

Πρακτικά του 5<sup>ου</sup> Τακτικού Συνεδρίου της Ελληνικής Κοινωνιολογικής Εταιρείας  
*«Η ελληνική κοινωνία στο σταυροδρόμι της κρίσης – έξι χρόνια μετά».*  
 Αθήνα 10-12/12/2015

**ΕΜΦΥΛΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ του ΠΡΩΤΟΥ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ  
 ΠΟΛΕΜΟΥ ΟΙ ΣΟΥΦΡΑΖΕΤΕΣ ΕΠΙΣΤΡΕΦΟΥΝ {;}**

**REPRESENTATION OF THE FIRST WORLD WAR - BEYOND  
 SUFFRAGETTE: THE FIGHT FOR EQUALITY ISN'T OVER**

**Ιφιγένεια Βαμβακίδου, Καθηγήτρια ΠΤΝ ΠΔΜ, 3ο χλμ Φλώρινας Νίκης,**  
 53100, Φλώρινα, 2385055103, ibambak@uowm.gr

**Ανδρομάχη Σολάκη, Υποψ. Διδάκτωρ ΠΤΝ ΠΔΜ, 3ο χλμ Φλώρινας**  
 Νίκης, 53100, Φλώρινα, 2385055103, machisolaki@gmail.com

**Ασπασία Παπαδήμα, Επίκ. Καθηγήτρια ΤΕΠΑΚ Κύπρου,**  
 0035725002212, aspasia.papadima@cut.ac.cy

**Περίληψη**

Στην μελέτη αυτή προσλαμβάνουμε σημειωτικά και ιστορικά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο και την οικονομική κρίση του 1914 μέσα από το φιλικό βλέμμα της σύγχρονης γυναίκας, που φαίνεται να αναζητά τα αγωνιστικά πρότυπα και τις έμφυλες νοοτροπίες σε παρόμοιες δύσκολες εποχές. Στην σύγχρονη ταινία εποχής για τις ιστορικές σουφραζέτες «Suffragette», σε σκηνοθεσία της Sarah Garvron και σενάριο Abi Morgan, αναζητούμε τις διαχρονικές κοινωνικές, οικονομικές και έμφυλες αναπαραστάσεις με διάυλο την ιστορική αναπαράσταση της σουφραζέτας. Το κίνημα για την απελευθέρωση των γυναικών και οι ιδέες που παρήγαγε ενθάρρυναν τις γυναίκες και παρά την λογική της ομοιομορφίας και της μονομέρειας που διέπει τον σύγχρονο «πολιτισμό της αγοράς» (Bourdieu, 2003), η αναζήτηση ενός νέου γυναικείου προσώπου – και στον κινηματογράφο – καθορίζεται πλέον σε μεγαλύτερο βαθμό από τις ίδιες τις γυναίκες.

Λέξεις κλειδιά: Ιστορία, Κινηματογράφος, Φύλο, Σπουδές Φύλου, Φεμινιστικό Κίνημα, Φεμινιστική Ανάλυση

## Abstract

Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema examines the way that contemporary film reflects today's changing gender roles. In this study we apply historic and semiotic analysis on a new cinematographic narration about «Suffragette», 2015 by Sarah Gavron & Aby Morgan, in the political context of the First World War. The involvement of women in the war effort did much to change perceptions of the role of women in British society. During the war years women undertook jobs normally carried out by men and proved they could do the work just as well. Bourdieu's sociology of practice offers a theoretical framework for fundamentally reconstructing sociology to integrate gender as a central category.

Key Words: History, Cinema, Gender, Gender Studies, Feministic Movement, Feminist Analysis

## Εισαγωγικά

Μέσα από την επιτελεστική διαδικασία του φύλου κατανοούμε τον τρόπο που κατασκευάζεται στο επίπεδο του λόγου και της κουλτούρας, όπου είναι έντονη και υπόρρητη η κοινωνική ανισότητα. Συμφωνούμε με την Diana Coole (Bryson 2007:376), ότι η σημερινή κοινωνία δεν είναι απλώς είτε νεωτερική είτε μετανεωτερική και ότι οι γυναίκες καταλαμβάνουν ποικίλους κόσμους, τους παραδοσιακούς (σύζυγοι και μητέρες), τους νεωτερικούς (εργαζόμενες και πολίτες) και τους μετανεωτερικούς (καταναλώτριες και μέτοχοι μιας σύγχρονης κουλτούρας), αλλά ο κάθε ρόλος σημαίνει διαφορετικές μορφές καταπίεσης, εμπειρίες και πολιτικές πρακτικές.

## Τα γεγονότα

Η Γαλλική Διακήρυξη των δικαιωμάτων του ανθρώπου και του πολίτη δεν συμπεριέλαβε το γυναικείο φύλο. Οι Γαλλίδες αποκλείστηκαν από την πολιτική ήδη από τα πρώτα χρόνια της Γαλλικής Επανάστασης. Παράλληλα, εμφανίστηκαν τα πρώτα φεμινιστικά έργα με πρώτο εκείνο της Mary Wollstonecraft «η Υπεράσπιση των Δικαιωμάτων της Γυναίκας», το οποίο τονίζει τη σημασία της εκπαίδευσης των γυναικών. Το έργο ως φεμινιστική διακήρυξη, έθεσε το θεωρητικό και ηθικό πλαίσιο μέσα στο οποίο ωρίμασαν οι γυναικείες διεκδικήσεις του 19<sup>ου</sup> αι. Ο κόσμος τότε αρχίζει να αντιλαμβάνεται την άνιση/δικη μεταχείριση των γυναικών και πολλοί άνδρες συγγραφείς μετέχουν στην διαμόρφωση της φεμινιστικής γραμματείας.

Έτσι οι σουφραζέτες κινητοποιήθηκαν ως πολιτικό κίνημα στους δρόμους σε ΗΠΑ και Βρετανία ζητώντας *μείωση του ωραρίου εργασίας, δικαίωμα ψήφου, αύξηση μισθών και πολιτική υπόσταση/υποκειμενικότητα*. Στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα ιδρύθηκε στο Μίντελμπουργκ της Ολλανδίας η πρώτη επίσημη γυναικεία επιστημονική κοινότητα και δημοσιεύθηκαν οι πρώτες εφημερίδες που απευθύνονται στο γυναικείο φύλο. Παρόλο που ορισμένοι άνδρες σατίριζαν το φεμινιστικό κίνημα είτε σε ορισμένα άρθρα είτε στον κινηματογράφο, προβάλλοντας έμφυλες αντιλήψεις, οι κυβερνήσεις συμμερίζονταν την άποψη των φεμινιστών/τριών και από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα παραχωρούσαν πλέον πολιτικά δικαιώματα στο γυναικείο φύλο. Το 1912

ήταν μια κομβική χρονιά για τις σουφραζέτες στο Ηνωμένο Βασίλειο, καθώς υιοθέτησαν πιο επιθετικές τακτικές: αλυσοδέονταν σε κιγκλιδώματα, έβαζαν φωτιά σε γραμματοκιβώτια, έσπαγαν παράθυρα και σε ορισμένες περιπτώσεις τοποθετούσαν εκρηκτικούς μηχανισμούς. Ο πρωθυπουργός, Χ. Χ. Άσκουιθ, ήταν έτοιμος να υπογράψει ένα νομοσχέδιο που εκχωρούσε δικαίωμα ψήφου στις γυναίκες άνω των 30, με τον όρο να είναι παντρεμένες με σύζυγο που είχε περιουσιακά στοιχεία ή να έχουν οι ίδιες περιουσιακά στοιχεία. Ωστόσο, υπαναχώρησε την τελευταία στιγμή, ανησυχώντας πως οι γυναίκες θα τον καταψήφισαν στις επόμενες γενικές εκλογές και θα εμπόδιζαν το κόμμα του (Φιλελεύθεροι) να μπει στη Βουλή (Hobsbawm, 1990, North, 2000, Παπαθανασίου 2008, Χαντζαρούλα, 2008).

