



«Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών»

«ΠΜΣ Δημιουργική Γραφή»

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

«Γυναικείες αναπαραστάσεις σε ελληνικές κωμωδίες της περιόδου
1960-1965»

Κυριακή Απταλίδου

A.M. 513464

Επιβλέπων καθηγητής: Σωτήριος Πετρίδης

Πάτρα, Ιούνιος 2023

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή («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.



«Γυναικείες αναπαραστάσεις σε ελληνικές κωμωδίες της περιόδου
1960-1965»

Κυριακή Απταλίδου

Επιτροπή Επίβλεψης Πτυχιακής / Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:

Σωτήριος Πετρίδης

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:

Νίκος Τερζής

Πάτρα, Ιούνιος 2023

Αφιέρωση

Στον παππού και τη γιαγιά μου, Δημήτρη και Θεοδοσία Κουϊμτζή, ένα ζευγάρι φτωχών αγροτών από τη Βρύση Διδυμοτείχου, που στη δεκαετία του '60 μεγάλωσε τις κόρες του με την αξιοπρέπεια που αρμόζει όχι μόνο στις γυναίκες, αλλά σε κάθε άνθρωπο.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες στον επιβλέποντα καθηγητή μου, Πετρίδη Σωτήριο για την ένθερμη υποστήριξή του και την άμεση ανταπόκρισή του σε κάθε μου απορία.

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία έχει ως στόχο της τον εντοπισμό και την παρουσίαση των έμφυλων προτύπων όπως αυτά παρουσιάζονται μέσα από τις γυναικείες αναπαραστάσεις σε τρεις δημοφιλείς ελληνικές κωμωδίες της περιόδου 1960-1965. Στο πρώτο κεφάλαιο διασαφηνίζεται και οριοθετείται η έννοια του φύλου ορίζοντας το βιολογικό και κοινωνικό φύλο. Στη συνέχεια παρουσιάζεται ο ρόλος των στερεοτύπων και των κοινωνικών προκαταλήψεων που σχετίζονται με τα δυο φύλα. Σημαντική κρίνεται και παρουσιάζεται και μια σύντομη αναφορά στις φεμινιστικές απόψεις που σχετίζονται με τη γυναικεία αναπαράσταση. Τέλος παρουσιάζεται η κωμωδία ως κινηματογραφικό είδος στην Ελλάδα και επιχειρείται μια σύντομη ανασκόπηση της κοινωνικής θέσης της γυναίκας στην Ελλάδα την προαναφερθείσα περίοδο. Στο δεύτερο μέρος παρουσιάζονται ως αντικείμενα ανάλυσης τρεις δημοφιλείς κωμωδίες της περιόδου 1960-1965 και τα συμπεράσματα που εξήχθησαν από αυτά. Συμπερασματικά, οι αναπαραστάσεις των γυναικών παρουσιάζουν στοιχεία νεωτερικότητας, που φαίνεται εν μέρει να οδηγούν σε μια νέα κατεύθυνση την ελληνική κοινωνία, όμως ο μηχανισμός αναπαραγωγής των έμφυλων σχέσεων δεν κλονίζεται ουσιαστικά. Στο δημιουργικό μέρος της εργασίας όπως αυτό εντάσσεται μέσα στο πλαίσιο της δημιουργικής γραφής του παρόντος μεταπτυχιακού προγράμματος παρουσιάζεται ένα σενάριο μικρού μήκους μιας κωμωδίας άμεσα συνδεδεμένης θεματικά με τα συμπεράσματα που προέκυψαν. Σχετίζεται με την ανάδειξη των πατριαρχικών δομών εξουσίας σε μια κοινωνία που φαίνεται να αλλάζει, αλλά στη βάση της μένει προσκολλημένη στο παρελθόν.

Λέξεις – Κλειδιά

Γυναικείες αναπαραστάσεις, ελληνική κωμωδία, ΠΕΚ

«Female representations in Greek comedies of the period 1960-
1965»

«KYRIAKI APTALIDOU»

Abstract

The aim of this thesis is to identify and present the gender standards as they are presented through the female representation in three popular Greek comedies of the period 1960-1965. In the first chapter, the concept of gender is clarified and defined by defining biological gender (sex) and social gender (gender). Afterwards, the role of stereotypes as social prejudices related to the genders is presented. A brief reference to feminist viewpoints related to female representations is considered important. Finally, comedy is presented as a film genre in Greece and a brief review of the social position of women in Greece is attempted in the aforementioned period. In the second part, three popular comedies of the period 1960-1965 and the conclusions drawn from them are presented as objects of analysis. In conclusion, the female representations shows elements of modernity, which seem to partially lead Greek society in a new direction, but the reproduction mechanism of gender relations is not fundamentally shaken. Patriarchy is restored in all three cinematic narratives. In the creative part of the work as it is included within the framework of this master's program, a short script of a comedy is presented as it directly connected thematically with the conclusions that emerged from the rise of patriarchal power structures in a society that seems to be changing, but fundamentally remains attached to the past.

Keywords

Female representations, Greek comedy, Old Greek Cinema

Περιεχόμενα

| | |
|--|------|
| Περίληψη | iv |
| Abstract | viii |
| Περιεχόμενα | viii |
| Εισαγωγή | 1 |
| 1. Γυναικείες αναπαραστάσεις: η περίπτωση της ελληνικής κωμωδίας του 1960 | 3 |
| 1.1 Οριοθέτηση της έννοιας φύλο..... | 4 |
| 1.2 Στερεότυπα, κοινωνικές προκαταλήψεις και διακρίσεις | 6 |
| 1.3 Φεμινισμός και γυναικεία αναπαραστάση | 8 |
| 1.4 Ελλάδα και ελληνικός κινηματογράφος στη δεκαετία του 1960..... | 10 |
| 1.4.1 Το γυναικείο φύλο στην ελληνική κοινωνία..... | 12 |
| 1.4.2 Η κωμωδία στην ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία κατά την περίοδο 1960-1970..... | 14 |
| Θεωρητικό/Μεθοδολογικό πλαίσιο..... | 16 |
| 2. Τα αντικείμενα της ανάλυσης | 18 |
| 2.1 Η περίπτωση <i>Δεσποινίς Διευθνής</i> | 18 |
| 2.2 Η περίπτωση <i>Η δε γυνή να φοβήται τον άντρα</i> | 24 |
| 2.3 Η περίπτωση <i>Η κυρία του κυρίου</i> | 29 |
| Συμπεράσματα..... | 34 |
| 3. Δημιουργικό μέρος..... | 38 |
| Σενάριο ταινίας μικρού μήκους <i>Παράλληλο σύμπαν</i> | 40 |
| Βιβλιογραφία..... | 66 |

Εισαγωγή

Θέμα της παρούσας εργασίας αποτελεί η αναπαράσταση του γυναικείου φύλου, όπως αυτή αποτυπώνεται σε συγκεκριμένες κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου της περιόδου 1960-1965. Ο κινηματογράφος ως δημόσιο θέαμα συνιστά ένα μαζικό κοινωνικό φαινόμενο με την εκάστοτε κινηματογραφική αφήγηση να αποτελεί ένα πολιτιστικό στοιχείο της εποχής μέσα στην οποία παράγεται. Δεν πρέπει άλλωστε να ξεχνά κανείς πως η διαμόρφωση των κυρίαρχων ιδεολογιών γίνεται μέσα στο ανάλογο κοινωνικό, οικονομικό, πολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο με τη μετάδοσή του να πραγματοποιείται μέσω των πολιτιστικών προϊόντων όπως είναι και οι κινηματογραφικές ταινίες. Τα φιλικά κείμενα παρέχουν τα συμβολικά μέσα στους θεατές να κατασκευάζουν τον εαυτό τους και να ιστορούν τις εμπειρίες τους (Κομνηνού χ.χ., 141). Παράλληλα παρέχεται το υλικό στο ευρύ κοινό για την κατανόηση ή τη συγκρότηση μιας ταυτότητας με ταξικούς, φυλετικούς, θρησκευτικούς κ.τ.λ. όρους, η οποία θεμελιώνει μια διάκριση ανάμεσα στο «εμείς» και οι «άλλοι». Αυτοί οι διαχωρισμοί που προκύπτουν είναι αυτοί που παράγουν σύμβολα και αξίες που γίνονται αντιληπτά ως «συλλογική κουλτούρα» (Kellner 1999, 210). Μέσα από την παρούσα εργασία θα παρουσιαστεί ένας ενεργός μηχανισμός είτε αναπαραγωγής είτε αμφισβήτησης των έμφυλων σχέσεων εξουσίας.

Η ανάλυση θα βασιστεί σε τρεις κωμωδίες της εποχής: *Δεσποινίς Διευθυντής* (1964), *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα* (1965) και *Η κυρία του κυρίου* (1961). Η επιλογή του είδους της κωμωδίας βασίστηκε στο γεγονός πως η κωμωδία ως κινηματογραφικό είδος παρουσιάζει με τη μεγαλύτερη ευκρίνεια από τα άλλα πλευρές των ανθρώπων (Δελβερούδη 2010, 164). Η επιλογή των ταινιών και η αντίστοιχη σειρά με την οποία θα παρουσιαστεί η ανάλυση των περιπτώσεών τους, βασίστηκε στη σχετικότητά τους με το θέμα, το βαθμό δημοφιλίας τους κατά τη συγκεκριμένη περίοδο σε συνδυασμό με την απήχηση που ασκούν έως και τις μέρες μας. Παράλληλα, αναπαριστούν το γυναικείο φύλο και κατ'επέκταση τη γυναικεία ταυτότητα μέσα σε διαφορετικά κοινωνικά πλαίσια που σχετίζονται με το ίδιο κοινωνικό γεγονός που δρα καταλυτικά ακόμα και σήμερα στην οριοθέτηση της γυναικείας ταυτότητας: το γάμο. Στις τρεις επιλεγόμενες ταινίες έχουμε ως πρωταγωνίστριες μια ανύπαντρη γυναίκα, μια γυναίκα που συζεί και μια ήδη παντρεμένη γυναίκα αντίστοιχα. Μέσα στις φιλικές αφηγήσεις θα συσχετιστούν οι

παραδομένες κοινωνικές αντιλήψεις και θα ανιχνευτούν τα όρια και ο χαρακτήρας του γυναικείου φύλου.

1. Γυναικείες αναπαραστάσεις: η περίπτωση της ελληνικής κωμωδίας του 1960

1.1 Οριοθέτηση της έννοιας φύλο

Βασικός καθορισμός που πρέπει να πραγματοποιηθεί στην προσπάθεια οριοθέτησης της έννοιας του φύλου, είναι ο ίδιος ο καθορισμός της έννοιας «φύλο». Ως όρος μπορεί να συνοδευτεί από δυο επίθετα που οδηγούν στην κατανόησή του. Με τον επιθετικό προσδιορισμό «βιολογικό» φύλο (sex), δηλώνεται η γενετήσια, εκ φύσεως, διαφοροποίηση των ανθρώπων σε άνδρα και γυναίκα, δηλαδή τα βιολογικά χαρακτηριστικά που καθορίζονται από τα χρωμοσώματα και κατ' επέκταση την ανατομία του σώματος και τον ρόλο στην αναπαραγωγική διαδικασία. Από την άλλη, ο όρος «κοινωνικό φύλο» (gender) αποτελεί ένα πολιτιστικό παράγωγο, μια κοινωνική ταξινόμηση και ταυτόχρονα ένα τρόπο οργάνωσης και δόμησης των κοινωνικών σχέσεων. Με τον όρο αυτό, δεν προσδιορίζονται τα ανδρικά ή γυναικεία χαρακτηριστικά αλλά οι συνιστώσες αυτών των χαρακτηριστικών, όπως αυτά περιγράφονται με τους όρους «ανδρισμός» και «θηλυκότητα». Ο όρος «κοινωνικό φύλο» περιγράφει τα κοινωνικά χαρακτηριστικά του ανδρισμού και της θηλυκότητας όπως η ίδια η κοινωνία τα ορίζει (Connell, όπως αναφ. Κογκίδου και Πολίτης 2006, 7). Η επανάληψη τέτοιου είδους όμοιων επαναλαμβανόμενων δηλώσεων οδηγεί σε μια φυσιοποίηση που σχετίζεται με το πλαίσιο του σώματος, το οποίο θεωρείται μια πολιτιστικά συντηρούμενη ύπαρξη (Butler 1990, 8).

Σκοπό του διαχωρισμού βιολογικού και κοινωνικού φύλου αποτέλεσε η δημιουργία αμφισβήτησης κατά πόσο το φύλο είναι ριζωμένο στη βιολογική πλευρά του ατόμου προσδίδοντας στην έννοια αυτή, το κοινωνικο-πολιτισμικό στοιχείο. Η κατάδειξη αυτή υποδεικνύει την πολιτική διάσταση της έμφυλης υποτέλειας. Σύμφωνα και με την Judith Butler «τον προορισμό τον δημιουργεί η κουλτούρα και όχι η βιολογία». Η Ann Oakley παράλληλα ανέδειξε την κοινωνική κατασκευή των διαφορών ανάμεσα σε άνδρες και γυναίκες. Ενώ το κοινωνικό φύλο σχετίζεται αρχικά με την ατομική ταυτότητα, αποκτά στη συνέχεια και μια συμβολική διάσταση και επεκτείνεται με αυτόν τον τρόπο στην κοινωνική κατασκευή της αρρενωπότητας και της θηλυκότητας μέσα από στερεότυπα που παρέχει το κοινωνικό και πολιτιστικό περιβάλλον. Η Rubin εισήγαγε τον όρο κοινωνικό-βιολογικό φύλο δημιουργώντας μία σύνδεση με τη διάκριση φύση-πολιτισμού του δομιστή Levi Strauss. Υποστήριξε πως το βιολογικό φύλο φιλτράρεται μέσα από τους

κυρίαρχους πολιτισμικούς κώδικες οι οποίοι ρυθμίζουν τις συμπεριφορές των ανδρών και των γυναικών που κρίνονται αποδεκτές ως προς τη σεξουαλικότητα αλλά παράλληλα και τον κοινωνικό διαχωρισμό τους σε δυο αποκλειόμενες κατηγορίες βάση ακριβώς αυτών των χαρακτηριστικών (Connell όπως αναφ. Κογκίδου και Πολίτης 2006, 7). Υποδηλώνεται πως οι προϋδεάσεις για τις έμφυλες βιολογικές διαφορές ωθούν στην κατασκευή των συγκεκριμένων, με βάση τα οποία θα ενισχυθούν οι προϋδεάσεις, μετατρέποντας ουσιαστικά τη βιολογία (την βιολογική διαφορά) σε ιδεολογία, μια ιδεολογία που βασίζεται στις πεποιθήσεις (Connell όπως αναφ. Κογκίδου και Πολίτης 2006, 5). Επομένως, το κοινωνικό φύλο έπεται και κατασκευάζεται από το βιολογικό δίνοντας μια πολιτική διάσταση στην έννοια της κατασκευής του φύλου όπως αυτό ορίζεται μέσα στα κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο κάθε εποχής.

Άρρηκτα συνδεδεμένες με το κοινωνικό φύλο είναι και οι συμπεριφορές του φύλου. Οι συμπεριφορές φύλου λαμβάνονται ως οι κοινωνικοί εκείνοι κανόνες, που δείχνουν τι είναι «κατάλληλο» και τι όχι για τα δυο φύλα σε οποιαδήποτε κοινωνική κατάσταση ή διαπροσωπική σχέση. Παραδοσιακά, μέσα σε ένα δίπολο αντιθέσεων ως αναμενόμενο από το αρσενικό φύλο είναι να είναι ανταγωνιστικό και δυναμικό ενώ στον αντίποδα χαρακτηριστικό του θηλυκού είναι η παθητικότητα. Το φύλο παρουσιάζεται ως ένα σύνολο προσδοκιών σύμφωνα με το οποίο γίνεται η οργάνωση της κοινωνικής συμπεριφοράς με τους ρόλους που πρέπει το κάθε φύλο να επιτελέσει να αποτελούν ένα κατασκεύασμα με την ύπαρξή τους να βασίζεται σε διάφορα είδη εξωτερικών παραγόντων όπως ψυχολογικούς, κοινωνικούς, πολιτιστικούς (Ρηγάκη 2020, 12).

Ο Foucault επισημαίνει ότι τα νομικά συστήματα εξουσίας παράγουν στην ουσία τα υποκείμενα τα οποία έπειτα αναπαρίστανται ως αντιπροσωπευτικά. Τα υποκείμενα ορίζονται, σχηματίζονται και αναπαράγονται μέσω αυτών των συστημάτων. Η εξουσία διέπει τη ζωή μέσω του ελέγχου που ασκεί, του περιορισμού και της απαγόρευσης αλλά και έμμεσα μέσω της «προστασίας» που παρέχει σε άτομα που χρήζουν «προστασίας». (Butler 1990, 26). Στο συγκεκριμένο πλαίσιο αναφοράς ο ανδρικός Λόγος είναι ο κυρίαρχος ασκώντας έλεγχο με τη μορφή προστασίας στον θηλυκό.

Γίνεται επομένως κατανοητό πως η αναπαράσταση των φύλων στην ουσία αποτελεί αναπαραγωγή δομών κοινωνικής εξουσίας. Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις που σχετίζονται με το φύλο αναπαράγονται μέσω των δραστηριοτήτων της καθημερινότητας, των συζητήσεων, των κοινωνικών δράσεων. Οι απεικονίσεις των φύλων τρέπονται σε προσωπικές ταυτότητες των μελών μιας κοινωνίας μέσω και της επιρροής που άσκησε ο

κινηματογράφος. Πολλαπλοί συσχετισμοί πρέπει να ληφθούν υπόψη (χρόνος, τόπος, ευρύτερες κοινωνικές συνθήκες) για να δηλωθούν οι κυρίαρχες αναπαραστάσεις τόσο της θηλυκότητας όσο και της αρρενωπότητας.

Στην πράξη μέσα από την ιδεολογία της αφήγησης συγκροτούνται οι έμφυλες ταυτότητες ως το μέρος ενός καθολικού ορίζοντα, ο οποίος αρνείται τη ρευστότητα αυτών των ταυτοτήτων καθιλώνοντας το περιεχόμενό τους με τρόπο που δεν μπορεί να δεχτεί άλλες ερμηνείες. Προβάλλεται ένα «σωστό» πρότυπο ταυτότητας μέσω της συμπεριφοράς, το οποίο και τυγχάνει επιβράβευσης (Κοσμά 2007, 164).

1.2 Στερεότυπα, κοινωνικές προκαταλήψεις και διακρίσεις

Οι ιδέες και αξίες που επικρατούν σε κάθε ιστορική περίοδο αντικατοπτρίζουν την ιδεολογία που ορίζεται από την κυρίαρχη τάξη με παράλληλο σκοπό της άρχουσας ιδεολογίας την αναπαραγωγή τόσο των συμφερόντων όσο και των αξιών της. Παράλληλα, μέσω αυτών πραγματοποιείται η προώθηση των επιθυμητών τρόπων συμπεριφοράς των κοινωνικών υποκειμένων καθορίζοντας το πλαίσιο δραστηριοποίησής τους.

Σχετικά με την απεικόνιση των στερεοτύπων, έχουν παρουσιαστεί δυο αντικρουόμενες θεωρίες. Η πρώτη, ορίζεται ως η θεωρία του «καθρέφτη» και υποστηρίζει πως τα στερεότυπα αντικατοπτρίζουν τις κυρίαρχες αξίες μιας κοινωνίας. Είναι αυτά που δρουν στην ουσία ως ένας μεγεθυντικός φακός που δείχνει μια συμπερασματική εικόνα ενός κοινωνικού φαινομένου (Pollay όπως αναφ. Αντωνιάδης 2020, 6). Από την άλλη, η θεωρία του «καλουπιού» υποστηρίζει πως οι αξίες και τα πιστεύω μιας κοινωνίας διαμορφώνονται αλλά και επηρεάζονται από την απεικόνισή τους. Με αυτόν τον τρόπο τα προβαλλόμενα στερεότυπα διαμορφώνουν μέσα στο χρόνο τις ανθρώπινες σχέσεις (Knoll, Eisend και Steinhagen 2011, 867).

Τα στερεότυπα των φύλων, προέρχονται από τη διαφορετική κατανομή των κοινωνικών ρόλων ανάμεσα στο αντρικό και το γυναικείο φύλο. Η κατανομή σχετίζεται τόσο με το πλαίσιο της οικογένειας όσο και τον εργασιακό χώρο. Παράλληλα, συνδέονται και αποτελούν τις γενικές πεποιθήσεις που σχετίζονται με τα χαρακτηριστικά και τους ρόλους του κάθε φύλου, με στοιχεία σχετικά με τα ψυχολογικά του χαρακτηριστικά, τις συμπεριφορές που χαρακτηρίζονται ως «ανδρικές και γυναικείες» (Browne 1998, 88). Η κοινωνιολόγος Lindsey (2015) είχε αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «στις δυτικές κοινωνίες οι διακρίσεις ξεκινούν όταν ένα νεογέννητο κορίτσι τυλίγεται σε ροζ κουβέρτα και ένα αγοράκι σε μπλε» θέλοντας να δηλώσει πως ακόμα και ένα χρώμα μπορεί να οδηγήσει στην οριοθέτηση για τον διαχωρισμό των φύλων. Έρευνες για τα έμφυλα στερεότυπα έχουν αναδείξει τέσσερα διαφορετικά και ανεξάρτητα χαρακτηριστικά με το κάθε χαρακτηριστικό να έχει αντρική και γυναικεία εκδοχή: α) περιγραφές χαρακτηριστικών όπως η αυτοπεποίθηση ή η ανησυχία για τους άλλους β) τα φυσικά χαρακτηριστικά όπως το μήκος των μαλλιών και το σωματικό ύψος γ) οι συμπεριφορές ρόλου όπως ηγέτης,

φροντίδα παιδιών και τέλος δ) η επαγγελματική κατάσταση όπως οδηγός λεωφορείου, νηπιαγωγός, νοικοκυρά (Deaux και Lewis 1984, 998).

Τα στερεότυπα των ρόλων αποτελούν προσχηματισμένες αντιλήψεις της κοινωνίας, διαχωρίζοντας τους ανθρώπους σε δυο διακριτές κατηγορίες με βάση το φύλο τους ενώ τους αποδίδονται συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, ικανότητες και τρόποι συμπεριφοράς. Το ανδρικό στερεότυπο συνδέεται με την ανεξαρτησία, τη λογική, την ανταγωνιστικότητα, τη γενναιότητα, την επιθετικότητα ενώ το γυναικείο με τα αντίθετα γνωρίσματα όπως την εξάρτηση, την υποχωρητικότητα, την εκδήλωση των συναισθημάτων, το «γυναικείο» ένστικτο, τον φόβο και την ευγένεια. Αυτά τα στερεότυπα θα μπορούσαν να θεωρηθούν και σεξιστικά πρότυπα καθώς ορίζονται ως το σύνολο προσχηματισμένων και υπεραπλουστευμένων αντιλήψεων που σχετίζονται με τρόπους συμπεριφοράς, ικανότητες, ρόλους, επαγγελματικές θέσεις με βάση μόνο το βιολογικό φύλο (Κανατσούλη 1997, 20). Η σφαίρα της γυναίκας και της θηλυκότητας συνδέθηκε με τα οικιακές ασχολίες, την ανατροφή των παιδιών, τη συναισθηματική αφοσίωση και το συναίσθημα. Η σφαίρα του άντρα και της αρρενωπότητας με τη δύναμη, τον ηρωισμό, τον ανταγωνισμό, τον ορθολογισμό και την επιστήμη. Η οποιαδήποτε παρέκκλιση από το δίπολο είναι επιζήμια για τα υποκείμενα οδηγώντας τα στο περιθώριο (Connell 2006, 8).

