

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Τμήμα Δημοσιογραφίας και ΜΜΕ Μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών: «Επικοινωνία και Πολιτισμός»



«Το φάντασμα του αόρατου δεν είναι παρά ένα ηδονοβλεπτικό φάντασμα, σπρωγμένο στ' άκρα του».

Από το βιβλίο *Le cinema, autrement* του Dominique Noguez, Paris 1987

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΓΥΜΝΟΥ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Επιμέλεια: Μουκαζή Αικατερίνη- Ιωάννα

Επιβλέπων: Βαμβακάς Βασίλης

Διπλωματική εργασία

Ακαδημαϊκό έτος : 2014-2015

ΑΕΜ: 121

Στην οικογένειά μου

Περίληψη

Η παρούσα εργασία, με τίτλο «Η ιστορία του γυμνού στον Ελληνικό Κινηματογράφο» μελετά την πορεία του Ελληνικού κινηματογράφου σε συνάρτηση με την εμφάνιση του γυμνού στοιχείου, αναδεικνύοντας τις πολύπλευρες χρήσεις και σημασίες του ερωτικού, καθώς και του πορνογραφικού στοιχείου σε αυτόν. Κεντρικό ερευνητικό ερώτημα της εργασίας αποτελεί η διάκριση του ερωτισμού από την πορνογραφία. Σκοπός αυτής της διάκρισης είναι να καταστεί αντιληπτό πότε μια ταινία με ερωτικό περιεχόμενο και τολμηρές σκηνές, εντάσσεται σε ένα πλαίσιο πορνογραφικό, πότε στον ερωτικό κινηματογράφο και πότε χρησιμοποιείται για άλλους σκοπούς χωρίς να προσδοκάται από τον εκάστοτε σκηνοθέτη και σεναριογράφο η έμφαση του γυμνού. Έχει γίνει χρήση τόσο ελληνικής όσο και ξενόγλωσσης βιβλιογραφίας.

Εξετάζονται τέσσερις ταινίες του ελληνικού ερωτικού και μη, κινηματογράφου, καθώς και ταινία πορνογραφικού χαρακτήρα, διαφόρων χρονικών περιόδων που ασπάζονται κάθε μια διαφορετικά κοινωνικά και ηθικά στερεότυπα και αντιλήψεις. Ταυτόχρονα, σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του ερωτικού κινηματογραφικού είδους αποτέλεσαν και τα διάφορα πολιτικά καθεστάτα στην Ελλάδα με έντονα καταλυτικό το πολίτευμα της δικτατορίας.

Σε όλη την έκταση της εργασίας λαμβάνονται υπόψη οι σχέσεις της τέχνης με το γυμνό, της σεξουαλικότητας και της πορνογραφίας με τους άνδρες και ξεχωριστά με τις γυναίκες, αφού ο τρόπος που εμπλέκεται το κάθε φύλο με αυτές τις έννοιες διαφέρει, ενώ παράλληλα εξετάζεται και η αντίδραση του φεμινιστικού κινήματος στα σεξουαλικά πρότυπα που επέβαλε και σε κάποιες περιπτώσεις, επιβάλλει, το πατριαρχικό μοντέλο κοινωνίας. Πώς έχει επηρεάσει ο ερωτικός κινηματογράφος και η πορνογραφία τις ερωτικές σχέσεις ανάμεσα στα ζευγάρια και πώς τις παρακινεί να διαμορφωθούν; Πόση έκταση και σημασία έχει δοθεί σε αυτά τα κινηματογραφικά είδη παγκοσμίως;

Abstract

The current thesis, with the title «The history of “nude” in the Greek cinema», examines the way that the Greek cinema developed regarding the use of nudity, highlighting the multifaceted uses and meanings of the erotic and pornographic elements existing within it. The main research question of the thesis is the distinction between eroticism and pornography. The aim of the research by introducing the aforementioned distinction is to categorically conclude whether and when a movie with erotic, challenging and revealing content, could be characterized as pornographic, or as simply erotic, or as something else, which is not expected as being presented in terms of nudity. The resources of the thesis include both Greek and foreign-language literature.

The thesis examines four films of Greek erotic and non-erotic cinema, and a pornographic film, directed and played in various eras, characterized by different social and moral stereotypes and perceptions. Besides, various political regimes in Greece played an important role in the configuration of the erotic genre in the Greek cinema. The dictatorship in the early seventies played a key role.

Throughout the thesis, the relations between art and nudity are taken into consideration, as well as the relations between sexuality and pornography with men and women separately, since each gender engages with these concepts differs in a different way. At the same time, the reaction of the feminist movement against the patriarchally imposed sexual standards through erotic cinema is thoroughly examined.

How has the erotic cinema and pornography influenced sexual relationships between couples and how have the latter been motivated and formed? To what extent has the global perception of the phenomenon been examined and paid attention to?

Περιεχόμενα

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 – Εισαγωγικές Παρατηρήσεις.....	6
1.1. Μεθοδολογία	7
1.2. Δομή.....	8
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 – Παγκόσμιος Ερωτικός Κινηματογράφος.....	10
2.1. Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα	10
2.2 Πορνό: ορισμοί-ιστορία-εξέλιξη.....	13
2.3 Η αντίδραση του φεμινιστικού κινήματος	18
2.3.1 Η γυναίκα στον κινηματογράφο.....	19
2.3.2 Φεμινισμός και σεξ.....	23
2.3.3 Κινηματογραφικές παραγωγές που υπονομεύουν τον πατριαρχισμό.....	31
2.3.4 Οι επιπτώσεις του πορνό και των ερωτικών ταινιών στην καθημερινή σεξουαλική ζωή ζευγαριών.....	32
2.4 Η σχέση της πορνογραφίας με τον ερωτικό κινηματογράφο.....	38
2.5 Η στάση και επιρροή των ΜΜΕ σχετικά με το σεξ.....	45
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 – Ελληνικός Ερωτικός Κινηματογράφος.....	49
3.1 Πώς διαμορφώνεται μέχρι την περίοδο του 1975.....	50
3.2 Η μετα-χουντική πορεία του ελληνικού ερωτικού κινηματογράφου.....	57
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 – Αναλυτική Προσέγγιση Ελληνικών Ερωτικών Ταινιών - Σταθμών.....	62
4.1. «Το κορίτσι και το άλογο(1973)»	62
4.2. «Οι Μικρές Αφροδίτες του Νίκου Κούνδουρου».....	68
4.3. «Διπλή ηδονή στα καμίνια με την Τίνα Σπάθη».....	73
4.4 «Ο Ηδονοβλεψίας με τον Κ. Γκουσγκούνη»	76
4.5 Συμπεράσματα	82
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	84

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Η παρούσα εργασία αποτελεί μέρος του μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών το οποίο παρακολούθησα, με ειδίκευση στην Επικοινωνία και τον Πολιτισμό, στο τμήμα Δημοσιογραφίας και ΜΜΕ του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ).

Για την εκπόνηση της διπλωματικής μου εργασίας, έχω πραγματοποιήσει εκτεταμένη και εμπειριστατωμένη χρήση των πόρων που μου προσέφεραν το Αριστοτέλειο Παν/μιο Θεσσαλονίκης, το Εθνικό και Καποδιστριακό Παν/μιο Αθηνών και η Πάντειος Σχολή. Εκμεταλλεύτηκα την πρόσβαση που διαθέτουν όλοι οι φοιτητές στις βιβλιοθήκες, καθώς επίσης και στη συνεργασία με ακαδημαϊκό προσωπικό. Βοηθητικός κρίθηκε και ο ρόλος παρακολούθησης κινηματογραφικού υλικού καθώς και συνεντεύξεις αρμόδιων προσώπων τις οποίες αναζήτησα σε διάφορα περιοδικά στην Ταινιοθήκη Ελλάδος.

Επέλεξα το συγκεκριμένο θέμα για την εκπόνηση της διπλωματικής μου εργασίας και την ολοκλήρωση του μεταπτυχιακού προγράμματος, διότι θεωρώ αρκετά ενδιαφέρουσα τη μελέτη σχετικά με το πώς διαμορφώνεται η έβδομη τέχνη γενικότερα και ειδικότερα στις διάφορες κοινωνίες και εποχές. Πρόκειται στην ουσία για την αντανάκλαση της ανθρώπινης ζωής σε μία οθόνη, η οποία αντανάκλαση διαμορφώνει ολόκληρη στάση ζωής και επηρεάζει άμεσα την κοινωνική και προσωπική μας ζωή. Επίσης, ζητήματα που αφορούν τη σεξουαλικότητα και την πορνογραφία θεωρούνται ακόμα ταμπού για την ελληνική κοινωνία (όχι βέβαια όπως στο παρελθόν) και αυτό το γεγονός κρίθηκε ιδιαίτερα ελκυστικό για να με παρακινήσει να ασχοληθώ με το συγκεκριμένο θέμα. Βέβαια, η δυσκολία που αντιμετώπισα εντοπιζόταν ιδιαίτερα στην εύρεση ελληνικής βιβλιογραφίας μια και δεν υπήρχε αρκετό υλικό.

Τέλος, προτού παραθέσω το περιεχόμενο της εργασίας, τα ερευνητικά ερωτήματα, τη δομή και τη μέθοδο που ακολούθησα, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου κύριο Βασίλη Βαμβακά για τη διάθεσή του να συνεργαστούμε και για τη βοήθεια που μου παρείχε, όπως επίσης και την οικογένειά μου.

1.1. Μεθοδολογία

Με σκοπό την πραγμάτευση του ερευνητικού ερωτήματος όπως αυτό διατυπώθηκε στην περίληψη, η παρούσα εργασία πραγματοποιείται, από μεθοδολογική σκοπιά, με τη χρήση μεθόδων ποιοτικής έρευνας.¹

Η ποιοτική έρευνα συνίσταται στη διερεύνηση ερωτημάτων τύπου *γιατί* και *πώς*, και όχι απλά ερωτήματα τύπου *τι*, *πότε*, *που*, *ποιός*.² Έν προκειμένω, η ποιοτική έρευνα που διενεργήθηκε στο πλαίσιο της παρούσης εργασίας όφειλε να λάβει υπόψη τις παραμέτρους εκείνες που προσιδιάζουν όχι μόνο σε θεωρίες μέσω μαζικής επικοινωνίας και πολιτισμού αλλά και παραμέτρους που χαρακτηρίζουν την ιστορική ανάλυση φαινομένων.³ Φυσικά, η επιτυχία αυτών των μεθοδολογικών προδιαγραφών δε θα μπορούσε παρά να επιτευχθεί μέσω της έρευνας ενός συγκεκριμένου φαινομένου /συγκεκριμένων παραδειγμάτων.⁴

Ειδικότερα, διενεργείται βιβλιογραφική έρευνα που επικεντρώνεται στην ιστορία της σεξουαλικότητας σε σχέση με τον κινηματογράφο και με τα ΜΜΕ ευρύτερα. Κατά δεύτερον, καταβάλλεται ιδιαίτερη μεθοδολογική προσπάθεια με σκοπό την ανάλυση συγκεκριμένων ταινιών που αποτελούν τις χαρακτηριστικότερες και αντιπροσωπευτικότερες των κινηματογραφικών ηθών απέναντι στη σεξουαλικότητα και την απεικόνιση της ερωτικής πράξης στο επικοινωνιακό και ιστορικό εύρος που τις χαρακτηρίζει.⁵

¹ Bogdan, R. & Taylor, S. (1987). Looking at the bright side: A positive approach to qualitative policy and evaluation research. "Qualitative Sociology", 13(2):183-192

² Savin-Baden, M. & Major, C. (2013). Qualitative Research: The Essential Guide to Theory and Practice. London: Routledge

³ Michael Mark ,Qualitative Aspects of Historical Research. Bulletin of the Council for Research in Music Education No. 130, Qualitative Methodologies in Music Education Research Conference II (Fall, 1996), pp. 38-43

⁴ Ενδεικτικά, in, R. (1989). "Case Study Research: Design and Methods". Newbury Park, CA: SAGE)

⁵ «Το κορίτσι και το άλογο», «Πιο θερμή και απ'τον ήλιο», «Ηδονοβλεψίας»

Η συγκεκριμένη μέθοδος αποτελεί αποτέλεσμα της προσωπικής και πρωτότυπης εργασίας την οποία η υποφαινόμενη κατέβαλε. Μεθοδολογικά παραπλήσια με την προαναφερθείσα προσέγγιση είναι και η προσέγγιση των ζητημάτων μέσω αναδρομής στις κινηματογραφικές και άλλες παρεμφερείς κριτικές των ταινιών που βρίσκονται στο επίκεντρο της προσοχής μας. Με άλλα λόγια, εκτός από τη βιβλιογραφική έρευνα, η υποφαινόμενη επιχείρησε να επεξεργαστεί και αναστοχαστεί επί των αναλυόμενων ταινιών με τη βοήθεια των διανοητικών πόρων που ειδικοί κριτικοί έχουν προσφέρει κατά το πέρασμα των ετών, δίνοντας έμφαση στην ανάδυση της δικής της προσωπικής ποιοτικής ματιάς.

1.2. Δομή

Η παρούσα εργασία αποτελείται από τρία κύρια κεφάλαια: Κεφάλαιο 2, με τίτλο «Παγκόσμιος ερωτικός κινηματογράφος», Κεφάλαιο 3, με τίτλο «Ελληνικός ερωτικός κινηματογράφος», Κεφάλαιο 4, με τίτλο «Αναλυτική προσέγγιση ελληνικών ερωτικών και μη ,ταινιών - σταθμών».

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύεται η σχέση που συνδέει τον κινηματογράφο με τη σεξουαλικότητα στο πέρασμα των ετών, καθώς επίσης η αντίδραση του φεμινιστικού κινήματος σχετικά με την αντικειμενοποίηση της γυναίκας και την υποταγή στις σεξουαλικές διαθέσεις των ανδρών, με φόντο την πορνογραφία. Αναφορά γίνεται και σε κάποιες ταινίες που υπονόμωσαν το πατριαρχικό κοινωνικό μοντέλο, ενώ έμφαση δίνεται στον ορισμό του πορνό, στην ιστορία και την εξέλιξή του. Ακόμα, αναλύεται η σχέση ανάμεσα στον ερωτικό κινηματογράφο και την πορνογραφία, η επιρροή των μέσων ενημέρωσης σε ό,τι περιβάλλει τη σεξουαλικότητα και τέλος, η επιρροή του ερωτικού και πορνό στοιχείου στις ερωτικές σχέσεις ζευγαριών.

Στο τρίτο κεφάλαιο μελετάται η διαμόρφωση του ερωτικού κινηματογράφου στην Ελλάδα πριν την περίοδο του 1975 και η μεταπολιτευτική του πορεία. Επισημαίνονται οι διαφορές του συγκεκριμένου είδους μεταξύ των δύο αυτών περιόδων, καθώς και η μετάβαση από τον ερωτικό κινηματογράφο στο πορνό κατά την περίοδο της δικτατορίας.

Στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο παρουσιάζεται η ανάλυση κάποιων ταινιών ελληνικών που ανήκουν είτε στο ερωτικό είδος, είτε στο πορνογραφικό είτε σε κανένα από τα δύο , απλώς μεταβαίνουν στη χρήση του γυμνού υλικού για διαφορετικούς σκοπούς. Οι ταινίες που αναλύονται αποτελούν σήμα κατατεθέν τόσο της εποχής πριν τη δικτατορία όσο και της μεταχουντικής περιόδου, με ηθοποιούς που ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με τα συγκεκριμένα είδη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΣ ΕΡΩΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

2.1. Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα

Αναφέρεται και τονίζεται αρετά συχνά ότι το στοιχείο που αναδεικνύει τον ερωτισμό είναι η απόκρυψή του, με άλλα λόγια να κρύβεται ακόμα και όταν παρουσιάζεται.. Στην ταινία «Ωραία της ημέρας» του Μπουνιουέλ (1966) το στοιχείο του ερωτισμού αποκρύπτεται σε κάποια σημεία και δημιουργείται έτσι ένα εκκεντρικό και αριστοτεχνικό παιχνίδι πάνω στο πραγματικό και το φαντασιακό. Συγκεκριμένα, μια όμορφη και συνάμα ψυχρή ερωτικά, σύζυγος ενός γιατρού, γίνεται πόρνη πολυτελείας σε οίκο ανοχής, με το ψευδώνυμο «Ωραία της Ημέρας», όπου και καλείται να εκπληρώσει όλες τις σεξουαλικές φαντασιώσεις των πελατών της. Ένας πελάτης ανατολίτης πριν συννευρεθεί ερωτικά με την Ωραία της ημέρας της παρουσιάζει δύο αντικείμενα τα οποία δεν γίνονται ορατά στον θεατή και τα οποία μάλλον αντανακλούν μια χροιά ερωτική. Αυτή η σημαντική σκηνοθετική παρεμβολή που αποκρύπτει από το θεατή το περιεχόμενο των αντικειμένων παίζει με την επιθυμία και προκαλεί τις φαντασιώσεις των θεατών.

Εκτός όμως από τον Μπουνιουέλ ,υπήρξαν και άλλοι σκηνοθέτες που ασχολήθηκαν με τον ερωτικό κινηματογράφο, όπως ο Πιέρ Πάολο Παζολίνι, μια από τις σημαντικότερες μορφές που γνώρισε η τέχνη γενικότερα.⁶ Φαίνεται πως πολύ γρήγορα έθεσε στο στόχαστρο τον συντηρητισμό και τον πουριτανισμό και ασχολήθηκε ιδιαιτέρως με κόσμους βυθισμένους στον ακραίο ερωτισμό και τα ανεξέλεγκτα πάθη.⁷

⁶Θόδωρος Σούμας, *Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα/ερωτισμός*, , Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα (1983), διεύθυνση Γιάννης Σολδάτος, σελ.18-19

⁷ <http://www.newsbeast.gr/portraits/arthro/614728/o-airitikos-kinimatografistis-pier-paolo-pazolini/>, Ο αιρετικός κινηματογραφιστής Πιέρ Πάολο Παζολίνι, «Ο ποιητής του υποκόσμου» που έντυσε με εικόνες την κοινωνική κριτική.

Στην ταινία του Σαλό ή οι 120 ημέρες των Σοδόμων (1975) ο Πιερ Πάολο Παζολίνι φαίνεται να παίζει σκηνοθετικά με τον ερωτισμό αφού τη μία του προσδίδει αρκετή ένταση και την άλλη τον μπλοκάρει με την απόκρυψη των ερωτικών σκηνών ή με την προβολή (ολική ή μερική) του αποτροπιασμού των σκηνών και των παθών. Ο Παζολίνι πολύ συχνά επίσης επιθυμεί να χρησιμοποιεί συγκεκριμένες γωνίες λήψης και να ντύνει τα έργα του με μάσκες για τον παραπάνω ακριβώς λόγο.⁸ Η συγκεκριμένη ταινία αποπνέει στοιχεία μοραλισμού και στοιχεία κόντρα στην ηδονή. Το σεξ αποκτά καταναγκαστικό ρόλο και καθιστά το θεατή σε μια θέση του επιτηρούμενου από ηθικές αρχές και πρότυπα με αποτέλεσμα να μην είναι σε θέση να ευχαριστηθεί και να ικανοποιήσει την ερωτική του επιθυμία ακριβώς γιατί δεν αφήνεται ελεύθερος.

Σε αντίθεση με την ταινία του Όσιμα «Η αυτοκρατορία των αισθήσεων» (1976) η οποία φαίνεται να διατηρεί κάποια σχέση με την πορνογραφία, ο Όσιμα επιδιώκει να δημιουργήσει στο θεατή κατόπιν της προβολής της ταινίας, την επιθυμία να επιδοθεί σε ερωτικές απολαύσεις.⁹ Ωστόσο, και σε αυτήν τη φιλική παραγωγή η απόκρυψη ολόκληρων σεξουαλικών σκηνών με τη χρήση χωρισμάτων στα δωμάτια και με άλλα αντικείμενα ,δεν παύει να υπάρχει. Βέβαια, ας μην ξεχνάμε ότι τα κοντινά πλάνα με περιεχόμενο τα γεννητικά όργανα καθώς επίσης και τις διεισδύσεις δεν απουσιάζουν, ενώ πρόκειται για αρκετά τολμηρό υλικό. Συμπερασματικά, οδηγούμαστε σε ένα μοτίβο που παίζει με την ανθρώπινη φαντασίωση και επιθυμία χρησιμοποιώντας την απόκρυψη και μετά την εμφάνιση ή το αντίστροφο, συνδυάζοντας την απουσία με την παρουσία με βασικό στόχο την ανθρώπινη διέγερση.¹⁰

Συναντούμε επίσης και μια υποκατηγορία του πορνό, το επονομαζόμενο «σικ πορνό» ένας ορισμός ο οποίος πρωτοεμφανίστηκε τη δεκαετία του 1970 προκειμένου να αναπαραστήσει την εμπορική επιτυχία μερικών ταινιών όπως το *Βαθύ λαρύγγι, Πίσω από την πράσινη πόρτα* και άλλων παρόμοιων ταινιών μεγάλου μήκους που πραγματεύονταν το πιο ‘σκληρό’ πορνό. Λίγο πριν την εκτίναξη της σεξουαλικής επανάστασης και της δημιουργίας ομάδων που τάχθηκαν κατά της πορνογραφίας , υπήρξε μια σύντομη

⁸ Θόδωρος Σούμας, σελ.18-19

⁹ Θόδωρος Σούμας, σελ.81-86

¹⁰ Θόδωρος Σούμας, σελ.18-21

περίοδος κατά την οποία η κατανάλωση πορνογραφικού υλικού εθεωρείτο μια ενέργεια απαλλαγμένη από κάθε είδους προσωπικής και κοινωνικής αιδούς που δε στιγμάτιζε τους χρήστες ως συναισθηματικά κενούς.

Επρόκειτο για μια συνειδητή επιλογή αυτού του τύπου διασκέδασης σε μια κοινωνία που διέπεται από σεξουαλική ελευθερία και ωριμότητα. Στη Μεγάλη Βρετανία για παράδειγμα το σκληρό πορνό μπορεί να αποτελούσε απαγορευμένη ζώνη, το σικ πορνό όμως καταλάμβανε τις οθόνες των κινηματογράφων όπως συνέβη με την ταινία *Εμμανουέλα*(1974). Αυτού του είδους οι ταινίες άγγιζαν τα όρια του πορνό και όταν λοιπόν επήλθε ο ξεσηκωμός διαφόρων ομάδων εναντίον της πορνογραφίας τότε όποια ταινία υπαγόταν στην ευρύτερη έννοια του πορνό χαρακτηρίστηκε ως δημόσιος κίνδυνος. Η προσπάθεια για αποδοχή του πορνό ως πολιτιστικό αγαθό μειονεκτούσε εξ'αρχής, διότι η πορνογραφία προορίζεται για ένα προϊόν που ξεπερνά τα όρια της επικρατούσας κουλτούρας και των δεδομένων ηθικών αρχών, αλλιώς αποδυναμώνει την απαγορευμένη ερωτική δύναμική της. Στο τέλος της δεκαετίας του 1980, το πορνό αρχίζει να αντιμετωπίζεται πλέον διαφορετικά αφού υπήρξε κοινό ενδιαφέρον για την επεξεργασία και την κατανόηση όλων των πτυχών της βιομηχανίας που στήριζε το πορνό.

Σε αντίθεση με την αντιμετώπιση του σικ πορνό το 1970, από εκεί και έπειτα τα έργα που παράγονταν δεν κατατάσσονταν σε πορνό αλλά σε μετάπορνογραφήματα, με την ύπαρξη επιστημονικών, δημοσιογραφικών, πολιτιστικών έργων που ενθάρρυναν το κοινό σε μια προσεγμένη εξοικείωση με την πορνογραφία και όχι στην κατακραυγή και στην απόδοση δαιμονικών διαστάσεων. Πολλοί ακαδημαϊκοί εμφανίστηκαν ως πρωτεργάτες αυτού του νέου κύματος. Μέχρι τότε συνήθως οι γυναίκες ακαδημαϊκοί ασχολούνταν με πορνογραφικά ζητήματα διατηρώντας το εναντιωμένο στην πορνογραφία φεμινιστικό αέρα. Όσοι άνδρες θέλησαν να ασχοληθούν ακαδημαϊκά με το αντικείμενο εναρμονίστηκαν πλήρως με τον ορισμό του σεξιστή. Κάποιοι σίγουρα ήταν, κάποιων άλλων όμως τα έργα κρίθηκαν αποκρουστικά από φεμινίστριες απουσία κάποιου σοβαρού και σημαντικού λόγου, απλά επειδή δε συμβάδιζαν με τους δικούς τους όρους και προϋποθέσεις.

Αυτή η διαμορφωμένη άποψη άλλαξε πορεία όταν κάποιες αξιόλογες γυναικείες προσωπικότητες του ακαδημαϊκού χώρου θέλησαν να ασχοληθούν με την πορνογραφία δίνοντας έμφαση στην άποψη ότι θα ήταν πολύ ενδιαφέρουσα η ανάλυση της πορνογραφίας από την επιστημονική πλευρά.¹¹

2.2 Πορνό: ορισμοί-ιστορία-εξέλιξη

Πορνογραφία, για αρχή, ορίζεται συγκεκριμένο ερωτικό υλικό που σκοπό έχει να διεγείρει σεξουαλικά τον άνθρωπο που καταναλώνει τέτοιου είδους προϊόντα και να τον οδηγήσει στην ικανοποίηση είτε μέσω της σεξουαλικής συνεύρεσης με σύντροφο είτε μέσω της λειτουργίας της αυτοικανοποίησης. Βέβαια αυτό δε σημαίνει πως κάποια εικόνα για παράδειγμα που είναι απλά ερωτική χωρίς κάποιο έκδηλο στοιχείο πορνογραφίας δε δειγνύει σεξουαλικά. Επίσης, τα ταμπού και οι απαγορεύσεις (είτε κοινωνικές, είτε ηθικές, είτε θρησκευτικές) αγκαλιάζουν το πορνό μια και θεωρείται ότι αυτό προβαίνει στην προβολή απαγορευμένων καταστάσεων και αναπαριστά σκηνές από τον ιδιωτικό βίο σε όλο το πεδίο του ερωτισμού και της σεξουαλικότητας. Ωστόσο με το πέρασμα των ετών και με την εκτίναξη της πορνογραφίας στα ύψη κάποια ταμπού έχουν εξαλειφεί χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι το κάθε έτος ή η κάθε δεκαετία ή αιώνας δεν πλάθουν καινούρια ταμπού.¹²

Η Andrea Dworkin ορίζει την πορνογραφία ως διαμεσολαβημένη πορνεία και αυτό το επιλέγει για να δώσει έμφαση στην εκμετάλλευση στην οποία υπόκειται το γυναικείο φύλο από το ανδρικό. Η πορνεία περιγράφεται ως μια μορφή σεξουαλικότητας που υποτάσσεται στα ανδρικά πλήθη και αυτό γιατί πολλοί άνδρες δε μπορούν να προβούν στην πραγματοποίηση κάποιων σεξουαλικών πράξεων με τη σύζυγο τους είτε λόγω της μεταξύ τους σχέσης είτε λόγω θρησκείας. Ωστόσο η πορνεία ενέχει έναν από τους μεγαλύτερους κινδύνους για το ανθρώπινο είδος και αυτός ο κίνδυνος ονομάζεται

¹¹ Brian McNair, *Η Κουλτούρα του στριπτίζ, σεξ, μέσα ενημέρωσης και ο εκδημοκρατισμός της επιθυμίας*, Εκδόσεις Σαββάλας, (2002) , Μετάφραση: Τίνα Πλύτα, σελ.120-125

¹² Brian McNair, *Η Κουλτούρα του στριπτίζ, σεξ, μέσα ενημέρωσης και ο εκδημοκρατισμός της επιθυμίας*, σελ.81-82

«ασθένειες». Σύμφωνα με την Dworkin η πορνογραφία αποτελεί πολύ πιο ασφαλές μέσον για τη σεξουαλική ικανοποίηση μια και η σεξουαλική συνεύρεση αναπαρίσταται αρκετά καλά σε σημείο που να αγγίζει τα πλαίσια του πραγματικού χωρίς όμως καμία απολύτως επαφή γεγονός που λειτουργεί προστατευτικά για τις ανθρώπινες ζωές.¹³

Οι απόψεις περί πορνογραφίας ποικίλλουν αφού ορισμένοι τη θεωρούν μια περιορισμένη τελετουργική ενέργεια που υπονομεύει τη σεξουαλικότητα και την ανθρώπινη φύση , άλλοι πάλι εντοπίζουν σε αυτή έναν αντισυμβατικό χαρακτήρα και μια δόση απελευθέρωσης από τις κοινωνικές επιβολές , που παρέχει στον άνθρωπο τη δυνατότητα να υποδυθεί νέους ρόλους.¹⁴

Οι Βικτοριανοί ήταν εκείνοι που πρωτοανακάλυψαν την πορνογραφία και αντιλαμβάνονταν ότι ο σεξουαλικά απελευθερωμένος άνθρωπος θα είχε τη δυνατότητα να επιδίεται σε πρακτικές όπως αυτή του αυνανισμού που κρατούν στο περιθώριο την αναπαραγωγή. Για πολλούς αιώνες θεωρήθηκε ότι το πορνό υπονόμει τις ηθικές και κοινωνικές αξίες, καθώς και τα οικογενειακά πρότυπα και οικογενειακές σχέσεις. Πίστευαν ότι ο άνδρας που καταναλώνει πορνογραφικό υλικό θα επιδιδόταν σε κάποια μορφή πορνογραφίας , και πραγματοποιείται αναφορά σε άνδρες γιατί στην αρχή και για πολλούς αιώνες το πορνό υλικό απευθυνόταν κυρίως σε αυτούς.

Με την εμφάνιση όμως της φωτογραφίας κατά τη βικτοριανή εποχή, το πορνό έπαψε να αποτελεί μοναδικό προνόμιο της ανδρικής ελίτ και πέρασε και προς τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα εγείροντας έντονους προβληματισμούς και φόβους στα υψηλά κοινωνικά στρώματα.¹⁵ Η πορνογραφία θεωρήθηκε μια φθηνή αναπαράσταση του σεξ όταν επρόκειτο για παράδειγμα για ερωτικές εικόνες σε καρτ-ποστάλ, καθόλου όμως φθηνή όταν επρόκειτο για την τέχνη της ζωγραφικής με την αποτύπωση γυμνών σωμάτων σε πίνακες μουσείων. Στη δεύτερη περίπτωση ήταν απλά μια μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης και επίδειξη πνευματικού πλούτου.

¹³ Brian McNair, *Η Κουλτούρα του στριπτιζ, σεξ, μέσα ενημέρωσης και ο εκδημοκρατισμός της επιθυμίας*, σελ.83-84

¹⁴ Brian McNair, *Η Κουλτούρα του στριπτιζ, σεξ, μέσα ενημέρωσης και ο εκδημοκρατισμός της επιθυμίας*, σελ.85-87

¹⁵ Brian McNair, *Η Κουλτούρα του στριπτιζ, σεξ, μέσα ενημέρωσης και ο εκδημοκρατισμός της επιθυμίας*, , σελ.99-100, 105-106

Η εφεύρεση της φωτογραφίας τις αρχές του 19^{ου} αιώνα συνέβαλε, λοιπόν, καθοριστικά στην ανάπτυξη και ανάδειξη του πορνό . Το πρώτο υλικό πορνό ήταν το έργο *Sonnets* (1527) του Αρετινού με τολμηρό περιεχόμενο (εικόνες και λέξεις). Ενάμιση αιώνα αργότερα, την αυλαία ανοίγουν έργα του Μαρκήσιου Ντε Σαντ με έντονα σεξουαλικό περιγραφικό χαρακτήρα. Το γεγονός ότι τώρα πια το πορνό δεν αποτελούσε δικαίωμα μόνο της κοινωνικής ελίτ αλλά και των κατώτερων στρωμάτων οδήγησε στη μαζική κατανάλωση και αυτή με τη σειρά της πέρασε στην παραγωγή φθηνού φωτογραφικού υλικού που κατά τη δεκαετία του 1840 ανέδειξε το πορνό σε μαζικό καταναλωτικό προϊόν.

Το 1890 τα λεγόμενα *φιλμ για εργένηδες* με μικρές σε διάρκεια και βουβές εικόνες καθοδήγησαν το πορνό μέχρι το μεγαλύτερο μέρος του 20^{ου} αιώνα. Επίσης, αισθητή ήταν και η παρουσία έγχρωμων περιοδικών χαμηλού κόστους με θεματολογία σεξουαλικού περιεχομένου κατά τη δεκαετία του 1950, τα οποία μια δεκαετία αργότερα σημείωσαν ιδιαίτερη αύξηση και σε συνδυασμό με τη σεξουαλική επανάσταση δημιουργήθηκε, προβλήθηκε και προωθήθηκε το *hard porno* σε Ευρώπη και Αμερική. Το 1980 απαντάμε τα βίντεο που δίνουν πρόσβαση σε διάφορους καταναλωτές πορνό , ενώ οι δορυφορικοί δέκτες «μεταφέρουν» το πορνό μιας χώρας σε μια άλλη.

