



**Η ιδεολογία της γυναικείας σεξουαλικότητας:
Αναπαραστάσεις και συγκρότηση προτύπων
στον ελληνικό ερωτικό κινηματογράφο της
δεκαετίας του εξήντα**

Αλίκη Κοσσυφολόγου

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών - Σχολή Νομικών, Οικονομικών και
Πολιτικών Επιστημών
Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Δημόσιας Διοίκησης - Τομέας Κοινωνικής Θεωρίας και
Κοινωνιολογίας

Αθήνα 2012

Τίτλος διδακτορικής διατριβής: *Η ιδεολογία της γυναικείας σεξουαλικότητας: Αναπαραστάσεις και συγκρότηση προτύπων στον ελληνικό ερωτικό κινηματογράφο της δεκαετίας του εξήντα.*

Αλίκη Κοσσυφολόγου (Α.Μ. 563)

Τριμελής επιτροπή:

Κύρκος Δοξιάδης (επιβλέπων)

Γεράσιμος Κουζέλης

Μάρω Παντελίδου-Μαλούτα

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κ. Κύρκο Δοξιάδη, καθώς και τα μέλη της επιτροπής, κ. Γεράσιμο Κουζέλη και κ. Μάρω Παντελίδου-Μαλούτα, για την άψογη συνεργασία και την πολύτιμη στήριξη που μου προσέφεραν όλα αυτά τα χρόνια. Ευχαριστώ όλες τις καθηγήτριες και όλους τους καθηγητές στον κύκλο σπουδών της Πολιτικής Ανάλυσης του τμήματος Πολιτικής Επιστήμης και Δημόσιας Διοίκησης του Πανεπιστημίου Αθηνών, που μου ενέπνευσαν το ενδιαφέρον για τη συστηματική ενασχόληση με την κοινωνική θεωρία, τη φιλοσοφία και την πολιτική επιστήμη, βοηθώντας με παράλληλα να κατανοήσω την πολιτική χρησιμότητα αυτών των θεωρητικών εργαλείων. Τέλος, ευχαριστώ θερμά όλες και όλους, φίλες και φίλους, συντρόφισσες και συντρόφους, που με τα σχόλια και τις παρατηρήσεις τους συνεισέφεραν δημιουργικά στην ολοκλήρωση αυτής της εργασίας.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	4
Πρώτο μέρος	6
Θεωρητικό – Μεθοδολογικό πλαίσιο	6
α. Μεθοδολογία	7
β. Φεμινιστικές προσεγγίσεις για την πορνογραφία.....	19
Δεύτερο Μέρος	29
Ανάλυση λόγου	29
Λολίτες της Αθήνας	30
I. Περιγραφή – Υπόθεση της ταινίας	31
II. Ανάλυση της ταινίας	33
Κατήφορος	48
I. Περιγραφή – Υπόθεση της ταινίας	49
II. Ανάλυση της ταινίας	50
Στεφανία	71
I. Περιγραφή – Υπόθεση της ταινίας	72
II. Ανάλυση της ταινίας	73
Μικρές Αφροδίτες	107
I. Περιγραφή – Υπόθεση της ταινίας	108
II. Ανάλυση της ταινίας	109
«Συμπερασματικά»	132
Βιβλιογραφία / Πηγές	163

Εισαγωγή

*Βγήκα, δαιμονισμένη μάγισσα / στοιχειώνοντας τον μαύρο αέρα,
πιο τολμηρή τη νύχτα [...] / Μια τέτοια γυναίκα δεν είναι
ακριβώς γυναίκα. / Έχω υπάρξει ον του είδους της.*

Αν Σέξτον, *Το είδος της*, μτφρ. Δήμητρα Σταυρίδου

Αντικείμενο της παρούσας εργασίας αποτελούν οι αναπαραστάσεις της έμφυλης σεξουαλικότητας στις ταινίες του «πρώιμου» αισθησιακού/ερωτικού ελληνικού κινηματογράφου της δεκαετίας του εξήντα. Ο όρος αναφέρεται σε ταινίες, οι οποίες αν και δεν ήταν πορνογραφικές, τελικά προετοίμασαν το έδαφος για την ανάπτυξη της πορνογραφίας στην Ελλάδα.¹ Βασικός στόχος είναι να διατυπωθούν υποθέσεις αναφορικά με την αναπαράσταση της γυναικείας σεξουαλικότητας στον ελληνικό κινηματογράφο της δεκαετίας του εξήντα, με αφορμή ορισμένες, τρόπον τινά «αντιπροσωπευτικές, ταινίες του είδους.

Βέβαια, είναι γεγονός ότι το δείγμα που αξιοποιείται είναι αρκετά περιορισμένο αριθμητικά, ώστε να επιτρέψει τη συναγωγή γενικεύσεων σχετικά με τα προβαλλόμενα πρότυπα και την κοινωνική τους επιδραστικότητα. Ωστόσο, σκοπός της εργασίας δεν είναι η ποιοτική αποτίμηση του ελληνικού ερωτικού κινηματογράφου ως πολιτισμικού φαινομένου, αλλά, κυρίως, η ανάλυση των λόγων που διαμεσολαβούν στις εγχώριες κινηματογραφικές αναπαραστάσεις της έμφυλης σεξουαλικότητας, τιθέμενης υπό την ανδρική ετεροσεξουαλική σκοπιά, καθώς και των πολλαπλών νοημάτων που παράγονται στο κοινωνικό πεδίο μέσα από αυτές τις αναπαραστάσεις.

Μέσα σ' αυτό πλαίσιο, το ενδιαφέρον επικεντρώθηκε στην ανάλυση ενός συγκεκριμένου δείγματος ταινιών. Αν και παρακάτω διασαφηνίζονται τα κριτήρια επιλογής των ταινιών, οπωσδήποτε στη διαδικασία επιλογής τους βάρυνε και το προσωπικό ενδιαφέρον της γράφουσας σχετικά με τη θεματολογία τους. Η κινηματογραφική αφήγηση αποτελεί έτσι κι αλλιώς ένα εκτεταμένο πλέγμα πολιτικών, ιδεολογικών, πολιτισμικών και ιστορικών επιπέδων ανάγνωσης, τα οποία υπερβαίνουν κατά πολύ την προφανή θεματολογία μιας ταινίας. Μάλιστα, η πολλαπλότητα των νοημάτων δεν αποτελεί «προνόμιο» των αφηγηματικών δειγμάτων υψηλής τέχνης, αλλά αποτελεί εγγενές στοιχείο κάθε αφήγησης.

Από τη σκοπιά αυτή, μια διεξοδική ανάλυση των κινηματογραφικών ταινιών μπορεί να παρέχει πλούσιο υλικό για τη διατύπωση υποθέσεων σχετικά με τις κυρίαρχες αντιλήψεις στην ελληνική κοινωνία της δεκαετίας του εξήντα. Εξάλλου, οι κινηματογραφικές ταινίες, εξαιτίας της έκδηλης πολυσημίας τους, γίνονται πράγματι προνομιακό πεδίο για την εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με τα στερεότυπα, τις

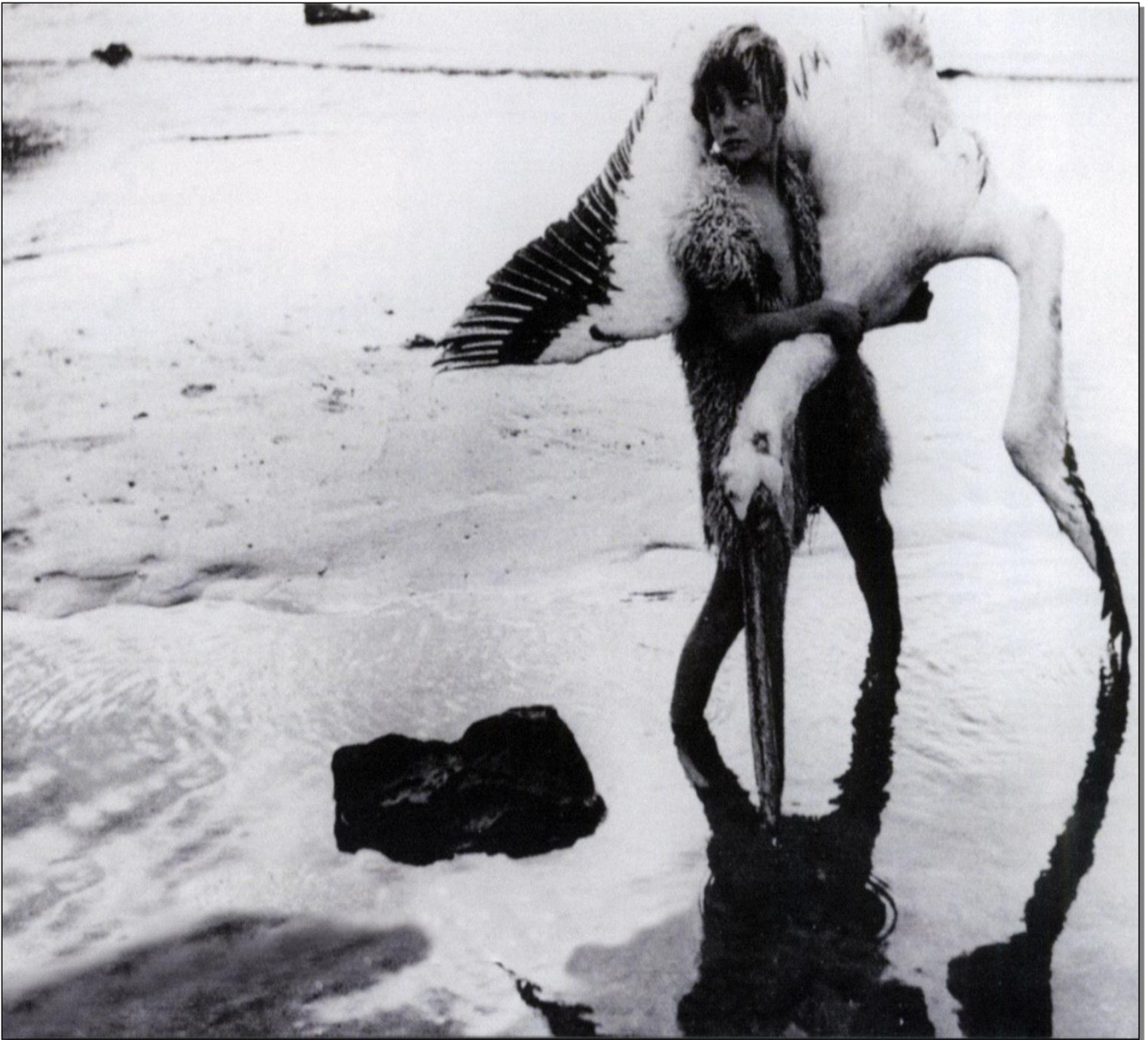
¹ Γεώργας 2005, σ. 16.

κυρίαρχες ιδεολογικές τάσεις και τις πολλαπλές διαδικασίες συγκρότησης υποκειμενικότητων. Επιπλέον, τα φιλμικά κείμενα έχουν την ιδιότητα να παράγουν συμβολικές κατασκευές, μέσα από τις οποίες οι θεατές μπορούν να αναγνωρίζουν τους εαυτούς τους ή να ταυτίζονται με αυτές. Αναπόφευκτα λοιπόν, στο βαθμό που οι ταινίες λειτουργούν ως μηχανισμοί συγκρότησης υποκειμενικότητων, είναι εύλογο να παράγουν εξουσιαστικούς λόγους, οι οποίοι συμβάλλουν στην αναπαραγωγή των κοινωνικών ανισοτήτων και, κατά συνέπεια, του κυρίαρχου κοινωνικού καθεστώτος.

Μάλιστα, οι συγκεκριμένες ταινίες, που αξιοποιούνται ως δείγματα ανάλυσης, δημιουργήθηκαν από τις αρχές ως τα μέσα της δεκαετίας του εξήντα. Πρόκειται δηλαδή για ταινίες οι οποίες γυρίστηκαν την περίοδο του αποκαλούμενου «καταπιεστικού εκσυγχρονισμού», γεγονός που δείχνει ότι οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις επικαθορίζονται από την πλούσια ιστορική και κοινωνική συγκυρία. Παράγονται δηλαδή σε μια περίοδο, όπου, στο επίπεδο των κυρίαρχων λόγων, συμβαίνει ένας συγκερασμός παραδοσιακών με εκσυγχρονιστικά/νεωτερικά στοιχεία. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η «γέννηση» του ερωτικού κινηματογράφου απηχεί, μεταξύ άλλων, μία «ιδιότυπη» διαδικασία σεξουαλικής απελευθέρωσης, όχι όμως απειλητική για τους παραδοσιακούς τρόπους ρύθμισης των ενδοοικογενειακών σχέσεων και, κατά συνέπεια, για την κυρίαρχη ιδεολογία.

Η εργασία χωρίζεται σε δύο μέρη: στο πρώτο μέρος παρουσιάζεται η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε για την ανάλυση και οι θεωρητικές παραδόσεις στις οποίες στηρίζεται, και αναφέρονται φεμινιστικές κριτικές προσεγγίσεις του φαινομένου της πορνογραφίας από τις οποίες επίσης αντλήθηκαν στοιχεία. Το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει τις αναλύσεις των ταινιών και τα συμπεράσματα.

Πρώτο μέρος
Θεωρητικό – Μεθοδολογικό πλαίσιο



α. Μεθοδολογία

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η αναλυτική προσέγγιση ελληνικών ταινιών της δεκαετίας του εξήντα, «αντιπροσωπευτικών» του φιλικού είδους του ερωτικού/αισθησιακού κινηματογράφου. Αναλύονται οι ταινίες *Λολίτες της Αθήνας*, *Ο Κατήφορος*, *Στεφανία*, *Μικρές Αφροδίτες*. Βασικός στόχος της εργασίας είναι η μελέτη της συνάρθρωσης, και της σχέσης αλληλεπίδρασης, του λόγου που παράγουν τα φιλικά κείμενα με τα αναφερόμενά τους, καθώς και με τις υλικές συνθήκες δημιουργίας/παραγωγής τους.

Οι ταινίες διαφοροποιούνται αρκετά μεταξύ τους, τόσο ως προς τις υλικές συνθήκες παραγωγής τους, όσο και ως προς τη μεγαλύτερη ή μικρότερη «αναγνωρισιμότητα» των συντελεστών τους –κυρίως των ηθοποιών και των σκηνοθετών. Επίσης, διαφοροποιούνται και ως προς τον τρόπο διακίνησής τους προς τις κινηματογραφικές αίθουσες (κάποιες ταινίες προβάλλονταν απευθείας σε κινηματογράφους «δεύτερης προβολής»).

Η μεθοδολογία στην οποία στηρίζεται η παρούσα μελέτη εμπνέεται από την *Αρχαιολογία της Γνώσης* του Michel Foucault, ωστόσο, τα αναλυτικά εργαλεία που χρησιμοποιούνται προέρχονται από τη συστηματοποιημένη εκδοχή αυτής, την οποία προτείνει ο Κύρκος Δοξιάδης στο βιβλίο του *Ανάλυση Λόγου: Κοινωνικό-φιλοσοφική θεμελίωση*.² Θα αναλύσω τα φιλικά κείμενα στη βάση τεσσάρων αξόνων: της αναφορικότητας, της υποκειμενικότητας, της γνώσης και της ιδεολογίας. Η αποτίμηση της διαπλοκής μεταξύ των αξόνων οδηγεί σε συμπεράσματα σχετικά με τη λειτουργία του καθαυτού λόγου, ως πρακτικής που αναπαράγει πολλαπλά εκφερόμενα.

Η κριτική προσέγγιση των εξουσιαστικών λόγων που διατρέχουν τις φιλικές αφηγήσεις θα αναδείξει την ιδεολογική τοποθέτηση αναφορικά με ευρύτερα ζητήματα για την έμφυλη κατανομή των ρόλων και την εξουσιαστική της διάσταση. Το βασικό ενδιαφέρον εστιάζεται στον ορισμό του πεδίου διαπλοκής, αλληλεπίδρασης ή ακόμα και ετεροπροσδιορισμού των τεσσάρων αφηγηματικών αξόνων που διέπουν κάθε φιλικό κείμενο με τα εξωαφηγηματικά αναφερόμενα.

Ειδικότερα, στον *άξονα των αντικειμένων*, διερευνώντας τη σχέση της φιλικής αφήγησης με τα εκτός λόγου στοιχεία³ τίθενται όλα τα στοιχεία που υπάρχουν αντικειμενικά, δηλαδή που υπάρχουν και ανεξάρτητα από την κινηματογραφική αφήγηση. Στον *άξονα των τρόπων εκφοράς* διερευνάται η σχέση του λόγου με τον εαυτό του⁴ –στο πρώτο σκέλος οι *εξωτερικές συνθήκες* εκφοράς του, στο δεύτερο σκέλος οι *εσωτερικές συνθήκες* εκφοράς του, δηλαδή οι αφηγηματικοί τρόποι. Επίσης, στον *άξονα των εννοιών* διερευνάται η σχέση του λόγου με άλλους λόγους⁵ και αναδεικνύονται οι βασικές έννοιες

² Δοξιάδης 2008.

³ Δοξιάδης 2008, σ. 179.

⁴ Δοξιάδης 2008, σ. 179.

⁵ Δοξιάδης 2008, σ. 179.

που «διαπερνούν» το φιλικό κείμενο, ενώ στον *άξονα των θεματικών*,⁶ διερευνάται η σχέση του λόγου με την εξουσία και, κατά συνέπεια, αναδεικνύεται η άμεσα ιδεολογική διάσταση των αφηγήσεων.

Ακόμα πιο συγκεκριμένα, στον *άξονα των αντικειμένων*, τοποθετούνται όλα εκείνα τα στοιχεία, τα οποία υπάρχουν αντικειμενικά και δεν αποτελούν μυθοπλαστικές κατασκευές. Εξάλλου, ακόμα κι αν αρκετές ανθρώπινες πρακτικές και αντικείμενα διαμεσολαβούνται ή προέρχονται από το λόγο, αυτό δεν σημαίνει ότι όλες οι ανθρώπινες πρακτικές είναι λόγος, ούτε ότι δεν υπάρχουν αντικείμενα εντελώς ανεξάρτητα από το λόγο. Για παράδειγμα, στην ταινία *Στεφανία*, το «Αναμορφωτήριο Θηλέων» υπήρχε στην πραγματικότητα, δεν ήταν κατασκευή της κινηματογραφικής μυθοπλασίας. Με άλλα λόγια, ο *άξονας αντικειμενικότητας* αναφέρεται στα στοιχεία εκείνα που διαμορφώνουν το κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον, εντός των οποίων γεννήθηκε η μυθοπλαστική αφήγηση. Δηλαδή, αποτελεί δείκτη της σχέσης της αφήγησης με την αντικειμενική πραγματικότητα, όπως την ορίσαμε προηγουμένως, δηλαδή ως αντικείμενα και ανθρώπινες πρακτικές που υπάρχουν και ανεξάρτητα από το λόγο.

Ο *άξονας των τρόπων εκφοράς* περιλαμβάνει τις εξωτερικές και εσωτερικές *συνθήκες εκφοράς* της αφήγησης. Οι εξωτερικές, υλικές, συνθήκες επιδρούν στην αφήγηση και, παρόμοια, οι εσωτερικές πρακτικές του λόγου, οι αφηγηματικοί τρόποι, διαμεσολαβούνται από την υποκειμενικότητα, όπως αυτή εντοπίζεται στο επίπεδο της εκφοράς. Στις *εξωτερικές συνθήκες εκφοράς* εντάσσονται όλες οι υλικές συνθήκες δημιουργίας του αφηγηματικού κειμένου. Περιλαμβάνονται δηλαδή το ιστορικό πλαίσιο, καθώς και οι συντελεστές και ευρύτερα οι συνθήκες παραγωγής της ταινίας. Οι *εσωτερικές συνθήκες εκφοράς*, από την άλλη, συγκροτούν τον *άξονα της υποκειμενικότητας*, δηλαδή προσδιορίζουν το υποκείμενο της εκφοράς του λόγου. Με άλλα λόγια, καταδεικνύουν το υποκείμενο που κάθε φορά αφηγείται, καθώς και τη σχέση του αφηγηματικού υποκειμένου με την ιστορία και τους χαρακτήρες της αφήγησης.

Ο ορισμός του αφηγηματικού υποκειμένου βασίζεται στην τυπολογία που προτείνει ο Tzvetan Todorov.⁷ Ειδικότερα, υπάρχει διάκριση μεταξύ: α. του παντογνωστικού τύπου αφήγησης, όπου το υποκείμενο της αφηγηματικής εκφοράς, ή απλούστερα ο αφηγητής, γνωρίζει κάθε στιγμή τα πάντα για όλους τους χαρακτήρες της αφήγησης –από το πως σκέφτονται μέχρι το τι αισθάνονται, β. του αντικειμενικού τύπου αφήγησης, όπου το υποκείμενο της αφήγησης γνωρίζει ελάχιστα ή και τίποτα για τους χαρακτήρες της αφήγησης και «αρκείται» στο να μεταφέρει τα λόγια τους και τις πράξεις τους, και γ. του υποκειμενικού τύπου αφήγησης, όπου ο αφηγητής προσκολλάται στο εγώ κάποιου ήρωα και διηγείται την ιστορία από τη δική του σκοπιά. Με άλλα λόγια, στην πρώτη περίπτωση ο λόγος υπερβαίνει την ιστορία, στη δεύτερη περίπτωση η ιστορία βρίσκεται στο επίκεντρο υποσκελίζοντας το λόγο, ενώ στην τρίτη περίπτωση διαμορφώνεται μια σχετικά ισότιμη σχέση μεταξύ αφήγησης και μύθου.⁸

⁶ Δοξιάδης 2008, σ. 179.

⁷ Η τυπολογία βρίσκεται στο Todorov, 1977.

⁸ Δοξιάδης 1993, σσ. 71-72.

Επειδή όμως πρόκειται για μια τυπολογία, η οποία διαμορφώθηκε για να αξιοποιηθεί στη λογοτεχνική ανάλυση, η εφαρμογή της λαμβάνει υπ' όψιν τα ειδικά χαρακτηριστικά του κινηματογραφικού λόγου. Η απύσχα φωνή του υποδηλούμενου λογοτεχνικού αφηγητή απέναντι στο απόν σώμα του «υποτιθέμενου» κινηματογραφικού αφηγητή αποκρυσταλλώνουν αυτή την αντίφαση.⁹ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, διαμορφώνεται και η σχέση του κινηματογραφικού θεατή με τη φιλική αφήγηση. Εκτός από τις περιπτώσεις στις οποίες χρησιμοποιείται η τεχνική του *voice-over* (δηλαδή το «λογοτεχνικό» τέχνασμα μέσω του οποίου επιτυγχάνεται στον κινηματογράφο η προσκόλληση του αφηγητή σε ένα χαρακτήρα), οι κινηματογραφικοί χαρακτήρες μπορούν απλώς να πλησιάζουν αρκετά την αφηγηματική θέση, είτε μέσω της συνεχούς παρουσίας στην οθόνη, είτε μέσω όλο και συχνότερων υποκειμενικών πλάνων, χωρίς όμως ποτέ να την κατακτούν.¹⁰ Βασικό κριτήριο για τον προσδιορισμό του υποκειμένου της αφήγησης στον κινηματογράφο είναι ο βαθμός στον οποίο η σκοπιά από την οποία παρακολουθούν οι κινηματογραφικοί θεατές την εξέλιξη της αφήγησης ταυτίζεται με αυτή της κάμερας, ή, καλύτερα, με το «βλέμμα» της κάμερας. Υιοθετώντας την άποψη, σύμφωνα με την οποία η αφήγηση είναι μια γνωστική λειτουργία, αποδίδουμε μεγάλη βαρύτητα στο «ποιος» είναι αυτός που κάθε φορά εκφέρει τον αφηγηματικό/κινηματογραφικό λόγο. Εξάλλου, το «βλέμμα» της κάμερας έχει τον πιο καθοριστικό ρόλο, αφού διαμεσολαβεί απόλυτα στην αναπαράσταση της αφήγησης. Το «βλέμμα» της κάμερας οριοθετεί συμβολικά και χωροταξικά την αναπαράσταση της αφήγησης, επομένως το είδος του αφηγηματικού τύπου που υιοθετείται διαμορφώνει το χαρακτήρα της αναπαράστασης.

Ακόμα, ένα στοιχείο το οποίο διαφοροποιεί τη φιλική από τη λογοτεχνική αφήγηση, και το οποίο καθορίζει τη μετάβαση από την απλή απεικόνιση στην κινηματογραφική αναπαράσταση, αφορά τη σχέση χώρου και χρόνου· ενώ στην περίπτωση της λογοτεχνίας κυριαρχεί η διάσταση του χρόνου,¹¹ στην περίπτωση του κινηματογράφου επικρατεί ο χώρος, ενώ έπονται ο *χρόνος λόγου* και ο *χρόνος αναφερομένων*.¹² Επιπλέον, ο κινηματογραφικός χρόνος, αναλογικά, είναι πιο ελλειπτικός από το λογοτεχνικό, αφού μια κινηματογραφική φράση καταγράφεται, κατά κανόνα, πιο σύντομα από μια φράση στη λογοτεχνία. Η διάσταση μπορεί να είναι τόσο μεγάλη, ώστε μία κινηματογραφική σκηνή να συμπυκνώνει ένα λογοτεχνικό κεφάλαιο. Εξάλλου, στη λογοτεχνία ο συγγραφέας δεν έχει τη δυνατότητα να αξιοποιήσει μια μέθοδο ανάλογη με εκείνη του κινηματογραφικού μοντάζ, ώστε να πετύχει τη μέγιστη δυνατή συμπύκνωση του αφηγηματικού χρόνου.

Από την άλλη, ο κινηματογράφος σε σχέση με τη λογοτεχνική αφήγηση διατηρεί το πλεονέκτημα που του δίνει η απόπειρα «αναρπαγής»¹³ της ζωής και μέσω της χρήσης συμβόλων από την υλική πραγματικότητα. Οι κινηματογραφικοί θεατές τείνουν να «ξεχνούν» πιο εύκολα την κάμερα που διαμεσολαβεί και αντιλαμβάνονται την

⁹ Δοξιάδης 1993, σ. 102.

¹⁰ Δοξιάδης 1993, σ. 102.

¹¹ «η εμπειρία της ανάγνωσης είναι μια άμεσα χρονική εμπειρία», Δοξιάδης 1993, σ. 45.

¹² Για τη σχέση χρόνου και αφήγησης βλ. Chatman 1991, σσ. 47-67.

¹³ Δοξιάδης 1993, σ. 102.

κινηματογραφική αφήγηση ως πιο αληθοφανή. Αυτό βεβαίως δεν σημαίνει ότι η ορατότητα ως εγγενές στοιχείο του κινηματογραφικού λόγου, τον κάνει λιγότερο αναπαραστασιακό, αφού, τόσο στην περίπτωση της λογοτεχνίας, όσο και στην περίπτωση του κινηματογράφου, αυτό που «εκτυλίσσεται» είναι μία ψευδαίσθηση.¹⁴

Όλα τα παραπάνω θέτουν emphaticά το θέμα του προσδιορισμού του αφηγηματικού υποκειμένου, δηλαδή του προσδιορισμού του υποκειμένου που διαμεσολαβεί στη σχέση θεατών με την κινηματογραφική αφήγηση. Σύμφωνα με την ανάλυση που προηγήθηκε, η αφηγηματική εκφορά στον κινηματογράφο φαίνεται πως συνδέεται κυρίως με τον χώρο-πλαίσιο, εντός του οποίου εξελίσσεται η μυθοπλασία. Επομένως, η τυπολογία του Todorov, ως εργαλείο ανάλυσης της κινηματογραφικής αφήγησης, θα διερευνά την αφηγηματική εκφορά από τη σκοπιά της κάμερας και συγκεκριμένα του «βλέμματος της κάμερας». Για παράδειγμα, όταν το βλέμμα της κάμερας ταυτίζεται με το βλέμμα κάποιου από τους χαρακτήρες της ταινίας, αυτό σημαίνει ότι ο χαρακτήρας αυτός πλησιάζει ή γίνεται, έστω και περιστασιακά, υποκείμενο της αφηγηματικής εκφοράς. Ομοίως, αν η κάμερα «στοχοποιεί» ένα χαρακτήρα και καταγράφει τις κινήσεις του, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι στη θέση του υποκειμένου της αφήγησης είναι η κάμερα, άρα ο οπερατέρ, και ακόμα ειδικότερα ο σκηνοθέτης που έχει επιλέξει να δώσει έμφαση στο ένα ή στο άλλο αφηγηματικό πρόσωπο. Σε αυτή την περίπτωση, ο αφηγητής – βλέμμα της κάμερας, ως υποκείμενο του βλέμματος, είναι ταυτόχρονα υποκείμενο της επιθυμίας του προσώπου – αντικειμένου του βλέμματος. Ένα τέτοιο πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα, που αναλύεται εκτενώς στο δεύτερο μέρος της εργασίας, στην ανάλυση των ταινιών, είναι ο «τρόπος» κινηματογραφικής αναπαράστασης του γυναικείου γυμνού, ή ημίγυμνου, σώματος στις ερωτικές ταινίες της δεκαετίας του εξήντα. Από την άλλη, τα κοντινά πλάνα στα πρόσωπα των χαρακτήρων αποτελούν το μοναδικό τρόπο για να προσεγγίσει η κινηματογραφική αφήγηση τις σκέψεις ή τη συνείδηση ενός κινηματογραφικού χαρακτήρα.¹⁵

Όλα τα παραπάνω καταδεικνύουν ότι η αφηγηματική θέση προσδιορίζεται τελικά από τη θέση που προσλαμβάνει ο κινηματογραφικός θεατής σε κάθε σκηνή της κινηματογραφικής αφήγησης. Όπως εξηγεί ο Metz, ο κινηματογράφος, περισσότερο απεικονιστικός και λιγότερο αντιληπτικός¹⁶ από τις άλλες παραστατικές τέχνες (θέατρο, φωτογραφία), δίνει το πλεονέκτημα στους θεατές να είναι «παντελόπτες»,¹⁷ δηλαδή απόντες από την οθόνη, αλλά «πανταχού παρόντες» μέσα στην αίθουσα. Τους επιτρέπει δηλαδή να γίνουν *το μεγάλο μάτι και μεγάλο αυτί, χωρίς τα οποία το αντιληπτικό του*

¹⁴ Δοξιάδης 1993, σ. 47.

¹⁵ Δοξιάδης 1993, σ. 72.

¹⁶ Όπως εξηγεί ο Metz, ο κινηματογράφος είναι πιο αντιληπτικός από τις άλλες παραστατικές τέχνες ως προς το ότι κινητοποιεί περισσότερους άξονες, δηλαδή περισσότερες αισθήσεις. Από την άλλη, τελικά είναι λιγότερο αντιληπτικός καθώς είναι διπλά πλασματικός, όχι μόνο ως μυθοπλασία, αλλά και ως διαδικασία καθαυτήν, αφού «η ίδια η εκτύλιξη είναι τώρα πλασματική: ο ηθοποιός, το “ντεκόρ”, τα λόγια που ακούμε είναι απόντα (σαν ένα ίχνος που θα ήταν άμεσα μνημονικό, χωρίς να έχει υπάρξει προηγουμένως κάτι άλλο), Metz 2007, σ.σ. 66-68.

¹⁷ Metz 2007, σ. 71.

κινηματογράφου δεν θα είχε κανέναν να τα αντιληφθεί.¹⁸ Προεκτείνοντας λοιπόν τη λακανική εμπειρία για το «στάδιο του καθρέφτη» στην κινηματογραφική εμπειρία, ο Metz εξηγεί και με όρους ψυχαναλυτικούς την πρωτογενή ταύτιση των θεατών με την κάμερα.¹⁹ Αυτή η ταύτιση με την κάμερα είναι που διαπλέκει έντονα το θεατή με το ίδιο το φιλικό κείμενο και την εξέλιξη της αφήγησης, μέσω των κινήσεων της κάμερας, των γωνιών λήψης και των πλάνων, δηλαδή, μέσω οιωνδήποτε στοιχείων συνιστούν την ιδιαιτερότητα του κινηματογραφικού σημαίνοντος καθαυτό.²⁰ Αυτό σημαίνει ότι το «μάτι/βλέμμα» της κάμερας, όπως ταυτίζεται με τους θεατές και οι θεατές με αυτό, ανάλογα με τη θέση που καταλαμβάνει σε σχέση με το χώρο κινηματογράφησης, θέτει την αφηγηματική σκοπιά και επιπλέον αποδίδει προνομιακό ρόλο σε ορισμένους χαρακτήρες. Αυτοί οι χαρακτήρες πλησιάζουν κατά το περισσότερο δυνατό την αφηγηματική θέση, χωρίς ποτέ να την κατακτούν απόλυτα, αφού, τελικά, χωρίς τη διαμεσολάβηση δεν έχουν καμία παρουσία στην αφήγηση. Με άλλα λόγια, το «μάτι/βλέμμα» της κάμερας γίνεται μάτι/βλέμμα/αφηγηματικό εγώ και αντιστοιχεί στο εγώ του αφηγητή στη λογοτεχνία, ιδιαίτερα στις περιπτώσεις όπου ο χαρακτήρας αναφέρεται με το γραμματικό τύπο αυτός.²¹

Οι μοναδικές περιπτώσεις όπου η αφηγηματική εκφορά –σχεδόν– δεν διαμεσολαβείται από την κάμερα είναι όταν γίνεται χρήση της τεχνικής του voice-over που αναφέραμε προηγουμένως, η οποία έτσι κι αλλιώς προσιδιάζει στη λογοτεχνική αφήγηση, καθώς και χρήση «αυστηρών» υποκειμενικών πλάνων, δηλαδή των πλάνων εκείνων όπου δίνεται η εντύπωση ότι παρακολουθούμε την ιστορία μέσα από το βλέμμα ενός χαρακτήρα.²² Επίσης, μια βασική τεχνική που καλλιεργεί τη «συμπάθεια» των θεατών για ένα χαρακτήρα είναι το γκρο πλαν, το οποίο χρησιμεύει στη σκιαγράφιση της συναισθηματικής του κατάστασης, φέρνοντας έτσι το θεατή πιο κοντά στην αφηγηματική θέση.

Επομένως, σύμφωνα με τα προηγούμενα, γίνεται σαφές ότι στον κινηματογράφο, ακόμα κι αν η παντογνωσία –ορισμένη ως η δυνατότητα ενός αφηγητή να εισχωρεί στη συνείδηση ενός χαρακτήρα και ταυτόχρονα να είναι εντελώς ανεξάρτητος από αυτόν–²³ δεν είναι απόλυτα εφικτή, από τις τεχνικές και τα πλάνα που υιοθετούνται εξαρτάται ο βαθμός στον οποίο αυτή η παντογνωσία προσεγγίζεται. Γυρίζοντας λοιπόν στην αναζήτηση των κριτηρίων για τον προσδιορισμό του υποκειμένου της αφηγηματικής εκφοράς, γίνεται σαφές ότι πρέπει να λαμβάνονται υπ' όψιν η κατανομή των χαρακτήρων στο χώρο, οι τεχνικές κινηματογράφησης, καθώς και η επιλογή των πλάνων να «στοχοποιούν» έναν ή περισσότερους χαρακτήρες και να τον φέρνουν εγγύτερα στην αφηγηματική θέση.

Η κινηματογραφική αφήγηση, όπως και κάθε άλλη περίπτωση μυθοπλασίας αναπαριστά την πραγματικότητα βάσει ορισμένων «εξωφιλικών» κυρίαρχων αφηγήσεων.

¹⁸ Metz 2007, σ. 71.

¹⁹ Metz 2007, σ. 73.

²⁰ Δοξιάδης 1993, σ. 49.

²¹ Δοξιάδης 1993, σ. 71.

²² Δοξιάδης 1993, σ. 71.

²³ Δοξιάδης 1993, σ. 72.

Εύλογα, υπό το πρίσμα αυτό, ο *άξονας των εννοιών* διερευνά τη διαπλοκή του αφηγηματικού λόγου με άλλους εξωφιλμικούς λόγους. Η βασική έννοια γύρω από την οποία συναρθρώνεται η ανάλυση των κινηματογραφικών αφηγήσεων στην παρούσα εργασία είναι η γυναικεία/«έμφυλη» σεξουαλικότητα –εμπεριέχεται σ' αυτήν και η έννοια της γυναικείας σεξουαλικής ομορφιάς– όπως αξιολογείται από την ανδρική ετεροσεξουαλική σκοπιά, δηλαδή μία έννοια που αδιαπραγμάτευτα εγείρει ζητήματα συγκρότησης υποκειμενικότητων και έμφυλων σχέσεων εξουσίας.

Η έννοια της γυναικείας σεξουαλικότητας, οριζόμενη από την ανδρική σκοπιά, έχει κεντρικό ρόλο στην ανάλυση, ακριβώς επειδή οι γυναίκες στον ερωτικό κινηματογράφο αναπαρίστανται κυρίως ως αντικείμενα του βλέμματος των ανδρών, επομένως ως αντικείμενα της ανδρικής ετεροφυλοφιλικής ερωτικής επιθυμίας. Αυτή η εκδοχή της κινηματογραφικής αναπαράστασης συγκροτεί την έμφυλη γυναικεία υποκειμενικότητα ως παθητική, άρα και κοινωνικά υποτελή, προωθώντας στο επίπεδο της ιδεολογίας την αντικειμενικοποιημένη αναπαράσταση της γυναίκας ως κοινωνικής κατηγορίας. Από την άλλη, η δημοσιότητα που παρέχει στο «ιδιωτικό» η αισθησιακή κινηματογραφική αναπαράσταση γίνεται από «αυστηρά» ανδροκεντρική σκοπιά, άρα και η αμφισβήτηση του διαχωρισμού μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού λειτουργεί προς όφελος της αποκατάστασης της πατριαρχίας, ως ολοποιητικής και φυσικής δομής. Με άλλα λόγια, συμβαίνει το εξής ενδιαφέρον: δεν υποβαθμίζεται η σημασία του ιδιωτικού χώρου ως προϋπόθεσης «για την ανάπτυξη της μοναδικότητας και του αυτοπροσδιορισμού των ατόμων», και ως προνομιακού πεδίου «για την εκμάθηση και την άσκηση της ατομικής ελευθερίας, ενδοσκόπησης και καλλιέργειας της υποκειμενικότητας, για την ελεύθερη διερεύνηση επιθυμιών και συναισθημάτων και για την αυτόβουλη ερωτική ζωή»,²⁴ όπως συμβαίνει με τον τυπικό νεωτερικό διαχωρισμό μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού, αλλά, μέσα από τη φυσικοποιημένη αναπαράσταση της πατριαρχίας, ενεργοποιείται μία αντίστροφη διαδικασία επέκτασης της εξουσιαστικής σχέσης στην κοινωνία ως ομοιογενή ολότητα.

Επιπλέον, η γυναικεία υποκειμενικότητα στις αισθησιακές/ερωτικές ταινίες αναπαρίσταται ουσιοκρατικά ως το ένα και μοναδικό γένος, γεγονός που αγνοεί ή αποσιωπά την ποικιλία των διαφορών μεταξύ των γυναικών, οι οποίες «είναι τόσο σημαντικές, ώστε να ανάγουν τη γυναικεία υποκειμενικότητα σε πολυσύνθετη και πολύμορφη οντότητα, που δεν μπορεί να οριστεί συνοπτικά και αποκλειστικά από τη θέση του κατώτερου στο σύστημα σχέσεων των φύλων».²⁵ Ως εκ τούτου, υποθέτουμε ότι αυτή η εκδοχή της αναπαράστασης, στο βαθμό που οδηγεί τα άτομα στη συγκρότηση έμφυλων, κοινωνικά υποτελών υποκειμενικότητων αναπαράγει με αυτόν τον τρόπο τον κοινωνικό τους αποκλεισμό. Επιπλέον, μέσα από μία τέτοιου τύπου αναπαράσταση αναπαράγεται και «φυσικοποιείται» η καταπιεστική για όλες και όλους διχοτομία του παγιωμένου ετεροσεξουαλικού καθεστώτος φύλου, η οποία ομογενοποιεί «δύο συγκροτημένες

²⁴ Βαρίκα 2000, σ. 20.

²⁵ Παντελίδου-Μαλούτα 2002, σ. 145.

κατηγορίες φύλου, παγιώνει και αντικειμενικοποιεί τα υποτιθέμενα χαρακτηριστικά τους».²⁶

Επομένως, το αισθητικό / σεξουαλικά ελκυστικό «κεφάλαιο» των γυναικών αναδεικνύεται σε μια νέα αναλυτική κατηγορία, η οποία σε ένα επίπεδο συγκροτεί την έμφυλη γυναικεία ταυτότητα ως απολύτως ετεροπροσδιορισμένη και, κατά συνέπεια, ως βασικός άξονας συγκρότησης της κοινωνικής κατασκευής του φύλου, διαπερνά όλες τις πλευρές της κοινωνικής δραστηριότητας των γυναικών, από την εκπαίδευση, την εργασία, την ταξικότητά τους, μέχρι και την πρόσβαση στους δημόσιους και θεσμικούς ρόλους.

Συνοψίζοντας λοιπόν, θα μπορούσαμε να πούμε ότι στον εν λόγω άξονα μας ενδιαφέρει η κινηματογραφική αναπαράσταση της γυναικείας ομορφιάς / σεξουαλικής «ελκυστικότητας» από την ανδρική σκοπιά, η οποία λειτουργεί ταυτόχρονα ως συγκροτητική διάσταση της γυναικείας έμφυλης ταυτότητας, σε σχέση με τις κυρίαρχες αντιλήψεις για την κοινωνική θέση των γυναικών σε μια πατριαρχική δομή.

Αυτό σημαίνει ότι αποδίδεται στον αφηγηματικό λόγο των ερωτικών ταινιών η ικανότητα να «καθορίζει», έστω μερικώς, το χαρακτήρα της γυναικείας έμφυλης ταυτότητας, αναπαράγοντας τις κυρίαρχες πατριαρχικές ετεροφυλοφιλικές αντιλήψεις. Η συγκρότηση μιας γυναικείας ταυτότητας, έμφυλης και ετεροπροσδιορισμένης από την ανδρική σκοπιά, επιτελείται μέσα από την υιοθέτηση διαφόρων πρακτικών οι οποίες αποβλέπουν στην κανονιστική ρύθμιση των γυναικείων σωμάτων, ώστε να «μεταρρυθμιστούν» σύμφωνα με τα προβαλλόμενα πρότυπα του κυρίαρχου ετεροσεξουαλικού λόγου. Με άλλα λόγια, η σεξουαλική ελκυστικότητα του γυναικείου σώματος παράγεται ως *κοινωνικό δρώμενο*, που εγκαθιδρύεται και αποκρυσταλλώνεται στο χρόνο μέσω «επιτελεστικής επανάληψης κανονιστικών πρακτικών στις οποίες συμπυκνώνεται η κανονιστική μυθοπλασία ενός αραγούς εαυτού».²⁷

Η ιδεολογία για τη γυναικεία ομορφιά παράγει κανονιστικά πρότυπα ρύθμισης του σώματος, τα οποία συνθέτουν το περιεχόμενο του «μύθου της ομορφιάς»²⁸ των γυναικών στις δυτικές καπιταλιστικές κοινωνίες. Αυτό σημαίνει ότι η θεωρητική ανάλυση της παρούσας μελέτης θεμελιώνεται στην παραδοχή ότι η κινηματογραφική αναπαράσταση του κυρίαρχου ετεροσεξουαλικού λόγου για τη γυναικεία ομορφιά οριοθετεί και αναπαράγει το κοινωνικό πλαίσιο της γυναικείας ομορφιάς/σεξουαλικότητας ως «κανονιστικής μυθοπλασίας».²⁹ Ο κινηματογραφικός λόγος για τη σεξουαλικά ελκυστική, από την ανδρική ετεροφυλοφιλική σκοπιά, και έμφυλη διάσταση της γυναικείας ταυτότητας γίνεται λόγος «τεχνογνωσίας», προτρεπτικός στην υιοθέτηση ρυθμιστικών πρακτικών που εγγράφονται στο σώμα και το «κατασκευάζουν» σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά του κυρίαρχα αναπαριστάμενου προτύπου.

Το φύλο κατασκευάζεται μέσα από τις εξουσιαστικές σχέσεις, και στη συνέχεια ανάγεται σε βασικό στοιχείο της ανθρώπινης υποκειμενικότητας και σε συγκροτητική αρχή

²⁶ Παντελίδου Μαλούτα 2002, σ. 145.

²⁷ Αθανασίου (επιμ.)2006, σ. 97.

²⁸ Wolf 2007 (1990).

²⁹ Αθανασίου 2006, σ. 98.

του έμφυλου υποκειμένου. Έτσι λοιπόν, όπως το φύλο, ως ένα πειθαρχικό καθεστώς εξουσίας, ως μία νόρμα, εμφυλοποιεί³⁰ το υποκείμενο, ανάλογα η γυναικεία σεξουαλική «ελκυστικότητα», ως «υπονόρμα» του φύλου, «σεξουαλικοποιεί» τα υποκείμενα. Το «σεξουαλικό» έμφυλο πρότυπο που παράγεται, ή ανα-παράγεται, μέσα από τις αναπαραστάσεις συμβάλλει στην ανάδειξη και στον «εμπλουτισμό» μιας αφήγησης που καθιερώνει την κοινωνική ανισότητα με έμφυλα κριτήρια.

Σύμφωνα με όλα τα παραπάνω, γίνεται σαφές ότι στον άξονα αυτό διερευνάται η κατασκευή –και διά μέσου της κινηματογραφικής αναπαράστασης– του γυναικείου σώματος ως σεξουαλικά ελκυστικού από την ανδρική σκοπιά, καθώς και ο βαθμός στον οποίο τα στερεότυπα για το γυναικείο «σεξουαλικό» σώμα προσδιορίζουν την έμφυλη διάσταση των κοινωνικών σχέσεων.

Ο άξονας των θεματικών διερευνά τη σχέση του λόγου με την εξουσία και, εν προκειμένω, την ιδεολογική τοποθέτηση των φιλικών αφηγήσεων απέναντι σε κάποια ζητήματα. Από την άποψη αυτή, είναι κρίσιμο να διευκρινιστεί ότι η προσωπική τοποθέτηση των συντελεστών των ταινιών, σε σχέση τα ζητήματα που θίγονται, αποτελεί θέμα δευτερογενούς ενδιαφέροντος, αφού βασικός στόχος της ανάλυσης είναι η μελέτη της ιδεολογικής συνάρθρωσης που παράγεται μέσα από τη διαπλοκή πολλών επιμέρους λόγων εντός της μυθοπλαστικής αφήγησης.

Ο συγκεκριμένος άξονας είναι ο άξονας όπου γίνεται η ιδεολογική «διαπραγμάτευση» των αντιλήψεων για διάφορα κοινωνικά ζητήματα, και όπου παράγονται οι θέσεις της αφήγησης, οι οποίες αναπαρίστανται ως «κατά γενική ομολογία» αποδεκτές και αληθείς, ή έστω αληθοφανείς, έτσι ώστε να συμβάλλουν καταλυτικά στην αναπαραγωγή ηγεμονικών αντιλήψεων και πρακτικών. Βεβαίως, η κινηματογραφική απεικόνιση, αφενός αναπαράγει τα κανονιστικά πρότυπα του κυρίαρχου λόγου, αφετέρου, σε αρκετές περιπτώσεις, ταυτόχρονα, μπορεί να «του» επιφέρει και ρήγματα μέσω της άρθρωσης εναλλακτικών, τρόπων τινά κοινωνικά προοδευτικών, προταγμάτων.

Εν προκειμένω, έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον να διερευνήσουμε σε ποιο βαθμό οι ελληνικές ερωτικές ταινίες των αρχών της δεκαετίας του εξήντα, οι οποίες, αν και όχι –κατάδηλα– πορνογραφικές, τελικά επηρέασαν την εξέλιξη της πορνογραφίας στη χώρα μας,³¹ παράγουν ρήγματα στον κυρίαρχο λόγο περί σεξουαλικότητας και ρύθμισης των ενδοοικογενειακών σχέσεων. Μια χρήσιμη υπόθεση που θα μπορούσαμε να διατυπώσουμε χωρίς να προδιαγράψουμε τα συμπεράσματα της ανάλυσης είναι ότι οι ελληνοχριστιανικοί λόγοι «απαγόρευσης» του σεξ οδήγησαν στον πολλαπλασιασμό των κινηματογραφικών λόγων για το σεξ, αφού οι ερωτικές ταινίες έγιναν η αφετηρία για την ανάπτυξη της πορνογραφίας ως ξεχωριστού κινηματογραφικού είδους στη χώρα μας. Εν προκειμένω, το δείγμα της ανάλυσης μας φέρνει μπροστά σε μια πρόδηλη αντίφαση:

³⁰ «Το έμφυλο υποκείμενο αναδύεται ως προϊόν ενός πειθαρχικού καθεστώτος εμφυλοποίησης, το οποίο μάλιστα επισύρει κυρώσεις για τα υποκείμενα εκείνα που δεν επιτελούν το φύλο τους σύμφωνα με τους καθιερωμένους κανόνες του έμφυλου διμορφισμού και της καθιερωμένης ετεροφυλοφιλίας», Αθανασίου, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2006, σ. 64.

³¹ Γεώργας 2005, σ. 16.

αφενός η παραγωγή ερωτικών ταινιών ξεκινά ως μια αναγνώριση από πλευράς των κινηματογραφικών δημιουργών της ανάγκης των θεατών για πορνογραφία ή αλλιώς *λελογισμένη σεξουαλική διέγερση*³² αποβλέποντας στην ηδονοβλεπτική εκτόνωση του κοινού, αφετέρου ο λόγος που εκφέρεται για το σεξ αναπαράγει τα κυρίαρχα πατριαρχικά/«χριστιανικά» πρότυπα.

Δηλαδή, ενώ οι αναπαραστάσεις της γυναικείας σεξουαλικότητας διακρίνονται από *σεξουαλική γοητεία*,³³ αναδεικνύοντας τις πρωταγωνίστριες των ταινιών σε αισθητικά πρότυπα ή αλλιώς «σύμβολα σεξουαλικότητας» (sex symbol), τελικά, όπως παρατηρείται στη μελέτη, η σεξουαλική γοητεία των γυναικών συχνότατα «καταγγέλλεται» ως υπαίτια ρωγμών στη συνοχή και στη μεταπολεμική κοινωνική «ειρήνη».

Στα πλαίσια της παρούσας μελέτης δεν θα επιχειρήσουμε να αποφανθούμε για τον απελευθερωτικό, ή μη, χαρακτήρα της πορνογραφίας ως είδους εν γένει, αλλά θα εξειδικεύσουμε την έρευνα στις αναπαραστάσεις της γυναικείας υποκειμενικότητας στον ελληνικό ερωτικό κινηματογράφο της δεκαετίας του εξήντα, αναζητώντας ρήγματα στο πλαίσιο των κυρίαρχων λόγων «αποκλεισμού» και ενός παγιωμένου ετεροσεξουαλικού καθεστώτος φύλου.

Βέβαια, όλα τα κινηματογραφικά είδη, άρα και οι ερωτικές ταινίες, δεν είναι αποκλειστικά ένας κόσμος φαντασίας και επιθυμίας, αλλά διαμορφώνονται από την κοινωνική πραγματικότητα εντός της οποίας παράγονται.³⁴ Αυτό σημαίνει ότι οι ελληνικές ερωτικές ταινίες της δεκαετίας του εξήντα, ως κινηματογραφικές αφηγήσεις, παράγονται μέσα σ' ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό και κοινωνικό πλαίσιο, συνδυάζοντας τις συμβάσεις του κινηματογραφικού είδους με τα ιδεολογικά συμφραζόμενα που τις περιβάλλουν. Αναζητούμε την κοινωνικά σημασιοδοτική λειτουργία αυτού του είδους της κινηματογραφικής μυθοπλασίας, αλλά και τη στρεβλωτική του επίδραση στην πρόσληψη της πραγματικότητας. Ειδικότερα, θα δούμε με ποιο τρόπο, μέσα από τις αναπαραστάσεις, απεικονίζονται ως φυσικής προέλευσης ορισμένοι τρόποι ρύθμισης των διυποκειμενικών σχέσεων, διαμορφώνοντας εξουσιαστικές σχέσεις στην ιδιωτική σφαίρα και κατ' επέκταση στη δημόσια. Θα μελετήσουμε τους τρόπους με τους οποίους «(ανά)-κατασκευάζεται» ένα κανονιστικό πρότυπο γυναικείας σεξουαλικότητας, που προβάλλεται ως «αντικειμενικό» ή αλλιώς ως φυσικά υπάρχον, το οποίο όμως τελικά φαίνεται να αντιστοιχεί στα ιστορικά και κοινωνικά προσδιορισμένα πρότυπα κατανομής των έμφυλων ρόλων. Επιπλέον, με αφορμή την ανάλυση που κάνει ο Foucault στην *Ιστορία της Σεξουαλικότητας*, θα εξετάσουμε την κινηματογραφική αναπαράσταση της γυναικείας σεξουαλικής ελκυστικότητας ως μια ενδεχόμενη κατασκευή ενός τύπου «σεξουαλικού ανθρώπου»: του έμφυλου, σεξουαλικά ελκυστικού αντικειμένου της ανδρικής ετεροφυλοφιλικής επιθυμίας.

Επίσης, θα επιχειρήσουμε να εντοπίσουμε ένα νήμα που συνδέει τη φουκωική οπτική σχετικά με την ποικιλία των νεωτερικών λόγων για τη σεξουαλικότητα –ιατρική,

³² Lawrence 2009, σ. 32.

³³ Για την έννοια της σεξουαλικής γοητείας βλ. Lawrence 2009, σ. 35.

³⁴ Van Zoonen 1988, σ. 89.

ψυχανάλυση, λογοτεχνία– (αμφισβήτηση της «υπόθεσης της καταστολής») με τη ριζοσπαστική φεμινιστική κριτική της πορνογραφίας,³⁵ χωρίς κατ' ανάγκη να αξιώνουμε τη «σκιαγράφηση» μιας αρραγούς μεταξύ τους συνέχειας.

Σύμφωνα με τον Foucault, η μετάβαση από το δίπολο απαγόρευση/νομιμότητα, που ίσχυε μέχρι το τέλος του 18ου αιώνα,³⁶ στη γνώση (ορατότητα), η οποία επαναπροσδιόρισε και ολόκληρο το πεδίο του θεμιτού – αθέμιτου, αφού η παραβίαση της «νομιμότητας» αναγνωρίζεται πλέον ως τέτοια εξαιτίας της «γνώσης» που προηγείται,³⁷ συνετέλεσε σε μία «αισθησιοποίηση»³⁸ της εξουσίας. Αυτή η «αισθησιοποιημένη» εξουσία πάνω στα σώματα, και κατά συνέπεια στο σεξ «τους», απέβλεπε να ελέγξει και να κανονικοποιήσει τη σεξουαλικότητα και όχι βέβαια να την εξαλείψει,³⁹ παράγοντας ένα «κέρδος ηδονής» και εγκαθιδρύοντας μία θετική σχέση μεταξύ εξουσιαστών και εξουσιαζόμενων.⁴⁰

Στη βάση αυτής της επιχειρηματολογίας ο Foucault αμφισβήτησε τον κατ' ανάγκη προοδευτικό/απελευθερωτικό (από τις δομές της εξουσίας) χαρακτήρα του πολλαπλού και αναλυτικού λόγου για τη σεξουαλικότητα που παράχθηκε στις δυτικές κοινωνίες από τον 19ο αιώνα κι έπειτα. Το πρόβλημα που θέτει ο Foucault μπορεί να συνδεθεί με τη φεμινιστική κριτική της πορνογραφίας ως φαινομένου του νεωτερικού δυτικού πολιτισμού, η οποία αποτυπώνεται στα κείμενα ριζοσπαστριών φεμινιστριών θεωρητικών, μεταξύ άλλων της K. Millett (*Sexual Politics*, 1968) και πιο ύστερα της A. Dworkin

³⁵ Εν προκειμένω, σημειώνεται η χρονική σύμπτωση της ενασχόλησης του Foucault με την κατασκευή και τη γενεαλογία της σεξουαλικότητας με την απεμπλοκή του δεύτερου κύματος του φεμινιστικού κινήματος από το κίνημα για τη σεξουαλική απελευθέρωση.

³⁶ «Ως τα τέλη του 18ου αιώνα τρεις μείζονες ρητοί κώδικες (εκτός από τις εθιμικές σταθερές και τους διάφορους εξαναγκασμούς της κοινής γνώμης) κυβερνούσαν τις σεξουαλικές πρακτικές: το κανονικό δίκαιο, η χριστιανική ποιμαντορία και ο αστικός νόμος. Όριζαν, καθένας με τους όρους του, τον διαχωρισμό μεταξύ θεμιτού και αθέμιτου», Foucault 2011, σ. 50.

³⁷ «Σκιαγραφείται ένας κόσμος της διαστροφής που τέμνει εκείνον της νομικής ή ηθικής παράβασης, αλλά που δεν αποτελεί απλώς παραλλαγή του». Foucault 2011, σ. 53.

³⁸ Foucault 2011, σ. 58.

³⁹ «Η μηχανική της εξουσίας που καταδιώκει όλη αυτήν την ανομοιότητα διατείνεται ότι την εξαλείφει, επειδή ακριβώς της παρέχει μια αναλυτική, ορατή και μόνιμη πραγματικότητα: τη βυθίζει μέσα στα σώματα, την παρεισάγει κάτω από τις διαγωγές, τη μετατρέπει σε αρχή ταξινόμησης και κατανοησιμότητας, τη συγκροτεί σε λόγο ύπαρξης και φυσική τάξη της αταξίας». Foucault 2011, σσ. 57-58.

⁴⁰ «Η ιατρική εξέταση, η ψυχιατρική έρευνα, η παιδαγωγική αναφορά, οι οικογενειακοί έλεγχοι μπορούν βέβαια να έχουν ως συνολικό και φαινομενικό στόχο να λένε όχι σε όλα τα είδη περιπλανώμενης ή άκαρπης σεξουαλικότητας. Στην πραγματικότητα, λειτουργούν ως μηχανισμοί που παρέχουν μια διπλή ώθηση: αφενός στην ηδονή και αφετέρου στην εξουσία. Ηδονή να ασκείς μία εξουσία που ανακρίνει, που επιτηρεί, που καιροφυλακτεί, που ανασκαλεύει, που ψηλαφίζει, που φέρνει στο φως και, αφετέρου, ηδονή που αναφλέγεται επειδή ακριβώς πρέπει να ξεφύγει από αυτήν την εξουσία, να της διαφύγει, να την ξεγελάσει ή να την μεταμφιέσει. Εξουσία που αφήνεται να την κυριεύσει η ηδονή την οποία καταδιώκει και απέναντί της εξουσία που επιβεβαιώνεται επειδή αντλεί ηδονή καθώς φανερώνεται, καθώς σκανδαλίζει, ή αντιστέκεται. Αιχμαλώτιση και σαγήνευση· αμοιβαία αντιπαράθεση και ενδυνάμωση: οι γονείς και τα παιδιά, ο ενήλικος και ο έφηβος, ο δάσκαλος και οι μαθητές, οι γιατροί και οι ασθενείς, ο ψυχίατρος με την υστερική και τους διεστραμμένους του δεν έπαψαν να παίζουν αυτό το παιχνίδι από τον 19ο αιώνα. Αυτές οι εκκλήσεις, οι υπεκφυγές, οι κυκλικές προτροπές οργάνωσαν γύρω από το σεξ και το σώμα, όχι αδιάβατα σύνορα, αλλά τις ατέλειωτες ελικοειδείς γραμμές της εξουσίας και της ηδονής». Foucault 2011, σ. 59.

(*Pornography: Men possessing women*, 1981) και της C. MacKinnon (*Pornography and Civil Rights: A New Day for Women's Equality*, 1988). Η φεμινιστική προβληματική για τις πορνογραφικές αφηγήσεις, διαφοροποιούμενη από τις νεο-συντηρητικού τύπου προσεγγίσεις –οι οποίες επικαλούνται το αξίωμα της προστασίας της δημόσιας αιδούς και των χρηστών ηθών για την κατάργηση της πορνογραφίας– εστιάζει στο φαλλοκεντρικό χαρακτήρα αυτών των αφηγήσεων, ο οποίος αφενός αναπαράγει και καταξιώνει την πατριαρχία και το ετεροσεξουαλικό καθεστώς φύλου, αφετέρου νομιμοποιεί ιδεολογικά την άσκηση βίας, ψυχολογικής ή σωματικής, σε βάρος των γυναικών, «αισθησιοποιώντας» την. Από τη σκοπιά αυτή, κείμενα του Marquis De Sade ή μεταγενέστερων λογοτεχνών όπως του D. H. Lawrence και του Henri Miller, τα οποία έπαιξαν καταλυτικό ρόλο στην ανάπτυξη της πορνογραφίας στην Ευρώπη και στην Αμερική, είτε παράγουν πολλαπλούς και ποικίλους λόγους για το σεξ, είτε απορρίπτουν την ηθική που υπαγορεύεται από τη χριστιανική εκκλησία και πίστη, οπωσδήποτε δεν «εξυπηρετούν» τους σκοπούς της γυναικείας απελευθέρωσης.

Επιστρέφοντας στο υλικό των αναλύσεων καθαυτό, οι κινηματογραφικές αφηγήσεις θα αναλυθούν με έμφαση στη σχέση τους με τα εξωφιλμικά αναφερόμενά τους, τις κοινωνικές και υλικές συνθήκες παραγωγής τους και τις πολλαπλών «ειδών» συγκροτήσεις υποκειμενικότητας που παράγουν, καθώς και τη διαπλοκή τους με τους εξουσιαστικούς λόγους, εν προκειμένω της πατριαρχίας, του χριστιανισμού, του κοινωνικού συντηρητισμού και ενδεχομένως κάποιους λόγους που παράγονται γύρω από το ζήτημα της γυναικείας αισθητικής/ομορφιάς, όπως η τελευταία αναπαραστασιακά ορίζεται από την ανδρική σκοπιά. Εύλογα στην ανάλυση εμπλέκεται καταλυτικά η προβληματική του φύλου και ακόμα πιο συγκεκριμένα η κριτική προσέγγιση των εξουσιαστικών σχέσεων που διέπουν τα κυρίαρχα πρότυπα κατανομής έμφυλων ρόλων στην κοινωνία.

Τέλος, η μελέτη αυτή αναπόφευκτα θέτει, έστω έμμεσα, το πρόβλημα της αλληλεπίδρασης μεταξύ της φουκωικής θεωρίας και του φεμινισμού του «δεύτερου κύματος»· αφενός αναδεικνύεται η σημαντική επιρροή που άσκησε η φουκωική ανάλυση της σχέσης της εξουσίας με τη σεξουαλικότητα στη φεμινιστική θεωρία, αφετέρου συζητιέται η φεμινιστικής προέλευσης υπόθεση περί ανδροκεντρικής σύλληψης του υποκειμένου από τον Foucault⁴¹ μέσα από την αναφορά σε πλευρές της κυρίαρχης

⁴¹ «Ο Foucault έχει κατηγορηθεί ότι ερμηνεύει την εξουσία με τρόπο που όχι μόνο αγνοεί όλους αυτούς τους ιδιαίτερους τρόπους με τους οποίους αυτή ασκείται σε μια σεξουαλικά ιεραρχική κοινωνία, αλλά επίσης ότι προσπερνά τις διαφοροποιημένες επιδράσεις που έχουν στις ζωές των ανδρών και των γυναικών οι γενικές διαδικασίες πειθάρχησης τις οποίες αναλύει. Με αυτή την έννοια, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι διατηρεί στον πυρήνα της κριτικής που ασκεί στη φιλελεύθερη/ανθρωπιστική αλλά και στη μαρξιστική σύλληψη της εξουσίας κάτι από την οικουμενική και αδιάφορη προς τα ζητήματα έμφυλων σχέσεων προσέγγιση της ανθρώπινης κατάστασης, γεγονός το οποίο ανάγεται από το φεμινισμό ως το κύριο στοιχείο που κάνει αυτές τις θεωρίες αποτυχημένες. Με άλλα λόγια, ο Foucault μπορεί να παρουσιάζεται προσδεμένος σε μία ανδροκεντρική σύλληψη του υποκειμένου». Soper 1993, σ. 39.

αναπαράστασης της σεξουαλικότητας –για παράδειγμα γυναικεία ομοερωτικότητα⁴² που ενδεχομένως να παραγνωρίζονται στο έργο του.

Σε κάθε περίπτωση, αναγνωρίζουμε την αδυναμία κριτικής διερεύνησης όλων των εξουσιαστικών λόγων που διαπερνούν τα υπό εξέταση φιλμικά κείμενα, επομένως επικεντρώνουμε την ανάλυση στα ειδικά ερωτήματα που έχουμε θέσει.

⁴² Σε συνέντευξη που είχε παραχωρήσει στον G. Barbedette ο Foucault, υπερασπιζόμενος το ριζοσπαστικό αίτημα «να ανοίξει ο δρόμος σε ομοφυλοφιλικούς τρόπους ζωής, σε υπαρξιακές επιλογές όπου οι σεξουαλικές σχέσεις με τα πρόσωπα του ίδιου φύλου θα έχουν σημαντικό ρόλο», ως μέρους της ανάπτυξης «μιας κουλτούρας που να επινοεί τροπικότητες σχέσεων, τρόπους ύπαρξης, τύπους αξιών, μορφές ανταλλαγής μεταξύ των ατόμων, που να καινοτομούν πραγματικά και να μην έχουν ομοιογενή ή υπερθέσιμο χαρακτήρα προς τις γενικές πολιτισμικές μορφές», καταλήγει να κάνει λόγο αποκλειστικά για την ανδρική ομοερωτικότητα, υπερθεματίζοντας, ως ρήξη με την κύριαρχη αναπαράσταση της ανδρικής ομοερωτικότητας, «το πρότυπο που επιβεβαιώνει τον εαυτό του ως άντρας» - «Λοιπόν, ναι, περνάμε τον χρόνο μας μεταξύ αντρών, έχουμε μουστάκια και φιλιόμαστε». Foucault 2012, σ. 149, 153, 157.

β. Φεμινιστικές προσεγγίσεις για την πορνογραφία: οι «πόλεμοι» γύρω από την αναπαράσταση του σεξ

Η κριτική που ασκήθηκε από τις ριζοσπάστριες φεμινίστριες κατά τις δεκαετίες εβδομήντα και ογδόντα, αναφορικά με την ιδεολογική λειτουργία των ερωτικών/πορνογραφικών αφηγήσεων στη λογοτεχνία, στα έντυπα και στον κινηματογράφο, απέρριπτε τον απελευθερωτικό χαρακτήρα αυτών των κειμένων και, αντίθετα, αναγνώριζε το περιεχόμενό τους ως ιδεολογικό μηχανισμό αναπαραγωγής και νομιμοποίησης του συστήματος της πατριαρχίας, της υποτέλειας της γυναίκας ως κοινωνικής κατηγορίας και της άσκησης βίας σε βάρος της.⁴³ Πρόκειται για μία θεωρητική τάση, η οποία τροφοδοτήθηκε στο πλαίσιο της ιστορικής απεμπλοκής του φεμινιστικού κινήματος και του κινήματος της ομοσεξουαλικής απελευθέρωσης από το κίνημα της σεξουαλικής απελευθέρωσης.

Η κριτική αυτή προσέγγιση της πορνογραφίας από αριστερές και αναρχικές φεμινίστριες θεωρητικούς όπως η Kate Millett, η Andrea Dworkin και η Catherine MacKinnon αποτέλεσε το θεωρητικό εφαλτήριο της γέννησης ενός δυναμικού αντιπορνογραφικού γυναικείου/φεμινιστικού κινήματος, το οποίο έφτασε να διεκδικεί τη θεσμική απαγόρευση της πορνογραφίας, όπως συνέβη στην πολιτεία της Minneapolis με αφορμή την υπόθεση της Linda Boreman, πρωταγωνίστριας της ταινίας *Βαθύ Λαρύγγι* (1972),⁴⁴ τη νομική εκπροσώπηση της οποίας είχε αναλάβει η MacKinnon. Με αφορμή την

⁴³ Η προβληματική αυτή εναντίον της πορνογραφίας υπήρξε το διακύβευμα στο φεμινιστικό και ΛΟΑΤΚΙ πόλεμο για το σεξ («sex wars») όπου η αντιπορνογραφική αντίληψη των ριζοσπαστριών φεμινιστριών συγκρούστηκε με την αντίληψη φεμινιστριών, θετικά διακείμενων απέναντι στην ερωτική λογοτεχνία και στην πορνογραφία (pro-sexfeminists, sex liberal feminists), οι οποίες στηρίζονταν στην πεποίθηση ότι τα ερωτικά – πορνογραφικά αφηγήματα απελευθερώνουν και απενοχοποιούν κοινωνικά τη γυναικεία σεξουαλικότητα και κατά συνέπεια «προάγουν» τη γυναικεία απόλαυση.

http://en.wikipedia.org/wiki/Women_Against_Pornography

http://en.wikipedia.org/wiki/Sex-positive_feminism

⁴⁴ Αμερικανική πορνογραφική ταινία του 1972 σε σκηνοθεσία του G. Damiano («Gerry Gerard»), παραγωγή του Louis Peraino («Lou Perry») και πρωταγωνίστρια τη Linda Boreman («Linda Lovelace»). Η ταινία υπήρξε πολύ δημοφιλής, διαμορφώνοντας καταλυτικά την πορνογραφική αισθητική της δεκαετίας του εβδομήντα, ενώ ήταν τόσο μεγάλη η επιδραστικότητά του, ώστε ο εκδότης της *Washington Post* διάλεξε το ψευδώνυμο «Βαθύ λαρύγγι» για να χαρακτηρίσει έναν από τους πληροφοριοδότες στην υπόθεση Watergate αρκετά χρόνια μετά την αποκάλυψη του σκανδάλου. Η ταινία είχε επίσης εμπορική επιτυχία, καθώς οι εισπράξεις στην πρώτη προβολή της υπολογίζονται σε 30-50 εκατομμύρια δολάρια. Στην τρίτη και τέταρτη αυτοβιογραφία της, η πρωταγωνίστρια της ταινίας Linda Boreman ισχυρίστηκε ότι η συμμετοχή της στην ταινία ήταν αποτέλεσμα βίαιου εξαναγκασμού και κακοποίησης, που είχε υποστεί από τον πρώην σύζυγο της Chuck Traynor, ο οποίος εισέπραξε 1.250 δολάρια από τη συμμετοχή της στην ταινία. Η Boreman δημοσιοποίησε τις καταγγελίες σε συνέντευξη Τύπου στην οποία συμμετείχαν η MacKinnon και η Dworkin, ενώ υποστηρικτικά παρευρίσκονταν πολλές φεμινίστριες, μέλη του αντιπορνογραφικού φεμινιστικού κινήματος. Σύμφωνα με την κατάθεση της Boreman, στη «Γενική επιτροπή για θέματα πορνογραφίας», η οποία συστήθηκε υπό την εποπτεία του Γενικού Εισαγγελέα E. Meese, κάθε φορά που κάποιος παρακολουθεί την ταινία, παρακολουθεί το βιασμό της. Μάλιστα, η Boreman υποστήριξε ότι σε όλη τη διάρκεια των γυρισμάτων ο Traynor την απειλούσε με όπλο.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Deep_Throat_\(film\)Peraino](http://en.wikipedia.org/wiki/Deep_Throat_(film)Peraino)

εμπειρία από την υπόθεση της Boreman, αλλά και από άλλες καταγγελίες γυναικών για καταναγκαστική συμμετοχή σε ταινίες πορνό, η MacKinnon χαρακτηρίζει την πορνογραφία από τη σκοπιά του φεμινισμού ως «μία μορφή καταναγκαστικού σεξ, μια πρακτική πολιτικής του σεξ, μια πράξη έμφυλης ανισότητας».⁴⁵ Την προσέγγιση της πορνογραφίας, ως ιστορικού φαινομένου παραβίασης των δικαιωμάτων της γυναίκας ως κοινωνικής κατηγορίας, εισήγαγε η αναρχική φεμινίστρια Andrea Dworkin, η οποία συμπύκνωσε τη φεμινιστική αντιπορνογραφική τοποθέτησή της στο κείμενο *Pornography: Men possessing women* (1981). Συγκεκριμένα, η Dworkin περιέγραψε την κινηματογραφική πορνογραφία ως μια βιομηχανία μισογυνισμού και σταδιακής «απανθρωποποίησης» των γυναικών, εφόσον, ως πολιτισμικό προϊόν, «θεμελιώνεται» στην άσκηση βίας κατά των γυναικών (κακοποίηση των γυναικών που συμμετέχουν στις ταινίες), αλλά και εξαιτίας του ιδεολογικού-κοινωνικού αντικτύπου των ταινιών, στο πλαίσιο των οποίων αποδίδεται αισθησιακός/σεξουαλικός χαρακτήρας σε πράξεις βίας, εξευτελισμού και κακοποίησης των γυναικών.

Η προβληματική των Dworkin και MacKinnon θα μπορούσε να ιδωθεί ως μία προέκταση της προσέγγισης της Kate Millett, η οποία στο κείμενο *Sexual Politics* (1968) ασχολήθηκε συστηματικά με την κριτική της αναπαράστασης της γυναικείας σεξουαλικότητας στην αισθησιακή λογοτεχνία του 20ού αιώνα και συγκεκριμένα στα κείμενα του D. H. Lawrence, του Henri Miller και του Norman Mailer. Αναλύοντας εκτενώς τα κείμενα τους, η Kate Millett κατέληξε στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για μυθοπλαστικές αφηγήσεις γραμμένες από ανδροκεντρική σκοπιά, οι οποίες, αφενός προτρέπουν τους άνδρες αναγνώστες σε ταύτιση με ένα ναρκισσιστικό φαλλοκεντρισμό, αφετέρου παρουσιάζουν τις γυναίκες ως υποτακτικά σεξουαλικά αντικείμενα ή σκεύη ικανοποίησης της ανδρικής ετεροφυλοφιλικής ηδονής.⁴⁶

Δεδομένου του ιστορικού πλαισίου της γέννησης της φεμινιστικής κριτικής στην πορνογραφία στη Δυτική Ευρώπη και στις ΗΠΑ –«δεύτερο κύμα» φεμινισμού και προοδευτική άρθρωση «δικαιωματικών» αιτημάτων που διαμορφώνουν το πεδίο για τη γέννηση των νέων κοινωνικών κινημάτων– η προσέγγιση αυτή θα μπορούσε να ιδωθεί ως ένας θεωρητικά συγκροτημένος ριζοσπαστικός φεμινιστικός αντίλογος στην επικρατούσα φιλελεύθερη αφήγηση, που σκιαγραφούσε την πορνογραφία ως ένα πολιτισμικό φαινόμενο, εγγενώς προοδευτικό, το οποίο επέφερε «ανεπανόρθωτες» ρωγμές στον κοινωνικό πουριτανισμό και στην, βαθύτατα υποκριτική –χριστιανικής προέλευσης– οικογενειακή ηθική. Από αυτή τη φιλελεύθερη σκοπιά, η γέννηση της πορνογραφίας αντιμετωπιζόταν ως ένα επαναστατικό γεγονός, και ο Marquis de Sade ως ο πρώτος «μάρτυρας» του αγώνα για τη σεξουαλική απελευθέρωση, εφόσον ο ίδιος είχε την τόλμη

⁴⁵ MacKinnon 1989, σσ. 197.

⁴⁶ «Σε αυτή τη φεουδαρχικού τύπου σχέση μεταξύ αρσενικού και θηλυκού, προαγωγού και βασίλισσας, μπορεί να δημιουργείται η προσδοκία να ανταλλάσσεις την υποταγή για προστασία, αλλά στην πραγματικότητα, ο προαγωγός ποτέ δεν προστατεύει το σκλάβο του επιτρέποντας την κακοποίηση, τον εξευτελισμό, ακόμα και το θάνατο του θύματός του και υιοθετώντας απέναντι σ' αυτό το θέαμα μια στάση ηδονοβλεπτικής ικανοποίησης», Millett 2000, σ. 17.

να πολεμήσει με σφοδρότητα το κατεστημένο της καθολικής εξουσίας, υπερασπιζόμενος την «ελεύθερη» έκφραση της σεξουαλικότητας.

Η Dworkin όμως, αρνούμενη τον απελευθερωτικό χαρακτήρα της αφήγησης του de Sade, επέμεινε ότι τα κείμενά του είναι προϊόντα κατάφωρης παραβίασης των δικαιωμάτων των γυναικών που ο ίδιος χρησιμοποιούσε για να πραγματοποιήσει την κάθε ερωτική –«απελευθερωτική» κατά την εκτίμησή του– φαντασίωση. Η ίδια αναρωτιόταν μάλιστα, πως είναι δυνατό να εξυμνείται ο de Sade και να αναγνωρίζεται ως «πρωτοπόρος» του κινήματος της σεξουαλικής απελευθέρωσης, όταν είναι γνωστό ότι για να πραγματοποιήσει τις επιθυμίες/φαντασιώσεις του δεν δίστασε «να βασανίσει, να βιάσει, να φυλακίσει, να δείρει, να αγοράσει γυναίκες και κορίτσια».⁴⁷

Η φεμινιστική αντιπορνογραφική προσέγγιση απέρριψε την αντίληψη που «εξυμνεί» τους πορνογράφους ως «φορείς» της φιλελευθεροποίησης και της προόδου στο πεδίο των κοινωνικών σχέσεων, αναδεικνύοντας τον πατριαρχικό και μισογυνικό χαρακτήρα των πορνογραφικών αφηγήσεων. Η κριτική αυτή στηρίζεται, μεταξύ άλλων, στο επιχειρήμα, σύμφωνα με το οποίο, η σύγκρουση με μια πραγματικά καταπιεστική εξουσιαστική δομή, όπως ο θεσμός της καθολικής εκκλησίας, δεν οδηγεί αυτονόητα και κατ' ανάγκη στην παραγωγή ενός ριζοσπαστικού προοδευτικού «αποτελέσματος». Από την άλλη, οι σκοποί και τα επιχειρήματα της φεμινιστικής αντιπορνογραφικής κριτικής έρχονται σε πλήρη σύγκρουση με τα επιχειρήματα και τους σκοπούς της χριστιανικής/πουριτανικής κριτικής της πορνογραφίας, η οποία επίσης αξιώνει την «απαγόρευση» της πορνογραφίας. Σύμφωνα με την Catherine MacKinnon, η κριτική που ασκούν οι θρησκευόμενοι συντηρητικοί στην πορνογραφία δεν έχει καμία σχέση με τη φεμινιστική προσέγγιση, «αφού η αφετηρία της είναι ριζικά διαφορετική, όπως διαφορετικά είναι και τα αιτήματα που θέτει». Μάλιστα, η MacKinnon, επικαλούμενη την ιδιότητά της ως νομικού, χαρακτηρίζει, μεταξύ άλλων, τους νόμους που στηρίζονται στο αξίωμα της προστασίας της δημόσιας αιδούς και των «χρηστών ηθών» –αυτές τις αρχές επικαλούνται οι συντηρητικοί για να υποστηρίξουν τη θεσμική απαγόρευση της προβολής και διάδοσης της πορνογραφίας– και ως αναποτελεσματικούς, καθώς στις ΗΠΑ και στον Καναδά που έχουν θεσμοθετηθεί τέτοιοι νόμοι από το 1973, η βιομηχανία που παράγει πορνογραφία όχι μόνο δεν έχει περιοριστεί αλλά, αντίθετα, μέχρι σήμερα έχει τριπλασιαστεί σε μέγεθος και ισχύ.⁴⁸

Ανάλογη καμπάνια για την απαγόρευση της πορνογραφίας στη Γερμανία ξεκίνησε το 1987 η Alice Schwarzer, εκδότρια του φεμινιστικού περιοδικού *EMMA*.⁴⁹ Η Schwarzer

⁴⁷ Dworkin 1981, σσ. 70-100.

⁴⁸ Αναφερόμενη στη στάση των χριστιανο-συντηρητικών σε σχέση με την πορνογραφία, η MacKinnon σχολιάζει: «Η προσέγγισή τους εστιάζει στους νόμους για την προάσπιση της δημόσιας αιδούς και των χρηστών ηθών, οι οποίοι ενώ ισχύουν από το 1973 δεν έχουν πετύχει κανένα αποτέλεσμα, ενώ αντίθετα μέχρι σήμερα η πορνογραφική βιομηχανία έχει διπλασιαστεί ή ακόμα και τριπλασιαστεί σε μέγεθος». Πρόκειται για απόσπασμα συνέντευξης που παραχώρησε η Catherine MacKinnon στον Ben Wattenberg το 1995 και η οποία είναι διαθέσιμη στον ηλεκτρονικό σύνδεσμο: <http://www.pbs.org/thinktank/transcript215.html>

⁴⁹ <http://www.emma.de/>

ξεκίνησε την καμπάνια «PorNO» στη Γερμανία, υποστηρίζοντας ότι «η πορνογραφία προσβάλλει την αξιοπρέπεια των γυναικών, συνιστώντας ένα είδος μεσαιωνικής βίας εναντίον τους, ενώ ταυτόχρονα “ενθαρρύνει” το μισογυνισμό και την άσκηση φυσικής βίας εναντίον τους».⁵⁰

Πάντως, αξίζει να αναφερθεί ότι η Judith Butler στάθηκε κριτικά απέναντι στην αξίωση της νομικής απαγόρευσης της πορνογραφίας για «φεμινιστικούς λόγους». Αντιλαμβανόμενη τη λογοκρισία ως απτό αποτέλεσμα της εξουσίας του κράτους, η Butler υποστηρίζει ότι ο «ρατσιστικός λόγος» [«hate speech»] –η νομική επιχειρηματολογία για την απαγόρευση της πορνογραφίας, αναγνωρίζει το είδος ως μια μορφή ρατσιστικού λόγου εναντίον των γυναικών– υπάρχει ως «τέτοιος» μόνο αναδρομικά, δηλαδή μόνο όταν ανακηρυχθεί από τις κρατικές αρχές. Έτσι, το κράτος κατοχυρώνει τη δυνατότητα να ορίζει τον «ρατσιστικό λόγο» («λόγο μίσους») και, κατά συνέπεια, τη δυνατότητα να οριοθετεί εξ ολοκλήρου το πεδίο του επιτρεπτού εκφερόμενου λόγου.⁵¹ Υπό το πρίσμα αυτό, η Butler ασκεί κριτική στην επιχειρηματολογία που αναπτύσσει η Catharine MacKinnon κατά της πορνογραφίας, υποστηρίζοντας ότι η προσέγγιση αυτή αποδέχεται την αδιαπραγμάτευτη δυνατότητα του κράτους να ασκεί λογοκρισία.⁵²

Πάντως, η αντίληψη σύμφωνα με την οποία η πορνογραφία διαμορφώνει πρότυπα βίαιης ανδρικής συμπεριφοράς και καλλιεργεί το μισογυνισμό προκύπτει και ως συμπέρασμα μιας σειράς ερευνών που πραγματοποίησε ο ψυχολόγος Edward Donnerstein. Συγκεκριμένα, τα αποτελέσματα των ερευνών έδειξαν άμεση σχέση ανάμεσα στην «επιθετική πορνογραφία» και στη βίαιη συμπεριφορά κατά των γυναικών. Ειδικότερα, ο Donnerstein διέγνωσε ότι η συχνή «έκθεση» στη βίαιη πορνογραφία μπορεί να οδηγήσει στην υιοθέτηση επιθετικών συμπεριφορών, διαπιστώνοντας ότι οι άνδρες θεατές τείνουν να είναι πιο επιθετικοί απέναντι στις γυναίκες, να συναισθάνονται σε πολύ μικρό βαθμό τον πόνο των γυναικών – θυμάτων βιασμού, αλλά και να είναι πιο πρόθυμοι να αποδεχτούν τους κυρίαρχους «μύθους» για το βιασμό.⁵³

Σε κάθε περίπτωση, η αναγνώριση, από τη ριζοσπαστική φεμινιστική κριτική, του χαρακτήρα των ερωτικών αφηγήσεων ως όχι κατ' ανάγκη προοδευτικού, συνδυάζεται δημιουργικά με τη φουκωική προσέγγιση του δυτικού νεωτερικού λόγου –της λογοτεχνίας, της ιατρικής και της ψυχανάλυσης– για τη σεξουαλικότητα. Οι λόγοι για τη σεξουαλικότητα διαμορφώνουν μια θετική σχέση της εξουσίας με το σεξ, την αισθησιοποιούν, παράγοντας ένα «κέρδος ηδονής»,⁵⁴ «μονόπλευρης» ενίοτε, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στην περίπτωση της πορνογραφίας.⁵⁵ Ειδικότερα, σε σχέση με το φαινόμενο της

⁵⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/Alice_Schwarzer

⁵¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Judith_Butler

⁵² Butler 1997, σσ. 127-165.

⁵³ Donnerstein, Linz, Penrod 1987 (διατίθεται στο <http://psycnet.apa.org/psycinfo/1987-97872-000#toc>).

⁵⁴ Foucault 2011, σ. 58.

⁵⁵ «Οι Λόγοι, όχι περισσότεροι από τις σιωπές, δεν υπάγονται άπαξ διά παντός στην εξουσία, ούτε ορθώνονται άπαξ διά παντός εναντίον της. Πρέπει να αναδείξουμε ένα περίπλοκο και ασταθές παιχνίδι, όπου ο λόγος μπορεί να είναι ταυτοχρόνως εργαλείο και αποτέλεσμα εξουσίας, αλλά και εμπόδιο, αντέρισμα, σημείο αντίστασης και αφετηρία για μια αντιτιθέμενη στρατηγική. Ο Λόγος κομίζει και παράγει εξουσία· την ενισχύει αλλά και την υπονομεύει, την εκθέτει, την καθιστά ευπαθή και επιτρέπει να

«αισθησιοποίησης» της εξουσίας που περιγράφει ο Foucault,⁵⁶ η Dworkin φωτίζει τη διάσταση της «αισθησιοποίησης» της φαλλοκρατικής βίας, μέσα από την αναπαράστασή της σε πορνογραφικά κείμενα, όπου τα θύματα της βίας παρουσιάζονται να την απολαμβάνουν, ακόμα και να έχουν οργασμό, ενώ υποβάλλονται σ' αυτή. Η Dworkin χαρακτηρίζει το γεγονός αυτό ως «ιστορικά πρωτόγνωρο», καθώς ούτε οι ναζί δεν τόλμησαν να ισχυριστούν ότι τα βασανιστήρια στα οποία υπέβαλλαν τους Εβραίους και τα άλλα θύματά τους, προκαλούσαν ικανοποίηση στα ίδια τα θύματα.⁵⁷ Επομένως, αυτό που είναι «πρωτοφανές» στην πορνογραφική αναπαράσταση, δηλαδή αυτή η πατριαρχική εξουσία που επιβάλλεται με πράξεις κατάφωρης σεξουαλικής βίας –ή έστω πράξεις που την ενθαρρύνουν– «αισθησιοποιείται» και αναπαρίσταται ως «ευχάριστη», «απολαυστική» και για τα υποκείμενα που την υφίστανται.

Υπό μία έννοια λοιπόν, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η πορνογραφία, «συνθέτοντας» το σεξ με τον πόνο (κυρίως γυναικών και ομοφυλόφιλων ανδρών, άρα των «αδύναμων» ή «υποτελών» του σεξ, σύμφωνα με την ιδεολογία του κυρίαρχου καθεστώτος φύλου) και ενίοτε με το αίμα –ειδικά στις περιπτώσεις που η παραγωγή ενός πορνογραφικού κειμένου συμπεριλαμβάνει την πραγματική κακοποίηση κάποιων εκ των συντελεστών του ή ενθαρρύνει και νομιμοποιεί ιδεολογικά την κακοποίηση–, ως φαινόμενο του σύγχρονου δυτικού πολιτισμού, γεφυρώνει το πέρασμα από την

περιορίζεται. Ομοίως, η σιωπή και η μυστικότητα προστατεύουν την εξουσία και εδραιώνουν τις απαγορεύσεις της· αλλά, επίσης, χαλαρώνουν τις λαβές της και διαμορφώνουν, κατά το μάλλον ή ήττον, σκοτεινές ζώνες ανοχής». Foucault 2011, σσ. 118-119.

⁵⁶ Ο Foucault περιγράφει την «αισθησιοποίηση» της εξουσίας: «Έτσι η εξουσία που επιφορτίζεται με τη σεξουαλικότητα θέτει στον εαυτό της το καθήκον να αγγίξει τα σώματα· τα θωπεύει με τα μάτια· ενδυναμώνει ορισμένες περιοχές τους· ηλεκτρίζει επιφάνειες· δραματοποιεί κάποιες ταραχώδεις στιγμές. Αγκαλιάζει το σώμα. Προκύπτει αυξημένη αποτελεσματικότητα αλλά και επέκταση του ελεγχόμενου τομέα. Αλλά και αισθησιοποίηση της εξουσίας και επαύξηση της ηδονής. [...] Η ηδονή μεταδίδεται στην εξουσία που την καταδιώκει· η εξουσία στηρίζει την ηδονή που μόλις έχει βγάλει στο φως». Foucault 2011, σσ. 58-59.

⁵⁷ «Υπάρχει ένα είδος πορνογραφίας στο οποίο οι γυναίκες αγαπούν να ταπεινώνονται. Υπάρχουν αρκετά τέτοια φιλμ και είναι υπερτιμημένα και πολύ ακριβά. Υπάρχει ακόμα μια πορνογραφία όπου οι γυναίκες ερεθίζονται και λένε “χτύπα με” (τα μάτια της λάμπουν, χαμογελά). Ακόμα κι αν σπρώχνουν μαχαίρια στον κόλπο της, εκείνη έχει οργασμό. Οι Εβραίοι δεν έβλαψαν μόνοι τους τον εαυτό τους, ούτε έπαιρναν ευχαρίστηση από αυτό. Στη σύγχρονη αμερικανική πορνογραφία βέβαια, οι Εβραίοι –οι γυναίκες κυρίως– το κάνουν μόνοι τους, αναζητούν τους ναζί, πηγαίνουν εθελοντικά στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, ικετεύουν έναν ναζί να τις πληγώσει, να τις χτυπήσει, να τις κάψει, και οδηγούνται στην κορύφωση της ηδονής, ισορροπώντας μεταξύ σαδισμού και θανάτου. Όμως στη ζωή, οι Εβραίοι δεν είχαν οργασμό. Αλλά κανείς, ούτε ακόμα ο Γκέμπελς, δεν τόλμησε να πει ότι οι Εβραίοι το ευχαριστιούνταν. Η κοινωνία είχε συμφωνήσει ότι οι Εβραίοι το άξιζαν, αλλά όχι ότι το ήθελαν ή ότι αποκόμιζαν σεξουαλική ικανοποίηση από αυτό. Δεν υπάρχουν φωτογραφίες, πραγματικές ή πλαστές, με τους Εβραίους να χαμογελούν και να προσκαλούν τους ναζί να έρθουν πιο κοντά, ή να χρησιμοποιούν τα όργανα των ναζί, όπλα, σβάστικες ή αγκυλωτούς σταυρούς για να ερεθιστούν σεξουαλικά. Τέτοιες συμπεριφορές δεν θα ήταν πιστευτές ακόμα και σε μία κοινωνία, όπου είχε γίνει αποδεκτό ότι οι Εβραίοι ήταν “υπάνθρωποι” και “σεξουαλικοποιημένοι” με τη ρατσιστική έννοια –οι γυναίκες πόρνες, οι άνδρες βιαστές. Τα ερωτήματα είναι λοιπόν απλά: Γιατί η πορνογραφία γίνεται πιστευτή στην κοινωνία μας; Πώς μπορεί κάποιος να πιστεύει σε αυτή; Και τότε: πόσο “υπάνθρωποι” θα έπρεπε να είναι οι γυναίκες για να είναι η πορνογραφία πιστευτή; Για τους άνδρες που χρησιμοποιούν την πορνογραφία, πόσο υπάνθρωποι είναι οι γυναίκες; Αν οι άνδρες πιστεύουν στην πορνογραφία γιατί τους κάνει –αυτούς όχι τις γυναίκες– να έχουν οργασμό, τότε τί είναι το σεξ για τους άνδρες και πώς οι γυναίκες θα επιβιώσουν από αυτό;». Dworkin 1981 (από την εισαγωγή).

«αιματηρότητα» στη σεξουαλικότητα ή αλλιώς από την προνεωτερική κοινωνία «του αίματος»⁵⁸ στη νεωτερική κοινωνία «του σεξ» ή «με σεξουαλικότητα».⁵⁹

Μέσα στο πλαίσιο της αντιπορνογραφικής φεμινιστικής τάσης αναπτύχθηκε επίσης και η διάκριση μεταξύ πορνογραφίας και *erotica*, την οποία υιοθέτησε και η φιλελεύθερη φεμινίστρια Gloria Steinem. Ειδικότερα, η Steinem σημείωσε ότι «η *erotica* διαφέρει από την πορνογραφία, όσο διαφέρει η αγάπη από το βιασμό, όσο η αξιοπρέπεια από τον εξευτελισμό, όσο η συντροφικότητα από τη σκλαβιά, όσο η ευχαρίστηση από τον πόνο»,⁶⁰ και καταλήγει: «όποιο και να είναι το κοινωνικό φύλο των συμμετεχόντων, η πορνογραφία στο σύνολό της είναι μία μίμηση ετεροκανονικού παραδείγματος κατακτητή – θύματος και σχεδόν στο μεγαλύτερο μέρος της σκιαγραφεί το δίπολο υποταγμένη γυναίκα / αφέντης».⁶¹ Μάλιστα, σημειώνεται ότι η ενασχόλησή της με το θέμα της πορνογραφίας αποτέλεσε και τον κύριο παράγοντα για την πολιτική της αφύπνιση και τη φεμινιστική της συνειδητοποίηση, όταν στις αρχές της δεκαετίας του εξήντα για τις ανάγκες ενός ρεπορτάζ για τις συνθήκες εργασίας στην έπαυλη του εκδότη του περιοδικού *Playboy*, Hugh Hefner, η ίδια, ως συντάκτρια του περιοδικού *Show*, εργάστηκε εκεί κάποιες ημέρες ως «λαγουδάκι»,⁶² βιώνοντας ορισμένες πτυχές της αντικειμενικοποίησης και της σεξουαλικής εκμετάλλευσης που υφίστανται οι εργαζόμενες στη βιομηχανία της πορνογραφίας.

