

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ ΚΑΙ
ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ



ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ
ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΠΜΣ: ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ
ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ

Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΦΥΛΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗ

Φοιτήτρια: Ευγενία Μαρούλη

A.M: 9983201737036

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Εύα Στεφανή

Αθήνα 2019

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	2
2. TO GREEK WEIRD WAVE.....	5
3. Ο ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ.....	8
4. ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΦΥΛΟΥ ΣΤΟΝ ΔΥΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΚΑΙ ΣΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗ.....	13
5. ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΗΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ ΣΤΟΝ ΔΥΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΚΑΙ ΣΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗ.....	20
6. ΤΟ ΣΠΙΡΤΟΚΟΥΤΟ.....	24
7. Η ΨΥΧΗ ΣΤΟ ΣΤΟΜΑ.....	34
8. Ο ΜΑΧΑΙΡΟΒΓΑΛΤΗΣ.....	42
9. ΤΟ ΜΙΚΡΟ ΨΑΡΙ.....	46
10. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	50
11. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	52

1) ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Γιάννης Οικονομίδης κατάφερε να κάνει μια πολύ δυνατή είσοδο στον χώρο του ελληνικού κινηματογράφου με την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του *Σπιρτόκουτο* (2002) και να δημιουργήσει ένα συγκεκριμένο προφίλ κινηματογραφιστή, με στοιχεία που τον καθιστούν έναν από τους σημαντικότερους Έλληνες σκηνοθέτες της γενιάς του. Η εμπειρία του στον κινηματογράφο και η αναγνώριση του ταλέντου του, όμως, είχε ξεκινήσει αρκετά νωρίτερα, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Μέχρι σήμερα έχει κινηματογραφήσει συνολικά πέντε ταινίες μεγάλου μήκους. Στην παρούσα εργασία ερευνούμε και αναλύουμε τις τέσσερις από αυτές (*Σπιρτόκουτο*, *Ψυχή Στο Στόμα*, *Μαχαιοβγάλτης*, *Μικρό Ψάρι*), καθώς η πέμπτη δεν έχει κυκλοφορήσει ακόμα στους κινηματογράφους. Σήμα κατατεθέν του αποτελεί η λεκτική και η σωματική βία, η γλώσσα ως όπλο -σε συνδυασμό με τις έντονες βωμολοχίες-, η ένταση και η σκληρότητα των χαρακτήρων του. Φαίνεται ότι κινείται έξω από τις καθορισμένες νόρμες της εγχώριας παραγωγής, καθώς οι ταινίες του έχουν το προσωπικό, μοναδικό του βλέμμα και ύφος. Υπάρχουν, ωστόσο, κάποια κοινά στοιχεία με τις ταινίες που συγκαταλέγονται στο κίνημα το οποίο ορισμένοι κριτικοί ονομάζουν Greek Weird Wave.

Τα ερωτήματα που θα μας απασχολήσουν στην συγκεκριμένη εργασία είναι: τι σημαίνει ο όρος Greek Weird Wave, κατά πόσο το σύγχρονο ελληνικό κύμα αποτελεί μια αλληγορία της οικονομικής και κοινωνικοπολιτικής κρίσης, την οποία αντιμετωπίζει η Ελλάδα τα τελευταία χρόνια, κι εάν οι ταινίες του Οικονομίδη συμπεριλαμβάνονται στο επονομαζόμενο κύμα. Κατόπιν, θα αναφερθούμε στην απεικόνιση του φύλου και της οικογένειας στον δυτικό κινηματογράφο και στις ταινίες του Γιάννη Οικονομίδη. Απόπειρά μας είναι να εντοπίσουμε και να αναλύσουμε τα κοινωνικά, πολιτισμικά και πολιτικά ερωτήματα, που προκύπτουν από τις ταινίες του, και τις οικογενειακές κι έμφυλες σχέσεις, που αποτελούν βασικό πυλώνα τους.

Το μεθοδολογικό εργαλείο που χρησιμοποιείται στην παρούσα εργασία είναι η θεωρία του δημιουργού ή πολιτική των δημιουργών. Χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης θεωρίας αποτελούν οι θεματολογικές εμμονές και το αισθητικό ύφος του δημιουργού, που όπως θα δούμε στη συνέχεια, συναντώνται συχνά στις ταινίες του Οικονομίδη. Η έκφραση «πολιτική των δημιουργών», -η οποία οφείλεται στον σημαντικό θεωρητικό του κινηματογράφου A. Bazin- συνοψίζεται ως «ένα κινηματογραφόφιλο κίνημα που επιλέγει τον προσωπικό παράγοντα ως κριτήριο αναφοράς στην καλλιτεχνική δημιουργία και στη συνέχεια αξιώνει τη μονιμότητά του, ακόμη και την πρόοδο του από ένα έργο στο επόμενο» (Μέρμηγκα, 2017:6).

Παρότι ο όρος δημιουργός (στα γαλλικά auteur) χρονολογείται από τη δεκαετία του 1920 στα θεωρητικά κείμενα των Γάλλων κινηματογραφικών κριτικών και σκηνοθετών της εποχής του βωβού κινηματογράφου, αξίζει να σημειωθεί ότι στη Γερμανία υπήρχε ήδη από το 1913 ο όρος «ταινία του δημιουργού» (Autorenfilm). Ο συγκεκριμένος γερμανικός όρος είναι συνδεδεμένος με ένα εντονότερο ζήτημα, που αφορούσε θέματα πατρότητας του δημιουργού. Συγκεκριμένα, ορισμένοι σεναριογράφοι ξεκίνησαν έναν αγώνα για τα δικαιώματα τους πάνω στα Autorenfilm.

Ωστόσο, τα δικαιώματα που διεκδίκησαν δεν περιορίζονταν στο σενάριο, αλλά αφορούσαν όλη την ταινία. Η ταινία θα έπρεπε, δηλαδή, να θεωρηθεί περισσότερο έργο του συγγραφέα, παρά του προσώπου που ήταν υπεύθυνο για την σκηνοθεσία. Στη Γαλλία η έννοια του δημιουργού (τη δεκαετία του 1920) είχε διαφορετική προέλευση. Πιο συγκεκριμένα, δημιουργός ήταν ο σκηνοθέτης, ανεξάρτητα από την προέλευση του σεναρίου. Είναι γεγονός ότι συχνά ο συγγραφέας του σεναρίου και ο σκηνοθέτης ήταν το ίδιο πρόσωπο, κάτι που συμβαίνει σε πολλές περιπτώσεις και σήμερα. Μέσα από τις συζητήσεις των Cahiers (συντακτική ομάδα του κινηματογραφικού περιοδικού *Cahiers du cinéma*, απαρτιζόμενη από κριτικούς κινηματογράφου), που προέκυψαν σχετικά με τη θεωρία του δημιουργού, η ομάδα ανέπτυξε την έννοια του δημιουργού συνδέοντάς τη στενά με την έννοια της *mise-en-scène*. Αυτή η αλλαγή στη σημασία του δημιουργού, οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στο ακόρεστο ενδιαφέρον της ομάδας των Cahiers για τον αμερικάνικο/χολιγουντιανό κινηματογράφο. Χάρη στην ομάδα των Cahiers, ο όρος δημιουργός θα μπορούσε πλέον να παραπέμπει είτε στο διακριτό στυλ του σκηνοθέτη, μέσω των πρακτικών *mise-en-scène*, είτε στο γενικότερο ύφος δημιουργίας. Επομένως η υπογραφή του σκηνοθέτη ήταν εμφανής στο σενάριο, αλλά και στο ίδιο το κινηματογραφικό προϊόν.

Ο γαλλικής προέλευσης όρος *Mise-en-scène*, σημαίνει "στήνω μια πράξη επί σκηνής", και αφορούσε αρχικά την πρακτική της σκηνοθεσίας θεατρικών έργων. Οι μελετητές του κινηματογράφου, διευρύνοντας τον όρο, ούτως ώστε να περιλαμβάνει και την κινηματογραφική σκηνοθεσία, τον χρησιμοποιούν για να δηλώσουν τον έλεγχο του σκηνοθέτη πάνω σε ό,τι εμφανίζεται στο κινηματογραφικό κάδρο. Όπως θα περίμενε κανείς λόγω της θεατρικής προέλευσης του όρου, η *mise-en-scène* περιλαμβάνει εκείνες τις όψεις του κινηματογράφου που συμπίπτουν με την τέχνη του θεάτρου: το σκηνικό, τον φωτισμό, τα κοστούμια και τη συμπεριφορά των προσώπων. Έχοντας τον έλεγχο της *mise-en-scène*, ο σκηνοθέτης "στήνει το γεγονός" για την κάμερα (Bordwell, Thompson, 2012:199).

Η πολιτική των δημιουργών υπήρξε μια πολεμική που ξεκίνησε από την ομάδα των Cahiers όχι μόνο για να εντάξουν τους αγαπημένους τους Αμερικανούς σκηνοθέτες στον κανόνα, αλλά και για να επιτεθούν στον γαλλικό κινηματογράφο της εποχής, τον οποίον θεωρούσαν απολιθωμένο. Βαπτίζοντάς τον «cinema de papa», τον κατηγορούσαν ότι βασιζόταν στο σενάριο, ότι απέπνεε την ψυχολογία του ασφαλούς, ότι του έλειπε ο κοινωνικός ρεαλισμός και ότι παραγόταν από τους ίδιους σεναριογράφους και σκηνοθέτες μιας εποχής που είχε πλέον παρέλθει. Ο όρος «θεωρία του δημιουργού» εμφανίστηκε τη δεκαετία του '60 ως εσφαλμένη μετάφραση από τον Αμερικανό κριτικό κινηματογράφου Andrew Sarris. Ο Sarris χρησιμοποίησε τη θεωρία του δημιουργού για εθνικιστικούς και σοβινιστικούς σκοπούς, αποσκοπώντας στο να εξυψώσει τον αμερικανικό/χολιγουντιανό κινηματογράφο στο επίπεδο του μοναδικού καλού κινηματογράφου. Τη δεκαετία του '70, ο δημιουργός μετατοπίστηκε από το κέντρο του έργου και έγινε ένα δομικό στοιχείο μεταξύ των άλλων που συνιστούν το φιλικό κείμενο (Hayward, 2009:95-101).

Πιο συγκεκριμένα, ο Truffaut πίστευε ότι ο κινηματογράφος έπρεπε να αντικατοπτρίζει τον δημιουργό του λόγω της φόρμας, η οποία αποκαλύπτει τη σφραγίδα του σκηνοθέτη. Σύμφωνα

με τη θεωρία του δημιουργού, «οι πραγματικά σημαντικοί σκηνοθέτες θα αναδείξουν με την πάροδο των χρόνων μια αναγνωρίσιμη στυλιστική και θεματική γραφή. Εν ολίγοις, το αληθινό ταλέντο εξωτερικεύεται παρά τις οποιεσδήποτε συνθήκες» (Stam, 2000:117). Ομοίως, ο Οικονομίδης έχει κατορθώσει να δημιουργήσει συγκεκριμένη θεματική και στυλιστική γραφή, καθώς έχει αναπτύξει ένα μοναδικό ύφος και μια ιδιαίτερη ταυτότητα στα έργα του, που είναι χαρακτηριστική και ευδιάκριτη.

Στις ταινίες του Οικονομίδη, ενώ εντοπίζουμε στοιχεία του ωμού ρεαλιστικού κινηματογράφου, θεματικά μοτίβα όπως εκείνο της οικογένειας, ερωτήματα και προβληματισμούς αναφορικά με ευρύτερα πολιτισμικά και πολιτικοκοινωνικά θέματα και νοήματα, εξερευνούμε παράλληλα και τα φορμαλιστικά στοιχεία, που καταδεικνύουν την ιδιαίτερη αισθητική του δημιουργού. Πιο συγκεκριμένα, αναφερόμαστε στα μοτίβα που χρησιμοποιεί και συχνά επαναλαμβάνονται στις ταινίες του, όπως η βωμολοχία, η ασφυκτική ατμόσφαιρα, η επανάληψη ορισμένων φράσεων που δημιουργούν έναν συγκεκριμένο ρυθμό, ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά των ηρώων και των θεματικών των ταινιών, καθώς και η απεικόνιση βίας σε καθημερινές καταστάσεις. Το μοντάζ, ο φωτισμός, η σκηνογραφία, ο ήχος ή η απουσία αυτού αποτελούν φορμαλιστικά στοιχεία που αναλύουμε στις ταινίες του, με σκοπό να εμβαθύνουμε στο νόημα και στην ανάλυσή τους. Παράλληλα, χρήσιμο πλοηγό για την έρευνά μας συνιστούν κοινωνιολογικά και κινηματογραφικά βιβλία, κινηματογραφικά άρθρα, διπλωματικές εργασίες σχετικά με το έργο του Οικονομίδη, καθώς επίσης και συνεντεύξεις του ίδιου δημιουργού.

Ξεκινάμε με μια σύντομη αναφορά στο πρόσφατο κίνημα επονομαζόμενο ως «Greek Weird Wave» και με μια απόπειρα ορισμού του, εξερευνώντας, παράλληλα, εάν ο Οικονομίδης ανήκει στο συγκεκριμένο κύμα. Στη συνέχεια, πραγματοποιούμε εκτενή αναφορά στα έργα του Γιάννη Οικονομίδη, με άξονα πάντα τη θεωρία του δημιουργού. Έπειτα, αναφερόμαστε στις απεικονίσεις του φύλου και της οικογένειας στον δυτικό κινηματογράφο, προκειμένου να μπορέσουμε να αναλύσουμε, στη συνέχεια, τις συγκεκριμένες θεματικές στα έργα του Οικονομίδη. Με αφετηρία τη θεωρία του φύλου και κυρίως αναλύσεις των Mulvey, Peberdy, Connell, προσπαθούμε να συνδυάσουμε τη θεωρία με τις ταινίες του. Εν συνεχεία, βασιζόμαστε σε κοινωνικές και κινηματογραφικές αναλύσεις που αφορούν την οικογένεια, ώστε να ερευνήσουμε αυτή τη βασική θεματική που συναντάμε και στις τέσσερις ταινίες του συγκεκριμένου σκηνοθέτη. Επικουρικά εργαλεία στην προσέγγιση της συγκεκριμένης θεματικής αποτέλεσαν κυρίως το βιβλίο του Δημήτρη Παπανικολάου *Κάτι τρέχει με την οικογένεια* (2018), οι αναλύσεις της Laura Mulvey για την οικογένεια, καθώς επίσης και αποσπάσματα από άρθρα και αναλύσεις κοινωνιολόγων και ψυχολόγων. Κάθε ταινία του περιγράφεται και αναλύεται με γνώμονα τη θεωρία του δημιουργού, προκειμένου να οδηγηθούμε σε συμπεράσματα και να απαντηθούν τα ερωτήματα που θέσαμε εξ' αρχής.

2) TO GREEK WEIRD WAVE

Ο όρος Greek Weird Wave ξεκίνησε από τον δημοσιογράφο Steve Rose, ο οποίος έγραψε το άρθρο «Attenberg, Dogtooth and the weird wave of Greek cinema» στην εφημερίδα *The Guardian* το 2011. Κατά τον ίδιο, το “Weird Wave of Greek Cinema” περιλαμβάνει «τον συνεχώς αυξανόμενο αριθμό των ανεξάρτητων και ανεξήγητα παράξενων, νέων ελληνικών ταινιών». (Rose, 2011:2) Για τη στοιχειοθέτηση της κατηγοριοποίησης αναφέρει μεταξύ άλλων τους αποξενωμένους χαρακτήρες και τους «παράλογους» διαλόγους. Στο συγκεκριμένο άρθρο τίθεται το ερώτημα εάν είναι τυχαίο ότι η πιο μπερδεμένη χώρα φτιάχνει το πιο μπερδεμένο σινεμά και αν οι «εξόχως περίεργες» ταινίες, όπως τις χαρακτηρίζει, είναι προϊόντα της οικονομικής αναταραχής της Ελλάδας. Όπως αναφέρει στο άρθρο του, τα τελευταία χρόνια η διεθνής εικόνα της Ελλάδας έχει αλλάξει σημαντικά, όχι μόνο όσον αφορά τον οικονομικό, αλλά και τον πολιτικό τομέα. Οι πορείες που ξέσπασαν το 2008 και το κίνημα των αγανακτισμένων που ακολούθησε το 2011 το επιβεβαιώνουν. Παράλληλα, αυξήθηκε η παραγωγή των συγκεκριμένων ταινιών, γεγονός που οδήγησε στην αναγγελία άφιξης ενός νέου ελληνικού κύματος. Ο ίδιος διερωτάται εάν ταιριάζει ή όχι η συγκεκριμένη ταμπέλα στο συγκεκριμένο είδος ταινιών (Rose, 2011).

Παρά το γεγονός ότι πολλοί σκηνοθέτες αρνούνται την ύπαρξη του κύματος αυτού, ο όρος τείνει να χρησιμοποιείται παγκοσμίως. Στην προσπάθειά της να ερμηνεύσει τον όρο «Greek Weird Wave» και «Greek New Wave» η Μαρία Χάλκου (2012) κάνει μια αναδρομή στις ταινίες οι οποίες γυρίστηκαν στην αρχή του 2000. Σύμφωνα με την ίδια, αυτή η τάση δεν ξέσπασε το 2009 (όταν δηλαδή ο *Κυνόδοντας* και η *Στρέλλα* συμμετείχαν στο Φεστιβάλ Βερολίνου και στο Φεστιβάλ Καννών), αλλά είχε ξεκινήσει να αναπτύσσεται από το 2000, από όταν άρχισε, δηλαδή, να ανθεί στην Ελλάδα η οπτικοακουστική βιομηχανία και να γεννιούνται νέες φόρμες σινεφιλίας. Κατά την ίδια, την δεκαετία του ενενήντα ο ελληνικός κινηματογράφος έκανε συνεχείς προσπάθειες για την ανάκτηση της πολιτιστικής του θέσης και της εμπορικής του έκφρασης, επαναπροσδιορίζοντας τις αξίες του. Ξεκίνησε, δηλαδή, να απομακρύνεται από τους κανόνες και την ηθογραφία που επικρατούσε στον νέο ελληνικό κινηματογράφο. Όπως σχολιάζει ο Κάραλης (2012:187) «Από την στιγμή που η Ελλάδα δεν ήταν ποτέ Hollywood και δεν μπορούσε ποτέ να δημιουργήσει τη δική της κινηματογραφική παραγωγή σύμφωνα με τους κανόνες της βιομηχανίας της ψυχαγωγίας, οι κινηματογραφιστές κάνουν κυρίως ανεξάρτητες παραγωγές που παρουσιάζουν το μη καθιερωμένο».

Ένα από τα φλέγοντα θέματα των ταινιών που συγκαταλέγονται στο Greek Weird Wave είναι η οικογένεια. Όπως παρατηρεί η Τσαγγάρη (οπ. αναφ. Ψαράς, 2016:125), «η έννοια της οικογένειας είναι ελληνική εμμονή». Ωστόσο, όπως θα δούμε παρακάτω, δεν είναι μόνο ελληνικό θέμα. Για την ίδια, το καινούριο κύμα πασχίζει να επικρίνει τη σαθρότητα της ελληνικής οικογένειας και κατ' επέκταση της κοινωνίας που δηλητηριάζει την οικονομία και την πολιτική.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, και ο Οικονομίδης στις ταινίες του πραγματεύεται κατά κόρον τις οικογενειακές σχέσεις οι οποίες βρίσκονται σε κρίση εν μέσω οικονομικής κρίσης. Μια κοινή θεματική των ταινιών που συγκαταλέγονται στο Greek Weird Wave, άλλωστε, είναι η επίκριση της οικογένειας, η σκληρότητα και οι κοφτοί διάλογοι. Το χαρακτηριστικό του Οικονομίδη είναι ότι ασκεί πολύ πιο έντονη κριτική σε κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές καταστάσεις και επικεντρώνεται στην εργατική τάξη και το λούμπεν προλεταριάτο ή στον υπόκοσμο. Αντιθέτως, ο Λάνθιμος και η Τσαγγάρη (ιδιαίτερα στην τελευταία της ταινία *Chevalier*) εστιάζουν σε ένα κόσμο κυρίως μεσο-μεγαλοαστών και γενικά δημιουργούν –ιδίως ο Λάνθιμος– ένα μη ρεαλιστικό σύμπαν, εν αντιθέσει με τον έντονο ρεαλισμό του Οικονομίδη.

Ο Οικονομίδης δεν είναι σύμφωνος με τον όρο «Greek Weird Wave». Σε συνέντευξη που έδωσε στον Ηλία Φραγκούλη, στην ερώτηση εάν πιστεύει ότι το Greek Weird Wave υπάρχει, απάντησε πως πρόκειται απλώς για μια «ταμπέλα», αναγνωρίζοντας, ωστόσο, το γεγονός ότι υπάρχει μια κοινή αισθητική σε κάποιες ταινίες (Οικονομίδης, 2014). Σε μια άλλη συνέντευξη αναφορικά με την καινούρια του ταινία *Η μπαλάντα της τρύπιας καρδιάς*, στην ερώτηση εάν η οικογένεια αποτελεί πάλι το δραματουργικό περιβάλλον του, εκείνος απάντησε ότι η βασική μυθολογία των Ελλήνων είναι η οικογένεια, καθώς όλα γυρίζουν γύρω από την οικογένεια: *«Αυτή είναι η κυρίαρχη μυθολογία μας. Το μόνο που με τρώει πάντα είναι να είμαι εδώ. Και εννοώ εδώ, εδώ. Αλλά δεν κάνω ηθογραφία, όμορφες ιστοριούλες για την Ελλάδα. Είμαι πάνω στα πρόσωπα και πάω βαθιά. Στα συναισθήματα, στους χαρακτήρες, στη γλώσσα, σε ακραίες καταστάσεις – και όλα αυτά ξέχνουν Ελλάδα. Το βασικό μου κίνητρο όταν σηκώθηκα από την καρέκλα μου και είπα θα κάνω το «Σπιρτόκουτο» έτσι όπως καταλαβαίνω εγώ ήταν ότι είχα βαρεθεί να βλέπω ελληνικές ταινίες που δεν είχαν καμία επικοινωνία με τον κόσμο που ζούμε στην Ελλάδα. Κάνεις μια ταινία για να αυτοχαϊδεύσαι, να παίρνει βραβεία, αλλά στην πραγματικότητα να μην έχει αντανάκλαση πουθενά;»* (Οικονομίδης, 2017:4). Η οικογένεια, λοιπόν, αποτελεί βασικό θεματικό πυλώνα των ταινιών του Οικονομίδη, αλλά και των περισσότερων ταινιών που απαρτίζουν το σύγχρονο ελληνικό κίνημα, στο οποίο αναφερθήκαμε.

Το ερώτημα είναι εάν και κατά πόσο το σύγχρονο ελληνικό κύμα αποτελεί μια αλληγορία της οικονομικής και κοινωνικοπολιτικής κρίσης την οποία αντιμετωπίζει η Ελλάδα τα τελευταία χρόνια και κατά πόσο αναπαριστά την πραγματικότητα ή, για να είμαστε πιο σαφείς, τις πολλαπλές ελληνικές πραγματικότητες. Οι συγκεκριμένες ταινίες σύμφωνα με τον Λυκίδη (2015) αποτελούν προϊόν μιας σειράς θεσμικών, τεχνολογικών και κοινωνικών αναπτύξεων, οι οποίες ξεκίνησαν πολύ πριν την πρόσφατη οικονομική κρίση. Υποστηρίζει, ακόμη, ότι μας βοηθούν να κατανοήσουμε την κρίση πολύ πιο ξεκάθαρα, τονίζοντας τις απογοητεύσεις και τις στερήσεις των πολιτικών δικαιωμάτων σε αυτή τη νεοφιλελεύθερη εποχή. Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να πούμε πως το Greek Weird Wave αποτελείται από ταινίες που έχουν ορισμένα κοινά στοιχεία και απεικονίζουν την κρίση, όχι απαραίτητα την σχετικά πρόσφατη κρίση της Ελλάδας, αλλά την κρίση που έχει τις ρίζες της στο παρελθόν κι απλώνεται στο παρόν και στο μέλλον. Ο Οικονομίδης (2016) θεωρεί «φθηνό» να δίνεται στα έργα ένας επίκαιρος, δημοσιογραφικός χαρακτήρας. Δεν τον ενδιαφέρει διόλου να βάλει τις ιστορίες του στο πλαίσιο της κρίσης, αλλά,

όπως λέει, «στόχος του έργου είναι να υπάρξει στο χρόνο». Επομένως, για τον ίδιο, στόχος είναι να αναδείξει με την πάροδο των χρόνων μια αναγνωρίσιμη στυλιστική θεματική, η οποία να είναι διαχρονική, όπως επιτάσσει η θεωρία του δημιουργού. Σκοπός του είναι η απεικόνιση της αλήθειας, της πραγματικότητας και η εμβάθυνση στους χαρακτήρες και τις ιστορίες. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, ο σκοπός αυτός επιτυγχάνεται.

3) Ο ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ

Ο Γιάννης Οικονομίδης γεννήθηκε στη Λεμεσό της Κύπρου το 1967 και σπούδασε κινηματογράφο στην Αθήνα. Έχει σκηνοθετήσει ταινίες μικρού μήκους και ντοκιμαντέρ. Έχει κερδίσει δύο φορές το πρώτο βραβείο καλύτερης ταινίας στο φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους της Δράμας με τις ταινίες *Σταδιακή βελτίωση του καιρού* το 1992 και *Μόνο μυρίζοντας γιασεμί* το 1994. Το *Σπιρτόκουτο* είναι η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του που σκηνοθέτησε το 2003. Η δεύτερη ταινία του, *Η Ψυχή Στο Στόμα*, συμμετείχε στην 45η Διεθνή Εβδομάδα Κριτικής των Καννών το 2006. Και για τις δύο μεγάλου μήκους ταινίες του διακρίθηκε με το βραβείο της Πανελλήνιας Ένωσης Κριτικών Κινηματογράφου (Π.Ε.Κ.Κ.). Ο *Μαχαιροβγάλτης*, η τρίτη μεγάλου μήκους ταινία του, έκανε παγκόσμια πρεμιέρα στο PUSAN International Film Festival το 2010. Η τέταρτη μεγάλου μήκους ταινία του, *Το Μικρό Ψάρι*, συμμετείχε στο διαγωνιστικό τμήμα του Berlin International Film Festival το 2014. Οι ταινίες του έχουν βραβευτεί σε πολλά ακόμη φεστιβάλ τόσο στην Ελλάδα, όσο και στο εξωτερικό. Αδιαμφισβήτητα, έχει χαράξει το δικό του δρόμο στον ελληνικό κινηματογράφο.

Τον πρώτο χρόνο που ξεκίνησε η νέα χιλιετία σημειώθηκε ένας εντυπωσιακός αριθμός παραγωγής ταινιών. Περίπου 45 ταινίες και ντοκιμαντέρ κυκλοφόρησαν στο διάστημα 2000-2001. Σύμφωνα με τον Βρασίδα Καραλή (2012), το 2002 ο Γιάννης Οικονομίδης, μεταξύ άλλων σκηνοθετών, διακρίνεται με το *Σπιρτόκουτο* μέσα σε μια σειρά μέτριων ταινιών που εξερευνούν τη συναισθηματική βία και την απώλεια της αθωότητας σε μια εποχή χυδαίας ευημερίας: «*Πρόκειται για εγγύτητα της ρεαλιστικής αναπαράστασης σε μια παραμορφωμένη και γκροτέσκο μορφή του νατουραλιστικού ντοκιμαντέρ στην πιο ακραία και ακατέργαστη απεικόνισή του. Στις περισσότερες από αυτές τις ταινίες βλέπουμε μια αυτοβιογραφική κυριαρχία στην αφήγηση, ένα στοιχείο που τους δίνει, ακόμα και όταν χρησιμοποιούν συνολική γλώσσα, μια υπαρξιακή γνησιότητα που λείπει από τον ελληνικό κινηματογράφο*» (Καραλής, 2012: 261-262).

