



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ**

**ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗΣ  
ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ:**

**ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΑΓΩΓΗΣ**

**ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ: ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**«Το κοινωνικό φύλο μέσα από τα ποιήματα και τα εικαστικά δημιουργήματα του  
N. Εγγονόπουλου: Μια εκπαιδευτική προσέγγιση μέσα από τις τέχνες»**

**ΜΟΥΡΤΖΑΚΗ ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ**

**A.M: 413**

**Επόπτης: Α. Φουντουλάκης**

**Τριμελής Επιτροπή: Μ. Καραϊσκού, Μ. Κρέζα, Α. Φουντουλάκης,**

**Ακαδημαϊκό έτος: 2020-2021**

**Τόπος: Ρέθυμνο**

## **Ευχαριστήριο Σημείωμα**

Στο σημείο αυτό οφείλω να ευχαριστήσω κάποιους ανθρώπους που συνέβαλαν με τρόπο ουσιαστικό στην περάτωση της παρούσας διπλωματικής εργασίας. Αρχικά και περισσότερο από όλους θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα επί σειρά ετών καθηγητή μου, κύριο Ανδρέα Φουντουλάκη για την άψογη συνεργασία και την πολύτιμη καθοδήγηση του όλα αυτά τα χρόνια.

Έπειτα θα ήθελα να ευχαριστήσω την φίλη μου Αργυρώ, για την στήριξη της όλα αυτά τα χρόνια και φυσικά την οικογένεια μου για την υπομονή τους, τη πίστη τους και την επιμονή τους προς εμένα.

## Περιεχόμενα

1.Εισαγωγή .....	6
Κεφάλαιο 2ο: .....	10
2.1 Η έννοια του φύλου. ....	10
2.2. Οι Έμφυλες σχέσεις. ....	15
2.3. Τα Φεμινιστικά κινήματα. ....	17
2.3.1. Ιστορικότητα του φύλου πριν τα φεμινιστικά κινήματα.....	17
2.3.2.Το Πρώτο Φεμινιστικό Κύμα 1830-1920. ....	18
2.3.3. Το Δεύτερο Φεμινιστικό Κύμα 1960. ....	20
2.3.4. Το Τρίτο Φεμινιστικό Κύμα (1990). ....	22
2.4.Οι Γυναικείες Σπουδές.....	23
2.5. Η Queer Theory. ....	24
2.6 Η Επιτέλεση του Φύλου .....	28
2.7. Το Σώμα ως τόπος βιώματος των ταυτοτήτων και των κοινωνικών νοημάτων. ....	33
2.8. Η ανάπτυξη της σεξουαλικότητας του υποκειμένου μέσα σε ένα κοινωνικό πλαίσιο. ..	37
2.9. Το Κοινωνικό Φύλο στην Τέχνη. ....	40
Κεφάλαιο 3ο .....	46
3.1. Η Γενιά του '30.....	46
3.2.Υπερρεαλισμός .....	47
3.2.1.Ο υπερρεαλισμός στην Ελλάδα. ....	49
3.3. Νίκος Εγγονόπουλος: βίος και έργο. ....	53
3.4. Η ελληνικότητα στο έργο του Εγγονόπουλου. ....	56
3.5 Η βυζαντινή αιογραφία μέσα από το Φώτη Κόντογλου, μία σημαντική επιρροή στο καλλιτεχνικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου.....	59
3.6. Giorgio de Chirico, μία σημαντική επιρροή στο εικαστικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου. ....	61
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 <sup>ο</sup> : ΘΕΩΡΙΑ ΔΡΑΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗΣ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ. ....	63
4.1. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ.....	63
4.2.ΤΙ ΕΙΝΑΙ Η ΔΡΑΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ.....	66
4.2.1. ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΑ ΜΕΣΑ ΔΡΑΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗΣ.....	67
4.2.2.ΜΕΘΟΔΟΣ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑΣ ΚΕΙΜΕΝΟΥ ΓΙΑ ΔΡΑΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ. ....	68
4.2.3.ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΜΟΝΤΕΛΟ ΤΟΥ GREIMAS. ....	71
4.2.4.ΣΚΟΠΟΣ ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗΣ.....	72
4.3.ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ. ....	74

4.3.1.ΣΤΑΔΙΑ ΟΡΓΑΝΩΣΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ. ....	76
4.3.2.Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΕΜΨΥΧΩΤΗ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ. ....	78
4.3.3.ΜΕΣΑ ΕΚΦΡΑΣΗΣ ΣΤΗΝ ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ. ....	81
4.3.4.ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΑΞΙΑ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ.....	81
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5.....	83
5.1. Το κοινωνικό φύλο στην ποιητική συλλογή <i>Στην κοιλάδα με τους ροδώνες</i> .....	83
Κεφάλαιο 6° : Το κοινωνικό φύλο μέσα από δεκαπέντε πίνακες του Νίκου Εγγονόπουλου. .....	112
Κεφάλαιο 7° : Η εκπαιδευτική παρέμβαση. ....	137
7.1. Θεωρητικό πλαίσιο της μεθοδολογίας που χρησιμοποιήθηκε στη παρούσα διπλωματική εργασία.....	137
7.2. Η έρευνα που πραγματοποιήθηκε στη συγκεκριμένη εργασία. ....	139
7.2.1. Το Δείγμα. ....	140
7.2.2. Σκοπός έρευνας.....	141
7.2.3. Η ημιδομημένη συνέντευξη.....	142
7.2.3.1. Οι ερωτήσεις των δύο συνεντεύξεων: .....	142
7.3. Το θεατρικό παιχνίδι .....	144
7.3.1. Η φάση της απελευθέρωσης. ....	144
7.3.2.Η φάση της αναπαραγωγής.....	145
7.3.3. Η φάση της εκτέλεσης- θεατρικής δράσης.....	145
7.3.4. Η φάση της συζήτησης. ....	146
7.4. Το Δραματικό κείμενο. ....	146
7.4.1. Δραματικό μοντέλο Greimas .....	151
7.4.2. Σκηνικά.....	151
7.4.3. Δομή. ....	152
7.4.4. Πλοκή.....	152
7.4.5. Χαρακτήρες .....	153
7.4.6.Κοστούμια.....	155
8. Συμπεράσματα έρευνας.....	156
9. Επίλογος. ....	161
10. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ .....	163
10. Συνεντεύξεις παιδιών .....	163
10.1.Απαντήσεις παιδιών πριν την παρέμβαση. ....	163
10.2.Απαντήσεις παιδιών μετά την παρέμβαση. ....	182



## 1.Εισαγωγή

Η παρούσα διπλωματική εργασία πραγματεύεται το κοινωνικό φύλο όπως παρουσιάζεται στην ποιητική συλλογή του Νίκου Εγγονόπουλου *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*<sup>1</sup> αλλά και σε δεκαπέντε πίνακές του. Με άλλα λόγια επιχειρείται η εξαγωγή των αναπαραστάσεων του κοινωνικού φύλου μέσα από την προαναφερθείσα ποιητική συλλογή και τους δεκαπέντε πίνακες. Έπειτα παρουσιάζεται μια εκπαιδευτική προσέγγιση μέσω των τεχνών, προκειμένου τα παιδιά να αντιληφθούν το κοινωνικό φύλο μέσα από τα έργα του Νίκου Εγγονόπουλου. Βέβαια πριν δοθούν περαιτέρω διευκρινήσεις για το περιεχόμενο της εργασίας κρίνεται αναγκαίο να διατυπωθεί με σαφήνεια ο βασικός όρος «κοινωνικό φύλο», ο οποίος αποτελεί τον πυρήνα του πεδίου μελέτης αλλά και άλλοι όροι χρήσιμοι για το περιεχόμενο της παρούσας διπλωματικής εργασίας.

Το κοινωνικό φύλο (gender) λοιπόν, νοείται ως η «κοινωνική ταξινόμηση σε ανδρικό και γυναικείο», και εκλαμβάνεται ως κοινωνικά προσδιορισμός ενώ από την άλλη το βιολογικό φύλο (sex) αναφέρεται στις βιολογικές διαφορές ανάμεσα στο αρσενικό και στο θηλυκό και θεωρείται σταθερό.<sup>2</sup> Το κοινωνικό φύλο, όπως θα δούμε και παρακάτω, αποτέλεσε το βασικότερο στοιχείο της φεμινιστικής κριτικής, και χάρη στην μελέτη του το γυναικείο φύλο χειραφετήθηκε και οδηγήθηκε στην ανεξαρτησία του από το ανδρικό.

Ένας άλλος σημαντικός ορισμός που πρέπει να δοθεί είναι αυτός της ερμηνευτικής μεθόδου η οποία ακολουθείται στη συγκεκριμένη διπλωματική εργασία προκειμένου να πραγματοποιηθεί η έρευνα. Η ερμηνευτική μεθοδολογία που ακολουθείται στη παρούσα εργασία είναι μία κατεξοχήν ποιοτική ερευνητική προσέγγιση καθώς βασίζεται στη σχέση μέρους και ολότητας. Η ερμηνευτική μεθοδολογία αφορά το πώς ο ερευνητής αντιλαμβάνεται αυτά που κατανοεί ο συμμετέχων της έρευνας<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος, *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*, (Αθήνα, 1992).

<sup>2</sup> Βλ. Α. Αθανασίου, *Φύλο, εξουσία και υποκειμενικότητα μετά το «δεύτερο κύμα» στο Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, (Αθήνα, 2006) σελ. 25.

<sup>3</sup> Βλ. Μ. Πουρκός, *Τέχνη Παιχνίδι Αφήγηση- Ψυχολογικές και Ψυχοπαιδαγωγικές διαστάσεις*, (Αθήνα, 2009), σελ. 401-415.

Προχωρώντας στο περιεχόμενο της εργασίας στο δεύτερο κεφάλαιο θα γίνει λόγος για το κοινωνικό φύλο ως έννοια, θα γίνει αναφορά στις δύο σημαντικότερες μελετητές Butler J. και Beauvoir S. de, στις έμφυλες σχέσεις αλλά και μια ιστορική αναδρομή στα φεμινιστικά κινήματα. Στη συνέχεια θα γίνει λόγος για τις σπουδές του φύλου, στην επιτέλεση του φύλου η οποία κατέχει ύψιστη σημασία στη παρούσα εργασία την queer theory και το έργο του M. Foucault, το σώμα ως τόπος βιώματος των ταυτοτήτων και των κοινωνικών νοημάτων, τις θεωρίες που έχουν αναπτυχθεί γύρω από αυτό και φυσικά την ανάπτυξη της σεξουαλικότητας του υποκειμένου μέσα σε ένα κοινωνικό πλαίσιο. Το κεφάλαιο θα ολοκληρωθεί με μία αναφορά στο κοινωνικό φύλο στις τέχνες με ιδιαίτερη βαρύτητα να δίνεται στην λογοτεχνία αλλά και το πώς προβάλλονται τα δύο φύλα μέσα από αυτή.

Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να οριστεί ένας άλλος σημαντικός όρος για τον οποίο γίνεται λόγος στη συγκεκριμένη εργασία. Ο όρος φεμινισμός συχνά από πολλούς ανθρώπους θεωρούνταν ένας «άσχημος» χαρακτηρισμός, καθώς οι γυναίκες θεωρούσαν τότε ότι αν κατηγορηθούν ως φεμινίστριες αυτό σήμαινε αυτόματα ότι ήταν ανήθικες, δεν αναγνώριζαν το θεσμό της οικογένειας ακόμη και ότι ήταν ομοφυλόφιλες. Ο φεμινισμός αντίθετα θα μπορούσε να οριστεί ως μια «σταθερή, συνεχή απαλλαγμένη από συναισθηματισμούς διεκδίκηση ότι οι γυναίκες αποτελούν ένα κοινωνικό στρώμα που το διακρίνει μία κοινή κατάσταση. Πρόκειται για μία διεκδίκηση που καλεί τις γυναίκες να κατακτήσουν στον κοινωνικό, οικονομικό, πολιτικό χώρο τα ίδια δικαιώματα και ευκαιρίες με τους άνδρες. Είναι ένα ιδεώδες, ένα επιθυμητός στόχος για κοινωνική εναρμόνιση και δικαιοσύνη, που ακόμα δεν έχει πραγματοποιηθεί»<sup>4</sup>.

Όσο αφορά την επιτέλεση του φύλου, όρος ο οποίος θα αναπτυχθεί εκτενέστερα στο δεύτερο κεφάλαιο, σύμφωνα με την J. Butler<sup>5</sup>, ο όρος εισηγήθηκε από την J. Austin, η οποία αναφέρει ότι η επιτελεστικότητα αφορά πρώτον και κύριον το χαρακτηριστικό των γλωσσικών εκφορών το οποίο πραγματοποιεί ένα φαινόμενο ή κάνει κάτι να συμβεί τη στιγμή που πραγματοποιείται η εκφορά. Μέσα από τις νόρμες οι σωματικές πράξεις έγιναν επιτελεστικές. Πιο συγκεκριμένα, όταν ένας άνθρωπος γεννιέται οι πρωταρχικές εγγραφές που συνοδεύουν το φύλο του ακολουθούνται από προσδοκίες και φαντασιώσεις των άλλων και επηρεάζουν με

<sup>4</sup> Βλ. Χ. Αντωνοπούλου, *Κοινωνικοί ρόλοι των δύο φύλων*, (Αθήνα, 1999), σελ. 185-187.

<sup>5</sup> Βλ. J. Butler, *Σημειώσεις για μια επιτελεστική θεωρία της συνάνθρωπισης*, (Αθήνα, 2017), σελ. 41-45.

ανεξέλεγκτους τρόπους τη δράση του ατόμου. Οι νόρμες διαμορφώνουν τους βιωμένους τρόπους ενσώματης ύπαρξης των ατόμων, οι οποίες αποκτούνται σταδιακά με την πάροδο του χρόνου. Το φύλο λοιπόν, είναι κάτι που αποδίδεται στα άτομα χωρίς αυτό να σημαίνει ότι εγγράφεται στο σώμα τους<sup>6</sup>.

Στο τρίτο κεφάλαιο γίνεται λόγος για το βίο και τα έργα του Νίκου Εγγονόπουλου. Επιπλέον γίνεται αναφορά στη γενιά του '30 στην οποία άνηκε, όπως και στο ρεύμα του υπερρεαλισμού δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στο κίνημα αυτό στην Ελλάδα. Το κεφάλαιο αυτό ολοκληρώνεται με μία ιδιαίτερη αναφορά στη βυζαντινή αγιογραφία και το Φ. Κόντογλου ο οποίος αποτέλεσε βαθύτατη επιρροή στο εικαστικό έργο του Ν. Εγγονόπουλου αλλά και το Giorgio de Chirico ο οποίος και εκείνος με τη σειρά επηρέασε βαθύτατα τον ποιητή και εικαστικό.

Στο τέταρτο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στο θέατρο στην εκπαίδευση. Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο θα γίνει λόγος για τη δραματοποίηση, που σύμφωνα με τον Patrice Pavis<sup>7</sup> η δραματοποίηση είναι «η διασκευή ενός κειμένου (επικού ή ποιητικού) σε δραματικό κείμενο ή υλικό για τη σκηνή», και για το θεατρικό παιχνίδι που σύμφωνα με τον ίδιο <sup>8</sup> είναι μια «συλλογική δραστηριότητα, κατά την οποία οι παίκτες αυτοσχεδιάζουν πάνω σε ένα θέμα επιλεγμένο και ή καθορισμένο από τη δημιουργούμενη κατάσταση». Έπειτα γίνεται λόγος για τα δημιουργικά μέσα της δραματοποίησης, τη μέθοδο επεξεργασίας του κειμένου δραματοποίησης, το δραματικό μοντέλο του Greimas και το σκοπό της δραματοποίησης. Επίσης στο κεφάλαιο αυτό γίνεται λόγος για το θεατρικό παιχνίδι, τα στάδια οργάνωσης ενός θεατρικού παιχνιδιού, τη θέση του εμπυχωτή στο θεατρικό παιχνίδι, τα μέσα έκφρασης στην ανάπτυξη του θεατρικού παιχνιδιού και την παιδαγωγική του αξία.

Στη συνέχεια ακολουθεί το πέμπτο κεφάλαιο όπου γίνεται μία προσπάθεια ανίχνευσης του κοινωνικού φύλου στη ποιητική συλλογή του Ν. Εγγονόπουλου, *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*. Ενώ στο έκτο κεφάλαιο πραγματοποιείται επίσης μία προσπάθεια σχολιασμού του κοινωνικού φύλου έτσι όπως προβάλλεται σε δεκαπέντε πίνακες του εικαστικού δημιουργού και ποιητή. Τέλος η διπλωματική εργασία ολοκληρώνεται με το έβδομο κεφάλαιο όπου περιγράφεται η έρευνα που πραγματοποιήθηκε, η στοχοθεσία που τέθηκε, οι ερωτήσεις της συνέντευξης, το

<sup>6</sup> Βλ. J. Butler, *Undoing Gender*, (New York, 2004), σελ. 53-56.

<sup>7</sup> Βλ. P. Pavis, *Λεξικό του θεάτρου*, (Αθήνα, 2006), σελ. 111.

<sup>8</sup> Βλ. P. Pavis, *όπ. π.*, σελ. 199.



δραματικό κείμενο και το θεατρικό παιχνίδι που χρησιμοποιήθηκαν ως παρέμβαση. Ακολουθούν τα συμπεράσματα της έρευνας, ο επίλογος και τέλος το παράρτημα το οποίο περιλαμβάνει τις απαντήσεις των δύο συνεντεύξεων που πραγματοποιήθηκαν.

## Κεφάλαιο 2ο:

### 2.1 Η έννοια του φύλου

Από τα τέλη της δεκαετίας του '60, η έννοια του φύλου αναδείχθηκε ως ένα κεντρικό αντικείμενο μελέτης των κοινωνικών επιστημών, όχι όμως ως βιολογική αλλά ως κοινωνική οντότητα. Το φύλο ανέκαθεν αποτελούσε *«την κυρίαρχη κοινωνικό-πολιτισμική κατηγορία ιεράρχησης και ταξινόμησης των υποκειμένων και γίνεται φανερή σε όλες τις εκφάνσεις της καθημερινής δράσης και πρακτικής είτε σε ατομικό, είτε σε συλλογικό επίπεδο»*<sup>9</sup>. Με την πάροδο των χρόνων έγινε φανερή πόσο σημαντική είναι η κατανόηση του φύλου για τα έμφυλα υποκείμενα καθώς συχνά αποδείχθηκε ότι ήταν καταπιεστική ως προς τα δύο φύλα.<sup>10</sup>

Προχωρώντας, είναι σημαντικό σε αυτό το σημείο να οριστεί ο όρος του κοινωνικού φύλου. Έτσι λοιπόν το κοινωνικό φύλο (gender), παρουσιάστηκε από τα φεμινιστικά κινήματα της δεκαετίας του '60 στον αγγλοσαξονικό χώρο, όπου και διαχωρίστηκε από το βιολογικό φύλο (sex). Στο πρώτο δόθηκε μία κοινωνική διάσταση ενώ στο δεύτερο η βιολογική προκειμένου να αμφισβητηθούν οι έμφυλες σχέσεις μεταξύ των υποκειμένων.<sup>11</sup> Επιπρόσθετα και η Ann Oakley, στο σύγγραμμα της *Sex, Gender and Society (1972)* ορίζει το βιολογικό φύλο ως *«τις βιολογικές διαφορές μεταξύ αρσενικού και θηλυκού και την ορατή διαφορά των γεννητικών οργάνων και των αναπαραγωγικών τους λειτουργιών, ενώ το κοινωνικό ως την κοινωνική ταξινόμηση σε ανδρικό και γυναικείο»*<sup>12</sup> με το πρώτο να αποτελεί μια σταθερή, ενώ το δεύτερο μια κοινωνικά προσδιορισμένη έννοια. Ακόμη υποστηρίζει ότι το βιολογικό φύλο είναι η βάση πάνω στην οποία επιδρούν όλες εκείνες οι κοινωνικές και πολιτισμικές επιδράσεις οι οποίες μετέπειτα δημιουργούν το κοινωνικό.<sup>13</sup>

Σε αυτό το σημείο είναι βασικό να γίνει λόγος για την ετυμολογική προέλευση του όρου gender. Ο όρος «κοινωνικό φύλο» (gender), *«είναι δανεισμένος από τη γραμματική, ωστόσο προέρχεται από μια αρχαία ινδοευρωπαϊκή ρίζα που σημαίνει «παράγω» (generate) από την οποία δημιουργήθηκαν λέξεις με τη σημασία «είδος,*

<sup>9</sup> Βλ. R. W. Connell, *Το κοινωνικό φύλο*, (Αθήνα, 2006) σελ. 1.

<sup>10</sup> Βλ. R. W. Connell, *Το κοινωνικό φύλο*, (Αθήνα, 2006) σελ. 1-3.

<sup>11</sup> Βλ. R. W. Connell, (2006), οπ. π., σελ. 4-5/ Βλ. V. Burr, *Gender and Social Psychology*, (New York, 1998), σελ. 11.

<sup>12</sup> Βλ. Α. Αθανασίου, οπ. π., σελ. 25.

<sup>13</sup> Βλ. R. W. Connell, (2006), οπ. π., σελ. 6.

κατηγορία, γένος» σε πολλές γλώσσες»<sup>14</sup>. Παρόλα αυτά ο όρος αυτός δεν είναι παγκοσμίως αποδεκτός ακόμη, ενώ σε γενικές γραμμές περιγράφει τα ζητήματα του φύλου καθώς σε διάφορες χώρες υπάρχουν διαφορετικοί τρόποι για να περιγράψουν το φύλο.<sup>15</sup>

Στην σημερινή εποχή το κοινωνικό φύλο θεωρείται ως κάτι δεδομένο από τους ανθρώπους καθώς βασιζόμενοι σε αυτή τη διάκριση καθορίζουν την καθημερινότητα τους. Ο όρος *φύλο* συνδέεται με το άτομο από την γέννησή του και καθορίζει όλη την υπόλοιπη ζωή του και τη θέση του μέσα στη κοινωνία. Όλες οι ασχολίες των ατόμων διαχωρίζονται από το εάν είναι άνδρας ή γυναίκα όπως για παράδειγμα, τα σπορ, τα ρούχα, τα παπούτσια που έχουν άλλη εφαρμογή. Ακόμη και ο γάμος απαιτεί δύο διαφορετικά φύλα προκειμένου να τελεστεί. Με τη πάροδο των χρόνων αυτές οι συμβάσεις έχουν ριζώσει στα κοινωνικά, πολιτικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα με αποτέλεσμα να φαίνονται ως οι μόνες «φυσιολογικές» καταστάσεις που πρέπει να βιώνει το άτομο. Φυσικά αυτοί οι «φυσικοί» νόμοι είναι καθορισμένοι από την κοινωνία και δεν είναι αποτέλεσμα της φύσης αλλά της συμπεριφοράς των ανθρώπων ανά τους αιώνες. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να προβάλλονται τυποποιημένοι κώδικες έμφυλης συμπεριφοράς οι οποίοι καθοδηγούν και προδιαθέτουν τον τρόπο που μεγαλώνει και ωριμάζει ένα άτομο. Έτσι το άτομο δημιουργεί έναν «έμφυλο εαυτό» και ως επακόλουθο συνάπτει προκαθορισμένες «έμφυλες σχέσεις»<sup>16</sup>

Τα πολιτισμικά συμφραζόμενα και η κοινωνία είναι αυτή που καθορίζει τις διαφορές μεταξύ των φύλων. Σε αυτή τη περίπτωση το φύλο αποτελεί τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζονται κοινωνικά τα ανθρώπινα σώματα αλλά και οι σχέσεις μεταξύ τους. Όμως καθώς τα χρόνια περνούν δημιουργήθηκαν κάποιες στερεοτυπικές εκφάνσεις του άνδρα και της γυναίκας οι οποίες είναι άμεσα- άρρηκτα συνδεδεμένες με την καθημερινότητα τους, την εργασία τους, τον τρόπο που εκφράζονται, κινούνται, ακόμα και τον τρόπο που σκέφτονται. Πιο συγκεκριμένα οι οικιακές ασχολίες, η ανατροφή των παιδιών, η έκφραση των συναισθημάτων και πολλά άλλα θεωρούνται ως θηλυκά χαρακτηριστικά ενώ η επιστήμη, η δύναμη, η ανδρεία, ο ανταγωνισμός προσδίδονται στο ανδρικό φύλο. Αυτό που γίνεται φανερό, είναι ότι υπάρχει μία

<sup>14</sup> Βλ. R. W. Connell, (2006), οπ. π., σελ. 49.

<sup>15</sup> Βλ. R. W. Connell, (2006), οπ. π., σελ. 49-50.

<sup>16</sup> Βλ. R. W. Connell, (2006), οπ. π., σελ. 40-41.

φανερή διχοτομία ανάμεσα στο γυναικείο και στο ανδρικό η οποία είναι βαθιά ριζωμένη και αποτελεί προϊόν δυτικής κουλτούρας.<sup>17</sup>

Οι έμφυλες συμβάσεις μπορεί να είναι πηγές αναγνώρισης της ταυτότητας, ταυτόχρονα όμως είναι και οι πηγές των προβλημάτων, των αδικιών και των προκαταλήψεων απέναντι σε οτιδήποτε μπορεί να αποκλίνει από το «κανονικό», δηλαδή από την τυποποιημένη συμπεριφορά των ατόμων η οποία αρμόζει να ανταποκρίνονται στο βιολογικό τους φύλο και τα χαρακτηριστικά που το συνοδεύουν. Ένα από τα βασικά αυτά χαρακτηριστικά είναι η αναπαραγωγική διαδικασία, στην οποία τα σώματα αναγκάζονται να προσαρμοστούν σε αυτήν. Έτσι λοιπόν όσο αφορά την ομοφυλοφιλία, η οποία παρεκκλίνει από τις τυπικές δομές της έτερο-σεξουαλικότητας, αποτελεί συχνά λόγο προκατάληψης και εκδηλώσεων αδικίας από την πλευρά της κοινωνίας προς τα υποκείμενα.<sup>18</sup>

Καθίσταται λοιπόν σαφές ότι το να είσαι άνδρας ή γυναίκα αποτελεί ένα προϊόν εξέλιξης το οποίο διαμορφώνεται και ολοκληρώνεται σε όλη τη διάρκεια της ζωής ενός ατόμου. Για παράδειγμα, μία γυναίκα η οποία δεν έχει γεννηθεί με αυτή τη ταυτότητα, αλλά συγκροτεί και ολοκληρώνει τη θηλυκότητά της, πορεύεται στη ζωή της έτσι και αυτό είναι το χαρακτηριστικό που την καθιστά γυναίκα και φυσικά το αντίστοιχο συμβαίνει με τον άνδρα και τον ανδρισμό του. Αυτό που αξίζει να επισημανθεί, είναι ότι, τα ίδια τα υποκείμενα είναι αυτά που συγκροτούν και καθορίζουν τον εαυτό τους ως άνδρα ή γυναίκα και καθορίζουν και σε τι ποσοστό θέλουν να προβάλλουν αυτά τα θηλυκά ή ανδρικά χαρακτηριστικά, άσχετα με το βιολογικό τους φύλο<sup>19</sup>. Τέλος είναι πολύ σημαντικό ότι για τα άτομα που το βιολογικό τους φύλο είναι θηλυκό είναι πολύ πιο εύκολο να υιοθετήσουν μία γυναικεία ταυτότητα καθώς το φύλο το οποίο συναντούν είναι η μητέρα τους. Για τα αγόρια όμως είναι πιο δύσκολο να υιοθετήσουν μία ανδρική ταυτότητα παρά μία γυναικεία διότι στο άμεσο περιβάλλον τους σχετίζονται με τις μητέρες τους και η υιοθέτηση μίας ανδρικής ταυτότητας έρχεται μέσω μιας διαδικασίας διαφοροποίησης<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Βλ. R. W. Connell, (2006), οπ. π., σελ. 7.

<sup>18</sup> Βλ. R. W. Connell, (2006), οπ. π., σελ. 46.

<sup>19</sup> Βλ. R. W. Connell, (2006), οπ. π., σελ. 42.

<sup>20</sup> Βλ. N. Chodorow, *Feminist and Psychoanalytic Theory*, (London, 1989), σελ. 32.

Ορόσημο στην μελέτη διερεύνηση του κοινωνικού φύλου αποτέλεσε η J. Butler,<sup>21</sup> η οποία υποστήριξε ότι «το φύλο αποτελεί μια ρευστή κατάσταση, η οποία δεν εγγράφεται παθητικά πάνω στο σώμα, αλλά δημιουργείται καθημερινά και προσαρμόζεται ανάλογα με τα κοινωνικά συμφραζόμενα του κάθε υποκειμένου<sup>22</sup>». Εκείνη υποστηρίζει ότι η κοινωνικοποίηση αποτελεί τον βασικό τρόπο με τον οποίο το άτομο βασιζόμενο στο βιολογικό του φύλο, μετατρέπεται σε ένα έμφυλο υποκείμενο. Ακόμη θεωρεί ότι αποτελεί ένα μηχανισμό, ο οποίος διαχωρίζει την φύση από τον πολιτισμό.<sup>23</sup>

Ακόμη η S. Beauvoir, με το βιβλίο *Το δεύτερο Φύλο*, όντας βαθύτατα επηρεασμένη από τα φεμινιστικά κινήματα και με την χαρακτηριστική φράση «γυναίκα δε γεννιέσαι, γίνεσαι», τονίζει ότι η γυναίκα αποτελεί μια κοινωνική ερμηνεία του θηλυκού γένους και ένα ιστορικό και όχι φυσικό γεγονός. Το να είναι ένα άτομο γυναίκα σημαίνει ότι το σώμα της έχει αναγκαστεί να προσαρμόσει το σώμα και τη σκέψη της σε όλα αυτά τα συμφραζόμενα τα οποία ορίζουν μια «γυναίκα», ανάλογα με την κοινωνία στην οποία εντάσσεται το υποκείμενο. Ακόμη, σύμφωνα με τη κριτική διαλεκτική της, «ορίζει τον άνδρα ως *Εαυτός/υποκείμενο, ως ουσιαστικό ον του δυτικού πολιτισμού, ενώ, την γυναίκα ως Άλλος/ αντικείμενο δηλαδή αυτό που δεν είναι άνδρας*<sup>24</sup>». Σύμφωνα με αυτή τη κριτική ως «*εαυτός νοείται το υπερβατικό, το υπεράνω σώματος, ενώ ο άλλος αποτελεί την εμμένεια δηλαδή αυτό που περιορίζεται στο σώμα και τη βιολογία*<sup>25</sup>». Για εκείνη οι άνδρες αποτελούν το πρώτο φύλο ενώ οι γυναίκες αποτελούν το «δεύτερο φύλο», αυτό δηλαδή που απαξιώνεται και καταπατάται από το πρώτο. Επίσης τόνισε πόσο σημαντικός είναι ο επαναπροσδιορισμός της έννοιας της γυναίκας και έτσι ξεκίνησε η μελέτη της κοινωνικής κατασκευής του φύλου.<sup>26</sup>

Οι ρόλοι που έχουν υιοθετηθεί από τις γυναίκες έχουν διατυπωθεί από τους άνδρες. Η φεμινίστρια γυναίκα αρνείται να υιοθετήσει ως μοναδικό ρόλο αυτόν που απορρέει από τη βιολογική και ορμονική της ιδιαιτερότητα, δηλαδή το ρόλο της μητέρας. Η κοινωνία ορίζει «*με έμμεσο τρόπο τις γυναίκες ως «το άλλο», το διαφορετικό από έναν*

<sup>21</sup> Βλ. J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. (Great Britain, 1990), σελ. 7-8

<sup>22</sup> Βλ. J. Butler, (1990), οπ. π., σελ. 40.

<sup>23</sup> Βλ. J. Butler, (1990), οπ. π., σελ. 40.

<sup>24</sup> Βλ. Α. Αθανασίου, (Αθήνα, 2006) σελ. 19.

<sup>25</sup> Βλ. Α. Αθανασίου, (Αθήνα, 2006) σελ. 19.

<sup>26</sup> Βλ. Α. Αθανασίου, (Αθήνα, 2006) σελ. 19.

άνδρα, ως μη «άνδρες»<sup>27</sup>». Συχνά προσδιορίζονται συγκριτικά με τους άντρες με χαρακτηριστικά όπως: περισσότερο ανόητες, λιγότερο λογικές και περισσότερο μητρικές. Οι άνδρες είναι το «πρότυπο» και οι γυναίκες είναι η παρέκκλιση αυτού του προτύπου. Τα γυναικεία χαρακτηριστικά είναι χωρίς αξία σε αντίθεση με τα αρσενικά και θεωρούνταν ατελή αρσενικά και κατ' επέκταση κατώτερα ανθρώπινα όντα. Όλες αυτές οι πεποιθήσεις έχουν αντίκτυπο στην καθημερινότητα της γυναίκας, στις επαγγελματικές της επιλογές αλλά και στην διαχείριση του σώματος της και της ψυχικής της υγείας<sup>28</sup>.

Τα άτομα μέσω του σώματος πραγματώνουν, δημιουργούν και αναπαράγουν το κοινωνικό τους φύλο, κάτι που αποδεικνύει πόσο σημαντικό ρόλο κατέχει το σώμα στη δημιουργία της κοινωνικής διάστασης των ατόμων.<sup>29</sup> Πιο συγκεκριμένα το σώμα, αποτελεί ατομική αλλά και συλλογική εμπειρία καθώς μεσολαβεί ανάμεσα στο άτομο και στη κοινωνία. Το άτομο ανακαλύπτει τον κόσμο μέσω της κίνησης η οποία αποτελεί μέρος του σώματος. Αυτή ακριβώς η κίνηση είναι που ορίζει το άτομο και που μέσω αυτής εκφράζει την κοινωνική κατάσταση και το κοινωνικό φύλο του. Έτσι, γίνεται φανερό ότι το σώμα έχει και αυτό έμφυλα χαρακτηριστικά, διακατέχεται από έμφυλες κινήσεις καθώς υπάρχουν συγκεκριμένες κινήσεις οι οποίες αρμόζουν μόνο σε γυναίκες ή άνδρες.<sup>30</sup> Επίσης, αξίζει να σημειωθεί ότι το κάθε σώμα αποτελεί έναν φορέα κοινωνικής δράσης, το οποίο κατασκευάζεται κοινωνικά και πολιτισμικά, και αποτελεί αντικείμενο κοινωνικής πρακτικής<sup>31</sup>.

Από τα παραπάνω επισημαίνεται ότι η υλική και φυσική διάσταση του σώματος μεταβάλλεται και προσαρμόζεται ανάλογα πάντα με τα πολιτιστικά, κοινωνικά και ιστορικά συμφραζόμενα. Το σώμα λοιπόν, αποτελεί τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται και αναδεικνύονται αυτά τα συμφραζόμενα χαρακτηριστικά και ο τρόπος με τον οποίο γίνεται αντιληπτό δομείται σταδιακά και δεν οφείλεται σε κάποια εσωτερική ουσία. Το πώς θα διαχειριστεί το σώμα του το κάθε άτομο αφήνεται στη δική του προσωπική κρίση, λαμβάνοντας όμως πάντα υπόψη του, τους

<sup>27</sup> Βλ. Χ. Αντωνοπούλου, *όπ. π.*, σελ. 190.

<sup>28</sup> Βλ. Χ. Αντωνοπούλου, *όπ. π.*, σελ. 190-192.

<sup>29</sup> <sup>29</sup> Βλ. J. Butler, *Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση του φύλου: Δοκίμιο πάνω στην φαινομενολογία και τη φεμινιστική θεωρία*, στο *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική* (Αθήνα, 2006), σελ. 386.

<sup>30</sup> Βλ. Μ. Γκασούκα, «*Συστήματα φύλου, Σύμβολα και Σώμα*», στο *Φύλο και πολιτισμός*, (Αθήνα, 2007) σελ. 54.

<sup>31</sup> Βλ. R. W. Connell, *όπ. π.*, σελ. 17.

συγχρόνους, τους προγόνους και τους επιγόνους του.<sup>32</sup> Έτσι, γίνεται φανερό ότι το κοινωνικό φύλο αποτελεί μια υποκειμενική ενσώματη εμπειρία του ατόμου η οποία ολοκληρώνεται ανάλογα με τις κοινωνικές, πολιτισμικές και ιστορικές συνθήκες της κάθε εποχής.

## 2.2. Οι Έμφυλες σχέσεις

Το επόμενο βήμα μετά τη δημιουργία των φύλων είναι η δημιουργία των έμφυλων σχέσεων, δηλαδή των σχέσεων μεταξύ των δύο φύλων. Ο βασικός λόγος δημιουργίας των σχέσεων αυτών είναι η αναπαραγωγική διαδικασία όπου το άτομο οφείλει να νιώθει έλξη για το αντίθετο βιολογικό και κοινωνικό φύλο. Εξαιτίας λοιπόν της διαδικασίας αναπαραγωγής οι σημερινές κοινωνίες έχουν οδηγηθεί σε εξαναγκαστικές καταστάσεις ετεροφυλοφιλίας, μέσα στις οποίες κάποια άτομα καταπιέζονται και αναγκάζονται να προσαρμόσουν τα σώματά τους υποχρεωτικά προς αυτήν την κατεύθυνση. Η ετεροφυλοφιλία λοιπόν με την πάροδο των χρόνων θεμελιώθηκε ιστορικά και σήμερα θεωρείται μαζί με το κοινωνικό φύλο ως μια «φυσική οντότητα».<sup>33</sup>

Έτσι λοιπόν στα πλαίσια της ετεροφυλοφιλίας έχουν δημιουργηθεί οι παραπάνω έμφυλοι ρόλοι στους οποίους περιλαμβάνονται τέσσερα διαφορετικά είδη. Ως πρώτο είδος θεωρούνται οι *σχέσεις εξουσίας*<sup>34</sup>, με την εξουσία να νοείται ως μια διάσταση του φύλου και να προέρχεται από την ιδέα ότι οι άνδρες είναι η κυρίαρχη «έμφυλη τάξη». Η ιδέα αυτή προέκυψε από το κίνημα για την Απελευθέρωση των Γυναικών οι οποίες προσπαθούσαν να αποτρέψουν την «πατριαρχία». Πιο συγκεκριμένα, πίστευαν ότι η πατριαρχία δεν χρησιμοποιούνταν ως μέσο μόνο από τους άντρες για να ελέγχουν τις γυναίκες ατομικά αλλά υπήρξε κάποιος έλεγχος και μέσω του κράτους. Ειδικότερα, ο βιασμός ήταν ένας είδος επιβολής της εξουσίας των ανδρών προς τις γυναίκες αλλά και η κριτική και αντιμετώπιση των γυναικών από τα Μ.Μ.Ε. ως άβουλες και παθητικές. Όλα τα παραπάνω, τονίζουν το πώς η εξουσία αποτέλεσε και

<sup>32</sup> Βλ. J. Butler, (2006), *οπ. π.*, σελ. 385.

<sup>33</sup> Βλ. J. Butler, (2006), *οπ. π.*, σελ. 392.

<sup>34</sup> Βλ. R. W. Connell, *Gender*, (London, 2002), σελ. 58-60

αποτελεί μια μορφή κοινωνικής καταπίεσης από μια ομάδα σε μια άλλη, και δυστυχώς είναι το πιο σημαντικό κομμάτι της έμφυλης δομής μιας κοινωνίας.<sup>35</sup>

Το δεύτερο είδος έμφυλων σχέσεων είναι οι *παραγωγικές σχέσεις*<sup>36</sup> οι οποίες πραγματεύονται τον «έμφυλο καταμερισμό εργασίας», με άλλα λόγια αφορούν την διαφορετική αντιμετώπιση των γυναικών και των ανδρών στο χώρο εργασίας τους. Όπως θα αναφερθεί και παρακάτω, ιστορικά υπάρχουν πολλές τέτοιες διακρίσεις καθώς από παλαιότερα υπήρχαν συγκεκριμένα επαγγέλματα που θεωρούνταν ότι αρμόζουν σε γυναίκες και συγκεκριμένα επαγγέλματα τα οποία μπορούσαν να κάνουν οι άνδρες. Ειδικότερα, οι γυναίκες προορίζονταν για το νοικοκυριό ενώ οι άνδρες για χειρωνακτικές δουλείες. Εξαρχής, το εκπαιδευτικό σύστημα προωθούσε τα αγόρια σε συγκεκριμένες σχολές όπως είναι η μηχανολογία ενώ τα κορίτσια σε σχολές οι οποίες σχετίζονταν με τη τέχνη και την φιλοξενία κάτι το οποίο επιβεβαιώνεται και από τον αριθμό των εισακτέων γυναικών και ανδρών.<sup>37</sup>

Το τρίτο είδος αποτελούν οι *συναισθηματικές σχέσεις*, οι οποίες προέρχονται από τον συναισθηματικό δεσμό, όρος που εισάχθηκε από τον S. Freud το 1900<sup>38</sup>. Με τον όρο συναισθηματικές σχέσεις μεταξύ των ατόμων, νοούνται ο τρόπος με τον οποίο αισθάνονται τα υποκείμενα απέναντι σε άτομα άλλων ομάδων με διαφορετικά χαρακτηριστικά. Για παράδειγμα, η ομοφοβία, η οποία είναι η προκατάληψη απέναντι στους ομοφυλόφιλους, ή ο μισογυνισμός, δηλαδή η προκατάληψη ενάντια στις γυναίκες και πολλά άλλα. Με άλλα λόγια, η σεξουαλικότητα των ατόμων είναι αυτή που επηρεάζει τις συναισθηματικές σχέσεις μεταξύ των ατόμων. Στον Δυτικό Κόσμο οι σεξουαλικές σχέσεις έχουν μια συγκεκριμένη κοινωνική δομή, η οποία δομείται με βάση το φύλο: την ετεροσεξουαλικότητα, δηλαδή ανάμεσα σε άτομα διαφορετικού φύλου, και την ομοσεξουαλικότητα, δηλαδή ανάμεσα σε άτομα του ίδιου φύλου. Φυσικά όλες οι σχέσεις δημιουργούνται βάση των κοινωνικών δομών, οι οποίες είναι ιστορικά παγιωμένες με αποτέλεσμα να οδηγούν τα άτομα σε κατηγορίες οι οποίες τους προσδίδουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά.<sup>39</sup>

Τέλος, το τέταρτο είδος αφορά τις *συμβολικές σχέσεις*, όπου περιλαμβάνονται όλοι εκείνοι οι κανόνες και τα χαρακτηριστικά που αποδίδονται ως *έμφυλα*, και

<sup>35</sup> Βλ. R.W. Connell, (2006), οπ. π., σελ. 151.

<sup>36</sup> Βλ. R.W. Connell, (2002), οπ. π., σελ. 60-62.

<sup>37</sup> Βλ. R.W. Connell, (2006), οπ. π., σελ. 158-160.

<sup>38</sup> Βλ. R.W. Connell, (2002), οπ. π., σελ. 62-65.

<sup>39</sup> Βλ. R.W. Connell, (2006), οπ. π., σελ. 161-162.



θεωρούνται δεδομένα στην καθημερινή ζωή<sup>40</sup>. Ειδικότερα το να θεωρείται κάποιος άντρας ή γυναίκα συνοδεύεται από μια σειρά αντιλήψεων, υπαινιγμών και χαρακτηριστικών τα οποία με την πάροδο των χρόνων συσσωρεύτηκαν στην ιστορία των πολιτισμών. Τέτοια χαρακτηριστικά συμφραζόμενα είναι η γλώσσα και η χρήση της, η ένδυση, το μακιγιάζ, οι χειρονομίες, η εμφάνιση των φύλων στην φωτογραφία και τον κινηματογράφο αλλά και την τέχνη γενικότερα. Αξίζει να επισημανθεί ότι η γλώσσα και η έκφραση της ήδη από την αρχαιότητα ήταν βασικό προνόμιο των ανδρών και αυτό συνέβαινε διότι μόνο εκείνοι μπορούσαν να μορφώνονται και να ασχολούνται με την καταγραφή της ιστορίας, την πολιτική και άλλους τομείς<sup>41</sup>.

## 2.3. Τα Φεμινιστικά κινήματα

### 2.3.1. Ιστορικότητα του φύλου πριν τα φεμινιστικά κινήματα

Κατά τη δεκαετία του 1970<sup>42</sup>, διατυπώθηκε το ερώτημα για την ύπαρξη της ιστορίας των γυναικών. Σημαντικό σημείο έναρξης αποτέλεσε η παρατήρηση ότι οι γυναίκες αποτελούν το μισό του ανθρώπινου πληθυσμού και σε ορισμένες μάλιστα χώρες το ξεπερνούν. Για να μπορέσει να συνδεθεί η ιστορία των ανδρών με εκείνη των γυναικών πρέπει να συλλάβει κανείς εννοιολογικά ότι οι γυναίκες αποτελούν κοινωνικοπολιτισμική ομάδα, δηλαδή φύλο. Με αυτό το τρόπο και *«οι άνδρες έγιναν αντιληπτοί ως έμφυλα όντα, με συνέπεια να αποδεικνύεται ότι η νέα προοπτική δεν αφορά αποκλειστικά τις γυναίκες και τα γυναικεία ζητήματα αλλά όλα τα ιστορικά ζητήματα»<sup>43</sup>*. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 μετά την εισαγωγή του όρου gender ο οποίος αντικατέστησε τον όρο sex επειδή *«η ιστορία των γυναικών και οι γυναικείες σπουδές πρέπει να συμπεριλάβουν όλα τα κοινωνικά πεδία και τις δομές της εκάστοτε κοινωνίας έτσι ώστε η γενική ιστορία να εκλαμβάνεται ως ιστορία του φύλου»<sup>44</sup>*.

Κατά τη διάρκεια της μελέτης των δύο φύλων προέκυψε η ανάγκη να μελετηθούν οι σχέσεις μεταξύ των δύο φύλων αλλά και ανάμεσα στα φύλα. Πιο συγκεκριμένα, οι

<sup>40</sup> Βλ. R.W. Connell, (2002), οπ. π., σελ. 65-68.

<sup>41</sup> Βλ. R.W. Connell, (2006), όπ. π., σελ. 163-164.

<sup>42</sup> Βλ. Ε. Αβδελά & Α. Ψαρρά, *Σιωπηρές ιστορίες: Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση*, (Αθήνα, 1997), σελ. 417- 418.

<sup>43</sup> Βλ. Ε. Αβδελά & Α. Ψαρρά, (1997), όπ. π. σελ. 417.

<sup>44</sup> Βλ. Ε. Αβδελά & Α. Ψαρρά, (1997), όπ. π., σελ.418.

σχέσεις ανάμεσα σε μητέρα και κόρη, σε τροφούς και μαίες και γενικότερα σε ενδοφυλετικές σχέσεις καθώς και στη σημασία τους για τους άντρες<sup>45</sup>. Το ίδιο ισχύει και στις ενδόφυλες σχέσεις ανάμεσα στο ανδρικό φύλο. Βέβαια, η ιστορία των γυναικών αλλά και του φύλο γενικότερα αποτελεί κοινωνική ιστορία.

### 2.3.2. Το Πρώτο Φεμινιστικό Κύμα 1830-1920

Πολλές γυναίκες οι οποίες ενστερνίζονταν έντονα μια βαθιά συνείδηση της ελευθερίας και πίστευαν στην ισότητα έγραφαν ανοιχτά και διαδήλωναν στους δρόμους ζητώντας μεταρρυθμίσεις για τη βελτίωση των συνθηκών ζωής των γυναικών. Παρότι ο όρος φεμινισμός δεν τους ήταν τότε γνωστός, οι γυναίκες επαναστατούσαν όσο μπορούσε να ανεχθεί η εκάστοτε κοινωνία. Ο πρώτος λόγος για τον οποίο επαναστάτησαν, ήταν αυτός της εκπαίδευσης τους καθώς μόνο τα προνομιούχα κορίτσια που είχαν την οικονομική δυνατότητα είχαν δικαίωμα σε αυτήν και φυσικά τη λάμβαναν μέσα στο σπίτι. Σκοπός της εκπαίδευσης ήταν να γίνουν καλές οικοδέσποινες, υπάκουες σύζυγοι και η εκπαίδευση τους, η οποία ήταν σαφώς στενότερη από αυτή των αγοριών, περιοριζόταν στη μουσική, τα θρησκευτικά και τους καλούς τρόπους. Ακόμα και κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα που ιδρύθηκαν τα ιδιωτικά σχολεία θηλέων στις Δυτικές χώρες η εκπαίδευση ήταν πάλι βασισμένη στους οικιακούς ρόλους<sup>46</sup>.

Όλος αυτός ο αγώνας οδηγεί στο πρώτο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, στην αρχή του φεμινιστικού κινήματος με τις γυναίκες, κυρίως στις ΗΠΑ, να διεκδικούν τα πολιτικά και κοινωνικά τους δικαιώματα. Βασικό τους αίτημα ήταν το δικαίωμα ψήφου και ίσες εκπαιδευτικές ευκαιρίες με τους άνδρες. Κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα λοιπόν ξεκινάει ο αγώνας από τις γυναίκες που άνηκαν στις μεσαίες και στις ανώτερες τάξεις. Εκείνες μέχρι τότε ασχολούνταν μόνο με τη φιλανθρωπία και με τη φροντίδα των μελών της οικογένειας. Οι γυναίκες κατώτερων τάξεων εργάζονταν σε σπίτια πλουσίων ως εσωτερικές υπηρέτριες ή σε εργοστάσια κάτω από ανθυγιεινές συνθήκες και με πολύ χαμηλούς μισθούς. Φυσικά οι διακηρύξεις είχαν γραφτεί από άντρες και δεν ήταν

<sup>45</sup> Βλ. Ε. Αβδελά & Α. Ψαρρά, όπ. π., σελ. 428.

<sup>46</sup> Βλ. Γ. Παπαγεωργίου, *Φύλο και έρευνα*, (Αθήνα, 2010), σελ. 33-35.

εύκολο να αλλάξουν, ειδικά αν σκεφτεί κανείς ότι αναφέρονταν μόνο σε λευκούς άντρες μεσαίας και ανώτερης κοινωνικής τάξης<sup>47</sup>.

Όπως φαίνεται και παραπάνω, κατά τη διάρκεια των πρώτων χρόνων το κίνημα του φεμινισμού δεν είχε ιδιαίτερη απήχηση ούτε στους άνδρες αλλά ούτε στις γυναίκες. Βέβαια αρκετές γυναίκες της ανώτερης τάξης στράφηκαν προς το φεμινισμό μετά τη συμμετοχή τους σε εθελοντικές οργανώσεις κατά της δουλείας. Ο αγώνας κατά τη δουλεία έστρεψε και αρκετούς άντρες υποστηρικτές του προς το φεμινισμό καθώς πολιτικοποίησαν τα γυναικεία αιτήματα. Παρόλα αυτά, στο δημόσιο συνέδριο κατά της δουλείας το 1840 που πραγματοποιήθηκε στο Λονδίνο δεν επετράπη στις γυναικείες αντιπροσώπους να μιλήσουν δημόσια. Με τη πάροδο των χρόνων, τα συνέδρια που γίνονταν προσέλκυαν όλο και περισσότερους υποστηρικτές του γυναικείου κινήματος. Η Διακήρυξη των δικαιωμάτων η οποία βασιζόταν στις αρχές της Αμερικάνικης Διακήρυξης της Ανεξαρτησίας αποτέλεσε την αμοιβαία απαίτηση όλων των γυναικών με βασικό τους αίτημα να ευτηχήσουν, να ζουν ελεύθερες και να έχουν ίσα δικαιώματα στη ζωή<sup>48</sup>.

Κατά τη περίοδο της εκβιομηχάνισης, αναπτύχθηκαν πολλές απόψεις σχετικές με την μισθωτή εργασία όσο αφορά τους άντρες και τις γυναίκες. Η πρώτη πεποίθηση αφορούσε τον «οικογενειακό μισθό» ότι οι άντρες δηλαδή θα πρέπει να αμείβονται επαρκώς για να μπορέσουν να συντηρήσουν την οικογένεια τους, μία άποψη που αργότερα οι γυναίκες αμφισβήτησαν. Η δεύτερη πεποίθηση αφορούσε τη γυναικεία εργασία, καθώς θεωρούνταν ακατάλληλες για ορισμένα επαγγέλματα όπως αυτά που απαιτούσαν διοικητικές ή επαγγελματικές δεξιότητες<sup>49</sup>.

Το ίδιο χρονικό διάστημα και πιο συγκεκριμένα λίγο πριν το 1920 οι λευκές γυναίκες των μεσαίων και των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων στην Αμερική και τη Βρετανία απέκτησαν πολλά πολιτικά και κοινωνικά δικαιώματα, με κορυφαίο γεγονός την αναγνώριση του δικαιώματος της ψήφου στις γυναίκες των ΗΠΑ το 1920. Μετά τη δεκαετία του 1920 παρότι οι γυναίκες στη Δύση και γενικότερα στην Αμερική κατείχαν το δικαίωμα ψήφου, δεν το χρησιμοποιούσαν ενώ εκείνες που έκανα χρήση του δικαιώματος αυτού συμβουλευόντουσαν τους γονείς τους και τους άντρες τους. Αυτό το γεγονός οδήγησε το φεμινιστικό κίνημα σε μια πτωτική

<sup>47</sup> Βλ. Γ. Παπαγεωργίου, *όπ. π.*, σελ. 35-37.

<sup>48</sup> Βλ. Γ. Παπαγεωργίου, *όπ. π.*, σελ. 37-38.

<sup>49</sup> Βλ. Μ. Evans, *Φύλο και Κοινωνική Θεωρία*, (Αθήνα, 2003) σελ. 111.

πορεία<sup>50</sup>. Δεν ήταν όμως ο μόνος λόγος καθώς και το δικαίωμα ψήφου κόστισε στον αγγλοσαξονικό φεμινισμό μεγάλο μέρος των οπαδών του καθώς θεωρούσαν ότι με αυτό τον τρόπο θα ήταν ίσες με τους άντρες. Πολλές από τις νεότερες γυναίκες πίστευαν ότι οι φεμινίστριες ήταν μοναχικές γυναίκες οι οποίες άδικα ανταγωνίζονταν τους άντρες και γι' αυτό το λόγο απέρριπταν τον φεμινισμό. Η κατάσταση για το φεμινιστικό κίνημα έγινε ακόμα χειρότερη μετά το τέλος του Α' παγκόσμιου πολέμου ο φεμινισμός απέκτησε αρνητική σημασία και μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1950 θεωρούνταν απαγορευμένη λέξη. Ακόμη η οικιακή εργασία θεωρούνταν κάτι πολύ σημαντικό καθώς η γυναίκα αποτελούσε τον «συντονιστή» της οικογένειας<sup>51</sup>.

### 2.3.3. Το Δεύτερο Φεμινιστικό Κύμα 1960

Τη δεκαετία του 1960 το Φεμινιστικό κίνημα σταδιακά άρχισε να ακμάζει. Σε αυτή την ανάκαμψη συντέλεσαν οι καινούργιες οικονομικές ευκαιρίες οι οποίες άλλαξαν τη στάση των γυναικών ως προς την εργασία και τη δημόσια ζωή. Έπειτα διάφορες κοινωνικές συνθήκες όπως ο πόλεμος στο Βιετνάμ και η δημιουργία διαφόρων κινήματων έδωσαν διάφορες ευκαιρίες στις γυναίκες και σε άτομα που βρίσκονταν στο περιθώριο. Στη συνέχεια δημιουργήθηκαν πολιτιστικές πιέσεις καθώς το βιοτικό και μορφωτικό επίπεδο των γυναικών αυξήθηκε και ερχόταν σε αντιδιαστολή με την περιορισμένη δυνατότητα για συμμετοχή τους στην οικονομία και την πολιτική<sup>52</sup>.

Ακόμη και στον επαγγελματικό χώρο οι γυναίκες αντιμετώπιζαν δυσκολίες στην πρόληψη τους αλλά και στην επαγγελματική τους ανέλιξη όπως και σε πολιτικό επίπεδο όπου είχαν περιορισμένες δυνατότητες συμμετοχής<sup>53</sup>. Στον επαγγελματικό τομέα δεν μπορούσαν να εργαστούν σε οποιαδήποτε εργασία καθώς υπήρχαν τα λεγόμενα γυναικεία επαγγέλματα. Επιπρόσθετα δεν μπορούσαν να αναλάβουν κάποια θέση ευθύνης καθώς εκείνες ήταν προορισμένες μόνο για τους άντρες ανεξαρτήτως ότι εκείνες μπορεί να ήταν περισσότερο μορφωμένες. Ο μισθός τους ήταν τόσοσ ώστε να μπορεί να καλύψει μόνο τις δικές της ανάγκες ενώ ενός άντρα ήταν ασφαλώς μεγαλύτερος ώστε να είναι σε θέση να καλύψει τις ανάγκες όλης της οικογένειας<sup>54</sup>.

<sup>50</sup> Βλ. S. de Beauvoir, *Το Δεύτερο Φύλο*, (Αθήνα, 2009), σελ. 142-143.

<sup>51</sup> Βλ. Γ. Παπαγεωργίου, *όπ. π.*, σελ. 38-40.

<sup>52</sup> Βλ. Γ. Παπαγεωργίου, *όπ. π.*, σελ. 40-42.

<sup>53</sup> Βλ. Γ. Παπαγεωργίου, *όπ. π.*, σελ. 42.

<sup>54</sup> Βλ. M. Ferrand, *Θηλυκό - Αρσενικό*, (Αθήνα, 2008), σελ. 22-29.

Ακόμη οι γυναίκες ήθελαν να είναι σε θέση να ορίζουν οι ίδιες τον εαυτό τους και τη κοινωνική τους κατάσταση και να ξεφύγουν από τους περιορισμούς της πατριαρχίας αλλά και να αναλυθούν οι κοινωνικές δομές οι οποίες ορίζουν την καταπίεση των γυναικών.<sup>55</sup>

Όλα τα παραπάνω, συντέλεσαν στην ενεργοποίηση των κινητοποιήσεων των γυναικών, οι οποίες χάρη στην μεγάλη συμμετοχή και οργάνωση κατάφεραν να επιτύχουν αρκετές μεταρρυθμίσεις. Αναλυτικότερα, στις ΗΠΑ ο πρόεδρος Κέννεντυ όρισε επιτροπή για να εξετασθούν οι έκφυλες διακρίσεις που γίνονταν εις βάρος των γυναικών στον εργασιακό τομέα. Ακόμα ιδρύθηκε η Εθνική Οργάνωση για τις Γυναίκες (NOW), η οποία αντιπροσώπευε μια σειρά από ομάδες φεμινιστριών που υποστήριζαν μεταρρυθμίσεις. Χάρη σε αυτή την οργάνωση τέθηκαν οι βάσεις για το λεγόμενο «φιλελεύθερο φεμινισμό». Φυσικά και από το χώρο των πανεπιστημίων εμφανίστηκαν και άλλες οργανώσεις αρκετά πιο μαχητικές καθώς μάχονταν για τα ανθρώπινα δικαιώματα και εναντίον του πολέμου στο Βιετνάμ<sup>56</sup>.

Όπως είναι επακόλουθο δημιουργήθηκαν πολλές διαφορετικές ομάδες με διαφορετικές επιδιώξεις οι κάθε μία. Οι φιλελεύθερες φεμινίστριες αγωνίζονταν για τα τυπικά φιλελεύθερα δικαιώματα και ίσες ευκαιρίες για τις γυναίκες σε όλους τους τομείς. Οι σοσιαλίστριες φεμινίστριες αγωνίζονταν για τη σεξουαλική απελευθέρωση και για αναδιάρθρωση των κοινωνικών θεσμών προκειμένου οι γυναίκες να πετύχουν πραγματική ισότητα με τους άνδρες. Επίσης η ομάδα του «ριζοσπαστικού φεμινισμού» ότι οι γυναίκες καταπιέζονταν από τον καπιταλισμό, τις κοινωνικές αλλά και πολιτικές ιδεολογίες και σε μεγαλύτερο βαθμό από τους άνδρες<sup>57</sup>. Γι' αυτό το λόγο πρέσβευαν να κόψουν την οποιαδήποτε σχέση μπορούσαν να αναπτύξουν μαζί τους<sup>58</sup>.

Φυσικά, οι πεποιθήσεις των φεμινιστικών αυτών δράσεων απλώθηκαν στην Ευρώπη αλλά και στα κράτη του Τρίτου Κόσμου χωρίς να αλλάζει η φιλοσοφία τους αλλά με μικρές διαφοροποιήσεις. Αυτό που πρέπει να τονιστεί είναι ότι όπως συνέβη σε όλα τα κινήματα η σύσταση των ομάδων και η κοινωνική της προέλευση επέφεραν διαφοροποιήσεις οι οποίες κατέληξαν στην δημιουργία διαφορετικών προσεγγίσεων

<sup>55</sup> Βλ. Α. Αθανασίου, όπ. π., σελ. 21.

<sup>56</sup> Βλ. Γ. Παπαγεωργίου, όπ. π., σελ. 42-43.

<sup>57</sup> Βλ. Α. Αθανασίου, όπ. π., σελ. 15.

<sup>58</sup> Βλ. Γ. Παπαγεωργίου, όπ. π., σελ. 43-47.

στη θεωρία και την έρευνα. Όλο και περισσότερες ομάδες άρχισαν να εμφανίζονται με διαφορετικές ταυτότητες, όπως αυτές της τάξης, του έθνους, της σεξουαλικότητας κ.ά., αποκτώντας έτσι διαφορετικές απόψεις και ιδεολογία.<sup>59</sup> Ένα πολύ σημαντικό γεγονός το οποίο αξίζει να αναφερθεί, είναι ότι, κατά την δεκαετία του '70 λόγω της σεξουαλικής απελευθέρωσης, η οποία με τη σειρά της σηματοδότησε την αναγνώριση πολλών και διαφορετικών μορφών σεξουαλικότητας, έχοντας όμως ως βάση την ετεροφυλοφιλία, εφόσον η ομοφυλοφιλία δεν είχε αποκτήσει ακόμη αυτοτελή υπόσταση.<sup>60</sup>

#### 2.3.4. Το Τρίτο Φεμινιστικό Κύμα (1990)

Στο τέλος της δεκαετίας του 1980 πολλοί ισχυρίστηκαν την ύπαρξη ενός τρίτου φεμινιστικού κινήματος. Αυτό συνέβη διότι πολλές νέες γυναίκες εξέφραζαν ολοένα και περισσότερο την επιθυμία τους για συλλογική δράση προκειμένου να επέλθει κοινωνική αλλαγή. Εκείνη την περίοδο είχαν οριστεί διάφορες δικαστικές αποφάσεις οι οποίες απαγόρευαν τις αμβλώσεις, αθώωναν τους βιαστές και οι πολιτικοί εξέφραζαν διάφορες σεξιστικές εκφράσεις οι οποίες ώθησαν τις νέες γυναίκες στο φεμινιστικό κίνημα<sup>61</sup>. Ακόμη δημιουργήθηκαν ομάδες και άλλων ταξικά περιθωριοποιημένων ατόμων, για παράδειγμα των ομοφυλόφιλων, ατόμων με καταγωγή από διάφορες εθνικότητες, με διαφορετική σεξουαλικότητα οι οποίοι και εκείνοι με τη σειρά τους αναζητούσαν ίσα δικαιώματα και ευκαιρίες για όλους.<sup>62</sup>

Ο φεμινισμός λοιπόν απορρίπτει την καθιέρωση κοινωνικών ρόλων και συγκεκριμένων τρόπων δράσης και για τα δύο φύλα. Ακόμα δεν ασπάζεται τις χαρακτηριστικές προϋποθέσεις για τα δύο φύλα όπως για παράδειγμα ότι το αρσενικό φύλο οφείλει να είναι επιθετικό ή την παθητικότητα ως χαρακτηριστικό για το γυναικείο φύλο.

<sup>59</sup> Βλ. Παπαγεωργίου Γ., οπ. π., σελ. 47.

<sup>60</sup> Βλ. Μ. Evans, οπ. π., σελ. 105.

<sup>61</sup> Βλ. Γ. Παπαγεωργίου, όπ. π., σελ. 48.

<sup>62</sup> Αθανασίου Α., οπ. π., σελ. 49.

## 2.4.Οι Γυναικείες Σπουδές

Μέχρι πρότινος όλες οι θεωρίες για την ανθρώπινη ύπαρξη έχουν μελετηθεί μόνο από την ανδρική πλευρά. Έτσι δημιουργήθηκε η ανάγκη να προσδιοριστεί η γυναικεία ύπαρξη μέσα από αναλύσεις οι οποίες βασίζονται απευθείας σε εμπειρίες των γυναικών. Με αυτό τον τρόπο λοιπόν οι γυναικείες σπουδές προσανατολίζουν την προσοχή τους αλλά και την ερευνητική τους πρόθεση στην άντληση των γυναικείων εμπειριών για τη συλλογή πληροφοριών και γνώσεων απαραίτητων για την παρουσίαση της γυναικείας πραγματικότητας. Αυτό που αξίζει να σημειωθεί, είναι ότι οι γυναικείες σπουδές προσπαθούν να συμπληρώσουν τις ήδη υπάρχουσες επιστήμες αλλά και ταυτόχρονα αποτελούν μια καινούργια επιστήμη. Επιπλέον είναι μία ακαδημαϊκή συνθήκη του φεμινισμού, καθώς ο φεμινισμός γενικότερα εξασφαλίζει θεωρητικά και ιδεολογικά τη δημιουργία και την ανάπτυξη τέτοιων σπουδών. Βασικός στόχος των σπουδών αυτών είναι να προσφέρουν γνώσεις γύρω από τη φύση και την πραγμάτωση της γυναίκας, επιθυμώντας να αλλάξουν τη μειωμένη και διαστρεβλωμένη άποψη που κυριαρχούσε για το γυναικείο φύλο.<sup>63</sup>

Οι γυναικείες σπουδές με το τίτλο αυτό καθ' αυτό άρχισαν να υφίστανται στα πανεπιστήμια της Αμερικής μετά το 1970 καθώς μία δεκαετία πριν σε πανεπιστήμια της Ευρώπης και της Αμερικής υπήρχαν γνωστικά αντικείμενα όπως «ιστορία των γυναικών» ή «γυναίκες στη λογοτεχνία». Πολύ σημαντικό ρόλο για την διάδοση των γυναικείων σπουδών έπαιξαν τα αντιπολεμικά κινήματα, η δημιουργία «σπουδών για τους μαύρους», η διεκδίκηση των πολιτικών δικαιωμάτων των μειονοτήτων και των φοιτητών αλλά και η έρευνα για την κατάσταση των γυναικών σε όλο τον κόσμο και για τις διακρίσεις εις βάρος τους στην δημόσια και την ιδιωτική ζωή. Κατά τη περίοδο 1970-1976 υπήρξε οργάνωση των γυναικείων σπουδών και το 1977 ακολούθησε η ίδρυση στην Αμερική της «Εταιρείας γυναικείων σπουδών»<sup>64</sup>.

Ως μέθοδο έρευνας οι συγκεκριμένες σπουδές χρησιμοποιούν την ερευνητική μεθοδολογία άλλων επιστημών οι οποίες όμως να χαρακτηρίζονται από περιεχόμενο φυλετικά ουδέτερο. Φυσικά προσπαθούν να ανιχνεύσουν οποιαδήποτε πηγή η οποία τις βοηθάει να κατανοήσουν τη γυναικεία φύση στο παρελθόν αλλά και τη γυναίκα στη σημερινή εποχή. Βέβαια δεν παύει να είναι μία πολύ νέα επιστήμη η οποία

<sup>63</sup> Βλ. Χ. Αντωνοπούλου, όπ. π., σελ. 192-193, 196.

<sup>64</sup> Βλ. Χ. Αντωνοπούλου, όπ. π., σελ. 196-197.

προσπαθεί να αντλήσει υλικό και να θεσπίσει δικές τις μεθόδους συλλογής δεδομένων. Ακόμα διαθέτει ελλείψεις όσο αφορά το πρωτογενές υλικό της, λόγω χάρη τι συνέβαινε με τις γυναίκες στην αρχαιότητα. Στην Ελλάδα το ζήτημα των γυναικείων σπουδών είναι αρκετά πίσω παρόλο που υπάρχουν ορισμένες αποσπασματικές προσπάθειες προσέγγισης κάποιων πλευρών του αντικειμένου. Αξίζει να σημειωθεί ότι στην ιστορία του ανθρώπινου πολιτισμού, παρατηρούνται πράγματι ελάχιστες αναφορές στις γυναίκες, εξαιτίας της ανδρικής προσέγγισης των πραγμάτων. Αυτό είναι ένα γεγονός που εντείνει την υψηλή σημασία αυτών των σπουδών, οι οποίες έχουν ως στόχο την κάλυψη αυτού του γνωστικού κενού<sup>65</sup>.

## 2.5. Queer Theory

Ο Μ. Foucault<sup>66</sup>, επισημαίνει στο έργο του ότι η έννοια της ομοφυλοφιλίας εμφανίστηκε για πρώτη φορά το 1870 σε ένα από τα πρώτα κείμενα όπου η σεξουαλική πράξη μεταξύ ατόμων του ίδιου φύλου αναφερόταν ως ψυχιατρική διαταραχή. Στην αρχαιότητα για κάποιους ο σοδομισμός αποτελούσε μία απαγορευμένη πράξη και το άτομο συνιστούσε ένα νομικό υποκείμενο. Προχωρώντας στον 19<sup>ο</sup> αιώνα το «ομοφυλόφιλο» άτομο δημιουργήθηκε ως ταυτότητα, όταν η ομοφυλοφιλία συστάθηκε ως ψυχολογική, ψυχιατρική και ιατρική κατηγορία.

Κατά τη δεκαετία του '90 εμφανίστηκε στο προσκήνιο η λεσβιακή/γκέι κριτική η οποία δεν αφορά μόνο τα ομόφυλα άτομα, αλλά δίνει έμφαση στην μελέτη της σεξουαλικότητας των ατόμων. Διακατέχεται από κοινωνικούς και πολιτικούς στόχους ενώ παράλληλα ενστερνίζεται μία αντιστασιακή στάση ενάντια στον ετεροσεξισμό και την ομοφοβία αλλά και στις θεσμικές και ιδεολογικές πρακτικές των ετεροφυλικών προνομιών. Φυσικά, η λεσβιακή/γκέι θεωρία περιλαμβάνει από διάφορες εκφάνσεις και δύο μεγάλες τάσεις. Η πρώτη τάση είναι ο *λεσβιακός φεμινισμός* ο οποίος εμφανίστηκε το 1980 και πρόκειται για ένα παράρτημα της φεμινιστικής κριτικής των Γυναικείων Σπουδών.<sup>67</sup>

<sup>65</sup> Βλ. Χ. Αντωνοπούλου, όπ. π., σελ. 198-201.

<sup>66</sup> Βλ. Μ. Foucault, *The History of Sexuality. Volume 1: An Introduction*, (New York, 1978), σελ. 43.

<sup>67</sup> Βλ. Ρ. Barris, *Γνωριμία με την θεωρία. Μια εισαγωγή στην λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*, (Αθήνα, 2013) σελ. 169-170.



Η δεύτερη τάση που ονομαζόταν ελευθεριακός λεσβιασμός αποκολλήθηκε από τον φεμινισμό και ταυτίστηκε περισσότερο με απόψεις ομόφυλων αντρών παρά με άλλες γυναίκες. Έτσι λοιπόν τη δεκαετία του '80 έκανε την εμφάνιση της η *queer theory*, ή αλλιώς «κουίρ σπουδές». Ο όρος *queer*, παρόλο που έχει υβριστικό χαρακτήρα και ομοφοβική καταγωγή, χρησιμοποιείται όλο και περισσότερο από τους ομόφυλους, ενώ σαν θεωρία θεμελιώθηκε το 1990 στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια<sup>68</sup>. Σημσιολογικά ο όρος *queer* ορίζεται σύμφωνα με το αγγλικό λεξικό ως ο «αμφίβολος» και ως «σκοτεινής προέλευσης» το 1700. Ακόμη το 1508 ορίζεται ως ο «παράξενος», ο «περίεργος» τόσο στην εμφάνιση όσο και στο χαρακτήρα. Η χρήση του όρου *queer* ως ομοφυλόφιλου χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1922 στην Αμερική<sup>69</sup>. Το *queer* εξ ορισμού αναφέρεται σε «*οτιδήποτε βρίσκεται σε αντίθεση με το φυσιολογικό, το νομιμοποιημένο, το κυρίαρχο. Δεν υπάρχει τίποτα το συγκεκριμένο στο οποίο αναφέρεται απαραίτητα. Είναι μια ταυτότητα χωρίς ουσία*»<sup>70</sup>.

Ως ιδρυτικό κείμενο της *queer theory* θεωρείται το βιβλίο της Judith Butler *Gender Trouble* το οποίο ξεπέρασε τα όρια του φεμινιστικού κινήματος<sup>71</sup>. Βέβαια ο W. Turner<sup>72</sup> υπογραμμίζει ότι η Teresa de Lauretis είναι η πρώτη που χρησιμοποίησε τον όρο *queer* το 1991 σε μία προσπάθεια να περιγράψει το πνευματικό της εγχείρημα.

Αντίθετα από το λεσβιακό φεμινισμό η συγκεκριμένη θεωρία δεν επικεντρώνεται στις γυναίκες, αλλά απορρίπτει το διαχωρισμό των φύλων και προχωρά στην ταύτιση πολιτικών και κοινωνικών συμφερόντων με τους ομόφυλους άνδρες. Βάση της είναι η θεώρηση για εξάλειψη του διπολισμού των φύλων, αλλά και των εννοιών ομοφυλόφιλος και ετεροφυλόφιλος, και γενικώς η μη αποδοχή οποιαδήποτε ταυτότητας προς τα άτομα.<sup>73</sup>

Η *queer* θεωρία είναι σαφές ότι αποτελεί πεδίο της κριτικής θεωρίας που προέκυψε μέσα στο πλαίσιο των *glbt* και φεμινιστικών σπουδών και είναι επηρεασμένη και θεωρητικά θεμελιωμένη από τις μελέτες των Butler J., και Kosofsky-Sedwick E., οι οποίες θεωρούν, ότι το φύλο αποτελεί μέρος της βασικής ταυτότητας του ατόμου. Ουσιαστικά η *queer* θεωρία επεκτείνει τη διερεύνηση της έτσι ώστε να συμπεριλάβει

<sup>68</sup> Βλ. P. Barris, όπ. π., σελ. 173, Βλ. Α. Αθανασίου, όπ. π., σελ. 122.

<sup>69</sup> Βλ. C. Belsey & J. Moore, *The Feminist Reader*, (London, 1997), σελ. 57.

<sup>70</sup> Βλ. D. Halperin, *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, (New York, 1995), σελ. 62.

<sup>71</sup> Βλ. J. Butler (1990), όπ. π. σελ. 1.

<sup>72</sup> Βλ. W. Turner, *A Genealogy of Queer Theory*, (Philadelphia, 2000), σελ. 5.

<sup>73</sup> Βλ. P. Barris, όπ. π., σελ. 173-174.

όλα τα είδη σεξουαλικής ταυτότητας ή δραστηριότητας, οι οποίες αποκλίνουν από τα «κανονικά» για την κοινωνία πλαίσια<sup>74</sup>.

Η queer θεωρία στηρίζεται στη μεταδομιστική θεωρία της δεκαετίας του '80. Ένας από τους σημαντικότερους στόχους του μεταδομισμού ήταν η αποδόμηση ιεραρχικών διπόλων και η συγκεκριμένη θεωρία προσπαθεί να καταρρίψει την ύπαρξη ταυτοτήτων<sup>75</sup>. Πρωταρχικό της μέλημα δεν ήταν η αποκάλυψη ή η εφεύρεση μίας ελεύθερης, φυσικής ή αρχέγονης σεξουαλικότητας, ούτε χρησιμοποιεί τη μειονοτική λογική της ανεκτικότητας ή την απλοϊκή αντιπροσώπευση των πολιτικών συμφερόντων, αλλά προωθεί μια πιο ενδελεχή αντίσταση στα καθεστάτα του «φυσιολογικού»<sup>76</sup>. Το κυριότερο χαρακτηριστικό της είναι η κριτική στάση της απέναντι στην τάση των κοινωνιών να αντιμετωπίζονται οι κατηγορίες των ταυτοτήτων του παρελθόντος ως σταθερές και μοναδικές. Στοχεύει στην κατανόηση της ανθρώπινης φύσης αλλά και της ποικιλομορφίας που τη χαρακτηρίζει έχοντας ως βάση το σεβασμό προς τη διαφορετικότητα. Σχετίζεται άμεσα με την κριτική των ταυτοτήτων και όχι με τις ταυτότητες αυτές καθ' αυτές. Αξίζει να τονιστεί ότι η συγκεκριμένη θεωρία επισημάνει ότι η ταυτότητα του κάθε ατόμου δεν πρέπει να απαρτίζεται από συγκεκριμένες κατηγορίες αλλά θα πρέπει να είναι χωρίς όρια έτσι ώστε να διευρύνονται αλλά και να διευκολύνονται οι προσωπικές επιθυμίες των ατόμων.<sup>77</sup>

Η κριτική και οι ιδέες που ενστερνίζεται η queer θεωρία δεν αποτελούν μια παρθενογένεση τοπικά και χρονικά οριζόμενη, αλλά αντίθετα αποτελεί προϊόν ενός συγκεκριμένου ιστορικού και θεωρητικού υπόβαθρου. Το υπόβαθρο αυτό έγκειται αφενός, στο AIDS και αφετέρου, στις μεταδομιστικές θεωρήσεις του υποκειμένου και της ταυτότητας<sup>78</sup>. Η κρίση της επιδημίας του AIDS, η ταύτιση της ασθένειας με την ομοφυλοφιλία, οι ηγεμονικοί λόγοι γύρω από το AIDS/ HIV που αφορούσαν την επιδημιολογία, τη δημόσια υγεία, την ιατρική έρευνα, τη μετανάστευση, αποτέλεσαν καθοριστικό ρόλο στην ανάδειξη της queer θεωρίας σε μια προσπάθεια να ξεπεραστεί η ανεπάρκεια των γκέι και λεσβιακών κινημάτων να αντικρούσουν την

<sup>74</sup> Βλ. Κ. Κυριακός, *Επιθυμίες και Πολιτική. Η Queer ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, (1924-2016), (Αθήνα, 2017) σελ. 29.

<sup>75</sup> Βλ. Ρ. Barry, όπ. π., σελ. 174.

<sup>76</sup> Βλ. Α. Jagose, *Queer Theory: An Introduction*, (New York, 1996), σελ. 98.

<sup>77</sup> Βλ. Κ. Κυριακός, όπ. π., σελ. 31.