Επίσης, η οικοφεμινίστρια Susan Griffin, κατά τις αρχές της δεκαετίας του ογδόντα, υιοθέτησε μία ψυχαναλυτική προσέγγιση του φαινομένου της πορνογραφίας, συγκρίνοντας την εκμετάλλευση που υφίστανται οι γυναίκες με την εκμετάλλευση της φύσης, εντοπίζοντας ιδεολογική σχέση μεταξύ φαλλοκεντρικής πορνογραφίας και χριστιανικής θρησκείας. Ειδικότερα, η Griffin υποστηρίζει ότι ο πορνογράφος πιστεύει δογματικά στην κατωτερότητα των γυναικών και επιβεβαιώνει αυτή του την άποψη μέσα από μία επαναλαμβανόμενη πρακτική.⁶³ Ωστόσο, αυτή η πεποίθηση του πορνογράφου

⁵⁸ «Κοινωνία αίματος – παραλίγο να πω “αιματηρότητας”: αρετή του πολέμου και φόβος των λιμών, θρίαμβος του θανάτου, ρομφαιοφόρος ανώτατος άρχων, δήμιοι και βασανιστήρια: η εξουσία μιλάει μέσω του αίματος, το αίμα είναι μία πραγματικότητα με συμβολική λειτουργία». Foucault 2011, σ. 172.

⁵⁹ «Όσο για εμάς, βρισκόμαστε μέσα σε μια κοινωνία του “σεξ” ή μάλλον σε μια κοινωνία “με σεξουαλικότητα”: οι μηχανισμοί της εξουσίας απευθύνονται στο σώμα, στη ζωή, σε ό,τι την κάνει να πολλαπλασιάζεται, σε ό,τι ενδυναμώνει το είδος, την ευρωστία του, την κυριαρχική του ικανότητα, ή την ευχρηστία του. Υγεία, γόνιοι, φυλή, μέλλον του είδους, ζωτικότητα του κοινωνικού σώματος: η εξουσία μιλά για τη σεξουαλικότητα και στη σεξουαλικότητα». Foucault 2011, σ. 172.

⁶⁰ Steinem 1978, σ. 53.

⁶¹ Steinem 1977, σ. 43.

⁶² Η εμπειρία της Steinem στην έπαυλη του Hefner το 1985 έγινε τηλεταινία με τίτλο *A Bunny's Tale*.

http://en.wikipedia.org/wiki/A_Bunny%27s_Tale

⁶³ «Ο πορνογράφος πιστεύει απόλυτα στην κατωτερότητα των γυναικών. Την πιστεύει τόσο βαθιά, ώστε να μην αναγνωρίζει αυτό το δόγμα ως δόγμα. Το αναγνωρίζει ως γεγονός. Δε λέει “πιστεύω οι γυναίκες είναι κατώτερες”, απλά το επιβεβαιώνει μέσα από χειρονομίες και πρακτικές. Δεν υπάρχει αμφισβήτηση πάνω σ’ αυτό το ζήτημα». Η Susan Griffin, σε συνέντευξη στην Karla Tonella για το Pacifica Radio (1981), διαβάζει από το βιβλίο της *Pornography and Silence: Culture's Revenge Against Nature* (New York: Harper & Row, 1981). <http://bailiwick.lib.uiowa.edu/wstudies/griffin.html>

έρχεται σε σύγκρουση με την εσωτερικευμένη εμπειρική «του» γνώση ότι οι γυναίκες δεν είναι αντικείμενα. Έτσι, ο πορνογράφος ή ο χρήστης πορνογραφίας βιώνει μία εσωτερική σύγκρουση, καθώς η ανάγκη του να είναι η γυναίκα αντικείμενο συγκρούεται με τη βιωμένη εμπειρία του ότι δεν είναι. Σύμφωνα με την Griffin, για να κατορθώσει να ξεπεράσει ο πορνογράφος αυτή την εσωτερική σύγκρουση, καταπιέζει τη βέβαιη γνώση μέσα στην ίδια του τη φαντασίωση.⁶⁴ Από την άλλη, οι γυναίκες, έχοντας «εκπαιδευτεί» από τη δημοφιλή και κυρίαρχη κουλτούρα να τρέφουν μίσος προς το σώμα τους –η Griffin φέρνει το παράδειγμα της εμμονής των γυναικών με τα όρια του μεγέθους του σώματός τους– υιοθετούν μια ορισμένη ψυχολογική στάση απέναντι στους άλλους και στον εαυτό τους, και κατά συνέπεια αποδέχονται το ρόλο που τους υπαγορεύεται από την κυρίαρχη ιδεολογία ή, εν προκειμένω, από την πορνογραφία.⁶⁵ Επιπλέον, η Griffin εντοπίζει στο χριστιανισμό και στο χριστιανικό πολιτισμό εν γένει, την πηγή προέλευσης του βασανισμού του σώματος, μιας και τα στοιχεία της σαδομαζοχιστικής ιεροτελεστίας είναι παρόντα στη σταύρωση του Χριστού, ενώ επίσης η χριστιανική θρησκεία εξιδανίκευσε το στόχο της «αποσωματοποίησης», ή απλούστερα της υπέρβασης της υλικότητας που προσδιορίζεται από τις βιοτικές ανάγκες.⁶⁶

Από την ίδια «γενιά» των αμερικανίδων φεμινιστριών, οι οποίες διαμόρφωσαν την πολιτική και φεμινιστική τους ταυτότητα μέσα από τις εμπειρίες του αντιρατσιστικού κινήματος, του «πλούσιου» κινήματος χειραφέτησης των μαύρων της Αμερικής και βέβαια του αντιπολεμικού κινήματος, προέρχεται και η συγγραφέας, δημοσιογράφος και

⁶⁴ «Κι επειδή οι πορνογράφοι είναι όπως είναι κάθε άνθρωπος. Οι άνθρωποι που διαβάζουν πορνογραφία είναι σαν τον καθένα –υπάρχουν στον πραγματικό κόσμο και γνωρίζουν πραγματικές γυναίκες– έχουν μητέρες, αδερφές ή είναι παντρεμένοι, έχουν γυναίκες συντρόφους ή γυναίκες φίλες και ξέρουν ότι όλες αυτές οι γυναίκες δεν είναι αντικείμενα. Ξέρουν ότι οι γυναίκες έχουν ευφυΐα και συναίσθημα. Οπότε, η αδιαμφισβήτητη πεποίθηση ότι είναι αντικείμενο συγκροτεί στην πραγματικότητα ένα “άλλο” επίπεδο στο μυαλό του [...] και συμβαίνει μία σύγκρουση μέσα του, ανάμεσα στην ανάγκη του να πιστεύει ότι είναι αντικείμενο –πραγματικά έχει ανάγκη να πιστεύει ότι είναι αντικείμενο, γιατί απειλείται από ό,τι εκείνη εκπροσωπεί– και, από την άλλη πλευρά, από τα όσα ξέρει από την πραγματική του ζωή, ότι δεν είναι. Επομένως, πρέπει να «καταπιέσει» την άλλη του γνώση στη φαντασίωση που έχει, και το αποτέλεσμα είναι μία μεταφορική μάχη». <http://bailiwick.lib.uiowa.edu/wstudies/griffin.html>

⁶⁵ Υπερασπιζόμενη τη χρησιμότητα της ψυχολογικής διάστασης στην ανάλυση της πρόσληψης της πορνογραφίας από τις γυναίκες η Griffin αναφέρει: «Στην πραγματικότητα, η πολιτισμική, ψυχολογική και κοινωνική και πολιτική χειραγωγήση γίνεται πιο ισχυρή όταν μπορεί να συνδεθεί με κάποιο ψυχολογικό δίλημμα [...] Από μία άποψη αισθάνομαι ότι το βιβλίο μου είναι η επιχειρηματολογία μιας γυναίκας ενάντια στον ντετερμινισμό. Οι πορνογράφοι είναι ντετερμινιστές. Πιστεύουν ότι έτσι ακριβώς είναι οι άνθρωποι και γι’ αυτό τους δίνουν αυτό που εκτιμούν ότι οι άνθρωποι χρειάζονται. Αλλά στην πραγματικότητα δεν είναι καθόλου έτσι. Ο πολιτισμός είναι ανθρώπινη δημιουργία και μπορούμε να κάνουμε επιλογές στο είδος του πολιτισμού που δημιουργούμε, καθώς ο πολιτισμός ασκεί προφανή επίδραση στη συμπεριφορά». <http://bailiwick.lib.uiowa.edu/wstudies/griffin.html>

⁶⁶ «Περισσότερο η χριστιανική παράδοση και η ιστορία του θανάτου του Χριστού έγινε το ιδανικό όχημα για να αναπτυχθεί η εικόνα του μυαλού ως ανεξάρτητου από το σώμα. Ο σταυρός πάνω στον οποίο σταυρώθηκε το σώμα του Χριστού ανανοηματοδοτεί κάθε φορά το κεντρικό νόημα αυτής της κουλτούρας». <http://bailiwick.lib.uiowa.edu/wstudies/griffin.html>

ακτιβίστρια Robin Morgan,⁶⁷ η οποία επίσης ασχολήθηκε με το ζήτημα της πορνογραφίας. Η ίδια υποστήριξε, μεταξύ άλλων, ότι η πορνογραφία είναι ένα είδος «θεωρίας» του βιασμού.⁶⁸ Η Morgan το 1981 συμμετείχε και στήριξε την παραγωγή του ντοκιμαντέρ της Bonnie Sherr Klein *Όχι μία ιστορία αγάπης: μια ταινία για την πορνογραφία* [*Not a love story: a film about pornography*]⁶⁹ (στο εν λόγω ντοκιμαντέρ συμμετείχε και η K. Millett). Σκοπός του συγκεκριμένου ντοκιμαντέρ ήταν η αποκάλυψη της διάστασης της έμφυλης βίας που ασκείται κατά τη διάρκεια της δημιουργίας μιας πορνογραφικής ταινίας, καθώς και η ανάδειξη του μισογυνικού χαρακτήρα του είδους στο σύνολό του.

Παρ' όλα αυτά, στην εν λόγω ταινία ασκήθηκε κριτική από φεμινιστική σκοπιά κυρίως αναφορικά με το ζήτημα του «γενικόλογου» καταγγελτικού χαρακτήρα της. Ειδικότερα, η φεμινίστρια κριτικός του ανεξάρτητου κινηματογράφου B. Ruby Rich την χαρακτήρισε ως «ανήσυχη, στρατευμένη, συγχρονισμένη με τα κοινωνικά ερωτήματα, αλλά κατά τ' άλλα λεία, χειραγωγική, ταινία, η οποία, αποφεύγοντας όλα τα δύσκολα ερωτήματα, χρεώνεται την επιτυχία της απάντησης στα εύκολα».⁷⁰

Οι προσεγγίσεις της B. Ruby Rich αλλά και της E. Anna Kaplan αναφέρονται από την Linda Williams ως πιο δημιουργικές κριτικές προσεγγίσεις του αντιπορνογραφικού φεμινιστικού λόγου.⁷¹ Η Williams μελετά σχεδόν το σύνολο των φεμινιστικών κριτικών – κυριότερα των «αντί»-προσεγγίσεων της πορνογραφίας– και προτρέπει σε μία ευρύτερη θεώρηση του φαινομένου, η οποία να λαμβάνει υπ' όψιν τις πολλαπλές όψεις του.⁷² Η φεμινίστρια θεωρητικός διαβλέπει έναν κίνδυνο αντιστροφής των πατριαρχικών αντιλήψεων για τη σεξουαλικότητα μέσα από την καταγγελία της αναπαράστασης της ανδρικής ετεροσεξουαλικής επιθυμίας.⁷³

Επιπλέον, η Williams, με αφορμή μία σκηνή του ντοκιμαντέρ *Όχι μία ιστορία αγάπης: μια ταινία για την πορνογραφία*, κατά την οποία η Millett καθισμένη στο πάτωμα με απλωμένα γύρω της ερωτικά σκίτσα αναφωνεί: «Έχουμε πορνογραφία, ενώ αυτό που χρειαζόμαστε ήταν ερωτισμός!», αναγνωρίζει ως προβληματική τη διάκριση μεταξύ πορνογραφίας και erotica και, αναφερόμενη κριτικά σε αυτή την έκφραση της K. Millett, σημειώνει: «Η Millett κάνει λάθος. Δε χρειαζόμαστε ερωτισμό στη θέση της πορνογραφίας. Η αντίληψη της αναπαράστασης τύπου erotica ως καλής, καθαρής και αφηρημένης αναπαράστασης, σε αντίθεση με τη βρώμικη, λεπτομερώς αποκαλυπτική

⁶⁷ Η Morgan είναι συγγραφέας εκατοντάδων φεμινιστικών άρθρων και πολλών βιβλίων. Το βιβλίο της *Sisterhood is powerful* έχει συμπεριληφθεί σε λίστα με τα 100 πιο επιδραστικά βιβλία του 20ού αιώνα. http://en.wikipedia.org/wiki/Robin_Morgan

⁶⁸ Morgan 1980, σ. 139.

⁶⁹ Πρόκειται για μια παραγωγή του Εθνικού Συμβουλίου για τον Κινηματογράφο του Καναδά (National Board of Canada).

⁷⁰ Rich 1999, σ. 66.

⁷¹ Williams 1999, σ. 266.

⁷² Όπως αναφέρει «ο συμβιβασμός με το φαινόμενο της πορνογραφίας δεν σημαίνει ότι το εγκρίνουμε ή ότι αντλούμε ικανοποίηση από αυτό, αν και το τελευταίο δεν αποκλείεται». Williams 1999, σ. 5.

⁷³ «Αν περιορίσουμε τους εαυτούς μας στο να βρίσκουμε στην ωμή αισθησιακότητα λόγους για να καταγγείλουμε το σεξ των ανδρών ως κακό, τότε φοβάμαι ότι δεν πράττουμε προς το συμφέρον μας, δεν έχουμε απομυθοποιήσει το σεξ, έχουμε μόνο αντιστρέψει αυτές τις φοβερές πατριαρχικές αντιλήψεις για το σεξ, το οποίο είναι “κακό” και που το κακό σ' αυτό είναι οι γυναίκες». Williams 1999, σ. 266.

πορνογραφία είναι λανθασμένη. Ο ερωτισμός και η πορνογραφία αλληλεπιδρούν και στο hardcore. Το ένα δίνει έμφαση στην επιθυμία, το άλλο στην ικανοποίηση. Ανάλογα με το ποιος κοιτάζει, όλα μπορούν να είναι βρώμικα, διεστραμμένα και πολύ αποκαλυπτικά. Αλλά η Millett έχει δίκιο όταν λέει ότι η αποκαλυπτικότητα μας διευκολύνει να βλέπουμε τα πράγματα έτσι όπως ακριβώς είναι». ⁷⁴ Δηλαδή, η Williams συμφωνεί με τη Millett ότι το πρώτο βήμα είναι «να δούμε τη γυμνή αλήθεια της πορνογραφίας, αν θέλουμε να μιλήσουμε με ειλικρίνεια για τη “σεξουαλική” εξουσία και την ευχαρίστηση, και αν θέλουμε πραγματικά να απομυθοποιήσουμε το σεξ, αλλά από την άλλη, ταυτόχρονα θα πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι το κοινωνικό φύλο, η σεξουαλική φαντασίωση και η σεξουαλική επιθυμία έχουν κυρίως “μυθοποιητική προέλευση”». ⁷⁵ Τέλος, αν και υιοθετεί μία φουκωική οπτική αναφορικά με το ζήτημα της «κανονικοποίησης» της ανάγκης για ορατότητα (έκθεση του σεξ, της σεξουαλικής ζωής κ.ο.κ.), τάση την οποία ερμηνεύει ως αποτέλεσμα ενεργοποίησης ενός μηχανισμού γνώσης και εξουσίας, ωστόσο, θεωρεί ότι όσο περισσότερο καταπιέζεται ο λόγος που παράγεται γύρω από το σεξ, τόσο πιο πιθανή γίνεται η κοινωνική καταπίεση και περιθωριοποίηση των μειονοτήτων που έχουν καταφέρει να εκφραστούν με αφορμή αυτό. ⁷⁶ Επιπλέον, η ίδια επιμένει να υποστηρίζει ότι διακρίνεται μία αλλαγή στο είδος της πορνογραφίας, κυρίως της hardcore, όπου, αν και παραμένει βαθιά πατριαρχική, δεν είναι «μονολιθικά πατριαρχική», ⁷⁷ ενώ επίσης ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για την κοινωνική σύνθεση των «θεατών» της πορνογραφίας, προτού προβεί στην αξιολόγηση του τρόπου που επηρεάζει διαφορετικές κοινωνικές κατηγορίες. ⁷⁸ Ειδικότερα, αναφέρεται στη «χρήση» της πορνογραφίας από εκατοντάδες γυναίκες –ετεροσεξουαλικού ή ομοσεξουαλικού προσανατολισμού–, η οποία προέκυψε ως δυνατότητα, εξαιτίας της «επανάστασης» του βίντεο. Αυτή την «ενσωμάτωση» της πορνογραφίας στο γυναικείο ιδιωτικό χώρο, η Williams την αντιλαμβάνεται ως μία «ασφαλή» εκπαίδευση της επιθυμίας που είναι διαθέσιμη πλέον και στις γυναίκες. ⁷⁹

⁷⁴ Williams 1999, σ. 277.

⁷⁵ Williams 1999, σ. 277.

⁷⁶ «Αν το να τα λέμε όλα, να τα δείχνουμε όλα, να τα βλέπουμε όλα έχει γίνει σαν ένα είδος φυσικής έγνοιας, αυτό συμβαίνει γιατί ένας μηχανισμός εξουσίας και γνώσης έχει ενεργοποιηθεί για να οργανώσει την ολοένα και αυξανόμενη τάση για λεπτομερή ομολογία των διάφορων πλευρών της ερωτικής ζωής. Οπωσδήποτε, δεν είναι αυτομάτως/κατ’ ανάγκη καλό ότι έχουμε μια φυσική ώθηση να μιλάμε με λεπτομέρειες για τη σεξουαλική μας ζωή. Σίγουρα δεν είναι καλό για την προεδρία (αναφέρεται στην υπόθεση του σκανδάλου Clinton – Lewinski). Ωστόσο, όλοι ξέρουμε ότι το να καταπιέζουμε το λόγο για το σεξ είναι σα να καταπιέζουμε όλες τις σεξουαλικές μειονότητες που έχουν μπορέσει να εκφραστούν με αφορμή αυτό, και που αξιοποιούν την «ιδεολογική διαμάχη», αναφορικά με τέτοια ζητήματα για να αντισταθούν στην καταπίεση και στην περιθωριοποίηση. Όσο λιγότερο γίνεται λόγος για το σεξ, τόσο περισσότερο μονολιθικός θα γίνεται ο κυρίαρχος λόγος και ακόμα περισσότερο θα τείνει στο να καταπιέζει τις σεξουαλικές μειονότητες. Επομένως είναι στρατηγικά πιο επωφελές να είμαστε με το μέρος του περισσότερου παρά του λιγότερου λόγου για το σεξ». Williams 1999, σ. 283.

⁷⁷ Williams 1999, σ. 269.

⁷⁸ Williams 1999, σ. 269.

⁷⁹ «Στο κεφάλαιο 8 του *Hardcore I* σχολίασα μεταξύ των συνεπειών της επανάστασης του vcr τη δυνατότητα να προσφέρει “ασφαλή” εκπαίδευση της επιθυμίας για τις γυναίκες, οι οποίες συνέχιζαν να νοικιάζουν hardcore βίντεο σε ιδιαίτερα μεγάλους αριθμούς. Σε ένα νέο βιβλίο η Jane Juffer δείχνει πόσο εντατική είναι αυτή η τάση προς μία θηλυκή/γυναικεία ενσωμάτωση της πορνογραφίας στο γυναικείο ιδιωτικό χώρο

Λαμβάνοντας λοιπόν υπ' όψιν όλα τα προηγούμενα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο κριτικός φεμινιστικός λόγος για την κινηματογραφική πορνογραφία που παράχθηκε στην Αμερική, τόσο εξαιτίας της επιδραστικότητάς του στο κοινωνικά προοδευτικό «ακροατήριο» όπου απευθύνθηκε, όσο και εξαιτίας της «μερικής» θεσμικής του έκφρασης (απαγόρευση της πορνογραφίας σε μία πολιτεία των ΗΠΑ) συνέβαλε στο άνοιγμα προοπτικών για την ανάδειξη ενός αντιπαραθετικού, ως προς το κυρίαρχο ετεροσεξουαλικό πατριαρχικό, πιο «φιλελεύθερου» και «ισότιμου» καθεστώτος φύλου. Αντίστοιχα, υπό το πρίσμα αυτό, ο στόχος της παρούσας ανάλυσης δεν επικεντρώνεται στην παραγωγή ενός αρραγούς, κοινωνικά προοδευτικού, ή πολιτικά ορθού, λόγου ως αντιπαραθετικού στον κυρίαρχο –εφόσον η ανάλυση λόγου πρέπει να αποδέχεται «τη δική της υλική συνιστώσα και κατά συνέπεια τη θεμελιώδη περατότητα τούτης της συνιστώσας»⁸⁰ κι επομένως την ασυνέχεια στο εσωτερικό της εννοιολογίας της–, αλλά συνοψίζεται αφενός στην ανάδειξη της ιδεολογικής/πολιτικής λειτουργίας του ταξινομικού κινηματογραφικού λόγου για τη γυναικεία σεξουαλικότητα, αφετέρου στη διεύρυνση του πεδίου της πολιτικής διεκδίκησης για τα ζητήματα ισότητας και κοινωνικής χειραφέτησης.

(ελεύθερη απόδοση). Η Jaffer πάντως έχει δίκιο να δείχνει ότι η ενσωμάτωση τέτοιου “υλικού” στην καθημερινή ζωή των γυναικών αντιπροσωπεύει μία αξιοσημείωτη αλλαγή σε αυτό που ο Foucault ονομάζει “χρήσεις της ηδονής”». Williams 1999, σ. 283.

⁸⁰ Δοξιάδης 2008, σ. 186.

Δεύτερο Μέρος

Ανάλυση λόγου

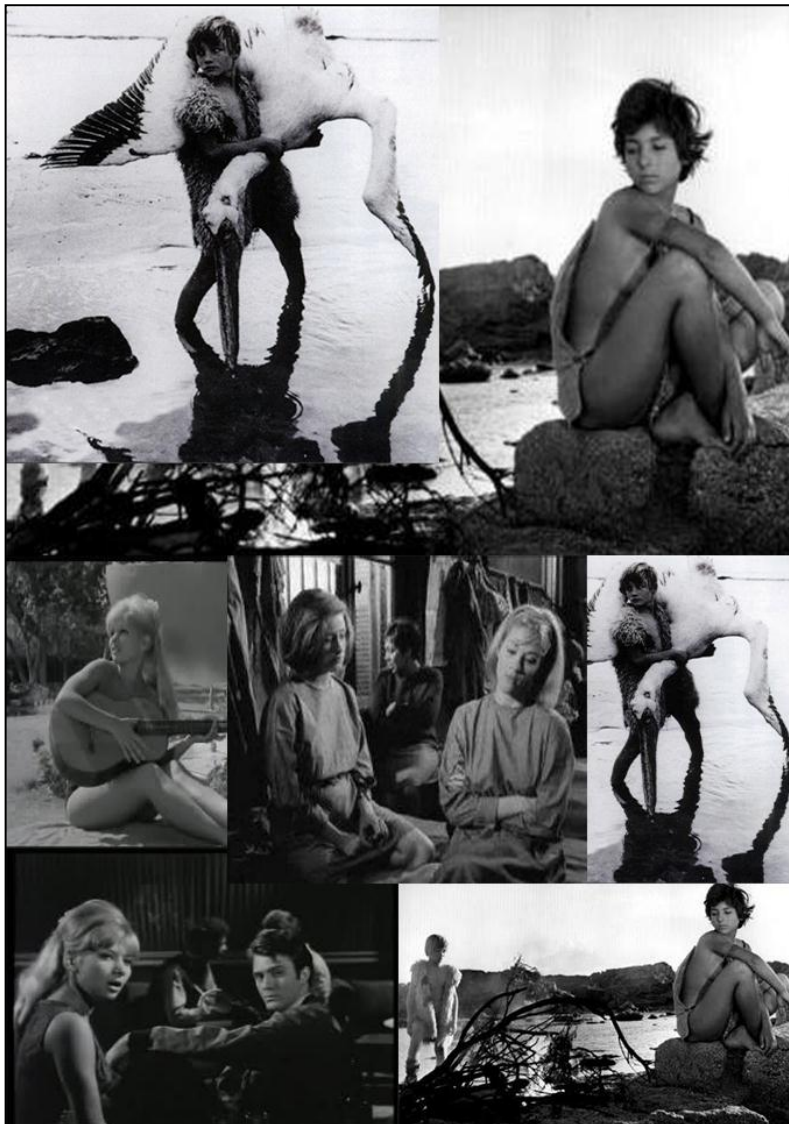
Οι ταινίες (πρωτότυποι τίτλοι)

Λολίτες της Αθήνας, Παπακώστας Γιώργος, Φάρος Φιλμ, 1965

Ο Κατήφορος, Δαλιανίδης Γιάννης, Φίνος Φιλμ, 1961

Η Στεφανία, Δαλιανίδης Γιάννης, Φίνος Φιλμ, 1966

Μικρές Αφροδίτες, Κούνδουρος Νίκος, Φίνος Φιλμ, 1963



Λολίτες της Αθήνας

Διάρκεια: 108 λεπτά

Έτος παραγωγής: 1965

Σκηνοθεσία: Παπακώστας Γιώργος

Είδος: Μεγάλου μήκους, Περιπέτεια, Αισθηματική, Δραματική

Διασκευή σεναρίου: Παπακώστας Γιώργος

Σενάριο – αρχική πηγή: Μαράκης Νίκος, *Λολίτες της Αθήνας* (μυθιστόρημα)

Διεύθυνση φωτογραφίας: Μήλας Νίκος

Μοντάζ: Παπακυριακόπουλος Πάνος

Ηχοληψία: Φραγκιαδάκης Βαγγέλης

Σκηνογραφία: Σουβατζόγλου Βαγγέλης

Μουσική επιμέλεια: Μουραμπάς Χρήστος

Βοηθ. σκηνοθέτη: Δημόπουλος Άρης

Βοηθ. δ/ντή φωτογραφίας: Νάστος Κώστας

Μακιγιάζ: Ταμπόση Φανή

Φωτογράφος – Πλατώ: Βεδουράς Φάνης

Διεύθυνση παραγωγής: Καλλίγερος Βασίλης

Παραγωγή: Φάρος Φιλμ

Ηθοποιοί: Αγαγιώτου Κούλα, Αθανασιάδου Σούλα, Αποστόλου Ζέτα, Καλαντζοπούλου Μίρκα, Λιάρος Παύλος, Μυράτ Δημήτρης, Ξενίδης Σταύρος, Φιλιππίδης Ανδρέας.

Ι. Περιγραφή – Υπόθεση της ταινίας

Ένωθα μίσος για την κοινωνία, για όλους αυτούς που είχαν λεφτά, για όλους αυτούς που μπορούσαν να αγοράσουν ακόμα και το κορμί μου. Μεγάλωσα μ' αυτό το μίσος κι ήθελα να φέρω την καταστροφή, κι έτσι, να εκδικηθώ για τη μικρή Ρόζυ, που ένας μεθυσμένος προστάτης αλκοολικός την πλήγωσε για όλη της τη ζωή.

Η ταινία *Λολίτες της Αθήνας* προβλήθηκε στις αίθουσες Αθηνών, Πειραιώς και προαστίων το 1965 και έκοψε 139.260 εισιτήρια.⁸¹ Το ρόλο της «λολίτας» Ρόζυ υποδύεται η, νεαρότατη τότε, Μίρκα Καλαντζοπούλου, ενώ στην ταινία συμμετέχει επίσης ο καταξιωμένος θεατρικός ηθοποιός Δημήτρης Μυράτ, ο οποίος κρατά το ρόλο του Κώστα Ζανίτου, του μεσήλικα που την ερωτεύεται.

Το κινηματογραφικό αποτέλεσμα είναι μια «σύνθεση» αστυνομικής ταινίας και ερωτικού λαϊκού μελοδράματος με ισχυρές δόσεις «κοινωνικής καταγγελίας», αφού στο πλαίσιο της ιστορίας τίγονται ζητήματα που αφορούν την παραβατικότητα των νέων, την αποδυνάμωση του θεσμού της οικογένειας και την ηθική «παρακμή» της κοινωνίας. Οι δημιουργοί φαίνεται να «εμπνέονται» από την κινηματογραφική παράδοση του αμερικανικού φιλμ νουάρ της δεκαετίας του σαράντα, και προσπαθούν να συνδυάσουν την αστυνομική πλοκή με ενός είδους αισθησιασμό, έτσι ώστε να ενισχύσουν τον εμπορικά εκμεταλλεύσιμο χαρακτήρα της ταινίας.

Ωστόσο, παρά τη σεναριακή «αφέλεια» και την προχειρότητα που χαρακτηρίζει συνολικά την παραγωγή, η ταινία παρουσιάζει αναλυτικό ενδιαφέρον, κυρίως εξαιτίας του τρόπου που προσεγγίζονται η έμφυλη διάσταση των σχέσεων και ειδικότερα η γυναικεία «σεξουαλική» συμπεριφορά, ως αποκλειστικά καθορισμένες από το σύστημα οικονομικών και κοινωνικών σχέσεων.

Κεντρικό πρόσωπο της ταινίας είναι η Ρόζυ Καρέλη (Μίρκα Καλαντζοπούλου), μια ορφανή ανήλικη με παραβατική συμπεριφορά η οποία για να βιοποριστεί ασκεί περιστασιακά πορνεία. Ένα βράδυ που η Ρόζυ προσπαθεί να γλιτώσει από έναν αστυνομικό που την καταδιώκει ως ύποπτη για κάποια μικροκλοπή, πέφτει τυχαία πάνω στον Κώστα Ζανίτο (Δημήτρης Μυράτ), έναν εύπορο «οικογενειάρχη» αρχιτέκτονα. Ο Ζανίτος την γλιτώνει από τη βέβαιη σύλληψη, λέγοντας ψέματα στον αστυνομικό ότι την γνωρίζει. Για να τον ευχαριστήσει, η Ρόζυ του προτείνει να περάσουν μαζί μια ερωτική νύχτα και με την ευκαιρία αυτή καταφέρνει να εξασφαλίσει κατάλυμα για να διανυκτερεύσει. Ο Ζανίτος αποδέχεται την πρότασή της, και σιγά σιγά την ερωτεύεται. Της νοικιάζει γκαρσονιέρα, για να μπορεί να την συναντά με την ησυχία του, αναλαμβάνει να την συντηρεί οικονομικά και να την «προστατεύει», ενώ φροντίζει και για τη μόρφωσή της (την «γράφει» στο λύκειο). Φτάνει στο σημείο να εγκαταλείψει ακόμα και την οικογένειά

⁸¹ Η πρώτη σε εισπράξεις ταινία της χρονιάς, *Κορίτσια για φίλημα* είχε κόψει συνολικά 619.236 εισιτήρια στην πρώτη της προβολή.

του, έτσι ώστε να μπορεί να είναι διαρκώς μαζί της και της υπόσχεται ότι θα την παντρευτεί.

Όμως η Ρόζυ στην πραγματικότητα είναι ερωτευμένη με ένα νεαρό μικροκακοποιό, τον Τζιμ (Πάυλος Λιάρος), τον πρώτο της έρωτα και, για να κερδίσει την «αποκλειστικότητά» του, καρφώνει στην αστυνομία, ως υπαίτια για μια ληστεία, την ερωμένη του Τζιμ και αντίζηλό της, τη στριптиζέζ Φρίντα (Ζέτα Αποστόλου). Η Φρίντα εξοργίζεται με τη συμπεριφορά της Ρόζυ και όταν βγαίνει από το κρατητήριο ζητάει από τον Τζιμ να τη δολοφονήσει, για να την εκδικηθεί εξ ονόματός της και για να της αποδείξει ότι είναι θαρραλέος.

Ο Τζιμ, θέλοντας να κρατήσει την υπόσχεση που έδωσε στη Φρίντα αποπειράται να σκοτώσει τη Ρόζυ, ενοχοποιώντας το Ζανίτο. Τα πράγματα περιπλέκονται, όταν η Ρόζυ συνέρχεται και για να προστατέψει τον αγαπημένο της Τζιμ, καταγγέλλει στην αστυνομία το Ζανίτο ως αυτουργό της απόπειρας δολοφονίας της. Τελικά όμως, η αλήθεια αποκαλύπτεται και ο καταζητούμενος από την αστυνομία Τζιμ βρίσκει καταφύγιο στο σπίτι της Ρόζυ. Η θυμωμένη Φρίντα τους «προλαβαίνει» κι έχοντας καταλάβει ότι ο Τζιμ την εγκατέλειψε για να γυρίσει στη Ρόζυ, παίρνει ένα πιστόλι και πηγαίνει να τη δολοφονήσει. Ο υπαστυνόμος Γονίδης που παρακολουθεί το σπίτι της Ρόζυ δεν προλαβαίνει να την εμποδίσει κι έτσι, πριν φτάσει η αστυνομία, η Ρόζυ πυροβολείται από τη Φρίντα. Την ώρα που αφήνει την τελευταία της πνοή, η Ρόζυ ομολογεί στους αστυνομικούς την αθωότητα του Κώστα Ζανίτου.

II. Ανάλυση της ταινίας

Διερευνώντας το ζήτημα της αφηγηματικής αναπαράστασης, μπορούμε να αρχίσουμε από τον *άξονα των τρόπων εκφοράς*. Από το πρώτο σκέλος του άξονα των τρόπων εκφοράς, δηλαδή τις *εξωτερικές συνθήκες εκφοράς*, μαθαίνουμε ότι το σενάριο της ταινίας αποτελεί διασκευή του ομώνυμου μυθιστορήματος του συγγραφέα Νίκου Μαράκη. Το γεγονός ότι πρόκειται για κινηματογραφική αφήγηση η οποία αναπαριστά μια λογοτεχνική αφήγηση, οπωσδήποτε, επηρεάζει το δεύτερο σκέλος του *άξονα των τρόπων εκφοράς*, δηλαδή τις *εσωτερικές συνθήκες*.

Ο σκηνοθέτης αποφεύγει να χρησιμοποιήσει το «λογοτεχνικό τέχνασμα», του *voice-over*,⁸² το οποίο ήταν πολύ συνηθισμένο στις ελληνικές ταινίες του εξήντα, για να πετύχει τον υποκειμενικό τύπο αφήγησης.⁸³ Ενδιαφέρον έχει επίσης το ότι η αφήγηση ξεκινά περίπου από τα μέσα της ιστορίας, ενώ μια ακόμα χρήσιμη παρατήρηση σχετίζεται με την αφηγηματική λειτουργία, την οποία επιτελεί αυτός ο απρόσωπος αφηγητής· ο σκηνοθέτης, έστω κι αν όχι προσχεδιασμένα, χωρίς να χρησιμοποιεί *voice-over* ή οποιοδήποτε άλλο τέχνασμα, με στόχο την επίτευξη του υποκειμενικού τύπου αφήγησης,⁸⁴ καταφέρνει να πετύχει μια *λειτουργική ταύτιση*⁸⁵ μεταξύ αστυνόμου Καρέλα και θεατών.

Παρ' όλα αυτά, είναι γεγονός ότι, «εκ πρώτης όψεως», η έναρξη της αφήγησης από τα μέσα της ιστορίας, ως σκηνοθετική επιλογή θα μπορούσε να γίνει κατανοητή ως μια απόπειρα «διάρρηξης» της αφηγηματικής συνέχειας. Με άλλα λόγια, από τη μία το γεγονός ότι τα στοιχεία για την υπόθεση αποκαλύπτονται απροσδόκητα και χωρίς κάποια συγκεκριμένη σειρά, ενώ από την άλλη το ότι η έκβαση της αφήγησης προκύπτει ως «ανατροπή», είναι δεδομένα που δημιουργούν μια «επίφαση» αφηγηματικής ασυνέχειας.

Βέβαια, όπως φαίνεται από την έκβαση της αφηγηματικής δράσης, το σασπένς «θυσιάζεται» για χάρη της κοινωνικής καταγγελίας, αφού οι θεατές τελικά ξέρουν (σχεδόν) πάντα κάτι περισσότερο από τον αστυνομικό Καρέλα· για παράδειγμα, μέσα από τη διήγηση του Τζιμ στη Φρίντα, οι θεατές μαθαίνουν τι ακριβώς έγινε το βράδυ που πυροβολήθηκε η Ρόζυ, πριν ο αστυνομικός που ερευνά την υπόθεση λάβει γνώση σχετικά. Πρόκειται για γεγονότα τα οποία οι θεατές ξέρουν ότι ο αστυνομικός υποψιάζεται, χωρίς όμως να τα γνωρίζει ή να μπορεί να τα αποδείξει. Με αυτόν τον τρόπο αποκαθίσταται η

⁸² Όπως εξηγεί ο Δοξιάδης το *voice-over* είναι ένα μη κινηματογραφικό μέσο, με τη χρήση του οποίου, «ο χαρακτήρας καταλαμβάνει τη θέση, όχι απλώς εκτός του φιλμικού κειμένου, αλλά και πίσω από την κάμερα, ακριβώς δηλαδή στο σημείο που είναι τοποθετημένος ο “λογοτεχνικός” αφηγητής της ταινίας». Δοξιάδης 1993, σ. 102.

⁸³ «Ο υποκειμενικός τύπος αφήγησης είναι ο τρόπος αφηγηματικής εκφοράς, κατά τον οποίο ο αφηγητής προσκολλάται στην υποκειμενικότητα ενός συγκεκριμένου χαρακτήρα και μας αφηγείται την ιστορία από τη δική του σκοπιά». Δοξιάδης 2008, σ. 272.

⁸⁴ Υποκειμενικός τρόπος αφήγησης ως «ο τρόπος εκφοράς του αφηγηματικού λόγου, όπου επιτυγχάνεται η μεγαλύτερη εγγύτητα μεταξύ του αφηγητή και κάποιου από τους χαρακτήρες, και, κατ' επέκταση, μεταξύ του χαρακτήρα-αφηγητή και του αναγνώστη-θεατή». Δοξιάδης 2008, σ. 273.

⁸⁵ Δοξιάδης 2008, σ. 274.

συνέχεια και η συνέπεια προς τις αρχές του είδους του κοινωνικού μελοδράματος, όπου, κατά κανόνα, οι θεατές γνωρίζουν περισσότερα στοιχεία για την έκβαση της ιστορίας από τους ίδιους τους μυθοπλαστικούς ήρωες. Εξάλλου, μέχρι και την τελευταία επίσκεψη της Φρίντας στο σπίτι της Ρόζυ, όπου το δράμα οδηγείται στην τελική του έκβαση, όλα τα στοιχεία έχουν τοποθετηθεί σε μια συνειρμική και απόλυτα γραμμική συνέχεια, στο βαθμό που η επίσκεψη της Φρίντας στο σπίτι της Ρόζυ «προδιαγράφει» τη δολοφονία της Ρόζυ. Η ταξινόμηση των στοιχείων προκύπτει (και) μέσα από την έρευνα, και σ' αυτή συμβάλλει, εκτός από τον Καρέλα, ο υπαστυνόμος Γονίδης, ο οποίος έχοντας παρακολουθήσει την ιστορία από την αρχή ήταν βέβαιος για την αθωότητα του Ζανίτου, καθώς και για την εξαπάτησή του από τη Ρόζυ.

Από την άλλη, στο επίπεδο της ιστορίας, η Ρόζυ έχει την κύρια «ευθύνη» για τα περισσότερα από τα γεγονότα της αφήγησης. Η Ρόζυ «συμβολοποιεί» ως μυθοπλαστική παρουσία την άρνηση της χριστιανικής ηθικής, και συγκεκριμένα του ταμπού της παρθενίας, ενός από τους δύο αδήριτους εθιμικούς νόμους που ρυθμίζουν τις ενδοοικογενειακές σχέσεις –ο άλλος θεμελιώνεται στο ταμπού της αιμομιξίας. Επομένως, η Ρόζυ επιφέρει την τομή της ασυνέχειας στη μυθοπλαστική αφήγηση, αφού με τις πράξεις της παραβιάζει κατάφωρα τη συνέχεια της ηθικής τάξης –έχει εξωγαμιαίες ερωτικές σχέσεις με πολλούς άνδρες και λέει ψέματα (στην αστυνομία). Όπως μάλιστα λέει η ίδια, «γράφει την κοινωνία και τους νόμους της στα παλιά της παπούτσια». Βέβαια, η συνέχεια στο τέλος αποκαθίσταται, αφού όμως προηγουμένως η ίδια η Ρόζυ έχει πληρώσει με τη ζωή της το τίμημα για την επιλογή της να παραβιάσει την «καθιερωμένη» δημόσια και ιδιωτική τάξη.

Η Ρόζυ εμφανίζεται να αντιπροσωπεύει την ηθική διαφθορά, η οποία μάλιστα «καταγράφεται» να συμβαίνει σε δύο φάσεις: μέσω της παραβίασης του εθιμικού ηθικού νόμου και, στη συνέχεια, μέσω της παραβίασης της έννομης τάξης του κράτους, όπου ενυπάρχει και η διάσταση της συνειδησιακής/ηθικής «έκπτωσης», άρα, κατά έναν τρόπο, συνιστά διπλή παραβίαση.

Επομένως, στον άξονα των εννοιών, η Ρόζυ αντιπροσωπεύει τη νοηματική συνέχεια της ηθικής «παρακμής», η οποία, όπως εξηγήσαμε, προκύπτει σε δύο διαδοχικές φάσεις: αρχικά, ως παραβίαση του εθιμικού και σε μία δεύτερη φάση ως παραβίαση του θετού δικαίου. Η Ρόζυ αρνείται τη συνέχεια του ηθικού νόμου και του θετού δικαίου και κατασκευάζει εκ νέου το δικό της νόμο της εκδίκησης, στον οποίο «αναφέρεται» και «υπακούει». Το ενδιαφέρον είναι ότι τόσο η παραβίαση όσο και η εκ νέου κατασκευή ενός αντιπαραθετικού νόμου, «θεμελιώνονται» στη σεξουαλικότητά της.

Αυτό παρατηρείται να συμβαίνει σε τρεις διαφορετικές εκδοχές στο επίπεδο του ηθικού νόμου: με την παραβίαση του ταμπού της παρθενίας και της διατήρησης εξωγαμιαίων σχέσεων με πολλούς άνδρες, με την παραβίαση της συνέχειας του ανδροκεντρικού προτύπου των ετερόφυλων σχέσεων, αφού η Ρόζυ εκτός από αντικείμενο της επιθυμίας είναι και υποκείμενο της επιθυμίας του Τζιμ, και με τη συναισθηματική εξαπάτηση του Ζανίτο, η οποία προέκυψε και διατηρήθηκε μέσω της σεξουαλικής και συναισθηματικής του υποταγής στη Ρόζυ.

Ειδικότερα, η έννοια της σεξουαλικής υποταγής (*άξονας των εννοιών*),⁸⁶ ως ψυχολογική/συναισθηματική εξάρτηση από το αντικείμενο της ερωτικής επιθυμίας, στο πλαίσιο ετερόφυλων σχέσεων, τίθεται στο επίκεντρο της φιλικής αφήγησης. Η Ρόζυ, αν και καταφέρνει να «υποτάξει» το Ζανίτο, ο οποίος παρουσιάζεται να είναι «έρμαιο» της σεξουαλικής του επιθυμίας γι' αυτήν, τελικά αποδεικνύεται ότι και η ίδια, με τη σειρά της, υποφέρει λόγω της μεγάλης συναισθηματικής εξάρτησης από τον πρώτο έρωτά της, τον Τζιμ. Η Ρόζυ παρουσιάζεται σεξουαλικά υποταγμένη και ψυχολογικά εξαρτημένη, από τον πρώτο της έρωτα, αλλά και συναισθηματικά και σεξουαλικά «ανίκανη», από τη στιγμή που αυτός, «ο πρώτος», την απέρριψε. Όχι μόνο δεν αντλεί ικανοποίηση από τη σεξουαλική της δραστηριότητα, αλλά, αντίθετα, αξιοποιεί τη «σεξουαλική της ελκυστικότητα», ή το σωματικό/σεξουαλικό της «κεφάλαιο» με όρους ανταλλαγής, με στόχο την επιβίωση και μια πιο άνετη ζωή. Έτσι, η σεξουαλική και κοινωνική συμπεριφορά της Ρόζυ, σε ένα πρώτο επίπεδο τουλάχιστον, φαίνεται να καθορίζεται από την τραυματική της εγκατάλειψη από τον πρώτο της εραστή.

Βεβαίως, όπως αποκαλύπτεται στην πορεία της αφηγηματικής εξέλιξης, υπαίτιος για τη «στρεβλή» ανάπτυξη της σεξουαλικότητας της Ρόζυ υπήρξε ο βιασμός, τον οποίο υπέστη όταν ήταν ακόμα μικρό παιδί. Αυτό σημαίνει ότι στο πλαίσιο της αφήγησης η σεξουαλική συμπεριφορά της Ρόζυ προσεγγίζεται ως προϊόν μιας κατάστασης ψυχοπαθολογίας. Η έκπληξη έρχεται στο τέλος, αφού ως αφηγήτρια-αυτοαναλυόμενη αναγνωρίζει ως αιτία της «σεξουαλικής της παθολογίας», όπως ομολογεί η ίδια στον αστυνόμο, το «μίσος» για την κοινωνία και την οργή της για την κοινωνική αδικία εξαιτίας της άνιση κατανομής των υλικών πόρων. Με άλλα λόγια, σύμφωνα με την «ομολογία» της, η ταξική της συνειδητοποίηση, ως «υποπρολετάριας», γίνεται το εφαλτήριο της σεξουαλικής της «διαφθοράς» και την ωθεί στην παραβίαση του δικαίου –εθιμικού και θετού.

Συγκροτώντας τον αντι-Νόμο της εκδίκησης, η Ρόζυ πετυχαίνει δύο στόχους: εκδικείται, το βιαστή-Πατέρα, αρά και το ανδρικό γένος στο όνομα της χαμένης παιδικής της αθωότητας, αλλά και την αστική κοινωνία στο όνομα της «ταξικής» της τιμής, και, μέσα από αυτή τη «διπλή» εκδίκηση, αντλεί λιβιδινική ικανοποίηση. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η Ρόζυ, ως «λολίτα»/«σεξοβόμβα», παρουσιάζεται, από αφηγηματική σκοπιά, να διασπείρει «σεξουαλικές βόμβες», προβαίνοντας σε πράξεις ατομικής, «σεξουαλικής» τρομοκρατίας για κοινωνικούς λόγους. Επομένως, στον *άξονα των εννοιών* γύρω από την προσωπικότητα της Ρόζυ αναπτύσσεται ένα εννοιολογικό σύστημα, όπου η επιθυμία για εκδίκηση εκδηλώνεται με μία διπλή άρνηση του νόμου (της ηθικής) και της έννομης τάξης (του κράτους). Αυτή η «διττή» άρνηση, αναδεικνύει ως αντίπαλο δέος το «αντι-ηθικό» και «α-νομικό» πρότυπο που «υπηρετεί» η Ρόζυ.

Το ενδιαφέρον είναι ότι το σύστημα αξιών της Ρόζυ συγκροτείται ως αντεστραμμένο είδωλο του νεωτερικού προτύπου, αφού τελικά η νεωτερική ηθική αποδεικνύεται κίβδηλη. Τελικά, η αντι-ηθική στάση της Ρόζυ συγκροτείται ως απάντηση στην πατριαρχική βία, που στην πραγματικότητα διέπει τις διαπροσωπικές σχέσεις στο

⁸⁶ Δοξιάδης 2008, σ. 179.

πλαίσιο της οικογένειας. Ανάλογα, η παραβίαση της έννομης τάξης, με τη μορφή της ψευδομαρτυρίας (όταν λέει ψέματα στην αστυνομία) προκύπτει ως αποτέλεσμα της αναγνώρισης –από την πλευρά της κοινωνικής της θέσης ως «υποτελούς»– της αστυνομίας ως θεσμού αναπαραγωγικού της εξουσίας των κυρίαρχων και της κοινωνικής ανισότητας. Με άλλα λόγια, η Ρόζυ εξαπατά το κράτος, το οποίο όμως θεωρεί ότι –από τη συγκροτητική του βάση– έχει εξαπατήσει το «λαό», επαγγελλόμενο την ισότητα και την κοινωνική δικαιοσύνη, ενώ στην πραγματικότητα αναπαράγει την κοινωνική ανισότητα. Εκδικείται με «ατομικούς» όρους και «ιδιοτελή» κίνητρα, αντιστεκόμενη στους δύο νόμους που υπηρετούν τις κυρίαρχες –«άδικες»– εξουσίες, την ταξική (κυρίαρχη τάξη) και την έμφυλη (πατριαρχία). Κατά συνέπεια, στο πρώτο επίπεδο, το σύστημα σχέσεων συνίσταται σε δύο αντιπαραθετικούς –αξιακούς μάλλον– πόλους: τον πόλο των δύο κυρίαρχων καταπιεστικών εξουσιών (ταξικής και πατριαρχικής) και τον αντίπαλο πόλο των κατάφωρα αδικημένων «υποτελών» (για παράδειγμα των φτωχών και των γυναικών) που εκδικούνται.

Μέχρι αυτό το σημείο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι έχουμε να κάνουμε μ' ένα «συνεπή» ιστορικισμό, ο οποίος εμπεριέχει τη διάσταση της ιστορικής νομοτέλειας της σύγκρουσης μεταξύ κυρίαρχων και υποτελών. Τελικά όμως, η συνέχεια που θεμελιώνεται από αυτό το «διμερές» σχήμα, ανατρέπεται στις τελευταίες φάσεις της αφήγησης, αφού η «θεία δικαιοσύνη/δίκη» υπεισέρχεται ως παράγοντας που θα καθορίσει τις εξελίξεις, πέρα από την έννομη τάξη ή ακόμα και την ανθρώπινη βούληση. Ο αστυνόμος Καρέλας προειδοποιεί τη Ρόζυ ότι η θεία δίκη θα την τιμωρήσει αν δεν αλλάξει τρόπο ζωής και δεν σταματήσει να λέει ψέματα. Μάλιστα, με πολύ σαφή και ξεκάθαρο τρόπο της εξηγεί ότι ακόμα κι αν διαφύγει την τιμωρία του νόμου, τον οποίο εξαπατά με την ψευδομαρτυρία, δεν υπάρχει περίπτωση να γλιτώσει από τη θεία τιμωρία. Τα λεγόμενά του «επιβεβαιώνονται» στην τελευταία σκηνή της αφήγησης, αφού τελικά η παράβαση των θείων νόμων –«ου κλέψεις, ου μοιχεύσεις»– την οδηγεί στο θάνατο. Η δολοφονία της Ρόζυ από τη ζηλότυπη Φρίντα λειτουργεί ως συμβολική επιβεβαίωση της αναπότρεπτης επικράτησης της υπεράνω όλων θείας βούλησης, η οποία στην εγκόσμια ζωή υπηρετείται μέσω της τήρησης των χριστιανικών ηθικών νόμων.

Ωστόσο, η καταγγελία της χειραγωγικής συνάρθρωσης οικονομικής ανισότητας και ενδοοικογενειακής καταπίεσης αποδυναμώνεται δραματικά με την παρεμβολή της «θείας βούλησης», ως καθοριστικού παράγοντα διευθέτησης των πραγματικών –υλικών– κοινωνικών σχέσεων. Έχοντας παρακολουθήσει την ταινία μέχρι το τέλος της, ξέρουμε ότι όχι μόνο δεν καταγγέλλεται η ανισότητα, αλλά, αντίθετα, ο θάνατος-τιμωρία της Ρόζυ για την «ατάσθαλη» ζωή της επανορθώνει συμβολικά τη «διασαλευμένη» ηθική και κοινωνική τάξη. Σε κάθε περίπτωση, για να μπορέσουμε να κατανοήσουμε την περίπλοκη και άνιση διαπλοκή οικονομικής ανισότητας, χριστιανικής ηθικής και νόμου του κράτους σε μια ελληνική ταινία που επιδιώκει να συνδυάσει τη φιλμ νουάρ αισθητική, τον ερωτισμό και την κοινωνική καταγγελία, είναι χρήσιμο να διερευνήσουμε το ιστορικό πλαίσιο αυτής της διαπλοκής.

Μεταβαίνοντας στον *άξονα των αντικειμένων*, εξετάζουμε τη σχέση των γεγονότων της κινηματογραφικής αφήγησης με τις πραγματικές κοινωνικές συνθήκες της εποχής στην

οποία αναφέρεται η ταινία. Με μια πρώτη ματιά, η «αναξιοπιστία» του ελληνικού κράτους της δεκαετίας του εξήντα, οι μεγάλες οικονομικές ανισότητες, καθώς και η έντονη στρωμάτωση που χαρακτήριζαν το σχηματισμό της ελληνικής κοινωνίας, αποτελούν λίγο ως πολύ ιστορικά αποδεκτές αλήθειες. Από αυτή τη σκοπιά, μπορούμε να αναγνωρίσουμε στην ταινία μία διάσταση καταγγελίας της οικονομικής ανισότητας και του αδικαιολόγητου πλουτισμού μιας κοινωνικής μειοψηφίας σε βάρος των λαϊκών στρωμάτων. Καλά μέχρι εκεί, όμως η κεντρική ιδέα του σεναρίου προκύπτει και από την παρατήρηση και καταγραφή του σύνθετου κοινωνικο-οικονομικού φαινομένου μιας εκδοχής της γυναικείας πορνείας. Ερευνώντας τις συγκεκριμένες ιστορικές αναφορές της ταινίας, αξίζει να θέσουμε συνοπτικά το πλαίσιο άσκησης της πορνείας που είχε επικρατήσει κατά τη δεκαετία του εξήντα. Για παράδειγμα, στο νομό Αττικής υπήρχε η Τρούμπα του Πειραιά, μια περιοχή δυτικά της συνοικίας της Τερψιθέας, η οποία μέχρι το 1968 αποτελούσε θύλακα συγκέντρωσης οίκων ανοχής και καμπαρέ.⁸⁷ Στην περιοχή αυτή η γυναικεία πορνεία ασκούνταν με όρους ειδικού μισθωτής εργασίας, άρα αντιμετωπιζόταν ως επάγγελμα, ωστόσο κοινωνικά απαξιωμένο. Αυτή είναι η μία εκδοχή της «οργανωμένης» πορνείας σε οίκους ανοχής. Από την άλλη, παράλληλα με τις οργανωμένες «δομές», φαίνεται πως υπήρχε και μια λιγότερο συστηματική εκδοχή άσκησης πορνείας, δηλαδή η πορνεία που ασκούνταν χωρίς, ή σχεδόν χωρίς, «πάτρωνες» και προαγωγούς.

Μέχρι αυτού του σημείου διαπιστώνεται μία αντιστοιχία, μία συνέχεια μεταξύ καθαυτό αντικειμενικότητας (πραγματικές συνθήκες) και καθαυτό αναφορικότητας (μυθοπλαστικό πλαίσιο), αφού η μυθοπλαστική παρουσίαση των συνθηκών άσκησης πορνείας είναι αρκετά αντιπροσωπευτική της πραγματικότητας. Η στρεβλωτική τομή της ασυνέχειας όμως επέρχεται με την απόπειρα ερμηνείας των αιτιών που ωθούν τις νέες γυναίκες στο βιοπορισμό μέσω της πορνείας. Βεβαίως, εν προκειμένω, δικαιούμαστε να υποθέσουμε ότι το σενάριο επιλέγει να ασχοληθεί με το είδος της «πορνείας πολυτελείας», ακριβώς επειδή το εκμεταλλευτικό καθεστώς άσκησής του δεν αναδεικνύεται τόσο απροκάλυπτα, μιας και απουσιάζουν οι πάτρωνες, αλλά και γιατί παρουσιάζεται να «προσφέρει» μια επίφαση ελεύθερης επιλογής για την εκδιδόμενη γυναίκα.

Με αυτόν τον τρόπο, όχι μόνο υπεραπλουστεύεται το εξαιρετικά σύνθετο κοινωνικο-οικονομικό φαινόμενο της πορνείας, αλλά επιπλέον υποβαθμίζονται –αν όχι παραγνωρίζονται– οι δομικές συνθήκες και οι κοινωνικοί λόγοι που μπορεί να οδηγούν μία γυναίκα στην πορνεία, ενώ από την άλλη, υπερτιμάται η ατομική ευθύνη, και η πορνεία παρουσιάζεται ως ατομική επιλογή, παρά ένας καταναγκασμός. Αυτή η

⁸⁷ «Μετά τη λήξη της Κατοχής στην περιοχή εγκαταστάθηκαν οίκοι ανοχής και καμπαρέ που λειτουργούσαν προπολεμικά κοντά στην περιοχή του Αγίου Διονυσίου. Στην Τρούμπα λειτουργούσαν επίσης και τρεις κινηματογράφοι («Φως», «Ηλύσια», «Ολύμπικ»), που προέβαλλαν από το πρωί μέχρι αργά το βράδυ, σε καθημερινή βάση, δύο ταινίες πολεμικού αλλά και ακατάλληλου για ανηλίκους περιεχομένου. Γενικά, την εποχή εκείνη, όλη η περιοχή ήταν υποβαθμισμένη και χαρακτηριζόταν κακόφημη. Μετά τη δύση του ηλίου ένας άλλος κόσμος της νύχτας επικρατούσε με τακτικές αιματηρές συμπλοκές και πολλά κοινωνικά δράματα. Συνηθέστεροι θαμώνες στην περιοχή ήταν πληρώματα εμπορικών αλλά και πολεμικών πλοίων, κυρίως Αμερικανοί». <http://el.wikipedia.org/wiki/Τρούμπα>

προσέγγιση του ζητήματος καταλήγει να εμφανίζεται στον *άξονα θεματικών* ως ιδεολογική θέση της ταινίας, όταν ο αστυνόμος επιχειρεί να νουθετήσει τη Ρόζυ, λέγοντάς της ότι θα μπορούσε να είχε διαλέξει «να ζει φτωχικά, αλλά έντιμα, όπως οι άλλες φτωχές κοπέλες που δουλεύουν στα μαγαζιά και στα εργοστάσια».

Βέβαια, το ιδεολογικό «πρόβλημα» της ταινίας δεν συνίσταται στην αναντιστοιχία, που τελικά διαπιστώνεται μεταξύ *καθαυτό αναφορικότητας* και *καθαυτό αντικειμενικότητας*, η οποία έτσι κι αλλιώς είναι δεδομένη.⁸⁸ Η μυθοπλαστική αφήγηση δεν επιχειρεί να καταγράψει, έστω και στρεβλά, μια κοινωνική πραγματικότητα, αλλά ως ταινία «κοινωνικής καταγγελίας» διακρίνει μεταξύ των θεματοφυλάκων της ηθικής (αστυνομικοί, οικογενειάρχες) και εκείνων, των «λούμπεν» στοιχείων, που με τη στάση ζωής τους οδηγούν την κοινωνία στην ηθική παρακμή. Η απόλυτη αυτή διάκριση μεταξύ καλών/ηθικών και κακών/ανήθικων αποκρυσταλλώνει την πρόθεση της ταινίας για τη συγκρότηση μιας, ιδεολογικά προσανατολισμένης, αναπαραστασιακής σύλληψης της πραγματικότητας. Μάλιστα, αυτή η αναντιστοιχία/ασυνέχεια προκύπτει ως αποτέλεσμα της πρόθεσης της ταινίας να συγκροτήσει ως αναπαραστασιακή συνέχεια το διστορικό μοτίβο της «διαμάχης» μεταξύ καλών και κακών. Με αυτόν τον τρόπο, η μονομερής και στρεβλή αναπαράσταση της πορνείας και της ατομικής παραβατικότητας συγκαλύπτει την κοινωνική τους προέλευση, το πλαίσιο των οικονομικών σχέσεων εντός των οποίων εμφανίζονται, καθώς και το σύνθετο χαρακτήρα τους, άρα, λοιπόν, και την ασυνέχεια στις διάφορες κοινωνικές σχέσεις και τα κοινωνικά φαινόμενα στην πραγματική ζωή.

Ας επιχειρήσουμε όμως να μετακινηθούμε προς την ψυχαναλυτική/φροϋδική συνιστώσα που επικρατεί στον *άξονα των εννοιών*. Η «φροϋδική» ανάλυση περιστρέφεται γύρω από την έννοια της σεξουαλικής «υποταγής»,⁸⁹ η οποία, όπως φαίνεται, «παράγει» και συναισθηματική εξάρτηση. Ειδικότερα, οι εκδοχές της σεξουαλικής υποταγής που παρουσιάζονται, συνδυάζονται με δύο διαφορετικά φροϋδικά σχήματα: στην περίπτωση της σχέσης της Ρόζυ με τον Τζιμ, η ανάλυση παραπέμπει στο σχήμα της *ψυχρότητας* – *συναισθηματικής ανικανότητας*, ενώ στην περίπτωση της σχέσης της Ρόζυ με το Ζανίτο, έχουμε να κάνουμε με μια, μάλλον ασυνήθιστη, αντιστροφή του *οιδιπόδειου συμπλέγματος*.

Ας ξεκινήσουμε από τη δεύτερη περίπτωση, του «αντεστραμμένου» *οιδιπόδειου συμπλέγματος*. Εν προκειμένω, η δομή είναι αυστηρά δυαδική, αφού η Ρόζυ ως «εξαγριωμένη» κόρη, επιχειρεί να σκοτώσει το Ζανίτο-*Συμβολικό Πατέρα*, για να εκδικηθεί για την «πατριαρχική» βία που υπέστη από τον *μέθυσο προστάτη*, ο οποίος έχει καταγραφεί στο μυαλό της ως η εγγύτερη «εκδοχή» πατρικής φιγούρας. Επομένως, σε σχέση με το τυπικό φροϋδικό σχήμα έχουμε τρεις διαφοροποιήσεις: τη γενεακή αντιστροφή, αφού πρόκειται για αιμομικτική σχέση μεταξύ πατέρα και κόρης –όχι μητέρας

⁸⁸ Δοξιάδης 2008, σ. 287.

⁸⁹ Ο Freud παραπέμπει στον Krafft-Ebing, ο οποίος το 1892 διατύπωσε για πρώτη φορά τον όρο «σεξουαλική υποταγή» «για το χαρακτηρισμό του γεγονότος ότι ένα άτομο μπορεί να περιέλθει σε ασυνήθιστα μεγάλο βαθμό εξάρτησης από ένα άλλο, με το οποίο έχει σεξουαλικές σχέσεις. Αυτή η υποταγή μπορεί να πάρει μερικές φορές τεράστιες διαστάσεις, μέχρι την απώλεια κάθε αυτόνομης βούλησης και την υποβολή στις βαρύτερες θυσίες εις βάρος του προσωπικού συμφέροντος», Freud 1974, σ. 42.

και γιού· μια παραλλαγή, αφού η κόρη επιχειρεί να «σκοτώσει» τον πατέρα και η δομή παραμένει αυστηρά δυαδική· και μια ακόμα παραλλαγή, αφού το φροϋδικό σχήμα αιμομιξίας πατέρα – κόρης (Ζανίτου – Ρόζυ) που «παρακολουθούμε», λειτουργεί ως συμβολική αναπαράσταση του «πραγματικού» σχήματος της συμβολικής αιμομικτικής σχέσης της Ρόζυ με τον «προστάτη». Ενδεχομένως, να μπορούσαμε να υποστηρίξουμε την ύπαρξη μιας τέταρτης παραλλαγής, δηλαδή του θανάτου του Συμβολικού Πατέρα, που «ισοδυναμεί»/επέρχεται με την ηθική «του» εξόντωση και εν μέρει με τη φυσική του εξόντωση, αφού ο Ζανίτος χάνει την ισορροπία του και πέφτει από έναν γκρεμό, όταν βλέπει τη Ρόζυ να φιλιέται με έναν άλλο άνδρα, καταλήγοντας τυφλός. Εν προκειμένω, αναδεικνύεται και η μεταφορά του σεξ της Ρόζυ ως όπλου / ενόρμησης θανάτου.

Από την άλλη, η εκδοχή της «σεξουαλικής υποταγής» που καθορίζει τη σχέση μεταξύ Ρόζυ και Τζιμ παραπέμπει στο φροϋδικό σχήμα της *συναισθηματικής ανικανότητας*, το οποίο αναλύεται στην *Ψυχολογία της ερωτικής ζωής*. Η Ρόζυ παραμένει σεξουαλικά υποταγμένη και συναισθηματικά προσκολλημένη στον πρώτο της εραστή, ο οποίος διαρκώς την απορρίπτει, συνάπτοντας ερωτικούς δεσμούς με άλλες γυναίκες. Η απόρριψη που δέχεται από τον πρώτο εραστή, ως άρνηση αναγνώρισης από τον Άλλον, οδηγεί τη Ρόζυ στη συναισθηματική ανικανότητα, η οποία όμως της επιτρέπει να διαχωρίζει την *αισθησιακή* από την *τρυφερή/συναισθηματική κατεύθυνση*⁹⁰ σε όλες τις άλλες σχέσεις της. Επιπλέον, η επιθετικότητα/ορμή της Ρόζυ απέναντι σε όλους τους «επόμενους» εραστές της (επιδιώκει να τους απομυζήσει οικονομικά, συναισθηματικά και ηθικά) τελικά πηγάζει από τα επιθετικά συναισθήματα που τρέφει για τον «διακορευτή» της,⁹¹ ο οποίος, όπως μαθαίνουμε από την εξομολόγησή της στον αστυνομικό, δεν ήταν ο Τζιμ, αλλά ένας «μέθυσος προστάτης».

Από μια ευρύτερη σκοπιά, στο σχήμα σεξουαλικής υποταγής / συναισθηματικής εξάρτησης μπορεί να υπαχθεί και η σχέση του Τζιμ με την αντίζηλο της Ρόζυ, τη Φρίντα. Η Φρίντα είναι «παράλογα» ερωτευμένη με τον Τζιμ (όπως δηλώνει η ίδια: «Μπορεί να είμαι χαζή, αλλά σε λατρεύω και δε θέλω να σε χαρεί άλλη») και φτάνει μέχρι το φόνο της Ρόζυ, προκειμένου να διασφαλίσει ότι δεν θα της τον «κλέψει» η μισητή αντίζηλός της.

Αν επανέλθουμε όμως στις *εσωτερικές συνθήκες του άξονα των τρόπων εκφοράς*, διαπιστώνουμε ότι πράγματι η αποκάλυψη από τη Ρόζυ του φοβερού της μυστικού, ότι είχε πέσει θύμα βιασμού στα παιδικά της χρόνια, αποκτά μεγάλη βαρύτητα στο πλαίσιο της κινηματογραφικής αφήγησης. Η εξομολόγηση της Ρόζυ, κατά έναν τρόπο, δίνει νόημα σε όσα έχουν προηγηθεί και κυριότερα «δικαιολογεί» την «παρεκκλίνουσα» σεξουαλική συμπεριφορά της. Ειδικότερα, η εξομολόγηση-αυτοανάλυση της Ρόζυ ενώπιον του αστυνόμου Καρέλα τής δίνει ένα ελαφρυντικό για τις πράξεις της, που κάνει τον αστυνόμο

⁹⁰ Η συνένωση των δύο κατευθύνσεων «εξασφαλίζει μία εντελώς φυσιολογική σεξουαλική συμπεριφορά». Freud 1974, σ. 74.

⁹¹ Για τις ψυχικές και πολιτιστικές συνέπειες της διακόρευσης, ο Freud καταλήγει: «Η διακόρευση δεν έχει μόνο την πολιτιστική συνέπεια να δένει διαρκώς τη γυναίκα στον άντρα, αλλά αποδεσμεύει και μια πρωτόγνωρη αντίδραση εχθρότητας απέναντι στον άνδρα, που μπορεί να προσλάβει παθολογικές διαστάσεις». Freud 1974, σ. 61.

να θέλει να την βοηθήσει: την συμβουλεύει καλοπροαίρετα να πει την αλήθεια και να απαλλάξει το Ζανίτο από τις ψεύτικες κατηγορίες, καθώς και να αλλάξει τρόπο ζωής.

Πρέπει να σημειώσουμε ότι η Ρόζυ ομολογεί το μυστικό της έχοντας γυρίσει πλάτη στον αστυνομικό κι έχοντας στρέψει το σώμα της προς την κάμερα, την οποία όμως δεν κοιτάζει ευθέως. Με άλλα λόγια, η Ρόζυ δεν ομολογεί απλά το μυστικό της, αλλά «απολογείται» στην κάμερα, άρα στον θεατή, για την «αντικοινωνική» της συμπεριφορά, την οποία η ίδια αποδίδει στο ανεπανόρθωτο τραύμα που της δημιουργήθηκε από το βιασμό. Επομένως, με έναν τρόπο «δικαιολογεί» στους θεατές την ασυνεχή στάση προς την κυρίαρχη ηθική, ως αποτέλεσμα της πρότερης ασυνέχειας που προκύπτει από την παραβίαση του ταμπού της παρθενίας «της». Βέβαια, στις περισσότερες σκηνές της ταινίας η παρουσίαση της υποκειμενικότητας των χαρακτήρων γίνεται μέσω της εναλλαγής κοντινών και υποκειμενικών πλάνων. Για παράδειγμα, στη σκηνή της «αποκάλυψης», η Ρόζυ στέκεται με το κεφάλι σκυμμένο απέναντι από την κάμερα, χωρίς να τολμά να «την» κοιτάξει, γεγονός που αναδεικνύει την «απολογητική» θέση στην οποία έχει βρεθεί. Το ίδιο «εκτεθειμένος» απέναντι στην κάμερα, άρα και στον θεατή, παραμένει και ο αστυνομικός, όμως το γεγονός ότι η απολογία της Ρόζυ –σε πρώτο «αφηγηματικό» πλάνο– απευθύνεται σε εκείνον, οπωσδήποτε τον φέρνει σε πλεονεκτικότερη θέση. Μάλιστα, τη στιγμή που εκείνη εκστομίζει τη φοβερή αποκάλυψη, μεσολαβεί ένα πλάνο φλας μπακ –σα να διαβάζεται η σκέψη της Ρόζυ– όπου βλέπουμε ένα ξανθό μικρό κοριτσάκι ντυμένο στα λευκά να κρύβεται πίσω από καρέκλες, για να προστατευτεί από τις «κτηνώδεις» ορμές ενός αλκοολικού «μέθυσου προστάτη», ο οποίος φωνάζει «Ρόζυ, πού είσαι Ρόζυ; γιατί μου κρύβεσαι;». Η στιγμή αυτή έχει μεγάλη σημασία, καθώς στις πρώτες σκηνές της ταινίας ο τυφλός Ζανίτος φτάνει στο διαμέρισμα της Ρόζυ και την αναζητά λέγοντας τα ίδια ακριβώς λόγια. Η αναλογία αυτή αναδεικνύει το Ζανίτο ως «υποκατάστατο», μεταφορά του «προστάτη-βιαστή» της Ρόζυ, αλλά και τη μεταξύ τους σχέση ως αντεστραμμένη μεταφορά της συζευκτικής/μετωνυμικής σχέσης της Ρόζυ με τον πατέρα της: ο συμβολικός «πατέρας»-«προστάτης» της ήταν και εραστής, ενώ ο Ζανίτος ήταν εραστής και «προστάτης»-«πατέρας» της.

Η συγκεκριμένη σκηνή ίσως είναι η πιο σημαντική σε σχέση με την εξέλιξη της πλοκής, αφού εδώ αποκαλύπτεται η ασυνέχεια (αιμομιξία), η οποία αποκαθιστά τη συνέχεια (κυρίαρχο ηθικό νόμο). Τελικά, σε αυτή τη σκηνή αποκαθίσταται διπλά η συνέχεια: στο επίπεδο της ιδεολογίας και στο αφηγηματικό επίπεδο.

Δηλαδή, αν επανέλθουμε στις *εσωτερικές συνθήκες του άξονα των τρόπων εκφοράς* θα θυμηθούμε ότι η καλοπροαίρετη επίπληξη του αστυνομικού Γονίδη στο Ζανίτο τη βραδιά της σύλληψής του –«πολλά θα μπορούσαν να μην είχαν γίνει αν εκείνη τη βραδιά δε μου είχατε πει ένα μικρό ψέμα»– γίνεται αφορμή για να θυμηθεί ο Ζανίτος τη γνωριμία του με τη Ρόζυ. Η αφήγηση επομένως, ξεκινάει ως ένα φλας μπακ σκέψεων του Ζανίτο, όμως αυτό δεν συνεχίζεται για πολύ, αφού συμβαίνουν πολλά άλλα, που ο Ζανίτος δεν γνωρίζει, ούτε μαθαίνει ποτέ κατά τη διάρκεια της αφήγησης. Η ομολογία-κατάθεση της Ρόζυ επανορθώνει την αφηγηματική συνέχεια ως προς το ζήτημα της «προέλευσής» της: μαθαίνουμε ότι είναι ένα ορφανό κορίτσι, που από τα νεανικά του χρόνια ζει στα όρια της νομιμότητας, κάνοντας μικροκλοπές και ασκώντας περιστασιακή πορνεία.

Από την άλλη, τη συνέχεια της καθαυτό πλοκής την έχει επαναφέρει, σχεδόν, σε προηγούμενη σκηνή η ομολογία του Τζιμ στη Φρίντα, όταν της περιγράφει τι έκανε το βράδυ που πυροβόλησε τη Ρόζυ. Της εξηγεί ότι, αφού την πυροβόλησε, πήρε ο ίδιος τηλέφωνο το Ζανίτο, ο οποίος έπεσε εύκολα στην παγίδα που του είχαν στήσει και βρέθηκε να κατηγορείται για απόπειρα φόνου. Φυσικά, η αφηγηματική συνέχεια αποκαθίσταται μόνο για τους θεατές, αφού τελικά οι «αποκαλύψεις» προπορεύονται της αστυνομικής έρευνας της υπόθεσης. Αυτή είναι η μοναδική ασυνέχεια, την οποία το σενάριο δεν «επιδιώκει» να αποκαταστήσει. Παρά τους διάφορους ετεροχρονισμούς, η κάμερα ως αφηγηματικό υποκείμενο γνωρίζει τα πάντα ή σχεδόν τα πάντα, μπορεί ακόμα και να «διαβάζει» τη σκέψη των ηρώων, όπως συμβαίνει στα πρώτα πλάνα με το Ζανίτο, αλλά και στις σκηνές όπου η Ρόζυ, τραυματισμένη στο νοσοκομείο, προσπαθεί να αποφασίσει ποιον από τους δύο, το Ζανίτο ή τον Τζιμ, να καταδώσει στην αστυνομία ως επίδοξο δολοφόνο της.

Αυτή η γνωστική υπεροχή του αφηγηματικού υποκειμένου (της κάμερας) και, κατά συνέπεια, των θεατών απέναντι στους φιλικούς χαρακτήρες, οπωσδήποτε εξυπηρετεί την πρόθεση υποβολής τους σε έλεγχο και αξιολόγηση για τις πράξεις τους –κυρίως της Ρόζυ. Οι παρεμβάσεις του αστυνομικού συμβάλλουν στον «ορθό» προσανατολισμό της κρίσης των θεατών. Με άλλα λόγια, η μεταφορική/κινηματογραφική «ετυμηγορία» για τη Ρόζυ και το Ζανίτο, ξεχωριστά, θα προκύψει από τους θεατές ως μετωπικός συνδυασμός της αφηγηματικής «αλήθειας» με τις παρεμβάσεις/υποδείξεις του αστυνόμου. Είναι πολύ ενδιαφέρον ότι ο αστυνόμος Καρέλας εμφανίζεται ως ειδήμων, όχι μόνο ως «όργανο» της τάξης, αλλά και ως ερμηνευτής του νόμου, του ηθικού και του θετού. Μάλιστα, φτάνει μέχρι του σημείου να κάνει υποδείξεις στον εισαγγελέα, ο οποίος εμφανίζεται ως τυπικός εκπρόσωπος της δικαστικής εξουσίας: «Τον Ζανίτο δεν θα τον δικάσετε για τον τρόπο της ζωής του, που κανείς βέβαια δεν εγκρίνει, αλλά για απόπειρα φόνου». Επομένως, ο αστυνόμος Καρέλας, ακόμα κι αν δεν βρίσκεται στην αφηγηματική θέση, οπωσδήποτε είναι ο χαρακτήρας, με τον οποίο, περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο, προτρέπονται σε ταύτιση οι θεατές.

Επιστρέφοντας στον *άξονα των αντικειμένων* έχει ενδιαφέρον να εξετάσουμε τη σχέση της πλοκής με τον τίτλο, ο οποίος «από μόνος του δεν εντάσσεται σε κανέναν άξονα».⁹² Πράγματι, διαπιστώνεται μία συνέχεια μεταξύ καθαυτό αναφορικότητας (πλοκής) και τίτλου, αφού το κεντρικό θέμα της ταινίας είναι η ζωή μιας «λολίτας», της Ρόζυ. Εν προκειμένω, είναι χρήσιμο να επανέλθουμε στον *άξονα των εννοιών* για να καταλάβουμε πώς εννοιολογείται ο χαρακτηρισμός «λολίτα». Η καθαυτό αναφορικότητα της ταινίας, όπως προσδιορίζεται και από τον τίτλο της, παραπέμπει στον τίτλο, αλλά και στον *άξονα εννοιών* μιας άλλης ταινίας, της πρώτης ομώνυμης κινηματογραφικής μεταφοράς του «ερωτικού» μυθιστορήματος του V. Nabokov *Λολίτα* (1955), η οποία έγινε το 1962 από τον Stanley Kubrick. Η ταινία του Kubrick, λόγω των πολλαπλών θεσμικών περιορισμών που επιβάλλονταν –το περιβόητο Production Code⁹³ παρέβλεψε αρκετές

⁹² Δοξιάδης 2008, σ. 296.

⁹³ Πρόκειται για το θεσμικό πλαίσιο δεοντολογίας όπως αυτό είχε οριστεί από τη Motion Picture Association of America. http://en.wikipedia.org/wiki/Motion_Picture_Association_of_America

από τις πιο κρίσιμες πλευρές της μυθιστορηματικής αφήγησης,⁹⁴ παρ' όλα αυτά, ως κινηματογραφική μεταφορά του μυθιστορήματος πέτυχε να καθιερώσει στη δημοφιλή (ποπ) κουλτούρα τον όρο «λολίτα» ως περιγραφή του σεξουαλικά ανήσυχου νεαρού κοριτσιού.⁹⁵ Επομένως, αναφορικά με την ταινία του S. Kubrick μπορούμε να διακρίνουμε δύο σχέσεις σύνδεσης: μία στο επίπεδο της *καθαυτό αναφορικότητας*, που προκύπτει από την επιλογή του τίτλου, και κυριότερα της θεματολογίας (πλοκής), καθώς και μία στο επίπεδο του *άξονα εννοιών*, όπου η Ρόζυ γίνεται μεταφορικό σύμβολο του «ανθρωπολογικού» τύπου «λολίτα», όπως αυτός «ορίζεται» στο μυθιστόρημα και στην ταινία.

Υπό αυτή την έννοια, ακριβώς σε αυτό το σημείο, συμπυκνώνεται το κεντρικό νόημα της ταινίας που εξετάζουμε, ενώ προσδιορίζεται και το ειδικό μας ενδιαφέρον σε σχέση με τα πρότυπα της έμφυλης σεξουαλικότητας. Αφενός, γιατί αυτές οι μεταφορικές/συμβολικές σχέσεις βρίσκονται στο επίκεντρο της αφηγηματικής πλοκής και την καθορίζουν, αφετέρου, γιατί η επιλογή του τίτλου της ταινίας συνιστά και μια πρόθεση αναπαραστασιακής ταξινόμησης, αλλά και φροϋδικής ερμηνείας της «λολίτας» ως διακριτού τύπου «σεξουαλικού ανθρώπου». Όμως, πριν εξετάσουμε την τελική μορφή που προσλαμβάνει αυτή η μορφή του σεξουαλικού ανθρώπου στον *άξονα των θεματικών*, ας προσπαθήσουμε να βρούμε το νήμα των στρατηγικών ενσωμάτωσης της σεξουαλικότητας της Ρόζυ σε ένα πλαίσιο ιδεολογικής αντιπαράθεσης.

Σε σχέση με τη Ρόζυ θα λέγαμε ότι η στρατηγική ιδεολογικής «ενσωμάτωσης» αναπτύσσεται σε τρεις βαθμίδες επιτήρησης: στο επίπεδο της πλοκής, άρα της καθαυτό αναφορικότητας, ως αντικείμενο του επιτηρητικού βλέμματος του αστυνόμου Καρέλα, στον άξονα της υποκειμενικής εκφοράς (εσωτερικές συνθήκες) ως αντικείμενο επιτήρησης του βλέμματος της κάμερας και κατά συνέπεια ως αντικείμενο της ετεροσεξουαλικής ανδρικής επιθυμίας και, τέλος, επίσης στις *εσωτερικές συνθήκες του άξονα των τρόπων εκφοράς* ως αντικείμενο του επιτηρητικού βλέμματος της κάμερας, άρα και των θεατών που την κρίνουν για τις πράξεις της.

Ο θάνατος της «τριπλά» επιτηρούμενης Ρόζυ παρουσιάζεται ως αναπόδραστη συνέπεια της «επικίνδυνης» ζωής της, επομένως, από αυτή τη σκοπιά, ο θάνατός της «αποκαθιστά» στο αφηγηματικό επίπεδο τη «νοηματική» συνέχεια, που εκείνη με τον τρόπο ζωής της παραβίασε. Η κατάληξη της ιστορίας με το θάνατο της Ρόζυ σχεδόν αποκαθιστά την ασυμμετρία που δημιουργούν οι τρεις διαφορετικές αφηγηματικές λειτουργίες που επιτελούνται στην ταινία: μελοδραματισμός, ερωτισμός, κοινωνική καταγγελία. Επιπλέον, στο αφηγηματικό επίπεδο διαπιστώνεται ακόμα μία ασυνέχεια: η τρόπον τινά «ψυχοκοινωνική» ερμηνεία της σεξουαλικής/κοινωνικής συμπεριφοράς της Ρόζυ, στον *άξονα των θεματικών*, οδηγεί στην επικράτηση της χριστιανικής/παραδοσιακής αντίληψης, αφού η θεία δίκη αναδεικνύεται υπεράνω του θετού δικαίου, επομένως και η μεταφυσική τίθεται υπεράνω του ορθού λόγου, μεταφορικός συμβολισμός του οποίου

⁹⁴ Μάλιστα, ο ίδιος ο Kubrick φέρεται να έχει δηλώσει, λίγο καιρό μετά την ολοκλήρωση των γυρισμάτων, ότι αν ήξερε, εκ των προτέρων, πόσο εκτενείς θα ήταν οι περιορισμοί, θα είχε επιλέξει να μη γυρίσει την ταινία.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Lolita_\(1962_film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Lolita_(1962_film))

⁹⁵ <http://en.wikipedia.org/wiki/Lolita>

είναι το σύγχρονο κράτος. Επομένως, λαμβάνοντας υπ' όψιν τα προηγούμενα, διαπιστώνουμε ότι η ασυμμετρία των ειδών που συνθέτουν την αφήγηση είναι τόσο εμφανής, ώστε τελικά να επικρατεί «μεγαλειωδώς» ο τρίτος πόλος, δηλαδή η κοινωνική καταγγελία.

Επιστρέφοντας λοιπόν στο αρχικό ζήτημα της «στρατηγικής ενσωμάτωσης» που θέσαμε προηγουμένως, θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτή συμπυκνώνεται σε διαδοχικές «χοντροκομμένες» ασυνέχειες, χάριν της συνέχειας, με απώτερο σκοπό την αναπαράσταση που λειτουργεί ως καταγραφή μιας αδιάσειστης αντικειμενικής πραγματικότητας. Η υπεραπλούστευση των κοινωνικών σχέσεων, καθώς και η συγκάλυψη των ασυνεχειών, «διευκολύνουν» την αναγωγιστική ψυχολογική ερμηνεία των ατομικών και κοινωνικών συμπεριφορών και οδηγούν στην ανάδειξη ενός κεντρικού διπόλου όπου η *ηδονή* (παραβίαση του Νόμου) οδηγεί στην *τιμωρία*.

Είδαμε σε μια πρώτη ανάγνωση ότι βασικά ιδεολογικά διακυβεύματα της ταινίας είναι η ηθική παρακμή της κοινωνίας, όπως εκφράζεται με την αποδυνάμωση του θεσμού της οικογένειας, αλλά και με την «αυξανόμενη» παραβατικότητα των νέων. Τώρα θα πρέπει να καταλάβουμε πώς η «χοντροκομμένη» αναπαραστασιακή ταξινόμηση επιδρά στρεβλωτικά στην πραγματικότητα, παραγνωρίζοντας εντελώς τις πραγματικές κοινωνικές προεκτάσεις των υπό συζήτηση θεμάτων.

Σ' αυτό το σημείο, ίσως είναι χρήσιμο να επιστρέψουμε στις *εξωτερικές συνθήκες του άξονα των τρόπων εκφοράς* για να δούμε λίγο ορισμένα ενδιαφέροντα στοιχεία σχετικά με τις δύο ηθοποιούς, που υποδύονται τις γυναίκες «ελευθερίων ηθών»: τη Ρόζυ-«λολίτα» και τη Φρίντα-στριптиζέζ/πόρνη. Τη Ρόζυ υποδύεται η ηθοποιός Μίρκα Καλαντζοπούλου, μόλις είκοσι χρονών τότε, η οποία είχε ξεκινήσει την καριέρα της ως παιδί-θαύμα του παιδικού θεάτρου, ενώ είχε κάνει την πρώτη της κινηματογραφική εμφάνιση πέντε χρόνια πριν τις *Λολίτες*, σε μια ταινία με τίτλο *Ερωτικά Παιχνίδια*.⁹⁶ Φαίνεται ότι η συγκεκριμένη ηθοποιός προβαλλόταν από τις εταιρείες κινηματογραφικής παραγωγής ως πρότυπο γυναικείας νεανικής «σεξουαλικής» ομορφιάς, δηλαδή ως «λολίτα». Ενισχυτικό αυτής της υπόθεσης είναι το γεγονός της σχετικής εξωτερικής ομοιότητας της Καλαντζόπουλου με τη Sue Lyon,⁹⁷ τη δεκατετράχρονη τότε ηθοποιό, που είχε υποδυθεί τη Λολίτα στην ταινία του Kubrick. Τη Φρίντα υποδύεται η ηθοποιός Ζέτα Αποστόλου, μία από τις πρώτες ηθοποιούς που τόλμησε να κάνει γυμνές εμφανίσεις και έγινε γνωστή ως πρωταγωνίστρια σε ταινίες του «νεοφώτιστου» ερωτικού κινηματογράφου της δεκαετίας του εξήντα. Θα μπορούσαμε, επίσης, να υποθέσουμε ότι η επιλογή των ηθοποιών που υποδύθηκαν τους ρόλους δηλώνει την πρόθεση των συντελεστών της παραγωγής να περιλάβουν στην ταινία έναν «πλουραλισμό» προτύπων γυναικείας «σεξουαλικής» ομορφιάς, τα οποία παρουσιάζονται να προσδιορίζουν διαφορετικές συμπεριφορές στο κοινωνικό επίπεδο, αλλά και, ειδικότερα, στο επίπεδο των διαπροσωπικών σχέσεων, έτσι ώστε να συγκινήσουν ακόμα περισσότερο το ενδιαφέρον των ετεροφυλόφιλων ανδρών θεατών. Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα παραπάνω,

⁹⁶ <http://www.karagiannis-karatzopoulos.gr/oi-hthopoi/oi/348>

⁹⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Sue_Lyon

θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι στις προθέσεις των συντελεστών ήταν να κάνουν ένα μελόδραμα, περιλαμβάνοντας κάποιες «σκανδαλιστικές» σκηνές, με απώτερο στόχο την εισπρακτική επιτυχία της ταινίας.

Η ευθεία παραπομπή στον τίτλο της ταινίας του Kubrick με έναν τρόπο δείχνει από την πλευρά των συντελεστών μια πρόθεση σύγκρισης με τη «δική τους» «λολίτα». Μάλιστα, φαίνεται ότι επιχείρησαν να εξάψουν ακόμα περισσότερο τη φαντασία του εγχώριου ανδρικού κοινού, υποσχόμενοι αντί μιας, πολλές, διαφορετικού είδους, «λολίτες». Αυτή η διαπίστωση μας οδηγεί και πάλι στον *άξονα των εννοιών*, όπου θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο όρος «λολίτα» προσλαμβάνει στην ταινία μια ευρύτερη εννοιολόγηση και ότι η Ρόζυ και η Φρίντα παρουσιάζονται να είναι οι δύο όψεις του προτύπου της σεξουαλικά υπερ-δραστήριας ετεροφυλόφιλης γυναίκας, η κοινωνική/σεξουαλική συμπεριφορά των οποίων έχει διαμορφωθεί ως αποτέλεσμα μιας ψυχοπαθολογικής κατάστασης.

Εδώ αξίζει να σημειώσουμε μια χρήσιμη λεπτομέρεια σχετικά με τη Φρίντα: ο χαρακτήρας της είναι ο πιο «αδικημένος» στο επίπεδο της πλοκής, καθώς οι ελάχιστες πληροφορίες που παρέχονται για εκείνη κουβαλούν αρνητικό «φορτίο» –είναι στριπτιζέζ, κλέφτρα, επικίνδυνη και βίαιη. Παρ' όλα αυτά, όταν την ανακρίνει ο αστυνόμος Καρέλας μαθαίνουμε ότι είναι ορφανή και ότι δεν γνώρισε τον πατέρα της. Συγκεκριμένα, όταν οι αστυνομικοί ζητούν να τους πει το όνομα του πατέρα της, για να κρατήσουν τα πρακτικά της κατάθεσής της, εκείνη απαντά: «και πού να το ξέρω εγώ; η μάνα μου είχε πει ότι ήταν Γερμανός». Η απάντηση αυτή λειτουργεί «διαφωτιστικά» για τους θεατές και μ' έναν τρόπο τους ωθεί να γίνουν «αναλυτές» με τη σειρά τους και να ερμηνεύσουν την «αντικοινωνική» συμπεριφορά της Φρίντας ως αποτέλεσμα της ορφάνιας της και των σκληρών παιδικών χρόνων που πέρασε δίπλα σε μια μητέρα πόρνη, η οποία, εκτός των άλλων, ήταν και «προδότρια», αφού την περίοδο της Κατοχής διατηρούσε ερωτικές σχέσεις με Γερμανούς.

Η διαμόρφωση των αφηγηματικών χαρακτηριστικών της Ρόζυ και της Φρίντας προκύπτει και από τον «συνδυασμό» των απόψεων των συντελεστών της παραγωγής της ταινίας σχετικά με τη θέση του γυναικείου «σεξουαλικού» σώματος στην παραγωγική αλυσίδα. Αν θέλαμε να τραβήξουμε στα άκρα το συγκεκριμένο συλλογισμό θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι, στον *άξονα των θεματικών*, παρουσιάζεται μία αντίληψη για τη χρήση/χρησιμότητα του γυναικείου σεξουαλικού σώματος στη δημόσια σφαίρα ως αγοραίου προϊόντος που «παράγει» λεφτά και στην ιδιωτική σφαίρα ως μιας «παιδοποιητικής μηχανής».

Προτού όμως προχωρήσουμε σε τόσο σημαντικές αποφάνσεις αναφορικά με το ιδεολογικό προφίλ της ταινίας, είναι χρήσιμο να δούμε, αφενός το ιδεολογικό καθεστώς εντός του οποίου διαμορφώνεται το εξεταζόμενο φιλικό κείμενο και αφετέρου τα χαρακτηριστικά του τύπου της «σεξουαλικής γυναίκας» που αντιπροσωπεύει η «λολίτα». Ως προς το πρώτο σκέλος θα μπορούσαμε να πούμε ότι η ταινία, αδιαμφισβήτητα, εντάσσεται από θεσμικής πλευράς στο «κίνημα» των ερωτικών ταινιών της δεκαετίας του εξήντα, οι περισσότερες εκ των οποίων είχαν ως κεντρικό θέμα το «σεξ» των γυναικών και

τις κοινωνικές του συνέπειες.⁹⁸ Από αυτή τη σκοπιά, η ταινία θα πρέπει να ιδωθεί και να «αξιολογηθεί» για τις θέσεις της ως προς αυτό το ζήτημα.

Η «λολίτα» στη μυθιστορηματική της σύλληψη από τον Nabokov αντιπροσωπεύει την έφηβη κοπέλα με την πρόωρα αφυπνισμένη σεξουαλικότητα. Η «δική μας» Ρόζυ, από την άλλη, είναι επίσης «έμπειρη» σεξουαλικά, όμως όπως αποδεικνύεται στην εξέλιξη της αφηγηματικής πλοκής, η σεξουαλικότητά της έχει αφυπνιστεί με αφορμή μια εξωγενή παρέμβαση, το βιασμό από κάποιον μεσήλικα προστάτη, που στα μάτια της έχει ρόλο πατρικής φιγούρας. Ακόμα πιο έντονα διαφοροποιείται η αναπαράσταση της Ρόζυ από την αναπαράσταση της μυθιστορηματικής Λολίτας Χέιζ του Nabokov. Η σεξουαλικότητα της «Λολίτας Χέιζ» παρουσιάζεται ως «πρόωρα» αφυπνισμένη, ενώ στην περίπτωση της κινηματογραφικής Ρόζυ η σεξουαλικότητά της παρουσιάζεται να είναι «στρεβλή», ως αποτέλεσμα ενός ανεπανόρθωτου ψυχικού τραυματισμού.