Οι ταινίες του 21ου αιώνα, κατά τον Dixon (2002), μας δείχνουν ότι ποτέ δεν θα μπορέσουμε να είμαστε ικανοποιημένοι και ποτέ δε θα φτάσουμε σε ένα σταθερό σημείο κοινωνικού ή σεξουαλικού σταθερού εδάφους, καθώς πάντα θα θέλουμε περισσότερα. Στην περίοδο που ξέσπασε η οικονομική κρίση στην Ελλάδα και ξεκίνησε η οικονομική κατάρρευση, το ελληνικό σινεμά συνέχισε τη δική του ανεξάρτητη και μοναχική διαδρομή. Στο διάστημα μεταξύ 2005 και 2010 κυκλοφόρησε ένας μεγάλος αριθμός από ενδιαφέρουσες και προκλητικές ταινίες. Για πρώτη φορά, Έλληνες κινηματογραφιστές προσπάθησαν να κάνουν ταινίες που να απευθύνονται στο διεθνές κοινό, εξερευνώντας θέματα και ιστορίες που θα δημιουργούσαν ευρύτερα ερωτήματα αναφορικά με εθνικές και προσωπικές ταυτότητες, κάτω από τις καινούριες συνθήκες της παγκοσμιοποίησης και της διαπολιτισμικότητας (Καραλής, 2012). Τα χρόνια περνούν, η κρίση παραμένει, το ελληνικό σινεμά εξακολουθεί να ανθίζει.

Οι ταινίες του Οικονομίδη, αν και βρίσκονται μέσα σε αυτό το συγκεκριμένο κοινωνικό και πολιτιστικό πλαίσιο, έχουν το στίγμα και την ταυτότητά τους. Ορισμένα βασικά στοιχεία και

μοτίβα τα οποία επαναλαμβάνονται είναι ο ωμός ρεαλισμός, η θεματική της οικογένειας, η μιζέρια και η καταπίεση των ανθρώπων, η απουσία ουσιαστικής επικοινωνίας, οι επιφανειακές σχέσεις, η έντονη ψυχική πίεση, η ένταση, το ασφυκτικό κλίμα, οι συχνές επαναλήψεις και επαναδιατυπώσεις ίδιων φράσεων, ο υπερβολικός εκνευρισμός, το έντονο υβρεολόγιο. Σύμφωνα με τον Ντελλή (2007:1), «το έντονο υβρεολόγιο είναι μια αναπλήρωση της ψυχής: η αναπλήρωση με την ψυχολογική σημασία της λέξης, δηλαδή ως μια αυτόματη διαδικασία, την οποία υιοθετούν οι ήρωες προκειμένου να μπορέσουν να εξέλθουν από τις μειονεξίες και τα αδιέξοδά τους». Τα συγκεκριμένα στοιχεία συνθέτουν το αισθητικό ύφος του σκηνοθέτη και αποτελούν την αισθητική του δημιουργού. Είναι δύσκολο, συνεπώς, για κάποιον που έχει παρακολουθήσει τις ταινίες του Οικονομίδη να μην εντοπίσει την ταυτότητα του σε κάθε του έργο, γεγονός που επιβεβαιώνει το ότι ο Οικονομίδης είναι ένας δημιουργός με αναγνωρίσιμη στυλιστική και θεματική γραφή, όπως ορίζει η θεωρία του δημιουργού.

Είναι γεγονός ότι δεν μαθαίνουμε πολλά για τους χαρακτήρες στις ταινίες του Οικονομίδη, καθώς δεν μιλούν πολύ, δεν εξωτερικεύουν τις σκέψεις και τα συναισθήματά τους. Λένε άλλα, ενώ θέλουν να πουν άλλα. Οι περισσότεροι δευτερεύοντες ήρωές του δεν κατέχουν πλούσιο λεξιλόγιο, ωστόσο, εκδηλώνουν τις σκέψεις τους και προσπαθούν να διεκδικήσουν και να αποκτήσουν αυτό που θέλουν, κυρίως με τη φωνή και τις βρισιές. Οι περισσότεροι κεντρικοί ήρωες των ταινιών του, όμως, με εξαίρεση τον Δημήτρη στο *Σπιρτόκουτο*, δεν φωνάζουν ούτε μια στιγμή, αλλά εκτονώνουν τα όσα αισθάνονται με την διάπραξη φόνου στο τέλος, ο καθένας βέβαια παρακινούμενος από διαφορετικούς λόγους. Είναι φαινομενικά ήρεμοι και νωχελικοί πρωταγωνιστές, αλλά στο τέλος πυροδοτείται η αντίδραση τους: ο Τάκης στην *Ψυχή Στο Στόμα* και ο Νίκος στον *Μαχαιροβγάλτη* σκοτώνουν, ενώ ο Στράτος στο *Μικρό Ψάρι* γνωρίζει ότι θα τον σκοτώσουν και αναμένει καρτερικά τον θάνατο του, σαν να αυτοκτονεί. Στο *Σπιρτόκουτο* ο πρωταγωνιστής είναι εκείνος που φωνάζει περισσότερο απ' όλους, ενώ στις υπόλοιπες ταινίες οι πρωταγωνιστές γίνονται δέκτες των βρισιών και φωνών από τους υπόλοιπους χαρακτήρες.

Τα μυστικά διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στις ταινίες του Οικονομίδη: Στο *Σπιρτόκουτο* η κόρη αποκαλύπτεται ότι δεν είναι παιδί του Δημήτρη, στην *Ψυχή Στο Στόμα* η γυναίκα έχει εξωσυζυγική σχέση με τον αδελφό του αφεντικού του άντρα της, στο *Μικρό Ψάρι* ο Σταύρος μαθαίνει το ενδοοικογενειακό μυστικό της φίλης και γειτόνισσάς του, που σκοπεύει να εκπορνεύσει την ανήλικη κόρη της. Σύμφωνα με τον Goffman (2006) υπάρχουν διάφορα είδη μυστικών. Αρχικά υπάρχουν τα «σκοτεινά» μυστικά, τα οποία η ομάδα γνωρίζει και αποκρύπτει και τα οποία είναι ασύμβατα με την εικόνα του εαυτού που προσπαθεί να διατηρεί μπροστά στο κοινό της, δηλαδή στον κοινωνικό της περίγυρο. Δεύτερον, υπάρχουν τα «στρατηγικά» μυστικά, που αφορούν τις προθέσεις και τις ικανότητες μιας ομάδας, τις οποίες αυτή αποκρύπτει από το κοινό της προκειμένου να αποτρέψει την αποτελεσματική προσαρμογή του στην κατάσταση των πραγμάτων που η ίδια σχεδιάζει να διαμορφώσει. Το μυστικό στο *Σπιρτόκουτο* αποτελεί ένα «στρατηγικό» μυστικό, ενώ στις υπόλοιπες περιπτώσεις γίνεται λόγος για «σκοτεινά» μυστικά.

Οι ταινίες του Οικονομίδη, ειδικά το *Σπιρτόκουτο* και η *Ψυχή Στο Στόμα* βρίθουν ρεαλισμού. Κάθε σκηνή, κάθε ερμηνεία, κάθε χαρακτήρας στις ταινίες του, έχει την ένταση και τον

ρεαλισμό που απαιτείται. Όπως έχει δηλώσει ο Οικονομίδης ο ρεαλισμός είναι ένα στοιχείο που τον αφορά και το απεικονίζει στις ταινίες του: *«Πάντα με ενδιαφέρει, είτε τώρα στο θέατρο, είτε στο σινεμά, η όσο το δυνατόν πιο πιστή αναπαράσταση του πραγματικού κόσμου. Με ενδιαφέρει ο ρεαλισμός σε όλα τα επίπεδα -ψυχολογικό, φαινομενολογικό κτλ»* (Οικονομίδης, 2016:4 συνέντευξη).

Όπως σχολιάζει ο Παπανικολάου (2018:159) *«Η πορεία από το Σπιρτόκουτο και την Ψυχή στο στόμα προς τον Μαχαιροβγάλτη, έχει ενδιαφέρον. Ουσιαστικά είναι μια πορεία από τον ρεαλισμό στην αλληγορία, καθώς το θέμα και η αφηγηματική χειρονομία μένουν ίδια: μια ελληνική οικογένεια σε κρίση και η χρήση αυτής της θεματικής για να χτιστεί μια κοινωνική κριτική για την Ελλάδα των αρχών του 21ου αιώνα»*

Θα μπορούσαμε, άραγε, να θεωρήσουμε ότι πυρήνας των τεσσάρων ταινιών του Οικονομίδη είναι η οικονομική κρίση και ο αντίκτυπός της κυρίως στις μικροαστικές οικογένειες και κατ' επέκταση η παρακμή τους, αλλά σε τέτοιο βαθμό που αγγίζει την αλληγορία; Το ζευγάρι, τόσο στο *Σπιρτόκουτο*, όσο και στην *Ψυχή Στο Στόμα*, δεν αναφέρεται στους ουσιαστικούς λόγους που επικρατεί ένταση ανάμεσά τους, αλλά μιλά για οτιδήποτε άλλο εκτός από αυτό, όπως άλλωστε συμβαίνει με πολλά ζευγάρια και στην πραγματικότητα. Αντιλαμβανόμαστε, βέβαια, γρήγορα ότι βρίσκονται σε άσχημη οικονομική κατάσταση, δεδομένου ότι χρωστάνε. Έχει ενδιαφέρον να αναλογιστούμε ότι στην πρώτη ταινία ο πρωταγωνιστής επιθυμεί να ανοίξει ένα μαγαζί, στη δεύτερη ο πρωταγωνιστής χρωστάει χρήματα, και στην τελευταία ένας από τους κεντρικούς χαρακτήρες αναφέρει ότι έχασε το μαγαζί του και χρωστάει πολλά χρήματα. Ίσως η συγκεκριμένη αλληλουχία, δεν αποτελεί τυχαίο γεγονός, αλλά αποδεικνύει την πορεία που ακολουθείται στις ταινίες του Οικονομίδη, η οποία προχωρά και κορυφώνεται αντίστοιχα με την ελληνική οικονομική κρίση. Η οικονομική και ηθική κρίση είναι συγκοινωνούντα δοχεία: η οικονομική ανέχεια επηρεάζει ποικιλοτρόπως και εξωθεί συχνά τον άνθρωπο σε ακραίες καταστάσεις, κάτι που καθίσταται σαφές στα έργα του σκηνοθέτη.

Ο Γιάννης Οικονομίδης, με την πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία κατάφερε να κάνει μια πολύ δυνατή είσοδο στον χώρο του ελληνικού σινεμά και να δημιουργήσει ένα μυστηριώδες προφίλ κινηματογραφιστή, το οποίο φαίνεται να τον ακολουθεί ακόμα και τώρα. Ανατρέχοντας στα δημοσιεύματα και τις συνεντεύξεις του ίδιου του σκηνοθέτη τη δεκαετία που μεσολάβησε μεταξύ του *Σπιρτόκουτου* και της τελευταίας του ταινίας μεγάλου μήκους *Το Μικρό Ψάρι*, που προβλήθηκε τον Μάρτιο του 2014, η αίσθηση που δημιουργείται είναι πως πρόκειται για έναν σκηνοθέτη που κινείται έξω από τις καθορισμένες νόρμες της εγχώριας παραγωγής. Στο μεσοδιάστημα δημιούργησε άλλες δυο ταινίες μεγάλου μήκους, την *Ψυχή Στο Στόμα* και τον *Μαχαιροβγάλτη*, που σημείωσαν εξίσου μεγάλη επιτυχία, ταξίδεψαν σε αρκετά φεστιβάλ και βραβεύτηκαν εντός κι εκτός Ελλάδος (Αμερική, Γερμανία, Ελβετία, Ιταλία). Όντας δημιουργός με πολιτικό προβληματισμό, ο Οικονομίδης προσπαθεί να προσεγγίσει τόσο τον άνθρωπο, όσο και τον χώρο στον οποίο διαδραματίζεται η ιστορία. Ένας από τους στόχους του συγκεκριμένου δημιουργού είναι να απελευθερώσει την κραυγή συγκεκριμένων ατόμων που έχουν μια τάση προς τη ψυχοπαθολογία μέσα από την ακραία παρουσίασή τους. Ο λόγος που επιμένει να

εξερευνά και να αποτυπώνει τη ζωή των ανθρώπων χαμηλών κοινωνικών τάξεων είναι, σύμφωνα με τον ίδιο, το γεγονός ότι εκεί βρίσκει ενδιαφέρουσες προσωπικότητες που φανερώσουν την σκοτεινή πλευρά της ανθρώπινης οντότητας, την οποία δεν διστάζουν να εξωτερικεύσουν (Μουμούρης, 2014).

Ο Οικονομίδης θέλει να προκαλέσει μέσω των ταινιών του, αλλά όχι άσκοπα. Δεν είναι αυτοσκοπός η πρόκληση, αλλά φαίνεται ότι στοχεύει στην δημιουργία αντιδράσεων, στην πυροδότηση της σκέψης και στην πρόκληση γόνιμου διαλόγου, διερώτησης και αναστοχασμού των κατεστημένων αντιλήψεων. Ο έντονος και ωμός ρεαλισμός που απεικονίζεται στις ταινίες του, όσο εξωπραγματικός κι αν φαντάζει σε ορισμένους, βρίθει ρεαλισμού και αλήθειας και προκαλεί σφίξιμο στο στομάχι του θεατή, ακριβώς επειδή αναγνωρίζει στο έργο εικόνες, λέξεις και την ατμόσφαιρα που έχει συναντήσει ουκ ολίγες φορές στην καθημερινότητα και στη ζωή του. Ο ριζοσπαστικός τρόπος παρουσίασης συγκεκριμένων περιπτώσεων και καταστάσεων της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας διογκώνει τα συναισθήματα και τις ενέργειες των ηρώων και κατ' επέκταση δημιουργεί μεγαλύτερη κι εντονότερη αντίδραση και σκέψη στο κοινό.

Όπως έχει πει ο ίδιος: *«Δεν κάνω τίποτα παραπάνω από ό,τι όφειλα να κάνω: Το αυτονόητο. Και να πω τα πράγματα με το όνομά τους, αυτά που ακούμε κάθε μέρα στο δρόμο(...) Δεν είμαι ηθογράφος, προσπαθώ να πάω στο βάθος, να δω τους χαρακτήρες. Πιστεύω ότι πρέπει να κάνουμε έργα που να εκφράζουν τον κόσμο, να του δίνουν φωνή. Ο κόσμος θέλει να βγει κάποιος και να τα πει, ότι έτσι μιλάει ο Έλληνας, αυτή είναι η συμπεριφορά του, αυτή είναι η σκατίλα του, χωρίς φόβο ή ηθογραφική διάσταση, αλλά με ρώμη, με θάρρος. Υπάρχει ένας κόσμος που δεν τον υπερασπίζεται κανένας, που δεν μιλάει κανένας γι' αυτόν, για το τι έχει τραβήξει, τις αγωνίες και τα πάθη του. Υπάρχει κόσμος που έχει ταλαιπωρηθεί. Η κρίση μεγέθυνε τα πράγματα, γιατί έβγαλε όλα τα σκατά στην επιφάνεια»* (Οικονομίδης, 2017).

Ο Οικονομίδης (2017:2,4) αναφέρει πως η δική του ζωή δεν έχει καμία σχέση με τις ταινίες που γυρίζει. Σύμφωνα με τον ίδιο, *«η τέχνη, τα διαβάσματα, οι ταινίες και οι παραστάσεις που βλέπεις σου δίνουν ερεθίσματα. Αυτό συνέβη και σε μένα μαζί με την παρατήρηση που είναι το βασικό στοιχείο της δουλειάς μας, την παρατήρηση του κόσμου που μας περιβάλλει. Όλα αυτά με έχουν διαμορφώσει»*. Κάνοντας μια αναδρομή στο παρελθόν του, αναφέρει: *«Η οικογένειά μου μένει στην Κύπρο κι εγώ τα τελευταία χρόνια πηγαиноέρχομαι. Ήμουν επτά χρονών στην εισβολή. Έχω εικόνες και αναμνήσεις, κυρίως από το πραξικόπημα, την προσφυγιά. Ήμουν στη Λεμεσό, στον νότο. Έχω άμεσες εικόνες. Θυμάμαι τις περιπολίες, τις εχθροπραξίες. (...) Υποθέτω ότι βαθιά μέσα μου, ίσως να είναι αυτό που με έχει επηρεάσει και σε σχέση με τον ζόφο των ταινιών μου. Αυτό το μεγάλο τραύμα. Η απώλεια μεγάλη -γιατί στην προσωπική μου ζωή δεν έχω βιώσει ούτε αγριάδες, ούτε απώλειες. Ίσως εκεί να βρίσκεται η ρίζα, σ' αυτό το άγχος... Το έχω σκεφτεί πολλές φορές αυτό. Παρατηρητής είμαι. Ίσως η σκοτεινιά να προέρχεται απ' όλο αυτό που έζησα»*.

Αναφορικά με τον ρεαλισμό, ο Οικονομίδης (2014) έχει πει ότι είναι ένα πράγμα, το οποίο βρίσκεται σε κίνηση, ψάχνεται και εξελίσσεται συνεχώς. Οι σκηνοθέτες αυτού του είδους, κατά τον ίδιο, προσπαθούν να εισχωρήσουν όλο και πιο βαθιά στον άνθρωπο, στην αναπαράσταση

και στην αυθεντικότητα, ο καθένας με το δικό του βλέμμα και τη δική του ποίηση. Οι «ρεαλιστές» πίστευαν και πιστεύουν ότι η καλλιτεχνική ιδιαιτερότητα του κινηματογράφου (και ο κοινωνικός λόγος ύπαρξής του) είναι να παρουσιάζει αληθινές απεικονίσεις της καθημερινής ζωής. Οι σκηνοθέτες της «πραγματικότητας» χρησιμοποιούσαν τη διάρκεια του πλάνου σεκάνς σε συνδυασμό με το βάθος πεδίου προκειμένου να δημιουργήσουν μια πολυεπίπεδη αίσθηση της πραγματικότητας σε ανάγλυφο. Ο ρεαλισμός δεν είχε τόσο σχέση με την κυριολεκτική μιμητική εξίσωση ανάμεσα στη φιλική αναπαράσταση και στον «έξω κόσμος», όσο με την ειλικρίνεια της σκηνοθεσίας (Stam, 2000).

Ο ρεαλισμός αποτελεί το βασικό ζητούμενο και στις ταινίες του Οικονομίδη. Στη συνέντευξη που έδωσε στη Μαρίνα Αγγελάκη, στην ερώτηση γιατί κάνει ταινίες, ο Οικονομίδης απάντησε: *«Για να επικοινωνήσω. Να δηλώσω παρών στη ζωή του τόπου μου. Και πολλές φορές φέρνω ως παράδειγμα –γιατί εγώ με αυτούς μεγάλωσα– τις Τρύπες, την μπάντα όπου ήταν ο «δικός» μου ο Μπάμπης Παπαδόπουλος, που έγραψε τη μουσική στο «Μικρό Ψάρι». Το γεγονός ότι ένα γκρουπ καταφέρνει να διεισδύσει και να αφήσει ένα αποτύπωμα είναι μεγάλη ιστορία. Είναι αυτό που έλειπε από το ελληνικό σινεμά από το '90 και μετά. Γι' αυτό θεωρώ μεγαλειώδη στιγμή όταν έσκασε το «Από την άκρη της πόλης» του Γιάνναρη. Αν δεν μπεις σε αυτή την ιστορία με ειλικρίνεια και διάθεση να ξετρυπώσεις την αλήθεια, περνάς απαρατήρητος, δεν ενδιαφέρει κανέναν αυτό που κάνεις. Η μόνη πραγματικότητα είναι η διείσδυση και το αποτύπωμα. Και αυτό που πραγματικά ταραίζει τα νερά είναι να κάνεις πράγματα που στάζουν αίμα!»* (Οικονομίδης, 2017:4).

4) ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΦΥΛΟΥ ΣΤΟΝ ΔΥΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΚΑΙ ΣΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗ

Το φύλο, ως κυρίαρχη κοινωνικό-πολιτισμική κατηγορία ιεράρχησης και ταξινόμησης των υποκειμένων, διαπερνά όλες τις εκφάνσεις της καθημερινής δράσης και πρακτικής, είτε σε ατομικό, είτε σε συλλογικό επίπεδο, και, συνεπώς, η κατανόηση του είναι πολύ σημαντική για τα έμφυλα υποκείμενα, καθώς μπορεί να αποδειχθεί καταπιεστικό και ανασχετικό για την ολοκλήρωση της ανθρώπινης προσωπικότητας. Ο όρος «βιολογικό φύλο» (sex) αναφέρεται στις βιολογικές διαφορές ανάμεσα στο αρσενικό και το θηλυκό, στην ορατή διαφορά των γεννητικών οργάνων τους και τη συνακόλουθη διαφορά των αναπαραγωγικών τους λειτουργιών. Το «κοινωνικό φύλο» (gender) αφορά τον πολιτισμό, αναφέρεται στην κοινωνική κατηγοριοποίηση σε «ανδρικό» και «γυναικείο» (R.G Connell, 2006). Υπάρχουν δύο διαχωρισμένοι κόσμοι για την κοινωνία με διαφορετικά χαρακτηριστικά σύμφωνα με τον Connell (2006), αυτός των ανδρών και αυτός των γυναικών. Κάθε χειρονομία, κίνηση, συνήθεια, δραστηριότητα ταξινομήθηκε και χαρακτηρίστηκε ως γυναικεία και αντρική. Κάθε παρέκκλιση από τις συγκεκριμένες δίπολες στερεοτυπικές «κανονικότητες» δημιουργούσε καχυποψία και συντελούσε στην περιθωριοποίηση των υποκειμένων, εντονότερα στο παρελθόν, αλλά δυστυχώς αυτό ισχύει εν μέρει ακόμη και σήμερα.

Το κοινωνικό φύλο έχει κοινωνικό-πολιτισμική προέλευση που είναι ιδεολογική και πρέπει να ιδωθεί ξεχωριστά από τις αντιλήψεις για το βιολογικό φύλο και της σεξουαλικότητας. Η ιδεολογική λειτουργία του κοινωνικού φύλου είναι να μας προσδιορίζει είτε ως αρσενικό, είτε ως θηλυκό και αποτελεί την πρώτη από μια σειρά δυαδικών αντιθέσεων στην καθημερινότητά μας. Αυτές οι δυαδικές αντιθέσεις είναι κυρίως κοινωνικά και ψυχολογικά επιβαλλόμενες, ενώ παρουσιάζονται ως βιολογικά καθιερωμένες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η αντίληψη ότι η γυναίκα είναι οικονομικά κατώτερη από τον άνδρα, σχετίζεται περισσότερο με την οικογενειακή, παρά με τη δημόσια σφαίρα, είναι πιο συναισθηματική και λιγότερο δυνατή. Ακόμη, καταλαμβάνει τη θέση της αναπαραγωγής και όχι της παραγωγής, που είναι ο ανδρικός τομέας. Είναι έκδηλο ότι η συγκεκριμένη προσέγγιση (η γυναίκα είναι αυτό, ο άντρας είναι εκείνο) καθορίζει το φύλο και οδηγεί σε μια φυσικοποίηση της έμφυλης διαφοράς. Δεχόμεστε, επομένως, το φύλο ως κάτι φυσικό και κατ' επέκταση το αποδεχόμαστε (Hayward, 2017).

Όπως σχολιάζει ο Goffman (2006:83), «όταν ένα δρών υποκείμενο αναλαμβάνει έναν καθιερωμένο κοινωνικό ρόλο, ανακαλύπτει συνήθως ότι έχει ήδη καθιερωθεί μια συγκεκριμένη όψη γι' αυτόν. Και είτε το αρχικό του κίνητρο για την ανάληψη του ρόλου ήταν η επιθυμία να εκτελέσει το δεδομένο έργο, είτε ήταν η επιθυμία να περιβληθεί την αντίστοιχη όψη, διαπιστώνει πως είναι υποχρεωμένος να κάνει και τα δύο». Αντίστοιχα, οι άντρες και οι γυναίκες αισθάνονται συχνά την ανάγκη να ακολουθήσουν τα πρότυπα που επιβάλλει η πατριαρχία, προκειμένου να αποφύγουν τα αρνητικά σχόλια, τις απορρίψεις, την περιθωριοποίηση και να ενσωματωθούν στην επιβαλλόμενη κανονικότητα της κοινωνίας στον δημόσιο, αλλά και στον ιδιωτικό χώρο.

Ο τρόπος με τον οποίο συμπεριφερόμαστε στη καθημερινή μας ζωή, δεν περιορίζεται απλώς σε ενδεικτικά ερεθίσματα, καθώς ενεργούμε στα πλαίσια που επιβάλλει η εκάστοτε κοινωνία. Οι άνθρωποι που πασχίζουν να ενταχθούν στα συγκεκριμένα πλαίσια συχνά καταπιέζονται προκειμένου να το επιτύχουν. Όταν μάλιστα δυσκολεύονται ή αδυνατούν να το επιτύχουν, τότε επέρχεται η εσωτερική τους πάλη και κρίση. Σύμφωνα με τη Peberdy (2011), ο φόβος και η κρίση της αρρενωπότητας καθορίζονται κατά κύριο λόγο από εξωτερικούς παράγοντες, ενώ η αγωνία είναι εσωτερική και ατομική που όμως επιβάλλεται μέσω των κοινωνικών κανόνων και στερεοτύπων. Αυτές οι μορφές πάλης παίρνουν σάρκα και οστά και στον κινηματογράφο.

Όσον αφορά στον καθορισμό του φύλου στον κινηματογράφο, μπορούν να εντοπιστούν συμβατικά μηνύματα, όπως ο φωτισμός και το χρώμα, που αποτελούν εμφανή πεδία για την συγκεκριμένη εξέταση. Ο φωτισμός, ιδιαίτερα στις ασπρόμαυρες ταινίες, χρησιμοποιούνταν με άλλον τρόπο για τους άντρες και άλλον για τις γυναίκες, προκειμένου να καταδειχθεί η έμφυλη διαφορά και να τεθούν δυαδικές αντιθέσεις. Παρόμοια ήταν και η λειτουργία του χρώματος, με την εισαγωγή του οποίου στις ταινίες, ο πρωταγωνιστής και η πρωταγωνίστρια, αλλά και γενικά οι άντρες ηθοποιοί και οι γυναίκες ηθοποιοί, κινηματογραφούνται με διαφορετικό τρόπο. Υπάρχουν κι άλλες κινηματογραφικές συμβάσεις οι οποίες αξιοποιήθηκαν στο παρελθόν στα πλαίσια της στρατηγικής της διαφοροποίησης του φύλου, όπως η *mise-en-scène*, η εικονογραφία της εικόνας, οι χειρονομίες σε ερμηνευτικά στυλ, η λειτουργία του βλέμματος (Hayward, 2017:585).

Η Laura Mulvey (2005) υποστήριξε ότι ο θεσμός του κινηματογράφου χαρακτηρίζεται από μια σεξουαλική δυσαναλογία δύναμης, η οποία μπορεί να εξηγηθεί μέσω της ψυχανάλυσης. Η Mulvey ονόμασε σκοποφιλία τη διαδικασία θέασης κατά την οποία συγκροτείται ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται η γυναίκα, ξεκινώντας από την οπτική γωνία του άντρα μέσα στην ταινία και, στη συνέχεια, του θεατή, που ταυτίζεται με τον άντρα πρωταγωνιστή. Επιπλέον, περιέγραψε τη δυνατότητα κυριαρχίας πάνω στο άγχος του ευνουχισμού, μέσω της ηδονοβλεψίας, που ικανοποιείται με την ανάκριση και την τιμωρία ή με τη λύτρωση του ενόχου (δηλαδή του διαφορετικού, του θηλυκού εν προκειμένω).

