναικείας σεξουαλικότητας. Καθώς η ελληνική κοινωνία δεν είναι ακόμη έτοιμη να δεχθεί σε βάθος τομές στο επίπεδο των ηθών, ανέχεται κάποιες επιφανειακές αλλαγές,

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Πέπη: «Κι εσείς δεν είχατε κανένα αισθηματάκι πριν γνωρίσετε τον Θάνο, έτσι δεν είναι;»

Τζένη: «Εε, και ποια δεν είχε...»

διατηρώντας όμως ακέραιο τον πυρήνα της πατριαρχικής δομής διαμέσου της άτεγκτης διαφύλαξης της παρθενίας και της αποκλειστικότητας, ενώ «κανένας άντρας δεν φαίνεται διατεθειμένος να παντρευτεί μια γυναίκα που είχε προγαμιαίες σχέσεις με άλλους».³¹¹

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Θάνος: «Είπαμε ότι θα μιλήσουμε σαν άντρες! Εε λοιπόν, δεν είχα τίποτα το σοβαρό με τη γυναίκα σου».

Τζακ: «Αρχίζω να σε πιστεύω... Γιατί κι εμένα ένα χρόνο που ήμασταν ταγμένοι, δεν με επέτρεψε τίποτα άλλο. Και αυτός ήταν ο λόγος που με έκανε να την εκτιμήσω και να την παντρευτώ, για!»

Βλέπουμε επομένως ότι από τη μία μεριά (i) αποσιωπάται η γυναικεία επιθυμία διαμέσου ενός λόγου ο οποίος συνδέει την γυναικεία σεξουαλικότητα με το συναίσθημα, την «εγγενή» επιθυμία για αποκλειστικότητα και την μητρότητα, και από την άλλη (ii) εκφράζεται έντονος φόβος απέναντι στον κίνδυνο μιας ανεξέλεγκτης γυναικείας σεξουαλικότητας, ικανής να κλονίσει το πατριαρχικό οικοδόμημα το οποίο θεμελιώνεται στην πατρογραμμική συνέχεια της οικογένειας και στην ικανότητα διασφάλισης της φήμης της προς τα έξω.

(από την ταινία *Τα κίτρινα γάντια*)

³⁰⁹ Εφόσον επιβάλλεται πλέον το δικαίωμα των νέων να παντρεύονται από έρωτα, παρατηρείται μέσα από τις φιλικές αφηγήσεις ότι θεσμοποιημένες πρακτικές όπως το να δώσει το ζευγάρι «λόγο» ή ο αρραβώνας καλούνται να διασφαλίσουν την προοπτική του γάμου στο μέλλον και κυρίως να προφυλάξουν την υπόληψη της γυναίκας και την τιμή της οικογένειάς της.

³¹⁰ Ε. Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες...*, ό.π., σελ. 171.

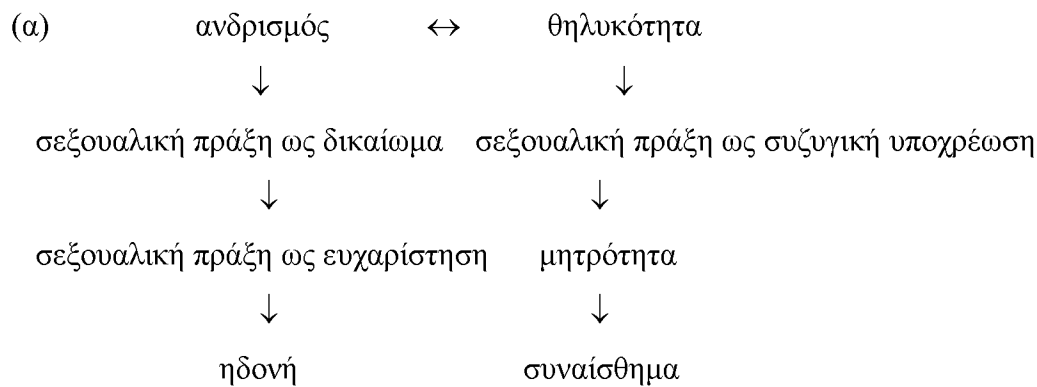
³¹¹ Στο ίδιο.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

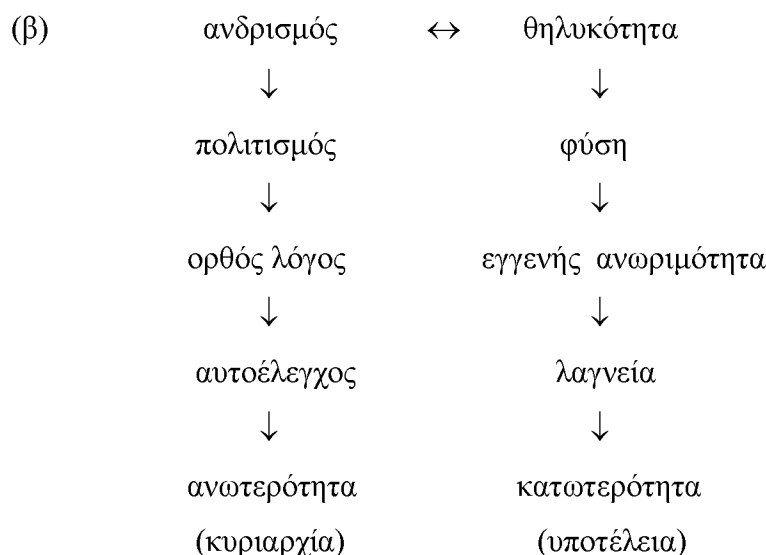
Ρένα: «Ο Ορέστης ξέρεις τι φαντάζεται; (...) Ότι όλοι οι άντρες από δεκατριών έως ογδόντα δύο ετών δεν έχουν άλλο σκοπό, άλλο ιδανικό και άλλο όνειρο, από το να με στριμώξουν καμιά φορά σε καμιά γωνιά! (...) Εκείνο που με ενοχλεί είναι ότι φαντάζεται ότι κι εγώ ευχαρίστως με όλους αυτούς του άντρες θα ...στριμωχνόμωνα και ότι δεν μου λείπει παρά μόνο η ευκαιρία!»

Σε αυτό το πλαίσιο η γυναικεία σεξουαλικότητα θεωρείται απειλή για την κοινωνική ευταξία και ηθική, ενώ φέρεται να συνδέεται με την φύση (σε αντιπαραβολή προς τον ορθό λόγο και τον πολιτισμό), γεγονός το οποίο την καθιστά επισφαλή και επικίνδυνη, και τις γυναίκες χρήζουσες ελέγχου και προστασίας (και) από τον ίδιο τους τον εαυτό.

Σε αυτή τη βάση το δίπολο ανδρισμός / θηλυκότητα σε ένα επίπεδο αντιστοιχίζεται με τους όρους:



και σε ένα δεύτερο επίπεδο με τους όρους:



Τα ασύμβατα αυτά δίπολα λειτουργούν κατά τρόπο συμπληρωματικό. Με ψυχαναλυτικούς όρους (έχοντας υπόψη ότι η ψυχανάλυση είναι ενταγμένη στον πατριαρχικό λόγο και, ως εκ τούτου, είναι δομημένη γύρω από το ανδρικό

ασυνείδητο) θα μπορούσαμε να πούμε ότι η πρώτη αντιστοίχιση εντάσσεται στον χώρο του Συμβολικού³¹² (καθώς η γυναικεία σεξουαλικότητα έχει υποταχθεί και ελέγχεται από την τάξη του Λόγου), ενώ η δεύτερη παραπέμπει στον χώρο του Φανταστικού³¹³, περιγράφοντας την θεμελιώδη αδυναμία αναπαράστασης των γυναικών από την (πατριαρχική) γλώσσα (γεγονός το οποίο εξηγεί, άλλωστε, την ταύτιση των γυναικών με την φύση). Σε επίπεδο κοινωνικής πρακτικής το ασύμβατο επιλύεται, σύμφωνα με την du Boulay, διαμέσου της αντίστιξης «του νόμου της “φυσικής σεξουαλικότητας” και του “κοινωνικού νόμου” του γάμου, αντίθεση που γεφυρώνεται από την υλοποίηση της “εν δυνάμει θείας φύσης” των γυναικών». «Ο γάμος», συνεχίζει, «ως θείος προορισμός, επιτρέπει στις γυναίκες να “υπερβούν” τη μιαρή φύση τους, ενώ ο κατεξοχήν πνευματικός ρόλος της μητέρας-συζύγου³¹⁴ διορθώνει τις μειονεξίες του σώματος – μόνο έτσι ο γυναικείος εαυτός “λυτρώνεται” από το εγγενές στίγμα».³¹⁵ Με άλλα λόγια, οι γυναίκες φέρονται να είναι εγγενώς πλησιέστερα στη ζωική φύση, από την οποία εξέρχονται, ώστε να εκπληρώσουν τον πλέον σημαντικό ρόλο της συζύγου και της μητέρας, διαμέσου του γάμου. Επομένως οι άντρες θεωρούνται κοινωνικά υπεύθυνοι τόσο για την σύνδεσή των γυναικών με το κοινωνικό σύστημα, όσο και για την τον έλεγχο της «φυσικής» τους μειονεξίας.

Στο πλαίσιο αυτού του λόγου, λοιπόν, τα φύλα, όπως επισημαίνει η Αβδελά, «είναι αντίθετες αλλά συμπληρωματικές κατηγορίες, ηθικές όσο και βιολογικές, με αντιθετικά αναμενόμενες συμπεριφορές. Έτσι, ενώ ο άντρας κρίνεται από την ικανότητά του να προστατεύει την τιμή της οικογένειάς του, “το θηλυκό είναι

³¹² Συμβολικό = *Το συμβολικό* [ως ένα από τα τρία επίπεδα αναφοράς του ψυχαναλυτικού πεδίου] ορίζει μια τάξη των φαινομένων, με τα οποία ασχολείται η ψυχανάλυση και τα οποία είναι δομημένα σαν γλώσσα (J. Laplanche / J.-B. Pontalis, *ό.π.*, σελ. 431). Ο όρος *συμβολικό* χρησιμοποιείται από τον Lacan (μεταξύ άλλων) «για να ορίσει τον νόμο που θεμελιώνει αυτή την τάξη: με αυτό τον τρόπο ο Lacan μέσω του όρου του *συμβολικού πατέρα* ή του *ονόματος-του πατρός*, διαβλέπει έναν ψυχικό θεσμό που δεν ανάγεται στις μορφές ενός πραγματικού ή (φανταστικού) πατέρα, αλλά υποδηλώνει εκείνον που θεσπίζει τον νόμο» (Στο *ίδιο*, σελ. 432).

³¹³ Φανταστικό (ή εικονικό) = «Κατά την εκδοχή που έδωσε σ’ αυτόν τον όρο ο Lacan: ένα από τα τρία πεδία αναφοράς (πραγματικό, συμβολικό, εικονικό) του ψυχαναλυτικού πεδίου. Το κύριο χαρακτηριστικό αυτού του πεδίου είναι η υπερίσχυση της σχέσης με την εικόνα του ομοίου» (Στο *ίδιο*, σελ. 531). Σημειώνω ότι σύμφωνα με τους μεταφραστές ο όρος μεταφράζεται *φανταστικό* ή *εικονικό*. Ωστόσο, θα προτιμήσω την χρήση του όρου *φανταστικό* (αντί για *φαντασιακό*), διότι, όπως επισημαίνει ο Δοξιάδης, η λέξη *φαντασιακό* είναι αποπροσανατολιστική, δεδομένου ότι αναφέρεται στη φαντασία (*imagination*) άρα όχι στην εικόνα (*image* - από την οποία προκύπτει ο λακανικός όρος *imaginaire*), ενώ το φανταστικό αποτελεί απλώς την συνήθη μετάφραση του *imaginaire*.