<sup>78</sup> Βλ. Ι. Morland & Α. Willox, *Queer Theory*, (New York, 2005), σελ. 7.

αναπαράσταση του ομοφυλόφιλου υποκειμένου ως δημόσια απειλή και της ομοφυλοφιλίας ως συνώνυμο του θανάτου<sup>79</sup>.

Ουσιαστικά, η κρίση του AIDS αποτέλεσε το έναυσμα στο οποίο η queer θεωρία βασίστηκε για να προσφέρει με τη σειρά της, βέβαια πάντα σε συνδυασμό με τις μεταδομιστικές, φεμινιστικές και μετα-αποικιακές θεωρίες, τα θεωρητικά εργαλεία επαναπροσδιορισμού των υποκειμενικοτήτων και ταυτοτήτων με τη χρήση των οποίων θα ερχόταν η κοινωνική αλλαγή. Αναφορικά με το θεωρητικό υπόβαθρο, η θεωρία του Louis Althusser, σύμφωνα με την οποία το άτομο σχηματίζεται μέσω της ιδεολογικής έγκλησης και δεν προϋπάρχει αυτής, η θεωρία του Sigmund Freud όπου η έννοια του υποκειμένου αμφισβητείται ως σταθερή από το υποσυνείδητο, το έργο του Jacques Lacan για την ταυτότητα η οποία αποτελεί μία διαδικασία και όχι ιδιοκτησία του ατόμου και για την υποκειμενικότητα η οποία δεν αποτελεί ουσία του εαυτού αλλά μαθαίνεται, η θεωρία του Ferdinand de Saussure για τη γλώσσα η οποία κατασκευάζει την κοινωνική πραγματικότητα και τον προσωπικό εσωτερικό εαυτό. Όλες οι θεωρίες αποτελούν ένα μέρος του υπόβαθρου που οδηγεί στην queer θεωρία<sup>80</sup>.

Στο σημείο αυτό, η Judith Butler<sup>81</sup>, επεκτείνοντας τις ιδέες του Foucault, ο οποίος χαρακτηρίστηκε για το έργο του από πολλές φεμινίστριες ως ανδροκεντρικός καθώς εστιάζει στην ανδρική ομοφυλοφιλία, προχωρά στην αποκαθήλωση της κατηγορίας του φύλου στην ανάλυση της σεξουαλικότητας, τονίζοντας τον τρόπο με τον οποίο η ηγεμονική αιτιατή σχέση ανάμεσα στο βιολογικό, στο κοινωνικό φύλο και στην επιθυμία, “επιβάλλει” την ετεροσεξουαλική ταυτότητα. Με άλλα λόγια, δηλώνει ότι η ετεροφυλοφιλία φυσικοποιείται όταν το βιολογικό ανδρικό ή γυναικείο φύλο επιτάσσει αντίστοιχα το ανδρικό ή γυναικείο κοινωνικό φύλο και συνακόλουθα το ανδρικό ή γυναικείο φύλο οδηγεί αυτονόητα στην ετεροφυλόφιλη επιθυμία<sup>82</sup>.

---

<sup>79</sup> Βλ. A. Jagose, όπ. π., σελ. 94.

<sup>80</sup> Βλ. A. Jagose, όπ. π., σελ. 78-79.

<sup>81</sup> Βλ. T. Spargo, ο οποίος αναφέρει στο βιβλίο του ότι οι παρακάτω θεωρίες που παρουσιάζονται στο έργο του Michel Foucault, αποτέλεσαν τα θεωρητικά εργαλεία που υπήρξαν καταλυτικής σημασίας για την κριτική που μετέπειτα άρθρωσε η queer θεωρία. Οι θεωρίες αυτές αποτέλεσαν: η θεώρηση του ατόμου όχι ως ένα αυτόνομο καρτεσιανό υποκείμενο αλλά ως ένα προϊόν κοινωνικής και γλωσσικής κατασκευής, η θεωρία για την παραγωγική μορφή της εξουσίας και τη δυνατότητα αντίστασης σε αυτήν, η ανάλυση της σεξουαλικότητας ως αποτέλεσμα των σχέσεων εξουσίας και όχι απλώς ως αντικείμενο. Βλ. T. Spargo, *Foucault and Queer Theory*, (New York, 1999), σελ. 14-24.

<sup>82</sup> Βλ. J. Butler, (1990), όπ. π., σελ. 49.

Ολοκληρώνοντας είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι ο κυρίαρχος πολιτισμός είναι αυτός που δημιουργεί και οργανώνει το κοινωνικό σύστημα, την κοινωνική ανάπτυξη και τις κοινωνικές δομές. Έπειτα μέσω των κοινωνικών δομών τα άτομα επηρεάζονται και υιοθετούν τις δικές τους κοινωνικές ταυτότητες, δηλαδή το φύλο και την σεξουαλικότητα τους<sup>83</sup>. Η queer θεωρία θα μπορούσε κάποιος να πει ότι έχει ως βασικό της προτέρημα την προετοιμασία της κοινωνίας για την αποδοχή της σεξουαλικής διαφορετικότητας ζητώντας σωματική, κοινωνική αλλά και πολιτική ελευθερία όλων των ανθρώπων ανεξαρτήτως σεξουαλικών προτιμήσεων και προσωπικής ταυτότητας την οποία θα πρέπει να ορίζουν τα ίδια τα υποκείμενα.<sup>84</sup>

## 2.6 Η Επιτέλεση του Φύλου

Ο όρος performative προέρχεται από τις λέξεις perform που σημαίνει επιτελώ, υποδύομαι και τη λέξη action που σημαίνει πράξη. Σημαίνει ότι ο τρόπος εκφοράς του λόγου είναι η εκτέλεση μιας πράξης<sup>85</sup>. Ο όρος performative στα ελληνικά μεταφράζεται ως επιτελεστικός. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, η επιτέλεσις σημαίνει την ολοκλήρωση- ωρίμαση του σώματος. Η λέξη αυτή, από την αρχαιότητα ακόμη, χρησιμοποιείται στο σημασιολογικό πλαίσιο της τελετουργίας, με την έννοια του εκτελώ, ολοκληρώνω κάποιο έργο, συνδέει την performance με μία διαδικασία καλλιτεχνική που τείνει συχνά να αγγίζει το ιερό στοιχείο. Στην ελληνική γλώσσα η λέξη αυτή συνδέεται συχνά με το σώμα και με την κίνηση του σώματος. Ουσιαστικά στην ελληνική γλώσσα η λέξη performance- επιτέλεση, μπορεί να αφορά είτε μία καλλιτεχνική πράξη (Θεατρική πράξη κ.α.), είτε την πολιτισμική επιτέλεση όπου μπορεί να αποτελεί μία αντίληψη του πολιτισμικού στην οικουμενικότητα ή την διαφορά του, μια συλλογική έκφραση της ανάγκης επιβίωσης μιας κοινότητας<sup>86</sup>. Πολύ σημαντικό είναι οι περιστάσεις κατά τις οποίες οι λέξεις που εκφέρονται να είναι «κατάλληλες», καθώς επίσης ο ομιλητής όπως και οι συνομιλητές του θα πρέπει και εκείνοι να επιτελέσουν συγκεκριμένες πράξεις είτε «κινητικές» είτε «νοητικές»<sup>87</sup>.

<sup>83</sup> Βλ. C. Carmichael Aitchison, *Sport & Gender Identities: Masculinities, Feminities and sexualities*, (London, 2007), σελ. 97.

<sup>84</sup> Βλ. Κ. Κυριάκος, *οπ. π.*, σελ. 32.

<sup>85</sup> Βλ. J. Austin, *How to do things with words*, (London, 1962), σελ. 6.

<sup>86</sup> Βλ. Ι. Ανδρεάδη, *Performance: Από τη Θεωρία στην Πράξη*, (Αθήνα, 2020), σελ. 18-20.

<sup>87</sup> Βλ. J. Austin, *οπ. π.*, σελ. 8.

Σύμφωνα με την J. Butler<sup>88</sup>, η J. Austin εισηγήθηκε τον όρο και αναφέρει ότι η επιτελεστικότητα αφορά πρώτον και κύριο το χαρακτηριστικό των γλωσσικών εκφορών το οποίο πραγματοποιεί ένα φαινόμενο ή κάνει κάτι να συμβεί τη στιγμή που πραγματοποιείται η εκφορά. Αργότερα ο όρος πέρασε από διάφορες αναθεωρήσεις, κατά κύριο λόγο από το έργο των Jacques Derrida, Pierre Bourdieu, Eve Kosofsky Sedgwick κ.α.. Αναφορικά, η επιτέλεση αποτελεί ένα τρόπο της δυνατότητας που κατέχει η γλώσσα να δημιουργεί μία νέα κατάσταση ή να βάζει σε κίνηση μια σειρά φαινομένων. Πως όμως οι σωματικές πράξεις έγιναν επιτελεστικές από τη στιγμή που η επιτέλεση θεωρείται ότι αφορά τη γλώσσα; Αυτό συμβαίνει μέσω των εκάστοτε νορμών. Όταν ένας άνθρωπος γεννιέται οι πρωταρχικές εγγραφές που συνοδεύουν το φύλο του ακολουθούνται από προσδοκίες και φαντασιώσεις των άλλων και επηρεάζουν με ανεξέλεγκτους τρόπους τη δράση του ατόμου. Οι νόρμες διαμορφώνουν τους βιωμένους τρόπους ενσώματης ύπαρξης των ατόμων, οι οποίες αποκτούνται σταδιακά με τη πάροδο του χρόνου. Το φύλο λοιπόν, είναι κάτι που αποδίδεται στα άτομα χωρίς αυτό να σημαίνει ότι εγγράφεται στο σώμα τους. Οι άνθρωποι οφείλουν να υλοποιήσουν το φύλο που τους ανατίθεται, ασυνείδητα, μέσω της διαμόρφωσης ξένων φαντασιώσεων οι οποίες μεταδίδονται μέσω εγκλήσεων διάφορων ειδών. Όμως, δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί αναπαραγωγή των έμφυλων νορμών χωρίς την σωματική υλοποίηση αυτών των νορμών<sup>89</sup>.

Ουσιαστικά, όταν λέμε ότι το φύλο είναι επιτελεστικό, αυτό σημαίνει ότι αποτελεί ένα ορισμένο είδος υλοποίησης. Συχνά η «εμφάνιση» του φύλου εκλαμβάνεται από το περιβάλλον του με λανθασμένο τρόπο ως σημάδι της εσωτερικής αλήθειας του. Το φύλο ωθείται από υποχρεωτικές νόρμες που απαιτούν από το άτομο να γίνει είτε το ένα είτε το άλλο φύλο. Με αυτό το τρόπο, η αναπαραγωγή του φύλου βρίσκεται σε μία συνεχή διαπραγμάτευση με την εξουσία. Βέβαια, δεν υπάρχει φύλο χωρίς αυτήν την αναπαραγωγή των νορμών, η οποία στη πορεία των επαναλαμβανόμενων υλοποιήσεων της διατρέχει τον κίνδυνο να διαλύσει ή να ξαναφτιάξει τις νόρμες με απροσδόκητους τρόπους, δημιουργώντας τη δυνατότητα αναδιαμόρφωσης της έμφυλης πραγματικότητας σε νέες κατευθύνσεις<sup>90</sup>.

---

<sup>88</sup> Βλ. J. Butler (2017), όπ. π., σελ. 41-45.

<sup>89</sup> Βλ. J. Butler (2004), όπ. π., σελ. 53-56.

<sup>90</sup> Βλ. J. Butler (2017), όπ. π., σελ. 46.

Συνεχίζοντας, οι έμφυλες νόρμες είναι άμεσα αλληλένδετες με το πώς και με ποιο τρόπο μπορεί ένα άτομο να εμφανιστεί στο δημόσιο χώρο, πώς και με ποιο τρόπο το δημόσιο διακρίνεται από το ιδιωτικό και με το πώς εργαλειοποιείται αυτή η διάκριση στην υπηρεσία της πολιτικής του φύλου. Γενικότερα, οι κοινωνίες διακατέχονται από την υποχρεωτική απαίτηση να εμφανίζεται ένας άνθρωπος με ένα ορισμένο τρόπο και όχι με άλλους. Με αυτό το τρόπο, με το να ενσαρκώνει κάποιος τη νόρμα ή τις νόρμες από τις οποίες αποκτά αναγνωρίσιμη υπόσταση αποτελεί ένα τρόπο επικύρωσης και αναπαραγωγής ορισμένων νορμών εις βάρος άλλων. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τον περιορισμό του πεδίου του αναγνωρίσιμου<sup>91</sup>.

Οι άνθρωποι οφείλουν να προσεγγίζουν τις νόρμες αναγνώρισης μέσω της κριτικής προσέγγισης προκειμένου να αρχίσουν να καταρρίπτονται σιγά, σιγά οι πιο βάνουσες μορφές λογικής που υποστηρίζουν το ρατσισμό και τον ανθρωπομορφισμό. Όσο αφορά την επιτέλεση του φύλου, θεωρείται ότι υπάρχει ένα πεδίο της εμφάνισης στο οποίο παρουσιάζεται το φύλο και ένα σύστημα της αναγνωρισιμότητας μέσα στο οποίο παρουσιάζεται το φύλο με τους συγκεκριμένους τρόπους. Δεδομένου ότι το πεδίο της εμφάνισης ρυθμίζεται από νόρμες αναγνώρισης, οι οποίες είναι ιεραρχικές και εμπεριέχουν τον αποκλεισμό, η επιτέλεση του φύλου συνδέεται με τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους τα υποκείμενα εξασφαλίζουν τις προϋποθέσεις της αναγνώρισης. Η αναγνώριση ενός κοινωνικού φύλου εξαρτάται θεμελιωδώς από το αν υπάρχει ένας τρόπος παρουσίασης αυτού του φύλου, δηλαδή μία συνθήκη για την εμφάνιση του. Βέβαια, παρόλο που οι νόρμες φαίνεται να καθορίζουν ποια φύλα μπορούν να εμφανίζονται, ταυτόχρονα δεν έχουν τη δυνατότητα να ελέγξουν τη σφαίρα της εμφάνισης και ουσιαστικά λειτουργούν σαν μία απύσασ αστυνομία παρά σαν μία εξουσία<sup>92</sup>.

Η J. Butler, μέσω της θεωρίας της επιτέλεσης κατάφερε να αποδομήσει την έμφυλη ταυτότητα ως έκφραση ενός υπάρχοντος εσωτερικού εαυτού, ενώ παράλληλα την παρουσίασε ως αποτέλεσμα και όχι ως προϋπόθεση των έμφυλων πρακτικών. Τόνιζε επανειλημμένα ότι πίσω από τις εκφράσεις φύλου δεν υπάρχει έμφυλη ταυτότητα<sup>93</sup>. Αντίθετα, υπογραμμίζει ότι «η ταυτότητα συγκροτείται επιτελεστικά από τις εκφράσεις

<sup>91</sup> Βλ. J. Butler, (2017), όπ. π., σελ. 48-50.

<sup>92</sup> Βλ. J. Butler, (2017), όπ. π., σελ. 52-54.

<sup>93</sup> Βλ. J. Butler, (1990), όπ. π., σελ. 52.

αυτές καθ' αυτές που θεωρούνται αποτέλεσμα της»<sup>94</sup>. Χάρη στη queer θεωρία, η επιτέλεση, μεταξύ άλλων, αμφισβήτησε αυτονόητες αντιλήψεις περί φύλου και σεξουαλικότητας. Ταυτόχρονα όμως, ανέδειξε αόρατες σχέσεις εξουσίας που υποκειμενοποιούν το άτομο και το οδηγούν να εκφράζει το φύλο και τη σεξουαλικότητα του με συγκεκριμένους, περιορισμένους τρόπους σε μια συνεχή επιτελεστική διαδικασία<sup>95</sup>.

Κατ' επέκταση και στο χώρο του θεάτρου, σύμφωνα με τον Turner, συμβαίνει το ίδιο. Όταν οι θεατές επισκέπτονται το θέατρο προκειμένου να δουν μία παράσταση είναι σε θέση να αναγνωρίσουν ότι το θέατρο λαμβάνει χώρα σε ειδικούς χρόνους και τόπους. Ακόμα οι δραστηριότητες οι οποίες πλαισιώνουν την επιτέλεση διαφέρουν από πολιτισμό σε πολιτισμό και από γεγονός σε γεγονός<sup>96</sup>. Επιπρόσθετα ο Turner αναφέρει ότι για να μετακινηθεί ένα άτομο από μία κοινωνική τάξη στο χώρο μίας άλλης προκύπτει μία κρίση. Αυτή η κρίση προκύπτει σε κάθε περίπτωση, είτε η μετακίνηση γίνεται αποδεκτή είτε όχι. Η αναπροσαρμογή του ατόμου στην καινούργια κοινωνική του τάξη επέρχεται επιτελεστικά μέσω του θεάτρου. Πιο συγκεκριμένα, τα κοινωνικά δράματα, σύμφωνα με τον Turner, είναι «μονάδες μη αναρμονικής ή δυσαρμονικής διαδικασίας και προκύπτουν σε συγκρουσιακές καταστάσεις». Συχνά περιλαμβάνουν τέσσερις κύριες φάσεις δημόσιας δράσης. Η πρώτη φάση είναι το *ρήγμα* που υφίστανται οι κανονικές δημόσιες σχέσεις οι οποίες διέπονται από κανόνες. Έπειτα ακολουθεί η *κρίση* όπου διεξάγεται μία προσπάθεια για διεύρυνση του ρήγματος. Την τρίτη φάση αποτελεί η *επανορθωτική δράση* όπου είτε μέσω προσωπικής συμβουλής, είτε μέσω νομικού μηχανισμού γίνεται προσπάθεια επίλυσης ορισμένων ειδών κρίσης μέχρι την πραγματοποίηση δημόσιας τελετουργίας. Τέλος η τελευταία φάση αποτελείται είτε από την επανένταξη της διαταραγμένης κοινωνικής ομάδας, είτε από την αναγνώριση και νομιμοποίηση του ανεπανόρθωτου σχίσματος ανάμεσα στις δύο ομάδες<sup>97</sup>.

Σύμφωνα με τον Turner το ουσιαστικό δράμα βρίσκεται στη σύγκρουση και στην επίλυση των συγκρούσεων. Ο Schechner από την άλλη πλευρά, αναφέρει ότι το δράμα εντοπίζεται στο τρόπο που οι άνθρωποι κάνουν χρήση του θεάτρου ως μέσο πειραματισμού και επιβεβαίωσης της αλλαγής. Αυτή τη διαδικασία την ορίζει ως

<sup>94</sup> Βλ. J. Butler, (1990), *όπ. π.*, σελ. 52.

<sup>95</sup> Βλ. T. Spargo, *όπ. π.*, σελ. 57.

<sup>96</sup> Βλ. R. Schechner, *Η Θεωρία της Επιτέλεσης*, (Αθήνα, 2011), σελ. 196.

<sup>97</sup> Βλ. V. Turner, *Dramas, Fields and Metaphors*, (Ithaca, 1974), σελ. 37-41.

μεταμόρφωση. Οι μεταμορφώσεις, λοιπόν, στο θέατρο πραγματοποιούνται σε τρεις διαφορετικούς χώρους και σε τρία διαφορετικά επίπεδα. Αρχικά στο δράμα, δηλαδή την ιστορία, στους τελεστές οι οποίοι υφίστανται τη μεταφορά (transportation) και στο κοινό όπου οι αλλαγές αυτές μπορεί να έχουν είτε προσωρινό χαρακτήρα (ψυχαγωγία), είτε μόνιμο (τελετουργία). Όσο αφορά το δράμα διακρίνεται σε κοινωνικό και αισθητικό και η διαφορά τους έγκειται στην επιτέλεση των επερχόμενων μετασχηματισμών. Το αισθητικό δράμα υλοποιεί τις μεταμορφώσεις του στο κοινό. Στο αισθητικό δράμα οι τελεστές διαχωρίζουν το κοινό τόσο πραγματικά όσο και εννοιολογικά. Όλοι οι παρόντες στο θέατρο συμμετέχουν στην επιτέλεση, ενώ εκείνοι οι οποίοι παίζουν τους ρόλους στο δράμα συμμετέχουν στο δράμα που φωλιάζει μέσα στην επιτέλεση. Από την άλλη πλευρά στο κοινωνικό δράμα όλοι όσοι είναι παρόντες εμπλέκονται, αν και μερικοί εμπλέκονται με αποφασιστικότερο τρόπο από άλλους. Μερικά είδη κοινωνικού δράματος επιφέρουν μόνιμη αλλαγή. Αξίζει να επισημανθεί ότι η επιτέλεση, ως ξεχωριστή από το δράμα, είναι κοινωνική και το αισθητικό και κοινωνικό δράμα συγκλίνουν στο επίπεδο της επιτέλεσης. Βασική λειτουργία του αισθητικού δράματος είναι να δημιουργήσει για τη συνείδηση του κοινού αυτό που προκαλεί το κοινωνικό δράμα στους συντελεστές του. Με άλλα λόγια να εξασφαλίσει ένα μέρος και ένα μέσο για τη μεταμόρφωση<sup>98</sup>.

Τα άτομα τα οποία συμμετέχουν σε εκδηλώσεις στις οποίες μπορεί να αποδοθεί ο όρος επιτέλεση αποκτούν διάφορα στοιχεία με βάση τα οποία διακρίνονται από το υπόλοιπο της κοινωνίας. Πιο συγκεκριμένα, το ένδυμα ή η απουσία του αποτελεί ένα τέτοιο στοιχείο όπως και το προσωπείο. Επίσης και η παρένδυση με ρούχα του άλλου φύλου οδηγεί τα άτομα που τα φορούν στην επιτέλεση ενός νέου ρόλου. Μεγάλης σημασίας είναι και ο λόγος, ο οποίος είναι διαφορετικός από τον καθημερινό λόγο, για παράδειγμα ο ποιητικός λόγος. Τέλος η γλώσσα της χώρας προέλευσης των ατόμων χρησιμοποιείται ως στοιχείο αναγνώρισης του ατόμου σε μία κοινότητα και η διάκριση του από τους υπόλοιπους.<sup>99</sup>

Όταν ένα άτομο εισέρχεται σε ένα χώρο, επιτελεί ένα ρόλο. Καλείται, με άλλα λόγια να παρουσιάσει τον εαυτό του. Οι υπόλοιποι που βρίσκονται στον ίδιο χώρο προσπαθούν να αντλήσουν στοιχεία για αυτό το άτομο, με βάση την εμφάνιση του, το τρόπο που κινείται μέσα στο χώρο και με βάση προηγούμενες εμπειρίες που έχουν

<sup>98</sup> Βλ. R. Schechner, όπ. π., σελ. 198-199.

<sup>99</sup> Βλ. Ι. Ανδρεάδη, όπ. π., σελ. 88-89.



από άλλα άτομα που έχουν συναντήσει τα οποία είχαν παρόμοια χαρακτηριστικά. Ορισμένες φορές το άτομο επιλέγει συνειδητά να επιτελέσει ένα συγκεκριμένο ρόλο προκειμένου να ενταχθεί στην εκάστοτε περίπτωση<sup>100</sup>. Κάθε πράξη που επιτελεί ένα άτομο στο καθημερινό του performance κρύβει από πίσω κάποιους λόγους. Για παράδειγμα, η επιλογή ενός συγκεκριμένου ρούχου στο χώρο εργασίας ενός ατόμου υποδεικνύει κάτι. Παράγοντες που μπορεί να επηρεάσουν αυτή την ενδυματολογική επιλογή του ατόμου μπορεί να είναι ένα αυστηρό εργασιακό περιβάλλον, αύξηση σωματικού βάρους, το ιδεώδες σύγχρονο πρότυπο ανδρών ή γυναικών κ.α της πόλης ή και της εποχής<sup>101</sup>.

## 2.7. Το Σώμα ως τόπος βιώματος των ταυτοτήτων και των κοινωνικών νοημάτων

Στην παρούσα διπλωματική εργασία το σώμα κατέχει σημαντικό ρόλο καθώς στα επόμενα κεφάλαια θα γίνει λόγος για το τι υποδηλώνει η στάση του σώματος μέσα από τα εικαστικά έργα του Ν. Εγγονόπουλου. Ο Marcel Mauss προκειμένου να μελετήσει την εμφάνιση των επιδράσεων κοινωνικού τύπου αλλά και των ορισμών του σώματος με βάση την έννοια της τεχνικής του σώματος, προχώρησε στη διάκριση τριών τρόπων με τους οποίους μπορεί να προσεγγίσει το σώμα, το βιολογικό, το ψυχολογικό και το κοινωνιολογικό. Πιο συγκεκριμένα, η θέση των χεριών, το βάδισμα, ο ύπνος, ο τρόπος που κάθεται κάποιος άνθρωπος, εκφράζουν μια κοινωνική ιδιαιτερότητα και δεν είναι απλώς το αποτέλεσμα κάποιων ακαθόριστων ατομικών μηχανισμών. Φυσικά αυτές οι τεχνικές που οι άνθρωποι χρησιμοποιούν το σώμα τους, αλλάζουν με την πάροδο του χρόνου και διαφοροποιούνται από κοινωνία σε κοινωνία. Επιπρόσθετα, οι τρόποι χρήσης του σώματος διαφοροποιούνται ανάλογα το φύλο και την ηλικία<sup>102</sup>.

Το σώμα σύμφωνα με την J. Butler<sup>103</sup>, προηγείται της πράξης. Η υλική υπόσταση των σωμάτων δεν είναι απλά και μόνο ένα γλωσσικό φαινόμενο το οποίο αφορά το σημαίνον, αλλά αποτελεί μία επιτέλεση. Η κλασσική συσχέτιση της θηλυκότητας με

<sup>100</sup> Βλ. E. Goffman, *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, (Αθήνα, 2006), σελ. 57,62.

<sup>101</sup> Βλ. E. Goffman, *οπ. π.*, σελ. 184.

<sup>102</sup> Βλ. Μ. Πουρκός, *Το σώμα ως τόπος βιωμάτων, ταυτοτήτων και κοινωνικών νοημάτων*, (Αθήνα, 2016), σελ. 43-44.

<sup>103</sup> Βλ. J. Butler, *Bodies that matter*, (New York, 1993), σελ. 30.

τη σωματική ύλη μπορεί να ανιχνευτεί σε ένα σύνολο από ετυμολογίες οι οποίες συνδέουν την ύλη (matter) με τη μητέρα (mater), τη μήτρα (matrix) και συνεπώς με την προβληματική της αναπαραγωγής. Η ύλη όταν δεν συσχετίζεται με την αναπαραγωγή γενικεύεται ως η αρχή της προέλευσης και της αιτιότητας. Για παράδειγμα, στα ελληνικά η λέξη ύλη μπορεί να αναφέρεται σε πολλά πράγματα όπως το ξύλο το οποίο αποτελεί την πρωταρχική ύλη για πολλά και διαφορετικά πράγματα. Ουσιαστικά, η σύνδεση μεταξύ της ύλης, της προέλευσης και της σημασίας οδηγεί στην αδιαλυτότητα της ιδέας των αρχαίων ελλήνων για την υλικότητα και τη σημασία. Με άλλα λόγια, ότι αυτό που μετράει για μία ύλη είναι η ύλη της<sup>104</sup>.

Για τους αρχαίους Έλληνες και για άλλους λαούς η ύλη θεωρείται ως κάτι προσωρινό. Όπως υποστηρίζει και ο Μαρξ η ύλη γίνεται αντιληπτή ως η αρχή της μεταμόρφωσης η οποία προκαλεί το μέλλον. Αυτό που κατέχει την ύψιστη σημασία στο σώμα είναι η αρχή της ύλης, είναι αυτό που τα καθιστά να γίνεται αντιληπτό από τους άλλους. Με αυτό το τρόπο αν γνωρίζεις τη σημασία κάποιου, γνωρίζεις αυτόματα το γιατί και το πως υπάρχουν ως υλική υπόσταση. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη η ψυχή ορίζει την πραγμάτωση της ύλης, όπου η ύλη θεωρείται ως δυνητικά μη πραγματοποιήσιμη. Για αυτό το λόγο ο Αριστοτέλης υποστηρίζει ότι η ψυχή είναι «ο πρώτος βαθμός πραγμάτωσης ενός φυσικά σχεδιασμένου σώματος», για αυτό το λόγο θεωρεί ότι δεν πρέπει να διαχωρίζονται το σώμα με τη ψυχή. Η ύλη προϋποθέτει την ύπαρξη ενός συγκεκριμένου σχήματος (schema), όπου σχήμα θεωρούμε τις χειρονομίες, τις εκάστοτε φόρμες, την εμφάνιση και το τρόπο ντυσίματος. Αν η ύλη εμφανιστεί χωρίς το σχήμα της αυτό σημαίνει ότι εμφανίζεται κάτω από ένα συγκεκριμένο γραμματικό καθεστώς<sup>105</sup>. Ο Foucault, αναφέρει ότι η ψυχή αποτελεί ένα κανονιστικό και εξομαλυμένο ιδεώδες σύμφωνα με τον οποίο το σώμα εκπαιδευμένο, σχηματοποιημένο και καλλιεργημένο. Ουσιαστικά, υποστηρίζει ότι είναι ένα ιστορικό, συγκεκριμένο φανταστικό ιδεώδες κάτω από το οποίο το σώμα υλοποιείται αποτελεσματικά. Θεωρεί ότι η ψυχή είναι εκείνη που οδηγεί το σώμα σε ύπαρξη και γι' αυτό το λόγο κατέχει εξουσιαστικό λόγο πάνω του<sup>106</sup>.

<sup>104</sup> Βλ. J. Butler, (1993), όπ. π., σελ. 31.

<sup>105</sup> Βλ. J. Butler, (1993), όπ. π., σελ. 31-33.

<sup>106</sup> Βλ. J. Butler, (1993), όπ. π., σελ. 33-34.

Ο Μ. Foucault, υποστηρίζει ότι το σώμα σχετίζεται με τις σχέσεις εξουσίας. Τονίζει ότι το γυναικείο σώμα αποτελεί το αποτέλεσμα ή τη συνέπεια ενός συστήματος σεξουαλικότητας όπου το γυναικείο σώμα είναι δεδομένο ότι θεωρεί την μητρότητα ως την ουσία του και το καθήκον της επιθυμίας του. Το γυναικείο σώμα λοιπόν, χαρακτηρίζεται πρώτα με βάση την αναπαραγωγική του λειτουργία, η οποία θεωρείται ως φυσική του αναγκαιότητα. Η σχέση λοιπόν της σεξουαλικότητας και της εξουσίας είναι οντολογικά ευδιάκριτη αλλά η εξουσία πάντα και μόνο λειτουργεί ώστε να περιορίζει ή να απελευθερώνει το φύλο το οποίο είναι ακέραιο θεμελιακά, αυτόνομο και αυτοεξουσιαζόμενο<sup>107</sup>.

Ο/Η R. Connell, αναφέρει ότι υπάρχουν δύο κυρίαρχες απόψεις για το σώμα και τον ανδρισμό. Η πρώτη άποψη στηρίζει ότι το σώμα είναι μία φυσική μηχανή η οποία παράγει τις διαφορές του φύλου, μέσω γενετικού προγραμματισμού, ορμονικών διαφορών ή των διαφορετικών ρόλων που κατέχει το κάθε φύλο στην αναπαραγωγική διαδικασία. Η δεύτερη άποψη, αναφέρει ότι το σώμα είναι ένα ουδέτερο μέρος όπου αποτυπώνονται πάνω του διάφοροι κοινωνικοί συμβολισμοί. Κάποιοι άλλοι υποστηρίζουν ότι τόσο βιολογικοί όσο και κοινωνικοί παράγοντες κατέχουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των διαφορετικών συμπεριφορών ως προς το φύλο. Ο/Η συγγραφέας αναφέρει ότι όλες αυτές οι απόψεις είναι λανθασμένες και ότι υπάρχει μία καλύτερη άποψη για τη σχέση του ανδρισμού και του σώματος<sup>108</sup>.

Το ανδρικό σώμα έχει διαφορετική μυϊκή διάπλαση από το γυναικείο, κινείται με συγκεκριμένο τρόπο και υιοθετεί διαφορετικές πόζες ανάλογα με τη μυϊκή του διάπλαση. Ο αθλητισμός θεωρείται ως ένας χώρος όπου δεσπόζει η αρρενωπότητα. Πιο συγκεκριμένα, μέσω των αθλημάτων προβάλλεται το ανδρικό σώμα σε μία συνεχή κίνηση. Εκείνο το σώμα έχει μυώδη χαρακτηριστικά και υπερτερεί σε όλα τα αθλήματα όχι μόνο σε ένα. Ακόμη οι άνθρωποι οι οποίοι εργάζονται σε χειρονακτικές εργασίες, το σώμα τους αποκτά μεγάλη μυϊκή δύναμη και αντοχή. Φυσικά και οι δύο αυτοί κλάδοι περιλαμβάνουν μεγάλο ανταγωνισμό ο οποίος αυξάνει την αρρενωπότητα προκειμένου το ένα άτομο να υπερτερήσει του άλλου<sup>109</sup>.

Το κοινωνικό σώμα κατέχει πολύ μεγάλη σημασία έναντι του βιολογικού, καθώς αυτό καθορίζει τους τρόπους πρόσληψης του βιολογικού σώματος από το κοινωνικό

<sup>107</sup> Βλ. J. Butler, (1990), όπ. π., σελ. 92,93,95.

<sup>108</sup> Βλ. R. Connell, *Masculinities*, (Los Angeles, 2005), σελ. 45-46.

<sup>109</sup> Βλ. R. Connell, (2005), όπ. π., σελ. 54-55-56.

σύνολο. Τόσο στη λογοτεχνία όσο και στην εικαστική τέχνη τονίζουν ότι η εμπειρία έχει μεγάλη σημασία στο πως τα άτομα βιώνουν το σώμα τους και σωματοποιούν συνθήκες του εξωτερικού κόσμου και τις σηματοδοτούν. Το βλέμμα που κατέχει το υποκείμενο, τυχόν σημάδια στο σώμα υποδηλώνουν καταστάσεις που έχει περάσει το συγκεκριμένο άτομο αλλά και πολλά στοιχεία της έμφυλης ταυτότητας του. Το σώμα αποτελεί το χώρο εγγραφής της ταυτότητας<sup>110</sup>.

Έτσι λοιπόν, για την ανίχνευση της εικονογραφίας του σώματος χρειάζεται να επιστρατευτούν κώδικες, σημεία και αφηγηματικές αρχές, που επιτρέπουν την ανάδυση αρνητικών, θετικών και ερωτηματικών εικόνων σωμάτων σε κρίση<sup>111</sup>. Η κάθε εικόνα του σώματος που προβάλλεται από το υποκείμενο είναι το εύρημα εκείνου που τη βιώνει, τη φαντασιώνεται, τη μεταδίδει ενώ παράλληλα αποτελεί σύμβολο αυτογνωσίας ή και σύγχυσης, διάσπασης, σχιζοφρένειας, αναφορά ταυτότητας ή ετερότητας και αυτό που αξίζει να εξετασθεί είναι το πώς το άτομο που την προβάλλει μέσα από το εικαστικό του έργο ή το ποιητικό επιλέγει να παρουσιάσει την κοινωνικά κατεστημένη ερμηνεία της διαφοράς των φύλων<sup>112</sup>.

Μέσω της ανίχνευσης των αναπαραστάσεων του σώματος καταγράφονται οι διαφοροποιήσεις των παραδόσεων, οι κωδικοποιημένες χαρτογραφήσεις, η πολιτισμική ετερότητα. Το σώμα αντικατοπτρίζει τη ψυχή και είναι πάντοτε θεάσιμο, είτε παρουσιάζεται γερασμένο, νέο, κουρασμένο, δυνατό, ασθενές, μεγαλόσωμο, ενδεδυμένο ή και γυμνό. Όλοι αυτοί οι τρόποι παρουσίασης του σώματος καθορίζουν ορισμένους κώδικες. Με αυτό τον τρόπο αναδύεται η σωματική δομή ίδια με το χαρακτήρα και τη ψυχή και έτσι δίνεται η δυνατότητα για την εξαγωγή συμπερασμάτων για τους χαρακτήρες και την εποχή στην οποία κυριαρχούν<sup>113</sup>.

Ακόμη πολύ σημαντικό ρόλο στην εικόνα του σώματος κατέχει το ένδυμα, διότι βρίσκεται σε αλληλεπίδραση με το σώμα, συμβάλλει στη διαμόρφωση της ταυτότητας. Το ρούχο δεν αποτελεί μόνο μία μορφή σταθεροποίησης και κοινωνική

---

<sup>110</sup> Βλ. Δ. Αναγνωστοπούλου & Γ. Παπαδάτος & Γ. Παπαντωνάκης, *Γυναικείες και ανδρικές αναπαραστάσεις στη λογοτεχνία για παιδιά και νέους*, (Αθήνα, 2013), σελ. 143, 144, 148.

<sup>111</sup> Βλ. Κ.Κυριάκος, *Αναπαραστάσεις του σώματος: θέματα υποκριτικής και φύλου. Το παράδειγμα ταινιών του νέου ελληνικού κινηματογράφου*, (Χίος, 2004), σελ. 39.

<sup>112</sup> Βλ. Π. Ρηγοπούλου, *Το σώμα. Ικεσία και απειλή*, (Αθήνα, 2003), σελ. 32.

<sup>113</sup> Βλ. Κ. Κυριάκος, *όπ. π.*, σελ. 41-42.

επικοινωνίας αλλά και απόδειξη επιθυμίας και φαντασίωσης<sup>114</sup>. Το ένδυμα αποτελεί μέρος της εικόνας του σώματος και βασικό στοιχείο του ατομικού, κοινωνικού και αφηγηματικού ρόλου του ήρωα. Το ύφασμα λοιπόν, ή κάποιο στολίδι που τοποθετείται στο σώμα του ήρωα, ενδέχεται να παραμορφώνει το σώμα, να τονίζει την επιδειξιμανία, την τελετουργία, τη μιμητική ταύτιση, την ηδονοβλεπτική πρόθεση ή να συντελεί στην απόκλιση από την αυτονόητη πραγματικότητα μέσω της παρενδυσίας<sup>115</sup>.

## 2.8. Η ανάπτυξη της σεξουαλικότητας του υποκειμένου μέσα σε ένα κοινωνικό πλαίσιο

Ο Μ. Foucault, στηριζόμενος στη γενεαλογία του Nietzsche, έριξε το βάρος της μελέτης του στο ανθρώπινο σώμα και την εξουσία εξετάζοντας τα ως προς τη σχέση τους με τις ανθρώπινες επιστήμες και τους μηχανισμούς κυριαρχίας. Κύριο μελημά του, ήταν η αμφισβήτηση της ύπαρξης κρυμμένων νοημάτων στα πράγματα<sup>116</sup>. Στο έργο του *Ιστορία της σεξουαλικότητας I*. (1976), επισημαίνει ότι διάφοροι κλάδοι της ιατρικής επιστήμης έχουν ως βασικό τους στόχο να ανακαλύψουν τα κρυφά νοήματα όμως, αυτά ουσιαστικά δεν υπάρχουν αλλά ως ιδέα καταφέρνουν να κυριαρχήσουν στη κοινωνία και να οδηγήσουν στην ύπαρξη μιας εμμονής για την ανακάλυψη των κρυμμένων νοημάτων<sup>117</sup>. Με άλλα λόγια, προσπαθεί να επαναδιαπραγματεύσει τη θεωρία της εξουσίας έτσι όπως την είχε διατυπώσει στο έργο του *Επιτήρηση της τιμωρίας* (1911). Φυσικά και στα δυο έργα η εξουσία δημιουργεί ένα υποκείμενο και μία ατομικότητα με τη διαφορά ότι στο πρώτο έργο κατασκευάζεται από έξω προς τα μέσα ενώ στο δεύτερο έργο από μέσα προς τα έξω<sup>118</sup>.

Ο Μ. Foucault θεωρεί ότι η σεξουαλικότητα κυριαρχείται από μία καταστολή η οποία αυξάνεται σταδιακά. Ξεκινώντας λοιπόν, από τη βικτωριανή εποχή, ο Foucault επισημαίνει ότι η ερωτική συνεύρεση διακατεχόταν από μία καταστολή η οποία προερχόταν από την ηθική της εποχής και φυσικά την καταπίεση που κυριαρχούσε για θέματα τα οποία σχετίζονται με το σώμα. Πιο συγκεκριμένα, η ερωτική

<sup>114</sup> Βλ. Μ. Μικέ, *Μεταμφιέσεις στην Νεοελληνική Πεζογραφία (19<sup>ος</sup>- 20<sup>ος</sup> αιώνας)*, (Αθήνα, 2001), σελ. 25.

<sup>115</sup> Βλ. Κ. Κυριάκος, *όπ. π.*, σελ. 50.

<sup>116</sup> Βλ. Μ. Foucault, *Εξουσία, Γνώση και Ηθική*, (Αθήνα, 1987), σελ. 19.

<sup>117</sup> Βλ. Μ. Foucault, *Η αρχαιολογία της Γνώσης*, (Αθήνα, 1987), σελ. 211.

<sup>118</sup> Βλ. J. G. Merquior, *Foucault*, (London, 1985), σελ. 205.

συνεύρεση πραγματοποιούνταν μόνο στα πλαίσια της οικογένειας και στην προσπάθεια της αναπαραγωγής<sup>119</sup>. Βέβαια ο Μ. Foucault, τονίζει ότι το φαινόμενο της ερωτικής καταστολής σχετίζεται άμεσα με το πολιτικό φαινόμενο της εκάστοτε εποχής καθώς δεδομένου της καταστολή αυτής αν κάποιο άτομο συζητάει για αυτό αυτομάτως οδηγείται σε παράβαση<sup>120</sup>.

Όσο αφορά τη μελέτη της σύγχρονης ερωτικής συνεύρεσης, ο Μ. Foucault, περνάει από το άτομο στο σύνολο των ατόμων που συγκροτούν έναν πληθυσμό. Βασικό του ενδιαφέρον αποτελεί το πως η σεξουαλικότητα ενός ατόμου υπάρχει ή συνυπάρχει μέσα στο γενικότερο πληθυσμό<sup>121</sup>. Έτσι λοιπόν, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η συγκρότηση ενός πληθυσμού βασίζεται σε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά τα οποία ορίζονται από μία οικονομική και πολιτική διάσταση. Με άλλα λόγια, η συμπεριφορά του κάθε ατόμου έπρεπε να είναι συνυφασμένη με τους κανόνες οι οποίοι προέρχονταν από το συγκεκριμένο λόγο τον οποίο ακολουθούσε η εκάστοτε κοινωνία<sup>122</sup>. Μέσω του Λόγου αυτού δημιουργήθηκαν συγκεκριμένοι σεξουαλικοί τύποι ως σεξουαλικά υποκείμενα. Φυσικά η σεξουαλικότητα αυτή ελέγχεται διότι περιέχεται στη σχέση του ατόμου με τη πολιτική και οικονομική διάσταση της κοινωνίας. Όλο αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μίας ηθικής χάρη στην οποία το σώμα κανονικοποιείται διότι κοινωνικοποιείται<sup>123</sup>.

Αναφορικά με την κανονικοποίηση των σωμάτων και τη σεξουαλικότητα σε σχέση με την εξουσία ο Μ. Foucault αναλύει περισσότερο το φαινόμενο αυτό στο βιβλίο του *Οι μη κανονικοί*. Επισημαίνει λοιπόν ότι, η εξουσία της κανονικοποίησης σχετίζεται με κανονικά ή μη κανονικά σώματα ανεξάρτητα αν αυτά είναι ατομικά σώματα ή σώμα ενός πληθυσμού καθώς ένα εν δυνάμει επικίνδυνο κοινωνικά άτομο μπορεί να προκαλέσει μεγάλο κίνδυνο στην κοινωνία. Παρόλα αυτά, θεωρεί ότι το οποιοδήποτε είδος αποκλεισμού των ατόμων που θεωρούνται εν δυνάμει επικίνδυνα άτομα από την κοινωνία οδηγεί στην υποβάθμιση της αξίας του ανθρώπου<sup>124</sup>.

---

<sup>119</sup> Βλ. Μ. Foucault (1978), όπ. π., σελ. 30.

<sup>120</sup> Βλ. Μ. Foucault (1978), όπ. π., σελ. 14.

<sup>121</sup> Βλ. L. Downing, *The Cambridge introduction to Michael Foucault*, (Cambridge, 2008), σελ. 88.

<sup>122</sup> Βλ. G. Gutting, *Foucault: a very short introduction*, (New York, 2005), σελ. 94.

<sup>123</sup> Βλ. G. Gutting, όπ. π., σελ. 94.

<sup>124</sup> Βλ. Μ. Foucault, *Οι μη κανονικοί: παραδόσεις στο κολέγιο της Γαλλίας 1974-1975*, (Αθήνα, 2011), σελ. 96-97.

Το υποκείμενο για τον M. Foucault, αποτελεί ένα προϊόν εξουσιαστικών σχέσεων οι οποίες δημιουργούνται από τους λόγους για την ερωτική συνεύρεση. Ουσιαστικά, το υποκείμενο συγκροτείται μέσα από τη σχέση του με τους άλλους, με τον εαυτό του αλλά και μέσω πολιτικής συνύπαρξης<sup>125</sup>. Προχωρώντας, το σεξουαλικό υποκείμενο, δημιουργείται μέσα από τις σχέσεις εξουσίας καθώς το υποκείμενο υποτάσσεται σε αυτό που προστάζει ή χειρότερα επιβάλλει η εξουσία. Με αυτό το τρόπο το άτομο μέσα στην κοινωνία κατέχει μία συγκεκριμένη ταυτότητα και όλες του οι πράξεις επηρεάζονται από ένα σύνολο ηθικών κανόνων. Ακόμη και η λέξη υποκείμενο ως προς τον ορισμό της δηλώνει την υποτέλεια καθώς το υποκείμενο είτε είναι υποταγμένο σε κάποιον άλλον είτε στην ίδια του την ταυτότητα <sup>126</sup>. Στην περίπτωση που το υποκείμενο είναι υποταγμένο σε κάποιον άλλον αυτό συνεπάγεται ότι δεν μπορεί να υπάρξει έμφυτα αλλά ως προϊόν κατασκευής. Αυτό έχει ως συνέπεια τα υποκείμενα να μην μπορούν να λειτουργήσουν ελεύθερα ως προς τις πράξεις αλλά συνεχώς να υπόκεινται στην εξουσία κάποιου άλλου<sup>127</sup>. Φυσικά, η δημιουργία του υποκειμένου κάτω από τις σχέσεις εξουσίας συντελείται σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο<sup>128</sup>. Το σεξουαλικό υποκείμενο λοιπόν, διαμορφώθηκε μέσω της επιθυμίας καθώς με αυτό το τρόπο αντιλήφθηκε τον εαυτό του αλλά και δημιούργησε την δική του σεξουαλική συμπεριφορά<sup>129</sup>.

Βέβαια ανά εποχή διαμορφώθηκαν διάφορες αντιλήψεις για την ερωτική συνεύρεση οι οποίες προκάλεσαν διάφορα στερεότυπα. Πιο συγκεκριμένα μέσω των διαφόρων θρησκειών η σεξουαλική πράξη αποτελούσε κάτι αρνητικό ή και απαγορευμένο εκτός γάμου, ενώ περιοριζόταν στον μονογαμικό γάμο<sup>130</sup>. Ακόμη υπήρχε φόβος γύρω από την σεξουαλική πράξη. Μία άλλη αντίληψη ήταν ότι η σεξουαλική πράξη συνδεόταν στενά σεξουαλική πίστη σε ένα σύντροφο και μία ενάρετη και φιλήσυχη ζωή. Ακόμη δημιουργήθηκαν κάποιες αντιλήψεις γύρω από τα ομόφυλα άτομα οι οποίες στηρίζονταν στα στοιχεία της εμφάνισης τους και της σεξουαλικής τους ταυτότητας. Τέλος, το άτομο έπρεπε να διακατέχεται από εγκράτεια και συνειδητή αποχή από την

<sup>125</sup> Βλ. G. Gutting, όπ. π., σελ. 92.

<sup>126</sup> Βλ. M. Foucault, *Η Μικροφυσική της Εξουσίας*, (Αθήνα, 1991), σελ. 81-83.

<sup>127</sup> Βλ. L. Downing, όπ. π., σελ. 97.

<sup>128</sup> Βλ. M. Foucault, *Η Ιστορία της Σεξουαλικότητας 2: Η χρήση των απολαύσεων*, (Αθήνα, 1989), σελ. 15.

<sup>129</sup> Βλ. M. Foucault (1989), όπ. π., σελ. 18.

<sup>130</sup> Βλ. G. Gutting, όπ. π., σελ. 106-107.

ερωτική συνεύρεση για λόγους θρησκείας ή να σε περίπτωση που αποτελούσε κίνδυνο ηθικής ακεραιότητας και ισορροπίας τότε έπρεπε να αγνοηθεί<sup>131</sup>.

## 2.9. Το Κοινωνικό Φύλο στην Τέχνη

Η μελέτη του κοινωνικού φύλου στο τομέα της τέχνης έκανε την εμφάνιση της κατά κύριο λόγο στην λογοτεχνία στα πλαίσια της φεμινιστικής κριτικής. Στα τέλη της δεκαετίας του '60 λοιπόν η φεμινιστική κριτική στις ΗΠΑ επέφερε σπουδαίες αλλαγές στο τομέα των λογοτεχνικών σπουδών καθώς τόνισε ότι οι κριτικοί και συγγραφείς της Δυτικής λογοτεχνίας ήταν κατά κύριο λόγο γένους αρσενικού ενώ και οι γυναίκες του κλάδου έχουν διαφορετικές αντιλήψεις και εικόνα για τον κόσμο, η οποία είναι εξίσου σημαντική και πρέπει να προβληθεί. Το βασικότερο επίτευγμα της φεμινιστικής κριτικής ήταν ότι κατάστησε το γένος ως βασική κατηγορία της λογοτεχνικής ανάλυσης τονίζοντας τη γυναικεία κριτική και γραφή.<sup>132</sup>

Πιο συγκεκριμένα δόθηκε έμφαση στον μισογυνισμό της λογοτεχνικής πρακτικής εστιάζοντας σε θέματα όπως η στερεοτυπική εμφάνιση των γυναικών ως αγγέλων ή δαιμόνων και την κακομεταχείριση των γυναικών. Φυσικά και ο αποκλεισμός και η αυστηρή κριτική των γυναικών από τη γραφή εντάσσεται στη συγκεκριμένη κατηγορία. Έπειτα θεμελιώθηκε σταδιακά το γυναικείο γράψιμο το οποίο οδήγησε σε μια ριζική επαναφορά και επανανάγνωση της γυναικείας λογοτεχνίας είτε μέσω καινούργιων κυκλοφοριών από νέες συγγραφείς είτε μέσω εξέτασης και επανακυκλοφορίας παλαιότερων. Τέλος η φεμινιστική κριτική ολοκλήρωσε το έργο της μέσω ριζικής αναθεώρησης της λογοτεχνικής γραφής και ανάγνωσης και εγκαθιδρύοντας τη συμμετοχή του γυναικείου φύλου.<sup>133</sup>

Στη λογοτεχνία το γυναικείο φύλο συχνά παρουσιάζόταν να είναι άμεσα εξαρτημένο από το ανδρικό φύλο και χωρίς να μπορούν να εκφράσουν τη γνώμη τους. Αυτές οι πεποιθήσεις για τη γυναίκα υπάρχουν από τα πρώτα κιόλας λαϊκά παραμύθια. Η

<sup>131</sup> Βλ. M. Foucault, (1989), όπ. π., σελ. 31.

<sup>132</sup> Βλ. M. Κανατσούλη, *Πρόσωπα Γυναικών σε παιδικά λογοτεχνήματα. Όψεις και Απόψεις*, (Αθήνα, 2002), σελ. 38 / Βλ. E. Σταυροπούλου, *Η παρουσία των γυναικών συγγραφέων στις ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας στο Για μια ιστορία της Ελληνικής Λογοτεχνίας του Εικοστού Αιώνα*, (Ηράκλειο, 2012), σελ. 481.

<sup>133</sup> Βλ. M. Κανατσούλη, (2002), όπ. π., σελ. 39.



γυναίκα προβάλλεται στα πλαίσια της πατριαρχικής οικογένειας με μόνη της έννοια τα καθημερινά καθήκοντα της στη φροντίδα του σπιτιού. Με την πάροδο των χρόνων και κυρίως μετά την παρέμβαση της φεμινιστικής κριτικής αυτή η πεποίθηση άρχισε σταδιακά να εγκαταλείπεται. Οι συγγραφείς, κατά κύριο λόγο οι φεμινίστριες και φεμινιστές επιχείρησαν να δημιουργούν λογοτεχνικά κείμενα χωρίς να βασίζονται στο φύλο τους. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να παρουσιάζονται χαρακτήρες ηρώων, είτε ανδρικού φύλου είτε γυναικείου, οι οποίοι δεν προβάλλουν την αυθεντικότητα του αντρισμού ή της θηλυκότητας τους. Με αυτό τον τρόπο μεταδίδονται πρότυπα τα οποία δεν καθοδηγούν την ταυτότητα των αναγνωστών<sup>134</sup>.

Σε όλους τους τομείς της τέχνης η γυναικεία μορφή επηρεάστηκε από τη φεμινιστική κριτική. Παλαιότερα οι γυναίκες χρησιμοποιούνταν ως «μούσες» για τους καλλιτέχνες προκειμένου να δημιουργήσουν το έργο τους. Με την πάροδο των χρόνων ανέλαβαν εκείνες τα σκήπτρα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Πλέον, η γυναίκα δεν ήταν μόνο δημιουργός αλλά διαφοροποιήθηκε και η άποψη της κοινωνίας για το πώς να προβαλλόταν το γυναικείο φύλο. Πιο συγκεκριμένα, πριν από τον 20<sup>ο</sup> αιώνα ασχολούνταν μόνο με την τέχνη και τη δημιουργία ως καλλιτέχνες. Όμως έμεναν στο περιθώριο όσο αφορά τα εγχειρίδια που συγκροτούσαν τον καλλιτεχνικό κανόνα καθώς τα είχαν δημιουργήσει οι άντρες. Μετά τα τέλη του 20<sup>ου</sup> αιώνα η αντρική κυριαρχία έπαψε να ισχύει και οι γυναίκες ανέλαβαν τη θέση που τους αξίζει στον καλλιτεχνικό χώρο έχοντας πλέον αντιληφθεί την ταυτότητα τους και τα επίπεδα μόρφωσης τους.<sup>135</sup>

Σε όλες τις μορφές της τέχνης η φεμινιστική κριτική τόνισε την απουσία της γυναικείας δημιουργίας αλλά και τον τρόπο με τον οποίο προβαλλόταν το γυναικείο φύλο. Όλα αυτά τα χρόνια η γυναίκα προβαλλόταν μόνο μέσα από την ανδρική ματιά. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να παρουσιάζεται όπως ακριβώς τη θεωρούσαν οι άντρες και όπως την αντιμετώπιζαν. Με άλλα λόγια παρουσιάζόταν ως υποταγμένη, άβουλη, σεξουαλική, νοικοκυρά, μοιραία, πονηρή, αθώα αλλά και πολλά άλλα. Το μόνο σίγουρο είναι ότι ο τρόπος που παρουσιάζονταν τόσο οι γυναίκες όσο και οι

<sup>134</sup> Βλ. Μ. Κανατσούλη, (2002), οπ. π., σελ. 46-47, 139-140.

<sup>135</sup> Βλ. D. Naudier & H. Ravet, «Καλλιτεχνική και Λογοτεχνική Δημιουργία» στο Μ. Maruani (Επίμ.), *Γυναίκες, Φύλο, Κοινωνίες. Τι γνωρίζουμε σήμερα* (Αθήνα, 2008), σελ. 540.

άντρες στην τέχνη δεν είναι καθόλου τυχαίος και μέσω αυτού προβάλλονται διάφορα πρότυπα συμπεριφοράς τα οποία διαιωνίζουν και προκαταλήψεις.<sup>136</sup>

Αναλυτικότερα, μέσω της τέχνης παρουσιάζονται πολλοί και διαφορετικοί τύποι ανδρισμού αλλά και θηλυκότητας οι οποίοι προβάλλονται πολλά χρόνια με αποτέλεσμα να έχουν καθιερώσει τις ταυτότητες ατόμων. Ο όρος ανδρισμός δεν υπάρχει σε όλες τις κοινωνίες. Σε μία μοντέρνα χρήση του, ορίζει ότι η συμπεριφορά ενός ανθρώπου πηγάζει από το τύπο ατόμου που έχει υιοθετήσει<sup>137</sup>. Όσο αφορά λοιπόν τους τύπους ανδρισμού, βασικός τύπος ανδρικής κυριαρχίας είναι αυτός του ηγεμονικού ανδρισμού, έννοια η οποία έκανε την εμφάνιση της κατά τη δεκαετία του '70 και θεμελιώθηκε εφεξής. Ειδικότερα ο όρος ηγεμονικός ανδρισμός ορίζεται ως ο «*σχηματισμός της πρακτικής του γένους που ενσωματώνει την ισχύουσα νομιμότητα της πατριαρχίας, που εγγυάται η κυρίαρχη θέση των ανδρών και η υποταγή των γυναικών*».<sup>138</sup>

Αυτός λοιπόν ο όρος αναφέρεται στις παραδοσιακές μορφές της αρσενικότητας, δηλαδή στο πρότυπο του αρσενικού με τη φοβερή μυϊκή δύναμη και χαρακτηριστικά όπως επιθετικότητα, έντονη ανάγκη για αλκόολ, βιαιότητα, ανταγωνισμό, ανθεκτικότητα, κουράγιο και πολλά άλλα.<sup>139</sup> Μέσω αυτού του προτύπου προβάλλεται ένας τύπος άνδρα ο οποίος δεν νιώθει κανέναν πόνο συναισθηματικό ή σωματικό, δεν υποφέρει, δεν εκφράζει τα συναισθήματα του, σε καμία περίπτωση δεν κλαίει, δεν έχει ευαισθησίες και ψυχικούς τραυματισμούς και άλλα. Επίσης είναι ατρόμητος δεν φοβάται τίποτα, είναι ο κυρίαρχος της φύσης, παντογνώστης και πολλά άλλα τα οποία ανάλογα την εποχή και την κοινωνία παρουσιάζονται με κάποιες διαφοροποιήσεις αλλά στη βάση τους παραμένουν ίδια.<sup>140</sup> Ο ηγεμονικός ανδρισμός ευνοείται από συγκεκριμένα περιβάλλοντα όπως ο στρατός, οι επιχειρήσεις και η κυβέρνηση<sup>141</sup>.

<sup>136</sup> Βλ. Μ. Κανατσούλη, *Ο ήρωας και η ηρωίδα με τα χίλια πρόσωπα. Νέες απόψεις για το φύλο στην παιδική λογοτεχνία*, (Αθήνα, 2008), σελ. 131.

<sup>137</sup> Βλ. R. Connell, (2005), σελ. 67.

<sup>138</sup> Βλ. Γ. Παπαντωνάκης & Τ. Κωτόπουλος., *Τα ετεροθαλή: Μελέτες για την Παιδική, τη Νεανική και τη Λογοτεχνία για ενήλικες*, (Αθήνα, 2011), σελ. 91.

<sup>139</sup> Βλ. Γ. Παπαντωνάκης & Τ. Κωτόπουλος., οπ. π., σελ. 99.

<sup>140</sup> Βλ. Α. Φρειδερίκου, «*Η Τζένη πίσω από το τζάμι*», *Αναπαραστάσεις των φύλων στα εγχειρίδια γλωσσικής Διδασκαλίας του Δημοτικού Σχολείου* (Αθήνα, 1995) σελ. 128-138.

<sup>141</sup> Βλ. R. Connell, (2005), σελ. 77.

Ο ηγεμονικός ανδρισμός εδράζεται στο σώμα καθώς αυτός ο τύπος ανδρισμού χαρακτηρίζεται από ενεργητικότητα. Δεν πρέπει να έχει πάνω του τίποτα το θηλυπρεπές και χαρακτηρίζεται ως μισογύνης και ομοφοβικός. Φυσικά ο βαθμός αρρενωπότητας που αντιστοιχεί στο συγκεκριμένο τύπο άνδρα μετριέται μέσω της εξουσίας και του θαυμασμού που απολαμβάνει. Επίσης είναι ανεξάρτητος και διακατέχεται από τρομερή εμπιστοσύνη στον εαυτό του και είναι πάντα ισχυρότερος από τους άλλους ακόμα και με τη βία. Αυτός ο τύπος ο οποίος κατέχει όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά κατονομάζεται ως ο υπεραρσενικός άνδρας<sup>142</sup>.

Όμως το χαρακτηριστικό αυτού του τύπου ανδρισμού το οποίο απασχόλησε τη φεμινιστική κριτική ήταν η καταπίεση που ασκούσαν στο αντίθετο φύλο. Παρόλα αυτά αυτός ο τύπος ανδρισμού δεν είναι ο βασικότερος. Υπάρχει και ο υποβιβασμένος ανδρισμός, ο οποίος υποτάσσεται σε διάφορες σχέσεις εξουσίας. Ανάμεσα στις σχέσεις των φύλων παρατηρούνται σχέσεις κυριαρχίας και υποταγής. Μία σχέση η οποία παρατηρείται στην Ευρώπη είναι αυτή του κυρίαρχου ετεροφυλόφιλου ανδρισμού και του υποταγμένου ομοφυλόφιλου ανδρισμού. Συχνά οι ομοφυλόφιλοι άνδρες ανήκουν στη συγκεκριμένη κατηγορία χωρίς αυτό να αποτελεί το κανόνα. Ο/Η R. Connell, υποστηρίζει ότι ο συγκεκριμένος τύπος ανδρισμού είναι υποταγμένος σε διάφορες μορφές εξουσίας<sup>143</sup>.

Ακόμη, υπάρχει και ο περιπλεγμένος τύπος ανδρισμού δηλαδή εκείνος ο οποίος δεν έχει υιοθετήσει εντελώς τον ηγεμονικό ανδρισμό καθώς ενεπλέκατε στο νοικοκυριό, σέβεται και τιμά την σύντροφο του ενώ την ίδια στιγμή υιοθετεί και σέβεται κάποια πατριαρχικά προνόμια.<sup>144</sup> Ο συγκεκριμένος τύπος ανδρισμού απολαμβάνει πολλά χαρακτηριστικά του ηγεμονικού ανδρισμού αλλά με αρκετές διαφορές. Για παράδειγμα, απολαμβάνει να βλέπει το ποδόσφαιρο από την άνεση του σπιτιού του και όχι να κυλιστεί στις λάσπες και να παίξει ποδόσφαιρο. Όσο αφορά το ρόλο τους ως πατέρες βρίσκονται κοντά στα παιδιά τους χωρίς να είναι κυρίαρχοι απέναντι τους ενώ παράλληλα σέβονται τις μητέρες τους. Δεν θα βιαιοπραγήσουν ποτέ ενάντια σε γυναίκες και σέβονται το φεμινισμό<sup>145</sup>. Οι παραπάνω τύποι ανδρισμού συνδέονται με το φύλο. Υπάρχουν όμως και άλλοι τύποι ανδρισμού οι οποίοι σχετίζονται με τη κοινωνική τάξη αλλά και το χρώμα. Στις συγκεκριμένες περιπτώσεις κατέχει

<sup>142</sup> Βλ. Μ. Κανατσούλη, (2008), όπ. π., σελ. 202-207.

<sup>143</sup> Βλ. R. Connell, (2005), σελ. 78.

<sup>144</sup> Βλ. Μ. Κανατσούλη, (2008), όπ. π., σελ. 208.

<sup>145</sup> Βλ. R. Connell, (2005), σελ. 79-80.

σημαντικό ρόλο η σχέση του ατόμου με την εξουσία ώστε να μπορέσει να χαρακτηριστεί ως ηγεμονικός ανδρισμός ανεξαρτήτου χρώματος, η σωματική του διάπλαση, η κοινωνία αλλά και η χρονική περίοδος.

Αυτό που αξίζει να σημειωθεί είναι ότι τα χαρακτηριστικά που προσδίδονται στους διάφορους τύπους ανδρισμού όπως συμβαίνει φυσικά και στους τύπους θηλυκότητας τα χαρακτηριστικά που προσδίδονται στα υποκείμενα, είτε αυτά είναι θετικά είτε είναι αρνητικά, εγγράφονται στα σώματα με αποτέλεσμα οι κοινωνίες να έχουν συγκεκριμένες πεποιθήσεις για το γυναικείο ή ανδρικό φύλο οι οποίες εγγράφονται στο μυαλό τους και δύσκολα μεταβάλλονται παρά μόνο με την πάροδο των χρόνων και τις αλλαγές που υφίστανται στις κοινωνίες ανά εποχή<sup>146</sup>.

Όσο αφορά τους τύπους θηλυκότητας όπως ακριβώς συμβαίνει και με τους ανδρικούς τύπους αποτελούν μοντέλα συμπεριφοράς τα οποία μέσω της προβολής τους από την τέχνη έχουν εισχωρήσει στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων. Πιο αναλυτικά, οι γυναίκες συχνά προβάλλονται με στερεοτυπικό τρόπο καθώς παρουσιάζονται ως μητέρες, νοικοκυρές, σύζυγοι. Φυσικά δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο στοιχείο της μητρότητας καθώς ασχολούνται μόνο με την ανατροφή των παιδιών τους, ένα χαρακτηριστικό που τους έχει αποδοθεί από την κοινωνία αλλά και ενυπάρχει στο DNA τους. Η φεμινιστική κριτική όπως και στους ανδρικούς τύπους προσπαθεί να αντικρούσει και κάποιους τύπους θηλυκότητας οι οποίοι προβάλλονται στις διάφορες μορφές τέχνης. Η γυναίκα λοιπόν, συχνά προβάλλεται ως άβουλη, δειλή, υπάκουη και ποτέ να μην παραβαίνει τους κανόνες ούτε φυσικά να αψηφά τον σύζυγό ή πατέρα. Γενικότερα, η γυναίκα προβάλλεται να είναι χειραγωγημένη από την ανδρική φύση και να μην έχει κανένα χαρακτηριστικό του ανδρικού φύλου κάτι που απευθείας την οδηγεί σε κατώτερη μοίρα.<sup>147</sup>

Ακόμη, μέσω της λογοτεχνίας αλλά και στον κινηματογράφο παρουσιάζονται και άλλοι τύποι θηλυκότητας οι οποίοι επειδή αποκλίνουν από τους παραπάνω όρους και δεν υπηρετούν τα ανδρικά συμφέροντα οδηγούν τη γυναίκα σε ένα «αρνητικό τύπο θηλυκότητας». Τέτοιοι τύποι είναι η εξουσιαστική σύζυγος, η στρίγγλα, η λεσβία, η γεροντοκόρη, η μάγισσα, η εργαζόμενη και η εξουσιαστική μητέρα. Ακόμη, ένας άλλος τύπος γυναίκας ο οποίος υπάρχει στο κινηματογράφο είναι αυτός της γυναίκας

<sup>146</sup> Βλ. P. Bourdieu, *Η ανδρική κυριαρχία*, (Αθήνα, 2002), σελ. 121, 124.

<sup>147</sup> Βλ. Γ. Παπαντωνάκης & Τ. Κωτόπουλος, *οπ. π.*, σελ. 101.

η οποία συμπεριφέρεται με ένα τρόπο που για την κοινωνία, τους ανθρώπους και την εποχή που ζει συνδέεται περισσότερο με ρόλους ανδρικής συμπεριφοράς. Για παράδειγμα, είναι τολμηρή, υπερήφανη, καθόλου δειλή. Παρουσιάζει δηλαδή μια queer συμπεριφορά καθώς η συμπεριφορά της παραπέμπει περισσότερο με τον ηγεμονικό ανδρισμό με κάποιο τύπο θηλυκότητας.<sup>148</sup>

Παρόλα αυτά όπως συμβαίνει και στους ανδρικούς τύπους, οι τύποι θηλυκότητας ανάλογα την εποχή, την κοινωνία και τις έμφυλες σχέσεις που δημιουργούνται μέσα σε αυτή, αναδιαμορφώνονται και νέοι τύποι δημιουργούνται οι οποίοι σταδιακά θεμελιώνονται.<sup>149</sup> Αυτή η άποψη είναι πολύ σημαντική καθώς προβάλλονται διάφοροι τύποι οι οποίοι επηρεάζουν τα μέλη της κοινωνίας και οι παραδοσιακές απόψεις για την ταυτότητα του φύλου περιορίζουν την ανάπτυξη της προσωπικότητας. Αν υπάρχουν στερεότυπα τα οποία προβάλλονται μέσω των τεχνών αλλά και της καθημερινότητας περιορίζονται οι προοπτικές της ζωής των νέων. Για παράδειγμα, αν υπάρχει έντονη αρρενωπότητα ενισχύονται χαρακτηριστικά όπως η έλλειψη της ευαισθησίας στους άντρες ενώ μέσω της έντονης θηλυκότητας ενισχύεται η παθητικότητα.<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> Βλ. J. K. Gardiner, *Men, masculinities, and Feminist Theory*, στο *Handbook of studies on Men & Masculinities*, (London, 2005), σελ. 46.

<sup>149</sup> Βλ. Ντόνοβαν Τ., «Έξω από το δίχτυ: Η φεμινιστική κριτική ως ηθική κριτική» στο *Η Λογοτεχνική θεωρία του Εικοστού Αιώνα*, (Ηράκλειο, 2013), σελ.374.

<sup>150</sup> Βλ. Ε. Κανταρτζή, *Τα στερεότυπα του Ρόλου των Φύλων στα Σχολικά Εγχειρίδια του Δημοτικού Σχολείου*, (Αθήνα, 2003), σελ. 33.

## Κεφάλαιο 3ο

### 3.1. Η Γενιά του '30

Με τον όρο «γενιά του τριάντα» αναφερόμενοι στη λογοτεχνία εννοούνται οι νέοι συγγραφείς που εμφανίστηκαν μέσα στη δεκαετία 1930-1940. Η γενιά αυτή χαρακτηρίζεται από μία σημαντική έλλειψη συντονισμένης εμφάνισης, η οποία όμως δεν την εμπόδισε ώστε να πραγματοποιήσει μία αισθητή αλλαγή και μία έντονη διαφοροποίηση με το παρελθόν. Σημαντικής σημασίας αποτελεί το γεγονός ότι, αυτή η γενιά, προβάλλει σημαντικούς προβληματισμούς οι οποίοι αποτελούν το έναυσμα για τη δημιουργία μίας νέας συνείδησης διαφορετικής από την προηγούμενη γενιά καθώς θα στηρίζεται σε μορφωτικά εφόδια και θα διακατέχεται από μία διαφορετική ψυχική διάθεση<sup>151</sup>. Παρόλα αυτά, αξίζει να σημειωθεί, ότι η σχέση του Νίκου Εγγονόπουλου με τη γενιά του 30 δεν ήταν πολύ καλή και εκείνος προτιμούσε να παραμένει μοναχικός<sup>152</sup>.

Οι νέοι που δραστηριοποιούνται σε αυτή τη γενιά αισθάνονται μία έντονη ανάγκη για ανανέωση, καθώς θέλουν να απομακρύνουν την σκέψη τους από το πόλεμο των προηγούμενων χρόνων<sup>153</sup>. Προσπαθούν να αλλάξουν την εντύπωση που κυριαρχεί ότι δεν κυβερνούν εκείνοι την εποχή τους αλλά το παρελθόν τους κυβερνά. Αρκετοί πεζογράφοι και ποιητές επιχείρησαν να συνδυάσουν το κλίμα της ερωτικής έξαρσης, που επικρατούσε μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, με τη χειραφέτηση της γυναίκας στην Ελλάδα. Βέβαια η χειραφέτηση αυτή δεν σχετιζόταν με το πνεύμα της ισότητας των φύλων, αλλά με μια υποβάθμιση της γυναίκας σε ρόλο ηδονής όπως συνέβη άλλωστε σε αρκετές χώρες οι οποίες πέρασαν απότομα από τον παραδοσιακό πολιτισμό σε στάδιο βιομηχανικής ανάπτυξης και αλλοτρίωσης<sup>154</sup>.

Η γενιά του 1930 κυριάρχησε στα μεταπολεμικά χρόνια όπου το βιοτικό επίπεδο του ελληνικού λαού σε σχέση πάντα με αυτό άλλων λαών της Ευρώπης ήταν χαμηλό πόσο μάλλον εκείνη την εποχή. Η κοινωνικοοικονομική τάξη ζούσε όπως ζει σήμερα η μεσαία ενώ η μεσαία κοινωνική τάξη κατείχε πενιχρούς μισθούς και συντάξεις. Η Ελλάδα υπέφερε εσωτερικά με το διχασμό του 1916, με τη μικρασιατική καταστροφή

<sup>151</sup> Βλ. Μ. Vitti, «Η Γενιά του Τριάντα: Ιδεολογία και μορφή», (Αθήνα, 1977), σελ. 14.

<sup>152</sup> Βλ. Α. Βιστωνίτης, *Για τον Εγγονόπουλο και τον υπερρεαλισμό*, στο *Ο ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος: Ημερολόγιο 2007*, (Αθήνα, 2006), σελ. 270.

<sup>153</sup> Βλ. Μ. Vitti, *όπ. π.*, σελ. 19.

<sup>154</sup> Βλ. Δ. Τσάκωνας, «Η Γενιά του 30: Τα Πριν και τα Μετά», (Αθήνα, 1989), σελ. 11-12.

του 1922<sup>155</sup>. Παράλληλα η γενιά αυτή βίωσε όλες τις πολιτικές μεταπτώσεις της εποχής αυτής. Ανέχθηκε τη δικτατορία του Μεταξά, την Κατοχή, τον Εμφύλιο<sup>156</sup>. Πιο συγκεκριμένα, το 1935 που εμφανιζόταν στην Ελλάδα ο υπερρεαλισμός πολιτικά, η αριστερά παρέμενε προσηλωμένη στη δική της αντίληψη της αισθητικής και της μορφικής ανανέωσης. Η δικτατορία της 4<sup>ης</sup> Αυγούστου δυσκόλεψε τους νέους ποιητές στην προσπάθεια τους να αναλάβουν το ρόλο ενός επαναστατικού ιδεολογικού φορέα<sup>157</sup>.

### 3.2.Υπερρεαλισμός

*Ο υπερρεαλισμός ορίζεται ως «ο ψυχικός αυτοματισμός σε καθαρή μορφή με τον οποίο προτίθεται κανείς να εκφράσει είτε προφορικά, είτε γραπτά, είτε με οποιονδήποτε άλλο τρόπο, την πραγματική λειτουργία της σκέψης. Υπαγορεύεται από τη σκέψη, με την απουσία κάθε ελέγχου από τη λογική, χωρίς καμία αισθητική ή ηθική προκατάληψη. Ο υπερρεαλισμός στηρίζεται στην πίστη στην ανώτερη πραγματικότητα ορισμένων μορφών συνειρμών παραμελημένων ως τώρα, στην παντοδυναμία του ονείρου, στο ανιδιοτελές παιχνίδισμα της σκέψης. Τείνει να καταλύσει οριστικά όλους τους άλλους ψυχικούς μηχανισμούς και να υποκατασταθεί στην θέση τους στη λύση των κυριότερων προβλημάτων της ζωής»<sup>158</sup>.*

Το κίνημα του υπερρεαλισμού εκδηλώθηκε κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου στη Γαλλία (1919) και γρήγορα εξαπλώθηκε σε πολλές άλλες χώρες με ιδρυτή τον André Breton. Μία σημαντική προσέγγιση η οποία βοήθησε να γίνει αντιληπτό το κίνημα του υπερρεαλισμού στην Ευρώπη ανάμεσα στο Πρώτο και στον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο, είναι αυτή του Walter Benjamin ο οποίος άνηκε σε μία πιο παραδοσιακή σκέψη. Στην προσπάθεια του να διαφοροποιήσει το κίνημα του υπερρεαλισμού από άλλα που επικρατούσαν στην Ευρώπη την ίδια περίοδο τόνισε κάποια συγκεκριμένα στοιχεία τα οποία παρουσιάζουν πόσο σημαντικός είναι ο υπερρεαλισμός. Το κυριότερο στοιχείο είναι ότι *«αποτελούσε μία προσπάθεια απάντησης στην κρίση της διανοήσης ή ακριβέστερα, της ουμανιστικής αντίληψης περί ελευθερίας η οποία*

<sup>155</sup> Βλ. Σ. Μάρας, «Η Ξένοιαστη Γενιά του 1930», (Αθήνα, 2006), σελ. 17-24.

<sup>156</sup> Βλ. Δ. Τσάκωνας, όπ. π., σελ. 21.

<sup>157</sup> Βλ. Ν. Λοϊζίδη, *Ο Υπερρεαλισμός στη Νεοελληνική Τέχνη*, (Αθήνα, 1984), σελ. 25.

<sup>158</sup> Βλ. Μ. Χρυσανθόπουλος, «Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι», *Ο ελληνικός υπερρεαλισμός και η κατασκευή της παράδοσης*, (Αθήνα, 2012), σελ. 49

επικρατούσε στην Ευρώπη». Επιχειρούσε να διαμορφώσει ένα τρόπο του «Ποιητικώς ζην», δηλαδή η ζωή να είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη λογοτεχνία και να διατηρεί και κάποιο προβάδισμα από εκείνη. Ακόμη, σημαντικό ρόλο έπαιζε η ελευθερία, ο έρωτας, το γέλιο και το κακό στα κείμενα του υπερρεαλισμού<sup>159</sup>.

Οι έρευνες του Freud για το υποσυνείδητο και τον «πρωτόγονο» άνθρωπο συνδέθηκαν άμεσα με την πρωτόγονη μυθολογία του γαλλικού υπερρεαλισμού και άσκησαν μία καθοριστικής σημασίας επίδραση στην έναρξη και εξέλιξη της υπερρεαλιστικής σκέψης. Η *Ερμηνεία των ονείρων* (1900) ένα από τα πρώτα έργα του Freud, συνδέθηκε άμεσα με την υπερρεαλιστική θεωρία και ενέπνευσε μία από τις βασικότερες μεθόδους της υπερρεαλιστικής γραφής μέσω του μηχανισμού του ονείρου. Οι υπερρεαλιστές παρατήρησαν μία αναλογία μεταξύ των ονείρων και της πρωτόγονης σκέψης και παρατήρησαν τις μεταμφιεσμένες ή αλληγορικές μορφές των ονείρων σαν υποσυνείδητες σκέψεις μη διερευνημένες για τη λογική της συνειδητής ζωής<sup>160</sup>.