Στις ταινίες του Οικονομίδη είναι έκδηλη η διάθεση για τιμωρία και λύτρωση, η οποία όμως αφορά κυρίως τους άντρες, που αποτελούν τους κύριους χαρακτήρες. Ο Δημήτρης ξεσπά και ενδεχομένως λυτρώνεται, ο Τάκης λυτρώνεται διαπράττοντας φόνο, ο Νίκος τιμωρείται με το να εγκλωβιστεί ο ίδιος σε ένα σπίτι – κλουβί και μια ζωή που δεν φαίνεται να τον ικανοποιεί. Τέλος, ο Στράτος, αφού διαπράξει τη διπλή δολοφονία, κάθεται σε ένα παγκάκι καρτερικά, γνωρίζοντας ότι θα τον εκτελέσουν εν ψυχρώ. Στις ερωτικές σκηνές του Οικονομίδη η γυναίκα δεν αντικειμενοποιείται σε καμία περίπτωση. Όπως έχει πει ο ίδιος σε συνέντευξή του: *«Είμαι ο μόνος που κάνω ερωτικές σκηνές και στην «Ψυχή Στο Στόμα» και στον «Μαχαιροβγάλτη» και το «Μικρό Ψάρι», σε κοντινά πλάνα, που αρνούμαι να κάνω πορνογραφία του σώματος. Δείχνω ερωτικές σκηνές που είναι και καυλωτικές, και αληθινές και αυθεντικές και ενεργειακές, αρνούμαι όμως να μπω στο παιχνίδι της πορνογραφίας και της σάρκας στην εποχή του ίντερνετ»* (Οικονομίδης, 2014).

Οι γυναίκες στις ταινίες του Οικονομίδη, πασχίζουν να κοινωνικοποιηθούν εκτός της πατριαρχίας, μα αυτό δεν φαίνεται εύκολη υπόθεση. Η Μαρία στο *Σπιρτόκουτο* κάνει την ανατροπή της και φεύγει από το σπίτι, ως μια απέλπιδα προσπάθεια απελευθέρωσης και αποτίναξης της πατριαρχίας. Η ίδια, μολονότι φαίνεται πως έχει το πάνω χέρι στην οικογενειακή εστία, καθώς οι άντρες του σπιτιού (και οι άντρες εκτός αυτού, όπως ο αδελφός της) τη σέβονται και ενδεχομένως τη φοβούνται, πριν τη φυγή της, δίνει την εικόνα μιας γυναίκας-νοικοκυράς, που πληρούσε τις προϋποθέσεις για μια γυναίκα νοικοκυρά, που έχει αναλάβει την ανατροφή των παιδιών, τα οικιακά και τίποτε παραπάνω, καθώς ο άντρας είναι αυτός που φέρνει τα χρήματα στο σπίτι. Δυστυχώς αυτό το πρότυπο γυναίκας, υφίσταται ακόμη και σήμερα στον δυτικό κόσμο σε αρκετές περιπτώσεις. Ωστόσο, το γεγονός ότι στο τέλος κλείνει την πόρτα του *Σπιρτόκουτου* και βγαίνει στην πραγματική ζωή, κι ενδεχομένως στην παραγωγή και στην αυτοπεράτωση, την καθιστά δυναμική και τη διαχωρίζει από το προηγούμενο πρότυπο που αναφέραμε. Στην *Ψυχή Στο Στόμα*, η γυναίκα του Τάκη φαίνεται και είναι δυστυχισμένη στον γάμο της, παρόλα αυτά, όμως, δεν εγκαταλείπει ούτε τον άντρα της, ούτε την -όποια- ασφάλεια αυτός της παρέχει. Αντιθέτως, επιλέγει να ζει μια διπλή ζωή με τον εραστή της και συμβιβάζεται με τη μίζερη καθημερινότητα, προσθέτοντας σε αυτήν μερικές στιγμές πάθους και διασκέδασης με το τρίτο πρόσωπο. Εάν η συγκεκριμένη γυναίκα εργαζόταν και ήταν οικονομικά ανεξάρτητη, η λογική λέει ότι θα μπορούσε να χωρίσει τον άντρα της -τον οποίον, όπως φαίνεται από το σύνολο της συμπεριφοράς της, σιχαίνεται, απεχθάνεται, ενδεχομένως και μισεί- και να ζήσει τη ζωή της με τον τρόπο που η ίδια επιθυμεί. Συνεπώς και η συγκεκριμένη γυναίκα δυσκολεύεται να ζήσει εκτός της πατριαρχίας, κυρίως επειδή εξαρτάται οικονομικά από τον σύζυγό της. Η Γωγώ στον *Μαχαιροβγάλτη* μπορεί να εργάζεται, μα είναι υπάλληλος στο μαγαζί του άντρα της, είναι, επομένως, κι εκείνη οικονομικά εξαρτημένη από αυτόν. Τέλος, η Βίκυ στο *Μικρό Ψάρι* ζει με τον αδελφό της, ο οποίος είναι ο προαγωγός της και φαίνεται να την ελέγχει πλήρως, καθώς εκείνη δεν έχει δική της βούληση, παρά συμφωνεί με οτιδήποτε της προτείνει, ακόμη κι όταν αφορά την εκπόρνευση του ίδιου της του παιδιού. Αναμφίβολα, η συγκεκριμένη επιλογή μπορεί να μας φαίνεται ακραία και εκτός πραγματικότητας, ωστόσο υπάρχουν αρκετά παραδείγματα μητέρων που γνώριζαν ότι ο πατέρας ή ο πατριός των παιδιών τους τα βίαζε, συναινούσαν σε αυτό και δεν αντιδρούσαν, φοβούμενες την αντίδραση του άντρα. Ενδεχομένως, ο Οικονομίδης θέλει να αποτυπώσει την σκληρή πραγματικότητα και την επιβαλλόμενη πατριαρχία, που στέκεται ως δαμόκλειος σπάθη πάνω από τα κεφάλια των γυναικών αλλά και των αντρών που δεν ακολουθούν το ανδρικό πρότυπο, όπως αυτή το ορίζει.

Είναι ιδιαίτερα σημαντικό να παρατηρήσουμε ότι οι πρωταγωνιστές των ταινιών είναι άντρες, οι οποίοι μπορεί να φαίνονται μάτσο και σκληροί, όπως ορίζει το κοινωνικό φύλο, ωστόσο όταν τους γνωρίζουμε καλύτερα αντιλαμβανόμαστε ότι και οι ίδιοι είναι θύματα της πατριαρχίας και του επιβαλλόμενου ανδρισμού. Επιπλέον, καταλαβαίνουμε ότι οι περισσότεροι πρωταγωνιστές αγαπούν τις γυναίκες και τα παιδιά τους, νοιάζονται για τους συγγενείς και φίλους τους και είναι μαζί τους δοτικοί. Ο Δημήτρης αναφέρει πως θέλει να ανοίξει μαγαζί και το κάνει για την οικογένειά του, προκειμένου να είναι πιο άνετοι οικονομικά, ο Τάκης δεν δείχνει ιδιαίτερα τα συναισθήματά του, αλλά εικάζουμε πως για να φτάσει στο σημείο να χρωστάει τόσα χρήματα

και να εξακολουθεί να εργάζεται κάτω από τις συγκεκριμένες συνθήκες εργασίας, μάλλον επιδιώκει να παρέχει στην οικογένειά του ό,τι καλύτερο μπορεί, προκειμένου να μπορέσουν να επιβιώσουν. Τέλος, ο Στράτος, είναι βέβαια πληρωμένος δολοφόνος, κάτι που δεν μπορούμε να το παραβλέψουμε, ωστόσο έχει τους δικούς του ηθικούς κανόνες. Θεωρεί φριχτή την εκπόρνευση του παιδιού της Βίκυς από την ίδια του τη μητέρα και τον θείο, γι' αυτό και δολοφονεί και εκείνους και τον άντρα ο οποίος θα πλήρωνε για να έρθει σε σεξουαλική επαφή με το κοριτσάκι, καθώς και όλη του την οικογένεια. Σαν άλλος τιμωρός, τιμώρησε τους συγκεκριμένους ανθρώπους για την ηθική τους σήψη, ωστόσο δέχτηκε τον θάνατό του και δεν προσπάθησε να γλιτώσει. Θα μπορούσαμε να πούμε πως εξάγνισε την ψυχή του με αυτές τις δολοφονίες, καθώς απέτρεψε ένα φριχτό συμβάν, μα ενδεχομένως γνώριζε πως και ο ίδιος έπρεπε να τιμωρηθεί, εφόσον είχε σκοτώσει αθώους ανθρώπους για τα χρήματα. Ο Δημήτρης στο *Σπιρτόκουτο* φωνάζει και ωρύεται, αλλά κατά βάθος αγαπάει την οικογένεια του και δεν επιθυμεί να διασπαστεί, ο Αλέκος στον *Μαχαιροβγάλτη* αγαπάει κι αυτός τη γυναίκα του και θέλει να δημιουργήσει μαζί της οικογένεια. Μάλιστα μετά από ένα ξέσπασμά του με φωνές απολογείται, ενώ παράλληλα βοηθάει τον ανιψιό του να ορθοποδήσει.

Σύμφωνα με την Peberdy (2011), το κυρίαρχο αρσενικό ανακατασκευάζεται ως μια αντανάκλαση μιας συγκεκριμένης κοινωνικής πραγματικότητας. Οι άντρες βρίσκονται υπό πίεση να επιδείξουν τον ανδρισμό τους με άψογο τρόπο, προκειμένου να μην υποστούν τη ρήξη της διαθέσιμης ισχύος και κατ' επέκταση να μην βιώσουν τον κλονισμό της αρρενωπότητάς τους. Για τον Morgan (όπ. αναφ. Beyon, 2002) ο ανδρισμός προσεγγίζεται περισσότερο από την άποψη του τι κάνουν οι άντρες (δηλαδή πώς συμπεριφέρονται) και λιγότερο του τι είναι. Αντιθέτως, για τον Macinnes (όπ. αναφ. Beyon, 2002) ο ανδρισμός υπάρχει σε πρώτο επίπεδο μόνο σαν φαντασία αναφορικά με το πώς πρέπει να είναι οι άντρες, σαν μια χειμαρρώδης κατασκευή που βοηθά τους ανθρώπους να διαχωριστούν και να κατανοήσουν τη ζωή τους. Το να είναι κανείς βιολογικά άνδρας δεν συνεπάγεται τον ανδρισμό. Όπως υπογραμμίζει ο Καραλής (2015) η αναπαράσταση της τραυματισμένης αρρενωπότητας έχει υπάρξει ένα από τα κυρίαρχα θέματα στον ελληνικό κινηματογράφο από την ίδρυσή του. Σύμφωνα με την Butler (1999), η σύγκρουση της αρρενωπότητας φαίνεται ότι είναι η προϋπόθεση για μια ολοκληρωμένη αναγνώριση της αυτονομίας, η οποία παρόλα αυτά υπόσχεται μια επιστροφή στις ολοκληρωμένες απολαύσεις πριν την καταπίεση και τον ατομικισμό. Κατά την ίδια, οι άνδρες λέγεται ότι «έχουν» τον φαλλό, ωστόσο ποτέ δεν μπορούν να «είναι» ο φαλλός, με τη λογική ότι το πέος δεν ταυτίζεται με τον Νόμο και δεν μπορεί ποτέ να συμβολίζει ολοκληρωτικά τον Νόμο.

Οι περισσότεροι άντρες στις ταινίες του Οικονομίδη συγκεντρώνουν στο πρόσωπο και τον χαρακτήρα τους τα στοιχεία μιας ευάλωτης αρρενωπότητας, η οποία εκφράζεται μέσω της επιθετικότητας και των βίαιων ξεσπασμάτων. Φαίνονται καταπιεσμένοι από τον κοινωνικό τους περίγυρο και απωθούν τα πραγματικά τους συναισθήματα, προκειμένου να μην προκαλέσουν την αντίδραση του. Ορισμένοι από αυτούς αντιδρούν, άλλοι φωνάζοντας και βρίζοντας και άλλοι το κάνουν με πιο ακραίο τρόπο, διαπράττοντας, δηλαδή, φόνο. Ενδιαφέρον αποτελεί το γεγονός ότι όσοι δολοφονούν είναι ήρεμοι καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, ενώ όσοι

φωνάζουν, βρίζουν και φαίνονται πιο επικίνδυνοι και βίαιοι δεν δολοφονούν. Ίσως με αυτόν τον τρόπο ο Οικονομίδης θέλει να δείξει ότι συνήθως το είναι και το φαίνεσθαι αποτελούν δυο εντελώς διαφορετικές έννοιες και πως οι άνθρωποι έχουν μια σκοτεινή πλευρά, ακόμη κι αν δεν είναι έκδηλη. Ενδεχομένως να επιθυμεί να σχολιάσει ότι οι άνθρωποι οι οποίοι καταπιέζονται και δεν αντιδρούν είναι πιο πιθανό να εκραγούν και να προβούν σε απροσδόκητες ενέργειες. Ορισμένοι άντρες υιοθετούν περισσότερο μάτσο χαρακτηριστικά, προκειμένου να ενταχθούν ομαλά στην πατριαρχική κοινωνία, ενώ ο πραγματικός τους χαρακτήρας μπορεί να απέχει πολύ από αυτό που επιλέγουν να βγάζουν προς τα έξω. Αναλαμβάνουν, επομένως, έναν καθιερωμένο κοινωνικό ρόλο, ακόμη κι αν δεν αισθάνονται ότι τους ταιριάζει.

Η έμφυλη διαφοροποίηση εδράζεται σ' ένα μοντέλο που υποστηρίζει ότι τα βιολογικά χαρακτηριστικά των δύο φύλων εκδηλώνονται, μεταξύ άλλων, από τη μία ως σωματική ευαισθησία των γυναικών και από την άλλη ως αντοχή και δύναμη των ανδρών. Η συγκεκριμένη διαφοροποίηση βρίσκει αναλογίες στη σχέση ανάμεσα στον εσωτερικό και εξωτερικό κόσμο ή στην κατοικία και στον δημόσιο χώρο, όπου τα φύλα καλούνται να εκπληρώσουν την αντίστοιχη θέση τους. Αυτή η ταύτιση των φύλων με τον χώρο, όταν ανάγεται σε κάτι που δεν μπορεί να αμφισβητηθεί, αναπόφευκτα μετατρέπεται σε «αλήθεια». Έτσι προέκυψε η θεωρία των «χωριστών σφαιρών» (separated spheres) ως μια προσπάθεια ανάλυσης της σχέσης των φύλων με τον ιδιωτικό και τον δημόσιο χώρο. Πρόκειται για ένα αντιθετικό και ιεραρχικό σύστημα που συγκροτείται από έναν κυρίαρχο, δημόσιο, «ανδρικό» κόσμο της παραγωγής (την πόλη) και έναν υποδεέστερο, ιδιωτικό, «γυναικείο» κόσμο της αναπαραγωγής (το σπίτι). Η αφετηρία αυτής της ιδεολογίας, η οποία διακρίνει την πόλη από την κατοικία, την παραγωγή από την αναπαραγωγή και τους άνδρες από τις γυναίκες, είναι ταυτόχρονα πατριαρχική και καπιταλιστική, ενώ ως ιδεολογική κατασκευή δεν περιγράφει την πλήρη κλίμακα και διαβάθμιση των βιωμένων εμπειριών όλων των κατοίκων ενός αστικού χώρου. Η «γυναίκα - νοικοκυρά» ή αλλιώς η «κυρία του σπιτιού» αποκτά έναν ρόλο πρωταγωνιστικό, τόσο κοινωνικά όσο και κινηματογραφικά. Μπορεί να μην εργάζεται και να μην είναι ανεξάρτητη, έχει όμως την ευθύνη για το σπίτι της και όσο το σπίτι της αποκτά αξία, τόσο ανεβαίνει κοινωνικά και η ίδια. Από τη μια πλευρά, λοιπόν, έχουμε τη «γυναίκα νοικοκυρά» και από την άλλη τον δυναμικό «άντρα χτίστη», ο οποίος εμφανίζεται να κάθεται στην κεφαλή του οικογενειακού τραπέζιου και να διαβάσει εφημερίδα (Κρούσκα, 2018).

Στην περίπτωση του *Σπιρτόκουτου*, η Μαρία φαίνεται να είναι «γυναίκα νοικοκυρά» και ο Δημήτρης «άντρας χτίστης», καθώς η μεν απ' ό,τι καταλαβαίνουμε δεν εργάζεται και ασχολείται με τα οικιακά, ενώ ο Δημήτρης είναι το οικονομικό στήριγμα της οικογένειας με τα χρήματα που βγάζει από την καφετέρια της οποίας είναι ιδιοκτήτης. Ωστόσο, η Μαρία δεν απεικονίζεται σε καμία σκηνή να κάνει δουλειές σπιτιού, μολονότι τη βλέπουμε για πρώτη φορά στην κουζίνα, τον χώρο δηλαδή που κατά κανόνα βλέπεις μια «γυναίκα νοικοκυρά». Επίσης, η Μαρία φαίνεται στην ουσία να είναι περισσότερο δυναμική και επιβλητική από τον άντρα του σπιτιού, ο οποίος

αφενός πληροί τις προϋποθέσεις του «άντρα χτίστη», αφετέρου υποκύπτει συχνά και νουθετείται από το επιβλητικό βλέμμα και τις φωνές τις γυναίκας του.

Σ' ένα πλήθος ταινιών από το 2007 έως σήμερα, παρατηρούμε πως η κατοικία ως έννοια και η πολυκατοικία και το διαμέρισμα ως ιδέα έχουν αλλάξει εντελώς και αντιμετωπίζονται από τους νέους κινηματογραφιστές με προσοχή, λεπτομέρεια και κριτική διάθεση. Η νέα γυναίκα και ο νέος άνδρας βιώνουν τη μοναξιά τόσο στον ιδιωτικό, όσο και στον δημόσιο χώρο. Μολονότι, σήμερα μιλάμε πλέον για ένα νέο και εντελώς διαφορετικό πρότυπο «γυναίκας-νοικοκυράς» από εκείνο της δεκαετίας του '60, γίνεται αντιληπτό ότι η υποκειμενικότητα αυτή και ο κινηματογραφικός και μη χώρος μέσα από τον οποίο πραγματώνεται δεν μπορεί να μελετηθεί ανεξάρτητα από τα στοιχεία τα οποία την αποτελούν και την εξελίσσουν, πάντα σε σύνδεση και με αναφορά στο παλαιότερο παράδειγμα. Μέσα από τέτοιου είδους κινηματογραφικές και αρχιτεκτονικές συσχετίσεις αποβάλλονται οι παλαιότερες σχέσεις αντίθεσης και γίνεται κατανοητή η σύνδεση της παραγωγής του κινηματογράφου με τον τρόπο διαμόρφωσης των σύγχρονων κοινωνιών (Κρούσκα, 2018).

Η ψυχοπαθολογία των χαρακτήρων έχει φύλο: οι περισσότεροι είναι άνδρες. Η βωμολοχία που αναπτύσσεται ανάμεσά τους δεν είναι μόνον αποκαλυπτική για τις τραυματισμένες ψυχές τους, αλλά γίνεται η αφορμή για να οικοδομηθούν συνεκτικοί ιστοί τόσο μέσα στο περιχαρακωμένο πλαίσιο της εργασίας, όσο και στην οικογένεια. Τότε η βωμολοχία αποκτά και φύλο ανδρικό και εξουσία φαλλοκρατική, ενώ παράλληλα οικοδομούνται σχέσεις υποταγής και ιεραρχίας, όπως σε κάθε κλειστή οργάνωση – κοινωνία. Όταν προστίθενται σε αυτή την κάστα γυναίκες, τότε δύο πράγματα συμβαίνουν, όπως φαίνεται μέσα από τις ταινίες: η μια εκδοχή είναι ότι αντιπαρέρχεται με όποιον τρόπο μπορεί την φαλλοκρατική εξουσία, προστατεύοντας τη θηλυκότητά της από τη λεκτική βωμολοχία (όπως κάνει η γυναίκα στη σκηνή που φορά τα ακουστικά στον χώρο εργασίας του πρωταγωνιστή, όπου επικρατούν φωνές, βωμολοχίες και φαλλοκρατικά σχόλια). Η δεύτερη εκδοχή θέλει τη γυναίκα να υιοθετεί το ανδρικό λεξιλόγιο, συνεπώς υπάρχει ένας αρρενομορφισμός του θηλυκού στοιχείου (για παράδειγμα η γυναίκα που απαιτεί τα λεφτά που της χρωστά ο Τάκης), αφού για να γίνει αποδεκτή η γυναίκα σε ένα ανδρικό κλαμπ πρέπει να γίνει βασιλικότερη του βασιλέως, πιο σκληρή, πιο αδίστακτη και πιο χυδαία. Οι σχέσεις, συνεπώς, που αναπτύσσονται ανάμεσα στα δραματικά πρόσωπα είναι σχέσεις που πηγάζουν από την υποταγή στην εξουσία της γλώσσας (Ντελλής, 2007).

Η γυναίκα διαδραματίζει τον κεντρικό ρόλο μέσα στην οικογένεια, τόσο την παραδοσιακή όσο και την αστική, από καταβολής κόσμου. Εκείνη είναι ο άξονας γύρω από τον οποίο κινούνται όλα τα μέλη της οικογένειας. Συναλλάσσεται άμεσα και με τον άντρα της και με τα παιδιά της, ενώ η συναλλαγή του συζύγου με αυτά σε μεγάλο βαθμό επιτυγχάνεται μέσω της γυναίκας. Είναι γνωστό πως ο πατέρας, του οποίου ο ρόλος τον κρατάει έξω από την οικογένεια, συνδεδεμένος στενά με τον ευρύτερο κοινωνικό χώρο, είχε και εξακολουθεί να έχει περιθωριακό ρόλο στην ανατροφή των παιδιών. Η γυναίκα, στις συνθήκες της αστικής ζωής, μέσα στη μοναξιά της, αισθάνεται αποξενωμένη από τον άντρα της και τα παιδιά της, ενδεχομένως και από τον ίδιο της τον εαυτό. Ίσως να μην μπορεί να συνειδητοποιήσει και να εκφράσει αυτή τη

δίπλα για ανθρώπινη επαφή, αλλά αδιαμφισβήτητα βιώνει την έλλειψή της -ακριβώς όπως η Μαρία στο *Σπιρτόκουτο*, η γυναίκα στην *Ψυχή Στο Στόμα* και η Γωγώ στον *Μαχαιροβγάλτη*.

Οι πρωταγωνιστές και στις τέσσερις ταινίες είναι άντρες, αυτό, όμως, δεν καθιστά αυτομάτως τον Οικονομίδα μισογύνη. Όλοι οι χαρακτήρες, ή τουλάχιστον οι περισσότεροι, έχουν ελαττώματα. Είναι γεγονός ότι οι γυναίκες στις ταινίες του Οικονομίδα φαντάζουν άπιστες, νευριασμένες, σε κατάσταση κρίσης, αλλά μήπως και οι άντρες παρουσιάζονται καλύτερα; Ίσως, λοιπόν, για τον Οικονομίδα να μην έχει σημασία τόσο το φύλο, καθώς ορισμένες φορές οι άντρες υιοθετούν περισσότερο «γυναικείες» συμπεριφορές και οι γυναίκες αντίστοιχα υιοθετούν «ανδρικές». Αυτό που ενδιαφέρει τον σκηνοθέτη είναι η εσωτερική σύγκρουση, η πάλη που βιώνει το κάθε άτομο ανεξαρτήτως φύλου και η έλλειψη επικοινωνίας, οι λυκοφιλίες, η σαθρότητα των σύγχρονων ανθρώπινων σχέσεων και η παραίτηση των ατόμων που παραμένουν σε ληγμένες σχέσεις, σε δουλειές που τους υποβιβάζουν και στις οποίες γίνονται αντικείμενα εκμετάλλευσης, με μια λέξη οι ζωές που κανείς δε θέλει να ζει, μα πολλοί ζούνε. Επιπλέον, δεν αντικειμενοποιεί το γυναικείο σώμα, παρά απεικονίζει ερωτικές σκηνές με ρεαλισμό και αληθοφάνεια.

5) ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΗΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ ΣΤΟΝ ΔΥΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ ΚΑΙ ΣΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗ

Το πορτρέτο της οικογένειας και οι θεματικές γύρω από αυτό αποτελούν κεντρικό θέμα πολλών ταινιών από καταβολής του δυτικού κινηματογράφου. Από τη δεκαετία του '50 διαπιστώνουμε ιδιαίτερα την αναζωπύρωση του οικογενειακού μελοδράματος, τουλάχιστον του χολιγουντιανού είδους, που συνδεόταν με τα δράματα της οικογενειακής ζωής, τη γυναίκα, τον έρωτα και τη σεξουαλικότητα. Το μελόδραμα αντλούσε το υλικό του από τη δυσφορία και τις αντιφάσεις μέσα στην ίδια την εικόνα της αμερικάνικης ζωής, το σπίτι και την ιερή φιγούρα, της μητέρας. Το σπίτι, ως κοινωνικός τόπος και μυθολογικός χώρος, έχει σημασία για τη νέα οικιακή συσκευή, που λέγεται τηλεόραση. Η τηλεοπτική συσκευή φορτίζεται με μεταφορές και συνεκδοχικές σημασίες, συνδέοντας το σπίτι της μεσαίας τάξης, τη μητρότητα, την αφθονία και την απώθηση. Οι σφαίρες του ανδρικού χώρου (έξω από το σπίτι) ή του γυναικείου χώρου (μέσα στο σπίτι) αντανακλούν τις οικονομικές και κοινωνικές πλευρές της διαφοράς των φύλων (Mulvey, 2005: 131).

Παρότι η Mulvey στη συγκεκριμένη περιγραφή αναφέρεται στις αμερικάνικες χολιγουντιανές ταινίες μελοδράματος, πολλά από αυτά τα στοιχεία τα συναντούμε και στις ταινίες του Οικονομίδη αλλά και εν γένει στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Οι σύγχρονοι Έλληνες κινηματογραφιστές, μεταξύ τους και ο Οικονομίδης, απεικονίζουν την κατάρρευση της οικογένειας στην Ελλάδα, σε έργα με πρωταγωνιστές μέλη οικογενειών που βρίσκονται σε κρίση και παροξυσμό, σχεδόν εμμονικά, τις τελευταίες δεκαετίες και ιδιαίτερα στα χρόνια της κρίσης.

Όπως σχολιάζει η Mulvey (2005:145), *«η οικογένεια είναι ο κοινωνικά αποδεκτός δρόμος για την ευυπόληπτη κανονικότητα, μια εικόνα της συμμόρφωσης και, την ίδια στιγμή, η πηγή της παρέκκλισης, της ψύχωσης και της απόγνωσης. Μαζί με αυτά τα στοιχεία δραματικού υλικού, η οικογένεια παρέχει ένα φυσικό περιβάλλον, το σπίτι, που μπορεί να κρατήσει ένα δράμα σε κλειστοφοβική ένταση και να αναπαραστήσει, με την έντονα σημαίνουσα αρχιτεκτονική οργάνωση, τα πάθη και τους ανταγωνισμούς που κρύβονται πίσω του»*.

Στις ταινίες του Οικονομίδη όλες οι οικογένειες που απεικονίζονται βρίσκονται σε απόγνωση και το εκάστοτε σπίτι που βλέπουμε αποτελεί χώρο δραματικών συγκρούσεων και κλειστοφοβικών εντάσεων. Ο Thomas Elsaesser (όπ. αναφ. Mulvey, 2005) διακρίνει τον κινηματογράφο της καθαρτήριας δράσης από τον κινηματογράφο του εσωτερικού του σπιτιού, το οποίο λειτουργεί ως ένας χώρος που περιορίζει μάλλον αντί να παρέχει ευρύ έδαφος διαφυγής και συνειδητής σύγκρουσης. Ο χώρος του σπιτιού μπορεί να συνδεθεί, μεταφορικά, με τον εσωτερικό χώρο της ανθρώπινης προσωπικότητας, τα συναισθήματα και το ασυνείδητο.

Οι ταινίες του Οικονομίδη πραγματεύονται το θέμα της ενδοοικιακής και ενδοοικογενειακής βίας, μα παράλληλα προσπαθούν πιο έντονα να εγείρουν προβληματισμό για το πώς αυτή αλληλεπιδρά με το κοινωνικό-οικονομικό πλαίσιο. Οι ακλόνητες αξίες της αγίας ελληνικής

οικογένειας αποδομούνται στα έργα του Οικονομίδη, καθώς οι ήρωές του ζουν σε έναν κόσμο σκληρό, απάνθρωπο, απαισιόδοξο, χωρίς καμιά ελπίδα. Σύμφωνα με τον Παπανικολάου (2018:14-18), *«Η εικόνα της ελληνικής «οικογένειας σε βραχυκύκλωμα» μοιάζει να εξελίσσεται σ' ένα καινούριο στερεότυπο, ένα σήμα κατατεθέν της ελληνικής κοινωνίας σε κρίση: μιας οικογένειας που φωνάζει πολύ, που εγκλωβίζεται πολύ, που εξαντλείται σε αδιάκοπη βία, φυσική και ψυχολογική, που τρώει τις σάρκες της επίμονα κι επίπονα. Αυτή είναι η οικογένεια που βλέπουμε στις ταινίες του Οικονομίδη»*.