Βεβαίως, τέτοιες διαφοροποιήσεις στις αποχρώσεις είναι τουλάχιστον αναμενόμενες, όταν επιχειρούμε να συγκρίνουμε ένα πολυεπίπεδο λογοτεχνικό έργο, όπως είναι η *Λολίτα* του Nabokov, με μια «προχειροφτιαγμένη» ελληνική ταινία της δεκαετίας του εξήντα. Παρά όμως τις υπόλοιπες μεγάλες διαφορές, οι δύο αφηγήσεις εκτός από το θέμα, έχουν ακόμα ένα κοινό: και στις δύο περιπτώσεις η «λολίτα» οδηγεί το μεσήλικα που την ερωτεύεται στην κοινωνική απαξίωση και στην ηθική –στην περίπτωση του Ζανίτο και φυσική, εφόσον εξαιτίας της χάνει την όρασή του– καταστροφή. Επιπλέον, τόσο η Λολίτα Χέιζ όσο και η Ρόζυ Καρέλη παρουσιάζονται αρκετά κυνικές και συχνά χωρίς καμιά «ντροπή» «παίζουν» με τα ειλικρινή αισθήματα των ανδρών που τις ερωτεύθηκαν.

Όμως ποιά είναι τα στοιχεία που αναδεικνύουν το κινηματογραφικό κείμενο που εξετάζουμε ως κοινωνικά συντηρητικό; Πέρα από συγκρίσεις με «συγγενή» κείμενα, οφείλουμε μάλλον να δούμε πώς γίνεται η διαπραγμάτευση του κεντρικού θέματος, από την αρχή μέχρι το τέλος της αφήγησης, και πιο συγκεκριμένα ποιες αντιλήψεις διαπερνούν τα συστήματα σχέσεων που διαμορφώνονται, προσδιορίζοντας, εν μέρει, τις επιλογές των υποκειμένων. Όπως σημειώσαμε και προηγουμένως, βασικό θέμα και αυτής της ταινίας είναι μάλλον το –εξωγαμιαίο– σεξ των γυναικών και οι κοινωνικές του συνέπειες. Αυτό που συμπεραίνουμε όμως είναι ότι ο εξωγαμιαίος, ελεύθερος έρωτας των γυναικών προκύπτει ως αποτέλεσμα της απόρριψης/άρνησης της οικογένειας. Η παρατήρηση αυτή μας επιτρέπει να αναγνωρίσουμε την ίσως πιο κεντρική σχέση ταυτότητας που διατρέχει το φιλικό κείμενο: θεσμός της οικογένειας – εξωγαμιαία/ελεύθερη γυναικεία σεξουαλικότητα. Μάλιστα, φαίνεται ότι η τελική θέση της ταινίας τείνει προς την «οικοδόμηση» μιας απόλυτα αρνητικής σχέσης ταυτότητας μεταξύ των δύο, γεγονός που επιβεβαιώνεται και από την παρουσίαση της Ρόζυ και της Φρίντας ως «ορφανών», αλλά και από την «προειδοποίηση» του αστυνομικού Καρέλα σχετικά με τον κίνδυνο που διατρέχει η κόρη του Ζανίτου, αφ' ης στιγμής ο πατέρας σύρεται στα δικαστήρια με την κατηγορία της απόπειρας φόνου. Μάλιστα, ο αστυνομικός απευθυνόμενος στη Ρόζυ και προσπαθώντας να την πείσει να πει την αλήθεια για να αποτρέψει άλλο ένα κακό, της λέει

⁹⁸ «Τη δεκαετία του εξήντα η κινηματογραφική θεματολογία πλουτίζεται με παραστρατημένες κορασίδες, γυναίκες στο βούρκο της αμαρτίας, αδίστακτους ζιγκολό, εκβιαστές, δυστυχισμένες και κατατρεγμένες πεταλούδες της νύχτας». Γεώργας 2005, σ. 15.

χαρακτηριστικά: «η κόρη του, που είναι στην ηλικία σου, δεν είναι κρίμα να πάρει τον στραβό τον δρόμο;». Στον *άξονα των θεματικών* «επικρατεί» η αντίληψη, σύμφωνα με την οποία η διάλυση του θεσμού της οικογένειας οδηγεί τις γυναίκες σε «παρεκκλίνουσα» δραστηριότητα. Συμπληρωματικά, προβάλλει και μια αντίληψη του ελεύθερου έρωτα ως «αποκλειστικά» αγοραίου. Επομένως, ο τελικός σκοπός φαίνεται να είναι η «υπεράσπιση» του γάμου και της πατριαρχικής οικογένειας. Η Ρόζυ και η Φρίντα είναι τα παραδείγματα προς αποφυγή, που «αποδεικνύουν» πόσο επικίνδυνη είναι για τις γυναίκες η απομάκρυνση από την οικογένεια, τόσο στο ατομικό, όσο και στο κοινωνικό επίπεδο.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο και ακόμα πιο σημαντικό, οι απόψεις που προβάλλουν για τη σεξουαλική ζωή των γυναικών σχηματοποιούν μια αντίληψη για το γυναικείο σώμα, η οποία θα μπορούσε να συνοψιστεί ως εξής: σώμα σεξουαλικοποιημένο/«υστερικοποιημένο», δηλαδή σώμα που διαθέτει/παράγει «σεξουαλικό κεφάλαιο», ενώ ταυτόχρονα «σηκώνει» τα βάρη της ψυχοπαθολογίας του. Αυτή η, τρόπον τινά, σύνδεση των δύο «ισμών», δηλαδή του οικονομικού αναγκασμού και του ψυχολογισμού με την παλαιοχριστιανική παράδοση, καταλήγει στον *άξονα των θεματικών* ως επιβεβαίωση του μύθου της Παλαιάς Διαθήκης για το γυναικείο σώμα, ως «πηγή» όλων των κακών. Τελικά, η αντίληψη που αναδεικνύεται είναι η σύμπτωτη με την επικρατούσα στο δυτικό πολιτισμό άποψη, στο πλαίσιο της οποίας το γυναικείο σεξουαλικό σώμα, πολλαπλώς αναλυμένο, παρουσιάζεται ως σώμα καθ' *ολοκληρίαν κορεσμένο από τη σεξουαλικότητα*, ιατρικοποιημένο και ενταγμένο στον οικογενειακό χώρο, του οποίου «οφείλει να αποτελεί ένα ουσιώδες και λειτουργικό στοιχείο». ⁹⁹ Αυτό το πρότυπο της νευρικής/υστερικής γυναίκας που αντιπροσωπεύουν η Ρόζυ και η Φρίντα ενισχύεται επιπλέον από το ασύμπτωτο της *αισθησιακής και τρυφερής κατεύθυνσης*, όπου η μεν Ρόζυ, ανεπανόρθωτα τραυματισμένη, δυσπιστεί απέναντι σε όλους, ¹⁰⁰ ακόμα και στον αναλυτή-ανακριτή της (αστυνόμο), και χρησιμοποιεί το σεξ της ως ενόρμηση θανάτου, η δε Φρίντα διατηρώντας *διστραμμένους σεξουαλικούς σκοπούς*, μπορεί εκπληρώσει την επιθυμία της μόνο πάνω σε ταπεινωμένα, υποτιμημένα, σεξουαλικά αντικείμενα, όπως ο Τζιμ. ¹⁰¹

Αν και στόχος της ανάλυσής μας δεν είναι η διατύπωση ενός ακόμα ταξινομητικού λόγου, ωστόσο δεν μπορούμε παρά να διακρίνουμε τον από κοινωνικής άποψης συντηρητικό προσανατολισμό του φιλικού κειμένου αναφορικά με τα ζητήματα των έμφυλων σχέσεων. Η ταινία παράγει πολλαπλούς λόγους για το σεξ, που όμως τελικά αποβλέπουν στην υπεράσπιση της πατριαρχικής εξουσίας, η οποία τίθεται ως αδιαπραγμάτευτη συνθήκη για τη διατήρηση της κοινωνικής ειρήνης.

Το γυναικείο σώμα αναπαρίσταται ως σώμα «κατ' αποκλειστικότητα» σεξουαλικό και ανεξέλεγκτα «ορμικό», και ταυτόχρονα δυνάμει «παρεκκλίνον» άρα και επικίνδυνο, εφόσον δεν έχει υπαχθεί στο καθεστώς ρύθμισης του ενδοοικογενειακού χώρου.

⁹⁹ Foucault 2011, σσ. 121-122.

¹⁰⁰ Ο канаδός ψυχαναλυτής Julien Bigras περιγράφει τις γυναίκες που έχουν υποστεί βιασμό από τον πατέρα τους ως εξής: «φοβισμένες, δύσπιστες, θεωρούν μέχρι και τον ψυχαναλυτή υποψήφιο βιαστή τους». Τζαβάρας 2009, σ. 120.

¹⁰¹ Freud 1974α, σ. 28.

Δευτερευόντως, η αστυνομία ως κατασταλαττικός μηχανισμός του κράτους παρουσιάζεται να έχει το νομιμοποιημένο –«ηθικής τάξης»– δικαίωμα να επιτηρεί τα δυνάμει παρεκκλίνοντα υποκείμενα, έτσι ώστε να υπερασπίζεται την οικογένεια, αλλά και την κοινωνική τάξη.

Ο Κατήφορος

Διάρκεια: 98 λεπτά

Έτος παραγωγής: 1961

Σκηνοθεσία: Δαλιανίδης Γιάννης

Είδος: Μεγάλου μήκους, κοινωνική, δραματική

Σενάριο: Δαλιανίδης Γιάννης

Διεύθυνση φωτογραφίας: Δημόπουλος Νίκος

Μοντάζ: Λύκας Πέτρος

Ηχοληψία: Κασιμάτης Μίμης

Σκηνογραφία: Ζέρβας Μάρκος

Μουσική σύνθεση: Καπνίσης Κώστας

Βοηθ. σκηνοθέτη: Πετρίδης Γιώργος

Βοηθ. δ/ντή φωτογραφίας: Αντωνάκης Γιώργος

Μακιγιάζ: Ξεπαπαδάκος Νίκος

Μηχανικός ήχου: Δαμάλας Μικές

Φωτογράφος – Πλατώ: Σαβουλίδης Γιάννης

Διεύθυνση παραγωγής: Ζέρβας Μάρκος

Βοηθ. δ/ντή παραγωγής / φροντιστήριο: Παλιεράκης Παντελής

Παραγωγή: Φίνος Φιλμ

Ηθοποιοί: Βουτσάς Κώστας, Βουλγαρίδης Βαγγέλης, Διανέλος Λαυρέντης, Ζαφειρίου Ελένη, Ζερβός Παντελής, Καλαντζοπούλου Μίρκα, Κούρκουλος Νίκος, Λάσκαρη Ζωή.

I. Περιγραφή – Υπόθεση της ταινίας

Πώς να το ελέγξεις το παιδί σου κ. Διοικητά; Να αφήσεις τη δουλειά σου και να τρέχεις πίσω του; Να μην τ' αφήσεις να βγει; Αργεί να γυρίσει; «Όχι ξύλο», σου λένε οι παιδαγωγοί. «Δημιουργεί ψυχικό τραύμα». Έχουμε κι αυτή τη νέα μόδα, την ψυχανάλυση. Μας έφαγε η ψυχανάλυση.

Η ταινία *Ο κατήφορος* είναι μία από τις πιο γνωστές του Γ. Δαλιανίδη. Στο πλαίσιο της αφήγησης παρουσιάζονται οι περιπέτειες μιας παρέας «μοντέρνων» νέων στις αρχές της δεκαετίας του εξήντα στην Αθήνα. Η ταινία καταγγέλλει την ηθική παρακμή της κοινωνίας, αποδίδοντας το φαινόμενο της «αντικοινωνικής συμπεριφοράς» των νέων στην «αποσύνθεση της ελληνικής οικογένειας». Η κινηματογραφική αφήγηση καταλήγει σε ένα κήρυγμα εναντίον των δυτικής προέλευσης μοντέρνων ηθών, που διαφθείρουν τους νέους και τις νέες, ενώ παράλληλα επιχειρείται μια, τρόπον τινά, ρεαλιστική αναπαράσταση των σεξουαλικών συμπεριφορών της νεολαίας.

Κεντρικό πρόσωπο της ταινίας είναι η Ρέα (Ζωή Λάσκαρη), μια μετέφηβη η οποία μπλέκει σε μία θυελλώδη ερωτική περιπέτεια με τον «αλήτη» Κώστα (Νίκος Κούρκουλος). Θυμωμένη με τις ερωτικές «ατασθαλίες» του συντρόφου της, η Ρέα φλερτάρει με τον Πέτρο (Βαγγέλης Βουλγαρίδης), ώστε να κάνει τον Κώστα να ζηλέψει. Ο Κώστας οργίζεται με τη στάση της και ένα βράδυ, για να την εκδικηθεί, σκηνοθετεί μαζί με τους φίλους του την ερωτική αποπλάνησή της, η οποία καταλήγει με τη Ρέα να εγκαταλείπεται ημίγυμνη σε μια ερημική περιοχή. Η ιστορία περιπλέκεται τόσο, ώστε η Ρέα, τυφλωμένη από οργή, φτάνει να δολοφονήσει τον Κώστα, όταν συνειδητοποιεί ότι εκείνος πρόλαβε και αποπλάνησε και τη μικρότερη αδερφή της, τη Λένα (Μίρκα Καλαντζοπούλου). Στο τέλος, η Ρέα καταδικάζεται σε πενταετή φυλάκιση, έχοντας λάβει την «ομολογία» αγάπης του Πέτρου, καθώς και την υπόσχεσή του ότι θα την περιμένει μέχρις ότου αποφυλακιστεί, για να ζήσουν μαζί. Η ταινία περιλαμβάνει αρκετά προκλητικές, για τα κινηματογραφικά «δεδομένα» της εποχής, γυμνές σκηνές, μεταξύ άλλων, και την περίφημη σκηνή, όπου η κεντρική ηρωίδα τρέχει γυμνόστηθη σε ένα δημόσιο δρόμο.

II. Ανάλυση της ταινίας

Προσπαθώντας να μελετήσουμε τη συνέχεια της αφηγηματικής αναπαράστασης, ξεκινούμε από τον *άξονα των τρόπων εκφοράς*. Ειδικότερα από το *πρώτο σκέλος του άξονα των τρόπων εκφοράς* μαθαίνουμε μια σημαντική λεπτομέρεια που επηρεάζει συνολικά την αφήγηση: αρχικά για το ρόλο της Ρέας προοριζόταν η Αλίκη Βουγιουκλάκη, η οποία όμως τελικά αρνήθηκε τη συμμετοχή της στην ταινία, καθώς θεώρησε το ρόλο αρκετά τολμηρό.¹⁰²

Αν και δεν υπάρχει *voice-over*, η φράση που προηγείται της έναρξης της φιλικής αφήγησης –ήδη στους τίτλους έναρξης της ταινίας δηλώνεται ότι: «Κάθε εποχή έχει τη διαφθορά της, αυτό δεν σημαίνει όμως ότι είναι μία διεφθαρμένη εποχή. Η ταινία αυτή παρουσιάζει τη διαφθορά της εποχής μας, τα επεισόδια, δε, σταχυολογήθηκαν από πραγματικά γεγονότα της εποχής μας. Μόνο τα ονόματα των ηρώων είναι φανταστικά»– με έναν τρόπο αναγγέλλει την κάμερα, άρα και το σκηνοθέτη-αφηγητή ως προνομιακό, ηθικό «επιτηρητή». Εφόσον η αφήγηση είναι πρώτα και πριν από όλα απόκτηση και μετάδοση γνώσης,¹⁰³ η φράση που προηγείται της έναρξης της αφήγησης τελικά επιβεβαιώνει, αφενός ότι ο «αφηγητής» γνωρίζει και την παραμικρή λεπτομέρεια της ιστορίας την οποία πρόκειται να αφηγηθεί, αφετέρου ότι έχει διαμορφώσει ήδη μια ηθική κρίση με αξίωση αντικειμενικότητας για τα γεγονότα που πρόκειται να αναπαρασταθούν.

Η ταινία σε ένα πρώτο επίπεδο ανάγνωσης χαρακτηρίζεται από συνεχή αφηγηματική δομή. Με άλλα λόγια, η αφήγηση είναι γραμμική, δεν παρουσιάζει ετεροχρονισμούς, ενώ όλα τα γεγονότα που οδηγούν στη σεναριακή κορύφωση με τη δολοφονία του Κώστα από τη Ρέα –για παράδειγμα ο ερωτικός δεσμός της Λένας με τον Κώστα και τα αισθήματα αντιζηλίας που τρέφει για την αδερφή της η Λένα– έχουν αποκαλυφθεί στους θεατές πριν τα πληροφορηθούν οι κεντρικοί χαρακτήρες της αφήγησης. Επομένως, η αφηγηματική γνώση που παρέχεται στους θεατές λειτουργεί «διαφωτιστικά» σε σχέση με την υπόθεση του φόνου που «εκδικάζεται» στο τέλος της ταινίας. Βεβαίως, αυτή η λειτουργία θα ήταν ακόμα πιο έκδηλη αν η αφήγηση είχε την αφετηρία της στη δίκη της Ρέας. Παρ' όλα αυτά, μπορούμε να διακρίνουμε την εγγύτητα μεταξύ του σκηνοθέτη ως αφηγητή και του δικαστή, καθώς και μία «προτροπή» ταύτισης των θεατών με τους ενόρκους του δικαστηρίου.

Βέβαια, σε αυτή την ταινία δεν υπάρχει σύμπτωση της έρευνας του δικαστηρίου με τη γνωστική αφηγηματική λειτουργία, όπως συμβαίνει σε άλλα αφηγήματα με «αστυνομική» πλοκή,¹⁰⁴ αφού, εν προκειμένω, η αφηγηματική-γνωστική λειτουργία προηγείται σε όλα τα επίπεδα της ίδιας της εξέλιξης της πλοκής, καθώς οι θεατές «ανακαλύπτουν» τα στοιχεία της υπόθεσης, πριν από το «αφηγηματικό» δικαστήριο.

¹⁰²

http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9F_%CE%9A%CE%B1%CF%84%CE%AE%CF%86%CE%BF%CF%81%CE%BF%CF%82

¹⁰³ Δοξιάδης 2008, σ. 274.

¹⁰⁴ Δοξιάδης 2008, σ. 274.

Συχνά, οι θεατές έχουν προτεραιότητα στην απόκτηση της αφηγηματικής γνώσης, ενώ αντίθετα αρκετοί από τους βασικούς χαρακτήρες της αφήγησης αγνοούν –σχεδόν μέχρι τις τελευταίες σκηνές– σημαντικό μέρος των γεγονότων. Ειδικότερα, ο πατέρας και συνήγορος της Ρέας στη δίκη, το υπόλοιπο δικαστήριο, η μητέρα της αλλά και ο ερωτευμένος με τη Ρέα Πέτρος αγνοούν το λόγο που ώθησε τελικά τη Ρέα στην απονενομημένη πράξη, αγνοούν δηλαδή το κίνητρό της για το φόνο του Κώστα. Μόνο η συγκινησιακά φορτισμένη και απροσδόκητη για εκείνους –όχι για τους θεατές– ομολογία της Λένας για το δεσμό που διατηρούσε με τον Κώστα, τους αποκαλύπτει την αλήθεια σε όλη της την έκταση.

Η έκβαση της φιλικής αφήγησης σφραγίζεται με μία ιδιότυπη αισιοδοξία, αφού η Ρέα καταδικάζεται σε πενταετή κάθειρξη, ενώ έχει «λάβει» την υπόσχεση του Πέτρου ότι αφού εκτίσει την ποινή της, θα παντρευτούν. Το τέλος αυτό δεν μπορεί να θεωρηθεί ασυνεχές ως προς τα κυρίαρχα πρότυπα του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου, καθώς προτείνει μια αποκατάσταση της ηθικής τάξης. Από την άποψη αυτή, η ταινία δεν διαφοροποιείται ούτε μορφολογικά, ούτε στο επίπεδο του ιδεολογικού της προσανατολισμού, από τον επικρατούντα κινηματογραφικό λόγο.

Επιπλέον, η ταινία «εγκαινιάζει» την αφηγηματική σύμβαση ενός νέου κινηματογραφικού είδους, του «δράματος κοινωνικής καταγγελίας». Ο *άξονας αντικειμένων* αυτής της ταινίας, αλλά και των άλλων ταινιών αυτής της κατηγορίας αναφερόταν σε «καυτά» κοινωνικά θέματα της εποχής, όπως για παράδειγμα ο «τεντιμποϊσμός»¹⁰⁵ των νέων, που «ερμηνευόταν» ως αποτέλεσμα της διαφθοράς της

¹⁰⁵ «Ο όρος “τεντιμποϊσμός” προέρχεται από τις αγγλικές λέξεις “teddy boy” που περιέγραφε μια συγκεκριμένη νεανική ομάδα της δεκαετίας του ’50 στην Αγγλία. Οι “teddy boys” είχαν ιδιαίτερη εμφάνιση και ντύνονταν επιδεικτικά με ακριβά ρούχα. Συνήθως φορούσαν στενά παντελόνια, ανοιχτόχρωμες κάλτσες, μακριά παλτά, μερικές φορές με βελούδινο γιακά, μεγάλα καστόρινα παπούτσια και αρκετή μπριγιαντίνη στα μαλλιά τους, απ’ τα οποία άφηναν να κρέμεται μια “αφέλεια”. Καθώς μερικές από τις ομάδες αυτών των νεαρών οδηγήθηκαν σε παραβατικές και ρατσιστικές συμπεριφορές, ο όρος σύντομα απέκτησε τη σημασία του μοσχαναθρεμμένου και καλοζωισμένου εύπορου ταραξία και αλήτη».

Ο τεντιμποϊσμός των νέων είχε παρουσιαστεί ως γενικευμένο κοινωνικό φαινόμενο, για τη «θεσμική» αντιμετώπιση του οποίου είχε ψηφιστεί ο νόμος Νόμος 4000 «περί τεντιμποϊσμού» από την κυβέρνηση του Κωνσταντίνου Καραμανλή το 1958 και ήταν νόμος του υπουργού Δικαιοσύνης Κωνσταντίνου Καλλία. Ο νόμος αυτός καθόριζε την αντιμετώπιση των νεαρών ταραχοποιών, που ήταν γνωστοί ως «τεντιμποϊστές», οι οποίοι έριχναν γιαούρτια ή φρούτα σε περαστικούς (συνήθως γυναίκες) και επιδίδονταν σε βανδαλισμούς. Με βάση το νόμο αυτό, τιμωρούνταν η εξύβριση. Η αστυνομία συνέλαμβανε όσους νεαρούς έριχναν γιαούρτι ή φρούτα σε ηλικιωμένους και γυναίκες και τους οδηγούσε στο κρατητήριο, όπου γινόταν σε αυτούς κούρεμα με την ψιλή και τους έσκιζαν τα ρεβέρ από τα παντελόνια τους. Ο νόμος δέχτηκε έντονη κριτική και προήγαγε τη διαπόμευση. Επίσης, όριζε ότι θα ασκούνταν δίωξη και εναντίον των γονέων των ανήλικων ταραξιών. Ο μετέπειτα διοικητής της ΕΣΑ, συνταγματάρχης Ιωάννης Λαδάς, αποκαλούσε τους τεντιμποϊστές, «άπλυτους μακρυμάλληδες», «διακονιάρηδες και αποδιοπομπαίους» και όπως έλεγε, ο σκοπός δεν ήταν να τους κόψει τα μαλλιά αλλά «να τους κόψω την νοσοτροπία, ήτις είναι καταστρεπτική δι’ αυτούς και διά την Ελλάδα». Ο συγκεκριμένος νόμος καταργήθηκε το 1983.

http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9D%CF%8C%CE%BC%CE%BF%CF%82_4000/1958

κοινωνίας και της αποσύνθεσης του θεσμού της οικογένειας.¹⁰⁶ Εν προκειμένω, ο Κώστας καθιερώνεται ως «αντιπροσωπευτικός» χαρακτήρας του «είδους» των *τεντιμπόδων*, μιας και σε μία από τις πρώτες σκηνές της φιλικής αφήγησης, στο επιτηρούμενο από τη μητέρα της οικοδέσποινας νεανικό πάρτι, μαθαίνουμε ότι ο Κώστας θεωρείται από τους γονείς ανεπιθύμητος και κακή συναναστροφή για τους συνομηλικούς του, καθώς φημίζεται για την «παραβατική» του συμπεριφορά και τη ροπή του προς την αλητεία. Σύμφωνα με τα λεγόμενα της «κυρίας» αυτό επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι «πέρσι τον έπιασε η αστυνομία και τον κούρεψε».

Ο Γιάννης Δαλιανίδης, εισηγητής του είδους του δράματος κοινωνικής καταγγελίας, σε επόμενες δουλειές του με ανάλογο ύφος, όπως οι ταινίες *Νόμος 4000*¹⁰⁷ (1962), *Ίλιγγος* (1963), *Στεφανία* (1966), ακολούθησε με μεγάλη συνέπεια τις συμβάσεις του είδους που δημιούργησε. Εξάλλου, σε όλες αυτές τις ταινίες παρουσιάζεται με αρκετά «ακραίο» τρόπο η ηθική παρακμή της «καλής κοινωνίας», όμως στις περισσότερες στο τέλος όλα επανορθώνονται, αφού νικούν οι «καλοί», μετανοούν οι «παραστρατημένοι» και τιμωρούνται οι «κακοί». Επομένως, η συγκεκριμένη ταινία έχει μεγάλο ενδιαφέρον από ιδεολογική σκοπιά, καθώς εγκαινιάζει τη σύμβαση, ή μάλλον τον «κανόνα», ενός «νέου» κινηματογραφικού είδους.

Το φιλικό κείμενο διατρέχεται από την αξίωση του επιστημονισμού, η οποία σύμφωνα με τους συντελεστές της ταινίας προκύπτει από την κοινωνική εμπειρία του ίδιου του παρατηρητή των κοινωνικών γεγονότων, δηλαδή του σκηνοθέτη. Όπως δηλώνεται κι από τους τίτλους έναρξης της ταινίας, ο σκηνοθέτης γενικεύει τα συμπεράσματά του στηριγμένος στη συστηματική παρατήρηση ενός οικείου –για τον ίδιο και για τους θεατές– κοινωνικού περιβάλλοντος. Με άλλα λόγια, οι δημιουργοί της ταινίας αξιώνουν να κάνουν μία «επιστημονική» αναπαράσταση της κοινωνικής συμπεριφοράς των νέων στην Αθήνα της δεκαετίας του εξήντα. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης αξιώνει να είναι ταυτόχρονα κοινωνικός επιστήμονας, κατέχοντας «τους κανόνες απόδοσης του νοήματος και σημασιοδότησης από τη δική του καθημερινή χρήση αυτών των κανόνων, ως μέλος της ίδιας κοινωνίας, ως συμμετέχων στην ίδια καθημερινότητα».¹⁰⁸

Επανερχόμαστε όμως στο επίπεδο της αφήγησης. Όπως σημειώσαμε και προηγουμένως, βασικός συνεκτικός αρμός της αφήγησης είναι το σενάριο, μέχρι του σημείου της δολοφονίας του Κώστα από τη Ρέα, και ειδικότερα το υποκείμενο που το «διηγείται», δηλαδή ο σκηνοθέτης. Μέχρι τη στιγμή της δίκης το σενάριο έχει διηγηθεί στους θεατές με γραμμικό τρόπο την ιστορία με κάθε λεπτομέρεια, ενώ η ομολογία της Λένας ενώπιον του δικαστηρίου γίνεται το ορόσημο της ηθικής/συμβολικής αποκατάστασης της τάξης και της συνέχειας ενώπιον των θεατών-«ενόρκων». Βεβαίως, η αποκατάσταση της συνέχειας δεν «εξαντλείται» στην αποκάλυψη της αλήθειας για το φόνο του Κώστα, αλλά περιλαμβάνει και την αποκατάσταση της συνέχειας στο επίπεδο

¹⁰⁶ Σολδάτος 2002, σ. 267.

¹⁰⁷ Ο *Νόμος 4000* είναι ελληνικό κοινωνικό δράμα του 1962 της Φίνος Φιλμ, σε σενάριο και σκηνοθεσία του Γιάννη Δαλιανίδη. Ο τίτλος της αναφέρεται στο Νόμο 4000 του 1958 περί «τεντιμποϊσμού».

http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9D%CF%8C%CE%BC%CE%BF%CF%82_4000/1958

¹⁰⁸ Κουζέλης 1996, σ. 14.

των αξιών, μέσα από την «απόδειξη» της πλάνης της Ρέας και των φίλων της, καθώς και της «ηθικής αυτουργίας» των γονιών τους.

Έτσι, τόσο στο επίπεδο του λόγου όσο και στο επίπεδο της ιστορίας, όλα τα στοιχεία συνδέονται με τέτοιο τρόπο, ώστε συνιστούν μια ενιαία, σχεδόν αιτιοκρατική, δομή σχέσεων. Αντίστοιχα, στο επίπεδο του λόγου κύριος αρμός της αφηγηματικής συνέχειας είναι ο αφηγητής-σκηνοθέτης, ενώ στο επίπεδο της ιστορίας βασικοί συνδετικοί αρμοί της αφήγησης είναι δύο πρόσωπα: ο Κώστας ως βασικός υπαίτιος όλων των καταστάσεων της αφήγησης, και η Λένα, η οποία γνωρίζει από την πρώτη στιγμή το βασικό κίνητρο της δολοφονίας του Κώστα και το αποκαλύπτει στο δικαστήριο, συμβάλλοντας καθοριστικά στην επανόρθωση της ηθικής και κοινωνικής τάξης.

Ειδικότερα, ο Κώστας παρουσιάζεται ως η προσωποποίηση της ανηθικότητας, δηλαδή της α-συνέχειας σε όλες της τις εκφάνσεις. Είναι η άρνηση της συνέχειας της ηθικής «χριστιανικής» τάξης, που θα γινόταν απόλυτη αν δεν μεσολαβούσε ο θάνατος ως τιμωρία του παραβάτη. Εξάλλου, στην περίπτωση της «κατάφωρης» παραβίασης αυτών των αξιών, το κράτος και το εξουσιοδοτημένο δικαστήριο δεν θα ήταν «αρκετά» για να αποκαταστήσουν το «έρεβος» του ηθικού ρήγματος.

Αν δεν πέθαινε, ο Κώστας θα γινόταν το σύμβολο της συνέχειας της ηθικής διαφθοράς/παρακμής και μάλιστα σύμβολο μιας συνεχούς μεγαλοπρεπούς ταξινόμησης της παραβίασης των θεϊκών εντολών: μοιχεία, κλοπή, ψευδομαρτυρία. Ο Κώστας είναι το «απολωλός πρόβατο», ένα «δημιούργημα», ή μάλλον το αποτέλεσμα, της διάβρωσης των ηθών, που έφερε ο εκ της Δύσης προερχόμενος εκσυγχρονισμός. Επομένως, στον *άξονα των εννοιών* ο Κώστας γίνεται το νοηματικό σύμβολο της ενοποιημένης έκφρασης της ηθικής παρακμής που προκάλεσε η ανατροπή της συνέχειας της παραδοσιακής ηθικής. Η παραβίαση της ηθικής από την πλευρά του διαπερνά την κοινωνία ως ένα ενοποιημένο όλον και στρέφεται και εναντίον της, θεμελιώδους στο δυτικό νεωτερικό πολιτισμό, αξίας της ατομικής ιδιοκτησίας, αφού ο Κώστας και η παρέα του παρουσιάζονται να κλέβουν αυτοκίνητα για να διασκεδάσουν.

Τελικά στον *άξονα των εννοιών* ο Κώστας αντιπροσωπεύει την άρνηση της χριστιανικής ηθικής αλλά και της έννομης τάξης, που είναι σχεδιασμένη για να την υπηρετεί. Με άλλα λόγια, ο Κώστας παρουσιάζεται ένοχος για παραβίαση της συνέχειας της σεξουαλικής και οικογενειακής ηθικής και της εθνικής έννομης τάξης. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, εύλογα μπορούμε να διακρίνουμε ότι προτάσσεται ένα αναπαραστασιακό αντιπαραθετικό σχήμα όπου, από τη μία πλευρά έχουμε την εθιμική, καταπιεστική, χριστιανική ηθική, που ρυθμίζει το σύνολο των κοινωνικών σχέσεων και την υφιστάμενη έννομη ηθική που την υπηρετεί, ενώ από την άλλη πλευρά έχουμε την ισοδύναμη άρνησή τους, την προερχόμενη από τη σεξουαλική ελευθεριότητα και την ανομία που «πραγματοποιεί» ο Κώστας.

Μάλιστα, το σχήμα αυτό παρουσιάζεται να είναι «αντικειμενικό» ως συνεχές ή συνεπές προς την ιστορική ηθική νομοτέλεια της επικράτησης του «καλού»/ηθικού σε βάρος του «κακού»/ανήθικου. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι από αυτό το αντιθετικό σχήμα διαφαίνεται στον *άξονα των θεματικών* η βασική ιδεολογική θέση της ταινίας: σε

ένα πρώτο επίπεδο ανάγνωσης αυτή συνίσταται αφενός στην αναγνώριση της νομοτελειακής επικράτησης της ηθικής και αφετέρου στο ηθικό δίδαγμα (οι συνέπειες από την παραβίαση στο ατομικό και στο κοινωνικό επίπεδο). Επομένως, σε ένα πρώτο επίπεδο ο βασικός στόχος της ανάλυσης μας είναι να καταδείξουμε την πλασματική συνέχεια της παραδοσιακής ηθικής εκφράζοντας τη δυσπιστία μας απέναντι στην ιδέα της συνέχειας, μια κριτική που αποτελεί θεμέλιο για την ανάλυση της αναπαράστασης και μέσο για την κριτική της υποστασιοποίησης.¹⁰⁹

Όπως διαπιστώνουμε, ο *άξονας των εννοιών* διαπερνάται από ένα σύμπλεγμα ιδεών που παραπέμπουν στην παραδοσιακή χριστιανική ηθική με ένα ψυχιατρικού τύπου λόγο που ερμηνεύει τις «παρεκκλίνουσες» συμπεριφορές των χαρακτήρων της ταινίας. Ας προσπαθήσουμε να διερευνήσουμε το σκέλος του συμπλέγματος που αναφέρεται στη χριστιανική ηθική ως βασικό ρυθμιστικό παράγοντα όλων των ειδών των κοινωνικών σχέσεων. Εν προκειμένω, πρέπει να μεταβούμε στον *άξονα των αντικειμένων*, ώστε να αποτιμήσουμε την αντιστοιχία, ή μη, των γεγονότων της μυθοπλαστικής πλοκής (καθαυτό αναφορικότητα) με την πραγματικότητα της κοινωνίας και της εποχής στην οποία αναφέρεται η αφήγηση (καθαυτό αντικειμενικότητα).

Αρχικά, στο επίπεδο που αφορά τους θεσμούς, παίρνουμε ως ιστορικό δεδομένο τον αυταρχικό και συγκεντρωτικό χαρακτήρα του μεταπολεμικού ελληνικού κράτους. Υπό την έννοια αυτή, η αναπαράσταση των σωμάτων της αστυνομίας και των άλλων θεσμών του κράτους ως «συμμάχων» των πολιτών και της «αλήθειας» αποτελεί μια εξαιρετικά διαστρεβλωτική κατασκευή της πραγματικής κοινωνικής και πολιτικής κατάστασης της εποχής.

Από την άλλη, ως προς τα θέματα που αφορούν το επίπεδο ζωής ορισμένων κοινωνικών κατηγοριών, είναι γεγονός ότι η δεκαετία του εξήντα υπήρξε καθοριστική για την υλοποίηση της, «αναπτυξιακού» χαρακτήρα, οικονομικής πολιτικής με τη διεύρυνση της καταναλωτικής δυνατότητας ορισμένων ομάδων του πληθυσμού και τη μερική αναβάθμιση των συνθηκών ζωής τους. Οπωσδήποτε στην αλλαγή των προτύπων ζωής καθοριστική υπήρξε η συμβολή της εντατικής ανάπτυξης του κατασκευαστικού τομέα, που οδήγησε στον πολλαπλασιασμό των πολυκατοικιών και στη ριζική αλλαγή της μορφής του ιστορικού κέντρου της Αθήνας, αλλά και πολλών άλλων επαρχιακών πόλεων της Ελλάδας.¹¹⁰ Η μεταφορά από τις αυλές των μονοκατοικιών στα διαμερίσματα σηματοδοτούσε την κοινωνική κινητικότητα προς τα «πάνω» ορισμένων ομάδων του πληθυσμού, και αποτέλεσε εφελθτήριο για τη διαμόρφωση της εγχώριας μικροαστικής τάξης. Ανάλογη «αναβάθμιση» διαπιστώθηκε και στην ποιότητα ζωής ορισμένων κατηγοριών μισθωτών του δημοσίου τομέα καθώς και ανεξάρτητων επαγγελματιών όπως των γιατρών, των δικηγόρων, των πολιτικών μηχανικών κ.ά. Επομένως, η κινηματογραφική αναπαράσταση της ανόδου της μικροαστικής τάξης στην Αθήνα της δεκαετίας του εξήντα στην εν λόγω ταινία θα μπορούσε να θεωρηθεί, σε ένα βαθμό, αντιπροσωπευτική. Για παράδειγμα, εκτός από τον πατέρα της Ρέας που είναι δικηγόρος και με συστηματική εργασία πετυχαίνει να εξασφαλίσει ένα ικανοποιητικό επίπεδο ζωής για την οικογένειά

¹⁰⁹ Δοξιάδης 2008, σ. 281.

¹¹⁰ Clogg 1999, σ. 247.

του, παρουσιάζεται και ο πατέρας της Μαρίας (Νίτσα Μαρούδα) που είναι θυρωρός και έχει καταφέρει να εξασφαλίσει ένα μικρό διαμέρισμα για κατοικία στην πολυκατοικία όπου εργάζεται.

Ένα δεύτερο στοιχείο που πρέπει να επεξεργαστούμε αφορά τη μορφή της οικογένειας καθαυτήν. Με αφορμή τα αναπαριστάμενα πρότυπα θα προσπαθήσουμε να αποτιμήσουμε την αντιστοιχία της μυθοπλαστικής αναπαράστασής της με την καθαυτό αντικειμενικότητα. Στην ταινία ο θεσμός της διευρυμένης πατριαρχικής οικογένειας διέρχεται κρίση, η οποία φαίνεται να επιφέρει πλήρη διάρρηξη του κοινωνικού ιστού και ηθική παρακμή. Οι αιτίες στις οποίες αποδίδεται η κρίση του θεσμού της οικογένειας παρουσιάζονται να είναι πολλαπλές, όπως για παράδειγμα το διαζύγιο των γονιών του Κώστα, ή η πλημμυλής άσκηση των υποχρεώσεων της μητέρας απέναντι στα παιδιά της, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της οικογένειας της Ρέας. Σε κάθε περίπτωση, όμως, το βάρος της ευθύνης αποδίδεται τελικά τόσο στην υπονόμηση της ιεραρχικής δομής της οικογένειας, η οποία μπορεί να προέρχεται και από τα δυτικά πρότυπα ζωής, όσο και στη χαλάρωση της «πατριαρχικής εξουσίας». Με άλλα λόγια, αυτό που προβάλλεται στην ταινία ως θετικό πρότυπο, και που έχει εκφυλιστεί εξαιτίας όλων όσων αναφέραμε προηγουμένως, είναι το πρότυπο της πατριαρχικής οικογένειας, όπου οι γυναίκες είναι προορισμένες να φροντίζουν τα παιδιά τους και να προσφέρουν απλήρωτη εργασία στην ιδιωτική σφαίρα, ενώ οι άνδρες οφείλουν να εργάζονται και να σταδιοδρομούν στη δημόσια σφαίρα. Επιπλέον, σε όλες τις «εκδοχές» του θεσμού της οικογένειας που παρουσιάζονται, οι γυναίκες, τόσο οι μητέρες όσο και οι κόρες, δεν εργάζονται (ακόμα και στην περίπτωση της οικογένειας της Μαρίας, της αντιζήλου της Ρέας, που είναι μια εργατική οικογένεια, ούτε η Μαρία, ούτε η μητέρα της φαίνεται να εργάζονται). Άρα, η κινηματογραφική αναπαράσταση των εκδοχών της οικογένειας είναι και ως προς αυτό το τελευταίο ανακριβής, καθώς παραβλέπει το γεγονός ότι αρκετές γυναίκες εργατικών και μικροαστικών στρωμάτων βιοπορίζονταν ασκώντας διάφορα, χειρωνακτικά ή «διανοητικά», επαγγέλματα (εκπαιδευτικοί, υπάλληλοι σε γραφεία και επιχειρήσεις, καταστήματα, εργοστάσια κ.ο.κ.).

Επομένως, εδώ δεν έχουμε να κάνουμε απλώς με μία αναντιστοιχία μεταξύ καθαυτό αναφορικότητας και καθαυτό αντικειμενικότητας, αλλά η ασυνέχεια που διαπιστώνουμε απορρέει από μια εξαιρετικά μονομερή και στρεβλωμένη παρουσίαση των κοινωνικών τάσεων της περιόδου. Μάλιστα, το γεγονός ότι η αφετηρία της φιλικής αφήγησης σκόπιμα επικαλείται την κοινωνική πραγματικότητα (όταν δηλώνεται ότι «τα γεγονότα που καταγράφονται είναι περιστατικά που σταχυολογήθηκαν από την πραγματική ζωή») ενισχύει το επιχείρημα περί στρεβλωτικής ασυνέχειας. Με άλλα λόγια, η κινηματογραφική αφήγηση αξιώνει να έχει το χαρακτήρα «ηθογραφικού» ντοκουμέντου, συγκροτώντας μεγάλο μέρος της πλοκής της αφήγησης ως τέτοιο και παρουσιάζοντας τα γεγονότα της ως αναπαραστάσεις πραγματικών καταστάσεων.

Υπό το πρίσμα αυτό, θα είχε ενδιαφέρον να στραφούμε στον *άξονα των αντικειμένων* για να μελετήσουμε την πραγματική σχέση των αναπαριστάμενων γεγονότων με την «πραγματικότητα» την οποία επικαλείται ο φιλικός αφηγητής. Ίσως είναι χρήσιμο να μελετήσουμε καταγραμμένα στοιχεία σχετικά με τη γυναικεία ποινική

εγκληματικότητα στην Ελλάδα της δεκαετίας του εξήντα. Σύγχρονες εγκληματολογικές μελέτες, που υπερβαίνουν το, κυρίαρχο για πολλές δεκαετίες, *μονοσεξουαλικό*¹¹¹ πρότυπο έρευνας, μελετούν το φαινόμενο της γυναικείας εγκληματικότητας ως εξαρτώμενο και διαμορφούμενο, μεταξύ άλλων, από τις κοινωνικές μεταβλητές της οικογενειακής κατάστασης, της ταξικής προέλευσης, του μορφωτικού επιπέδου, της εθνικότητας.¹¹² Ο σεξιστικός¹¹³ προσανατολισμός της εγκληματολογικής έρευνας των προηγούμενων δεκαετιών «αγνόησε» τη γυναικεία παρεκκλίνουσα συμπεριφορά και εγκληματικότητα, είτε την αντιμετώπισε ως ένα παράπλευρο ψυχογενές φαινόμενο. Μάλιστα, στα κείμενα της παραδοσιακής ανδροκεντρικής εγκληματολογικής θεωρίας και έρευνας, «οι γυναίκες ως δράστες εγκληματικών πράξεων, υπάρχουν εντός των στενών πλαισίων σεξουαλικών αδικημάτων και πταισμάτων».¹¹⁴

Όπως φαίνεται, αυτή η τάση, όντας αναμενόμενα κυρίαρχη και στην Ελλάδα, σε συνδυασμό με τα «καταφανώς» λιγότερα καταγεγραμμένα ποσοστά γυναικείας εγκληματικότητας,¹¹⁵ επηρέασε και τον κινηματογραφικό λόγο σχετικά με τη γυναικεία νεανική εγκληματικότητα και την ποινική καταστολή της. Λαμβάνοντας ως παραδείγματα δύο σημαντικές ταινίες της Φίνος Φιλμ που ασχολούνται με αυτό το θέμα, το *Αμόκ* (1963)¹¹⁶ σε σκηνοθεσία Ντίνου Δημόπουλου και τη *Στεφανία*¹¹⁷ (1966) του Γιάννη Δαλιανίδη, όπου επίσης πρωταγωνιστούσε η Ζωή Λάσκαρη, διαπιστώνουμε ότι η κινηματογραφική αναπαράσταση του φαινομένου αναπαράγει την επικρατούσα στην παραδοσιακή εγκληματολογία αντίληψη για τη γυναικεία παραβατικότητα. Πιο συγκεκριμένα, και στις δύο ταινίες αναδεικνύεται ένα πρότυπο γυναικείας νεανικής παραβατικότητας που προκύπτει «ευθέως» από διάφορες εκδοχές εξωγαμιαίων σεξουαλικών σχέσεων, αφού οι περισσότερες «κρατούμενες» και στις δύο ταινίες είτε είναι πόρνες είτε φέρονται να έχουν διαπράξει κάποια απάτη που εμπλέκει και

¹¹¹ Αναφερόμαστε σε μεθοδολογία έρευνας η οποία δεν λαμβάνει υπ' όψιν την έμφυλη διάσταση στο υπό εξέταση φαινόμενο και κατά συνέπεια αγνοεί τη σχέση μεταξύ βιολογικού και κοινωνικού φύλου, καθώς και το πλέγμα σχέσεων εξουσίας που αναπτύσσονται με κριτήριο αυτή τη διάκριση.

¹¹² Καρύδης 2005, σ. 5.

¹¹³ «Η παραδοσιακή “σεξιστική” εγκληματολογία ερμηνεύει το πραγματικό δεδομένο της μικρότερης και λιγότερο “συχνής” γυναικείας εγκληματικότητας σε σχέση με την ανδρική, ως αποτέλεσμα της “γυναικείας φύσης” και της αποδοχής από τις γυναίκες, ως κοινωνικής κατηγορίας, του φυσικά προδιαγεγραμμένου ρόλου τους στο πλαίσιο της οικογένειας. Υπό το πρίσμα αυτό, οι γυναίκες που διαπράττουν εγκλήματα αντιμετωπίζονται ως ψυχικά διαταραγμένες και επομένως έχουσες “το ακατολόγηστο”, εξαιτίας της φυσιολογίας και του φύλου τους». Καρύδης 2005, σ. 10.

¹¹⁴ Καρύδης 2005, σ. 10.

¹¹⁵ Βεβαίως, αυτά τα χαμηλά ποσοστά αναφέρονται στη γυναικεία ποινική εγκληματικότητα και δεν περιλαμβάνουν τις γυναίκες πολιτικές κρατούμενες.

¹¹⁶ Η ταινία *Αμόκ* προβλήθηκε στις αίθουσες Αθηνών, Πειραιώς και προαστίων το 1963 και έκοψε 222.288 εισιτήρια.

<http://www.greektenies.com/plerophories/plerophories/amok.html>

¹¹⁷ Η *Στεφανία* προβλήθηκε στις αίθουσες Αθηνών, Πειραιώς και προαστίων το 1966 και έκοψε 438.186 εισιτήρια.

<http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A3%CF%84%CE%B5%CF%86%CE%B1%CE%BD%CE%AF%CE%B1>

σεξουαλική δραστηριότητα. Ανάλογα συμβαίνει και με τη Ρέα, η οποία, έπειτα από μία θυελλώδη σχέση μαζί του, διαπράττει τη δολοφονία του εραστή της.

Επομένως, αν και δεν μπορούμε να γνωρίζουμε σε ποιο βαθμό η αφήγηση αναπαριστά πραγματικά γεγονότα όπως «ισχυρίζεται», καθώς δεν υπάρχουν αναλυτικά καταγραμμένα σχετικά στοιχεία, οπωσδήποτε μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι αναπαρίσταται η πραγματικά επικρατούσα αντίληψη για τη γυναικεία παρεκκλίνουσα συμπεριφορά στην ελληνική κοινωνία της δεκαετίας του εξήντα.

Με άλλα λόγια, η συνάρθρωση μεταξύ μυθοπλαστικού/κινηματογραφικού λόγου και κοινωνικής πραγματικότητας προκύπτει από μία μάλλον «ηγεμονική» οικειοποίηση του δεύτερου μέρους από το πρώτο. Ειδικότερα, η ασυνέχεια παράγεται από τη στοχευμένη διαστρέβλωση της κοινωνικής πραγματικότητας, στο πλαίσιο μιας στρατηγικής προώθησης μιας συγκεκριμένης αναπαραστασιακής σύλληψής της.

Εν προκειμένω, η σε ορισμένες περιπτώσεις κατάφωρα στρεβλωτική ασυνέπεια της αφήγησης –για παράδειγμα η αναπαράσταση του ρόλου της αστυνομίας– σε σχέση με την κοινωνική πραγματικότητα, είναι την ίδια στιγμή «συνεπής» ως προς τα πρότυπα που είχε καθιερώσει ο ελληνικός κινηματογράφος, αλλά και ως προς την αναπαράσταση της ιστορικής συνέχειας της κοινωνικής ζωής ως μιας αέναης πάλης μεταξύ «καλού» και «κακού».

Ας επιστρέψουμε όμως στο κεντρικό θέμα της ψυχιατρικοποίησης των «παρεκκλινουσών» συμπεριφορών των νέων ή απλούστερα στην ψυχολογική ερμηνεία των πράξεων των κεντρικών χαρακτήρων της ταινίας. Σε ένα πρώτο επίπεδο λοιπόν, πρέπει να εξετάσουμε τις ψυχολογικές «ερμηνείες» των πράξεων, και σ' ένα δεύτερο τα κριτήρια ταξινόμησης των κοινωνικών συμπεριφορών.

Ως προς το επίπεδο της ψυχολογικής ερμηνείας, οι συμπεριφορές των παιδιών αποδίδονται στη διάλυση της οικογένειας, η οποία περιγράφεται ως χαλάρωση της πατριαρχικής εξουσίας και συνεπάγεται την ασυνέπεια των μητέρων ως προς τη διεκπεραίωση των καθηκόντων, για τα οποία είναι φυσικά προορισμένες. Ο πατέρας της Ρέας κατά τη διάρκεια μιας συζήτησης με τη σύζυγό του, η οποία κλαίει απαρηγόρητη, ενώ η Ρέα είναι κλεισμένη στο δωμάτιό της μετά το περιστατικό της εγκατάλειψής της στο δρόμο, της επιρρίπτει βαριές ευθύνες: «Αν δεν ήθελες να βλέπεις το παιδί σου να υποφέρει, να καθόσουν στο σπίτι σου, να έκοβες τα χαρτιά και τα πήγαινε-έλα από τη μία πόρτα στην άλλη, να έκανες το καθήκον σου σαν μητέρα». Μάλιστα, την απειλεί ότι θα τη διώξει αν δεν συμμορφωθεί με τη νέα κατάσταση που πρόκειται να επιβάλει στο σπίτι: «Να σου γίνει μάθημα αυτό που έγινε, όπως μου έγινε κι εμένα, γιατί από 'δώ κι εμπρός θα γίνεται αυτό που λέω εγώ, κι όποιος δεν συμφωνεί, δρόμο. Με εννόησες;». Η μητέρα, από την άλλη, του αντιτάσσει ότι κι εκείνος υπήρξε ασυνεπής στο καθήκον του ως πατέρας, χαλαρώνοντας τον πατρικό έλεγχο, αφού όπως του λέει «το παιδί τον πατέρα φοβάται, τη μάνα δεν την λογαριάζει».

Αναλόγως, το «παραστράτημα» της Ρέας ο αστυνομικός το αποδίδει στη χαλάρωση της πατρικής εξουσίας, γεγονός το οποίο παρουσιάζεται ως μια γενικευμένη τάση που χαρακτηρίζει την εποχή τους. Μάλιστα ο αστυνομικός κάνει υποδείξεις στον

πατέρα της Ρέας: «Δεν ξέρω τι να πω, όμως νομίζω ότι έχετε κι εσείς μια ευθύνη. Πώς είναι δυνατόν να αφήνετε την κόρη σας να γυρνάει μέσα στη νύχτα; Εγώ, θυμάμαι, μία φορά γύρισα πιο αργά από τον πατέρα μου στο σπίτι και με σάπισε στο ξύλο, εσείς τα παραχαϊδεύετε τα παιδιά σας και δεν κάνετε τίποτα για να τα περιορίσετε. Ξέρετε τι βλέπουν τα μάτια μας κάθε μέρα; Ανήλικους κλέφτες, πόρνες, εκβιαστές, κι όλα αυτά τα παιδιά προέρχονται από κάποια οικογένεια, όμως τι να σου κάνει και η αστυνομία; Όταν αυτή μπαίνει στη μέση, τότε είναι αργά. Μόνο εσείς μπορεί να προλάβετε το κακό». Οπωσδήποτε, ο μονόλογος του αστυνομικού αποκτά πολύπλευρο ιδεολογικό ενδιαφέρον και σε συνδυασμό με την «απολογία» του πατέρα της Ρέας («Έχετε παιδιά; Αν είχατε δεν θα μιλούσατε έτσι. Πώς να περιορίσεις το παιδί σου; Να αφήσεις τις δουλειές σου και να τρέχεις ξοπίσω του; Να το κλείσεις στο σπίτι; Αργεί να γυρίσει στο σπίτι; “Όχι ξύλο” λένε οι παιδαγωγοί, “δημιουργεί ψυχικά τραύματα”. Βλέπετε έχουμε κι αυτή τη νέα μόδα, την ψυχανάλυση») συμπυκνώνει θα λέγαμε το θεμελιώδες ιδεολογικό δίπολο που δομεί την αφήγηση, δηλαδή την αντιπαράθεση μεταξύ παραδοσιακών/«χρηστών» ηθών και μοντέρνων/νεωτερικών προτύπων. Με άλλα λόγια, η τελική θέση της ταινίας απορρίπτει εντελώς τις φιλελεύθερες πρακτικές, προτάσσοντας τις διαχρονικές και «αποτελεσματικές» αυταρχικές διαπαιδαγωγικές μεθόδους, η εφαρμογή των οποίων στο πλαίσιο της οικογένειας είναι καθοριστική για τη διατήρηση της κοινωνικής τάξης, αφού διαμορφώνει «πειθαρχημένα» στην κοινωνική τους ζωή υποκείμενα.

Ανάλογη θέση περί ευθύνης της οικογένειας για τις «παρεκκλίνουσες» συμπεριφορές των παιδιών εκφράζει με την υπερασπιστική «γραμμή» που υιοθετεί ο πατέρας της Ρέας στο δικαστήριο: «Όταν αυτά τα παιδιά που εξαρτώνται από τις οικογένειές τους επιδίδονται σε όργια και ακολασίες, ανεξέλεγκτα από την οικογένειά τους, τότε η ευθύνη για την κατάντια τους βαρύνει αποκλειστικά τους γονείς τους». Με άλλα λόγια, οι συμπεριφορές των νέων που περιγράφονται ως παρεκκλίνουσες στην ταινία αποδίδονται στο έλλειμμα του πατριαρχικού ελέγχου, τόσο σε υλικό επίπεδο, όσο και σε επίπεδο της ψυχολογίας των ατόμων, τα οποία δεν υπολογίζουν, δεν φοβούνται τους γονείς τους ή τον πατέρα τους, δηλαδή δεν έχουν εσωτερικεύσει την επιτήρηση από την πατριαρχική εξουσία, η οποία με τη σειρά της παραμένει σκιά και «ανεπαρκής».

Αυτό σημαίνει επίσης ότι η πατριαρχική οικογένεια αναγνωρίζεται ως το βασικό θεμέλιο της τάξης και του κυρίαρχου κοινωνικού και πολιτικού καθεστώτος, αφού η πατριαρχική εξουσία που ασκείται στο πλαίσιο της οικογένειας διαπαιδαγωγεί και διαμορφώνει τους υπάκουους πολίτες, που στην πραγματικότητα είναι υπήκοοι ενός αυταρχικού καθεστώτος.

Ας επανέλθουμε όμως στο ζήτημα της διαπάλης μεταξύ καλού (παραδοσιακού) και κακού (νεωτερικού). Αν και θα διευκόλυνε εξαιρετικά την ιδεολογική μας ανάλυση, οπωσδήποτε δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η ταινία εναντιώνεται κατάφωρα σε όλες τις εκφάνσεις της νεωτερικότητας. Ένα σαφώς «προοδευτικό» στοιχείο είναι η αναγνώριση του δικαιώματος της Ρέας για δίκαιη δίκη. Ακόμα, ένα στοιχείο που αναγνωρίζεται «ασυνεχές» ως προς τα καθιερωμένα πρότυπα του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου είναι το, μάλλον αντισυμβατικό, φινάλε, το οποίο είναι μεν αισιόδοξο, αλλά όχι «ευτυχές», αυτό που θα λέγαμε «happy end». Επιπλέον, «μη συμβατική» για τα πρότυπα του

ελληνικού κινηματογράφου θα μπορούσε να θεωρηθεί και η περιγραφή της εγκληματικότητας ως φαινομένου με κοινωνική προέλευση.

Σε κάθε περίπτωση η έκβαση της αφήγησης βρίσκει την ηθική τάξη, όπως έχει οριστεί στο πλαίσιο των συμφραζομένων της αφήγησης, «αποκατεστημένη». Επιπλέον, υπηρετείται και η «διδασκτική» διάσταση της ταινίας αφού τα «παθήματα» των πρωταγωνιστικών χαρακτήρων γίνονται «μαθήματα» για τους θεατές και οι «παρεκκλίνουσες» συμπεριφορές παραδείγματα προς αποφυγή. Η τροπή της υπόθεσης, δηλαδή η δολοφονία του Κώστα από τη Ρέα, αδιαμφισβήτητα αποδίδει δραματική βαρύτητα στην ταινία.

Μάλιστα, αν μεταφερθούμε στις *εσωτερικές συνθήκες του άξονα των τρόπων εκφοράς*, διαπιστώνουμε ότι η σκηνή της αγόρευσης του πατέρα της Ρέας στο δικαστήριο έχει τόσο μεγάλη σημασία από κινηματογραφικής σκοπιάς, ακριβώς γιατί συμπυκνώνει την ιδεολογική θέση της ταινίας σχετικά με τους «κινδύνους» που επαπειλούνται λόγω του εκσυγχρονισμού και ταυτόχρονα είναι απόλυτα «διδασκτική». Ο πατέρας της Ρέας, στο ρόλο του συνηγού υπεράσπισης της κατηγορούμενης για φόνο κόρης του, κατακεραυνώνει με την αγόρευσή του τους διαζευγμένους γονείς του Κώστα ως «πραγματικούς» υπαίτιους της παραβατικής και ανήθικης συμπεριφοράς του γιου τους. Αναλόγως, αναγνωρίζει εκείνον και τη σύζυγό του ως υπεύθυνους για τον «κατήφορο» των παιδιών τους.

Επομένως, σύμφωνα με τα «λεγόμενα» του πατέρα της Ρέας, τα δραματικά γεγονότα της αφήγησης είναι αποτέλεσμα της διαπλοκής των αποτελεσμάτων μιας σειράς παραβιάσεων διαχρονικών νόμων και ταμπού από τους πρωταγωνιστές της ιστορίας: α. του ταμπού της μονογαμίας, ως θεμελιώδους συνεκτικού αρμού της πατριαρχικής οικογένειας, από τους γονείς του Κώστα, οι οποίοι παίρνοντας διαζύγιο γίνονται αρνητικό πρότυπο για το γιό τους, β. του νόμου της γυναικείας υποταγής στο πλαίσιο της οικογένειας και της υποχρέωσης «παραμονής» στην ιδιωτική σφαίρα από τη μητέρα της Ρέας και της Λένας, η οποία έχει δραστήρια κοινωνική ζωή και δίνει «λάθος» παράδειγμα στις κόρες της, γ. του νόμου που δεσμεύει τον πατέρα απέναντι στην οικογένειά του, αφού ο πατέρας της Ρέας και της Λένας εξαιτίας του φόρτου εργασίας ασκεί πλημμελώς τα καθήκοντα του «τυπικού» πατριάρχη, δ. του ταμπού της εξωγαμιαίας παρθενίας από τη Ρέα, τη Λένα και την αντίζηλο της Ρέας, Μαρία. Η τελευταία παραβίαση παρουσιάζεται να είναι αποτέλεσμα των τριών που προηγήθηκαν και επιπροσθέτως αξιολογείται ως «σοβαρότερη» όλων, καθώς έχει δραματικές συνέπειες για την ατομική ζωή των κοριτσιών, αλλά και για το κοινωνικό τους περιβάλλον.

Αν προσέξουμε τις λήψεις της κάμερας την ώρα της αγόρευσης του πατέρα της Ρέας μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι στο επίπεδο της *ιστορίας* απευθύνεται στο «σώμα» του δικαστηρίου της μυθοπλαστικής αφήγησης, ενώ στο επίπεδο του *λόγου* της αφήγησης απευθύνεται στους θεατές. Με άλλα λόγια, η αγόρευσή του είναι η πρώτη και μοναδική στιγμή στο επίπεδο της αφηγηματικής εκφοράς, όπου ο ρόλος του αφηγητή μετατίθεται από το σκηνοθέτη σε ένα χαρακτήρα της ιστορίας. Στο πλαίσιο αυτό λειτουργούν και τα υποκειμενικά πλάνα από τη σκοπιά του πατέρα των γονιών του Κώστα, της μητέρας της Ρέας και της ίδιας της Ρέας. Ακόμα κι αν οι κινήσεις της κάμερας ακολουθούν τα

συμβατικά πρότυπα για την παρουσίαση της υποκειμενικότητας των χαρακτήρων, με την εναλλαγή κοντινών και υποκειμενικών πλάνων από τη σκοπιά του πατέρα ώστε να αναδειχτεί η μεγάλη συγκινησιακή τους φόρτιση,¹¹⁸ είναι γεγονός ότι η φιγούρα του πατέρα που με την αγόρευσή του επανορθώνει συμβολικά την τάξη, επισκιάζει όλους τους υπόλοιπους χαρακτήρες, ακόμα και την «πρωταγωνίστρια» της ιστορίας, τη Ρέα.

Από τη σκοπιά αυτή, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι στον *άξονα των εννοιών* ο Κώστας ως εκπρόσωπος της παραβατικότητας και ο πατέρας της Ρέας ως «θεματοφύλακας» της ηθικής συγκροτούν ένα αντιπαραθετικό εγγελιανό δίπολο, όπου η απόλυτη «άρνηση» του ενός μέρους οδηγεί στην επιβίωση του άλλου. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, η τάξη που «διασαλεύεται» πλήρως από τον Κώστα επανορθώνεται πλήρως, έστω και συμβολικά στο επίπεδο του λόγου, από τον πατέρα της Ρέας. Προεκτείνοντας λίγο την ερμηνεία αυτού του διμερούς συστήματος, θα μπορούσαμε να το αντιληφθούμε ως γλαφυρή κινηματογραφική αναπαράσταση της επικράτησης της παράδοσης σε βάρος του μοντέρνου/νεωτερικού.

Η σκηνή της αγόρευσης στο δικαστήριο είναι ιδιαίτερα κρίσιμη για δύο λόγους: αφενός γιατί διατυπώνεται με άμεσο και σαφή τρόπο η ιδεολογική θέση της ταινίας αναφορικά με τα ζητήματα ρύθμισης των ενδοοικογενειακών σχέσεων, την έμφυλη κατανομή των ρόλων στο πλαίσιο της οικογενείας, καθώς και το ρόλο του κράτους-«νυχτοφύλακα» και αφετέρου γιατί η αγόρευση απευθύνεται στους θεατές, με επίκληση στην ιδιότητά τους ως «μέσων» γονιών και τους προτρέπει σε ταύτιση μαζί του. Οι θεατές ως «μέσοι» γονείς, όπως «αντιμετωπίζονται» από την αφήγηση, συγκλονίζονται ενώ συνειδητοποιούν τι συμβαίνει με τα παιδιά τους, όταν εκείνοι απασχολούνται με τις «υποθέσεις» τους και παραμελούν την «επιτήρηση». Η αγόρευση του πατέρα της Ρέας θυμίζει μια ιδιότροπη αντιστροφή της φροϋδικής «πρωταρχικής σκηνής», με τους θεατές-γονείς που ταυτίζονται με τον πατέρα, να βιώνουν τραυματικά την αποκάλυψη για τη συνουσία στην οποία «επιδίδονται» τα παιδιά τους.

Εξάλλου, ο ίδιος ο πατέρας έχει βιώσει διπλά την τραυματική εμπειρία αυτής της αποκάλυψης: όταν συνάντησε την κόρη του στο αστυνομικό τμήμα (μετά το περιστατικό της εγκατάλειψής της στο δρόμο από τον Κώστα), όπου μόλις τη βλέπει τη χαστουκίζει και ύστερα ξεσπάει σε λυγμούς· και έπειτα όταν η μικρή του κόρη, εκείνη που ο ίδιος θεωρούσε ότι του έμοιαζε και ότι «πήρε από 'κείνον στη σύνεση», αποκαλύπτει στο δικαστήριο την πραγματική αιτία της δολοφονίας του Κώστα, δηλαδή ότι η Ρέα τον σκότωσε επειδή τον συνέλαβε επ' αυτοφώρω να «διαφθείρει» τη μικρή της αδερφή.

Είναι γεγονός πως ο Δαλιανίδης αξιοποιεί τις «έντονες» και «προκλητικές» εικόνες για να διεγείρει τη φαντασία των θεατών, όπως για παράδειγμα στη σκηνή στο σπίτι του Πέτρου, όταν οι γονείς εισβάλλουν απροειδοποίητα στο σπίτι και βρίσκουν τα νεαρά παιδιά να διασκεδάζουν έχοντας σηκώσει ψηλά μια ημίγυμνη κοπέλα που προηγουμένως έκανε στριπτιζ. Στη συγκεκριμένη σκηνή ο συγκλονισμός των γονιών από την αποκάλυψη της αλήθειας για τη σεξουαλική αφύπνιση των παιδιών τους καταγράφεται με γλαφυρό τρόπο: ο πατέρας του Πέτρου ωρύεται («Φύγετε από το σπίτι μου αλήτες!») και η μητέρα

¹¹⁸ Δοξιάδης 2008, σ. 290.

του κρατά με «τρόμο» το πρόσωπό της. Όμως, όσον αφορά τα γεγονότα που σχετίζονται με τα «κεντρικά» θέματα της ιστορίας, ο σκηνοθέτης δίνει έμφαση κυρίως στη λεκτική διάσταση των αποκαλύψεων της αφήγησης· ο πατέρας της Ρέας δεν γίνεται αυτόπτης μάρτυρας των γεγονότων, αλλά συγκλονίζεται τόσο από τη διήγηση του αστυνομικού όταν πηγαίνει στο τμήμα να παραλάβει τη διαπομπευμένη κόρη του, όσο και από τη διήγηση-αποκάλυψη της μικρής του κόρης στο δικαστήριο.

Στο πλαίσιο αυτό, και δεδομένου ότι η αποκάλυψη της Λένας στο δικαστήριο είναι καθοριστική για τη σεναριακή κλιμάκωση της αφήγησης, έχει ενδιαφέρον ότι οι θεατές-«μέσοι γονείς» προτρέπονται σε ταύτιση με το δράμα του πατέρα, ο οποίος στην τελευταία σκηνή καταξιώνεται ως, αν και όχι προνομιακός, ο πιο «σημαντικός» αφηγητής στην υπόθεση. Το γεγονός αυτό οπωσδήποτε είναι αποκαλυπτικό και της αντίληψης των συντελεστών σχετικά με τις λειτουργίες της αφήγησης: εν προκειμένω η αφήγηση δεν έχει μόνο γνωστική λειτουργία, αλλά επίσης και διαπαιδαγωγική. Επομένως, η πιο σημαντική ασυνέχεια ως προς τον τρόπο της αφήγησης (*εσωτερικές συνθήκες του άξονα των τρόπων εκφοράς*), που διαπιστώνεται με τη μετάθεση της αφηγηματικής θέσης τελικά υπάρχει για να υπηρετήσει την «επιδιωκόμενη» συνέχεια της αφήγησης, δηλαδή την αξίωση για «αδιαπραγμάτευτη» αλήθεια και τη «διαπαιδαγώγηση» των θεατών σύμφωνα με τα πρότυπα που αυτό το καθεστώς αλήθειας θέτει.

Ας εξετάσουμε όμως τη σχέση αυτής της επιπρόσθετης διαπαιδαγωγικής λειτουργίας που αξιώνει να «έχει» η αφήγηση με τον τίτλο της ταινίας (ο τίτλος δεν εντάσσεται από μόνος του σε κανέναν άξονα).¹¹⁹ Ο τίτλος αναφέρεται σε ένα πρώτο επίπεδο στον ηθικό «κατήφορο» της Ρέας, μιας νεαρής κόρης αστικής οικογένειας, η οποία οδηγείται σε κοινωνική ανυποληψία εξαιτίας των ατομικών της επιλογών σε επίπεδο διαπροσωπικών σχέσεων και ειδικότερα εξαιτίας της παραβίασης του ταμπού της εξωγαμιαίας παρθενίας. Όμως, όπως είδαμε από τα παραπάνω, η αφήγηση αποδίδει τον κατήφορο της Ρέας σε ψυχοκοινωνικές αιτίες, με τους γονείς της να επιβαρύνονται με «ηθική αυτουργία» για τις πράξεις της κόρης τους. Όπως λέει ο πατέρας της, ως συνήγορος υπεράσπισης της κόρης του στην τελική «μελοδραματική» του αγόρευση, στο εδώλιο του κατηγορημένου έπρεπε να κάθονται αυτός και η γυναίκα του, και όχι η Ρέα. Μάλιστα, «προκαλεί» το δικαστήριο αναφέροντας ότι «διαπράττεται δικαστική πλάνη» αφού όπως λέει «η Ρέα Νικολάου είναι αθώα, η Ρέα Νικολάου δεν εσκότωσε, η Ρέα Νικολάου δεν είναι ένοχος. Ένοχος είναι ο πατέρας της. Κατηγορώ τον Λεωνίδα Νικολάου γιατί αυτός εσκότωσε το νεαρό Κώστα. Κατηγορώ τον Λεωνίδα Νικολάου γιατί αυτός όπλισε το χέρι της κόρης του. Κατηγορώ την Ελισάβετ Νικολάου γιατί δεν έκανε τίποτα για να συγκρατήσει από τον ολισθηρό κατήφορο την κόρη της. Κατηγορώ την Ελισάβετ Νικολάου, γιατί όταν η κόρη της είχε ανάγκη επιβλέψεως και ελέγχου αυτή έπαιζε χαρτιά. Κατηγορώ την Ελισάβετ Νικολάου γιατί, ενώ η κόρη της ζούσε μία ζωή αχαλίνωτον, αυτή δεν το αντελήφθη γιατί έπαιζε χαρτιά. Τοποθετήσατε λοιπόν στο εδώλιο τους δύο πραγματικούς ενόχους κι ας μην υπάρξει γι' αυτούς ούτε ελαφρυντικόν, ούτε επιείκεια».

¹¹⁹ Δοξιάδης 2008, σ. 296.

Στο σημείο αυτό θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε ακόμα μία ασυνέχεια προς όφελος της συνέχειας, αφού ενώ όπως είδαμε ο αφηγηματικός ρόλος έχει μετατεθεί στον πατέρα, στο σημείο της κορύφωσης της αγόρευσής του η αφηγηματική θέση εναλλάσσεται μεταξύ του ιδίου και της κάμερας. Ειδικότερα, όταν η κάμερα κάνει κοντινά πλάνα στη μητέρα για να καταδείξει τη συγκινησιακή της φόρτιση, ενώ ακούγονται τα λόγια του πατέρα που την κατηγορεί ως ένοχη, εμείς ως θεατές δεν μπορούμε να καταλάβουμε από ποια υποκειμενική σκοπιά την παρατηρούμε. Από την άλλη πλευρά, το γεγονός ότι ο πατέρας ως συνήγορος υπεράσπισης της κόρης του και προσωρινός αφηγητής χρησιμοποιεί τρίτο ενικό πρόσωπο όταν αναφέρεται στον εαυτό του, υλοποιεί εν μέρει την πρόθεση γενίκευσης του ζητήματος που διακρίνεται να υπάρχει από την αφηγηματική πλευρά, ενώ ταυτόχρονα συμβάλλει στην ανάδειξη της «οικουμενικής» διάστασης που έχει προσλάβει το «πρόβλημα» της ηθικής παρέκκλισης των νέων.

Επομένως, επιστρέφοντας στην εξέταση του ζητήματος της σχέσης μεταξύ του τίτλου της ταινίας και της διαπαιδαγωγικής επίδρασης, ως επιπρόσθετης λειτουργίας της αφήγησης, εύλογα καταλήγουμε στην εξής υπόθεση: ο τίτλος «κατήφορος» λειτουργεί ως μεταφορά της ηθικής παρέκκλισης της Ρέας, παραπέμποντας στην ηθική ανυποληψία στην οποία σταδιακά εκείνη καταλήγει και επίσης λειτουργεί ως μεταφορά της επαπειλούμενης ηθικής παρέκκλισης των νέων, και κατά συνέπεια της κοινωνίας ολόκληρης, η οποία προοδευτικά συντελείται εξαιτίας της απαξίωσης της παράδοσης στην οποία στηρίζεται η συνοχή της κοινωνίας.

Ας επιστρέψουμε όμως στον *άξονα των εννοιών*, για να μελετήσουμε εκτενέστερα την, τρόπον τινά, ψυχοκοινωνική ερμηνεία που αποδίδεται στην «παρεκκλίνουσα» συμπεριφορά της Ρέας και των υπόλοιπων χαρακτήρων της αφήγησης. Όπως σημειώσαμε και προηγουμένως, τα παθήματα της Ρέας, καθώς και η μοιραία κατάληξη του Κώστα, παρουσιάζονται ως μεταφορές «δυνητικών παθημάτων» των παιδιών των θεατών. Με άλλα λόγια, οι παραινήσεις του αστυνομικού προς τον πατέρα της Ρέας, αλλά και η αγόρευση του πατέρα λειτουργούν για τους θεατές-«μέσους γονείς» ως μια προειδοποίηση για τους κινδύνους που απειλούν και τα δικά τους παιδιά, αν δεν λάβουν σύντομα προληπτικά μέτρα κι αν δεν επαγρυπνούν.

Με άλλα λόγια, οι θεατές ως «μέσοι γονείς» προτρέπονται να συνδυάσουν στο μυαλό τους τις «συνήθειες» των χαρακτήρων της αφήγησης με τις συνήθειες και τον τρόπο ζωής που έχουν υιοθετήσει οι νέοι της εποχής τους στην πραγματικότητα και, συνδυάζοντας αυτές τις μεταφορές, να «διαβλέψουν» την ηθική παρέκκλιση, τον «κατήφορο» που μπορεί να συμπαρασύρει και τα δικά τους παιδιά. Ο «κατήφορος» του τίτλου της ταινίας λειτουργεί επομένως ως μια μεταφορά του «δεινού» μέλλοντος που απειλεί τη νέα γενιά μιας κοινωνίας σε «τροχιά παρακμής».

Ο «κατήφορος» ως τίτλος της ταινίας αλλά και ως κεντρικό ζήτημα της υπόθεσης της αφήγησης, αποτελεί μία μεταφορά της ηθικής «κατάπτωσης» της νέας γενιάς και κατ' επέκταση ολόκληρης της κοινωνίας. Αντίστοιχα, η μη παρέμβαση των γονιών, που οδηγεί στον «κατήφορο», παραπέμπει μεταφορικά στο φαινόμενο της αδιαφορίας των γονιών για τα παιδιά τους, που παρουσιάζεται να έχει προσλάβει διαστάσεις κοινωνικού προβλήματος.

Με άλλα λόγια, στο σημείο αυτό φαίνεται να συμπυκνώνεται το κεντρικό νόημα της ταινίας, αφού η παραμέληση των καθηκόντων από τους γονείς και η φιλελευθεροποίηση των διαπαιδαγωγικών πρακτικών παρουσιάζονται να οδηγούν τους νέους στην ατομική καταστροφή και την κοινωνία στην παρακμή. Οπωσδήποτε, η ταινία στο σύνολό της διαπνέεται από έντονο «παιδοκεντρισμό», καθώς τα παιδιά, οι νέοι, εκπροσωπούν την, «καθοδηγούμενη» μεν, αλλά σε κάθε περίπτωση «πρωτοπορία» της κοινωνίας, επιφορτισμένοι με την «έμφυλα καταμερισμένη» ευθύνη της υλικής και της συμβολικής της αναπαραγωγής. Βέβαια, ενώ οι νέοι παρουσιάζονται ως ελπίδα για την κοινωνία, την ίδια στιγμή αντιμετωπίζονται και ως παράγοντες «ανομίας» και υπαίτιοι για την κοινωνική δυσαρμονία, όπως «συμβαίνει» στο πλαίσιο της αφήγησης με την περίπτωση της Ρέας και της παρέας της.

Επομένως, οι μεταφορικές σχέσεις που προκύπτουν από το συνδυασμό των παραπάνω θεμάτων αποβλέπουν στην «κατασκευή» μιας νοηματικής συνέχειας μεταξύ επιμέρους ασύμμετρων και εντελώς ασυνεχών μεταξύ τους θεμάτων –από τη μία η ιστορία της Ρέας και των φίλων της, από την άλλη οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες που εμποδίζουν τη συλλογική πρόοδο.

Μέσα στο πλαίσιο της «με κάθε κόστος» διεκδίκησης της συνέχειας αναγνωρίζουμε τη διαμόρφωση των εξής αντιπαραθετικών και ταυτόχρονα συμμετρικών διπόλων:

- ο Παραβάτης (Κώστας) / ο Θεματοφύλακας (Πατέρας)
- ο Κώστας ως αρνητικό πρότυπο προς αποφυγή / ο Πέτρος ως θετικό πρότυπο προς μίμηση
- καθήκον των γονιών / ανυπακοή των παιδιών
- συνοχή της οικογένειας / διάρρηξη του κοινωνικού ιστού
- πατριαρχική εξουσία / γυναικεία/έμφυλη «παρεκκλίνουσα» συμπεριφορά

Όλα τα παραπάνω αντιπαραθετικά και αλληλοαποκλειόμενα, διμερή συστήματα, συνδυάζονται μεταξύ τους με σκοπό την εγκαθίδρυση μιας απόλυτα συνειρμικής συνέχειας, όπου –ιδιαίτερα στο μέρος της αφήγησης που αναφέρεται στα γεγονότα που προηγήθηκαν της δολοφονίας του Κώστα– και η παραμικρή λεπτομέρεια της αφήγησης είναι αναγνώσιμη σε κοινωνικές και ψυχολογικές αιτίες. Το γεγονός αυτό, αναπόφευκτα, λειτουργεί προς «όφελος» της συνέχειας, καθώς η αναγωγή είναι η πιο αποτελεσματική διαδικασία για τη συγκάλυψη των ασυνεχειών και των διαφοροποιήσεων,¹²⁰ οι οποίες αν δεν συγκαλύπτονταν θα λειτουργούσαν αποτρεπτικά στην απόπειρα γενίκευσης και «οικουμενικοποίησης» των αναπαριστάμενων θεμάτων ως κοινωνικών προβλημάτων. Αυτή η απόλυτα συνεχής ιδεατή ταξινόμηση παρουσιάζει τη συνοχή της κοινωνίας και της κοινωνικής ειρήνης, ως *κεντρικών οργανωτικών αρχών* οι οποίες κατέχουν *δομικά τη θέση της άπειρης υπόστασης*,¹²¹ να είναι απόλυτα εξαρτημένη από τη διατήρηση της συνοχής της πατριαρχικής οικογένειας.

¹²⁰ Δοξιάδης 2008, σ. 299.

¹²¹ Δοξιάδης 2008, σ. 215.

Αυτό που μας μένει λοιπόν, είναι να μελετήσουμε τη στρατηγική ενσωμάτωσης που υιοθετείται ώστε αυτή η μυθολογία –η ιδεολογία της πατριαρχικής οικογένειας που παρουσιάζεται με αξίωση ορθολογικότητας– να θεμελιώνει την αφηρημένη και άπειρη υπόσταση που καλείται «κοινωνική ειρήνη» και να ενσωματώνεται σε ένα πεδίο ιδεολογικής διαμάχης.

Είδαμε ότι σε ένα πρώτο επίπεδο ανάλυσης βασικό ιδεολογικό διακύβευμα της ταινίας είναι η κατάδειξη της παρακμής της κοινωνίας, η οποία προέρχεται από την αμφισβήτηση του παραδοσιακού αυταρχισμού και τη φιλελευθεροποίηση των παιδαγωγικών πρακτικών. Επομένως, πρέπει να εξετάσουμε πώς αυτή η απόλυτα συνειρμική αναπαραστασιακή συνέχεια που οικοδομείται αναδεικνύει στον *άξονα των θεματικών* την αντίληψη για το σεξ των γυναικών ως «κοινωνικά επικίνδυνο», νομιμοποιώντας έτσι τη «γυναικεία υποτέλεια» ως «κοινωνικά αναγκαία».

Ας δούμε τις τρεις γυναίκες που επιβαρύνονται και με τις «σοβαρότερες» ευθύνες, στο επίπεδο του λόγου της ιστορίας, για τα γεγονότα της αφήγησης. Ως πηγή όλων των κακών παρουσιάζεται η μητέρα της Ρέας, η οποία έχοντας παραβιάσει τον «κανόνα» του γυναικείου αποκλεισμού στην ιδιωτική σφαίρα, όχι μόνο ασκεί πλημμελώς τα μητρικά της καθήκοντα, αλλά επιπλέον αποτελεί αρνητικό «ηθικό» πρότυπο για τις δύο κόρες της. Σε απόλυτη συνειρμική συνέχεια η Ρέα μιμείται το παράδειγμα της μητέρας, «γυρνάει στους δρόμους», καταλήγει να συνάπτει πολλαπλές ερωτικές σχέσεις με αγόρια της ηλικίας της και οδηγείται στην κοινωνική ανυποληψία και στην ψυχική διαταραχή (μετά το περιστατικό της εγκατάλειψής της στο δρόμο από τον Κώστα και τη συνάντησή της με τον πατέρα της στο τμήμα, κλείνεται ντροπιασμένη, με «κατάθλιψη» στο δωμάτιό της). Ταυτόχρονα αποτελεί, χωρίς να το γνωρίζει, αρνητικό πρότυπο για τη μικρότερη αδερφή της, η οποία «δελεάζεται» να παραβιάσει κι εκείνη με τη σειρά της το διαχρονικό «ταμπού της παρθενίας».

Βέβαια, αυτή η συνέχεια διαταράσσεται από την οπωσδήποτε «μη προβλέψιμη» έκβαση, δηλαδή τη δολοφονία του Κώστα. Υπό μία έννοια, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι η δολοφονία του Κώστα, την οποία με τόση μεγάλη αποφασιστικότητα διαπράττει η Ρέα (μεσολαβεί το πλάνο με τα «αποφασιστικά» της βήματα προς την γκαρσονιέρα του Κώστα) αποτελεί κατά μία έννοια το ρήγμα που επιφέρει η Ρέα στη συνέχεια της σχέσης ανισότητας, που μέχρι τότε διατηρούσε με τον Κώστα.

Ειδικότερα, η Ρέα, ως μετέφηβη και σεξουαλικά ελκυστική, παρουσιάζεται ανώριμη για να διακρίνει την κοινωνική «επικινδυνότητα» των σεξουαλικών σχέσεων. Απαλλαγμένη από τον επιτηρητικό έλεγχο των γονιών της, ζει ζωή «αχαλίνωτον» και γι' αυτό παραβιάζει τον «κανόνα της παρθενίας»¹²² και της «μονογαμίας», αφού έχει αρκετούς εραστές. Το σεξουαλικό της «παραστράτημα», γίνεται «πάθημα», που οδηγεί στην ωρίμανση και στην ειλικρινή μεταμέλεια, αφού όμως προηγουμένως, πάρει το «γερό μάθημα» της πενταετούς φυλάκισης. Η Ρέα, ως επιτόλαιη νέα, παρουσιάζεται να αντλεί ικανοποίηση

¹²² «Στο δημοφιλή ελληνικό κινηματογράφο της δεκαετίας του εξήντα, διατηρείται ακέραιος ο κανόνας της Παρθενίας». Δελβερούδη 2004, σ. 171.

από το ερωτικό παιχνίδι με τους συνομήλικούς της, αγνοώντας τους κινδύνους της «εξωγαμιαίας» αφύπνισης της σεξουαλικότητάς της.

Το ενδιαφέρον είναι ότι η μεταστροφή της προσωπικότητας της Ρέας, από την ανευθυνότητα και την ανωριμότητα στην επίγνωση και την ωριμότητα, γίνεται με άξονα τη σχέση της με το εξωγαμιαίο σεξ ως ταμπού και κατ' ανάγκη περιοριζόμενο στον ελληνικό υλικό μικροαστικό πολιτισμό. Της καταλογίζεται η ατομική ευθύνη της παραβίασης του κανόνα της παρθενίας και της πρόσδεσής της στη σεξουαλική αγάπη, ως της μεγαλύτερης ικανοποίησης ή αλλιώς ως του προτύπου της ευτυχίας, *το οποίο μπορεί να αναζητηθεί, μόνο στον τομέα των σεξουαλικών σχέσεων*.¹²³ Η Ρέα σφάλει γιατί επιλέγει την αισθησιακή/σεξουαλική αγάπη, αντί να αρκεστεί στην –με φροϋδικούς όρους– *ανασταλμένη* αγάπη, αυτή που υπάρχει ως εκτονωμένη τρυφερότητα, εντός του πλαισίου του γάμου και της οικογένειας και, όπου δεν ελλοχεύουν κίνδυνοι για την «αποσταθεροποίηση» της τάξης.

Για να μπορέσουμε όμως να καταλάβουμε την ιδεολογική διαπραγμάτευση της «έμφυλης σεξουαλικότητας», είναι σημαντικό να μελετήσουμε τη σεξουαλικότητα της Ρέας ως όχι *ευέλικτη*, αλλά *άκαμπτη* και *δύστροπη* και *ανυπότακτη*¹²⁴ απέναντι στην αναδειγμένη, στο πλαίσιο της αφήγησης, πατριαρχική εξουσία, η οποία έχει την «υποχρέωση» να την καθυποτάξει και να την περιορίσει στην αναπαραγωγική της λειτουργία, για να μην «σπείρει θύελλες» στο πέρασμά της.

Αν ξαναγυρίσουμε στις εξωτερικές *συνθήκες του άξονα των τρόπων εκφοράς*, θα θυμηθούμε ότι η Ζωή Λάσκαρη που υποδύεται τη Ρέα, στην πρώτη κινηματογραφική της εμφάνιση σε αυτήν την ταινία «πλασάρεται» ως «σύμβολο του σεξ». Με άλλα λόγια, στην πρώτη της εμφάνιση, παίρνει το χρίσμα του «προνομιακού» κινηματογραφικού αντικειμένου της ανδρικής ερωτικής επιθυμίας και οπωσδήποτε στην παρουσία της ίδιας οφείλεται μεγάλο μέρος της εμπορικής επιτυχίας της ταινίας. Από την άλλη, η απόφαση της ηθοποιού να συμμετέχει στην ταινία και να υποδυθεί αυτόν τον «προκλητικό» ρόλο έδωσε πολύ μεγάλη ώθηση στην κινηματογραφική της καριέρα αφού την ανέδειξε σε κινηματογραφική πρωταγωνίστρια και σε σταρ «πρώτου μεγέθους». Η Λάσκαρη υποδύθηκε, κινηματογραφικά και εξωκινηματογραφικά, το ρόλο της απόλυτα σεξουαλικής γυναίκας, που η «εθνικόφρων φαλλοκρατία» δεν θα ήθελε να την έχει κόρη, αλλά θα ήθελε οπωσδήποτε να την έχει ερωμένη. Η κινηματογραφική της παρουσία «αντιπροσώπευσε» το «παραδοσιακό» πρότυπο της «επιδεικνυόμενης» γυναίκας που είναι «ερωτικό αντικείμενο για τους ήρωες στην οθόνη και ερωτικό αντικείμενο για το θεατή με μια ανερχόμενη ένταση ανάμεσα στο κοίταγμα κι από τις δύο μεριές της οθόνης».¹²⁵

¹²³ Freud 1974β, σ. 62.

¹²⁴ Αντίθετα, ο Foucault υποστηρίζει ότι «η σεξουαλικότητα δεν είναι το πιο άκαμπτο στοιχείο στο πλαίσιο των σχέσεων εξουσίας, αλλά μάλλον ένα από εκείνα που διαθέτουν τη μεγαλύτερη εργαλειακότητα», Foucault 2011, σ. 121.

¹²⁵ Μάλιστα, όπως υποστηρίζει η Laura Mulvey το επινόημα του σοου γκερλ συνδυάζει επιδέξια τη ματιά των ανδρών χαρακτήρων της αφήγησης με τη ματιά των ανδρών θεατών, χωρίς να πλήττεται η αφηγηματική αληθοφάνεια. Mulvey 2004, σ. 64. Η Ζωή Λάσκαρη υποδύθηκε το ρόλο της «αρτίστας» ή αλλιώς σόου γκερλ

Επομένως, λαμβάνοντας υπ' όψιν τα προηγούμενα, μπορούμε να καταλήξουμε στο ότι η μυθοπλαστική Ρέα επιτελεί διπλό ρόλο στο πλαίσιο της αφήγησης: αφενός, στο επίπεδο της αφήγησης του σεναρίου, είναι το «παράδειγμα προς αποφυγή» και υπάρχει προς ενίσχυση της ελληνοχριστιανικής και πατριαρχικής ιδεολογίας, αφετέρου, στο επίπεδο της κινηματογραφικής αφήγησης ως εμπορικού προϊόντος, η παρουσία της λειτουργεί ως ηδονοβλεπτική εκτόνωση. Ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά τη δεύτερη λειτουργία της μπορούμε να αναγνωρίσουμε το «συνωμοτικό» κλείσιμο ματιού από το υποκείμενο της αφηγηματικής εκφοράς προς τους άνδρες ετεροφυλόφιλους θεατές μέσω της επίκλησης της στερεοτυπικής φαλλοκρατικής «φαντασίωσης» του *κορεσμένου από σεξουαλικότητα*¹²⁶ γυναικείου σώματος, το οποίο υπάρχει ως «αποκλειστικό» αντικείμενο του ανδρικού βλέμματος και ως «εργαλείο» για την ικανοποίηση της ανδρικής σεξουαλικής επιθυμίας. Βέβαια, η σκοποφιλική απόλαυση¹²⁷ δεν είναι προνόμιο μόνο των ανδρών θεατών, αφού και οι γυναίκες θεατές προ(σ)καλούνται να κοιτάξουν και να πάρουν ικανοποίηση από το παιχνίδι της παραβίασης του Νόμου. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, η παρουσία της Ρέας λειτουργεί «εκτονωτικά» και για τις γυναίκες θεατές, οι οποίες μέσω της ταύτισης «αφήνονται» στη φαντασίωση της παραβίασης, χωρίς όμως να διακινδυνεύουν να προβούν σ' αυτήν.

Μέσα στο πλαίσιο αυτό, η ανάδειξη της Λάσκαρη ως σεξουαλικού «ειδώλου» σε μία ταινία η οποία υπερασπίζεται τα χρηστά/χριστιανικά ήθη και την πατριαρχία, αναγνωρίζεται ως κεντρική αντίφαση που διαπερνά την αφήγηση στο σύνολό της. Με αφορμή την αναγνώριση αυτής της αντίφασης, χρήσιμο είναι να παραπέμψουμε στον *άξονα των εννοιών* και να διακρίνουμε ένα δίπολο εννοιών, που γύρω του αρθρώνονται ως υποσυστήματα όλα τα προαναφερθέντα δίπολα· πρόκειται για το δίπολο *απελευθέρωση/καταστολή*. Πάντως τα δύο σκέλη του διπόλου δεν είναι αλληλοαποκλειόμενα, καθώς ενίοτε συνυπάρχουν και επίσης «μοιράζονται» τον ετεροκαθορισμό τους από την εξουσία –θεσμική και άτυπη.

Μάλιστα, από πριν μας δημιουργείται η εντύπωση ότι η ερμηνεία της συγκεκριμένης αντίφασης θα μπορούσε να «αντιστοιχηθεί» με την «υπόθεση της καταστολής»¹²⁸ της σεξουαλικότητας στην οποία άσκησε κριτική ο Michel Foucault στον πρώτο τόμο της *Ιστορίας της Σεξουαλικότητας*.

Όπως σημειώσαμε και προηγουμένως, σε ένα πρώτο επίπεδο της ανάλυσης της ταινίας, στον *άξονα των θεματικών* «φαίνεται» να αναδεικνύεται ως επικρατούσα η θέση που προάγει την καταστολή και τον έλεγχο του σεξ. Ωστόσο, ο λόγος που παράγεται για το

στην ταινία *Ένα κορίτσι για δύο* (1963), αλλά και στο μιούζικαλ *Κορίτσι για φίλημα* (1964) (και τα δύο σε σκηνοθεσία του Γιάννη Δαλιανίδη).

http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%96%CF%89%CE%AE_%CE%9B%CE%AC%CF%83%CE%BA%CE%B1%CF%81%CE%B7

¹²⁶ «Υστερικοποίηση του σώματος της γυναίκας : πρόκειται για μία τριπλή διαδικασία, με την οποία το σώμα της γυναίκας αναλύθηκε (προσδιορίστηκε και απαξιώθηκε) ως σώμα καθ' ολοκληρίαν κορεσμένο από τη σεξουαλικότητα», Foucault 2011, σ. 121-122.

¹²⁷ Τη θεωρία του για τη σκοποφιλία ως συστατικό ένστικτό της σεξουαλικότητας ο Φρόιντ ανέπτυξε στα *Τρία Δοκίμια για τη σεξουαλικότητα* (1923).

¹²⁸ Foucault 2011, σ. 27-66.