### Επόνυμες επαναστάτριες και δημόσιες επιτελέσεις



Εικόνα 1 , Έμιλι Ντέιβισον - ΗΓΕΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ

Μια σουφραζέτα, η Έμιλι Ντέιβισον, σκοτώθηκε στην προσπάθειά της να πετάξει ένα πανό πάνω στο άλογο του βασιλιά στις Ιπποδρομίες του Έπσομ, στις 5 Ιουνίου 1913. Πολλές από τις συντρόφισσές της συνελήφθησαν και έκαναν απεργία πείνας, σε μια προσπάθεια να ασκήσουν πίεση στην κυβέρνηση. Η κυβέρνηση αντέδρασε με Νομοθετική Πράξη σύμφωνα με την οποία, επιτρεπόταν στις κρατούμενες να προχωρούν σε απεργία πείνας, αλλά αφήνονταν ελεύθερες όταν η κατάσταση της υγείας κρινόταν πλέον επικίνδυνη. Η διαδικασία αυτή της σύλληψης, αποφυλάκισης και επανασύλληψης επαναλαμβανόταν πολλές φορές προς αποδυνάμωση και εκφοβισμό των γυναικών.



Η κηδεία της Έμιλι Ντέβισον - ΔΗΜΟΣΙΑ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ



Λονδίνο - 19 Μαρτίου 1908: Συγκέντρωση διαμαρτυρίας σουφραζετών - ΔΗΜΟΣΙΑ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ



Εικόνα 2, ΜΗΤΡΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΟΤΗΤΑ



**Κρίσταμπελ Πάνκχερστ - ΗΓΕΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ**

Στις αρχές του εικοστού αιώνα ως και τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, περίπου χίλιες σουφραζέτες ήταν φυλακισμένες στη Βρετανία. Κατά τη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου σημειώθηκε έλλειψη ικανών και αρτιμελών αντρών, με αποτέλεσμα οι γυναίκες να αναλάβουν πολλούς παραδοσιακά αντρικούς ρόλους. Η εν λόγω εξέλιξη κατέδειξε τις νέες δυνατότητες των γυναικών. Λόγω του πολέμου σημειώθηκε επίσης μια ρήξη εντός του κινήματος των σουφραζετών της Βρετανίας, με την κύρια πτέρυγα, που εκπροσωπούσαν η Έμμελιν Πάνκχερστ και η κόρη της, Κρίσταμπελ, να καλεί σε παύση της εκστρατείας καθ' όλη τη διάρκεια του πολέμου, ενώ πιο ριζοσπαστικές σουφραζέτες, όπως η άλλη κόρη της Έμμελιν, Σίλβια Πάνκχερστ, που εκπροσωπούσε την Ομοσπονδία του Δικαιώματος Ψήφου των Γυναικών, συνέχισαν τον αγώνα.

Εκείνο το οποίο έχει ιδιαίτερη ιστορική σημασία είναι ότι ο αποκλεισμός των γυναικών από το ευρύτερο πολιτικό πεδίο δεν στηρίχθηκε σε επιχειρήματα που σηματοδοτούσαν έναν κοινωνικό καταμερισμό κατά φύλο, αλλά αντίθετα στηρίχθηκε σε επιχειρήματα που χρησιμοποιούσαν τη βιολογία ως νομιμοποιητικό παράγοντα μιας πολιτικής αντίληψης και πρακτικής. Οι γυναίκες, ως κοινωνική κατηγορία βρέθηκαν στις παρυφές του κοινωνικού και πολιτικού συστήματος, χωρίς δικαιώματα, προσδιορισμένες κατά κύριο λόγο από τις λειτουργίες του σώματος, τις οποίες όριζαν ουσιαστικά και τυπικά οι άνδρες, σύζυγοι ή πατεράδες (Nussbaum, 2005, Bryson, 2005, Μπακοπούλου, 2006).

### **Ιστορικές σπουδές και φιλικές αφηγήσεις**

Η συνάντηση της ιστορικής αφήγησης με την φιλική έχει απασχολήσει τους ιστορικούς (στο Μαυροσκούφης, 2005) και τους παιδαγωγούς (Κιμουρτζής, 2013). Οι μεταβολές για τη σχέση της ιστορίας με τον κινηματογράφο και η αξιοποίησή του ως ιστορικού τεκμηρίου, ως ιστορικού παράγοντα, ως κινηματογραφικής γλώσσας, ως ιστορικής γραφής, ως διασημειωτικής μετάφρασης και μεταγραφής τεκμηριώνονται στην α) διεύρυνση του ερευνητικού πεδίου της ιστορίας, από πολιτική - στρατιωτική- διπλωματική σε επιστήμη που μελετά όλες τις ανθρώπινες δραστηριότητες, οπότε γίνεται όπως υποστηρίζει ο Braudel (1949) καθολική επιστήμη, β) στην μελέτη της ιστορίας των «μαζών» και των επιμέρους ομάδων, των

ανωνύμων και των άλλων πληθυσμών, δηλαδή «η ιστορία από τα κάτω» και γ) στην διεύρυνση των πηγών σε προφορικές, οπτικές και πολυτροπικές.

Στο πεδίο αυτό της μετάβασης από το μοντέρνο στο μεταμοντέρνο ιστοριογραφικό μοντέλο ανήκει η διδακτική πρόταση πρόσληψης του κινηματογραφικού υλικού που παρουσιάζουμε. Τα όρια ανάμεσα στο μοντέρνο - μεταμοντέρνο εμπλέκονται, γιατί α) η γνώση του παρελθόντος παραμένει αιτούμενο, β) η επιστήμη της ιστορίας διατηρεί τον εξορθολογιστικό ρόλο διασφάλισης της συλλογικής μνήμης, γ) γιατί δεχόμαστε τη διαλεκτική σχέση παρελθόντος- παρόντος και δ) η ιστορία παρά τη μεταμοντέρνα αμφισβήτηση της μεταμοντέρνας αφήγησης παραμένει επιστήμη με αυστηρά μεθοδολογικά και αναλυτικά εργαλεία τεκμηρίωσης, επιχειρηματολογίας, με βάση τις ιστορικές πηγές.

Η φιλική αφήγηση «Suffragette», σε σκηνοθεσία της Sarah Garvon και σενάριο Abi Morgan αποδίδει ως μυθοπλαστικό ντοκιμαντέρ (Βαμβακίδου, 2009, Σωτηροπούλου, 2011 Vamvakidou, 2009) την εποχή της βρετανικής οικονομικής εξαθλίωσης της εργατικής τάξης υιοθετώντας τις αρχές της αγγλικής μαρξιστικής σχολής (Μώρις Ντομπ, Ρόντνεϋ Χίλτον, Κρίστοφερ Χιλ, Έρικ Χόμπσμπουμ, Έντουαρντ Τόμσον) η οποία μετέθεσε το ιστορικό ενδιαφέρον από τις κυρίαρχες ελίτ στις εμπειρίες, και τον καθημερινό τρόπο ζωής των κατώτερων τάξεων. Οι Βρετανοί μαρξιστές ιστορικοί ενσωμάτωσαν το πολιτικό στοιχείο στην ιστορία των νοοτροπιών και παρόμοια στην φιλική αφήγηση οι κοινωνικές τάξεις προβάλλονται ως ενεργά ιστορικά υποκείμενα συγκροτούνται με βάση τη θέση τους στις παραγωγικές σχέσεις, αλλά και την ιδιαίτερη κουλτούρα που διαμορφώνουν.

Ο Ferro (2001) αναφέρει μια σειρά κριτηρίων με βάση τα οποία μπορούν οι φιλικές αφηγήσεις, που παρουσιάζονται στα «Επίκαιρα» να κριθούν γνήσιες ή όχι. Μεταξύ αυτών αναφέρει την παρουσία μονοπλάνων, τη γωνία λήψης, την εστιακή απόσταση σε διαφορετικές εικόνες του ίδιου πλάνου, το βαθμό ευκρίνειας των εικόνων, το φωτισμό και καταλήγει: κανένα τεκμήριο δεν είναι πολιτικά ουδέτερο ή αντικειμενικό: οι αποφάσεις της εταιρείας που προσέλαβε τον εικονολήπτη και οι επιλογές του ίδιου του εικονολήπτη ποτέ δεν είναι ολότελα αθώες, έστω κι αν δεν είναι κατ' ανάγκη συνειδητές (Ferro, 2001: 23).