Το έργο του Freud *Τοτέμ και Ταμπού* (1913), στο οποίο χρησιμοποίησε μαζί τις μεθόδους της ψυχολογίας, της ψυχανάλυσης, της γλωσσολογίας, της λαογραφίας και της εθνολογίας προκειμένου να ερευνήσει τη πραγματική σημασία του τοτεμισμού, οδήγησε αμεσότερα τους υπερρεαλιστές στην πρωτόγονη σκέψη. Ο Freud, σύγκρινε τη ψυχολογία των «πρωτόγονων» και τη ψυχολογία των νευροπαθών, πράγμα που ενδιέφερε τους υπερρεαλιστές, καθώς αντιμετωπίζουν τη ψυχασθένεια ως μία απλή ψυχολογική ή κοινωνική εκδήλωση απελευθερώνοντας την από το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο η πολιτεία την έχει εντάξει. Όσο αφορά το τοτεμισμό, σύμφωνα με τον Freud, η σχέση του πρωτόγονου ανθρώπου με τα ζώα παρουσιάζει ομοιότητες με τη σχέση του παιδιού με τα ζώα. Έτσι, οι υπερρεαλιστές έχοντας υιοθετήσει στην ποιητική τους τόσο τη σκέψη του αγρίου όσο και τη σκέψη του παιδιού, θα αναπτύξουν με δημιουργικό τρόπο, τη σχέση αυτή με τα ζώα, καθώς εκφράζονται μέσα από ζωόμορφες, υβριδικές μορφές τόσο στην ζωγραφική όσο και στην ποίηση<sup>161</sup>.

<sup>159</sup> Βλ. Μ. Χρυσανθόπουλος, όπ. π., σελ. 39-43.

<sup>160</sup> Βλ. Ο. Ταχοπούλου, *Μοντερνιστικός Πρωτογονισμός: Εκδοχές υπερρεαλισμού στο ποιητικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου*, (Αθήνα, 2009), σελ. 44-45.

<sup>161</sup> Βλ. Ο Ταχοπούλου, όπ. π., σελ. 45-49.



Έπειτα το δεύτερο πολύ σημαντικό στοιχείο είναι ότι ο υπερρεαλισμός στο πλαίσιο της παραγωγής κειμένων ή αντικειμένων έδωσε πρωταρχικό ρόλο στην εικόνα και στη γλώσσα και όχι τόσο στο υποκείμενο ή στο νόημα. Αυτό οδήγησε στη διαμόρφωση της θεωρίας για την αυτόματη γραφή με αποτέλεσμα ότι παραγόταν να μη μπορεί να χαρακτηριστεί ως τέχνη ή ως λογοτεχνία. Τέλος, το τρίτο στοιχείο που είναι εξίσου σημαντικό είναι το ζήτημα της εμπειρίας η οποία στηρίζεται στην ανθρώπινη έμπνευση<sup>162</sup>.

Όσο αφορά την έννοια της αυτόματης γραφής όπως αναφέρθηκε και παραπάνω έχει ως στόχο να ενώσει το όνειρο με την έμπνευση, να καταργήσει τη διάκριση ανάμεσα στη λογοτεχνία και στη τέχνη αλλά και στη λογοτεχνία με τη ζωή μέσω της απόσπασης από το αισθητικό αντικείμενο της προνομιούχο αξίας που υποτίθεται διαθέτει. Επιπλέον, προσπαθεί να συνδέσει το ασυνείδητο με το συνειδητό και να διασφαλίσει τη μεταξύ τους επικοινωνία. Βασικό χαρακτηριστικό της αυτόματης γραφής είναι ότι συνδέεται με έννοιες του θαυμαστού, δηλαδή διευρύνεται η δυνατότητα πρόσληψης της πραγματικότητας, του αντικειμενικού τυχαίου, καθώς δημιουργούνται απρόσμενες αιτιακές αλυσίδες οι οποίες αργότερα αποκτούν νομοτέλεια και εντάσσεται σε μια υλιστική και επαναστατική παράδοση και όχι στο μυστικισμό<sup>163</sup>.

### 3.2.1.0 υπερρεαλισμός στην Ελλάδα

Οι υπερρεαλιστές προκειμένου να μπορέσουν να προσεγγίσουν την παράδοση ως πεδίο άσκησης της δυνατότητας επιλογής και ως αποτέλεσμα κατασκευής χρησιμοποιούν συγκεκριμένα εργαλεία. Τα εργαλεία αυτά αποτελούν η αποδοχή της διχοτομίας συνείδησης και ασυνείδητου, η λειτουργία του ονείρου και η αυτόματη γραφή. Στην Ελλάδα λοιπόν το κίνημα του υπερρεαλισμού έφτασα κατά τη δεκαετία του 1930 με πρωτεργάτη κυρίως τον Νίκο Καλαμάρη ενώ μετά το 1935 ο Ανδρέας Εμπειρικός πραγματοποίησε τη διάλεξη «Περί Σουρεαλισμού» στην Αθήνα και τη δημοσίευση της αυτοματικής συλλογής *Υψικάμινο*<sup>164</sup>. Από το 1935 μέχρι το 1938 παρατηρείται μία μεγάλη προσπάθεια διάδοσης του υπερρεαλισμού από τον Α.

<sup>162</sup> Βλ. Μ. Χρυσανθόπουλος, όπ. π., σελ. 43-46.

<sup>163</sup> Βλ. Μ. Χρυσανθόπουλος, όπ. π., σελ. 51.

<sup>164</sup> Βλ. Σ. Μάρας, όπ. π., σελ. 47.

Εμπειρικό και τον Ν. Κάλα αλλά και τον Ν. Εγγονόπουλο ο οποίος προσχώρησε σιγά, σιγά στο κίνημα. Όμως κατά τη διάρκεια της δικτατορίας του Μεταξά σταματάει η προσπάθεια διάδοσης του υπερρεαλισμού καθώς ο Κάλας αναχωρεί οριστικά για την Γαλλία το 1938, ο Εμπειρικός ασχολούταν με την άσκηση της ψυχανάλυσης αλλά και λόγω της μεγάλης αυτοσυγκράτησης του σε πολιτικό επίπεδο διότι η οικογένεια του διατηρούσε στενές σχέσεις με το Βενιζέλο και τέλος ο Εγγονόπουλος επειδή εργαζόταν ως δημόσιος υπάλληλος δυσκολευόταν να τοποθετεί δημόσια στα πολιτικά<sup>165</sup>.

Ο Εγγονόπουλος, ο Εμπειρικός και σε κάποιο βαθμό και ο Κάλας ήταν οι εκπρόσωποι του υπερρεαλισμού στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου. Επιχείρησαν, μέσω της άσκησης κριτικής στο θετικισμό και ιδιαίτερα στον γλωσσικό, να δημιουργήσουν συνθήκες ανάλογες του γαλλικού κινήματος. Ακόμη προσπάθησαν να διαμορφώσουν μία θεωρία για την αυτόματη γραφή. Με το λόγο και τη γραφή τους λοιπόν ασκούν έντονη κριτική στους δογματικούς δημοτικιστές αλλά και στους καθαρευουσιάνους. Μόνο με τον Κ.Π. Καβάφη και το έργο του μπορούν να παραλληλίσουν το δικό τους. Οι οπαδοί της καθαρεύουσας αλλά και της δημοτικής τους ασκούσαν ιδιαίτερη κριτική καθώς εκείνοι δεν εντάσσονταν σε κανέναν από τα δύο αυτά ρεύματα<sup>166</sup>.

Εκτός όμως από τη κριτική στον γλωσσικό θετικισμό οι δραστηριότητες τους στην περίοδο αυτή εξειδικεύονται. Επικεντρώνοντας στον Νίκο Εγγονόπουλο, υιοθέτησε τον υπερρεαλιστικό κοσμοπολιτισμό, τον επεξεργάστηκε και τον προσάρμοσε στα βαλκανικά του συμφραζόμενα. Με αυτό τον τρόπο πρότεινε μία υποκειμενική ελληνικότητα, μέσω της οποίας κατασκεύασε μια δική του παράδοση η οποία σχετίζεται με αυτή του Κάλα αλλά κατά κύριο λόγο με την ιδιαίτερη θετική αποτίμηση του έργου του Καβάφη<sup>167</sup>.

Ο ίδιος θεωρούσε ότι τον υπερρεαλισμό τον είχε μέσα του, από τότε που γεννήθηκε όπως και το πάθος για τη ζωγραφική. Χαρακτηρίζει τον υπερρεαλισμό ως μια επαναστατική κοσμοθεωρία τόσο για τη τέχνη όσο και για τη ζωή, γεννημένη από ένα πνεύμα ηθικής εξέγερσης το οποίο αποτελεί τη βάση κάθε πρωτοποριακού κινήματος του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Με αυτό τον τρόπο αποτελεί σαφές για εκείνον ότι

<sup>165</sup> Βλ. Μ. Χρυσανθόπουλος, όπ. π., σελ. 69,85.

<sup>166</sup> Βλ. Μ. Χρυσανθόπουλος, όπ. π., σελ. 95-96.

<sup>167</sup> Βλ. Μ. Χρυσανθόπουλος, όπ. π., σελ. 100-101.

αληθινό πνεύμα πρωτοπορίας υπάρχει μόνο εκεί που ζει η ηθική εξέγερση του ανθρώπου και δεν παρατηρείται μια απλή αισθητική τοποθέτηση. Έτσι λοιπόν, ο Ν. Εγγονόπουλος βρίσκει στο κίνημα του υπερρεαλισμού την αυθεντικότητα σε οποιαδήποτε μορφή δράσης και την έκφραση μέσω της γλώσσας<sup>168</sup>.

Όσο αφορά την γλώσσα, ο ποιητής επιχειρεί μια νέα αντίληψη της γλώσσας. Επιχειρεί την απελευθέρωση των λέξεων από τη συμβατική τους χρήση και από τους κανόνες του «ορθού» και του «καρτεσιανού» λόγου όπως αναφέρει και ο ίδιος. Όταν λοιπόν οι λέξεις είναι ελεύθερες και συνδυασμένες ελεύθερα χάρη στην απελευθερωμένη έμπνευση αποκτούν την πιο σημαντική δύναμη για τους ποιητές. Η δύναμη αυτή, δημιουργεί την ποιητική εικόνα, τη μεταφορά η οποία μεταμορφώνει τις λέξεις και υπερβαίνει την παρομοίωση. Επιπρόσθετα, μέσω της μεταφοράς δίνει ψυχή στα άψυχα και έχει τη δυνατότητα να προσδώσει απεριόριστες δυνατότητες στα απλά αντικείμενα της καθημερινότητας και το πιο σημαντικό για εκείνον να δημιουργήσει ένα κόσμο ονείρου. Ο ποιητής είχε ως βασικό χαρακτηριστικό να αντιπαραθέτει όσο το δυνατόν πιο ετερόκλητα και ανόμοια πράγματα. Πίστευε ότι με αυτό τον τρόπο επέρχεται η ποίηση των εικόνων, η οποία είναι αληθινή, όμορφη και λυτρωτική<sup>169</sup>.

Προχωρώντας, γίνεται φανερό ότι ήταν βαθύτατα επηρεασμένος από τη γαλλική κουλτούρα δεδομένης της γαλλικής παιδείας που κατείχε. Ίσως γι' αυτό το λόγο να στράφηκε προς τον υπερρεαλισμό διότι ουσιαστικά κατείχε μία γαλλόφωνη ταυτότητα αν σκεφτεί κανείς την παιδεία του και ότι τα περισσότερα βιβλία και περιοδικά που υπήρχαν στη βιβλιοθήκη του ήταν γραμμένα στα γαλλικά<sup>170</sup>. Αυτό που αξίζει να σημειωθεί είναι ότι ο Εγγονόπουλος «*ταυτίζεται με τον υπερρεαλισμό στη συνειδητοποίηση της κοινωνικής ισότητας και την απαλοιφή των δεσμευτικών διακρίσεων ανάμεσα στην ύλη και το πνεύμα*»<sup>171</sup>. Ουσιαστικά, η ουσία της ποιητικής του σκέψης ανάγεται στην ανακάλυψη των ομοιοτήτων και όχι των διαφορών<sup>172</sup>.

Έτσι λοιπόν, ο Εγγονόπουλος εντάσσεται επισήμως στο κίνημα του υπερρεαλισμού το 1938, με τη συλλογή *Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν* στην οποία παρατηρείται έντονα

<sup>168</sup> Βλ. Φ. Αμπατζοπούλου, *Νίκος Εγγονόπουλος: Η ποίηση στον καιρό του τραβήγματος της ψηλής σκάλας*, (Αθήνα, 1987), σελ. 51-52.

<sup>169</sup> Βλ. Φ. Αμπατζοπούλου, *όπ. π.*, σελ. 53-55.

<sup>170</sup> Βλ. Σ. Δεγερμεντζίδης, *όπ. π.*, σελ. 10.

<sup>171</sup> Βλ. Σ. Δεγερμεντζίδης, *όπ. π.*, σελ. 12.

<sup>172</sup> Βλ. Σ. Δεγερμεντζίδης, *όπ. π.*, σελ. 12.

το χαρακτηριστικό της πρακτικής της αμφισημίας το οποίο υιοθετεί ο συγκεκριμένος ποιητής καθώς αναφέρεται τόσο στον γαλλικό όσο και στον ελληνικό υπερρεαλισμό (πραγματοποιεί αναφορές στον Αντρέ Μπρετόν και στον Ανδρέα Εμπειρικό). Κατά την χρονική περίοδο 1938-1940 οι κριτικές για το έργο του Εγγονόπουλου είναι περιφρονητικές από τα περιοδικά λόγου και τέχνης αλλά και από τις εφημερίδες. Με αυτό τον τρόπο ο ζωγράφος, υιοθετεί ένα αναθεωρητικό και αντιρρητικό χαρακτήρα όσο αφορά την κριτική της πρόσληψης του και παραμένει σε ένα απολύτως υποκειμενικό, κοσμοπολίτικο και «μη καθαρό» μοντέλο για την «ελληνικότητα» στις δύο πρώτες συλλογές του, το οποίο όμως έρχεται σε πλήρη αντίθεση με αυτό που προέρχεται από τη «γενιά του τριάντα»<sup>173</sup>.

Ο ποιητής και ζωγράφος είναι πιο επαναστατικός και ίσως πιο προκλητικός όπως θα μπορούσε κάποιος να χαρακτηρίσει. Πάντα πιστός στον ορθόδοξο υπερρεαλισμό και πάντοτε απροσάρμοστος<sup>174</sup>. Εκείνος πρέσβευε την «άκρα αριστερά» του κινήματος όπως φαίνεται και κατά κύριο λόγο στις δύο προπολεμικές συλλογές του. Βέβαια και στις μεταπολεμικές παρατηρείται μία υπερρεαλιστική αδιαλλαξία την οποία πολλοί κριτικοί χαρακτήρισαν αρνητικά<sup>175</sup>.

Όμως για να γίνει πλήρως αντιληπτή η συνεισφορά του στον ελληνικό υπερρεαλισμό πρέπει να εξετασθεί όχι μόνο το ποιητικό του έργο αλλά και το εικαστικό, μία παράλληλη πρωτότυπη εξέταση καθώς δεν έχουν προβεί άλλοι μελετητές σε αυτή τη συσχέτιση των δύο ιδιοτήτων του ποιητή. Ο ποιητής έβλεπε τον εαυτό του κυρίως σαν ζωγράφο και μάλιστα «επαγγελματία» όπως συνήθιζε να αυτοαποκαλείται<sup>176</sup>. Στην ζωγραφική του ο Νίκος Εγγονόπουλος χάρη στην επίδραση του Φ. Κόντουγλου και της βυζαντινής ζωγραφικής εξοικειώθηκε με την αναπαράσταση ενός χώρου φαντασιακού, ανεξάρτητου από άμεσες οπτικές προσλήψεις. Ακόμη, ανέπτυξε το ταλέντο του σκηνογράφου αλλά και του ενδυματολόγου καθώς δεν λησμόνησε τις φόρμουλες της αφήγησης κάποιας έγχρωμης ιστορίας μ' όλες τις λεπτομέρειες της<sup>177</sup>. Κάθε του πίνακας κρύβει από πίσω μία φιγούρα, ένα τοπίο που περιμένει να ερμηνευθεί. Ο ζωγράφος και ποιητής επιλέγει στους πίνακες να εμπλουτίζει νεκρές γωνίες ή και ακόμα να τις παραγεμίζει με αντικείμενα τα οποία είχε αναπολήσει.

<sup>173</sup> Βλ. Μ. Χρυσανθόπουλος, *όπ. π.*, σελ. 255-260.

<sup>174</sup> Βλ. Α. Πολίτης, *Ποιητική Ανθολογία: Η Γενιά του 1930 και ο Σεφέρης*, (Αθήνα, 1975), σελ. 10.

<sup>175</sup> Βλ. Α. Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, (Αθήνα, 2015), σελ. 292.

<sup>176</sup> Βλ. Ν. Ανδρικοπούλου, *όπ. π.*, σελ. 17.

<sup>177</sup> Βλ. Ν. Ανδρικοπούλου, *όπ. π.*, σελ. 93.

Αξίζει να σημειωθεί ότι, σε πολλούς πίνακες τοποθετεί στα έργα του στον δεξί αντίχειρα ένα ασημένιο δαχτυλίδι το οποίο μπορεί να το επέλεξε ως δηλωτικό της ταυτότητας του επειδή είχε γι' αυτόν μια κρυφή σημασία.<sup>178</sup>

Το ζωγραφικό έργο του Εγγονόπουλου, σύμφωνα με διάφορους μελετητές χαρακτηρίζεται ως μια επαναλαμβανόμενη παράταξη ετερόκλητων μορφών και δυσερμήνευτων συμβολικών στοιχείων βυζαντινότητας ή άλλης επίδρασης μέσα σ' ένα υπερρεαλιστικό σκηνικό. Ο ζωγράφος διαμόρφωσε ένα δικό του εκφραστικό τρόπο επιχειρώντας να ενώσει την εμπειρία του δίπλα στον Κόντογλου και τη μεταβυζαντινή ζωγραφική με τις προσλαμβάνουσες που του δίνει ο Υπερρεαλισμός και ιδιαίτερα η πρόμη υπερρεαλιστή γραφή της μεταφυσικής περιόδου του De Chirico<sup>179</sup>.

### 3.3. Νίκος Εγγονόπουλος: βίος και έργο

Ο Νίκος Εγγονόπουλος γεννήθηκε στην Αθήνα στις 21 Οκτωβρίου του 1907 με γονείς τον Παναγιώτη (Κωνσταντινοπολίτης) και την Ερριέτη (Αθηναία)<sup>180</sup>. Το 1914 ταξιδεύει με τους γονείς του στη Κωνσταντινούπολη όπου και εγκαθίστανται εξαιτίας της κήρυξης του πολέμου. Μερικά χρόνια αργότερα το 1919, γράφεται εσωτερικός σε Λύκειο στο Παρίσι όπου και παρέμεινε μέχρι το 1927. Ο επόμενος χρόνος το βρίσκει να υπηρετεί την πατρίδα ως στρατιώτης ακροβολιστής στο 1<sup>ο</sup> σύνταγμα πεζικού. Το 1950 παντρεύεται τη Νέλλη Ανδρικοπούλου με την οποία έμειναν παντρεμένοι μέχρι το 1954. Από αυτό του το γάμο απέκτησε το 1951 το γιο του Πάνο. Μερικά χρόνια αργότερα, το 1960 τελεί το δεύτερο γάμο του, με την Ελένη Τσιόκου με την οποία απέκτησε μία κόρη την Ερριέτη ένα χρόνο αργότερα. Ο βίος του ολοκληρώνεται στις 31 Οκτωβρίου του 1985 όπου πεθαίνει από ανακοπή της καρδιάς<sup>181</sup>.

Η εργασιακή του εμπειρία ξεκίνησε αμέσως μετά τη λήξη της θητείας του όπου το 1928-1930 εργάστηκε σε τράπεζα ως μεταφραστής και σε πανεπιστήμιο ως γραφέας. Την ίδια περίοδο φοιτά και σε νυχτερινό γυμνάσιο στου Ψυρρή έτσι ώστε να

<sup>178</sup> Βλ. Ν. Ανδρικοπούλου, *όπ. π.*, σελ. 95-96.

<sup>179</sup> Βλ. Ν. Λοϊζίδη, *όπ. π.*, σελ. 49,52.

<sup>180</sup> Βλ. Ν. Ανδρικοπούλου, *Επί τα ίχνη του Νίκου Εγγονόπουλου*, (Αθήνα, 2003), σελ. 40.

<sup>181</sup> Βλ. D. Connolly, *Νίκος Εγγονόπουλος: Ωραίος σαν Έλληνας- ποιήματα*, (Αθήνα, 2007), σελ. 216,220,222,228.

μπορέσει να αποκτήσει ελληνικό απολυτήριο. Ενώ εργαζόταν στη Διεύθυνση Σχεδίων Πόλεων του Υπουργείου Δημοσίων Έργων ως ημερομίσθιος σχεδιαστής, γράφτηκε το 1932 στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και στη συνέχεια έγινε μαθητής του Κωνσταντίνου Παρθένη. Το ίδιο διάστημα φοιτά στο εργαστήρι του Φώτη Κόντογλου όπου γνώρισε το Γιάννη Τσαρούχη ο οποίος φοιτούσε εκεί ήδη ένα χρόνο. Μαζί βοήθησαν το Κόντογλου στις τοιχογραφίες του σπιτιού του. Η εργασιακή του εμπειρία συνεχίστηκε με το διορισμό του στην Τοπογραφική Υπηρεσία του Υπουργείου Δημοσίων Έργων ως Ημερομίσθιος υπάλληλος όπου μετά από έξι χρόνια μονιμοποιήθηκε σε αυτή τη θέση<sup>182</sup>.

Εν έτει 1938 τα εικαστικά έργα του Νίκου Εγγονόπουλου παρουσιάζονται για πρώτη φορά. Στο τεύχος *Υπερ[ρ]εαλισμός Α'* δημοσιεύονται ποιήματα του Tristan Tzara τα οποία μεταφράζει ο Νίκος Εγγονόπουλος. Έπειτα, ολοκληρώνει τις σπουδές στη σχολή στην οποία φοιτά, όμως το δίπλωμα θα το πάρει το 1956. Την ίδια χρονιά δημοσιεύει τρία ποιήματα του, *Εκεί, Ο μυστικός ποιητής, Νυχτερινή Μαρία* στο περιοδικό *Ο Κύκλος*, 4 τεύχος του Απόστολου Μελαχρινού. Η χρονιά αυτή ολοκληρώνεται με το σχεδιασμό των σκηνικών και των κουστουμιών για το έργο *οι αδελφοί* σε σκηνοθεσία Γ. Σαραντίδη και επακολούθησαν πολλές τέτοιες δουλειές για τον ίδιο στην πάροδο των χρόνων<sup>183</sup>. Λίγο αργότερα το 1941 επιστρατεύεται για το Αλβανικό μέτωπο και για τα δύο επόμενα χρόνια λάμβανε μέρος στην «Επαγγελματική» έκθεση ζωγραφικής του Ζαππείου<sup>184</sup>.

Ο Εγγονόπουλος σε εργασιακό επίπεδο όλο και διαπρέπει. Συμμετέχει στην Πανελλήνια Έκθεση του Ζαππείου για πάρα πολλά χρόνια αλλά και στην ίδρυση του καλλιτεχνικού ομίλου «Αρμός» όπου και έκθεσε και δικά του έργα. Παράλληλα το 1949 στο Ελληνικό Περίπτερο της Παγκοσμίου Εκθέσεως της Νέας Υόρκης παρουσιάζονται πίνακες του. Ακόμη το 1951 συμμετείχε σε ομαδική έκθεση σκηνικών θεάτρου στο Όσλο. Έπειτα το 1953, δύο χρόνια μετά, συμμετείχε σε ομαδική έκθεση Ελλήνων ζωγράφων στη Ρώμη. Μετά την εκλογή του ως μόνιμος επιμελητής του Ε.Μ. Πολυτεχνείου, διορίζεται στην έδρα διακοσμητικής και Ελεύθερου Σχεδίου και παραιτείται οριστικά από το Υπουργείο Δημοσίων Έργων<sup>185</sup>.

<sup>182</sup> Βλ. D. Connolly, όπ. π., σελ. 216.

<sup>183</sup> Βλ. D. Connolly, όπ. π., σελ. 216.

<sup>184</sup> Βλ. D. Connolly, όπ. π., σελ. 218.

<sup>185</sup> Βλ. D. Connolly, όπ. π., σελ. 220, 222.

Όμως δεν θα μείνει σε αυτή τη θέση για πολύ, καθώς το 1957 διορίζεται ως επιμελητής στην έδρα Γενικής Ιστορίας της Τέχνης.

Μία πολύ σημαντική στιγμή της καριέρας του ήταν όταν απέκτησε το Πρώτο Βραβείο Ποίησης του Υπουργείου Εθνικής Παιδείας για την τελευταία του συλλογή το 1958. Ένα χρόνο πριν διορίστηκε ως επιμελητής στην έδρα Γενικής Ιστορίας της Τέχνης όπου το 1969 εκλέγεται τακτικός καθηγητής στην έδρα του Ελεύθερου Σχεδίου του Ε.Μ. Πολυτεχνείου και εντεταλμένος στην έδρα Γενικής Ιστορίας και Τέχνης η οποία ήταν και η τελευταία θέση που ανάλαβε καθώς το 1973 λόγω ορίου ηλικίας αποχώρησε. Λίγο νωρίτερα το 1966 τιμήθηκε για το ζωγραφικό του έργο με το παράσημο Χρυσούς Σταύρος του Γεώργιου του Α'. Το 1979 του απονέμεται για δεύτερη φορά το Πρώτο Κρατικό Βραβείο Ποίησης. Μετά το θάνατο του ακολούθησαν πολλά αφιερώματα σε περιοδικά και σε μουσεία με το έργο του Νίκου Εγγονόπουλου τόσο το ποιητικό όσο και το εικαστικό<sup>186</sup>.

Αναφορικά με το ποιητικό του έργο, τυπώνεται η πρώτη ποιητική του συλλογή *Μην ομιλείτε εις τον οδηγό* (1938) και το Σεπτέμβριο της επόμενης χρονιάς η συλλογή ποιημάτων του *Τα Κλειδοκύμβαλα της Σιωπής* (1939). Το 1942 ξεκινάει να γράφει το *Μπολιβάρ* (1944) το οποίο και τύπωσε σε βιβλίο 2 χρόνια αργότερα. Λίγο αργότερα κυκλοφορεί την ποιητική συλλογή *Η επιστροφή των πουλιών* (1946) και ακολουθεί η επόμενη συλλογή του *Έλευσις* (1948). Έπειτα τυπώνεται η συλλογή *Εν Ανθηρώ Έλληνι Λόγω* (1957) και ο τόμος *Χρονικό ' 73* (1976). Λίγο αργότερα εκδίδεται η ποιητική συλλογή του *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες* (1978) και το κείμενό του *Ο Καραγκιόζης, ένα ελληνικό θέατρο σκιών* (1980). Εκτός όμως από το ποιητικό έργο ο Νίκος Εγγονόπουλος είχε δημοσιεύσει και δύο εικαστικές συλλογές. Η πρώτη είχε το τίτλο *Ελληνικά σπίτια* με 18 έγχρωμους πίνακες και η δεύτερη είναι ο τόμος *...και σ' αγαπώ παράφορα* (1993)<sup>187</sup>.

Ο Ν. Εγγονόπουλος, γοητευμένος από το αίσθημα της παράδοσης είχε ιδιαίτερη αγάπη στη βυζαντινή τέχνη. Η συνεργασία του λοιπόν, με το Φώτη Κόντογλου ενίσχυσε ακόμη περισσότερο τα ελληνικά στοιχεία της δημιουργίας του και οδηγήθηκε σε μία τεχνοτροπία όπου είχε την ικανότητα να του επιτρέψει μία εκφραστική ικανοποιητική διέξοδο. Ο δημιουργός αυτός επιλέγει να μεταχειρίζεται

<sup>186</sup> Βλ. D. Connolly, όπ. π., σελ. 224,226.

<sup>187</sup> Βλ. D. Connolly, όπ. π., σελ. 216,218,220,226,228.

τη βυζαντινή τεχνική είτε στο ζωγράφισμα του ανθρώπινου σώματος, είτε στην υποδήλωση της προοπτικής με το φως. Επίσης επιλέγει να ζωγραφίζει ανθρώπινα σώματα ως επί το πλείστον στα εικαστικά του έργα. Σε αυτή του την επιλογή επηρεάστηκε σημαντικά από το Φ. Κόντογλου. Συχνά, ο Ν. Εγγονόπουλος παρουσιάζει ανθρώπινες μορφές, τις περισσότερες γυμνές και αρκετά δουλεμένες. Επιπρόσθετα, ο Ν. Εγγονόπουλος ζωγραφίζει τα ανθρώπινα σώματα ενώ σπάνια τα ζωγραφίζει ανατομικά σωστά. Τροποποιεί τις αναλογίες τους, τα πλάθει, τα διαστρεβλώνει ώσπου να εκφράσει το συναίσθημα του<sup>188</sup>.

Ακόμη, ο Ν. Εγγονόπουλος, αποδίδει τις μορφές χωρίς κεφάλια και χαρακτηριστικά, με υπερφυσικά και ατροφικά μέλη, πιστός στον υπερρεαλισμό αλλά και στα ελληνικό- βυζαντινά του προηγούμενα. Επιπρόσθετα, ο ποιητής και ζωγράφος παρασύρεται στη χρήση πολλών εξαρτημάτων που τα προορίζει για να ενισχύσουν την προξενούμενη από τα κεντρικά σημεία της παράστασης εντύπων, είτε άμεσα από την απλή τους παρουσία σε κατάλληλη θέση μέσα στο πίνακα, είτε έμμεσα σαν φροϋδικά σύμβολα που αντιστοιχούν σε ολόκληρες ψυχολογικές καταστάσεις και διαθέσεις<sup>189</sup>.

### 3.4. Η ελληνικότητα στο έργο του Εγγονόπουλου

Η αναζήτηση της «ελληνικότητας» στη τέχνη και στη λογοτεχνία απασχόλησε έντονα τη γενιά του '30. Η γενιά αυτή λοιπόν, στη προσπάθεια της να μην απλουστεύσουν την ελληνική γλώσσα χρησιμοποιώντας ξένα πρότυπα, θέτουν στο προσκήνιο το ζήτημα της εθνικής ταυτότητας μέσω της ελληνικότητας. Εξαιτίας αυτού, προσπάθησαν να διαφοροποιηθούν από τους πολιτισμικούς χώρους από τους οποίους απόκτησαν ιδέες και πρότυπα. Ουσιαστικά, η αναζήτηση της ελληνικότητας αφορά αυτή τη διαφοροποίηση στο επίπεδο εθνικής συνειδητοποίησης<sup>190</sup>.

Ο Νίκος Εγγονόπουλος μέσα από το εικαστικό του έργο αλλά και το ποιητικό προβάλλει το αίτημά του για ελληνικότητα στη τέχνη. Σύμφωνα με τον Π. Γιαννόπουλο μερικά «εθνικά» καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά προβάλλονται μέσω της ελληνικής γραμμής (δηλαδή της γραμμής η οποία απορρέει από την ελληνική γη και

<sup>188</sup> Βλ. Φ. Αμπατζοπούλου, *Εισαγωγή στη ποίηση του Εγγονόπουλου*, (Ηράκλειο, 2008), σελ. 18-19.

<sup>189</sup> Βλ. Φ. Αμπατζοπούλου (2008), όπ. π., σελ. 21,23.

<sup>190</sup> Βλ. M. Vitti, όπ. π., σελ. 201.



διακατέχεται από διαύγεια, σαφήνεια, ποικιλία λεπτομερειών, απαλότητα, καθαρότητα, καμπυλότητα και αρμονία του συνόλου) και του ελληνικού χρώματος (δηλαδή το ελληνικό φως με βασικά χρώματα το κυανό και το χρυσό αλλά και σε παραλλαγές από το φάσμα των λεπτών αποχρώσεων, χαρακτηρίζεται από ελαφρότητα και ποικιλία λεπτομερειών). Αυτό, ίσως συμβαίνει διότι ο ελληνικός πολιτισμός έχει να αντιμετωπίσει μία διπλή απειλή. Από τη μία βρίσκεται η σημαντική υπεροχή των άλλων λαών σε αντίθεση με τις πολύτιμες καλλιτεχνικές ιδιότητες των ελλήνων, χάρη στις οποίες αποκτούν μία υπεροχή απέναντι στις άλλες χώρες. Ακόμη, οι επιπτώσεις από τη μικρασιατική καταστροφή διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο, καθώς οι Έλληνες καλλιτέχνες, σε μία προσπάθεια διαφοροποιήσεως από άλλους πολιτισμούς, αναζήτησαν τα χαρακτηριστικά της ελληνικότητας τα οποία αποτέλεσαν ύψιστη πολιτιστική αξία για εκείνους<sup>191</sup>.

Σύμφωνα με τη Ν. Λοϊζίδη, η οποία διερεύνησε τη σχέση του υπερρεαλισμού με τον ελληνικό μεσοπόλεμο σημειώνει ότι η γενιά αυτή διακατεχόταν από μία εσωτερική ανάγκη μιας ανανεωτικής γνωριμίας με την παράδοση. Επιπρόσθετα, δεν υπήρχε καμία επαφή αυτής της γενιάς με κινήματα ιρασιοναλιστικού χαρακτήρα, τα οποία είχαν ως πρωταρχικό στόχο να αμφισβητήσουν την πολιτισμική κληρονομιά η οποία ήταν σχεδόν ανύπαρκτη<sup>192</sup>. Με αυτό το τρόπο τονίζετε ότι οι λογοτέχνες, οι οποίοι υιοθετούν μία ευνοϊκή στάση απέναντι στον Υπερρεαλισμό, υπογραμμίζουν το ρόλο και τη σημασία που κατέχει το κίνημα αυτό στη συνέχιση και ανανέωση της παράδοσης.

Ο Δ. Τζιόβας, υπογραμμίζει ότι *«η έννοια της ελληνικότητας αντιπροσωπεύει τη προσπάθεια να συμβιβαστούν η νεότερη με τη διαχρονική θεώρηση του έθνους, η επιλογή παραδόσεων με την αμετάλλακτη πεμπουσία, η κατασκευή ιδιοπροσωπίας με την οργανική συνέχεια του Ελληνισμού»*<sup>193</sup>. Από τη δεκαετία του 1980 και μετά, άρχισε να αναζητείται με πιο συστηματικό τρόπο η γενεαλογία της ελληνικότητας ή η σχέση Ελληνισμού και Δύσης. Ακόμη, οι πρώτοι εκπρόσωποι της γενιάς του '30 υποστήριζαν ότι η Ελλάδα χρειάζεται μία δική της ταυτότητα και όχι μόνο συνείδηση προκειμένου να αποκτήσει ενεργή θέση στο διεθνές πολιτισμικό γίγνεσθαι. Η γενιά

<sup>191</sup> Βλ. Π. Γιαννόπουλος, *Η ελληνική γραμμή και το ελληνικό χρώμα*, (Αθήνα, 2012), σελ. 12,34,57.

<sup>192</sup> Βλ. Ν. Λοϊζίδη, *όπ. π.*, σελ. 29.

<sup>193</sup> Βλ. Δ. Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα*, (Αθήνα, 2020), σελ. 292.

του '30 λοιπόν, προσπαθούσε να συμβιβάσει τη ταυτότητα με τη συνείδηση αλλά και την επινόηση με το βιώμα. Έτσι, προέκυψε η ελληνικότητα<sup>194</sup>.

Η ελληνικότητα προσπαθεί να αντισταθμίσει τη σχετικότητα της παράδοσης και να κάνει πιο εύκολη την επικοινωνία του παρόν με το παρελθόν αλλά και να ενώσει το ιστορικό με το αισθητικό της Ελλάδας και της Ευρώπης. Με άλλα λόγια, «η αρχετυπική αντίληψη του παρελθόντος προβάλλει και ταυτόχρονα προσπαθεί να συμβιβάσει τη διάσταση ιστορικού (παράδοση) και αισθητικού (νεοτερικότητα)<sup>195</sup>». Η ελληνικότητα τη δεκαετία του 1930 νοείται ως μία συνθήκη αισθητική με βασικό στόχο την σύνδεση της αρχαικότητας του μύθου με την ιστορικότητα του παρόντος αλλά και την επικοινωνία μεταξύ του παρόντος και του παρελθόντος. Βέβαια, η αρχετυπικότητα έχει ως βασική προϋπόθεση την αφαίρεση και την αισθητικοποίηση, έτσι ώστε να μπορέσει να λειτουργήσει αποτελεσματικότερα και να προχωρήσει στο συντονισμό και την ανανέωση των εκδοχών του παρελθόντος<sup>196</sup>.

Η υποδειγματική ροπή της γενιάς αυτής προσφεύγει στην ελληνικότητα διότι επιδιώκει την αξιοποίηση και την ανάδειξη των στοιχείων της ελληνικής ιδιοπροσωπίας που έχουν μείνει αναλλοίωτα στο χρόνο και τα οποία θα αποτελέσουν το κατάλληλο έδαφος επικοινωνίας με την Ευρώπη<sup>197</sup>. Η σχέση του ελληνικού με τον ευρωπαϊκό πολιτισμό μέχρι τη δεκαετία του 1930, τοποθετούνταν «σε γενικές γραμμές ως ζήτημα μιμητισμού, εξευρωπαϊσμού ή ξενηλασίας, ενώ η γενιά του '30 επιζητεί το δημιουργικό διάλογο και προωθεί την ιδέα της πολιτισμικής αμοιβαιότητας»<sup>198</sup>. Η ελληνικότητα αποτελεί προϋπόθεση της γνησιότητας της αρχετυπικότητας και μαζί με τη νεοτερικότητα αποτελούν την ανανέωση της παράδοσης. Ο ελληνικός πολιτισμός λοιπόν, έχει μία ευκαιρία να κερδίσει πάλι τη θέση του στη διεθνή πολιτισμική άμιλλα και ανταλλαγή με την ελληνικότητα να αποτελεί τη βασική προϋπόθεση<sup>199</sup>.

Οι εκπρόσωποι της γενιάς του '30 ήταν γνώστες των νεωτερικών τάσεων αλλά και της δυτικής παιδείας. Ήδη από την προγενέστερη γενιά είχαν αρχίσει να ενσωματώνουν στο έργο τους κάποιες νεωτερικές τάσεις. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα,

<sup>194</sup> Βλ. Δ. Τζιόβας, όπ. π., σελ. 292-293.

<sup>195</sup> Βλ. Δ. Τζιόβας, όπ. π., σελ. 302.

<sup>196</sup> Βλ. Δ. Τζιόβας, όπ. π., σελ. 301-303.

<sup>197</sup> Βλ. Δ. Τζιόβας, όπ. π., σελ. 310.

<sup>198</sup> Βλ. Δ. Τζιόβας, όπ. π., σελ. 311.

<sup>199</sup> Βλ. Δ. Τζιόβας, όπ. π., σελ. 311.

το αρχαιοελληνικό παρελθόν να αδυνατεί να λειτουργήσει, με δημιουργικό τρόπο, ως μοναδική πηγή έμπνευσης. Μετά την κατάρρευση της Μεγάλης Ιδέας, η επιλογή ενός παρελθόντος το οποίο μπορούσε να συσχετιστεί με τη «φαντασιακή» επέκταση της Ελλάδας αποτελούσε αντίδραση στην εθνική καταστροφή. Έτσι αναδύθηκε το βυζαντινό παρελθόν, το οποίο, αποτελούσε την πρώτη προϋπόθεση διαμόρφωσης της ελληνικότητας. Βέβαια, δεν υπάρχει μόνο μία αντίληψη περί ελληνικότητας αλλά διαφοροποιούνται ανάλογα με την κοινωνική ομάδα. Οι θεωρητικοί της ελληνικότητας απευθύνθηκαν λοιπόν σε ένα πολιτιστικό και κοινωνικό χώρο που περιλαμβάνει με μία ευρύτερη έννοια την πολιτιστική λαϊκή παράδοση. Για το λόγο αυτό, η λαϊκή παράδοση αποτέλεσε την δεύτερη συνιστώσα της ελληνικότητας, όπως την αντιλαμβανόταν η γενιά του '30. Φυσικά το ρεύμα της λαϊκής παράδοσης περιελάμβανε χαρακτηριστικά του παρελθόντος και πιο συγκεκριμένα του Βυζαντίου. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τα έργα των ζωγράφων να παραπέμπουν στη βυζαντινή τέχνη<sup>200</sup>.

Η γενιά του '30 επιλέγει συχνά να παράγει το Αιγαίο και όχι απλά να το αναπαριστά ή να το εικονογραφεί. Χρησιμοποιούν το Αιγαίο ως συμβολικό χώρο. Επίσης το Αιγαίο λειτουργεί και αρχετυπικά ως ένα είδος πολιτισμικού χρονότοπου. Το Αιγαίο για τη γενιά του '30 λειτούργησε ως αισθητικός χώρος αλλά και ως κοινός τόπος προέλευσης αρκετών εκπροσώπων της<sup>201</sup>. Ο Εγγονόπουλος συγκεκριμένα επιλέγει συχνά να ζωγραφίζει παραστάσεις σπιτιών, που παρόλο που μοιάζουν ρεαλιστικά και αντικειμενικά ζωγραφισμένα, υποβάλλουν όμως μια λεπτή μελαγχολία, λες και είναι στοιχειωμένα από μία απουσία, η οποία κρύβει μυστήριες παλιές περιπέτειες και αναμνήσεις ξενιτεμένων ελλήνων που δεν θα επιστρέψουν ποτέ<sup>202</sup>.

### **3.5 Η βυζαντινή αγιογραφία μέσα από το Φώτη Κόντογλου, μία σημαντική επιρροή στο καλλιτεχνικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου**

Σύμφωνα με το Φ. Κόντογλου η βυζαντινή τέχνη, θεωρείται η μόνη τέχνη με χαρακτήρα πνευματικό, λειτουργικό και αναγωγικό, η οποία μπορεί να επηρεάσει το

---

<sup>200</sup> Βλ. Ν. Δασκαλοθανάσης & Α. Κωτίδης, *Τέχνη Ι: Ελληνικές Εικαστικές Τέχνες Επισκόπηση Ελληνικής Αρχιτεκτονικής και Πολεοδομίας, Τομός Γ: Νεότερη και Σύγχρονη Τέχνη*, (Πάτρα, 2000), σελ. 49-57.

<sup>201</sup> Βλ. Δ. Τζιόβας, όπ. π., σελ. 364,367,368.

<sup>202</sup> Βλ. Φ. Αμπατζοπούλου (2008), όπ. π., σελ. 18.

πνεύμα να το ασχοληθεί με αυτό και στη συνέχεια να το ανυψώσει και στη δυτική ως σαρκική, υλιστική αναπαράσταση με μοναδικό στόχο την συγκίνηση. Επιπρόσθετα, η βυζαντινή τέχνη αποτελεί τμήμα της παράδοσης<sup>203</sup>. Απώτερος σκοπός της τέχνης του ήταν να συνδέσει τον άνθρωπο με το Θείο, χωρίς να δίνει ιδιαίτερη προσοχή στην καλαισθησία των φιγούρων του. Οι φιγούρες του είναι πάντα λιττές ως προς τη μορφή τους, ενώ απαγορεύεται κάθε είδους υπερβολή<sup>204</sup>. Είναι σαφείς, καθарές και χαρακτηρίζονται από δυνατές και από απαλές γραμμές. Επίσης τα συναισθήματα αποτυπώνονται πάνω στις μορφές απλά, χωρίς έντονα στοιχεία. Τα έργα του χαρακτηρίζονται από ηρεμία και δυναμικότητα σε απόλυτη ισορροπία<sup>205</sup>.

Αναφορικά με τη χρήση του γυμνού και πιο συγκεκριμένα στην αγιογραφία, ο Φ. Κόντογλου τη χρησιμοποιεί μόνο όταν είναι αναγκαίο. Παρατηρείται ότι τα γυμνά του εικαστικά έργα αποδίδονται με μία ιδιαίτερη σεμνότητα, αυστηρότητα και συχνά ο θεατής έχει την αίσθηση ότι παρουσιάζονται σαν ντυμένα, καθώς τα κορμιά παρουσιάζονται με ζεστασιά, ζωντάνια και προσπαθούν να προκαλέσουν κατάνυξη<sup>206</sup>. Όσο αφορά τη χρήση των χρωμάτων ο Φ. Κόντογλου επέλεγε τα απλά και ταπεινά χρώματα, αυτά που προσδίδουν μία γλυκύτητα. Τα χρώματα που χρησιμοποιεί σφραγίζουν το έργο του. Συχνά αναμείγνυε θερμά χρώματα με ψυχρά προκειμένου να προσδώσει στο έργο του χρώματα σεμνά και όχι αστραφτερά προκαλώντας μία ατμόσφαιρα εσωτερική, περισυλλογής<sup>207</sup>. Αξίζει να σημειωθεί ότι δεν επιλέγει συχνά το χρυσό καθώς θεωρεί ότι υπαινίσσεται την πολυτέλεια και απέχει από την απλότητα που επιθυμεί να προσδώσει στα έργα του. Ο ίδιος επιλέγει το λευκό ως βάση δίνοντας ιδιαίτερη βαρύτητα σε τι είδος λευκό θα χρησιμοποιηθεί καθώς αυτό αποτελεί τη βάση του έργου του<sup>208</sup>.

Στο έργο του χρησιμοποιούσε δύο τεχνοτροπίες, την πλατειά ή αλλιώς μακεδονική και τη στενή ή αλλιώς κρητική τεχνοτροπία. Η πρώτη, χαρακτηρίζεται από φαρδιά σχήματα, κοντόφαρδα κορμιά, προσώπα ροδαλά, φωτεινά χρώματα και λιττές ζαρώσεις στα φορέματα. Ακόμη, τα γυμνά μέρη των φιγούρων αυτών συνοδεύονται

<sup>203</sup> Βλ. Φ. Κόντογλου, *Η πονεμένη Ρωμοσύνη*, (Αθήνα, 2011), σελ. 117.

<sup>204</sup> Βλ. Φ. Κόντογλου, *Έκφρασις της Ορθόδοξου Εικονογραφίας*, τόμος Α', (Αθήνα, 1960), σελ. 76.

<sup>205</sup> Βλ. Γ. Κόρδης, *Παράδοση και Δημιουργία στο Εικαστικό Έργο του Φώτη Κόντογλου*, (Αθήνα, 2006), σελ. 136.

<sup>206</sup> Βλ. Φ. Κόντογλου (1960), όπ. π., σελ. 28.

<sup>207</sup> Βλ. Γ. Αντζουλάτος, *Τέχνης Ακρότητα: Ο Φώτης Κόντογλου αγιογραφεί τον Ιερό Ναό Αγίου Νικολάου Κάτω Πατησίων*, (Αθήνα, 2017), σελ. 17.

<sup>208</sup> Βλ. Φ. Κόντογλου (1960), όπ. π., σελ. 12,60.

από ήρεμες σκιάσεις, οι οποίες μετακινούνται σταδιακά από το απόλυτο σκοτάδι στο φως. Τα νεανικά πρόσωπα δεν εμφανίζουν κανένα ζάρωμα. Επομένως, παρατηρείται στην τεχνοτροπία αυτή ότι η μετάβαση είναι ομαλή, τα μέρη ενώνονται απαλά και χαρακτηρίζεται από φωτεινούς τόνους<sup>209</sup>. Από την άλλη πλευρά, στη δεύτερη τεχνοτροπία, κυριαρχούν στενά σχήματα, τα λιπόσαρκα μέλη και οι πυκνές πτυχές στα φορέματα. Η συγκεκριμένη τεχνοτροπία έχει ασκητικό χαρακτήρα. Για τα γυμνά μέρη του σώματος επιλέγονται σκούροι τόνοι. Οι ενώσεις που χαρακτηρίζουν τη συγκεκριμένη τεχνοτροπία δεν είναι χαρακτηρίζονται από απαλότητα αλλά από απότομες μεταβιβάσεις με έντονο το σκοτεινό στοιχείο και ταπεινά χρώματα<sup>210</sup>.

### **3.6. Giorgio de Chirico, μία σημαντική επιρροή στο εικαστικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου**

Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο είναι Ιταλός ζωγράφος, συγγραφέας και γλύπτης ο οποίος γεννήθηκε το 1888 στην πόλη του Βόλου. Το διάστημα από το 1911-1915 ο ζωγράφος ανέπτυξε τα περισσότερα προσωπικά, μεταφυσικά, εικονογραφικά στοιχεία του έργου του όπως τις πλατείες που τις κοσμούσαν τα αγάλματα, τις αρχιτεκτονικές συνθέσεις με τις καμάρες και τις στοές που διακατέχονταν από κάποιο μυστήριο, τους πύργους. Οι πύργοι αποτελούν φαλλικά σύμβολα και είναι συνδεδεμένοι με την φροϋδική θεωρία<sup>211</sup>.

Όσο αφορά την τεχνική εκεί παρατηρούνται μία βαθιά και εξαρθρωμένη προοπτική και η συστηματική αντιπαράθεση αινιγματικών αντικειμένων νεκρής φύσης. Το 1918 κάνουν την εμφάνιση τους τα ανδρείκελα (mannequins) καθώς για τον ίδιο η ανθρώπινη μορφή κατέχουν ιδιαίτερη θέση και σημασία και οι μαυροπίνακες με τα γεωμετρικά διαγράμματα. Τα ανδρείκελα λοιπόν, στο έργο του αποτελούν ακινητοποιημένες μορφές, άφθαρτες στο χώρο και στο χρόνο. Το κάθε ανδρείκελο ταυτίζεται άλλοτε με ελληνορωμαϊκά αγάλματα, αρχαίους θεούς, ηθοποιούς αρχαίας τραγωδίας και άλλοτε πάλι εκφράζουν με μία σύγχρονη ερμηνεία τη σημερινή μορφή του τυφλού μάντη της αρχαιότητας. Σε κάθε περίπτωση τα ανδρείκελα έχουν ως

<sup>209</sup> Βλ. Φ. Κόντογλου (1960), όπ. π., σελ. 47.

<sup>210</sup> Βλ. Φ. Κόντογλου (1960), όπ. π., σελ. 47-48.

<sup>211</sup> Βλ. Ν. Δασκαλοθανάσης, *Η ζωγραφική του Giorgio de Chirico: η σύνταξη του μεταφυσικού χώρου*, (Αθήνα, 2001), σελ. 95.

απώτερο σκοπό να αποκρύψουν οποιαδήποτε συναισθηματική φόρτιση, δεδομένου ότι παρατηρείται η έλλειψη των χαρακτηριστικών του προσώπου<sup>212</sup>.

---

<sup>212</sup> Βλ. Ν. Λοϊζίδη, *Ο Giorgio de Chirico και η σουρεαλιστική επανάσταση*, (Αθήνα, 1987), σελ. 161.

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4ο: ΘΕΩΡΙΑ ΔΡΑΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗΣ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ.**

Η Θεατρική τέχνη σύμφωνα με τον Β. Πούχνερ<sup>213</sup> είναι σύνθετη και πολύμορφη γι' αυτό το λόγο δεν προσεγγίζεται εύκολα. Αποτελεί ένα δημόσιο κοινωνικό γεγονός, φευγαλέο, το οποίο πραγματοποιείται σε μια χρονικά περιορισμένη ιδιότυπη επικοινωνία. Αυτό που «μένει» λοιπόν είναι αναμνήσεις, εντυπώσεις, κριτικές. Εμβαθύνοντας, σύμφωνα με τον Θ. Γραμματά,<sup>214</sup> η έννοια του θεάτρου είναι από τη φύση της πολυσήμαντη. Αυτό συμβαίνει, διότι εκφράζει παράλληλα δεδομένα, είτε μόνα τους είτε συνδιάζοντάς τα με άλλα, καθώς η προσέγγιση του ζητούμενου στο θέατρο εξαρτάται από το τρόπο που έχει επιλέξει να το ερμηνεύσει. Επιπρόσθετα, το θέατρο απαρτίζεται από δύο διαφορετικές παραμέτρους δηλαδή αυτών που μετέχουν στη δράση με αυτούς που παρακολουθούν τα διαδραματιζόμενα. Αυτό είναι και η ουσία του θεάτρου, αυτή η διαδικασία ψευδαίσθησης ανάμεσα στους ακροατές αλλά και σε εκείνους που διαδραματίζουν τη δράση επί σκηνής. Με άλλα λόγια, το θέατρο, ως σύνολο, αποτελεί μια σύνθετη πολιτιστική δημιουργία η οποία περιλαμβάνει δεδομένα από διαφορετικές τέχνες και τομείς του πολιτισμού σε ένα σύνολο το οποίο μπορεί να ερμηνευτεί και να προσεγγιστεί ταυτόχρονα σε πολλαπλά επίπεδα.

### **4.1. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ.**

Στη Βρετανία λοιπόν το Θέατρο στην εκπαίδευση εμφανίστηκε αρχικά κυρίως μέσω του Dramatic Play, του Creative Drama and Playmaking, του Children's Theatre, του Role Playing και μέσω του Drama Therapy. Μετά τη δεκαετία του '60, οι παραπάνω μέθοδοι εμπλουτίστηκαν με το Participation Theatre, όπου το αποτέλεσμα της εργασίας διαμορφώνεται από τη συμμετοχικότητα των παιδιών, το Developmental Drama το οποίο στόχευε στην προσωπική ανάπτυξη των συμμετεχόντων, το Process Drama όπου δίνεται έμφαση στο να διερευνηθεί η κατάσταση από την οποία προήλθε το γεγονός το οποίο παρουσιάζεται, το Drama in Education το οποίο δίνει έμφαση στη μαθησιακή διαδικασία μέσω της συμμετοχικής διερεύνησης του Αναλυτικού προγράμματος, το Theatre in Education το οποίο παίζεται από επαγγελματίες

<sup>213</sup> Βλ. Β. Πούχνερ, *Μια εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*, (Αθήνα, 2011), σελ. 27.

<sup>214</sup> Βλ. Θ. Γραμματάς, *Θεατρική Παιδεία και Επιμόρφωση των εκπαιδευτικών*, (Αθήνα, 2005), σελ. 17-18.

ηθοποιούς στα σχολεία πάντα με τη συμμετοχή των παιδιών και επιλέγει τη θεματολογία του από το Αναλυτικό πρόγραμμα σπουδών<sup>215</sup>.

Πιο συγκεκριμένα το θέατρο στην εκπαίδευση (ΤΙΕ) ξεκίνησε στη Βρετανία στα μέσα της δεκαετίας του '60 με βασικό σκοπό να εισάγει τις τεχνικές αλλά και τη φαντασία του θεάτρου μέσα στην εκπαίδευση. Με άλλα λόγια, στοχεύει στο να προσφέρει στα παιδιά την εμπειρία και το κίνητρο να δουλέψουν λίγο περισσότερο, μέσα και έξω από το σχολείο πάνω στο θέμα που έχουν επιλέξει. Η θεματολογία θα μπορούσε να αντλείται από ζητήματα που αφορούν το περιβάλλον, φυσική, γλώσσα αλλά και κοινωνικά θέματα όπως ο ρατσισμός. Σιγά, σιγά η αξία του δράματος στο χώρο της εκπαίδευσης άρχισε να αποκτάει μεγαλύτερη αναγνωρισιμότητα εξαιτίας των επιστημονικών μελέτων διαφόρων σπουδαιών παιδαγωγών, όπως η Harriet Finlay-Jonson και ο Henry Caldwell Cook, καθώς αποτελούν καθοριστικό ρόλο στη διδασκαλία του δράματος στο χώρο της εκπαίδευσης. Έτσι, ήδη από το 1919 το εκπαιδευτικό δράμα άρχισε να χρησιμοποιείται στα σχολεία της Βρετανίας ως βοηθητικό μέσο διδασκαλίας της αγγλικής γλώσσας<sup>216</sup>. Μέτα το 1993, το ΤΙΕ δεν παρέμεινε μόνο στην Βρετανία αλλά εξαπλώθηκε και σε άλλες χώρες. Ουσιαστικά το ΤΙΕ είναι ένα νέο είδος θεάτρου που ξεκίνησε το 1965 στο θέατρο Belgrade όπου μια σειρά από πιλοτικά projects σε σχολεία ενίσχυσαν την αξία του θεάτρου στην εκπαίδευση. Έτσι οι τοπικές αρχές αποφάσισαν να το χρηματοδοτήσουν. Προσφέρει στα παιδιά την ικανότητα να εμπλέκονται σε θέματα που αφορούν και τους ίδιους εκτός από το αναλυτικό πρόγραμμα. Συνδυάζει το εκπαιδευτικό δράμα και τα παιχνίδια ρόλων. Έτσι τα παιδιά καλούνται να πάρουν σημαντικές αποφάσεις για θέματα της καθημερινότητας μέσα από παιχνίδια ρόλων. Φυσικά το πρόγραμμα προσαρμόζεται ανάλογα τα ενδιαφέροντα και την ηλικία των παιδιών στα οποία απευθύνεται<sup>217</sup>.

Το θεατρικό φαινόμενο σύμφωνα με το Λ. Κουρετζή<sup>218</sup> είναι μία τέχνη, κοινωνική σύνθετη και το πιο σημαντικό είναι παιδευτική. Αυτή η συνθετότητα χαρακτηρίζει και το θέατρο για παιδιά. Φτάνοντας στη δεκαετία του '90 στην Ελλάδα η ιδέα για το

---

<sup>215</sup> Βλ. Σ. Παπαδόπουλος, *Με τη γλώσσα του Θεάτρου: Η Διερευνητική Δραματοποίηση στη Διδασκαλία της Γλώσσας*, (Αθήνα, 2007), σελ. 22-23.

<sup>216</sup> Βλ. Α. Τσιάρας, *Η Αναπτυξιακή Διάσταση της Διδακτικής του Δράματος στην εκπαίδευση*, (Αθήνα, 2014), σελ. 22-23.

<sup>217</sup> Βλ. T. Jackson, *Learning through theatre*, (London, 1993), σελ. 1-4.

<sup>218</sup> Βλ. Λ. Κουρετζής, *Το θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα*, (Αθήνα, 1990), σελ. 11-12.



θέατρο του παιδιού αναφερόταν σε εκείνη του «σχολικού θεάτρου», σε παραστάσεις ενηλίκων και σε θιάσους οι οποίοι στο τέλος της παράστασης πρόσφερα στα παιδιά μπαλόνια και παιχνίδια.

Εξαιτίας των παραπάνω, σύμφωνα με το Λ. Κουρετζή<sup>219</sup> υπάρχουν τέσσερις βασικοί παράγοντες για την ύπαρξη του θεάτρου για παιδιά. Αρχικά ο ηθοποιός, όπως και ο θιάσος ενός θεάτρου για παιδιά, οφείλει να έχει γνώσεις παιδικής ψυχολογίας και να είναι λίγο παιδαγωγός πάρα από ένας καλός ηθοποιός. Ακόμα πρέπει να γνωρίζει σε άριστο βαθμό κώδικες θεατρικής πρακτικής όπως αυτοσχεδιασμό, παντομίμα και άλλα πολλά καθώς η έλλειψη κειμένων θεάτρου για παιδιά είναι ένα βασικό πρόβλημα. Βέβαια, ο πιο σημαντικός παράγοντας είναι ο εμπυχωτής, δηλαδή ο παιδαγωγός σκηνοθέτης ή σκηνοθέτης- παιδαγωγός. Τέλος οι άνθρωποι που ασχολούνται με το θέατρο για παιδιά πρέπει να διακατέχονται από ήθος, τόσο αισθητικό, καλλιτεχνικό όσο και ιδεολογικό. Το θέατρο λοιπόν, κατέχει κυρίαρχο ρόλο στην πνευματική και αισθητική καλλιέργεια του παιδιού και έτσι συντελεί έμμεσα στην άνοδο του πνευματικού επιπέδου ενός λαού.

Εμβαθύνοντας λοιπόν στο θέατρο στην εκπαίδευση σύμφωνα με τον Τ. Μουδατσάκη<sup>220</sup> η εισαγωγή της δραματικής έκφρασης στη σχολική τάξη είναι δυνατόν να επιτευχθεί μέσω δύο τρόπων, με τη δραματοποίηση και το θεατρικό παιχνίδι. Μέσω της δραματοποίησης, η δραματική τέχνη χρησιμοποιείται ως μέσο προσέγγισης των αφηγηματικών κειμένων ενώ μέσω του θεατρικού παιχνιδιού τίθεται ως αυτοσκοπός.

Η Λ. Σέργη<sup>221</sup> αναφέρει ότι η δραματική έκφραση του παιδιού περιλαμβάνει πολλές εκφάνσεις όπως το δραματικό παιχνίδι, το δημιουργικό δράμα, το δράμα σαν μέσο μάθησης και το θέατρο. Όλα αυτά σχετίζονται άμεσα με την ανάπτυξη του ατόμου και την μετέπειτα εξέλιξη του. Πιο αναλυτικά το παιχνίδι και ιδιαίτερα το δραματικό παιχνίδι οδηγεί στο δράμα και το δράμα στο θέατρο. Με άλλα λόγια, το παιχνίδι, είτε ατομικό είτε ομαδικό, συνοδεύεται από δράση η οποία συχνά λαμβάνει τη μορφή δραματικής έκφρασης ιδιαίτερα αν το παιδί υποδύεται κάποιους ρόλους. Το παιχνίδι με τη σειρά, του οδηγεί στο δράμα όπου το παιδί συμμετέχει ενεργητικά με όλο του τον εαυτό συνδυάζοντας εμπειρίες και συναισθήματα τα οποία μοιράζεται με τα

<sup>219</sup> Βλ. Λ. Κουρετζής (1990), όπ. π., σελ. 13-15.

<sup>220</sup> Βλ. Τ. Μουδατσάκης, *Η θεωρία του Δράματος στη σχολική τάξη*, (Αθήνα, 1994), σελ. 27.

<sup>221</sup> Βλ. Λ. Σέργη, *Δραματική έκφραση και αγωγή του παιδιού*, (Αθήνα, 1987), σελ. 18-23.

παιδιά που συμμετέχουν στο παιχνίδι. Έπειτα, στο επίπεδο του θεάτρου των ενηλίκων το παιδί θα πρέπει να αποκτήσει κάποιες δεξιότητες και τεχνικές για να μπορέσει να επικοινωνήσει και να μεταφέρει μηνύματα σε ένα ακροατήριο. Το παιχνίδι λοιπόν, είναι μία έμφυτη ικανότητα του παιδιού και διακρίνεται σε δύο είδη. Το προβολικό παιχνίδι δηλαδή μια μορφή δραματικού παιχνιδιού όπου το παιδί χρησιμοποιεί όλη τη σκέψη και το πνεύμα του την ώρα της δράσης αλλά όχι το σώμα του και αντίθετα χρησιμοποιεί αντικείμενα όπως κούκλες, κύβους, χαρτιά, είτε για να παρουσιάσει χαρακτήρες που δημιουργεί η φαντασία του είτε για να αποτελέσουν μέρος του χώρου όπου γίνεται η δράση. Το προσωπικό παιχνίδι όπου το δράμα είναι πιο πολύ εμφανές, το παιδί μιμείται, υποδύεται ρόλους και χρησιμοποιεί ολόκληρο τον εαυτό του, όλη τη προσωπικότητα του. Αναφορικά με το δράμα έχει ως στόχο την προσωπική έκφραση του παιδιού μέσα από διάφορες εμπειρίες ενώ το θέατρο απαιτεί ορισμένες δεξιότητες και ταλέντο.

## 4.2.ΤΙ ΕΙΝΑΙ Η ΔΡΑΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ

Σύμφωνα με τον P. Ravis η δραματοποίηση είναι *«η διασκευή ενός κειμένου (επικού ή ποιητικού) σε δραματικό κείμενο ή υλικό για τη σκηνή»<sup>222</sup>*. Ο Θ. Γραμματάς<sup>223</sup> επισημαίνει ότι η δραματοποίηση αποτελεί *«τη μεταγραφή ενός οποιουδήποτε αφηγηματικού κειμένου σε δραματικό, με βάση τους κώδικες του δράματος και του θεάτρου»*. Στη σχολική τάξη η δραματοποίηση μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως διδακτική μέθοδος μέσω της οποίας επιτυγχάνεται η ολοκλήρωση της γνώσης αφού οι μαθητές μετέχουν σε αυτή αλλά και η διαθεματικότητα.

Ο Τ. Μουδατσάκης<sup>224</sup> αναφέρει ότι η δραματοποίηση έχει ως πρωταρχικό στόχο την αλλαγή της μορφής ενός κειμένου και τη μετέπειτα παρουσίαση του στην αυτοδημιούργητη σκηνή της τάξης. Με αυτό το τρόπο, επιτυγχάνεται ο έλεγχος της μεθόδου που χρησιμοποιείται από την θεατρική ομάδα στη σχολική πράξη. Ο έλεγχος αυτός αφορά τους διαλόγους, τις συγκρούσεις ανάμεσα στα πρόσωπα και τα πρόσωπα γενικότερα, τα σκηνικά στοιχεία και την υποκριτική τέχνη. Το θεατρικό παιχνίδι οι αρχές του αλλά και όλες οι κατηγορίες των μορφών της δραματικής

<sup>222</sup> Βλ. P. Ravis, όπ. π., σελ. 111.

<sup>223</sup> Βλ. Θ. Γραμματάς, *Το Θέατρο στην εκπαίδευση, Καλλιτεχνική έκφραση και παιδαγωγία*, (Αθήνα, 2014), σελ. 106-107.

<sup>224</sup> Βλ. Τ. Μουδατσάκης, όπ. π., σελ. 27-29.

έκφρασης αποτελούν τη δραματοποίηση. Ακόμα προσφέρεται στον εκπαιδευτικό η δυνατότητα να αναπτύξει πρωτοβουλίες στην εκπαίδευση, μέσω της ανάπτυξης ενός νέου μοντέλου διδασκαλίας κυρίως των αφηγηματικών μαθημάτων. Χάρη στη δραματοποίηση θεμελιώνεται η αγωγή του «αισθήματος» του νέου, τη μόρφωση με την αναφορά στις καλές τέχνες που εκ φύσεως συνδυάζει το θέατρο. Τέλος ενισχύεται η «αυτοπαιδεία» διότι η δραματοποίηση που αρχίζει με την αναδόμηση ενός κειμένου, ολοκληρώνεται μόνο με την πραγματοποίηση του δραματικού κειμένου. Έτσι ο μαθητής συμμετέχει στην κατεργασία του γνωστικού αντικειμένου συνδυάζοντας τη λογική με τη διαίσθηση, την πράξη και την αντανάκλαση.

Η Π. Σέξτου<sup>225</sup> αναφέρει ότι ο όρος δραματοποίηση αφορά την δραστηριότητα η οποία έχει βασιστεί σε ένα ήδη υπάρχον κείμενο το ποίημα μπορεί να έχει την οποιαδήποτε μορφή είτε να είναι μύθος ή παραμύθι, μπορεί να είναι δημοτικό τραγούδι μπορεί ακόμη και ποίημα ή πεζό κείμενο. Όταν το κείμενο της δραστηριότητας αποτελεί προϊόν της ομάδας τότε δεν πρόκειται για δραματοποίηση αλλά για θεατρικό παιχνίδι. Συγκεκριμένα όταν αναφερόμαστε στον όρο δραματοποίηση στη σχολική ζωή μιλάμε στην ανάπλαση και επεξεργασία ενός αφηγηματικού ήδη υπάρχοντος κειμένου σύμφωνα με τους κώδικες του δράματος και έπειτα στην απόδοση του από τα παιδιά, χωρίς απαραίτητη προϋπόθεση να αποτελεί το αποτέλεσμα να είναι προϊόν θεατρικής δράσης. Τέλος, η δραματοποίηση έχει χρησιμοποιηθεί σε μαθητές με διαταραχές συμπεριφοράς και συναισθηματικά προβλήματα με μεγάλη επιτυχία<sup>226</sup>.

#### **4.2.1. ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΑ ΜΕΣΑ ΔΡΑΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗΣ**

Τα δημιουργικά μέσα δραματοποίησης σύμφωνα με την Π. Σέξτου<sup>227</sup> διαδραματίζουν σπουδαίο ρόλο στη διέγερση της φαντασίας και της επινοητικότητας του παιδιού, λειτουργίες που χαρακτηρίζονται ως βασικές για να μπορέσει να ζήσει υποθετικές καταστάσεις και ρόλους μέσα από τη θεατρική τέχνη. Η μάσκα ή προσωπίο συνδυάζει την εικαστική δημιουργία και το θεατρικό στοιχείο της μεταμόρφωσης και δίνει τη δυνατότητα στο παιδί φορώντας τη να περάσει από το πραγματικό στο φανταστικό κόσμο. Η κατασκευή της πραγματοποιείται από τα

<sup>225</sup> Βλ. Π. Σέξτου, *Δραματοποίηση το βιβλίο του παιδαγωγού – εμπυχωτή (Μέθοδος- Εφαρμογές- Ιδέες)*, (Αθήνα, 1998), σελ. 31.

<sup>226</sup> Βλ. Α. Τσιάρας, *Το Θεατρικό παιχνίδι στο δημοτικό σχολείο*, (Αθήνα, 2004), σελ. 97-99.

<sup>227</sup> Βλ. Π. Σέξτου, *όπ. π.*, σελ. 43-49.

παιδιά μέσω διαφόρων υλικών ανθεκτικών στο χρόνο και τη χρήση. Έπειτα το ανδρείκελο- κούκλα αποτελεί και εκείνο ένα θεατρικό μέσο με ιδιαίτερη παιδαγωγική αξία, καθώς πρόκειται για μια προέκταση του ανθρώπινου σώματος και χρειάζεται τις μιμητικές και φωνητικές ικανότητες του παίκτη. Υπάρχουν πολλά είδη κούκλας όπως η κούκλα- κατασκευή η οποία φτιάχνεται από τα παιδιά, η κούκλα- αφηγήτρια που παρουσιάζει το αφηγηματικό υλικό, η κούκλα -συντονίστρια η οποία μοιράζει τους ρόλους, δίνει σκηνικές οδηγίες και στην ουσία αντικαθιστά τον εμψυχωτή, η κούκλα- δρών πρόσωπο η οποία παίζει το ρόλο του αφηγητή κατά τη δραματοποίηση, κάνει χιούμορ σχολιάζει και συνδέει μεταξύ τους τις πράξεις, η κούκλα αγγελιοφόρος ή προπομπός η οποία εμφανίζεται ως μυθικό πρόσωπο, άγγελος, φάντασμα μέσα από το σκηνικό για να προειδοποιήσει πριν γίνει κάτι σημαντικό, η κούκλα για την οικονομία της δράσης η οποία μπορεί να παίζει ρόλους σε συντομευμένες σκηνές κατά τη διάρκεια της δραματοποίησης από τα παιδιά και η γιγαντοκούκλα «puppet» όπου καλύπτει ανάγκες παρουσίασης δράκων, γιγάντων, τεράτων, μάγων, θεών, υπερδυνάμεων, φαντασμάτων, προσωποποιημένων φυσικών φαινομένων και αφηρημένων εννοιών. Τέλος το ένδυμα στη δραματοποίηση δεν είναι συγκεκριμένο, τα παιδιά μπορούν να βάλουν ότι εκείνα επιθυμούν και να το χρησιμοποιήσουν συμβολικά. Παραδείγματος χάρη μπορούν να βάλουν πανί, φόδρα, τσουβάλι, μια ποδιά και πολλά άλλα υλικά.

#### **4.2.2.ΜΕΘΟΔΟΣ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑΣ ΚΕΙΜΕΝΟΥ ΓΙΑ ΔΡΑΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗ**

Η Π. Σέξτου<sup>228</sup> αναφέρει ότι ο εμψυχωτής όταν διασκευάζει το κείμενο της δραματοποίησης θα πρέπει να λαμβάνει σοβαρά υπόψη του διάφορους παράγοντες. Ένας από αυτούς είναι η ηλικία των παιδιών, καθώς επηρεάζει την έκφραση του λόγου, το βαθμό συγκέντρωσης και προσοχής και τη χρονική διάρκεια της δραματοποίησης αλλά και την κινητική ανάπτυξη. Επιπλέον, το στάδιο της νοητικής εξέλιξης κατέχει σημαντικό ρόλο καθώς επηρεάζει την επεξεργασία του υπάρχοντος κειμένου, το βάθος της βίωσης του ρόλου και την επιλογή των θεμάτων με βάση τα ενδιαφέροντα και τις εμπειρίες των παιδιών. Μερικοί ακόμη σημαντικοί παράγοντες είναι το κοινωνικό περιβάλλον, το γονεϊκό περιβάλλον, ο γεωγραφικός τόπος, ο

---

<sup>228</sup> Βλ. Π. Σέξτου, όπ. π., σελ. 51-52.

αριθμός των παιδιών της ομάδας και η ομοιογένεια της ομάδας ως προς την ηλικία των μελών της.

Έτσι λοιπόν η Π. Σέξτου<sup>229</sup> προτείνει κάποια στάδια οργάνωσης του δραματικού κειμένου. Πρώτο στάδιο αποτελεί η επιλογή του αρχικού κειμένου με λογοτεχνικά και παιδαγωγικά κριτήρια έτσι ώστε το παιδί να έρθει σε μία πρώτη επαφή με την ελληνική και ξένη λογοτεχνία με τρόπο που να ανταποκρίνεται, παιδαγωγικά στην ηλικία του. Στο επόμενο στάδιο αυτό της δομής- σκηνικές ενότητες δίνεται στον εμπυχωτή η δυνατότητα να ενώσει την κατανόηση των μερών-σκηνών του υπάρχοντος κειμένου και το διαχωρισμό του αφηγηματικού από τα διαλογικά μέρη. Έπειτα στο επόμενο στάδιο αυτό της διανομής- πρόσωπα, ο εμπυχωτής προσπαθεί να κατανοήσει το χαρακτήρα των ρόλων έτσι ώστε στη συνέχεια να προχωρήσει στη διανομή τους με βάση τη σύνθεση της ομάδας. Στο επόμενο στάδιο πραγματοποιείτε η οργάνωση του θεατρικού εργαστηρίου και του θεατρικού περιβάλλοντος όπου ο εμπυχωτής οφείλει να ελέγχει αν ο χώρος είναι ο κατάλληλος για τη δημιουργία της σωστής ατμόσφαιρας, για την ηλικία και τον αριθμό των παιδιών. Τα χρηστικά αντικείμενα αποτελούν το επόμενο στάδιο τα οποία πρέπει να κατασκευάζονται από τα παιδιά και τα οποία είναι μάσκες, κούκλα και διάφορες δημιουργίες με ποίκιλα υλικά. Πολύ σημαντικό είναι και το επόμενο στάδιο, η δημιουργία ατμόσφαιρας δηλαδή να έχει επιλεγεί η κατάλληλη μουσική, να εφαρμόζει καλά το σκηνικό στη διάταξη του χώρου, το φως ή το σκοτάδι. Προτελευταίο στάδιο είναι η επιλογή τρόπου παρουσίασης στα παιδιά το οποίο μπορεί να γίνει με τρεις τρόπους. Πρώτον με την αφήγηση όπου ο εμπυχωτής αφηγείται είτε φορώντας το καπέλο του παραμυθά είτε χρησιμοποιώντας τη κούκλα. Δεύτερος τρόπος είναι με εικαστικά όπου ο εμπυχωτής ζητά από τα παιδιά να κατασκευάσουν αντικείμενα και ένα σκηνικό έκπληξη το οποίο στήνουν όταν ολοκληρωθεί και απολαμβάνουν την αφήγηση. Τρίτος τρόπος είναι με ήχους και μουσική όπου μετά τη παρουσίαση του αφηγηματικού υλικού ο εμπυχωτής καλεί την ομάδα να επιλέξει τη μουσική που θα ταίριαζε στο κείμενο και παρουσιάζει εναλλακτικές λύσεις όπως ζωντανό τραγούδι, παραγωγή ήχων με τη φωνή, το σώμα αλλά και αντικείμενα. Στο τελευταίο στάδιο πραγματοποιείται η δραματοποίηση όπου ο εμπυχωτής συζητά με τα παιδιά τη πλοκή, τα πρόσωπα, τα παθήματα τους για να γίνουν κατανοητοί οι ρόλοι που θα δραματοποιηθούν. Έπειτα σε συνεργασία με το εικαστικό και το μουσικό εργαστήρι

---

<sup>229</sup> Βλ. Π. Σέξτου, όπ. π., σελ. 53-62.

κατασκευάζουν καινούργιες μάσκες, χρηστικά αντικείμενα και αυτοσχέδια μουσικά όργανα και πραγματοποιεί τη διανομή των ρόλων. Αμέσως μετά δημιουργεί το σκηνικό περιβάλλον που απαιτεί το κείμενο και τέλος τα παιδιά δραματοποιούν το θεατρικό υλικό.

Πολύ κοντά στη θεώρηση της Σέξτου είναι οι Γ. Γκανά, Ε. Ζησοπούλου και πολλοί άλλοι<sup>230</sup> οι οποίοι υποστηρίζουν ότι υπάρχουν έντεκα βήματα για την οργάνωση της δραματοποίησης σε σχολική παράσταση. Πρώτο βήμα είναι η διεύρυνση των δεδομένων όπου ο δάσκαλος οφείλει να λάβει υπόψη του αν θα συμμετέχουν οι μαθητές σε αυτό, τη διάρκεια της προετοιμασίας αλλά και τους στόχους που θέλει να πραγματοποιηθούν. Το δεύτερο βήμα αφορά το έργο που θα επιλεγεί, καθώς δεν υπάρχουν έργα κατάλληλα να παιχτούν από τα παιδιά. Τρίτο βήμα είναι η στοχοθεσία όπου ο δάσκαλος καλείται να θέσει ειδικούς και γενικούς στόχους οι οποίοι τον βοηθούν στη προετοιμασία της παράστασης, στον έλεγχο και στην αξιολόγηση. Τέταρτο βήμα είναι η δημιουργία λέξεων- κλειδιών οι οποίες θα αναφέρονται σε μια ιδέα, ένα νόημα, ένα συναίσθημα, ένα γεγονός. Το πέμπτο βήμα είναι η δημιουργία κωδικών οι οποίοι δίνουν λύσεις για την παρουσίαση του έργου σε θεατρική μορφή. Έκτο βήμα αποτελούν οι ασκήσεις προετοιμασίας με τις οποίες τα παιδιά μπορούν να επεξεργαστούν εις βάθος τις ιδέες του έργου, να νιώσουν το νόημα τους και να ετοιμαστούν τόσο σωματικά αλλά και συναισθηματικά για το ανέβασμα της παράστασης. Το έβδομο βήμα αναφέρεται στην εισαγωγή των παιδιών στο έργο η οποία γίνεται με διάφορους τρόπους ανάλογα με το είδος του έργου αν είναι μύθος, λογοτεχνικό κείμενο ή μια ιδέα από τις προγενέστερες δράσεις των παιδιών και η πρώτη δραματοποίηση πραγματοποιείται με ταυτόχρονη αφήγηση από το δάσκαλο. Στη συνέχεια στο όγδοο βήμα τα παιδιά ετοιμάζουν την παράσταση επιλέγοντας τα σκηνικά και τα κουστούμια και στο ένατο βήμα τα κατασκευάζουν μαζί με ότι άλλο χρειάζονται όπως αφίσες, πρόγραμμα και άλλα. Στο δέκατο βήμα πραγματοποιείται η παράσταση ενώ στο ενδέκατο περνάνε στην αξιολόγηση της προετοιμασίας, της οργάνωσης και της εκτέλεσης της παράστασης μέσω συζήτησης ή ακόμα και μέσω της συμπλήρωσης ερωτηματολογίου και παρακολούθησης της παράστασης μέσω βιντεοταινίας.

