

MODERN GREEK STUDIES
(AUSTRALIA & NEW ZEALAND)

Volume 14, 2010

A Journal for Greek Letters

*Pages on the Crisis of Representation:
Nostalgia for Being Otherwise*

CONTENTS

SECTION ONE

Joy Damousi	Ethnicity and Emotions: Psychic Life in Greek Communities	7
Gail Holst-Warhaft	National Steps: Can You Be Greek If You Can't Dance a <i>Zebekiko</i> ?	26
Despina Michael	Μαύρη Γάτα: The Tragic Death and Long After-life of Anestis Delias	44
Shé M. Hawke	The Ship Goes Both Ways: Cross-cultural Writing by Joy Damousi, Antigone Kefala, Eleni Nickas and Beverley Farmer	75
Peter Morgan	The Wrong Side of History: Albania's Greco-Illyrian Heritage in Ismail Kadare's <i>Aeschylus or the Great Loser</i>	92

SECTION TWO

Anthony Dracopoulos	The Poetics of Analogy: On Polysemy in Cavafy's Early Poetry	113
Panayota Nazou	Weddings by Proxy: A Cross-cultural Study of the Proxy-Wedding Phenomenon in Three Films	127
Michael Tsianikas	Τρεμολογία/Tremology	144

SECTION THREE

Christos A. Terezis	Aspects of Proclus' Interpretation on the Theory of the Platonic Forms	170
Drasko Mitrikeski	Nāgārjuna's <i>Stutyatātastava</i> and <i>Catupstava</i> : Questions of Authenticity	181

Vassilis Adrahtas and Paraskevi Triantafyllopoulou	Religion and National/Ethnic Identity in Modern Greek Society: A Study of Syncretism	195
David Close	Divided Attitudes to Gypsies in Greece	207
Bronwyn Winter	Women and the ‘Turkish Paradox’: What The Headscarf is Covering Up	216
George Kanarakis	Immigration With a Difference: Greek Adventures in the South-Pacific Rim	239
Vrasidas Karalis	The Socialist Era in Greece (1981-1989) or the Irrational in Power	254
Steve Georgakis and Richard Light	Football and Culture in the Antipodes: The Rise and Consolidation of Greek Culture and Society	271
Ahmad Shboul	Greek destinies among Arabs: <i>Rumi</i> Muslims in Arab-Islamic civilization	287
Elizabeth Kefallinos	‘Mothers From the Edge’: Generation, Identity and Gender in Cultural Memory	305
	BRIEF NOTE ON CONTRIBUTORS	321

Panayota Nazou
The University of Sydney

ΓΑΜΟΙ ΜΕ ΠΡΟΞΕΝΙΟ: ΜΙΑ ΔΙΑΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ
ΤΟΥ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΥ ΤΩΝ ΓΑΜΩΝ ΜΕ ΠΡΟΞΕΝΙΟ ΣΕ ΤΡΙΑ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΕΡΓΑ

WEDDINGS BY PROXY: A CROSS-CULTURAL STUDY OF
THE PROXY-WEDDING PHENOMENON IN THREE FILMS

ABSTRACT

In this paper, firstly I endeavour to explore the basic aspects of the theoretical debates regarding the conceptualisation of ‘social gender’. Subsequently, I attempt an indicative reading of inter-gender and inter-cultural conditions, in regards the practice of proxy-brides as a socio-cultural event, through three cinematic works, i.e. Tom Cowan’s *Promised Woman* (1975), Jan Sardi’s *Love’s Brother* (2004) and Dover Kosashvilli *Late Marriage* (2001). The ultimate purpose is to explore the degree in which, within proxy-wedding situations, and amongst (or even outside) migrational groups, both women and men may constitute minority categories, in the sense of the subaltern and/or oppressed.

1. ΓΕΝΙΚΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα ανάλυση υπάγεται στο γενικότερο πλαίσιο μιας έρευνας με τίτλο ‘Έλληνίδες νύφες με προξενιό στην Αυστραλία: εμπειρία ζωής, έκφραση τέχνης’ και απαρτίζεται από τρία μέρη. Στο πρώτο μέρος σκιαγραφείται το γενικότερο φιλοσοφικό και θεωρητικό πλαίσιο μέσα στο οποίο τοποθετείται η όλη έρευνα. Στο δεύτερο μέρος γίνεται αναφορά στα βασικότερα σημεία των θεωρητικών συζητήσεων που αφορούν στην εννοιολόγηση του ‘κοινωνικού φύλου’, ενώ στο τρίτο επιχειρείται μια ενδεικτική ανάγνωση των διαφυλοτικών και (δια)πολιτισμικών καταστάσεων, όσον αφορά την πρακτική του προξενιού ως κοινωνικού/πολιτισμικού γεγονότος,

μέσα από τρία κινηματογραφικά έργα, αυτά των Tom Cowan, *Promised Woman* (1975), Jan Sardi, *Love's Brother* (2004) και Dover Kosashvilli, *Late Marriage* (2001). Απώτερος σκοπός μας εδώ είναι να διερευνήσουμε το φαινόμενο των γάμων με προξενιό μέσα στα πλαίσια συγκεκριμένων μεταναστευτικών ομάδων (π.χ. της ελληνικής και ιταλικής) αλλά και έξω από αυτά (π.χ. της εβραϊκής κοινωνίας), και να δείξουμε ότι, τόσο οι γυναίκες όσο και οι άνδρες μπορεί να αποτελούν μειονοτικές κατηγορίες – με την έννοια του υποδεέστερου ή και του καταπιεσμένου –, και ότι η κατάσταση αυτή είναι αποτέλεσμα κυρίως του κοινωνικού φύλου και των κοινωνικών, πολιτικών και πολιτισμικών παραγόντων οι οποίοι συμβάλλουν τα μέγιστα στη διαμόρφωσή του, και ελάχιστα του βιολογικού φύλου.

2. ΤΟ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΚΑΙ Η ΘΕΣΗ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ ΜΑΣ

Μεταπολεμικά η γυναίκα αποτέλεσε αντικείμενο έρευνας πολλαπλών επιστημονικών προσεγγίσεων, όπως εκείνων που ανήκουν στους χώρους της εθνογραφίας, του φεμινισμού – με τις διάφορες όψεις του –, της κοινωνικής ανθρωπολογίας και της ιστορίας. Επίσης πιο πρόσφατα, προσεγγίσεων που αφορούν στους χώρους των διαπολιτισμικών και διαφυλοτικών σχέσεων και, ακόμη ειδικότερα, των διαφυλοτικών/διαπολιτισμικών σχέσεων και της μετανάστευσης, ή και μετακίνησης πληθυσμών, μέσα στα πλαίσια μιας ευρύτερης/παγκόσμιας κοινωνίας (transnationalism, cultural identities, gendered work, women's trafficking, emigration and household reproduction κ.λπ).