σεξ στο πλαίσιο της αφήγησης, όχι μόνο δεν το «εξαλείφει»/αποσιωπά, αλλά αντίθετα το αναδεικνύει ως κεντρικό διακύβευμα της αφήγησης. Λειτουργεί «πολλαπλασιαστικά» και «εξειδικευτικά» αναφορικά με αυτά τα ζητήματα, αναδεικνύοντας διακριτά μεταξύ τους έμφυλα πρότυπα σεξουαλικής συμπεριφοράς και πρότυπα σεξουαλικής ελκυστικότητας. Συγκεκριμένα καταγράφονται πολλαπλά και διακριτά έμφυλα πρότυπα σεξουαλικής συμπεριφοράς των νέων (ο «αδίστακτος» Κώστας και η «μοιραία» Ρέα), αλλά και σεξουαλικές πρακτικές και ήθη, όπως για παράδειγμα η «γκαρσονιέρα» του Κώστα, το στριπτίζ στο πάρτι, τα «ξεμοναχιάσματα» κ.λπ. Παράλληλα, οι ηθοποιοί που υποδύονται τους δύο κεντρικούς χαρακτήρες, ο Νίκος Κούρκουλος και η Ζωή Λάσκαρη, καταξιώνονται αμφότεροι ως σύμβολα σεξουαλικότητας.

Οι λεπτομερείς λόγοι για το σεξ που παράγονται στο πλαίσιο της αφήγησης συμβαδίζουν «αρμονικά» με τον πατριαρχικό/χριστιανικό λόγο που «εκφέρεται». Εξάλλου, όπως «επιβεβαιώνεται» με πολλαπλούς τρόπους, τίποτα δεν εμποδίζει τη συνύπαρξη διαφορετικών, και μάλιστα αντιφατικών, λόγων στο εσωτερικό της ίδιας αφήγησης/στρατηγικής.¹²⁹

Η αφήγηση καταγράφει με περίσσια λεπτομέρεια τα σεξουαλικά «ήθη» των νέων ανδρών και γυναικών. Ειδικότερα, το «σεξ» των γυναικών, το οποίο περιγράφεται εκτενώς, οριοθετεί ένα νέο πεδίο για την παρέμβαση της εξουσίας και την ολοένα μεγαλύτερη διεϊσδυσή της στο πεδίο των κοινωνικών σχέσεων.

Η υποχρέωση ομολογίας του «σεξ» ως ιδέας και ως «γεγονότος» ταυτόχρονα, παρουσιάζεται ως εγγενής και ταυτόχρονα κοινωνικά αναγκαία τάση, και όχι «ως το αποτέλεσμα μιας εξαναγκαστικής εξουσίας».¹³⁰ Η κατασκευή της συνθήκης της δίκης ενισχύει αυτόν τον ισχυρισμό, αφού τελικά ως κεντρικό διακύβευμα αναδεικνύεται η διερεύνηση της «αλήθειας» του σεξ των νέων, αλλά ακόμα πιο συγκεκριμένα του σεξ των νεαρών γυναικών. Η «συνετή και μετανοημένη» Λένα, ως «όν ομολογητικών»,¹³¹ δεν μπορεί να συγκρατήσει την ανάγκη της να ομολογήσει την ερωτική της σχέση με τον Κώστα, ενώ ο πατέρας-συνήγορος της Ρέας αναλαμβάνει να «υπενθυμίσει» στην αντίζηλο της Ρέας, τη Μαρία, την κοινωνική αναγκαιότητα της ομολογίας της αλήθειας για τις σεξουαλικές της «πράξεις», ασκώντας της πίεση να απαντήσει στις ερωτήσεις του.

Η απόσπαση της ομολογίας των γυναικών για το σεξ «τους» λειτουργεί ως η βασική «ηδονοβλεπτική» στρατηγική στο πλαίσιο της κινηματογραφικής αφήγησης, που «αισθησιοποιεί» την εξουσία¹³² και την κάνει πιο αποτελεσματική. Πράγματι, όπως φαίνεται, η περιγραφή του «σεξ» ως ιδέας παράγει ένα κέρδος ηδονής για το «σώμα» του δικαστηρίου, τους ακροατές και τελικά τους θεατές που μαθαίνουν και την πιο «σκανδαλώδη» λεπτομέρεια για τη σεξουαλική ζωή των κοριτσιών. Μάλιστα, το κέρδος της ηδονής μεγιστοποιείται διαρκώς, αφού οι «αποκαλύψεις» γίνονται χάριν της

¹²⁹ Foucault 2011, σσ. 119-120.

¹³⁰ Foucault 2011, σ. 75.

¹³¹ Όπως σημειώνει ο Foucault, από τον Μεσαίωνα κι έπειτα «ο άνθρωπος στη Δύση έγινε ομολογητικό ζώο». Foucault 2011, σ. 74.

¹³² Foucault 2011, σ. 58.

φетиχοποιημένης ιδέας της αλήθειας, ως πρωταρχικού αγαθού, καταξιωμένου από το εθιμικό και το θετό δίκαιο.

Από την άλλη πλευρά, είναι κρίσιμο να παρατηρήσουμε ότι ακόμα κι αν η αφήγηση οργανώνεται σύμφωνα με την κυρίαρχη *ενεργητική/παθητική ετεροφυλοφιλική δομή*, αποδίδοντας στη Ρέα το ρόλο του ερωτικού αντικειμένου του βλέμματος των μυθοπλαστικών χαρακτήρων και των θεατών, τελικά η Ρέα είναι αυτή που δίνει σημαντική ώθηση στην εξέλιξη της αφήγησης, δολοφονώντας τον Κώστα. Επομένως, σε αυτό το σημείο μπορούμε να διαπιστώσουμε μία ασυνέχεια ως προς τη σύμβαση του κινηματογραφικού είδους στο οποίο εντάσσεται η ταινία.¹³³ Αντίστοιχα, ρήγμα στην καθιερωμένη αφηγηματική σύμβαση επιφέρει και η «απρόσμενη» παρέμβαση της Λένας στο δικαστήριο, η οποία καταλαμβάνει εξαπίνης τους άνδρες χαρακτήρες της αφήγησης – όχι όμως και τους θεατές, οι οποίοι είναι ήδη ενήμεροι για το γεγονός που αποκαλύπτει. Ωστόσο, αυτές οι ασυνέχειες δεν ανατρέπουν την παρουσία των γυναικών ηρωίδων ως αφηγηματικών συμβόλων της «διαφοράς» μεταξύ ενεργητικού και παθητικού στοιχείου σε μία ιστορία.¹³⁴

Η Ρέα είναι ένα «παιδί» που ασκεί *άκαιρη, φυσική* και συνάμα *«παρά φύσιν»* σεξουαλική δραστηριότητα ακριβώς επειδή έχει αποτύχει η «παιδαγωγικοποίηση» της φυσικής της ενόρμησης στο πλαίσιο της οικογένειας. Η αδυναμία της οικογένειάς της να καταπολεμήσει το «σεξουαλικό σπόρο», βυθίζει τη Ρέα στη νεύρωση, αφού οι πράξεις της «καθοδηγούνται» από τη φυσικοποιημένη, «ακατέργαστη», δηλαδή μη «διαπαιδαγωγημένη» σεξουαλικότητά της.

Τελικά, η αφήγηση της ιστορίας της Ρέας καταλήγει στον *άξονα των θεματικών* ως «έκβαση» μιας «μελέτης περίπτωσης» (case study), με απώτερο σκοπό την εξαγωγή γενικών συμπερασμάτων, δηλαδή την «οικουμενικοποίηση» της κεντρικής προβληματικής τής αφήγησης.

Εν προκειμένω, η «ενσωμάτωση» των θέσεων που προβάλλονται, με άλλα λόγια η «απολογία» της, επιχειρείται μέσω της διαπλοκής της αστικής ιδεολογίας για τη διευρυμένη οικογένεια ως συνεκτικού αρμού της υποστασιοποιημένης ιδέας της «κοινωνικής ειρήνης» με την ιουδαιοχριστιανική «μυθολογία» της Παλαιάς Διαθήκης σχετικά με το προπατορικό αμάρτημα και την Εύα. Έχουμε δηλαδή να κάνουμε με την, όχι «ασυνήθιστη» στον ελληνικό κινηματογράφο, πρακτική συνδυασμού νεωτερικών αντιλήψεων και «μεθόδων» με παραδοσιακές/προνεωτερικές. Τελικά, στον *άξονα των θεματικών*, η «αναγωγιστική» μέθοδος που υιοθετείται, «επιχειρεί» με επίκληση σε έναν κατ' επίφαση εξορθολογισμό εμπειρικού τύπου, αφού επικαλείται την κοινωνική εμπειρία της ζωής των νέων στην Αθήνα της δεκαετίας του εξήντα, να αποδώσει αξίωση αλήθειας στην υπόθεση «αναγκαιότητας» περιορισμού των γυναικών, της αναπαραγωγής της

¹³³ Όπως επίσης σημειώνει η Laura Mulvey, η παραδοσιακή σύμβαση του αφηγηματικού κινηματογράφου τοποθετεί τη γυναίκα στη θέση της εικόνας και τον άντρα στη θέση του αποκλειστικού φορέα κοιτάγματός της, επιπλέον η «παρουσία της γυναίκας είναι ένα απαραίτητο στοιχείο του θεάματος στην κανονική αφηγηματική ταινία, αν και η οπτική της παρουσία τείνει να ενεργεί ενάντια στην ανάπτυξη της πλοκής, να παγώνει τη ροή της δράσης στις στιγμές της ερωτικής παρατήρησης». Mulvey 2004, σ. 63.

¹³⁴ Mulvey 2004, σ. 81.

πατριαρχικής εξουσίας και της διατήρησης της γυναικείας υποτέλειας. Μάλιστα, γίνεται λαϊκίστικη επίκληση στην αφηρημένη ιδέα της εντιμότητας ως ειδικού χαρακτηριστικού των ανθρώπων του μόχθου και εν γένει της εργατικής τάξης, με στόχο τη νομιμοποίηση ακόμα και της άσκησης βίας, ως διαπαιδαγωγικού μέσου των πλέον «ανεπίδεκτων» προς συμμόρφωση γυναικών –ο πατέρας της Μαρίας χτυπά την κόρη του και της ασκεί ψυχολογική βία, επειδή αργεί να γυρίσει το βράδυ στο σπίτι, αλλά παρ' όλα αυτά δεν παρουσιάζεται ως αρνητικό πρότυπο, αλλά μάλλον ως ένας πατέρας σε απόγνωση («Δεν θα σε κάνω εγώ πουτάνα, όπως έζησα εγώ φτωχός και τίμιος, έτσι θα ζήσεις κι εσύ. Ή θα γίνεις άνθρωπος, ή θα σε πάρουν νεκρή από τα χέρια μου»).

Ο «αγώνας» που διεξάγεται μεταξύ καλών (ηθικών) και κακών (ανήθικων) επιμερίζεται σε διαμάχη μεταξύ παράδοσης και εκσυγχρονισμού, αυταρχισμού και φιλελευθεροποίησης, πατριαρχίας και γυναικείας χειραφέτησης, όπου τα πρώτα μέρη των διπόλων παρουσιάζονται να επικρατούν των δεύτερων και στις τρεις περιπτώσεις, με την «αξίωση» της υπηρετήσης της υποστασιοποιημένης ιδέας της κοινωνικής ειρήνης ως οργανωτικής αρχής.

Μέσα στο πλαίσιο αυτής της ιδεολογικής διαπραγμάτευσης, τελικά, προβάλλεται μια αντεστραμμένη εκδοχή της μπατλερικής σύλληψης της έννοιας της «σημασίας» των σωμάτων ή ακόμα καλύτερα μια εκδοχή της υλοποίησης του έμφυλου σώματος. Τα «κορεσμένα» από σεξουαλικότητα γυναικεία σώματα, είτε ως παιδοποιητικές μηχανές στο πλαίσιο της οικογένειας, είτε ως «σκεύη» ικανοποίησης ανδρικών ορμών, έχουν *σημασία* ακριβώς γιατί παράγουν σεξουαλικό «κεφάλαιο». Ειδικότερα, στο πλαίσιο της αγοραίας οικονομίας, άρα και της κινηματογραφικής βιομηχανίας, το σώμα με «σημασία» μπορεί να αποφέρει και πραγματικό χρηματικό κεφάλαιο, αφού μια γυμνή σκηνή της Λάσκαρη μπορεί να γεμίσει μία κινηματογραφική αίθουσα.

Οπωσδήποτε ο στόχος της ανάλυσης δεν είναι να χαρακτηρίσουμε την ταινία ως κοινωνικά συντηρητική, όμως δεδομένου ότι έχουμε να κάνουμε με μια ταινία που έχει πρόθεση να σχολιάσει την κοινωνική συγκυρία, και καθώς ο χρόνος αναφερομένων¹³⁵ της ταινίας –οι αρχές της δεκαετίας του εξήντα– συμπίπτει με το χρόνο παραγωγής της, μελετούμε την ταινία ως προς τις θέσεις που εκφράζει σε σχέση με ορισμένα ιδεολογικά και πολιτικά διακυβεύματα της περιόδου.

Η ταινία *Ο Κατήφορος* αποτελεί ένα πολιτισμικό προϊόν, η αισθητική αποδοχή του οποίου «εξυπηρετεί» την ιδεολογία του κυρίαρχου κοινωνικού και πολιτικού καθεστώτος της μεταπολεμικής Ελλάδας. Για το σκοπό αυτό οι συντελεστές της ταινίας «αξιοποιούν» με πολλαπλούς τρόπους τις *συγκεκριμένες ιδιότητες του λόγου* που επενεργούν στη διαμόρφωση υποκειμενικότητας,¹³⁶ δηλώνοντας με άμεσο τρόπο σαφείς θέσεις αναφορικά με τα ζητήματα των έμφυλων σχέσεων, της γυναικείας χειραφέτησης, της σεξουαλικής απελευθέρωσης, της ψυχανάλυσης, της δημοκρατίας και του ρόλου των θεσμών στο πλαίσιο της.

¹³⁵ Ο χρόνος αναφερομένων διακρίνεται σε δύο επίπεδα: α. ως διάρκεια (π.χ. η αφήγηση περιγράφει γεγονότα που διαδραματίστηκαν κατά τη διάρκεια ενός ακαδημαϊκού έτους, β. ως χρονολογική περίοδος π.χ. δεκαετία του εξήντα.

¹³⁶ Δοξιάδης 2008, σ. 304.

Από την άλλη, είναι γεγονός ότι η ταινία είχε μεγάλη εισπρακτική επιτυχία για λόγους τόσο αισθητικούς όσο και ιδεολογικούς: αφενός εξαιτίας της παρουσίας πολλών καλών και «διάσημων» ηθοποιών, αφετέρου γιατί οι αξίες που προβάλλονται ανταποκρίνονταν σε κάποιες υπαρκτές ιδεολογικές συνέχειες στην ελληνική κοινωνία της περιόδου εκείνης. Ταυτόχρονα, η ναρκισσιστικού τύπου ταύτιση των θεατών με ορισμένους από τους μυθοπλαστικούς χαρακτήρες της ταινίας ενισχύει το αίσθημα ψυχολογικής ασφάλειας των θεατών, καθώς τους «καθοδηγεί» σε καθησυχαστικές αποφάνσεις με αξίωση αλήθειας, σε ένα περιβάλλον διαρκούς «διακινδύνευσης» και «ιδεολογικού συγκερασμού». Αυτού του είδους η ενίσχυση της επιθυμίας του εγώ των θεατών συμβαδίζει και συνδυάζεται με την καθιέρωση της οπτικής γωνίας του ανδρισμού για τους άνδρες θεατές αλλά και για τις γυναίκες, οι οποίες στη φαντασίωσή τους απολαμβάνουν την αντίσταση στη «σωστή» γυναικεία θέση, αλλά στην πραγματική τους ζωή παραμένουν «ασφαλείς» στη «σωστή» θέση.

Στεφανία

Διάρκεια: 95 λεπτά

Έτος παραγωγής: 1966

Σκηνοθεσία: Δαλιανίδης Γιάννης

Είδος: Μεγάλου μήκους, Κοινωνική, Δραματική

Διασκευή Σεναρίου: Δαλιανίδης Γιάννης

Σενάριο – αρχική πηγή: Θεοδώρου Νέλλη, *Η Στεφανία στο αναμορφωτήριο* (μυθιστόρημα)

Διεύθυνση φωτογραφίας: Καβουκίδης Νίκος

Μοντάζ: Λύκας Πέτρος

Ηχοληψία: Γεωργιάδης Θανάσης

Σκηνογραφία: Ζέρβας Μάρκος

Μουσική σύνθεση: Πλέσσας Μίμης

Βοηθ. σκηνοθέτη: Τσιώλης Σταύρος

Βοηθ. δ/ντή φωτογραφίας: Σταύρου Άρης, Κυρλίδης Λάκης

Μακιγιάζ: Ξεπαπαδάκος Νίκος

Μηχανικός ήχου: Δαμάλας Μικές

Φωτογράφος – Πλατώ: Αντωνίου Μίμης, Σακαδάκης Κώστας

Διεύθυνση παραγωγής: Ζέρβας Μάρκος

Βοηθ. δ/ντή παραγωγής / φροντιστήριο: Παλιεράκης Παντέλης

Ηθοποιοί: Αθανασιάδου Σούλα, Βαλσάμη Νόρα, Βουρνάς Λευτέρης, Διαμαντίδου Δέσπω, Καββαδία Τασσώ, Καλογήρου Σπύρος, Κουμαριανού Ειρήνη, Κωνσταντόπουλος Σπύρος, Λάσκαρη Ζωή, Πάλλης Βύρων, Φωκάς Σπύρος.

I. Περιγραφή – Υπόθεση της ταινίας

Εσθήρ: άμα θα συνηθίσεις, δε θα σου φαίνεται και τόσο άσχημα.

Στεφανία: εγώ όμως δε θέλω να συνηθίσω, δεν πρέπει να συνηθίζουμε!

Η *Στεφανία* είναι ελληνικό κοινωνικό δράμα της Φίνος Φιλμ, σε σενάριο και σκηνοθεσία του Γιάννη Δαλιανίδη. Η ταινία αποτέλεσε μεγάλη εισπρακτική επιτυχία, κόβοντας περίπου 500.000 εισιτήρια και αποτελεί ένα από τα τελευταία αντιπροσωπευτικά δείγματα της λεγόμενης «χρυσής εποχής» του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου, που σταδιακά άρχιζε να βιώνει την παρακμή του. Σημειώνεται ότι η περίοδος 1966-1967 χαρακτηρίστηκε και από την εμφάνιση άλλων, νέων κινηματογραφιστών, με 15 ανεξάρτητες παραγωγές που ξεχώρισαν για την ποιότητά τους. Κάπου εκεί τοποθετείται χρονικά και το ξεκίνημα του νέου ελληνικού κινηματογράφου, ενός νέου αισθητικού ρεύματος με ευδιάκριτη νέα γραφή και καινούρια θεματολογία που ήρθε ως απάντηση στον κραταιό αλλά κορεσμένο εμπορικό κινηματογράφο της «παλαιάς σχολής». Η Χούντα των Συνταγματαρχών την ίδια χρονιά, αν και δυσκόλεψε τη φυσιολογική εξέλιξη του νέου κινηματογραφικού κινήματος, δεν κατόρθωσε να το ανακόψει πλήρως.¹³⁷

Το σενάριο της ταινίας βασίζεται στο μυθιστόρημα της Νέλλης Θεοδώρου *Η Στεφανία στο αναμορφωτήριο*, το οποίο κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Εστία το 1960. Η όμορφη Στεφανία (Ζωή Λάσκαρη) ζει με τη μητέρα της και τον πατριό της, το Μάνο. Η οικογενειακή τους ισορροπία διαταράσσεται όταν, λίγο πριν από την ενηλικίωσή της, η Στεφανία συνάπτει ερωτική σχέση με το Μάνο. Το πάθος τους εξαντλείται γρήγορα, εξαιτίας της ασφυκτικής ψυχολογικής πίεσης που της ασκεί ο ζηλότυπος πατριός της. Η Στεφανία αναγκάζεται να εγκαταλείψει το σπίτι της, αρχίζει να «εκμεταλλεύεται» την ομορφιά της για να κατακτήσει την πολυτελή ζωή από την οποία θέλγεται, και γίνεται συνοδός πλούσιων κυρίων. Τελικά την συλλαμβάνει η αστυνομία και καθώς είναι ανήλικη, την οδηγεί στο αναμορφωτήριο.¹³⁸ Το μεγαλύτερο μέρος της κινηματογραφικής αφήγησης αφιερώνεται στην παρουσίαση της ζωής της Στεφανίας στο αναμορφωτήριο.

Ο χώρος του αναμορφωτηρίου χρησιμοποιείται, μεταξύ άλλων, ως «συμβολικός χώρος τιμωρίας και καταστολής της γυναικείας σεξουαλικότητας που δεν υπακούει σε συμβατικούς κανόνες και σε μορφές ελέγχου που ασκούνται στο πλαίσιο των τυπικών γυναικείων ρόλων (συζύγου, μητέρας κ.ο.κ.)».¹³⁹

¹³⁷ Στεφανή 2006, σ. 223.

¹³⁸ Ορισμένες πληροφορίες έχω αντλήσει από τη σελίδα της Wikipedia

<http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A3%CF%84%CE%B5%CF%86%CE%B1%CE%BD%CE%AF%CE%B1>

¹³⁹ Στεφανή 2006, σ. 223.

II. Ανάλυση της ταινίας

Στοχεύοντας στη διερεύνηση της συνέχειας της αφηγηματικής αναπαράστασης στη συγκεκριμένη ταινία, αρχίζουμε από τον *άξονα των τρόπων εκφοράς*, από το πρώτο σκέλος του οποίου, δηλαδή τις *εξωτερικές συνθήκες εκφοράς*, μαθαίνουμε ότι η ταινία συμμετείχε (εκτός συναγωνισμού) στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το 1966 και έκοψε 438.186 εισιτήρια στην πρώτη της προβολή σε κινηματογράφους της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης, όπου προβλήθηκε με το χαρακτηρισμό «Αυστηρώς Ακατάλληλη». Επίσης, όπως μαθαίνουμε από τους τίτλους έναρξης της ταινίας, το σενάριο βασίστηκε στο μυθιστόρημα της Νέλλης Θεοδώρου, *Η Στεφανία στο αναμορφωτήριο*. Ο σκηνοθέτης αρχικά είχε γυρίσει δύο διαφορετικά φινάλε για την ταινία. Στο πρώτο, το οποίο τελικά κράτησε ο σκηνοθέτης, και που είναι συνεπές ως προς τη μυθιστορηματική εκδοχή του έργου, η Στεφανία δολοφονείται από τον Αρμάγο, ενώ στο δεύτερο, το οποίο δεν ενσωματώθηκε στην τελική εκδοχή της ταινίας και που προσέγγιζε το «happy end», η Στεφανία διασωζόταν και συνέχιζε τη ζωή της με τον αγαπημένο της Γιώργο.¹⁴⁰

Με τη *Στεφανία* ο Δαλιανίδης εκδηλώνει για άλλη μία φορά το έντονο ενδιαφέρον του για τον τρόπο ζωής της νεολαίας κατά τη δεκαετία του εξήντα στην Ελλάδα, τις αξίες και τα σεξουαλικά ήθη, όπως επίσης και την επίδραση της οικογένειας στη διαμόρφωση του χαρακτήρα και της ψυχολογίας των νέων. Η παρατήρηση αυτή, αναπόφευκτα, μας οδηγεί στο *πρώτο σκέλος του άξονα των τρόπων εκφοράς*, δηλαδή στις *εξωτερικές συνθήκες*, όπου διαπιστώνουμε ότι η *Στεφανία* μαζί με τις ταινίες *Ο Κατήφορος* (1961), *Νόμος 4000* (1962), *Ίλιγγος* (1963), στις οποίες επίσης πρωταγωνιστεί η Ζωή Λάσκαρη, συνιστούν μια ξεχωριστή «φιλόδοξη» κατηγορία ταινιών του Δαλιανίδη, όπου με πρότυπο ανάλυσης έναν κοινωνικοψυχολογικό συμπεριφορισμό, ο σκηνοθέτης επιχειρεί να μελετήσει τον τρόπο ζωής των σύγχρονων νέων και να οδηγηθεί σε γενικά συμπεράσματα για τη νεανική ηλικία. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, η ταινία *Στεφανία* θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ορόσημο στη φιλμογραφία του Δαλιανίδη, αφού προβάλλει ως η «ώριμη τοποθέτηση» του σκηνοθέτη σε σχέση με αυτά τα ζητήματα.

Επίσης, παραμένοντας στις *εξωτερικές συνθήκες* του *άξονα των τρόπων εκφοράς* και λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι στις συγκεκριμένες ταινίες πρωταγωνιστούσε η Ζωή Λάσκαρη που καταξιώθηκε ως σταρ μετά από αυτές τις εμφανίσεις, μπορούμε να υποθέσουμε ότι, όπως είχε συμβεί με διαφορετικούς όρους και με την Αλίκη Βουγιουκλάκη, έτσι και στην περίπτωση της Ζωής Λάσκαρη, «η σταρ και ο φιλμικός χαρακτήρας ωσμώνονται σε ένα και μοναδικό μύθο».¹⁴¹ Μάλιστα, η Λάσκαρη στην κινηματογραφική της καριέρα υποδύθηκε αρκετές φορές την «παραστρατημένη»

¹⁴⁰ <http://90lepta.com/m286.html>

¹⁴¹ Κοσμά 2007, σ. 44. Η Κοσμά παραπέμπει στην έννοια που προσδίδει ο Barthes στο μύθο, σύμφωνα με τον οποίο «σε ένα πρώτο επίπεδο σημασιοδότησης, το σημαίνον και το σημαινόμενο συνδέονται κατά τρόπο, ώστε να παράγεται ένα απλό μήνυμα, ενώ σε ένα δεύτερο επίπεδο το ολοκληρωμένο αυτό μήνυμα ή σημείο, λειτουργώντας ως νέο σημαίνον, συνδέεται με ένα ευρύτερο σύνολο σημαινόμενων» (βλ. Barthes R., «Myth Today», *Mythologies*, Farrar, Straus and Giroux, 1972).

κορασίδα, που κατέληγε να βιοπορίζεται μέσω της πορνείας ή εκδήλωνε κάποιου είδους παραβατική συμπεριφορά.¹⁴²

Συνεχίζουμε να μελετούμε τη συναρμογή της συνέχειας της αφηγηματικής αναπαράστασης λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι το σενάριο της ταινίας βασίστηκε στο μυθιστόρημα της Νέλλης Θεοδώρου *Η Στεφανία στο αναμορφωτήριο*. Όπως ακριβώς μαρτυρούν οι τίτλοι του μυθιστορήματος και της ταινίας ο χαρακτήρας-κλειδί, γύρω από τον οποίο δομείται ολόκληρη η αφήγηση είναι η Στεφανία. Η Στεφανία, αντίθετα προς την κυρίαρχη αφηγηματική σύμβαση που θέλει τους γυναικείους χαρακτήρες να επιτελούν δευτερεύοντα ρόλο στην αφηγηματική πρόοδο, έχει έναν ξεκάθαρα ενεργό ρόλο στα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα στην αφήγηση. Βέβαια, ο κεντρικός της ρόλος καταργείται οριστικά και αμετάκλητα με τη δολοφονία της από το δεσμοφύλακα Αρμάγο –γεγονός που σηματοδοτεί και το τέλος της αφήγησης. Η κεντρική της θέση στην αφήγηση ενισχύεται και από το γεγονός ότι σε ορισμένες σκηνές, κυρίως εκείνες που παρουσιάζονται με φλας μπακ, αναφορικά προς την αφηγηματική συνέχεια, η Στεφανία κατακτά οριακά τη θέση του αφηγητή καθώς παρακολουθούμε τις εξελίξεις μέσα από τη σκέψη ή τα όνειρά της, ή ακόμα και μέσα από το γράμμα που γράφει στον αγαπημένο της Γιώργο. Ειδικότερα, σε εκείνη τη σκηνή που ακούμε σε voice-over τη φωνή της Στεφανίας, καθώς τη βλέπουμε να γράφει το γράμμα. Όπως και στις άλλες περιπτώσεις, όπου η Στεφανία κατακτά το ρόλο του αφηγητή, στη συγκεκριμένη σκηνή δημιουργείται η εντύπωση στους θεατές ότι ακούν τη σκέψη της, η οποία ακριβώς εκείνη τη στιγμή, σύγχρονα, μορφοποιείται και αποτυπώνεται στο χαρτί.

Παρομοίως συμβαίνει και όταν παρατηρούμε τη διευθύντρια των φυλακών να γράφει γράμμα στο γιο της που ζει στο εξωτερικό. Σε εκείνη την περίπτωση όμως, βλέπουμε και ακούμε τη διευθύντρια να διαβάζει το γράμμα, τη συγγραφή του οποίου μόλις έχει ολοκληρώσει όταν τη διακόπτει η επιστάτρια-δεσμοφύλακας (Δέσπω Διαμαντίδου) για να την ενημερώσει για το περιστατικό του έντονου διαπληκτισμού της με τη Στεφανία (η Στεφανία πέταξε ένα σφουγγαρόπανο στο πρόσωπό της). Μέσα στο πλαίσιο αυτό διαπιστώνουμε ότι η αφηγηματική λειτουργία, ως λειτουργία μετάδοσης γνώσης,¹⁴³ που επιτελεί η Στεφανία ως χαρακτήρας της αφήγησης είναι εξαιρετικά βαρύνουσας σημασίας, αφού όλα τα γεγονότα της αφήγησης που οδήγησαν στον

¹⁴² Στον παρακάτω διαδικτυακό τόπο υπάρχει καταχωρισμένη αναλυτικά όλη η φιλμογραφία της Ζωής Λάσκαρη: Όπως είδαμε στην πρώτη κινηματογραφική της εμφάνιση στον *Κατήφορο* υποδύεται την Ρέα, η οποία σκοτώνει τον εραστή της μετά από ένα θυελλώδη ερωτικό δεσμό. Τρία χρόνια πριν τη *Στεφανία*, στην ταινία *Ίλιγγος* (1963), η Ζωή Λάσκαρη υποδύεται τη νεαρή μεγαλοαστή Έλλη, η οποία πέφτει θύμα των ερωτικών ορέξεων του πατρίου της (Αλέκος Αλεξανδράκης) και οδηγείται στη φυλακή, ενώ προηγουμένως τον έχει δολοφονήσει. Παρόμοια είναι η ιστορία της Ηλέκτρας, την οποία υποδύεται στην ταινία *Όχι πια δάκρυα για την Ηλέκτρα* (1966), όπου η κεντρική ηρωίδα μπλέκει ερωτικά με τον εραστή της μητέρας της για να την εκδικηθεί για το θάνατο του πατέρα της. Επίσης το 1973 στην ταινία *Στον αστερισμό της Παρθένου* υποδύεται μια εκδιδόμενη γυναίκα, η οποία διηγείται σε κάθε πελάτη της διαφορετική ιστορία για το πώς οδηγήθηκε στην πορνεία.

http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%96%CF%89%CE%AE_%CE%9B%CE%AC%CF%83%CE%BA%CE%B1%CF%81%CE%B7

¹⁴³ «Η αφήγηση πριν γίνει οτιδήποτε άλλο είναι απόκτηση και μετάδοση γνώσης», Δοξιάδης 2008, σ. 274.

εγκλεισμό της στο αναμορφωτήριο, τα «διηγείται» με διάφορους τρόπους η ίδια στους θεατές.

Λαμβάνοντας λοιπόν υπ' όψιν και την προηγούμενη παρατήρηση, θα μπορούσαμε να πούμε ότι την αφήγηση διαπερνά «η τομή του εγκλεισμού». Η αφηγηματική αναπαράσταση ξεκινά από τη μέρα που η Στεφανία μεταφέρεται στο αναμορφωτήριο, όπου όλα τα γεγονότα που συμβαίνουν εκεί παρουσιάζονται μέσα από την αφηγηματική σκοπιά της κάμερας, άρα του σκηνοθέτη. Από την άλλη, όλα τα γεγονότα που οδήγησαν στον εγκλεισμό της Στεφανίας, κι επομένως προηγούνται χρονικά, τα αφηγείται η ίδια στους θεατές. Συνολικά, η ταινία έχει μια συνεχή αφηγηματική δομή σε ό,τι αφορά τα γεγονότα που συμβαίνουν στο αναμορφωτήριο, η οποία όμως διακόπτεται από φλας μπακ που αναφέρονται στα γεγονότα που συνέβησαν πριν τον εγκλεισμό της Στεφανίας.

Όπως σημειώσαμε και προηγουμένως παραπέμποντας στις *εξωτερικές συνθήκες του άξονα των τρόπων εκφοράς*, η εκδοχή της ταινίας, η οποία τελικά προβλήθηκε στους κινηματογράφους ήταν αυτή που έμενε πιστή στη μυθιστορηματική εκδοχή. Λαμβάνοντας υπ' όψιν το γενικό κλίμα που επικρατούσε στα κινηματογραφικά στούντιο της Φίνος Φιλμ και την εμμονή στη δημιουργία ταινιών με αισιόδοξο τέλος, θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε την προβολή της Στεφανίας με ένα τέτοιο φινάλε, ως μια «νίκη» του σκηνοθέτη και των υπόλοιπων συντελεστών της ταινίας. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, η ταινία συνιστά μια τομή ασυνέχειας στην αφηγηματική «παράδοση» του «αίσιου τέλους» που είχε καθιερώσει η Φίνος Φιλμ, και διαφοροποιείται από το είδος του τυπικού λαϊκού μελοδράματος, το οποίο επίσης έχει πάντα «καλό» τέλος. Υπό την έννοια αυτή, η ταινία έρχεται σε ρήξη με τις κυρίαρχες συμβάσεις του κινηματογράφου της Φίνος Φιλμ, διαφοροποιούμενη αισθητικά και μορφολογικά από τον επικρατούντα κινηματογραφικό λόγο, δεδομένου ότι οι παραγωγές της συγκεκριμένης εταιρείας επηρέαζαν, καθοριστικά, τα αισθητικά κινηματογραφικά πρότυπα. Επιπλέον, η ταινία είναι ασύμβατη ως προς τα κυρίαρχα πρότυπα, όχι μόνο εξαιτίας της αφηγηματικής έκβασης, αλλά και λόγω της σκιαγράφησης των αφηγηματικών χαρακτήρων, οι οποίοι είναι πολύπλευροι και όχι μονοδιάστατοι, καλοί ή κακοί –με εξαίρεση ίσως τη δεσμοφύλακα. Ακόμα και η διευθύντρια, η οποία είναι από τους χαρακτήρες με τα περισσότερα αρνητικά στοιχεία, εμφανίζεται να είναι στοργική και «ανθρώπινη» όταν πρόκειται για το γιο της. Από την άλλη, οι τρόφιμοι του αναμορφωτηρίου βρίσκονται σε κατάσταση εξαγρίωσης και οι σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους είναι διαρκώς δυνάμει συγκρουσιακές –κάνουν χοντροκομμένα αστεία, γελούν σε βάρος της κοπέλας που μετά από πτώση έσπασαν τα δόντια της, ενώ την ίδια στιγμή φαίνεται να συνδέονται με ισχυρούς δεσμούς αλληλεγγύης, εκφράζοντας αυθόρμητο και ειλικρινές ενδιαφέρον προς την Εσθήρ, όταν εκείνη λιποθυμά από την αιμορραγία, αλλά και προς τη συγκρατούμενή τους που βρίσκεται στην απομόνωση, «χωρίς σκεπάσματα και φαγητό», κινδυνεύοντας να πεθάνει από το κρύο.

Ας επανέλθουμε όμως στη μελέτη της συνέχειας της αφηγηματικής αναπαράστασης. Όπως σημειώσαμε και προηγουμένως, κεντρικός συνδετικός αρμός της αφήγησης είναι η Στεφανία, αφού έχει κεντρικό ρόλο τόσο στο επίπεδο της ιστορίας καθαυτήν, όσο και στο επίπεδο της αφήγησης, επιτελώντας τον πιο σημαίνοντα

αφηγηματικό ρόλο σε σχέση με όλους τους υπόλοιπους χαρακτήρες. Η άποψη αυτή ενισχύεται και από το γεγονός ότι οι θεατές μαθαίνουν μόνο τη «δική της» εκδοχή των γεγονότων που την οδήγησαν στο αναμορφωτήριο.

Από την άλλη, στο επίπεδο της ιστορίας, εξαιρετικά βαρύνουσας σημασίας στην εξέλιξη της πλοκής είναι η συμβολή δύο ανδρικών χαρακτήρων: του Μάνου και βεβαίως του Αρμάγου, ο οποίος καθορίζει και την τελική αφηγηματική έκβαση. Υπό το πρίσμα αυτό θα μπορούσαμε να πούμε ότι η Στεφανία παγιδεύεται μεταξύ των δύο αυτών ανδρών που την επιθυμούν ερωτικά. Η ερωτική σχέση με τον πατριό της γίνεται αφετηρία για μια σειρά γεγονότων που τελικά την οδηγούν στο αναμορφωτήριο. Με άλλα λόγια, πρόκειται για μια ερωτική σχέση που έχει ως αποτέλεσμα τη στέρηση της ελευθερίας της. Από την άλλη, ο ανεκπλήρωτος έρωτας που τρέφει ο Αρμάγος για τη Στεφανία τον οδηγεί να διαπράξει τη φοβερή πράξη της δολοφονίας. Δηλαδή, στη μία περίπτωση ο αμοιβαίος έρωτας (η Στεφανία παραδέχεται ότι επιθυμούσε ερωτικά τον πατριό της) της στερεί το θεμελιώδες ανθρώπινο δικαίωμα της ελευθερίας και κατά συνέπεια της αυτοδιαχείρισης του σώματός της, ενώ στην άλλη περίπτωση, ο ανικανοποίητος έρωτας του Αρμάγου για εκείνη, της στερεί την ίδια της τη ζωή. Το ενδιαφέρον είναι ότι και στις δύο περιπτώσεις η Στεφανία έχει ενεργητικό ρόλο στην κατάσταση που διαμορφώνεται· αφενός αποδέχεται την ερωτική πρόκληση του πατριού της (αντί να ομολογήσει στη μητέρα της την αλήθεια όταν της δίνεται η ευκαιρία επιλέγει να σωπάσει και να «αφεθεί»),¹⁴⁴ αφετέρου από την πρώτη στιγμή της γνωριμίας της με τον Αρμάγο αναγνωρίζει την επιθυμία του και προσπαθεί να «εκμεταλλευτεί» την αδυναμία του. Όπως για παράδειγμα όταν προσπαθεί να τον καλοπιάνει λέγοντας του: «Ξέρεις τι λέγαμε τώρα με τα κορίτσια; Ότι δεν θα μπορούσαμε να βρούμε καλύτερο φύλακα. Είσαι τόσο δυνατός, τόσο άνδρας». Ή, σε άλλη περίπτωση, φτάνει στο σημείο να «παίζει» με τα αισθήματά του: «Γιατί με στενοχωρείς Αρμάγο; Γιατί δεν μου δείχνεις την αδυναμία που μου έχεις; Γιατί δεν μου δείχνεις πραγματικά τι αισθάνεσαι για μένα; Άλλωστε κι εγώ σ' αγαπώ».

Επομένως, η Στεφανία αφενός ταυτόχρονα είναι θύμα και θύτης, αφετέρου είναι η ίδια εκείνη που βιώνει τις πιο οδυνηρές συνέπειες αυτού του διπτού της ρόλου, που εμφανίζεται ως το πρότυπο/«στερεότυπο» της μοιραίας γυναίκας που «καταστρέφει» και «καταστρέφεται» ταυτόχρονα. Καταλήγουμε λοιπόν να αναγνωρίσουμε στον *άξονα των εννοιών* μια συνέχεια μεταξύ της ερωτικής επιθυμίας και της τραγικής μοίρας που τη διέπει. Η μορφή της Στεφανίας αποκτά συμβολική σημασία στον *άξονα των εννοιών*,

¹⁴⁴ Ενώ είχε προηγηθεί καβγάς μεταξύ Στεφανίας και Μάνου, επειδή η Στεφανία είχε αργήσει να γυρίσει στο σπίτι, το πρωί ο Μάνος εισβάλλει στο δωμάτιό της, ενώ εκείνη είναι ακόμα με τα εσώρουχα και τη ρωτάει πώς πέρασε στο πάρτυ. Η Στεφανία διηγείται τα γεγονότα του πάρτυ, εξηγώντας του πόσο περιζήτητη ήταν μεταξύ των αγοριών που επίσης διασκεδάζαν εκεί: «Μέχρι το τέλος της βραδιάς δεν υπήρχε κάποιος που να μη μου έχει ζητήσει να χορέψουμε». Η τελευταία της φράση, εξοργίζει τον Μάνο, ο οποίος ορμάει πάνω της φωνάζοντας «Πάψε, πάψε! Μη μιλάς» και αρχίζει να τη φιλάει. Εκείνη ακριβώς τη στιγμή ακούγεται η φωνή της μητέρας της (οι θεατές τη διακρίνουν να στέκεται στο βάθος του διαδρόμου), η οποία ανακοίνωνε στη Στεφανία ότι βγαίνει έξω, ενώ τη ρωτάει αν είχε δει το Μάνο. Η Στεφανία απαντά αρνητικά. Μόλις φεύγει η μητέρα της παρακολουθούμε τη Στεφανία και τον Μάνο να κάνουν έρωτα με τη συναίνεση της Στεφανίας. Ενώ βλέπουμε την ερωτική σκηνή, ακούγεται πάλι σε voice-over η φωνή της Στεφανίας, η οποία παραδέχεται: «όχι αυτό δεν το έκανα από ανάγκη, αυτός ο άνδρας μου άρεσε, ήμουν τρελή από πόθο γι' αυτόν, ήταν ο πρώτος μου εραστής».

καθώς ο χαρακτήρας αυτός ενσαρκώνει, με τον πλέον αντιπροσωπευτικό τρόπο, την «τραγική» μοίρα της ερωτικής και σεξουαλικά ελκυστικής γυναίκας που παρασύρεται στη δίνη της επιθυμίας των άλλων, άλλα και της δικής της. Όταν κατά την άφιξή της στο αναμορφωτήριο, η διευθύντρια της ζητά να αφαιρέσει το σάλι της για να δει το πρόσωπό της, τόσο εκείνη όσο και όλοι οι παρευρισκόμενοι στην αίθουσα εντυπωσιάζονται από την ομορφιά της. Στην «έκπληξη» που φαίνεται να δοκιμάζουν περιέχεται άρρητα φόβος και αγωνία για την επίδραση που μπορεί να έχει η παρουσία μιας τόσο ελκυστικής γυναίκας στη «μικροκοινωνία» του αναμορφωτηρίου. Ταυτόχρονα, το τρίπτυχο σχήμα του έρωτα και της επιθυμίας που συνδέει τη Στεφανία με τον πατριό της και τον Αρμάγο λειτουργεί ως συμβολική υπενθύμιση των καταστροφικών συνεπειών της ακόρεστης ερωτικής επιθυμίας καθαυτής. Άρα στον *άξονα των εννοιών* παρατηρούμε την πλήρη επικράτηση μιας «φροϋδοεγελιανής» αναλυτικής προσέγγισης του θέματος της ιστορίας μέσα από την αναπαραστασιακή αναβίωση του σχήματος *έρωτας – θάνατος*.

Από την άλλη πλευρά, η Στεφανία σαφώς έρχεται σε ρήξη με την ηθική, χριστιανική κυρίως, τάξη, αφού την παραβιάζει πολλαπλώς και τις περισσότερες φορές από επιλογή. Παραβιάζει το ταμπού της παρθενίας, ομολογώντας με διάφορους τρόπους ότι «της αρέσει ο έρωτας», αλλά επίσης ότι της αρέσει να παραβιάζει την καθιερωμένη τάξη –όταν η διευθύντρια την κατακρίνει για τις πράξεις της, της απαντά με προκλητικό τρόπο: «Αν η παρθενιά ήταν αμαρτία, θα έμενα παρθένα σε όλη μου τη ζωή». Η απάντηση της Στεφανίας έχει διπλό αποτέλεσμα· από τη μία, θέτει στον *άξονα των εννοιών* το δίπολο «έρωτας/Νόμος», αφού αναγνωρίζει ρητά τον έρωτα ως το αντίθετο του θετού και του εθιμικού Νόμου, από τη χειραγωγική ισχύ των οποίων θέλει να ζει απαλλαγμένη· από την άλλη, σ' αυτή την απάντηση «περιλαμβάνεται» ένας, έστω επιφανειακός, εμπαιγμός προς την εθιμική τάξη και την οικογενειακή ηθική, που δυνητικά θα μπορούσε να ερμηνευτεί στον *άξονα των θεματικών* ως μια αναγνώριση του βαθύτατα υποκριτικού χαρακτήρα τους. Βέβαια, όπως θα δούμε και παρακάτω, αυτή η κριτική στάση απέναντι στην οικογενειακή ηθική καταργείται ή παραμένει «ασφυκτικά» επιλεκτική. Αυτή η εκφορά ενός, τρόπον τινά σεξουαλικο-απελευθερωτικού, διακηρυκτικού λόγου σε μια ταινία με προφανείς θρησκευτικές επιρροές, εύλογα παραπέμπει στην κριτική που ασκήθηκε από τον Μ. Foucault στην «υπόθεση της καταστολής»¹⁴⁵ της σεξουαλικότητας, αφού τελικά αναδεικνύεται μία θετική σχέση ανάμεσα στους μηχανισμούς επιτήρησης και ελέγχου και στη σεξουαλικότητα.

Η Στεφανία, εκτός από το ταμπού της παρθενίας παραβιάζει, έστω συμβολικά, και το ταμπού της αιμομιξίας, δεδομένου ότι ο άνδρας της μητέρας της λειτουργεί αναμφίβολα ως πατρική φιγούρα. Η Στεφανία παραδέχεται στο Γιώργο ότι ο Μάνος τη γοήτευε και ότι δεν κοιμήθηκε μαζί του από εξαναγκασμό («Αυτός ο άνδρας με γοήτευε, αυτός πρώτος ξύπνησε τον πόθο της σάρκας μου. Ήμουν τρελή γι' αυτόν και δεν μπορούσα να σκεφτώ τίποτα»). Ανάλογα η ίδια, αυτοαναλυόμενη, εξηγεί τη συναισθηματική/ψυχολογική της εξάρτηση από αυτόν ως ψυχολογική/συναισθηματική εξάρτηση από τον πρώτο εραστή.¹⁴⁶ Όπως λέει στο Μάνο όταν εκείνος την επισκέπτεται

¹⁴⁵ Foucault 2011, σσ. 27-64.

¹⁴⁶ Βλ. Freud 1974α, σσ. 41-42.

στο αναμορφωτήριο: «Μου έμαθες βλέπεις τον έρωτα και δεν μπορούσα να σ' αποχωριστώ. Και μου τον έμαθες καλά τον έρωτα». Βέβαια, σε προηγούμενο σημείο της αφήγησης ο Μάνος έχει αναγνωρίσει και αποδέχεται ως υπαρκτή τη συμβολική σχέση πατέρα – κόρης που τον συνδέει με τη Στεφανία, όταν λέει στον Γιώργο, που ήταν και ο οικογενειακός τους γιατρός: «Την έχω σαν κόρη μου, εγώ την έχω μεγαλώσει από μωρό», ενώ επίσης η Στεφανία στην τελευταία τους συνάντηση στο αναμορφωτήριο του καταλογίζει: «Επειδή με μεγάλωσες, με νόμιζες κτήμα σου. Οι ώρες μου, οι σκέψεις μου... Μόνο το κορμί μου σου έλειπε, αλλά στο τέλος το απόκτησες κι αυτό». Επομένως, γύρω από την ερωτική σχέση της Στεφανίας και του Μάνου συναρθρώνεται η παραβίαση των δυο θεμελιωδών ταμπού, της παρθενίας και της αιμομιξίας –έστω συμβολικής, το δεύτερο εκ των οποίων είναι και συστατικό του δυτικού πολιτισμού εν γένει.

Επιπλέον, η Στεφανία έρχεται σε ρήξη με τη χριστιανική ηθική διαπράττοντας το αμάρτημα της λαγνείας και του «έρωτα» για την πολυτελή ζωή, την οποία επιδιώκει χωρίς ηθικούς φραγμούς. Εξάλλου, με το γράμμα της στον Γιώργο, ομολογεί ότι το πάθος της για την πολυτέλεια ήταν ο βασικός λόγος που εξωθήθηκε στην πορνεία («Την πλούσια ζωή την λαχταρούσε ολόκληρο το είναι μου») και περιγράφει τη ζωή της κοντά στους πλούσιους εραστές ως ένα όνειρο («Οι συντροφιάς των πλούσιων κυρίων πλήθαιναν. Ζούσα έντονα, τώρα που ήμουν νέα, που ήμουν όμορφη, είχα τον κόσμο ολόκληρο στα πόδια μου»).

Από την άλλη όμως, παρουσιάζει τον εαυτό της να έχει διέλθει στο παρελθόν μία περίοδο όπου βίωνε ενοχικά τη σεξουαλική της χειραφέτηση, ως αποτέλεσμα της «διαστροφής» της, αφού αναγνώριζε ότι έχει παραβιάσει τους διαχρονικούς νόμους της ηθικής και ιδιαίτερα αυτόν της αιμομιξίας, μέσα από τον έρωτα που ένιωθε για τον άνδρα της μητέρας της. Έτσι, η ίδια αυτοτιμωρούνταν επιτρέποντας στον Πέτρο, το νεαρό συμφοιτητή της με τον οποίο διατηρούσε ένα φλερτ, να τη «μοιράζεται» με τον καλύτερό του φίλο. Ταυτόχρονα, μέσα από την αφήγηση της εξέλιξης της σχέσης της με τον Πέτρο, τίθεται το ζήτημα της σεξουαλικής διαστροφής. Όπως γράφει στο γράμμα, όταν ένα βράδυ αναγκάστηκε να αποκαλύψει στο Πέτρο την αλήθεια για τη σχέση που διατηρούσε με τον πατριό της, «εκείνος έπαψε να με συστήνει στον κόσμο ως την αρραβωνιαστικιά του και έπειτα άρχισε να με μοιράζεται με τον πιο καλό του φίλο. Εγώ το δεχόμουν, χωρίς να καταλαβαίνω πια τι μου γίνεται, ένιωθα πως μου έπρεπε αυτή η ταπείνωση. Τώρα τα έξοδά μου τα μοιράζονταν οι δυο τους, κι εγώ με τη σειρά μου μοίραζα το πάθος και στους δύο».

Στον άξονα των εννοιών συνυπάρχουν δύο ειδών παραβιάσεις/ρήξεις: αφενός η ρήξη με την ηθική τάξη, την οποία επιφέρει η Στεφανία συνεπικουρούμενη από τον πατριό της και από τους επόμενους εραστές της, και αφετέρου η ρήξη με τη δικαιοσύνη –ως αξία και ως θεσμό–, την οποία επιφέρει η διευθύντρια του αναμορφωτηρίου, συνεπικουρούμενη από τη «βοηθό» της, δηλαδή τη δεσμοφύλακα, και τον Αρμάγο. Η διευθύντρια όχι μόνο δεν έχει κανένα αίσθημα δικαίου, αλλά επίσης διεκπεραιώνει πλημμελώς τις υποχρεώσεις του θεσμικού της ρόλου, ενώ παραβιάζει και το νόμο, όταν κλέβει τρόφιμα από τις προμήθειες του ιδρύματος.

Επιπλέον, όπως ακριβώς συμβαίνει με τη Στεφανία, η διευθύντρια «ομολογεί» στις συνομιλίες της με την καλόγρια και με το Γιώργο ότι η άδικη στάση της απέναντι στις

τροφίμους του αναμορφωτηρίου δεν αποτελεί προϊόν μη υπολογισμένης συμπεριφοράς ή άγνοιας, αλλά αντίθετα αποτελεί έκφραση συγκροτημένης ιδεολογικής άποψης, που έχει διαμορφώσει μέσα από τη συνολική κοινωνική της εμπειρία και την εργασία της στη φυλακή. Ανάλογα, αντικρούει τις παραινέσεις της μοναχής Μαρίας –η οποία, αν και εκπρόσωπος της εκκλησιαστικής εξουσίας, παρουσιάζεται να έχει μια «χριστιανική» και συνάμα φιλελεύθερη άποψη για τη διαπαιδαγώγηση των «υπό σωφρονισμό» κορασίδων– που της ασκεί έμμεσα κριτική για τον αυταρχισμό της, προβάλλοντας το επιχείρημα του ανεπανόρθωτα στρεβλού χαρακτήρα των νεαρών τροφίμων του αναμορφωτηρίου, τις οποίες χαρακτηρίζει «διεστραμμένους χαρακτήρες», που «θεωρούν την καλοσύνη αδυναμία».¹⁴⁷ Ανάλογα, στην κριτική που της ασκεί ο Γιώργος, γιατρός του ιδρύματος, κατηγορώντας την για τις «φριχτές μεθόδους» τις οποίες εφαρμόζει, η διευθύντρια απαντά: «Εγώ μεγάλωσα με τσιφλίκια και υπηρέτες, έμαθα όμως ένα πράγμα: ότι μόνο με το μαστίγιο μπορείς να δαμάσεις αυτή την κατώτερη μάζα που την κυβερνάει το μίσος για τους ανωτέρους της».

Σύμφωνα λοιπόν με όλα τα προηγούμενα, θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε στον άξονα των εννοιών τη διαμόρφωση μιας «αντιπαράθεσης», ή έστω ενός διπόλου μεταξύ δύο συμβολικών μορφών: της Στεφανίας και της διευθύντριας. Η Στεφανία γίνεται σύμβολο της άρνησης της βαθύτατα υποκριτικής οικογενειακής ηθικής και του παραδοσιακού προτύπου ρύθμισης των διαπροσωπικών σχέσεων, ενώ η διευθύντρια αναδεικνύεται σε σύμβολο άρνησης της δικαιοσύνης –θετής και εθιμικής– και κατά συνέπεια του συστήματος της συμβατικής ηθικής εν γένει. Επιπλέον, η διευθύντρια δεν είναι απλώς διεφθαρμένη αλλά επίσης, κάνοντας λόγο για «κατώτερη μάζα» που «μόνο με το μαστίγιο μπορείς να τη δαμάσεις», παραβιάζει το θεμελιώδες πρόταγμα του Διαφωτισμού περί φυσικής ισότητας όλων των ανθρώπων, το οποίο αποτελεί συγκροτητικό στοιχείο του νεότερου δυτικού πολιτισμού.

Επομένως, στον άξονα των εννοιών διακρίνεται μια ακόμα ασυνέπεια προς τις συνήθεις αφηγηματικές συμβάσεις, αφού σε καμία περίπτωση δεν επαληθεύεται πλήρως το αναπαραστασιακό αντιθετικό σχήμα¹⁴⁸ μεταξύ «καλών» και «κακών», καθώς η Στεφανία δεν είναι μία «συνηθισμένη» καλή, ενώ η διευθύντρια είναι οπωσδήποτε πιο διεφθαρμένη από τη Στεφανία. Ίσως γι αυτό, όπως θα δούμε παρακάτω, δεν αφήνεται άλλο περιθώριο για την αποκατάσταση της «ρωγμής» που δημιουργεί το «ασυνήθιστο», για τα πρότυπα της εγχώριας κινηματογραφικής αφήγησης, δίπολο, παρά μόνο με την αλληλοκατάργηση των μερών που το συγκροτούν, δηλαδή με το θάνατο και των δύο. Ειδικότερα, η περίπτωση της διευθύντριας παρουσιάζεται να έχει κατάληξη «ίσης ανταπόδοσης»: κατά έναν τρόπο πληρώνεται με το ίδιο νόμισμα, μιας και ο γιος της φυλακίζεται, επομένως προμηνύεται ότι θα υποστεί ανάλογες ψυχικές και σωματικές ταλαιπωρίες με εκείνες που είχαν υποστεί οι τρόφιμοι του αναμορφωτηρίου από την ίδια.

¹⁴⁷ Διευθύντρια: «Την καλοσύνη τη θεωρούν αδυναμία, μόνο ο φόβος και η στέρση μπορούν να τις δαμάσουν». Γι' αυτό μάλιστα προτρέπει τη μοναχή να επιστρέψει στο μοναστήρι: «Πέντε χρόνια είμαι εδώ μέσα και σπούδασα τη μοχθηρία όλου του κόσμου. Αν ακούσετε από το στόμα της καθεμιάς την ιστορία της, θα κοκκινίσετε από τη ντροπή. Αδερφή Μαρία, νομίζω ότι πρέπει να γυρίσετε πίσω στο μοναστήρι».

¹⁴⁸ Δοξιάδης 2008, σ. 280.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν αυτή την εξέλιξη, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι στον *άξονα των θεματικών* η «μοιραία ομορφιά» της Στεφανίας και η «μοιραία κακία» της διευθύντριας καταλήγουν να παρουσιάζονται ως αναλογικά ισοδύναμες και να έχουν την ίδια τραγική κατάληξη.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι σε ένα πρώτο επίπεδο ανάγνωσης παράγονται ορισμένα ρήγματα στη σχέση με την κυρίαρχη ιδεολογία, αφού η αφήγηση μας «οδηγεί» σε μια τρόπον τινά «προοδευτικής» απόχρωσης απόφανση σχετικά με τα υπό διαπραγμάτευση ζητήματα. Αφενός η εκπρόσωπος της θεσμικής εξουσίας παρουσιάζεται πολύ πιο ανήθικη από εκείνη που παραβίασε το θετό δίκαιο και την καθεστηκυία τάξη, αφετέρου η οικογενειακή ηθική λοιδορείται ως βαθύτατα υποκριτική, ενώ αρκετοί εκπρόσωποι της πειθαρχικής εξουσίας παρουσιάζονται ως διεφθαρμένοι και οι σωφρονιστικοί θεσμοί της εποχής καταγγέλλονται ως απάνθρωποι και χειραγωγικοί. Ο Γιώργος καταγγέλλει τη διευθύντρια για τις «φριχτές μεθόδους» που εφαρμόζει, ενώ επίσης διά στόματος Γιώργου αναγνωρίζεται η προδιαγεγραμμένη αποτυχία των σωφρονιστικών μεθόδων που ακολουθούνται («Σε αυτές τις άθλιες συνθήκες που ζουν [οι τρόφιμοι], πώς μπορούν να έχουν άλλα όνειρα;»)¹⁴⁹.

Υπό την έννοια αυτή, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι στον *άξονα των θεματικών* αναπαράγεται η «παραδοσιακή» κριτική σύλληψη της εξουσίας ως κατάφωρα κατασταλτικής, ενώ η πειθαρχική εξουσία κρίνεται ως αναποτελεσματική και συχνά άδικη. Επιπλέον, διά μέσου της λεκτικής σύγκρουσης μεταξύ του Γιώργου και της διευθύντριας αντιπαρατίθενται δύο απόψεις για την «προέλευση» της παραβατικότητας των νέων· αφενός η φιλελεύθερη αντίληψη, που εκφράζει ο Γιώργος, η οποία θεωρεί την παραβατικότητα κοινωνικό φαινόμενο, και αφετέρου η βιολογίστικη/ρατσιστική αντίληψη, που συνδέει την εκδήλωση παραβατικής συμπεριφοράς με «γενετικές» προδιαθέσεις. Εν προκειμένω, στον *άξονα των θεματικών* φαίνεται πως επικρατεί η πρώτη άποψη έναντι της δεύτερης.

Όλα τα παραπάνω γεννούν την ανάγκη διερεύνησης του ιστορικού χαρακτήρα των αναφορών, οπότε αναπόφευκτα μεταβαίνουμε στον *άξονα των αντικειμένων* για να αποτιμήσουμε το βαθμό αντιστοιχίας των γεγονότων της μυθοπλαστικής πλοκής (*καθαυτό αναφορικότητα*) με τα πραγματικά γεγονότα (*καθαυτό αντικειμενικότητα*)¹⁵⁰ της κοινωνίας και της ιστορικής περιόδου στην οποία αναφέρεται η αφήγηση.

Σε ένα πρώτο επίπεδο είναι κρίσιμο να αξιολογηθούν, στο βαθμό του δυνατού, οι «πληροφορίες» που παρέχονται μέσα από την κινηματογραφική αφήγηση –οι οποίες, έτσι κι αλλιώς, συνιστούν αναπαράσταση της αναπαράστασης της μυθιστορηματικής αφήγησης (διπλή αναπαράσταση)– για το σωφρονιστικό σύστημα κατά τη δεκαετία του εξήντα στην Ελλάδα, και ειδικότερα για τα σωφρονιστικά καταστήματα ανηλίκων, τα αναμορφωτήρια. Δεδομένου ότι σκιαγραφούνται ως αθλιότατες οι συνθήκες κράτησης των τροφίμων του αναμορφωτηρίου, η ταινία θα μπορούσε, εν μέρει, να ιδωθεί ως μία

¹⁴⁹ Η διευθύντρια υποστηρίζει ότι «το μόνο που ονειρεύονται αυτές οι κοπέλες είναι να επιστρέψουν στο βούρκο από τον οποίο προέρχονται».

¹⁵⁰ Δοξιάδης 2008, σ. 281.

καταγγελία του σωφρονιστικού θεσμού –και ειδικότερα των αναμορφωτηρίων ανηλίκων που λειτουργούσαν ενάντια σε κάθε μορφή δικαίου– και ταυτόχρονα ως αναγνώριση των κοινωνικών αιτίων της παραβατικότητας των ανηλίκων, καθώς και της πλημμελούς τήρησης, από πλευράς του κράτους, της υποχρέωσης προστασίας των παιδιών.

Οι αναφορές της ταινίας είναι αρκετά συνεπείς ως προς τη λογοτεχνική μυθοπλαστική αφήγηση. Βέβαια, το μυθιστόρημα της Νέλλης Θεόδωρου, στο οποίο βασίζεται το σενάριο της ταινίας, δεν κατονομάζει το κατάστημα κράτησης ανηλίκων το οποίο περιγράφει, δεν προσδιορίζει την τοποθεσία του αναμορφωτηρίου ούτε τον τόπο που συμβαίνουν τα υπόλοιπα αφηγηματικά γεγονότα. Αντίθετα, ως προς το τελευταίο, στη φιλμική αφήγηση προσδιορίζεται με διάφορους τρόπους ως μέρος της αφηγηματικής δράσης η Αθήνα (μέσα από την επιστολή της Στεφανίας μαθαίνουμε ότι ήταν σπουδάστρια στην Εθνική Σχολή, επίσης αναφέρει ότι ο Πέτρος ήταν επαρχιώτης που ήρθε στην Αθήνα). Ακόμα, δεν προσδιορίζεται ακριβώς η χρονολογία της αφηγηματικής δράσης, αν και η συνολική αισθητική της ταινίας (ενδυματολογία, σκηνογραφία, λεξιλόγιο) υποδηλώνει ότι ο χρόνος αναφερομένων (ως χρονολογική περίοδος αναφοράς η δεκαετία του εξήντα) συμπίπτει με τον χρόνο λόγου (ως χρόνος προβολής της ταινίας, δηλαδή το 1966).

Εξάλλου, εκτός από τα πολιτισμικά στοιχεία, τα οποία καθιστούν αναγνωρίσιμη τη χωροχρονική συγκυρία, στο πλαίσιο της οποίας εκτυλίσσεται η αφήγηση¹⁵¹ –όπως για παράδειγμα τα ρούχα της Στεφανίας, οι σχολικές ποδιές που φορά ως μαθήτρια, ο τρόπος διασκέδασης των νέων, αλλά και εικόνες που βλέπουμε μέσα από το αυτοκίνητο της αστυνομίας που μεταφέρει τη Στεφανία στο αναμορφωτήριο (καταστήματα, επιγραφές με νέον που παραπέμπουν στο κέντρο της Αθήνας των αρχών της δεκαετίας του εξήντα)–, γίνεται επίσης έμμεση αναφορά και στο ιστορικό γεγονός της αποαποικιοποίησης των χωρών της Αφρικής, η οποία είχε ως αποτέλεσμα την επιστροφή σημαντικού αριθμού πλούσιων ομογενών στην Ελλάδα, αφού τα νέα πιο δημοκρατικά καθεστώτα που εγκαθιδρύθηκαν σε αρκετές από αυτές δεν εξασφάλιζαν πλέον ευνοϊκές συνθήκες για την παραμονή τους, ενώ σε αρκετές περιπτώσεις τούς θεωρούσαν και «ανεπιθύμητους». Η Αλέκα περιγράφει τη διευθύντρια ως «ελληνίδα από το εξωτερικό, που έχασε την περιουσία της εκεί που ήταν γιατί έγινε επανάσταση και γύρισε πίσω». Αν και δεν προσδιορίζεται ακριβώς η χώρα από την οποία επέστρεψε η διευθύντρια, θα μπορούσαμε να εικάσουμε ότι γίνεται αναφορά στην Αίγυπτο, την οποία αρκετοί Έλληνες, που κατά γενική ομολογία ζούσαν σε προνομιακή θέση έναντι του γηγενούς πληθυσμού, αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν όταν ανέβηκε στην εξουσία ο Γκαμάλ Άμπντελ Νάσερ το 1956.¹⁵²

¹⁵¹ Κοσμά 2007, σ. 32.

¹⁵² Η αναδιανομή γης στην οποία προχώρησε, καθώς και οι εθνικοποιήσεις αρκετών ξένων επιχειρήσεων ώθησαν αρκετούς Έλληνες στον επαναπατρισμό, ενώ ταυτόχρονα εγέρθηκαν αξιώσεις δήμευσης των περιουσιών τους και απέλασής τους, οι οποίες ωστόσο άρθηκαν το 1960 με την επίσκεψη του Νάσερ στην Αθήνα το 1960 και την ίδρυση του ελληνοαραβικού επιμελητηρίου. Επίσης, στην τριλογία *Ακυβέρνητες Πολιτείες* και ιδιαίτερα στο δεύτερο βιβλίο της τριλογίας, το οποίο φέρει τον τίτλο *Αριάγνη* (1962), ο Στρατής Τσίρκας περιγράφει με αρκετά γλαφυρό τρόπο πλευρές της ζωής της ελληνικής κοινότητας της Αιγύπτου, αναδεικνύοντας το γεγονός της εκμετάλλευσης του γηγενούς πληθυσμού από τους Έλληνες που ζούσαν και εργάζονταν εκεί (Στρατής Τσίρκας, *Ακυβέρνητες πολιτείες: Αριάγνη*, Αθήνα: Κέδρος, 2005).

Ένα ακόμα πραγματολογικό στοιχείο που αποκτά μεγαλύτερη βαρύτητα στο πλαίσιο της ιστορικής μελέτης της εξέλιξης των σωφρονιστικών θεσμών στην Ελλάδα προκύπτει από την ανάδειξη της ρατσιστικής αντιμετώπισης της εβραίας Εσθήρ. Μέσα στο αναμορφωτήριο, τόσο οι σωφρονιστικοί υπάλληλοι όσο και οι συγκρατούμενές της, την αποκαλούν υποτιμητικά «Εβραία», ενώ και η ίδια παρουσιάζεται να αποκαλύπτει, σχεδόν απολογητικά, τη θρησκευτική της ταυτότητα, όταν συστήνεται στη Στεφανία («Σου φαίνεται παράξενο το όνομα μου; Είμαι Εβραία γι' αυτό»). Εν προκειμένω, αφενός καταγράφεται το πραγματικό φαινόμενο της ρατσιστικής μεταχείρισης των μη χριστιανών ορθόδοξων στην Ελλάδα της δεκαετίας του εξήντα, αφετέρου, παρουσιάζεται η όξυνση του ρατσισμού και των διακρίσεων φυλής, φύλου και σεξουαλικού προσανατολισμού μέσα σε συνθήκες εγκλεισμού και στέρησης των θεμελιωδών δικαιωμάτων. Επιπλέον, μέσα στο πλαίσιο της καταγγελίας του σωφρονιστικού θεσμού, η κινηματογραφική αναπαράσταση της εβραίας Εσθήρ, ως της πιο «ταλαιπωρημένης» από τις υπόλοιπες κρατούμενες, λειτουργεί ως μετωνυμία του, πολλαπλά «βασανισμένου», εβραϊκού γένους, ενώ συνάμα αναδεικνύεται μία μεταφορική συσχέτιση μεταξύ αναμορφωτηρίου και στρατοπέδου συγκέντρωσης.

Παρέχονται πληροφορίες σχετικά με τις συνθήκες κράτησης αλλά και συνολικά για τη ζωή στο αναμορφωτήριο. Γίνεται εκτενής αναφορά στις διαδικασίες που ακολουθούν οι υγειονομικές υπηρεσίες, καθώς και στους σκοπούς τους. Από την Αλέκα μαθαίνουμε ότι η γυναικολογική εξέταση απέβλεπε στο να διαγνωστεί αν μια νέα τρόφιμος έχει καμία από αυτές τις «παλιοαρρώστιες», εννοώντας κάποιο σεξουαλικά μεταδιδόμενο νόσημα, και ότι όσες «δυστυχείς» είναι φορείς κάποιου τέτοιου ιού καταλήγουν στο άθλιο «νοσοκομείο» του συνοικισμού («Άμα σου βρουν καμία από αυτές τις παλιοαρρώστιες, θα σε στείλουν στο νοσοκομείο του συνοικισμού και τότε βάψε τα μαύρα»). Από αυτό το σχόλιο μαθαίνουμε λοιπόν ότι η διάγνωση μιας σεξουαλικά μεταδιδόμενης ασθένειας συνιστούσε λόγο περαιτέρω κοινωνικού αποκλεισμού της τροφίμου και εγκλεισμού της.

Ακόμα, υπάρχουν αναφορές σχετικά με τη θνησιμότητα των κοριτσιών-τροφίμων. Οι συγκρατούμενές της, ενημερώνουν τη Στεφανία ότι η κοπέλα με την οποία προηγουμένως μοιραζόταν το κρεβάτι της η Εσθήρ πέθανε και όταν η Στεφανία ζητά να μάθει την αιτία θανάτου της, μία άλλη τρόφιμος παρεμβαίνει απαντώντας ειρωνικά: «από την καλοπέραση». Επιπλέον, η σκηνή της αυθόρμητης «στάσης»/ανταρσίας των κρατούμενων τελειώνει με την πτώση μιας κοπέλας από την ταρατσα του αναμορφωτηρίου. Στη σκηνή αυτή ο θάνατός της φαίνεται να προκαλείται από ένα παραπάτημα, ενώ ο Αρμάγος που ανεβαίνει στην ταρατσα δεν προλαβαίνει να την πιάσει. Ωστόσο, αφήνεται «ανοιχτό» και το ενδεχόμενο η τρόφιμος να «παραπάτησε» σκόπιμα, δηλαδή να αυτοκτόνησε.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η κινηματογραφική αναπαράσταση των συνθηκών διαβίωσης των κρατούμενων θίγει δύο κεφαλαιώδους σημασίας «πραγματικά» ζητήματα που αφορούν στην κυριολεξία «τη ζωή και το θάνατο» των υπό σωφρονισμό έφηβων γυναικών. Αφενός την υψηλή θνησιμότητα εξαιτίας της προοδευτικής, σωματικής και ψυχολογικής, εξαθλίωσης, αφετέρου το φαινόμενο των αυτοκτονιών ή των αυτοκτονικών «τάσεων» που εκδηλώνουν τα άτομα σε καθεστώς στέρησης της ελευθερίας τους.

Ακόμα μαθαίνουμε πληροφορίες για τις «ιδιαιτέρες» τιμωρίες που επιβάλλονταν στις πιο ατίθασες από τις υπό σωφρονισμό νέες· πρόκειται για το «παντός καιρού» ξύλο, το «κούρεμα με την ψιλή» και την απομόνωση «χωρίς φαγητό και σκεπάσματα». Ειδικότερα, στο «κούρεμα με την ψιλή», ένα είδος τιμωρίας που συνήθως επιβαλλόταν για «ηθικά παραπτώματα» σε νεαρές γυναίκες, γίνεται με μεγάλη συχνότητα αναφορά σε πολλές ελληνικές ταινίες, είτε σε κωμωδίες όπου παρωδείται, όπως, για παράδειγμα, στην ταινία *Ο Θόδωρος και το Δίκαννο* (1962),¹⁵³ είτε σε ηθογραφικά δράματα. Μελετώντας στον *άξονα των αντικειμένων* την ιστορική διάσταση αυτής της «εθιμοτυπικής» και διπλά συμβολικής τιμωρίας διαπιστώνουμε ότι αφενός απέβλεπε στο να «πλήξει» το ηθικό των νεαρών γυναικών, καθώς τα μαλλιά αναγνωρίζονται ως διαχρονικό σύμβολο γυναικείας ομορφιάς, η οποία μπορεί να «ευθυνόταν» για το ηθικό παράπτωμα, αφετέρου ισοδυναμούσε με δημόσιο εξευτελισμό.¹⁵⁴ Επιπλέον, η συγκεκριμένη αναφορά στην ταινία –όχι μόνο ως επαπειλούμενη τιμωρία της Στεφανίας για το διαπληκτισμό της με τη δεσμοφύλακα, αλλά και ως συνήθης μορφή παραδειγματικής τιμωρίας προς συμμόρφωση των κρατουμένων, αφού οι κρατούμενες αναφέρουν ότι μετά από κάθε αυθόρμητη «στάση» τους στο αναμορφωτήριο, η διοίκηση απαντά με «ξύλο» και «κούρεμα με την ψιλή»– «επιβεβαιώνει» μία τάση των ιδρυμάτων σωφρονισμού να επικαλούνται και να ενσωματώνουν στις στρατηγικές καταστολής που εφαρμόζουν πρακτικές που αντλούνται από τη λαϊκή/εθιμική παράδοση και οι οποίες έχουν κυρίως συμβολικό χαρακτήρα.

¹⁵³ Πρόκειται για την ευχάριστη κωμωδία της Φίνος Φιλμ (1962) σε σκηνοθεσία Ντίνου Δημόπουλου, όπου ο «παλαιών αρχών» πατέρας (Μίμης Φωτόπουλος) καταπιέζει την κόρη του, από φόβο μήπως εκείνη μπλεχτεί σε κάποια ερωτική περιπέτεια. Όταν θυμώνει φωνάζει «Ρωξάνη, το δίκαννο» ή απειλεί την κόρη του ότι θα την κουρέψει. Εν προκειμένω, μέσα στο πλαίσιο της σύμβασης της κωμωδίας, ο αυταρχικός πατέρας εμφανίζεται ως καρικατούρα. Η παρωδία και ο εξωραϊσμός της πατριαρχικής βίας καταλήγουν να τη νομιμοποιούν ιδεολογικά.

¹⁵⁴ Το κούρεμα με την ψιλή έχει τις καταβολές του στους μεσαιωνικούς χρόνους, όπου εφαρμόζονταν ως δημόσια ατίμωση ατόμων που είχαν συλληφθεί από τις Αρχές. Στην Ελλάδα εφαρμόστηκε πρώτη φορά κατά τα τέλη του 19ου αιώνα. Με εντολή του διευθυντή της Αστυνομίας Μπαϊρακτάρη, το 1893, έκοβαν σύρριζα τα μαλλιά των κουτσαβάκηδων και τους έσκιζαν τα μανίκια από τα σακάκια τους. Ιδίως όμως με τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου εφαρμόστηκε η μέθοδος αυτή κυρίως εναντίον των γυναικών που είχαν συνάψει σχέσεις ή συνεργάστηκαν με μέλη των εχθρικών δυνάμεων Κατοχής. Επίσης επιβαλλόταν ως τιμωρία στους εξόριστους αριστερούς στη Μακρόνησο με στόχο την ταπείνωση και την πτώση του ηθικού τους. Ωστόσο, το «κούρεμα με την ψιλή» θεσμοποιήθηκε ως τιμωρητική πρακτική με τον περιβόητο Νόμο 4000, στην εφαρμογή του οποίου αναφέρεται και η ομώνυμη ταινία του Γ. Δαλιανίδη. Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας εφαρμόστηκε επίσης ως μέσο επίπληξης ατίθασων νέων, ενώ η αστυνομία έκοβε σύρριζα τα μαλλιά των ιερόδουλων και πολλών κρατουμένων. Η τιμωρία «εφαρμόζονταν» και σε άλλες ευρωπαϊκές κοινωνίες, περισσότερο «θηρσκευόμενες» όπως για παράδειγμα η ιταλική και η ισπανική, οι οποίες μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του ογδόντα, ήταν υποκείμενες στην εθιμική και θεσμική επιρροή της Καθολικής Εκκλησίας. Γυναίκες που κατηγορήθηκαν ότι διατηρούσαν σχέσεις με Γερμανούς σε περιοχές που βρίσκονταν υπό γερμανική κατοχή υπέστησαν αυτόν το δημόσιο διασυρμό, σε πολλές χώρες, μεταξύ των οποίων και η Ελλάδα. Ωστόσο, το συγκεκριμένο φαινόμενο παρατηρήθηκε να συμβαίνει σε μεγάλη έκταση κυρίως στη Γαλλία. Το θέμα αυτό θίγει η ταινία *Χιροσίμα αγάπη μου* (1959), σε σκηνοθεσία Alain Resnais και σε σενάριο της Marguerite Duras.

Επίσης, είναι αρκετά ενδιαφέρον ότι η «παραβατικότητα» των περισσότερων τροφίμων του αναμορφωτηρίου φαίνεται να σχετίζεται με κάποιο «είδος» πορνείας, ενώ επίσης αρκετές παρουσιάζονται να υποφέρουν από «ήπιες» εκδοχές σοβαρών σεξουαλικά μεταδιδόμενων νοσημάτων, όπως για παράδειγμα τα τραχώματα.¹⁵⁵

Ακόμα, σε ό,τι αφορά τη ζωή στο αναμορφωτήριο, στις πρώτες σκηνές της «υποδοχής» της Στεφανίας υπάρχουν υπαινικτικές αναφορές για πρακτικές λεσβιασμού μεταξύ των νεαρών κρατουμένων. Η Αλέκα προτείνει άμεσα στη Στεφανία να αλλάξει κρεβάτι και να έρχεται στο δικό της «για να τη ζεσταίνει», ενώ μία άλλη τρόφιμος λέει στη Στεφανία να μη φοβάται πως θα κρυώνει, καθώς «υπάρχουν άλλα πράγματα που θα τα δοκιμάσει και θα της αρέσουν». Εν προκειμένω, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι οι υπαινικτικές αναφορές της αφήγησης αναπαράγουν αρκετά διαδεδομένα στερεότυπα για τις σεξουαλικές σχέσεις, συναινετικές ή εξαναγκαστικές, που αναπτύσσονται στις φυλακές μεταξύ των τροφίμων κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού τους. Η σχέση αναφορικότητας – αντικειμενικότητας είναι δύσκολο να αποτιμηθεί σε ό,τι αφορά το συγκεκριμένο ζήτημα, ειδικότερα για την περίοδο της δεκαετίας του εξήντα στην Ελλάδα, καθώς δεν υπάρχουν στοιχεία κοινωνιολογικής έρευνας σε σχέση με τις ελληνικές φυλακές –πόσω μάλλον στοιχεία που αφορούν την «εσωτερική» ζωή των φυλακών.¹⁵⁶

Τέλος, είναι αρκετά ενδιαφέρον ότι η Στεφανία παρουσιάζεται να ανακτά την ελευθερία της τη στιγμή που παντρεύεται το Γιώργο, πράγμα το οποίο υποδηλώνει ότι η σύναψη γάμου άνοιγε το δρόμο προς την απελευθέρωση κάθε τροφίμου και λειτουργούσε ως «εξιτήριο» από το φριχτό άσυλο.

Μέσα από τη μελέτη της ιστορίας του θεσμού της «αναμόρφωσης» ανήλικων στην Ελλάδα μαθαίνουμε ότι η αντιμετώπιση της ανήλικης παραβατικότητας θεσμοποιήθηκε στις αρχές της δεκαετίας του '40 με το νόμο 1724/1940 «Περί οργάνωσης και λειτουργίας των αναμορφωτικών ιδρυμάτων». Ο ειδικός νόμος (2724) όρισε τα «περί λειτουργίας των αναμορφωτικών καταστημάτων ανηλίκων», όπου τοποθετούνταν ανήλικοι 12-18 ετών σε ημιελεύθερη διαβίωση στο πλαίσιο αναμορφωτικού μέτρου (όχι ποινής) όταν ο ανήλικος βρισκόταν σε «ηθικό κίνδυνο» με απόφαση του Υπουργείου Δικαιοσύνης ή του δικαστηρίου.¹⁵⁷ Ωστόσο, σύμφωνα με μαρτυρίες τροφίμων αλλά και εργαζομένων στο

¹⁵⁵ Πρόκειται για μια σεξουαλικά μεταδιδόμενη νόσο, η οποία μπορούσε να οδηγήσει σε τύφλωση.

http://www.medlook.net/article.asp?item_id=2945

¹⁵⁶ Η πρώτη εκτενής επιστημονική κοινωνιολογική μελέτη για το σωφρονιστικό σύστημα στην Ελλάδα εκπονήθηκε από το ΕΚΚΕ τη χρονιά 1983-1984 με τίτλο «Ο θεσμός της φυλακής στην Ελλάδα». Σε ό,τι αφορά την ιστορική μελέτη του θεσμού των γυναικείων φυλακών το υλικό που αναφέρεται στις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες δίνει έμφαση στον εγκλεισμό των γυναικών για πολιτικούς λόγους και δευτερευόντως για ποινικούς. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το βιβλίο της Ολυμπίας Παπαδούκα «Γυναικείες Φυλακές Αβέρωφ», όπου η συγγραφέας, έχοντας και η ίδια την εμπειρία του εγκλεισμού, περιγράφει με τον πλέον γλαφυρό τρόπο την κακομεταχείριση και τις κτηνωδίες που υπέστησαν οι πολιτικές κρατούμενες. Παπαδούκα Ολυμπία, *Γυναικείες Φυλακές Αβέρωφ*, Αθήνα : Διογένης, 2006. Από την άλλη σε ό,τι αφορά τα ιδρύματα αγωγής ανηλίκων, το βιβλίο της Νέλλης Θεοδώρου, στο βαθμό που συνθέτει τη μυθοπλασία με πραγματικά ιστορικά γεγονότα, θα μπορούσε να θεωρηθεί μία πρωτογενής πηγή πληροφόρησης σε σχέση με αυτό το θέμα.

¹⁵⁷ Ρούλα Παππά-Σουλούνια, 2007.

http://archive.enet.gr/online/online_text/c=112,dt=11.03.2007,id=78365412

Ίδρυμα Θηλέων Παπάγου, δεν ήταν λίγες οι φορές όπου η «φιλοξενία-κράτηση» των ανηλίκων αφορούσε περιπτώσεις κοριτσιών που ενώ δεν είχαν διαπράξει κανενός είδους αδίκημα, εν τούτοις, κυρίως με εισαγγελικές παραγγελίες, οδηγούνταν εκεί με σκοπό «την προστασία τους από τον κίνδυνο». Δεδομένου ότι, τόσο στο μυθιστόρημα όσο και στην ταινία, το «Ίδρυμα» παρουσιάζεται να βρίσκεται σε κάποιο μέρος όπου έχει πολύ κρύο το χειμώνα, θα μπορούσαμε να εικάσουμε ότι τα όσα περιγράφονται, συμβαίνουν στο Ίδρυμα Αγωγής Ανηλίκων Θηλέων Παπάγου, μιας περιοχής στα βόρεια προάστια της Αθήνας, η οποία μάλιστα κατά τη δεκαετία του εξήντα ήταν και αρκετά αραιοκατοικημένη.

Το αυταρχικό κράτος στο όνομα της προστασίας ενοχοποιούσε, περιθωριοποιούσε και απέκλειε από τον αυτοσεβασμό αθώες έφηβες με τραυματικά οικογενειακά βιώματα.¹⁵⁸ Επομένως, από τα παραπάνω συνάγεται ότι «διαλυμένες» οικογένειες ή απλώς γονείς κομμουνιστές συνιστούσαν σοβαρές αιτίες εγκλεισμού των παιδιών σε αυτά τα ιδρύματα.

Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι εκτός από τα ιδρύματα αγωγής ανηλίκων, ήδη από το τέλος του Εμφυλίου, στον ελληνικό χώρο λειτουργούσαν οι παιδοπόλεις τις οποίες είχε ιδρύσει η βασίλισσα Φρειδερίκη και οι οποίες απέβλεπαν στην «εθνικόφρονα» διαπαιδαγώγηση ανήλικων παιδιών.¹⁵⁹

Το 1976 με το προεδρικό διάταγμα 602 έγινε αλλαγή του ονόματος των «αναμορφωτικών ιδρυμάτων» σε «ιδρύματα αγωγής» με δικαιολογητικό την «κατάργηση ενός όρου που δύναται να δυσχεράνει την επανένταξη του ανηλίκου». Το Ίδρυμα Αγωγής Ανηλίκων Θηλέων Παπάγου και το ίδρυμα αγωγής αρρένων Κορυδαλλού καταργήθηκαν με το Π.Δ. 180/1977 λόγω της ανάγκης «αναδιοργάνωσης και εκσυγχρονισμού του τρόπου λειτουργίας τους, προκειμένου τα ιδρύματα αυτά να ανταποκριθούν στους επαναπροσδιοριζόμενους στόχους τους, σύμφωνα με τις σύγχρονες επιστημονικές και κοινωνικές αντιλήψεις». Ειδικές εγκαταστάσεις για ανήλικες αυτή τη στιγμή δεν υπάρχουν. Αντωνία Γεωργούλα, «Η εκπαίδευση των ανηλίκων στα ιδρύματα αγωγής και στα σωφρονιστικά καταστήματα της χώρας μας» διαθέσιμο στο:

<http://www.auth.gr/virtualschool/2.2-3/Praxis/GeorgoulaReformatoryEducation.html>

¹⁵⁸ Πούτου Κατερίνα, 2007.

http://archive.enet.gr/online/online_text/c=112,dt=11.03.2007,id=84027492

¹⁵⁹ «Αρχικά οι παιδοπόλεις λειτουργούσαν υπό την επίβλεψη του Βασιλικού Ιδρύματος Πρόνοιας. Μετά το τέλος του εμφυλίου πολέμου, οι περισσότερες από τις 52 περίπου παιδοπόλεις έκλεισαν και έμειναν σε λειτουργία 14. Οι υπεύθυνοι για την αγωγή των παιδιών ήταν συνήθως αντίθετοι με την ιδεολογία των γονέων των παιδιών, κυρίως οι διευθυντές και οι δάσκαλοι. Τόνιζαν ιδιαίτερα ότι οι αρχές και ειδικά ο βασιλιάς Παύλος και η βασίλισσα Φρειδερίκη νοιάζονταν σαν φιλόστοργοι γονείς για τα παιδιά, ενώ οι φυσικοί τους γονείς δεν ενδιαφέρονταν για αυτά. Στον τοίχο κάθε τάξης βρίσκονταν οι φωτογραφίες του βασιλιά Παύλου, της βασίλισσας Φρειδερίκης και του Ιησού Σωτήρα, σύμφωνα με την πρακτική προπαγάνδας της εποχής, κατά την οποία οι εικόνες των βασιλέων εμφανίζονταν σε δημόσιους χώρους και ειδικά σε σχολικά βιβλία και είχαν ως σκοπό την ιστορική νομιμοποίηση του ρόλου τους και την κατάδειξη της πολιτικής τους παντοδυναμίας. Στο όνομα των βασιλέων τα παιδιά προσεύχονταν 9 φορές τη μέρα. Η πολιτική καττήρηση ήταν συστηματική και στο πλαίσιο της αναφερόταν με ιδιαίτερη έμφαση ότι οι γονείς των παιδιών ήταν αφοσιωμένοι στις προσωπικές τους αντιπατριωτικές και αντεθνικές πεποιθήσεις, αποκαλώντας τους συνήθως αντάρτες, προδότες, συμμορίτες και εγκληματίες. Στα περισσότερα μέρη τα παιδιά υποβάλλονταν δύο φορές την εβδομάδα σε "πολιτική αγωγή" και τραγουδούσαν τραγούδια εξυμνώντας "τη μητέρα μας, τη γλυκιά βασίλισσα Φρειδερίκη, που μας έσωσε από τους συμμορίτες". Ορισμένα παιδιά που βρίσκονταν στις παιδοπόλεις υποστηρίζουν ότι εκεί απέκτησαν ήθος και δεν δέχονται τις κατηγορίες για

Αναφορικά με τα άλλα πραγματολογικά στοιχεία που παρέχονται μέσα από την αφήγηση, παρά την απουσία καταγραμμένων ιστορικών πληροφοριών, αντιλαμβανόμαστε ότι αρκετά από τα στοιχεία που παρέχονται σε σχέση με τα όσα συμβαίνουν στη φυλακή ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η γυναικολογική εξέταση, η οποία μέχρι σήμερα διενεργείται στις γυναικείες φυλακές.¹⁶⁰

Ακόμα ένα ενδιαφέρον στοιχείο που προκύπτει μέσα από την παρατήρηση των στοιχείων που διαμορφώνουν το πλαίσιο της κινηματογραφικής αφήγησης και με ένα τρόπο συνιστούν ρήγματα/ασυνέχειες προς τα καθιερωμένα από την εγχώρια κινηματογραφική βιομηχανία της εποχής, είναι ότι σε καμία από τις απεικονίσεις δημόσιων κτιρίων (χώροι αναμορφωτηρίου, νοσοκομείο που εργάζεται ο Γιώργος) δεν υπάρχουν φωτογραφίες-πορτρέτα των βασιλέων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το γραφείο της διευθύντριας, πάνω από το οποίο δεν υπάρχουν τα πορτρέτα του βασιλικού ζεύγους, ούτε όμως και κάποια θρησκευτική εικόνα, παρά μόνο ένας πίνακας ζωγραφικής (δεν διακρίνεται καθαρά). Ειδικότερα, ως προς το τελευταίο, και δεδομένου ότι η διευθύντρια συγκρούεται με το θρησκευτικό/εκκλησιαστικό θεσμό, τον οποίο συμβολικά εκπροσωπεί η μοναχή που επισκέπτεται το αναμορφωτήριο, θα μπορούσε να εκληφθεί ως μια προσπάθεια εμφατικής παρουσίασης της διευθύντριας ως ανθρώπου με μηδενική πρόσδεση σε οποιοδήποτε σύστημα ηθικών αξιών.

Από την άλλη, παραμένει αξιοσημείωτο το γεγονός ότι σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης δεν θίγεται με οποιονδήποτε τρόπο το πολιτικό πλαίσιο της εποχής. Αν και το μυθιστόρημα επίσης παραλείπει αναφορές στην πολιτική επικαιρότητα, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι ούτε ο σκηνοθέτης και σεναριογράφος αλλά ούτε και η εταιρεία παραγωγής επιθυμούσαν να θίξουν με άμεσο τρόπο το σύγχρονό τους πολιτικό καθεστώς, το οποίο, μεταξύ άλλων, ευθυνόταν και για τις συνθήκες που επικρατούσαν στα ιδρύματα αυτής της «κατηγορίας». Επιπλέον, ακόμα μια αναντιστοιχία μεταξύ αναφορικότητας και αντικειμενικότητας στην κινηματογραφική αφήγηση προκύπτει από το γεγονός ότι, όπως

προπαγάνδα ως αληθείς, ενώ άλλα θυμούνται ένα καταπιεστικό καθεστώς. Παρ' όλα αυτά, η ελληνική κυβέρνηση δικαιολογούσε τη συγκέντρωση παιδιών στις παιδουπόλεις λέγοντας, ότι μόνο έτσι θα είχαν πρόσβαση σε "πλήρη φροντίδα και εκπαίδευση". Το 1970 το Βασιλικό Ίδρυμα Πρόνοιας μετονομάστηκε σε Εθνικό Οργανισμό Πρόνοιας (Ε.Ο.Π.) (ΦΕΚ 125/2.6.1970) και οι παιδουπόλεις συνέχισαν να λειτουργούν υπό την επίβλεψή του. Σήμερα οι παιδουπόλεις (συνήθως αναφέρονται ως «Παιδοπόλεις») είναι ιδρύματα φιλοξενίας και περίθαλψης απροστάτευτων και ορφανών παιδιών».

el.wikipedia.org/.../Παιδουπόλεις_της_Φρειδερίκης

http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CE%B1%CE%B9%CE%B4%CE%BF%CF%85%CF%80%CF%8C%CE%BB%CE%B5%CE%B9%CF%82_%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%A6%CF%81%CE%B5%CE%B9%CE%B4%CE%B5%CF%81%CE%AF%CE%BA%CE%B7%CF%82

¹⁶⁰ Η εξέταση διενεργείται μέχρι σήμερα με όρους που εξευτελίζουν την αξιοπρέπεια και θέτουν σε κίνδυνο την υγιεινή των γυναικών που υποβάλλονται σε αυτή, ενώ τις περισσότερες φορές γίνεται με στόχο τη διερεύνηση τυχόν παραβάσεων του νόμου κατά των ναρκωτικών. Με την καταγγελία της στο «Συνήγορο του Πολίτη», η κρατούμενη Κατερίνα Γκουλιώνη, η οποία πέθανε κάτω από αδιευκρίνιστες συνθήκες κατά τη διάρκεια της μεταφοράς της από τις φυλακές της Θήβας στην Κρήτη, έγινε μία από τις πρωταγωνίστριες του κινήματος για την κατάργηση του κολπικού ελέγχου, γνωστοποιώντας το βασανισμό που υφίστανται οι γυναίκες κρατούμενες και βοηθώντας να γίνει γνωστό το πρόβλημα στην ελληνική κοινωνία.