Σαφώς οι «οικογένειες βραχυκυκλώματα» δεν αποτελούν μόνο ελληνικό φαινόμενο, αλλά φαίνεται πως διαδραματίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο σε αρκετά έργα ανά τον κόσμο. Για να εστιάσουμε, όμως, περισσότερο στην ελληνική πραγματικότητα και συγκεκριμένα στον τρόπο με τον οποίο αυτή απεικονίζεται στις ταινίες του Οικονομίδη, γνωρίζουμε ότι τα παιδιά εξακολουθούν να μένουν μαζί με τους γονείς τους ακόμη και μετά το σχολείο, συχνά ακόμη και μετά το πανεπιστήμιο. Ομοίως, τα παιδιά στο *Σπιρτόκουτο*, που φαίνεται να είναι περίπου 20 με 25 χρονών, όχι μόνο μένουν με τους γονείς τους, αλλά υιοθετούν και μια συμπεριφορά περισσότερο εφηβική, παρά ενήλικη, όπως θα άρμοζε στην ηλικία τους. Ο γιος βωμολοχεί ασύστολα, το ίδιο και η κόρη όταν τσακώνεται με τη φίλη της στο τηλέφωνο και το μόνο που φαίνεται να τους ενδιαφέρει είναι η συγκεκριμένη συσκευή, καθώς επικοινωνούν μόνο μέσω αυτής, συζητώντας για ανούσια καθημερινά θέματα. Όταν βρίσκονται με την μητέρα τους δεν συζητάνε, παρά κάθονται μπροστά από την τηλεόραση αποχαυνωμένοι, με την απόσταση να γιγαντώνεται ανάμεσά τους.

Η εξέλιξη των μέσων και της τεχνολογίας τα τελευταία χρόνια έχει οδηγήσει στην αποξένωση των ανθρώπων, έχει εκμαυλίσει τις διαπροσωπικές σχέσεις και έχει δημιουργήσει νέους τρόπους επικοινωνίας, περισσότερο απρόσωπους, που επιτυγχάνονται μέσω μιας οθόνης και μιας ηλεκτρονικής συσκευής. Στις ταινίες του Οικονομίδη είναι έκδηλη η αλλοτρίωση των οικογενειακών κι ερωτικών σχέσεων. Συχνά η οικογένεια βλέπει τηλεόραση σε πλήρη αποχαύνωση, δίχως την παραμικρή ικμάδα επικοινωνίας. Πέρα από την οργή, την πλήξη και το αίσθημα εγκλεισμού, στα σπίτι βασιλεύει και η αδιαφορία. Στο *Σπιρτόκουτο* παρατηρούμε απουσία διαλόγου και απουσία βλεμμάτων μεταξύ των μελών της οικογένειας, καλλιεργείται, συνεπώς, η αίσθηση πως υπάρχει παντελής έλλειψη επικοινωνίας. Το ίδιο συμβαίνει και στην οικογένεια στην *Ψυχή Στο Στόμα*.

Παρότι οι οικογενειακές αξίες μεταβάλλονται, οι νέοι φαίνεται ότι δεν απορρίπτουν συλλήβδην όλες τις αξίες της οικογένειας. Παρότι οι οικογενειακές αξίες μεταβάλλονται, οι νέοι φαίνεται πως δεν τις απορρίπτουν όλες στο σύνολό τους. Απορρίπτουν κυρίως αυτές που σχετίζονται με την κλασική πατριαρχική αγροτική οικογένεια και, συγκεκριμένα, τον αυταρχικό ρόλο του πατέρα και την παθητική υποταγή της μητέρας. Απεναντίας όμως, εξακολουθούν να διατηρούν τις αξίες που αφορούν τις οικογενειακές σχέσεις και τις υποχρεώσεις των παιδιών προς την οικογένεια και τους συγγενείς.

Στις σύγχρονες οικογένειες, είναι συχνό φαινόμενο τα μέλη, όποιον ρόλο κι αν έχουν μέσα στο οικογενειακό πλαίσιο, να αγανακτούν και να αισθάνονται αδικημένα. Άνδρες, γυναίκες, γονείς, παιδιά συχνά νιώθουν προδομένοι, κυρίως από πρόσωπα που αισθάνονται πιο κοντινά ή που θα περίμεναν να τους υποστηρίξουν και να τους συμπαρασταθούν περισσότερο. Πώς όμως είναι δυνατόν να είμαστε όλοι θύματα; Και τότε ποιος είναι ο θύτης; Αφού όλοι αισθάνονται καταπιεσμένοι, ποιος είναι ο καταπιεστής; Κάτι άλλο πρέπει να συμβαίνει.

Σύμφωνα με την ψυχολόγο Χάρης Κατάκη (2012) λαμβάνοντας υπόψη τις σημερινές συνθήκες, στα πλαίσια της «καταναλωτικής» οικογένειας, η έλλειψη ή η αμφισβήτηση του κοινού τελικού στόχου δημιουργεί δικαιολογημένα την αίσθηση της καταπίεσης. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρει πως όταν αναλαμβάνουμε υποχρεώσεις και ευθύνες «για χάρη τους», δηλαδή για χάρη των υπόλοιπων μελών της οικογένειας, αισθανόμαστε ότι «θυσιάζουμε» τις προσωπικές μας επιθυμίες, επομένως «συμβιβάζομαστε». Ο συμβιβασμός δεν μπορεί παρά να δημιουργεί δικαιολογημένα την αίσθηση της αδικίας. Οι σχέσεις φαίνεται να οδηγούνται σε αδιέξοδο, γιατί αισθανόμαστε ότι «ή θα κάνω αυτό που θες εσύ, οπότε δε θα κάνω αυτό που θέλω εγώ και επομένως θα καταπιεστώ, ή θα κάνω αυτό που θέλω εγώ, άρα δε θα κάνω αυτό που θες εσύ και θα καταπιεστείς εσύ». Συνεπώς, δεν είναι απορίας άξιο το γεγονός ότι μέσα στις οικογένειες δημιουργείται μια εμπόλεμη κατάσταση και αισθανόμαστε ότι οι οικογενειακοί δεσμοί γίνονται «δεσμά», από τα οποία πρέπει οπωσδήποτε να γλιτώσουμε.

Οι αντιφάσεις, οι συγκρούσεις που εκδηλώνονται σε άτομα, σε οικογένειες ή σε άλλες κοινωνικές ομάδες, είναι αποτέλεσμα της ανοργάνωτης πολυπλοκότητας που επικρατεί και κυριαρχεί γύρω μας και μέσα μας. Τόσο οι εσωτερικές όσο και οι εξωτερικές και διαπροσωπικές συγκρούσεις μεγαλώνουν ολοένα περισσότερο. Τα παιδιά νιώθουν παγιδευμένα, αποστερημένα, χωρίς πρότυπα και καθοδήγηση. Έχουν την τάση να κλείνονται στον εαυτό τους, συχνά με εχθρικό τρόπο. Από την άλλη πλευρά, οι γονείς αναρωτιούνται γιατί τα παιδιά τους δεν ακούνε τις συμβουλές τους, ούτε αναγνωρίζουν τις «θυσίες» που εκείνοι τόσο απλόχερα κάνουν για αυτά. Οι νέοι με τη σειρά τους προβληματίζονται και αναζητούν απεγνωσμένα να βρουν νέους τρόπους να επικοινωνήσουν με τους γονείς τους, με τους/τις συντρόφους και με τους φίλους τους, δίχως όμως να το καταφέρνουν. Κανείς δεν φαίνεται να γλιτώνει από τη σύγχυση που δημιουργείται μέσα μας και γύρω μας. Όλοι αναπνέουμε το νέφος που πνίγει την Αθήνα, και κατά συνέπεια κι εμάς. Το τι είδους κοινωνία θα γίνουμε εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την ομαλή λειτουργία του βασικού κυττάρου, της οικογένειας, οποιαδήποτε μορφή κι αν πάρει αυτή.

Όσον αφορά στον κινηματογράφο του Οικονομίδη, αντιμετωπίζουμε οριακές οικογενειακές καταστάσεις σε εσωτερικούς χώρους, και συγκεκριμένα σε σπίτια. Οι κινηματογραφικές αφηγήσεις του περιορίζονται στα βασικά, δηλαδή στους ανθρώπους και στους χώρους όπου αυτοί ζουν κι εργάζονται. Τα σπίτια στις ταινίες του, παρουσιάζονται επανειλημμένα σαν περιοριστικά μέσα. Ο Οικονομίδης (2017:3) αναφορικά με την οικογένεια έχει πει: *«Δεν ξέρω αν η οικογένεια είναι ο πυρήνας των πάντων, αλλά ξέρω ότι είναι η κυρίαρχη μυθολογία της Ελλάδας. Άλλωστε και παγκοσμίως είναι ένα από τα μεγαλύτερα θέματα της λογοτεχνίας, του*

θεάτρον. Για εμάς όμως έχει μια αξία παραπάνω γιατί από την οικογένεια ξεκινούν τα πάντα. Όπως όλες οι μεσογειακές χώρες που έχουν την οικογένεια ως πυρήνα της ύπαρξής τους».

6) ΤΟ ΣΠΙΡΤΟΚΟΥΤΟ

Το *Σπιρτόκουτο* είναι η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του Γιάννη Οικονομίδη. Θέμα της είναι μια οικογένεια που ζει στον Κορυδαλλό και οι σχέσεις μεταξύ των μελών της. Εικάζουμε ότι η επιλογή της συγκεκριμένης περιοχής δεν είναι τυχαία. Ο Κορυδαλλός συνδέεται με τις φυλακές που βρίσκονται εκεί, συνεπώς η επιλογή της συγκεκριμένης περιοχής κατοικίας οδηγεί ενδεχομένως στον παραλληλισμό του σπιτιού με τις φυλακές/ καθιστά το σπίτι μετωνυμία των φυλακών. Βασικά στοιχεία αποτελούν η απουσία επικοινωνίας, οι συχνόι καυγάδες, οι φωνές και τέλος το μεγάλο ξέσπασμα της γυναίκας, που φανερώνει στον άντρα ότι η κόρη τους δεν είναι κόρη δική του αλλά του εραστή της. Η γυναίκα φεύγει από το σπίτι μαζί με την αδελφή της, η οποία συγκατοικεί μαζί τους λόγω προβλημάτων, και ο άντρας, αφού πρώτα καταρρεύσει ψυχικά και χαθεί σε έναν δικό του κόσμο, επανέρχεται στην αρχική του κατάσταση. Η ταινία τελειώνει όπως άρχισε, με τον πατέρα να κάθεται στο σαλόνι, και διαδραματίζεται σε λιγότερο από 24 ώρες, στο ασφυκτικό σπίτι-σπιρτόκουτο. Η ζέστη εντείνει την αίσθηση εγκλεισμού, ασφυξίας και δυσφορίας, ενώ παράλληλα καθιστά την ατμόσφαιρα αποπνικτική κι αφόρητη.

Όλη η δράση και η δραματουργία διαδραματίζεται στο εσωτερικό του σπιτιού της συγκεκριμένης οικογένειας. Η μόνη επαφή με τον εξωτερικό κόσμο πραγματοποιείται δια της αφήγησης των ηρώων, που περιγράφουν τον Κορυδαλλό, και μέσω «κλεφτών ματιών» που μπορεί να ρίξει ο θεατής από τα παράθυρα του σπιτιού. Φαίνεται ότι υπάρχει μια έντονη αντιδιαστολή του εσωτερικού οικιακού μικρόκοσμου της ταινίας με τον έξω κόσμο. Μέσα στο σπίτι διαδραματίζεται ένα παιχνίδι εξουσίας, καθώς το κάθε μέλος της οικογένειας πασχίζει να επιβληθεί στα υπόλοιπα. Χαρακτηριστική είναι η άσκηση της λεκτικής βίας και η απουσία σωματικής βίας. Η οικογένεια φαίνεται πως εξαρτάται οικονομικά από τον πατέρα και συγκεκριμένα από την καφετέρια της οποίας είναι ιδιοκτήτης. Συχνά αυτό το χρησιμοποιεί ο ίδιος ως όπλο για την επιβολή της εξουσίας του.

Για τον Παπανικολάου (2018:55), *«στο Σπιρτόκουτο τα μέλη της οικογένειας επί ενενήντα λεπτά ωρύονται, βρίζονται, εκθέτουν όλες τις νευρώσεις μιας μικροαστικής ευφορίας οικονομικής ανόδου -και το τέλμα που φέρνει αυτή»*. Το σενάριο του Οικονομίδη δείχνει αντάρεσκα την ελληνική οικογένεια σε πορεία θεαματικού σπαραγμού. Αναφέρεται στη βία, την καταπίεση, την έκρηξη, την απουσία στοιχειώδους επικοινωνίας και τον πανικό που επικρατούν στο σπίτι της οικογένειας. Ο Παπανικολάου χαρακτηρίζει τη συγκεκριμένη οικογένεια *«πανικόβλητη ελληνική οικογένεια σε τέσσερις τοίχους»* και θεωρεί πως οι επόμενες ταινίες του σκηνοθέτη απεικονίζουν αντίστοιχες οικογενειακές μορφές.

Η ταινία ξεκινάει με ένα πολύ κοντινό πλάνο στον Δημήτρη, ο οποίος συνομιλεί στο τηλέφωνο με τον Βαγγέλη, τον φίλο και υπάλληλό του στο μαγαζί που είναι ιδιοκτήτης. Αρχικά είναι ήρεμος, αλλά σταδιακά αρχίζει να δυναμώνει τη φωνή του όλο και περισσότερο, μέχρι που φτάνει στο σημείο να ωρύεται. Κατά τη διάρκεια αυτής της πρώτης σκηνής παρεμβάλλεται μια σκηνή που δείχνει τη Μαρία, την γυναίκα του Δημήτρη, να πίνει νερό όρθια στην κουζίνα κι

έπειτα να σπάει το ποτήρι μέσα στον νεροχύτη. Ακούγεται ένα ελαφρό pop τραγούδι. Η σκηνή με τον Δημήτρη επιστρέφει, ο οποίος εξακολουθεί να φωνάζει υπερβολικά. Με το που κλείσει το τηλέφωνο, το πλάνο γίνεται γενικό και ο ήρωας τοποθετείται στο κέντρο ενός υπερφορτωμένου με έπιπλα, διακοσμητικά αντικείμενα και οικιακά σκεύη σαλονιού. Η εικόνα η εικόνα υποβάλλει την αίσθηση του ασφυκτικού περιβάλλοντος, καθώς τα τόσα πολλά αντικείμενα κι έπιπλα φαίνεται να πνίγουν τον Δημήτρη. Ένα ακόμη στοιχείο που εντείνει το αίσθημα ασφυξίας και δυσφορίας είναι το γεγονός ότι το κλιματιστικό έχει χαλάσει, με αποτέλεσμα τόσο ο Δημήτρης στη συγκεκριμένη σκηνή, όσο και οι υπόλοιποι χαρακτήρες στη συνέχεια, να ιδρώνουν και να σκουπίζουν τον ιδρώτα τους ξεφυσώντας. Αμέσως μετά βλέπουμε πάλι τη Μαρία, αυτή τη φορά να τρώει ένα φρούτο. Ακούγεται κουβανέζικη μουσική. Στα κοντινά της πλάνα αντιλαμβανόμαστε ότι είναι εμφανώς προβληματισμένη, βυθισμένη στις σκέψεις της, αγανακτισμένη, ανήσυχη και ιδρωμένη. Αρχίζει να ξεφυσά και δυσκολεύεται να αναπνεύσει, ενώ φαίνεται σαν να προσπαθεί να ελέγξει την αναπνοή της κι ενδεχομένως τις σκέψεις της, οι οποίες, σε συνδυασμό με την αφόρητη ζέστη του σπιτιού, την οδήγησαν σε αυτή τη δυσφορία.

Από την αρχή της ταινίας γνωρίζουμε τους δύο βασικούς πυλώνες του σπιτιού, τον άντρα και τη γυναίκα, τον πατέρα και τη μητέρα, και συνειδητοποιούμε ότι η ατμόσφαιρα στο σπίτι είναι τεταμένη και διόλου ευχάριστη. Η ταινία φαίνεται ότι μεταφέρει την κλασική εικόνα που υφίσταται δυστυχώς ακόμη σε πολλά σπίτια, παρουσιάζοντας τον άντρα στο σαλόνι να μιλάει για δουλειές και τη γυναίκα στην κουζίνα. Πολύ γρήγορα όμως αυτή η φαινομενικά παραδοσιακή εικόνα άντρα-γυναίκας θα ανατραπεί.

Όταν ο Γιώργος, αδελφός της Μαρίας και κολλητός φίλος και συνεργάτης του Δημήτρη, θα μπει στο σπίτι, παρατηρούμε έναν άντρα, στο πρόσωπο του οποίου συγκεντρώνονται στοιχεία ενός συγκεκριμένου (ανδρικού) τύπου: χρυσός σταυρός κρεμασμένος στον λαιμό, αμάνικο μπλουζάκι, που αφήνει να φανούν το τριχωτό στήθος και τα μπράτσα του. Ενδεχομένως ο Οικονομίδης ασκεί κριτική στον συγκεκριμένο τύπο άντρα, που κουβαλάει αρκετά στερεότυπα του δήθεν μάτσο αρσενικού. Ο Γιώργος εκφράζει στον Δημήτρη τις αμφιβολίες και ανησυχίες του για το πιάνο μπαρ που έχουν συμφωνήσει να ανοίξουν οσονούπω. Ο Δημήτρης, σε μια φράση που συνοψίζει την παραδοσιακή αντίληψη για το ανδρικό πρότυπο, που ότι πει είναι νόμος, τον ρωτάει: «Έχω πει εγώ κάτι και δεν έχει πάει καλά;». Όντας σίγουρος για τον εαυτό του και ολίγον τι υπερόπτης, προσπαθεί να τον πείσει ότι το εγχείρημά τους θα πετύχει και θα τους αποφέρει κέρδη.

Τα χρώματα που επικρατούν στη σκηνή και στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας είναι ψυχρά, καθώς υπάρχει ένα μπλε φίλτρο στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας. Στις ελάχιστες σκηνές ηρεμίας και περισυλλογής των χαρακτήρων, συνήθως μετά από έντονους καυγάδες και φωνές, το χρώμα γίνεται θερμό, και μπαίνει ένα φίλτρο με ήρεμο και ζωηρό πορτοκαλί χρώμα, το οποίο ίσως λειτουργεί ως συναισθηματική αποφόρτιση και προσφέρει στους θεατές ένα σύντομο διάλειμμα από τις έντονα φορτισμένες σκηνές. Σε αρκετά σημεία κατά τη διάρκεια της ταινίας, ορισμένα πλάνα παγώνουν, ακούγεται ο ήχος ενός πυροβολισμού και γυαλιών που σπάνε, ενώ

το χρώμα του πλάνου γίνεται ασπρόμαυρο σαν αρνητικό φιλμ. Ενδεχομένως και το συγκεκριμένο τέχνασμα του μοντάζ να προσφέρει μια στιγμή ηρεμίας στον θεατή, που έχει γίνει μάρτυρας αλλεπάλληλων καυγάδων και τσακωμών. Αυτή η στιγμιαία παύση της δράσης σε συνδυασμό με τον ήχο του πυροβολισμού ίσως ξεγελούν τον θεατή, δίνοντάς του την εντύπωση πως ο συγκεκριμένος ήχος προαναγγέλλει κάποιον πυροβολισμό, που θα ακουστεί στη συνέχεια της ταινίας. Κάτι τέτοιο, ωστόσο, τελικά δεν συμβαίνει. Το *Σπιρτόκουτο* είναι η μόνη ταινία του Οικονομίδη στην οποία δεν εμφανίζεται κάποιο πιστόλι και δεν πραγματοποιείται καμία δολοφονία.

Κάτω από τις εμφανείς καθημερινές διαφωνίες μεταξύ των μελών της οικογένειας υποβόσκει η μόνιμη εσωτερική και διαπροσωπική σύγκρουση. Η γυναίκα φαίνεται να έχει στην ουσία το πάνω χέρι στη σχέση με τον άντρα της, αλλά και σε εκείνη με στους ανθρώπους που βρίσκονται έξω από αυτό, καθώς είναι επιτακτική και στον αδερφό της όταν τον προστάζει να κάτσει κάτω και να μη φωνάζει στο σπίτι της. Μολονότι ο Δημήτρης φωνάζει σε όλους και φαινομενικά είναι ο κυρίαρχος του σπιτιού, φανερώνεται πως η Μαρία είναι αυτή που κινεί τα νήματα και κατέχει θέση ισχύος στο σπίτι. Οι συγκρούσεις προετοιμάζουν το έδαφος για τη μεγάλη έκρηξη. Αξίζει να αναφερθούμε στη σκηνή όπου οι δύο άντρες διαφωνούν έντονα για το πιάνο μπαρ και ξεκινούν να φωνάζουν πολύ δυνατά. Τότε η Μαρία εισέρχεται στο σαλόνι και χαστουκίζει τον Γιώργο, επαναφέροντάς τον στην τάξη και λέγοντάς του «Αυτά στο σπίτι σου...Τα παιδιά κοιμούνται ακόμα». Ο Γιώργος συμμορφώνεται και υποτάσσεται στα λόγια της. («Εντάξει Μαρία τελείωσε».) Αυτή η έντονη αντίθεση του φερόμενου ως μάτσο και σκληρού αρσενικού με την τελική υποταγή και συμμόρφωση συνιστά την πλήρη αποδόμηση του πρότυπου του σκληρού άντρα.

Ας δούμε κάποια επιμέρους στοιχεία αναφορικά με τους ανδρικούς χαρακτήρες του έργου και τις σχέσεις τους με το γυναικείο φύλο: Ο Δημήτρης φοράει βέρα, μιλάει με όμορφα και τιμητικά λόγια για τη Λίντα, την υπάλληλό του από την Αλβανία που έχει αφήσει έγκυο ο υπάλληλος και φίλος του Βαγγέλης και φαίνεται πως είναι άνθρωπος του καθήκοντος, καθώς του λέει να την παντρευτεί και «να κάνει αυτό που πρέπει» («Δίπλα σου δεν είμαι τόσα χρόνια; Είχες ποτέ κανένα μπλέξιμο και δεν σου στάθηκα;»). Επίσης είναι στοργικός με τη Μαργαρίτα, την ξαδέρφη της Μαρίας, που τη φιλοξενούν επειδή είναι μόνη και έχει προβλήματα υγείας, κάτι που φαίνεται και από το ότι τη ρωτάει αν πήρε το χάπι της. Η Μαργαρίτα μάλιστα του λέει «απ' το Θεό να το βρεις», δείχνοντας πόσο εκτιμάει την περιποίηση και τη φιλοξενία του. Από την άλλη ο Γιώργος, παρουσιάζεται ως άξεστος, ρατσιστής και μισογύνης χρησιμοποιώντας εκφράσεις όπως «Με τις καριόλες όλες να πούμε», αναφερόμενος στις γυναίκες, ή «Δεν πρόλαβε να χωρίσει το ψωλάκι και βρήκε άλλον». Ο Βαγγέλης εκπροσωπεί κι εκείνος μια μεγάλη ομάδα αντρών οι οποίοι αποποιούνται τις ευθύνες τους και τα ρίχνουν όλα στη γυναίκα. Κατηγορεί δήθεν τη Λίντα, λέγοντας ότι το παιδί δεν είναι δικό του.

Όταν ο Λουκάς, ο γιος, μπαίνει στο σαλόνι και δεν απευθύνει καν τον λόγο στον πατέρα του ή στον θείο του, ο Δημήτρης λέει στον Γιώργο:

-Σκατά κι απόσκατα

-Τί τρέχει πάλι ρε φίλε;

-Τα ίδια, όπως τα ξέρεις.

-Ακόμα;

-Ακόμα.

-Πλακωθήκατε χοντρά ρε;

- Χαμός έγινε.

Συνειδητοποιούμε, συνεπώς ότι στο συγκεκριμένο σπίτι οι σχέσεις είναι τεταμένες, πραγματοποιούνται συνεχώς καυγάδες και τσακωμοί και το κλίμα είναι αδιαμφισβήτητα βαρύ και δυσάρεστο. «Αυτή φταίει» θα πει ο Γιώργος, αποδεικνύοντας για μια ακόμη φορά πόσο μισογόνης είναι. Για όλα φταίει η γυναίκα, ο άντρας δεν έχει την παραμικρή ευθύνη για όσα συμβαίνουν, σύμφωνα με τον ίδιο. Η Μαρία μπαινοβγαίνει στον χώρο, όπως και ο γιος της, δίχως να μιλήσει ή να κοιτάζει τους δύο άντρες. Τους απαξιώνει πλήρως και σίγουρα δεν τους έχει σε καμία εκτίμηση. Θα προτιμούσε να μην βρίσκονταν εκεί. Ο Δημήτρης συνεχίζει την κουβέντα με τον Γιώργο λέγοντας:

-Άμα δεν ήμουν εγώ εδώ μέσα, θα είχαμε βουλιάξει όλοι. Το στανιό μου. Με το κεφάλι που κουβαλάει η αδερφή σου και η κόρη μου.

-Αφού δεν τους τα πήρες όταν έπρεπε.

-Σιγά μη βρει η Κικίτσα το δρόμο μόνη της.

Αμφότεροι οι άντρες θεωρούν ότι οι γυναίκες δεν έχουν μυαλό και δεν μπορούν να συγκροτήσουν τις ζωές τους. Πιστεύουν ότι ο άντρας είναι αυτός που κινεί τα νήματα και μπορεί να καθοδηγήσει τη γυναίκα. Αυτές οι αντιλήψεις εξακολουθούν, δυστυχώς, να υφίστανται ακόμη και ο Οικονομίδης τις απεικονίζει πιστά, δείχνοντας μας τη σκληρή και απογοητευτική πραγματικότητα. Ωστόσο, η Μαρία φαίνεται να σπάει τα δεσμά της πατριαρχίας και να επιβάλλεται στους άντρες, τόσο στον σύζυγο όσο και στον αδελφό της, γεγονός που αποδεικνύεται και από τον παρακάτω διάλογο, ο οποίος λαμβάνει χώρα αφού φύγει ο Γιώργος από το σπίτι. Αξίζει να σημειωθεί ότι, πριν την αποχώρησή του, ο Γιώργος χαιρετάει δις την αδερφή του, η οποία τον αγνοεί επιδεικτικά.

Η Μαρία μπαίνει στο σαλόνι και κάθεται απέναντι από τον Δημήτρη. Τον κοιτάζει επίμονα. Εκείνος ξεροβήχει και βάζει τα γυαλιά του. Στο γενικό πλάνο τους χωρίζει ένα βάζο με ψεύτικα λουλούδια, κάτι που ίσως υποδηλώνει τα εμπόδια που υπάρχουν μεταξύ τους και φράζουν την επικοινωνία και την ομαλή συμβίωση. Αφού τον ρωτήσει μερικές φορές τί είπαν με τον αδελφό της, ο Δημήτρης της λέει:

-Είπαμε ότι έχουμε προβλήματα.

-Και ότι η Μαρία είναι τι;

-Τι θέλεις τώρα ρε Μαρία;

-Να μου ζητήσεις συγγνώμη.

-Για ποιο πράγμα;

-Που με φτύνεις ρε!

-Σε φτύνω;

-Ναι, μέσα στο σπίτι μου ρε! Σ' έναν ξένο άνθρωπο.

-Ο αδερφός σου είναι ρε!

-Κι εσύ είσαι ο άντρας μου. Και με θάβεις πίσω απ' την πλάτη μου; Σου απαγορεύω να μιλάς για μένα. Σου απαγορεύω! Το κατάλαβες;

-Μα δεν μπορώ να μιλάω μέσα στο ίδιο μου το σπίτι;

-Όχι ρε δεν μπορείς. Δεν μπορείς να κατηγορείς την οικογένειά σου, δεν μπορείς να μας κατηγορείς. Είσαι ξεφτίλα!