Η ύπαρξη του πορνό σαφώς δε θα μπορούσε να επιβιώσει αν δεν υπήρχε κοινό που να έχει την ανάγκη για διαμεσολαβημένο σεξ (*mediated sex*). Αυτή η ανάγκη άρχισε να εκπληρώνεται σε μεγάλο βαθμό με την ανάπτυξη της τεχνολογίας. Ενόσω η τεχνολογία αναπτυσσόταν, εισχωρούσε ολοένα και περισσότερο στο χώρο της πληροφορίας και εξελίχθηκε έτσι σε ένα μέσον για ευκολότερη πρόσβαση σε πορνογραφικό υλικό.

Σχετικά με το αν η πορνογραφία περιβάλλεται από όρια, η ενδεχόμενη απάντηση είναι ότι τα όρια απουσιάζουν, εν αντιθέσει με την πραγματική ζωή στην οποία υπάρχουν. Η σεξουαλική συνεύρεση διαδραματίζει πάντα τον κυρίαρχο ρόλο στο πορνό. Το κέντρο της ουσίας βρίσκεται πάντα στη διέγερση του καταναλωτή και στην επίτευξη του οργασμού. Οι πρωταγωνιστές προωθούν το σεξ δίνοντας έμφαση τόσο στη φάση των προκαταρκτικών όσο και στη φάση της κορύφωσης χωρίς όμως αυτό να φέρει κάποια καλλιτεχνική αξία. Στον ερωτικό κινηματογράφο οι ερωτικές εικόνες, το περιεχόμενο και η πλοκή υπονοούν την ευρύτερη έννοια της σεξουαλικότητας, μπορεί και όχι.

Κάποιοι πορνογράφοι επιδιώκουν να δώσουν στο έργο τους μια αίσθηση τέχνης με το να χρησιμοποιούν παρόμοιες τεχνικές κινηματογράφησης με αυτές που χρησιμοποιούνται στον ερωτικό κινηματογράφο.

Ωφέλιμη όμως θα κρινόταν η διευκρίνιση ότι το αν μια πορνό ταινία θα θεωρηθεί ότι κατέχει κάποιου είδους αισθητική, εξαρτάται από το αν εκπληρώνει τελικά το στόχο του και όχι από την πλοκή.¹⁶ Και ο στόχος του είναι να διεγείρει σεξουαλικά το θεατή, τότε θα θεωρηθεί και επιτυχημένη.

Από τα ξεκινήματά του το πορνό βάδιζε στα χνάρια του πατριαρχικού προτύπου με αποτέλεσμα να επιδιώκεται η ανδρική ικανοποίηση κατά κύριο λόγο. Υλικό πορνό για ομοφυλόφιλους, ούτε λόγος. Υπήρχαν ελάχιστες ιδιωτικές, κρυφές φυσικά και πολύ μικρού μήκους ταινίες για ομοφυλόφιλους, ενώ το πορνό για γυναίκες ήταν σχεδόν ανύπαρκτο μέχρι τη δεκαετία του 1980. Στην πορεία το υλικό αυτό μεταβλήθηκε και εμπλουτίστηκε με υλικό για το γυναικείο κοινό καθώς και για ομοφυλόφιλους και λεσβίες. Η σεξουαλική εξέγερση άρχισε να διαμορφώνει διαφορετικά το περιεχόμενο του πορνό με σταθερά βήματα.

Σημαντικούς παραγωγούς πορνό ταινιών αποτελούν τα ονόματα των Αμερικανών Max Hardcore και Rod Black οι οποίοι ασχολούνται με ταινίες που προσβάλλουν τη γυναικεία φύση αφού ασκείται σε αυτές σωματική και λεκτική βία. Βέβαια οι κοπέλες που αποδέχονται να πρωταγωνιστίσουν στις ταινίες τους είναι ενήλικες και επιλέγουν να γυρίσουν τέτοιες ταινίες λόγω των ιδιαίτερα ικανοποιητικών απολαβών που τους δίνονται. Ωστόσο, καλό θα ήταν να μη συγχέουμε το τι προσφέρει το πορνό με αυτό που θα μπορούσε να προσφέρει. Το να υποστηρίζει κανείς το πορνό σαν είδος δε σημαίνει ότι υποστηρίζει και το περιεχόμενό του όπως ακριβώς έχει αυτό διαμορφωθεί. Το τι χαρακτήρα και περιεχόμενο θα περιλαμβάνει μια ταινία πορνό εξαρτάται από δύο συνιστώσες, το σκοπό του παραγωγού και την επιθυμία του καταναλωτή.

Ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο σε αυτό το σημείο διαδραματίζει η αγορά, όπως έχει άλλωστε προαναφερθεί, διότι έχει την ικανότητα να ξυπνάει και να προσελκύει την καταναλωτική

¹⁶ Brian McNair, *Η Κουλτούρα του στριπτίζ, σεξ, μέσα ενημέρωσης και ο εκδημοκρατισμός της επιθυμίας*, σελ.75-83

μανία με τη χρήση πορνό. Και το γεγονός ότι υπήρχαν κοινωνικές ομάδες με πολύ συγκεκριμένο σεξουαλικό προσανατολισμό (φεμινιστικά κινήματα ή κοινότητα ομοφυλοφίλων κ.α) που βάσει της οικονομικής δυνατότητάς τους, μπορούσαν να έχουν αγοραστική δύναμη, η αγορά προέβη στην παραγωγή πορνό που απευθύνεται σε αυτές τις κατηγορίες.

Από τη δεκαετία του 1990 και ιδίως προς τα τέλη της, το σεξ παύει να έχει απαγορευμένη υφή όπως τα παλαιότερα χρόνια. Προβάλλεται παντού από περιοδικά μέχρι DVD . Κινητήρια δύναμη στην ανέλιξη του πορνό κρίθηκε το διαδίκτυο. Το πορνό και ιδιαίτερα το σκληρό πορνό βρισκόταν στη διάθεση οποιουδήποτε είχε προς χρήση του υπολογιστή. Εκείνη τη δεκαετία η ραγδαία εξέλιξη του κυβερνοπορνό έσπειρε το φόβο.

Σχετικά με το κυβερνοπορνό υπάρχει μια πατερναλιστική άποψη που ισχυρίζεται ότι οι ανεκπλήρωτες καταναλωτικές επιθυμίες που δεν εκπλήρωσε ο καπιταλισμός, έστρεψε τα βλέμματα προς την πορνογραφία και συνάβαλε στην εξέλιξή της. Βέβαια, αν ανατρέξουμε στο μακρινό παρελθόν θα παρατηρήσουμε ότι στην αρχαία Ελλάδα και Ρώμη τους τοίχους σαλονιών, καθώς και κάποιους θρησκευτικούς χώρους και συγγράματα, κοσμούσαν ερωτογραφίες και εικόνες γενικότερου σεξουαλικού περιεχομένου.¹⁷

Ως προς τη λογοκρισία που ασκήθηκε στο πορνό, θύματα της πορνογραφίας βάσει της λογοκρισίας πολλών εποχών(σχεδόν από την αρχή της), εμφανίζονταν γυναίκες, παιδιά και άτομα των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων. Επιπλέον, θεωρήθηκε ότι γενικά η παρουσία του πορνό έπληττε τις ηθικές νόρμες και διατάρασσε την κοινωνική ευημερία ,γεγονός ενδεχομένως άτοπο, τη στιγμή που ο ανδρικός πληθυσμός των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων ασκούσε βία σε γυναίκες και παιδιά και φαινόταν να είναι θερμός υποστηρίκτης της μοιχείας.

Μάλλον τα μέτρα που είχαν ληφθεί για τον έλεγχο της πορνογραφίας ήταν απόρροια του πατριαρχισμού που επεδίωκε να εμποδίσει την ανάδειξη της επερχόμενης

¹⁷ Brian McNair, *Η Κουλτούρα του στριπτίζ, σεξ, μέσα ενημέρωσης και ο εκδημοκρατισμός της επιθυμίας*, σελ.87-99

σεξουαλικότητας κυρίως της γυναικείας που φάνταζε ως απειλή. Βέβαια δεν ήταν λίγοι εκείνοι που παρουσίασαν μια διαφορετική οπτική του πατριαρχισμού αφού θεώρησαν ότι ο πατριαρχισμός δεν αντικειμενοποιούσε μόνο τη γυναίκα αλλά και τον άνδρα. Ο ανδρισμός όπως και η θηλυκότητα δεν ήταν πάντοτε ίδιος αλλά μεταβαλλόταν ανάλογα με την πολιτιστική κοινωνική πορεία.¹⁸

Κάποιοι θεωρούν ότι η πορνογραφία αποτέλεσε ζήτημα μείζονος σημασίας για το ζήτημα που ξέσπασε σχετικά με τη γυναικεία χειραφέτηση. Σε μια ταινία πορνό ,που πραγματεύεται κατά κύριο λόγο το θέμα των βιασμών υπάρχει άμεση συνάφεια με την ανθρώπινη συμπεριφορά , αλλά οι θεατές έχουν πειστεί ότι ο βιασμός φαίνεται σαν να μη συνέβη ποτέ. Στο πορνό όλα είναι φανερά και ο εξευτελισμός και η ατίμωση , σε αντίθεση με τις απλές κινηματογραφικές παραγωγές που αναπαριστούν τη βία κατά των γυναικών , την οποία σκεπάζει ένα πέπλο σιωπής.¹⁹

2.3 Η αντίδραση του φεμινιστικού κινήματος

Το 2006 μια Αμερικανίδα φεμινίστρια και δικηγόρος η Catharine MacKinnon δημοσίευσε ένα άρθρο με τίτλο «Οι γυναίκες είναι άνθρωποι ;», στο οποίο άρθρο τάχθηκε κατά της πορνογραφίας θεωρώντας την υπεύθυνη για την έλλειψη ευαισθησίας των ανθρώπων, και καταδίκασε τις βίαιες συμπεριφορές εναντίον γυναικών. Δεν παρέλειψε να τονίσει ότι η κατάσταση πλέον κάθε άλλο παρά βελτιωμένη δεν παρουσιάζεται , αν κανείς σκεφτεί ότι η πορνογραφική βιομηχανία έχει εξαπλωθεί και αναπτυχθεί αρκετά από τη δεκαετία του 1980 , με περισσότερα θύματα κακοποίησης γυναίκες και παιδιά. Ωστόσο , πολλές σύγχρονες φεμινίστριες απέρριψαν την άποψη της Catharine MacKinnon, και προσπάθησαν απλά να κατανοήσουν την πολυπλοκότητα και

¹⁸ Brian McNair, *Η Κουλτούρα του στριπτίζ, σεξ, μέσα ενημέρωσης και ο εκδημοκρατισμός της επιθυμίας*, σελ.101-103, 272-274

¹⁹Επιμέλεια Ρουθ Πέτρι, *Η λογοκρισία στον κινηματογράφο*, Εκδόσεις Μαύρη Λίστα, Αθήνα (2000), Μετάφραση Ράνια Οικονόμου, Κείμενα από το περιοδικό INDEX ON CENSORSHIP, σελ.206-209

την αντιφατικότητα της ανθρώπινης σεξουαλικής επιθυμίας και τον τρόπο που αυτή η επιθυμία αναπαρίσταται στον κάθε πολιτισμό.²⁰

2.3.1 Η γυναίκα στον κινηματογράφο

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η εμφάνιση της Pin-up, που δεν αφορά παρά θελκτικές ημίγυμνες γυναικείες παρουσίες που κοσμούσαν κυρίως εξώφυλλα περιοδικών, που πρωτοεμφανίστηκαν τον καιρό του πολέμου και έφεραν μαζί τους το sex-appeal ή καλύτερα το man-appeal. Σε σχέση με τον κινηματογράφο και τις σχέσεις του με τον ερωτισμό και τη σεξουαλικότητα η pin-up αποτελεί θα λέγαμε το σεξουαλικό ιδεώδες του μέλλοντος. Ο κινηματογράφος φάνηκε ιδιαίτερα θετικός στη χρήση της παρουσίας των pin-up προκειμένου να διεγείρει τη φαντασία του κοινού με την προβολή του γυναικείου κάλλους.²¹ Ένα αξιόλογο παράδειγμα αποτελεί η ταινία «*Η Παράνομος*»:

ΤΑΙΝΙΑ: Η Παράνομος

Πρόκειται για γουέστερν του Χάουαρντ Χιούζ. Αναφέρεται ότι ήταν ιδιαίτερα εύκολο να εκθειάζει κανείς τα γαλλικά γυναικεία πρότυπα με τα πλούσια στήθη καθώς και τις υπηρέτριες του Μολιέρου, συγκρίνοντάς τα με τον κονσερβοποιημένο ερωτισμό, ανούσιο και μαραμένο σαν τα φρούτα της Καλιφόρνια.²² Στην εν λόγω ταινία ο ερωτισμός προβάλλεται με έναν ασυνήθιστο κάπως τρόπο καθώς δεν δείχνει ερωτικές σκηνές αλλά μέσα από υπονοούμενα αφήνει το θεατή να καλπάζει η φαντασία του και έτσι ο ερωτισμός εντείνεται. Σε αυτό το σημείο είναι απαραίτητο να αναφέρουμε ότι ο Χιούζ κοροϊδεύει για τα καλά τη λογοκρισία. Για την ακρίβεια με το να μην αποκαλύπτει ερωτικές σκηνές λόγω του φαινομένου της λογοκρισίας, αυτό ήταν το μυστικό για να φαίνονται οι ταινίες ακόμα πιο ερωτικές. Ενίσχυε τη φαντασία του κοινού με ερωτικές επιθυμίες που ηθικά όμως ήταν απαγορευμένες, πόσο μάλλον να προβληθούν. Η λογοκρισία ήταν λοιπόν το μυστικό σε αυτήν την περίπτωση. Κατάφερε ο Χιού με αυτόν τον τρόπο να δουν οι θεατές από την ταινία αυτό ακριβώς που δεν τους επέτρεπε να

²⁰ Brian McNair, *The sexualization of Western Culture MAINSTREAMING SEX*, I.B TAURIS, London, New York, (2009) Edited by Feona Attwood, pp.65-70

²¹ Αντρέ Μπαζέν, *Ο ερωτισμός*, Εκδόσεις Αιγόκερως (1993), Μετάφραση Σώτη Τριανταφύλλου, Διεύθυνση Γιάννης Σολδάτος, σελ.7-13

²² Αντρέ Μπαζέν, σελ.15-16

δουν.(σελ.21-24). Παρόμοια προσέγγιση διακρίνουμε και στην ταινία του Χένρυ Χαθαγουεϊ «Νιαγάρας» καθώς ο Χάθαγουεϊ δημιουργεί ένα πλέγμα ερωτικών υπαινιγμών μέσα στο οποίο εντάσσει την ηρωίδα που την ενσαρκώνει η Μαίριλυν Μονρόε. Την παρουσιάζει μεν γυμνή αλλά τυλιγμένη δε με ένα σεντόνι θέτοντας σε λειτουργία την ανθρώπινη φαντασία και ονειροπόληση.²³

Το γυμνό εντοπίζεται σε όλες τις τέχνες, στον κινηματογράφο όμως το στοιχείο του ερωτισμού παρουσιάζεται ως στόχος. Ο Λο Ντυκά αναφέρεται σε μια σύνδεση του ερωτισμού στον κινηματογράφο με το όνειρο, καθώς ο κινηματογράφος φαίνεται να προσεγγίζει το στοιχείο του ονείρου. Η διάθεση και η ψυχολογία του θεατή συγχέεται και ενώνεται με αυτή του ανθρώπου που βρίσκεται σε κατάσταση ύπνου και ονειρεύεται. Καλό θα ήταν να διατηρείται το στοιχείο του φαντασιακού κάτι το οποίο ερμηνεύεται ως εξής: ο κινηματογράφος μπορεί σίγουρα να πει τα πάντα αλλά όχι και να τα δείξει.²⁴

Ενδιαφέρουσα πολύ φαίνεται να είναι η μελέτη της γυναίκας στα πλαίσια του κινηματογράφου ως είδωλο, κάτι το οποίο απέχει πολύ από τη διάσταση του πραγματικού. Αντίθετα, μέσα από τον κινηματογράφο αναδύεται το φαντασιακό στοιχείο, το οποίο είναι συνδεδεμένο με την εικόνα που προβάλλεται σε συγκεκριμένο χώρο, χρόνο και η λήψη της οποίας γίνεται από μια κάμερα . Με άλλα λόγια, πρόκειται για μια κινούμενη εικόνα και όχι για το χαρακτήρα και το σώμα της γνωστής ή άγνωστης γυναίκας στην πραγματικότητα.

Βιολογικά υπάρχει διαχωρισμός ανάμεσα στον άνδρα και στη γυναίκα, κάτι το οποίο ενστερνίστηκε και ο κινηματογράφος για να πλάσει ένα μύθο γύρω από τις γυναίκες. Άλλωστε ας μην ξεχνάμε ότι δεν υπάρχει μύθος χωρίς κάποια πριγκήπισσα που ερωτεύτηκε ή παντρεύτηκε κάποιον, ούτε λοιπόν και κινηματογράφος χωρίς την προβολή μιας εικόνας που προκαλεί έλξη. Το γυναικείο φύλο ενσαρκώνει το ρόλο της μητέρας , της ανεξάντλητης πηγής σεξουαλικότητας και ερωτισμού, καθώς και του προϊόντος που ανταλλάσσεται ανάμεσα σε άνδρες.

²³ Αντρέ Μπαζέν , σελ.21-24, 29-33

²⁴ Αντρέ Μπαζέν , σελ.39-50

Πολλοί ψυχαναλυτές θεωρούν ότι τα στοιχεία της έντονης περιποίησης και του μασκαρέματος ,αφορούν αποκλειστικά το γυναικείο φύλο με απώτερο σκοπό να δημιουργηθεί ένα είδος θηλυκότητας το οποίο είναι επιθυμητό στον ανδρικό πληθυσμό. Ο ρόλος του άνδρα δεν είναι άλλος από το να ανταποκριθεί στην αρσενική του φύση χωρίς να χρειαστεί να προβεί σε κάποιου είδους αλλαγή.

Ο κινηματογράφος έρχεται να προωθήσει αυτό το γυναικείο μασκάρεμα προβάλλοντας ως πρότυπο το απόλυτο θηλυκό, με τα τεχνικά του μέσα , μεταμορφώνοντας τη γυναικεία προβολή και θηλυκότητα σε παραγωγή, που απευθύνεται στην ικανοποίηση του άνδρα με απολτέλεσμα να χάνεται η γυναικεία αυθεντικότητα. Τα παράδειγματα στον κινηματογράφο που αφορούν στη γυναίκα είναι αμέτρητα από τη δεκαετία του 1920 μέχρι και σήμερα. Όλα αυτά τα παράδειγματα διαμόρφωσαν γυναίκες πρότυπο και είδωλο και παρουσιάστηκαν κυρίως από τον αφηγηματικό κινηματογράφο στα διάφορα είδη του.²⁵

Πολύ σύντομα έγινε αντιληπτό από το Γυναικείο Κίνημα το πόσο ισχυρή είναι στην πραγματικότητα η εικόνα για τη δημιουργία και συνέχιση του πατριαρχικού μοντέλου. Το Χόλλυγουντ δεν κατασκεύαζε απλά όνειρα αλλά συνέβαλλε στην προβολή της γυναίκας από μια άλλη οπτική ,πιο διαστρεφική. Η Kuhn αναφέρει το 1983 ότι μάλλον το Χόλλυγουντ προσπαθεί να επαναφέρει τη γυναίκα στο σωστό δρόμο , σε ένα δρόμο υποβαθμισμένο και μειονεκτικό αποτρέποντάς την από τυχόν παρεκκλίσεις. Η Λώρα Μάλβεϋ, στο δοκίμιό της « Οπτική απόλαυση και αφηγηματικός κινηματογράφος» πολύ εύστοχα αναφέρει ότι η γυναίκα αποτελεί αντικείμενο του πόθου για τρεις άνδρες για το σκηνοθέτη, τον πρωταγωνιστή και το θεατή. Η Καπλάν δέχεται την μητρότητα μιας γυναίκας, συνάμα όμως αναφέρει ότι η μητρότητα ελάχιστα προωθείται από τον κινηματογράφο, και βαρύτητα δίνεται στη γυναίκα ως σεξουαλικό αντικείμενο.²⁶

Όταν στον κινηματογράφο άρχισαν να λαμβάνουν θέση σκηνοθέτη και παραγωγού οι γυναίκες, τότε τους δόθηκε κατά κάποιο τρόπο η ευκαιρία να εκφράσουν τη γυναικεία επιθυμία και οπτική. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της Νέλυ Καπλάν στην ταινία

²⁵Νίκος Κολοβός, *Η γυναίκα στον κινηματογράφο*, Εκδόσεις Αιγόκερως (1989), Διεύθυνση: Γιάννης Σολδάτος, σελ.9-13

²⁶ Νίκος Κολοβός, *Η γυναίκα στον κινηματογράφο*, σελ.79-83

Η μνηστή του πειρατή (1969) στην οποία η πρωταγωνίστρια φαίνεται να αποτελεί κοινωνικό κίνδυνο για τα μέχρι τότε θεμελιώμενα πρότυπα.

Μια άλλη ενδιαφέρουσα ταινία αλλά για το ανδρικό φύλο φαίνεται να αποτελεί η ταινία *Ο ουρανός είναι δικός σας* (1943) του Ζαν Γκρεμιγιόν στην οποία η ηρωίδα σημειώνει ρεκόρ ως πιλότος. Όταν επιστρέφει δηλώνει ότι της αρέσει ιδιαίτερος και η μαγειρική και η οικογένεια και ο γάμος. Πρόκειται για έναν φιλικό γυναικείο χαρακτήρα με πολύ θετικά στοιχεία που νιώθει όμως την απειλή ότι ενδέχεται να οδηγήσει στη διάσπαση της πατριαρχικής οικογένειας.

Στην αντίπερα όχθη, αναδύεται η γνωστή ταινία του Κάρλ Ντράγιερ *Jeanne D'arc* (1928) μια ταινία η οποία θεοποιεί τη γυναικεία φύση. Η ηρωίδα έρχεται αντιμέτωπη με σωματικά βασανιστήρια και σεξουαλικές επιθυμίες και προκλήσεις των φρουρών, κατηγορείται ως αντιφρονούσα και αιρετική μα η ίδια φαίνεται να μη λυγίζει ποτέ ολοκληρωτικά. Μένει πιστή στο πάθος της και τον αγώνα της. Τελικά οδηγείται στην πυρά που αυτό αποτελεί και θρίαμβο καθώς και υποταγή στα ιδανικά και την πίστη της. Ωστόσο, ο θάνατός της επιβεβαιώνει για μια ακόμα φορά την επικράτηση του πατριαρχικού τύπου αλλά και την αδυναμία του η οποία έγκειται ακριβώς στο γεγονός ότι δε μπορεί να δεχθεί κανέναν είδους αμφιβολίες και αμφισβητήσεις από το γυναικείο φύλο.

Η Καπλάν διαχωρίζει τον εμπορικό κινηματογράφο της δεκαετίας του '60 και έπειτα, σε δύο κατηγορίες όπου στην πρώτη η γυναίκα αποκλείεται από τα προβλήματα που αφορούν στην ανδρική και γυναικεία φύση, και στη δεύτερη οι διαφορές έχουν άμεσο αντίκτυπο και μάλιστα βασανιστικό προς τη γυναίκα.

Υπάρχει μια σειρά από βιασμούς και βιαιοπραγίες προς το γυναικείο φύλο με χαρακτηριστικές ταινίες το *Κουρδιστό Πορτοκάλι* (1971) του Κιούμπρικ στην οποία μια ομάδα αναρχικών ανασκοποπίζει μια κοπέλα, *Το τελευταίο τανγκό στο Παρίσι* (1972) του Μπερτολούτσι στην οποία ένας διανοούμενος ο οποίος προσπαθώντας να ξεπεράσει το θάνατο της γυναίκας του συνάπτει σαρκική σχέση με μια νεαρή κοπέλα και την πολτοποιεί προσπαθώντας μάλλον να βρει το δρόμο για μια ζωή πιο αληθινή. Όπως φαίνεται από αυτές τις ταινίες μα και από πολλές ακόμη η γυναίκα ενσαρκώνει το ρόλο

ενός ερωτικού αντικειμένου που λαμβάνει μέρος σε παιχνίδια που είναι απόρροια του μισογυνισμού μα και της αποκάλυπτης περιφρόνησής της.

Τέλος , όλη αυτή η φεμινιστική προσέγγιση προσπάθησε αφ'ενός να αποτρέψει τη συνέχεια του κινηματογράφου στο ίδιο μοτίβο και αφ'ετέρου να οδηγήσει στην αποδυνάμωση του πατριαρχικού προτύπου που κυριαρχούσε στην κινηματογραφική φιλική παραγωγή. Βασικός άξονας αυτού του κινήματος ήταν η αποφυγή της μείωσης της γυναίκας με μια κατεύθυνση κόντρα στον πατριαρχισμό και σε ο,τιδήποτε επιθυμεί την υποτέλεια της γυναικείας φύσης.

Αναφέρεται ακόμα ότι η πορνογραφία εστιάζει και αυτή στην ικανοποίηση της ανδρικής επιθυμίας με τη γυναίκα να φαντάζει πάλι ως ένα σεξουαλικό αντικείμενο. Επίσης , αναφέρει ότι το μεγαλύτερο ποσοστό που ανταποκρίνεται σε αυτές τις ταινίες είναι κυρίως αντρικό μα και ορισμένος αριθμός γυναικών της σεβαστής μικροαστικής τάξης που κατά πάσα πιθανότητα αγνοεί την υποτιμητική διάσταση που αποδίδεται στο γυναικείο φύλο.²⁷

2.3.2 Φεμινισμός και σεξ

Οι κύριες αιτίες που το φεμινιστικό κίνημα αναδύθηκε ήταν σίγουρα η είσοδος της γυναίκας στον εργασιακό χώρο και οι αλλαγές που προκλήθηκαν με τη σειρά τους στον οικογενειακό κλοιό, καθώς και η εξέλιξη της επιστήμης και της πολιτικής φιλοσοφίας του 19^{ου} αιώνα, που υποστήριζε τη διεκδίκηση δικαιώματος ψήφου από τις γυναίκες. Τη στιγμή που ο ανδρικός πληθυσμός είχε επιδοθεί σε μια σειρά κινήματων για την επίτευξη αλλαγών στον εργασιακό τομέα που αφορούσε μόνο το φύλο τους και όχι τα δικαιώματα των γυναικών, έπλητταν τον καπιταλισμό, όχι όμως και τον πατριαρχισμό που ήταν εδραιωμένος στις κοινωνίες. Έτσι , οι γυναίκες ενεργοποιήθηκαν για να διεκδικήσουν τα δικαιώματά τους και να διαφυλάξουν την αξιοπρέπεια και τις αξίες τους. Ένα μέρος των φεμινιστριών ασχολήθηκε με τις ταξικές διαφορές και υιοθέτησε στη δράση του τις μαρξιστικές και λενινιστικές προσεγγίσεις και γι'αυτό το λόγο πολλές φορές τα

²⁷ Νίκος Κολοβός, *Η γυναίκα στον κινηματογράφο*, σελ.83-96

σοσιαλιστικά κράτη φρόντιζαν να διώκουν τις φεμινίστριες με τη διακαίολογία ότι εναντιώνονταν στο υπάρχον καθεστώς.

Άλλες πάλι φεμινίστριες δημιούργησαν κινήματα που τάχθηκαν και αγωνίστηκαν κατά της πορνείας , μιας πορνείας που υπομόνευε την γυναικεία ηρεμία και αξιοπρέπεια και που ήθελε τη γυναίκα σεξουαλικό αντικείμενο στις ηδονοβλεπτικές διαθέσεις της πατριαρχικής κοινωνίας . Ωστόσο, δημιουργήθηκε και φεμινιστικό κίνημα με βασικό σκοπό τη διεκδίκηση περισσότερου σεξ και για την ακρίβεια περισσότερου ελεύθερου σεξ που δε θα δέσμευε καμία γυναίκα να τηρήσει τα μέχρι τότε δεδομένα και να δημιουργήσει οικογένεια.

Όλη αυτή η σεξουαλική, κατά κύριο λόγο, επανάσταση προκάλεσε το φόβο των ανδρών κυρίως στη θέα της «επερχόμενης γυναίκας» μιας γυναίκας πιο δυναμικής, με αποτέλεσμα την επιβολή κυρώσεων σε ακτιβίστριες καθώς και ποινή φυλάκισης και την πρόκληση της καλλιτεχνικής αντίδρασης. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της ταινίας «The Bostonians» (1982) του Merchant Ivory στηριγμένο στο έργο του Henry James, σύμφωνα με οποίο οι φεμινίστριες παρουσιάζονται με μια αρνητική διάσταση. Ενώ όμως τα φεμινιστικά κινήματα αποτελούσαν πράξεις χλευασμού και άσκησης έντονης κριτικής, ο ερχομός του Α' Παγκοσμίου πολέμου ανατρέπει τα δεδομένα του πατριαρχικού προτύπου αφού επέρχεται έλλειψη εργατικού δυναμικού και εισέρχονται στον εργασιακό τομέα οι γυναίκες.²⁸

Αφού παρήλθε και ο Β' Παγκόσμιος πόλεμος και αφού η αναχώρησή του έφερε νέα σεξουαλικά δεδομένα και προώθηση της ηδονής, καθώς και οικονομική άνθηση σιγά σιγά , η επιστροφή στην προπολεμική σεξουαλική συμπεριφορά και ηθική φάνταζε ολοένα και πιο αδύνατη. Καθοριστική κρίθηκε η παρουσία των μέσων μαζικής ενημέρωσης , του κινηματογράφου και της μουσικής βιομηχανίας που έτειναν να απογαλακτιστούν από τον ηθικό συντηρητισμό .

Σιγά σιγά την εμφάνισή τους κάνουν βιβλία και περιοδικά που προωθούν ένα πρότυπο γυναίκας πιο δυναμικό και απελευθερωμένο από ηθικές αναστολές και κοινωνικά

²⁸ Brian McNair, *Η Κουλτούρα του στριπτιζ, σεξ, μέσα ενημέρωσης και ο εκδημοκρατισμός της επιθυμίας*, σελ.47-50

στερεότυπα που κυριαρχούσαν μέχρι τότε. Ωστόσο, οι γυναίκες άρχισαν να γίνονται υποστηρίκτριες του ελεύθερου έρωτα κάτι το οποίο, σύμφωνα με κάποιες απόψεις ακόμη και γυναικών, τις κατέστησε υποχείρια των ανδρών.²⁹ Η Beatrice Faust (Αυστραλιανή συγγραφέας και ακτιβίστρια) είχε αναφέρει ότι οι γυναίκες συμμετείχαν εξίσου με τον ανδρικό πληθυσμό σε μια προσπάθεια υιοθέτησης τακτικής και λογικής πορνό από τις γυναίκες.³⁰

Λόγω των συνθηκών αυτών εμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1960 ο ριζοσπαστικός φεμινισμός. Φάνηκε πολύ γρήγορα να στηλιτεύει το πορνό το οποίο διαστρέβλωνε και πρόσβαλε τη γυναικεία υπόσταση καθιστώντας την ένα προϊόν εκμεταλλεύσιμο στο οποίο ασκούσαν βιαιοπραγίες και βιασμοί και που συνάμα ενθάρρυνε τον ανδρικό ηδονοβλεπτικό πατριαρχισμό.