<http://www.avgi.gr/ArticleActionsShow.action?articleID=605385>

σημειώσαμε και προηγουμένως, οι τρόφιμοι παρουσιάζονται να έχουν οδηγηθεί στο αναμορφωτήριο κυρίως εξαιτίας κάποιου σεξουαλικού παραπτώματος, ενώ όπως είδαμε οι ιστορικές αναφορές βεβαιώνουν ότι αρκετά από τα παιδιά που εγκλείονταν στα ιδρύματα ήταν παιδιά αντιφρονούντων κομμουνιστών. Σε κάθε περίπτωση πάντως, ο εγκλεισμός στο αναμορφωτήριο παρουσιάζεται να επιδρά θεραπευτικά για τη Στεφανία, καθώς η σκληρή και κυνική όψη του χαρακτήρα της αμβλύνεται και η απείθαρχη σεξουαλικότητά της χειραγωγείται,¹⁶¹ όπως αντίστοιχα «θεραπευτικού» χαρακτήρα ήταν η διαπαιδαγώγηση των παιδιών των κομμουνιστών στις παιδοπόλεις. Υπό την έννοια αυτή, διαγράφεται μία αντιστοιχία ανάμεσα στο λόγο περί ασθενούς και θεραπείας/καταστολής που αρθρώνεται στη *Στεφανία* και στους λόγους του εθνικόφρονος καθεστώτος, και ειδικότερα στους λόγους του αρχηγού του νεοεπιβληθέντος τότε δικτατορικού καθεστώτος, του Γεώργιου Παπαδόπουλου.¹⁶²

Όπως φαίνεται και από το γεγονός ότι η Φίνος Φιλμ λίγα χρόνια πριν είχε γυρίσει την ταινία *Αμόκ* (1963),¹⁶³ που επίσης ασχολιόταν με τα ιδρύματα «αγωγής ανηλίκων» και ειδικότερα με τα αναμορφωτήρια θηλέων, την εποχή εκείνη αυξανόταν το ενδιαφέρον, από την πλευρά της κινηματογραφικής μυθοπλασίας, για τις συνήθειες και τον τρόπο ζωής της νεολαίας. Με την ευρεία έννοια λοιπόν, σε αυτό το πλαίσιο εντασσόταν και το κινηματογραφικό ενδιαφέρον για το ζήτημα της μεταχείρισης των «παραβατικών» ανηλίκων και των «ευθυνών» του κράτους και της κοινωνίας απέναντί τους. Μάλιστα, τόσο στη *Στεφανία*, όσο και στο *Αμόκ* διακρίνεται μια κριτική στάση όχι μόνο απέναντι στις παραδοσιακές πρακτικές σωφρονισμού και την άσκηση βίας κατά των παιδιών, αλλά και απέναντι στο θεσμό της αναμόρφωσης των ανηλίκων καθαυτόν, καθώς και στο ζήτημα του εγκλεισμού. Υπό μία έννοια θα μπορούσαμε να πούμε ότι, έστω και στις ηπιότερες εκδοχές τους, ενσωματώνονται στην κινηματογραφική αφήγηση φιλελεύθερες αντιλήψεις, που προσδιόριζαν ως κοινωνική την προέλευση της παραβατικότητας των ανηλίκων, ενώ το βάρος μετατοπιζόταν από την ανάγκη τιμωρίας των «παραστρατημένων» στο αίτημα διαπαιδαγώγησής τους.

Όσον αφορά λοιπόν τη «σχέση» αναφορικότητας – αντικειμενικότητας θα μπορούσαμε να πούμε ότι, σε ένα πρώτο επίπεδο, οπωσδήποτε ασκείται σοβαρή κριτική, η οποία δεν είναι άσχετη και με τον κυρίαρχο «παιδοκεντρισμό» της παραδοσιακής ελληνικής κοινωνίας, στο θεσμό της «αγωγής ανηλίκων», στις αυταρχικές μεθόδους και τη βία σε βάρος των παιδιών. Επίσης, είναι γεγονός ότι το αναμορφωτήριο παρουσιάζεται ως

¹⁶¹ «Η υπεροπτική αστική της κουλτούρα, η οποία επιπρόσθετα την οδήγησε στον απόλυτο ηθικό ξεπεσμό, αμβλύνεται μέσω της επαφής της με τη σκληρή, αλλά ευεργετική επίδραση της φυλακής, για να δώσει τη θέση της σε μια πιο ανθρώπινη εκδοχή τους εαυτού της». Στεφανή 2006, σ. 228.

¹⁶² «Οι λόγοι περί ασθενούς και θεραπείας/καταστολής αντηχούν κάποιους από τους ιδεολογικούς λόγους της χούντας, συχνά διατυπωμένους από τον εμπνευστή και θεμελιωτή της, Γ. Παπαδόπουλο». Στεφανή 2006, σ. 234.

¹⁶³ Η ταινία *Αμόκ* του Ντίνου Δημόπουλου προβλήθηκε στις αίθουσες Αθηνών, Πειραιώς και προαστίων το 1963, έκοψε 222.288 εισιτήρια και θεωρήθηκε εισπρακτική αποτυχία για τα δεδομένα της εγχώριας αγοράς, ενώ προβλήθηκε με αρκετή επιτυχία σε χώρες του εξωτερικού (η μουσική της ταινίας είναι του Σταύρου Ξαρχάκου).

<http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/186/>

ένας άδικος και κοινωνικά αναποτελεσματικός, ως προς τους διακηρυγμένους στόχους του, θεσμός. Μάλιστα, η βία και η καταστολή καταγγέλλονται με σφοδρότητα, ιδιαίτερα στις σκηνές εκείνες της ταινίας που καταγράφουν την αυθόρμητη «στάση» των τροφίμων και την απόπειρά τους να δραπετεύσουν, η οποία καταστέλλεται με ακραία βία από τους δεσμοφύλακες.

Είναι γεγονός ότι η ταινία, σκόπιμα, δεν επικαλείται κανένα ιστορικό γεγονός, προκειμένου να αποκλίνει κατά τρόπο σημαντικό στην παρουσίασή του.¹⁶⁴ Αντίθετα, προσδένεται με συνέπεια στη δομή και το χαρακτήρα της λογοτεχνικής αφήγησης. Παρ' όλα αυτά, αν και ο μυθοπλαστικός λόγος δεν συναρθρώνεται με τον ιστοριογραφικό λόγο για την εποχή, οικοδομείται προοδευτικά, όπως ακριβώς συμβαίνει και στο μυθιστόρημα, στον άξονα των εννοιών μια αναπαραστασιακή συνέχεια της διαπάλης μεταξύ καλού και κακού, τα οποία εκφράζονται τόσο από μεμονωμένα άτομα όσο και από πρόσωπα που εκπροσωπούν συμβολικά διάφορους θεσμούς.

Η διευθύντρια ως μεμονωμένο άτομο γίνεται σύμβολο της κατάφωρης αδικίας. Ανάλογα, στην ίδια κατηγορία εντάσσεται και η σκιά της φιγούρα της επιστάτριας. Αξίζει να σημειωθεί ότι –τουλάχιστον στο πλαίσιο της κινηματογραφικής αφήγησης– ποτέ δεν αναφέρεται το όνομά της. Η «κακία» της διευθύντριας και της επιστάτριας τελικά αναγνωρίζεται ως μια ψυχοπαθολογική κατάσταση, η οποία έχει ως αποτέλεσμα την «σχεδόν» πλήρη απανθρωποποίησή τους.

Αντίθετα, ο Αρμάγος, αν και ασκεί βία στις κοπέλες, ταυτόχρονα παρουσιάζεται πιο «ανθρώπινος» και σε κάποιο βαθμό ευαισθητοποιημένος απέναντι στα προβλήματά τους. Μάλιστα, φαίνεται να αντιλαμβάνεται, έστω μερικώς, ότι ορισμένες φορές ο ίδιος ασκεί αδικαιολόγητη βία σε βάρος τους, αφού στις τελευταίες σκηνές απολογείται στη Στεφανία λέγοντας: «Εγώ δεν ήθελα να βαράω τα κορίτσια, έτσι μου είχαν πει».

Στον αντίπαλο πόλο βρίσκονται ο Γιώργος, αλλά και ο γιατρός που τον αντικαθιστά για μικρό διάστημα. Η επιστήμη, όπως συμβολικά εκπροσωπείται από τους δύο γιατρούς, είναι φιλελεύθερη και ταυτόχρονα διατηρεί το προβάδισμα στη γνώση και την ηθική. Επιπλέον, οι «επιστήμονες» απολαμβάνουν αναγνώριση από όλους τους, λιγότερο μορφωμένους, «άλλους», όπως οι τρόφιμοι –η Αλέκα λέει για το γιατρό: «Αν δεν ήταν αυτός, θα είχαμε πεθάνει όλες εδώ μέσα».

Από την άλλη, ο Γιώργος δικαιολογεί το θεσμό, επιρρίπτοντας την ευθύνη για την παράκαμψη της νομιμότητας και την παραβίαση της ηθικής και δίκαιης τάξης σε ένα μεμονωμένο άτομο, τη διευθύντρια, και αποδίδοντας το γεγονός στον πλημμελή έλεγχο που της ασκείται από το κράτος. Μάλιστα, ζητά εισαγγελική παρέμβαση για το θέμα της υπεξαίρεσης των προμηθειών του ιδρύματος, πράγμα το οποίο δηλώνει ότι μάλλον εμπιστεύεται τον τρόπο λειτουργίας του δικαστικού θεσμού και θεωρεί ότι με αυτόν τον τρόπο θα απονεμηθεί δικαιοσύνη.

Ο διαχωρισμός αυτός ανάμεσα στο άδικο (διευθύντρια) και το δίκαιο (δικαστικός θεσμός) αποκτά μεγαλύτερη βαρύτητα στο πλαίσιο της αφήγησης, καθώς εκφράζεται από

¹⁶⁴ Βλ. Δοξιάδης 2008, σ. 287.

το Γιώργο, το συμβολικό εκπρόσωπο της επιστημονικής εξουσίας, η οποία έχει προηγουμένως αναγνωριστεί να φέρει το «φορτίο» της γνώσης και κατά συνέπεια της αλήθειας. Η στάση που υιοθετεί ο Γιώργος, έστω έμμεσα, «απαλλάσσει» το θεσμικό πλαίσιο από το βάρος πολλαπλών ευθυνών για την κακομεταχείριση των νεαρών κοριτσιών, μεταθέτοντάς το στο επίπεδο της ατομικής ευθύνης.

Στην πλευρά των «καλών», δίκαιων και, τρόπον τινά, φιλελεύθερων τοποθετείται και η μοναχή, η οποία επισκέπτεται το αναμορφωτήριο, με πρόθεση να βοηθήσει τις κοπέλες που βρίσκονται εκεί. Μάλιστα η μοναχή, όπως ακριβώς και ο Γιώργος, συγκρούεται «λεκτικά» με τη διευθύντρια, η οποία προσπαθεί, επιχειρηματολογώντας σχετικά με τον ανεπανόρθωτα «στρεβλό» χαρακτήρα των τροφίμων, να την πείσει να επιστρέψει στο μοναστήρι, έτσι ώστε να απαλλαχθεί από την παρουσία της. Μάλιστα, η μοναχή επιμένει να τονίζει την κοινωνική προέλευση της παραβατικότητας των ανήλικων κοριτσιών, ενώ φαίνεται να μην έχει καμία προκατάληψη στη συναναστροφή της με τις νεαρές κοπέλες που έχουν προσβληθεί από σεξουαλικά μεταδιδόμενα νοσήματα. Θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε την έντονη αντίφαση της παρουσίας της μοναχής στο πλευρό των τραγωματικών κοριτσιών, ως μία ευκαιρία που τους παρουσιάζεται για να «βελτιωθούν» και να «διορθώσουν» τα λάθη τους. Αυτό σημαίνει ότι, έστω έμμεσα, στον *άξονα των θεματικών* καταξιώνεται το «ταμπού της παρθενίας», αφού αναγνωρίζεται ως ηθικό παράπτωμα η παραβίαση του, καθώς και η ανάγκη να δοθεί «άφεση» για το αμάρτημα αυτό από μία επίγεια εκπρόσωπο της θείας εξουσίας.

Επιπλέον, σύμφωνα με τα παραπάνω, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι ο γάμος του Γιώργου και της Στεφανίας οδηγεί στον *άξονα των θεματικών* σε ένα συμβολικό συμβιβασμό μεταξύ των δύο εξουσιών: της επιστημονικής και της θρησκευτικής. Αυτή η απόπειρα συγκερασμού των ιστορικά ασυμβίβαστων και εγγενώς αντιπαραθετικών θεσμών της επιστήμης και της θρησκείας συνιστά ενδεχομένως μία από τις πιο μεγάλες ασυνέχειες στο επίπεδο των εξωαφηγηματικών λόγων. Τελικά, ως «έκβαση» της αναπαραστασιακής συνέχειας της αντιπαράθεσης μεταξύ καλού και κακού επικρατεί το πρότυπο της καλοσύνης που εκπηγάζει από τα θεία και της επιστημονικής γνώσης που υπάρχει προς όφελος του «ελεύθερου», αλλά και «ευσεβούς» ή «θεοφοβούμενου» ανθρώπου.

Η δικαιοσύνη είναι ο Νόμος του Θεού –εξάλλου στα ελληνικά δικαστήρια έχει διατηρηθεί ο θρησκευτικός όρκος– και η καλώς εννοούμενη επιστήμη –σα να υπονοείται ότι υπάρχει κι άλλη, η «κακώς εννοούμενη», ή άθεη/αθεόφοβη επιστήμη– ασκείται με σκοπό να υπηρετεί αυτόν το Νόμο. Σε τελική ανάλυση, στον *άξονα θεματικών*, οι θεμελιακοί πυλώνες του δυτικού πολιτισμού δικαιώνονται, αφού «συμφιλιώνονται» οι δύο κύριες αφηγήσεις του: ο χριστιανισμός –άρα και η οικογενειακή ηθική– και ο ορθολογισμός. Με άλλα λόγια, το «επιφανόμενο» ιστορικό ρήγμα επανορθώνεται συμβολικά στο πλαίσιο της αφηγηματικής συνέχειας.

Ας επανέλθουμε όμως στις *εσωτερικές συνθήκες του άξονα των τρόπων εκφοράς*. Η «αλήθεια» για τη Στεφανία και τους λόγους που την οδήγησαν στο αναμορφωτήριο αποκαλύπτεται μέσα από τη διήγηση-ομολογία της ίδιας στο γράμμα που γράφει στο Γιώργο. Μάλιστα, όπως σημειώσαμε και προηγουμένως, οι σκηνές αυτές καλύπτονται από

ένα ιδιότυπο voice-over, αφού ακούμε τη σκέψη της ενώ γράφει το γράμμα. Με άλλα λόγια, δημιουργείται η εντύπωση ότι οι θεατές «ακούν» τη γραπτή ομολογία της Στεφανίας τη στιγμή της «σύλληψής» της, δηλαδή τη στιγμή που καταφέρνει επιτέλους να βάλει τη σκέψη της σε τάξη και θεμελιώνει μια αλληλουχία/συνέχεια που «εκλογικεύει» το γεγονός του εγκλεισμού της στο αναμορφωτήριο. Το voice-over διακόπτεται από αναπαριστάμενα επεισόδια της ζωής της πριν το αναμορφωτήριο, τα οποία αν και σπονδυλωτά, μάλλον ενισχύουν παρά διακόπτουν τη συνέχεια της αφήγησής της.

Το γράμμα της Στεφανίας λειτουργεί διττά στο πλαίσιο της αφήγησης· είναι ομολογία και αυτοανάλυση ταυτόχρονα. Όλες οι εξελίξεις που καθόρισαν την έκβαση – μέχρι τη στιγμή που γράφει το γράμμα– της ατομικής της ιστορίας ανάγονται, από την ίδια μέσα στην αφήγησή της, στις σχέσεις με τους τρεις άνδρες που σημάδεψαν τη ζωή της. Από αυτή τη διαπίστωση θα μπορούσαμε να διακρίνουμε στον *άξονα θεματικών* την επικράτηση μιας «οικονομίας» του σεξ ή αλλιώς ενός «σεξουαλισμού» που καθορίζει, σε τελική ανάλυση, τη Στεφανία ως «έμφυλο» υποκείμενο.

Μάλιστα, η Στεφανία διακρίνει τρεις διαδοχικές φάσεις-τομές στην «ιστορία» της ερωτικής της ζωής: την αφύπνιση του ερωτικού αισθήματος και της επιθυμίας όπως εκφράστηκε με τον «πλατωνικό» και ανομολόγητο έρωτα που έτρεφε για το Γιώργο στα εφηβικά της χρόνια· έπειτα, τη σεξουαλική της επιθυμία για το Μάνο, η οποία την οδήγησε στην άρνησης της οικογενειακής ηθικής και του εθνικού δικαίου με την παραβίαση των δύο θεμελιωδών ταμπού –της παρθενίας και της (συμβολικής) αιμομιξίας· τέλος, αναγνωρίζει ως κρισιμότερη όλων τη σχέση της με το συμφοιτητή της, τον Πέτρο, μέσα από την οποία τελικά εξωθήθηκε στη σεξουαλική «ασωτία» και προοδευτικά στην πορνεία.

Όπως η ίδια η Στεφανία αναγνωρίζει, η «διέλευση» από κάθε στάδιο την ωθούσε κάθε φορά σε ακόμα μεγαλύτερη και σοβαρότερη παραβίαση αυτού του «θεμελιώδους ορίου». Η από μέρους της ομολογία-αναγνώριση και ανάληψη της «ευθύνης» του συμβολικού «ανοσιουργήματος» που διέπραξαν από κοινού με το Μάνο, τελικά την οδήγησε στην πλήρη ρήξη με το «κανονικό», δηλαδή στη διαστροφή. Εξάλλου, όπως η ίδια ομολογεί, μ' αυτόν τον τρόπο διάλεξε συνειδητά να αυτοτιμωρηθεί, αποδεχόμενη να γίνει «σκεύος ηδονής» και «μη κανονική», δηλαδή «διεστραμμένη» («Πίστευα ότι αυτή η τιμωρία μου άξιζε»).

Με άλλα λόγια, η οικοδόμηση της συνέχειας ή αλληλουχίας ανάμεσα στην παραβίαση και στη διαστροφή στον *άξονα των εννοιών*, οδηγεί στον *άξονα των θεματικών* στην ανάδειξη μιας οικονομίας της επιθυμίας που διαπερνά όλα τα επίπεδα και τα είδη των κοινωνικών σχέσεων, η παραβίαση των ορίων της οποίας εμφανίζεται να οδηγεί νομοτελειακά σε ολέθρια αποτελέσματα, τόσο σε ατομικό, όσο και σε κοινωνικό επίπεδο. Επομένως, η αναπαραστασιακή συνέχεια μεταξύ παραβίασης των ταμπού και διαστροφής στον *άξονα των εννοιών* οδηγεί τελικά στον *άξονα των θεματικών* στη δικαίωση της παραδοσιακής ηθικής ως «ιστορικά» αντικειμενικής.

Η «ιστορία της σεξουαλικότητας» της Στεφανίας ξεδιπλώνεται ως μια μακρά χρονολογικά ταξινομημένη αφήγηση. Στο γράμμα που στέλνει στο Γιώργο προχωρά σε μια

αναλυτική γενεαλογία της σεξουαλικής της ζωής. Η αφήγησή της όχι μόνο δεν εξωραϊζει τα όσα έχουν συμβεί αλλά, αντίθετα, εκθέτει με «απροκάλυπτο» τρόπο τις σεξουαλικές της συνήθειες, την ερωτική επιθυμία και τα συναισθήματα που έτρεφε για τους εραστές της.

Ο Γιώργος βιώνει τραυματικά την αποκάλυψη, ως μια ιδιότυπη εκδοχή της φροϋδικής «πρωταρχικής σκηνής» και προσωρινά απομακρύνεται από εκείνη. Μάλιστα, το υπουργείο στέλνει γιατρό για να τον αντικαταστήσει, μέχρι εκείνος να αποφασίσει αν τελικά θα παραμείνει στο ίδρυμα. Εν προκειμένω, δημιουργείται η «υπόνοια» ότι ο Γιώργος υποβάλλει τη Στεφανία σε μια έμμεση δοκιμασία. Τελικά ο Γιώργος επιστρέφει στο αναμορφωτήριο με τη διπλή ιδιότητα, του μελλοντικού συζύγου «της» και του επιστήμονα. Το γεγονός αυτό του εξασφαλίζει ένα «προβάδισμα» έναντι της Στεφανίας, αφού αυτή η διπλή του ιδιότητα του επιτρέπει να ελέγχει τόσο την επιθυμία της και όσο και τη γνώση. Επομένως, αφού μπορεί να ξέρει τα πάντα για το σεξ της Στεφανίας, στη συνέχεια αποφασίζει ότι μπορεί και να το ελέγχει. Αυτό το πετυχαίνει με δύο τρόπους: αφενός, σε ένα πρώτο στάδιο, με τη γυναικολογική εξέταση στην οποία την υποβάλλει ως γιατρός του αναμορφωτηρίου, αφετέρου με την αποδοχή του «γνωστού» πλέον σε εκείνον σεξουαλικού της «ιστορικού». Επομένως, ο Γιώργος της εξασφαλίζει την τυπική της ελευθερία, ωστόσο αποσπώντας ταυτόχρονα το αντάλλαγμα της μονογαμικής της πρόσδεσης σε μία σεξουαλική σχέση διά μέσου του γάμου τους και επομένως καταφέρνοντας έτσι τη συμβολική της υποταγή.

Οι θεατές, οι οποίοι μαθαίνουν ταυτόχρονα με το Γιώργο τα φοβερά μυστικά της Στεφανίας, αναπόφευκτα συμμερίζονται το συγκλονισμό του. Επομένως, η επιλογή του Γιώργου να επιστρέψει στο αναμορφωτήριο και να «απελευθερώσει» τη Στεφανία από τα δεσμά της φυλακής, «δεσμεύοντάς» την όμως σε έναν πατριαρχικό γάμο επιδρά καθησυχαστικά. Ο μέσος θεατής, ως πατέρας ή ως σύζυγος, δικαιώνεται, καθώς έστω και συμβολικά αποκαθίσταται η παραβίαση του θεμελιώδους «πατριαρχικού» ταμπού της παρθενίας, αφού η ρήξη του παρθενικού υμένα της Στεφανίας δεν γίνεται να επανορθωθεί, ενώ η Στεφανία υποτάσσεται τελικά στον «Πατέρα» και στο «Νόμο» του.

Επιμένοντας στις *εσωτερικές συνθήκες του άξονα των τρόπων εκφοράς* και λαμβάνοντας υπ' όψιν όλα τα προηγούμενα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το γράμμα-ομολογία της Στεφανίας έχει βαρύνοντα ρόλο στο πλαίσιο της κινηματογραφικής αφήγησης για τους εξής δύο λόγους: αφενός στο επίπεδο της αφήγησης, όπου θεμελιώνει την αλληλουχία και τη συνέχεια, ενοποιεί και ταξινομεί με χρονολογική σειρά τα γεγονότα που την οδήγησαν στο αναμορφωτήριο, αφετέρου αναδεικνύει τον κεντρικό ρόλο του Γιώργου στο πλαίσιο της αφήγησης. Γιατί, ενώ στο επίπεδο της εξέλιξης της ιστορίας η Στεφανία και ο Αρμάγος ως χαρακτήρας-κλειδί διατηρούν σημαντικό πλεονέκτημα έναντι των άλλων χαρακτήρων, στο επίπεδο της αφήγησης ο Γιώργος έχει την πιο «αποτελεσματική» λειτουργία, αφού με αυτόν το χαρακτήρα ταυτίζονται οι θεατές και η απόφασή του (ως επιστήμων, «κατέχει» τη γνώση) βαραίνει περισσότερο για την ηθική αξιολόγηση της Στεφανίας. Εξάλλου, η ίδια η Στεφανία έχει προηγουμένως αναγνωρίσει την υποχρέωση ομολογίας που έχει απέναντι στο Γιώργο «ξετυλίγοντας μια σχέση

εξουσίας»¹⁶⁵ και αποδίδοντάς του ταυτόχρονα μια διπλή ιδιότητα: αυτή του ψυχαναλυτή, η οποία είναι εγγύτερη με την επιστημονική, και αυτή του εξομολόγου, η οποία προσδίδει στην ομολογία της χαρακτήρα ιεροτελεστίας και θέτει κατά κάποιον τρόπο το Γιώργο στη θέση του «στοργικού ιεροεξεταστή».

Η «θαρραλέα» απόφαση του Γιώργου να συγχωρήσει τη Στεφανία σε συνδυασμό με την έμμεση «άφεση» που της δίνεται από τη μοναχή, αφενός την απαλλάσσει από τις ευθύνες για τις πράξεις της, αφετέρου συμβάλλει στην υπέρβαση της, τραυματικά βιωμένης από το Γιώργο αλλά και από τους θεατές, αποκάλυψης της αλήθειας.

Εν προκειμένω, παραμένοντας στις *εσωτερικές συνθήκες του άξονα των τρόπων εκφοράς* θα ήταν χρήσιμο να σχολιάσουμε το ρόλο του Μάνου ως χαρακτήρα, τόσο στο επίπεδο της ιστορίας, όσο και στο επίπεδο της αφήγησης. Σε ό,τι αφορά την ιστορία, η συνεισφορά του Μάνου δεν είναι ήσσονος σημασίας, αφού όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως η Στεφανία από εκείνον εξωθήθηκε να διαπράξει τη διπλή παραβίαση των ταμπού (αιμομιξία, παρθενία). Δηλαδή, τουλάχιστον στο επίπεδο της ιστορίας, ο Μάνος εμφανίζεται ως συνεργός της Στεφανίας στη διάπραξη του «συμβολικού» ανοσιουργήματος. Αντίθετα, στο επίπεδο της αφήγησης, ο Μάνος είναι οριακά απών. Μάλιστα, είναι λίγες οι φορές κατά τις οποίες ο Μάνος εμφανίζεται στα –επίσης αποσπασματικά– φλας μπακ και μέσα στην «αναδιήγηση», από τη Στεφανία, των γεγονότων, τα οποία αναπαρίστανται στην ταινία. Η μοναδική φορά που εμφανίζεται στην κανονική ροή της αφήγησης είναι όταν επισκέπτεται τη Στεφανία στο αναμορφωτήριο (όπου της ζητά να τον παντρευτεί, ενώ της ανακοινώνει και το θάνατο της μητέρας της).

Η συνάντηση του Μάνου με τη Στεφανία στο αναμορφωτήριο, στο επίπεδο της αφήγησης, λειτουργεί συμβολικά σηματοδοτώντας την πλήρη «αποκοπή» της Στεφανίας από το σκοτεινό, οριακά «μιαρό», παρελθόν της. Η Στεφανία του καταλογίζει τη χειραγωγική επίδραση που της άσκησε σε όλη της τη ζωή, από τα παιδικά της χρόνια μέχρι την ενηλικίωση, επαναλαμβάνοντας τη «διάγνωση» από την αυτοανάλυσή της, ότι δηλαδή προσκολλήθηκε σε εκείνον «επειδή ήταν ο πρώτος της εραστής».

Από την άλλη, σε ό,τι αφορά το φροϋδικό σχήμα της εξάρτησης από τον πρώτο εραστή που είδαμε να συγκροτείται στον *άξονα των εννοιών*, η ίδια η πρωταγωνίστρια «σπάει» τη συμβολική του συνέχεια –σύμφωνα με το Freud το τραύμα της εγκατάλειψης από τον πρώτο εραστή δεν υπερβαίνεται ποτέ και έχει ως συνέπεια τη συναισθηματική ανικανότητα–, καθώς ομολογεί πως γνώρισε κι άλλους, καλύτερους, «νεότερους» και λιγότερο «συντηρητικούς» εραστές, ακριβώς για να του αποδείξει ότι ξεπέρασε την εξάρτησή της –μια εξάρτηση που ήταν το αποτέλεσμα της «σεξουαλικής της υποταγής» σε αυτόν. Με άλλα λόγια, η ίδια η Στεφανία περιγράφει τη διαδικασία «απομάκρυνσής» της από το Μάνο ως μια μετάβαση από την *ψυχολογική υποταγή* στην «ατομική» χειραφέτηση. Μάλιστα, η ίδια επιλέγει να ερμηνεύσει τη συμπεριφορά της ως αποτέλεσμα της «ιστορικά διαμορφωμένης» ψυχολογικής και συναισθηματικής της

¹⁶⁵ «Διότι δεν ομολογούμε χωρίς τη δυνητική παρουσία ενός έτερου μέρους, που δεν είναι απλώς ο συνομιλητής αλλά η βαθμίδα που απαιτεί την ομολογία, την επιβάλλει, την αποτιμά και παρεμβαίνει για να κρίνει, να τιμωρήσει, να συγχωρήσει, να παρηγορήσει, να συμφιλιώσει». Foucault 2011, σ. 77.

εξάρτησης από το Μάνο, η οποία την οδήγησε σε επαχθείς θυσίες σε βάρος του προσωπικού της συμφέροντος και του συμφέροντος της μητέρας της.¹⁶⁶

Παράπλευρα, μέσα από αυτή τη συνομιλία στον *άξονα των εννοιών* προκύπτει ένας «άγονος αγώνας» μεταξύ γενεών, όπου η νεότητα ταυτίζεται με τη σεξουαλική ορμή και την πρωτοτυπία («Δε μπορείς να φανταστείς τι πρόοδο έχει κάνει μία ολόκληρη γενιά στο κρεβάτι»), ενώ οι εκπρόσωποι της μέσης ηλικίας παρουσιάζονται κουρασμένοι ή έστω ξεπερασμένοι από την σεξουαλική συγκυρία («Ήσουν σπουδαίος δάσκαλος, αλλά κι εγώ ήμουν καλή μαθήτρια, έτσι; Πάντως μην το πάρεις πάνω σου. Οι σπουδές μου δεν τελειοποιήθηκαν πάνω σου. Ήσουν πολύ συντηρητικός γέρο μου»). Εν προκειμένω, θα μπορούσαμε να διακρίνουμε στον *άξονα των εννοιών* μια τάση ιστορικοποίησης της σεξουαλικότητας, που προκύπτει ως απόρροια της γενεακής ταξινόμησης των σεξουαλικών ηθών και πρακτικών, η οποία προτείνεται από την πρωταγωνίστρια της αφήγησης. Επιπλέον, δηλώνεται με ευθύ τρόπο η ένταση του «έμφυλου ανταγωνισμού» που διέπει τη σχέση μεταξύ Στεφανίας και Μάνου, ως «ενόρμηση θανάτου», η οποία τροφοδοτείται από το θυμό που τρέφει η Στεφανία για τον πρώτο της εραστή. Από την άλλη, δεδομένου του έντονου θρησκευτικού στοιχείου της αφήγησης, θα μπορούσαμε να εικάσουμε ότι η απόρριψη του Μάνου ως «εραστή/επιβήτορα» από τη Στεφανία, λειτουργεί ως συμβολική τιμωρία για τη «διαστροφή» του, δηλαδή την ερωτική επιθυμία για την κόρη της γυναίκας του.

Επιπλέον, μέσα από τη συνομιλία τους προκύπτει ένα ακόμα πραγματολογικό στοιχείο που μας μεταφέρει στον *άξονα των αντικειμένων*: Ο Μάνος προτείνει στη Στεφανία να παντρευτούν και να τη βγάλει αμέσως από 'κεί μέσα. Αυτή η αναφορά πιθανότατα δηλώνει ότι το νομοθετικό πλαίσιο της περιόδου προέβλεπε «απόλυση» κάθε ανήλικης έγκλειστης από το ίδρυμα, εφόσον αυτή σύναπτε γάμο με κάποιον «ευυπόληπτο» ενήλικα. Εξάλλου, στο πλαίσιο της αφήγησης, αυτό πρόκειται να συμβεί τελικά με το γάμο της Στεφανίας με το Γιώργο, αλλά εξαιτίας της ολέθριας παρέμβασης του Αρμάγου αυτή η δυνατότητα εξαντλείται με οριστικό και αμετάκλητο τρόπο.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν όλα τα προηγούμενα θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε στον *άξονα των εννοιών* μία υφέρπουσα διάκριση μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου και δύο –αναπόφευκτα διαπλεκόμενων μεταξύ τους– μεγάλων συστημάτων εννοιών: στο ιδιωτικό πεδίο το σύστημα των οικογενειακών σχέσεων και στο δημόσιο πεδίο το σύστημα που ορίζει τη σχέση των πολιτών με το κράτος. Τα δύο αυτά συστήματα διαπερνώνται κάθετα από δύο εκδοχές νομιμότητας. Στην περίπτωση της οικογένειας η νομιμότητα ταυτίζεται με την παραδοσιακή οικογενειακή ηθική, η οποία περιλαμβάνει το εθιμικό οικογενειακό δίκαιο (ταμπού της αιμομιξίας), ενώ προϋποθέτει την αυστηρά έμφυλη κατανομή ρόλων στο πλαίσιο της οικογένειας. Μέσα από τη διήγηση-ανασκόπηση της Στεφανίας μαθαίνουμε ότι ο Μάνος συντηρούσε οικονομικά εκείνη και τη μητέρα της, η οποία υπέφερε από κάποια σοβαρή ασθένεια. Μάλιστα, σε κάποια σκηνή, από εκείνες που λειτουργούν συμπληρωματικά στην αφήγηση της Στεφανίας, η μητέρα της την παρακαλεί

¹⁶⁶ «Αυτή η υποταγή μπορεί μερικές φορές να πάρει τεράστιες διαστάσεις, μέχρι και την απώλεια κάθε αυτόνομης βούλησης και την υποβολή στις βαρύτερες θυσίες εις βάρος του προσωπικού συμφέροντος», Freud 1974α, σ. 42.

να «μη μιλάει απότομα στο Μάνο» καθώς η ίδια δεν θα μπορούσε να εξασφαλίσει το βιοπορισμό τους εξαιτίας της ασθένειάς της. Επιπλέον, στην «εξομολόγησή» της η Στεφανία αφήνει να εννοηθεί ότι η οικονομική τους εξάρτηση από το Μάνο ήταν μία, όχι βέβαια η κυρία, από τις παραμέτρους που την έκαναν να μην μπορεί να αντισταθεί στην ερωτική του πρόκληση.

Επομένως, σε ένα πρώτο επίπεδο ανάγνωσης η Στεφανία πράγματι έρχεται σε πλήρη και συνειδητή ρήξη με την παραδοσιακή ηθική της οικογένειας απορρίπτοντάς την, ως υποκριτική ή φαιδρή. Επιπλέον, η Στεφανία απορρίπτει ως επίσης «ξεπερασμένο» από τη γενιά της το «οικογενειακό» σεξ, ειρωνευόμενη το Μάνο, αφού όπως του λέει, η νέα γενιά «έχει κάνει πρόοδο στο κρεβάτι». Αυτομάτως, στον *άξονα των εννοιών* βρίσκονται αντιπαραθετικά δύο εκδοχές σεξουαλικότητας, ή, ακόμα καλύτερα, σεξουαλικών πρακτικών: από τη μία το συντηρητικό, στερούμενο φαντασίας, αλλά «επιτρεπόμενο» από την εκκλησία «οικογενειακό σεξ» –αυτό δηλαδή που προϋποτίθεται για τη δημιουργία οικογένειας– και από την άλλη το γεμάτο αυθορμητισμό και πρωτοτυπία, «απροκατάληπτο» σεξ των νέων. Το μεν οικογενειακό σεξ «δεσμεύεται» από την υποχρέωση της τεκνοποίησης και την έμφυλη ανισότητα στο πλαίσιο της, ενώ το νεανικό σεξ, «αδέσμευτο» και φιλελεύθερο, αναζητά τη χωρίς φραγμούς μεγιστοποίηση της ηδονής.

Ανάλογα, η Στεφανία εκφράζει και μια συνειδητή απόρριψη των χειραγωγικών μεθόδων και της βίαιης καταστολής που εφαρμόζονται στο πλαίσιο του ιδρύματος που της έχει στερήσει την ελευθερία, αφού όταν, μετά το περιστατικό της διένεξής της με τη δεσμοφύλακα η διευθύντρια την ρωτά «γιατί μπορεί να θέλει να εκδικηθεί μία γυναίκα που δεν της έφταιξε σε τίποτα», εκείνη απαντά με τόλμη ότι το κάνει «από ιδεολογία». Μάλιστα, παραπέμποντας στις *εξωτερικές συνθήκες του άξονα των τρόπων εκφοράς*, η συμπερίληψη του διαλόγου αυτού στο πλαίσιο της αφήγησης αποκτά μεγαλύτερη βαρύτητα, καθώς αντλείται και διατηρείται αυτούσιος από το μυθιστόρημα της Νέλλης Θεοδώρου.¹⁶⁷

Εξάλλου, η φιλική αφήγηση παρουσιάζει τη Στεφανία ως ένα πρόσωπο αμφιλεγόμενο, με χαρακτήρα γεμάτο αντιφάσεις, που από τη μία φαίνεται κυνική και «εθισμένη» σε ένα αδιάλειπτο παιχνίδι λαγνείας και πρόκλησης¹⁶⁸ και από την άλλη ομολογεί τις ενοχές της για τη σχέση με τον πατριό της και αυτοτιμωρείται «επιτρέποντας» στον Πέτρο να την «εξαναγκάζει» να συμμετέχει σ' ένα ερωτικό τρίγωνο, παρά τη θέλησή της. Όπως φαίνεται όμως, η αφηγηματική έκβαση εξωραΐζει τις αντιθέσεις του χαρακτήρα της ηρωίδας, ενώ οι μεγαλειώδεις ρήξεις με την κυρίαρχη ιδεολογία αποκαθίστανται από την ίδια τη Στεφανία, η οποία δείχνει να μεταπείθεται από το Γιώργο, όταν εκείνος της

¹⁶⁷ «Διευθύντρια: –Το να εκδικηθείς κάποιον που σου 'κανε κακό, το καταλαβαίνω, αλλά μια γυναίκα που δεν έχεις τίποτα μαζί της; Στεφανία: –Να σας απαντήσω κυρία, (μιλάει με σοβαροφάνεια) να εκδικείται κανείς κάποιον που μισεί είναι πολύ φτηνό, γιατί το κάνει για ένα σκοπό. Αλλά να τον βασανίζει, δίχως να του 'χει κάποια έχθρα, τότε γίνεται από ιδεολογία», Θεοδώρου 1960, σ. 98.

¹⁶⁸ Όπως για παράδειγμα όταν αντιλαμβάνεται τον έρωτα του Αρμάγου προς το πρόσωπο της και προσπαθεί να εκμεταλλευτεί τα αισθήματά του ή όταν προσφέρεται ερωτικά στον τροφοδότη Λοΐζο ζητώντας του ως αντάλλαγμα να την κρύψει στο αυτοκίνητό του, για να μπορέσει να δραπετεύσει.

εξηγεί ότι διαλέγοντας την, χωρίς δεσμεύσεις, ελεύθερη ζωή τελικά «διαλέγει και τη μοναξιά». Επομένως, η πιο σοβαρή ρωγή στη διαδικασία της αντικειμενικοποίησης¹⁶⁹ της Στεφανίας, δηλαδή η διακηρυγμένη θέση της κατά των «δεσμεύσεων» και ειδικότερα του γάμου, «επανορθώνεται» αφ' ης στιγμής εκείνη δέχεται να παντρευτεί το Γιώργο, απορρίπτοντας την «επιθετική» σεξουαλική επιθυμία και επιλέγοντας την *ανασταλμένη* αγάπη στο πλαίσιο του γάμου και της «δυνητικής» της οικογένειας.

Τελικά, στον *άξονα των εννοιών* έχουμε μία επανάληψη της αναπαραστασιακής σύλληψης των διαχρονικών διπόλων «καλή/κακή οικογένεια», «καλός/κακός πατριάρχης», όπου η Στεφανία προσβλέπει στην καλή, «υγιή» οικογενειακή ζωή στο πλευρό του «καλού πατριάρχη» Γιώργου. Μάλιστα, παραμένοντας στον *άξονα των εννοιών*, και διερευνώντας οικείους λόγους που εκφέρονται από κινηματογραφικές ταινίες, διαπιστώνουμε ότι η παράθεση αυτού του σχήματος είναι αρκετά συνεπής με τα κυρίαρχα κινηματογραφικά πρότυπα, όπως για παράδειγμα εκείνα των λαϊκών μελοδραμάτων όπου γινόταν πολύ συχνά επίκληση σε αυτό το δίπολο. Σύμφωνα λοιπόν με όλα τα προηγούμενα γίνεται κατανοητό ότι στον *άξονα των θεματικών* δεν καταγγέλλονται ο οικογενειακός θεσμός και το παραδοσιακό σχήμα ρύθμισης των ενδοοικογενειακών σχέσεων, αλλά οι στρεβλές παρεκβάσεις αυτών.

Ας εξετάσουμε όμως το έτερο σύστημα σχέσεων που διακρίνουμε στον *άξονα των εννοιών* και το οποίο αναφέρεται στο δημόσιο χώρο. Η αστική νομιμότητα ορίζει τη σχέση των πολιτών με το κράτος, ενώ οι θεσμοί ασκούν εξουσία στο όνομά της. Εφόσον η δικαιοσύνη σχεδόν «αυτόματα» ταυτίζεται με τη νομιμότητα, ο δικαστικός θεσμός είναι αυτός που την απονέμει ακριβοδίκαια, ενώ η εκτελεστική εξουσία (Υπουργείο Δικαιοσύνης) και οι κατασταλτικοί μηχανισμοί (αστυνομία, διευθύντρια και δεσμοφύλακες) την υπηρετούν και διασφαλίζουν τη δίκαιη νομή της. Επιπλέον, υπάρχει ο εκκλησιαστικός θεσμός, οι εκπρόσωποι του οποίου, κληρικοί, μοναχοί και μοναχές, μεριμνούν για την ηθική διαπαιδαγώγηση και την ψυχική υγεία των πολιτών. Η εύρυθμη λειτουργία του συμπαγούς αυτού συστήματος διαταράσσεται από την ηθική ανωριμότητα «μεμονωμένων» ατόμων και από την πλημμελή επιτήρησή τους από μία ανώτερης κλίμακας εκτελεστική εξουσία.

Η διευθύντρια αγνοεί τους θεσμούς, αφενός ασκώντας αδικαιολόγητη βία σε βάρος των τροφίμων, αφετέρου εξαπατώντας το κράτος που της ανέθεσε την ευθύνη διαχείρισης μέρους δημόσιας περιουσίας, αφού κλέβει τις προμήθειες σίτισης. Επιπλέον, παρουσιάζεται απογυμνωμένη από κάθε αίσθημα ηθικής και δικαίου, «αθεόφοβη» που φτάνει στο σημείο να συγκρουστεί με την εκπρόσωπο της εκκλησίας, ενώ δρέπει τους καρπούς από την απλήρωτη εργασία που προσφέρουν τα εξαθλιωμένα από τις κακουχίες κορίτσια.

Επομένως, η παρέμβαση του Γιώργου είναι καθοριστική και για την αποκατάσταση του ρήγματος/ασυνέχειας που η αφήγηση έχει «προκαλέσει» απέναντι στο κράτος, παρουσιάζοντας άδικους και διεφθαρμένους κάποιους από τους δημόσιους λειτουργούς του. Ο Γιώργος μαθαίνει από τη Στεφανία για τις κλοπές της διευθύντριας και καλεί

¹⁶⁹ Foucault 1982, σ. 53.

κλιμάκιο του υπουργείου για να διενεργήσει έλεγχο στις αποθήκες. Με αυτόν τον τρόπο εκφράζει την ανεπιφύλακτη πίστη του στους «δίκαιους» και «ηθικούς» λειτουργούς του κράτους, οι οποίοι θα αποκαταστήσουν την αδικία και θα μεριμνήσουν για τις καλύτερες συνθήκες διαβίωσης των κοριτσιών.

Η εξέλιξη αυτή στην αφήγηση αποκαθιστά και μια άλλη ασυνέχεια την οποία είχαμε διαπιστώσει στις *εξωτερικές συνθήκες του άξονα των τρόπων εκφοράς*. Μια αυτονόητη απορία που θα μπορούσε να γεννηθεί είναι πώς ήταν δυνατό η μεγαλύτερη εταιρεία παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών στην Ελλάδα της δεκαετίας του εξήντα να προβάλλει στις κινηματογραφικές αίθουσες μία ταινία που παρουσίαζε την ωμή βία των δεσμοφυλάκων σε βάρος τροφίμων ιδρυμάτων «αγωγής». Προφανώς η Φίνος Φιλμ δεν είχε πρόθεση να καταγγείλει την αστυνομική βία και την αδικαιολόγητη καταστολή που ασκούνταν γενικά στα σωφρονιστικά ιδρύματα της χώρας. Ωστόσο, είναι γεγονός ότι ασκείται έντονη κριτική στη θεσμοποιημένη κακομεταχείριση των ανήλικων τροφίμων. Τελικά όμως, η παρέμβαση του Γιώργου στην εξέλιξη των αφηγηματικών γεγονότων και ειδικότερα η έκφραση, από πλευράς του, της πίστης του στο δίκαιο χαρακτήρα των θεσμών, αποσαφήνιζε, έστω μερικώς, τις προθέσεις των δημιουργών της ταινίας. Το «προφίλ» του σωφρονιστικού συστήματος της Ελλάδας «διασώζεται», καθώς, αφ' ης στιγμής η αδικία που διέπρατταν η διευθύντρια και οι συνεργοί της αποκαλύπτονται, υπονοείται ότι η ηθική τάξη και η δικαιοσύνη θα αποκατασταθούν. Μάλιστα, τόσο ο εκπρόσωπος της επιστήμης, ο γιατρός, όσο και η επίγεια εκπρόσωπος της «υποστασιοποιημένης»¹⁷⁰ ηθικής της θρησκείας, δηλαδή η μοναχή, είναι «με το μέρος» αυτού του «δίκαιου» κράτους.

Τελικά, στον *άξονα των θεματικών*, δεν απορρίπτεται ο σωφρονιστικός θεσμός καθαυτόν, αντίθετα παρουσιάζεται ως κοινωνικά αναγκαίος ο ρόλος του, όπως και ο ρόλος της καλώς εννοούμενης επιτήρησης που λαμβάνει χώρα στο πλαίσιο ενός εύρυθμα λειτουργούντος συστήματος. Υπό μία έννοια, στον *άξονα των θεματικών*, εφόσον έχουν προηγηθεί οι «διορθωτικές» παρεμβάσεις του Γιώργου και της μοναχής, οι αρχές λειτουργίας της «αναμόρφωσης» ανασκευάζονται κι έτσι το δίπολο «επιτήρηση/πειθάρχηση / καταστολή» αντικαθίσταται από το τριμερές σχήμα «περίθαλψη – επιτήρηση – πειθάρχηση».

Επομένως, η μεγαλύτερη ασυνέχεια σε σχέση με την ιστορική αλήθεια που διαπιστώνεται στην αφήγηση δεν προκύπτει από τη διάσταση μεταξύ *καθαυτού αναφορικότητας* και *καθαυτού αντικειμενικότητας*, η οποία έτσι κι αλλιώς είναι εγγενής στη μυθοπλασία, αλλά κυρίως έγκειται στην, έστω υπαινικτική, αναπαράσταση των κατάφωρα αντιδημοκρατικών θεσμών της μετεμφυλιακής Ελλάδας ως εύρυθμα λειτουργούντων, ανθρωπιστικών και δίκαιων. Έτσι, ο εγκλεισμός σε ένα «δίκαιο» ίδρυμα, με διαχειριστές κληρικούς, άλλους δημόσιους λειτουργούς και «επιστημονικό προσωπικό» παρουσιάζεται να είναι μονόδρομος και «μια κάποια λύση» για τους «παραβατικούς» ανήλικες.

¹⁷⁰ Η χριστιανική ηθική παρουσιάζεται ως αντικειμενικά υπάρχουσα, δηλαδή ως υπάρχουσα ανεξάρτητα από τα υποκείμενα, εν προκειμένω, τους χριστιανούς, το ποίμνιο κ.ο.κ.

Με άλλα λόγια, αν θέλουμε να μελετήσουμε στον *άξονα των θεματικών* τη στρατηγική ενσωμάτωσης των διάφορων συστημάτων εννοιών σε ένα συμπαγές αξιακό μόρφωμα, θα πρέπει να δούμε πώς συγκαλύπτονται οι ασυνέχειες, δηλαδή οι μη αναγώγιμες διαφορές.¹⁷¹ Κατά κανόνα αυτό συμβαίνει στο πλαίσιο της αφήγησης με την παράθεση ορισμένων «κομβικών» σχέσεων ταυτότητας ή αλλιώς ζευγών *θέσης-αντίθεσης*. Δηλαδή, απέναντι στον «κακό πατριάρχη» Μάνο τοποθετείται το θετικό πρότυπο του στοργικού και υπεύθυνου «καλού πατέρα» Γιώργου· απέναντι στη βάνουση δεσμοφύλακα, τοποθετείται η φιλόστοργη μοναχή-παιδονόμος που επιθυμεί να ασκεί την «καλώς εννοούμενη» επιτήρηση στα κορίτσια· απέναντι στη διεφθαρμένη διευθύντρια τοποθετείται το αξιόπιστο κλιμάκιο του υπουργείου που θα διενεργήσει τον έλεγχο στο ίδρυμα και θα αποκαταστήσει την ηθική και τη δικαιοσύνη. Με αυτόν τον τρόπο, η άρνηση της ηθικής τάξης διαδοχικά αναιρείται μέσα από κάθε σχέση ταυτότητας. Τα υπόλοιπα πρόσωπα, η Στεφανία, ο Αρμάγος, η Αλέκα, με τις «φωτεινές» και τις «σκοτεινές» τους πλευρές, υπάρχουν για να διατηρούν τη σύμβαση των αναγκαίων λεπτών αποχρώσεων σε μία αφήγηση. Ο Αρμάγος και εν μέρει η διευθύντρια και η επιστάτρια, εντάσσονται σε μία ακόμα «υποδεέστερη» κατηγοριοποίηση, δηλαδή στους ψυχικά διαταραγμένους, τους «μη κανονικούς».

Τα αντιθετικά αυτά σχήματα αναδεικνύουν στον *άξονα των θεματικών* ως κοινωνικά αναγκαίο το θεσμό της οικογένειας και νομιμοποιούν ιδεολογικά μια καλώς εννοούμενη επιτήρηση, η οποία φέρνει ωφέλιμα αποτελέσματα για το σύνολο της κοινωνίας. Έτσι λοιπόν, «επανοικοδομείται» προοδευτικά ο συμπαγής χαρακτήρας της μεγάλης αφήγησης για την οικογένεια, η οποία τοποθετείται στην «καρδιά» του «πατερναλιστικού» κράτους. Υπό την έννοια αυτή, όπως διαπιστώσαμε στο *δεύτερο σκέλος του άξονα των τρόπων εκφοράς*, η παρέμβαση του Γιώργου έχει βαρύνουσα σημασία στο επίπεδο της αφήγησης, αφού επιδρά διορθωτικά, διασώζοντας έμμεσα τον οικογενειακό θεσμό –προτείνοντας γάμο στη Στεφανία– και άμεσα το σωφρονιστικό και δικαστικό θεσμό –καλώντας το κλιμάκιο του υπουργείου. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι οδηγούμαστε στον *άξονα των θεματικών* σε μια «επανεγκαθίδρυση» της συνέχειας μιας ουσιοκρατικής εκδοχής του ανθρωπισμού ή αλλιώς της ανθρωπιστικής ιδεολογίας, η οποία προφανώς «συγκαλύπτει τις πραγματικές συγκρούσεις και τις ασύμμετρες ιδεολογικές αντιπαραθέσεις».¹⁷²

Όπως είδαμε, μελετώντας το δεύτερο σκέλος, τις *εσωτερικές συνθήκες του άξονα των τρόπων εκφοράς*, η Στεφανία μέσα από το γράμμα-ομολογία της προς το Γιώργο, προχωρά σε μια γενεαλογικού τύπου ανασκόπηση της σεξουαλικής της ιστορίας. Εκθέτει τις πιο ερεθιστικές λεπτομέρειες της σεξουαλικής της ζωής, αυτοαναλύεται και τελικά αποδίδει στην ψυχολογική/συναίσθηματική και υλική εξάρτησή της από το Μάνο μια σεξουαλική συμπεριφορά που η ίδια αναγνωρίζει ως παρεκκλίνουσα.

Αυτομάτως, στον *άξονα των εννοιών* τίθενται δύο «εκδοχές» σεξουαλικότητας: η παρεκκλίνουσα, η οποία αναγνωρίζεται ότι μπορεί να εκδηλωθεί ακόμα και μέσα στο πλαίσιο της οικογένειας, και η «υγιής» που θεμελιώνει μία «ειρηνική» συζυγική ζωή.

¹⁷¹ Δοξιάδης 2008, σ. 299.

¹⁷² Δοξιάδης 2008, σ. 307.

Μάλιστα, σε ό,τι αφορά την πρώτη, θα μπορούσαμε να πούμε ότι παρουσιάζεται να υποκινείται από μία σχεδόν υποστασιοποιημένη εκδοχή της ακόρεστης σεξουαλικής επιθυμίας η οποία επηρεάζει τη διαύγεια του μυαλού και οδηγεί σε απονενομημένες πράξεις όπως η αιμομιξία (Μάνος) ή το έγκλημα (Αρμάγος).

Με αντίστοιχο τρόπο παρουσιάζεται και η ομοφυλοφιλία ως διακριτή κατηγορία/εκδοχή παρεκκλίνουσας σεξουαλικότητας, όχι ως επιλογή, αλλά ως στρέβλωση που οφείλεται στην τραυματική σεξουαλική μεταχείριση και στην απόρριψη από τη μητέρα. Εν μέσω λυγμών η Αλέκα ομολογεί ότι η ίδια της η μητέρα, δεν «νοιάστηκε για εκείνη», αλλά αντίθετα ενδιαφερόταν μόνο «κάθε φορά να δει αν έχει μεγαλώσει ο κώλος της και τα βυζιά της» για να την εξωθήσει στην πορνεία. Φαίνεται λοιπόν ότι, στο πλαίσιο του άξονα των εννοιών, γίνεται επίκληση σε ένα αναγωγιστικό, «φροϋδίζον» αναλυτικό σχήμα, το οποίο αποδίδει τις λεσβιακές «τάσεις» της Αλέκας στην απόρριψή της από τη μητέρα της, δηλαδή στην τραυματική απόρριψη από το πρωταρχικό ερωτικό αντικείμενο της επιθυμίας. Δεδομένου ότι η Αλέκα ομολογεί ότι η μητέρα της ήταν πόρνη, υπονοείται ότι η ίδια δεν γνώρισε ποτέ τον πατέρα της. Με άλλα λόγια, η περίπτωση της ομοφυλοφιλίας της Αλέκας ερμηνεύεται ως αποτέλεσμα της «ορφάνιας» της από πατέρα, δηλαδή της στρεβλής και παρατεταμένης προσκόλλησής της στο στάδιο του φανταστικού (δυϊκή προοιδιπόδεια κατάσταση), αφού τελικά κανένας «Οιδίποδας» δεν εμφανίστηκε «παρείσακτος», έτσι ώστε να συγκροτηθεί η τριαδική δομή (μητέρα-πατέρας-παιδί). Από τη σκοπιά αυτή, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι, στον άξονα των θεματικών, η συναισθηματική πρόσδεση ή αλλιώς ο πλατωνικός έρωτας για τον τρίτο, δηλαδή τον Οιδίποδα-Πατέρα προβάλλεται ως προϋπόθεση για την «υγιή» σεξουαλική ωρίμανση του υποκειμένου –η οποία προφανώς στο πλαίσιο της αφήγησης εννοείται να είναι «αποκλειστικά» η ετεροφυλοφιλία. Με άλλα λόγια, η μετάβαση του ατόμου στο «Νόμο της Τάξης» (κατά Lacan) ή αλλιώς στο «Νόμο του Πολιτισμού» (κατά Althusser) παρουσιάζεται να προϋποθέτει την ανεπιφύλακτη υπαγωγή του στο «Νόμο του Πατέρα» και κατά συνέπεια στην αποδοχή της πατριαρχίας. Προεκτείνοντας «στο όριο της» αυτή την υπόθεση, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι στο πλαίσιο της ταινίας η γυναικεία ομοφυλοφιλία παρουσιάζεται ως το αποτέλεσμα της απουσίας του πατέρα, μιας και στην περίπτωση της Αλέκας, η έλλειψη του πατέρα ως του «ανθρώπινου σημαίνοντος του πολιτισμού»¹⁷³ είναι που εμποδίζει την υπαγωγή της στο «Νόμο του Πολιτισμού», δηλαδή της ετεροφυλοφιλίας.¹⁷⁴

Η αφήγηση αποκτά, μεταξύ άλλων, και τη διάσταση της «μελέτης περιπτώσεως», αφού με το παράδειγμα της Αλέκας το ίδιο σεξουαλικό ένστικτο ψυχιατρικοποιείται και

¹⁷³ Althusser 1978, σ. 27.

¹⁷⁴ Αναλύοντας τη λακανική εκδοχή της μετάβασης από τη βιολογική στην ανθρώπινη ύπαρξη, ο Louis Althusser αναφέρει: «Ο Λακάν δείχνει τη δραστικότητα της Τάξης του Νόμου που παραμονεύει, πριν ακόμα από τη γέννησή του, κάθε μέλλοντα άνθρωπο και που τον αδράχνει από την πρώτη του κιάλας κραυγή για να του προσδιορίσει τη θέση και το ρόλο του, τον αναγκαστικό του προορισμό. Το πέρασμα όλων των σταθμών από το νεογνό του ανθρώπου, έγινε υπό το κράτος του Νόμου, του κώδικα του προσδιορισμού, ανθρώπινης επικοινωνίας ή μη επικοινωνίας [...] Από αυτό το σημείο άρχιζε και αρχίζει, ακόμα κι όταν δεν υπάρχει πατέρας ζωντανός, αυτό που αποκαλούμε έμπρακτη παρουσία του πατέρα (που είναι Νόμος), δηλαδή της Τάξης του ανθρώπινου σημαίνοντος, του Νόμου του Πολιτισμού». Althusser 1978, σσ. 29-30.

απομονώνεται ως «αυτόνομο βιολογικό»¹⁷⁵ αποτέλεσμα του διπλού τραύματος της απόρριψης από τη μητέρα και της εγκατάλειψης από τον πατέρα. Με ανάλογο τρόπο ερμηνεύεται ο διεστραμμένος (σύμφωνα με τη διευθύντρια) χαρακτήρας των έγκλειστων κοριτσιών, την «επανόρθωση» του οποίου βλέπει ως πρόκληση η μοναχή Μαρία.

Με άλλα λόγια, η αναγνώριση του σεξουαλικού προσανατολισμού της Αλέκας ως «διαστροφικού» ωθεί στο «διακριτό προσδιορισμό» της. Η έλξη της από τις γυναίκες την εντάσσει στο «είδος»¹⁷⁶ των ομοφυλόφιλων, το οποίο αναγνωρίζεται ως διακριτό από την επιστήμη και από τη θρησκεία, οι οποίες έτσι κι αλλιώς, στο πλαίσιο της αφήγησης, «συνεργάζονται» και συχνά επικαλούνται και παρόμοιες μεθόδους «εξέτασης», όπως για παράδειγμα η ομολογία-εξομολόγηση.

Οι προηγούμενες παρατηρήσεις μάς διευκολύνουν να διακρίνουμε στον *άξονα των εννοιών* ένα φροϋδικό ή έστω «φροϋδίζον», όπως το χαρακτηρίσαμε παραπάνω, αναλυτικό σχήμα, όπου η ψυχανάλυση, ακριβέστερα η αυτοανάλυση, στην οποία υποβάλλονται οι ηρωίδες έχει ταυτόχρονα εξομολογητικό και απολογητικό χαρακτήρα. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, η ψυχανάλυση είναι αυτό το «είτε» ή αλλιώς η «άλλη όψη» της αναγκαίας θρησκευτικής εξομολόγησης, αφού επίσης προϋποθέτει την εκτενή «ομολογία» και τη μετέπειτα «αποκήρυξη» του πρότερου βίου ή αλλιώς την «ειλικρινή μεταμέλεια».

Υπό το πρίσμα αυτό, στην τελική ιδεολογική διαπραγμάτευση στον *άξονα των θεματικών*, το διακηρυκτικό πρότυπο της σεξουαλικής απελευθέρωσης και της γυναικείας χειραφέτησης που προβάλλει η Στεφανία, μέχρι και τη στιγμή της συνάντησής της με το Μάνο, ενσωματώνεται και αυτομάτως καταργείται στο πλαίσιο της «ειρηνικής» συζυγικής ζωής, που συνειδητά εκείνη επιλέγει. Επιπλέον, η οριακή ταύτιση της ψυχανάλυσης με την εξομολόγηση εκλογικεύει και νομιμοποιεί ιδεολογικά τον ασυνεχή συγκερασμό μεταξύ επιστήμης και θρησκείας που επιχειρείται με την ιδιότυπη «συμμαχία» μεταξύ του γιατρού και της μοναχής.

Οπωσδήποτε, το ζητούμενο της ανάλυσης δεν είναι ο χαρακτηρισμός του φιλικού κειμένου ως συντηρητικού ή προοδευτικού· άλλωστε η ανάλυση λόγου «αμφισβητεί την κάθε ταξινόμηση».¹⁷⁷ Ωστόσο, δεν μπορεί να αμφισβητηθεί ότι η Στεφανία, ως ταινία που εντάσσεται στο γενικότερο ιδεολογικό πλαίσιο της κινηματογραφικής παραγωγής στην Ελλάδα της δεκαετίας του εξήντα, επιτελεί κάποια ιδεολογική λειτουργία. Επιπλέον, σημειώνεται ότι πρόκειται για ένα πολιτισμικό προϊόν με μεγάλη απήχηση στο κινηματογραφικό κοινό της εποχής, στην κατά «γενική ομολογία» συντηρητική ελληνική κοινωνία της δεκαετίας του εξήντα, παρόλο που σε ένα πρώτο επίπεδο «προκαλούσε»,

¹⁷⁵ Althusser, 1978, σ. 130.

144 «Όπως είναι όλοι οι μικροί διεστραμμένοι που οι ψυχίατροι του 19ου αιώνα ταξινομούν εν είδει εντόμων βαφτίζοντάς τους με διάφορα παράξενα ονόματα: υπάρχουν οι επιδειξίες κατά Lasègue, οι φετιχιστές κατά Binet, οι ζωόφιλοι και οι ζωοεραστές κατά Krafft-Ebing, οι αυτομονοσεξουαλιστές κατά Rohleder· θα εμφανιστούν οι μιζοσκοπόφιλοι, οι γυναικόμαστοι, οι πρεσβυόφιλοι, οι σεξοαισθητικοί κίναϊδοι και οι δυσπαρευνιστικές γυναίκες. Όλα τούτα τα χαριτωμένα ονόματα αιρέσεων παραπέμπουν σε μια φύση που ξεχνιέται αρκετά για να διαφύγει από τον νόμο, αλλά που θυμάται αρκετά τον ρόλο της για να συνεχίσει να παράγει κι άλλα είδη, ακόμα και εκεί που δεν υπάρχει πλέον τάξη». Foucault 2011, σ. 57.

¹⁷⁷ Δοξιάδης 2008, σ. 303.

έθιγε παραδοσιακές αντιλήψεις και πρόσβαλλε τους θεσμούς. Η αντίφαση αυτή που διαπιστώνουμε λοιπόν γεννά μια έντονη «επιθυμία για την κατανόησή» της,¹⁷⁸ μια «καχυποψία» και ταυτόχρονα «επιθυμία» να κατανοήσουμε πώς είναι δυνατό μία ταινία με τολμηρές, για τα δεδομένα της εποχής, σκηνές που ασκεί κριτική στην οικογενειακή ηθική, ενώ ταυτόχρονα, καταγγέλλει τον άδικο χαρακτήρα του σωφρονιστικού συστήματος και παρουσιάζει αστυνομικούς να χτυπάνε τροφίμους ιδρυμάτων που λειτουργούν με την ευθύνη του ελληνικού κράτους, να κόβει τόσα πολλά εισιτήρια και, κυριότερα, να μην λογοκρίνεται.

Όπως είδαμε στην ανάλυση, η διάκριση μεταξύ νομιμότητας και απαγόρευσης/παραβίασης, τόσο στον ιδιωτικό όσο και στο δημόσιο χώρο, αναδεικνύεται ως πρωταρχική στην αφήγηση. Η γενεαλογικού τύπου καταγραφή των παρεκβάσεων της νόμιμης σεξουαλικότητας στον ιδιωτικό χώρο και της παραβατικής συμπεριφοράς στο δημόσιο, πρώτον επιτρέπει τη γνώση τους, δεύτερον συγκροτεί μία σειρά διακριτών «περιφερειακών σεξουαλικοτήτων»,¹⁷⁹ η ύπαρξη των οποίων τελικά πολλαπλασιάζει τις δυνατότητες παρέμβασης της επιτηρητικής εξουσίας, η οποία ασκείται από την επιστήμη – εξάλλου, η φροϋδική ανάλυση τελικά υπάρχει προς όφελος της εξουσίας στο πλαίσιο της αφήγησης–, το κράτος και τελικά την εκκλησία.

Κι αυτό συμβαίνει με τους εξής τρόπους: οικοδομείται μια θετική σχέση μεταξύ εξουσιαζόμενων και εξουσιαστών, όπου η επιτηρητική εξουσία παράγει κέρδος ηδονής για τους επιτηρητές –ρόλο που αναπόφευκτα επιτελούν όλοι οι κινηματογραφικοί θεατές– αφού ασκείται μέσω της ηδονοβλεψίας. Ο κινηματογραφικός φακός «αγκαλιάζει το σεξουαλικό σώμα» της Στεφανίας, «το θωπεύει με τα μάτια», δραματοποιώντας τις πιο «συγκλονιστικές» στιγμές της σεξουαλικής της ιστορίας.¹⁸⁰

Έτσι, η επιτηρητική εξουσία της κινηματογραφικής αφήγησης γίνεται διπλά αποτελεσματική, αφού η εξομολόγηση-αυτοανάλυση ως γενεαλογία ορίζει τις παρεκβάσεις/διαστροφές και δευτερευόντως τη σεξουαλικότητα καθαυτήν, και τελικά εγχαράσσει τα διευρυμένα πλέον όρια παρέμβασης της εξουσίας.

Η γενεαλογική καταγραφή των διαστροφών επιτρέπει τη μετάβαση από το διακύβευμα της νομιμότητας στη γνώση, η οποία συνιστά προϋπόθεση για την άσκηση της επιτηρητικής εξουσίας, καθώς η παραβίαση αναγνωρίζεται ως τέτοια μόνο εξαιτίας της γνώσης. Όλες οι πλευρές της σεξουαλικότητας εκτίθενται στον κινηματογραφικό φακό, είναι ορατές, και άρα γίνονται γνωστές οι «κανονικές» εκδοχές, οι παρεκβάσεις/διαστροφές και οι αρρώστιες που σχετίζονται με το σεξ. Η εξουσία της επιτήρησης αισθησιοποιείται στηριγμένη σε μια οικονομία της ηδονοβλεψίας, η οποία κάνει πλήρως ορατή τη διαστροφή της αιμομιξίας (Μάνος – Στεφανία), του «ερωτικού τριγώνου» (Στεφανία – Πέτρος – φίλος του Πέτρου) και της ομοφυλοφιλίας (Αλέκα).

Αναπόφευκτα λοιπόν, τουλάχιστον για την πλευρά των εξουσιαστών/επιτηρητών – αφού αντικειμενικά στον κινηματογράφο η σχέση μεταξύ επιτηρητή-θεατή και

¹⁷⁸ Δοξιάδης 2008, σ. 260.

¹⁷⁹ Foucault 2011, σ. 54.

¹⁸⁰ Foucault 2011, σ. 58.

επιτηρούμενου κινηματογραφικού ήρωα δεν μπορεί να είναι διαδραστική– η επιτηρητική εξουσία αποφέρει ένα κέρδος ερεθισμού, αφού «η ηδονή μεταδίδεται στην εξουσία που την καταδιώκει».¹⁸¹

Για παράδειγμα, αν για λίγο επιστρέψουμε στο *δεύτερο σκέλος των τρόπων εκφοράς* έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι οι δύο τρόφιμοι (η Αλέκα και ακόμα μία της οποίας το όνομα δεν αναφέρεται) παρουσιάζονται να συνεννοούνται «μυστικά» και με υπονοούμενα σχετικά με τα κρεβάτια που μοιράζονται και τα «παιχνίδια» κάτω από τα σκεπάσματα. Αυτό σημαίνει ότι η ίδια η αφήγηση (αναφορικότητα) «επωφελείται» από μία πραγματική κατάσταση (αντικειμενικότητα) –πιθανότατα και στην πραγματικότητα οι τρόφιμοι να κοιμούνται ανά δύο στα κρεβάτια– για να επαυξήσει την ηδονή,¹⁸² από την αναπαράσταση μιας χωροταξικής κατανομής¹⁸³ προνομιακής για την «υπόθαψη» και την ενεργοποίηση της λανθάνουσας σεξουαλικότητας μεταξύ των κοριτσιών. Από αυτή την άποψη, τα υπονοούμενα της Αλέκας και της συγκρατούμενης της ισοδυναμούν στο πλαίσιο της αφήγησης με μια υπόσχεση «πονηρών» παιχνιδιών κάτω από τα σκεπάσματα των ατίθασων κοριτσιών, τα οποία η κάμερα δεν κατορθώνει να εκθέσει. Ωστόσο, η κινηματογραφική αφήγηση δεν παραμελεί να τέρψει τους άνδρες ετεροφυλόφιλους θεατές, αναπαράγοντας τη «φαντασίωσή» τους μέσα από τα διάφορα υπονοούμενα. Η «εξέλιξη» αυτή, εν μέρει, επιβεβαιώνει την υπόθεση της «φαλλοκεντρικής» σκοπιάς της αφήγησης, η οποία τελικά ενδιαφέρεται κυρίως να αποκαλύψει και να εκθέσει πλήρως όσα κεντρίζουν την επιθυμία του πρωταρχικού ορώντος υποκειμένου, δηλαδή του «κρυμμένου» και όχι απόντος Πατέρα-θεατή.¹⁸⁴ Από την άλλη, ενώ η αφήγηση είναι «μη συμβατική» ως προς το ότι η Στεφανία έχει ενεργητικό ρόλο στην αφήγηση «ξεγλιστρώντας» επιδέξια από τη θέση του ορώμενου αντικειμένου της επιθυμίας στη θέση του «ενεργητικού» υποκειμένου της αφήγησης, αντίθετα είναι απολύτως συνεπής στη σύμβαση της φαλλοκεντρικής αφήγησης, καθλώνοντας τις γυναίκες θεατές σε δευτερεύοντα και ετεροπροσδιορισμένο ρόλο.

Οι γυναίκες (ετεροφυλόφιλες) θεατές «περιφρονημένες» ως κοινό «β' διαλογής» από την αφήγηση, αναγκάζονται σε μια προσκόλληση στην ανδρική σκοπιά και σε μια παρενδυτικού τύπου ταύτιση¹⁸⁵ με την πρωταγωνίστρια, αφού «λογικά» καμία από τις

¹⁸¹ Foucault 2011, σ. 59.

¹⁸² Foucault 2011, σ. 58.

¹⁸³ «Στα κολλέγια, στα ιεροδιδασκαλεία, στα σχολεία –για να τα πούμε όλα αυτά με μία λέξη–, μιλούν όσο το δυνατόν λιγότερο για το σώμα της ηδονής, αλλά όλα στη διαρρύθμιση των χώρων και των πραγμάτων υποδεικνύουν τους κινδύνους. Λέγεται το λιγότερο δυνατό, αλλά όλα μιλούν γι' αυτό». Foucault, 2010, σ. 442.

¹⁸⁴ Εδώ και σε άλλες σκηνές της κινηματογραφικής αφήγησης της *Στεφανίας* ταιριάζει ένα από τα συμπεράσματα τα οποία εξάγει η Υβόν-Αλεξία Κοσμά στη διδακτορική της διατριβή αντλώντας από τον Barthes, όπου υποστηρίζει ότι έτσι «βρίσκει εφαρμογή η άποψη του Barthes ότι η ηδονή της αφήγησης είναι μια Οιδιπόδεια Ηδονή (το να απογυμνώσεις, να γνωρίσεις, να μάθεις την αφετηρία και το τέλος) καθώς κάθε αφήγηση (κάθε αποκάλυψη της αλήθειας) συνιστά έκφραση του (απόντος, κρυμμένου ή υποστασιοποιημένου) πατέρα». Η Κοσμά αντλεί από το Barthes R., *The Pleasure of the Text* (μτφρ. Richard Miller), New York: Hilland Wang, 1975 (βλ. Κοσμά 2007, σ. 48).

¹⁸⁵ Σχετικά με τη διαδεδομένη στον κινηματογράφο πρακτική της τρανσεξουαλικής ταύτισης των γυναικών βλ. Mulvey 2000, σσ. 182- 183 και Doane 1982, σσ. 74-87.

γυναίκες θεατές δεν θα ήθελε να είναι στη θέση της. Ή μήπως δεν είναι έτσι ακριβώς; Η ηθοποιός που υποδυόταν τη Στεφανία την περίοδο που προβαλλόταν η ταινία ήταν μία από τις πιο «ποθητές» γυναίκες στην Ελλάδα. Αναμφίβολα θα υπήρχαν αρκετές γυναίκες που θα ταυτίζονταν με το πρότυπο της γυναικείας σεξουαλικής ελκυστικότητας που αντιπροσώπευε η Στεφανία/Λάσκαρη, εκδηλώνοντας μια βαθύτερη εγγενή επιθυμία της αναγνώρισης από τον «άλλο», εν προκειμένω της «πατριαρχικής» αναγνώρισης. Υπό την έννοια αυτή μπορούμε να διακρίνουμε και μια δεύτερη «λανθάνουσα» διαπαιδαγωγική επίδραση της ταινίας που αναδεικνύει πρότυπα γυναικείας «σεξουαλικής ελκυστικότητας» προς μίμηση, «εξαπατώντας» τις γυναίκες θεατές σχετικά με την υποτιθέμενα «προνομιακή» θέση που κατέχει το αντικείμενο της επιθυμίας στις άνισες, έμφυλες, «ετερόφυλες» σχέσεις. Από αυτή την άποψη θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η αναγνωρίσιμη φαλλοκεντρική σκοπιά της αφήγησης προτρέπει τις (ετεροφυλόφιλες) γυναίκες θεατές να «επανεκτιμήσουν» την έμφυλη ανισοκατανομή των ρόλων, ως «φυσιολογική» και μάλλον ευχάριστα «ανταποδοτική» για όσες γυναίκες προσαρμόζονται σ' αυτήν.

Επιπλέον, όταν η επιτηρητική εξουσία του φακού δεν μπορεί ή δεν πρόλαβε να παρέμβει, η «αυθόρμητη» ομολογητική τάση¹⁸⁶ των επιτηρούμενων «αντικειμένων», όπως για παράδειγμα της Αλέκας, διευκολύνει την «ευρύτερη» επιτηρητική εξουσία να «διεισδύσει» ακόμα περισσότερο.

Χωρίς λοιπόν να υποτιμάται η αισθητική διάσταση της ταινίας, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι η ιδεολογική εξουσία διά μέσου του λόγου¹⁸⁷ ασκείται τόσο αποτελεσματικά στο πλαίσιο της αφήγησης, ώστε να εξαλείφονται ή να δικαιολογούνται όλες οι ασυνέχειες που προηγουμένως έχουν παρατηρηθεί. Αναπόφευκτα λοιπόν, στο πλαίσιο αυτό, ο λόγος που παράγεται για τη σεξουαλικότητα, την οικογένεια και το κράτος καταλήγει, «όχι απροσδόκητα», να νομιμοποιεί την κυρίαρχη ιδεολογία, προτρέποντας τελικά στην υπακοή στο Νόμο του «αυταρχικού» Πατέρα και στο Δίκαιο του αυταρχικού/«πατερναλιστικού» κράτους.

Μέσα από τη γενεαλογική μελέτη περιπτώσεων, η επιτηρητική εξουσία επικαλείται, ακριβώς επειδή μπορεί, τη βιοεξουσία (ιατρική)/*scientiasexualis* και την υποβλητική στο ατομικό ψυχολογικό επίπεδο μεταφυσική, ώστε να εδραιώνει ακόμη περισσότερο τη διαχρονική παρουσία της.

Με άλλα λόγια, παραμένει ο κοινός θετικός στόχος της ανάγκης για την καλλιέργεια της σεξουαλικότητας, ως επιτηρούμενης και όχι κατασταλμένης, στο πλαίσιο της οικογένειας, αφού η οικογένεια είναι το ευνοημένο, ακόμα κι από την εκκλησία, «φυτώριο» σεξουαλικότητας.¹⁸⁸ Παράλληλα, το κράτος παρουσιάζεται να νομιμοποιείται

¹⁸⁶ «Ο άνθρωπος στη Δύση έγινε ομολογητικό ζώο», στο βαθμό που «η υποχρέωση στην ομολογία φτάνει πλέον σ' εμάς από τόσα διαφορετικά σημεία, έχει πλέον ενσωματωθεί τόσο βαθιά μέσα μας που δεν την αντιλαμβανόμαστε ως αποτέλεσμα μιας εξαναγκαστικής εξουσίας· αντιθέτως, έχουμε την αίσθηση ότι η αλήθεια, στην πιο μυστική μας πτυχή, «ζητά» απλώς να βγει στο φως». Foucault 2011, σ. 75.

¹⁸⁷ Δοξιάδης 2008, σ. 261.

¹⁸⁸ Η οικογένεια είναι ο κρύσταλλος του συστήματος της σεξουαλικότητας: μοιάζει να διαχέει μια σεξουαλικότητα, ενώ στην πραγματικότητα την αντανάκλα και τη διαθλά», Foucault 2011, σ. 130.

να περιορίζει την ελευθερία των ατόμων, εφόσον διακυβεύεται το ατομικό τους συμφέρον, αλλά και το όφελος της κοινωνίας. Επομένως, όταν η οικογένεια δυσλειτουργεί και αποτυγχάνει να διεκπεραιώσει το βασικό διακηρυγμένο ρόλο της, δηλαδή να αναθρέψει το «σεξουαλικό παιδί», τότε το κράτος, που διαθέτει τον «παντεπόπη οφθαλμό», παρεμβαίνει για να ρυθμίσει όλες τις ενδοοικογενειακές ή εξωοικογενειακές αντικανονικότητες.¹⁸⁹ Για να αποκαταστήσει το έλλειμμα που δημιουργεί μια «δυσλειτουργική» οικογένεια, το κράτος φτιάχνει ιδρύματα (π.χ. αναμορφωτήρια ή «παιδοπόλεις»), όπου «ειδικοί» παιδαγωγοί παρέχουν «επιστημονική περιστολή».¹⁹⁰ Επομένως, τόσο η δικαστική εξουσία όσο και η επιστημονική – ιατρική/ψυχιατρική– υπάρχουν και ασκούνται προς όφελος του κράτους, ήτοι, προς όφελος της κοινωνίας. Αυτό το «μετεμφυλιακό» κράτος, ως άλλος «Λεβιάθαν», μπορεί να απαλλοτριώνει τα θεμελιώδη δικαιώματα ορισμένων υπηκόων του, επωμιζόμενο την ευθύνη του βιοπορισμού¹⁹¹ του συνόλου των «υπηκόων» του. Επιπλέον, η ιατρική/ψυχιατρική επιστήμη έχει την ευθύνη να καταγράψει τη γενεαλογία των αντικανονικοτήτων/διαστροφών,¹⁹² οι οποίες απειλούν την εύρυθμη λειτουργία του κράτους.

Από την άλλη, αν παραπέμψουμε στην κινηματογραφική επικαιρότητα της περιόδου εκείνης, θα μπορούσαμε να δούμε την ταινία ως το «αντεστραμμένο» κινηματογραφικό είδωλο μιας επίσης μεγάλης εισπρακτικής και καλλιτεχνικής επιτυχίας της Φίνος Φιλμ, της ταινίας *Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο* (1959, σενάριο και σκηνοθεσία Αλέκου Σακελάριου). Αν και πρόκειται για μια ταινία που απευθυνόταν σε όλη την οικογένεια (αντίθετα, όπως αναφέραμε προηγουμένως, η *Στεφανία* προβλήθηκε στους κινηματογράφους με το χαρακτηρισμό «Αυστηρώς Ακατάλληλη»), η θεματική της έχει αρκετά κοινά με αυτή της *Στεφανίας*, καθώς επίσης μελετά την εσωτερική ζωή ενός ιδρύματος θηλέων, το οποίο στην προκειμένη περίπτωση είναι ένα ιδιωτικό σχολείο. Στη συγκεκριμένη ταινία τίθεται, μεταξύ άλλων, το πρόβλημα των μεθόδων «διαπαιδαγώγησης», επίσης «ατίθασων» κοριτσιών, τα οποία όμως προέρχονται από μεγαλοαστικές αθηναϊκές οικογένειες. Η έκδηλη ιδεολογική θέση της συγκεκριμένης ταινίας καταξιώνει τις αυταρχικές μεθόδους, δηλαδή το ξύλο (τα χαστούκια που δίνουν οι δάσκαλοι στις κακομαθημένες μαθήτριες) μετατοπίζοντας τον άξονα από την «υπέρμετρη επιείκεια», με την οποία υποτίθεται ότι συμπεριφέρονταν οι καθηγητές στις μαθήτριες, στην «αναγκαία αυστηρότητα», η οποία αναπόφευκτα για να είναι αποτελεσματική πρέπει να περιλαμβάνει «πού και πού κανένα χαστουκάκι». Στη *Στεφανία*, από την άλλη, παρακολουθούμε μια σχετικά «αντίστροφη» διαδικασία, όπου καταγγέλλεται η ακραία βία σε βάρος των κοριτσιών, και ο άξονας μετατοπίζεται από τη βία στην

¹⁸⁹ Αντλώ τον όρο από τις παραδόσεις του Michel Foucault στο Κολλέγιο της Γαλλίας την περίοδο 1974-1975 όπου εξαντλεί την έννοια της «περιφερειακής αντικανονικότητας». Βλ. Foucault 2010, σ. 527.

¹⁹⁰ Ο Γιώργος λέει στη διευθύντρια: «δεν σας κατηγορώ, δεν έχετε σπουδάσει παιδαγωγός». Αυτό σημαίνει ότι αναγνωρίζει την αναγκαία παρουσία του ειδικευμένου επιστήμονα στη διαπαιδαγώγηση και «ανάπλαση» των χαρακτήρων των ατίθασων νέων και νεανίδων.

¹⁹¹ Όπως ακριβώς ο γιατρός Γιώργος, ως έντιμος εκπρόσωπος του κράτους, μεριμνά για τη σίτιση και τα κλινოსκεπάσματα των κοριτσιών.

¹⁹² Foucault 2010, σ. 528.

«επιστημονική/ανθρωπιστική διαπαιδαγώγηση», τόσο εντός του ιδρύματος, όσο και στο πλαίσιο ενός γάμου. Εξάλλου και τα δύο πρότυπα τα εισάγουν ο γιατρός και η μοναχή. Επομένως, τηρουμένων των αναλογιών, και στις δύο περιπτώσεις νομιμοποιείται ιδεολογικά η πατριαρχία, απλά διαφοροποιούνται τα μέσα της επιβολής της.¹⁹³ αφενός στην περίπτωση του *Ξύλου*... μέσω της αναγκαίας και δικαιολογημένης διαπαιδαγωγικής βίας, αφετέρου στη *Στεφανία* μέσω της «επιστημονικής επιτήρησης» των ειδικών και του ετερόφυλου έρωτα στο πλαίσιο του γάμου.

Επομένως, στο πλαίσιο αυτό, θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε ως κοινό των δύο ταινιών το ότι αν και επιτρέπουν τις «ρωγμές», τελικά καταξιώνουν την πατριαρχία ως κοινωνικά αναγκαία, αφού και στις δύο περιπτώσεις οι γυναίκες, ιδίως οι έφηβες, φαίνεται ότι «χρρίζουν» στενής πατριαρχικής καθοδήγησης. Οι διαφορές μεταξύ τους έγκεινται κυρίως στο είδος των ιδρυμάτων (σχολείο έναντι αναμορφωτηρίου), στην ταξική προέλευση των έφηβων κοριτσιών και στο μέγεθος των παραβιάσεων που τους καταλογίζονται –σκασιαρχείο και παρενόχληση των δασκάλων από τη μία, παραβίαση της εθμικής (παρθενία) και της θετής (πορνεία, αλητεία κ.ά.) νομιμότητας από την άλλη. Υπό την έννοια αυτή και με αφορμή και το συγκριτικό παράδειγμα, είναι αναμφίβολο ότι η *Στεφανία* νομιμοποιεί την έμφυλη ανισότητα ως αναγκαία και καθ' όλα «φυσιολογική». Από την άλλη, σχεδόν με απροκάλυπτο τρόπο η σεξουαλική απελευθέρωση των νεαρών γυναικών παρουσιάζεται ως ο «προθάλαμος» της πορνείας. Τα απείθαρχα, μη συμμορφούμενα, σώματα των νεαρών τροφίμων του αναμορφωτηρίου τελικά αναδεικνύονται σε τόπους πολιτικής αντιπαράθεσης και σε μέσα αμφισβήτησης των κυρίαρχων σχέσεων εξουσίας.¹⁹⁴ Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, τελικά η φυλακή λειτουργεί ως τόπος καταστολής της «εκτροχιασμένης» γυναικείας σεξουαλικότητας, η οποία έμπρακτα συνιστά κίνδυνο για την ασφάλεια του κοινωνικού συνόλου.¹⁹⁵

Σε κάθε περίπτωση, πρόκειται για μια καλογυρισμένη ταινία, με καλή σκηνοθεσία και αξιόλογες ερμηνείες, η επιτυχία της οποίας οφειλόταν όχι μόνο στη θεματική της αλλά και στην παρουσία της «προκλητικά» όμορφης πρωταγωνίστριας. Ακόμα κι αν η επιλογή του θέματος ανταποκρινόταν στις «παιδοκεντρικές» ευαισθησίες μέρους του κοινού, το εισπρακτικό επίτευγμα της Φίνος Φιλμ αποδίδεται, όχι άδικα, στην «ηδονοβλεπτική υπεραξία» που παρήγαγε η Ζωή Λάσκαρη πρωταγωνιστώντας στην ταινία. Εξάλλου, είναι

¹⁹³ Όπως σημειώνει η Κοσμά με αφορμή την ανάλυση της ρομαντικής κομεντί *Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο*, στη συγκεκριμένη αφήγηση παρακολουθούμε «την εξημέρωση και καθυπόταξη της ηρωίδας στην πατριαρχική τάξη. Η διαδικασία αυτή θεμελιώνεται στη φέρουσα ως «εγγενή ανάγκη κηδεμονίας των γυναικών, ως κατηγορίας χρήζουσας ελέγχου και προστασίας και περνά μέσα από τα κατεχοχόν μέσα επιβολής της πατριαρχίας, ήτοι τη βία και τον ετεροφυλοφιλικό έρωτα». Κοσμά 2007, σ. 48.

¹⁹⁴ «Το φύλο, η φυλή, η ηλικία, η κοινωνική τάξη ανήκουν στις μεταβλητές εκείνες που μπορεί να θέσουν σε αμφισβήτηση τον εξομαλυντικό, ρυθμιστικό, περιοριστικό και ομογενοποιητικό χαρακτήρα των τεχνικών του σώματος, να ακυρώσουν την έννοια του ολοκληρωμένου, σαφώς οριοθετημένου και προσδιορισμένου σώματος, και να φέρουν στο προσκήνιο ένα σώμα που να αντιστέκεται στις εκάστοτε κοινωνικές επιταγές. [...] Το μη συμμορφούμενο σώμα μετατρέπεται σε τόπο πολιτικής αντιπαράθεσης και μέσο ανατροπής των κυρίαρχων σχέσεων εξουσίας». Μακρυνιώτη 2004, σ. 34.

¹⁹⁵ Στεφανή 2006, σ. 231.

γεγονός ότι οι θεατές, αν και *απόντες από τον αφηγηματικό χώρο*,¹⁹⁶ απολαμβάνουν μια πλούσια ηδονοβλεπτική εμπειρία, η οποία είτε είναι «διανοητική», δηλαδή προκύπτει μέσα από την αφύπνιση της φαντασίας –για παράδειγμα με τα υπονοούμενα για τα σεξουαλικά παιχνίδια μεταξύ των κοριτσιών– είτε πιο «υλική», προερχόμενη από τις απεικονίσεις της ημίγυμνης Ζωής Λάσκαρη.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, και δεδομένων των ευρύτερων συγκειμένων της κινηματογραφικής παραγωγής και της κοινωνικής και πολιτικής συγκυρίας της περιόδου, οι θεατές προτρέπονται να παρακολουθήσουν την «αληθινά» προκλητική Ζωή σε ένα «μυθοπλαστικό», άρα «μη πραγματικό», παιχνίδι πρόκλησης και ρήξης με την εθιμική και θετή νομιμότητα. Από την άλλη, όλα αυτά συμβαίνουν «αθόρυβα», μέσα στο καθησυχαστικά «τεχνητό» περιβάλλον της εικονικής πραγματικότητας, όπου η Στεφανία στο τέλος «πεθαίνει», αποκαθιστώντας –με το θάνατό της– «οριστικά» τα όρια της πολλαπλώς παραβιασμένης συνέχειας.

Εξάλλου, ο τρόπος ζωής της Στεφανίας ήταν τόσο βαθιά «αμαρτωλός», ώστε ούτε η ευεργετική επιρροή του γιατρού (θεραπευτή της) στάθηκε ικανή να αποτρέψει τον αναπόφευκτο θάνατό της. Τελικά, η «θεία» εξόντωση της «αμαρτωλής» σεξουαλικότητας της Στεφανίας αντιστοιχίζεται συμβολικά με τη διακηρυκτική δέσμευση των αρχηγών της χούντας να συνθλίψουν οριστικά το ανιάτο «μικρόβιο» του κομμουνισμού εμποδίζοντας την ενδεχόμενη κομμουνιστική υποτροπή της χώρας-ασθενούς στο μέλλον.¹⁹⁷ Η υιοθέτηση αυτού του ιατρικού/θεραπευτικού μοντέλου ως αναλυτικού σχήματος οδηγεί σε μια «εξ ολοκλήρου» φυσικοποίηση των κοινωνικών διεργασιών και κατά συνέπεια σε μια ασφυκτικά αιτιοκρατική ερμηνεία των κοινωνικών φαινομένων. Έτσι, όπως κάθε σοβαρή ασθένεια, η πολλαπλώς νοσηματοδοτούμενη κοινωνική απειθαρχία προϋποθέτει αυτονόητα θεραπεία, εξυγίανση και εξόντωση του μολυσματικού περιβάλλοντος που την προκάλεσε.¹⁹⁸

¹⁹⁶ «Οι θεατές είναι πάντοτε απόντες από το χώρο της αφήγησης, ωστόσο μέσω της ταύτισής τους με κάποιον από τους βλέποντες χαρακτήρες προσεγγίζουν, στο μέτρο του εφικτού, την ηδονοβλεπτική εμπειρία. Αυτό κυρίως επιτυγχάνεται μέσω του υποκειμενικού πλάνου, το οποίο “βάζει το χαρακτήρα στη θέση του ηδονοβλεψία”» Δοξιάδης 1993, σσ. 113-114.

¹⁹⁷ «Πάντα θα υπάρχουν ορισμένες, πολύ σοβαρές ανιάτες αρρώστιες, στις οποίες απομένει να επέμβει μόνο το χέρι του Χρόνου [...]. Η πρότερη ζωή της Στεφανίας –μοιάζει να αφηγείται η ταινία– ήταν τόσο βαθιά βουτηγμένη στην αμαρτία, ώστε το μόνο που μπορούσε να προκαλέσει ήταν τη Θεία Δίκη, το βίαιο θάνατο. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι η αντίστοιχη Στεφανία για τη χούντα ήταν ο κομμουνισμός». Στεφανή 2006, σ. 235.

¹⁹⁸ Αντίστοιχο ερμηνευτικό σχήμα υιοθετήθηκε σήμερα στο λόγο των μνημονιακών κομμάτων για την υπεράσπιση της αναγκαιότητας της πολιτικής ακραίας λιτότητας, για την αντιμετώπιση της «έκτακτης» συνθήκης που δημιούργησε η οικονομική κρίση: «Η πρόσληψη και αναφορά στην κρίση ως κατάστασης εκτάκτου ανάγκης, ως επιδημίας που εξαπλώνεται ανεξέλεγκτα με αόριστη διάρκεια, σταδιακά μετατρέπεται από μια εξαιρετική περίπτωση σε φυσικοποιημένη νόρμα. Όπως και η ασθένεια, έτσι και η κρίση, απαιτεί το ίδιο φυσικά και αυτονόητα θεραπεία, εξυγίανση, εξόντωση του μολυσματικού περιβάλλοντος που την προκάλεσε. Η υιοθέτηση του ιατρικού μοντέλου και των θεραπευτικών αφηγήσεων δεν ταυτίζουν μόνο τα κοινωνικά προβλήματα με φυσικά συμβάντα, ερμηνεύοντάς τα με όρους αιτίου-αιτιατού, αλλά και συρρικνώνουν απελπιστικά τα περιθώρια για την ανάπτυξη επιστημονικών προσεγγίσεων, ευνοώντας έτσι την επικράτηση της αντίληψης ότι δεν υπάρχει άλλη εναλλακτική λύση». Μακρυνιώτη 2011.

Μικρές Αφροδίτες

Πρωτότυπος τίτλος: *Μικρές Αφροδίτες*

Μεταγενέστερος τίτλος: *Το σημάδι της Αφροδίτης*

Διάρκεια: 88 λεπτά

Έτος παραγωγής: 1963

Σκηνοθεσία: Κούνδουρος Νίκος

Σενάριο: Σφήκας Κώστας, Βασιλικός Βασίλης

Αρχική πηγή: Λόγγος, *Δάφνις και Χλόη* (ειδύλλιο), Θεόκριτος, *Ειδύλλια*

Διεύθυνση φωτογραφίας: Varriano Giovanni

Μοντάζ: Τσαούλης Γιώργος

Ηχοληψία: Παλατσιώλης Τάσης, Κοντός Τάκης

Σκηνογραφία-ενδυματολογική επιμέλεια: Κούνδουρος Νίκος

Μουσική: Μαρκόπουλος Γιάννης

Μουσική εκτέλεση: Διακογιώργης Τάσος (σαντούρι), Δεσποτίδης Παντελής (λαούτο), Ακριβόπουλος Αλέκος (γκάιντα)

Τραγούδι: Καρέκλα Καίτη

Χορογραφίες: Στράτου Δώρα

Βοηθ. δ/ντή φωτογραφίας: Καλογεράς Σάββας, Γεωργόπουλος Τάκης

Μηχανικός ήχου: Παλατσιώλης Τάσης, Κοντός Τάκης

Διεύθυνση παραγωγής: Κούνδουρος Νίκος, Ζερβός Γιώργος

Παραγωγή: Μίνως Φιλμ, ANZEPBOΣ

Παραγωγός: Κούνδουρος Νίκος

Ηθοποιοί: Βλάχος Ανέστης, Εμμανουήλ Τάκης, Ιωαννίδης Βαγγέλης, Καΐλας Βασίλης, Παπαδόπουλος Γιάννης, Παπακωνσταντίνου Κώστας, Προκοπίου Ελένη, Ρώτα Κλεοπάτρα, Τσαγκλός Βασίλης.