-Ωραία, συγγνώμη. (φωνάζοντας)

-Κανονικά.

-Συγγνώμη είπα. (φωνάζοντας)

-Κανονικά. Σαν άνθρωπος!

-Τελείωσε.

-Δημήτρη ζήτα συγγνώμη ήρεμα, κανονικά, σαν άνθρωπος.

-Συγγνώμη.

Αφού επιβληθεί και στον Δημήτρη, όπως έγινε και με τον αδερφό της, κι ενώ πήρε αυτό που ήθελε, δηλαδή να της ζητήσει συγγνώμη ήρεμα και πολιτισμένα σαν άνθρωπος, η Μαρία ξεκινά δεύτερο γύρο πολέμου, λέγοντας ότι η Μαργαρίτα βρωμάει. Διατάζει φωνάζοντας τον Δημήτρη να κάνει κάτι και όταν εκείνος τη ρωτάει «Τί να κάνω;» Του απαντάει:

-Δε ξέρω τι να κάνεις, αλλά να κάνεις κάτι! Εσύ δεν είσαι ο άντρας του σπιτιού; Ε; Το παπάρι του σπιτιού; Βάλε το μυαλό σου να δουλέψει και κάνε κάτι!

-Καλά θα κάνω κάτι.

-Τί;

-Δε ξέρω θα κάνω κάτι!

Με αυτά τα λόγια η Μαρία ευνουχίζει πλήρως τον Δημήτρη και προσβάλλει την ανδρική του υπόσταση. Αντιλαμβανόμαστε στη συνέχεια τη διαφωνία της Μαρίας αναφορικά με το εγχείρημα του συζύγου της να ανοίξει το μαγαζί, καθώς και την απουσία διαλόγου ανάμεσά τους, σχετικά με τις σκέψεις, τις ανησυχίες και τα θέλω του Δημήτρη. Για τον λόγο αυτό, άλλωστε, έχει επέλθει αυτή η απουσία επικοινωνίας και η έλλειψη κατανόησης.

Στη συνέχεια η Μαρία θα υποτιμήσει ξανά την αντρική του υπόσταση ρωτώντας τον:

-Έχεις αρχίδια ρε;

-Κι αρχίδια έχω κι απ' όλα έχω.

-Για να τα δούμε.

-Θα τα δείτε ρε! Κι εσύ και όλοι εδώ μέσα.

-Άντε ρε να τα δούμε!

-Θα τα δεις ρε, θα τα δεις γαμώ την κοινωνία μου. Θα σας δείξω εγώ! Και το μαγαζί θα φτιάξω και τα αρχίδια μου θα δείτε και θα μου τα φιλάτε κιόλας!

Δεν υπάρχει καμία υποστήριξη μεταξύ του ζευγαριού, ο Δημήτρης αισθάνεται μόνος, η Μαρία αισθάνεται κι εκείνη πως είναι μόνη και πως η γνώμη της δεν ζητείται. Αμφότεροι νιώθουν μόνοι επειδή δεν υπάρχει ουσιαστική επικοινωνία μεταξύ τους και ο καθένας βλέπει τα πράγματα μονομερώς, από τη δική του και μόνο οπτική γωνία. Η ένταση κορυφώνεται και η ασφυκτική κατάσταση ολοένα γιγαντώνεται.

Όσον αφορά τα παιδιά της οικογένειας, και τα δύο επικοινωνούν με τον έξω κόσμο με τα κινητά τους τηλέφωνα. Κατά την διάρκεια της ταινίας μιλάνε, τον περισσότερο χρόνο που τους βλέπουμε, στο τηλέφωνο κι ελάχιστα με κάποιο μέλος της οικογένειάς τους. Ο μεν γιος συνομιλεί με έναν φίλο του και του προτείνει να έρθουν σε σεξουαλική επαφή με την κοπέλα του, αναφερόμενος για εκείνη σαν να είναι αντικείμενο, ενώ η κόρη μιλάει με μια φίλη της και τσακώνονται επειδή η φίλη της ήπια ένα ποτό μαζί με το αγόρι της. Και οι δυο ασχολούνται με θέματα έρωτα και σχέσεων, και οι σχέσεις τους είναι εκρηκτικές, όπως και η σχέση των γονιών τους. Είναι σύνηθες τα παιδιά να επαναλαμβάνουν το μοτίβο που έχουν βιώσει και ζήσει στο σπίτι τους, στις δικές τους διαπροσωπικές κι ερωτικές σχέσεις. Τα παιδιά της οικογένειας φαίνεται πως έχουν αφομοιώσει και εξελίξει τον τρόπο ομιλίας των γονέων τους. Παρόλο που ο Δημήτρης βωμολοχεί, φωνάζει και εξανίσταται συνέχεια, αντιδρά όταν βλέπει και ακούει την κόρη του να συμπεριφέρεται αντίστοιχα. Το χαστούκι που της δίνει, αποτελεί μια ακόμη ένδειξη της αδυναμίας του να επιβληθεί και πυροδοτεί το ξέσπασμα της Μαρίας. Μολονότι φαίνεται ότι η Μαρία υπερασπίζεται τα παιδιά, στη σκηνή που βλέπουν τηλεόραση, δίχως την παραμικρή επικοινωνία μεταξύ τους, αντιλαμβανόμαστε ότι ενδεχομένως ούτε ανάμεσα στη μητέρα και τα παιδιά υπάρχει κάποια ιδιαίτερη και ουσιαστική σχέση. Η τηλεόραση αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του σπιτιού- σπιρτόκουτου και κατ' επέκταση της ταινίας. Κάνει την εμφάνισή της πέντε φορές. Πότε δείχνει διαφημίσεις, πότε ποδόσφαιρο, πότε video clips, πότε ταινίες και πότε

ειδήσεις με χαρακτηριστική τη φορά που ανακοινώνει το θάνατο του Στέλιου Καζαντζίδη. Υπάρχει μια διάχυτη αίσθηση παρακμής, μονοτονίας και πλήξης στο σπίτι. Σε αυτά τα στοιχεία συντελούν ο φωτισμός, η κιτς διακόσμηση, τα πολλά αντικείμενα, που στα κάδρα χωρίζουν το ζεύγος και πνίγουν τους χαρακτήρες, και η συχνά ανοιχτή τηλεόραση, η οποία αποτελεί μοτίβο στις ταινίες του Οικονομίδη.

Ο σκηνοθέτης στο *Σπιρτόκουτο* χρησιμοποιεί κυρίως κοντινά και μεσαία πλάνα. Τα μεσαία ή πιο ανοιχτά πλάνα είναι πολύ λίγα και συχνά έπονται των κοντινών. Τα κοντινά πλάνα βρίθουν φωνών, πληροφοριών κι ερμηνειών. Όλα τα επιμέρους στοιχεία φαίνεται ότι ζητούν να βγουν εκτός κάδρου. Η αίσθηση του περίφρακτου επιτυγχάνεται όχι μόνο με την απουσία εξωτερικών γυρισμάτων, αλλά και μέσω των παραθύρων, τα οποία ενώ θα μπορούσα να δείχνουν προς τα έξω, επιτρέπουν στο εκτυφλωτικό φως να μπει μέσα, με αποτέλεσμα να καίγεται η εικόνα. Το μικροαστικής αισθητικής διαμέρισμα, που σταδιακά αποκαλύπτεται πως είναι μεζονέτα, αποτελεί στοιχείο που υποδεικνύει την οικονομική άνοδο της οικογένειας (Νικολαΐδου, 2013).

Το τηλέφωνο της Κικής, της κόρης, θα αποβεί μοιραίο και θα ξεκινήσει ένα ντόμινο καταστροφών. Ο άσχημος τρόπος με τον οποίο μιλά η Κική στη φίλη της, θα πυροδοτήσει την αντίδραση του πατέρα, που της απαγορεύει να ξαναδεί τον Λεωνίδα. Τότε παρεμβαίνει η μαμά, την παίρνει και την πηγαίνει στο δωμάτιό της. Πατέρας και κόρη εξακολουθούν να φωνάζουν. Τα λόγια του πατέρα είναι ενδεικτικά της πατριαρχίας και της παραδοσιακής αντίληψης περί ανδρισμού και πατρότητας:

-Ότι λέω εγώ θα κάνεις. Πάει και τελείωσε. Πάει ο Λεωνίδας. Πέθανε. Πάει ο Λεωνίδας, τελείωσε αυτή η ιστορία, τέλος. Βρωμοκόριτσο, βρωμοθήλυκο, σιχαμένη. Θα σε πάρει ο διάολος. Πάει και τελείωσε αυτή η ιστορία. Βάλτο καλά στο μυαλό σου Κική. Ότι λέω εγώ θα κάνετε. Τελείωσε. Τελείωσε. Τ' αρχίδια μου δε θέλατε να δείτε; Τώρα. Αφού δεν παίρνετε από λόγια ρε.

-Θα μας σκοτώσεις ρε;

-Μαρία γύρισε το φύλο. Γύρισε το φύλο.

-Θα με σκοτώσεις ρε;

-Θα σου γαμήσω τα ράμματα.

Τότε η Μαρία σηκώνει τη φούστα της και του δείχνει επιδεικτικά τα οπίσθια και τα γεννητικά της όργανα. Τον προκαλεί λέγοντάς του «Έλα ρε, έλα ρε μάγκα, έλα». Στη συνέχεια θα γδυθεί και θα μείνει εκτεθειμένη μπροστά στα έκπληκτα μάτια του, τονίζοντας την αποξένωση και την απόσταση που υπάρχει μεταξύ τους. Χρησιμοποιεί το γυμνό της σώμα για να τον προκαλέσει, όχι όμως σεξουαλικά, αλλά ως απόπειρα επιβολής. Ο τρόπος με τον οποίο δείχνει τα γεννητικά της όργανα και οι κινήσεις που κάνει με το σώμα της, ενδεχομένως αποσκοπούν στην επισημάνση του γεγονότος ότι τον απάτησε. Με αυτό τον τρόπο, μειώνει τον ανδρισμό του και

του προκαλεί πλήγμα, καθώς η πατριαρχία επιβάλλει η γυναίκα να είναι πιστή. Για τον άντρα, αντίθετα, η συνθήκη αυτή δεν ισχύει και η απιστία δεν θεωρείται κατακριτέα πράξη.

Κατά τον Ένγκελς (1980) η μονογαμική οικογένεια βασίζεται στην κυριαρχία του άντρα, με ρητό σκοπό τη γέννηση παιδιών που η πατρότητά τους να είναι αδιαφιλονίκητη, και η πατρότητα αυτή απαιτείται γιατί αυτά τα παιδιά θα γίνουν μια μέρα οι άμεσοι κληρονόμοι της πατρικής περιουσίας. Μαζί με τον Μαρξ είχαν γράψει ένα παλιό ανέκδοτο χειρόγραφο όπου συμφωνούσαν ότι ο πρώτος καταμερισμός της εργασίας είναι ο καταμερισμός ανάμεσα στον άντρα και την γυναίκα για την παραγωγή παιδιών. Ο Ένγκελς μερικά χρόνια αργότερα πρόσθεσε: η πρώτη ταξική αντίθεση που εμφανίζεται στην ιστορία συμπίπτει με την ανάπτυξη του ανταγωνισμού του άντρα και της γυναίκας στη μονογαμία, και η πρώτη ταξική καταπίεση με την καταπίεση του γυναικείου φύλου από το αντρικό. Επιπλέον, αναφέρει ότι με τη μονογαμία εμφανίζονται δυο μόνιμες χαρακτηριστικές κοινωνικές φυσιογνωμίες, που ήταν άγνωστες πριν: ο μόνιμος εραστής της γυναίκας και ο κερατάς. Για τον Ένγκελς (1980) μέσα στην οικογένεια ο άντρας είναι ο αστός, ενώ η γυναίκα εκπροσωπεί το προλεταριάτο. Η θεωρία αυτή επιβεβαιώνεται στο *Σπιρτόκουτο*, όπου ωστόσο η γυναίκα, εκπρόσωπος του προλεταριάτου, πραγματοποιεί την επανάστασή της έναντι του άνδρα-αστού.

Το κοντινό πλάνο του Δημήτρη που ακολουθεί δείχνει την έκπληξή του καθώς επίσης και την αποδόμηση του μάτσο ανδρισμού του. Λίγα δευτερόλεπτα πριν ωρυόταν και τώρα στέκεται εμβρόντητος μπροστά στην γυναίκα του. Περίμενε να τον φοβηθεί, μα εκείνη απεναντίας τον αντιμετωπίζει με δυναμισμό και απαξίωση.

-Θα σε τσακίσω μωρή, θα σε τσακίσω. Μισή γυναίκα είσαι, ούτε για πούλημα δεν κάνεις, ούτε για κάψιμο βρωμιάρα. Έπιασα κι έκανα παιδιά μαζί σου. Όλη μέρα ξύνεις το μουνί σου μωρή καριόλα. Δυο παιδιά να μεγαλώσεις όπως πρέπει δεν είσαι άξια. Τέρμα από δω και μπρος αναλαμβάνω εγώ. Η Κική θα κάνει αυτό που λέω εγώ. Είμαι πατέρας της και είναι υποχρεωμένη να κάνει αυτό που λέω εγώ. Πατέρας της είμαι και θα κάνει αυτό που της λέω εγώ.

Στο συγκεκριμένο σημείο γίνεται και η αποκάλυψη. Η Μαρία, αφού βγάλει το σουτιέν και το εσώρουχό της, εκθέτει το γυμνό της σώμα ενώπιον του Δημήτρη και του αποκαλύπτει πως η Κική δεν είναι δικό του παιδί. Αφού ξεγυμνωθεί η ίδια, ξεγυμνώνεται και η αλήθεια. Αργότερα ο Δημήτρης φεύγει από το σπίτι και η Μαρία παίρνει τον αδερφό της τηλέφωνο για να του πει τι συνέβη. Διαστρεβλώνει, όμως, την αλήθεια και κατηγορεί τον Δημήτρη ότι χτύπησε πολύ την Κική, όρμησε πάνω στην ίδια και έβρισε τη Μαργαρίτα. «Από τη μία δε θέλω να τον ξαναδώ στα μάτια μου, από την άλλη πατέρας των παιδιών μου είναι, άντρας μου. Σήμερα τίναξε το σπίτι στον αέρα», θα πει στον τηλεφωνητή του αδερφού της. Εν συνεχεία, λέει στη Μαργαρίτα ότι δήθεν ο Δημήτρης είπε ότι βρωμάει, ώστε να την στρέψει εναντίον του. Η Μαργαρίτα, αφού τον καταραστεί, θα σταυροκοπηθεί, κίνηση που ενδεχομένως υποδηλώνει την κριτική που ασκεί ο Οικονομίδης στις φαινομενικά χριστιανές που δεν διστάζουν να καταραστούν, αλλά θεωρούν πως καθαγιάζονται, γίνονται καλές πιστές και αγνές, κάνοντας τον σταυρό τους. Οι δυο γυναίκες φεύγουν από το σπίτι.

Ο Δημήτρης είναι σε κατάσταση αμόκ, φαίνεται να έχει χάσει τα λογικά του. Αφού μείνουν μόνοι με τον Γιώργο, ο Δημήτρης θα τον ρωτήσει εάν πιστεύει τις γυναίκες. «Έχω το νου μου», απαντάει εκείνος. Έπειτα ο Δημήτρης προσπαθεί να τον κάνει να αναρωτηθεί εάν η γυναίκα του είναι πιστή και αν το παιδί τους είναι όντως δικό του. Τότε ο Γιώργος θα πει ότι τη γυναίκα του την πιστεύει, ωστόσο ταραάζεται με τα λόγια του φίλου του. Εδώ φαίνεται ότι ο Γιώργος μιλάει άσχημα για τις γυναίκες και κάνει μισογυνικά σχόλια, αλλά την γυναίκα του την εμπιστεύεται και την εκτιμάει. Ίσως πρόκειται για ένα ακόμη αιχμηρό σχόλιο του σκηνοθέτη για όσους βρίζουν μια συγκεκριμένη ομάδα ανθρώπων, αλλά εξαιρούν τα κοντινά τους πρόσωπα από τις επιμέρους κατηγοριοποιήσεις που πραγματοποιούν. Με αυτόν τον τρόπο ο Οικονομίδης αποκαλύπτει και ξεσκεπάζει την υποκρισία των ανθρώπων, που πολλές φορές αναπαράγουν φράσεις και στερεότυπα, δίχως να τα έχουν επεξεργαστεί, ενώ στην πραγματικότητα δεν τα ενστερνίζονται ή τα ενστερνίζονται επιλεκτικά.

Αργότερα ο Δημήτρης λέει στον Γιώργο: «Γάμα το άστο, δεν έγινε τίποτα. Καφετέρια θα κάνουμε, δεν γαμιέται». Ο Δημήτρης κάνει έκπτωση στο όνειρό του, εφόσον βλέπει ότι κανείς δεν τον στηρίζει και δεν πιστεύει σε αυτό. Στην τελευταία σκηνή, η Μαρία επιστρέφει στο σπίτι και κάθεται σαν να μην έχει συμβεί τίποτα στον καναπέ. Τότε ο Δημήτρης τη ρωτάει: «Ρε Μαρία, αφού είναι έτσι γιατί δεν το χαλάγαμε τόσα χρόνια;» Η Μαρία δε λέει τίποτα και φεύγει. Ο Δημήτρης τρώει ένα παγωτό και η ταινία τελειώνει όπως άρχισε: με τον άντρα να κάθεται στο σαλόνι, σαν να μην έχει συμβεί τίποτα. Εικάζουμε ότι η ζωή τους θα συνεχιστεί όπως ακριβώς ήταν και πριν το συμβάν. Αυτή η τελευταία ατάκα αποτελεί ένα ακόμη αιχμηρό σχόλιο- κριτική για όσους ζουν σε μια βαλτωμένη, δυστυχημένη και μίζερη σχέση, αλλά δεν φεύγουν από αυτήν είτε για οικονομικούς, είτε για κοινωνικούς, είτε για ψυχολογικούς λόγους. Η ερώτηση κόλαφος θα μπορούσε να τεθεί σε πολλές συνθήκες και καταστάσεις, στον εργασιακό χώρο, στις οικογενειακές και ερωτικές σχέσεις, στον εαυτό μας. Ίσως ο Οικονομίδης επιλέγει να τελειώσει η ταινία του με τη συγκεκριμένη ερώτηση, προκειμένου να παροτρύνει τον θεατή να την θέσει κι ο ίδιος στον εαυτό του.

Η πατρική εξουσία και το οικογενειακό πλαίσιο στο *Σπιρτόκουτο* υπονομεύονται όχι επειδή δεν ακολουθούν το αναμενόμενο οικογενειακό σχήμα, αλλά επειδή το ακολουθούν και το υιοθετούν σε μεγάλο βαθμό. Ο πατέρας φαίνεται ότι βρίσκεται στο κέντρο της πατριαρχικής αυτής δομής, παρόλο που η εξουσία του αμφισβητείται με υπόγειους ή και με ευθείς τρόπους από όλα τα μέλη της οικογένειας. Ο ανδρισμός του θίγεται, η αρχετυπική εξουσία καταρρακώνεται και εν τέλει μετά από το έντονο ξέσπασμα του περνά σε μια κατάσταση ραστώνης. Αυτό είναι και το τελευταίο σχόλιο της ταινίας. Για τον Παπανικολάου (2018) αυτές οι σκηνές πρέπει να ιδωθούν ως αλληγορία και όχι μόνο ως μετωνυμία της νεοελληνικής κοινωνίας.

Όπως έχει αναφέρει ο ίδιος ο σκηνοθέτης (2014), η δομή που ακολούθησε είναι καθαρά σαιξπηρική: ένας βασιλιάς (ο πατέρας) που κατέχει την οικονομική και νομοθετική δύναμη, βρίσκεται στην περίοδο της ελεύθερης πτώσης του. Αξίζει να αναφερθεί, επίσης, η εξής φράση του: «*Ηθελα να κάνω μια πολεμική ταινία μέσα σε ένα σπίτι που όλοι μάχονται για την εξουσία αυτού του σπιτιού(...) αντί να έχουν σπαθιά, λόγχες και δηλητήρια μονομαχούν με τη διάνοιά*

τους». Θα μπορούσαμε να πούμε ότι πράγματι γινόμαστε μάρτυρες της ελεύθερης πτώσης του βασιλιά-πατέρα που κατέχει την οικονομική και φαινομενικά τη νομοθετική δύναμη του σπιτιού. Ίσως αυτή η πτώση να αποτελεί μια αλληγορία της πτώσης της πατριαρχίας που ενδεχομένως επιθυμεί ο Οικονομίδης.

7) Η ΨΥΧΗ ΣΤΟ ΣΤΟΜΑ

Στην *Ψυχή Στο Στόμα* πρωταγωνιστής είναι ο Τάκης, ένας φαινομενικά ήρεμος άνθρωπος, ο οποίος έχει μάθει να τα δέχεται όλα και να μην αντιδρά σε τίποτε. Η καταπίεση που υφίσταται σε όλους τους χώρους στους οποίους βρίσκεται κλιμακώνεται κατά τη διάρκεια της ταινίας, ώσπου στο τέλος κορυφώνεται κι επέρχεται το μεγάλο ξέσπασμα κι ένα απροσδόκητο τέλος. Η γυναίκα του τον απατάει, το αφεντικό του τον εκμεταλλεύεται, χρωστάει πολλά χρήματα και αισθάνεται μια συνεχή πίεση κι ένταση από τον κοινωνικό του περίγυρο. Ο Οικονομίδης (2014) επέλεξε για πρωταγωνιστή τον Ερρίκο Λίτση, δηλαδή τον ηθοποιό που είχε τον πρωταγωνιστικό ρόλο και στο *Σπιρτόκουτο*. Ο σκηνοθέτης επιλέγει ο ίδιος τους ηθοποιούς, με τους οποίους, όπως αναφέρει, γίνονται μια οικογένεια.

Η ταινία ξεκινά με ένταση, η οποία παραμένει καθ' όλη τη διάρκεια, φτάνοντας από το πρώτο δευτερόλεπτο στο κόκκινο, προκειμένου να δείξει μια κοινωνία στην πλήρη αποσύνθεσή της. Ο κεντρικός χαρακτήρας, ο Τάκης, δέχεται τόσο λεκτική, όσο και σωματική βία στη δουλειά του, στο σπίτι του, στον περίγυρό του. Ήδη από την αρχή της ταινίας ο θεατής αισθάνεται πως ο πρωταγωνιστής πρέπει να αντιδράσει απέναντι σε αυτές τις πιέσεις που υφίσταται, κάτι που όμως τελικά δεν συμβαίνει. Αυτό είναι ενδεχομένως και ένα στοιχείο που «ενοχλεί» τον θεατή, εφόσον η δέουσα αντίδραση μετουσιώνεται σε αυτή τη μη εγγεγραμμένη, μη ειπωμένη, αλλά υπάρχουσα βία, που έρπει στην ελληνική κοινωνία και την απειλεί άμεσα. Έχουμε όμως ανάγκη να καταλάβουμε τα υπόγεια αίτια που δημιουργούν αυτή τη βία (Φραγκούλης, 2007).

Στην πρώτη σκηνή της ταινίας βλέπουμε τον πρωταγωνιστή να έχει το κεφάλι του κάτω από το τρεχούμενο νερό μιας βρύσης. Στη συνέχεια κοιτάζεται στον καθρέφτη κι επαναλαμβάνει πολλές φορές «Όλα καλά. Όλα καλά ρε. Όλα καλά». Με αυτόν τον μονόλογο φαίνεται σαν να προσπαθεί να πείσει τον εαυτό του πως πράγματι όλα είναι καλά, ενώ στην ουσία τίποτα απολύτως δεν πάει καλά, κάτι που θα το καταλάβουμε κατά τη διάρκεια της ταινίας. Στην αμέσως επόμενη σκηνή γνωρίζουμε τον Περικλή, το αφεντικό του Τάκη, ο οποίος βάζει μπαταρίες σε ένα λούτρινο γαϊδουράκι, το οποίο τραγουδάει το παιδικό τραγούδι «Ήταν ένας γάιδαρος» ενδεχομένως χιουμοριστικό σχόλιο για το πόσο «γαϊδούρια» μπορεί να είναι μερικές φορές οι άντρες, τα αφεντικά, οι άνθρωποι γενικότερα. Στο εργασιακό περιβάλλον (ένα κατάστημα επισκευής ηλεκτρικών ειδών) επικρατεί ανδροκρατία. Υπάρχουν τέσσερις άντρες και μια μόνο γυναίκα, η οποία μάλιστα τον περισσότερο χρόνο εργασίας της φοράει ακουστικά, προκειμένου να απομονωθεί και να αποφύγει τα φαλλοκρατικά και αισχρά σχόλια των δύο εκ των τεσσάρων εργαζομένων. Οι δύο αυτοί άντρες βρίζουν τις γυναίκες και, μάλιστα, ο ένας απ' αυτούς καυχείται για το ξύλο που έριξε στην κοπέλα του, ενώ ο άλλος τον επαινεί γι' αυτή του την πράξη.

Δεδομένου ότι ο Οικονομίδης επιθυμεί και επιδιώκει να προσδώσει ρεαλισμό στα έργα του, απεικονίζει αντίστοιχες σκηνές που δυστυχώς δεν απέχουν από την πραγματικότητα. Γονείς σκοτώνουν τις κόρες τους επειδή δεν εγκρίνουν τη σχέση τους, αγόρια βιάζουν και σκοτώνουν

συμφοιτήτριές τους, άντρες ξυλοκοπούν μέχρι θανάτου τις συντρόφους τους. Η ωμή πραγματικότητα είναι αυτή, και ο Οικονομίδης δεν αποσιωπά τα γεγονότα, παρά τα εκθέτει και θέτει προβληματισμούς σε όλους μας. Το ότι επιλέγει να ακούγονται αυτές οι φράσεις, δεν σημαίνει φυσικά ότι τις ενστερνίζεται, αντιθέτως τις παραθέτει και τις εκθέτει προκειμένου να τις κρίνει και να τις επικρίνει. Σύμφωνα με τον Παπανικολάου (2018: 153-154) *«Οι ταινίες του Οικονομίδα δείχνουν μια πορεία που είναι ενδιαφέρουσα. Ξεκινούν από έναν ακραίο ρεαλισμό, που κινείται όμως εντός της οικίας και καταλήγουν σε έναν πολύπλοκα αλληγορικό λόγο που στόχο έχει την κοινωνική κριτική»*.

Ο Τάκης και ο συνάδελφός του δεν συμμετέχουν στη συζήτηση, όπως γίνεται δυστυχώς και στην πραγματικότητα. Οι άνθρωποι συχνά επιλέγουν τη σιωπή αντί της αντίδρασης, με αποτέλεσμα να διαιωνίζεται το πρόβλημα. Αυτή τη στάση της σιωπής και της αδράνειας ακολουθεί ο πρωταγωνιστής καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, μέχρι το τέλος, όπου φτάνει στα όρια του και τα ξεπερνά. Όταν όμως ο συνάδελφος του Τάκη, ο οποίος περηφανευόταν ότι χτύπησε την κοπέλα του, ξεκινά να μιλάει άσχημα για εκείνη, επειδή αποκάλυψε στην αστυνομία το βίαιο περιστατικό, ένας άλλος συνάδελφος του Τάκη, που πριν ήταν σιωπηλός, αντιδρά και φανερώνει την αντίθεση του σε αυτή την φριχτή πράξη και στη στάση αυτού του φοβερά μισογύνη άντρα. Το ίδιο θα συμβεί και όταν ο μισογύνης αρχίσει να καυχείται για την αγάπη της κοπέλας του, με αφορμή την απόσυρση της μήνυσης. Εδώ γίνεται ένα σχόλιο από μεριάς του Οικονομίδα για ορισμένες κακοποιημένες γυναίκες οι οποίες συγχωρούν τους βίαιους συντρόφους τους, λόγω φόβου ή για οικονομικούς λόγους, κάτι που δυστυχώς συμβαίνει αρκετά συχνά και στην πραγματικότητα. Παραθέτει τη σκληρή αλήθεια, δίχως να την ωραιοποιεί. Ένα αντίστοιχο παραλήρημα έρχεται από τον φίλο του Τάκη, ένα αντίστοιχο παραλήρημα έρχεται από τον φίλο του Τάκη, αναφορικά με το γεγονός πως η πρώτη γυναίκα και η κόρη του δεν τον χαιρέτισαν στον δρόμο: «Πουτάνες είναι όλες τους, καριόλες είναι όλες τους. Άκαρδα ζώα, δεν έχουν ιερό και όσιο. Τίποτα, καρδιά δεν υπάρχει. Οι γυναίκες δεν έχουν καρδιά. Δεν πονάνε. Οι γυναίκες το συμφέρον τους και τίποτα άλλο. Έναν πούτσο θέλουν κι ένα πορτοφόλι. Καμία εμπιστοσύνη στα μουνιά. Θα τις σκοτώσω». Το συγκεκριμένο μισογυνικό παραλήρημα συγκεντρώνει τις πιο συχνές κατηγορίες που προσάπτουν οι μισογύνηδες στις γυναίκες, ως δικαιολογία για τη βίαιη συμπεριφορά τους απέναντί τους. Ο συνάδελφος του Τάκη την χτυπούσε για να τη συμμορφώσει και ο φίλος του Τάκη απειλεί ότι θα τις σκοτώσει, επειδή δεν τον χαιρέτησαν κι επομένως τον υποτίμησαν και έθιξαν τον ανδρισμό του.