³¹⁴ «(Η) μητρότητα, ως “ιδιαιτερότητα” των γυναικών, που ωθεί στην ανάπτυξη μιας γενικότερης αντίληψης για την πραγματικότητα, έχει θεωρηθεί και ως πηγή της ανάπτυξης μιας ηθικής αντίληψης που χαρακτηρίζει τις γυναίκες, διαφοροποιώντας τες από τους άνδρες, και η οποία επικεντρώνεται στην προσφορά και τη φροντίδα των άλλων» (Μ. Παντελίδου-Μαλούτα, *Το φύλο... ό.π.*, σελ. 125).

³¹⁵ J. Du Boulay, “Women-Images of Their Nature and Destiny in Rural Greece” στο J. Dubish (επιμέλεια), *Gender and Power in Rural Greece*, Princeton University Press, Princeton, 1986, σελ. 106, αναφερόμενο στο: Παπαταξιάρχης Ε. / Παραδέλλης Θ. (επιμέλεια), *ό.π.*, σελ. 48.

συνεχώς απειλή για την τιμή και την ακεραιότητα του αρσενικού και πρέπει να πειθαρχείται και να κυριαρχείται”. Και αυτό γιατί η γυναικεία σεξουαλικότητα απειλεί συνεχώς την εσωτερική συνοχή, την αλληλεγγύη και τη σταθερότητα των οικογενειακών σχέσεων, καθιστώντας την οικογένεια ευάλωτη σε όποιον επιβουλεύεται την ακεραιότητα και τη φήμη της». ³¹⁶

(από την ταινία *Τα κίτρινα γάντια*)

Ορέστης: «Ωστε έτσι το 'χουμε κύριε... (...) Στηνόμαστε έξω από τα ξένα σπίτια και όποιο ελαφρόμυαλο θηλυκό βρούμε, το ξεμουαλίζουμε και το παρασύρουμε, χωρίς να υπολογίζουμε ούτε τιμή, ούτε υπόληψη, ούτε τίποτα!»

Σε αυτό το πλαίσιο, παρόλο που οι γυναίκες διαμέσου της «ντροπής», δηλαδή της συστολής και της σεμνότητας, ως στάσης και συμπεριφοράς που αρμόζει στις ηθικές γυναίκες, συμβάλλουν μεν «με την υιοθέτηση του αυτοπεριορισμού στην προστασία της οικογενειακής τιμής», έχουν για αυτήν μόνο δευτερεύουσα ευθύνη. ³¹⁷ Σύμφωνα με την τρέχουσα χρήση της τιμής στο συγκεκριμένο κοινωνικό συμφραζόμενο, η υπεράσπισή της εμφανίζεται σχεδόν αποκλειστικά ως κοινωνική επιταγή και προνόμιο των ανδρών. «Η διατήρησή της προδιαγράφει αυστηρά διαφορετικές συμπεριφορές για τους άντρες και τις γυναίκες σε ένα πλαίσιο συμπληρωματικότητας και παραδοχής της ανδρικής υπεροχής. Αν για μια γυναίκα η τιμή είναι συνώνυμη με τη σεξουαλική της αγνότητα και εγκράτεια και εκφράζεται με την ιδιότητα της ντροπής, για έναν άνδρα ταυτίζεται (...) με τον ανδρισμό του, δηλαδή με την διατήρηση του κύρους και της υπόληψης του ίδιου και της οικογένειάς του». ³¹⁸ Στην πράξη αυτό σημαίνει ότι «η τιμή της οικογένειας ταυτίζεται με τη σεξουαλική αγνότητα των γυναικείων μελών της και κατ' επέκταση η σεξουαλική συμπεριφορά των γυναικών ανήκει στην δικαιοδοσία της οικογένειας» ³¹⁹ και δει των ανδρικών μελών της. Σε αυτό το πλαίσιο είναι χαρακτηριστικό το παράδειγμα από τα *Κίτρινα Γάντια*, όπου ο στρατηγός Χατζηαντωνίου αρνείται να απευθυνθεί στην Ρένα και ζητά επίμονα τον Ορέστη στο τηλέφωνο, ώστε να του αναφέρει ότι η υπηρέτρια του σπιτιού Τούλα διατηρεί ερωτική σχέση με τον Λέανδρο.

³¹⁶ Έ. Αβδελά, *ό.π.*, σελ. 217 (Τα εισαγωγικά μέσα στην παραπομπή είναι της συγγραφέως και παραπέμπουν στο J. Campbell, *Honour, Family, and Patronage. A Study of Institutions and Moral Values in a Greek Mountain Community*, Οξφόρδη University Press, Νέα Υόρκη και Οξφόρδη, 1964, σελ. 57).

³¹⁷ Παπαταξιάρχης Ε. / Παραδέλλης Θ. (επ.), *ό.π.*, σελ. 82.

³¹⁸ Έ. Αβδελά, *ό.π.*, σελ. 14-15.

³¹⁹ Στο ίδιο, σελ. 218.

Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι το εθιμικό δίκαιο επιτάσσει ο υποψήφιος γαμπρός να ζητάει το χέρι της νύφης από τον πατέρα ή άλλον αρσενικό συγγενή, καθιστώντας, έτσι, πρακτικά τις γυναίκες αντικείμενο συναλλαγής και διαπραγμάτευσης μεταξύ ανδρών. Όλα αυτά τα γνωρίσματα νομιμοποιούν και ενισχύουν την γυναικεία υποτέλεια, η οποία ενδύεται το περίβλημα της ανδρικής προστατευτικότητας. Η αρχή αυτή της προστασίας αναπαράγει δομικά το ευάλωτο και το επισφαλές που αποδίδεται στις γυναίκες ως κυριαρχούμενης κοινωνικής κατηγορίας, υπονομεύοντας το δικαίωμά τους στην αυτοδιαχείριση. Σε αυτό το πλαίσιο, οι γυναίκες εντάσσονται στην ίδια κατηγορία με τα παιδιά (χαρακτηριστική είναι, άλλωστε, η έκφραση «γυναικόπαιδα»), στα άτομα, δηλαδή, που θεωρείται ότι οφείλουν να προστατεύονται, που σημαίνει ότι παρουσιάζονται με όρους υστέρησης. Αυτό που, ωστόσο, τις διαφοροποιεί από αυτά, είναι ότι τα παιδιά μεγαλώνουν, ώστε, κάποια στιγμή, να βγουν (τα αρσενικά) από αυτήν την θέση της εγγενούς ανωριμότητας και αδυναμίας. Οι γυναίκες, από την άλλη πλευρά, προσδιορίζονται στην βάση αυτής τους της «ιδιαιτερότητας», την οποία καλείται να νομιμοποιήσει η βιολογική διαφορά.

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Θάνος: «(...) Να κοιμάμαι εγώ στο μαλακό κρεβάτι, στα πούπουλα, κι εσύ, *γυναίκα πλάσμα αδύναμη*, χωμένη στη χαβούζα του μπάνιου... Δεν θα το επέτρεπα ποτέ στον εαυτό μου!»

Είναι εύγλωττος ο τρόπος, άλλωστε, με τον οποίον κατά κανόνα αναπαρίστανται οι γυναίκες μέσα από τις ταινίες. Έτσι, εκτός λ.χ. από την Τούλα, την οποία νουθετεί ο Λεάνδρος επειδή μέθυσε στην ταβέρνα, με έναν τρόπο που θυμίζει γονέα που μαλώνει νήπιο και την Αννούλα η οποία παρουσιάζεται εντελώς ανίκανη, αρχικά να περπατήσει στα βραχάκια, δίχως κάποιον να την υποβαστάζει και κατόπιν να σηκωθεί και να περιποιηθεί το τραύμα της, χωρίς την βοήθεια του αρραβωνιαστικού της (*Τα κίτρινα γάντια*), στην ταινία *Το ξύλο βγήκε από την Παράδεισο* η αφήγηση δομείται εξ ολοκλήρου γύρω από την αναγκαιότητα κηδεμονίας των μαθητριών, ακόμη και με την χρήση φυσικής βίας «για το καλό τους».

Αυτή η φυσικοποίηση της έμφυλης διαφοράς λειτουργεί ως μηχανισμός για τη νομιμοποίηση της πατριαρχικής εξουσίας. Ιστορικά, άλλωστε, όλων των ειδών τα ανδρικά συμφέροντα, σε συλλογικό και ατομικό επίπεδο, χρησιμοποίησαν συστηματικά τον συμβολισμό γύρω από το γυναικείο φύλο (την ανάγκη να *προστατέψουν* τις γυναίκες «τους») ως κεντρικό άξονα θεμελίωσης της ανδρικής

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

τιμής και εξουσίας -συμπεριλαμβανομένης και της εξουσίας επί άλλων ανδρών.³²⁰
Στην πράξη αυτό σημαίνει ότι στο όνομα της προστασίας προωθούνται μορφές δράσης που επιτείνουν την ανισότητα και την υποτέλεια και επιπλέον νομιμοποιείται και το καθεστώς αστυνόμευσης που περιβάλλει την κοινωνική ζωή των γυναικών. Ως προς αυτό το ζήτημα γίνεται έντονα ορατή η έμφυλη διάσταση της διάκρισης δημόσιου και ιδιωτικού χώρου και ο επακόλουθος περιορισμός των γυναικών στον ιδιωτικό.

(από την ταινία *Τα κίτρινα γάντια*)

Έλλη: «Μα γιατί, σε παρακαλώ, κάθεται έτσι κλεισμένη μέσα; Χάλασε ο κόσμος, δηλαδή, να πας κι εσύ μια φορά σ' έναν κινηματογράφο;

Ρένα: «Τώρα, μωρέ Έλλη, κάνεις σαν να μην τον ξέρεις τον Ορέστη! (...) Να πάω στον κινηματογράφο μόνη μου; Τρελή είσαι, Έλλη μου; Θα γίνουμε εδώ μέσα από δυο χωριά!

Δεν είναι τυχαίο το γεγονός, άλλωστε, ότι σε αυτό το πλαίσιο το «ηθικό ποιον» των γυναικών αξιολογείται στη βάση της κινητικότητάς τους στον δημόσιο χώρο. Η ελευθερία κινήσεων παραβιάζει αυτούς τους κανόνες, παραπέμποντας ταυτόχρονα σε μια η «χαλαρότητα», η οποία ερμηνεύεται ως μια γενικότερη «ελευθεριότητα» των ηθών. Έτσι, το «ανήθικο κορίτσι» είναι αυτό που «γυρίζει», αντί να κάθεται στο σπίτι (Βλ. Βίκυ στην ταινία *Δεσποινίς Διευθυντής*). Εκτός από την κινητικότητά τους μέσα ή έξω από το σπίτι, γενικά στις γυναίκες επιβάλλεται κοινωνικά να είναι, και είναι στην πράξη, σαφώς πιο περιορισμένες από τους άνδρες σε σχέση με τον τρόπο που κινούνται και διαχειρίζονται τον χώρο.³²¹ Ο χώρος δεν αποτελεί απλώς ένα ουδέτερο πεδίο προσδιορισμένο στη βάση καρτεσιανών αξόνων, αλλά κυρίως ένα σύνθετο σύστημα που το «βαραίνουν ορατά και κυρίως αόρατα σημάδια που κρύβουν δεσμούς, υποχρεώσεις και απαγορεύσεις».³²² Με άλλα λόγια, είναι ένα πυκνό συμβολικό πεδίο που δομεί τη διαίρεση δημόσιου-ιδιωτικού και τον έμφυλο διαχωρισμό τους. Υπό αυτή την έννοια, ο χώρος για τις γυναίκες δεν συνιστά ένα πεδίο ελεύθερης έκφρασης, αλλά έναν τόπο περιορισμού και οριοθέτησης.³²³

(από την ταινία *Τα κίτρινα γάντια*)

³²⁰ L. Davidoff, «Regarding Some... ό.π.