1.3 Φεμινισμός και γυναικεία αναπαράσταση

Από τις αρχές της φεμινιστικής σκέψης έως και τις μέρες μας πολλές φεμινίστριες θεωρητικοί έστρεψαν το ενδιαφέρον τους στην προβληματική της γυναικείας αναπαράστασης στην προσπάθεια τους να εξηγήσουν τη γυναικεία υποτέλεια. Η σκέψη εστιάστηκε στο γεγονός πως η έννοια της γυναίκας βασίζεται κυρίως στο ανδρικό φαντασιακό, αποτελώντας επομένως ένα ανδρικό δημιούργημα.

«Η γυναίκα δε γεννιέται· μάλλον γίνεται. Καμία βιολογική, ψυχολογική ή οικονομική μοίρα δεν προσδιορίζει τη θέση που κατέχει σήμερα στην κοινωνία το ανθρώπινο θηλυκό. Είναι ο πολιτισμός σαν σύνολο που παράγει αυτό το πλάσμα, κάτι ανάμεσα σε αρσενικό και ευνούχο, που ονομάζεται ‘θηλυκό’. Μόνο η παρέμβαση κάποιου άλλου μπορεί να καθιερώσει ένα άτομο σαν Άλλο». Η Beauvoir (1979, 281) έθεσε τη βάση πάνω στην οποία στηρίχθηκε η φεμινιστική θεωρία του 20^{ου} αιώνα. Χρησιμοποιώντας υλικό από διάφορα πεδία (φιλοσοφία, ψυχολογία, ιστορία, ανθρωπολογία) ανέλυσε τον τρόπο κατασκευής της «θηλυκότητας» ενώ ταυτόχρονα έκανε την σύνδεση ανάμεσα στις κοινωνικές δομές της οικογένειας και την εξουσία. Υποστήριξε πως η κατηγορία των γυναικών αποτελεί ένα μεταβλητό πολιτισμικό επίτευγμα, ένα σύνολο νοημάτων που γίνονται αντιληπτά και επανασημασιοδοτούνται μέσα σε ένα πολιτισμικό πεδίο. Το κοινωνικό φύλο για εκείνη είναι πάντοτε επίκτητο, οριζόμενο από τον εκάστοτε ηγεμονικό λόγο.

Στη δεκαετία του 1960 ο φεμινισμός οδηγήθηκε σε μια πιο ριζοσπαστική κατεύθυνση. Οι ιδέες που εισήγαγε δεν ήταν καινούργιες, προσπάθησε όμως να εντοπίσει τις ρίζες της γυναικείας καταπίεσης στον γενικότερο όρο «πατριαρχία», συνδέοντας παράλληλα την ιδιωτική σφαίρα με την πολιτική. Με σύνθημα «το προσωπικό είναι πολιτικό» υποστήριξαν τη συλλογική δράση για την ανατροπή του υπάρχοντος πατριαρχικού συστήματος. Η Kate Millet περιέγραψε με τον όρο πατριαρχία εκείνο το σύστημα ανδρικής κυριαρχίας μέσα στο οικονομικό, πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο (1969, 24).

Η Judith Butler διερεύνησε την κατασκευή φύλου και εξέτασε τις συνθήκες διαμόρφωσης του γυναικείου υποκειμένου μέσα σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία μέσα σε ένα καθαρά πατριαρχικό πλαίσιο. Εστιάζει στο γεγονός πως η έμφυλη ταυτότητα είναι αποτέλεσμα κοινωνικοπολιτισμικών διαδικασιών και επηρεάζεται από σχέσεις εξουσίας. «Το άτομο κάνει πάντα το φύλο» καθώς ο κάθε άνθρωπος οδηγείται σε μια σύγκλιση ή απόκλιση από όσα το κοινωνικό σύνολο του αποδίδει ως αποδεκτή συμπεριφορά. Η πεποίθηση που

βασίστηκε στη θέση πως οι άντρες και οι γυναίκες είναι διαφορετικοί είναι αυτή που οδήγησε τα δυο φύλα να υιοθετήσουν έναν τρόπο συμπεριφοράς που τους κάνει να φαίνονται διαφορετικοί. Το φύλο ως κατηγορία διατηρείται, παράγεται και συντηρείται μέσα στις πολιτικές και πολιτιστικές συνθήκες (Butler 1990, 26).

Η Judith Butler εισήγαγε τον όρο της παραστασιακής επιτέλεσης, μέσω της οποίας υπογραμμίζεται η ρευστότητα του κοινωνικού φύλου και της έμφυλης ταυτότητας. Το φύλο και το έμφυλο σώμα κατασκευάζονται από έναν αναντίρρητο δημόσιο και κοινωνικό λόγο (Butler 2009, 185). Το κοινωνικό φύλο απορρέει από τα πολιτιστικά νοήματα που αποδίδονται στο σώμα, οδηγώντας το σε μια συνεχή μεταβολή. Υποστηρίζει πως το έμφυλο υποκείμενο διαμορφώνεται από τους κυρίαρχα κοινωνικά Λόγους. Το σώμα μπορεί να εννοηθεί ως το καθημερινό τρόπο με τον οποίο χειρονομίες, κινήσεις σώματος και παραστασιακές εκδηλώσεις κατασκευάζουν την ψευδαίσθηση ενός έμφυλου εαυτού (Butler 2009, 382). Επομένως η κάθε εποχή μέσω των κοινωνικο-πολιτισμικών παραγόντων της διαμορφώνει και αλλάζει τις παραδοσιακές έμφυλες συμπεριφορές μέσα από την επιτέλεση διαφορετικών παραστασιακών πράξεων.

Επομένως, το θεμελιώδες όριο στη βάση του οποίου συγκροτούνται οι έμφυλες ταυτότητες είναι η κυρίαρχη αντίληψη ότι υπάρχουν δυο σταθερά, ασύμμετρα και αντίθετα φύλα. Οι ταυτότητες παράγονται μέσω κανόνων, βασίζονται στη συνεπή και επαναλαμβανόμενη επίκληση αυτών των κανόνων οι οποίοι διαμορφώνονται μέσα σε ένα ορισμένο πολιτισμικό πλαίσιο και παρουσιάζονται ως κανονικότητα. Το φύλο όμως προσλαμβάνεται ως οντολογική και όχι ως κοινωνικά προσδιορισμένη κατηγορία και επομένως η γυναικεία υποτέλεια αντιμετωπίζεται ως ένα «αντικειμενικό» δεδομένο που τεκμηριώνεται από την ίδια τη φύση (Laqueur 1990, 6). Στην πραγματικότητα η βιολογική διαφορά έρχεται να νομιμοποιήσει την κοινωνική σύμβαση της γυναικείας υποτέλειας. Υπό την έννοια αυτή το λεγόμενο βιολογικό φύλο είναι πάντοτε ήδη κοινωνικό (Αθανασίου 2006, 997). Επομένως το πώς ορίζονται οι κατηγορίες «άνδρες», «γυναίκες» είναι σε άμεση συνάρτηση με τις σχέσεις εξουσίας καθώς η κυρίαρχη ιδεολογία είναι αυτή που αναπαράγει τη συγκεκριμένη κατηγοριοποίηση. Όπως επισημαίνει και η Αποστολίδου το ανατομικό φύλο «δεν είναι πάντοτε η κύρια πηγή της ταυτότητας του φύλου. Το φύλο κατασκευάζεται κοινωνικά και εδραιώνεται περιστασιακά, κυρίως μέσα από τη σεξουαλική χρήση και την επιτελεστική ενσάρκωση έμφυλων χαρακτηριστικών και σωματικών σημάνσεων» (Αποστολίδου 2005, 17).

1.4. Ελλάδα και ελληνικός κινηματογράφος στη δεκαετία του 1960

Η εκφορά του λόγου και οι αφηγηματικές δομές των ταινιών της περιόδου αναπαριστούν σε μεγάλο βαθμό της κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις στην Ελλάδα (Δερμετζόπουλος 2010, 149). Ο κινηματογράφος αποτελεί χώρο εξωτερίκευσης πολιτισμικών διαδικασιών και οι κινηματογραφιστές παρουσιάζουν τις ιδέες τους για την κοινωνική πραγματικότητα. Στο σημείο αυτό κρίνεται αναγκαία μια σύντομη παρουσίαση του ιστορικοκοινωνικού πλαισίου της χώρας ώστε να γίνουν αντιληπτές οι συνθήκες που επικρατούσαν και διαμόρφωναν την καθημερινότητα του μέσου θεατή.

Η Ελλάδα είχε βιώσει μέσα σε λίγα χρόνια μια κατοχή, και έναν εμφύλιο πόλεμο με ολέθριες συνέπειες. Ιδεολογικά η προηγούμενη δεκαετία χαρακτηρίζεται από παρακμή και στασιμότητα. Στη χώρα κυριαρχεί η πολιτική αστάθεια, με τις κυβερνήσεις να διαδέχονται η μία την άλλη. Προσπάθειες εκσυγχρονισμού της κοινωνίας είχαν πραγματοποιηθεί, όπως η παροχή δικαιώματος ψήφου στις γυναίκες το 1956, χωρίς βέβαια να υπάρξει αλλαγή ως προς την κοινωνική τους θέση (Λαμπίρη-Δημάκη 2003, 184). Η ένταξη της Ελλάδας στην ΕΟΚ το 1961, η απελευθέρωση των κομμουνιστών κρατουμένων και η κατάργηση του θεσμού αστυνόμευσης πολιτικών απόψεων ήταν στοιχεία εκσυγχρονισμού της χώρας. Η οικονομική ανάπτυξη επικεντρωνόταν στα αστικά κέντρα, με τους ανθρώπους των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων να οδηγούνται κυρίως στην Αθήνα για εργασία (Κολοβός 2000, 147).

Η δεκαετία του 1960 θεωρείται η χρυσή εποχή του ελληνικού κινηματογράφου. Η παραδοχή αυτή επιβεβαιώνεται από δυο στοιχεία. Αρχικά την επιβεβαιώνει ο τεράστιος αριθμός εισιτηρίων και η τεράστια παραγωγή ταινιών (περίπου 1000 ταινίες στη διάρκεια της δεκαετίας) με τους Έλληνες να παρουσιάζονται από τους πιο κινηματογραφόφιλους ανθρώπους στον πλανήτη (Δερμετζόπουλος 2010, 144). Παράλληλα παρατηρείται η αύξηση του αριθμού των αιθουσών προβολής σε συνδυασμό με τη φθηνή τιμή του εισιτηρίου, γεγονός που έκανε τις ελληνικές ταινίες προσιτές σε όλα τα κοινωνικά στρώματα. Σε χωριά της επικράτειας η προβολή γινόταν μέσω φορητών μηχανών προβολής, τρέποντας τον κινηματογράφο στο πιο προσφιλή τρόπο διασκέδασης του κοινού (Σολδάτος 2010, 145). Παράλληλα από τα σημαντικότερα γεγονότα της δεκαετίας του 1960 που σχετίζονται με την κινηματογραφική παραγωγή αποτέλεσε η διοργάνωση

της εβδομάδας κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη, που μετεξελίχθηκε σε διεθνές φεστιβάλ κινηματογράφου.

Η πρώτη περίοδος κατά την οποία ο ελληνικός κινηματογράφος συγκροτούσε μια συμπαγή βιομηχανία με τεράστιο τζίρο και παραγωγή εκτείνεται χρονικά από τη δεκαετία του 1940, μετά τον πόλεμο έως την επικράτηση της τηλεόρασης στις αρχές του 1970. Αυτή η περίοδος ονομάστηκε Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος (ΠΕΚ) (Σκοπετέας 2015, 117). Ο Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος τις δυο πρώτες δεκαετίες των μεταπολεμικών χρόνων, αποτελεί ένα σημαντικό κομμάτι της πολιτιστικής παραγωγής της χώρας μας. Εξακολουθεί μέχρι και τις μέρες μας να είναι αντικείμενο ενδιαφέροντος τόσο του κοινού όσο και των μελετητών, καθώς θεωρείται «πολιτισμικά σημαντικός» (Λεβεντάκος 2002, 11). Ο κινηματογράφος λειτούργησε ως μέσο ψυχαγωγίας σε δύσκολες περιόδους εξισορροπώντας μέσω της μυθοπλασίας τη σκληρή πραγματικότητα. Το κενό αυτό στη διασκέδαση αλλά και την έμμεση «διαπαιδαγώγηση» του Έλληνα και της Ελληνίδας καλύπτει ο κινηματογράφος καθώς η τηλεόραση εμφανίζεται στην Ελλάδα το 1966 (Ανδρεανίδης 2019, 16). Ο ρόλος του στάθηκε ιδιαίτερα βοηθητικός στην προσαρμογή της λαϊκής κουλτούρας στις νέες συνθήκες (Δερμετζόπουλος 2010, 144).

Ο κινηματογράφος είναι δέσμιος της εποχής μέσα στην οποία δημιουργείται και ως εκ τούτου μετατρέπεται έως ένα μέρος σε ντοκουμέντο της. Η γλώσσα, η αισθητική αλλά και η ίδια προβαλλόμενη ιδεολογία παρέχουν πληροφορίες για την κάθε χρονική περίοδο. Κάθε ταινία αποτελεί ένα ιστορικό τεκμήριο καθώς αναπαριστά για τους θεατές της μια εικόνα της νοοτροπίας κάθε εποχής αν και η κάμερα πάντα θα διατηρεί ένα βαθμό αυτονομίας (Ferro 2001, 30). Έμμεσα ή άμεσα επομένως όλες οι ταινίες παρουσιάζονται ως προπαγανδιστικές καθώς μέσα από αυτές αντανάκλαται η κοσμοθεωρία του δημιουργού τους. Ο δημιουργός από τη μεριά του, ως προϊόν της εποχής του, έχει δεχτεί επιρροές της κυρίαρχης και όχι μόνο ιδεολογίας, στοιχεία που διαπερνούν το έργο του είτε στην προσπάθεια να τα επιβεβαιώσει είτε να τα αναιρέσει. Οι ταινίες απευθύνονται στο κοινωνικό φαντασιακό του μαζικού κοινού, έναν μυθοπλαστικό κοινωνικό χώρο.

Η κινηματογραφική ταινία ως αφηγηματική ενότητα, αποτελεί ένα σύνολο εκφερομένων που συγκροτούν λόγο και μπορεί να αποτελέσει ένα σημαντικό μηχανισμό για την ανάπτυξη ιδεών αναφορικά με τις κοινωνικές συμπεριφορές και τους κοινωνικούς κανόνες, την αποδοχή παραδοσιακών αναπαραστάσεων και των έμφυλων ρόλων (Gill 2016, 67). Η συστηματική αναπαράσταση στα μέσα, μπορεί να καταστήσει φυσιολογικούς αυτούς τους έμφυλους ρόλους και να συνδεθούν με τις αποδεκτές

συμπεριφορές των δυο φύλων. Με άλλα λόγια, οι θεατές επηρεάζονται απέναντι στην αντιμετώπιση των φύλων και ενισχύονται τα στερεότυπα μέσω της επαναλαμβανόμενης προβολής συγκεκριμένων χαρακτηριστικών τα οποία αρχίζουν να θεωρούνται κανονικότητα. Ο κινηματογράφος, αποτελεί πεδίο όπου συγκροτούνται και διαπλέκονται ποικίλων ειδών εξουσίες, συγκρούονται ιδέες, παρουσιάζονται στάσεις και νοοτροπίες. Μέσα από αυτό το σύνολο αναδύεται και η ιδεολογία του κάθε δημιουργήματος. Ο κινηματογράφος αποτελεί ένα προνομιακό χώρο τόσο για τη συγκρότηση και την προβολή όσο και για την επιβολή εικόνων στο κοινωνικό φαντασιακό, επιβολή που καθορίζεται στο πλαίσιο του κάθε κυρίαρχου ηγεμονικού λόγου (Κοσμά 2007, 1).

Στην περίπτωση της μεταβαλλόμενης ελληνικής κοινωνίας της δεκαετίας του 1960, ο κυρίαρχος φιλικός λόγος που σχετίζεται με τις έννοιες της θηλυκότητας/ανδρισμού και των έμφυλων ταυτοτήτων, καλείται να συμβιβάσει ορισμένες παγιωμένες παραδοσιακές αντιλήψεις με έναν λόγο κοινωνικού εκσυγχρονισμού που επιτάσσει π.χ. τη συμμετοχή των γυναικών στην εργασία ή πρότυπα θηλυκότητας όπως αυτά παρουσιάζονται στις Ηνωμένες Πολιτείες και τη Δυτική Ευρώπη, χωρίς όμως να διαταράξει το δεδομένο καθεστώς φύλου (Κοσμά 2007, 163). Στην προσπάθεια επομένως να παραμείνει ο λόγος κυρίαρχος, πρέπει να έχει την ικανότητα να μετασχηματίζεται με βάση τις κοινωνικές αλλαγές, να προσαρμόζει επί της ουσίας η κυρίαρχη ιδεολογία στοιχεία που θα την διατηρήσουν κυρίαρχη. Αυτές οι αλλαγές σχετίζονται με τους αντιφατικούς μετασχηματισμούς της περιόδου και εντοπίζονται κυρίως στην οικογένεια, την κατανάλωση, ακόμα και στη σχέση πόλης-υπαίθρου (Αβδελά, 2002, 35). Ο κινηματογράφος είναι ένα μέσο που θα βοηθήσει την προσαρμογή της λαϊκής κουλτούρας στις νέες συνθήκες. Ειδικά στον εμπορικό κινηματογράφο, όπου η παραγωγή προσαρμόζεται σε συγκεκριμένα είδη μπορεί κανείς να παρακολουθήσει μέσα από τα προβαλλόμενα στερεότυπα τις κυρίαρχες αξίες που προσδιορίζουν αυτήν την εποχή (Δελβερούδη 2004, 40). Υπό αυτό το πρίσμα οι προσεκτικές αναγνώσεις ταινιών της περιόδου παρέχουν στοιχεία συχνά δυσεύρετα για τις ιδεολογικές συνιστώσες της εποχής (Στασινοπούλου 1995, 421-422).

1.4.1 Το γυναικείο φύλο στην ελληνική κοινωνία

Η ελληνική κοινωνία της εξεταζόμενης περιόδου ήταν κατά βάση πατριαρχική, η οποία εστίαζε κυρίως σε αξίες όπως η τιμή και η οικογένεια. Ο εμόφυλιος, που είχε συνταράξει

τη χώρα είχε οδηγήσει σε κλονισμό τη μορφή και τη σταθερότητα και της ελληνικής οικογένειας. Μετά τη λήξη του, η οικογένεια έγινε το νέο επίκεντρο της νέας πορείας που χαράζει η χώρα (Λαμπίρη-Δημάκη 2003, 188-189). Το πρότυπο οικογένειας που επικράτησε δεν απομακρύνθηκε από εκείνο του παρελθόντος. Η γυναίκα αποκλειόταν από τη δημόσια ζωή, με τη ζωή της να βασίζεται στην ηθική και την υπακοή στα αρσενικά μέλη της οικογένειας με τον πατέρα ή τα αδέρφια να έχουν την ευθύνη της αποκατάστασής της.

Στατιστικές έρευνες των δεκαετιών του 1950 και 1960 δείχνουν ότι οι Ελληνίδες παραμένουν σε μεγάλο ποσοστό ελάχιστα μορφωμένες ή αγράμματες (Λαμπίρη-Δημάκη 2003, 188). Σημάδι του πατριαρχικού χαρακτήρα αποτελεί το γεγονός πως η ελληνική κοινωνία αποδεχόταν ακόμα τον θεσμό της προίκας, ο οποίος συνδέεται άμεσα με την παρεμπόδιση της γυναικείας χειραφέτησης. Το επίσημο ελληνικό κράτος στο πλαίσιο της «προστασίας» της γυναίκας έδειχνε ανοχή απέναντι στον κάθε τρόπο υπεράσπισης της τιμής μιας κοπέλας. Ο όρος άλλωστε «έγκλημα τιμής» κατέστη δικαστικός όρος, αποτελώντας ελαφρυντικό για ευνοϊκότερη μεταχείριση (Λαμπίρη-Δημάκη 2003, 190). Ο αστικός κώδικας προέβλεπε άλλωστε χρηματική αποζημίωση για «προσβολή της τιμής της γυναίκας» καθιστώντας πασιφανές πως η γυναικεία σεξουαλικότητα αποτελούσε αντικείμενο προστασίας, διαχείρισης και ελέγχου και σε επίπεδο κρατικής μέριμνας (Κοσμά 2007, 200, υποσημ. 276).

Η γυναικεία εργασία σχετίζεται άμεσα με την κοινωνική διαστρωμάτωση. Είναι μια εποχή όπου οι γυναίκες της μεσαίας τάξης δεν είχαν αρχίσει να εργάζονται μαζικά. Η γυναικεία εργασία παρατηρείται στις οικονομικά ασθενέστερες ομάδες, σε οικογένειες οι οποίες στερούνται αρσενικού στηρίγματος ή ανήκουν στα εργατικά στρώματα. Η εργασία όμως ακόμα και για εκείνες σταματά μετά τον γάμο καθώς πλέον ο άντρας είναι υπεύθυνος για τη συντήρησή τους. Η εργασία μιας παντρεμένης γυναίκας υποδεικνύει είτε οικονομικές δυσχέρειες είτε αποτελεί δείγμα κοινωνικής κατωτερότητας (Δελβερούδη 2002, 61).

Επιπλέον, στο πεδίο των σχέσεων, αν και στη δεκαετία του 1960 προβάλλεται το αίτημα για περισσότερες ελευθερίες σε ζητήματα ηθικής και έμφυλων σχέσεων, η ελευθερία των κοινωνικών συναναστροφών επικεντρώνεται στον άξονα της αποκατάστασης μέσω του γάμου.

1.4.2 Η κωμωδία στην ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία κατά την περίοδο 1960-1970

Η κωμωδία ως είδος, αντλεί από την καθημερινή ζωή, παρουσιάζει σύγχρονα προβλήματα στο κοινό, προτείνοντας έμμεσα ένα είδος διαφυγής (Γκελή 2014, 36). Η παράδοση της κωμωδίας στην ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία είναι σημαντική, καθώς ακόμα και οι παλιές σωζόμενες ταινίες μικρού μήκους των αρχών του 1920 είναι όλες κωμωδίες (Σκοπετέας 2015, 169).

Βασικά χαρακτηριστικά της κωμωδίας ως είδους που διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο για την επιλογή του συγκεκριμένου είδους στην ανάλυση των έμφυλων στερεοτύπων αποτέλεσαν τα εξής: α) ο άντρας αποτελεί πρωταγωνιστή στις κωμωδίες καταστάσεων ενώ η γυναίκα στις ρομαντικές κωμωδίες β) ο χώρος και ο χρόνος είναι σύγχρονοι γ) παρουσιάζεται μια σύγκρουση ανάμεσα στον βασικό χαρακτήρα προς την κατεύθυνση υπέρβασης των αξιών που σχετίζονται με την κοινωνική δομή, την ιδεολογία και την εξουσία ακόμα και αν η ίδια η φύση του χαρακτήρα δεν υπερβαίνει τις κοινωνικές δομές δ) τα θέματα που θίγονται στην φιλική αφήγηση καθώς και οι βασικές δράσεις των ηρώων αφορούν σύγχρονα κοινωνικά θέματα που δρουν εναντίον του βασικού χαρακτήρα και τον οδηγούν στην αναζήτηση νέων αξιών (Dancyger, Rush 1995, 62).