Η *Ψυχή Στο Στόμα* λειτουργεί ως μία κοινωνική καταγγελία της μικροαστικής μας τάξης, που λιγδιασμένη από την κρεατοφαγία, ακαλλιέργητη και ξιπασμένη, κάνει τα πάντα με γνώμονα να αποδείξει ότι μπορεί ή να δώσει την εντύπωση πως μπορεί. Μέσα στο αθυρόστομο καζάνι του Οικονομίδα ζουν οι τραμπούκοι, οι φαλλοκράτες, οι ανεγκέφαλοι, οι φελλοί, οι νεόπλουτοι, οι γραφικοί που οδηγούν με το ένα χέρι γιατί το άλλο το έχουν ή στη μύτη τους ή έξω απ' το παράθυρο προτεταμένο για να μοιράζει μούντζες, εκείνοι που ζουν για να γεμίσουν το αμάξι τους με φωτάκια, φιμέ τζάμια και το πιο θορυβώδες ηχοσύστημα της αγοράς. Ο σκηνοθέτης

στοχοποιεί μία μερίδα της κοινωνίας μας που τόσα χρόνια ζούσε στο απυρόβλητο, έχοντας την υποκουλτούρα της για σημαία (Σάκκας, 2007).

Η κατάσταση στον εργασιακό χώρο είναι εξαιρετικά αφόρητη και αποπνιχτική. Το ίδιο συμβαίνει, όμως, και στο σπίτι. Το ίδιο συμβαίνει, όμως, και στο σπίτι, του οποίου η ατμόσφαιρα, αντί να είναι ζεστή και να θυμίζει καταφύγιο, είναι εξίσου, ίσως και περισσότερο, αφόρητη. Το μόνο ευχάριστο στοιχείο μέσα στο σπίτι είναι η παρουσία του παιδιού της οικογένειας, ενός μωρού, το οποίο ωστόσο ποτέ δεν το βλέπουμε στην αγκαλιά της μητέρας ή του πατέρα, ενδεχομένως προκειμένου να φανερωθεί η έλλειψη στοργής που επικρατεί στο συγκεκριμένο σπίτι και στη συγκεκριμένη οικογένεια. Γρήγορα καταλαβαίνουμε πως το ζευγάρι κοιμάται χωριστά, αφού η γυναίκα του Τάκη τον διώχνει από το κρεβάτι και τον στέλνει να κοιμηθεί στο σαλόνι. Επίσης, φαίνεται να τον μισεί και να τον απεχθάνεται, καθώς όταν εκείνη πίνει, συχνό φαινόμενο όπως παρατηρούμε, του φέρεται απαίσια, τον υποτιμάει και τον βρίζει. Στη σκηνή που ο Τάκης επιστρέφει στο σπίτι, η γυναίκα του κάθεται στο σαλόνι, πίνει, καπνίζει και είναι εμφανώς μεθυσμένη. Εκείνος την κοιτάει έντονα κι επίμονα κι εκείνη αρχίζει να λέει τραγουδιστά «Ο μπάμπια-Τάκης, ο Παναγιωτάκης. Γιατί δε φεύγει; Τί θέλει πάλι; Τι μου την σπάει; Να πάει μια βόλτα. Ο σιχαμένος. Ο εμετός. Δεν καταλαβαίνει, δεν καταλαβαίνει τίποτα, τίποτα». Στο ενδιαμέσο κάνει κάτι περίεργους ήχους, σαν να θέλει να διώξει κάποιο ζώο, και μια κίνηση σαν να τον γρατζουνάει και να τον γδέρνει με τα νύχια της. «Τι θες ρε ε; Πες τι θες. Πες μου τι θες. Θες κάτι; Σε ρωτάω ρε μούγκα, τί έπαθες ρε; τι έχεις πάθει; Τι κοιτάς σα βόδι ρε;» «Μπεκρού» λέει ο Τάκης και φεύγει από το σπίτι. Πηγαίνει να κοιμηθεί στο αυτοκίνητο, πρακτική που επαναλαμβάνει συχνά. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι το μοναδικό ησυχαστήριο του Τάκη είναι το αυτοκίνητό του. Σε όλους τους υπόλοιπους χώρους επικρατεί χάος.

Το τρίτο μέρος που θυμίζει κόλαση για τον Τάκη είναι ο χώρος του Τζίμη, στον οποίο χρωστάει αρκετά χρήματα. Όταν πηγαίνει εκεί την πρώτη φορά, η γυναίκα του Τζίμη, η Πόπη, του φέρεται φριχτά, τον χτυπάει και τον βρίζει, απαιτώντας τα χρήματα τους πίσω. Η ίδια δεν πρέπει μόνο να επιβληθεί στον Τάκη, αλλά ταυτόχρονα να δείξει και να αποδείξει στον άντρα της και στους «δικούς της» ότι, μολονότι είναι γυναίκα, μπορεί και δε διστάζει να φτάσει στα άκρα. Όπως έχει δηλώσει ο Οικονομίδης (2017), *«οι γυναίκες των ταινιών μου μιμούνται ανδρικές συμπεριφορές και κώδικες για να επιβιώσουν με τους όρους που τους επιβάλλει η σημερινή κοινωνία.»* Το ίδιο φαίνεται να κάνει και η Πόπη. Τη δεύτερη φορά που πηγαίνει εκεί ο πρωταγωνιστής, η Πόπη βρίζει πάλι, μα αυτή τη φορά όχι τον Τάκη. Όταν τον βλέπει μάλιστα αναγγέλλει στον άντρα της πως «ήρθε ο κύριος Παναγιώτης για δουλειά». Η αντίδραση του Τζίμη όμως, όταν συνειδητοποιεί πως ο Τάκης δεν έφερε τα χρήματα είναι διαφορετική, αφού τον αναγκάζει να γλείψει το αυτοκίνητό του τρίβοντας το πρόσωπό του σε αυτό, με αποτέλεσμα να τον τραυματίσει, σε μια αρκετά βίαιη και δυνατή σκηνή. Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι η Πόπη κοιτάζει άναυδη και σοκαρισμένη, ενώ πρόσφατα και η ίδια είχε φερθεί βίαια απέναντι στον Τάκη. Φαίνεται ότι η συγκεκριμένη εξευτελιστική αντιμετώπιση σόκαρε μέχρι και την ίδια. Το γεγονός ότι ο Τάκης χρωστάει χρήματα, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι τοποθετεί την

ταινία στα πλαίσια της οικονομικής κρίσης της Ελλάδας, καθώς τα χρέη και η ασφυκτική οικονομική κατάσταση είναι μια αρκετά γνώριμη κατάσταση τα τελευταία χρόνια.

Ο Τάκης σε μια κουβέντα που κάνει με τον γαμπρό του για το εάν θα πάρει την διανοητικά άρρωστη αδερφή του από το σπίτι τους, υπερασπίζεται τη γυναίκα του, την οποία ο γαμπρός του καθυβρίζει, με την εξής φράση: «Ρε μαλάκα βρίζω εγώ τη γυναίκα σου;». Φαίνεται, λοιπόν, ότι δεν του αρέσει να μιλάνε άσχημα για τη γυναίκα του. Είναι από τις ελάχιστες φορές που ο Τάκης αντιδρά σε κάτι που δεν του αρέσει και είναι ενδιαφέρον ότι αυτό συμβαίνει όταν κάποιος αναφέρεται με άσχημο τρόπο στη γυναίκα του. Τελικά, ο Τάκης συμφωνεί να πάρει την αδερφή του σπίτι. Στο σημείο αυτό, όπως συχνά συμβαίνει κατά τη διάρκεια της ταινίας, οι ήρωες επαναλαμβάνουν τις φράσεις τους αναδιαμορφώνοντας τις και επαναλαμβάνουν συχνά τη φράση «Να πούμε». Είναι πιθανό να υπογραμμίζεται με αυτόν τον τρόπο η μονοτονία και η ρουτίνα της ζωής των χαρακτήρων, καθώς επίσης και η έλλειψη παιδείας και κριτικής σκέψης. Το περιορισμένο λεξιλόγιο μαρτυρά και περιορισμένη διάνοια.

Ένα ακόμη μοτίβο που επαναλαμβάνεται στις ταινίες του Οικονομίδη είναι η ύπαρξη ενός χαρακτήρα-ασθενή που φιλοξενείται από μέλη της οικογένειάς του, δημιουργώντας επιπλέον ένταση στο σπίτι. Παρατηρούμε ομοιότητες ανάμεσα στην αδερφή του Τάκη, την ξαδέρφη της Μαρίας στο *Σπιρτόκουτο* και τον παππού στο *Μικρό Ψάρι*. Και οι τρεις άνθρωποι εξαρτώνται οικονομικά και όχι μόνο από τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας. Η αδερφή του Τάκη και ο παππούς στο *Μικρό Ψάρι* δέχονται έντονη λεκτική και σωματική βία από τα μέλη της οικογένειάς τους, που τους φιλοξενούν. Ο Οικονομίδης δεν διστάζει να δείξει σκηνές ενδοοικογενειακής βίας και να καταγγείλει αυτό το συχνό φαινόμενο. Η αδερφή του Τάκη, που φιλοξενεί την άρρωστη αδερφή τους, σε μια σκηνή αρκετά βίαια και συναισθηματικά φορτισμένη την χτυπάει και φωνάζει στον Τάκη να την πάρει στο σπίτι του. Του λέει πως ο άντρας της έφυγε γιατί δεν άντεξε και πως δεν μπορεί να ζήσει έτσι κανένας άνθρωπος. Εξαιρετικά ενδιαφέρον είναι το σημείο, όπου ενώ την χτυπάει φωνάζει στον Τάκη «Κι εμένα αδερφή μου δεν είναι; Δεν την αγαπάω ρε; Στο διάολο». Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο Οικονομίδης επέλεξε η βία να προέρχεται από μια γυναίκα και να ασκείται σε μια γυναίκα, η μία από τις οποίες μάλιστα είναι αδύναμη λόγω της ασθένειάς της. Πιθανόν, να αποσκοπεί στο να δείξει ότι η βία δεν γνωρίζει φύλο, ούτε οικογενειακές και διαπροσωπικές σχέσεις. Μπορεί να ασκείτε από γυναίκα σε γυναίκα, από γυναίκα σε άντρα (όπως από την Πόπη στον Τάκη), από άντρα σε γυναίκα (στο σημείο που ο Τάκης πιάνει τη γυναίκα του από τον λαιμό, ή στην σκηνή σεξ μεταξύ της γυναίκας του με τον εραστή της) ή από άντρα σε άντρα (όταν για παράδειγμα ο Περικλής χτύπησε τον υπάλληλό του που έκανε λάθος σε μια παραγγελία, ο Τζίμης χτύπησε τον Τάκη και τέλος ο Περικλής χτύπησε τον αδερφό του όταν ανακάλυψε ότι έχει σχέση με τη γυναίκα του Τάκη). Η *Ψυχή Στο Στόμα* είναι γεμάτη βίαιες σκηνές που δείχνουν ότι η βία υπάρχει και φουντώνει ανάμεσα και στα δύο φύλα.

Μπορεί ο Οικονομίδης στις ταινίες του να δείχνει ότι η βία είναι πιθανό να προέλθει από αμφότερα τα φύλα, ωστόσο είναι γεγονός ότι η πλειοψηφία των θυμάτων της είναι κατά βάση γυναίκες. Η ενδοοικογενειακή βία όχι μόνο στην Ελλάδα, αλλά και διεθνώς, αποτελεί ένα καίριο

πρόβλημα που ταλανίζει τις κοινωνίες, με θύματά της κατά κανόνα γυναίκες. Οι μορφές της ποικίλουν, καθώς μπορεί να αφορά σωματική και σεξουαλική κακοποίηση, λεκτική ή ψυχολογική βία, εκτόξευση απειλών και κοινωνική απομόνωση, που προκαλούν στα θύματα απελπισία, απόγνωση, πόνο και θλίψη. *«Σε εθνικό επίπεδο και όπως προκύπτει από τα στατιστικά στοιχεία του Αρχηγείου της Ελληνικής Αστυνομίας, από το 2014 μέχρι και το 2017 έχουν σημειωθεί περισσότερα από 13.700 περιστατικά ενδοοικογενειακής βίας, με τις γυναίκες να αποτελούν περίπου το 70% των θυμάτων»*, τονίζει χαρακτηριστικά στο Αθηναϊκό - Μακεδονικό Πρακτορείο Ειδήσεων, η εκπρόσωπος Τύπου της Ελληνικής Αστυνομίας, Ιωάννα Ροτζιώκου (άρθρο της Καθημερινής, 27/1/18).

Μετά από έντονα φορτισμένες σκηνές, όπως οι βίαιες στιγμές που αναφέραμε, παρεμβάλλονται συχνά σκηνές του δρόμου, εικόνες από δέντρα, καλώδια, λάμπες, μπαλκόνια, το φεγγάρι προκειμένου να αποφορτίσουν συναισθηματικά τον θεατή. Το συγκεκριμένο μοτίβο εντοπίζεται και στις επόμενες ταινίες του Οικονομίδη. Δίνει χρόνο, έτσι, στον θεατή να επεξεργαστεί τα όσα συμβαίνουν και ενδεχομένως να συλλογιστεί την πραγματικότητα, εφόσον αυτή ακριβώς απεικονίζεται στις ταινίες του. Οι παύσεις δρουν επικουρικά στην επίτευξη της συναισθηματικής αποφόρτισης του θεατή και εντείνουν την αγωνία, προετοιμάζοντας το έδαφος για τις δυνατές σκηνές που θα ακολουθήσουν.

Αξίζει να αναφερθούμε στην ιδιόρρυθμη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ του Τάκη και του Περικλή. Ο δεύτερος αναγκάζει τον πρώτο να του κάνει μασάζ. Η Μαρία, η γυναίκα συνάδελφος του Τάκη, τον επιπλήττει που δέχεται να κάνει μασάζ στον Περικλή, λέγοντάς του χαρακτηριστικά: «Α να χαθείς κοτζάμ άνδρας. Δεν ντρέπεσαι;». Στις σκηνές μασάζ υπάρχει ένας υφέρπων ερωτισμός και ενδεχομένως μια λανθάνουσα ομοφυλοφιλία και από τις δύο πλευρές. Μάλιστα σε κάποια στιγμή γίνεται ο εξής διάλογος: «Χαϊδεύεις ρε μαλάκα, μου βάζεις χέρι». «Τι χέρι ρε Περικλή να πούμε;» Τα κοντινά στον Περικλή κατά τη διάρκεια του μασάζ και οι ήχοι απόλαυσης που κάνει στη δεύτερη σκηνή μασάζ, όπου τον επαινεί για τα χέρια και την τεχνική του και του λέει ότι κι εκείνος θα ήθελε να μπορεί να τα κάνει αυτά στη γυναίκα του, ενδεχομένως υποδηλώνουν την καταπιεσμένη ομοφυλοφιλία, την οποία, λόγω της μάτσο εικόνας του, καταπιέζει και δεν αποδέχεται. Επιπλέον, βλέπουμε εδώ πως ο Περικλής ενστερνίζεται την παραδοσιακή αντίληψη περί αρσενικών, σύμφωνα με την οποία το μέγεθος του πέους γίνεται δείκτης του ανδρισμού τους. Αυτό φαίνεται και από το σημείο που μιλάει για το πέος του γιου του, ο οποίος είναι μικρό παιδί.

Λίγο πριν το πρώτο μεγάλο ξέσπασμα του Τάκη, ο συνάδελφος στη δουλειά που κακοποίησε τη σύντροφό του κάνει την εξής δήλωση: «Δύο είναι τα χειρότερα πράγματα για έναν άντρα. Να βγει πούστης το παιδί του και να του γαμάν τη γυναίκα». Φαίνεται ότι η συγκεκριμένη φράση σε συνδυασμό με την καταπίεση και τον εξευτελισμό που υφίσταται τόσο καιρό ο Τάκης, τον οδηγούν στα όριά του, τα οποία σύντομα ξεπερνά. Γυρνώντας σπίτι του, βλέπει τη γυναίκα του να βάφεται και να ετοιμάζεται. Προφανώς καταλαβαίνει ότι έχει ραντεβού με τον εραστή της και την πιάνει από τον λαιμό με βία. Λίγο μετά, αφού συνειδητοποιεί τι κάνει, φεύγει τρέχοντας από το σπίτι. Ο Οικονομίδης (2014) είχε αναφέρει σε συνέντευξή του, ότι ο ηθοποιός Ερρίκος

Λίτσης στη συγκεκριμένη σκηνή ήρθε αντιμέτωπος με μια πολύ σκοτεινή πλευρά του εαυτού του και ενδεχομένως να την έπνιγε πράγματι, αν δεν τον σταματούσαν. Για τον ίδιο, όλοι οι άνθρωποι έχουμε μια σκοτεινή πλευρά, κάτι που φαίνεται και στο τέλος της ταινίας.

Ενδιαφέρον έχει να παρατηρήσουμε και την οικογένεια της αδερφής του Τάκη, που φιλοξενεί τη δεύτερη αδερφή τους. Ο Τάκης, σε μια προσπάθεια να βρει χρήματα προκειμένου να ξεχρεώσει, ζητά από την αδελφή του κάποια οικογενειακά αντικείμενα. Ο γαμπρός του τους φωνάζει ότι αυτά είναι βλακείες και είναι ντροπή να τσακώνονται για τα πράγματα, ενώ κλείνει την τηλεόραση που παρακολουθούσαν όλοι μαζί αποχαυνωμένοι. Η γυναίκα του τότε τον προστάζει να την ανοίξει. Επαναλαμβάνει τη συγκεκριμένη προσταγή μάλιστα, λέγοντας «άνοιξε την τηλεόρασή μου». Φαίνεται ότι και σε αυτό το σπίτι τον πρώτο λόγο έχει η γυναίκα, ενώ το κτητικό «μου» υποδηλώνει ότι ενδεχομένως τη συγκεκριμένη τηλεόραση την αγόρασε η ίδια με δικά της χρήματα και της ανήκει. Ο άντρας συμμορφώνεται, την υπακούει και την ανοίγει. Ίσως ο Οικονομίδης θέλει να δείξει ότι μπορεί κάποιοι άντρες να φωνάζουν και να υποδύονται τα μάτσο αρσενικά που κάνουν ό,τι θέλουν, μα στην πραγματικότητα υπακούν τις γυναίκες τους και οι τραμπουκισμοί τους είναι απλώς μια μάσκα που φοράνε για να είναι αποδεκτοί στην πατριαρχική κοινωνία. Το σχόλιο για τα κληρονομικά αποτελεί μια ακόμη απόπειρα κοινωνικής κριτικής εκ μέρους του σκηνοθέτη απέναντι στο συχνό φαινόμενο του έντονου καυγά μεταξύ αδερφών γύρω από τα οικονομικά ζητήματα.

Από ένα σημείο της ταινίας και μετά ο Τάκης σταματά να πηγαίνει στη δουλειά και δεν απαντάει στα τηλεφωνήματα του Περικλή. Τότε ο Περικλής κάνει μια συζήτηση με τους συνεργάτες τους θέτοντας το ερώτημα: «Είμαστε ή δεν είμαστε οικογένεια;» Η ίδια παθογένεια που εντοπίζεται στις οικογένειες επικρατεί και σε αυτή την εργασιακή οικογένεια (φωνές, βρισιές, βία): «Βαρέθηκα κάθε μαλάκα. Δεν πάει άλλο. Δεν σηκώνει άλλο το γαϊδούρι». Χαρακτηριστικό των ηρώων του Οικονομίδα είναι ότι είναι δυστυχημένοι, καταπιεσμένοι και ανικανοποίητοι με τη ζωή τους. Το ίδιο αισθάνεται και η αδερφή του Τάκη (βλ. τη φράση της: «Δεν μπορεί να ζήσει έτσι άνθρωπος») όπως και ο ίδιος, μόνο που εκείνος δεν βρίσκει το θάρρος και το κουράγιο να το εκφράσει. Όταν ο Περικλής συναντιέται με τον αδερφό του και βλέπει ότι έχει κανονική σχέση με τη γυναίκα του Τάκη, τον καλεί να μιλήσουν στο υπόγειο του μαγαζιού και η συγκεκριμένη σκηνή φανερώνει το πόσο τίμιος είναι ο Περικλής και πόσο διαφωνεί με τη συγκεκριμένη κατάσταση. Μεταξύ άλλων του λέει:

-Που θα την πας αυτή την ιστορία ρε μαλάκα;

-Και τι σε νοιάζει εσένα ρε μαλάκα; Τι ζόρι τραβάς;

-Είναι παντρεμένη ρε μαλάκα. Θα παίξουμε ξύλο. Πολύ ξύλο.

-Γκόμενά μου είναι ρε μαλάκα και τη γαμάω.

-Κουκούτσι μυαλό έχεις ρε μαλάκα; Θα σου χώσω μπουνιά ρε μαλάκα, θα σου κατεβάσω τη μούρη μέσα στο μαγαζί, να πούμε, ρεζίλι θα γίνουμε, να πούμε. Θα σε κουτουλήσω, να πούμε. Μην μου πουλάς μαγκιές εμένα. Πρόσεχε. Θα σε πάρει ο διάολος μαλάκα. Τέρμα οι

εξυπηρετήσεις. Αυτή είναι παντρεμένη, εσύ είσαι αδερφός μου ρε. Ο άλλος τα 'χει παίζει ρε μαλάκα, θα φουντάρει από κανά μπαλκόνι να πούμε. Έχει μωρό η γυναίκα. Έχει μωρό ρε μαλάκα. Σε λίγο θα μου πεις ότι την γαμάς και μες στο σπίτι της. Ρεντίκολο θα γίνουμε ρε μαλάκα. Είμαι επιχειρηματίας εγώ. Έχω επιχείρηση, παιδιά, δεν είμαι σαν εσένα. Έχω ένα όνομα ρε μαλάκα. Ο άλλος ο άντρας της ο ψωνισμένος, αυτός ο βλάκας την αγαπάει ρε μαλάκα. Θα μπλέξουμε. Αυτός είναι εξαφανισμένος ρε μαλάκα να πούμε, μπορεί να πήγε να κρεμάστηκε, μπορεί να σε ψάχνει ρε μαλάκα. Θα την κόψεις αυτή την ιστορία. Τέρμα θα την σουτάρεις. Τέλος.

Παρατηρούμε πάλι την επανάληψη της φράσης «να πούμε» και το έντονο υβρεολόγιο. Πρόκειται για μικρές εμμονές που επαναλαμβάνονται στα έργα του Οικονομίδη και είναι χαρακτηριστικές του δημιουργού και του αισθητικού του ύφους, όπως επιτάσσει η θεωρία του δημιουργού. Παρόλα αυτά, τα λεγόμενα του Περικλή είναι σωστά και φαίνεται ότι ενδιαφέρεται πρωτίστως για τη φήμη του και δευτερευόντως για τον Τάκη. Ο αδερφός του αρχικά αντιδρά, αλλά, όπως θα δούμε, στο τέλος τον υπακούει και χωρίζει μαζί της. Ο Περικλής πηγαίνει κάτω από το σπίτι του Τάκη και τον βρίσκει στο αμάξι. Μετά από έντονες προσπάθειες, του ανοίγει την πόρτα και μπαίνει μέσα. Κάθονται, μιλάει μόνο ο Περικλής, ο Τάκης κοιτά αποχαυνωμένος με απαθές και απλανές βλέμμα ευθεία μπροστά του. Κάποια στιγμή, η γυναίκα με τον αδερφό του Περικλή καταφτάνουν με το αμάξι και αντιλαμβανόμαστε ότι χωρίζουν. Η γυναίκα ανεβαίνει στο σπίτι και ο Τάκης με τον Περικλή παραμένουν στο αμάξι. Ο Περικλής ξεκινά να του απαριθμεί τα προβλήματά του και του λέει να φύγουν και να πάνε να φάνε γιατί πεινάει. Ο Τάκης γυρίζει τότε και τον κοιτάζει έντονα. Στην τελευταία σκηνή έχει ξημερώσει και η κάμερα σε ένα αργό τιλτ απ' μας δείχνει ότι ο Τάκης σκότωσε τον Περικλή, καρφώνοντάς τον με ένα κατσαβίδι. Το παρμπρίζ έχει γεμίσει αίματα, το ίδιο και τα χέρια του Τάκη, ο οποίος εξακολουθεί να κοιτάει με το ίδιο απαθές και απλανές βλέμμα ευθεία μπροστά του το κενό. Ο Περικλής είναι σίγουρα ο τελευταίος άνθρωπος που περιμέναμε να δολοφονηθεί από τον Τάκη, ιδίως μετά από το κήρυγμα που έκανε στον αδερφό του περί ηθικής και των συμβουλών του να τερματίσει αυτή τη σχέση. Πρόκειται για τραγική ειρωνεία, καθώς ο Τάκης δεν θα πληροφορηθεί ποτέ το συγκεκριμένο συμβάν. Ο Οικονομίδης ενδεχομένως ήθελε να δείξει πως είναι αρκετά πιθανό ο άνθρωπος να έρθει σε επαφή με τη σκοτεινή του πλευρά (όπως συνέβη και με τον ηθοποιό στην πραγματικότητα), αφού οι γραμμές και οι ισορροπίες στο ανθρώπινο μυαλό είναι πολύ λεπτές. Επιπλέον, άτομα εξαιρετικά καταπιεσμένα, όπως ο Τάκης, είναι πιθανό να εκραγούν και να ξεσπάσουν με ακραίο τρόπο, όταν κανείς δεν το περιμένει.

Ο πρωταγωνιστής σε αυτή την ταινία διαφέρει κατά πολύ από τον φωνακλά κι έκρυθμο πατέρα της οικογένειας του *Σπιρτόκουτου*. Ο Τάκης είναι ένας άνθρωπος που δεν αντιδρά, δεν υπερασπίζεται τον εαυτό του και φαίνεται να πνίγει τα προσωπικά του θέλω. Η γυναίκα του απ' ό,τι φαίνεται τον απεχθάνεται και δεν διστάζει να του το δείχνει σε κάθε ευκαιρία. Αισθάνεται πως το αφεντικό του τον εκμεταλλεύεται, δεν τον υπολογίζει, τον υποτιμά. Ανάμεσα σε εκείνον και τους συνεργάτες του υπάρχει χάσμα αντιλήψεων και κυριαρχεί το ανταγωνιστικό πνεύμα. Στην οικογένειά του κυριαρχεί το μίσος και η ένταση, το ίδιο και στη δουλειά και εκτός

δουλειάς. Στη ζωή του κυριαρχεί το μίσος και νιώθει εγκλωβισμένος, ενώ είναι έντονη η ύπαρξη εχθρικού πλαισίου και περιβάλλοντος. Η πικρία, απογοήτευση και η μοναξιά του μεγαλώνουν. Δεν έχει που να στηριχτεί. Στην οικογένεια του κυριαρχεί το μίσος και η ένταση, το ίδιο και στη δουλειά και εκτός δουλειάς (καθώς χρωστάει λεφτά και του τα ζητάνε). Στο τέλος προβαίνει στην δολοφονία του αφεντικού του. Φαίνεται ήρεμος, ατάραχος και απαθής σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, ακόμη και στο τέλος και αφού έχει διαπράξει τη δολοφονία. Συμπεριφέρεται σαν να αγνοεί το γεγονός ότι δίπλα του βρίσκεται ένας αιμόφυρτος νεκρός, σαν να μην έχει συμβεί τίποτα. Το ξέσπασμά του δεν κινηματογραφείται και οι θεατές βλέπουν τη σκηνή μετά τη δολοφονία. Ίσως αυτό συμβαίνει γιατί ο Οικονομίδης ήθελε να δείξει πως το συγκεκριμένο «ξέσπασμα», δηλαδή η διάπραξη του φόνου, είναι αποτέλεσμα της χρόνιας καταπίεσής του. Ακόμη και ο πιο ήρεμος και φαινομενικά άπραγος άνθρωπος είναι ικανός να ξεπεράσει τα όρια του μετά από έντονη και χρόνια πίεση και καταπίεση.