Στις περισσότερες παραδοσιακές προσεγγίσεις, έμφαση δίνεται στην έρευνα της θέσης και του ρόλου των γυναικών στις διάφορες κοινωνίες, με τη μορφή όμως περισσότερο της καταγραφής και ελάχιστα της ερμηνείας, ενώ στην φεμινιστική λογοτεχνία εμφανής είναι η προσπάθεια να εξηγηθεί, δικαιολογηθεί και αναιρεθεί η κατώτερη θέση που κατείχε η γυναίκα, από την εποχή που εμφανίζεται το μοντέλο της οικογένειας 'πατριαρχικού' τύπου μέχρι και τις μέρες μας (Mosé, 1993:11-15). Από την άλλη μεριά, οι πιο πρόσφατες προσεγγίσεις ασχολούνται με την έρευνα της κατάστασης του γυναικείου φύλου, μέσα στις σύγχρονες κοινωνικές και πολιτισμικές καταστάσεις, όπου πλέον το ανδρικό φύλο δεν αντιμετωπίζεται αποκλειστικά ως ανώτερο, καταπιεστικό, εχθρικό, ανταγωνιστικό κ.λπ. (όπως συμβαίνει κυρίως με το 'πρώτο κύμα' του φεμινισμού), αλλά ως διαφορετικό, ως το φυλογονικά Άλλο. Στα πλαίσια αυτών των προσεγγίσεων, ο χαρακτήρας του φύλου (γυναικείου και ανδρικού) δεν προσδιορίζεται από αξίες και ιδιότητες που είναι αιώνιες, φυσικές ή

βιολογικές, αλλά σχετικές και μεταβλητές, και οι διαφυλοτικές σχέσεις ερμηνεύονται ως απόρροια των ανάλογων κοινωνικοπολιτισμικών καταστάσεων.

Πιστεύουμε ότι και η έρευνά μας, που φέρει τον τίτλο ‘Ελληνίδες νύφες με προξενίο στην Αυστραλία: εμπειρία ζωής, έκφραση τέχνης’, εντάσσεται μέσα στο γενικότερο πλαίσιο της ερμηνευτικής αυτού του τελευταίου τύπου των επιστημονικών προσεγγίσεων και μελετών για την (απο)κατάσταση όχι μόνο του γυναικείου αλλά του κοινωνικού φύλου στις μέρες μας.

3. Η ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΗΣΗ ΤΟΥ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ ΦΥΛΟΥ

Η ‘ανακάλυψη’ του κοινωνικού φύλου (gender), τις τελευταίες δυόμισι περίπου δεκαετίες, αποτελεί το θετικό αποτέλεσμα της αποδόμησης και απόρριψης μιας εκ των πολλών κάθετων διχοτομικών αντιλήψεων που ηγεμονεύουν τις δυτικές κοινωνίες – αυτής του βιολογικού φύλου (sex). Σύμφωνα με αυτή την αντίληψη, το φύλο, ως βιολογικό δεδομένο, καθορίζει την ανθρώπινη ζωή, πράγμα που σημαίνει ότι, ο σεξουαλικός διμορφισμός έχει τις κοινωνικές, πολιτισμικές και ηθικές του προεκτάσεις. Κατά τον Παπαταξιάρχη (2006:13), θεωρητικό στο χώρο της κοινωνικής ανθρωπολογίας, ‘η αντίληψη αυτή εμπεριέχει μια θεωρία για τις ‘φυσικές’ ιδιότητες και ικανότητες ανδρών και γυναικών, μια πρόταση για το τι συνιστά ‘κανονική’ συμπεριφορά και ένα γνώμονα ηθικής αποτίμησης της ανδρικής και γυναικείας δράσης.’

Βέβαια, η αποδόμηση της κυρίαρχης δοξασίας για το φύλο, ως δεδομένο της φύσης, υπήρξε ένα σύνθετο εγχείρημα και συνδέθηκε στενά με κοινωνικούς και πολιτικούς αγώνες που επικεντρώνονται στο ζήτημα της ταυτότητας (στην πολύπλευρη μορφή του) – χρωστάει δε πολλά στο σύγχρονο φεμινιστικό κίνημα¹, στην κριτική των βιολογικών θεωριών για την κοινωνία, και στην κοινωνική ιστορία των ιδεών. (Παπαταξιάρχης, 2006: 14)

Όσον αφορά το σύγχρονο φεμινιστικό κίνημα, θα αναφερθούμε μόνο σε ορισμένες από τις μεγάλης αναλυτικής σημασίας επισημάνσεις του, όπως αυτή της Eisenstein (1984:xi), ότι ‘οι κοινωνικά κατασκευασμένες διαφορές των φύλων φαίνεται να είναι η κύρια πηγή της γυναικείας καταπίεσης’, και άλλες οι οποίες αναγνωρίζουν ότι, ‘η πατριαρχία είναι εγκατεστημένη σε όλες τις όψεις της ζωής, επειδή είναι εγκατεστημένη στην ίδια της εννοιολόγηση του φύλου. Άρα, η ‘γυναικεία απελευθέρωση’ συνδέεται με την υπέρβαση της ιδεολογίας του φύλου, με τη ρήξη προς κάθε διάκριση ανδρικού/γυναικείου και την υπέρβαση των ιδεών

του φυσικού προορισμού, στην προοπτική μιας ‘ανδρόγυνης κοινωνίας’. Οπότε, το απελευθερωτικό όραμα του σύγχρονου φεμινισμού είναι εξαιρετικά ευρύ – αφορά στο σύνολο της ανθρώπινης κοινωνίας’. Η αλλιώς, όπως το έθεσε και η Coward (1983), ‘ο σύγχρονος φεμινισμός αντιπροσωπεύει μια ‘νέα ματιά’, μια σκοπιά από την οποία αναδεικνύεται το φύλο ως *αρχή* της κοινωνικής οργάνωσης.’ (Πρβλ. Παπαταξιάρχης, 2006: 17)