Η περίοδος 1959-1969 αποτελεί μια ευδιάκριτη τομή ανάμεσα στις δυο εποχές της ελληνικής κινηματογραφικής κωμωδίας. Η τομή αυτή ορίζεται μέσα από την γενική αύξηση της παραγωγής, τη συστηματικότερη μεταφορά κωμωδιών από το θέατρο αλλά και την παρουσία νέων προσώπων που θα στελεχώσουν κατά το πρότυπο του Χόλιγουντ το star system της Ελλάδας (Δελβερούδη 2002, 67). Η παραγωγή κωμωδιών συνεχίζεται αμείωτα τη δεκαετία του 1960, με το ενδιαφέρον του κοινού (μεταφραζόμενο από τον αριθμό των εισιτηρίων) να παραμένει σταθερό για το είδος της κωμωδίας. Μέσα στα πλαίσια της κινηματογραφικής αφήγησης είναι εμφανής η εξέλιξη και ο εκμοντερνισμός της θεματολογίας τους. Παρουσιάζεται μια διατήρηση παραδοσιακών θεμάτων όπως η αντιμετώπιση των οικονομικών δυσκολιών ή η αποκατάσταση της ανύπαντρης κόρης/αδελφής αλλά με μια νέα προσέγγιση. Παρουσιάζεται η διακωμώδηση ορισμένων παρωχημένων για την εποχή αντιλήψεων με τη γυναίκα να διεκδικεί δικαίωμα στην επιλογή συντρόφου. Πολλές κωμωδίες έχουν ως κεντρικό θέμα την γυναικεία επιρροή, το θέμα του έρωτα σε μεγαλύτερη ηλικία ή και η διαφορά ηλικίας στα ζευγάρια (Γκελή 2014, 37-38).

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960 οι ήρωες των κωμωδιών αρχίζουν να είναι αστοί, ακολουθώντας το καταναλωτικό ρεύμα της χώρας και την ανάγκη για αλλαγή και σύμπλευση με τις χώρες του εξωτερικού. Η προτίμηση του κοινού προς τις κομεντί συνδέεται με την κατακόρυφη ανάπτυξη του βιοτικού επιπέδου. Το αστικό τοπίο μέσα στο οποίο εξελίσσεται λειτουργεί ως πόλος έλξης ενός λαού που φαίνεται να επιχειρεί να ανεβάσει το βιοτικό του επίπεδο όπως παρουσιάζεται το ιδανικό στην κινηματογραφική αφήγηση (Γκελή 2014, 261). Η οικονομική και κοινωνική εξέλιξη εισάγει νέες αξίες με την ταλάντευση όμως ανάμεσα στο πατροπαράδοτο και το νέο να είναι ισχυρές. Οι άνθρωποι τείνουν να ακολουθήσουν το νέο, όμως η επιλογή αυτή επικρίνεται. Αυτό διαφαίνεται μέσα από μια προσκόλληση σε ορισμένους τομείς που είναι άμεσα συνδεδεμένοι με τις αντιλήψεις των παλαιών αρχών. Μέσα από τον κινηματογραφικό λόγο παρουσιάζονται δείγματα που υποδηλώνουν πως η ελληνική κοινωνία δεν είναι έτοιμη να δεχτεί την αλλαγή εις βάθος στα θέματα ηθικής. Σημαντικό είναι το γεγονός πως ενώ οι περισσότερες από τις ρομαντικές κομεντί (με πρωταγωνίστριες γυναίκες) κυκλοφορούν τη δεκαετία του 1960, μια δεκαετία που σημαδεύεται από τις κατακτήσεις του φεμινιστικού κινήματος στο εξωτερικό, στην Ελλάδα αυτές οι αξίες που πρεσβεύει απηχούν ελάχιστα (Γκελή 2014, 263). Κατά συνέπεια, ο ρόλος της γυναίκας, εάν και παρουσιάζει μια σημαντική δυναμικότητα, συνεχίζει να παραμένει κάτω από την ανδρική «ασφάλεια»/κηδεμονία.

Θεωρητικό/Μεθοδολογικό πλαίσιο

Η συγκρότηση της έμφυλης ταυτότητας μέσα από τον λόγο των αφηγήσεων, παρέχει συγκεκριμένες ερμηνείες για το περιεχόμενό τους ενώ παράλληλα προσδιορίζει και τα όρια της ενσωμάτωσης του φύλου. Η συγκρότηση της έμφυλης υποκειμενικότητας καθορίζεται μέσα από την παραγωγή και προβολή του ηγεμονικού λόγου, ο οποίος στην περίπτωση της ελληνικής κοινωνίας είναι ο ετεροσεξουαλικός ανδρικός λόγος. Τα υποκείμενα οφείλουν να προσαρμοστούν μέσα σε πρότυπα συμπεριφοράς που είναι καθορισμένα για το κάθε φύλο, ρυθμίζονται και ελέγχονται ώστε ευδιάκριτα να παρουσιάζονται οι διαφορές τους (Αθανασίου 2006, 22). Η βίωση της πραγματικότητας, του εαυτού και του Άλλου γίνεται μέσω του μετασχηματισμού της ίδιας της πραγματικότητας.

Η ταύτιση των υποκειμένων με τα κυρίαρχα πρότυπα δεν πραγματοποιείται πάντοτε ομαλά. Συχνά γίνεται η βίαιη αποκήρυξή τους, με πρότυπα που θεωρούνται εναλλακτικά. Η συγκρότηση όμως των έμφυλων ταυτοτήτων πραγματοποιείται μέσα από διαδικασίες επιλογής και αποκλεισμού, δηλαδή μέσα από σχέσεις εξουσίας. Άξιο προσοχής αποτελεί το πώς παρουσιάζεται μέσω της κινηματογραφικής αφήγησης το έμφυλο ιδεώδες και πως αναπαράγονται οι αντιλήψεις σχετικά με την έμφυλη ταυτότητα. Βασικό θέμα διαπραγμάτευσης θα αποτελέσει η προσπάθεια ανίχνευσης της αντίστασης ή αποδοχής των έμφυλων σχέσεων εξουσίας, στους περιορισμούς που επιβάλλονται από το περιβάλλον και γενικότερα τις συνθήκες που δημιουργούν τις προϋποθέσεις για αντίσταση στην πατριαρχική ιδεολογία.

Οι κινηματογραφικές ταινίες αποτελούν ένα πολιτισμικό προϊόν και συμμετέχουν τόσο στην κατασκευή όσο και στην αναπαραγωγή κοινωνικών αντιλήψεων ενώ παράλληλα αποτελούν ένα παράθυρο στα ήθη, πρότυπα, πεποιθήσεις της εποχής τους. Οι εικόνες αποκαλύπτουν ιδέες και πεποιθήσεις, οι οποίες προβάλλονται μέσα στο πλαίσιο του εκάστοτε ηγεμονικού ρόλου. Ταυτόχρονα όμως μπορούν να αρθρώνονται και εναλλακτικοί λόγοι ως μέσο αντίστασης στην κυρίαρχη ιδεολογία. (Κοσμά 2007, 25). Μέσα στο πλαίσιο της κάθε φιλικής αφήγησης παρουσιάζονται στάσεις και νοοτροπίες οι οποίες συγκρούονται γεννώντας μέσα από αυτή τη σύγκρουση την ιδεολογία της ίδιας της κινηματογραφικής αφήγησης (Κοσμά 2007, 24). Οι σχέσεις και οι αντιδράσεις τόσο των πρωταγωνιστών όσο και των επικουρικών ρόλων προβάλλουν τις αναπαραγόμενες

σχέσεις εξουσίας, τα στερεότυπα και τις προκαταλήψεις αναδεικνύοντας τις κυρίαρχες ιδεολογίες.

Με βάση τα παραπάνω τα επιλεγόμενα φιλικά κείμενα θα εξεταστούν ως ένα πεδίο σύγκρουσης και διαπλοκής των σχέσεων εξουσίας που διέπουν τις έμφυλες σχέσεις, παρουσιάζοντας μία βεβαίως πιθανή ανάγνωσή τους. Το συγκεκριμένο δείγμα ταινιών δεν πραγματεύεται αποκλειστικά τις γυναικείες εικόνες και τα πρότυπα σχετικά με το φύλο αλλά και θα προσπαθήσει να παρουσιάσει μια σύνδεση ζητημάτων κοινωνικής πραγματικότητας του ίδιου του φύλου, δηλώνοντας την κοινωνική κατασκευή του.

Κάθε κείμενο αντανακλά μια εξωτερική πραγματικότητα καθώς αποτελείται από αναπαραστάσεις δηλαδή εκείνα τα ιδεολογικά προϊόντα των ιστορικών συνθηκών μιας δεδομένης εποχής (Abrams 2002, 316). Αντικείμενο της μελέτης επομένως μπορούν να γίνουν οι σχέσεις εξουσίας που διέπουν τις ταινίες καθώς και ο λόγος των αφηγήσεων παρέχει συγκεκριμένες ερμηνείες για το περιεχόμενο των έμφυλων ταυτοτήτων προσδιορίζοντας τα όρια της ενσωμάτωσής του στην ελληνική κοινωνία. Παράλληλα και ο ίδιος ο λόγος των πρωταγωνιστών οικοδομεί αναπαραστάσεις της κοινωνικής πραγματικότητας, οι οποίες έχουν σκοπό να παγιώσουν, να συντηρήσουν και να μετασχηματίσουν σχέσεις ιδεολογικής κυριαρχίας και κοινωνικής ανισότητας (Στάμου 2014, 150).

2. Τα αντικείμενα της ανάλυσης

Οι αναπαραστάσεις των έμφυλων ταυτοτήτων στο φιλικό είδος της κωμωδίας, βασίστηκε σε τρεις δημοφιλείς ταινίες της περιόδου, με την επιλογή τους να προσπαθεί να καλύψει το χρονικό πλαίσιο της ανάλυσης (1960-1965), την εισπρακτική επιτυχία τους και κυρίως την παρουσία ισχυρών γυναικείων προτύπων. Στις κωμωδίες της περιόδου υπάρχει το βαθύτερο νόημα του κινηματογράφου καθώς κατάφεραν να μεταφέρουν τον παλμό της αλλαγής που συντελείται στην ελληνική κοινωνία την παρούσα περίοδο (Βαλούκος 2001, 529). Η ταυτόχρονη παρουσία διαλόγου και εικόνας και η προσεκτική ανάγνωση των κινηματογραφικών αφηγήσεων παρέχει στοιχεία για τις ιδεολογικές τοποθετήσεις της εποχής. Οι κινηματογραφικές ταινίες εμπλέκονται στην παραγωγή του εξουσιαστικού λόγου καθώς επικαλούνται και παράγουν άμεσα ή έμμεσα πρότυπα, σύμβολα και αξίες της συλλογικής κουλτούρας. Υπό αυτό το πρίσμα, θα επιχειρηθεί η παρούσα ανάλυση.

2.1 Η περίπτωση *Δεσποινίς Διευθυντής* (1964)

Η ταινία *Δεσποινίς Διευθυντής* προβλήθηκε το 1964 σε σκηνοθεσία Ντίνου Δημόπουλου, σενάριο Ασημάκη Γιαλαμά και Κώστα Πρετενέρη και ήταν μια παραγωγή της Φίνος Φίλμς (Βαλούκος 2007, 580). Η ταινία κατέκτησε την 7^η θέση σε εισιτήρια α προβολής στις αίθουσες Αθηνών, Πειραιά και προαστίων, με 402.143 εισιτήρια (Σολδάτος, 1990,190).

i. Υπόθεση έργου

Η Λίλα Παπαβασιλείου (Τζένη Καρέζη) είναι μια νεαρή κοπέλα, με λαμπρές σπουδές πολιτικού μηχανικού στο εξωτερικό, με χαρακτηριστικά της την τυπικότητα και την αυστηρότητα. Αναλαμβάνει χρέη διευθύντριας σε ένα τεχνικό γραφείο, όπου γνωρίζει τον Αλέκο Σαμιωτάκη (Αλέκο Αλεξανδράκη) και τον ερωτεύεται. Αν και καταρτισμένη πλήρως στο αντικείμενο της εργασίας της, παρουσιάζεται εντελώς άπειρη σε θέματα έρωτα και όσα θεωρούνται χαρακτηριστικά της "θηλυκότητας". Η ζωντοχήρα ξαδέρφη της Αθηνά (Λίλη Παπαγιάννη) αναλαμβάνει να τη μνήσει στα μυστικά της θηλυκότητας και να αντιμετωπίσουν την «αντίπαλή» της στην καρδιά του Αλέκου, Βίκυ (Νίτσα

Μαρούδα). Έπειτα από κωμικές καταστάσεις, ο αμοιβαίος έρωτας αποκαλύπτεται και οδηγούνται στον γάμο.

ii. Γυναικείες αναπαραστάσεις

Κεντρική γυναικεία παρουσία και πρωταγωνίστρια της ιστορίας είναι η Λίλα (Τζένη Καρέζη). Μια γυναίκα άριστα καταρτισμένη στο αντικείμενο της, όμορφη ακόμα και αν δεν φαίνεται να ανταποκρίνεται στο κυρίαρχο πρότυπο θηλυκότητας όπως ορίζεται στα πλαίσια της κινηματογραφικής αφήγησης (δηλαδή η γυναίκα που έχει τη δυνατότητα να προσελκύει τους άντρες με προκλητική εμφάνιση, νάζι ή με επιτηδευμένα τονισμένη θηλυκότητα). Ο πατέρας της Λίλας (Διονύσης Παπαγιαννόπουλος), χήρος ο ίδιος, είναι ιδιαίτερα προστατευτικός μαζί της και της φέρεται σα να είναι παιδί. Η ξαδέρφη της Λίλας, η Αθηνά (Λίλη Παπαγιάννη), ζωντοχήρα ήδη δυο φορές, βρίσκεται σε αναζήτηση τρίτου γαμπρού, ενσαρκώνει τα κυρίαρχα πρότυπα θηλυκότητας ως προς την εμφάνιση και το χαρακτήρα. Προσεγμένη, δεν εργάζεται και θα αποτελέσει τον μύστη της γυναικείας κουλτούρας για τη Λίλα. Ο Αλέκος (Αλέκος Αλεξανδράκης) υπομηχανικός της εταιρίας που διευθύνει προσωρινά η Λίλα, είναι το αντικείμενο του πόθου της και η αφορμή για τη μεταστροφή της. Όμορφος, γοητευτικός, γυναικάς, αρχίζει να τη θαυμάζει για τις ικανότητές της. «Φιλεναδίτσα» του Αλέκου, όπως παρουσιάζεται, η Βίκυ (Νίτσα Μαρούδα), μια στερεοτυπική μορφή «ελαφρύ θηλυκού», με ενδιαφέρον για τον καλλωπισμό και την καλοπέρασή της, με επιτηδευμένο νάζι.

Η πρώτη συνάντηση της Λίλας και του Αλέκου, μέσω της παραγνώρισης που πραγματοποιείται από τον Αλέκο (θεωρώντας τη Λίλα γραμματέα του πατέρα της) δηλώνεται εξ αρχής πως μέσα στο πλαίσιο της κυρίαρχης κατανομής των έμφυλων ρόλων, μια γυναίκα δεν είναι «φυσικό» να διεκδικεί και να κατέχει μια κυρίαρχη/ βασική θέση, αλλά η «φυσική» της θέση είναι αυτή της γραμματέως (μιας επικουρικής θέσης). Η ανατροπή ότι αποτελεί γυναίκα, αποτελεί και μια ρήξη στα πατριαρχικά πρότυπα. Όμως είναι σημαντικό στο σημείο αυτό να αναφερθεί πως έρχεται ως αναπληρώτρια διευθύντρια και δε διεκδικεί μια σταθερή και αμετάκλητη θέση. Χαρακτηριστική είναι και η προσφώνηση προς τους υφισταμένους του, του ίδιου του διευθυντή. Ο ίδιος αναφερόμενος στη Λίλα, χρησιμοποιεί το αρσενικό άρθρο: «να σας συστήσω τον αντικαταστάτη μου». Η χρήση του άρθρου δε φαίνεται να ξενίζει, γεγονός που

υποδηλώνει πόσο δεδομένη παρουσιάζεται η κατοχή θέσης από έναν άνδρα ή ίσως στη συγκεκριμένη περίπτωση μιας γυναίκας που βρίσκεται μέσα σε μια «αφύσικη» συγκυρία. Η άτρωτη στάση της Λίλας, σύντομα υπονομεύεται από την ίδια καθώς βιώνει μια έντονη εσωτερική σύγκρουση. Ενώ έχει διακριθεί σε έναν ανδροκρατούμενο επαγγελματικό τομέα, υποβαθμίζει τον εαυτό της, θεωρώντας πως το κύρος της θέσης της δεν συμβαδίζει με τον ρόλο που θα ήθελε η ίδια, εκείνον της επιθυμητής γυναίκας. Έμμεσα επομένως υπονοείται πως η θηλυκότητα και το κοινωνικό κύρος είναι δυο αλληλοαναιρούμενα στοιχεία. Η συγκεκριμένη πεποίθηση μπορεί να ενταχθεί στον πατριαρχικό λόγο του Αλέκου, ο οποίος για να υποδείξει την ιδιαιτερότητα της Λίλας, την οποία θαυμάζει, χρησιμοποιεί ως επιχείρημα τη φράση: «σας μιλάω, όπως σε έναν άνδρα». Στην ουσία πρόκειται για δείγμα της γυναικείας απαξίωσης. Η Λίλα προδίδει τις θεμελιώδεις αξίες του εαυτού της (για τις οποίες γίνεται αντικείμενο θαυμασμού και από τον Αλέκο) για να υιοθετήσει έναν εαυτό που κατά βάση περιφρονεί (όπως δείχνει η στάση της απέναντι στη Βίκυ). Υποβιβάζει τον εαυτό της σε ένα επίπεδο που έχει προβλέψει η πατριαρχία για αυτήν, με το βασικότερο πρόβλημα να βιώνει τη θέση της ως προβληματική (Κοσμά 2007, 121).

Η έμφυλη ταυτότητα αν και συνιστά μια κοινωνική κατασκευή, στην πραγματικότητα τα υποκείμενα βιώνουν μια ασυνέχεια που μπορεί να προκύψει ως μια προσωπική αποτυχία. Η αμφιβολία της Λίλας, έρχεται να ενισχυθεί από τη δεύτερη βασική γυναικεία μορφή της ταινίας, την Αθηνά, η οποία ως σύμμαχος προσπαθεί να μετατρέψει τη Λίλα στο μοναδικό αδιαμφισβήτητο γυναικείο πρότυπο: την ομορφιά. Χαρακτηριστική είναι η φράση Αθηνάς: «να τη σουλουπώσουμε», δηλώνοντας πως μια γυναίκα που δεν ανταποκρίνεται των αποδεκτών προτύπων -άμεσα σχετιζομένων με την εξωτερική εμφάνιση-, πρέπει να υπαχθεί σε ένα «καλούπι» καθώς χρήζει αναγκαστικής βελτίωσης. Η επιβεβαίωση είναι μια εξωτερική εμφάνιση που γίνεται αποδεκτή από το ανδρικό φύλο. Γίνεται δηλαδή η συγκρότηση της γυναικείας ταυτότητας μέσα από το αντρικό βλέμμα. Αποτελεί ένα εντυπωσιακό στοιχείο, πως σε σχέση με την εξωτερική εμφάνιση, η ομορφιά κατέχει πάντοτε την ίδια θέση (Kaufman 1997, 183). Δεν είναι τυχαίο άλλωστε πως τον ρόλο ενσαρκώνει η Τζένη Καρέζη, μια αδιαμφισβήτητη όμορφη και γοητευτική ηθοποιός. Η μεταμόρφωσή της παρουσιάζεται κυρίως σε ένα ιδεολογικό επίπεδο που σχετίζεται με την παραίτησή της από εγγενώς ανδρικά χαρακτηριστικά όπως το κύρος, η εξουσία και η αυστηρότητα στην προσπάθειά της να «αποκατασταθεί», ακολουθώντας τη τυπική κοινωνική νόρμα (Κοσμά 2007, 121).

Παρόλο που αρχικά ενσάρκωνε έναν δυναμικό γυναικείο χαρακτήρα, απορρίπτοντας σε κάποιο βαθμό τους παραδοσιακούς έμφυλους ρόλους, στην πραγματικότητα δεν αμφισβητεί μέσω των ενεργειών της την πατριαρχική δομή. Ως γυναίκα, καλείται να ανταποκριθεί στο θεμελιώδες ζήτημα που θα την κάνει αρεστή, την ομορφιά, και η ίδια θεωρεί αναγκαιότητα για την ίδια να το κατακτήσει. Η ασυνέχεια που βιώνει γίνεται πλήρως κατανοητή μέσα από εκφράσεις «νιώθω να μου φυτρώνει μούσι/ στον μπαρμπέρη να με πάτε», οι οποίες αν και προκαλούν το γέλιο υποδηλώνουν αυτή τη βίωση της προσωπικής αποτυχίας να συμβαδίσει με το φύλο της. Στοιχείο έρχεται να επιβεβαιώσει αυτή τη θέση αποτελεί και ο τρόπος που διαφοροποιείται ης ομιλία της πρωταγωνίστριας. Η δυναμικότητα που τη χαρακτηρίζει αρχικά, γίνεται εν μέρει με την καταφυγή της στη χρήση «αρσενικού» ύφους στην ομιλία της, γεγονός που φαίνεται να επηρεάζει τη θηλυκότητά της. Σε αντίθεση, η χαρακτηριστική φράση της ταινίας «γυρίσατε;» και ο τόνος που χρησιμοποιείται είναι δηλωτικός της προσπάθειάς της να χαρακτηριστεί ως «θηλυκή».

Η Λίλα απεκδύεται της υπόστασής της σε μια προσπάθεια ανάδειξης της θηλυκότητάς της. Στην προσπάθειά της να κερδίσει τον Αλέκο, παραιτείται από όσα πρέσβευε, στην ουσία όμως ζητάει να κατακτηθεί. Η στάση της αυτή όμως, ντροπιάζει τον Αλέκο, το ανδρικό υποκείμενο που νιώθει εκτεθειμένο στα μάτια του κοινωνικού του περίγυρου, ειδικά σε ένα δημόσιο χώρο, όπως αυτός του σπιτιού του ναυάρχου. Ο θυμός του είναι απότοκο της προσπάθειάς της να αναδείξει τη θηλυκότητά της, με την αλλαγή στάση του να επέρχεται όταν πληροφορείται πως η Λίλα είναι ερωτευμένη μαζί του. Δε θα διστάσει να μαλώσει για την τιμή της, με τη γυναίκα να παρουσιάζεται ως τρόπαιο, ως ένα αντικείμενο διαμάχης της ανδρικής τιμής και εξουσίας που φτάνει έως τη σωματική βία. Και στο σημείο αυτό παρουσιάζεται η ίδια να επικροτεί αυτή τη διαμάχη και να αποδέχεται τον εαυτό της ως τρόπαιο, θεωρώντας την ως επιβεβαίωση της θηλυκότητάς της «για μένα σφάζονται τα παλικάρια».

