

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ  
ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

---

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ  
ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
«ΦΥΛΟ ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗ»

Το βλέμμα της “Αλλαγής”: Φύλο και σεξουαλικότητα στον Νέο  
Ελληνικό Κινηματογράφο της δεκαετίας του 1980

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Στέλιος Οικονομίδης

Αθήνα, 2022

Τριμελής Επιτροπή

Ειρήνη Αβραμοπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου  
(Επιβλέπουσα)

Αθηνά Αθανασίου, Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Μάρθα Μιχαηλίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Στέλιος Οικονομίδης, 2022

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση διπλωματικής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

## **Ευχαριστίες**

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτρια μου, κ. Ειρήνη Αβραμοπούλου, για τις πολύτιμες παρατηρήσεις και διορθώσεις της, καθώς και για την κατανόησή της. Θα ήθελα να ευχαριστήσω επίσης όλες τις διδάσκουσες που μου άνοιξαν ένα καινούργιο μονοπάτι φεμινιστικής σκέψης που διαμορφώθηκε καθ' όλη τη διάρκεια του μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών.

## Περιεχόμενα

Περίληψη.....	5
Abstract .....	6
Εισαγωγή.....	7
Το προσωπικό βλέμμα και τα βλέμματα της Αλλαγής .....	7
Μεθοδολογία- ερευνητικά εργαλεία.....	8
Δομή εργασίας.....	10
Ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο.....	11
Κεφάλαιο 1 .....	13
1.1 Ο πολιτικοποιημένος κινηματογράφος .....	13
1.2 Φεμινισμός και κινηματογράφος.....	18
1.3 Το πανταχού παρών ανδρικό βλέμμα .....	23
Κεφάλαιο 2 .....	25
2.1 Η βάνουση αισιοδοξία της Αλλαγής αποτυπωμένη στο VHS.....	25
2.2 Από τον ριζοσπαστικό στον κρατικό φεμινισμό.....	28
2.3 Από τον στρατευμένο πολιτικό στον κρατικό κινηματογράφο .....	31
Κεφάλαιο 3 .....	36
3.1 Ομοφυλόφιλες αναπαραστάσεις στην Ελλάδα της Αλλαγής: Άγγελος.....	36
3.2 Ταυτίσεις και αποταυτίσεις μέσα από τον κινηματογράφο .....	42
3.3 Ένας ελάσσων κινηματογράφος μέσα στον κυρίαρχο ΝΕΚ .....	46
Κεφάλαιο 4 .....	49
4.1 Minor Cinema: Η Τιμή της Αγάπης .....	49
4.2 Η κατασκευή μιας εθνικής και γκέι ταυτότητας: Μετέωρο και Σκιά .....	53
4.3 Η κοινή χρήση: Ήταν Ένας Ήσυχος Θάνατος και Τόπος .....	57
4.4 Το περιθώριο ως αντίσταση στην εθνική ταυτότητα: Γλυκιά Συμμορία .....	62
Συμπεράσματα.....	66
Βιβλιογραφία .....	69
Ελληνική.....	69
Βιβλιογραφία.....	74
Ξενόγλωσση.....	74
Ηλεκτρονικές Πηγές.....	81
Φιλμογραφία .....	82
Παράρτημα Περιοδικών .....	83

## Περίληψη

Στην παρούσα διπλωματική εργασία ερευνώνται αναπαραστάσεις του φύλου και της σεξουαλικότητας στις ταινίες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (ΝΕΚ), που δημιουργήθηκαν κάτω από τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της δεκαετίας του 1980. Μέσα από τα επιλεγμένα παραδείγματα παρουσιάζονται δημιουργοί που παρεκκλίνουν από τις κυρίαρχες αναζητήσεις του «λαϊκού», που κυριαρχούν στον μεταπολιτευτικό κινηματογράφο. Παρόλο που χρηματοδοτούνται από το κράτος για την παραγωγή τους, αποτελούν τις εξαιρέσεις σε έναν εθνικό κινηματογράφο που προσπαθεί να συγκροτηθεί γύρω από την αφηρημένη έννοια της «ελληνικότητας». Οι δημιουργοί αυτοί συγκροτούν έναν ελάσσων (minor) κινηματογράφο μέσα στον κυρίαρχο ΝΕΚ. Οι πιο ριζοσπαστικές «φωνές» βρίσκονται εκτός του ΝΕΚ αναδεικνύοντας πως οι δικές τους αναπαραστάσεις δεν αντιπροσωπεύουν τις εικόνες που παράγονται στην Ελλάδα της «Αλλαγής». Για την έρευνα του θέματος και της περιόδου, χρησιμοποιήθηκε αρχειακό υλικό από φεμινιστικά και κινηματογραφικά έντυπα της εποχής.

*Λέξεις-Κλειδιά:* Κινηματογράφος, φύλο, σεξουαλικότητα, μεταπολίτευση, δεκαετία 1980

## **The (Changing) Gaze of “Allagi”: Gender and Sexuality in the New Greek Cinema of the 1980s**

### **Abstract**

In this MA dissertation, I will explore representations of gender and sexuality in the films of the New Greek Cinema (NEK), created under the socio-political conditions of the 1980s. Through the selected examples, this dissertation presents how creators shift their discourse from the dominant quest of the "popular" which dominated the “metapolitefsi”<sup>1</sup> cinema. Although they are funded by the state for their production, they are the exceptions of a national cinema that tries to be formed around the abstract concept of "Greekness". These creators form a minor cinema within the dominant NEK. The most radical "voices" are outside NEK, highlighting that their own representations do not represent the images produced in the era of "Allagi" (Change). For the research of this subject and the historic period, I used archival material from feminist and film magazines and other publications.

*Keywords:* Cinema, gender, sexuality, metapolitefsi , 1980's

---

<sup>1</sup> The historic period after the fall of the Greek military junta of 1967–74 and the declaration of the 3<sup>rd</sup> Republic.

## Εισαγωγή

### Το προσωπικό βλέμμα και τα βλέμματα της Αλλαγής

Η ιδέα για την παρούσα διπλωματική εργασία είναι αποτέλεσμα της προσωπικής μου σχέσης με τον κινηματογράφο, μέσω των σπουδών μου αλλά και της ιδιαίτερης γοητείας που δημιουργεί στο φαντασιακό μου, η ιστορική περίοδος της δεκαετίας του 1980, καθώς είναι μια εποχή κατά την οποία γεννήθηκα χωρίς όμως να έχω συγκροτήσει αναμνήσεις. Η εικόνα της εποχής προέρχεται από οικογενειακές αφηγήσεις και από παιδικές αναμνήσεις κατασκευασμένες μέσα από βιντεοκασέτες VHS. Μέσα από τις κινηματογραφικές σπουδές ήρθα σε επαφή και γνώρισα μια άλλη πλευρά αυτής της δεκαετίας που είναι οι ταινίες του ονομαζόμενου από την κινηματογραφική θεωρία Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου (εφεξής ΝΕΚ). Οι σπουδές μου κατά την διάρκεια φοίτησης στο ΔΠΜΣ «Φύλο, Κοινωνία, Πολιτική», μου άνοιξαν ένα μονοπάτι προς την κατανόηση της φεμινιστικής θεωρίας και σκέψης που θα χρησιμοποιήσω για να εξετάσω πιο συγκεκριμένα ζητήματα έμφυλων και σεξουαλικών αναπαραστάσεων και πως αυτές οι αναπαραστάσεις συνδιαλέγονται με το ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο της εποχής τους.

Σύμφωνα με τον Θόδωρο Σούμα (1980) η προσπάθεια ορισμού του ΝΕΚ είναι προβληματική καθώς η ποικιλομορφία των ταινιών που τον απαρτίζουν είναι όπως λέει χαρακτηριστικά «ασυμμάζευτη». <sup>2</sup>Ο Στάθης Βαλούκος (2011), αναφέρει πως ο ΝΕΚ ουσιαστικά τελειώνει με την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην κυβέρνηση το 1981, καθώς η κρατική χρηματοδότηση επέδρασε στην ιδεολογία και επηρέασε την ταυτότητά του (Βαλούκος, 2011, σελ. 47-48). Πώς όμως ορίζονται τόσο διαφορετικές ταινίες μεταξύ τους από πολύ διαφορετικούς/ές δημιουργούς, ως ένα είδος και από ποιους/ές; Στον τίτλο της παρούσας εργασίας χρησιμοποιώ την λέξη βλέμμα στον ενικό, παραπέμποντας περισσότερο στην λέξη Αλλαγή που βρίσκεται δίπλα στο βλέμμα και όχι στα πολλά και διαφορετικά βλέμματα που τοποθετούνται μέσα στον ΝΕΚ. Η Αλλαγή είναι το σύνθημα που χαρακτήρισε το έναυσμα της δεκαετίας και το χρησιμοποιώ με μια αμφισημία στον τίτλο της εργασίας. Από την μια η Αλλαγή ως μια πολιτική υπόσχεση μιας νέας κοινωνικής θέσης σε υποκείμενα που βρίσκονταν αποκλεισμένα και στο περιθώριο και από την άλλη η Αλλαγή που συνέβαινε στην χώρα

---

<sup>2</sup> Θόδωρος Σούμας: «Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος»: οριοθέτηση λειτουργική ή στείρα; *Φιλμ*, τ. 19, Μάρτιος 1980, σελ. 11

σε όλα τα επίπεδα και εκφράστηκε μέσα από δημιουργούς στον κινηματογράφο οι οποίες/οι χρησιμοποιώντας την κρατική ενίσχυση μπόρεσαν να αναδείξουν νέους τρόπους αναπαράστασης πέρα από το επίσημο αφήγημα της εποχής.

### **Μεθοδολογία- ερευνητικά εργαλεία**

Ένα από τα βασικά ερωτήματα της παρούσας διπλωματικής εργασίας αφορά το πως αλληλεπιδρούν οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις του φύλου και της σεξουαλικότητας με υποκειμενικότητες που είτε απουσιάζουν από τις επίσημες αναπαραστάσεις του έθνους όπως οι μη ετεροφυλοφιλικές και με γυναικείες υποκειμενικότητες που η αναπαράστασή τους προσδιορίζεται σε ένα μεγάλο βαθμό από το ανδρικό βλέμμα. Επομένως θεώρησα σημαντικό να στραφώ προς την αρχειακή έρευνα ως ένα μεθοδολογικό εργαλείο που θα με βοηθούσε να έρθω σε επαφή και να ανακαλύψω τις φωνές των υποκειμένων που «μιλάνε» στην εποχή τους. Ένα αρχείο σύμφωνα με την Niamh Moore (2016), είναι μια μορφή αποθήκευσης που δεν αφορά μόνο τα «επίσημα» κρατικά αρχεία, αλλά μπορεί να είναι ένα φωτογραφικό άλμπουμ, μια ιστοσελίδα, η υλική και άυλη κληρονομιά μιας ομάδας ανθρώπων κ.α. (Moore et al, 2016, σ. 1-2). Η Holly Pester (2017), αναφέρει σχετικά πως τα μη επίσημα αρχεία είναι ένας διαδραστικός μηχανισμός μέσω του οποίου παράγονται νέες αφηγήσεις και επομένως μπορεί να λειτουργήσει ως μια στρατηγική μέθοδος μελέτης που στέκεται απέναντι στην κλασική δομή ενός αρχείου (Pester, 2017, σ. 116). Η έρευνα για τον εντοπισμό αρχειακού (φεμινιστικού, κινηματογραφικού και μη) υλικού της εποχής με οδήγησε ταυτόχρονα σε επίσημους κρατικούς φορείς, όπως η βιβλιοθήκη της Γενικής Γραμματείας Οικογενειακής Πολιτικής και Ισότητας των Φύλων, η βιβλιοθήκη-αρχείο του Εργαστηρίου Σπουδών Φύλου του Παντείου Πανεπιστημίου και η βιβλιοθήκη του Τμήματος Κινηματογράφου του ΑΠΘ, αλλά και σε ανεπίσημους φορείς όπως η ψηφιακή πλατφόρμα *This is not a feminist project*<sup>3</sup>. Μέσα σε αυτά τα «επίσημα» και μη αρχεία, υπάρχει αρχειοθετημένη μια συλλογική μνήμη που ένα μεγάλο κομμάτι της αφορά την ιστορική περίοδο της μελέτης μου.

Τα αρχεία καθώς αλληλεπιδρούν με πολύ διαφορετικούς ανθρώπους που τα χρησιμοποιούν με ποικίλους τρόπους (Moore et al, 2016, σ. 1-2) δεν αντιπροσωπεύουν μια αλήθεια αλλά μέσω της επανάχρησής τους δημιουργούνται και νέες ερμηνείες. Επομένως χρησιμοποιώ τα αρχεία μέσα από την δική μου υποκειμενική ματιά

---

<sup>3</sup> <https://notafeministproject.gr/>



προσπαθώντας να στηρίξω τα προσωπικά μου επιχειρήματα. Ταυτόχρονα όμως προσπάθησα να οδηγηθώ μέσα από την επαφή με το υλικό σε νέες σκέψεις και μονοπάτια, πέρα από την αρχική μου πρόθεση. Όπως αναφέρει και η Sara Ahmed (2014), «Η έρευνα περιλαμβάνει να είμαστε ανοιχτοί στο να μεταμορφωθούμε από αυτό που συναντάμε» (Ahmed, 2014, σ. 13).

Μέσα από τα έντυπα που χρησιμοποίησα προσπάθησα να αναδείξω την ευρύτητα και την ποικιλομορφία ενός κινήματος. Μια φεμινιστική αρχειακή έρευνα υποστηρίζει η Pester (2017), αντλεί πληροφορίες που διαμορφώνονται μέσα από βιωμένους αγώνες, την υποκειμενική θέση, της έρευνας στα μέσα μαζικής ενημέρωσης και των κοινωνικών συνθηκών στις οποίες διαμορφώνεται ο ερευνητής. Με αυτόν τον τρόπο, αυτό που παράγεται είναι πολλαπλές ετερογενείς ιστορίες παρά μια κυρίαρχη αφήγηση (Pester, 2017, σ. 117). Η Μαρία Ταμπούκου (2013) τοποθετεί το αρχείο ως μια χωροχρονική «συσκευή έρευνας» που συμπαράγεται ένα νόημα (Tamboukou, 2013). Προσπάθησα να μην αντιμετωπίσω τα αρχεία ως κάτι που αφορούν μόνο το παρελθόν αλλά και ως έναν τρόπο να εξαχθούν συμπεράσματα για ζητήματα που αφορούν το παρόν. Η ευρύτητα των φωνών αποτέλεσε και μια πρόκληση στον τρόπο χρήσης του αρχειακού υλικού. Πως αναπαράγεται και πως προσλαμβάνεται μέσα από φεμινιστικά έντυπα ο κινηματογράφος της εποχής; Ποιες απόψεις και ποιες φωνές θα χρησιμοποιηθούν και γιατί; Η πρώτη προσέγγιση ήταν να εντοπίσω άρθρα και συνεντεύξεις που σχετίζονταν με τον κινηματογράφο με οποιοδήποτε τρόπο: Κριτικές και σχολιασμός ταινιών, άρθρα φεμινιστικής κινηματογραφικής θεωρίας, συνεντεύξεις σκηνοθετριών κ.α. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, προσπάθησα να εντοπίσω τον τρόπο που διαφορετικά υποκείμενα αντιλαμβάνονται τον κινηματογράφο ως ορατότητα και επομένως ως έναν τρόπο ύπαρξης και ένταξης στον εθνικό κορμό.

Όσον αφορά τις κινηματογραφικές ταινίες, η επιλογή τους έγινε με κριτήριο τον τρόπο παραγωγής τους, δηλαδή με σχεδόν ή εξ' ολοκλήρου κρατική χρηματοδότηση από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (εφεξής ΕΚΚ), και την ένταξή τους στο ρεύμα του ΝΕΚ. Πώς αυτές οι ταινίες εντάσσουν το φύλο ή/και την σεξουαλικότητα με την προσπάθεια συγκρότησης ενός εθνικού κινηματογράφου; Πως οι σκηνοθέτριες και οι σκηνοθέτες προσεγγίζουν την «ελληνικότητα» που τίθεται σαν ζήτημα ερμηνείας στις τέχνες και στον κινηματογράφο της μεταπολίτευσης; Πως εντάσσεται το φύλο και η σεξουαλικότητα σε αυτή την ελληνικότητα;

Για την εξέταση των παραπάνω ερωτημάτων αντλώ ερευνητικά εργαλεία μέσα από ένα εύρος θεωρητικών. Η Sara Ahmed εξετάζει την έννοια της χρήσης στο βιβλίο της *What's the Use?: On the Uses of Use*, (2019). Η Ahmed μελετάει τους τρόπους που η χρήση και η μη χρήση διαμορφώνουν τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο. Πως μέσω της χρήσης ορισμένα άτομα, πράγματα και καταστάσεις φυσικοποιούνται ενώ ταυτόχρονα αποκλείονται άλλα. (Ahmed, 2019). Θα επιχειρήσω να μεταφέρω την έννοια της χρήσης στον κινηματογράφο ως έναν τρόπο αποκλεισμού των γυναικών και άλλων υποτελών ομάδων από την χρήση του, αλλά ταυτόχρονα και σαν στρατηγική αμφισβήτησης των κυρίαρχων αναπαραστάσεων μέσα από την κουήρ χρήση του. Αντλώ επίσης από το έργο των Deleuze και Guattari και συγκεκριμένα από την μελέτη τους *Kafka: Toward a minor literature* (1986 [1975]), και χρησιμοποιώ την μετάφραση του Κωστή Παπαγιώργη (1998) ελάσσονα λογοτεχνία για να μεταφέρω την θεωρία τους στο πλαίσιο του ελληνικού κινηματογράφου, υποστηρίζοντας πως μέσα στον κυρίαρχο κρατικά χρηματοδοτούμενο κινηματογράφο υπάρχουν φωνές που λειτουργούν σαν ένας ελάσσων κινηματογράφος.

### **Δομή εργασίας**

Στο πρώτο κεφάλαιο αναλύεται ο κινηματογράφος της μεταπολιτευτικής περιόδου που χαρακτηρίζεται από το πολιτικό και ριζοσπαστικό του περιεχόμενο και επιχειρείται μια σύνδεση με το φεμινιστικό κίνημα και τις γυναίκες κινηματογραφίστριες που εντάσσονται σε αυτόν. Το δεύτερο κεφάλαιο ασχολείται πιο συγκεκριμένα με την δεκαετία του 1980 και τις αλλαγές που επιφέρει τόσο στο φεμινιστικό κίνημα όσο και στον κινηματογράφο. Η αναζήτηση της «ελληνικότητας» και η δημιουργία ενός εθνικού κινηματογράφου μέσα από την κρατική ενίσχυση, θέτει το ερώτημα: ποιες/οί εντάσσονται και ποιες/οί αποκλείονται από αυτόν; Στο τρίτο κεφάλαιο γίνεται αρχικά μια διερεύνηση των ομοφυλόφιλων αναπαραστάσεων την δεκαετία του 1980 μέσα από την ταινία *Άγγελος* (Κατακουζηνός, 1982) η οποία είναι μια κρατικά χρηματοδοτούμενη ταινία η οποία όμως καταφέρνει να δημιουργήσει μια ρωγμή (έστω και μέσα από την προβληματική της απεικόνιση της ομοφυλοφιλίας) στις αναπαραστάσεις του έθνους. Με αφορμή τον *Άγγελο* θα εισαχθεί η θεωρία του ελάσσονος κινηματογράφου μέσω του οποίου δημιουργοί που δεν «βλέπουν» μέσα από το κυρίαρχο βλέμμα, χρησιμοποιούν τους κώδικες παραγωγής του για να μετατοπίσουν τις κυρίαρχες αφηγήσεις. Στο τελευταίο κεφάλαιο μέσα από τα παραδείγματα ταινιών, θα επιχειρηθεί να αναδειχθούν οι φωνές και τα βλέμματα μέσα στον ΝΕΚ που παρόλο

ότι αποτελούν μια εξαίρεση, καταφέρνουν να μας αφήσουν εικόνες που αμφισβητούν την έννοια του εθνικού κινηματογράφου και αναδεικνύουν τους αποκλεισμούς που αυτή περιέχει.

### **Ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο**

Με την κατάρρευση της δικτατορίας και την έναρξη της Γ΄ Ελληνικής Δημοκρατίας η οποία και σηματοδοτεί σύμφωνα με τους Βαμβακά και Παναγιωτόπουλο και ένα καθυστερημένο ξεκίνημα της δεκαετίας του 1970 για την Ελλάδα (Βαμβακάς & Παναγιωτόπουλος, 2014, σ. 24), κατέπεσαν και οι ιδεολογικοί μηχανισμοί του μετεμφυλιακού κράτους<sup>4</sup> που σημάδεψαν για ένα τέταρτο του αιώνα την Ελλάδα (Βούλγαρης, 2013, σ. 87). Η θεσμική νομιμοποίηση της αριστεράς και η διατάραξη της μεταπολιτευτικής κανονικότητας κυρίως από κομμάτια της νεολαίας και το φοιτητικό κίνημα που ριζοσπαστικοποιήθηκε κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, διατάραξαν τον συντηρητισμό της προηγούμενης περιόδου που εκφραζόταν από το σύνθημα «Πατρίς Θρησκεία Οικογένεια» και άνοιξαν τον δρόμο σε μια περισσότερο ελευθεριακή κουλτούρα η οποία σταδιακά διαχύθηκε και σε ευρύτερα κοινωνικά στρώματα (Βούλγαρης, 2013, σ. 89). Κινήματα των έμφυλων δικαιωμάτων που είχαν εμφανιστεί στη Δύση ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 έκαναν τώρα δυναμικά την εμφάνισή τους με την Μεταπολίτευση σε ένα πλαίσιο υπερπολιτικοποίησης της καθημερινής εμπειρίας η οποία θα διατηρηθεί στην Ελλάδα για τα επόμενα χρόνια (Βαμβακάς & Παναγιωτόπουλος, 2014, σ. 36). Τα κινήματα αυτά ταυτίζονται με τα αντίστοιχα κινήματα που αναπτύχθηκαν τη δεκαετία του 1960 και των αρχών του 1970 στην Αμερική και την Ευρώπη τα οποία όμως εξαιτίας της δικτατορίας στην Ελλάδα μπόρεσαν να εκφραστούν μετά την κατάρρευσή της.

Η επανεμφάνιση του φεμινιστικού κινήματος για την απελευθέρωση των γυναικών στην Ελλάδα σηματοδεύτηκε από την έντονη παρουσία φεμινιστριών που συνδέονταν με την αριστερά και κυρίως με το ανανεωτικό και εξωκοινοβουλευτικό κομμάτι της (Κωτσοβέλου, Ρεπούση, 1986, σ. 19). Παρόλο που το ζήτημα της αυτονομίας καθώς και της αμφισβήτησης της άσκησης της υπάρχουσας πολιτικής υπήρξε καίριας σημασίας για πολλές φεμινιστικές συσπειρώσεις, δεν εμφανίστηκε μια τάση αποχώρησης από τους ανδροκρατικούς κομματικούς μηχανισμούς (Κωτσοβέλου,

---

<sup>4</sup> Ο Γιάννης Βούλγαρης αναφέρει χαρακτηριστικά τον αντικομμουνισμό, την ταύτιση με τη «Δύση», τον αντισλαβισμό, την εθνικοφροσύνη, την αντιπαράθεση έθνους λαού και την ελληνοχριστιανική ιδεολογία.

Ρεπούση, 1986, σ. 19). Παράλληλα δημιουργούνται γυναικείες κομματικές οργανώσεις όπως η *Ομοσπονδία Γυναικών Ελλάδος* (ΟΓΕ) του ΚΚΕ και η *Ένωση Γυναικών Ελλάδας* (ΕΓΕ) του ΠΑΣΟΚ, που αντιλαμβάνονται τις φεμινιστικές διεκδικήσεις ως ένα επιμέρους κομμάτι ενός συνολικού αγώνα (Παπαγιαννάκη, Φραγκουδάκη, 1986, σ.9).

Αντίστοιχα η ίδρυση της ΑΚΟΕ (Απελευθερωτικό Κίνημα Ομοφυλόφιλων Ελλάδας) το 1976 και η έκδοση του περιοδικού ΑΜΦΙ, εκφράζει για πρώτη φορά στην Ελλάδα ένα διεκδικητικό πολιτικό λόγο για τα δικαιώματα των μη-ετεροφυλόφιλων ατόμων σε μια προσπάθεια να αναδειχθεί δημόσια η πατριαρχική ανδροκρατική λογική (Μάης, 2015, σ. 18). Το περιοδικό ΑΜΦΙ ενώ φιλοξενεί κείμενα για την λεσβιακή απελευθέρωση ταυτόχρονα κυριαρχείται από άνδρες, γεγονός που οδηγεί τις λεσβίες φεμινίστριες στο να εκδώσουν ξεχωριστό περιοδικό που ονομάζεται το περιοδικό *Λάβρυς*.

Η Priscilla Wald (1997) τονίζει πως οι πατριαρχικές αντιλήψεις γύρω από την έννοια του έθνους, σε περιόδους δραματικών αλλαγών στους έμφυλους κοινωνικούς ρόλους, συνδέουν το φύλο με την «μοίρα» και συνεπώς με την ασφάλεια του έθνους (Wald, 1997, σ. 181). Κατά συνέπεια, η ανάδειξη ενός αυτόνομου φεμινιστικού κινήματος στην μεταπολίτευση δημιουργεί μια ρωγμή στον ανδροκρατικό λόγο περί έθνους και η προσπάθεια ανάδειξης των «γυναικείων προβλημάτων», σαν ένα επιμέρους κομμάτι ενός ευρύτερου αγώνα από την αριστερά, εντάσσεται στο γενικότερο κλίμα της μεταπολίτευσης που συγκροτείται πάνω σε ένα νέο ενοποιητικό εθνικό μύθο, παραβλέποντας τις πατριαρχικές δομές που διατρέχουν την κοινωνία. Σύμφωνα λοιπόν με την Έφη Γαζή (2015), το κράτος σε μια προσπάθεια να καλύψει το ιδεολογικό κενό που άφησε πίσω της η δικτατορία και το τέλος της εθνοφοροσύνης, προσπάθησε να δημιουργήσει ένα νέο εθνικό αφήγημα το οποίο θα απενοχοποιούσε το έθνος από το βάρος των εγκλημάτων της δικτατορίας και του μετεμφυλιακού κράτους (Γαζή, 2015, σ. 247). Έχουμε λοιπόν την διαμόρφωση μιας νέας εθνικής αφήγησης που βασίζεται πάνω σε καινούργιους ιδρυτικούς μύθους, που όπως αναφέρει η Λιαλιούτη (2015) κατασκευάζουν έναν νέο «μυθότοπο» (Λιαλιούτη, 2015, σ. 197). Παρόλα αυτά οι νέοι αυτοί μυθότοποι κατασκευάστηκαν και πλαισιώθηκαν πάνω σε ήδη εδραιωμένους εθνικούς μύθους. Χαρακτηριστική είναι η δήλωση του Νικηφόρου Βρεττάκου κατά την επιστροφή του στην Ελλάδα: «Ξαναγινόμαστε έθνος για πρώτη

φορά μετά το 1821»<sup>5</sup>. Ο μεταπολιτευτικός εθνικισμός από τους εσωτερικούς εχθρούς του μετεμφυλιακού κράτους, στρέφεται προς έναν έντονο αντιαμερικανισμό και μια καχυποψία προς τη Δύση, ενισχύοντας και μια αίσθηση πολιτισμικής απειλής από τα εισαγόμενα πολιτιστικά αγαθά. Το ΠΑΣΟΚ ως υπέρμαχος του εθνικού πολιτισμού αναδεικνύεται ως αντίβαρο στην επέλαση μιας νέας καταναλωτικής κοινωνίας και της διάδοσης των ξένων πολιτιστικών προϊόντων. (Λιαλιούτη, 2015, σ. 207). Η ελληνικότητα που εκφράζεται μέσα από τη φυσιογνωμία του Ανδρέα Παπανδρέου χαρακτηρίζεται από υπερηφάνεια και «λεβεντιά» που συνδέονται όπως μας αναφέρει η Λιαλιούτη με την εξιδανίκευση της έννοιας λαός (Λιαλιούτη, 2015, σ. 207). Το σύνθημα «Η Ελλάδα ανήκει στους Έλληνες» δίνει τον τόνο για την μεταμόρφωση του ελληνικού εθνικισμού (Γαζή, 2015, σ. 247).

## Κεφάλαιο 1

### 1.1 Ο πολιτικοποιημένος κινηματογράφος

Την δεκαετία του 1970 ο πολιτικοποιημένος κινηματογράφος στην Δυτική Ευρώπη, βιώνει μια περίοδο ακμής, με τη δημιουργία εξαιρετικά δραστήριων συλλογικών οργάνων παραγωγής και διανομής ταινιών, τα οποία συμμετείχαν ενεργά σε όλους τους κοινωνικούς αγώνες της εποχής (γυναικείους, εργατικούς, αγροτικούς κατά του πολέμου του Βιετνάμ) (Pinel, 2004, σ. 227). Στην Ελλάδα την ίδια εποχή, συγκροτούνται ομάδες οι οποίες στρέφονται προς τον «στρατευμένο κινηματογράφο». Καταγράφουν πολιτικά γεγονότα, όπως τοπικές εξεγέρσεις, καταλήψεις εργοστασίων, απεργίες, φοιτητικές εξεγέρσεις κ.λπ.. (Κόκκαλη, 1997, σ. 146). Παράλληλα όμως νέοι δημιουργοί όπως ο Τάκης Σπετσιώτης αρχίζουν να πειραματίζονται με ζητήματα φύλου και σεξουαλικότητας πέρα από το κυρίαρχο ρεύμα της εποχής. Οι δυο μικρού μήκους ταινίες του *Η Λίζα και η Άλλη* (1976) και η *Καλλονή* (1977), η οποία κόπηκε από την λογοκρισία, αναδεικνύουν και ένα παράλληλο κινηματογραφικό κόσμο ο οποίος διατηρείται στο περιθώριο. Ο ίδιος θα αναφέρει για αυτές τις ταινίες πως:

«Ήταν κάτι το τελείως διαφορετικό κι απ' τον κλισέ τρόπο με τον οποίο αντιμετώπιζονταν μέχρι τότε τα ζητήματα σεξουαλικής ταυτότητας και φύλου, είτε στις μπαλαφάρες με τον Φίφη, είτε στις μελό ταινίες. Το φύλο και η σεξουαλικότητα ως ρόλοι κοινωνικοί, αλλά και με αντιμετώπιση της επιθυμίας του σώματος».<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Η Πρωινή. 28-8-1974

<sup>6</sup> Συνέντευξη του σκηνοθέτη και συγγραφέα Τάκη Σπετσιώτη στη Νότα Χρυσίνα 12/11/2016, <https://frear.gr/?p=15803>

Έχουμε επίσης την παρουσία γυναικών σκηνοθετριών που διεκδικούν τον χώρο τους μέσα στο νέο κινηματογράφο που αναδύεται. Η Τώνια Μαρκετάκη με τον *Ιωάννη τον Βίαιο* (1973), κατέκτησε το πρώτο βραβείο στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης το 1973 η Φρίντα Λιάππα με την μικρού μήκους *Μια ζωή σε θυμάμαι να φεύγεις* (1977), και η Αντουανέττα Αγγελίδη με την ταινία *Idees Fixes/ Dies Irae* βραβεύονται και οι δύο στο Φεστιβάλ του 1977.

Μέσα σε αυτή την κατάσταση της υπερπολιτικοποίησης της μεταπολίτευσης, στο πρώτο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης μετά την πτώση της δικτατορίας, τον Νοέμβριο του 1974, επικρατεί ένα κλίμα οργής και ενθουσιασμού. Οι κινηματογραφιστές, περιτριγυρισμένοι από πανό με συνθήματα «Λογοκρισία τέλος», «Ζήτω το λαϊκό Φεστιβάλ», απαιτούν την παραίτηση των χουντικών επιτροπών, την κατάργηση της λογοκρισίας και τη συμμετοχή στο Φεστιβάλ των ταινιών που είχαν απαγορευτεί κατά τη δικτατορία (Κόκκαλη, 1997, σ. 146). Οι νέοι/ες κινηματογραφιστές/τριες συγκρούονται με τον παλιό εμπορικό ελληνικό κινηματογράφο και εντάσσονται από τους κριτικούς κάτω από την ομπρέλα του ΝΕΚ. Ιδεολογικά προοδευτικός και μορφικά πολυφωνικός, ο ΝΕΚ χαρακτηρίζεται από την αντίθεση στην εμπορευματοποίηση και την υποστήριξη της ανεξαρτησίας των σκηνοθετών από τους παραγωγούς (Βαλντέν, 2017). Με το προσωπικό τους στυλ, αυτοί/ές οι νέοι/ες σκηνοθέτες/τριες επανεπινόησαν την κινηματογραφική κουλτούρα, δημιουργώντας ένα ξεχωριστό πολιτιστικό κίνημα γύρω από την παραγωγή, τη διάδοση και την εμπειρία των ταινιών, ενώ εγκαινιάζουν μια νέα πολιτικοποιημένη ερμηνεία των ταινιών ως «κοινωνικά έργα τέχνης» με ένα ισχυρό πολιτικό «μήνυμα». Μέσα σε αυτά τα πέντε χρόνια, ένας τέτοιος «πολιτικός» κινηματογράφος κυριάρχησε στην παραγωγή ταινιών ενώ ανταγωνιζόταν την αυξανόμενη δημοτικότητα της τηλεόρασης. Αυτές οι πολιτικές ταινίες έμελλε να κυριαρχήσουν στην κινηματογραφική κουλτούρα για τα επόμενα δέκα χρόνια, επιβάλλοντας τις δικές τους ερμηνευτικές αρχές σε όλη την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (Karalis, 2012, σ.148). Η θεματολογία των νέων σκηνοθετών/τριών περιστρέφεται γύρω από κοινωνικά ζητήματα τα οποία πολλές φορές συνδέονται και με την σύγχρονη ελληνική ιστορία ανατακλώντας ταυτόχρονα και την γενικότερη στροφή προς το ιστορικό παρελθόν με μια κριτική/αναθεωρητική διάθεση. Σύμφωνα με την Κόκκαλη την δεκαετία του 1970 αρχίζει και στην Ελλάδα να γίνεται χρήση της έννοιας του

«δημιουργού» με τους σκηνοθέτες να θεωρούνται οι «δημιουργοί» των ταινιών τους (Κόκκαλη, 1997, σ. 131).