³²¹ Σχετικά βλ. υποσημείωση 226 στον *άξονα εννοιών*.

³²² Ιωάννα Μπεοπούλου, «Όταν οι άντρες ταξιδεύουν», στο Παπαταξιάρχης Ε. / Παραδέλλης Θ. (επ.), *ό.π.*, σελ. 206.

³²³ Βλ. Iris Young, «Throwing like a Girl: A Phenomenology of Body Comportment, Motility and Spatiality», *Human Studies* 3 (1980).

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Ορέστης: «Έλα... Έλα... πάσε από δω... μέσα, στο βάθος, στο βάθος... Όσο πιο βάθος
μπορείς! (ούτως, ώστε να μην είναι ορατή απ' έξω, από το παράθυρο) Βάλε το
ραδιοφωνάκι, ρίξε καμιά πασιεντζα, διάβασε και κανένα βιβλίο... κατάλαβες»

Ρένα: «Κατάλαβα, κατάλαβα...»

Ορέστης: «Ετοίμασε και το τραπέζι κι έφτασα! Δεν θ' αργήσω (...).»

Το μοτίβο συμπληρώνεται από την πεποίθηση ότι το τεκμήριο που αναφέρεται στο ηθικό «ποιον» των γυναικών, δηλαδή στη διαχείριση της σεξουαλικότητάς τους, συναρτάται άμεσα και με την εκπλήρωση των «καθηκόντων» τους στο πλαίσιο ενός έμφυλου καταμερισμού των εργασιών, σύμφωνα με τον οποίο οι γυναίκες νέμονται τις ευθύνες στην ιδιωτική σφαίρα.³²⁴

(από την ταινία *Τα κίτρινα γάντια*)

Ορέστης: «Ετοίμασε και το τραπέζι και έφτασα. Δεν θ' αργήσω!»

Έτσι, «η “ηθική και ήσυχη” κοπέλα αντιδιαστέλλεται με την “πρόστυχη γυναίκα” που όχι μόνο “γυρίζει με τον έναν και τον άλλον”, αλλά επίσης παραμελεί το νοικοκυριό της».³²⁵ Αυτό συμβαίνει καθώς η παρουσία των γυναικών στον δημόσιο χώρο του “έξω” «θεωρείται εν γένει ότι αντιφάσκει προς τα οικιακά καθήκοντα, μέσω των οποίων οι γυναίκες “πραγματοποιούν τη φύση τους”».³²⁶ Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι η κοινωνικά προσδιορισμένη κατανομή έμφυλων ρόλων, όχι απλώς φυσικοποιείται, αλλά χρησιμοποιείται και για την νομιμοποίηση του κοινωνικού ελέγχου των γυναικών και τον αποκλεισμό τους από τη δημόσια σφαίρα.

Η λογική πίσω από τον συνεχή έλεγχο των κινήσεων των γυναικών στο χώρο εκφράζεται σε δύο επίπεδα. «Η πρώτη εξήγηση τονίζει ότι τελικά και βασικά η γυναίκα είναι μια Εύα, μια ξεμυαλίστρα, που συνεχώς ζητάει ευκαιρία να συνάψει σεξουαλικές σχέσεις με έναν άντρα», αντίληψη που «εκλογικεύει τον έλεγχο των αντρών πάνω στις γυναίκες με το επιχείρημα ότι δεν μπορούν να ελέγξουν τον εαυτό τους». «Η δεύτερη εξήγηση αντιστρέφει την πρώτη» θεωρώντας ότι οι γυναίκες είναι αθώες και αφελείς και γι' αυτό κινδυνεύουν και πρέπει να προστατεύονται από «τους πονηρούς και σεξουαλικά άπληστους άντρες».³²⁷ Στο πλαίσιο ενός πατριαρχικού λόγου, χρησιμοποιούνται ενίοτε και οι δύο ερμηνείες, ανάλογα με τις επιταγές της εκάστοτε περίπτωσης. Αυτό, ωστόσο, το οποίο είναι βέβαιο, είναι ότι πάντοτε

³²⁴ Ε. Αβδελά, *ό.π.*, σελ. 79.

³²⁵ Στο ίδιο, σελ. 215.

³²⁶ Ε. Παπαταξιάρχης, «Ο κόσμος του καφενείου» στο Παπαταξιάρχης Ε. / Παραδέλλης Θ. (επιμ.), *ό.π.*, σελ. 135.

³²⁷ Jane Cowan, «Η κατασκευή της γυναικείας εμπειρίας», στο Παπαταξιάρχης Ε. / Παραδέλλης Θ. (επιμ.), *ό.π.*, σελ. 135.

επιβεβαιώνουν και εξυπηρετούν την κυρίαρχη πατριαρχική τάξη (patriarchal order), σύμφωνα με την οποία η γυναικεία σεξουαλικότητα ελέγχεται και είναι υπό περιορισμό, ενώ η ανδρική επιθυμία και σεξουαλική δραστηριότητα θεωρείται δεδομένη και αυτονόητη. Έτσι, αν και «η πρώτη θεωρεί υπεύθυνη την ανεξέλεγκτη γυναικεία σεξουαλική ορμή, ενώ η δεύτερη καταφέρεται ενάντια στην ανεξέλεγκτη ορμή του αρσενικού», το δια ταύτα είναι το ίδιο. «Η “λύση” στο πρόβλημα του σεξουαλικού ανεξέλεγκτου είναι ο ακόμα μεγαλύτερος έλεγχος πάνω στη γυναίκα».³²⁸

Παρατηρείται, μάλιστα, ότι παρά τη σχετική χειραφέτηση των γυναικών από την πατρική οικογένεια κατά τη δεκαετία του '60, αυτή δεν φαίνεται να επεκτείνεται και στη συζυγική σχέση.³²⁹ Ενώ μέσα από τις φιλμικές αφηγήσεις προβάλλεται συστηματικά το δικαίωμα των νέων κοριτσιών για περισσότερες ελευθερίες, τα πράγματα συνήθως αλλάζουν ριζικά μετά τον γάμο. Επομένως, ο έλεγχος της γυναικείας σεξουαλικότητας και ο περιορισμός των γυναικών ως προς τις ευρύτερες κοινωνικές τους δραστηριότητες για λόγους «προληπτικούς», εξακολουθεί να θεωρείται τρόπον τινά δεδομένος και αναμενόμενος, ενώ αντιμετωπίζεται σαν να εμπίπτει στην δικαιοδοσία του συζύγου.

(από την ταινία *Τα κίτρινα γάντια*)

Ορέστης: «Άλλο έξω οι ώμοι, άλλο έξω η πλάτη, άλλο όσο πάμε έξω και προς τα κάτω...
όχι, όχι... Α πα πα πα πα! Εμένα δεν μου αρέσουν αυτά! Όχι! Πως δηλαδή; Θα μου ντυθείς σαν θηριοδασαστής; Γυμνή από τη μέση και πάνω και... χιμάτε κύριοι και βουτάτε; Α πα πα πα πα... Εγώ θα σου πω πως θα μου ντυθείς!»

Παρόλο που αυτή η συμπεριφορά στην υπερβολή της ενδέχεται να προκαλεί τη δυσαρέσκεια της συζύγου, γίνεται παθητικά αποδεκτή καθώς ανταποκρίνεται στον κοινωνικά αναμενόμενο ρόλο του άνδρα-οικογενειάρχη. Το ότι η συγκεκριμένη αφήγηση διακωμωδεί την ακραία πατριαρχική συμπεριφορά τον Ορέστη έχει, κατά τη γνώμη μου δευτερεύουσα σημασία όσον αφορά τις αναπαραστάσεις για το φύλο, υπό την έννοια ότι η κριτική διάσταση αφορά κυρίως την έκταση της συμπεριφοράς του, όχι την συμπεριφορά του καθαυτή. Παρόλο που η ταινία παρουσιάζει κάποια προοδευτικά στοιχεία (βλ. στον αντίστοιχο άξονα τρόπων εκφοράς) αντιμετωπίζοντας κριτικά την αναίτια ζήλεια, η οποία παρουσιάζεται ως έλλειψη αυτοελέγχου και

³²⁸ Στο ίδιο.

³²⁹ Από την έρευνα της Δελβερούδη προκύπτει ότι «οι κωμωδίες που αναφέρονται σε παντρεμένα ζευγάρια δεν δείχνουν ότι κάτι αλλάζει με το πέρασμα του χρόνου» (βλ. Ε. Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες...*, ό.π., σελ. 423).

ορθού λόγου, στοιχείων, δηλαδή, που αποτελούν θεμελιώδη γνωρίσματα ενός θετικού ανδρισμού, αυτό δεν αναιρεί πως η περσόνα του πρωταγωνιστή είναι πλήρως αναγνωρίσιμη, περιγράφοντας, στην υπερβολή του έστω, ένα μοτίβο συμπεριφοράς που συναντάμε συχνά στις ταινίες. Με άλλα λόγια, και η κριτική που ασκείται από την αφήγηση για την συμπεριφορά του Ορέστη (*Τα κίτρινα γάντια*), δεν αμφισβητεί το δικαίωμά του ως προς την κηδεμονία της Ρένας γενικά (να «επιβάλλει», δηλαδή, «τον έλεγχο στο σπίτι του»), αλλά αφορά τη ζηλοτυπία που τον διακρίνει. «Η αντιπαράθεση “τιμής” και “ζηλοτυπίας” στηρίζεται στην παραδοχή ότι», μολονότι και τα δύο είναι συναισθήματα που απορρέουν από ένα πρότυπο ανδρισμού που επιτάσσει και εξαρτάται από την ικανότητα ελέγχου της γυναικείας σεξουαλικότητας, «το ένα είναι ευγενές, επειδή έχει πραγματική βάση, ενώ το δεύτερο παθολογικό, επειδή τροφοδοτείται από φαντασιώσεις».³³⁰ Επομένως, το πρόβλημα δεν είναι ότι ο Ορέστης προσπαθεί να ελέγξει τη ζωή της Ρένας, αλλά ότι δεν αναγνωρίζει ότι εκείνη ανταποκρίνεται στο πρότυπο της ευυπόληπτης (υποταγμένης) συζύγου.

Σε τελική ανάλυση, ωστόσο, αυτό που προκύπτει είναι πως κάθε προσπάθειά ελέγχου της (σεξουαλικής) ζωής της γυναίκας του ούτως ή άλλως προσιωνίζεται ανέλπιδη και μάταιη.

(από την ταινία *Τα κίτρινα γάντια*)

Ρένα: «Λες και αν ήθελα εγώ, αυτός με την παρακολούθησή του θα με εμπόδιζε! Σάμπως και αυτή η δουλειά είναι καμιά δύσκολη υπόθεση που θέλει συμβόλαια, συμβολαιογράφους και χαρτόσημα. Μωρέ φτάνει να το θέλεις. Και άμα το θέλεις και σε πέντε λεπτάκια...»

Έλλη: «Τι σε πέντε λεπτάκια; Και σε τρία...»

Στην πράξη αναγνωρίζεται, επομένως, ότι, οσοδήποτε αυστηρός και αν είναι ο έλεγχος της γυναικείας σεξουαλικότητας, ουσιαστικά η διατήρηση της αγνότητάς τους εξαρτάται αποκλειστικά από τις ίδιες.

