



«Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο»

«Σύγχρονες τάσεις στη γλωσσολογία για εκπαιδευτικούς»

Διπλωματική Εργασία

«Γλωσσικές επιλογές και κατασκευή έμφυλων ταυτοτήτων στην
κινηματογραφική ταινία Ευτυχία»

«Ελένη Μπούρου»

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Μαρία Καμηλάκη

Πάτρα, Ιανουάριος 2025

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του/της φοιτητή/φοιτήτριας («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



«Γλωσσικές επιλογές και κατασκευή έμφυλων ταυτοτήτων στην
κινηματογραφική ταινία Ευτυχία»

«Ελένη Μπούρου»

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

«Μαρία Καμηλάκη»

«Μέλος ΣΕΠ, ΕΑΠ»

Συν-Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

«Αναστασία Γκαϊταρντζή»

«Μέλος ΣΕΠ, ΕΑΠ»

Πάτρα, Ιανουάριος 2025

Ευχαριστίες

Νιώθω ιδιαίτερα ευγνώμων για όλους όσοι συνέβαλαν στην ολοκλήρωση της παρούσας μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας για αυτό και θέλω να εκφράσω τις πιο θερμές μου ευχαριστίες .

Πρώτα και πάνω απ' όλα,θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Θεό ,που μου δίνει δύναμη και υπομονή να ξεπερνάω κάθε δυσκολία καθώς η παρουσία του στη ζωή μου αποτελεί πηγή ελπίδας και στήριξης.

Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, κυρία Μαρία Καμηλάκη, για την πολύτιμη καθοδήγηση, τις χρήσιμες συμβουλές και την αμέριστη υποστήριξή της καθ' όλη τη διάρκεια της ερευνητικής διαδικασίας. Η εμπειρία, οι γνώσεις της και ιδιαίτερα το μεγαλείο του χαρακτήρα της αποτέλεσαν για μένα σημαντική πηγή έμπνευσης και βοήθειας, μετατρέποντας την επίπονη διαδικασία συγγραφής της εργασίας σε μια μοναδική επιμορφωτική εμπειρία.

Ευχαριστώ, επίσης, όλους τους καθηγητές που συμμετείχαν στην εκπαίδευσή μου και με ενέπνευσαν να εξελιχθώ και να ακολουθήσω την ερευνητική πορεία που τελικά επέλεξα καθώς και τη συνεπιβλέπουσα καθηγήτρια κυρία Αναστασία Γκαϊνταρτζή.

Ιδιαίτερα, θα ήθελα να ευχαριστήσω για την καθοδήγηση και εμπύχωση τον θείο μου, Δημοσθένη Μπούρο , Ομότιμο Καθηγητή Πνευμονολογίας του ΕΚΠΑ και την καθηγήτριά μου, κυρία Νικολέττα Τσιτσανούδη-Μαλλίδη ,Κοσμήτορα και Καθηγήτρια Γλωσσολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

Αναμφίβολα, τεράστια ευγνωμοσύνη οφείλω στην οικογένειά μου, ιδιαίτερα στον σύζυγό μου, Παντελή και τα παιδιά μου, Παναγιώτη και Μαριέττα, για την υπομονή τους και την αγάπη τους τις ώρες που χρειάστηκε να απέχω από κάποιες στιγμές μας. Τα παιδιά μου, με την αγάπη τους και την κατανόησή τους, με στήριξαν σε κάθε βήμα αυτής της πορείας αποτελώντας την κινητήριο δύναμη που με ενθάρρυνε να ξεπεράσω κάθε δυσκολία και να συνεχίσω με αφοσίωση το έργο μου.

*«...Το ερώτημα που του τέθηκε στο δρόμο, κάτι σαν το αίνιγμα της Σφίγγας στις Θήβες,
εστάθηκε το ακόλουθο:*

-Καθώς κοιτάς το μηδέν στα μάτια δύνεσαι να μην αποκαρτερήσεις;

Αποκρίθηκε:

- Ναι.»

[Οπισθόφυλλο «Γκέμμας», Δημήτρης Λιαντίνης]

Περίληψη

Η παρούσα εργασία εξετάζει τη γλώσσα ως εργαλείο κατασκευής ταυτοτήτων και τις αναπαραστάσεις του φύλου μέσα από την ανάλυση της κινηματογραφικής ταινίας «Ευτυχία». Αρχικά, περιγράφεται το θεωρητικό πλαίσιο της σχέσης γλώσσας, φύλου και κοινωνίας υπό το πρίσμα της Κοινωνιογλωσσολογίας, καθώς και θέματα όπως τα έμφυλα στερεότυπα και ο γλωσσικός σεξισμός. Στη συνέχεια, το μεθοδολογικό πλαίσιο αναλύει τις μεθόδους που χρησιμοποιούνται για την ανάλυση των δεδομένων, περιλαμβάνοντας την Κριτική Ανάλυση Λόγου, την κοινωνιοπολιτισμική προσέγγιση του Fairclough και τη συστημική λειτουργική γραμματική του Halliday, καθώς και την οπτική ανάλυση των Kress & Van Leeuwen. Η κύρια ερευνητική ανάλυση εστιάζει σε πέντε σκηνές της ταινίας, οι οποίες μελετώνται μέσα από κειμενικές και οπτικές προσεγγίσεις, αποκαλύπτοντας τον τρόπο που η ταινία αναπαριστά το φύλο και τα στερεότυπα γύρω από αυτό. Στο πλαίσιο αυτής της ανάλυσης, τα αποτελέσματα δείχνουν ότι η ταινία αναπαράγει έμφυλα στερεότυπα, αλλά ταυτόχρονα προωθεί και τη δυνατότητα ανατροπής τους, αναδεικνύοντας και αμφισβητώντας τα παραδοσιακά πρότυπα μέσω των χαρακτήρων και των διαλόγων τους. Τα συμπεράσματα καταδεικνύουν ότι ο κινηματογράφος μπορεί να λειτουργήσει τόσο ως μέσο αναπαραγωγής όσο και ως εργαλείο για την αμφισβήτηση των έμφυλων ρόλων και στερεοτύπων, επισημαίνοντας τη δυναμική του στην κοινωνική αλλαγή και την αναδιαμόρφωση των φύλων στην κοινή αντίληψη.

Λέξεις – Κλειδιά

Γλώσσα, έμφυλες ταυτότητες, έμφυλα στερεότυπα, Κριτική Ανάλυση Λόγου, κινηματογράφος

«Linguistic Choices and the Construction of Gendered Identities in the Film *Eftyhia*»

«Eleni Bourou»

Abstract

This paper examines language as a tool for constructing identities and gendered representations through the analysis of the film *Eftyhia*. Initially, the theoretical framework of the relationship between language, gender, and society is described from the perspective of Sociolinguistics, along with topics such as gender stereotypes and linguistic sexism. The methodological framework then analyzes the methods used for data analysis, including Critical Discourse Analysis, Fairclough's socio-cultural approach, Halliday's systemic functional grammar and Kress & Van Leeuwen's visual analysis. The main research focuses on five scenes from the film, which are studied through textual and visual approaches, revealing how the film represents gender and the stereotypes surrounding it. In this analysis, the results show that the film reproduces gendered stereotypes, but at the same time it promotes the possibility of subverting them, highlighting and questioning traditional norms through its characters and dialogues. The conclusions suggest that cinema can function both as a means of reproduction and as a tool for challenging gender roles and stereotypes, emphasizing its potential for social change and the reformation of gender perceptions in the collective mind.

Keywords

Language, gendered identities, gender stereotypes, Critical Discourse Analysis, cinema.

Περιεχόμενα

| | |
|---|------|
| Περίληψη..... | vii |
| Abstract | viii |
| Περιεχόμενα | ix |
| Κατάλογος Εικόνων | xi |
| Συντομογραφίες & Ακρωνύμια..... | xii |
| 1 Εισαγωγή..... | 1 |
| 2 Θεωρητικό Πλαίσιο..... | 3 |
| 2.1 Γλώσσα και κατασκευή ταυτοτήτων | 3 |
| 2.2 Έμφυλος λόγος | 5 |
| 2.2.1 Φύλο (Βιολογικό – Κοινωνικό) | 6 |
| 2.2.2 Στερεότυπα και προκαταλήψεις..... | 7 |
| 2.2.3 Σεξισμός και σεξιστική γλώσσα | 9 |
| 2.3 Αναπαραστάσεις του φύλου σε κειμενικά είδη μαζικής κουλτούρας..... | 12 |
| 3 Μεθοδολογικό Πλαίσιο..... | 16 |
| 3.1 Η κινηματογραφική ταινία «Ευτυχία» | 16 |
| 3.1.1 Η αφηγηματική οργάνωση της ταινίας | 16 |
| 3.1.2 Το ευρύτερο κοινωνικο-οικονομικό και πολιτισμικό συγκείμενο | 17 |
| 3.2 Ερευνητικοί στόχοι και ερευνητικά ερωτήματα..... | 19 |
| 3.3 Μεθοδολογικά εργαλεία | 20 |
| 3.3.1 Κριτική Ανάλυση Λόγου | 20 |
| 3.3.2 Κοινωνιοπολιτισμική προσέγγιση του Fairclough..... | 22 |
| 3.3.3 Συστημική Λειτουργική Γραμματική του Halliday | 23 |
| 3.3.4 Γραμματική Οπτικού Σχεδιασμού των Kress & Van Leeuwen | 25 |
| 4 Ανάλυση δεδομένων | 27 |
| 4.1 1η Σκηνή..... | 27 |
| 4.1.1 Κειμενική ανάλυση | 27 |
| 4.1.2 Οπτική ανάλυση | 31 |
| 4.2 2 ^η Σκηνή | 34 |
| 4.2.1 Κειμενική ανάλυση | 34 |
| 4.2.2 Οπτική ανάλυση | 38 |
| 4.3 3 ^η Σκηνή | 41 |
| 4.3.1 Κειμενική ανάλυση | 41 |
| 4.3.2 Οπτική ανάλυση | 45 |
| 4.4 4 ^η Σκηνή | 48 |
| 4.4.1 Κειμενική ανάλυση | 49 |
| 4.4.2 Οπτική ανάλυση | 52 |
| 4.5 5 ^η Σκηνή | 56 |
| 4.5.1 Κειμενική ανάλυση | 56 |
| 4.5.2 Οπτική ανάλυση | 60 |
| 5 Συμπεράσματα | 64 |
| Βιβλιογραφία..... | 69 |
| Ελληνόγλωσση..... | 69 |
| Ξενόγλωσση | 75 |

| | |
|----------------|----|
| Παράρτημα..... | 78 |
|----------------|----|

Κατάλογος Εικόνων

| | |
|-----------------|----|
| Εικόνα 1 | 31 |
| Εικόνα 2 | 31 |
| Εικόνα 3 | 38 |
| Εικόνα 4 | 38 |
| Εικόνα 5 | 38 |
| Εικόνα 6 | 45 |
| Εικόνα 7 | 45 |
| Εικόνα 8 | 46 |
| Εικόνα 9 | 52 |
| Εικόνα 10 | 53 |
| Εικόνα 11 | 53 |
| Εικόνα 12 | 53 |
| Εικόνα 13 | 60 |
| Εικόνα 14 | 60 |
| Εικόνα 15 | 60 |

Συντομογραφίες & Ακρωνύμια

| | |
|-----|----------------------------------|
| ΚΑΛ | Κριτική Ανάλυση Λόγου |
| ΚΜΚ | Κείμενα Μαζικής Κουλτούρας |
| ΣΛΓ | Συστημική Λειτουργική Γραμματική |
| ΓΟΣ | Γραμματική Οπτικού Σχεδιασμού |

1 Εισαγωγή

Τα κείμενα μαζικής κουλτούρας, που απαντούν σε είδη λόγου ευρείας απεύθυνσης, όπως ο κινηματογράφος, η τηλεόραση και η διαφήμιση, έχουν τη δύναμη να αναπαράγουν ή να ανατρέπουν τις κοινωνικοπολιτισμικές νόρμες, λειτουργώντας ως καθρέπτης αλλά και ως διαμορφωτής των αντιλήψεων, μεταξύ άλλων, για το φύλο και τις ταυτότητες.

Ειδικότερα, δεδομένου ότι σε κάθε εποχή αναδύονται συγκεκριμένες προσδοκίες και ρόλοι αναφορικά με το φύλο, δημιουργώντας τις αντίστοιχες έμφυλες αντιλήψεις και αναπαραστάσεις, απόρροια των κοινωνικών στερεοτύπων που κυριαρχούν μέσα στην κοινωνία είναι η δημιουργία έμφυλων λόγων και έμφυλων εικόνων (Στάμου, Πολίτης & Αρχάκης, 2016). Η γλώσσα, ως φορέας νοήματος, δεν λειτουργεί απλώς ως μέσο επικοινωνίας αλλά συμβάλλει ενεργά στην κατασκευή και αναπαραγωγή ταυτοτήτων (Αρχάκης & Τσάκωνα, 2011: 55). Μέσα από τις γλωσσικές επιλογές, αποκαλύπτονται κοινωνικές ιεραρχίες, στερεότυπα, αλλά και οι αντιστάσεις απέναντι σε αυτά.

Η κινηματογραφική ταινία «Ευτυχία» αποτελεί ένα παράδειγμα κειμένου μαζικής κουλτούρας, καθώς αφηγείται τη ζωή της Ευτυχίας Παπαγιαννοπούλου, μιας γυναίκας που αμφισβήτησε τους κοινωνικούς περιορισμούς της εποχής της και καθιερώθηκε στον ανδροκρατούμενο τότε χώρο της μουσικής. Η γλώσσα, τόσο μέσα από τους διαλόγους όσο και από τους τρόπους έκφρασης στις εικόνες, συμβάλλει στην κατασκευή της πολύπλευρης ταυτότητας της πρωταγωνίστριας (γυναίκα – κόρη – σύζυγος – μητέρα – γιαγιά – καλλιτέχνιδα). Παράλληλα, προσφέρει μια πλούσια βάση για να μελετηθεί πώς η γλώσσα διαμορφώνει τις έμφυλες ταυτότητες και πώς οι αναπαραστάσεις του φύλου στα ΚΜΚ μπορούν να επηρεάσουν τις αντιλήψεις για τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία.

Η παρούσα εργασία δομείται σε πέντε κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο αποτελεί την εισαγωγή, όπου αναλύεται η θεματική της σχέσης γλώσσας, ταυτοτήτων και έμφυλων στερεοτύπων στα κείμενα μαζικής κουλτούρας.

Το δεύτερο κεφάλαιο, διαμορφώνει το θεωρητικό πλαίσιο, το οποίο περιλαμβάνει τρεις βασικούς άξονες: Ο πρώτος αφορά τη σχέση μεταξύ γλώσσας και κατασκευής ταυτοτήτων, ο δεύτερος βασίζεται στη σύνδεση της γλώσσας με το φύλο, τα στερεότυπα γύρω από αυτό, καθώς και στο φαινόμενο του γλωσσικού σεξισμού, και ο τρίτος πραγματεύεται τις αναπαραστάσεις του φύλου σε κείμενα μαζικής κουλτούρας.

Στο τρίτο μέρος της εργασίας περιλαμβάνεται η μεθοδολογική προσέγγιση, με την οποία θα επιδιωχθεί στη συνέχεια η ανάλυση των δεδομένων. Συγκεκριμένα, δίνονται πληροφορίες για την ταινία και τίθενται συγκεκριμένοι ερευνητικοί στόχοι και ερευνητικά ερωτήματα. Πιο αναλυτικά, περιγράφεται η Κριτική Ανάλυση Λόγου, με βάση την οποία αναλύονται οι επιλεγμένες σκηνές της ταινίας, παρουσιάζοντας το τρισδιάστατο μοντέλο ανάλυσης του Fairclough, τη Συστημική Λειτουργική Γραμματική (ΣΛΓ) του Halliday και τη Γραμματική Οπτικού Σχεδιασμού (ΓΟΣ) των Kress & van Leeuwen.

Το τέταρτο κεφάλαιο εστιάζει στην ανάλυση δεδομένων, όπου πέντε επιλεγμένες σκηνές από την ταινία «Ευτυχία» αναλύονται λεπτομερώς. Συγκεκριμένα, η κειμενική και οπτική ανάλυση των σκηνών διερευνά τη συμβολή της γλώσσας και άλλων σημειωτικών μέσων στη διαμόρφωση και ανατροπή των έμφυλων ταυτοτήτων και στερεοτύπων.

Τέλος, το πέμπτο κεφάλαιο κάνει μια σύνοψη των ευρημάτων του θεωρητικού και πρακτικού μέρους της εργασίας, παρουσιάζοντας τα συμπεράσματα που αναδεικνύουν το ρόλο του κινηματογράφου ως μέσου αναπαραγωγής και ανατροπής των κοινωνικών αντιλήψεων για το φύλο.

2 Θεωρητικό Πλαίσιο

2.1 Γλώσσα και κατασκευή ταυτοτήτων

Η σχέση γλώσσας και κοινωνίας είναι αμφίδρομη και άρρηκτα συνδεδεμένη. Η γλώσσα δεν είναι απλώς ένα εργαλείο επικοινωνίας, αλλά αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της κοινωνικής δομής, καθώς όχι μόνο αντικατοπτρίζει αλλά και δημιουργεί την πραγματικότητα, αναπαράγει κοινωνικές αξίες και οικοδομεί ταυτότητες (Γεωργαλίδου & Κανάκης, 2022: 340).

Η επιστήμη της κοινωνιογλωσσολογίας άρχισε να αναπτύσσεται τις τελευταίες δεκαετίες και έχει ως αντικείμενο τη σχέση γλώσσας και κοινωνίας, αναδεικνύοντας πώς η γλώσσα διαμορφώνει την κοινωνική πραγματικότητα. Η γλώσσα παρουσιάζει ποικιλία τόσο στη δομή όσο και τη χρήση της, η οποία μπορεί να οφείλεται σε ενδογλωσσικούς και εξωγλωσσικούς παράγοντες (Μικρός, 2017: 14). Έτσι, σε αντίθεση με την παραδοσιακή γλωσσολογία, που μελετά τη γλώσσα ως ένα ομοιογενές σύστημα αποκομμένο από το κοινωνικό περιβάλλον (Ανδρουλάκης, 2015: 5), η κοινωνιογλωσσολογία υποστηρίζει ότι η γλωσσική ποικιλότητα οφείλεται σε παραμέτρους που βρίσκονται έξω από τη γλώσσα, όπως ο γεωγραφικός χώρος, η κοινωνική ταυτότητα των ομιλητών και οι περιστάσεις επικοινωνίας (Τσάμη, 2018: 36).

Ειδικότερα, η κοινωνιογλωσσολογία μελετά συστηματικά την σχέση ανάμεσα στη γλώσσα και κοινωνικό περιβάλλον, στο οποίο αυτή αναπτύσσεται (Μικρός, 2017: 19) και στόχο έχει την ερμηνεία του κοινωνικού νοήματος που εμπεριέχεται σε συγκεκριμένες γλωσσικές επιλογές, καθώς και του τρόπου οικοδόμησης κοινωνικών ταυτοτήτων. Η γλώσσα παίζει θεμελιώδη ρόλο στην κατασκευή και την αναπαράσταση των ταυτοτήτων, καθώς αποτελεί το μέσο με το οποίο το άτομο και οι ομάδες προσδιορίζουν τον εαυτό τους και διαπραγματεύονται τη θέση τους στην κοινωνία. Με τις γλωσσικές τους επιλογές, οι άνθρωποι είτε δηλώνουν την εξατομίκευσή τους είτε την προσαρμογή τους στην κοινότητα, κατασκευάζοντας διαφορετικές κοινωνικές ταυτότητες ανάλογα με την επικοινωνιακή περίσταση (Μπασλής, 2017: 35). Η ταυτότητα δεν είναι ένα στατικό φαινόμενο αλλά μια δυναμική διαδικασία που διαμορφώνεται και αναδιαμορφώνεται συνεχώς με γνώμονα ποιος

απευθύνεται σε ποιον και σε ποια κοινωνική περίσταση, γι' αυτό και το ίδιο άτομο μπορεί να κατασκευάσει διαφορετικές ταυτότητες (Αρχάκης & Τσάκωνα, 2011: 26, 39).

Η έννοια της ταυτότητας μπορεί να αναλυθεί σύμφωνα με δύο αντίρροπες προσεγγίσεις, την ουσιοκρατική και την κατασκευαστική. Σύμφωνα με την ουσιοκρατική προσέγγιση, η ταυτότητα των ανθρώπων εξαρτάται από εγγενή, πάγια χαρακτηριστικά και βάσει αυτών των στοιχείων κατατάσσονται σε κατηγορίες ομοιότητας, αποδίδοντάς τους ταυτότητα και καθορίζοντας τις δραστηριότητές τους (Αρχάκης & Τσάκωνα, 2011: 53). Ειδικότερα, επειδή ένα σημαντικό πεδίο όπου η γλώσσα παίζει κεντρικό ρόλο στην κατασκευή ταυτότητας είναι το φύλο, οι γλωσσικές πρακτικές (δηλαδή το πώς μιλάμε και πώς μας μιλάνε) επηρεάζονται σε μεγάλο βαθμό από το φύλο μας και την κοινωνική προσδοκία γύρω από αυτό. Κατά συνέπεια, τα άτομα δεν έχουν ελευθερία έκφρασης αλλά ακολουθούν υποσυνείδητα συγκεκριμένες γλωσσικές επιλογές (Benwell & Stokoe, 2006: 24-26), καθώς προσδιορίζονται κοινωνικά πριν από τη γλωσσική τους δραστηριότητα (Αρχάκης & Τσάκωνα, 2011: 36). Για παράδειγμα, η χρήση λεξιλογικών επιλογών ή μορφών ομιλίας συχνά συνδέεται με τα πολιτισμικά στερεότυπα γύρω από την «αρρενωπότητα» ή τη «θηλυκότητα».

Στον αντίποδα, σύμφωνα με την προσέγγιση της κοινωνικής κατασκευής, οι ταυτότητες θεωρούνται κοινωνικά επιτεύγματα, προϊόντα των κοινωνικών πλαισίων και μεταβάλλονται ανάλογα με το πού, πότε και με ποιον αλληλεπιδρούν τα άτομα (Αρχάκης & Τσάκωνα, 2011: 54). Επομένως, οι ταυτότητες δεν αποτελούν εγγενή και εσωτερική ιδιότητα του ατόμου, αλλά είναι δυναμικές και μεταβαλλόμενες, αφού διαμορφώνονται από κοινωνικές διαδικασίες και γλωσσικές πρακτικές (Αρχάκης & Λαμπροπούλου, 2011: 186-187). Ανάλογα με τις επικοινωνιακές περιστάσεις και τις επιδιώξεις του, ο ομιλητής επιλέγει κάθε φορά το γλωσσικό κώδικα και τα στοιχεία που θα χρησιμοποιήσει για να αυτοπροσδιοριστεί (Αρχάκης & Τσάκωνα, 2011: 38). Οι γλωσσικές επιλογές ποικίλλουν όχι μόνο ανάλογα με τον άνθρωπο αλλά και με τις χρήσεις και τον σκοπό επικοινωνίας (Holmes 2016: 291). Επεξηγηματικά, η χρήση της γλώσσας εξετάζεται σε σχέση με τον πομπό, τον δέκτη, τον λόγο επικοινωνίας, ποιου τα συμφέροντα υπηρετεί ή υπονομεύει αλλά και ποιες πολιτικοκοινωνικές επιπτώσεις έχει ο λόγος του (Κουτσογιάννης, 2017: 303). Στη θεωρία της κοινωνικής κατασκευής, ο λόγος αντιμετωπίζεται ως κεντρικό όχημα μέσω του οποίου επιβάλλονται αξίες και ιδεολογίες, μια πρακτική αντίστασης προς τα

κελεύσματα της εξουσίας, καθώς και ένα μέσο μεταβολής και ανατροπής στερεοτυπικών αντιλήψεων (Αρχάκης & Τσάκωνα, 2011: 54-55).

Οι ταυτότητες, λοιπόν, δεν είναι εγγενείς και σταθερές ιδιότητες των ανθρώπων, αλλά οικοδομούνται από τον λόγο των ατόμων και των σημειωτικών συστημάτων κατά περίσταση. Έτσι, κάθε άτομο στην κοινωνία υιοθετεί διαφορετικούς κοινωνικούς ρόλους και κατασκευάζει πολλαπλές ταυτότητες, αναλόγως με τις σχέσεις που έχει αναπτύξει με τον περίγυρό του, διαμορφώνοντας ένα προσωπικό γλωσσικό ύφος (Αρχάκης & Τσάκωνα, 2011: 23). Οι άνθρωποι δεν γεννιούνται με προκαθορισμένες ταυτότητες, αλλά τις δημιουργούν μέσω της διαπραγμάτευσής τους με τους άλλους και επηρεάζονται από τα κοινωνικά και πολιτισμικά πλαίσια στα οποία συμμετέχουν. Επομένως, η σχέση γλώσσας και κοινωνίας είναι μια σχέση αλληλοεξάρτησης και αλληλοεπίδρασης (Αρχάκης & Κονδύλη, 2002: 39), καθώς γίνεται κατανοητό πως μέσω του λόγου ο ομιλητής προσπαθεί να αναδείξει την ταυτότητα που επιλέγει να κατέχει μέσα στο κοινωνικό σύνολο .

Συνοψίζοντας, στην παρούσα εργασία θα υιοθετηθεί η κατασκευαστική προσέγγιση για την κατανόηση των ταυτοτήτων, αναγνωρίζοντας ότι αυτές δεν είναι σταθερές, αλλά διαμορφώνονται μέσα από συγκεκριμένες διαδικασίες. Σε αυτό το πλαίσιο και με κείμενο αναφοράς την ταινία «Ευτυχία», θα αναλύσουμε πώς οι ταυτότητες αναδύονται, αλλάζουν και επαναπροσδιορίζονται μέσα από τον έμφυλο λόγο και πώς ο λόγος για το φύλο λειτουργεί ως μηχανισμός κατασκευής και νοηματοδότησης των ταυτοτήτων ,δίνοντας έμφαση στη διαπραγματεύσιμη φύση τους.

2.2 Έμφυλος λόγος

Για να κατανοήσουμε τη μετάβαση από την έννοια της ταυτότητας στην περί έμφυλου λόγου ανάλυση, είναι σημαντικό, υιοθετώντας την παραπάνω προσέγγιση ότι η ταυτότητα δεν αποτελεί σταθερή ιδιότητα του ατόμου, αλλά μια ρευστή κατασκευή, να εμβαθύνουμε στον τρόπο με τον οποίο ο έμφυλος λόγος αποτελεί ενεργή δύναμη που διαμορφώνει την κοινωνική πραγματικότητα και τις δυνατότητες των ατόμων για αυτοκαθορισμό.

2.2.1 Φύλο (Βιολογικό – Κοινωνικό)

Καθώς η έννοια του φύλου αποτελεί πολύ βασικό θέμα στον χώρο της κοινωνιογλωσσολογίας, κρίνεται σκόπιμο να γίνει διάκριση ανάμεσα στους όρους βιολογικό και κοινωνικό φύλο. Το 1972 η κοινωνιολόγος Ann Oakley εισήγαγε το διαχωρισμό του κοινωνικού φύλου από το βιολογικό (Μακρή – Τσιλιπάκου, 2004: 5), τον οποίο συνέχισε το 1989 ο κοινωνιολόγος Anthony Giddens, ορίζοντας το βιολογικό φύλο (sex) ως τη διαφοροποίηση των ατόμων σε άνδρες και γυναίκες, βάσει βιολογικών και ατομικών χαρακτηριστικών, και το κοινωνικό φύλο (gender) ως τη διαφοροποίηση των ατόμων βάσει ψυχολογικών και κοινωνικοπολιτισμικών συμπεριφορών. Αναλυτικότερα, το βιολογικό φύλο αναφέρεται στις βιολογικές εγγενείς διαφορές ανάμεσα στο αρσενικό και το θηλυκό, δηλαδή στην ορατή διαφορά των γεννητικών οργάνων και στη διαφοροποίησή τους ως προς την αναπαραγωγή (Connell, 2006). Από την άλλη πλευρά, το κοινωνικό φύλο δεν αποτελεί ένα εγγενές χαρακτηριστικό του ατόμου, αλλά κατασκευάζεται μέσα από κοινωνικοπολιτισμικά χαρακτηριστικά, στα οποία συμπεριλαμβάνεται και η ομιλία ανάλογα με τον στόχο του ομιλητή ή την επικοινωνιακή περίσταση (Λαμπροπούλου, 2014: 410, Holmes, 1992: 159).

Σύμφωνα με τον Παπαταξιάρχη (1997: 201-210), το κοινωνικό φύλο είναι συμβολικά εκφρασμένο και κοινωνικά κατασκευασμένο, καθώς περιγράφει τους ρόλους, τις συμπεριφορές και τις προσδοκίες που συνδέονται με τα δύο φύλα σε μια συγκεκριμένη κοινωνία. Η εκάστοτε κοινωνία, ανάλογα με τις αξίες και τις ιδεολογίες της, διαχειρίζεται την έννοια του φύλου και τις πολιτισμικές νόρμες αναφορικά με αυτό. Επομένως, το κοινωνικό φύλο δεν αποτελεί αναλλοίωτη φυσική οντότητα, από τη στιγμή που καθορίζεται από κοινωνικούς παράγοντες και από θεσμούς εξουσίας όπως είναι η οικογένεια, το σχολείο, τα ΜΜΕ, γι' αυτό και τα άτομα «εκπαιδεύονται» κοινωνικά στο φύλο και σε «κοινωνικά αποδεκτές συμπεριφορές» (Πολίτης, 2006: 36). Για παράδειγμα, στη δυτική κουλτούρα κάθε συνήθεια ή γλωσσική επιλογή χαρακτηρίζεται ως «ανδρικό» είτε ως «γυναικείο» χαρακτηριστικό. Δηλαδή, οι οικιακές ασχολίες, η ανατροφή των παιδιών, η «ευγενική» γλώσσα ταξινομούνται στην κατηγορία των γυναικών και της θηλυκότητας, ενώ η δύναμη, η επιστήμη και η ελευθερία λόγου εντάσσονται στην κατηγορία των ανδρών και του ανδρισμού, με αποτέλεσμα κάθε παρέκκλιση από τις δίπολες στερεοτυπικές αντιλήψεις να δημιουργεί στιγματισμό και περιθωριοποίηση (Connell, 2006: 7).

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η έμφυλη ταυτότητα (gender identity) είναι η εσωτερική αίσθηση που έχει ένα άτομο για το φύλο του, δηλαδή το πώς αντιλαμβάνεται και βιώνει το φύλο του σε σχέση με τις κοινωνικές προσδοκίες και τους πολιτισμικούς ρόλους που του αποδίδονται. Συνεπώς, η ταυτότητα φύλου αποτελεί πολυδιάστατη κατασκευή για πολλά επίπεδα της ψυχοκοινωνικής ανάπτυξης του ατόμου και έχει οριστεί με πολλούς τρόπους (Carver, Yunger & Perry, 2003: 95). Η οικοδόμηση της έμφυλης ταυτότητας είναι πρωταρχικό μέλημα στη ζωή του ατόμου, καθώς οι αντιλήψεις που έχει για τον εαυτό του, η κοινωνική αποδοχή και η επαγγελματική του σταδιοδρομία υπαγορεύονται έντονα από την κοινωνική διαφοροποίηση του φύλου του (Bussey, 2011: 693). Συνήθως, τα αγόρια υιοθετούν συμπεριφορές που χαρακτηρίζονται «ανδροπρεπείς», ενώ τα κορίτσια αντίστοιχα «θηλυπρεπείς». Επομένως, η έμφυλη ταυτότητα είναι μια κοινωνική κατασκευή που διακρίνεται από ρευστότητα και μεταβλητότητα σε σχέση με τις κοινωνικές δομές (Μπούνα, 2019: 31-32), παρόλο που η κοινωνία συνεχίζει να κατατάσσει αυτόματα κάθε άνθρωπο στις κατηγορίες του άνδρα και της γυναίκας, αντιμετωπίζοντας το φύλο σαν κάτι δεδομένο (Holmes, 2016: 381).

2.2.2 Στερεότυπα και προκαταλήψεις

Συχνά, οι έμφυλες προσδοκίες και οι ρόλοι που απορρέουν από αυτές, όπως περιγράφηκαν παραπάνω, οδηγούν σε έμφυλα στερεότυπα και προκαταλήψεις.

Τα στερεότυπα και οι προκαταλήψεις είναι δύο έννοιες που συσχετίζονται με την κοινωνική αντίληψη και τη διάκριση μεταξύ ατόμων ή ομάδων, αλλά έχουν διαφορετική λειτουργία (Devine, 1989: 5). Τα στερεότυπα είναι γενικεύσεις ή απλουστευμένες αντιλήψεις που αποδίδονται σε ολόκληρες κοινωνικές ομάδες ή κατηγορίες ανθρώπων. Τα στερεότυπα μπορούν να είναι είτε θετικά είτε αρνητικά, αλλά ακόμα και τα θετικά μπορεί να είναι επιζήμια, καθώς περιορίζουν τους ανθρώπους σε συγκεκριμένες προσδοκίες και τους καθοδηγούν στις συνακόλουθες αποφάσεις που θα ληφθούν (Hentschelet et al., 2019: 2). Η ιδεολογική τους βάση μοιάζει ισχυρή, καθώς επηρεάζουν ακόμη και άτομα που πιστεύουν συνειδητά στην ισότητα και την ισονομία (Δραγώνα, 2004: 21). Οι προκαταλήψεις είναι συναισθηματικές και αξιολογικές αντιδράσεις απέναντι σε μια ομάδα ανθρώπων, αποτελώντας ένα προϊόν συνειδητού, γνωστικού ελέγχου, σε αντίθεση με τα στερεότυπα που προκύπτουν ως αποτέλεσμα ασυνείδητων διεργασιών (Devine, 1989: 6).