Πέρα όμως από το σύγχρονο φεμινισμό, όπως ήδη αναφέρθηκε, διάφοροι επιστημονικοί χώροι συνέβαλαν στην κριτική αναθεώρηση απόψεων για το βιολογικό φύλο ως φυσικό δεδομένο που καθορίζει την ανθρώπινη συμπεριφορά, και τη βιολογία ως το κύριο μέσο για την ερμηνεία του πολιτισμού. Μεταξύ αυτών, ο ίδιος ο κλάδος της κοινωνικής βιολογίας, ο οποίος, κατά τη δεκαετία του ’80, αντιπαραθέτει στις απόψεις του ‘βιολογικού ντετερμινισμού’ νέες τάσεις, το περιεχόμενο των οποίων είναι αδύνατον να συζητήσουμε εδώ. Απλώς αναφέρουμε μια ενδεικτική καταληκτική πρόταση, που ορίζει ότι, στο βαθμό που θέλουμε να μελετήσουμε τον άνθρωπο ως κοινωνικό ον, το ενδιαφέρον δεν είναι η βιολογική βάση του πολιτισμού αλλά η πολιτισμική βάση της βιολογίας. Όσον αφορά τις θέσεις των άλλων σχετικών κοινωνικών επιστημών οι οποίες συντέιναν τα μέγιστα στις παραπάνω αναθεωρήσεις στον κλάδο της βιολογίας, αναφέρουμε επίσης ενδεικτικά αυτές της κοινωνικής ανθρωπολογίας για τον πολιτισμό ως *κατασκευή*, της γενετικής ψυχολογίας για το *σχηματισμό* της ταυτότητας του ατόμου, και της κοινωνιολογικής θεωρίας της κοινωνικής εκμάθησης, σύμφωνα με την οποία οι κοινωνικοί ρόλοι (στους οποίους συμπεριλαμβάνονται και οι φυλοτικοί ρόλοι) *μαθαίνονται*. (Παπαταξιάρχης, 2006: σσ. 19-20.)

Συμπερασματικά, σε σχέση με την ‘ανακάλυψη’ του κοινωνικού φύλου θα λέγαμε ότι, σήμερα, είναι μάλλον αποδεκτό σε όλους τους τομείς των κοινωνικών επιστημών ότι το (κοινωνικό) φύλο δεν αποτελεί αναλλοίωτη, φυσική οντότητα, αλλά συγκροτείται (θεωρία της κοινωνικής κατασκευής ή της δομοκρατίας)² κάθε φορά κοινωνικά και πολιτισμικά και σε συνάρτηση με άλλους παράγοντες, όπως είναι η κοινωνική τάξη, η πολιτισμική διαφορά, η συγγένεια, η θρησκεία κ.λπ. Και το σημαντικότερο, ότι λειτουργεί ως βάση για την οργάνωση κοινωνικών σχέσεων όχι μόνο μεταξύ ανδρών και γυναικών αλλά και στο εσωτερικό της κάθε κατηγορίας, εφόσον ούτε οι γυναίκες ούτε οι άνδρες αποτελούν οικουμενικές κατηγορίες³, και η καταπίεση, η ανισότητα και η υποτέλεια μπορεί να υφίστανται τόσο μεταξύ των φύλων όσο και εντός των φύλων.

4. ΓΑΜΟΙ ΜΕ ΠΡΟΞΕΝΙΟ ΚΑΙ ΔΙΑΦΥΛΟΤΙΚΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ

Προχωρούμε στο θέμα των γάμων με προξενιό και την ανάλυση της πρακτικής του προξενιού και των διαφυλοτικών και έμφυλων σχέσεων, όπως παρουσιάζονται μέσα από τα τρία κινηματογραφικά έργα που αναφέραμε παραπάνω. Θα επικεντρώσουμε το ενδιαφέρον μας στο έργο του Tom Cowan, *Promised Woman*(1975), αλλά θα αποτολήσουμε και κάποιες συγκρίσεις με τα δύο άλλα έργα, των Jan Sardi, *Love's Brother* (2004) και Dover Kosashvilli, *Late Marriage* (2001), όπου μας δίνεται η εκδοχή των γάμων με προξενιό σε δύο άλλες πολιτισμικές κοινωνίες – την ιταλική και την εβραϊκή.

Η πρακτική του προξενιού, σε διάφορες παραδοσιακά πατριαρχικές κοινωνίες, όπως είναι η ελληνική και η ιταλική, αλλά και πολλές άλλες, είναι άμεσα συνδεδεμένη με το θεσμό του γάμου, ως κοινωνικο-πολιτισμικού γεγονότος το οποίο ξεπερνά κατά πολύ τα όρια του αναπαραγωγικού σκοπού της ζωής του ανθρώπου. Δια του θεσμού του γάμου θέτονται επί τάπητος διαταξικές, διαφυλοτικές ακόμη και διαφυλετικές σχέσεις αλλά και συμφέροντα, τα οποία διαφυλάσσονται ή και εξυπηρετούνται με την πρακτική του προξενιού. Δηλαδή, το προξενιό, μέσα σε αυτές τις κοινωνίες, ενώ προτείνεται ως μια πρακτική διαδικασία η οποία διασφαλίζει τις βασικές προϋποθέσεις για την ‘επιτυχή έκβαση’ ενός γάμου, στην ουσία αποτελεί μια κοινωνικά και πολιτισμικά, ακόμη και ψυχολογικά μεθοδευμένη τακτική (ας θυμηθούμε το κινηματογραφικό έργο του Βούλγαρη, *Το προξενιό της Άννας*, 1972) η οποία διαφυλάττει και διαιωνίζει κοινωνικές, φυλοτικές και φυλετικές ανισότητες, και στηρίζει και αναπαράγει εξουσιαστικές δομές, στις οποίες το γυναικείο φύλο δεν είναι πάντα το μόνο καταπιεζόμενο.

Στη συνέχεια θα προβούμε σε δύο μόνο σύντομες, ενδεικτικές αναγνώσεις του περίπλοκου και πολύπλευρου θέματος του γάμου με προξενιό και των κοινωνικών και πολιτισμικών προεκτάσεών του, όσον αφορά τις διαφυλοτικές ή και έμφυλες σχέσεις. Η πρώτη αφορά στη ‘μαγεία’ της εικόνας, ως συμβολικής μεταφοράς της κοινωνικής, πολιτισμικής και πολιτικής ‘πλάνης’, ή και ‘απάτης’ ακόμη, στους γάμους με προξενιό, ενώ η δεύτερη στο θέμα της εξουσιαστικής παράδοσης αλλά και της προσωπικής ευθύνης, ως βασικών παραγόντων των διαφυλοτικών σχέσεων. Αυτά βέβαια όπως μας δίνονται μέσα από τα τρία κινηματογραφικά έργα που αναφέραμε.