(από την ταινία *Τα κίτρινα γάντια*)

Ρένα: «Άκου Ορέστη, για να το έχεις υπόψιν σου. Το μόνο που καταφέρνεις με αυτά που κάνεις, είναι να προσβάλλεις τη γυναίκα σου. Και αν σου είμαι πιστή, δεν σου είμαι πιστή επειδή με εμποδίζεις εσύ με την ανόητη τακτική σου... Σου είμαι πιστή επειδή έτσι αισθάνομαι, σαν κυρία, σαν νοικοκυρά, σαν παντρεμένη».

Εκεί έγκειται, άλλωστε, και η μεγαλύτερη απειλή που η γυναικεία σεξουαλικότητα ενέχει για την πατριαρχία, η οποία σε τελική ανάλυση συνίσταται στον αρχέγονο φόβο της αδυναμίας εξασφάλισης της πατρότητας.

³³⁰ Ε. Αβδελά, *ό.π.*, σελ. 96.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Όμως, οι αστικές συνθήκες ζωής, οι δυτικοτρόπες συνήθειες, οι διευρυνόμενες ελευθερίες των γυναικών, και κυρίως η σταδιακή ανατροπή αυτονόητων αξιών στην ελληνική οικογένεια την εποχή εκείνη δυσχεραίνουν περαιτέρω τον κοινωνικό έλεγχο των γυναικείων μελών της, στοιχειώνοντας τους φόβους όχι μόνο των ζηλότυπων συζύγων, αλλά και της Εκκλησίας, του Τύπου και μιας μερίδας της διανοήσης για το που βαίνει η ελληνική κοινωνία. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, στο όνομα της πατρότητας η γυναικεία σεξουαλικότητα ανάγεται σε έναν πυκνό τόπο συμβολισμών και νοημάτων που αφορούν όχι μόνο την διασφάλιση της πατρογραμμικής συνέχειας,

(από την ταινία *Νύχτα Γάμου*)

Τζακ: «Εγώ φταίω που σ' έδωσα τ' όνομά μου και σε είπανε κυρία Ιορδανίδου. Γιατί κυρία Ιορδανίδου μόνο η μάνα μου ήταν, και το κρατούσε το όνομα! Αχ, και μου το 'λεγε η καημένη: "Πρόσεξε, τζιέρι μου, ποια θα παντρευτείς και σε ποια θα δώσεις τ' όνομά μας!"»

αλλά και την έννοια του έθνους, της καθαρότητας, τον φόβο μπροστά στο καινούργιο.³³¹ Με άλλα λόγια, η βιολογική αναπαραγωγή ως κοινωνικός τρόπος διαπραγμάτευσης της εθνικής ταυτότητας «αποτελεί προνομιούχο πεδίο για την εξιχνίαση εννοιών που αφορούν κατά κύριο λόγο μια πολιτισμικά συγκεκριμένη φονταμενταλιστική αντίδραση στις κοινωνικές κρίσεις»³³² που επιφέρει η επαφή με τη νεωτερικότητα και τη δύση.

Συνοπτικά στο κεφάλαιο αυτό είδαμε πώς οι ποικίλοι λόγοι που αναδύονται αυτή την εποχή γύρω από τις έμφυλες σχέσεις και το σώμα, και ιδίως τη διαχείριση της σεξουαλικότητάς τους από πλευράς των γυναικών, λειτούργησαν ως μεταφορά για την σχέση παράδοσης-νεωτερικότητας στην ελληνική κοινωνία του '60. Οι κινηματογραφικές ταινίες αποτέλεσαν προνομιακό τόπο απεικόνισης της σύγκρουσης των λόγων αυτών, εκφράζοντας μια κρίση της παραδοσιακής εξουσίας και την αγωνία για τον αντίκτυπο του εκσυγχρονισμού και της δυτικοποίησης που αυτή επιφέρει, ιδίως στο επίπεδο των ηθών. Κάτω από αυτό το πρίσμα παρατηρείται η ταύτιση του παραδοσιακού συστήματος αξιών με τον φόβο απέναντι στον κίνδυνο μιας ανεξέλεγκτης γυναικείας σεξουαλικότητας, και του μοντερνισμού με ένα νέο μοντέλο οικιακότητας και έμφυλης ιεράρχησης ρόλων, το οποίο αν και δεν είναι

³³¹ Η σύνδεση έμφυλης ταυτότητας και εθνικισμού συνιστά μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα θεματική, η οποία όμως δεν άπτεται άμεσα του αντικειμένου της συγκεκριμένης διατριβής. Για μία διεξοδική ανάλυση του θέματος βλ. Alexandra Halkias, *The Empty Cradle of Democracy: Sex, Abortion and Nationalism in Modern Greece*, Duke University Press, Ντέρχαμ, Βόρεια Καρολίνα, 2004.

³³² Α. Χαλκιά, «Αναθεωρήσεις του Έμφυλου Έθνους», στο Μ. Μιχαηλίδου / Α. Χαλκιά, *ό.π.*, σελ. 60.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

εξισωτικό, εξασφαλίζει περισσότερες ελευθερίες για τις γυναίκες τόσο στον ιδιωτικό, όσο και στον δημόσιο βίο. Ωστόσο, οι ρωγμές και οι ασυνέχειες που διέπουν τον φιλικό λόγο προδίδουν ότι αυτή η μετάβαση στη «νέα εποχή» δεν πραγματοποιείται ούτε αδιαπραγμάτευτα, ούτε και γραμμικά καθώς στην πράξη η κοινωνία δεν είναι ακόμη έτοιμη να δεχτεί σπουδαίες καινοτομίες σε ζητήματα ηθικής. Έτσι, εκείνο που φαίνεται να χαρακτηρίζει τα φιλικά κείμενα είναι μια θεμελιώδης αντιφατικότητα ως προς τα προτάγματα και την ιδεολογία που παράγουν, γνώρισμα το οποίο εντέλει δίνει και το στίγμα μιας περιόδου μεταβολών και ανακατατάξεων σε κοινωνικό, πολιτικό και οικονομικό επίπεδο, απόνερα των οποίων θα γίνονται αντιληπτά για πολλά χρόνια αργότερα.

6. Επίλογος / Συμπεράσματα

Οι ταινίες της ανάλυσης -*Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο* (1959), *Τα κίτρινα γάντια* (1960), *Δεσποινίς Διευθυντής* (1964) και *Νύχτα Γάμου* (1967)- καλύπτουν ενδεικτικά ολόκληρο το χρονικό φάσμα της εποχής που αποτελεί την περίοδο της άνθησης του εμπορικού ελληνικού κινηματογράφου που χαρακτήρισε την δεκαετία του '60, αποτυπώνοντας το πνεύμα της εποχής και απεικονίζοντας τις κοινωνικές αλλαγές που συντελούνται σταδιακά. Παρά τις διαφορές τους στο σενάριο, τους χαρακτήρες και τα επιμέρους διακυβεύματα, ενοποιούνται ως προς το είδος, συνιστώντας χαρακτηριστικό δείγμα μιας συγκεκριμένης, εξαιρετικά διαδεδομένης κατηγορίας της κωμωδίας, της αισθηματικής κομεντί, αποδίδοντας τα θέματα, τα μοτίβα και τους κώδικες που την διακρίνουν.

Οι κωμωδίες αυτής της δεκαετίας κατά κανόνα αναφέρονται στις διαπροσωπικές σχέσεις και κυρίως τον έρωτα. Έτσι, ακόμη και στις σπάνιες περιπτώσεις που ο έρωτας δεν αφορά την κεντρική γραμμή του σεναρίου, πάντοτε εκτυλίσσεται κάποια αισθηματική ιστορία, έστω και περιφερειακά. Στις ταινίες του δείγματος, ωστόσο, ο έρωτας αποτελεί την κεντρική θεματική, καλύπτοντας τις ποικίλες εκφάνσεις του, από τη γνωριμία και το φλερτ, μέχρι τον γάμο και τα προβλήματά του, θίγοντας ζητήματα όπως οι προγαμιαίες σχέσεις, η αγωνία της αποκατάστασης, τα εμπόδια που συναντά το ζεύγος μέχρι τον πολυπόθητο γάμο, η ανάμιξη γονέων και κηδεμόνων στον συζυγικό βίο των παιδιών, η ζήλεια και η απιστία.

Ο τρόπος, όμως, με τον οποίο ορίζεται, είδαμε ότι ανταποκρίνεται σε συγκεκριμένα, σταθερά επαναλαμβανόμενα, πολιτισμικά σενάρια (π.χ. ότι ο έρωτας συνεπάγεται γάμο, οι γυναίκες «ελαφρών ηθών» μένουν μόνες στο τέλος, η απιστία αποτιμάται διαφορετικά για άνδρες και γυναίκες κ.ο.κ.) και καλείται να εκπληρώσει καθορισμένες κοινωνικές προσδοκίες και επιταγές. Έτσι, δεν βλέπουμε χαρακτήρες να βιώνουν θυελλώδεις, εφήμερες σχέσεις και ανέλπιστα πάθη. Οι μοιραίες γυναίκες και οι καταραμένοι εραστές απαντώνται μόνο στο μελόδραμα, όπου θα τιμωρηθούν παραδειγματικά, αν δεν εγκαταλείψουν μέχρι το φινάλε τον δρόμο της απωλείας. Οι αφηγηματικές συμβάσεις της αισθηματικής κομεντί υπαγορεύουν ότι ο έρωτας των πρωταγωνιστών, όσα εμπόδια και αν συναντήσει, πάντοτε πρέπει να έχει ως προοπτική τον γάμο και την οικογένεια, αναπαράγοντας κατά αυτό τον τρόπο

έμφυλες ιεραρχίες και πατριαρχικές σχέσεις εξουσίας.³³³ Ο γάμος βρίσκεται, επομένως, σταθερά στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος, ως δεδομένο ή ως ζητούμενο, αποτελώντας το θεμελιώδες πλαίσιο επιτέλεσης της ταυτότητας των υποκειμένων, καθώς και τον κατεξοχήν τόπο αναπαράστασης των διαδικασιών προσαρμογής στις σύγχρονες αστικές συνθήκες και τα νέα ήθη που τις συνοδεύουν.

Διαμέσου της φιλικής απεικόνισης των κοινωνικά νοητών έμφυλων σχέσεων και ταυτοτήτων καταγράφεται το παγιωμένο καθεστώς φύλου, αλλά και οι κοινωνικές αλλαγές που συντελούνται εκείνη την εποχή στις νοοτροπίες, τις πεποιθήσεις και τον τρόπο ζωής. Ωστόσο, η αναπαράσταση αυτών των εξελίξεων από τον λόγο των φιλικών αφηγήσεων συνιστά μια σύνθετη διαδικασία, μέσα από την οποία συνυφαίνονται στοιχεία της (εξωφιλικής) πραγματικότητας, με μία διαμεσολαβημένη μεταγραφή της, η οποία συμπυκνώνει τις προσδοκίες και τα αιτήματα, αλλά και τους φόβους που απορρέουν από την επαφή με τις κοινωνικές αλλαγές και τα νέα ήθη που προκαλεί η αστικοποίηση και η μίμηση δυτικών προτύπων. Οι φιλικές αφηγήσεις δεν αναπαράγουν απλώς τις κοινωνικές εξελίξεις και τις αλλαγές που αυτές επιφέρουν στα έμφυλα πρότυπα, αλλά διαμορφώνουν μοντέλα συμπεριφοράς και προωθούν συγκεκριμένες αξίες και πεποιθήσεις. Με αυτό τον τρόπο τα φιλικά κείμενα επιχειρούν να επιβάλουν καθορισμένες εικόνες «ανδρισμού» και «θηλυκότητας» ως κατάλληλες, αναπαράγοντας ένα συγκεκριμένο σύστημα φύλου.