I. Περιγραφή – Υπόθεση της ταινίας

Έτυχε ποτέ να σε ξαπλώσει στο χώμα και να ντρέπεται;

Οι *Μικρές Αφροδίτες* είναι δραματική ταινία του 1963 σε σενάριο των Κώστα Σφήκα και Βασίλη Βασιλικού και σκηνοθεσία του Νίκου Κούνδουρου. Τιμήθηκε με τα βραβεία καλύτερης ταινίας και σκηνοθεσίας στο Κινηματογραφικό Φεστιβάλ Βερολίνου (Αργυρή Άρκτος), το βραβείο της Διεθνούς Ένωσης Κριτικών (Fipresci), καθώς και με τα βραβεία καλύτερης ταινίας, σκηνοθεσίας, μουσικής και κριτικών στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, το 1963.

Το 200 π.Χ. μερικοί νομάδες βοσκοί, σε αναζήτηση νέων βοσκοτόπων, κατεβαίνουν από τα ορεινά προς τη θάλασσα και καταλήγουν σ' ένα χωριό ψαράδων. Οι γυναίκες του χωριού κρύβονται. Οι μόνες γυναίκες που τολμούν να προσεγγίσουν είναι η Άρτα, η γυναίκα ενός ψαρά, και η 12χρονη Χλόη. Ο Σκύμνος, ένας προέφηβος βοσκός, προσεγγίζει τη Χλόη που περιφέρεται ανέμελα ημίγυμνη στα βράχια και στις ακρογιαλιές. Ανάμεσά τους ξεκινά ένα παιχνίδι μικροπροκλήσεων που δεν «μετουσιώνεται» ποτέ ανοιχτά σε ερωτική πράξη. Αντίθετα η Άρτα, ενώ στην αρχή αρνείται τον Τσάκαλο, τελικά «υποκύπτει» στο ερωτικό κάλεσμα του βοσκού μέσα σε μια σπηλιά, κάτω από τα βλέμματα του Σκύμνου και της Χλόης, οι οποίοι τους παρακολουθούν από μια χαραμάδα ανάμεσα στους βράχους. Όταν έρχεται η στιγμή που οι βοσκοί πρέπει να φύγουν, ο Σκύμνος αρνείται επίμονα να τους ακολουθήσει. Ο Λύκας, ένας μουγγός έφηβος βοσκός, ο οποίος καταλαμβάνεται από ασίγαστο πόθο για τη Χλόη και την παρακολουθεί σε όλη τη διάρκεια της παραμονής τους εκεί, φθονώντας το Σκύμνο που έχει καταφέρει να μονοπωλήσει το ενδιαφέρον της, επιχειρεί να την βιάσει. Τελικά, όπως φαίνεται προς το τέλος, ο Λύκας κατορθώνει να κατακτήσει τη Χλόη με τη συναίνεσή της, δίπλα σε ένα βράχο κάτω από το συγκλονισμένο βλέμμα του Σκύμνου. Ο νεαρός βοσκός, στη θέα της αγαπημένης του να «ενδίδει» στην ερωτική ορμή ενός άλλου, αφήνεται να παρασυρθεί από τα κύματα της θάλασσας αγκαλιά μ' ένα νεκρό πελεκάνο.

II. Ανάλυση της ταινίας

Με την ταινία *Μικρές Αφροδίτες* ο Νίκος Κούνδουρος κατάφερε να συνδυάσει την καλλιτεχνική καταξίωση με την εμπορική επιτυχία. Χρησιμοποιώντας αρκετούς συμβολισμούς και τη φωτογραφία ως κύριο εκφραστικό μέσο, πέτυχε ένα εντυπωσιακό εικαστικό αποτέλεσμα. Από το πρώτο σκέλος του *άξονα των τρόπων εκφοράς*, δηλαδή τις *εξωτερικές συνθήκες*, μαθαίνουμε ότι η «πολλαπλά» βραβευμένη ταινία είχε μέτρια επιτυχία στην εγχώρια κινηματογραφική αγορά, αφού έκοψε στην πρώτη προβολή της περί τα 114.000 εισιτήρια, ενώ φαίνεται ότι καλύτερες επιδόσεις κατέγραψε κατά την προβολή της σε χώρες του εξωτερικού.¹⁹⁹

Το σενάριο της ταινίας προέκυψε ως πρωτότυπη σύνθεση κομματιών από τα *Ειδύλλια* του Θεόκριτου, ενός από τους σημαντικότερους ποιητές της Ελληνιστικής εποχής, πρωτοπόρου της βουκολικής ποίησης που άνθησε περίπου τον 3ο π.Χ. αιώνα, και το *Δάφνις και Χλόη* του Λόγγου, ενός εκ των πρώτων μυθιστοριογράφων του κόσμου (2^{ος} – 3^{ος} μ.Χ. αιώνας).

Στον ελληνικό κινηματογράφο έχουν γίνει δύο μεταφορές του *Δάφνις και Χλόη*, μία το 1931 από τον Ορέστη Λάσκο, σε σενάριο και σκηνοθεσία του ίδιου, η οποία μάλιστα ήταν η πρώτη ελληνική ταινία που έδειξε γυμνούς τους πρωταγωνιστές προκαλώντας αίσθηση, όχι μόνο στη χώρα μας, αλλά και παγκοσμίως, αφού προηγήθηκε σε τόλμη, κατά πολύ, αντίστοιχων ξένων παραγωγών,²⁰⁰ και άλλη μία, το 1966, από τη Μίκα Ζαχαροπούλου, σε σενάριο και σκηνοθεσία της ίδιας, η οποία παρουσίασε μία πιο «εκμοντερνισμένη» εκδοχή του μύθου, επηρεασμένη σημαντικά από την αισθητική της νουβέλ βαγκ.²⁰¹ Ακόμα ένα ενδιαφέρον στοιχείο που αντλείται από τις *εξωτερικές συνθήκες εκφοράς* είναι ότι οι *Μικρές Αφροδίτες* είχαν μεγάλη εμπορική επιτυχία στο εξωτερικό, «εμφανιζόμενες» ως καλλιτεχνικό ριμέικ του *Δάφνις και Χλόη*. Πράγματι, πρόκειται για μια ελληνική ταινία διεθνώς καταξιωμένη και ίσως είναι από τις λίγες που θα μπορούσαν να αναγνωριστούν ως προϊόν του εγχώριου «σινεμά του δημιουργού».²⁰² Από

¹⁹⁹ Όπως σημειώνει ο Γιάννης Σολδάτος, οι εγχώριες εταιρείες παραγωγής προέβαλαν πολλαπλά εμπόδια στις κινηματογραφικές απόπειρες του Κούνδουρου, εξαιτίας κυρίως της, «προωθημένης» για τα εγχώρια κινηματογραφικά δεδομένα και τις εμπορικές «απαιτήσεις» του, καλλιτεχνικής αισθητικής του. Οι *Μικρές Αφροδίτες* θα μπορούσαν να ιδωθούν και ως μια «απάντηση» του σκηνοθέτη στο αίτημα των παραγωγών για πιο «εκμεταλλεύσιμες» εμπορικά δουλειές. «Τα αδιέξοδα που δημιούργησαν οι παραγωγοί, μα και τα δίκτυα διανομής, στον Κούνδουρο, σαν αποτέλεσμα της δικής τους εμμονής στην επεξεργασία νεοελληνικών καταστάσεων με δραματοποιημένες συμβολικές μορφές, παραμερίστηκαν. Ο σκηνοθέτης, σ' αυτή του την ταινία, συνδύασε την ποιότητα με την εμπορικότητα –και τα δύο όμως εκτός των ορίων της Ελλάδας». Σολδάτος 2002, σ. 301.

²⁰⁰ Γεώργας 2005, σ. 15.

²⁰¹ <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=650&tiff=7&m=1&mid=737>

²⁰² Η κατηγοριοποίηση του σινεμά του Κούνδουρου, ως «σινεμά του δημιουργού» προκύπτει εφόσον υιοθετούμε τη συμβατική διάκριση που εισήγαγε η πρωτοπόρος κριτικός και ιστορικός του ελληνικού κινηματογράφου, Αγλαΐα Μητροπούλου, η οποία αναγνώριζε μεταξύ τριών μεγάλων κατηγοριών: του εμπορικού κινηματογράφου, των ελάχιστων νεορεαλιστικών ταινιών και του κινηματογράφου του δημιουργού.

την άλλη, η διαχρονική απήχηση της ταινίας οφείλεται οπωσδήποτε και στην αισθητική του «πρωτόγονου ερωτισμού», η οποία έχει κεντρική θέση σ' αυτή. Σε κάθε περίπτωση πάντως, η ταινία δεν είναι ερωτική. Πρόκειται για μια αμιγώς «καλλιτεχνική» ταινία, η οποία ως συνολικό αποτέλεσμα φαίνεται πως απηχεί το εικαστικό όραμα του σκηνοθέτη. Ωστόσο, το γεγονός ότι πρόκειται για μια σημαντική καλλιτεχνική ταινία, δεν αποκλείει το κέντρισμα του ηδονοβλεπτικού ενδιαφέροντος του κοινού.²⁰³

Από την άλλη, αν συνδυάσουμε τις *εξωτερικές συνθήκες εκφοράς* της ταινίας με τον *άξονα της αντικειμενικότητας* και ειδικότερα με τα κοινωνικοπολιτιστικά συμφραζόμενα της εποχής της προβολής της, φαίνεται να είναι επίσης πιθανό η επιτυχία της, τόσο στα διεθνή φεστιβάλ, όσο και στις αίθουσες όλου του κόσμου όπου προβλήθηκε, να οφείλεται «στη σύμπτωση βασικών στοιχείων της ταινίας με αυτά του χίπικου κινήματος που εκείνη την εποχή κυριαρχούσε. Σαν παγκόσμια κίνηση στη νεολαία, η μόδα του χιπισμού ήθελε τους νέους να φοράνε περιδέραια από κουκούτσια ελιάς και λίγα, απλά ρούχα, που έφταναν να είναι ακόμα και δέρματα ζώων».²⁰⁴ Με άλλα λόγια, από μία πρώτη σκοπιά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η κυρίαρχη αισθητική της ταινίας αποτυπώνει μια υπαρκτή, κοινωνική ή ακόμα καλύτερα «αισθητική», τάση που ήταν τότε δημοφιλής.

Πάντως, αν πάλι στραφούμε στις *εξωτερικές συνθήκες εκφοράς*, διαπιστώνουμε ότι η κριτική της εποχής αναγνώρισε «ομόφωνα» την «αισθητική σύνθεση» ως βασική αρετή της ταινίας, «καθώς και την ισχύτητα της υπόθεσης ως βασική του αδυναμία».²⁰⁵ Για παράδειγμα, η Αγλαΐα Μητροπούλου υποστήριξε ότι «το μεγαλύτερο γόητρο της ταινίας

Η Μητροπούλου εντάσσει στην τελευταία κατηγορία, εκτός από τους δημιουργούς που μας έδωσαν τις ελάχιστες νεορεαλιστικές ταινίες, τον Κούνδουρο, τον Κακογιάννη και τον Κανελλόπουλο. Τα κριτήρια για την ένταξή τους στο είδος τα εντοπίζει αφενός «στην ικανότητά τους να λειτουργήσουν έξω από τη λογική της εμπορικής παραγωγής και αφετέρου στη διαμόρφωση της δικής τους προσωπικής έκφρασης. Τα χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής τους γραφής είναι οι πρωτότυπες δραματικές επιλογές, οι επιλογές των ηθοποιών που προέρχονται από το θέατρο αλλά αποκτούν μία τελείως καινούρια περσόνα». Από την άλλη, ένας άλλος πρωτοπόρος ιστορικός του ελληνικού κινηματογράφου, ο Βακαλόπουλος, επηρεασμένος από τον Μπαζέν, αναλύει τον προδικτατορικό κινηματογράφο εντοπίζοντας τη διαφορά μεταξύ εμπορικού και καλλιτεχνικού κινηματογράφου στο ρόλο του ηθοποιού. Θεωρεί δηλαδή ότι σε αυτό το είδος ταινιών οι ηθοποιοί αυτονομούνται από τους σκηνοθέτες και γίνονται οι κατεξοχήν δημιουργοί των ταινιών. Σε αντιδιαστολή εντοπίζονται ορισμένοι σκηνοθέτες-δημιουργοί όπως ο Κούνδουρος, που υποτάσσουν τους ηθοποιούς στο καλλιτεχνικό τους όραμα, σκηνοθετούν και δίνουν μία ένδειξη γι' αυτό που θα μπορούσε να αποτελέσει ένα διαφορετικό ελληνικό κινηματογράφο». Κομνηνού 2007, σσ. 83-85.

²⁰³ «Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει στις *Μικρές Αφροδίτες* και στο Νίκο Κούνδουρο, ίσως τον πιο αισθησιακό έλληνα σκηνοθέτη. Σε όλες του τις ταινίες ο έρωτας και το γυμνό αποτελούν βασικό συστατικό και αντιμετωπίζονται με ποίηση και λεπτότητα. Η ταινία *Μικρές Αφροδίτες* είναι ένα ριμέικ του *Δαφνις και Χλόη* και θα κάνει μεγάλη εμπορική καριέρα στο εξωτερικό. Η εφημερίδα *New York Times* θα γράψει πως «ξεχειλίζει» από ερωτισμό από το πρώτο ως το τελευταίο της λεπτό. Τα αβέβαια και διστακτικά «ξεμυτίσματα» της σεξουαλικότητας στις ταινίες που γυρίζονται ως τώρα είναι σαφές ότι φλερτάρουν με την έννοια του πορνό, αλλά δεν έχουν καμία σχέση μ' αυτό. Είναι ταινίες «αυστηρώς ακατάλληλες», που κρατούν πάντα τα προσχήματα της πλοκής και της καλλιτεχνίας –ορισμένες φορές (όπως στην περίπτωση του Κούνδουρου) πρόκειται για σημαντικά έργα τέχνης τα οποία απλώς αντιμετωπίζονται ηδονοβλεπτικά». Γεώργας 2005, σ. 20.

²⁰⁴ Σολδάτος 2002, σ. 301.

²⁰⁵ Σολάτος 2002, σ. 301.

είναι η αισθητική της».²⁰⁶ Ενώ σε μια σύγχρονη της πρώτης προβολής της ταινίας κριτική, ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος διέκρινε την επιδραστικότητα της φωτογραφίας ως εκφραστικού μέσου, η κατ' εξακολούθηση χρήση της οποίας «είναι χαρακτηριστική για να εικονογραφήσει την ιδιότυπη τεχνοτροπία του δημιουργού».²⁰⁷

Επίσης, παραμένοντας στις *εξωτερικές συνθήκες εκφοράς* πρέπει να λάβουμε υπ' όψιν ότι και σε προηγούμενες ταινίες του ο σκηνοθέτης είχε δώσει δείγματα του ενδιαφέροντός του για τη θεματική που απορρέει από το *Δάφνις και Χλόη*, όπως για παράδειγμα στην ταινία *Ποτάμι* (1960). Το *Ποτάμι* είναι μία σπονδυλωτή ταινία όπου, στη μία ιστορία εκ των τεσσάρων που την απαρτίζουν, υπάρχουν εν σπέρματι οι μεταγενέστερες *Μικρές Αφροδίτες*.²⁰⁸

Ακόμα, ως συμπληρωματικό, αλλά όχι ήσσονος αξίας, στοιχείο, για τις ανάγκες της ανάλυσής μας, στον *άξονα των αντικειμένων* διακρίνουμε τον *χρόνο αναφερομένων* της ταινίας, ο οποίος τοποθετείται «τελικά» στα ύστερα ελληνιστικά χρόνια. Σημειώνεται όμως, ότι η χρονολογική περίοδος αναφοράς της ταινίας αποσαφηνίζεται, μόλις ένα κάδρο πριν τους τίτλους τέλους της ταινίας, όταν εμφανίζεται, σαν τυπωμένη σε σελίδα βιβλίου βινιέτα που γράφει: «Στην τελευταία σελίδα του βιβλίου είχε χαραγμένη μία ζωγραφιά κι από κάτω έγραφε 200 π.Χ.». Ακολουθώντας λοιπόν, τη συνέχεια του νήματος της αφηγηματικής αναπαράστασης, μεταβαίνουμε από το πρώτο στο δεύτερο σκέλος του *άξονα των τρόπων εκφοράς*, ήτοι τις *εσωτερικές συνθήκες*, όπου διαπιστώνουμε ότι σε γενικές γραμμές το κυρίαρχο υποκείμενο της αφηγηματικής εκφοράς είναι η κινηματογραφική μηχανή, κατά συνέπεια ο προνομιακός αφηγητής είναι αυτός που καθοδηγεί την κάμερα, δηλαδή ο σκηνοθέτης.

Έχει ενδιαφέρον να σημειώσουμε ότι ο σκηνοθέτης αποφεύγει να χρησιμοποιήσει ορισμένες από τις διαδεδομένες συμβατικές αφηγηματικές φόρμες, όπως για παράδειγμα το voice-over. Αντίθετα, επικαλείται το λογοτεχνικό τέχνασμα, με τις σελίδες του βιβλίου, έχοντας την πρόθεση να δημιουργήσει την εντύπωση ότι τα πρώτα πλάνα των τίτλων

²⁰⁶ «Αν μάλιστα ο Κούνδουρος είχε τολμήσει να φτάσει ως τα άκρα, δηλαδή να βάλει τα παιδιά να περιπλανηθούν μόνα τους μέχρι την ανακάλυψη του έρωτα –χωρίς την παρεμβολή του ζευγαριού των μεγάλων, που χρησιμεύει ως παράδειγμα της ερωτικής συμπεριφοράς– και να φτάσουν, συνοδευόμενα από τις ανταύγειες των νερών, ως την πικρή αποκάλυψη του τέλους, θα είχε πετύχει μία τέλεια αισθητική μελέτη πάνω σε ένα κλασικό θέμα». Μητροπούλου 2006, σ. 192.

²⁰⁷ Πρόκειται για μία κριτική που έγραψε ο Μπακογιαννόπουλος για το περιοδικό *Εποχές* το 1963: «...Το μοντάζ εγκαταλείπει τη φυσική του λειτουργία μιας κίνησης ανάμεσα στα πλάνα, οι εικόνες πυκνώνονται πλαστικά για να αποκτήσουν σημασία χάρη στην εσωτερική τους ρυθμική οργάνωση, να γίνουν σχεδόν αυτόνομες –αισθητικά και νοητικά. Δουλεύοντας συνεχώς «κοντρ λιμιέρ» επιτυγχάνει να δημιουργεί ένα αίσθημα βάθους, να απλοποιεί τις μορφές σε τολμηρές και αποκομμένες μεταξύ τους μάζες, και να αφαιρεί κάθε άχρηστη λεπτομέρεια. Ο σκηνοθέτης δεν παρακολουθεί τα πρόσωπα των ηρώων σαν καθρέφτες των εσωτερικών αλλαγών, δεν τα βλέπει ποτέ ούτε προσωπογραφικά –δηλαδή με διάθεση να συνοψίσει μία ζωή, ορίζοντάς την σε μια στιγμή μέσα– αλλά σαν μάσκες συνισταμένες μιας γενικής διάθεσης». Σολδάτος 2002, σ. 303.

²⁰⁸ Το *Ποτάμι* αποτελείται από τέσσερις αλληλένδετες ιστορίες, κυρίαρχο ενοποιητικό στοιχείο των οποίων είναι το ποτάμι. «Στην τέταρτη ιστορία ένας εφτάχρονος βοσκός αντί να καταδώσει μία πεντάχρονη μικρούλα που το 'σκασε από το σπίτι της, την κρύβει και της αφοσιώνεται, ενώ η μικρή με μια πρώιμη συνειδητοποίηση της θηλυκότητάς της τον γοητεύει και τον σκλαβώνει». Μητροπούλου 2006, σ. 192.

έναρξης της ταινίας, ήταν τελικά οι πρώτες σελίδες του βιβλίου στο οποίο είχε τυπωθεί η αφηγούμενη ιστορία, σαν να παρακολουθούμε ένα παραμύθι, «αφηγημένο» με κινηματογραφικά μέσα.

Σε ένα πρώτο επίπεδο, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι αυτή η αισθητική επιλογή παρουσίασης, από τη σκοπιά του σκηνοθέτη, υπηρετεί το στόχο της ανάδειξης του «πρωτεύοντος» και ταυτόχρονα διαχρονικού χαρακτήρα του θέματος της ταινίας, δηλαδή του ετερόφυλου έρωτα. Κατά τη γνώμη μου, η προσέγγιση αυτή τελικά τον εγκλωβίζει σε μια «ανίατη» συμβατική αφηγηματική φόρμα, η οποία «ευνοεί» στον άξονα των *θεματικών* την ανάδειξη των παραδοσιακών στερεοτύπων αρρενωπότητας/θηλυκότητας ως διαχρονικών, αρά και αντικειμενικά υπαρχόντων. Αλλά αυτό είναι ένα ζήτημα που θα εξετάσουμε εκτενέστερα στην πορεία.

Τίποτα δεν διακόπτει τη γραμμικότητα αυτής της φιλικής αφήγησης, ο χρόνος αναφερομένων ως διάρκεια, ταυτίζεται με τη διάρκεια του χρόνου παραμονής των βοσκών στο ψαροχώρι, ο οποίος αν και δεν προσδιορίζεται ακριβώς, επίσης ταυτίζεται με το χρόνο ίασης του ποδιού του Μολοσσού (Ζανίνο), του αρχηγού των βοσκών. Κανένα από τα γεγονότα που προηγήθηκαν, όπως για παράδειγμα ο τραυματισμός του Μολοσσού ή ο αρχικός προορισμός των βοσκών, δεν θίγονται, αφού η αφήγηση επικεντρώνεται και εξαντλείται στην περιγραφή των γεγονότων που διαδραματίζονται κατά το διάστημα της παραμονής των βοσκών στο ψαροχώρι. Επίσης, είναι γεγονός ότι οι τέσσερις κεντρικοί χαρακτήρες του έργου, τα δύο ζευγάρια Χλόη–Σκύμνος και Άρτα–Τσάκαλος, είναι κεντρικοί στο επίπεδο της ιστορίας, και όχι στο επίπεδο της αφήγησης. Ειδικότερα, στην περίπτωση του ζεύγους των εφήβων, και ακόμα περισσότερο στην περίπτωση του Σκύμνου, η συμβολή τους στις αφηγηματικές εξελίξεις είναι αρκετά περιορισμένη· ο Σκύμνος βρίσκεται διαρκώς απροετοίμαστος για τις εξελίξεις, αφού τα περισσότερα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα, ενώ τον αφορούν άμεσα, του «στερούν» τη δυνατότητα να παρέμβει στην έκβασή τους. Επίσης, δεν υπάρχουν συμβατικοί ετεροχρονισμοί της αφήγησης, οι οποίοι θα μπορούσαν να συμβάλλουν στη διαμόρφωση ενός, έστω επιφανειακού, πλουραλισμού αφηγηματικών τεχνικών.

Πάντως, όπως φαίνεται, ο σκηνοθέτης προτίμησε να θυσιάσει την πλοκή, ο ελλειμματικός χαρακτήρας της οποίας αναγνωρίζεται και ως μία από τις μεγαλύτερες αδυναμίες της ταινίας, προς χάριν της ανάδειξης των συναισθηματικών μεταπτώσεων των προσώπων της αφήγησης· από την ενθουσιώδη ανακάλυψη του έρωτα μέχρι την πικρή απογοήτευση της απώλειας και της απόρριψης, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Σκύμνου. Η εμμονή του Κούνδουρου να αναδείξει τον έρωτα ως μια διαχρονική κατάσταση, τον οδήγησε να υιοθετήσει μια όχι ακριβώς απλοϊκή, αλλά μάλλον υπεραπλουστευμένη αφήγηση, η οποία παρακάμπτει το σύνολο των θεμελιωδών αφηγηματικών συμβάσεων και επικεντρώνεται, σχεδόν αποκλειστικά, στην αισθηματική κυκλοθυμία των προσώπων.

Παρ' όλα αυτά, η λιτή, σχεδόν «αδρανής», αφηγηματικότητα διαταράσσεται λίγο πριν το «τέλος», όταν η Χλόη υποκύπτει στον «επιθετικό» έρωτα του Λύκα. Βέβαια, για την εξέλιξη αυτή οι θεατές είναι ήδη προετοιμασμένοι, εφόσον ο Λύκας σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης παρουσιάζεται να διατηρεί τη θέση του προνομιακού –μετά το σκηνοθέτη–

«επιτηρητή» της Χλόης, ενώ παρακολουθώντας τις κινήσεις της, κατά τη διάρκεια της παραμονής τους στο ψαροχώρι, γνωρίζει όλα τα γεγονότα που αφορούν τη σχέση της με το Σκύμνο και περιμένει την «κατάλληλη» στιγμή, για να επέμβει και να «πάρει» αυτό που επιθυμεί.

Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι ο Λύκας είναι ίσως ο μοναδικός χαρακτήρας, με το βλέμμα του οποίου ταυτίζεται η κάμερα σε κάποιες στιγμές. Μάλιστα, βρίσκεται εγγύτερα στους θεατές και από την άποψη ότι μέχρι λίγο πριν το τέλος της αφήγησης αρκείται στο να εκτονώνει την επιθυμία του για τη Χλόη ηδονοβλεπτικά. Βέβαια, σε μία ή δύο σκηνές την αφηγηματική θέση προσεγγίζει ο Τσάκαλος, όταν παρατηρεί σκοποφιλικά την Άρτα ή ακόμα και τα δύο παιδιά, η Χλόη και ο Σκύμνος, όταν γίνονται μάρτυρες της ερωτικής συνεύρεσης μεταξύ Τσάκαλου και Άρτας. Ο Λύκας, αν και σε ένα πρώτο επίπεδο λειτουργεί ως σκοποφιλικός παρατηρητής της Χλόης, έχει λιγότερο κεντρική θέση στην αφήγηση, ειδικότερα σε σχέση με το Σκύμνο, και καταλήγει να εκθέτει κυρίως τη σκοποφιλική του επιθυμία για τη Χλόη.

Συνολικά πάντως, σε σχέση με τη γενική δομή της αφήγησης θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι ο Κούνδουρος προσπαθεί να παραμείνει συνεπής προς τη σύμβαση του παραμυθιού. Η πρωτοτυπία που επιχειρεί να εισαγάγει έγκειται στην «απλότητα» και τη «λακωνικότητα» των λέξεων και των εικόνων.

Η «συμβολοποίηση», η εξιδανίκευση και η ανάδειξη της διαχρονικότητας του ετερόφυλου έρωτα αποτελούν τους κεντρικούς στόχους της αφήγησης. Ο σκηνοθέτης τελικά χρησιμοποιεί μια απλοϊκή – αλλά και μάλλον μη συμβατική – αφηγηματική φόρμα, με απώτερο στόχο να αναδείξει ως κυρίαρχα τα θεμελιακά στοιχεία που συνθέτουν το εγχείρημά του. Αναπόφευκτα, το γεγονός αυτό παράγει μία ακόμα «εξωκειμενική» ασυνέχεια σε σχέση με το «κινηματογραφικό» ύφος του ως δημιουργού, όπως αυτό είχε «καθιερωθεί» μέσα από προηγούμενες ταινίες του (*Ο Δράκος* 1956,²⁰⁹ *Η Μαγική Πόλη* 1954). Όλες οι ταινίες του Κούνδουρου που προηγήθηκαν των *Μικρών Αφροδιτών* διαφοροποιούνταν από τις ταινίες εμπορικής παραγωγής θεματικά και υφολογικά και αναπόφευκτα έθεταν το πρόβλημα της ένταξής τους στην «υψηλή τέχνη» και το νεωτερικό παράδειγμα.²¹⁰ Σύμφωνα λοιπόν με τα παραπάνω, οι ταινίες που ανέδειξαν τον Κούνδουρο ως δημιουργό αποτέλεσαν αντιπροσωπευτικά δείγματα της έλευσης της νεωτερικότητας στον ελληνικό κινηματογράφο κατά τη διάρκεια της μετεμφυλιακής

²⁰⁹ Η Μ. Κομνηνού σχολιάζει σχετικά με την ανατρεπτικότητα του θέματος και του ύφους του *Δράκου*, αναγνωρίζοντας στοιχεία που συνθέτουν το «νέο» κινηματογράφο: «Άλλα στοιχεία που συγκροτούν αυτό το νέο σημείο απορρέουν από την ανατροπή των ιεραρχικών σχέσεων στη συμμορία, όσο και των σεξουαλικών στερεοτύπων. Στην περίπτωση του *Δράκου* δεν συναντάμε την ιεραρχημένη συμμορία που αποτελεί το σήμα κατατεθέν των γκανγκστερικών ταινιών, αλλά μερικούς φουκαράδες μικροκακοποιούς [...] επίσης, στην περίπτωση του *Δράκου* ο κυρίαρχος ρόλος δίνεται σε έναν κακομοίρη με φανερή σεξουαλική απειρία και σ' ένα κοριτσάκι που κλαίει όταν ο προστάτης του δεν το αφήνει να χαζέψει κούκλες». Κομνηνού 2007, σ. 95.

²¹⁰ «Θα πρέπει να διαχωρίσουμε τις ταινίες εμπορικής παραγωγής, που αποτελούσαν και τη συντριπτική πλειονότητα, από ένα μικρό αριθμό ταινιών που χωρίς να αποτελέσουν μία αυστηρά προσδιορισμένη σχολή –όπως π.χ. στην περίπτωση του ιταλικού νεορεαλισμού– συγκροτούν μία διακριτή κατηγορία και θέτουν το πρόβλημα της ένταξής τους στην υψηλή κουλτούρα και στο νεωτερικό παράδειγμα». Κομνηνού 2007, σ. 83.

περιόδου. Τα φιλικά αυτά κείμενα αναγνωρίζονται ως πρωτοποριακά στο βαθμό που απορρίπτουν τη λογική «των κυρίαρχων ειδών» της παγκόσμιας κινηματογραφίας²¹¹ και επιχειρούν να λειτουργήσουν στο πλαίσιο της κριτικής του κυρίαρχου λόγου.

Ωστόσο, στην περίπτωση των *Μικρών Αφροδιτών* δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο, καθώς μέσα από την κινηματογραφική αναπαράσταση αναπαράγονται «πιστά» μέχρι ένα βαθμό αρκετά από τα στερεότυπα που συγκροτούν τη «σφαίρα» της αρρενωπότητας και της θηλυκότητας, στοιχείο που συνδέει αυτήν την ταινία με άλλες, πιο «συμβατικές», κινηματογραφικές αφηγήσεις του εμπορικού κινηματογράφου.

Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι ο σκηνοθέτης, υιοθετώντας μία συμβατική φόρμα, προσπαθεί να υλοποιήσει ένα αισθητικό όραμα και ταυτόχρονα να αναπτύξει τις απόψεις του σχετικά με τον ετερόφυλο έρωτα. Από τη σκοπιά αυτή, οι ανδρικοί χαρακτήρες παρουσιάζονται βαθιά συναισθηματικοί, διεκδικητικοί και αυθόρμητοι, ενώ οι δύο κεντρικοί γυναικείοι χαρακτήρες δρουν υποκινημένες από έναν ισχυρό «ατομιστικό» ορθολογισμό. Ιδιαίτερα στην περίπτωση της Άρτας, η μέριμνα για το ατομικό συμφέρον αναδεικνύεται σε κεντρικό φυσιογνωμικό της χαρακτηριστικό, μιας και, αφ' ης στιγμής εξασφαλίζει ορισμένα «προνόμια» (όταν για παράδειγμα αποσπά τη δέσμευσή του για μονογαμική πρόσδεση στη σχέση τους), υποτάσσεται στον Τσάκαλο.²¹² Αναμφίβολα λοιπόν, η ανδροκεντρική σκοπιά της αφήγησης δεν συνιστά κάποιου είδους «πρωτοτυπία»· είναι απολύτως συμβατή με τα αφηγηματικά πρότυπα τα οποία έχουν επικρατήσει στις ταινίες του εμπορικού κινηματογράφου.

Αλλά ας επανέλθουμε στον τρόπο της αφήγησης. Όπως σημειώσαμε και προηγουμένως, κανένας από τους χαρακτήρες δεν ταυτίζεται με το υποκείμενο της αφήγησης, και μόνον ο Λύκας προσεγγίζει σε ορισμένες σκηνές την αφηγηματική θέση. Αυτό συμβαίνει κυρίως στις στιγμές κατά τις οποίες ο Λύκας παρακολουθεί την εξέλιξη του ερωτικού παιχνιδιού μεταξύ Χλόης και Σκύμνου. Επίσης, οριακά προσεγγίζουν την αφηγηματική θέση τα δύο παιδιά, η Χλόη και ο Σκύμνος, όταν γίνονται μάρτυρες του ερωτικού σμιξίματος μεταξύ Τσάκαλου και Άρτας στη σπηλιά. Από την άλλη, στο επίπεδο του αφηγηματικού λόγου «πρωταγωνιστεί» το «βλέμμα» της κάμερας, όπου βέβαια σε μια ταινία «δημιουργού», εκτός κάποιων ελάχιστων εξαιρέσεων, ταυτίζεται σχεδόν απόλυτα με το βλέμμα του σκηνοθέτη. Μάλιστα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η «ιστορία», ως πλοκή, έχει δευτερεύοντα ρόλο σε αυτήν την ταινία, αφού είναι ελάχιστα τα γεγονότα τα οποία «συμβαίνουν», ενώ αντίθετα κυριαρχεί μια «γενεαλογικού» τύπου αφήγηση της εξέλιξης του έρωτα των δύο «ζευγαριών».

²¹¹ Κομνηνού 2007, σ. 90.

²¹² «Στην παρέμβαση του ζευγαριού των ενηλίκων ο σκηνοθέτης δεν είδε μόνο την εμπορική αναγκαιότητα, αλλά και τον τρόπο να αναπτύξει τη θεωρία του ότι στον έρωτα ο άνδρας ακολουθεί τις επιθυμίες του, είναι ιδεολόγος και θέλει να τον αγαπούν, ενώ η γυναίκα, όταν αποκτήσει ορισμένα προνόμια, υποτάσσεται σε αυτόν που την κατακτά ερωτικά. Τον ιδεαλιστικό χαρακτήρα του άντρα τονίζει η τελευταία σκηνή της ταινίας. Ο μικρός βοσκός, βλέποντας την αγαπημένη του, που για χάρη της θυσίασε τους συντρόφους του, να χαιρέτα τον έρωτα με έναν άλλο, ο οποίος μπόρεσε να την κατακτήσει, πέφτει στη θάλασσα και χάνεται. Αυτή η σκηνή γυρισμένη με μεγάλη μαεστρία από τον Κούνδουρο, τον κατατάσσει στους μεγάλους αισθητικούς του παγκόσμιου κινηματογράφου». Μητροπούλου 2006, σ. 192.

Αν τώρα επιχειρήσουμε να αποτιμήσουμε το ρόλο και την επιρροή των υπόλοιπων χαρακτήρων στην εξέλιξη της υπόθεσης θα διαπιστώσουμε ότι, αφενός οι γυναικείοι χαρακτήρες διατηρούν ένα προβάδισμα έναντι των ανδρικών, καθώς «βαρύνονται» με τις αποφάσεις που κρίνουν το μέλλον κάθε σχέσης, αφετέρου οι ανδρικοί χαρακτήρες αν και δεν υστερούν σε πρωτοβουλία, τελικά «μένουν πίσω» εξαιτίας του ασυγκράτητου συναισθηματισμού τους.

Επομένως, μέσα σε αυτό το πλαίσιο θα μπορούσαμε να διακρίνουμε μια στενή σύνδεση μεταξύ του ρόλου που επιτελούν οι χαρακτήρες στην εξέλιξη της ιστορίας και του ηθικού τους προφίλ, άρα και των αξιών που συμβολικά αντιπροσωπεύουν. Ο Λύκας επηρεάζοντας τα γεγονότα της αφήγησης έχει ένα συμβολικό όνομα· είναι ο Λύκας («λύκος»), δηλαδή αυτός που «επιτηρεί» τη Χλόη και το Σκύμνο (τους «αμνούς»), αναμένοντας να ωριμάσουν οι συνθήκες ώστε, επιτιθέμενος, να ικανοποιήσει την ακόρεστη σεξουαλική του επιθυμία.

Όπως ο λύκος γίνεται επιθετικός για να ικανοποιήσει την ασυγκράτητη επιθυμία του για τροφή, αντίστοιχα ο Λύκας «επιτίθεται» για να ικανοποιήσει την επιθυμία του για σεξ. Στο πρόσωπο του Λύκα «αντιπροσωπεύονται» συμβολικά τα δύο πιο ισχυρά ένστικτα: η πείνα και το γενετήσιο ένστικτο. Από τη σκοπιά αυτή, στον άξονα των εννοιών ο Λύκας «εκπροσωπεί» την ακόρεστη σεξουαλική επιθυμία, η οποία συνδυάζεται με οξύνοια πνεύματος και ευρηματικότητα, στοιχεία δηλαδή που στερεοτυπικά συνθέτουν το προφίλ του λύκου ως ζώου, μέσα από την αναπαράστασή του στους λαϊκούς μύθους. Το γεγονός αυτό μας γυρίζει στο *δεύτερο σκέλος του άξονα των τρόπων εκφοράς*, στις *εσωτερικές συνθήκες*, όπου εντοπίζουμε ένα «αφανές» νήμα που συνδέει την αφήγηση της ταινίας με δημοφιλείς λαϊκές αφηγήσεις και άλλα παραμύθια.

Από την άλλη πλευρά, στον άξονα των εννοιών, απέναντι στο Λύκα, ο Σκύμνος ανάγεται σε σύμβολο της αθωότητας και του άδολου και ανιδιοτελούς συναισθηματισμού. Το ενδιαφέρον είναι ότι στο δίπολο Λύκας/Σκύμνος παράγονται επίσης δύο αντιπαραθετικές μετωπικές σχέσεις, αφού ο κυνισμός του πρώτου συνδυάζεται με την οξυδέρκεια, ενώ η αθωότητα του δεύτερου με την αφέλεια.

Σημαντικότερα όμως, στη συμβολική αντιπαράθεση μεταξύ Λύκα και Σκύμνου υπερισχύει κατά κράτος ο Λύκας, αφού κατακτά σεξουαλικά τη Χλόη και ταυτόχρονα πετυχαίνει να «εξασφαλίσει» τη συναισθηματική της εξάρτηση απ' αυτόν. Εν προκειμένω, η αναπαράσταση αναπαράγει «συμβολικά» το φροϋδικών καταβολών σχήμα της «ψυχολογικής/συναισθηματικής εξάρτησης» από τον πρώτο εραστή. Το συμβολικό στοιχείο έγκειται στην κινηματογραφική αναπαράσταση των διαφόρων φάσεων της σεξουαλικής συνεύρεσης μεταξύ Λύκα και Χλόης. Αρχικά, όταν ο Λύκας της επιτίθεται εκείνη αντιστέκεται, αλλά εκείνος κάμπτεται με βίαιο τρόπο τις αντιστάσεις της και τη βιάζει, ενώ κατά την ολοκλήρωση της πράξης, καθώς τον αγκαλιάζει τρυφερά, η Χλόη φαίνεται να υποτάσσεται και συναισθηματικά σ' αυτόν.

Στο επίπεδο της ιστορίας, η εξέλιξη αυτή δείχνει ότι η Χλόη πραγματικά «δεν ήξερε τι θέλει», καθώς στις προηγούμενες σκηνές της αφήγησης την έχουμε παρακολουθήσει να απαιτεί από το Σκύμνο να είναι προστατευτικός, προτρέποντάς τον να «της ανάψει μια

φωτιά»: («Όταν τα αγόρια θέλουν ένα κορίτσι, ανάβουν μία φωτιά»). Η φωτιά, εκτός από συμβολικό θεμέλιο του υλικού πολιτισμού –ο Προμηθέας έκλεψε τη φωτιά από τους θεούς και την έδωσε στους ανθρώπους συμβάλλοντας καθοριστικά στη θεμελίωση του υλικού τους πολιτισμού–, είναι ταυτόχρονα και σύμβολο προστασίας και «εστίασης».

Αντίθετα προς το Σκύμνο, ο οποίος ισορροπεί μεταξύ παιδισμού και σεξουαλικής αφύπνισης –ας λάβουμε υπ’ όψιν ότι η λέξη Σκύμνος στην αρχαία ελληνική γλώσσα σημαίνει το νεογέννητο ζώο–, ο Τσάκαλος ως ο πιο «έμπειρος» από όλους παρουσιάζεται να γνωρίζει τη γυναικεία «κλίση» στην ανδρική επιθετικότητα ή αλλιώς την επιθυμία της γυναίκας ως «είδος» να «κατακτιέται» από τους άνδρες, υπενθυμίζοντας στην Άρτα τις μύχιες «πλευρές» της γυναικείας φύσης της: (Τσάκαλος [αναφερόμενος στον «απόντα» ψαρά σύντροφο της Άρτας]: «Έτυχε ποτέ να σε ξαπλώσει στο χώμα και να ντρέπεσαι;»).

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η αναπαράσταση της Χλόης ως εξαιρετικά «ασυνεπούς» –αφού, ενώ εκφράζει αίτημα προστασίας, στοργής και ηπιότητας προς το Σκύμνο, στον όποιο μάλιστα έχει ασκήσει και κριτική για τη σκληρή του στάση απέναντι στον πελεκάνο όταν του λέει: «δεν θα μπορούσα ποτέ να σ’ αγαπήσω», καταλήγει στην αγκαλιά του «κτηνώδους» Λύκα–, λειτουργεί στο επίπεδο του *άξονα των εννοιών* ως αφορμή για τη γενίκευση της ανδροκεντρικής άποψης ότι «οι γυναίκες δεν ξέρουν τελικά τι θέλουν» ή ακόμα πιο συγκεκριμένα ότι «είναι αφερέγγυες» και κατά συνέπεια ανάξιες εμπιστοσύνης. Η πονηριά σε συνδυασμό με την «αφερεγγυότητα» συνδυάζονται στον *άξονα των θεματικών* καθιερώνοντας ένα «οικουμενικότερο» πρότυπο γυναικείου χαρακτήρα.

Πάντως, είναι γεγονός ότι η καθ’ ολοκληρίαν επικράτηση του Λύκα έτσι όπως παρουσιάζεται στον *άξονα των θεματικών*, αφενός μεταφράζεται σε νίκη του «επιτιθέμενου φαλλού», αφετέρου αποτελεί δείγμα μιας «κατάφωρης» και διπλά φαλλοκεντρικής παρεξήγησης –στη βάση της παραδοχής ότι ο φροϋδικός ψυχαναλυτικός λόγος είναι φαλλοκεντρικός–²¹³ της ψυχαναλυτικής ερμηνείας της γυναικείας σεξουαλικότητας. Η αναπαραστασιακή στρέβλωση του φροϋδικού ψυχαναλυτικού σχήματος παρουσιάζει τη Χλόη να δένεται συναισθηματικά με τον εραστή της. Το γεγονός αυτό «βαραίνει» τον *άξονα των θεματικών* της ταινίας με μια «ωμή» ιδεολογική νομιμοποίηση της σεξουαλικής βίας σε βάρος των γυναικών και του βιασμού ως πράξης που παράγει πλεόνασμα σεξουαλικής ικανοποίησης για τις γυναίκες που τον υφίστανται.

Σ’ αυτό το σημείο έχει ενδιαφέρον να αναφερθούμε στη συμβολική λειτουργία που επιτελούν οι διάφορες αναφορές στο *λύκο*. Εκτός από το λογοπαίγνιο με το όνομα του

²¹³ Ο φροϋδικός ψυχαναλυτικός λόγος που αναλύει τη γυναικεία σεξουαλικότητα θεμελιώθηκε κυρίως στην αναγνώριση της βιολογικής διαφοράς και κατά συνέπεια «η διερεύνηση της γυναικείας προσωπικότητας εστιάστηκε στη βιολογική κυρίως λειτουργία της αναπαραγωγής, ολόκληρος δε ο κύκλος της ζωής των γυναικών εξετάστηκε κάτω από το ίδιο πρίσμα». Η αντίληψη αυτή αποτυπώθηκε γλαφυρά στο δοκίμιο του Freud *Θηλυκότητα*, όπου «η Θηλυκότητα και ο ανδρισμός καθορίζονται από τη διαφορά των φύλων». Στο δοκίμιο αυτό περιλαμβάνεται και η πρώτη ανακοίνωση του φαλλικού σταδίου, που στην περίπτωση του κοριτσιού μεταφράζεται σε συνειδητοποίηση της ανατομικής διαφοράς και ταυτόχρονα αναγνώριση «της υπεροχής του αντρικού οργάνου έναντι της κλειτορίδας. Σε αυτήν ακριβώς τη συνειδητοποίηση εδράζεται το “σύμπλεγμα του ευνουχισμού” από το οποίο υποφέρει το κορίτσι από τα πρώτα στάδια της ζωής του και κατά συνέπεια του “φθόνου του πέους”». Ιγγλέση 1980, σσ. 19-20.

Λύκα (Λύκας – Λύκος), ο λύκος υπάρχει και ως το ζώο-σύντροφος του Σκύμνου (ο Σκύμνος παρουσιάζεται να κρατάει ένα μωρό λυκάκι για συντροφιά). Μάλιστα, σε μία από τις πρώτες καταγραφές της γνωριμίας μεταξύ Σκύμνου και Χλόης, η Χλόη παρουσιάζεται καταγοητευμένη από το λυκάκι. Αν και αυτό είναι επιθετικό και επιχειρεί να τη δαγκώσει, εκείνη επιμένει να προσπαθεί να το αγγίξει, να του προσφέρει χάρδια, επομένως να του αποσπάσει τρυφερότητα. Υπό την έννοια αυτή, ο λύκος, ο οποίος στο πλαίσιο της αφήγησης αναπαρίσταται ως επιθετικό ζώο, λειτουργεί ως σύμβολο «αρρενωπής» γοητείας και επομένως είναι σεξουαλικά ελκυστικός από μια γυναικεία ετεροφυλοφιλική σκοπιά. Υπό αυτό το πρίσμα, η «παράδοση» της Χλόης στο βιαστή της ανάγεται, στον *άξονα των εννοιών*, στη φροϋδική υπόθεση περί «θηλυκού μαζοχισμού»,²¹⁴ όπου το άτομο κουβαλώντας ένα προφανές σύμπλεγμα ενοχής, δέχεται να υποστεί όλες τις βασανιστικές και επώδυνες διαδικασίες για να εξιλεωθεί. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι στον *άξονα των θεματικών*, η επιθετικότητα και επομένως η «δυναμική» βία παρουσιάζονται ως στοιχεία διεγερτικά της γυναικείας σεξουαλικής επιθυμίας.

Εν προκειμένω, πολλαπλασιάζεται το ιδεολογικό βάρος της έμμεσης επίκλησης στην επιστημονικότητα/ψυχανάλυση, εφόσον αυτή εδράζεται σε μια μεγάλη παρανόηση της ίδιας της φροϋδικής ερμηνείας. Η «προβληματική» περί μαζοχισμού παραγνωρίζεται κατά την αναπαράστασή της στον *άξονα των εννοιών*, καθώς παρουσιάζεται ως μία κατάσταση που αφορά αποκλειστικά τις γυναίκες. Αντίθετα, ο Freud περιγράφει μία «γενική» κατηγορία, όπου «εμπίπτει» κάθε άτομο, το οποίο υιοθετεί χαρακτηριστικά που παραπέμπουν σε «θηλυκή κατάσταση», όπως η *υποβολή σε ευνουχισμό, συνουσία καθώς και γέννα*.²¹⁵ Το γεγονός αυτό οδηγεί στον *άξονα των θεματικών* σε μια αυθαίρετη γενίκευση σχετικά με το μαζοχιστικό χαρακτήρα της γυναικείας «ψυχοσεξουαλικής» ταυτότητας. Πρόκειται για μια «ψυχολογίστικου τύπου» επίκληση της φροϋδικής σύλληψης του πρωτογενούς μαζοχισμού, ως αντεστραμμένου σαδισμού, όπου το αντικείμενο της επίθεσης εγκαταλείπεται και αντικαθίσταται από τον ίδιο το δράστη.²¹⁶ Υπό την έννοια αυτή, η πρόκληση πόνου και η σεξουαλική βία παρουσιάζονται να προκαλούν αμφίπλευρη ικανοποίηση –τόσο στο θύτη (Λύκα) όσο και στο θύμα (Χλόη). Επομένως, ο *άξονας των εννοιών* διέπεται από ένα λόγο κακέκτυπου «επιστημονισμού» που λειτουργεί ως υπόβαθρο νομιμοποίησης του σεξισμού στον *άξονα των θεματικών*.

Επιστρέφοντας στο *δεύτερο σκέλος του άξονα των τρόπων εκφοράς* θα διαπιστώσουμε ότι υπάρχει πάντοτε ένα ορών υποκείμενο που «επιτηρεί» τον «έρωτα» που αναπτύσσεται μεταξύ των ζευγαριών, και με τη σκοπιά του οποίου προτρέπονται σε ταύτιση οι θεατές· στην περίπτωση της Χλόης και του Σκύμνου, το ρόλο του επιτηρητικού βλέμματος επιτελεί ο Λύκας, ενώ στην περίπτωση της Άρτας και του Τσάκαλου την «εξέλιξη» του έρωτα «επιτηρεί» το ζευγάρι των εφήβων. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, κατά

²¹⁴ Ο Freud διακρίνει τρία είδη μαζοχισμού: τον ερωτογενή, το θηλυκό και τον ηθικό. Ειδικότερα για τον θηλυκό σημειώνει: «Ο θηλυκός μαζοχισμός είναι απεναντίας ο καλύτερα προσιτός στις παρατηρήσεις μας, ο λιγότερο ανιγνατικός και μπορεί να συλληφθεί σε όλες τις συναρτήσεις του». Freud 1991, σ. 44.

²¹⁵ Freud 1991, σ. 47.

²¹⁶ «Με τη στροφή εναντίον του εαυτού του έχει επιτελεστεί και η μετατροπή του ενεργητικού στόχου σε παθητικό». Freud 1991, σ. 79.

αντιστοιχία με το παραπληρωματικό δίπολο *σαδισμός/μαζοχισμός* στον *άξονα των εννοιών* παρατίθεται το δίπολο *ηδονοβλεψία/επιδειξιμανία*.²¹⁷ ενώ ο Λύκας αντλεί ικανοποίηση παρακολουθώντας τη Χλόη (ηδονοβλεψία), η Χλόη αντλεί ικανοποίηση βρισκόμενη στη θέση του αντικειμένου του βλέμματος του Σκύμνου (επιδειξιμανία). Αντίθετα, ο Σκύμνος παρουσιάζεται να βιώνει τραυματικά την «αναπάντεχη» θέαση του έρωτα μεταξύ Άρτας και Τσάκαλου, σα να βρίσκεται στη θέση του παιδιού που βιώνει την αποκάλυψη της συνουσίας των γονιών του ως «πρωταρχική σκηνή». Την αποστροφή του για το θέαμα, αποστροφή που συνοδεύει συνήθως μια τέτοια αποκάλυψη, ο Σκύμνος την εκδηλώνει με επιθετική συμπεριφορά προς τον Τσάκαλο. Από την άλλη, η «ορμή της θέασης» του «έρωτα» μεταξύ Τσάκαλου και Άρτας οδηγεί τη Χλόη στην ανακάλυψη της *αυτοερωτικής*²¹⁸ ικανοποίησης, αφού παρουσιάζεται να προτρέπεται να αντλήσει ακόμα πιο έντονα την ικανοποίηση από το ίδιο το σώμα της.

Σύμφωνα με όλα τα προηγούμενα, η διαδικασία αφύπνισης της σεξουαλικότητας των εφήβων αναπαρίσταται ως μια διαδικασία ταύτισης με τα γονικά πρότυπα, όπου ο Σκύμνος «για να αποφύγει τον ευνουχισμό ταυτίζεται με τον πατέρα και εσωτερικεύοντας τις αξίες του αποκτά ένα δυνατό υπερεγώ», ενώ η Χλόη, αποδεχόμενη το ρόλο του αντικειμένου αποκτά ένα «αδύναμο» και «ανεπαρκές» από πολιτιστική σκοπιά υπερεγώ.²¹⁹ Από τη σκοπιά αυτή, θα μπορούσαμε να διαπιστώσουμε μια συναρμογή του περιρρέοντος στο φιλικό κείμενο φροϋδισμού με τη φαλλοκρατική ιδεολογία, η οποία καταλήγει να νομιμοποιεί στον *άξονα των θεματικών* την επίκληση σε μια φυσικοποιημένη εκδοχή της, αντικειμενικά υπάρχουσας και ιεραρχικής, έμφυλης «διαφοράς». Η υπόθεση περί ανδροκεντρισμού της αφήγησης ενισχύεται και από την αναπαράσταση της εκδήλωσης της σεξουαλικής «φύσης» της Χλόης και του Σκύμνου, αφού η ενεργητική στάση της Χλόης και της Άρτας «βαρύνεται» από μεγάλες δόσεις εγωισμού, ενώ ο Σκύμνος και δευτερευόντως ο Τσάκαλος είναι μεγαλόψυχοι, αυθόρμητοι και «αθώοι».

Μέσα σε όλα αυτά, στην αφήγηση υφέρπει μια «βιβλική» αναφορά αφού η Χλόη, από ανέμελη «μικρούλα» εξελίσσεται σε τυπική περίπτωση «Εύας», καθώς με τον αφελέστατο εγωισμό της «σπέρνει θύελλες» και σπρώχνει το υποκείμενο που την επιθυμεί, το Σκύμνο, στην καταστροφή. Από τη σκοπιά αυτή, στον *άξονα των θεματικών* αναπαρίσταται ως κοινωνικά αναγκαία η χειραγώγηση της φυσικής «φαυλότητας/αναξιοπιστίας» της γυναίκας ως γενικής κατηγορίας, και κατά συνέπεια η διατήρησή της σε υποτελή θέση.

Το αναβλύζον σεξουαλικότητα νεανικό σώμα της Χλόης αναδεικνύεται στον *άξονα των θεματικών* σε οικουμενικό σύμβολο της «έμφυλης φύσης», η οποία τελικά παρουσιάζεται να είναι «αποκλειστικά» θηλυκή. Η υπόθεση αυτή ενισχύεται κι από το γεγονός ότι ο Σκύμνος παρουσιάζεται αμήχανος μπροστά στην ορμητική αφύπνιση της σεξουαλικότητας της Χλόης, ενώ από την άλλη ωθείται από ένα «ανεξέλεγκτο» για τον ίδιο

²¹⁷ Πρόκειται για το αντιθετικό ζεύγος ορμών που έχουν ως στόχο το κοίταγμα και την επίθεση (ηδονοβλεψίας και επιδειξιμανής στη γλώσσα των διαστροφών). Freud 1991, σ. 80.

²¹⁸ «Η ορμή της θέασης είναι στην αρχή της ενέργειας της αυτοερωτικής, έχει βέβαια ένα αντικείμενο αλλά το βρίσκει στο ίδιο το σώμα του κοιτάζοντος». Freud 1991, σ. 81.

²¹⁹ Ιγγλέση 1980, σ. 21.

ένστικτο που τον κάνει να θέλει να την ανακαλύψει. Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε ότι στον *άξονα των εννοιών* «πρωταγωνιστεί» η υποστασιοποιημένη εκδοχή του σεξουαλικού ενστίκτου, το οποίο καθοδηγεί τη σκέψη και κυριότερα την πράξη των πρωταγωνιστών, ειδικά των δύο μυούμενων στο παιχνίδι του έρωτα νεαρών.

Επομένως, θα μπορούσαμε να διακρίνουμε στον *άξονα των θεματικών*, αφενός την ύπαρξη της «σεξουαλικής» οικονομίας που καθορίζει σε τελική ανάλυση τα υποκείμενα της δράσης, αφετέρου την καθιέρωση της άποψης πως η έμφυλη υποτέλεια «βαραίνει» αποκλειστικά τη γυναίκα ως γενική κατηγορία.

Μάλιστα, λαμβάνοντας υπ' όψιν το ιστορικό πλαίσιο της δεύτερης φάσης ριζοσπαστικοποίησης της φεμινιστικής θεωρίας και πολιτικής στη Δυτική Ευρώπη, διαπιστώνουμε ότι υπάρχει μία συμβολική συνομιλία μεταξύ του *πρώτου σκέλους του άξονα των τρόπων εκφοράς* με τον *άξονα των θεματικών*, όπου θα μπορούσαμε να εικάσουμε ότι «απαντιέται» συμβολικά ή αντιστρέφεται από ανδροκεντρική/αντιφεμινιστική σκοπιά η ριζοσπαστική φεμινιστική άποψη σύμφωνα με την οποία η έμφυλη ταυτότητα, «βαραίνει» αποκλειστικά τις γυναίκες.

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε ότι στον *άξονα των εννοιών* διαμορφώνεται ένα δίπολο (Παθητικό/Ενεργητικό), όπου από τη μία πλευρά τοποθετούνται η αθωότητα/αφέλεια και το συναίσθημα, ενώ από την άλλη η πανουργία και ο συμφεροντολογικός υπολογισμός. Η κατάληξη της ιστορίας με το θάνατο του αθώου Σκύμνου και την «τακτοποίηση» του ατομικού συμφέροντος της Άρτας στο πλευρό του Τσάκαλου συνιστά την καταληκτική διευθέτηση του διπόλου, όπου τελικά το παθητικό υποκείμενο περιέρχεται στη θέση του θύματος, ενώ το ενεργητικό καταλαμβάνει το ρόλο του θύτη.

Εφόσον λοιπόν πρόκειται για μια, τρόπον τινά, διδακτική αφήγηση, μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο διδακτισμός συνυπάρχει με μια αξίωση γενίκευσης των αφηγούμενων παραδειγμάτων, οικουμενικοποίησης της προβληματικής που απορρέει από αυτά, και κυριότερα ανάδειξης του διαχρονικού χαρακτήρα του συγκεκριμένου προτύπου ετερόφυλης ερωτικής σχέσης.

Όλα τα παραπάνω «επιβαρύνουν» τη θέση του φιλικού κειμένου ως ανδροκεντρικού, μετατρέποντας ορισμένες έστω σκηνές του, σε πονήματα «μισογυνικής» φιλομορφίας. Αντίθετα προς το Freud, ο οποίος στο δοκίμιο «Θηλυκότητα» ανήγαγε την κοινωνικά αναγνωρίσιμη παθητικότητα των γυναικών στην ανατομική/βιολογική διαφορά, ο Κούνδουρος μεταθέτει στην προοιδιπόδεια ή αλλιώς προπολιτισμική κατάσταση τη «φυσική» διαφορά ως αντικειμενικά υπάρχουσα, ενώ ταυτόχρονα εγείρει και ζήτημα αξιολόγησης της «διαφοράς» αναπαριστώντας τη γυναικεία φύση ως «ύπουλη» και ανεξερεύνητα «σκοτεινή».

Επιπλέον, στον *άξονα των εννοιών* θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε έναν τύπο σχέσης του κινηματογραφικού λόγου του Κούνδουρου για τη γυναικεία σεξουαλικότητα με άλλους λόγους, εξωκειμενικές επιρροές από τη λογοτεχνία του Henri Miller²²⁰ αλλά και

²²⁰ Βασικό χαρακτηριστικό του λογοτεχνικού ρεαλισμού του H. Miller είναι οι γλαφυρές αναπαραστάσεις του σεξ, οι οποίες συνδυάζονται με έναν επίμονο τονισμό της έμφυλης «διαφοράς». Ειδικότερα για τη λογοτεχνική αναπαράσταση της «θηλυκότητας» οι φεμινιστικές κριτικές τού έχουν καταλογίσει ιδεολογική

από το πολυδιαβασμένο βιβλίο του D. H. Lawrence *Ο Εραστής της Λαίδης Τσάτερλυ*²²¹ (1928). Αυτές οι επιρροές αφορούν κυριότερα την αναπαράσταση της γυναικείας έμφυλης σεξουαλικότητας, καθώς και του, διάχυτου στο φιλικό κείμενο, ερωτικού «συμπεριφορισμού». Επιπλέον, και στα δύο κείμενα, αλλά κυρίως σε αυτό του Lawrence, παρατηρείται μια τάση «γενίκευσης» και «οικουμενικοποίησης» της προβληματικής για τις ετερόφυλες σχέσεις, καθώς και η συνεπαγωγή της διαχρονικότητας του πατριαρχικού ετεροσεξουαλικού κανονιστικού μοντέλου ρύθμισης των σχέσεων.²²²

Αυτό που επίσης έχει ενδιαφέρον είναι το γεγονός της «απουσίας» της μητρότητας από την αναπαράσταση της γυναικείας/θηλυκής φύσης. Η αναπαραγωγική λειτουργία, ως δομικό στοιχείο της γυναίκας –θέμα που ίσως αποτελεί ένα από τα ελάχιστα κοινά σημεία

αναπαραγωγή σεξιστικών προϊδεάσεων για το φύλο, καθώς και αντικειμενικοποίηση του γυναικείου σώματος. Ειδικότερα, η Kate Millett στην εκτενή κριτική ανάλυση κειμένων του H. Miller, του D. H. Lawrence και του N. Mailer καταλήγει στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για μυθοπλαστικές αφηγήσεις γραμμένες από ανδροκεντρική σκοπιά, οι οποίες, αφενός προτρέπουν τους άνδρες αναγνώστες σε ταύτιση με ένα γαρκισσιστικό φαλλοκεντρισμό, αφετέρου θέτουν τις γυναίκες ως υποτακτικά σεξουαλικά αντικείμενα ή σκεύη ικανοποίησης της ανδρικής ετεροφυλοφιλικής ηδονής (βλ. Millett 2000).

Παραθέτουμε ένα απόσπασμα από τα κείμενα του Miller, ενδεικτικό της επίμονης «με γενετήσιους όρους» φυσικοποίησης της έμφυλης «διαφοράς» και του σκληρά φαλλοκεντρικού χαρακτήρα της αφηγηματικής παράδοσης που καθιέρωσε : «Όσο κι αν δενόμουν μ' ένα μουνί πάντα μ' ενδιέφερε η προσωπικότητα στην οποία ανήκε. Ένα μουνί εξάλλου δεν έχει τη δική του ανεξάρτητη ύπαρξη. Τίποτα εξάλλου δεν έχει ανεξάρτητη ύπαρξη. Τα πάντα αλληλοσυνδέονται. Ίσως ένα μουνί, όσο δυσώδες κι αν είναι, να αποτελεί ένα από τα κυριότερα σύμβολα για τη σύνδεση όλων με όλα. Αν μπεις αρκετά βαθιά, αν παραμείνεις αρκετά πολύ, θα βρεις αυτό που αναζητάς». Miller 2004, σ. 38.

²²¹ Το δημοφιλές μυθιστόρημα του D. H. Lawrence περιγράφει γλαφυρά τη θυελλώδη ερωτική σχέση ανάμεσα στην, παντρεμένη και ανικανοποίητη σεξουαλικά από το σύζυγο της, Λαίδη Τσάτερλυ και το δασοφύλακα Όλιβερ Μέλορς. Το πλήθος των φεμινιστικών κριτικών που έχουν ασκηθεί στο έργο επικεντρώνει στο γεγονός ότι ο Lawrence παράγει «στρατευμένα» ανδροκεντρικό/φαλλοκρατικό λόγο για τη γυναικεία σεξουαλικότητα, ενταγμένο ωστόσο, σε ένα πλαίσιο φυσικοποιημένων αναπαραστάσεων της θηλυκότητας και του ανδρισμού. Ενδεικτικά, παραθέτουμε δύο περιγραφές της «ιδανικής» θηλυκότητας που μεταξύ άλλων περιλαμβάνονται στο κείμενο: «Η γυναίκα είναι πολύ ωραίο πράγμα όταν γαμιέται με όρεξη και το μουνί είναι καλό πράγμα», «Είσαι αληθινή εσύ, αληθινή, αχ ναι! Είσαι αληθινό έργο τέχνης. Και είσαι και λιγάκι πουτανίτσα». Ντ Χ. Λώρενς, *Ο εραστής της Λαίδης Τσάτερλυ*, μτφρ. Γιώργος Ράικος, Αθήνα: Καστανιώτης, σ. 357, 377. Η Kate Millett στην επίσης εκτενή ανάλυση, από τη σκοπιά της φεμινιστικής κριτικής, της λογοτεχνίας του Lawrence, τον χαρακτηρίζει «ευαγγελιστή της φαλλικής συνείδησης» και εξαιρετικά επιτυχημένο αναφορικά με τους στόχους της «σεξουαλικής πολιτικής», αφού στο πλαίσιο της αφήγησης το «φαλλοκεντρικό» μήνυμα παρουσιάζεται μέσα από μία γυναικεία φωνή/συνείδηση. Millett 2000, σ. 239.

²²² Όπως επίσης σημειώνει η Kate Millett, η λογοτεχνία του Lawrence αφορά το «όραμα» του συγγραφέα για την επιστροφή σε ένα βαθύτατο παραδοσιακό σχήμα κατανομής έμφυλων ρόλων, στο πλαίσιο του οποίου μόνο είναι εφικτή η «πραγμάτωση» της γυναικείας και της ανδρικής «φύσης», που στρεβλώθηκε από τον πολιτισμό της νεωτερικότητας και από την ιδεολογική απήχηση του Διαφωτισμού. Η Millett αναφέρει: «Η συνταγή του είναι ένα μίγμα Morris και Freud, που παρακάμπτει το βιομηχανικό υλικό πολιτισμό και οραματίζεται την επιστροφή της Αγγλίας στο Μεσαίωνα. Πρωταρχικά, ο στόχος είναι η επιστροφή σε παραδοσιακούς σεξουαλικούς ρόλους. Ο μοντέρνος άντρας είναι αναποτελεσματικός, η μοντέρνα γυναίκα είναι ένα χαμένο πλάσμα (αιτία και αποτέλεσμα είναι απολύτως συναρθρωμένα σε αυτή την τραγωδία) και ο κόσμος θα «διορθωθεί» μόνο όταν το αρσενικό επανακτήσει την κυριαρχία του πάνω στο θηλυκό, σε ένα καθεστώς πλήρους και απόλυτης επιβολής, στο πλαίσιο του οποίου εκείνη θα μπορέσει να εκπληρώσει την πραγματική της φύση». Millett 2000, σ. 242.

αναφοράς στην *παραδοσιακή ψυχανάλυση* και στη φεμινιστική κριτική αυτής– στο εν λόγω φιλικό κείμενο παραγνωρίζεται πλήρως. Συμπληρωματικά, παρατηρούμε επίσης ότι στο πλαίσιο της αφηγούμενης ιστορίας υφίστανται μόνο δύο επίπεδα κοινωνικής οργάνωσης· αυτό της νομαδικής κοινότητας και αυτό του ζευγαριού που συνδέεται ερωτικά. Πουθενά στην αφήγηση δεν εμφανίζεται κάποιο πρότυπο οικογενειακής οργάνωσης, αν και οι άνδρες νομάδες «καθοδηγούνται» από το Μολοσσό (Ζανίνο), ο οποίος ως χαρακτήρας οπωσδήποτε προσιδιάζει σε ένα πατερναλιστικό πρότυπο.

Με άλλα λόγια, στον *άξονα των θεματικών*, η «μελέτη» του Κούνδουρου τον οδηγεί σε γενεαλογικού τύπου συμπεράσματα, όπου αναδεικνύεται ως αντικειμενικό ένα φυσικοποιημένο πρότυπο κοινωνικής συμπεριφοράς των «έμφυλων» ατόμων. Επίσης, με έμφυλα κριτήρια προσδιορίζονται οι αιτίες που ωθούν τα άτομα να συνάψουν μονογαμικές σχέσεις· οι άνδρες ερωτεύονται, οι γυναίκες προσαρμόζονται σε μια μονογαμική σχέση με ωφελιμιστικά κριτήρια. Επομένως, αφενός καταρρίπτεται η υπόθεση της κοινωνικής κατασκευής του φύλου, αφετέρου η προσέγγισή του αντιστοιχεί στα δίπολα κλειστό/ανοιχτό, θερμό/ψυχρό κ.ο.κ. Κυριότερα, όμως, με την «πρόφαση» του συμβολισμού της αφηγούμενης ιστορίας αμφισβητείται, έστω αποσπασματικά, η «ανδρική κυριαρχία» αφού τη θέση της παρουσιάζεται να καταλαμβάνει μία σκιώδης, αλλά βαθύτατα εδραιωμένη, γυναικοκρατία. Εν προκειμένω, δεν έχουμε να αντιμετωπίσουμε τη «συνηθισμένη» παραμορφωτική επίδραση της αναπαράστασης, αλλά μια «ωμή» παραγνώριση δεδομένων της κοινωνικής πραγματικότητας όπως η έμφυλη βία –σωματική και ψυχολογική–, ο διαχρονικός αποκλεισμός των γυναικών, ως κοινωνικής κατηγορίας, από τη δημόσια σφαίρα, και η πολύπλευρη και διαχρονική έμφυλη ανισότητα η οποία επικρατεί, παρά την, καθιερωμένη στις δυτικές κοινωνίες, θεσμική ισότητα.

Επομένως, σύμφωνα με όλα τα παραπάνω, γίνεται σαφές ότι το σύνολο της αφήγησης διέπεται από μία σεξιστική ουσιοκρατία, αφού όχι μόνο αναγνωρίζεται η έμφυλη διαφορά ως αντικειμενικά υπάρχουσα, αλλά επιπλέον, όλες οι ιστορικά θεσπισμένες κοινωνικές διαφορές ανάγονται «σε μια βιολογική φύση η οποία λειτουργεί ως ουσία, απ' όπου επάγονται με άτεγκτο τρόπο όλα τα ενεργήματα της ύπαρξης».²²³

Εν προκειμένω, αν μεταφερθούμε για λίγο στο πρώτο σκέλος του *άξονα των τρόπων εκφοράς*, δηλαδή τις *εξωτερικές συνθήκες*, αναγνωρίζουμε μία αντίληψη που αναπαράγεται «συχνά» μέσα από τις αναπαραστάσεις του εμπορικού ελληνικού κινηματογράφου, ιδίως τις κωμωδίες, σύμφωνα με την οποία η κοινωνία «διευθύνεται» από την αφανή άρχουσα μητροκρατία. Η άρρητη αυτή παραδοχή, που τελικά κυριαρχεί στον *άξονα των θεματικών* της ταινίας, ανατρέπει και την υπόθεση της γυναικείας παθητικότητας, αφού οι ανδρικοί χαρακτήρες αναπαρίστανται ως κατά φαντασίαν «κυνηγοί», ενώ οι γυναικείοι χαρακτήρες έχουν τελικά το προνόμιο να επιλέγουν, επομένως και να καθορίζουν την έκβαση της αφήγησης. Μάλιστα, σε σχέση με το τελευταίο διαπιστώνεται η, όχι τόσο «συνηθισμένη», «προτεραιότητα» των γυναικείων χαρακτήρων στο επίπεδο της ιστορίας και στο επίπεδο της αφήγησης.

²²³ Bourdieu 1999, σ. 30.

Το ενδιαφέρον όμως είναι ότι αυτή η προτεραιότητα τους αποδίδεται από μια αντιφεμινιστική και πατριαρχική σκοπιά, αρκετά συνηθισμένη στον ελληνικό κινηματογράφο, αφού οι γυναίκες στο επίπεδο της ιστορίας βρίσκονται στην ενεργητική θέση, είναι δηλαδή γυναίκες-κυνηγοί, ενώ ταυτόχρονα, ως χαρακτήρες, «σκιαγραφούνται» επιβαρυνμένες με τις αρνητικές ιδιότητες της πονηριάς, του κυνισμού, της υστεροβουλίας. Τηρουμένων των αναλογιών, οι δύο πρωταγωνιστικές γυναικείες μορφές παραπέμπουν στο ιδιαίτερα διαδεδομένο στον εμπορικό κινηματογράφο αναπαριστάμενο πρότυπο της «πονηρής» γυναίκας που «εξαπατά» με κόλπα τους άνδρες.

Τελικά, λαμβάνοντας υπ' όψιν όλα τα προηγούμενα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι στη συγκεκριμένη ταινία ο Κούνδουρος, αν και εκπρόσωπος της εγχώριας κινηματογραφικής πρωτοπορίας, ισορροπεί μεταξύ κυρίαρχων σκοποφιλικών κινηματογραφικών προτύπων και κλασικής εικαστικής αισθητικής.

Αν επιμείνουμε στην ανάλυση του τρόπου αφήγησης της ιστορίας διαπιστώνουμε ότι αν και «προπάτορας» του εγχώριου νεορεαλισμού, σε αυτή την ταινία ο Κούνδουρος απομακρύνεται λίγο από τα ρεαλιστικά²²⁴ κινηματογραφικά πρότυπα και κατά κάποιον τρόπο αξιώνει μία «συναίνεση» με τον κλασικισμό, κινηματογραφώντας πλάνα που παραπέμπουν στα αρχαιοελληνικά αισθητικά πρότυπα. Στο φιλικό κείμενο θεμελιώνει εκ νέου μία «εικαστική» σχέση ανάμεσα στο τοπίο και την «προϊστορική» κατάσταση από τη μια και στο σώμα από την άλλη. Μετατοπίζεται από τη θέση του σκηνοθέτη σε αυτή του φωτογράφου και αντίστροφα, αφού στις *Μικρές Αφροδίτες* το κάθε είδος παραχωρεί τη θέση του στο άλλο, συμβιώνοντας φανερά μαζί του.²²⁵ Μάλιστα, από τις *εξωτερικές συνθήκες του άξονα των τρόπων εκφοράς* μαθαίνουμε ότι ο σκηνοθέτης ήθελε να γυρίσει την ταινία στην Αφρική, για να έχει το πλεονέκτημα του «αυθεντικού» περιβάλλοντος, αλλά τελικά τοποθέτησε τη δράση στην Ελλάδα του 200 π.χ., στα τοπία της Μυτιλήνης και της Αττικής που διαθέτουν επίσης πρωτεϊκή ομορφιά.²²⁶

Παρ' όλα αυτά, έστω και σε αυτό το πλαίσιο, διατηρεί εκλεκτικές συγγένειες με το νεορεαλισμό, αφού σε αυτή την κινηματογραφική παράδοση μπορεί να αναζητηθεί η «καταγωγή των προγραμματικών αναφορών στο σώμα ως λυδίας λίθου».²²⁷

Η φωτογραφία, την οποία επιμόνως χρησιμοποιεί ως εκφραστικό μέσο, γίνεται πέρασμα μεταξύ της απώλειας και της αντίστασης στην απώλεια του βιωμένου σώματος,

²²⁴ Συχνά ο ρεαλισμός δεν εξαντλείται στην απλή καταγραφή της πραγματικότητας αλλά συνιστά «ρήξη με τον κλασικισμό σε κάθε επίπεδο, φιλοσοφικό όσο και αισθητικό, εγκαινιάζοντας μία άλλη εικαστική ματιά. Καμιά εικόνα δεν παραπέμπει σε γνωστά καλλιτεχνικά πρότυπα και καμιά σκηνή δεν μοιάζει στημένη, όσο κι αν στην πραγματικότητα είναι». Ρηγοπούλου 2003, σ. 134.

²²⁵ «Στην ιστορία του πολιτισμού, και ιδιαίτερα στην ιστορία των διάφορων παραστατικών τεχνών και της καταγωγής τους, το κάθε είδος που παραχωρεί τη θέση του σε κάποιο άλλο επιμένει, είτε φανερά είτε υπόγεια, συμβιώνοντας ειρηνικά ή ανταγωνιστικά με τον διάδοχό του». Ρηγοπούλου 2003, σσ. 158-159.

²²⁶ Μητροπούλου 2006, σσ. 192-193.

²²⁷ Ρηγοπούλου 2003, σ. 132.

ως όρου δημιουργίας του πολιτισμού και της συστηματικής σκέψης, και τελικά πέρασμα από το βιωμένο σώμα στο *corpus* του πολιτισμού.²²⁸

Από την άλλη, είναι γεγονός ότι η σκοποφιλία, το ηδονοβλεπτικό και το ναρκισσιστικό βλέμμα, όπως τα εννοεί η Mulvey, είναι κλειστά νευρωσικά σχήματα που μπορεί να λειτουργούν σε μεγαλύτερο βαθμό σε σχέση με τον εμπορικό κινηματογράφο, όμως τα «σκοποφιλικά» πρότυπα αναπαράγονται και στον «καλλιτεχνικό»/«υψηλό» κινηματογράφο. Έτσι, οι *Μικρές Αφροδίτες* δεν ξεφεύγουν από την κυρίαρχη τάση φетиχοποίησης του γυναικείου σώματος ως κινηματογραφικού θεάματος.²²⁹

Υπό την έννοια αυτή, το φιλικό κείμενο, μέσα από την αναπαράσταση, παράγει στον *άξονα των θεματικών* τα σώματα ως έμφυλα και μάλιστα σύμφωνα με μία αυστηρή οριοθέτηση του φύλου, πρωταρχικά ως βιολογικού και «προ-κοινωνικού», κατά συνέπεια ως φυσικοποιημένου κοινωνικού. Η έμφυλη ιδιότητα συγκροτείται ως ένα εξ ολοκλήρου νέο «καθεστώς αλήθειας» με τη φουκωική έννοια, αφού γίνεται το κριτήριο απόδοσης *σημασίας* στο σώμα,²³⁰ προσδιορίζοντας τις διαχρονικές έμφυλες συμπεριφορές.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο σκηνοθέτης αναπαράγει το δυτικοκεντρικό έμφυλο αξιολογικό δυϊσμό επικαλούμενος, ως όχημα «αντιπερισπασμού» τα χαρακτηριστικά ενός κόσμου πριν την «απομαγικοποίησή» του,²³¹ όπου τα σεξουαλικά τοτέμ και η αρχαιοελληνικού τύπου συμμετρία²³² κυριαρχούν.

Εμμένοντας στην αναζήτηση της αφηγηματικής υποκειμενικότητας στην ταινία, μπορούμε να πούμε ότι, παρά την «έμπρακτη» προτεραιότητα που αναγνωρίζεται στους γυναικίους χαρακτήρες, τελικά η αφηγηματική σκοπιά που επικρατεί είναι η ανδρική. Υπό την έννοια αυτή, η αφηγηματική σκοπιά, ως αυστηρά ανδροκεντρική, απευθύνεται κυρίτερα στους άνδρες ετεροφυλόφιλους θεατές, προτρέποντάς τους σε ταύτιση με τη «διαμαρτυρία» για τα «βάσανα» που προκαλούν οι γυναίκες. Κατά συνέπεια, ως προς το επίπεδο της αφηγηματικής «απεύθυνσης», θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι παρακάμπτονται οι γυναίκες θεατές.

Επομένως, στο πλαίσιο της αφήγησης, η ανδροκεντρική πορεία που χαράσσεται από την πλευρά του σκηνοθέτη, ως προνομιακού υποκειμένου της αφήγησης, αφενός «θεαματοποιεί» το γυναικείο σώμα, αλλά και την ίδια τη γυναίκα ως κατηγορία, αφετέρου αποκαλύπτει ή μάλλον «εκθέτει» τη χυδαιότητα ως φυσιογνωμικό χαρακτηριστικό του γυναικείου πληθυσμού.

²²⁸ Σχετικά με την «επιστροφή του απωθμένου σώματος και της επιθυμίας στον κινηματογράφο», βλ. Ρηγοπούλου 2003, σσ. 157-158.

²²⁹ «Κατά συνέπεια υπάρχουν δύο ισχυρές αλλά αντιφατικές τάσεις στον κλασικό κινηματογράφο όσον αφορά την αναπαράσταση του γυναικείου σώματος. Είτε το σώμα φетиχοποιείται ως αντικείμενο ομορφιάς από κάθε έμφαση, είτε παρουσιάζεται ως μη αποκαλυπτικό, ακόμα και παραπλανητικό –αυτή είναι η λογική, τα φαινόμενα απατούν», Doane 2011, σ. 306.

²³⁰ Αντλούμε την έκφραση από την προβληματική της Judith Butler αναφορικά με το ζήτημα της «υλικότητας του έμφυλου σώματος» στο Butler 2008.

²³¹ «Η απομαγικοποίηση είναι η εξολόθρευση του ανιμισμού». Horkheimer, Adorno. 1996, σ. 32.

²³² Η αρχαιοελληνική αρμονία «δεν βασίζεται στην εξάλειψη αλλά στην ισορροπία των αντιθέσεων». Η συμμετρία αποτελεί συστατικό στοιχείο της αισθητικής της αρμονίας ή αλλιώς της μαθηματικοποιημένης σύλληψης της ομορφιάς. Σχετικά με την αρμονία, αναλογία, συμμετρία, βλ. στο Eco (επιμ.), 2004, σ. 51.

Αν θεωρήσουμε λοιπόν ότι διά του βλέμματος παράγονται δύο «ειδών» ηδονές, δηλαδή η σκοποφιλική και η ναρκισσιστική, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι αυτές αφορούν, σχεδόν αποκλειστικά, τους άνδρες θεατές της ταινίας, οι οποίοι αφενός απολαμβάνουν το εκτεθειμένο στο φακό γυμνό γυναικείο σώμα, αφετέρου ικανοποιούνται από την ταύτιση με τους ανδρικούς χαρακτήρες, οι οποίοι, έστω έμμεσα, ομολογούν την ταλαιπωρία που υφίστανται από τις γυναίκες. Εν προκειμένω, θα τολμούσαμε να υποστηρίξουμε ότι η ναρκισσιστική ταύτιση συμβαίνει ακριβώς με τον «λακανικό» τρόπο· διά μέσου της αναγνώρισης της φιλικής εικόνας ως ιδανικού εγώ, ο θεατής ταυτίζεται με αυτό στο πρόσωπο του ανδρικού χαρακτήρα.²³³ Επιπλέον, το πεδίο ορατότητας του ανδρικού βλέμματος διαρκώς επεκτείνεται, είτε προς τις διαδοχικές «ημίγυμνες» εμφανίσεις της έφηβης Χλόης, είτε προς τις ερωτικές «αποκαλύψεις» της Άρτας. Αντίθετα, το πεδίο σκοποφιλίας των γυναικών θεατών παραμένει εξαιρετικά περιορισμένο.

Στον *άξονα των εννοιών* όλα τα σύνολα ιδεών που τίθενται υπό διαπραγμάτευση, συνιστούν «καλυμμένες» αναπαραστάσεις στερεότυπων αντιλήψεων για τη «θηλυκότητα», οι οποίες είτε προέρχονται από τη λαϊκή ιδεολογία και κατά συνέπεια την ιουδαιοχριστιανική παράδοση είτε αποτελούν δευτερογενείς αναπαραστάσεις ήδη «καθιερωμένων» κινηματογραφικών αναπαραστάσεων.

Για παράδειγμα, η έμφαση στον απρόβλεπτο χαρακτήρα και τη συμπεριφορά της Χλόης, η οποία τελικά καταλήγει στην αγκαλιά του «βάνουσου» Λύκα, πιθανότατα «προδίδεται» ως ένα παράδειγμα της ανεξιχνίαστης φύσης της γυναικείας σεξουαλικότητας ή και της θηλυκότητας εν γένει. Υπό μία έννοια, αυτή η «παράλογη» τροπή που επιλέγει να δώσει η Χλόη στα γεγονότα, υποκύπτοντας στις ερωτικές πιέσεις του Λύκα, οδηγεί στον *άξονα των θεματικών* σε μία γενίκευση/οικουμενικοποίηση της υπόθεσης της «ανορθολογικής» γυναικείας φύσης. Το γεγονός αυτό έχει ως συνέπεια να καθιερώνεται, έστω έμμεσα, στον *άξονα των θεματικών*, το θεμελιώδες για τη νεωτερικότητα δυϊκό σχήμα *ανδρική «έλλογη» φύση / γυναικεία «άλογη» φύση*, από τη βάση του οποίου απορρέουν τα κριτήρια του έμφυλου καταμερισμού και κατά συνέπεια του αποκλεισμού της γυναίκας από τη δημόσια σφαίρα. Αυτός ο «διαδεδομένος» και κυρίαρχος σε διαφορετικούς πολιτισμούς²³⁴ βιολογικός ντετερμινισμός, με εφιαλτήριο τη γυναικεία αναπαραγωγική ικανότητα, «προδικάζει» με έναν τρόπο την ταύτιση της γυναίκας, ως είδους, με τη φύση και αντίστοιχα την «απόστασή» της από τον πολιτισμό. Ανάλογα, η αντίληψη αυτή παραπέμπει και στη φροϋδική ερμηνεία της γυναικείας σεξουαλικότητας ως «ελλειπτικής», εξαιτίας της προοιδιπόδειας καθήλωσης του κοριτσιού και της αδυναμίας του να αποδεχτεί τον ευνουχισμό του, η όποια κατά το Freud έχει ως

²³³ Ρηγοπούλου 2003, σ. 113.

²³⁴ Η «πολιτιστική» υποτίμηση των γυναικών έχει μια σαφώς διαχρονική και οικουμενική διάσταση, αφού «σε κάθε γνωστό πολιτισμό οι γυναίκες θεωρούνται σε κάποιο βαθμό κατώτερες από τους άνδρες». Σχετικά με την «οικουμενική διάσταση» της υποτίμησης της γυναίκας ως κατηγορίας, βλ. στο: Ortner, 1972, σσ. 23-25.

αποτέλεσμα την αδυναμία του να «μετουσιώσει» τα ένστικτά του και να μεταβεί στην πολιτισμένη κατάσταση.²³⁵

Από την άλλη, η αντίληψη της αινιγματικής «γυναικείας φύσης» είναι διαχρονικά παρούσα στην εγχώρια λαϊκή ιδεολογία και «αναπαρίσταται» με πολλαπλούς τρόπους στις περισσότερες λαϊκές αφηγήσεις (λογοτεχνία, κινηματογράφος, έντυπα).²³⁶ Υπό την έννοια αυτή, η «επανοικειοποίηση» αυτών των αναπαριστάμενων μορφών πράγματι ανταποκρίνεται σε μια «αναγνωρίσιμη» από τους κινηματογραφικούς θεατές ιδεολογική συνέχεια.

Αντίστοιχα, εκτιμούμε ότι σε «αναγνωρίσιμες» από τους θεατές ιδεολογικές «συνέχειες» ανταποκρίνεται και η αναπαράσταση του «ανδρισμού» ή ακόμα πιο συγκεκριμένα της ανδροπρέπειας. Οι τρεις ανδρικοί χαρακτήρες που πρωταγωνιστούν στην ταινία διαφοροποιούνται αρκετά μεταξύ τους· ο εύθραυστος και συνεσταλμένος Σκύμνος ισορροπεί μεταξύ παιδισμού και πρόωρης σεξουαλικής αφύπνισης· ο «έμπειρος» Τσάκαλος χαρακτηρίζεται από ένα είδος διακριτικής υπερηφάνειας, αλτρουισμού και αυταπάρνησης· ο σκληροτράχηλος «επιβήτωρ» Λύκας παρωθείται από το σεξουαλικό του ένστικτο, αλλά τελικά θριαμβεύει, αφού κατακτά τη Χλόη ολοκληρωτικά.

Επιπλέον, ο Τσάκαλος λειτουργεί ως πατρική φιγούρα για το Σκύμνο, εκδηλώνοντας πατρικό ενδιαφέρον για το μικρό σε ηλικία σύντροφό του. Οι δύο τους παρουσιάζονται να συνδέονται με ένα βαθύ αίσθημα αλληλεγγύης. Από την άποψη αυτή και λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι και η υπόλοιπη «ομάδα» κινητοποιείται προς την αναζήτηση του Σκύμνου, όταν γίνεται αντιληπτή η απουσία του, καθιερώνεται στον *άξονα των θεματικών* η συντροφικότητα ως εγγενές χαρακτηριστικό των σχέσεων που αναπτύσσονται μεταξύ των ανδρών. Αυτή βεβαίως η αντίληψη δεν είναι «άσχετη» προς την, κυρίαρχη στην ταινία, τάση «φυσικοποίησης» των αναπαριστάμενων σχέσεων, αφού οι άνδρες παρουσιάζονται να έχουν μία φυσική κλίση στη μεταξύ τους αλληλεγγύη.

Με αφορμή τη δεδομένη στις *εξωτερικές συνθήκες* του *άξονα των τρόπων εκφοράς* «ειδική» σχέση του Κούνδουρου με τον κρητικό λαϊκό πολιτισμό, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο χαρακτήρας του Τσάκαλου συγκροτείται στη βάση των αναπαραστάσεων

²³⁵ Σύμφωνα με τη φροϋδική σύλληψη της «θηλυκότητας» στο ομώνυμο δοκίμιο, τα δύο φύλα μέσα από τη διαδικασία των ταυτίσεων εσωτερικεύουν τα γονικά πρότυπα. Το αγόρι για να αποφύγει τον ευνουχισμό ταυτίζεται με τον πατέρα και εσωτερικεύοντας τις αξίες του αποκτά ένα δυνατό υπερεγώ. Το κορίτσι ήδη τιμωρημένο, με κίνητρο επομένως λιγότερο δυνατό, αποκτά ένα υπερεγώ «που δεν φτάνει ούτε στη δύναμη ούτε στην ανεξαρτησία που του είναι απαραίτητα από πολιτιστική σκοπιά». Αποτέλεσμα αυτών των διαδικασιών είναι η αδιαφορία των γυναικών για τα κοινά, καθώς και η δυσκολία «μετουσίωσης» των ενστίκτων τους. Ιγγλέση 1980, σ. 19.

²³⁶ Παραδείγματα σχολιασμού της γυναικείας συμπεριφοράς/φύσης συναντούμε στον εγχώριο τύπο των τελών του 19ου αιώνα όπου «η γυναικεία συμπεριφορά γινόταν μέχρι και στην πιο μικρή της λεπτομέρεια ένα από τα αγαπημένα θέματα του αθηναϊκού Τύπου [...]. Παρ' όλα αυτά οι μελετητές δεν θα παρέμεναν απλά σε μια σκιαγράφηση κακών συμπεριφορών, αλλά για μια ακόμα φορά θα κατέληγαν στη βασική διαπίστωση εκ μέρους των ανδρών, για τις δυσκολίες που είχαν οι πατεράδες με την αινιγματική γυναικεία φύση των θυγατέρων τους, και κυρίως την ανάγκη να ελέγξουν το γυναικείο ελάττωμα του ψεύδους και της ανυπακοής: «Πατέρες, προσέχετε τον νουν εις τας πρώτας ταύτας του κοράσιου κακίας και φοβείσθε μη αυτά αυξηθώσι και ριζώσωσιν εν τη ψυχή αυτού». Τζανάκη, 2007, σ. 220.

της κρητικής ανδροπρέπειας ή αλλιώς του «κρητικού ανδρισμού». Επομένως, αν ο χαρακτήρας του Τσάκαλου εμπνέεται από αυτό το αρχέτυπο, με βάση το οποίο διαπαιδαγωγούνται όλοι οι κρητικοί, τότε εύλογα αγαπά τη ζωή, αποθεώνει χωρίς αναστολές το σώμα και τις ορμές του και βρίσκεται σε μια διαρκή αναζήτηση της μεγάλης μητρικής αγκαλιάς.²³⁷

Η κρητική καταγωγή του Κούνδουρου, μια «ιδιότητα» η οποία ανασυντέθηκε με τη συγκλονιστική, ατομική και συλλογική, εμπειρία της παραμονής του στη Μακρόνησο (επίσης ένα δεδομένο που αντλούμε από το πρώτο σκέλος του άξονα των τρόπων εκφοράς), συνέβαλε καθοριστικά στη διαμόρφωση της «κουνδουρικής» κοσμοαντίληψης, η οποία αφήνει ευκρινώς το αποτύπωμά της σε ολόκληρη την ταινία. Από τη σκοπιά αυτή, η ιδεολογική διαπραγμάτευση που λαμβάνει χώρα στους δύο τελευταίους άξονες, και κυρίως στον τελευταίο, φαίνεται πως απηχεί σε έναν ασυνήθιστα μεγαλύτερο βαθμό τις ιδεολογικές απόψεις του κυριότερου υποκειμένου της εκφοράς, που τυχαίνει να είναι ο σκηνοθέτης της ταινίας.

Μέσα από την αναφορά στην κρητική «παρακαταθήκη» του σκηνοθέτη γίνεται πιο εύκολα κατανοητό γιατί ο Τσάκαλος μπορεί να θυμίζει κλέφτη ή αρματωλό της ελληνικής Επανάστασης και κυρίως κάποιον που είναι αγωνιστής, που τρέφει συντροφικά αισθήματα για τους συνοδοιπόρους του και ο οποίος είναι «ά-πολις».²³⁸ Η εξιδανικευμένη εικόνα του Τσάκαλου «συμβαδίζει» με την κεντρική στην ταινία θεματική της απόρριψης του νεωτερικού κοινωνικού συμβολαίου. Η ηθική ανωτερότητά του φαίνεται τόσο στη στάση του απέναντι στους συντρόφους του, και κυρίως στο Σκύμνο, όσο και στη στάση του απέναντι στη γυναίκα που ερωτεύεται.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν ακόμα ένα στοιχείο που αφορά τις εξωτερικές συνθήκες εκφοράς της αφήγησης, δηλαδή τις αριστερές πολιτικές πεποιθήσεις του Κούνδουρου, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Τσάκαλος «υπάρχει» στο πλαίσιο της αφήγησης ως σύμβολο ηθικής, γενναιότητας και γενναιοδωρίας, σε αντίστιξη προς τα «εξωαφηγηματικά» αστικά σύμβολα της αλλοτρίωσης που έχει απορρίψει ο Κούνδουρος.