4.1. Η 'Μαγεία' Της Εικόνας Ως Συμβολική Μεταφορά Της Κοινωνικής, Πολιτισμικής Και Πολιτικής 'Πλάνης/Απάτης' Στους Γάμους Με Προξενίο

Το γεγονός ότι τα δύο κινηματογραφικά έργα, *Promised Woman/Λογοδοσμένη*, του Tom Cowan (1975) & *Love's Brother* του Jan Sardi (2004), πραγματεύονται το θέμα των γάμων με προξενικό μέσα στο γενικότερο πλαίσιο της μεταναστευτικής εμπειρίας συγκεκριμένων εθνοτικών ομάδων, όπως η ελληνική και η ιταλική (και όχι ας πούμε η ολλανδική), στη μεταπολεμική περίοδο, και ιδιαίτερα από τα μέσα του '50 ως και τις αρχές του '70, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι αφ' εαυτού αποτελεί ένδειξη μιας προβληματικής αλλά και παραπλανητικής κοινωνικο-πολιτιστικής 'πραγματικότητας' η οποία συνδέεται άμεσα με την εξίσου προβληματική αλλά και παραπλανητική μεταναστευτική πολιτική της χώρας που δέχτηκε αυτές τις εθνοτικές ομάδες, όπως και των χωρών που τις απέστειλαν. Εδώ δεν θα ασχοληθούμε με το πολιτικό πρόβλημα ή και την πολιτική 'πλάνη/απάτη' που χαρακτήριζε τόσο το μεταναστευτικό πρόγραμμα της Αυστραλίας όσο και της Ελλάδας. Απλώς παραπέμπουμε στην εξαντλητική έρευνα και ανάλυση του θέματος από την Srebrenka Kunek (1995)⁴, καθώς και σε ένα ήδη δημοσιευμένο κείμενό μας όπου συζητούμε εκτενέστερα το θέμα αυτό (Νάζου, 2008). Όσον αφορά την κοινωνικο-πολιτισμική 'πλάνη/απάτη' η οποία είναι αλληλένδετη με την πολιτική, αναφέρουμε την δυσαναλογία ανδρών:γυναικών νοτιοευρωπαϊκής καταγωγής που προέκυψε από αυτή την πολιτική, την κοινωνική, φυλοτική και φυλετική περιθωριοποίηση, τον στιγματισμό και την ανασφάλεια των νοτιοευρωπαίων ανδρών μεταναστών, καθώς και την εξαναγκαστική 'λύση του προβλήματος', με τους γάμους με προξενικό.⁵ Επιπλέον, οι γάμοι αυτοί, όπως είναι γνωστό, βασιζόνταν πάρα πολλές φορές από τη μια στη γνώμη και κυρίως στα συμφέροντα τρίτων (π.χ. των προξενιτών, των γονιών της νύφης που δεν θα έδιναν προίκα, των άλλων αδελφών που θα έπαιρναν σειρά για να παντρευτούν, ή που θα ανοιγόταν και για αυτούς ο δρόμος για να μεταναστεύσουν κ.ά.), και από την άλλη στη 'μαγεία', δηλαδή την 'πλάνη/απάτη', μιας ρετουσαρισμένης ή και αντικατεστημένης φωτογραφίας – όπως συμβαίνει και στην περίπτωση των δύο έργων που εξετάζουμε εδώ.

Ο όρος εδώ 'μαγεία της φωτογραφίας' χρησιμοποιείται και με την έννοια της ψυχολογικής επίδρασης που ασκεί η φωτογραφία, ως το συμβολικό υποκατάστατο ενός αντικειμένου ή υποκειμένου, για την φαντασιακή πλήρωση του εσωτερικού

κενού ενός ατόμου. Π.χ. στο έργο του Cowan, *Promised Woman/Λογοδοσμένη*, ο αρραβωνιαστικός/ Τέλης που ζει μετανάστης στην Αυστραλία, μέσα από τη (ρετουσαρισμένη) φωτογραφία της αρραβωνιαστικιάς/Αντιγόνης που ζει στην Ελλάδα, είχε φανταστεί ότι βρήκε αυτό το ‘σπέσιαλ’ που έψαχνε στη γυναίκα που ήθελε να παντρευτεί – που μπορεί να ερμηνευτεί ως Ελληνίδα, νέα, αγνή, όμορφη, ακόμη και άβουλη. Επιπλέον, για τον Τέλη, όπως και για κάθε άλλο νεαρό άνδρα μετανάστη που βρισκόταν στην ίδια θέση με εκείνο, η φωτογραφία, εν απουσία της ίδιας της αρραβωνιαστικιάς, λειτουργούσε ψυχοθεραπευτικά από την άποψη ότι αποτελούσε το κύριο αποδεικτικό στοιχείο, για τους γύρω του και πολύ περισσότερο για τον ίδιο, της επικείμενης θετικής αλλαγής στη ζωή του, με αποτέλεσμα να ενισχύεται η αυτοπεποίθηση αλλά και ο ανδρικός του εγωισμός. Ένας γάμος για τον μετανάστη εκείνης της εποχής σήμαινε, κατά το ‘αρχετυπικό’ για το θέμα αυτό θεατρικό έργο του Πατρικαρέα (1963: 62), μια ζωή ‘Μακρυνά από τη μούχλα των πανδοχείων και της αβεβαιότητας. Μακρυνά από το χτικιό της μόνωσης και της αδιαφορίας’. Έπαυε ο μετανάστης να χαρακτηρίζεται, αλλά και να αισθάνεται, ως ‘ο ‘BLOODY FOREIGNER’, ο ‘παλιομετανάστης’, ο ξεριζωμένος, ο ξεκρέμαστος, ο αγέλαστος με την πληγιασμένη ψυχή’, γιατί μ’ αυτό τον τρόπο ‘έβαζε ρίζες’ στην καινούργια γη. Βέβαια στην περίπτωση του Τέλη, όπως και στην περίπτωση πολλών άλλων αρραβωνιαστικών μεταναστών, μια ρετουσαρισμένη φωτογραφία οδηγούσε πολλές φορές σε εντελώς αντίθετες από τις επιθυμητές καταστάσεις, και για τα δύο συμβαλλόμενα φύλα. Συγκεκριμένα, στην περίπτωση του κινηματογραφικού έργου του Cowan, η ρετουσαρισμένη φωτογραφία γίνεται αιτία όχι μόνο της διάλυσης του συνοικεσίου αλλά και της γένεσης σεναρίων αντιπαλότητας ώστε να επηρεαστούν οι διαφυλοτικές (Τέλη-Αντιγόνης) και έμφυλες (Αντιγόνης-Ελπίδας, Τέλη-αδελφού του) σχέσεις των χαρακτήρων του έργου. Για παράδειγμα, ο πληγωμένος εγωισμός και ‘ανδρισμός’ του απατηθέντος αρραβωνιαστικού γεννά συναισθήματα ζήλειας προς τον αδερφό του και εκδικητικά συναισθήματα προς την αρραβωνιαστικιά, η οποία, όπως λέει ο ίδιος, σε μια κρίσιμη σκηνή του έργου, ‘πρέπει να πληρώσει’ γι’ αυτό που έγινε, -και μάλιστα εν γνώσει του ότι εκείνη δεν ευθυνόταν για την ‘απάτη’.