Το σινεμά του δημιουργού (auteur cinema) αναπτύχθηκε μέσα από την Γαλλική διανοήση μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο Alexandre Astruc υποστήριξε πως ο κινηματογράφος ήταν ένα νέο μέσο έκφρασης, ανάλογο της ζωγραφικής και της λογοτεχνίας. Πάνω σε αυτή την βάση ο σκηνοθέτης θα έπρεπε να είναι σε θέση να λέει «εγώ» όπως αντίστοιχα ο συγγραφέας ή ο ποιητής. Ο σκηνοθέτης ήταν πλέον ένας δημιουργικός καλλιτέχνης. Στο σινεμά του δημιουργού δεν ήταν οι σταρ ηθοποιοί το σημείο αναφοράς αλλά οι σκηνοθέτες που στην συντριπτική τους πλειοψηφία ήταν άνδρες (Stam, 2000, σ. 116).

Η πολιτική του άνδρα δημιουργού απέκλεισε σε ένα μεγάλο βαθμό τις γυναίκες που εργάζονταν στον χώρο, δίνοντας έμφαση στην ιδιοφυία του διαχρονικά άνδρα καλλιτέχνη. Η Linda Nochlin στο κείμενό της «Why Have There Been No Great Women Artists?» (1971), διερευνάει τα θεσμικά εμπόδια που απέτρεψαν τις γυναίκες να ανέλθουν στο χώρο των εικαστικών τεχνών και φέρνει ως παράδειγμα τις γυναίκες ζωγράφους στις οποίες απαγορευόταν να ζωγραφίζουν γυμνά σώματα στις σχολές καλών τεχνών, ενώ τους επιτρεπόταν να ποζάρουν ως γυμνά μοντέλα. Μια επιβεβαίωση της θέσης της γυναίκας ως αντικειμένου του ανδρικού βλέμματος και όχι ως δημιουργού. Παράλληλα αναδεικνύει το ζήτημα της κατασκευής της καλλιτεχνικής ιδιοφυίας ως έναν τρόπο της πατριαρχικής εξουσίας να αποδείξει πως το ταλέντο είναι πιο «φυσικό» στους άνδρες εφόσον εάν οι γυναίκες είχαν κάποια ιδιαίτερη ευφυία σε ορισμένους καλλιτεχνικούς τομείς αυτό θα αναδεικνυόταν ανεξαρτήτως των κοινωνικών τους αποκλεισμών (Nochlin, 1971).

Μεταφέροντας την κριτική της Nochlin στον κινηματογράφο, μπορούμε να εντοπίσουμε πως η μετατόπιση από ένα εμπορικό βιομηχανοποιημένο κινηματογράφο στο σινεμά του δημιουργού, έδωσε το πλεονέκτημα στους άνδρες κινηματογραφιστές να αναδειχθούν σε ιδιοφυείς καλλιτέχνες (genius-artist) και σύμφωνα με τον Walter Metz οι γυναίκες έμειναν στο περιθώριο με το έργο τους να παραβλέπεται (Metz, 2003).

Στον αντίποδα της κριτικής στο σινεμά του δημιουργού ως δείγμα της ανδρικής κυριαρχίας στην τέχνη, ο Daniel Humphrey στο βιβλίο του για τον Ingmar Bergman αναδεικνύει τον κινηματογράφο του/της δημιουργού ως έναν κούηρ κινηματογράφο

από την άποψη πως οι ταινίες του βασίζονται σε έναν τελείως διαφορετικό τρόπο παραγωγής σε σχέση με το κυρίαρχο μοντέλο παραγωγής ταινιών. Τονίζει πως ένας κινηματογράφος που διαφοροποιείται από άποψη αισθητικής, περιεχομένου και αναπαραστάσεων θα προσελκύσει άτομα που αισθάνονται «διαφορετικά» σε σχέση με την κυρίαρχη ετεροφυλοφιλία και που μπορούν να εκφραστούν μέσα από αυτόν είτε σαν θεατές είτε σαν δημιουργοί. (Humphrey, 2013: 24). Αυτή η τοποθέτηση όμως λαμβάνει υπόψη άτομα που έχουν τη δυνατότητα της πρόσβασης και της κατανόησης ενός «καλλιτεχνικού» κινηματογράφου. Αδυνατεί να συμπεριλάβει υποκειμενικότητες που εξαιτίας των συνθηκών διαβίωσής τους ο κινηματογράφος της/του δημιουργού παραμένει απόμακρος και δυσνόητος, αδυνατώντας να απευθυνθεί σε ένα ευρύτερο κοινό.

Παρόλα αυτά είναι γεγονός πως την περίοδο ανάπτυξης του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου γυναίκες και κουήρ δημιουργοί εντάχθηκαν σε αυτόν αν και σε πολύ μικρότερους αριθμούς και αναγνωρισιμότητα σε σχέση με τους άνδρες κινηματογραφιστές. Η Τώνια Μαρκετάκη σπουδάζοντας στο Παρίσι την ίδια περίοδο με τον Θεόδωρο Αγγελόπουλο και άλλους Έλληνες κινηματογραφιστές εντάχθηκε και αποτέλεσε ένα από τα πρώτα δείγματα γραφής του ΝΕΚ. Παρόλα αυτά σε συνέντευξή της αναφέρει την εγκατάλειψη που ένιωσε όταν η πρώτη της ταινία μεγάλου μήκους *Ιωάννης ο Βίαιος* (1973) κέρδισε το βραβείο σκηνοθεσίας στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, προκαλώντας τον αποκλεισμό της από τους άνδρες συναδέλφους της.

Από τη στιγμή που είσαι με ίσους όρους και δεν είσαι το κοριτσάκι που κοιτάνε με συμπάθεια και βρίσκουν την ταινία σου νόστιμη και συμπαθητική και σου λένε «μπράβο κοριτσάκι μου», δεν σε θέλουν. Τραυματίζεται ο ανδρισμός τους. Αγωνίστηκαν να μην πάω στο Φεστιβάλ και να μη βρω γραφείο εκμετάλλευσης της ταινίας. Ήταν οργανωμένη επίθεση από αρσενικούς συναδέλφους που δεν είχαν κάτι προηγούμενο μαζί μου αλλά που αισθάνονταν άσχημα μια γυναίκα να τους πάρει το βραβείο.<sup>7</sup>

Η αδικία που αισθάνεται η Μαρκετάκη καταδεικνύει πως ο στρατευμένος νέος ελληνικός κινηματογράφος παρόλο που ήρθε με την υπόσχεση μιας ριζικής αλλαγής και ρήξης με το «παλιό», συμβαδίζει με τα πολιτικά και κοινωνικά ρεύματα της

---

<sup>7</sup> Συνέντευξη της Τώνιας Μαρκετάκη στην Ίνα Αργυρίου, Περιοδικό *Cosmopolitan*, Νοέμβριος 1983 στο Ε. Μπαχάουερ (επιμ.), Τώνια Μαρκετάκη, Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, σελ. 42-49.



δεκαετίας του 1960, παρέμενε βαθιά πατριαρχικός και ανδροκρατούμενος, δίνοντας χώρο σε γυναικείες φωνές μέχρι το σημείο που δεν θα αμφισβητηθεί η ανδρική κυριαρχία του μέσου. Ίσως και για αυτό ορισμένες/οι δημιουργοί θα αρχίσουν να εξερευνούν τα επόμενα χρόνια νέους και πιο δύσκολα αναγνώσιμους κώδικες αναπαράστασης. Ο Μισέλ Δημόπουλος το 1975 σχολιάζοντας αυτό που συνέβαινε στο σινεμά της Δυτικής Ευρώπης θα διακρίνει αυτό που από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 θα αρχίσει να εμφανίζεται και στον ελληνικό κινηματογράφο. Σε πολλές από αυτές τις ταινίες δεν βλέπει κανείς στο κέντρο του περιεχομένου τους μια ευδιάκριτη κριτική προσέγγιση της ιστορίας. Οι νέοι σκηνοθέτες εγκαταλείπουν το «πραγματικό» της «διαφάνειας», πιστεύοντας ότι ο δικός τους κινηματογράφος πρέπει να είναι το πεδίο μιας ανάλυσης του «πραγματικού» της «α-διαφάνειας». (Δημόπουλος, 1975, σ. 37). Το 1980, η σταθεροποίηση της δημοκρατίας, η άνοδος του βιοτικού επιπέδου και η εμφάνιση αυτού που ονομάζει ο Παναγιώτης Ζεστανάκης (2015) ως «απολιτική αντίδραση»<sup>8</sup> (Ζεστανάκης, 2015, σ. 171), αντανακλώνται στον εμπορικό κινηματογράφο ως ηθικός πανικός και στον «ποιοτικό» ΝΕΚ ως μια υπαρξιακή αναζήτηση νοήματος.

Ο πειραματισμός πέρα από τις καθιερωμένες αναπαραστάσεις όπως θα αναλύσουμε και στα παραδείγματα ταινιών παρακάτω στην εργασία θα χρησιμοποιηθεί ως κατηγορία για δημιουργούς που δεν συμμορφώνονται με την αναζήτηση του «λαϊκού», που εμφανίζεται ως καθήκον του εθνικού κινηματογράφου. Ο Δημήτρης Κούρτοβικ (1983) στο περιοδικό κινηματογραφικά τετράδια θα αναγγείλει τον θάνατο του ΝΕΚ καθώς θεωρεί πως ποτέ δεν μπόρεσε να συνδεθεί με τις πλατιές μάζες με εξαίρεση το διάστημα μετά την πτώση της χούντας. Υποστηρίζει πως έθεσε τους θεατές σε μια παθητική κατάσταση μη μπορώντας να εκφράσει τις περίπλοκες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που διαμορφώθηκαν στην μεταπολιτευτική Ελλάδα.<sup>9</sup>

Ταυτόχρονα με την πτώση του «εμπορικού» κινηματογράφου δημιουργείται ένα νέο πλαίσιο παραγωγής και διανομής όπου το κράτος αναλαμβάνει τη φροντίδα του

---

<sup>8</sup> Σχολιάζοντας την απολιτική στάση των νέων την δεκαετία του 1980 που ενστερνίζονταν εναλλακτικές κουλτούρες και αυτοπροσδιορίζονταν είτε από την μουσική (πανκ, ροκ), είτε από την οπαδική ταυτότητα είτε ως μηχανόβιοι/ες.

<sup>9</sup> Μηνύματα Ελπίδας ή Παρακμής; Μερικές σκέψεις για τη φυσιολογία και τις προοπτικές του ελληνικού κινηματογράφου στις αρχές της δεκαετίας του 1980, *Κινηματογραφικά Τετράδια*, τ. 10, Ιούνιος 1983.

κινηματογράφου μέσα από τη χρηματοδότηση ενός μεγάλου ποσοστού των ταινιών χωρίς να περιμένει την επιστροφή των χρημάτων (Σολδάτος, 2004). Το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης γίνεται ο κατεξοχήν τόπος όπου οι ταινίες των δημιουργών του NEK προβάλλονται και συναντούν το κοινό τους. Λίγες είναι οι ταινίες που βρίσκουν διανομή και έχουν εμπορική απήχηση.

Πώς η πολιτικοποίηση του ελληνικού κινηματογράφου, συμβαδίζει με τις φεμινιστικές διεκδικήσεις της ίδιας περιόδου όπου κυριαρχεί το σύνθημα το «προσωπικό είναι πολιτικό»; Πώς αμφισβητούνται οι καθιερωμένες αναπαραστάσεις του φύλου;

## 1.2 Φεμινισμός και κινηματογράφος

Από την εφεύρεση του κινηματογράφου το 1895 συναντάμε γυναίκες που εργάζονται είτε ως μέλη συνεργείου είτε ως δημιουργοί. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η Γαλλίδα Alice Guy (1873-1968), που θεωρείται η πρώτη γυναίκα σκηνοθέτης. Το καλλιτεχνικό έργο της Guy αγνοήθηκε από τους ιστορικούς μέχρι την εποχή που η ένωση γυναικών Musidora στη Γαλλία την έφερε στο φως.<sup>10</sup> Η ιδέα ενός «γυναικείου κινηματογράφου» ξεκίνησε από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές του 1970 όταν η ζύμωση του φεμινιστικού κινήματος διαπέρασε κάθε πτυχή του πολιτισμού και της κοινωνικής ζωής (Butler, 2002: 3). Γυναίκες κινηματογραφίστριες άρχισαν ομαδικά και μεμονωμένα, να δημιουργούν φεμινιστικές ταινίες και να εισάγουν τον φεμινισμό στην κινηματογραφική θεωρία. Η φεμινιστική ομάδα Alice Guy στην Ιταλία θα διακηρύξει πως «Η ομάδα μας θέλει να αναπτύξει “κινηματογραφική αυτοσυνείδηση”. Θέλουμε να εξωτερικεύσουμε τη φαντασία μας, τον τρόπο που βλέπουμε και αισθανόμαστε τα πράγματα. Οι γυναίκες οφείλουν να χρησιμοποιήσουν κάθε μέσο έκφρασης συμπεριλαμβανομένου και του κινηματογράφου».<sup>11</sup> Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1970, ωστόσο σύμφωνα με την Teresa de Lauretis (1987), οι διαχωριστικές τάσεις που αναπτύσσονταν στο φεμινιστικό κίνημα άρχισαν να εμφανίζονται και στην φεμινιστική κινηματογραφική θεωρία. Σύμφωνα πάλι με την ίδια την συγγραφέα αναπτύχθηκαν δύο τύποι κινηματογραφικών έργων που έρχονταν σε αντίθεση μεταξύ τους: ο ένας ζητούσε άμεση καταγραφή για σκοπούς πολιτικού ακτιβισμού, της ανάπτυξης της συνείδησης,

<sup>10</sup> Γκαίη Αγγελή, Αυτό το τεύχος γιατί; Εισαγωγή στο περιοδικό *Φιλμ*, τ. 17, Ιούλιος 1979.

<sup>11</sup> Κινηματογραφική Ομάδα Alice Guy: Δοκιμάζοντας τον Κινηματογράφο στο περιοδικό *Φιλμ*, τ. 17, Ιούλιος 1979 σελ. 101.

της αυτοέκφρασης και της αναζήτησης «θετικών εικόνων» της γυναίκας. Ο άλλος επέμενε σε μια αυστηρή, επίσημη εμπλοκή με τον ίδιο τον κινηματογραφικό μηχανισμό, ο οποίος έπρεπε να γίνει κατανοητός ως κοινωνική τεχνολογία, προκειμένου να αναλυθούν οι ιδεολογικοί κώδικες που είναι ενσωματωμένοι στην αναπαράσταση με τελικό στόχο την απεμπλοκή από αυτούς (de Lauretis, 1987, σ. 128).

Η φεμινιστική κινηματογραφική θεωρία επέκρινε από τη μία πλευρά τον κλασικό κινηματογράφο για τη στερεοτυπική αναπαράσταση των γυναικών και από την άλλη εξέτασε τις δυνατότητες ενός γυναικείου κινηματογράφου που θα επέτρεπε αναπαραστάσεις της γυναικείας υποκειμενικότητας και της γυναικείας επιθυμίας. Σύμφωνα με την Anneke Smelik (2016), οι φεμινιστικές κινηματογραφικές σπουδές είχαν περισσότερο μια κοινωνιολογική προσέγγιση στη μελέτη του τρόπου με τον οποίο βίωναν οι γυναίκες την θέαση και της θέσης των γυναικών στη βιομηχανία του κινηματογράφου. Συνεχίζοντας η Smelik υποστηρίζει πως η φεμινιστική κινηματογραφική θεωρία επηρεασμένη από μια μεταδομιστική οπτική, πέρασε πέρα από την ανάγνωση του νοήματος μιας ταινίας στην ανάλυση των βαθύτερων δομών που συγκροτούν το νόημα. Το κύριο επιχείρημα ήταν πως η έμφυλη ή η σεξουαλική διαφορά είναι πρωταρχικής σημασίας για τη δημιουργία νοήματος σε μια ταινία (Smelik, 2016:1).

Στην Ελλάδα της δεκαετίας του 1980 το φεμινιστικό κίνημα στην Ελλάδα είναι πολύπλευρο και πολυφωνικό όπως αντίστοιχα πολύπλευρα είναι και τα βλέμματα των κινηματογραφιστριών που ασχολούνται την περίοδο της δεκαετίας του 1980 με την ανάδειξη έμφυλων ζητημάτων μέσα από διαφορετικές θέσεις η καθεμιά. Στα έντυπα του γυναικείου/φεμινιστικού κινήματος της περιόδου που εξετάζουμε, μπορούμε να διακρίνουμε τις διαφορετικές προσεγγίσεις κάθε εντύπου ανάλογα με την πολιτική του στάση και θέση μέσα στο φεμινιστικό κίνημα. Για ορισμένα έντυπα όπως η *Μουσιδώρα*, ο κινηματογράφος και η κινηματογραφική θεωρία είναι κομβικής σημασίας εργαλεία για μια φεμινιστική επανοικειοποίηση της αναπαράστασης των γυναικών και ένα σημαντικό μέσο έκφρασης. Άλλα έντυπα όπως το *Ανοιχτό Παράθυρο* και ο *Αγώνας της Γυναίκας* εντάσσουν τον κινηματογράφο στην ύλη τους σαν ψυχαγωγικό εργαλείο χωρίς περαιτέρω ανάλυση, ενώ έντυπα όπως η *Σύγχρονη Γυναίκα* συνδέουν τον κινηματογράφο και τη θέση της γυναίκας σε αυτόν με την ταξική πάλη.

Το περιοδικό *Μουσιδώρα* με συμπληρωματικό τίτλο «για τη γυναίκα και τον κινηματογράφο» εκδίδεται το 1983 με υπεύθυνη σύνταξης την Άντα Κλαμπατσέα. Παρόλο που το περιοδικό είχε μια σύντομη διάρκεια ζωής καθώς εκδόθηκαν μόνο δυο τεύχη κατάφερε να αφήσει το στίγμα του καθώς δημοσιεύει σημαντικά άρθρα φεμινιστικής κινηματογραφικής θεωρίας σε σχέση με το βλέμμα και την έμφυλη αναπαράσταση, όπως της Viviane Forrester με τίτλο «Το Βλέμμα των Γυναικών» και της Μαρίας Παραδείση με τίτλο «Περί σεξισμού, γυναικείου κινήματος και κινηματογραφικής σκηνοθεσίας»<sup>12</sup>. Περιλαμβάνει επίσης συνεντεύξεις γυναικών κινηματογραφιστριών όπως η Μαρία Γαβαλά αλλά και σύντομες ιστορίες από γυναίκες του κινηματογραφικού χώρου που βρίσκουν ένα χώρο έκφρασης πέρα από τον ανδροκρατούμενο κινηματογράφο για να μιλήσουν. Μέσα από τα άρθρα και την γλώσσα με την οποία γράφονται, το περιοδικό φαίνεται να απευθύνεται σε ένα γυναικείο ακροατήριο μιας μεσαίας και ανώτερης τάξης με ένα υψηλό μορφωτικό επίπεδο. Επίσης δεν διακρίνεται μέσα από την αρθρογραφία κάποια σύνδεση με ένα συγκεκριμένο πολιτικό χώρο.

Το περιοδικό «*Σύγχρονη Γυναίκα*» που εκδίδεται από την Ομοσπονδία Γυναικών Ελλάδος (ΟΓΕ) μια οργάνωση που πρόσκειται στο ΚΚΕ, έχει άρθρα με τίτλο «Κινηματογράφος και Γυναίκα», τα οποία είναι αφιερωμένα σε γυναίκες σκηνοθέτριες όπως η Τόνια Μαρκετάκη, η Μαρία Γαβαλά και η Αλίντα Δημητρίου. Υπάρχουν επίσης αφιερώματα στις ταινίες του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και αποσπάσματα συνεντεύξεων των δημιουργών. Έμφαση δίνεται στις ταινίες που βρίσκονται κοντά στην ιδεολογική γραμμή του Κομμουνιστικού Κόμματος όπως η ταινία *Τα Πέτρινα Χρόνια*.<sup>13</sup> Ταυτόχρονα γίνεται αναφορά και στην ταινία *Τόπος* της Αντουανέττας Αγγελίδη και του Τάκη Σπετσιώτη *Μετέωρο και Σκιά*. Η πρώτη χαρακτηρίζεται ως εικαστική και δυσανάγνωστη ενώ για την δεύτερη τονίζεται περισσότερο η κομμουνιστική τοποθέτηση του ποιητή Ναπολέοντα Λαπαθιώτη και όχι η ομοφυλοφιλία η οποία περιγράφεται ως εναγκαλισμός του κοινωνικού περιθωρίου.<sup>14</sup> Μέσα στο περιοδικό αναφέρεται χαρακτηριστικά: «Η αγωνιστική θέση απέναντι στο πρόβλημα της υποβαθμισμένης θέσης της γυναίκας, περνάει μόνο μέσα από το κανάλι του οργανωμένου μαζικού γυναικείου κινήματος, αλλά πάντοτε μαζί με τον άντρα.»<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Μουσιδώρα, τεύχος 1, καλοκαίρι 1983 σελ. 14.

<sup>13</sup> Σύγχρονη Γυναίκα, τεύχος 42, Σεπτέμβρης-Οκτώβρης 1985 σελ. 48

<sup>14</sup> Σύγχρονη Γυναίκα, τεύχος 42, Σεπτέμβρης-Οκτώβρης 1985 σελ. 49,52

<sup>15</sup> Σύγχρονη Γυναίκα, τεύχος 33, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1984. Σελ.52

Παράλληλα στο τεύχος 32 της *Σύγχρονης Γυναίκας* η σκηνοθέτρια Τώνια Μαρκετάκη διατυπώνει την άποψη πως: «Ο ρόλος της γυναίκας σκηνοθέτη, είναι όποιος και του άντρα σκηνοθέτη»<sup>16</sup>. Αυτή η δήλωση υποδηλώνει μια συνθήκη στην οποία οι γυναίκες για να γίνουν αποδεκτές σε έναν ανδροκρατούμενο χώρο θα πρέπει να αναλάβουν μια «ανδρική» συμπεριφορά. Η Μαρκετάκη αποστασιοποιείται από την φεμινιστική θεωρία που ανέδειξε τις δομικές ανισότητες που αντιμετωπίζουν οι γυναίκες στον χώρο του κινηματογράφου και της τέχνης γενικότερα.

Στο αντίθετο άκρο βρίσκεται το έντυπο *Πόλη Γυναικών* όπου ένας αυτόνομος φεμινιστικός λόγος εκδηλώνεται γύρω από τον κινηματογράφο αλλά και στο σύνολο της θεματολογίας του περιοδικού. Με φιλοκριτικές ταινιών σχεδόν σε κάθε τεύχος όπου οι αρθρογράφοι αναλύουν τις ταινίες με βάση τις έμφυλες αναπαραστάσεις. Από το περιοδικό απουσιάζουν αφιερώματα σε Ελληνίδες κινηματογραφίστριες όπως συμβαίνει συχνά σε άλλα περιοδικά, με εξαίρεση την Ντόνα Παπάζογλου και την μεσαίου μήκους ταινία της *Δεν με Λένε Σαμάνθα* (1982).<sup>17</sup> Η Παπάζογλου σε αντίθεση με σκηνοθέτριες όπως η Λιάππα, η Αγγελίδη, η Μαρκετάκη και η Γαβαλά βρισκόταν εκτός του πλαισίου του ΝΕΚ και βρίσκει βήμα σε ένα έντυπο που κινείται επίσης στον αυτόνομο φεμινιστικό χώρο. Στα τεύχη του περιοδικού αποδομείται η ανδρική σκηνοθετική αυθεντία δημιουργών όπως ο Luis Bunuel. Η Άννα Χριστάκου ασκεί κριτική στην ταινία *Το Σκοτεινό Αντικείμενο του Πόθου* για τον τρόπο που οι άνδρες σκηνοθέτες «μιλούν» για τις γυναίκες χωρίς να τους ενδιαφέρει να τις ακούσουν πραγματικά.<sup>18</sup> Ταυτόχρονα το περιοδικό αφιερώνει ένα άρθρο στο φεστιβάλ αβαν γκαρντ κινηματογράφου, αναδεικνύοντας την σύνδεση του με μια κινηματογραφική πρωτοπορία και όχι τόσο με τον κυρίαρχο κινηματογράφο.

Στο περιοδικό *Ανοιχτό Παράθυρο* που εκδίδεται από την ΕΓΕ το γυναικείο τμήμα του ΠΑΣΟΚ, υπάρχουν λίγα άρθρα σχετικά με τον κινηματογράφο και όταν υπάρχουν είναι αφιερωμένα σε απλές περιγραφές ταινιών ή σε μια περίπτωση αφιερώνεται ένα άρθρο με τίτλο «Κινηματογράφος για τις γυναίκες της Μεσογείου», όπου αναφέρεται στην εκδήλωση που διοργανώθηκε με την παρουσία της υπουργού Πολιτισμού Μελίνας Μερκούρη, όπου παρουσιάστηκαν ταινίες από γυναίκες σκηνοθέτριες από

---

<sup>16</sup> Σύγχρονη Γυναίκα, τεύχος 32, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1983. Σελ.37

<sup>17</sup> Πόλη Γυναικών, τεύχος 8, Μάρτιος 1983.

<sup>18</sup> Πόλη Γυναικών, τεύχος 10, Μάιος 1983.

χώρες της Μεσογείου.<sup>19</sup> Μέσα από τον τρόπο που παρουσιάζονται τα θέματα παρατηρούμε πως αποφεύγεται η χρήση του όρου φεμινισμός, ενώ αναδεικνύεται έντονα η χρήση της κατηγορίας «γυναίκα». Πολλά από τα άρθρα έχουν τίτλους όπως «Γυναίκες σκηνοθέτιδες», «Γυναίκα και Πολιτική», «Ο ρόλος της γυναίκας για την διασφάλιση της παγκόσμιας ειρήνης»<sup>20</sup>. Η πολιτική σχέση με το ΠΑΣΟΚ επηρεάζει και τον τρόπο που το έντυπο αναπαράγει μια έμφυλη ρητορική που αποφεύγει να πάρει μια πιο ριζοσπαστική φεμινιστική θέση, γεγονός που συνδέεται με αυτό που η Cynthia Cockburn (1998) υποστηρίζει πως οι γυναίκες μπορούν να είναι ταυτόχρονα δρώντες αλλά και όμηροι ενός έθνους (Cockburn, 1998, σ. 42).

Η Σκούπα δημοσιεύει ένα άρθρο της Janet Bergstrom στο περιοδικό *Camera Obscura* που είναι αφιερωμένο στην Chantal Akerman και την ταινία της *Jeanne Dielman, 23 Quai de Commerce, 1080 Bruxelles* (1975). Επίσης υπάρχουν κείμενα για τον ανδρικό λόγο που προσπαθεί να καταπιέσει και να οικειοποιηθεί τον γυναικείο λόγο και το άρθρο της Linda Nochlin για την απουσία «μεγάλων» γυναικών καλλιτεχνών<sup>21</sup>. Τα μέλη της συντακτικής ομάδας του περιοδικού *Σκούπα* συμμετείχαν ενεργά σε πολιτικές ομάδες από τον χώρο της ευρύτερης αριστεράς<sup>22</sup> και στα κείμενα που παρουσιάζονται αναδεικνύονται ζητήματα που θέτει το φεμινιστικό κίνημα όπως η έμφυλη βία, η έκτρωση και η γυναικεία σεξουαλικότητα. Η *Σκούπα* ακολουθεί μια αυτόνομη πολιτική πορεία, θέτοντας έναν φεμινιστικό λόγο στο επίκεντρο της προβληματικής του.

Η ανδρική κυριαρχία στον χώρο του κινηματογράφου, δυσκολεύει την χρήση του από θηλυκότητες που θα πρέπει να συμβαδίσουν είτε με τα ανδρικά ιεραρχικά πρότυπα στον χώρο του σινεμά, είτε να ακολουθήσουν έναν άλλο τρόπο χρήσης πέρα από τον καθιερωμένο. Στην περίπτωση του ελληνικού μεταπολιτευτικού κινηματογράφου, η συγκρότησή του ως εθνικού, μέσα από την κρατική χρηματοδότηση, δυσκολεύει ακόμη περισσότερο τις υποκειμενικότητες που θέλουν να εκφραστούν μέσα από αυτόν αλλά αποκλείονται.

---

<sup>19</sup> Ανοιχτό Παράθυρο, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1983 σελ. 26.

<sup>20</sup> Ανοιχτό Παράθυρο, τ.31, Περιεχόμενα

<sup>21</sup> Σκούπα, τεύχος 5, Ιούλιος 1981 σελ. 55

<sup>22</sup> Νίκη Κουτουλούλη, Η «Σκούπα» που άρχισε να καθαρίζει τα στερεότυπα, Lifo, Δεκέμβριος 2021.

### 1.3 Το πανταχού παρών ανδρικό βλέμμα

Η κινηματογραφική μηχανή εφευρέθηκε το 1895 και από εκείνη τη στιγμή και έπειτα οι κινούμενες εικόνες καθόρισαν την νεωτερική εποχή. Η κυριαρχία και ο έλεγχος του κινηματογράφου από τους άνδρες επιβλήθηκε σχεδόν σε όλους τους τομείς της παραγωγής μιας ταινίας. Η Marquez (1999) τονίζει πως η έννοια του δημιουργού-auteur χρησίμευσε στον αποκλεισμό των γυναικών καθώς και της φεμινιστικής ερμηνείας, κανονικοποιώντας την πατριαρχική ιδεολογία και αποκλείοντας κάθε ουσιαστική παρέκκλιση από την κυρίαρχη θέση του άνδρα δημιουργού (Marquez, 1999). Ο ρόλος του σκηνοθέτη και του σεναριογράφου και των βασικών τεχνικών συντελεστών ταυτίστηκε με το ανδρικό φύλο. Αυτό σήμαινε πως οι εικόνες που παράγονταν και καταναλώνονταν από το κοινό προέρχονταν από μια κυρίαρχη ανδρική οπτική που αναπαρήγαγε πατριαρχικά πρότυπα για το φύλο και τη σεξουαλικότητα (Mulvey, 1975). Ο έλεγχος και η εξουσία που ασκούσαν οι κινηματογραφιστές στην κατασκευή της ταινίας, ήταν μια αντανάκλαση των έμφυλων κοινωνικών ρόλων που υπήρχαν και αναπαράγονταν μέσα στο γύρισμα. Οι γυναίκες που ήθελαν να βρεθούν στη θέση της σκηνοθέτριας έπρεπε να χρησιμοποιήσουν τον κινηματογράφο με τον ίδιο τρόπο που τον χρησιμοποιούσαν οι άνδρες καθώς είχαν να αντιμετωπίσουν ένα περιβάλλον ιεραρχικό που κυριαρχούσε η ανδρική εξουσία ακόμη και αν στη σκηνοθεσία μιας ταινίας βρισκόταν μια γυναίκα. Είναι λοιπόν εύλογο ο κινηματογράφος να αποτελεί ένα δύσκολο μέσο στην χρήση του από άτομα που έμαθαν να θεωρούν τους εαυτούς τους μη-χρήσιμους (Ahmed, 2019), μέσα σε μια διαδικασία και ένα μέσο από το οποίο ήταν αποκλεισμένα.

Την δεκαετία του 1980 παρά το γεγονός πως ένα πολυδιάστατο φεμινιστικό κίνημα έχει αναπτυχθεί στην χώρα και πολλές πολιτικές που αφορούν την έμφυλη ισότητα υιοθετούνται από την ελληνική νομοθεσία, ο κινηματογράφος παραμένει ένας χώρος που χρησιμοποιείται από άνδρες. Την περίοδο 1981-1986 από τις ταινίες που χρηματοδοτήθηκαν μέσω του ΕΚΚ οι 58 σκηνοθετήθηκαν από άνδρες, οι 5 από γυναίκες και μια ταινία συν-σκηνοθετήθηκε από έναν άνδρα και μια γυναίκα (ΕΚΚ, 1987).