### **Θεωρίες φύλου**

Σύμφωνα με τη θέση της Michele Barrett (1994) «την περασμένη δεκαετία είδαμε να συντελείται στον φεμινισμό μιας μεγάλης κλίμακας «μετατόπιση προς την κουλτούρα». Στα πλαίσια αυτής της γενικής μετατόπισης, μπορούμε να προσλάβουμε την ανάλυση διαδικασιών συμβολοποίησης και αναπαράστασης, στο πεδίο της κουλτούρας και τις προσπάθειες για ανάπτυξη μιας καλύτερης κατανόησης της υποκειμενικότητας. Η φεμινιστική φιλική κριτική θεωρία άρχισε στην πραγματικότητα να κερδίζει έδαφος αρκετά νωρίτερα, στις αρχές της δεκαετίας του 70. Όπως παρατηρεί η Ann Kaplan (Women and Film, 1983), αυτή η κριτική ενεπλάκη άμεσα με το γυναικείο κίνημα και ξεκίνησε με μία κοινωνιολογική και πολιτική μεθοδολογία. Το έδαφος πάνω στο οποίο οικοδομήθηκαν οι νέες

προσεγγίσεις συγκροτούσαν οι ευρωπαϊκές θεωρίες για την ιδεολογία: η προβληματική του Althusser, η σημειολογία και η λακανική ψυχανάλυση. Βασικές προϋποθέσεις, επιστημονικές αλλά και κοινωνικοπολιτικές, για την ανάπτυξη της φεμινιστικής φιλμικής θεωρίας ήταν: 1) Τα εργαλεία της ψυχανάλυσης και της σημειολογίας, τα οποία κατέστησαν ικανές τις γυναίκες να αποκωδικοποιήσουν την πατριαρχική κουλτούρα, όπως αυτή εκφράσθηκε στις κυρίαρχες αναπαραστάσεις. 2) Τα ποικιλόμορφα κινήματα της δεκαετίας του 60, τα οποία παρήγαγαν ριζοσπαστικές πολιτισμικές αλλαγές, ενώ το κίνημα για την απελευθέρωση των γυναικών ενθάρρυνε τις γυναίκες να αποκτήσουν τον έλεγχο της σεξουαλικότητάς τους. 3) Σημείο αφετηρίας αποτέλεσε η ιδέα της χειραφέτησης της γυναίκας από το ρόλο του σεξουαλικού αντικειμένου.

Η γυναίκα στην κλασσική κινηματογραφική αναπαράσταση καθίσταται ο αντικειμενικοποιημένος άλλος, πού αποκτά υπόσταση μέσω του ανδρικού βλέμματος. Το ανδρικό βλέμμα [gaze] υπάρχει ως: α) βλέμμα της κάμερας, καθώς αυτή εγγράφει τα προφιλμικά γεγονότα, β) βλέμμα του κοινού, καθώς παρακολουθεί το φιλμ, γ) βλέμμα των χαρακτήρων, καθώς αλληλοκοιτάζονται μέσα στην οθόνη. Οι υποθέσεις αυτές προτάθηκαν ως περίπου διαχρονικά πρότυπα πού επιβεβαιώνουν και αναπαράγουν τις πατριαρχικές προκαταλήψεις, υποκρύπτοντας ενδεχομένως μία ντετερμινιστική και αρκετά απαισιόδοξη οπτική.

Συγκεκριμένα, οι έρευνες καταγράφουν ότι στα πλαίσια των κλειστών πατριαρχικών δομών παρατηρούμε το εξής παράδοξο: η πραγματοποίηση της απόλαυσης και της επιθυμίας για τις γυναίκες να είναι δυνατή μόνο μέσα από την ανδρική ταύτιση / αρρενοποίηση του γυναικείου βλέμματος. Ο Bourdieu αργότερα, κάνοντας κριτική στην λακανική θεωρία συγκρότησης της έμφυλης ταυτότητας, θα μιλήσει για εκείνες τις προϊδέασεις πού «θεωρήθηκαν γνωστικά εργαλεία, ενώ θα έπρεπε να αποτελούν γνωστικά αντικείμενα» (Bourdieu, 1996). Αργότερα, στον διάλογο πού ακολούθησε, τόσο η ίδια η Mulvey, όσο και άλλες φεμινίστριες κριτικοί προσανατολίσθηκαν σε μία πιο ανοικτή μεθοδολογία, η οποία λαμβάνει υπ' όψη όχι μόνο το φιλμικό κείμενο, αλλά και τις επικρατούσες κοινωνικές, οικονομικές και πολιτιστικές συνθήκες. Σημείο σύγκλισης των προσεγγίσεων, όσον αφορά τις αναπαραστάσεις των γυναικών στον κινηματογράφο, είναι το ερώτημα «Είναι η ματιά ανδρική;», αλλά και πώς θα μπορούσε να αναπαρασταθεί εναλλακτικά η γυναικεία υποκειμενικότητα στα πλαίσια μιας κουλτούρας των κυριαρχούμενων;

Η βασική συμβολή της Butler συνίσταται σε αυτό πού ονομάζει σεξουαλική επιτελεστικότητα. Σύμφωνα με αυτή τη θεωρία, το σώμα δεν ενσωματώνει απλώς κοινωνικές νόρμες, αλλά δημιουργείται από λόγους [discourses] οι οποίοι του αποδίδουν ένα νόημα (Butler, 1990, 1993). Εξ άλλου, η οπτική των πολλαπλών ταυτοτήτων, όπως προσδιορίζεται από την προβληματική των θεωριών φυλετικών σπουδών και των σπουδών φύλου έθεσε το ζήτημα της έμφυλης ταυτότητας σε συνδυασμό και με την οπτική της φυλής. Οι προσεγγίσεις των θεωρητικών του μαύρου φεμινισμού των μετα-αποικιοκρατικών σπουδών (βλ. αναλυτικά στο Janet Mc Cabe, 2004) ανέδειξαν τις ιδιαιτερότητες της αναπαράστασης των μη λευκών γυναικών στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο (Η αναπαράσταση των μαύρων γυναικών στην ταινία του D.W. Griffith, Η Γέννηση ενός έθνους, 1915).

## Ιστορικά

Στις 17 Φεβρουαρίου του 1914, οι Βρετανίδες σουφραζέτες επιτέθηκαν στον Βρετανό υπουργό Εσωτερικών καταστρέφοντας τα τζάμια της οικίας του και πυρπόλησαν τις εγκαταστάσεις ενός ομίλου αντισφαίρισης, με στόχο τη δυναμική και βίαιη διεκδίκηση του δικαιώματος ψήφου. Ο όρος «σουφραζέτα» προέρχεται από τη γαλλική λέξη *suffrage* (= δικαίωμα ψήφου). Οι σουφραζέτες ήταν οι πρώτες φεμινίστριες και πρωτοεμφανίστηκαν στην Αγγλία και στις ΗΠΑ. Γυναικείοι αγώνες, όμως, γίνονταν παράλληλα και σε άλλες χώρες, όπως την Σουηδία και τη Νορβηγία. Τα κινήματα για την γυναικεία ψήφο άκμασαν στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ου αιώνα, κυρίως στο Ηνωμένο Βασίλειο και τις Ηνωμένες Πολιτείες. Η διεκδίκηση του δικαιώματος ψήφου στο Ηνωμένο Βασίλειο ξεκίνησε από τις σουφραζέτες το 1872, ως εθνικό κίνημα, με την σύσταση της Εθνικής Κοινωνίας για την Γυναικεία Ψήφο και, αργότερα, της Εθνικής Ένωσης Κοινωνιών για το Δικαίωμα της Γυναικείας Ψήφου (NUWSS). Οι νίκες των γυναικών δεν πήραν μεγάλες διαστάσεις μέχρι το 1905. Τότε περίπου άρχισε η μαχητική καμπάνια με τη δημιουργία της Κοινωνικής και Πολιτικής Ένωσης Γυναικών (WSPU). Το ξέσπασμα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου οδήγησε την καμπάνια σε μία μικρή παύση όμως, με τη λήξη του το 1918, η εκστρατεία πέτυχε το στόχο της και η γυναικεία ψήφος καθιερώθηκε σε όλες τις γυναίκες άνω των 21. Οι γυναίκες, άλλωστε, συμμετείχαν στην τοπική αυτοδιοίκηση, τα σχολικά συμβούλια και τις υγειονομικές αρχές από το τέλος του 19ου αιώνα. Με το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, πάντως, πολλές χώρες άρχισαν να παραχωρούν δικαίωμα ψήφου στις γυναίκες. Μέσα στους λόγους που συνετέλεσαν σε αυτό, συμπεριλαμβάνεται μια επιθυμία για αναγνώριση των συνεισφορών των γυναικών στον πόλεμο και τη δουλειά τους στη βιομηχανία, ελλείψει ανδρών. Συγκεκριμένα, οι γυναίκες άνω των 21 απέκτησαν δικαίωμα ψήφου το 1893 στη Νέα Ζηλανδία, το 1894 στην Αυστραλία, το 1919 στον Καναδά, το 1928 στο Ηνωμένο Βασίλειο (οι άνω των 30 είχαν αποκτήσει ήδη το δικαίωμα από το 1918) και το 1956 στην Ελλάδα (οι άνω των 30 ψήφισαν για πρώτη φορά σε δημοτικές εκλογές το 1934, με περιορισμούς).