Τα στερεότυπα που σχετίζονται με το φύλο -ή αλλιώς τα έμφυλα στερεότυπα- είναι οι γενικεύσεις και προκατασκευασμένες αντιλήψεις που αποδίδονται στα άτομα με βάση το φύλο τους (Bussey & Bandura, 1999: 678). Αυτά τα στερεότυπα υπαγορεύουν πώς θα έπρεπε να είναι και να συμπεριφέρονται οι άνδρες και οι γυναίκες, επιδρώντας στη διαμόρφωση των κοινωνικών ρόλων και προσδοκιών. Μάλιστα, οι κοινωνίες διαμορφώνονται και συνεχίζουν έως σήμερα να διαμορφώνουν πρότυπα επιλογών και νόρμες συμπεριφοράς, που επιβάλλουν συγκεκριμένο ρόλο στη γυναίκα και τον άνδρα (Μαλτέζου & Κουλαουζίδης, 2020: 93). Αυτά τα φυσικοποιημένα πρότυπα και οι νόρμες οδηγούν στη δημιουργία έμφυλων στερεοτύπων. Σύμφωνα με το Ευρωπαϊκό Ινστιτούτο για την ισότητα των δύο φύλων, ως έμφυλα στερεότυπα ορίζονται «οι προκαταλήψεις με βάση τις οποίες οι γυναίκες και οι άνδρες λαμβάνουν αυθαίρετα και συχνά μη λογικά χαρακτηριστικά, διαφορετικά συνήθως μεταξύ τους, τα οποία εν πολλοίς διαμορφώνουν και συντηρούν τους κυρίαρχους έμφυλους ρόλους» (European Institute, 2023).

Τα έμφυλα στερεότυπα διαμορφώνονται από τα ίδια τα μέλη της κοινωνίας, μετατρέπονται σε ιδεολογίες και επιβάλλουν διαφοροποιημένες συμπεριφορές και σχέσεις εξουσίας μεταξύ των δύο φύλων (Μαλτέζου & Κουλαουζίδης, 2020: 93-94). Ως απότοκο αυτού δημιουργούνται προκαταλήψεις κυρίως εις βάρος των γυναικών (Webb Farley, Rauhaus & Eskridge, 2020). Συνεπώς, αν οι άνθρωποι από παιδιά γαλουχούνται με έμφυλες προκαταλήψεις και στερεότυπα, αυτή η γνώση θα ενσωματωθεί στις μελλοντικές τους αντιλήψεις και συμπεριφορές (Witt, 2000: 322). Έτσι, στις κοινωνίες κυριαρχούν χαρακτηριστικά που συνθέτουν την θηλυκότητα και την αρρενωπότητα, και κάθε άτομο αυτοπροσδιορίζεται υιοθετώντας όλα τα χαρακτηριστικά που ταιριάζουν στο φύλο του (Νασιάκου, 1979: 36-37).

Οι κυρίαρχες αξίες και τα ιδεολογικά στερεότυπα φύλου που κυκλοφορούν σε μια κοινωνία, περιορίζουν τις ατομικές επιλογές των ατόμων ως προς την οικοδόμηση της ταυτότητάς τους. Μέσω του λόγου, τα άτομα μπορούν να επηρεαστούν ως προς τη διαμόρφωση της κοινωνικής και έμφυλης ταυτότητάς τους αλλά μπορούν και να παρέμβουν δυναμικά, αμφισβητώντας την επιβολή των έμφυλων στερεοτυπικών αντιλήψεων (Cameron, 1997: 50). Τόσο στην καθημερινή ζωή όσο και στα κείμενα μαζικής κουλτούρας, η γλωσσική κατασκευή φύλου ποικίλλει ανάλογα με την περίσταση και τους στόχους επικοινωνίας, καθώς οι χαρακτήρες υιοθετούν στοιχεία αρρενωπότητας ή θηλυκότητας, για να προβάλουν διαφορετικές έμφυλες ταυτότητες (Μαρωνίτη & Στάμου, 2014: 1028).

Έμφυλες στερεοτυπικές αντιλήψεις που κυριαρχούν και ακούγονται συχνά προς το γυναικείο φύλο είναι ότι οι γυναίκες είναι καλές στις δουλειές του σπιτιού, οι γυναίκες είναι πιο συναισθηματικές και όχι λογικές, οι γυναίκες από τη φύση τους έχουν ικανότητες στη φροντίδα και την ανατροφή των παιδιών. Επίσης, χαρακτηριστικά που συνήθως αποδίδονται στις γυναίκες είναι: σωματική αδυναμία, υποτακτικότητα, συναισθηματικότητα, θελκτικότητα. Αντίστοιχα, χαρακτηριστικά που προσδίδονται κατά βάση στους άνδρες είναι: ανεξαρτησία, δυναμικότητα, αυστηρότητα, υπερηφάνεια (Ottosson & Cheng, 2012: 15-16). Μια διαδεδομένη έμφυλη στερεοτυπική αντίληψη που έχει παγιωθεί αναφορικά με τους άνδρες είναι ότι έχουν έμφυτες ηγετικές ικανότητες και είναι πιο κατάλληλοι για διοικητικές θέσεις, ενώ δεν είναι ικανοί να φροντίσουν τα παιδιά.

Οι γλωσσικές επιλογές και πρακτικές των ανθρώπων επιβεβαιώνουν την ισχύ και την κυριαρχία των παραπάνω αντιλήψεων (Μακρή – Τσιλιπάκου, 2022), ενώ η επιλογή ενός χαρακτηριστικού από το αντίθετο φύλο χαρακτηρίζεται ως κοινωνικά αποκλίνουσα συμπεριφορά (Lips, 1998). Ειδικότερα, στις μέρες μας η δύναμη της εικόνας μέσω της μαζικής κουλτούρας άλλοτε καθρεφτίζει και άλλοτε διαστρεβλώνει την κοινωνική πραγματικότητα δημιουργώντας έμφυλους λόγους και έμφυλες εικόνες στην κοινωνία (Στάμου, Πολίτης & Αρχάκης, 2016).

2.2.3 Σεξισμός και σεξιστική γλώσσα

Ακραία εκδήλωση των έμφυλων προκαταλήψεων αποτελεί ο σεξισμός, που αποτελεί θεμελιώδη διάσταση της έμφυλης καταπίεσης και μπορεί να θεωρηθεί ως αποτέλεσμα των κυρίαρχων αντιλήψεων που αναπαράγονται μέσα από τον έμφυλο λόγο και τους μηχανισμούς που τον υποστηρίζουν. Ο έμφυλος λόγος, προωθώντας την ιδέα ότι το αρσενικό είναι το κυρίαρχο πρότυπο, καλλιεργεί κοινωνικές πρακτικές και συμπεριφορές που θεμελιώνουν την ανισότητα, καθιστώντας τον σεξισμό μια μορφή βίας ενσωματωμένη στην κοινωνική μας πραγματικότητα.

Σεξισμός είναι η διάκριση, η προκατάληψη ή η ανισότητα που βασίζεται στο φύλο του ατόμου. Σύμφωνα με την Τσοκαλίδου (2001: 104), η διάκριση αυτή αναφέρεται στην αρνητική συμπεριφορά και υποτίμηση κυρίως των γυναικών, οδηγώντας σε αυθαίρετα άνιση συμπεριφορά απέναντί τους. Ο σεξισμός είναι ένα φαινόμενο που εκδηλώνεται με διάφορους τρόπους, από τις ατομικές συμπεριφορές και αντιλήψεις έως τις κοινωνικές και θεσμικές πρακτικές που ενισχύουν την ανισότητα μεταξύ των φύλων. Αυτή η ανισότητα

μπορεί να αποτυπωθεί είτε στις πράξεις και τη συμπεριφορά του ατόμου είτε στον λόγο, στο πλαίσιο του οποίου έχουμε τον γλωσσικό σεξισμό (Γκασούκα, 2018: 53).

Σύμφωνα με τους Αρχάκη & Κονδύλη (2002:148), στη σύγχρονη κοινωνία οι διακρίσεις που υφίστανται οι γυναίκες είναι στοιχείο το οποίο αντανακλάται και στο γλωσσικό σύστημα, στο πλαίσιο του οποίου τα δύο φύλα δεν εκπροσωπούνται με ισότιμο τρόπο. Συνεπώς, η σεξιστική γλώσσα, με το να στηρίζεται σε έμφυλα στερεότυπα, διαιώνίζει την κοινωνική ανισότητα μεταξύ γυναικών και ανδρών και αποτελεί φορέα συγκεκριμένων ιδεολογικών στάσεων (Holmes, 2016: 384-385).

Ο γλωσσικός σεξισμός μπορεί να εκφραστεί ρητά, όταν είναι ορατός σε συγκεκριμένες γλωσσικές επιλογές (π.χ. χρήση προσβλητικών όρων για τις γυναίκες), αλλά και υπόρρητα, όταν παρατηρείται σε παγιωμένες φραστικές επιλογές που αγνοούν ή υποτάσσουν τη γυναικεία παρουσία (Γεωργαλίδου, 2020). Για παράδειγμα, η γενικευτική χρήση αρσενικού γένους για μεικτές ομάδες ανθρώπων ως κανονικότητας στη γλώσσα. Το αρσενικό γένος υπερισχύει του θηλυκού, το οποίο είθισται να χρησιμοποιείται για τη δήλωση και των δύο φύλων. Έτσι λοιπόν, προτάσεις όπως «Όποιος θέλει να έρθει μαζί...» αναφέρονται σε όλους τους ανθρώπους ανεξαρτήτως φύλου, αντίθετα προτάσεις όπως «Ποια μπορεί να έρθει μαζί...», με τη χρήση θηλυκού γένους στην ερωτηματική αντωνυμία, αποκλείει τα αρσενικά από το σύνολο των ανθρώπων (Παυλίδου, 2006). Επιπροσθέτως, άνιση αντιπροσώπευση των δύο φύλων παρατηρείται σε στερεοτυπικές εκφράσεις που συνδέονται με τη γυναίκα όπως «γυναικούλα», «γυναίκα του δρόμου», υποβιβάζοντας τη γυναίκα σε μια κατώτερη κλίμακα όπου το αντρικό πρότυπο είναι ο κανόνας (Τσοκαλίδου, 2011: 105). Κατ' επέκταση, το υποκοριστικό «γυναικούλα» δίνει αρνητική σημασία στα λεγόμενα, ενώ η χρήση του υποκοριστικού «αντράκι» έχει θετικό πρόσημο (Παυλίδου, 2006). Επομένως, τόσο η χρήση του αρσενικού γένους ως καθολικού, όσο και η χρήση υποτιμητικών όρων για τις γυναίκες, αποτελούν γλωσσικές πρακτικές που ενισχύουν την πατριαρχική αντίληψη, συμβάλλουν στην υποβάθμιση της γυναικείας παρουσίας και δεν αποδομούν τη σεξιστική γλώσσα (Παυλίδου, 2006: 23).

Σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία, όπου η ανισότητα σε βάρος των γυναικών είναι έκδηλη σε διάφορα επίπεδα, η χρήση σεξιστικής γλώσσας έρχεται να επιβεβαιώσει τις διακρίσεις που υπάρχουν. Από την παιδική ηλικία, τα αγόρια μεγαλώνουν μαθαίνοντας να εκφράζονται διαφορετικά από τα κορίτσια, με αποτέλεσμα να κατακτούν ένα ανταγωνιστικό συνομιλιακό ύφος σε αντίθεση με τα κορίτσια που υιοθετούν ένα

συνεργατικό και υποστηρικτικό ύφος ομιλίας (Στάμου & Δημοπούλου, 2015: 23). Όσον αφορά τις λεκτικές επιλογές, τα αγόρια προτιμούν τύπους της καθομιλουμένης και βωμολοχίες, επειδή οι τύποι αυτοί έχουν συνδηλώσεις ανδρισμού και σκληρότητας, σε αντίθεση με το γόητρο της πρότυπης ποικιλίας (Holmes, 2016: 204). Τα κορίτσια-γυναίκες, επειδή η κοινωνία περιμένει από αυτές να μιλούν σωστά και να λειτουργούν ως πρότυπα γλωσσικής συμπεριφοράς (Μπούνα, 2019: 64-65), χρησιμοποιούν την πρότυπη γλώσσα. Οι γυναίκες εκπαιδεύονται σε μια γλώσσα που αρμόζει σε «κυρίες» (ευγενική, χωρίς ύβρεις), η οποία διαφέρει από τη γλώσσα των ανδρών, έχοντας ως αποτέλεσμα αν η γυναίκα δεν χρησιμοποιεί τη γυναικεία γλώσσα, να κατηγορείται ως μη «κανονική γυναίκα», ενώ αν την χρησιμοποιεί να μην αντιμετωπίζεται ισότιμα με τους άνδρες (Μακρή-Τσιλιπάκου, 2010: 3).

Κατά τη Holmes (2016: 207-210), οι γυναίκες χρησιμοποιούν πρότυπους γλωσσικούς τύπους σε μεγαλύτερο ποσοστό συγκριτικά με τους άνδρες ως μέσο απόκτησης κύρους αντικατοπτρίζοντας τις κοινωνικές τους φιλοδοξίες. Οι γυναίκες διεκδικούν έτσι μεγαλύτερο κοινωνικό κύρος από αυτό που έχουν στην κοινωνία, γιατί η χρήση πρότυπων τύπων, επιμελημένης έκφρασης και προφοράς κύρους αποτελούν συνδηλώσεις εμφανούς γόητρου (Καμηλάκη, 2014: 638). Υπάρχουν, βέβαια, και περιπτώσεις που γυναίκες χρησιμοποιούν στοιχεία της «ανδρικής» ομιλίας, προκειμένου να ξεφύγουν από τον παραδοσιακό έμφυλο ρόλο τους και να αποκτήσουν στερεοτυπικά ανδρικά χαρακτηριστικά, όπως είναι η κυριαρχία, η επαγγελματική επιτυχία κτλ. (Μαρωνίτη & Στάμου, 2014: 1028). Επομένως, το άτομο επιλέγει να υιοθετήσει στοιχεία από το αρσενικό ή το θηλυκό γλωσσικό ύφος, ανάλογα με την περίπτωση και τους στόχους του για να οικοδομήσει διαφορετικές έμφυλες ταυτότητες.

Η αμερικανίδα γλωσσολόγος Robin Lakoff υποστήριξε ότι οι γυναίκες χρησιμοποιούν τη γλώσσα με τρόπο που επιτείνει την υποτιμητική στάση απέναντί τους, συμπράττοντας στον κοινωνικό υποβιβασμό τους. Τα χαρακτηριστικά της γυναικείας γλώσσας, κατά τη Lakoff (1975) είναι τα ακόλουθα (όπως παρατίθενται στο Holmes, 2016: 361):

- Επισχετικοί συνομιλιακοί δείκτες αβεβαιότητας (π.χ. *αν δεν κάνω λάθος, η γνώμη μου είναι*)
- Ερωτήσεις-ηχώ (π.χ. *Ωραία μέρα, ε;*)
- Ερωτηματικός επιτονισμός (π.χ. *Πάμε κανένα σινεμαδάκι σήμερα;*)

- Κενά επίθετα (π.χ. *Τι γλυκούλι παιδάκι!*)
- Λεπτές χρωματικές διακρίσεις (π.χ. *βεραμάν, οينوπνευματί, σαμπανιζέ*)
- Χρήση επιτατικών (π.χ. *Ευχαριστώ πάρα μα πάρα πολύ!*)
- Φαινόμενα υπερδιόρθωσης με συστηματική χρήση πρότυπων λέξεων (π.χ. *το μπλου-ζάκι του Σωκράτους-αρχαιοπρεπή κατάληξη*)
- Φαινόμενα υπερβολικής ευγένειας (π.χ. *Αν έχετε την καλοσύνη, παρακαλώ, να χωρήσετε ένα βήμα μπροστά.*)
- Αποφυγή υβριστικών λέξεων (π.χ. *Στο καλό!*)
- Εμφατικός τόνος (π.χ. *ΤΕΛΕΙΟ μέρος!*)
- Υποκοριστικά (π.χ. *Πάμε βολτίτσα για τσιπουράκι;*)

Αντίθετα, ο λόγος των ανδρών χαρακτηρίζεται κυρίως από:

1. υβριστικές λέξεις ή φράσεις
2. επιλογή τύπων της καθομιλουμένης έναντι της πρότυπης ποικιλίας
3. τάση για επικάλυψη του λόγου του συνομιλητή τους (συνήθως όταν απέναντί τους έχουν γυναίκες)
4. έλλειψη προτίμησης σε υποκοριστικά ή χαϊδευτικά (Αντωνοπούλου, 2020:9).

Η σεξιστική γλώσσα, λοιπόν, είναι γλώσσα πρακτική που αναπαράγει στερεότυπα και διατηρεί την ανισότητα μεταξύ των φύλων, ενισχύοντας πατριαρχικές αντιλήψεις που υποβαθμίζουν τη γυναικεία παρουσία. Συνεπώς, η αποδόμηση της σεξιστικής γλώσσας απαιτεί συνειδητή προσπάθεια, τόσο σε ατομικό όσο και σε θεσμικό επίπεδο. Η αλλαγή στη χρήση της γλώσσας μπορεί να λειτουργήσει ως εργαλείο για την καταπολέμηση των έμφυλων διακρίσεων και τη δημιουργία μιας πιο ισότιμης κοινωνίας (Μακρή-Τσιλιπάκου, 2021: 220).

2.3 Αναπαραστάσεις του φύλου σε κειμενικά είδη μαζικής κουλτούρας

Τα κειμενικά είδη μαζικής κουλτούρας περιλαμβάνουν διάφορα είδη γραπτών και προφορικών κειμένων που έχουν ευρεία διάδοση και συνδυάζουν εκτός από τη γλώσσα και

άλλους σημειωτικούς τρόπους (όπως ήχο και εικόνα). Αυτά τα είδη απευθύνονται στο κοινό μέσω των μέσων μαζικής επικοινωνίας και περιλαμβάνουν διαφημίσεις, τηλεοπτικές σειρές, κινηματογραφικές ταινίες (Στάμου, Πολίτης & Αρχάκης, 2016: 15-16). Τα κείμενα μαζικής κουλτούρας, στο εξής ΚΜΚ, έχουν τεράστια απήχηση στην κοινωνία αναπαράγοντας και προβάλλοντας τις κυρίαρχες ιδεολογίες και τα στερεότυπα, ενώ αποτελούν σημαντικό χώρο έμφυλης κοινωνικοποίησης (Μαρωνίτη & Στάμου, 2014: 1028). Τα ΚΜΚ αποτελούν βασική πηγή για τη μελέτη αναπαράστασης των δύο φύλων, καθώς και της δημιουργίας των έμφυλων ταυτοτήτων (Στάμου, 2012).

Οι έμφυλες αναπαραστάσεις στη μαζική κουλτούρα διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση των κοινωνικών αντιλήψεων για το φύλο, προβάλλοντας εικόνες και πρότυπα για το τι σημαίνει να είσαι γυναίκα ή άνδρας (Στάμου, 2016: 26), καθώς διαπιστώνεται και στον τηλεοπτικό λόγο και σε διαφημίσεις η αναπαραγωγή των έμφυλων στερεοτύπων. Σύμφωνα με την Λαμπροπούλου (2014: 425), τα έμφυλα στερεότυπα που αναπαράγουν τα ΚΜΚ περικλείουν ένα σύνολο στάσεων αναφορικά με τα φύλα και τον κοινωνικό τους ρόλο που δεν αμφισβητούνται εύκολα και προβάλλονται ως κάτι φυσικό. Άλλωστε, είναι έκδηλη η τάση των ΜΜΕ να επιδιώκουν τη φυσικοποίηση και την αυθεντικοποίηση της πραγματικότητας. Έτσι, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι τα ΚΜΚ όχι μόνο αντικατοπτρίζουν την πραγματικότητα αλλά συχνά αναπαράγουν και ενισχύουν συγκεκριμένες στάσεις και συμπεριφορές (Soares, 2017: 41).

Όσον αφορά τα παιδιά, από πολύ μικρή ηλικία εκτίθενται σε ποικίλα ερεθίσματα και πληροφορίες μέσα από την επαφή τους με τα ΚΜΚ που πολλές φορές επιδρούν καταλυτικά και διαμορφώνουν τις προσωπικότητές τους (Τσώτσου & Στάμου, 2019: 97). Μάλιστα, τα παιδιά, επειδή δεν έχουν ιδιαίτερα ανεπτυγμένη κριτική ικανότητα, συχνά εσωτερικεύουν τα έμφυλα στερεότυπα από τα ΜΜΕ, λαμβάνοντας ως πρότυπο τις συμπεριφορές που βλέπουν σε αυτά (Witt, 2000: 324). Έτσι, τα επαναλαμβανόμενα πρότυπα της έμφυλης συμπεριφοράς στα ΚΜΚ οικοδομούν την ταυτότητα φύλου των παιδιών μέσω της παρατήρησης και της μίμησης προτύπων (Maccoby, 2000: 400). Επομένως, κυρίως τα παιδιά έχουν την τάση να αποδέχονται όσα λέγονται ή εικονίζονται για το φύλο τους, μιμούμενα τρόπους συμπεριφοράς και διαιώνίζοντας κοινωνικά και έμφυλα στερεότυπα (Κοκογιάννης, 2011: 40).

Σχετικά με τις έμφυλες προκαταλήψεις στα ΚΜΚ, οι άνδρες απεικονίζονται συχνά ως λογικοί, έξυπνοι, ισχυροί ενώ οι γυναίκες ως ρομαντικές, κοινωνικές, υποτακτικές (Witt,

2000: 322-323). Παραδοσιακά, στη μαζική κουλτούρα οι γυναίκες εμφανίζονται ως αδύναμες, παθητικές και εξαρτημένες από τους άνδρες. Αντίθετα, οι άνδρες αναπαρίστανται ως δυναμικοί και αυτόνομοι, υπονοώντας ότι αυτοί είναι οι φυσικοί «ηγέτες» της κοινωνίας. Για παράδειγμα, στα ΚΜΚ οι γυναικείοι χαρακτήρες συχνά συνδέονται με «υποδεέστερες» ασχολίες, προβάλλονται με βάση την εξωτερική τους εμφάνιση και τον ρόλο τους στην οικογένεια (Στάμου & Δημοπούλου, 2015: 24). Μάλιστα, προκειμένου να αποδείξουν την αξία τους σε ένα ανδροκρατούμενο περιβάλλον, οι γυναικείοι χαρακτήρες συχνά αναπαράγουν το αρσενικό ομιλιακό ύφος (Στάμου, Πολίτης & Αρχάκης, 2016: 26).

Οι κοινωνιογλωσσολογικές μελέτες για τις γλωσσικές αναπαραστάσεις του φύλου σε ΚΜΚ είναι πρόσφατες, εξαιτίας της αρχικής απαξιωτικής αντιμετώπισής τους. Τα τελευταία χρόνια, όμως, αυξήθηκαν οι μελέτες, καθώς οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες αναδεικνύουν σύνθετες γλωσσικές αναπαραστάσεις του φύλου. Ειδικότερα, η Behm (2009) στη μελέτη της για τις πρωταγωνίστριες της δημοφιλούς σειράς «Sex and the City» συμπεραίνει ότι οι ηρωίδες της σειράς, στην προσπάθειά τους να αντισταθούν στους παραδοσιακούς έμφυλους ρόλους μιας πατριαρχικής κοινωνίας, υιοθετούν «αρσενική» γλώσσα που συνδέεται με το κύρος και την εξουσία.

Στην ελληνική ακαδημαϊκή βιβλιογραφία, υπάρχουν αρκετές μελέτες που εξετάζουν την αναπαράσταση των φύλων σε διάφορα ΚΜΚ, όπως είναι ο κινηματογράφος, η τηλεόραση, η διαφήμιση. Παλαιότερες έρευνες, όπως της Φραγκουδάκη (2008) και της Καλογεροπούλου (2010), εξετάζουν την προβολή των έμφυλων στερεοτύπων στις τηλεοπτικές σειρές και τις διαφημίσεις. Σύμφωνα με την Φραγκουδάκη, στις ελληνικές τηλεοπτικές σειρές οι γυναικείοι χαρακτήρες εντάσσονται κυρίως σε ρόλους που προβάλλουν τη φροντίδα και την εξάρτηση, ενώ στα ίδια συμπεράσματα καταλήγουν οι έρευνες της Καλογεροπούλου για την ελληνική διαφήμιση, που συχνά προβάλλει τα έμφυλα στερεότυπα, ειδικά σε διαφημίσεις προϊόντων ομορφιάς και φροντίδας. Επίσης, υπάρχουν, ενδεικτικά, οι έρευνες των Stamou et al. (2012) για την κοινωνιογλωσσική κατασκευή της έμφυλης ταυτότητας στο σήριαλ «Το καφέ της Χαράς», που αναφέρεται στο στερεοτυπικό δίπολο «παραδοσιακή γυναίκα – προοδευτική γυναίκα», της Μαρωνίτη & Στάμου (2014) για τις έμφυλες αναπαραστάσεις σε ΚΜΚ για παιδιά και ειδικότερα στα κινούμενα σχέδια και της Στάμου & Δημοπούλου (2015) για τις αναπαραστάσεις του γυναικείου φύλου στην τηλεοπτική σειρά «Εργαζόμενη Γυναίκα». Γενικότερα, στην έρευνά της η Στάμου έχει

εξετάσει τον τρόπο με τον οποίο τα έμφυλα στερεότυπα αναπαράγονται στα ΚΜΚ, τονίζοντας την σημασία των γλωσσικών επιλογών στα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Επιπλέον, αναλύει τη συχνή προβολή των γυναικών μέσα από περιοριστικούς ρόλους, όπως της μητέρας, της νοικοκυράς ή της συντρόφου, που ενισχύουν τις παραδοσιακές αντιλήψεις φύλου. Επίσης, η έρευνα της Καμηλάκη (2014) αναλύει τις γλωσσικές αναπαραστάσεις γυναικών και τα έμφυλα στερεότυπα στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο, εστιάζοντας στους ρόλους των γυναικών και ανδρών στις ταινίες και στην απεικόνιση της θηλυκότητας και της αρρενωπότητας. Σύμφωνα με την Καμηλάκη (2021), ο κινηματογράφος, ως κυρίαρχο μέσο μαζικής κουλτούρας, συχνά ενισχύει τα έμφυλα στερεότυπα μέσω της αναπαράστασης των γυναικών ως αντικείμενα επιθυμίας ή παθητικών χαρακτήρων και των ανδρών ως δυναμικών και ανεξάρτητων ηρώων. Ωστόσο, επισημαίνει ότι οι ταινίες μπορούν να λειτουργήσουν ως μέσο αμφισβήτησης των κανονιστικών προτύπων φύλου και να προωθήσουν την κριτική σκέψη και την ισοτιμία των φύλων. Τέλος, η πρόσφατη έρευνα της Αθανασιάδου (2020) εστιάζει στην αναπαράσταση των φύλων στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και ειδικότερα στον ρόλο των influencers στη διαμόρφωση προτύπων θηλυκότητας και αρρενωπότητας.

Συνολικά, όπως προκύπτει από την επισκόπηση της σχετικής κοινωνιογλωσσολογικής βιβλιογραφίας, τα τελευταία χρόνια, υπάρχει αυξανόμενη κριτική απέναντι στις παραδοσιακές έμφυλες αναπαραστάσεις, γεγονός που έχει οδηγήσει όλο και περισσότερες ταινίες, τηλεοπτικές σειρές και διαφημιστικές καμπάνιες να αμφισβητούν τα στερεότυπα φύλου, παρουσιάζοντας πιο πολυδιάστατους χαρακτήρες. Πιο συγκεκριμένα, από τις πρώτες κιόλας δεκαετίες της κινηματογραφικής παραγωγής, οι ταινίες αποτελούσαν ισχυρό μέσο που αναπαρήγαγε στερεότυπα γύρω από το φύλο, αλλά ταυτόχρονα προσέφεραν χώρο για την αμφισβήτησή τους. Στην κλασική κινηματογραφική αφήγηση, οι γυναίκες παρουσιάζονταν συχνά αδύναμες και εξαρτημένες από τους άνδρες· αντίθετα, σήμερα προβάλλονται ταινίες όπου οι γυναίκες είναι ηγέτιδες, αναλαμβάνουν πρωταγωνιστικούς και δυναμικούς ρόλους, σπάζοντας τις παραδοσιακές αντιλήψεις. Στη δεύτερη αυτή κατηγορία θα επιχειρήσουμε να αποδείξουμε ότι εντάσσεται και η υπό εξέταση κινηματογραφική ταινία «Ευτυχία».

3 Μεθοδολογικό Πλαίσιο

Το παρόν κεφάλαιο εστιάζει στη μεθοδολογία που υιοθετήθηκε για την ανάλυση της ταινίας «Ευτυχία», προσεγγίζοντας τη μελέτη μέσα από μια πολυεπίπεδη οπτική. Αρχικά, παρέχονται πληροφορίες για την ταινία, παρουσιάζονται οι ερευνητικοί στόχοι και τα ερωτήματα και στη συνέχεια αναλύονται τα μεθοδολογικά εργαλεία, με τα οποία εξετάζονται τόσο οι γλωσσικές όσο και οι οπτικές πτυχές της ταινίας.

3.1 Η κινηματογραφική ταινία «Ευτυχία»

Η κινηματογραφική ταινία «Ευτυχία» του 2019 είναι μια ελληνική βιογραφική δραματική ταινία, σκηνοθετημένη από τον Άγγελο Φραντζί και σε σενάριο της Κατερίνας Μπέη. Είναι βασισμένη στη ζωή της διάσημης Ελληνίδας στιχουργού Ευτυχίας Παπαγιαννοπούλου. Πρωταγωνιστές είναι η Καριοφυλλιά Καραμπέτη ως Ευτυχία σε μεγαλύτερη ηλικία, η Κάτια Γκουλιώνη ως νεαρή Ευτυχία, η Ντίνα Μιχαηλίδου ως Μαριόγκα (μητέρα της Ευτυχίας), ο Πυγμαλίων Δαδακαρίδης ως Γιώργος Παπαγιαννόπουλος (δεύτερος σύζυγος της Ευτυχίας) και ο Θάνος Τοκάκης ως Λουκάς. Η ταινία κέρδισε τόσο τον κόσμο όσο και τους κριτικούς και εξαργύρωσε την επιτυχία αυτή με οκτώ συνολικά βραβεία «Ιρις», μεταξύ των οποίων αυτό της καλύτερης ταινίας από την Ελληνική Ακαδημία Κινηματογράφου. Σημείωσε μεγάλη επιτυχία στο ελληνικό Box Office αφού έκοψε 667.217 εισιτήρια, γεγονός που την καθιστά μία από τις πιο επιτυχημένες ελληνικές ταινίες των τελευταίων ετών. Τη μουσική για την ταινία συνέθεσε ο Μίνως Μάτσας, αναδεικνύοντας το συναίσθημα και την εποχή που απεικονίζει η ταινία, ενώ ακούγονται πολλά γνωστά τραγούδια που έγραψε η Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου όπως: «Είμαι αητός χωρίς φτερά», «Όνειρο απατηλό», «Δύο πόρτες έχει η ζωή». Αυτά τα τραγούδια αντιπροσωπεύουν το ύφος και τη θεματολογία της στιχουργού και δίνουν έμφαση στο λαϊκό στοιχείο που κυριαρχεί στην ταινία.

3.1.1 Η αφηγηματική οργάνωση της ταινίας

Η ταινία αφηγείται τη ζωή της Ευτυχίας Παπαγιαννοπούλου σε διαδοχικά φλασμπάκ κατά τη διάρκεια τιμητικής εκδήλωσης για την πρωταγωνίστρια. Αρχίζει το 1922 με τη

Μικρασιατική Καταστροφή και τη μετεγκατάσταση της Ευτυχίας με τη μητέρα της και τις κόρες της από το Αϊδίνιο στην Αθήνα, όπου την υποδέχεται ο άνδρας της. Η Ευτυχία προσπαθεί να ξεφύγει από το γάμο της μέσω της τέχνης με το να ασχολείται αρχικά με το θέατρο ως ηθοποιός και να περιοδεύει με θιάσους, ενώ σύντομα συνειδητοποιεί ότι η πραγματική της κλίση βρίσκεται στην στιχουργική. Ο σύζυγός της δεν της δίνει διαζύγιο, οπότε αναγκάζεται να φύγει με μόνο μία από τις κόρες της. Στο νέο της σπίτι υποδέχεται στην οικογένειά της τον Λουκά, έναν ομοφυλόφιλο νεαρό ο οποίος την βοηθά σε όλα. Αρχίζει να έχει σχέση με τον Γιώργο Παπαγιαννόπουλο, αστυνόμο με λογοτεχνικά ενδιαφέροντα, τον οποίο γνώρισε στη βιβλιοθήκη και αργότερα τον παντρεύτηκε. Η Ευτυχία σιγά-σιγά εμφανίζεται να προσελκύει την προσοχή των λαϊκών τραγουδιστών και συνθετών, αρχίζοντας από τον Βασίλη Τσιτσάνη, αλλά οι τοκογλύφοι την κυνηγούν για χρέη του εθισμού της στα χαρτιά. Ο θάνατος της μητέρας της είναι ένα συντριπτικό γεγονός για την ίδια, όπως και αργότερα ο θάνατος του Γιώργου. Η χήρα πλέον Ευτυχία συνεχίζει να γράφει στίχους, όμως επειδή δεν πλήρωνε τα ενοίκια, η οικογένεια αναγκάζεται να μετακομίσει. Μια μέρα που гуρίζει μαζί με την κόρη της, η Μαίρη χάνει τις αισθήσεις της και μεταφέρεται στο νοσοκομείο, όπου καταλήγει να είναι νεκρή. Η ταινία τελειώνει με την Ευτυχία να κάθεται σε ένα παγκάκι, όπου τη συναντούν η μητέρα της, ο άντρας της και η κόρη της. Η ταινία παρουσιάζει όχι μόνο τα γεγονότα της ζωής της Ευτυχίας, αλλά και τις έντονες συναισθηματικές συγκρούσεις και την εσωτερική της δύναμη.