Μέσα από τις συνεντεύξεις τους οι γυναίκες δημιουργοί αναδεικνύουν τις αμφισημίες που έχει η οικειοποίηση ενός μέσου το οποίο χρησιμοποιήθηκε για να εδραιώσει τον τρόπο να βλέπουμε τον κόσμο μέσα από το ανδρικό βλέμμα. Η Αντουανέττα Αγγελίδη αναφέρει πως: «Η αντίληψή μου για το φύλο μου ήταν η

άρνηση τη διαφοροποίησης και οριακά “προτιμούσα να είμαι άνδρας”. Η στάση αυτή άλλαξε. Παραδέχτηκα τη γυναικεία ιδιαιτερότητα, ο κίνδυνος όμως η ιδιαιτερότητα να οδηγήσει σε γκέτο αντί σε παράγοντα απελευθέρωσης παραμένει». <sup>23</sup>Ο φόβος που εκφράζει η Αγγελίδη γίνεται κατανοητός μέσα στο πλαίσιο αυτού που πολλές γυναίκες δημιουργοί έχουν εκφράσει πως δεν θα ήθελαν να βρίσκονται κάτω από την ομπρέλα γυναικείου κινηματογράφου, να βρίσκονται σε ειδικά αφιερώματα σε φεστιβάλ, που αποτελούνται από ταινίες κατασκευασμένες από γυναίκες και να τις ξεχωρίζουν με βάση το φύλο τους σε σχέση με τους άνδρες κινηματογραφιστές οι οποίοι δεν αντιμετωπίζονται με ιδιαίτερο τρόπο ούτε κατηγοριοποιούνται κάτω από τον όρο ανδρικός κινηματογράφος. Όταν χρησιμοποιούμε μια λέξη μαζί με μια άλλη μαζί πολλές φορές η σύνδεση που αναπτύσσεται μεταξύ τους είναι πολύ ισχυρή. «Η μια λέξη ακολουθεί την άλλη αυτόματα» (Ahmed, 2019). Με αυτό τον τρόπο οι λέξεις γυναικείου και κινηματογράφος συνδέονται αυτόματα και αποκτούν μια σχέση η οποία τροφοδοτεί μια ουσιοκρατική προσέγγιση σε αυτό που περιμένουμε να δούμε από μια γυναίκα κινηματογραφίστρια. Η Τώνια Μαρκετάκη απαντώντας σε μια ερώτηση για τον χαρακτηρισμό της από το περιοδικό *Variety* ως μια από τις πιο ενδιαφέρουσες γυναίκες σκηνοθέτριες της εποχής, είπε πως: «Δε γίνεται διαχωρισμός ανάμεσα σε άνδρες συγγραφείς και γυναίκες συγγραφείς, Όχι! Γίνεται διαχωρισμός ανάμεσα σε συγγραφείς και γυναίκες συγγραφείς. Σε σκηνοθέτες και γυναίκες σκηνοθέτες. Εμένα αυτό με ενοχλεί βαθύτατα». <sup>24</sup> Αντίθετα η Φρίντα Λιάππα θεωρεί πως η θέση του σκηνοθέτη επειδή φέρει μια εξουσία αναγκάζει και τους υπόλοιπους να βλέπουν όποια βρίσκεται σε αυτή τη θέση με ένα διαφορετικό τρόπο από ότι τις υπόλοιπες γυναίκες:

Το πρόβλημα της γυναίκας μέσα σε ένα ανδρικό συνεργείο το είδα όταν δούλεψα βοηθός, παρά στη δική μου ταινία. Στην αντίληψη του επαγγελματία λειτουργεί πάρα πολύ η έννοια του σκηνοθέτη με τον κλασικό τρόπο. Την ώρα του γυρίσματος η σκηνοθέτιδα για αυτόν λειτουργεί σαν επαγγελματίας παρά σαν γυναίκα». με κάποιους άνδρες έχω αποκαταστήσει ένα διάλογο που δεν έχω καταφέρει με κοπέλες ενός ορισμένου χώρου. <sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Συνέντευξη της Αντουανέττας Αγγελίδη και της Φρίντας Λιάππα στον Χρήστο Βακαλόπουλο, Σύγχρονος Κινηματογράφος, τ.17/18 Μάιος-Ιούνιος 1978, σελ. 85

<sup>24</sup> Συνέντευξη της Τώνιας Μαρκετάκη στην Ίνα Αργυρίου, Περιοδικό *Cosmopolitan*, Νοέμβριος 1983, στο Ε. Μπαχάουερ (επιμ.), Τώνια Μαρκετάκη, Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, σελ. 42-49.

<sup>25</sup> Συνέντευξη της Αντουανέττας Αγγελίδη και της Φρίντας Λιάππα στον Χρήστο Βακαλόπουλο, Σύγχρονος Κινηματογράφος, τ.17/18 Μάιος-Ιούνιος 1978, σελ. 85



Οι γυναίκες θα μάθουν σύμφωνα με την Viviane Forester (1983), την κινηματογραφική πρακτική καθυστερημένα σε σύγκριση με τους άνδρες, ενώ θα έπρεπε να την κατακτήσουν ταυτόχρονα. (Viviane Forester, 1983). Παρά την καθυστέρηση όμως, οι κινηματογράφοι των γυναικών ήταν πια μια πραγματικότητα που γεννήθηκε όπως αναφέρει η Παραδείση (1983) μέσα στο κλίμα των ανακατατάξεων και αμφισβητήσεων του Μάη του 68 και δίνει το στίγμα του με μια έντονη παρουσία που είναι αδύνατο να αποσιωπηθεί. (Μαρία Παραδείση, 1983, σ.18). Ταυτόχρονα όμως σύμφωνα με την Παραδείση δημιουργήθηκε ένας νέος σεξισμός. Οι γυναίκες σκηνοθέτριες δεν είχαν το δικαίωμα στην αποτυχία. «Οι άνδρες τους αρνήθηκαν την αποτυχία» (Μαρία Παραδείση, 1983, σ.18). Ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη που δεν έχει όμοιά της στην εκμετάλλευση ανθρώπου από άνθρωπο. Όμως συγχρόνως είναι η πρώτη από όλες τις τέχνες που μπορεί να φτάσει παντού και να μιλήσει σε όλους. Για αυτό, αυτά που λέει δεν πρέπει πια να είναι μια ξένη γλώσσα που τώρα μαθαίνουμε (Χριστάκου, 1982, σ.26).

## Κεφάλαιο 2

### 2.1 Η βάνουση αισιοδοξία της Αλλαγής αποτυπωμένη στο VHS

Η Πάολα Ρεβενιώτη περιγράφει στο περιοδικό *Κράξιμο* σχεδόν δυο μήνες μετά την εκλογική νίκη του ΠΑΣΟΚ μια εικόνα που έρχεται σε αντίθεση με το αισιόδοξο κλίμα εκείνης της εποχής. Αναφέρει χαρακτηριστικά για το σύνθημα της Αλλαγής: «Αλλαγή της μιζέριας μας με μια άλλη μιζέρια πιο προοδευτική και ξεκούραστη...Αλλαγή καταπίεσης σε μια άλλη καταπίεση μεταμφιεσμένη με την ελπίδα για καλύτερη ζωή»<sup>26</sup>. Αυτή η ελπίδα για καλύτερη ζωή είναι ουσιαστικά μια φαντασίωση σύμφωνα με αυτό που αναφέρει στο *Cruel Optimism* η Laura Berlant (2011). Η ίδια υποστηρίζει πως οι άνθρωποι μη μπορώντας να οραματιστούν το μέλλον, εξαιτίας του δύσκολου παρόντος, κατασκευάζουν μια φαντασίωση της «καλής ζωής». Ένας συναισθηματικός δεσμός με το παρόν που το ονομάζει ως μια σχέση «βάνουσης αισιοδοξίας» (Berlant, 2011). Η Berlant αναφέρεται στην περίοδο της κρίσης του κοινωνικού κράτους και της κυριάρχησης του νεοφιλελευθερισμού, ωστόσο θα ήθελα να δανειστώ το επιχειρήμά της και να το μεταφέρω στην περίοδο που ερευνώ δηλαδή την δεκαετία του 1980 στην Ελλάδα και να μιλήσω για την βάνουση αισιοδοξία που βιώνουν τα υποκείμενα που βρίσκονται συνεχώς σε μια κρίση επιβίωσης. Την δεκαετία του 1980 οι υποσχέσεις για μια αλλαγή των έμφυλων σχέσεων

---

<sup>26</sup> Πάολα Ρεβενιώτη, Το Κράξιμο, 9 Δεκεμβρίου 1981, Εξώφυλλο.

προς μια ισότιμη βάση, προκάλεσαν μια αισιοδοξία η οποία γρήγορα ματαιώθηκε. Τα υποκείμενα που συνέχιζαν να βιώνουν την καταπίεση με βάση το φύλο ή την σεξουαλικότητα τους, ανέπτυξαν τρόπους επιβίωσης από τη μία προσπαθώντας να προσεγγίσουν και να ενταχτούν μέσα σε αυτό το γεμάτο αντιφάσεις και αμφισημίες νέο μεταπολιτευτικό ελληνικό κράτος, όπως τα παραδείγματα ταινιών που χρησιμοποιώ και από την άλλη αναζητώντας τρόπους έκφρασης πέρα από το κράτος. Παρόλο που ερευνώ παραδείγματα αμφισβήτησης μέσα στον κυρίαρχο Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο, στο σημείο αυτό θα ήθελα να επισημάνω και την δυναμική που αναπτύχθηκε στον τομέα της οικιακής κατανάλωσης εικόνων μέσω του βίντεο, ως μορφή αντίστασης στην «υψηλή τέχνη» που χρηματοδοτούσε το κράτος σε μια προσπάθεια «ανύψωσης» του πνευματικού επιπέδου των μαζών.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1980 εμφανίστηκε μια ακμάζουσα βιομηχανία. Από το 1985 εκατοντάδες βιντεοταινίες που προορίζονταν μόνο για οικιακή κατανάλωση (δεν προβλήθηκαν ποτέ στον κινηματογράφο) γυρίστηκαν από διάφορους παραγωγούς συνήθως μέσα σε πολύ λίγες μέρες και με χαμηλό προϋπολογισμό. Αυτές οι ταινίες διανέμονταν κυρίως μέσα από μικρά καταστήματα που νοίκιαζαν βιντεοταινίες (βιντεοκλάμπ). Τέτοιες επιχειρήσεις άκμασαν τη δεκαετία του 1980. Σύμφωνα με στοιχεία που δημοσιεύτηκαν σε εξειδικευμένο περιοδικό τα βιντεοκλάμπ ήταν περίπου 40 στην Ελλάδα το 1982, 900 το 1984 και 1.900 το 1986 (Ανών, 1987, σ. 10).

Η Ορσαλία-Ελένη Κασαβέτη (2016), διερευνά την άνοδο του καταναλωτισμού και την επακόλουθη ατομικιστική κατανάλωση μέσα στις ειδικές κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που εμφανίστηκαν υπό τη διακυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ τη δεκαετία του 1980 και προσπαθεί να εξηγήσει τη στροφή της οπτικοακουστικής κουλτούρας στην οικιακή ψυχαγωγία μέσω της παραγωγής και κατανάλωσης βιντεοταινιών διαφόρων ειδών. Επιπλέον, οι έμφυλες αναπαραστάσεις στις βιντεοταινίες θα μπορούσαν επίσης να θεωρηθούν ως σημάδι της αναδιάρθρωσης των παραδοσιακών κοινωνικών έμφυλων ρόλων και της προαγωγής μιας συντηρητικής κοινωνίας από πολιτικής και ηθικής άποψης, που κάνει τα πρώτα της βήματα στη μετανεωτερικότητα (Cassavetes, 2016). Ο Παναγιώτης Ζεστανάκης (2015) στην μελέτη του για τα πρότυπα του σώματος της δεκαετίας του 1980, υποστηρίζει πως οι βιντεοκασέτες βοήθησαν στην ιδιωτικοποίηση της πορνογραφίας καθώς πλέον η κατανάλωσή της δεν γινόταν σε κινηματογραφικές αίθουσες αλλά στο οικιακό περιβάλλον. Η ανάπτυξη της βίντεο-πορνογραφίας χρησιμοποιήθηκε τόσο από ετεροφυλόφιλους όσο και από ομοφυλόφιλους με

αποτέλεσμα προς τα τέλη της δεκαετίας να ανοίξουν και τα πρώτα γκέι βιντεοκλάμπ στην Αθήνα (Zestanakis, 2015, σ. 29). Η Κασσαβέτη παρατηρεί επίσης την αναβίωση του μελοδράματος και την επιτυχία που είχε σε ένα κυρίως γυναικείο ακροατήριο (Cassavetes, 2016, σ. 248-249). Παρόλο που γυναικείοι χαρακτήρες παρουσιάζονται χειραφετημένοι συμβαδίζοντας με τις αλλαγές της δεκαετίας του 1980, συνεχίζουν σύμφωνα με την Κασσαβέτη να δεσμεύονται από τις ίδιες πατριαρχικές δομές που εμφανίζονταν και στα μελοδράματα της δεκαετίας του 1960 (Cassavetes, 2016, σ. 249).

Η βάνουση αισιοδοξία της Berlant μας μιλάει για τη φθορά μιας συλλογικής φαντασίωσης, της καλής ζωής. Καθώς αυτή η φαντασίωση άρχισε να γίνεται πιο παραπλανητική, με όλο και λιγότερη σχέση με το πώς μπορούν να ζήσουν οι άνθρωποι, η φθορά της εκδηλώνεται σε ένα αναδυόμενο σύνολο αισθητικών συμβάσεων που διεκδικούν ένα συναισθηματικό ρεαλισμό που προέρχεται από ενσώματους, συναισθηματικούς ρυθμούς επιβίωσης (Berlant, 2011). Το βίντεο λοιπόν δεν αντικατέστησε απλά τον κινηματογράφο σαν κυρίαρχο μέσο αλλά έγινε και μια μορφή αντίστασης απέναντι στην «υψηλή τέχνη» που αντιπροσώπευαν οι ταινίες του ΝΕΚ (Γκιζέλης-Καυτανζόγλου, 1984). Ο John Fiske (1991), αναδεικνύει την σύνδεση ανάμεσα σε ομάδες υποτελών ανθρώπων και στην ποπ κουλτούρα η οποία λειτουργεί ως λαϊκή απόλαυση και χρησιμοποιείται ως αντίδοτο απέναντι στην κοινωνικοπολιτική εξουσία που είναι μια εξουσία ελέγχου και τιμωρίας. Η λαϊκή κουλτούρα εδραιώνει τα πιο σημαντικά χαρακτηριστικά της, μέσα από μια διαδικασία συνεχούς μάχης μεταξύ της εξουσίας και των υποτελών υποκειμένων που επιδιώκουν να απορρίψουν την ηγεμονία και να υποδηλώσουν την καθημερινότητά τους με μια αισθητική που αντικατοπτρίζει τη διαρκή πάλη τους για αλλαγή (Fiske, 1991, σ. 56-58).

Οι εικόνες της κάμερας (φωτογραφικές, κινηματογραφικές, τηλεοπτικές), επιτελούν ένα σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη του εθνικού νοήματος δημιουργώντας μια αίσθηση κοινής συμμετοχής και εμπειρίας στο έθνος (Sturken, 1997, σ.11). Στην περίπτωση της Ελλάδας οι εικόνες της μεταπολίτευσης αποτυπώθηκαν στις ταινίες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, των βιντεοταινιών της δεκαετίας του 1980 και στα προγράμματα της κρατικής τηλεόρασης. Ο κινηματογράφος είναι ένα κατεξοχήν πλαίσιο όπου η ιδιωτική, υποκειμενική ματιά ενός ανθρώπου γίνεται δημόσια συνθήκη μέσα από την προβολή του βλέμματος του/της σε ένα κοινό και διαμορφώνοντας μέσα από το προσωπικό μια συλλογική ταυτότητα. Λαμβάνοντας υπόψη τη σχέση του προσωπικού με το συλλογικό, θα προσπαθήσω να αναπτύξω πως το φεμινιστικό

κίνημα αρχικά αλλά και ο κινηματογράφος στη συνέχεια συνδιαλέγονται με το κράτος. Πως διαμορφώνεται μέσα στο πλαίσιο της δεκαετίας του 1980 και της κοινωνικό-πολιτικής ιστορικής συνθήκης της διακυβέρνησης του ΠΑΣΟΚ το φεμινιστικό κίνημα στην Ελλάδα;

## 2.2 Από τον ριζοσπαστικό στον κρατικό φεμινισμό

Η σκηνοθέτης Μαρία Γαβαλά σε μια συνέντευξή της στο περιοδικό Μουσιδώρα το καλοκαίρι του 1983 δήλωσε πως έχει μια μεγάλη ανάγκη οι ταινίες που κάνει να μην μένουν στο περιθώριο. Δήλωνε κουρασμένη από τη συνεχή απόρριψη από τα φεστιβάλ και την έλλειψη ανταπόκρισης και θα ήθελε να κάνει κάτι πιο εμπορικό, σε μια προσπάθεια να απομακρυνθεί από αυτό το περιθώριο που ένιωθε πως ήταν πολύ σκληρό για την ίδια. Η Γαβαλά τονίζει την ανάγκη της για επικοινωνία των ταινιών της με ένα ευρύτερο κοινό. Η Άντα Κλαμπατσέα που πήρε την συνέντευξη από την Γαβαλά, αναφέρει πως η σκηνοθέτρια «Μοιάζει να είναι από τους τελευταίους των Μοϊκανών, όμως κουρασμένη και αντιφατική. Μια γυναίκα κινηματογραφίστρια που άλλοτε λέει πως η πιο ακραία και περιθωριακή ταινία της είναι η καλύτερή της και άλλοτε πως την πήγε χρόνια πίσω». Οι αντιφάσεις της Γαβαλά εκφράζονται μέσα σε ένα πλαίσιο όπου και το ίδιο το φεμινιστικό-γυναικείο κίνημα αντιμετωπίζει τις δικές του εσωτερικές αντιφάσεις και αμφισβητήσεις. Οι θεσμικές διεκδικήσεις του κινήματος αρχίζουν να ενσωματώνονται σταδιακά μέσα από τις κρατικές πολιτικές της Αλλαγής, γεγονός που σηματοδοτεί και την ενσωμάτωση της κατηγορίας «Γυναίκα» στο νέο εθνικό αφήγημα.

Ο λεγόμενος κρατικός φεμινισμός (state feminism) ή σπανιότερα θεσμικός φεμινισμός (institutional feminism) ονομάστηκε το φαινόμενο της προώθησης γυναικείων πολιτικών στο πλαίσιο των κρατικών διαδικασιών και της πολιτειακής γραφειοκρατίας. (Blom 2004:261-265). Κατ' αυτόν τον τρόπο αρκετές ακτιβίστριες φεμινίστριες αποφάσισαν να δουλέψουν ενδοκρατικά, ώστε να συμβάλουν στην κατά τη γνώμη τους πιο αποτελεσματική και γρήγορη προώθηση των γυναικείων δράσεων (Connell, 2004). Από την άλλη όμως το κράτος χρησιμοποιεί μια δικαιωματική φεμινιστική πολιτική ως δείγμα προόδου και σύγκλισης με την Δυτική Ευρώπη, αποκρύπτοντας τις δομικές ανισότητες και τους μηχανισμούς που αναπαράγουν την γυναικεία καταπίεση. Στο περιοδικό *Πόλη Γυναικών*, θα τονίσουν τον κίνδυνο οικειοποίησης ενός φεμινιστικού λόγου από το κράτος:

Η γυναίκα παράγει την κοινωνική διαδικασία όντας συγχρόνως και προϊόν της ίδιας διαδικασίας. Αυτό το συντηρητικό στοιχείο όταν επικρατεί απέναντι στο πρώτο, το καταστροφικό, ο φεμινισμός μπαίνει κάτω από τον έλεγχο της κρατικής πολιτικής και χάνει την επαναστατικότητα του ....<sup>27</sup>

Το φεμινιστικό-γυναικείο κίνημα όπως αναφέρθηκε και παραπάνω συγκροτήθηκε την πρώτη περίοδο της μεταπολίτευσης σε σχέση με πολιτικές παρατάξεις και τις αντίστοιχες ιδεολογίες που πρέσβευαν. Η ζύμωση αυτή με την πολιτική ιδεολογία ενώ βοήθησε το κίνημα, ταυτόχρονα έκανε αντιληπτή την δευτερεύουσα σημασία που έδινε ο μεταπολιτευτικός πολιτικός λόγος σχετικά με τα έμφυλα ζητήματα θεωρώντας τα προβλήματα που προκύπταν από ταξικές ανισότητες και ο μόνος τρόπος αντιμετώπισης ήταν μια διαφορετική πολιτική διαχείριση. Αυτή η διαπίστωση πως τα έμφυλα ζητήματα είναι δευτερεύουσας σημασίας για τα πολιτικά κόμματα, οδήγησε στην ανάπτυξη ενός ανεξάρτητου κινήματος που χρησιμοποιούσε εξίσου τους όρους φεμινιστικό και γυναικείο, σε αντίθεση με τις κομματικές οργανώσεις που απέφευγαν τη χρήση του όρου φεμινισμός προτάσσοντας όπως αναφέρει η Δαμανάκη, την ταξική εκμετάλλευση ως τη ρίζα του γυναικείου ζητήματος (Δαμανάκη, 1983). Η Παντελίδου-Μαλούτα (1992) κάνει διάκριση ανάμεσα στη «γυναικεία συνείδηση» και την «φεμινιστική», θεωρώντας πως μόνο η φεμινιστική έχει τη δυνατότητα συγκρότησης πολιτικής θέσης για την ανατροπή των σχέσεων εξουσίας ανάμεσα στα φύλα (Παντελίδου-Μαλούτα, 1992).

Παρόλα αυτά οι κομματικές γυναικείες οργανώσεις ήταν πιο μαζικές και είχαν απήχηση σε μεγαλύτερα κομμάτια του πληθυσμού στον οποίο απευθύνονταν. Η Χιωτάκη Πούλου (2007), αναφέρει πως οι γυναικείες κομματικές οργανώσεις λειτουργούσαν σαν διαμεσολαβητές ανάμεσα στην θεσμική εξουσία και τις διεκδικήσεις των γυναικών (Χιωτάκη Πούλου, 2007, σ. 227). Όταν το 1981 το ΠΑΣΟΚ ανέλαβε την εξουσία η πολιτική αλλαγή που υποσχέθηκε άρχισε να υλοποιείται σε θεσμικό επίπεδο μέσα από νομοθετικές πρωτοβουλίες οι οποίες έπρεπε να εναρμονιστούν με την σύμβαση του ΟΗΕ που είχε υπογράψει η Ελλάδα για την ίση μεταχείριση με βάση το φύλο και το μεταπολιτευτικό Σύνταγμα του 1975 που όριζε για πρώτη φορά πως όλοι/ες οι Έλληνες/Ελληνίδες είναι ίσοι/ες απέναντι στον νόμο (Σαμίου, 2006, σ. 67).

---

<sup>27</sup> Πόλη Γυναικών, τ.15, σελίδες 3-11.

Αυτός ο εναγκαλισμός δημιουργεί μια αύξηση των ανεξάρτητων φεμινιστικών ομάδων και εντύπων που δεν συμμετέχουν στην συλλογική φαντασίωση που επικρατεί εκείνη την περίοδο πως οι νομοθετικές και θεσμικές αλλαγές από το κράτος θα φέρουν την ισονομία και την απελευθέρωση των γυναικών από την κοινωνική καταπίεση. Η Ελισάβετ Κατακουζηνού (1982) σε άρθρο της στο αναρχοφεμινιστικό περιοδικό *Πόλη Γυναικών* ασκεί κριτική στις εκπροσώπους των γυναικείων οργανώσεων που συνδέονται με κάποιο κόμμα, με αφορμή μια εκπομπή στην κρατική τηλεόραση.

Η μυσταγωγία της Αλλαγής έγινε χειροπιαστή πραγματικότητα και είναι η εξουσία με όλα τα συμφραζόμενα της συγκεκριμένης οικονομικής και κοινωνικής πολιτικής. Είναι καιρός να μιλήσουμε για την ιδεολογία και την επιβολή της που γίνεται με αναίσχυντο τρόπο από τα ΜΜΕ.<sup>28</sup>

Ο λόγος της κριτικής είναι πως στις λεγόμενες «ελεύθερες συζητήσεις» στην ΕΡΤ προσκαλούνται να μιλήσουν μόνο μέλη κομματικοποιημένων και ελεγχόμενων γυναικείων οργανώσεων. Η προσπάθεια σφετερισμού και οικειοποίησης του φεμινιστικού κινήματος από το κράτος σε μια προσπάθεια αφομοίωσής του ριζοσπαστισμού του, κινείται παράλληλα και με μια προσπάθεια εναγκαλισμού της κινηματογραφικής παραγωγής από το κράτος που θα αναλυθεί παρακάτω.

Η Μαρία Κωνσταντοπούλου (2019) στην μελέτη της <sup>29</sup>υποστηρίζει πως το ΠΑΣΟΚ λειτούργησε ως όχημα για την ελληνική κοινωνία μιας πολιτικο-κοινωνικής μετάβασης στην νεωτερικότητα, στην οποία πρωταγωνιστικό ρόλο διαδραμάτισε η ένταξη των γυναικών στον δημόσιο λόγο (Κωνσταντοπούλου, 2019). Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως σύμφωνα με την ίδια την Κωνσταντοπούλου ενώ οι παραχωρήσεις «από τα πάνω» λειτούργησαν εκτονωτικά όσον αφορά την διεκδίκηση πιο ριζοσπαστικών αιτημάτων, ταυτόχρονα τα πρώτα χρόνια διακυβέρνησης του ΠΑΣΟΚ τα μέλη της ΕΓΕ κατάφεραν να περάσουν τις θέσεις τους και να ασκήσουν πίεση στον κρατικό μηχανισμό (Κωνσταντοπούλου, 2019, σ. 266-277). Αναδεικνύεται μια αμφίδρομη σχέση όπου από τη μια πλευρά το ΠΑΣΟΚ μέσω της ΕΓΕ επιχειρεί να καταστεί ο εκπρόσωπος των κοινωνικά αποκλεισμένων γυναικών και από την άλλη η ΕΓΕ πετυχαίνει μέσω της πίεσης την κατοχύρωση φεμινιστικών θέσεων στην ασκούμενη πολιτική.

---

<sup>28</sup> Πόλη Γυναικών, τεύχος 2, Φεβρουάριος 1982, σελ.8

<sup>29</sup> (Μετά)-νεωτερικότητα και γυναίκα: οι μελέτες περιπτώσεων του ΠΑΣΟΚ (Ελλάδα) και του AK Parti (Τουρκία), ως εκφραστές των κοινωνικά αποκλεισμένων γυναικών

Θα μπορούσαμε να μεταφέρουμε αυτή την αμφίδρομη σχέση και στον τρόπο που δημιουργοί χρησιμοποίησαν την κρατική χρηματοδότηση μέσω του Κέντρου Κινηματογράφου για να αναπτύξουν ένα αρχείο εικόνων, που αμφισβητούσε και αποδομούσε τις έννοιες της ελληνικότητας και του λαού.

### **2.3 Από τον στρατευμένο πολιτικό στον κρατικό κινηματογράφο**

«Δεν θέλω τα παιδιά να τρώνε τα λεφτά από τις αρραβωνιαστικιές τους για να κάνουν ταινίες. Για αυτό θα υπάρξει πρόβλεψη να χρηματοδοτούνται από το κράτος». Με αυτή την δήλωση της Μελίνας Μερκούρη δίνεται το στίγμα της δεκαετίας του 1980 κατά την οποία ο ΝΕΚ θα περάσει στην δεύτερη φάση του την οποία δεν θα χαρακτηρίζει η ανατρεπτικότητα της προηγούμενης δεκαετίας αλλά η θεσμοθέτηση ως εθνική κινηματογραφία. Η προοδευτική στράτευση και πολιτικοποίηση υποχωρεί, τόσο στον χώρο των διανοουμένων όσο και στην ευρύτερη κοινωνία, και δίνει τη θέση της σε μια ενασχόληση με την ελληνική ταυτότητα και τη θρησκευτικότητα (Βαλντέν, 2017). Ο Αντώνης Κιούκος στο περιοδικό Οθόνη θα καταγγείλει τους συναδέλφους του που συναναστρέφονται με πολιτικά κόμματα για να παίρνουν χρηματοδοτήσεις από το ΕΚΚ «Βρισκόμαστε σε μια εποχή στην οποία το φαινόμενο που κυριαρχεί είναι ο πλήρης εναγκαλισμός του σινεμά από το κράτος, η ολοκληρωτική σχεδόν κρατικοποίησή της παραγωγής του και ταυτόχρονα η συνυπευθυνότητα των άμεσα ασχολούμενων με τον κινηματογράφο σε αυτές τις εξελίξεις» .

Η μετατόπιση του κινηματογράφου το 1980 από το υπουργείο Βιομηχανίας στο υπουργείο Πολιτισμού τονίζει την πολιτιστική διάσταση του κινηματογράφου σε σχέση με την οικονομική που είχε τα προηγούμενα χρόνια. Η τοποθέτηση της Μελίνας Μερκούρη στο υπουργείο Πολιτισμού μετά την κυβερνητική αλλαγή, καταδεικνύει επίσης τον ρόλο της γυναίκας μέσα στο κοινωνικό σύνολο, ως θεματοφύλακα των πολιτισμικών αξιών του έθνους (Yuval-Davis, 2013, σ. 137). Ο κινηματογράφος άρχισε να αντανakλά αυτή την στροφή από ένα εμπορικό σε ένα πολιτιστικό προϊόν με την αναζήτηση στην θεματολογία του εννοιών όπως το λαϊκό και το παραδοσιακό. Η Νικολοπούλου (2015), θα αναφερθεί στην σχέση της πολιτικής τέχνης με το νέο μεταπολιτευτικό εθνικό αφήγημα, ενώ οι καλλιτεχνικές πρωτοπορίες που αναπτύσσονται παράλληλα συνδέονται περισσότερο με τον αριστερό αυτόνομο χώρο, μην καταφέροντας να απευθυνθούν σε ένα ευρύτερο κοινό (Νικολοπούλου, 2015, σ. 279). Στον κινηματογράφο το παλιό «εμπορικό» σινεμά έρχεται σε αντίθεση με τον νέο «ποιοτικό» κινηματογράφο ο οποίος κατηγορείται ως «κουλτουριάρικος», ενώ

αντίθετα ο εμπορικός υποτιμάται για την έλλειψη καλλιτεχνικής αξίας. Πάνω σε αυτή την αντίθεση τοποθετείται ο Elsaesser (2018) σχετικά με το ποιός/α ή τι «αντιπροσωπεύει» το έθνος: είναι το λαϊκό σινεμά με τα είδη (κωμωδίες, μιούζικαλ, μελοδράματα) και τους σταρ που ανέδειξε ή είναι ο κινηματογράφος τέχνης και η avant-garde, που συνδέεται με διάφορα νέα κύματα ή μεμονωμένους δημιουργούς-σκηνοθέτες/τριες; Η μία θέση υποστηρίζει ότι ο λαϊκός κινηματογράφος αντικατοπτρίζει τις αγωνίες και τις επιθυμίες των αντίστοιχων εθνικών κοινών τους, ενώ οι δημιουργοί του «καλλιτεχνικού» κινηματογράφου, «αντιπροσωπεύουν» εθνικές καλλιτεχνικές και λογοτεχνικές παραδόσεις και γίνονται η ηθική συνείδηση της χώρας (Elsaesser, 2018, σ. 16). Παράλληλα, την δεκαετία του 1980 η χαλάρωση της λογοκρισίας οδηγεί και στην καθιέρωση της πορνογραφίας, που έκανε την εμφάνισή της μετά την πτώση της χούντας, ως ένα αναγνωρίσιμο συστατικό της ποπ κουλτούρας (Zestanakis, 2015, σ. 27).

Η χρηματοδότηση μέσω του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και η ένταξη του στο Υπουργείο Πολιτισμού, αναδεικνύει την προσπάθεια του κράτους την υπό εξέταση περίοδο να συγκροτηθεί ένας εθνικός κινηματογράφος, που θα αντιπροσωπεύει μια «ελληνικότητα» με την οποία το κοινό θα μπορεί να ταυτιστεί. Πως όμως εντάσσονται ο «γυναικείος κινηματογράφος» της Μαρκετάκη, της Γαβαλά και της Αγγελίδη και κουήρ δημιουργών όπως ο Τάκης Σπετσιώτης σε ένα σώμα ταινιών που συγκροτούν έναν εθνικό κινηματογράφο;

Δεν υπάρχει ένας κοινά αποδεκτός ορισμός για τον εθνικό κινηματογράφο. Σύμφωνα με την Susan Barrowclough (1981) είναι κρίσιμο να κατανοήσουμε πως οι εθνικοί κινηματογράφοι που εμφανίστηκαν μετά την δεκαετία του 1960, μοιράζονται ένα σύνολο κοινών ιστορικών και πολιτικών συγκυριών και φέρνει ως παράδειγμα χώρες που απελευθερώθηκαν από δεξιά δικτατορικά καθεστώτα όπως την Κούβα και την Πορτογαλία, αλλά θα μπορούσαμε να προσθέσουμε και την Ελλάδα καθώς η άνθηση του λεγόμενου εθνικού κινηματογράφου συνέβη μετά την δικτατορία. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις υπήρξαν ριζικές πολιτικές αλλαγές και μια νέα πολιτισμική έκφραση. Στις περισσότερες από αυτές τις περιπτώσεις, το κράτος βοήθησε τον κινηματογράφο που ήταν εμφανώς συνδεδεμένος με τις διαδικασίες πολιτικής αλλαγής αλλά πάνω από όλα ήταν πολιτισμικά οικείοι στο εγχώριο κοινό (Barrowclough, 1981, σσ. 3-4). Παρατηρούμε λοιπόν δυο στοιχεία που αναγνωρίζουμε και στον ΝΕΚ, δηλαδή την οικονομική ενίσχυση από το κράτος, αλλά και μια τάση να θεωρούνται οι ταινίες



του ως πολιτισμικά και όχι εμπορικά αντικείμενα. Η Barrowclough θα τονίσει πως οι εθνικοί κινηματογράφοι αποκτούν μια «χρηστική αξία» στα πλαίσια ενός πολιτικού αγώνα ή μιας συνεχούς αναζήτησης πολιτιστικής ταυτότητας (Barrowclough, 1981, σ) 5). Στην περίπτωση του ΝΕΚ όμως ο κινηματογράφος αποκτά και μια «χρηστική αξία» για το ίδιο το ελληνικό κράτος της εποχής, καθώς ο εναγκαλισμός του μέσα από την χρηματοδότηση εξυπηρετούσε και το μεταπολιτευτικό εθνικό αφήγημα. Στο πλαίσιο αυτού του αντιιμπεριαλιστικού/αντιαμερικανικού αφηγήματος που αναπτύσσεται ο ΝΕΚ συγκροτείται επίσης ως αντίβαρο στην κυριαρχία του αμερικανικού κινηματογράφου. Ο σκηνοθέτης Πάυλος Τάσιος αναφέρεται στον αμερικανικό κινηματογράφο ως εμπόδιο στην ανάπτυξη του ελληνικού κινηματογράφου<sup>30</sup> και ένα άρθρο στα ΝΕΑ αναφέρει πως υπάρχει μεγάλος κίνδυνος ο ελληνικός κινηματογράφος να εξαφανιστεί μέσα στην ΕΟΚ (Σολδάτος, 2004) . Ο ΝΕΚ ως εθνικός κινηματογράφος διαμορφώνεται ακόμη από την κριτική ως ένας ποιοτικός κινηματογράφος τέχνης ο οποίος διαποτίζεται από την εθνική κληρονομιά της Ελλάδας αλλά δεν ανταποκρίνεται στις επιθυμίες και το φαντασιακό του ευρύτερου κοινού (Higson, 1989, σ. 41).