Ιστορικά, οι σχέσεις άνδρα- γυναίκα ήταν σχέσεις υποταγής, καθώς κυριαρχούσε το μοντέλο της πατριαρχικής κοινωνίας, όπου ο άνδρας είναι ο «αρχηγός» και οι γυναίκες σκλάβοι των ανδρών, «άμισθες υπηρέτριες», χωρίς δικαιώματα. Με την αμερικανική και τη γαλλική επανάσταση, επικυρώνεται η ισότητα και η ελευθερία του ανθρώπου ανοίγοντας το δρόμο για τη γυναικεία χειραφέτηση. Παρ' όλα αυτά, χρειάστηκαν πολύχρονοι αγώνες των γυναικών για να επιτευχθεί και η ουσιαστική αναγνώριση των δικαιωμάτων τους. Μολονότι σήμερα έχει σημειωθεί αρκετά μεγάλη πρόοδος ως προς την ισότητα των δύο φύλων, σε κράτη της Μέσης Ανατολής η γυναίκα αντιμετωπίζεται ακόμα ως υποδεέστερη του άνδρα. Ουσιαστικά οι γυναίκες σε ορισμένα κράτη δεν απολαμβάνουν βασικά ανθρώπινα δικαιώματα, όπως το δικαίωμα στη ζωή, την υγεία, τη σωματική ακεραιότητα, την απασχόληση, την πολιτική συμμετοχή και την έκφραση λόγου, την ελεύθερη άσκηση των θρησκευτικών καθηκόντων, την ιδιοκτησία και την ιδιότητα του πολίτη, την εθνικότητα, την ελεύθερη ανάπτυξη της προσωπικότητας, τη μόρφωση και την αναπαραγωγή. Σχετικά με την εργασιακή απασχόληση των γυναικών, η είσοδος της



γυναίκας στην αμοιβόμενη εργασία ταυτίζεται ιστορικά με τη βιομηχανική επανάσταση, ενώ σταθμό αποτέλεσε ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, στο τέλος του οποίου, δημιουργήθηκε η ανάγκη για εργατικό δυναμικό, η οποία καλύφθηκε με τη συμμετοχή των γυναικών στον εργασιακό χώρο. Η αύξηση, όμως, της γυναικείας απασχόλησης δεν συνοδεύτηκε από την ανάλογη μείωση των ανισοτήτων μεταξύ των δύο φύλων (άνιση αμοιβή, δυσκολία στην επαγγελματική ανέλιξη κλπ) στην αγορά εργασίας.

Ο Engels εντόπισε την απαρχή της εκμετάλλευσης των γυναικών στο γεγονός ότι η γυναίκα είναι (λόγω του μητρικού της ρόλου) αδύναμη να εργάζεται όπως ο άνδρας. Η μαρξιστική θεωρία, αποδίδει σημασία μόνο στην εκμετάλλευση της εργασίας των γυναικών από το κεφάλαιο και εισάγει ένα είδος οικονομικού ή ταξικού ντετερμινισμού στην εξήγηση της καταπίεσης των γυναικών. Η Beauvoir πρόσθεσε στη συζήτηση για την καταπίεση των γυναικών ένα ευρύ φάσμα κοινωνικών λόγων και ένα σαφή προσανατολισμό στην ανάλυση του ρόλου της κοινωνικής υπεροχής των ανδρών στην κοινωνική κατασκευή της θέσης των γυναικών. Έβαλε τα θεμέλια για την εξήγηση της «γυναικείας φύσης» με όρους πολιτικούς, οικονομικούς, κοινωνικούς, πολιτισμικούς και ιδεολογικούς. Στο πλαίσιο αυτό αναλύθηκε ιστορικά η κατάσταση των γυναικών με όρους ανδρικής εξουσίας και γυναικείας καταπίεσης και η διεκδίκηση των δικαιωμάτων των γυναικών με όρους απελευθέρωσης και κοινωνικής εξέγερσης.

Με τη χρήση του όρου «κοινωνικό φύλο», που αναφέρεται στις κοινωνικά κατασκευασμένες διαφορές των φύλων (σε αντιδιαστολή με τον όρο βιολογικό φύλο, που αναφέρεται σε βιολογικές διαφορές) μετατοπίστηκε το κέντρο βάρους της ανάλυσης από τον προσδιορισμό των γυναικών ως κοινωνικής κατηγορίας, που συγκροτείται στη βάση της βιολογικής ομοιότητας, στον προσδιορισμό του φύλου ως συστήματος κοινωνικών σχέσεων που διαμορφώνει έμφυλες ιεραρχίες. Με αυτή τη λογική, το φύλο ως σύστημα κοινωνικών σχέσεων και οι έμφυλες σχέσεις ως σχέσεις εξουσίας έγιναν ερμηνευτικές μεταβλητές των κοινωνικών εξελίξεων σε όλα τα επίπεδα, φωτίζοντας παράλληλα και τους τρόπους που ορίζεται και κατασκευάζεται το περιεχόμενο της θηλυκότητας και της αρρενωπότητας.

### **Το ερευνητικό υλικό**

Οι «Σουφραζέτες» («Suffragette», 2015 σε σκηνοθεσία Sarah Gavron, και σενάριο Aby Morgan) αποτελεί μια ιστορική αφήγηση στην Αγγλία των αρχών του 20ού αιώνα, όπου γίνονται τα πρώτα βήματα του φεμινιστικού κινήματος, με τις εργαζόμενες γυναίκες να απογοητεύονται από τις ειρηνικές τους διαμαρτυρίες. Τότε, άρχισε η ριζοσπαστικοποίηση του αγώνα. Στην ταινία, αναζητούμε διαχρονικές κοινωνικές, οικονομικές και έμφυλες αναπαραστάσεις με διάυλο την ιστορική αναπαράσταση της «σουφραζέτας».

Η κριτική της ταινίας και οι νέοι προπαγανδιστικοί λόγοι

Διαβάζοντας την φιλμογραφία (<http://news.in.gr/culture/article/?aid=1500031671>) εντοπίζουμε έντονο διάλογο για την επικαιροποίηση του φεμινισμού ως ριζοσπαστικής δράσης και ακτιβισμού στον 21<sup>ο</sup> αιώνα: η Τζίνα Ντέιβις, έχει ιδρύσει