3.1.2 Το ευρύτερο κοινωνικο-οικονομικό και πολιτισμικό συγκείμενο

Η Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου (1893-1972) έζησε και δημιούργησε μέσα σε μία περίοδο έντονων κοινωνικών, πολιτικών και οικονομικών αναταραχών στην Ελλάδα, οι οποίες διαμόρφωσαν σε μεγάλο βαθμό το έργο της. Είναι χαρακτηριστικό ότι η ταινία ξεκινάει από ένα συλλογικό τραύμα, την Μικρασιατική Καταστροφή, αλλά πέραν αυτού δεν αναφέρεται σχεδόν σε κανένα άλλο κοινωνικοπολιτικό γεγονός παράλληλα με την αφήγησή της ιστορίας της Ευτυχίας. Η απουσία του ιστορικού πλαισίου γίνεται ενδεχομένως με σκοπό την αποπολιτικοποίηση της ταινίας και την αποδοχή της από το σύνολο του κοινού. Ωστόσο, κρίνεται σκόπιμη η αναφορά βασικών γεγονότων και αντιλήψεων της εποχής στην οποία αναφέρεται η ταινία «Ευτυχία» (η δεκαετία του 1940 έως τη δεκαετία του 1970) για την κατανόηση της πορείας της πρωταγωνίστριας.

Πρώτα απ' όλα βίωσε τη Μικρασιατική Καταστροφή του 1922, ένα κομβικό γεγονός για

τον Ελληνισμό και αναγκάστηκε μαζί με χιλιάδες άλλους Έλληνες να μεταναστεύσει στην Ελλάδα. Η προσφυγική εμπειρία διαμόρφωσε τη νοοτροπία και την κουλτούρα της εποχής, με τις κοινότητες των προσφύγων να ενσωματώνονται με δυσκολία στην ελληνική κοινωνία (Λεονταρίτης, 2002). Η χώρα αντιμετώπισε την οικονομική κρίση που προκλήθηκε από τη μαζική εισροή προσφύγων, την ανεργία, τις ελλείψεις σε βασικά αγαθά και επιδείνωσε τις οικονομικές συνθήκες για τα λαϊκά στρώματα (Φραγκιάς, 1999). Από τη Μικρασιατική Καταστροφή μέχρι το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και τις επόμενες δεκαετίες της πολιτικής αστάθειας, η χώρα γνώρισε διαρκείς αναταράξεις. Τα λαϊκά τραγούδια της εποχής συχνά αντανακλούσαν τον πόνο, την απογοήτευση και τις δυσκολίες που βίωναν οι άνθρωποι. Η λογοκρισία της δεκαετίας του 1950 και του 1960, καθώς και το καθεστώς της Δικτατορίας (1967-1974), επέβαλαν αυστηρούς περιορισμούς στη δημιουργική έκφραση, όμως το λαϊκό τραγούδι κατάφερε να ανθίσει. Οι στίχοι της Ευτυχίας Παπαγιαννοπούλου ήταν γεμάτοι από τις αγωνίες και τα βιώματα των λαϊκών ανθρώπων με αποτέλεσμα να εκφράζουν τις ανησυχίες των φτωχών και των καταπιεσμένων (Αντωνίου, 2008).

Όσον αφορά γενικότερα την κοινωνική θέση των γυναικών και τα στερεότυπα για το φύλο κατά την περίοδο που εκτυλίσσεται η υπόθεση της ταινίας, αξίζει να σημειωθεί ότι οι πρώτες οργανώσεις που υποστήριζαν τα δικαιώματα των γυναικών εμφανίστηκαν από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ενώ η προσπάθεια για την ισότητα και τα πολιτικά δικαιώματα ήταν ιδιαίτερα δύσκολη. Παρόλο που υπήρξαν βήματα προς τη χειραφέτηση των γυναικών, η πατριαρχία εξακολουθούσε να κυριαρχεί στην πολιτική, κοινωνική και οικονομική ζωή. Οι κοινωνικές αντιλήψεις για τη θέση των γυναικών ήταν συντηρητικές, με το ρόλο της γυναίκας να περιορίζεται κυρίως στην οικογενειακή σφαίρα όπως η φροντίδα του σπιτιού και η ανατροφή των παιδιών (Ψαρρά, 2003). Η Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου, παρά τους περιορισμούς και τις στερεοτυπικές αντιλήψεις της εποχής, κατάφερε να επιβληθεί σε έναν χώρο κυρίως ανδροκρατούμενο, όπως ήταν το ελληνικό λαϊκό τραγούδι. Ως γυναίκα δημιουργός, συχνά υποτιμήθηκε, και πολλοί από τους στίχους της αποδίδονται σε άλλους άντρες δημιουργούς λόγω της δυσκολίας να αναγνωριστεί η δουλειά μιας γυναίκας. Η ζωή της πρωταγωνίστριας αποδεικνύει ότι, παρά τα κοινωνικά εμπόδια, υπήρχαν γυναίκες που εξέφραζαν την προσωπικότητά τους και διεκδικούσαν το δικό τους χώρο απορρίπτοντας τα παραδοσιακά πρότυπα.

Η Ελλάδα και η ελληνική κοινωνία το 2019 που προβλήθηκε η ταινία «Ευτυχία» βρισκόταν σε ένα κρίσιμο μεταβατικό στάδιο, έχοντας βγει από τη δεκαετή οικονομική κρίση που είχε

προκαλέσει επιπτώσεις στην κοινωνία. Η ζωή της Ευτυχίας Παπαγιαννοπούλου, γεμάτη από κακουχίες, αγωνίες και κοινωνικές μεταβολές, αντικατοπτρίζει τις εμπειρίες πολλών Ελλήνων που βίωσαν τη δυσκολία και την αβεβαιότητα κατά τη διάρκεια της οικονομικής κρίσης. Η επιμονή της Ευτυχίας να ακολουθήσει το πάθος της και να δημιουργήσει, παρά τις αντιξοότητες, συνδέεται άμεσα με τις προσπάθειες των σύγχρονων Ελλήνων να ανασυνταχθούν και να ξαναχτίσουν τις ζωές τους. Το 2019 τα θέματα των έμφυλων δικαιωμάτων, της ισότητας των φύλων και της ενδυνάμωσης των γυναικών βρίσκονταν στο επίκεντρο του δημοσίου λόγου, παγκοσμίως και στην Ελλάδα. Η προβολή της ταινίας την συγκεκριμένη χρονική περίοδο που το #MeToo είχε αποκτήσει παγκόσμια δυναμική, συμπίπτει με μια εποχή όπου οι ιστορίες γυναικών όπως η Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου άρχισαν να αναδεικνύονται περισσότερο (Καρακατσάνη, 2020). Η ταινία μπορεί να λειτουργήσει ως σύμβολο των γυναικών που διεκδίκησαν τη θέση τους σε χώρους που κυριαρχούνταν από άντρες, φέρνοντας στο προσκήνιο ζητήματα ανισότητας που εξακολουθούν να υφίστανται. Παρόλο που οι γυναίκες είχαν κάνει σημαντικά βήματα προόδου στην εκπαίδευση, την εργασία και την πολιτική, τα κοινωνικά στερεότυπα σχετικά με τους ρόλους φύλου παρέμεναν ισχυρά. Η οικονομική ανασφάλεια, τα κοινωνικά στερεότυπα, οι διακρίσεις στον επαγγελματικό χώρο και τα περιστατικά έμφυλης βίας, ήταν –και δυστυχώς παραμένουν– ζητήματα που έπρεπε να αντιμετωπιστούν. Επομένως, η ταινία «Ευτυχία» συνδέεται άμεσα με το κοινωνικό και πολιτισμικό συγκείμενο του 2019, προβάλλοντας ιστορικές αλήθειες και θέματα που παραμένουν επίκαιρα στην ελληνική κοινωνία. Εν μέσω μιας περιόδου όπου η συζήτηση για την ισότητα, τα δικαιώματα των γυναικών και την αναγνώριση της γυναικείας δημιουργικότητας ήταν έντονη, η ταινία συνέβαλε στην ενίσχυση αυτών των διαλόγων, προβάλλοντας το παράδειγμα μιας γυναίκας που διεκδίκησε το χώρο της και άφησε ένα ισχυρό πολιτιστικό αποτύπωμα.

3.2 Ερευνητικοί στόχοι και ερευνητικά ερωτήματα

Όπως έχει ήδη σχολιασθεί, οι κινηματογραφικές ταινίες είναι εξαιρετικά σημαντικές στη διαμόρφωση αντιλήψεων και αξιών, καθώς λειτουργούν ως μέσα ψυχαγωγίας, εκπαίδευσης και κοινωνικής κριτικής (Θεοδοσίου, 2006). Ο κινηματογράφος επηρεάζει και αντικατοπτρίζει τις κοινωνικές δομές, παρουσιάζει και διαμορφώνει κοινωνικούς ρόλους και στερεότυπα (Μόσχος, 2004), γι' αυτό και η κινηματογραφική ταινία «Ευτυχία» θα

λειτουργήσει ως πεδίο έρευνας και ανάλυσης.

Ως κριτήρια για την επιλογή της ταινίας λειτούργησαν η ευρεία απήχυσή της στο κοινό σε όλο το ηλικιακό φάσμα, το κοινωνιογλωσσολογικό ενδιαφέρον που εμφανίζει, τα κοινωνικά στερεότυπα γύρω από το φύλο που κατασκευάζονται και αμφισβητούνται. Βασικός στόχος της εργασίας είναι να διερευνηθεί πώς η ταινία απεικονίζει τα έμφυλα στερεότυπα και να αναλυθεί ο τρόπος που η Ευτυχία Παναγιαννοπούλου αμφισβητεί αυτά τα στερεότυπα και σε ποιο βαθμό καταφέρνει να τα ανατρέψει. Επιπροσθέτως, ένας ακόμη ερευνητικός στόχος είναι η ανάλυση των γλωσσικών διαφορών μεταξύ της Ευτυχίας και της μητέρας της και το πώς αυτές οι διαφορές αντανακλούν τις ευρύτερες κοινωνικές συγκρούσεις μεταξύ παραδοσιακών και σύγχρονων αντιλήψεων.

Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας θα γίνει απόπειρα να απαντηθούν τα εξής ερωτήματα:

1. Πώς κατασκευάζονται τα έμφυλα στερεότυπα στην ταινία «Ευτυχία» μέσα από συγκεκριμένες γλωσσικές επιλογές;
2. Με ποιους τρόπους η Ευτυχία Παναγιαννοπούλου αμφισβητεί συνομιλιακά αυτά τα στερεότυπα και ποια είναι τα αποτελέσματα αυτής της αμφισβήτησης;
3. Πώς η γλώσσα που χρησιμοποιεί η Ευτυχία διαφέρει από τη γλώσσα της μητέρας της και πώς αυτή η διαφορά αντανακλά τις διαφορετικές διαγενεακές στάσεις τους απέναντι στα έμφυλα στερεότυπα;
4. Πώς η οπτική ανάλυση συγκεκριμένων σκηνών της ταινίας αποκαλύπτει τη συμβολή της εικόνας ως σημειωτικού κώδικα στην κατασκευή του νοήματος και στην ανάδειξη της ταυτότητας των χαρακτήρων;
5. Πώς η ταινία διαπραγματεύεται το ζήτημα της προσωπικής ταυτότητας και πώς η ηρώίδα επαναπροσδιορίζει τον εαυτό της μέσα από τις προκλήσεις της ζωής της;

3.3 Μεθοδολογικά εργαλεία

3.3.1 Κριτική Ανάλυση Λόγου

Το γενικότερο θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο το οποίο αξιοποιούμε για την κοινωνιογλωσσολογική και κριτική ανάλυση της ταινίας «Ευτυχία» είναι αυτό της Κριτικής Ανάλυσης Λόγου (ΚΑΛ), σύμφωνα με την οποία ο λόγος λειτουργεί ως μια μορφή

κοινωνικής πρακτικής και συγχρόνως αποτελεί φορέα αξιών και ιδεολογιών (Fairclough, 1993: 134). Η Κριτική Ανάλυση Λόγου είναι μια διεπιστημονική προσέγγιση στη μελέτη του λόγου, η οποία εξετάζει τις σχέσεις μεταξύ γλώσσας, εξουσίας και ιδεολογίας αναλύοντας πώς οι κοινωνικές ανισότητες και διακρίσεις εκφράζονται και ενισχύονται μέσω του λόγου σε διάφορα κοινωνικά πλαίσια (Στάμου, 2011: 189). Συνεπώς, τα κείμενα δε διαμορφώνονται τόσο από τον εκάστοτε ομιλητή αλλά από τις ευρύτερες κοινωνικοπολιτισμικές συνθήκες με τις οποίες συνδέεται η παραγωγή και η πρόσληψή τους, καθώς ο λόγος έχει έναν ενεργητικό ρόλο στη συγκρότηση της κοινωνίας (Στάμου, 2014: 150). Σύμφωνα με την ΚΑΛ, ο λόγος δεν αντανακλά την πραγματικότητα αλλά την κατασκευάζει παράλληλα με τις ταυτότητες που συγκρούονται, καθώς τα άτομα σε συγκεκριμένα επικοινωνιακά περιβάλλοντα συμμορφώνονται ή αντιστέκονται στις προβαλλόμενες φυσικοποιημένες επιβολές (Γούτσος, 2013: 242). Τα διάφορα κείμενα, προφορικά ή γραπτά, δεν διαμορφώνονται μόνο από τους χαρακτήρες των συμμετεχόντων αλλά και από τις ευρύτερες κοινωνικές συνθήκες (Μητσικοπούλου, 2001), γι' αυτό και η ΚΑΛ μέσα από την σύνδεση του μικρο-επιπέδου και του μακρο-επιπέδου, «τοποθετεί την κοινωνική επιστήμη στο ίδιο θεωρητικό και αναλυτικό πλαίσιο με την γλωσσολογία ανοίγοντας έναν διάλογο μεταξύ τους» (Στάμου, 2014: 149). Μέσω της ΚΑΛ επιτυγχάνεται μια σύνδεση του μικροεπιπέδου των κειμένων, όπως του λεξιλογίου, της δομής, του ύφους κ.ά., με το μακροεπίπεδο, το ευρύτερο δηλαδή κοινωνικό περιβάλλον (Van Dijk, 2001: 352-255). Η ανάλυση των γλωσσικών επιλογών ενός κειμένου στοχεύει στην κατανόηση του τρόπου μέσα από τον οποίο μπορεί να κατασκευαστεί η ταυτότητα ενός ομιλητή, ενώ παράλληλα διερευνώνται και οι συνθήκες μέσα στις οποίες επιχειρεί να την παρουσιάσει (Στάμου, 2014: 150). Η ΚΑΛ δεν εντοπίζει μόνο την προέλευση των γλωσσικών φαινομένων και των επιλογών, αλλά εξηγεί και ερμηνεύει και τη διαλεκτική σχέση γλώσσας και κοινωνίας (Σηφianού, 2020: 30). Πρόκειται για μία σύνθετη διαδικασία, καθώς αναλύεται κάθε γλωσσικό στοιχείο σε συνάρτηση με τα συμφραζόμενα και δίνεται έμφαση στον τρόπο που ο ίδιος ο λόγος οικοδομεί την ταυτότητα των ατόμων (Αρχάκης & Τσάκωνα, 2011: 52). Δεδομένου ότι ο τρόπος που εκφραζόμαστε δεν αντανακλά ουδέτερα την πραγματικότητα, τις ταυτότητες και τις κοινωνικές μας σχέσεις, αλλά συμμετέχει ενεργά στην επιβολή αξιών/ιδεολογιών ή την αμφισβήτησή τους μέσω των γλωσσικών επιλογών (Σηφianού, 2020: 41), σκοπός της ΚΑΛ είναι η ανάδειξη του τρόπου με τον οποίο οι κυρίαρχες κοινωνικές ομάδες επιχειρούν να ελέγχουν και να επηρεάζουν τη σκέψη και τις ενέργειες των κυριαρχούμενων κοινωνικών ομάδων μέσω της χρήσης συγκεκριμένων

κοινωνιογλωσσικών επιλογών (Μιχάλης, 2014). Η συνειδητοποίηση των επιλογών που προσφέρει η γλώσσα αλλά και η οικοδόμηση της πραγματικότητας μέσω των συγκεκριμένων επιλογών ονομάζεται κριτική γλωσσική επίγνωση και έχει ως πρωταρχικό στόχο την ανάπτυξη κριτικής σκέψης.

Στη συνέχεια, θα γίνει μία ευσύνοπτη παρουσίαση του τρισδιάστατου μοντέλου ανάλυσης του Fairclough, με έμφαση στα βασικά μεθοδολογικά εργαλεία ανάλυσης, τη Συστημική Λειτουργική Γραμματική του Halliday, αλλά και τη Γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού των Kress & Van Leeuwen.

3.3.2 Κοινωνιοπολιτισμική προσέγγιση του Fairclough

Η κοινωνιοπολιτισμική προσέγγιση του Fairclough (όπως αναφέρεται στη Στάμου, 2014: 164), βασίζεται σε ένα μοντέλο ανάλυσης λόγου αποτελούμενο από τρία επίπεδα και στοχεύει στη σύνδεση της χρήσης του λόγου (μικρο-επίπεδο) με τις κοινωνικές δομές (μακρο-επίπεδο) διαμέσου γλωσσικών πρακτικών που επιλέγουν οι παραγωγοί κειμένου (μεσο-επίπεδο). Σύμφωνα με αυτή την ανάλυση, ο λόγος έχει τρεις διαστάσεις: το κείμενο (τα γλωσσικά χαρακτηριστικά), την πρακτική λόγου (διαδικασία παραγωγής και ερμηνείας του λόγου) και την κοινωνική πρακτική (ευρύτερες κοινωνικές δομές και θεσμοί). Μέσω αυτών των διαστάσεων, μπορεί να αποκαλυφθεί πώς η γλώσσα χρησιμοποιείται για τη φυσικοποίηση ανισοτήτων, όπως η αναπαραγωγή έμφυλων στερεοτύπων, ενώ παράλληλα αυτή η προσέγγιση καθιστά το λόγο ένα ισχυρό εργαλείο κοινωνικής αλλαγής.

Στο μικροεπίπεδο της κειμενικής ανάλυσης, ο λόγος εξετάζεται ως κείμενο, για αυτό και δίνεται έμφαση στις γραμματικοσυντακτικές δομές των επιλεγμένων κειμένων (λεξιλόγιο, γραμματική, σύνταξη) (Στάμου, 2014: 164). Οι δομές που επιλέγονται σε επίπεδο γραμματικής και συντακτικού από τους παραγωγούς των κειμένων, οδηγούν στην κατασκευή ταυτοτήτων και ιδεολογιών.

Στο μεσοεπίπεδο ο λόγος μελετάται ως πρακτική λόγου, εστιάζοντας στις διαδικασίες παραγωγής, πρόσληψης και κυκλοφορίας των κειμένων, δηλαδή στη σύνδεση του κειμένου με το περιβάλλον μέσα στο οποίο παράγεται και γίνεται αντιληπτό (Δούκα, Φτερνιάτη & Αρχάκης, 2016: 168). Σύμφωνα με την Στάμου (2014: 165-166), η ερμηνευτική ανάλυση αναφέρεται στη σύνδεση του κειμένου με το περικείμενο, το καταστασιακό (συμμετέχοντες/ουσες, τόπος, σκοπός επικοινωνίας), το γνωσιακό (γνώσεις, λογικές

συναγωγές), το γλωσσικό (τι προηγείται και τι έπεται κατά τη γλωσσική διεπίδραση), το κοινωνικοπολιτισμικό (γλωσσικές συμβάσεις της κοινότητας).

Στο μακροεπίπεδο ο λόγος μελετάται ως κοινωνική πρακτική, τονίζοντας την σημασία που έχει το ευρύτερο κοινωνικό και ιδεολογικό πλαίσιο για τη διαμόρφωση ενός κειμένου. Συγκεκριμένα, εντοπίζονται και περιγράφονται οι ιδεολογίες, οι στάσεις και οι προκαταλήψεις που κυριαρχούν στην κοινωνία και η επίδραση που ασκούν στο λόγο (Στάμου, 2014: 169-170).

3.3.3 Συστημική Λειτουργική Γραμματική του Halliday

Ένα από τα βασικότερα εργαλεία για να επιτευχθεί η ανάλυση λόγου στο μικροεπίπεδο του κειμένου είναι η Συστημική Λειτουργική Γραμματική (ΣΛΓ) του Halliday. Αποτελεί μια προσέγγιση η οποία επικεντρώνεται στο πώς οι άνθρωποι χρησιμοποιούν τη γλώσσα για να επιτύχουν συγκεκριμένους επικοινωνιακούς σκοπούς μέσα σε ένα κοινωνικό πλαίσιο. Πρόκειται για μια γραμματική η οποία δίνει έμφαση στη σημασιολογία και τη λειτουργία της γλώσσας καθώς μέσω της ΣΛΓ, η γλώσσα είναι ένα σύνολο σημασιών οι οποίες πραγματώνονται από τύπους (Λύκου, 2000, Στάμου, 2014: 171). Η ΣΛΓ είναι μια γραμματική επιλογών, καθώς η γλώσσα αντιμετωπίζεται ως ένα σύστημα λεξικών και γραμματικών επιλογών με τις οποίες ο εκάστοτε χρήστης μπορεί να κατασκευάσει ένα νόημα. Ανάλογα με τις επιλογές (π.χ. έγκλιση, σύνταξη, αριθμό, χρόνο) μπορεί να μεταφερθεί ένα διαφορετικό νόημα (Στάμου, 2014: 172).

Σύμφωνα με τον Halliday, η γλώσσα έχει τρεις κύριες λειτουργίες: η αναπαραστατική/ιδεοποιητική, η διαπροσωπική και η κειμενική λειτουργία (Στάμου, 2014: 172). Η αναπαραστατική αφορά την κατασκευή διαφορετικών εκδοχών της πραγματικότητας μέσω της μεταβιβαστικότητας. Συγκεκριμένα μέσω αυτής προβάλλονται οι διαδικασίες (με τη χρήση ρημάτων ή ουσιαστικών), οι συμμετέχοντες (μέσα από τα ουσιαστικά) και οι περιστάσεις (με προσδιορισμούς τόπου, χρόνου, τρόπου κτλ.) (Λύκου, 2000). Η μεταβιβαστικότητα στη ΣΛΓ αφορά την αποκωδικοποίηση και ερμηνεία της πραγματικότητας με κριτήρια αιτιότητας, τα οποία είναι συνήθως συγκαλυμμένα (Στάμου, 2014: 173). Οι σημασιολογικές επιλογές μπορούν να τονίσουν ή να μετριάσουν τον ρόλο του δράστη κατασκευάζοντας μια κλίμακα αιτιότητας με την οποία μπορεί να επιτευχθεί η έμφαση στον δράστη, ο μετριασμός ή η απαλοιφή του (Στάμου, 2011: 183). Πιο αναλυτικά, η μεταβιβαστικότητα αφορά την αιτιότητα ενός δράστη, το ποιος δηλαδή

είναι ο υπαίτιος για μια πράξη και η κλίμακά της περιλαμβάνει τις ακόλουθες κατηγορίες:

- Έμφαση στον δράστη: Επιτυγχάνεται με τη χρήση του ρήματος σε ενεργητική φωνή και ο δράστης τοποθετείται στην αρχή της πρότασης (π.χ. *Ο άνθρωπος καταστρέφει το περιβάλλον*).
- Μετριασμός του δράστη: Είτε το ρήμα τοποθετείται σε παθητική φωνή είτε η πράξη θα εκφραστεί σε ουσιαστικό (π.χ. *Το περιβάλλον καταστρέφεται από τον άνθρωπο ή Η καταστροφή του περιβάλλοντος από τον άνθρωπο είναι γεγονός*).
- Απαλοιφή του δράστη: Δεν αναφέρεται καθόλου ο δράστης (π.χ. *Το περιβάλλον καταστρέφεται ή Η καταστροφή του περιβάλλοντος είναι γεγονός*).
- Απαλοιφή οποιουδήποτε δράστη: Για να επιτευχθεί δεν χρησιμοποιείται ενεργητικό ρήμα (π.χ. *Το περιβάλλον πεθαίνει*).

Οι διαδικασίες διακρίνονται σε τρεις κατηγορίες (Στάμου, 2014: 173):

- Υλικές (material): Περιλαμβάνουν ρήματα δράσης που δείχνουν ενέργεια, αλλαγή ή δημιουργία όπως *κάνω, δημιουργώ, παίζω, κινούμαι* κ.ά. Οι συμμετέχοντες παρουσιάζονται ως δράστες των ενεργειών.
- Νοητικές (mental): Περιλαμβάνουν ρήματα αίσθησης, νόησης, σκέψης, μνήμης, ψυχικού πάθους και διακρίνονται σε 3 υποκατηγορίες, τις γνωσιακές (*φαντάζομαι*), τις αντιληπτικές (π.χ. *βλέπω*) και τις συναισθηματικές (π.χ. *αγαπώ*). Σε αυτήν την κατηγορία οι συμμετέχοντες είναι οι αισθανόμενοι της διαδικασίας.
- Συσχετιστικές (relational): Εδώ περιλαμβάνονται ρήματα τα οποία αποδίδουν γνωρίσματα, έχουν τις έννοιες «έχω», «είμαι» και σε αυτήν την κατηγορία οι συμμετέχοντες είναι οι φορείς των ιδιοτήτων αυτών.

Η διαπροσωπική λειτουργία σχετίζεται με τον τρόπο που οι ομιλητές χρησιμοποιούν τη γλώσσα για να εκφράσουν στάσεις, συναισθήματα και να διαμορφώσουν τις σχέσεις τους με τους συνομιλητές τους (Στάμου, 2011: 185). Οι πράξεις λόγου, η τροπικότητα και η δείξη προσώπων εκφράζουν τις προθέσεις του ομιλητή και τον τρόπο με τον οποίο η γλώσσα διαμορφώνει τις σχέσεις εξουσίας. Η «δείξη προσώπου» αφορά τις επιλογές σχετικά με το πρόσωπο των ρημάτων (α', β', γ' ενικό ή πληθυντικό) και τις αντωνυμίες (προσωπικές ή κτητικές) αλλά και ρημάτων, ανάλογα με τη σχέση που επιδιώκει ο κάθε συνομιλητής να οικοδομήσει (Στάμου, 2011: 185).

Οι πράξεις λόγου μέσα από τις οποίες εκφράζει ο ομιλητής τις προθέσεις του χωρίζονται σε βεβαιωτικές, εκφραστικές και δεσμευτικές (Στάμου, 2014: 174).

- Βεβαιωτικές: ο ομιλητής εκφράζει τις αντιλήψεις του για ένα συγκεκριμένο θέμα.
- Κατευθυντικές: ο ομιλητής κατευθύνει ή αποτρέπει τον συνομιλητή του να κάνει κάτι (συνήθως με τη χρήση προστακτικής έγκλισης).
- Εκφραστικές: ο ομιλητής εκφράζει τις απόψεις του και τα συναισθήματά του.
- Δεσμευτικές: ο ομιλητής δεσμεύεται σε μια ενέργεια.

Όσον αφορά στις τροπικότητες, ταξινομούνται, ανάλογα με τον βαθμό βεβαιότητας, σε επιστημική (epistemic), τον βαθμό επιτακτικότητας, σε δεοντική (deontic), και τη συγκινησιακή φόρτιση του ομιλητή, σε αξιολογική (appreciative).

Τέλος, η κειμενική λειτουργία της γλώσσας δίνει έμφαση στον τρόπο οργάνωσης του λόγου (προφορικού ή γραπτού) και στη σχέση του με το περιβάλλον στο οποίο εκφέρεται (Παπαδημητρίου, 2010: 11). Επικεντρώνεται στη διάταξη των όρων μέσα στην πρόταση καθώς ο τρόπος που τοποθετούνται το ρήμα και το θέμα σχετίζεται με πληροφοριακή τους αξία. Οι ομιλητές συνήθως προτάσσουν το νόημα που θεωρούν σημαντικότερο (θέμα της πρότασης) και επιτάσσουν τις ήδη γνωστές πληροφορίες ή αυτές που θεωρούν δευτερεύουσες (ρήμα της πρότασης) (Στάμου, 2014: 177). Ωστόσο, η κειμενική λειτουργία δεν αξιοποιείται στην ανάλυση των σκηνών της παρούσας εργασίας, λόγω της ελευθερίας της τοποθέτησης των όρων στην ελληνική γλώσσα.

3.3.4 Γραμματική Οπτικού Σχεδιασμού των Kress & Van Leeuwen

Η Γραμματική Οπτικού Σχεδιασμού είναι μια θεωρητική προσέγγιση που αναπτύχθηκε στο πλαίσιο της πολυτροπικής ανάλυσης και επεκτείνει την ιδέα της γλωσσικής γραμματικής σε οπτικά στοιχεία, εξετάζοντας πώς οι εικόνες επικοινωνούν νοήματα με τρόπο αντίστοιχο με τη γλώσσα (Παπαδημητρίου 2010: 13). Οι Kress & Van Leeuwen (2006) αντιμετωπίζουν τις εικόνες ως συστήματα σημασίας που δομούνται μέσα από κανόνες και αρχές έχοντας γραμματικά χαρακτηριστικά (Παπαδημητρίου 2010: 7). Επομένως, για τη μελέτη και την κριτική των κινηματογραφικών σκηνών είναι εμφανές ότι δεν αρκεί να περιοριστούμε στη μελέτη της γλώσσας, αφού η σημειωτική ως έννοια καλύπτει όλα τα σημειωτικά συστήματα. Έτσι, η ανάγνωση ενός οπτικού κειμένου εμπεριέχει τον συνδυασμό των τριών στοιχείων που αντιστοιχούν στις μεταγλωσσικές λειτουργίες της ΣΛΓ: την αναπαραστατική/ιδεοποιητική, τη διαπροσωπική και την κειμενική (Στάμου, Αλευριάδου & Ελευθερίου, 2011: 326).

Μέσα από την αναπαραστατική λειτουργία βλέπουμε πώς απεικονίζεται η κοινωνική

πραγματικότητα μέσα από τα αναπαριστώμενα πρόσωπα ή τα αντικείμενα που προβάλλονται, τις διαδικασίες στις οποίες συμμετέχουν, τις περιστάσεις και τα χαρακτηριστικά των συμμετεχόντων (Παπαδημητρίου, 2010: 14).

Οι διαδικασίες διακρίνονται σε αφηγηματικές (ο αφηγητής αναφέρεται στους συμμετέχοντες είτε ως δράστες είτε ως αποδέκτες ενεργειών) και εννοιολογικές, οι οποίες με τη σειρά τους διαχωρίζονται σε ταξινομικές (οι εικόνες παρουσιάζονται στατικές προς το θεατή), αναλυτικές (παρουσίαση αντικειμένων προς παρατήρηση στον θεατή), συμβολικές (έχουν πληροφοριακή αξία καθώς δηλώνουν αυτό που συμβολίζουν (Στάμου, Αλευριάδου & Ελευθερίου, 2011: 327).

Η διαπροσωπική λειτουργία των εικόνων σχετίζεται με την ανάλυση του τρόπου οικοδόμησης των σχέσεων μεταξύ του θεατή και των συμμετεχόντων. Η λειτουργία αυτή περιλαμβάνει την παρουσία ή απουσία βλεμματικής επαφής, χειρονομίας και άλλων κινήσεων με τα οποία παρέχονται (εικονιστική πράξη προσφοράς), είτε απαιτούνται πληροφορίες (εικονιστική πράξη απαίτησης) από το θεατή. Επίσης, περιλαμβάνει το επίπεδο εμπλοκής του θεατή, δηλαδή το πόσο ο θεατής εμπλέκεται σε αυτά που αναπαριστώνται και την κοινωνική απόσταση μεταξύ θεατών και αναπαριστώμενων, που σχετίζεται με την απόσταση λήψης της εικόνας δημιουργώντας κοντινά, μεσαία ή μακρινά πλάνα (Παπαδημητρίου 2010: 14). Οι σχέσεις εξουσίας ανάμεσα στους θεατές και τους συμμετέχοντες εξαρτώνται από τη γωνία λήψης των πλάνων, με αποτέλεσμα η υψηλή γωνία να υποδηλώνει υπεροχή των θεατών, η ισάξια γωνία κατασκευάζει ισότιμη σχέση μεταξύ τους ενώ η χαμηλή απεικονίζει την εξουσία του εικονιζόμενου.

Η κειμενική λειτουργία των εικόνων σχετίζεται με τη διάταξη των εικονιζόμενων στοιχείων στην εικόνα και έχει πληροφοριακή αξία. Συγκεκριμένα, αριστερά τοποθετούνται οικεία και δεδομένα προς το θεατή στοιχεία, ενώ δεξιά υπάρχουν νέα στοιχεία. Στο κάτω μέρος της εικόνας συνήθως απεικονίζεται ο κόσμος της πραγματικότητας, ενώ στο πάνω μέρος τα ιδεατά. Τέλος, οι πληροφορίες που τοποθετούνται στο κέντρο της εικόνας αποτελούν τον πυρήνα της πληροφορίας, ενώ στο περιθώριο βρίσκονται τα δευτερεύοντα στοιχεία (Στάμου, Αλευριάδου & Ελευθερίου, 2011: 330).

Επισημαίνεται προκαταβολικά ότι, από τα παραπάνω παρατιθέμενα σχήματα, στον σχολιασμό των δεδομένων θα γίνει επιλογή εκείνων που μπορούν να χρησιμεύσουν ως αναλυτικά εργαλεία για την προσέγγιση της ταινίας «Ευτυχία».

4 Ανάλυση δεδομένων

Στην κριτική ανάλυση των σκηνών από την ταινία «Ευτυχία», χρησιμοποιώντας ως μεθοδολογικό εργαλείο τη Συστημική Λειτουργική Γραμματική του MAK Halliday, θα επικεντρωθώ στην αναπαραστατική και τη διαπροσωπική λειτουργία της γλώσσας, εξετάζοντας πώς οι γλωσσικές επιλογές αποτυπώνουν τόσο την αναπαράσταση της πραγματικότητας και της κοινωνικής θέσης των χαρακτήρων όσο και τη διαπραγμάτευση των σχέσεων εξουσίας, των κοινωνικών ρόλων, των προσωπικών αντιφάσεων και εν γένει της κατασκευής ταυτοτήτων (Στάμου, 2014: 172).