Όταν η ίδια συνειδητοποιεί το λάθος της καθώς ένωσε την ταπείνωση, εισέρχεται στο γραφείο φορώντας γυαλιά. Τα γυαλιά δε συμβολίζουν μια αδυναμία όρασης αλλά ένα ενεργητικό βλέμμα. Η γυναίκα κοιτά και αναλύει, αποτελεί απειλή για το αναπαραστασιακό σύστημα, αποποιούμενη το ρόλο της ως αντικείμενο επιθυμίας (Κοσμά 2007, 130). Η αποκατάσταση του κοινωνικού προτύπου γίνεται με τίμημα τη διευθυντική της θέση ενώ η ασεξουαλική της εμφάνιση, δε διαταράζει την πατριαρχική τάξη. Η «σωτηρία» της έρχεται από τον Αλέκο, ο οποίος προτίθεται να την «αποκαταστήσει» και

ουσιαστικά να τη συμμορφώσει με τα κυρίαρχα κοινωνικά πρότυπα που επιβάλλει το φύλο της.

Μια γυναίκα παρουσιάζεται να πρέπει να πληρώσει το αντίστοιχο τίμημα για τη γνώση δηλαδή τη δυσκολία αποκατάστασης. Εάν και συγκεντρώνει τον αμέριστο θαυμασμό των αντρών της μυθοπλαστικής αφήγησης, η πρωταγωνίστρια εκλαμβάνεται από τον ίδιο τον εαυτό της ως αποτυχημένη γυναίκα. Η Λίλα κάτω από αυτό το πρίσμα συμμορφώνεται με τις επιταγές της κυρίαρχης θηλυκότητας, προκειμένου να ερμηνεύσει με επιτυχία τον κοινωνικά προσδοκώμενο για το φύλο της ρόλο, αυτόν της συζύγου. Κλειδί της γυναικείας εξάρτησης παρουσιάζεται η υποτέλεια μέσω του γάμου. Η ταινία δε πληροφορεί το κοινό, εάν η Λίλα παραιτήθηκε ή συνέχισε την εργασία της. Η πατριαρχική κανονικότητα επήλθε στο τέλος της ταινίας μέσω του επικείμενου γάμου με τον Αλέκο (Κοσμά 2007, 131). Ο κοινωνικός της ρόλος ως γυναίκα συγκρούεται με τον ρόλο της ως επιστήμονα με τον εαυτό της να μην αναγνωρίζεται ως μια ενιαία οντότητα. Στην ουσία καλείται να επιλέξει ανάμεσα στις δυο υποστάσεις της.

Άλλες δυο γυναικείες παρουσίες κρίνεται σκόπιμο να αναλυθούν πάνω σε αυτό το πλαίσιο. Αρχικά, ως «ελαφρύ» θηλυκό παρουσιάζεται η Βίκυ εξαιτίας της προκλητικής και διαθέσιμης σεξουαλικότητάς της. Συγκροτείται μέσω της φιλικής αφήγησης αρνητικά ως χαρακτήρας, κατακρίνεται για τη συμπεριφορά της (και καταδικάζεται έμμεσα με τον χωρισμό της από τον Αλέκο) ενώ ο Αλέκος, που στην ουσία αποτελεί τον αρσενικό αντίποδά της, ως προς τη σύναψη προγαμιαίων σχέσεων, παραμένει στο κοινωνικό απυρόβλητο ως το αντικείμενο του πόθου, ο περιζήτητος γαμπρός. Η «ανηθικότητα» και το «ποιόν» της Βίκυς είναι ότι «υπέκυψε» στα θέλω ενός αρσενικού, χωρίς πρώτα να έχει εξασφαλίσει την αποκατάστασή της. Στοιχεία που συνηγορούν και επιβεβαιώνουν την έλλειψη ηθικής ακεραιότητας της γυναίκας στην οποία αναφέρονται αποτελούν το έντονο βάψιμο, το προκλητικό ντύσιμο και η ελλιπής νοικοκυροσύνη (Αβδελά 2002, 82). Τα στοιχεία αυτά είναι άμεσα συνυφασμένα με την αναπαράσταση της Βίκυς στην ταινία. Το πρόβλημα εστιάζεται στο γεγονός πως η Βίκυ ως γυναικεία αναπαράσταση προκαλεί το ερωτικό βλέμμα, θέτοντας εκείνη τα όρια στο σεξουαλικό παιχνίδι (Κοσμά 2007, 201). Δεν μένει σταθερή σε όσα η πατριαρχική κοινωνία προστάζει στο φύλο της, την παρθενία και το άσπιλο του χαρακτήρα αλλά ενδίδει σε όσα εκείνη επιθυμεί. Η γυναίκα που αφήνεται στις επιθυμίες της καταδικάζεται κοινωνικά καθώς απορρίπτεται από τις κοινωνικές προσδοκίες όπως ο γάμος (Δελβερούδη 2007, 171-172).

Η Αθηνά από την άλλη αποτελεί μια γυναίκα ερωτικά έμπειρη χωρίς να θεωρείται αυτή η συμπεριφορά της επιλήψιμη. Στοιχείο που τη διαφοροποιεί από την Βίκυ και παρουσιάζεται διαφορετικά από τη φιλική αφήγηση είναι το γεγονός πως η κοινωνική αποδοχή της έχει κατοχυρωθεί μέσω των προηγούμενων γάμων της. Η σεξουαλικότητα της θα μπορούσε να αποτελέσει απειλή για την πατριαρχική τάξη καθώς δε περιορίζεται στο πλαίσιο του έγγαμου βίου ή της παρθενίας όμως νομιμοποιείται όμως αυτή η συμπεριφορά της μέσω της αναζήτησης συζύγου. Η ζωντοχηρία, ως συνειδητή επιλογή, θα μπορούσε να θεωρηθεί αντίσταση στον πατριαρχικό λόγο καθώς η Αθηνά φαίνεται να εργαλειοποίησε το γάμο ως θεσμό για να αποκτήσει κύρος και έπειτα ελευθερία. Η επιδίωξη της να παντρευτεί, με σκοπό να χωρίσει αργότερα, αποτελεί ένα τρόπο παράκαμψης του ελέγχου της γυναικείας σεξουαλικότητας με την μετατροπή του μέσου καθυπόταξης –το γάμο- σε μέσο ελευθερίας.

Η έμφυλη διάσταση της ερωτικής συμπεριφοράς αποτελεί απότοκο ενός πλαισίου ηθών που επιβεβαιώνεται και αναπαράγεται τόσο από τις κυρίαρχες κοινωνικές συμβάσεις αλλά και από τις πρακτικές διαχείρισης του φύλου. Αν η επιδίωξη του έρωτα αλλά και η ίδια η σύναψη ερωτικού δεσμού αποτελεί ζητούμενο και για τα δυο φύλα, εντούτοις, ο τρόπος που βιώνεται διαφοροποιείται από τις επιλογές που έχει το κάθε έμφυλο υποκείμενο. Οι κοινωνικοί περιορισμοί διαφέρουν αρκετά. Αρχικά, μέσα στο πλαίσιο της γυναικείας αγνότητας, η ύπαρξη προγαμιαίων σχέσεων κατατάσσει τις γυναίκες σε ‘κακές’ γεγονόσ που δεν ισχύει για τα αρσενικά υποκείμενα.

Επιλογικά, η κυρίαρχη πατριαρχική ιδεολογία επιβεβαιώνεται στην συγκεκριμένη φιλική αφήγηση. Η πρωταγωνίστρια εντάσσεται μέσα στο συμβατικό πλαίσιο που ορίζει για αυτήν η φύση της όπως καθορίζεται από την κοινωνία, δηλαδή τη δημιουργία οικογένειας. Η Λίλα κατάφερε αρχικά να δώσει το προφίλ μιας χειραφετημένης και ανεξάρτητης γυναίκας που κατάφερε να επιβιώσει σε έναν ανδροκρατούμενο χώρο. Όμως στο τέλος της ταινίας η θέση αυτή ανατρέπεται καθώς την παρουσιάζει να αποζητά την ανδρική κηδεμονία μέσω του γάμου και της οικογένειας.

2.2 Η περίπτωση *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα* (1965)

Η ταινία είναι σενάριο και σκηνοθεσία του Γιώργου Τζαβέλλα και παραγωγή της Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης και αποτελεί σύμφωνα με τον δημιουργό της μια «ρωμαίικη σάτιρα με ηθογραφικές ρίζες (Ακτσόγλου 1994, 153). Προβλήθηκε την περίοδο 1964-1965 και κατατάχθηκε 13^η στις 93 της περιόδου και έκοψε 297.273 εισιτήρια (Βαλούκος 2007, 158). Αποτέλεσε κινηματογραφική μεταφορά της ομώνυμης θεατρικής παράστασης με πρωταγωνιστή τον Βασίλη Λογοθετίδη. Ο αρχικός τίτλος της ταινίας ήταν *Η Αστεφάνωτη* αλλά δεν επιλέχθηκε καθώς την ίδια περίοδο θα προβαλλόταν μία με τον ίδιο τίτλο.

i. Υπόθεση του έργου

Η ταινία ξεκινά με τον πρωταγωνιστή Αντώνη Κοκοβίκο (Γιώργος Ιωάννου) ο οποίος επισκέπτεται το υπό κατεδάφιση σπίτι του όπου συγκατοικούσε με την πρώην σύζυγό του Ελένη (Μάρω Κοντού). Ενώ το σπίτι γκρεμίζεται, εκείνος κάνει ανασκόπηση των δέκα χρόνων συγκατοίχησης τους και των γεγονότων που οδήγησαν στο γάμο και το διαζύγιο τους. Μέσα από τις σκέψεις του παρουσιάζεται η σκληρή στάση απέναντι σε μια υπάκουη, υποτακτική σύντροφο. Η απώλεια ενός φίλου του, το άγχος για την αποκατάστασή της και η παρότρυνση των φίλων του, τον οδηγεί στην απόφαση να την παντρευτεί. Η Ελένη, υποταγμένη σε έναν καταπιεστικό σύντροφο διεκδικεί μετά το γάμο με μεγάλη αυταπάρηση όλα όσα θεωρεί «νόμιμα» δικαιώματά της, γεγονός που οδηγεί σε αλλαγή της συμπεριφοράς της και ως αποτέλεσμα, το διαζύγιο. Μέσα στα συντρίμια, υπό τη θύμηση των περασμένων, το ζευγάρι αποφασίζει να είναι και πάλι μαζί.

ii. Γυναικείες αναπαραστάσεις

Η κομεντί του Γιώργου Τζαβέλλα βασίζεται στο ομώνυμο έργο που παραστάθηκε το 1959 (Κυριακός 2002, 296). Η ταινία κέρδισε το βραβείο των σκηνοθεσίας στο Σικάγο το 1965 και συμμετείχε την ίδια χρονιά στο φεστιβάλ Βερολίνου (Ακτσόγλου 1994, 153). Αποτελεί μια έξυπνη σάτιρα των ηθών της εποχής. Ο Τζαβέλλας αποτελεί τον πρώτο σκηνοθέτη που τολμά να παρουσιάσει στο κοινό ανοιχτά το θέμα της ελεύθερης

συμβίωσης χωρίς τη γαμήλια δέσμευση, ένα ιδιαίτερα τολμηρό για την εποχή θέμα. Η ταινία ασχολείται με το γυναικείο πρόσωπο, δίνοντάς του ίση έκταση με το ανδρικό.

Η Ελένη αποτελεί τη βασική γυναικεία αναπαράσταση της συγκεκριμένης κινηματογραφικής αφήγησης. Η ίδια πλαισιώνεται και από άλλες γυναικείες παρουσίες οι οποίες βρίσκονται γύρω της χωρίς όμως να επηρεάζουν άμεσα τις επιλογές της. Ζει σχεδόν απομονωμένη από το κοινωνικό σύνολο, εξαιτίας του κοινωνικού στίγματος της ελεύθερης σεξουαλικής ζωής της, η οποία όμως δεν αποτελεί προσωπική της επιλογή. Ο Αντώνης ως το κυρίαρχο ανδρικό υποκείμενο είναι αυτός που πρέπει να συναινέσει για την αποκατάστασή της. Σύμμαχοί της είναι η υπηρέτριά της Κατίνα (Κατερίνα Γώγου) και η Μπεμπέκα (Δέσπω Διαμαντίδου). Απέναντι της η κυρία Παπαμήτρου (Τασσώ Καββαδία) στο πρόσωπο της οποία παρουσιάζονται συμπυκνωμένα τα χαρακτηριστικά της συντηρητικής ελληνικής κοινωνίας.

Στην ταινία παρουσιάζεται με οξυδέρκεια η σχέση ενός ζευγαριού πριν και μετά τον γάμο, στην πραγματικότητα πριν και μετά την κοινωνική αποδοχή. Όμως η κοινωνική αυτή αποδοχή δεν αφορά το ζευγάρι στο σύνολό του, αλλά τη γυναίκα. Η αντίληψη ότι μια γυναίκα εκτίθεται όταν κυκλοφορεί με έναν άνδρα ενώ δεν είναι λογοδοσμένη ή πρόκειται γρήγορα να γίνει η νομιμοποίηση του δεσμού αποτελεί μια στερεοτυπικά πατριαρχική αντίληψη καθώς σε πλήρη αντίθεση, ο άνδρας δεν υφίσταται καμία απολύτως συνέπεια. Επομένως στην απόφαση του ζευγαριού να συζήσει εκτός γάμου παρουσιάζονται οι καταπιεστικές και ασύμμετρες σχέσεις εξουσίας ανάμεσα στα δυο φύλα (Μέργου 2014, 129). Για ακόμα μία φορά, ο έλεγχος της γυναικείας σεξουαλικότητας αποτελεί έναν άγραφο κανόνα. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο πως στην κινηματογραφική αφήγηση αντικείμενο υποτιμητικής αντιμετώπισης δεδομένης της επιλογής της να συζεί χωρίς γάμο, είναι μόνο η Ελένη. Οι χαρακτηρισμοί «αστεφάνωτη, σπιτωμένη, παστρικά» αναφέρονται αποκλειστικά και μόνο στο γυναικείο υποκείμενο. Η συμβίωση εκτός γάμου δεν αποτελούσε ένα συνηθισμένο γεγονός αλλά επιπλέον αποτελούσε στίγμα για την γυναίκα, ενώ ο άνδρας διατηρούσε ακέραιη την κοινωνική υπόστασή του (Δελβερούδη 2004, 104). Στα πλαίσια της ελληνικής κοινωνίας και η «κοινωνική» ενηλικίωση του άντρα δεν πραγματοποιείται μέχρι το γάμο. Ωστόσο δε δέχεται καμία κοινωνική πίεση, ούτε γίνεται ο αποκλεισμός εξαιτίας της σύναψης προγαμιαίων σχέσεων. Το βάρος του κοινωνικού στιγματισμού πέφτει στις γυναίκες, εν προκειμένω στην Ελένη, η οποία δεν μπορεί να συνάψει ούτε φιλικές σχέσεις ενώ γίνεται και αντικείμενο στιγματισμού εξαιτίας της επιλογής. Αυτός ο αποκλεισμός, απότοκο της κοινωνίας παρουσιάζεται

έντονα ως ένα εμμέσως αρνητικό πρότυπο. Ένα πρότυπο το οποίο πρέπει να αποφευχθεί από τα γυναικεία υποκείμενα. Άλλωστε, είναι χαρακτηριστικό πως στο τέλος της ταινίας, η διαζευγμένη Ελένη θα ζητήσει και πάλι την αποκατάσταση, χωρίς να θυμάται πως αιτία του διαζυγίου ήταν η συμπεριφορά του Αντώνη πριν και κατά τη διάρκεια του σύντομου έγγαμου βίου. Οι κοινωνικά προσδιορισμένοι στόχοι και οι προσδοκίες είναι ρητά έμφυλες.

Τα ανδρικά υποκείμενα έχουν την εξουσία και ορίζουν τη ζωή των γυναικείων υποκειμένων σε μια καταπιεστική κοινωνία όπου η ζωή τους υπόκειται σε κανόνες που ορίζουν τα ισχυρότερα αρσενικά (Μέργου 2014, 135). Ο Αντώνης Κοκοβίκος παρουσιάζεται ως ο αρχηγός του νοικοκυριού, ασκώντας ολοκληρωτικό έλεγχο πάνω στα δυο γυναικεία υποκείμενα του σπιτιού, την σύντροφό του και την οικιακή βοηθό τους. Ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται η ομιλία του δε διαφοροποιείται ανάμεσά τους, δείχνοντας την υποτιμητική θέση που είχε για τον ίδιο το γυναικείο φύλο. Δεν παρουσιάζεται κανένας διαχωρισμός ανάμεσά τους, με έντονη χρήση του α προσώπου, απειλής και κοροϊδίας. Ένας έντονα απαξιωτικός λόγος που θεωρείται δικαιολογημένη η χρήση του από το αρσενικό φύλο. Η ίδια η Ελένη δηλώνει πως είναι ορφανή (υποδηλώνεται η έλλειψη ανδρικής προστασίας) ενώ ο αδερφός της δεν υποστηρίζει το πρότυπο του αδερφού-προστάτη. Παρουσιάζεται ανυπεράσπιστη απέναντι στον Αντώνη, συνεχίζοντας να επιδιώκει την κοινωνική της αποκατάσταση παρά την καθημερινότητά της που φτάνει στα όρια της κακοποίησης.

Ιδιαίτερη προσοχή πρέπει να αποδοθεί στο θεσμό του γάμου. Το ζήτημα της αποκατάστασης φαίνεται να είναι και απότοκο της κοινής γνώμης που και εδώ προσδιορίζονται από τον κυρίαρχο αρσενικό Λόγο, τους φίλους του Αντώνη. Κάτω από την πίεσή τους και το άγχος που δημιουργήθηκε στον πρωταγωνιστή μετά το θάνατο του ενός φίλου, ο φόβος να μείνει η Ελένη απροστάτευτη, τον οδηγεί στο γάμο-αποκατάσταση. Ο γάμος αποτελεί ουσιαστικά ένα μέσο προστασίας της γυναίκας, η οποία είναι αβοήθητη χωρίς την ανδρική αρωγή. Παρουσιάζεται το μοντέλο του άντρα-τροφού, σύμφωνα με το οποίο ο άνδρας με την εργασία του «τρέφει» την οικογένεια. Το μοντέλο αυτό φαίνεται να συνεχίζεται ακόμα και μετά από ένα διαζύγιο, με τον άντρα να καθίσταται υπεύθυνος για την οικονομική αποκατάσταση και εξασφάλιση της πρώην συζύγου. Από την άλλη η γυναίκα συνήθως εκτελεί απλήρωτη εργασία στο οικιακό περιβάλλον παραμένοντας μακριά από την αγορά εργασίας, χωρίς βλέψεις και επιδιώξεις. Η Ελένη στα πλαίσια της κινηματογραφικής αφήγησης παρουσιάζει την εικόνα μιας

υποταγμένης γυναίκας, που νοιάζεται και αγαπάει τον συμβίο της, δεν αντιμιλά και είναι πρόθυμη να κάθε επιθυμία του «Αντώνη της». Στην ουσία γίνεται μια αναπαραγωγή του στερεοτύπου της νοικοκυράς, όπου λόγω του φύλου δεν μπορεί να εκφέρει άποψη ούτε να αντιμιλήσει στον άντρα-αφέντη-τροφό.

Η προσωπικότητά της Ελένης φαίνεται να καθορίζεται πλήρως από κοινωνικά και όχι από προσωπικά της δεδομένα. Η ίδια ζει σε ένα καθεστώς τέλει εξάρτησης και υποταγής, ουσιαστικά στη σκιά του άντρα της. Δε τολμά να διεκδικήσει στοιχειώδη δικαιώματα, όπως ο καλύτερος τρόπος συμπεριφοράς, υφίσταται τον χλευασμό των γυναικών που γνωρίζουν την κατάστασή της, σκύβοντας ένοχα το κεφάλι. Ζει νιώθοντας ανάξια να σταθεί στο πλευρό του Αντώνη ως σύζυγος. Ο εαυτός της αποτιμάται πλήρως και από την ίδια σύμφωνα με τους κοινωνικούς κανόνες και ρους θεσπισμένους πατριαρχικούς κανόνες του Αντώνη. Η ίδια, υποβιβάζει τον εαυτό της στο επίπεδο που η κοινωνία τοποθετεί περιπτώσεις σα τη δική της. Η Ελένη παρουσιάζεται απροστάτευτη, αδύναμη κάτω από τον ζυγό ενός άνδρα-αφέντη που δεν επιθυμεί να την παντρευτεί. Η ίδια επιθυμεί τον γάμο (και την κοινωνική καταξίωση που θα της προσφέρει) θυσιάζοντας την αξιοπρέπεια της ως άτομο. Η εικόνα όμως του φιλικού κειμένου την παρουσιάζει ως μια στωική προσωπικότητα που υπομένει τις δυσκολίες λόγω της κατωτερότητας που νιώθει σε σχέση με τον σύντροφό της. Η καταπιεστική ιδεολογία λειτουργεί εις βάρος του γυναικείου φύλου καθιστώντας τις γυναίκες θύματα κακοποίησης στην περίπτωση που οι πράξεις τους δεν συμβαδίζουν με αυτές του άνδρα της οικογένειας. Παρατηρούμε λοιπόν αυτή την έντρομη συμπεριφορά της Ελένης κάθε φορά που κάποια επιθυμία του Αντώνη δεν πραγματοποιείται.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η σκηνή όπου παρουσιάζεται η πρωτοβουλία της Ελένης για ερωτική συνέντευξη με τον Αντώνη. Ο Αντώνης, εκφράζοντας το πατριαρχικό πρότυπο που θέλει την γυναίκα αγνή και είναι εκείνος που παραινεί για φρονιμότητα αλλά υποκύπτει στη γοητεία της. Η έμφυλη διάσταση της ερωτικής συμπεριφοράς απορρέει από ένα ερμηνευτικό πλαίσιο ηθών, το οποίο θεμελιώνεται πάνω σε μια φυσικοποιημένη πρόσληψη της έμφυλης ταυτότητας και την οποία υπαγορεύουν, επιβεβαιώνουν και αναπαράγουν οι κυρίαρχες κοινωνικές συμβάσεις και οι παγιωμένες πρακτικές διαχείρισης φύλου (Κοσμά 2007, 213). Ενώ ο έρωτας αποτελεί ζητούμενο και για τα δυο φύλα, ο τρόπος που βιώνεται, οι επιλογές αλλά και οι περιορισμοί διαφέρουν ανάλογα με το φύλο του δράοντος υποκειμένου. Η άσκηση κριτικής περιλαμβάνει μόνο τη γυναικεία σεξουαλικότητα. Η Ελένη, στη συγκεκριμένη σκηνή διεκδικεί τη θέση του ορώντος

υποκειμένου. Παρουσιάζεται όχι μόνο ως μια άκρως γοητευτική γυναίκα, αλλά κυρίως ως μια γυναίκα με πλήρη επίγνωση του ερωτισμού της, που έκδηλα οδηγείται σε μια σεξουαλική πρόκληση του επιθυμητού για αυτήν αντικειμένου. Η κίνησή της αυτή, αποτελεί μια πρωτοβουλία που παραβιάζει τα όρια της αναμενόμενης γυναικείας συμπεριφοράς. Παρουσιάζεται με μια σεξουαλική δυναμικότητα και διεκδικητικότητα ενός πλήρους αυτόνομου υποκειμένου. Όμως έμμεσα σε αυτήν η δικαιολόγηση προκύπτει πως το ήθος της έχει ήδη καθοριστεί από την επιλογή της να συζεί ανύπαντρη. Στο σημείο αυτό, ο Αντώνης, ως σύμβολο του κυρίαρχου λόγου, θα οριοθετήσει τη συμπεριφορά της, μετατρέποντάς τον και πάλι σε υποκείμενο δράσης, υποδηλώνοντας πως αποτελεί δική του απόφαση ο τόπος και χρόνος της συνεύρεσης.