ένα ινστιτούτο έρευνας για τη γυναικεία συμμετοχή στο σινεμά, έχοντας παρατηρήσει, βλέποντας τηλεόραση με την κόρη της, ότι ελάχιστοι χαρακτήρες ήταν γυναικείοι. Το ινστιτούτο ανακάλυψε ότι από το 1946, η αναλογία γυναικείων χαρακτήρων στις ταινίες δεν έχει αλλάξει, «παρά το γεγονός ότι οι άνθρωποι λένε: «Ορίστε, ήρθαν οι Αγώνες Πείνας, ορίστε ήρθε το Θέλημα και Λουίζ, σίγουρα τώρα τα πράγματα θα αλλάξουν», αλλά δεν αλλάζουν». Μιλώντας σε συμπόσιο που οργάνωσε το Βρετανικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου (BFI) στο Λονδίνο για το φύλο στα μέσα ενημέρωσης, η Ντέιβις είπε ότι είναι πολύ αισιόδοξη για το μέλλον, καθώς η απάντηση που έλαβε από στελέχη του Χόλιγουντ όταν τους παρουσίασε τα ευρήματα της έρευνας ήταν πολύ θετική. «Πολλές τηλεοπτικές σειρές και ταινίες έχουν βγει και ξέρουμε ότι έχουμε επηρεάσει (τις εταιρείες παραγωγής), οπότε μπορώ με αισιοδοξία να προβλέψω ότι η βελόνα θα μετακινηθεί σημαντικά μέσα στα επόμενα χρόνια» είπε. Παραδέχθηκε, πάντως, ότι ο αριθμός των γυναικών που ασχολούνται με την σκηνοθεσία ή την παραγωγή είναι μικρός, τονίζοντας ότι αυτό «είναι άλλο πρόβλημα». Το θέμα του φύλου απασχολεί το Φεστιβάλ τις πρώτες ημέρες του. Το Φεστιβάλ άνοιξε αυλαία με την ταινία Suffragette που εξιστορεί τα πρώτα βήματα του φεμινιστικού κινήματος. Στην πρεμιέρα της ταινίας, περίπου 100 ακτιβίστριες «εισέβαλλαν» στο κόκκινο χαλί και ξάπλωσαν πάνω του, διαμαρτυρόμενες για τις περικοπές στις υπηρεσίες προστασίας από την οικογενειακή βία. Ενώ οι σταρ που παίζουν στην ταινία, όπως η Έλενα Μπόναμ Κάρτερ, έσπευσαν να επιδοκιμάσουν την κινητοποίηση, λέγοντας ότι στόχος της ταινίας είναι να προκαλέσει διάλογο για τέτοια ζητήματα, οι ακτιβίστριες -μέλη της οργάνωσης Sisters Uncut- εξέφρασαν μάλλον τη δυσαρέσκειά τους για την ταινία, λέγοντας ότι παρουσιάζει το φεμινιστικό κίνημα με τόνο εορταστικό, σε μία περίοδο που αποδεικνύεται ότι αυτό αποτελεί μεγάλη ψευδαίσθηση. Οι ακτιβίστριες κρατούσαν καπνογόνα και πλακάτ που έγραφαν «Οι νεκρές γυναίκες δεν μπορούν να ψηφίσουν». Στις αντιδράσεις που έχουν προκαλέσει τα T-shirt προώθησης της ταινίας (τα οποία γράφουν "Καλύτερα επαναστάτης παρά σκλάβος"), η Μέριλ Στριπ κλήθηκε να σχολιάσει την άρνησή της να δηλώσει φεμινίστρια σε πρόσφατη συνέντευξή της, παρά το γεγονός ότι έχει συχνά εκφραστεί υπέρ της ισότητας των γυναικών στη βιομηχανία του Χόλιγουντ. «Υπάρχει μία φράση στην ταινία: "Πράξεις, όχι λόγια" -και αυτή είναι η δική μου άποψη. Αφήνω τις πράξεις μου να μιλήσουν για αυτό που είμαι σαν άνθρωπος» σημείωσε η Στριπ<sup>1</sup>.

### Μεθοδολογικά

Ο μεταμοντερνισμός, η παγκοσμιοποίηση, η πολυπολιτισμικότητα, οι ψηφιακές τεχνολογίες και τα νέα μέσα είναι μόνο μερικές από τις συνιστώσες που καθορίζουν ή επανακαθορίζουν τον φεμινισμό στον κινηματογράφο. Για να οριστεί η γλώσσα της θεωρητικής αναζήτησης των φύλων στο σινεμά δεν φτάνει μόνον η κειμενική ανάλυση, αλλά χρειάζεται και ο εμπειρικός και ψυχαναλυτικός παράγοντας. Στο πλαίσιο της προσέγγισης και ανάλυσης του κινηματογραφικού λόγου, ακολουθούμε την τυπολογία των Richards και Morris, σύμφωνα με την οποία ο λόγος διακρίνεται

<sup>1</sup> <http://news.in.gr/culture/article/?aid=1500031671>

ανάλογα με τον τρόπο χρήσης των σημειωτικών συστημάτων (στο Πλειός, 2001:62). Σύμφωνα με την τυπολογία των Richards και Morris, ο πρώτος τύπος λόγου, μπορεί να οριστεί ως «πραγματιστικός». Πρόκειται για τον λόγο, ο οποίος είναι προσανατολισμένος στα εξωτερικά γεγονότα και απέχει από στοιχεία υποκειμενικότητας. Ο πραγματιστικός λόγος, είναι συνώνυμος της πληροφοριακής γλώσσας (στο Πλειός, 2001:67-79). Ο δεύτερος τύπος λόγου, μπορεί να χαρακτηριστεί συμβατικά ως «νοηματικός». Σε αυτόν τον τύπο λόγου, η σχέση μεταξύ του αναπαριστώμενου αντικειμένου και της αναπαράστασής του δεν υπακούει κατ'ανάγκη την αρχή της πραγματικότητας. Ο συντάκτης του νοηματικού λόγου διατυπώνει και διαμορφώνει το νόημα με ένα άγνωστο κώδικα. Η γλώσσα που χρησιμοποιεί είναι «καλλιτεχνική» (στο Πλειός, 2001:80,84). Ο τρίτος τύπος λόγου, χαρακτηρίζεται ως «προπαγανδιστικός». Πρόκειται για τον ενδιάμεσο λόγο, μεταξύ του πραγματιστικού και νοηματικού, προκύπτει ουσιαστικά από την σύνθεση αυτών των δυο. Ο προπαγανδιστικός λόγος επιδιώκει να πείσει τον αποδέκτη του και υποτάσσει στις καθιερωμένες και αποδεκτές από το κοινωνικό περιβάλλον αντιλήψεις αξίες και ιδέες (στο Πλειός, 2001:89,95). Όλοι οι παραπάνω «λόγοι», δεν είναι παρά ιδεότυποι που αναφέρονται σε τρεις διαφορετικές ποιοτικά καταστάσεις του λόγου. Οι διάφορες μορφές του λόγου, όπως διαμορφώνονται ιστορικά, μπορούν να συνδυάζουν περισσότερες πτυχές από περισσότερους τύπους λόγου και όχι μόνο από έναν (στο Πλειός, 2001:107).

### **Ανάλυση**

Ακολουθούμε διαλεκτικά τόσο τις κλασσικές, αλλά και τις νεωτερικές τεχνικές καθώς η ταινία συνιστά ένα μυθοπλαστικό ντοκιμαντέρ.

Το ζήτημα της σχέσης του ντοκιμαντέρ με την ευρύτερη κοινωνία ή τη λαϊκή κουλτούρα έχει τις ρίζες του στις έννοιες της κοινωνικής και πολιτικής ευθύνης, που επιδεικνύουν οι δημιουργοί των ταινιών ντοκιμαντέρ, έναντι της κοινωνίας στο εσωτερικό της οποίας λειτουργούν και δημιουργούν. Για το λόγο αυτό ο John Grierson — για πολλούς ο θεμελιωτής του κινήματος του ντοκιμαντέρ — θεωρούσε ότι η πρωταρχική λειτουργία του ντοκιμαντέρ ήταν να δώσει τη δυνατότητα στον πολίτη να εμπλακεί, σε σημαντικό βαθμό, στη γενικότερη κοινωνική εξέλιξη. Με παρόμοιο τρόπο ο Michael Grigsby, ο διάσημος Άγγλος ντοκιμενταρίστας, πιστεύει ότι, ιδιαίτερα σήμερα, η κοινωνία και ο κόσμος βιώνουν μια τρομερή διαίρεση και αποξένωση και σε πολλές περιπτώσεις δεν διαθέτουν τρόπους να ακουστούν ή να εκφράσουν τους εαυτούς τους σχετικά με την καθημερινή τους ζωή ή τη συναισθηματική τους κατάσταση (Winston, 1995).

Η κινηματογραφική γλώσσα εξελίχθηκε εντυπωσιακά, ως προς την ικανότητά της να αφηγείται ιστορίες και να εξελίσσει τα εκφραστικά μέσα. Οι αναλύσεις που προτείνουμε αφορούν στο σύνολο σχεδόν αυτών των τεχνικών, των κλασσικών και νεωτερικών. Εξετάζουμε τις βασικές αρχές της κινηματογραφικής μορφής αφού πρώτα ορίσουμε την έννοια της μορφής στον κινηματογράφο. Στη συνέχεια αναζητούμε τις βασικές αρχές της αφηγηματικής κατασκευής (πλοκή και ιστορία, Αίτιο και Αποτέλεσμα, Χώρος και Χρόνος). Θα δούμε πως η χρήση αυτών των στοιχείων συνιστά αυτό που αποκαλούμε κλασσικό χολιγουντιανό κινηματογράφο. Θα

εξετάσουμε τα μη αφηγηματικά μορφικά συστήματα και τους τύπους μη αφηγηματικής μορφής (Vamvakidou, 2009, Σωτηροπούλου & Βαμβακίδου, 2011).