Η έννοια του εθνικού κινηματογράφου χρησιμοποιείται για να υποδείξει παρά για να περιγράψει, δηλώνοντας τι οφείλει να είναι ένας εθνικός κινηματογράφος παρά αποδίδοντας την πραγματική κινηματογραφική εμπειρία του ευρύτερου κοινού. Όταν αναφερόμαστε στον εθνικό κινηματογράφο μιας χώρας, θα πρέπει να διερευνήσουμε τον όρο «εθνικός». Ο εθνικός κινηματογράφος ορίζεται στη βάση της σχέσης του με μια προϋπάρχουσα εθνική πολιτική, οικονομική και πολιτισμική ταυτότητα και ενός προϋπάρχοντος συνόλου παραδόσεων. Ο ελληνικός κινηματογράφος αντίστοιχα θα μπορούσε να οριστεί με βάση τους ήδη καθιερωμένους Λόγους περί ελληνικότητας στρεφόμενος όπως υποστηρίζει ο Higson (1989), στο δοκίμιό του για τον εθνικό κινηματογράφο, στον εαυτό του στη δική του ιστορία και πολιτισμική διαμόρφωση, καθώς και στις ιδεολογίες που ορίζουν την εθνική ταυτότητα (Higson, 1989, σ.37).

Στην περίπτωση της Ελλάδας σκηνοθέτες όπως οι Θεόδωρος Αγγελόπουλος, Παντελής Βούλγαρης, Νίκος Κούνδουρος, Μιχάλης Κακογιάννης κ.α., συνδέουν τα ονόματά τους με ένα καλλιτεχνικό μεγαλείο που παλαιότερα προοριζόταν μόνο για ζωγράφους, ποιητές, λογοτέχνες και γλύπτες. Το φύλο παίζει καθοριστικό ρόλο στην

---

<sup>30</sup> Επίπονη η προσπάθεια για την ανάπτυξη του ελληνικού κινηματογράφου, άρθρο στον Ριζοσπάστη, στο βιβλίο του Γιάννη Σολδάτου: Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου: Ντοκουμέντα 1970-2000), Αθήνα: Αιγόκερως.

πρόσληψή τους ως σπουδαίων δημιουργών (Nochlin, 1971). Η λέξη auteur άλλωστε δεν έχει γένος θηλυκό και αυτό ήταν πάντα ένα πρόβλημα για τις γυναίκες που προσπαθούν να κάνουν ταινίες (Παραδείση, 1983, σ. 11). Αντίθετα όσες γυναίκες καταφέρνουν να εμπλακούν με τον κινηματογράφο σε ρόλο δημιουργού, τοποθετούνται από την κριτική σαν γυναίκες σκηνοθέτριες και οι ταινίες τους ως «γυναικείος κινηματογράφος». Ένας όρος ταυτόχρονα απελευθερωτικός αλλά και ουσιοκρατικός και επομένως περιοριστικός. Η Yural Davis υποστηρίζει σχετικά πως οι ατομικές ταυτότητες των γυναικών εξισώθηκαν με μια συλλογική ταυτότητα ενώ οι διαφορές τους ερμηνεύθηκαν ως διαφορετικά στάδια της αναδυόμενης συνείδησης. Δημιουργήθηκαν επομένως ουσιαστικοποιημένες κατηγορίες όπως οι μαύρες γυναίκες, οι γυναίκες τη εργατικής τάξης κλπ.. (Yural-Davis, 2013, σ. 142).

Αντίστοιχα η λέξη εθνικός δίπλα στο κινηματογράφος όπως αντίστοιχα και η λέξη γυναικείος, επιχειρεί να ενοποιήσει τις πιο ετερογενείς πρακτικές και τις πιο διαφορετικές ταινίες. Ταινίες που σύμφωνα με τον Γιώργο Τζιώτζιο: «Ανέκαθεν διεκδικούσαν αυτή τη διαφορά, διαφορά επίσης με την εξουσία που, πάντα δύσπιστη απέναντι σε εικόνες που δεν ελέγχει νοιάζεται περισσότερο για τη σκηνοθεσία μιας εικόνας ενός ελληνικού κινηματογράφου, κάτι που δεν μπορεί να γίνει παρά σε βάρος των ιδιαίτερων εικόνων». <sup>31</sup> Πώς εντάσσεται όμως το φύλο και η σεξουαλικότητα μέσα σε έναν εθνικό κινηματογράφο και στην συγκεκριμένη περίπτωση με την ελληνικότητα που αναπαρίσταται στον ελληνικό κινηματογράφο;

Οι έννοιες της ελληνικότητας και της λαϊκότητας είναι αφηρημένες και μπορούν να ερμηνευτούν με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους ανάλογα το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο. Στην ταινία *Ποτέ την Κυριακή* (1960), η ελληνικότητα εκφράζεται με τον έμφυλο διαχωρισμό των δυο πρωταγωνιστικών ρόλων. Ο άνδρας πρωταγωνιστής συμβολίζει τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό που συνδέεται με τη Δύση, ενώ η σύγχρονη ελληνικότητα με τα στερεότυπα της ανεμελιάς, τεμπελιάς και της ξέφρενης διασκέδασης θηλυκοποιούνται και σεξουαλικοποιούνται μέσα από την πρωταγωνίστρια της ταινίας (Τσιτσοπούλου, 2000). Η συζήτηση γύρω από την ελληνικότητα και η αναζήτησή της που κυριαρχούσε στον χώρο του κινηματογράφου την μεταπολιτευτική περίοδο στηρίχθηκε πάνω στις υπάρχουσες πατριαρχικές δομές, με τη θρησκεία να συνεχίζει να παίζει σημαντικό ρόλο στην κοινωνία και ουσιαστικά

---

<sup>31</sup> Οθόνη τ. 10, Ιανουάριος-Μάρτιος 1983

αποκλείοντας όλα τα υποκείμενα που δεν ταιριάζουν στο πρότυπο της ελληνικότητας που εκφραζόταν έντονα και από την ίδια τη φιγούρα του Ανδρέα Παπανδρέου που λειτούργησε ως πρότυπο ανδρισμού και επιβολής. Σε ποιο βαθμό θα μπορούσαν θηλυκότητες και άλλες υποκειμενικότητες που δεν συμμορφώνονται στο φαντασιακό του έθνους να ενταχθούν στο σύνθημά του: «Η Ελλάδα ανήκει στους Έλληνες»; Σε ποιους Έλληνες αναφέρεται αυτό το σύνθημα;

Η Carol Pateman (1992), επισημαίνει ότι οι γυναίκες βρίσκονται σε μια συνεχή κατάσταση αποκλεισμού και ενσωμάτωσης. Από την μία έχουν κατοχυρώσει πλήρη πολιτικά δικαιώματα, αλλά από την άλλη συνεχίζουν να επιτελούν τα καθήκοντα του κοινωνικού φύλου τους όπως η ανατροφή των παιδιών που σχετίζονται με το ιδιωτικό, φέρνοντας σε σύγκρουση την ιδιότητα του πολίτη με τον κοινωνικό ρόλο της κατηγορίας «γυναίκα». (Pateman, 1992, σ. 19). Η συμμετοχή των γυναικών στην πολιτική και στον δημόσιο βίο ήταν πολύ περιορισμένη καθώς το 1981 εκλέγονται 11 βουλευτρίες και το 1985 ο αριθμός αυξάνεται σε 12 ( Αγορίτσα & άλλοι, 2012). Τα οργανωμένα γυναικεία μέλη του ΠΑΣΟΚ αποτελούσαν το 1,2% του συνόλου των μελών του (Κωνσταντοπούλου, 2019, σ. 261). Η Cynthia Cockburn (1998) στο βιβλίο της *The Space Between Us Negotiating Gender and National Identities in Conflict*, υποστηρίζει η εθνικότητα δεν είναι ούτε καλή, ούτε κακή, αλλά προβληματική. Η σχέση μεταξύ της αίσθησης του εαυτού και της εθνικής ταυτότητας είναι καταδικασμένη να είναι ασταθής (Cockburn, 1998, σ. 36). Επιπλέον συνεχίζει η χρήση του έθνους μας ξεχωρίζει από τους άλλους και μας συνδέει με μια συλλογική ταυτότητα και μια κοινή κουλτούρα. (Cockburn, 1998, σ. 35). Γυναικείες οργανώσεις χρησιμοποιούσαν στην ονομασία τους την λέξη Ελλάδα, όπως η Ένωση Γυναικών Ελλάδας και η Ομοσπονδία Γυναικών Ελλάδας, ως στοιχείο αυτοπροσδιορισμού και επιθυμίας για ένταξη σε μια πολιτότητα από την οποία ήταν αποκλεισμένες. Η «Ελλάδα ανήκει στους Έλληνες» εκφράζει μια προσπάθεια ορισμού της εθνικότητας στον ιστορικά προσδιορισμένο χρόνο του 1980 και αυτό προσπαθεί να εξερευνήσει και ο ελληνικός κινηματογράφος της περιόδου. Μέσα σε αυτή την αναζήτηση όμως υπάρχουν και ορισμένες φωνές που αμφισβητούν τον ενοποιητικό χαρακτήρα του έθνους και του εθνικού κινηματογράφου παρά την ένταξή τους μέσα σε αυτόν και φωνές που βρίσκονται στο περιθώριο και εκτός του εθνικού κινηματογράφου.

## Κεφάλαιο 3

### 3.1 Ομοφυλόφιλες αναπαραστάσεις στην Ελλάδα της Αλλαγής: Άγγελος

Στις 15 Οκτωβρίου 1982, σχεδόν ένα χρόνο μετά την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην κυβέρνηση, κάνει πρεμιέρα η ταινία *Άγγελος* (1982) του Γιώργου Κατακουζηνού. Η ταινία βασίζεται στην πραγματική ιστορία του Χρήστου Ρούσσου που δολοφόνησε τον σύντροφό του το 1976. Η ταινία θα γίνει η δεύτερη ταινία σε εισπράξεις την χρονιά εκείνη (Σολδάτος, 2004). Είναι η πρώτη ελληνική ταινία με κεντρικό πρωταγωνιστή έναν ομοφυλόφιλο χαρακτήρα η οποία βρήκε τόσο μεγάλη απήχηση στο ευρύ κοινό. Στο περιοδικό *Αμφί* υπάρχουν εκτενή άρθρα που είτε υποστηρίζουν είτε ασκούν κριτική στην ταινία για τον τρόπο που αναπαρίσταται η ζωή ενός ομοφυλόφιλου. Οι συζητήσεις που προκάλεσε η ταινία μέσα στο ΛΟΑΤΚΙ κίνημα αναδεικνύουν το πόσο σημαντική ήταν η ορατότητα μέσω της αναπαράστασης από τον κινηματογράφο. Στα άρθρα που δημοσιεύθηκαν στο *Αμφί* οι απόψεις που εκφράζονται είναι διαμετρικά αντίθετες. Από τη μια πλευρά, οι υπερασπιστές της ταινίας υποστηρίζουν πως η ταινία αναπαριστά πραγματικά βιώματα και εμπειρίες των ομοφυλόφιλων ανδρών, όπως τα μπλόκα της αστυνομίας στα πάρκα που σύχναζαν ομοφυλόφιλοι και τρανς γυναίκες. Ο αρθρογράφος Δημήτρης Νταϊήλ αναφέρει χαρακτηριστικά υπερασπιζόμενος την ταινία πως:

Απευθύνεται όχι στους λίγους των σινεμά τέχνης αλλά σε όλους αυτούς που ζούνε γύρω μας, στο σπίτι μας, στη δουλειά μας, στις παρέες μας. Ο Άγγελος είναι μια ταινία πέρα για πέρα ανθρώπινη και αληθινή.<sup>32</sup>

Επίσης κάνει αναφορά στον τρόπο που η ταινία παρουσιάζει για πρώτη φορά δυο άνδρες να φιλιούνται, να κάνουν έρωτα και να ζουν μαζί. Αυτό είναι μια πολιτική πράξη για τον ίδιο καθώς όπως λέει: «Είναι μια ταινία που φωνάζει, ε ψιτ, είμαστε κι εμείς εδώ».<sup>33</sup> Αυτή η ορατότητα λοιπόν είναι πιο σημαντική για τον αρθρογράφο και τους υποστηρικτές της ταινίας από οποιαδήποτε αρνητική εικόνα που μπορεί να συνδέει τον ομοφυλόφιλο πρωταγωνιστή με την παραβατικότητα και το έγκλημα. Η ταινία όπως σχολιάζει το άρθρο: «Μπορείς να την πεις και μελό. Και γιατί όχι; Μήπως η ζωή μας τί είναι»;<sup>34</sup> Η Berlant αναφέρει πως το μελόδραμα συνδέει τη φαντασία με την καθημερινή ζωή και πως καταρρίπτει τα πολιτικά καθεστώτα της τάξης, της

---

<sup>32</sup> *Αμφί*, τεύχος 12-13, σελ. 75

<sup>33</sup> Ο.π.

<sup>34</sup> Ο.π.

διακυβέρνησης και της οικογένειας. Και συνεχίζει αναφέροντας πως: «Η διάλυση αυτών των καθεστώτων απελευθερώνει τις δυνάμεις του κοινού προς μια κοινωνική οργάνωση. Το μελοδραματικό συναίσθημα ανταποκρίνεται άμεσα στο αίνιγμα ενός παρόντος που δεν μπορεί πλέον να γίνει κατανοητό με όρους κληρονομικούς και των θεσμών του» (Berlant, 2011, σ. 157).

Από την αντίθετη πλευρά, άρθρα κατακρίνουν την ταινία πως συνδέει την ομοφυλοφιλία με την σεξεργασία και την παραβατικότητα. Μέσα από τα κείμενα αυτά διακρίνεται μια αγωνία για τον τρόπο που θα προσλάβει το ευρύτερο ακροατήριο δηλαδή η κοινωνία την ομοφυλοφιλία, σε μια περίοδο που γίνεται μια προσπάθεια να οικοδομηθεί μια ταυτότητα βασισμένη στην δυτική έννοια του ομοφυλόφιλου άνδρα. Ο Αντώνης Βασιλείου στο κείμενό του στο *Αμφί* αναφερόμενος σε μια σκηνή της ταινίας, σχολιάζει πως αυτά που παρουσιάζονται στην οθόνη δεν έχουν καμία σχέση με την ομοφυλόφιλη ψυχολογία, γεγονός που αποδεικνύει ότι ο σκηνοθέτης: «είναι άσχετος με τον γκέι κόσμο». Μιλώντας για γκέι κόσμο και ομοφυλόφιλη ψυχολογία ο αρθρογράφος προσπαθεί να τονίσει πως υπάρχει μια ξεχωριστή ομοφυλόφιλη ταυτότητα και ψυχοσύνθεση, μια ομοφυλόφιλη «ουσία» που συγκροτεί τα υποκείμενα με βάση τη σεξουαλικότητά τους σε μια ξεχωριστή πολιτική κατηγορία η οποία μπορεί να διεκδικήσει δικαιώματα. Ο Βασιλείου σε αντίθεση με τον Δημήτρη Νταϊήλ συσχετίζει το μελοδραματισμό της ταινίας με τον παλιό κινηματογράφο των προηγούμενων δεκαετιών και συγκεκριμένα με τις ταινίες του Νίκου Ξανθόπουλου και της Μάρθας Βούρτση ως γέφυρα που συνδέει το παρελθόν με το παρόν του 80 φέροντας όλα τα αρνητικά στοιχεία εκείνης της εποχής.<sup>35</sup>

Αντίστοιχα το κίνημα για τον αποχαρακτηρισμό της ομοφυλοφιλίας ως ψυχικής νόσου στις ΗΠΑ και τη Δυτική Ευρώπη την δεκαετία του 1960 και 1970 προσπάθησε να αποτινάξει το στίγμα και να συνδέσει την ομοφυλοφιλία με έναν «υγιή και κανονικό» τρόπο ζωής, όπου οι ομοφυλόφιλοι άνδρες και γυναίκες είναι νομοταγή υποκείμενα του έθνους που εργάζονται καταναλώνουν και ζουν με τον ίδιο τρόπο όπως και οι ετεροφυλόφιλοι. Η Jasbir Puar (2013), μέσα από την αναλυτική κατηγορία του ομοεθνικισμού, εξετάζει τον τρόπο που τα έθνη κράτη εντάσσουν τα λωατκι δικαιώματα μέσα στον δημόσιο λόγο τους, ως δείγμα εκμοντερνισμού και τον τρόπο που τα λωατκι υποκείμενα εντάσσονται η αντιστέκονται στην προσπάθεια

---

<sup>35</sup> Αμφί, τεύχος 12-13, σελ. 75

ενσωμάτωσης (Puar, 2013). Αντίθετα ένα πιο ριζοσπαστικό κομμάτι του ομοφυλόφιλου κινήματος απέρριπτε με μαχητικό τρόπο τις κοινωνικές συμβάσεις και πρότεινε συμμαχίες με άλλες καταπιεσμένες κοινωνικά ομάδες (Lewis, 2016). Σε ένα άρθρο που υπογράφεται με τα αρχικά Λ.Θ. ο/η συγγραφέας τοποθετείται στη μέση του διαλόγου και αναφέρει πως η μερίδα που αντιδράει στην ταινία, δρα περισσότερο ιδεολογικά και κριτικά ενώ η πλευρά που την υποστηρίζει δρα κυρίως συναισθηματικά και ταυτιστικά. Οι τοποθετήσεις και των δυο πλευρών όμως αναδεικνύουν μια συναισθηματική αντίδραση σε ένα γεγονός ορατότητας από το ευρύ κοινό. Ο Κωνσταντίνος Κυριάκος (2016) στην μελέτη του για τον queer ελληνικό κινηματογράφο τοποθετεί την ταινία του Κατακουζηνού ως ένα σημείο καμπής στην κουήρ αναπαράσταση, όχι μόνο λόγω της κριτικής και εμπορικής επιτυχίας μιας άνευ προηγουμένου ξεκάθαρης απεικόνισης της ομοφυλόφιλης επιθυμίας, αλλά και του τρόπου με τον οποίο η ταινία χρησιμοποιεί τους συναισθηματικούς μηχανισμούς του μελοδράματος προκειμένου να παραχθεί μια τρυφερή προσέγγιση απέναντι σε ένα κατά τα άλλα αμφιλεγόμενο θέμα, το οποίο, για πρώτη φορά, προκαλεί συναισθηματικές αντιδράσεις πέρα από αυτές της αηδίας, του φόβου ή του γέλιου (Κυριακός, 2016).

Η Naisargi Dave (2011) εξετάζει την περίπτωση της ταινίας *Fire* (1996), στην Ινδία όπου η ορατότητα μιας λεσβιακής σχέσης, προκάλεσε αντιδράσεις από συντηρητικούς κύκλους αλλά και την ανάδυση των λεσβιών στην δημόσια σφαίρα ως εθνικά υποκείμενα τα οποία έπρεπε να συγκροτηθούν γύρω από μια ταυτότητα για να διεκδικήσουν τα δικαιώματά τους ως πολίτες ενός κράτους που τους τα είχε στερήσει. Οι διαδηλώσεις με πλακάτ που ανέγραφαν τις λέξεις Ινδή και Λεσβία ήταν εκδηλώσεις διεκδίκησης δημόσιου χώρου για τα σώματά τους μέσα στο έθνος κράτος (Dave, 2011). Μέσω της ανάδυσης μιας ταυτότητας, τα υποκείμενα βρίσκονται σε μια μετέωρη κατάσταση ασυμμετρίας η οποία σύμφωνα με την Dave ενεργοποιεί το ερώτημα «και τώρα τί είναι πιθανό»; Η ανάδυση δημιουργεί ένα σημείο όπου οι ριζοσπαστικοί κόσμοι βρίσκονται ανάμεσα στην ασυμμετρία και την υποχρεωτική συμμετρία (Dave, 2011). Αντίστοιχα στην ταινία *Άγγελος* οι εικόνες του πρωταγωνιστή ως φαντάρου που επιτελεί το εθνικό του καθήκον, δημιουργεί μια ρωγή στην εθνική κατασκευή της αρρενωπότητας. Οι λέξεις γκέι/λεσβία Έλληνας/Ελληνίδα δημιουργούν μια σύγκρουση μεταξύ τους που θα πρέπει να επιλυθεί.

Στην Ελλάδα ο κινηματογράφος πρόσφερε ένα πεδίο ορατότητας που δεν υπήρχε σε άλλους τομείς της κοινωνίας που η ομοφυλοφιλία παρέμενε ένα προνόμιο για «μεγάλους καλλιτέχνες» αλλά σίγουρα όχι για τους ανθρώπους που βρίσκονται δίπλα μας. Τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης και ειδικότερα την δεκαετία του 1980 παράλληλα με την πρώτη εμφάνιση ομάδων για την διεκδίκηση δικαιωμάτων εμφανίζονται και οι πρώτες ομοφυλόφιλες μη στερεοτυπικές αναπαραστάσεις στον κινηματογράφο, οι οποίες αρχικά προκαλούν αντιδράσεις. Ο Νίκος Λυγγούρης ανακαλώντας την εμπειρία του από το φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το 1980 όταν προβαλλόταν η ταινία του *Ομίχλη Κάτω από τον Ήλιο* (1980), αναφέρει τις αντιθέσεις των συναισθημάτων που σχετίζονταν με την δημιουργία της ταινίας: «Ενώ η διαδικασία κατασκευής αυτής της ταινίας ήταν γεμάτη χαρά, η προβολή της το 1980 στο τότε Ελληνικό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ήταν μια εμπειρία πονεμένη κι απογοητευτική». Η χρήση του κινηματογραφικού μέσου ενώ μπορεί να είναι ένα εργαλείο έκφρασης των υποκειμένων που αποκλείονται από την έκφραση της σεξουαλικότητάς τους σε άλλους χώρους, ταυτόχρονα εγκαλούνται από το κοινό που έρχεται αντιμέτωπο με μια queer χρήση του μέσου δηλαδή με έναν τρόπο που θεωρούμε πως δεν φτιάχτηκε για αυτό.

Ήταν μια φριχτή εποχή όπου κυβερνούσε ένας λυσσασμένος, φανατισμένος εξώστης γεμάτος μίσος για τον συνάνθρωπο και την τέχνη. Ήταν επίσης μια εποχή γεμάτη σεξουαλική υποκρισία, σεμνοτυφία και καφρίλα. Υπήρξε από μεριά διαφόρων ομάδων τότε κατά την προβολή μια αποκρουστική και λυσσασμένη αντίδραση κατά με φωνές, ουρλιαχτά και γέλωτες. Ένα κοινό γεμάτο κακία και μιζέρια, ομοφοβικό και αρκετά αναλφάβητο γενικώς και ειδικώς, κινηματογραφικά και πολιτιστικά.<sup>36</sup>

Το 1982 μαζί με την μεγάλη εμπορική επιτυχία της ταινίας *Άγγελος*, δημιουργείται και η ταινία *Poste Restante* (1982) του Χάρη Παπαδόπουλου. Μια μικρού μήκους ταινία που κινείται ανάμεσα στη μυθοπλασία και το ντοκιμαντέρ και απεικονίζει την τρανς γυναικεία εμπειρία γύρω από την Πλατεία Ομόνοιας. Ο σκηνοθέτης Χάρης Παπαδόπουλος ανέφερε κατά τη διάρκεια του αφιερώματος στο queer ελληνικό κινηματογράφο το πόσο δύσκολη ήταν η περίοδος που γύρισε την

---

<sup>36</sup> Νίκος Λυγγούρης: «Ο χρόνος αποφασίζει για το τι είναι ωραίο κι αληθινό», συνέντευξη στον Μανώλη Κρονάκη.

ταινία του. <sup>37</sup>Το ενδιαφέρον στοιχείο είναι η σύγκριση με την ταινία του Κατακουζηνού η οποία κατάφερε μέσα από το είδος του μελοδράματος να αναπαραστήσει την ομοφυλοφιλία με έναν τρόπο που βρήκε ανταπόκριση σε ένα ευρύ ακροατήριο. Αντίθετα η ταινία μικρού μήκους του Παπαδόπουλου παρέμεινε στο περιθώριο για πολλά χρόνια μέχρι να βρει τον δρόμο της σε αφιερώματα για τον queer κινηματογράφο. Αναδεικνύεται εδώ μια αντίφαση στον τρόπο που η κοινωνία της εποχής από την μια δέχεται την ομοφυλόφιλη και τρανς αναπαράσταση μέσω του μελοδράματος ενώ ταυτόχρονα αδυνατεί να δεχτεί τις ίδιες ακριβώς αναπαραστάσεις πέρα από την μυθοπλασία. Τα υποκείμενα που έχουν τεθεί στα όρια της κοινωνίας χρησιμοποιούν τον κινηματογράφο με έναν τρόπο που κινείται επίσης στα όρια μυθοπλασίας και πραγματικότητας, δημιουργώντας μια αντί-αφήγηση (counter-narration) όπως αναφέρει και ο Homi Bhabha (1990) για τις αντιφατικές αφηγήσεις που προέρχονται από το περιθώριο του έθνους (Bhabha, 1990). Όταν τα υποτελή υποκείμενα, χρησιμοποιούν τον κινηματογράφο για να αναπαραστήσουν την δική τους πραγματικότητα κάνουν αυτό που θα ονόμαζε η Ahmed μία queer χρήση, (Ahmed, 2019), καθώς διαταράσσουν την κύρια λειτουργία του που είναι η αναπαράσταση της ετεροκανονικότητας.

Η επιθυμία για ορατότητα είναι έκδηλη σε ένα ακόμη άρθρο του περιοδικού *Αμφί* στο οποίο παρουσιάζονται έξι ξένες ταινίες που κυκλοφόρησαν το 1983 με ομοφυλόφιλη θεματολογία<sup>38</sup> και γίνεται λόγος για ένα θετικό βήμα και για μια θετική ανταπόκριση του κοινού. «Οι ταινίες βοήθησαν και βοηθούν στο να πάψει η ομοφυλοφιλία να θεωρείται ένα θέμα αυστηρά περιθωριακό...Οι ταινίες προβάλλονται πλατιά όχι μόνο σε κεντρικούς αλλά και σε περιφερειακούς κινηματογράφους».<sup>39</sup> Οι αντιδράσεις του κοινού είναι σημαντικές για τον γράφοντα όσον αφορά την αναγνώριση της ομοφυλόφιλης ταυτότητας.

Οι αντιδράσεις του αθηναϊκού κοινού απέναντι σε αυτές τις ταινίες, αν αφαιρέσει κανείς ορισμένα σποραδικά γελάκια ή απομονωμένες φωνές σε σκηνές κάπως «τολμηρές» είναι γενικά θετικές. Οι άνθρωποι και ιδίως οι νέοι δεν είναι απλώς «υποψιασμένοι», αλλά πολλοί από αυτούς προβληματίζονται ειλικρινά γύρω

---

<sup>37</sup> Αλέξανδρος Παπαγεωργίου, Δύο ή τρία πράγματα που μάθαμε για το ελληνικό queer σινεμά, ακούγοντας τους δημιουργούς του

<sup>38</sup> Οι ταινίες είναι το Βίκτωρ Βικτώρια, Κάνοντας έρωτα, Πισότε-Το χαμίμι του Σάο Πάολο, Ο καβατζής, Τούτσι, Καλά Χριστούγεννα Κύριε Λόρενς.

<sup>39</sup> Αμφί, τεύχος 12-13, σελ. 64.



από το θέμα της σεξουαλικότητας και έχουν ξεπεράσει μέσα τους τα διάφορα ταμπού και τις ηθικές δεοντολογίες.<sup>40</sup>

Ο κινηματογράφος χρησιμοποιείται για να επιβεβαιώσει τις αλλαγές που άρχισαν να διαμορφώνονται στην κοινωνία ως προς την αναπαράσταση της σεξουαλικότητας πέρα από την ετεροφυλοφιλία. Νέες μορφές αναπαράστασης αποτυπώνονται και τα υποκείμενα αποζητούν και επιδιώκουν οποιαδήποτε μορφή αναγνώρισης έστω και αν αυτή είναι διαστρεβλωμένη. Για ορισμένους ομοφυλόφιλους άνδρες το περιθώριο κράτησε αρκετά και θεωρούν πως είναι η στιγμή που πρέπει να διεκδικήσουν μια θέση στην ελληνική κοινωνία συγκροτούμενοι γύρω από μια ταυτότητα την οποία επιβεβαιώνει και αναπαράγει ο κινηματογράφος μέσα από τις ταινίες που προβάλλονται. Οι συγκεκριμένες ταινίες προέρχονται από το εξωτερικό και είναι πιο εύκολο να γίνει αποδεκτή η αναπαράσταση της ομοφυλοφιλίας σε αντίθεση με τις ελληνικές ταινίες που είτε μένουν στο περιθώριο είτε δέχονται την χλεύη του κοινού είτε βρίσκουν τρόπους αναπαράστασης μέσα από το μελόδραμα για να μπορέσουν να επικοινωνήσουν με το κοινό που είναι εμποτισμένο με την κυρίαρχη ιδεολογία της πατριαρχίας.

Η γυναικεία ομοφυλοφιλία υφίσταται μια διπλή αορατότητα με βάση το φύλο και τη σεξουαλικότητα καθώς η καταπίεση των λεσβιών «αναλύεται με έμφαση στους όρους της γυναικείας καταπίεσης» (Rubin, 1993, σ. 170). Κατά τη διάρκεια της μεταπολίτευσης οι λεσβίες φεμινίστριες αποχωρούν από το περιοδικό *Αμφί* και εκδίδουν το δικό τους περιοδικό με το όνομα «η Λάβρυς». Σε αντίθεση με το ενδιαφέρον που υπάρχει για τις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις της ομοφυλοφιλίας στο περιοδικό *Αμφί*, τα κείμενα του *Λάβρυς* επικεντρώνονται στη σημασία του γραπτού λόγου ως μορφή ανάδυσης μιας λεσβιακής ταυτότητας. «Μέχρι στιγμής, ο Λεσβιακός λόγος δεν έχει ακουστεί στον τόπο μας, κι αυτό είναι ένα μεγάλο κενό που σήμερα, το 1982 δεν δικαιολογείται».<sup>41</sup> Σε αντίθεση λοιπόν με την ανδρική ομοφυλοφιλία, οι λεσβίες βρίσκονται σε ένα σημείο όπου αμφισβητείται η ύπαρξή τους και η συντακτική ομάδα του περιοδικού θεωρεί πως είναι σημαντικό να αρθρωθεί ένας ξεχωριστός λεσβιακός λόγος πέρα από τον κυρίαρχο ανδρικό ομοφυλοφιλικό. «Θέλουμε να γεμίσουμε αυτό το κενό γιατί πιστεύουμε πως θα αρχίσει ένας διάλογος ανάμεσα σε εμάς και τις άλλες Ελληνίδες λεσβίες. Ένας διάλογος που θα αναγγείλει

---

<sup>40</sup> Ο.π.

<sup>41</sup> Η *Λάβρυς*, τεύχος 1, Μάρτιος 1982, σελ.4

την ύπαρξή μας, να βρούμε δηλαδή στην ουσία τους εαυτούς μας».<sup>42</sup> Η συγκρότηση γύρω από μια ξεχωριστή λεσβιακή ταυτότητα είναι σημαντική επειδή όπως τονίζει και η Diana Fuss (2006), οι λεσβίες υποστηρίζουν την εποχή αυτή μια πολιτική της ταυτότητας γιατί βρίσκονται σε μια πιο ανασφαλή και ασταθή θέση σε σχέση με του γκέι άνδρες (Fuss, 2006).