---

<sup>230</sup> Βλ. Γ. Γκανά, Ε. Ζησοπούλου, Ν. Θεοδωρίδης, Κ. Καραχάλιου, Μ. Κοκκίδου, Π.. Χατζηκαμάρη, *Δέκα δημιουργικά βήματα για μια σχολική παράσταση και έξι παραστάσεις με παιδιά σχολικής και προσχολικής ηλικίας*, (Αθήνα, 1998), σελ. 15-21.

Με αφορμή το εντέκατο στάδιο αυτό της αξιολόγησης όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, ο Α. Τσιάρας τονίζει πόσο σημαντική είναι η αξιολογηση-αναστοχασμός του δραματικού κειμένου και της όλης διαδικασίας. Σε αυτό το στάδιο οι συμμετέχοντες καλούνται να συζητήσουν τα συναισθήματα τους και να αναφέρουν το βιώμα τους από την όλη διαδικασία είτε σε διαλέμματα κατά τη διάρκεια της οργάνωσης του δραματικού κειμένου είτε στο τέλος της διαδικασίας. Η αξιολόγηση αυτή μπορεί να γίνει με διάφορες τεχνικές όπως παιχνίδια χαλάρωσης και αποφόρτισης, της «προσωπικής εξομολόγησης κ.α.. Απαραίτητη προϋπόθεση είναι η ανταμοιβή της προσπάθειας των μελών της ομάδας και η ενθάρρυνση αυτών<sup>231</sup>.

Από την άλλη πλευρά ο Θ. Γραμματάς<sup>232</sup> αναφέρει τρία στάδια για την επεξεργασία του δραματικού κειμένου από τον εκπαιδευτικό αυτή τη φορά ως σκηνοθέτης και όχι ως εμπυχωτής. Πρώτο στάδιο είναι η *Δραματουργική επεξεργασία του κειμένου/ διαδικασία ανάγνωσης*. Σε αυτό το στάδιο ο σκηνοθέτης μελετά το έργο, σκέφτεται πως θα διαχειριστεί το θέμα, διαλέγει κατάλληλους συνεργάτες και προχωρά στην κατανομή των ρόλων. Επόμενο στάδιο είναι αυτό της *Χωροταξικής ένταξης*, όπου γίνεται η τοποθέτηση των ηθοποιών στο σκηνικό χώρο, εποπτεύει τη δράση και συμβουλεύει τον ηθοποιό ως προς την ερμηνεία του. Τρίτο και τελευταίο στάδιο είναι αυτό της *Αποψης* στο οποίο εκφράζονται ταυτόχρονα δύο στοιχεία αυτό της διαφορετικής ερμηνείας του κειμένου και της διαφορετικής σκηνικής πρότασης για την αντιμετώπιση της πορείας του έργου.

#### 4.2.3.ΔΡΑΜΑΤΙΚΟ ΜΟΝΤΕΛΟ ΤΟΥ GREIMAS

Για να δημιουργηθεί ένα δραματικό κείμενο βασίζεται σε ένα πρότυπο δράσης πολύ συγκεκριμένο, το οποίο συνιστούν έξι δρώσες δυνάμεις, το υποκείμενο- αντικείμενο, τον υποκινητή- αποδέκτη και το βοηθό – αντίμαχο. Το υποκείμενο είναι ο ήρωας και το αντικείμενο είναι αυτό που θέλει να πετύχει. Ο υποκινητής είναι αυτός που ωθεί το υποκείμενο να πραγματοποιήσει κάποια ενέργεια και ο αποδέκτης αυτός που βιώνει το αποτέλεσμα των ενεργειών του υποκειμένου. Επίσης ο βοηθός είναι εκείνος που βοηθάει το υποκείμενο να ενεργήσει όπως ενεργεί και ο αντίμαχος είναι εκείνος που βάζει εμπόδια στο υποκείμενο. Τα χαρακτηριστικά τους είναι ότι δεν είναι απαραίτητο να αποτελούνται από πρόσωπα αλλά και σε κάποιες περιπτώσεις μπορεί

<sup>231</sup> Βλ. Α. Τσιάρας, *Το Δράμα και το Θέατρο στην εκπαίδευση*, (Αθήνα, 2005), σελ. 18.

<sup>232</sup> Βλ. Θ. Γραμματάς (2014), όπ. π., σελ. 119-120.

να αποτελούνται από απρόσωπες δυνάμεις, αντικείμενα ή και καταστάσεις. Ακόμα αξίζει να σημειωθεί ότι το υποκείμενο είναι πάντα πρόσωπο ενώ δεν συμβαίνει το ίδιο για τα υπόλοιπα και ο βοηθός και ο αντίμαχος δεν είναι απαραίτητο να υπάρχουν στο δραματικό κείμενο. Τέλος, πολύ σημαντικό είναι το γεγονός ότι η εμφάνιση των συγκεκριμένων στοιχείων αποτελεί σημαντικό παράγοντα για την εξέλιξη του έργου χωρίς να δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα στο βαθμό συμμετοχής των ηρώων στις δραματικές καταστάσεις<sup>233</sup>.

Σύμφωνα με τον Keir Elam<sup>234</sup> ο Greimas εμπνεύστηκε το μοντέλο με τις έξι δρώσες δυνάμεις συνδυάζοντας τα μοντέλα του Propp και Souriau. Ο Propp ο οποίος αναγνωρίζει επτά ρόλους δράσης ή δραματικά πρόσωπα όπως τα αναφέρει ο ίδιος χρησιμοποιώντας ορολογία όπως ανταγωνιστής, αποστολέας, ήρωας και άλλα. Αλλά και το μοντέλο του Etienne Souriau ο οποίος εισάγει έξι δρώσες δυνάμεις ή λειτουργίες όπως ανέφερε εκείνος με «αστρολογικά ονόματα» όπως ήλιος, λιοντάρι. Ο Greimas προχώρησε λοιπόν, σε ένα «πάντρεμα» αυτών των δύο δημιουργώντας όρους στηριζόμενος στη δομή της γλώσσας και βελτιώνοντας τα μοντέλα των δύο προηγούμενων.

#### 4.2.4.ΣΚΟΠΟΣ ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΠΟΙΗΣΗΣ

Η δραματική τέχνη σύμφωνα με την Α. Κοντογιάννη<sup>235</sup>, έχει σκοπό την ανάδειξη της δημιουργικότητας και της κριτικής σκέψης του παιδιού, να αναπτυχθεί κοινωνικά, την ενίσχυση των επικοινωνιακών του δεξιοτήτων, την ανάπτυξη ηθικών αξιών, αυτογνωσία, αισθητική ανάπτυξη αλλά και ενίσχυση της ικανότητας συνεργασίας με τους άλλους. Πολύ σημαντική είναι η κοινωνικοποίηση όλης της ομάδας. Τα παιδιά για να μπορέσουν να διαμορφώσουν χαρακτήρες και ρόλους ανακαλούν δικές τους μνήμες τις οποίες χρησιμοποιούν στους χαρακτήρες που δημιουργούν. Ακόμα εξοικειώνονται με διαδικασίες επίλυσης προβλημάτων και λήψης αποφάσεων αλλά και με την πολυπλοκότητα των ανθρώπινων καταστάσεων και τις κοινωνικές προκαταλήψεις. Η δραματική τέχνη παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στην γλωσσική ανάπτυξη του παιδιού το οποίο είναι σε θέση να αντιληφθεί πόσο σημαντικό ρόλο κατέχει η γλώσσα του σώματος στην διαδικασία της επικοινωνίας.

<sup>233</sup> Βλ. Θ. Γραμματάς (2005), όπ. π., σελ. 34.

<sup>234</sup> Βλ. Κ. Elam, *Η Σημειωτική Θεάτρου και Δράματος*, μετ. Κ. Διαμαντάκου, (Αθήνα, 2001), σελ. 152-153,157.

<sup>235</sup> Βλ. Α. Κοντογιάννη, *Η δραματική τέχνη στην εκπαίδευση*, (Θεσσαλονίκη, 2000), σελ. 66, 71-74.



Το παιδί μέσω των διαδικασιών των ασκήσεων που προηγούνται της δραματοποίησης βγαίνει ιδιαίτερα κερδισμένο. Ξεκινώντας, το παιδί εξικονώνεται με το σώμα του, αποκτά την ικανότητα να χαλαρώνει κάθε μέλος του σώματός του όπως και να συγκεντρώνεται σε αυτό, να αντιληφθεί τον όγκο του σώματος του και τις λειτουργίες του. Το παιδί συνειδητοποιεί την ύπαρξη του μέσα στο χώρο. Οξύνει τις αισθήσεις του, εξασκεί την αίσθηση του προσανατολισμού του. Εξελίσσει την κίνηση του, μαθαίνει να εκφράζεται μέσω αυτής, βρίσκει το ρυθμό του σώματος του, μαθαίνει να συνδυάζει ρυθμό και κίνηση και γενικότερα μαθαίνει να συνδυάζει τις τέχνες με το σώμα του. Έπειτα, το παιδί αλλάζει τη σχέση του με τον εαυτό του και αυτό επιτυγχάνεται μέσα από το πειραματισμό του με τις αισθήσεις του, το σώμα του, τη φαντασία του. Αποκτά αυτοπεποίθηση καθώς ξεπερνά τους δισταγμούς τους και τις φοβίες του. Ακόμα, εξελίσσει τη σχέση του με τους άλλους μέσω της συνεργασίας με τα άλλα παιδιά, πραγματοποιεί υποχωρήσεις, διεκδικεί, σέβεται τον άλλον. Ένας εξίσου σημαντικός στόχος είναι ότι οι γνώσεις γίνονται βίωμα μέσα από τις διαδικασίες της δραματοποίησης. Τέλος, επιτυγχάνεται η διεύρυνση της ενδοχώρας του παιδιού. Μέσω της δημιουργικότητας το παιδί γνωρίζει τον εαυτό του, προσπαθεί να ανακαλύψει την ταυτότητα του, τις φοβίες, τα άγχη και τα θέλω του.<sup>236</sup>

Η Λ. Σέργη<sup>237</sup> συμπληρώνει τονίζοντας ότι μέσα από το δράμα δίνεται έμφαση σε κάποιες εκπαιδευτικές αρχές. Πιο συγκεκριμένα, στην αυτοπραγμάτωση μέσα από αλληλένδετες εμπειρίες της μάθησης κατά τη διάρκεια της δράσης. Αναφορικά με τους εκπαιδευτικούς στόχους το δράμα προσπαθεί να βοηθήσει τα παιδιά να αναπτύξουν τις δημιουργικές τους δυνάμεις. Ακόμα, να καταφέρουν να αναπτύξουν συναισθηματική ισορροπία και πνεύμα συνεργασίας. Επιπρόσθετα, να οδηγηθούν στην ανάπτυξη της αισθητικής αξιολόγησης της τέχνης αλλά και των δραματικών δεξιοτήτων για να αντιλαμβάνονται καλύτερα άλλα θέματα του αναλυτικού προγράμματος. Τέλος, ένας άλλος πολύ σημαντικός στόχος είναι να αναλαμβάνουν τα καθήκοντα τους, τις ευθύνες τους, να αναπτύξουν σωστές και καλές στάσεις, σεβασμό προς τις ηθικές αξίες, των θρησκειών, και το τρόπο ζωής των άλλων.

Και η Π. Σέξτου<sup>238</sup> συμφωνεί και δίνει έμφαση στο ότι μέσω της δραματοποίησης το παιδί κατοχυρώνει κάποια βασικά δικαιώματα στη γνώση και στη ζωή. Του δίνεται η

<sup>236</sup> Βλ. Άλκηστις, *Το αυτοσχέδιο θέατρο στο σχολείο*, (Αθήνα, 1984), σελ. 7-9.

<sup>237</sup> Βλ. Λ. Σέργη, *όπ. π.*, σελ. 37-38.

<sup>238</sup> Βλ. Π. Σέξτου, *όπ. π.*, σελ. 33-36.

ευκαιρία να αγαπήσει την τέχνη και ειδικότερα την τέχνη του θεάτρου, να πειραματιστεί με διάφορα υλικά, μέσω ίσων ευκαιριών δημιουργικής απασχόλησης. Ακόμα γνωρίζει τον κόσμο γύρω του μέσα από ένα διαφορετικό πρίσμα, καθώς έρχεται σε επαφή με διαφορετικούς τύπους χαρακτήρων και συμπεριφορών και κατανοεί τους ρόλους στις ανθρώπινες σχέσεις. Μαθαίνει πως είναι να συνεργάζεται και να αλληλοεπιδρά σε μια κοινωνία με διαφορετικές ομάδες ανθρώπων. Επιπρόσθετα το κάθε παιδί αφυπνίζεται κοινωνικά και αποκτά κριτικό πνεύμα για όσα συμβαίνουν γύρω του. Έπειτα, αποκτά ευκαιρίες για να γνωρίσει τη λαϊκή του κληρονομιά, να κατανοήσει το πώς αναπτύχθηκε η κοινωνία όπου ζει ως αυτό το σημείο και τι προοπτικές εξέλιξης έχει στο μέλλον. Τέλος, το παιδί δοκιμάζει ένα είδος δημιουργικής εκπαίδευσης που ενισχύει τη φαντασία και τη δημιουργική για να πραγματοποιεί τις ιδέες του. Έτσι, η σχολική δραματοποίηση αποτελεί το ιδανικό περιβάλλον για την ανάπτυξη και εφαρμογή δημιουργικών ιδεών μέσα σε κλίμα ασφάλειας και αποδοχής καθώς μέσω της θεματολογίας της επιτυγχάνονται όλα τα παραπάνω.

#### **4.3.ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ**

Το θεατρικό παιχνίδι σύμφωνα με τον Patrice Pavis<sup>239</sup> είναι μια «*συλλογική δραστηριότητα, κατά την οποία οι παίκτες αυτοσχεδιάζουν πάνω σε ένα θέμα επιλεγμένο και ή καθορισμένο από τη δημιουργούμενη κατάσταση*<sup>240</sup>». Όταν γίνεται αναφορά στο θεατρικό παιχνίδι γίνεται λόγος για μία δραστηριότητα όπου η προσπάθεια του κάθε ατόμου εντάσσεται μέσα στο κοινό σχέδιο χωρίς να διαχωρίζεται ο ηθοποιός με το θεατή. Στόχος του θεατρικού παιχνιδιού είναι να απελευθερωθούν όχι μόνο σωματικά αλλά και συναισθηματικά οι συμμετέχοντες αλλά και να γνωρίσουν τους πολύ σημαντικούς μηχανισμούς του θεάτρου.

Ο Θ. Γραμματάς<sup>241</sup> συμφωνεί και συμπληρώνει ότι το θεατρικό παιχνίδι είναι «*η ελεύθερη, ακαθοδήγητη, ψυχαγωγική ενασχόληση των παιδιών, που μέσα από αυτό εκφράζονται, επικοινωνούν και διασκεδάζουν, ενώ έμμεσα κατακτούν γνώσεις και δεξιότητες, αρετές και αξίες απαραίτητες για την ανάπτυξη της προσωπικότητά τους*».

<sup>239</sup> Βλ. P. Pavis, όπ. π., σελ. 199.

<sup>240</sup> Βλ. P. Pavis, όπ. π., σελ. 199.

<sup>241</sup> Βλ. Θ. Γραμματάς (2014), όπ. π., σελ. 109.

Ο εκπαιδευτικός κατέχει ρόλο εμπνευστή και δεν υπάρχει καμία αισθητική επιδίωξη με αποτέλεσμα να διακατέχεται από ελευθερία κινήσεων.

Ο Σ. Παπαδόπουλος συμπληρώνει ότι το θεατρικό παιχνίδι ως μέθοδος έχει την ικανότητα να χρησιμοποιεί τη γλώσσα του θεάτρου στον παίχτη με τα παιδιά ενώ παράλληλα να τους μεταφέρει την ουσία της τέχνης στο κόσμο τους. *Είναι «μια ψυχοπαιδαγωγική και καλλιτεχνική- θεατρική διαδικασία και μέθοδος, που δίνει την ευκαιρία στα παιδιά να παίζουν και να επικοινωνούν στην ομάδα με βάση τις ανάγκες τους, κινητοποιώντας την έμπνευση των ιδεών και τη φαντασία τους και, ιδιαίτερα, μέσω της σωματικής τους έκφρασης, να αναπαριστούν σε θεατρικό ρόλο καταστάσεις αυτοσχέδιες και εφήμερες».*<sup>242</sup>

Υπάρχουν κάποιες υποκατηγορίες της δραματικής έκφρασης που συνθέτουν το θεατρικό παιχνίδι σύμφωνα με τον Τ. Μουδατσάκη<sup>243</sup>. Η απλούστερη μορφή δραματικής έκφρασης, το παιχνίδι με τα αισθητήρια, αποτελεί την πρώτη υποκατηγορία. Τα αισθητήρια ενεργοποιούνται για να μπορέσουν να παρουσιάσουν μια συγκίνηση, να δώσουν μορφή σε μία ιδέα. Το παιχνίδι αυτό, είναι η βάση της υποκριτικής τόσο στη σχολική πράξη όσο και στο επαγγελματικό θέατρο. Βοηθάει το παιδί μέσω των αισθήσεων του να ανακαλύψει το σώμα του. Η δεύτερη υποκατηγορία είναι το παιχνίδι με τα μέλη του σώματος όπου αυτή τη φορά αντί να δρα ένα μεμονωμένο αισθητήριο δρα ένα μέλος του σώματος. Το παιχνίδι αυτό συμπληρώνει το οποιαδήποτε σενάριο αρχίζει ο δάσκαλος με τα αισθητήρια. Επίσης, το ίδιο παιχνίδι διευρύνει το μη λεκτικό κώδικα έκφρασης και αυξάνει τη δραματικότητα αφού προσθέτει νέα στοιχεία στην περιγραφή ενός γεγονότος. Έπειτα η τρίτη υποκατηγορία είναι το παιχνίδι με τη φωνή το οποίο προστίθεται στα δύο προηγούμενα παιχνίδια. Στο παιχνίδι αυτό συμπεριλαμβάνονται ήχοι απλοί, όπως ο ήχος που κάνει το χτύπημα της γλώσσας στον ουρανίσκο μέχρι μιμήσεις μουσικών οργάνων. Το παιχνίδι με τη φωνή προετοιμάζει τη πράξη του λόγου. Όμως οι εκπαιδευτικοί οφείλουν να γνωρίζουν τη δομή των ηχείων ειδικά να τραυματίσει τα ηχεία και να δυσκολέψει την τοποθέτηση της φωνής για τη σωστή άρθρωση και προφορά του λόγου. Η τέταρτη υποκατηγορία είναι η παντομίμα όπου το παιδί για να αντιδράσει σε ένα ερέθισμα εκφράζεται με διάφορες κινήσεις του προσώπου του (γκριμάτσες) ή με στάσεις του σώματος του και αυτό γίνεται καθώς

<sup>242</sup> Βλ. Σ. Παπαδόπουλος, *Παιδαγωγική Θεάτρου*, (Αθήνα, 2010), σελ. 91.

<sup>243</sup> Βλ. Τ. Μουδατσάκη, *όπ. π.*, σελ. 40-50.

απουσιάζει η χρήση λεξιλογίου. Αξίζει να σημειωθεί ότι είναι αυτοτελής δραστηριότητα στο πεδίο της προσαρμογής των περιστασιακών τεχνών στη σχολική πράξη. Τελευταία υποκατηγορία είναι ο αυτοσχεδιασμός ο οποίος συχνά συνχέεται με το θεατρικό παιχνίδι. Ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί μία μέθοδο δημιουργίας η οποία βασίζεται στην έμπνευση της στιγμής και όχι σε κάποιο έργο ή παιχνίδι.

#### **4.3.1.ΣΤΑΔΙΑ ΟΡΓΑΝΩΣΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ**

Ο Τ. Μουδατσάκης<sup>244</sup> υποστηρίζει ότι υπάρχουν πέντε στάδια οργάνωσης του θεατρικού παιχνιδιού. Το πρώτο στάδιο οργάνωσης είναι η προθέρμανση (warm up) της ομάδας-τάξης. Ο εμπυχωτής θα ήταν καλό να ξεκινήσει με το παιχνίδι με τα αισθητήρια ή το παιχνίδι με τα μέλη του σώματος πριν προχωρήσει στην πραγματοποίηση ενός θεατρικού παιχνιδιού και να εισάγει την ιδέα που έχει ετοιμάσει για το θεατρικό παιχνίδι μέσω αυτών. Επόμενο είναι το στάδιο σύνθεσης ενός σεναρίου, ενός μύθου που θα αποτελέσει το σχέδιο βάσεως του θ. παιχνιδιού. Αυτό το σενάριο μπορεί να προδιαμορφωθεί ή να συνδιαμορφωθεί κατά τη διάρκεια του παιχνιδιού. Αρμοδιότητα του εμπυχωτή είναι να φροντίσει να συλληφθεί ένα κατανοητό σχέδιο δράσης το οποίο θα είναι ειδυλλιακό, θα διεγείρει τη φαντασία και θα έχει παιδαγωγικό χαρακτήρα. Το τρίτο στάδιο είναι η εξεύρεση των αντικειμένων που θα χρησιμοποιηθούν στη δράση. Δεδομένου ότι έχουν κατασκευαστεί διάφορα αντικείμενα κατά τη διάρκεια της δραματοποίησης μπορούν να χρησιμοποιηθούν και στο θεατρικό παιχνίδι με άλλη χρήση από τη προκαθορισμένη. Τέταρτο στάδιο είναι η εκτέλεση-δράση όπου τα παιδιά δρουν, συνθέτουν μεταξύ τους τις απόψεις τους, παρουσιάζουν αυτά που έχουν σκεφτεί και δοκιμάζουν τους τρόπους έκφρασης τους. Πέμπτο και τελευταίο στάδιο αποτελεί η αξιολόγηση των πεπραγμένων όπου τα παιδιά αξιολογούν αυτά που έχουν πράξει αλλά και το τρόπο εκτέλεση τους και προτείνουν διορθώσεις.

Ο Σ. Παπαδόπουλος<sup>245</sup> επισημαίνει τέσσερα στάδια οργάνωσης του θεατρικού παιχνιδιού. Το πρώτο στάδιο είναι η δημιουργία ομάδας όπου ο εμπυχωτής προσπαθεί να ξεκλειδώσει την ομάδα μέσω κινητικών παιχνιδιών ατομικών ή ομαδικών ώστε τα παιδιά να νιώσουν ασφάλεια και εμπιστοσύνη. Έπειτα, το δεύτερο στάδιο είναι αυτό της δημιουργία ρόλων και καταστάσεων. Τα παιδιά υιοθετούν

<sup>244</sup> Βλ. Τ. Μουδατσάκης, όπ. π., σελ. 53-54.

<sup>245</sup> Βλ. Σ. Παπαδόπουλος (2007), όπ. π., σελ. 25-26, Σ. Παπαδόπουλος (2010), όπ. π., σελ. 596-597.

ρόλους και δημιουργούν νέες καταστάσεις μέσω κάποιου ερεθίσματος ή αυτοσχεδιασμού από τον εμπυχωτή. Κύριο ζητούμενο είναι η απελευθέρωση της φαντασίας. Τρίτο στάδιο είναι η σκηνική αυτοσχέδια δράση. Οι αυτοσχεδιασμοί του προηγούμενου σταδίου αποκτούν σκηνικού χαρακτήρα χωρίς βέβαια να θεωρείται κάτι προγραμματισμένο. Τα παιδιά υιοθετούν ένα ρόλο από αυτούς που έκαναν στο δεύτερο στάδιο και το παρουσιάζουν στο κοινό. Τέλος στο τέταρτο στάδιο, αυτό της αποτίμησης του εργαστηρίου, ξεκινάει μια συζήτηση μεταξύ των μελών της ομάδας για τους ρόλους που υιοθετήθηκαν. Σημαντικό είναι να μην επεμβαίνει ο εμπυχωτής και να αφήσει τα μέλη της ομάδας να εξελίξουν μόνο τους το διάλογο.

Ο Λ. Κουρετζής<sup>246</sup> από την άλλη πλευρά υποστηρίζει ότι για την οργάνωση ενός θεατρικού παιχνιδιού θα πρέπει να συμμετέχουν τα ίδια πρόσωπα που συμμετέχουν και στο ανέβασμα ενός θεατρικού έργου, δηλαδή ένας σκηνοθέτης-παιδαγωγός, 2 παιδοψυχολόγοι, ένας σκηνογράφος, ένας μουσικός, ένας δάσκαλος και ηθοποιοί με κάποια ειδική παιδεία και κάποιες γνώσεις για τη ψυχολογία του παιδιού και τις δυνατότητες του. Έτσι λοιπόν, κατέληξε ότι το θεατρικό παιχνίδι διεξάγεται σε 3 ή 4 φάσεις. Η πρώτη φάση είναι η *φάση της απελευθέρωσης*. Στόχος σε αυτή τη φάση είναι να αποδεσμευτούν τα παιδιά από τη συστολή και όποιο δισταγμό τα διακρίνει μέσα από διάφορα παιχνίδια, μουσική, χορό, τραγούδια, κινητικές δραστηριότητες. Η δεύτερη φάση είναι η *φάση της αναπαραγωγής*. Σε αυτή τη φάση θα ειπωθούν από τα παιδιά και τους εμπυχωτές θέματα και ιδέες που μπορούν να υλοποιηθούν για τη πραγματοποίηση του θεατρικού παιχνιδιού. Προσπαθούν να καταλήξουν σε μία ή δύο ιδέες και πορεύονται προς την υλοποίησή τους. Έπειτα, τα παιδιά αρχίζουν να προσεγγίζουν το ρόλο που θα υποδυθούν και αρχίζουν να επικοινωνούν μεταξύ τους. Η τρίτη φάση είναι η *φάση της εκτέλεση- θεατρική δράση*. Σε αυτή τη φάση τα παιδιά εκτελούν αυτό που έχουν ετοιμάσει με βασικό εργαλείο έκφρασης το σώμα τους, την κίνηση και τον αυτοσχεδιασμό. Η τέταρτη και τελευταία φάση είναι η συζήτηση. Σε αυτή τη φάση τα παιδιά συζητούν το θεατρικό παιχνίδι που προσπάθησαν να παίξουν, ασκούν κάποια κριτική. Τέλος, αν έχουν χρόνο παίζουν πάλι το θεατρικό παιχνίδι διορθώνοντας αυτά που πρότειναν κατά τη διάρκεια της συζήτησης.

Τόσο τα στάδια του Τ. Μουδατσάκη όσο και οι φάσεις του Λ. Κουρετζή βοηθούν στη πραγματοποίηση ενός θεατρικού παιχνιδιού. Μπορεί τα στάδια του Τ. Μουδατσάκη

---

<sup>246</sup> Βλ. Λ. Κουρετζής, *Το Θεατρικό παιχνίδι και οι διαστάσεις του*, (Αθήνα, 2008), σελ. 43, 212-213.

να είναι πιο πολλά σε αριθμό από τις φάσεις του Λ. Κουρετζή αυτό δεν σημαίνει ότι διαφέρουν σημαντικά. Βέβαια υπάρχουν αρκετές διαφορές μεταξύ των σταδίων του Σ. Παπαδόπουλου ο οποίος παρόλο που χρησιμοποιεί τέσσερα στάδια, αναφέρει σε μικρό βαθμό την χρήση άλλων αντικειμένων και τα στάδια του διαφέρουν αρκετά από των άλλων δύο. Αρχικά και οι δύο μέθοδοι περιλαμβάνουν μία προθέρμανση έτσι ώστε να παιδιά να «ζεσταθούν» να αποβάλλουν τα άγχη τους και να είναι έτοιμα να απολαύσουν το θεατρικό τους παιχνίδι. Έπειτα, υπάρχει η σύνθεση του σεναρίου και από τις δύο μεθόδους. Η μόνη διαφορά είναι ότι ο Τ. Μουδατσάκης στα στάδια του αφιερώνει ένα στάδιο στην εξερεύνηση αντικειμένων που πρόκειται να χρησιμοποιηθούν στη δράση ενώ ο Λ. Κουρετζής δεν το κάνει αυτό. Στη συνέχεια, τόσο στα στάδια όσο και στις φάσεις υπάρχει η εκτέλεση του σεναρίου που έχει σχεδιάσει η ομάδα. Τέλος και οι δύο μέθοδοι περιλαμβάνουν έναν αναστοχασμό, μία συζήτηση αυτών που έχουν κάνει για να δουν τι έκαναν λάθος, τι θέλουν να αλλάξουν.

#### **4.3.2.Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΕΜΨΥΧΩΤΗ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ**

Παρόλο που το θεατρικό παιχνίδι χαρακτηρίζεται πιο ελεύθερο και με λιγότερο προγραμματισμό ο εμπυχωτής σύμφωνα με τον Τ. Μουδατσάκη<sup>247</sup> έχει ως βασικό στόχο να προετοιμάσει την ομάδα για το παιχνίδι εξάπτοντας την φαντασία τους και να δημιουργήσει ένα ευχάριστο κλίμα. Ακόμα θα ήταν καλό να προκαλεί τα παιδιά να δημιουργήσουν το σενάριο του Θ.Π. κρίνοντας τις ιδέες που δημιουργούνται κρατώντας και απορρίπτοντας άλλες. Έπειτα, πολύ σημαντικό είναι να τηρεί τη «συνέχεια» στην ανάπτυξη του σεναρίου και στην καθαυτό δράση. Να δημιουργήσουν με τα παιδιά μία ιδέα και να το τηρήσουν μέχρι το τέλος παρά τις αντιθέσεις που μπορεί να προκύψουν. Αυτή τη «συνέχεια» μπορεί να την εξασφαλίσει μέσω της αρχής της προσθαφαιρέσεως των ιδεών που προβάλλουν τα παιδιά ως προς το επιλεγόμενο θέμα και μέσω της αρχής των ερωτοαπαντήσεων όπου ο εμπυχωτής επινοεί τις καλύτερες ερωτήσεις και έτσι προγραμματίζει τις απαντήσεις των παιδιών. Τέλος, ο εμπυχωτής οφείλει να συμμετέχει και αυτός στο θεατρικό παιχνίδι και να μην παραμείνει αμέτοχος.

---

<sup>247</sup> Βλ. Τ. Μουδατσάκη, όπ. π., σελ. 55-56.

Ο Λ. Κουρετζής<sup>248</sup> προσθέτει ότι η «ψυχή» του θεατρικού παιχνιδιού είναι ο εμπυχωτής. Η νηπιαγωγός όπως και ο δάσκαλος οφείλουν να αλλάξουν ρόλο και από εκείνο του φορέα γνώσεως αποκτούν εκείνο του εμπυχωτή. Έτσι λοιπόν προκύπτουν τρεις τύπου εμπυχωτών. Αυτό του εμπυχωτή- δασκάλου που κάνει θεατρικό παιχνίδι στα παιδιά, αυτός του εμπυχωτή-δασκάλου που κάνει θεατρικό παιχνίδι με τα παιδιά, και εκείνος όπου ο εμπυχωτής –δάσκαλος μετατρέπεται σε «θεατής» και λαμβάνει μέρος στο θεατρικό παιχνίδι όταν τα παιδιά ζητήσουν τη βοήθεια του. Φυσικά η σημαντικότερη προϋπόθεση για να θεωρηθεί κάποιος εμπυχωτής είναι να είναι σε θέση να απελευθερώσει το σώμα του. Με άλλα λόγια, ζητάτε από τον εμπυχωτή να είναι χαλαρός, γαλήνιος, να θεωρεί τον εαυτό του ίσο με αυτό του παιδιού, να είναι ανθρώπινος, να καθοδηγεί την ομάδα χωρίς να τη διευθύνει αφήνοντας την να οδηγηθεί μόνη της σε αυτή τη διαδικασία του παιχνιδιού. Ο εκπαιδευτικός οφείλει να ενεργεί παρορμητικά με βάση τα αισθήματα του.

Ακόμα, σημειώνει ο Λ. Κουρετζής<sup>249</sup> ότι δεν πρέπει ο εκπαιδευτικός να χρησιμοποιεί το θεατρικό παιχνίδι ως μάθημα γιατί έτσι θα αποτύχει. Αλλά αν το αφήνει να εξελιχθεί αυθόρμητα τότε θα οδηγήσει σε ένα ευχάριστο παιχνίδι-μάθημα. Ο εμπυχωτής δρα σε πολλά επίπεδα. Παιδαγωγικά κατορθώνει να επινοεί τρόπους ώστε τα παιδιά να καταφέρουν μόνα τους να ανακαλύψουν, να επικοινωνήσουν μεταξύ τους, με το χώρο και με τα υλικά που θα χρησιμοποιήσουν. Θεατρικά τα βοηθάει να γνωρίσουν το παιχνίδι των ρόλων, να ανακαλύψουν το σώμα τους και τη μάσκα- πρόσωπο να παίξουν μαζί της. Ψυχολογικά ο εμπυχωτής μόνο με τη παρουσία του παρέχει στα παιδιά το αίσθημα ασφάλειας και έτσι εκείνα είναι ελεύθερα να εκφραστούν αβίαστα, να απελευθερωθούν και να δημιουργήσουν όλα μαζί. Ο εμπυχωτής λοιπόν πρέπει να είναι εφευρετικός, με φαντασία, έτοιμος να διεισδύσει προοδευτικά στο θέμα, απαλλαγμένος από το προηγούμενο ρόλο του στη τάξη.

Ο εμπυχωτής σύμφωνα με τον Τ. Μουδατσάκη<sup>250</sup> θα πρέπει να έχει κάποιες επιδιώξεις προκειμένου να επιτευχθούν οι στόχοι του δραματικού παιχνιδιού. Βασική του επιδιώξει είναι ο ρυθμός τον οποίο θα υποκινήσει προκειμένου τα παιδιά να κατακτήσουν το ίδιο ρυθμό σαν ομάδα. Έπειτα, η αναπνοή είναι πολύ σημαντική καθώς το Θ.Π. που αφορά την προπόνηση της αναπνοής οφείλει να έχει ως στόχο την

<sup>248</sup> Βλ. Λ. Κουρετζής, *Το θεατρικό παιχνίδι (Παιδαγωγική θεωρία, πρακτική και θεατρολογική προσέγγιση)*, (Αθήνα, 1991), σελ. 45-48.

<sup>249</sup> Βλ. Λ. Κουρετζής (1991), όπ. π., σελ. 45-48.

<sup>250</sup> Βλ. Τ. Μουδατσάκης, όπ. π., σελ. 71-80.

αξιοποίηση των μερών του σώματος όπως το διάφραγμα που παραμένει κλειστό στη διαδικασία της εισπνοής εκπνοής. Τέλος η κίνηση, καθώς πολλά Θ.Π. αφορούν με τον έναν ή με τον άλλο την ανάπτυξη κινητικών δεξιοτήτων του παιδιού. Επειδή οι δεξιότητες αυτές εξαρτώνται από ψυχολογικές λειτουργίες τις ονομάζουμε ψυχοκινητικές. Ακόμα πολύ σημαντικές επιδιώξεις είναι η παρατηρητικότητα και η προσοχή, η ευρηματικότητα και η πρωτοβουλία καθώς τα παιδιά σκέφτονται μία ιδέα και την εκφράζουν στην ομάδα. Επίσης, η ετοιμότητα αφού μία εντολή του εμψυχωτή πρέπει να βρίσκει τα παιδιά έτοιμα να αντιδράσουν αλλά και η συναισθηματική ευεξία καθώς το Θ.Π. μεταλλάσσει τις ανησυχίες και τα προβλήματα των παιδιών σε ευεξία. Τέλος, εξίσου σημαντική είναι η καλλιέργεια και η ανάπτυξη της φαντασίας των μικρών παιδιών κάτι που αποτελεί και βασική προϋπόθεση για τη διεξαγωγή του θεατρικού παιχνιδιού<sup>251</sup>.

Ολοκληρώνοντας, σύμφωνα με τον Α. Τσιάρα<sup>252</sup> ειδικότερα στο δημοτικό σχολείο κύριος στόχος του Θ.Π. είναι η ανάπτυξη των εκφραστικών και δημιουργικών ικανοτήτων του παιδιού. Μέσω αυτών των δραστηριοτήτων ο μαθητής καταφέρνει να επικοινωνήσει με τους συμμαθητές του και να εκφράσει με ασφαλή τρόπο τα συναισθήματα του. Κατά τη διάρκεια του Θ.Π. μπορούν να προκύψουν κάποια προβλήματα τα οποία οφείλονται κυρίως στη συμμετοχή των παιδιών η οποία είτε είναι ανύπαρκτη ή περιορισμένη. Αυτές οι συμπεριφορές οδηγούν στη ματαίωση των δραστηριοτήτων. Ο δάσκαλος σε αυτή τη περίπτωση οφείλει να επιλύσει αυτές τις καταστάσεις. Ένας τρόπος είναι το παιχνίδι ρόλων, έτσι ώστε να παρακινήσει το μαθητή να εγκαταλείψει τη προβληματική του συμπεριφορά με ένα παιγνιώδη τρόπο. Τέλος, πρέπει να μάθει να αντιμετωπίζει το απρόοπτο, και να δίνει στο μαθητή με τη προβληματική συμπεριφορά ενεργό ρόλο στο σχεδιασμό των δραστηριοτήτων του θεατρικού παιχνιδιού.

---

<sup>251</sup> Βλ. Τ. Μουδατσάκης, όπ. π., σελ. 80-81.

<sup>252</sup> Βλ. Α. Τσιάρας, *Η Θεατρική Αγωγή στο Δημοτικό σχολείο, Μια ψυχοκοινωνιολογική προσέγγιση*, (Αθήνα, 2007), σελ. 11-13, 20-22, 30-31.



### 4.3.3.ΜΕΣΑ ΕΚΦΡΑΣΗΣ ΣΤΗΝ ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ

Υπάρχουν τρεις κατηγορίες για τα μέσα έκφρασης στην ανάπτυξη του Θ.Π. σύμφωνα με τον Τ. Μουδατσάκη.<sup>253</sup> Η πρώτη κατηγορία είναι τα γλωσσικά μέσα. Σε αυτή τη κατηγορία ανήκουν η φυσική γλώσσα η οποία περιλαμβάνει το σενάριο μικροαφήγηση, το δραματικό μύθο, την έκφραση με ήχους και φωνές, έκφραση με τα επιμέρους αισθητήρια δηλαδή τα μάτια, τα αυτιά, τις μύτες, το δέρμα, τη γλώσσα και καταλήγει στην έκφραση με τα μέλη του σώματος. Επίσης, στην ίδια κατηγορία ανήκει και η γλώσσα του σώματος που περιλαμβάνει τις χειρονομίες/ γκριμάτσες, έκφραση με τα επιμέρους αισθητήρια δηλαδή τα μάτια, τα αυτιά, τις μύτες, το δέρμα, τη γλώσσα και καταλήγει και αυτή στην έκφραση με τα μέλη του σώματος. Η δεύτερη κατηγορία είναι τα τεχνικά μέσα η οποία περιλαμβάνει τρεις υποκατηγορίες τον αυτοσχεδιασμό (δημιουργία προς όλες τις κατευθύνσεις με βάση την έμπνευση της στιγμής), την παντομίμα (αναπαραστάσεις ενός αντικειμένου ή ενός θέματος με τη γλώσσα του σώματος) και την υποκριτική (μετριοπαθής άποψη για την ανάληψη ενός ρόλου στο Θ.Π. ). Η τελευταία κατηγορία είναι τα υλικά μέσα η οποία περιλαμβάνει αντικείμενα αυτοσχέδια ή ήδη υπαρκτά χάρτινα, πλαστικά και ξύλινα. Έπειτα, περιλαμβάνει χρώματα ποικίλης ποιότητας για ζωγραφική κ.α., ποίκιλα άλλα αντικείμενα όπως βότσαλα, μπίλιες, μέταλλα για παραγωγή ήχων, ξερά άνθη, ποίκιλες πρώτες ύλες όπως χαρτί του μέτρου, χαρτόνια, ρόλο λάστιχου, φελιζόλ, σελοφάν, τεμάχια τσίγκου, καλάμια, ασφόδελοι, κυπαρισσόμηλα, μαλλιά, σχοινιά και τέλος υφάσματα και ψάθες.

### 4.3.4.ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΑΞΙΑ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ

Το Θ. Π. ενισχύει την ατομική έκφραση του παιδιού αλλά και την κοινωνικοποίησή του. Ακόμα δίνει προβάδισμα στη φαντασία η οποία παίζει σπουδαίο ρόλο στο θεατρικό παιχνίδι. Επίσης οξύνει τη δημιουργικότητα και ενεργοποιεί το καλλιτεχνικό ένστικτο, το ταλέντο του παιδιού και προβάλλει ένα τρόπο έκφρασης που μπορεί και να έμενε θαμμένος για πάντα. Έπειτα, το Θ.Π. υπερβαίνει τη λογική καθώς δεν έχει όρια, προσάπτει στο παιδί νέες εμπειρίες, καλλιεργεί το συναίσθημα και την τρυφερότητα. Επιπρόσθετα, όπως και στη δραματοποίηση το παιδί λειτουργεί

<sup>253</sup> Βλ. Τ. Μουδατσάκης, όπ. π., σελ. 61-63.

μέσα σε μία ομάδα δεν δρα εξομικευμένα και αποβάλλει τον ανταγωνιστικό. Το παιδί αποβάλλει τις προκαταλήψεις, τους φόβους του, ανταλλάσει τις μειονεξίες με αυτοπεποίθηση, εγκαταλείπει τη στασιμότητα που υπάρχει ως ενδεχόμενο συχνά στη ζωή του καθώς μέσα από το θεατρικό παιχνίδι δρα, κινείται. Το άτομο μαθαίνει να κρίνει με τα μέτρα του συνόλου ασκείται στη συγκίνηση, στο να ζει.<sup>254</sup>

---

<sup>254</sup> Βλ. Τ. Μουδατσάκης, όπ. π., σελ. 67-68.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

### 5.1. Το κοινωνικό φύλο στην ποιητική συλλογή *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*

Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο θα διερευνηθεί το κοινωνικό φύλο στη ποιητική συλλογή του Ν. Εγγονόπουλου *Στην κοιλάδα με τους ροδώνες*<sup>255</sup>. Ξεκινώντας, παρατίθεται το ποίημα *Σονέττο μάλλον απαισιόδοξο*<sup>256</sup> «τό γυμνασμένο μάτι τοῦ τραμπούκου νά διέκρινε ἄραγε των ροδόδενδρων την αρμονία;- ὄχι – ὄχι μιάν ἀπέραντη ἠθικολογία δέν θά βοηθήση νά κάνουμε καλλίτερο τόν κόσμο νά ἐλπίζης –νά ἐλπίζης πάντα –πώς ἀνάμεσα εἰς τούς ἀνθρώπους – πού τούς ρημάζει ἡ τρομερή «εὐκολία»- θά συναντήσης ἀπαλές ψυχές με τρόπους πού τούς διέπει καλωσύνη- πόθος εὐγένειας- ἠρεμία ἴσως ὄχι πολλές - ἴσως νᾶσ' ἄτυχος: καμμία- τότες ὄχι ἐσύ προσπάθησε νά γενῆς καλλίτερος εἰς τρόπον ὥστε νά ἐρθῆ κάποια σχετική ἰσορροπία ἄσε τούς γύρωθῆ σου νά βουρλίζονται πώς κάνουν κάτι σύ σκέψου-τώρα πιά- μέ τί γλυκειά γαλήνη προσμένεις νᾶρθ' ἡ ὦρα νά ξαπλώσης στό παρήγορο τοῦ θάνατου κρεββάτι<sup>257</sup>.

Σε αυτό το ποίημα λοιπόν, ο Ν. Εγγονόπουλος αναφέρει τη φράση «τό γυμνασμένο μάτι τοῦ τραμπούκου νά διέκρινε ἄραγε των ροδόδενδρων την αρμονία;- ὄχι – ὄχι<sup>258</sup>». Μέσα από τη παραπάνω φράση προβάλλεται ένα ανθρώπινο ον το οποίο στην αρχή ο αναγνώστης δεν μπορεί να υποθέσει σε ποιο φύλο αναφέρεται ο ποιητής. Στη συνέχεια του ποιήματος, ο ποιητής αναφέρει τις λέξεις «ἄτυχος, καλλίτερος<sup>259</sup>» και έτσι ο αναγνώστης μπορεί να συνδέσει τη παραπάνω συμπεριφορά με το αρσενικό φύλο.

Από τη λέξη «τραμπούκου»<sup>260</sup>, ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι πρόκειται για ένα τύπο ανδρισμού που επιβάλλει τις απόψεις του και τη θέληση του ενώ παράλληλα συμπεριφέρεται με βιαιότητα και με θρασύτητα. Πρόκειται για έναν τύπο ηγεμονικού ανδρισμού<sup>261</sup>, το μάτσο αρσενικό ο οποίος μέσω της βίας και της επιθετικότητας

<sup>255</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος, (1992), όπ. π., σελ. 1.

<sup>256</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 13.

<sup>257</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 13-14.

<sup>258</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 13.

<sup>259</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 14.

<sup>260</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 13.

<sup>261</sup> Βλ. Μ. Κανατσούλη, (2008), όπ. π., σελ. 202-207.

πετυχαίνει το σκοπό του, ενώ παράλληλα διακατέχεται από έντονη μυϊκή δύναμη. Ο ποιητής διατυπώνει μία ερώτηση αν ο «τραμπούκος» μπορεί να διακρίνει την αρμονία των ροδόδενδρων όπου απαντάει πως όχι αδυνατεί. Μέσω αυτής της απάντησης ενισχύεται ο τύπος ανδρισμού που προβάλλεται καθώς ο ηγεμονικός τύπος ανδρισμού δεν έχει ευαισθησίες και δεν εκφράζει τα συναισθήματα του. Επιπρόσθετα, αυτός ο τύπος ανδρισμού έχει «γυμνάσει το μάτι του» στην βιαιότητα και δεν μπορεί να διακρίνει την αρμονία των δέντρων.

Ο έμφυλος ρόλος που προβάλλεται στο συγκεκριμένο ποίημα σχετίζεται με το τέταρτο είδος των έμφυλων ρόλων (όπως αναφέρονται στο 2<sup>ο</sup> κεφάλαιο) αφορά τις *συμβολικές σχέσεις*, όπου περιλαμβάνονται όλοι εκείνοι οι κανόνες και τα χαρακτηριστικά που αποδίδονται ως *έμφυλα*, και θεωρούνται δεδομένα στην καθημερινή ζωή<sup>262</sup>. Στο ποίημα λοιπόν μέσω της φράσης «τό γυμνασμένο μάτι τοῦ τραμπούκου νά διέκρινε ἄραγε των ροδόδενδρων την αρμονία;- όχι – όχι<sup>263</sup>» προβάλλεται ο έμφυλος ρόλος ενός άντρα ο οποίος δεν μπορεί να διακρίνει την αρμονία των ροδόδεντρων. Αυτός ο έμφυλος ρόλος ενδυναμώνεται καθώς ο ποιητής αναφέροντας την λέξη «τραμπούκος» δημιουργεί στον αναγνώστη την εικόνα ενός έμφυλου ρόλου η οποία συνοδεύεται από τα χαρακτηριστικά τα οποία η κοινωνία έχει συνδέσει με το ρόλο του «τραμπούκου» και η οποία έρχεται σε αντιδιαστολή με την εικόνα της αρμονία η οποία προέρχεται από τα ροδόδενδρα.

Όσο αφορά την επιτέλεση του ρόλου αυτού σύμφωνα με την J. Butler<sup>264</sup>, η επιτέλεση αφορά τις σωματικές πράξεις οι οποίες επηρεάζονται μέσω των εκάστοτε νορμών. Όταν ένας άνθρωπος γεννιέται οι πρωταρχικές εγγραφές που συνοδεύουν το φύλο του ακολουθούνται από προσδοκίες και φαντασιώσεις των άλλων και επηρεάζουν με ανεξέλεγκτους τρόπους τη δράση του ατόμου. Οι νόρμες διαμορφώνουν τους βιωμένους τρόπους ενσώματης ύπαρξης των ατόμων, οι οποίες αποκτούνται σταδιακά με τη πάροδο του χρόνου. Το φύλο λοιπόν, είναι κάτι που αποδίδεται στα άτομα χωρίς αυτό να σημαίνει ότι εγγράφεται στο σώμα τους. Οι άνθρωποι οφείλουν να υλοποιήσουν το φύλο που τους ανατίθεται, ασυνείδητα, μέσω της διαμόρφωσης ξένων φαντασιώσεων οι οποίες μεταδίδονται μέσω εγκλήσεων διάφορων ειδών.

<sup>262</sup> Βλ. R.W. Connell, (2002), *οπ. π.*, σελ. 65-68, 163-164.

<sup>263</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), *οπ. π.*, σελ. 13.

<sup>264</sup> Βλ. J. Butler (2017), *οπ. π.*, σελ. 41-45.

Όμως, δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί αναπαραγωγή των έμφυλων νορμών χωρίς την σωματική υλοποίηση αυτών των νορμών<sup>265</sup>.

Δεδομένου ότι το πεδίο της εμφάνισης ρυθμίζεται από νόρμες αναγνώρισης, οι οποίες είναι ιεραρχικές και εμπεριέχουν τον αποκλεισμό, η επιτέλεση του φύλου συνδέεται με τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους τα υποκείμενα εξασφαλίζουν τις προϋποθέσεις της αναγνώρισης. Η αναγνώριση ενός κοινωνικού φύλου εξαρτάται θεμελιωδώς από το αν υπάρχει ένας τρόπος παρουσίασης αυτού του φύλου, δηλαδή μία συνθήκη για την εμφάνιση του. Βέβαια, παρόλο που οι νόρμες φαίνεται να καθορίζουν ποια φύλα μπορούν να εμφανίζονται, ταυτόχρονα δεν έχουν τη δυνατότητα να ελέγξουν τη σφαίρα της εμφάνισης και ουσιαστικά λειτουργούν σαν μία απύσαστα αστυνομία παρά σαν μία εξουσία<sup>266</sup>. Στο συγκεκριμένο ποίημα λοιπόν ο ρόλος ο οποίος εμφανίζεται έχει δημιουργήσει μία συνθήκη για την εμφάνιση του. Ο ρόλος του ως «τραμπούκος» συνοδεύεται από συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Δυστυχώς δεν περιγράφεται η κινησή του ρόλου αυτού ή η σωματική του διάπλαση. Ο αναγνώστης μπορεί να την φανταστεί μέσα από τα χαρακτηριστικά που έχει προσδώσει η κοινωνία και συνοδεύουν τη λέξη «τραμπούκος».

Στο ποίημα *Το λίκνον ο λύχνος*<sup>267</sup> ο ποιητής εκφράζει τα ερωτικά του συναισθήματα προς ένα άλλο άτομο. Χρησιμοποιώντας τρυφερά λόγια αναφέρει ότι δεν επιθυμεί να πεθάνει πια ποτέ αλλά να ζήσει πλάι στο άτομο που του ενέπνευσε τα συγκεκριμένα συναισθήματα. Το ποίημα είναι το ακόλουθο: «πάντοτε αγαπούσα -μέ πάθος – κάθε έκδηλωση τής ζωής όμως δέν μ' ένοιαζε ό θάνατος τώρα πού μ' άφησες νά ξαποσταίνω πλάϊ στό λαμπρό φῶς τῶν ωραίων ματιῶν σου τώρα αγαπῶ ακόμη περισσότερο τή ζωή καί δέ θά 'θελα νά πεθάνω πιά ποτέ<sup>268</sup>».

Μέσω του συγκεκριμένου ποιήματος προβάλλεται ο περιπλεγμένος τύπος ανδρισμού<sup>269</sup> ο οποίος σέβεται την σύντροφο του και δεν βιαιοπραγεί πότε προς εκείνη. Ο συγκεκριμένος άντρας στον οποίο αναφέρεται ο ποιητής φαίνεται να παίρνει ζωή μέσω του έρωτα του και είναι έτοιμος ακόμη και να αφηγήσει τον θάνατο για χάρη εκείνης που του έδωσε πίσω τη ζωή του. Ο συγκεκριμένος τύπος

<sup>265</sup> Βλ. J. Butler (2004), όπ. π., σελ. 53-56.

<sup>266</sup> Βλ. J. Butler, (2017), όπ. π., σελ. 52-54.

<sup>267</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 30.

<sup>268</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 30.

<sup>269</sup> Βλ. Μ. Κανατσούλη, (2008), όπ. π., σελ. 208.

ανδρισμού τιμά τη σύντροφο του και τη θεωρεί ως πηγή ζωής για εκείνον. Την αντιμετωπίζει με σεβασμό και την εξυμνεί.

Ο έμφυλος ρόλος ο οποίος προβάλλεται στο συγκεκριμένο ποίημα αφορά τις *συναισθηματικές σχέσεις*, οι οποίες προέρχονται από τον συναισθηματικό δεσμό, όρος που εισάχθηκε από τον S. Freud το 1900<sup>270</sup>. Με τον όρο συναισθηματικές σχέσεις μεταξύ των ατόμων, νοούνται ο τρόπος με τον οποίο αισθάνονται τα υποκείμενα απέναντι σε άτομα άλλων ομάδων με διαφορετικά χαρακτηριστικά. Στο συγκεκριμένο ποίημα λοιπόν, έχει αναπτυχθεί μία συναισθηματική σχέση μεταξύ των δύο ατόμων. Είναι πολύ πιθανόν η συναισθηματική αυτή σχέση να έχει δημιουργηθεί με βάση συγκεκριμένες κοινωνικές δομές της εποχής.<sup>271</sup>

Το ποίημα *Των Ιερών Εβραίων*<sup>272</sup> είναι το ακόλουθο: «ο ραββίνος του Γκέττο Νουόβο είναι φίλος μου αισθάνεται ιδιαίτερη συμπάθεια για τό κοκκινομάλλικο μικρό αγόρι πού είμωνα τότε καθώς μέ βλέπει τόσο θερμά προσηλωμένο νά τόν άκούω νά μου μιλά για τ' άφταστα τά μεγαλεία του ιουδαϊσμού καμιά φορά – μά πολύ σπάνια-σταμάτᾱ ἢ ἐμπιστοσύνη του κλονίζεται στέκει μέ κυττάζει –στό κάτω-κάτω τῆς γραφῆς τί εἶμαι; ἕνας «γκόγκι»- συνέρχεται ὁμως σύντομα καί συνεχίζει: «ὑπάρχει ἄλλωστε- δικαιολογείται- του Μεγ' - Ἀλέξανδρου τό προηγούμενο» ὁ νεωκόρος κατάγεται ἀπό τήν Οὐκρανία εἶναι κι' αὐτός «κοέν» (ὁ πατέρας του εἴτανε-τό λέει μ' ὑπερηφάνεια- «τζελέπης») –προέρχεται κι' αὐτός ἀπό τήν οἰκογένεια του Λευῖ'- ὁμως ἡ σταδιοδρομία του στήν ἱεραρχία τῆς Συναγωγῆς προσέκρουσε σέ κάτι οὐλές πού ἔχει στό πρόσωπο (προκοπές τῶν παιδικῶνε χρόνων) καί ὅπου δέν του ἐπιτρέπουν νά σταθῆ ἐνώπιον του Αἰωνίου του Τρισευλογημένου καί Τρομεροῦ ἢ κόρη του ραββίνου μέ συναντᾱ μόλις βραδυάσει πλάϊ στό νερό καί κάθε βράδυ μέ χαμηλωμένα μάτια μέ πληροφορεῖ πώς μ' ἀγαπᾱ ἢ γαῖτανοφρύδα Ὁβριοπούλα ὡς φαίνεται δέν θά μου εἴτανε ἀδιάφορη: στά μελλούμενα ποιήματά μου θά ἐμφανίζεται ἐπίμονα θά παρελαύνη – πάντα γοητευτική καί μεγαλόπρεπη κι' ὠραία – βέβαια μέ διαφορετικά ὀνόματα κάθε φορά (ἄλλοτε ὡς Λία, ἄλλοτε ὡς Ρεβέκκα κι' ἄλλοτε πάλι ὡς Ἑσθήρ<sup>273</sup>)».

<sup>270</sup> Βλ. R.W. Connell, (2002), οπ. π., σελ. 62-65.

<sup>271</sup> Βλ. R.W. Connell, (2006), οπ. π., σελ. 161-162.

<sup>272</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 35-37.

<sup>273</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 36-37.

Ο ποιητής αναφέρει, «ή κόρη τοῦ ραββίνου μέ συναντᾶ μόλις βραδυᾶσει πλάϊ στό νερό καί κάθε βράδυ μέ χαμηλωμένα μάτια μέ πληροφορεῖ πῶς μ' ἀγαπᾶ ἢ γαῖτανοφρύδα Ὁβριοπούλα ὡς φαίνεται δέν θά μοῦ εἶτανε ἀδιάφορη: στά μελλούμενα ποιήματά μου θά ἐμφανίζεται ἐπίμονα θά παρελαύνη – πάντα γοητευτική καί μεγαλόπρεπη κι' ὠραία – βέβαια μέ διαφορετικά ὀνόματα κάθε φορά (ἄλλοτε ὡς Λία, ἄλλοτε ὡς Ρεβέκκα κι' ἄλλοτε πάλι ὡς Ἑσθήρ<sup>274</sup>)». Μέσω αὐτοῦ τοῦ ἀποσπάσματος παρουσιάζεται ὁ τύπος μίας γυναίκας ἡ ὁποία νιοθετεῖ ἓνα χαρακτηριστικό το ὁποῖο ἡ κοινωνία ἔχει συνδέσει μέ το ἀντίθετο φύλο<sup>275</sup>, δηλαδή αὐτό τῆς γενναιότητας. Στο συγκεκριμένο ἀπόσπασμα, παρουσιάζεται μία κοπέλα ἡ ὁποία παίρνει το θάρρος νά συναντήσῃ τόν ποιητή κάθε βράδυ καί νά του ἐξομολογηθεῖ τόν ἐρωτά τῆς. Ὁ ρόλος τῆς (κόρη ραββίνου) καί ἡ ἐποχή στην ὁποία ζεῖ, δέν θά τῆς ἐπέτρεπαν νά προβεῖ στην ἐκδήλωση τῶν συναισθημάτων τῆς ἀλλά οὔτε νά συναντήσῃ ἓναν ἄνδρα, ὅπως συναντᾶ τόν ποιητή το βράδυ.

Επιπρόσθετα, στο ἀπόσπασμα ἀναφέρεται ὅτι ἐκδηλώνει τὰ συναισθήματα τῆς «μέ χαμηλωμένα μάτια<sup>276</sup>» γεγονός που ἐνισχύει ὅτι αὐτή τῆς ἡ πράξη τῆς προκαλεῖ συστολή γιατί δέν ἐπιτρεπόταν νά το κάνει. Ἡ ἐξομολόγηση τῆς ἀγάπης εἶναι πιο συνηθισμένο φαινόμενο τοῦ ἀντίθετου φύλου καί αὐτό το γεγονός τήν καθιστᾶ γενναία. Το κοινωνικό σῶμα στο συγκεκριμένο ποίημα κατέχει πολύ μεγάλη σημασία ἐναντί το βιολογικού, καθῶς αὐτό καθορίζει τούς τρόπους πρόσληψης το βιολογικού σώματος ἀπό το κοινωνικό σύνολο. Στο ποίημα αὐτό λοιπόν παρουσιάζεται μέσω τῆς στάσης τῆς κοπέλας ὅτι ἡ ἐμπειρία ἔχει μεγάλη σημασία στο πῶς τὰ άτομα βιώνουν το σῶμα τους καί σωματοποιοῦν συνθήκες το ἐξωτερικοῦ κόσμου καί τῆς σηματοδοτοῦν. Το βλέμμα που κατέχει το κορίτσι, «μέ χαμηλωμένα μάτια» υποδηλώνει τὰ βιώματα τῆς, δηλαδή ὅτι ἡ πράξη που ἔκανε τῆ συγκεκριμένη στιγμή θεωροῦνταν ἀπό τῆ κοινωνία ἀπαγορευμένη, ἀλλά καί πολλά στοιχεῖα τῆς ἐμφυλης ταυτότητας τῆς<sup>277</sup>.

Ὁ ἐμφυλος ρόλος που παρουσιάζεται στο συγκεκριμένο ποίημα σχετίζεται μέ τῆς *συμβολικές σχέσεις*, ὅπου περιλαμβάνονται ὅλοι ἐκεῖνοι οἱ κανόνες καί τὰ

<sup>274</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὅπ. π., σελ. 36-37.

<sup>275</sup> Βλ. J. K. Gardiner, *Men, masculinities, and Feminist Theory*, στο *Handbook of studies on Men & Masculinities*, (London, 2005), σελ. 46.

<sup>276</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὅπ. π., σελ. 36.

<sup>277</sup> Βλ. Δ. Αναγνωστοπούλου & Γ. Παπαδάτος & Γ. Παπαντωνάκης, *Γυναικείες καί ἀνδρικές ἀναπαραστάσεις στη λογοτεχνία για παιδιά καί νέους*, (Αθήνα, 2013), σελ. 143, 144, 148.

χαρακτηριστικά που αποδίδονται ως *έμφυλα*, και θεωρούνται δεδομένα στην καθημερινή ζωή<sup>278</sup>. Ειδικότερα το να θεωρείται κάποιος άντρας ή γυναίκα συνοδεύεται από μια σειρά αντιλήψεων, υπαινιγμών και χαρακτηριστικών τα οποία με την πάροδο των χρόνων συσσωρεύτηκαν στην ιστορία των πολιτισμών. Τέτοια χαρακτηριστικά στο συγκεκριμένο ποίημα γίνονται αντιληπτά από την εμφάνιση των φύλων στο ποίημα<sup>279</sup>. Ακόμη, σχετίζεται και με τις *συναισθηματικές σχέσεις*<sup>280</sup> καθώς πρόκειται για δύο άτομα τα οποία έχουν αναπτύξει συναισθηματικές σχέσεις μεταξύ τους. Το ερωτικό στοιχείο στο ποίημα γίνεται φανερό και μέσω του χρόνου αλλά και του τόπου συνάντησης των δύο ερωτευμένων «μόλις βραδυάσει πλάι στό νερό<sup>281</sup>».

Επιπλέον, ο ποιητής στο τέλος του ποιήματος αναφέρει ότι σε επόμενα ποιήματά του θα εμφανίζεται αλλά με διαφορετικά ονόματα «Λία, Ρεβέκκα, Έσθήρ<sup>282</sup>». Και τα τρία αυτά ονόματα παραπέμπουν σε 3 γυναίκες οι οποίες παρουσιάζονται στην Παλαιά Διαθήκη. Η πρώτη, ήταν σύζυγος του Ιακώβ, αν και όχι απaráμιλλης ομορφιάς, η οποία χαρακτηρίστηκε ως δίκαιη σε αποσπάσματα στην Παλαιά Διαθήκη. Έπειτα, η δεύτερη η οποία συνδέεται με τη πρώτη αναφέρεται ως πανέμορφη αλλά ως φιλόδοξη και άπληστη. Τέλος η τρίτη, αναφέρεται και εκείνη ως ξεχωριστής ομορφιάς με πολλές αρετές με σπουδαιότερη εκείνη του θάρρους η οποία θεωρούνταν από τη κοινωνία ως χαρακτηριστικό του ανδρικού φύλου. Ο ποιητής ίσως αναφέρει τη κόρη του ραβίνου, κάθε φορά και με άλλο όνομα στα επόμενα ποιήματά του, διότι θέλει να δώσει ιδιαίτερη έμφαση στο τύπο θηλυκότητας της ο οποίος διαφέρει κάθε φορά.

Το ποίημα *Η Αρμόνικα*<sup>283</sup> είναι το ακόλουθο: «τή μητέρα μου θά τηνέ βλέπω μόνο – καί πάντα- νέα κι' ώραία ώς ήτο ψηλή ξανθιά μέ τό γλυκό κι' «άπαλά θλιμμένο της βλέμμα στέκεται μπρος στόν όλόσωμο καθρέφτη: έλέγγει τό άψογο τής κομψοτάτης της άμφιέσεώς της καθώς σέ λίγο πρόκειται νά βγῆ (άπ' τά στόρια τῶν παραθύρων γιομίζει τό δωμάτιο ένα ήρεμο πρωϊνό φῶς) πλάι μιά παιδική μουσικούλα παίζει ένα τραγουδάκι χαρῆς καί γιορτῆς<sup>284</sup>».

<sup>278</sup> Βλ. R.W. Connell, (2002), οπ. π., σελ. 65-68.

<sup>279</sup> Βλ. R.W. Connell, (2006), όπ. π., σελ. 163-164.

<sup>280</sup> Βλ. R.W. Connell, (2002), οπ. π., σελ. 62-65.

<sup>281</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 36.

<sup>282</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 37.

<sup>283</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 41.

<sup>284</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 41-42.



Ο ποιητής στο συγκεκριμένο ποίημα λοιπόν, παρουσιάζει ένα γυναικείο τύπο, όπου η γυναίκα υιοθετεί ένα ρόλο τον οποίο η κοινωνία έχει συνδέσει με το γυναικείο φύλο<sup>285</sup> αυτό της μητέρας. Ο ποιητής αναφέρει, «τή μητέρα μου θά τηνέ βλέπω μόνο – και πάντα- νέα κι' ώραία ώς ήτο ψηλή ξανθιά μέ τό γλυκό κι' «άπαλά θλιμμένο της βλέμμα στέκεται μπρος στόν όλόσωμο καθρέφτη: έλέγγει τό άψογο τής κομψοτάτης της άμφιέσεώς της<sup>286</sup>». Στο ποίημα αυτό παρουσιάζεται μία γυναίκα η οποία προσέχει την εμφάνιση της και έχει γλυκό βλέμμα. Ο ρόλος της είναι αυτός της μητέρας. Ο ποιητής την περιγράφει όπως τη θυμάται. Οι μητέρες στα μάτια των παιδιών τους παρουσιάζονται πάντα όμορφες κομψές και γλυκές. Έτσι, στο συγκεκριμένο ποίημα παρουσιάζεται ο τύπος της μητέρας η οποία φαντάζει πάντα γλυκιά και περιποιημένη στα μάτια του παιδιού της, στοιχεία που αποτελούν τα συστατικά του ρόλου της.

Το φύλο είναι επιτελεστικό, σύμφωνα με τις θεωρίες της J. Butler,<sup>287</sup> αυτό σημαίνει ότι αποτελεί ένα ορισμένο είδος υλοποίησης. Στο συγκεκριμένο ποίημα λοιπόν το άτομο που παρουσιάζεται επιτελεί το ρόλο της μητέρας. Ουσιαστικά αναπαράγει τις εκάστοτε νόρμες τις οποίες ακολουθεί η κοινωνία. Αναφέρεται στην τρυφερότητα την οποία πρέπει να έχει το μητρικό βλέμμα και χάδι, στην κομψή και περιποιημένη εμφάνιση αλλά και στην απaráμιλλη ομορφιά την οποία έχει η κάθε μητέρα στα μάτια του παιδιού της. Στο ποίημα αυτό λοιπόν, γίνεται αναφορά στις έμφυλες σχέσεις μέσω των *συμβολικών σχέσεων*, όπου περιλαμβάνονται όλοι εκείνοι οι κανόνες και τα χαρακτηριστικά που αποδίδονται ως *έμφυλα*, και θεωρούνται δεδομένα στην καθημερινή ζωή<sup>288</sup>. Ειδικότερα, στο ποίημα αυτό, το γυναικείο φύλο συνοδεύεται από μια σειρά αντιλήψεων, υπαινιγμών και χαρακτηριστικών τα οποία με την πάροδο των χρόνων συσσωρεύτηκαν στην ιστορία των πολιτισμών. Ο ρόλος της μητέρας, τον οποίο επιτελεί η συγκεκριμένη γυναίκα γίνεται φανερό μέσω της γλώσσας και του τρυφερού λόγου που χρησιμοποιεί ο ποιητής καθώς περιγράφει την στάση του σώματος της, την κομψότητα της εμφάνισης της αλλά και τον υπόλοιπο χώρο που περιβάλλει τη μητέρα. Όλες αυτές οι περιγραφές τονίζουν το ρόλο της μητέρας και τον ενισχύουν<sup>289</sup>.

<sup>285</sup> Βλ. Γ. Παπαντωνάκης & Τ. Κωτόπουλος, *οπ. π.*, σελ. 101.

<sup>286</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), *οπ. π.*, σελ. 41.

<sup>287</sup> Βλ. J. Butler (2017), *οπ. π.*, σελ. 46.

<sup>288</sup> Βλ. R.W. Connell, (2002), *οπ. π.*, σελ. 65-68.

<sup>289</sup> Βλ. R.W. Connell, (2006), *οπ. π.*, σελ. 163-164.

Ο Μ. Foucault, υποστηρίζει ότι το σώμα σχετίζεται με τις σχέσεις εξουσίας. Τονίζει ότι το γυναικείο σώμα αποτελεί το αποτέλεσμα ή τη συνέπεια ενός συστήματος σεξουαλικότητας όπου το γυναικείο σώμα είναι δεδομένο ότι θεωρεί την μητρότητα ως την ουσία του και το καθήκον της επιθυμίας του. Το γυναικείο σώμα λοιπόν, χαρακτηρίζεται πρώτα με βάση την αναπαραγωγική του λειτουργία, η οποία θεωρείται ως φυσική του αναγκαιότητα<sup>290</sup>.

Επόμενο ποίημα στο οποίο εξετάστηκε ο ρόλος του φύλου έχει τίτλο *Ένα όνειρο: η ζωή*<sup>291</sup> και είναι το ακόλουθο: «γύρω από τον κορμό του ωραίου δέντρου έλίσσεται και χορεύει ή ωραία μιγάς το δέντρο είν' όλάνθιστο αλλά και τό κορμί της ωραίας μιγάδος ώσαύτως: άπ' τά λουλούδια – τις ρώγες- τών μαστών της τή λαμπρότητα της άπαλης κοιλιᾶς τών σφαιρικῶν γλουτῶν τών ἄψογων μηρῶν στό φουντωτό σκοτεινό δάσος τής ήβικῆς χώρας τήν πλούσια κόμη ὅπου σκορπάει τά βαρειά της μύρα ώς κυματίζει ξέπλεκη – ελεύθερα- σπιθοβολώντας μέσα στή νύχτα τό δέντρο εἶναι μια μαγνόλια κι' ή ωραία μιγάς εἶναι κι' εκείνη μιά μαγνόλια χυμώδης πλούσια κι' ήδονική ποιό εἶναι ωραιότερο του ωραίου δέντρου του ωραίου κορμιού; τ' ωραῖο κορμί γιατί τό δέντρο για πάντα του μνήσκει βουβό – οὔτε κι' οἱ πιο τρελλοί άνέμοι δέν ήμποροῦν νά σείσουν τό βαρύ πυκνό φύλλωμα και τά σαρκώδη ἄνθη- ένῶ τ' ωραῖο τό πλούσιο κορμί πάει κι' ἔρχεται μεθάει παράφορα κλαδοκορμόριζα δονεῖται και στόν παραμικρό τόν ψίθυρο του «σέ ἀγαπῶ<sup>292</sup>».

Ο ποιητής στο συγκεκριμένο ποίημα παρομοιάζει το γυναικείο σώμα με το κορμό ενός δέντρου, μία κίνηση από την οποία γίνεται φανερή η επιρροή του υπερρεαλισμού στο ποιητή. Συγκεκριμένα αναφέρει, «...τό δέντρο είν' όλάνθιστο αλλά και τό κορμί της ωραίας μιγάδος ώσαύτως: άπ' τά λουλούδια – τις ρώγες- τών μαστών της τή λαμπρότητα της άπαλης κοιλιᾶς τών σφαιρικῶν γλουτῶν τών ἄψογων μηρῶν στό φουντωτό σκοτεινό δάσος τής ήβικῆς χώρας τήν πλούσια κόμη ὅπου σκορπάει τά βαρειά της μύρα ώς κυματίζει ξέπλεκη – ελεύθερα- σπιθοβολώντας μέσα στή νύχτα τό δέντρο εἶναι μια μαγνόλια κι' ή ωραία μιγάς εἶναι κι' εκείνη μιά μαγνόλια χυμώδης πλούσια κι' ήδονική... τ' ωραῖο κορμί γιατί τό δέντρο για πάντα του μνήσκει βουβό – οὔτε κι' οἱ πιο τρελλοί άνέμοι δέν ήμποροῦν νά σείσουν τό βαρύ πυκνό φύλλωμα και τά σαρκώδη ἄνθη- ένῶ τ' ωραῖο τό πλούσιο κορμί πάει κι'

<sup>290</sup> Βλ. J. Butler, (1990), όπ. π., σελ. 92,93,95.

<sup>291</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 52-53.

<sup>292</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 52-53.

έρχεται μεθάει παράφορα κλαδοκορμόριζα δονείται καί στόν παραμικρό τόν ψίθυρο του «σέ άγαπῶ<sup>293</sup>».

Ο ποιητής λοιπόν, προβάλλει το πρότυπο της εκθαμβωτικής γυναίκας μένοντας στο τύπο της γυναίκας η οποία υιοθετεί τα χαρακτηριστικά τα οποία η κοινωνία έχει συνδέσει με το γυναικείο φύλο<sup>294</sup>. Η γυναικεία φύση λοιπόν, είναι εκθαμβωτική, θελκτική, χυμώδης και με απaráμιλλη ομορφιά. Όπως δηλαδή, προβάλλεται η γυναίκα στο συγκεκριμένο ποίημα. Όταν ο ποιητής οδηγείται στο σημείο σύγκρισης του γυναικείου κορμιού και του κορμού ενός δέντρου ως προς πιο από τα δύο είναι ωραιότερο, το γυναικείο κορμί υπερτερεί καθώς μπορεί να εκφραστεί. Ο ποιητής παραβάλλει συχνά το γυναικείο κορμί με τον κορμό των δέντρων<sup>295</sup>.

Το φύλο είναι επιτελεστικό, σύμφωνα με τις θεωρίες της J. Butler, <sup>296</sup> αυτό σημαίνει ότι αποτελεί ένα ορισμένο είδος υλοποίησης. Στο συγκεκριμένο ποίημα λοιπόν το άτομο που παρουσιάζεται επιτελεί το ρόλο της ελκυστικής γυναίκας. Ουσιαστικά αναπαράγει τις εκάστοτε νόρμες τις οποίες ακολουθεί η κοινωνία. Αναφέρεται στα χαρακτηριστικά του γυναικείου φύλου, αυτό της απaráμιλλης ομορφιάς και της ελκυστικότητας. Επίσης, όσο αφορά την εικόνα με την οποία προβάλλει το ανθρώπινο σώμα τονίζει έντονα τις καμπύλες του γυναικείου σώματος, το στήθος, τους γλουτούς, την κοιλιακή περιοχή τα υπέροχα μακριά μαλλιά. Βοηθάει τον αναγνώστη να φέρει στο μυαλό του την εικόνα του γυναικείου κορμιού με όλες τις λεπτομέρειες.

Επίσης στο ποίημα αυτό, γίνεται αναφορά στους έμφυλους ρόλους μέσω των *συμβολικών σχέσεων*, όπου περιλαμβάνονται όλοι εκείνοι οι κανόνες και τα χαρακτηριστικά που αποδίδονται ως *έμφυλα*, και θεωρούνται δεδομένα στην καθημερινή ζωή<sup>297</sup>. Ειδικότερα, στο ποίημα αυτό, το γυναικείο φύλο συνοδεύεται από μια σειρά αντιλήψεων, υπαινιγμών και χαρακτηριστικών τα οποία με την πάροδο των χρόνων συσσωρεύτηκαν στην ιστορία των πολιτισμών. Ο ρόλος της ελκυστικής γυναίκας, τον οποίο επιτελεί η συγκεκριμένη γυναίκα γίνεται φανερό μέσω της γλώσσας και της λεπτομερούς περιγραφής του σώματος της γυναίκας που

<sup>293</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 52-53.

<sup>294</sup> Βλ. Γ. Παπαντωνάκης & Τ. Κωτόπουλος, όπ. π., σελ. 101.

<sup>295</sup> Βλ. Ρ. Ζαμάρου, *Ο ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος: Επίσκεψη Τόπων και Προσώπων*, (Αθήνα, 1993), σελ. 56.

<sup>296</sup> Βλ. J. Butler (2017), όπ. π., σελ. 46.

<sup>297</sup> Βλ. R.W. Connell, (2002), όπ. π., σελ. 65-68.

χρησιμοποιεί ο ποιητής καθώς περιγράφει την στάση του σώματος αλλά και τον τρόπο που παρομοιάζει το γυναικείο σώμα με το δέντρο<sup>298</sup>.