Αμέσως δημιουργήθηκαν διαμάχες γύρω από το σεξ και ξεπρόβαλαν νέες απόψεις εναντιωμένες κάπως σε εκείνες των φεμινιστριών που φάνηκαν να μην κατανοούν το λόγο που θα πρέπει να κατακριθεί και να πολεμηθεί ο ανδρικός πόθος και οι σεξουαλικές αντιλήψεις. Η Λιν Σεγκάλ (συγγραφέας, ακτιβίστρια, φεμινίστρια) πρέσβευε ένα πρότυπο γυναίκας που θα γυρνούσε την πλάτη στο σεξισμό, θα αγκάλιαζε όμως οποιαδήποτε σεξουαλική μορφή θα χάριζε ευχαρίστηση στη γυναίκα και θα αποδεχόταν τη συντροφική δέσμευση με άνδρες συναισθηματικούς.³¹

Βέβαια, πολλές φεμινίστριες εξακολουθούσαν να καταδικάζουν την ύπαρξη της πορνογραφίας κατηγορώντας τόσο τους παραγωγούς όσο και τους καταναλωτές ότι με το να στηρίζουν το πορνό δίνουν ώθηση στη συνέχιση του πατριαρχικού προτύπου. Ενέταξαν την πορνογραφία σε ένα είδος που σχετίζεται με την ανδρική διαστροφή και σεξουαλική εκμετάλλευση, ενώ την ίδια στιγμή θεώρησαν ότι αυτή η ανεξέλεγκτη έκρηξη του πορνό οδήγησε με τη σειρά της στην αύξηση των κρουσμάτων παιδεραστείας και βιαιοπραγιών εναντίον των γυναικών.

²⁹ Brian McNair, *Η Κουλτούρα του στριπτιζ, σεξ, μέσα ενημέρωσης και ο εκδημοκρατισμός της επιθυμίας*, σελ.50-53

³⁰ Beatrice Faust, *Women, sex & pornography*, New York : Penguin Books (1980) pp.110

³¹ Brian McNair, *Η Κουλτούρα του στριπτιζ, σεξ, μέσα ενημέρωσης και ο εκδημοκρατισμός της επιθυμίας*, σελ.54-59, 88

Πόσο εύστοχη θα μπορούσε όμως να κριθεί μια τέτοια στάση όταν στο Αφγανιστάν για παράδειγμα η πορνογραφία απαγορεύεται και οι γυναίκες είναι καταδικασμένες να μένουν στο σπίτι σαν αιχμάλωτες ή σε πολλά κράτη όπως η Ινδία οι γυναίκες να υπόκεινται σε θανατική ποινή επειδή οι γονείς δεν έχουν τη δυνατότητα να δώσουν προίκα; Γενικότερα, παρατηρείται ότι όσο πιο έντονη λογοκρισία ασκείται σε κάποιο κράτος τόσο πιο καταπιεσμένο φαίνεται να είναι το γυναικείο φύλο από τον ανδρικό πληθυσμό και υποταγμένο φυσικά σε αυτόν.

Συνεπώς, μια τέτοια θεώρηση που παρουσιάζει το πορνό συνένοχο στην αύξηση άσκησης σεξουαλικής κακοποίησης ενάντια στις γυναίκες, δε θα μπορούσε να κριθεί παρά αβάσιμη. Σε μια κοινωνία φιλελεύθερη, τα αιτήματα του φεμινισμού βρίσκουν σίγουρα πιο γόνιμο έδαφος για εξέλιξη, αποδοχή και αντιμετώπιση με σοβαρότητα. Αν και σε αυτές τις κοινωνίες ανθίζει το πορνό, ωστόσο περιορίζεται το πατριαρχικό πρότυπο και παράλληλα αυξάνονται τα είδη σεξουαλικής επιθυμίας.³²

Σχετικά με μια ιδιαίτερη κατηγορία φεμινιστριών, τα λεγόμενα «Κακά Κορίτσια» αναφέρουμε ότι πρόκειται για γυναικείες καλλιτεχνικές φύσεις οι οποίες θέλησαν, με γνώμονα το φεμινισμό, να αναδείξουν μια άλλη διάσταση των γυναικών, γυναικών που παρουσιάζονταν έτσι ακριβώς όπως είναι και όπως θα ήθελαν να είναι, απαλλαγμένες από καθιερωμένα στερεότυπα και βιώνοντας την πλήρη παραβατικότητα. Η τέχνη τους προκαλεί το συμβατικό χαρακτήρα μιας κοινωνίας και παραβλέπει τους παραδοσιακούς κανόνες της θηλυκότητας με απώτερο στόχο να διαμορφώσουν τους εαυτούς τους με τις δικές τους προϋποθέσεις, επιθυμίες και ενδιαφέροντα.³³

Στόχος αυτού του είδους η απελευθέρωση έγινε η επιθυμία να ανακαλύψουν οι γυναίκες σε βάθος και να συνδεθούν με τη σεξουαλικότητά τους απουσία στερεοτύπων σχετικά με το τι μπορεί να παράγεται από γυναίκες και τι όχι. Η τέχνη του γυμνού και της απαγορευμένης σεξουαλικότητας η οποία χαρακτηριζόταν κατά κύριο λόγο ανδροκρατούμενη, φαίνεται να αποτελεί πια υλικό έτοιμο προς χρήση και από το

³² Brian McNair, *Η Κουλτούρα του στριπτίζ, σεξ, μέσα ενημέρωσης και ο εκδημοκρατισμός της επιθυμίας*, , σελ.107-111

³³ Brian McNair, *Η Κουλτούρα του στριπτίζ, σεξ, μέσα ενημέρωσης και ο εκδημοκρατισμός της επιθυμίας*, σελ.348-349

«αδύναμο φύλο». Στην τέχνη των κακών κοριτσιών οι γυναίκες διαθέτουν χαρακτηριστικά όμοια με εκείνα των ανδρών, γίνονται επιθετικές και τείνουν να κυριαρχούν.

Το ίδιο ισχύει και με τα ομοφυλοφιλικά κακά κορίτσια τα οποία συχνά χρησιμοποιούν σαδομαζοχιστικά πρότυπα. Από τα πιο φημισμένα κακά κορίτσια είναι η Sandra Bernhard που συγκεντρώνει τα ταλέντα του ηθοποιού, του κωμικού και της τραγουδίστριας. Στην ταινία *Without you I'm nothing* χρησιμοποιεί πολλά στοιχεία από την τέχνη των κακών κοριτσιών με το να μιμείται για παράδειγμα τις Karen Carpenter, Diana Ross, Madonna, Barbra Streisand, που αποτελούσαν σημαντικά σύμβολα του σεξ για τον ανδρικό πληθυσμό. Γυναίκες σαν τη Bernhard ισχυρίζονται ότι οι ίδιες οι καλλιτέχνιδες μετατρέπονται σε αντικείμενα των εικόνων τους.

Έχει σημειωθεί ότι η γυναίκα που ποζάρει στο φακό- είτε πρόκειται για απλή φωτογράφιση, είτε για το γύρισμα ταινίας ή ο,τιδήποτε άλλο- αποτελεί ένα αντικείμενο που περιβάλλεται από στοιχεία πορνό και μετατρέπεται τελικά σε καλλιτέχνιδα. Τα κακά κορίτσια δεν πετούν το πατριαρχικό πρότυπο αλλά το χρησιμοποιούν για να χτίσουν τη δική τους άποψη μέσα από διαρκείς ανατροπές, αμφισβητήσεις του πατριαρχισμού και τελικά εκπληρώνουν το στόχο τους. Η τακτική αυτή τέθηκε σε εφαρμογή σε ταινίες της πρώην Αμερικανίδας πορνοστάρ και καλλιτέχνιδας συνάμα Annie Sprinkle όπως ήταν η *Hardcore from the heart* τα όρια της οποίας από την πορνογραφία μάλλον είναι κάπως δυσδιάκριτα. Άλλο ένα παράδειγμα αποτελεί και η Τσιτσιολίνα η οποία κατάφερε να δώσει καλλιτεχνική αξία και έκφραση στην ασχολία της ως πορνοστάρ με τη συμπαράσταση του Jeff Koons και να μετατρέψει το χαμηλό πορνογραφικό επίπεδο σε πολιτική του πορνό γινόμενη πολιτική υποστηρίκτρια του σεξουαλικού φιλελευθερισμού στην Ιταλία.³⁴

Αυτή η οπτική γωνία του γυναικείου σώματος συνεχίζει να προοδεύει και το χρονολογικό έτος 2000, κάτι το οποίο αποδεικνύεται με τα λεγόμενα «Digital Diaries» της Αμερικανίδας φωτογράφου Natasha Merritt. Σχετίζονται με τη συλλογή ψηφιακών αυτοπορτρέτων στα οποία πρωταγωνιστικό ρόλο διαθέτει μια νεαρή κοπέλα 21 ετών η

³⁴ Brian McNair, *Η Κουλτούρα του στριπτίζ, σεξ, μέσα ενημέρωσης και ο εκδημοκρατισμός της επιθυμίας*, σελ.348-349

οποία συνέλλεγε φωτογραφικό υλικό σε δωμάτια ξενοδοχείων κατά τη διάρκεια σεξουαλικών στιγμών της με άνδρες και γυναίκες. Σε αυτόν τον τόμο αυτοπορτρέτων ο βαθμός δυσκολίας σχετικά με το διαχωρισμό ανάμεσα στην πορνογραφία και την τέχνη κρίθηκε μάλλον αρκετά υψηλός. Τελικά, πολλές φεμινίστριες εναντιώθηκαν στα κακά κορίτσια διότι θεώρησαν ότι πρόδωσαν το κίνημα του φεμινισμού και τάχθηκαν υπέρ του εχθρού.³⁵

Ενώ η αγορά του διαμεσολαβημένου σεξ και του πορνό γενικότερα εξακολούθησε να ανθίζει με την παραγωγή και την κατανάλωση προϊόντων από το ανδρικό φύλο, η πορνογραφία αν και ήταν παλαιότερα μία τάση που κρατούσε τις γυναίκες σε υποβαθμισμένη θέση, τώρα πια έχουν αυξηθεί τα ποσοστά γυναικών που προβαίνουν τόσο στην παραγωγή όσο και την κατανάλωση πορνογραφικού υλικού. Το Φλεβάρη του 2002, παρατηρήθηκε από έναν Βρετανό φιλόσοφο τον A.C Grayling ότι μία αλλαγή της νέας εποχής αποτελεί η σεξουαλική απελευθέρωση του γυναικείου πληθυσμού, γεγονός το οποίο δε λείπει από τις στήλες ποικίλων περιοδικών και το οποίο συνάμα καθιστά το μαλακό πορνό τη σημερινή επικρατέστερη τάση.

Πέρα όμως από τις διάφορες αίθουσες προβολής καλλιτεχνικών ταινιών στις οποίες πολλοί κινηματογραφιστές έχουν προβάλλει κατά καιρούς τις δικές τους δημιουργίες με βαθιά επιρροή από το πορνό, μια γυναικεία κουλτούρα που αφορά τη σεξουαλική κατανάλωση και έκφραση, άνθισε σε αρκετά καταστήματα με σεξουαλικό περιεχόμενο όπως για παράδειγμα το πολυκατάστημα Ann Summers high-streets stores, του οποίου τα ποσοστά κέρδους ανήλθαν σε διάστημα ενός έτους περίπου στα 150 εκατομμύρια λίρες κυρίως από γυναίκες πελάτες, καθώς και σε κάποιους οργανισμούς κοινωνικής δικτύωσης όπως ο CAKE. Η Susan Faludi (Αμερικανίδα ανθρωπολόγος, δημοσιογράφος και συγγραφέας) το 1991 χρησιμοποίησε τη φράση «σπασμωδική κίνηση» για να περιγράψει την άποψή της σχετικά με το ποια ήταν η αντίδραση του πατριαρχικού μοντέλου ως προς την ανερχόμενη δύναμη των γυναικών κατά τη δεκαετία του 1980.

Από τη μία πλευρά, η άνοδος που σημείωσαν τα θρησκευτικά δικαιώματα και η ευρέως αναγνωρισμένη επιρροή τους στο Λευκό Οίκο του Μπους, αυξήθηκε σε αντίθεση με την

³⁵ Brian McNair, *Η Κουλτούρα του στριπτίζ, σεξ, μέσα ενημέρωσης και ο εκδημοκρατισμός της επιθυμίας*, σελ.348-349, 357-365

πολιτιστική σεξουαλικοποίηση στις ΗΠΑ , όταν όμως το 2004 η Janet Jackson παρουσίασε το στήθος της στη σκηνή κατά τη διάρκεια παράστασης με τον Justin Timberlake σε ένα στάδιο γεμάτο από φιλάθλους του ποδοσφαίρου και από τηλεθεατές που ανέρχονταν περίπου στα 80 εκατομμύρια, μόνο 200.000 θεατές εξέφρασαν τα παράπονά τους και την αντίθεσή τους για το συγκεκριμένο θέαμα που έλαβε χώρα. Το περιστατικό αντιμετωπίστηκε ως ένα άλλο ορόσημο της μη-συμβατής σεξουαλικοποίησης του λαϊκού πολιτισμού.

Η Ομοσπονδιακή Επιτροπή Επικοινωνιών των ΗΠΑ ξεκίνησε μια έρευνα, ενώ ο τηλεοπτικός σταθμός MTV ο οποίος είναι υπεύθυνος για τη διεξαγωγή εκπομπών, προχώρησε σε αλλαγές του προγράμματος τοποθετώντας τη μετάδοση των διαφημιστικών βίντεο από τη Britney Spears και από άλλους καλλιτέχνες, σε αρκετά βραδινές ώρες, αναφέροντας ως αιτία τη διάθεση για δημιουργία ενός πιο αυστηρού πολιτιστικού περιβάλλοντος.

Η κυριαρχία της μερίδας των συντηρητικών και θρησκόληπτων κυριαρχούσε στη Δύση , ενώ παράλληλα οι ΗΠΑ κατέβαλλαν προσπάθειες να περιορίσουν το δικαίωμα στις εκτρώσεις καθώς και να εμποδίσουν τη νομιμοποίηση του Συμφώνου Συμβίωσης ανάμεσα σε ομοφυλόφιλους, και να προβούν σε ανάδειξη των οικογενειακών προτύπων. Όλες αυτές οι ανανεωμένες αντιδραστικές (κατά κάποιο τρόπο) αντιλήψεις χαρακτηρίστηκαν ως αποτελέσματα των πολλαπλών αλλαγών που έλαβαν χώρα στην σεξουαλική πολιτική από τη δεκαετία του 1980, στις οποίες τροποποιήσεις, ιδιαίτερα καθοριστικός κρίθηκε ο ρόλος της πορνογραφίας.

Σε αυτές τις αλλαγές δόθηκε αρκετή έμφαση εξαιτίας της αυξημένης ενασχόλησης με ζητήματα σεξουαλικής ηθικής και της επακόλουθης σύγκρουσης των διαφόρων πολιτισμών. Και ενώ σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, οι προσπάθειες για αποφυγή ανάπτυξης και προόδου των νέων σεξουαλικο-πολιτικών δεδομένων δεν είχε ευδοκιμήσει, στις Ηνωμένες Πολιτείες όπου και πραγματοποιούνταν καμπάνιες με αρκετά πιο έντονο ύφος, δεν υπήρχε λόγος για εφησυχασμό αφού οι πολιτιστικές και πολιτικές προοπτικές οικουμενικού χαρακτήρα διαμορφώνονταν με βάση τη σύγκρουση των πολιτισμών, με τη σεξουαλική απελευθέρωση να βρίσκεται κάθε φορά στο επίκεντρο.

Ωστόσο, δεν ήταν μόνο οι συντηρητικοί εκείνοι οι οποίοι εξέφρασαν την ανησυχία τους σχετικά με τα ζητήματα των σεξουαλικών αλλαγών και την πορνογραφία, αλλά και οι φεμινίστριες. Ξέσπασαν κάποιες διαμάχες κατά τη διάρκεια των οποίων όμως οι φεμινίστριες έκαναν λόγο για τη σημασία της σεξουαλικοποίησης του πολιτισμού και ειδικότερα της σεξουαλικόποίησης, της αντικειμενοποίησης και της εμπορευματοποίησης του γυναικείου φύλου.

Ένα άλλο θέμα το οποίο ξεπρόβαλε μέσα από την πορνογραφία ήταν ένα έντονο κοινωνικό ζήτημα που αφορά τον τρόπο με τον οποίο η πορνογραφία έχει επηρεάσει τις ερωτικές σχέσεις των ζευγαριών. Η Naomi Wolf, μια Αμερικανίδα συγγραφέας και πολιτικός σύμβουλος, το 2003 στην Guardian είχε εκφράσει τον προβληματισμό της για τις επιπτώσεις του πορνό στις σχέσεις ζευγαριών εξαιτίας της απανταχού παρουσίας του. Είχε ασχοληθεί με μερίδα των Αμερικανών φοιτητών θέτοντας τόσο σε αγόρια όσο και σε κορίτσια τη συγκεκριμένη ερώτηση. Οι γυναίκες παραδέχθηκαν ότι σχεδόν ποτέ δεν ερωτώνται για τις επιθυμίες τους στον σεξουαλικό τομέα και πως πολλές φορές οι σύντροφοί τους προσπαθούν να τις υποβάλλουν σε κάποια διαδικασία που έχουν συναντήσει στο πορνό και αν αυτές δεν ανταποκριθούν κάποιες φορές, κρίνεται δύσκολο το να υπάρξει διάρκεια δέσμευσης. Στην αντίπερα όχθη εμφανίζεται ο ανδρικός πληθυσμός, έχοντας ως δείγμα πάντα φοιτητές, ο οποίος αναφέρεται στα οφέλη του πορνό, καθώς οι νεαροί άνδρες μέσω της χρήσης του είναι σαν να γεννιούνται με τη γνώση των σεξουαλικών τεχνικών, ωστόσο δεν τους βοηθά να κατανοήσουν πώς είναι να βρίσκεται κανείς με μια πραγματική γυναίκα και όχι με μία διαδικτυακή.

Στην ταινία «The girl next door» (2004) περιγράφεται η ιστορία ενός νεαρού άνδρα που συνεπαίρνεται από μία πορνοστάρ. Για τη Naomi Wolf το συγκεκριμένο ζήτημα δε θεωρείται αστείο, αντίθετα μοιάζει να είναι αρκετά σοβαρό και να πλήττει τη συναισθηματική υγεία των ανθρώπων. Μέσα από την πορνογραφία αντιμετώπισε με θετικό ύφος τις κουλτούρες οι οποίες καταδικάζουν την ευρεία διάδοση πορνογραφικού υλικού όπως είναι για παράδειγμα το Ισλάμ. Παρόμοιες κουλτούρες απαγορεύουν στους άνδρες να παρακολουθούν τέτοι υλικό και έτσι, με αυτόν τον τρόπο, αντιλαμβάνονται τι

είναι αυτό που χρειάζονται τα ανδρόγυνα και τα ζευγάρια για να κρατηθούν σε μια σχέση.³⁶

2.3.3 Κινηματογραφικές παραγωγές που υπονομεύουν τον πατριαρχισμό

Ο κινηματογράφος πάντως φαίνεται για πολλούς να αποτέλεσε ένα μέσο για τον αντικατοπτρισμό των αλλαγών που σημειώθηκαν στη σεξουαλική τακτική από τη λήξη του Β' Παγκοσμίου πολέμου και έπειτα. Το εικονογραφημένο γυναικείο υλικό του εμπορικού κινηματογράφου διηγείται κατά κάποιο τρόπο την εξέλιξη που σημείωσε ο φεμινισμός έναντι του πατριαρχισμού. Στην ταινία *Eight and a half women* (1999) ένας από τους πρωταγωνιστές τονίζει ότι ένα κίνητρο που ωθεί ένα σκηνοθέτη στο γύρισμα μιας ταινίας φαίνεται να είναι οι φαντασιώσεις του. Υπήρξαν πολλοί άνδρες σκηνοθέτες στο πέρασμα των ετών όπως οι James Cameron και John Dahl οι οποίοι δέχθηκαν με ευχάριστη διάθεση τα μεταφεμινιστικά θηλυκά πρότυπα.

Μερικές από τις ταινίες του παγκόσμιου κινηματογράφου που συνδέθηκαν με την καθήλωση του πατριαρχικού προτύπου και την προώθηση της νέας γυναίκας ήταν η ταινία *Θέλημα και Λοιζί* (1991) του Ridley Scott. Πρόκειται για μια ταινία με έντονα φεμινιστικό χαρακτήρα στην οποία οι πρωταγωνίστριες αντιμετωπίζουν το θάνατο ενός άνδρα, έπειτα έναν άνδρα με ύπουλο χαρακτήρα το ρόλο του οποίου ενσαρκώνει ο Brad Pitt με ιδιαίτερη έμφαση στο έντονα σεξουαλικοποιημένο σώμα του, και τέλος με το κυρίαρχο πατριαρχικό πρότυπο που εκπροσωπείται από την αστυνομία. Αποτέλεσε μια ταινία ορόσημο της νέας σεξουαλικο-πολιτικής κυριαρχίας.

Μια άλλη εξίσου αντιπροσωπευτική ταινία είναι το *Βασικό Ένστικτο*. Εντάχθηκε από πολλούς στην κατηγορία των ταινιών που υπονοούν ένα είδος μισογυνισμού, αλλά από άλλους παρουσιάστηκε ως το πρότυπο της απόλυτης θηλυκότητας που είχε τον πλήρη έλεγχο των πράξεων της και γνώριζε αρκετά καλά τα πλεονεκτήματα που της χάριζε απλόχερα η σεξουαλικότητα. Η ανεξάρτητη σεξουαλικότητα των γυναικών άλλωστε μπορεί να δράσει καταστροφικά. Πέρα όμως από κάποιες σκηνές που αποκαλύπτουν το

³⁶ Brian McNair, *The sexualization of Western Culture MAINSTREAMING SEX*, I.B TAURIS, London, New York, (2009) Edited by Feona Attwood, pp.65-70

ανδρικό άγχος που έχει προκαλέσει το δυναμικό θηλυκό , κατά τα άλλα η νίκη της Sharon Stone έναντι του αστυνομικού Michael Douglas αντανακλά τη σύγκρουση με τις ανδρικές συμβάσεις.

Μια άλλη ταινία του ίδιου σκηνοθέτη του Verhoeven, ο οποίος να σημειωθεί ότι δεν είναι φεμινιστής, είναι και η *Starship Troopers*(1997) που πραγματεύεται την ισότητα ανάμεσα σε στρατιώτες και στρατιωτίνες , με την κάμερα να σημειώνει παύσεις σε ανδρικά και γυναικεία οπίσθια με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, γεγονός ιδιαίτερα ασυνήθιστο.³⁷

2.3.4 Οι επιπτώσεις του πορνό και των ερωτικών ταινιών στην καθημερινή σεξουαλική ζωή ζευγαριών

Αρκετά μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει η προσέγγιση του θέματος των επιπτώσεων του πορνό και των ερωτικών ταινιών στην καθημερινή σεξουαλική ζωή ζευγαριών. Άρρηκτα συνδεδεμένες φαίνεται να είναι οι σχέσεις ανάμεσα στο σεξ, την κατανάλωση πορνογραφικού υλικού , τον τρόπο ζωής καθώς και τις κυρίαρχες κοινωνικές συνθήκες προκειμένου να καταστούν κατανοητοί οι τρόποι και τακτικές που χρησιμοποιούνται στην ιδιωτική ζωή των ανθρώπων, κατά τη σύγχρονη εποχή.³⁸

Σχετικά με τις γυναικείες απόψεις περί του ζητήματος, πολλές αντιμετωπίζουν το πορνό από μια σκοπιά φεμινιστική.³⁹ Ορισμένες γυναίκες αναφέρουν ότι αν και δεν υποστηρίζουν την χρήση πορνογραφικού και ερωτικού υλικού από τους συντρόφους τους, δεν είναι σε θέση να αντισταθούν και να την αποστραφούν διότι σκέφτονται πώς όλοι μας , όσοι ζούμε σε δημοκρατικές κοινωνίες, είμαστε κάτοχοι της ελευθερίας της

³⁷ Brian McNair, *Η Κουλτούρα του στριπτιζ, σεξ, μέσα ενημέρωσης και ο εκδημοκρατισμός της επιθυμίας*, σελ.220-225

³⁸ Kenneth Plummer, *Telling Sexual Stories: Power, Change, and Social Worlds*, Routledge, (1995) pp.105-109

³⁹ Karen Ciclitira, *Researching Pornography and Sexual Bodies*, *Psychologist*, (2002) 15(4): 191-194

επιλογής, ενώ παράλληλα θεωρούν ότι θα δημιουργήσουν στο σύντροφό τους την εντύπωση ότι είναι αντισεξουαλικές.⁴⁰

Άλλη πάλι μερίδα γυναικών αντιμετωπίζει ως εμπόδιο το να παραδεχθεί ότι αρέσκεται της πορνογραφίας διότι φοβάται ότι θα χαρακτηριστεί ως αντι-φεμινίστρια. Κάποιοι δε διστάζουν να αναφέρουν ότι οι διάφορες συζητήσεις που αφορούν τον σεξουαλικό τομέα σε συνάρτηση με το πορνό δημιουργούν ένα κλίμα σύγχυσης αφού έρχονται σε σύγκρουση οι αντιλήψεις, τα συναισθήματα και τελικά οι πράξεις.⁴¹

Επίσης, πολύ σημαντικό κρίνεται σίγουρα και το γεγονός ότι πολλές γυναίκες δεν εκφράζουν ανησυχία και φόβο τόσο για το πορνό ως μια ταινία για παράδειγμα σεξουαλικής διέγερσης, αλλά νιώθουν πολύ περισσότερο καταπιεστικά τα σωματικά πρότυπα που τείνουν να κυριαρχούν μέσω αυτού και τι είναι αυτό που ελκύει σεξουαλικά τον ανδρικό πληθυσμό.

Ανάμεσα στα μέσα τα οποία αποτελούν φορείς του πορνό υλικού και που χρησιμοποιούνται με μεγάλη συχνότητα, έχουν τοποθετηθεί στην κορυφή περιοδικά όπως Penthouse, Playboy, Men only, διάφορα ερωτικά βιβλία όπως το Women on top(1991) και διάφορα άλλα παρόμοιου βεληνεκούς. Μείζονος σημασίας έχει κριθεί βέβαια και το φωτογραφικό υλικό, με ιδιαίτερη έμφαση σε Βικτωριανές ερωτικές εικόνες.⁴²

Όπως έχει αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο, οι Βικτοριανοί ήταν εκείνοι που πρωτοανακάλυψαν την πορνογραφία και αντιλαμβάνονταν ότι ο σεξουαλικά απελευθερωμένος άνθρωπος θα είχε τη δυνατότητα να επιδίεται σε πρακτικές όπως αυτή του αυνανισμού που κρατούν στο περιθώριο τη διαδικασία της αναπαραγωγής. Για πολλούς αιώνες λοιπόν επικράτησε η άποψη ότι το πορνό βρισκόταν σε αντίλογο με τις ηθικές και κοινωνικές αξίες, καθώς και με τα οικογενειακά πρότυπα. Οι Βικτοριανοί πίστευαν ότι ο άνδρας που καταναλώνει πορνογραφικό υλικό θα επιδιδόταν σε τεχνικές

⁴⁰ Brian McNair, *The sexualization of Western Culture MAINSTREAMING SEX*, pp 145-146

⁴¹ Karen Ciclitira, *Pornography, women and feminism: between pleasure and politics*, Sexualities, (2004) pp.293

⁴² Brian McNair, *The sexualization of Western Culture MAINSTREAMING SEX*, , pp 147-150

και τις οποίες έχει παρακολουθήσει στην αρχή και για πολλούς αιώνες το πορνό υλικό απευθυνόταν κυρίως στο ανδρικό φύλο.⁴³

Επίσης, δε θα μπορούσε φυσικά να λείπουν και αισθησιακές ταινίες με τις οποίες έχουν έρθει σε επαφή πολλές γενιές όπως η ταινία «9 ½ εβδομάδες» (1986) που έμεινε στην κινηματογραφική ιστορία ως μια από τις πιο αισθησιακές ταινίες με την προβολή της αλησμόνητης σκηνης στριπτίζ, και «Το τελευταίο τανγκό στο Παρίσι» (1972). Ορισμένο ποσοστό γυναικών ενώ επιδίδεται στη σεξουαλική του ικανοποίηση, χρησιμοποιεί επίσης παρόμοιο υλικό από την εφηβική κιόλας ηλικία.⁴⁴

Το γυναικείο δείγμα που χρησιμοποιήθηκε, υποστήριζε στην πλειονότητά του ότι το πορνό αποτελεί ένα είδος ικανοποίησης για τους άνδρες και ότι έχει προσβλητικό χαρακτήρα για τη γυναικεία φύση. Κάποια από τις συμμετέχουσες ηλικίας 36 ετών και ετεροφυλόφιλη, δήλωσε ότι το πορνό δεν προσφέρει τίποτα στη γυναίκα, και πως το μόνο που καταφέρνει τελικά είναι να καθιστά το γυναικείο φύλο ενήμερο για το τι είδους σεξουαλική αγωγή επιθυμεί ένας άνδρας να έχει.

Πρόκειται για μια πρακτική που απέχει πολύ από την πραγματικότητα και δε βοηθάει στο να αντιληφθεί κανείς τι αληθινά ισχύει. Μια άλλη νεαρή κοπέλα από τους συμμετέχοντες, ηλικίας 18 ετών και ετεροφυλόφιλη επίσης, φάνηκε κάπως διχασμένη αναφέροντας ότι δεν την ενοχλεί η χρήση τέτοιου υλικού και ότι θέλει να ικανοποιεί τις επιθυμίες του συντρόφου της, ωστόσο αποδίδει μεγάλο ποσοστό στο αν θα δεχθεί κάτι ή όχι στη διάθεσή της και στο αν της ζητάται κάτι που δεν της ταιριάζει. Δεν είναι λίγες οι γυναίκες που αποδέχονται την πορνογραφία και τον ερωτισμό φυσικά για να προκαλέσουν ευχαρίστηση στους συντρόφους τους, είτε παρακολουθώντας κάποιο αντίστοιχο υλικό κατά τη διάρκεια της σεξουαλικής συνεύρεσης είτε εφαρμόζοντας κάποιες τεχνικές τις οποίες έχουν ξεχωρίσει από κάποια ταινία πορνό ή από κάποια αισθησιακή.

Σε γενικές γραμμές, οι γυναίκες αναφέρουν ότι η πρώτη τους γνωριμία με το πορνό συμβαίνει προτού ξεκινήσουν ενεργά τη σεξουαλική τους ζωή, μέσω των πορνό-

⁴³ Brian McNair, *Η Κουλτούρα του στριπτίζ, σεξ, μέσα ενημέρωσης και ο εκδημοκρατισμός της επιθυμίας*, σελ.99-100, 105-106

⁴⁴ Brian McNair, *The sexualization of Western Culture MAINSTREAMING SEX*, pp 150

περιοδικών και ταινιών των ανδρικών μελών της οικογένειας, ωστόσο η χρήση του από αυτές εισάγεται στα πλαίσια της σεξουαλικής ρουτίνας του ζευγαριού. Κρίνεται αναγκαίος ένας ισχυρός συναισθηματικός δεσμός προκειμένου να χρησιμοποιηθεί και από τους δύο συντρόφους τέτοιο υλικό. Σε αυτήν την περίπτωση φαντάζει πιο εύκολο να δεχθεί η γυναίκα να φέρει εις πέρας κάποιες σεξουαλικές προτιμήσεις του άνδρα, ακόμα και το να φορέσει κάποια εσώρουχα τα οποία η ίδια δε θα αγόραζε ποτέ απλά αρέσουν αισθητικά στον άνδρα και οι γυναίκες φορώντας τα νιώθουν πιο σεξουαλικές.