Στον ΝΕΚ τα παραδείγματα γυναικείας ομοφυλοφιλίας είναι σχεδόν ανύπαρκτα με εξαίρεση την ταινία της Φρίντας Λιάππα *Ήταν ένας Ήσυχος Θάνατος* (1986) για την οποία θα μιλήσουμε εκτενέστερα παρακάτω. Η έρευνά μου δεν κατάφερε να εντοπίσει στον θεσμοθετημένο κινηματογράφο αλλά και πέρα από αυτόν μια λεσβιακή παρουσία που να κάνει ορατή την γυναικεία ομοφυλοφιλία. Η Patricia White (1999), θα τονίσει πως παρόλη την απουσία λεσβιακών αναπαραστάσεων, ο κινηματογράφος συνέβαλε στην κοινωνική κατασκευή μιας λεσβιακής ταυτότητας στις Ηνωμένες Πολιτείες την περίοδο της λογοκρισίας του κώδικα Χέιζ.<sup>43</sup> Το επιχείρημα της White υποστηρίζει πως μέσα από τις έντονα ελεγχόμενες αλλά ορατές από ένα ευρύ γυναικείο κοινό, κατασκευές της θηλυκότητας, το Χόλυγουντ προσπάθησε να απευθυνθεί στις γυναικείες επιθυμίες μέσα από την δημιουργία «γυναικείων ταινιών», όπως το μελόδραμα. Μέσα από αυτές τις ταινίες δημιουργήθηκε μια θηλυκή μαζική κουλτούρα η οποία συνέβαλε σε μια δυνητική λεσβιακή παρουσία, παρόλο που ταυτόχρονα την καταπίεζε (White, 199, σ. 2).

Παρατηρούμε πως οι μη ετεροφυλόφιλες αναπαραστάσεις είναι ελάχιστες στον ελληνικό κινηματογράφο της δεκαετίας του 1980, γεγονός που αναδεικνύει και την περιθωριακή θέση τους στην ελληνική κοινωνία της εποχής. Οι πιο ριζοσπαστικές φωνές βρίσκονται εκτός κρατικής χρηματοδότησης και δέχονται την αποδοκιμασία, ενώ οι ελάχιστες εξαιρέσεις που εντάσσονται στον ΝΕΚ χρησιμοποιούν πιο αναγνωρίσιμους κώδικες για το ετεροφυλόφιλο κοινό, έτσι ώστε να καταστούν πιο προσβάσιμες. Ορισμένοι ομοφυλόφιλοι άνδρες ταυτίζονται με την εικόνα του *Άγγελου*, ενώ άλλοι αποταυτίζονται μαζί της.

### **3.2 Ταυτίσεις και αποταυτίσεις μέσα από τον κινηματογράφο**

Ο Stuart Hall (1973/1993) μέσα στο πλαίσιο των πολιτισμικών σπουδών ανέπτυξε την θεωρία πως δεν προσλαμβάνουν όλα τα υποκείμενα τα μηνύματα που

---

<sup>42</sup> Η Λάβρυς, τεύχος 1, Μάρτιος 1982, σελ.4

<sup>43</sup> Ο κώδικας Χέιζ εφαρμόστηκε από το 1934 έως το 1966 στις ΗΠΑ και επέβαλε την λογοκρισία πάνω σε μη αποδεκτές και μη ηθικές σεξουαλικές συμπεριφορές.

εκπέμπονται από τα μαζικά μέσα με τον ίδιο τρόπο, αλλά με βάση την κοινωνική θέση, την ιδεολογία και τις επιθυμίες τους. Ο ίδιος αναγνωρίζει τρεις θέσεις από τις οποίες τα αποκωδικοποιημένα μηνύματα που εκπέμπονται μπορούν να κατασκευάζονται. Η πρώτη είναι μια ηγεμονική-κυρίαρχη θέση, όπου ο θεατής αναλύει τα μηνύματα μέσα από τον κυρίαρχο λόγο. Η δεύτερη είναι η διαπραγματευόμενη όπου ο θεατής ακολουθεί την κυρίαρχη ιδεολογία, αλλά μέσω της βιωμένης του πραγματικότητας προκαλούνται αλλοιώσεις σε αυτήν την ιδεολογία. Η τρίτη είναι η θέση αντίστασης που δημιουργείται όταν εκείνες/οι που η κοινωνική τους θέση τους τοποθετεί απέναντι στην κυρίαρχη ιδεολογία (Hall, 1993 [1973]). Αυτή η θέση του Hall είναι χρήσιμη σαν εργαλείο για να κατανοήσουμε τους τρόπους με τους οποίους οι θεατές ταυτίζονται και αποταυτίζονται με τα μηνύματα που παράγονται μέσα από τις κινηματογραφικές ταινίες και στην περίπτωση μας τις ταινίες του ΝΕΚ τη δεκαετία του 1980. Επίσης ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος που μπορεί να ταυτίζονται οι ίδιες οι δημιουργοί με την κατηγορία «γυναίκα σκηνοθέτης».

Λαμβάνοντας υπόψη τις σκέψεις του Derrida (2005) για την επιρροή που ασκεί και τις άμεσες αντιδράσεις που προκαλεί μια ταινία στον/στην θεατή της, και τις θέσεις της Annette Kuhn (1998), η οποία τονίζει τη σημασία των κοινωνικών αναπαραστάσεων στον κινηματογράφο, μπορούμε να θεωρήσουμε κρίσιμο τον τρόπο με τον οποίο οι κοινωνικές ταυτότητες αναπαράγονται και προσλαμβάνονται από τα ίδια τα υποκείμενα που βλέπουν κομμάτια των δικών τους ταυτοτήτων στην οθόνη. Όπως λέει χαρακτηριστικά η Kuhn: «Ο κινηματογράφος είναι μια οικονομική συναλλαγή με αντάλλαγμα αναπαραστάσεις» (Kuhn, 2018, σ. 24).

Καθώς ο κινηματογράφος εμπλέκεται στην παραγωγή και την αναπαραγωγή νοημάτων, αξιών και ιδεολογίας τόσο κοινωνικά όσο και στην υποκειμενικότητα, θα γινόταν καλύτερα κατανοητός ως μια πρακτική που σηματοδοτεί ή ένα μέσο που παράγει αποτελέσματα σε επίπεδο νοήματος και αντίληψης, αυτοεικόνες και υποκειμενικές θέσεις για όλες/ους όσες/ους εμπλέκονται στον κινηματογράφο είτε ως δημιουργοί είτε ως θεατές και επομένως μια σημειωτική διαδικασία στην οποία το υποκείμενο, αντιπροσωπεύεται και εγγράφεται στην ιδεολογία (De Lauretis, 1984, σελ. 37).

Μια από τις πιο βασικές συνδέσεις μεταξύ της εμπειρίας των γυναικών στον συγκεκριμένο πολιτισμό και τη γυναικεία εμπειρία στον κινηματογράφο είναι ακριβώς

η σχέση μεταξύ θεατή και θεάματος. Η Judith Mayne (1981), αναφέρει σχετικά πως εφόσον οι γυναίκες είναι θεάματα στην καθημερινή τους ζωή, είναι δελεαστικό να αποδεχτούν τον κινηματογράφο, από την σκοπιά του τι σημαίνει να είσαι αντικείμενο θεάματος και τι σημαίνει να είσαι θεατής που αποδέχεται το γεγονός πως αυτή η σχέση υπάρχει τόσο στην οθόνη όσο και στην καθημερινή ζωή (Mayne, 1981, σ. 29). Η Μαργαρίτα Καραπάνου θα δηλώσει: «Όταν πάω σινεμά λειτουργώ σαν παιδί. Την στιγμή που σβήνουν τα φώτα παραδίνομαι απόλυτα στην μαγεία». <sup>44</sup> Είναι αυτή η μαγεία της οθόνης που καταφέρνει να εισέλθει στα όνειρα και την φαντασία των υποκειμένων που την παρακολουθούν, δημιουργώντας τις προϋποθέσεις, ώστε ο κινηματογράφος να μπορεί να οδηγήσει σε μια συνειδητοποίηση μέσα από τις ταυτίσεις που δημιουργούνται κατά τη διάρκεια της θέασης.

Η φεμινιστική κινηματογραφική θεωρία ασχολήθηκε με το θέμα της ταύτισης και της αποταύτισης σε σχέση με τη θέαση (spectatorship). Παίρνοντας σαν αφετηρία την ικανότητα του κινηματογράφου να προκαλεί απόλαυση και το αντίθετο μέσα από τον χειρισμό των ταυτίσεων του θεατή η Mary Ann Doane (1987), υποστηρίζει πως το κενό που χωρίζει την ταύτιση από την απόλαυση για τον άνδρα θεατή καταρρέει ενώ για την γυναίκα δεν υπάρχει. Η γυναίκα θεατής υπερταυτίζεται με την εικόνα της στην οθόνη, δένοντας την ταύτιση με την επιθυμία μέχρι το σημείο που η ταύτιση λειτουργεί στις γυναίκες ως «η επιθυμία να επιθυμείς». Η επιθυμία να κατοικήσεις την επιθυμία του άλλου (Doane, 1987). Αυτή η άποψη όμως δεν λαμβάνει υπόψη τα υποκείμενα για τα οποία δεν υπάρχει χώρος στην κινηματογραφική οθόνη για να αναπαρασταθούν. Η bell hooks (1999) θα αμφισβητήσει τις ψυχαναλυτικές θεωρίες περί ταύτισης καθώς για τις μαύρες θηλυκότητες, η κινηματογραφική απόλαυση μέσω κάποιας ταύτισης είναι σχεδόν αδύνατη. Θέτει λοιπόν το μαύρο θηλυκό βλέμμα ως αντιθετικό ή κριτικό βλέμμα, όπου οι οπτικές απολαύσεις του λειτουργούν σαν αντίσταση προς την κυρίαρχη θηλυκότητα και προς τις δομές εξουσίας που αντιπροσωπεύει (hooks, 1999). Το ίδιο μπορούμε να ισχυριστούμε και για τις λεσβίες γυναίκες οι οποίες στην περίπτωση του ελληνικού κινηματογράφου την δεκαετία του 1980, απουσιάζουν από τις αναπαραστάσεις του, καθιστώντας την ταύτιση μέσω της εικόνας προβληματική, σε αντίθεση με το ανδρικό ομοφυλόφιλο κοινό που την ίδια δεκαετία αρχίζει μέσω

---

<sup>44</sup> Τη στιγμή που σβήνουν τα φώτα, Περιοδικό *Φιλμ*, τ. 17, Ιούλιος 1979, σελ. 54.

κινηματογραφικών αναπαραστάσεων να ταυτίζεται με χαρακτήρες έστω και προβληματικούς.

Η Barbara Harlow (1991), υποστηρίζει πως «Η ταύτιση με» είναι μια πολιτική επιλογή. Η πρακτική του cross-identification, ειδικά με τις καταπιεσμένες ομάδες είναι ένα επιτακτικό πολιτικό καθήκον όποτε η κυρίαρχη ιδεολογία επικαλείται ένα Λόγο φυσικών ορίων για να κατηγοριοποιήσει, να ρυθμίσει και να ελέγξει κοινωνικές ταυτότητες (Harlow, 1991, σ. 163). Η Kaja Silverman (1992) επεκτείνει την θεωρία της ταύτισης στον κινηματογράφο και αναφέρεται στους άνδρες θεατές υποστηρίζοντας πως η φαλλική ταύτιση ενεργοποιείται μέσα από μια παρόμοια διαδικασία διάδρασης μεταξύ προβολής και λανθάνουσας αναγνώρισης. Επομένως ακόμη και οι πιο ισχυρές αρρενωπότητες είναι τόποι ρευστών ταυτίσεων και ανάμεικτων επιθυμιών. Η ταύτιση βρίσκεται στην κοινωνική σφαίρα όπου υπάρχει μια σχέση υποκειμενικότητας και ιδεολογίας. Μέσα σε αυτή τη σχέση υπάρχει η δυνατότητα υποκειμενικών ταυτίσεων που μπορούν να διαταράξουν ή ακόμη και να καταστρέψουν τις πιο βίαιες και καταπιεστικές ιδεολογίες (Silverman, 1992).

Η άρνηση της Τόνιας Μαρκετάκη να ταυτιστεί ως «γυναίκα σκηνοθέτης» και η σύγκρουση που αυτή η άρνηση σηματοδοτεί σύμφωνα με την Fuss (1995), προέρχεται από την αντίθεση που βιώνουμε ανάμεσα στη δημόσια ταυτότητα η οποία αλληλοεπιδρά με τον κόσμο και τις προσωπικές ταυτίσεις τις οποίες αισθανόμαστε με έναν ιδιωτικό τρόπο τον οποίο κρατάμε φυλαγμένο. Αυτή η διαφοροποίηση σύμφωνα με την ίδια δεν υπάρχει καθώς «οι ταυτίσεις κατοικούν, οργανώνουν και ενσαρκώνουν την ταυτότητα. Κάθε ταυτότητα είναι μια ταύτιση που έρχεται στην επιφάνεια». (Fuss, 1995, σ. 2). Η ταυτότητα είναι ο εαυτός που αναγνωρίζει τον ίδιο του τον εαυτό (Nancy, 1993, σ. 10). Από την άλλη η δήλωση της Μαρκετάκη μπορεί να ερμηνευτεί με αυτό που η φεμινιστική θεωρία αποκαλεί αποταύτιση. Η Judith Butler (2011[1993]) αναφέρεται στην εμπειρία του *misrecognition*, και φέρνει ως παράδειγμα να στέκεσαι μπροστά σε μια πινακίδα στην οποία να ανήκεις και να μην ανήκεις (Butler, 2011[1993], σ. 219). Η ταύτιση είναι ένας σημαντικός μηχανισμός που παράγει την αυτοαναγνώριση. Ταυτόχρονα όμως όταν μέσω της ταύτισης δημιουργείται μια ταυτότητα, ταυτόχρονα αμφισβητείται.

Επιπλέον, η βία που εμπεριέχεται στις ταυτίσεις είναι ένα ρίσκο σύμφωνα με την Rey Chow (1993). Υπάρχει συμβολική βία σε κάθε ταύτιση από μια ψυχαναλυτική

σκοπιά. Η ταύτιση λειτουργεί «σκοτώνοντας» τον φαντασιακό άλλο για να καταλάβεις τη θέση του. Αυτή που επιθυμείς να βρίσκεσαι (Chow, 1993, σ. 53). Η βία της ταύτισης εμπεριέχεται μέσα στον κινηματογραφικό μηχανισμό καθώς όπως αναφέρει και η Fuss (1995), οι ταινίες ήταν πάντα μια τεχνολογία διαμελισμού και κατακερματισμού. Το φιλμ είναι νεκρή ύλη. Βίαιο ιστορικό ξεκίνημα η αποτρόπαια υλικότητα της φόρμας του. Το φιλμ είναι κομμάτια σελιλόιντ κομμένα και ραμμένα μαζί. Ο κινηματογράφος δανείζεται ορολογίες από την χειρουργική ιατρική και την παθολογία<sup>45</sup> Οι κινηματογραφιστές/τριες εξερευνούν το ανθρώπινο σώμα με την ίδια ακρίβεια που κάνει και ένας γιατρός σε μια αυτοψία. Το κοντινό πλάνο κόβει το κεφάλι από το σώμα. Ο κινηματογράφος μπορεί να είναι ο τρόμος της ταύτισης. Η ταύτιση ως αυτοακρωτηριασμός, αποκεφαλισμός (Fuss, 1995, σελ. 91-92). Μπορεί όμως ο κινηματογράφος να χρησιμοποιηθεί ως μέσο διατάραξης κυρίαρχων αναπαραστάσεων και της ταύτισης μαζί τους;

### **3.3 Ένας ελάσσων κινηματογράφος μέσα στον κυρίαρχο ΝΕΚ**

Οι Gilles Deleuze και Felix Guattari (1986), στην μελέτη τους για το έργο του Κάφκα, προτείνουν τον όρο *minor literature* (ελάσσονα λογοτεχνία), ο οποίος αναφέρεται στην χρήση της γλώσσας από άτομα που αισθάνονται πως δεν τους ανήκει και προσπαθούν να την απεδαφικοποιήσουν και να την επανοικειοποιηθούν (Deleuze & Guattari, 1986). Η χρήση αυτή του όρου βρήκε μεγάλη απήχηση στον χώρο της κινηματογραφικής θεωρίας και αναφερόταν σε δημιουργούς από περιθωριοποιημένες ομάδες, οι οποίες/οι έκαναν ταινίες που είχαν ως στόχο να επιβεβαιώσουν τη δική τους περιθωριακή θέση απορρίπτοντας τον ανταγωνισμό (βλέπε επίσης Meaghan Morris), και δείχνοντας αφοσίωση σε ένα μη επαγγελματισμό. Αυτός ο κινηματογράφος προσπάθησε να δημιουργήσει μια νέα αίσθηση ταυτότητας χωρίς όμως αυτό να σημαίνει την κατασκευή μιας νέας εθνικής ταυτότητας (Martin-Jones, 2006, σ.6). Ο ελάσσων κινηματογράφος έχει τη δυνατότητα να αμφισβητεί τις εδραιωμένες αντιλήψεις περί εθνικής ταυτότητας. Εάν οι ταινίες που χρηματοδοτούνται από το κράτος αναπαράγουν ένα κυρίαρχο βλέμμα και μια κυρίαρχη φωνή, τότε ο «μειονοτικός» κινηματογράφος που δημιουργείται από υποτελείς ομάδες και υποκείμενα που δεν νιώθουν τη φωνή τους να εκφράζεται μέσα στο έθνος κράτος, πόσο μπορούν να μετατοπίσουν αυτή την κυρίαρχη φωνή του έθνους; Μέσα στην εθνική ταυτότητα υπάρχει μια αμφιθυμία που την ίδια στιγμή που αποκλείει, προσπαθεί να

---

<sup>45</sup> To cut, cut in, cut out, cut away, splice, dissecting editing κ.α.

ενσωματώσει και ορισμένα καινούργια συμφέροντα. Η πολιτισμική αναπαράσταση αυτής της αμφιθυμίας εντοπίζεται μέσα στις ταινίες του εκάστοτε εθνικού κινηματογράφου (Bhabha, 1990).

Η Julia Kristeva (1981), αναφέρει πως μια φεμινιστική πρακτική δεν μπορεί παρά να είναι αντίθετη σε σχέση με το ήδη υπάρχον πατριαρχικά δομημένο σύστημα: «Στη «γυναίκα» βλέπω κάτι που δεν μπορεί να αναπαρασταθεί, κάτι που δεν λέγεται, κάτι πέρα από ονοματολογίες και ιδεολογίες» (Kristeva, 1981, σ. 137). Σε αυτή την προσέγγιση ασκήθηκε κριτική που αμφισβητούσε την πολιτική της αποτελεσματικότητα και την καλλιτεχνική της περιεκτικότητα. Η Christine Gledhill (1994), σημειώνει πως αυτή η αρνητική αισθητική κινδυνεύει να μην παράγει νόημα που είναι ουσιαστικό για την πολιτική τέχνη, «διαλύοντας το υποκείμενο σε ένα ατελείωτο παιχνίδι ριζικής διαφοράς» (Gledhill, 1994, σ. 117).

Η Anneke Smelik (1998), σχολιάζει πως ο πειραματικός γυναικείος κινηματογράφος αναγνωρίζεται μόνο από τις προνομιούχες γυναίκες που θα καταφέρουν να τον δουν και επισημαίνει το παράδοξο να απαιτείται από τις γυναίκες θεατές να απαρνηθούν τις οπτικές απολαύσεις που τους έχουν ήδη στερήσει (Smelik, 1998, σ. 12). Παρόλο που οι γυναίκες έχουν δημιουργήσει σημαντικά έργα που εντάσσονται στον πρωτοποριακό πειραματικό κινηματογράφο, οι ταινίες τους δεν κατάφεραν να σταθούν απέναντι και αντιθετικά στον κυρίαρχο, εμπορικό κινηματογράφο. Ταυτόχρονα, όμως ορισμένες γυναίκες έκαναν σταδιακά βήματα στην παραγωγή ταινιών μεγάλου μήκους και ξεκίνησαν να αλλάζουν το εμπορικό σινεμά από τα μέσα (Butler, 2002).

Η Claire Johnston (1973), συσχετίζει την ψυχαγωγική ταινία με το ζήτημα της ευχαρίστησης αναφέροντας πως ο πολιτικός κινηματογράφος στοχεύει να παράγει και να διαδώσει τη γνώση, αλλά δεν μπορεί να το πετύχει χωρίς την ίδια στιγμή να δημιουργεί και ευχαρίστηση. Ο γυναικείος κινηματογράφος, υποστηρίζει, πρέπει να διδαχθεί από τις επιτυχίες του Χόλυγουντ: «Για να αντιμετωπιστεί η αντικειμενοποίησή μας στον κινηματογράφο, οι συλλογικές μας φαντασιώσεις πρέπει να απελευθερωθούν. Ο γυναικείος κινηματογράφος πρέπει να ενσαρκώνει την επιθυμία. Ένας τέτοιος στόχος απαιτεί τη χρήση της ψυχαγωγικής ταινίας» (Johnston, 1973, σ.31).

Έτσι λοιπόν ο γυναικείος κινηματογράφος μπορεί να χαρακτηριστεί ως «ελάσσων» και όχι αντιθετικός. Ένας ελάσσων κινηματογράφος δεν είναι κάποιο ξεχωριστό είδος ούτε ταξινομείται σαν δευτερεύουσας σημασίας καλλιτεχνικό έργο, αφού και ο Kafka που χρησιμοποιούν ως παράδειγμα οι Deleuze και Guattari είναι ένας συγγραφέας που δεν εντάσσεται στο περιθώριο. Ο ελάσσων κινηματογράφος είναι ο κινηματογράφος μιας μειονότητας ή μιας περιθωριοποιημένης ομάδας, που μιλάει όχι σε δευτερεύουσα γλώσσα, αλλά σε μια κυρίαρχη γλώσσα (Butler, 2002, σ. 19). «Πόσοι άνθρωποι ζουν σήμερα σε μια γλώσσα που δεν είναι δική τους; Ή δεν γνωρίζουν πλέον, ή δεν γνωρίζουν ακόμη τη δική τους και γνωρίζουν ελάχιστα τη βασική γλώσσα που αναγκάζονται να χρησιμοποιούν;» (Deleuze & Guattari, 1986, σ.19).

Επιπλέον, κάποια από τα πλέον καθοριστικά στοιχεία μιας ελάσσονος λογοτεχνίας όπως παρατίθενται από τους Deleuze και Guattari αναγνωρίζονται αμέσως ως χαρακτηριστικά που μοιράζονται και ο γυναικείος κινηματογράφος αλλά και το μεγαλύτερο μέρος του φεμινισμού: ο εκτοπισμός, και αυτό που ονομάζουν οι συγγραφείς απεδαιφικοποίηση: Μια αίσθηση πως όλα είναι πολιτικά και μια τάση να παίρνουν τα πάντα συλλογική αξία. Στις κυρίαρχες λογοτεχνίες, το κοινωνικό περιβάλλον μπορεί να χρησιμεύσει ως «απλό περιβάλλον ή υπόβαθρο» (Deleuze & Guattari 1986: 17), αλλά σε μια δευτερεύουσα λογοτεχνία, κάθε μεμονωμένο ζήτημα έχει σημασία (Butler, 2002, σ. 20). Αν ο/η δημιουργός βρίσκεται στο περιθώριο ή έξω από την ευάλωτη κοινότητά του, αυτή η κατάσταση δίνει στην/στον δημιουργό ακόμη μεγαλύτερες δυνατότητες να εκφράσει μια άλλη πιθανή κοινότητα και να σφυρηλατήσει τα μέσα για μια άλλη συνείδηση και μια άλλη ευαισθησία

Ακόμη και όταν ο/η δημιουργός ανήκει σε μια μειονότητα και αποδυναμώνεται από τη φαλλοκεντρική «φύση» της συσκευής της κάμερας, το μεταγλωσσικό καθεστώς της τελευταίας απαιτεί όλα τα έργα να παράγονται σύμφωνα με τους όρους της: οι κώδικες και η γλώσσα του μοντέλου του Χόλυγουντ γίνονται αναπόφευκτα χρήσιμα εργαλεία. Η αναγκαιότητα της γραφής σε μια κυρίαρχη γλώσσα από την οποία κάποιος αποκλείεται, δεν υποδηλώνει υποταγή σε αυτήν, αλλά ένα σημαντικό βαθμό διείσδυσης, και επομένως ισχύ. (Islam 1995: 99) Το να αποκαλείς τον γυναικείο κινηματογράφο ελάσσων κινηματογράφο, λοιπόν, σημαίνει ότι τον απαλλάσσεις από τους δυισμούς (λαϊκός/ελιτιστικός, πρωτοποριακός/mainstream, θετικός/αρνητικός) που προκύπτουν από τον χαρακτηρισμό του ως παράλληλου ή αντιθετικού κινηματογράφου.



Ο Γιώργος Κατακουζηνός αναφορικά με την ταινία του Άγγελος σε συνέντευξή του στο Βήμα αναφέρει πως: «Διάλεξα την ομοφυλοφιλία γιατί φέρνει σ' αντίθεση τους Έλληνες, είναι δική μου επιλογή, τα βάζω με τον θεατή, είναι μια μαχητική στάση, αυτό θέλησα, να δώσω μια γροθιά στο στομάχι». <sup>46</sup>Ο Νίκος Κολοβός σχολιάζοντας αυτή τη συνέντευξη ασκεί κριτική στον Κατακουζηνό αναφέροντας πως: «Τα βάζω με τον θεατή σημαίνει πως του προτείνω έναν άλλο λόγο και όχι ένα άλλο θέμα». Ο ίδιος φέρνει ως παράδειγμα τον Godard ο οποίος κατάφερε να «τα βάλει» με τους θεατές αποδομώντας το σύστημα επικοινωνίας στο οποίο είναι συνηθισμένο ο θεατής και προτείνοντάς του κάτι τελείως καινούργιο.<sup>47</sup> Ο Κολοβός ταυτίζεται στην συγκεκριμένη περίπτωση με την άποψη της Mulvey πως μόνο μέσα από έναν πειραματικό πρωτοποριακό κινηματογράφο μπορεί να σπάσει η κυρίαρχη αφήγηση του κινηματογράφου. Η περίπτωση του Άγγελου όμως θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια περίπτωση ελάσσονος κινηματογράφου, όπου ο δημιουργός χρησιμοποιεί το ήδη υπάρχον κυρίαρχο αφηγηματικό σύστημα, αλλά και κυρίαρχους τρόπους παραγωγής, για να μιλήσει μια άλλη γλώσσα. Τα συναισθήματα και οι αντιδράσεις υπέρ και κατά που προκάλεσε σε ένα ομοφυλόφιλο ανδρικό κοινό, με την ταυτόχρονη μεγάλη εισπρακτική του επιτυχία καταδεικνύει μια τέτοια περίπτωση.

Στο επόμενο κεφάλαιο θα προσπαθήσω να αναλύσω μέσα από συγκεκριμένα παραδείγματα που εντάσσονται στον ΝΕΚ, τους τρόπους που αμφισβητούνται οι κυρίαρχες έμφυλες και σεξουαλικές αναπαραστάσεις μέσα στον εθνικό κινηματογράφο και πως εντάσσονται σε έναν ελάσσων κινηματογράφο.

## Κεφάλαιο 4

### 4.1 Minor Cinema: Η Τιμή της Αγάπης

Η Τώνια Μαρκετάκη με την ταινία της *Η Τιμή της Αγάπης* (1984), που είναι μεταφορά της νουβέλας του Κωνσταντίνου Θεοτόκη *Η τιμή και το χρήμα* (1914), καταφέρνει να δημιουργήσει ένα κινηματογραφικό έργο το οποίο χρησιμοποιεί τα στοιχεία ενός κλασσικού μελοδράματος για να απευθυνθεί σε ένα ευρύ κοινό, δίνοντας παράλληλα ένα βάθος στην απλότητα των χαρακτήρων της νουβέλας έτσι ώστε η/ο

---

<sup>46</sup> Το Βήμα, 14/11/1982 σελ. 12

<sup>47</sup> Νίκος Κολοβός, Σύγχρονος Κινηματογράφος, τ. 32, Ιανουάριος 1983, σελ. 35

θεατής να μπορεί να διακρίνει ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης. Η ίδια αναφέρει πως ήθελε να κάνει μια «λαϊκή» ταινία και κατανοητή χωρίς αυτό να σημαίνει πως μια λαϊκή ταινία δεν μπορεί να έχει αισθητική.<sup>48</sup> Η ταινία ήταν από τις ελάχιστες περιπτώσεις όπου μια ταινία του ΝΕΚ κατάφερε να είναι ταυτόχρονα εμπορική επιτυχία αλλά και να αποσπάσει επτά κρατικά βραβεία στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Σύμφωνα με τον Κάραλη (2012) *Η Τιμή της Αγάπης* είναι ίσως ένα από τα πιο πετυχημένα επιτεύγματα του ελληνικού κινηματογράφου, βλέποντας την ιστορία από την οπτική των γυναικών και λειτουργώντας ως αντίδοτο στα κυρίαρχα στερεότυπα της γυναικείας παθητικότητας και της μοιρολατρίας. Μπορεί κανείς να διακρίνει την επίμονη προσπάθεια της Μαρκετάκη να ορίσει τι αποτελεί την ελληνική εμπειρία, ειδικά για τις γυναίκες, και πώς θα μπορούσε να αναπαρασταθεί οπτικά (Karalis, 2012, σ. 205).

Σε συνέντευξή της στο περιοδικό *Σύγχρονη Γυναίκα* η Μαρκετάκη επιτίθεται στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (ΠΕΚ), υποστηρίζοντας πως δεν είχε καλλιτεχνική αξία, ταυτόχρονα όμως εκφράζει και τη δυσαρέσκειά της προς ορισμένους σκηνοθέτες μιας καλλιτεχνικής πρωτοπορίας που κάνουν δυσνόητες ταινίες που δεν μπορεί να παρακολουθήσει το κοινό, και για αυτό το λόγο απομακρύνεται από αυτόν.<sup>49</sup> Σύμφωνα με τον David Martin Jones (2006), αυτές οι «δυσνόητες», αποσπασματικές, μπερδεμένες, πολλαπλές αφηγήσεις των ταινιών των ευρωπαϊκών μεταπολεμικών εθνικών κινηματογράφων μπορούν να ερμηνευθούν σαν έκφραση της δυσκολίας να αφηγηθούμε την εθνική ταυτότητα σε μια περίοδο ιστορικής κρίσης η μεγάλων πολιτικών αλλαγών (Martin-Jones, 2006, σ. 1).

Οι σημαντικές αλλαγές που συντελούνται στην κοινωνία καθρεφτίζονται και στον ελληνικό κινηματογράφο με τις/τους δημιουργούς να στρέφονται από τα κοινωνικοπολιτικά θέματα σε ζητήματα ταυτότητας, έμφυλων ρόλων, προσωπικών ιστοριών, σχέσεων και συναισθημάτων (Παραδείση, 2010). Προσπαθούμε να επιτρέψουμε στο συναίσθημα να περάσει μέσα στις ταινίες μας θα τονίσει η σκηνοθέτρια Ελισσάβη Χρονοπούλου και ο Κυριακίδης θα πει για την *Τιμή της Αγάπης* πως «Η Τώνια Μαρκετάκη μέσα από την ταινία της αφήνει να κυριαρχήσει το

---

<sup>48</sup> Συνέντευξη της Τώνιας Μαρκετάκη στην Ίνα Αργυρίου Περιοδικό *Cosmopolitan*, Νοέμβριος 1983, στο Ε. Μπαχάουερ (επιμ.), Τώνια Μαρκετάκη, Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, σελ. 42-49.

<sup>49</sup> *Σύγχρονη Γυναίκα* τ. 32, Νοέμβρης-Δεκέμβρης 1983, σελ. 37.

συναίσθημα μέσα από την συνάντησή της με το μελόδραμα, σε αντίθεση με την προηγούμενη δουλειά της όπου κυριαρχούσε η εκλογίκευση των πάντων» (Κυριακίδης, 1994, σ. 26-27).

Η έννοια της ελάσσοнос λογοτεχνίας ως εργαλείου προβολής μιας κοινότητας και όχι ως εκφραστικό μέσο, είναι ιδιαίτερα χρήσιμη όσον αφορά το επιχείρημα ότι η ύπαρξη ενός γυναικείου κινηματογράφου δεν χρειάζεται να βασίζεται σε μια ουσιοκρατική κατανόηση της κατηγορίας «γυναίκες». Οι κοινότητες που φαντάζεται ο γυναικείος κινηματογράφος είναι τόσες πολλές και ποικίλες όσες και οι ταινίες που περιλαμβάνει, με την καθεμία από αυτές να εμπλέκεται στη δική της ιστορική στιγμή (Butler, 2002, σ. 21).

Η Needeya Islam (1995), υποστηρίζει πως ακόμη και όταν η/ο δημιουργός βρίσκεται σε μια θέση μειονότητας και αποδυναμωμένη/ος από τη φαλλοκεντρική φύση της συσκευής, το μεταγλωσσικό καθεστώς της τελευταίας απαιτεί όλα τα κείμενα να παράγονται σύμφωνα με τους όρους της: οι κώδικες και η γλώσσα του Χόλυγουντ γίνονται αναπόφευκτα οχήματα. Η αναγκαιότητα της γραφής σε μια κυρίαρχη γλώσσα από την οποία κάποιος αποκλείεται ωστόσο, δεν υποδηλώνει απλή υποταγή, αλλά ένα σημαντικό βαθμό διείσδυσης, και επομένως ισχύ (Islam, 1995, σ. 99). Η άποψη της Islam ενισχύει την θέση πως ένα φιλικό κείμενο δεν πρέπει απαραίτητα να τοποθετείται αντιθετικά προς έναν κυρίαρχο κινηματογράφο, αλλά χρησιμοποιώντας τους κώδικές του μπορεί να επανανοηματοδοτήσει τις αναπαραστάσεις που προέρχονται από αυτόν.