Τα πεδία που μπορούν να διερευνηθούν αφορούν στο χώρο, το καδράρισμα, τις μορφές και τα σχήματα μέσα στο κάδρο, το editing και το μοντάζ, το χρόνο, τα ηχητικά εφέ, τη μουσική, τα ακουστικά και οπτικά δεσίματα των πλάνων, τους φακούς της κάμερας, τις γωνίες λήψης, τις κινήσεις της κάμερας, τους φωτισμούς, το χρώμα, τα σκηνικά, την ενδυματολογία, τις τοποθεσίες. Στην φιλική αφήγηση τόσο στο γλωσσικό, αλλά και στο υλικό συμπεριφοράς και δράσης εντοπίζουμε α) το πατριαρχικό μοντέλο ιδιοκτησίας, την κυρίαρχη ανδρική ματιά (male gaze) τόσο στην καθημερινή ζωή των εργατριών και αστών, αλλά και στον πολιτικό δημόσιο λόγο, στους φορείς της εξουσίας με έμφαση στην αστυνόμευση. Β) την υποκειμενικότητα (subjectivity) ως αναγνώριση της σημασίας της βιοματικής εμπειρίας στη διαμόρφωση των συνειδήσεων ανδρών και γυναικών, ως τρόποι εσωτερίκευσης της καταπίεσης, γ) τον φετιχισμό (fetishism) και δ) τη γυναίκα θεατή της ζωής της και της πολιτικής νομοθεσίας και εξουσίας εις βάρος της που διαμορφώνει πολύ δύσκολα και βίαια το γυναικείο λόγο (female discourse).

Μέσα από την ανάλυση της εικόνας, αναγνωρίζουμε και αποκωδικοποιούμε: τη χρήση του δημόσιου χώρου σε σχέση με το φύλο, τον ενδυματολογικό κώδικα, την δημόσια αντιπαράθεση, τους ρόλους της γυναίκας εκείνη την εποχή, τα σύμβολα, τις σημαίες, την διαμαρτυρία.

Στην ταινία εντοπίζονται και καταγράφονται έξι {6} βασικοί γυναικείοι ρόλοι, που φαίνεται να υπηρετούν περισσότερο την ηρωοποίηση του κινήματος και λιγότερο τη στοιχειώδη πλοκή.

Ο ρόλος της Maud Watts, της νεαρής μητέρας εργαζόμενης σε βιοτεχνία-πλυντήριο ρούχων, η οποία σε πλήθος συνδηλώσεων θυμάται τους πολλαπλούς βιασμούς της σε μικρότερη ηλικία από τον κυρίαρχο, βίαιο προς όλους εργοδότη της. Παρακολουθούμε την κοινωνική της αφύπνιση, την ένταξη στο κίνημα το γυναικών και τον αγώνα για τα δικαιώματά τους. Είναι η μόνη εργάτρια στην φιλική αφήγηση που διατυπώνει πολιτικό, δημόσιο εμπειρικό λόγο χωρίς ο συναισθηματισμός να ακυρώνει τα επιχειρήματα και τις λογικές διατυπώσεις. Φυλακίζεται και βασανίζεται στη διάρκεια του έργου και ωριμάζει ως πολιτική καρτούμενη πολεμώντας τον φόβο στην δύναμη και στη βία των αντρών.

Η Violet Miller, επίσης εργαζόμενη στο πλυντήριο μητέρα πολλών παιδιών, δέχεται καταδηλωτικά βία από το σύζυγό της, αλλά παρουσιάζεται ενεργή, βίαιη και ενταγμένη στο γυναικείο κίνημα με στρατευμένο, δυναμικό, λαϊκό λόγο ακολουθώντας τις οδηγίες του κινήματος χωρίς ωστόσο να θέσει σε κίνδυνο την εγκυμοσύνη της, χωρίς να αμφισβητήσει την ταυτότητα της μητρότητας και την οικογενειακή πλαισίωσή της.

Η Maggie Miller, κόρη της Violet, εργάζεται από 12 χρονών στο πλυντήριο με την μητέρα της, βιάζεται και αυτή από τον εργοδότη και παρουσιάζεται ως ενδείκτης για το παρελθόν/μνήμη, αλλά και το μοιρολατρικό χωρίς αλλαγές και ρήξεις διαρκές παρόν όλων των γυναικών στην τάξη αυτή.

Και οι τρεις παραπάνω ρόλοι σημαίνουν την εργατική τάξη, εργάζονται στον ίδιο σκληρά, χειρωνακτικά και ανθυγιεινά λόγω των ατμών εργασιακό χώρο των πλυντηρίων και μοιράζονται κοινές ανησυχίες και προβλήματα ως γυναίκες διαφορετικής ηλικίας, αλλά ίδιας ταξικής προέλευσης.

Την μεσαία τάξη εκπροσωπεί η Edith Ellyn, η σύζυγος του φαρμακοποιού, η οποία δεν έγινε γιατρός, «επειδή δεν το επέτρεψε έμφυλα ο πατέρας της». Είναι η οικονομικά ισχυρή που επένδυσε στο φαρμακείο υπό την «εποπτεία» του συζύγου-άνδρα, μορφωμένη, ανήκει σε υψηλότερη κοινωνική θέση από τις προηγούμενες. Αποτελεί ενδεικτική, δυναμικής μορφωμένης αγωνίστριας χωρίς παιδιά, η οποία εμπνέει, συσπειρώνει και καθοδηγεί πολιτικά και επαναστατικά με επιθετικές δράσεις τις γυναίκες του κινήματος.

Η Emmeline Pankhurst (1858 – 1928) ιστορικό πρόσωπο, Βρετανίδα ακτιβίστρια εμφανίζεται ως ηγετική φυσιογνωμία στον αγώνα των Βρετανίδων για ίσα πολιτικά δικαιώματα με ταξική ταυτότητα από 10 μελή πολιτικοποιημένη οικογένεια, μνημένη από τη μητέρα σουφραζέτα, αλλά προβληματισμένη για την προώθηση των αγοριών-αδελφών στην εκπαίδευση της εποχής. Παντρεύτηκε τον ηλικιωμένο δικηγόρο υπέρμαχο των πολιτικών δικαιωμάτων των γυναικών και ολοκλήρωσε την επαναστατική πολιτική και δράση της αξιοποιώντας την «στερεοτυπική» προστασία του συζύγου.

Ένα ακόμη ιστορικό πρόσωπο που εμφανίζεται στην ταινία είναι η Emily Davison (1872–1913), πολιτικοποιημένη δασκάλα, η οποία τραυματίστηκε θανάσιμα προσπαθώντας να σταματήσει την άμαξα του βασιλιά της Αγγλίας για να του μιλήσει, δίνοντας της κορύφωση του επαναστατικού κινήματος των γυναικών.

Ενεργός είναι επίσης από άλλη τάξη και «υπακοή» ο ρόλος της Alice Haughton, σύζυγος πολιτικού, ο οποίος πληρώνει μόνο για την αποφυλάκιση της γυναίκας του vs των εργατριών γυναικών και του αιτήματος υποστήριξης αυτών από την σύζυγο. Η αστή αγωνίστρια φαίνεται να συντονίζει την διαδικασία της ακρόασης των γυναικών από τον κυβερνητικό εκπρόσωπο για την τεκμηρίωση δικαιώματος ψήφου και χρησιμοποιεί την οικονομική δύναμη και τις γνωριμίες της οικογένειας υπέρ του φεμινιστικού κινήματος.

Ο δημόσιος, πολιτικός λόγος των γυναικών σύμφωνα με το μοντέλο των Richards και Morris λειτουργεί ως πραγματιστικός και δευτερευόντως προπαγανδιστικός. Πραγματιστικός είναι επίσης ο καθημερινός λόγος των γυναικών και συναρτάται άμεσα με τον εργασιακό χώρο, τις μυστικές συναθροίσεις και τους δρόμους της πόλης.

Ειδικότερα ο λόγος των γυναικών εντός οικίας είναι πραγματιστικός (βλ. σκηνή 23:36-25:05), ο λόγος εντός του εργασιακού χώρου – πλυντήριο, φαρμακείο – είναι πραγματιστικός, αλλά και προπαγανδιστικός (βλ. σκηνή 25:51-26:30), ενώ ο δημόσιος λόγος των γυναικών είναι προπαγανδιστικός (βλ. σκηνή 19:58-23:06, 44:15- 47:02). Ο πολιτικός λόγος λειτουργεί ως καταδηλωτικός της ζωής που βιώνουν και εκφράζει αγωνία, φόβο, πάθος με όραμα, παρότρυνση, προτροπή και αγωνιστικότητα. Η γλώσσα των γυναικών γίνεται συναισθηματική σε ό,τι σχετίζεται

με την μητρότητα και την οικογένεια, η οποία φαίνεται να αποτελεί το κίνητρο και συνάμα την αδυναμία για μια επαναστατική δράση με βία και σύγκρουση.