Όμως παρόλο που οι δυνατότητες έμφυλης ενσωμάτωσης που παρέχονται μέσα σε ένα δεδομένο ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο υπάγονται σε ένα ρυθμιστικό ιδεώδες που καθορίζει ποια σώματα επιτυγχάνουν να υλοποιηθούν ως βιώσιμα και διανοητά, δεν πρόκειται απλώς για μια τελεουργική επιβεβαίωση του κανονιστικού προτύπου. Οι «έμφυλες κατηγορίες διαμεσολαβούνται και κατακερματίζονται από ιστορικούς και κοινωνικούς επιμερισμούς», καθιστώντας την διαδικασία αυτή περίπλοκη, σύνθετη και ενίοτε αντιφατική.³³⁴ Επομένως, το καθεστώς αλήθειας που προβάλλεται μέσα από τις φιλικές αφηγήσεις, αν και κοινωνικά παγιωμένο, παρατηρούμε ότι συχνά αμφισβητείται μέσα στην ίδια την κοινωνική ζωή του συστήματος φύλου στο οποίο εντάσσεται, παράγοντας πολλαπλά και κάποτε

³³³ Έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι γάμος ως κοινωνική προσδοκία εξακολουθεί ακόμη και σήμερα να αποτελεί κυρίαρχο κοινωνικό πρόταγμα, ακόμη και αν έχουν αλλάξει κάπως οι όροι με τους οποίους αναπαρίσταται στο πλαίσιο των σύγχρονων αισθηματικών κομεντί (αναφέρομαι και σε μεγάλες εισπρακτικά επιτυχίες της διεθνούς κινηματογραφικής παραγωγής).

³³⁴ Α. Αθανασίου, *Φεμινιστική θεωρία... ό.π.*, σελ. 98.

συγκρουόμενα πρότυπα «ανδρισμού» ή «θηλυκότητας».³³⁵ Επομένως, η πιο σημαντική ίσως παρατήρηση που προκύπτει μέσα από την ανάλυση των φιλικών αφηγήσεων για τις αναπαραστάσεις του φύλου, είναι η πολυσημία που τις χαρακτηρίζει.

Με λίγα λόγια, σε μια περίοδο έντονων κοινωνικών ανακατατάξεων (σύμφωνα με το πώς παρουσιάζεται η δεκαετία του '60 μέσα από τις ταινίες της εποχής), διαπιστώνεται η αντιπαράθεση ποικίλων λόγων σχετικά με το νόημα εννοιών όπως ο «ανδρισμός» και η «θηλυκότητα». Η ελληνική κοινωνία φαίνεται να αλλάζει, και «στο εσωτερικό της συναντώνται και συγκρούονται διαφορετικές αντιλήψεις για την ταυτότητα».³³⁶ Αυτή η σύγκρουση μπορεί να «διαβαστεί» και ως μεταφορά για την διαδικασία εκσυγχρονισμού της ελληνικής κοινωνίας, η οποία στις ταινίες εκφράζεται κυρίως μέσα από τα διλήμματα που προκαλούν τα νέα ήθη. Ακόμη και μέσα στην ίδια φιλική αφήγηση συχνά εμφανίζονται αντιφατικά και αντικρουόμενα μεταξύ τους μοντέλα ενσωμάτωσης έμφυλων ρόλων, τα οποία αναδύονται στο εσωτερικό ανταγωνιστικών λόγων. Σε μια εποχή που οι έννοιες αυτές είναι ιδιαίτερα ρευστές λόγω της κρίσης ταυτότητας που δημιουργεί η προσαρμογή στα νέα δεδομένα, η ιδεολογική διεργασία (επανα)συγκρότησης των εικόνων για το φύλο και των σχέσεων εξουσίας που διέπουν τα αντίστοιχα έμφυλα πρότυπα, δεν είναι πάντοτε εύκολη ή/και πειστική. Αυτή την ασυνέχεια παρατηρούμε πως συχνά την βιώνουν τα υποκείμενα ως προσωπική αποτυχία και ως αδυναμία να προσαρμοστούν στις κοινωνικές επιταγές αντιφατικών ρόλων. Είναι χαρακτηριστικό το παράδειγμα της Λίλας (*Δεσποινίς Διευθυντής*) που δυσκολεύεται να συμβιβάσει τον ρόλο της επιτυχημένης επιστήμονα και εργαζόμενης με τα προσδοκώμενα πρότυπα ενσωμάτωσης του φύλου της. Αντίστοιχα, παρακολουθούμε τον Τζακ (*Νύχτα Γάμου*) να αποτυγχάνει να ενσαρκώσει το προβαλλόμενο πρότυπο του σύγχρονου ανδρισμού εξαιτίας των ασφυκτικών δεσμών που του επιβάλλει η παραδοσιακή οικογένειά του. Αυτή η αμηχανία μπροστά στις αντικρουόμενες επιταγές ανταγωνιστικών λόγων αποτυπώνεται λοιπόν, ενίοτε και άδηλα, μέσα από τα ιδεολογικά διακυβεύματα των φιλικών κειμένων, τα οποία δεν είναι πάντοτε μονοσήμαντα. Αντίθετα, οι φιλικοί λόγοι διαρρηγνύονται από ρωγμές και ασυνέχειες, που συχνά υπονομεύουν την προφανή ιδεολογική τους λειτουργία. Έτσι,

³³⁵ Στο ίδιο, σελ. 99. Για το διπολικό σύστημα φύλου ως καθεστώ αλήθειας βλ. J. Butler, *Gender Trouble*, ό.π.

³³⁶ Παπαταξιάρχης Ε., «Εισαγωγή», ό.π., σελ 69.

ενώ πολλές φορές κατακρίνεται η άτεγκτη εμμονή σε παρωχημένες συντηρητικές ιδέες, οι ταινίες καταλήγουν στο τέλος να επανεπιβεβαιώνουν της παγιωμένες πατριαρχικές αντιλήψεις, οι οποίες αναδύονται ενισχυμένες. Άλλοτε, πάλι, εμφανίζονται προοδευτικά στοιχεία μέσα σε φιλμικά κείμενα έκδηλα συντηρητικά.

Παρόλα αυτά, μέσα από αυτή την διαπλοκή συγκρουόμενων λόγων δημιουργείται χώρος για την ανάδυση νέων, πιο δυναμικών γυναικείων προτύπων, που διεκδικούν μεγαλύτερη ανεξαρτησία και περισσότερα δικαιώματα μέσα και έξω από το σπίτι. Κατά αυτό τον τρόπο διαγράφεται μια σταδιακή αμφισβήτηση των παραδοσιακών έμφυλων ρόλων από την νέα γενιά, και κυρίως από τις γυναίκες, που διεκδικούν μεγαλύτερη ελευθερία στις κοινωνικές τους συναναστροφές, το δικαίωμα της αυτοδιάθεσής τους και ισότιμο ρόλο στις σχέσεις τους. Ο χαρακτήρας της Αλίκης Βουγιουκλάκη στην ταινία *Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο* αποτελεί, τρόπον τινά, τομή στις γυναικείες αναπαραστάσεις στον ελληνικό κινηματογράφο, καθώς για πρώτη φορά συγκροτείται μία φιλμική περσόνα με τέτοια απήχηση που, αν και δεν αμφισβητεί την παραδοσιακούς γυναικείους ρόλους, προβάλλει ως αξιόπαινα γνωρίσματα για μια γυναίκα το θάρρος, τον δυναμισμό και την διεκδικητικότητα. Η παρουσία ενός αξιόλογου γυναικείου προτύπου είναι περισσότερο ευδιάκριτη στο πρόσωπο του χαρακτήρα που υποδύεται η Τζένη Καρέζη στην ταινία *Δεσποινίς Διευθνήτης*, της οποίας ο δυναμισμός δεν περιορίζεται στην διεκδίκηση του περιζήτητου γαμπρού, αλλά απορρέει από την μόρφωση και την καριέρα της, τομείς οι οποίοι μέχρι τότε αποτελούσαν αποκλειστικά χώρους ανδρικούς. Η Μάρθα Καραγιάννη και η Μπέτυ Αρβανίτη στην *Νύχτα Γάμου* μπορεί να μην έχουν αξιόλογη καλλιέργεια και επαγγελματική σταδιοδρομία, όμως έχουν το θάρρος της γνώμης τους, την οποία μάλιστα επιβάλλουν σθεναρά, σηματοδοτώντας μια ουσιαστική αλλαγή στο μοντέλο της υποτακτικής συζύγου, που παρά την δυσαρέσκεια που εκφράζει ο φιλμικός της χαρακτήρας, εξακολουθεί να ενσαρκώνει η Μάρω Κοντού στην ταινία *Τα κίτρινα Γάντια* λίγα μόλις χρόνια πριν.

Όμως, αν και αναγνωρίζεται πλέον το δικαίωμα να επιλέξουν τον άντρα που θα παντρευτούν, ουδέποτε αμφισβητείται η αγνότητα και ο γάμος ως απώτερος στόχος. Υπό αυτή την έννοια, «η ζωή των γυναικών δεν διαφοροποιείται επί της ουσίας», καθώς τα νέα χαρακτηριστικά που τους αποδίδονται συνιστούν «μια παρένθεση που τις οδηγεί» τελικά «στην ίδια επιλογή».³³⁷ Επιπλέον, η έξοδος από το

³³⁷ Ε. Δελβερούδη, *Οι νέοι... ό.π.*, σελ. 423.

κλειστό πεδίο της οικιακότητας που προϋποθέτει λιγότερο έλεγχο και μεγαλύτερη κινητικότητα στον δημόσιο χώρο, συνιστά παραχώρηση που θεωρείται ότι εγκυμονεί κινδύνους τόσο για την υπόληψή τους, όσο και για τα χρηστά ήθη. Επομένως, παρόλο που οι κοινωνικές αλλαγές που χαρακτηρίζουν την περίοδο επιτρέπουν την προβολή νέων εναλλακτικών γυναικείων προτύπων, οι μεταβολές αυτές συχνά παρουσιάζονται να έχουν και αρνητικές συνέπειες. Είτε εμφανίζουν τις γυναίκες ως επιπόλαιες, ανώριμες και χρήζουσες κηδεμονίας, επιβεβαιώνοντας έτσι την συντηρητική πατριαρχική νοοτροπία³³⁸, είτε διατυπώνουν κάποιες επιφυλάξεις σε σχέση με την συμβατότητα των νέων ρόλων που αναλαμβάνουν στην ιδιωτική και δημόσια ζωή, με τις κοινωνικές απαιτήσεις των ρόλων που παραδοσιακά επιτελούν.