Κάποιες από αυτές το βρίσκουν αρκετά διασκεδαστικό το να φορούν εσώρουχα που έχουν επιλέξει οι σύντροφοί τους γι'αυτές ή να διαβάζουν μαζί κάποιο βιβλίο ερωτικού περιεχομένου που εξάπτει τη φαντασία του ζευγαριού και δημιουργεί σεξουαλικές ορμές ή το να κοιτάζουν κάποιες φωτογραφίες ερωτικές. Ωστόσο, υπάρχουν και γυναίκες που ενώ αρέσκονται στη χρήση του πορνό ή μιας ερωτικής ταινίας για παράδειγμα, νιώθουν ενοχές γι' αυτό, πιστεύουν ότι δεν κάνουν αυτό το οποίο υποτίθεται πώς έπρεπε. Βρίσκονται πολλές φορές υπό την απειλή ότι κάποιο μέλος της οικογένειάς τους ή οι φίλοι τους θα τις ανακαλύψουν και αυτομάτως εντάσσουν το πορνό σε μια κατηγορία απαγορευμένη.⁴⁵

Κάθε κοινωνία , σε κάθε χρονική περίοδο έχει άτυπα μα και τυπικά σε κάποιες περιπτώσεις, εδραιώσει σεξουαλικές νόρμες οι οποίες άλλοτε επιτρέπουν και άλλοτε καταδικάζουν σεξουαλικές πρακτικές, δημιουργώντας ένα περίβλημα ταμπού. Αυτό ακριβώς συμβαίνει και με την πορνογραφία , γι'αυτό πολλές γυναίκες νιώθουν ενοχές.⁴⁶ Γιατί όμως η πορνογραφία και κατ'επέκτασιν η πορνεία εξακολουθούν να υπάρχουν παρά τις έντονες προσπάθειες των διαφόρων κοινωνικών συστημάτων να την εξαλείψουν;

Κατά κύριο λόγο στα σύγχρονα πορνογραφήματα παρουσιάζονται γυναίκες οι οποίες καλούνται να κατευνάσουν τις ανδρικές σεξουαλικές ορμές, παρά το αντίθετο. Θα ήταν μια εύκολη απάντηση να ισχυριστούμε ότι οι άνδρες έχουν αυξημένες σεξουαλικές ανάγκες, αφού οι γυναίκες αναπτύσσονται σεξουαλικά αρκετά πιο έντονα από το

⁴⁵ Brian McNair, *The sexualization of Western Culture MAINSTREAMING SEX*, , pp 150-152

⁴⁶ Anthony Giddens, *Κοινωνιολογία*, Εκδόσεις Gutenberg , Βιβλιοθήκη Κοινωνικής Επιστήμης και Κοινωνικής Πολιτικής, Αθήνα (2002), σελ.166

ανδρικό φύλο. Το πιο πιθανό συμπέρασμα κρύβεται μάλλον στην επιθυμία των ανδρών να αντικειμενοποιούν τη γυναικεία φύση με σκοπό να μπορέσουν να τη χρησιμοποιήσουν για σεξουαλικές ικανοποιήσεις. Αν δεχθεί κανείς τη συγκεκριμένη κοινωνιολογική προσέγγιση τότε αντιλαμβάνεται γιατί μια γυναίκα νιώθει ενοχές κάνοντας χρήση τέτοιου υλικού, αφού φαίνεται σαν να υποτάσσεται ολοκληρωτικά στις επιθυμίες των ανδρών.⁴⁷

Οι γυναίκες δεν αντιδρούν συχνά για τη χρήση πορνό από τους σύντρόφους τους, καθώς επίσης πολλές φορές δε μπορούν να μιλήσουν ανοιχτά γι' αυτό το θέμα ή να περιορίσουν το σύντροφό τους από την κατανάλωσή του. Ενώ οι γυναίκες μιλούν μεταξύ τους για ζητήματα ερωτικά όπως για παράδειγμα για εσώρουχα, δεν αναφέρονται σχεδόν ποτέ στην πορνογραφία ή σε κάτι πορνογραφικό. Το πορνό δε φημίζεται και δε φέρεται να είναι το κατάλληλο είδος για κατανάλωση από το ευρύ γυναικείο κοινό. Ωστόσο, υπάρχουν γυναίκες που κατέχουν αρκετές γνώσεις περί του θέματος κάτι το οποίο τελικά δημιουργεί πολλές φορές προβλήματα στις ερωτικές σχέσεις με άνδρες.

Κατόπιν ερευνών, πολλοί άνδρες νιώθουν αμηχανία και ασήμαντοι όταν η παρτενέρ τους γνωρίζει περισσότερα από αυτούς στο σεξ τόσο πρακτικά όσο και θεωρητικά, επηρεάζεται ακόμα η άποψή τους για το αν είναι κατάλληλες για να εκπληρώσουν τις μητρικές τους ικανότητες καθώς και για το πώς θα συμπεριφέρονται εκτός κρεβατοκάμαρας. Επίσης, κυριαρχεί μια έλλειψη εμπιστοσύνης στη σχέση από τον άνδρα προς το πρόσωπο της γυναίκας, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις υπάρχει πιθανότητα ο άνδρας να καλέσει τη γυναίκα σε ανεπιθύμητες σεξουαλικές συμπεριφορές και τεχνικές.

Το πορνό δεν αποτελεί κάτι το τόσο πρόστυχο και ταμπού, απλά πολλές κοπέλες μοιάζουν να μην είναι ευχαριστημένες από τον τρόπο που μετέρχονται οι σύντροφοί τους για να το εισάγουν στην καθημερινή ερωτική ζωή τους. Η πλειονότητά των γυναικών επιζητά τα στοιχεία της τρυφερότητας και της εξοικείωσης με το πορνό για να μπορέσει να αποδώσει. Θεωρεί ότι ο άνδρας οφείλει να έχει την ικανότητα να προσεγγίζει με ορθό και ενδιαφέροντα τρόπο την εισαγωγή του πορνό στη σχέση τους, με το να δείχνει ότι

⁴⁷ Anthony Giddens, σελ.178-179

σέβεται βέβαια και νοιάζεται για τις σεξουαλικές επιθυμίες και προτιμήσεις της συντρόφου του.

Σε αντίθετη περίπτωση, το να επιδοθεί μια γυναίκα σε τέτοιου είδους πρακτικές χωρίς να έχουν διαμορφωθεί οι κατάλληλες συνθήκες, χαρακτηρίζεται από μεγάλη μερίδα κάπως απωθητικό. Κρίνεται απαραίτητη η δημιουργία ελκυστικού περιβάλλοντος και κατάλληλων συνθηκών για την ένταξη του πορνό στη σχέση ενός ζευγαριού, απλώς πολλοί άνδρες δεν αφιερώνουν αρκετό χρόνο στο να δημιουργήσουν ένα γόνιμο έδαφος που θα ευδοκιμήσει το πορνό και κατ' επέκταση η ικανοποίησή τους. Γίνεται αντιληπτό ότι η πορνογραφία δεν εξιτάρει και δεν ικανοποιεί τις περισσότερες φορές τις γυναίκες, ενώ πιστεύουν ότι απέχει από τις πραγματικές διαστάσεις του σεξ.

Θεωρούν ότι με αυτόν τον τρόπο ευνουχίζεται η φαντασία και εμποδίζεται ο πειραματισμός και η εξερεύνηση, κάτι το οποίο όμως δε συμβαίνει με το ερωτικό υλικό, όπως μια ταινία που αναφέραμε προηγουμένως «9 ½ εβδομάδες» (1986), η φύση της οποίας (και άλλων παρόμοιων ταινιών) τροφοδοτούν τη φαντασίωση και σε προτρέπουν να δημιουργήσεις. Με δυσκολία, εν τέλει, καταφέρνουν να προσαρμοστούν οι γυναίκες στο πορνό και συχνά φαίνονται να αγανακτούν με την έλλειψη κατανόησης και ικανοποίησης των δικών τους σεξουαλικών επιθυμιών, την οποία διακατέχει τους συντρόφους τους. Υποστηρίζουν ότι ο ερωτισμός εξάπτει το ενδιαφέρον σε αντίθεση με το πορνό που υπονομεύει την ανθρώπινη δημιουργικότητα.⁴⁸

Στις μέρες μας το πορνογραφικό υλικό έχει ταυτιστεί με το διαδίκτυο. Πολλά μέσα του παρελθόντος, μερικά εκ των οποίων αναφέραμε, αντικαταστάθηκαν από το διαδίκτυο και είναι φυσικό αφού διαχέεται από οικονομικό πνεύμα, παρέχει εύκολη πρόσβαση μέχρι και σε υλικό ακατάλληλο έως επικίνδυνο, από συναινετικές σεξουαλικές σκηνές έως και εγκληματικές. Όπως είναι φυσικό οι νέες γενιές καθίστανται σύντομα γνώστες του πορνό.

Με βάση μια ελληνική έρευνα που πραγματοποιήθηκε και η οποία βασίστηκε στο πρόγραμμα UK Children Go Online, αποδείχθηκε ότι οι αντιδράσεις των εφήβων στην έκθεσή τους σε πορνό υλικό δεν φάνηκαν ιδιαίτερα θετικές κυρίως από κορίτσια. Ακόμη

⁴⁸ Brian McNair, *The sexualization of Western Culture MAINSTREAMING SEX*, pp 152-156

και σε αυτήν την περίοδο ζωής τους, την εφηβική, τα κορίτσια φαίνεται να τρέφουν απωθητικά συναισθήματα για το πορνό σε σύγκριση με τα αγόρια, κυρίως αν κάποιος συμμαθητής τους ή φίλος ή γνωστός, τους έστειλε κάποιο μήνυμα με περιεχόμενο σεξουαλικό. Επίσης, αξίζει να σημειωθεί ότι το 57% των εφήβων είχε έρθει σε επαφή με ανάλογο υλικό ακούσια, ενώ μόνο ποσοστό 10% γνωρίστηκε με το πορνό με τη θέλησή του. Καταλυτική κρίνεται φυσικά για τη διεξαγωγή συμπεράσματος η ηλικία, αφού από 12-15 ετών το 58% παρουσιάζει τάσεις προς την κατανάλωσή του, στις ηλικίες 16-17 ετών το 76%, ενώ από 18-19 το 80% όπως ήταν φυσικά αναμενόμενο. Περισσότεροι από τους μισούς δήλωσαν ότι δεν δυσαρεστήθηκαν ή ενοχλήθηκαν από ερωτικό – σεξουαλικό υλικό που παρακολούθησαν, ενώ ελάχιστοι παραδέχθηκαν ότι το παρακολούθησαν από θετική σκοπιά και ότι τους άρεσε.⁴⁹

2.4 Η σχέση της πορνογραφίας με τον ερωτικό κινηματογράφο

Ο ερωτισμός αποτελεί μια διαδικασία κατά την οποία το σώμα προσπαθεί να κοινωνικοποιηθεί μέσα από κινήσεις ο χαρακτήρας των οποίων διαχέεται από μια αίσθηση μυστικότητας και ανομολόγητου ύφους, επιτρέποντας στην ανθρώπινη φαντασίωση να τεθεί σε λειτουργία. Πατώντας πάνω στον ερωτισμό μπορούμε να χαράξουμε μια πορεία σεξουαλική και να δώσουμε ζωή σε ήρωες. Αντίθετα, το πορνό απωθεί το στοιχείο του φαντασιακού, του προκαλεί κατά μία έννοια ένα είδος ευνουχισμού.

Φαίνεται ότι το πορνό αποκτά την ιδιότητα του γιατρού και δοκιμάζει τις εγχειριστικές του ικανότητες πάνω στη φύση της πραγματικότητας. Δημιουργεί ένα πλαίσιο που ο άντρας και η γυναίκα φαίνονται πιο πραγματικοί και από το πραγματικό. Βέβαια, η τεχνική του zoom στα γεννητικά κυρίως όργανα τείνει να εξαφανίσει ακόμα και το πραγματικό. Τα πλάνα του ανθρώπινου σώματος είναι τόσο κοντινά που κανείς δεν έχει

⁴⁹ Κατερίνα Σαδικάκη, Λίζα Τσαλίκη (επιμ.), *Μέσα Επικοινωνίας Λαϊκή Κουλτούρα και η Βιομηχανία Του Σεξ*. Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση (2012), σελ. 35-37

μπορέσει να δει από τόσο κοντά και με τόση ευκρίνεια κάποια σημεία του σώματός του, και φτάνει σε σημείο να μπερδεύεται με την ίδια του την αναπαράσταση.⁵⁰

«Κάπου εδώ το πορνό μοιάζει με το στέρεο: όπως η απόλαυση της μουσικής πεθαίνει μέσα στην τελειότητα της μηχανής, έτσι και η γοητεία του φύλου πεθαίνει μέσα στην υψηλή πιστότητα της αναπαράστασής του». ⁵¹ Επίσης, βάσει κάποιων απόψεων το πορνό δεν κρίνεται χυδαίο, απλώς αναφέρεται ότι αποτελεί μια τεχνητή δημιουργία του χυδαίου, και συνάμα μια καταστροφική πράξη προβάλλοντας μόνο πλασματική ευχαρίστηση και πλασματικούς οργασμούς.

Σε ό,τι αφορά τον κινηματογράφο ισχύει η δημιουργία σχέσης υποκειμένου και αντικειμένου με την έννοια ότι το υποκείμενο απασχολείται με ένα αντικείμενο το οποίο υπάρχει στο οπτικό του πεδίο. Το χαρακτηριστικό όμως που καθιστά τον κινηματογράφο ξεχωριστό σε σύγκριση με υπόλοιπα θεάματα είναι το γεγονός ότι ο θεατής ικανοποιεί μία επιθυμία του που δεν είναι άλλη από την επιθυμία του να βρίσκεται στη θέση του υποκειμένου σε ένα περιβάλλον αναπαράστασης όπου κανένας δε θα μπορέσει να εισβάλλει και να ενοχλήσει το περιβάλλον αυτό. Ο θεατής είναι ένας ηδονοβλεπίας ασχέτως με το τι είδους ταινία παρακολουθεί , ερωτική ή μη. Βρίσκεται σε μια σκοτεινή αίθουσα και παρακολουθεί λαθραία μια ταινία η οποία ζωντανεύει και εξελίσσεται μπροστά του δίνοντάς του τη δυνατότητα μιας μοναδικής ικανοποίησης.

Ο θεατής λαμβάνει μια στάση παθητικότητας και αδράνειας και ο μόνος τρόπος για να αποδράσει από την κατάσταση αυτή είναι να φανταστεί τον εαυτό του μέσα στο χώρο της μυθοπλασίας. Ανεξάρτητα από το είδος της ταινίας ο κινηματογράφος μοιάζει σαν μια ερωτογενής ζώνη , σαν ένα σώμα ερωτικό που προβάλλεται στην ηδονοβλεπτική οπτική του θεατή. Από την απαρχή κιόλας του κινηματογράφου έγινε αντιληπτή η ερωτική του φύση και αυτό γιατί αποδίδει αντικείμενα, σώματα με έντονο το στοιχείο του φετιχισμού που καταλήγει στη σεξουαλική πράξη, όσο καμία άλλη τέχνη. Επίσης,

⁵⁰ Θόδωρος Σούμας, σελ.22-24

⁵¹ Γιώργος Τζιιώτζιος, *Ελληνικός Κινηματογράφος - Ιαπωνία: Οζού-Κουροσάβα-Οσίμα, Αφιέρωμα Χίτσκοκ, ΦΕΣΤΙΒΑΛ-ΚΡΙΤΙΚΕΣ, Ο ερωτισμός στο σινεμά*, Περιοδικό Νέα Οθόνη, Κινηματογραφικό Περιοδικό Θεωρίας / Κριτικής / Παρέμβασης, Τεύχος 6 (1981), σελ.37

προβάλλει μια σεξουαλικότητα ανέκφραστη και καταπιεσμένη η οποία προσπαθεί να αναδυθεί με οποιονδήποτε τρόπο.

Αυτό το οποίο προκαλεί , κατά πάσα πιθανότητα, αντιδράσεις στη θέαση του γυμνού στοιχείου είναι το γεγονός ότι ο κινηματογράφος αναπαριστά την πραγματικότητα. Το γυμνό στοιχείο λοιπόν φαίνεται να εντυπώνει εντελώς την πραγματικότητα, χωρίς να υπόκειται σε κάποιου είδους επεξεργασία, ακατέργαστο κάτι το οποίο το μεταμορφώνει σε πορνογραφικό. Ο Αντρέ Μπαζέν έχει αναφέρει ότι ο κινηματογράφος είναι σε θέση να μιλήσει για τα πάντα όχι όμως και να τα δείξει εκτός εάν απουσιάζει η γλώσσα του κινηματογράφου με σκοπό να μην αποδοθεί στην εικόνα ύφος ντοκυμαντέρ. Όταν το γυμνό και το σεξ κατακλύζουν τον κινηματογραφικό φακό και την οθόνη στην απόλυτη φυσικότητά τους τότε εντοπίζεται το πρόβλημα και τίθεται το ζήτημα της αντίθεσης ανάμεσα στον ερωτικό κινηματογράφο και στο πορνό.

Για να επιτευχθεί ο ερωτισμός απαραίτητη προϋπόθεση ορίζεται η τοποθέτηση σχετικού ορίου σχετικά με το που να σταματά η ηδονοβλεπτική τάση του φακού. Ο ερωτισμός για να δημιουργηθεί καλείται να παίξει το παιχνίδι του κρυφτού και του ορατού στις περισσότερες περιπτώσεις και αυτό το στοιχείο τον διαφοροποιεί αρκετά από το πορνό. Σε αυτό το σημείο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και τα είδη του ερωτικού κινηματογράφου από τις πρώτες κινηματογραφικές παραγωγές *striptease* μέχρι τα *nudies* και το *soft-core*.⁵² Το είδος του πορνό φαίνεται να διατηρεί τη διαχρονικότητά του μια και θίγει ένα ζήτημα που απασχολεί ιδιαίτερα τον ανθρώπινο ψυχισμό. Παρατηρώντας λοιπόν τις περιόδους, στα χρόνια μεταξύ 1930- 1958 συναντάμε ταινίες με τολμηρές ερωτικές σκηνές και έντονη λογοκρισία παράλληλα γεγονός το οποίο δε λειτούργησε εν συνεχεία ανασταλτικά για την εξέλιξη του πορνό.⁵³

Στην πορεία, συναντάμε την κατηγορία *nudies* που αφορά στις ταινίες γυμνού το διάστημα μεταξύ 1958-1964 στην Αμερική, που μπορεί να πρόβαλλαν αρκετό θηλυκό γυμνό οπισθίων και στήθους μόνο, χωρίς όμως να παρουσιάζεται η σεξουαλική πράξη.

⁵² Θόδωρος Σούμας, *Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα/ερωτισμός*, , Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα (1983), διεύθυνση Γιάννης Σολδάτος, σελ.24-25

⁵³Κωνσταντίνος Δ. Νούλας, σελ 132-134

Αντίθετα, στο *softcore* το οποίο ανθίζει την περίοδο 1964-1970 προβάλλεται η ερωτική πράξη αλλά οι ηθοποιοί προσποιούνται ότι κάνουν σεξ. Στο πορνό πάλι αυτό που έχει αξία μόνο είναι η επίτευξη της πιστής αναπαράστασης του αυθεντικού. Οι ηθοποιοί κάνουν έρωτα μπροστά στην οθόνη, όχι όπως στο *softcore*, αλλά στην πραγματικότητα και ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στην επιτυχημένη αναπαράσταση του σεξ διαδραματίζουν όπως θα δούμε και παρακάτω τα γκρο-πλάνα. Βέβαια, το σεξ μεταμορφώνεται σε μια μηχανική ενέργεια και γίνεται συνέχεια το ίδιο και το ίδιο, με ελάχιστες αλλαγές.

Το θέμα δηλαδή του πορνό είναι καθαρά το σεξ και καθ'όλη τη διάρκεια της ταινίας προβάλλεται μόνο αυτό. Ο κινηματογράφος πορνό χαρακτηρίζεται από στοιχεία μινιμαλισμού θα λέγαμε καθώς διαθέτει ελάχιστα στοιχεία διήγησης. Ο κινηματογράφος είναι τέχνη και μέσα από τη γλώσσα που χρησιμοποιεί μπορεί να κάνει θαύματα. Στο πορνό η διήγηση στο μεγαλύτερο μέρος απουσιάζει και προτιμάται η εικόνα από το λόγο καθώς και η παράσταση από την αναπαράσταση. Επιπλέον, η τόση απόδοση και εντύπωση της πραγματικότητας δεν αφήνει κανένα περιθώριο στο θεατή να λειτουργήσει η φαντασίωση του γι'αυτό και απουσιάζει σε αυτό το είδος πολλές φορές το μυθοπλαστικό στοιχείο.⁵⁴

Σχετικά με το *hard-core* πορνό, επιτρέπεται η προβολή πάσης φύσεως σεξουαλικής ενέργειας, ολοκληρωμένη η σεξουαλική πράξη και κάπως έτσι ξεπερνιούνται τα όρια του πορνό.⁵⁵ Πρωταγωνιστικό ρόλο διαδραματίζει το ανδρικό μόριο καθώς ό,τι γίνεται αποβλέπει στην ικανοποίηση του. Η ηδονή που νιώθει η γυναίκα σε αυτό το είδος έγκειται κατά κύριο λόγο στην επιθυμία της να υποταχτεί στο αντρικό φύλο και να πραγματοποιήσει τις επιθυμίες του.

Και σε αυτό το σημείο έρχεται να προστεθεί μια άποψη την οποία ενστερνίζονται όσοι δεν είναι απόλυτοι υπέρμαχοι του είδους: αφού όλα φαίνονται στο πορνό και όλα γίνονται πώς θα γίνει ορατή η ικανοποίηση και ο γυναικείος οργασμός; Η κάθε

⁵⁴ Θόδωρος Σούμας, σελ.25-26

⁵⁵ Κωνσταντίνος Δ. Νούλας, σελ.135

πρωταγωνίστρια μπορεί απλά να προσποιείται τον οργανισμό, επομένως αυτομάτως η ταινία ξεφεύγει από τα πλαίσια του πραγματικού.⁵⁶

Στο σινεμά που αφορά το πορνό παρατηρούμε ότι τα πλάνα και οι λήψεις της κάμερας καλύπτουν κατά κύριο λόγο ολόκληρα τα σώματα των πρωταγωνιστών, επικεντρώνονται στα γεννητικά τους όργανα γεγονός ιδιαίτερα ευχάριστο και απαραίτητο για έναν θεατή πορνό, ενώ παράλληλα προβάλλεται ολόκληρη η ερωτική πράξη. Γι' αυτό το λόγο τα πλάνα χαρακτηρίζονται από διάρκεια ,υπάρχουν όμως και περιπτώσεις που τα πλάνα είναι κοντινά και εστιάζουν στα γεννητικά όργανα και στην ερωτική πράξη γύρω από αυτά, γεγονός που ενδεχομένως να αφαιρεί από το θεατή στοιχεία της δράσης.

Το σινεμά πορνό κατά κύριο λόγο αποτελείται από σκηνές με διάρκεια μεγαλύτερη από αυτήν που χρησιμοποιείται στις απλές ερωτικές ταινίες και αυτό γιατί ακριβώς το κοινό που παρακολουθεί πορνό το επιθυμεί για να ικανοποιηθεί η ηδονοβλεπτική του πλευρά. Επίσης, ένα άλλο στοιχείο του πορνό αποτελεί και το γεγονός ότι οι σεξουαλικές σκηνές δεν χωρίζονται σε πολλά μέρη και διατηρούν και μια αληθοφάνεια , αποτυπώνουν θα λέγαμε την πραγματικότητα. Ο ερωτικός , από την άλλη, κινηματογράφος παίζει με το στοιχείο της απόκρυψης και της εμφάνισης ,ένα στοιχείο που μπορεί να υπάρξει και στο πορνό αλλά πολύ σπάνια και σχεδόν τυχαία. Επιπρόσθετα, μάλλον δεν αγκαλιάζει τις έννοιες του πραγματικού και του αληθινού τόσο στενά όσο το πορνό σινεμά.

Ο ερωτικός κινηματογράφος προκαλεί το φαντασιακό να ζυπνήσει και να τεθεί σε λειτουργία παρακινώντας μαζί του την επιθυμία η οποία ξεσηκώνεται από το μοναδικό παιχνίδι που προκαλεί η σύνδεση ορατού- αοράτου. Οι σκηνοθέτες του ερωτικού κινηματογράφου κινούνται περισσότερο σε πλαίσια που το γυμνό σώμα δεν προβάλλεται ολότελα γυμνό και δε ζουμάρονται ή καλύτερα, δε λαμβάνουν εικονική διάσταση οι ερωτικές συνευρέσεις. Ο ερωτισμός δε χρειάζεται απαραίτητα να τυλιχθεί από το πέπλο του γυμνού σώματος για να χαρακτηριστεί ερωτικός. Αρκούν και μόνο βλέμματα, χειρονομίες, αναστεναγμοί.

⁵⁶Μπάμπης Ακτσόγλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος - Ιαπωνία: Οζού-Κουροσάβα-Οσίμα, Αφιέρωμα Χίτσκοκ(II), ΦΕΣΤΙΒΑΛ-ΚΡΙΤΙΚΕΣ, Ο ερωτισμός στο σινεμά*, Περιοδικό Νέα Οθόνη, Κινηματογραφικό Περιοδικό Θεωρίας / Κριτικής / Παρέμβασης, Τεύχος 6 (1981), σελ.45-46

Ωστόσο, ως προς τη σχέση ερωτικού και πορνό θα λέγαμε ότι το πρώτο εμπεριέχει κάποιες φορές το δεύτερο, χρησιμοποιώντας τους κατάλληλους σεξουαλικούς κώδικες, προβαίνοντας καμιά φορά και στην ανατροπή τους. Αυτό το γεγονός ,βάσει κάποιων απόψεων , υποστηρίζεται ότι θα έδινε στο θεατή μια αίσθηση πώς το πορνό αποτελεί και αυτό ένα «κινηματογραφικό είδος» με χαρακτηριστικό παράδειγμα την ταινία του Όσιμα «Η Αυτοκρατορία των αισθήσεων» (1976) όπως αναφέρθηκε άλλωστε και προηγουμένως.

Σύμφωνα με το George Bataille το στοιχείο εκείνο που προσδίδει σε μια ταινία ερωτική χροιά εντοπίζεται στην αλληλεπίδραση της τρόπον τινά επιτρεπόμενης ηδονής με το αρχέτυπο του απαγορευμένου, καθώς και τα ευμετάβλητα ή ενίοτε δυσδιάκριτα όρια που υπάρχουν ανάμεσά τους. Υποστηρίζει ότι η ηδονή συμπλέκεται με το απαγορευμένο και συμπληρώνει ότι τόσο το μαλακό όσο , και ιδιαίτερα το σκληρό πορνό πολλές φορές αδυνατούν να αντιληφθούν την έννοια του προαναφερθέντος ορίου. Βέβαια, αυτά τα όρια ενδέχεται τις περισσότερες φορές να μη γίνονται αντιληπτά από το κοινό στο υποσυνείδητο του οποίου κυριαρχεί η πρόκληση του απαγορευμένου, αλλά υπάρχουν , μια και δε γίνεται να προβληθεί υλικό πορνό σε όλες τις μορφές που έχει φανταστεί ο ανθρώπινος νους.

Αντίθετα, στον τομέα της λογοτεχνίας όλα είναι εφικτά καθώς όλα μπορούν να περιγραφούν ,όπως συνέβη για παράδειγμα και με τα έργα του Σάντ. Ωστόσο, αναφέρεται ότι η ιδανική αναλογία έγκειται στη φράση ‘τόσο..όσο’..να υπάρχει δηλαδή κάποια απαγόρευση και κάποιο όριο προκειμένου να διατηρηθεί ο ερωτισμός σε μια ταινία αλλά να απουσιάζει η απολυτότητα των ορίων. Ο κινηματογράφος του ερωτισμού στηρίζεται πολύ στην προβολή και έκθεση εικόνων του ανθρωπίνου σώματος, σε ήχους, σε κραυγές που όλα αυτά μαζί οδηγούν σε ένα επικοινωνιακό πλαίσιο που σχετίζεται με τη σεξουαλικότητα.

Άλλες απόψεις επί του θέματος αντιμετωπίζουν τα δύο κινηματογραφικά είδη από την ίδια σκοπιά. Ειδικότερα, κάποιοι θεωρούν ότι η τακτική του ερωτικού κινηματογράφου να δείχνει εικόνες γυμνής σάρκας και πλάνα μακρινά με ολόκληρο το σώμα, δεν έχει κάποια διαφορά από την τακτική του πορνό σινεμά η οποία στοχεύει στην προβολή των γεννητικών οργάνων και της σεξουαλικής πράξης κυρίως. Με τα γκρο πλάνα επέρχεται η

φειχοποίηση των επίμαχων σημείων του ανθρωπίνου σώματος, είτε ανδρικού είτε γυναικείου.

Αυτή η άποψη στηρίζεται στο επιχείρημα ότι το αποτέλεσμα και στις δύο περιπτώσεις είναι παρόμοιο, μια και ο θεατής επιθυμεί να δει τα απόκρυφα μέρη του σώματος και να θαυμάσει ή να φαντασιωθεί την ερωτική συνεύρεση. Ωστόσο, ο ερωτικός κινηματογράφος δε μπορεί να προβεί στην προβολή καθαρών πορνό-σκηνών αφού αξιολογηθεί μερίδα πληθυσμού με ηθικές αναστολές και περιορισμούς δε θα παρευρεθεί σε τέτοιες προβολές με αποτέλεσμα οι εισπράξεις να οξύνονται. Βέβαια, το σινεμά πορνό λόγω της ωμότητας των σκηνών οι οποίες δεν καλύπτονται από κάποιο πέπλο και από κάποια ιδιαίτερη πλοκή, έχει καθιερωθεί στις ανθρώπινες σκέψεις ως ένας μηχανισμός, ως μια μηχανική δραστηριότητα που εκθέτει νέες σεξουαλικές τεχνικές και τάσεις για όλα τα γούστα.

Παράλληλα όμως, το γεγονός αυτό καθώς και το γεγονός των μειωμένων εισπράξεων που προαναφέρθηκε, δε θα έπρεπε να αποτελούν καθοριστικό παράγοντα για την ποιότητα αυτών των ταινιών. Άλλωστε ο Όσιμα την ταινία *Αυτοκρατορία των αισθήσεων* την είχε ο ίδιος κατάξει στην κατηγορία πορνό και μάλιστα είχε τονίσει ότι δε θεωρούσε την ανηθικότητα κάτι το μεμπτό και δεν καταλάβαινε κιόλας γιατί στην τέχνη θα έπρεπε να απουσιάζει, όπως επίσης δε θεωρούσε μεμπτό και το γεγονός να επιδιώκει κάποιος μέσα από τις ταινίες του τη σεξουαλική διέγερση του κοινού.

Ωστόσο, το σινεμά πορνό παρουσιάζει δύο σημαντικά μειονεκτήματα που εμποδίζουν την ενδεχόμενη εξέλιξή του και την ανατροπή της καθιερωμένης άποψης. Αρχικά, οι σκηνοθέτες χαρακτηρίζονται ως επί το πλείστον άτομα χωρίς κάποια ιδιαίτερη φαντασία που θα έδινε στην πλοκή ένα ερέθισμα για φαντασιώσεις πέρα από αυτό που ήδη προβάλλεται και δεύτερον, το εμπόδιο εντάσσεται στα πλαίσια της οικονομίας. Οι παραγωγοί πορνό καταβάλλουν υψηλούς φόρους στο κράτος με φυσικό επακόλουθο να μειώνεται το κόστος παραγωγής. Έτσι, οι χώροι που ενοικιάζονται για τα γυρίσματα δεν είναι ιδιαίτερα ευρύχωροι, οι τεχνικοί, οι σεναριογράφοι και οι σκηνοθέτες δεν ανήκουν

στην elite του είδους τους, οι ηθοποιοί είναι λίγοι και το παραγόμενο προϊόν βρίθει από χυδαιότητα και προχειρότητα.⁵⁷

2.5 Η στάση και επιρροή των ΜΜΕ σχετικά με το σεξ

«Το σεξ πουλάει» πρόκειται για μια φράση που ακούγεται πολύ τον 21^ο αιώνα. Το φαινόμενο της «ροζ στερλίνας»⁵⁸, επιβεβαιώνει το γεγονός ότι το σεξ έχει πλήρως εμπορευματοποιηθεί και μετατραπεί σε αξιόλογη πηγή εσόδων των σύγχρονων βιομηχανιών με τη δέσμευση να εκπληρώνονται οι σεξουαλικές επιθυμίες των ανθρώπων μέσω διαφόρων τρόπων και μέσων όπως τα διάφορα έντυπα που πραγματεύονται το πορνό, οι ταινίες πορνό, διάφορα είδη μόδας κ.τ.λ.

Το σεξ παρουσιάζεται σαν ένα προϊόν που προωθείται από τις βιομηχανίες των καπιταλιστικών κοινωνιών και μάλιστα οι εν λόγω βιομηχανίες πασχίζουν να ξεπεράσουν σε κέρδη και μέγεθος τους κλασικούς πόρους της πολιτιστικής οικονομίας, όπως είναι για παράδειγμα ο κινηματογράφος του Χόλλιγουντ. Πάντως, αυτός ο έντονα εμπορικός χαρακτήρας του σεξ που βρίσκει ζωή και εξέλιξη στις σεξουαλικές κοινότητες που μπορούν οικονομικά να στηρίξουν τους πόθους τους, διαγράφει μια πορεία οικονομική μείζονος σημασίας για τον καπιταλισμό του πολιτισμού στο κατώφλι του 21^{ου} αιώνα.⁵⁹

Πολλοί είναι εκείνοι που εκφράζουν τη δυσαρέσκειά τους γι' αυτήν τη σεξουαλική διάσταση του σύγχρονου πολιτισμού. Μια Αγγλίδα δημοσιογράφος και συγγραφέας η Melanie Phillips καλεί το κοινό να αντιδράσει σε αυτήν τη σεξουαλική κυριαρχία που περιβάλλει τον πολιτισμό, μετερχόμενη το επιχείρημα ότι αυτή η κατάσταση θα μας οδηγήσει σε ψυχο-πνευματικό άδειασμα. Αυτήν την άποψη συμπληρώνει ο δοκιμογράφος Bryan Appleyard κρούοντας τον κώδωνα του κινδύνου και τονίζοντας ότι

⁵⁷ Θόδωρος Σούμας, σελ.22-51

⁵⁸ αποτελεί μια αγγλική έκφραση που αναφέρεται στα χρήματα που ξοδεύουν οι ομοφυλόφιλοι και που πρόκειται για υπέρογκα ποσά

⁵⁹ Brian McNair, *Η Κουλτούρα του στριπτίζ, σεξ, μέσα ενημέρωσης και ο εκδημοκρατισμός της επιθυμίας*, σελ.21

το σεξ έχει μετατραπεί και αυτό σε καταναλωτικό προϊόν που προωθείται από την τηλεόραση, τα περιοδικά, τα DVD, τις διαφημίσεις.