Στο έργο του Sardi, *Love’s Brother*, η αντικατεστημένη φωτογραφία του εξωτερικά εμφανίσιμου αδερφού (Gino), που αποστέλει ο εμφανισιακά αδικημένος μεγαλύτερος αδερφός του (Angelo) από την Αυστραλία, επίσης γεννά προβλήματα που διαταράσσουν διαφυλοτικές και έμφυλες σχέσεις (π.χ. μεταξύ των δύο αδερφών – Angelo και Gino – αλλά και μεταξύ αυτών και των γυναικών που επρόκειτο να

παντρευτούν – Rosetta και Connie). Επιπλέον, η αντικατεστημένη φωτογραφία εδώ μετατρέπεται σε σύμβολο της τύχης – για τους άμεσα εμπλεκομένους αλλά και για τους γύρω τους –, η οποία τύχη προκαθορίζει τα πάντα και όπως φαίνεται παίζει μεγάλο ρόλο στην ιταλική κουλτούρα.

Η ερμηνεία του φαινομένου στα δύο κινηματογραφικά έργα είναι εντελώς διαφορετική και θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι εκπληγάζει τόσο από την γενικότερη ιδεολογία των δημιουργών τους, όσον αφορά τη μεταναστευτική εμπειρία και τις κοινωνικοπολιτισμικές της προεκτάσεις, όσο και από τις αμεσότερες καλλιτεχνικές τους προϋποθέσεις και επιδιώξεις (κινηματογραφική σχολή, τάσεις καλλιτεχνικές της εποχής, απήχηση του έργου στους θεατές, εμπορικότητα).⁶ Ακόμη, δεν πρέπει να μας διαφεύγει η διαφορετική χρονική στιγμή δημιουργίας των δύο έργων. Ο Cowan ερμηνεύει μια κοντική μεταναστευτική εμπειρία που βρίσκεται στην τελική της φάση, ενώ στην περίπτωση του Sardi θα λέγαμε πως μάλλον επιχειρείται μια νοσταλγική, ρομαντική αναβίωση του παρελθόντος.

Με βάση τα παραπάνω θα μπορούσαμε να πούμε ότι, για τον Cowan, -τον οποίο, ιδεολογικά, απασχολεί το θέμα της γυναίκας/μετανάστριας στην εποχή του, και καλλιτεχνικά, πιστεύουμε, τον ενδιαφέρουν περισσότερο οι τεχνοτροπικοί πειραματισμοί⁷ και λιγότερο η εμπορικότητα του έργου του-, η ρετουσαρισμένη φωτογραφία μπορεί μεν να αποτελεί την κύρια αιτία για την ατυχή έκβαση αυτού του προξενιού και το ανάλογο ψυχολογικό, κοινωνικό, οικονομικό κ.λπ. ‘κόστος’ για τα δύο συμβαλλόμενα φύλα/μέλη, ταυτόχρονα όμως οδηγεί στην ‘απελευθέρωση’ της Αντιγόνης από τα δεσμά της πατριαρχικής πολιτισμικά κληρονομιάς της. Εδώ, εκείνοι που βγαίνουν περισσότερο ‘ζημιωμένοι’ είναι οι ανδρικού φύλου χαρακτήρες, οι οποίοι, με το τέλος του έργου, ενώ παρουσιάζονται εν μέρει βελτιωμένοι από την επίρεια του χαρακτήρα της Αντιγόνης (= αντί+γόνος, δηλαδή του ατόμου που αντιστέκεται στην παράδοση), εντούτοις, σχεδόν στο σύνολό τους, ελάχιστα συνειδητοποιούν τα ποικίλα κοινωνικά, πολιτισμικά και πολιτικά παιχνίδια που παίζονται εις βάρος και των δύο φύλων. Ακόμη και ο ιδεολογικά υποψιασμένος Μανώλης, υπάρχουν στιγμές όπου αδυνατεί να υπερνικήσει τις προκαταλήψεις της ελληνικής συντηρητικής κουλτούρας (π.χ. σκηνή όπου βλέπει την Αντιγόνη να εργάζεται σε ένα αυστραλιανό χοτέλ, και ο τρόπος που αντιδρά).

Όσον αφορά το έργο του Sardi, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι, παρά τις εκσυγχρονισμένες κινηματογραφικές τεχνικές του (περιορισμένο διάλογο, αντιπαραθέσεις πανοραμικών και close up λήψεων, ακόμη και τη χρήση