Το επόμενο ποίημα της ποιητικής συλλογής το οποίο θα παρουσιαστεί έχει τίτλο *Μπαλάντα της ψηλής σκάλας*<sup>299</sup> και είναι το εξής: «ὁ Θεόφιλος κάποτες ἀνέβηκε σέ μιά ψηλή σκάλα - ἀυτόπτες μάρτυρες το λέν- ἴσως να ζωγραφίση μιάν ἐπιγραφή ἴσως ἀκόμη για να συμπληρώση το πάνω μέρος μιᾶς συνθέσεώς του ἠρωϊκῆς ἀλητόπαιδες – ἀλητόπαιδες πού μέ τόν καιρό (ὡς εἶναι φυσικό) ἀνδρωθήκανε και γεράσαν (δέν ἐνθουμούντανε πιά τίποτε) κι' ἐπεθάναν εὐϋπόληπτοι καί «φιλήσυχοι ἀστοί» - ἀλητόπαιδες – ξαναλέω – για νά παίζουνε καί νά γελάσουν ἐτραβήξανε τήν σκάλα τήν ψηλή κι' ὡς γκρεμοτσακιζόντανε ἔντρομος ὁ Θεόφιλος ἀπό τά ὕψη ἐπρόσμεν' ἐλεεινός σακάτης θέλεις κι' ἀκόμη λιῶμα στο χῶμα νά βρεθῆ ἀλλ' -ὦ τοῦ θαύματος! – προσεγειώθη ἀπόλυτα και σῶος κι' ἀβλαβῆς (πάντως κάτι σάν ν'ἄπαθε τό ἕνα του πόδι: χῶλαινε ἐλαφρυά μέχρι τό τέλος τῆς ζωῆς) μά ναί σᾶς λέω ἀκέργιος ἀπ' τήν κορφή ὡς τά νύχια ἀπό τήν πτώση μόνο πού τά σεμνά φορέματά του εἶχαν γενεῖ χρυσά ὡσάν τόν Ἥλιο τό πρόσωπό του σάν τή Σελήνη – εἶτανε λέν χλωμός – σάν τή Σελήνη φωτεινό – αὐτά τά δύο ἀστέρια εἶθισται νά συνυπάρχουν στα εικονίσματα τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς – και ἄν κατόπι ἐπῆγε νά κρυφτῆ στή Μυτιλήνη εἶχ' ἔμπει στήν ἀθανασία πιά: ἐπέπρωτο πλέον νά ὑπάρχη αἰώνια ἀθάνατος – πιθανόν μαζί μέ τόν ἀείποτε σκουντούφλη συμπολίτη του Γεώργιο ντέ Κήρυκο καί μέ τόν Μπεναρόγια- ἀνάμεσα σέ τόσους καί τόσους καί τόσους Βολιῶτες πού ἐζήσανε καί πρίν καί κατά τή διάρκεια κι' ὕστερα ἀπό τοῦ τραβήγματος τῆς ψηλῆς τῆς σκάλας τόν καιρό.<sup>300</sup>»

Στο ποίημα αυτό λοιπόν, παρουσιάζονται οι τύποι ηγεμονικού ανδρισμού. Ο πρώτος τύπος ηγεμονικού ανδρισμού που παρουσιάζεται είναι ο υποβιβασμένος ηγεμονικός ανδρισμός<sup>301</sup> μέσω του Θεόφιλου. Ο ποιητής αναφέρει στο ποίημα για το Θεόφιλο: «μόνο πού τά σεμνά φορέματά του εἶχαν γενεῖ χρυσά ὡσάν τόν Ἥλιο τό πρόσωπό του σάν τή Σελήνη – εἶτανε λέν χλωμός – σάν τή Σελήνη φωτεινό<sup>302</sup>—». Ο ποιητής παρουσιάζει το Θεόφιλο με εκθηλυμένα χαρακτηριστικά, περιγράφοντας το χλωμό του προσώπου του σαν τη Σελήνη, ένα χαρακτηριστικό που συνήθως προσδίδεται στο

<sup>298</sup> Βλ. R.W. Connell, (2006), ὄπ. π., σελ. 163-164.

<sup>299</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 54-58.

<sup>300</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 54-58.

<sup>301</sup> Βλ. R. Connell, (2005), σελ. 78.

<sup>302</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 58.

αντίθετο φύλο και αναφέρεται ότι ντυνόταν με φορέματα. Ο ποιητής αναφέρεται στην εικόνα του Θεόφιλου, χρησιμοποιώντας παρομοιώσεις οι οποίες μεταφέρουν την εικόνα του Θεόφιλου μέσω πλούσιων χρωμάτων στον αναγνώστη. Το σώμα αντικατοπτρίζει τη ψυχή και είναι πάντοτε θεάσιμο, είτε παρουσιάζεται γερασμένο, νέο, κουρασμένο, δυνατό, ασθενές, μεγαλόσωμο, ενδεδυμένο ή και γυμνό. Όλοι αυτοί οι τρόποι παρουσίασης του σώματος καθορίζουν ορισμένους κώδικες. Με αυτό τον τρόπο αναδύεται η σωματική δομή ίδια με το χαρακτήρα και τη ψυχή και έτσι δίνεται η δυνατότητα για την εξαγωγή συμπερασμάτων για τους χαρακτήρες και την εποχή στην οποία κυριαρχούν. Στο συγκεκριμένο ποίημα λοιπόν, μέσω του τρόπου που παρουσιάζεται η σωματική του διάπλαση του Θεόφιλου γίνεται αντιληπτή η ψυχή του και ο έμφυλος ρόλος του<sup>303</sup>.

Ακόμη πολύ σημαντικό ρόλο στην εικόνα του σώματος κατέχει το ένδυμα, διότι βρίσκεται σε αλληλεπίδραση με το σώμα, συμβάλλει στη διαμόρφωση της ταυτότητας. Το ρούχο δεν αποτελεί μόνο μία μορφή σταθεροποίησης και κοινωνική επικοινωνίας αλλά και απόδειξη επιθυμίας και φαντασίωσης<sup>304</sup>. Το ένδυμα αποτελεί μέρος της εικόνας του σώματος και βασικό στοιχείο του ατομικού, κοινωνικού και αφηγηματικού ρόλου του ήρωα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση λοιπόν, «τά σεμνά φορέματά του είχ'αν γενεῖ χρυσά ὡσάν τόν Ἥλιο<sup>305</sup>» του Θεόφιλου τονίζουν την εικόνα του σώματος του και τον έμφυλο ρόλο του.

Επιπρόσθετα ο δεύτερος τύπος ηγεμονικού ανδρισμού που υπάρχει στο συγκεκριμένο ποίημα είναι ο υπερανδρισμός<sup>306</sup>. Στο ποίημα αναφέρονται οι «ἀλητόπαιδες<sup>307</sup>» οι οποίοι προκειμένου να γελάσουν τράβηξαν τη σκάλα στο Θεόφιλο για να πέσει. Το απόσπασμα αναφέρει, «ἀλητόπαιδες – ἀλητόπαιδες πού μέ τόν καιρό (ὡς εἶναι φυσικό) ἀνδρωθήκανε και γεράσαν (δέν ἐνθυμούντανε πιά τίποτε) κι' ἐπεθάναν εὐϋπόληπτοι καί «φιλήσυχοι ἀστοί» - ἀλητόπαιδες – ξαναλέω – γιά νά παίξουνε καί νά γελάσουν ἐτραβήξανε τήν σκάλα τήν ψηλή<sup>308</sup>». Φυσικά, η σκάλα εμπίπτει στο ρεύμα του υπερρεαλισμού. Οι «ἀλητόπαιδες<sup>309</sup>» χλεύασαν το έργο του ζωγράφου

<sup>303</sup> Βλ. Κ. Κυριάκος, *όπ. π.*, σελ. 41-42.

<sup>304</sup> Βλ. Μ. Μικέ, *Μεταμφιέσεις στην Νεοελληνική Πεζογραφία (19<sup>ος</sup>- 20<sup>ος</sup> αιώνας)*, (Αθήνα, 2001), σελ. 25.

<sup>305</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), *όπ. π.*, σελ. 58.

<sup>306</sup> Βλ. Μ. Κανατσούλη, (2008), *όπ. π.*, σελ. 202-207.

<sup>307</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), *όπ. π.*, σελ. 57.

<sup>308</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), *όπ. π.*, σελ. 57.

<sup>309</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), *όπ. π.*, σελ. 57.

Θεόφιλου και του «γκρέμισαν» τα όνειρα. Αυτοί οι άνδρες δεν έχουν καμία ευαισθησία και φυσικά καμία καλλιτεχνική ευαισθησία και δεν μπορούν να κατανοήσουν το έργο του καλλιτέχνη. Έτσι, προκειμένου να δείξουν την υπεροχή τους και την αρρενωπότητα τους καταλήγουν να τον χλευάζουν και να παίζουν μαζί του γκρεμίζοντας του τα όνειρα. Φυσικά, αδυνατούν να κατανοήσουν το λάθος τους και έτσι πεθαίνουν ήσυχοι ως ώριμα αρσενικά χωρίς καν να θυμούνται αυτή τους τη πράξη καθώς εκείνοι ήθελαν απλά να γελάσουν και να παίζουν ενώ παράλληλα γκρεμίζαν τα όνειρα ενός άλλου ανθρώπου.

Στο συγκεκριμένο ποίημα παρουσιάζονται οι έμφυλοι ρόλοι οι οποίοι σχετίζονται με τις σχέσεις εξουσίας<sup>310</sup>, με την εξουσία να νοείται ως μια διάσταση του φύλου και να προέρχεται από την ιδέα ότι οι άνδρες είναι η κυρίαρχη «έμφυλη τάξη». Στο ποίημα αυτό λοιπόν, οι «άλητόπαιδες<sup>311</sup>» προσπαθούν να επιβάλλουν την εξουσία τους τραβώντας τη σκάλα από το Θεόφιλο καθώς αντιμετωπίζουν τον δεύτερο ως έναν παθητικό ρόλο. Ουσιαστικά, η εξουσία αποτέλεσε και αποτελεί μια μορφή κοινωνικής καταπίεσης από μια ομάδα σε μια άλλη, και δυστυχώς είναι το πιο σημαντικό κομμάτι της έμφυλης δομής μιας κοινωνίας.<sup>312</sup>

Το επόμενο ποίημα έχει τίτλο *Το ποίημα του Γκέοργκ Τρακλ*<sup>313</sup> και είναι το εξής: «σάν ν'ένύχτωσε: λές πιά κάπως νάχη κοπάσει τό νερό ρίχνει άκόμη - όμως άργά – ψιλά ψιλά μόλις άκούγεται τό θρόϊσμα στά φύλλα άπ'τά βάθη τής φωταγωγοῦ τής γειτονικιάς πολυκατοικίας άναδύεται σκληρά πυκνά -άτέλειωτα!- μιάν ἴδια πάντα μονότονη ὅσο καί πεισματάρικια κι' άπλοϊκή μουσική φράση κάποιου- ἴσως κανέναν θυρωρός- πού στό ύπόγειο ένδιαίτημά του επίμονα μαθαίνει ὀκαρίνα τῶν άδυνάτων πιά να πάη καί νά σταθῆ στῆς Δυτικιάς Μακεδονίας τούς πλατεῖς κάμπους ὅπου οἱ λεῦκες (πάλι οἱ λεῦκες) σέ σειρά άτέλειωτη προδίνουνε –στην έρημιά- τῶν ποταμῶν τούς μακρυνούς δρόμους ὁ νοῦς ζητᾶ σ' ἄλλο ποτάμι νά βρεθῆ κοντά – πλατύ βαθύ- τό Δούναβη στή Βιέννη καί κεί τά μάτια τής ψυχῆς γιομάτα πάθος να προσπαθήσουνε να ξαναφέρουν έμπροστά τους τήν έξαφανισθεῖσα πιά μορφή τοῦ ποιητοῦ μέ τό λοξό το βλέμμα ὁ Γεώργιος Τράκλ ἄν εις τό περίφημο Σαλτσβοῦργο ( τοῦ αὐστριακοῦ Τυρόλου) πρώτη φορά εἶδε τό φῶς τῆ χαρά ὅμως δέν τήν συνάντησε πουθενά – ποτέ του- πέρασε παιδικά χρόνια ἄκρως άνιαρά ὡς πρόσμενε άνυπόμονος τόν καιρό τῆς

<sup>310</sup> Βλ. R. W. Connell, *Gender*, (London, 2002), σελ. 58-60

<sup>311</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὀπ. π., σελ. 57.

<sup>312</sup> Βλ. R.W. Connell, (2006), ὀπ. π., σελ. 151.

<sup>313</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὀπ. π., σελ. 65-68.

γνώσης κι' ἦρθε ὁ καιρός αὐτός – πού νά μὴν ἔσωνε ποτέ- καί τότε – δὴ τότε- τοῦ ἐσάλεψε ὁ νοῦς!- ναί: δέν τίς ἔστερξε – δέν τίς ἐπαραδέχτηκε- ποτέ του – ὁ λεβέντης- μά ποτέ τη μοῖρα καί τίς συνήθειες πού ἔχουν οἱ ἀνθρώποι μόλις καί ἐκατάλαβε - ὀδυνηρά –τί πά' νά πῆ «ζ ω ή» ἄλλο πιά πόθο - ἐνδόμυχο – δέν εἶχε παρά - ἕναν-μόνον αὐτόν: νά φύγη! τόν πόθο αὐτό –τό μαράζι πές- δέν τόν παράτησε ποτέ (τίποτε δέν εὐρέθη ὥστε νά παρηγορηθῆ ποτέ –νά διασκεδάσῃ κάν;- νά τον κάνῃ –γιά λίγο ἔστω- νά ξεχάσῃ) οὔτε κι' ἡ Βιέννη μέ τὰς εὐρείας λεωφόρους της τὰ ὠραῖα καφφεῖα τούς κήπους μέ τίς λίμνες μέ τίς πάπιες οὔτε τῶν θρυλικῶν της πλουσίων καλλονῶν οἱ κρυμμένοι ( ἀλήθεια ἀλησμόνητοι) ἀφράτοι θησαυροί εἰς μάτην ἢ Δυαδική Μοναρχία τὴν «μέση ἐκπαίδευση» μ'εὐχέρια τοῦ προσέφερε καί μέ δίπλωμα - ἀκόμη-φαρμακοποιῶν τόν ἐφοδίασε: εἰς μάτην, εἰς μάτην ἢ Δυαδικία καί στόν πόλεμο ( τοῦ '14) πάλε τόν ἔστειλε προσπαθώντας στοργικά – ἔτσι – νά τον ἀποβλακώσῃ (ὡς στοργικοί γονεῖς στ' ἀνήσυχα παιδιά τους ἐφαρμόζουνε λοβοτομή) σᾶς λέω: εἰς μάτην τὴν ὥρα δέν ἔβλεπε –τί λέω τὴν ὥρα: τὴ στιγμή! – (καί τῷλεγε μέ τραγουδάκια λυπητερά + ἀπαλά) νά ξεμπερδέψῃ ἀπὸ τοῦτον τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς τό θλιβερό μπελιά –τον ἄσκημο βραχνά- νά πάῃ κάπου μακριά ἄλλοῦ νά φύγη καί τό κατάφερε - ἐπὶ τέλους! -ἕνα βράδυ: στά καλά καθούμενα «tant l'on crie Noel qu'il vient<sup>314</sup>».

Ο ποιητής λοιπόν, παρουσιάζει ἕνα ηγεμονικό τύπο ἀνδρισμοῦ, αὐτόν του περιπλεγμένου ἀνδρισμοῦ<sup>315</sup>. Συγκεκριμένα ἀναφέρει, «πέρασε παιδικὰ χρόνια ἄκρως ἀνιαρά ὡς πρόσμενε ἀνυπόμονος τόν καιρό τῆς γνώσης κι' ἦρθε ὁ καιρός αὐτός – πού νά μὴν ἔσωνε ποτέ- καί τότε – δὴ τότε- τοῦ ἐσάλεψε ὁ νοῦς!- ναί: δέν τίς ἔστερξε – δέν τίς ἐπαραδέχτηκε- ποτέ του – ὁ λεβέντης- μά ποτέ τη μοῖρα καί τίς συνήθειες πού ἔχουν οἱ ἀνθρώποι..., ... εἰς μάτην ἢ Δυαδικία καί στόν πόλεμο ( τοῦ '14) πάλε τόν ἔστειλε προσπαθώντας στοργικά – ἔτσι – νά τον ἀποβλακώσῃ (ὡς στοργικοί γονεῖς στ' ἀνήσυχα παιδιά τους ἐφαρμόζουνε λοβοτομή) σᾶς λέω: εἰς μάτην<sup>316</sup>». Ο ποιητής παρουσιάζει ἕναν ἄνδρα τὸν ὁποῖο χαρακτηρίζει «λεβέντη<sup>317</sup>» διότι ἀνυπομονοῦσε νά μεγαλώσῃ νά ἀνακαλύψῃ καὶ νά ἐνστερνιστεῖ τίς συνθήκες τῶν ἐνηλίκων. Παρόλα αὐτὰ ὄχι μόνο δὲν τίς ἐνστερνίστηκε ἀλλὰ δὲν τίς παραδέχτηκε ποτέ καθὼς εἶχε τὴν ικανότητα νά κρίνει ὅτι ἦταν λανθασμένες.

<sup>314</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὅπ. π., σελ. 65-68.

<sup>315</sup> Βλ. Μ.Κανατσούλη, (2008), ὅπ. π., σελ. 208.

<sup>316</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὅπ. π., σελ. 66-67.

<sup>317</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὅπ. π., σελ. 66.

Από νεαρή ηλικία οι γονείς προσπαθούν να μυήσουν τα άρρενα τέκνα τους στο πόλεμο. Με τη δικαιολογία ότι αυτή είναι η φύση τους, σύμφωνα με την κοινωνία της εποχής, στους άνδρες αρμόζει να πολεμούν για να προστατεύσουν την πατρίδα. Ο συγκεκριμένος άνδρας παρότι στάλθηκε στο πόλεμο η άποψη του δεν άλλαξε και χαρακτηρίζεται λεβέντης για αυτό. Αυτός ο χαρακτηρισμός σύμφωνα με την κοινωνία της εποχής θα δινόταν σε κάποιον άνδρα για την γενναιότητα του να πολεμήσει στη μάχη καθώς έτσι ήδιστε. Αντίθετα ο συγκεκριμένος άνδρας χαρακτηρίζεται λεβέντης γιατί μπόρεσε να διαφοροποιηθεί από το ρόλο που έπρεπε να είχε ως άνδρας στην κοινωνία που ζούσε.

Ο «λεβέντης» λοιπόν θα έπρεπε να επιτελέσει ένα ρόλο αυτόν του ευπατρίδη, του άνδρα που θεωρεί καθήκον του να πολεμήσει για την πατρίδα καθώς η υπεράσπιση του κράτους πολεμώντας είναι ένας ρόλος που κατέχει το αρσενικό φύλο. Μάταια με πολλούς τρόπους δίνοντας του διάφορα αξιώματα προσπάθησαν να τον κρατήσουν στο ρόλο που η κοινωνία έχει συνδέσει με το αρσενικό φύλο «ή Δυναδική Μοναρχία τήν «μέση εκπαίδευση» μ'εὐχέρια τοῦ προσέφερε καί μέ δίπλωμα - ἀκόμη-φαρμακοποιουῦ τόν ἐφοδίασε<sup>318</sup>». Ουσιαστικά ο συγκεκριμένος ρόλος βρισκόταν σε μία συνεχή αντιπαράθεση με την εξουσία. Αντίθετα, ο «λεβέντης» επιτελεί ένα διαφορετικό ρόλο προβάλλοντας την εσωτερική του αλήθεια και αδημονώντας να ολοκληρωθεί αυτό που εκείνος θεωρούσε «μαρτύριο» και να προχωρήσει τη ζωή του<sup>319</sup>.

Στο ποίημα *Σύντομος βιογραφία του ποιητού Κωνσταντίνου Καβάφη (και του καθενός μας – άλλωστε<sup>320</sup>)*, προβάλλεται ένας τύπος ηγεμονικού ανδρισμού ο υποταγμένος ανδρισμός<sup>321</sup>. Το ποίημα είναι το εξής: «νταλγκαδιασμένος καί βαρύς γυρνάει τά στενορρύμια τῆς πολιτείας τῆς ἄχαρης πού τρώει τά σωθικά του σ' αὐτήν ἐδῶ γεννήθηκε σ' αὐτή θέ ν' ἀποθάνη ἐδῶ πίκρες τόν πότισαν ἐδῶ τόν βασάνισαν μόνος του πίστεψε – φορές- πῶς τή χαράν εὐρῆκε κάποτε θέλησε κι' αὐτός κάπου μακρυνά νά φύγη μά ἐκατέβη στό γιαλό καί δέν εἶχε καράβι<sup>322</sup>».

Πρόκειται λοιπόν, για έναν τύπο ανδρισμό υποταγμένο στη κοινωνία στην οποία έζησε και μεγάλωσε. Από τα λόγια του ποιητή γίνεται φανερό ότι ο συγκεκριμένος

<sup>318</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 67.

<sup>319</sup> Βλ. J. Butler (2017), όπ. π., σελ. 46.

<sup>320</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 82-83.

<sup>321</sup> Βλ. R. Connell, (2005), σελ. 78.

<sup>322</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 82-83.



άνδρας γνώριζε ότι αυτή η πολιτεία τον πότισε μόνο πίκρες και τον βασάνισε, παρόλα αυτά εσφαλμένα πίστεψε ότι του έδωσε και μερικές χαρές. Τριγυρνάει στα σοκάκια της πόλης βαρύν ομολογώντας ότι προσπάθησε μία φορά να φύγει από αυτή τη κοινωνία όμως δεν τα κατάφερε καθώς αναφέρει «δέν είχε καράβι<sup>323</sup>». Ο συγκεκριμένος τύπος ανδρισμού παρόλο που προσπάθησε να «δραπετεύσει» και να αλλάξει τον πρότερο βίο του δεν τα κατάφερε. Βέβαια, η φράση «δέν είχε καράβι<sup>324</sup>» μπορεί να είναι μία δικαιολογία για να μην αλλάξει τρόπο ζωής και να παραμείνει στην ασφάλεια που του προσέφεραν οι μέχρι τώρα επιλογές του.

Ουσιαστικά, στο συγκεκριμένο ποίημα ο άνδρας επιτελεί ένα ορισμένο είδος υλοποίησης. Ο πρωταγωνιστής φαίνεται να ωθείται από υποχρεωτικές νόρμες που απαιτούν από το εκείνον να συμπεριφέρεται με ένα συγκεκριμένο τρόπο. Με αυτό το τρόπο, η αναπαραγωγή του ρόλου του βρίσκεται σε μία συνεχή διαπραγμάτευση με την εξουσία. Βέβαια, δεν υπάρχει ρόλος χωρίς αυτήν την αναπαραγωγή των νορμών, η οποία στη πορεία των επαναλαμβανόμενων υλοποιήσεων της διατρέχει τον κίνδυνο να διαλύσει ή να ξαναφτιάξει τις νόρμες με απροσδόκητους τρόπους, δημιουργώντας τη δυνατότητα αναδιαμόρφωσης της πραγματικότητας σε νέες κατευθύνσεις<sup>325</sup>.

Στο ποίημα *Ένας κάπως ηλικιωμένος γενναίος στρατηγός όμως νεάζων και σφριγηλός*<sup>326</sup>, ο ποιητής προβάλλει ένα τύπο ηγεμονικού ανδρισμού τον υπερανδρισμό<sup>327</sup>. Το απόσπασμα είναι το εξής: «Κάθε πρωϊ, τήν ἴδια πάντα, πάνω-κάτω, ὦρα, ἀναχωρεῖ ὁ γειτονικός στρατηλάτης, πού κάθεται στήν ἀκριβῶς ἀπέναντι πολυκατοικία. Τό τζίπ, γιά νά τόν «περιλάβη», ἔχει καταφθάσει ἀπό πολύ πρίν, ἀπ' τά χαράματα, κι' ὁ στρατιώτης, μέ τά χέρια σταυρωμένα, φέρνει γύρα τ' αὐτοκίνητό του μέ πλατειές δρασκελιές, ἴσαμε νά καθηλωθῆ, ἀκίνητος, εἰς στάσιν προσοχῆς, ἅμα τῆ ἐμφανίσει τοῦ στρατηγοῦ. Ὁ στρατηγός, μᾶλλον κάποιας «σχετικῆς» ἡλικίας, εἶναι λίγο κοντούτσικος μέ το ἀνάστημα, ἀλλά κομπότατος, νευρώδης, νεάζων, καί πολύ γενναῖος. Κι' αὐτή ἡ κόκκινη λωρίδα πού φέρει γύρω στο πηλήκιο, δέ μπορεῖ παρά νά σημαίνει πῶς θᾶ-ναι κι' αὐτός «πεσός ὑπέρ πατρίς». Πιστά ἀφοσιωμένος στό καθῆκον, φαίνεται νά εἶναι ἀμείλικτος στά ζητήματα τηρήσεως τῶν διατάξεων τοῦ κανονισμοῦ, ἀνελέητος και στήν ἐλάχιστη παράβαση τῶν ἀπαιτήσεων τῆς πειθαρχίας

<sup>323</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 83.

<sup>324</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 83.

<sup>325</sup> Βλ. J. Butler (2017), όπ. π., σελ. 46.

<sup>326</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 84-85.

<sup>327</sup> Βλ. Μ. Κανατσούλη, (2008), όπ. π., σελ. 202-207.

μέσα στο στράτευμα. Φυσικά και θά 'εχη κρατήσει όλη του, τήν άπέραντη του, επιείκεια, γι' άποκλειστική χρήση του' μόνου του έαυτου. Λέω....».

Στο παραπάνω απόσπασμα, ο ποιητής παρουσιάζει το πρότυπο ενός άνδρα αρρενωπό, επαγγελματικά ευκατάστατο, γενναίο. Ο στρατηγός έχει πολλά χαρακτηριστικά αυτού του τύπου. Έχει επιλέξει ένα ανδρικό σύμφωνα με την κοινωνία επάγγελμα ενώ χαρακτηρίζεται από γενναιότητα όπως φαίνεται και από το χρώμα στο πηλήκιο του, «αυτή ή κόκκινη λωρίδα πού φέρει γύρω στο πηλήκιο, δέ μπορεί παρά νά σημαίνει πώς θά-ναι κι' αυτός «πεσός ύπέρ πατρίς»»<sup>328</sup>. Απολαμβάνει τα προνόμια της θέσης του καθώς έχει οδηγό να τον μεταφέρει όπως αναφέρεται και στο κείμενο, «τό τζίπ, γιά νά τόν «περιλάβη»»<sup>329</sup>. Ακόμη χαρακτηρίζεται ως «νευρώδης»<sup>330</sup> όπως οφείλει να είναι ο άντρας – στρατηγός εκείνης της εποχής.

Επιπρόσθετα, πρόκειται για έναν άνδρα τίμιο, αμείλικτο και πιστό στους κανόνες και στη πειθαρχία. Δεν αψηφά τους κανόνες και σε περίπτωση που τις αψηφίσει κάποιος υφιστάμενος του είναι ανελέητος σε αυτούς που διατάραξαν έστω στο ελάχιστο την πειθαρχία στο στράτευμα του<sup>331</sup>. Οι κώδικες τιμής του στρατηγού είναι απαράβατοι και η επιείκεια είναι μία λέξη που έχει κρατήσει μόνο για χρήση του εαυτού του, ή και καθόλου, καθώς ένας στρατηγός, ένας τύπος υπερανδρισμού δεν πρέπει να είναι επιεικείς ούτε με τον ίδιο του τον εαυτό<sup>332</sup>. Ουσιαστικά, ο στρατηγός επιτελεί ένα ορισμένο είδος υλοποίησης. Επιτελεί το ρόλο του στρατηγού δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στο αξίωμα του, στα προνόμια που έχει αυτό το αξίωμα. Ο ρόλος του συμπληρώνεται από τα πιστεύω του και από τους κώδικες τιμής που κατέχει και ακολουθεί πιστά σε κάθε του βήμα<sup>333</sup>.

Το επόμενο ποίημα της ποιητικής συλλογής *Στην Κοιλάδα με τους Ροδώνες*, με τίτλο *Το κουτί της Πανδώρας*<sup>334</sup>, είναι το εξής: «Η Ιστορία! τί άβασάνιστες πληροφορίες συνεκράτησε τί λανθασμένες φήμες μάς μετέδωσε! Πόσα χουνέρια και τί πλεκτάνες! Ά! ή Κλειώ! Μά βέβαιο πώς έσημείωνε ό,τι κι' άν άκουγε: φαίνεται πώς πολύ λίγο θα τήν σκότιζε ν' άντιληφθῆ τί εΐτανε αλήθεια και τί δέν εΐταν! Μιά όλόκληρη ζωή

<sup>328</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 85.

<sup>329</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 84.

<sup>330</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 84.

<sup>331</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 85.

<sup>332</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 85.

<sup>333</sup> Βλ. J. Butler (2017), όπ. π., σελ. 46.

<sup>334</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 101-102.

σπουδῆς καί προσοχῆς καί ἔρευνας μᾶς ἐπιτρέπει σήμερα ν' ἀποκαλύψουμε- νά ποῦμε- πῶς ὅλα τὰ περί Πανδώρας καί τοῦ κουτιοῦ της εἶναι ἀνάξια λόγου παραμύθια... Οὔτε ἡ Πανδώρα οὔτε οἱ θεοὶ βάλανε τίποτα μέσ' στό κουτί κι' οὔτε μέ τ' ἄνοιγμα φύγαν τὰ δῶρα (πού δέν ὑπῆρχαν). Προσποιήσεις ψευτιές (φτηνές ψευτιές) ἀνέντιμες ὑποσχέσεις καί προδοσίες μᾶς κάναν νά πιστέψουμε πῶς κάτι ἔκλεινε μέσα τό κουτί πού εἶχε ἡ Πανδώρα! Κι' ἂν ὑπῆρξαμε μωρόπιστοι ἄνθρωποι καί κουτοὶ (πρῶτος ἐγώ) πάντως εἶμαι σέ θέση σήμερα νά βεβαιώσω πῶς καί κουτί (ν' ἀνήκη στήν Πανδώρα) ἀκόμη δέν ὑπῆρχε!<sup>335</sup>»

Ο ποιητής παρουσιάζει μία γυναίκα την Κλειώ. Στο συγκεκριμένο κείμενο παρουσιάζεται ο τύπος μίας γυναίκας η οποία δεν ενδιαφέρεται να κατανοήσει αν τα πράγματα που της συμβαίνουν είναι αληθῆ ή όχι. Δέχεται ως αληθῆ ὅσα μαθαίνει χωρίς να τα φιλτράρει παρόλο που οι διάφορες ἔρευνες που ἔχουν διεξαχθεῖ δείχνουν το αντίθετο. Θα μπορούσε να πει κάποιος ὅτι επειδή εἶναι γυναίκα δεν εἶναι αὐτός ο ρόλος της να ασχολεῖται με την αμφισβήτηση των πραγμάτων ἀλλά ἐπιλέγει να τα δεχθεῖ ἔτσι ὅπως εἶναι. Τέτοιου εἴδους αμφισβητήσεις ἀπασχολοῦσαν τους ἄνδρες σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά που η κοινωνία ἔχει προσδώσει στο ἐκάστοτε φύλο.

Για τις γυναίκες η κοινωνία δεν θεωροῦσε ὅτι πρέπει να τις ἀπασχολοῦν οι διάφορες καταστάσεις και αν αὐτές εἶναι αληθεῖς ἢ ὄχι. Αντίθετα, η κοινωνία θεωρεῖ ὅτι το γυναικεῖο φύλο δεν χρειάζεται να ἀπασχολεῖται με την αμφισβήτηση των πραγμάτων ἀλλά να δέχεται τις καταστάσεις ἔτσι ὅπως εἶναι χωρίς να τις αμφισβητεῖ. Η γυναίκα λοιπόν, συχνά προβάλλεται ως ἀβουλη, δειλή, υπάκουη και ποτέ να μην παραβαίνει τους κανόνες οὔτε φυσικά να ἀψηφά τον σύζυγό ἢ πατέρα. Γενικότερα, η γυναίκα προβάλλεται να εἶναι χειραγωγημένη ἀπό την ἀνδρική φύση και να μην ἔχει κανένα χαρακτηριστικό του ἀνδρικού φύλου κάτι που ἀπευθείας την οδηγεῖ σε κατώτερη μοῖρα.<sup>336</sup> Πιο συγκεκριμένα ο ποιητής ἀναφέρει, «Ἄ! ἡ Κλειώ! Μά βέβαιο πῶς ἐσημείωνε ὅ,τι κι' ἂν ἄκουγε: φαίνεται πῶς πολύ λίγο θα τήν σκότιζε ν' ἀντιληφθεῖ τί εἶτανε ἀλήθεια και τί δέν εἶταν»!<sup>337</sup>

Το ποίημα *Τα βάσανα της ἀγάπης*<sup>338</sup>, εἶναι το εξής: «καθώς ἀνέμισαν τὰ μαλλιάκια της ἔτσι μπροστά στά μάτια μου λές καί σάν ξαφνικά νά ζύπνησα καί γιά πρώτη φορά τήν

<sup>335</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 101-102.

<sup>336</sup> Βλ. Γ. Παπαντωνάκης & Τ. Κωτόπουλος, ὄπ. π., σελ. 101.

<sup>337</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 101.

<sup>338</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 106-108.

εἶδα – καί τήν ἐπρόσεξα- τήν ώραία νεαρή κόρη μέ συνεκίνησε ἡ ἀρμονία τῶν κινήσεων τῆς ἢ ραδιότης τῶν μελῶν τοῦ κορμοῦ τῆς ἢ γοητεία τοῦ βλέμματός τῆς ἢ ἀπαλή στρογγυλάδα τῶν μαστῶν τῆς ἢ ὅλη χάρις τέλος πού ἀνεδίδετο ἀπό τό κομψό ὀλόδροσο πλάσμα κι' ἀμέσως σκέφτηκα- καί «φιλοσόφησα»-ὁ νοῦς μου πῆγε στόν ἀγαθό ἐκεῖνον πού μπορεῖ κάποτε –μά εἶμαι βέβαιος- νά ὑποφέρει μαρτυρικά νά δυστυχήσῃ σά θά φαντάζεσαι πώς ἔχει σκέψη κι' ἔχει ψυχή το τρυφερό τό αἰθέριο τό πλασματάκι καί νά ματώνῃ ἢ καρδιά του ν' ἀπελπίζεται ὡς θ' ἀποδίδη ἔστω καί κόκκο νοῦ στ' ὀλότελα ἄδειο μικρό κρανίον<sup>339</sup>».

Ο ποιητής παρουσιάζει τον τύπο της ὀμορφῆς γυναίκα, ἕνα τύπο γυναίκα που ἔχει χαρακτηριστικά που ἡ κοινωνία ἔχει συνδέσει με το γυναικεῖο φύλο. Ὅσο αφορά τα χαρακτηριστικά αὐτά, οἱ γυναῖκες συχνά προβάλλονται με στερεοτυπικό τρόπο καθὼς παρουσιάζονται ὡς μητέρες, νοικοκυρές, σύζυγοι, πάντα ὀμορφες και περιποιημένες. Ἡ γυναῖκα λοιπόν, δρᾷ μέσω μίας ἀρμονίας τῶν κινήσεων τῆς, καθὼς κινεῖται ἡρεμα, ἀπαλά, με γοητευτικό βλέμμα, ὀλο χάρις και εἶναι ἀπαράμιλλης ὀμορφιάς, κομψή και περιποιεῖται τον εαυτό τῆς<sup>340</sup>.

Ἡ κοπέλα παρουσιάζεται ἀπό το ποιητή ὡς μία νεαρή ἀπαράμιλλης ὀμορφιάς, τὴν ὀποία μόλις ἀντίκρισε ἐρωτεύτηκε τὴν ὀμορφιά τῆς. Τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη οἱ γυναῖκες συνδέονταν με τὴν ὀμορφιά, ἔπρεπε να ἦταν περιποιημένες και προσεγμένες, κομψές. Ἡ κοινωνία δὲν εἶχε συνδέσει τὶς γυναῖκες με τὴν ἐξυπνάδα ἢ τὴ γενναιότητα, αὐτὰ τα χαρακτηριστικά ἦταν ἀρρηκτὰ συνδεδεμένα με το ἀντίθετο φύλο. Ο ποιητής τονίζει τα χαρακτηριστικά τῆς κοπέλας που τονίζουν τὴν ὀμορφιά τῆς. Ἀναφέρει, «ἀνέμισαν τὰ μαλλάκια τῆς... λές καί σάν ξαφνικά νά ξύπνησα... τὴν ώραία νεαρή κόρη»<sup>341</sup>. Ἀκόμη τονίζει τα χαρακτηριστικά ἐκεῖνα τα ὀποία ἀναδεικνύουν το βιολογικό τῆς φύλο, τονίζοντας για ἄλλη μία φορά τὴν ὀμορφιά τῆς και τὴν ἐλκυστικότητα τῆς, «μέ συνεκίνησε ἡ ἀρμονία τῶν κινήσεων τῆς ἢ ραδιότης τῶν μελῶν τοῦ κορμοῦ τῆς ἢ γοητεία τοῦ βλέμματός τῆς ἢ ἀπαλή στρογγυλάδα τῶν μαστῶν τῆς ἢ ὅλη χάρις τέλος πού ἀνεδίδετο ἀπό τό κομψό ὀλόδροσο πλάσμα»<sup>342</sup>.

<sup>339</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὀπ. π., σελ. 106-108.

<sup>340</sup> Βλ. Γ. Παπαντωνάκης & Τ. Κωτόπουλος, ὀπ. π., σελ. 101.

<sup>341</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὀπ. π., σελ. 106-107.

<sup>342</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὀπ. π., σελ. 107.

Το ποίημα *Μπερουτιάνο*<sup>343</sup> είναι το εξής: «Μένω έμβρόντητος μπρός στήν εύρυμάθεια αὐτῆς τῆς κόρης! Καϊρινή ἢ Ἀλεξαντρινή; Θά σᾶς γελάσω. Πάντως ὅπως μοῦ λέει, συμπλήρωσε λαμπρές ἐγκύκλιες σπουδές σέ ἓνα ἀπό τά εὐρωπαϊκά (καθολικά βέβαια) λύκεια ἢ τῆς Ἀλεξάντρειας ἢ τοῦ Καΐρου. Μέ τί ἀφοσίωση, μέ τί πλοῦτο πληροφοριῶν, μιᾶ γιά τό διδαχτικό προσωπικό καί γιά τά ὅσα τοῦ χρωστάει! Ὁ pere Μαγκανάτ, ἡ mere Ἀκλαντάν (κατά κόσμον Ἄνν Μερντέζ)! Ἄμ ἡ soeur Βιτσιάλη! Κεῖνος ὁ ἀδερφός d' Aisance! Fils Τίκ, δέν λείπει νά προσθέτη πάντα. Καί μοῦ τή μαθαίνει, καί σέ μένα, τήν Εὐρώπη, μέ ὅλα τά μυστικά της καί τίς λεπτομέρειες, ἀληθινή Εὐρωπαϊά, τώρα ἄς εἶναι κι' Ἀφρικανίς<sup>344</sup>».

Ο ποιητής λοιπόν, σε αυτό το ποίημα παρουσιάζει τον τύπο της μορφωμένης γυναίκας, ένα τύπο γυναίκας που διακατέχεται από χαρακτηριστικά που η κοινωνία έχει συνδέσει με το αντίθετο φύλο<sup>345</sup>. Στο συγκεκριμένο ποίημα παρουσιάζεται μία κοπέλα ευρυμαθής. Ο ποιητής αναφέρει λεπτομέρειες για τη μόρφωση της κοπέλας τονίζοντας «συμπλήρωσε λαμπρές ἐγκύκλιες σπουδές σέ ἓνα ἀπό τά εὐρωπαϊκά λύκεια<sup>346</sup>». Ακόμη τονίζει ότι η νεαρή κοπέλα είναι αφοσιωμένη στις σπουδές της και στη γνώση ἓνα στοιχείο που οι κοπέλες της εποχής της δεν το είχαν «μέ τί ἀφοσίωση<sup>347</sup>».

Οι περισσότερες κοπέλες ασχολούνταν με το νοικοκυριό καθώς αυτό το ρόλο πρόσταζε για τη γυναίκα η κοινωνία της εποχής. Ο ποιητής αναφέρει στο ποίημα ότι η κοπέλα του μάθαινε πράγματα για την Ευρώπη, «Καί μοῦ τή μαθαίνει, καί σέ μένα, τήν Εὐρώπη, μέ ὅλα τά μυστικά της καί τίς λεπτομέρειες, ἀληθινή Εὐρωπαϊά<sup>348</sup>». Ἄλλο ἓνα στοιχείο που ενισχύει τον τύπο της μορφωμένης γυναίκας που προβάλλεται είναι ότι εκείνη μαθαίνει πράγματα στο ποιητή. Σύμφωνα με τα πρότυπα της κοινωνίας εκείνος θα έπρεπε να μοιράζεται μαζί της, της εμπειρίες του στην Ευρώπη αλλά και τις γνώσεις που έχει αποκτήσει, ενώ συμβαίνει το αντίθετο. Αυτός είναι ἄλλωστε και ο λόγος που μένει «έμβρόντητος» μπροστά της.

<sup>343</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 125.

<sup>344</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 125.

<sup>345</sup> Βλ. J. K. Gardiner, *Men, masculinities, and Feminist Theory*, στο *Handbook of studies on Men & Masculinities*, (London, 2005), σελ. 46.

<sup>346</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 125.

<sup>347</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 125.

<sup>348</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 125.

Το επόμενο ποίημα έχει τίτλο *Ο Ορφέας*<sup>349</sup> και είναι το εξής: «τόν Όρφέα ποτέ –μά ποτέ– τίποτα δέν τόν έπαρηγόρησε γιά τήν διπλήν απώλεια τής Ευριδίκης: άλλοτε – γιά λίγο– έλεγε κανά τραγοῦδι μέσ’ στό μαράζι του άλλοτε –γιά λίγο πάλε– τά χρώματα τόν γοητεύανε μέ τίς άπειρες ποικιλίες τους καί τούς συμπτωματικούς λογιής λογιής συνδυασμούς τους μιά φορά –κατά τοῦ ήλιου τό βασίλειμα– πρόσεξε μέσ’ στό γαλάζιο τ’ οὐρανοῦ γοητευτικές άράδες σύννεφα –γι’ αὐτά πού στό καβούρι κάποτε ένας χωροφύλακας\* σά μεταμεληθείς έκράυγασε: «Ίδού τά σύννεφα τοῦ Έγγονόπουλου!» –άλλά αὐτά –πραγματικά– δέν εἶσανε τά σύννεφα τοῦ Έγγονόπουλου εἶταν μαχαίρια λεπίδες άκονισμένες κάμες καί χατζάρια πού πάνω στίς γαλάζιες τους έσθήτες έκρατάγανε οί σκληρότατες τής Θράκης οί παρθένες κι’ αὐτά κραδαίνοντας οί σκληρές παρθένες στ’ άπονα τά χέρια τους μ’ αὐτά – λέω– πέσανε πάνω του: τόν κατακρεουργήσανε τόν κομματιάσαν τόν Όρφέα <sup>350</sup>».

Ο Ν. Εγγονόπουλος συχνά στα έργα του συναντά τον ποιητή και μουσικό Ορφέα, τον οποίο αρκετές φορές χρησιμοποιεί ως δική του persona. Πιο συγκεκριμένα, ο μύθος του ερωτευμένου Ορφέα που χάρη στη μουσική του κατάφερε να πείσει τον Άδη να επαναφέρει στη ζωή (έστω και προσωρινά) την αγαπημένη του Ευρυδίκη. Πολύ συχνά, ο ποιητής αναφέρεται στην Ευριδίκη για να παραπέμψει σε θέματα που σχετίζονται με την εμπειρία της ποιητικής έμπνευσης και δημιουργίας<sup>351</sup>. Άλλες πάλι, αναφέρεται σε εκείνη για να συμβολίσει το αιώνιο σύμβολο του χαμένου έρωτα που οδηγεί στη τέχνη<sup>352</sup>.

Συνεχίζοντας στο συγκεκριμένο ποίημα, ο Ορφέας παρουσιάζεται απαρηγόρητος για τη διπλή απώλεια της Ευρυδίκης και αφετέρου τον διαμελισμό του από τις παρθένες της Θράκης<sup>353</sup>. Πρόκειται για έναν τύπο ανδρισμού ο οποίος απομακρύνεται από το ιδεώδες του ηγεμονικού ανδρισμού<sup>354</sup>, καθώς ο Ορφέας φαίνεται να είναι απαρηγόρητος για την απώλεια της αγαπημένης του. Στο συγκεκριμένο τύπο ανδρισμού προβάλλεται μία αρρενωπότητα πέρα από τη συμβατική κατασκευή του ανδρισμού. Είναι περισσότερο συναισθηματικοί, αγαπούν, είναι καλλιεργημένοι και καθόλου επιθετικοί. Πιο συγκεκριμένα, ο συγκεκριμένος άντρας δεν φοβάται να

<sup>349</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 126–129.

<sup>350</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 126-129.

<sup>351</sup> Βλ. Ρ. Ζαμάρου, όπ. π., σελ. 53-54.

<sup>352</sup> Βλ. Ρ. Ζαμάρου, όπ. π., σελ. 56.

<sup>353</sup> Βλ. Ρ. Ζαμάρου, όπ. π., σελ. 59.

<sup>354</sup> Βλ. Μ. Κανατσούλη, (2008), όπ. π., σελ. 202-207.

εκφράσει τα συναισθήματα του για την απώλεια της αγαπημένης του. Ο πόνος του ήταν δυσβάστακτος, «τίποτα δέν τόν έπαρηγόρησε<sup>355</sup>». Προσπαθούσε να απαλύνει τον πόνο του τραγουδώντας χωρίς όμως κάποια διαφορά, «για λίγο – 'έλεγε κάνα τραγουδι μέσ' στό μαράζι του<sup>356</sup>».

Ακόμη, υιοθετεί χαρακτηριστικά της συμπεριφοράς του αντίθετου φύλου καθώς γοητεύτηκε από τα χρώματα του ουρανού και τα ηλιοβασιλέματα, «κατά τοῦ 'ήλιου το βασίλειμα –πρόσεξε μέσ' στό γαλάζιο τ' οὐρανοῦ γοητευτικές ἀράδες σύννεφα<sup>357</sup>». Άλλο ένα χαρακτηριστικό της συμπεριφοράς του αντίθετου φύλου είναι ότι ο Ορφέας ξεγελάστηκε από την ομορφιά του ηλιοβασιλέματος και από τον χωροφύλακα που αναφώνησε «Ίδού τά σύννεφα τοῦ Έγγονόπουλου!<sup>358</sup>», και οδηγήθηκε στον βίαιο θάνατο του από τις σκληρότατες παρθένες της Θράκης, «εἶταν μαχαίρια λεπίδες ἀκονισμένες κάμες καί χατζάρια πού πάνω στίς γαλάζιες τους ἐσθῆτες ἐκρατάγανε οἱ σκληρότατες τῆς Θράκης οἱ παρθένες<sup>359</sup>». Εκείνος δεν διέπραξε καμία πράξη βίας, άλλο ένα χαρακτηριστικό της συμπεριφοράς του ανδρικού φύλου το οποίο εκείνος δεν ενστερνίζεται.

Επιπρόσθετα, οι παρθένες της Θράκης αποτελούν ένα βίαιο τύπο γυναικών και υιοθετούν χαρακτηριστικά που η κοινωνία έχει συνδέσει με το αντίθετο φύλο. Πιο συγκεκριμένα, οι γυναίκες δεν κάνουν βίαιες πράξεις, αντίθετα αυτό είναι ένα χαρακτηριστικό του αντίθετου φύλου<sup>360</sup>. Η βιαιότητα με την οποία αφαίρεσαν τη ζωή του Ορφέα περιγράφεται στο κείμενο ως εξής: «εἶταν μαχαίρια λεπίδες ἀκονισμένες κάμες καί χατζάρια πού πάνω στίς γαλάζιες τους ἐσθῆτες ἐκρατάγανε οἱ σκληρότατες τῆς Θράκης οἱ παρθένες κι' αὐτά κραδαίνοντας οἱ σκληρές παρθένες στ' ἄπονα τά χέρια τους μ'αὐτά –λέω –πέσανε πάνω του: τόν κατακρεουργήσανε τόν κομματιάσαν τον 'Ορφέα.<sup>361</sup> Δίνεται λοιπόν έμφαση στο τρόπο με τον οποίο οι σκληρότατες της Θράκης παρθένες αφαίρεσαν τη ζωή του Ορφέα. Αυτή η σκληρότητα δεν αποτελεί σύμφωνα με την κοινωνία χαρακτηριστικό των γυναικών αλλά αντίθετα,

<sup>355</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 126.

<sup>356</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 126.

<sup>357</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 129.

<sup>358</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 129.

<sup>359</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 129.

<sup>360</sup> Βλ. J. K. Gardiner, *Men, masculinities, and Feminist Theory*, στο *Handbook of studies on Men & Masculinities*, (London, 2005), σελ. 46.

<sup>361</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 129.

χαρακτηρίζει τον ηγεμονικό τύπο ανδρισμού και πιο συγκεκριμένα τον υπερανδρισμό<sup>362</sup>.

Το ποίημα με τίτλο *Ένα οργισμένο ποίημα της Κατοχής*<sup>363</sup> είναι το εξής: «Οι Κοῦροι πού ὀρθώνονται στά ἑλληνικά ἀκρογιάλια Μήν πῆτε πῶς ἀφήσανε τοῦτο τόν ἔρμο τόπο. Αὐτή ἡ γῆς, ἡ μαύρη γῆς, ἡ χιλιοπικραμένη, Ποτέ της δέν σταμάτησε νά βγάξει παλληκάρια. Κι' ἄν χύνουμε τά δάκρυα, κλαίγουμε τό χαμό τους, Καί ἡ χαρά μας εἶν' τρανή πού εἶχαμε τέτοι' ἀδέρφια. Ποιός θέ να κλάψη τό χαμό τόσων παλληκαριῶνε; Ἐγώ θά κλάψω καί θά πῶ τό τί ἄξιζε ὁ καθένας. Ἄλλ' ὅμως τώρα τραγουδῶ τό Μῆτσο Ἀστερίου, Πού εἶταν αἰτός τῆς Ρούμελης, πύργος στήν Ἀταλάντη, Στήν ἀντρεία, στή λεβεντιά, πρῶτος μέσα στούς πρώτους, τοῦ Δίκιου και τῆς Λευτεριάς τ' ἄξιο τό παλληκάρι. Μεγάλη ὡσάν τά βουνά εἶτανε ἡ καρδιά του, Κι' ἡ σκέψη του εἶταν ψηλή ὡσάν τά κυπαρίσσια. Ἐργάτες ρίχτε τά σφυριά, ρίχτε τά ἐργαλεῖα, Καί μέ τά χέρια λεύτερα μουντζῶστε τούς φασίστες. Οἱ ἄτιμοι ὠμόσανε, στή νύχτα πού τούς ζώνει, Τόν Κόσμο νά σκλαβώσουνε, ν' ἀπλώσουν τά σκοτάδια. Καί τώρα σφίχτε τίς γροθιές, ψηλά σηκώσετέ τεσ, Ὅλοι μαζί νά ψάλλουμε τῆς Ἐργατιάς τή Νίκη: Καί νά ὁ Μῆτσος ἔρχεται, πάνω στή γῆς βαδίζει. Τό πρόσωπό του εἶν' γλωμό, ἔχει πικρό τ' ἄχειλι, Ὅμως πάντα στά μάτια του ἡ καλωσύνη λάμπει. Αὐτός πού μόνο Πίστεψε, πού εἶταν ὄλος Ἀγάπη, Γιά δέστε πῶς μᾶς ἔτεινε τά ματωμένα χέρια, Στά ξεσκισμένα στήθεια του ἀπάνω νά μᾶς σφίξη. Στόν τοῖχο πού τον ἔσουρναν, τυφλό, νάν τον σκοτώσουν, Στό μέρος ὅπου ἀκούμπησε τό εὐγενικό κορμί του, Οἱ πέτρες δάκρυα στάζουνε καί σκούζουν στοιχειωμένες. Κι' ἕνας ἀετός, ρωμηός ἀετός, ὄλο ἐκεῖ πετάει, Καί τῶν φτερῶν του τή σκιά ρίχτει στό μαῦρο τόπο, Κι' ὄλο βογγᾶ, ξερνά χολή, καί ὄλο βλαστημάει<sup>364</sup>».

Στο ποίημα προβάλλεται ο τύπος του υπερανδρισμού<sup>365</sup> μέσα από τα παλληκάρια που χάθηκαν στη μάχη. Πιο αναλυτικά, ο ποιητής εκφράζει την ανδρεία που χαρακτήριζε αυτούς τους άνδρες που πέθαναν ως ήρωες, τιμώντας την πατρίδα. Τονίζει τα χαρακτηριστικά που τους εντάσσουν σε αυτό το τύπο ανδρισμού. Πρόκειται για παλικάρια που ήταν αετοί της πόλης τους «αἰτός τῆς Ρούμελης<sup>366</sup>», αποτελούν στήριγμα της πόλης τους για αυτό και τους χαρακτηρίζει ως «πύργος στήν

<sup>362</sup> Βλ. Μ. Κανατσούλη, (2008), ὄπ. π., σελ. 202-207.

<sup>363</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 134,137.

<sup>364</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 134,137.

<sup>365</sup> Βλ. Μ. Κανατσούλη, (2008), ὄπ. π., σελ. 202-207.

<sup>366</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 134.



Αταλάντη<sup>367</sup>», χαρακτηρίζονται από περίσσια δύναμη, σθένος, ανδρεία ενώ παράλληλα διακατέχονται και από το συναίσθημα του δικαίου, «στήν άντρεία, στή λεβεντιά, πρώτος μέσα στους πρώτους, τοῦ Δίκιου και τῆς Λευτεριάς τ' ἄξιο τό παλληκάρι<sup>368</sup>».

Ακόμη τα παλικάρια διακατέχονται από υψηλό φρόνημα για τη πατρίδα «κι' ἡ σκέψη του εἶταν ψηλή ὡσάν τά κυπαρίσσια<sup>369</sup>». Παλεύουν για την ελευθερία με αυτοθυσία και γενναιότητα. Δεν γνωρίζουν πόνο και κακουχίες αλλά συνεχίζουν να μάχονται. Διακατέχονται από τέτοια γενναιότητα που ακόμη και οι πέτρες κλαίνε στο χαμό τους και οι αετοί που πετούν ψηλά φωνάζουν από θλίψη που χάθηκαν αυτοί οι ανδρείοι άντρες, «οἱ πέτρες δάκρυα στάζουνε καί σκούζουν στοιχειωμένες. Κι' ἕνας ἀετός, ρωμηός ἀετός, ὄλο ἐκεῖ πετάει, καί τῶν φτερῶν του τῆ σκιά ρίχτει στό μαῦρο τόπο, κι' ὄλο βογγᾶ, ξερνᾶ χολή, καί ὄλο βλαστημάει<sup>370</sup>.»

Το ἐπόμενο ποίημα με τίτλο *Περί Κροκόδειλου Κλάδα*<sup>371</sup>, εἶναι το ἐξῆς: «ποιος εἶταν ὁ Κροκόδειλος Κλαδᾶς; εἶταν πραγματικά κορκόδειλος καί ψεύτικα κι' ἀπατηλά τά κλάῦματά του μέσ' στή νύχτα; ὄχι: πραγματικά εἶταν αἰτός πού ἐκλαιγε ἀληθινά τῆ νύχτα (δηλαδή κατά τῆς νύχτας τῆ διάρκεια καί για τῆ νύχτα τῆς σκλαβιάς πού ἔπνιγε ἄσπλαχνα- βαρεία- ὀλόκληρη τῆ χῶρα) ἀλλά τά κλάῦματα γι' αὐτόν εἶσαν ἐκτόνωση κάποτε τά δάκρυα στέρευαν και μέσα του ζύπναγε ὁ πόθος κι' ἡ ἐλπίδα τῆς αὐγῆς: ὄλα νά τά βαρέση χάμου καί ν' ἀνοίξη τά φτερά του καί μέσ' στή χαρά τοῦ ἡλίου μεγαλόπρεπ' ἀργοπέταγε ἐτιμωροῦσε τούς δειλούς τούς ἄναντρους κι' ἔσπερνε τῆς λευτεριάς μηνύματα στις ψυχές τίς καλογεννημένες μέ τίς φωνάρες του δέν ἐξεστόμιζε κοτσάνες- ὡσάν ἄλλους- ἀλλά μόνη τῆ λέξη τήν ἱερή βροντολαλοῦσε: Ἐλευθερία! καί δέν τόν ἔγνοιαζε ἄν στό βασίλειμα ψόφιο ἢ ζωντανό ὁ ἡλιος τόν πετύχαινε: πάντως θέ νά τόν ἔβρισκε ὅπωςδήποτε ἀετό μέσα στά δέντρα χωρίς δεσμά κι' ἐλεύθερο για πάντα!<sup>372</sup>».

Παρουσιάζεται πάλι ο τύπος του υπεραρσενικού ανδρισμού<sup>373</sup> αὐτή τη φορά στο πρόσωπο του Κροκόδειλου Κλάδα. Μπορεῖ το ὄνομα να παραπέμπει σε κροκόδειλο

<sup>367</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 134.

<sup>368</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 134.

<sup>369</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 137.

<sup>370</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 137.

<sup>371</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 138-139.

<sup>372</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 138-139

<sup>373</sup> Βλ. Μ. Κανατσούλη, (2008), ὄπ. π., σελ. 202-207.

όμως ο ποιητής τον παρομοιάζει με αετό διότι ήταν γενναίος και φιλόπατρις καθώς κάθε βράδυ έκλαιγε για την σκλαβιά που βίωνε η πατρίδα του, «όχι: πραγματικά εΐταν αΐτός πού έκλαιγε αληθινά τή νύχτα... γιά τή νύχτα τής σκλαβιάς πού έπνιγε άσπλαχνα – βαρειά - όλόκληρη τή χώρα<sup>374</sup>». Βέβαια τα κλάματα αυτά δεν ήταν στεναχώριας, αλλά εκτόνωσης, προκειμένου να ξαναβρεί το πόθο του να ριχτεί στη μάχη πάλι για τη πατρίδα, «άλλά τά κλάυματα γι' αυτόν εΐσαν εκτόνωση κάποτε τά δάκρυα στέρευαν και μέσα του ζύπναγε ό πόθος κι' ή έλπίδα τής αύγής<sup>375</sup>».

Επιπρόσθετα, τιμωρούσε τους δειλούς και τους άναντρους, «έτιμωροΰσε τούς δειλούς τούς άναντρους<sup>376</sup>». Ο υπερανδρισμός<sup>377</sup> ως τύπος ανδρισμού, επιβάλλεται με τη φωνή του και στο συγκεκριμένο ποίημα ο Κροκόδειλος Κλάδας φωνάζει και εκείνος αλλά όχι για να πει «κοτσάνες» αλλά για να διαλαλήσει την ελευθερία «μέ τίς φωνάρες του δέν έξεστομίζε κοτσάνες - ώσάν άλλους - αλλά μόνε τή λέξη τήν ιερή βροντολαλοΰσε: Έλευθερία!<sup>378</sup>». Τέλος ο συγκεκριμένος τύπος ανδρισμού δεν ενδιαφερόταν για το αν θα ζήσει ή αν θα πεθάνει αλλά γνώριζε ότι θα γινόταν αετός, ένα ζώο που χαρακτηρίζεται για την δύναμη του, την γρηγοράδα του και τη γενναιότητα του, «καί δέν τόν έγνοιαζε αν στό βασίλεμα ψόφιο ή ζωντανό ό ήλιος τόν πετύχαινε: πάντως θέ νά τόν έβρισκε όπωσδήποτε αετό μέσα στά δέντρα χωρίς δεσμά κι' έλεύθερο γιά πάντα!<sup>379</sup>».

Το επόμενο ποίημα με τίτλο *Το ποίημα της Έσθηρ Μπεσσάλελ*<sup>380</sup>, είναι το εξής: «σάν ξαναεπιστρέψω στή Θεσσαλονίκη από τήν κόλαση δέν θέ ν' αφήσω τούς άγαπητούς μου τούς Όβραίους πάλι νά μέ ζουρλάνουνε μέ τά «είδες Σολομωνικό –τάδε σύνταγμα- είδες Μωϋσή –τόν τάδε λόχο τάδε διμοιρία- ή ίσως νά έσυνάντησες τόν Άβραμικό πουθενά;...» καί άλλα... θά τούς άρπάξω απ' τά μοΰτρα τούς άγαθούς τούς πονεμένους άνθρωπους καί μέ φωνές καί με σκουζίματα θά έπιμείνω νά μοΰ ποΰν αν συναντήσαν πουθενά ποτέ – καί τώρα ποΰ νά βρίσκεται;- τήν Έστερικά τή Ρίκα τ' άστέρι τό λαμπρό στά πρώτα έρωτικά μου χρόνια τά νεανικά τά μικράτα μου! ώ! τό κελεποΰρι τοΰ μεγάλου παρισινοΰ βιβλιοπωλείου! ή χαριτωμένη γαλλιδούλα! (μέ βαθειές ρίζες -όμως- είς γήν Χαναάν) ώ! ή ύπέροχη μαγνόλια! ή κατάλευκη

<sup>374</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 138.

<sup>375</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 138-139.

<sup>376</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 139.

<sup>377</sup> Βλ. Μ. Κανατσούλη, (2008), όπ. π., σελ. 202-207.

<sup>378</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 139.

<sup>379</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 139.

<sup>380</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 140-142.

γαρδένια τ' ἄσπρο μου γιασεμί μέ τά βελούδινα σπανιόλικά της μάτια ὦ! ὁ ποιητικός ἀπόηχος τῶν γιοφυριῶν πάνω στό Σηκουάνα ἢ φουντωτή ἀνθισμένη καστανιά τῶν μακρῶν λεωφόρων ἢ μαγευτική γλυσίνα τῶν ἀνακτορικῶν πάρκων ἢ ἄκρως δονούμενη θεσπέσια ἄρπα τοῦ Δαυῖδ! μά πῶς τήν ἔχασα τήν ἄφατη τήν εὐτυχία ἀπ' τά χέρια μου! οἱ δίνες τῆς ζωῆς ὑπῆρξαν ἢ αἰτία... παντοῦ καί πάντα τήν ἀναπολῶ πάντα τή σκέφτομαι κι' ὁ νοῦς μου τώρα καί πάντα εἶναι κοντά της μήπως νά μετανάστεψε -ὡς ποθοῦσε- στό «Ἐρέτζ Ἰσραέλ»; μήπως μοῦ τήν ἐκάμαν λουλουδάκι οἱ ἀπαίσιοι Νατσηδες; ἢ μήπως τώρα νᾶναι κάπου νά μαραΐνεαι καί νά μή μέ θυμᾶται;<sup>381</sup>»

Ο ποιητής προβάλλει τον τύπο της όμορφης γυναίκας που μαγεύει τους άνδρες με τα κάλλη της. Πρόκειται για ένα τύπο γυναίκας που διαθέτει χαρακτηριστικά που η κοινωνία έχει συνδέσει με το γυναικείο φύλο<sup>382</sup>. Όσο αφορά τα χαρακτηριστικά αυτά, οι γυναίκες συχνά προβάλλονται με στερεοτυπικό τρόπο καθώς παρουσιάζονται ως μητέρες, νοικοκυρές, σύζυγοι, πάντα όμορφες και περιποιημένες. Η γυναίκα λοιπόν, δρα μέσω μίας αρμονίας των κινήσεων της, με απaráμιλλη ομορφιά τέτοια ώστε να παρομοιάζεται με ολάνθιστα λουλούδια και μελωδικά μουσικά όργανα και φυσικά είναι ταπεινή και απαλό και ευγενικό βλέμμα<sup>383</sup>.

Σε όλες τις πτυχές του ποιήματος ο ποιητής τονίζει την ομορφιά της, δίνοντας έμφαση στην επιδερμίδα της, τα μάτια της και τη νεότητα της καθώς αναφέρει «τ' ἀστέρι το λαμπρό..., ἢ χαριτωμένη γαλλιδούλα..., ὦ! ἢ ὑπέροχη μαγνόλια! ἢ κατάλευκη γαρδένια τ' ἄσπρο μου γιασεμί μέ τά βελούδινα σπανιόλικά της μάτια<sup>384</sup>.» Ακόμη, ο ποιητής προκειμένου να παρουσιάσει την απaráμιλλη ομορφιά της χρησιμοποιεί λέξεις οι οποίες δημιουργούν στον αναγνώστη όμορφες και γαλήνιες ηχοποιητικές εικόνες «ὦ! ἢ ὑπέροχη μαγνόλια! ἢ κατάλευκη γαρδένια τ' ἄσπρο μου γιασεμί μέ τά βελούδινα σπανιόλικά της μάτια ὦ! ὁ ποιητικός ἀπόηχος τῶν γιοφυριῶν πάνω στό Σηκουάνα ἢ φουντωτή ἀνθισμένη καστανιά τῶν μακρῶν λεωφόρων ἢ μαγευτική γλυσίνα τῶν ἀνακτορικῶν πάρκων ἢ ἄκρως δονούμενη θεσπέσια ἄρπα τοῦ Δαυῖδ!<sup>385</sup>» Η κοπέλα κατάφερε να μαγέψει με την ομορφιά της τον ποιητή ο οποίος συλλογίζεται πως μπόρεσε να τη χάσει από τη ζωή του και που μπορεί να βρίσκεται,

<sup>381</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 140- 142.

<sup>382</sup> Βλ. Γ. Παπαντωνάκης & Τ. Κωτόπουλος, όπ. π., σελ. 101.

<sup>383</sup> Βλ. Γ. Παπαντωνάκης & Τ. Κωτόπουλος, όπ. π., σελ. 101.

<sup>384</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 141.

<sup>385</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 141.

καθώς αναφέρει «μά πῶς τήν ἔχασα τήν ἄφατη τήν εὐτυχία ἀπ' τά χέρια μου!... παντοῦ καί πάντα τήν ἀναπολῶ πάντα τή σκέφτομαι κι' ὁ νοῦς μου τώρα καί πάντα εἶναι κοντά της<sup>386</sup>».

Από την άλλη πλευρά ο ποιητής παρουσιάζεται ως ένας συναισθηματικός τύπος<sup>387</sup> ανδρισμού καθώς παρουσιάζεται με ευαισθησίες. Επιπρόσθετα, δείχνει να αναπολεί τις στιγμές του με την Ἔσθηρ στοιχείο που δεν ταιριάζει στο ανδρικό φύλο σύμφωνα με τη κοινωνία αλλά στο αντίθετο φύλο. Αναφέρεται σε εκείνη με τρυφερά λόγια, που αναδεικνύουν την ομορφιά της, «τ' ἀστέρι το λαμπρό..., ἡ χαριτωμένη γαλλιδούλα..., ὦ! ἡ ὑπέροχη μαγνόλια! ἡ κατάλευκη γαρδένια τ' ἄσπρο μου γιασεμί μέ τά βελούδινα σπανιόλικά της μάτια<sup>388</sup>», δεν σταματάει να την σκέφτεται και να νοιάζεται για το πως ἔχει καταλήξει ούτε στιγμή, «παντοῦ καί πάντα τήν ἀναπολῶ πάντα τή σκέφτομαι κι' ὁ νοῦς μου τώρα καί πάντα εἶναι κοντά της<sup>389</sup>», «μήπως νά μετανάστεψε -ὡς ποθοῦσε- στό «Ἐρέτζ Ἰσραέλ»; μήπως μοῦ τήν ἐκάμαν λουλουδάκι οἱ ἀπαίσιοι Νατζήδες; ἢ μήπως τώρα νᾶναι κάπου νά μαραίνεται καί νά μή μέ θυμᾶται<sup>390</sup>;».

Το ποίημα με τίτλο *Διώνη*<sup>391</sup> είναι ως εξής: «οἱ ἄντρες ποθοῦν τό κάλλος οἱ γυναῖκες ἀφειδῶς τό προσφέρουνε: αὐτό τό παραδεχόμαστε κι' ἐμεῖς τῶν Μαραθωνομάχων γι' αὐτό δέν ἔχουν λόγο τό ἔτος τῆς γυναίκας κι' οἱ ἄλλες ἀνόητες φασαρίες καί τά μασκαραλίκια τῶν σουφραζεττῶν ἀπό τό «τῆ Ὑπερμάχῳ Στρατηγῶ» τίς κρητικές μαντινάδες τόν «Ἀρφάβητο τῆς Ἀγάπης» ἀπό τούς ἰθυφαλλικούς χορούς τῶν προγόνων ἴσαμε τό «αὐτά τά μαῦρα μάτια πού μέ κυττάζουνε χαμήλωσέ τα φῶς μου...» πείθουν τούς πάντας γιά τῆς προτάσεως τό ἀκριβές μέ λόγο καί μέ ἔργο ὅλοι συνθέτουμε λαμπρές ἀνθοδέσμες καί ἀέναα τίς προσφέρουμε τῶν γυναικῶν<sup>392</sup>.»

Ο ποιητής προβάλλει ἕνα τύπο γυναικός ο οποίος υιοθετεῖ χαρακτηριστικά που ἡ κοινωνία ἔχει συνδέσει με το γυναικεῖο φύλο<sup>393</sup> καί ἕνα τύπο ἀνδρός ο οποίος υιοθετεῖ χαρακτηριστικά που ἡ κοινωνία ἔχει συνδέσει με το ἀντρικό φύλο<sup>394</sup>. Πιο

<sup>386</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 142.

<sup>387</sup> Βλ. Μ.Κανατσούλη, (2008), ὄπ. π., σελ. 208.

<sup>388</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 141.

<sup>389</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 142.

<sup>390</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 142.

<sup>391</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 145-146.

<sup>392</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 145-146.

<sup>393</sup> Βλ. Γ. Παπαντωνάκης & Τ. Κωτόπουλος, ὄπ. π., σελ. 101.

<sup>394</sup> Βλ. Μ. Κανατσούλη, (2008), ὄπ. π., σελ. 202-207.

συγκεκριμένα, ο ποιητής αναφέρει ότι το ανδρικό φύλο επιθυμεί το αντίθετο φύλο να είναι όμορφο και ενδιαφέρεται μόνο για αυτό καθώς οι γυναίκες αυτό μπορούν να προσφέρουν μόνο την ομορφιά. Επιπρόσθετα, τονίζει ότι οι γυναίκες το προσφέρουν καθώς αυτός είναι ο ρόλος τους, «οί ἄντρες ποθοῦν τό κάλλος οἱ γυναῖκες ἀφειδῶς τό προσφέρουνε: αὐτό τό παραδεχόμεστε κι' ἐμεῖς τῶν Μαραθωνομάχων<sup>395</sup>». Ο Εγγονόπουλος στα ερωτικά του ποιήματα τονίζει την ομορφιά του γυναικείου φύλου, προκειμένου να δώσει έμφαση στο ρόλο της γυναίκας στη ζωή των ανδρών<sup>396</sup>. Σε αυτό το ποίημα προβάλλονται λοιπόν δύο χαρακτηριστικά των δύο φύλων. Πρώτον ότι οι άνδρες βλέπουν στις γυναίκες μόνο την ομορφιά και θεωρούν ότι αυτό έχουν να τους προσφέρουν και δεύτερον οι γυναίκες το γνωρίζουν και το προβάλλουν.

Το επόμενο ποίημα του Νίκου Εγγονόπουλου με τίτλο *Η μπαλλάντα του Ίσιδωρου – Σιδερῆ- Στέϊκοβιτς*<sup>397</sup> είναι το εξής: « ὁ Σιδερῆς - Ίσιδωρος- Στέϊκοβιτς εἶταν «καβάσης» στό γονικό τό σπίτι τοῦ πατέρα μου καί παρέμεινε ἔτσι πιστός κοντά του σ' ὅλη του τή ζωή (μόνο πού κάποτε –μά ἐλαφρότητα- κακοκαρδίζανε γι' ἀσήμαντα μικρο-ζητήματα ἡλικίας: ποιός ἀπ' τους εἶταν μεγαλύτερος) ὁ Σιδερῆς «χαρβάτης» - κροάτης- τήν καταγωγή βέρο Ρωμιό ἐλόγιαζε –καί εἶτανε- τόν ἑαυτό του σωρούς ἐφημερίδες δικές μας ἔφερνε στό σπίτι νά τοῦ τίς διαβάση καθώς ὁ ἴδιος γρῦ δέν σκάμπαζε ἀπό γράμματα μέ τά δικά τους χιόνια τά χρόνια τόν ἀναγκάζανε τόν Σιδερῆ στό μουστάκι- μόνο- να περνᾶη κάθε τόσο μπογιατζάρα –οἱ ἀγαθοί Πολῖτες τό λέν «πάει στό Μπογιατζίκιοῖ» ( Μπογιατζίκιοῖ = τό Βαφεοχώριον)- κούτσαινε κιόλας ἀπ' τό δεξί του πόδι καθώς ἐπίστεψε στίς ἐπαγγελίες γιά δικαιοσύνη καί λευτεριά τῶν Νέο-τούρκων καί νέος ἔλαβε μέρος στά σχετικά ματοκυλίσματα γιά νά ἐξασφαλίση τά πρὸς το ζῆν ἔκανε ὅλες τίς δουλειές ντουβαρτζῆς ἀσπριτζῆς συγκολλητής πολυτεχνᾶς ἐν ἐνί λόγῳ πολλές φορές καί θυρωρός σέ πολυκατοικία ὅμως τίς Κυριακές μέ τήν καλή τή φορεσιά ἐφάνταζε ἔλαμπε πατοῦσε δῶ βρισκόταν κεῖ περεχυμένος πατσουλιά (λάτρης ὡς εἶταν τοῦ ὠραίου φύλου) μέ τ' ἄλικο φεσάκι του πού τῶβγαζε σάν ἔμπαινε στήν ἐκκλησιά ἔλεγε πῶς ἡ βουργάρα ἡ μάνα του εἶτανε μάγισσα κάτι πού μοῦ εἶναι φυσικά ἀδύνατο ἐγὼ νά βεβαιώσω ἕνα ὅμως μπορῶ νά πῶ μετά μεγίστης πεποιθήσεως: ὁ Σιδερῆς ὁ Στέϊκοβιτς ὁ ἴδιος εἶτανε ἀπό τούς μεγάλους τί παραμύθια ἀτέλειωτα τί ἱστορίες τοῦ Ναστραδίν Χότζα καί δέν ἤξερε ἄλλοτε πάλι μέ τό στόμα ἔκαμε τίς φανφάρες τά ἐμβατήρια τοῦ τακτικοῦ τουρκικοῦ

<sup>395</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὀπ. π., σελ. 145.

<sup>396</sup> Βλ. Δ. Βλαχοδήμος, *Διαβάζοντας το παρελθόν στον Εγγονόπουλο*, (Αθήνα, 2006), σελ. 145.

<sup>397</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὀπ. π., σελ. 153-156.

στρατοῦ μέ τούς «παθητικούς» σκοπούς τους ἄλλοτε περιέγραφε γεγονότα καταπληκτικά τῆς ... τρεχούμενης ζωῆς με ἄρτια τεχνική *commedia dell' arte* ἀλλά πρό πάντων εἶτανε ζωγράφος ἀπό τούς πιά δυνατούς τί θαυμάσιες μορφές καί σχέδια μέ τό Φάμπερ Ν° 2 βγαῖναν ἀπ' τά χέρια του –σάλιωνε μέ τή γλῶσσα καί τή μύτη τοῦ μολυβιοῦ γιά τούς «πλέον μαύρους» τόνους του- μέ λαμπερές λαδομπογιές ζωγράφιζε στό σατέν ἄπειρης καλλονῆς εὐμορφάδας λουλούδια καί γοργόνες (αὐτές δά εἶτανε τό μεράκι του) καί ρήμαζα –κρυφά- τά ἐπισκεπτήρια τῶν γονένων μου: τό χαρτί πάντα μᾶς ἐρχόταν λιγοστό παιδάκι ὡσάκις τύχαινε νά μέ πηγαίνουνε στή Βασιλεύουσα μέ τί λαχτάρα ἔτρεχα νά βρῶ τόν Σιδερῆ καί νά χαρῶ τά μαγικά του τά ὑπέροχα χαρίσματα γιατί ὁ σεμνός καί πολλά θαυμαστός αὐτός Σιδερῆς ὑπῆρξε πράγματι ὁ μέγας Δάσκαλός μου μαζί μέ τόν Παρθένη καί τόν Κόντογλου κι' ἔπρεπε νάν τό πῶ<sup>398</sup>».

Στο ποίημα αὐτό λοιπόν, παρουσιάζεται ο υπεραρσενικός<sup>399</sup> τύπος ανδρισμού στο πρόσωπο του Σιδερῆ. Ο συγκεκριμένος τύπος ανδρισμού υιοθετεῖ κάποια χαρακτηριστικά τα οποία συνάδουν με τον υπερανδρισμό<sup>400</sup>. Ο Σιδερῆς επιθυμεί να διαβάσει την εφημερίδα του κάθε πρωί, μία συνήθεια η οποία ἀπό την κοινωνία της εποχῆς ἔχει χαρακτηριστεῖ ὡς ἀνδρική ὑπόθεση, την οποία ὁμως δεν μπορεί να την πραγματοποιήσει χωρίς βοήθεια καθώς ο ἴδιος δεν μπορεί να διαβάσει «ἐφημερίδες δικές μας ἔφερνε στό σπίτι νά τοῦ τίς διαβάσει καθώς ὁ ἴδιος γρῦ δέν σκάμπαζε ἀπό γράμματα<sup>401</sup>». Επιπλέον, τον ἐνδιέφερε η ἐμφάνιση του να ἔχει το μαύρο του μουστάκι, ὅπως ὀριζε τότε η κοινωνία για τους ἄνδρες. Εκείνος ὁμως λόγω ηλικίας δεν εἶχε μαύρο μουστάκι, ἔτσι ἐπέλεγε να το βᾶψει «μέ τά δικά τους χιόνια τά χρόνια τόν ἀναγκάζανε τόν Σιδερῆ στό μουστάκι- μόνο- να περνᾶ κάθε τόσο μπογιατζᾶρα<sup>402</sup>».

Επιπρόσθετα, ἔχει αγωνιστεῖ στο πόλεμο προκειμένου να ἀποκτήσει η Ελλάδα πάλι την δικαιοσύνη και την ελευθερία της. Ἀπό αὐτή τη μάχη βγήκε λαβωμένος καθώς κουτσαίνει ἀπό το ἕνα πόδι, «κούτσαينه κιόλας ἀπ' τό δεξί του πόδι καθώς ἐπίστεψε στίς ἐπαγγελίες γιά δικαιοσύνη καί λευτεριά<sup>403</sup>». Ἀγωνίστηκε λοιπόν με γενναιότητα

<sup>398</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 153-156.

<sup>399</sup> Βλ. Μ. Κανατσούλη, (2008), ὄπ. π., σελ. 202-207.

<sup>400</sup> Βλ. Μ. Κανατσούλη, (2008), ὄπ. π., σελ. 202-207.

<sup>401</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 153-154.

<sup>402</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 154.

<sup>403</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 154.