Αδιαμφισβήτητα, κάποιες μορφές της πορνογραφίας έχουν κατακριθεί περισσότερο από κάποιες άλλες, ιδιαίτερα από τη δεκαετία του 1970 και έπειτα που το φεμινιστικό κίνημα κατέστησε αισθητή την παρουσία του και εναντιώθηκε στο πορνό που θυματοποιεί τις γυναίκες και τα παιδιά. Πρόκειται για μια άποψη που εξακολουθεί να υπαινισσέται ότι ασκείται σωματική βία σε αυτές τις κατηγορίες πληθυσμού. Άλλες μορφές πορνογραφίας που στηρίζονται στην εικόνα, όπως ο κόσμος της διαφήμισης και της μόδας, έχουν υποστεί αιχμηρή κριτική για το γεγονός ότι πλήττουν τόσο τη θηλυκότητα όσο και τον ανδρισμό.

Ωστόσο, το τι ερμηνείες και επεξηγήσεις μπορεί να δοθούν σε τέτοιες εικόνες και σε ανάλογο υλικό και το πώς είναι δυνατό να επιδράσουν και να επηρεάσουν την αντίδραση ενός ατόμου και ενός ευρύτερου κοινωνικού συνόλου, πρόκειται σίγουρα για το συνδυασμό κάποιων μεταβλητών που σχετίζονται με τα κίνητρα, τα ερεθίσματα και το περιβάλλον που διαθέτει κάποιος καθώς και με το περιεχόμενο της εικόνας. Κάποιοι άνθρωποι για παράδειγμα όταν έρθουν αντιμέτωποι με εικόνες πορνό ή με κάποια αντίστοιχου περιεχομένου ταινία ενδέχεται να υποβληθούν σε μια διαδικασία σεξουαλικής διέγερσης, ενώ κάποιοι άλλοι μπορεί να νιώσουν αποστροφή.

Σε κάποια διαφήμιση μόδας με γνωστό μοντέλο όπως είναι η Ναόμι Κάμπελ μερίδα ανθρώπων θα νιώσουν ευχάριστα συναισθήματα στη θέα των εικόνων κι ίσως αδράξουν την ευκαιρία για να βελτιώσουν το προσωπικό τους στυλ. Άλλοι πάλι θα ισχυριστούν ότι ο βιομηχανικός καπιταλισμός που υποκλίνεται στη σεξουαλικοποίηση, διαμορφώνει πρότυπα καλλίγραμμων σωμάτων και αδύνατων κατά κύριο λόγο, συμβάλλοντας με αυτόν τον τρόπο στην ενίσχυση μιας ψυχοσωματικής πάθησης, της ανορεξίας.

Αδιαμφισβήτητα, με το πέρασμα των ετών οι απόψεις περί σεξουαλικότητας υπέστησαν πολυάριθμες αλλαγές, αν λάβουμε υπόψην μας πόσες γυναικείες ζωές θυσιάστηκαν λίγο πριν το Α' Παγκόσμιο πόλεμο προκειμένου να επιτύχουν την απόκτηση δικαιώματος ψήφου, ενώ το 2000 πια, η Hilary Clinton εκλέχτηκε γερουσιαστής στη Νέα Υόρκη χωρίς να χρειαστεί να διεκδικήσει αυτό το δικαίωμα με κάποια διαδήλωση ή να χάσει και τη ζωή της. Οι περισσότερες εκ των αλλαγών συνέβησαν μετά την έντονη

σεξουαλικοποίηση του πολιτισμού και σε αυτήν τη διάδοση και εξέλιξη της σεξουαλικοποίησης καταλυτικός κρίθηκε ο ρόλος των μέσων μαζικής ενημέρωσης , καθώς και του κινηματογράφου που προέβη στην εικονοποίηση των σεξουαλικών επιθυμιών κάθε γούστου.

Μια κινηματογραφική ταινία του 1999 που πραγματεύεται ζήτημα σεξουαλικοποίησης είναι η ταινία «Το καλοκαίρι του Σαμ» στην οποία πρωταγωνιστούν ένας ομοφυλόφιλος και ένας αμφιφυλόφιλος οι οποίοι προβάλλονται ως θύματα του straight ανδρισμού λόγω της άγνοιας στην οποία ζουν συνομήλικοί τους. Ο σκηνοθέτης της ταινίας , Spike Lee, επικεντρώνεται κυρίως στο συμβάν μιας σειράς φόνων από τον Σαμ που είχε πλήξει τη Νέα Υόρκη το 1970 , πραγματοποιώντας μέσα από την ταινία του επίκληση στην ανθρωπιά και την αξιοπρέπεια ανθρώπων με διαφορετικές σεξουαλικές προτιμήσεις. Αυτή η ταινία αποτελεί ένα από τα εκατομμύρια παραδείγματα ταινιών που προβάλλουν και ασχολούνται με ζητήματα σεξουαλικότητας και ερωτισμού , καθώς και την εξέλιξη αυτών των στοιχείων.

Θα έλεγε κανείς ότι τα μέσα ενημέρωσης όπως έχουν σήμερα διαμορφωθεί με την παρουσία κυρίως του διαδικτύου, και ο κινηματογράφος, αποτελούν κύριες πηγές εσόδων των βιομηχανικών καπιταλιστικών κοινωνιών μέσω της εικόνας, του βίντεο, των έντυπων μέσων, του διαδικτύου. Τα πολιτιστικά προϊόντα που παράγουν είναι ιδεολογικά προϊόντα της ανθρώπινης δύναμης και μας καταδεικνύουν τρόπους συμπεριφοράς στον κόσμο τον οποίο ζούμε. Ωστόσο, κρύβουν και μια χροιά αντιιδεολογική και αντισυμβατική η οποία μας παραχωρεί το δικαίωμα του αντίλογου. Ο McNair με την περιγραφή της ταινίας του Lee επιδιώκει την ανάδειξη και έμφαση του αντισυμβατικού στοιχείου, που ανατρέπει τα δεδομένα για τον ανδρισμό, την ετεροφυλοφιλία και ομοφυλοφιλία.⁶⁰

Σχετικά με την ομοφυλοφιλία, τα δείγματα δεν φάνηκαν και ιδιαίτερα ευσώφωνα . Τη δεκαετία του 1950 για παράδειγμα δέχτηκε έντονη κριτική και δεν προβαλλόταν το ομοφυλοφιλικό στοιχείο καθόλου συχνά στις κινηματογραφικές ταινίες. Στην ταινία *Οι διαβολογυναίκες (1954)* του Κλουζώ παρουσιάζεται ένας άνδρας που προσπαθεί με την

⁶⁰ Brian McNair, *Η Κουλτούρα του στριπτίζ, σεξ, μέσα ενημέρωσης και ο εκδημοκρατισμός της επιθυμίας*, σελ.23-32

ερωμένη του να βγάλουν από τη μέση τη γυναίκα του , μια ιστορία μυστηρίου που δανείζεται την υπόθεση από το μυθιστόρημα *Η γυναίκα που ήταν* των Μπουαλώ και Ναρσεζάκ, στο οποίο οι πρωταγωνιστές που οργανώνουν την ίντριγκα πρόκειται για ένα λεσβιακό ζευγάρι. Η ομοφυλοφιλία στον κινηματογράφο δεν απευθύνεται σε ευρύ κοινό και γι' αυτόν το λόγο τη συναντάμε στο λεγόμενο πρωτοποριακό κινηματογράφο και στα σκληρά πορνό, τοποθετείται στο περιθώριο κάπως αφού δεν αναγνωρίζεται ως εντελώς 'νόμιμη', όπως ακριβώς και οι ίδιοι οι ομοφυλόφιλοι.

Μια εκδοχή αυτής της περιθωριοποίησης μπορεί να είναι το γεγονός ότι η ομοφυλοφιλία υπονόμωσε και υπονομεύει το μύθο του του αληθινού άνδρα. Με το πέρασμα των ετών, ο καλλιτεχνικός χώρος ήταν αυτός που δημιούργησε ένα γόνιμο έδαφος για την παρουσίαση και μερική καθιέρωση των ομοφυλόφιλων, επιτρέποντας τους να παρουσιάζονται ως καλλιτέχνες παρά σαν ομοφυλόφιλοι. Η διάδοση της τηλεόρασης λειτούργησε ενθαρρυντικά για την πιο σύντομη αναγνώριση της ομοφυλοφιλίας. Σε ό,τι αφορά πάντως το λεσβιασμό πιο εύκολα συναντάται ,πέρα από το πορνό, και στο συμβατικό κινηματογράφο. ⁶¹

Μια ταινία που είχε απήχηση στο ευρύ κοινό ήταν η *Εμμανουέλα* η οποία δημιούργησε την παραγωγή θετικών συναισθημάτων στο κοινό για τη λεσβιακή σχέση της Εμμανουέλας με τη Μπη, δίνοντας όμως την εντύπωση ότι το τέλος της ταινίας δανείστηκε στοιχεία μιας ετεροφυλοφιλικής σχέσης, αφού η Μπη εγκατέλειψε την Εμμανουέλα χωρίς να ενδιαφέρεται για εκείνη , μια σχέση η οποία είναι δύσκολο να υπάρξει ανάμεσα σε δύο γυναίκες. Μοιάζει σαν να επιθυμούσε ο σκηνοθέτης τη διακοπή αυτής της σχέσης προκειμένου να η Εμμανουέλα να στραφεί και παλι στο σύζυγό της και να λάβει έτσι το προκαθορισμένο τέλος της η πλοκή. ⁶²

⁶¹ Καρολάϊν Σέλντον-Ρίτσαρντ Ντάϊερ, Τζάκ Μπαπούσιο, *Κινηματογράφος και Ομοφυλοφιλία*, Εκδόσεις Αιγόκερως (1991), Σύνταξη Ρίτσαρντ Ντάϊερ, Μετάφραση-επιμέμεια Δημήτρης Κολιοδήμος, σελ.16-20

⁶² Καρολάϊν Σέλντον-Ρίτσαρντ Ντάϊερ, Τζάκ Μπαπούσιο, σελ.32-34

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΕΡΩΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Με τη δημιουργία των κατάλληλων μηχανημάτων, επιτεύχθηκε η δημιουργία του κινηματογράφου, ενός μέσου που ένωσε τον κόσμο της πραγματικότητας με αυτόν των αισθήσεων, ένα μέσον που αντανακλά την κίνηση της ανθρώπινης ύπαρξης και συμβάλλει όσο κανένα άλλο μέσο στη διατήρηση της αθανασίας. Όλες οι μορφές τέχνης βέβαια κινούνται στα πλαίσια αυτής της έννοιας, παίζουν με την αθανασία, αλλά ίσως ο κινηματογράφος να αποδίδει καλύτερα.

Με το πέρασμα των ετών, η λεγόμενη 7^η τέχνη, αυτή του κινηματογράφου πέρασε στη ζώνη της εμπορικότητας και ανέδειξε μια από τις πιο ισχυρές παγκόσμιες βιομηχανίες.

Στην Ελλάδα ο κινηματογράφος πρωτοεμφανίστηκε το 1912, δυστυχώς όμως δε σημείωσε κάποια σημαντική εξέλιξη στο χώρο της βιομηχανίας παρά το πλεονέκτημα της σπουδαίας πολιτιστικής κληρονομιάς που διέπει την Ελλάδα. Ο κινηματογράφος δε συνάντησε γόνιμο έδαφος στον ελλαδικό χώρο λόγω μιας σειράς πολέμων και εσωτερικών διαμαχών, της ιταλικής και γερμανικής κατοχής, του εμφυλίου, γεγονότα που καθήλωσαν το βιομηχανικό κλάδο σε κατάσταση αδράνειας και στασιμότητας.

Η θέσπιση νόμου που ασχολήθηκε με τον ελληνικό κινηματογράφο πραγματοποιήθηκε το 1932, αναθεωρήθηκε το 1936 και τελικά έπαψε να ισχύει, μέχρι το 1961 που τέθηκε εκ νέου σε εφαρμογή. Τότε εκτιμηθήκε ορθότερα η βιομηχανία του ελληνικού κινηματογράφου με στόχο την επίτευξη συμπαραγωγών αλλά και αυτονομίας. Με τον καιρό εγκαινιάστηκαν και σχολές κινηματογράφου απαραίτητες για την πρόοδο και ομαλή λειτουργία του. Γιατί η ουσία έγκειται στο περιεχόμενο του κινηματογραφικού υλικού. Δεν έχει σημασία να πυροδοτείται η επιθυμία για θέαμα αλλά η κατανόηση του κινηματογράφου ως ένα από τα σημαντικότερα εκφραστικά μέσα της εποχής μας.⁶³

⁶³Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα (Β' έκδοση 2006, Α' έκδοση 1980), COPYRIGHT: Μαρία Κομνηνού,σελ.36-39

3.1 Πώς διαμορφώνεται μέχρι την περίοδο του 1975

Ο κινηματογράφος στην Ελλάδα καταφθάνει σε μια δύσκολη περίοδο που βαραίνει από οικονομικές και πολιτικές δυσχέρειες δημιουργώντας ακατάλληλο έδαφος για την απόκτηση δικής του μοναδικής ταυτότητας, τουλάχιστον την περίοδο εκείνη.⁶⁴ Ωστόσο, την περίοδο μεταξύ 1928-1932 παρατηρείται μια παύση των οικονομικο-πολιτικών προβλημάτων και ταυτόχρονη αξιόλογη πρόοδος του ελληνικού κινηματογράφου. Βέβαια, οι ελλείψεις που φαίνεται να κυριαρχούν στον ελλαδικό χώρο εμποδίζουν την ακμή της εγχώριας παραγωγής.⁶⁵

Η πρώτη προβολή ταινίας ανοιχτή για το κοινό στην Αθήνα πραγματοποιήθηκε το 1898 με την προβολή των ταινιών *η Άφιξη του τρένου* και *η Έξοδος των εργοστασίων* των αδερφών Lumiere. Οι αντιδράσεις διαφοροποιήθηκαν αρκετά καθώς κάποιοι εμποτίστηκαν από ενθουσιασμό στην προβολή του θεάματος, κάποιοι άλλοι όμως φάνηκαν διστακτικοί και επικριτικοί στην καινοτομία. Ο τίτλος του πρώτου Έλληνα κινηματογραφιστή αποδόθηκε σε έναν Γάλλο οπερατέρ Leon το 1906 (και όχι σε Έλληνα) ο οποίος ενόψει των Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα προέβη στην παραγωγή ταινίας μικρού μήκους με περιεχόμενο από την Ελλάδα.

Σχετικά με την κινηματογραφική θεματολογία στην Ελλάδα συναντάμε στα ξεκινήματα τον καραγκιόζη, τα βαριετέ και κωμειδύλλια που αφορούν καταστάσεις που λαμβάνουν χώρα στις πόλεις, επιθεωρήσεις οι οποίες αναπαριστούν πολιτικές εξελίξεις με κύριο πρωταγωνιστή τη σάτιρα. Ωστόσο αργότερα μεγάλη επιτυχία χαρακτηρίζει ένα άλλο κινηματογραφικό είδος στην Ελλάδα, τα ειδύλλια και τα μελό. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ταινία του Λάσκου *Δάφνις και Χλόη*, μια παραγωγή του 1931, το περιεχόμενο της οποίας αντλεί στοιχεία και υλικό από το βουκολικό ειδύλλιο του Λόγγου και περιγράφει την ιστορία δύο εραστών με στοιχεία γυμνού και σημειώνει

⁶⁴ Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Α' Τόμος (1900-1967), Η' έκδοση αναθεωρημένη, Αιγόκερως (1999), σελ.9-10

⁶⁵ Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Α' Τόμος (1900-1967), Η' έκδοση αναθεωρημένη, Αιγόκερως (1999), σελ.31-33

εμπορική επιτυχία.⁶⁶ Φαίνεται ότι η πορεία του ελληνικού ερωτικού κινηματογράφου παρουσιάζει διακυμάνσεις αφού από τη μία προτιμά τις γυναίκες «παρθένες» τις οποίες όμως εν συνεχεία μετατρέπει σε πορνοστάρ.

Το 1962 ο Παναγιώτης Κωνσταντίνου παρουσιάζει την ταινία *Οι άγγελοι του πεζοδρομίου* μια ταινία που πραγματεύεται το ζήτημα των δύσβατων μονοπατιών που επιλέγουν νεαρά κορίτσια, με την Ντίνα Τριάντη και τη Ζέτα Αποστόλου, οι οποίες εξελίχθηκαν στην πορεία σε σταρ του σεξ. Πάντως σε περίοδο προ χούντας ο κινηματογράφος καλυπτόταν αρκετά από πέπλα σεμνότητας. Σε σκηνές που το γυναικείο φύλο αφαιρούσε τα ρούχα του η κάμερα όχι απλά δεν εστίαζε στο γυμνό αλλά απομακρυνόταν κιόλας. Στην πορεία όμως υπό την απειλή της τηλεόρασης η κατάσταση άρχισε να αλλάζει στον κινηματογράφο με την υιοθέτηση τολμηρού περιεχομένου και σκηνών.⁶⁷ Η άφιξη της τηλεόρασης στη χώρα μας το 1968 χάρη στη μαγεία που προσέφερε , καθώς και η φυγή του κοινού από τον παραδοσιακό εμπορικό κινηματογράφο και η εμφάνιση νέων κινηματογραφικών ειδών, όπως η προπαγανδιστική ιστορική ταινία ή ο μαλακός ερωτικός κινηματογράφος έφεραν νέα δεδομένα .⁶⁸ Η ταινία *Στεφανία* του Δαλιανίδη μια παραγωγή του 1966 αποτελείται από ερωτικά στοιχεία καθώς, πραγματεύεται τον εγκλεισμό της πρωταγωνίστριας Ζωής Λάσκαρη σε αναμορφωτήριο από τον πατριό της και παρά τις δυσκολίες και αντιξοότητες που καλείται να αντιμετωπίσει, δε διστάζει να φανερώσει πολλές φορές τα προικισμένα σωματικά της προσόντα.

Στη δεκαετία του 1970 παρατηρούμε αλλαγές, με την κάμερα να ζουμάρει στα σώματα, στις σκηνές που αφορούσαν το χώρο του κρεβατιού και στα επίμαχα σημεία των ηθοποιών , κάτι το οποίο οδήγησε σιγά σιγά στο σχηματισμό βαθμίδων του πορνό.

⁶⁶ Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Α' Τόμος ΤΟΜΟΣ (1900-1967), Η' έκδοση αναθεωρημένη, Αιγόκερω (1999), σελ.9-14, 44-45

⁶⁷ Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Α' Τόμος (1900-1967), Η' έκδοση αναθεωρημένη, Αιγόκερω (1999), σελ.197-199

⁶⁸ Κατερίνα Σαρικάκη, Λίζα Τσαλίκη (επιμ.), *Μέσα Επικοινωνίας Λαϊκή Κουλτούρα και η Βιομηχανία Του Σεξ*. Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση (2012), «Ιδιωτική μου ζωή»: Μια απόπειρα Εικονογραφίας του ελληνικού ερωτικού κινηματογράφου της περιόδου 1971-1974, Μαρία Κομνηνού και Ορσαλία-Ελένη Κασσαβέτη, σελ.165, 169

Χαρακτηριστικές ταινίες είναι η ταινία *Πρόκληση*(1971) του Όμηρου Ευστρατιάδη στην οποία βασικό θέμα αποτελεί το σεξ σε ένα πλαίσιο τουριστικό και κοσμοπολίτικο και καταφέρει σε μεγάλο βαθμό το συγχρονισμό των ερωτικών σκηνών με την πλοκή. Άλλη ταινία παρόμοιου βεληνεκούς είναι η ταινία *Αποπλάνηση*(1973) του Άγγελου Γεωργιάδη με βασικό άξονα επίσης το σεξ και ειδικότερα τις ερωτικές περιπέτειες στις οποίες ενεπλάκησαν δύο φίλοι.⁶⁹

Η ταινία *Κατήφορος*(1961) επίσης, του Δαλιανίδη, σημαντικού εκπροσώπου του εμπορικού κινηματογράφου, θίγει το ζήτημα της διεφθαρμένης κοινωνίας με την προβολή των πάρτι της νεολαίας , αγγίζοντας και τα ζητήματα της σεξουαλικής τους ζωής με τη Ζωή Λάσκαρη την οποία ο Δαλιανίδης ανέδειξε σε μια από τις πιο ερωτικές ηθοποιούς και σταρ του ελληνικού κινηματογράφου. Έτσι, συναντάμε από αυτήν την εποχή και έπειτα ταινίες με τίτλο «εγχώριο σεξ της σειράς» δηλαδή εγχώριες ερωτικές παραγωγές κάπως εκλεπτυσμένες με ιδιάζουσα σημασία για τον εμπορικό κινηματογράφο.⁷⁰

Η εμφάνιση του ελληνικού μαλακού ερωτικού κινηματογράφου ιδίως τη δεκαετία του '70 μας ωθεί να σκεφτούμε για την ίδια την αναπαράσταση του σεξ και του έρωτα στη μεγάλη οθόνη καθώς και την αποκρυπτογράφηση των ανθρωπίνων σχέσεων και της κουλτούρας γενικότερα. Συγκεκριμένα, μας ωθεί στο να αναρωτηθούμε αν τελικά επρόκειτο απλά για ερωτικό κινηματογράφο εμπλουτισμένο με προκλητικό υλικό ή μια “soft” εκδοχή της πορνογραφίας.

Ήδη από τη δεκαετία του '60, η νεολαία είχε προβεί άτυπα στη δημιουργία δύο στρατοπέδων που αφορούσαν τον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο την εποχή εκείνη. Από τη μία πλευρά, εμφανιζόταν ένα πλήθος νέων ανθρώπων που παρουσιαζόταν ευαισθητοποιημένο κοινωνικά και πολιτικά ,και δε δίσταζε να αμφισβητεί και να αναθεωρεί τα πολιτιστικά δεδομένα των παλαιότερων γενεών. Στην αντίπερα όχθη συναντά κανείς νέους οι οποίοι ζούσαν με βάση τα κυρίαρχα κοινωνικά πρότυπα και

⁶⁹ Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Α' Τόμος (1900-1967), Η' έκδοση αναθεωρημένη, Αιγόκερως (1999), σελ.199-201

⁷⁰ Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Α' Τόμος ΤΟΜΟΣ (1900-1967), Η' έκδοση αναθεωρημένη, Αιγόκερως (1999), σελ.327,204

στερεότυπα που τους είχαν κληροδοτηθεί και τα οποία καταδίκαιζαν τις προγαμιαίες σχέσεις, ενώ ενίσχυαν το αίσθημα της βαθιάς εκτίμησης στο πατριαρχικό οικογενειακό μοντέλο.⁷¹

Οι διαφορές που εντοπίζονταν στους κινηματογραφικούς χαρακτήρες που άλλοτε πήγαιναν από συντηρητικά πρότυπα και άλλοτε από προοδευτικά εφορμούσε από τη γυναικεία αναπαράσταση. Η αμαρτωλή και αποκλίνουσα γυναικεία φύση με βάση τη θρησκεία, σε συνάρτηση με τους διαρκείς αγώνες για την απόκτηση ενός αξιοπρεπούς βιοτικού επιπέδου, άφησαν το στίγμα τους όχι μόνο στον διεθνή κινηματογράφο αλλά και στον ελληνικό εμπορικό. Στις αρχές της δεκαετίας του '60, ο ελληνικός εμπορικός κινηματογράφος καταγράφει την κυρίαρχη ιδεολογία γύρω από τα θέματα ερωτισμού και της γυναικείας παρουσίας σε μία κοινωνία ανδροκρατούμενη.

Πολύ συχνά προβάλλεται το λαϊκό μελόδραμα με δύο όψεις της γυναικείας φιγούρας. Από τη μία, συναντάμε τη γυναίκα- νοικοκυρά, γεννημένη να υπομένει όλα τα οικογενειακά και ερωτικά της προβλήματα που έχουν ως στόχο την κοινωνική υποβάθμισή της. Όταν όμως η πρωταγωνίστρια παντρευτεί τον αγαπημένο της τότε υποτάσσεται επισήμως στην κοινωνία μέσω του θεσμού του γάμου όπως αυτό προβάλλεται για παράδειγμα στην ταινία «Μάνα μου παραστράτησα». Από την άλλη πλευρά, συναντά κανείς ένα μοντέλο που διέπεται από την έννοια της κοινωνικής χειραφέτησης από οικονομικά ευκατάστατες ηρωίδες, που αυτή η κοινωνική χειραφέτηση όμως συνάδει με κάποιου είδους ερωτική ελευθερία καθώς και με κάποιο σχετικό μετριασμό των ηθών της εποχής. Έντονη φαίνεται να είναι η κυριαρχία αυτού του τύπου γυναίκας σε ταινίες του Δαλιανίδη με θέμα την παραβατική νεολαία όπως *Ο κατήφορος*(1961), *Οργή*(1962), *Τλιγγος*(1963).

Κατά την περίοδο της δικτατορίας, ο ελληνικός εμπορικός κινηματογράφος παρέμεινε πιστός στην διαμορφωμένη ως τότε κινηματογραφική πορεία διανθίζοντάς τη με μιούζικαλ και ιστορικές ταινίες. Η ανεπιθύμητη όμως αύξηση μιας έντονα ηθικής αυστηρότητας που περιέβαλε τη φύση και το χαρακτήρα του δικτατορικού καθεστώτος

⁷¹ Κατερίνα Σαρικάκη, Λίζα Τσαλίκη (επιμ.), *Μέσα Επικοινωνίας Λαϊκή Κουλτούρα και η Βιομηχανία Του Σεξ*. Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση (2012), «Ιδιωτική μου ζωή»: Μια απόπειρα Εικονογραφίας του ελληνικού ερωτικού κινηματογράφου της περιόδου 1971-1974, Μαρία Κομνηνού και Ορσαλία-Ελένη Κασσαβέτη, σελ.165-166

σε ένα περιβάλλον όμως όπως το ελληνικό, που δεν πρέπει να λησμονούμε ότι δεχόταν αρκετά υψηλά ποσοστά τουρισμού και κατ' επέκτασιν την εισβολή νέων σεξουαλικών και ερωτικών τάσεων, οδήγησε στην ανάδυση και ενασχόληση των σκηνοθετών και των παραγωγών της εποχής στο είδος του μαλακού ερωτικού κινηματογράφου της δεκαετίας του '70.⁷² Εκείνη τη δεκαετία οι παραγωγές ταινιών με θέμα το σεξ που κάποιες φορές μετατρέπονται σε πορνό φαινόταν να είναι από τα σημαντικότερα χαρτιά του εμπορικού κινηματογράφου.⁷³

Ο εμπορικός κινηματογράφος παρουσιαζόταν κάπως πιο συντηρητικός απέναντι στην αναπαράσταση και το σχολιασμό ερωτικών ταινιών, ενώ ο κινηματογράφος τέχνης ασχολήθηκε αρκετά. Έτσι οι σκηνοθέτες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου δημιούργησαν έργα με μια ελευθεριάζουσα αντίληψη για τον έρωτα. Αυτή εκφράστηκε με ταινίες όπως η *Ευδοκία*(1971) του Α.Δαμιανού και οι *Μικρές Αφροδίτες*(1963) του Ν.Κούνδουρου που θα επισημοποιήσουν τις τολμηρές ερωτικές σκηνές στις εμπορικές ερωτικές ταινίες.⁷⁴ Η ταινία *Μικρές Αφροδίτες* του Κούνδουρου σημείωσαν τόσο εθνική όσο και διεθνή επιτυχία, κατά πάσα πιθανότητα επειδή διέθεταν κοινά στοιχεία με το κίνημα των χίπηδων που βρισκόταν σε εξέλιξη την εποχή εκείνη. Το κοινό τους χαρακτηριστικό συνοψίζεται στο σύνθημα «Κάνετε έρωτα και όχι πόλεμο».⁷⁵

Στην ταινία *Ευδοκία* ο Δαμιανός χορηγεί στο κοινό μια αίσθηση επανάστασης και μια διαρκή πάλη ανάμεσα στα καθιερωμένα και επιβαλλόμενα από την κοινωνία ηθικά προσχήματα και στην πηγαία ελευθερία απαλλαγμένη από στερεότυπα. Η Ευδοκία, μία νεαρή πόρνη αντιμετωπίζεται ως αποδιοπομπαίος τράγος από την αστική ηθική. Γνωρίζει και ερωτεύεται ένα στρατιώτη και αυτό το σημείο ακριβώς είναι που τροφοδοτεί την αρχή του τέλους. Ο Δαμιανός δεν έχει σκοπό να παρουσιάσει στο πανελλήνιο (και όχι μόνο) μια πόρνη που τελικά αποφασίζει να μπει στον ίσιο δρόμο και τα καταφέρνει. Παρουσιάζει τα κοινωνικά στερεότυπα και την αστική ηθική που εξουσιάζει τα πάντα

⁷² Κατερίνα Σαδικάκη, Λίζα Τσαλίκη (επιμ.), σελ.167-170

⁷³ Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Γ' έκδοση, Αιγόκερως (1982), σελ.167

⁷⁴ Κατερίνα Σαδικάκη, Λίζα Τσαλίκη (επιμ.), σελ.171

⁷⁵ Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Α' Τόμος (1900-1967), Η' έκδοση αναθεωρημένη, Αιγόκερως (1999), σελ.342-343

και τα τοποθετεί σε συγκεκριμένη σειρά. Έτσι, μια πόρνη είναι πόρνη που δεν έχει δικαιώματα στον έρωτα ούτε καν στην προσωπική της σεξουαλική ικανοποίηση και που δεν είναι προορισμένη για να διεκπεραιώσει τα συζυγικά, οικογενειακά και μητρικά της καθήκοντα. Σε περίπτωση που θελήσει κάτι ανάλογο έρχεται σε σύγκρουση τόσο με το κύκλωμα που την υποστηρίζει και την προωθεί όσο και με την κοινωνία. Ο μόνος ίσως τρόπος για να το επιτύχει μια πόρνη είναι μόνο το να δρα στα κρυφά χωρίς να γνωρίζει κάποιος τις κινήσεις της.

Στην εν λόγω ταινία λοιπόν η Ευδοκία έρχεται σε σύγκρουση με την κοινωνία και τον πρώην άντρα που την εκδίδει ο οποίος αναμένει την άφιξη της κατάλληλης στιγμής για να εκδικηθεί, ενώ και ο εσωτερικός κόσμος του στρατιώτη πάλλεται, αφού ο στρατιώτης δείχνει να ποθεί την Ευδοκία αλλά να τον απωθεί συνάμα η ιδιότητά της ως πόρνη. Τα ζητήματα που επισήμανε ο Δαμιανός σε αυτήν την κινηματογραφική του δουλειά εκτιμήθηκαν πολύ αργότερα από τον ελληνικό κινηματογράφο. Η ταινία κρίθηκε ερωτική, αφού προβλήθηκαν λίγες γυμνές σκηνές, ενώ δε γυρίστηκε ποτέ σκηνή που να αναπαριστά την ερωτική πράξη παρά εννοήθηκε με άλλους τρόπους. Αποδόθηκε κατ'επέκταση στην ταινία μια αυξημένη αίσθηση ερωτισμού. Άλλωστε όπως έχει αναφερθεί και σε προηγούμενο κεφάλαιο το παιχνίδι μεταξύ απόκρυψης και εμφάνισης είναι αυτό που προσδίδει έντονα ερωτικό χαρακτήρα σε μια ταινία.