Ενώ, λοιπόν, η κοινωνική και οικονομική εξέλιξη φέρνει νέες αξίες στο προσκήνιο, «η κοινωνία δεν είναι ακόμη έτοιμη να δεχτεί σε βάθος καινοτομίες σε ζητήματα ηθικής», φοβούμενη τις συνέπειες της κατάρριψης της μέχρι τώρα αναμφισβήτητης πατριαρχικής εξουσίας.³³⁹ Επομένως, τα αποδεκτά γυναικεία πρότυπα εξακολουθούν να φέρουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που εγγράφονται στο σώμα, το οποίο διακρίνεται από συστολή και περιορισμό, ενώ οι αντισυμβατικές συμπεριφορές προδίδονται από τα ορατά σημεία της «έκπτωσης»: το προκλητικό ντύσιμο, το έντονο βάψιμο και την ανεξέλεγκτη κινητικότητα στον χώρο, στοιχεία που θεωρείται ότι τεκμηριώνουν μια ευρύτερη ελευθεριότητα των ηθών. Οι ελευθεριάζουσες συμπεριφορές, εκτός από το να επιφέρουν απαξίωση στις γυναίκες που τις υιοθετούν, θεωρείται ότι αποκαλύπτουν μια γενικότερη κρίση αξιών, η οποία οφείλεται στην επικίνδυνη επαφή με δυτικότερες συνήθειες. Παρατηρούμε, δηλαδή, ότι οι ποικίλοι φιλμικοί λόγοι που διαπλέκονται αυτή την εποχή γύρω από τις έμφυλες σχέσεις και το σώμα, και ιδίως τη διαχείριση της σεξουαλικότητάς τους από πλευράς των γυναικών, λειτουργούν ως μεταφορά της επισφαλούς σχέσης παράδοσης-μοντερνισμού στην ελληνική κοινωνία του '60. Με άλλα λόγια, η αγωνία για το καινούργιο συμπυκνώνεται στον φόβο μπροστά σε μια ανεξέλεγκτη γυναικεία σεξουαλικότητα που εισβάλλει κατά τρόπο, ώστε να διαταράσσει την παγιωμένη πατριαρχική τάξη πραγμάτων. Έτσι, οι φιλμικές ηρωίδες πάντοτε κερδίζουν την αποκατάστασή τους με την αγνότητα και το ήθος τους, σε αντίθεση με τις επιπόλαιες, ελαφρών ηθών αντίζηλές τους που καταδικάζονται να μείνουν μόνες στο τέλος.

³³⁸ Βλ. Ε. Δελβερούδη, «Ο Θησαυρός... ό.π., σελ. 68-69.

³³⁹ Ε. Δελβερούδη, «Ο Θησαυρός... ό.π., σελ. 68-69.

Αντίστοιχα, είναι φανερό πως οι μεταβολές αυτές θέτουν υπό διαπραγμάτευση και τα ανδρικά φιλικά πρότυπα, που δεν θα μπορούσαν να μείνουν ανεπηρέαστα από τις κοινωνικές αλλαγές. Η απασχόληση των γυναικών στην μισθωτή εργασία³⁴⁰ και οι διευρυνόμενες ελευθερίες που απορρέουν από την συμμετοχή τους στον δημόσιο βίο, κλονίζουν σημαντικά την πατριαρχική εξουσία και τον ρόλο των ανδρών ως «αρχηγών-κουβαλιτών» της οικογένειας. Κατά συνέπεια, επισημαίνει η Αβδελά, οι άντρες στις κωμωδίες εμφανίζονται «να έχουν κατά κάποιο τρόπο “χάσει τη θέση τους”, δηλαδή να έχουν χάσει την αξία και το κύρος τους».³⁴¹ Παρατηρούμε, επομένως, πως και ο ανδρισμός συνιστά διακύβευμα μέσα στον λόγο των ταινιών, ο οποίος προβάλλει αντιφατικά πρότυπα: από την μία υπέρ την ανάκτησης της εξουσίας από τους αρχηγούς της οικογένειας, ως απάντηση στην κρίση αξιών και την «διαφθορά των ηθών» που αυτή επιφέρει, και από την άλλη σε βάρος της οπισθοδρομικής πατριαρχικής νοοτροπίας, η οποία δεν είναι συμβατή με τα προτάγματα περί εκσυγχρονισμού της ελληνικής κοινωνίας, σύμφωνα με το παράδειγμα της Ευρώπης και της Αμερικής. Βλέπουμε, λοιπόν, από την μια μεριά να κατακρίνεται ο πατέρας της Λίζας (*Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο*) που έχει χάσει τον έλεγχο στο σπίτι του, επειδή δεν επιβάλλει με αρκετό σθένος την πατριαρχική εξουσία στην γυναίκα και την κόρη του, και από την άλλη τον πατέρα της Λίλας (*Δεσποινίς Διευθυντής*) να υιοθετεί «γυναικείους» ρόλους για να αντεπεξέλθει στην απουσία της μητέρας της. Επίσης, ενώ ο Πάνος Φλωράς (*Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο*) και ο Αλέκος (*Δεσποινίς Διευθυντής*) κερδίζουν την καρδιά της υποψήφιας νύφης τους με «αντριλίκι» και πυγμή, ο Τζακ και ο Θάνος (*Νύχτα Γάμου*) αποτυγχάνουν και διακωμωδούνται στην προσπάθειά τους να επιβληθούν με τον ίδιο τρόπο. Τέλος, βλέπουμε τον Ορέστη (*Τα κίτρινα γάντια*) μέσα από την υπερβολική πατριαρχική του συμπεριφορά να γίνεται γελοίος, στο πλαίσιο όμως μιας ιδεολογικά αμφίσημης ταινίας, η οποία δεν αφήνει να εννοηθεί ότι αμφισβητείται η πατριαρχική εξουσία εν γένει. Ιδιαίτερα, λοιπόν, όσον αφορά τα πρότυπα ανδρισμού παρατηρείται μια θεμελιώδης αντιφατικότητα ως προς τα προτάγματα που προβάλλονται μέσα από τα φιλικά κείμενα, που προδίδει μια κρίση της παραδοσιακής πατριαρχικής εξουσίας, αλλά ταυτόχρονα και την αδυναμία απαγκίστρωσης από αυτήν, κυρίως στο

³⁴⁰ «Σε αντίθεση με τη μείωση του συνολικού ενεργού πληθυσμού στη διάρκεια της δεκαετίας 1961-1971, η γυναικεία απασχόληση σε μη χειρωνακτικά επαγγέλματα αυξήθηκε Π.χ. στους υπαλλήλους έφτασε το 50% (Β. Καραποστόλης, *ό.π.*, σελ. 225, υποσημ. 30, Πηγή: ΕΣΥΕ, *Απογραφές πληθυσμού-κατοικιών*, 1961,1971).

³⁴¹ Ε. Αβδελά, *ό.π.*, σελ. 241. Για τον ανδρισμό στον κινηματογράφο βλ. περαιτέρω: D.Eleftheriotis, *ό.π.*, σελ. 233-242.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

επίπεδο των ηθών. Οι αλλαγές, επομένως, στα προβαλλόμενα έμφυλα πρότυπα δεν αποτυπώνονται ως μία μονοσήμαντη, γραμμική εξέλιξη, αλλά εκφράζονται μέσα από μια σύγκρουση λόγων, η οποία οδηγεί σε διαρκή ταλάντωση ανάμεσα στο παραδοσιακό και στο μοντέρνο.

Καταλήγοντας, θα ήθελα να επισημάνω ότι αυτό που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον (το θέτω περισσότερο ως υπόθεση εργασίας) είναι η συνεχιζόμενη απήχηση των ταινιών αυτών στο χρόνο, η οποία αποτελεί τεκμήριο της πολιτισμικής τους αναγνωρισιμότητας στο σύγχρονο συγκείμενο. Υπό αυτή την έννοια, αναρωτιέμαι μήπως, παρά τις αλλαγές στα πρότυπα έμφυλης επιτέλεσης που συντελέστηκαν κατά την τεσσαρακονταετία και πλέον που μεσολάβησε, οι εικόνες ανδρισμού και θηλυκότητας που περιέχονται στα φιλμικά αυτά κείμενα ανταποκρίνονται ακόμη, κατά κάποιον τρόπο, στις κυρίαρχες έμφυλες κατασκευές της ελληνικής κοινωνίας. Είναι φανερό πως πολλά έχουν μεταβληθεί, όμως το φύλο φαίνεται να παραμένει κοινωνικά αδιαπραγμάτευτη οντολογική κατηγορία, ενώ τα υποκείμενα εξακολουθούν να συγκροτούνται στην βάση παγιωμένων έμφυλων βεβαιοτήτων.

7. Βιβλιογραφία / Πηγές

(1) Πηγές

Ταινίες:

Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο (Αλέκος Σακελλάριος), Φίνος Φίλμ, 1959.

Τα κίτρινα γάντια (Αλέκος Σακελλάριος), Φίνος Φίλμ / Δαμασκηνός Μιχαηλίδης, 1960.

Δεσποινίς Διευθνήτης (Ντίνος Δημόπουλος), Φίνος Φίλμ, 1964

Νύχτα Γάμου (Γιάννης Δαλιανίδης), Φίνος Φίλμ, 1964

Περιοδικά:

Άλφα, τεύχος 100, Δεκέμβριος 1967.

Άλφα, τεύχος 114, Μάρτιος 1968.

Γυναίκα, τεύχος 382, Σεπτέμβριος 1964.

Εικόνες, τεύχος 6, 5-11 Δεκεμβρίου 1955.

Εικόνες, τεύχος 8, 19-25 Δεκεμβρίου 1955.

Εικόνες, τεύχος 532, Δεκέμβριος 1965.

Σύγχρονος Κινηματογράφος, τεύχος 4, Δεκέμβριος 1969.

Λεξικά:

Τεγόπουλος-Φυτράκης, *Ελληνικό Λεξικό*, Ελευθεροτυπία, Αθήνα, 1993.

Διζικιρίκης Γιώργος, *Λεξικό αισθητικών και τεχνικών όρων του κινηματογράφου* (τόμος Ι), Αιγόκερως, Αθήνα 1985.

Sykes, J. B. (επιμέλεια), *The Concise Οξφόρδη Dictionary of current English*, (7th edition), Οξφόρδη at the Clarendon Press, Οξφόρδη, 1988.

- Αβδελά, Έφη, *Δια λόγους τιμής: Βία, Συναισθήματα και Αξίες στη Μετεμφυλιακή Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα 2002.
- Althusser, Louis, "Ideology and Ideological State Apparatuses", στο Althusser, Louis, *Lenin and Philosophy and other Essays* (μτφρ. Ben Brewster), New Left Books, Λονδίνο, 1971.
- Αθανασάτου, Γιάννα, *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967): Λαϊκή Μνήμη και Ιδεολογία*, Finatex, Αθήνα 2001.
- Αθανασίου, Αθηνά, "Gender Trouble: Η φεμινιστική θεωρία και η πολιτική μετά την αποδόμηση της ταυτότητας", *Σύγχρονα Θέματα* (τχ. 94), 2006.
- . (επιμέλεια / εισαγωγή), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, Νήσος, Αθήνα, 2006.
- Αποστολίδου, Άννα, «Καλειδοσκοπικά σώματα: η διασεξουαλικότητα και η κατασκευή εναλλακτικής θηλυκότητας στη σύγχρονη Ελλάδα» στο Μιχαηλίδου, Μάρθα / Χαλκιά, Αλεξάνδρα, *Η παραγωγή του κοινωνικού σώματος*, Κατάρτι και Δίνη Φεμινιστικό Περιοδικό, Αθήνα 2005.
- Bakhtin, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Παρίσι 1978.
- ., *Discourse in the Novel* (μτφρ. C. Emerson / M. Holquist), University of Texas Press, Όστιν 1981.
- Βαλούκος, Στάθης, *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα 1998.
- Barrett, Michelle, *Women's Oppression Today: The Marxist / Feminist Encounter*, Verso, London, 1988.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Cape, Λονδίνο, 1972.
- ., *The Pleasure of the Text* (μτφρ. Richard Miller), Hill and Wang, Νέα Υόρκη, 1975.
- ., *Εικόνα, μουσική, κείμενο* (δ' έκδοση), (μτφρ. Γιώργος Σπανός), Πλέθρον, Αθήνα, 2001 (πρώτη ελληνική έκδοση: Πλέθρον, Αθήνα, 1988).
- Bartky, Sandra Lee, "Foucault, Femininity and the Modernization of Patriarchal Power" στο Diamond, Irene / Quinby, Lee (επιμέλεια), *Feminism and Foucault-Reflections on Resistance*, Northeastern University Press, Βοστώνη / Μασαχουσέτη, 1988.
- ., *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*, Routledge, Λονδίνο, 1997.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