και περίσσιο σθένος για μία χώρα την οποία αγάπησε σαν πατρίδα του καθώς εκείνος καταγόταν από την Κροατία «κροάτης- τήν καταγωγή βέρο Ρωμιό έλόγιαζε<sup>404</sup>». Ακόμη, δεν φοβάται να δοκιμαστεί και να κάνει την οποιαδήποτε δουλειά προκειμένου να μπορέσει να ζήσει «για νά εξασφαλίση τά πρός τό ζήν έκανε όλες τίς δουλειές ντουβαρτζής άσπριτζής συγκολλητής πολυτεχνᾶς έν ένί λόγω πολλές φορές καί θυρωρός σέ πολυκατοικία<sup>405</sup>». Τέλος ο Σιδερής λατρεύει το γυναικείο φύλο, καθώς ο ποιητής αναφέρει ότι κάθε Κυριακή που πήγαινε στην εκκλησία έβαζε την κολόνια του για να προσελκύσει το αντίθετο φύλο, αλλά και σεβόταν τα έθιμα της εκκλησίας καθώς εκτός από ότι πήγαινε κάθε Κυριακή έβγαζε και το καπέλο του πριν μπει «όμως τίς Κυριακές μέ τήν καλή τή φορεσιά έφάνταζε έλαμπε πατούσε δῶ βρισκόταν κεί περεχυμένος πατσουλιά ( λάτρης ώς εΐταν τοῦ ωραίου φύλου) μέ τ' ἄλικο φεσάκι του πού τῶβγαζε σάν ἔμπαινε στήν εκκλησιά<sup>406</sup>».

Το προτελευταίο ποίημα της συλλογής με τίτλο *Ο Βελισάριος*<sup>407</sup> είναι το εξής: «σά βόγγαε ή ἄγια αὐτοκρατορία ἀπό τά δεινά ὅταν τό ἔθνος λύφαε ἀπό τίς ἐπιθέσεις τῶν Βαρβάρων κι' ή ἐπικράτεια ὀλόκληρη γονάτιζε μέ τ' ἄλλεπάλληλα τῶν ἐχτρῶν χτυπήματα πάντα σ' αὐτόν προσφεῦγαν γιά ν' ἀπαλλάξη τή χώρα ἀπό τά βάσανα ἀπ' αὐτόν πάλι ἐπροσδοκοῦσαν τήν ἀπολύτρωση τή σωτηρία κι' ἔπειτα; ἔπειτα: ποῦ τόν ξέραν ποῦ τόν εἶδανε; ἔτσι στούς τελευταίους ἀκριβῶς χρόνους τῆς φθίνουσας περιόδου «τοῦ '30» ἀναμεσίς στούς φιλόδοξους μέ τ' ἀκαθόριστα σχέδια τοῦς ἄγρια λυσσαγμένους –παρ' ὄλο τό ἰσχνότατο τῶν ἐφοδίων τους- γιά μιάν ὄσο μποροῦσαν πλατύτερη ἐπικράτηση τοῦς ἄγουρους –σαλιάρηδες- διακονιάρεους καί κλέφτες τῆς δόξας ξεκίνησε νεώτατος ὁ Βελισάριος παρέα μέ τόν Ἄνδρέα τόν Ἐμπειρῖκο νά δημιουργήση καί νά ζήση<sup>408</sup>».

Ο ποιητής στο συγκεκριμένο ποίημα προβάλλει τον τύπο του υπερανδρισμού<sup>409</sup>. Προβάλλεται, ένας γενναίος άνδρας στον οποίο στηρίζεται η κοινωνία όπως αναφέρει και ο ποιητής «πάντα σ' αὐτόν προσφεῦγαν<sup>410</sup>». Η χώρα βασιζόταν σε εκείνον για να τους σώσει «για ν' ἀπαλλάξη τή χώρα ἀπό τά βάσανα<sup>411</sup>» και να τους οδηγήσει στην

<sup>404</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 153.

<sup>405</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 154.

<sup>406</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 154.

<sup>407</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 161-162.

<sup>408</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 161 -162.

<sup>409</sup> Βλ. Μ. Κανατσούλη, (2008), όπ. π., σελ. 202-207.

<sup>410</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 161.

<sup>411</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), όπ. π., σελ. 161.

σωτηρία «ἀπ’ αὐτόν πάλι ἐπροσδοκοῦσαν τὴν ἀπολύτρωση τῆ σωτηρία<sup>412</sup>». Ὁλη ἡ χώρα τον σέβεται και τον εκτιμάει καθὼς εἶναι ο μόνος που μπορεί να σώσει την χώρα και να τους οδηγήσει στη λύτρωση.

---

<sup>412</sup> Βλ. Ν. Εγγονόπουλος (1992), ὄπ. π., σελ. 161.



## Κεφάλαιο 6<sup>ο</sup> : Το κοινωνικό φύλο μέσα από δεκαπέντε πίνακες του Νίκου Εγγονόπουλου

Στο παρόν κεφάλαιο θα επιχειρηθεί η διερεύνηση του κοινωνικού φύλου μέσα από δεκαπέντε πίνακες του Ν. Εγγονόπουλου<sup>413</sup>.

Στο πρώτο πίνακα που επισυνάπτεται στο συγκεκριμένο κεφάλαιο παρατηρείται και ο μόνος πίνακας όπου μία από τις φιγούρες έχει χαρακτηριστικά προσώπου. Πιο συγκεκριμένα, στη μέση παρουσιάζεται ο Ερμής, ο οποίος από τα χαρακτηριστικά του προσώπου του, φαίνεται ότι περιμένει. Επιπρόσθετα, στο κεφάλι του έχει ένα χαρακτηριστικό καπέλο της εποχής (1930-1940) ενώ στο χέρι του κρατάει ένα σπαθί. Το σώμα του τυλίγει ένα μπλε ύφασμα και έχει μία θήκη για σπαθί στη μέση. Από την άλλη πλευρά, ο ζωγράφος δεν παρουσιάζει τον Ερμή με υπερδιογκωμένο σώμα, ούτε με μούσια στο πρόσωπο για να τονίσει την ανδρική του φύση.

Ο έμφυλος ρολός<sup>414</sup> που παρουσιάζεται στο συγκεκριμένο πίνακα φαίνεται να είναι αυτός ενός άνδρα. Ο ρολός που επιτελεί<sup>415</sup> γίνεται αντιληπτός από το αντικείμενο που κρατά, δηλαδή το σπαθί. Ακόμη, η θήκη του σπαθιού είναι ζωσμένη στον σώμα του άνδρα με ένα μπλε μαντήλι, χρώμα που συχνά παραπέμπει στο αρσενικό φύλο. Το καπέλο που φοράει είναι ένα ανδρικό καπέλο με βάση το σχέδιο του. Η σωματική διάπλαση του άνδρα αυτού δεν είναι αρκετά μυώδες ώστε να παραπέμπει σε κάποιο πολεμιστή.

Δεξιά του και αριστερά του παρουσιάζονται δύο ανδρείκελα με ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Το αριστερό ανδρείκελο παρουσιάζεται με τονισμένα μπράτσα και δάχτυλα ποδιών ενώ είναι τυλιγμένο με ένα λευκό χιτώνα που παραπέμπει σε φόρεμα και τονίζει την ελληνικότητα του ποιητή. Γίνεται φανερό ότι πρόκειται για έναν άνδρα. Αξίζει να σημειωθεί ότι αντί για κεφάλι έχει μία γλάστρα με ένα φυτό η οποία μπορεί να παραπέμπει στην άνθιση. Λόγω του υπερρεαλισμού μπορεί να θέλει να τονίσει ότι οι απόψεις του συγκεκριμένου ανδρός δεν παραμένουν «κολλημένες» στην εποχή αλλά ανθούν. Το σκηνικό είναι σε γήινα χρώματα λαδί και μπεζ ενώ δεν λείπει και το ελληνικό στοιχείο έξω από το παράθυρο με το μπλε του ουρανού.

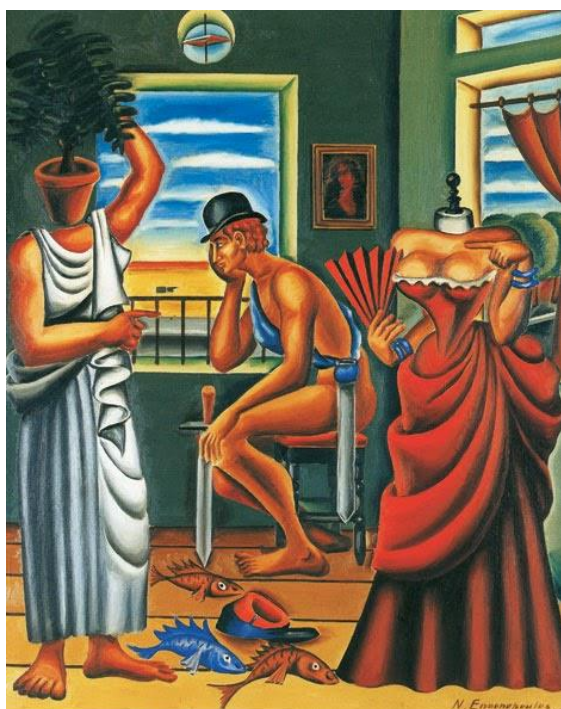
<sup>413</sup> Βλ. Α. Αργυρίου κ.α., *Νίκος Εγγονόπουλος: Η αγάπη είναι ο μόνος δρόμος*, (Αθήνα, 2007).

<sup>414</sup> Βλ. R.W. Connell, (2006), *όπ. π.*, σελ. 163-164.

<sup>415</sup> Βλ. J. Butler (2017), *όπ. π.*, σελ. 46.

Ο έμφυλος ρόλος<sup>416</sup> που προβάλλεται από το συγκεκριμένο ανδρείκελο είναι αυτός ενός άνδρα ο οποίος δεν παραμένει στα χαρακτηριστικά που η κοινωνία έχει προσδώσει στους άνδρες αλλά διαφέρει. Πιο συγκεκριμένα, αντί για παντελόνι φοράει ένα χιτώνα ο οποίος παραπέμπει σε φόρεμα. Η σωματική του διάπλαση είναι μυώδης και έτσι γίνεται αντιληπτό ότι πρόκειται για έναν άνδρα<sup>417</sup>.

Όσο αφορά το τρίτο ανδρείκελο πρόκειται για μία γυναικεία μορφή στην οποία έχει τοποθετηθεί ένα μπορντό φόρεμα μακρύ το οποίο τονίζει το μπούστο το οποίο προβάλλει ιδιαίτερα ο ζωγράφος. Επιπρόσθετα, κρατάει μία βεντάλια μπορντό στο αριστερό της χέρι και σε κάθε χέρι φοράει από δύο μπλε βραχιόλια. Αυτό το ανδρείκελο σε αντιδιαστολή με το άλλο δεν έχει καθόλου πρόσωπο. Επίσης αξίζει να σημειωθεί ότι το ένα ανδρείκελο δείχνει το άλλο σηκώνοντας το δείκτη τους. Ο έμφυλος ρόλος που προβάλλεται μέσω του συγκεκριμένου ανδρείκελου είναι φανερό ότι πρόκειται για το ρόλο μίας γυναίκας ο οποίος ενισχύεται μέσω των ενδυμάτων και των αξεσουάρ που φοράει<sup>418</sup>. Τέλος γίνεται φανερό ότι πρόκειται για το γυναικείο φύλο μέσω του στήθους που διακρίνεται στο ανδρείκελο<sup>419</sup>.



Εικόνα 1: Ο Ερμής εν αναμονή, 1939.

<sup>416</sup> Βλ. R.W. Connell, (2006), όπ. π., σελ. 163-164.

<sup>417</sup> Βλ. J. Butler (2017), όπ. π., σελ. 46

<sup>418</sup> Βλ. R.W. Connell, (2006), όπ. π., σελ. 163-164.

<sup>419</sup> Βλ. J. Butler (2017), όπ. π., σελ. 46

Ο επόμενος πίνακας με τίτλο *Αργώ* μπορεί να χαρακτηριστεί και ως ένας ανδροκρατούμενος πίνακας. Πιο συγκεκριμένα, παρουσιάζονται πέντε ευδιάκριτες φιγούρες πάνω στη βάρκα ενώ ο θεατής μπορεί να υποθέσει ότι υπάρχουν δύο ακόμα μέσα στο νερό. Το περιβάλλον σε αυτό το πίνακα είναι εξωτερικό καθώς τα πέντε ανδρείκελα παρουσιάζονται πάνω σε μία βάρκα, ενώ περιτριγυρίζονται από το μπλε του ουρανού και της θάλασσας γεγονός που τονίζει το στοιχείο της ελληνικότητας. Οι έμφυλοι ρόλοι οι οποίοι παρουσιάζονται σε αυτό το πίνακα είναι εκείνοι κάποιον ανδρών χωρίς όμως να έχουν έντονα χαρακτηριστικά, τουλάχιστον όχι όλοι, τα οποία παραπέμπουν στα χαρακτηριστικά αυτά τα οποία η κοινωνία έχει συνδέσει με το ανδρικό φύλο<sup>420</sup>.

Περιγράφοντας λίγο τα ανδρείκελα που παρουσιάζονται φαίνονται δύο γεννητικά όργανα ενώ οι φιγούρες κρατούν στα χέρια τους διάφορα αντικείμενα, τα οποία παραπέμπουν στο φαλλικό σύμβολο. Πιο συγκεκριμένα, η μία φιγούρα κρατάει ένα ρόπαλο, η άλλη ένα σπαθί και η τρίτη ένα μεγάλο κουπί. Ακόμη οι τρεις φιγούρες έχουν στο χέρι τους ασημένιο δακτυλίδι στο δείκτη τους το οποίο τονίζεται καθώς προτάσσουν το χέρι τους. Ακόμη, ένα άλλο στοιχείο το οποίο ενισχύει τον έμφυλο ρόλο τους ως άνδρες είναι το δέρμα και το κεφάλι ζώου το οποίο ένα ανδρείκελο έχει τοποθετήσει στο κεφάλι του.

Βέβαια αυτό το στοιχείο αποτελεί και ένα γεγονός το οποίο τονίζει τη γενναιότητα και την ανδρεία του συγκεκριμένου ανδρείκελου. Επιπλέον, η πρώτη φιγούρα έχει τοποθετημένο στο κεφάλι της ένα κόκκινο σκούφο με μαύρα γυαλιά. Η προτελευταία φιγούρα, παρουσιάζεται τυλιγμένη με ένα μπλε ύφασμα στη περιοχή των γεννητικών οργάνων και φοράει ένα κόκκινο κολιέ με πέτρες. Στα χέρια του κρατάει μία χρυσή άρπα. Η τέταρτη φιγούρα είναι καθιστή σε αντίθεση με τις υπόλοιπες οι οποίες είναι όρθιες και κρατάει ένα τσιγάρο χαρακτηριστικό που η κοινωνία έχει αποδώσει στο αρσενικό φύλο. Η φιγούρα παρόλα αυτά παρουσιάζεται σκεπτική. Σε κανένα από τα ανδρείκελα δεν παρουσιάζονται τα χαρακτηριστικά του προσώπου τους.

---

<sup>420</sup> Βλ. R.W. Connell, (2006), όπ. π., σελ. 163-164.



Εικόνα 2: Αργώ, 1948

Ο επόμενος πίνακας στον οποίο θα διερευνηθεί το κοινωνικό φύλο είναι ο *Ορφεύς*. Ο εικαστικός δημιουργός παρουσιάζει τον Ορφέα καθισμένο σε μία καρέκλα. Το σώμα του Ορφέα αποτελείται από ένα ανδρείκελο, μία ακινητοποιημένη μορφή, η οποία παρουσιάζεται άφθαρτη στο χώρο και στο χρόνο. Παρουσιάζεται γυμνός χωρίς ίχνος ρούχου. Τα μόνα αντικείμενα που υπάρχουν πάνω στο ανδρείκελο είναι ένα κολιέ με πετρόλ πέρλες και ένα ψάθινο καπέλο. Ανάμεσα στα πόδια του έχει τοποθετήσει ένα βιολί. Επίσης παρατηρείται η έλλειψη των χαρακτηριστικών του προσώπου του. Το σώμα παρουσιάζεται διογκωμένο με μεγάλα άκρα εμπνευσμένος από τη ζωγραφική του G. De Chirico καθώς και εκείνος παρουσίαζε τις ανθρώπινες φιγούρες με διογκωμένα άκρα<sup>421</sup>, ενώ το χρώμα του ανδρείκελου παραπέμπει στη βυζαντινή τέχνη του Φ. Κόντογλου<sup>422</sup>.

Αξίζει να σημειωθεί ότι ενώ ο εικαστικός δημιουργός έχει επιλέξει να ονοματίσει το ανδρείκελο του με όνομα που παραπέμπει στο αρσενικό φύλο έχει επιλέξει να «κρύψει» τα βιολογικά του χαρακτηριστικά, εκείνα που τον καθιστούν ως αγόρι. Επιπλέον η επιλογή των συγκεκριμένων αξεσουάρ, τα οποία η κοινωνία έχει συνδέσει με το αντίθετο φύλο κάνουν το συγκεκριμένο πίνακα ακόμη πιο ενδιαφέρον. Ο Ν. Εγγονόπουλος λοιπόν μας παρουσιάζει το κοινωνικό φύλο ενός άνδρα ο οποίος επιλέγει να ασχολείται με τις τέχνες και πιο συγκεκριμένα τη μουσική ενώ φοράει διάφορα αξεσουάρ. Η συγκεκριμένη εικόνα έρχεται σε αντιδιαστολή στην εικόνα που

<sup>421</sup> Βλ. Ν. Λοϊζιδη, *Ο Giorgio de Chirico και η σουρεαλιστική επανάσταση*, (Αθήνα, 1987), σελ. 161.

<sup>422</sup> Βλ. Φ. Κόντογλου (1960), όπ. π., σελ. 47-48

η κοινωνία έχει διατυπώσει για έναν άνδρα και ιδιαίτερα την συγκεκριμένη εποχή (1957).

Ο άνδρας τη δεκαετία του '60 παρουσιάζοταν στους πίνακες του Γιάννη Τσαρούχη ιδιαίτερα γυμνασμένος, να μην ασχολείται με τις τέχνες ή αν έπαιζε κάποιο μουσικό όργανο σίγουρα αυτό δεν θα ήταν το βιολί αλλά το μπουζούκι. Ο άνδρας εκείνη την εποχή παρακολουθούσε αθλητικούς αγώνες και δεν καθόταν στο σπίτι του να απολαμβάνει τη μουσική του δίπλα σε ένα βάζο με λουλούδια. Η επιλογή λοιπόν του σκηνικού δεν είναι τυχαία. Ο εικαστικός δημιουργός έχει τοποθετήσει δίπλα στον Ορφέα ένα βάζο με λουλούδια σε κίτρινο χρώμα, μία κουρτίνα σε πετρόλ, το ίδιο ακριβώς χρώμα με τις πέρλες του και οι τοίχοι που το περιβάλλουν είναι και εκείνοι σε έντονο χρώμα μπορντό προς φούξια. Φυσικά, δεν λείπει το ελληνικό στοιχείο που τόσο αρμονικά παντρεύει στο πίνακα του καθώς έχει ζωγραφίσει το μπλε του ουρανού και της θάλασσας μαζί με το λευκό ενός μνημείου<sup>423</sup>.



**Εικόνα 3: Ορφεύς 1957**

Ο επόμενος πίνακας έχει τίτλο *Οδυσσέας και Καλυψώ*. Ο ζωγράφος κινείται πάλι στα ίδια χρώματα με το προηγούμενο πίνακα. Η αριστερή φιγούρα παρουσιάζεται από βιολογικής άποψης ως άνδρας καθώς διαγράφεται ξεκάθαρα το γεννητικό του όργανο. Το ανδρείκελο κοσμείται με ένα χρυσό ριχτό ύφασμα το οποίο πέφτει ελαφριά πάνω στο δεξί του ώμο και καλύπτει περισσότερο την δεξιά του πλευρά. Ο

<sup>423</sup> Βλ. Π. Γιαννόπουλος, *Η ελληνική γραμμή και το ελληνικόν χρώμα*, (Αθήνα, 2012), σελ. 12,34,57.

ζωγράφος έχει επιλέξει το χρυσό χρώμα το οποίο επιλέγει συχνά εμπνευσμένος από το Φ. Κόντογλου<sup>424</sup>. Φυσικά, πάλι δεν υπάρχει κανένα χαρακτηριστικό προσώπου ενώ στο κεφάλι παρατηρείται ένα είδος σκουφιού σε μπρούτσινο χρώμα. Στο δεξί του χέρι κρατάει ένα υπερδιογκωμένο κουπί το οποίο θα μπορούσε να παραπέμπει και στο φαλλικό στοιχείο.

Τα άκρα του είναι υπερδιογκωμένα ενώ στο αριστερό χέρι του παρουσιάζεται ένα ασημένιο δαχτυλίδι συχνό στοιχείο στα έργα του Ν. Εγγονόπουλου. Το δαχτυλίδι δεν είναι ένα αξεσουάρ το οποίο η κοινωνία είχε συνδέσει με το ανδρικό φύλο αλλά περισσότερο με το αντίθετο. Και εδώ ο δημιουργός μας παρουσιάζει το κοινωνικό φύλο ενός άνδρα ο οποίος επιλέγει ένα μανδύα- κάπα με δαχτυλίδι. Όσο αφορά το σκηνικό το πάτωμα παραπέμπει σε σκακιέρα χαρακτηριστικό που χρησιμοποιεί συχνά ο εικαστικός, πετρόλ κουρτίνες ενώ ο τοίχος είναι σε γήινες αποχρώσεις. Φυσικά, δεν απουσιάζει η ελληνικότητα<sup>425</sup> με το μπλε στοιχείο του ουρανού και της θάλασσας, το αρχαίο λευκό κτήριο, καθώς και μία βάρκα η οποία ίσα, ίσα διακρίνεται ανάμεσα στα δύο ανδρείκελα.

Η δεύτερη φιγούρα που παρουσιάζεται στη δεξιά πλευρά της εικόνας είναι αυτή μίας γυναίκας. Το βιολογικό της φύλο είναι θηλυκό καθώς διακρίνεται ευδιάκριτα το γεννητικό της όργανο αλλά και το στήθος της το οποίο ο εικαστικός έχει υπερτονίσει προκειμένου να τονίσει τη θηλυκή της φύση. Και από αυτή τη φιγούρα απουσιάζουν τα χαρακτηριστικά του προσώπου της. Το κεφάλι κοσμούν καφέ μαλλιά, κυματιστά με ένα μπορντό καπέλο με άνθη. Τα νύχια δεν είναι βαμμένα σε καμία από τις φιγούρες. Φοράει ένα μπορντό φόρεμα εποχής γεγονός που τονίζει το φύλο της. Τα άκρα της είναι καλυμμένα με ριγέ ναυτικές κάλτσες ενώ στο δεξί της χέρι κρατάει ένα σκούρο μπλε ψάρι. Στο συγκεκριμένο πίνακα τονίζεται ιδιαίτερα η γυναικεία φύση του δεξιού ανδρείκελου. Το κοινωνικό φύλο συνάδει με το βιολογικό στη συγκεκριμένη φιγούρα. Υπάρχει περίπτωση οι κάλτσες οι ναυτικές και το ψάρι να χρησιμοποιούνται από τον δημιουργό με δόλιο τρόπο προκειμένου να υπερτονίσει τη γυναικεία φύση και ότι με αυτό το τρόπο ξεγέλασε τον Οδυσσέα.

<sup>424</sup> Βλ. Φ. Κόντογλου (1960), όπ. π., σελ. 47-48.

<sup>425</sup> Βλ. Π. Γιαννόπουλος, *Η ελληνική γραμμή και το ελληνικόν χρώμα*, (Αθήνα, 2012), σελ. 12,34,57.



Η σεξουαλικότητα είναι διάχυτη στο συγκεκριμένο πίνακα. Ο γυναικείος ερωτισμός είναι πασιφανής. Ο ζωγράφος μέσω του τονισμού των ερωτογενών σημείων του γυναικείου ανδρείκελου δημιουργεί ένα ερωτικό κλίμα. Ο δημιουργός επιλέγει να τονίσει τη μέση του ανδρείκελου, αφήνει ακάλυπτες τις ερωτικές της περιοχές και επιλέγει αξεσουάρ τα οποία τονίζουν τη θηλυκότητα του ανδρείκελου. Ακόμη το κόκκινο- μπορντό χρώμα δεν είναι μία τυχαία επιλογή καθώς το χρώμα αυτό αποτελεί το χρώμα του πάθους.



Εικόνα 4: Οδυσσέας και Καλυψώ 1956

Στον επόμενο πίνακα που ακολουθεί διακρίνονται τρεις φιγούρες. Το πρώτο ανδρείκελο, παρουσιάζεται γυμνό να ακουμπάει το λευκό ανδρείκελο. Πρόκειται για μία γυναίκα βιολογικά διότι διακρίνεται το στήθος το οποίο ο ποιητής έχει αφήσει ακάλυπτο για να δώσει έμφαση στη γυναικεία της φύση. Σε καμία από τις φιγούρες δεν διακρίνονται τα χαρακτηριστικά του προσώπου. Επιπρόσθετα, έχει ζωγραφίσει και κόκκινα μαλλιά όχι όμως μακριά αλλά κοντά και ιδιαίτερα ατημέλητα. Με το αριστερό της χέρι ακουμπάει την μεσαία λευκή φιγούρα. Αυτή τη φορά ο ποιητής και ζωγράφος δεν έχει επιλέξει να ζωγραφίσει τα ανδρείκελα με το βυζαντινό χρώμα της αγιογραφίας αλλά με ένα πιο φυσικό χρώμα. Με το λευκό χρώμα, τονίζεται ακόμη περισσότερο ο άυλος-συμβολικός χαρακτήρας του σώματος του ήρωα που απεικονίζεται ολόλευκο, σαν άγαλμα. Στο δεξί του χέρι κρατάει μία άρπα. Φυσικά το

λευκό χρώμα παραπέμπει προπαντός στην ελληνικότητα<sup>426</sup>, η οποία ενισχύεται με το μπλε μανδύα, το μπλε στεφάνι στα μαλλιά το μπλε του ουρανού και το λευκό κτήριο που φαίνεται αχνά όπως σε κάθε του πίνακα. Το βιολογικό φύλο του συγκεκριμένου ανδρείκελου μπορεί μόνο να υποπτευτεί, καθώς προβάλλεται μόνο το κοινωνικό του.

Τέλος και στο τρίτο ανδρείκελο ο ζωγράφος δεν φανερώνει το γεννητικό του όργανο αλλά προβάλλει το κοινωνικό του φύλο αντί το βιολογικό. Γύρω από τη μέση του διακρίνεται ένα κίτρινο ύφασμα με ζώνη το οποίο μπορεί να παραπέμπει και σε φούστα. Στους ώμους του έχει ριγμένο ένα μπλε ύφασμα ενώ στο κεφάλι του παρατηρείται ένα κόκκινο σαν σκουφάκι. Ως αξεσουάρ έχει στο λαιμό του πετρόλ πέρλες και στο αριστερό του χέρι ένα ασημένιο δαχτυλίδι το οποίο φοράει στο δείκτη και τονίζει σηκώνοντας το. Ακριβώς από πίσω του παρατηρείται μία λάμπα της εποχής η οποία κοσμεύεται με πολύχρωμα λουλούδια. Ο τοίχος έχει γήινες αποχρώσεις.



Εικόνα 5: Ο Οδυσσεύς αφηγείται στον Όμηρον, 1957

Στον επόμενο πίνακα με τίτλο *Γάμος*, ο ζωγράφος παρουσιάζει δύο φιγούρες μέσα σε ένα δωμάτιο και αυτή τη φορά. Ο τοίχος είναι μπορντό, η κουρτίνα λαδί και το πάτωμα σε γήινες αποχρώσεις, χρώματα τα οποία έχει εμπνευστεί από τη βυζαντινή τέχνη<sup>427</sup>. Έξω από το παράθυρο διακρίνεται το μπλε της θάλασσας και το γαλάζιο του ουρανού χρώματα που τονίζουν την ελληνικότητα<sup>428</sup> του ποιητή. Η αριστερή φιγούρα παρουσιάζεται με ανδρικό γεννητικό όργανο και όχι τόσο γυμνασμένη όπως συνηθίζει να παρουσιάζει τις υπόλοιπες φιγούρες του ο Ν. Εγγονόπουλος σε άλλους πίνακες. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι οι συγκεκριμένες φιγούρες παραπέμπουν

<sup>426</sup> Βλ. Π. Γιαννόπουλος, *Η ελληνική γραμμή και το ελληνικόν χρώμα*, (Αθήνα, 2012), σελ. 12,34,57.

<sup>427</sup> Βλ. Φ. Κόντογλου (1960), *όπ. π.*, σελ. 47-48.

<sup>428</sup> Βλ. Π. Γιαννόπουλος, *Η ελληνική γραμμή και το ελληνικόν χρώμα*, (Αθήνα, 2012), σελ. 12,34,57.



περισσότερο στη βυζαντινή αγιογραφία<sup>429</sup>. Η αριστερή φιγούρα ενώ δεν φοράει καθόλου ρούχα, στο αριστερό του χέρι παρατηρείται ένα ασημένιο δαχτυλίδι στο δείκτη του.

Η δεξιά φιγούρα δίπλα του φαίνεται να είναι μία γυναίκα, καθώς διακρίνεται το στήθος της και η ηβική της περιοχή. Τα χέρια της καλύπτουν δύο μπλε γάντια, ενώ στο κεφάλι της είναι τοποθετημένο ένα μπεζ καπέλο με πράσινα φρούτα. Η φιγούρα αυτή εμφανίζεται καθιστή, μία στάση η οποία αναπαράγει στερεότυπα καθώς συχνά οι γυναίκες σε διάφορες φωτογραφίες εκείνης της εποχής (1950-1960) εμφανίζονται καθισμένες δίπλα στους συζύγους τους καθώς φαίνονται υποταγμένες σε εκείνους. Αν το γυναικείο ανδρείκελο παρουσιαζόταν όρθιο δίπλα στο αρσενικό θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ήταν και ίσοι, με ίσα δικαιώματα κάτι που δεν ισχύει εκείνη την εποχή. Βέβαια, η στάση της δείχνει μία άνεση και μία κίνηση στους καρπούς των χεριών και στα πόδια της οι οποίες παραπέμπουν στη γυναικεία κινησιολογία σύμφωνα με την κοινωνία της εποχής (1950-1960). Οι κυρίες αυτής της εποχής είχαν λεπτεπίλεπτες κινήσεις και χρησιμοποιούσαν αξεσουάρ όπως γάντια και παρόμοια καπέλα όπως έχει ζωγραφίσει ο εικαστικός στο συγκεκριμένο ανδρείκελο. Ακόμη, υπάρχει και ο ερωτισμός ανάμεσα στις δύο φιγούρες ο οποίος γίνεται φανερός μέσα από τη στάση των δύο φιγούρων και ενισχύεται από το γεγονός ότι και τα δύο ανδρείκελα έχουν ακάλυπτες τις ερωτογενείς τους περιοχές.



Εικόνα 6: Γάμος, 1957

<sup>429</sup> Βλ. Φ. Κόντογλου (1960), όπ. π., σελ. 47-48

Ο επόμενος πίνακας με τίτλο *Σύνθεσις*, παρουσιάζει τέσσερα ανδρείκελα σε ένα δωμάτιο στο οποίο οι τοίχοι κυμαίνονται σε μωβ αποχρώσεις, το πάτωμα σε γήινες, μία κολόνα σε πετρόλ χρώμα ενώ η κουρτίνα σε βαθύ μπλε. Στο συγκεκριμένο δωμάτιο παρατηρούνται δύο παράθυρα από όπου παρουσιάζεται το μπλε του ουρανού και το λευκό από ένα μνημείο.

Ξεκινώντας με το αριστερό ανδρείκελο παρουσιάζεται σε όρθια στάση να προβάλλει το αριστερό του πόδι μπροστά, ενώ και τα δύο του χέρια τα έχει στραμμένα προς το πρόσωπο του σαν να παρατηρεί τα νύχια του. Αυτή η στάση σώματος ταιριάζει περισσότερο στο γυναικείο φύλο σύμφωνα με τις αντιλήψεις για το φύλο που είχε σχηματίσει η τότε κοινωνία. Στο αριστερό του χέρι, στο δείκτη παρατηρείται ένα ασημένιο δαχτυλίδι. Το σώμα του περιτριγυρίζεται από ένα κίτρινο ύφασμα, καλύπτοντας τα γεννητικά του όργανα. Στο κεφάλι του υπάρχει μία κίτρινη περικεφαλαία με κόκκινη φούντα γεγονός που κρύβει εντελώς τα χαρακτηριστικά του προσώπου του. Η περικεφαλαία αυτή συμβάλλει στην ταυτότητα του άνδρα – πολεμιστή και έρχεται σε πλήρη αντιδιαστολή με τη στάση του σώματος του, την κινησιολογία του ακόμη και με το χρώμα του υφάσματος το οποίο τυλίγει το σώμα του.

Ακριβώς από δίπλα υπάρχει μία δεύτερη φιγούρα με ένα μακρύ βαθύ πράσινο χιτώνα που καλύπτει όλο το σώμα. Παρουσιάζεται με υπερδιογκωμένα άκρα ενώ στο αριστερό της χέρι στο δείκτη φοράει δαχτυλίδι. Η στάση του σώματος είναι με ελαφρώς μία δεξιά κλίση καθώς δείχνει να απολαμβάνει τη μουσική, στάση σώματος που παραπέμπει στο γυναικείο φύλο δεδομένου ότι οι άνδρες τις συγκεκριμένης εποχής (1960) δεν αρέσκονταν σε μουσική εκτός από του μπουζουκιού. Ούτε αυτής της φιγούρας αποκαλύπτονται χαρακτηριστικά του προσώπου της και το γεννητικό όργανο της.

Η τρίτη φιγούρα προβάλλεται και εκείνη πλήρως καλυμμένη με ύφασμα σε γήινες αποχρώσεις, χωρίς να διαγράφονται τα χαρακτηριστικά του προσώπου ή τα γεννητικά όργανα. Αυτό που αξίζει να σημειωθεί είναι η κίνηση των καρπών της η οποία παραπέμπει σε γυναικεία κίνηση σύμφωνα με τις αντιλήψεις που η κάθε κοινωνία έχει ενστερνιστεί για το φύλο. Στο δεξί χέρι κρατάει ένα προσωπίο σε μωβ χρώμα. Η χρήση του προσωπίου μπορεί να συνεισφέρει στη κατασκευή της έμφυλης ταυτότητας του ανδρείκελου. Το χρώμα που χρησιμοποιείται δεν είναι τυχαίο. Τέλος

η τελευταία φιγούρα η οποία παίζει το μουσικό όργανο, στέκεται πλάτη στους θεατές και ευθεία προς τα τρία ανδρείκελα. Το γεννητικό του όργανο καλύπτεται από το μουσικό όργανο. Η χρήση του μουσικού οργάνου, το οποίο είναι και αρκετά μεγάλο, παραπέμπει στο φαλλικό σύμβολο. Ο τρόπος που το κρατάει το ανδρείκελο, έτσι όπως είναι στραμμένο, το επιδεικνύει στα υπόλοιπα ανδρείκελα. Επίσης ιδιαίτερη σημασία κατέχει και το μέγεθός του το οποίο είναι υπερδιογκωμένο.



Εικόνα 7: Σύνθεσις 1960

Ο επόμενος πίνακας με τίτλο *Οι ηθοποιοί*, παρουσιάζει τρία ανδρείκελα μέσα σε ένα δωμάτιο με λαδί τοίχο και πάτωμα σε γήινες αποχρώσεις. Για άλλη μία φορά ο Ν. Εγγονόπουλος επιλέγει έντονα χρώματα προκειμένου να περιβάλλει τις φιγούρες του. Πίσω από τις φιγούρες κάνει εμφάνιση ένα μικρό παράθυρο όπου φαίνεται το μπλε του ουρανού και προβάλλεται η ελληνικότητα του ποιητή. Πάνω από τις φιγούρες υπάρχει μία λάμπα η οποία είναι σβηστή προκειμένου να τονιστεί η αντίθεση στα χρώματα των υφασμάτων που έχουν τοποθετηθεί πάνω στα ανδρείκελα.

Η αριστερή φιγούρα εμφανίζεται με αρκετούς μυς και υπερδιογκωμένα άκρα, γεγονός που παραπέμπει στον ηγεμονικό τύπο ανδρισμού<sup>430</sup> λόγω της σωματικής διάπλασης. Στα πόδια φοράει κάτι κόκκινες μπότες οι οποίες εφαρμόζουν ακριβώς στο πόδι ώστε

<sup>430</sup> Βλ. Μ. Κανατσούλη, (2008), όπ. π., σελ. 202-207.

να σκιαγραφούνται τα υπερδιογκωμένα άκρα. Πάνω στο ανδρείκελο ο ζωγράφος έχει τοποθετήσει ένα μωβ ύφασμα το οποίο καλύπτει πλήρως την γενετήσια περιοχή. Στο κεφάλι αυτή τη φορά ο εικαστικός δημιουργός έχει τοποθετήσει ένα μαύρο καπέλο με φτερό και μία λευκή μάσκα. Ο Ν. Εγγονόπουλος έχει επιλέξει να καλύψει πλήρως το πρόσωπο και όλα τα χαρακτηριστικά του ανδρείκελου προκειμένου να προβάλλεται μόνο το κοινωνικό του φύλο. Η ενδυμασία και η στάση του σώματος έρχεται σε πλήρη αντιδιαστολή με τη σωματική διάπλαση του ανδρείκελου. Στη μέση έχει χρησιμοποιήσει ένα μοδιστριακό ανδρείκελο στο οποίο έχει τοποθετήσει ένα μπλε ύφασμα τοποθετημένο σαν φουλάρι και στο λαιμό ένα στεφάνι με πολύχρωμα λουλούδια. Η ενδυμασία και η στάση του σώματος έρχεται σε πλήρη αντιδιαστολή με τη σωματική διάπλαση του ανδρείκελου.

Το τρίτο ανδρείκελο παρουσιάζεται και εκείνο αρκετά γυμνασμένο με υπερδιογκωμένα άκρα γεγονός που παραπέμπει στον ηγεμονικό ανδρισμό<sup>431</sup>. Ο εικαστικός δημιουργός έχει επιλέξει να του φοράει ένα παντελόني κίτρινο και πάνω από αυτό μία μπλε φούστα μέχρι τη μέση. Η μέση του είναι ιδιαίτερα λεπτή χαρακτηριστικό που παραπέμπει περισσότερο στο σώμα του γυναικείου φύλου. Στα χέρια υπάρχουν κόκκινα γάντια. Στο δεξί χέρι κρατάει ένα μακρύ δόρυ το οποίο μπορεί να θεωρηθεί ως φαλλικό σύμβολο πάνω στο οποίο υπάρχει μία κίτρινη κορδέλα. Επίσης μπορεί να θεωρηθεί ως ένδειξη ενός επιθετικού στρατιωτικού ανδρισμού λόγω του υπερμεγέθους του. Στο κεφάλι είναι τοποθετημένη μία κίτρινη περικεφαλαία με ένα κόκκινο φτερό. Η επιλογή των χρωμάτων δεν είναι τυχαία καθώς πρόκειται για έντονα χρώματα τα οποία συμβάλλουν στην κατασκευή του κοινωνικού φύλου. Τέλος αξίζει να σημειωθεί η στάση των σωμάτων η οποία δεν είναι ευθεία. Και τα δύο ανδρείκελα έχουν μία ελαφριά κλίση προς τα πίσω κάτι που έρχεται σε αντίθεση με την αντρική στάση η οποία στέκεται πάντα όρθια<sup>432</sup>.

<sup>431</sup> Βλ. Μ. Κανατσούλη, (2008), όπ. π., σελ. 202-207.

<sup>432</sup> Βλ. Μ. Κανατσούλη, (2008), όπ. π., σελ. 202-207



Εικόνα 8: Οι ηθοποιοί 1961

Ο επόμενος πίνακας έχει τίτλο *Εκεί* και παρουσιάζει δύο ανδρείκελα μέσα σε ένα δωμάτιο. Και σε αυτό του τον πίνακα, ο δημιουργός έχει επιλέξει μπορντό τοίχους ενώ το πάτωμα είναι σε γήινες αποχρώσεις. Ακόμη δεν λείπει το ελληνικό στοιχείο<sup>433</sup> το οποίο παρουσιάζεται με το μπλε στοιχείο του ουρανού από το παράθυρο αλλά και από το αρχαίο κτήριο πάνω στο λόφο. Το δεξί ανδρείκελο εμφανίζεται γονατιστό καθώς είναι έτοιμο να ρίξει με το τόξο. Παρουσιάζεται μία ιδιαίτερα γυμνασμένη μορφή το σώμα του οποίου τυλίγεται με ένα κίτρινο ύφασμα. Στο κεφάλι έχει τοποθετηθεί ένα μαύρο καπέλο μέσα από το οποίο φαίνονται αχνά δύο μαύρες μπούκλες. Παρόλο που η σωματική του διάπλαση παραπέμπει στον ηγεμονικό ανδρισμό<sup>434</sup> καθώς και ότι κρατάει ένα όπλο, έρχεται σε πλήρη αντιδιαστολή με το ότι είναι γονατιστός και βρίσκεται κάτω από τις εντολές του γυναικείου ανδρείκελου.

Από την άλλη πλευρά, παρουσιάζεται το αριστερό ανδρείκελο το οποίο πρόκειται για μία γυναικεία μορφή. Η όρθια στάση του σώματος της παρουσιάζει μία υπεροχή απέναντι στο δεύτερο ανδρείκελο. Μία υπεροχή η οποία ενισχύεται από την ανάταση του δεξιού χεριού της καθώς παρουσιάζεται σαν να διατάζει το γονατιστό άνδρα, ενώ

<sup>433</sup> Βλ. Π. Γιαννόπουλος, *Η ελληνική γραμμή και το ελληνικόν χρώμα*, (Αθήνα, 2012), σελ. 12,34,57.

<sup>434</sup> Βλ. Μ. Κανατσούλη, (2008), όπ. π., σελ. 202-207.

το δεύτερο χέρι το έχει τοποθετήσει στη μέση της. Η ενδυμασία της είναι με μαύρα χρώματα, καθώς και ο κορσές αλλά και οι μπότες έχουν μαύρο χρώμα. Αξίζει να σημειωθεί ότι τονίζεται το στήθος της αλλά και η ηβική της περιοχή γεγονός που μαρτυρούν το φύλο της. Όλα αυτά τα στοιχεία συμβάλλουν στην κατασκευή της έμφυλης ταυτότητας της. Πρόκειται για ένα τύπο γυναίκας<sup>435</sup> η οποία υιοθετεί χαρακτηριστικά τα οποία η κοινωνία έχει συνδέσει με το αντίθετο φύλο. Εμφανίζεται να είναι σε θέση υπεροχής απέναντι στο άλλο ανδρικό και η θέση της ενισχύεται από τη στάση του σώματός της, την ενδυμασία της και το αντικείμενο που έχει στο κεφάλι της. Και από αυτό το ανδρικό απουσιάζουν τα χαρακτηριστικά του προσώπου. Το χρώμα των μαλλιών της είναι κίτρινο και πάνω είναι τοποθετημένο ένα κωνικό σχήμα χρώματος μπλε. Το σχήμα αυτό παραπέμπει στο φαλλικό σύμβολο, γεγονός που ενισχύει την υπεροχή της γυναικείας μορφής στη συγκεκριμένη φωτογραφία.



Εικόνα 9: Εκεί, 1966

Ο επόμενος πίνακας με τίτλο *Εραστές* παρουσιάζει δύο ανδρικότα με υπερδιογκωμένα σώματα. Και τα δύο έχουν ακριβώς ο ίδιο σωματότυπο. Ο εικαστικός δημιουργός προκειμένου να τα διαφοροποιήσει έχει επιλέξει να χρωματίσει τη δεξιά φιγούρα με πιο σκούρο χρώμα ενώ την αριστερή με πιο ανοικτό. Πρόκειται για ένα έμφυλο χαρακτηριστικό το οποίο αφορά τους σκουρόχρωμους άνδρες και τις λευκές γυναίκες. Επιπλέον, στο δεξί ανδρικό διακρίνεται το γεννητικό του όργανο. Από την άλλη πλευρά στο αριστερό ανδρικό έχει

<sup>435</sup> Βλ. J. K. Gardiner, *Men, masculinities, and Feminist Theory*, στο *Handbook of studies on Men & Masculinities*, (London, 2005), σελ. 46.

τοποθετήσει ένα κόκκινο ύφασμα το οποίο καλύπτει το γεννητικό όργανο σε μεγάλο βαθμό. Αυτό που διακρίνεται ευδιάκριτα είναι το στήθος το οποίο προσδιορίζει και το φύλο της. Ακόμη, στο κεφάλι του συγκεκριμένο ανδρείκελου έχει τοποθετήσει μαλλιά, ξανθά μέχρι το ύψος του προσώπου και ένα μπεζ καπέλο. Η στάση του δεξιού ανδρείκελου είναι πλαγιαστή και με το δεξί χέρι ακουμπάει το αριστερό ανδρείκελο. Αυτή η κίνηση υποδηλώνει φροντίδα προς τη γυναικεία φιγούρα η οποία στέκεται σε ευθεία στάση.

Προβάλλονται λοιπόν δύο έμφυλοι ρόλοι. Ο πρώτος έμφυλος ρόλος αφορά αυτόν της λευκής γυναίκας η οποία υιοθετεί τα χαρακτηριστικά που η κοινωνία έχει συνδέσει με το γυναικείο φύλο<sup>436</sup>. Παρουσιάζεται όμορφη με ξανθά μαλλιά. Το σώμα της είναι ακάλυπτο έτσι ώστε να τονίζεται η φύση της και η σεξουαλικότητα της. Είναι τυλιγμένη με ένα κόκκινο πανί, χρώμα που παραπέμπει στο πάθος. Ο δεύτερος έμφυλος ρόλος είναι αυτός του σκουρόχρωμου άνδρα. Πρόκειται για έναν γυμνασμένο άνδρα, ο οποίος παρουσιάζεται γυμνός έτσι ώστε να τονίζεται η φύση του. Βέβαια ακουμπάει με τρυφερότητα τον δεξί ώμο του γυναικείου ανδρείκελου γεγονός που υποδηλώνει τον περιπλεγμένο τύπο ανδρισμού<sup>437</sup> έναν τύπο που απολαμβάνει στοιχεία του ηγεμονικού ανδρισμού (όπως είναι το γυμνασμένο σώμα) αλλά έχει και αρκετές διαφορές όπως η τρυφερότητα που μπορεί να νιώθει προς το αντίθετο φύλο.



Εικόνα 10: Εραστής 1967

<sup>436</sup> Βλ. Γ. Παπαντωνάκης & Τ. Κωτόπουλος, οπ. π., σελ. 101.

<sup>437</sup> Βλ. R. Connell, (2005), σελ. 79-80.



Ο επόμενος πίνακας με τίτλο *Οι Αδιάφθοροι*, παρουσιάζει τέσσερις φιγούρες μέσα σε ένα δωμάτιο με μπορντό τοίχους, πάτωμα σε γήινες αποχρώσεις και δύο παράθυρα από τα οποία διαφαίνεται το γαλάζιο του ουρανού, δείχνοντας ακόμα για μία φορά ο ζωγράφος την ελληνικότητα του<sup>438</sup>. Τα τρία ανδρείκελα δείχνουν να χορεύουν γύρω από ένα κοντάρι το οποίο θα μπορούσε να παραπέμπει στο φαλλικό στοιχείο. Πάνω στο κοντάρι είναι τοποθετημένο ένα κόκκινο σκουφί. Τα τρία ανδρείκελα είναι ντυμένα με σακάκι και παντελόνι. Τα πέλματα τους είναι γυμνά, σε αντίθεση με τα χέρια τους τα οποία είναι καλυμμένα με λευκά γάντια. Μοιάζουν σαν υπνωτισμένοι γύρω από το τεράστιο κοντάρι. Ο έμφυλος ρόλος ο οποίος προβάλλεται μέσω των τριών ανδρείκελων δείχνει τρεις άνδρες οι οποίοι είναι υποταγμένοι στη δύναμη που προσφέρει το φαλλικό σύμβολο. Με τη στάση του σώματος τους δείχνουν να το προσκυνούν.

Ακριβώς δίπλα τους παρουσιάζεται μία γυναικεία μορφή η οποία έχει μακριά ξανθά μαλλιά και ένα μεγάλο καπέλο στο κεφάλι με λουλούδι. Δεν διακρίνεται κανένα χαρακτηριστικό του προσώπου της. Το σώμα της διαφαίνεται αρκετά γυμνασμένο. Διακρίνεται το στήθος της το οποίο είναι και αυτό υπερδιογκωμένο. Από τη μέση και κάτω φοράει μία πετρόλ μακριά φούστα την οποία τρυπάει με το σπαθί που κρατάει στο αριστερό της χέρι. Το σπαθί θεωρείται φαλλικό σύμβολο και το γεγονός ότι τρυπάει τη φούστα της μπορεί να παραπέμπει στη θέση της γυναίκας στην εποχή εκείνη (1960-1970). Ο έμφυλος ρόλος που προβάλλεται μέσω αυτού του ανδρείκελου είναι η γυναίκα η οποία παρουσιάζεται με στερεοτυπικό τρόπο<sup>439</sup>. Παρουσιάζεται όμορφη καθώς τονίζονται τα μακριά της μαλλιά αλλά και η καλλίγραμμη σιλουέτα της. Ο ρόλος της ενισχύεται από το ακάλυπτο στήθος της το οποίο τονίζει τη θηλυκή της φύση. Βέβαια παρουσιάζεται με ένα αρκετά μυώδες σώμα το οποίο έρχεται σε αντιδιαστολή με των έμφυλο ρόλο της.

---

<sup>438</sup> Βλ. Π. Γιαννόπουλος, *Η ελληνική γραμμή και το ελληνικόν χρώμα*, (Αθήνα, 2012), σελ. 12,34,57.

<sup>439</sup> Βλ. Γ. Παπαντωνάκης & Τ. Κωτόπουλος, *οπ. π.*, σελ. 101.





Εικόνα 11: Οι αδιάφθοροι 1967

Ο επόμενος πίνακας με τίτλο *Έρως και Ψυχή*, παρουσιάζει δύο φιγούρες μέσα σε ένα δωμάτιο. Ο ζωγράφος επιλέγει πάλι τα ίδια χρώματα για να ζωγραφίσει το χώρο του εμπνευσμένος από τη βυζαντινή αγιογραφία, μπορντό, χρυσό, λαδί. Φυσικά υπάρχει παράθυρο στο χώρο προκειμένου να αναδειχθεί η ελληνικότητα ως στοιχείο. Όπως όλα μαρτυρούν από την στάση των δύο ανδρείκελων πρόκειται για μία ερωτική σκηνή. Στο πάτωμα είναι τοποθετημένο ένα λουλούδι ενώ το φως είναι κλειστό και ο μόνος φωτισμός προέρχεται από το κερί που κρατάει το ένα ανδρείκελο.

Ξεκινώντας από το ανδρείκελο το οποίο είναι σχεδόν ξαπλωμένο πάνω στο κρεβάτι, φαίνεται ότι πρόκειται για μία γυναίκα. Δεν καλύπτεται κανένα σημείο του σώματος της, φαίνεται η ηβική της περιοχή ενώ το στήθος της είναι υπερτονισμένο με ένα ιδιαίτερο κωνικό χαρακτήρα που θυμίζει το φαλλικό σύμβολο. Η φιγούρα αυτή απλώνει το δεξί της χέρι προς την άλλη φιγούρα προκειμένου να την πλησιάσει. Αυτή τη φορά γίνονται φανερά τα χαρακτηριστικά του προσώπου της φιγούρας, τα μάτια και μάλιστα κόκκινα γεγονός που τονίζει την ερωτική της διάθεση. Επίσης, η συγκεκριμένη φιγούρα έχει μαλλιά και πάνω σε αυτά είναι τοποθετημένο ένα καπέλο σε κωνικό σχήμα γεγονός που παραπέμπει στο φαλλικό σύμβολο. Ο έμφυλος ρόλος ο οποίος αναδεικνύεται μέσω της συγκεκριμένης φιγούρας είναι αυτός μίας γυναίκας. Πρόκειται για μία όμορφη γυναίκα. Η γυναικεία της φύση τονίζεται μέσω της γυμνής

εμφάνισης της. Προβάλλεται η σεξουαλικότητα της μέσω της εμφάνισης του στήθους της και της ηβικής της περιοχής.

Το δεύτερο ανδρείκελο παρουσιάζεται ντυμένο από τη μέση και πάνω με ναυτική φορεσιά. Δεν διακρίνεται κανένα χαρακτηριστικό στο πρόσωπο του. Το σώμα του παρουσιάζεται γυμνασμένο ενώ τα πάνω και κάτω άκρα του υπερτονισμένα. Φαίνεται το γεννητικό του όργανο. Η στάση του σώματος του δείχνει ότι κατευθύνεται προς το γυναικείο ανδρείκελο. Παρουσιάζεται ο έμφυλος ρόλος ενός ηγεμονικού ανδρισμού<sup>440</sup>. Πρόκειται για έναν άνδρα με μυώδες σώμα. Η στάση του σώματος του είναι όρθια σε αντίθεση με το άλλο ανδρείκελο το οποίο είναι σχεδόν ξαπλωμένο έτσι ώστε να δείχνει την υπεροχή του απέναντι της. Το γεγονός ότι δεν καλύπτονται τα γεννητικά του όργανα είναι άλλο ένα στοιχείο της υπεροχής του.



Εικόνα 12: Έρως και Ψυχή, 1975

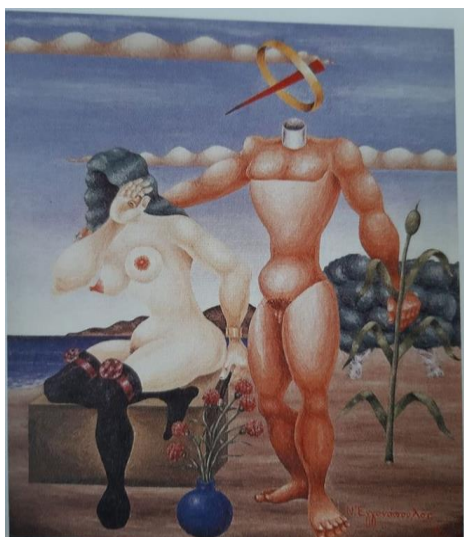
Ο πίνακας με τίτλο *Ποταμός Θεός και Νηρηίς*, παρουσιάζει δύο ανδρείκελα στο φυσικό περιβάλλον πάνω στην αμμουδιά, περιτριγυρισμένα από το μπλε της θάλασσας και του ουρανού γεγονότα που προβάλλουν την ελληνικότητα<sup>441</sup>. Το πρώτο ανδρείκελο το οποίο παρουσιάζεται ως γυναικείο φοράει μαύρες καλτσοδέτες οι οποίες κοσμούνται από ένα κόκκινο στοιχείο περιμετρικά στο τελείωμα τους. Η ενδυμασία του ανδρείκελου είναι χαρακτηριστικό του έμφυλου ρόλου που επιτελεί. Πρόκειται λοιπόν για μία γυναίκα της οποίας ο ρόλος τονίζεται από τις μαύρες καλτσοδέτες που φοράει. Δεν φοράει τίποτα άλλο ενώ διακρίνεται η ηβική της

<sup>440</sup> Βλ. Μ. Κανατσούλη, (2008), όπ. π., σελ. 202-207.

<sup>441</sup> Βλ. Π. Γιαννόπουλος, *Η ελληνική γραμμή και το ελληνικό χρώμα*, (Αθήνα, 2012), σελ. 12,34,57.

περιοχή και το στήθος της. Το στήθος της αναδεικνύει τον ερωτισμό που υπάρχει ανάμεσα στα δύο ανδρείκελα και αποτελεί στοιχείο σεξουαλικότητας και μητρότητας. Παράλληλα δεν υπάρχει καθόλου κεφάλι αλλά μόνο μπλε μακριά μαλλιά. Η στάση του σώματος της υποδεικνύουν φόβο καθώς υψώνει το αριστερό της χέρι ψηλά στο πρόσωπο της στο οποίο κρατάει το καπάκι από το στυλό της. Στο δεξί χέρι της κρατάει χαμηλά μία πένα, μαύρη. Το κεφάλι της είναι σκυμμένο ενώ όλο της το σώμα είναι καθισμένο και με ελαφριά κλίση προς τα αριστερά προκειμένου να διαφαιίνεται η υπεροχή του αρσενικού ανδρείκελου και η επιθετικότητα του.

Το δεύτερο ανδρείκελο παρουσιάζεται σε όρθια στάση υπεροχής με το αριστερό του χέρι να μοιάζει σαν να ακουμπάει τη γυναικεία μορφή. Πρόκειται για τον έμφυλο ρόλο ενός ηγεμονικού ανδρισμού<sup>442</sup>. Αυτό μπορεί να γίνει αντιληπτό από το μύθος σώμα του. Ακόμη πρόκειται σκουρόχρωμο ανδρείκελο γεγονός που αποτελεί έμφυλο χαρακτηριστικό. Στο αριστερό του χέρι κρατάει ένα λουλούδι αρκετά μακρύ το οποίο αποτελεί φαλλικό σύμβολο. Δεν φοράει τίποτα και γίνεται φανερό το γεννητικό του όργανο. Ακόμη αντί για κεφάλι ο δημιουργός έχει σχεδιάσει ένα κύκλο με ένα μυτερό σχέδιο το οποίο παραπέμπει στο φαλλικό σύμβολο. Η εικόνα του συγκεκριμένου ανδρός ο οποίος έχει πάνω του δύο φαλλικά σύμβολα δείχνει την υπεροχή του προς το αντίθετο φύλο και τονίζει το έμφυλο ρόλο του και την επιθετική σεξουαλικότητα που τον διακατέχει.



Εικόνα 13: Ποταμός Θεός και Νηρής, 1978

<sup>442</sup> Βλ. Μ. Κανατσούλη, (2008), όπ. π., σελ. 202-207.

Ο προτελευταίος πίνακας με τίτλο *Ηρώ και Λέανδρος*, παρουσιάζει δύο φιγούρες σε εξωτερικό πάλι χώρο περιτριγυρισμένες από το μπλε του ουρανού και της πισίνας. Παρουσιάζεται μία φιγούρα καθιστή χωρίς να διαφαίνονται τα χαρακτηριστικά του προσώπου της ούτε το γεννητικό όργανο. Φαίνεται από τη στάση του σώματος να απολαμβάνει την κατάσταση. Το σώμα της διαφαίνεται αρκετά γυμνασμένο όπως και τα πάνω και κάτω άκρα της υπερδιογκωμένα. Πρόκειται για μία σκουρόχρωμη φιγούρα γεγονός που αποτελεί έμφυλο χαρακτηριστικό. Τέλος, πρόκειται για έναν άνδρα ο ρόλος του οποίου ενισχύεται από το μυώδες σώμα αλλά και από τον ερωτισμό που υπάρχει στον πίνακα.

Από την άλλη πλευρά παρατηρείται στην αριστερή πλευρά το ανδρείκελο μίας γυναίκας η οποία προσπαθεί να φτάσει μία πιατέλα με φρούτα. Στα πόδια της φοράει ριγωτές κάλτσες, κόκκινο- άσπρο αλλά και μαύρα πέδιλα με τακούνι. Η ενδυμασία της ενισχύει την σεξουαλικότητα της καθώς και τον ερωτισμό αποπνέει το συγκεκριμένο ανδρείκελο. Πρόκειται για μία γυναίκα γεγονός που ενισχύεται από την εμφάνιση της. Φαίνεται να είναι δέσμια καθώς τα πόδια της είναι δεμένα με κάτι μεταλλικό. Παρατηρείται το στήθος της ενώ η στάση της είναι σκυφτή. Δεν υπάρχει πρόσωπο και κεφάλι αλλά αντί αυτού υπάρχει το πέταλο μίας τεράστιας ορχιδέας το οποίο φαντάζει σαν στόμα της. Δείχνει να προσπαθεί, να μοχθεί προκειμένου να φτάσει τα φρούτα και να γευτεί τη γεύση τους. Μέσω αυτής της εικόνας παρουσιάζεται η δύσκολη θέση της γυναίκας<sup>443</sup> της συγκεκριμένης εποχής (1970-1980) η οποία παραμένει δέσμια των αντιλήψεων που κυριαρχούν στην συγκεκριμένη κοινωνία. Από την άλλη πλευρά η τεράστια ορχιδέα που έχει για πρόσωπο θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως ένα υπερμεγέθη αιδοίο γεγονός που πάλι τονίζει τον έμφυλο ρόλο του συγκεκριμένου ανδρείκελου, αυτό της γυναίκας.

---

<sup>443</sup> Βλ. Γ. Παπαντωνάκης & Τ. Κωτόπουλος, οπ. π., σελ. 101.



Εικόνα 14: Ηρώ και Λεάνδρος, 1980

Ο πίνακας με τίτλο *Καφενείο, Τα Παλληκάρια* παρουσιάζει τέσσερα ανδρείκελα σε εξωτερικό χώρο, έξω από ένα καφενείο, τον έναν καθιστό και οι άλλοι τρεις δίπλα του. Πίσω από τα ανδρείκελα προβάλλεται το μπλε της θάλασσας προβάλλοντας την ελληνικότητα<sup>444</sup>. Το καφενείο είναι ένα καφέ κτήριο με μπορντό κουρτίνες, χρώματα που παραπέμπουν στη βυζαντινή τέχνη. Το λευκό ανδρείκελο που παρουσιάζεται δεξιά της εικόνας προβάλλει το στοιχείο της ελληνικότητας λόγω χρώματος αλλά και λόγω στάσης καθώς στέκεται ακίνητο με τα χέρια ενωμένα. Φαίνεται το γεννητικό του όργανο. Στο στήθος του φοράει ένα προστατευτικό και αυτό λευκό το οποίο θυμίζει το προστατευτικό που φοράνε οι ξιφομάχοι. Πάνω σε αυτό το ρούχο παρατηρείται μία κόκκινη καρδιά. Γεγονός το οποίο μπορεί να μαρτυράει την ευαισθησία του συγκεκριμένου ανδρός. Επιπρόσθετα στο αριστερό του χέρι κρατάει ένα σπαθί το οποίο θεωρείται φαλλικό σύμβολο. Σε καμία από τις φιγούρες δεν παρατηρούνται τα χαρακτηριστικά του προσώπου τους.

Στις τρεις υπόλοιπες φιγούρες διακρίνεται στο αριστερό τους χέρι, πάλι στο δείκτη, ασημένιο δαχτυλίδι. Επίσης είναι όλες σκουρόχρωμες φιγούρες γεγονός που αποτελεί

<sup>444</sup> Βλ. Π. Γιαννόπουλος, *Η ελληνική γραμμή και το ελληνικόν χρώμα*, (Αθήνα, 2012), σελ. 12,34,57.



έμφυλο χαρακτηριστικό. Ξεκινώντας λοιπόν με τη σειρά που παρουσιάζονται η πρώτη φιγούρα από τα αριστερά φαίνεται να κρατάει στο δεξί της χέρι ένα αντικείμενο σαν ακόντιο το οποίο παραπέμπει στο φαλλικό σύμβολο. Έπειτα διακρίνεται το γεννητικό του όργανο και το στέρνο του είναι τυλιγμένο με ένα κίτρινο μανδύα. Η στάση του σώματός του παραπέμπει περισσότερο στο γυναικείο σώμα με το σπάσιμο του καρπού στο αριστερό χέρι όπως και ο τρόπος που κρατάει το ακόντιο θυμίζει το κράτημα μίας γυναικείας τσάντας. Αξίζει να σημειωθεί ότι κρατάει ένα τσιγάρο στο αριστερό του χέρι.

Η επόμενη φιγούρα είναι καθιστή στο τραπέζι του καφενείου. Με το ένα χέρι κρατάει ένα τσιγάρο ενώ με το άλλο χέρι φαίνεται σαν να συζητάει με τους υπόλοιπους παρευρισκόμενους. Τέλος η τρίτη φιγούρα στη σειρά, βρίσκεται σε όρθια στάση και παρατηρούνται τα γεννητικά της όργανα. Όλες οι φιγούρες προβάλλουν τον έμφυλο ρόλο του άνδρα. Σε όλες τις φιγούρες παρατηρείται ακάλυπτη η γεννητική του περιοχή γεγονός που τονίζει τον ανδρικό τους ρόλο. Άλλο ένα στοιχείο που τονίζει τον έμφυλο ρόλο τους είναι ότι κρατούν τσιγάρο, όπως και η παρουσία του ελληνικού καφέ πάνω στο τραπεζάκι του καφενείου.



Εικόνα 15: Καφενείο, Τα Παλληκάρια

Οι έμφυλοι ρόλοι που προβάλλονται στο συγκεκριμένο κεφάλαιο διαφέρουν ως προς το τρόπο της επιτέλεσης του φύλου σε σχέση με τους έμφυλους ρόλους που προβάλλονται στο προηγούμενο κεφάλαιο μέσω των ποιημάτων που βρίσκονται στο έργο *Στην κοιλάδα με τους ροδάκες*. Πιο συγκεκριμένα, η J. Butler, μέσω της θεωρίας της επιτέλεσης κατάφερε να αποδομήσει την έμφυλη ταυτότητα ως έκφραση ενός υπάρχοντος εσωτερικού εαυτού, ενώ παράλληλα την παρουσίασε ως αποτέλεσμα και όχι ως προϋπόθεση των έμφυλων πρακτικών. Τόνιζε επανειλημμένα ότι δεν υπάρχει έμφυλη ταυτότητα πίσω από τις εκφράσεις φύλου. Αντίθετα υπογραμμίζει ότι η ταυτότητα συγκροτείται επιτελεστικά από τις «εκφράσεις» αυτές καθ' αυτές που θεωρούνται αποτέλεσμα της<sup>445</sup>. Χάρη στη queer θεωρία, η επιτέλεση, μεταξύ άλλων, αμφισβήτησε αυτονόητες αντιλήψεις περί φύλου και σεξουαλικότητας. Ταυτόχρονα όμως, ανέδειξε αόρατες σχέσεις εξουσίας που υποκειμενοποιούν το άτομο και το οδηγούν να εκφράζει το φύλο και τη σεξουαλικότητα του με συγκεκριμένους, περιορισμένους τρόπους σε μια συνεχή επιτελεστική διαδικασία<sup>446</sup>.

Η θεωρία αυτή χρησιμοποιήθηκε στην ανίχνευση των έμφυλων ρόλων τόσο στο προηγούμενο κεφάλαιο όσο και σε αυτό. Ο M. Foucault, υποστηρίζει ότι το σώμα σχετίζεται με τις σχέσεις εξουσίας. Τονίζει ότι το γυναικείο σώμα αποτελεί το αποτέλεσμα ή τη συνέπεια ενός συστήματος σεξουαλικότητας όπου το γυναικείο σώμα είναι δεδομένο ότι θεωρεί την μητρότητα ως την ουσία του και το καθήκον της επιθυμίας του. Το γυναικείο σώμα λοιπόν, χαρακτηρίζεται πρώτα με βάση την αναπαραγωγική του λειτουργία, η οποία θεωρείται ως φυσική του αναγκαιότητα<sup>447</sup>. Στους έμφυλους ρόλους που παρουσιάστηκαν μέσω των δεκαπέντε πινάκων του N. Εγγονόπουλου γίνεται φανερός ο ρόλος του γυναικείου σώματος ως προς την μητρότητα, την σεξουαλικότητα και τον ερωτισμό σε αντίθεση με το ρόλο που κατείχαν οι γυναίκες στο προηγούμενο κεφάλαιο όπου παρουσιάζονταν ως προς την ομορφιά τους και τη σεμνότητα τους.

Το κοινωνικό σώμα κατέχει πολύ μεγάλη σημασία έναντι του βιολογικού, καθώς αυτό καθορίζει τους τρόπους πρόσληψης του βιολογικού σώματος από το κοινωνικό σύνολο και στο κεφάλαιο αυτό γίνεται φανερή η χρήση του κοινωνικού σώματος. Αυτό συμβαίνει διότι ο εικαστικός δημιουργός ξεφεύγει από τους συμβατούς

<sup>445</sup> Βλ. J. Butler, (1990), όπ. π., σελ. 52.

<sup>446</sup> Βλ. T. Spargo, όπ. π., σελ. 57.

<sup>447</sup> Βλ. J. Butler, (1990), όπ. π., σελ. 92,93,95.

έμφυλους ρόλους και προσπαθεί να δώσει μία διαφορετική ερμηνεία στο πως μπορεί να είναι το ανδρικό σώμα, πως το γυναικείο και ότι δεν χρειάζεται να έχουν συγκεκριμένη κινησιολογία για να μπορεί να χαρακτηριστεί κάποιος άνδρας ή γυναίκα. Το σώμα αποτελεί το χώρο εγγραφής της ταυτότητας<sup>448</sup>.

Μέσω της ανίχνευσης των αναπαραστάσεων του σώματος καταγράφονται οι διαφοροποιήσεις των παραδόσεων, οι κωδικοποιημένες χαρτογραφήσεις, η πολιτισμική ετερότητα. Το σώμα αντικατοπτρίζει τη ψυχή και είναι πάντοτε θεάσιμο, είτε παρουσιάζεται γερασμένο, νέο, κουρασμένο, δυνατό, ασθενές, μεγαλόσωμο, ενδεδυμένο ή και γυμνό. Όλοι αυτοί οι τρόποι παρουσίασης του σώματος καθορίζουν ορισμένους κώδικες. Με αυτό τον τρόπο αναδύεται η σωματική δομή ίδια με το χαρακτήρα και τη ψυχή και έτσι δίνεται η δυνατότητα για την εξαγωγή συμπερασμάτων για τους χαρακτήρες και την εποχή στην οποία κυριαρχούν<sup>449</sup>.

Ακόμη πολύ σημαντικό ρόλο στην εικόνα του σώματος κατέχει το ένδυμα, διότι βρίσκεται σε αλληλεπίδραση με το σώμα, συμβάλλει στη διαμόρφωση της ταυτότητας. Το ρούχο δεν αποτελεί μόνο μία μορφή σταθεροποίησης και κοινωνική επικοινωνίας αλλά και απόδειξη επιθυμίας και φαντασίωσης<sup>450</sup>. Το ένδυμα αποτελεί μέρος της εικόνας του σώματος και βασικό στοιχείο του ατομικού, κοινωνικού και αφηγηματικού ρόλου του ήρωα. Το ύφασμα λοιπόν, ή κάποιο στολίδι που τοποθετείται στο σώμα του ήρωα, ενδέχεται να παραμορφώνει το σώμα, να τονίζει την επιδειξιμανία, την τελετουργία, τη μιμητική ταύτιση, την ηδονοβλεπτική πρόθεση ή να συντελεί στην απόκλιση από την αυτονόητη πραγματικότητα μέσω της παρενδυσίας<sup>451</sup>. Η χρήση λοιπόν των ενδυμάτων ή των αντικειμένων πάνω στα ανδρείκελα τονίζει ακόμα περισσότερο τον έμφυλο ρόλο τους. Στα ποιήματα δεν ήταν εύκολο να γίνει αυτό καθώς ο αναγνώστης μπορεί μόνο να φανταστεί τα ενδύματα των ηρώων τις λιγιστές φορές που ο ποιητής τα περιέγραφε.

---

<sup>448</sup> Βλ. Δ. Αναγνωστοπούλου & Γ. Παπαδάτος & Γ. Παπαντωνάκης, *Γυναικείες και ανδρικές αναπαραστάσεις στη Λογοτεχνία για παιδιά και νέους*, (Αθήνα, 2013), σελ. 143, 144, 148.

<sup>449</sup> Βλ. Κ. Κυριάκος, όπ. π., σελ. 41-42.

<sup>450</sup> Βλ. Μ. Μικέ, *Μεταμφιέσεις στην Νεοελληνική Πεζογραφία (19<sup>ος</sup>- 20<sup>ος</sup> αιώνας)*, (Αθήνα, 2001), σελ. 25.

<sup>451</sup> Βλ. Κ. Κυριάκος, όπ. π., σελ. 50.



## Κεφάλαιο 7<sup>ο</sup> : Η εκπαιδευτική παρέμβαση

### 7.1. Θεωρητικό πλαίσιο της μεθοδολογίας

Η ερμηνευτική μεθοδολογία που ακολουθείται στη παρούσα εργασία είναι μία κατεξοχήν ποιοτική ερευνητική προσέγγιση καθώς βασίζεται στη σχέση μέρους και ολότητας. Αυτό έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τις ποσοτικές έρευνες οι οποίες στηρίζονται στη σχέση αιτίου και αποτελέσματος. Αν κάποιος επιχειρήσει να ορίσει την ερμηνευτική μεθοδολογία θα πει ότι πρόκειται για την κατανόηση της κατανόησης. Με άλλα λόγια, πρόκειται για το πώς ο ερευνητής αντιλαμβάνεται αυτά που κατανοεί ο συμμετέχων της έρευνας. Με βάση αυτή την παραδοχή προκύπτει το συμπέρασμα ότι όλες οι αναλύσεις ποιοτικών μεθοδολογιών, δεδομένου ότι οι ποιοτικές μεθοδολογίες είναι εγγενώς ερμηνευτικές, στηρίζονται στις παραδοχές του ερευνητή. Έτσι πολύ συχνά υπάρχει περίπτωση να υπάρχουν πολλές και διαφορετικές ερμηνείες για τα ίδια ερευνητικά δεδομένα. Τέλος, η ερμηνευτική μεθοδολογία χαρακτηρίζεται από διαλογικότητα, καθώς ο ερευνητής και ο συμμετέχων επικοινωνούν μέσω ερωτήσεων σχεδιασμένες να απαντούν στο ζήτημα που ερευνάται. Η ερμηνευτική άλλωστε έχει χαρακτηριστεί και ως τέχνη των ερωτήσεων<sup>452</sup>.

Ως προς το ποιες ερμηνείες υπάρχουν στις οποίες στηρίζονται οι ερευνητικές διαδικασίες αυτές είναι δύο. Η πρώτη ερμηνεία είναι αυτή που βασίζεται στην ενσυναίσθηση<sup>453</sup>. Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη ερμηνεία, σκοπός της είναι να έρθει κοντά στον συμμετέχοντα και να καταλάβει εκ των έσω τις καταστάσεις και τα δεδομένα. Επιδιώκει μία πιο ενεργητική συμμετοχή του ερευνητή καθώς επιζητά μία πλήρη κατανόηση. Εστιάζει την προσοχή της σε δεδομένα τα οποία υπάρχουν μπροστά της και δεν επιδιώκει την αναζήτηση κρυμμένων νοημάτων. Τέλος, βασικός στόχος της είναι η ανάδειξη των νοημάτων που περιλαμβάνονται στο υλικό που αναλύεται εκείνη τη στιγμή. Η δεύτερη ερμηνεία είναι αυτή της καχυποψίας καθώς βασικός της στόχος είναι να αποκαλύψει την κρυμμένη αλήθεια που ενυπάρχει πίσω από τα γεγονότα και τα κείμενα. Κατά κύριο λόγο, χρησιμοποιείται στη ψυχανάλυση καθώς ο ερευνητής προσπαθεί να προχωρήσει πέρα από την επιφάνεια της

<sup>452</sup> Βλ. Μ. Πουρκός (2009), όπ. π., σελ. 401-415.

<sup>453</sup> Βλ. Σπανός Γ. & Φρυδάκη Ε., *Γλώσσα και Λογοτεχνία στην Εκπαίδευση*, (Αθήνα, 2001), σελ. 19-21.

πραγματικότητας και να συνάψει μία έκθεση στην οποία να εξηγεί για ποιο λόγο τα πράγματα έχουν αυτή τη μορφή. Στο συγκεκριμένο ερμηνευτικό είδος, όλα όσα προσλαμβάνει ο ερευνητής με τις αισθήσεις του δεν μπορούν να οδηγήσουν σε συμπεράσματα, αλλά χρησιμοποιούνται ως ενδείξεις, οι οποίες μετά την ερμηνεία τους οδηγούν σε βαθύτερα νοήματα. Τέλος, σε αυτού του είδους την ερμηνεία, αντικείμενο της έρευνας μπορεί να είναι ένα κείμενο, μία συμπεριφορά αλλά και ένα ολόκληρο κοινωνικό φαινόμενο<sup>454</sup>. Φυσικά οι δύο αυτές ερμηνευτικές προσεγγίσεις διαφέρουν αρκετά η μία από την άλλη και πιο συγκεκριμένα στο τρόπο που λειτουργεί ο ερευνητής αλλά και στους στόχους. Γι' αυτό το λόγο καλό θα ήταν να χρησιμοποιούνται και οι δύο ερμηνείες για να υπάρχει μία ολοκληρωμένη έρευνα.

Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως η ερμηνευτική μεθοδολογία σχετίζεται τόσο με την επιστήμη της φιλοσοφίας όσο και με της ψυχολογίας. Φυσικά και στις δύο περιπτώσεις ο ερευνητής καλείται να ερμηνεύσει ένα κείμενο. Στην πρώτη περίπτωση το κείμενο προέρχεται από λογοτεχνικά ή φιλοσοφικά κείμενα από αρχαίους ή νεότερους συγγραφείς. Στη δεύτερη περίπτωση η ερμηνεία του ερευνητή είναι λίγο πιο σύνθετη καθώς το κείμενο προέρχεται από τις εμπειρίες και τα βιώματα του υποκειμένου. Εκεί έγκειται και η μεγαλύτερη διαφορά καθώς ο ερευνητής μπορεί εύκολα να συλλέξει τα λογοτεχνικά ή φιλοσοφικά κείμενα όμως στα κείμενα που αφορούν τη ψυχολογία χρησιμοποιούνται άλλοι μέθοδοι συλλογής δεδομένων. Πιο συγκεκριμένα, για να συλλέξει ο ερευνητής στη δεύτερη περίπτωση τα ερευνητικά δεδομένα χρησιμοποιεί τη συνομιλία μεταξύ αυτού και του ατόμου που συμμετέχει στην έρευνα. Ο ερευνητής γίνεται παρατηρητής καθώς οφείλει να καταγράψει τα μη λεκτικά σημεία τα οποία θα του είναι ιδιαίτερα χρήσιμα στο στάδιο της ερμηνείας. Ακόμα, ως μέθοδος συλλογής δεδομένων χρησιμοποιείται και η συνέντευξη και πιο συχνά η ημιδομημένη συνέντευξη για να μπορέσει ο συμμετέχων να εκφραστεί πλήρως χωρίς να περιορίζεται έτσι ώστε να μπορούν να αναδειχτούν όλα τα στοιχεία που μπορεί να φανούν χρήσιμα στην έρευνα. Συχνά χρησιμοποιείται και το ημερολόγιο, απλές περιγραφές γεγονότων ή καταστάσεων<sup>455</sup>.