Τέλος, στο φεστιβάλ της οργής (ονομασία που δόθηκε από τους δημοσιογράφους της εποχής) η *Ευδοκία* βραβεύθηκε μόνο για το γυναικείο ρόλο τον οποίο και ενσάρκωσε η Μαρία Βασιλείου, και εν συνεχεία τέθηκε στο στόχαστρο της λογοκρισίας και συνεπώς απαγορεύθηκε για αρκετά χρόνια.⁷⁶ Άλλες ταινίες εκείνη την εποχή που θα μπορούσαν να λάβουν και τον τίτλο των πρώτων πορνογραφημάτων αλλά χωρίς ακραίο υλικό, κρίθηκαν οι ταινίες *Το ξενοδοχείο των διεφθαρμένων* του Δημήτρη Αθανασιάδη, *Πουλημένες παρθένες* του Γιώργου Νομικού, *Σεξ 13 μποφόρ*(1971) του Χρ. Λιάμπου με πρωταγωνιστή τον σταρ του σεξ Κ.Γκουσγκούνη, ταινία που πραγματεύεται τη σύναψη ερωτικής σχέσης ανάμεσα στην κόρη ενός φαροφύλακα (Καλλέργης) ενός νησιού και σε έναν ψαρά (Γκουσγκούνη) που βρίσκει καταφύγιο στο νησί μετά από θύελλα, με την

⁷⁶ Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Β' Τόμος (1967-1990), Η' έκδοση αναθεωρημένη, Αιγόκερως (1999), σελ.62-64

εμπλοκή και τριων Αγγλίδων που δημιουργούν κυριολεκτική ερωτοθύελλα στην ταινία. Η συμμετοχή του Καλλέργη στην ταινία είχε προκαλέσει εντύπωση μια και αποτελούσε πρωταγωνιστή του Θεάτρου Τέχνης καθώς και βουλευτής του ΚΚΕ για αξιόλογο χρονικό διάστημα.⁷⁷

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι ταινίες *Μια παρθένα εκδικείται*, *Ο κύκλος της αμαρτίας*, *Καυτή εκδίκηση του σεξ* και διάφορες άλλες, ταινίες που δέχονταν φυσικά τα αυστηρά μέτρα που τους επέβαλλε η λογοκρισία. Ωστόσο, παρατηρείται την ίδια εποχή το φαινόμενο της απόκρυψης τολμηρών σκηνών από το ελληνικό θέαμα, και την παραχώρηση αυτών των σκηνών στην ξένη αγορά. Προφανώς, και έπειτα από παραδοχή παραγωγών ταινιών «καυτού σεξ» η κίνηση αυτή αποσκοπούσε στην αύξηση των προσωπικών τους κερδών μια και τέτοιου είδους θεάματα δεν μπορούσαν εύκολα να ευδοκιμήσουν στη μεγάλη οθόνη της ελληνικής κοινωνίας.⁷⁸

Η περίοδος ανάπτυξης του συγκεκριμένου κινηματογραφικού είδους πάντως που οριοθετείται από το 1971- 1974 αν και είχαν προηγηθεί κάποιες μεμονωμένες περιπτώσεις, ποτέ δε χαρακτηρίστηκε αρκετά εξεζητημένη. Σε καμία περίπτωση αυτού του είδους παραγωγές δε φάνηκαν να αψηφούν τα όρια και τους κανόνες που διέπουν την αναπαράσταση των ερωτικών σκηνών στις εποχές. Από το 1975 όμως και ύστερα παρατηρείται η τάση προώθησης πιο σκληρών ερωτικών σκηνών που αρχίζουν να απογαλακτίζονται από το είδος *soft*, με απουσία καλοστημένου κινηματογραφικού ύφους θα έλεγε κανείς, ανύπαρκτες, κάποιες φορές, υποκριτικές ικανότητες και με σενάρια συμμορφωμένα προς ένα καθιερωμένο πρότυπο.⁷⁹ Αυτό το γεγονός συνέβη αρχικά το

⁷⁷ Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Β' Τόμος (1967-1990), Η' έκδοση αναθεωρημένη, Αιγόκερως (1999), σελ.72

<http://www.lifo.gr/team/erotica/32525>

⁷⁸ Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Β' Τόμος (1967-1990), Η' έκδοση αναθεωρημένη, Αιγόκερως (1999), σελ.86-87

⁷⁹ Κατερίνα Σαδικάκη, Λίζα Τσαλίκη (επιμ.), *Μέσα Επικοινωνίας Λαϊκή Κουλτούρα και η Βιομηχανία Του Σεξ*. Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση (2012), «Ιδιωτική μου ζωή»: Μια απόπειρα Εικονογραφίας του ελληνικού ερωτικού κινηματογράφου της περιόδου 1971-1974, Μαρία Κομνηνού και Ορσαλία-Ελένη Κασσαβέτη, σελ.171

1974 με την πτώση του δικτατορικού καθεστώτος που ο εμπορικός κινηματογράφος στρέφεται προς την παραγωγή φθηνού πορνό για τα γκέτο στην περιοχή της Ομόνοιας.⁸⁰

Η παραγωγή των ερωτικών ταινιών βασίστηκε ιδιαίτερα στην ιδιωτική πρωτοβουλία. Επίσης, σκηνογράφοι όπως ο Δ.Φωτόπουλος, συνθέτες όπως ο Μάνος Λοΐζος και ο Στράτος Κουγιουμτζής, ερμηνευτές όπως ο Γιάννης Πουλόπουλος και ο Γ.Καλατζής προσέφεραν αρκετή καλλιτεχνική βοήθεια ως προς το μουσικό πεδίο των ταινιών του ελληνικού ερωτικού κινηματογράφου.

3.2 Η μετα-χουντική πορεία του ελληνικού ερωτικού κινηματογράφου

Από το 1975 και έπειτα η ελληνική ερωτική ταινία φαίνεται να έχει αρκετά κοινά στοιχεία με το είδος του ευρωπαϊκού και αμερικανικού sexploitation. Το sexploitation αποτελεί υποκατηγορία του exploitation, το οποίο exploitation πρόκειται για κάποιες συγκεκριμένες τεχνικές που χρησιμοποιούνται και αποσκοπούν στην απόκτηση δημοσιότητας, και τις οποίες τεχνικές χρησιμοποιούσαν διάφορες εταιρίες προκειμένου να αυξήσουν τις πιθανές εισπράξεις από μία ταινία και για τη δημιουργία μιας ταινίας που έθιγε αμφιλεγόμενα ζητήματα (βία και σεξ). Το sexploitation με τη σειρά του, το οποίο πρωτοεμφανίστηκε τη δεκαετία του 1960, πρόκειται λοιπόν για ταινίες χαμηλού κόστους με την προβολή προκλητικού ερωτικού υλικού. Χαρακτηριστικοί εκπρόσωποι ανά τον κόσμο υπήρξαν στην Αμερική ο R. Meyer & η Doris Wishman, στην Ευρώπη ξεχώρισε ο J.Franco και ο Joe D' Amato από τη σειρά ταινιών με τη «Μαύρη Εμμανουέλα».

Σχετικά με τη μαλακή ερωτική ταινία από το 1974 και έπειτα, διανύουμε μια περίοδο σχεδόν πορνογραφικής εκμετάλλευσης του ερωτικού στοιχείου και του αισθησιασμού. Δεδομένου ότι οι ταινίες του ελληνικού ερωτικού κινηματογραφικού είδους της περιόδου αυτής φαίνεται να εστιάζουν στις σχέσεις μεταξύ μελών που προέρχονται από ευκατάστατες οικογένειες κοινωνικής ελίτ με μέλη λαϊκών τάξεων, οι φυσικοί χώροι των γυρισμάτων τους ανιχνεύονται σε φυσικούς χώρους πολυτελών κατοικιών και

⁸⁰ Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Γ' έκδοση, ΑιγόκερωσΣ (1982), σελ.175

διαμερισμάτων με μοντέρνα διακόσμηση, στα Βόρεια και Νότια προάστια των Αθηνών, αλλά και στις φτωχογειτονιές του Πειραιά . Γυρίσματα πραγματοποιούνται όμως και σε νησιά καθώς το νησί αποτελεί χώρο κατάλληλο για τη δημιουργία ερωτικής ατμόσφαιρας.

Σχετικά με τη γυναικεία ταυτότητα στον ερωτικό κινηματογράφο, λαμβάνοντας υπόψην μια τυχαία ταινία όπως είναι η ταινία *Πιο θερμή απ' τον ήλιο*(1972), η οποία θα αναλυθεί περισσότερο παρακάτω, κεντρική φιγούρα είναι η Ελεάννα (Άννα Φόνσου) η οποία εκπορνεύεται μήπως και κατορθώσει να αντιμετωπίσει με επιτυχία τη μοναξιά της μέχρι που οδηγείται στην τρέλα και τελικά κυριαρχείται από μοιραίες τάσεις αυτοκαταστροφής. Οι γυναικείοι χαρακτήρες αποκτούν συνήθως το ύφος ενοχικών υπάρξεων που πολλές φορές νιώθουν να τοποθετούνται σε δεύτερη μοίρα από τους συζύγους τους.

Όσον αφορά στον τρόπο αναπαράστασης των ερωτικών σκηνών γινόταν σαφώς διαπραγμάτευση και δεν έφταναν σχεδόν ποτέ αυτές οι σκηνές στα όρια της πορνογραφίας. Οι γυναίκες εμφανίζονταν άλλοτε με τα εσώρουχα και άλλοτε εκτεθειμένες στη γύμνια χωρίς όμως ο κινηματογραφικός φακός να επικεντρώνεται στα γεννητικά τους όργανα. Κι ενώ η soft εκδοχή του ελληνικού ερωτικού κινηματογράφου διατηρούσε στην πορεία της εξέλιξής του πολλά στοιχεία του συντηρητισμού θέτοντας σε αντίπαλο στρατόπεδο τον ελεύθερο και απαγκιστρωμένο από τα καθιερωμένα ήθη ερωτικό χαρακτήρα και συμπεριφορά, ο κινηματογράφος τέχνης προσέγγισε τη γυναικεία ύπαρξη με ένα τρυφερό ουμανισμό.⁸¹ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ταινία *Ευδοκία* όπως προαναφέρθηκε.⁸²

Διανύοντας τη δεκαετία του 1990 παρατηρούμε μια αδιάφορη κινηματογραφική περίοδο τόσο σε περιεχόμενο όσο και σε μέγεθος. Ο Νικολαΐδης το 1990 παρουσιάζει ένα νέο ερωτικό θρίλερ το *Singapore sling* μια ταινία με ακραίο ύφος η οποία δεν κατάφερε να

⁸¹Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Α' Τόμος (1900-1967), Η' έκδοση αναθεωρημένη, Αιγόκερως (1999), σελ.8-9

⁸² Κατερίνα Σαρικάκη, Λίζα Τσαλίκη (επιμ.), *Μέσα Επικοινωνίας Λαϊκή Κουλτούρα και η Βιομηχανία Του Σεξ*. Αθήνα, Εκδόσεις Παπαζήση (2012), «Ιδιωτική μου ζωή»: Μια απόπειρα Εικονογραφίας του ελληνικού ερωτικού κινηματογράφου της περιόδου 1971-1974, Μαρία Κομνηνού και Ορσαλία-Ελένη Κασσαβέτη, σελ.172-180,187

κρατήσει το πιστό μέχρι τότε κοινό του. Στη συγκεκριμένη ταινία χρησιμοποιείται έντονα η ασπρόμαυρη φωτογραφία, καθώς και πολλά σκηνικά και κοστούμια που παραπέμπουν σε σαδομαζοχιστικά και φετιχιστικά ένστικτα.

Ο Νικολαΐδης εμβαθύνει στην ανθρώπινη φαντασία ξεπρνώντας τα επιτρεπτά όρια με βάση τις ηθικές αρχές της εποχής, και προβαίνει σε αναπαράσταση ανεκμυστήρευτων και κρυφών ενεργειών που παραπέμπουν πολλές φορές σε όργια. Απεικονίζεται ένας έρωτας διόλου συνηθισμένος, μάλλον το ακριβώς αντίθετο, έρωτας που αγγίζει τα πλαίσια του αρρωστημένου. Ο πρωταγωνιστής περιγράφεται σαν ένας άνθρωπος άνευ χρημάτων, φίλων που εμπλέκεται σε περίεργες υποθέσεις και βρίσκεται σε αναζήτηση μιας κοπέλας κατά πάσα πιθανότητα νεκρής με την οποία είναι ερωτευμένος. Όταν καταφθάνει σε ένα σπίτι ορμώμενος από τη σκέψη του ότι εκεί βρίσκεται η αγαπημένη του γίνεται μάρτυρας ενός πτώματος που προσπαθούν να εξαφανίσουν δυο γυναίκες.

Εκ πρώτης όψεως ίσως να χαρακτήριζε κανείς την ταινία ρομαντική, στοιχείο το οποίο ανατρέπεται εξαιτίας των γεγονότων που συμβαίνουν μέσα στο σπίτι, γεγονότων που κρύβονται στο ερωτικό υποσυνείδητο.⁸³ Ο Νικολαΐδης φροντίζει να προκαλέσει ξανά λίγα χρόνια αργότερα με την παραγωγή της ταινίας του *Θα σε δω στην κόλαση αγάπη μου*(1998) αφού προωθεί αρκετά το γυμνό σώμα ντύνοντας τις πρωταγωνίστριες με ενδύματα αποκαλυπτικά.

Ένα από τα καθήκοντα του γυμνού στοιχείου στην ταινία είναι και η πρόκληση αφού ένα ρούχο, ένα ύφασμα το οποίο βρέχεται σε μια λίμνη ή θάλασσα το μετατρέπει σε διάφανο και κατ' επέκταση αφήνει να φανεί η ομορφιά και η θηλυκότητα του γυναικείου σώματος.⁸⁴ Μια άλλη ερωτική ταινία τώρα του 1990 είναι και η ταινία *Εραστές στη μηχανή του χρόνου* του Παναγιωτάτου, μία ταινία με έντονα στοιχεία ερωτικής διάθεσης, με τρίγωνα και κουαρτέτα ερωτικά.⁸⁵

⁸³ Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Α' Τόμος (1900-1967), Η' έκδοση αναθεωρημένη, Αιγόκερως (1999), σελ.9-10

⁸⁴Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Α' Τόμος (1900-1967), Η' έκδοση αναθεωρημένη, Αιγόκερως (1999), σελ.216-217

⁸⁵Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Γ' Τόμος (1990-2000), Η' έκδοση αναθεωρημένη, Αιγόκερως (1999), σελ.42

Βέβαια, περνώντας τα χρόνια γίνεται μια μεγάλη κινηματογραφική έκρηξη με μια ταινία που έσπασε τα ταμεία και ήταν παραγωγή του Μιχάλη Ρέππα και του Θανάση Παπαθανασίου και έφερε τον γνωστό σε όλους τίτλο *Safe sex* (1999). Δεν ήταν λίγοι εκείνοι που πίστευαν ότι ταινίες που θα πραγματεύονταν καθημερινά ζητήματα, με στοιχεία δανεισμένα από τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο και γενικότερα ταινίες απλές θα προσέλκυαν πάλι αξιόλογο αριθμό θεατών στις κινηματογραφικές αίθουσες.

Το *Safe sex* άφησε στο πέρασμα του επιτυχή αποτελέσματα με ρεκόρ εισιτηρίων που τέτοιο ρεκόρ δεν υπήρξε σε όλη την ιστορική πορεία του ελληνικού κινηματογράφου. Το "Safe sex" είναι μια κωμική κινηματογραφική ταινία με θέμα τα κυρίαρχα μοντέλα ερωτικής συμπεριφοράς σήμερα. Τόπος η Αθήνα, χρόνος ο ενεστώτας. Η ταινία καταγράφει με κωμικό πάντα τρόπο το πώς ακριβώς ερωτεύονται, πώς κάνουν σεξ και πώς χωρίζουν πλέον οι άνθρωποι μέσα από μια τοιχογραφία που σχηματίζεται από την παράλληλη εξέλιξη 8 περίπου ιστοριών.

Πρόκειται για μια ταινία με ιδιαίτερα κωμικά στοιχεία που θυμίζουν τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο. Κύριος άξονας της εν λόγω ταινίας είναι το σεξ με την απουσία όμως ιδιαίτερα τολμηρών και αποκαλυπτικών πλάνων, με τη χρήση αθυροστομίας που προκαλεί στο κοινό ένα συναίσθημα γέλιου και ευθυμίας. Έγινε λόγος για μια από τις καλύτερες κωμωδίες με κύριο θέμα το σεξ που προβλήθηκε στον ελληνικό κινηματογράφο. Στην πορεία πραγματοποιήθηκαν και άλλες προσπάθειες για τη δημιουργία ταινιών ίδιου βεληνεκούς αλλά δε σημειώθηκε η ίδια επιτυχία.⁸⁶ Επίσης, εμφανίζεται για πρώτη φορά στις ελληνικές οθόνες ένα ζευγάρι ομοφυλόφιλων ανδρών (Κ.Κόκλας και Κυριακίδης). Στην εν λόγω ταινία, το ελληνικό κοινό ξαφνιάζεται από το γάμο ομοφυλόφιλου ζευγαριού, γάμος όμως που δε διαφέρει και πολύ από έναν ετεροφυλόφιλο αφού πλαισιώνεται από στοιχεία ανταγωνισμού, από αίσθημα κτητικότητας, απιστία. Η υπερβολική επίσης χρήση του κωμικού στοιχείου προσδίδει στο ρόλο της πραγματικότητας μια αστεία χροιά.⁸⁷

⁸⁶ Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Γ' Τόμος (1990-2000), Η' έκδοση αναθεωρημένη, Αιγόκερως (1999), σελ.237-238

⁸⁷ Κώστας Κυριακός, σελ.78-79

Άλλωστε στην κωμωδία και τη σάτιρα το ερωτικό στοιχείο είναι ιδιαίτερα έντονο, σε σύγκριση με τα υπόλοιπα κινηματογραφικά είδη πέραν του ερωτικού. Ο ερωτισμός υπερχρησιμοποιείται στις κωμωδίες και διογκώνεται (όπως και στο Safe sex) με αποτέλεσμα να προκαλείται λοιπόν μια επιτυχημένη εμφάνιση της κωμωδίας. Γενικότερα ο ερωτισμός τείνει να προβάλλεται στον κινηματογράφο πιο πολύ από οποιαδήποτε άλλη μορφή τέχνης.⁸⁸

Σχετικά με το ευρύτερο πλαίσιο της ομοφυλοφιλίας στον ελληνικό κινηματογράφο σημειώνουμε κάποιες σημαντικές ταινίες. Στην ταινία *Πάνω, κάτω και πλαγίως*(1992) του Μιχάλη Κακογιάννη το συγκεκριμένο ζήτημα παρουσιάζεται από μία μη αναμενόμενη για τα ελληνικά δεδομένα οπτική, με τη φιγούρα της μητέρας του gay ήρωα να αποδέχεται τον εραστή του γιου της και όχι να τον ανέχεται επειδή τυγχάνει να είναι το ερωτικό του ταίρι, μια κατάσταση που υποδηλώνει ανθρώπινη κατανόηση και που συνάμα απέχει κάπως από την πιο συντηρητική ελληνική πραγματικότητα. Σκέφτεται και κρίνει με βάση τον εαυτό της και τα δικά της δικαιώματα στον έρωτα, κάτι το οποίο φαίνεται να είναι απόν στην ταινία *Ισόβια* (1988) του Δαλιανίδη, καθώς η μητέρα του δράκου όχι απλά δεν επαινεί και δεν αποδέχεται τις ομοφυλοφιλικές τάσεις, αντίθετα τις καταδικάζει και δεν ανέχεται ούτε σαν σκέψη παρόμοιες σεξουαλικές προτιμήσεις από το γιο της. Στην ταινία πάλι *Θηλυκή εταιρεία* (1999) του Περράκη, ο Αιμίλιος Χειλάκης ο οποίος υποδύεται το ρόλο ενός gay κομμωτή ακούει τις επιθυμίες των πελάτισσών του για νεαρούς άνδρες και όπως ήταν αναμενόμενο ταυτίζεται με αυτές. Ωστόσο, δε διαφέρει σε τίποτα απολύτως από εκείνη την κατηγορία ανδρών και γυναικών που εμφανίζουν σημαντική εξάρτηση από το σεξ.⁸⁹

⁸⁸ Κωνσταντίνος Δ. Νούλας, *Το ερωτικό στον κινηματογράφο, Οι εκφάνσεις του έρωτα, του ερωτισμού και της σεξουαλικότητας στον κινηματογράφο*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα(1998), σελ.19,80

⁸⁹ Κώστας Κυριακός, *Διαφορετικότητα και ερωτισμός*, Εκδόσεις Αιγόκερως (2001) Αθήνα, Ελληνικός Κινηματογράφος, σελ.77-78

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΕΡΩΤΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ-ΣΤΑΘΜΩΝ

4.1 Το Κορίτσι και το Άλογο (1973)

Το *Κορίτσι και το Άλογο* είναι ταινία του 1973 σε σκηνοθεσία του Βαγγέλη Σερντάρη. Ο Σερντάρης ήταν βοηθός σκηνοθέτη σε ταινίες, όπως *Η Μεγάλη Θυσία*, του 1962, το *7 Μέρες ψέματα*, του 1963, το *Βρώμικη Πόλις* (του 1965), το *Στιγματισμένοι* του 1966 κ.λ.π. Αντίστοιχα, υπήρξε σκηνοθέτης σε ταινίες, όπως το *Συμμορία Εραστών*, του 1972, το *Ζήτημα Ζωής και Θανάτου*, του 1973 και *Τα Δίχτυα του Τρόμου*, του 1975. Επίσης ήταν παραγωγός σε ταινίες, όπως το *Άρης Βελουχιώτης: Το Δίλημμα* (του 1981).

Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί πως η δεκαετία του 1970 κατά κάποιο τρόπο αποτελεί ένα είδος ορόσημου για τον ελληνικό κινηματογράφο, καθώς τώρα πια σταδιακά οι Έλληνες κινηματογραφιστές αρχίζουν να απελευθερώνονται και να ξεφεύγουν από τα δεσμά του «ηθικώς πρέποντος», το οποίο επιβαλλόταν μέσα από το συντηρητισμό παλαιότερων εποχών και που εκφραζόταν μέσω μηχανισμών λογοκρισίας. Είναι ενδεικτικό πως οι δροσερές πρωταγωνίστριες της δεκαετίας του 1960 θα αρχίσουν σταδιακά πια να μεταμορφώνονται σε σέξι θηλυκά και θα αναλάβουν να σηκώσουν πλέον το βάρος της εκάστοτε παραγωγής.⁹⁰

Καθώς ο ελληνικός κινηματογράφος κινείται ολοένα και πιο μακριά από το τρίπτυχο «ηθική, αθωότητα, οικογένεια», διάφορες ηθοποιού, όπως η Ζωή Λάσκαρη, η Άννα Φόνσου, η Ζέτα Αποστόλου, η Δώρα Σιτζάνη, η Έλενα Ναθαναήλ κ.λ.π., εκφράζουν μια έντονη σεξουαλικότητα, προσελκύνοντας άλλωστε την ίδια στιγμή και ένα κοινό, το οποίο σε σημαντικό βαθμό πλέον απέχει από εκείνο των οικογενειακών ταινιών του κλασικού, παλιού ελληνικού κινηματογράφου.

⁹⁰ Κανελλίδου, Θ., «Το Κορίτσι και το Άλογο», Κυριακή 9 Οκτωβρίου 2005, στο www.cine.gr

Αναφορικά με την εξεταζόμενη ταινία, δηλαδή *Το Κορίτσι και το Άλογο*, πρωταγωνιστές της είναι η Άννα Φόνσου, ο Γιάννης Αργύρης, ο Χρήστος Σπυρόπουλος και ο Κώστας Καραγιώργης. Παραγωγός της ταινίας ήταν ο Γρηγόρης Δημητρόπουλος, ενώ αντίστοιχα το σενάριο είχε γραφτεί από τον Βαγγέλη Σερντάρη σε συνεργασία με τον Γιώργο Ζερβουλάκο. Η μουσική επένδυση είχε γίνει από τον Γεράσιμο Λαβράνο και ερμηνεύτρια των τραγουδιών ήταν η γνωστή τραγουδίστρια Ελπίδα. Ας σημειωθεί πως τα μουσικά κομμάτια της ταινίας αυτής, η οποία στις μέρες μας πλέον θεωρείται ένα από τα κλασικά, cult κομμάτια του ελληνικού κινηματογράφου, είχαν θεωρηθεί κάπως απλοϊκά και αφελή ως προς το άκουσμά τους. Οι στίχοι και οι νότες του Γεράσιμου Λαβράνου εκπέμπουν μια αίσθηση χαράς και αθωότητας, στοιχεία δηλαδή, τα οποία δεν μπορούν να θεωρηθούν συνυφασμένα με μια ταινία αυτού του στυλ και αυτό ίσως θα μπορούσε να θεωρηθεί πως είναι η μοναδική παραφωνία της ταινίας.

Ας σημειωθεί πως η ταινία είχε κυκλοφορήσει και με δύο ξένους τίτλους, δηλαδή με τον τίτλο *Love on a Horse*, αλλά και με τον τίτλο *Portrait of a Love Affair*. Η ταινία είχε κάνει διεθνή καριέρα και είχε αγγλικούς υπότιτλους, ενώ είχε παιχτεί ακόμα και στα νησιά Φίτζι. Η συγκεκριμένη ταινία βασικά είχε υπάρξει η πιο εμπορική του είδους της στην ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου. Είναι ενδεικτικό, ότι για πολλά χρόνια αρκετοί είχαν προσπαθήσει να βρουν στοιχεία της συγκεκριμένης ταινίας μέσα από βιντεοκασέτες και διάφορες κόπιες, κυρίως τις σκηνές με τα γυμνά, πληρώνοντας μάλιστα πολύ μεγάλα χρηματικά ποσά ώστε να αποκτήσουν αυτές τις κόπιες.⁹¹

Πέραν όλων των παραπάνω, όσον αφορά στην υπόθεση, έχουμε το Λάρι (Χρήστος Σπυρόπουλος) το γιο ενός παλιού και ξεπεσμένου καλλιτέχνη – ζωγράφου, του Αλέξη (Γιάννης Αργύρης), ο οποίος ύστερα από τέσσερα χρόνια, κατά τα οποία ήταν στο εξωτερικό, επιστρέφει στο σπίτι του. Ο πατέρας του χαίρεται με την άφιξη του γιου του και αμέσως του συστήνει την νεαρή φιλενάδα του, την Τζούλια την οποία υποδύεται η Άννα Φόνσου. Ο Λάρι και η Τζούλια αμέσως ελκύονται ο ένας από τον άλλο ερωτικά και τους παρακολουθούμε σε διάφορες σκηνές μες στο έργο ενώ κάνουν έρωτα. Η Τζούλια σε ορισμένες άλλες σκηνές απεικονίζεται να αυτοϊκανοποιείται ερωτικά, ενώ ο

⁹¹ Γεώργας, Β., «Πόθοι στις καταραμένες αίθουσες» στο *Greek Erotica – Εικονογραφημένη Ιστορία του Ελληνικού Ερωτικού Κινηματογράφου 1955 – 1985*, εκδόσεις Τσαγκαρουσιάνος, Αθήνα, 2005, σελ. 25

Αλέξης από την άλλη φαίνεται να επικροτεί και να στηρίζει αυτή τη σχέση, με σκοπό μέσα από αυτήν να βρει και πάλι την χαμένη του καλλιτεχνική έμπνευση.

Εδώ αναδύεται ουσιαστικά ένα είδος ερωτικού τριγώνου, στα πλαίσια του οποίου, καθένας εκ των κεντρικών χαρακτήρων μοιάζει να αποβλέπει στην αποκόμιση του δικού του οφέλους. Ο μεν Αλέξης δηλαδή επιδιώκει το να επανακάμψει ως προς την καριέρα του, αλλά και το να εξιλεωθεί κατά κάποιο τρόπο έναντι του γιου του, καθώς ήδη την επομένη του θανάτου της μητέρας του Λάρι, είχε βρει νέα γυναίκα. Δεν είναι τυχαίο για παράδειγμα, το ότι ο Αλέξης αναφέρει σε κάποιο σημείο της ταινίας, πως θα ήταν έτοιμος να κάνει τα πάντα για χάρη του Λάρι και πως η Τζούλια ίσως τον έπειθε να μείνει μαζί του. Ο Λάρι από τη δική του μεριά ψάχνει κατά κάποιο τρόπο να βρει ένα αποκούμπι στη ζωή του, στοιχείο που πιστεύει πως έχει εντοπίσει στην μορφή της Τζούλιας (Άννα Φόνσου) και αντίστοιχα η Τζούλια φαίνεται να είναι κάπου στη μέση.

Από τη μια δηλαδή σαφώς γοητεύεται και ελκύεται ερωτικά από τον Λάρι, αλλά από την άλλη φαίνεται συγχρόνως να είναι εξαρτημένη και από τον Αλέξη. Αυτό άλλωστε συνιστά τρόπον τινά ένα στοιχείο τραγικότητας ως προς το συγκεκριμένο χαρακτήρα του έργου. Σε κάποια σκηνή προς το τέλος του έργου, ο Λάρι θα προτρέψει τη Τζούλια να τον ακολουθήσει και να φύγουν μαζί μακριά από τον πατέρα του. Ο τελευταίος στο τέλος του έργου, καθώς θα τους ανακαλύψει, τη στιγμή που επιχειρούν να φύγουν, θα τους καλέσει να μείνουν επειδή δεν μπορούν να τον αφήσουν μόνο.

Ο ίδιος ο Λάρι στην πορεία θα ανακαλύψει έναν πίνακα που έχει φιλοτεχνήσει ο πατέρας του και όπου απεικονίζονται αυτός και η Τζούλια να κάνουν έρωτα πάνω σε ένα άλογο. Θα ανακαλύψει έτσι τον αρρωστημένο τρόπο σκέψης του πατέρα, ο οποίος στην ουσία επιθυμούσε εξ αρχής την ερωτική σχέση των δύο νέων, προσβλέποντας ξεκάθαρα στην προσωπική καλλιτεχνική του πορεία. Αυτή του η ανακάλυψη μάλιστα είναι που θα τον ωθήσει ακόμα περισσότερο στο να επιχειρήσει να φύγει μακριά με τη Τζούλια. Ο επίλογος μάλιστα, θα γραφεί, καθώς ο πατέρας, αν και η σκηνή δεν εμφανίζεται στο θεατή, αλλά υπονοείται με την εμφάνιση στο τέλος της ταινίας, ενός όπλου στο χέρι του Αλέξη, ενώ η εικόνα ταυτόχρονα «παγώνει», θα δολοφονήσει το νεαρό ζευγάρι.

Το γυμνό εδώ βέβαια έχει πρωτεύοντα ρόλο και παρακολουθούμε σε αρκετές σκηνές την Άννα Φόνσου, να κινείται με άνεση γυμνή μπροστά από το φακό. Οι διάφορες σκηνές

ερωτισμού, αποδίδουν το στοιχείο του αισθησιασμού στο έργο. Παρακολουθούμε την πρωταγωνίστρια να κάνει έρωτα μαζί με τον νεαρό Χρήστο Σπυρόπουλο, αλλά και με τον «πατέρα» του Γιάννη Αργύρη. Ιδιαίτερα στη σκηνή του έρωτα με τον Γιάννη Αργύρη, αυτή λαμβάνει χώρα έξω στη φύση και μπορούμε να δούμε πως συνδυάζεται η ερωτική σκηνή με τα διάφορα φυσικά στοιχεία, όπως τα δέντρα, το γρασίδι, τον αγρό και τη θάλασσα, στοιχεία δηλαδή που πλαισιώνουν την ερωτική επαφή των δύο ατόμων.

Σε αυτό το πλαίσιο άλλωστε, η γυμνότητα των χαρακτήρων μέσα στο έργο και ιδιαίτερα η αποκάλυψη του γυμνού σώματος της Φόνσου δεν είναι κάτι απαραίτητα συνδεδεμένο αποκλειστικά και μόνο με το στοιχείο του αισθησιασμού και της σεξουαλικότητας. Στη συγκεκριμένη ταινία με άλλα λόγια, θα λέγαμε, πως αναδύονται και ορισμένοι βαθύτεροι και ευρύτεροι συμβολισμοί. Το φυσικό ξεγύμνωμα είναι συγχρόνως και ένα είδος ξεγυμνώματος της ψυχής του κάθε χαρακτήρα της ταινίας. Είναι ένα είδος βαθιάς ψυχολογικής ανάλυσης του κάθε προσώπου και μια ερμηνεία των πράξεων και των λόγων τους. Ο πατέρας για παράδειγμα, μέσα από το δικό του τρόπο έκφρασης του ερωτικού στοιχείου, αναδεικνύει το πλαίσιο των ιδιαίτερων τρόπων σκέψης που μπορεί ενίοτε να αναπτύσσουν άτομα με καλλιτεχνικές ευαισθησίες.