- Black, Paula, "Discipline and Pleasure: The Uneasy Relationship Between Feminism and the Beauty Industry", στο Hollows, J. / Moseley, R. (επιμέλεια), *Feminism in Popular Culture*, Berg, Οξφόρδη / Νέα Υόρκη, 2006.
- Bozon, M. / Leridon, H., "Les constructions sociales de la sexualité", *Population*, No 5, 1993.
- Bracher, Mark, "Desire in Discourse", *Lacan, Discourse, and Social Change: A Psychoanalytic Cultural Criticism*, Cornell University Press, Νέα Υόρκη, 1993.
- Browne, Nick (επιμέλεια), *The Politics of Representation / Cahiers du Cinema 1969-1972*, Routledge, Λονδίνο, 1990.
- Bruzzi, Stella, *Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies*, Routledge: Λονδίνο, 1997.
- Butler, Judith, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Νέα Υόρκη, 1990.
- ., *Bodies that Matter: on the discursive limits of sex*, Taylor and Francis, Νέα Υόρκη / Λονδίνο, 1993
- Campbell, J., *Honour, Family, and Patronage. A Study of Institutions and Moral Values in a Greek Mountain Community*, Οξφόρδη University Press, Νέα Υόρκη και Οξφόρδη, 1964.
- Γκαγκώση, Λ. (επιμέλεια), *10 χρόνια διαφημίσεις: 1960-1969*, Ανατολικός, Αθήνα, 1998.
- Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ιθάκη (Η.Π.Α.) and Λονδίνο, 1978.
- Chodorow, Nancy J., *Femininities, Masculinities, Sensualities. Freud and Beyond*, Free Association Books, Λονδίνο, 1994.
- Cook, Pam / Johnston, Claire, "The place of woman in the cinema of Raoul Walsh", στο Erens, P. (επιμέλεια), *Issues in Feminist Film Criticism*, Indiana University Press, Μπλούμσγκτον / Ιντιανάπολις, 1990.
- Cowan, Jane, «Η κατασκευή της γυναικείας εμπειρίας» (μτφρ. Αμίκια Λυκιαρδοπούλου), στο Παπαταξιάρχης Ε. / Παραδέλλης Θ. (επ.), *Ταυτότητες και Φύλο στη Σύγχρονη Ελλάδα*, Αλεξάνδρεια 1998.
- Dahlgren, Peter / Sparks, Colin (επιμέλεια), *Journalism and Popular Culture*, Sage, Λονδίνο 1992.
- Davidoff, Leonore, *Worlds Between Historical Perspectives by Gender & Clan*, Polity Press, Κέμπριτζ, 1995.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

- Davis, Kathy, *Embodied Practices: Feminist Perspectives on the Body*, Sage, Λονδίνο, 1997.
- De Laurentis, Teresa, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, Μπλούμινγκτον, 1984.
- Δελβερούδη, Ελίζα-Άννα, «Ελληνικός Κινηματογράφος 1955-1965: Κοινωνικές αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη», στο *1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία (Πρακτικά από το Επιστημονικό Συμπόσιο 10-12 Νοεμβρίου 2000)*, Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα, 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, Δημ.)*, Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών – Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, Αθήνα, Φεβρουάριος 2002.
- ., «Η πολιτική στις κωμωδίες του Ελληνικού Κινηματογράφου, 1948-1969», στο *Οπτικοακουστική... ό.π.*
- ., *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου: 1948-1974*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς / Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, Αθήνα 2004.
- Diamond, Irene / Quinby, Lee (επιμέλεια), *Feminism and Foucault-Reflections on Resistance*, Northeastern University Press, Βοστώνη / Μασαχουσέτη, 1988.
- Doane, Mary Ann, "Film and the Masquerade – Theorizing the Female Spectator", στο Erens, P. (επιμέλεια), *Issues in Feminist Film Criticism*, Indiana University Press, Μπλούμινγκτον / Ιντιανάπολις, 1990.
- Dolar, Mladen, "Hitchcock's Objects", στο Žižek, Slavoj (επιμέλεια), *Everything you always wanted to know about Lacan (but where afraid to ask Hitchcock)*, Verso, Λονδίνο / Νέα Υόρκη 1992.
- Δοξιάδης Κ., «Foucault, Ιδεολογία, Επικοινωνία», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τεύχος 71, 1988.
- ., *Ιδεολογία και Τηλεόραση: Για τη διασκευή ενός μυθιστορήματος*, Πλέθρον, Αθήνα, 1993
- ., «Ο Foucault και η Ιδεολογία», στο Δοξιάδης, Κ., *Κοινωνία, Ιδεολογία, Ηθική*, Πλέθρον, Αθήνα, 2001.
- ., *Κοινωνία, Ιδεολογία, Ηθική*, Πλέθρον, Αθήνα, 2001.
- ., «Ανάλυση Λόγου», στο *Οδηγός Σπουδών 2005-2006 του Π.Μ.Σ. Πολιτικής Επιστήμης και Κοινωνιολογίας (Ε.Κ.Π.Α.)*, Αθήνα, Οκτώβριος 2005, σελ. 52-55.
- Dreyfus, H. / Rabinow, P., *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Harvester, Μπράιτον, 1982.
- Dubisch, Jill (επιμέλεια), *Gender and Power in Rural Greece*, Princeton University Press, Πρίνστον, 1986.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

---., «Κοινωνικό Φύλο, Συγγένεια και Θρησκεία» (μτφρ. Αμίκια Λυκιαρδοπούλου),
στο Παπαταξιάρχης Ε. / Παραδέλλης Θ. (επιμ.), *Ταυτότητες και Φύλο στη
Σύγχρονη Ελλάδα*, Αλεξάνδρεια 1998.

Du Boulay, J., “Women-Images of Their Nature and Destiny in Rural Greece” στο
Dubish, J. (επιμέλεια), *Gender and Power in Rural Greece*, Princeton University
Press, Πρίνστον, 1986.

Eleftheriotis, Dimitris, “Questioning totalities: constructions of masculinity in the
popular Greek cinema of the 1960s”, *Screen* 36/3 (1995).

Evans, Jessica / Hall, Stuart (επιμέλεια), *Visual Culture: the Reader*, Sage, Λονδίνο,
1999.

Evans, Sara, *Personal Politics*, Vintage, Νέα Υόρκη, 1980.

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

---., *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Tavistock,
Λονδίνο, 1974.

---., “The subject and power” στο Dreyfus, H. / Rabinow, P., *Michel Foucault:
Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Harvester, Μπράιτον, 1982.

---., *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής* (μτφρ. Καίτη Χατζηδήμου /
Ιουλιέττα Ράλλη), *Ράππα*, Αθήνα, 1989.

Freud, Sigmund, *The Interpretation of Dreams*, Wordsworth, Κέντ, 1997.

Glendhill, Christine, “Genre and Gender: the case of Soap Opera”, στο Hall, Stuart
(επιμέλεια), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*,
Sage/the Open University, Λονδίνο, 1997.

Gramsci, A., *Prison Notebooks*, Lawrence and Wishard, Λονδίνο, 1971.

Halkias, Alexandra, *The Empty Cradle of Democracy: Sex, Abortion and Nationalism
in Modern Greece*, Duke University Press, Ντέρχαμ, Βόρεια Καρολίνα, 2004.

Hall, Stuart (επιμέλεια), *Representation: Cultural Representations and Signifying
Practices*, Sage/the Open University, Λονδίνο, 1997.

Hatty, Suzanne E., *Masculinities, Violence, and Culture*, Sage Publications, Λονδίνο,
2000.

Heath, Stephen, “Narrative Space”, *Screen*, Volume 17, Number 3, σελ. 68-112

Henley, Nancy, *Body Politics*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, Νέα Υόρκη 1977.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Herzfeld, M., "Semantic Slippage and Moral Fall: The Rhetoric of Chastity in Rural Greek Society", *Journal of Modern Greek Studies* 1 (1983).

Hollows, Joanne / Hutchings, Peter / Jankovich, Mark (επιμέλεια), *The Film Studies Reader*, Arnold, Λονδίνο, 2000.

---. / Moseley, Rachel (επιμέλεια), *Feminism in Popular Culture*, Berg, Οξφόρδη / Νέα Υόρκη, 2006.

Howarth, David, *Discourse*, Open University Press, Μπάκιγχαμ / Φιλαδέλφεια, 2000.

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

---. / Scott, Sue (επιμέλεια), *Feminism & Sexuality – A Reader*, Edinburgh University Press, Εδιμβούργο, 1996.

Καλαντίδης, Δημήτρης (επιμ.), *Οπτικοακουστική Κουλτούρα (Περιοδική Έκδοση Μελετών Οπτικοακουστικής Κουλτούρας) Τεύχος 1: Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο*, Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών – Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, Αθήνα, Φεβρουάριος 2002.

Καλφοπούλου, Αδριάννα, «Η καλή κόρη: Το σύνδρομο του "καλού κοριτσιού". Κατασκευές και εξομολογήσεις μιας παράστασης υπακοής», στο Μιχαηλίδου, Μάρθα / Χαλκιά, Αλεξάνδρα, *Η παραγωγή του κοινωνικού σώματος*, Κατάρτι και Δίνη Φεμινιστικό Περιοδικό, Αθήνα 2005.

Καραποστόλης, Βασίλης, *Η καταναλωτική συμπεριφορά στην ελληνική κοινωνία: 1960-1975* (β' έκδοση), Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Αθήνα, 1984.

Καρτάλου, Αθηνά, "Gender, Professional and Class Identities in *Miss Director* and *Modern Cinderella*", *Journal of Modern Greek Studies*, 18:1 (Μάιος 2000).

Kaufman, Jean-Claude, *Σώματα γυναικών, βλέμματα ανδρών* (μτφρ. Α. Πασσιά / Φ. Μανδηλαράς), Μαραθία, Αθήνα 1997.

Kellner, Douglas, *Media Culture: cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*, Routledge, Λονδίνο, 1995

Klein, Ethel, *Gender Politics*, Harvard University Press, Κέμπριτζ, Μασαχουσέτη, 1984.

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

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

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Lacan, Jacques, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis (The Seminar of Jacques Lacan, Book 11)*, (μτφρ. Alan Sheridan), W.W. Norton & Co, Νέα Υόρκη, 1981 (reissued 1998).

Laclau, Ernesto, *Για την επανάσταση της εποχής μας* (μτφρ. Γιάννης Σταυρακάκης), Νήσος, Αθήνα, 1997.

---., *New Reflections on the Revolutions of Our Time*, Verso, Λονδίνο, 1990.

---. / Mouffe, Chantal, *Hegemony and Socialist Strategy*, Verso, Λονδίνο, 1985.

Laplanche, Jean / Pontalis, Jean-Bertrand, *Λεξιλόγιο της Ψυχανάλυσης* (μτφρ. Β. Καραμπέλης / Λ. Χαλκούση / Α. Σκουλικά / Π. Αλούπης), Κέδρος, Αθήνα 1986.

Laqueur, Thomas, *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Harvard University Press, Βοστόνη, 1990.

Leader, Darian / Groves, Judy, *Ο Λακάν με εικόνες* (μτφρ. Γιάννης Σταυρακάκης), Δίαυλος, Αθήνα, 1999.

Λιναρδάτος, Σπύρος, *Από τον Εμφύλιο στη Χούντα (τόμος Γ'): 1955-1961*, Παπαζήσης, Αθήνα, 1978.