4.1 1η Σκηνή

Στη συγκεκριμένη σκηνή (*Σκηνή 1*) από την ταινία «Ευτυχία», η Ευτυχία βρίσκεται σε λεκτική αντιπαράθεση με τη μητέρα της, η οποία προσπαθεί να την επαναφέρει στις κοινωνικές προσδοκίες και παραδοσιακές αξίες. Την ώρα που ετοιμάζεται να φύγει από το σπίτι η Ευτυχία, η μητέρα την επιπλήττει για το γεγονός ότι βγαίνει συνέχεια και της υπενθυμίζει τον ρόλο της ως παντρεμένης γυναίκας, ανησυχώντας για το («τι θα πει ο κόσμος»). Παράλληλα, την προτρέπει να ακολουθήσει μια πιο αποδεκτή πορεία, όπως το να διδάσκει παιδιά, αφού είναι δασκάλα. Η Ευτυχία, από την πλευρά της, αντιδρά με αποφασιστικότητα δηλώνοντας την επιθυμία της να γίνει ηθοποιός. Η σκηνή αναδεικνύει τη σύγκρουση μεταξύ των προσωπικών ονείρων της Ευτυχίας και των κοινωνικών συμβάσεων που εκφράζει η μητέρα της.

4.1.1 Κειμενική ανάλυση

Αναπαραστατική/Ιδεοποιητική λειτουργία

Στο απόσπασμα της ταινίας, η αναπαραστατική λειτουργία της γλώσσας μέσω της μεταβιβαστικότητας δημιουργεί εναλλακτικές εκδοχές της πραγματικότητας για τους δύο βασικούς χαρακτήρες: τη μάνα και την Ευτυχία. Η μεταβιβαστικότητα, το πώς δηλαδή οι διαδικασίες εκφράζονται με τη χρήση ρημάτων και τη σχέση τους με τους συμμετέχοντες, επιτρέπει τη δημιουργία εναλλακτικών αναπαραστάσεων του κόσμου, καθώς κάθε ρήμα

και κάθε σύνταξη καθορίζουν ποιοι συμμετέχοντες εμπλέκονται σε μια διαδικασία και πώς αυτή η διαδικασία απεικονίζει την πραγματικότητα (Στάμου, 2014: 173).

Η Ευτυχία χρησιμοποιεί τη γλώσσα για να κατασκευάσει την έννοια της ελευθερίας ως προσωπική ανάγκη και να εκφράσει την επιθυμία της για αυτοπραγμάτωση κυρίως με υλικές διαδικασίες και ρήματα δράσης. Φράσεις όπως: «πάω εγώ τώρα» και «θα βουρλίζομαι με σκοπό» παρουσιάζουν την Ευτυχία ως ενεργό υποκείμενο που παίρνει πρωτοβουλίες. Το ρήμα «βουρλίζομαι» μεταβιβάζει την έννοια της ανυπομονησίας και την πρόθεσή της να απομακρυνθεί από την παθητικότητα, απαιτώντας έναν σκοπό. Η μητέρα της προτείνει μια συγκεκριμένη παραδοσιακή κατεύθυνση («να πας να κάνεις μαθήματα σε παιδιά»), μια υλική διαδικασία που αφορά το επαγγελματικό της μέλλον αλλά εντός των κοινωνικά αποδεκτών πλαισίων. Αυτές οι υλικές διαδικασίες φανερώνουν το χάσμα στις προσδοκίες της μητέρας και της Ευτυχίας. Η φράση «Δεν σκοπεύω να θαφτώ τώρα ζωντανή» περιέχει υλικό στοιχείο δράσης, το οποίο ενισχύει την απόφασή της να μην περιορίσει τον εαυτό της σε έναν ρόλο που αισθάνεται ότι την περιορίζει. Χρησιμοποιεί το ρήμα «θαφτώ» σε μεταβατική μορφή, όπου το άμεσο αντικείμενο είναι ο «ζωντανός» εαυτός της. Η φράση υποδεικνύει την αποφασιστικότητα της Ευτυχίας να ζήσει με έναν τρόπο διαφορετικό από αυτόν που αντιλαμβάνεται η μητέρα της («Εκεί έξω... ντουβάρια!»).

Με νοητικές διαδικασίες, η Ευτυχία εκφράζει τις σκέψεις της και τα συναισθήματά της: («Ο κόσμος μάνα; Βλέπεις εσύ κανέναν εδώ; Γιατί εγώ δεν βλέπω!») υποδηλώνοντας πως ο «κόσμος» της μητέρας είναι απλώς κάτι συμβατικό, κάτι που η ίδια δεν μπορεί να δει στην καθημερινότητά της. Το ρήμα «βλέπω» εκφράζει μια ενεργητική διαδικασία που δηλώνει τη δυνατότητα της Ευτυχίας να αντιληφθεί διαφορετικά την πραγματικότητα, αποκαλύπτοντας ότι η ένταση της σκέψης της δεν είναι επιπόλαιη, αλλά συνειδητή («Έχεις δίκιο, ρε μάνα... πριν να κοιμηθώ»). Οι νοητικές διαδικασίες ενισχύουν την εσωτερική ανάγκη της Ευτυχίας να αμφισβητήσει τα κοινωνικά δεδομένα, ενώ η μητέρα εκφράζεται μέσα από διαδικασίες που ενισχύουν την αίσθηση σταθερότητας.

Χρησιμοποιεί συσχετικές διαδικασίες («Ο άντρας σου είναι κιμπάρης, μπαγιοκλής!»), για να περιγράψει τη σχέση της Ευτυχίας με τον άντρα της και να δώσει έμφαση στα χαρακτηριστικά του συζύγου. Αυτοί οι χαρακτηρισμοί έχουν τουρκική προέλευση και δηλώνουν την μικρασιατική ταυτότητα της μητέρας, που ορίζει τη θέση του συζύγου της Ευτυχίας ως ατόμου που της προσφέρει ασφάλεια και αξίζει τη συμμόρφωση («Μην είσαι

αχάριστη»). Αυτό δημιουργεί μια αντίθεση με την Ευτυχία, η οποία απορρίπτει την εξάρτηση από το ρόλο της ως συζύγου και δηλώνει την ταυτότητα που επιθυμεί να ενσαρκώσει («Θα γίνω ηθοποιός»). Με αυτή τη συντακτική δομή, η Ευτυχία δηλώνει την πρόθεσή της να αυτοκαθοριστεί εκτός των κοινωνικών προσδοκιών.

Όσον αφορά την κλίμακα αιτιότητας, βάσει των σημασιολογικών επιλογών οι δύο ηρωίδες έχουν τη δυνατότητα να δώσουν έμφαση ή να μετριάσουν τον ρόλο του δράστη (Στάμου, 2011: 183). Στην περίπτωση της Ευτυχίας, η γλώσσα αντανakλά την ενεργητική της στάση απέναντι στη ζωή, χρησιμοποιώντας η ίδια ενεργητική σύνταξη («Γλιτώσαμε από του χάρου τα δόντια! Αιχμαλωσία περάσαμε...»), με την οποία τονίζεται ότι αυτή και η μητέρα της είναι αυτές που έδρασαν. Εδώ, η Ευτυχία θέτει ως αιτία την «αιχμαλωσία» και τη «φοβία του θανάτου» και ως συνέπεια την επιθυμία για απελευθέρωση και αλλαγή. Η μάνα, από την πλευρά της, τη χρησιμοποιεί ως αιτία («ο άντρας σου είναι κιμπάρης») για να υποστηρίξει τη συνέπεια που θέλει να επιβάλει («Μην είσαι αχάριστη»). Όλες οι προτάσεις του αποσπάσματος είναι σε ενεργητική σύνταξη, με το υποκείμενο να είναι ξεκάθαρο, χωρίς να αποκρύπτεται («πάω εγώ τώρα, τι θα πει ο κόσμος, Βλέπεις εσύ, εγώ δεν βλέπω, έχεις δίκιο μάνα»). Η πλειονότητα των ρημάτων είναι σε ενεργητική σύνταξη, κάτι που αποτυπώνει την αυτονομία των χαρακτήρων («θα γίνω ηθοποιός»), ενώ περιορισμένη είναι η χρήση της παθητικής σύνταξης στην φράση («να θαφτώ»), που ενισχύει την αίσθηση της εγκλωβισμένης ύπαρξης και τη διαφωνία της με την κοινωνική κατάσταση.

Διαπροσωπική λειτουργία

Στον διάλογο, η δείξη προσώπου λειτουργεί στρατηγικά, καθώς η χρήση προσωπικών αντωνυμιών και ρηματικών προσώπων δείχνει πώς κάθε χαρακτήρας τοποθετεί τον εαυτό του και τους άλλους μέσα στη συζήτηση (Στάμου, 2011: 185). Παρατηρούμε πως οι δυο πρωταγωνίστριες της σκηνής εναλλάσσουν συνεχώς τα δυο πρόσωπα (α' και β' ενικό). Η δεικτικότητα προσώπου αναφέρεται στη χρήση των αντωνυμιών (π.χ. εγώ, εσύ, αυτός), με σκοπό να αποτυπώσουν τη θέση των συνομιλητών και τη σχέση τους. Η Ευτυχία χρησιμοποιεί συχνά πρώτο πρόσωπο («πάω εγώ τώρα»), («θα βουρλίζομαι»), («θα γίνω ηθοποιός»), το οποίο υποδηλώνει την έντονη αίσθηση του εαυτού και της ατομικότητάς της. Προσδίδει στις δηλώσεις της μια προσωπική διάσταση και την ευθύνη να διαμορφώσει τη ζωή της, ενώ με το α' πληθυντικό πρόσωπο («Γλιτώσαμε»), («Αιχμαλωσία περάσαμε») τονίζει το εμείς, για να δώσει συλλογικότητα στα λεγόμενά της και να πείσει τη μητέρα της

να ταυτιστεί μαζί της. Η μητέρα χρησιμοποιεί το δεύτερο πρόσωπο («να πας να κάνεις μαθήματα»), («μην είσαι αγάριστη») για να απευθυνθεί στην κόρη της και να αποδώσει εντολές και συμβουλές. Με την εναλλαγή του α' και β' προσώπου σε όλη τη σκηνή, επιτυγχάνεται η αμεσότητα και αποδεικνύεται η οικειότητα και βαθιά σύνδεση που υπάρχει μεταξύ μάνας και κόρης (Στάμου, 2011: 185). Όταν η μητέρα αναφέρεται στο σύζυγο της Ευτυχίας («Ο άντρας σου είναι κιμπάρης») τον τοποθετεί σε γ' ενικό πρόσωπο, παρουσιάζοντάς τον ως εξωτερικό σημείο αναφοράς, εντελώς αποσυνδεδεμένο από την προσωπική ταυτότητα της Ευτυχίας.

Αναφορικά με τις γλωσσικές πράξεις και τα είδη τροπικότητας, παρατηρούμε πως αρχικά η Ευτυχία χρησιμοποιεί μια αποφαντική πράξη λόγου («πάω εγώ τώρα»), ενημερώνοντας τη μητέρα της για τις αδιαπραγμάτευτες προθέσεις της. Στη συνέχεια, η μητέρα μέσω της εκφραστικής λειτουργίας της γλώσσας («Σαν πολύ... παντρεμένη γυναίκα») και της αξιολογικής τροπικότητας εκφράζει την ανησυχία της για το μέλλον της κόρης της και την επαναστατικότητα στη συμπεριφορά της. Όσον αφορά την απάντηση της Ευτυχίας, παρατηρούμε πως ξεκινάει με μια αποφαντική πράξη λόγου, επιστημικής τροπικότητας, τονίζοντας την έννοια του «κόσμου» για την ίδια και τη βεβαιότητά της ότι ενεργεί σωστά («Ο κόσμος μάνα;... ντουβάρια»), («Γλιτώσαμε... περάσαμε...») και προχωρά με μια δεσμευτική γλωσσική πράξη, αξιολογικής τροπικότητας («Δεν σκοπεύω... ζωντανή»), υποδηλώνοντας μια αντίσταση στις προσταγές της μητέρας της και ταυτόχρονα μια υπόσχεση προς τον εαυτό της ότι θα ακολουθήσει τις δικές της επιθυμίες. Χρησιμοποιεί εκφράσεις που δείχνουν δυνατότητα και προοπτική για το μέλλον της («θα βουρλίζομαι με σκοπό», «θα γίνω ηθοποιός») και μέσω της επιστημικής τροπικότητας υποδηλώνει τη βεβαιότητά της για το μέλλον της μέσω της οριστικής έγκλισης (Κανάκης, 2012: 60-64). Αν και η Ευτυχία δείχνει αποφασιστικότητα, παρατηρείται και μια υποψία αβεβαιότητας στο πώς επεξεργάζεται τη θέση της μέσα στην κοινωνία («αυτό σκεφτόμουν... να κοιμηθώ»). Η μητέρα χρησιμοποιεί προστακτική έγκλιση και κατευθυντικές πράξεις λόγου («Άκουσέ με»), («να πας να κάνεις»), («να μην είσαι αγάριστη») και αυτές οι εκφράσεις υψηλής επιτακτικότητας (δεοντική τροπικότητα) αντανακλούν την κυρίαρχη βούληση της μητέρας να κατευθύνει τη συμπεριφορά της Ευτυχίας και να την εντάξει στο πλαίσιο του «κοινωνικά σωστού». Μέσω της βεβαιωτικής πράξης λόγου («Ο άντρας σου είναι κιμπάρης, μπαγιοκλής!») και της αξιολογικής τροπικότητας, η μητέρα έχει στόχο να πείσει

την Ευτυχία να εκτιμήσει τον άντρα της και να μην τον αμφισβητεί («Μην είσαι αγάριστη»), καθώς η ζωή της είναι εξασφαλισμένη και δεν χρειάζεται κάτι παραπάνω.

4.1.2 Οπτική ανάλυση



Εικόνα 1



Εικόνα 2

Αναπαραστατική/Ιδεοποιητική λειτουργία

Στο πλαίσιο της οπτικής γραμματικής των Kress & van Leeuwen θα αναλύσουμε την αναπαραστατική λειτουργία των εικόνων, εστιάζοντας στη σύνδεση των συμμετεχόντων και των διαδικασιών, για να κατανοήσουμε καλύτερα τη συναισθηματική ένταση της σκηνής (Στάμου, Αλευριάδου & Ελευθερίου, 2011: 327). Η υπό ανάλυση σκηνή αποτελείται από δύο συμμετέχουσες, την Ευτυχία και τη μητέρα της. Οι δύο εικόνες συνδυαστικά εκφράζουν την αντίθεση ανάμεσα στην Ευτυχία που παλεύει για την ελευθερία και τη μητέρα που εκπροσωπεί τις παραδοσιακές αξίες. Μέσα από τις εκφράσεις και τη γλώσσα του σώματος, διαφαίνεται η αναζήτηση της Ευτυχίας για ταυτότητα και ανεξαρτησία, καθώς στην Εικόνα 1 κρατάει μία τσάντα, δείχνοντας ότι ετοιμάζεται να φύγει. Η μητέρα, από την πλευρά της, έχει το σώμα της στραμμένο προς την Ευτυχία με έντονη στάση, κάτι που υποδηλώνει ότι την προσεγγίζει με κριτική διάθεση. Στην Εικόνα

2, η στάση και το βλέμμα της Ευτυχίας αποκαλύπτουν μια διάθεση αντίστασης στις απαιτήσεις της μητέρας σε συνδυασμό με τη χρήση τσιγάρου και το έντονο ύφος.

Η αναπαραστατική/ιδεοποιητική λειτουργία των εικόνων αποτυπώνεται κυρίως μέσω αφηγηματικών διαδικασιών. Οι αφηγηματικές διαδικασίες επικεντρώνονται στις δράσεις και τις ενεργές σχέσεις ανάμεσα στην Ευτυχία και τη μητέρα της, τονίζοντας την εξέλιξη της ιστορίας. Η μητέρα πλησιάζει προς την Ευτυχία με πρόθεση να την καθοδηγήσει και να την συνετίσει σύμφωνα με τις παραδοσιακές αξίες (Εικόνα 1), ενώ η Ευτυχία φαίνεται πιο αμυντική και απρόθυμη να ανταποκριθεί με χειρονομίες που δείχνουν αποστασιοποίηση (Εικόνα 2). Ταυτόχρονα, η αναπαραστατική λειτουργία, μέσω της συμβολικής διαδικασίας, αποκαλύπτει τους ρόλους και τις ταυτότητες που αντιπροσωπεύουν οι δύο γυναίκες, καθώς και τις κοινωνικοπολιτισμικές έννοιες που συνδέονται με αυτές. Το τσιγάρο που κρατά η Ευτυχία (Εικόνα 2) αποτελεί σύμβολο ανεξαρτησίας και ίσως μιας πιο «απειθαρχής» στάσης ειδικά για την εποχή εκείνη. Με το τσιγάρο στο χέρι, το ελαφρώς συνοφρυωμένο βλέμμα και το ανοιχτό στόμα δείχνει ότι βρίσκεται σε μια έντονη συνομιλία, πιθανώς επιμένοντας στις απόψεις της. Τέλος, το εντελώς διαφορετικό ντύσιμο της μητέρας (παραδοσιακό) σε αντιδιαστολή με το προοδευτικό της Ευτυχίας συμβολίζει ότι εκπροσωπούν δύο διαφορετικές εποχές.

Διαπροσωπική λειτουργία

Όσον αφορά τη διαπροσωπική λειτουργία των εικόνων, βασικοί παράγοντες είναι το βλέμμα των χαρακτήρων, ο βαθμός κοινωνικής απόστασης και η γωνία λήψης, οι οποίοι επηρεάζουν την αλληλεπίδραση με τον θεατή και αποκαλύπτουν τις σχέσεις μεταξύ των συμμετεχόντων (Στάμου, Αλευριάδου & Ελευθερίου, 2011: 328). Σχετικά με την διαπροσωπική λειτουργία των εικόνων και συγκεκριμένα το βλέμμα των συμμετεχόντων, παρατηρούμε πως δεν εστιάζουν στον φακό. Κοιτούν κυρίως η μία την άλλη (Εικόνα 1) και τα γεγονότα προσφέρονται στον θεατή προς παρατήρηση (εικονιστική πράξη προσφοράς). Στην πρώτη εικόνα, η μητέρα φαίνεται να κοιτάει την Ευτυχία με έντονη έκφραση, που δείχνει επιμονή, ενώ η Ευτυχία αποφεύγει την άμεση επαφή τονίζοντας τη διαφωνία της. Το βλέμμα της Ευτυχίας είναι στραμμένο προς τη μητέρα της (Εικόνα 2), με μια έκφραση που δηλώνει αμφισβήτηση και μια υποβόσκουσα σύγκρουση.

Όσον αφορά το μέγεθος της κοινωνικής απόστασης μεταξύ των συμμετεχουσών και των θεατών, παρατηρούμε ότι τα πλάνα εναλλάσσονται σε μεσαίας και κοντινής λήψης. Στην

πρώτη εικόνα, υπάρχει μεσαία λήψη, γεγονός που αποδεικνύει τον μέτριο βαθμό οικειότητας, ενώ στη δεύτερη εικόνα απεικονίζεται το πρόσωπο της Ευτυχίας σε κοντινή λήψη (Kress & Van Leeuwen, 2010: 201-202), τονίζοντας τη συναισθηματική φόρτισή της και επιτρέποντας στον θεατή να εισέλθει στον προσωπικό της κόσμο μέσα από τις εκφράσεις της. Αυτή η εγγύτητα δημιουργεί μια αίσθηση οικειότητας με τον θεατή, σαν να τον καλεί να συμμεριστεί τα συναισθήματα και τις απόψεις της.

Σχετικά με την γωνία λήψης και την εξουσία και στις δύο εικόνες, η γωνία λήψης είναι σε ισότιμη θέση, με την κάμερα να βρίσκεται στο ύψος των ματιών. Η ισότιμη γωνία λήψης δηλώνει μια αίσθηση ισορροπίας, αλλά ταυτόχρονα τονίζει την αντιπαράθεση των δύο γυναικών. Είναι ίσες ως προς τη δύναμη της θέλησής τους, αλλά σε αντίθετες κατευθύνσεις. Τέλος, η ισότιμη σχέση εξουσίας μεταξύ των γυναικών και του θεατή τονίζει την αμεσότητα της επικοινωνίας και επιτρέπει στον θεατή να βιώσει τη σύγκρουση.

Λαμβάνοντας λοιπόν υπόψιν τα παραπάνω στοιχεία που προκύπτουν από τη γλωσσική και οπτική ανάλυση της σκηνής, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η κατασκευή ταυτοτήτων των δύο γυναικών διαμορφώνεται μέσω των γλωσσικών τους επιλογών. Η Ευτυχία χρησιμοποιεί τη γλώσσα ως μέσο για να επισημάνει την ανεξαρτησία της και την επιθυμία της να καθορίσει το μέλλον της, ενώ η μάνα χρησιμοποιεί μια γλώσσα γεμάτη συμβουλές, προσταγές και αξιολογικές κρίσεις για να επιβάλει την παραδοσιακή και κοινωνικά αποδεκτή ταυτότητα της γυναίκας. Η Ευτυχία προτάσσει την αυτοπραγμάτωση, δημιουργώντας μια ταυτότητα που εστιάζει σε φιλοδοξίες και όνειρα, αδιαφορώντας για τις προσδοκίες του «κόσμου». Η μητέρα, αντίθετα, αναπαράγει τις αξίες που η κοινωνία αποδέχεται για τη γυναίκα και τον ρόλο της και αποτελεί σύμβολο της παραδοσιακής γυναίκας. Η Ευτυχία με τη δυναμική της γλώσσα εκφράζει αντίσταση στις κοινωνικές και οικογενειακές νόρμες, σε αντιδιαστολή με τη μητέρα της, που οι γλωσσικές της επιλογές εστιάζουν στη συμμόρφωση της κόρης της και στην προστασία των παραδοσιακών κοινωνικών ρόλων.

4.2 2^η Σκηνή

Στην συγκεκριμένη σκηνή (*Σκηνή 2*), η Ευτυχία ανακοινώνει στην οικογένειά της την απόφαση που πήρε να ζητήσει διαζύγιο από τον άντρα της, επειδή δεν τον αγαπάει πια. Η μητέρα της, που είναι παρούσα, αντιδρά έντονα, θεωρώντας την απόφαση αυτή παράλογη. Ο άντρας της Ευτυχίας ξαφνιάζεται και προσπαθεί να την πείσει, υποστηρίζοντας ότι την έχει ικανοποιήσει σε όλα, ενώ η Ευτυχία δηλώνει ότι θέλει να ζήσει ελεύθερη, να δουλέψει ως ηθοποιός και να έχει το δικό της εισόδημα. Όταν ο άντρας απειλεί ότι δεν θα ξαναδεί τα παιδιά της αν φύγει, η Ευτυχία απαντά ότι θα πάρει τη μεγάλη κόρη και μετά θα επιστρέψει για τη μικρή. Η Ευτυχία δηλώνει ότι είναι αποφασισμένη να φύγει και να ζήσει τη ζωή που θέλει, ανεξαρτήτως των αντιδράσεων του άντρα της και της μητέρας της.

4.2.1 Κειμενική ανάλυση

Αναπαραστατική/Ιδεοποιητική λειτουργία

Οι διαδικασίες που χρησιμοποιούνται είτε υλικές, είτε νοητικές, είτε συσχετιστικές, αποκαλύπτουν τον τρόπο με τον οποίο οι συμμετέχοντες (Ευτυχία, άντρας, μητέρα) διαπραγματεύονται τις σχέσεις τους και τις επιθυμίες τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η φράση της Ευτυχίας «Θέλω διαζύγιο», με την οποία εκφράζει μια υλική διαδικασία αλλαγής της κοινωνικής κατάστασης και συνδέεται με την επιθυμία της για ελευθερία. Η Ευτυχία αναφέρει την απογοήτευσή της «Δεν σε αγαπώ πια» με μια νοητική διαδικασία και με το επενεργητικό ρήμα «αγαπώ» εκφράζει μια συνειδητή δράση προς τον άντρα της. Επίσης, το οικείο ρήμα «μπούχτισα» που ανήκει στο αργκό λεξιλόγιο (Χριστοπούλου, 2015:243) αναπαριστά τη συναισθηματική εξάντληση της Ευτυχίας και αποκαλύπτει την έντονη συναισθηματική της φόρτιση. Με ρήματα υλικών διαδικασιών (π.χ. «θα πάρω τη μικρή»), η Ευτυχία καταδεικνύει την επιθυμία της να ελέγξει την κατάσταση, απαντώντας στις απειλές και διαπραγματεύσεις του άντρα («Άμα φύγεις, δεν θα τα ξαναδείς ποτέ», «Χάσου», «Και αυτό... ξαναδείς ποτέ»). Ο άντρας με συσχετιστικές διαδικασίες και χρήση μη επενεργητικών ρημάτων που αντιμετωπίζουν την ταυτότητα ως κάτι μονοδιάστατο («Είσαι μάννα δύο παιδιών», «Δεν είσαι είκοσι χρονών», «Αυτά είναι παλαβά»), υπογραμμίζει την αντίθεση μεταξύ της ατομικής ελευθερίας της Ευτυχίας και των κοινωνικών της υποχρεώσεων, προσπαθώντας να την πείσει ότι η επιθυμία της είναι ασύμβατη με το ρόλο της ως μητέρας. Η Ευτυχία εξηγεί τις σκέψεις της («Δεν μπορώ... που

θέλεις») και με το ρήμα «μπορώ» υποδηλώνει μια νοητική διαδικασία και προσπάθεια να επικοινωνήσει την αδυναμία της να ανταποκριθεί στις προσδοκίες του συζύγου της, αιτιολογώντας τις αποφάσεις της.

Όσο αφορά την αιτιότητα, όπως εκφράζεται από τις πράξεις και τα ρήματα, καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο οι χαρακτήρες δικαιολογούν τις ενέργειές τους και προσπαθούν να διαμορφώσουν την πραγματικότητά τους. Η ενεργητική φωνή κυριαρχεί σε μεγάλο μέρος του διαλόγου, κυρίως από την Ευτυχία, που αναλαμβάνει την πρωτοβουλία να ορίσει τη ζωή της και την ταυτότητά της («Δεν σε αγαπώ... διαζύγιο», «Δεν μπορώ... που θέλω», «θα πάρω τώρα...τη μικρή»). Κάθε ρήμα που χρησιμοποιεί η Ευτυχία («θέλω να δουλέψω... ελεύθερη») (θέλω, δουλέψω, έχω, ζήσω) στην ενεργητική φωνή υποδηλώνει την ανάγκη της για αυτονομία. Οι επιλογές της αναδεικνύουν την αντίστασή της στην κοινωνική και οικογενειακή καταπίεση («Μάνα, δεν σου μίλησε κανείς»), μειώνοντας την επιρροή όλων ακόμα και της μητέρας της («Τι λόγια είναι αυτά;»), που με αυτό το ερώτημα ασκεί μια μορφή ελέγχου. Ο άντρας από την πλευρά τους χρησιμοποιεί ενεργητική σύνταξη, για να αναλάβει τον ρόλο του εξουσιαστή και να ασκήσει πιέσεις στην Ευτυχία («Δεν κάνω... ζητάς», «τότε διάλεξε... ξαναδείς ποτέ»). Ο άντρας τονίζει τον σκληρό έλεγχο που ασκεί πάνω στην Ευτυχία και τα παιδιά της και θέτει τελεσίγραφο να την ελέγχει ακόμα και μετά τη ρήξη («Αλλά διαζύγιο ξέχνα το»). Στο απόσπασμα, δεν υπάρχει αυστηρά παθητική σύνταξη με την τυπική μορφή για την απαλοιφή ή τον μετριασμό του δράστη (Στάμου, 2011: 183), όμως υπάρχουν σημεία όπου η σύνταξη ή η χρήση λέξεων προσδίδει έμμεσα παθητική έννοια. Παράδειγμα αποτελεί η φράση («όταν μας παράτησες»), που δίνει έμφαση στο ότι η Ευτυχία και τα παιδιά της υπέστησαν τις συνέπειες της εγκατάλειψης.

Η κυριαρχία της ενεργητικής φωνής ενισχύει τη συναισθηματική φόρτιση, καθώς οι χαρακτήρες εκφράζουν άμεσα τις επιθυμίες τους. Η γλώσσα λειτουργεί αναπαραστατικά, εφόσον δεν παρουσιάζει απλώς μια κατάσταση, αλλά την ζωντανεύει, φέρνοντας στο προσκήνιο τις έντονες αντιθέσεις των επιθυμιών. Έτσι, ο διάλογος γίνεται φορέας κοινωνικοψυχολογικών εντάσεων, εξαίροντας τη γλώσσα ως μέσο διεκδίκησης, σύγκρουσης και κατασκευής των ταυτοτήτων των ηρώων.

Διαπροσωπική λειτουργία της γλώσσας

Η δείξη προσώπου στον διάλογο παίζει κεντρικό ρόλο, καθώς αναδεικνύει τη σχέση εξουσίας και τις συναισθηματικές αποστάσεις μεταξύ των χαρακτήρων. Συγκεκριμένα, στα

λόγια της Ευτυχίας κυριαρχεί το α' ενικό πρόσωπο («Δεν σε αγαπώ... διαζύγιο», «Δεν μπορώ να είμαι», «Θέλω να δουλέψω ηθοποιός, να γυρνάω... ελεύθερη»), καθώς εκφράζει την προσωπική της απόφαση, τις προσωπικές ανάγκες και την επιθυμία της για αυτονομία «δουλέψω», «γυρνάω», «ζήσω». Επίσης, χρησιμοποιεί α' ενικό πρόσωπο καθώς μιλάει («Ε, γι' αυτό σου λέω») για τον εαυτό της και τα παιδιά της («θα τα πάρω μαζί μου», «θα πάρω τώρα... τη μικρή»), προσδίδοντας έτσι αμεσότητα και υποκειμενική χροιά στο λόγο της (Στάμου, 2011: 185). Είναι ξεκάθαρη προς τον άντρα της («κοροϊδεύω», «αφήνω») και δηλώνει άμεσα την απομάκρυνσή της από αυτόν («σε», «θέλεις», «μπορείς»), υποδεικνύοντας την αδυναμία του να ανταποκριθεί στις δικές της προσδοκίες. Με τη χρήση β' ενικού προσώπου απευθύνεται στην άντρα της («Δεν είδα... παράτησες»), δείχνοντας την αδιαφορία του και τονίζοντας την αδικία εις βάρος της («Είσαι πολύ σκληρός... να ξέρεις... μικρή»). Ο άντρας, από την πλευρά του χρησιμοποιεί περισσότερο το δεύτερο πρόσωπο, απευθυνόμενος στην Ευτυχία με επιτακτικό τρόπο και το πρώτο πρόσωπο όταν αναφέρεται στον εαυτό του, προσπαθώντας να υπερασπιστεί τις δικές του ενέργειες («έκαμα», «κάνω», «χάλασα»). Χρησιμοποιεί β' ενικό πρόσωπο («Δεν είσαι... ξαναδείς»), θέτοντας κοινωνικά και συναισθηματικά όρια στην Ευτυχία, ενώ παράλληλα αναδεικνύει το παράπονό του («κοπανάς», «μ' αφήνεις», «δεν το καταλαβαίνεις»). Ιδιαίτερα με το β' ενικό πρόσωπο προστακτικής έγκλισης («χάσου», «ξέχνα», «διάλεξε») προσπαθεί να ασκήσει εξουσία πάνω της, επιβάλλοντας τους δικούς του όρους. Ο άντρας με γ' πληθυντικό πρόσωπο («Αυτά είναι παλαβά») αποδοκιμάζει τις επιθυμίες της Ευτυχίας, μιλώντας γενικότερα και καθολικά. Τέλος, η μάνα («Τι λόγια είναι αυτά;») χρησιμοποιεί γ' πρόσωπο, εκφράζοντας την αποδοκιμασία της αποστασιοποιημένη, ενώ το α' πρόσωπο («χρειάζομαι») υποδηλώνει ότι δεν δέχεται τον περιορισμό της κόρης της και έχει δικαίωμα να παρέμβει. Η Ευτυχία απευθύνεται στη μάνα της, θέτοντας όρια στην παρέμβασή της με την κτητική αντωνυμία β' προσώπου («σου», «Μάνα, δεν σου μίλησε κανείς») ενώ η ηχηρή απουσία του α' πληθυντικού στη σκηνή αναδεικνύει ότι έχουν διαρραγεί οι σχέσεις του ζευγαριού και ότι στην ουσία τίποτα δεν τους ορίζει ως δίπολο.

Όσον αφορά τις πράξεις λόγου και τα είδη τροπικότητας, οι χαρακτήρες χρησιμοποιούν διάφορες γλωσσικές πράξεις με ρήματα που αντανακλούν τις προθέσεις και τα συναισθήματά τους. Η Ευτυχία χρησιμοποιεί συχνά αποφαντικές πράξεις με οριστική έγκλιση («Δεν σε αγαπώ... διαζύγιο», «Δεν μπορώ... που θέλω»), δηλώνοντας την αμετάκλητη απόφασή της για διαζύγιο με βεβαιότητα (επιστημική τροπικότητα) και

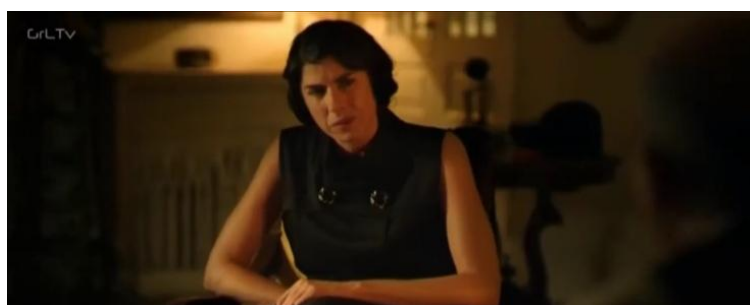
εκφράζοντας της απογοήτευσή της ότι δεν ταιριάζουν (αξιολογική τροπικότητα). Στη συνέχεια, η Ευτυχία με αξιολογική τροπικότητα μέσω του ασύνδετου σχήματος («Ωραία, λοιπόν, θέλω να... ελεύθερη»), εκφράζει την επιθυμία της για ανεξαρτησία με δεσμευτικές πράξεις λόγου («θέλω, δουλεύω, γυρνάω, έχω, ζήσω»), δεσμευόμενη μελλοντικά σε έναν νέο τρόπο ζωής. Επίσης, με δεσμευτικές πράξεις λόγου («θα τα πάρω μαζί μου», «θα ξαναέρθω για τη μικρή») εκφράζει την προσωπική της δέσμευση να πάρει τα παιδιά της και τη σιγουριά της για τις κινήσεις της. Η Ευτυχία μέσω βεβαιωτικών πράξεων λόγου επιστημικής τροπικότητας («Ε, γι' αυτό σου λέω»), εξηγεί την αιτία των αποφάσεών της και με εκφραστική διαδικασία («Δεν είδα... παράτησες», «Όποιος θέλει,... μπούχτισα») αξιολογικής τροπικότητας εκφράζει την απογοήτευση για τη συμπεριφορά του άντρα της στο παρελθόν. Τέλος, με αποφαντικές πράξεις λόγου («Γιατί νομίζεις... δε μένω», «Είσαι... παιδιά της») επιστημικής τροπικότητας δηλώνει την αμετάκλητη απόφασή της να φύγει ανεξάρτητα από τις αντιρρήσεις του άντρα ενώ ταυτόχρονα εκφράζει την κριτική της για τη στάση του.