8) Ο ΜΑΧΑΙΡΟΒΓΑΛΤΗΣ

Ο *Μαχαιροβγάλτης* είναι η πρώτη ασπρόμαυρη ταινία του Γιάννη Οικονομίδη. Πρόκειται για μια γκανγκστερική περιπέτεια, ένα φιλμ νουάρ. Στην ταινία υπάρχει μία και μοναδική έγχρωμη σκηνή, κατά την οποία ο πρωταγωνιστής πηγαίνει στο θέατρο και παρακολουθεί μια παράσταση με κούκλες, βασισμένη στην ιστορία της Γκόλφως. Η ιστορία εκτυλίσσεται αργά. Ο Οικονομίδης εστιάζει περισσότερο στα φωτογραφικά και ατμοσφαιρικά πλάνα και στους ήχους, που άλλοτε είναι ήχοι δρόμου, άλλοτε ήχοι τηλεόρασης, άλλοτε βοή από καφενείο, ένα κράμα συζητήσεων και μουσικής, άλλοτε ήχοι νερού μπάνιου, κι άλλοτε βροχής.

Ο Νίκος είναι ένας άνεργος τριάντα ετών που ζει στην Πτολεμαΐδα. Βλέπει τηλεόραση, έχει μια κοπέλα, έναν κολλητό και έναν άντρα με τον οποίο συναντιούνται λογικά για κάτι παράνομο, κατά πάσα πιθανότητα για ναρκωτικά. Ο πατέρας του είναι σοβαρά άρρωστος και βρίσκεται στο νοσοκομείο. Όταν πεθάνει, ο Νίκος θα πάει στην Αθήνα, όπου τον καλεί ο θεός του Αλέκος, προσφέροντάς του στέγη και δουλειά. Εκείνος στην αρχή αρνείται, μα ο θεός του επιμένει: «Εσύ κι εγώ μείναμε από το σόι. Αδερφός του πατέρα σου είμαι ρε μαλάκα. Γιατί δεν ακούς τι σου λέω; Τι με στεναχωράς ρε; Σου λέω γάμα τα όλα κι έλα κάτω. Να δουλέψεις. Να ζήσεις ρε. Να αναπνεύσεις ρε μαλακισμένο. Τί θα κάνεις εδώ χάμω; Εδώ θα σαπίσεις να πούμε. Σαν το πατέρα σου θα πας, σα το σκυλί θα πας. Ψοφίμι. Ψοφίμι είσαι ρε!» Μετά από την έντονη παρότρυνση του θείου του, τελικά ο Νίκος πηγαίνει στην Αθήνα με τα πράγματά του. Στην αρχή, όμως, αντιδρά και διαφωνεί με τη συμφωνία που του προτείνει ο θεός του, που είναι να φυλάει το σπίτι και τα δυο του σκυλιά για 800 ευρώ τον μήνα, ενώ παράλληλα μπορεί να μένει στην γκαρσονιέρα κάτω από το σπίτι του και να χρησιμοποιεί το μηχανάκι του. Ο θεός του έχει τσακωθεί με πολλούς από τη γειτονιά και φοβάται ότι θα του ρίξουν φόλα στα σκυλιά του. Η Γωγώ, η γυναίκα του Αλέκου, φαίνεται να μην συμφωνεί με την άφιξη του Νίκου και δεν της αρέσει το γεγονός ότι είναι συνεχώς στο σπίτι τους. Σε μια από τις βόλτες των σκυλιών, ο θεός λέει στον Νίκο να μην αφήσει ποτέ τα σκυλιά μόνα τους γιατί παραφυλάνε. «Δεν με εμπιστεύεσαι;» τον ρωτάει ο Νίκος. «Ποτέ τα σκυλιά μόνα τους» του απαντάει.

Κάποια στιγμή η Γωγώ επιστρέφει φορτωμένη ψώνια και ακούει ότι κάποιος κάνει μπάνιο. Πηγαίνει στο μπάνιο και βλέπει τον Νίκο να αυνανίζεται. Τον κοιτάζει και χαμογελάει. Αντικείμενο οπτικής απόλαυσης είναι εδώ, επομένως, ο άντρας και όχι η γυναίκα. Αυτό το συμβάν σηματοδοτεί την αρχή του φλερτ και του έρωτα μεταξύ των δύο. Ο Νίκος αποφεύγει πια τις βόλτες με τον θείο και τα σκυλιά, και συναντιέται με τη Γωγώ. Στο μεταξύ ζει μια επαναλαμβανόμενη ρουτίνα. Βλέπει τηλεόραση, πηγαίνει σε καφετέριες και μπαρ μόνος του, όπου εμφανίζονται δύο περίεργοι τύποι, που τον κοιτάζουν συνεχώς και επίμονα. Μια μέρα μια ομάδα ατόμων μπαίνουν με κράνη στο μαγαζί του θείου (ψιλικατζίδικο), του σπάνε τη βιτρίνα και τον χτυπάνε με βία. Ο θεός μπαίνει στο νοσοκομείο. Όταν ο Νίκος τον επισκέπτεται, ο θεός τον ρωτάει γιατί άφησε τα σκυλιά μόνα τους και βρίζει και τον Νίκο και τη γυναίκα του, η οποία προσπαθεί να δράσει πυροσβεστικά.

Στην επόμενη σκηνή η Γωγώ και ο Νίκος είναι ξαπλωμένοι στο κρεβάτι και τρώνε πασατέμπο: «Θα τον σκοτώσω. Τί με κοιτάς; Θα τον σκοτώσω», λέει ο Νίκος. Μια εξίσου σημαντική στιγμή διαδραματίζεται στο σπίτι, όταν ο Αλέκος λέει στη Γωγώ ότι θέλει να κάνουν ένα παιδί. Αντιλαμβανόμαστε ότι επιθυμεί να δημιουργήσει οικογένεια μαζί της, ενώ εκείνη δεν φαίνεται να διάκειται θετικά σε αυτή την πρόταση.

-Ήτανε δυνατό το χτύπημα έτσι; Την άκουσες.

-Την άκουσα. Την άκουσα ναι την άκουσα, τι να σου πω ότι δεν την άκουσα; Την άκουσα. Γουστάρω να κάνουμε οικογένεια ρε Γωγώ. Πάμε να φτιάξουμε κάτι όμορφο. Ντάξει κάποια στιγμή πρέπει να κάνουμε ένα παιδί. Δεν πρέπει; Σε παρακαλώ ρε.

-Κάτι ξέχασες όμως. Τίποτα δεν ξέχασες;

-Ντάξει σόρι. Σόρι να πούμε, εννοείται. Συγγνώμη.

Στην αμέσως επόμενη σκηνή, ο Νίκος είναι με την Γωγώ και της επαναλαμβάνει την εξής φράση: «Οι πεθαμένοι δεν γαμάνε, δεν χύνουν, δεν κάνουν παιδιά». Ο θεατής υποψιάζεται τότε ότι ο Νίκος σχεδιάζει πράγματι να σκοτώσει τον θείο του. Αργότερα, ο θείος απολογείται στον Νίκο για το ξέσπασμά του στο νοσοκομείο, γεγονός που εντείνει τη συμπάθεια του θεατή προς τον Αλέκο και την αντιπάθεια στον ανιψιό του.

Λίγο αργότερα, ο Νίκος έχει βγει και πάλι μόνος του σε ένα μπαρ, και φεύγοντας σταματάει να ουρήσει στον δρόμο. Εκεί γίνεται μάρτυρας μιας απόπειρας δολοφονίας. Ένας άντρας προσπαθεί να κάνει σεξ με μια γυναίκα, η οποία δεν θέλει. Τότε αυτός την χτυπάει πολύ. Όταν διασταυρωθούν οι δύο άντρες, ο ξένος θα πει στον Νίκο: «Την αγαπάω ρε μαλάκα. Την αγαπάω και τη γαμάω ρε μαλάκα. Στα αρχίδια μου. Δικιά μου είναι, ό,τι θέλω την κάνω. Στον πούτσο μου σας γράφω όλους». Ο Νίκος κάνει τότε μια κίνηση εν είδει αυτοάμυνας και ο ξένος φεύγει βρίζοντας. Ο Νίκος πλησιάζει την αιμόφυρτη γυναίκα, η οποία κλαίει από τον πόνο, και την αγγίζει στο πρόσωπο με το παπούτσι του. Η αντίληψη πως η γυναίκα αποτελεί ιδιοκτησία του άντρα είναι καθαρά πατριαρχική. Η φράση του ξένου «Δικιά μου είναι, ό,τι θέλω την κάνω» μπορεί να σοκάρει την πλειοψηφία των θεατών της ταινίας, ωστόσο είναι μια άκρως ρεαλιστική φράση που αναπαράγουν μισογύνηδες στον δυτικό κόσμο μέχρι και σήμερα.

Αφού επιστρέφει στο σπίτι, ο Νίκος βρίσκει τη Γωγώ να κλαίει. Εκείνη τον διαβεβαιώνει ότι είναι δάκρυα χαράς. Στη συνέχεια, ο Νίκος πηγαίνει σε ένα κατάστημα και αγοράζει κράνος μηχανής και ξεκινά να εξασκείται στο σπίτι με μαχαίρια, με τρόπο γελοίο και κωμικό. Έπειτα, η Γωγώ παίρνει τηλέφωνο τον Αλέκο και του λέει ότι ο Νίκος έφυγε από το σπίτι. Η φυγή του Νίκου όμως έγινε σε συνεννόηση με τη Γωγώ. Ο ήρωας πηγαίνει σε ένα ξενοδοχείο και μετά στο θέατρο, για να παρακολουθήσει την παράσταση της Γκόλφως, που αναφέραμε νωρίτερα. Στο τέλος της παράστασης, μια ηθοποιός κρατάει μια ματωμένη ελληνική σημαία, σχόλιο κόλαφος για την κατάσταση της χώρας μας. Ίσως, επιπλέον, το στοιχείο αυτό να προοικονομεί την επικείμενη δολοφονία που θα διαπράξει ο Νίκος.

Ο Νίκος πηγαίνει στο μαγαζί του Αλέκου, φορώντας κράνος, και τον δολοφονεί εν ψυχρώ. Στο μεταξύ η Γωγώ, για να έχει άλλοθι, έχει κλείσει ραντεβού με τον οδοντίατρο. Τα χρόνια περνούν, ο Νίκος και η Γωγώ έγιναν γονείς.

Με τον *Μαχαιροβγάλτη*, ο Οικονομίδης αποδομεί για μια ακόμη φορά τις ακλόνητες αξίες της ελληνικής οικογένειας. Το αίσθημα εγκλεισμού εντείνεται με τη χρήση πολλών εξωτερικών πλάνων, με το σπίτι κλουβί, το κλουβί των σκύλων που βρίσκεται μέσα στο σπίτι κλουβί, με τα εγκλωβισμένα σκυλιά και τους εγκλωβισμένους ανθρώπους.

Ο *Μαχαιροβγάλτης* αποτελεί μια αρκετά διαφορετική απόπειρα του Οικονομίδη, ο οποίος φαίνεται πως πειραματίζεται τόσο με το είδος, όσο και με το αισθητικό ύφος. Τα γενικά πλάνα, τα οποία είναι εμφανώς περισσότερα και με μεγαλύτερη διάρκεια, στη συγκεκριμένη ταινία διαμορφώνουν ένα διαφορετικό αποτέλεσμα και μια περισσότερο κινηματογραφική ατμόσφαιρα. Σε αυτό συντελεί φυσικά και το ασπρόμαυρο χρώμα. Απουσιάζουν οι εντάσεις και οι φωνές, ωστόσο ορισμένα στοιχεία, που μαρτυρούν την ταυτότητα του δημιουργού, παραμένουν, όπως οι φράσεις που επαναλαμβάνονται, η συγκεκριμένη χρήση της γλώσσας, η συχνή εμφάνιση της τηλεόρασης και η έντονη απεικόνιση της ανίας και της πλήξης του μοναχικού σύγχρονου ανθρώπου.

Ο Ηλίας Δημητρίου αναφέρει πως στον *Μαχαιροβγάλτη*, ο Οικονομίδης αφήνει τους χαρακτήρες του να αναπνεύσουν, τους δίνει χώρο, τους αφήνει να εκφραστούν μέσα από τη σιωπή τους και αυτοί βυθίζονται αργά-αργά μέσα στην παρακμή τους. Τα κάδρα είναι καλοστημένα, υπάρχει υπόγειος ρυθμός, βουβές σκηνές πίσω από τζάμια και αντανakλάσεις. Ο Δημητρίου αντιδιαστέλλει τα συγκεκριμένα στοιχεία της ταινίας με τις τεχνικές που ακολουθούνται στο *Σπιρτόκουτο*, το οποίο το περιγράφει ως μια ταινία με κακά κάδρα, άτεχνο φως, σκληρό μοντάζ, αλλά με συγκλονιστικές ερμηνείες και μια υπέροχη ιστορία. Θεωρεί, ακόμη, ότι ο σκηνοθέτης προσπάθησε με τον *Μαχαιροβγάλτη* να αποτινάξει από πάνω του τη μανιέρα που του επέβαλε η επιτυχία της πρώτης μεγάλου μήκους ταινίας του. Σύμφωνα με τον ίδιο, η ταινία είναι τόσο μαύρη και εφιαλτική που καταλήγει να είναι όμορφη, ενώ οι εικόνες της κρύβουν μια τρομακτική αλήθεια (Δημητρίου, 2013).

«Ο Οικονομίδης αφήνει τους ήρωες του να σιγοβράζουν σε μια χύτρα ταχύτητας. Τους καταπιέζει, κι αφού τους καταπιέσει αρκετά, τους καταπιέζει λίγο ακόμα. Έτσι, για να δει τα όριά τους. (...) Αφήνει τους ήρωές του μέχρι να σκάσουν κι αυτοί σκάνε στα μούτρα μας. Φυσικά και μας ενοχλεί αυτό το θέαμα, αλλά, αλήθεια, πόσο κόσμο ξέρουμε που απλά καταπίνει όλη αυτή την οικογενειακή, κοινωνική και κρατική βία χωρίς να αντιδρά;» (Δημητρίου, 2013:5)

Η τελική σκηνή του *Μαχαιροβγάλτη* φαίνεται σαν να συνδέεται με την αρχική σκηνή του *Σπιρτόκουτου*. Στην αρχή της τριλογίας (*Σπιρτόκουτο*, *Ψυχή στο στόμα*, *Μαχαιροβγάλτης*), η Μαρία κάθεται μπροστά στον νεροχύτη και πίνει ένα ποτήρι νερό. Στη συνέχεια πετάει το ποτήρι στον νεροχύτη και αυτό σπάει σε κομματάκια. Με την τελευταία σκηνή του *Μαχαιροβγάλτη*, φαίνεται πως η αφήγηση της τριλογίας φτάνει στο τέλος της με ένα σχήμα κύκλου. Κάτι έχει ολοκληρωθεί. Στο μεταξύ το αρχικό βίαιο σπάσιμο του ποτηριού, έχει τώρα

αντικατασταθεί από τις λεπτομερείς και ήρεμες κινήσεις μιας καθαρής ρουτίνας. Η αποδόμηση του οίκου και της οικογένειας έχει ολοκληρωθεί επιτυχώς κι έχει δώσει τη θέση της στη ρητορική της ανασυγκρότησης προς όφελος μιας δολοφονικής ομαλότητας, δημιουργημένης με επιτυχία και αποδεκτής από όλους και πολλούς (Γιαννούρη, 2014).

Ο άνθρωπος του σήμερα σκορπίζεται στον χώρο (γεγονός που υπογραμμίζεται μέσα από τα πλάνα σε αχανείς εκτάσεις), έρχεται σε επαφή με περισσότερες ιδέες, βιώματα και τρόπους συμπεριφοράς, χωρίς όμως να έχει ένα σταθερό σημείο αναφοράς. Οι αναπόφευκτες εσωτερικές του συγκρούσεις δεν βοηθούν στην οργάνωση των πληροφοριών που αφορούν το ποιος είναι, πού πάει και γιατί, δηλαδή την ταυτότητά του και τον προορισμό του. Η έλλειψη, συνεπώς, εσωτερικής οργάνωσης οδηγεί σε χαοτικές αλληλεπιδράσεις με το περιβάλλον. Το εσωτερικό σκόρπισμα τον ωθεί να απλώνεται προς τυχαίες κατευθύνσεις, και όσο περισσότερο ενεργεί με βάση τυχαίες επιλογές, τόσο μικρότερη δυνατότητα έχει να οργανωθεί. Εξίσου μικρή είναι η πιθανότητα το σύγχρονο άτομο να συνάψει διαπροσωπικές σχέσεις δίχως συγκρούσεις. Οι εσωτερικές συγκρούσεις εξωτερικεύονται, με αποτέλεσμα να δημιουργείται και να διαιώνίζεται ένας φαύλος κύκλος (Κατάκη, 2012). Ομοίως, οι πρωταγωνιστές του Οικονομίδη στον *Μαχαιροβγάλτη* και το *Μικρο Ψάρι*, πότε χάνονται σε αχανείς εκτάσεις και πότε στριμώχνονται σε ασφυκτικά δωμάτια, ανήμποροι να έρθουν σε ουσιαστική επαφή με τον εσωτερικό τους κόσμο, τα θέλω και τις επιθυμίες τους.

Στο τέλος της ταινίας επικρατούν η αγανάκτηση του θεατή για την άδικη δολοφονία του Αλέκου και το αίσθημα δικαίωσης, γιατί ο Νίκος μπορεί να μην τιμωρήθηκε από τη δικαιοσύνη για το έγκλημά του και να μην φυλακίστηκε, μα είναι σαν φυλακισμένος μέσα στο σπίτι. Σε αυτό συνηγορούν τα πλάνα που τον παρουσιάζουν πίσω από τα κάγκελα. Αυτό το οποίο φαίνεται ως καταφύγιο, είναι στην ουσία η πραγματική φυλακή του. Τελικά ήταν αυτή η ζωή που ήθελε; Ή μήπως δολοφονώντας τον θείο του, δολοφόνησε και τον ίδιο του τον εαυτό, αναγκάζοντάς τον να ζει τη ζωή που ο θεός του ήθελε να ζήσει;

9) ΤΟ ΜΙΚΡΟ ΨΑΡΙ

Το *Μικρό Ψάρι* αποτελεί ένα ντόμινο δολοφονιών, προδοσιών, αποκαλύψεων και ανατροπών. Ο Στράτος είναι ένας πληρωμένος δολοφόνος που ζει μόνος του. Το «αφεντικό» του είναι ο Μπογιατζής, ένας μεγαλόσωμος άντρας που του δίνει τις πληροφορίες και τα χρήματα για τους ανθρώπους που πρέπει να δολοφονήσει. Μεγάλο μέρος από τις πληρωμές του το δίνει στον Γιώργο, προκειμένου να υλοποιηθεί η απόδραση του Λεωνίδα, του αδερφού του Γιώργου, που βρίσκεται στη φυλακή. Ο Λεωνίδας είχε σώσει τη ζωή του Στράτου όταν ήταν συγκρατούμενοι, συνεπώς ο Στράτος νιώθει ότι του χρωστάει χάρη. Στο μεταξύ, ο Στράτος λέει πως τα χρήματα τα κερδίζει στο καζίνο. Μοναδικοί του φίλοι είναι δυο γείτονές του, η Βίκυ και ο Μάκης, που είναι αδέρφια και μένουν με τον άρρωστο πατέρα τους και τη μικρή κόρη της Βίκυς. Εκείνοι δεν ξέρουν ότι ο Στράτος είναι πληρωμένος δολοφόνος. Γνωρίζουν μόνο για τη δουλειά που χρησιμοποιεί ως βιτρίνα, στο εργοστάσιο αρτοσκευασμάτων. Μια μέρα, ο Μάκης ζητάει από τον Στράτο να δώσει ένα ποσό στον Πετρόπουλο, τον διαβόητο νονό της νύχτας, στον οποίον χρωστάνε πολλά χρήματα. Με τη συνάντησή τους, αντιλαμβανόμαστε πως ο Στράτος έχει αποκτήσει φοβερή φήμη στους κόλπους του υποκόσμου, καθώς είχε δολοφονήσει με πολύ άγριο τρόπο κάποιους που προσέβαλαν την κοπέλα του. Ο Πετρόπουλος εκφράζει το σεβασμό του στον Στράτο και του ζητάει να δουλέψουν μαζί, εκείνος όμως αρνείται. Μετά από μέρες, η γυναίκα του Πετρόπουλου απειλεί τον Στράτο πως εάν δεν εργαστεί για τον άντρα της θα βρεθεί σε κάποιο χαντάκι.

Η συνειδητοποίηση ότι ο Γιώργος τον εξαπάτησε, παίρνοντας όλα τα χρήματά του και εγκαταλείποντας τη χώρα, δρομολογεί για τον Στράτο μια εσωτερική μετατόπιση. Ο Μάκης του εκμυστηρεύεται ότι θέλουν να εκπορνεύσουν την κόρη της Βίκυς στον διαβόητο νονό της νύχτας Πετρόπουλο. Τότε ο Στράτος αποφασίζει να αναλάβει δράση. Δολοφονεί την οικογένεια του Πετρόπουλου και στη συνέχεια προσκαλεί τους φίλους του σε μια μονοήμερη εκδρομή στη Λειβαδιά, λέγοντας στη Βίκυ να αφήσει την κόρη της στην πεθερά της. Πηγαίνουν λοιπόν σε μια ταβέρνα, τρώνε, πίνουν, χορεύουν και στον δρόμο του γυρισμού τους εκμυστηρεύεται πως δήθεν έχει βρει ένα χρυσωρυχείο και πως θέλει να τον βοηθήσουν, προκειμένου να βρουν και να μαζέψουν το χρυσάφι. Τους οδηγεί στο τούνελ το οποίο έσκαβαν για την απόδραση του Λεωνίδα και τους σκοτώνει, πυροβολώντας τους αρκετές φορές. Στην τελευταία σκηνή, ο Στράτος κάθεται σε ένα παγκάκι και αναμένει στωικά τον θάνατό του. Ξέρει καλά πως ο Μπογιατζής θα τον σκοτώσει επειδή δεν πραγματοποίησε την τελευταία αποστολή- εκτέλεση που του ανέθεσε, ενώ πήρε τα χρήματα. Ο Μπογιατζής τελικά καταφθάνει, κάθεται δίπλα του στο παγκάκι και τον κοιτάζει, ενώ το βλέμμα του Στράτου δεν στρέφεται προς αυτόν. Δεν ανταλλάσσουν καμία κουβέντα όσο είναι μαζί. Στη συνέχεια, ο Μπογιατζής φεύγει και αναλαμβάνει ένα τσιράκι του να τον σκοτώσει. Η ταινία τελειώνει με ένα υπέροχο πλάνο, στο οποίο βλέπουμε τον νεκρό Στράτο από ψηλά, κάτι που παραπέμπει σε ανάληψη στους ουρανούς και, ενδεχομένως, εξαγνισμό, εφόσον ο Στράτος προτού πεθάνει σκότωσε τους ανήθικους που

γνώριζε, γλίτωσε το κοριτσάκι από την εκπόρνευση και, τέλος, επέτρεψε και τη δική του δολοφονία, δεδομένου ότι αποτελούσε και ο ίδιος μέρος του ανήθικου αυτού κόσμου.

Σύμφωνα με τον Ζουμπουλάκη (2014:4) *«Μέσα στην ιστορία του Στράτου «παίζουν» πάρα πολλοί κόσμοι: ο κόσμος της απάτης, ο κόσμος του εγκλήματος και της παρανομίας, ο κόσμος της μικροαστικής αθλιότητας, ο κόσμος της εργατικής τάξης, ο κόσμος των φυλακών -όλα αυτά που ούτως ή άλλως ο Οικονομίδης μελετά χρόνια. Το πως μεταγράφονται στην ελληνική πραγματικότητα όμως ήταν αυτό που τον ενδιέφερε»*. Ο Οικονομίδης (2014) αναφέρει ότι η αντανάκλαση τους στην ελληνική πραγματικότητα υπάρχει στην ταινία, όχι όμως με τη στενή έννοια. Το *Μικρό Ψάρι* δεν είναι ένα ντοκουμέντο του σήμερα. Μολονότι τα ιδιαίτερα στοιχεία της ιστορίας είναι ελληνικά, θα μπορούσε να διαδραματίζεται σε οποιαδήποτε χώρα του δυτικού κόσμου. Για τον ίδιο, πρόκειται για μια δουλειά που βασίζεται στα αρχέτυπα των μεγάλων κλασικών.

Οι άντρες στην συγκεκριμένη ταινία -εκτός από τον Στράτο- παρουσιάζονται ως μάτσο, βίαιοι και άγριοι. Η Βίκυ από την άλλη, φαίνεται συμπαθητική και καλή. Γνωρίζουμε ότι εργάζεται ως πόρνη στο σπίτι της, ενώ μέσα από τις αφηγήσεις του Μάκη μαθαίνουμε ότι δεν διστάζει να εκπορνεύσει την ίδια της την κόρη, προκειμένου να μειωθεί στο μισό το χρέος που οφείλουν στον Πετρόπουλο. Η γυναίκα του Λεωνίδα δίνει την εικόνα δυναμικού και ευθύ ανθρώπου όταν επισκέπτεται τον Στράτο και του λέει ότι είναι εξαιρετικά παράτολμο κι αφελές εγχείρημα η απόδραση. Στην συνέχεια, όμως, μαθαίνουμε από τον Μπογιατζή ότι εξαπάτησε μαζί με τον εραστή της και αδερφό του άντρα της τον Στράτο, ενώ παράλληλα έβαλαν κάποιον να δολοφονήσει τον Λεωνίδα μέσα στη φυλακή. Βλέπουμε λοιπόν, πως και οι δύο αυτές γυναίκες στην ουσία αποτελούν εξίσου κομμάτι του ανήθικου και βρώμικου κόσμου που σκιαγραφεί ο Οικονομίδης. Τέλος, η γυναίκα του Πετρόπουλου είναι κι εκείνη δυναμική και έχει πυγμή. Ενώ ξεκινά να μιλάει στον Στράτο με γλυκό κι ευγενικό τρόπο, στην πορεία της συζήτησης γίνεται αμείλικτη και απειλητική, θέτοντας ξεκάθαρα το αίτημά της. Προτού φύγει από το τραπέζι του Στράτου, λέει με χαμόγελο στη σερβιτόρα πως ό,τι πάρει ο κύριος είναι κερασμένο από το μαγαζί. Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε πως οι γυναίκες είναι το ίδιο ανήθικες και σκληρές με τους άντρες, αν και αυτό δεν είναι έκδηλο εξαρχής. Αντιθέτως ο Στράτος, παρότι παρουσιάζεται ως δολοφόνος από την πρώτη σκηνή, και συνεπώς δίνει την εντύπωση πως είναι αδίστακτος και ανήθικος, στη συνέχεια της ταινίας αποδεικνύεται πως, παρά τη δράση του, είναι ένας άνθρωπος με συνείδηση, προσωπικούς ηθικούς κώδικες και φραγμούς.