Η ειδυλλιακή ατμόσφαιρα της προ γάμου εποχής, φαίνεται να χάνεται μετά την επιτέλεση του μυστηρίου. Μετά τον γάμο παρατηρεί η Δελβερούδη «η περί έρωτος αναζήτηση διακόπτεται, ο έρωτας δεν απασχολεί κανέναν. Αυτό που κινδυνεύει δεν είναι τα συναισθήματα, αλλά συζυγική σχέση (Δελβερούδη 2003, 169). Η Ελένη μετατρέπεται σε έναν «άλλο» άνθρωπο, που επιζητά δικαιωματικά πλέον όσα θεωρεί πως της ανήκουν. Από την κατάσταση της απόλυτης «υποταγής» περνάει σε αυτό που ονομάζεται «ανάκτηση αξιοπρέπειας» (Ακτσόγλου 1994, 104). Τα προβλήματα από αυτή την ανακατάταξη δυνάμεων είναι αποτέλεσμα της χαλάρωσης της προηγούμενης παραδοσιακής τάξης πραγμάτων και της συνακόλουθης αμφισβήτησης του έως τότε παγιωμένου ρόλου του Αντώνη ως άντρα-αφέντη.

Ο γάμος ξεδιπλώνει το νέο πρόσωπο της Ελένης, η οποία θα υπερασπιστεί με κάθε κόστος. Η απόκτηση του τίτλου «Κυρία Κοκοβίκου» συνεπάγεται και ανάκτηση της αξιοπρέπειάς της. Η Ελένη αλλάζει χαρακτήρα μετά το γάμο και από πειθήνια και υπάκουη, τρέπεται σε μια πλήρως διεκδικητική γυναίκα, η οποία επιζητά τα αυτονόητα: αξιοπρέπεια και σεβασμό, ισότιμη θέση στην συμβίωση. Η επανάσταση αυτή της Ελένης, αντιμετωπίζεται αρνητικά από την κυρίαρχη εξουσία, δηλαδή τον κυρίαρχο αρσενικό λόγο και θεωρεί πως πρέπει να παταχθεί. Η μη πραγματοποίηση της απειλής που εκστομίζει αποτελεί στην ουσία απειλή για τον ανδρισμό του και παράλληλα κατασκευάζει την ανδρική κυριαρχία. Η γυνή να φοβήται τον άνδρα, όπως επισημαίνει και ο τίτλος της ταινίας.

Στην πραγματικότητα, δρα σαν να της δόθηκε μια νέα ταυτότητα, μια ταυτότητα που επικυρώθηκε μέσω του γάμου. Το κύρος που της δόθηκε μέσω της νέας κοινωνικής της υπόστασης («παντρεμένη με δόξα και τιμή») πρέπει να έχει ως αποτέλεσμα και την

ανάλογη συμπεριφορά. Το κύρος και ο σεβασμός πηγάζει μέσα από το προσωπικό «κυρία» που παρέχεται από τον γάμο. Έμμεσα, υποστηρίζεται η πατριαρχική ιδεολογία πως η κοινωνική υπόσταση δίνεται από το αρσενικό στο θηλυκό και πως η προηγούμενη συμπεριφορά του Αντώνη θα μπορούσε να θεωρηθεί δικαιολογημένη καθώς απευθυνόταν σε μια «αστεφάνωτη» σε μια «παστρικιά». Χαρακτηριστικό άλλωστε της πιο πάνω επισήμανσης είναι πως το επίθετο της Ελένης δεν παρουσιάζεται πουθενά στη φιλική αφήγηση. Η μόνη αναφορά της με επίθετο, είναι ως «Κοκοβίκου» θεωρώντας αυτονόητο πως η γυναίκα μετά το γάμο, λαμβάνει το επίθετο του άντρα της. Η προηγούμενη ταυτότητά που είχε παραμείνει αδήλωτη στον φιλικό λόγο της έχει διαγραφεί, αντικαταστημένη από επίθετο του άντρα της. Η ανατροπή ξεκινά με ένα συμβολισμό, άμεσα συνδεδεμένο με τον τίτλο της ταινίας. Η Ελένη δεν υποτάσσεται στον Αντώνη (μετά τον γάμο) πατώντας του το πόδι στην εκκλησία. Θα μπορούσε να είναι πρότυπο γυναικείας χειραφέτησης καθώς έπειτα από μια κακοποιητική σχέση, ανακτά αυτοπεποίθηση, αρνείται τη διατροφή και προχωρά μόνη της στη ζωή.

Όμως το τέλος της ταινίας έρχεται να ισορροπήσει την καθεστηκυία τάξη, με την Ελένη να ζητά και πάλι την κοινωνική αποχή μέσω ενός νέου γάμου. Με αυτόν τον τρόπο ενώ ο κεντρικός χαρακτήρας προσπαθεί να καταρρίψει τα έμφυλα στερεότυπα, στο τέλος καταλήγει να τα αποδέχεται και να τα αναπαράγει δεχόμενη την κυρίαρχη θέση του άνδρα. Το κλειδί στην γυναικεία υποτέλεια φαίνεται να είναι η υποτέλεια που προκύπτει μέσα από τον έγγαμο βίο. Η Ελένη ως γυναικεία αναπαράσταση ζητά τη μεταμόρφωση, την ανάδυση μέσα από την αποδοχή της κοινωνίας, τη λύτρωση από τον άνδρα-αφέντη αλλά ενώ καταφέρνει να σπάσει τον κύκλο της βίας με το διαζύγιο, επιστρέφει σε αυτόν έχοντας την ελπίδα πως ο κυρίαρχος ανδρικός Λόγος θα αλλάξει.

2.3 Η περίπτωση *Η κυρία του κυρίου* (1961)

Η ταινία παρουσιάστηκε στις κινηματογραφικές αίθουσες την περίοδο 1961-1962 και κατατάχθηκε σε αριθμό εισιτηρίων 13^η από τις 68 που προβλήθηκαν κατά την ίδια περίοδο (Βαλούκος 2007, 578). Αν και με μικρότερο αριθμό εισιτηρίων σε σχέση με τις άλλες δυο προς διαπραγμάτευση ταινίες, η επιβίωση της σχετίζεται με την δημοφιλία της, γεγονός που φαίνεται από την τηλεοπτική προβολή στις μέρες μας. Σκηνοθέτης της ήταν ο Γιάννης Δαλιανίδης σε σενάριο του Νίκου Τσιφόρου και παραγωγή της Φίνος Φίλμς. Η

ταινία αποτέλεσε κινηματογραφική μεταφορά του ομώνυμου θεατρικού έργου των Τσιφόρου-Βασιλειάδη.

i. Υπόθεση έργου

Η Εύα (Γκέλυ Μαυροπούλου) είναι η πιστή και υπάκουη σύζυγος του Μηνά Καλούδη (Ντίνος Ηλιόπουλος). Ο Μηνάς είναι έντιμος και ευσυνείδητος υπάλληλος, υπεύθυνος για τις συμβάσεις της εταιρίας του. Το αντρόγυνο δυσκολεύεται μέσα στη δύσκολη οικονομικά μικροαστική ζωή τους όταν όλοι γύρω τους φαίνονται να απολαμβάνουν τον πλούτο. Εν αγνοία του Μηνά, η Εύα συνωμοτεί με τον Κοσμά Σταματίου (Βάσος Ανδρονίδης) για να επιλέγουν μαζί μετ' αμοιβής τις συμβάσεις στις οποίες υπεύθυνος είναι ο Μηνάς. Με τη χειραγώγηση και τα ψέματα της Εύας, ο Μηνάς πετυχαίνει την πολυπόθητη εργασιακή και οικονομικοκοινωνική ανέλιξη. Η συνωμοσία της αποκαλύπτεται, ο σύμβουλος επιδιώκει να συνάψει ερωτικές σχέσεις με την Εύα, με εκείνη να έχει παραμείνει πιστή στον Μηνά συνειδητοποιώντας την αλαζονεία της. Το τέλος της ταινίας τους βρίσκει αγκαλιασμένους να σχεδιάζουν τον ερχομό ενός παιδιού.

ii. Γυναικείες αναπαραστάσεις

Ο ρόλος και ο δυναμισμός της γυναικείας παρουσίας αλλάζει με τον καιρό και εξελίσσεται όσο δυναμώνει το φεμινιστικό κίνημα στο εξωτερικό και φτάνουν οι απόηχοί του και στην Ελλάδα. Η γυναίκα την περίοδο αυτή ξεκινά και νομικά να κατέχει τη θέση που της αρμόζει με την κατοχύρωση του δικαιώματος ψήφου που πραγματοποιήθηκε το 1952 και με την Ελένη Σκούρα, ένα χρόνο αργότερα να αποτελεί πλέον την πρώτη Ελληνίδα εκπρόσωπο του κοινοβουλίου. Ο ελληνικός κινηματογράφος αφουγκράζεται και παρουσιάζει αυτές τις αλλαγές. Είναι για παράδειγμα χαρακτηριστικό πως ο ενεργός ρόλος της γυναίκας στον κινηματογράφο της δεκαετίας του 1950 είναι σαφώς πιο περιορισμένος από εκείνον της δεκαετίας του 1960. Βέβαια, οι γυναικείοι ρόλοι όταν εμφανίζονται με δυναμική, την εξαντλούν είτε θετικά, μέσω της οριοθέτησης της γυναικείας προσωπικότητας με τη δημιουργία οικογένειας ή μέσω της διατήρησης της οικογενειακής συνοχής είτε αρνητικά με μια αδιάκριτη παρεμβολή. Σε κάθε περίπτωση η γυναικεία μορφή παρουσιάζεται θετικά ή αρνητικά σε σχέση με τον κοινωνικό ρόλο που της έχει αποδοθεί ενώ συνήθως σε κάθε είδος πρότυπου υπάρχει και το αντίθετο του προς αντιδιαστολή.

Τα πρόσωπα στη συγκεκριμένη κωμωδία παρουσιάζονται σε δίπολα παντρεμένων ζευγαριών. Οι βασικές γυναικείες αναπαραστάσεις που θα μας απασχολήσουν στην παρούσα περίπτωση ανάλυσης είναι η Εύα, η πρωταγωνίστρια που είναι παντρεμένη με τον Μηνά και η ξαδέρφη της Εύας, η Αγγέλα που είναι ζευγάρι με τον Φίλιππα.

Ήδη από την αρχή της ταινίας, με έναν τρόπο που συστήνεται στο κοινό φροντίζοντας την εξωτερική της εμφάνιση και κοιτάζοντας το είδωλό της στον καθρέφτη, η Εύα συνδέει το όνομά της με αυτό της πρωτόπλαστης Εύας με έναν συσχετισμό που δε θα μπορούσε να είναι πιο ευθύς δηλώνοντας τα εγγενώς μειονεκτήματα της γυναικείας φύσης.

Αρχικά βέβαια η Εύα παρουσιάζεται ως μια αδύναμη γυναίκα, υποταγμένη στη μοίρα της και καταδικασμένη να εξουσιάζεται από τον άνδρα της με το αίσθημα μειονεξίας της να πηγάζει από την οικονομική στενότητα και την χαμηλή επαγγελματική θέση του. Η ίδια δεν παρουσιάζεται να εργάζεται, ούτε εμμέσως προτείνεται μέσα από την ταινία ως πιθανή λύση για την βελτίωση των οικονομικών τους. Η καταξίωση της θα έρθει μέσα από την ανδρική παρουσία, δηλαδή την επαγγελματική και οικονομική ανέλιξη του Μηνά συνδέοντας άρρηκτα με αυτόν τον τρόπο την προσωπική ταυτότητά της και την κοινωνική αποδοχή άμεσα συνυφασμένη με εκείνη του άντρα της. Η κοινωνική καταξίωση δεν προβάλλεται ως στοιχείο κατάκτησης της γυναίκας, επερχόμενη με προσωπική προσπάθεια ή σταδιοδρομία αλλά του άντρα που θα αντικατοπτρίσει σε εκείνη την καταξίωση. Η Εύα προωθεί τον άντρα της, βελτιώνει αισθητά την ποιότητα της ζωής τους ενεργώντας όμως πίσω από την πλάτη του, καθιστώντας την μια αμφιλεγόμενη γυναικεία παρουσία. Φαινομενικά υποταγμένη ενώ ουσιαστικά δολοπλοκεί και χειραγωγεί τον άντρα της και αποτελεί εκείνη τον κυρίαρχο λόγο της οικογένειας, φτάνοντας στο σημείο να αποφασίζει εκείνη για τα επαγγελματικά του ζητήματα. Η δυναμικότητά της συνδέεται όμως με ένα αρνητικό πρόσημο, στην ουσία επειδή «αντικατέστησε» το ανδρικό πρότυπο αναλαμβάνοντας τον ρόλο του. Η ίδια απέναντι στον άντρα της παρουσιάζεται ως το αδύναμο πλάσμα που χρήζει ανδρικής προστασίας.

Στην ταινία παρουσιάζεται μια τυπικά έμφυλη κατανομή των ρόλων στην οικογένεια. Τα οικιακά, η ενασχόληση δηλαδή με τις δουλειές του σπιτιού, όχι μόνο θεωρούνται ευθύνη της γυναίκας, αλλά και χρησιμοποιούνται ως αρνητικό χαρακτηριστικό όταν η γυναίκα προσπαθεί να εκφέρει άποψη για κάτι που θεωρητικά είναι εκτός των φερόμενων από το πατριαρχικό περιβάλλον δυνατοτήτων της («σε καλώ να συμπορευτείς με ότι γράφει η ταυτότητά σου: οικιακά»). Έμμεσα παρουσιάζεται και μια σχέση πατριαρχίας-καπιταλισμού, με τη θεμελίωσή του στο γεγονός πως η πατριαρχική εξουσία έχει στη

βάση της τον ξεκάθαρο καταμερισμό της εργασίας. Το καθεστώς των φύλων που έχει παγιωθεί εμπεριέχει πολιτισμικές παραδοχές, συχνά άρρητες, οι οποίες βρίσκουν τη θεμελίωσή τους μέσα στο κατεστημένο θεσμό του γάμου και της οικιακότητας (Παπαταξιάρχης 1998, 70). Μέσα στο πλαίσιο του γάμου επιβάλλεται μια κατανομή ρόλων που θεμελιώνεται βασιζόμενη στο φύλο («ούτε μια πλάκα σαπουνι χωρίς την άδειά σου»/ «εσύ είσαι ο άνδρας»). Από αυτή την κατανομή απορρέουν οι απαιτήσεις για τον κοινωνικά προσδοκώμενο ρόλο της έμφυλης ταυτότητας με τη θέση της γυναίκας να ορίζεται κάθε φορά σε σχέση με την ανδρική φιγούρα μέσα στο πλαίσιο των υποχρεώσεων της (Αποστολίδου 2005, 181). Παράλληλα, παρατηρούμε και τον Μηνά ως το κατεξοχήν ανδρικό υποκείμενο να γελοιοποιεί ένα άλλο άνδρα όταν ασχολείται με ζητήματα που δεν σχετίζονται ιεραρχικά με το φύλο του («δες πως τον έκανε, σαν καμαριερούλα»).

Αυτή η οικιακότητα των γυναικών, τα καθήκοντά τους που σχετίζονται με τις οικιακές ασχολίες τις περιορίζει όσον αφορά την παρουσία τους στο δημόσιο χώρο. Είναι χαρακτηριστικό πως με ελάχιστες εξαιρέσεις (όπως το κατάστημα για αγορά της γούνας) ο χώρος στον οποίο δραστηριοποιείται η Εύα είναι το εσωτερικό της κατοικίας της. Η παρουσία των γυναικών στο δημόσιο χώρο φαίνεται να αντιφάσκει προς τα καθήκοντά της ως νοικοκυρά μέσω των οποίων φαίνεται η εκπλήρωση του γυναικείου ρόλου με τη γυναίκα να αποκλείεται από τη δημόσια σφαίρα (Παπαταξιάρχης 1998, 135). Ο περιορισμός των κοινωνικών δραστηριοτήτων θεωρείται αναμενόμενος τόσο από τις ίδιες όσο και από τους άντρες τους. Η Εύα δηλώνει «μα είναι το ζαχαροπλαστείο μέρος για παντρεμένες γυναίκες;» και γίνεται άμεση σύνδεση στην ταινία πως η παρουσία της γυναίκας χωρίς επίβλεψη συνδέεται με κάτι το ανήθικο: σε αυτή την περίπτωση ο χρηματισμός της για να χειραγωγήσει τον άνδρα της.

Η Αγγέλα αν και αποτελεί έναν επικουρικό ρόλο ως ξαδέρφη της Εύας ως γυναικεία αναπαράσταση της φιλμικής αφήγησης χρήζει ενδιαφέροντος. Παρουσιάζεται ως ένα ιδιαίτερα δυναμικό πρότυπο γυναίκας καθώς ήδη από την αρχή της ταινίας οι ιδέες της είναι ιδιαίτερα προοδευτικές, σε σημείο που θα μπορούσαν να οριστούν ως φεμινιστικές: «τους άνδρες μας εμείς τους δημιουργούμε». Δηλώνει με έναν έντονα φεμινιστικό τόνο, τη δυνατότητα μιας γυναίκας όχι μόνο να είναι ισότιμη με έναν άνδρα, αλλά να αποτελέσει και την κινητήριου δύναμη για την δημιουργία του. Προτάσσει ως γυναικείο χαρακτηριστικό την καπατσοσύνη και φαίνεται να έχει υποταγμένο τον σύζυγό της, ο οποίος δεν κάνει τίποτα χωρίς την έγκρισή της, ένα στοιχείο που παραπέμπει σε

μητριαρχική οργάνωση της οικογένειάς της. Παρουσιάζεται μια αντιστροφή των ρόλων ως προς την επιτέλεση της ανδροπρέπειας, καθώς εκείνη φαίνεται να έχει τα «ανδρικά» χαρακτηριστικά της σχέσης. Ο Φίλιππος βοηθάει ακόμα και στις δουλειές του σπιτιού, αστειευόμενος για την ποδιά που του φόρεσε η γυναίκα του και εισπράττοντας την απαξίωση του άλλου αρσενικού, του Μηνά («έτσι είναι οι άνδρες;»). Δεν είναι τυχαίο πως αποτελεί τη μοναδική γυναικεία παρουσία η οποία παρουσιάζεται να καπνίζει. Η αντιστροφή όμως αυτών των ρόλων είναι επιφανειακή. Ο τρόπος συμπεριφοράς του Φίλιππα αποτελεί μόνο ένα τρόπο να καλύπτει προσχηματικά τις εξωσυζυγικές του σχέσεις. Η υποταγή του στο πλαίσιο του ιδιωτικού χώρου, αποτελεί ένα ανδρικό κόλπο, ένα πρόσχημα, ώστε να μπορεί να κινείται ελεύθερα στο δημόσιο χώρο. Με την έκβαση αυτή έμμεσα υποδηλώνεται πως η τιμωρία της Αγγέλας για αυτή της τη συμπεριφορά είναι οι εξωσυζυγικές σχέσεις του άντρα της.

Σημαντικό στοιχείο που πρέπει να διερευνηθεί είναι και το θέμα της συζυγικής απιστίας. Δεν αντιμετωπίζεται με διαζύγιο από την πλευρά της γυναίκας, ακόμα και όταν παρουσιάζεται τόσο δυναμική όσο εκείνη. Η γυναίκα, μέσα στον κοινωνικά προσδιορισμένο ρόλο της ως γυναίκα, αν και πληγωμένη, θεωρεί πως μια τέτοια «αταξία» δεν μπορεί να αποτελέσει λόγο διάλυσης της συζυγικής εστίας. Ουσιαστικά, χαρακτηριστικό του κοινωνικού φύλου αποτελεί η ανοχή από την πλευρά της γυναίκας αλλά όχι και του άντρα σε αντίστοιχη συμπεριφορά. Παρουσιάζεται μια άμεση αντίθεση ανάμεσα στην ανάγκη μονογαμικότητας της γυναίκας και την ανοχή της πολυγαμικότητας του άνδρα (Τσαγκαράκη 2017, 3).

Στο τέλος επέρχεται η αίσθηση του μέτρου και επανέρχεται η οικογενειακή γαλήνη. Η ταινία οδηγείται σε μια επιβράβευση της συντηρητικής πατριαρχικής νοοτροπίας. Η κατάληξη είναι να πάρει ξανά τα ηνία της οικογένειας ο Μηνάς, με την Εύα να οριοθετεί μέχρι που μπορεί να φτάσει η γυναικεία φιλοδοξία («κάθε γυναίκα έχει τον παράδεισό της, θέλησα να πάω πιο πάνω και θα καιγόμουν»). Παρουσιάζεται η φιλοδοξία της για κοινωνική ανέλιξη ως η γενεσιουργός αιτία των οικογενειακών προβλημάτων που ανέκυψαν. Η μελλοντική εγκυμοσύνη (ως ένδειξη μετάνοιας) που ζητά ο Μηνάς από την Εύα αποκαθιστά την τάξη μέσα στο οικογενειακό πλαίσιο, λύνει τα προβλήματα του συζυγικού βίου και καταδεικνύει τον «φυσικό» ρόλο της γυναίκας.

Συμπεράσματα

Οι ταινίες που επιλέχθηκαν για ανάλυση, αν και παρουσιάζουν διαφορές μεταξύ τους που σχετίζονται με το σενάριο, τους χαρακτήρες και το είδος της κωμωδίας στην οποία ανήκουν, συνδέονται μεταξύ τους με αρκετά κοινά στοιχεία που σχετίζονται με την γυναικεία αναπαράσταση. Παρουσιάζουν την ίδια διαδικασία επιβεβαίωσης μέσω του καθορισμού του προτύπου με βάση το κοινωνικό φύλο και τον ρόλο που καλείται να διαδραματίσει μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο ενώ παράλληλα παρουσιάζονται ξεκάθαρα οι σχέσεις εξουσίας που παγιώνουν ως κανονικότητα την έμφυλη διαφορά. Κάθε αφήγηση εγκλείει μέσα της τόσο ατομικά όσο και κοινωνικά στοιχεία. Η κινηματογραφική αφήγηση μπορεί να αποτελέσει μέσο για να διερευνηθεί η πραγματικότητα καθώς εκτός από τη σκέψη του δημιουργού εμπεριέχει και συλλογικά στοιχεία (Βατούγιου-Μπαρπούνης 2010, 23).