Η επιθυμία της Μαρκετάκη είναι να γίνει μια ταινία «λαϊκή», κατανοητή. Στην περίπτωση αυτή έχουμε μια ταινία που εμπεριέχει πολλά στρώματα, είναι πολυεπίπεδη. Από την αφήγηση μιας ερωτικής ιστορίας που την εμποδίζει το χρήμα καταλήγει στη διατύπωση του αιτήματος της χειραφέτησης και όχι μόνο της γυναικείας αφού και ο Ανδρέας είναι δέσμιος της καταγωγής του, της πατρικής περιουσίας και τελικά του χρήματος, όπως και όλα τα πρόσωπα του έργου (Ταμπάκη, 2017, σ. 11).

Η Ιωάννα Αθανασάτου, γράφοντας για την αναζήτηση της γυναικείας ταυτότητας κατά τη μεταδικτατορική περίοδο, αναφέρεται σε δύο μεγάλες γυναίκες δημιουργούς που έφυγαν και οι δύο νέες: τη Φρίντα Λιάππα και την Τώνια Μαρκετάκη (Αθανασάτου, 2002). Η δεύτερη αποποιείται επίμονα την ιδιότητα της «γυναίκας σκηνοθέτιδας»: «Ναι, είμαι σκηνοθέτης, Ναι, είμαι γυναίκα. Στο σπίτι μου, στην

προσωπική μου ζωή – ίσως μάλιστα περισσότερο απ’ όσο θα ’έπρεπε. Αλλά «γυναίκα σκηνοθέτης», όχι!».<sup>50</sup>

Η άρνηση της Μαρκετάκη να χαρακτηριστεί ως γυναίκα σκηνοθέτης επαναφέρει την συζήτηση για το τι σημαίνει γυναικείος κινηματογράφος και τη σημασία του. Η Denise Riley (2004) πέρα από τον όρο «Γυναίκα», αποδομεί και τον όρο «γυναίκες», καθώς θεωρεί πως είναι ένας σύνθετος και κατασκευασμένος ιστορικά όρος που δεν μπορεί να αντιπροσωπεύσει τις διαφορετικές και μεταβαλλόμενες εμπειρίες των θηλυκοτήτων μέσα στο χρόνο και τον χώρο και επομένως το «να είσαι γυναίκα» να αποτελεί για το άτομο, κάποια οντολογική βάση (Riley, 2004). Η καταπίεση των γυναικών προέρχεται ακριβώς μέσα από τον ορισμό τους ως γυναίκες οι οποίες πρέπει να ανταποκριθούν στον ορισμό αυτό. Η κατηγορία «γυναίκα» και «γυναίκες» είναι ένας ασταθής και αμφιλεγόμενος όρος και όχι μια ενιαία ταυτότητα που προσδιορίζει μια ομάδα υποκειμένων (Αθανασίου, 2004).

Από την άλλη πλευρά όμως η κατηγορία γυναικείος κινηματογράφος εξυπηρετεί μια στρατηγική χρησιμοποιώντας την έννοια της Gayatri Spivak «στρατηγική ουσιοκρατία» κατά την οποία υποτελείς ομάδες μπορούν να χρησιμοποιήσουν στρατηγικές με σκοπό να αναδυθούν και να ακουστούν μέσα στην κοινωνία που διαβιούν. Παρόλο που τα υποκείμενα που αποτελούν μια κατηγορία μπορεί να διαφέρουν σε σημαντικό βαθμό μεταξύ τους, μπορούν προσωρινά να καταφύγουν σε έναν ουσιοκρατικό όρο όπως η κατηγορία «γυναίκες», προκειμένου να εξυπηρετήσουν συγκεκριμένους στόχους, αλλά μέχρι ένα σημείο γιατί υπάρχει κίνδυνος υπονόμησης των καταπιεσμένων ομάδων (Αβραμοπούλου, 2006). Αν πράγματι ο κινηματογράφος είναι μια μορφή κυριαρχίας τότε η εξερεύνηση των δυνατοτήτων που έχει η γυναικεία κινηματογραφική αφήγηση, έχει μια μορφή στρατηγικής σημασίας, καθώς όπως αναφέρει η Mayne (1981) Οι γυναίκες ήταν πιο ορατές στον κινηματογράφο ως ηθοποιοί και λιγότερο ως θεατές, ενώ ως κινηματογραφίστριες υπήρξαν σχεδόν αόρατες (Mayne, 1981, σ. 156). Επομένως με τη χρήση του όρου γυναικείος δίπλα στην λέξη κινηματογράφος αναδεικνύεται ταυτόχρονα η σιωπή και η απουσία των γυναικών δημιουργών.

---

<sup>50</sup> Συνέντευξη της Τώνιας Μαρκετάκη στην Ίνα Αργυρίου, Περιοδικό *Cosmopolitan*, Νοέμβριος 1983, στο Ε. Μπαχάουερ (επιμ.), Τώνια Μαρκετάκη, Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, σελ. 42-49.

Μερικές από τις δυσκολίες της εξερεύνησης της γυναικείας κινηματογραφικής γραφής αποδεικνύονται από το γεγονός πως, με μερικές μόνο εξαιρέσεις, διστάζουμε να χρησιμοποιήσουμε τον όρο «φεμινιστικό» για να περιγράψουμε ταινίες από γυναίκες εκτός από αυτές που έχουν ένα ξεκάθαρα φεμινιστικό περιεχόμενο που συνήθως εντοπίζονται στην κατηγορία των ντοκιμαντέρ. Όπως επισημαίνει και η Β. Ruby Rich αυτό αντανακλά: «...μια κρίση στην ικανότητα της φεμινιστικής κινηματογραφικής κριτικής μέχρι τώρα να αποδεχτεί την διαθέσιμη φιλομορφία για να εφαρμόσει μια πραγματικά φεμινιστική κριτική στο σύνολο των έργων που έχουν ήδη παραχθεί από γυναίκες δημιουργούς» (Rich, 1980).

Η Ιωάννα Αθανασάτου (2002), θέτει το ερώτημα εάν μπορούμε να αναζητήσουμε τα ίχνη μιας έμφυλης γυναικείας κριτικής σε μία ταινία που βασίζεται σε μια νουβέλα των αρχών του 20ού αιώνα και απαντάει πως:

Εάν αυτή χαρακτηρίζεται από τα στοιχεία του «εγωτισμού» και του λεγομένου «αυτοβιογραφικού συμβολαίου» (*pacte autobiographique*), θεωρώ πως όχι, αν σταθούμε στα στοιχεία αντίληψης της ανάδυσης μιας γυναικείας συνείδησης (πρώιμη απελευθέρωση της σεξουαλικότητας, χειραφέτηση, επαγγελματική και οικονομική ανεξαρτησία μέσα στο πλαίσιο της μεσογειακής κοινωνίας των αρχών του 20ού αιώνα) αναμφίβολα ναι, αναμειγμένης με στοιχεία σπάνιας ευαισθησίας κινηματογραφικής γραφής (Αθανασάτου, 2002, σσ.167-168).

#### **4.2 Η κατασκευή μιας εθνικής και γκέι ταυτότητας: Μετέωρο και Σκιά**

Μια ταινία που επιστρέφει στο παρελθόν και ξαναδιαβάζει τα ιστορικά γεγονότα του εικοστού αιώνα στην Ελλάδα από μια queer πλευρά, είναι το *Μετέωρο και Σκιά* (1985) του Τάκη Σπετσιώτη. Ο τρόπος που επιλέγει ο δημιουργός να αποτυπώσει το παρελθόν είναι μέσω του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη, ενός κομμουνιστή, ομοφυλόφιλου και τοξικοεξαρτημένου ποιητή. Η ταινία εντάσσεται σε αυτό που ο Richard Dyer (2002), ορίζει ως κινηματογράφο κληρονομιάς (Heritage Cinema). Στον Δυτικό κινηματογράφο ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 60' οι ταινίες κληρονομιάς με ομοφυλόφιλη θεματική προβάλλονται σε ένα ευρύτερο κοινό ως αποτέλεσμα του γκέι κινήματος και της ταυτόχρονης φιλελευθεροποίησης και μαζικής εμπορευματοποίησης της σεξουαλικότητας (Dyer, 2002, σ. 205). Η ανάδυση της γκέι ταυτότητας αποτελούσε κομμάτι της δυνατότητας ύπαρξης αυτών των ταινιών. Στην Ελλάδα η ανάδυση μιας ομοφυλόφιλης ταυτότητας την περίοδο της μεταπολίτευσης έφερε επίσης αναπαραστάσεις σεξουαλικών ταυτοτήτων που στην προδικτατορική

Ελλάδα θα ήταν αδύνατες. Παρόλα αυτά η ομοφυλοφιλία και κυρίως η κουήρ κουλτούρα, παρέμεναν ακόμα στο σκοτάδι, τουλάχιστον στις επίσημες παραστάσεις της μεταπολιτευτικής Ελλάδας (Paranikolaou, 2015, σ. 285).

Οι αφηγήσεις ταυτοτήτων διοχετεύουν πολιτικά συναισθήματα ώστε να μπορούν να τροφοδοτήσουν τις προσπάθειες μεταβολής της ισορροπίας δυνάμεων, μετασχηματίζοντας την αντίληψη του παρελθόντος και του παρόντος, μεταβάλλοντας την κουλτούρα με την αλλοίωση του νοήματος και της λογικής της. Οι αφηγήσεις ταυτοτήτων φέρνουν μια νέα ερμηνεία του κόσμου με σκοπό να τον μεταβάλλουν (Martin, 1995). Οι αφηγήσεις ταυτοτήτων αποτελούν συχνά εργαλείο των εθνοτικών σχεδίων. Μέσω των αφηγήσεων γίνεται ο διαχωρισμός σε «εμάς» και «εκείνους» (Yuval-Davis, 2013).

Τα έργα τέχνης εκφράζουν, ορίζουν και διαμορφώνουν τις εμπειρίες και τις ιδέες, και τις καθιστούν ορατές και διαθέσιμες. Δίνουν έτσι τη δυνατότητα στους ανθρώπους να αναγνωρίσουν μια εμπειρία ως κοινή και να έρθουν αντιμέτωποι με αυτήν. Είναι ένα σημείο εκκίνησης για τη σφυρηλάτηση της ταυτότητας που βασίζεται στη θέση που βρίσκονται οι άνθρωποι στην κοινωνία. Αυτή η αίσθηση της κοινωνικής ταυτότητας, του ανήκειν σε μια ομάδα, είναι απαραίτητη προϋπόθεση για οποιαδήποτε πολιτική δραστηριότητα, ακόμη και όταν αυτή η ταυτότητα δεν αναγνωρίζεται ως πολιτική. Αυτός ο ρόλος του πολιτισμού έχει ίσως μια ιδιαίτερη σημασία για τους/τις ομοφυλόφιλους/ες, γιατί είναι «κρυμμένοι/ες» και «αόρατοι/ες». Τα έργα τέχνης και οι κινηματογραφικές ταινίες είναι ένας από τους λίγους τρόπους αναγνώρισης άλλων ομοφυλόφιλων ατόμων. Χωρίς αυτή τη στιγμή ταύτισης, καμία άλλη πολιτική πρακτική δεν είναι δυνατή (Dyer-Cohen, 2002).

Στο δοκίμιο της Nancy Fraser (1990), για τη μετανεωτερικότητα και τις πολιτικές ταυτότητας υποστηρίζεται ότι οι αντικουλτούρες εμπλέκονται σε μια διαλεκτική σχέση με την κυρίαρχη δημόσια κουλτούρα, μετατοπιζόμενες ανάμεσα σε μια εσωτερική εδραίωση της ταυτότητας και στην επανεπένδυση αυτής της ουσιοκρατικής «εσωτερικής» ταυτότητας στις συζητήσεις της μαζικής δημόσιας σφαίρας. Σε αυτή τη διαλεκτική σχέση οι υποτελείς (subaltern) αποκτούν φωνή και μιλάνε μέσα από τη δική τους δημόσια ταυτότητα (Fraser, 1990).

Η διεκδίκηση των δικαιωμάτων και της αξίας των ομοφυλόφιλων ανθρώπων βασίζεται στην ιδέα πως αποτελούν μια κοινότητα από άτομα. Μια πλευρά αυτού του

ισχυρισμού είναι η επίδειξη πως αυτή η ταυτότητα έχει ένα παρελθόν. Η ιστορία μπορεί να δώσει υπόσταση σε αυτό που μπορεί να φαίνεται ως εφήμερη ταυτότητα στο παρόν. Καθώς η ιστορία των ομοφυλόφιλων έχει αγνοηθεί από την επίσημη ιστορία, η γκέι κοινότητα ξεκίνησε να επανοικειοποιείται την ιστορική της παρουσία. Παρόλο το γεγονός πως ο ακαδημαϊκός λόγος είχε τονίσει την μεγάλη ποικιλία στους τρόπους που εκφράζεται η ομοφυλοφιλία σε διαφορετικά ιστορικά, κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα, οι ταινίες ομοφυλόφιλης κληρονομιάς, παρουσίαζαν παραδείγματα που ταίριαζαν με τις πρακτικές ενός δυτικού προτύπου της ομοφυλόφιλης ταυτότητας, όπως το να είσαι ο εαυτός σου, το coming out και ο ηρωισμός (Dyer, 2002, σ. 206).

Ο Σπετσιώτης σε συνέντευξή του αναφέρει πως το 1980 είχε δημιουργηθεί ένα πιο αποδεκτό κλίμα για την αναπαράσταση μη συμβατικών ταυτοτήτων μέσα σε ένα πλαίσιο όμως αποδεκτό από το κυρίαρχο αφήγημα. Ο Παύλος Ζάννας ανέφερε χαρακτηριστικά: «Κύριε Σπετσιώτη, μας ενδιαφέρει η ζωή ενός εκκεντρικού σαν τον Λαπαθιώτη, σε σχέση με τα ιστορικά και κοινωνικοπολιτικά γεγονότα της εποχής».<sup>51</sup> Σε αντίθεση με τον Άγγελο που χρησιμοποιεί το μελόδραμα για να δημιουργήσει συναισθηματικές αντιδράσεις στην απεικόνιση της ομοφυλοφιλίας (Κυριακός, 2017), το *Μετέωρο και Σκιά* στρέφεται στην ζωή ενός ποιητή και την τοποθετεί στα σύγχρονα ιστορικά γεγονότα που σημάδεψαν την Ελλάδα, διαταράσσοντας έτσι το εθνικό αφήγημα την ίδια στιγμή που εντάσσεται μέσα σε αυτό. Ο τρόπος που μια κούρη κινηματογραφική αναπαράσταση εντάσσεται σε μια εθνική ιστορία, όπως αυτή του Λαπαθιώτη, μπορεί να συνδεθεί με τις δράσεις που οργάνωσε στις αρχές τις δεκαετίας του 1990, η ακτιβιστική οργάνωση Queer Nation στις ΗΠΑ. Στο Queer Nationality οι Berlant και Freeman αναλύουν πως η συγκεκριμένη οργάνωση ανέλαβε το έργο του συντονισμού μιας νέας εθνικότητας στις ΗΠΑ. Το Queer Nation εκμεταλλεύεται τις συμβολικές επιδιώξεις της μαζικής και εθνικής κουλτούρας για να αποδομήσει τον τυποποιητικό μηχανισμό που οργανώνει κάθε είδους σεξουαλική πρακτική σε «γεγονότα» σεξουαλικής ταυτότητας (Berlant & Freeman, 1992, σ. 153). Ο Σπετσιώτης ανατρέχει στο παρελθόν και αναδεικνύει τις χαμένες φωνές προσπαθώντας να τις εντάξει στο εθνικό αφήγημα.

Όταν μού δόθηκε, καμιά δεκαπενταριά χρόνια αργότερα, η ευκαιρία να κάνω μια-δυο ταινίες, πιο επίσημα, με κρατική χρηματοδότηση, απ' το Κέντρο

---

<sup>51</sup> Νικημένος της ζωής, νικητής της τέχνης του... Ο Τάκης Σπετσιώτης μιλάει στον Χαρίλαο Τρουβά για τον Ναπολέοντα Λαπαθιώτη, ΑΣΣΟΔΥΟ, 7/1/2018.

Κινηματογράφου και την ΕΡΤ, σ' αυτά τα κείμενα πάτησα, αυτά, βλέπετε, κατείχα περισσότερο, γι' αυτά ήθελα να μιλήσω. Κι επειδή πιστεύω ότι ο κινηματογράφος είναι πράξη δημόσια, όχι υπόθεση ιδιωτική, δεν έκανα προσωπικές ταινίες, αλλά με θεματολογία αντλημένη από την σύγχρονη ελληνική παιδεία, από την όποια κουλτούρα μας, κυρίως την αθέατη, την εξοστρακισμένη.<sup>52</sup>

Το Μετέωρο και Σκιά συνδέει την ομοφυλοφιλία με την ιδέα της ποιητικής ευαισθησίας. Ο ποιητής ήρωας τοποθετείται σε μια ευρωπαϊκή κατά κύριο λόγο γκέι λογοτεχνική παράδοση που συμπεριλαμβάνει τον Wilde, τον Καβάφη κ.α. σε μια προσπάθεια της γκέι ιστορίας να συγκροτήσει μια γενεαλογία μεγάλων ομοφυλόφιλων ανδρών και γυναικών του παρελθόντος (Dyer, 2002, σ. 210).

Στη δεκαετία του 80', η επιλογή ενός/μιας δημιουργού να ασχοληθεί με την ζωή και το έργο ενός καλλιτέχνη και να αναδειξεί πλευρές του που δεν συμμορφώνονται με την κυρίαρχη αφήγηση, ήταν μια πολιτική πράξη. Εξάλλου, αυτή ήταν η εποχή που νέες ταυτότητες αναδύονταν και παρήγαγαν αυτό που ο Dick Hebdige (1979) ονομάζει «συμβολικές μορφές αντίστασης» (Hebdige, 1979). Αυτή ήταν επίσης μια περίοδος ακραίας επισφάλειας για τα κουήρ άτομα καθώς η αύξηση της ορατότητας προκαλούσε αύξηση της ομοφοβίας, ταυτόχρονα με την απειλή του AIDS (Paranikolaou, 2015). Η ομοφοβία διαφαίνεται έντονα και στην κριτική του Βασίλη Ραφαηλίδη για την ταινία: «Οι ομοφυλόφιλοι οικειοποιήθηκαν τον Λαπαθιώτη “βλέπετε τι σπουδαίους ανθρώπους βγάζουμε εμείς;”» και στη συνέχεια υποστηρίζει πως ο Τάκης Σπετσιώτης κατάφερε να αντιμετωπίσει το δαιδαλώδες και πολύπλοκο θέμα του με απόλυτη αξιοπρέπεια και σεβασμό στον ποιητή (Ραφαηλίδης, 1995, σ. 115). Στο περιοδικό Οθόνη ο Χρήστος Μήτσης επίσης ανταποκρίνεται θετικά στον τρόπο αναπαράστασης του «περιθωρίου» όπως αναφέρει χαρακτηριστικά:

Ο Σπετσιώτης μας αφινιδιάζει. Να μια ταινία για το περιθώριο που αγαπά τους ήρωές της και επιλέγει το κοινό της. Στον ελληνικό κινηματογράφο όπου οι κοινωνιολογικές ταινίες περιθωρίου είναι το συνηθέστερο σύμπτωμα, κάθε ήρωας μη δικαιολογημένος εκ των προτέρων φαντάζει πρόκληση. Αναδεικνύει την τραγωδία ενός ανθρώπου χωρίς

---

<sup>52</sup> Συνέντευξη του σκηνοθέτη και συγγραφέα Τάκη Σπετσιώτη στη Νότα Χρυσίνα



ταυτότητα και «πατρίδα». Αποθώντας ένα αυστηρό ιστορικό πλαίσιο επίκεντρο γίνεται ο άνθρωπος Λαπαθιώτης.<sup>53</sup>

Η αποδοχή της ταινίας από την κινηματογραφική ανδροκρατούμενη κριτική καταδεικνύει τον τρόπο που η ταινία συμμορφώνεται σε ένα εθνικό ιστορικό αφήγημα την ίδια στιγμή που το αμφισβητεί αναπαριστώντας μια μη συμβατική προσωπικότητα και εντάσσοντάς την σε μια γενεαλογία μαζί με τον Καβάφη. Ο σκηνοθέτης θα δηλώσει πως ο Λαπαθιώτης δεν είναι ένας ποιητής με την στενή έννοια του όρου, αλλά ένας ποιητής που το συντηρητικό πνεύμα της εποχής του δεν κατάλαβε. Για τον Λαπαθιώτη ποίηση είναι και η δημόσια παρουσία του: οι καλλιτεχνικές και πολιτικές του πεποιθήσεις, ο τρόπος ζωής του, η επιδίωξη της προβολής με διάφορους εκκεντρισμούς και όλα αυτά τον κάνουν ιδιαίτερα μοντέρνο.<sup>54</sup>

### 4.3 Η κουήρ χρήση: Ήταν Ένας Ήσυχος Θάνατος και Τόπος

«Θα σου πω κάτι που μπορεί να φανεί φιλολογικό ή σχηματικό αλλά αν μπορούσα να ενώσω τον Nicholas Ray ή τον Fritz Lang με τον Γιάννη Δαλιανίδη ή τον Τζαβέλλα...<sup>55</sup>». Η κουήρ κινηματογραφική θεωρία κατανοεί τις σεξουαλικότητες ως ρευστές, πολλαπλές και σύνθετες και παρόλο που συχνά την απασχολεί ο τρόπος αναπαράστασης των σεξουαλικοτήτων πέρα από την ετεροφυλοφιλία, μπορεί να χρησιμοποιηθεί επίσης και για την μελέτη δημιουργών, χαρακτήρων, μορφών παραγωγής αλλά και τρόπους πρόσληψης μιας ταινίας. Η λέξη κουήρ είναι χαρακτηριστική για να περιγράψει τους τόπους όπου η κανονιστική ετεροφυλοφιλία απειλείται, της ασκείται κριτική ή αναδεικνύεται σαν ασταθής αναπαραστασιακή ταυτότητα (Benshoff και Griffin, 2004, σ. 2). Στην ταινία της Φρίντα Λιάππα *Ήταν Ένας Ήσυχος Θάνατος* (1986), κουήρ αναπαραστάσεις των χαρακτήρων αλλά και του τοπίου θέτουν σε αμφισβήτηση το ανδρικό ετεροφυλόφιλο βλέμμα αλλά και τον κυρίαρχο τρόπο πρόσληψης της εικόνας μέσα από την αποδόμηση της αφήγησης, κάνοντας μια κουήρ χρήση του κινηματογράφου μέσα από μια διαφορετική χρήση του. Λίγα χρόνια νωρίτερα η Λιάππα θα εκφράσει στο περιοδικό *Φιλμ* το 1979, τις επιφυλάξεις της για τις υποσχέσεις της «καλής ζωής» που έφερνε ο εκμοντερνισμός:

<sup>53</sup> Χρήστος Μήτσης, Περιοδικό Οθόνη, Οκτώβριος-Νοέμβριος 1985.

<sup>54</sup> Κινηματογραφικά Τετράδια, Τεύχος 22-23. Δεκέμβριος 1985, σελ. 76

<sup>55</sup> Συνέντευξη της Φρίντας Λιάππα στην Μαρία Νικολακοπούλου, Σύγχρονος Κινηματογράφος, τ. 28/29, Μάιος-Ιούλιος 1982.

Ομολογώ, ότι, με τόσες απελεύθερες γυναίκες που κυκλοφορούν, με τόσες πολιτιστικές κινήσεις που επιβάλουν την ευπρέπεια και την ποιότητα, με μια προοδευτική νεότητα αλαλάζουσα για την ένταξή μας στην ΕΟΚ και την περιοδεία των αρχαίων, τα έχω ολότελα χαμένα. Το μόνο που ξέρω καλά είναι, ότι «η σκοτεινή νύχτα της επταετίας» εξέθρεψε τέρατα, που τεχνοκρατικές μαγγανείες και πεφωτισμένα ξόρκια δεν δύνανται να τα αφανίσουν.<sup>56</sup>

*Στο Ήταν Ένας Ήσυχος Θάνατος* η μνήμη αρνείται το δικαίωμα της ύπαρξης σε μια γυναίκα συγγραφέα που δεν μπορεί να γράψει (Λιναράς, 1986, σ. 32). Η νύχτα είναι αυτή που κυριαρχεί με όλες της τις παραλλαγές: νύχτα σκοτεινή, νύχτα φωτισμένη, νύχτα εσωτερική και η νύχτα που μοιραζόμαστε όλοι, η νύχτα των αισθημάτων και η νύχτα της επικοινωνίας. Όλες οι ημερήσιες σκηνές είναι ονειρικές (Κυριακίδης, 1994, σ. 24). Ένας κατακερματισμένος χρόνος διαταράσσει την λογική αλληλουχία των γεγονότων. Η φράση που συνοψίζει την ταινία ακούγεται συνεχώς: «Δεν υπάρχουν πια ιστορίες, υπάρχουν μόνο γεγονότα» (Λιάππα, 1986). Η περιπλάνηση είναι μια μεταφορά σε επίπεδο αναπαράστασης της αδυναμίας να υπάρξει κάποια πλοκή, ο τρόπος που βιώνεται και αναπαρίσταται τελικά η απουσία της ιστορίας. «Μέσα από την περιπλάνηση τα γεγονότα είναι ρευστά» (Λάζος, 1986/1995, σ. 33). Ο Κωνσταντίνος Κυριακός αναγνωρίζει στην ταινία μια queer φεμινιστική ματιά<sup>57</sup> Η σεξουαλικότητα της πρωταγωνίστριας παρουσιάζεται ρευστή, χωρίς να περιορίζεται μέσα σε ετεροκανονικά πλαίσια ούτε σε συγκεκριμένα πρότυπα θηλυκότητας. Η προβληματική του φύλου αναδεικνύεται μέσα και από τα υπόλοιπα φιλμικά έργα της Λιάππα όπως επισημαίνει και η Μαρία Παραδείση:

«Η Φρίντα Λιάππα καταγράφει όλη την πολυπλοκότητα των γυναικείων σχέσεων και την άρνηση της καινούργιας γενιάς να ακολουθήσει την παράδοση. Εξαιρετικά σημαντική για την «γυναικεία» της οπτική και για την «ελληνικότητά» της αλλά και για την κινηματογραφική της γραφή. Η γυναικεία καταπίεση ειδικότερα στα μικρά μέρη, απασχολούν τη Λιάππα σ' ολόκληρη τη φιλμογραφία της» (Παραδείση, 1983, σ. 12).

Η Sara Ahmed χρησιμοποιεί την έννοια της κουήρ χρήσης για να αναφερθεί στο πώς τα πράγματα μπορούν να χρησιμοποιηθούν με τρόπους διαφορετικούς από

<sup>56</sup> «Αυτοπαρουσίαση» στο τεύχος 17 του περιοδικού Φιλμ, Ιούλιος 1979.

<sup>57</sup> Μανώλης Κρανάκης: Ο Κωνσταντίνος Κυριακός μας ανοίγει την καρδιά του ελληνικού queer σινεμά. <https://flix.gr/articles/konstantinos-kyriakos-interview.html>

εκείνους για τους οποίους προορίζονταν ή από εκείνες/ους για τις/τους οποίες/ους δεν προορίζονταν. Η ίδια σχολιάζει πως: «Δεν συνειδητοποίησα πως όταν χρησιμοποίησα για πρώτη φορά την έννοια της κούηρ χρήσης ότι αυτή είχε ήδη χρησιμοποιηθεί με τον ίδιο τρόπο» (Ahmed, 2019, σ. 199). Η Φρίντα Λιάππα και η Αντουανέττα Αγγελίδη είναι δυο σκηνοθέτριες που χρησιμοποιούν τον κινηματογράφο με μια κούηρ χρήση του μέσου. Ενός μέσου που κυριαρχήθηκε από τον αποκλεισμό των γυναικών από την χρήση του, ειδικά στην θέση της σκηνοθέτριας. Η Λιάππα μέσα από το έργο της προσπαθεί να ανακτήσει μια υποκειμενικότητα απέναντι στις μεγάλες συλλογικές αφηγήσεις που κυριάρχησαν στην αισθητική της περιόδου. Το βλέμμα της Λιάππα αναζητούσε την συναισθηματική αλήθεια στην απελπισμένη υπαρξιακή αναζήτηση για εκπλήρωση και αμοιβαιότητα (Karalis, 2012, σ. 199).

Αντίστοιχα το φιλικό έργο της Αγγελίδη κατηγορήθηκε ως μη πολιτικό και ακατανόητο, όπως αναφέρει και η ίδια σχετικά:

Η επιστροφή μου στην Ελλάδα ήταν τραυματική, δεν υπήρξε η δυνατότητα αναγνώρισης της πολιτικής διάστασης του έργου μου, παρότι η εποχή ήταν πολιτικοποιημένη στο έπακρο. Για μένα το πολιτικό ήταν αξεδιάλυτα συνδεδεμένο με το μορφικό. Μου ήταν αδιανόητο να διαχωρίσω το θέμα από τη μορφή. Πολλοί από του συντρόφους μου, όμως, μη αναγνωρίζοντας τη μορφή, δεν μπόρεσαν να δουν καν το θέμα. Έτσι του δόθηκαν οι τίτλοι του «κρυπτικού» και του «ερμητικού», που με ακολουθούν από τότε.<sup>58</sup>

Αυτή η κατηγοριοποίηση του έργου της θα της στερήσει την χρηματοδότηση από το ΕΚΚ μέχρι να γυριστεί η ταινία της *Τόπος* (1985). Η Ahmed θα αναφερθεί στο έργο της πως μια κούηρ χρήση ενός πράγματος θα προκαλέσει αντιδράσεις. Ορισμένες μορφές χρήσης διορθώνονται, τιμωρούνται. «Όταν σου αρνούνται την χρήση ενός πράγματος στην πραγματικότητα σου λένε μην είσαι αυτό» (Ahmed, 2019, σ. 204). Τα υποκείμενα για τα οποία η χρήση είναι πιο δύσκολη προσπαθούν να χρησιμοποιήσουν τα πράγματα με άλλους τρόπους. Και η Αγγελίδη χρησιμοποιεί τον κινηματογράφο με έναν διαφορετικό τρόπο. Το έργο της έχει χαρακτηριστεί ως «πειραματικό» αλλά η έννοια της πειραματικής χρήσης ως διαφορετικής χρήσης μπορεί να γίνει κούηρ χρήση. Το πειραματικό σύμφωνα με την Στέλλα Θεοδωράκη ενέχει μια λειτουργία που θέτει

---

<sup>58</sup> Αντουανέττα Αγγελίδη: «Κάθε ταινία μου είναι το ευτυχές τέλος μιας περιπέτειας απορρίψεων» (M. Hulot, 20/2/2022) στη [www.lifo.gr](https://www.lifo.gr/culture/cinema/antoyanetta-aggelidi-kathe-tainia-moy-einai-eytyhes-telos-mias-peripeteias) <https://www.lifo.gr/culture/cinema/antoyanetta-aggelidi-kathe-tainia-moy-einai-eytyhes-telos-mias-peripeteias>

σε αμφισβήτηση τις πεποιθήσεις ψάχνοντας για συνεχή ανανέωση και για αυτό αντιμετωπίζεται με καχυποψία. Το πειραματικό συνδέεται με την έννοια του πρόχειρου και του προς αποφυγήν (Theodoraki, 1995). Οι δημιουργοί του πειραματικού κινηματογράφου ήταν ελάχιστοι, καθώς η πλειονότητα των κινηματογραφιστών του ΝΕΚ φοβόταν να δουλέψει πάνω στα «όρια της κινηματογραφικής γραφής» (Κλαμπατσέα, 2002). Ο λόγος είναι ότι ο ΝΕΚ περιορίστηκε από τις εντάσεις και τα παράδοξα της μεταχουντικής Ελλάδας. Παρά τις προοδευτικές του φιλοδοξίες, αποτελούσε μέρος μιας πολύ συντηρητικής κοινωνίας, όπου ο επίσημος πειραματισμός ήταν σχεδόν σκάνδαλο (Βαλντέν, 2017, σ. 81).