Έχει ενδιαφέρον ακόμη να ασχοληθούμε με την οικογένεια της Βίκυς. Η Βίκυ είναι χωρισμένη. Μαθαίνουμε πως έχει πεθερά, μα δεν γίνεται καμία αναφορά στον πατέρα του παιδιού της. Μένει με την κόρη της, τον αδελφό της, ο οποίος λειτουργεί ως προαγωγός της, και τον πατέρα τους, που είναι ηλικιωμένος και δυσκολεύεται να περπατήσει. Και σε αυτή την ταινία, οι χαρακτήρες αγανακτούν με τη ζωή και την καθημερινότητά τους. Η Βίκυ στην προσπάθειά της να σηκώσει μαζί με τον Στράτο τον πατέρα της που έπεσε θα πει: «Κάθε φορά τα ίδια γαμώτο. Στο διάολο. Πόσες φορές σου έχω πει να με φωνάζεις ρε πούστη μου; Άι στο διάολο». Ο Μάκης παράλληλα βρίζει τον πατέρα και η Βίκυ σε κάποιο σημείο μιλάει άσχημα και απότομα στην

κόρη της. Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, ότι στο σπίτι επικρατεί μια ασφυκτική και τεταμένη κατάσταση, η οποία επαναλαμβάνεται και δημιουργεί αγανάκτηση στα μέλη της οικογένειας. Χρωστάνε πολλά χρήματα, έχασαν το μαγαζί που είχαν και κινδυνεύουν να χάσουν και το σπίτι. Τα συγκεκριμένα στοιχεία είναι πιθανό να μαρτυρούν ότι η ταινία διαδραματίζεται στην Ελλάδα της κρίσης, όπου πολλοί άνθρωποι αντιμετωπίζουν παρόμοια προβλήματα.

Και σε αυτή την ταινία ο Οικονομίδης αναφέρεται στην ασφυκτική κατάσταση που επικρατεί συχνά και στον εργασιακό χώρο. Όπως στην *Ψυχή Στο Στόμα*, έτσι και εδώ, ο εργοδότης έχει βίαια ξεσπάσματα απέναντι σε κάποιον εργαζόμενο του. Εν προκειμένω, μια γυναίκα έκανε κάποιο λάθος και η ζύμη δεν της πέτυχε. Τότε το αφεντικό, την εξευτελίζει, βρίζοντάς την και υποτιμώντας την. Όταν εκείνη αρνείται να φύγει, αυτός την αρπάζει βίαια και την πετάει έξω από τον εργασιακό χώρο. Μετά επιστέφει και ωρυόμενος μπροστά στα έκπληκτα μάτια των παθητικών εργαζομένων φωνάζει: «Δουλεύετε μαλάκες! Δουλεύετε! Α στο διάολο όλοι σας». Δυστυχώς κανένας από τους εργαζόμενους δεν αντιδρά και όλοι συνεχίζουν να δουλεύουν με σκυμμένο το κεφάλι. Ίσως πρόκειται για ένα ακόμη κοινωνικό σχόλιο του Οικονομίδα αναφορικά με τις άθλιες συνθήκες εργασίας που υπομένει μεγάλο ποσοστό των ανθρώπων, οι οποίοι νιώθουν ανασφάλεια και φόβο λόγω της οικονομικής κρίσης και δεν τολμούν να διεκδικήσουν τα εργατικά του δικαιώματα, φοβούμενοι την απόλυσή τους.

Το *Μικρό Ψάρι* είναι αναμφισβήτητα η πιο ολοκληρωμένη παραγωγή του Οικονομίδα. Πρόκειται για μια ατμοσφαιρική εγκληματική ταινία, όπως λέει και ο ίδιος. Άψογη φωτογραφία, εξαιρετικά νυχτερινά και σκοτεινά πλάνα, σπουδαίες ερμηνείες, ιδανική επιλογή προσώπων και ερμηνευτών. Στη συγκεκριμένη ταινία υπάρχει ένα σενάριο διανθισμένο με αρκετές ανατροπές. Το casting απαρτίζεται από περισσότερα άτομα και ο σκηνοθέτης έχει επιλέξει να συνεργαστεί και με ανθρώπους οι οποίοι δεν είναι ηθοποιοί, όπως η Πόπη Τσαπανίδου (δημοσιογράφος), η Σόνια Θεοδωρίδου (σοπράνο) και ο Πέτρος Ζερβός (δημιουργός κόμικς). Αξίζει να σημειωθεί ότι είναι η μοναδική ταινία κατά τη διάρκεια της οποίας ακούγεται ένα συγκεκριμένο τραγούδι σε διάφορες σκηνές. Στις προηγούμενες ταινίες τα μόνα τραγούδια που ακούμε προέρχονται είτε από το ραδιόφωνο, είτε από την τηλεόραση, είτε από μαγαζιά. Αναμφισβήτητα, η ύπαρξη μουσικού θέματος στην ταινία προσδίδει ατμόσφαιρα και ρυθμό, ενώ παρασύρει τον θεατή στην ψυχοσύνθεση και τις σκέψεις του πρωταγωνιστή. Σε αυτό συντελούν και τα εξωτερικά πλάνα με διάρκεια, που πρωτοεμφανίζονται στον *Μαχαιροβγάλτη*.

Ο Γιάννης Οικονομίδης (2014) αναφέρει: «*Το θέμα της ταινίας είναι η διαδρομή ενός ανθρώπου από το ένα σημείο στο άλλο. Η αξιοπρέπεια, η σωτηρία της ψυχής υπό μία έννοια, ο τρόπος που το μικρό ψάρι που τσαλαβουτάει μπαίνει κάποια στιγμή σε μια κατάσταση ανάτασης και προσωπικής κάθαρσης. Μετά από μια μεγάλη ανατροπή που συμβαίνει στα μισά της ταινίας, ο ήρωας πιάνει πάτο κι έχει να διαλέξει μεταξύ δύο δρόμων: ή να μείνει στον πάτο ή να σηκωθεί. Αυτό είναι κάτι που βιώνουν όλοι οι αδύναμοι άνθρωποι, οι "μικροί" άνθρωποι, τα μικρά ψάρια. Πίεση από παντού*».

Πράγματι, ο Στράτος όντας στον πάτο της ζωής, μόνος, δίχως φίλους, δίχως χρήματα -εφόσον τον εξαπάτησαν και τον λήστεψαν οι ίδιοι του οι συνεργάτες-, επιλέγει την ανάδυση, επιλέγει την αυτοδικία και την κάθαρση της ψυχής του. Φαίνεται ότι αν και είναι πληρωμένος δολοφόνος, έχει ένα δικό του σύστημα αξιών. Αρνείται να εργαστεί για τον νονό της νύχτας, μαζεύει χρήματα για να βοηθήσει τον Λεωνίδα, στον οποίο χρωστάει χάρη, επομένως δεν τον ξέχασε όταν αποφυλακίστηκε, προσπαθεί να αποτρέψει την Βίκυ από την πορνεία και προτρέπει τον Μάκη να της προτείνει να εργαστεί στο εργοστάσιο αρτοσκευασμάτων που εργάζεται και ο ίδιος. Η συγκεκριμένη σκηνή βρίθει ειρωνείας, καθώς ο Μάκης θεωρεί ντροπή να δουλέψει η αδερφή του ως εργάτρια «βράδυ, με όλους τους αράπηδες, με τα σκατά» και να κακοπληρώνεται, ενώ πιστεύει πως τώρα που εργάζεται ως πόρνη ζουν «σαν άνθρωποι, με αξιοπρέπεια».

Σημαντικό ρόλο διαδραματίζουν το βλέμμα και το ύφος του ηθοποιού Μουρίκη, ο οποίος παίζει κατά κύριο λόγο με τις εκφράσεις του και μιλά ελάχιστα. Ο θεατής αντιλαμβάνεται τον θυμό του, τον φόβο του, τη θλίψη και την αγωνία του απλώς με μια αλλαγή στο βλέμμα του. Στη σκηνή όπου ο Μάκης του ανακοινώνει ότι θα εκπορνεύσουν το κοριτσάκι στον νονό της νύχτας, ο Στράτος παραμένει σιωπηλός, λέει όμως πολλά με το βλέμμα του, το οποίο είναι καρφωμένο στον συνομιλητή του. Είναι έκδηλη η εναντίωση του σε αυτή την πράξη και το αντιλαμβανόμαστε. Στην τελευταία σκηνή, όπου ο Μπογιατζής τον πλησιάζει και κάθεται δίπλα του στο παγκάκι περιμένοντας μια εξήγηση ή μια συγγνώμη, ο Στράτος κοιτάζει μόνο ευθεία μπροστά και δεν στρέφει καθόλου το βλέμμα προς το μέρος του, γεγονός που υποδεικνύει αποφασιστικότητα και αποδοχή των συνεπειών των πράξεών του. Το βλέμμα του παραμένει σταθερό ακόμη κι όταν ο “συνεργάτης” του Μπογιατζή στέκεται απέναντί του και τον πυροβολεί. Γνωρίζει ότι θα τον σκοτώσουν και πιστεύει ότι πρέπει να τιμωρηθεί. Άλλωστε, δεν έχει κανέναν λόγο να ζει πια, εφόσον ο μοναδικός του στόχος του ήταν να βοηθήσει τον Λεωνίδα να δραπετεύσει. Έχει χάσει την εμπιστοσύνη του στους ανθρώπους και επιλέγει συνειδητά το θάνατο. Το τελευταίο πλάνο, στο οποίο βλέπουμε τον νεκρό Στράτο στο παγκάκι από ψηλά, ίσως αποσκοπεί στο να δημιουργήσει μια αίσθηση ανάληψης της ψυχής στον ουρανό. Περισσότερο θυμίζει σκηνή αυτοκτονίας, παρά δολοφονίας. Ο πρωταγωνιστής τοποθετείται ακριβώς στην μέση του κάδρου, γεγονός που προσδίδει αρμονία και συμμετρία. Ο θάνατός του ήρθε ήρεμα, σχεδόν γαλήνια, χωρίς κραυγές και ένταση.

Ενδιαφέρον αποτελεί το γεγονός ότι οι πρωταγωνιστές του Οικονομίδη σε κάθε ταινία μιλούν ολοένα και λιγότερο. Στο *Σπιρτόκουτο* ο Δημήτρης συνεχώς φωνάζει και ωρύεται, στην *Ψυχή Στο Στόμα* ο Τάκης μιλά εμφανώς λιγότερο, στον *Μαχαιροβγάλτη* ο Νίκος επίσης μιλά ελάχιστα και, τέλος, ο Στράτος στο *Μικρό Ψάρι* δείχνει κυρίως με πράξεις και όχι με λόγια τις σκέψεις του. Πιθανόν αυτή η αλλαγή οφείλεται στην πείρα και την εξέλιξη του Οικονομίδη ως σκηνοθέτη, που αποπειράται να δείξει περισσότερα μέσω των βλεμμάτων, των σιωπών και των γενικών πλάνων εξωτερικών χώρων.

10) ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Σε πρώτο επίπεδο συμπεραίνουμε ότι το σύγχρονο ελληνικό κινηματογραφικό κύμα, το Greek Weird Wave, μπορεί να αποτελεί μια αλληγορία της οικονομικής και κοινωνικοπολιτικής κρίσης στην οποία υπόκειται η Ελλάδα τα τελευταία χρόνια. Ταυτόχρονα, όμως, αναφέρεται και στην κρίση που αφορά την οικογένεια και το φύλο, η οποία έχει τις ρίζες της στο παρελθόν και μεταλλάσσεται στο παρόν. Οι ταινίες του Οικονομίδη έχουν ορισμένα κοινά στοιχεία με τις αντίστοιχες ταινίες που συγκαταλέγονται στο συγκεκριμένο κύμα, όπως είναι οι αποξενωμένοι χαρακτήρες, οι «παράλογοι» διάλογοι και η θεματική της οικογένειας.

Αν και ο Οικονομίδης αναφέρει ότι το Greek Weird Wave είναι μια αυθαίρετη κατηγορία στο χώρο του κινηματογράφου, αναγνωρίζει αρκετά κοινά στοιχεία στις ταινίες του με αυτά που έχουν οριστεί ως χαρακτηριστικά αυτού του είδους. Στις ταινίες του τίθενται αρκετά κοινωνικά, πολιτισμικά και πολιτικά θέματα και ασκείται κοινωνική κριτική τόσο στις οικογενειακές σχέσεις, που αποτελούν βασικό πυλώνα τους, όσο και στις διαπροσωπικές σχέσεις. Υπάρχουν σαφώς ψήγματα της οικονομικής και κοινωνικής κρίσης, αλλά δεν μένει μόνο σε αυτά. Με τις ταινίες του καταφέρνει να εμβαθύνει στις μορφές καταστολής των ατομικών ελευθεριών και επιβολής εξουσίας. Ασκείται δριμύτατη κριτική όχι μόνο στις οικογενειακές σχέσεις, αλλά και στις σχέσεις εξουσίας που αναπτύσσονται σε κάθε χώρο, όπως στη σχέση εργοδότη-εργαζόμενου, στη σχέση μεταξύ οφειλέτη και οφειλόμενου. Παράλληλα ασκείται κριτική στην πατριαρχία, καθώς την απεικονίζει στην ακραία της μορφή. Ωστόσο, ίσως η κριτική να ήταν περισσότερο έντονη, εάν υπήρχε έστω και μία γυναίκα πρωταγωνίστρια, προκειμένου να καταστεί πιο σαφής και έκδηλη η γυναικεία οπτική. Ως θεατές δεν εμβαθύνουμε τόσο στον γυναικείο εσωτερικό κόσμο, μα περισσότερο στην οπτική των ανδρών. Αν και οι γυναίκες στα έργα του Οικονομίδη συχνά υιοθετούν μια περισσότερο ανδροπρεπή συμπεριφορά, διαδραματίζουν ισχυρό ρόλο στην εξέλιξη των ταινιών του. Ενδεχομένως να ασκείται κριτική και στον ίδιο τον θεατή, ο οποίος ίσως αναγνωρίσει ορισμένα κοινά στοιχεία των ηρώων των ταινιών στον εαυτό του. Είναι πιθανό να προκληθεί μια απόπειρα αυτοκριτικής κι επομένως αυτοβελτίωσης. Το μόνο σίγουρο είναι ότι πρόκειται για τέσσερις ταινίες που γεννούν συζητήσεις, προβληματίζουν και προσθέτουν το δικό τους λιθαράκι στην παγκόσμια ιστορία του κινηματογράφου.

Μολονότι οι ταινίες του Οικονομίδη αποτυπώνουν την ελληνική κρίση, θα ήταν άδικο να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι αφορούν μόνο αυτήν, καθώς θίγουν διαχρονικά θέματα. Ο σκηνοθέτης φαίνεται ότι αποπειράται να ψυχογραφήσει την οικογένεια, την κοινωνία και τον σύγχρονο άνθρωπο που βιώνει τις ραγδαίες εξελίξεις, τη μοναξιά και τις δυσκολίες της εποχής. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι ταινίες του ασκούν δριμύτατη κριτική στους παραδοσιακούς θεσμούς της οικογένειας, όπως τους επιτάσσει η θρησκεία και η παραδοσιακή ελληνική οικογένεια. Οι ιστορίες του έχουν πολλά επίπεδα ανάγνωσης και προβληματίζουν όχι μόνο ως προς την ερμηνεία τους, αλλά και ως προς τον τρόπο με τον οποίο εξελίσσονται, καθώς πολλά

ερωτήματα μένουν αναπάντητα ως το τέλος (εκτός από το *Μικρό Ψάρι*, το τέλος του οποίου είναι σαφές και δε γεννά ερωτηματικά).

Συμπεραίνουμε ότι ο Γιάννης Οικονομίδης έχει το προσωπικό του στυλ, το οποίο είναι ευδιάκριτο και είναι αυτό που τον έκανε να ξεχωρίσει και να διακριθεί. Ανέδειξε και εξακολουθεί να αναδεικνύει με την πάροδο των χρόνων μια αναγνωρίσιμη στυλιστική και θεματική γραφή, όπως επιτάσσει η θεωρία του δημιουργού. Χαρακτηριστικά θεματικά μοτίβα που εντοπίζουμε στις ταινίες του αποτελούν η οικογένεια, η μιζέρια και η καταπίεση των ανθρώπων στο εργασιακό περιβάλλον, η απουσία ουσιαστικής επικοινωνίας, οι επιφανειακές σχέσεις, η έντονη ψυχική πίεση, η μοναξιά του σύγχρονου ανθρώπου και η δυσκολία έκφρασης συναισθημάτων. Χαρακτηριστικά στυλιστικά μοτίβα του αποτελούν το ασφυκτικό κλίμα, οι εντάσεις, οι έκρυθμες καταστάσεις, οι συχνές επαναλήψεις και επαναδιατυπώσεις ίδιων φράσεων, ο υπερβολικός εκνευρισμός και το έντονο υβρεολόγιο. Αδιαμφισβήτητα, ο Οικονομίδης έχει αφήσει το στίγμα του στον ελληνικό κινηματογράφο και έχει καταφέρει να αποτυπώσει ρεαλιστικούς χαρακτήρες και ρεαλιστικές ιστορίες. Άνθρωποι που είναι πνιγμένοι στα χρέη, σε δυστυχισμένες σχέσεις, σε άθλιες συνθήκες εργασίας, με μίζερες ζωές και ένα περιβάλλον που εντείνει την αίσθηση ασφυξίας, μοναξιάς κι εξαθλίωσης. Άνθρωποι που πασχίζουν να επιβιώσουν κάτω από δυσμενείς συνθήκες, όπου έρχεται η αντίδραση. Η εκδήλωση αυτής της αντίδρασης εκφράζεται ποικιλοτρόπως, εφόσον κάθε ήρωας ξεσπά διαφορετικά. Η έκρηξη και η λύτρωση επέρχονται κάθε φορά στο τέλος της ταινίας. Η σκοτεινή πλευρά των ανθρώπων και οι οριακές καταστάσεις παρουσιάζονται ως ανεξάρτητες έμφυλων βιωμάτων και ίσως αυτό είναι για τον Οικονομίδα μια αδυναμία έκφρασης των προβληματισμών του θηλυκού κοινωνικού φύλου και των γυναικών σαν ανεξάρτητα και όχι σαν “ανδροποιημένα” όντα, που μπορούν να πρωταγωνιστήσουν και βιωματικά και κινηματογραφικά.

Εν τούτοις, δείχνοντας τις οριακές καταστάσεις, επιρρίπτει παράλληλα ευθύνες στην κοινωνία και στην πολιτική. Η οικογένεια, που λειτουργεί ως μικρογραφία της κοινωνίας, βρίσκεται αναμφίβολα σε κρίση. Η κρίση φυσικά δεν υπάρχει από μόνη της, παρά χρειάζεται κάποιο γενεσιουργό αίτιο. Ο Οικονομίδης δεν ωραιοποιεί καταστάσεις, δε διστάζει να εκθέτει όλη την ανθρώπινη σαθρότητα, τον μισογυνισμό, τον ρατσισμό, τα στερεότυπα, την πατριαρχία και το κάνει με τέτοιο τρόπο, ώστε να ταρακουνήσει και να αφυπνίσει τον θεατή, δείχνοντάς του την ωμή πραγματικότητα.

11) ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Άρθρα

Δημητρίου Ηλίας (2013), *Μαχαιροβγάλτης*, Filmicon, Διαθέσιμο στο:

<http://filmiconjournal.com/blog/post/8/%CE%BC%CE%B1%CF%87%CE%B1%CE%B9%CF%81%CE%BF%CE%B2%CE%B3%CE%AC%CE%BB%CF%84%CE%B7%CF%82>,

τελευταία επίσκεψη: 13/2/19

Κρούσκα Μάρω (2018), *Η γυναίκα, η νοικοκυρά, ο οικιακός χώρος και η έκρηξή του*, Filmicon,

Διαθέσιμο στο: <http://filmiconjournal.com/blog/post/68/h-gynaika-h-noikokyra-o-oikiakos-xoros-kai-h-ekruxi-tou>, τελευταία επίσκεψη: 13/2/19

Ντελλής Αχιλλέας (2007), *Ψυχή στο στόμα: Μία ταινία για την γλώσσα*, Σινεφιλία, Διαθέσιμο

στο: <http://www.cinephilia.gr/index.php/tainies/hellas/1460-psihi-sto-stoma-2>, τελευταία επίσκεψη: 13/2/19

Καθημερινή (2018), *Πάνω από 13.000 περιστατικά ενδοοικογενειακής βίας τα τελευταία τέσσερα χρόνια - 7 στα 10 θύματα είναι γυναίκες*, Διαθέσιμο στο:

<http://www.kathimerini.gr/945479/article/epikairothta/ellada/panw-apo-13000-peristatika-endooikogeneiakhs-vias-ta-teleytaia-tessera-xronia---7-sta-10-8ymata-einai-gynaikes>, τελευταία

επίσκεψη: 13/2/19

Σάκκας Νεκτάριος (2007), *Η Ψυχή Στο Στόμα*, cinemanews, Διαθέσιμο στο:

<http://www.cinemanews.gr/v5/movies.php?n=4354>, τελευταία επίσκεψη: 13/2/19

Φραγκούλης Γιάννης (2007), *Ψυχή Στο Στόμα: ένα πρόωρο τέλος*, cinemainfo, Διαθέσιμο στο:

<http://www.cinemainfo.gr/films/opinion/2007/psyxistostoma/index.html>, τελευταία επίσκεψη: 13/2/19

Chalkou Maria (2012) *A new cinema of 'emancipation': Tendencies of independence in Greek cinema of the 2000*, Intellect Ltd Article English language, Interactions: Studies in

Communication & Culture Volume 3 Number 2, Διαθέσιμο στο:

https://www.academia.edu/2901953/A_new_cinema_of_emancipation_Tendencies_of_Independence_in_Greek_cinema_of_the_2000s, τελευταία επίσκεψη: 13/2/19

Giannouri Eugenia, (2014) *Matchbox, Knifer and the Oikographic Hypothesis*, University of

Paris 3, Filmicon, Διαθέσιμο στο: <http://filmiconjournal.com/journal/article/2014/2/9>, τελευταία επίσκεψη: 13/2/19

Lykidis Alex (2015), *Crisis of sovereignty in recent Greek cinema*, Journal of Greek Media & Culture, Διαθέσιμο στο:

<https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/jgmc/2015/00000001/00000001/art00002?crawler=true>, τελευταία επίσκεψη: 13/2/19

Nikolaïdou Afroditi (2014), *The Performative Aesthetic of the 'Greek New Wave'*, *The Performative Aesthetics*, FILMICON: Journal of Greek Film Studies, Διαθέσιμο στο: <http://filmiconjournal.com/journal/article/2014/2/3>, τελευταία επίσκεψη: 13/2/19

Rose Steve (2011), *Attenberg, Dogtooth and the weird wave of Greek cinema*, The Guardian, Διαθέσιμο στο: <https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema>, τελευταία επίσκεψη: 13/2/19

Βιβλία

Ένγκελς Φρίντριχ (1980), *Η καταγωγή της οικογένειας της ατομικής ιδιοκτησίας και του κράτους*, μτφ Μαρία Γιαταγάνα, Θεμέλιο, Αθήνα

Κυριακός Κωνσταντίνος (2016), *Επιθυμίες και Πολιτική: η Queer Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα

Κατάκη Χάρις (2012), *Οι τρεις ταυτότητες της ελληνικής οικογένειας*, Πεδίο, Αθήνα

Beynon John (2002), *Masculinity and Culture*, pub. Open University Press

Bordwell David & Thompson Kristin (2012), *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, μτφ Κατερίνα Κοκκινίδη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα

Butler Judith (1999), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York and London

Connell R.G (2006), *Το Κοινωνικό Φύλο*, Επίκεντρο

Dixon Wheeler Winston (2003), *Straight: Constructions of heterosexuality in the cinema*, State University of New York Press

Goffman Ervin (2006), *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, μτφ Μαρία Γκοφρά, Αθήνα, Αλεξάνδρεια

Hayward Susan (2009), *Οι βασικές έννοιες του κινηματογράφου*, μτφ Κατερίνα Κακλαμάνη, Πατάκης, Αθήνα

Hill John & Gibson Church Pamela (2006), *Εισαγωγή στις Κινηματογραφικές Σπουδές*, μτφ Κωνσταντίνος Βασιλείου & Χρυσάνθη Κασσιμάτη, Πατάκης, Αθήνα

Karalis Vrasidas (2012), *A History of Greek Cinema*, Continuum Publishing Corporation, United States

Karalis Vrasidas (2015), *Traumatized Masculinity and Male Stardom in Greek Cinema*, from the book *Stars in World Cinema: Screen Icons and Star Systems Across Cultures*, Edited by: Andrea Bandhauer, published by Michelle Royer I.B. Tauris

Mulvey Laura (2005), *Οπτικές και άλλες απολάυσεις*, μτφ Μαργαρίτα Κουλεντιανού, Παπαζήσης, Αθήνα

Psaras Marios (2016), *The Queer Greek Weird Wave: Ethics, Politics and the Crisis of Meaning*, Palgrave Macmillan

Peberdy Donna (2011), *Masculinity and Film Performance: Male Angst in Contemporary American Cinema*, Palgrave Macmillan

Stam Robert (2011), *Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου*, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα

Διπλωματικές Εργασίες

Κιαγιά Κατερίνα (2017), *Γιάννης Οικονομίδης Seul contre tous*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα

Μουμούρης Μαξιμιλιανός (2014), *Τα αντί-ρεαλιστικά εργαλεία που συνθέτουν τον ιδιάζοντα ρεαλισμό στο Σπιρτόκουτο του Γιάννη Οικονομίδα*, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα

Πανεπιστημιακό Υλικό

Μέρμηγκα Ιουλία (ακαδημαϊκό έτος 2017-2018), *Οδηγός συγγραφής θεωρητικού και κριτικού δοκιμίου για τον κινηματογράφο*, δόθηκε στα πλαίσια του ΠΜΣ Κινηματογραφικές και Πολιτισμικές Σπουδές του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών στο μάθημα: Ποιοτικές Μέθοδοι Έρευνας στις Πολιτισμικές και Κινηματογραφικές Σπουδές, Αθήνα

Συνεντεύξεις

Οικονομίδης Γιάννης (2014), συνέντευξη στον Ηλία Φραγκούλη, Διαθέσιμη στο: <https://www.youtube.com/watch?v=0GtTDcHZ5bA>, τελευταία επίσκεψη 13/2/19

Οικονομίδης Γιάννης (2014), συνέντευξη στον Γιάννη Ζουμπουλάκη, Το Βήμα, Διαθέσιμη στο: <https://www.tovima.gr/2014/02/11/culture/64o-festibal-berolinoy-o-giannis-oikonomidis-kai-i-krisi-toy-dytikoy-kosmoy/>, τελευταία επίσκεψη: 13/2/19

Οικονομίδης Γιάννης (2016), συνέντευξη στον Παναγιώτη Μενεγό, Popaganda, Διαθέσιμη στο: <http://popaganda.gr/giannis-oikonomidis-interview/>, τελευταία επίσκεψη: 13/2/19

Οικονομίδης Γιάννης (2017), συνέντευξη στην Μυρτώ Λοβέρδου, Bovary, Διαθέσιμη στο: <https://www.bovary.gr/oramatistes/8618/giannis-oikonomidis-eimaste-eparhia-mayri-eparhia>, τελευταία επίσκεψη: 13/2/19

Οικονομίδης Γιάννης (2017), συνέντευξη στην Μαρίνα Αγγελάκη, Docville, Διαθέσιμη στο: <https://www.documentonews.gr/article/giannhs-oikonomidhs-tarazeis-ta-nera-otan-kaneis-pragmata-poy-stazoy-n-aima>, τελευταία επίσκεψη: 13/2/19

Ταινίες

Το Σπιρτόκουτο (2002), Γιάννης Οικονομίδης, Διαθέσιμη στο: <https://www.youtube.com/watch?v=NRYmd2HK8jo>

Ψυχή Στο Στόμα (2006), Γιάννης Οικονομίδης, Διαθέσιμη στο: https://www.youtube.com/watch?v=zGcpQ4_GJoA&t=3586s

Μαχαιροβγάλτης (2010), Γιάννης Οικονομίδης Διαθέσιμη στο: https://www.youtube.com/watch?v=MV7_4rfhM9w&t=1314s

Το Μικρό Ψάρι (2014), Διαθέσιμη στο: https://www.youtube.com/watch?v=3yTZcp4ZE_s