Η γυμνότητα αντίστοιχα του γιου, δηλαδή του Λάρι, είναι και μια έκφραση σε συμβολικό επίπεδο των ανασφαλειών του, μετά από την απώλεια της μητέρας του πριν από χρόνια και της ψυχολογικής του αποστασιοποίησης από τον πατέρα του. Και η Τζούλια όμως, στην πραγματικότητα δεν είναι ένα απλό διακοσμητικό στοιχείο – παρ' όλο που η ερμηνεία της Άννας Φόνσου θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μάλλον επιφανειακή και κάπως συμβατική. Είναι μια γυναίκα σωστά τοποθετημένη στα όρια ανάμεσα στο άτομο που νοιώθει πως χρωστάει πολλά στο μέντορά της, δηλαδή τον πατέρα και που από την άλλη θέλει να δοθεί ολοκληρωτικά στο νεανικό της έρωτα. Εδώ θα μπορούσαμε να επισημάνουμε πως η Άννα Φόνσου με αυτήν την ταινία είχε κάνει την πιο μαγευτική της γυμνή εμφάνιση στη μεγάλη οθόνη, αν και για πολύ καιρό μετά είχε προσπαθήσει να απομακρύνει τη ρετσίνα της «πορνοστάρ».⁹²

⁹²Γεώργας, Β, σελ. 25

Ως προς τον τρόπο χρήσης της κάμερας στις διάφορες σκηνές της ταινίας, παρατηρούμε καταρχάς, πως στην αρχή της έχουμε ένα κοντινό πλάνο στο πρόσωπο του Λάρι, με αποτέλεσμα ο σκηνοθέτης να αποδώσει (με έμφαση σε σημεία του προσώπου, όπως τα μάτια του πρωταγωνιστή) το στοιχείο του πόθου του για την Τζούλια, τη στιγμή που την παρατηρεί να κάνει ντους στον κήπο του κτήματος του πατέρα του. Σε μια επόμενη σκηνή έχουμε την παρουσίαση και των τριών χαρακτήρων της ταινίας, σε ένα μεσαίο πλάνο, συγκεκριμένα για παράδειγμα στη σκηνή της γνωριμίας της Τζούλιας με τον Λάρι, αλλά και στη σκηνή όπου οι τρεις χαρακτήρες κάθονται στο τραπέζι και τρώνε.

Το μεσαίο πλάνο μας απομακρύνει κι άλλο από το πρόσωπο του ήρωα, δείχνοντας μας ακόμα περισσότερο το σώμα του και τον περίγυρό του. Γίνεται πλέον πολύ σημαντικό να σκεφτούμε τί θα επιλέξουμε να δείξουμε από την τοποθεσία που βρισκόμαστε, (φόντο, χρώματα, αντικείμενα κτλ) καθώς μπορούμε να αναδείξουμε χαρακτηριστικά του ήρωα μας και της ιστορίας μας, γρήγορα και άμεσα χωρίς διάλογο. Οι εκφράσεις του προσώπου, η γλώσσα του σώματος και το περιβάλλον είναι όλα εμφανή και γι' αυτό το λόγο, το μεσαίο πλάνο είναι καλό να μένει λίγο παραπάνω ώρα στην οθόνη ώστε ο θεατής να έχει χρόνο να κατανοήσει τι διαδραματίζεται και να κάνει τις συσχετίσεις που θέλουμε.

Την ίδια στιγμή, μια τέτοια ταινία, με βάση ίσως τα δεδομένα της εποχής κατά την οποία γυρίστηκε, μιας εποχής που ακόμα περισσότερο ή λιγότερο έφερε εντός της στοιχεία του συντηρητισμού της ελληνικής κοινωνίας, προηγούμενων δεκαετιών ή αιώνων, αναμφίβολα είχε θεωρηθεί ιδιαίτερα τολμηρή. Κι όμως, η ταινία αυτή δεν μπορεί να θεωρηθεί πορνό, αλλά ερωτική. Δεν παύουμε να συναντούμε εντός της μια σειρά από παραμέτρους, με τις οποίες υφίσταται ο διαχωρισμός από τις καθαρά ταινίες πορνό που θα ακολουθήσουν κάμποσα χρόνια αργότερα στον Ελληνικό Κινηματογράφο, κυρίως προς τα τέλη της δεκαετίας του 1970 και στις αρχές της δεκαετίας του 1980.

Εδώ καταρχάς μπορεί να σημειώσει κανείς πως τις ερωτικές σκηνές δεν υφίσταται κάποιο στοιχείο που θα μπορούσε να θεωρηθεί καθαρά πορνογραφικό. Δεν έχουμε ιδιαίτερα κοντινές λήψεις στα γυμνά σώματα ούτε για παράδειγμα σκηνές με εμφάνιση των γεννητικών οργάνων των πρωταγωνιστών. Οι φράσεις που χρησιμοποιούνται στην ταινία δεν περιλαμβάνουν χυδαίες εκφράσεις, οι οποίες φερ' ειπείν μπορεί να

χρησιμοποιούνται άμεσα κατά τη διαδικασία του σεξ. Αντίθετα μάλιστα, εδώ οι ερωτικές σκηνές φαίνεται περισσότερο να αναδύουν μια αίσθηση ποιητικότητας κι ένα κλίμα, όπου ο έρωτας δεν είναι απλά σεξ, αλλά μια πράξη που κατά προέκταση ανάγεται σε ένα είδος πνευματικότητας. Άλλωστε και η ίδια η υπόθεση της ταινίας αυτής, είναι τέτοια, ώστε με τους συμβολισμούς που προκύπτουν (σχέσεις των δύο φύλων, η σχέση πατέρα – γιου, ο ρόλος της γυναίκας στο πλαίσιο του συγκεκριμένου ερωτικού τριγώνου κ.λ.π.) ο ερωτισμός και η γύμνια των ηρώων ανάγονται σε μια άλλη διάσταση. Η τελευταία παραπέμπει σε έναν κόσμο βαθύτερων ψυχολογικών παραμέτρων, τις οποίες κατά βάση δεν συναντούμε στις πορνό ταινίες.

Μπορούμε ακόμα να σημειώσουμε, πως στην συγκεκριμένη ταινία, όπως εν γένει συμβαίνει διαχρονικά και στις διάφορες ταινίες του ελληνικού «μαλακού» ερωτικού κινηματογράφου, η διαπραγμάτευση της ερωτικής σκηνής είναι εκ των προτέρων προδιαγεγραμμένη και δεν φτάνει ποτέ στα όρια της σκληρής πορνογραφίας. Η ερωτική συνεύρεση για παράδειγμα της Φόνσου με τον πατέρα – ζωγράφο ή τον γιο αντίστοιχα φθάνει περισσότερο σε ένα είδος προκαταρκτικού σταδίου και όταν αναπαρίσταται, φαίνεται να διακρίνεται πιο πολύ από ένα είδος συντομίας.⁹³

Η καταγραφή με την κάμερα είναι σε γωνία λήψης μπλονζέ και με αυτόν τον τρόπο, δίνεται η δυνατότητα και πάλι να δοθεί ένας ηδονοβλεπτικός τόνος σε ό, τι διαδραματίζεται επί σκηνής. Η Άννα Φόνσου εμφανίζεται συχνά τόπλες, χωρίς όμως ποτέ να εστιάζει η κάμερα στα γεννητικά της όργανα. Γενικότερα το μπούστο αποτελεί το κατεξοχήν σημείο της ερωτογενούς ζώνης για τις γυναίκες στο πλαίσιο του μαλακού, ερωτικού ελληνικού κινηματογράφου.⁹⁴

Ακόμα, ένα στοιχείο ως προς την πλοκή ταινιών, όπως η συγκεκριμένη, είναι η παρουσία εν γένει μιας συχνά μοιραίας γυναικείας παρουσίας, η οποία προβαίνει στη σύναψη δεσμών που έχουν περισσότερο έναν ευκαιριακό χαρακτήρα και όπου υφίσταται έτσι η

⁹³ Κομνηνού Μ. & Κασσαβέτη Ο.Ε., «Ιδιωτική μου Ζωή: μια απόπειρα εικονογραφίας του ελληνικού μαλακού ερωτικού κινηματογράφου της περιόδου 1971 – 1974». Στο *Μέσα επικοινωνίας, λαϊκή κουλτούρα και η βιομηχανία του σεξ*, επιμέλεια Κατερίνα Σαδικάκη και Λίζα Τσαλίκη, εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012, σελ. 185

⁹⁴Κομνηνού Μ. & Κασσαβέτη Ο.Ε., σελ. 186

αποδιοργάνωση των διαπροσωπικών σχέσεων. Γυναικεία παραδείγματα, όπως αυτό της Τζούλιας στην συγκεκριμένη ταινία, διαμορφώνουν ένα προτυπο χειραφέτησης, που όμως μάλλον μπορεί να θεωρηθεί πως είναι νόθο. Η περίπτωση της Τζούλιας εδώ μπορεί να θεωρηθεί περίπου ένα είδος μίμησης της περίπτωσης της ταινίας Ωραία της Ημέρας του Λιουίς Μπουνιουέλ με την Κατρίν Ντενέβ.⁹⁵

Μια πολύ σημαντική διάσταση εδώ είναι πως η άστατη κι ελεύθερη σεξουαλική ζωή των κεντρικών ηρώων της ταινίας στο τέλος οδηγεί σε ένα τίμημα. Αυτό εν προκειμένω, είναι η δολοφονία της Τζούλιας και του Λάρυ από τον πατέρα του τελευταίου. Το γυμνό εδώ δηλαδή είναι κατά κάποιο τρόπο σε τελική ανάλυση φορέας καταστροφής, χωρίς αυτό αρχικά να γίνεται αντιληπτό. Είναι κάτι που προκύπτει ολοένα περισσότερο στην πορεία του έργου και κορυφώνεται στο τέλος.

4.2 Οι Μικρές Αφροδίτες του Νίκου Κούνδουρου

Οι Μικρές Αφροδίτες είναι ταινία του 1963 σε σκηνοθεσία Νίκου Κούνδουρου και το σενάριο που είναι βασισμένο στο *Δάφνις και Χλόη* του Λόγγου και στα *Ειδύλλια* του Θεόκριτου, το υπογράφουν οι Βασίλης Βασιλικός και Κώστας Σφήκας. Η ταινία μάλιστα είχε κερδίσει αρκετές διακρίσεις. Συγκεκριμένα, κέρδισε την Αργυρή Άρκτο Σκηνοθεσίας και Καλύτερης Ταινίας στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Βερολίνου το 1963 και τα βραβεία καλύτερης ταινίας, σκηνοθεσίας και μουσικής (η μουσική ήταν του Γιάννη Μαρκόπουλου) και κριτικών στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του ίδιου έτους.

Η υπόθεση του έργου αυτού, με το οποίο ο Κούνδουρος βασικά είχε επιχειρήσει να οδηγήσει σε ένα είδος ερωτικής ενηλικίωσης τον ελληνικό κινηματογράφο, εκτυλίσσεται στο 200 π.Χ. Μια ομάδα βοσκών κατεβαίνει με τα κοπάδια της από τα βουνά προς αναζήτηση νέων βοσκοτόπων και φτάνει σε ένα παραθαλάσσιο χωριό ψαράδων. Ενώ όλες οι γυναίκες του χωριού κρύβονται, οι μόνες που βγαίνουν έξω, είναι η Άρτα, η γυναίκα ενός ψαρά και η 12χρονη Χλόη. Η Άρτα στην πορεία θα υποκύψει στις ερωτικές

⁹⁵ Κομνηνού Μ. & Κασσαβέτη Ο.Ε., σελ. 186

επιθυμίες, ενός βοσκού του Τσάκαλου, ενώ ένας μικρός βοσκός, ο Σκύμνος ερωτεύεται τη Χλόη. Η τελευταία προς το τέλος της ταινίας θα υποκύψει με τη βία στις επιθυμίες του Λύκα, ενός έφηβου μουγκού βοσκού και καθώς ο Σκύμνος ανακαλύπτει τι έχει συμβεί, αφήνεται να παρασυρθεί από τα κύματα, ενώ οι άλλοι βοσκοί αποφασίζουν να φύγουν από εκείνη την περιοχή.

Η ταινία εκφράζει έναν έντονο ερωτισμό και παρ' όλο που είναι γυρισμένη σε ασπρόμαυρο φιλμ, κατορθώνει μέσα από την αδιαμφισβήτητη κινηματογραφική μαεστρία του Νίκου Κούνδουρου να εκφράσει έναν αισθησιασμό, συνδυασμένο με μια αίσθηση ποιητικότητας. Η ύπαρξη των γυμνών σωμάτων εδώ συνδυάζεται με τα φυσικά τοπία της Αττικής και της Μυτιλήνης, όπου γυρίστηκε η ταινία, δίνοντας τους έτσι γνωρίσματα πρωτεύικου χαρακτήρα. Αυτά με τη σειρά τους, έχουνε μια αποπλιστική απλότητα, με την οποία κρατούν το μύθο στο πεδίο, όχι της αγνότητας, αλλά της πρωτόγονης απειρίας, η οποία είναι αναγκαία, ώστε να επιβληθεί η συγκεκριμένη θεματική στους θεατές του έργου.⁹⁶ Η επιβολή μιας τέτοιας αισθητικής άλλωστε, είναι ίσως το σημαντικότερο ατού και γόητρο της συγκεκριμένης ταινίας. Είναι ένα στοιχείο μάλιστα, το οποίο κυριαρχεί στη διάρκεια του έργου μονοσήμαντα.

Έχει θεωρεί πως ο αν ο Κούνδουρος είχε αφήσει το ζευγάρι των δύο παιδιών, δηλαδή του Σκύμνου και της Χλόης να περιπλανηθούν ελεύθερα στις ατραπούς της αγάπης και του έρωτα, προβαίνοντας από μόνα τους στην ανακάλυψη αυτών των παραμέτρων, δίχως την παρέμβαση του ζευγαριού των δύο ενηλίκων (της Άρτας και του Τσάκαλου), ίσως είχε προσεγγίσει μια τέλεια αισθητική μελέτη πάνω σε ένα κλασικό θέμα. Το γυμνό εδώ λειτουργεί σε ένα πρωτόλειο επίπεδο, χωρίς να υφίσταται κάποιο είδος εκχυδαϊσμού των μορφών και της θεματικής της ταινίας. Το ζευγάρι των δύο μεγάλων, δηλαδή η Άρτα και ο βοσκός Τσάκαλος, λειτουργούν ως αυτοί που τρόπον τινά καθοδηγούν τα δύο παιδιά ως προς τους τρόπους έκφρασης του ερωτισμού και του αισθησιασμού.

Ας σημειωθεί πως ο Νίκος Κούνδουρος στην παρέμβαση του ζευγαριού των μεγάλων, δεν είδε μόνο το στοιχείο της εμπορικής αναγκαιότητας, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο θα μπορούσε να αναπτύξει τη θεωρία του σχετικά με τον έρωτα και σχετικά με τη

⁹⁶ Μητροπούλου, Α., Ελληνικός Κινηματογράφος, εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 1980, σελ. 209

σχέση μεταξύ των δυο φύλων. Εδώ με άλλα λόγια, το μεν αρσενικό από τη μια μεριά ακολουθεί τις επιθυμίες του. Παράλληλα είναι ιδεολόγος και θέλει να τον αγαπούν. Η γυναίκα αντίστοιχα, εφόσον εξασφαλίσει ορισμένα προνόμια, είναι έτοιμη να υποταχθεί σε εκείνον που την έχει κατακτήσει ερωτικά. Μάλιστα, τον ιδεαλιστικό χαρακτήρα του άνδρα φανερώνει ξεκάθαρα η τελευταία σκηνή της ταινίας, όπου ο Σκύμνος καθώς βλέπει πως έχει χάσει το θηλυκό, δηλαδή την έφηβη Χλόη, για χάρη της οποίας μάλιστα είχε αφήσει τους συντρόφους του, πέφτει στη θάλασσα, όπου χάνεται για πάντα μαζί με τα σύμβολά του.⁹⁷

Η χρήση των γυμνών στην ταινία λειτουργεί περισσότερο θα λέγαμε σαν ένα είδος εξωτερικού σχήματος με το οποίο κατά προέκταση σε ένα βαθύτερο συμβολικό επίπεδο φανερώνονται βαθύτερα συναισθήματα. Αυτά είναι εμπρηστικά για τον ψυχικό κόσμο των πρωταγωνιστών της ταινίας και ως εκ τούτου υπάγονται με μεγαλύτερη δυσκολία στο λόγο. Πρόκειται για ένα μέρος του θυμικού που στην πραγματικότητα είναι αδάμαστο από τη γλώσσα. Ως λόγος εδώ μάλιστα, δεν εννοείται μονάχα ο έναρθρος, αλλά και κάθε μορφή οπτικής και ηχητικής έκφρασης.⁹⁸ Σε αυτό το πλαίσιο, ο δημιουργός καταφέρνει να αποδώσει με ζωντάνια τα αληθινά συναισθήματα των πρωταγωνιστών σε όλο τους το εύρος, συναισθήματα που πολλές φορές δεν είναι δυνατόν να αναπαρασταθούν. Το συναίσθημα που κυριαρχεί εδώ, είναι ο «καημός», ο οποίος άλλωστε με βάση και την ετυμολογία από τα αρχαία ελληνικά, είναι συνδεδεμένος εννοιολογικά με το κάψιμο της ψυχής.

Εδώ το ερωτικό στοιχείο καθώς εκφράζει αυτόν τον καημό (πρωτίστως αυτόν του νεαρού παιδιού, δηλαδή του Σκύμνου) είναι πραγματικά κοχλάζον. Το γυμνό απλά φαίνεται να λειτουργεί σαν ένα είδος συμπληρώματος σε αυτό το στοιχείο. Με άλλα λόγια, ο ερωτισμός δεν εκφράζεται «επί τούτου», ενώ από την άλλη μεριά, αναδύεται με έναν τρόπο πρωτογενή και κάπως «σκληρό».⁹⁹

⁹⁷ Μητροπούλου, Α., σελ. 210

⁹⁸ Σωτηρόπουλος, Β., «Μικρές Αφροδίτες (1963)», στο www.cine.gr

⁹⁹ Σωτηρόπουλος, Β., «Μικρές Αφροδίτες (1963)», στο www.cine.gr

Αναμφίβολα ένα κυρίαρχο στοιχείο στην ταινία αυτή του Κούνδουρου, η οποία είχε συμβάλλει εν πολλοίς στην ανάδειξη του ταλέντου του σε διεθνές επίπεδο εκείνη την εποχή, είναι η ανάδειξη του τρόπου γέννησης και ανάδειξης της ερωτικής λίμπιντο. Την ίδια στιγμή ωστόσο, ένα άλλο στοιχείο στο οποίο κυρίως φαίνεται να αποβλέπει, είναι η προσπάθειά του να αποδώσει την πλαστικότητα της φόρμας, καθώς και τις πλαστικές συνθέσεις μέσα στο κάδρο του, στοιχεία άλλωστε που αναδεικνύονται και σε κατοπινές του ταινίες.¹⁰⁰ Στο πλαίσιο αυτής της προσπάθειας, δεν είναι τυχαίο, το ότι ο Κούνδουρος χρησιμοποιεί ελάχιστους διαλόγους. Το concept είναι το να προωθεί την υπόθεση της ταινίας μέσα από τις κινήσεις των σωμάτων, μέσα από τα βλέμματα, αλλά και μέσα από το χορό, ο οποίος είχε αποτελέσει βασικό στοιχείο στις ταινίες του Νίκου Κούνδουρου, προκειμένου να αφηγηθεί ο δημιουργός με έναν πιο άμεσο και παραστατικό τρόπο την ερωτική ιστορία των δύο παιδιών. Σε αυτήν την προσπάθεια μάλιστα, σημαίνων είναι ο ρόλος και της τρυφερής μουσικής του Γιάννη Μαρκόπουλου, με την οποία φαίνεται σα να αναδύονται από τα βάθη του ανθρώπινου μυαλού αναμνήσεις της παιδικής ηλικίας, σχετικές με τα πρώτα ερωτικά σκιρτήματα.

Όπως, εν τω μεταξύ, τονίστηκε λίγο παραπάνω, η ταινία τραβήχτηκε με ασπρόμαυρο φιλμ και αυτό το χαρακτηριστικό μοιάζει να δίνει στην υπόθεση του έργου (σε συνδυασμό με την ιστορική περίοδο στην οποία αναφέρεται) μια στιβαρή κλασικότητα. Η κάμερα σε μεγάλο βαθμό, καθ' όλη τη διάρκεια του έργου φαίνεται να κινείται σε μεσαία πλάνα, όπως μπορούμε να αντιληφθούμε στην αρχή, καθώς απεικονίζονται σε εξωτερικό, φυσικό χώρο και με φυσικό φωτισμό οι βοσκοί με τα κοπάδια τους, ενώ τριγυρίζουν στην ύπαιθρο. Στην πορεία όμως ακολουθούν πιο κοντινά πλάνα, όπου παρακολουθούμε από πιο κοντά τα πρόσωπα του καθενός από την ομάδα, ενώ υποφέρουν από την εξάντληση και τη δίψα.

Στο 10:40 της ταινίας το πλάνο γίνεται ακόμα πιο μακρινό, καθώς οι βοσκοί παρατηρούν τις γυναίκες από το κοντινό χωριό των ψαράδων να τοποθετούν χοντρά ξύλα πάνω σε έναν αυτοσχέδιο φράχτη κοντά στα βράχια. Γενικότερα, ο Κούνδουρος μοιάζει να εναλλάσσει τους τρόπους χρήσης της κάμερας με μεγάλη συχνότητα. Όταν επιχειρεί να

¹⁰⁰ Σολδάτος, Γ., *Ο Ελληνικός Κινηματογράφος – Συνοπτική Ιστορία*, εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 1995, σελ. 64

αποδώσει τα συναισθήματα των ηρώων της ταινίας (πόνος, οργή, θλίψη, ερωτικό πάθος, καημό, χαρά, αναμονή κ.λ.π.) βάζει την κάμερα να εστιάζει στις μορφές τους, ώστε να αποδοθούν με πιο εύλωτο τρόπο, αυτά τα συναισθήματα. Χαρακτηριστικό είναι το σημείο, όπου η Άρτα ερωτοτροπεί με τον βοσκό Τσάκαλο, κι όπου η κάμερα είναι πολύ κοντά στα πρόσωπά τους, ενώ συγχρόνως το πλάνο αλλάζει, εμφανίζοντας έναν όμιλο ατόμων, με προεξάρχοντα τον μουγκό Λύκα, να χορεύουν εκστατικά σε ήχους διονυσιακής μουσικής.

Και πάλι, μετά από την ερωτική πράξη της Άρτας με τον Τσάκαλο, η κάμερα θα εστιάσει κάποια στιγμή στο πρόσωπο της (την Άρτα στο έργο υποδύεται η ηθοποιός Ελένη Προκοπίου), αποτυπώνοντας τα συναισθήματά της με ένταση. Καθώς το ζευγάρι συνευρίσκεται και πάλι ερωτικά μέσα σε μια σπηλιά, τη στιγμή που ο Σκύμνος και η Άρτα τους παρατηρούν κρυφά από την είσοδο (κι ενώ έξω επικρατεί καταιγίδα), ο φωτισμός αντιλαμβανόμαστε πως δεν είναι φυσικός, σε σύγκριση με άλλες σκηνές του έργου, ενώ η κάμερα για άλλη μια φορά εδώ εστιάζει κοντά στα κορμιά των δύο εραστών. Έτσι, και καθώς ο φωτισμός είναι πιο χαμηλός, αποδίδεται εντονότερα το αισθησιακό στοιχείο, χωρίς πάντοτε να υφίσταται κάποιου είδους εκχυδαϊσμός. Στο τέλος επίσης το κοντινό πλάνο στο πρόσωπο του αγοριού – ήρωα της ταινίας, βοηθάει στο να αποτυπωθεί με ενάργεια η απογοήτευση του μικρού Σκύμνου, που παρακολουθεί το βιασμό της Χλόης από τον Λύκα.

Θα μπορούσε να προσθέσει εδώ κάποιος, πως η χρήση του γυμνού στη συγκεκριμένη ταινία υποτάσσεται στην έμμονη απασχόληση που είχε ο Κούνδουρος γενικότερα στο πλαίσιο των ταινιών του με τη φόρμα. Αυτή η φόρμα, ενώ υπακούει σε αυστηρούς δομικούς κανόνες, εντούτοις από την άλλη μεριά, αρνείται τον ακαδημαϊσμό και την ίδια στιγμή χρησιμοποιεί τη λογική περιγραφή για την αναζήτηση ενός σκοπού που είναι εξωλογικός.¹⁰¹ Και δεν είναι μόνο λεκτικό παιχνίδι αυτή η αλληλουχία της λογικής σειράς αλλά κι ένας συνειρμός και η μητέρα των σημαινόντων και των σημαινομένων. Κι αυτά άλλωστε εντάσσονται στην προσπάθεια του ανθρώπινου όντος για την κατανόηση του εαυτού του και της μοίρας του, όπως συμβαίνει με το Σκύμνο, την Χλόη και τους άλλους χαρακτήρες στην εξεταζόμενη ταινία.

¹⁰¹ Μητροπούλου, Α., *Ελληνικός Κινηματογράφος*, εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 1980, σελ. 211

Γενικότερα σε αυτήν την ταινία, ο Κούνδουρος φαίνεται να εισάγει έναν ερωτισμό, ο οποίος όμως ταυτόχρονα έχει πιο έμμεση χροιά. Είναι ένας ερωτισμός που βρίσκεται σε αδράνεια, σε σύγκριση με την προαναφερόμενη ταινία της Άννας Φόνσου, όπου η χρήση του γυμνού έχει έναν πιο έντονο χαρακτήρα. Ο ερωτισμός αυτός στις *Μικρές Αφροδίτες*, περιορίζεται στη συστηματική επίδειξη του άμεστου κοριτσιίστικου στήθους της Χλόης και στην παρακολούθηση στα κλεφτά από το αγόρι της μυστικής συνουσίας που λαμβάνει χώρα μέσα στη σπηλιά.¹⁰²

Η χρήση του γυμνού εδώ είναι δοσμένη περισσότερο σε μικρές πινελιές, ώστε έτσι να προκύπτουν παράλληλα επιμέρους εντυπώσεις. Αυτό σημαίνει πως ένα έργο σαν αυτό εμπεριέχει ψήγματα συνδεδεμένα με μια ιμπρεσιονιστική γραφή.

4.3 Διπλή Ηδονή στα Καμίνια με την Τίνα Σπάθη

Η συγκεκριμένη ταινία ανήκει καθαρώς στις λεγόμενες πορνό ταινίες. Εδώ έχουμε την αναπαράσταση ενώπιον του φακού, σκηνών, όπου για παράδειγμα υφίστανται κοντινά πλάνα γεννητικών οργάνων των δύο φύλων. Επίσης, το σενάριο ουσιαστικά είναι σαν να μην υφίσταται, καθώς απλά παρατηρούμε τους «ηθοποιούς» της ταινίας να επιδίδονται σε σεξ και απλά να προηγούνται ορισμένες σκηνές με άντρες που μπορεί να συζητούν για παράδειγμα, το πώς θα συνευρεθούν ερωτικά με τις γυναίκες – αντικείμενα του πόθου τους.

Η συγκεκριμένη ταινία είναι σκηνοθετημένη από το Λάκη Λάλο, ο οποίος είχε σκηνοθετήσει μία με δύο ακόμα πορνοταινίες. Στην ταινία πρωταγωνιστούν η Τίνα Σπάθη, η οποία κατά τη δεκαετία του 1970 και αρχές της δεκαετίας του 1980, είχε γίνει αρκετά γνωστή μέσα από τη συμμετοχή της σε τέτοιες ταινίες. Ακόμα συμμετέχουν, η Μόνικα Δημητρίου, η Έλενα Δάνου, αλλά και ο Νίκος Κόκκινος. Η ταινία είναι του 1983.

¹⁰² Σούμας, Θ., *Κινηματογράφος κι Έρωτας*, εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 2005, σελ. 55

Η χρήση του γυμνού εδώ είναι άμεσα συνυφασμένη με τη διαδικασία της ανενδοίαστης και χωρίς προσποίηση χρήσης της ερωτικής πράξης. Βέβαια η εμφάνιση των πορνοταινιών δεν ήταν κάτι που συντελέστηκε κατά την περίοδο κατά την οποία ανήκουν ταινίες, όπως η συγκεκριμένη. Ήταν μια διαδικασία, η οποία ξεκίνησε κατά κύριο λόγο κατά τη δεκαετία του 1960 και συνδέθηκε με την ολοένα μεγαλύτερη ελευθερία των ηθών στο δυτικό κόσμο κατά το τελευταίο τέταρτο ιδίως του 20^{ου} αιώνα. Μάλιστα, η πορνογραφική ταινία θα γινόταν νομικά αποδεκτή καταρχάς στη Σουηδία και μετά στις Η.Π.Α. και στη Γαλλία η παραγωγή τέτοιων ταινιών εξαπλώθηκε από τις αρχές της δεκαετίας του 1970. Αντίστοιχα όμως, σε νομοθετικό επίπεδο, αυτές οι ταινίες έγιναν αποδεκτές μόλις τον Απρίλιο του 1975 στη συγκεκριμένη χώρα.¹⁰³

Σε μια ταινία, όπως η συγκεκριμένη, το όλο concept ως προς τη χρήση του γυμνού και του ερωτικού στοιχείου, είναι πως η γυναίκα από τη μεριά της νοείται κατά κύριο λόγο ένα απλό όργανο και δοχείο ανδρικού σπέρματος. Εδώ με άλλα λόγια, έχουμε ένα είδος υποβιβασμού στο επίπεδο ενός θηλυκού ζώου, το οποίο είναι υπομονετικό και απόλυτα παθητικό και δεκτικό σε οποιαδήποτε σεξουαλική πρακτική και στις διάφορες φάσεις διέγερσης και ικανοποίησης της σεξουαλικής επιθυμίας. Εδώ η εικόνα της γυναίκας, όπως βλέπουμε στις διάφορες σκηνές για παράδειγμα με την Τίνα Σπάθη και τις άλλες γυναίκες, δεσμεύεται και το σώμα της καθίσταται σημείου μιας δυσμενούς πολιτιστικής και οικονομικής ανταλλαγής. Αυτό συμβαίνει, ακόμα κι αν προκύπτει ένα πλαίσιο υποτιθεμένης πολυμερούς σεξουαλικής έκφρασης από μέρους της (για παράδειγμα αυτοϊκανοποίηση ή λεσβιακός έρωτας.).

Το θέμα εδώ είναι πως το γυμνό δεν συνδέεται με κάποιο πλαίσιο βαθύτερων ψυχολογικών μηχανισμών και συμβολισμών. Είναι κάτι που εξυπηρετεί σε τελική ανάλυση καθαρώς οικονομικά συμφέροντα και τα οποία με τη σειρά τους εκμεταλλεύονται τη σεξουαλική ανάγκη και το πλαίσιο αξιών και κοσμοθεωριών, όπως αυτό δομήθηκε διαχρονικά μέσα από την πατριαρχικού τύπου κοινωνία.¹⁰⁴ Γι' αυτό το λόγο ταινίες, όπως αυτή με την Τίνα Σπάθη, έχουν κατά κύριο λόγο ανδρικό κοινό, χωρίς

¹⁰³ Pinel. V., *Σχολές, Κινήματα και είδη στον Κινηματογράφο*, μτφ. Καρρά, Μ., εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα, 2004, σελ. 130

¹⁰⁴ Κολοβός, Ν., *Η Γυναίκα στον Κινηματογράφο*, εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 2006, σελ. 111

πάντως αυτό να είναι απόλυτο και χωρίς να σημαίνει πως σε κάποιο βαθμό έχουν και ένα μικρό γυναικείο κοινό. Όμως, η σχέση των ανδρών θεατών με το συγκεκριμένο πορνογραφικό περιεχόμενο είναι κάτι που επιβεβαιώνει ουσιαστικά την εξουσία του ανδρικού γεννητικού οργάνου πάνω στη γυναίκα.