Η έντονη πολιτικοποίηση της δεκαετίας του 70, προβληματίζει την Αγγελίδα σύμφωνα με την Στέλλα Θεοδωράκη (1995) εξαιτίας της καχυποψίας με την οποία η αριστερά αντιμετωπίζει το έργο της και την εναλλακτική χρήση του κινηματογραφικού μέσου. Η συγκεκριμένη χρήση, ανατρεπτική από τη φύση της, είναι μια πολιτική πράξη, η οποία φέρνει στην επιφάνεια της οθόνης τη ρήξη με την καθιερωμένη αφήγηση ενός συντηρητικού συστήματος και την προβολή κρυφών σημείων και φόβων της ανθρώπινης φύσης με τέτοιο τρόπο που το εσωτερικό-κρυφό του εαυτού μας να φανερώνεται. Είναι λοιπόν αυτονόητο, πως μια τέτοια χρήση του μέσου αποτελεί ένα «ενοχλητικό» είδος τέχνης (Theodoraki, 1995, σ. 120). Το περιοδικό οθόνη σχολιάζοντας τις αποδοκίμασιες που δέχτηκε η ταινία *Τόπος από τον εξώστη του Φεστιβάλ* στη Θεσσαλονίκη κατηγορεί την Αγγελίδα για την αντίδρασή της:

Το γιουχάισμα δεν λέει τίποτε κι ο καθένας έχει δικαίωμα να ψάχνει το κοινό του ερήμην διαμαρτυριών, όμως δηλώσεις όπως «δεν πάτε σπίτι σας να δείτε τηλεόραση» από τους συντελεστές της ταινίας στον θορυβούντα εξώστη δείχνουν κόμπλεξ ανωτερότητας και έλλειψη γνώσης τόπου και χρόνου.<sup>59</sup>

Η Άντα Κλαμπατσέα (2005) χαρακτηρίζει τον κινηματογράφο της Αγγελίδα ανοίκειο. «Η Αγγελίδα περιμένει από τους θεατές την παράδοση στην ετερότητα ή έστω την υποδοχή του ανοίκειου κατά την αντίληψη του ως ένα βαθιά κρυμμένο οικείο» (Κλαμπατσέα, 2005, σ. 16). Είναι αυτό το ανοίκειο και η ετερότητα που προκαλεί τις αντιδράσεις σε μια εποχή όπου το κράτος έχει οικειοποιηθεί τον φεμινιστικό λόγο μετατρέποντάς τον σε κρατικό φεμινισμό και ταυτόχρονα διατηρώντας όλες τις πατριαρχικές εξουσιαστικές σχέσεις καταπίεσης.

---

<sup>59</sup> Περιοδικό Οθόνη, τεύχος 22, Οκτώβριος-Νοέμβριος 1985, σελ. 21

Η κούρη χρήση του κινηματογράφου από την Αγγελίδη στην ταινία *Τόπος* υπονομεύεται η ανδρική ηδονοβλεψία ενώ εξερευνώνται παράλληλα εκφάνσεις εναλλακτικών μορφών αποτύπωσης της γυναικείας σεξουαλικότητας. Οι εικόνες αποτελούν ένα αποκαλυπτικό σημείο αναφοράς σε μια κανονιστική, πατριαρχική και ομοφοβική κινηματογραφική κουλτούρα. Εκφράζουν έναν άλλο λόγο, φεμινιστικό και απελευθερωτικό (Κυριακός, 2005, σ. 24).

Η μητέρα μου ήταν κομμουνίστρια και φεμινίστρια. Γεννήθηκα μέσα στον φεμινισμό και τη ρωσική πρωτοπορία. Και έτσι μεγάλωσα. Στο Παρίσι άρχισα μια μανιώδη «διαμονή» στα μουσεία, καθώς και να μπαίνοβγαίνω στις αίθουσες διδασκαλίας της Vincennes, «ανασαίνοντας» σημειολογία, ψυχανάλυση, φεμινισμό. Και έρωτα. Και γενικές συνελεύσεις και πορείες. Εντάχθηκα στον φεμινισμό του δεύτερου κύματος, της «διαφοράς», του «το προσωπικό είναι πολιτικό», της Hélène Cixous, της Luce Irigaray, της Julia Kristeva.<sup>60</sup>

Το 1984 καταφέρνει να λάβει χρηματοδότηση από το Κέντρο Κινηματογράφου για την ταινία της *Τόπος*, όταν πλέον έχει υπαναχωρήσει η πολιτικοποίηση στην κοινωνία. Παρόλο όμως που εντάσσεται μέσω της χρηματοδότησης σε ένα σώμα ταινιών που προσπαθεί να εκφράσει όπως λέει χαρακτηριστικά η Βαλντέν μια «λαϊκή ελληνικότητα» (Βαλντέν, 2017), ο κινηματογράφος της Αγγελίδη μέσα από τις αναπαραστάσεις του, δεν επιτρέπει κάποια ανάγνωση με βάση τις καθιερωμένες αντιλήψεις για το έθνος. Ο τρόπος που επανακωδικοποιεί σε μη αναγνωρισμένες φόρμουλες την κουλτούρα θα αναφέρει ο Χρήστος Βακαλόπουλος: «μπορεί να γίνει η βάση για να γραφτεί πάνω της η περιπέτεια του γυναικείου σώματος, της αναπαράστασής του, της κυοφορούμενης βίας του, των αδιεξόδων της αναπαράστασης της ιδιαιτερότητας αυτής της βίας» (Βακαλόπουλος, 2005 [1978], σ. 37).

Η Θεοδωράκη (2005) υποστηρίζει πως η πειραματική χρήση του μέσου από την Αγγελίδη, επαναφέρει και μια συντηρητική συζήτηση περί εύληπτης τέχνης η οποία θα πρέπει να είναι προσβάσιμη και κατανοητή από τον λαό (Θεοδωράκη, 2005, σ.16). Η ίδια η Αγγελίδη θα αναφέρει πως: «Άλλωστε, οι αιτιάσεις του ερμητισμού και του

---

<sup>60</sup> Αντουανέττα Αγγελίδη: «Κάθε ταινία μου είναι το ευτυχές τέλος μιας περιπέτειας απορρίψεων» Lifo, 20/2/2022, <https://www.lifo.gr/culture/cinema/antoyanetta-aggelidi-kathe-tainia-moy-einai-eytyhes-telos-mias-peripeteias>

ελιτισμού συνόδευαν συνήθως και τις απορρίψεις των προτάσεών μου από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου».<sup>61</sup>

Κλείνοντας το υποκεφάλαιο θα λέγαμε πως η Φρίντα Λιάππα και η Αντουανέττα Αγγελίδη, παρόλο που ακολουθούν δυο ξεχωριστές πορείες στον ελληνικό κινηματογράφο, τις εντάσσω στην εργασία μου σε μια ενότητα ως παραδείγματα μιας κουήρ χρήσης του μέσου που διαταράσσει τις καθιερωμένες αναπαραστάσεις του φύλου και της σεξουαλικότητας με έναν τρόπο που δεν ακολουθούν δημιουργοί όπως η Μαρκετάκη. Ταυτόχρονα εντάσσονται μέσα από την κρατική χρηματοδότηση που λαμβάνουν και οι δυο ταινίες στο πλαίσιο του εθνικού κινηματογράφου που αντιπροσωπεύει ο ΝΕΚ την δεκαετία του 1980. Στη συνέχεια θα δούμε πως εντάσσεται στον εθνικό κινηματογράφο το «περιθώριο» όπως αναπαραστάθηκε στην ταινία του Νικολαΐδη *Γλυκιά Συμμορία*.

#### **4.4 Το περιθώριο ως αντίσταση στην εθνική ταυτότητα: Γλυκιά Συμμορία**

Μία άλλη τάση που αναπτύσσεται στον κινηματογράφο αυτή την περίοδο είναι η αναπαράσταση του «περιθωρίου». Μέσα στη λέξη περιθώριο περιλαμβάνονται την δεκαετία του 80' οι σεξουαλικότητες πέρα από την ετεροφυλοφιλία, η σεξεργασία, αλλά και τρόποι ζωής που παρεκκλίνουν από τα πρότυπα της εποχής, όπως οι μηχανόβιοι οι πανκ και οι ροκάδες. Ο Δημοσθένης Κούρτοβικ στο βιβλίο του *η ελληνική διανόηση στον κινηματογράφο* (1979), θα αναφέρει πως μέσα από τους αυτούς/ές τους/τις νέους/ες αντήρωες αναδεικνύεται η ταύτιση ενός νέου κοινού που πλέον έχει χάσει ή αρνείται τα μεταπολιτευτικά όνειρα συλλογικής δράσης και βιώνει μια νέα ατομικότητα. Ο αντήρωας έχει πλήρη συνείδηση της αντίθεσής του με τον κοινωνικό του περίγυρο και παλεύει για να διατηρήσει την ιδιαιτερότητά του (Κούρτοβικ, 1979).

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι ταινίες του Νίκου Νικολαΐδη ο οποίος χαρακτηρίστηκε ως σκηνοθέτης του περιθωρίου.<sup>62</sup> Το εσωστρεφές έργο του διαφέρει σημαντικά από το έργο των υπόλοιπων Ελλήνων δημιουργών του κινηματογράφου και αποκλίνει από τον «εθνικό» ελληνικό κινηματογράφο (Fotiou, 2014). Στην *Γλυκιά Συμμορία* (1983) μια παρέα φίλων που αποτελείται από την Μαρίνα, την Σοφία, τον

---

<sup>61</sup> Αντουανέττα Αγγελίδη: «Κάθε ταινία μου είναι το ευτυχές τέλος μιας περιπέτειας απορρίψεων» Lifo, 20/2/2022, <https://www.lifo.gr/culture/cinema/antoyanetta-aggelidi-kathe-tainia-moy-einai-eytyhes-telos-mias-peripeteias>

<sup>62</sup> Μικέλα Χαρτουλάρη, «Νίκος Νικολαΐδης», Τα ΝΕΑ, 11 Αυγούστου 1990

Αργύρη και τον Ανδρέα ο οποίος πρόσφατα αποφυλακίστηκε, μένουν σε ένα κοινόβιο το οποίο παρακολουθείται από έναν ξανθό άνδρα τον οποίο έχουν στείλει οι αρχές. Τελικά η Σοφία σκοτώνει τον ξανθό άνδρα και οι αρχές επιτίθενται στο σπίτι σκοτώνοντας τις δυο γυναίκες και τραυματίζοντας τον Αργύρη. Στο τέλος οι δυο άνδρες αυτοκτονούν στρέφοντας τα όπλα τους ο ένας στον άλλο.

Οι πρωταγωνίστριες/ές είναι αντήρωες καθώς εμφανίζονται ως μη παραγωγικά άτομα της κοινωνίας. Η ζωή τους περιστρέφεται γύρω από το rock n roll κάνοντας αναφορά σε μορφές ταύτισης που αναπτύσσονται πέρα από την πολιτική που σημάδεψε τις προηγούμενες δεκαετίες την Ελλάδα. Ο Ανδρέας βγαίνοντας από την φυλακή πετάει όλα του τα ρούχα και τρέχει προς τους φίλους του, γυμνός και ξαναγεννημένος. Ο Νικολαΐδης αναφέρει σχετικά με αυτή τη σκηνή:

Το ότι υπάρχει μια κρίση, το ότι γίνανε μετατοπίσεις στη νεολαία που στην εφηβεία της ήταν οργανωμένη σε πολιτικά κόμματα, το ότι οι απογοητεύσεις που ακολούθησαν τις αμφισβητήσεις την ώθησαν σε άλλους χώρους, χώρους φυγής ή μετέωρους, αυτά είναι πράγματα που τα είδαμε να συμβαίνουν.<sup>63</sup>

Ο Ανδρέας λοιπόν πετάει από πάνω του τις παλιές αξίες και τονίζει τη σημασία της φιλίας και της συλλογικότητας.

Η *Γλυκιά Συμμορία* παρόλο που εκπροσωπεί ένα σινεμά του δημιουργού και στην συγκεκριμένη περίπτωση του Νικολαΐδη, θα μπορούσε το περιεχόμενό της να συνδεθεί με αυτό που η Nancy Fraser (1990) χαρακτηρίζει ως *subaltern counter publics* που ορίζει ως πεδία λόγου που αναπτύσσονται παράλληλα με τις επίσημες δημόσιες σφαίρες και «όπου τα μέλη υποτελών (subaltern) κοινωνικών ομάδων επινοούν και διακινούν αντιλόγους για να διατυπώσουν αντιθετικές ερμηνείες των ταυτοτήτων, των συμφερόντων και των αναγκών τους». Η Fraser, υποστηρίζει πως αυτά τα πεδία λόγου σχηματίζονται ως απάντηση στους αποκλεισμούς των κυρίαρχων δημόσιων λόγων και ότι η ύπαρξή τους προωθεί καλύτερα μια κατάσταση ισοτιμίας (Fraser, 1990, σ. 67).

Οι ταινίες του Νικολαΐδη κατηγορήθηκαν πως δεν ήταν αντιπροσωπευτικές της εποχής και ότι εστιάζουν σε μειονοτικές ομάδες και όχι στα προβλήματα του ευρύτερο κοινό (Μπακογιαννόπουλος, όπως αναφέρεται σε Fotiou, 2014, σ. 36) που ήταν ο σκοπός του «εθνικού» κινηματογράφου. Ωστόσο, οι ταινίες του είναι αντανάκλασεις

---

<sup>63</sup> Συνέντευξη στον Αντώνη Κόκκινο για το περιοδικό «Τέταρτο», 1987, αναδημοσίευση στο βιβλίο του Μίμη Τσακωνιάτη: *Νίκος Νικολαΐδης* Αθήνα: Αιγόκερως σελ. 231

της ζωής, των επιρροών και του οράματός του που διαμορφώθηκαν στην Ελλάδα. Επομένως οι ταινίες του αποτελούν τη δική του εκδοχή της «ελληνικότητας» και επομένως μια οικειοποιημένη μορφή «εθνικού κινηματογράφου», που αναδεικνύει ταυτόχρονα και τον ασαφή ορισμό του τι είναι εθνικός ελληνικός κινηματογράφος. Ο ίδιος σε απάντηση δημοσιογράφου πως από τις ταινίες του απουσιάζει το στοιχείο της ελληνικότητας, απαντάει πως: «Εγώ εδώ γεννήθηκα, έζησα και μεγάλωσα, δεν κατέβηκα με κάποιο UFO. Κάτι όμως βρωμάει με αυτή την ελληνικότητα».<sup>64</sup>

Οι «losers» χαρακτήρες στην ταινία αποτελούν μια πρόκληση για το εθνικό αφήγημα και αυτό αποδεικνύεται από το γεγονός πως η ταινία δέχτηκε επιθέσεις από την αριστερά και την δεξιά για «ηττοπάθεια» και απολιτική στάση και για την αναπαράσταση περιθωριακών ταυτοτήτων. Όμως αυτές οι ταυτότητες θα μπορούσαμε να τις ονομάσουμε ταυτότητες αντίστασης (resistance identities) αντλώντας από την έργο της Catherine Eschle (2011). Η Eschle, υποστηρίζει πως η προσωπική και η κοινωνική ταυτότητα συνδέονται στη διαδικασία δημιουργίας μιας συλλογικής ταυτότητας. Σύμφωνα με την ίδια τρία στοιχεία είναι καθοριστικά για την αίσθηση της συλλογικής ταυτότητας: Η αίσθηση αλληλεγγύης με άλλες/ους ανθρώπους και η δέσμευση σε ένα κοινό αγώνα. Η αυτενέργεια των ατόμων μέσα από την συνειδητοποίηση της υποκειμενικότητας τους που δημιουργείται από την συλλογική δράση (della Porta και Diani, 2006, σ. 20) και τέλος ο συναισθηματικός δεσμός που αναπτύσσεται ανάμεσα στα μέλη μιας κοινότητας (Polletta και Jasper, 2002, σ. 283).

Η συλλογική δράση είναι εμφανής στην ταινία μέσα από την απόφαση των πρωταγωνιστών/τριών να ζήσουν και να πεθάνουν μαζί, χωρίς να τους συνδέουν οικογενειακοί ή άλλοι είδους δεσμοί για τους οποίους η κυρίαρχη αφήγηση περιμένει κάποιος/α να πεθάνει. Οι προσωπικές ταυτότητες των χαρακτήρων συνυπάρχουν δημιουργώντας ταυτόχρονα και μια συλλογική ταυτότητα αντίστασης η οποία δέχεται την επίθεση του συστήματος γιατί δεν συμβαδίζει με τα αποδεκτά κυρίαρχα εθνικά πλαίσια. Στην ταινία δεν αναδεικνύεται ως πρωταγωνιστής κάποιος άνδρας χαρακτήρας, αλλά μια ομάδα ανθρώπων που έχουν συγκροτήσει τη ζωή τους παράλληλα στις κυρίαρχες κοινωνικές απαιτήσεις. Οι ηρωίδες/ες της *Γλυκιάς Συμμορίας* αυτοκτονούν όχι όμως σαν μια πράξη αδιεξόδου, αλλά σαν μια μορφή απελευθέρωσης. Ο Νικολαΐδης ολοκληρώνει κάποιες διαδικασίες αποκλεισμού, χάρις

---

<sup>64</sup> Συνέντευξη στον Αντώνη Κόκκινο για το περιοδικό «Τέταρτο», 1987, αναδημοσίευση στο βιβλίο του Μίμη Τσακωνιάτη: Νίκος Νικολαΐδης Αθήνα: Αιγόκερως σελ. 231 Σελ. 230



στις ελπίδες της διεξόδου (Δερμεντζόγλου, 2007, σ. 215). Ο ίδιος ο δημιουργός χαρακτηρίζει την ταινία αισιόδοξη καθώς η ομάδα των πρωταγωνιστριών/ών επιλέγει να φύγει συντροφικά και να παλέψουν μαζί.<sup>65</sup>

Μέσα από την ταινία αναδεικνύονται επίσης θέματα εγκλεισμού, παγίδευσης και κλειστοφοβίας που προκαλούνται από την αίσθηση του τέλους και της επιτήρησης (Fotiou, 2014, σ. 220). Η *mise-en-scene* της ταινίας δομείται πάνω στη θεματική της επιτήρησης και του βλέμματος. Η παρέα παρακολουθείται από τον ξανθό άνδρα, ταυτόχρονα όμως η ομάδα τοποθετεί μια κάμερα για να παρακολουθεί τις κινήσεις του άνδρα και των αρχών έξω από το σπίτι. Μέσα στο σπίτι υπάρχουν παντού κούκλες και μανεκέν που συνεχώς παρατηρούν τους χαρακτήρες. Η Σοφία φοράει ένα βέλο το οποίο στέκεται ανάμεσα στην κάμερα και το πρόσωπό της, εμποδίζοντας το βλέμμα του θεατή. Η ταινία αναδεικνύει την σχέση του μέσα με το έξω, του ιδιωτικού με το δημόσιο και πόσο ρευστά και ασαφή είναι τα όρια μεταξύ τους.

Παρόλο που η ταινία ξεφεύγει από τις κυρίαρχες αφηγήσεις που απασχολούν τις ταινίες του ΝΕΚ και αναδεικνύει ταυτότητες που έρχονται σε ρήξη με τα κυρίαρχα αφηγήματα, ωστόσο οι έμφυλες αναπαραστάσεις στην *Γλυκιά Συμμορία* κινούνται ανάμεσα σε ένα κυρίαρχο ανδρικό βλέμμα του δημιουργού, όπως τα γυμνά γυναικεία σώματα που φетиχοποιούνται για το ανδρικό βλέμμα χωρίς να εμφανίζουν κάποια βούληση και σε μια χειραφέτηση που αναπαρίσταται από την Μαρίνα και την Σοφία. Ο Κυριακός (2005) υποστηρίζει πως ο Νικολαΐδης κινηματογραφεί με έμφαση το γυναικείο σώμα ενδυναμώνοντας με αυτό τον τρόπο την εδραιωμένη αντίληψη για το ηγεμονικό ανδρικό/κινηματογραφικό βλέμμα ως οργανωτή της ερωτικής πράξης. Οι γυναίκες μοιάζουν με εικόνες προσωρινής ικανοποίησης της ανδρικής ψυχής. Οι άνδρες σκηνοθετώντας το γυναικείο κορμί το παραπέμπουν σε μια κατάσταση υποταγής (Κυριακός, 2005, σ. 24).

Η ταινία συνάντησε αρχικά την άρνηση του ΕΚΚ και της ΕΡΤ να την χρηματοδοτήσουν εξαιτίας των αναπαραστάσεών της και χρειάστηκε όπως ανέφερε σε συνέντευξή του ο Νικολαΐδης: «Να δημιουργήσω ένα μικρό -εντός συστήματος- σκάνδαλο και έναν πολύπλοκο εκβιασμό για να τους εξαναγκάσω σε χρηματοδότηση» (Νικολαΐδης σε Τσακωνιάτη, 1987, σ. 25). Καταλήγοντας μπορούμε να υποστηρίξουμε πως το βλέμμα του Νικολαΐδη αναπαράγει έμφυλα στερεότυπα, αλλά

---

<sup>65</sup> Συνέντευξη στον Ηλία Φραγκούλη 2003, <https://www.youtube.com/watch?v=8u4PbFZmNUs>

την ίδια στιγμή οι αναπαραστάσεις του «περιθωρίου» τον καθιστούν μια περίπτωση που δεν «συμμορφώνεται» με τα πρότυπα ελληνικότητας. Η *Γλυκιά Συμμορία* μαζί με τα υπόλοιπα παραδείγματα αποτελούν εξαιρέσεις μέσα στον κυρίαρχο NEK της δεκαετίας του 1980.

### Συμπεράσματα

Στην παρούσα εργασία επιχείρησα μέσα από την βιβλιογραφική έρευνα και την χρήση αρχειακού υλικού, να διερευνήσω τις αναπαραστάσεις του φύλου και της σεξουαλικότητας και πως αμφισβητούν την εθνική ταυτότητα ως ενοποιητική κατηγορία, στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο της δεκαετίας του 1980.

Για να προσεγγίσω το θέμα προσπάθησα αρχικά να αναλύσω το πως συγκροτείται ο ελληνικός κινηματογράφος στην Ελλάδα τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης και μέσα από αυτό να παρουσιάσω την σχέση του φεμινιστικού κινήματος με τον κινηματογράφο. Από τις αφηγήσεις των ίδιων των κινηματογραφιστριών όπως της Αντουανέττας Αγγελίδη, της Τόνιας Μαρκετάκη και της Φρίντας Λιάπα, διαπιστώνεται πως η πρώτη περίοδος του NEK στην μεταπολίτευση, φέρει μια ριζοσπαστικότητα, η οποία όμως αποτυγχάνει να ανατρέψει τις κυρίαρχες έμφυλες αναπαραστάσεις. Ο NEK κυριαρχείται από άνδρες δημιουργούς οι οποίοι ταυτίζονται με την εικόνα του καλλιτέχνη/δημιουργού όπως αναπτύχθηκε μέσα στην εργασία αντλώντας από την Linda Lochlin (1971) και το κείμενό της *Why Have There Been No Great Women Artists?* Ταυτόχρονα μέσα από τα αρχεία των φεμινιστικών εντύπων της εποχής αναδεικνύεται ένα αίτημα χρήσης του κινηματογράφου ως πολιτικού ακτιβισμού και η προβολή γυναικών σκηνοθετριών που δεν προσδιορίζονται απαραίτητα κάτω από την ομπρέλα του «γυναικείου κινηματογράφου». Ο προσδιορισμός αυτός λειτουργεί ουσιοκρατικά ενώνοντας πολύ διαφορετικές εμπειρίες γυναικών και ταινιών κάτω από την κατηγορία «γυναίκα».

Επιπλέον την δεκαετία του 1980 αναδύονται και δισμοί που φέρουν έναν ουσιοκρατικό χαρακτήρα. Αυτοί οι δισμοί αφορούν την αντίθεση μεταξύ ανδρικού και γυναικείου κινηματογράφου, τον διαχωρισμό σε «ποιοτικό» και «εμπορικό» σινεμά και η διάκριση σε «υψηλή» και «λαϊκή» τέχνη. Το πολιτικό κλίμα της εποχής εξυμνώντας την αφηρημένη έννοια του λαού, συμβάλει στην ανάπτυξη αυτών των δισμών. Ωστόσο οι δημιουργοί που αναφέρθηκαν στην εργασία, που συγκροτούν για

μένα έναν ελάσσων (minor) κινηματογράφο, όπως η Λιάππα, ο Σπετσιώτης, η Μαρκετάκη και ο Νικολαΐδης, φαίνεται μέσα από το έργο τους, να μην ακολουθούν τις παραπάνω διχοτομήσεις, αναδεικνύοντας μέσα από τις αφηγήσεις τους αναπαραστάσεις που αμφισβητούν το μεταπολιτευτικό εθνικό αφήγημα, το οποίο προσπαθεί να κατασκευάσει μια ταυτότητα βασισμένη στην αφηρημένη έννοια της «ελληνικότητας». Παράλληλα την ίδια δεκαετία, επανέρχονται είδη από τον παλιό εμπορικό κινηματογράφο της δεκαετίας του 1960, όπως η κωμωδία και το μελόδραμα που δημιουργούν την «φαντασίωση της καλής ζωής» (όπως αναφέρει η Berlant). Η διαφορά με το 1960 είναι πως η κατανάλωση των εικόνων γίνεται μέσα από βιντεοκασέτες στον ιδιωτικό χώρο του σπιτιού. Πολλές ταινίες VHS αναπαράγουν έμφυλα στερεότυπα, αναδεικνύοντας ότι παρά τις όποιες αλλαγές συνέβησαν στην δεκαετία σε θεσμικό επίπεδο, οι πατριαρχικές αντιλήψεις παρέμεναν ένας ισχυρός καταπιεστικός μηχανισμός.

Μέσα από την εργασία παρατηρείται μια αμφίδρομη σχέση του φεμινιστικού κινήματος με το ελληνικό κράτος την περίοδο αυτή. Η πίεση που ασκείται στο κράτος το οδηγεί στην υιοθέτηση φεμινιστικών θέσεων τα οποία λειτουργούν παράλληλα εκτονωτικά ως προς την διεκδίκηση πιο ριζοσπαστικών αιτημάτων. Στον κινηματογράφο ακολουθείται μια αντίστοιχη πολιτική μέσω της χρηματοδότησης και της έγκρισης των σεναρίων από το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου σε μια προσπάθεια του κράτους να συγκροτήσει έναν εθνικό κινηματογράφο ο οποίος θα ανταποκρίνεται στην κυρίαρχη ιδεολογία της μεταπολίτευσης. Από την χρηματοδότηση αποκλείονται δημιουργοί που αναπαριστούν με έναν πιο ριζοσπαστικό τρόπο ζητήματα φύλου και σεξουαλικότητας οι οποίοι/ες στρέφονται προς την ανεξάρτητη παραγωγή ταινιών. Αυτός ο αποκλεισμός από την χρηματοδότηση, τονίζει και την περιθωριοποίηση υποκειμένων που για το κράτος δεν εντάσσονται στα πρότυπα της «ελληνικότητας» και επομένως δεν μπορούν να ενταχθούν στον εθνικό κινηματογράφο. Η προσπάθεια ομογενοποίησης των κινηματογραφιστριών/ών μέσα από την κατηγοριοποίησή τους ως εθνικός ή ελληνικός κινηματογράφος, αποκρύπτει τις έμφυλες, εθνοτικές, φυλετικές και ταξικές διαφορές που υπάρχουν μέσα στο έθνος αλλά και στον ίδιο τον κινηματογράφο.

Την δεκαετία του 1980, υπάρχουν αντί-αφηγήσεις που κινούνται παράλληλα στον κρατικά χρηματοδοτούμενο κινηματογράφο, και αντανακλούν την ανάδυση πολιτικών ταυτοτήτων όπως γκέι και λεσβία. Ταινίες όπως του Νίκου Λυγγούρη, οι

πειραματικές μικρού μήκους του Τάκη Σπετσιώτη και του Χάρη Παπαδόπουλου δημιουργούνται με ανεξάρτητους πόρους. Εξαιρέσεις αποτελούν οι ταινίες *Άγγελος* του Γιώργου Κατακουζηνού και η μεγάλου μήκους ταινία του Σπετσιώτη *Μετέωρο και Σκιά*, οι οποίες εντάσσονται στον ΝΕΚ. Μέσα από τις εξαιρέσεις όμως μπορούμε να συμπεράνουμε πως οι αναπαραστάσεις στον ΝΕΚ πέρα από την ετεροφυλοφιλία είναι ελάχιστες και οι λεσβιακές απουσιάζουν σχεδόν εξ' ολοκλήρου, αναδεικνύοντας την περιθωριοποιημένη θέση τους μέσα στην κοινωνία. Οι μη ετεροκανονικές υποκειμενικότητες έρχονται σε σύγκρουση με τις κλασικές αναπαραστάσεις της «ελληνικότητας» και τους δυισμούς που αυτή εμπεριέχει. Η λεκτική βία στην προβολή της ταινίας του, που περιγράφει ο Νίκος Λυγγούρης καθώς και η απαγόρευση των μικρού μήκους ταινιών του Τάκη Σπετσιώτη, καταδεικνύουν την ευάλωτη και επισφαλή θέση στην οποία βρίσκονται υποκείμενα μετά την ανάδυσή τους ως «ταυτότητες αντίστασης», δανειζόμενος τον όρο από την Catherine Eschle (2011).

Ο τρόπος που αλληλοεπιδρούμε με τις κινηματογραφικές εικόνες επηρεάζεται από την κοινωνική θέση, την ιδεολογία και την επιθυμία, όπως αναφέρθηκε και στην εργασία αντλώντας από το έργο του Stuart Hall. Για τις υποτελείς ομάδες η ύπαρξη ενός ελάσσονος (minor) κινηματογράφου, ο οποίος λειτουργεί μέσα σε καθιερωμένους κώδικες επικοινωνίας, μπορεί να αμφισβητήσει τις αντιλήψεις για την εθνική ταυτότητα και να μετατοπίσει την κυρίαρχη φωνή του έθνους. Χρησιμοποιώντας την θεωρία της «minor literature» των Deleuze και Guattari (1986), αλλά και τις θέσεις του Homi Bhabha (1990) για τον εθνικό κινηματογράφο ως τόπο που αναδεικνύεται η αμφιθυμία της εθνικής ταυτότητας που αποκλείει και ενσωματώνει συνεχώς, χρησιμοποιήσα παραδείγματα ταινιών που κάνουν μια διαφορετική χρήση του κινηματογράφου εντός ενός ελληνικού κυρίαρχου πλαισίου, οι οποίες δεν ανταποκρίνονται στα στενά πλαίσια της ελληνικότητας. Επομένως για τις παραπάνω ταινίες μπορούμε να θεωρήσουμε πως αποτελούν ένα τμήμα ενός ελληνικού ελάσσονος κινηματογράφου, διότι χρησιμοποιούν κυρίαρχα εργαλεία, όπως η κρατική χρηματοδότηση για την δημιουργία τους, ενώ παράλληλα δεν αναπαράγουν μια κυρίαρχη φωνή.

Εάν στην παραπάνω συλλογιστική προστεθεί η θεωρία της Sara Ahmed (2019) για την κουήρ χρήση των πραγμάτων, ο ελληνικός minor κινηματογράφος λειτούργησε ως η αρχή μιας πορείας διαφορετικών χρήσεων μέσα στον mainstream και μερικώς χρηματοδοτούμενο κινηματογράφο τις επόμενες δεκαετίες.

Οι ταινίες μπορούν να αποτελέσουν αυτό που αποκαλεί η Ann Cvetkovich (2002), ένα αρχείο συναισθημάτων, που αναδεικνύει την τραυματική απώλεια της ιστορίας (Cvetkovich, 2002, σ. 110). Οι ταινίες που αναλύθηκαν στην εργασία, αποτελούν μια μορφή οπτικού αρχείου που μπορεί να καταστεί ως ένα είδος αντίλογου υποτελών ομάδων (subaltern counter publics) όπως αναφέρθηκε μέσα από το έργο της Nancy Fraser (1990). Μπορεί ο κινηματογράφος να λειτουργήσει ως ένας εναλλακτικός χώρος όπου υποτελείς κοινωνικές ομάδες μπορούν να διατυπώνουν αντιθετικές ερμηνείες των ταυτοτήτων τους;

Κλείνοντας την παρούσα διπλωματική εργασία θα έκρινα σκόπιμο να συνδέσω την περίοδο της δεκαετίας του 1980 και τον κινηματογράφο εκείνης της εποχής με την δεκαετία του 2010 και τις ταινίες που αναδύθηκαν μέσα από το «Greek Weird Wave». Ο προσδιορισμός του κινηματογραφικού αυτού ρεύματος μέσα από τις λέξεις «Greek» και «Weird» θέτουν το ερώτημα κατά πόσο άλλαξαν οι αναπαραστάσεις του ελληνικού κινηματογράφου τα τελευταία τριάντα χρόνια και πως επηρέασαν οι εικόνες του 1980 την σημερινή πραγματικότητα; Το 1980 ήταν η λέξη «Νέος» που προσδιόριζε τον ελληνικό κινηματογράφο. Σήμερα είναι η λέξη «Weird» στα Αγγλικά. Τι σημαίνει αυτό; Ποιες κοινωνικές αναπαραστάσεις ενσωματώνει και εκφράζει το σημερινό κίνημα; Ποιο είναι το οπτικό αρχείο που θα δημιουργηθεί;

### **Βιβλιογραφία Ελληνική**

- Αβραμοπούλου, Ε. (2006). Subaltern Studies Group: Μια προσπάθεια ανασυγκρότησης της “φωνής” του υποκειμένου, στο Σ. Δημητρίου (επιμ.), *Κριτική διεπιστημονικότητα: Έθνος και Ταυτότητα. Πολιτισμικές Αντιστάσεις, Τόμος 2*. Αθήνα, Σαββάλας, σελ. 215-237.
- Αγορίτσα, Χ., Κωνσταντάρα, Δ., Παπαδοπούλου, Β. & Τζώρτζη Ε. (2012). Γυναίκες υποψήφιες και εκλεγμένες στις εθνικές εκλογές της 17ης Ιουνίου, Έκθεση. Γενική Γραμματεία Ισότητας των Φύλων.
- Αθανασάτου, Γ. (2002). Οι γυναίκες από τις δύο πλευρές της κάμερας, στο Δ. Διαμαντάκος (επιμ.), *Οπτικοακουστική κουλτούρα: Όψεις του νέου ελληνικού*

κινηματογράφου. Αθήνα, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών και Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, σελ. 159-170.