Ο άντρας, από την πλευρά του, με εκφραστικές πράξεις λόγου αξιολογικής τροπικότητας («Γιατί, Ευτυχία; Τι σε έκαμα;», «Μα τι λες... χατίρι ποτέ;») αποκαλύπτει το συναισθηματικό παράπονο και το αίσθημα αδικίας που νιώθει, θέλοντας να δείξει ότι δεν της έχει στερήσει τίποτα. Στη συνέχεια, μέσω της αποφαντικής πράξης αξιολογικής τροπικότητας κρίνει τις επιθυμίες της Ευτυχίας ως παράλογες και με μια αποφαντική πράξη λόγου επιστημικής τροπικότητας («Δεν είσαι... παιδιών») επιχειρεί να την επαναφέρει στην κοινωνική της θέση. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο άντρας χρησιμοποιεί κατά κόρον κατευθυντικές πράξεις λόγου με προστακτική έγκλιση («Χάσου!», «Ξέχνα», «διάλεξε»), για να επιβάλει στην Ευτυχία να φύγει, αλλά να ξεχάσει την επιθυμία της για διαζύγιο. Μέσα από τη δεοντική τροπικότητα («Άμα φύγεις... ποτέ») εκφράζει απειλή, ασκώντας εξουσία πάνω σε αυτή την κατάσταση, για να διατηρήσει τον έλεγχο με απειλές και διαταγές. Συμπερασματικά, η γλώσσα του διαλόγου καταδεικνύει βαθιά συναισθηματική σύγκρουση, με την τροπικότητα και τις πράξεις λόγου να αντικατοπτρίζουν την ένταση επικοινωνίας μεταξύ των δύο χαρακτήρων.

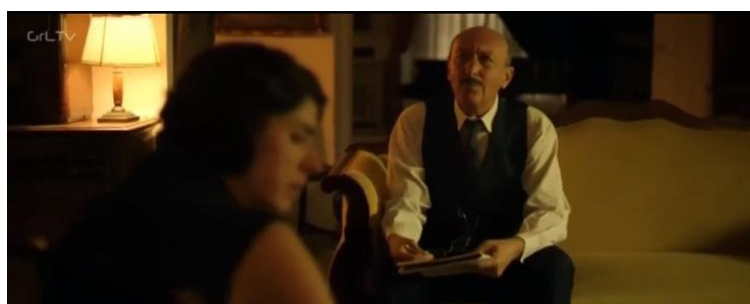
4.2.2 Οπτική ανάλυση



Εικόνα 3



Εικόνα 4



Εικόνα 5

Αναπαραστατική/ιδεοποιητική λειτουργία

Στις τρεις εικόνες βλέπουμε μια σκηνή εσωτερικού χώρου, από το σπίτι της Ευτυχίας, που οι τρεις χαρακτήρες βρίσκονται σε διάλογο μεταξύ τους. Κάθε χαρακτήρας παίζει συγκεκριμένο ρόλο στη δυναμική της σκηνής, με αλληλεπιδράσεις που φέρουν διαφορετικά επίπεδα επικοινωνίας, όπως αποτυπώνονται μέσω της γλώσσας του σώματος και των εκφράσεων του προσώπου. Οι εικόνες με αφηγηματικές διαδικασίες αποτυπώνουν τις δράσεις των χαρακτήρων, δίνοντας έμφαση στην αλληλεπίδραση. Η Ευτυχία δηλώνει την επιθυμία της να φύγει (Εικόνα 4), ενώ ο άντρας προσπαθεί να την εμποδίσει (Εικόνα 5), με αποτέλεσμα να εξελίσσεται ένας διάλογος με ένταση. Η έκφραση της μάνας (Εικόνα 3) φαίνεται να αντανακλά τη συναισθηματική αντίδραση και αποδοκιμασία στα λόγια της

Ευτυχίας. Η Ευτυχία, σε μια δυναμική στάση με το σώμα της προς τα εμπρός (Εικόνα 4), σε συνδυασμό με την μαύρη ενδυμασία και τη σοβαρή της έκφραση, δείχνει την αποφασιστικότητα και την αίσθηση αυτονομίας που επιδιώκει. Ο άντρας κάθεται απέναντι από την Ευτυχία με σοβαρό ύφος (Εικόνα 5), υποδηλώνοντας ότι έχει θέση εξουσίας και πως είναι αυτός που ελέγχει τη συζήτηση, κάτι που του προσδίδει έναν ηγετικό ρόλο. Παράλληλα, η αναπαραστατική λειτουργία μέσω της συμβολικής διαδικασίας αναδεικνύει τα χαρακτηριστικά των χαρακτήρων και τις ταυτότητές τους. Έτσι, οι χαρακτήρες λειτουργούν ως σύμβολα κοινωνικών αξιών, με την Ευτυχία να συμβολίζει την ελευθερία, τον άντρα να ενσαρκώνει την παραδοσιακή πατριαρχική εξουσία και τη μάνα να αντιπροσωπεύει την κοινωνική πίεση για συμμόρφωση.

Διαπροσωπική λειτουργία

Όσον αφορά τη βλεμματική επαφή, στις εικόνες παρατηρείται ότι οι χαρακτήρες κοιτάζουν ο ένας τον άλλον ή αποφεύγουν το βλέμμα, αντί να κοιτάζουν απευθείας τον θεατή. Στην τρίτη εικόνα, το βλέμμα της μάνας είναι στραμμένο σε πλάγια κατεύθυνση, κάτι που δημιουργεί μια αίσθηση αποστασιοποίησης και περισυλλογής. Η Ευτυχία, κοιτάζει προς την κατεύθυνση του άντρα, ενώ ο άντρας έχει το βλέμμα του στραμμένο στην Ευτυχία, κάτι που μειώνει την αλληλεπίδραση του θεατή και δημιουργεί μια εσωτερική οπτική δυναμική. Η απουσία άμεσης επαφής με τον θεατή υποδεικνύει ότι οι χαρακτήρες είναι απορροφημένοι στη σύγκρουσή τους, καθιστώντας τον θεατή παρατηρητή της σκηνής (εικονιστική πράξη προσφοράς).

Αναφορικά με την κοινωνική απόσταση, αυτή αναφέρεται στο πόσο κοντά ή μακριά εμφανίζονται οι χαρακτήρες από τους θεατές. Η απόσταση λήψης είναι κοντινή στην τρίτη και τέταρτη εικόνα, ενώ στην πέμπτη εικόνα το πλάνο είναι μεσαίο. Η κοντινή απόσταση μεταφέρει την ένταση της στιγμής, ενώ επιτρέπει στον θεατή να «αισθανθεί» τα συναισθήματα ανάμεσα στους χαρακτήρες. Αυτή η απόσταση βοηθά να φανούν οι εκφράσεις αποφασιστικότητας ή απόγνωσης, όπως στην περίπτωση της Ευτυχίας (Εικόνα 4) που ο θεατής παρατηρεί τις εκφράσεις της πιο λεπτομερώς, αν και η έλλειψη άμεσης οπτικής επαφής τον κρατά σε έναν ρόλο παρατηρητή, παρά συμμετέχοντα. Στην πέμπτη εικόνα, βλέπουμε τον άντρα και την Ευτυχία σε μια κοινή σκηνή, με τον άντρα να βρίσκεται στο κέντρο της προσοχής και ο θεατής να παρακολουθεί τη συνομιλία, χωρίς να εισέρχεται πολύ κοντά στους χαρακτήρες.

Τέλος, η γωνία λήψης στις εικόνες είναι καθοριστική για τη διαμόρφωση των σχέσεων εξουσίας μεταξύ των χαρακτήρων και του θεατή. Οι λήψεις στις τρεις εικόνες είναι κυρίως ευθεία γωνία, κάτι που προσδίδει μια ουδέτερη, ισότιμη οπτική γωνία. Η γωνία αυτή (στο ύψος των ματιών) δίνει την αίσθηση ότι οι χαρακτήρες είναι ισότιμοι με τον θεατή, παρουσιάζοντας τους χαρακτήρες σε ίσο επίπεδο, χωρίς να υψώνει ή να υποβιβάζει κάποιον. Έτσι, πρόκειται για έναν αγώνα μεταξύ ισοδύναμων δυνάμεων με τον θεατή να παρακολουθεί μια αληθινή σύγκρουση ιδεών και συναισθημάτων. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι στην τρίτη εικόνα η γωνία λήψης είναι ελαφρώς χαμηλότερη, στοιχείο που δίνει στον άντρα μια θέση ελάχιστης ανωτερότητας και ενισχύει τον ρόλο του ως ηγετικής φιγούρας στη σκηνή. Και οι τρεις εικόνες έχουν υψηλό βαθμό τροπικότητας με νατουραλιστικό προσανατολισμό κωδικοποίησης, καθώς εστιάζουν στη φυσική αναπαράσταση των χαρακτήρων και αποδίδουν τις συγκρούσεις των χαρακτήρων με αληθοφάνεια χωρίς υπερβολές (Στάμου, Αλευριάδου & Ελευθερίου, 2011: 330).

Σύμφωνα, λοιπόν, με τα παραπάνω στοιχεία ο διάλογος αποκαλύπτει τις συγκρούσεις μεταξύ των κοινωνικών ταυτοτήτων των χαρακτήρων. Η Ευτυχία προσπαθεί να επαναπροσδιορίσει την κοινωνική της ταυτότητα, αμφισβητώντας τα έμφυλα πρότυπα, ενώ ο άντρας και η μάνα υπερασπίζονται τις παραδοσιακές αντιλήψεις για τους ρόλους της οικογένειας, τονίζοντας τις διαφορετικές προσδοκίες που έχουν αποδοθεί στο φύλο του καθενός. Αρχικά, η Ευτυχία εμφανίζεται ως μητέρα και σύζυγος που επιδιώκει να αποδεσμευτεί από τους στερεοτυπικούς αυτούς ρόλους, διεκδικώντας την προσωπική της ελευθερία. Η επιθυμία της να ζήσει ελεύθερη αποκαλύπτει την προσπάθειά της να διαμορφώσει μια ταυτότητα γυναίκας αυτόνομης και δημιουργικής. Αντιδιαμετρικά αντίθετη είναι η παραδοσιακή κοινωνική ταυτότητα του άντρα ως συζύγου και πατέρα, που στηρίζεται στην εξουσία και την επιθυμία του να ελέγχει την οικογένεια και τις αποφάσεις της συζύγου του, κυρίως με το να καθορίζει το μέλλον των παιδιών του αποκόποντάς τα από τη μητέρα τους. Είναι εκφραστής της στερεοτυπικής αντίληψης ότι μια γυναίκα που είναι μητέρα δεν έχει δικαίωμα να επιδιώκει προσωπικές φιλοδοξίες, αλλά αντίθετα πρέπει να είναι αφοσιωμένη στη φροντίδα των παιδιών της. Η μάνα, που ενσαρκώνει την παλαιότερη γενιά, αποδέχεται χωρίς αμφισβήτηση τα έμφυλα στερεότυπα εις βάρος των γυναικών και παρεμβαίνει στον διάλογο, για να επαναφέρει την Ευτυχία στον ρόλο της ως υποταγμένης συζύγου και μητέρας.

4.3 3^η Σκηνή

Ο Μανώλης (Χιώτης) υποδέχεται την Ευτυχία με ενθουσιασμό, ανταλλάσσοντας σχόλια για τους στίχους που του έφερε. Αν και ο Μανώλης φαίνεται σκεπτικός και ειρωνικός για κάποιους στίχους («Μαλάμω... κουμπούρια σου»), η Ευτυχία του λέει ότι θα γίνουν επιτυχίες (*Σκηνή 3*). Στη συνέχεια, ο Μανώλης αναφέρεται στις φήμες που κυκλοφορούν γι' αυτή και στην εμπορευματοποίηση της τέχνης της με την Ευτυχία να του απαντά λέγοντας πως δεν τη νοιάζει τι λέει ο κόσμος. Όταν ο Μανώλης σχολιάζει αρνητικά τον φίλο τους Λουκά που τη συνοδεύει αποκαλώντας τον «κίναιδο», εκείνη τον υπερασπίζεται έντονα, λέγοντας ότι είναι «δέκα φορές πιο άντρας» από αυτούς που τον επικρίνουν, εκφράζοντας τη δυσaráσκειά της για τα στερεότυπα της κοινωνίας.

4.3.1 Κειμενική ανάλυση

Αναπαραστατική/ιδεοποιητική λειτουργία

Στην υπό ανάλυση σκηνή παρατηρούμε πως τα δρώντα πρόσωπα, η Ευτυχία και ο Μανώλης συμμετέχουν σε διαδικασίες, μέσω των οποίων οικοδομούνται οι ταυτότητές τους, ενώ ο Λουκάς δεν συμμετέχει στο διάλογο (βουβό πρόσωπο). Αρχικά, παρατηρούμε τη χρήση αρκετών ρημάτων υλικής διαδικασίας, τα οποία δείχνουν την δράση και την εξέλιξη των γεγονότων («Τι καλό μου έφερες;», «Τι είναι αυτά;», «Για να δω!»), με τα οποία ο Μανώλης Χιώτης (ένας από τους σπουδαιότερους Έλληνες συνθέτες του λαϊκού τραγουδιού και δεξιότηχης του μπουζουκιού) αναφέρεται σε μια δράση αντίληψης που συνδέεται με την παρατήρηση των στίχων που του έφερε η Ευτυχία. Η Ευτυχία με τη μεταφορική φράση («πέταξα καμπούρα από την πείνα») υποδηλώνει την υπέρβαση μεγάλων δυσκολιών λόγω ανέχειας και το επενεργητικό ρήμα «πέταξα» δηλώνει τον αγώνα της για επιβίωση μέσω της στιχουργικής. Ο Μανώλης αμφισβητεί την Ευτυχία και με ρητορική ερώτηση την ειρωνεύεται («ποια πείνα βρε Ευτυχία»), ενώ με το υλικό ρήμα «θα τα ακουμπήσεις» την επικρίνει για το πάθος της στα χαρτιά. Η Ευτυχία ζητά από τον Μανώλη τα χρήματα («Δώσε τώρα... είναι») για τους στίχους που θα κρατούσε και με ένα ρήμα δράσης («κάνω») δηλώνει την ανεξαρτησία της και δεν δέχεται υποδείξεις από κανέναν, ούτε από τους συναδέλφους της («Ό,τι γουστάρω κάνω ... χαιρετίσματα»).

Όσον αφορά τις νοητικές διαδικασίες της σκηνής, ο Μανώλης με το ρήμα («τρελάθηκες;»), εκφράζει την αμφιβολία για την επιτυχία των στίχων της Ευτυχίας («Μαλάμω... κουμπούρια σου»), ενώ αυτή με αυτοπεποίθηση εκφράζει με τη μορφή πρόβλεψης μια νοητική – συσχετιστική διαδικασία («Να δεις... μεγάλο σουξέ!»). Ο Μανώλης με το γνωστικό ρήμα «Ξέρεις» (νοητική διαδικασία) και τη συσχετιστική διαδικασία («Τι σκατοχώρος είμαστε») θέλει να προειδοποιήσει την Ευτυχία για την κατάσταση που επικρατεί και για το γεγονός ότι ασχολούνται όλοι μαζί της, αφού προκαλεί με τη συμπεριφορά της («Καλά καλά... για 'σένα!», «Πως πας και... τέχνη σου», «Λένε και για τον... λημέρια μας;»). Ιδιαίτερα σημαντική είναι και η χρήση συσχετιστικών διαδικασιών στον διάλογο για την αναπαράσταση της καθεστηκυίας τάξης ακόμη και στον χώρο του ρεμπέτικου τραγουδιού, καθώς η Ευτυχία δείχνει απαξίωση προς όσους σχολιάζουν κακόβουλα τη ζωή και τις επιλογές της και αναγνωρίζει την αξία του Λουκά («είναι δέκα φορές... δαύτους»), υπογραμμίζοντας πως η προσωπικότητα και ο χαρακτήρας του υπερτερούν της υποκριτικής «αρρενωπότητας» των επικριτών της. Τέλος, ασκεί μια καυστική κριτική στους ρεμπέτες («Δεν ντρέπονται... και ρεμπέτες!»), οι οποίοι, ενώ υποτίθεται πως ανήκουν σε έναν αντισυμβατικό κόσμο, επιδεικνύουν στερεοτυπικές συμπεριφορές μικροπρέπειας, δημιουργώντας διακρίσεις (Λαμπροπούλου, 2014:414). Αξίζει να σημειωθεί ότι την εποχή εκείνη το ρεμπέτικο τραγούδι επικεντρωνόταν σε «κακόφημα» μέρη που τα ονόμαζαν τεκέδες, όπου μαζεύονταν άντρες, κυρίως κατάδικοι, οι οποίοι αργότερα ονομάστηκαν ρεμπέτες (Κωνσταντινίδου, 1994: 54). Αν και η λέξη «ρεμπέτικο» δεν έχει αποσαφηνιστεί, καθώς υπάρχουν διαφορετικές ερμηνείες για αυτόν τον όρο, πιθανώς προέρχεται από τη λέξη «ρεμπέτ», η οποία σημαίνει «επαναστάτης» (Ταμπούρης, 2008: 6). Άλλωστε, το ρεμπέτικο τραγούδι, που χρησιμοποιεί περιθωριακό λεξιλόγιο με έντονη μείξη μη πρότυπων γλωσσικών ποικιλιών, καθώς οι εκπρόσωποί του προέρχονται από κατώτερα στρώματα, έφερε εξ αρχής συνδηλώσεις εξωσυστημικότητας και ήταν συνδεδεμένο με τις υποκοιτούρες (Αντωνοπούλου & Κουλόπουλος, 2019:94).

Όσον αφορά την κλίματα αιτιότητας, αυτή συνδέεται άμεσα με τις πράξεις των χαρακτήρων, αλλά και με την κοινωνική πραγματικότητα στην οποία βρίσκονται. Στον διάλογο, οι χαρακτήρες χρησιμοποιούν κυρίως ενεργητική φωνή, κάτι που προσδίδει άμεση δράση και δυναμικότητα («Τι καλό μου έφερες;», «Για να δω!», «Δώσε τώρα...», «Ό,τι γουστάρω κάνω»). Η παθητική σύνταξη εμφανίζεται έμμεσα σε σημεία όπου το υποκείμενο

παρουσιάζεται ως δέκτης ενεργειών («Δεν ξεκίνησες... για 'σένα»), με την Ευτυχία να υπόκειται στην κριτική του κόσμου.

Διαπροσωπική λειτουργία

Αναφορικά με τη δειξή προσώπου της συγκεκριμένης σκηνής, παρατηρούμε ότι ο Μανώλης χρησιμοποιεί κυρίως β' ενικό πρόσωπο («Τι καλό μου έφερες;») εκφράζοντας άμεσα την προσδοκία του για τους στίχους που έγραψε η Ευτυχία, ενώ ταυτόχρονα την επιπλήττει («Τι είναι... τρελάθηκες;»), δείχνοντας την αμφισβήτησή του ως προς το περιεχόμενο των στίχων της. Η Ευτυχία ανταποκρινόμενη αρχικά στον χαρακτηρισμό του Μανώλη («Γεια σου Μανώλη!»), χρησιμοποιεί β' ενικό πρόσωπο φανερώνοντας την πρόθεσή της να μοιραστεί μαζί του όσα έχει («Πολλά, εδώ είσαι!») και εκφράζοντας την πεποίθησή της για την επιτυχία της («Να δεις... σουξέ!»). Καίρια είναι η επιλογή του β' προσώπου από τον Μανώλη, ο οποίος με επικριτική γλώσσα («Αφού στην τσόχα... θα τα ακουμπήσεις», «Πως πας και ταΐζεις... ψωμί»), προσπαθεί να υποτιμήσει την πραγματική ανάγκη της Ευτυχίας και την κατηγορεί για ξεπούλημα και εκμετάλλευση, αδιαφορώντας για την αξία της τέχνης της, ενώ στην ουσία πρόκειται για αυτοϋπονόμηση, λόγω του πάθους της για τα χαρτιά.

Η Ευτυχία, από την πλευρά της, χρησιμοποιεί το α' ενικό πρόσωπο («Εγώ ξέρεις τι λέω;»), για να δηλώσει την προσωπική της άποψη που δεν επηρεάζεται από εξωτερικές κριτικές («Ό,τι γουστάρω κάνω»), εκφράζοντας την απάντησή της στους κοινωνικούς κανόνες, δείχνοντας ότι δεν επιθυμεί να ακολουθήσει τις νόρμες της κοινωνίας («Πως αν σεκλετιζόμουν... δασκάλα»), και μάλιστα χρησιμοποιώντας υφολογικά μαρκαρισμένα ρήματα, όπως «σεκλετιζόμουν», το οποίο εκφράζει μια συναισθηματική κατάσταση στη γλώσσα της πιάτσας, καθώς «σεκλέτια» ήταν οι στεναχώριες (Καμηλάκη, Κατσούδα & Βραχιονίδου, 2015:237). Ο Μανώλης, χρησιμοποιώντας α' πληθυντικό πρόσωπο («τι... σκατοχώρος είμαστε;»), υπονοεί πως οι πράξεις της Ευτυχίας κρίνονται από ένα κοινωνικό σύνολο στο οποίο εντάσσεται και η ίδια, συμπεριλαμβάνει δηλαδή και την Ευτυχία στον χώρο των ρεμπετών («Όλοι μιλάνε»), εκφράζοντας με το γ' πληθυντικό πρόσωπο ότι έχει ήδη γίνει θέμα συζήτησης στους ομοτέχνους της. Η Ευτυχία, ενώ χρησιμοποιεί το πρώτο πρόσωπο («Ό,τι γουστάρω κάνω»), για να δηλώσει την αυτονομία της, και το β' ενικό («Πες τους χαιρετίσματα», «Τ' ακούς»), με το οποίο απαιτεί την προσοχή του Μανώλη και τον θεωρεί διαμεσολαβητή, στο τέλος κάνει χρήση του γ' πληθυντικού προσώπου, καθώς αναφέρεται στους επικριτές της με τη μειωτική φράση «Από δαύτους». Αποστασιοποιείται από την κρίση τους («Μη σώσουν και ξαναπάρουν στίχους μου»), υπερασπίζεται τον

Λουκά («Είναι δέκα φορές... δαύτους»), υπογραμμίζοντας την απόστασή της από την κοινωνική στερεοτυπική κριτική και τους ειρωνεύεται («Δεν ντρέπονται... άντρες»), αποδίδοντας χαρακτηριστικά που δεν συνάδουν με την εικόνα «ρεμπετών».

Όσον αφορά τις γλωσσικές πράξεις και τις τροπικότητες, ο Μανώλης ξεκινά με μια εκφραστική γλωσσική πράξη («Καλώς τηνε!»), εκφράζοντας την ευχαρίστηση για τον ερχομό της Ευτυχίας. Με τον ίδιο τρόπο ανταποκρίνεται και η Ευτυχία («Γεια σου ρε Μανώλη!»), ανταποδίδοντας τον χαιρετισμό με φιλικό τόνο. Ο θετικός διαπροσωπικός τόνος συνεχίζεται με τη φράση «Τι καλό μου έφερες;», με την οποία ο Μανώλης ζητά πληροφορίες από την Ευτυχία και εκείνη με βεβαιότητα για τη θετική έκβαση της συνάντησής τους απαντά με αποφαντική γλωσσική πράξη («Πολλά, εδώ είσαι!»), δηλώνοντας την αφθονία των στίχων της. Η Ευτυχία μέσω επιστημικής τροπικότητας («Να δεις... σουξέ!») τονίζει με βεβαιότητα σε οριστική έγκλιση («θα γίνει») την μεγάλη επιτυχία που θα έχει στο μέλλον. Μάλιστα, ειρωνεύεται τον Μανώλη («Δερβέναγα... Μανώλη!») και με κατευθυντική πράξη δεοντικής τροπικότητας («Δώσε... κόβει!») χρησιμοποιεί προστακτική έγκλιση, για να του επιβληθεί. Προς απάντησή της ο Μανώλης χρησιμοποιεί μια αποφαντική πράξη («Πως πας... τέχνη σου»), περιγράφοντας τις φήμες για το πρόσωπό της και με εκφραστική γλωσσική πράξη αξιολογικής τροπικότητας («Και ξέρεις... είμαστε;») αποδοκιμάζει την κοινωνία των ρεμπετών, χαρακτηρίζοντάς τη με το μειωτικό «σκατοχώρος», που είναι αργκό έκφραση.

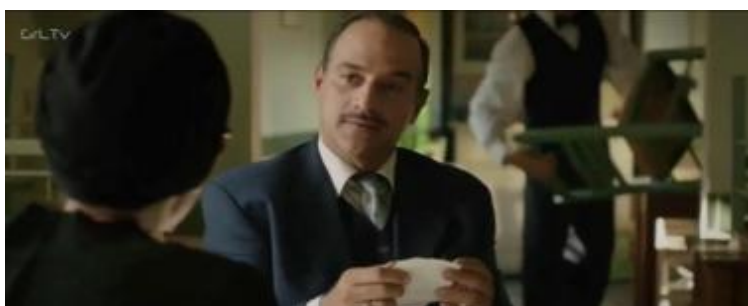
Η Ευτυχία με αποφαντική πράξη λόγου επιστημικής τροπικότητας («Εγώ ξέρεις... δασκάλα») εκφράζει την προσωπική της στάση και τη βεβαιότητα για τις επιλογές της. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η εκφραστική γλωσσική πράξη αξιολογικής τροπικότητας του Μανώλη («Τι θέλει... μας;»), με την οποία ασκεί αρνητική κρίση για τον Λουκά και θέτει στη συζήτηση το θέμα της κοινωνικής αποδοχής ενός άνδρα διαφορετικού σεξουαλικού προσανατολισμού. Ο χαρακτηρισμός «κίναιδος» είναι έντονα αξιολογικός και προσδίδει κοινωνικές και έμφυλες προκαταλήψεις της εποχής. Ενδιαφέρον έχει η ετυμολογία του όρου «κίναιδος», από το ρήμα «κινώ» και τη λέξη «αιδώς», δηλώνοντας αυτόν που κινείται με αισχύρο τρόπο και του οποίου η συμπεριφορά παραβιάζει τον κώδικα τιμής και ηθικής ενός άνδρα. Ο Μανώλης προσπαθεί να αποκλείσει τον Λουκά από το κοινωνικό πλαίσιο των ρεμπετών, παρουσιάζοντας μια στερεοτυπική αντίληψη περί αρρενωπότητας. Η Ευτυχία ανατρέπει αυτή την κριτική, υπερασπιζόμενη τον Λουκά με μια αποφαντική πράξη αξιολογικής τροπικότητας («Είναι δέκα φορές... δαύτους»), ενώ με μια εκφραστική

γλωσσική πράξη («Δεν ντρέπονται... ρεμπέτες!») εκφράζει την αγανάκτησή της προς τους ρεμπέτες, αναιρώντας τις προσβολές με θετική αξιολόγηση του Λουκά. Με την παρομοίωση «σαν γυναικούλες», υποκοριστικό όρο που ενέχει ισχυρή αξιολογική κρίση, η Ευτυχία χλευάζει και ειρωνεύεται τη συμπεριφορά των επικριτών της, υπονοώντας ότι παρόλο που θεωρούν τους εαυτούς τους άντρες και ρεμπέτες, δείχνουν χαρακτηριστικά που η κοινωνία της εποχής (στερεοτυπικά) θα απέδιδε σε «μικροπρεπείς γυναίκες» (Παυλίδου, 2006). Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι στον διάλογο η χρήση της αργκό βοηθά να αποδοθεί η αυθεντικότητα των χαρακτήρων, αφού μέσα από λέξεις όπως «σκατοχώρος», «γουστάρω», «Δερβέναγα», «πέταξα καμπούρα», βλέπουμε τον τρόπο έκφρασης των ρεμπετών και τη ρεμπέτικη κουλτούρα, η χρήση της οποίας αναδεικνύει την αντισυμβατική έμφυλη ταυτότητα της Ευτυχίας.

4.3.2 Οπτική ανάλυση



Εικόνα 6



Εικόνα 7



Εικόνα 8

Αναπαραστατική/Ιδεοποιητική λειτουργία

Στην υπό ανάλυση σκηνή, οι εικόνες δημιουργούν μια πολυδιάστατη αφήγηση για τη θέση της γυναίκας, τα κοινωνικά στερεότυπα και την καλλιτεχνική δημιουργία, καθώς η πολυτροπικότητα της κινηματογραφικής σκηνής συνδυάζει εκτός από το γλωσσικό σημειωτικό σύστημα και άλλα σημειωτικά μέσα π.χ. κινήσεις, μορφασμούς (Χοντολίδου, 1999). Οι συμμετέχοντες στην έκτη και έβδομη εικόνα βρίσκονται σε διάλογο, όπου ο Μανώλης φαίνεται χαλαρός, υποδηλώνοντας τη θέση του κριτή των στίχων, και η Ευτυχία, στην επόμενη εικόνα, κινείται δυναμικά και προσπαθεί να επιβληθεί. Ο Λουκάς, στην τρίτη εικόνα, είναι αποστασιοποιημένος χωρίς να συμμετέχει στο διάλογο. Ωστόσο, η παρουσία του αποτελεί ένα σιωπηλό σχόλιο για τη θεματική της σκηνής, παραπέμποντας στην κοινωνική του αποσιώπηση μέσω του αποκλεισμού.

Ο Μανώλης, εξετάζει το χαρτί με τους στίχους που του έφερε η Ευτυχία (Εικόνα 6). Ο θεατής κατανοεί την κατάσταση ως μέρος της ευρύτερης αφήγησης, όπου ο Μανώλης (Εικόνα 6) αναπαρίσταται ως η εξουσία και η κριτική φωνή της εποχής. Η αμφίεσή του (κοστούμι) και η στάση του δείχνουν δύναμη και τον τοποθετούν σε ανώτερη κοινωνική θέση. Με συμβολική διαδικασία, ο Μανώλης συμβολίζει έναν «εκπρόσωπο» του ανδροκρατούμενου ρεμπέτικου χώρου, ενώ η Ευτυχία (Εικόνα 7), με τις έντονες κινήσεις της και το ύφος της, αποτελεί σύμβολο επανάστασης και αντίστασης απέναντι στα κοινωνικά στερεότυπα. Η Ευτυχία βρίσκεται σε δυναμική αφηγηματική διαδικασία (Εικόνα 7) με την κίνηση χεριών και το σώμα της στραμμένο προς τον Μανώλη να δημιουργεί μια αλληλεπίδραση. Συμβολικά, εκπροσωπεί τη δημιουργικότητα και τον δυναμισμό, καθώς με τη γλώσσα του σώματος και την ένταση των κινήσεών της φανερώνει έναν χαρακτήρα που εκφράζει τις ιδέες και τα συναισθήματά της. Να σημειωθεί ότι η εκκεντρική εμφάνισή της με τα γυαλιά και το μαντήλι υπογραμμίζει την αδιαφορία της για τους κοινωνικούς κανόνες. Η εικόνα του Λουκά να κάθεται χαλαρά, μακριά από το επίκεντρο της δράσης (Εικόνα 8)

συμβολίζει τη σιωπηλή αλλά και ισχυρή παρουσία του στη ζωή της Ευτυχίας. Η στάση του Λουκά είναι στατική, γεγονός που υποδηλώνει μια αφηγηματική μη-δράση. Ο ρόλος του είναι δευτερεύων, υποδεικνύοντας ότι ίσως εκπροσωπεί έναν χαρακτήρα του περιθωρίου, που η κοινωνία τον στιγματίζει, καθώς αποκλίνει από τις συμβατικές νόρμες.

Διαπροσωπική λειτουργία

Η διαπροσωπική λειτουργία των εικόνων αντικατοπτρίζει την κοινωνική δομή των χαρακτήρων, ενισχύοντας την αίσθηση ισχύος (Μανώλης), δημιουργικότητας και αντίστασης (Ευτυχία) και αποστασιοποίησης (Λουκάς). Συγκεκριμένα, όσον αφορά το βλέμμα ούτε ο Μανώλης ούτε η Ευτυχία κοιτάζουν την κάμερα με αποτέλεσμα, μέσω της απουσίας άμεσης επαφής με τον θεατή, να δημιουργείται μια αίσθηση συγκεντρώσεως στη διαδικασία αξιολόγησης (Μανώλης) και έντονη διάδραση μεταξύ των δύο ατόμων (Εικόνα 7). Η Ευτυχία στρέφει το βλέμμα της δυναμικά προς τον Μανώλη και επικεντρώνεται στη διεκδίκηση της θέσης της και στην υπεράσπιση του Λουκά. Ο Λουκάς κοιτάζει προς τη σκηνή και δεν απευθύνεται στον θεατή, με συνέπεια ο θεατής να αισθάνεται ότι παρακολουθεί έναν παρατηρητή (εικονιστικές πράξεις προσφοράς).

Αναφορικά με την κοινωνική απόσταση, η έκτη εικόνα παρουσιάζει μεσαία απόσταση, καθώς το σώμα του Μανώλη φαίνεται από το στήθος και πάνω και εστιάζει στο πρόσωπο και τα χέρια του καθώς τονίζει το χαρτί (μεσαίο κοντινό πλάνο). Αυτή η απόσταση φέρνει τον θεατή κοντά στον χαρακτήρα, αλλά όχι σε σημείο να «εισβάλλει» στον προσωπικό του χώρο, προσδίδοντας σοβαρότητα και σεβασμό προς τον αυστηρό του ρόλο. Στην έβδομη εικόνα το μεσαίο πλάνο τονίζει τη γλώσσα του σώματος της Ευτυχίας (κυρίως τα χέρια της που είναι σε έντονη κίνηση) και ενισχύει τη δυναμική της. Αυτή η μεσαία απόσταση επιτρέπει στον θεατή να παρατηρήσει τις εκφράσεις της, δίνοντας έμφαση στη συναισθηματική φόρτιση που εκφράζει η Ευτυχία, ενώ το μακρινό πλάνο της όγδοης εικόνας υπογραμμίζει την αίσθηση απόστασης του θεατή από τον Λουκά και την περιθωριοποίησή του. Αξιοσημείωτο είναι ότι η επιλογή αυτής της απόστασης απομακρύνει τον θεατή από τον Λουκά, οδηγώντας στην αποξένωση και στην υιοθέτηση των έμφυλων στερεοτύπων εις βάρος του.