Αντίστοιχα στους αντρικούς ρόλους, καταγράφονται αυτός του Norman Taylor, του ιδιοκτήτη του πλυντηρίου, ο οποίος υποτάσσει και εκμεταλλεύεται της γυναίκες εργασιακά και σεξουαλικά. Ο Sonny Watts, σύζυγος της Maud, εργαζόμενος επίσης στο καθαριστήριο εμφανίζεται μοιρολατρικά δειλός και αδύναμος, αλλά παραδοσιακός στον ρόλο του φύλου του, όταν στο τέλος του επεισοδίου δίνει σε υιοθεσία τον μονάκριβο γιο εφόσον έχει εκδιώξει την γυναίκα-μητέρα-σύζυγο.

Ο μικρός γιος, αδύναμος στην υγεία λειτουργεί φетиχιστικά, αλλά και έμφυλα μετέχοντας ως παρατηρητής στη δράση και στην απουσία της μητέρας και εμφανίζεται παθητικός δέκτης της τάξης και του φύλου του.

Ο Hugh Ellyn, σύζυγος της Edith, εμφανίζεται ως υποστηρικτικής της κινηματικής δράσης, έχει φυλακιστεί ως συνεργός της συζύγου του. Φαρμακοποιός, ανήκει σε ανώτερη κοινωνική τάξη εξαιτίας της συζύγου του. Ο σκληρός και βάνουσος επιθεωρητής Arthur Steed, ο οποίος οργανώνει την επιχείρηση καταστολής του γυναικείου κινήματος. Ο διπλωμάτης, ειρηνιστής υπουργός οικονομικών, Lloyd George, ο οποίος δέχεται σε ακρόαση τις εκπροσώπους των εργαζόμενων γυναικών όλης της χώρας.

Ο λόγος των ανδρών στο σύνολό του, χαρακτηρίζεται έντονα έμφυλος, απόλυτος και ηγεμονικός. Σε όλες τις ανδρικές αναπαραστάσεις, σε κλιμάκωση από τον σκληρό εργοδότη και τις βίαιες πράξεις της αστυνομίας μέχρι τον φαρμακοποιό, υποστηρικτικό σύζυγο, εντοπίζουμε την πατριαρχία και το πατριαρχικό ασυνείδητο. Αυτό προκύπτει κατά κύριο λόγο μέσα από τα ζητήματα του εργασιακού δικαίου (σκληρότερες συνθήκες εργασίας για τις γυναίκες αντιστοιχούσε σε χαμηλότερη αμοιβή από αυτή των ανδρών), από την μητρότητα και την πατριαρχική οικογένεια (ο νόμος είναι υπέρ των ανδρών για την κατοχή και ιδιοκτησία γυναίκας και παιδιών), η περιουσία και η ιδιοκτησία ακόμη και η προσωπική των γυναικών μετά των γάμο μεταβιβάζεται στον άνδρα και δεν έχουν κανένα δικαίωμα διαχείρισής τους (βλ. 31:19, 25:52-26:26).

Ο δημόσιος και ιδιωτικός λόγος των ανδρών λειτουργεί ως πραγματιστικός, εξαιρώντας αυτόν που εκφράζεται από τις αρχές, ο οποίος λειτουργεί και ιδεοληπτικά ως προπαγανδιστικός.

Οι ηλικίες των γυναικών που εμφανίζονται ποικίλουν καθώς οι πρωταγωνίστριες ανήκουν σε διαφορετικές ηλικιακές ομάδες, γεγονός που επιτρέπει διαφορετικές και ολιστικές αναγνώσεις της κοινωνικής καταπίεσης και του αποκλεισμού που βιώνουν. Ωστόσο το πλήθος των γυναικών που παρουσιάζεται φαίνεται να ανήκει σε μια ευρύτερα, ενιαία ηλικιακή ομάδα, αυτή των ενεργών εργασιακά γυναικών για την εποχή (13-30χρ.). Η μεγαλύτερη σε ηλικία γυναίκα που εμφανίζεται είναι η ηγέτης Emmeline Pankhurst, όπου λειτουργεί ως ενδείκτης αγώνα, φυλακίσεων, εμπειρίας και σοφίας.

Οι ηλικίες των ανδρών ποικίλουν και αντιστοιχούν επίσης στους ρόλους του μικρού αδύναμου γιου και των ενεργών ενηλίκων αντρών (20-50 χρ.), όπου με βάση το επάγγελμα του φαρμακοποιού και των πολιτικών, η ηλικία αυξάνει.

Σε ό,τι αφορά στον ενδυματολογικό κώδικα, διαπιστώθηκε ότι ακολουθείται η κοινή ενδυματολογική τάση της εποχής ξεχωριστά για κάθε κοινωνική ομάδα, χωρίς έμφαση στις επιμέρους διαφοροποιήσεις. Ξεχωριστή θέση κατέχουν τα λουλούδια και τα καπέλα ως ενδείκτες κύρους, εργασίας, επαγγέλματος, σεμνότητας και ρομαντισμού που εκφράζει η βικτωριανή μόδα και παράδοση. Στον 20ό αιώνα οι γραμμές της γυναικείας ενδυμασίας γίνονται πιο στενές και από τα φαρδιά ρούχα και τα επιβλητικά καπέλα αρχίζει η εποχή της απλότητας. Η μόδα αφορούσε τους πλουσίους, αλλά λόγω της οικονομικής κρίσης και του πολέμου διαμορφώθηκε σταδιακά ένας διαφορετικός τρόπος ζωής. Όσον αφορά στη μόδα κατά τη διάρκεια του αιώνα οι γραμμές απλοποιούνταν σταδιακά όλο και περισσότερο. Στη φιλική αφήγηση η γκρίζα, φαρδιά απόχρωση των εργατικών ρούχων και της ανδρικής γκρίζας μεταμφίεσης των γυναικών στις κρυφές επαναστατικές δράσεις, αντιτίθεται στην πολύχρωμη ενδυμασία των γυναικών που μετέχουν της παρέλασης/διαμαρτυρίας/πορείας και αποθέωσης της ηγέτιδος/ηρωίδας.

Ο δημόσιος χώρος αποτελεί το συγκείμενο του προπαγανδιστικού λόγου των γυναικών, των συνθημάτων και τις βίαιες διαμαρτυρίες. Μεταξύ των συνθημάτων κυριαρχεί το: «Vote for women» (Ψήφος στις γυναίκες), σε προφορικό και γραπτό επίπεδο (πλακάτ, προκηρύξεις). Μέσα κυρίως από τις δημόσιες διαμαρτυρίες των γυναικών εξάγουμε συμπεράσματα για τις πολιτικές και τις πρακτικές της εποχής. Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> στην Μ. Βρετανία και λίγο πριν το ξέσπασμα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, παρατηρούμε και καταγράφουμε την υποτυπώδη προσπάθεια της αγγλικής κυβέρνησης να εισακούσει τα αιτήματα των γυναικών, στάση που έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τις βίαιες ενέργειες καταστολής του κινήματος, τις ανακρίσεις και φυλακίσεις. Το κίνημα της Emmeline Pankhurst, χαρακτηριζόταν από μαζικές διαδηλώσεις, συνθήματα σε τοίχους, προπηλακισμούς και εμπρησμοί, ενέργειες που χρησιμοποιούνταν ως όχημα για σημαντικές μεταρρυθμίσεις. Η δημόσια προπαγανδιστικά εικόνα των γυναικών που παρατηρούμε στην ταινία, συνδέεται άρρηκτα με το σύνθημα «Δεν είμαστε εδώ γιατί παραβαίνουμε τους νόμους. Είμαστε εδώ για να φτιάξουμε τους νόμους».

### **Παρατηρήσεις**

Η γυναίκα σουφραζέτα ως σύμβολο επαναστατικού ιστορικού υποκειμένου, που η ίδια ασκεί ενεργά πολιτική βία και απαιτεί πολιτικά δικαιώματα στον δημόσιο βίο, με στόχευση την πολιτειότητα, φαίνεται ότι επανέρχεται στην φιλική αφήγηση του 21ου αιώνα. Η σύγχρονη οικονομική κρίση, αφορά σ' όλες τις ομάδες των γυναικών και οι αναπαραστάσεις τους στον κινηματογράφο και στα ΜΜΕ συνολικότερα, εγείρουν νέα ερωτήματα παραπέμποντας στην εποχή του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου.