Από αυτή τη σκοπιά, όλα τα προηγούμενα σε συνδυασμό με τη φυσιοκρατική οπτική της αφήγησης οδηγούν στον άξονα των θεματικών στην εγγραφή των απარიθμημένων ως χαρακτηριστικών της ανδροπρέπειας ή του ανδρισμού ως «διαχρονικών». Με άλλα λόγια, η φυσιοκρατική συνθήκη που διαμορφώνει ο Κούνδουρος επιτρέπει την ανάδειξη των φυσικών θεμελιακών χαρακτηριστικών της ανδροπρέπειας που υπάρχουν διαχρονικά και ανεξάρτητα από τις οποιοσδήποτε επιδράσεις του ιστορικού και κοινωνικού περιβάλλοντος.²³⁹

²³⁷ Όπως σχολιάζει η Αγλαΐα Μητροπούλου, οι οικείοι του Κούνδουρου «ήταν μέχρι το κόκκαλο Κρητικοί – από εκείνους που έλεγαν την πατρίδα μητρίδα– με όλα τα γνωστά χαρακτηριστικά: αγάπη της ζωής και αποθέωση της σάρκας, ευφυΐα, εφευρετικότητα, κέφι, φιλοξενία. Ήταν άνθρωποι ευόργητοι (οξύθυμοι δηλαδή), φιλέκδικοι και μνήμονες (και του καλού και του κακού)». Μητροπούλου 2006, σ. 185.

²³⁸ «Η συμβατική αντισυμβατικότητα της κρητικής ανδρικής συμπεριφοράς αφήνει μεγάλο περιθώριο για τη συνάρθρωση της επαναστατικής θέσης με τις κανονιστικές νόρμες». Herzfeld 1988, σ. 25.

²³⁹ «Τα αισθητικά και κοινωνικά αναγνωρίσιμα στοιχεία που συνθέτουν την ανδροπρέπεια μεταλλάσσονται κατά τη διάρκεια των χρόνων. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι τα ανδρικά χτενίσματα, όπου έχουμε

Επιπλέον, η «παράδοξη» σύνθεση των προνεωτερικών (κρητικός λαϊκός πολιτισμός) και νεωτερικών αντιλήψεων (αριστερή ιδεολογία) που διαλέγει να προβάλει ο σκηνοθέτης στην αφήγηση, αφήνει «χώρο», στο επίκεντρο του *άξονα των εννοιών*, σε έννοιες κατεξοχήν προνεωτερικές, όπως η έννοια του «αρσενικού» που παλεύει για να ανταποκριθεί στον «φυσικά» προκαθορισμένο ρόλο του, ο οποίος περιλαμβάνει το «κυνήγι» και την εξασφάλιση των υλικών συνθηκών για την αναπαραγωγή του γένους του.

Σύμφωνα με τις προηγούμενες παρατηρήσεις θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο *άξονας των θεματικών*, με άλλα λόγια το πεδίο άρθρωσης των βασικών ιδεολογικών θέσεων της ταινίας, καθορίζεται σε τελική ανάλυση από ένα συνονθύλευμα ιουδαίοχριστιανικών, νεωτερικών, φροϋδικών θέσεων και αντιλήψεων από την εγχώρια λαϊκή παράδοση.

Αναπόφευκτα, μέσα σε αυτό το πλαίσιο, το φυσικό περιβάλλον παρουσιάζεται ως «πρόφαση» για την κατάρριψη ή διάψευση της προβληματικής περί κατασκευής του κοινωνικού φύλου και την καθιέρωση στον *άξονα των θεματικών* της βιολογικής διάστασης της έμφυλης ταυτότητας. Παρ' όλα αυτά, η φυσική υπεροχή του αρσενικού ως αξίωμα καταργείται μέσα στην ιστορία, αφ' ης στιγμής οι «γυναίκες», από «θηράματα» μετατρέπονται σε ενεργητικούς παράγοντες του ερωτικού παιχνιδιού.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν λοιπόν το γενικό πλαίσιο εκφερομένων και κυριότερα τα στοιχεία που συνθέτουν την αναπαράσταση της ανδροπρέπειας στην ταινία, έχει ενδιαφέρον να αναρωτηθούμε σε ποιο βαθμό αυτή η αντιμετάθεση των ρόλων του κυνηγού και του θηράματος έχει φεμινιστική, ή όχι, διάσταση.

Αρχικά, πρέπει να σημειώσουμε ότι στο πλαίσιο της αφήγησης επικρατεί μια διάχυτη τάση κατηγοριοποίησης των ανδρών και των γυναικών ως διακριτών κατηγοριών, στην ταυτότητα των οποίων επιγράφονται ορισμένα εγγενή χαρακτηριστικά. Από την άλλη, η ερωτική επιθυμία, αλλά και το σεξ, στις υποστασιοποιημένες τους εκδοχές, αφενός παρουσιάζονται να υπάρχουν ανεξάρτητα από τους ίδιους τους δρώντες, αφετέρου να έχουν αμετάβλητα, ανεπηρέαστα από τις εξωτερικές συνθήκες, διαχρονικά χαρακτηριστικά. Επομένως, θα μπορούσαμε να πούμε ότι στον *άξονα των εννοιών* πρωταγωνιστεί το αρχετυπικό ετεροφυλόφιλο ζευγάρι «μαζί με» το «σεξ» του.

Η μελέτη των βασικών στοιχείων που συνθέτουν την αρχετυπική σεξουαλική συμπεριφορά του ζεύγους μπορεί να είναι αποκαλυπτική των βασικών ιδεολογικών θέσεων που καταγράφονται ως «αντικειμενικές» ή «φυσιολογικές» στην αφηγηματική αναπαράσταση.

δεν πολλές εναλλαγές στα κυρίαρχα αισθητικά πρότυπα μεταξύ μακριών και κοντών μαλλιών, ενώ είναι γεγονός ότι ο ανδρικός πληθυσμός στη Δύση διαχρονικά πειραματίζεται μεταξύ "ανδροπρεπών" (macho) και πιο ανδρόγυνων τρόπων αυτοπαρουσίασης. Ωστόσο αν και αυτή η "ευελιξία" δυσκολεύει σε ένα πρώτο επίπεδο την αποκάλυψη μιας συμπαγούς συγκροτητικής δομής του ανδρισμού, είναι γεγονός ότι στη διάχυτη αντίληψη, οι άνδρες συχνά περιγράφονται ως επιθετικοί, ανεξάρτητοι, ανταγωνιστικοί, αναισθητοί και πάει λέγοντας. Οι άνδρες παρουσιάζονται να έχουν φυσικές ροπές που καθορίζουν τις συμπεριφορές τους σε οποιαδήποτε κατάσταση». Brittan 1989, σ. 4.

Βέβαια, είναι γεγονός ότι το αρχετυπικό ετεροφυλόφιλο ζευγάρι συναντάται σε πολλές αφηγήσεις φέροντας το βάρος της «διαχρονικότητας» και της «οικουμενικότητάς» του. Μέσα στο πλαίσιο της αφήγησης της αρχέτυπης συμπεριφοράς του ζεύγους η «ιεραποστολική» στάση στο σεξ αναπαρίσταται ως η πιο «φυσική» ή «φυσιολογική», αφού και στις δύο συνουσίες που αναπαρίστανται στην αφήγηση η γυναίκα είναι κυριολεκτικά «υπο-κείμενη» του άνδρα-εραστή της. Κατά συνέπεια, στον *άξονα των θεματικών* η γυναικεία σεξουαλική υπο-ταγή αναπαρίσταται ως φυσική/φυσιολογική και ταυτόχρονα καθιερώνεται ως σύμβολο της κατώτερης και υποταγμένης «φυσικής» θέσης των γυναικών στην ετερόφυλη σχέση. Επιπλέον, με σαφή τρόπο, η αναπαράσταση της σεξουαλικής ετερόφυλης σχέσης καταλήγει να ταυτίζει στον *άξονα των θεματικών* τη σεξουαλική υποταγή των γυναικών με την κορύφωση της ανδροπρέπειας.²⁴⁰

Αυτή η επιμονή του σκηνοθέτη στη φυσιοκρατική αισθητική αναμφίβολα συνδέει μεταφορικά την αρχετυπική ετερόφυλη σχέση με την κτηνώδη κατάσταση, δηλαδή την κατάσταση των ζώων στη φύση, όπου η επιθετικότητα του αρσενικού είναι καθοριστική στον αγώνα για την κατάκτηση του θηλυκού. Ειδικότερα, στην περίπτωση του Λύκα θα μπορούσαμε να πούμε ότι υπάρχει πλήρης αντιστοιχηση, αφού η επιθετική συμπεριφορά είναι ο καθοριστικός παράγοντας παραγκωνισμού και συντριπτικής ήττας, συμβολικής και υλικής, του Σκύμνου από τον αγώνα για την «κατάκτηση»/«χειραγώγηση» της ατίθασης Χλόης.²⁴¹ Θα μπορούσε να ειπωθεί μάλιστα ότι ο ανδρισμός του Λύκα επιβεβαιώνεται από τη στιγμή που χρησιμοποιεί το φαλλό ως σύμβολο δύναμης και όργανο επιβολής. Αντίθετα, η αδυναμία του Σκύμνου να κάνει το ίδιο τον καθλώνει, όπως αποδεικνύεται «για πάντα», στη μοιραία κατάσταση του ευνουχισμού.

Αυτή η τάση αντιστοιχησης της ανθρώπινης κατάστασης με αυτή των ζώων καταλήγει στον *άξονα των θεματικών* να επιβεβαιώνει τα βιολογικά θεμέλια της σεξουαλικής συμπεριφοράς και να καθιερώνει τη γνήσια γενετική προέλευση του φύλου, υποτάσσοντας πλήρως το κοινωνικό στο βιολογικό.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα προηγούμενα, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο σκηνοθέτης συνεχίζει την «παράδοση» της εκφοράς ανδροκεντρικού λόγου για τη γυναικεία και την ανδρική σεξουαλικότητα. Η «φροϋδική» ή αλλιώς «σαδική» γυναίκα επιβιώνει στο «Βιβλικό» περιβάλλον της κυρίαρχης ιεραρχικής ετεροφυλοφιλίας «αγαλώνοντας» το φαλλό και κυριότερα τον εαυτό της, όπως ο «εαυτός» υπάρχει σε σχέση με το «φαλλό». Πάντως, η επίδραση του «σαδικού» λόγου (*άξονας των εννοιών*) εντοπίζεται στο γεγονός ότι η γυναικεία σεξουαλικότητα/φύση μελετάται σχεδόν

²⁴⁰ «Ωστόσο αυτή σύγχυση προς την εμπειρία της πραγματικότητας [...] είναι πιο έκδηλη στο φανταστικό ερωτικό παιχνίδι των αρχετύπων, το οποίο γενεές καλλιτεχνών φρόντισαν να κάνουν να μοιάζει τόσο γοητευτικό. Σε αυτές τις όμορφες συναντήσεις, ένας οποιοσδήποτε άνδρας μπορεί να συναντήσει μία οποιαδήποτε γυναίκα και οι προσωπικότητές τους να παίξουν πολύ μικρότερο ρόλο στη συνένωση απ' ό,τι η ιδιότητα του γένους τους. Εκείνη είναι πιο άμεσα πραγματικά γυναίκα, όταν βρίσκεται ξαπλωμένη κάτω από τον άνδρα και η υποταγή της είναι ο κολοφώνας του ανδρισμού του». Carter 1999, σ. 13.

²⁴¹ «Η επιθετικότητα αποκτά σημασία για την εξέλιξη των πρωτόγονων κοινωνιών. Επιτρέπει στα κυρίαρχα αρσενικά να μεταφέρουν τα γονίδια τους στις κατάλληλες θηλυκές συντρόφους, διασφαλίζοντας έτσι την επιβίωση και την αναπαραγωγή της ομάδας». Brittan 1989, σ. 7.

«απαλλαγμένη» από την αναπαραγωγική της λειτουργία.²⁴² Επιπλέον, η απογύμνωση του περιβάλλοντος από στοιχεία του υλικού πολιτισμού εύλογα παραπέμπει στη θεμελιακή προβληματική της νεωτερικότητας και ειδικότερα σε μια ρουσσικής προέλευσης αντίληψη της «ηθικής» ανωτερότητας της φύσης.

Αν λοιπόν επιμείνουμε στον *εννοιολογικό άξονα* μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι συναρθρώνονται σε συνέχεια λόγοι μεταφυσικοί (Βίβλος) και βιολογικοί με «σημαντικές» αφηγήσεις της νεωτερικότητας. Η όχι ασυνήθιστη στις αφηγηματικές αναπαραστάσεις της σεξουαλικότητας συναρμογή επαναφέρει στον *άξονα των θεματικών* την πρωτοκαθεδρία του βιολογικού οδηγώντας τελικά το αρχέτυπο ζευγάρι από το «μπουντουάρ» πίσω στη φυσική του κατάσταση. Εξάλλου, λαμβάνοντας υπ' όψιν και τη δεδομένη από το *πρώτο σκέλος του άξονα των τρόπων εκφοράς* αριστερή πολιτική ιδεολογία του σκηνοθέτη, εικάζουμε ότι, μεταξύ άλλων η επιστροφή στη φύση τίθεται ως η απάντηση στο πρόβλημα της αλλοτρίωσης του υποκειμένου από τον υλικό πολιτισμό της βιομηχανικής νεωτερικότητας.

Αν θελήσουμε να ελέγξουμε τη διάσταση της ηδονοβλεπτικής ικανοποίησης που παράγεται από τη συγκεκριμένη κινηματογραφική αναπαράσταση, θα μπορούσαμε να διαπιστώσουμε τη συνάφεια του φιλικού κειμένου με την «καθιερωμένη» δομή του πορνογραφικού κινηματογράφου, χωρίς ωστόσο η ίδια η ταινία να εντάσσεται σε αυτή την κατηγορία. Πάντως, ξεχωρίζουμε ως κοινές αναφορές τις αρχέτυπες αναπαραστάσεις των ζευγών αρσενικό/θηλυκό, ενεργητικό/παθητικό και σαδιστικό/μαζοχιστικό στην «υποστασιοποίηση» της ερωτικής επιθυμίας και ακόμα πιο συγκεκριμένα του σεξουαλικού ερεθισμού. Επιπλέον, η συνάφεια εντοπίζεται και στην εμφατική ανάδειξη της σεξουαλικής πράξης ως πράξης επιβολής,²⁴³ ενώ η εμμονή της αναπαράστασης των «ορθόδοξων» συννευρέσεων είναι αναμφίβολο ότι «περιορίζει τη σεξουαλική περιπέτεια σε μια σειρά από στερεότυπους τρόπους».²⁴⁴

Επιπλέον, αν επιστρέψουμε στο δεύτερο σκέλος του *άξονα των τρόπων εκφοράς*, ήτοι τις εσωτερικές συνθήκες, διαπιστώνουμε ότι η αφήγηση έχει έκδηλο «κυκλικό» χαρακτήρα που «διευκολύνει» την επιβεβαίωση των στερεότυπων αντιλήψεων που αναπαρίστανται. Για παράδειγμα, στις πρώτες στιγμές της γνωριμίας τους κι ενώ «παίζουν» με το κοπάδι των γλάρων, η Χλόη «ορκίζεται» στο Σκύμνο ότι «δεν θα μπορούσε ποτέ να τον αγαπήσει». Τα λόγια της «επαληθεύονται», όταν τελικά υποκύπτει στην επιθετική πρόκληση του Λύκα, ξεχνώντας το Σκύμνο, για τον οποίο λίγο νωρίτερα έχυne δάκρυα. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η έκβαση αυτή «επιβεβαιώνει» τον

²⁴² «Το έργο του Σαντ αφορά στη φύση της ερωτικής ελευθερίας και έχει ιδιαίτερη σπουδαιότητα για τις γυναίκες, εξαιτίας της άρνησης να αντιμετωπίσει τη γυναικεία σεξουαλικότητα σε συνάρτηση με την αναπαραγωγική της λειτουργία». Carter 1999, σ. 7.

²⁴³ «Στον πυρήνα της κριτικής τής πορνογραφίας βρίσκεται η κατηγορία ότι η πορνογραφία ευνοεί μία φαντασίωση σεξουαλικής ισχύος, στην οποία η ίδια η ικανότητα να ικανοποιείς την προσωπική σου επιθυμία αδιαφορώντας για τη συναίνεση ή την ευχαρίστηση του σεξουαλικού αντικειμένου γίνεται η ερωτική στιγμή. Η πορνογραφική απεικόνιση διδάσκει έναν τρόπο του ερωτικού που αποκτηνώνει το επιθυμούμενο αντικείμενο –η ερωτοπραξία γίνεται άσκηση εξουσίας πάνω στην υποταγμένη σάρκα των γυναικών και όσων δεν έχουν περισσότερη υπόσταση από τις γυναίκες». Bhattacharyya 2008, σ. 215.

²⁴⁴ Bhattacharyya 2008, σ. 216.

υπαινιγμό σχετικά με τη συναισθηματική ανικανότητα των γυναικών που διατυπώνεται στην αρχή της αφήγησης. Υπό την έννοια αυτή, ο πελεκάνος που πνίγει ο Σκύμνος μέσα στην ορμή του παιχνιδιού, εκτός από σύμβολο αθωότητας λειτουργεί και ως μετωνυμικό σύμβολο του ίδιου του Σκύμνου, που «πνίγεται» εξαιτίας του έρωτά του για την Χλόη.

Ανάλογα, ως μετωνυμία της συναισθηματικής ανικανότητας και ειδικότερα της αδυναμίας συναισθηματικής δέσμευσης των γυναικών, θα μπορούσε να ερμηνευτεί και η συνήθεια της Άρτας να βάζει δίχτυα για να παγιδεύει πουλιά, τα οποία έπειτα απελευθερώνει. Από την άλλη, η απάντηση του Τσάκαλου («Εγώ αν έπιανα τόσα πουλιά, δεν θα τα λευτέρωνα»), λειτουργεί ως σύμβολο της ανδρικής «εγγενούς» τάσης για «κατάκτηση» και «πολυγυνία» αλλά ταυτόχρονα και για δέσμευση, η οποία έρχεται σε αντίστιξη με τα λεγόμενα της Άρτας σχετικά με την, κατ' επίφαση «μονογαμική» αλλά «άπιστη» στην πραγματικότητα, φύση των γυναικών («Μια γυναίκα έχει μόνο έναν άνδρα»).

Λαμβάνοντας λοιπόν υπ' όψιν όλα τα παραπάνω, δηλαδή τους συμβολισμούς, τις εξωκειμενικές αναφορές αλλά και τις παραπομπές σε ετερογενείς μεταξύ τους λόγους, κατανοούμε πως η σύνθεσή τους οδηγεί στην τελική ιδεολογική διαπραγμάτευση, δηλαδή στην ανάδειξη του αρχέτυπου της ετερόφυλης σχέσης και του «οικουμενικού» της χαρακτήρα. Μέσα στο πλαίσιο αυτής της δυαδικής, ετερόφυλης σχέσης, στην ταυτότητα του καθενός από τα «δύο» φύλα εγγράφονται εγγενή χαρακτηριστικά, όπως για παράδειγμα η «φυσική» ηθική ανωτερότητα των ανδρών και η επίσης «φυσιολογική» κλίση των γυναικών ως «γενικής» κατηγορίας στην «εξαπάτηση» των ανδρών, εάν και εφόσον με τον τρόπο αυτό υπηρετείται το ατομικό τους συμφέρον. Η σκιαγράφηση των απαράγραπτων «φυσιολογικών» χαρακτηριστικών του κάθε φύλου εκλαμβάνεται, το δίχως άλλο, στον *άξονα των θεματικών* ως πλήρης άρνηση της θέσης περί κοινωνικής κατασκευής του φύλου.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι ο χρόνος λόγου, δηλαδή η περίοδος προβολής της ταινίας, συμπίπτει με τη ριζοσπαστικοποίηση του γυναικείου κινήματος και την εξέλιξή του σε φεμινιστικό στη Δυτική Ευρώπη, καθώς επίσης και το γεγονός ότι ο Κούνδουρος «κουβαλά» τη βαθιά επιρροή της γαλλικής εμπειρίας, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι η ταινία έμμεσα τοποθετείται «αρνητικά» απέναντι σε «ολόκληρο» το φεμινιστικό κίνημα. Μέσα στο πλαίσιο αυτών των εξωκειμενικών συμφραζομένων, ο *άξονας των θεματικών* της ταινίας κυριαρχείται από την επίμονη διατύπωση ότι «γυναίκα γεννιέσαι, δε γίνεσαι» ως αντιστροφή της συγκροτητικής για το ριζοσπαστικό φεμινιστικό κίνημα ρήσης της Simon de Beauvoir. Στην τελική ιδεολογική διαπραγμάτευση στον *άξονα των θεματικών*, εκφέρεται, έστω υπαινικτικά, η θέση περί της «φυσικής» προέλευσης της πατριαρχίας, γεγονός που οπωσδήποτε δεν «ωθεί» σε μια «προοδευτική» ιδεολογική κατεύθυνση.

Από την άποψη αυτή, στο φιλικό αποτέλεσμα διαπιστώνεται μια σύμπτωση πρωτοποριακής κινηματογραφικής αισθητικής με μια ιδεολογική οπισθοδρόμηση. Η επιμονή του σκηνοθέτη στη χρήση της φωτογραφίας ως εικαστικού μέσου, το υγρό στοιχείο και τα τοτεμικά σύμβολα δημιουργούν ένα συναρπαστικό και γοητευτικό αισθησιακό αποτέλεσμα. Ο «έρωτας» είναι αδιαμφισβήτητο ένα διαχρονικό θέμα, αν και ο τρόπος προσέγγισής του θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ίσως «παλιομοδίτικος». Σε ένα

δεύτερο επίπεδο, λιγότερο «ορατό», εντοπίζεται και η διάσταση της κριτικής προς τον καπιταλισμό, ως σύστημα λόγου και εξουσίας, ειδικότερα σε σχέση με τη σεξουαλικότητα. Υπό την έννοια αυτή, στον *άξονα των θεματικών* της ταινίας, υιοθετείται η υπόθεση της καταστολής της ετερόφυλης σεξουαλικότητας στον καπιταλισμό.

Όπως τονίσαμε και στην αρχή της ανάλυσης, οι *Μικρές Αφροδίτες* έτυχαν μεγάλης καλλιτεχνικής αναγνώρισης, καθώς βραβεύτηκαν σε σημαντικά φεστιβάλ, ενώ μετά από χρόνια καταξιώθηκαν και στη συνείδηση του κινηματογραφικού κοινού ως μια πολύ σημαντική ταινία. Αυτό σημαίνει ότι η ταινία άρεσε σε αρκετούς –άνδρες και γυναίκες– θεατές; Για να απαντήσουμε στην ερώτηση πρέπει να λάβουμε, μεταξύ άλλων, υπ' όψιν το ζήτημα της αναπαραστασιακής συνέχειας. Κάθε αφήγηση γίνεται «ελκυστική» εφόσον ανταποκρίνεται σε ήδη υπάρχουσες ιδεολογικές συνέχειες, «οι οποίες υπάρχουν είτε ως ιδεολογικά συστήματα, είτε ως εικόνες του εαυτού, οπότε κολακεύεται ο εγγενής ναρκισσισμός του ιδεώδους εγώ, είτε, στις περισσότερες των περιπτώσεων, ως συνδυασμός και των δύο».²⁴⁵ Από αυτή τη σκοπιά, είναι προφανές ότι η φιλική αφήγηση κολακεύει τον εγγενή ναρκισσισμό του ιδεώδους εγώ των ανδρών θεατών εκφέροντας έναν αμιγώς ανδροκεντρικό λόγο για τη σεξουαλικότητα. Μάλιστα, εφόσον απώτατος σκοπός της ανάλυσης λόγου είναι η διερεύνηση της πρακτικής διάστασης του λόγου ή, με άλλα λόγια, «αυτού που κάνει ο λόγος», θα μπορούσαμε να πούμε ότι, μέσα στο πλαίσιο που περιγράψαμε, ο φιλικός λόγος καταλήγει να δικαιώνει την πατριαρχία ή, ακόμα πιο ακραία, ότι τείνει σε μια υπεράσπισή της.

Ακόμα κι αν δίκαια αντιτείνουμε ότι τα πολλαπλά υποκείμενα που εμπλέκονται στην παραγωγή (συντελεστές) αλλά και στην πρόσληψη (θεατές) του φιλικού λόγου δημιουργούν κενά και ρήγματα που καθιστούν σχεδόν αδύνατη την οικοδόμηση μιας αδιάσπαστης ιδεολογικής συνέχειας, από την άλλη, είναι γεγονός ότι η σκοπιά του δημιουργού, που επικρατεί σε αυτή την ταινία, περιορίζει σημαντικά την «πολυφωνικότητα» της εκφοράς. Το γεγονός αυτό εγγράφεται στο ιδεολογικό προφίλ της ταινίας, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι υποβαθμίζεται το άρτιο αισθητικό της αποτέλεσμα.

²⁴⁵ Βλ. Δοξιάδης 2008, σ. 304.

«Συμπερασματικά»

Διότι ναι μεν εθαύμαζε ο Ελβετός τον μαρκήσιον του Σαδ, ως μέγαν ποιητήν της ηδονής, ως μέγαν λιμπερτίνον και μέγαν ερωτογράφον, ναι μεν συμφωνούσε μαζί του επί μερικών σημείων, αλλά ουδόλως συνεφώνει εν τω συνόλω με την φιλοσοφίαν του, και απέκρουε την αντίληψιν ότι ο έρως πραγματοποιείται πλήρως μόνο διά του βασανισμού, των πόνων και της θυματοποιήσεως του εκάστοτε αντικειμένου των πόθων ενός εραστού.

Ανδρέας Εμπειρικός, *Ο Μέγας Ανατολικός*²⁴⁶

Οι ταινίες που αναλύονται στην παρούσα μελέτη αποτελούν προϊόντα της εποχής της ακμής του ελληνικού κινηματογράφου. Αν και πρόκειται για ταινίες οι οποίες δεν συνδέονται ειδολογικά –ο *Κατήφορος* και η *Στεφανία* είναι ταινίες του εμπορικού κινηματογράφου, οι *Λολίτες της Αθήνας* είναι προϊόν του κινηματογράφου των αιθουσών β' προβολής και οι *Μικρές Αφροδίτες* δείγμα του κινηματογράφου της εικαστικής πρωτοπορίας– και οι τέσσερις επικεντρώνουν στη θεματική των έμφυλων σχέσεων και στην ανάλυση της γυναικείας σεξουαλικότητας και της σεξουαλικής «ψυχολογίας». Επίσης, και στις τέσσερις ταινίες, στο επίπεδο των *εσωτερικών συνθηκών του άξονα των τρόπων εκφοράς*, το αισθησιακό ύφος στοχεύει στη ηδονοβλεπτική ικανοποίηση, κυρίως των ετεροφυλόφιλων ανδρών θεατών, οι οποίοι «εγκαθίστανται» ως προνομιακά υποκείμενα του σκοποφιλικού βλέμματος, τοποθετώντας στη θέση των αντικειμένων του βλέμματος τις γυναίκες ηθοποιούς που πρωταγωνιστούν.

Παρ' όλα αυτά, μόνο στη μία από τις τέσσερις ταινίες του δείγματος, στις *Μικρές Αφροδίτες*, όπου η φυσιοκρατική οπτική «παραγκωνίζει» σκόπιμα την κοινωνική διάσταση, το σεξ και ο ετερόφυλος έρωτας αποτελούν κεντρικά θέματα της αφήγησης. Στις υπόλοιπες τρεις ο ετερόφυλος έρωτας εξετάζεται στο πλαίσιο των κοινωνικών, και δευτερευόντως οικονομικών, σχέσεων, ενώ θίγονται επίσης, σημαντικά κοινωνικά ζητήματα όπως η πορνεία, ο εγκλεισμός, η τρέλα, και το δίκαιο. Πάντως, ένα στοιχείο που συνδέει θεματικά και τις τέσσερις φιλικές αφηγήσεις είναι η έμφαση που δίνεται στην ηθική διάσταση της σεξουαλικότητας, ενώ επίσης στο επίπεδο του *άξονα των θεματικών*, διαφαίνεται μια τάση εξαγωγής συμπερασμάτων, μέσα από την έκβαση των αφηγούμενων ιστοριών, για τη γυναικεία και την ανδρική σεξουαλικότητα, καθώς και μια τάση γενίκευσης των συμπερασμάτων αυτών.

Ωστόσο, επειδή δεν πρόκειται για «ομοειδή» φιλικά κείμενα ή έστω για μέρη του έργου ενός μόνο δημιουργού, η «ελαστική» εφαρμογή της ανάλυσης λόγου τα προσέγγισε «ως κλειστές αφηγηματικές ενότητες, ως σύνολο εκφερομένων που συγκροτούν ένα

²⁴⁶ Εμπειρικός 2012, σ. 281.

λόγο». ²⁴⁷ Το πλαίσιο των αναγνώσεων των κειμένων δεν αποβλέπει στην εξαγωγή μιας συνεχούς και γραμμικής διαδοχής εκφερομένων, ²⁴⁸ αλλά στη σκιαγράφηση των αλληλοδιαπλεκόμενων συστημάτων σχέσεων εξουσίας που τα διαπερνά. Κρίσιμη υπήρξε η διαδικασία εντοπισμού των συμβολικών αρμών που συνδέουν τους αναλυτικούς άξονες μεταξύ τους, έτσι ώστε η σκιαγράφηση του ιδεολογικού προφίλ των κειμένων να ενταχθεί στις μυθοπλαστικές αλλά και στις πραγματικές ιστορικές και πολιτισμικές συνθήκες, εντός των οποίων «συμβαίνουν» οι μυθοπλαστικές αφηγήσεις.

Από τη σκοπιά αυτή, ο *άξονας των εννοιών* που μελετά τις διάφορες έννοιες που διέπουν τα κείμενα, και με αφορμή τις οποίες διατυπώνονται τα κεντρικά ιδεολογικά διακυβεύματα των αφηγήσεων, συνδέεται άρρηκτα με το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται η παραγωγή των συγκεκριμένων ταινιών και κατά συνέπεια με τον *άξονα των αντικειμένων* (ο οποίος διερευνά τη σχέση του συγκεκριμένου μυθοπλαστικού λόγου με τα εκτός λόγου) και με τον *άξονα των τρόπων εκφοράς* (οι εξωτερικές συνθήκες του οποίου αναφέρονται στις υλικές συνθήκες παραγωγής του κειμένου και οι εσωτερικές στους διαφορετικούς/πολλαπλούς τρόπους εκφοράς/αφήγησης). Αντίστοιχα συμβαίνει και με τον *άξονα των θεματικών*, ο οποίος συναρθρώνει την ιδεολογική θέση του κειμένου σε σχέση με τα υπό εξέταση ζητήματα. ²⁴⁹

Σε κάθε περίπτωση, η κεντρική αναλυτική κατηγορία που διατρέχει όλα τα εξεταζόμενα κείμενα είναι το φύλο και επομένως οι θεμελιώδεις έννοιες που απασχολούν την ανάλυση συνδέονται με τα κυρίαρχα συστήματα έμφυλων σχέσεων, δηλαδή τη θηλυκότητα, την αρρενωπότητα και ακόμα πιο συγκεκριμένα την έμφυλη σεξουαλικότητα ή αλλιώς τον έμφυλο «ερωτισμό». Βέβαια, η εξειδικευμένη κατηγορία της έμφυλης σεξουαλικότητας δεν με απασχόλησε αποκλειστικά ως μονοεπίπεδη έννοια που ρυθμίζει κανονιστικά συστήματα ετεροσεξουαλικών σχέσεων, αλλά και ως μια κρίσιμη μεταβλητή για τη νοηματοδότηση του ευρύτερου πλέγματος των κοινωνικών σχέσεων σε ένα καθορισμένο ιστορικό και κοινωνικό περιβάλλον.

Ο *άξονας των θεματικών* συμβάλλει καθοριστικά στην αποκωδικοποίηση του συστήματος σχέσης ανάμεσα στους λόγους που παράγουν τα εξεταζόμενα κείμενα και την εξουσία. Όπως είδαμε, η κινηματογραφική αναπαράσταση της έμφυλης σεξουαλικότητας αναδεικνύει πολλά και διαφορετικά διακυβεύματα σε σχέση με τα ζητήματα των έμφυλων σχέσεων. Ειδικότερα μέσα από την κινηματογραφική αναπαράσταση εμφανίζονται, ως οικουμενικές και διαχρονικές, εικόνες και πρότυπα της γυναικείας έμφυλης σεξουαλικότητας καθώς και της γυναικείας «ελκυστικότητα» από ανδροκεντρική σκοπιά, οι οποίες, αφενός αναπαράγουν τον κοινωνικά άνισο χαρακτήρα του συστήματος των έμφυλων σχέσεων, αφετέρου συμβάλλουν στην ιδεολογική νομιμοποίησή του.

Βέβαια, είναι γεγονός ότι η φιλική αφήγηση δεν μπορεί να διαβάζεται μονοσήμαντα, καθώς η κινηματογραφική αναπαράσταση, κατά κανόνα, λειτουργεί ως πεδίο σύγκρουσης αντιπαραθετικών μεταξύ τους λόγων. Παρ' όλα αυτά, μέσα από την

²⁴⁷ Κοσμά 2007, σ. 7.

²⁴⁸ Κοσμά 2007, σ. 7.

²⁴⁹ Δοξιάδης 2008, σ. 179.

«αντιπαράθεση» των αντιλήψεων, ατομικών στάσεων και νοοτροπιών, αναδεικνύεται η ιδεολογική τοποθέτηση κάθε φιλικού κειμένου. Επομένως, αν για παράδειγμα εξετάζαμε από τη σκοπιά του φύλου ρομαντικές κομεντί ή κωμωδίες του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου της δεκαετίας του εξήντα, εύλογα θα διαπιστώναμε ότι ο *άξονας των εννοιών* των περισσότερων ταινιών κυριαρχείται από την εκφορά ενός συντηρητικού/πατριαρχικού λόγου, ο οποίος ενίοτε επιδέχεται ρωγμές από εναλλακτικούς/προοδευτικούς λόγους που παρεισφρέουν στην αφήγηση ως δείγματα «κρίσης» της παραδοσιακής κοινωνίας.²⁵⁰ Ωστόσο, η «κρίση» των παραδοσιακών αξιών κατά κανόνα τείνει να «ενσωματώνεται» στο επίπεδο του *άξονα των θεματικών* των ταινιών και να οδηγεί σε μία εκ νέου, ίσως «ισχυρότερη», κανονικοποίηση διά μέσου των αναπαριστάμενων προτύπων.

Εν προκειμένω, τα φιλικά κείμενα που εξετάζουμε έχουν την «ιδιορρυθμία» να αποτελούν δείγματα του «ετερογενούς» αισθησιακού κινηματογράφου, που «δειλά» εμφανίζεται κατά τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του εξήντα στην Ελλάδα. Δεν επικεντρώνουν στα σεξουαλικά ζητήματα ως αυτοσκοπό της κάθε αφήγησης, και υπό την έννοια αυτή δεν είναι πορνογραφικά, ωστόσο, αξιοποιούν την κινηματογραφική αναπαράσταση των διαφορετικών εκδοχών της σεξουαλικότητας για την προαγωγή της ηδονοβλεπτικής εκτόνωσης των θεατών και κατά συνέπεια για την αγοραία εκμετάλλευσή της. Επομένως, δύο είναι τα κύρια χαρακτηριστικά που εγγράφονται στην «παράδοση» του αισθησιακού κινηματογράφου που υπήρξε καθοριστική και για την ανάπτυξη της εγχώριας κινηματογραφικής πορνογραφίας: αφενός ο απαραβίαστα ανδροκεντρικός χαρακτήρας του, δεδομένου ότι η σκοποφιλική ικανοποίηση για τους άνδρες θεατές παράγεται μέσα από την αναπαράσταση της έμφυλης γυναικείας σεξουαλικότητας σε ένα παγιωμένο πατριαρχικό καθεστώς κινηματογραφικού λόγου και αφετέρου το στοιχείο της αγοραίας εκμετάλλευσης της «αισθησιακότητας» και της επιθυμίας, το οποίο εντάσσει τα συγκεκριμένα φιλικά κείμενα σε ένα είδος κειμένων, που έχουν τη δυνατότητα να παράγουν έναν εμπορικά εκμεταλλεύσιμο κινηματογραφικό λόγο για το σεξ.

Αν θελήσουμε να περιγράψουμε τις *εξωτερικές συνθήκες εκφοράς* του κινηματογραφικού λόγου για τη γυναικεία σεξουαλικότητα που εκφέρεται στις ταινίες του δείγματος διαπιστώνουμε ότι οι κινηματογραφικοί θεσμοί εντός των οποίων παράχθηκαν είναι ετερογενείς και, κατά συνέπεια, αυτές διαφοροποιούνται μεταξύ τους ως προς την καλλιτεχνική τους αισθητική. Δύο από τις τέσσερις ταινίες του δείγματος –*Ο Κατήφορος* και η *Στεφανία*– είναι παραγωγές της Φίνος Φιλμ, δηλαδή προϊόντα του εμπορικού, δημοφιλούς κινηματογράφου, που φέρουν την υπογραφή του Γιάννη Δαλιανίδη και άλλων «διάσημων» κινηματογραφικών συντελεστών της εποχής. Οι *Λολίτες της Αθήνας* είναι «αποτέλεσμα» μιας χαμηλού κόστους και «χαμηλής» αισθητικής παραγωγής, προϊόν μιας διαφαινόμενης κινηματογραφικής «τάσης» για την αγοραία εκμετάλλευση της αισθησιακότητας, ενώ η ταινία *Μικρές Αφροδίτες*, αν και παραγωγή της Φίνος Φιλμ, ανταποκρίνεται στους υψηλούς καλλιτεχνικούς στόχους που έθετε ο δημιουργός της.

²⁵⁰ Κοσμά 2007, σ. 194.

Παρά τις ετερόκλητες εξωτερικές συνθήκες παραγωγής, τελικά οι ταινίες δεν διαφοροποιούνται ως προς το «περιεχόμενο», αφού οι απόψεις που καθιερώνονται στο επίπεδο του *άξονα των θεματικών* των ταινιών λειτουργούν υπέρ της ιδεολογικής και ηθικής νομιμοποίησης της πατριαρχίας. Ως προς αυτό το ζήτημα, αποκτά ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον το γεγονός ότι η ταινία *Μικρές Αφροδίτες* στο επίπεδο του λόγου επιτελεί ακριβώς την ίδια λειτουργία με τις υπόλοιπες τρεις ταινίες, δηλαδή νομιμοποιεί/φυσικοποιεί την πατριαρχία, παρόλο που ο δημιουργός της, όπως γνωρίζουμε από τις *εξωτερικές συνθήκες εκφοράς*, είναι ένας σκηνοθέτης με πολύπλευρες κινηματογραφικές και εικαστικές ανησυχίες. Ειδικότερα, έχοντας γνώση του τελευταίου, εντοπίζουμε μία τρόπον τινά αντίθεση μεταξύ *εξωτερικών συνθηκών εκφοράς* και *άξονα θεματικών*: ένας αριστερός δημιουργός με έντονη δραστηριότητα, επομένως και «ευαισθητοποιημένος» σε ζητήματα ισότητας αλλά και αντιτιθέμενος προς την κυρίαρχη ιδεολογία της μετεμφυλιακής Ελλάδας, καταλήγει μέσω του κινηματογραφικού του έργου να αναπαράγει το λόγο της πατριαρχίας, ένα λόγο ανισότητας «εναρμονισμένο» και σύστοιχο με την κυρίαρχη ιδεολογία. Μάλιστα, σε σχέση με τις άλλες τρεις ταινίες του δείγματος που παράγουν, στο επίπεδο του *άξονα των θεματικών*, πολιτικά αποτελεσματικό λόγο υπέρ της πατριαρχίας, μέσω της επίκλησης στην ορθολογικότητα η οποία εκφράζεται κυρίως ως «εμπειρισμός» στο επίπεδο του *άξονα των εννοιών*, π.χ. η έννοια της παραβατικότητας των νέων (*Κατήφορος*, *Λολίτες της Αθήνας*), ή του εγκλεισμού (*Στεφανία*) ως εμπειρικές καταστάσεις που αντλούνται από πραγματικά εξωκινηματογραφικά γεγονότα, οι *Μικρές Αφροδίτες* παράγουν πολιτικά αποτελεσματικό λόγο μέσω συμβολικών σχημάτων αλλά και μέσω της επίκλησης σε μία μυθολογική πλάνη, δηλαδή αξιοποιώντας έναν –σαφώς «αντι-ορθολογικό»– μυθολογικό λόγο (*Ειδύλλια*).²⁵¹ Από τη σκοπιά αυτή, αναλύοντας τις ταινίες έχουμε να αναμετρηθούμε στο *επίπεδο των εξωτερικών συνθηκών του τρόπου εκφοράς* με μερικώς διαφοροποιημένες εξωτερικές συνθήκες παραγωγής και στο *επίπεδο του άξονα εννοιών* με μια διαπλοκή διαφορετικών λόγων.²⁵²

Με δεδομένη την ασυνεχή διαπλοκή μεταξύ των αξόνων –εξάλλου ο όρος *άξονες* χρησιμοποιείται ως ο λιγότερο ταξινομικός λόγος «που δεν αφήνει περιθώρια για γενικευμένες σχέσεις συνέχειας»–,²⁵³ καθώς και τις τέσσερις θεμελιώδεις ιδιότητες του κάθε είδους λόγου,²⁵⁴ και επομένως και του κινηματογραφικού λόγου, διαπιστώνουμε τα εξής:

1. **Αναφορικότητα:** Η γνώση για τα εξωαφηγηματικά αναφερόμενα των αφηγήσεων επηρεάζει μερικώς την κινηματογραφική μυθοπλασία. Συγκεκριμένα, η γνώση σχετικά με τις συνθήκες εγκλεισμού ανηλίκων στη μεταπολεμική Ελλάδα επηρεάζει την κινηματογραφική αναπαράσταση στη *Στεφανία*. Αντίστοιχα, η γνώση σχετικά με την κουλτούρα της νεολαίας της

²⁵¹ Για τον τρόπο συσχέτισης γνώσης και ιδεολογίας ή ακόμα πιο συγκεκριμένα «συνύπαρξης ορθολογικότητας και πολιτικής αποτελεσματικότητας» βλ. Δοξιάδης 2008, σσ. 169-170.

²⁵² Δοξιάδης 2008, σ. 171.

²⁵³ Δοξιάδης 2008, σ. 186.

²⁵⁴ Δοξιάδης 2008, σ. 172.

δεκαετίας του εξήντα στην Αθήνα –ψυχαγωγία, τρόποι ενδυμασίας κ.λπ.– υποβοηθά την κινηματογραφική αναπαράσταση, τόσο στο επίπεδο διαμόρφωσης του πλαισίου δράσης των χαρακτήρων, όσο και σε αυτό της συγκρότησης των ίδιων των μυθοπλαστικών χαρακτήρων στις *Λολίτες της Αθήνας* και στον *Κατήφορο*.

- 2. Υποκειμενικότητα:** Ο λόγος που εκφέρεται από την κινηματογραφική μυθοπλασία είναι πολλαπλώς υποκειμενικός και σχετίζεται με τους διαφορετικούς ρόλους που επιτελεί ο σκηνοθέτης ως υποκείμενο, ο οποίος έχει το ρόλο του προνομιακού αφηγητή και στις τέσσερις ταινίες του δείγματος. Εν προκειμένω, οι σκηνοθέτες Γιώργος Παπακώστας (*Λολίτες της Αθήνας*) και Γιάννης Δαλιανίδης (*Ο Κατήφορος, Στεφανία*) μελετώντας «πραγματικές» κοινωνικές καταστάσεις επιτελούν έναν, τρόπον τινά, κοινωνιολογικό ρόλο, ενώ ο Κούνδουρος (*Μικρές Αφροδίτες*) εμφανίζεται ως υποκείμενο ανθρωπολογικής μελέτης. Από την άλλη, εφόσον όλοι ανεξαιρέτως τοποθετούνται σε σχέση με τα θέματα που μελετούν, θα λέγαμε ότι επιτελούν και ρόλο υποκειμένων-«ηθικολόγων». Επιπλέον, όπως σημειώσαμε και προηγουμένως, η υποκειμενικότητα των αφηγήσεων προσδιορίζεται και από τις διαφορετικές *συνθήκες εκφοράς*, τις οποίες έχουμε διακρίνει σε *εξωτερικές* και *εσωτερικές*. Σε ό,τι αφορά τις *εσωτερικές συνθήκες εκφοράς* των κινηματογραφικών λόγων –συνθήκες δηλαδή που προσδιορίζουν την *προέλευση* και την *απεύθυνση* του λόγου, «και που κατά συνέπεια συμβάλλουν στη συγκρότηση των υποκειμένων της εκφοράς αλλά και της πρόσληψης»–, αυτές σχετίζονται κατά το μεγαλύτερο μέρος με τους κινηματογραφικούς θεσμούς, εντός των οποίων παράγονται οι ταινίες, δηλαδή τις εταιρείες παραγωγής.²⁵⁵ Επομένως, οι *εξωτερικές συνθήκες εκφοράς* του κινηματογραφικού λόγου των ταινιών διαφοροποιούνται και από το πολιτισμικό πλαίσιο, δηλαδή εν προκειμένω, τον «ποιοτικό» ή «εμπορικό» χαρακτήρα των εταιρειών παραγωγής. Από τη μία λοιπόν είναι η Φάρος Φιλμ (*Λολίτες της Αθήνας*) μια μικρή εταιρεία παραγωγής, η οποία πιθανότατα να είχε τη δυνατότητα να διανείμει τις ταινίες της σε ένα περιορισμένο δίκτυο και κατά συνέπεια απευθυνόταν σε περιορισμένο κοινό, και από την άλλη η Φίνος Φιλμ (*Ο Κατήφορος, Στεφανία, Μικρές Αφροδίτες*), η αδιαφιλονίκητη πρωτοκαθεδρία της οποίας, αφενός της έδινε τη δυνατότητα να απευθύνεται σε ένα εξαιρετικά διευρυμένο κι επομένως ετερογενές κοινό και αφετέρου άφηνε το περιθώριο για, έστω μεμονωμένους και περιστασιακούς, καλλιτεχνικούς πειραματισμούς (*Μικρές Αφροδίτες*). Οπωσδήποτε, σε αυτό το επίπεδο πρέπει να συνυπολογιστεί και ο λόγος της κινηματογραφικής κριτικής που είτε αναβαθμίζει είτε υποβαθμίζει τον εκφερόμενο κινηματογραφικό λόγο. Ειδικότερα, στην περίπτωση της ταινίας *Μικρές Αφροδίτες*, η αποθέωση της «μορφής» από την εγχώρια αλλά και διεθνή κριτική, καθώς και η βράβευσή της, οπωσδήποτε προήγαγε και την αξία του περιεχομένου. Για τις *εσωτερικές συνθήκες εκφοράς* της κινηματογραφικής μυθοπλασίας πρέπει να

²⁵⁵ Δοξιάδης 2008, σ. 173.

διερευνήσουμε τον τρόπο εμπλοκής των υποκειμένων της κινηματογραφικής αφήγησης στο λόγο, τον οποίο συγκροτούν και από τον οποίο συγκροτούνται.²⁵⁶ Επειδή η υποκειμενικότητα συσχετίζεται με τον τρόπο αφήγησης και τη θέση που καταλαμβάνουν οι αφηγηματικοί χαρακτήρες στο πλαίσιο της, διαπιστώνουμε ότι στις τρεις από τις τέσσερις ταινίες του δείγματος (*Λολίτες της Αθήνας*, *Ο Κατήφορος*, *Μικρές Αφροδίτες*) στην προνομιακή θέση του υποκειμένου της αφήγησης βρίσκονται ενίοτε κάποιοι ανδρικοί χαρακτήρες. Από την άλλη, στη *Στεφανία*, όπου ο κινηματογραφικός λόγος της αφήγησης διαμεσολαβείται «σαφώς» και από τη λογοτεχνική αφήγηση, ο χαρακτήρας της Στεφανίας έχει την κεντρική αφηγηματική θέση μέχρι και το τέλος της αφήγησης, όπου δολοφονείται από το δεσμοφύλακά της. Εν προκειμένω, αυτή η αφηγηματική έκβαση χωράει δύο ερμηνείες: είτε με το θάνατο της Στεφανίας τής αφαιρείται αμετάκλητα το αφηγηματικό «προνόμιο», είτε όλη η ιστορία που παρακολουθούμε αποτελεί μια «μεταθανάτια» αφήγησή της.

3. **Γνώση:** Εφόσον η γνώση ως θεμελιώδης ιδιότητα του λόγου ορίζεται ως «έννοιες σε σχέση με τα αναφερόμενά τους»,²⁵⁷ στην παρούσα ανάλυση το ενδιαφέρον επικεντρώθηκε στον τρόπο διαπλοκής των εννοιών που αναδεικνύονται σε προνομιακή θέση εντός της αφήγησης, και που σε όλες τις ταινίες του δείγματος διακρίνονται σε δύο πόλους (έρωτας/σεξουαλικότητα – ηθική), κάτω από τους οποίους στοιχίζονται οι έννοιες *επιθυμία* και *οργάνωση των έμφυλων σχέσεων* αντίστοιχα. Επίσης, στις τρεις από τις τέσσερις ταινίες του δείγματος (*Λολίτες της Αθήνας*, *Ο Κατήφορος*, *Στεφανία*) υπεισέρχονται οι έννοιες της κοινωνικής ειρήνης, του εθιμικού δικαίου και του θετού νόμου. Από την άλλη, στις *Μικρές Αφροδίτες* προβάλλεται ως κεντρική η έννοια του διαχρονικού εθιμικού νόμου ρύθμισης των ετερόφυλων σχέσεων.
4. **Ιδεολογία:** Εφόσον «η ιδεολογία είναι αναπαράσταση των κοινωνικών σχέσεων που καθοδηγεί το πράττειν, δηλαδή ο λόγος που ταξινομεί τις κοινωνικές σχέσεις και κατά συνέπεια καθοδηγεί, αναλόγως, το πράττειν»²⁵⁸ η ανάλυση έθετε ως απώτερο στόχο την ανίχνευση των θεματικών των αφηγήσεων, οι οποίες «αποτελούν εξουσιαστικά διακυβεύματα, που γύρω από αυτές παίζεται κάποιο παιχνίδι ανταγωνισμού με στόχο την άσκηση εξουσίας (προς μία ή προς άλλη κατεύθυνση) ή την αντίσταση σε αυτήν».²⁵⁹ Όπως λοιπόν διαπιστώνουμε στις τρεις από τις τέσσερις ταινίες του δείγματος (*Λολίτες της Αθήνας*, *Ο Κατήφορος*, *Στεφανία*) οι θεματικές που ανάγονται σε εξουσιαστικά διακυβεύματα στο πλαίσιο της αφήγησης αντλούνται από εξωαφηγηματικά αναφερόμενα. Με άλλα λόγια, η κινηματογραφική μυθοπλασία αποτυπώνει έναν «άγονο αγώνα» μεταξύ παραδοσιακών και νεωτερικών/φιλελεύθερων

²⁵⁶ Δοξιάδης 2008, σ. 174.

²⁵⁷ Δοξιάδης 2008, σ. 175.

²⁵⁸ Δοξιάδης 2008, σ. 181.

²⁵⁹ Δοξιάδης 2008, σ. 177.

προτύπων οργάνωσης των έμφυλων σχέσεων, στο πλαίσιο μιας ιδιότυπα εκσυγχρονιζόμενης κοινωνίας, καταξιώνοντας τελικά τα πρώτα. Αντίθετα, στις *Μικρές Αφροδίτες* η χωροχρονική τοποθέτηση της αφήγησης καθώς και τα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιούνται αφήνουν μικρά περιθώρια για ιδεολογικά «διακυβεύματα» και αναδεικνύουν ως φυσικό και «αδήριτο» το βαθύτατα πατριαρχικό μοντέλο οργάνωσης των σχέσεων.

Αναπόφευκτα λοιπόν, η εφαρμογή της μεθοδολογίας των *τεσσάρων αξόνων* οριοθετήθηκε στη βάση δύο παραδοχών: στην αναγνώριση του ανδροκεντρικού χαρακτήρα των αισθησιακών/πορνογραφικών αναπαραστάσεων, η οποία «προκύπτει» μέσα από τη φεμινιστική κριτική της πορνογραφίας, καθώς και στην αναγνώριση της διαδικασίας παραγωγής δημοφιλών ταινιών, ως μιας κυρίως εμπορικής δραστηριότητας και δευτερευόντως καλλιτεχνικής. Σε σχέση με τη δεύτερη παραδοχή, θα λέγαμε μάλιστα ότι οι ταινίες του εμπορικού κινηματογράφου λειτουργούν ως προϊόντα, η εμπορευσιμότητα των οποίων ενισχυόταν από την προσθήκη ορισμένων αισθησιακών σκηνών, αρά και από την απόσπαση «σεξουαλικής υπεραξίας» μέσω της παρουσίας σεξουαλικά ελκυστικών, από την ανδρική ετεροφυλοφιλική σκοπιά, γυναικών όπως για παράδειγμα της ηθοποιού Ζωής Λάσκαρη. Μάλιστα, αν μεταφερθούμε στις εξωτερικές συνθήκες του *άξονα των τρόπων εκφοράς* των ταινιών του εμπορικού κινηματογράφου, διαπιστώνουμε ότι η οικονομική εκμετάλλευση του αισθησιακού στοιχείου στην κινηματογραφική αναπαραστάση ήταν τόσο διαδεδομένη την εποχή εκείνη, ώστε η συμπερίληψη αισθησιακών σκηνών να συνιστά δείκτη της εμπορικότητας μιας ταινίας. Για παράδειγμα, αντλώντας από τις εξωτερικές συνθήκες του *άξονα των τρόπων εκφοράς* της ταινίας *Μικρές Αφροδίτες*, διαπιστώνουμε ότι ο Κούνδουρος, οι πρωτοποριακές ιδέες του οποίου συχνά προσέκρουαν στην προκατάληψη των εγχώριων κινηματογραφικών παραγωγών, πέτυχε να κάμψει τις αντιστάσεις τους για τη δημιουργία της ταινίας, καθώς εξαιτίας της αισθησιακής διάστασης του σεναρίου, αυτή αντιμετώπιστηκε ως μία δυνητικά εμπορική επιτυχία.²⁶⁰ Μέσα στο πλαίσιο αυτό, η ανάλυση προσέγγισε τον αισθησιακό/ερωτικό κινηματογράφο ως προϊόν του συστήματος λόγου και εξουσίας, στη βάση του οποίου διαρθρωνόταν η πολιτική της ασύμμετρης οικονομικής ανάπτυξης που ακολουθήθηκε στην Ελλάδα κατά τη δεκαετία του εξήντα.

Εξάλλου, όπως επισημάνθηκε και στις επιμέρους αναλύσεις, η απεικόνιση εναλλακτικών προτύπων για τη ρύθμιση των διαπροσωπικών σχέσεων μέσω της εκφοράς ριζοσπαστικοποιημένων λόγων στο επίπεδο του *άξονα των εννοιών*, δεν συνιστούσε αποτύπωση κάποιου βαθύτατα επιδραστικού ρεύματος φιλελευθεροποίησης των «ηθών» στην ελληνική κοινωνία, ούτε απέβλεπε στο να επιφέρει ρωγμές στο κυρίαρχο καθεστώς φύλου. Μάλλον επρόκειτο για κινηματογραφική αναπαραστάση ενός κρισιακού φαινομένου, προϊόντος τού άνωθεν επιβαλλόμενου εκσυγχρονισμού, το οποίο συντάρασε συθέμελα την παραδοσιακή ελληνική κοινωνία. Μάλιστα, έχει εξαιρετικό

²⁶⁰ «Τα αδιέξοδα που δημιούργησαν οι παραγωγοί, μα και τα δίκτυα διανομής, στον Κούνδουρο, σαν αποτέλεσμα της δικής του εμμονής στην επεξεργασία νεοελληνικών καταστάσεων με δραματοποιημένες συμβολικές μορφές, παραμερίστηκαν. Ο σκηνοθέτης, σ' αυτή του την ταινία, συνδύασε την ποιότητα με την εμπορικότητα». Βλ. Υπ.199, σ.109

ενδιαφέρον ότι, τελικά, στο επίπεδο του *άξονα των θεματικών* η «πολιτική» της σεξουαλικότητας παρουσιάζεται περισσότερο απειλητική για την «κοινωνική ειρήνη» από οποιαδήποτε άλλη «πολιτική» –οικονομική, κοινωνική κ.ο.κ. Το γεγονός αυτό βέβαια συνδέεται και με την τάση αποσιώπησης ή έστω εξωραϊσμού των πολύπλευρων κοινωνικών αντιθέσεων, η οποία διαφαίνεται έντονα σε πολλές ταινίες του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου της δεκαετίας του εξήντα. Όπως για παράδειγμα «συμβαίνει» στον *άξονα των θεματικών* των τριών ταινιών του δείγματος (*Λολίτες της Αθήνας, Ο Κατήφορος, Στεφανία*) όπου η χαλάρωση των οικογενειακών δεσμών και ο επαναπροσδιορισμός των προτύπων ρύθμισης των σχέσεων στην ιδιωτική σφαίρα αντιμετωπίζονται, τελικά, ως παράγοντες αποσταθεροποίησης της κοινωνικής συνοχής και ως υπαίτιοι του φαινομένου της νεανικής παραβατικότητας, το οποίο έχει ολέθριες συνέπειες σε ατομικό, οικογενειακό και κοινωνικό επίπεδο.

Θα μπορούσαμε να πούμε λοιπόν ότι οι ταινίες του εμπορικού κινηματογράφου, ως μηχανισμοί αναπαραγωγής της κυρίαρχης ιδεολογίας, παράγουν στο επίπεδο του *άξονα των εννοιών* πολλαπλότητα λόγων για το σεξ/επιθυμία, τη σεξουαλική συμπεριφορά, τη γυναικεία σεξουαλικότητα, τον ανδρισμό, τη θηλυκότητα. Συγκροτείται με άλλα λόγια μια θετική σχέση μεταξύ ιδεολογικών μηχανισμών της εξουσίας και της σεξουαλικότητας/επιθυμίας, χωρίς όμως τελικά, στο επίπεδο του *άξονα των θεματικών*, να «αποκαθλώνεται» ή έστω να αμφισβητείται το κυρίαρχο πατριαρχικό/ετεροσεξουαλικό καθεστώς φύλου. Μάλιστα, θα λέγαμε ότι η γενεαλογικού τύπου καταγραφή των σεξουαλικών συμπεριφορών, όπως για παράδειγμα η έκθεση του σεξουαλικού «ιστορικού» της Στεφανίας στην ομώνυμη ταινία, συμβάλλει, τελικά, στον *άξονα των θεματικών*, στην περαιτέρω κανονικοποίηση των προτύπων σεξουαλικής συμπεριφοράς, κατά την πατριαρχική ιδεολογία, όπως επίσης και στην καταγραφή και συγκεκριμενοποίηση των «αποκλινόντων» από αυτήν. Με άλλα λόγια, οι κοινωνικές σχέσεις αναπαρίστανται, άρα και ταξινομούνται, διά μέσου του πλαισίου παραγωγής κινηματογραφικού λόγου. Το «καθεστώς φύλου» που συγκροτείται αναπαραστασιακά φέρει μία αξίωση αλήθειας/ισχύος στην πραγματική –εξωφιλμική– ζωή.

Επομένως, αν στον *άξονα των εννοιών* επιχειρήσουμε να αποτιμήσουμε ποσοτικά και ποιοτικά τους λόγους που παράγονται για το σεξ, θα διαπιστώσουμε ότι, ενώ είναι «πλούσιοι» και τρόπον τινά «πλουραλιστικοί» (θωπείες, επιδαψιλεύσεις, αναστεναγμοί, διαστροφές κ.ο.κ.), ταυτόχρονα δεν καταλήγουν να είναι απελευθερωτικοί. Τις περισσότερες φορές μάλιστα, η αναπαράσταση των αρνητικών συνεπειών της παραβίασης του κυρίαρχου «καθεστώτος φύλου» λειτουργεί ως ιδεολογική νομιμοποίηση της πατριαρχίας και της υποτέλειας των γυναικών ως κοινωνικής κατηγορίας. Από τη σκοπιά αυτή, ο εμπορικός αισθησιακός κινηματογράφος, ως ιδεολογικός μηχανισμός αναπαραγωγής και νομιμοποίησης της κυρίαρχης ιδεολογίας, δεν κατέστειλε το σεξ, αντίθετα το έκανε ορατό, τοποθετώντας το σε ένα επιτηρητικό καθεστώς ελέγχου.

Δεδομένης λοιπόν, της εμπορικά εκμεταλλεύσιμης σκοποφιλικής διάστασης του δημοφιλούς κινηματογράφου της δεκαετίας του εξήντα στην Ελλάδα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ως ιδεολογικός μηχανισμός εξουσίας χρησιμοποιήθηκε περισσότερο «για να

παροτρύνεται και να «ερεθίζεται» η σεξουαλικότητα, παρά για να καταστέλλεται». ²⁶¹ Από την άλλη, η κινηματογραφική αναπαράσταση του σεξ, ως ενός οργανωμένου συστήματος, αφενός καθιστούσε ορατό το βιολογικό σώμα, ²⁶² –με τις λειτουργίες, τις ορμές, τις εκκρίσεις του κ.ο.κ.– αφετέρου συντελούσε στη, διά μέσου της αναπαράστασης, διάχυση της σεξουαλικότητας στο κοινωνικό σώμα ή ακόμα και στην εντατική σεξουαλικοποίηση του συνόλου των κοινωνικών σχέσεων. Υπό μία έννοια λοιπόν, στο επίπεδο της ιδεολογικής λειτουργίας καθαυτήν, η αισθησιακή διάσταση του εμπορικού κινηματογράφου στην Ελλάδα, κινητοποίησε μία διαδικασία «δημοφιλούς» εκλαϊκευσης της φροϋδικής αντίληψης για τη σεξουαλικότητα. Η προηγούμενη άποψη ενισχύεται, εφόσον θεωρήσουμε ότι ο εμπορικός κινηματογράφος, ως μέρος μιας διαδικασίας εκσυγχρονισμού που λάμβανε χώρα στη δημόσια σφαίρα, έκανε το σεξ ορατό και το έθεσε στο επίκεντρο του κοινωνικού πεδίου και του δημόσιου λόγου, ενώ αντίθετα η, επιδραστική στην ελληνική κοινωνία, χριστιανική ορθόδοξη παράδοση περιόριζε αυστηρά τη σεξουαλικότητα στην ιδιωτική σφαίρα και ενοχοποιούσε τη δημόσια εκφορά του λόγου σε σχέση με αυτά τα θέματα. Υπό την έννοια αυτή, η χριστιανική παράδοση «έπραττε» σε σχέση με το σεξ, όπως και η δυτική ιατρική πριν από το Freud, όπου «προσπαθούσαν να εντοπίσουν τη σεξουαλικότητα όσο πιο αυστηρά γινόταν: στο σεξ, στις αναπαραγωγικές λειτουργίες του, στις άμεσες ανατομικές εντοπίσεις του· περιορίζονταν σε ένα βιολογικό ελάχιστο –όργανο, ένστικτο, σκοπιμότητα». ²⁶³ Με άλλα λόγια, διαπιστώνουμε ότι, στην περίπτωση της ανάλυσης λόγου του ελληνικού «αισθησιακού» κινηματογράφου που αναπτύχθηκε τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του εξήντα, κρίσιμο ρόλο διαδραματίζει η συσχέτιση του *άξονα των θεματικών* με τις *εξωτερικές συνθήκες του άξονα των τρόπων εκφοράς*, ήτοι του κοινωνικού ρόλου που αποδιδόταν στον κινηματογράφο, ως μηχανισμό αναπαραγωγής της κυρίαρχης ιδεολογίας. Πράγματι, στην τομή μεταξύ των δύο αξόνων συγκροτείται ένας λόγος για τη γυναικεία σεξουαλικότητα, στον οποίο η ταξινόμηση των κοινωνικών σχέσεων όπως αποτυπώνεται στον *άξονα των θεματικών* (πατριαρχία, οικογένεια) και στις τέσσερις ταινίες του δείγματος είναι «αποτέλεσμα» των υπό πραγμάτευση ζητημάτων, όπως τίθενται στον *άξονα των εννοιών*, και ο οποίος διαμορφώνεται σε σχέση με την υποκειμενική του εκφορά και την απεύθυνσή του (εταιρεία παραγωγής, σκηνοθέτης κ.ά.), δηλαδή σε σχέση με τις *εξωτερικές συνθήκες εκφοράς*. Εν προκειμένω, σε αντίθεση με «λόγους άλλου είδους», η ιδεολογία εκφράζεται ρητά μέσω της έκβασης των κινηματογραφικών αφηγήσεων. ²⁶⁴

²⁶¹ Foucault 2011, σ. 176.

²⁶² «Σε κάθε περίπτωση, η παρούσα έρευνα επιχειρεί να δείξει με ποιον τρόπον διάφορα συστήματα εξουσίας συναρθρώνονται άμεσα με το σώμα –με σώματα, με λειτουργίες, με διαδικασίες που άπτονται της φυσιολογίας, με αισθήσεις, με ηδονές· όχι μόνο το σώμα δεν πρέπει να σβηστεί, αλλά ζητούμενο είναι να εμφανιστεί σε μια ανάλυση όπου το βιολογικό και το ιστορικό δεν θα ακολουθούσαν το ένα το άλλο, όπως στον εξελικτισμό των παλαιών κοινωνιολόγων, αλλά θα συνδέονταν με προϊούσα συνθετότητα στον βαθμό που αναπτύσσονται οι νεότερες τεχνολογίες εξουσίας που έχουν ως στόχο τη ζωή». Foucault 2011, σ. 177.

²⁶³ Foucault 2011, σ. 176.

²⁶⁴ «Τούτος ο λόγος –δηλαδή η ιδεολογία– μπορεί να μην είναι πάντοτε ρητά εκφρασμένος ή καταγεγραμμένος, αλλά να υποδηλώνεται στην πρακτική και στις συνθήκες εκφοράς και της εφαρμογής του καθαυτό επιστημονικού λόγου, καθώς και κατά τη διαδικασία πρόσληψης του τελευταίου». Δοξιάδης 2008, σ. 183.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι ο εμπορικός κινηματογράφος, διά μέσου της αναπαράστασης του συστήματος της σεξουαλικότητας και κατ' επέκταση της παραγωγής λόγου γι' αυτό, πέτυχε να συνδυάσει την υστερικοποίηση του γυναικείου σώματος από τη δυτική νεωτερική ψυχιατρική και την ψυχανάλυση με την, βαθύτατα πατριαρχική και μισογυνική, ελληνορθόδοξη παράδοση, προς όφελος της δεύτερης βέβαια. Μάλιστα, υπό αυτή την έννοια, θα τολμούσαμε να πούμε ότι η αφήγηση του εγχώριου εμπορικού κινηματογράφου για τη σεξουαλικότητα, και δη τη γυναικεία, χρησιμοποίησε το δυτικό ιατρικό/ψυχαναλυτικό λόγο για τη γυναικεία σεξουαλικότητα, για να προσδώσει επιστημονικό κύρος στο διαδεδομένο λόγο της ελληνικής εκκλησίας για το ίδιο θέμα.

Η παρούσα μελέτη, ως ένα βαθμό, προσπαθεί να διαφωτίσει σχετικά με το πρόβλημα του προοδευτικού ή συντηρητικού χαρακτήρα της αισθησιακότητας του κινηματογράφου, αφού τελικά γίνεται περισσότερο από προφανές ότι η ορατότητα του σεξ και της σεξουαλικότητας, καθώς και η εμμονική επικέντρωση σε σεξουαλικά ζητήματα στο επίπεδο του *άξονα των εννοιών* δεν οδήγησε σε προοδευτικές/ριζοσπαστικές τοποθετήσεις στο επίπεδο του *άξονα των θεματικών*, αναφορικά με τα κατεστημένα συστήματα κοινωνικών σχέσεων, αλλά αντίθετα λειτούργησε προς όφελος της ιδεολογικής τους νομιμοποίησης και της φυσικοποίησης, διά μέσου της αναπαράστασης, του συστήματος της πατριαρχίας. Σε κάθε περίπτωση, έχοντας κατά νου τη συσχέτιση και τη διαπλοκή του *άξονα των θεματικών* με τις *εξωτερικές συνθήκες εκφοράς* καταδεικνύονται οι ιδεολογικές και εξουσιαστικές συνιστώσες του λόγου του ελληνικού αισθησιακού κινηματογράφου της δεκαετίας του εξήντα για τη γυναικεία σεξουαλικότητα.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο ανδροκεντρικός λόγος για τη γυναικεία σεξουαλικότητα που παρήγαγε ο εμπορικός ελληνικός κινηματογράφος ως «θρησκόληπτος» είναι ακόμα πιο συντηρητικός από τον ανδροκεντρικό λόγο του de Sade ή της ψυχανάλυσης, καθώς οι λόγοι αυτοί είναι τουλάχιστον «αντιθρησκευτικοί». Για παράδειγμα, ο λόγος για τη γυναικεία σεξουαλικότητα που παράγεται στη *Στεφανία* είναι «φροϋδίζων» αλλά ταυτόχρονα είναι και βαθύτατα επηρεασμένος από τη χριστιανική «μισογυνική» παράδοση.

Επιστρέφοντας στα φιλικά κείμενα που αναλύθηκαν, διαπιστώνουμε πως, σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στις δημοφιλείς αισθηματικές κομεντί της περιόδου,²⁶⁵ τα θέματα δεν εξαντλούνται σε στερεοτυπικά σεναριακά μοτίβα που εκπληρώνουν «άμεσα» τα προτάγματα της κυρίαρχης πατριαρχικής και εθνοκεντρικής ιδεολογίας της περιόδου με τη σύναψη γάμου και τη δημιουργία οικογένειας. Οι ερωτικές σχέσεις που αναπαρίστανται είναι μοιραίες και έχουν αρνητικές και ανεπανόρθωτες συνέπειες στις ζωές των χαρακτήρων αλλά και στο κοινωνικό τους περιβάλλον. Βέβαια, τα ρήγματα προς τις επιταγές της κυρίαρχης ιδεολογίας τείνουν να αποκαθίστανται με τις αφηγηματικές

²⁶⁵ Η Υβόν-Αλεξία Κοσμά σημειώνει σχετικά με τις αισθηματικές κομεντί της περιόδου: «ο έρωτας αποτελεί την κεντρική γραμμή του σεναρίου, καλύπτοντας τις ποικίλες εκφάνσεις του, από τη γνωριμία και το φλερτ, μέχρι το γάμο και τα προβλήματά του, θίγοντας ζητήματα όπως οι προγαμιαίες σχέσεις, η αγωνία της αποκατάστασης, τα εμπόδια που συναντά το ζεύγος μέχρι τον πολυπόθητο γάμο, η ανάμιξη γονέων και κηδεμόνων στο συζυγικό βίο των παιδιών, η ζήλεια και η απιστία». Κοσμά 2007, σ. 230.

εκβάσεις των ταινιών, αφού όσες και όσοι χαρακτήρες παραβιάζουν την ηθική τάξη –το φάσμα των «παραβιάσεων» εκτείνεται από τη σύναψη προγαμιαίων σχέσεων έως τη διάπραξη φόνου– τιμωρούνται παραδειγματικά και «ανάλογα» με τη βαρύτητα του «ανοσιουργήματος». Ταυτόχρονα, στους *άξονες των θεματικών*, η ιδεολογική νομιμοποίηση του παγιωμένου καθεστώτος φύλου ενισχύεται από τη διατύπωση καταληκτικών «διδασκικών» συμπερασμάτων, όπου, αφενός επισημαίνουν την κοινωνική αναγκαιότητα του κανονιστικού προτύπου, αφετέρου καταδεικνύουν, μέσα από την εμπειρία της αφήγησης που έχει προηγηθεί, τους «κοινωνικούς» κινδύνους που επαπειλούνται από την παραβίασή του. Αντίστοιχα, ακόμα ένα κοινό στοιχείο που εντοπίζεται στους *άξονες των θεματικών* των τριών ταινιών της ανάλυσης (*Λολίτες της Αθήνας, Ο Κατήφορος, Στεφανία*), είναι η ανάδειξη της «υπερφυσικής», ή αλλιώς θεϊκής προέλευσης δικαιοσύνης σε καθοριστικό παράγοντα της αποκατάστασης της συνέχειας.

Επιπλέον, στις συγκεκριμένες ταινίες, η έμφαση της ιστορίας δίνεται σε «ανόσιες» πράξεις που σχετίζονται με το σεξ, με αναφορές στην αιμομιξία, συμβολική ή πραγματική, στις «ομαδικές» σεξουαλικές συνευρέσεις κ.ο.κ. Αυτό σημαίνει ότι η γενεαλογία της σεξουαλικότητας που εκτίθεται στις αφηγήσεις «αναμετράται» με την παραδοσιακή ηθική μέσα από την αντιπαράθεση «νεωτεριστικών» με παραδοσιακά πρότυπα σεξουαλικών συμπεριφορών στο επίπεδο των *αξόνων των εννοιών*, όπου οι σεξουαλικοί «νεωτερισμοί» καταγράφονται στους *άξονες των θεματικών* ως δείγματα εκτροπής από τη σεξουαλική κανονικότητα, η οποία ορίζεται από την παραδοσιακή ηθική.

Επίσης, ακόμα μία σημαντική διαφοροποίηση που εντοπίζεται στο επίπεδο των *εσωτερικών συνθηκών του άξονα των τρόπων εκφοράς*, σε σύγκριση με τις δημοφιλείς αισθηματικές κομεντί της περιόδου, αλλά και τα λαϊκά μελοδράματα, είναι η απουσία του «ευτυχούς τέλους» και, ειδικότερα, η μη, έστω «τυπική», εκπλήρωση της φαντασίωσης του ετερόφυλου έρωτα που «νομοτελειακά» εκπληρώνεται και καταξιώνεται μέσω της σύναψης γάμου.²⁶⁶

Ως προς τις *εξωτερικές συνθήκες του άξονα των τρόπων εκφοράς*, παρουσιάζει ενδιαφέρον το γεγονός ότι οι δύο από τις τέσσερις ταινίες του δείγματος (*Ο Κατήφορος, Στεφανία*), «διατηρούν» μία, τρόπον τινά, διαχρονική απήχηση στο κοινό, αν λάβουμε υπ' όψιν ότι μέχρι και σήμερα επαναπροβάλλονται τακτικά στην τηλεόραση και μάλιστα σε ζώνες υψηλής τηλεθέασης. Όπως μαθαίνουμε από τις *εξωτερικές συνθήκες εκφοράς*, οι *Μικρές Αφροδίτες* είχαν σαφώς μικρότερη επίδραση στο ευρύ κινηματογραφικό κοινό στην Ελλάδα, αν και έτυχαν ενθουσιώδους υποδοχής τόσο στην εγχώρια όσο και στη διεθνή κριτική, ενώ οι *Λολίτες της Αθήνας* είχαν μικρή απήχηση στην πρώτη τους προβολή, αλλά και τα επόμενα χρόνια δεν κατέκτησαν περισσότερη αναγνώριση.

Το ενδιαφέρον πάντως, σε σχέση με την κινηματογραφική αναπαράσταση των έμφυλων σχέσεων και ρόλων στις τέσσερις ταινίες προκύπτει από την απεικόνιση του

²⁶⁶ Η Υβόν-Αλεξία Κοσμά επίσης, σε σχέση με το δομικό ρόλο του γάμου στις αισθηματικές κομεντί που γυρίζονταν την ίδια περίοδο, σημειώνει: «Ο γάμος βρίσκεται σταθερά στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος, ως δεδομένο ή ως ζητούμενο, αποτελώντας το θεμελιώδες πλαίσιο επιτέλεσης της ταυτότητας των υποκειμένων, καθώς και τον κατεξοχόν τόπο αναπαράστασης των διαδικασιών προσαρμογής στις σύγχρονες αστικές συνθήκες και τα νέα ήθη που τις συνοδεύουν». Κοσμά 2007, σ. 231.

κυρίαρχου πατριαρχικού μοντέλου οργάνωσης των έμφυλων σχέσεων ή της απόκλισής τους από αυτό. Οι τρεις ταινίες (*Λολίτες της Αθήνας*, *Ο Κατήφορος*, *Στεφανία*) απεικονίζουν τις αποκλίσεις από τον κυρίαρχο τρόπο ρύθμισης των ετερόφυλων και ενδοοικογενειακών σχέσεων, ενώ στις *Μικρές Αφροδίτες* απεικονίζεται το κυρίαρχο πρότυπο, το οποίο μάλιστα καταλήγει στον *άξονα των θεματικών* να έχει μία «διαχρονική» διάσταση. Στις τρεις πρώτες ταινίες η απεικόνιση της απόκλισης από το κυρίαρχο πρότυπο δεν λειτουργεί ως αποδοκιμασία του τελευταίου, αλλά αντίθετα, εμφανίζεται στους *άξονες των θεματικών* ως «επιβεβαίωση» ή ακόμα και προειδοποίηση σχετικά με τις ανεπανόρθωτα καταστροφικές, σε ατομικό και σε κοινωνικό επίπεδο, συνέπειες τις οποίες επιφέρει η παραβίαση του. Από την άλλη, η ταινία *Μικρές Αφροδίτες* στον *άξονα των θεματικών* απεικονίζει το στερεότυπο πλαίσιο ρύθμισης των ετερόφυλων ερωτικών σχέσεων, που απορρέει από ένα παγιωμένο «καθεστώς φύλου», καταλήγοντας να επιβεβαιώνει τη διαχρονικότητα και την οικουμενική διάστασή του. Σε όλες τις ταινίες που αναλύθηκαν εδώ το παραδοσιακό/πατριαρχικό πρότυπο ρύθμισης των ερωτικών ετερόφυλων σχέσεων αποκτά, στο πλαίσιο της αναπαράστασης, το «βάρος» του ειδικού «καθεστώτος αλήθειας». Έτσι, αναπαράγεται ως «ορθό», πρακτικά και «ηθικά», ένα σύστημα κοινωνικής ρύθμισης των έμφυλων σχέσεων, το οποίο εδράζεται σε στενά καθορισμένες εννοιολογήσεις της θηλυκότητας και της αρρενωπότητας. Η υποστασιοποιημένη, παρουσιαζόμενη ως αντικειμενικά υπάρχουσα και ανεξάρτητη από τα υποκείμενα της εκφοράς της, ερωτική επιθυμία, επικρατεί και υπαγορεύει, χωρίς περιθώρια απόκλισης, μια ασφυκτικά «προ-ορισμένη» σεξουαλική συμπεριφορά. Από την άποψη αυτή, και στις τέσσερις ταινίες η θεσμική ή εξωκοινωνική «ρύθμιση»/διαχείριση της σεξουαλικής συμπεριφοράς συνιστά προϋπόθεση για τη ρύθμιση των ετερόφυλων ερωτικών σχέσεων.

Από την άλλη, στο επίκεντρο των ιστοριών τοποθετείται με μεγαλύτερη έμφαση η γυναικεία επιθυμία και κατά συνέπεια η γυναικεία σεξουαλική συμπεριφορά. Όπου, αφενός αναγνωρίζεται ο ευμετάβολος χαρακτήρας της γυναικείας σεξουαλικότητας και η σημασία του για την κοινωνική/κοινωνική αναμόρφωση, αφετέρου η γυναικεία σεξουαλικότητα/επιθυμία βρίσκεται υπό το σαφή και απαρέγκλιτο προσδιορισμό της ανδρικής επιθυμίας και, κατά συνέπεια, της ανδρικής σεξουαλικής συμπεριφοράς. Από αυτή τη σκοπιά, μέσα από τη φιλική αναπαράσταση, στον *άξονα των θεματικών*, καθιερώνεται ένα κανονιστικό μοντέλο ρύθμισης των ετερόφυλων διαπροσωπικών σχέσεων, το οποίο προκύπτει μέσα από τη «σταδιακή» συνάρθρωση, στο επίπεδο του *άξονα των εννοιών*, πατριαρχικού και ανδροκεντρικού φροϋδικού λόγου. Βέβαια, είναι γεγονός ότι η ιδεολογική αναπαραγωγή του παγιωμένου καθεστώτος φύλου δεν είναι μία «γραμμική» διαδικασία, αλλά αντίθετα διεμβολίζεται από κοινωνικά και ιστορικά υβριδικά πρότυπα, προερχόμενα από το διαρκή κοινωνικό μετασχηματισμό. Με άλλα λόγια, κάτω από το δίπολο θηλυκότητα/αρρενωπότητα, γύρω από το οποίο συγκροτούνται και εκτυλίσσονται οι αφηγήσεις, στοιχίζονται πολλαπλοί, ετερογενείς και συχνά πλήρως «αντιθετικοί» μεταξύ τους, λόγοι τόσο για την έμφυλη κατανομή των ρόλων όσο και για τη γυναικεία και ανδρική σεξουαλικότητα.

Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι διά μέσου της αντιπαράθεσης μεταξύ νεωτεριστικών και παραδοσιακών προτύπων σεξουαλικότητας (π.χ. εξωγαμία – συζυγική σχέση) στο επίπεδο του *άξονα των εννοιών* το κανονιστικό ετεροσεξουαλικό πρότυπο παρουσιάζεται

ως απειλούμενο και υπό διακινδύνευση στο πλαίσιο διαδικασιών εντατικού κοινωνικού μετασχηματισμού. Μάλιστα, με μεγάλη συχνότητα, τα «απειλητικά» πρότυπα που τίθενται στον *άξονα των εννοιών*, όπως η «ελευθεριότητα» των ερωτικών σχέσεων και η αμφισβήτηση της μονογαμίας, παρουσιάζονται πιο ελκυστικά σε σχέση με την απαιτητική συζυγική κατάσταση και την οικογένεια. Βέβαια, τα ρήγματα αυτά δεν δικαιώνονται στους *άξονες θεματικών*, όπου όπως είπαμε αποκαθίσταται το κυρίαρχο πατριαρχικό πρότυπο οργάνωσης των έμφυλων σχέσεων.

Τα ρήγματα αυτά θα μπορούσαν να ιδωθούν σε συσχετισμό με την πραγματική διαδικασία του έξωθεν και απότομου εκσυγχρονισμού της βαθύτατα παραδοσιακής και «οριακά» προκαπιταλιστικής ελληνικής κοινωνίας. Πρόκειται για μια μεταφορά της πραγματικής ιδεολογικής σύγκρουσης που προκαλούσε η αντιπαραθετική συνύπαρξη αντιφατικών προτύπων ζωής στην Ελλάδα των αρχών της δεκαετίας του εξήντα. Μάλιστα, το ζήτημα των ιδεολογικών συγκρούσεων και των ηθικών διλημάτων που αυτές γεννούν, αποτελούσε κοινή θεματική στα περισσότερα κινηματογραφικά είδη της εγχώριας παραγωγής.²⁶⁷ Από την άλλη, ο «αμφίθυμος» αυτός εκσυγχρονισμός, ο οποίος υποδαυλιζόταν διαρκώς από μια βαθιά πατριαρχική και συντηρητική παράδοση σε ό,τι αφορούσε τα ζητήματα των έμφυλων σχέσεων, χρησιμοποιήθηκε από την ακμάζουσα κινηματογραφική βιομηχανία ως, τρόπον τινά, «άλλοθι» φιλελευθεροποίησης, με απώτερο στόχο την «προσθήκη» της αισθησιακότητας, ως ενός ακόμα εμπορικά εκμεταλλεύσιμου στοιχείου.

Αυτή η παρατήρηση μας οδηγεί στο να εντοπίσουμε τη βασική διαφοροποίηση των εξεταζόμενων ταινιών σε σχέση με τον πορνογραφικό κινηματογράφο, φυσιογνωμικό χαρακτηριστικό του οποίου είναι η διάρθρωση της σεναριακής δομής γύρω από τον «αυτοσκοπό» της σεξουαλικής πράξης. Στις ταινίες που αναλύθηκαν η αναπαράσταση του σεξ περισσότερο πλαισιώνει «αισθητικά» την αφηγούμενη υπόθεση, παρά αποτελεί το «επίκεντρό» της. Η εξέλιξη αυτή, σε ένα πρώτο επίπεδο τουλάχιστον, θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως επιδίωξη, από την πλευρά των κινηματογραφικών παραγωγών, της αγοραίας εκμετάλλευσης της σκοποφυλικής ανάγκης του ανδρικού ετεροφυλόφιλου κοινού μέσω της διεύρυνσης του ηδονοβλεπτικού πεδίου ορατότητάς «του». Αντίθετα, το «αντίστοιχο» δυνητικό πεδίο του γυναικείου ετεροφυλόφιλου κοινού ήταν πολύ περιορισμένο.

Παρ' όλα αυτά, αν και η αναπαράσταση της κατανομής των έμφυλων ρόλων αναπαράγει το κανονιστικό ετεροσεξουαλικό πρότυπο, κάτω από το οποίο στοιχίζονται τα δίπολα ενεργητικό/παθητικό, επιθετικό/υποτακτικό, αυτή η διαπλοκή των αντιφατικών ρόλων επιφέρει ρήγματα στο ηγεμονικό «καθεστώς φύλου». Η αμφισβήτηση του κυρίαρχου τρόπου ρύθμισης των έμφυλων και ενδοοικογενειακών σχέσεων τοποθετεί τους γυναικείους χαρακτήρες στους εναλλασσόμενους ρόλους των υποκειμένων της αφήγησης και των αντικειμένων της ορατότητας. Ακόμα όμως κι αν η αναπαράσταση της γυναικείας σεξουαλικότητας συγκροτείται κυρίως ως ετεροπροσδιορισμένη από την

²⁶⁷ «Αυτή η σύγκρουση μπορεί να διαβαστεί και ως μεταφορά για τη διαδικασία εκσυγχρονισμού της ελληνικής κοινωνίας, η οποία στις ταινίες εκφράζεται κυρίως μέσα από διλήμματα που προκαλούν τα νέα ήθη». Κοσμά 2007, σ. 232.

ανδρική, στο πλαίσιο των αφηγήσεων αναδεικνύονται πρότυπα συμπεριφοράς που «μαρτυρούν» πρώιμη σεξουαλική χειραφέτηση, με την «αποφετιχοποίηση» του φαλλού, και κατά συνέπεια αμφισβήτηση της συμβολικής εξουσίας του Πατέρα. Για παράδειγμα, η στάση που υιοθετούν η Ρόζυ στις *Λολίτες της Αθήνας* και η Στεφανία στην ομώνυμη ταινία απέναντι στις πατρικές φιγούρες των αφηγήσεων (Ζανίτος και Μάνος) συνιστούν αντιπροσωπευτικά παραδείγματα τέτοιας αμφισβήτησης της φαλλικής εξουσίας, τόσο σε ατομικό/ψυχολογικό επίπεδο, όσο και σε κοινωνικό. Αντίστοιχα, οι «πρωτόπλαστες» Χλόη και Άρτα της ταινίας *Μικρές Αφροδίτες* είναι αυτές που καθοδηγούν το ερωτικό παιχνίδι. Ειδικότερα, στην περίπτωση της *Στεφανίας*, η κεντρική ηρωίδα έχει, σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα, το προνόμιο της αφηγηματικής θέσης ή αλλιώς της μεγαλύτερης εγγύτητας στην αφηγηματική θέση, σε σχέση με όλους τους υπόλοιπους χαρακτήρες της ταινίας. Από την άλλη, στις *Μικρές Αφροδίτες*, όπου ο Κούνδουρος τοποθετεί τις εξελίξεις σε ένα στάδιο πριν από την καθιέρωση του υλικού πολιτισμού, και οι δύο γυναικείοι χαρακτήρες παρουσιάζονται να διατηρούν το προνόμιο της πρωτοβουλίας στις ερωτικές τους σχέσεις, όμως και σε αυτή την περίπτωση ο ηλικιακός παράγοντας και, κατά συνέπεια, η πολλαπλότητα των ερωτικών εμπειριών καθορίζει τη στάση των ηρωίδων. Δηλαδή, ενώ η έφηβη Χλόη παρουσιάζεται να εξερευνά χωρίς ενοχές τη σεξουαλικότητά της και να ομολογεί χωρίς αναστολές την επιθυμία της για ικανοποίηση της «υποστασιοποιημένης εκδοχής» της γενετήσιας ορμής της, αντίθετα η Άρτα, ως πιο έμπειρη, είναι περισσότερο προσηλωμένη στον «αγώνα» για την κατάκτηση της θέσης της και την εξασφάλιση των «προνομίων» που απορρέουν από αυτήν. Υπό την έννοια αυτή, η στάση της Άρτας θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως μια μεταφορά της αμφίθυμης και διεμβολιζόμενης από αντιφατικά πρότυπα στάσης των γυναικών στην ελληνική κοινωνία της δεκαετίας του εξήντα –κάπου δηλαδή μεταξύ του παγιωμένου ως φυσικού παραδοσιακού ρόλου και της πρόωρης χειραφέτησης.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα προηγούμενα θα μπορούσαμε να πούμε ότι το πλαίσιο της αναπαράστασης και στις τέσσερις ταινίες του δείγματος θέτει τους γυναικείους χαρακτήρες στο όριο της ατομικής χειραφέτησης, ο βαθμός της οποίας κρίνεται με μέτρο την αποδέσμευση από την εξουσία του φαλλού, και της αποδοχής του παραδοσιακού ρόλου. Το ενδιαφέρον είναι ότι, επίσης και στις τέσσερις περιπτώσεις, διαπιστώνεται μια «μεροληψία» της αφήγησης υπέρ του παραδοσιακού μοντέλου ρύθμισης των έμφυλων σχέσεων· η «αμφισβήτησή» του στις τρεις πρώτες ταινίες έχει ανεπανόρθωτα τραγικές συνέπειες σε ατομικό και σε κοινωνικό επίπεδο, ενώ στις *Μικρές Αφροδίτες* το παραδοσιακό σχήμα εμφανίζεται ως «απροκάλυπτα» διαχρονικό και οικουμενικό. Μάλιστα, ο οικουμενικός και διαχρονικός του χαρακτήρας «αναβαθμίζεται» και χάρη στη φυσιοκρατική οπτική της αφήγησης που απομονώνει το «ερωτικό ζήτημα» από την, τρόπον τινά «εκσυγχρονιστική», κοινωνική πλαίσισωση, μεταφέροντας τα «αισθηματικά δρώμενα» σε ένα πρωτογενές «προ-πολιτισμικό» κοινοτικό περιβάλλον. Επιπλέον, και στις τέσσερις κινηματογραφικές αφηγήσεις τα σενάρια αποτυπώνουν τη βαθύτατη επίδραση ενός εκλαϊκευμένου φροϋδισμού, που αναγνωρίζει τη σεξουαλικότητα και ακόμα πιο συγκεκριμένα την επιθυμία ως υπόβαθρο του συνόλου των κοινωνικών σχέσεων. Υπό την έννοια αυτή, η επιθυμία, ή αλλιώς η σεξουαλική ενόρμηση, παρουσιάζεται ως εντελώς ανεξάρτητη από το πεδίο των υλικών κοινωνικών σχέσεων. Η ταινία του Κούνδουρου, αν

και διαφοροποιείται αισθητικά/μορφολογικά από τις άλλες τρεις του δείγματος, τελικά συμπληρώνει το επιχείρημα της επικράτησης του βιολογικού έναντι του κοινωνικού, αφού αναδεικνύει την προτεραιότητα της επιθυμίας έναντι όλων των δυνατικών κοινωνικών/κοινοτικών πλαισίων. Μάλιστα, το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης μεταθέτει το ζήτημα των ερωτικών σχέσεων πέρα και εκτός του διπόλου εκσυγχρονισμός/παράδοση, αναδεικνύει με έμφαση τον αδιατάρακτο και φυσικό χαρακτήρα της πατριαρχικής τάξης, μια θέση που διατυπώνεται υπαινικτικά στις υπόλοιπες τρεις ταινίες. Υπό την έννοια αυτή, η ταινία του Κούνδουρου δίνει την «απάντηση» στα διλήμματα που γεννά η αξιακή «κρίση» που καταγράφουν οι άλλες τρεις ταινίες του δείγματος.

Ακόμα περισσότερο, και σε σχέση με τις υπόλοιπες κινηματογραφικές «κατηγορίες», οι εξειδικεύσεις των ταινιών στα θέματα της έμφυλης σεξουαλικότητας αποδίδουν μεγαλύτερο «ιδεολογικό» βάρος στην τάση «φυσικοποίησης» της πατριαρχίας. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο ανδροκεντρικός λόγος για τη σεξουαλικότητα που εκφέρεται στις φιλικές αφηγήσεις, παρ' ότι δέχεται ρήγματα, καταλήγει να υπαγορεύει την επιτέλεση αυστηρά καθορισμένων προτύπων θηλυκότητας και αρρενωπότητας.

Από την άλλη, εξειδικεύοντας την ανάλυση στο πεδίο της ηδονοβλεπτικής αναπαράστασης ως συστατικού στοιχείου του αισθησιακού κινηματογράφου, η μελέτη του δείγματος των τεσσάρων ταινιών έθεσε δύο «προβλήματα»: αφενός την αναγνώριση του ρόλου των ταινιών στην προβολή φυσικοποιημένων προτύπων έμφυλης σεξουαλικότητας και κατά συνέπεια στην ιδεολογική νομιμοποίηση της πατριαρχίας, αφετέρου το ζήτημα της «απεύθυνσης» της σκοποφιλικής κινηματογραφικής αναπαράστασης, το οποίο παραπέμπει σε ένα θεμελιακό πρόβλημα σε σχέση με τον ιδεολογικό ρόλο της πορνογραφίας ή έστω των αφηγήσεων που επενδύουν στον ηδονοβλεπτικό ερεθισμό των δεκτών (αναγνωστών, θεατών, ακροατών) –αντρών και γυναικών– σε σχέση με την πατριαρχία.

Όπως σημειώθηκε παραπάνω, και στις τέσσερις ταινίες του δείγματος διαπιστώνεται μία συνέχεια ως προς τη διαμόρφωση του πεδίου της σκοποφιλικής ορατότητας των θεατών, η οποία εντοπίζεται στο επίπεδο των *εσωτερικών συνθηκών του άξονα των τρόπων εκφοράς*, καθώς και του ρόλου που τους αποδίδεται με έμφυλα κριτήρια. Δηλαδή, το πεδίο της σκοποφιλικής ορατότητας και κατά συνέπεια της ηδονοβλεπτικής ικανοποίησης των ανδρών θεατών διαρκώς διευρύνεται, ενώ αντίστροφα η ορατότητα των γυναικών θεατών περιορίζεται στο επίπεδο της ναρκισσιστικής ταύτισης και της «κολακείας» του ιδεώδους εγώ τους.