Στη παρούσα έρευνα, θα χρησιμοποιηθεί ως μέθοδος συλλογής δεδομένων η συνέντευξη. Βασικό χαρακτηριστικό της συνέντευξης αυτής είναι ότι οι ερωτήσεις

---

<sup>454</sup> Βλ. C. Willig, *Ποιοτικές μέθοδοι έρευνας στην Ψυχολογία*, (Αθήνα, 2013), σελ. 406.

<sup>455</sup> Βλ. C. Willig, *όπ. π.*, σελ. 410.

πρέπει να είναι ανοιχτού τύπου, ημιδομημένες έτσι ώστε να κατευθύνουν τον συμμετέχοντα στις πληροφορίες που ενδιαφέρουν την παρούσα έρευνα ενώ παράλληλα να του επιτρέπουν να εκφράσει την προσωπική του τοποθέτηση ελεύθερα. Η γλώσσα πρέπει να είναι κατανοητή και απλή προς τους συμμετέχοντες και ειδικά στους συγκεκριμένους των οποίων η ηλικία δεν ξεπερνάει τα έξι έτη. Έπειτα, η σειρά των ερωτήσεων ενδέχεται να διαφοροποιηθεί ανάλογα με τη πορεία της συνέντευξης και τις απαντήσεις των συμμετεχόντων<sup>456</sup>. Τέλος, ο ερευνητής οφείλει να έχει το ρόλο του καλού ακροατή να ακούει και να συμμετέχει χωρίς να μονοπωλεί τη συνέντευξη και να τη κατευθύνει απόλυτα<sup>457</sup>.

Αφού λοιπόν συλλέξει ο ερευνητής τα δεδομένα, τα μετατρέπει σε κείμενο. Έπειτα ακολουθεί τέσσερα στάδια προκειμένου να προβεί σε ερμηνεία. Αρχικά προχωράει στην ανάγνωση του κειμένου και στη θεώρηση του νοήματος του ως μία δομημένη μορφή. Έπειτα, ακολουθεί το επόμενο στάδιο όπου διαχωρίζεται το νόημα που προέρχεται από το κείμενο από την πρόθεση του συγγραφέα που υπάρχει σε διάφορα σημεία του κειμένου αυτού. Στο προτελευταίο στάδιο, περιλαμβάνονται οι αναφορές και τα πλαίσια που έχουν παρατηρηθεί αλλά και γίνεται η αναγνώριση όλου του φάσματος των δεκτών του κειμένου που πρόκειται να αναλυθεί. Τέλος, στο τελευταίο στάδιο, ο ερευνητής όπως και στον ερμηνευτικό κύκλο προσπαθεί να κάνει μία κειμενική ανάλυση, χωρίς να έχει κατανοήσει πλήρως το κείμενο απλά με μία πρόχειρη κατανόηση του. Φυσικά, στην πορεία της ερμηνείας αυτή η κατανόηση γίνεται πιο ξεκάθαρη και το κείμενο πιο συγκεκριμένο<sup>458</sup>.

## 7.2. Η έρευνα που πραγματοποιήθηκε στη συγκεκριμένη εργασία

Για την ολοκλήρωση της διπλωματικής εργασίας χρησιμοποιήθηκε η ερμηνευτική μεθοδολογία. Για την εξαγωγή των συμπερασμάτων πραγματοποιήθηκε μία ημιδομημένη συνέντευξη με ερωτήσεις ανοιχτού τύπου. Έπειτα έγινε η παρέμβαση

<sup>456</sup> Βλ. Ίσαρη Φ. & Πουρκός Μ., *Ποιοτική μεθοδολογία έρευνας*, (Αθήνα, 2015), σελ. 128.

<sup>457</sup> Βλ. Λάλου Π., Μανωλέσου Α. & Χαλικιάς Μ., *Μεθοδολογία Έρευνας και Εισαγωγή στη Στατιστική Ανάλυση Δεδομένων με το IBM SPSS STATISTICS*, (Αθήνα, 2015), σελ. 45.

<sup>458</sup> Βλ. Πουρκός Μ. & Δαφέρμος Μ., *Ποιοτική έρευνα στην ψυχολογία και την εκπαίδευση*, (Αθήνα, 2010), σελ. 209-311. / Πουρκός Μ & Δαφέρμος Μ., *Ποιοτική Έρευνα στις Κοινωνικές Επιστήμες: Επιστημολογικά, μεθοδικά και ηθικά ζητήματα*, (Αθήνα, 2010), σελ. 50-70.

μέσω ενός δραματικού κειμένου και ενός θεατρικού παιχνιδιού. Με την ολοκλήρωση των συγκεκριμένων δραστηριοτήτων πραγματοποιήθηκε μια δεύτερη σειρά συνεντεύξεων προκειμένου να εξαχθούν τα συμπεράσματα της έρευνας. Πιο συγκεκριμένα, τα είκοσι παιδιά κλήθηκαν να απαντήσουν το καθένα απομονωμένο ώστε να μην επηρεαστεί από τις απαντήσεις των συμμαθητών του. Οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια των ελεύθερων δραστηριοτήτων και του διαλείμματος.

Μετά την ολοκλήρωση των πρώτων ερωτήσεων πραγματοποιήθηκε το θεατρικό παιχνίδι. Το θεατρικό παιχνίδι λοιπόν, χρησιμοποιήθηκε ως προθέρμανση έτσι ώστε τα παιδιά να εξοικειωθούν με το θέμα και να πειραματιστούν με το σώμα τους. Μετά την ολοκλήρωση του θεατρικού παιχνιδιού πραγματοποιήθηκε μία συζήτηση όπου αφού έγινε μία ανασκόπηση των συναισθημάτων που βίωσαν τα παιδιά και αναφέρθηκαν σε κάποιες σκέψεις τους, τους δόθηκαν επεξηγηματικές οδηγίες για το ποια θα είναι η επόμενη δραστηριότητα και τι θα χρειαστεί για να πραγματοποιηθεί. Την επόμενη μέρα λοιπόν, προτού κατασκευαστούν τα σκηνικά από τα παιδιά, προέκυψε μία συζήτηση όπου αναφέρθηκαν τα υλικά που θα χρειαστούν για τη κατασκευή των σκηνικών αλλά και το ποια θα είναι αυτά. Η κατασκευή των σκηνικών διήρκησε μία μέρα και έτσι την επόμενη μέρα πραγματοποιήθηκε η δραματοποίηση. Μετά την ολοκλήρωση της, έγινε μία συζήτηση σχετικά με το τι ένιωσαν τα παιδιά καθώς έπαιζαν το κάθε ρόλο και τι πιστεύουν ότι μπόρεσαν να καταφέρουν αυτές οι δύο ομάδες ανθρώπων. Στο τέλος της εβδομάδας, πραγματοποιήθηκε η δεύτερη συνέντευξη πάλι σε κάθε παιδί μεμονωμένα.

### **7.2.1. Το Δείγμα**

Το δείγμα της συγκεκριμένης έρευνας επιλέχθηκε μέσω της μέθοδου δειγματοληψία της ευκολίας. Αποτελούνταν από είκοσι παιδιά ηλικίας 5-6 χρονών από ένα δημόσιο νηπιαγωγείο του δήμου Αθηναίων. Τα εννέα από τα παιδιά αυτά είναι κορίτσια και τα έντεκα αγόρια. Η κοινωνικοοικονομική τους κατάσταση είναι μεσαία, με τα περισσότερα να προέρχονται από αστικό περιβάλλον. Πέντε αγόρια από αυτά να είναι αλλοδαπής καταγωγής και ένα εκ των οποίων ασπάζεται τον ισλαμισμό.

## 7.2.2. Σκοπός έρευνας

Η παρούσα έρευνα πραγματοποιήθηκε με σκοπό να διερευνηθούν οι ακόλουθοι στόχοι. Ο κύριος στόχος της συγκεκριμένης έρευνας είναι τα παιδιά να αντιληφθούν ότι το φύλο του κάθε ανθρώπου δεν είναι κάτι παγιωμένο, αλλά αποτελεί ένα κοινωνικό και πολιτισμικό προσδιορισμό της έμφυλης ταυτότητας, σύμφωνα με τις θεωρίες για τις οποίες έγινε λόγος στο 2<sup>ο</sup> κεφάλαιο της παρούσας εργασίας. Με άλλα λόγια, τα παιδιά θα εξοικειωθούν με την έννοια της ισότητας του φύλου και την ανεκτικότητα απέναντι σε έμφυλες κατασκευές που ξεφεύγουν από το δίπολο των δύο φύλων. Επιπρόσθετα, μέσω του θεατρικού παιχνιδιού εκτός από τους παραπάνω στόχους μέσω της διαθεματικής προσέγγισης που επιχειρήθηκε, έγινε προσπάθεια τα παιδιά να γνωρίσουν τις γεωμετρικές φόρμες που λαμβάνει το κάθε σώμα, μέσω της ζωγραφικής του Ν. Εγγονόπουλου αλλά και τα σχήματα και τα μέρη του σώματος.

Οι στόχοι του δραματικού κειμένου εκτός από τους παραπάνω θα μπορούσαν να γίνουν πιο συγκεκριμένοι. Ειδικότερα, τα παιδιά θα αντιληφθούν ότι οι κοινωνικές συμβάσεις οι οποίες έχουν συλλάβει για το κάθε φύλο δεν είναι παγιωμένες. Οι άνδρες μπορούν να ασχολούνται με τα οικιακά ή τα κορίτσια να κάνουν τον αγώνα για να έρθει η ελευθερία και άλλες τέτοιες παγιωμένες αντιλήψεις. Επίσης, ότι ο κάθε άνθρωπος ανεξαρτήτως των επιθυμιών του είναι ίσος με τον άλλον. Τέλος, μέσω του δραματικού κειμένου μπορεί να προσεγγιστεί διαθεματικά η επανάσταση του 1821, καθώς τη φετινή χρονιά γιορτάστηκαν τα 200 χρόνια από την επανάσταση. Τα παιδιά θα κάνουν τη σύνδεση αμέσως δεδομένου του τίτλου του δραματικού κειμένου «2021».

Μπορεί να γίνει λόγος για το σκοπό για τον οποίο αγωνίζονταν τότε οι άνθρωποι και για το τι αγωνίζονται οι ήρωες αυτού του κειμένου, για την ελευθερία τους και οι δύο αλλά μέσω μιας διαφορετικής προσέγγισης. Επίσης, μπορεί να γίνει λόγος για το τι φορούσαν τότε οι άντρες και τι οι γυναίκες και γενικότερα οι συνήθειες που είχε το κάθε φύλο. Ακόμα, θα μπορούσαν να προσεγγιστούν διαθεματικά και τα μαθηματικά μέσω του 2021 αλλά και η γλώσσα μέσω του συλλαβισμού της λέξης «επαναστατήσουμε» όπου θα μπορούσε να γίνει λόγος για κάθε φωνούλα ξεχωριστά και να προκύψουν από εκεί πολλές δραστηριότητες φωνημικής επίγνωσης.

### 7.2.3. Η ημιδομημένη συνέντευξη

Πριν την πραγματοποίηση του θεατρικού παιχνιδιού και του δραματικού κειμένου και τα είκοσι παιδιά συμμετείχαν σε ατομική ημιδομημένη συνέντευξη με ερωτήσεις ανοιχτού τύπου. Μετά την ολοκλήρωση των δραστηριοτήτων τα παιδιά συμμετείχαν και σε δεύτερη ατομική ημιδομημένη συνέντευξη με ερωτήσεις ανοιχτού τύπου για την εξαγωγή συμπερασμάτων.

#### 7.2.3.1. Οι ερωτήσεις των δύο συνεντεύξεων:

Οι ερωτήσεις που θα κληθούν τα παιδιά να απαντήσουν στην πρώτη συνέντευξη είναι οι εξής:

- 1) Ποιος άνθρωπος είναι για σένα αγόρι;
- 2) Τι χαρακτηριστικά έχει ένα αγόρι;
- 3) Ποιος άνθρωπος είναι για σένα κορίτσι;
- 4) Τι χαρακτηριστικά έχει ένα κορίτσι;
- 5) Τι πιστεύεις ότι πρέπει να φοράει ένα αγόρι;
- 6) Τι πιστεύεις ότι πρέπει να φοράει ένα κορίτσι;
- 7) Μπορεί και ένα αγόρι και ένα κορίτσι να φορέσουν ρούχα ροζ;
- 8) Με τι παιχνίδια μπορούν να παίξουν τα αγόρια;
- 9) Με τι παιχνίδια μπορούν να παίξουν τα κορίτσια;
- 10) Τι μπορεί να κάνει ένα αγόρι;
- 11) Τι μπορεί να κάνει ένα κορίτσι;
- 12) Ποια θα ήταν η ιδανική εργασία για ένα αγόρι;
- 13) Ποια θα ήταν η ιδανική εργασία για ένα κορίτσι;
- 14) Το κλάμα ταιριάζει περισσότερο σε ένα αγόρι ή ένα κορίτσι;

15) Στο πόλεμο μπορούν να αγωνιστούν τα κορίτσια;

16) Μπορεί ένα αγόρι να κάνει μπαλέτο;

17) Μπορεί ένα κορίτσι να οδηγάει μηχανή ή να κάνει skateboard;

Μετά τη πραγματοποίηση των δραστηριοτήτων του θεατρικού παιχνιδιού και του δραματικού κειμένου πραγματοποιήθηκε ένα μία δεύτερη ατομική συνέντευξη στους συμμετέχοντες. Οι ερωτήσεις ήταν οι εξής:

1) Τώρα ποιος άνθρωπος είναι για σένα αγόρι;

2) Τι χαρακτηριστικά μπορεί να έχει ένα αγόρι;

3) Τώρα ποιος άνθρωπος είναι για σένα κορίτσι;

4) Τι χαρακτηριστικά μπορεί να έχει ένα κορίτσι;

5) Τώρα τι πιστεύεις ότι πρέπει να φοράει ένα αγόρι;

6) Τι πιστεύεις ότι πρέπει να φοράει ένα κορίτσι;

7) Μπορεί και ένα αγόρι και ένα κορίτσι να φορέσουν ότι χρώμα ρούχα θέλουν;

8) Με τι παιχνίδια μπορούν να παίξουν τα αγόρια;

9) Με τι παιχνίδια μπορούν να παίξουν τα κορίτσια;

10) Τι μπορεί να κάνει ένα αγόρι;

11) Τι μπορεί να κάνει ένα κορίτσι;

12) Ένα αγόρι μπορεί να εργαστεί σε οποιοδήποτε τομέα;

13) Ένα κορίτσι μπορεί να εργαστεί σε οποιοδήποτε τομέα;

14) Τώρα, το κλάμα ταιριάζει περισσότερο σε ένα αγόρι ή σε ένα κορίτσι;

15) Ποιοι μπορούν να αγωνιστούν σε ένα πόλεμο τελικά;

16) Μπορεί ένα αγόρι να χορεύει μπαλέτο τελικά;

17) Μπορεί ένα κορίτσι να οδηγάει μηχανή ή να κάνει skateboard;

### 7.3. Το θεατρικό παιχνίδι

Για τη διεξαγωγή του συγκεκριμένου θεατρικού παιχνιδιού χρησιμοποιήθηκε η μέθοδος του Λάκη Κουρετζή η οποία βασίζεται σε τρία ή τέσσερα στάδια. Επιλέχθηκε η συγκεκριμένη μέθοδος καθώς ταιριάζει καλύτερα στη συγκεκριμένη ηλικιακή ομάδα στην οποία διεξάχθηκε η συγκεκριμένη έρευνα. Αυτό συμβαίνει καθώς η δράση χωρίζεται σε τρία στάδια και ως τέταρτο στάδιο ακολουθεί αυτό της αξιολόγησης. Στα παιδιά είναι πιο εύκολο να οδηγούνται βήμα – βήμα στο θεατρικό παιχνίδι μέσα από σαφή βήματα τα οποία τα βοηθούν να το βιώσουν καλύτερα. Το θεατρικό παιχνίδι χρησιμοποιήθηκε ως προθέρμανση, ως εισαγωγή του δραματικού κειμένου που ακολούθησε έτσι ώστε τα παιδιά να ευαισθητοποιηθούν με το σώμα τους. Στόχος του θεατρικού παιχνιδιού ήταν τα παιδιά να έρθουν σε επαφή με τις γεωμετρικές φόρμες τις οποίες μπορεί να πάρει ένα ανθρώπινο σώμα. Αυτός ο στόχος προέκυψε μέσα από τους πίνακες του Νίκου Εγγονόπουλου οι οποίοι παρουσιάστηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο. Στα παιδιά δόθηκαν οι πίνακες προκειμένου να παρατηρήσουν την κινησιολογία των ανδρείκελων και τα έμφυλα χαρακτηριστικά τους. Επιπρόσθετα, μέσα από το συγκεκριμένο θεατρικό παιχνίδι δόθηκε η ευκαιρία της διαθεματικής προσέγγισης καθώς τα παιδιά ευαισθητοποιήθηκαν πάνω στα σχήματα και στα μέλη του σώματος.

#### 7.3.1. Η φάση της απελευθέρωσης

Η μουσική που χρησιμοποιήθηκε στη συγκεκριμένη φάση είναι το εξής κομμάτι: WYS - Snowman 1 Hour Loop. Επιλέχθηκε το συγκεκριμένο μουσικό κομμάτι διότι είναι αρκετά ήρεμο και θα βοηθούσε τα παιδιά να απελευθερωθούν και να νιώσουν άνετα στο περιβάλλον το οποίο θα κινηθούν. Σε αυτή τη φάση τα παιδιά θα απελευθερωθούν και θα νιώσουν άνετα με το περιβάλλον τους. Οι οδηγίες που δόθηκαν στα παιδιά είναι οι εξής: «Απλωνόμαστε στο χώρο και ξεκινάμε να περπατάμε στο ρυθμό της μουσικής. Κάθε φορά που συναντάς ένα άνθρωπο σταματάς μπροστά του και τον παρατηρείς. Άραγε έχει κάτι διαφορετικό από εσένα; Μήπως ο επόμενος που θα συναντήσεις έχει κάτι διαφορετικό από εσένα; Τώρα όποιον συναντάς τον χαιρετάς με όποιο τρόπο θέλεις. Σε άλλους δίνεις το χέρι σου, σε άλλους κάνεις μία βαθιά υπόκλιση, σε άλλους πάλι λες ένα απλό γεια, βιαστικό,



χωρίς καν να τους κοιτάξεις στα μάτια. Συνεχίζεις να κινείσαι στο χώρο. Αυτή τη φορά όταν συναντάς κάποιον του δίνεις μία σφιχτή αγκαλιά, ανεξάρτητα αν είναι αγόρι ή κορίτσι, αν είναι κάποιος φίλος σου ή όχι, αν είναι διαφορετικός από εσένα ή όχι, αρκεί μόνο να θυμάσαι ότι σε αυτό το χώρο ήμαστε όλοι ίσοι.»

### 7.3.2. Η φάση της αναπαραγωγής

Η μουσική αλλάζει στο κομμάτι: Alone with myself / lofi hip hop mix, το οποίο έχει ένα λίγο πιο γρήγορο ρυθμό αλλά παράλληλα ήρεμο. Επιλέχθηκε το συγκεκριμένο κομμάτι διότι τα παιδιά θα κινιόντουσαν λίγο πιο έντονα και πιο γρήγορα από τη προηγούμενη φάση. «Συνεχίζεις να περπατάς στο χώρο. Κάτω υπάρχουν 10 χρωματιστά μαντήλια, στα οποία αρέσει να τα πιάνουν και από τις δύο άκρες. Τώρα στο πρώτο μαντήλι που θα συναντήσεις αρχίζεις και το περιεργάζεσαι. Μαζί με το φίλο σου που έχετε πιάσει το μαντήλι αρχίζετε να κινείστε. Πότε ψηλά, πότε χαμηλά. Άλλοτε το μαντήλι σας φέρνει κοντά τον έναν με τον άλλον. Άλλοτε πάλι σας απομακρύνει. Τώρα προσπαθήστε με το μαντήλι σας να δημιουργήσετε ένα σχήμα. Μπείτε μέσα σε αυτό το σχήμα και προσπαθήστε να το γεμίσετε με τα σώματα σας. Προσέξτε όμως μην μείνει κάποιο μέλος του σώματος σας έξω από το σχήμα σας. Βρείτε το τρόπο να χωρέσετε και οι δύο. Μέσα σε αυτό το σχήμα θέλω να κοιτάξετε το άτομο με το οποίο είστε μαζί. Αν κοιτάξετε δίπλα σας είναι μία μάσκα. Θέλω ο ένας από τους δύο να τη φορέσει. Τώρα το παιδί που δεν φοράει μάσκα θα κάνει διάφορες κινήσεις με όλα τα μέλη του σώματος του, μέσα στο σχήμα τους και το άλλο παιδί που φοράει τη μάσκα θα πρέπει να τα μιμηθεί. Να θυμάστε ο ένας πρέπει να κοιτάζει τον άλλον στα μάτια και να μην φεύγει το βλέμμα σας από το βλέμμα του άλλου.»

### 7.3.3. Η φάση της εκτέλεσης- θεατρικής δράσης

Τώρα τα παιδιά που είχαν τις μάσκες θα είναι η μία ομάδα και η άλλη ομάδα θα είναι τα υπόλοιπα παιδιά τα οποία θα χρησιμοποιήσουν τα μαντήλια. Και στις δύο ομάδες θα δοθούν οι πίνακες του Νίκου Εγγονόπουλου που χρησιμοποιήθηκαν στη παρούσα εργασία, μισές στην μία ομάδα και μισές στην άλλη. Θα χρησιμοποιηθούν οι πίνακες προκειμένου να δοθεί έμφαση στην κινησιολογία των ανδρείκελων και στα έμφυλα

χαρακτηριστικά που έχουν. Η κάθε ομάδα αφού παρατηρήσει τους πίνακες θα πρέπει να ετοιμάσει μία στατική εικόνα με τα σώματα τους χρησιμοποιώντας το υλικό που τους έχει δοθεί (στην μία ομάδα οι μάσκες, στην άλλη ομάδα τα μαντήλια).

#### 7.3.4. Η φάση της συζήτησης

Σε αυτή τη φάση κανονικά πραγματοποιείται η αξιολόγηση του θεατρικού παιχνιδιού. Αυτή η φάση δεν είναι απαραίτητη προκειμένου να ολοκληρωθεί ένα θεατρικό παιχνίδι. Βέβαια στο συγκεκριμένο θεατρικό παιχνίδι χρησιμοποιήθηκε όχι μόνο για την αξιολόγηση του θεατρικού παιχνιδιού που πραγματοποιήθηκε αλλά και για να δωθούν οδηγίες στα παιδιά για το τι θα ακολουθούσε. Με άλλα λόγια, μόλις ολοκληρωνόταν η συζήτηση για την αξιολόγηση και αφού αναφέρθηκαν τα παιδιά στις σκέψεις και τις ιδέες τους γι' αυτό που βίωσαν δόθηκαν οι οδηγίες για τη χρήση των μαντηλιών και των масκών στην επόμενη δραστηριότητα. Οι ρόλοι μοιράστηκαν ανάλογα με το τι επιθυμούσε το κάθε παιδί και χρησιμοποιήθηκαν τα υλικά που χρησιμοποιήσαν κατά τη διάρκεια του θεατρικού παιχνιδιού, δηλαδή τις μάσκες και τα μαντήλια. Έπειτα, έγινε η κατασκευή των σκηνικών που χρησιμοποιήθηκαν για τη δραματοποίηση. Με βάση το στόχο του θεατρικού παιχνιδιού που ήταν τα παιδιά να έρθουν σε επαφή με τις γεωμετρικές φόρμες τις οποίες μπορεί να πάρει ένα ανθρώπινο σώμα τα παιδιά είχαν την ευκαιρία να έρθουν σε επαφή με το σώμα τους και να αναπτύξουν διάφορες μορφές κινήσεις μέσω του παιχνιδιού.

### 7.4. Το Δραματικό κείμενο

#### «Η επανάσταση του 2021»

##### 1<sup>η</sup> σκηνή:

*(10 άνθρωποι κάθονται σε δύο τραπέζια καφενείου και συζητάνε. Όλοι οι συμμετέχοντες φοράνε προσωπεία. Ακούγεται ήχος από τη σφυρίχτρα του βαποριού «Τζέλα Δέλτα».)*

Οδυσσέας Ανδρούτσος: Ως πότε παλικάρια θα ζούμε έτσι πια;



Βιντζέντζος: Έλα δεν είναι τόσο κακή ιδέα.

Παύλος: Αν είστε όλοι μέσα είμαι κι εγώ.

Οδυσσέας: Παιδιά μόνο αν δουλέψουμε όλοι μαζί θα τα καταφέρουμε.

Ζακ: Μα καλά δεν ήμαστε εδώ; Γιατί να Ε-Π-Α-Ν-Α-Σ-Τ-Α-Τ-Η-Σ-Ο-Υ-Μ-Ε; ( *Ο Ζακ λέει το επαναστατήσουμε ένα- ένα γράμμα και ψιθυριστά*)

Οδυσσέας: Γιατί το λες έτσι; Πες το δυνατά!

Βιντζέντζος: Δεν κάνουμε και κανένα έγκλημα!

Οδυσσέας: ΠΕΣ ΤΟ!

Ζακ: Όχι δεν θέλω.

Οδυσσέας: Θα επαναστατήσουμε Ζακ για την ελευθερία μας.

Ζακ: Μα έτσι ήταν πάντα τα πράγματα! Καλά δεν ήμασταν;

Βιντζέντζος: Έτσι θέλεις να ζεις δηλαδή εσύ;

Παύλος: Καταπιεσμένος; Και να κάνεις πράγματα που δεν θες;

Ζακ: Και δηλαδή μετά τι; Θα κυκλοφορώ όπως θέλω;

Οδυσσέας: Ναι!

Ζακ: Και θα φοράω ότι θέλω;

Βιντζέντζος: Ναι!

Ζακ: Και ο κόσμος τι θα πει;

Παύλος: Μα δεν θα κάνουμε κάτι κακό.

Οδυσσέας: Κακό είναι να μην σέβεσαι ότι ο άλλος είναι διαφορετικός.

Βιντζέντζος: Εξάλλου όλοι γεννιόμαστε ίσοι αλλά όχι ίδιοι.

Ζακ: Ωραία! Θα συμμετέχω αλλά φοβάμαι σας το λέω.

**4<sup>η</sup> σκηνή:**

( Ο Οδυσσέας κρατάει στα χέρια του μία εφημερίδα. Ακούγεται ήχος τηλεφώνου.)

Οδυσσέας: Ναι παρακαλώ;;;;

Δημοσιογράφος: Ο Οδυσσέας Ανδρούτσος;

Οδυσσέας: Ναι παρακαλώ ποιος είναι;

Δημοσιογράφος: Από την περιοδικό ΜΠΟΡΕΙ τηλεφωνώ. Αληθεύουν όλα αυτά που διαβάζουμε στην εφημερίδα;

Οδυσσέας: Ναι. Είναι αλήθεια.

Δημοσιογράφος: Πως σας ήρθε αυτή η ιδέα; Και τι θέλετε να πετύχετε με αυτό;

Οδυσσέας: Αποφασίσαμε να κόψουμε το κρέας και να γίνουμε χορτοφάγοι. Κανένας άντρας στο νησί δεν πήρε αρνί αυτό το Πάσχα.

Δημοσιογράφος: Μα έτσι θα καταστρέψετε την οικονομία του νησιού.

Οδυσσέας: Το νησί πρέπει να μας δεχτεί όπως εμείς θέλουμε να ήμαστε και όχι όπως ορίζει η κοινωνία. Ήταν ο μόνος τρόπος να μας ακούσουν.

Δημοσιογράφος: Αν δηλαδή αλλάξει ο τρόπος που βλέπει η κοινωνία τα δύο φύλα θα σταματήσετε να είστε χορτοφάγοι;

Οδυσσέας: Φυσικά.

### **Σκηνή 5<sup>η</sup>**

( 20 μέρες μετά, τα παιδιά ενώ βρίσκονται καθισμένοι στην ταβέρνα ακούγεται ένας ήχος από τη σφυρίχτρα του βαποριού «Τζέλα Δέλτα».)

Ζακ: Τελικά αποτύχαμε;

Οδυσσέας: Έχε πίστη φίλε μου.

Πάυλος: Παιδιά δείτε! Το Τζέλα Δέλτα!

Βιντζέντζος: Καλά αυτό δεν είναι που δεν είχε φουγάρα; Πώς ταξιδεύει;

Ζακ: 10 ηλιοκαμένα κορμιά!

Πάυλος: 10 ηλιοκαμένα παλικάρια!

*(Κατεβαίνουν οι άνθρωποι από το Τζέλα Δέλτα)*

Ευρυδίκη: Οδυσσέα! Αγόρια ελάτε! Τα καταφέραμε!

Οδυσσέας: Τι έγινε;

Ρίτα: Παιδιά ήμαστε πλέον όλοι ελεύθεροι!

Ελένη: Το Άμστερνταμ μας στηρίζει!

Ευρυδίκη: Υπέγραψαν συμφωνία και πλέον στην Ελλάδα μπορούμε να ντυνόμαστε όπως θέλουμε και να έχουμε ό,τι εμφάνιση θέλουμε.

Οδυσσέας: Το ήξερα ότι θα τα καταφέρνατε!

Ζακ: Οι γυναίκες όλα τα μπορούν!

Ευρυδίκη: Όλοι μαζί τα καταφέραμε!

Όλοι μαζί: *( Βγάζουν όλοι τις μάσκες και τις πετάνε στον αέρα.) Ζήτω η επανάσταση του 2021! (Μπαίνει η μουσική (Ο χορός του Ζορμπά- Μ. Θεοδωράκης) και όλοι μαζί χορεύουν συρτάκι αγκαλιασμένοι.)*

**ΤΕΛΟΣ**

### 7.4.1. Δραματικό μοντέλο Greimas

Στο παρόν δραματικό κείμενο παρουσιάζονται δύο χαρακτήρες στην θέση του υποκείμενου οι οποίοι έχουν κοινό αντικείμενο. Πιο συγκεκριμένα, το πρώτο υποκείμενο είναι ο Οδυσσέας και το δεύτερο η Ευρυδίκη καθώς είναι οι δύο βασικοί ήρωες της ιστορίας. Το αντικείμενο των ενεργειών τους είναι η επανάσταση και η αλλαγή των αντιλήψεων – καταστάσεων που κυριαρχούν στη χώρα για τα δύο φύλα. Υποκινητής των δύο ηρώων είναι η ανάγκη τους για αλλαγή. Ενώ οι αποδέκτες είναι όλοι οι ήρωες του δραματικού κειμένου. Οι βοηθοί των δύο ηρώων είναι ο Βιτσέντζος και η Ελένη καθώς στηρίζουν τα υποκείμενα στο έργο τους. Αντίμαχο αποτελεί η κοινωνία η οποία δεν επιδέχεται εύκολα τις αλλαγές, είτε αυτή απαρτίζεται από πρόσωπα είτε από καταστάσεις.

### 7.4.2. Σκηνικά

Τα σκηνικά τα οποία θα χρησιμοποιήσουμε στο δραματικό κείμενο κατασκευάστηκαν με τη βοήθεια των παιδιών. Χρησιμοποιήθηκαν οι μάσκες που είχαν δημιουργήσει ήδη από το θεατρικό παιχνίδι. Η μάσκα κατασκευάστηκε σε οβάλ σχήμα από χαρτόκουτα και είχε τρύπες μόνο στα μάτια για να μπορούν να βλέπουν. Έπειτα, κατασκευάστηκε μία μεγάλη πινακίδα από χαρτί του μέτρου η οποία είχε της παλάμες των παιδιών στα χρώμα της Lgbtq κοινότητας (rainbow flag) και γράφτηκε πάνω «Ταβέρνα της Ναταλής». Για τη θάλασσα χρησιμοποιήθηκε μπλε υφάσματα τα οποία απλώθηκαν στο πάτωμα και για τη βάρκα χρειάστηκε σχοινί με το οποίο θα σχηματίστηκε το σχήμα βάρκας και αρκετά μεγάλο για να χωρέσουν και τα 10 παιδιά μέσα. Για κουπιά τα παιδιά χρησιμοποίησαν κοντάρια σκούπας ανά δύο. Έπειτα, τα τραπεζάκια της τάξης και οι καρέκλες χρησιμοποιήθηκαν για τη δημιουργία του μαγαζιού της Ναταλής.



Εικόνα 16: Η πινακίδα της Ταβέρνα

### 7.4.3. Δομή

Το δραματικό κείμενο απαρτίζεται από κάποια επεισόδια. Το πρώτο επεισόδιο ξεκίνησε με τα αγόρια καθισμένα στις Ναταλής να αποφασίζουν ότι πρέπει να κάνουν κάτι προκειμένου να αλλάξει η κατάσταση που βιώνουν. Το δεύτερο επεισόδιο παρουσιάζει τα κορίτσια πάνω στη βάρκα να αποφασίζουν και εκείνες ότι πρέπει να επαναστατήσουν. Στο τρίτο επεισόδιο ο Οδυσσέας προσπάθησε να πείσει τους συντρόφους του προκειμένου να τεθεί σε εφαρμογή το σχέδιο της επανάστασης. Στο τέταρτο και προτελευταίο επεισόδιο το σχέδιο είχε τεθεί σε εφαρμογή, είχε περάσει ένα χρονικό διάστημα και μία δημοσιογράφος τηλεφώνησε στον Οδυσσέα προκειμένου να αντιληφθεί τι συμβαίνει και γιατί. Στο πέμπτο και τελευταίο επεισόδιο κάποιοι από τους ήρωες ήταν απογοητευμένοι. Όμως ξαφνικά ακούγεται το φουγάρο του «Τζέλα Δέλτα» από το οποίο εμφανίστηκαν τα κορίτσια και ανέφεραν ότι πέτυχαν και ότι η επανάσταση στέφθηκε από επιτυχία.

### 7.4.4. Πλοκή

Το δραματικό κείμενο ακολούθησε μία συγκεκριμένη πλοκή με αρχή, μέση, τέλος. Η δράση ξεκίνησε με τα αγόρια να κάθονται στις Ναταλής και να αποφασίζουν ότι πρέπει να κάνουν κάτι. Παράλληλα τα κορίτσια βρίσκονται σε μία βάρκα και οδεύουν προς την επανάσταση. Η δράση κορυφώνεται όταν ο Οδυσσέας κατάφερε να πείσει όλα τα αγόρια και να τεθεί το σχέδιο σε εφαρμογή. Έπειτα, εμφανίστηκε η δημοσιογράφος και προσπάθησε να μάθει γιατί γίνονταν όλο αυτό και τι προσπαθούσαν να πετύχουν. Στη συνέχεια, επήλθε ομαλά το τέλος όπου οι ήρωες ήταν απελπισμένοι διότι είχαν περάσει είκοσι μέρες χωρίς να έχουν νέα από τα κορίτσια. Ξαφνικά, ακούστηκε ο ήχος από το φουγάρο του «Τζέλα Δέλτα» και τότε η ελπίδα επέστρεψε στο βλέμμα τους συνοδευμένη από τη χαρά καθώς τα κορίτσια ανέφεραν ότι πέτυχαν το στόχο τους και η επανάσταση τεύχθηκε από επιτυχία.

Από την αφήγηση του κειμένου γίνεται φανερό ότι ο Οδυσσέας και η Ευρυδίκη όχι μόνο «νίκησαν» τον εχθρό που στη συγκεκριμένη περίπτωση ήταν να ανατρέψουν τις αναχρονιστικές πεποιθήσεις για τα δύο φύλα αλλά κατόρθωσαν και να ανατρέψουν όλο το αρχικό σκηνικό καθώς κανείς δεν πίστευε ότι θα τα κατάφερναν. Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι υπάρχουν σύμφωνα με την Lukens 4 είδη αντιθέσεων συγκρούσεων. Στο κείμενο αυτό παρατηρούνται πολλά είδη σύγκρουσης. Αρχικά,



παρατηρείται το δεύτερο είδος σύγκρουσης, άτομο εναντίον ατόμου. Ειδικότερα, ο Οδυσσέας συγκρούεται με τον Ζακ. Στη συνέχεια παρατηρείται και το πρώτο είδος σύγκρουσης, άτομο εναντίον του εαυτού του, όταν ο Ζακ και άλλοι ήρωες δυσκολεύθηκαν να συμμετάσχουν στην επανάσταση από φόβο για την αλλαγή αλλά και τη λογοκρισία της κοινωνίας. Τέλος, παρατηρείται και το τρίτο είδος συγκρούσεων καθώς όλοι οι ήρωες συγκρούονται με τη κοινωνία καθ' όλη τη διάρκεια της επανάστασης. Η κοινωνία εκπροσωπείται από τη δημοσιογράφο.

Όσο αφορά τη τεχνική της πλοκής στο συγκεκριμένο δραματικό κείμενο διακρίνεται η προοδευτική τεχνική. Αυτό οφείλεται στο ότι από ένα σημείο ηρεμίας επέρχεται η δράση, η κορύφωση της ιστορίας και έπειτα, το σύντομο τέλος. Επιπρόσθετα, σχετικά με το τέλος του κειμένου δεν μένει κάτι αναπάντητο. Έχει αρχή, μέση και τέλος στο οποίο δεν υπάρχει κάτι άλλο που χρειάζεται να γίνει γνωστό.

#### **7.4.5. Χαρακτήρες.**

Οι χαρακτήρες του κειμένου είναι αναπόσπαστα δεμένοι με τη πλοκή του. Αναλυτικότερα, όσο αφορά τους χαρακτήρες των κοριτσιών της Ευρυδίκης, Ρίτας, Ελένης, Αντιγόνης παρατηρούνται μεταξύ τους μερικές διαφορές. Η Ευρυδίκη παρουσιάζεται ως δυναμικός χαρακτήρας καθώς διακατέχεται από αρχηγικές τάσεις, εμπιστεύεται τις δυνάμεις της και θεωρεί ότι αν συνεργαστούν όλες μαζί και έχουν εμπιστοσύνη στον εαυτό τους θα τα καταφέρουν. Ακόμη, είναι σφαιρικοί χαρακτήρες όλες τους καθώς γίνονται γνωστοί μέσα από τις πράξεις τους και τα λόγια τους. Δεν γίνεται λόγος για την εξωτερική εμφάνιση καμίας από της πρωταγωνίστριες. Όλες αποτελούν πρωτεύοντες χαρακτήρες καθώς παίζουν καθοριστικό ρόλο στη δράση. Τα υπόλοιπα κορίτσια αποτελούν στατικούς χαρακτήρες καθώς παραμένουν ίδιες σε όλο το δραματικό κείμενο χωρίς αυτό τους το χαρακτηριστικό να υπονομεύει τη σημαντικότητά τους. Όλες οι πρωταγωνίστριες αποτελούν επίπεδους χαρακτήρες καθώς είναι εύκολα αναγνωρίσιμοι και μένουν στο μυαλό του θεατή. Τέλος, η δημοσιογράφος ενώ αποτελεί ένα δευτερεύοντα χαρακτήρα κατέχει σημαντική θέση μέσα στο δραματικό κείμενο, καθώς εκείνη επικοινωνεί με τον Οδυσσέα και έτσι οι θεατές αντιλαμβάνονται ποιο είναι το σχέδιο και τι ακριβώς συμβαίνει. Ουσιαστικά, η δημοσιογράφος αποτελεί τον διαμεσολαβητή ανάμεσα στη κοινωνία και τους επαναστάτες.

Πρωτεύοντες χαρακτήρες αποτελούν και οι ανδρικοί χαρακτήρες όπως ο Οδυσσέας και ο Ζακ αλλά και οι Βιντζέντζος και Παύλος. Αποτελούν όλοι επίπεδους χαρακτήρες καθώς είναι εύκολα αναγνωρίσιμοι στο κοινό και οι θεατές μπορούν να ταυτιστούν μαζί τους. Ο Οδυσσέας είναι ένας δυναμικός χαρακτήρας καθώς διακατέχεται από αρχηγικές τάσεις και παροτρύνει τους συντρόφους του να οδεύουν προς την επανάσταση. Επιπρόσθετα, ο Ζακ αποτελεί ένα στατικό χαρακτήρα καθώς ενώ μετά από πολύ προσπάθεια από τους υπόλοιπους συμμετείχε στην επανάσταση μέχρι και τη τελευταία στιγμή πίστευε ότι δεν τα κατάφεραν.

Τα ονόματα των ρόλων δεν είναι τυχαία καθώς μερικά από αυτά προέρχονται από τα ποιήματα της συλλογής *Στην Κοιλιάδα με τους Ροδώνες*, άλλα από τους πίνακες, κάποια από την δική μας κοινωνία ενώ κάποια αποτελούν τυχαία επιλογή. Πιο συγκεκριμένα ο Οδυσσέας κυριαρχεί σε πολλούς πίνακες οι οποίοι παρουσιάζονται στο έκτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας. Η Ευριδίκη συναντάται στο ποίημα του Νίκου Εγγονόπουλου όπως παρουσιάζεται στο πέμπτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας. Η Ελένη, η Ρίτα, ο Παύλος, ο Βιντζέντζος και η Αντιγόνη αποτελούν τυχαία επιλογή, ενώ ο Ζακ αποτελούσε πρόσωπο από τη σημερινή κοινωνία και χρησιμοποιείται λόγω του έμφυλου ρόλου που κατείχε στη κοινωνία.

Οι ρόλοι αυτοί έχουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά με τους πίνακες και τα ποιήματα του Νίκου Εγγονόπουλου αλλά έχουν και αρκετές διαφορές. Πιο συγκεκριμένα, οι έμφυλοι ρόλοι που προβάλλονται στο δραματικό κείμενο είναι πιο «ελεύθεροι» και δεν συνοδεύουν τα φύλα τους τα ταμπού που συνόδευαν παλιά τα δύο φύλα π.χ. τα κορίτσια φέρνουν την επανάσταση. Γι' αυτό το λόγο οι έμφυλοι ρόλοι που προβάλλονται στο δραματικό κείμενο σχετίζονται περισσότερο με τους έμφυλους ρόλους που προβάλλονται μέσα από τους πίνακες του Νίκου Εγγονόπουλου. Οι ρόλοι αυτοί παρουσιάζονται με κινησιολογία και αξεσουάρ τα οποία η κοινωνία έχει συνδέσει με το αντίθετο φύλο. Στα ποιήματα του Νίκου Εγγονόπουλου οι έμφυλοι ρόλοι αναφέρονταν περισσότερο στον ηγεμονικό ανδρισμό αλλά και στο τύπο γυναίκας η οποία ενστερνίζεται τα χαρακτηριστικά που η κοινωνία έχει συνδέσει με το γυναικείο φύλο π.χ. της ομορφιάς, της μητέρας.

#### 7.4.6.Κοστούμια

Όλα τα παιδιά φορούσαν προσωπεία προκειμένου να μην φαίνεται κανένα χαρακτηριστικό του προσώπου τους και να προσδιορίζεται το κοινωνικό τους φύλο από αυτά που φορούσαν και από το τρόπο που συμπεριφέρονταν. Τα αγόρια φορούσαν τα μαντήλια που είχαν χρησιμοποιηθεί και στο θεατρικό παιχνίδι τα οποία ήταν σε φωτεινά χρώματα και τα τοποθέτησαν στο σώμα τους με όποιο τρόπο εκείνα ήθελαν. Έπειτα, τα κορίτσια φόρεσαν σορτσάκι μαύρο ή τζιν και από πάνω μπλούζα ριγέ μπλε κόκκινο μπλουζάκι αμάνικο. Επίσης, ζωγράφισαν στο σώμα τους τατουάζ ότι σχέδιο ήθελαν εκείνα στο μπράτσο τους. Όσο αφορά τα αξεσουάρ που είχαν στα μαλλιά ή αν φορούσαν κολιέ και δαχτυλίδια αυτό ήταν στη δική τους επιλογή.

Τα ενδύματα και τα αξεσουάρ που χρησιμοποιήθηκαν στο δραματικό κείμενο σχετίζονταν άμεσα με τα ενδύματα που υπήρχαν στους πίνακες του Νίκου Εγγονόπουλου. Πιο συγκεκριμένα, η επιλογή των μαντηλιών σε φωτεινά χρώματα σχετίζεται με τη χρήση υφασμάτων τα οποία τύλιγαν τα ανδρείκελα και τα οποία ήταν σε φωτεινά χρώματα π.χ. κίτρινο, μωβ, πράσινο. Τα σορτσάκια σε μαύρο ή τζιν και οι ριγέ μπλε μπλούζες ή τα κόκκινα αμάνικα μπλουζάκια προέρχονται και αυτά από τους πίνακες του Ν. Εγγονόπουλου και παραπέμπουν στο ναυτικό στοιχείο το ίδιο και τα τατουάζ, τα δαχτυλίδια και τα κολιέ. Επίσης, τα αξεσουάρ που είχαν στα μαλλιά τους ή ο τρόπος που είχαν χτενίσει τα μαλλιά τους σχετίζονταν άμεσα με τους πίνακες του δημιουργού και τα σχήματα που είχε δώσει εκείνος.

## 8. Συμπεράσματα έρευνας

Μέσω της παραπάνω έρευνας που επιχειρήθηκε προέκυψαν κάποια συμπεράσματα. Από την πρώτη σειρά των δεκαεφτά ερωτήσεων οι απαντήσεις των είκοσι συμμετεχόντων δεν απέκλιναν σε μεγάλο βαθμό μεταξύ τους. Αξίζει να σημειωθεί στο συγκεκριμένο σημείο ότι τα παιδιά δεν άκουσαν το ένα τις απαντήσεις του άλλου. Πιο συγκεκριμένα, μόνο ένα παιδί και μάλιστα κορίτσι έδωσε απαντήσεις οι οποίες δεν απορτίζονται από έμφυλα στερεότυπα για τα δύο φύλα.

Ξεκινώντας λοιπόν από την πρώτη ερώτηση και οι είκοσι συμμετέχοντες ονομάτισαν ως αγόρι αυτό το άτομο του οποίου το βιολογικό φύλο είναι αρσενικό. Πολλά παιδιά ανέφεραν στην 1<sup>η</sup> ερώτηση ότι είναι αγόρι αυτός που έχει κοντά μαλλιά ή είναι φαλακρός, αυτός που δεν μοιάζει με τα κορίτσια ή είναι ίδιος με αγόρι, αυτός που έχει αγορίστικο όνομα, αυτός που κάνει παρέα μόνο με τα αγόρια, αυτός που πάει σε αγορίστικες τουαλέτες, αυτός που φοράει παντελόνι. Επίσης, ένα παιδί ανέφερε ότι αγόρι είναι αυτός που γεννήθηκε από την οικογένεια του αγόρι και μόνο ένα παιδί (κορίτσι) έκανε αναφορά στα γεννητικά όργανα ότι το αγόρι έχει διαφορετικό γεννητικό όργανο από εκείνη. Επιπρόσθετα, ένα ακόμη κορίτσι ανέφερε ότι αγόρι είναι ο άνθρωπος ο οποίος αγαπάει γιατί τα κορίτσια αγαπάνε τα αγόρια. Από τις συγκεκριμένες απαντήσεις παρατηρείται ότι κριτήριο για να θεωρείται κάποιος άνθρωπος αγόρι αποτέλεσαν κατά κύριο λόγο το μήκος των μαλλιών του, η ενδυμασία του και το γεννητικό του όργανο.

Όσο αφορά την δεύτερη ερώτηση τα παιδιά ανέφεραν ότι τα αγόρια έχουν τατουάζ, κοντά μαλλιά, σορτσάκια, μυϊκή δύναμη και ταχύτητα, αντρική φωνή και ανδρικά χαρακτηριστικά προσώπου, μούσι, ψηλή διάπλαση, δεν βάφει μάτια και φοράει φούστες. Ένα παιδί ανέφερε ότι δεν φοράει ποτέ σκουλαρίκια και ένα άλλο ανέφερε ότι αν θέλει φοράει.

Στην τρίτη ερώτηση οι ερωτηθέντες συνδέουν το γυναικείο φύλο με τη μητρότητα, τον θηλασμό, τα μακριά μαλλιά, το μακιγιάζ και το μανικιούρ, τα κοριτσίστικα ονόματα, την τσιριχτή φωνή, την ενδυμασία, ότι στο σωματότυπο διαφέρει από τα αγόρια και κάνει παρέα με κορίτσια. Στην τέταρτη ερώτηση τα παιδιά συμπληρώνουν ως χαρακτηριστικά του γυναικείου φύλου το ροζ χρώμα, τα πολύχρωμα ρούχα, αξεσουάρ στα μαλλιά, κοσμήματα, γέννα μωρού και θηλασμό.

Η πέμπτη και η έκτη ερώτηση αφορούσαν το τι πρέπει να φοράει το αγόρι και τι το κορίτσι. Οι απαντήσεις αναφορικά με το ρουχισμό των αγοριών αναφέρονταν στο ότι φοράνε «αγορίστικα» ρούχα και επικεντρώνονταν στο χρώμα το οποίο έπρεπε να είναι μπλε ή στο σχέδιο πάνω στη μπλούζα όπως να έχει το spiderman. Επιπρόσθετα, στις απαντήσεις τους ανέφεραν ότι φοράνε μόνο μπλούζες ή παντελόνι και αθλητικά παπούτσια. Αξίζει να σημειωθεί το γεγονός ότι ένα παιδί αναφέρθηκε στο γαμπριάτικο κουστούμι ενώ δύο άλλα παιδιά επισήμαναν ότι μπορεί να φοράει ότι του αρέσει και ότι έχει και έχει στη ντουλάπα του.

Όσο αφορά για το τι πρέπει να φοράνε τα κορίτσια, οι απαντήσεις επικεντρώθηκαν στο «κοριτσίστικα» ρούχα όπως εκείνα ανέφεραν δηλαδή φούστες με κολάν και φορέματα, στο ροζ χρώμα, στα ρούχα με τη Minnie ή πεταλούδες. Και για τα κορίτσια έγινε λόγος για το νυφικό με το πέπλο αλλά και δύο παιδιά αναφέρθηκαν ότι μπορούν τα κορίτσια να φοράνε ότι τους αρέσει, ότι θέλουν, ότι έχουν στη ντουλάπα τους και ότι τους πάρει η μαμά τους. Επιπλέον, στην έβδομη ερώτηση, παραπάνω από την πλειοψηφία των ερωτηθέντων (συγκεκριμένα δώδεκα στους είκοσι), απάντησαν ότι στα αγόρια δεν ταιριάζει το ροζ χρώμα είτε γιατί δεν τους αρέσει, είτε γιατί θα μοιάζει με κορίτσι και θα το κοροϊδεύουν όσο και αν λατρεύει να το βλέπει στο ουράνιο τόξο. Βέβαια, υπήρχαν και κάποιες θετικές απαντήσεις, καθώς ο κάθε άνθρωπος φοράει ότι χρώμα θέλει και διότι το ροζ χρώμα χαρακτηρίστηκε ως το χρώμα της αγκαλιάς και τα αγόρια επιθυμούν και εκείνα να αγκαλιάζονται.

Η όγδοη και ένατη ερώτηση αφορά τι παιχνίδια μπορούν να παίξουν τα αγόρια και τα κορίτσια. Μόνο ένα παιδί ανέφερε ότι τα κορίτσια μπορούν να παίξουν με τα ίδια παιχνίδια με τα αγόρια ενώ ένα άλλο σημείωσε ότι και το αγόρι και το κορίτσι μπορούν να παίξουν με όλα τα παιχνίδια. Όλοι οι υπόλοιποι συμμετέχοντες σημείωσαν ότι τα αγόρια απασχολούνται με «αγορίστικα» παιχνίδια όπως αυτοκίνητα, τρένα, επιτραπέζια και τα κόκκινα κουζινικά ενώ τα κορίτσια απασχολούνται με «κοριτσίστικα» όπως ροζ κουζινικά, αρκουδάκια, κούκλες, ζωγραφική, ροζ μπάλα και ποδήλατο.

Η δέκατη και ενδέκατη ερώτηση αφορούσαν το τι μπορεί να κάνει ένα κορίτσι και ένα αγόρι. Οι απαντήσεις των παιδιών ποίκιλαν αλλά συνοδεύονταν από απόψεις που έχει σχηματίσει η κοινωνία για το εκάστοτε φύλο. Πιο συγκεκριμένα, για τα κορίτσια ανέφεραν ότι μπορούν να κάνουν οικογένεια, να γεννήσουν ένα μωρό, να

μαγειρέψουν. Μόνο τρία παιδιά επισήμαναν ότι το κορίτσι μπορεί να κάνει ότι θέλει ενώ άλλα παιδιά ανέφεραν ότι όχι μόνο δεν κάνει ότι θέλει αλλά οφείλει να κάνει ότι της λέει ο μπαμπάς και ο άντρας της μετέπειτα. Επιπρόσθετα, κάποια παιδιά αναφέρθηκαν ότι μπορεί να κάνει «κοριτσιίστικα» πράγματα. Από την άλλη πλευρά εννιά παιδιά σημείωσαν ότι το αγόρι μπορεί να κάνει ότι θέλει, ιδιαίτερα όταν μεγαλώσει, να πάει όπου θέλει και τόνισαν την μυϊκή του υπεροχή. Ακόμη, αναφέρθηκαν και στο ρόλο του μέσα στην οικογένεια ως ενήλικας καθώς τόνισαν ότι μπορεί να φροντίσει την οικογένεια του.

Η δωδέκατη και δέκατη τρίτη ερώτηση σχετιζόνταν με το επάγγελμα που μπορεί να ακολουθήσει ένα αγόρι και ένα κορίτσι. Οι περισσότερες απαντήσεις ανέφεραν ότι το κορίτσι μπορεί να γίνει δασκάλα ή να κάνει εργασίες που σχετιζόνταν με τη μαγειρική και το καθάρισμα με ελάχιστες εξαιρέσεις που το γυναικείο φύλο μπορούσε να ασχοληθεί με την ιατρική, την νομική και την αστυνομία. Από την άλλη πλευρά τα αγόρια μπορούν να κάνουν επαγγέλματα που απαιτούν έντονη μυϊκή αντοχή όπως αστυνομικός, εργάτης. Βέβαια, αξίζει να σημειωθεί ότι υπήρχε και μία αρκετά παλαιωμένη άποψη, ότι το επάγγελμα του άνδρα μπορεί να είναι να λέει στη σύζυγο του να πάει στη δουλειά και στη γιαγιά να προσέχει τα παιδιά, να «διατάζει» δηλαδή.

Η δέκατη τέταρτη ερώτηση αναφερόταν στο κλάμα και αν ταιριάζει περισσότερο στα αγόρια ή στα κορίτσια. Οι απαντήσεις κυμάνθηκαν στη μέση καθώς πολλά παιδιά ανέφεραν ότι το κλάμα ταιριάζει και στα δύο φύλα, ενώ άλλες σημείωσαν ότι τα αγόρια κλαίνει μόνο όταν είναι μικρά ή ότι ταιριάζει περισσότερο στα κορίτσια γιατί αλλιώς δείχνουν φόβο και δεν πρέπει. Από την άλλη πλευρά στη δέκατη πέμπτη ερώτηση που αναφερόταν στο πόλεμο παραπάνω από τα μισά παιδιά θεωρούν ότι τα κορίτσια μπορούν να πολεμήσουν, με εκείνα που απάντησαν όχι να το αιτιολογούν λόγω έλλειψης δύναμης ή στη πιθανότητα ατυχήματος.

Όσο αφορά την δέκατη έκτη ερώτηση και το μπαλέτο, τα περισσότερα παιδιά ανέφεραν ότι δεν μπορεί το αγόρι να κάνει μπαλέτο, δικαιολογώντας την απάντησή τους στην έλλειψη «αγορίστικων» ρούχων, ευλυγισίας και εξαιτίας του ροζ χρώματος. Αξίζει να σημειωθεί, ότι, ένα παιδί ανέφερε όχι διότι δεν του επιτρέπεται ενώ ένα άλλο ότι πρέπει να γίνει κορίτσι για να φοράει τη φούστα του μπαλέτο. Τέλος, στη δέκατη έβδομη ερώτηση η πλειοψηφία θεωρεί ότι τα κορίτσια μπορούν να

οδηγήσουν μηχανή και να κάνουν skateboard με τις ερωτηθέντες που απάντησαν όχι να αιτιολογούν την απάντησή τους στην έλλειψη δύναμης, απροσεξίας και ότι δεν αρέσουν στα κορίτσια «αγορίστικα» πράγματα.

Οι απαντήσεις των παιδιών εξαρτήθηκαν από τα βιώματα τους. Γνωρίζοντας το οικογενειακό τους περιβάλλον πολλές απαντήσεις τους προέκυπταν με βάση αυτό. Ακόμη, η ηλικία τους και το φύλο τους διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στις απαντήσεις τους. Αυτό που αξίζει να σημειωθεί είναι ότι οι απαντήσεις μόνο ενός παιδιού, συγκεκριμένα κοριτσιού, ξέφευγαν από τις στερεοτυπίες που έχει σχηματίσει η κοινωνία για το φύλο ενώ παράλληλα παρουσίαζε τα δύο φύλα ίσα με ελευθερία κινήσεων, ενδυμασίας και αυτοδιάθεσης. Όλα τα υπόλοιπα παιδιά με ελάχιστες εξαιρέσεις στις απαντήσεις τους συνέδεαν τα δύο φύλα με τις απόψεις που υπάρχουν στη κοινωνία όλα αυτά τα χρόνια.

Πιο συγκεκριμένα, στο γυναικείο φύλο ταιριάζουν τα πολύχρωμα ρούχα, ενδυμασία όπως φόρεμα, επαγγέλματα τα οποία ακόμη και σήμερα είναι αμιγώς γυναικοκρατούμενα και φυσικά την μητρότητα και τις οικιακές εργασίες. Από την άλλη πλευρά μου έκανε ιδιαίτερη εντύπωση ότι τα αγόρια διακατέχονταν από ελευθερία κινήσεων και επιλογών τόσο στο τι επάγγελμα θα ακολουθήσουν όσο και στο τι μπορούν να κάνουν γενικότερα. Φυσικά, η ενδυμασία τους κινήθηκε αυστηρά σε σκούρα χρώματα και στην επιλογή της μπλούζας ή του παντελονιού ενώ το οποιοδήποτε είδος αξεσουάρ χαρακτηριζόταν ως «κοριτσίστικο».

Μετά την ολοκλήρωση της παρέμβασης, τα παιδιά φάνηκε να έχουν αντιληφθεί πλήρως ότι το φύλο του κάθε ανθρώπου δεν είναι κάτι παγιωμένο, αλλά αποτελεί ένα κοινωνικό και πολιτισμικό προσδιορισμό της έμφυλης ταυτότητας του. Με άλλα λόγια τα παιδιά φάνηκε από τις απαντήσεις τους να έχουν εξοικειωθεί με την έννοια της ισότητας του φύλου και την ανεκτικότητα απέναντι σε έμφυλες κατασκευές που ξεφεύγουν από το δίπολο των δύο φύλων. Αντιλήφθηκαν ότι το κάθε άτομο μπορεί να κάνει ότι θέλει προκειμένου να είναι ευτυχισμένο, να ντύνεται όπως θέλει και να προσδιορίζει τον εαυτό του με το κοινωνικό του φύλο και όχι μόνο το βιολογικό. Φυσικά, αυτές οι απόψεις προκειμένου να παγιωθούν χρειάζονται χρόνο και δεν αρκεί μόνο μία παρέμβαση, παρόλα αυτά η αρχή έγινε και τα παιδιά φάνηκε να αντιλαμβάνονται την σημασία να είναι ο άνθρωπος ευτυχισμένος και ίσος με τον

άλλον ανεξαρτήτου του φύλου του, είτε αυτό είναι το βιολογικό του, είτε το κοινωνικό του.

Τέλος, όσο αφορά των συσχετισμό των απαντήσεων των παιδιών με τους έμφυλους ρόλους που προβάλλονται μέσω των ποιημάτων και των πινάκων του Νίκου Εγγονόπουλου παρατηρείται συσχέτιση σε ορισμένα σημεία. Ειδικότερα, τα παιδιά συνέδεαν την μητρότητα με το γυναικείο φύλο και συνδίαζαν επαγγέλματα τα οποία σχετίζονται με τη κίνηση όπως είναι ο χορός με το γυναικείο φύλο. Αντίθετα, παρόλου που στους πίνακες υπήρχαν έντονα χρώματα και φωτεινά τα οποία τύλιγαν τα ανδρίκελα που είχαν αρσενικό γεννητικό όργανο τα παιδιά συνέδεσαν τα φωτεινά χρώματα με το γυναικείο φύλο αποκλειστικά, ενώ το ανδρικό με σκούρα χρώματα.



## 9. Επίλογος

Στην παρούσα εργασία επιχειρήθηκε μία πρωτότυπη μελέτη της έννοιας του κοινωνικού φύλου μέσα από τα ποιήματα και τα εικαστικά δημιουργήματα του Νίκου Εγγονόπουλου καθώς και μια εκπαιδευτική προσέγγιση μέσα από τις τέχνες. Πραγματοποιήθηκε μία πρωτότυπη έρευνα προκειμένου να διερευνηθεί αν έχει επιτευχθεί ο κύριος στόχος της συγκεκριμένης έρευνας, δηλαδή κατά πόσο τα παιδιά αντιλαμβάνονται ότι το φύλο του κάθε ανθρώπου δεν είναι κάτι παγιωμένο.

Αρχικά, επιχειρείται ο προσδιορισμός του κοινωνικού φύλου και η διαφορά του από το βιολογικό. Στη συνέχεια, μελετάται το πώς ανά τα χρόνια έχουν ριζωθεί έμφυλα στερεότυπα τα οποία οδηγούν στη δημιουργία σχέσεων ετεροσεξουαλικότητας, η οποίες στηρίζονται σε κοινωνικές συμβάσεις και όχι «φυσικές». Αυτές οι συμβάσεις οδηγούν στην κοινωνική καταπίεση των ατόμων, ειδικά αν ληφθεί υπόψη ότι η έννοια του φύλου διακατέχεται από ρευστότητα.

Ακόμη, πολύ σημαντική μεταβλητή στη μελέτη αυτή, είναι η επιτελεστική θεωρία και το σώμα το οποίο θεωρείται καθρέπτης του φύλου. Μέσω της κινησιολογίας του, εκφράζεται και αντανακλάται το κοινωνικό φύλο το οποίο έχει υιοθετήσει το άτομο. Επίσης συμπεραίνεται ότι, οι έμφυλες σχέσεις διακατέχονται από ρόλους σχετικούς με την εξουσία, τον καταμερισμό εργασίας, τις συναισθητικές και τις συμβολικές σχέσεις. Λόγω των παραπάνω έκαναν την εμφάνιση τους διάφορα Φεμινιστικά Κινήματα, με σκοπό την διεκδίκηση ίσων δικαιωμάτων μεταξύ των φύλων και την ανατροπή της πατριαρχικής δομής της κοινωνίας. Με την πάροδο των χρόνων αυτού του είδους τα Κινήματα ενέπνευσαν την εμφάνιση των γυναικείων σπουδών και του queer theory που σκοπό έχει να συμπεριλάβει όλα τα είδη σεξουαλικής ταυτότητας ή δραστηριότητας, οι οποίες αποκλίνουν από τα «κανονικά» για την κοινωνία πλαίσια και να εξαλείψει τον διπολισμό των φύλων.

Όσο αφορά την τέχνη ο τρόπος προβολής και αποτύπωσης του φύλου και ιδιαίτερα στη λογοτεχνία και στα εικαστικά δημιουργήματα του Ν. Εγγονόπουλου είναι άξιος διερεύνησης. Αναφορικά με τη λογοτεχνία οι αποτυπώσεις του φύλου κάποιες βασίζονταν στην τότε κοινωνική πραγματικότητα και κάποιες άλλες διακατεχόταν από την ισότητα των δύο φύλων. Όμως στην εικαστική τέχνη τα έργα του Ν. Εγγονόπουλου προέβαλαν σε μεγάλο βαθμό το κοινωνικό φύλο και όχι τόσο το

βιολογικό, χρησιμοποιώντας αξεσουάρ πάνω στα ανδρείκελα που ζωγράφιζε παραπέμποντας σε μία άλλη εποχή περισσότερο κοντά στη σημερινή. Φυσικά ο ζωγράφος ήταν βαθύτατα επηρεασμένος από τον Φ. Κόντογλου και τη βυζαντινή τέχνη όπως και από τον Giorgio de Chirico.

Τέλος, μέσα από την παρούσα παρέμβαση που πραγματοποιήθηκε σε νηπιακή τάξη δημοσίου σχολείου των Αθηνών, τα αποτελέσματα έδειξαν ότι, τα παιδιά φάνηκε να έχουν αντιληφθεί πλήρως το γεγονός ότι το φύλο του κάθε ανθρώπου δεν είναι κάτι παγιωμένο, αλλά αποτελεί ένα κοινωνικό και πολιτισμικό προσδιορισμό της έμφυλης ταυτότητας του. Με άλλα λόγια τα παιδιά μέσα από τις αρχικές απαντήσεις του φάνηκε ότι είχαν υιοθετήσει απόψεις τις οποίες η κοινωνία είχε συνδέσει με το εκάστοτε φύλο. Όμως μέσα από τις απαντήσεις τους μετά την παρέμβαση φάνηκε να έχουν εξοικειωθεί με την έννοια της ισότητας του φύλου και την ανεκτικότητα απέναντι σε έμφυλες κατασκευές που ξεφεύγουν από το δίπολο των δύο φύλων. Φυσικά, αυτές οι απόψεις προκειμένου να παγιωθούν χρειάζονται αρκετό χρόνο και δεν αρκεί μόνο μία παρέμβαση, παρόλα αυτά η αρχή έγινε και τα παιδιά φάνηκε να αντιλαμβάνονται την σημασία να είναι ο άνθρωπος ευτυχισμένος και ίσος με τον άλλον ανεξαρτήτου του φύλου του, είτε αυτό είναι το βιολογικό του, είτε το κοινωνικό του.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

### 10. Συνεντεύξεις παιδιών

Πριν πραγματοποιηθεί η παρέμβαση τα είκοσι παιδιά που συμμετείχαν στην έρευνα υποβλήθηκαν σε δεκαεφτά ερωτήσεις. Αφού ολοκληρώθηκαν οι συνεντεύξεις, πραγματοποιήθηκε η παρέμβαση μέσω του θεατρικού παιχνιδιού και του δραματικού κειμένου. Μετά το πέρας της ολοκλήρωσης της παρέμβασης η ίδια ομάδα των είκοσι παιδιών υποβλήθηκαν σε δεκαεφτά ακόμη ερωτήσεις παρεμφερή τύπου προκειμένου να προκύψουν τα συμπεράσματα της έρευνας.

#### 10.1.Απαντήσεις παιδιών πριν την παρέμβαση.

##### 1<sup>η</sup> ερωτούμενη κορίτσι:

- 1)Αυτός που για μένα είναι αγόρι είναι ο φίλος μου ο Τζώρτζης. Είναι ένας παλιός μου φίλος. Αλλά είναι αγόρι γιατί έχει κοντά μαλλιά.
- 2)Ένα αγόρι έχει πάντα πολύ κοντά μαλλιά, φοράει σορτσάκια και όταν μεγαλώσει μπορεί να κάνει στον εαυτό του και στους άλλους τατουάζ.
- 3)Φυσικά και η Σταυρούλα. Γιατί μπορεί να παίζει μαζί μου και να χτενίζουμε τα μαλλιά μας.
- 4)Ένα κορίτσι μπορεί να έχει μακριά μαλλιά, να φοράει φορέματα, να κάνει μωρό. Πάντα κάνει ένα μωρό και το κρατάει αγκαλιά.
- 5)Ένα αγόρι πρέπει να φοράει μία μπλούζα και ένα παντελόνι αν θέλει το καλοκαίρι και σορτς. Για παπούτσια μόνο αθλητικά.
- 6)Ένα κορίτσι πρέπει να φοράει φουστάνια, μπλούζες με πεταλούδες και ουράνιο τόξο, κολάν μαζί με φουστάνι.
- 7)Όχι! Μόνο τα κορίτσια! Α! Βασικά μπορεί και το αγόρι γιατί χτες ο Τζαμάλ φορούσε.
- 8)Τα αγόρια μπορούν να παίζουν με κουζινικά, αυτοκινητάκια, δράκους και σπιτάκια, με μικρά ανθρωπάκια αν θέλουν.

9) Τα κορίτσια μπορούν να παίξουν με σπιτάκια και αυτά, ψεύτικα όμως, μπάρμπι κουκλίτσες, κουζινικά, τα ροζ όμως γιατί με τα κόκκινα παίζουν τα αγόρια.

10) Ένα αγόρι όταν μεγαλώσει μπορεί να κουβαλήσει πράγματα μαζί με άλλους. Ο θείος μου μια μέρα κουβαλούσε πράγματα με κάτι άλλους μεγάλους άνδρες.

11) Το κορίτσι όταν μεγαλώσει μπορεί να γεννήσει παιδιά, να μαγειρεύει για όλους. Εγώ έχω κολλήσει με τη κουζίνα μου και μου αρέσει πολύ η μαγειρική.

12) Ένα αγόρι μπορεί να γίνει αστυνομικός γιατί είναι πολύ δυνατός και θα προστατεύει τη γυναίκα του.

13) Ένα κορίτσι μπορεί να γίνει και αυτή αστυνομικός γίνεται. Σαν τη μαμά της Σταυρούλας. Αλλά δεν μπορεί να τρέχει τόσο γρήγορα σαν το μπαμπά της που είναι και αυτός αστυνομικός.

14) Σε κανέναν δεν ταιριάζει το κλάμα. Γιατί όταν κλαις δεν αισθάνεσαι πολύ καλά και δεν είσαι πολύ όμορφος.

15) Ναι μπορούν να αγωνιστούν στο πόλεμο και τα κορίτσια. Υπάρχουν και οι Σουλιώτισσες που πέφτανε από γκρεμό σε γκρεμό κάθε μέρα.

16) Ναι μπορεί ένα αγόρι να κάνει μπαλέτο το έχω δει σε μία ταινία. Όμως για το κορίτσι πάει πιο πολύ.

17) Μπορεί ένα κορίτσι να οδηγεί μηχανή έχω δει μία φίλη μου που είχε μάθει να κάνει ποδήλατο πιο πριν όμως. Κάποια κορίτσια ξέρουν να κάνουν skateboard αλλά δεν ξέρω γιατί όχι όλα.

### **2η ερωτούμενη κορίτσι:**

1) Αγόρι μπορεί να είναι κάποιος που έχουν κοντά μαλλιά ή είναι καραφλοί.

2) Ένα αγόρι έχει αντρική φωνή, περίεργα ρούχα δηλαδή μόνο παντελόνι και μπλούζα. Φαίνεται στα μούτρα του ότι είναι αγόρι.

3) Η Αργυρή είναι κορίτσι! Φαίνεται και από τη φωνή της. Τσιρίζει και μιλάει συνέχεια.

- 4) Ένα κορίτσι έχει χρωματιστά ρούχα, μακριά μαλλιά καμιά φορά έχουν και οι άντρες μακριά μαλλιά αλλά το καταλαβαίνεις από τα μούτρα ότι είναι άντρες και όχι κορίτσια. Το κορίτσι βάζει κραγιόν, μάσκαρα, ρουζ.
- 5) Ένα αγόρι πρέπει να φοράει κουστούμι που πάει σε γάμο, ωραία μπλε παντελόνια και παπούτσια με κορδόνια.
- 6) Ένα κορίτσι πρέπει να φοράει νυφικό και πέπλο αλλά όχι συνέχεια μόνο μία φορά, κολάν για τρέξιμο, κοτσίδα στα μαλλιά.
- 7) Όχι μόνο τα κορίτσια. Στα αγόρια δεν αρέσουν. Δεν έχω ξαναδεί.
- 8) Τα αγόρια μπορούν να παίξουν με αυτοκίνητα, αγώνες με άλλους, να ανεβαίνουν σε δέντρα και να κάνουν ακροβατικά.
- 9) Τα κορίτσια μπορούν να παίξουν με κούκλες για βασίλειο, μπάρμπι, κληρονομία αλλά μόνο αν έχουν κολάν γιατί αλλιώς φαίνεται το βρακί τους.
- 10) Δεν μπορεί να κάνει τα πάντα. Κανείς δεν μπορεί μόνο αν πεθάνει. Μπορεί όμως να προσφέρει στη γυναίκα του κάτι. Αν είναι έγκυος μπορεί να μαγειρέψει.
- 11) Και αυτή δεν μπορεί να κάνει τα πάντα. Αν όμως έχει γενέθλια ο άντρας της μπορεί να του φτιάξει μία τούρτα και να τη φάνε όλοι μαζί.
- 12) Μπορεί να είναι αστυνομικός και να οδηγεί μηχανές.
- 13) Να κάνει μακιγιάζ ή κομμώτρια. Όμως όλοι μπορούν να κάνουν ότι επάγγελμα θέλουν αφού δεν τους λέει κάτι ο θεός.
- 14) Πιο εύκολα κλαίει ένα κορίτσι. Τα αγόρια είναι πιο σκληρά δεν κλαίνε σχεδόν ποτέ. Ίσως αν κάποιος πεθάνει.
- 15) Ναι μπορούν τα κορίτσια να πολεμήσουν. Αν έχουν τελειώσει και τα αγόρια τι να κάνουν θα πάνε και αυτά.
- 16) Μόνο αν είναι ο δάσκαλος μπορεί να κάνει μπαλέτο, αν είναι παιδί όχι.
- 17) Όχι τίποτα από τα δύο είναι πολύ δυνατά και τα δύο και τα κορίτσια δεν είναι δυνατά καθόλου.

**3<sup>η</sup> ερωτώμενη κορίτσι:**

- 1) Ο Ηλίας ο αδερφός μου, αφού έχει άλλο πουλί το ξέχασες;
- 2) Φοράει σορτσάκι και μπλούζα. Σκουλαρίκια δεν φοράει ποτέ. Αν θέλει όμως τα τρυπάει αλλά πονάει όταν είσαι μικρός.
- 3) Η μαμά μου γιατί θηλάζει τον αδερφό μου και μπορεί να κάνει και άλλα μωρά αν θέλει.
- 4) Ένα κορίτσι φοράει σκουλαρίκια, δαχτυλίδια, βραχιόλια, βάφει τα μαλλιά της, τα μάτια της αν θέλει. Φοράει φορέματα και φούστες.
- 5) Ότι θέλει και έχει στη ντουλάπα του. Μπορεί να έχει παντόφλες, φανελάκι, βρακί και ότι ρούχα έχει αγοράσει με τη μαμά του.
- 6) Και αυτή μπορεί να φοράει ότι θέλει και έχει στη ντουλάπα της. Μπορεί να φοράει πέδιλα, μπλούζες, παντελόνια, φανελάκι.
- 7) Ναι ο καθένας φοράει ότι θέλει και ότι έχει.
- 8) Μπορεί να παίζει με duplo, lego, κομμάτια της πόλης, μπάλα.
- 9) Μπορεί να παίζει με τα πάντα. Ότι παίζουν τα αγόρια μπορεί να το παίζει και εκείνη.
- 10) Μπορεί το αγόρι να παίζει παιχνίδια με φίλους του, να κάνει βόλτες και όταν είναι μεγάλος και όταν είναι μικρός.
- 11) Μπορεί να κάνει ότι κάνει και ένα αγόρι.
- 12) Μπορεί να γίνει ανθοκόμος και να φυτεύει λουλούδια. Ότι του αρέσει να κάνει μπορεί να γίνει.
- 13) Μπορεί να γίνει ανθοκόμος ή δικηγόρος. Ότι θέλει μπορεί να γίνει.
- 14) Σε ένα κορίτσι. Γιατί τα αγόρια μας πειράζουν όλη την ώρα. Τα μικρά αγόρια κλαίνε σαν τον Ηλία. Τα μεγάλα όχι όπως ο μπαμπάς.
- 15) Ναι μπορούν. Αφού μπορούν να κάνουν ότι και τα αγόρια.
- 16) Ναι αφού θα γραφτεί και ο Ηλίας στο μπαλέτο να πάμε μαζί γιατί του αρέσει όταν βλέπει εμένα.

17)Εγώ οδηγώ και εσύ σε έχω δει. Αλλά εμένα δεν είναι μεγάλη σαν τη δική σου. Και skateboard μπορούν να κάνουν όλα τα κορίτσια. Αν κάποιος φοβάται μπορεί να πει όχι.

#### **4<sup>ο</sup> ερωτούμενος αγόρι:**

- 1)Ένας που έχει κοντά μαλλιά. Μόνο τα αγόρια έχουν κοντά μαλλιά.
- 2)Να είναι πολύ όμορφος και το καλύτερο παιδί. Αν έχει γίνει μπαμπάς μπορεί να έχει και μούσι.
- 3)Η μαμά μου γιατί με φροντίζει και τα κορίτσια φροντίζουν τα αγόρια.
- 4)Πάντα γίνονται μαμάδες. Αλλά πάντα. Έχουν μακριά μαλλιά, ωραία μύτη και σώμα και φοράνε και φουστάνια.
- 5)Ένα αγόρι πρέπει να φοράει καπέλο, μπλούζα, παντελόνι, βρακάκια. Ποτέ δεν πρέπει να είναι γυμνός μην δει κανείς τίποτα.
- 6)Ένα κορίτσι πρέπει να φοράει φουστάνι, κοτσιδάκια και στέκα που είναι στη μόδα.
- 7)Ναι μπορεί και το αγόρι γιατί θέλουν να αγκαλιάζονται και το ροζ είναι της αγκαλιάς.
- 8)Μπορούν με τη μπάλα και το ποδήλατο.
- 9)Μπορούν να παίζουν με κοριτσίστικο ποδήλατο, ροζ δηλαδή και κίτρινο, μπάλα μπορούν να παίζουν μόνο αν έχουν ροζ.
- 10)Να κάνει τσουλήθρα, τραμπάλα, κούνια και να φροντίζει την οικογένεια του όταν μεγαλώσει.
- 11)Μπορεί να παίζει με το γύρω- γύρω στη παιδική χαρά, κούνια δεν προλαβαίνει κάνουν μόνο τα αγόρια. Μπορεί να κολυμπάει γιατί τους μαθαίνουν.
- 12)Μπορεί να κάνει ότι θέλει.
- 13)Δεν ξέρω. Μπορεί να κολυμπάει αν θέλει και να γίνει δασκάλα.
- 14)Μόνο όταν είναι παιδάκια, είτε είναι αγόρι είτε κορίτσι.
- 15)Όχι ποτέ. Είναι μόνο για τα αγόρια.