Αθανασίου, Α. (2004). Γυναίκες και φύλα: Ανθρωπολογικές και ιστορικές προσεγγίσεις. Η μελέτη του φύλου ως αναλυτικού εργαλείου στο χώρο της υγείας. Εκπόνηση μελέτης ΕΠΕΑΕΚ Νέα Προγράμματα Μεταπτυχιακών Σπουδών Πανεπιστημίου Αιγαίου, Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας και Ιστορίας.

Ανών. (1987). Αnon (1987), Αυξάνεται ταχύτατα η διάδοση του βίντεο, *διαφημιστική εβδομάδα*, 23 Φεβρουαρίου, σ. 10

Αργυρίου, Ι. (1994 [1983]). Συνέντευξη της Τόνιας Μαρκετάκη στην Ίνα Αργυρίου στο Ε. Μπαχάουερ (επιμ.), *Τόνια Μαρκετάκη*, Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, σελ. 42-49.

Βαλντέν, Ρ. (2017 [2018]). Ρ. Βαλντέν, Ο κινηματογράφος στην Ελλάδα στη δεκαετία του 1980: Από την ανατρεπτικότητα στη θεσμοποίηση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. ΑΩ, τ. 76, Μάρτιος 2017, (αναδημοσίευση Χρόνος 56-57, Ιανουάριος 2018) στο: <https://chronos.fairead.net/walden-kinimatografos80>

Βαλούκος, Σ. (2011). Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981), Αθήνα: Αιγόκερως

Βακαλόπουλος, Χ. (1978). Προς τη μυθοπλασία: "Μια ζωή σε θυμάμαι να φεύγεις". Σύγχρονος Κινηματογράφος, τ. 17/18, Ιανουάριος 1978, σελ. 85-99.

Βαμβακάς Β., Παναγιωτόπουλος Π. (2010), Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80: Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό, Αθήνα: Επίκεντρο.

Βούλγαρης, Γ. (2013). Η Μεταπολιτευτική Ελλάδα 1974-2009, Αθήνα: Πόλις.

Γαζή, Ε. (2015). Μεταπλάσεις της ελληνικής εθνικής ιδεολογίας και ταυτότητας στη Μεταπολίτευση, στο Μ. Αυγερίδης, Έ. Γαζή, Κ. Κορνέτης (επιμ.), *Μεταπολίτευση. Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*. Αθήνα, Θεμέλιο, σελ. 246-260.

Γκιζέλης, Γ., Κουταντζόγλου, Ρ., Τεπέρογλου, Α., Φύλιας, Β. (1984). Παράδοση Και Νεωτερικότητα Στις Πολιτιστικές Δραστηριότητες Της Ελληνικής

- Οικογένειας: Μεταβαλλόμενα σχήματα, Αθήνα: Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών (ΕΚΚΕ).
- Δαμανάκη, Μ. (1983). *Μαρξισμός και Γυναίκα*, Αθήνα: Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας (ΚΚΕ).
- Dave, N. (2018). *Ινδή και λεσβία και τι θα συμβεί μετά: Συν-αίσθημα, συμμετρία και κουίρ αναδύσεις στο Ε. Αβραμοπούλου (επιμ.) Το συν-αίσθημα στο πολιτικό: Υποκειμενικότητες, εξουσίες και ανισότητες στο σύγχρονο κόσμο*, Νήσος, Αθήνα, σελ. 287-333.
- Δερμεντζόγλου, Α. (2007). *Hell is for Heroes: Από το κλασσικό αμερικανικό νουάρ στον κόσμο του Νίκου Νικολαΐδη*, στο Μ. Τσακωνιάτης (επιμ.) *Νίκος Νικολαΐδης*. Αθήνα: Αιγόκερως, σελ. 5-17.
- Δημόπουλος, Μ. (1975). *Στρατευμένος Κινηματογράφος: από τη σπίθα στη φλόγα ή τα προβλήματα του στρατευμένου κινηματογράφου*, *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τ.5 , Μάρτιος - Απρίλιος 1975, σ. 37.
- Ζεστανάκης, Π. (2015). *Η 'απολιτική αντίδραση': καινοφανείς συλλογικότητες και νέες εννοιολογήσεις της πολιτικής δράσης στην Αθήνα της δεκαετίας του 1980'* στο Μ. Αυγερίδης κ.α. (επιμ.), *Μεταπολίτευση. Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δυο αιώνων*, Αθήνα: Θεμέλιο, σελ. 169-194.
- Forrester, V. (1983). *Το βλέμμα των γυναικών*, στο Μουσιδώρα: για την γυναίκα και τον κινηματογράφο, τ. 1, Ιούνιος-Αύγουστος, 1983.
- Κατακουζηνού, Ε. (1982). *Τα βαλτόνερα της Αλλαγής, το γυναικείο κίνημα, η Κριστιάν Φ. και άλλα τινά, όπου είναι για μερικούς ότι η ξινίλα στο στομάχι*, *Πόλη Γυναικών*, τ.2, σελ. 8-9.
- Κλαμπατσέα, Α. (2002). *Νεωτεριστικές χειρονομίες*, στο Δ. Διαμαντάκος (επιμ.), *Οπτικοακουστική κουλτούρα: Όψεις του νέου ελληνικού κινηματογράφου*. Αθήνα, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών και Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, σελ.
- Κλαμπατσέα, Α. (2005). *Το μαντήλι μυρίζει μαμά ή το ανοίκειο ως η κατ' εξοχήν μιμητική χειρονομία*, στο Σ. Θεοδωράκη (επιμ.), *Αντουανέττα Αγγελίδη*, 46ο

- Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα: Αιγόκερως, σελ. 16-19.
- Κόκκαλη, Α. (1997). Ελληνικός κινηματογράφος και αντιδικτατορικό φοιτητικό κίνημα στο *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τ. 92, σελ. 127–150. <https://doi.org/10.12681/grsr.708>
- Κόκκινος, Α. (2007 [1987]). Συνέντευξη του Νίκου Νικολαΐδη στον Αντώνη Κόκκινο, στο Μ. Τσακωνιάτης (επιμ.) *Νίκος Νικολαΐδης*, Αθήνα: Αιγόκερως. σελ. 227-235.
- Κούρτοβικ, Δ. (1979). Η ελληνική διανοήση στον κινηματογράφο, Αθήνα: Διογένης.
- Κυριακίδης, Α. (1994). Η πράξη της ζωής και η πράξη της τέχνης στο Ε. Μπαχάουερ (επιμ.), *Τόνια Μαρκετάκη*, Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, σελ. 16-32.
- Κυριακός, Κ. (2005). Αντουανέττα Αγγελίδη: Σώμα, Φύλο, Κώδικας υποκριτικής», στο Σ. Θεοδωράκη (επιμ.), *Αντουανέττα Αγγελίδη*, 46ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Αθήνα: Αιγόκερως, σελ. 24-27.
- Κυριακός, Κ. (2017). *Επιθυμίες και Πολιτική: Η Queer Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου (1924-2016)*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Κωνσταντοπούλου, Μ. (2019). (Μετά)-νεωτερικότητα και γυναίκα: οι μελέτες περιπτώσεων του ΠΑΣΟΚ (Ελλάδα) και του ΑΚ Ραρτί (Τουρκία), ως εκφραστές των κοινωνικά αποκλεισμένων γυναικών, διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο.
- Λάζος, Χ.Γ. (1995 [1986]). Πέραν του λαϊκισμού υπάρχει το κενό...; στο Κ. Μιτσοτάκη, Κ. Αγγελάκος (επιμ.) *Φρίντα Λιάππα*. Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.
- Λιαλιούτη, Ζ. (2015). Ο αντιαμερικανισμός και το εθνικό αφήγημα της Μεταπολίτευσης 1974-1985: ανορθολογικά στοιχεία, ορθολογικές χρήσεις, στο Μ. Αυγερίδης, Έ. Γαζή, Κ. Κορνέτης (επιμ.), *Μεταπολίτευση. Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*. Αθήνα, Θεμέλιο, σελ. 197-210.
- Λιναράς, Θ. (1986). Ο ήσυχος θάνατος αγαπά τους νυχτερινούς δρόμους. *Οθόνη*, τ.27, Οκτώβριος-Νοέμβριος 1986, σελ. 31-34.



- Μάης, Χ. (2015). Το Απελευθερωτικό Κίνημα Ομοφυλοφίλων Ελλάδας (ΑΚΟΕ): Έμφυλες αντιστάσεις στην Μεταπολιτευτική Ελλάδα. *Εντροπία*, τ. 5, Φεβρουάριος 2015, σελ. 18-24.
- Μπάτλερ, Τ. (2008). Σώματα με σημασία, μτφ. Μαρκέτου Π., Αθήνα: Εκκρεμές.
- Νικολοπούλου, Μ. (2015). Η αμήχανη ανάδυση του underground και το αίτημα της διπλής πρωτοπορίας στο λογοτεχνικό πεδίο της Μεταπολίτευσης στο Μ. Αυγερίδης, Έ. Γαζή, Κ. Κορνέτης (επιμ.), *Μεταπολίτευση. Η Ελλάδα στο μεταίχμιο δύο αιώνων*. Αθήνα, Θεμέλιο, σελ. 263-282.
- Παντελίδου-Μαλούτα, Μ. (1992). Γυναίκες και πολιτική. Η πολιτική φυσιογνωμία των Ελληνίδων, Αθήνα: Gutenberg.
- Παντελίδου-Μαλούτα, Μ. (2003). Συγκρούσεις μεταξύ γυναικών: Γιατί όχι; Ουσιακρατικές προϋδεάσεις και γυναικείες πολιτικές αντιπαραθέσεις, στο Χ. Βλαχούτσικου (επιμ.), *Όταν γυναίκες έχουν διαφορές. Αντιθέσεις και συγκρούσεις γυναικών στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα: Μέδουσα/Σέλας Εκδοτική, σελ. 164-181.
- Παραδείση, Μ. (1983). 4ο Διεθνές Φεστιβάλ του Sceaux: Σκέψεις μετά το τέταρτο φεστιβάλ, Σύγχρονος Κινηματογράφος, τ. 32, Ιανουάριος-Μάρτιος 1983, σελ. 11-19.
- Παραδείση, Μ. (1983), Περί σεξισμού, γυναικείου κινήματος και κινηματογραφικής σκηνοθεσίας, Μουσιδώρα, τ.1, Ιούνιος-Αύγουστος 1983, σελ. 14-18.
- Ραφαηλίδης, Β. (1971). Οι προϋποθέσεις για την ανάπτυξη του “Νέου Κινηματογράφου” στην Ελλάδα, στο *Χρονικό 1971: Καλλιτεχνική πνευματική ζωή, Σεπτέμβρης 70 -Αύγουστος 71*.
- Ραφαηλίδης, Β. (1995). Ελληνικός κινηματογράφος: Κριτική 1965-1995, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σολδάτος, Γ. (2002). Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου 2<sup>ος</sup> τόμος 1967-1990, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σολδάτος, Γ. (2004). Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου: Ντοκουμέντα 1970-2000), Αθήνα: Αιγόκερως.

- Stam, R. (2006). Εισαγωγή στη θεωρία του Κινηματογράφου, μτφ. Κ. Κακλαμάνη, Αθήνα: Πατάκης.
- Ταμπάκη, Α. (2017). «Η τιμή της αγάπης» της Τώνιας Μαρκετάκη από το διήγημα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη «Η τιμή και το χρήμα». Δημερίδα «Από τη σελίδα στην οθόνη. Προσεγγίσεις στις σχέσεις Λογοτεχνίας και Κινηματογράφου». Μαράσλειο Διδασκαλείο - Αμφιθέατρο, 9-10 Ιουνίου 2017. Διοργανωτές: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Νεοελληνικό Θέατρο - Κινηματογράφος & Εργαστήριο Τέχνης και Λόγου - ΠΤΔΕ-ΕΚΠΑ.
- Τσακωνιάτης, Μ. (2007), Συνέντευξη του Νίκου Νικολαΐδη στον Μίμη Τσακωνιάτη, στο Μ. Τσακωνιάτης (επιμ.) *Νίκος Νικολαΐδης*, Αθήνα: Αιγόκερως. σελ. 24-57
- Φραγκούλης, Η. (2003). Νίκος Νικολαΐδης: Μια συνέντευξη, αρχείο CineMad 2003, <https://www.youtube.com/watch?v=8u4PbFZmNUs>
- Χαρτουλάρη, Μ. (11/08/1990). «*Νίκος Νικολαΐδης*» Εφημερίδα Τα ΝΕΑ.
- Χιωτάκη-Πούλου, Ε. (2007). Κοινωνικό Φύλο και Δημόσιος/Πολιτικός Λόγος. Ανάλυση λόγου σε πρακτικά κοινοβουλευτικών συνεδριάσεων στην Ελλάδα στις αρχές της δεκαετίας του '80, Διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο.
- Χριστάκου, Α. (1982). Φεστιβάλ νέου κινηματογράφου και γυναικείας συνάντησης: Ρεπορτάζ από το Μόντρεαλ. *Πόλη Γυναικών*, τ. 7, Δεκέμβριος 1982, σελ. 21-26.
- Yuval-Davis, N. (2013), Κοινωνικό φύλο και έθνος, μτφ. Σ. Τρομάρα, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

### **Βιβλιογραφία Ξενόγλωσση**

- Ahmed, S. (2014). *Willful Subjects*. Durham: Duke University Press
- Ahmed, S. (2019). *What's the Use? : On the Uses of Use*. Durham: Duke University Press.
- Benshoff, H. M., & Griffin, S. (2004). Introduction: Queer cinema: The film reader, in H. M. Benshoff, & S. Griffin (eds.). New York: Routledge.

- Bhabha, H. (1990). DissemiNation: time, narrative and the margins of the modern nation, in H. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, New York & London: Routledge.
- Barrowclough, S. (1981). Introduction: the dilemmas of a national cinema, in S. Barrowclough (ed.), *Jean-Pierre Lefebvre: The Quebec Connection*, London: British Film Institute (BFI).
- Berlant, L., & Freeman, E. (1992). Queer Nationality. *Boundary 2*, 19(1), pp. 149–180. <https://doi.org/10.2307/303454>
- Berlant, L. G. (2011). *Cruel optimism*, Durham, NC: Duke University Press.
- Blom, I. (2004). Les féminismes et l'Etat : Une perspective nordique, in E. Gubin, C. Jacques, F. Rochefort et al., *Le siècle des féminismes*, Paris : Les Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, pp. 253-268.
- Butler, A. (2002). *Women's cinema: The contested screen*. London: Wallflower.
- Butler, J. (2011[1993]). *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*, New York & London: Rutledge.
- Chow, R. (1993). *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*. Bloomington: Indiana University Press.
- Citron, M., Lesage, J., Mayne, J., Rich, B. R., & Taylor, A. M. (1978). Women and Film: A Discussion of Feminist Aesthetics. *New German Critique*, 13, pp. 83–107. <https://doi.org/10.2307/3115189>
- Cockburn, C. (1998). *The Space Between Us: Negotiating Gender and National Identities in Conflict*, London: Zed Books.
- Connell, R.-W. (2004). *Gender*, Oxford-Malden: Polity-Blackwell.
- De Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema*. London: MacMillan.
- De Lauretis, T. (1987). Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory', in T.de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, pp. 127-148.

- Della, P. D., & Diani, M. (2006). *Social movements: An introduction*. Malden, MA: Blackwell Pub.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1986 [1975]). *Kafka: Toward a minor literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derne, S. (2005). The (limited) effect of cultural globalization in India: implications for culture theory. *Poetics*, 33. 33-47  
<http://dx.doi.org/10.1016/j.poetic.2005.01.002>
- Doane, M.-A. (1987). *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington: Indiana University Press.
- Dyer, R. (2002). *The culture of queers*. London: Routledge.
- Elsaesser, T. (2013). ImpersoNations: national cinema, historical imaginaries and New Cinema Europe, *Mise au Point* , 5 . <http://map.revues.org/1480>
- Elsaesser, T. (2018). National, Transnational, and Intermedial Perspectives in Post-2008 European Cinema, in B. Kaklamanidou and A. M. Corbalán (eds), *Contemporary European Cinema: Crisis Narratives and Narratives in Crisis* London: Routledge, pp. 20–36.
- Eschle, C. (2011). (Anti-) Globalization and resistance identities. In *Routledge Handbook of Identity Studies*, pp. 364-379.
- Fiske, J. (1991). *Understanding Popular Culture* (London, New York: Routledge, 1991), p. 49.
- Fotiou, M. (2014). *The Cinematic Work of Nikos Nikolaidis and Female Representation*, PhD thesis, The University of Glasgow.
- Fraser, N. (1990). Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. *Social Text*, No. 25/26, pp. 56-80.  
<https://doi.org/10.2307/466240>
- Fuss, D. (1995). *Identification Papers*, New York & London: Rutledge.
- Fuss, D. (2006). Λεσβιακές και γκέι θεωρίες: Το πρόβλημα της πολιτικής της ταυτότητας. στο Α. Αθανασίου (επιμ.) *Φεμινιστική Θεωρία και Πολιτισμική Κριτική*. Αθήνα: Νήσος, σελ. 543-570.

- Gledhill, C. (1994). Image and Voice, in D. Carson, L. Dittmar & J. R. Welsch (eds.) *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 109-123.
- Hall, S. (1973 [1973]). Encoding and Decoding in the Television Discourse, in S. During (ed.) *The cultural studies reader 2<sup>nd</sup> edition*. London & New York: Routledge, pp. 507-517.  
[https://www.academia.edu/44552247/The\\_Cultural\\_Studies\\_Reader\\_Second\\_Edition](https://www.academia.edu/44552247/The_Cultural_Studies_Reader_Second_Edition)
- Harlow, B. (1991). Sites of Struggle: Immigration, Deportation, Prison, and Exile, in H. Calderon, J.-D. Saldivar, S. Fish & F. Jameson (eds.), *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology*, New York: Duke University Press. pp. 149-164. <https://doi.org/10.1515/9780822382355-014>
- Hebdige, D. (1979), *Subculture: The Meaning of Style*, London: Routledge.
- Higson, A. (1989), The Concept of National Cinema, *Screen*, Volume 30, Issue 4, Autumn 1989, Pages 36–47, <https://doi.org/10.1093/screen/30.4.36>
- Hooks, b. (1999). The Oppositional Gaze: Black Female Spectators, in S. Thornham (ed.) *Feminist Film Theory: A Reader*, New York: New York UP, pp .307-19.
- Humphrey, D. (2013). *Queer Bergman: Sexuality, Gender, and the European Art Cinema*. Austin: University of Texas Press. <http://dx.doi.org/10.7560/743762>
- Islam, N. (1995). I Wanted to Shoot People: Genre, Gender and Action in the Films of Kathryn Bigelow, in L. Jayamanne (ed.) *Kiss Me Deadly: Feminism and Cinema for the Moment*. Sydney: Power Institute of Fine Arts, pp. 91-125.
- Johnston, C. (1973). Women's Cinema as Counter-Cinema' in C. Johnston (ed.) *Notes on Women's Cinema*. London: Society for Education in Film and Television, pp. 24-31. <https://doi.org/10.1525/9780520957411-100>
- Karalis, V. (2010). The Socialist Era in Greece (1981-1989) or the Irrational in Power. *Modern Greek Studies (Australia and New Zealand)*, no. 14, pp. 254-270.
- Karalis, V. (2012). *A history of Greek cinema*, New York : Continuum

- Kassaveti, U.-H. (2016). Audio-visual Consumption in the Greek VHS Era: Social Mobility, Privatization and the VCR Audiences in the 1980s, in K. Kornetis, E. Kotsovoli & N. Papadogiannis (eds), *Consumption and Gender in Southern Europe since the Long 1960s*, London, New Delhi & New York: Bloomsbury, pp. 241-256.
- Kristeva, J. (1981). Woman can never be defined, in E. Marks and I. de Courtivron (eds), *New French Feminisms: An Anthology*. Brighton: Harvester Press, pp. 137-141.
- Kuhn A. (2018 [1988]). *Cinema, Censorship and Sexuality 1909-1925*. London: Routledge.
- Lewis, A.J. (2016). "We Are Certain of Our Own Insanity": Antipsychiatry and the Gay Liberation Movement, 1968–1980, *Journal of the History of Sexuality* 25(1), pp. 83-113. <https://www.muse.jhu.edu/article/604620>.
- Lyrintzis, C. (1982). The rise of Pasok: The Greek election of 1981, in *West European Politics*, 5:3, pp. 308-313, DOI: 10.1080/01402388208424374
- Marquez-Martin, S. (1999). *Feminist Discourse and Spanish Cinema: Sight Unseen*. Oxford University Press on Demand.
- Martin, D.C. (1995) The choices of identity. *Social Identities*, 1 :1, 5-20, DOI: <https://doi.org/10.1080/13504630.1995.9959423>
- Martin-Jones, D. (2006) *Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts*. Edinburgh: Edinburgh University Press. [https://www.academia.edu/20417076/ David Martin Jones Deleuze Cinema and National Book ZZ org](https://www.academia.edu/20417076/David_Martin_Jones_Deleuze_Cinema_and_National_Book_ZZ_org)
- Mayne, J. (1981). Female Narration, Women's Cinema: Helke Sander's the All-Round Reduced Personality/Redupers. *New German Critique*, 24/25, 155–171. <https://doi.org/10.2307/488047>
- Metz, W.C. (2003). "Have You Written a Ford, Lately?": Gender, Genre, and the Film Adaptations of Dorothy Johnson's Western Literature in *Literature/Film Quarterly* 31, no. 3 Summer 2003, pp. 209-220.

- Moore, Niamh, Salter, Andrea, Stanley, Liz & Tamboukou, M. (2016). *The Archive Project: Archival Research in the Social Sciences*, London: Routledge.
- Mulvey, L. (1985 [1975]). Visual Pleasure and Narrative Cinema in G. Mast and M. Cohen (eds.) *Film Theory and Criticism*, 3rd ed., Oxford: Oxford University Press, pp. 803-816.
- Nancy, J.-L. (1993). *The birth to presence*. Stanford: Stanford University Press.
- Nochlin, L. (1971). Why Have There Been No Great Women Artists? *ARTnews*, 69, no.9, January 1971, pp. 22-39, 67-71.
- Papanikolaou, D. (2015). The pensive spectator, the possessive reader and the archive of queer feelings: a reading of Constantine Giannaris's *Trojans*. *Journal of Greek Media & Culture* Vol. 1 No. 2, pp. 279-297. [https://doi.org/10.1386/jgmc.1.2.279\\_1](https://doi.org/10.1386/jgmc.1.2.279_1)
- Paradeisi, M. (2010). Maria, Irene and Olga a la resèche du temps perdu, in F. Laviosa, (ed.), *Visions of struggle in Women's filmmaking in the Mediterranean*, New York: Palgrave MacMillan, pp. 129-145.
- Pateman, C. (1992). Equality, Difference, Subordination: the Politics of Motherhood and Women's Citizenship, in: Bock, Gisela/James, S. (ed.). *Beyond Equality and Difference. Citizenship, Feminist Politics and Female Subjectivity*, London: Routledge, pp.17-31.
- Pester, H. (2017). archive fanfiction: experimental archive research methodologies and feminist epistemological tactics. *Feminist Review*, 115(1), 114–129. doi:10.1057/s41305-017-0042-2
- Polletta, F. & Jasper, J. (2001). Collective Identity in Social Movements. *Annu. Rev. Sociol.* 27. pp. 283-305. <http://dx.doi.org/10.1146/annurev.soc.27.1.283>
- Puar, J. (2013). Rethinking Homonationalism. *International Journal of Middle East Studies*, 45(2), 336–339. <http://www.jstor.org/stable/43302999>
- Rich, B.-R. et al (1978). Women and Film: A Discussion of Feminist Aesthetics, *New German Critique*, 13, pp. 26-30. <https://doi.org/10.2307/3115189>

- Rich, B.-R. (1980). In the Name of Feminist Film Criticism. *Heresies* 9 (1980), p. 74.  
<https://doi.org/10.1215/9780822377580-006>
- Riley, D. (2004) [1988], “Am I that Name?” Feminism and the Category of “Women” in History, in Denise Riley, Stephen Heath/Colin MacCabe, (επιμ.), *The Language, Discourse, Society Reader*, London: Palgrave Macmillan UK, pp. 138-156.
- Rubin, G. (1993 [1983]). Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality, in H. Abelove, M. A. Barale, (eds.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York: Routledge, pp. 157-210.
- Silverman, K. (1992). *Male subjectivity on the margins*, New York & London: Routledge.
- Smelik, A. (1998). *And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*. Basingstoke & New York: Palgrave.
- Smelik, A. (2016). Feminist Film Theory, in A. Wong, M. Wickramasinghe, r. hoogland and N.A. Naples (eds.), *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies* <https://doi.org/10.1002/9781118663219.wbegss148>
- Sturken, M. (1997). *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, Berkeley: University of California Press.
- Tamboukou M. (2014). Archival research: unravelling space/time/matter entanglements and fragments, *Qualitative Research*, 2014;14(5):617-633. doi:10.1177/1468794113490719
- Theodorakis, S. (1995). ‘L’Anatreptikos” dans le Cinéma Grec, in Michel Demopoulos, (ed.) *Le cinéma grec*. Paris: Centre Georges Pompidou, pp. 118-125.
- Tsitsopoulou, V. (2000). Greekness, Gender Stereotypes, and the Hollywood Musical in Jules Dassin's *Never on Sunday*. *Journal of Modern Greek Studies*. 18. pp. 79-93. <http://dx.doi.org/10.1353/mgs.2000.0022>
- Wald, P. (1997). Cultures and Carriers: "Typhoid Mary" and the Science of Social Control in P. B. Harper, A. McClintock, J. Esteban Muñoz and T. Rosen (ed.)



*Queer Transexions of Race, Nation, and Gender*, pp. 181-214.  
<https://www.jstor.org/stable/466739>

Walldén, R. (2017). The Spatio-Temporality of the Avant-Gardes: Feminist Avant-Garde U-Topoi in Greek Cinema from Transition to Crisis, in T. Kazakopoulou & M. Fotiou (eds.), *Contemporary Greek Film Cultures from 1990 to the Present*, Bern: Peter Lang, pp. 71-99.

White, P. (1999). *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability (Theories of Representation and Difference)*, Bloomington: Indiana University Press.

Zestanakis, P. (2015). The “curvy years” and their aftermath: Film, media and representations of femininity in 1980s and 1990s Greece. *Film, Fashion & Consumption*, Vol. 4, No 1, 1 March 2015, pp. 25-42(18)  
[https://doi.org/10.1386/FFC.4.1.25\\_1](https://doi.org/10.1386/FFC.4.1.25_1)

### Ηλεκτρονικές Πηγές

Αγγελίδη, Α. (2022). Αντουανέττα Αγγελίδη: «Κάθε ταινία μου είναι το ευτυχές τέλος μιας περιπέτειας απορρίψεων» (M. Hulot, 20/2/2022), στη [www.lifo.gr](http://www.lifo.gr)  
<https://www.lifo.gr/culture/cinema/antoyanetta-aggelidi-kathe-tainia-moy-einai-eytyhes-telos-mias-peripeteias>

Κουτουλούλη, Ν. (2021), Η «Σκούπα» που άρχισε να καθαρίζει τα στερεότυπα, στη [www.lifo.gr](http://www.lifo.gr), <https://ampa.lifo.gr/media/i-skoupa-poy-archise-na-katharizei-ta-stereotypa/>

Κρανάκης, Μ. (2012). Νίκος Λυγγούρης: «Ο χρόνος αποφασίζει για το τι είναι ωραίο κι αληθινό» (24/03/2012), στο [flix.gr](http://flix.gr) <https://flix.gr/articles/nikos-lyggoyrhis-o-xronos-apofasizei-gia-to-ti-eina.html>

Κρανάκης, Μ. (2018). Ο Κωνσταντίνος Κυριακός μας ανοίγει την καρδιά του ελληνικού queer σινεμά, (29/10/2018), στο [flix.gr](http://flix.gr)  
<https://flix.gr/articles/konstantinos-kyriakos-interview.html>

- Παπαγεωργίου, Α. (2018). Δύο ή τρία πράγματα που μάθαμε για το ελληνικό queer σινεμά, ακούγοντας τους δημιουργούς του. Μια συζήτηση στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης που έπρεπε να γίνει, οπωσδήποτε. (8/11/2018) στο luben.tv <https://luben.tv/nerdcult/cinema/166371>
- Τρουβάς, Χ. (2018). «Νικημένος της ζωής, νικητής της τέχνης του...» Ο Τάκης Σπετσιώτης μιλάει στον Χαρίλαο Τρουβά για τον Ναπολέοντα Λαπαθιώτη (ΑΣΣΟΔΥΟ, 7/1/2018). <http://eimaistahaimou.blogspot.com/2018/01/712018.html>
- Χρυσίνα, Ν. (2016). Συνέντευξη του σκηνοθέτη και συγγραφέα Τάκη Σπετσιώτη στη Νότα Χρυσίνα. (12/11/2016) στο frear.gr <https://frear.gr/?p=15803>

### Φιλμογραφία

- Angel, M & Διαμαντής, Γ. (παραγωγού) & Μαρκετάκη Τ. (σκηνοθέτρια). (1984). *Η Τιμή της Αγάπης* [Κινηματογραφική Ταινία]. Ελλάδα: EKK & Andromeda
- Αγγελίδη, Α. (παραγωγός & σκηνοθέτρια). (1985). *Τόπος* [Κινηματογραφική Ταινία]. Ελλάδα: EKK & Αντουανέττα Αγγελίδη.
- Δούκας, Ν. (παραγωγός) & Λιάππα, Φ. (σκηνοθέτρια). (1986). *Ήταν Ένας Ήσυχος Θάνατος* [Κινηματογραφική ταινία]. Ελλάδα: EKK & Negative O.E.
- Κατακουζηνός, Γ. (παραγωγός & σκηνοθέτης). (1982). *Άγγελος* [Κινηματογραφική Ταινία]. Ελλάδα: EKK & Γιώργος Κατακουζηνός.
- Νικολαΐδης, Ν. (παραγωγός & σκηνοθέτης). (1983). *Γλυκιά Συμμορία* [Κινηματογραφική Ταινία]. Ελλάδα: EKK & Αφοί Βεργέτη.
- Παπαδόπουλος, Χ. (παραγωγός & σκηνοθέτης). (1982). *Poste Restante-Ομόνοια* [Κινηματογραφική ταινία]. Ελλάδα: Χάρης Παπαδόπουλος & Νίκος Σέκερης.
- Σπετσιώτης, Τ. (παραγωγός & σκηνοθέτης). (1985). *Μετέωρο και Σκιά* [Κινηματογραφική Ταινία]. Ελλάδα: EKK

## Παράρτημα Περιοδικών

**Αμφί: Για την απελευθέρωση της ομοφυλόφιλης επιθυμίας.** Υπεύθυνος σύνταξης: Λουκάς Θεοδωρακόπουλος (1979-1984), τ.12-13, 1982.

**Ανοιχτό Παράθυρο.** Υπεύθυνη σύνταξης: Κάκια Γεννηματά,...[κ.α.] (1979-1983), Κ.Ο.Δ. περιοδικού της Ε.Γ.Ε. (1984-1988) τ.24, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1983, τ.27, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1984, τ.31, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1985.

**Κινηματογραφικά Τετράδια.** Συντακτική ομάδα: Μπάμπης Ακτσόγλου, Σωτήρης Ζήκος, Δημήτρης Κολιοδήμος, Πάνος Μανασσής, Γιώργος Μπιζιούρας. τ.22/23, Δεκέμβριος 1985.

**Λάβρυς: Γυναικείος λόγος και αντίλογος.** τ.1, Μάρτιος 1982.

**Μουσιδώρα.** Υπεύθυνη σύνταξης: Άντα Κλαμπατσέα. τ.1, καλοκαίρι 1983.

**Οθόνη.** Υπεύθυνος Σύνταξης: Αλέξανδρος Μουμιτζής. τ. 10, Ιανουάριος-Μάρτιος 1983, τ.22, Οκτώβριος-Νοέμβριος 1985, τ.23, Δεκέμβριος-Ιανουάριος 1985, τ.27, Οκτώβριος-Νοέμβριος 1986.

**Πόλη Γυναικών.** Υπεύθυνη σύνταξης: Ντίνα Μαλλιάνου. τ. 2, Φεβρουάριος 1982, τ. 8, Μάρτιος 1983, τ. 10, Μάιος 1983.

**Σκούπα: Για το γυναικείο ζήτημα.** Υπεύθυνη σύνταξης: Έφη Αβδελά. τ. 5, Ιούλιος 1981.

**Σύγχρονη Γυναίκα.** συντάσσεται από επιτροπή. τ. 33, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1984, τ 32, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1983.

**Σύγχρονος Κινηματογράφος.** Διευθυντής σύνταξης: Μιχάλης Δημόπουλος. τ. 17/18, Ιανουάριος 1978, τ. 28/29, Μάιος-Ιούλιος 1982, τ. 32, Ιανουάριος 1983.

**Φίλμ.** Διευθυντής: Θανάσης Ρεντζής. τ.17, Ιούλιος 1979, τ. 19, Μάρτιος 1980.