Τέλος, η γωνία λήψης στην έκτη εικόνα είναι ελαφρώς χαμηλότερη από το επίπεδο του ματιού, γεγονός που ενισχύει την αίσθηση εξουσίας και αυθεντίας του Μανώλη, με αποτέλεσμα ο θεατής να τον κοιτάζει από μια κατώτερη θέση εξουσίας. Στη έβδομη εικόνα,

η γωνία λήψης στο ύψος των ματιών δημιουργεί μια αίσθηση ισότητας ανάμεσα στην θεατή και την Ευτυχία, υποδεικνύοντας την ανθρώπινη πλευρά του χαρακτήρα της. Το ίδιο ισχύει και για την όγδοη εικόνα, όπου η ισότιμη σχέση εξουσίας υποδηλώνει ότι ο Λουκάς δεν ασκεί εξουσία ούτε υποτάσσεται στον θεατή.

Συμπερασματικά, με γνώμονα τη γλωσσική και οπτική ανάλυση, η σκηνή προσφέρει έναν σύνθετο καμβά για την ερμηνεία των έμφυλων στερεοτύπων και την κατασκευή ταυτοτήτων των χαρακτήρων. Η Ευτυχία προβάλλεται ως μια γυναίκα ανεξάρτητη και διεκδικητική, γεμάτη αυτοπεποίθηση και σιγουριά για την επαγγελματική της επιτυχία. Προβάλλεται ως επαγγελματίας στιχουργός που υπερασπίζεται με σθένος την αξία της τέχνης της, χωρίς να εξαρτάται από την αποδοχή των ομοτέχνων της. Αδιαφορεί για την κοινωνική κριτική και απορρίπτει τα παραδοσιακά στερεότυπα της υποταγμένης γυναίκας. Αναφορές όπως («πέταξα...πείνα») αποκαλύπτουν τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει ως γυναίκα σε έναν ανδροκρατούμενο χώρο, καταβάλλοντας μεγάλη προσπάθεια να υπερβεί τις ανισότητες και η ανάγκη της να υπερασπιστεί τον Λουκά χωρίς φόβο υπονομεύει τα στερεότυπα περί φύλου και σεξουαλικότητας, τα οποία φαίνεται να κυριαρχούν ακόμη και σε μια περιθωριακή κοινότητα, όπως είναι ο κόσμος των ρεμπετών. Αντίθετα, ο Μανώλης υιοθετεί έναν ανδροκεντρικό, λόγο που συνδέεται με την κυριαρχία και την αποδοχή συγκεκριμένων προτύπων συμπεριφοράς. Αντιπροσωπεύει μια παραδοσιακή εκδοχή της αρρενωπότητας, προβάλλοντας το στερεότυπο του άνδρα-προστάτη, που έχει το δικαίωμα να ελέγχει τις πράξεις της Ευτυχίας, χωρίς παρόλα αυτά να εκφράζει μια ακραία μορφή κυριαρχίας. Η υποτιμητική στάση προς τον Λουκά και η ειρωνική απέναντι στην Ευτυχία προδίδει την πεποίθησή του ότι υπάρχει μια έμφυλη κυριαρχία, όπου ο άνδρας έχει τον πρώτο λόγο.

4.4 4^η Σκηνή

Η σκηνή (Σκηνή 4) επικεντρώνεται σε μια έντονη οικογενειακή σύγκρουση σχετικά με το μέλλον του παιδιού της κόρης της Ευτυχίας (την εγγονή της). Η κόρη της ανακοινώνει ότι πρέπει να φύγουν περιοδεία, καθώς η πολιτική κατάσταση έχει φέρει τον Φραγκίσκο, τον σύζυγό της, σε δύσκολη θέση (είναι κομμουνιστής και είχε φυλακιστεί). Η Ευτυχία

αντιτίθεται έντονα σε αυτή την απόφαση, ανησυχώντας για το παιδί και απαιτεί να μείνει μαζί της. Η κόρη της απαντά ότι η ίδια αποφασίζει για το παιδί της, αλλά η Ευτυχία επιμένει θεωρώντας ότι η εγγονή της δεν πρέπει να μεγαλώσει σε τέτοιες συνθήκες. Ο Γιώργος (σύζυγος της Ευτυχίας) προσπαθεί να κατευνάσει την ένταση, λέγοντας ότι δεν πρέπει να τσακώνονται μπροστά στο παιδί. Ο Λουκάς, παρά το γεγονός ότι δεν ρωτήθηκε, θεωρεί ότι το παιδί πρέπει να μείνει στο σπίτι και ο Γιώργος συμφωνεί μαζί του, καθώς χρειάζεται ένα ασφαλές περιβάλλον να μεγαλώσει.

4.4.1 Κειμενική ανάλυση

Αναπαραστατική/Ιδεοποιητική λειτουργία

Στην υπό μελέτη σκηνή, κεντρική συμμετέχουσα είναι η Ευτυχία που αντιπροσωπεύει την προστατευτική πλευρά της οικογένειας και η κόρη της που εκφράζει την πρόθεσή της να φύγει περιοδεία, υποστηρίζοντας την απόφασή της να πάρει το παιδί μαζί της. Η Ευτυχία αντιπαρατίθεται με την κόρη της και τον Φραγκίσκο, καθώς θέλει να κρατήσει το παιδί κοντά της. Δευτερεύων συμμετέχων στο διάλογο είναι ο Γιώργος, που συμπαρατάσσεται με το Λουκά και τονίζουν ότι το καλύτερο για το παιδί είναι να μείνει στην Ελλάδα. Η Ρέα (παιδί) δεν συμμετέχει ενεργά στο διάλογο, αλλά είναι το αντικείμενο της αντιπαράθεσης. Παρατηρούμε, λοιπόν πώς μέσω υλικών διαδικασιών («θα πάμε περιοδεία... θέατρα»), η κόρη με ρήματα δράσης και κίνησης («πάμε, γυρίσουμε») ανακοινώνει στη μητέρα της και σε όλη την οικογένεια την περιοδεία την οποία παρομοιάζει («Σαν αυτές... εσύ!») στην συσχετιστική ερώτηση της μητέρας («Τι σόι περιοδεία; (είναι)»). Η Ευτυχία με τη χρήση συσχετιστικών διαδικασιών («Εγώ δεν είχα επιλογή») εκφράζει την έλλειψη επιλογών της στο παρελθόν και με υλική διαδικασία τονίζει ότι θα μείνει η εγγονή της μαζί της («Το παιδί... μας!»). Η κόρη της μέσω συσχετιστικών ρημάτων («είναι χαρακτηρισμένος», «ήταν μέσα») και υλικών διαδικασιών («τον μπουζούριασαν») απαντά στη μητέρα της ότι ούτε οι ίδιοι έχουν άλλη επιλογή λόγω των πολιτικών και ιδεολογικών πεποιθήσεων του άντρα της και ότι θα βρισκόταν ακόμη στη φυλακή («Έτσι είναι... πια»), χωρίς την παρέμβαση του Γιώργου (που ήταν αστυνομικός). Η Ευτυχία επιμένει μέσω μιας νοητικής διαδικασίας («Και το παιδί... θα μάθει;») και επιβάλλεται στη λεκτική διαδικασία της κόρης της («Το παιδί μου μιλάμε... μου!») με τη φράση «Εγώ αποφασίζω... που είσαι παιδί μου, και λέω... μαζί σου». Στη συνέχεια, μέσω υλικών διαδικασιών ο Φραγκίσκος επιμένει στα λεγόμενα της συζύγου του («Μα, μητερίτσα,... εξαιρετικά»), τονίζοντας ότι θα μείνουν για μεγάλο

χρονικό διάστημα και οι συνθήκες θα είναι εξαιρετικές, ενώ η Ευτυχία είναι απόλυτη και αδιάλλακτη στο ότι η Ρέα θα μείνει μαζί της και με τη χρήση επενεργητικών ρημάτων («θα αφήσω», «σούρνετε»), προβάλλει τα επιχειρήματά της ότι θα εξασφαλίσει ένα ασφαλές περιβάλλον για το παιδί και όχι επικίνδυνο. Η κόρη, ζητώντας τη γνώμη του Γιώργου («τι λες;»), προκαλεί την παρέμβαση του Λουκά, ο οποίος με ρήμα νοητικής διαδικασίας («ψηφίζω») υποστηρίζει τη θέση της Ευτυχίας. Τέλος, ο Γιώργος παρεμβαίνει στην αντιπαράθεση («Ας μην... παιδί») και συμφωνεί με την πρόταση του Λουκά και της Ευτυχίας να μείνει το παιδί μαζί τους για το καλό του παιδιού («Για το καλό... εγώ»). Αξιοσημείωτο είναι ότι και οι δυο άνδρες (Φραγκίσκος και Γιώργος) παρουσιάζονται υποχωρητικοί, εκτός παραδοσιακού ρόλου εξουσίας, ανατρέποντας τα έμφυλα στερεότυπα (Μακρή-Τσιλιπάκου, 2022).

Η κλίμακα αιτιότητας και η χρήση ενεργητικής και παθητικής σύνταξης στον διάλογο αποκαλύπτουν την αλληλεπίδραση των χαρακτήρων, τις ευθύνες που αναλαμβάνουν και το πώς αποδίδουν αιτιότητες για τις πράξεις και τις καταστάσεις. Κυριαρχεί η ενεργητική σύνταξη, με τους χαρακτήρες να κατονομάζουν τα υποκείμενα («θα πάμε... θέατρα», «Σαν αυτές... εσύ!», «Εγώ... επιλογή», «Το παιδί... μάθει», «ψηφίζω το παιδί... εδώ»). Η Ευτυχία με ενεργητική σύνταξη («Εγώ αποφασίζω... λόγου σου») δηλώνει την εξουσία και την ευθύνη για την κόρη και την εγγονή, γεγονός που ενισχύει το μητρικό της ρόλο. Στο σημείο αυτό παρατηρούμε την ισχυρογνωμοσύνη της Ευτυχίας, η οποία δεν αποδέχεται το αυτεξούσιο της κόρης της, σε αντίθεση με τη στάση που αξίωνε στο παρελθόν από τη δική της μητέρα. Αξιοσημείωτο είναι ότι παρόλο που κυριαρχεί η ενεργητική σύνταξη, με τις δράσεις να ανατίθενται ξεκάθαρα στους χαρακτήρες, σε ορισμένα σημεία παρατηρούνται χαρακτηριστικά παθητικής διαδικασίας: για παράδειγμα, ο Φραγκίσκος, που είναι χαρακτηρισμένος κομμουνιστής, παρουσιάζεται ως παθητικός δέκτης της πολιτικής κατάστασης. Αξίζει να σημειωθεί ότι, κυρίως στη μεταπολεμική Ελλάδα (1940-1970), οι κομμουνιστές χαρακτηρίζονταν «επικίνδυνοι» για την ασφάλεια του κράτους και ζούσαν υπό καθεστώς φόβου, με συνέπεια συχνά να εξορίζονται (Βογιατζής, 2010). Επίσης, με το ενεργητικό ρήμα «τον μπουζούριασαν» δεν αναφέρονται άμεσα οι δράστες της ενέργειας, που είναι οι «αρχές», οι οποίες αποσιωπώνται.

Διαπροσωπική λειτουργία

Στην αρχή, η κόρη με τη χρήση α' πληθυντικού προσώπου («θα πάμε... γυρίσουμε») υποδηλώνει ότι η απόφαση που παρουσιάζει στην Ευτυχία είναι συλλογική και το «εμείς»

αφορά την ίδια, τον Φραγκίσκο και το παιδί τους. Στην ερώτηση της Ευτυχίας «Τι σόι περιοδεία;», όπου η απουσία προσώπου υποδηλώνει αμφισβήτηση προς την κόρη, η κόρη χρησιμοποιεί β' ενικό πρόσωπο («Σαν... εσύ!»), για να απευθυνθεί άμεσα στην Ευτυχία και φέρνει στο προσκήνιο τη δική της εμπειρία. Η Ευτυχία με α' ενικό πρόσωπο («Εγώ... επιλογή») τονίζει την προσωπική της εμπειρία και υπονοεί ότι η κόρη της έχει επιλογές, ενώ παράλληλα προσπαθεί να εδραιώσει την εξουσία της («Εγώ αποφασίζω... και λέω») απέναντι στην κόρη και την εγγονή της. Η κόρη χρησιμοποιεί εκτός από το α' πληθυντικό πρόσωπο («Ούτε εμείς, ό,τι μάθαμε... μάνα!») και το γ' πρόσωπο («Ο Φραγκίσκος... ο Γιώργος»), για να υποδείξει εξωτερικούς παράγοντες που επηρεάζουν τη ζωή τους (τον, ο Γιώργος). Ο Φραγκίσκος με το α' πληθυντικό πρόσωπο («Μα, μητερίτσα, θα μείνουμε... Αίγυπτο» και το «μας», «Έτσι είναι, μητερίτσα... τόπος πια») ενισχύει τη συλλογικότητα που περιλαμβάνει εκείνον και την κόρη της Ευτυχίας, ενώ και με το υποκοριστικό «μητερίτσα» επιδιώκει με συναισθηματικό τρόπο να κατευνάσει την ένταση και να μαλακώσει την άτεγκτη στάση της πεθεράς του. Και ο Γιώργος απευθυνόμενος σε όλους τους παρόντες («Ας μην τσακωθούμε... παιδί!») κάνει έκκληση να ηρεμήσουν τα πνεύματα και ενδιαφέρεται μόνο για το καλό του παιδιού («Για το καλό... και εγώ»). Ο Λουκάς δηλώνει την ανάγκη συμμετοχής στη συζήτηση («Εγώ... μένει εδώ»), εκδηλώνοντας το ενδιαφέρον του για το μέλλον του παιδιού. Τέλος, η κόρη τονίζει το μητρικό της δικαίωμα με την κτητική αντωνυμία «το παιδί μου», ενώ η Ευτυχία αναφέρει επανειλημμένα ότι έχει την ευθύνη για το καλό του και η ίδια με ανάλογη κτητικότητα («Για του λόγου σου», «που είσαι παιδί μου», «Δεν την παίρνεις μαζί σου»). Στην παρούσα σκηνή παρατηρούμε τη μετατόπιση στη ρητορική της Ευτυχίας, η οποία – λόγω της ωριμότητας που συνεπάγεται πλέον η ηλικία της και ο ρόλος της ως γιαγιάς – εμφανίζεται πιο συντηρητική απ' ό,τι στα νιάτα της. Η αλλαγή ηθοποιού που την ενσαρκώνει αποδεικνύεται εύστοχη, καθώς αποδίδει τη δύναμη και τη σοφία της ώριμης Ευτυχίας.

Αναφορικά με τις γλωσσικές πράξεις και τα είδη τροπικότητας, η κόρη αρχίζει τον διάλογο με δεσμευτικές πράξεις λόγου επιστημικής τροπικότητας («θα πάμε... θέατρα»), δηλώνοντας με υψηλό βαθμό βεβαιότητας την μελλοντική περιοδεία που έχει προγραμματίσει. Με την ίδια βεβαιότητα για την πραγματοποίηση των σχεδίων εκφράζεται και ο Φραγκίσκος, για να δικαιολογήσει την απόφασή τους να πάρουν το παιδί μαζί τους. Η Ευτυχία με αποφαντική γλωσσική πράξη επιστημικής τροπικότητας ζητά διευκρίνηση από την κόρη γης και δηλώνει την αμφιβολία της για τη φύση της περιοδείας. Η κόρη της

απαντά με αποφαντικά με μια παρομοίωση («Σαν αυτές... εσύ!»), αξιολογώντας θετικά τις περιοδείες, χρησιμοποιώντας το παράδειγμά της ως επιχείρημα (αξιολογική τροπικότητα), ενώ παράλληλα αιτιολογεί την κατάσταση στην οποία βρίσκονται με απόλυτη βεβαιότητα (επιστημική τροπικότητα) για τις συνέπειες που θα υποστούν («Ούτε εμείς... κομμουνιστής»). Η Ευτυχία με έντονο το στοιχείο της αξιολογικής τροπικότητας εκφράζει αρνητική στάση απέναντι στο σχέδιο της κόρης της, εκφράζοντας ειρωνεία με την ερώτηση («Και το παιδί... Αράπικα;»). Ο Γιώργος με κατευθυντική γλωσσική πράξη («Ας μην... παιδί!»), τους προτρέπει να διακόψουν τη διαμάχη, εκφράζοντας ηθική υποχρέωσης προς το παιδί (δεοντική τροπικότητα). Η Ευτυχία με κατευθυντικές πράξεις λόγου δεοντικής τροπικότητας («Το παιδί θα μείνει μαζί μας!»), δηλώνει επιτακτικά την απόφασή της για το μέλλον του παιδιού και την απόλυτη υποχρέωση της κόρης της για την τήρηση της απόφασής της («Εγώ αποφασίζω και... μαζί σου»). Αξιοσημείωτο είναι ότι η Ευτυχία χρησιμοποιεί την πληροφορία που της δίνει ο Φραγκίσκος («θα μείνουμε καιρό εκεί») ως επιχείρημα για να ενισχύει την απόφασή της και επαναλαμβάνει («Η Ρέα... μαζί μας!»), εκφράζοντας με έντονα συναισθήματα την αδιαλλαξία της και την αρνητική αξιολόγηση της ζωής του ζευγαριού («Όχι, θα την αφήσω... τεκέδες»), με προσβλητικό ύφος. Στο σημείο αυτό υπάρχει αξιολογική τροπικότητα, καθώς, όπως επισημάνθηκε και νωρίτερα, οι «τεκέδες» ήταν περιθωριακά καταγώγια όπου σύχναζαν άτομα του περιθωρίου (συχνά ρεμπέτες) και περιγράφεται έτσι ένας υποβαθμισμένος τρόπος ζωής (Κωνσταντινίδου, 1994: 54). Τέλος, ο Λουκάς με αποφαντική πράξη λόγου («Εγώ... μείνει εδώ») δηλώνει τη γνώμη του για τη διαμάχη, ενώ και ο Γιώργος εκφράζει τη συμφωνία του με τη θέση του Λουκά και της Ευτυχίας, δικαιολογώντας την απόφαση με γνώμονα το καλό του παιδιού (αξιολογική τροπικότητα).

4.4.2 Οπτική ανάλυση



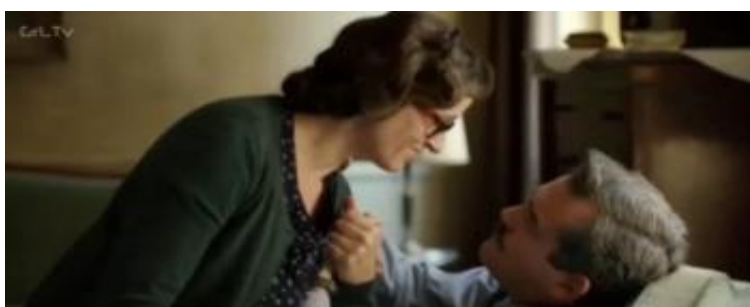
Εικόνα 9



Εικόνα 10



Εικόνα 11



Εικόνα 12

Αναπαραστατική/ιδεοποιητική λειτουργία

Στην υπό εξέταση σκηνή, ο διάλογος σε συνδυασμό με τις εικόνες αποκαλύπτει μια οικογενειακή σύγκρουση, στην οποία εκφράζονται έντονες ιδεολογικές και συναισθηματικές διαφορές. Διακρίνουμε ως πρωταγωνίστριες της σκηνής την Ευτυχία και την κόρη (Εικόνα 9 και Εικόνα 10). Η μητέρα είναι κεντρική μορφή, ενώ η κόρη αντιτίθεται στις αποφάσεις της μητέρας με σύμμαχό της τον σύζυγό της Φραγκίσκο, που έχει ήπια παρουσία (Εικόνα 9). Ο Γιώργος λειτουργεί ως ειρηνοποιός που κατευνάζει τα πνεύματα, συμφωνώντας με την Ευτυχία, κερδίζοντας έτσι την αγάπη και την ευγνωμοσύνη της (Εικόνα 12), και το παιδί (Ρέα) εμφανίζεται ως δευτερεύον πρόσωπο, που εκφράζει την προσωπική του γνώμη.

Η αναπαραστατική λειτουργία των εικόνων αποτυπώνεται κυρίως μέσω αφηγηματικών διαδικασιών. Στην ένατη εικόνα, η κόρη εμφανίζεται σε έντονο διάλογο (προφορική αφήγηση), υποδηλώνοντας αντιπαράθεση με την Ευτυχία, ενώ ο Φραγκίσκος υποστηρίζει τη σύζυγό του με πιο ήπιο τρόπο. Στη δέκατη εικόνα, η Ευτυχία αποκτώντας αφηγηματική υπεροχή στέκεται στο κέντρο του δωματίου και διαμαρτύρεται στον γαμπρό και την κόρη της για την απόφασή της (στοιχείο εμφανές από τη γλώσσα του σώματος). Στην ενδέκατη εικόνα, η αφήγηση επικεντρώνεται στη μη λεκτική επικοινωνία (βλέμμα και αφή) μεταξύ της Ευτυχίας και του παιδιού, όπου κυριαρχεί το συναισθηματικό δέσιμο και η τρυφερότητα της Ευτυχίας ως γιαγιάς προς την εγγονή της. Η Ευτυχία με την εξέλιξη του διαλόγου προβαίνει στην εκδήλωση των έντονων συναισθημάτων που νιώθει για τον άντρα της (Εικόνα 12), κρατώντας σφιχτά το χέρι του.

Με συμβολικές διαδικασίες, το χέρι και η κλίση του σώματος λειτουργούν ως σύμβολα, υποδηλώνοντας, την έντονη φυσική και συναισθηματική αλληλεπίδραση του Γιώργου και της Ευτυχίας (Εικόνα 12). Ταυτόχρονα, μπορεί να ειπωθεί ότι η συμβολική διαδικασία παρατηρείται στο πρόσωπο του μικρού παιδιού (Εικόνα 11), που είναι σύμβολο της αθωότητας και το χάδι της Ευτυχίας στο παιδί εκφράζει την προστασία και την άρνηση να την «παραχωρήσει» στην κόρη της. Στη δέκατη εικόνα, η όρθια θέση της Ευτυχίας συμβολίζει την εξουσία της και την προσπάθεια να επιβάλει την απόφασή της να μείνει το παιδί μαζί της.

Διαπροσωπική λειτουργία

Όσον αφορά τη διαπροσωπική λειτουργία των εικόνων, το βλέμμα παίζει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της σχέσης ανάμεσα στους συμμετέχοντες και τον θεατή, καθορίζοντας αν οι χαρακτήρες συνδέονται άμεσα ή έμμεσα μαζί του. Σε όλες τις εικόνες, το βλέμμα είναι στραμμένο προς τους άλλους συμμετέχοντες και όχι προς τον θεατή. Αυτό διαμορφώνει μια κλειστή αλληλεπίδραση, όπου ο θεατής παρακολουθεί τη σκηνή χωρίς να εμπλέκεται άμεσα. Αναλυτικότερα, στην ένατη εικόνα η κόρη με έντονο βλέμμα κοιτάζει προφανώς την Ευτυχία, ενώ στη δέκατη η Ευτυχία κοιτάζει προς τον Φραγκίσκο και την κόρη της, στους οποίους επιτίθεται λεκτικά με ένταση. Στην ενδέκατη εικόνα, αν και δεν έχουμε πλήρη εικόνα της σκηνής, φαίνεται πως οι χαρακτήρες κοιτάζουν μόνο ο ένας τον άλλον, με την Ευτυχία να κοιτάζει το παιδί και το παιδί την γιαγιά της. Τέλος, το βλέμμα της Ευτυχίας προς τον άνδρα της καθώς και του Γιώργου προς την Ευτυχία (Εικόνα 12)

αποπνέει έντονα συναισθήματα, ενισχύοντας τη μεταξύ τους αλληλεπίδραση (εικονιστικές πράξεις προσφοράς).

Αναφορικά με την κοινωνική απόσταση και το είδος του πλάνου, στην ένατη εικόνα οι χαρακτήρες βρίσκονται ο ένας δίπλα στον άλλον, εκφράζοντας έντονη συναισθηματική σύνδεση και το πλάνο είναι κοντινό, επιτρέποντας στον θεατή να νιώσει τη συναισθηματική ένταση. Στη δέκατη εικόνα, η απόσταση παραμένει προσωπική, με έμφαση στη δυναμική και την ένταση της σύγκρουσης, ενώ το πλάνο είναι μεσαίο, επιτρέποντας στον θεατή να παρατηρήσει τη γλώσσα του σώματος της Ευτυχίας. Στην ενδέκατη και δωδέκατη εικόνα, η έντονη σωματική κλίση της Ευτυχίας προς την εγγονή της και προς τον Γιώργο αντίστοιχα υποδηλώνει τη στενή συναισθηματική τους σχέση, ενώ το πλάνο είναι κοντινό, εστιάζοντας στις εκφράσεις και τη στάση του σώματος των χαρακτήρων. Αυτό επιτρέπει στον θεατή να αισθανθεί το συναισθηματικό και ψυχικό φορτίο της σκηνής.

Τέλος, η γωνία λήψης διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στη δημιουργία σχέσεων εξουσίας μεταξύ των συμμετεχόντων και θεατή. Στην ένατη εικόνα, η ίσια γωνία λήψης τοποθετεί το ζευγάρι σε ισότιμη σχέση μεταξύ τους, δημιουργώντας ισότιμη σχέση και με τον θεατή. Στη δέκατη εικόνα, η ελαφρώς χαμηλή γωνία δηλώνει ότι η Ευτυχία βρίσκεται σε θέση υπεροχής και δημιουργεί την αίσθηση ότι ο θεατής βλέπει τη σκηνή μέσα από την προοπτική του Φραγκίσκου και της κόρης. Η ευθεία γωνία λήψης στο επίπεδο των ματιών στην ενδέκατη εικόνα δημιουργεί την αίσθηση ισότητας μεταξύ θεατή και χαρακτήρων, σαν να γίνεται μάρτυρας της αγάπης που έχει η Ευτυχία για την εγγονή της. Τέλος, η χαμηλή γωνία λήψης της δωδέκατης εικόνας δίνει έμφαση στη γυναίκα που εμφανίζεται πιο κυρίαρχη και ενισχύει την αίσθηση εξουσίας πάνω στον άνδρα και στον θεατή.

Λαμβάνοντας λοιπόν υπόψιν τα παραπάνω στοιχεία από την κειμενική και οπτική ανάλυση της σκηνής, συμπεραίνουμε ότι οι χαρακτήρες κατασκευάζουν τις ταυτότητές τους μέσα από τις γλωσσικές τους επιλογές και τη σημειολογία της στάσης τους στην οικογενειακή σύγκρουση. Αξίζει να σημειωθεί ότι σε αυτή τη σκηνή η Ευτυχία παρουσιάζεται ως η κεντρική φιγούρα εξουσίας στην οικογένεια, με ισχυρή προσωπικότητα στον ρόλο της μητέρας και γιαγιάς. Επιμένει στις αποφάσεις της, ακόμα και όταν συγκρούονται με τα σχέδια των άλλων και με τη φράση «Εγώ αποφασίζω... παιδί μου» υποδηλώνει την πατριαρχική/μητριαρχική αντίληψη της εξουσίας και τον έλεγχο της οικογένειας. Είναι

προστατευτική και η εμμονή της με την «φροντίδα» του παιδιού δείχνει τον παραδοσιακό ρόλο της γυναίκας ως φύλακα της οικογενειακής σταθερότητας (Connell, 2006:6). Σε αντίθεση με τις προηγούμενες σκηνές που η Ευτυχία αμφισβητεί τα παραδοσιακά πρότυπα, εδώ αναπαράγει το στερεότυπο της Ελληνίδας μητέρας/γιαγιάς που έχει τον τελευταίο λόγο στην οικογένεια. Η κόρη διεκδικεί την αυτονομία της και παρά την αντίθεσή της με τη μητέρα της, παρουσιάζεται ως συναισθηματική μητέρα που παραμένει παγιδευμένη στον ρόλο της «κόρης». Ο Φραγκίσκος παρουσιάζεται ως ευάλωτος λόγω της ιδεολογικής-πολιτικής του ταυτότητας και εξαρτημένος από τη στήριξη των γύρω του. Ο Γιώργος, παρόλο που δεν έχει πρωταγωνιστική θέση, λειτουργεί ως σύνδεσμος που προσπαθεί να διατηρήσει την ισορροπία.

4.5 5^η Σκηνή

Η Ευτυχία συναντά τον Καλδάρα, ο οποίος την ενημερώνει ότι ο Δερβενιώτης και ο Καπλάνης τσακώθηκαν για χάρη της, επειδή ζηλεύουν τη συνεργασία τους (**Σκηνή 5**). Η Ευτυχία εξοργίζεται, καθώς θεωρεί ότι οι άνδρες δυσκολεύονται να αποδεχτούν μια γυναίκα στο χώρο τους. Ο Καλδάρας της εξηγεί ότι όλα αυτά ξεκίνησαν από την τεράστια επιτυχία του τραγουδιού τους, που πούλησε πάνω από 10.000 αντίτυπα. Της ανακοινώνει ότι τα δικαιώματά της θα αποδοθούν μέσω της ΑΕΛΗ, αλλά εκείνη ζητά άμεσα χρήματα. Ο Καλδάρας, αρνείται να της δώσει χρήματα για το καλό της, επιμένοντας να περιμένει την εκκαθάριση, γεγονός που οδηγεί σε χιουμοριστική λογομαχία.

4.5.1 Κειμενική ανάλυση

Αναπαραστατική/Ιδεοποιητική λειτουργία

Στην υπό ανάλυση σκηνή, μέσα από τις λεκτικές επιλογές των συμμετεχόντων αναδύονται οι συγκρούσεις συμφερόντων στον καλλιτεχνικό χώρο, οι οικονομικές δυσκολίες των καλλιτεχνών, καθώς και η κοινωνική θέση της γυναίκας σε ένα ανδροκρατούμενο επάγγελμα. Οι συμμετέχοντες είναι η Ευτυχία που αποτελεί την κεντρική φιγούρα του διαλόγου, μια γυναίκα δημιουργός που αμφισβητείται λόγω του φύλου της, και ο συνεργάτης της ο Απόστολος Καλδάρας που συμβουλεύει την Ευτυχία με επαγγελματισμό

και λογική, προβάλλοντας με μετριοπάθεια κάποιες έμφυλες προκαταλήψεις του περιβάλλοντός του. Την Ευτυχία συνοδεύει η εγγονή της Ρέα, η οποία δεν συμμετέχει στον διάλογο.

Παρατηρούμε πως μέσω των υλικών διαδικασιών, η Ευτυχία και ο Καλδάρας περιγράφουν τα γεγονότα που αφορούν πράξεις και επιτεύγματα. Συγκεκριμένα, ο Καλδάρας κάλεσε την Ευτυχία για να την ενημερώσει για την σύγκρουση των καλλιτεχνών («Πιαστήκανε στα χέρια»), γιατί το τραγούδι τους σημείωσε μεγάλη επιτυχία («Σκίσαμε»). Ο Καλδάρας υποστηρίζει ότι η υλική επιτυχία του δίσκου («Πούλησε πάνω από 10.000») είναι η αιτία της σύγκρουσης, με την Ευτυχία να απαιτεί υλική ανταπόδοση για τη δουλειά της άμεσα («Εβγαλες;», «Δώσε δύο και πατίσαμε!»). Επίσης, γίνεται χρήση νοητικών διαδικασιών, αφού μέσω του ρήματος «Αναρωτιούνται...γυναίκα πράγμα» αναδεικνύονται οι έμφυλες προκαταλήψεις των άλλων για την Ευτυχία. Επίσης, ο Καλδάρας εμφανίζει την Ευτυχία ως πρόσωπο που προκαλεί συναισθηματικές εντάσεις («Δημιουργείς μεγάλα πάθη») και ζήλεια («Το φουσάνε...κρυώνει»). Η Ευτυχία εκφράζει την ενόχλησή της προς τον Καλδάρα («Τρικάλινέ τσιφούτη!»). Με τη χρήση συσχετιστικών διαδικασιών, η Ευτυχία χαρακτηρίζει την κατάσταση που της περιγράφει ο Καλδάρας ως παραλογισμό («Δεν είμαστε καλά»), ενώ ο Καλδάρας προτείνει ως λύση την αποστασιοποίησή της («Καλύτερα...λίγο»). Η Ευτυχία εκνευρίζεται με τις στερεοτυπικές αντιλήψεις περί κατωτερότητας του γυναικείου φύλου («Και που είμαι γυναίκα...χαιρετίσματα!») και μέσω συσχετιστικών διαδικασιών και της γενίκευσης «όλοι» υποδηλώνει την εξάρτηση αλλά και τις αντιλήψεις για τις γυναίκες («Όλοι πίσω... ζορίζονται!»). Η Ευτυχία αντιδρά υπογραμμίζοντας τις διακρίσεις και τον ανδρικό φόβο απέναντι στις γυναίκες στον χώρο τους και κυρίως στην ίδια. Τέλος, ο Καλδάρας περιγράφει μια κατάσταση εκμετάλλευσης εις βάρος της Ευτυχίας («Αυτά κάνεις... καμπούρα σου»), καθώς προκειμένου να πάρει χρήματα άμεσα δεν την ενδιέφερε να μπει το όνομά της στο τραγούδι.