Αν και στη δεκαετία του 1960 προβάλλεται σθεναρά το αίτημα να υποβληθούν καινοτομίες σε ζητήματα ηθικής και έμφυλων σχέσεων, οι οποίες συνεπάγονται μεγαλύτερη ανεξαρτησία για τις γυναίκες καθώς και περισσότερες επιλογές, η ελευθερία των κοινωνικών συναναστροφών εξακολουθεί να εξαρτάται από την προοπτική νομιμοποίησης της σχέσης. Αν μια γυναίκα, απομακρυνθεί από αυτό το πρότυπο και διατηρεί προγαμιαίες σχέσεις χωρίς την προοπτική της νομιμοποίησης, αναπαριστάται με απαξιωτικό τρόπο μέσα στη φιλική αφήγηση (χαρακτηριστικό παράδειγμα τόσο η Ελένη που κατηγορείται για το ήθος της (*Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα*) όσο η Βίκυ από την ταινία *Δεσποινίς Διευθυντής*. Παρόλο που ο κινηματογράφος της δεκαετίας του 1960 χαρακτηρίζεται από αυξανόμενη φιλελευθεροποίηση σε ζητήματα γυναικείας ερωτικής συμπεριφοράς, οι ηρωίδες έχουν πάντα στόχο τον γάμο ή τη διαφύλαξη του και όχι την προσωπική ελευθερία, αξιοπρέπεια ή ίσα δικαιώματα στην αγορά εργασίας. Η κοινωνική θέση της γυναίκας καθορίζεται σε σχέση με το ανδρικό υποκείμενο. Στην ταινία *Δεσποινίς Διευθυντής* δεν κρίνεται καν αναγκαίο να δηλωθεί στο πλαίσιο της φιλικής αφήγησης εάν η παραίτηση της Λίλας δεν έγινε δεκτή ή αν θα επέστρεφε στον επαγγελματικό στίβο μετά τον γάμο της με τον Αλέκο. Στις άλλες δυο ταινίες, η γυναικεία εργασία κρίνεται άνευ σημασίας με το πρότυπο των αντρών-τροφών.

Οι ταινίες χαρακτηρίζονται από αντιλήψεις που σχετίζονται με τη γυναικεία χειραφέτηση. Η Λίλα έχει λάβει υψηλού επιπέδου μόρφωση και λαμβάνει μια θέση σε έναν ανδροκρατούμενο χώρο, η Ελένη συζεί εκτός γάμου και παρουσιάζεται ελεύθερη να

κυβερνά το σώμα της και η Εύα παρουσιάζεται αρκετά ικανότερη από τον σύζυγό της. Όμως αν και ενστερνίζονται οι κινηματογραφικές αφηγήσεις τη διαφορετικότητα, η ολοκλήρωσή τους γίνεται με επιστροφή στον συντηρητισμό: η Λίλα αλλάζει για χάρη του Αλέκου και δεν ενδιαφέρει τον θεατή αν θα επιστρέψει στην εργασία για την οποία τόσο κόπιασε, η Ελένη μετά το διαζύγιο θέλει ξανά να παντρευτεί και η Εύα υπόσχεται ένα παιδί στον Μηνά. Τα προβλήματα των γυναικείων αναπαραστάσεων έρχονται ως αποτέλεσμα της ελεύθερης γυναικείας δράσης, όταν δηλαδή βρεθεί εκτός των κανόνων που έχουν επιβληθεί για την ηθική της προστασία. Τείνει να δημιουργηθεί μια αντίληψη της χειραφετημένης και ολοκληρωμένης γυναίκας που μπορεί να διεκδικεί την ανεξαρτησία της σε σχέση με επαγγελματικό στίβο (*Δεσποινίς Διευθυντής*), τις αποφάσεις στην οικογένεια (*Η κυρία του κυρίου*) ή ακόμα και τον τρόπο διαχείρισης της σεξουαλικότητάς της (*Η δε γυνή*). Όμως και στις τρεις περιπτώσεις οι ταυτότητες που πιστοποιούνται δεν φτάνουν στην τελική ανεξαρτησία αλλά γίνονται αντικείμενο της ανδρικής κυριαρχίας. Η Λίλα μέσω του επικείμενου γάμου της, η Ελένη με την υπόσχεση ενός νέου γάμου και η Εύα μιας επερχόμενης εγκυμοσύνης. Ο γυναικείος ρόλος φαίνεται να επιβεβαιώνεται μέσω της κοινωνικής αποδοχής (γάμος και τεκνοποίηση). Ο ρόλος τους έχει ολοκληρωθεί.

Η γαμήλια δέσμευση προτείνεται εξ αρχής ως προοπτική για το φύλο που έρχεται να επιβεβαιώσει τις έμφυλες ιεραρχίες και τις σχέσεις εξουσίας που πηγάζουν από την πατριαρχία. Ο γάμος αποτελεί τον μοναδικό τρόπο είτε κοινωνικής ανέλιξης και μοναδικής κανονικοποίησης των σεξουαλικών σχέσεων (*Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα*) είτε «κανονικοποίησης» της ίδιας της έννοιας του φύλου (*Δεσποινίς Διευθυντής*). Στις γυναίκες που είναι ήδη παντρεμένες στόχος αποτελεί η διατήρηση της οικογένειας και η διαίωσιση της (*Η κυρία του κυρίου*). Οι κοινωνικά προσδιορισμένοι στόχοι και οι προσδοκίες των γυναικών σε συνάρτηση με τις αναμενόμενες συμπεριφορές τους, δεν μπορούν παρά να κριθούν ρητά έμφυλες. Η αναπαραγωγή των στερεοτύπων για τα φύλα και η προώθηση της πατριαρχικής δομής της κοινωνίας είναι εμφανείς. Οι γυναίκες στο τέλος των ταινιών ως κατάληξη ενός κινηματογραφικού παραμυθιού, παρουσιάζονται υποταγμένες στις οικογενειακές υποχρεώσεις. Η ολοκλήρωση και η φυσική «συνέπεια» της γυναικείας φύσης παρουσιάζεται να είναι ο γάμος και η οικογένεια .

Ο τρόπος που παρουσιάζονται οι γυναίκες αποτελεί αντανάκλαση των επιταγών της κοινωνίας. Καθορίζουν τόσο τις προσδοκίες στις οποίες μια γυναίκα καλείται να ανταποκριθεί ώστε να ενταχθεί ομαλά μέσα στο κοινωνικό σύνολο. Οποιαδήποτε

διαφοροποίηση από τον κανόνα ή η μη συμμόρφωση με τις επιταγές του κυρίαρχου λόγου, οδηγεί τη γυναίκα στην τιμωρία. Η Λίλα (*Δεσποινίς Διευθυντής*) θυσιάζει τη θηλυκότητά της για να αποκτήσει κοινωνικό κύρος, η Βίκυ τον Αλέκο επειδή ήταν ερωτικά διαθέσιμη, η Ελένη (*Η δε γυνή να φοβήται τον άντρα*) οδηγείται στο διαζύγιο όταν πάει να υποτάσσεται στον άνδρα-αφέντη και η Εύα (*Η κυρία του κυρίου*) πέφτει θύμα σεξουαλικής παρενόχλησης όταν επιδεικνύει δυναμισμό στις επαγγελματικές σχέσεις του άντρας της. Τέλος η Αγγέλα, τρέπεται σε μια απατημένη σύζυγο όταν δείχνει ότι έχει τα ηνία της οικογένειας, υποκαθιστώντας το ανδρικό πρότυπο στην οικογενειακή εστία.

Στο τέλος και των τριών κινηματογραφικών αφηγήσεων έχουμε την αποκατάσταση της πατριαρχικής κανονικότητας. Η Λίλα θα παντρευτεί τον Αλέκο και διαγράφεται η επαγγελματική της σταδιοδρομία, η Ελένη θα ζητήσει να αποκατασταθεί εκ νέου από τον Αντώνη και η ήδη παντρεμένη Εύα θα διατηρήσει τον κοινωνικό της ρόλο μέσα από τον γάμο με τον Μηνά και την υπόσχεση μια εγκυμοσύνης. Η σταθερότητα επέρχεται μέσα από τον γάμο. Ο γάμος λειτουργεί ως ισχυρός μηχανισμός τόσο του κοινωνικού ελέγχου όσο και της ρύθμισης της κοινωνικής ζωής των γυναικών. Αποτελώντας μια κατασκευασμένη επιθυμία που επιτάσσεται από την κοινωνία ως συνώνυμο της κοινωνικής καταξίωσης της γυναίκας προβάλλεται ως η αποκλειστική επιλογή των πρωταγωνιστριών είτε ως προσπάθεια επιδίωξης ή διατήρησης.

Η αποχή της γυναίκας από την εργασία επιβεβαιώνει και τα κοινωνικά στερεότυπα του άνδρα κουβαλητή, ο οποίος φροντίζει, ενδιαφέρεται αλλά κυρίως παρέχει προστασία. Και οι τρεις γυναίκες άμεσα ή έμμεσα θα ακολουθήσουν το στερεότυπο της γυναίκας που ασχολία της έχει το σπιτικό της. Η Εύα δε διατάραξε αυτή την ισορροπία, ούτε και η Ελένη, ενώ η Λίλα παρά το υψηλό επίπεδο μόρφωσής της, η αποκατάσταση παρουσιάζεται να είναι για την ίδια και τον περίγυρό της το βασικό ζητούμενο.

Ο έμφυλος διαχωρισμός και η αποδοχή του ρόλου από την πλευρά των γυναικών γίνεται εμφανής και από τον χώρο μέσα στον οποίο δρουν τα γυναικεία υποκείμενα. Ο χώρος δράσης συνήθως είναι ο ιδιωτικός χώρος του σπιτιού, ενώ η κίνηση σε εξωτερικό χώρο είναι είτε για εργασία μη νόμιμη (*Η κυρία του κυρίου*) ή ο εκκλησιασμός (*Η δε γυνή να φοβήται τον άντρα*). Ο περιορισμός στον εσωτερικό χώρο του σπιτιού αποτελεί ένα στοιχείο πατριαρχικού ελέγχου που χαρακτηρίζει τις οικογενειακές σχέσεις. Η Λίλα παρουσιάζεται στον δημόσιο χώρο μέσω της εργασίας και των κοινωνικών εκδηλώσεων,

στον οποίο όμως γελοιοποιείται ώστε έμμεσα να είναι ευκολότερη η μετάβασή της στο πλαίσιο της οικογενειακής εστίας που θα παρέχει ο γάμος.

Τέλος, δε θα μπορούσε να παραλειφθεί πως η ιδεολογική θέση των ταινιών θα μπορούσε να υπαινιχθεί κανείς πως καθίσταται φανερή ακόμα και από τους ίδιους τους τίτλους των κινηματογραφικών αφηγήσεων. Όλα τα μέρη ενός κειμένου έχουν συνάφεια έχοντας έναν κοινό στόχο (Hill & Gibson 2009, 33). Ο τίτλος, που αποτελεί και την πρώτη επαφή του κοινού με την ταινία αποτελεί σημαντικό μέρος του κειμένου ειδικά αν αναλογιστεί κανείς πως αποτελεί και επιλογή συνειδητή του/των σεναριογράφων. Στις συγκεκριμένες ταινίες η ιεραρχική αναπαράσταση της έμφυλης διαφοράς δηλώνεται τόσο με την χρήση κτητικών αντωνυμιών (*Η κυρία του κυρίου*), με τη διακωμώδηση της ασυμφωνίας δυο ουσιαστικών (*Δεσποινίς Διευθυντής*) και του πατριαρχικού κατεστημένου μέσω της εκκλησιαστικής ρήσης (*Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα*).

3. Δημιουργικό Μέρος

Το σενάριο που ακολουθεί αποτελεί το Δημιουργικό μέρος της παρούσας διπλωματικής εργασίας. Γίνεται η προσπάθεια να συνδεθεί άμεσα με τα συμπεράσματα του θεωρητικού μέρους, τα οποία επιβεβαιώνουν πως οι προαναφερόμενες κωμωδίες έχουν κοινά χαρακτηριστικά ως προς τη γυναικεία αναπαράσταση. Η επιβεβαίωση του γυναικείου φύλου μέσα από τον κοινωνικό ρόλο της γυναίκας που προκύπτει ως απόρροια του κυρίαρχου Λόγου, η προώθηση της πατριαρχικής δομής με τη γυναίκα να καθορίζεται μέσω του γάμου και του συζύγου υποταγμένη στις οικογενειακές της υποχρεώσεις είναι ορισμένα από τα ζητούμενα που θα θιγούν στο σενάριο ταινίας μικρού μήκους *Παράλληλο σύμπαν*.

Στο σενάριο αυτό τα πράγματα ανατρέπονται, με την ανατροπή να αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά κωμικά στοιχεία του. Παράλληλα το παράδοξο της αντιστροφής προκαλεί αν όχι το γέλιο, το μειδίαμα κάνοντας κατανοητή τη δυσκολία να είναι κανείς γυναίκα μέσα από τα κοινωνικά καθορισμένα πρότυπα. Τα στερεότυπα που σχετίζονται με το γυναικείο φύλο είναι πλέον άμεσα συνδεδεμένα με το αντρικό φύλο. Παρουσιάζεται μια διαδικασία επιβεβαίωσης του κυρίαρχου προτύπου που στο παρόν σενάριο είναι το γυναικείο υποκείμενο αυτό που καθορίζει τις σχέσεις εξουσίας και τα όρια της έμφυλης συμπεριφοράς. Ο Γιώργος, ο πρωταγωνιστής της ιστορίας, βιώνει όσα βιώνουν οι γυναίκες των ταινιών ανάλυσης. Μέσα σε μια κοινωνία μητριαρχική, όπου καταπίεση βιώνει ο άντρας, με το κοινωνικό του φύλο καθορισμένο από τον κυρίαρχο μητριαρχικό ρόλο σε μια προσπάθεια να κατανοηθεί πλήρως η εξουσία που πηγάζει από τον κυρίαρχο Λόγο.

Στο παράλληλο σύμπαν, οι άντρες είναι κοινωνικά καταπιεσμένοι να παντρευτούν για να εκπληρώσουν τον ρόλο τους με το γάμο να αποτελεί μέσο κοινωνικής ανέλιξης. Αν και δεν γεννούν, όπως οι αρσενικοί ιππόκαμποι, οι άνδρες είναι αυτοί που αναλαμβάνουν την ανατροφή των παιδιών με το πατρικό φίλτρο να αποτελεί αναγκαστικά τη δεύτερη φύση τους. Είναι υποτιμημένος ο εργασιακός τους ρόλος, ενώ το κοινωνικό στερεότυπο του άντρα κουβαλητή αντικαθίσταται από αυτό της γυναίκας. Η κοινωνική υπόσταση του άντρα είναι άμεσα εξαρτημένη από εκείνη της γυναίκας του.

Στο σενάριο προτάσσεται ο εσωτερικός/ιδιωτικός χώρος του σπιτιού ως το κοινωνικά καθορισμένο όριο της ανδρικής κίνησης. Μέσα από την έκκληση, τη δυσαρμονία, την

αμφιθυμία και τις αντιστροφές αλλά και την ρεαλιστική απεικόνιση μιας ανεστραμμένης πραγματικότητας ως στοιχεία αναγνωριστικά της κωμωδίας, ο αναγνώστης-θεατής συνειδητοποιεί σε μεγαλύτερο βαθμό τις κοινωνικές προκαταλήψεις καθώς τις αντιλαμβάνεται στο αντίθετο φύλο από τις οποίες τις έχει συνηθίσει σχεδόν ως μια κανονικότητα.

Παράλληλο σύμπαν

Written by
ΚΥΡΙΑΚΗ ΑΠΤΑΛΙΔΟΥ (ΚΥΡΙΑΚΙ ΑΡΤΑΛΙΔΟΥ)

ΣΚ. 1- ΕΞ. ΠΡΟΑΥΛΙΟ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ-ΜΕΡΑ

Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ (32) ντυμένη νύφη κρατώντας την ανθοδέσμη της περιμένει μπροστά στην εκκλησία. Ο χώρος μπροστά στην εκκλησία είναι στολισμένος με πολλά άσπρα τριαντάφυλλα. Δίπλα της η ΜΗΤΕΡΑ (60) και ο ΠΑΤΕΡΑΣ (55) της ντυμένοι με πολυτέλεια. Χαμογελάνε και βγαίνουν φωτογραφίες. ΚΑΛΕΣΜΕΝΟΙ έρχονται να την συγχαρούν. Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ κοιτά συχνά προς τον δρόμο και το ρολόι της. Την πλησιάζει ένας από τους καλεσμένους και την χτυπά φιλικά στην πλάτη.

ΚΑΛΕΣΜΕΝΟΣ#1

Άντε, μπήκες και εσύ στο κλαμπ! Να δεις πως είναι!

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Προλαβαίνω να φύγω;

ΚΑΛΕΣΜΕΝΟΣ#1

Τώρα είναι αργά!

ΗΧΟΣ ΑΠΟ ΚΟΡΝΕΣ ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ (30) είναι όρθιος μέσα σε ένα στολισμένο με λουλούδια τζιπ. Είναι όρθιος και χαιρετάει τον κόσμο. Στέλνει φιλιά στην ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ. Εκείνη χαμογελά. Το τζιπάκι δε σταματά στην εκκλησία και κάνει ακόμα ένα γύρο. Το ακολουθούν και άλλα αυτοκίνητα πατώντας κόρνα. Ο κόσμος γύρω από την εκκλησία γελά και χειροκροτά.

ΚΑΛΕΣΜΕΝΟΣ#2

Ο γαμπρός κάνει νάζια!

Η ΜΗΤΕΡΑ ΤΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ της φτιάχνει τα μαλλιά και της στρώνει μια μπούκλα που έχει λίγο χαλάσει. Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ με ένα νεύμα τη σταματά. Το τζιπ φτάνει. Ο ΓΙΩΡΓΟΣ βγαίνει από το τζιπ και ο κόσμος χειροκροτά ξανά. Παραγαμπράκια βρίσκονται δίπλα του και τον συνοδεύουν. Ένα παιδάκι μέσα από τους καλεσμένους απευθύνεται στον μπαμπά του.

ΠΑΙΔΑΚΙ

Τι όμορφος γαμπρός!

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ χαμογελά. Κοιτάει γύρω τον κόσμο και χαιρετά. Δίπλα του περπατά και τον συνοδεύει η ΜΗΤΕΡΑ του. Ανεβαίνουν τα σκαλιά της εκκλησίας. Ο κόσμος δε σταματά να χειροκροτά. Πρώτη ανεβαίνει η ΜΗΤΕΡΑ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ. Φιλιά την ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ. Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ σκύβει και της φιλάει το χέρι.

ΜΗΤΕΡΑ ΓΙΩΡΓΟΥ

Μονάκριβο τον έχω. Να μου τον προσέχεις.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Είναι σε καλά χέρια.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ ανεβαίνει τα σκαλιά και φτάνει στο πλατύσκαλο. Περιμένει την ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ να κατέβει ένα σκαλί. Εκείνη κουνά αρνητικά το κεφάλι. Ο ΓΙΩΡΓΟΣ αναστενάζει με νάζι και ανεβαίνει εκείνος στο πλατύσκαλο. Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ τον φιλά. Οι καλεσμένοι χειροκροτούν και σφυρίζουν. Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ τον παίρνει από το χέρι και μπαίνουν στον ναό.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Άργησες.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Τα αγόρια ήθελαν να βγούμε φωτογραφίες.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Όλο δικαιολογίες.

ΣΚ. 2-ΕΣ. ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ-ΜΕΡΑ

Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ και ο ΓΙΩΡΓΟΣ φοράνε τα στέφανα στο κεφάλι. Κόσμος βγαίνει από τον ναό κρατώντας στα χέρια μπομπονιέρες. Έχει μείνει ένας τελευταίος καλεσμένος. Ο ΓΙΩΡΓΟΣ έχει ένα τεράστιο χαμόγελο ενώ η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ είναι πιο συγκρατημένη.

ΚΑΛΕΣΜΕΝΟΣ#3

Να ζήσετε παιδιά μου! Τι γαμπρό σου δώσαμε!

ΓΙΩΡΓΟΣ

Ευχαριστούμε θείε!

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Ευχαριστούμε.

ΚΑΛΕΣΜΕΝΟΣ#3

Και δυναμικό! Το τόλμησε! Να πατήσεις το πόδι ρε θηρίο! Άλλαξαν οι εποχές! Εμείς στα χρόνια μας ούτε να το φανταστούμε!

Ο ΚΑΛΕΣΜΕΝΟΣ χτυπά τον ΓΙΩΡΓΟ περιπαιχτικά στην πλάτη και απομακρύνεται προς την έξοδο χαμογελώντας. Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ βγάζει επιδεικτικά τα στέφανα από το κεφάλι της.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Κάτσε να πάμε σπίτι και θα τα πούμε.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Μη κατσουφιάζεις!

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Στο είπα. Δε τα σηκώνω αυτά σαν κανέννας
αντρούλης.

ΣΚ. 3-ΕΣ.ΕΙΣΟΔΟΣ ΣΠΙΤΙΟΥ-ΝΥΧΤΑ

Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ και ο ΓΙΩΡΓΟΣ μπαίνουν στο σπίτι με τα ρούχα που
παντρεύτηκαν. Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ του γνέφει και ο ΓΙΩΡΓΟΣ χαμογελά.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Σίγουρα;

Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ γνέφει καταφατικά και ο ΓΙΩΡΓΟΣ ανεβαίνει στην
αγκαλιά της. Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ με τον ΓΙΩΡΓΟ στην αγκαλιά ανοίγει
την πόρτα του σπιτιού και μπαίνει με το δεξί πόδι.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Πάχυνες.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Όταν έχω άγχος, τρώω.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Κοίτα μη γίνεις σαν τον πατέρα σου.

Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ αφήνει τον ΓΙΩΡΓΟ κάτω και εκείνος την
αγκαλιάζει. Χαμογελά και κάνει σβούρες γύρω από τον εαυτό
του και κοιτάει τη βέρα του.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Κύριος Παπαδόπουλος! Πόσο καιρό το περίμενα!
Σχεδόν πέντε χρόνια είμαστε ζευγάρι! Δύσκολη
η αναμονή.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Μα και εσύ επίθετο ήταν αυτό που είχες;
Μάντακας. Άκου Μάντακας! Να μη σε δοκιμάσω
πρώτα;

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ κάθεται στον καναπέ. Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ κάθεται, βγάζει
τα παπούτσια της, τα πετάει ατημέλητα και βάζει τα πόδια της
πάνω στο τραπεζάκι μου είναι μπροστά τους.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Δίψασα.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ αμέσως σηκώνεται. Φέρνει ένα ποτήρι νερό και το βάζει μπροστά της. Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ πίνει το νερό.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Δεν έβαλες και λίγο πάγο.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ σχεδόν τρέχει και φέρνει πάγο από το ψυγείο.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Μη μου κάνεις φασαρία για το πόδι. Τα αγόρια το έλεγαν.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Μη μου το θυμίζεις. Όμως πρέπει μερικά πράγματα να μπουν στη θέση τους.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ λύνει τη γραβάτα και ξεκουμπώνει τα πρώτα κουμπιά του πουκαμίσου του.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Η δουλειά;

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Αφού το ξέρεις. Δε θέλω να δουλεύεις.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ σηκώνει και τα μανίκια από το πουκάμισο.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Η δουλειά δεν είναι ντροπή.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Ντροπή είναι να λένε πως δε μπορώ να σε θρέψω.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Μα-

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

-Δεν έχει μα. Θα έρθει κάποια στιγμή και ένα παιδί.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Κάτσε να έρθει και βλέπουμε.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Στο δρόμο είναι. Καταλαβαίνεις.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ την κοιτάει και δακρύζει. Την παίρνει αγκαλιά και αρχίζει να την φιλάει. Εκείνη στέκεται πιο ψυχρή.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Τώρα επείγει να σταματήσεις.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Εμείς και οι ιππόκαμποι. Εσείς τα γεννάτε,
εμείς τα μεγαλώνουμε.

Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ χαμογελάει και ο ΓΙΩΡΓΟΣ χαϊδεύει την κοιλιά της. Σκύβει και ξαπλώνει πάνω της και την φιλάει.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Λες να είναι αγορι;

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Στο σόι μας κάνουμε μόνο κορίτσια. Θα
φροντίσω να μη σας λείψει τίποτα.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Το ξέρω.

ΣΚ. 4-ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ-ΜΕΡΑ

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ κάθεται μπροστά σε ένα γραφείο. Πάνω του η φωτογραφία της ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ σε κατάσταση εγκυμοσύνης να του χαμογελά. Παίρνει μια χάρτινη κούτα και βάζει τη φωτογραφία και άλλα από τα πράγματά του. Τον πλησιάζει η ΚΑΤΙΑ (40) μια καλοντυμένη ιδιαίτερα εντυπωσιακή γυναίκα.

ΚΑΤΙΑ

Ήρθε η κιόλας η άδεια ανατροφής;

ΓΙΩΡΓΟΣ

Ναι κ. Διευθύντρια.

ΚΑΤΙΑ

Θα είχες ανέλιξη. Σπάνια ένας άντρας τα
καταφέρνει όπως εσύ.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Σας ευχαριστώ. Το παιδί βλέπετε.

ΚΑΤΙΑ

Φυσικά, για τους άντρες πάνω από όλα η
οικογένεια.

Η ΚΑΤΙΑ βγάζει από την κούτα την φωτογραφία της ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ και την κοιτάει.

ΚΑΤΙΑ

Έξυπνη φαίνεται η γυναίκα σου.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Διευθύντρια και εκείνη στην εταιρεία της.

ΚΑΤΙΑ

Να σταθείς αντάξιός της.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Προσπαθώ.

ΣΚ. 5-ΕΣ. ΚΡΕΒΑΤΟΚΑΜΑΡΑ ΣΠΙΤΙΟΥ-ΜΕΡΑ

Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ κοιμάται στο κρεβάτι έχοντας καταλάβει το περισσότερο χώρο. Ο ΓΙΩΡΓΟΣ κοιμάται δίπλα της στριμωγμένος σε μια γωνιά χωρίς σκέπασμα. Δίπλα στον Γιώργο ένα κομοδίνο που πάνω βρίσκεται ένα μόνιτορ που παρακολουθεί ένα μωρό. Ακούγεται ΗΧΟΣ ΜΩΡΟΥ ΠΟΥ ΚΛΑΙΕΙ. Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ξυπνάει και με μισάνοιχτα μάτια σπρώχνει τον ΓΙΩΡΓΟ.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Το μωρό.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Μμμ.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Σήκω, θα είμαι πτώμα στη δουλειά.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Τώρα.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Μην ανάψεις το φως.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ κοιτάει το μόνιτορ, σκεπάζει την ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ που έχει ξεσκεπαστεί και σηκώνεται τρίβοντας τα μάτια του. Προσπαθεί μέσα στο σκοτάδι να βρει τις παντόφλες του, δεν τα καταφέρνει και βγαίνει από το δωμάτιο ξυπόλυτος.

ΣΚ. 6-ΕΣ ΚΟΥΖΙΝΑ ΣΠΙΤΙΟΥ-ΝΥΧΤΑ

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ με κλειστά σχεδόν μάτια φτιάχνει το γάλα του παιδιού. Γύρω του η κουζίνα απίστευτα ακατάστατη με άπλυτα

πιάτα, κατσαρόλες και μπλέντερ με ξεραμένα φρούτα. Βγάζει από το ντουλάπι τη σκόνη με το γάλα και βάζει νερό στον βραστήρα ενώ ακόμα χασμουριέται. ΗΧΟΣ ΑΠΟ ΒΡΑΣΤΗΡΑ. Ανοίγει το ντουλάπι και ψάχνει μπιμπερό. Σηκώνει τα χέρια αγανακτισμένος.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Μια φορά να με βοηθήσει αυτή η γυναίκα.

Ανοίγει τη βρύση και πλένει σχολαστικά το μπουκάλι. Βάζει μέσα νερό και μετά τη σκόνη. Η μισή σκόνη του γλιστράει και πέφτει στο πάτωμα.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Τι αμαρτίες πληρώνω βραδιάτικα.

Σκύβει να μαζέψει τη σκόνη και ρίχνει κάτω το βραστήρα με το νερό. Αρχίζει να χοροπηδάει για να μην καεί. Σκόνη και νερό έχουν κάνει έναν μεγάλο λεκέ στο πάτωμα.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Στο διάλο, στο διάλο.

Ακούγεται ΚΛΑΜΑ ΜΩΡΟΥ.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ (Ο.Σ.)

Τι κάνεις τόση ώρα; Ήμαρτον! Ένα γάλα είναι!

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ παίρνει μια βαθιά ανάσα και βγαίνει από την κουζίνα με μεγάλα βήματα να μη λερωθεί από τον λεκέ στο πάτωμα.

ΣΚ. 7-ΕΣ ΔΩΜΑΤΙΟ ΠΑΙΔΙΟΥ-ΝΥΧΤΑ

Το μωρό βρίσκεται στην κούνια του και κλαίει. Ο ΓΙΩΡΓΟΣ το σηκώνει, το παίρνει αγκαλιά, το φιλάει και κάθεται στην πολυθρόνα με το μπουκάλι του μωρού στο χέρι.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Σσος. Ησύχασε. Ο μπαμπάς είναι εδώ. Θα φας. Κάνε ησυχία μπέμπα μη ξυπνήσουμε τη μαμά.

Δίνει στο μωρό το μπιμπερό και του μουρμουρίζει ένα τραγούδι όσο εκείνο τρώει.

ΣΚ. 8-ΕΣ ΚΟΥΖΙΝΑ ΣΠΙΤΙΟΥ-ΜΕΡΑ

Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ μπαίνει στην κουζίνα και βλέπει τον λεκέ. Κοιτάει με αηδία το χάος από κατσαρόλες, σκουπίδια και

ακαταστασία της κουζίνας. Με μια δρασκελιά τον προσπερνά και πηγαίνει στο ντουλάπι προσπαθώντας να μην ακουμπήσει τίποτα με τα ρούχα της. Βάζει την καφετέρια στην πρίζα και αρχίζει να ανοίγει όλα τα συρτάρια ψάχνοντας κάτι.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Που είναι τα φίλτρα του καφέ;

ΓΙΩΡΓΟΣ

Στο τελευταίο συρτάρι, δίπλα από τα σακουλάκια.

Με νεύρα η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ βρίσκει τα φίλτρα, βάζει ένα στην καφετιέρα και κλείνει το συρτάρι. Ανοίγει το ντουλάπι και βγάζει ένα βάζο καφέ. Προσπαθεί με ένα κουτάλι να πάρει από μέσα όσο καφέ έχει μείνει. Ο ΓΙΩΡΓΟΣ μπαίνει στην κουζίνα της και ψάχνει κάτι στο ντουλάπι του νεροχύτη.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Ρε αγάπη, ούτε καφέ;

Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ αφήνει με θόρυβο το κουτάκι του καφέ πάνω στον πάγκο. Ο ΓΙΩΡΓΟΣ έχει πάρει ένα πανί, το βρέχει και προσπαθεί να καθαρίσει τη βρωμιά από το πάτωμα.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Δεν πρόλαβα να πάω για ψώνια. Σου έστειλα χτες τη λίστα να πας μετά τη δουλειά και δεν πήγες. Τελειώνουν και οι πάνες του μωρού.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Όλα από τα χέρια μου περνάνε εδώ μέσα.

Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ κλείνει νευρικά το ντουλάπι. Ο ΓΙΩΡΓΟΣ συνεχίζει να καθαρίζει.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Να ξέρεις, δεν πάει άλλο. Από το μωρό και μετά το κακό έχει παραγίνει. Κάτι πρέπει να γίνει.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ σηκώνεται και πετάει με νεύρα το πανί στο τραπέζι.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Προσπαθώ.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Σιγά την προσπάθεια. Για έλα στο γραφείο να
δεις τη γλύκα. Εδώ ένα φαί σου ζητάμε και ένα
σπίτι της προκοπής.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Το μωρό;

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Το μωρό είναι στη φύση σου. Σε λίγο θα μας
πεις ότι δυσκολεύεσαι.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Και αν δυσκολεύομαι;

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Σου είπα να έρθει ο μπαμπάς μου να σε
βοηθήσει.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Σου είπα, δε θέλω άλλον άνδρα στο σπίτι.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Κάνε ότι καταλαβαίνεις. Εγώ σε προειδοποίησα.

Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ βάζει τον καφέ σε ένα θερμός, πίνει μια γουλιιά
κάνοντας ένα μορφασμό αηδίας και κλείνει το καπάκι με
εκνευρισμό.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Νερόπλυμα. Πάρε καφέ.

Αφήνει με δύναμη τον καφέ πάνω στο τραπέζι και βγαίνει από
την κουζίνα χωρίς να χαιρετίσει.

ΓΙΩΡΓΟΣ (φωνάζοντας)

Σου άφησα τα σκουπίδια να πάρεις.

ΗΧΟΣ ΑΠΟ ΠΟΡΤΑ ΝΑ ΚΛΕΙΝΕΙ.

ΣΚ. 9-ΕΣ. ΣΑΛΟΝΙ ΣΠΙΤΙΟΥ-ΜΕΡΑ

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ έχει ανοιχτή την τηλεόραση, χαζεύει πρωινάδικα και
με ένα πανί ξεσκονίζει τα έπιπλα. Δίπλα του πάνω στον καναπέ
μια στοίβα από ασιδέρωτα ρούχα γυναικεία και μωρουδιακά.
ΗΧΟΣ ΑΠΟ ΚΟΥΔΟΥΝΙ. Σηκώνεται και πηγαίνει στην εξώπορτα.
Ανοίγει και μπροστά του είναι ο ΧΑΡΗΣ(35) έχοντας στην
αγκαλιά το ΧΡΗΣΤΟ(2). Η σακούλα με τα σκουπίδια είναι δίπλα
στην πόρτα.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Μια δουλειά. Να πάρει τα σκουπίδια.

ΧΑΡΗΣ

Γυναίκες παιδί μου, γυναίκες. (προς το παιδί)
Κοίτα και εσύ Χρηστάκο μου να μαθαίνεις τι σε
περιμένει.

Ο ΧΑΡΗΣ καθαρίζει σχολαστικά τα παπούτσια του στο πατάκι της
εξώπορτας. Ο ΓΙΩΡΓΟΣ και ο ΧΑΡΗΣ μπαίνουν στο σαλόνι. Ο
ΓΙΩΡΓΟΣ κάνει άκρη τη στοίβα με τα ρούχα.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Δεν τις προλαβαίνω μάνα και κόρη.

Ο ΧΑΡΗΣ χαμογελά βγάζει από την τσάντα του μια κούκλα και τη
δίνει στον ΧΡΗΣΤΟ. Ξεκινά να βοηθά τον ΓΙΩΡΓΟ διπλώνοντας
ρούχα.

ΧΑΡΗΣ

Όλο με φορτηγά παίζεις τώρα τελευταία και
αρχίζω να αγχώνομαι. Είναι τα φορτηγά για
αγόρια;

ΓΙΩΡΓΟΣ

Άσε το παιδί να εκφραστεί. Σιγά, το πολύ πολύ
να γίνει φορτηγατζής.

ΧΑΡΗΣ

Ναι, να τον δείχνουν και να γελάνε. Άσε, μια
ανδρική δουλειά. Νηπιαγωγός, βρεφονηπιοκόμος,
γραμματέας. Να έχει σταθερό ωράριο. Να μπορεί
να φροντίζει την οικογένειά του.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Μέχρι τότε μπορεί να αλλάξουν τα πράγματα.

Ο ΧΑΡΗΣ αρχίζει να γελάει νευρικά.

ΧΑΡΗΣ

Καλά εσύ είσαι πολύ ονειροπόλος.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ παίρνει μια βαθιά ανάσα.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Έχεις δίκιο.

ΧΑΡΗΣ

Με την Ελευθερία;

ΓΙΩΡΓΟΣ

Μόνο καυγάδες.

ΧΑΡΗΣ

Πάντα είναι έτσι μετά τα παιδιά.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Είναι κάτι άλλο.

ΧΑΡΗΣ

Τι;

ΓΙΩΡΓΟΣ

Θέλω να γυρίσω στη δουλειά.

Ο ΧΑΡΗΣ σταματά το δίπλωμα των ρούχων και τον κοιτάει γουρλώνοντας τα μάτια του.

ΧΑΡΗΣ

Γιατί;

ΓΙΩΡΓΟΣ

Τζάμπα σπούδασα;

ΧΑΡΗΣ

Άλλη κουβέντα αυτό.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Γιατί;

ΧΑΡΗΣ

Τι γιατί; Άντρες δεν είμαστε; Τι φτιάχτηκε για εμάς;

ΓΙΩΡΓΟΣ

Εγώ θέλω. Και θα τα καταφέρω όλα. Και δουλειά και οικογένεια. Δε γίνεται να είμαστε φτιαγμένοι μόνο γι' αυτό.

Ο ΧΑΡΗΣ πηγαίνει κοντά του και τον παίρνει αγκαλιά. Του χαϊδεύει τα μαλλιά και τον φιλά στο μέτωπο.

ΧΑΡΗΣ

Σε καταλαβαίνω. Όλοι το νιώθουμε. Αλλά κοιτά τα. Δε θα σου λείψει; Δε θα σε στερηθεί; Που έχεις δει σπίτι να στεριώνει όταν ο άντρας δουλεύει;

Ο ΧΑΡΗΣ και ο ΓΙΩΡΓΟΣ κοιτάζουν το παιδί και χαμογελούν.

ΧΑΡΗΣ (συνέχεια)

Εγώ σου λέω να κάτσεις στα αυγά σου. Δουλειές και βλακείες. Να είναι καλά η Ελευθερία να δουλεύει. Εμείς είμαστε φτιαγμένοι πατεράδες.

ΣΚ.10-ΕΣ. ΕΞΟΔΟΣ ΣΠΙΤΙΟΥ-ΜΕΡΑ

Ο ΧΑΡΗΣ αποχαιρετά τον Γιώργο. Το παιδί έχει αποκοιμηθεί στην αγκαλιά του. Ο ΧΑΡΗΣ νεύει «γεια» στον ΓΙΩΡΓΟ και βγαίνει από το σπίτι. Φεύγοντας παίρνει και τη σακούλα με το άλλο χέρι. Ο ΓΙΩΡΓΟΣ του στέλνει ένα φιλί και χωρίς φωνή του λέει «ευχαριστώ».

ΣΚ. 11-ΕΣ. ΣΑΛΟΝΙ ΣΠΙΤΙΟΥ-ΝΥΧΤΑ

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ έχει στρώσει το τραπεζάκι του σαλονιού. Έχει βάλει ένα καλό σερβίτσιο, σαλάτα και ένα μπουκάλι κρασί. Κοιτάζει το σαλόνι και συμμαζεύει ορισμένα παιχνίδια που είναι στο πάτωμα. ΗΧΟΣ ΑΠΟ ΚΛΕΙΔΙΑ ΣΤΗΝ ΠΟΡΤΑ. Ο ΓΙΩΡΓΟΣ τινάζει τα ρούχα του και στρώνει τα μαλλιά του.

Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ μπαίνει στο σπίτι. Βγάζει τα παπούτσια της, πετάει το μπουφάν της στην πολυθρόνα του σαλονιού και αφήνει τον χαρτοφύλακα στο πάτωμα. Κουνάει δεξιά και αριστερά τον λαιμό της και προσπαθεί να κάνει μασάζ.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Πτώμα είμαι.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ με γρήγορες κινήσεις μαζεύει τα πεταμένα παπούτσια και το πεταμένο μπουφάν και τα βάζει στη θέση τους. Με αναστεναγμό παίρνει και τον χαρτοφύλακα και τον τοποθετεί με προσοχή στη βιβλιοθήκη.

Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ κάθεται στον καναπέ. Σπρώχνει με τα πόδια της το σερβίτσιο και απλώνει τα πόδια της.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Τι έκανες εδώ;

ΓΙΩΡΓΟΣ

Το αγαπημένο σου.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Έφαγα έξω. Φάε εσύ.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ αρχίζει να μαζεύει τα πιάτα από το τραπέζι. Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ παίρνει το τηλεκοντρόλ και ανοίγει την τηλεόραση.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Το παιδί καλά;

ΓΙΩΡΓΟΣ

Μια χαρά. Σε έψαχνε.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Κάποιος πρέπει να δουλεύει σε αυτό το σπίτι.
Με πέθαναν στο γραφείο. Τι τραβά κανείς για
ένα μισθό.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ έχει την πλάτη σου στραμμένη προς την ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ.
Εκείνη κοιτάει το αναμμένο φως της κουζίνας.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Και πήγαινε σβήσε το φως. Όλο σπατάλες εδώ
μέσα. Έπρεπε να δουλεύεις να έβλεπες.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Δεν είναι ώρα να γυρίσω και εγώ;

Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ κατεβάζει τα πόδια από το τραπεζάκι, παίρνει το
τηλεκοντρόλ και χαμηλώνει τον ήχο της τηλεόρασης.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Νομίζω τα είχαμε αποφασίσει. Εγώ θα ήμουν
ευτυχισμένη αν ήμουν στη θέση σου. Μόνη
έγνοια σου το παιδί.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Είχες αποφασίσει.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Και τι θα πει ο κόσμος; Άφησε το παιδί του
αυτός και πάει να δουλέψει.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Ας λένε.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Και ποιος θα προσέχει το μωρό;

ΓΙΩΡΓΟΣ

Θα βρούμε.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Εδώ τώρα χωρίς δουλειά και έχουμε σπίτι χάος.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Πόσες φορές έγινε; Στο κάτω κάτω βοήθα και
εσύ.

Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ γουρλώνει τα μάτια της και τον κοιτάει έντονα.
Αρχίζει να κάνει στον σταυρό της.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Τι άλλο θα ακούσουμε Παναγία μου.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Η Μαρία τον βοηθά τον Χάρη.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Η ντροπή των γυναικών. Αντράκι κατάντησε.
Σιγά μη βγω στο μπαλκόνι να απλώσω και τα
βρακιά σου.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Δε ζητάω πολλά.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Πάρα πολλά, όχι απλά πολλά. Και να σε
γλυκοκοιτάζει και η κάθε λιγούρα διευθύντρια.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Αμάν η ζήλια σου.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Τι νομίζεις πως έχει κάθε γυναίκα στο μυαλό
της; Πως θα αποπλανήσει έναν άνδρα. Δεν είσαι
γυναίκα και δεν ξέρεις.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ κοιτάει τον εαυτό του και πιάνει την κοιλιά και τα
πόδια του.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Εμένα θα κοιτάξουν;

Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ του κάνει νόημα να πάει κοντά της. Κάθεται δίπλα
της στον καναπέ και τον αγκαλιάζει.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Για το καλό σου το λέω.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ σηκώνεται και μαζεύει και το τελευταίο πιάτο. Η
ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ανοίγει πάλι την ένταση της τηλεόρασης. Ο ΓΙΩΡΓΟΣ
πηγαίνει και στέκεται μπροστά της.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Πρέπει να μου έχεις εμπιστοσύνη.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Σε εσένα έχω. Στις γυναίκες δεν έχω.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Θέλω να πάω.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Δοκιμαστικά; Για λίγους μήνες και βλέπουμε;
Θα δεις, θα σου λείψει τόσο το μωρό και θα
θες να γυρίσεις μόνος σου.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Να αρχίσω να ψάχνω;

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Θα πω στον μπαμπά μου. Να μας κάνει και
κανένα φαΐ. Είδες τι κάνω για σένα;

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ κάθεται δίπλα στην ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ και γέρνει το κεφάλι
του στον ώμο της. Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ τον φιλάει στο στόμα και
αρχίζει να τον χαϊδεύει ερωτικά.

ΣΚ. 12-ΕΣ. ΥΠΝΟΔΩΜΑΤΙΟ-ΜΕΡΑ

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ στέκεται όρθιος μπροστά στον καθρέφτη της
ντουλάπας. Πάνω στο κρεβάτι πεταμένα παντελόνια, μπλούζες,
πουκάμισα και σακάκια. Παίρνει ένα σκούρο μπλε παντελόνι, το
φοράει και δοκιμάζει το ένα πουκάμισο μετά το άλλο κάνοντας
γκριμάτσες αποδοκιμασίας. Τελικά παίρνει ένα πόλο κόκκινο
μπλουζάκι και το φοράει. Κοιτάζεται στον καθρέφτη και
χαμογελάει. Ανοίγει το γιακά από το μπλουζάκι ανοιχτό.
Κοιτάζεται και κουμπώνει τελικά όλα τα κουμπιά.

Ανοίγει η πόρτα και μπαίνει μέσα η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ. Τον αγκαλιάζει
πίσω από την πλάτη και του δίνει ένα φιλί στο λαιμό τρυφερά.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Τι κούκλο άντρα έχω!

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ γυρνά, τη φιλά στο στόμα και χαμογελά.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Έλα, άσε με, πρώτη μέρα σήμερα.

Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ επιθεωρεί τα ρούχα του. Πιάνει το παντελόνι και
το στρώνει.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Προκλητικό μου φαίνεται. Το μπλουζάκι μια
χαρά. Μέχρι πάνω τα κουμπιά.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ γυρίζει και κοιτάζει τους γλουτούς του στον
καθρέφτη.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Λές;

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Ναι ρε αγάπη.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ αλλάζει και βάζει ένα τζιν που είναι μπροστά του.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Αυτό; Μπλουζάκι λες με πιο μακρύ μανίκι;

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Το παντελόνι ωραίο και σεμνό. Δε θες να σου
βγει το όνομα την πρώτη μέρα μετά το μωρό.
Εεσάλωσε αυτός και τα πέταξε όλα έξω.

ΣΚ. 13-ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ-ΜΕΡΑ

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ μπαίνει στα γραφεία μιας εταιρείας. Στο χέρι κρατά
ένα κουτί με γλυκά. Στέκεται στη ρεσεψιόν. Αφήνει το κουτί
πάνω στη ρεσεψιόν και το ανοίγει. Βγάζει το σακάκι του, το
αφήνει στον καλόγερο που είναι δίπλα και κάθεται στο γραφείο
του. Δίπλα του βρίσκεται το γραφείο του ΒΑΣΙΛΗ(28).

ΒΑΣΙΛΗΣ

Καλώς όρισες! Μου έλειψες γείτονα! Επιτέλους
ακόμα ένας άντρας!

Ο ΒΑΣΙΛΗΣ του δείχνει γύρω του το χώρο. Μόνο γυναίκες σε όλο
το γραφείο.

ΒΑΣΙΛΗΣ (συνέχεια)

Σφηκοφωλιά!

ΓΙΩΡΓΟΣ

Καλώς σας βρήκα!

ΒΑΣΙΛΗΣ

Πώς ήταν η άδεια ανατροφής;

ΓΙΩΡΓΟΣ

Τη διέκοψα.

Ο ΒΑΣΙΛΗΣ τον κοιτάει με βλέμμα γεμάτο απορία σηκώνοντας τους ώμους του.

ΒΑΣΙΛΗΣ

Απορώ γιατί γύρισες. Με τόσο καλό μισθό η Ελευθερία. Όλα τα έχεις.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Εσύ δε θα γύριζες ποτέ;

ΒΑΣΙΛΗΣ

Μη κοιτάς εμένα. Χωρίς γυναίκα και μητέρα. Αβοήθητος είμαι. Άνθρωπο για το παιδί βρήκατε;

ΓΙΩΡΓΟΣ

Ήρθε μόνο μια γυναίκα. Γυναίκα; Μα, μπορείς εμπιστευτείς το μωρό σε γυναίκα; Ευτυχώς βοηθά για λίγο ο πεθερός.