---., *Από τον Εμφύλιο στην Χούντα (τόμος Δ'): 1961-1964*, Παπαζήσης, Αθήνα, 1986.

---., *Από τον Εμφύλιο στην Χούντα (τόμος Ε'): 1964-1967*, Παπαζήσης, Αθήνα, χ.χ.

Λυριντζής, Χρήστος / Νικολακόπουλος, Ηλίας / Σωτηρόπουλος, Δημήτρης (επιμ.), *Κοινωνία και πολιτική: Όψεις της Γ' Ελληνικής Δημοκρατίας 1974-1994*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1996.

Μαρτινίδης Πέτρος, *Συνηγορία της παραλογοτεχνίας*, Πολύτυπο, Αθήνα, 1982.

---., *«Κόμικς»: Τέχνη και Τεχνικές της Εικονογραφήγησης*, ΑΣΕ Α.Ε., Αθήνα, 1991.

---., *Η υψηλή τέχνη της απελπισίας*, Ύψιλον, Αθήνα, 1992.

Mercer, Kobena, "Reading racial fetishism" στο Mercer K. (επιμέλεια), *Welcome to the Jungle*, Routledge: Λονδίνο, 1994.

Mercer K. (επιμέλεια), *Welcome to the Jungle*, Routledge: Λονδίνο, 1994.

Μεταξάς, Α.-Ι.Δ., *Προεισαγωγικά για τον πολιτικό λόγο: δεκατέσσερα μαθήματα για το στυλ* (τρίτη έκδοση), Σάκκουλας, Αθήνα, 2001.

Metz, Christian, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier* (μτφρ. Celia Britton et al), Macmillan, Λονδίνο, 1983.

---., "The Imaginary Signifier", *Screen*, Vol. 16, no 2, Summer 1975.

Μητροπούλου, Αγλαΐα, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Αθήνα, 1980 (επανέκδοση: Παπαζήσης, Αθήνα, 2006).

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Μιχαηλίδου, Μάρθα / Χαλκιά, Αλεξάνδρα, *Η παραγωγή του κοινωνικού σώματος*, Κατάρτι και Δίνη Φεμινιστικό Περιοδικό, Αθήνα, 2005.

Modleski, Tania, "Hitchcock, Feminism, and the Patriarchal Unconscious", στο Erens, P. (επιμέλεια), *Issues in Feminist Film Criticism*, Indiana University Press, Μπλούμιγκτον / Ιντιανάπολις, 1990.

---., *The Women Who Knew Too Much* (2nd edition), Routledge, Νέα Υόρκη / Λονδίνο, 2005.

Μπεοπούλου, Ιωάννα, «Όταν οι άντρες ταξιδεύουν», στο Παπαταξιάρχης Ε. / Παραδέλλης Θ. (επ.), *Ταυτότητες και Φύλο στη Σύγχρονη Ελλάδα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1998.

Μπουρίτσας, Γιώργος / Κωστόπουλος, Δημήτρης / Κλωνάρη, Αικατερίνη, «Οι εκπαιδευτικές μεταρρυθμίσεις κατά την πρώτη μετεμφυλιακή περίοδο», στο *Η ελληνική κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967)*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα, 1994.

Mulvey, Laura, *Οπτικές και άλλες απολαύσεις* (μτφρ.Μαργαρίτα Κουλεντιανού), Παπαζήσης, Αθήνα, χ.χ.

---., "Visual Pleasure and Narrative Cinema", στο Erens, P. (επιμέλεια), *Issues in Feminist Film Criticism*, Indiana University Press, Μπλούμιγκτον / Ιντιανάπολις, 1990.

---., "Afterthoughts... inspired by *Duel in the Sun*", *Framework* (Summer 1981).

---. / Mc Cabe, Colin, «Εικόνες Γυναικών, Εικόνες Σεξουαλικότητας: Μερικές Ταινίες του Ζ. Λ. Γκοντάρ» (μτφρ.Μαργαρίτα Κουλεντιανού) στο *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*, Παπαζήσης, Αθήνα χ.χ.

Neupert, Richard, *The End: Narration and Closure in the Cinema*, Wayne State University Press, Ντιτρόιτ, Μίτσιγκαν, 1995.

Ollenburger, Jane C. / Moore, Helen A., *A Sociology of Women: Intersection of Patriarchy, Capitalism, and Colonization*, Prentice Hall, 1998, Νιου Τζέρσεϊ.

Oudart, Jean Pierre, "Notes for a Theory of Representation"(μτφρ. Annwyl Williams), στο Browne, Nick (επιμέλεια), *The Politics of Representation / Cahiers du Cinema 1969-1972*, Routledge, Λονδίνο, 1990.

Παντελίδου-Μαλούτα, Μάρω «Πολιτική ταυτότητα, γυναικεία υποκειμενικότητα και δημοκρατία», στο: Λυριντζής, Χρ. / Νικολακόπουλος, Ηλ. / Σωτηρόπουλος, Δ. (επιμ.), *Κοινωνία και πολιτική: Όψεις της Γ' Ελληνικής Δημοκρατίας 1974-1994*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1996.

---., *Το φύλο της δημοκρατίας: Ιδιότητα του πολίτη και έμφυλα υποκείμενα*, Σαββάλας, Αθήνα 2002.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Παπαδημητρίου, Λυδία, "Traveling on Screen: Tourism and the Greek Film Musical", *Journal of Modern Greek Studies*, 18:1 (Μάιος 2000).

Παπαταξιάρχης Ε., «Εισαγωγή», στο Παπαταξιάρχης Ε. / Παραδέλλης Θ. (επ.), *Ταυτότητες και Φύλο στη Σύγχρονη Ελλάδα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1998.

---., «Ο κόσμος του καφεενείου» στο Παπαταξιάρχης Ε. / Παραδέλλης Θ. (επιμ.), *Ταυτότητες και Φύλο στη Σύγχρονη Ελλάδα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1998.

---. / Παραδέλλης Θ. (επιμ.), *Ταυτότητες και Φύλο στη Σύγχρονη Ελλάδα*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1998.

Παραδείση Μαρία, «Η Γυναίκα στην Ελληνική Κομεντί», στο *Οπτικοακουστική Κουλτούρα (Περιοδική Έκδοση Μελετών Οπτικοακουστικής Κουλτούρας) Τεύχος 1: Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο* (επιμ. Καλαντίδης Δημ.), Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών – Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, Αθήνα, Φεβρουάριος 2002.

---., «Η Νεολαία στα Κοινωνικά Δράματα της Δεκαετίας του '60», στο Καλαντίδης, Δημήτρης (επιμ.), *Οπτικοακουστική Κουλτούρα (Περιοδική Έκδοση Μελετών Οπτικοακουστικής Κουλτούρας) Τεύχος 1: Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο*, Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών – Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, Αθήνα, Φεβρουάριος 2002.

Paul, Jasmine / Kauffman, Bette J., "Missing Persons: Working Class Women and the Movies, 1940-1990" στο Valdivia, Augharad N. (επιμ.), *Feminism, Multiculturalism, and the Media-Global Diversities*, Sage, Καλιφόρνια / Λονδίνο / Νέο Δελχί, 1995.

Randal, Vicky, *Women and Politics: An International Perspective* (2nd επιμέλεια), University of Chicago Press, Σικάγο, 1987.

Reader, Keith, *The Abject Object: Avatars of the Phallus in Contemporary French Theory, Literature and Film*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam, Νέα Υόρκη, 2006.

Simmel, Georg, *Philosophie de la modernité* (μτφρ. L.Vieillard Baron), Payot, Παρίσι, 1989.

Σκαρπέλος Γιάννης, *Ιστορική μνήμη και ελληνικότητα στα κόμικς*, Κριτική, Αθήνα, 2000.

Σολδάτος, Γιάννης, *Ιστορία του Ελληνικού κινηματογράφου, Β' Τόμος* (στ' έκδοση), Αιγόκερως, Αθήνα, χ.χ.

---., *Ιστορία του Ελληνικού κινηματογράφου, Γ' Τόμος* (ε' έκδοση αναθεωρημένη), Αιγόκερως, Αθήνα, 1990.

---., *Ένας αιώνας Ελληνικός Κινηματογράφος (1^{ος} τόμος: 1900-1970)*, Κοχλίας, Αθήνα, 2001.

Στασινοπούλου, Μαρία, «Τι γυρεύει η ιστορία στον κινηματογράφο;», *Τα Ιστορικά* 23, 1995, σελ. 421-422.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

Stasinopoulou, Maria, *Reality Bites. A Feature Film History of Greece, 1950-1963*, Βιέννη, 2000 (υπό δημοσίευση).

Stavrakakis, Yannis, *Lacan and the Political (Thinking the Political)*, Routledge, Λονδίνο, 1999.

Σωτηροπούλου, Χρυσάνθη, *Η Διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1995.

Todorov Tzvetan, *The Poetics of Prose* (μτφρ. Richard Howard), Cornell University Press, Νέα Υόρκη, 1977.

Tong, Rosemarie, *Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction*, Westview Press, Κολοράντο / Οξφόρδη, 1998.

Torfin, J., *New Theories of Discourse: Laclau, Mouffe and Žižek*, Blackwell Publishers, Οξφόρδη, 1999.

Τσουκαλάς, Κωνσταντίνος, *Κράτος, Κοινωνία, Εργασία στη μεταπολεμική Ελλάδα*, Θεμέλιο (γ' έκδοση), Αθήνα, 1999.

Turim, Maureen, "Gentlemen Consume Blondes", στο Erens, Patricia (επιμέλεια), *Issues in Feminist Film Criticism*, Indiana University Press, Μπλούμινγκτον / Ιντιανάπολις, 1990.

Usher, Jane M., *Fantasies of Femininity – Reframing the boundaries of Sex*, Penguin Books, Αγγλία, 1997.

Young, Iris, "Throwing like a Girl: A Phenomenology of Body Comportment, Motility and Spatiality", *Human Studies* 3 (1980).

Χαλκιά, Αλεξάνδρα, «Αναθεωρήσεις του Έμφυλου Έθνους», στο Μιχαηλίδου, Μάρθα / Χαλκιά, Αλεξάνδρα, *Η παραγωγή του κοινωνικού σώματος*, Κατάρτι και Δίνη Φεμινιστικό Περιοδικό, Αθήνα, 2005.

Χαραλάμπης, Δημήτρης, *Στρατός και Πολιτική Εξουσία: η δομή της εξουσίας στην μετεμφυλιακή Ελλάδα*, Εξάντας, Αθήνα, 1985.

Žižek, Slavoj, "In His Bold Gaze My Ruin Is Writ Large", στο Žižek Slavoj (επιμέλεια), *Everything you always wanted to know about Lacan (but where afraid to ask Hitchcock)*, Verso, Λονδίνο / Νέα Υόρκη, 1992.

---., "Alfred Hitchcock, or, The Form and its Historical Mediation", στο Žižek, Slavoj (επιμέλεια), *Everything you always wanted to know about Lacan (but where afraid to ask Hitchcock)*, Verso, Λονδίνο / Νέα Υόρκη, 1992.

Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60:
Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959 - 1967)

- . (επιμέλεια), *Everything you always wanted to know about Lacan (but where afraid to ask Hitchcock)*, Verso, Λονδίνο / Νέα Υόρκη 1992.
---., *Enjoy your Symptom!*, Routledge, Λονδίνο / Νέα Υόρκη, 2001.

Zack, Naomi / Shrage, Laurie / Sartwell, Crispin (επιμέλεια), *Race, Class, Gender and Sexuality: The Big Questions*, Blackwell Publications, Μάλντεν, Μασαχουσέτη, 1998.