μεταμοντερνιστικών αφηγηματικών τεχνικών, όπως αυτή της αυτοαναφορικότητας), υπερισχύει ειδολογικά και ιδεολογικά το κινηματογραφικό μοντέλο του ανανεωμένου κοινωνικού μελοδράματος, που έχει ακόμη και σήμερα την εμπορική του απήχηση. Έτσι, η λύση του μεταναστευτικού προβλήματος και του τρόπου που επηρεάζονται από αυτό οι σχέσεις των δύο φύλων παραμένει μέσα στα πλαίσια της παραδοσιακής, συντηρητικής ιταλικής κουλτούρας. Εδώ υπερισχύει, όπως ήδη αναφέραμε, το σχήμα του πεπρωμένου της ύπαρξής μας, το οποίο πεπρωμένο στέλνει τα ανάλογα ‘σημάδια’ στον καθένα μας. Εναπόκειται στο ίδιο το άτομο να κατορθώσει να τα συλλάβει και, δια της φαντασίας του, να πλάσει τη δική του ‘ιστορία’, και ακόμη σημαντικότερα, να πιστέψει σε αυτή τόσο δυνατά, ώστε να της δώσει σάρκα και οστά, να τη μετατρέψει σε πραγματικότητα, όπως συμβαίνει εδώ με την περίπτωση της συγκεκριμένης νύφης με προξενίο, δηλαδή της Rosetta. Παρ’ όλα αυτά, ο σκηνοθέτης Sardi προσπαθεί, ατυχώς πιστεύουμε, να αποφύγει τον στιγματισμό του παραδοσιακού, αν όχι συντηρητικού καλλιτέχνη, βάζοντας στην τελευταία σκηνή του έργου του τον καλλιτέχνη-ζωγράφο να κλείνει το μάτι στον αναγνώστη-θεατή της ιστορίας του, θυμίζοντάς του ότι τον τελευταίο λόγο δεν τον έχει ούτε η τύχη ούτε η οποιαδήποτε κουλτούρα αλλά ο ‘δημιουργός’ που κάνει τις επιλογές του. Στην προκειμένη όμως περίπτωση επιλέγει να δώσει ένα happy ending στην ιστορία του, επαληθεύοντας έτσι τις αντιλήψεις περί πεπρωμένου, της παραδοσιακής ιταλικής κουλτούρας, ενώ τα βαθύτερα προβλήματα των γάμων με προξενίο και του τρόπου που επηρεάζουν τις έμφυλες και διαφυλικές σχέσεις, καθώς και του φαινομένου της μετανάστευσης, με όλες τις κοινωνικοπολιτικές και πολιτισμικές του παρενέργειες και ‘απάτες’, φαίνεται να μην τον ενδιαφέρουν/απασχολούν στα σοβαρά. Ακόμη και στην περίπτωση που θα βλέπαμε το έργο του Sardi μόνο ως μια ρομαντική ανάπλαση πολιτισμικών καταστάσεων του αιώτερου παρελθόντος, που πια δεν ισχύουν σήμερα, και τότε θα υποστηρίζαμε ότι καλεί τον θεατή σε μια ιδεολογική ‘συμπαιγνία’ και τον καθιστά συνυπεύθυνο αναπαραγωγής και διαιώνισης κοινωνικών αδικιών και πολιτισμικών συντηρητικών αντιλήψεων.

4.2 Η εξουσιαστική παράδοση και η προσωπική επιλογή

Η εξουσιαστική παράδοση και η προσωπική επιλογή αποτελούν βασικούς παράγοντες που επηρεάζουν δραστικά τις διαφυλοτικές, αλλά και έμφυλες σχέσεις, ιδιαίτερα στους γάμους με προξενίο. Το θέμα το οποίο μας ενδιαφέρει να

εξετάσουμε εδώ είναι, αν και κατά πόσο οι έννοιες αυτές (της εξουσιαστικής παράδοσης και της προσωπικής επιλογής) λειτουργούν ως δύο αντίρροπες δυνάμεις (όπως για παράδειγμα στα αρχέτυπα έργα, *Αντιγόνη* του Σοφοκλή και *Μήδεια* του Ευριπίδη), και πώς στην κάθε περίπτωση επηρεάζονται οι διαφυλοτικές ή και έμφυλες σχέσεις, ιδιαίτερα ιδωμένο μέσα από μια συγκριτική προοπτική – αντιπαραθέτοντας δηλαδή τα δύο κινηματογραφικά έργα, *Promised woman/ Λογοδοσμένη* (1975) του Tom Cowan, και *Late Marriage* (2001) του Dover Kosashvilli.

4.2.1 Η απάντηση του Cowan

Σε ένα άλλο κείμενό μας με τίτλο ««Γάμοι με προξενιό»:Φυλ(ετ)ικές, πολιτισμικές και καλλιτεχνικές συνάψεις και «συζεύξεις» στο θεατρικό έργο του Θόδωρου Πατρικαρέα *Πέτα τη Φυσαρμόνικα Πεπίνο* και την κινηματογραφική ταινία του Tom Cowan *Promised Woman* (Νάζου, 2007: 466-472), υποστηρίζαμε ότι, στα 1962 που έγραψε ο Πατρικαρέας το θεατρικό αυτό έργο, προείχε για εκείνον το θέμα της μεταναστευτικής εμπειρίας γενικότερα, και μέσα σε αυτό εντάσσονταν και οι γάμοι με προξενιό, με την επανάσταση της καταπιεσμένης από το πατριαρχικό σύστημα *Αντιγόνης* να αποτελεί συμβολική πράξη για μια αισιόδοξη έκβαση αυτής της εμπειρίας κάθε μετανάστη, και ιδιαίτερα των γυναικών. Ο Cowan μεταφέρει αυτό το έργο στον κινηματογράφο, στα 1974-5, – εποχή που το ζήτημα των γυναικών δεν αποτελεί μόνο υπόθεση των φεμινιστριών αλλά και της ευρύτερης κοινωνίας, και των διαφόρων κοινωνικών επιστημών, όπως είδαμε κι εδώ στο πρώτο μέρος. Έτσι, το ζήτημα των γυναικών και της εξουσιαστικής πατριαρχικής ελληνικής παράδοσης, καθώς και οι ποικίλοι τρόποι με τους οποίους επηρεάζονται οι διαφυλοτικές αλλά και έμφυλες σχέσεις, εξαιτίας αυτής, προέχουν και κυριαρχούν στο έργο.

Αλλά, αν λάβουμε υπόψιν ότι η ταινία του Cowan, *Promised Woman*, στην πρώτη της εκδοχή⁸, τελείωνε με την *Αντιγόνη* να υποτάσσεται στην ελληνική καταπιεστική παράδοση και να παντρεύεται τον πρώην αρραβωνιαστικό της, οι αλλαγές που επιφέρει μετά ο σκηνοθέτης, σίγουρα αποτελούν ένδειξη του προβληματισμού του για την κλίση του εκκρεμούς με τις δύο αντίρροπες δυνάμεις (ελληνική εξουσιαστική παράδοση vs προσωπική επιλογή) στα άκρα του. Η αλλαγή της απόφασής του σηματοδοτεί μια ενσυνείδητη επιλογή του καλλιτέχνη, αλλά επίσης επιβεβαιώνει ότι το θέμα της γυναίκας και των σχέσεων των δύο φύλων