Στο έργο που παρουσιάζουμε αναπαριστάται ιστοριογραφικά και γεγονοτικά η εποχή με ντοκουμενταρίστικη και μινιμαλιστική απόδοση της σκληρής κοινωνικής, οικονομικής και έμφυλης πραγματικότητας του τέλους του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Οι ριζοσπαστικές φεμινιστικές θεωρίες ανέδειξαν το ανθρώπινο σώμα και τη σεξουαλικότητα σε πρωταρχικά πεδία άσκησης της πατριαρχικής εξουσίας. Τα πεδία αυτά είχαν αποδοθεί στον ιδιωτικό χώρο, στο «χώρο των γυναικών», για αυτό και

είχαν μείνει εκτός κοινωνικής ανάλυσης. Με τη φράση «Το προσωπικό είναι πολιτικό» σηματοδοτήθηκε η πολιτική προτεραιότητα των φεμινιστριών στην προσωπική εμπειρία, την υποκειμενικότητα και την ιδιωτική ζωή. Η άσκηση της πατριαρχικής εξουσίας από τους άνδρες ως φυσικά πρόσωπα που ελέγχουν τις αναπαραγωγικές λειτουργίες και τη σεξουαλικότητα των γυναικών απόκτησε κεντρική σημασία στην ανάλυση της έμφυλης συγκρότησης της κοινωνίας. Η ανάγκη διερεύνησης του τρόπου με τον οποίο αναπαράγεται η πατριαρχία και αλλάζει μορφές ιστορικά και σε διαφορετικά πολιτισμικά περιβάλλοντα, οδήγησε στη χρησιμοποίηση του όρου «σύστημα βιολογικού/κοινωνικού φύλου». Πάνω σε αυτή τη βάση δημιουργήθηκε μια διαφορετική προσέγγιση, σύμφωνα με την οποία, ο καπιταλισμός και η πατριαρχία θεωρούνται αυτόνομα συστήματα παραγωγής κοινωνικών σχέσεων εκμετάλλευσης και εξουσίας ανάμεσα στις τάξεις και τα φύλα αντίστοιχα. Ο καταμερισμός της εργασίας αποτελεί το βασικό (κοινό) εργαλείο των δύο συστημάτων. Ο τρόπος, οι όροι και τα πεδία συνεργασίας, αλλά και σύγκρουσης, ανάμεσα στις προτεραιότητες των δύο συστημάτων διαφέρουν και τα σημεία ισορροπίας είναι ιστορικά και γεωγραφικά περιορισμένα (Αθανασίου, 2006, Βαρίκα, 1996).

Στο πεδίο αυτό μαρξιστικά και φεμινιστικά ο ιδεολογικός και προπαγανδιστικός λόγος των γυναικών και ανδρών στην φιλική αφήγηση περιγράφει τις σχέσεις ΕΜΦΥΛΗΣ εξάρτησης μεταξύ των ανθρώπων/ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΩΝ, αλλά και τις σχέσεις κοινωνικής ανισότητας και διαφοράς. Είναι χαρακτηριστική η σκέψη του Ezenseberger για τα ΜΜΕ και την σχέση τους με την κοινωνία με όρους της βασικής αντίθεσης του καπιταλισμού, δηλαδή ως παραγωγικές δυνάμεις, όπου οι κοινωνικοποιημένη μορφή της παραγωγής συγκρούεται με την ατομική μορφή της ιδιοκτησίας (στο Πλειός, 2001:154).

Οι γυναίκες σκηνοθέτες σεναριογράφοι και παραγωγοί φαίνεται ότι μπορούν να ανταποκριθούν σήμερα στην επίκαιρη πάλη για την αναγνώριση της θέσης τους στην κοινωνία και τον πολιτισμό, στην ιστορία και την καλλιτεχνική παραγωγή. Όπως υποστηρίζει ο Κολοβός (2006), οι γυναίκες ως υποκείμενα δύνανται πλέον να βρίσκονται και δρουν εμπρός και πίσω από την κάμερα. Είναι καλλιτεχνικοί παραγωγοί και θεατές και μετέχουν σε πολλαπλές ετερότητες και ταυτότητες που μεταβάλλονται μέσα στο ιστορικό και πολιτικό κάθε φορά συγκείμενο.

## Βιβλιογραφία

Barret, M. (1994). *Ideology, Politics, Hegemony: from Gramsci to Laclau and Mouffe. Mapping Ideology*. Ed. S Zizek. Verso (London).

Barret, M. (1994). *A Room of One's Own and Three Guineas. Virginia Woolf: Introductions to the Major Works*. Ed. J Briggs. Virago Press (London).

Bourdieu, P. (1996). *Οι Κληρονόμοι. Οι φοιτητές και η κουλτούρα*. (Εισαγωγή: Ν. Παναγιωτόπουλος, μετάφραση: Ν. Παναγιωτόπουλος - Μ. Βιδάλη). Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου – Καρδαμίτσας.



Bryson, V. (2007). *Gender and the politics of time: feminist theory and contemporary debates*. Bristol, UK: The Policy Press.

Bryson, V. (2005). *Φεμινιστική πολιτική θεωρία*. Αθήνα: Εκδόσεις Μεταίχμιο.

Butler, J. (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "sex"*. Psychology Press.

Ferro, M. (2001). *Κινηματογράφος και Ιστορία*. Μετ. Π. Μαρκέτου. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Hobsbawm, Eric (1990). *Η εποχή των επαναστάσεων, 1789-1848*. Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Mc Cabe, J. (2004). *Feminist Film Studies*. Wallflower Press.

Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema, from Screen*. Glasgow, John Logie Baird Centre, University of Glasgow.

North, D. (2000). *Δομή και μεταβολές στην οικονομική ιστορία*. Αθήνα: Κριτική.

Nussbaum, M. (2005). *Φύλο και κοινωνική δικαιοσύνη*. Αθήνα: Εκδόσεις Scripta.

Vamvakidou, I. (2009). Modern Greek history, historic documentary, the case of Pomaks, in Ross A. (edit.), *Human rights and citizenship education*, London, Cice, pp. 343-348.

Winston, B. (1995). *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. London: Grierson and Beyond.

Βαμβακίδου, Ι. Μαστόρη, Α. (2010). Τριανταφυλλιά Καδόγλου «Au nom de la mère dans l' œuvre de Simone de Beauvoir. Paris : Le Bord de l' eau»: *Σύγχρονη Εκπαίδευση*, τεύχος 162.

Βαμβακίδου, Ι., Γκόλια, Π. (2009). Οι αναπαραστάσεις της γυναίκας στην εικονογράφηση: Σχολικά εγχειρίδια νεότερης ελληνικής Ιστορίας του Δημοτικού σχολείου: *Σύγχρονη Εκπαίδευση*/ 158, 139-153.

Κολοβός, Ν. (2006). *Η γυναίκα στον κινηματογράφο*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Μπακοπούλου – Χωλς, Α. (2006). *Female Sexuality and Freedom*. Θεσσαλονίκη: εκδόσεις University Studio Press.

Παπαθανασίου, Μ. (2008). Παιδική εργασία στην Ευρώπη. Στο: Δρίτσα Μαργ. *Θέματα οικονομικής και κοινωνικής ιστορίας της Ευρώπης*. Πάτρα: ΕΑΠ.

Σωτηροπούλου, Ε. & Βαμβακίδου, Ι. (2011). Σημειωτική Ανάγνωση Ιστορικού Ντοκιμαντέρ: Δημοκρατικός Στρατός 1946-1949, ηλεκτρονικός συλλογικός τόμος με τίτλο «*Βίωμα, Μεταφορά και Πολυτροπικότητα: Εφαρμογές στην Επικοινωνία, την Εκπαίδευση, τη Μάθηση και την Γνώση*», με επιμέλεια Μάριου Πουρκού και Ελένης Κατσαρού. Κεφ. 23.

Χαντζαρούλα, Π. (2008). Γυναικεία εργασία, ταυτότητα και σχετική νομοθεσία στην Ευρώπη, 19ος αιώνας. Στο: Δρίτσα Μαργ. *Θέματα οικονομικής και κοινωνικής ιστορίας της Ευρώπης*. Πάτρα: ΕΑΠ.