ΒΑΣΙΛΗΣ

Έχει γεμίσει ο κόσμος ανώμαλους.

Ανοίγει η πόρτα του ασανσέρ και μπαίνει μέσα η ΚΑΤΙΑ(50). Φοράει ένα στενό σακάκι, κοκάλινα γυαλιά μυωπίας και κρατάει χαρτοφύλακα. Κοιτάει τον ΓΙΩΡΓΟ και κατευθύνεται προς το μέρος τους. Ο ΒΑΣΙΛΗΣ και ο ΓΙΩΡΓΟΣ σηκώνονται όρθιοι.

ΒΑΣΙΛΗΣ

Καλημέρα κ. Διευθύντρια.

ΚΑΤΙΑ

Καλημέρα Βασίλη. Καλώς όρισες Γιώργο.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Καλημέρα. Καλώς σας βρήκα.

ΚΑΤΙΑ

Γιώργο, μόλις ενημερωθείς από τον Βασίλη για τα νέα δεδομένα, σε θέλω στο γραφείο μου.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Φυσικά.

Η ΚΑΤΙΑ κατευθύνεται προς το γραφείο της. Ο ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΑΙ Ο ΓΙΩΡΓΟΣ την κοιτούν να απομακρύνεται.

ΒΑΣΙΛΗΣ

Να ξέρεις, έχει πάρει τους μισούς από εδώ μέσα. Ανύπαντρους και παντρεμένους.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ φτύνει στον κόρφο του.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Γυναίκες, πολυγαμικά όντα. Ο Θεός να μας φυλάει.

Ο ΒΑΣΙΛΗΣ γελάει, βγάζει ένα σωρό φακέλους και τους ανοίγει.

ΒΑΣΙΛΗΣ

Άνοιξε τα αυτιά σου και πρόσεχε. Μια φορά θα τα πω.

ΣΚ. 14-ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑΣ-ΜΕΤΑ ΑΠΟ ΛΙΓΟ

Στη μέση υπάρχει ένα τεράστιο μαύρο ξύλινο γραφείο με έναν ακριβό υπολογιστή και μια στοίβα χαρτιά. Στους τοίχους, πτυχία και σεμινάρια. Στη βιβλιοθήκη φάκελοι και μια φωτογραφία ενός μικρού αγοριού γύρω στα 6. Ο ΓΙΩΡΓΟΣ κοιτάει τη φωτογραφία.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Όμορφο αγόρι ο γιος σας.

ΚΑΤΙΑ

Ευτυχώς, πώς θα τον πάντρευα αλλιώς;

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ χαμογελά.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Αλήθεια είναι αυτό. Η ομορφιά είναι σημαντική στους άντρες.

ΚΑΤΙΑ

Ζει με τον πατέρα του. Είμαστε χωρισμένοι. Τα πλεονεκτήματα των αντρών. Μεγαλώνουν τα παιδιά.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ νεύει καταφατικά.

ΚΑΤΙΑ

Εέρεις γιατί σε φώναξα; Κάθησε.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ κάθεται στην πολυθρόνα απέναντι από το γραφείο. Αρχίζει να πειράζει τα πετσάκια από τα νύχια των χεριών του.

ΚΑΤΙΑ

Καταλαβαίνω πως η πατρίδα είναι δύσκολη.
Όμως η δουλειά πρέπει να είναι προτεραιότητα.
Ειδικά για έναν άντρα που αποφασίζει να
επιστρέψει.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Καταλαβαίνω.

ΚΑΤΙΑ

Δεν μπορώ να κάνω εξαιρέσεις.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Φυσικά.

ΚΑΤΙΑ

Καταλαβαίνω πώς να είσαι εργαζόμενος πατέρας
είναι δύσκολο, αλλά και η εργοδοσία έχει
ορισμένα όρια. Και θέλω να τα θέσω από την
πρώτη μέρα επιστροφής σου.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Θα δείτε, τίποτα δε θα αλλάξει.

ΚΑΤΙΑ

Το εύχομαι.

Το τηλέφωνο χτυπάει. Η ΚΑΤΙΑ του δείχνει με νόημα την πόρτα.
Ο ΓΙΩΡΓΟΣ σηκώνεται και πηγαίνει προς την έξοδο. Η ΚΑΤΙΑ
παρατηρεί τους γλουτούς του ενώ απομακρύνεται και δαγκώνει
τα χείλη της.

ΣΚ. 15-ΕΣ. ΣΑΛΟΝΙ-ΝΥΧΤΑ

Τα φώτα είναι παντού σβηστά. Ο ΓΙΩΡΓΟΣ είναι με τις
πιτζάμες, φοράει τα γυαλιά του και κάθεται στον καναπέ.
Μπροστά του μόνο ένα λαμπατέρ ανοιχτό και μια στοίβα χαρτιά.
Ψάχνει ανάμεσά τους ένα έγγραφο, το διαβάζει, κρατά
σημειώσεις και το βάζει σε ένα φάκελο. Βγάζει τα γυαλιά του
και τρίβει τα μάτια του. Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ μπαίνει στο σαλόνι και
τον κοιτάει να δουλεύει.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Έλα να κοιμηθείς. 2 πήγε.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Έχουμε την παρουσίαση, πρέπει να δουλέψω και
άλλο.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Δεν έχει νόημα να κουράζεσαι τόσο.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Θέλω την προαγωγή.

Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ πηγαίνει και κάθεσαι δίπλα του. Του χαϊδεύει τα μαλλιά.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Δε θα στη δώσουν.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Γιατί;

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Γιατί είσαι άντρας.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Και;

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Ξέρουν ότι δεν μπορούν να βασιστούν πάνω σου. Ίσως αν ήσουν ανύπαντρος, ίσως χωρίς το παιδί. Τότε ίσως. Αλλά και πάλι.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Μα, τι μου λείπει;

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Ένα βασικό προσόν. Η μήτρα.

ΣΚ. 16-ΕΣ. ΑΙΘΟΥΣΑ ΣΥΝΕΔΡΙΑΣΕΩΝ-ΜΕΡΑ

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ φοράει ένα ακριβό κουστούμι και κρατά στο χέρι του ένα στυλό παρουσιάσεων. Δίπλα του η ΚΑΤΙΑ κάθεσαι στην κεντρική θέση του συνεδριακού τραπεζιού. Ανοίγει η πόρτα και μπαίνουν τέσσερις γυναίκες. Η ΚΑΤΙΑ σηκώνεται και τους δίνει το χέρι.

ΚΑΤΙΑ

Καλώς ήρθατε.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Περιμένουμε την υπεύθυνη της παρουσίασης;

ΚΑΤΙΑ

Ο κύριος Παπαδόπουλος θα μας κάνει την παρουσίαση.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Συγγνώμη. Δεν έχω συνηθίσει άντρες σε τέτοια πόστα.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ πηγαίνει κοντά της και της δίνει το χέρι. Εκείνη κοιτά τη βέρα του.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Γιώργος Παπαδόπουλος. Δε θα σας απογοητεύσω.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Με την Ελευθερία Παπαδοπούλου;

ΓΙΩΡΓΟΣ

Γυναίκα μου.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Είχαμε συνεργαστεί παλαιότερα. Εξαιρετική επαγγελματίας.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ ανοίγει τον φάκελό του και δείχνει στον προτζέκτορα τις διαφάνειες.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Και όπως καταλαβαίνετε η επιλογή της δικής μας επιχείρησης είναι η κατάλληλη για την εταιρεία σας.

ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Ευχαριστούμε. Καταπληκτική και η προσέγγιση και η παρουσίαση. Πότε υπογράφουμε;

Σκ. 17-ΕΣ. ΓΡΑΦΕΙΟ ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑΣ-ΝΥΧΤΑ

Η ΚΑΤΙΑ κάθεται στον καναπέ του γραφείου της. Τεντώνει τα χέρια της και βγάζει τα τακούνια της. Ο ΓΙΩΡΓΟΣ κάθεται όρθιος και βαδίζει πάνω κάτω.

ΚΑΤΙΑ

Πολύ καλά πήγε. Για άντρας τα πήγες τέλεια.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Έβαλα τα δυνατά μου.

ΚΑΤΙΑ

Φάνηκε. Να σου πω την αλήθεια. Δεν το περίμενα.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Γιατί;

ΚΑΤΙΑ

Γιατί; Γιατί με το που γίνεστε πατεράδες όλα τα άλλα μένουν πίσω. Και το κατανοώ. Είναι η φύση.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Δε μπορείς δηλαδή να κάνεις δυο πράγματα καλά;

ΚΑΤΙΑ

Νομίζω πως όχι.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Η παρουσίαση λέει το αντίθετο.

ΚΑΤΙΑ

Μπορεί να έτυχε.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Και αν ζητήσω περισσότερα;

Η ΚΑΤΙΑ σηκώνεται προς το μέρος του και τον πλησιάζει αρκετά κοντά. Στρώνει μια τούφα από τα μαλλιά του. Εκείνος δείχνει δυσαρεστημένος.

ΚΑΤΙΑ

Σαν τι;

ΓΙΩΡΓΟΣ

Αρμοδιότητες.

Η ΚΑΤΙΑ κάνει λίγα βήματα προς τα πίσω.

ΚΑΤΙΑ

Κοίτα, η θέση μου είναι λεπτή. Τι έχω να κερδίσω;

ΓΙΩΡΓΟΣ

Τον καλύτερό μου εαυτό.

Η ΚΑΤΙΑ πηγαίνει προς το μέρος του και σχεδόν το πρόσωπο της ακουμπά το δικό του. Με το ένα χέρι του χαϊδεύει το στήρνο.

ΚΑΤΙΑ

Ο καλύτερος σου εαυτός μου φτάνει. Αλλά όχι στη δουλειά.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ τινάζει το χέρι της μακριά και απομακρύνεται χωρίς να πει λέξη.

Η ΚΑΤΙΑ κάθεται στον καναπέ του γραφείου της και ανάβει επιδεικτικά ένα τσιγάρο.

Σκ. 18-ΕΣ. ΣΑΛΟΝΙ- ΝΥΧΤΑ

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ ανοίγει με προσοχή την εξώπορτα και μπαίνει στο σπίτι. Βγάζει τα παπούτσια του χωρίς να κάνει φασαρία και αφήνει τα κλειδιά στο τραπεζάκι του σαλονιού. Βγάζει από το ντουλάπι ένα μπουκάλι με ποτό και βάζει σε ένα ποτήρι. Το πίνει με μια γουλιά.

Σκ. 19-ΕΣ. ΜΠΑΝΙΟ-ΝΥΧΤΑ

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ βγάζει τα ρούχα του και μπαίνει στη ντουζιέρα. Αρχίζει να τρίβει το σώμα του με μανία. Αρχίζει να κλαίει με λυγμούς.

Σκ. 20-ΕΣ. ΣΑΛΟΝΙ-ΝΥΧΤΑ

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ κάθεται με τις πιτζάμες του στον καναπέ. Μπροστά του έχει ακόμα ένα ποτήρι με ποτό. Παίρνει το ποτήρι και πίνει μια γουλιά. Το ποτήρι αφήνει σημάδι στο τραπέζι και το καθαρίζει γρήγορα με το μανίκι του. Στο δωμάτιο μπαίνει η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Γύρισες; Άκουσα νερό στο μπάνιο.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Ναι αγάπη μου.

Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ κάθεται δίπλα του στον καναπέ. Βάζει το χέρι της στο γόνατό του.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Πώς πήγε;

ΓΙΩΡΓΟΣ

Η παρουσίαση; Καλά.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Τι δεν πήγε καλά;

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ πίνει άλλη μια μεγάλη γουλιά από το ποτό.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Πώς το πίνετε αυτό; Κάιει.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Προπόνηση από την εφηβεία. Θα μου πεις τι έγινε;

ΓΙΩΡΓΟΣ

Θα θυμώσεις.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Πες εσύ και βλέπουμε.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ παίρνει μια βαθιά ανάσα και κοιτάει το πάτωμα.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Μου την έπεσε.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Η διευθύντρια;

ΓΙΩΡΓΟΣ

Ναι.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Θα της σπάσω τα μούτρα.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Δε θέλω να κάνεις τίποτα.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Μα φαίνεται η γυναίκα. Το χειρότερο είδος.
Δεν κωλώνει πουθενά.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Θα παραιτηθώ.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Ναι ρε αγάπη μου. Είδες τι μας κάνει η
δουλειά;

ΓΙΩΡΓΟΣ

Να είμαι εδώ με το παιδάκι μας. Δε ξέρεις
πόσο μου έλειψε.

Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ χαϊδεύει την κοιλιά της.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ

Έρχεται και άλλο. Αν είναι και αυτό κορίτσι,
είναι η σειρά της μάνας σου να ακούσει το
όνομά της.

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ και η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ αγκαλιάζονται.

ΣΚ. 21-ΕΕ. ΠΑΡΚΟ-ΜΕΡΑ

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ περπατά στο πάρκο με ένα παιδικό καρότσι. Στον ώμο του έχει μια παιδική τσάντα. Μπροστά του ένα κοριτσάκι τρέχει με ένα πατίνι.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Με προσοχή! Θα χτυπήσεις!

Ο ΓΙΩΡΓΟΣ κάθεται σε ένα παγκάκι. Το μωρό μέσα από το καρότσι αρχίζει και κλαίει. Βγάζει από το καρότσι το μωρό και το παίρνει αγκαλιά.

ΓΙΩΡΓΟΣ

Τι να σε κάνω. Άντρας γεννήθηκες. Έλα να σου μάθω πώς να κάνεις υπομονή.

Βιβλιογραφία

Αβδελά, Έφη, *Δια λόγους τιμής: Βία, Συναισθήματα και Αξίες στη Μετεμφυλιακή Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα, 2002

Abrams M.H., *Λεξικό λογοτεχνικών όρων: Θεωρία, Ιστορία, Κριτική Λογοτεχνίας*, μτφρ. Γ. Δεληβοριά, Σ. Χατζηιωαννίδου, Αθήνα, Πατάκης, 2006.

Αθανασίου, Αθηνά, (επιμ.-εισαγ.), *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, Αθήνα, Νήσος, 2006.

Ακτσόγλου, Μπάμπης (επιμ.), *Γιώργος Τζαβέλλας*, Θεσσαλονίκη, 35^ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, 1994.

Ανδρεανίδης, Αντώνιος, *Κριτική Ανάλυση Λόγου της ταινίας Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα και διδακτική πρόταση κριτικού γραμματισμού*, Πάτρα 2019.

Αντωνιάδης, Αρχοντής, *Μελέτη έμφυλων στερεοτύπων στις διαφημίσεις του ελληνικού έντυπου τύπου*, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας 2020.

Αποστολίδου, Άννα, «Καλειδοσκοπικά σώματα: η διασεξουαλικότητα και η κατασκευή εναλλακτικής θηλυκότητας στην Ελλάδα» στο Μιχαηλίδου, Μάρθα/ Χαλκιά, Αλεξάνδρα, *Η παραγωγή του κοινωνικού σώματος*, Κατάρτι και Δίνη Φεμινιστικό Περιοδικό, Αθήνα 2005.

Βαλούκος, Στάθης, *Η Κωμωδία*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2001.

--*Ιστορία του Κινηματογράφου*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2003.

--*Φιλμογραφία του Ελληνικού Κινηματογράφου, 1914-2007*. Αθήνα, Αιγόκερως, 2007.

Βατούγιου, Στ. & Μπαμπούνης, Χ. (2010). Διερεύνηση ταυτοτήτων στον ελληνικό μεταπολεμικό κινηματογράφο (1950-1970). Στο Δημάδης Κ. (επιμ). *Δ' Ευρωπαϊκό Συνέδριο 138 Νεοελληνικών Σπουδών, Γρανάδα 9-12 Σεπτεμβρίου 2010* (σ. 683-693).

Ανακτήθηκε από:
https://www.eens.org/EENS_congresses/2010/Vatougiou%20Stella_Mpampounis_Chara_lampos.pdf

Browne, B.A., "Gender Stereotypes in advertising on childrens television in the '90s: a cross-national analysis", *Journal of Advertising*, 1998, τεύχος 27, 83-96

Bryson, V, *Φεμινιστική πολιτική θεωρία. Εισαγωγή*. (Ε. Πανάγου, Μεταφρ.), Αθήνα: Μεταίχμιο, 2005

Butler, Judith, *Gender Trouble, Feminism and Subversion of Identity*, Routledge, Νέα Υόρκη, 1990.

--*Αναταραχή φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*. (Γ. Καράμπελας, Μεταφρ.) Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2009.

Γκελή, Βασιλική, *Δημοφιλείς κωμωδίες της ελληνικού κινηματογράφου: 1950-1970: Μια ανάλυση του είδους*, Θεσσαλονίκη 2014

Connell R.W., *Το κοινωνικό φύλο*, μτφρ. Ε. Κοτσιφού, Αθήνα/Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο, 2006.

Dancyger, Ken & Rush, Jeff, *Alternative Scriptwriting*. London: Focal Press, 1995.

Deaux, K. & Lewis, L.L. "Structure os gender Stereotypes:interrelation ship among components and gender label" *Journal of Personality and Social Psychology*, 1984, τεύχος 45, 991-1004.

Δελβερούδη Ελίζα-Άννα, «Ο θησαυρός του μακαρίτη: η Κωμωδία 1950-1970», στο *Οπτικοακουστική κουλτούρα: Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο*, Αθήνα, 2002, Παρασκευή, Τχ 1, σ. 53-77.

--Οι νέοι στις κωμωδίες του Ελληνικού κινηματογράφου: 1948-1974. Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς/ Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, Αθήνα 2004.

Δερμετζόπουλος, Χρήστος, *Ο ελληνικός λαϊκός κινηματογράφος (1950-1975)*, 2010 ανακτήθηκε από: [Πάνδημος - Ψηφιακή Βιβλιοθήκη, Πάντειο Πανεπιστήμιο \(panteion.gr\)](http://panteion.gr)

Evans, M., *Φύλο και κοινωνική θεωρία*. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003.

Gill, I., *Feminist figures or damsels in distress? The media's gendered misrepresentation of Disney princesses*. University of central Florida, 2016

Hill John & Gibson Pamela Church, *Εισαγωγή στις Κινηματογραφικές Σπουδές Κριτικές Προσεγγίσεις*, Πατάκη, Αθήνα, 2009

Hughes, M. και Kroehler, C. (2007). *Κοινωνιολογία: Οι βασικές έννοιες*. Αθήνα: Κριτική. Κακλαμανίδου, Δέσποινα (2007). *Εισαγωγή στη χολιγουντιανή ρομαντική κομεντί*. Αθήνα: Αιγόκερως

Κανατσούλη, Μελπομένη, *Γυναικείες μορφές στην παιδική λογοτεχνία*. Αθήνα, Έκφραση, 1997.

Kaufman, Jean-Claude, *Σώματα γυναικών, βλέμματα ανδρών* (μτφρ. Α. Πασσιά/ Φ. Μανδηλαράς), Μαραθία, Αθήνα, 1997.

Kellner, Douglas, *Media Culture: cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*, Routledge, Λονδίνο, 1999.

Κογκίδου Δ. & Πολίτης Φ., *Πρόλογος* στο Connell, R.G., *Το κοινωνικό φύλο* (σσ.1-29), Αθήνα, Επίκεντρο, 2006

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

Knoll, S., Eisend, M., Steinhagen, J., “ Gender roles in advertising: Measuring and Comparing gender stereotyping on public and private TV Channels in Germany”. *International of Advertising*, τεύχος 30, 867-888

Κολοβός Νίκος, «Ένταση των λαϊκών αγώνων εκδημοκρατισμού της χώρας- Ανθιση του «αθώου» εμπορικού κινηματογράφου: ένα παράδοξο», στο 1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Επιστημονικό Συμπόσιο, 10-12 Οκτωβρίου 2000.

Κοσμά, Υβόν-Αλεξία, *Εικόνες για το φύλο μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο στη δεκαετία του '60: Φύλο και σεξουαλικότητα στο είδος της αισθηματικής κομεντί*, Αθήνα, 2007.

Κυριακός, Κωνσταντίνος, *Από την σκηνή στην οθόνη: Σφαιρική προσέγγιση της σχέσης του ελληνικού κινηματογράφου με το θέατρο*. Αθήνα, Αιγόκερως, 2002.

Λαμπίρη-Δημάκη Ιωάννα, «Κοινωνική αλλαγή 1949-1974: η κοινωνιολογική οπτική του ιστορικού φαινομένου», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού (1770-2000)*, τόμος 9, Αθήνα, 2003

Laquer, Thomas, *Making Sex, Body and Gender from the Greeks to Freud*, Harvard University Press, Βοστόνη, 1990.

Λεβεντάκος, Διαμαντής «Ξαναβλέποντας τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο: Μια εισαγωγή» στο: Διαμαντής Λεβεντάκος (επιμ.) *Οπτικοακουστική κουλτούρα: Ξαναβλέποντας τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο*, Τεύχος 1, Αθήνα Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, Φεβρουάριος, 2002, 9-13.

Lidsey, Linda, L., *Gender Roles: a sociological perspective*, Routledge, Νέα Υόρκη, 2015.

Μέργου Μαρίνα-Ζωή-Αφένδρα, *Η αναπαράσταση του φύλου στη σύγχρονη γυναικεία δραματουργία στην Ελλάδα: Πολιτικές και ιδεολογικές διαστάσεις*, Αθήνα 2014

Millet, Kate. *Sexual Politics*. Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1969.

Μπωβουάρ, ν. Σιμόν, *Το δεύτερο φύλο*. (Μτφρ. Κ. Σιμόπουλος) Αθήνα, Γλάρος, 1979.

Παπαταξιάρχης Ε., *Εισαγωγή. Από τη Σκοπιά του Φύλου: Ανθρωπολογικές Θεωρήσεις της Σύγχρονης Ελλάδας* στο Παπαταξιάρχης Ε. –Παραδέλλης Θ. (επιμ.) *Ταυτότητες και Φύλο στη Σύγχρονη Ελλάδα*, (σσ 193-208), Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1998

Ρηγάκη, Κωνσταντίνα *Συγκριτική ανάλυση γλωσσικών αναπαραστάσεων σε έμφυλα στερεότυπα των ταινιών Disney*, Βόλος 2020

Σκοπετέας, Ιωάννης, *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα είδη των κινηματογραφικών ταινιών*, 2015 ανακτήθηκε από: [Κινηματογράφος-κωμωδία βιβλίο Σκοπετέα.pdf](#)

Σολδάτος, Γιάννης, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, Γ' Τόμος (ε' έκδοση αναθεωρημένη)*, Αιγόκερως, Αθήνα, 1990.

--*Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, τ. 1ος, 1900-1967., Αιγόκερως, Αθήνα 2010.

Στάμου, Αναστασία, *Η κριτική ανάλυση λόγου: Μελετώντας τον ιδεολογικό ρόλο της γλώσσας* στο Γεωργαλίδου, Μ., Σηφianού, Μ., Β. Τσάκωνα (επιμ.), *Ανάλυση λόγου: Θεωρία και Εφαρμογές*, Νήσος, Αθήνα, 2014.

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

Τσαγκαράκη, Μαρία, *Γυναικεία Στερεότυπα και αναπαραγωγή κυρίαρχης πατριαρχικής ιδεολογίας στον ελληνικό κινηματογράφο 1950-1967*, 2017

Φερρό, Μάρκ, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2002.

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.