Με άλλα λόγια, οι άνδρες θεατές απολαμβάνουν τον «προνομιακό» ενεργητικό ρόλο της θέσης του υποκειμένου του βλέμματος των γυναικείων χαρακτήρων των αφηγήσεων, οι οποίες με τη σειρά τους ως μυθοπλαστικά πρόσωπα είναι αντικείμενα της επιθυμίας των ανδρικών χαρακτήρων, ενώ ως «φυσικά» πρόσωπα οι ίδιες οι ηθοποιοί είναι αντικείμενα του επιθυμητικού βλέμματος των ανδρών θεατών και ενδεχομένως και των ανδρών ετεροφυλόφιλων συμπρωταγωνιστών τους. Ως υποκείμενα της ορατότητας οι άνδρες θεατές ικανοποιούν την ανάγκη τους για ηδονοβλεπτική απόλαυση παρακολουθώντας τους γυναικείους χαρακτήρες ή τις διάσημες ηθοποιούς που τους υποδύονται και παράλληλα αντλώντας ευχαρίστηση από τη ναρκισσιστική ταύτιση με τα

προβαλλόμενα από την αναπαράσταση πρότυπα αρρενωπότητας. Από την άλλη, επίσης στο επίπεδο των *εσωτερικών συνθηκών* του *άξονα των τρόπων εκφοράς*, οι γυναίκες θεατές προτρέπονται σε ναρκισσιστικού τύπου ταύτιση με τους γυναικείους χαρακτήρες της αφήγησης αλλά και με τις ίδιες τις ηθοποιούς, αντλώντας τελικά «αυτοερωτική» ικανοποίηση από την ταύτιση με το σεξουαλικά ελκυστικό, από ανδροκεντρική σκοπιά, πρότυπο γυναικείας ομορφιάς.

Υπό την έννοια αυτή, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι οι γυναίκες θεατές «αρκούνται» (ή ότι οι παραγωγοί της ηδονοβλεπτικής κινηματογραφικής αναπαράστασης εκτιμούν ότι οι γυναίκες θεατές «μπορούν» να αρκούνται) στην αποκόμιση «αισθησιακής» ικανοποίησης μέσω της ιδεώδους ταύτισης με το αντικείμενο της ανδρικής επιθυμίας, αλλά μέσα από την πραγματική ή κατ' επίφαση «συνειδητοποίηση» ότι οι ίδιες είναι επιθυμητές. Η προέκταση αυτού του συλλογισμού μπορεί να οδηγήσει ακόμα και στη διατύπωση της υπόθεσης περί καλλιέργειας της «αυταπατώμενης» συνείδησης του αντικειμένου της επιθυμίας, το οποίο φέρεται να απολαμβάνει τα «προνόμια» που απορρέουν από μια υποτελή θέση.

Η παρατήρηση αυτή, απλοϊκή σε ένα πρώτο επίπεδο, οδηγεί στην εκ νέου διατύπωση μιας υπόθεσης σχετικά με τον εγγενή ανδροκεντρισμό των ηδονοβλεπτικών αφηγήσεων. Από μία άποψη, μία τέτοια παρατήρηση δεν μπορεί να αξιώνει κάποια γενίκευση παραγνωρίζοντας τις συνθήκες γέννησης και εξέλιξης του είδους, τη δυσκολία καθορισμού του περιεχομένου της πορνογραφίας –επομένως και τη δυσκολία του χαρακτηρισμού ενός έργου τέχνης ως πορνογραφικού ή μη–, καθώς και τις διαφοροποιήσεις μεταξύ των ειδών της αισθησιακής, ηδονοβλεπτικής ή ακόμα και πορνογραφικής αναπαράστασης.

Παρ' όλα αυτά, είναι γεγονός ότι πιο θεμελιακά για την παράδοση των ηδονοβλεπτικών αφηγήσεων κείμενα, τα οποία θα μπορούσαν ίσως να θεωρηθούν και κοινές «εξωκειμενικές» αναφορές των αναλυόμενων ταινιών, όπως για παράδειγμα τα κείμενα του Marquis de Sade ή αργότερα η λογοτεχνία του D. H. Lawrence και του H. Miller, αποτελούν αντιπροσωπευτικά παραδείγματα εκφοράς ανδροκεντρικού λόγου για τη γυναικεία επιθυμία και συμβάλλουν στην προαγωγή του κυρίαρχου ετεροσεξουαλικού προτύπου ρύθμισης των έμφυλων σχέσεων και κατά συνέπεια των εξαιρετικά περιορισμένων απεικονίσεων σχετικά με την αρρενωπότητα και τη θηλυκότητα. Ειδικότερα, στα έργα του Lawrence και του Miller η απεικόνιση της γυναικείας σεξουαλικότητας συναρθρώνεται, όπως σημειώσαμε και προηγουμένως, με μια εκλαϊκευμένη εκδοχή του βαθιά επιδραστικού φροϋδικού λόγου.

Ωστόσο, ο ακμάζων πορνογραφικός κινηματογράφος της δεκαετίας του εβδομήντα, κυρίως στις ΗΠΑ και δευτερευόντως στην υπόλοιπη Ευρώπη, ο οποίος μάλιστα αποτέλεσε τη βάση και το πρότυπο για την ανάπτυξη της πορνογραφικής κινηματογραφικής βιομηχανίας, επιμερίστηκε σε πολλά και διαφορετικά μεταξύ τους είδη, ανάλογα με τα ηδονοβλεπτικά «αιτήματα» του κοινού στο οποίο απευθυνόταν. Εν προκειμένω βέβαια, τίθεται το επιπλέον πρόβλημα του βαθμού αλληλεπίδρασης μεταξύ αναπαράστασης και θεατών ως υποκειμένων της ορατότητας, και δεκτών των αναπαριστάμενων μηνυμάτων.

Από τη σκοπιά αυτή είναι αμφισβητήσιμος ο «ανεπηρέαστος» χαρακτήρας του ηδονοβλεπτικού αιτήματος μιας ορισμένης κατηγορίας του πληθυσμού.

Χωρίς να επιχειρούμε να εισέλθουμε σε αντικείμενα που υπερβαίνουν τους αναλυτικούς στόχους της συγκεκριμένης μελέτης, οι προηγούμενες σκέψεις εύλογα θέτουν το ζήτημα της αδιαμφισβήτητης επίδρασης της πορνογραφίας ή έστω της κατηγορίας των αισθησιακών αφηγήσεων στον προσανατολισμό ή ακόμα πιο συγκεκριμένα στη διαμόρφωση των αισθητικών και σεξουαλικών προτύπων.

Μάλιστα, η μελέτη της ιστορικής εξέλιξης της πορνογραφίας θα μπορούσε να μας πείσει για την επικράτηση του «καθεστώτος φύλου» ως «καθεστώτος αλήθειας», καθώς ακόμα και στις κατά σύμβαση «υπο-κατηγορίες» του είδους, είτε η αναπαράσταση αποβλέπει στη σκοποφιλική ικανοποίηση των ανδρών ετεροφυλόφιλων θεατών –στην περίπτωση του σεξ μεταξύ γυναικών που αναπαρίσταται ως «φαλλοκεντρική» φαντασίωση– είτε, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της πορνογραφίας που «εργάζεται» για την ηδονοβλεπτική ικανοποίηση του μη ετεροφυλόφιλου κοινού,²⁶⁸ τελικά αναπαράγονται στερεοτυπικοί ρόλοι ενεργητικού και παθητικού, οι οποίοι προφανώς απορρέουν από το ετεροσεξουαλικό κανονιστικό πρότυπο.

Μέσα στο πλαίσιο αυτό ανακύπτει το θεμελιακό πρόβλημα της «κατασκευής» ή έστω του «προσανατολισμού» της επιθυμίας καθαυτήν. Αναπόφευκτα επανατίθεται το ζήτημα της σχέσης μεταξύ έμφυλων ταυτοτήτων και επιθυμίας. Εύλογα λοιπόν, γεννάται το αίτημα για προσεχή διερεύνηση του ζητήματος της αλληλεπίδρασης της επιτελεστικότητας των έμφυλων ταυτοτήτων, π.χ. ετεροσεξουαλικό, σεξουαλικά ελκυστικό κ.ο.κ., με την επιτελεστικότητα της ίδιας της επιθυμίας.

Επιστρέφοντας στα συμπεράσματα που προκύπτουν από τη μελέτη των τεσσάρων κινηματογραφικών αφηγήσεων και παραμένοντας στο ζήτημα της ιδεολογικής λειτουργίας της αφηγηματικής εκφοράς, μπορούμε να διατυπώσουμε δύο γενικές παρατηρήσεις. Από τη μία διαπιστώνουμε ότι ο πολλαπλασιασμός των κινηματογραφικών λόγων για το σεξ και την επιθυμία, καθώς και η, σε ορισμένες περιπτώσεις ενδελεχής και άκρως περιγραφική, αναπαράσταση των σωμάτων ως υποκειμένων ή αντικειμένων της σεξουαλικότητας δεν συνιστούν απαραίτητα συμβολική έκφραση της χειραφέτησης από το κυρίαρχο «καθεστώς φύλου». Επομένως, μέσα στο πλαίσιο αυτό, ίσως να υπερβαίνεται και το δίλημμα/δίπολο καταστολή–ελευθερία ως άμεσα συναρτώμενο από το ζήτημα της κοινωνικής χειραφέτησης. Από την άλλη, μέσα από τις «αναγνώσεις» προέκυψε το εξίσου «κεφαλαιώδες» πρόβλημα της παρανόησης της ίδιας της έννοιας της σεξουαλικής

²⁶⁸ Σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση που κάνει η Wikipedia, ανεξάρτητα από το αν πρόκειται για softcore ή hardcore κινηματογράφιση, αυτή τη στιγμή διακρίνονται περίπου δέκα είδη πορνογραφικού κινηματογράφου, μεταξύ των οποίων αναφέρονται: η «εναλλακτική» πορνογραφία (altporn), η ερασιτεχνική πορνογραφία, η πορνογραφία με συγκεκριμένο σεξουαλικό προσανατολισμό, η πορνογραφία φετιχ, η ηδονοβλεπτική πορνογραφία κ.ά.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Pornography>

απελευθέρωσης και κατά συνέπεια και του αμφιλεγόμενου ορίου μεταξύ παράδοσης και νεωτερικότητας αναφορικά με το συγκεκριμένο ζήτημα.

Βέβαια, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι, ειδικότερα ως προς τις εξωτερικές συνθήκες δημιουργίας των ταινιών, δηλαδή τις *εξωτερικές συνθήκες εκφοράς*, το δείγμα της ανάλυσης αποτελεί προϊόν του εγχώριου υλικού πολιτισμού, όπως αυτός διαμορφώθηκε σε μία συγκεκριμένη ιστορική και κοινωνική συγκυρία. Από την άποψη αυτή, η φιλική αναπαράσταση του διπόλου παραδοσιακό/φιλελεύθερο ή συντηρητικό/προοδευτικό μάλλον εδράζεται στην πρόσληψη του εκσυγχρονισμού και στη ρήξη με την παράδοση, στο πεδίο των διαπροσωπικών σχέσεων. Συνιστά δηλαδή, με έναν τρόπο, μία «κρυφή» αλλά μάλλον «διπλή αναπαράσταση» της διάχυτης αντίληψης για τον «εκσυγχρονισμό», όπου από τη μία προσλαμβάνεται ως «απειλή» ηθικού εκφυλισμού και διάρρηξης θεμελιακών αξιακών αρμών της κοινωνίας, από την άλλη, παρουσιάζεται ως μια «ευκαιρία» για τους ετεροφυλόφιλους άνδρες σχετικά με την κάμψη των αναστολών και τη μεγαλύτερη σεξουαλική διαθεσιμότητα των γυναικών που «υποτίθεται» ότι απέρρευε από αυτήν. Αναμφίβολα λοιπόν, αυτής της «κατηγορίας» οι αναπαραστάσεις μόνο στην κοινωνική απελευθέρωση δεν συμβάλλουν, εφόσον μεταφράζουν την αισθησιακότητα σε προσκόλληση και εγκλωβισμό σε στερεότυπους ρόλους θηλυκότητας και αρρενωπότητας, πάγια τοποθετημένων σε ένα πλέγμα άνισων εξουσιαστικών σχέσεων.

Μάλιστα, η μελέτη και των τεσσάρων φιλικών κειμένων οδηγεί στο συμπέρασμα ότι όλες οι ηρωίδες –Ρόζυ, Ρέα, Στεφάνια και Χλόη– όση ενεργητική συμμετοχή και να έχουν στο πλαίσιο της ιστορίας, και όσο κι αν προσεγγίζουν την αφηγηματική θέση, τελικά γίνονται πιο «προσιτές» ως αναπαράσταση της φαντασίωσης των ετεροφυλόφιλων ανδρών θεατών και μέσω της αναγκαστικής τους ταύτισης με τους ανδρικούς χαρακτήρες, δηλαδή τα υποκείμενα της επιθυμίας τους. Προφανώς, τα παραπάνω συνδέονται άρρηκτα με το ζήτημα της φυσικοποίησης των έμφυλων ρόλων, η οποία εντοπίζεται στην αναπαράσταση και του κοινωνικού και του εξωκοινωνικού. Εξάλλου, μεταξύ των ταινιών του δείγματος διαπιστώνεται μια συνέχεια, καθώς συνδέονται με μία κοινή θεματική δομή, η οποία αναφέρεται στην οργάνωση των έμφυλων σχέσεων και στην κοινωνική τους αποκρυστάλλωση. Ειδικότερα, για τις δύο από τις τέσσερις ταινίες (*Ο Κατήφορος*, *Στεφάνια*), η μεταξύ τους συνέχεια εντοπίζεται, στο επίπεδο των *εξωτερικών συνθηκών του άξονα των τρόπων εκφοράς*, στους συντελεστές των ταινιών (σκηνοθέτης, πρωταγωνίστρια κ.λπ.). Επίσης, έχει ενδιαφέρον ότι οι ταινίες συνδέονται με μια λανθάνουσα συνέχεια και στο επίπεδο των ασυνεχειών που παρουσιάζουν αναφορικά με την κατάσταση διακινδύνευσης του κυρίαρχου καθεστώτος φύλου –όπως αυτή τίθεται στον *άξονα των εννοιών* με την προβληματική για τη συμβολική αιμομιξία, την ελευθεριότητα των σεξουαλικών σχέσεων, την εξωγαμιαία σεξουαλικότητα των γυναικών κ.ά.– και κατά συνέπεια και ως προς τον τρόπο διάσωσης του παραδοσιακού κανονιστικού προτύπου. Επίσης, εξαιρετικά ενδιαφέρουσα συνέχεια είναι αυτή της κοινής ιδεολογικής τοποθέτησης που απορρέει από «ειδολογικά» ασυνεχείς μεταξύ τους ταινίες. Ειδικά, σε σχέση με την ταινία *Μικρές Αφροδίτες*, παρατηρείται ότι η «εσωτερική» της ασυνέχεια ως προς το φιλικό είδος όπου αυτή εντάσσεται συμβάλλει στην ιδεολογική της συνάφεια με τις υπόλοιπες ταινίες και στην ενσωμάτωσή της στο κυρίαρχο καθεστώς κινηματογραφικού λόγου. Δηλαδή, ενώ θα αναμενόταν από μία ταινία εικαστικής

πρωτοπορίας και συμβολισμών, όπου οι καλλιτεχνικές αναζητήσεις τίθενται σε προτεραιότητα σε σχέση με την αγοραία της «εκμεταλλευσιμότητα», να υιοθετεί μία κριτική στάση απέναντι στην κυρίαρχη ιδεολογία, αντίθετα αυτή τείνει να την αναπαράγει και μάλιστα με πιο ρητό τρόπο σε σχέση με τις άλλες τρεις ταινίες του δείγματος, όπου η διαδικασία ιδεολογικής νομιμοποίησης του κυρίαρχου καθεστώτος φύλου συμβαίνει μέσω της αναπαράστασης των κοινωνικών κινδύνων που επαπειλούνται από την παραβίασή του.

Βέβαια, εκτός από την αισθητική αναπαράσταση των έμφυλων σωμάτων υπάρχει και ο λόγος που εκφέρεται από τους χαρακτήρες στο αμιγώς «λεκτικό» επίπεδο, ο οποίος συνδέεται άρρηκτα με την ιδεολογία. Αν λοιπόν υιοθετήσουμε την «μπαχτινική» άποψη, σύμφωνα με την οποία κάθε ομιλούν πρόσωπο είναι πάντοτε ένας *ιδεολόγος* και τα λόγια του είναι πάντοτε *ιδεολογήματα*,²⁶⁹ τότε όταν για παράδειγμα ο Τσάκαλος ρωτάει την Άρτα «σε έριξε ποτέ στο χώμα έτσι που να σε κάνει να ντρέπεται;» αναμφίβολα προβάλλει το πρότυπο της «ωμής» αρρενωπότητας με δεοντοκρατικές αξιώσεις. Επιλέγω να αναφερθώ σε έναν ανδρικό χαρακτήρα και όχι σε κάποιον από τους γυναικείους, καθώς οι τελευταίοι «αδικούνται» στο επίπεδο της «λεκτικής» εκφοράς του λόγου στο πλαίσιο των αφηγήσεων. Μάλιστα, το παράδειγμα αυτό καταδεικνύει ότι οποιαδήποτε «μάχη εκφερομένων»²⁷⁰ και να διεξάγεται στο πλαίσιο των αφηγήσεων ή ακόμα πιο συγκεκριμένα στο επίπεδο του *άξονα των εννοιών* των ταινιών, τελικά σε όλους τους «τόνους» επιβεβαιώνεται η επικυριαρχία του κανονιστικού ετεροσεξουαλικού προτύπου.

Αναπόφευκτα, το ζήτημα της «κατασκευής» ή έστω του «προσανατολισμού» της επιθυμίας επαναφέρει το θεμελιακό πρόβλημα της συγκρότησης της υποκειμενικότητας ως έμφυλης. Μάλιστα, η αναπαραστασιακή υλοποίηση του παγιωμένου καθεστώτος φύλου, καθώς και η αλληλεπίδραση με το ιστορικό και κοινωνικό περιβάλλον που αυτή προϋποθέτει, τελικά καταργεί το δίλημμα *υποκειμενικότητα ή δομές*.²⁷¹ Κάπου ενδιάμεσα εμβολίζεται και η διαδικασία της επιτελεστικότητας των έμφυλων ταυτοτήτων και της επιθυμίας, χωρίς ταυτόχρονα να παραγνωρίζεται η αντικειμενική υλική διάσταση των σεξουαλικών σχέσεων. Θα μπορούσε δηλαδή, συμπερασματικά, να σημειωθεί ότι η επιτέλεση της έμφυλης επιθυμίας είναι μία πρακτική τοποθετημένη εκτός και εντός λόγου.²⁷² Από μία άποψη, η «έμφυλη» επιθυμία, όπως αυτή υπαγορεύεται από το

²⁶⁹ Bakhtin M., 1981, σ. 333 (παρατίθεται στο Δοξιάδης 1993, σ. 248, υποσημ. 37).

²⁷⁰ Μάχη εκφερομένων έχουμε όταν αντιπαράθενται στο πλαίσιο της αφήγησης διάφορα ιδεολογήματα και επικρατεί κάποιο από αυτά στο τέλος. Δοξιάδης Κύρκος, 1988, σ. 52.

²⁷¹ Η προβληματική αυτή ανάγεται στην περιβόητη θεωρητική και πολιτική διαμάχη της δεκαετίας του εξήντα στη Γαλλία όπου «από τη μία: το υποκείμενο ως εκφραστής της Ολότητας, ως δημιουργός ή ως κινητήρια δύναμη της Ιστορίας, είτε στο ατομικό επίπεδο του ιδιοφυούς συγγραφέα ή στοχαστή ή καλλιτέχνη ή απλώς σκεπτόμενου ανθρώπου, είτε στο συλλογικό της κοινωνικής τάξης ή κάποιας άλλης προνομιακής ανθρώπινης συλλογικότητας. Και από την άλλη: το υποκείμενο ως αποτέλεσμα μιας συγκροτητικής διαδικασίας που διεξάγεται λίγο πολύ ερήμην του: στη γλώσσα, στα σύμβολα, στην ιδεολογία, στις παντός είδους δομές της υποκειμενικότητας». Δοξιάδης Κύρκος, Επίμετρο στο Μπαρτ 2007, σ. 348.

²⁷² «Πιστεύω ότι το πώς αντιλαμβάνεται ο Foucault τη σχέση μεταξύ πρακτικών λόγου και πρακτικών εκτός λόγου είναι ένα κρίσιμο ζήτημα, διότι αφενός απαντά στην κριτική των Laclau και Mouffe ως προς το ζήτημα της διάκρισης μεταξύ των δύο, αφετέρου, σε γενικότερο επίπεδο και σε σχέση με το ερώτημα που ετέθη από

ετεροσεξουαλικό σύστημα σχέσεων και κατ' αναλογία με το κοινωνικό φύλο, «επιλέγεται» μέσα στο ιστορικά διαμορφωμένο και ασφυκτικό, κοινωνικό και πολιτισμικό, κανονιστικό πλαίσιο, το οποίο προϋπάρχει του επιθυμούντος υποκειμένου.²⁷³

Από τη σκοπιά αυτή, το παράδειγμα του εγχώριου «αισθησιακού» κινηματογράφου της δεκαετίας του εξήντα διαμορφώνει ένα πεδίο διαπραγμάτευσης σχετικά με την πολιτική των σωμάτων. Αν υποθέσουμε ότι το κοινωνικό φύλο είναι, τρόπον τινά, μια απόπειρα σωματοποίησης μιας πολιτισμικά προδιαγεγραμμένης κοινωνικής επιταγής, τότε μήπως και η «επιθυμία» –έμφυλη και όχι αποκλειστικά ετεροσεξουαλική– αποτελεί προϊόν μιας ανάλογης διαδικασίας; Προφανώς, η παρούσα μελέτη δεν αξιώνει να απαντήσει μέσα από μια υπεραπλουστευτική αναγωγή, ωστόσο, παραμένει αδιαμφισβήτητο γεγονός ότι οι κοινωνικοί όροι συμμόρφωσης με / παρέκκλισης από το σύστημα σχέσεων του κοινωνικού φύλου είναι τόσο επιδραστικοί και τόσο βαθιά διαχρονικοί, ώστε συχνά τα άτομα απογοητεύονται βαθύτατα αν δεχτούν κριτική για τον τρόπο με τον οποίο «επιτελούν» τη θηλυκότητα ή την αρρενωπότητά τους.²⁷⁴ Εν προκειμένω, δεν υπαινίσσομαι κάτι που ακυρώνει την αυτενέργεια ή, ακόμα περισσότερο, αμφισβητεί την υποκειμενική ελευθερία και τα περιθώρια αντίστασης στην έμφυλη εξουσιαστική δομή. Από την άλλη όμως, τόσο η γενεαλογική αναπαράσταση των σεξουαλικών σχέσεων, όσο και η πολλαπλότητα των εμπειρικών βιωμάτων ενισχύουν το επιχείρημα της *επιτέλεσης* ή έστω της «υλοποίησης» της επιθυμίας ως μιας «νόρμας» που τα υποκείμενα παλεύουν να σωματοποιήσουν, όπως ακριβώς συμβαίνει και με το κοινωνικό φύλο.²⁷⁵ Πράγματι, η τυπολογία των ερωτικών συμπεριφορών – ενεργητικό/παθητικό, ψυχρό/θερμό, παιχνιδιάρικο/ανιαρό και ό,τι άλλο μπορούμε να φανταστούμε– και η πολλαπλά «διαπαιδαγωγική» αναπαραστασιακή της αποτύπωση στον αισθησιακό κινηματογράφο είναι ενδεικτική της εξάρτησης της επιθυμίας από την ανατομία.

Η λαϊκή θυμοσοφία καταξιώνει την «τέχνη του έρωτα»: ανάλογα, οι μεγάλες αφηγήσεις²⁷⁶ –όχι μόνο οι πορνογραφικές– εγγράφουν την πολύχρονη εμπειρική διαδικασία σωματοποίησης των «τεχνικών» του έρωτα, μέσω της, λογοτεχνικής ή κινηματογραφικής, αναπαράστασης της περιβόητης «σπουδής» του έρωτα. Μέσα στο ίδιο «κάδρο», οι αφηγήσεις για την (έμφυλη) σεξουαλικότητα αναγνωρίζουν την επιθυμία ως

την αρχή τούτου του κειμένου, αποτελεί ένδειξη του πως μπορεί κανείς να έχει μία άποψη για τη σχέση μεταξύ υποκειμενικότητας και αντικειμενικότητας που δεν υποβαθμίζει ούτε κατά ελάχιστο την περιπλοκότητα και τη στενότητά της, χωρίς από την άλλη να τείνει να την καταργεί ως διάκριση». Δοξιάδης 2008, σ. 144.

²⁷³ «Το κοινωνικό φύλο επιλέγεται πάντα μέσα στο πλαίσιο των πολιτιστικά διαθέσιμων όρων, οι οποίοι πάντοτε προϋπάρχουν του υποκειμένου», Salih & Butler (eds) 2009, σ. 26.

²⁷⁴ Salih & Butler (eds) 2009, σ. 27.

²⁷⁵ Τόσο η Simon de Beauvoir, όσο και η M. Vitting, αναγνωρίζουν το κοινωνικό φύλο ως μια προδιαγραφή, μία νόρμα που προσπαθούμε να σωματοποιήσουμε. Salih & Butler (eds) 2009, σ. 30.

²⁷⁶ Για παράδειγμα ο Γκαμπριέλ Γκαρσία Μάρκες στο πολυδιαβασμένο μυθιστόρημά του *Ο έρωτας στα χρόνια της χολέρας* περιγράφει γλαφυρά τη μακροχρόνια και επίμονη προσπάθεια του Φλορεντίνο Αρίσα να εξελιχθεί σε «σπουδαίο» εραστή.

κάτι που «επιτελείται» και όχι ως κάτι που «υπάρχει/είναι», όπως ακριβώς και το κοινωνικό φύλο δεν «είναι», αλλά επιτελείται από το υποκείμενο.²⁷⁷

Με αφορμή τα προηγούμενα, ίσως μπορούμε να εικάσουμε ότι η ιστορικά και κοινωνικά προσδιορισμένη αναπαράσταση της σεξουαλικότητας, τελικά ωθεί το ορών υποκείμενο προς μια πλήρως «έγκλειστη» επιτέλεση της επιθυμίας. Μήπως τελικά η αναπαράσταση (επανα-)συγκροτεί ένα τόσο ασφυκτικό πλαίσιο επιτέλεσης, έτσι ώστε η έκφραση επιθυμίας, όπως ακριβώς και το κοινωνικό φύλο, καταλήγουν να είναι περισσότερο «πρακτικές» παρά επιλογές; Μια τέτοια προσέγγιση, κατά τη γνώμη μου, όχι μόνο δεν υποστασιοποιεί την επιθυμία, απομονώνοντάς την από το επιθυμούν υποκείμενο, αλλά αντίθετα διαμορφώνει τους όρους για την ερμηνεία της υποκειμενικής επιθυμίας μέσα σε ένα ιστορικό-πολιτισμικό πλαίσιο. Μάλιστα, μέσα στο πλαίσιο αυτό, η έκφραση της έμφυλης επιθυμίας συνδέεται με την «ταυτότητα» του υποκείμενου, δηλαδή με την κατάσταση που σύμφωνα με το Foucault το υποκείμενο παραμένει προσκολλημένο στην (έμφυλη) ταυτότητα (θηλυκή, αρσενική, ετεροφυλόφιλη, ομοφυλόφιλη κ.ο.κ.). Αναπόφευκτα, μέσα από αυτή την προσέγγιση, οδηγούμαστε σε σύνδεση της επιθυμίας με την υποκειμενική «ταυτότητα», δηλαδή με τη δεύτερη διάσταση του υποκειμένου όπως αυτή εντοπίζεται στο Foucault, δηλαδή του υποκειμένου που παραμένει προσκολλημένο στην ταυτότητα μέσω της συνείδησης και της αυτογνωσίας.²⁷⁸ Με άλλα λόγια, το υποκείμενο της επιθυμίας δεν είναι «συγκροτούμενο» από κάποιο υπερβατικό υποκείμενο ή από τη βία –ιδεολογική κυρίως– της πορνογραφίας ως ενός ιδεολογικού μηχανισμού, αλλά μάλλον είναι το υποκείμενο της γνώσης. Αυτό το επιθυμούν υποκείμενο συγκροτεί την επιθυμία ως γνωστική παραγωγική διαδικασία και ταυτόχρονα συγκροτείται από αυτήν.²⁷⁹

Μια τέτοια προσέγγιση, αφενός απεγκλωβίζει το πρόβλημα της επιθυμίας από το δίπολο «αυστηρός» ιδεολογικός καθορισμός (άρα και «ενδοκειμενικός») / «απεριοριστή», και μάλλον φανταστική, «εξωκειμενική» ελευθερία, αφετέρου εξηγεί την, γενεαλογικού τύπου, εγγραφή, στο πεδίο της συνείδησης, των στοιχείων που «ενεργοποιούν» ή

²⁷⁷ Η Judith Butler υιοθετεί τη θεμελιακή θέση της de Beauvoir, σύμφωνα με την οποία το κοινωνικό φύλο δεν είναι κάτι που κανείς είναι, αλλά κάτι που κανείς επιτελεί (κάνει) Salih & Butler 2009, σ. 32.

²⁷⁸ Dreyfus & Rabinow 1982, σ. 212.

²⁷⁹ «Η γνώση ως παραγωγική διαδικασία προϋποθέτει υποκείμενα που συγκροτούνται από αυτήν αλλά ταυτόχρονα την συγκροτούν –την ίδια τη γνώση, αλλά και τον εαυτό τους ως υποκείμενά της. Και τούτο ισχύει σε όλες τις βαθμίδες και τα είδη των υποκειμένων της γνώσης. Είτε πρόκειται για τα υποκείμενα της επιστημονικής γνώσης, όπου η θεωρούμενη ως εκ των ων ουκ άνευ “κριτική σκέψη” συνυπάρχει αγαστά με τη συνειδητή και ασυνείδητη τήρηση των κανόνων του εκάστοτε επιστημονικού πεδίου, είτε για τα πειθαρχούμενα υποκείμενα των φυλακών, των ασύλων ή των εργοστασίων, όπου η γνώση συνίσταται στην αφομοίωση, αλλά στηρίζεται και στην ικανότητα για παραγωγική διαχείριση κανόνων, δεξιοτήτων και τεχνικών, είτε πρόκειται για τα υποκείμενα της θρησκευτικής ή ψυχαναλυτικής εξομολόγησης, όπου η γνώση και συγκρότηση του εαυτού προϋποθέτει μια κατ’ αρχάς και τουλάχιστον εν μέρει αυτόβουλη διαδικασία, είτε –και κυρίως εκεί– πρόκειται για την εκπαιδευτική διαδικασία, κατά την οποία η συγκρότηση των υποκειμένων προϋποθέτει, τουλάχιστον στοιχειωδώς, τη βούλησή τους για μάθηση». Δοξιάδης Κύρκος, «Υποκείμενο, Ελευθερία και Εξουσία στο έργο του Μισέλ Φουκώ» (Υπό δημοσίευση).

«παύουν» την επιθυμία.²⁸⁰ Υπό την έννοια αυτή, η αναγνώριση της ιδεατής αναπαράστασης του τρίπτυχου επιθυμία–σεξουαλικότητα–σεξ, από τη μία επιβεβαιώνει την ύπαρξη μιας στρατηγικής που οδηγεί στην κατασκευή μιας θεωρίας για το σεξ ή αλλιώς ενός επιστημονικοφανούς λόγου για τη σεξουαλικότητα, από την άλλη η μεγάλη και διαχρονική επιρροή της αισθησιακής αναπαράστασης την οποία σχολιάζουμε αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο η «ιδεολογία» του σεξ γίνεται μέσο άσκησης βιοπολιτικής εξουσίας ή αλλιώς εξουσίας επί των σωμάτων.²⁸¹ Μέσα στο πλαίσιο αυτό, αν επιμείνουμε στο ζήτημα της συγκρότησης της υποκειμενικότητας, χωρίς να αμφισβητούμε την αντικειμενική –άρα και εκτός λόγου– «υλικότατη» ύπαρξη των σεξουαλικών σωμάτων, μπορούμε να υποθέσουμε ότι τελικά είναι τα συστήματα ή οι στρατηγικές εξουσίας που «συναρθρώνονται» άμεσα με το σώμα –με σώματα, με λειτουργίες, με διαδικασίες που άπτονται της φυσιολογίας, με αισθήσεις, με ηδονές κ.ο.κ.²⁸²

Απομένει λοιπόν να σχολιαστεί το ζήτημα της αποσιώπησης ή «μονομερούς» αναπαράστασης της γυναικείας ομοερωτικής επιθυμίας και της γυναικείας ομοερωτικότητας μέσα στο πλαίσιο της κινηματογραφικής αναπαράστασης της γυναικείας σεξουαλικότητας. Πρόκειται για ένα ζήτημα, το οποίο μεταξύ άλλων μπορεί να αποτελέσει αφορμή για αναστοχασμό αναφορικά με τα όρια της θεωρίας του Foucault για τη συγκρότηση της έμφυλης υποκειμενικότητας μέσα από μια παραγωγική σχέση με την εξουσία. Ο Foucault, εν προκειμένω, προσδιορίζει τη «γέννηση» της ανδρικής ομοερωτικότητας κατά τον 19ο αιώνα, όταν από ένας τύπος απαγορευμένης πράξης (σοδομία) συγκροτήθηκε ως ψυχολογική, ψυχιατρική και ιατρική κατηγορία (ομοφυλοφιλία).²⁸³ Αντίθετα, διακρίνεται μία ασάφεια ως προς τον εντοπισμό των ορίων και του γενεαλογικού προσδιορισμού της γυναικείας ομοερωτικότητας. Αν δηλαδή μας λέει ότι η ανδρική ομοφυλοφιλία ορίστηκε ως κατηγορία τον 19ο αιώνα μέσα από την ιατροποίησης της, «αποφεύγει» μάλλον να προσδιορίσει την αντίστοιχη διαδικασία μέσα από την οποία διαμορφώθηκε το πρότυπο της γυναικείας ομοφυλοφιλίας, όπου, από τύποι απαγορευμένων πράξεων των οποίων θα μπορούσαν να ήταν «τα απλά νομικά τους υποκείμενα», οι ομοφυλόφιλες του 19ου αιώνα μετατράπηκαν σε πρόσωπα, όπως δηλαδή είχε συμβεί με τους άνδρες ομοφυλόφιλους την ίδια περίοδο.²⁸⁴

²⁸⁰ Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα που αντλείται από το ετεροσεξουαλικό κανονιστικό πλαίσιο είναι αυτό της έντονης τριχοφυΐας στους άνδρες όπου σε κάποιες περιπτώσεις συνιστά δείκτης «υπερχειλίζουσας» αρρενωπότητας, επομένως και θεωρείται ως σεξουαλικά ελκυστική για τις ετεροφυλόφιλες γυναίκες, ενώ αντίθετα η γυναικεία τριχοφυΐα αναγνωρίζεται ως σεξουαλικά απωθητική. Υπάρχει μια πληθώρα ανάλογων παραδειγμάτων, ιδιαίτερα στο επίπεδο του λεξιλογίου της επιθυμίας.

²⁸¹ «Όπως βλέπουμε, το ίδιο το σύστημα της σεξουαλικότητας εδραιώνει μέσα από τις διάφορες στρατηγικές του, αυτήν την ιδέα για “το σεξ”»: Foucault 2011, σ. 180.

²⁸² Foucault 2011, σ. 177.

²⁸³ «Η ομοφυλοφιλία παρουσιάστηκε ως μία από τις φιγούρες της σεξουαλικότητας, όταν μετατάχθηκε από την πρακτική της σοδομίας σε ένα είδος εσωτερικής ανδρογυνίας, σε έναν ερμαφροδιτισμό της ψυχής. Ο σοδομίτης ήταν ένας καθ’ υποτροπήν αιρετικός, ο ομοφυλόφιλος είναι τώρα ένα είδος». Foucault 2011, σ. 57.

²⁸⁴ «Η σοδομία –του παλαιού αστικού ή κανονικού δικαίου– ήταν ένας τύπος απαγορευμένων πράξεων· ο δράστης τους ήταν απλώς το νομικό τους υποκείμενο. Ο ομοφυλόφιλος του 19ου αιώνα μετατράπηκε σε πρόσωπο: διαθέτει ένα παρελθόν, μια ιστορία, μια παιδική ηλικία, έναν χαρακτήρα, μια μορφή ζωής· μια

Φαίνεται βέβαια ότι το θετό δίκαιο στο οποίο ανατρέχει ο Foucault πριν από το 19ο δεν έγειρε ζήτημα ρητής απαγόρευσης της γυναικείας ομοερωτικής συμπεριφοράς, αφού δεν υπήρχε και κάποια συγκεκριμένη πρακτική που να ήταν γνωστή, να έχει περιγραφεί επακριβώς ότι ασκείται από γυναίκες και η οποία να είναι αντίστοιχη της σοδομίας. Ο Foucault αναφέρει κάποιες περιπτώσεις ερμαφροδιτισμού, οι οποίες είχαν απασχολήσει τη δικαιοσύνη του 19ου αιώνα, όπου ερμαφρόδιτα άτομα που είχαν εξεταστεί από γιατρούς, οι οποίοι είχαν αποφανθεί για το ποιο βιολογικό φύλο θα έπρεπε να επιτελούν αυτά τα άτομα, τιμωρούνταν από τη δικαιοσύνη γιατί συλλαμβάνονταν να έχουν συνάψει ερωτικές σχέσεις με άτομα του «ίδιου» φύλου –όπως αυτό αναγνωριζόταν, ως τέτοιο, από την ιατρική επιστήμη.²⁸⁵ Εν προκειμένω, με αφορμή τις υποθέσεις ερμαφρόδιτων ατόμων του 17ου και 18ου αιώνα κάνει μια νύξη στη διαδικασία «τερατοποίησης» της γυναικείας ομοερωτικής τάσης. Αναφερόμενος είτε στην περίπτωση της Γκρανζάν που αγαπούσε μία γυναίκα και επιθυμούσε να ζήσει μαζί της είτε στην περίπτωση της βασίλισσας Μαρίας Αντουανέττας, περιγράφει μία διαδικασία όπου και η γυναικεία ομοερωτικότητα εξελίσσεται από νομικοφυσικό σε νομικοθητικό πρόβλημα, γίνεται «τερατωδία της συμπεριφοράς» και όχι πια «τερατωδία της φύσης».²⁸⁶ Σχετικά με την αναγνώριση της επιθυμίας της Γκρανζάν ή της Μαρίας Αντουανέττας²⁸⁷ για άτομα του ίδιου φύλου ως τερατώδους επιθυμίας, ο Foucault θέτει αναμφίβολα το όριο της ιστορικής διάκρισης της γυναικείας ομοφυλοφιλίας. Ωστόσο, αν και η αναγνώριση αυτή συμβάλλει, μεταξύ άλλων, καθοριστικά στη γενεαλογική μελέτη της ιστορικής διαμόρφωσης της ίδιας της κανονιστικής θηλυκότητας δεν ανατρέπει συνολικά αυτό που και ο ίδιος ονομάζει πρότυπο της Μητέρας / αρνητικού ειδώλου.²⁸⁸

Σε ό,τι αφορά τη γυναικεία σεξουαλικότητα, ο Foucault επιμένει σχολαστικά στην ανάλυση των διαδικασιών, μέσα από τις οποίες «υστερικοποιήθηκε» το γυναικείο σώμα, αποδίδοντάς τους ξεχωριστό ρόλο στη συγκρότηση ειδικών συστημάτων γνώσης και εξουσίας γύρω από το σεξ²⁸⁹ ή, αντίστοιχα, στο δεύτερο τόμο της *Ιστορίας της Σεξουαλικότητας (Η χρήση της ηδονής)* εξηγεί την οικονομίστικη διάσταση της μεταχείρισης των γυναικών στην αρχαία Ελλάδα²⁹⁰ αλλά και την «εθνο-οικονομίστικη»

μορφολογία επίσης, με μια αδιάκριτη ανατομία και ενδεχομένως με μια μυστηριώδη φυσιολογία». Foucault 2011, σ. 56.

²⁸⁵ Για παράδειγμα οι υποθέσεις Αν Γκρανζάν και Μαρί Λεμαρσί στο Foucault 2010, σσ. 148-156.

²⁸⁶ Foucault 2010, σ. 152.

²⁸⁷ «Αυτή η θεματική του ανθρώπινου τέρατος αποκρυσταλλώνεται ιδιαίτερα στη Μαρία Αντουανέττα, η οποία στους λιβέλους της εποχής, συγκεντρώνει μια σειρά χαρακτηριστικά προσίδια στο τερατώδες[...]. Έχουμε λοιπόν ολόκληρη την κανιβαλική όψη του ηγεμόνα που διψάει για το αίμα του λαού του. Και έπειτα, είναι επιπλέον η σκανδαλώδης γυναίκα, η έκλυτη, η οποία παραδίδεται στην πλέον ακραία ελευθεριότητα, και αυτό σε δύο προνομιακές μορφές της. Καταρχάς στην αιμομιξία, αφού στα κείμενα στους λιβέλους που διαβάζουμε για αυτήν μαθαίνουμε ότι όταν ήταν ακόμα παιδί έχασε την παρθενιά της από τον αδερφό της Ιωσήφ Β' [...]. Να λοιπόν η αιμομίκτη και πάλι στην αιμομίκτη η άλλη μεγάλη σεξουαλική παράβαση: είναι ομοφυλόφιλη. Και εδώ επίσης, σχέσεις με τις αρχιδουκίσσες, τις αδερφές και τις ξαδέρφες της, σχέσεις με τις γυναίκες του περιβάλλοντος της κ.λπ.». Foucault, 2010, σ.σ. 196 -197

²⁸⁸ Foucault 2011, σ. 122.

²⁸⁹ Foucault 2011, σ. 121.

²⁹⁰ Foucault Michel 1992, σσ. 176-184.

ιεροποίηση του σώματος της γυναίκας από το λόγο της χριστιανικής θρησκείας ή ακόμα πιο συγκεκριμένα από το θρησκευτικό λόγο που υιοθετούσαν τα χριστιανικά έθνη.²⁹¹

Ο Foucault επιμένει σε σχέση με την «εξωτερική» προέλευση της σεξουαλικότητας και κατά συνέπεια της έμφυλης ταυτότητας –όσο και σε σχέση με την ιστορική προέλευση της κυρίαρχης αναπαράστασής τους, ως γραμμικά συνδεδεμένων μεταξύ τους– αναγνωρίζοντάς τους συγκεκριμένο ρόλο στη σύγχρονη βιοπολιτική εξουσία. Παρ' όλα αυτά, στην εισαγωγή του στην έκδοση των ημερολογίων τού/τής ερμαφρόδιτου/της Herculine Barbin που έζησε τον 19ο αιώνα, ο Foucault γράφει ότι ο/η Herculine, μέχρι του σημείου που παρενέβη το κράτος και η δικαστική και ιατρική εξουσία στη ζωή του/της, ζούσε χαρούμενα όπως ένιωθε –«σαν ένα χαρούμενο κενό χωρίς ταυτότητα»,²⁹² δηλαδή χωρίς να έχει ταυτότητα, αλλά μ' έναν προσανατολισμό προς ορισμένες επιλογές, αφού έκανε αυτό που αισθανόταν. Σχετικά μ' αυτό το ζήτημα, η Butler υποστηρίζει στο *Gender Trouble*²⁹³ ότι αυτή η σημείωση του Foucault υποδηλώνει μια, προσωρινή έστω, «απομάκρυνση» από την ερμηνεία της κοινωνικής προέλευσης της σεξουαλικότητας. Ακόμα όμως κι αν μια τέτοια ανάλυση αδικεί σε κάποιο βαθμό το γάλλο στοχαστή –η Butler αποδίδει αυτή την αντίφαση που προκαλεί το σχόλιο του Foucault για τον/την Barbin στη συναισθηματική του φόρτιση λόγω της δικής του ομοφυλοφιλίας, για την οποία σπάνια μιλούσε– ωστόσο, είναι γεγονός ότι το σχόλιο που κάνει για τον/την Herculine Barbin αφήνει ένα «υπονοούμενο» ότι η συμπεριφορά αυτού του ατόμου πριν από την παρέμβαση των αρχών πήγαζε και από κάτι άλλο, πέραν των συναισθημάτων του/της.

Αν λάβουμε υπ' όψιν τα προηγούμενα σχετικά με τη διερεύνηση των μηχανισμών κανονικοποίησης της σεξουαλικότητας μέσω της προτροπής στην ομολογία –άρα και της ορατότητας του σεξ– μήπως τελικά διακρίνουμε να υφέρπει και μία «ανομολόγητη» πρόσδεση της ίδιας της θεωρίας σε μία πιο «φυσιοκρατική» αντίληψη της σεξουαλικότητας και κατά συνέπεια της σεξουαλικότητας των γυναικών ως καθοριζόμενης από εκείνη των ανδρών; Ένα τέτοιο επιχείρημα θα μπορούσε να στηρίξει μία υπόθεση περί ανδροκεντρικής σύλληψης της υποκειμενικότητας από τον Foucault, η οποία εξάλλου αποτελεί και την πιο σημαντική κριτική από φεμινιστική σκοπιά που έχει ασκηθεί στην προσέγγισή του, που κατά τα άλλα υπήρξε βαθύτατα επιδραστική για τη φεμινιστική θεωρία του δεύτερου και τρίτου κύματος. Και μήπως τελικά η αναπαράσταση της γυναικειάς σεξουαλικότητας από την ψυχανάλυση είναι τόσο επιδραστική, ειδικότερα σε

²⁹¹ Σχολιάζοντας κείμενο του γιατρού Ντυβάλ, ο οποίος ήταν ο γιατρός που είχε κάνει την πραγματογνωμοσύνη στην υπόθεση «του ερμαφρόδιτου της Ρουέν» και ο οποίος κάνει μια λεπτομερή εξέταση των οργάνων όπως ακριβώς τα βρήκε –ως ένα πρώτο δείγμα κλινικής αντιμετώπισης της σεξουαλικότητας σημειώνει: «Βλέπετε ότι σε αυτό το κείμενο, το οποίο χρονολογείται το 1601, έρχονται να συναρθρωθούν ευθέως μεταξύ τους από τη μία ή θεματική της θρησκευτικής και οικονομικής ιεροποίησης της γυναίκας, και από την άλλη η θεματική που αναπτύσσουν ήδη οι μερκαντιλιστές, η αυστηρά οικονομική δυναμική της δύναμης ενός έθνους, η οποία συνδέεται με το μέγεθος του πληθυσμού του. Οι γυναίκες είναι πολύτιμες γιατί αναπαράγουν, τα παιδιά είναι πολύτιμα γιατί παρέχουν ένα πληθυσμό, και καμιά “σεμνότυφη” σιωπή δεν πρέπει να εμποδίσει τη γνώση που θα επιτρέψει ακριβώς τη σωτηρία αυτών των υπάρξεων». Foucault 2010, σ. 146.

²⁹² Barbin, Foucault 1980, σ. xiii.

²⁹³ Butler 1999, σσ. 119-140.

ότι αφορά την «έλλειψη» και τη «διείσδυση», ώστε να συνεχίζει να διεμβολίζει ακόμα και την ίδια την κριτική προς αυτή; Σε τελική ανάλυση, μήπως όλα τα παραπάνω υποδηλώνουν και μια «αγιάτρευτη» τάση της θεωρίας και, κατά συνέπεια, της αναπαράστασης να αντιμετωπίζουν τη γυναικεία σεξουαλικότητα ως καθοριζόμενη από την ανδρική, αλλά και «γραμμικά» συνδεδεμένη με την αναπαραγωγή;

Στις ταινίες *Λολίτες της Αθήνας*, *Ο Κατήφορος* και *Μικρές Αφροδίτες* δεν «συζητιέται» καθόλου η διάσταση της γυναικείας ομοερωτικότητας, ενώ στη *Στεφανία* γίνεται ρητή αναφορά σ' αυτήν, μέσα από την εξομολόγηση/αυτοανάλυση της Αλέκας, ως αποτέλεσμα της στρεβλής ανάπτυξης της γυναικείας σεξουαλικότητας, η οποία εκπηγάει από την τραυματική απόρριψη από το πρωταρχικό ερωτικό αντικείμενο, δηλαδή τη Μητέρα, και από την απουσία του Πατέρα. Με άλλα λόγια, η γυναικεία ομοφυλοφιλία αναπαρίσταται ως μια παθητική κατάσταση καθήλωσης ή παρατεταμένης παραμονής σε αυτό που ονομάζεται «προπολιτισμικό» στάδιο. Από τη σκοπιά αυτή, θα μπορούσαμε να πούμε ότι στην ταινία η γυναικεία ομοφυλοφιλία αναπαρίσταται μέσα από την κλασική φροϋδική σκοπιά, ως μια νευρωσική κατάσταση άρρηκτα συνδεδεμένη με κάποια τραυματική εμπειρία. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, ο γυναικείος ομοερωτισμός δεν υφίσταται, καθώς θεωρείται αποτέλεσμα της «βίαιης» διακοπής της διαδικασίας της σεξουαλικής ωρίμανσης των γυναικών, η οποία τοποθετείται στο στάδιο του Πατέρα. Αυτή η αρνητική προσέγγιση του ζητήματος της γυναικείας ομοφυλοφιλίας υιοθετήθηκε και κατά την πρώτη δεκαετία της ανάπτυξης του πορνογραφικού κινηματογράφου στην Ελλάδα, τη δεκαετία του εβδομήντα δηλαδή, όπου η γυναικεία ομοερωτική επαφή εντάχθηκε στο πεδίο της σκοποφιλικής ανδρικής ορατότητας και κατά συνέπεια έγινε ακόμα ένα μέσο ανδρικής ετεροσεξουαλικής ηδονοβλεπτικής εκτόνωσης. Μέσα στο πλαίσιο της, ρητά ανδροκεντρικής, κινηματογραφικής πορνογραφίας, και στη συνέχεια της «βιντεοπορνογραφίας», που αναπτύχθηκε στην Ελλάδα, ο έρωτας μεταξύ γυναικών έγινε αποκλειστικά αντικείμενο της ανδρικής ετεροσεξουαλικής ορατότητας, παράγοντας πολλαπλή ηδονοβλεπτική υπεραξία. Ταυτόχρονα, μέσα από την κινηματογραφική αναπαράσταση, η γυναικεία ομοερωτικότητα, αναδεικνυόταν ως μία αρνητική κατάσταση, δηλαδή ως το αποτέλεσμα του καθορισμού της γυναικείας ταυτότητας από την ανδρική.²⁹⁴

Με άλλα λόγια, ο πορνογραφικός κινηματογράφος της δεκαετίας του εβδομήντα, ως γέννημα του ερωτικού/αισθησιακού κινηματογράφου της δεκαετίας του εξήντα, έχοντας σαφή απεύθυνση στους ετεροφυλόφιλους άνδρες, αναπαρήγαγε χωρίς ρωγμές το

²⁹⁴ «Σύμφωνα με τον Κυριακό (Κυριακός Κωνσταντίνος, *Διαφορετικότητα και ερωτισμός*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2001), και ο ελληνικός κινηματογράφος συνδύασε στις αρχές της δεκαετίας του εβδομήντα το λεσβιασμό με το μαλακό πορνό. Ο λεσβιασμός παρουσιάζεται ως μία από τις δύο δυνάμει επιλογές μιας αμφιφυλόφιλης γυναίκας, η οποία εξαλείφεται μόλις εμφανιστεί η ανδρική παρουσία που θα την καθυποτάξει. Η γυναίκα καθορίζει την ταυτότητά της σε σχέση με τον άνδρα, μια γυναίκα τίθεται υπό την κυριαρχία μιας άλλης (φοβίες των ανδρών που εγείρονται από την ανατροπή των κανονιστικών προτύπων θηλυκότητας και κατά συνέπεια την αποσταθεροποίηση της «φυσικής» εικόνας της γυναίκας), αρνητική εικόνα του λεσβιασμού με παρουσίαση λεσβιών που είναι ανδροπρεπείς, νευρωτικές, διεστραμμένες, καταπιεστικές. Η ομοφυλόφιλη γυναίκα συνοδεύεται πάντα από αρνητικά χαρακτηριστικά. Μπορεί να είναι ναρκομανής, ψυχικά ασθενής, νυμφομανής, εκκεντρική, δολοφόνος. Σε κάθε περίπτωση, αποτελεί απειλή για το ετερόφυλο καθεστώς και το θεσμό της οικογένειας» Λαχανιώτη Λίνα 2012, σ. 98.

κυρίαρχο στην πατριαρχική αντίληψη πρότυπο της πλήρως ετεροκαθοριζόμενης, ή ακόμα και «απούσας», γυναικείας σεξουαλικότητας. Ακόμα περισσότερο το σεξ, αλλά και η σεξουαλική ικανοποίηση, όπως και το δικαίωμα στη σκοποφιλική εκτόνωση καθιερώνονται μέσα από την πορνογραφική αναπαράσταση ως αποκλειστικά ανδρικά προνόμια, όπως ακριβώς και στην πραγματική ζωή της συντηρητικής ελληνικής κοινωνίας των δεκαετιών εξήντα και εβδομήντα, ο ελεύθερος έρωτας και οι εξωγαμιαίες σχέσεις αποτελούσαν ηθικά νομιμοποιημένη δυνατότητα των ετεροφυλόφιλων ανδρών. Σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στο θετό δίκαιο, όπου πράγματι επικρατεί ο κανόνας της πολλαπλότητας των λόγων για το σεξ, έτσι ώστε να διακρίνεται με σαφήνεια το επιτρεπόμενο από το μη επιτρεπτό, στην εγχώρια πορνογραφία ο λόγος που παράγεται για το σεξ αφορά αποκλειστικά τους ετεροφυλόφιλους άνδρες, ενώ οι υπόλοιπες «περιφερειακές σεξουαλικότητες»²⁹⁵ περιθωριοποιούνται.

Εν προκειμένω, είναι χρήσιμο να λάβουμε υπ' όψιν την πολιτισμική διάσταση της «σχεδόν» καθιερωμένης αορατότητας της γυναικείας ομοερωτικότητας στην ελληνική κοινωνία, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά το επίπεδο του οργανωμένου λόγου που παράγεται γύρω από αυτό το θέμα (έρευνες, έντυπα, βιβλιογραφία κ.λπ.).²⁹⁶ Κατά έναν τρόπο, το γεγονός αυτό έχει να κάνει με τη θεώρηση της γυναικείας σεξουαλικότητας μέσα από την πατριαρχική ιδεολογία και, κατά συνέπεια, τον κυρίαρχο λόγο, ως αποκλειστικά συνδεδεμένης με την αναπαραγωγή, σε βαθμό που να αποκλείεται οποιαδήποτε άλλη έκφρασή της.

Από την άλλη, την ίδια εποχή, είναι επίσης γεγονός ότι ακόμα και στην Ελλάδα καταγράφεται μία κοινωνική κίνηση, ποιοτικά διαφορετική και ήσσονος εμβέλειας σε σχέση με αντίστοιχες κοινωνικές διεργασίες που συμβαίνουν σε χώρες της Δυτικής Ευρώπης, η οποία διαμορφώνει ένα πλαίσιο δυνητικής αμφισβήτησης των κυρίαρχων σχέσεων εξουσίας. Ακόμα κι αν έχει προηγηθεί ο Εμφύλιος και η ήττα της Αριστεράς, είναι γεγονός, ότι κατά τη δεκαετία του εξήντα στην Ελλάδα, «αναγεννιέται» το νεολαιίστικο κίνημα,²⁹⁷ διατηρώντας στενούς ιστορικούς δεσμούς με την αντιστασιακή Αριστερά κι έχοντας βέβαια σαφή αναφορά στην οργανωμένη ημιπαράνομη πολιτική Αριστερά της δεκαετίας του εξήντα.²⁹⁸ Ειδικότερα, η γυναικεία συμμετοχή στους Αγώνες, ως συνέχιση

²⁹⁵ Foucault 2011, σ. 52.

²⁹⁶ Μόλις στις αρχές της δεκαετίας του ενενήντα σε ένα βιβλίο ελληνικής εθνογραφίας τίθεται το ζήτημα της αορατότητας της γυναικείας ομοφυλοφιλίας στην Ελλάδα. Πρόκειται για το βιβλίο Loizos, Parataxiarchis (eds.), 1991.

²⁹⁷ Ειδικότερα, η Νεολαία Λαμπράκη υπήρξε ένα ισχυρό κοινωνικό και πολιτιστικό παράδειγμα, που επηρέασε τη νεολαία των αστικών κέντρων, σπουδάζουσα και εργαζόμενη, εισάγοντας πρωτότυπους τρόπους συλλογικής ένταξης στην Αριστερά, ανανεώνοντας τη σχέση της πολιτικής με τη θεωρία, αναδεικνύοντας μια ολόκληρη γενιά πολιτικών στελεχών και οργανικών διανοούμενων, ανατροφοδοτώντας την καλλιτεχνική δημιουργία μέσα από τις κινηματικές διεργασίες και προάγοντας την ισότιμη γυναικεία συμμετοχή στις διαδικασίες.

²⁹⁸ Ο προσανατολισμός του νεολαιίστικου κινήματος αφορούσε κυρίως την υπεράσπιση της δημοκρατίας, παρά το γεγονός ότι η ίδρυση της Νεολαίας της Ένωσης Κέντρου την επόμενη της ίδρυσης της παράταξης επηρέασε μέρος των εξελίξεων. Όπως σημειώνει η Ιωάννα Παπαθανασίου: «Η ΟΝΕΚ (Οργάνωση Νέων της Ενώσεως Κέντρου) είχε κάνει, βεβαίως, την εμφάνισή της, ως Νεολαία του Κέντρου, την επομένη της συγκρότησης της παράταξης επηρεάζοντας το τοπίο των πολιτικών νεολαιών. Ωστόσο, ο “ανένδοτος” της

της παρακαταθήκης για τη γυναικεία συμμετοχή που άφησε το εαμικό κίνημα Αντίστασης, αποτέλεσε μέρος του αιτήματος του συνολικού εκδημοκρατισμού της ελληνικής κοινωνίας, άρα και του συστήματος οργάνωσης των έμφυλων σχέσεων, και όχι μόνο των θεσμών. Υπό το πρίσμα αυτό, η οργάνωση της νεολαίας στην Αριστερά κατά τη δεκαετία του εξήντα, αφενός κινητοποιούσε μία διαδικασία χειραφέτησης των καταπιεσμένων κοινωνικών κατηγοριών (εργαζόμενων τάξεων και γυναικών), αφετέρου λειτουργούσε ως ένα ισχυρό πολιτικό, πολιτιστικό και ιδεολογικό αντίβαρο απέναντι στο σύμπλεγμα της εκσυγχρονιστικής εθνοφροσύνης και βέβαια της πατριαρχίας που περιεχόταν σ' αυτό. Μέσα στο πλαίσιο αυτό, η «δύσκολη» πορεία της κοινωνικής χειραφέτησης ορισμένων κατηγοριών γυναικών μέσα από την πολιτική συμμετοχή²⁹⁹ λειτουργούσε και ως πρόταγμα αντίστασης στη νέου τύπου «αντικειμενικοποίηση» των γυναικών που «πρότεινε» ο δυτικός πολιτισμός, όπως για παράδειγμα έκανε το Χόλυγουντ όπου αναδείχθηκε μια εντελώς «παρανοημένη», έως στρεβλή, αναπαράσταση της γυναικείας σεξουαλικής απελευθέρωσης,³⁰⁰ την οποία είχε υιοθετήσει ως αναπαραστασιακή «τάση» και ο εγχώριος εμπορικός κινηματογράφος. Μάλιστα, η κριτική της Αριστεράς προς τα δυτικής προέλευσης γυναικεία πρότυπα είχε τις περισσότερες φορές μια κοινωνικά προοδευτική αφετηρία, η οποία διαφοροποιούνταν ριζικά από τις θρησκόληπτες και πουριτανικές προσεγγίσεις ζητημάτων που αφορούσαν τον κοινωνικό ρόλο των γυναικών και τον τρόπο ρύθμισης των έμφυλων σχέσεων στο σύνολό τους. Από αυτή τη σκοπιά, θα μπορούσε να υποτεθεί ότι ο δρόμος της πολιτικής ένταξης μπορούσε, μεταξύ άλλων, να αποτελέσει και για τις γυναίκες και για τους άνδρες, ένα πλαίσιο αμφισβήτησης του οικουμενικού χαρακτήρα της πατριαρχικής οικογένειας και ίσως ακόμα και του κυρίαρχου τρόπου ρύθμισης των έμφυλων σχέσεων.

Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε ότι η εγχώρια κινηματογραφική πορνογραφία «ανθεί» ως ένας ισχυρός ιδεολογικός πόλος αντίστασης απέναντι στα κινήματα

νεολαίας παραμένει κοινός και μονόπλευρος καθώς στοχεύει αποκλειστικά το αντιδημοκρατικό στρατόπεδο». Παπαθανασίου 2008, σ. 62.

²⁹⁹ Παρά το ότι ιστορικά διαφαίνεται ότι η υιοθέτηση αριστερής ταυτότητας από τις γυναίκες στην Ελλάδα δεν ξεπερνά εύκολα τη συνείδηση της μειονεξίας του φύλου. Συγκεκριμένα: «Γενικότερα, γίνεται φανερό από τα παραπάνω ότι, ενώ η επίδραση της αριστερής ταυτότητας στις πολιτικές αντιλήψεις και πρακτικές τείνει προς την ίδια κατεύθυνση στα δύο φύλα –αυτή της αυξημένης εμπλοκής στην πολιτική διαδικασία, της μαζικότερης συμμετοχικής προδιάθεσης, της πιο διαδεδομένης απόδοσης βαρύτητας στην ψήφο και της αίσθησης υποκειμενικής συνάφειας με το πολιτικό σύστημα–, στις γυναίκες η ταυτότητα αυτή δεν ξεπερνά τη “μειονεξία του φύλου”, το οποίο με όλα όσα συνεπάγεται στο επίπεδο της κοινωνικής θέσης και της νομιμοποιητικής μετουσίωσής του, διαφαίνεται ως σημαντικότερη μεταβλητή από την ιδεολογία» Παντελίδου-Μαλούτα 1992, σ. 249.

³⁰⁰ Πρόκειται για μια κινηματογραφική αναπαράσταση που καθιέρωσε εκ νέου πλήρως αντικειμενοποιημένα γυναικεία πρότυπα. Η εμπορευματοποίηση του γυναικείου σεξ μέσα από τον κινηματογράφο, τα έντυπα, σήμερα το διαδίκτυο κ.ο.κ., υπήρξε ευρύτατα επιδραστική και έπαιξε καθοριστικό ρόλο στις διαδικασίες συγκρότησης γυναικείων ετερόφυλων υποκειμενικοτήτων. Η Ariel Levy σημειώνει σχετικά: «Κάποιες εκδοχές της σέξι και ελάχιστα ντυμένης εκμαυλίστριας έχουν περάσει από εποχή σ' εποχή μέχρι σήμερα, και οι πιπεράτες λεπτομέρειες έχουνε πάντα ζήτηση. Αλλά όλα αυτά ήταν κάποτε μια ένοχη ευχαρίστηση στο περιθώριο –και σχεδόν εξολοκλήρου στο αντρικό περιθώριο. Για να διεισδύσει μια τάση στην πολιτική ζωή, στη βιομηχανία της μουσικής, στην τέχνη, στη μόδα, στα γούστα, με τον τρόπο που το έχει κάνει η κουλτούρα του ξέκωλου, πρέπει να είναι πέρα για πέρα κτήμα της πλειονότητας, και το μισό αυτής της πλειονότητας είναι γυναίκες». Levy 2011, σ. 48.

διεκδίκησης της ισότητας, στις πρώιμες φεμινιστικές διεκδικήσεις, στην είσοδο των γυναικών στην πολιτική μέσα από τη συμμετοχή τους στο Αριστερό Κίνημα, στους εργατικούς και φοιτητικούς Αγώνες και τελικά ως μια απόπειρα επανόρθωσης των ρωγμών, που ο διαμεσολαβημένος ιδεολογικός «αντίλαλος» των ευρωπαϊκών κινημάτων κοινωνικής χειραφέτησης επέφερε στην κυρίαρχη πατριαρχική ιδεολογία.

Συμπερασματικά λοιπόν, σημειώνεται ότι στον ελληνικό ερωτικό κινηματογράφο, το κανονιστικό πλαίσιο ρυθμίζεται από την ίδια την ανδρική ετεροφυλοφιλία. Η ανδρική ετεροφυλοφιλία, ως απαραβίαστο καθεστώς στην εγχώρια κινηματογραφική πορνογραφία, επιτρέπει την άσκηση σωματικής και ψυχολογικής βίας σε βάρος της γυναίκας και απαιτεί την εξ ολοκλήρου υποταγή της.

Οι γυναικείοι χαρακτήρες στις ελληνικές ερωτικές ταινίες της δεκαετίας –αυτές που προετοίμασαν το έδαφος για την πορνογραφία στην Ελλάδα– μιμούνται/αναπαριστούν το πρότυπο της γυναίκας ως αντικείμενου της ανδρικής επιθυμίας, όπως αυτό είχε προηγουμένως καθιερωθεί ως αναπαράσταση στο δυτικό κινηματογράφο. Από αυτή τη σκοπιά, το καθεστώς φύλου της εγχώριας κινηματογραφικής πορνογραφίας «υλοποιεί» τη συνάρθρωση μεταξύ παραδοσιακής πατριαρχικής ιδεολογίας και των προτύπων του καπιταλιστικού εκσυγχρονισμού. Η ορατότητα του γυναικείου σεξ στον ερωτικό κινηματογράφο, που μετέπειτα εξελίχθηκε σε πορνογραφικό, δεν υπηρετούσε το αίτημα της γυναικείας χειραφέτησης στο επίπεδο των κοινωνικών σχέσεων, αλλά αντίθετα απέβλεπε στο να επιβεβαιώσει τον, φυσικά προκαθορισμένο και οικουμενικό, χαρακτήρα των εννοιών της παραδοσιακής θηλυκότητας και της παραδοσιακής αρρενωπότητας, καθώς επίσης και να «διασφαλίσει», και αναπαραστασιακά, το «μονοπώλιο» των ετεροφυλόφιλων ανδρών στην ερωτική απόλαυση. Επιπλέον, η κινηματογραφική αφήγηση καθαυτήν, απέβλεπε στην επανόρθωση της γραμμικής σχέσης της ταυτότητας φύλου με την έκφραση της σεξουαλικότητας, ήτοι άνδρας ετεροφυλόφιλος ως υποκείμενο πράξεων και επιθυμίας και γυναίκα ετεροφυλόφιλη ως αντικείμενο.

Καταλήγοντας, είναι χρήσιμο να επισημανθεί ότι η βαθιά επιδραστικότητα αυτών των αισθητικών προτύπων και των προτύπων έμφυλης σεξουαλικότητας επιβεβαιώνεται, τόσο από τη μεγάλη απήχηση που εξακολουθούν να έχουν κάποια από αυτά τα φιλικά κείμενα μέχρι σήμερα, όσο και από την εγγύτητα των προτύπων θηλυκότητας και αρρενωπότητας που αναπαράγονται και στις σημερινές δημοφιλείς αναπαραστάσεις, κυριότερα στην τηλεόραση και στα λλουστρασιόν έντυπα, αλλά και στον κινηματογράφο, στα πρότυπα αυτά. Παρά τις ρωγμές που επέφεραν οι αποσπασματικοί ριζοσπαστικοί λόγοι των κινημάτων χειραφέτησης της δεκαετίας του ογδόντα ή έστω ο απόηχός τους στην Ελλάδα (φεμινιστικό και «πρώιμο» κίνημα ομοφυλόφιλης χειραφέτησης) είναι γεγονός ότι το πατριαρχικό «καθεστώς φύλου» εξακολουθεί να επηρεάζει πολλές μερίδες του πληθυσμού και να συνδιαμορφώνει τα πρότυπα της έμφυλης επιτέλεσης. Ειδικότερα, σε μια εποχή κατά την οποία η μαζικοποίηση της χρήσης του διαδικτύου έχει κάνει την παρακολούθηση της πορνογραφίας μια δραστηριότητα προσβάσιμη σε πολλές κοινωνικές κατηγορίες ανθρώπων, εξαλείφοντας, στο επίπεδο της χρήσης, σε μεγάλο βαθμό τις διακρίσεις φύλου, φυλής, σεξουαλικού προσανατολισμού και ηλικίας, ανανεώνεται διαρκώς και το ενδιαφέρον για την αποτίμηση της επιρροής που ασκεί αυτό το είδος στη

διαδικασία συγκρότησης έμφυλων υποκειμενικοτήτων. Ακόμα, υπάρχει το ζήτημα της εισαγωγής μιας εκλαϊκευμένης εκδοχής της πορνογραφίας στην καθημερινότητα μέσα από την προβολή στον κίτρινο τύπο ή στην –ιδιωτική κυρίως– τηλεόραση αλλά και μιας τάσης επαναφοράς στο προσκήνιο της ερωτική λογοτεχνίας, ως μιας μορφής «στοχαζόμενης πορνογραφίας». Για παράδειγμα, η εφημερίδα *Το Βήμα της Κυριακής* διένειμε στους αναγνώστες μια σειρά βιβλίων «κλασικής» ερωτικής λογοτεχνίας, μεταξύ άλλων, του D. H. Lawrence ή του Leopold Mazoch, ενώ επίσης φέτος κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Πατάκη η ελληνική μετάφραση του πρώτου βιβλίου της τριλογίας της E. L. James *Fifty shades of grey* [*Πενήντα αποχρώσεις του γκρι*], το οποίο «περιγράφεται» από τις διαφημιστικές καταχωρίσεις ως ένα κείμενο που απενοχοποιεί τη σαδομαζοχιστική γυναικεία επιθυμία, ενώ χαρακτηρίζεται πλέον το εκδοτικό φαινόμενο της χρονιάς.

Υπό την έννοια αυτή, λαμβάνοντας ως δεδομένο το γεγονός ότι η αναπαράσταση ως ταξινομικός λόγος αποτελεί, εξ ορισμού, κεντρικό συστατικό της ιδεολογίας,³⁰¹ η ανάλυση της κινηματογραφικής αναπαράστασης του αισθησιασμού και της επιθυμίας με την επίκληση της μεθόδου της ανάλυσης λόγου αναδεικνύει πτυχές της σχέσης της κινηματογραφικής αναπαράστασης με την υλική πραγματικότητα του συστήματος οργάνωσης των κοινωνικών σχέσεων στην Ελλάδα και κατά συνέπεια αποκαλύπτει θεμελιώδεις πλευρές της σύγχρονης ελληνικής ιδεολογίας.

Για το τέλος αφήσαμε το ζήτημα του ρόλου της κριτικής της κυρίαρχης κουλτούρας του ανδροκεντρισμού και της ετεροκανονικότητας, επομένως και της κριτικής της πορνογραφίας, στο επίπεδο τόσο της θεωρητικής ανατροφοδότησης των κινηματικών διεργασιών, όσο και της διαμόρφωσης των συνθηκών για την εκδήλωση αντιστάσεων αλλά και της παραγωγής ενός χειραφετητικού λόγου με θετικό περιεχόμενο στο κοινωνικό πεδίο. Αν και είναι βέβαιο ότι η φεμινιστική κριτική της πορνογραφίας και της εμπορευματοποίησης του γυναικείου σεξ παρέχει σημαντικά «εφόδια» για την αντίσταση στην ιδεολογική κυριαρχία της πατριαρχίας και της έμφυλης ετεροκανονικότητας στις δυτικές κοινωνίες, ωστόσο, είναι επίσης βέβαιο ότι η «καταγγελία» δεν αρκεί για να εμπνεύσει κινήματα κοινωνικής χειραφέτησης. Συνυπολογίζοντας τη σχετικά υποβαθμισμένη φεμινιστική συνείδηση της ελληνικής κοινωνίας, αλλά και το «καθεστώς αορατότητας» της ομοερωτικής ταυτότητας –με εξαίρεση τις «διεκδικήσεις ορατότητας» των «homo» κοινοτήτων, των οργανωμένων συλλογικοτήτων και, τα τελευταία χρόνια, των εξωστρεφών εκδηλώσεων του Athens Pride– αντιλαμβανόμαστε την επείγουσα αναγκαιότητα πολιτικοποίησης όλων των ζητημάτων που άπτονται της φεμινιστικής και ΛΟΑΤΚΙ θεωρίας στην Ελλάδα. Επιπλέον, το γεγονός ότι η φασιστική πολιτική της ακροδεξιάς, αλλά και οι φασίζουσες πρακτικές τις οποίες υιοθετούν τελευταία ορισμένοι εκ των θεσμών του νεοφιλελεύθερου κράτους³⁰² αντλώντας νομιμοποίηση από βαθύτατα

³⁰¹ Δοξιάδης 2008, σ. 181.

³⁰² Χαρακτηριστική υπήρξε η πρωτοφανής, ως προς την ακρότητά της ως πρακτικής, διαπόμπευση, από το κράτος και αρκετά ΜΜΕ, των 12 ελληνίδων και μεταναστριών που επιδίδονται σε εξαναγκαστική πορνεία σε παράνομους οίκους ανοχής, την περασμένη άνοιξη. Οι Χρυσοχοΐδης και Λοβέρδος, υπουργοί στη διορισμένη κυβέρνηση Α. Παπαδήμου, Προστασίας του Πολίτη και Υγείας αντίστοιχα, ως εκπρόσωποι ενός βαθύτατα κατασταλτικού και καθόλου «απόντος» νεοφιλελεύθερου κράτους, για να μεταποτίσουν το κέντρο βάρους

εδραιωμένες στην κυρίαρχη ελληνική ιδεολογία ετεροσεξιστικές αντιλήψεις, επιτείνει την ιστορική αναγκαιότητα για την πολιτικοποίηση της «έμφυλης» απελευθέρωσης, ως μέρους ενός ευρύτερου αγώνα για την κοινωνική απελευθέρωση και την πολιτική ανατροπή.

Οπωσδήποτε, σε μια συνθήκη που καταγράφεται ως ριζοσπαστικοποίηση του κοινωνικού, και μάλιστα σ' ένα, μέχρι πρότινος, ρευστό περιβάλλον, οι πολιτικές της διεκδίκησης ανανεώνονται και μέσα από την εκ νέου σύνθεση των αναδυόμενων αγωνιστικών συλλογικοτήτων (γυναίκες, ομοφυλόφιλοι και ομοφυλόφιλες, μετανάστες και μετανάστριες), καθώς και από τη συνάρθρωση της φεμινιστικής και queer προβληματικής με την ταξική διάσταση. Παράλληλα όμως, με την κοινωνική χειραφέτηση που προκύπτει από τις διαδικασίες πολιτικής κινητοποίησης εμφανίζεται και η αναγκαιότητα γέννησης ενός κοινωνικά γειωμένου πολιτιστικού κινήματος, το οποίο θα αποκρυσταλλώσει με συμβολικούς τρόπους τα φεμινιστικά και queer προτάγματα και θα παίξει καταλυτικό ρόλο στην ανανέωση και την εκ νέου συγκρότηση των ριζοσπαστικών ταυτοτήτων, αλλά και στην προάσπιση ενός χώρου διαρκούς συλλογικής «επινόησης», κοινωνικής καινοτομίας και αντίστασης στις κυρίαρχες κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες.³⁰³

της δημόσιας συζήτησης και να «επανιεραρχήσουν» την ατζέντα, επένδυσαν στη «μηδενική ανοχή» και τις βαθιά ριζωμένες πατριαρχικές αντιλήψεις που, ως αμετακίνητες «πολιτισμικές κολώνες», συνιστούν αναπόσπαστα μέρη της σύγχρονης ελληνικής ιδεολογίας. Η δημοσίευση των φωτογραφιών των 12 φερόμενων ως οροθετικών γυναικών στην επίσημη ιστοσελίδα της αστυνομίας, συνιστά, εκτός των άλλων, κατάφωρη παραβίαση της αρχής του απορρήτου των ευαίσθητων δεδομένων της υγείας, αφού σύμφωνα με την Ελληνική Ένωση για τα Δικαιώματα του Ανθρώπου ο νόμος 2472/1997 περί προστασίας δεδομένων προσωπικού χαρακτήρα ορίζει ότι «η εισαγγελική αρμοδιότητα δημοσιοποίησης στοιχείων της ποινικής δίωξης δεν επεκτείνεται και στα ευαίσθητα δεδομένα υγείας, για τα οποία είναι απαραίτητη η άδεια από την αρμόδια Αρχή Προστασίας Δεδομένων Προσωπικού Χαρακτήρα». Αντίστοιχες περιπτώσεις εκφασισμού πολιτικών του κράτους συνιστούν η ίδρυση κέντρων κράτησης μεταναστών σε περιοχές σε όλη την Ελλάδα – πολιτική που υιοθετήθηκε κάτω από την πίεση της ακροδεξιάς ρητορικής και του περιρρέοντος «αντιμεταναστευτικού» κλίματος που αυτή διαμόρφωσε, κεφαλαιοποιώντας τις διαρκώς παρούσες, αν και λανθάνουσες, ρατσιστικές αντιλήψεις που διεμβολίζουν τον εγχώριο κοινωνικό ιστό, η εκτεταμένη καταστολή στις διαδηλώσεις που έχει προσλάβει τη μορφή της «στοχοποίησης» της κοινωνικής διαμαρτυρίας, καθώς επίσης και τα βασανιστήρια των συλληφθέντων σε αντιφασιστική πορεία, τα οποία έφερε στη δημοσιότητα η βρετανική εφημερίδα *Guardian* στις 9/11/2012.

³⁰³ «Το διακύβευμα, τόσο σε θεωρητικό όσο και σε πρακτικό επίπεδο, είναι η διαφύλαξη ενός χώρου ελευθερίας και αυτονομίας όπου τα σώματα των νεωτερικών υποκειμένων, σε πείσμα των συνθηκών, να μπορούν να επινοούν και να ακολουθούν μορφές, δράσεις και αντιδράσεις που δεν υπαγορεύονται ή προβλέπονται από τα κοινωνικά και πολιτιστικά συμφραζόμενα». Μακρυγιώτη 2004, σ. 66.

Βιβλιογραφία / Πηγές

Αθανασίου Αθηνά (επιμ.), 2006, *Φεμινιστική Θεωρία και Πολιτισμική Κριτική*, εισ. Αθηνά Αθανασίου, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, Μαργαρίτα Μηλιώρη, Αιμίλιος Τσέκερης, Αθήνα: Νήσος.

Αθανασίου Αθηνά, 2006, «Η Φεμινιστική Θεωρία και Πολιτική μετά την αποδόμηση της ταυτότητας», *Σύγχρονα Θέματα*, τ. 94, Ιούλιος-Σεπτέμβριος.

Althusser Louis, 1999, *Θέσεις*, μτφρ. Ξενοφών Γιαταγάνας, Αθήνα: Θεμέλιο.

Βαρίκα Ελένη, 2000, *Με διαφορετικό πρόσωπο: Φύλο, διαφορά και οικουμενικότητα*, Αθήνα: Κατάρτι.

Barbin Herculine, Foucault Michel, 1980, *Herculine Barbin: Being the recently discovered memoirs of a nineteenth-century French hermaphrodite*, New York: Pantheon Books.

Barthes Roland, 2007, *s/z*, μτφρ: Μαργαρίτα Κουλεντιανού, επίμετρο: Κύρκος Δοξιάδης, Αθήνα: Νήσος

Bhattacharyya Gargi, 2008, *Σεξουαλικότητα και κοινωνία*, μτφρ. Πάρις Μπουρλάκης, Αθήνα: Σαββάλας.

Bourdieu Pierre, 1999, *Η ανδρική Κυριαρχία*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, επιμέλεια-επίλογος: Νίκος Παναγιωτόπουλος, Αθήνα: Στάχυ.

Brittan Arthur, 1989, *Masculinity and Power*, London: Blackwell.

Butler Judith, 1997, *Excitable speech: A politics of the performativity*, New York-London: Routledge.

Butler Judith, 1999, *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*, New York-London: Routledge.

Butler Judith, 2008, *Σώματα με σημασία: Οριοθετήσεις του φύλου στο λόγο*, μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου, εισ.-επιστημονική επιμ.: Αθηνά Αθανασίου, Αθήνα: Εκκρεμές.

Γεώργας Βάσος, 2005, *Greek Erotica: Εικονογραφημένη ιστορία του ελληνικού ερωτικού κινηματογράφου*, Αθήνα: Τσαγκαρουσιάνος.

Carter Angela, 1999, *Η σαδική γυναίκα: Μια άσκηση στην ιστορία του πολιτισμού*, μτφρ. Τόνια Κοβαλένκο, Αθήνα: Χατζηνικολή.

Clogg Richard, 1999, *Σύντομη ιστορία της νεότερης Ελλάδας*, μτφρ. Χ. Φουντέας, Αθήνα: Ινστιτούτο Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα.

Chatman Seymour, 1991, «Χρόνος και αφήγηση», μτφρ. Β. Καλλιπολίτης, στο Καλλιπολίτης Βασίλης (επιμ.), 1991, *Θεωρία της αφήγησης (συλλογικό)*, Αθήνα: Εξάντας, σσ. 47-67

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

- Δοξιάδης Κύρκος, 1988, «Foucault, ιδεολογία, επικοινωνία», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τ. 71., σ.σ. 18 - 43
- Δοξιάδης Κύρκος, 1993, *Ιδεολογία και Τηλεόραση: Για τη διασκευή ενός μυθιστορήματος*, Αθήνα: Πλέθρον.
- Δοξιάδης Κύρκος, 2008, *Ανάλυση Λόγου: Κοινωνικό-φιλοσοφική θεμελίωση*, Αθήνα: Πλέθρον.
- Δοξιάδης Κύρκος, *Υποκείμενο, Ελευθερία και Εξουσία στο έργο του Μισέλ Φουκώ*, υπό δημοσίευση στον τόμο *Κλασική και σύγχρονη πολιτική θεωρία του έργου: Α.-Ι.Δ. Μεταξάς (επιμ.), Πολιτική Επιστήμη: Διακλαδική και κριτική προσέγγιση της πολιτικής πράξης*, Αθήνα: Σάκκουλας (υπό έκδοση)
- Doane Mary Ann, 1991, *Femmes fatales feminism, film theory, psychoanalysis*, New York: Routledge.
- Doane Mary Ann, 1982, "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator," *Screen* 23, no. 3-4 (Sept.- Oct.)
- Dreyfus Hubert & Rabinow Paul (eds.), 1982, *M. Foucault: Beyond structuralism and hermeneutics*, Brighton: Harvester.
- Dworkin Andrea, 1981, *Pornography: Men possessing women*, London: The Women's Press.
- Εμπειρικός Ανδρέας, 1990, *Ο Μέγας Ανατολικός*, τόμος 3ος, Αθήνα: Αγρα.
- Eco Umberto (επιμ.), 2004, *Ιστορία της ομορφιάς*, μτφρ. Δήμητρα Δότση και Χρήστος Ρομπότης, θεώρηση μτφρ.-επιμ. Ανταίος Χρυσοστομίδης, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Foucault Michel, 1982, *The history of sexuality vol 2: The use of pleasure*, μτφρ. Robert Hurley, London: Penguin.
- Foucault Michel, 2010, *Οι μη κανονικοί: Παραδόσεις στο Κολλέγιο της Γαλλίας 1974-1975*, μτφρ. Σωτήρης Σιαμανδούρας, Αθήνα: Εστία.
- Foucault Michel, 2011, *Ιστορία της Σεξουαλικότητας* τόμ. Ι: *Βούληση για γνώση*, μτφρ. Τάσος Μπέτζελος, Αθήνα: Πλέθρον.
- Foucault Michel, 2012, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μτφρ. Τάσος Μπέτζελος, Αθήνα: Πλέθρον.
- Freud Sigmund, 1974α, *Η ψυχολογία της ερωτικής ζωής*, μτφρ. Γιώργος Βαμβαλής, Αθήνα: Επίκουρος.
- Freud Sigmund, 1974β, *Ο πολιτισμός ως πηγή δυστυχίας*, μτφρ. Γιώργος Βαμβαλής, Αθήνα: Επίκουρος.
- Freud Sigmund, 1991, *Ναρκισσισμός, Μαζοχισμός, Φετιχισμός*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα: Επίκουρος.
- Herzfeld Michael, 1988, *The poetics of manhood: Contest and identity in a cretan mountain village*, Princeton University Press.

- Horkheimer M., Adorno T., 1996, *Διαλεκτική του Διαφωτισμού: Φιλοσοφικά αποσπάσματα*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, επίμετρο: Κοσμάς Ψυχοπαίδης, επιμ. Γεράσιμος Κουζέλης, Αθήνα: Νήσος.
- Ιγγλέση Χρυσή, 1980, *Πρόσωπα γυναικών, προσωπεία της συνείδησης*, Αθήνα: Οδυσσεάς.
- Καρύδης Βασίλης Χ. (επιστημονικός υπεύθυνος), 2005, *Γυναίκες και ανθρωποκτονία. Έρευνα στις γυναικείες φυλακές του Κορυδαλλού*, Αθήνα: ΚΕΘΙ.
- Κομνηνού Μαρία, 2007, *Από την αγορά στο θέαμα. Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στην σύγχρονη Ελλάδα, 1950-2000*, Αθήνα: Παπαζήσης.
- Κοσμά Υβόν-Αλεξία, 2007, *Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στην δεκαετία του '60: Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί (1959-1967)*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα: ΕΚΠΑ.
- Κουζέλης Γεράσιμος & Ψυχοπαίδης Κοσμάς (επιμ.), 1996, *Επιστημολογία των Κοινωνικών Επιστημών*, Αθήνα: Νήσος.
- Λαχανιώτη Λίνα, 2012, *Από την λεσβιακή θεματική στο κουίρ: η διαδρομή μιας εμπειρικής έρευνας*, στο Αποστολέλλη Α. & Χαλκιά Α. (επιμ.) 2012, *Σώμα, φύλο, σεξουαλικότητα: ΛΟΑΤΚ πολιτικές στην Ελλάδα*, Αθήνα: Πλέθρον, σ.σ. 93 -104
- Landes Joan B. (ed.), 1998, *Feminism, the Public and the Private*, Oxford University Press, New York.
- Laplanche J. και Pontalis J. B., 1986, *Λεξιλόγιο της ψυχανάλυσης*, μτφρ. Β. Καψαμπέλης, Λ. Χαλκούση, Α. Σκούλικα, Π. Αλούπης, Αθήνα: Κέδρος.
- Lawrence D. H., 1997, *Ο εραστής της Λαίδης Τσάτερλυ*, μτφρ. Γιώργος Ράικος, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Lawrence D. H., 2009, *Πορνογραφία και Αισχύροτητα (β' έκδοση)*, μτφρ. Βασίλης Ρούπας, Αθήνα: Ροές.
- Levy Ariel, 2011, *Θηλυκές φαλλοκρατίσες: Οι γυναίκες και η ανερχόμενη κουλτούρα του ξέκωλου*, μτφρ. Νίκη Σταυρίδη, Αθήνα: Κουκκίδα.
- Μακρυνιώτη Δήμητρα (επιμ.), 2004, *Τα όρια του σώματος: Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, μτφρ. Κώστας Αθανασίου, Κική Καψαμπέλη, Μαριάννα Κονδύλη, Θεόδωρος Παρασκευόπουλος, Αθήνα: Νήσος.
- Μακρυνιώτη Δήμητρα, « Επαναπροσδιορίζοντας το ευάλωτο την εποχή της κρίσης », Αυγή, 23/10/2011
- Μητροπούλου Αγγαΐα, 2006, *Ελληνικός Κινηματογράφος (β' έκδοση)*, Αθήνα: Παπαζήσης.
- Mackinnon Catharine, 1989, *Toward a feminist theory of the state*, Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press.
- Metz Christian, 2007, *Ψυχανάλυση και Κινηματογράφος: Το φαντασιακό σημαίνον*, μτφρ. Β. Πατσόγιαννης, Φώτης Σιάττιτσας, επίμετρο: Β. Πατσόγιαννης, Αθήνα: Πλέθρον.
- Millett Kate, 2000, *Sexual Politics*, University of Illinois Press.

- Miller Henri, 2004, *Ο κόσμος του σεξ*, μτφρ.-επίμετρο: Γιώργος-Ίκαρος Μπαμπασάκης, Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Morrow William, Lederer Laura & Company, 1980, *Take back the night: Women on pornography*, New York: William Morrow.
- Mulvey Laura, 2009, *Οπτικές και άλλες απολαύσεις*, μτφρ. Μαργαρίτα Κουλεντιανού, Αθήνα: Παπαζήσης.
- Mulvey Laura, 2000(1981), *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by Duel in the Sun*, (Ed) Martin Mc Quillan, *The Narrative Reader*, London: Routledge, σ.σ.182 – 183
- Ortner B. Sherry, (1972), *Is female to male as nature is to culture?*, *Feminist Studies*, Vol I, No 2, σ.σ. 5 - 31
- Παντελίδου-Μαλούτα Μάρω, 1992, *Γυναίκες και Πολιτική: Η πολιτική φυσιογνωμία των Ελληνίδων*, Αθήνα: Gutenberg.
- Παντελίδου-Μαλούτα Μάρω, 2002, *Το φύλο της δημοκρατίας: Ιδιότητα του πολίτη και έμφυλα υποκείμενα*, Αθήνα: Σαββάλας.
- Παπαδούκα Ολυμπία, 2006, *Γυναικείες Φυλακές Αβέρωφ*, Αθήνα: Διογένης.
- Παπαθανασίου Ιωάννα, 2008, *Η Νεολαία Λαμπράκη τη δεκαετία του 1960*, Αθήνα: Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς.
- Παππά-Σουλούνια Ρούλα, 2007, «Έφηβοι, άτακτοι χωρίς στέγη», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 11/3/2007.
- Ρηγοπούλου Πέπη, 2003, *Το Σώμα: Ικεσία και Απειλή*, Αθήνα: Πλέθρον, 2003.
- Ramazanoglu Karoline (edit), 1993, *Up against Foucault: Explorations of some tensions between Foucault and feminism*, London and New York: Routledge.
- Rich B. Ruby, 1999, «Anti-Porn: Soft Issue hard world» στο Armatage Kay, Banning Kass, Longfellow Brenda, Marchessault Jannine (ed.), *Gendering the nation: Canadian women cinema*, Toronto: University of Toronto Press, σ.σ. 62 -75
- Rubin Suleiman Susan (επιμ.), 2011, *Το γυναικείο σώμα στον Δυτικό Πολιτισμό*, μτφρ.-εισ. Εύη Βογιατζάκη, Αθήνα: Σαββάλας.
- Salih Sara & Butler Judith (eds.), 2009, *The Judith Butler Reader*, UK: Blackwell.
- Σολδάτος Γιάννης, 2002, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου 1900-1967*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Soper Kate, 1993, «Productive Contradictions», στο Ramazanoglu Karoline (ed.), 1993, *Up against Foucault: Explorations of some tensions between Foucault and feminism*, London & New York: Routledge.
- Στεφανή Εύα, 2006, «Γυναικεία σεξουαλικότητα και φυλακή στον ελληνικό κινηματογράφο: το παράδειγμα της Στεφανίας», στο Κουκουτσάκη Αφροδίτη (επιμ.) 2006, *Εικόνες φυλακής*, πρόλογος Ιωάννης Μανωλεδάκης, Αθήνα: Πατάκης, σ.σ. 221 – 236.

Steinem Gloria, 1977, «Pornography – Not sex but the obscene use of power». *Ms. Magazine*, Αύγουστος.

Steinem Gloria, 1978, «Erotica and Pornography: A clear and present difference». *Ms. Magazine*, Νοέμβριος.

Τζαβάρας Θανάσης, 2009, «Η αιμομιξία ως κλινικό ζήτημα», *Εκ των Υστέρων: Περιοδικό για την Ψυχανάλυση*, τ. 18, Αθήνα: Πλέθρον, Ιούνιος.

Τζανάκη Δήμητρα, *Δούλα και κυρά. Όψεις του εθνικισμού: Ρόλοι και συμπεριφορές στην Ελλάδα των ρομαντικών χρόνων 1836-1897*, 2007, Αθήνα: Σαββάλας.

Τσίρκας Στρατής, 2005, *Ακυβέρνητες Πολιτείες: Αριάγνη*, Αθήνα: Κέδρος.

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

Williams Linda, 1999, *Hardcore: power and pleasure and the frenzy of the visible*, California: University of California Press.

Wolf Naomi, (1990) 2007, *The Beauty Myth: How images of beauty are used against women*, London, Vintage.

Van Zoonen Liesbet, 1988, *Feminist media studies*, London: Sage.

Ηλεκτρονικοί σύνδεσμοι

- http://en.wikipedia.org/wiki/Motion_Picture_Association_of_America
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Lolita_\(1962_film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Lolita_(1962_film))
- <http://www.karagiannis-karatzopoulos.gr/oi-hthopoioi/item/348>
- http://en.wikipedia.org/wiki/Sue_Lyon
- <http://www.pare-dose.net/?p=2667#ixzz1NvPUK0rZ>
- <http://www.greektenies.com/plerophories/plerophories/amok.html>
- <http://90lepta.com/m286.html>
- <http://www.athinorama.gr/cinema/data/movies/?id=1000855>
- http://www.medlook.net/article.asp?item_id=2945
- <http://www.auth.gr/virtualschool/2.2->
- <http://www.greektenies.com/plerophories/plerophories/amok.html>
- <http://www.filmfestival.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=650&tiff=7&m=1&mid=737>
- http://en.wikipedia.org/wiki/Women_Against_Pornography,
- http://en.wikipedia.org/wiki/Sex-positive_feminism
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Deep_Throat_\(film\)Peraino](http://en.wikipedia.org/wiki/Deep_Throat_(film)Peraino)
- <http://www.pbs.org/thinktank/transcript215.html>
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Pornography>
- <http://bailiwick.lib.uiowa.edu/wstudies/griffin.html>

- http://en.wikipedia.org/wiki/Robin_Morgan
- http://en.wikipedia.org/wiki/Alice_Schwarzer
- <http://www.emma.de>
- <http://psycnet.apa.org/psycinfo/1987-97872-000#toc>