16)Όχι τα αγόρια δεν μπορούν καθόλου. Δεν έχουν ούτε ρούχα είναι μόνο για τα κορίτσια.

17)Όχι κανένα από τα δύο. Γιατί θα πέσει σίγουρα δεν ξέρει και δεν προσέχει. Τα αγόρια προσέχουν πολύ.

### **5<sup>η</sup> ερωτούμενη κορίτσι:**

1)Ένας φίλος μου που έχει κοντά μαλλιά.

2)Ένα αγόρι έχει κοντά μαλλιά ίσως και μακριά με μεγάλο σώμα πολύ δυνατό για να σηκώνει τα κορίτσια. Μπορεί να είναι ή κοντός ή ψηλός.

3)Οι φίλες μου, η Αναστασία και η Κωνσταντίνα.

4)Ένα κορίτσι έχει κοντά ή μακριά μαλλιά, σχεδόν ποτέ πολύ, πολύ κοντά όπως τα αγόρια, έχουν λεπτό ή χοντρό σώμα, είναι κοντές ή ψηλές.

5)Τα αγόρια πρέπει να φοράνε τζιν, παντελόνια, φόρμες, μπλούζα, αθλητικά παπούτσια.

6)Ένα κορίτσι πρέπει να φοράει φούστες, μπλούζες, φουστάνια, κολάν από μέσα.

7)Ναι αφού και ο Τζαμάλ φοράει.

8)Τα αγόρια μπορούν να παίξουν με τουβλάκια, επιτραπέζια, μπάλα και κυνηγητό.

9)Τα κορίτσια μπορούν να παίξουν με κούκλες, αρκουδάκια, ζωγραφική, κυνηγητό αν φοράνε κολάν.

10)Ένα αγόρι μπορεί να κάνει ότι θέλει. Αν θέλει μπορεί να παίξει με ένα κορίτσι.

11)Ένα κορίτσι μπορεί να κάνει μία οικογένεια όταν μεγαλώσει.

12)Ένα αγόρι μπορεί να φτιάχνει αρώματα, να φτιάχνει ότι πράγματα θέλει και να τα πουλάει.

13)Ένα κορίτσι μπορεί να γίνει δασκάλα ή μπαλαρίνα.

14)Και στους δύο γιατί μπορεί μια μέρα να χτυπήσουν. Δεν γίνεται να μην κλάψουν αφού πονάνε εκείνη την ώρα.



15)Μπορούν να πάνε στο πόλεμο αφού είναι πολεμίστριες, το έχω δει στη τηλεόραση.

16)Μπορεί να κάνει μπαλέτο, αλλά μπορεί να είναι και χορευτής άλλων χορών.

17)Μπορούν να κάνουν και τα δύο τα κορίτσια. Γιατί δεν είναι διαφορετικό για τα αγόρια και τα κορίτσια.

### **6<sup>η</sup> ερωτούμενη κορίτσι:**

1) Αγόρι είναι αυτό που δε μοιάζει με έμενα.

2)Το αγόρι έχει κοντά μαλλιά και άλλα ρούχα από έμενα. Δεν φοράει φούστες.

3)Κορίτσι είμαι εγώ και οι φίλές μου, που γελάμε και ήμαστε όμορφες.

4)Τα κορίτσια έχουν μακριά μαλλιά και χρωματιστά ρούχα. Φοράνε φούστες και φορέματα.

5)Ένα αγόρι πρέπει να φοράει ότι του αρέσει.

6)Ένα κορίτσι πρέπει να φοράει ότι του αρέσει και του πάρει η μαμά του.

7)Ναι μπορούν αν έχουν ροζ ρούχα και τους αρέσει.

8)Τα αγόρια μπορούν να παίξουν με όλα τα παιχνίδια.

9)Τα κορίτσια μπορούν να παίξουν με όλα τα παιχνίδια και κρυφτό.

10)Το αγόρι μπορεί να τρέξει πολύ γρήγορα.

11) Το κορίτσι μπορεί να χοροπηδήσει και να κάνει σχοινάκι.

12)Ένα αγόρι μπορεί να γίνει γιατρός για να βοηθάει.

13)Ένα κορίτσι μπορεί να γίνει και αυτό γιατρός για να βοηθάει.

14)Και οι δύο μπορούν να κλάψουν αφού πονάνε το ίδιο.

15)Ναι μπορούν αλλά δεν τρέχουν τόσο γρήγορα με τα αγόρια.

16)Ναι αλλά φοράνε άλλα ρούχα, διαφορετικά έχω δει στη τηλεόραση.

17)Ναι άμα τους αρέσει και δεν φοβούνται.

**7<sup>ος</sup> ερωτούμενος αγόρι:**

- 1)Αγόρι είναι ο φίλος μου που είναι ίδιος με εμένα.
- 2)Έχει κοντά μαλλιά και φοράει παντελόνι μακρύ και κοντό.
- 3)Κορίτσι είναι η μαμά μου που δεν μου μοιάζει.
- 4)Έχει μακριά μαλλιά και φοράει φούστες και άρωμα.
- 5)Το αγόρι πρέπει να φοράει μπλε ρούχα όχι όμως μπλε φόρεμα.
- 6)Το κορίτσι πρέπει να φοράει ροζ ρούχα.
- 7)Ναι μπορούν αν τους το πάρει κάποιος δώρο.
- 8)Το αγόρι μπορεί να παίζει με αμάξια και δεινοσαύρους.
- 9)Το κορίτσι μπορεί να παίζει με τις barbie και κούκλες.
- 10)Το αγόρι μπορεί να κάνει ότι θέλει.
- 11)Το κορίτσι μπορεί να κάνει και αυτό ότι θέλει.
- 12)Το αγόρι μπορεί να γίνει πυροσβέστης.
- 13)Το κορίτσι μπορεί να γίνει νοσοκόμα.
- 14)Και οι δύο μπορούν να κλάψουν.
- 15)Όχι δεν έχουν τα κορίτσια τόση δύναμη.
- 16)Ναι άμα θέλει.
- 17)Ναι αν της αρέσουν και τα δύο.

**8<sup>ος</sup> ερωτούμενος αγόρι:**

- 1)Ο Γιάννης που έχει αγορίστικο όνομα.
- 2)Τα αγόρια είναι ψηλά με κοντά μαλλιά.
- 3)Η Στέλλα επειδή έχει κοριτσίστικο όνομα.

4)Γιατί είναι πιο μικρή και δεν μεγαλώνει, τα μαλλιά τους όμως μεγαλώνουν γρήγορα.

5)Φοράνε μόνο αγορίστικα, δηλαδή παντελόνια και μπλούζες.

6)Φοράνε κοριτσίστικα με ροζ χρώμα, φουστάνια και κορδέλες στα μαλλιά αν θέλουν.

7)Όχι γιατί ο άντρας φοράει μαύρα.

8)Το αγόρι μπορεί να παίζει με αυτοκίνητα και δεινόσαυρους.

9)Τα κορίτσια μπορούν να παίζουν με γοργόνες και κούκλες.

10)Ένα αγόρι μπορεί να βοηθήσει τα κορίτσια άμα χτυπήσουν.

11)Τα κορίτσια και αυτά μπορούν να βοηθήσουν τα αγόρια άμα χτυπήσουν.

12)Να βοηθάει τους ανθρώπους.

13)Να κάνει οικογένεια.

14)Και οι δύο γιατί χτυπάνε καμία φορά.

15)Όχι μόνο αν έχει δύναμη το κορίτσι μπορεί.

16)Όχι γιατί είναι κοριτσίστικο.

17)Όχι γιατί και τα δύο είναι αγορίστικα.

### **9<sup>η</sup> ερωτούμενη κορίτσι:**

1)Ο φίλος μου ο Άγγελος επειδή έχει αγορίστικο όνομα.

2)Το αγόρι είναι νευρικός, γιατί βρίζει καμία φορά, έχει κοντά μαλλιά. Καμία φορά οι μεγάλοι μόνο έχουν μακριά μαλλιά ή καθόλου μαλλιά.

3)Η Αναστασία γιατί έχει κοριτσίστικο όνομα.

4)Ε το κορίτσι έχει μακριά μαλλιά πάντα, τα πιάνει κότσο αν ζεσταίνεται, φοράει ροζ ρούχα.

- 5) Το αγόρι πρέπει να φοράει μόνο αγορίστικα ρούχα, παπούτσια, μπλούζες, σορτσάκι, αν θέλει στο σπίτι μπορεί να είναι και γυμνό μόνο με το βρακί.
- 6) Το κορίτσι πρέπει να φοράει φορέματα, κάποιες φορές μπλούζες αν θέλει πότε όμως γυμνό ούτε στο σπίτι.
- 7) Το αγόρι δεν μπορεί μόνο μπλε ή πορτοκαλί όχι ροζ.
- 8) Το αγόρι μπορεί να παίζει με αγορίστικα παιχνίδια, αυτοκίνητα, δεινόσαυρους.
- 9) Το κορίτσι μπορεί να παίζει με κοριτσίστικα παιχνίδια, κούκλες δηλαδή όχι δεινόσαυρους δεν τους αρέσει.
- 10) Το αγόρι μπορεί να κάνει ότι θέλει, γιατί είναι ατίθασο, δεν το νοιάζει αν θα χτυπήσει.
- 11) Όχι τα κορίτσια δεν μπορούν να κάνουν ότι θέλουν, μόνο στα παιχνίδια.
- 12) Να γίνει αστυνομικός γιατί είναι αγορίστικο.
- 13) Να γίνει γιατρός.
- 14) Και στους δύο γιατί όταν δεν γίνεται αυτό που θέλουμε πρέπει να κλάψουμε.
- 15) Όχι δεν μπορούν γιατί είναι ατίθασα και δεν ακούν στους κανόνες του πολέμου.
- 16) Όχι αλλά μπορεί να χορεύει άλλους χορούς αν θέλει.
- 17) Ναι αν της έχει μάθει το αγόρι και τα δύο μπορεί.

### **10<sup>η</sup> ερωτούμενη κορίτσι:**

- 1) Ο Βασίλης γιατί τον αγαπώ και πρέπει να αγαπάνε τα αγόρια τα κορίτσια.
- 2) Μοιάζει σαν πρίγκιπας, όμορφος, έχει κοντά μαλλιά, ταπτουάζ και σκουλαρίκι αν θέλει.
- 3) Εγώ και οι φίλες μου. Γιατί φοράμε όμορφα ρούχα και το καταλαβαίνω.
- 4) Ένα κορίτσι φοράει κοκαλάκια στα μαλλιά, έχει μακριά μαλλιά, σκουλαρίκια, φοράει γόβες μικρές αν είναι μικρή μεγάλες αν είναι μεγάλη σαν τη μαμά μου.

5)Ένα αγόρι πρέπει να φοράει πουκάμισο, παπούτσια αλλά όχι ροζ άσπρα ή μαύρα ή μπλε, παντελόνι.

6)Το κορίτσι πρέπει να φοράει κανένα φουστανάκι, μπλούζα, κολάν, φούστα.

7)Μόνο το κορίτσι γιατί στα αγόρια δεν αρέσουν τα ροζ μόνο τα μαύρα και τα κόκκινα.

8)Τα αγόρια μπορούν να παίζουν με αυτοκίνητα, pacman, spiderman.

9)Τα κορίτσια μπορούν να παίζουν με κούκλες, ζωγραφική, φορέματα.

10)Το αγόρι μπορεί να κάνει ότι θέλει. Ακόμα και να φυτεύει λουλούδια αν θέλει.

11)Το κορίτσι μπορεί να κάνει ότι θέλει. Να πλένει τα πιάτα, να πίνει τσάι από τις τσαγιέρες.

12)Να λέει στη γυναίκα του να πάει στη δουλειά και στη γιαγιά να προσέχει τα παιδιά.

13)Να είναι δασκάλα, νοσοκόμα.

14)Τα αγόρια κλαίνε γιατί πεθαίνουν τα ζωάκια. Στα κορίτσια πέφτει μόνο ένα δάκρυ.

15)Όχι τα κορίτσια δεν μπορούν, γιατί θα χτυπήσουν. Είναι μόνο για τα αγόρια.

16)Σίγουρα όχι γιατί κανένα αγόρι δεν μπορεί να κάνει σπαγκάτο.

17)Μηχανή το κορίτσι δεν μπορεί να κάνει θα χτυπήσει. Αλλά skateboard μπορεί.

### **11<sup>ος</sup> ερωτούμενος αγόρι:**

1)Ο Βασίλης γιατί φοράει ωραία ρούχα και παντελόνια.

2)Έχει διαφορετικά μάτια από τα κορίτσια που τα βάφουν, τα αγόρια δεν τα βάφουν, έχει πολύ δυνατό σώμα και ωραίο και δυνατά τέλεια χέρια.

3)Η Αναστασία και οι φίλες τους. Αφού δεν μας μοιάζουν.

4)Το κορίτσι έχει κοσμήματα παντού, ωραία μακριά μαλλιά, ωραία μάτια βαμμένα, πάντα ροζ παπούτσια.

- 5) Το αγόρι πρέπει να φοράει μπλούζα, σορτσάκι, ζακέτα.
- 6) Το κορίτσι πρέπει να φοράει ροζ ρούχα όμορφα, φούστα, κολάν, φόρεμα, να πιάνει τα μαλλιά της.
- 7) Όχι το αγόρι ροζ. Θα μοιάζει σαν κορίτσι και θα το κοροϊδεύουν όλοι.
- 8) Τα αγόρια μπορούν να παίξουν με αυτοκίνητα, tablet, playstation, κουζινικά αλλά τα κόκκινα όχι τα ροζ.
- 9) Τα κορίτσια μπορούν να παίξουν με κούκλες, κουζινικά ροζ και τη κουζίνα τη ροζ.
- 10) Το αγόρι αν θέλει μπορεί να είναι φίλος με ένα κορίτσι.
- 11) Το κορίτσι μπορεί να έχει φίλο ένα αγόρι για να τη βοηθάει όταν δυσκολεύεται.
- 12) Το αγόρι μπορεί να δουλεύει σε ένα γραφείο.
- 13) Το κορίτσι μπορεί να είναι μαγείρισσα.
- 14) Σε ένα κορίτσι, γιατί είναι αντιδραστική και τη βοηθάμε εμείς τα αγόρια να ηρεμούν.
- 15) Ναι μπορούν γιατί είναι πολεμίστριες.
- 16) Όχι είναι δύσκολο για τα αγόρια, δεν μπορούν.
- 17) Όχι δεν μπορούν κανένα από τα δύο μόνο τα αγόρια.

**12<sup>ος</sup> ερωτούμενος αγόρι:**

- 1) Ο Κωνσταντίνος γιατί θέλω να του μοιάσω και παίζουμε τα ίδια παιχνίδια.
- 2) Το αγόρι έχει μαλλιά κοντά ίσια, έχει ωραία δόντια.
- 3) Η αδερφή μου είναι κορίτσι γιατί δεν μοιάζουμε.
- 4) Έχει μακριά μαλλιά, διαφορετικό πρόσωπο είναι πιο όμορφη, φοράει διαφορετικά ρούχα.
- 5) Το αγόρι πρέπει να φοράει παπούτσια, όχι φόρεμα, παντελόνι, μπλούζα, μπορεί να είναι και γυμνό.

6) Το κορίτσι φοράει φόρεμα, παντελόνι αλλά διαφορετικό από το αγορίστικο, και μπλούζα διαφορετική από τη δική μου.

7) Όχι μόνο στα κορίτσια. Στα αγόρια δεν αρέσει καθόλου το ροζ. Μπλιαχ.

8) Τα αγόρια μπορούν να παίξουν με αμάξια, όπλα.

9) Τα κορίτσια μπορούν να παίξουν με κούκλες, όχι αμάξια δεν τους αρέσουν καθόλου.

10) Τα αγόρια μπορούν να παίξουν μόνα τους αν θέλουν.

11) Το κορίτσι μπορεί να παίξει μόνο του και αυτή, αλλά δεν θέλει.

12) Το αγόρι μπορεί να δουλέψει σε αστυνομικό τμήμα.

13) Το κορίτσι μπορεί να κουρέψει σε κομμωτήριο.

14) Στα κορίτσια. Μερικές φορές αν κλάψουν τα αγόρια πειράζει γιατί φοβούνται και τα αγόρια δεν πρέπει να φοβούνται.

15) Όχι γιατί θα σκοτωθούν δεν ξέρουν.

16) Όχι δεν μπορεί γιατί δεν υπάρχουν ρούχα για το αγόρι.

17) Μόνο skateboard μπορεί να κάνει το κορίτσι γιατί η μηχανή είναι βαριά και δεν μπορεί να τη σηκώσει.

### **13<sup>ος</sup> ερωτούμενος αγόρι:**

1) Αυτός που είναι μόνο φίλος με αγόρια.

2) Το αγόρι έχει κοντά μαλλιά, δεν μπορεί να τα πιάσει κότσο, έχει μάτια, μύτη στόμα, σώμα αλλά άλλο από του κοριτσιού.

3) Η Αναστασία γιατί έχει όλα τα ωραία και είναι τόσο όμορφη.

4) Έχει μακριά μαλλιά, σώμα, στόμα, χείλη, άλλα μάτια από τα δικά μας πιο μεγάλα. Όταν μεγαλώσει έχει στήθος για να ταΐζει το μωρό.

5) Το αγόρι φοράει μπλούζα, παντελόνι.

6)Το κορίτσι πρέπει να φοράει φούστα, μπλούζα, παντελόνι, αλλά όχι των αγοριών ροζ πρέπει να είναι κοριτσίστικο.

7)Το αγόρι δεν φοράει ροζ γιατί όλοι θα τον κοροϊδεύουν και ας το λατρεύει στο ουράνιο τόξο.

8)Το αγόρι μπορεί να παίζει με αγορίστικα παιχνίδια, αυτοκίνητα, φιγούρες και μόνο με αγορίστικα κουζινικά τα κόκκινα.

9)Το κορίτσι μπορεί να παίζει με κοριτσίστικα παιχνίδια, κουζινικά ρόζ, Barbie.

10)Μπορεί να κάνει ότι θέλει όταν μεγαλώσει όπως όλα τα αγόρια τα μεγάλα.

11)Τα κορίτσια μπορούν να κάνουν μόνο κοριτσίστικα πράγματα δηλαδή χορό μόνο και να μαγειρεύουν για όλους, να καθαρίζουν.

12)Αγορίστικη δουλειά πρέπει να κάνει, δηλαδή γυμναστής.

13)Μπορεί να είναι στο σπίτι και να μαγειρεύει.

14)Οι άνδρες δεν κλαίνε, δεν χτυπάνε, δεν φοβούνται μόνο θυμώνουν.

15)Ναι μπορούν να πολεμήσουν αν θέλουν γιατί κάποιες είναι αγωνίστριες.

16)Όχι, όχι είναι κοριτσίστικο το μπαλέτο.

17)Ναι μπορούν και τα δύο γιατί τους τα έχουν μάθει τα αγόρια. Μόνες τους δεν μπορούν.

#### **14<sup>ος</sup> ερωτούμενος αγόρι:**

1)Ο Θανάσης που μου μοιάζει. Έχουμε το ίδιο σώμα.

2)Έχει ένα πρόσωπο με κοντά μαλλιά, αγορίστικα ρούχα, έχει δύο πόδια και δύο χέρια.

3)Η αδελφή μου, δεν ήμαστε ίδιοι.

4)Έχει δύο πόδια και δύο χεριά, πρόσωπο με κοντά μαλλιά αλλά θα μακρύνουν γιατί είναι κορίτσι.

5)Τα αγόρια πρέπει να φοράνε ρούχα. Δηλαδή παντελόνι, μπλούζα.



- 6) Τα κορίτσια πρέπει να φοράνε φούστα, φόρεμα.
- 7) Όχι μόνο τα κορίτσια, αφού είναι κοριτσίστικο.
- 8) Τα αγόρια μπορούν να παίξουν με φορτηγά.
- 9) Τα κορίτσια μπορούν να παίξουν με κούκλες.
- 10) Μπορεί να κάνει ότι θέλει.
- 11) Μπορεί και αυτή να κάνει ότι θέλει.
- 12) Ένα αγόρι πρέπει να δουλεύει.
- 13) Ένα κορίτσι πρέπει να καθαρίζει.
- 14) Τα κορίτσια κλαίνε. Τα αγόρια ποτέ.
- 15) Ναι αν έχουν γυμναστεί πολύ.
- 16) Ναι, μπορεί να κάνει αν του αρέσει.
- 17) Ναι μπορούν να κάνουν και τα δύο γιατί τα μαθαίνουν.

**15<sup>η</sup> ερωτούμενη κορίτσι:**

- 1) Ο Διονύσης έχει άλλο σώμα από εμένα.
- 2) Έχει κοντά μαλλιά, ρούχα αγορίστικα, μάτια, μύτη, στόμα, σώμα.
- 3) Οι μαμάδες είναι πάντα κορίτσια.
- 4) Αυτές έχουν μακριά μαλλιά και μπούκλες, ρούχα πολύχρωμα.
- 5) Τα αγόρια πρέπει να φορούν ρούχα spiderman.
- 6) Τα κορίτσια πρέπει να φορούν ρούχα minnie.
- 7) Όχι μόνο τα κορίτσια δεν είναι αγορίστικο.
- 8) Τα αγόρια μπορούν να παίξουν με τουβλάκια και playmobil.
- 9) Τα κορίτσια μπορούν να παίξουν με πλαστελίνες.
- 10) Τα πάντα μπορεί να κάνει το αγόρι.

- 11) Ότι μας αφήνει η μαμά και ο μπαμπάς.
- 12) Μπορεί να γίνει αστυνομικός.
- 13) Μπορεί να γίνει κτηνίατρος όπως θα γίνω κ εγώ.
- 14) Και οι δύο κλαίνε. Πιο πολύ όταν είναι μικροί.
- 15) Ναι αλλά τα αγόρια πρέπει να πηγαίνουν στο πόλεμο. Τα κορίτσια μόνο άμα θέλουν.
- 16) Όχι δεν αρέσει στα αγόρια το μπαλέτο και το ροζ.
- 17) Όχι δεν αρέσουν στα κορίτσια οι μηχανές και το skateboard.

**16<sup>ος</sup> ερωτούμενος αγόρι:**

- 1) Αυτός που είναι γλυκούλης και ευγενικός.
- 2) Έχει κοντά μαλλιά, έχει καλούς τρόπους, δεν χτυπάει τα άλλα παιδιά, ντύνεται με παντελόνι και μπλούζα
- 3) Αυτός που φοράει κραγιόν και έχει μακριά μαλλιά όμορφα.
- 4) Ένα κορίτσι έχει μακριά μαλλιά, έχει καλό χαρακτήρα όπως το αγόρι αλλά διαφορετικό. Τους αρέσουν κοριτσίστικα πράγματα.
- 5) Τζιν, μπλούζες, φόρεμα όχι.
- 6) Μόνο φορέματα. Καμιά μέρα μπορεί και φούστα ή φόρεμα με κολάν.
- 7) Μόνο το κορίτσι. Το αγόρι όχι γιατί θα το κοροϊδεύουν.
- 8) Το αγόρι μπορεί να παίζει με αγορίστικα παιχνίδια, τρενάκι, παζλ.
- 9) Το κορίτσι μπορεί να παίζει με Barbie, όχι τρενάκι.
- 10) Να πηγαίνει όπου θέλει.
- 11) Να πηγαίνει όπου του λέει ο άλλος.
- 12) Μπορεί να γίνει εργάτης.
- 13) Μπορεί να καθαρίζει και να μαγειρεύει στο σπίτι.

- 14)Σε όλα τα παιδάκια, όλοι οι άνθρωποι κλαίνε. Τα παιδιά πιο πολύ.
- 15)Ναι, αν έχουν μάθει πως να πολεμούν.
- 16)Ναι μπορεί να χορέψει πολύ σωστά μπαλέτο γιατί θα έχει κάνει μαθήματα.
- 17)Καλύτερα κανένα από τα δύο γιατί θα χτυπήσει.

**17<sup>η</sup> ερωτούμενη κορίτσι:**

- 1)Ενας άνθρωπος που γεννήθηκε αγόρι από την οικογένεια του.
- 2)Έχει κοντά μαλλιά, μπλούζα αγορίστικη, χρώμα μπεζ στο δέρμα του ή και άλλο χρώμα, μοιάζει λίγο στο σώμα με τα κορίτσια όταν είναι μικρά μετά αλλάζει.
- 3)Αυτή που βάζει τα νύχια της και μιλάει κοριτσίστικα.
- 4)Έχει μακριά ή μεσαία μαλλιά, βαμμένα νύχια, βαφτικά για το πρόσωπο, φοράει φορέματα.
- 5)Κοντομάνικο, σορτσάκι, αγορίστικα ρούχα, ποτέ φόρεμα.
- 6)Κοριτσίστικα ρούχα, φορέματα, φούστες, κολάν, ροζ μπλούζες.
- 7)Μόνο το κορίτσι γιατί τα αγόρια δεν συμπαθούν το ροζ τα θέλουν όλα σε αγορίστικα χρώματα.
- 8)Τα αγόρια μπορούν να παίξουν με αυτοκίνητα, μηχανές, δεινόσαυρος, μερικά κοριτσίστικα δηλαδή κουζινικά αλλά όχι τα ροζ τα κόκκινα, ποτέ Barbie.
- 9)Τα κορίτσια μπορούν να παίξουν με Barbie, πριγκίπισσες, βαφτικά, μπορούν αν θέλουν και αυτοκίνητα αλλά δεν τους αρέσουν.
- 10)Να κάνει ότι θέλει και να πίνει ότι θέλει.
- 11)Να μαγειρεύει. Δεν μπορεί να κάνει ότι θέλει, κάνει ότι της λέει ο μπαμπάς της και ο άντρας της.
- 12)Μια πολύ αγορίστικη γιατί θα έχει μεγαλώσει και θα ξέρει να φτιάχνει τα πάντα. Μπορεί να φτιάχνει και μηχανές.
- 13)Να μαγειρεύει, να φτιάχνει πρωινό και να ράβει ρούχα.

- 14)Και στους δύο αφού όταν στεναχωριούνται τρέχουν από τα μάτια τους δάκρυα.
- 15)Όχι γιατί πρέπει να φοράνε τα αγορίστικα ρούχα και δεν πρέπει.
- 16)Όχι γιατί θα πρέπει να γίνει κορίτσι αφού μόνο τα κορίτσια φοράνε φουστάνια.
- 17)Ναι μπορούν και τα δύο αλλά δεν τα προτιμάνε γιατί είναι αγορίστικα.

**18<sup>ος</sup> ερωτούμενος αγόρι:**

- 1)Ο Μάνος γιατί πάμε στην ίδια τουαλέτα.
- 2)Έχει κοντά μαλλιά, μπορεί να ψηλώσει πάρα πολύ, φοράνε παντελόνια πάντα.
- 3)Η Θεοφανία γιατί δεν πάμε στην ίδια τουαλέτα.
- 4)Το κορίτσι είναι πάντα γελαστό, έχει μακριά μαλλιά όμορφα, σώμα λίγο διαφορετικό.
- 5)Το αγόρι μπορεί να φοράει μία μπλούζα και παντελόνι.
- 6)Τα κορίτσια φοράνε φουστάνια, μπλούζες και κολάν.
- 7)Όχι τα αγόρια δεν φοράνε ροζ είναι κοριτσίστικο.
- 8)Με αγορίστικα παιχνίδια παίζουν τα αγόρια, δηλαδή αμαξάκια, κυνηγητό.
- 9)Τα κορίτσια παίζουν με κούκλες μόνο και με το κοριτσίστικο αεροπλάνο.
- 10)Μπορεί να κάνει ότι θέλει αλλά όταν μεγαλώσει. Τώρα ακούει τη μαμά του.
- 11) Μπορεί να κάνει ότι θέλει αλλά όταν μεγαλώσει. Τώρα ακούει τη μαμά του.
- 12)Το αγόρι μπορεί να κόβει ξύλα γιατί είναι δυνατός.
- 13)Να φτιάχνει φαγητά στο σπίτι.
- 14)Και στους δύο. Όλοι οι άνθρωποι κλαίνε.
- 15)Μόνο αν είναι μεγάλα μπορούν να πάνε στο πόλεμο.
- 16)Όχι γιατί δεν είναι κορίτσι. Μόνο τα κορίτσια μπορούν.
- 17)Όχι κανένα από τα δύο, είναι κορίτσι και δεν ξέρει.

**19<sup>ος</sup> ερωτούμενος αγόρι:**

- 1) Ο άνθρωπος που μοιάζει με εμένα που είμαι αγόρι.
- 2) Έχει μαλλιά κοντά, φοράει παντελόνι, μπορεί να χτενιστεί με καρφάκια.
- 3) Η μαμά που έχει μακριά μαλλιά.
- 4) Κάνει παρέα με άλλα παιδιά, μιλάει πολύ, φοράει ροζ ρούχα και φουστάνια ωραία.
- 5) Αν κάνει κρύο σκουφάκι, μπλε παντελόνι, μπλούζα ότι χρώμα θέλει.
- 6) Το κορίτσι μπορεί να φοράει μόνο φορέματα, όχι παντελόνι μόνο το αγόρι.
- 7) Ναι γιατί θέλει και το αγόρι.
- 8) Το αγόρι μπορεί να παίζει με τουβλάκια, αυτοκίνητα, κουζινικά, πόνι.
- 9) Το κορίτσι μπορεί να παίζει μόνο με το άλλο πόνι και ροζ κάστρα.
- 10) Να κάνει ντουζ στο κολυμβητήριο μαζί με ένα αγόρι.
- 11) Να κάνει ντουζ στο κολυμβητήριο με ένα κορίτσι.
- 12) Να έχει ένα μαγαζί και να πουλάει πράγματα.
- 13) Να δουλεύει στο μπαμπά της ή στου άντρα της.
- 14) Όλοι όταν είναι μικροί κλαίνε. Όταν το αγόρι γίνει μπαμπάς όχι.
- 15) Ναι αν φοράνε πανοπλία για να προστατεύονται.
- 16) Ναι μπορεί αν του αρέσει.
- 17) Ναι αν αρέσει στο κορίτσι μπορεί να κάνει και τα δύο.

**20<sup>ος</sup> ερωτούμενος αγόρι:**

- 1) Ο άνθρωπος που έχει κοντά μαλλιά.
- 2) Μπορεί να τρέξει γρήγορα, έχει κοντά μαλλιά και φοράει άλλα ρούχα από τα κορίτσια.
- 3) Αυτή που έχει μακριά μαλλιά και κρατάει μωρό.

- 4)Έχει κοτσίδα, ωραία μαλλιά, μπορεί να κάνει μωρό να το γεννήσει.
- 5)Ένα αγόρι πρέπει να φοράει μπλούζα, σορτσάκι, όχι φόρεμα.
- 6)Τα κορίτσια μπορούν να φοράνε φόρεμα, φούστα, μπλούζα ότι χρώμα θέλουν.
- 7)Ναι και οι δύο αν τους αρέσει.
- 8)Τα αγόρια μπορούν να παίξουν με αυτοκίνητα, τουβλάκια ότι τους αρέσει.
- 9)Τα κορίτσια μπορούν να παίξουν με κούκλες, αρκουδάκια, αυτοκίνητα.
- 10)Μπορεί να τρέξει πάρα πολύ γρήγορα. Είναι πολύ γρήγορα τα αγόρια.
- 11)Μπορεί να τρέξει αλλά όχι τόσο γρήγορα δεν αντέχει.
- 12)Το αγόρι μπορεί να πουλάει και να αγοράζει σπίτια.
- 13)Να ντύνεται με ρούχα, μπορεί να παίζει στο θέατρο σε παραστάσεις για παιδιά.
- 14)Όχι μόνο σε ένα κορίτσι. Τα αγόρια δεν κλαίνε.
- 15)Ναι, καμιά φορά τα κορίτσια είναι δυνατά, αν έχουν κάνει προπόνηση.
- 16)Όχι δεν μου το επιτρέπουν.
- 17)Ναι και τα δύο γιατί της τα μαθαίνουν τα αγόρια.

## **10.2.Απαντήσεις παιδιών μετά την παρέμβαση.**

### **1<sup>η</sup> ερωτούμενη κορίτσι:**

- 1)Αυτός που θέλει να είναι αγόρι.
- 2)Μπορεί να φοράει ότι θέλει και να είναι ελεύθερος.
- 3)Όποιος θέλει να είναι κορίτσι.
- 4)Να ντύνεται όπως θέλει και να είναι χαρούμενη.
- 5)Ότι θέλει να αγοράσει. Ότι χρώμα θέλει.
- 6)Ότι χρώμα θέλει όχι μόνο ροζ αλλά και μπλε.

- 7)Ναι αλλά μόνο αν τους αρέσει.
- 8)Με ότι παιχνίδια τους αρέσει.
- 9)Μπορούν και αγορίστικα και κοριτσίστικα.
- 10)Τα πάντα.
- 11)Τα πάντα.
- 12)Ναι μπορεί να κάνει ότι δουλειά θέλει. Και μάγειρας.
- 13)Ναι μπορεί να γίνει και ξυλοκόπος αν της αρέσει.
- 14)Και στους δύο αφού είναι άνθρωποι.
- 15) Όλοι όσοι θέλουν και μπορούν.
- 16)Ναι μόνο αν θέλει.
- 17) Ναι αλλά μόνο αν θέλει.

**2η ερωτούμενη κορίτσι:**

- 1)Και αυτός που γεννιέται και αυτός που θέλει να είναι αγόρι.
- 2)Να έχει και κοντά και μακριά μαλλιά και να φοράει ότι θέλει.
- 3)Και αυτός που γεννιέται κορίτσι και αυτός που θέλει.
- 4)Να έχει κοντά μαλλιά αν θέλει και να φοράει όλη την ώρα παντελόνι.
- 5)Ότι χρώμα ρούχα θέλει.
- 6)Και το κορίτσι ότι χρώμα ρούχα θέλει.
- 7)Ναι αν θέλουν και οι δύο.
- 8)Και με αγορίστικα και με κοριτσίστικα.
- 9)Μπορούν και αγορίστικα και κοριτσίστικα.
- 10)Ότι θέλει αλλά να μην χτυπήσει.
- 11)Ότι θέλει αλλά να μην χτυπήσει.

- 12) Ναι μπορεί να γίνει και κομμωτής.
- 13) Ναι μπορεί να γίνει και ναύτης.
- 14) Σε όλους τους ανθρώπους ταιριάζει.
- 15) Όποιος θέλει να πάει να πολεμήσει.
- 16) Ναι αν του αρέσει το μπαλέτο.
- 17) Ναι αν της αρέσουν μπορεί.

### **3<sup>η</sup> ερωτώμενη κορίτσι:**

- 1) Όποιος γεννηθεί αγόρι και θέλει να είναι αγόρι.
- 2) Μπορεί να φοράει ότι ρούχα θέλει, μπορεί να είναι και γυμνό.
- 3) Όποια γεννηθεί κορίτσι και θέλει να είναι κορίτσι.
- 4) Μπορεί να φοράει και ρούχα αγορίστικα, καπέλο, γυαλιά.
- 5) Ότι ρούχα του αρέσουν.
- 6) Ότι ρούχα της αρέσουν.
- 7) Ναι αν του αρέσει το ροζ και μπορεί η μαμά του να του το αγοράσει.
- 8) Με όλα τα παιχνίδια του κόσμου.
- 9) Με όλα τα παιχνίδια του κόσμου.
- 10) Μπορεί να παντρευτεί όποιον θέλει.
- 11) Μπορεί να μην κάνει μωρά πολλά.
- 12) Ναι αν θέλει να δουλέψει μπορεί να πάει όπου θέλει αλλά να του μάθει κάποιος.
- 13) Ναι αλλά πρέπει να σπουδάσει για να ξέρει.
- 14) Ναι όλοι κλαίμε αν ήμαστε στεναχωρημένοι.
- 15) Όσοι θέλουν να πάνε στο πόλεμο.
- 16) Ναι, αν θέλει μπορεί.



17) Ναι και τα δύο αν της αρέσουν.

**4<sup>ο</sup> ερωτούμενος αγόρι:**

1)Αυτός που έχει το ίδιο πουλάκι με εμένα. Αλλά και όποιος θέλει.

2)Μπορεί να φοράει φούστες αν θέλει πάλι αγόρι θα είναι.

3)Όλοι οι άνθρωποι που θέλουν, και ας έχουν το ίδιο πουλάκι με εμένα.

4)Να φοράει ότι θέλει να αγοράσει.

5)Ότι του αρέσει, φούστες, κολάν αν θέλει.

6)Ότι ρούχα θέλει και μαύρο, και μπλε και γραβάτα που φοράει ο μπαμπάς.

7)Ναι όλοι οι άνθρωποι.

8)Με αγορίστικα και κοριτσίστικα.

9)Με αγορίστικα και κοριτσίστικα.

10)Μπορεί να καθαρίσει το σπίτι.

11)Μπορεί να βάψει ένα αυτοκίνητο.

12)Ναι, όπου θέλει, όλες τις δουλειές.

13)Ναι, μπορεί να κάνει ότι δουλειά θέλει.

14)Και στους δύο αφού είναι άνθρωποι.

15)Σε όλους αν είναι λυπημένοι.

16)Ναι, αν θέλει, υπάρχουν και ρούχα.

17) Ναι αν της αρέσουν και θα της μάθει κάποιος άλλος άνθρωπος.

**5<sup>η</sup> ερωτούμενη κορίτσι:**

1)Όποιος άνθρωπος θέλει και ας είναι και ήδη αγόρι.

2)Να έχει μαλλιά ότι μαλλιά θέλει, να φοράει ότι χρώμα ρούχα θέλει.

3)Όποιος άνθρωπος θέλει και ας είναι και ήδη κορίτσι.

- 4) Να φοράει όλα τα ρούχα που της αρέσουν.
- 5) Μπορεί να φοράει φορέματα, αν του αρέσουν και δεν θα φοβάται αν θα το κοροϊδέψουν.
- 6) Μπορεί να φοράει ότι ρούχα την κάνουν να νιώθει άνετα και να μπορεί να παίζει.
- 7) Ναι, έχει όλα τα χρώματα στα μαγαζιά να διαλέξουν.
- 8) Με ότι παιχνίδια έχουν σπίτι τους με τα αδέρφια τους.
- 9) Με ότι παιχνίδια έχουν σπίτι τους με τα αδέρφια τους.
- 10) Μπορεί να μαγειρέψει πολλά φαγητά.
- 11) Μπορεί να πάει σε αγώνες αυτοκινήτου.
- 12) Ναι μπορεί να δουλέψει όπου θέλει όταν μεγαλώσει.
- 13) Ναι μπορεί να δουλέψει όπου θέλει όταν θέλει.
- 14) Σε όλους γιατί μπορεί να στεναχωρηθούμε ή να θέλουμε κάτι πολύ.
- 15) Πιο πολύ στα αγόρια γιατί είναι λίγο πιο δυνατοί αλλά και τα κορίτσια μπορούν να αγωνιστούν.
- 16) Ναι, και έχει πολλά χρώματα στολές να διαλέξει.
- 17) Ναι και τα δύο, δεν είναι τόσο δύσκολο.

**6<sup>η</sup> ερωτούμενη κορίτσι:**

- 1) Οποιος είναι ή θέλει να γίνει αγόρι.
- 2) Μπορεί άμα θέλει να βάψει τα μάτια του με βαφτικά.
- 3) Οποιος είναι ή θέλει να γίνει κορίτσι.
- 4) Να έχει κοντά μαλλιά, να έχει πολλά τατουάζ.
- 5) Ότι ρούχα θέλει και θα είναι όμορφος πολύ.
- 6) Ότι ρούχα θέλει για να είναι όμορφη.

- 7)Ναι, όλοι οι άνθρωποι μπορούν.
- 8)Με αγορίστικα και κοριτσίστικα.
- 9)Με αγορίστικα και κοριτσίστικα.
- 10)Να παίζει με Barbie.
- 11)Να παίζει με αυτοκίνητα και τρενάκια.
- 12)Ναι και να γίνει και δάσκαλος μπαλέτου.
- 13)Ναι ότι δουλειά θέλει να μάθει να κάνει.
- 14)Σε όλους τους ανθρώπους γιατί μπορεί να λυπηθούν.
- 15) Όλοι, με πολλούς τρόπους. Μπορούν τα κορίτσια να οδηγάνε τα τανκς.
- 16)Ναι, ότι χορό θέλει.
- 17) Ναι και τα δύο μπορεί.

**7<sup>ος</sup> ερωτούμενος αγόρι:**

- 1)Όποιος φοράει ρούχα αντρικά και ας έχει γεννηθεί κορίτσι.
- 2)Μπορεί να βάψει τα χείλη του σαν τη μαμά, να κρατάει τσάντα ροζ.
- 3)Όποιος φοράει ρούχα κοριτσίστικα και ας έχει σώμα σαν το δικό μου.
- 4)Να έχει ότι μαλλιά θέλει, να φοράει σκουλαρίκια, να κρατάει τσάντα.
- 5)Ότι ρούχα θέλει αυτός για να του αρέσουν.
- 6)Ότι χρώμα θέλει αυτή, καπέλο μαύρο, ρούχα του μπάσκετ.
- 7)Ναι, πρέπει να τα διαλέγουν αυτοί.
- 8)Με όλα τα παιχνίδια που υπάρχουν.
- 9)Με όλα τα παιχνίδια στο Μουστάκα.
- 10)Να πλάθει κουλουράκια και στο σπίτι και στο σχολείο.
- 11)Να οδηγάει φορτηγό. Αλλά πρώτα να πάει στο δάσκαλο να της μάθει.

- 12)Ναι, όπου θέλει αυτός.
- 13)Ναι, όπου θέλει αυτή.
- 14)Σε όλους γιατί αν πεθάνει η μαμά μας κλαίμε.
- 15) Όσα αγόρια και κορίτσια θέλουν να πάνε.
- 16)Ναι, αν του αρέσει.
- 17) Ναι και τα δύο αν της αρέσει και της τα πάρουν οι γονείς της.

**8<sup>ος</sup> ερωτούμενος αγόρι:**

- 1)Όποιος φοράει ροζ ρούχα και έχει γεννηθεί αγόρι σαν και εμένα.
- 2)Μπορεί να φοράει ροζ και να είναι αγόρι, να φοράει φουλάρι στα μαλλιά.
- 3)Όποιος νιώθει ότι είναι κορίτσι.
- 4)Να έχει πολύχρωμα μαλλιά και πολύχρωμα ρούχα.
- 5)Να φοράει ροζ ρούχα αν θέλει.
- 6)Να φοράει και αυτή ροζ ρούχα αν θέλει.
- 7)Ναι, αλλά επειδή δεν έχουν χρήματα τα πληρώνει η μαμά.
- 8)Με όλα τα παιχνίδια στο σχολείο.
- 9)Με όλα τα παιχνίδια στο σχολείο.
- 10)Να παίζει με το ροζ αεροπλάνο και τα αρκουδάκια.
- 11)Να παίζει bowling με τις κορύνες.
- 12)Ναι, όποια δουλειά θέλει.
- 13)Ναι, όποια δουλειά θέλει.
- 14)Σε όποιον νιώθει λυπημένος και θέλει να κλάψει.
- 15) Όλοι οι άνθρωποι αν θέλουν να πάνε.
- 16)Ναι, εκτός αν νομίζει ότι είναι βαρετό.

17) Ναι και τα δύο αν θέλει να προσπαθήσει.

**9<sup>η</sup> ερωτούμενη κορίτσι:**

1)Όποιος αισθάνεται αγόρι και ας μην γεννήθηκε.

2)Μπορεί να χορεύει όλη μέρα και να μιλάει πάρα πολύ.

3)Όποιος αισθάνεται κορίτσι και ας μην γεννήθηκε κορίτσι.

4)Μπορεί να της αρέσει να παίζει ποδόσφαιρο και να φοράει ποδοσφαιρικά παπούτσια.

5)Να φοράει ότι του αρέσει για να πάει σχολείο.

6)Να φοράει ρούχα, όλα τα ρούχα που της αρέσουν από τα μαγαζιά.

7)Ναι, αφού υπάρχουν πολλά χρώματα.

8)Με ότι παιχνίδια έχουν αγοράσει ήδη οι γονείς τους.

9)Με ότι παιχνίδια έχουν αγοράσει ήδη οι γονείς τους.

10)Να ντυθεί μονόκερως.

11)Να ντυθεί spiderman.

12)Ναι, μπορεί να δουλέψει όπου θέλει.

13)Ναι, μπορεί να δουλέψει όπου θέλει.

14)Όλοι οι άνθρωποι κλαίνε γιατί αλλιώς πονάει η κοιλιά τους.

15) Όσοι θέλουν να πάνε στο πόλεμο.

16)Ναι, αν θέλει, η δασκάλα σε όλους μαθαίνει.

17) Ναι και τα δύο αν της αρέσουν.

**10<sup>η</sup> ερωτούμενη κορίτσι:**

1)Όποιος θέλει να είναι αγόρι.

2)Μπορεί να έχει βαμμένα νύχια αν θέλει.

- 3) Οποιος θέλει να είναι κορίτσι.
- 4) Μπορεί να μην έχει βαφτικά και να φοράει μόνο παντελόνι και πουκάμισο.
- 5) Να φοράει ότι ρούχα θέλει και κοσμήματα παντού.
- 6) Να κρατάει σπαθί αν θέλει και κράνος, να φοράει γυαλιά.
- 7) Ναι, αν τα έχει στη ντουλάπα του.
- 8) Με κουζινικά αν θέλει και τα ροζ.
- 9) Με όλα τα παιχνίδια και τα αγορίστικα.
- 10) Να κάνει σπαγγάτο όταν του μάθουν.
- 11) Να παίζει κυνηγητό.
- 12) Ναι, ο καθένας κάνει ότι δουλειά θέλει.
- 13) Ναι, ότι δουλειά θέλει.
- 14) Όλοι μπορούν να κλάψουν. Γίνεται.
- 15) Και τα αγόρια και τα κορίτσια που θέλουν να πάνε στο πόλεμο.
- 16) Ναι, και του μαθαίνουν και το σπαγγάτο.
- 17) Ναι και τα δύο άμα θέλει πολύ.

**11<sup>ος</sup> ερωτούμενος αγόρι:**

- 1) Αυτός που θέλει να είναι αγόρι και ας μην είναι στα αληθινά.
- 2) Μπορεί να φοράει όλα τα χρώματα του ουράνιου τόξου και να χαίρεται.
- 3) Αυτή που θέλει να είναι κορίτσι και ας μην είναι στα αληθινά.
- 4) Μπορεί να φοράει μόνο μαύρα και μπλε ρούχα και όχι ροζ.
- 5) Να φοράει ότι θέλει αυτός για να χαίρεται.
- 6) Ότι ρούχα της αρέσουν εκείνης.
- 7) Ναι, όλα τα χρώματα και οι δύο.

- 8)Με όλα και τα ροζ κουζινικά.
- 9)Όλοι με τα ίδια παιχνίδια.
- 10)Να κλαίει όλη μέρα αν πονάει η κοιλιά του.
- 11)Να οδηγάει μηχανή.
- 12)Ναι, μπορεί να φτιάχνει και νύχια.
- 13)Ναι, μπορεί να κάνει ότι δουλειά θέλει.
- 14)Σε όλους τρέχουν τα δάκρυα αν χτυπήσουν.
- 15) Όλοι μπορούν να πάνε αν θέλουν.
- 16)Ναι, αν του αρέσει και θέλει να μάθει.
- 17) Ναι και τα δύο αν της αρέσουν και θέλει να κάνει.

**12<sup>ος</sup> ερωτούμενος αγόρι:**

- 1)Όποιος νομίζει ότι είναι αγόρι.
- 2)Όποιος φοράει γιλέκο, γραβάτα, ροζ πουκάμισο κοντομάνικο, μπλούζα ροζ σαν του Τζαμάλ.
- 3)Όποια νομίζει ότι είναι κορίτσι.
- 4)Μπορεί να φοράει όλα, όλα τα χρώματα, να έχει μάτια, στόμα, μύτη, αυτιά, ίδιο σώμα με τα κορίτσια ή και ίδιο σώμα με τα αγόρια.
- 5)Ότι τον κάνει χαρούμενο.
- 6)Ότι την κάνει χαρούμενη.
- 7)Ναι, και οι δύο ότι χρώματα θέλουν.
- 8)Με όλα τα παιχνίδια που υπάρχουν στο jumbo.
- 9)Με όλα τα παιχνίδια που υπάρχουν στο jumbo.
- 10)Να παίζει και μόνο με τα κορίτσια.

- 11)Να παίζει ποδόσφαιρο.
- 12)Ναι, μπορεί να κάνει ότι δουλειά θέλει.
- 13)Ναι, όλες τις δουλειές που τις αρέσουν.
- 14)Όλοι οι άνθρωποι κλαίνε.
- 15)Και τα κορίτσια και τα αγόρια που θέλουν να πολεμήσουν.
- 16)Ναι, υπάρχουν ρούχα για όλους τους ανθρώπους.
- 17) Ναι και τα δύο αλλά είναι λίγο δύσκολα για όλα τα παιδιά.

**13<sup>ος</sup> ερωτούμενος αγόρι:**

- 1)Όποιος νιώθει αγόρι κάθε μέρα.
- 2)Όποιος φοράει ροζ σαν τη μπλούζα του Τζαμάλ, ή και άλλα χρώματα μπλούζες.
- 3)Όποια νιώθει κορίτσι κάθε μέρα.
- 4)Μπορεί να μην φοράει καθόλου φορέματα και φούστες.
- 5)Ότι του αρέσει να φοράει.
- 6)Ότι της αρέσει να φοράει.
- 7)Ναι, και οι δύο φοράνε ότι χρώμα θέλουν.
- 8)Με ότι παιχνίδια μοιράζονται με τα αδέρφια τους.
- 9)Με ότι παιχνίδια παίζουν στο σπίτι και στο σχολείο.
- 10)Να παίζει οικογένεια με τα κορίτσια.
- 11)Να χτίσει ένα σπίτι.
- 12)Ναι, όλες τις δουλειές ή και καμία.
- 13)Ναι, μπορεί να διαλέξει μία από όλες.
- 14)Όλοι μπορούν να κλάψουν και ας μην το θέλουν.
- 15)Όσοι αγαπάνε τον πόλεμο.



16)Ναι, αν θέλει να μάθει μπορεί.

17) Ναι και τα δύο αν θέλει και δεν είναι πολύ βαριά η μηχανή. Ίσως καλύτερα skateboard.

**14<sup>ος</sup> ερωτούμενος αγόρι:**

1)Όποιος θέλει να είναι αγόρι και δεν έχει γεννηθεί αγόρι.

2)Μπορεί να βιάσει τα νύχια του και να έχει τρυπήσει τα αυτιά του.

3)Όποια θέλει να είναι κορίτσι και δεν έχει γεννηθεί κορίτσι.

4)Μπορεί να έχει τρομερή δύναμη και να σηκώνει τα έπιπλα.

5)Ότι θέλει το αγόρι αυτό.

6)Ότι θέλει το κορίτσι να βάλει.

7)Ναι, όλοι όλα τα χρώματα.

8)Και με τα κοριτσίστικα και με τα αγορίστικα παιχνίδια που έχουμε στο σχολείο.

9) Και με τα κοριτσίστικα και με τα αγορίστικα παιχνίδια που έχουμε στο σχολείο.

10)Μπορεί να κάνει ότι θέλει.

11)Και αυτή μπορεί να κάνει ότι θέλει.

12)Όποια δουλειά θέλει. Να μελετάει τα αστέρια.

13)Ότι δουλειά εκείνη θέλει.

14)Σε όποιον νιώθει λυπημένος και θέλει να κλάψει.

15)Όποιοι νιώθουν δυνατοί να πολεμήσουν και από τα αγόρια και από τα κορίτσια.

16)Ναι, μπορεί αν θέλει και χωρίς να του δείξει κάποιος.

17) Ναι και τα δύο αλλά αν θέλουν δεν είναι υποχρεωτικό.

**15<sup>η</sup> ερωτούμενη κορίτσι:**

1)Όποιος θέλει να τον λένε αγόρι και να τον φωνάζουν με αγορίστικο όνομα.

- 2) Να έχει μουστάκι, αλλά και να μην έχει, να έχει μακριά μαλλιά ή κοντά.
- 3) Όποια θέλει να την λένε κορίτσι και να την φωνάζουν με κοριτσίστικο όνομα.
- 4) Μπορεί να φοράει ροζ παπούτσια, ή και μαύρα παπούτσια σαν του αδερφού μου.
- 5) Θα διαλέξει αυτός. Ότι θέλει.
- 6) Θα διαλέξει εκείνη! Ότι θέλει.
- 7) Ναι, μπορούν να φοράνε και τα δύο τα ίδια χρώματα.
- 8) Με όλα τα παιχνίδια που υπάρχουν.
- 9) Με όλα τα παιχνίδια που υπάρχουν.
- 10) Μπορεί να ανέβει ένα βουνό.
- 11) Μπορεί και εκείνη να ανέβει ένα βουνό.
- 12) Όποιο επάγγελμα θέλει αυτός.
- 13) Όποιο επάγγελμα θέλει αυτή.
- 14) Και στους δύο γιατί μπορεί να χάσουν το σκυλάκι τους.
- 15) Αν θέλουν να πολεμήσουν μπορούν και οι δύο.
- 16) Ναι, αν θέλει να χορέψει μπαλέτο επιτρέπεται.
- 17) Ναι και μηχανή μπορεί να κάνει και skateboard.

**16<sup>ος</sup> ερωτούμενος αγόρι:**

- 1) Όποιος έχει αγορίστικο όνομα ή θέλει να έχει.
- 2) Να παίζει ποδόσφαιρό ή να κάνει ρυθμική γυμναστική.
- 3) Όποια έχει κοριτσίστικο όνομα ή θέλει να έχει.
- 4) Να φοράει όλα τα ρούχα, να φοράει κοσμήματα, να έχει τατουάζ και να έχει κοντά μαλλιά.
- 5) Ο κάθε άνθρωπος διαλέγει μόνος του τι θέλει.

- 6)Ότι θέλει το κορίτσι γιατί διαλέγει μόνη της.
- 7)Ναι και το αγόρι και το κορίτσι μπορούν να βάλουν όλα τα χρώματα.
- 8)Μπορούν να παίζουν όλα τα παιχνίδια.
- 9)Το κορίτσι μπορεί να παίζει όλα τα παιχνίδια και αυτό.
- 10)Μπορεί να κάνει ποδήλατο χωρίς χέρια.
- 11)Και αυτή μπορεί να κάνει ποδήλατο χωρίς χέρια.
- 12)Ότι δουλειά θέλει μπορεί να γίνει μουσικός.
- 13)Ότι δουλειά θέλει εκείνη. Να φτιάχνει υπολογιστές.
- 14)Σε όλους τους ανθρώπους αν είναι λυπημένοι.
- 15)Σε όποιο αγόρι και κορίτσι θέλει να πάει στο πόλεμο.
- 16)Ναι, μπορεί αν θέλει και χωρίς να του δείξει κάποιος.
- 17) Ναι και τα δύο μπορεί να κάνει το κορίτσι, όλοι οι άνθρωποι μπορούν.

**17<sup>η</sup> ερωτούμενη κορίτσι:**

- 1)Όποιος είναι σαν το Θανάση αλλά και σαν και εμένα και θέλει να είναι αγόρι.
- 2)Μπορεί να κλαίει, να φωνάζει, να φοράει κοσμήματα στο σώμα του και στη κοιλιά του.
- 3)Όποια είναι σαν και εμένα και όποιος είναι σαν το Θανάση και θέλει να είναι κορίτσι.
- 4)Μπορεί να νευριάζει, να κλαίει, να γελάει, να κρατάει όπλα.
- 5)Ο καθένας διαλέγει τα δικά του ρούχα.
- 6)Το κάθε κορίτσι διαλέγει τα δικά του ρούχα.
- 7)Ναι, όλα τα χρώματα ταιριάζουν σε όλους.
- 8)Με ότι παιχνίδια έχει τώρα στο σπίτι του.

- 9)Με τα παιχνίδια που έχει σπίτι της.
- 10)Μπορεί να χτενίσει τις κούκλες.
- 11)Μπορεί να κάνει αγώνες με τα αυτοκινητάκια.
- 12)Μπορεί να γίνει δάσκαλος.
- 13)Μπορεί να γίνει αστυνομικός.
- 14)Σε όλους τους ανθρώπους. Καμιά φορά κλαίμε και από χαρά όλοι.
- 15)Και οι δύο μπορούν να πάνε στο πόλεμο.
- 16)Ναι, μπαλέτο μπορούν να κάνουν όλοι.
- 17) Ναι και τα δύο μπορεί να τα κάνει το κορίτσι. Δεν είναι τόσο δύσκολο.

**18<sup>ος</sup> ερωτούμενος αγόρι:**

- 1)Όποιος είναι τώρα αγόρι αλλά και όσοι θα γίνουν.
- 2)Μπορεί να φοράει όλα τα ρούχα του κόσμου, να φοράει κολιέ χρωματιστό σαν τα κορίτσια αν θέλει.
- 3)Όποια είναι τώρα κορίτσι αλλά και όποια θα γίνει όταν θέλει.
- 4)Μπορεί να μην φοράει κοσμήματα και κολιέ ή και να φοράει, να φοράει μπλούζα με το spiderman.
- 5)Το αγόρι διαλέγει μόνο του τι ρούχα θα φορέσει.
- 6)Το κορίτσι διαλέγει μόνο του τι ρούχα θα φορέσει.
- 7)Ναι, όλοι φοράνε όλα τα χρώματα.
- 8)Με όλα τα παιχνίδια που υπάρχουν στο κόσμο.
- 9)Με όλα τα παιχνίδια που υπάρχουν στο κόσμο.
- 10)Μπορεί να οδηγήσει τρακτέρ.
- 11)Μπορεί να οδηγήσει τρακτέρ.

- 12)Ναι όπου θέλει αλλά πρέπει να του δείξει κάποιος.
- 13)Ναι και εκείνη όπου θέλει αλλά πρέπει να της δείξει κάποιος.
- 14)Σε όλους τους ανθρώπους.
- 15)Σε όλους και πάνε όσοι θέλουν.
- 16)Ναι, αν θέλει να χορεύει μπαλέτο μπορεί.
- 17) Ναι και τα δύο μπορεί να τα κάνει.

**19<sup>ος</sup> ερωτούμενος αγόρι:**

- 1)Όλοι οι άνθρωποι που θέλουν να είναι αγόρι.
- 2)Να έχει σώμα, μάτια, μύτη, στόμα, να φοράει σκουλαρίκια να έχει μακριά ξανθά μαλλιά, μπορεί και να τα βάψει.
- 3)Όλοι οι άνθρωποι που θέλουν να είναι κορίτσι.
- 4)Να έχει και αυτή σώμα, μάτια, μύτη, στόμα, να έχει πολύ κοντά μαλλιά σαν τα αγόρια.
- 5)Να φοράει ότι του αρέσει και του κάνει.
- 6)Να φοράει ότι της αρέσει και της κάνει.
- 7)Ναι, όλοι φοράνε ότι χρώμα θέλουν στα ρούχα τους.
- 8)Με κοριτσίστικα και με αγορίστικα παιχνίδια.
- 9)Με κοριτσίστικα και με τα αγορίστικα παιχνίδια του σχολείου.
- 10)Μπορεί να κλωστήσει τη μπάλα τόσο ψηλά.
- 11)Μπορεί να χοροπηδήσει πάρα πολύ ψηλά.
- 12)Ναι όπου θέλει.
- 13)Ναι και αυτή όπου θέλει.
- 14)Και στο αγόρι και στο κορίτσι το ίδιο.

- 15) Και τα αγόρια και τα κορίτσια μπορούν.
- 16) Ναι, μπορεί θα του μάθει η δασκάλα.
- 17) Ναι και τη μηχανή και το skateboard μπορεί να κάνει το κορίτσι.

**20<sup>ος</sup> ερωτούμενος αγόρι:**

- 1) Όλοι που γεννιούνται αγόρια και όσοι θέλουν να είναι και ας μην έχουν τέτοιο σώμα.
- 2) Έχει μάτια, μύτη, στόμα, αυτιά, δόντια όπως όλοι οι άνθρωποι.
- 3) Όλοι που γεννιούνται κορίτσια και όσοι θέλουν να είναι και ας μην έχουν σώμα κοριτσίστικο.
- 4) Και αυτή έχει μάτια, μύτη, στόμα, αυτιά, δόντια όπως όλοι οι άνθρωποι.
- 5) Το αγόρι πρέπει να φοράει ότι το κάνει χαρούμενο.
- 6) Το κορίτσι πρέπει να φοράει ότι την κάνει χαρούμενη.
- 7) Ναι και οι δύο.
- 8) Με όλα τα παιχνίδια δεν υπάρχουν μόνο για αγόρια.
- 9) Με όλα τα παιχνίδια δεν υπάρχουν μόνο για κορίτσια.
- 10) Μπορεί να σκαφαλώσει στο δέντρο.
- 11) Μπορεί να σκαφαλώσει και αυτή στο δέντρο.
- 12) Ναι μπορεί να κάνει ότι δουλειά θέλει αυτός.
- 13) Ναι μπορεί να κάνει ότι δουλειά θέλει αυτή.
- 14) Σε όλους που στεναχωριούνται και ας είναι και αγόρια.
- 15) Και στα αγόρια και στα κορίτσια που θέλουν να πολεμήσουν.
- 16) Ναι και ας μην ξέρει θα του μάθουν.
- 17) Ναι, το κορίτσι μπορεί να κάνει και τα δύο.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αβδελά Ε. & Ψαρρά Α., *Σιωπηρές ιστορίες: Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση*, (Αθήνα, 1997).
- Αθανασίου Α., *Φύλο, εξουσία και υποκειμενικότητα μετά το «δεύτερο κύμα» στο Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, μετ. Μαρκέτου Π. & Μηλιώρη Μ. & Τσεκένης Α., (Αθήνα, 2006).
- Άλκηστις, *Το αυτοσχέδιο θέατρο στο σχολείο* (Αθήνα, 1984).
- Αναγνωστοπούλου Δ. & Παπαδάτος Γ. & Παπαντωνάκης Γ., *Γυναικείες και ανδρικές αναπαραστάσεις στη Λογοτεχνία για παιδιά και νέους* (Αθήνα, 2013).
- Ανδρεάδη Ι., *Performance: Από τη θεωρία στην Πράξη*, (Αθήνα, 2020).
- Ανδρικοπούλου Ν., *Επί τα ίχνη του Νίκου Εγγονόπουλου*, (Αθήνα, 2003).
- Αντωνοπούλου Χ., *Κοινωνικοί ρόλοι των δύο φύλων*, (Αθήνα, 1999).
- Αμπατζοπούλου Φ., *Εισαγωγή στη ποίηση του Νίκου Εγγονόπουλου*, (Ηράκλειο, 2008).
- Αμπατζοπούλου Φ., «η αγάπη είναι ο μόνος τρόπος...» Ν. Εγγονόπουλος (1907-1985): *Εκατό χρόνια από τη γέννηση του*, (Αθήνα, 2007).
- Αμπατζοπούλου Φ., *Νίκος Εγγονόπουλος: Η ποίηση στον καιρό του τραβήγματος της ψηλής σκάλας*, (Αθήνα, 1987).
- Αντζουλάτος Γ., *Τέχνης Ακρότητα: Ο Φώτης Κόντογλου αγιογραφεί τον Ιερό Ναό Αγίου Νικολάου Κάτω Πατησίων*, (Αθήνα, 2017).
- Αργυρίου Α. κ.α., *Νίκος Εγγονόπουλος: Η αγάπη είναι ο μόνος τρόπος*, επίμ. Φ. Αμπατζοπούλου (Αθήνα, 2007).
- Austin J., *How to do things with words*, (London, 1962).
- Barry P., *Γνωριμία με την θεωρία: Μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*, μετ. Α. Νάτσινα (Αθήνα, 2013).
- Beauvior S., *Το Δεύτερο Φύλο*, μετ. Κωνσταντίνου Τ., (Αθήνα, 2009).

- Belsey C. & Moore J., *The Feminist Reader*, (London, 1997).
- Βιστωνίτης Α., *Για τον Εγγονόπουλο και τον υπερρεαλισμό, στο Ο ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος: Ημερολόγιο 2007*, επίμ. Θ. Χατζόπουλος, (Αθήνα, 2006).
- Βλαχοδήμος Δ., *Διαβάζοντας το παρελθόν στον Εγγονόπουλο*, (Αθήνα, 2006).
- Bourdieu P., *Η ανδρική κυριαρχία*, Μετ. Ε. Γιαννοπούλου, (Αθήνα, 2002).
- Burr V., *Gender and Social Psychology*, (New York, 1998).
- Butler J., *Bodies that matter*, (New York, 1993).
- Butler J., *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. (Great Britain, 1990).
- Butler J., *Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση του φύλου: Δοκίμιο πάνω στην φαινομενολογία και τη φεμινιστική θεωρία. στο Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, επίμ. Α. Αθανασίου, (Αθήνα, 2006).
- Butler J., *Σημειώσεις για μια επιτελεστική θεωρία της συνάθροισης*, μετ. Μ. Λαλιώτης, (Αθήνα, 2017).
- Butler J., *Undoing Gender*, (New York, 2004).
- Carmichael Aitchison C., *Sport & Gender Identities: Masculinities, Feminities and sexualities*, (London, 2007).
- Γιαννόπουλος Π., *Η ελληνική γραμμή και το ελληνικόν χρώμα*, (Αθήνα, 2012).
- Chodorow N., *Feminism and Psychoanalytic Theory*, (London, 1989).
- Γκανά Γ., Ζησοπούλου Ε., Θεοδωρίδης Ν., Καραχάλιου Κ., Κοκκίδου Μ., Χατζηκαμάρη Π., *Δέκα δημιουργικά βήματα για μια σχολική παράσταση και έξι παραστάσεις με παιδιά σχολικής και προσχολικής ηλικίας* (Αθήνα, 1998)
- Γκασούκα Μ., «Συστήματα φύλου, Σύμβολα και Σώμα», στο *Φύλο και πολιτισμός*, επιμ. Βιτσιλάκη Χ., Γκασούκα Μ. & Παπαδόπουλος Γ., (Αθήνα, 2007).
- Connell R.W., *Gender*, (London, 2002).



- Connell R.W., *Masculinities*, (Los Angeles, 2005).
- Connell R.W., *Το κοινωνικό φύλο*, Μετ. Ε. Κοτσυφού, (Αθήνα, 2006).
- Connolly D., *Νίκος Εγγονόπουλος: Ωραίος σαν Έλληνας: ποιήματα*, (Αθήνα, 2007).
- Γραμματάς Θ., *Θεατρική παιδεία και επιμόρφωση των εκπαιδευτικών* (Αθήνα, 2005)
- Γραμματάς Θ., *Το Θέατρο στην εκπαίδευση: Καλλιτεχνική έκφραση και παιδαγωγία* (Αθήνα, 2014).
- Δασκαλοθανάσης Ν., *Η ζωγραφική του Giorgio de Chirico: η σύνταξη του μεταφυσικού χώρου*, (Αθήνα, 2001).
- Δασκαλοθανάσης Ν. & Κωτίδης Α., *Τέχνη Ι: Ελληνικές Εικαστικές Τέχνες Επισκόπηση Ελληνικής Αρχιτεκτονικής και Πολεοδομίας, Τομός Γ: Νεότερη και Σύγχρονη Τέχνη*, (Πάτρα, 2000).
- Downing L, *The Cambridge introduction to Michael Foucault*, (Cambridge, 2008).
- Elam K., *Η Σημειωτική Θεάτρου και Δράματος*, μετ. Κ. Διαμαντάκου του *The Semiotics of Theatre and Drama* (Αθήνα, 2001).
- Ζαμάρου Ε., *Ο ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος: Επίσκεψη Τόπων και Προσώπων*, (Αθήνα, 1993).
- Evans M., *Φύλο και Κοινωνική Θεωρία*, μετ. Κιουπκιάλης Α. (Αθήνα, 2003).
- Ferrand M., *Θηλυκό- Αρσενικό*, μετ. Ξ. Τσελέντη (Αθήνα, 2008).
- Foucault M., *Εξουσία, Γνώση και Ηθική*, μετ. Σαδικάς Ζ. (Αθήνα, 1987).
- Foucault M., *Η αρχαιολογία της Γνώσης*, μετ. Παπαγιώργης Κ., (Αθήνα, 1987).
- Foucault M., *Η Μικροφυσική της Εξουσίας*, μετ. Τρουλινού Λ., (Αθήνα, 1991).
- Foucault M., *The History of Sexuality. Volume 1: An Introduction*, (New York, 1978).
- Foucault M., *Η Ιστορία της σεξουαλικότητας 2: Η χρήση των απολαύσεων*, μετ. Κωνσταντινίδης Γ., (Αθήνα, 1989).

- Gardiner K., *Men, masculinities, and Feminist Theory*, στο *Handbook of studies on Men & Masculinities*, επίμ. M. Kimmel, J Hearn & R. Connell, (London, 2005).
- Goffman E., *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, μετ. Μ. Γκόφρα, επίμ. Κ. Λιβιεράτος (Αθήνα, 2006).
- Gutting G., *Foucault: a very short introduction*, (New York, 2005).
- Halperin D., *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, (New York, 1995).
- Ίσαρη Φ. & Πουρκός Μ., *Ποιοτική Μεθοδολογία Έρευνας*, (Αθήνα, 2015).
- Jackson T., *Learning through theatre* (London, 1993)
- Jagose A., *Queer Theory: An Introduction*, (New York, 1996).
- Κανατσούλη Μ., *Ο ήρωας και η ηρωίδα με τα χίλια πρόσωπα. Νέες απόψεις για το φύλο στην παιδική λογοτεχνία*, (Αθήνα, 2008).
- Κανατσούλη Μ., *Πρόσωπα γυναικών σε παιδικά Λογοτεχνήματα: όψεις και απόψεις*, (Αθήνα, 2002).
- Κανταρτζή Ε., *Τα στερεότυπα του Ρόλου των Φύλων στα Σχολικά Εγχειρίδια του Δημοτικού Σχολείου*, (Αθήνα, 2003).
- Κολοβός Ν. *Η γυναίκα στον Κινηματογράφο*, (Αθήνα, 1989).
- Κοντογιάννη Α., *Η δραματική τέχνη στην εκπαίδευση* (Θεσσαλονίκη, 2000)
- Κόντογλου Φ., *Η πονεμένη Ρωμοσύνη*, (Αθήνα, 2011).
- Κόντογλου Φ., *Έκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας*, τόμος Α', (Αθήνα, 1960).
- Κορδής Γ., *Παράδοση και Δημιουργία στο Εικαστικό Έργο του Φώτη Κόντογλου*, (Αθήνα, 2006).
- Κουρετζής Λ., *Το θέατρο για παιδιά στην Ελλάδα* (Αθήνα, 1990)
- Κουρετζής Λ., *Το θεατρικό παιχνίδι και οι διαστάσεις του* (Αθήνα, 2008)
- Κουρετζής Λ., *Το θεατρικό παιχνίδι παιδαγωγική θεωρία: πρακτική και θεατρολογική προσέγγιση* (Αθήνα, 1991).
- Κυριάκος Κ., *Αναπαραστάσεις του σώματος: Θέματα υποκριτικής και φύλου. Το παράδειγμα ταινιών του νέου ελληνικού κινηματογράφου*, (Χίος, 2004).

- Κυριάκος Κ., *Επιθυμίες και Πολιτική: Η Queer Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (1924-2016)*, (Αθήνα, 2016).
- Λάλου Π., Μανωλέσου Α. & Χαλικιάς Μ., *Μεθοδολογία Έρευνας και Εισαγωγή στη Στατιστική Ανάλυση Δεδομένων με το IBM SPSS STATISTICS*, (Αθήνα, 2015).
- Λοϊζίδη Ν., *Ο Giorgio de Chirico και η σουρεαλιστική επανάσταση*, (Αθήνα, 1987).
- Λοϊζίδη Ν., *Ο υπερρεαλισμός στη Νεοελληνική Τέχνη*, (Αθήνα, 1984).
- Μάρας Σ., *Η Ξένοιαστη Γενιά του 1930*, (Αθήνα, 2006).
- McCabe J., *Κινηματογράφος και Φεμινισμός*. μετ. Ε. Πυρπάσου, (Αθήνα, 2009).
- Μικέ Μ., *Μεταμφιέσεις στην Νεοελληνική Πεζογραφία (19<sup>ος</sup> -20<sup>ος</sup> αιώνας)* (Αθήνα, 2001).
- Merquior J. G., Foucault, (London, 1985).
- Morland I. & Willox A., *Queer Theory*, (New York, 2005).
- Μουδατσάκης Τ.Ε., *Η θεωρία του δράματος στη σχολική πράξη: το θεατρικό παιχνίδι/ η δραματοποίηση* (Αθήνα, 1994)
- Naudier D. & Ravet H., «Καλλιτεχνική και Λογοτεχνική Δημιουργία» στο *Γυναίκες, Φύλο, Κοινωνίες. Τι γνωρίζουμε σήμερα*, Μ. Maruani (Επιμ.), (Αθήνα, 2008).
- Ντόνοβαν Τ., «Έξω από το δίχτυ: Η φεμινιστική κριτική ως ηθική κριτική» στο *Η Λογοτεχνική θεωρία του Εικοστού Αιώνα*, μετ. Α. Κατσίκερους Α. & Κ. Σπαθαράκης, επιμ. Κ. Newton (Ηράκλειο, 2013).
- Παπαγεωργίου Γ., *Φύλο και Έρευνα*, (Αθήνα, 2010).
- Παπαδόπουλος Σ., *Με τη γλώσσα του Θεάτρου: Η Διερευνητική Δραματοποίηση στη Διδασκαλία της Γλώσσας*, (Αθήνα, 2007)
- Παπαδόπουλος Σ., *Παιδαγωγική Θεατρού*, (Αθήνα, 2010).
- Παπαντωνάκης Γ. & Κωτόπουλος Τ., *Τα ετεροθαλή: Μελέτες για την Παιδική, τη Νεανική και τη Λογοτεχνία για ενήλικες*, (Αθήνα, 2011).

- Pavis P., *Λεξικό του θεάτρου*, μετ. Α. Στρουμπούλη, επιμ. Κ. Γεωργουσόπουλος (Αθήνα, 2006)
- Πολίτης Λ., *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* (Αθήνα, 2015).
- Πολίτης Λ. *Ποιητική Ανθολογία: Η Γενιά του 1930 και ο Σεφέρης* (Αθήνα, 1975)
- Πουρκός Μ., *Τέχνη Παιχνίδι Αφήγηση- Ψυχολογικές και Ψυχοπαιδαγωγικές Διαστάσεις*, (Αθήνα, 2009).
- Πουρκός Μ., *Το σώμα ως τόπος βιωμάτων, ταυτοτήτων και κοινωνικών νοημάτων* (Αθήνα, 2016)
- Πουρκός Μ. & Δαφέρμος Μ., *Ποιοτική έρευνα στην ψυχολογία και την εκπαίδευση*, επιμ. Μ. Αποστολοπούλου, (Αθήνα, 2010)
- Πουρκός Μ. & Δαφέρμος Μ., *Ποιοτική Έρευνα στις Κοινωνικές Επιστήμες: Επιστημολογικά, μεθοδικά και ηθικά ζητήματα*, (Αθήνα, 2010).
- Πούχγερ Β., *Μια εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου* (Αθήνα, 2011)
- Ρηγοπούλου Π., *Το σώμα. Ικεσία και απειλή* (Αθήνα, 2003)
- Schechner R., *Η Θεωρία της Επιτέλεσης*, επίμ. Μ. Ζωγράφου & Φ. Φιλίππου, (Αθήνα, 2011).
- Σέξτου Π., *Δραματοποίηση το βιβλίο του παιδαγωγού- εμψυχωτή* (Αθήνα, 1998)
- Σέργη Λ., *Δραματική έκφραση και Αγωγή του παιδιού* (Αθήνα, 1987)
- Spargo T., *Foucault and the Queer Theory*, (New York. 1999).
- Σπανός Γ. & Φρυδάκη Ε., *Γλώσσα και Λογοτεχνία στην Εκπαίδευση*, (Αθήνα, 2001).
- Stam R., Burgoyne R. & Flitterman- Lewis S., *Νέες Προσεγγίσεις στη Σημειωτική του Κινηματογράφου*, επίμ. Χ. Δερμεντόπουλος, (Αθήνα, 2010).
- Σταυροπούλου Ε., *Η παρουσία των γυναικών συγγραφέων στις ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας στο Για μια ιστορία της Ελληνικής Λογοτεχνίας του Εικοστού Αιώνα*, επίμ. Α. Καστρινάκη, Α. Πολίτης & Δ. Τζιόβας, (Ηράκλειο, 2012).
- Ταχοπούλου Ο., *Μοντερνιστικός Πρωτογονισμός: Εκδοχές υπερρεαλισμού στο ποιητικό έργο του Νίκου Εγγονόπουλου*, (Αθήνα, 2009).
- Τζιόβας Δ., *Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα*, (Αθήνα, 2020).

- Turner W., *A Genealogy of Queer Theory*, (Philadelphia, 2000).
- Turner V., *Dramas, Fields and Metaphors*, (Ithaca, 1974).
- Τσάκωνας Δ., *Η Γενιά του 30: Τα Πριν και τα Μετά* (Αθήνα, 1989)
- Τσιάρας Α., *Η Αναπτυξιακή Διάσταση της Διδακτικής του Δράματος στην Εκπαίδευση*, (Αθήνα, 2014).
- Τσιάρας Α., *Η θεατρική Αγωγή στο Δημοτικό σχολείο: Μια ψυχοκοινωνιολογική προσέγγιση* (Αθήνα, 2007)
- Τσιάρας Α., *Το Δράμα και το Θέατρο στην εκπαίδευση*, (Αθήνα, 2005).
- Τσιάρας Α., *Το Θεατρικό παιχνίδι στο δημοτικό σχολείο*, (Αθήνα, 2004).
- Vittì M., *Η Γενιά του Τριάντα: Ιδεολογία και μορφή* (Αθήνα, 1977).
- Φρειδερίκου Α., «*Η Τζένη πίσω από το τζάμι*», *Αναπαραστάσεις των φύλων στα εγχειρίδια γλωσσικής Διδασκαλίας του Δημοτικού Σχολείου* (Αθήνα, 1995).
- Willig C., *Ποιοτικές μέθοδοι έρευνας στην Ψυχολογία*, μετ. Ε. Αυγήτα, επιμ. Ε. Τσέλιου (Αθήνα, 2013).