Αναφορικά με την κλίμακα αιτιότητας στον διάλογο, οι χαρακτήρες βάσει των σημασιο-συντακτικών τους επιλογών, δίνουν κατά κύριο λόγο έμφαση στον δράστη κυρίως με την ενεργητική σύνταξη και τη χρήση ενεργητικών ρημάτων. Ωστόσο, ο Καλδάρας με παθητική φωνή («πιαστήκανε», «αρπαχτήκανε») τονίζει την σύγκρουση και την αλληλεπίδραση, κατονομάζοντας τον Δερβενιώτη και τον Καπλάνη ως υποκείμενα, ενώ με τη χρήση ενεργητικών ρημάτων («δημιουργείς», «δίνεις», «εμφανιστείς») εξαίρει το πρόσωπο που προκάλεσε άμεσα αυτόν τον καβγά, δηλαδή την Ευτυχία. Με ενεργητική σύνταξη («το

φυσάνε», «Αναρωτιούνται») προβάλλει την στάση των άλλων καλλιτεχνών χωρίς να τους κατονομάζει, όπως και η Ευτυχία με υποκείμενο το «όλοι» περιγράφει γενικευτικά τη συμπεριφορά των ανδρών («τρέχουνε», «ζορίζονται»). Η Ευτυχία χρησιμοποιεί κυρίως ενεργητική σύνταξη («έβγαλες;», «θέλω», «δώσε», «πατσίσαμε»), θέλοντας να είναι ξεκάθαρη προς τον Καλδάρα και ο Καλδάρας αντίστοιχα προς αυτή («θα πηγαίνεις», «να περιμένεις»). Τέλος, η Ευτυχία με κλητική προσφώνηση και χιουμοριστικό χαρακτηρισμό αντιδρά στον Καλδάρα («Τρικαλινέ τσιφούτη») και φωνάζει τη Ρέα να φύγουν («έλα»).

Διαπροσωπική λειτουργία

Όσον αφορά τη δείξη προσώπου, παρατηρούμε πως οι δυο συνομιλητές εναλλάσσουν και τα τρία πρόσωπα είτε για να δηλώσουν τον εαυτό τους, είτε να απευθυνθούν στον συνομιλητή τους, είτε να αναφερθούν σε τρίτους. Συγκεκριμένα, στα λόγια της Ευτυχίας, η φράση σε πρώτο πληθυντικό πρόσωπο («Δεν είμαστε καλά...») εκφράζει την έκπληξή της, τονίζοντας τη λογική της κοινής θέασης του παραλόγου. Στη συνέχεια, με τη χρήση τρίτου πληθυντικού προσώπου («όλοι», «τους», «τρέχουνε») στοχοποιεί γενικά τους άνδρες, διατυπώνοντας την κριτική της προς τα έμφυλα στερεότυπα. Με το β' ενικό πρόσωπο δίνει εντολή στον συνομιλητή της («Πες», «έλα») και εκφράζει άμεση απαίτηση («Δώσε»). Με το πρώτο ενικό πρόσωπο («Και που είμαι γυναίκα») δηλώνει με αυτοπεποίθηση την ταυτότητά της και την θέση της ως ισότιμης δημιουργού. Από την άλλη, ο Καλδάρας, χρησιμοποιεί τρίτο πρόσωπο, όταν αναφέρεται σε καταστάσεις και τρίτα πρόσωπα («Ο Δερβενιώτης... χέρια», «κατηγορούσε», «πούλησε» (αναφέρεται στο τραγούδι), «κάνει εκκαθάριση» (αναφέρεται στην εταιρεία ΑΕΠΗ)). Επίσης, τονίζει την κοινή τους επιτυχία με τη χρήση α' πληθυντικού προσώπου («σκίσαμε», «θα μας αποδώσουν», παράλληλα με το α' ενικό («κάνω παρέα», «έβγαλα»), που εστιάζει στην προσωπική του σχέση με την Ευτυχία στον ρόλο του ως συνεργάτη.

Αναφορικά με τις γλωσσικές πράξεις και τα είδη τροπικότητας, παρατηρούμε ότι η Ευτυχία με επιφωνηματική φράση («Γεια σας ρε παιδιά!») εκφράζει την πρόθεση φιλικής διάθεσης και με αποφαντική πράξη λόγου επιστημικής τροπικότητας («Τι τρέχει... ρε Καλδάρα;») ζητά πληροφορίες για τον λόγο της συνάντησής τους. Ο Καλδάρας με αποφαντική γλωσσική πράξη αναφέρει τα γεγονότα που συνέβησαν σε οριστική έγκλιση ως αδιαμφισβήτητα (επιστημική τροπικότητα), με την Ευτυχία να τον ρωτά ειρωνικά («Γιατί έσφιξαν... παραπάνω;»). Η λέξη «καρτούτσο» (στην ελληνική απέκτησε τη σημασία ενός μικρού δοχείου, το οποίο χρησιμοποιούνταν για την αποθήκευση συνήθως αλκοόλ) δηλώνει

συνεκδοχικά το κρασί, με μια δόση υποτίμησης προς τον Δερβενιώτη και τον Καπλάνη. Ο Καλδάρας με αποφαντικές πράξεις λόγου κατηγορεί την Ευτυχία ως αιτία του καβγά («Για πάρτη σου αρπαχτήκανε!»), αναφέρεται στην κατηγορία που δέχτηκε («Με κατηγορούσε... αφρό») και σχολιάζει τις αντιλήψεις τρίτων για την Ευτυχία («Αναρωτιούνται... πανάθεμά σε»). Με αξιολογική τροπικότητα («μεγάλα πάθη τρομάρα σου», «Αυτά κάνεις... στην καμπούρα σου») εκφράζει υπαινικτικά τη γνώμη του για την επιρροή της Ευτυχίας και καταγγέλλει την εκμετάλλευση που υφίσταται.

Η Ευτυχία προχωρά σε μια εκφραστική γλωσσική πράξη, αξιολογικής τροπικότητας («Δεν είμαστε καλά... πού;») εκφράζοντας την αντίδρασή της στην κατάσταση και με αποφαντική γλωσσική πράξη («Όλοι πίσω... ζορίζονται!») κάνει γενική διαπίστωση για τις έμφυλες διακρίσεις. Ο Καλδάρας με κατευθυντική γλωσσική πράξη δεοντικής τροπικότητας («Όπως και να έχει... αίματα») συμβουλεύει την Ευτυχία να αποσυρθεί προσωρινά, εξηγώντας της την αιτία της κατάστασης («επειδή σκίσαμε»). Πιο συγκεκριμένα, με αποφαντικές πράξεις λόγου επιστημικής τροπικότητας («Το από τα ψηλά... 10.000!») παρουσιάζει την επιτυχία του τραγουδιού ως δεδομένο και με δεσμευτικές γλωσσικές πράξεις («Μόλις... θα μας αποδώσουν», «θα πηγαίνεις και θα πληρώνεσαι») ενημερώνει την Ευτυχία για μελλοντική απόδοση χρημάτων με συγκεκριμένη διαδικασία πληρωμής. Η Ευτυχία λόγω της πίεσης από την οικονομική πραγματικότητα που ζει («Η ΔΕΗ δεν περιμένει»), με δεοντική τροπικότητα εκφράζει σε προστακτική έγκλιση («Δώσε... πατίσαμε!») την εντολή προς τον Καλδάρα για άμεση πληρωμή (κατευθυντική γλωσσική πράξη). Ο Καλδάρας επιμένει και συμβουλεύει την Ευτυχία για το τι πρέπει να γίνει («Για το καλό... περιμένεις») και εκείνη με εκφραστική γλωσσική πράξη αξιολογικής τροπικότητας («Τρικάλινέ τσιφούτη!») εκφράζει ένα προσβλητικό σχόλιο με έντονα συναισθήματα και κατευθυντική γλωσσική πράξη («Ρέα... μωρή...») καλεί την εγγονή της να φύγουν.

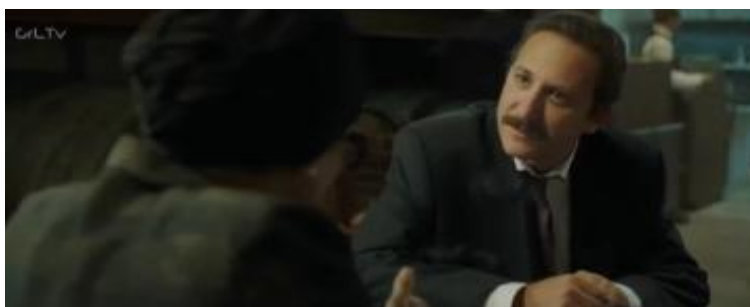
4.5.2 Οπτική ανάλυση



Εικόνα 13



Εικόνα 14



Εικόνα 15

Αναπαραστατική/ιδεοποιητική λειτουργία

Η υπό ανάλυση σκηνή αποτελείται από δύο συμμετέχοντες, την Ευτυχία και τον Καλδάρη. Στη δέκατη τρίτη εικόνα, η Ευτυχία κάθεται στο καφενείο, καπνίζοντας και συνομιλώντας με τον Καλδάρη (Εικόνα 13). Στη δέκατη τέταρτη εικόνα, η Ευτυχία και πάλι στο επίκεντρο, χειρονομώντας δυναμικά κρατά στα χέρια της στίχους για τον Καλδάρη (Εικόνα 14). Η δέκατη πέμπτη εικόνα φωτογραφίζει τον Καλδάρη να ακούει προσεκτικά την Ευτυχία με έναν παθητικό ρόλο (Εικόνα 15). Οι διαδικασίες κυρίως αφηγηματικές και συμβολικές καταδεικνύουν τις σχέσεις ισχύος και την ένταση του διαλόγου. Συγκεκριμένα, στη δέκατη τρίτη εικόνα, η Ευτυχία καπνίζει και ο καπνός απλώνεται δίνοντας μια αίσθηση επιβολής. Είναι μια ρεαλιστική στιγμή που μέσα από τη στάση του σώματός της, την έκφραση και το

τσιγάρο δημιουργεί την αίσθηση του ισχυρού χαρακτήρα. Το κάπνισμα και ο καπνός λειτουργούν ως σύμβολα της ανεξαρτησίας, αλλά και μιας μορφής αντίστασης προς τους κοινωνικούς κανόνες. Στη δέκατη τέταρτη εικόνα, μέσω αφηγηματικής διαδικασίας κάνει έντονη χειρονομία, δείχνοντας στον Καλδάρα ένα τραγούδι που έγραψε για εκείνον και προσπαθεί να τον πείσει να της δώσει άμεσα τα χρήματα. Το σώμα της είναι κυρίαρχο στο πλάνο, συμβολίζοντας την κυριαρχία της στη συζήτηση, ενώ η χειρονομία υποδηλώνει αποφασιστικότητα, ένα χαρακτηριστικό που συνήθως αντιτίθεται στα παραδοσιακά γυναικεία στερεότυπα (Ottosson & Cheng, 2012:15-16). Στη δέκατη πέμπτη εικόνα, ο Καλδάρας με πιο ήρεμη παρουσία σε αντίθεση με τη δυναμική της Ευτυχίας δείχνει να συμφωνεί με την Ευτυχία και να την ακούει προσεκτικά. Το βλέμμα του και η στάση του σώματός του συμβολίζουν έναν ρόλο υποστηρικτικό απέναντί της και λιγότερο κυρίαρχο.

Διαπροσωπική λειτουργία

Όσον αφορά την διαπροσωπική λειτουργία των εικόνων και συγκεκριμένα το βλέμμα των συμμετεχόντων, παρατηρούμε πως η Ευτυχία και ο Καλδάρας δεν κοιτάζουν καθόλου προς τον φακό και κατ' επέκταση τους θεατές, επομένως προσφέρονται προς παρατήρηση στον θεατή (Στάμου, Αλευριάδου & Ελευθερίου, 2011: 328). Στη δέκατη τρίτη εικόνα η Ευτυχία κοιτάζει ευθεία απευθύνοντας το βλέμμα της προς τον Καλδάρα, εκφράζοντας αυτοπεποίθηση και πιθανή διάθεση κυριαρχίας. Στη δέκατη τέταρτη εικόνα, το βλέμμα της είναι πιο έντονα στραμμένο προς τον Καλδάρα και συνοδεύεται από χειρονομία. Αυτή η επαφή ενισχύει το μήνυμα που θέλει να του δώσει, ενώ ο θεατής παραμένει εξωτερικός παρατηρητής. Ο Καλδάρας, στη δέκατη πέμπτη εικόνα, κοιτάζει προς την Ευτυχία με ενδιαφέρον και προσοχή υπονοώντας μια προσπάθεια κατανόησης, καθώς το βλέμμα του είναι σταθερά στραμμένο σε αυτήν.

Αναφορικά με την κοινωνική απόσταση, η δέκατη τρίτη εικόνα είναι τραβηγμένη σε μεσαίο πλάνο, παρουσιάζοντας την Ευτυχία από τη μέση και πάνω, θέλοντας να εστιάσει στη γλώσσα του σώματος, στις κινήσεις των χεριών της και στο ύφος του προσώπου της. Το πλάνο αναδεικνύει τη σημασία της χειρονομίας και της εκφραστικότητας, διατηρώντας παράλληλα μια αίσθηση συμμετοχής του θεατή στη σκηνή. Στη δέκατη τέταρτη εικόνα, το πλάνο έρχεται πιο κοντά στο πρόσωπο και τη χειρονομία της Ευτυχίας, δημιουργώντας μια πιο προσωπική απόσταση. Το κοντινό πλάνο εστιάζει στη χειρονομία (δίνει ένα τραγούδι στον Καλδάρα) και στη δυναμική της στάση. Το κοντινό πλάνο επιτρέπει στο θεατή να επικεντρωθεί στα συναισθήματα και στις λεπτομέρειες του προσώπου της. Στη δέκατη

πέμπτη εικόνα, η κοινωνική απόσταση είναι ελαφρώς μεγαλύτερη, καθώς βλέπουμε και τους δύο συμμετέχοντες. Το μεσαίο πλάνο ενισχύει τη σχέση μεταξύ τους, παρουσιάζοντας ένα ισορροπημένο περιβάλλον διαλόγου, ενώ ταυτόχρονα επιτρέπει μια πιο ουδέτερη παρακολούθηση της συνομιλίας από τον θεατή χωρίς ιδιαίτερη οικειότητα.

Καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της σχέσης εξουσίας ανάμεσα στους χαρακτήρες και ανάμεσα στους χαρακτήρες και τον θεατή παίζει η γωνία λήψης. Και στις τρεις εικόνες, η γωνία λήψης είναι στο ύψος των ματιών των χαρακτήρων, ώστε να ενισχύεται η αίσθηση ανωτερότητας ή κατωτερότητας (ισότιμη σχέση εξουσίας). Αξίζει να σημειωθεί ότι παρότι η γωνία λήψης παραμένει ουδέτερη, στη δέκατη τέταρτη εικόνα το κοντινό πλάνο ενισχύει την αίσθηση της κυριαρχίας της Ευτυχίας, καθώς το βλέμμα και η χειρονομία της υπογραμμίζουν την εξουσία που ασκεί στον συνομιλητή της και έμμεσα στον θεατή.

Βασιζόμενοι λοιπόν στην κειμενική και οπτική ανάλυση της σκηνής, συμπεραίνουμε πως μέσω των γλωσσικών τους επιλογών οι δύο χαρακτήρες κατασκευάζουν την ταυτότητά τους. Η Ευτυχία οικοδομεί την ταυτότητα της δυναμικής γυναίκας, που έχει κατακτήσει μια θέση σε έναν ανδροκρατούμενο χώρο, αυτόν της μουσικής δημιουργίας. Αντιμετωπίζει με αυτοπεποίθηση τις κατηγορίες των συναδέλφων της και δεν δέχεται τον ρόλο του θύματος στις έμφυλες συγκρούσεις απαντώντας με ειρωνεία. Εμφανίζεται απόλυτα σίγουρη για τις επιλογές της και μέσα από τη γλώσσα, που συχνά υιοθετεί επιλογές από τα αργκοτικά λεξιλόγια και τη γλώσσα της πιάτσας, και τις πράξεις της, ανατρέπει τα έμφυλα στερεότυπα, τα οποία συχνά παρουσιάζουν τις γυναίκες ως υποχωρητικές ή συναισθηματικά καθοδηγούμενες (Holmes, 2016: 361). Ο Καλδάρας εμφανίζεται ως φίλος και συνεργάτης της Ευτυχίας, αλλά και ως κάποιος που αποδέχεται τις πατριαρχικές αντιλήψεις. Ενθαρρύνει την Ευτυχία να μείνει εκτός της σύγκρουσης, για να προστατευθεί («Καλύτερα... τα αίματα»), ωστόσο η πρότασή του βασίζεται στη συνέχιση των στερεοτύπων, υπονοώντας ότι οι άνδρες δεν μπορούν να αποδεχθούν τη θέση της Ευτυχίας. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ο Καλδάρας δεν υιοθετεί αυταρχικό ρόλο, αλλά ισορροπεί ανάμεσα στον παραδοσιακό «αρσενικό» ρόλο και σε μια πιο ισότιμη προσέγγιση. Δεν ανατρέπει πλήρως τα έμφυλα στερεότυπα, αλλά ούτε τα ενισχύει έντονα, προσπαθώντας να κινηθεί σε έναν χώρο διαπραγμάτευσης. Αποδέχεται την ισχυρή προσωπικότητα της Ευτυχίας, χωρίς να καταφεύγει σε ακραίες αντιδράσεις, ενώ η Ευτυχία χρησιμοποιεί έντονη και κοφτερή γλώσσα (Μακρή-Τσιλιπάκου, 2021: 220), χωρίς να

διστάζει να έρθει σε ακραία αντιπαράθεση μαζί του. Συνεπώς, η Ευτυχία ανατρέπει τα στερεότυπα με την αντισυμβατική συμπεριφορά της, τον έλεγχο της κατάστασης και την ισότητα που απαιτεί από τον συνομιλητή της.

5 Συμπεράσματα

Συγκεφαλαιώνοντας, στην παρούσα εργασία μελετήθηκε η κατασκευή έμφυλων ταυτοτήτων και η αναπαραγωγή ή ανατροπή στερεοτυπικών αντιλήψεων σχετικά με την κοινωνική θέση των φύλων στην κινηματογραφική ταινία «Ευτυχία». Συγκεκριμένα, η γλωσσική και οπτική ανάλυση πέντε σκηνών της ταινίας συνέβαλε στο να συνειδητοποιήσουμε ότι η ταινία αποτελεί ένα ισχυρό πολιτισμικό κείμενο που αντικατοπτρίζει τις έμφυλες ανισότητες, ενώ παράλληλα θέτει υπό αμφισβήτηση τα στερεότυπα που κυριαρχούν στις αφηγήσεις των μέσων μαζικής κουλτούρας. Η ταινία λειτουργεί διττά: τόσο ως καθρέπτης των στερεοτύπων, αλλά και ως παράδειγμα κοινωνικής αλλαγής, εμπνέοντας για μια πιο ισότιμη προσέγγιση των φύλων. Ουσιαστικά, αναπαράγει τα στερεότυπα της εποχής, παρουσιάζοντας τις γυναίκες να υπόκεινται σε πιέσεις που αφορούν την οικογένεια και την κοινωνική τους θέση, αναδεικνύοντας τη δυσκολία των γυναικών να αναγνωριστούν για τη συνεισφορά τους καθώς και την κυριαρχία των ανδρών να ελέγχουν την καλλιτεχνική παραγωγή. Ωστόσο, η Ευτυχία λειτουργεί και ως μέσο ανατροπής των στερεοτύπων, καθώς προβάλλει τη δύναμη της πρωταγωνίστριας να επιλέγει τη ζωή της ελεύθερα, να εναντιώνεται σε κοινωνικές νόρμες και να αφήνει το στίγμα της στον πολιτισμό.

Αναλυτικότερα, μέσω της ανάλυσης των κειμένων γλωσσικά αλλά και οπτικά, με μεθοδολογικά εργαλεία την ΣΛΓ του Halliday και την ΓΟΣ των Kress & Van Leeuwen στα πλαίσια της Κριτικής Ανάλυσης Λόγου, πραγματοποιήθηκε η ανάλυση των σημειωτικών πόρων, γλώσσας και εικόνας, που χρησιμοποιήθηκαν στις σκηνές της ταινίας και στο τέλος κάθε ανάλυσης διαδοχικά ερμηνεύθηκαν οι κοινωνικές ταυτότητες των χαρακτήρων και ιδιαίτερα της Ευτυχίας.

Η πρώτη σκηνή αποκαλύπτει πώς τα έμφυλα στερεότυπα αναπαράγονται και ανατρέπονται μέσα από τις γλωσσικές και ιδεολογικές αντιπαραθέσεις των δύο γυναικών. Η μάνα αναπαράγει τα παραδοσιακά έμφυλα στερεότυπα που συνδέουν τη γυναίκα με τον ρόλο της συζύγου, της μητέρας και της φροντίδας της οικογένειας, ενώ η Ευτυχία ανατρέπει αυτά τα στερεότυπα, επιδιώκοντας ελευθερία, δημιουργικότητα και έναν διαφορετικό δρόμο που συνάδει με τα όνειρά της.

Στη δεύτερη σκηνή, ο άντρας και η μάνα εκπροσωπούν τις παραδοσιακές προσδοκίες, ενώ η Ευτυχία επιδιώκει την ανατροπή μιας τέτοιας ταυτότητας και την κατασκευή μιας

γυναικείας ταυτότητας ελεύθερης, ανεξάρτητης και ενεργής στην κοινωνία. Με αυτό τον τρόπο, η Ευτυχία γίνεται η φωνή της αμφισβήτησης των έμφυλων στερεοτύπων και προτείνει μια νέα οπτική για την κοινωνική θέση και θέαση της γυναίκας.

Στην τρίτη σκηνή, ο Μανώλης Χιώτης απορρίπτει οποιαδήποτε ταυτότητα αποκλίνει από την κυρίαρχη αντίληψη της αρρενωπότητας και επικρίνει με καυστικό τρόπο την παρουσία της ομοφυλοφιλίας (Λουκάς) στον χώρο των ρεμπετών – αναδεικνύοντας το γεγονός ότι η ομοφυλοφιλία εκείνη την εποχή ήταν κατακριτέα ακόμη και στο πλαίσιο της ρεμπέτικης κουλτούρας. Γενικότερα, η σκηνή αναπαράγει έμφυλα στερεότυπα, όπως ότι οι άνδρες κατέχουν την εξουσία, αλλά ταυτόχρονα ανατρέπει άλλα, παρουσιάζοντας τη δυναμική Ευτυχία και τον Λουκά που υπερβαίνει τις ετεροκανονικές προσδοκίες για την αρρενωπότητα.

Στην τέταρτη σκηνή, αντίθετα με στερεοτυπικές αντιλήψεις που θέλουν τον άνδρα ηγετική μορφή με εξουσιαστικό χαρακτήρα μέσα στην οικογένεια, οι γυναίκες (Ευτυχία και κόρη) αντιπροσωπεύουν δύο διαφορετικές γενιές δυναμικών γυναικών που αμφισβητούν την υποταγή τους στους άνδρες και εμφανίζονται ως υπεύθυνες για τη λήψη αποφάσεων στην οικογένεια, αντιστρέφοντας τα παραδοσιακά έμφυλα στερεότυπα, όπου ο άνδρας θεωρείται αυτόνομος και η γυναίκα εξαρτημένη.

Στην πέμπτη σκηνή, ο Καλδάρας δεν ανατρέπει πλήρως τα έμφυλα στερεότυπα, αλλά ούτε τα ενισχύει έντονα, προσπαθώντας να κινηθεί σε ένα χώρο διαπραγμάτευσης. Αποδέχεται την ισχυρή προσωπικότητα της Ευτυχίας χωρίς να καταφεύγει σε ακραίες αντιδράσεις, ενώ η Ευτυχία χρησιμοποιεί έντονη και κοφτερή γλώσσα (Μακρή – Τσιλιπάκου, 2021: 220), χωρίς να διστάζει να έρθει σε ακραία αντιπαράθεση μαζί του. Συνεπώς, η Ευτυχία ανατρέπει τα στερεότυπα με την αντισυμβατική συμπεριφορά της, τον έλεγχο της κατάστασης και την ισότητα που απαιτεί από τον συνομιλητή της.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η ηλικία αποτελεί καθοριστικό παράγοντα για τη διαμόρφωση του χαρακτήρα και της αντίληψης της Ευτυχίας, όπως αυτή αποτυπώνεται στην ταινία. Στα νεανικά της χρόνια (σκηνή 1, 2, 3), η Ευτυχία παρουσιάζεται ως μια αυθόρμητη, αντισυμβατική γυναίκα που αψηφά τις κοινωνικές νόρμες. Ωστόσο, καθώς μεγαλώνει, οι εμπειρίες της ζωής την οδηγούν σε μια πιο ώριμη και συγκρατημένη στάση, παραμένοντας φυσικά μια γυναίκα με έντονη προσωπικότητα και ισχυρή άποψη (σκηνή 4, 5). Οι πολλαπλές ταυτότητες της πρωταγωνίστριας κατασκευάζονται με τρόπο που αναδεικνύει

τη σύνθετη προσωπικότητά της, ανταποκρινόμενη σε διαφορετικούς ρόλους (γυναίκα, κόρη, σύζυγος, γιαγιά, καλλιτέχνης).

Η ταινία «Ευτυχία», πέρα από την απεικόνιση της εποχής της, προσφέρει και μια διαχρονική σύνδεση με τη σύγχρονη πραγματικότητα. Σήμερα, το ζήτημα της έμφυλης ισότητας είναι περισσότερο από ποτέ επίκαιρο, καθώς αγγίζει ζητήματα όπως η θέση της γυναίκας στην κοινωνία, η ανάγκη για αυτοπραγμάτωση και η σύγκρουση μεταξύ προσωπικών επιλογών και κοινωνικών περιορισμών. Έτσι, η ταινία «Ευτυχία» θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί στην εκπαίδευση ως κείμενο μαζικής κουλτούρας (Στάμου, 2014), καθώς προσφέρει πλούσια θεματολογία για συζήτηση και ανάλυση. Η διδακτική αξιοποίηση επιλεγμένων σκηνών της ταινίας στο πλαίσιο του κριτικού γραμματισμού και με βάση το μοντέλο των Πολυγραμματισμών μπορεί να μετατρέψει μια σχολική τάξη σε μια πολυφωνική κοινότητα, μέσα στην οποία θα ακούγονται όλες οι απόψεις και θα γίνονται αποδεκτές (Φτερνιάτη, Τσάμη, & Αρχάκης, 2016:87). Μέσα από τη ζωή της Ευτυχίας Παπαγιαννοπούλου, οι μαθητές μπορούν να εξετάσουν ζητήματα όπως τα έμφυλα στερεότυπα και να αναστοχαστούν πάνω σε επίκαιρα ζητήματα μέσα από το πρίσμα της κινηματογραφικής αφήγησης.

Η ταινία Ευτυχία, προσφέρει ένα ιδιαίτερα γόνιμο πεδίο για εκπαιδευτική αξιοποίηση, ειδικά στο πλαίσιο του κριτικού γραμματισμού. Ο κριτικός γραμματισμός δεν αφορά απλώς την κατανόηση και ερμηνεία ενός κειμένου, αλλά στοχεύει στην αποδόμηση κοινωνικών, πολιτισμικών και ιδεολογικών μηνυμάτων που μεταφέρονται μέσα από τη γλώσσα και τα μέσα επικοινωνίας. Η ταινία, ως ένα πολυτροπικό κείμενο (που συνδυάζει γλώσσα, εικόνα, μουσική και αφήγηση), επιτρέπει στους μαθητές να αναπτύξουν κριτική σκέψη, να αναγνωρίσουν κοινωνικές και έμφυλες ταυτότητες και να αμφισβητήσουν κυρίαρχες αντιλήψεις.

Ένα βασικό σημείο εκπαιδευτικής αξιοποίησης της ταινίας αφορά την ανάλυση της γλωσσικής συμπεριφοράς των χαρακτήρων και τον τρόπο με τον οποίο αυτή αντανakλά ή αμφισβητεί τις κοινωνικές αντιλήψεις της εποχής. Η Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου, ως πρωταγωνίστρια, ξεχωρίζει για τη λαϊκή, άμεση και συχνά αθυρόστομη γλώσσα της. Αυτή η γλωσσική της επιλογή δεν είναι τυχαία· αφενός την τοποθετεί σε μια συγκεκριμένη κοινωνική τάξη, αφετέρου λειτουργεί ως μηχανισμός αντίστασης σε ένα ανδροκρατούμενο περιβάλλον. Η ανάλυση των διαλόγων μπορεί να βοηθήσει τους μαθητές να κατανοήσουν πώς η Ευτυχία υπονομεύει τα έμφυλα στερεότυπα μέσω της γλώσσας της, χρησιμοποιώντας

έναν τρόπο ομιλίας που δεν ταίριαζε στις κυρίαρχες αντιλήψεις για τη γυναικεία συμπεριφορά της εποχής και πώς η γλώσσα διαμορφώνει ταξικές και επαγγελματικές ταυτότητες, καθώς η Ευτυχία διαφοροποιείται από άλλους χαρακτήρες ανάλογα με το γλωσσικό της ύφος. Μέσα από αυτήν την ανάλυση, οι μαθητές μπορούν να συνειδητοποιήσουν ότι η γλώσσα δεν είναι απλώς ένα ουδέτερο εργαλείο επικοινωνίας, αλλά εμπεριέχει κοινωνικές αξίες, εξουσιαστικές σχέσεις και πολιτισμικές κατασκευές.

Η ταινία, πέρα από τη γλώσσα, αξιοποιεί μια σειρά οπτικών και ηχητικών στοιχείων που συμβάλλουν στη συνολική αφήγηση. Ο κριτικός γραμματισμός προτείνει τη διερεύνηση του πώς η εικόνα, η μουσική και το μοντάζ επηρεάζουν την πρόσληψη της ιστορίας. Μερικά βασικά ερωτήματα που μπορούν να συζητηθούν στην τάξη περιλαμβάνουν το πώς οι σκηνοθετικές επιλογές (φωτισμός, χρωματική παλέτα, σκηνικά) επηρεάζουν τη συναισθηματική πρόσληψη των γεγονότων και ποιος είναι ο ρόλος της μουσικής και των τραγουδιών στην ανάδειξη του χαρακτήρα της Ευτυχίας. Μέσα από αυτή την πολυτροπική ανάλυση, οι μαθητές αντιλαμβάνονται ότι η αφήγηση στον κινηματογράφο δεν περιορίζεται μόνο στο διάλογο και το σενάριο, αλλά βασίζεται σε ένα ευρύτερο πλέγμα οπτικών και ηχητικών συμβόλων.

Για να ενισχυθεί η βιωματική προσέγγιση της ταινίας, μπορούν να εφαρμοστούν διάφορες δημιουργικές δραστηριότητες. Αρχικά, με τη δημιουργία εναλλακτικών σεναρίων οι μαθητές μπορούν να ξαναγράψουν μια σκηνή από διαφορετική οπτική γωνία, π.χ. πώς θα παρουσιαζόταν η ιστορία αν την αφηγούταν ένας άλλος χαρακτήρας. Επίσης, η κριτική σύγκριση της γλώσσας της Ευτυχίας με τη σημερινή γλωσσική πραγματικότητα και κατά πόσο θα μπορούσε σήμερα μια γυναίκα δημιουργός να μιλήσει με τον ίδιο τρόπο χωρίς κοινωνικό στιγματισμό. Επιπροσθέτως, η ανάλυση των έμφυλων ρόλων και της εξουσίας καθώς και οι τρόποι με τους οποίους η Ευτυχία προσπαθεί να διεκδικήσει χώρο σε ένα ανδροκρατούμενο περιβάλλον αποτελούν δραστηριότητες που όχι μόνο ενισχύουν την κατανόηση της ταινίας, αλλά και ενθαρρύνουν τους μαθητές να σκεφτούν κριτικά για τη σχέση γλώσσας, ταυτότητας και κοινωνικής δυναμικής.

Εν κατακλείδι, η ταινία «Ευτυχία» αποτελεί ένα εξαιρετικό εργαλείο για την προώθηση του κριτικού γραμματισμού, καθώς προσφέρει πολλαπλές δυνατότητες για ανάλυση γλώσσας, κοινωνικών δομών, ιστορικών αναπαραστάσεων και πολυτροπικών αφηγήσεων. Μέσα από μια συστηματική εκπαιδευτική προσέγγιση, οι μαθητές μπορούν να αναπτύξουν κριτική σκέψη, να αμφισβητήσουν τις κυρίαρχες αντιλήψεις και να κατανοήσουν πώς η γλώσσα και

η τέχνη διαμορφώνουν τις κοινωνικές ταυτότητες. Έτσι, η ταινία γίνεται όχι μόνο αντικείμενο κινηματογραφικής ή κοινωνιογλωσσολογικής μελέτης, αλλά και αφορμή για έναν ουσιαστικό προβληματισμό γύρω από τη γλώσσα, το φύλο και τα έμφυλα στερεότυπα.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

- Αθανασιάδου, Α. (2020). *Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης και Έμφυλες Ταυτότητες στην Ελλάδα: Ο Ρόλος των Influencers*. Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου.
- Ανδρουλάκης, Γ. (2015). *Κοινωνιογλωσσολογία*. (Σημειώσεις πανεπιστημιακών παραδόσεων). Βόλος: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας.
- Αντωνίου, Θ. (2008). *Ρεμπέτικο και Κοινωνία: Από το Περιθώριο στην Αναγνώριση*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Αντωνοπούλου, Μ. (2020). Κοινωνιογλωσσικές αναπαραστάσεις έμφυλων στερεοτύπων στην κωμική σειρά «Το Καφέ της Χαράς». Πάτρα: Ε.Α.Π. Ανακτήθηκε από: <https://apothesis.eap.gr/bitstream.pdf> [5-11-2024].
- Αντωνοπούλου, Χ., & Κουλόπουλος, Ν. (2019). Γλωσσική Επαφή Και Ρεμπέτικο Τραγούδι: Γλωσσικά Δάνεια Στη Γλώσσα Του Ρεμπέτικου Τραγουδιού. *14ο Διεθνές Συνέδριο Ελληνικής Γλωσσολογίας* (σσ. 91-98). Πανεπιστήμιο Πατρών.
- Αρχάκης, Α., & Κονδύλη, Μ. (2002). *Εισαγωγή σε ζητήματα κοινωνιογλωσσολογίας*. Αθήνα: Νήσος.
- Αρχάκης, Α., & Λαμπροπούλου, Σ. (2011). Σεξουαλικότητα, αρσενικότητες και η αφηγηματική κατασκευή ταυτοτήτων. Στο Κ. Κανάκης, *Γλώσσα και σεξουαλικότητα* (σσ. 183-199). Αθήνα: Εκδόσεις του εικοστού πρώτου.
- Αρχάκης, Α. & Τσάκωνα, Β. (2011). *Ταυτότητες, αφηγήσεις και γλωσσική εκπαίδευση*. Αθήνα: Πατάκης.
- Βογιατζής, Α. (2010). *Η πολιτική εξορία στην Ελλάδα, 1945-1974*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Γεωργαλίδου, Μ. (2009). Η γλωσσική κατασκευή του φύλου κατά τη διάρκεια δραστηριοτήτων παιδικού παιχνιδιού. Στο Γ. Γιαννάκης, Μ. Μπαλτατζάνη, Γ. Ι. Ξυδόπουλος, & Τ. Τσαγγαλίδης (Επιμ.), *Proceedings of the 8th International Conference on Greek Linguistics* (σσ. 714–727). Ioannina, 30 August-2 September 2007.