βρίσκεται σε ένα σημαντικό, μεταβατικό στάδιο της ιστορίας του. Παρόλα αυτά, και στην τελική εκδοχή του έργου του, η εξουσιαστική, συντηρητική ελληνική παράδοση προβάλλεται ιδιαίτερα, σε βαθμό μάλιστα που να υπερτονίζεται με χαρακτήρες-καρικατούρες, όπως αυτός της Ελπίδας. Επίσης, ο χαρακτηριστικός τίτλος του έργου, *Promised Woman / Λογοδοσμένη*, με όλες τις συνεκδοχικές σημασίες που του επιδίδει ο επιθετικοποιημένος παρελθοντικός ρηματικός του τύπος, και η πληθώρα των άλλων συμβολικών παραστάσεων που κατακλύζουν το έργο, επιβεβαιώνουν την πίστη του καλλιτέχνη για την εξουσιαστική επίδραση της ελληνικής κουλτούρας στη ζωή του μετανάστη, ως και τις αρχές της δεκαετίας του '70. Μερικές από αυτές τις συμβολικές παραστάσεις/σκηνές μέσα από τις οποίες γίνεται φανερός και ο τρόπος που επηρεάζονται οι διαφυλοτικές και έμφυλες σχέσεις είναι οι παρακάτω:

η παρουσία του πατριάρχη πατέρα και η συμβολική κίνηση της γροθιάς του επάνω στο τραπέζι, στην αρχή του έργου, η οποία έχει την έννοια της αμετάκλητης και αδιαμφισβήτητης απόφασης, σε αντιπαράθεση με την *άφωνη* παρουσία των άλλων μελών της οικογένειας και ιδιαίτερα των μελών θηλυκού γένους.

Η σιωπηλή και εξ αποστάσεως παρακολούθηση της απαγορευμένης, για την επαρχιακή νοοτροπία του χωριού, ερωτικής περιπέτειας της Αντιγόνης από τη μικρότερη αδελφή της, όπως και από την ομάδα των ανδρών στη βίαιη σκηνή του τερματισμού αυτής της ερωτικής περιπέτειας.

Η σκούρα μαντίλα που φοράει η Ελπίδα (σύμβολο, το ολιγότερο, της περιοριστικής αν όχι καταπρεστικής ελληνικής παράδοσης) και που αποτελεί το πρώτο πλάνο στο έργο του Cowan.

Το σχίσσιμο του νυφικού της Αντιγόνης από την Ελπίδα – μια συμβολική επίσης κίνηση – ένδειξη του βαθμού εσωτερικευσης όψεων της ελληνικής καταπιεστικής παράδοσης, ώστε το ίδιο το καταπιεζόμενο άτομο να γίνεται και ο θεσμοφύλακας της. [Ας θυμηθούμε εδώ σκηνές από τις ταινίες *Αναπαράσταση* του Αγγελόπουλου (1970) και *Στέλλα* του Κακογιάννη (1955).] Για την Ελπίδα, η Αντιγόνη, με την άρνησή της να αποδεχτεί την πρόταση γάμου ενός «καλού» γαμπρού, αμφισβητούσε τους κώδικες της καλής (ελληνικής) γυναικείας συμπεριφοράς και απειλούσε γενικώς την κοινωνική ευταξία. Οπότε έπρεπε να τιμωρηθεί – συμβολικά με το να της αφαιρεθεί το δικαίωμα να φορέσει νυφικό στη ζωή της. Το ίδιο ακριβώς πίστευε και ο Τέλης, ο πρώην αρραβωνιαστικός της, όταν εκ των υστέρων, και για πολλούς λόγους, πρότεινε στην Αντιγόνη να *την* παντρευτεί και εκείνη με τη σειρά

της τον απέρριψε. Δηλαδή, εκείνος, ως άνδρας, είχε κάθε λόγο και δικαίωμα να προτείνει και να απορρίπτει ενώ εκείνη όχι.

Η χειροδικία των δύο αδερφών, με την Αντιγόνη να μοιάζει σαν λάφυρα που θα ανήκε στον νικητή. Δυστυχώς για τα δύο αδέρφια, η Αντιγόνη αργότερα θα κάνει τη δική της επιλογή.

Τα παραδείγματα βέβαια είναι πάμπολλα, όμως, η επιλογή του Cowan να τελειώσει το έργο του δίνοντας το δικαίωμα στην Αντιγόνη να κάνει τις δικές της επιλογές, θεωρείται από μέρος μας ως η ουσιαστική απάντησή του στο ερώτημα για την τάση του εκκρεμούς, σε αυτό το στάδιο της ιστορίας του γυναικείου ζητήματος και των διαφυλοτικών και έμφυλων σχέσεων.

5. ANTI EPILOGOY: DOVER KOSASHVILLI, *LATE MARRIAGE* – ENA ΣΥΝΧΕΣ ΠΑΙΧΝΙΔΙ ΙΣΧΥΟΣ ΔΥΟ ANTIΠΡΟΠΩΝ ΔΥΝΑΜΕΩΝ

Το έργο του Kosashvilli⁹ δεν διαπραγματεύεται το θέμα του γάμου με προξενικό μέσα στο γενικότερο πλαίσιο της μεταναστευτικής εμπειρίας, αλλά μας ενδιαφέρει εδώ επιλογικά, για δύο λόγους: πρώτον γιατί το συσχετίζει με την καταπιεστική (εβραϊκή) παράδοση και για τις προεκτάσεις που έχει στις διαφυλοτικές και έμφυλες σχέσεις της σύγχρονης εβραϊκής κοινωνίας, και δεύτερον και κυριότερο γιατί πιστεύουμε πως μας προτείνει μια πιο σύγχρονη και πιο προκλητική προοπτική του όλου θέματος

Αρχικά θα πρέπει να αναφερθεί ότι και στην εβραϊκή κοινωνία, με την πρακτική του προξενιού διαφυλάσσονται και διαιωνίζονται, ως και τις μέρες μας, όψεις της καταπιεστικής εβραϊκής παράδοσης, ανάλογες με εκείνες που είδαμε παραπάνω ότι ισχύουν στην ελληνική και την ιταλική κουλτούρα. Παρόλα αυτά, στην προκειμένη περίπτωση θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι η σημερινή εβραϊκή κοινωνία δεν αποτελεί μία ομοιογενή πολιτισμική οντότητα. Θα μπορούσε μάλλον να χαρακτηριστεί ως μία πλουραλιστική πολιτισμικά κοινωνία, η οποία όμως στηρίζεται πάνω δύο βασικούς άξονες: α) το Torah – ο Νόμος, με βάση τις διδαχές της Παλαιάς Διαθήκης –, το οποίο λειτουργεί μάλλον ενωποιητικά και β) το Talmud – το κύριο δηλαδή σώμα των άγραφων εβραϊκών νόμων, οι οποίοι διαμορφώθηκαν με βάση τις πολλαπλές ερμηνείες του Torah. Οι άγραφοι αυτοί νόμοι καθρεφτίζονται μέσα στις διαφορετικές πολιτισμικές αξίες και νοοτροπίες (ακόμη και γλώσσες) της

κάθε εβραϊκής ομάδας, ανάλογα με τον γεωγραφικό χώρο και τον κοινωνικό περίγυρο όπου έζησαν, πριν τον ‘επαναπατρισμό τους’ στο Ισραήλ. Στην περίπτωση αυτή, όπως γίνεται φανερό και στο έργο του Kosashvilli, το Talmud δεν λειτουργεί μόνο διαφοροποιητικά αλλά και διαιρετικά μέσα στη σημερινή εβραϊκή κοινωνία.