Έτσι υφίσταται ένα είδος καθησυχασμού της ανδρικής αυτοπεποίθησης και αυτό - επιβεβαίωσης. Αυτό εκφράζεται με μια τάση επιβολής πράξεων του άνδρα προς τη γυναίκα κι όχι το αντίστροφο. Σκηνές, σαν αυτές που παρατηρούμε στο *Διπλή Ηδονή στα Καμίνια*, αποτελούν κι ένα είδος φανταστικής εκδίκησης. Εδώ δηλαδή ο άνδρας θεατής μπορεί να νοιώθει βασικά, ότι κατά κάποιο τρόπο εκδικείται ψυχολογικά το γυναικείο φύλο, λόγω των πολύ περισσότερων δυνατοτήτων του ως προς την σεξουαλική απόλαυση.¹⁰⁵

Σε αντίθεση με τους συμβολισμούς και την υποφαινόμενη ποιητικότητα που εκφράζονται με το γυμνό στις προηγούμενες ερωτικές ταινίες, εδώ έχουμε την πλήρη κωδικοποίηση των σεξουαλικών οργάνων και πράξεων με αποκλειστικό σκοπό και μόνο την σεξουαλική διέγερση του θεατή. Αυτό επιτυγχάνεται εδώ για παράδειγμα, αν παρατηρήσουμε τους τρόπους λειτουργίας της κάμερας, τους φωτισμούς και τις γωνίες λήψης, με το γκρο - πλαν των διαφόρων μελών του σώματος, αλλά και το γρήγορο cutting.

Σε αυτά άλλωστε, μπορεί κανείς να προσθέσει και στοιχεία, όπως το εξεζητημένο μακιγιάζ των συμμετεχόντων, ιδίως των γυναικών και οι εγγύτερες θέσεις της μηχανικής λήψης. Όλα αυτά συνδυάζονται με χαρακτηριστικούς ήχους των σωμάτων και ήχους, κραυγές και φωνές των συμμετεχόντων κατά τη διάρκεια της πράξης, αλλά και με τη συναφή μουσική επένδυση. Η αφήγηση εδώ είναι στοιχειώδης και όλα αυτά συνιστούν μερικούς από τους τρόπους κατάχρησης και αναπαραγωγής εκμετάλλευσης των δυνατοτήτων του κινηματογραφικού μέσου.¹⁰⁶

Σε αντίθεση με τα άτομα που αναπαριστούν ερωτικές σκηνές στις ταινίες που είδαμε πιο πάνω, όπως το *Κορίτσι και το Άλογο* και τις *Μικρές Αφροδίτες*, τα άτομα που παίρνουν

¹⁰⁵ Κολοβός, Ν., σελ. 113

¹⁰⁶ Κολοβός, Ν., σελ. 113

μέρος στις ερωτικές πράξεις αποτελούν κωδικοποιημένες κινηματογραφικές εξαιρέσεις ως προς την πραγματική τους πρακτική. Αυτό σημαίνει κατ' επέκταση, πως έχουμε την αναπαράσταση οργάνων σε μηχανικές λειτουργίες, οι οποίες επαναλαμβάνονται ξανά και ξανά. Με αυτές επαναλαμβάνονται, όπως γίνεται εμφανές στην συγκεκριμένη ταινία που φέρνουμε ως παράδειγμα, και τα βογγητά και οι υποτιθέμενοι οργασμοί. Σε όλα αυτά δε, είναι φανερό από κάποιο σημείο κι έπειτα πως υφίσταται μια διαδικασία «στημένου αποτελέσματος» και ότι οι συμμετέχοντες υποκρίνονται.

Η ίδια η θέση της γυναίκας σε μια ταινία, όπως η συγκεκριμένη εκλαμβάνεται, ακόμα κι αν αυτό ακούγεται κάπως ακραίο, ως ανάλογη εκείνης που έχει για παράδειγμα ένα άλογο σε μια ταινία γουέστερν. Εδώ ο άνδρας παρτενέρ φαίνεται πως έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο (όπως συμβαίνει για παράδειγμα και στην ταινία *Ο Ηδονοβλεψίας*, με τον Γκουσγκούνη που αναλύουμε πιο κάτω) και η γυναίκα είναι ένα είδος χρηστικού αντικειμένου.¹⁰⁷ Μάλιστα στη συγκεκριμένη ταινία, η κάμερα συχνά εστιάζει στο πρόσωπο της γυναίκας παρτενέρ. Αυτό γίνεται, προκειμένου να αποτυπωθεί από τη μια μεριά ο πόθος της και η σεξουαλικής της ευχαρίστηση κατά τη διάρκεια της συνουσίας (που μπορεί να εκφράζεται με κινήσεις του στόματος, με βογγητά και γενικότερα με έντονες εκφράσεις του προσώπου) ή με εκφράσεις, με τις οποίες δίνεται η υπόσχεση για την επερχόμενη σεξουαλική πράξη ή για την ύπαρξη φαντασιώσεων στο μυαλό. Με αυτόν τον τρόπο, το γυναικείο πρόσωπο αποσπάται από οποιαδήποτε φυσικότητα. Ακόμα και τα κοντινά πλάνα των γεννητικών της οργάνων παίζουν κατά προέκταση το ρόλο του καθημερινού προσώπου της. Θα πρέπει έτσι, να επιζητούν και να επιδέχονται τις κρούσεις και διεισδύσεις του ανδρικού γεννητικού μορίου, της γλώσσας ή των δαχτύλων του άνδρα.

4.4 Ο Ηδονοβλεψίας με τον Κ. Γκουσγκούνη

Η ταινία *Ο Ηδονοβλεψίας* σε σκηνοθεσία Χρήστου Μπόλια, ο οποίος είχε σκηνοθετήσει και το *Πάθος και Ηδονή* (όπου επίσης ήταν πρωταγωνιστής ο Κώστας Γκουσγκούνης), γυρίστηκε το 1984. Πρωταγωνιστής της ταινίας είναι ο Κώστας Γκουσγκούνης, ο οποίος εδώ και δεκαετίες θεωρείται μια από τις πλέον cult φυσιογνωμίες στο χώρο του ερωτικού

¹⁰⁷ Νούλας, Δ.Κ., *Το ερωτικό στον Κινηματογράφο*, εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, [χ.χ.], σελ. 138

– πορνογραφικού αλλά και γενικότερα του ελληνικού κινηματογράφου. Θα πρέπει να σημειωθεί εδώ, πως ο Κώστας Γκουσγκούνης είχε ξεκινήσει την πορεία του στον κινηματογράφο αρκετές δεκαετίες πριν και μάλιστα έχει συμμετάσχει (ως κομπάρσος) σε μερικές αρκετά σημαντικές ταινίες του παλιού ελληνικού κινηματογράφου - όπως η *Αγνή του Λιμανιού*, του 1952, αλλά και το *Η θεία από το Σικάγο*, του 1957. Αξιοσημείωτο είναι το ότι είχε συμμετοχή στην σημαντική τηλεοπτική μεταφορά του έργου του Νίκου Καζαντζάκη *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται* που είχε προβληθεί το 1975 από το κανάλι της ΕΙΡΤ. Στην πορεία της καριέρας του ο Γκουσγκούνης είχε αρχίσει να συμμετέχει σε ταινίες πιο δεύτερης ποιότητας, στις οποίες είχε αρχίσει να εμφιλοχωρεί το ερωτικό στοιχείο, για να καταλήξει περί τις αρχές της δεκαετίας του 1980 πλέον, να συμμετέχει σε καθαρά πορνογραφικού περιεχομένου έργα.

Η εξεταζόμενη εδώ ταινία αποτελεί το μοναδικό σκληρό πορνό στο οποίο συμμετείχε ο Γκουσγκούνης. Εκτός από τον Γκουσγκούνη, συμμετέχουν η Τίνα Σπάθη, την οποία είδαμε και στην προηγούμενη εξεταζόμενη πορνογραφική ταινία, η Βάνα Φωτιάδου, ο Κώστας Αναγνώστου, η Ίρις Λουλουδή, η Άννα Λιακοπούλου, η Ζέτα Σαββίδου και η Μόνικα Δημητρίου. Πρόκειται για έργο, όπου πέρα από τις καθαρά πορνογραφικού χαρακτήρα σκηνές με την παρουσίαση σεξουαλικών πράξεων, έχουμε και μια σειρά από ατάκες εντός του υποτιθέμενου σεναρίου, με τις οποίες έκτισε κατά κάποιο τρόπο ακόμα περισσότερο τον cult «θρύλο» του ο Κώστας Γκουσγκούνης. Τέτοιες ατάκες δίνουν πέρα από το στοιχείο του έντονου αισθησιασμού και μια νότα έντονης cult σάτιρας.

Κι εδώ ο θεατής μπορεί να παρατηρήσει όλα τα παραπάνω στοιχεία, τα οποία είδαμε στην ταινία *Διπλή Ηδονή στα Καμίνια*. Κι εδώ, με άλλα λόγια, η κάμερα εστιάζει σε συγκεκριμένα σημεία του ανθρώπινου σώματος κατά τη διάρκεια της τέλεσης της σεξουαλικής πράξης, όπως στα ανδρικά και γυναικεία γεννητικά όργανα, στο στόμα για παράδειγμα της «ηθοποιού» κατά τη διάρκεια της πεολειχίας ή αντίστοιχα στα στήθη των γυναικών που συμμετέχουν. Έχουμε πάντως και ορισμένα μεσαία ή μακρινά πλάνα, όπως όταν ο Γκουσγκούνης ως ηδονοβλεψίας που εντοπίζει φερ' ειπείν ζευγάρια σε απόμερες παραλίες, φαίνεται να πλησιάζει από μακριά, παρατηρώντας από απόσταση ασφαλείας ζευγάρια που επιδίδονται σε σεξ. Σε μια τέτοια σκηνή, η κάμερα είναι πάνω από το κεφάλι του, περιλαμβάνοντας συγχρόνως στο βάθος του πλάνου και το ζευγάρι που κάνει σεξ δίπλα στη θάλασσα.

Κι εδώ η χρήση του γυμνού είναι τέτοια, ώστε να επιζητά την υποβολή μιας έντονης σεξουαλικότητας, η οποία στερείται συναισθημάτων εκ μέρους των υποκειμένων που ασκούν τις συγκεκριμένες πράξεις. Η ερωτική πράξη είναι ο βασικός πυρήνας εκκίνησης της εν λόγω ταινίας, στην προσπάθειά της να εμφανιστεί ως ένα σύνολο, όπου όμως δεν υπάρχει στην πραγματικότητα κάποιο είδος συνοχής. Εδώ ιδιαίτερα, μπορεί να λεχθεί πως δεν υφίσταται κάποια συνοχή ως προς το χρόνο. Οι πράξεις, τα λόγια των πρωταγωνιστών κ.λ.π., στην ουσία δεν είναι ενταγμένα σε κάποια συγκεκριμένη χρονική αλληλουχία και είναι ανεξάρτητα και ξεκομμένα μεταξύ τους, σε αντίθεση με τα γενόμενα σε ταινίες όπως αυτή του Βαγγέλη Σερντάρη και εκείνη του Νίκου Κούνδουρου. Εδώ πάντως και σε αντίθεση με την προηγούμενη ταινία πορνό που αναλύθηκε, βλέπουμε πως υφίσταται μια κάπως μεγαλύτερη σύνδεση με τους εξωτερικούς χώρους και τα φυσικά τοπία, όπως φαίνεται κι από την διεκπεραίωση διαφόρων σεξουαλικών πράξεων σε παραλίες κ.λ.π.

Την ίδια στιγμή, κι εδώ βασικός στόχος είναι η σεξουαλική διέγερση του θεατή. Ο τελευταίος κι εδώ είναι κατά κύριο λόγο άνδρας και μάλιστα σε αυτήν την ταινία, η παρουσία και η στάση του Κώστα Γκουσγκούνη απέναντι στο γυναικείο φύλο (σε συνδυασμό άλλωστε και με τις διάφορες ατάκες του) φαίνεται να ενισχύει ακόμα περισσότερο το προαναφερόμενο στοιχείο του φαλλοκρατισμού και της εκμετάλλευσης της γυναίκας και της χρήσης της καθαρά ως αντικειμένου σεξουαλικής ικανοποίησης. Επίσης, προκειμένου τα αποτελέσματα της επιδιωκόμενης σεξουαλικής ικανοποίησης του θεατή να καταστούν ακόμα πιο αποτελεσματικά και με τη μεγαλύτερη δυνατή οικονομία, και αυτή η ταινία δεν διστάζει να παραποιήσει ή και να αγνοήσει σε κάποιο βαθμό, σχεδόν κάθε τι που μπορεί να θεωρηθεί ως κομμάτι ενός πραγματικού σύμπαντος.¹⁰⁸

Πάντως, εδώ ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά γνωρίσματα ως προς τον τρόπο χρήσης του γυμνού (που ισχύει και στην προηγούμενη πορνοταινία) είναι το ότι υφίσταται ένα είδος ανίας ως προς την επανάληψη. Εδώ δηλαδή, διάφορες ενέργειες των ηθοποιών πέρα από αυτές που αφορούν τις σεξουαλικές συνευρέσεις, με άλλα λόγια, πράξεις, όπως μια βόλτα έξω στο δρόμο ή η οδήγηση ενός αυτοκινήτου κ.λ.π., παρουσιάζονται με

¹⁰⁸ Νούλας, Δ.Κ., *Το ερωτικό στον Κινηματογράφο*, εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, σελ. 131

τέτοιο τρόπο, ώστε ακόμα κι αν δεν παρεμβάλλονταν μέσα στο έργο και αφαιρούνταν με το μοντάζ για παράδειγμα, και πάλι ουσιαστικά τίποτα δεν θα άλλαζε ως προς το τελικό αποτέλεσμα. Κι εδώ έχουμε δηλαδή μια τέτοια σπατάλη χρόνου, ενώ βλέπουμε πως η κάμερα σε μεγάλο βαθμό σε αρκετές σκηνές βασικά είναι στατική.¹⁰⁹

Κι ενώ έχουμε συγχρόνως την εμφάνιση κατά κόρον γυμνών ανθρώπινων σωμάτων, σε συνδυασμό μάλιστα με τη χρήση και την εμφάνιση από κοντινές γωνίες λήψης ακόμα και των πλέον απόκρυφων σημείων τους, η σημασιολογία τους εξαφανίζεται από οποιαδήποτε αξία θα μπορούσε να τους αποδώσει ο θεατής.¹¹⁰ Αυτό φυσικά εδώ έχει να κάνει και με τις αδυναμίες που υφίστανται ως προς την σκηνοθεσία. Ένα πλεονέκτημα εδώ όμως, είναι αυτό της αυτόματης κωδικοποίησης (εκ μέρους των μνημένων θεατών) ως προς το ιδιαίτερο και το γραμμικό λεκτικό που μετέρχεται. Έτσι, μια τέτοια ταινία κατορθώνει εν τέλει να υπερκεράσει την αρχική ανικανότητα της υποβολής της όποιας φυσικότητας. Αυτή η ξεκάθαρη αδυναμία, η οποία κυριαρχεί, εντάσσεται στα πλαίσια μιας υπερβολής που διαπνέει τις σεκάνς των ερωτικών και σεξουαλικών πράξεων.

Έτσι, υφίστανται επαναλαμβανόμενα μοτίβα, τα οποία δομούνται με τέτοιο τρόπο, με αποτέλεσμα να επιβάλλεται η ψευδαίσθηση της πλήρωσης και επομένως και την εκπλήρωση μέχρι ενός σημείου της ίδιας της επιθυμίας. Οι αδυναμίες μιας τέτοιας συμπεριφοράς ενυπάρχουν στην ίδια την έκφρασή της, καθώς οι παράμετροι, οι οποίες καθορίζουν το βαθμό της δεκτικότητάς της αγνοούν ή απλά αδυνατούν να αφομοιώσουν τα στοιχεία που συνδέονται άμεσα με ένα αληθινό περιβάλλον.¹¹¹ Αυτό με τη σειρά του έχει ως αποτέλεσμα να προκύπτει σε μια τέτοια ταινία, όπως και στην προηγούμενη με την Τίνα Σπάθη, ένα είδος αυταρέσκειας. Αυτό σημαίνει πως ο θεατής έτσι καλείται να εισέλθει σε μια διαδικασία επώδυνα δεσμευτικής σύμβασης, καλείται δηλαδή να συμμετάσχει σε μια διαδικασία, η οποία όμως είναι εντελώς ξένη για αυτόν και για να καλύψει τις όποιες ανάγκες κι επιθυμίες του, όντας προσαρμοζόμενος στα πλαίσια της δράσης και της μορφοποίησης των επιθυμιών και των αναγκών εκείνων που πρωταγωνιστούν.

¹⁰⁹ Νούλας, Δ.Κ, σελ. 131

¹¹⁰ Νούλας, Δ.Κ, σελ. 131

¹¹¹ Νούλας, Δ.Κ, σελ. 131

Εδώ συγκεκριμένα η σχέση πρωταγωνιστή – θεατή κινείται σχηματικά εντός του εξής πλαισίου: α) ο μεν πρωταγωνιστής ως προς την υποτιθέμενη ανάγκη και επιθυμία του, κινείται στο πλαίσιο της μορφοποίησης με καθορισμένες ενέργειες και λειτουργίες, β) ο θεατής ως προς τις πραγματικές του ανάγκες κι επιθυμίες, κινείται στο δρόμο της οικειοποίησης και της αποδοχής των διαφόρων ενεργειών και λειτουργιών και γ) ως προς τα παροδικά και μόνιμα αποτελέσματα, παρατηρεί κανείς, ότι στην ουσία υφίσταται ο περιορισμός της πραγματικής επιθυμίας. Αυτό γίνεται στα πλαίσια των ενεργειών και λειτουργιών που οικειοποιείται και κάνει αποδεκτά ο θεατής.¹¹²

Παρ' όλο που εννοιολογικά, το θέμα περί πορνογραφίας είναι πολύ ευρύτερο και με σημασία σε διαχρονικό επίπεδο, στο χώρο του κινηματογράφου, σε ταινίες, όπως αυτή που εξετάζουμε εδώ, μεταβάλλεται τελικά σε ένα δύσμορφο σύνολο. Εντός του δε, αυτά που κυριαρχούν, με βάση άλλωστε και τις παραπάνω επισημάνσεις, είναι οι τεχνητές ανάγκες, αλλά και η έλλειψη μνήμης και ο υπέρ - καταναλωτισμός. Το γυμνό λοιπόν, υπό ένα τέτοιο πρίσμα, έχει έναν εντελώς μηχανικό και επιφανειακό ρόλο. Αυτό όμως σημαίνει, ότι έτσι η καλλιτεχνική έκφραση, σε αντίθεση με ότι συμβαίνει στις δύο πρώτες εξεταζόμενες ταινίες, αποδυναμώνεται σε έναν πολύ σοβαρό βαθμό.

Επίσης, μια άλλη πολύ σημαντική διαφοροποίηση μεταξύ μιας τέτοιας ταινίας κι εκείνων που είδαμε στην αρχή – δηλαδή Το Κορίτσι και το Άλογο και οι Μικρές Αφροδίτες – είναι το ότι τα δρώντα υποκείμενα στο πορνό, καλούνται να επιτελέσουν λειτουργίες, οι οποίες είναι πρωταρχικές και σε κάποιο βαθμό υποχρεωτικές. Δεν έχουμε δε καθόλου κάποια νύξη για λειτουργίες, οι οποίες να είναι προαιρετικές και δευτερεύουσες, οι οποίες άλλωστε, θα μπορούσαν να προσδώσουν ένα μεγαλύτερο νοηματικό βάθος στην ταινία.

Εδώ πάντως μπορεί να παραθέσει κανείς και την εξής αντίρρηση: συγκεκριμένα δηλαδή, μια τέτοια αντίρρηση έγκειται στον βαθμό ταύτισης του θεατή με το πρόσωπο, το οποίο δρα σε τέτοια ταινία, όπου οι πρωταρχικές λειτουργίες του πρώτου προσώπου αντανακλάμενες στις πράξεις του δεύτερου μπορούν να εκληφθούν ως προαιρετικές. Όμως, μια τέτοια προοπτική μάλλον έχει περισσότερο θεωρητικές βάσεις, δεδομένου ότι

¹¹² Νούλας, Δ.Κ, σελ. 132

αυτό το είδος σχέσης μεταξύ ηθοποιού και θεατή δεσμεύεται χρονικά και αφορά συγκεκριμένες στιγμές μέσα από την πορνό ταινία, συγκεκριμένα την ώρα που ο ηθοποιός επιδίδεται στη σεξουαλική πράξη. Μάλιστα αυτή η λειτουργία εκ μέρους του ηθοποιού, εδώ εκλαμβάνεται από τον θεατή ως μέρος μιας αόρατης σύμβασης που κατά κάποιο τρόπο έχει συνάψει ο τελευταίος στο μυαλό του με τον συμμετέχοντα στην ερωτική πράξη και όπου μάλιστα πιστεύει πως έχει ορίσει και τους όρους της σύμβασης αυτής.¹¹³ Εδώ έτσι, προκύπτει το concept περί μιας απόλυτης ταύτισης του θεατή με τον δρώντα.

Καθώς μάλιστα ως προς την προηγούμενη ταινία με την Τίνα Σπάθη, κάναμε λόγο για τις σεξουαλικού τύπου συνδηλώσεις που κρύβονται πίσω από τον τρόπο έκφρασης του προσώπου της γυναίκας, καθώς η κάμερα εστιάζει πάνω της, εδώ αντίστοιχα το πρόσωπο του άνδρα (αυτό συμβαίνει και στις δύο εξεταζόμενες ταινίες πορνό) έχει το ρόλο του καθοδηγητή, του κυρίαρχου και του εφησυχαστή της γυναίκας. Με αυτόν τον τρόπο άλλωστε, σε ένα βαθύτερο ιδεολογικό επίπεδο, αυτό που υποδηλώνεται είναι η αναπαραγωγή της παραδοσιακής φαλλοκρατικής κουλτουρας της πατριαρχικής κοινωνίας, όπου υποτίθεται πως το αρσενικό δεν παύει να έχει την κυριαρχία επί του θηλυκού και τον πλήρη έλεγχο.

¹¹³ Νούλας, Δ.Κ, σελ. 137

4.5 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η ελληνική μαλακή ερωτική εκδοχή του κινηματογράφου συνέβαλε σημαντικά και καθοριστικά στην πορεία που ακολούθησαν έπειτα τα διάφορα κινηματογραφικά είδη. Ενώ ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος και τα διάφορα μιούζικαλ αρχίζουν να μεταβαίνουν σε πτωτική περίοδο, το ερωτικό / αισθησιακό είδος κατά τη χρονική περίοδο 1971-1974 κατορθώνει να σημειώσει μια στροφή σε αυτήν την καθοδική πορεία.

Σπουδαίοι ηθοποιοί όπως η Άννα Φόνσου, η Αλίκη Βουγιουκλάκη, ο Ανδρέας Μπάρκουλης και πολλοί άλλοι αξιόλογοι ηθοποιοί με αξιοπρόσεκτη κινηματογραφική πορεία και όχι μόνο, δε δίστασαν να συμμετάσχουν και πολλές φορές να πρωταγωνιστήσουν σε ερωτικές ταινίες, χωρίς να θεωρήσουν την κίνηση αυτή υποτιμητική για τη μέχρι τότε πορεία τους στο συγκεκριμένο χώρο. Κάτι αντίστοιχο συνέβη και με σκηνοθέτες, καθώς και με μεγάλα ονόματα του καλλιτεχνικού πενταγράμμου οι οποίοι χάρισαν απλόχερα τα ταλέντα τους στο ανερχόμενο αυτό είδος. Εκείνη η περίοδος λοιπόν χαρακτηρίστηκε από ένα είδος ριζοσπαστισμού ως προς διάφορους τομείς όπως για παράδειγμα ως προς τους επιλεγμένους χώρους γυρισμάτων των ταινιών και φυσικά , κυρίως λόγω της ανάπτυξης του μαλακού ερωτικού κινηματογράφου. Καταλυτικό κρίθηκε το γεγονός ότι το βίντεο άργησε πολύ να καταφθάσει στην ελληνική κοινωνία σε συνδυασμό με τις αυστηρές αρχές της εποχής, δύο συμβάντα τα οποία δεν άργησαν να δώσουν ώθηση στην ανάδυση του ερωτικού είδους, και ίσως τελικά οι ενέργειες αυτές να συνέβαλαν με τη σειρά τους στη μερική απενοχοποίηση του σεξ και στην υιοθέτηση καινοτόμων σεξουαλικών τάσεων στην αρκετά συντηρητική ελληνική κοινωνία.

Ωστόσο, η soft εκδοχή του ερωτικού κινηματογράφου ενίσχυσε θα έλεγε κανείς το στοιχείο του σεξισμού με την εμπορευματοποίηση του γυναικείου φύλου και τη μετατροπή του σε αντικείμενο. Επίσης, εντυπωσιακό είναι το γεγονός ότι την εν λόγω περίοδο το καθεστώς της δικτατορίας ασκούσε έντονο έλεγχο και απαιτούσε την προσήλωση του λαού στα τότε ήθη και τις τότε αρχές, ωστόσο ευνόησε την ανάπτυξη του ερωτισμού για λόγους αποτελεσματικότερης χειραγώγησης και ελέγχου του λαού, με τα μέλη της δικτατορίας να επωφελούνται από την προβολή των ερωτικών ταινιών. Μετά

από λίγο καιρό δεν άργησε να εμφανιστεί φυσικά και το είδος πορνό καθώς και το σκληρό πορνό το οποίο ανέδειξε κυρίως τον Κώστα Γκουσγκούνη. Βέβαια, το πορνό και ο ερωτικός κινηματογράφος πρόκειται για δύο διαφορετικά κινηματογραφικά είδη με κοινό σημείο αναφοράς ίσως το soft πορνό σε κάποιες περιπτώσεις. Και τα δύο είδη πάντως ξεκινούν από την ίδια αφετηρία με βασικό στόχο να διεγείρουν σεξουαλικά το θεατή χρησιμοποιώντας ωστόσο διαφορετικές τεχνικές και προσεγγίσεις.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενόγλωσση

Bogdan, R. & Taylor, S. «*Looking at the bright side: A positive approach to qualitative policy and evaluation research*». “Qualitative Sociology”, (1987)

Brian McNair, *The sexualization of Western Culture Mainstreaming Sex*, I.B Tauris, London, New York, Edited by Feona Attwood, (2009)

Brian McNair, *Η Κουλτούρα του στριπτίζ, σεξ, μέσα ενημέρωσης και ο εκδημοκρατισμός της επιθυμίας*, Εκδόσεις Σαββάλας, Μετάφραση: Τίνα Πλύτα, (2002)

Ciclitira Karen, *Researching Pornography and Sexual Bodies*, Psychologist, (2002)

Ciclitira Karen, *Pornography, women and feminism: between pleasure and politics*, Sexualities, (2004)

Faust Beatrice, *Women, sex & pornography*, New York: Penguin Books (1980)

Giddens Anthony, *Κοινωνιολογία*, Εκδόσεις Gutenberg, Βιβλιοθήκη Κοινωνικής Επιστήμης και Κοινωνικής Πολιτικής, Αθήνα (2002)

Mark Michael , «*Qualitative Aspects of Historical Research. Bulletin of the Council for Research in Music Education*» No. 130, Qualitative Methodologies in Music Education Research Conference II (Fall, 1996)

Pinel. V., *Σχολές, Κινήματα και είδη στον Κινηματογράφο*, μτφ. Καρρά, Μ., εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα, (2004)

Plummer Kenneth, *Telling Sexual Stories: Power, Change, and Social Worlds*, Routledge, (1995)

Savin-Baden, M. & Major, C. Qualitative Research: «*The Essential Guide to Theory and Practice*». London: Routledge, (2013)

Ενδεικτικά, in, R. "Case Study Research: Design and Methods". Newbury Park, CA: SAGE, (1989)

Ελληνόγλωσση

Γεώργας, Β., «Πόθοι στις καταραμένες αίθουσες» στο *Greek Erotica – Εικονογραφημένη Ιστορία του Ελληνικού Ερωτικού Κινηματογράφου 1955 – 1985*, εκδόσεις Τσαγκαρουσιάνος, Αθήνα, (2005)

Κολοβός Νίκος, *Η γυναίκα στον κινηματογράφο*, Εκδόσεις Αιγόκερως Διεύθυνση: Γιάννης Σολδάτος, Αθήνα (1989)

Κομνηνού Μ. & Κασσαβέτη Ο.Ε., «Ιδιωτική μου Ζωή: μια απόπειρα εικονογραφίας του ελληνικού μαλακού ερωτικού κινηματογράφου της περιόδου 1971 – 1974». Στο *Μέσα επικοινωνίας, λαϊκή κουλτούρα και η βιομηχανία του σεξ*, επιμέλεια Κατερίνα Σαδικάκη και Λίζα Τσαλίκη, εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, (2012)

Κυριακός Κώστας, *Διαφορετικότητα και ερωτισμός*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Ελληνικός Κινηματογράφος, Αθήνα, (2001)

Μητροπούλου Αγλαΐα, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, Εκδόσεις Παπαζήση, COPYRIGHT: Μαρία Κομνηνού, Αθήνα, (Β' έκδοση 2006, Α' έκδοση 1980)

Μπαζέν Αντρέ ,*Ο ερωτισμός*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Μετάφραση Σώτη Τριανταφύλλου , Διεύθυνση Γιάννης Σολδάτος, Αθήνα, (1993)

Νούλας Κωνσταντίνος Δ., *Το ερωτικό στον κινηματογράφο, Οι εκφάνσεις του έρωτα, του ερωτισμού και της σεξουαλικότητας στον κινηματογράφο*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, (1998)

Σαδικάκη Κατερίνα, Τσαλίκη Λίζα (επιμ.), *Μέσα Επικοινωνίας Λαϊκή Κουλτούρα και η Βιομηχανία Του Σεξ*. Εκδόσεις Παπαζήση , Αθήνα, (2012)

ΣΕΛΑΝΤΟΝ ΚΑΡΟΛΑΪΝ - ΝΤΑΪΕΡ ΡΙΤΣΑΡΝΤ, ΜΠΑΜΠΟΥΣΙΟ ΤΖΑΚ, *Κινηματογράφος και Ομοφυλοφιλία*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Σύνταξη Ρίτσαρντ Ντάιερ, Μετάφραση-επιμέμεια Δημήτρης Κολιοδήμος, (1991)

Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Α' Τόμος (1900-1967), Η' έκδοση αναθεωρημένη, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, (1999)

Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Γ' έκδοση, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, (1982)

Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Β' Τόμος (1967-1990), Η' έκδοση αναθεωρημένη, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, (1999)

Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, Γ' Τόμος (1990-2000), Η' έκδοση αναθεωρημένη, Εκδόσεις Αιγόκερως ,(1999)

Σολδάτος, Γ., *Ο Ελληνικός Κινηματογράφος – Συνοπτική Ιστορία*, εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, (1995)

Σούμας Θόδωρος, *Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα/ερωτισμός*, Εκδόσεις Αιγόκερως, διεύθυνση Γιάννης Σολδάτος, Αθήνα , (1983)

Σούμας, Θ., *Κινηματογράφος κι Έρωτας*, εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, (2005)

Περιοδικά

Τζιώτζιος Γιώργος, «Ελληνικός κινηματογράφος-Ιαπωνία: Οζού-Κουροσάβα-Οσίμα, Αφιέρωμα Χίτσκοκ, Φεστιβάλ-Κριτικές, Ο ερωτισμός στο σινεμά», Περιοδικό Νέα Οθόνη, Κινηματογραφικό Περιοδικό Θεωρίας / Κριτικής / Παρέμβασης, Τεύχος 6 (1981)

Επιμέλεια Ρουθ Πέτρι, *Η λογοκρισία στον κινηματογράφο*, Εκδόσεις Μαύρη Λίστα, Μετάφραση Ράνια Οικονόμου, Κείμενα από το περιοδικό INDEX ON CENSORSHIP, Αθήνα, (2000)

Διαδικτυακές Πηγές

- «Αιρετικός κινηματογραφιστής Πιερ Πάολο Παζολίνι, Ο «ποιητής του υποκόσμου» που έντυσε με εικόνες την κοινωνική κριτική», στο <http://www.newsbeast.gr/portraits/arthro/614728/o-airitikos-kinimatografistis-pier-paolo-pazolini/>
 - GREEK EROTICA: «Σεξ... 13 μποφόρ Οι ελληνικές ρετρό και σέξι εικόνες του Σαββατοκύριακου («άξιος, άξιος»», Πηγή: www.lifo.gr 11.8.2013, στο <http://www.lifo.gr/team/erotica/32525>
 - <http://cine.gr/film.asp?id=711635&page=4&cvview=all#commentsstart>
 - [http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9A%CF%85%CE%BD%CF%8C%CE%B4%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82_\(%CF%84%CE%B1%CE%B9%CE%BD%CE%AF%CE%B1](http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9A%CF%85%CE%BD%CF%8C%CE%B4%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82_(%CF%84%CE%B1%CE%B9%CE%BD%CE%AF%CE%B1)
 - Κανελλίδου, Θ., «Το Κορίτσι και το Άλογο», Κυριακή 9 Οκτωβρίου 2005, στο www.cine.gr
 - Σωτηρόπουλος, Β., «Μικρές Αφροδίτες (1963)», στο www.cine.gr
-