- Γεωργαλίδου, Μ. (2020). Πολιτικός /δημόσιος λόγος, γλωσσικός σεξισμός και το ζήτημα της γλωσσικής «ορθότητας» στην ελληνική πραγματικότητα. Στο Α. Στάμου & Σ. Μπουκάλα (επιμ.), *Κριτική Ανάλυση Λόγου: (Απο)δομώντας την ελληνική πραγματικότητα* (σσ. 361-392). Αθήνα: Νήσος.
- Γεωργαλίδου, Μ. & Κανάκης, Κ. (2022). Ανάλυση λόγου. Στο Μ. Λεκάκου & Ν. Τοπιντζή (επιμ.), *Εισαγωγή στη γλωσσολογία: Θεμελιώδεις έννοιες και βασικοί κλάδοι με έμφαση στην ελληνική γλώσσα* (316-319). Αθήνα: Gutenberg.
- Γεωργαλίδου, Μ., & Λαμπροπούλου, Σ. (2016). Γραμματικό γένος και γλωσσικός σεξισμός στα έγγραφα της ελληνικής δημόσιας διοίκησης. *Γλωσσολογία*, 24, 23–43. Ανακτήθηκε από: <https://docplayer.gr/43063761> [5-10-2024].
- Γκασούκα, Μ. (2018). Γλώσσα και φύλο: απόπειρες υπέρβασης του γλωσσικού σεξισμού. Στο Κ. Ντίνας (Επιμ.), *Figura in Praesentia: Μελέτες αφιερωμένες στον καθηγητή Θανάση Νάκα* (σσ. 46–56). Αθήνα: Πατάκης. Ανακτήθηκε από: <http://pms-ritorikis.uowm.gr/wp-content/uploads/2019/06/5.-Γκασούκα.pdf> [25-10-2024].
- Γούτσος, Δ. (2013). Γλώσσα και επικοινωνία. Στο Γ. Ι. Ξυδόπουλος (Επιμ.), *Γλώσσα, Κοινωνία και Εκπαίδευση: Εγχειρίδιο Μελέτης* (σσ. 165–276). Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Connell, R.W. (2006). Το Κοινωνικό Φύλο. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Δούκα, Α., Φτερνιάτη, Α., & Αρχάκης, Α. (2016). Ειδησεογραφικός λόγος και κριτική γλωσσική εκπαίδευση στο πλαίσιο των πολυγραμματισμών. Στο Α. Γ. Στάμου, Π. Πολίτης, & Α. Αρχάκης (Επιμ.), *Γλωσσική ποικιλία και κριτικοί γραμματισμοί στον λόγο της μαζικής κουλτούρας* (σσ. 165–202). Καβάλα: Σαΐτα.
- Δραγώνα, Θ. (2004). *Σtereότυπα και προκαταλήψεις*. ΥΠΕΠΘ: Πανεπιστήμιο Αθηνών. Ανακτήθηκε από: <http://repository.edulll.gr/edulll/> [10-10-2024].
- Θεοδοσίου, Ν. (2006). *Ο κινηματογράφος ως μέσο επικοινωνίας και κριτικής*. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.
- Καλογεροπούλου, Ε. (2010). *Φύλο και Διαφήμιση στην Ελλάδα: Αναπαραστάσεις και Stereότυπα*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήσης.
- Καμηλάκη, Μ. (2014). Γλωσσικές αναπαραστάσεις γυναικών και έμφυλα στερεότυπα στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο: Η περίπτωση της κωμωδίας. Στο G. Kotzoglou

- et al. (eds.), *Selected Papers of the 11th International Conference on Greek Linguistics* (Rhodes, 26 - 29 September 2013) (σσ. 632 - 644). Rhodes: Laboratory of Linguistics of the SE Mediterranean, Department of Mediterranean Studies, University of Aegean. Ανακτήθηκε 10 Οκτωβρίου 2024, από: http://ikee.lib.auth.gr/record/269832/files/ICGL_11_selected_papers.pdf
- Καμηλάκη, Μ. (2021). *Γιατί το φύλο, γιατί ο κινηματογράφος, γιατί στην εκπαίδευση*. Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Ολυμπίας.
- Καμηλάκη, Μ., Κατσούδα, Γ., & Βραχιονίδου, Μ. (2015). *Πιπέρι στο στόμα! Όψεις των λέξεων-ταμπού στη Νέα Ελληνική*. Αθήνα: Εκδόσεις Καλλιγράφος.
- Κανάκης, Κ. 2012. «Η ταυτότητα της επιθυμίας και η επιθυμία για την ταυτότητα». Στο Α. Χαλκιά και Α. Αποστολέλλη (επιμ.), *Σώμα, φύλο, σεξουαλικότητα: ΛΟΑΤΚΙ πολιτικές στην Ελλάδα*. Αθήνα: Πλέθρον, 137-171.
- Καρακατσάνη, Μ. (2020). *#MeToo και Έμφυλες Ταυτότητες στην Ελληνική Κοινωνία και Κουλτούρα*. Αθήνα: Εκδόσεις Πεδίο.
- Κοκογιάννης, Κ. (2011). Η γραμματική του οπτικού κειμένου και η έμφυλη διάσταση του αποτυπώματός του σε παιδιά προσχολικής ηλικίας. *Βήμα Κοινωνικών Επιστημών*, ΙΕ (60), 138 – 157.
- Κουτσογιάννης, Δ. (2017). *Γλωσσική διδασκαλία: χθες, σήμερα, αύριο. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών*. Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη.
- Κωνσταντινίδου, Μ. (1994). *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Σέλας.
- Λαμπροπούλου, Σ. (2014). Κοινωνικό φύλο: Μέθοδοι και προσεγγίσεις. Στο Μ. Γεωργαλίδου, Μ. Σηφianού, & Β. Τσάκωνα (Επιμ.), *Ανάλυση λόγου: Θεωρία και Εφαρμογές* (σσ. 339 – 438). Αθήνα: Νήσος.
- Λεονταρίτης, Γ. (2002). *Ο Μικρασιατικός Ελληνισμός και η Καταστροφή του 1922: Μνήμες και Ταυτότητες*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδόπουλος.
- Λύκου, Χ. (2000). Η Συστημική λειτουργική γραμματική του Μ.Α.Κ. Halliday. *Γλωσσικός Υπολογιστής II*. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.
- Μακρή-Τσιλιπάκου, Μ. (2004). Η ‘γυναικεία’ γλώσσα και η γλώσσα των γυναικών. Στο: *Το φύλο, τόπος συνάντησης των διαφορετικών επιστημών: Ένας πρώτος ελληνικός*

απολογισμός, 11-12 Οκτωβρίου 2003 (σσ. 1-20). Μυτιλήνη: Πανεπιστήμιο Αιγαίου.

Ανακτήθηκε 1 Νοεμβρίου, 2024, από

[http://www1.aegean.gr/genderpostgraduate/documents/Praktika_Synedriou/κείμεν
ο%20Μακρή-Τσιλιπάκου.pdf](http://www1.aegean.gr/genderpostgraduate/documents/Praktika_Synedriou/κείμεν
ο%20Μακρή-Τσιλιπάκου.pdf)

Μακρή – Τσιλιπάκου, Μ. (2010). Η Γυναικεία Γλώσσα και η Γλώσσα των Γυναικών. Στο
Β. Καντσά, Β. Μουτάφη, & Ε. Παπαταξιάρχης (επιμ.), *Φύλο και Κοινωνικές
Επιστήμες στη Σύγχρονη Ελλάδα* (σσ. 119-146). Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.

Ανακτήθηκε 2 Οκτωβρίου 2024 από:

[http://www.sa.aegean.gr/msc/activity/praktika/msc-woman-gender-gr-activity-event-
sinedrio-1112102003-praktika-makri.pdf](http://www.sa.aegean.gr/msc/activity/praktika/msc-woman-gender-gr-activity-event-
sinedrio-1112102003-praktika-makri.pdf)

Μακρή-Τσιλιπάκου, Μ. (2021γ). Καθημερινές ιστορίες: Νοηματοδοτώντας την (α)
κανονικότητα. *Aegean Working Papers in Ethnographic Linguistics* (3), 1-41.

Μακρή-Τσιλιπάκου, Μ. (2022). Έμφυλη (κοινωνιο)γλωσσική απαξίωση [Gendered
(socio)linguistic devaluation] Στο *Έμφυλες Ανισότητες και Δικαιώματα των
Γυναικών στη Σημερινή Ελλάδα*. Νομική Βιβλιοθήκη ΑΕΕΤΕ. Ανακτήθηκε στις
23/10/2024, από:

[https://www.researchgate.net/publication/358349319_Emphylye_koinonioglossike
apaxiose_Gendered_sociolinguistic_devaluation_Marianthe_Makre-Tsilipakou](https://www.researchgate.net/publication/358349319_Emphylye_koinonioglossike
apaxiose_Gendered_sociolinguistic_devaluation_Marianthe_Makre-Tsilipakou)

Μαλτέζου, Δ., & Κουλαουζίδης, Γ. (2020). Έμφυλα στερεότυπα και μετασχηματισμός
θεωρήσεων στην εσπερινή εκπαίδευση ενηλίκων: νοητικές συνήθειες και
αποπροσανατολιστικά βιώματα γυναικών που επιστρέφουν στην εκπαίδευση.
Έρευνα στην Εκπαίδευση, 9(1), 92-111. Doi: doi.org/10.12681/hjre.23224

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

Μητσικοπούλου, Β. (2001). Γραμματισμός. Στο Α.- Φ. Χριστίδης (Επιμ.), *Εγκυκλοπαιδικός
Οδηγός για τη Γλώσσα* (σσ. 209-213). Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.

- Μικρός, Γ. (2017). *Η ποσοτική ανάλυση της κοινωνιογλωσσολογικής ποικιλίας: Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Μιχάλης, Α. (2014). Κριτική ανάλυση λόγου: Δυνατότητες και προβλήματα εφαρμογής στη γλωσσοεκπαιδευτική διαδικασία. Στο Ε. Γρίβα, Δ. Κουτσογιάννης, Κ. Ντίνας, Α. Στάμου, Α. Χατζηπαναγιωτίδη, & Σ. Χατζησαββίδης (Επιμ.), *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου: Ο κριτικός γραμματισμός στη σχολική πράξη*. Δράμα: 1-3 Νοεμβρίου 2013.
- Μόσχος, Γ. (2004). *Κινηματογράφος και κοινωνία: Μια κριτική ανάλυση των ρόλων και των στερεοτύπων στον κινηματογράφο*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Μπασλής, Γ. (2017). *Κοινωνιογλωσσολογία. Μικρή εισαγωγή*. Αθήνα: Γρηγόρης.
- Μπούνα, Α. (2019). *Η διαμόρφωση της έμφυλης ταυτότητας: Ο ρόλος της οικογένειας και του σχολείου*. Αθήνα: Πεδίο.
- Μπουτουλούση, Ε. (2001). Γλωσσική επίγνωση. Στο Α. Χριστίδης (επιμ.), *Εγκυκλοπαιδικός Οδηγός για τη γλώσσα*. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.
- Νασιάκου, Μ. (1979). Διαφορές των φύλων και ψυχολογική ταυτότητα. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 36-37, 357-364.
- Παπαδημητρίου, Φ. (2010). Η κοινωνική σημειωτική προσέγγιση της οπτικής επικοινωνίας. Εισαγωγική Σημείωση. Στο G. Kress & T. van Leeuwen, *Η ανάγνωση των Εικόνων* (σσ. 7-24). Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Παυλίδου, Θ.-Σ. (2006). Γλώσσα - Γένος - Φύλο. Στο Θ.-Σ. Παυλίδου (Επιμ.), *Γλώσσα - Γένος - Φύλο* (σσ. 15 – 64). Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών. Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη.
- Παπαταξιάρχης, Ε. (1997). Το φύλο στην ανθρωπολογία (και στην ιστοριογραφία): Ορισμένες γνωστικές και μεθοδολογικές προεκτάσεις. *Μνήμων*, 19, 201 – 210.
- Πολίτης, Φ. (2006). *Οι «Αντρικές Ταυτότητες» στο σχολείο: Ετεροσεξουαλικότητα, ομοφυλοφιλία και μισογυνισμός*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Σηφianού, Μ. (2020). Ανάλυση λόγου: Χαρτογραφώντας το πεδίο. Στο Σ. Μπουκάλα & Α. Γ. Στάμου (Επιμ.), *Κριτική ανάλυση λόγου, (Από)δομώντας την ελληνική πραγματικότητα* (σσ. 19 – 49). Αθήνα: Νήσος.

- Στάμου, Α. Γ. (2011). Η κριτική ανάλυση λόγου των περιβαλλοντικών κειμένων: Προς μια κριτική γλωσσική επίγνωση. *12 Κείμενα για τη Γλωσσολογία: Πρακτικά των Ετήσιων Συναντήσεων του Τομέα Γλωσσολογίας* (σσ. 179-193). Πινακάτες Πηλίου: Κοντύλι.
- Στάμου, Α. Γ. (2012). Αναπαραστάσεις της κοινωνιογλωσσικής πραγματικότητας στα κείμενα μαζικής κουλτούρας: Αναλυτικό πλαίσιο για την ανάπτυξη της κριτικής γλωσσικής επίγνωσης. *Γλωσσολογία/Glossologia*, 20, 19-38. Ανακτήθηκε από: <http://glossologia.phil.uoa.gr/?q=node/82> [18-10-2024].
- Στάμου, Α. Γ. (2014). Η κριτική ανάλυση λόγου: Μελετώντας τον ιδεολογικό ρόλο της γλώσσας. Στο Μ. Γεωργαλίδου, Μ. Σηφianού, & Β. Τσάκωνα (Επιμ.), *Ανάλυση λόγου: Θεωρία και εφαρμογές* (σσ. 149-187). Αθήνα: Νήσος.
- Στάμου, Α., Αλευριάδου, Α., & Ελευθερίου, Π. (2011). "Ζωγράφισε τα ΑΜΕΑ": Αναπαραστάσεις της αναπηρίας μέσα από τα ιχνογραφήματα παιδιών του δημοτικού. Στο Μ. Πουρκός, & Ε. Κατσαρού (Επιμ.), *Πρακτικά του Συνεδρίου "Βίωμα, Μεταφορά και Πολυτροπικότητα: Εφαρμογές στην επικοινωνία, την εκπαίδευση, τη μάθηση και τη γνώση"* (σσ. 323-336). Θεσσαλονίκη: Νησίδες.
- Στάμου, Α., Αρχάκης, Α. & Πολίτης, Π. (2016). «Γλωσσική ποικιλότητα και κριτικοί γραμματισμοί στον λόγο της μαζικής κουλτούρας: Χαρτογραφώντας το πεδίο.» Στο Α. Στάμου, Π. Πολίτης & Α. Αρχάκης (επιμ.), *Γλωσσική Ποικιλότητα και Κριτικοί Γραμματισμοί στον Λόγο της Μαζικής Κουλτούρας: Εκπαιδευτικές Προτάσεις για το Γλωσσικό Μάθημα*. Σαΐτα.
- Στάμου, Α., & Δημοπούλου, Α. Δ. (2015). Κοινωνιογλωσσικές αναπαραστάσεις της κατασκευής του φύλου στον τηλεοπτικό λόγο: Η περίπτωση της σειράς Εργαζόμενη Γυναίκα. *Γλωσσολογία/Glossologia* 23:23-44 Ανακτήθηκε από: <https://docplayer.gr/6467400-Http-glossologia-phil-uoa-gr.html> [18-10 - 2024]
- Ταμπούρης, Π. (2008). *Το Ρεμπέτικο Τραγούδι, 1932-1941*. Αθήνα: FM Records.
- Τσάμη, Β. (2018). *Κείμενα μαζικής κουλτούρας και γλωσσική ποικιλότητα: Κριτική ανάλυση και ανάπτυξη εκπαιδευτικού υλικού*. Ανακτήθηκε από : <https://www.didaktorika.gr/> [12 - 11 - 2024]

- Τσοκαλίδου, Ρ. (2001). Γλώσσα και φύλο. *Εγκυκλοπαιδικός Οδηγός*. Πύλη για την ελληνική γλώσσα. Ανακτήθηκε από: https://www.greek-language.gr/greekLang/studies/guide/thema_b8/index.html
- Tsotsou, V. & Stamou, A. G. (2018). Κοινωνιογλωσσικές αναπαραστάσεις του φύλου στον παιδικό κινηματογράφο χθες και σήμερα: Μία συγκριτική ανάλυση σκηνών από μία παλαιότερη και μία νεότερη ταινία κινουμένων σχεδίων της Disney. *Multilingual Academic Journal of Education and Social Sciences*, 6(1), 76-93
- Φραγκιάς, Ν.(1999).*Οικονομική Ιστορία της Ελλάδας: Από τη Μικρασιατική Καταστροφή μέχρι τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο*.Αθήνα: Εκδόσεις Σιδέρη.
- Φραγκουδάκη, Α. (2008). *Φύλο και Ταυτότητες στην Ελληνική Τηλεόραση*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Κυριακίδη.
- Φτερνιατή, Ά., Τσάμη, Β., & Αρχάκης, Α. (2016). «Τηλεοπτικές διαφημίσεις και γλωσσική ποικιλότητα: Προτάσεις κριτικής γλωσσικής διδασκαλίας». *Προσχολική & Σχολική Εκπαίδευση* , 4 (1), σσ. 85-100.
- Χοντολίδου,Ε. (1999). Εισαγωγή στην έννοια της πολυτροπικότητας. *Γλωσσικός Υπολογιστής*,1,115-117.
- Ψαρρά, Μ. (2003). *Οι Γυναίκες στην Ελληνική Κοινωνία: Από την Παράδοση στη Σύγχρονη Πραγματικότητα*. Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.

Ξενόγλωσση

- Behm, J. (2009). *The Representation of Gender – Specific Conversational Behavior in Informal Talk: A Pragmatic Analysis of the American TV - Series “Sex and the City”*. Universität Rostock.
- Benwell, B., & Stokoe, E. (2006). *Discourse and Identity*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bussey, K. (2011). Gender identity development. In S. J. Schwartz, K. Luyckx, & V. L. Vignoles (Eds.), *Handbook of Identity Theory and Research* (pp. 603-628). New York: Springer.
- Bussey, K., & Bandura, A. (1999). Social cognitive theory of gender development and differentiation. *Psychological Review*, 106(4), 676-713.

- Cameron, D. (1997). Performing Gender Identity: Young Men's Talk and Construction of Heterosexual Masculinity. In S. Johnson & U. H. Meinhof (eds.), *Language and Masculinity* (pp. 47–64). Oxford: Blackwell.
- Carver, P. R., Yunger, J. L., & Perry, D. G. (2003). Gender identity and adjustment in middle childhood. *Sex Roles*, 49(3-4), 95-109.
- Devine, P. G. (1989). Stereotypes and prejudice: Their automatic and controlled components. *Journal of Personality and Social Psychology*, 56(1), 5-18. Ανακτήθηκε από: <https://devinelab.psych.wisc.edu/> [1 - 11 - 2024]
- Fairclough, N. (1993). Discourse Analysis and the Marketization of Public Discourse: The Universities. *Discourse & Society*, 4, 133–168.
- Hentschel, T., Heilman, M. E., & Peus, C. V. (2019). The multiple dimensions of gender stereotypes: A current look at men's and women's characterizations of others and themselves. *Frontiers in Psychology*, 10, 1-19. Ανακτήθηκε από: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2019.00011/full> [1 - 11 - 2024]
- Holmes, J. (2016). *Εισαγωγή στην Κοινωνιογλωσσολογία*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Kress, G. & van Leeuwen T. (2006). *Reading images: The Grammar of visual design* (2nd edition). London and New York: Routledge.
- Kress, G. & Leeuwen, van T. (2010). Η ανάγνωση των εικόνων. Η Γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού. Στο Φ. Παπαδημητρίου (επιμ.), *Η κοινωνική σημειωτική προσέγγιση της οπτικής επικοινωνίας*. Εισαγωγική Σημείωση. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Lakoff, R. (1975). *Language and Woman's Place*. New York: Harper Colophon.
- Lips, M.H. (1998). *Sex and Gender: An Introduction*. Mountain View, CA: Mayfield.
- Maccoby, E. E. (2000). Perspectives on gender development. *International Journal of Behavioral Development*, 24(4), 398-406.
- Ottosson, T., & Cheng, X. (2012). *The representation of gender roles in the media – An analysis of gender discourse in Sex and the City movies*. Department of Economics and Informatics: University West. Ανακτήθηκε από: <https://docplayer.net/23848770-The-representation-of-gender-roles-in-the-media.html> [4 - 10 - 2024]

- Soares, T. O. (2017). *Animated films and linguistic stereotypes: A critical discourse analysis of accent use in Disney animated films* (Master's Thesis). Bridgewater State University, Bridgewater.
- Van Dijk, T. A. (2001). Critical discourse analysis. In D. Tannen, D. Schiffrin, & H. Hamilton (Eds.), *Handbook of Discourse Analysis* (pp. 352-371). Oxford: Blackwell.
- Webb Farley, K., Rauhaus, B., & Eskridge, R. (2020). Gender Representation, Professional Experiences, and Socialization: The Case of City Managers. *Public Personnel Management*, <https://doi.org/10.1177/0091026020903073>
- Witt, S. D. (2000). Review of research: The influence of television on children's gender role socialization. *Childhood Education*, 76(5), 322-324.

Παράρτημα

Απομαγνητοφωνήσεις

Σκηνή 1

[Μάνα – Ευτυχία]

Ευτυχία:

Λοιπόν, πάω εγώ τώρα, ε;

Μάνα:

Σαν πολύ μπαϊράκι δε σήκωσες ε; Κάθε μέρα έξω, τι θα πει ο κόσμος; Παντρεμένη γυναίκα...

Ευτυχία:

Ο κόσμος μάνα;; Βλέπεις εσύ κανέναν εδώ; Γιατί εγώ δεν βλέπω! Εκεί έξω υπάρχουν θέατρα, σινεμά, άνθρωποι που κλαίνε, γελάνε, ταξιδεύουν. Αυτός είναι ο κόσμος, όχι τα ντουβάρια! Γλιτώσαμε από του χάρου τα δόντια! Αιχμαλωσία περάσαμε... Δεν σκοπεύω να θαφτώ τώρα ζωντανή!

Μάνα:

Άκουσέ με λίγο! Άκουσέ με! Ο άντρας σου είναι κιμπάρης, μπαγιοκλής! Μην είσαι αχάριστη. Εγώ, σε μερικά χρόνια, θα φύγω, μόνη σου θα μείνεις;

Ευτυχία:

Μην το ξαναπείς αυτό!

Μάνα:

Έλα, εδώ! Έλα δω! Να βγαίνεις έξω δε θέλεις; Να πας να κάνεις μαθήματα σε παιδιά! Μα, τι το 'χεις το πτυχίο σου;

Ευτυχία:

Έχεις δίκιο, ρε μάνα. Αυτό σκεφτόμουν και εγώ χθες το βράδυ, πριν να κοιμηθώ. Δεν μπορώ να βουρλίζομαι σαν την άδικη κατάρρα...

Μάνα:

Μπράβο, γιαβρί μου!

Ευτυχία:

Θα βουρλίζομαι με σκοπό! Θα γίνω ηθοποιός!

Μάνα:

Αααχ μη χειρότερα.

Σκηνή 2

[Ευτυχία – Μάνα – Άντρας]

Ευτυχία: Δεν σε αγαπώ πια, θέλω διαζύγιο.

Μάνα: Τι λόγια είναι αυτά;

Ευτυχία: Μάνα, δεν σου μίλησε κανείς.

Μάνα: Γιατί χρειάζομαι και άδεια;

Άντρας: Γιατί, Ευτυχία; Τι σε έκαμα;

Ευτυχία: Τίποτα. Δεν μπορώ να είμαι η γυναίκα που θέλεις, δεν μπορείς να είσαι ο άντρας που θέλω.

Άντρας: Μα τι λες τώρα; Τι άλλο θες να κάνω; Σε χάλασα χατίρι ποτέ; Δεν κάνω ό,τι με ζητάς;

Ευτυχία: Ωραία, λοιπόν, θέλω να δουλέψω ηθοποιός, να γυρνάω με τα μπουλούκια, να έχω δικό μου μεροκάματο, να ζήσω ελεύθερη.

Άντρας: Αυτά είναι παλαβά.

Ευτυχία: Ε, γι' αυτό σου λέω.

Άντρας: Δεν είσαι 20 χρονών, είσαι μάνα δύο παιδιών. Άμα φύγεις, δεν θα τα ξαναδείς ποτέ.

Ευτυχία: Θα τα πάρω μαζί μου.

Άντρας: Στα μπουλούκια;

Ευτυχία: Δεν είδα να έχεις κανα νταλκά όταν μας παράτησες.

Άντρας: Πάλι αυτό με κοπανάς; Γι' αυτό μ' αφήνεις; Μα δεν μπορούσα να 'ρθω, δεν το καταλαβαίνεις;

Ευτυχία: Όποιος θέλει, μπορεί. Και για να μη σε κοροϊδεύω, σε αφήνω γιατί μπουχτίσα.

Άντρας: Εντάξει, λοιπόν. Χάσου! Αλλά το διαζύγιο ξέχνα το.

Ευτυχία: Γιατί νομίζεις ότι θα με κρατήσεις με το στανιό; Με ή χωρίς διαζύγιο, εγώ εδώ μέσα δε μένω.

Άντρας: Τότε διάλεξε και παιδί, γιατί και τα δύο δεν τα παίρνεις. Κι αυτό που θα αφήσεις πίσω, δεν πρόκειται να το ξαναδείς ποτέ.

Ευτυχία: Είσαι πολύ σκληρός με τις κόρες σου, όχι με μένα. Τη μάνα δεν τη χωρίζουν απ' τα παιδιά της. Θα πάρω τώρα τη μεγάλη, αλλά να ξέρεις ότι θα ξανάρθω για τη μικρή.

Σκηνή 3

[Ευτυχία – Μανώλης Χιώτης – Λουκάς]

Μανώλης: Καλώς τηνε!

Ευτυχία: Γεια σου ρε Μανώλη!

Μανώλης: Τι καλό μου έφερες;

Ευτυχία: Πολλά, εδώ είσαι!

Μανώλης: Για να δω ! Μαλάμω με τη φούρια σου, βάρα τα κουμπούρια σου, τι είναι αυτά βρε, Ευτυχία, τρελάθηκες;

Ευτυχία: Να δεις που μια μέρα θα γίνει μεγάλο σουξέ!

Μανώλης: Πάρε το δάκρυ μου, πάρε το δάκρυ μου να το 'χεις συντροφιά... Αυτό ναι!

Ευτυχία: Α, γεια σου! Γιατί πέταξα καμπούρα απ' την πείνα!

Μανώλης: Ποια πείνα βρε Ευτυχία; Αφού στην τζόχα θα τα ακουμπήσεις!

Ευτυχία: Δερβέναγα στο πορτοφόλι σε βάλαμε, ρε Μανώλη! Δώσε τώρα ό,τι είναι κι άσε με εμένα να κάνω πως μου κόβει!

Μανώλης: Καλά καλά δεν ξεκίνησες κι όλοι μιλάνε ήδη για σένα! Και ξέρεις τι σκατοχώρος είμαστε ε;

Ευτυχία: Και τι λένε;

Μανώλης: Πως πας και ταΐζεις τις λέσχες, πως ξεπουλάς τους στίχους σου για ένα κομμάτι ψωμί, πως δεν νοιάζεσαι για την τέχνη σου.

Ευτυχία: Εγώ ξέρεις τι λέω; Πως αν σεκλετιζόμουνα για το τι λέει ο κόσμος, θα έμενα δασκάλα.

Μανώλης: Λένε και για τον... Τι θέλει και κουβαλάει αυτό τον κίναδο λένε στα λημέρια μας;

Ευτυχία: Ό,τι γουστάρω κάνω πες τους χαιρετίσματα...Και άμα βαρυστομαχιάζουν με την πάρτη μου ,μη σώσουν και ξαναπάρουν στίχους μου. Όσο για το Λουκά, είναι δέκα φορές πιο άντρας από δαύτους. Τ' ακούς; Δεν ντρέπονται, ρε λίγο να κάνουν σαν γυναικούλες, κοτζάμ άντρες. Είναι και ρεμπέτες!

Σκηνή 4

[Ευτυχία – Κόρη – Φραγκίσκος – Λουκάς – Γιώργος – Ρέα]

Κόρη: Θα πάμε περιοδεία, θα γυρίσουμε όλα τα θέατρα.

Ευτυχία: Τι σόι περιοδεία;

Κόρη: Σαν αυτές που έκανες εσύ!

Ευτυχία: Εγώ δεν είχα επιλογή!

Κόρη: Ούτε εμείς. Ο Φραγκίσκος είναι χαρακτηρισμένος κομμουνιστής. Τις προάλλες τον μπουζούριασαν, αν δεν ήταν ο Γιώργος, θα ήταν ακόμα μέσα!

Φραγκίσκος: Έτσι είναι, μητερίτσα, δεν μας σηκώνει ο τόπος πια.

Ευτυχία: Και το παιδί, τι γράμματα θα μάθει; Αράπικα;

Κόρη: Ό,τι μάθαμε κι εμείς, μανά!

Γιώργος: Ας μην τσακωθούμε τώρα μπροστά στο παιδί!

Ευτυχία: Το παιδί θα μένει μαζί μας!

Κόρη: Το παιδί μου μιλάμε για το παιδί μου!

Ευτυχία: Εγώ αποφασίζω και για του λόγου σου, που είσαι παιδί μου, και λέω πως τη Ρέα δεν την παίρνεις μαζί σου.

Φραγκίσκος: Μα, μητερίτσα, θα μείνουμε καιρό εκεί, έχουμε κλείσει για Αλγέρι, Αίγυπτο. Άσε δε που έχουν φτιάξει και κάτι στούντιο εξαιρετικά!

Ευτυχία: Ένας λόγος παραπάνω! Η Ρέα θα μένει μαζί μας! Όχι, θα την αφήσω σε εσάς να τη σούρνετε στους τεκέδες.

Φραγκίσκος: Τέλος πάντων, ας μην τσακωθούμε μέρα που είναι σήμερα.

Λουκάς: Γιατί, τι μέρα είναι;

Κόρη: Γιώργο, τι λες;

Λουκάς: Εγώ πάντως, δε με ρώτησε κανένας, αλλά τέλος πάντων, ψηφίζω το παιδί να μένει εδώ. Συγγνώμη, πες, Γιώργο!

Γιώργος: Για το καλό του παιδιού! Αυτό θα πω κι εγώ.

Σκηνή 5

[Ευτυχία – Καλδάρας]

Ευτυχία: Γεια σας ρε παιδιά! Τι τρέχει και απ' το πρωί σώνει και ντε να βρεθούμε ρε Καλδάρα;

Καλδάρας: Χθες βράδυ στου Δαμίγου, ο Δερβενιώτης και ο Καπλάνης πιαστήκανε στα χέρια.

Ευτυχία: Γιατί έσφιξαν κανά καρτούτσο παραπάνω;

Καλδάρας: Για πάρτη σου αρπαχτήκανε! Δημιουργείς μεγάλα πάθη, τρομάρα σου!

Ευτυχία: Δεν είμαστε καλά... Από πού και ως πού;

Καλδάρας: Με κατηγορούσε ότι κάνω παρέα μαζί σου για να μου δίνεις τον αφρό! Το φυσάνε και δεν κρυώνει!!! Αναρωτιούνται που 'σαι και... γυναίκα πράγμα, πανάθεμά σε.

Ευτυχία: Και που είμαι γυναίκα, τι θα πει; Πες του χαιρετίσματα! Όλοι πίσω απ' το ποδόγυρο τρέχουνε, αλλά άμα μια γυναίκα μπει στα χωράφια τους, ζορίζονται!

Καλδάρας: Όπως και να έχει, καλύτερα να μην εμφανιστείς για λίγο, να παγώσουν τα αίματα. Και όλα αυτά, επειδή σκίσαμε!

Ευτυχία: Για πες ...

Καλδάρας: Το από τα ψηλά στα χαμηλά, μέσα σε δύο μήνες πούλησε πάνω από 10.000!

Ευτυχία: Έβγαλες;

Καλδάρας: Έβγαλα και έβγαλες...

Ευτυχία: Πούντα;

Καλδάρας: Μόλις κάνει εκκαθάριση η ΑΕΠΗ, θα μας αποδώσουν.

Ευτυχία: Δηλαδή;

Καλδάρας: Η εταιρεία που μαζεύει τα δικαιώματά μας. Στο δίσκο είναι το όνομά σου. Θα πηγαίνεις και θα πληρώνεσαι.

Ευτυχία: Ωραία! Αυτό είναι δικό σου! Θέλω τέσσερα τώρα και μη βάλεις το όνομά μου!

Καλδάρας: Αυτά κάνεις και κάποιοι γίνονται πλούσιοι στην καμπούρα σου. Να περιμένεις την εκκαθάριση!

Ευτυχία: Η ΔΕΗ δεν περιμένει. Δώσε δύο και πατσίσουμε!

Καλδάρας: Για το καλό σου, θα περιμένεις!

Ευτυχία: Τρικάλινέ τσιφούτη!

Ρέα, Ρέα, έλα εδώ μωρή...

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.