Έτσι, σύμφωνα με μία από τις ερμηνείες της Γενέσεως που συναντούμε στο Talmud, και όσον αφορά την πρακτική του προξενιού στην εβραϊκή κουλτούρα, κύριο έργο του θεού, μετά τις έξι μέρες της δημιουργίας του κόσμου, ήταν και παραμένει αυτό του προξενιού, εφόσον, κατά την πίστη των shtetl¹⁰, η ‘ιερή’ πράξη του προξενιού και οι συζεύξεις των ανθρώπων μελετούνται και αποφασίζονται στους ουρανό. Συνακόλουθα, όχι μόνο η πρακτική του προξενιού, αλλά και ο θεσμός της προίκας αποτελούν βασικούς παράγοντες ενός πετυχημένου γάμου στην εβραϊκή κουλτούρα, ενώ η αγάπη και ο γάμος που βασίζεται σ’ αυτή αποτελούν προτέρημα μόνο των φτωχών. Κατά την εβραϊκή λαϊκή παράδοση ‘πρώτα παντρεύεσαι και μετά αγαπιέσαι και αγαπάς’. (Zborowski & Herzog, 1967: 269-290)

Γενικότερα, και όσον αφορά τη θέση και τις σχέσεις των δύο φύλων μέσα στην εβραϊκή κουλτούρα, παρά τα ιδιαίτερα πολιτισμικά χαρακτηριστικά της, σε γενικές γραμμές δεν διαφέρει και πολύ από τις δύο άλλες παραδοσιακές, συντηρητικές κουλτούρες που είδαμε παραπάνω -την ιταλική και την ελληνική. Στο ιδιαίτερα ενδιαφέρον βιβλίο των Zborowski & Herzog, *Life is with People: The Culture of the Shtetl*, τονίζεται ο διαχωρισμός του ιδιωτικού από το δημόσιο τομέα ζωής, με τη γυναίκα να δρα κυρίως στον ιδιωτικό. Επίσης πληροφορούμαστε ότι η πολλή μόρφωση αποτελεί μειονέκτημα για τη γυναίκα, ενώ ανάμεσα στις αρετές που πρέπει να συγκεντρώνει η τέλεια Εβραία συμπεριλαμβάνονται και η νοικοκυροσύνη, η ταπεινοφροσύνη, η υπακοή στο θεό και τον άντρα της, το να μιλάει λίγο και να αφιερώνεται στα παιδιά της. Χαρακτηριστική είναι η πρόταση μιας μάνας Εβραίας, μέσα από την αφήγηση αναμνήσεων της κόρης της: ‘Friday night, on Sabbath Eve, I am a queen, like every Jewish woman. On weekdays I am just a woman ...!’ (σσ. 130-131 και σ. 124)

Στο κινηματογραφικό έργο του Kosashvilli, *Late Marriage*, του οποίου η ιστορία χρονικά τοποθετείται στο σύγχρονο Ισραήλ, επισημαίνονται πολλές από τις παραπάνω συντηρητικές παραδόσεις όσον αφορά τη θέση και τις σχέσεις των δύο φύλων μέσα στη σύγχρονη εβραϊκή κοινωνία. Ο 31 ετών, υποψήφιος διδάκτορας φιλοσοφικής σχολής, Zaza, θερείται ήδη ελλειμματικός. Για τους Γεωργιανής καταγωγής δικούς του, πρέπει αμέσως να παντρευτεί, και μάλιστα με προξενιό, τη

γυναίκα που θα επιλέξουν γι' αυτόν οι συγγενείς του και κυρίως η μητέρα του. Εκείνος όμως, ως σύγχρονος και μοντέρνος νέος άνδρας έχει κάνει τη δική του επιλογή – μία διαζευγμένη, κατά 4 χρόνια μεγαλύτερή του, όμορφη και απελευθερωμένη γυναίκα (τη Judith), και μάλιστα με ένα εξάχρονο παιδί από τον πρώτο της γάμο.

Ο Kosashvilli, στην προκειμένη περίπτωση δεν αποβλέπει σε διδακτισμούς και πολύ περισσότερο δεν καταλήγει σε απόλυτες απαντήσεις. Η πλοκή του έργου του εξελίσσεται μέσα από ένα συνεχές παιχνίδι αντιπαράθεσης ισχύος των αντίρροπων δυνάμεων που χαρακτηρίζουν την εβραϊκή κουλτούρα – της καταπιεστικής παράδοσης με τις διάφορες όψεις της, από τη μία πλευρά, και των ανατρεπτικών τάσεων της νέας γενιάς, από την άλλη, με κύριο αίτημά της το δικαίωμα για δικές της επιλογές. Αυτό όμως το συνεχές παιχνίδι κατάθεσης πίστεως στην συντηρητική παράδοση και σχεδόν ταυτόχρονα των αποτυχημένων προσπαθειών ανατροπής της καταλήγει αποκαλυπτικό τόσο για τον αναγνώστη/ θεατή όσο και για τους ίδιους τους χαρακτήρες του έργου, ως μέλη ομάδων που ανήκουν σε διαφορετικές γενεές, διαφορετικά φύλα ή και διαφορετικές 'ενδο-πολιτισμικές' κατηγορίες. Εδώ τα πάντα είναι ενδεχόμενα και οι προσδοκίες για την έκβαση της δράσης, στην κάθε σκηνή και ανά πάσα στιγμή, ανατρέπονται. Έτσι για παράδειγμα, οι 'ανδρισμοί' και οι εκφοβισμοί, ως τακτικές του ανδρικού φύλου για τη διαφύλαξη των πατριαρχικών, παραδοσιακών θεσμών, οδηγούν πολλές φορές σε κωμικοτραγικές καταστάσεις και αποδεικνύονται λιγότερο αποτελεσματικοί από ό,τι ο ψυχολογικός εκβιασμός της μάνας. Και σε ετούτο το έργο τις τολμηρές αποφάσεις τις παίρνουν οι γυναίκες, με την μορφή βέβαια της μάνας να καταδυναστεύει, με την υπερβολική αγάπη της, τον ψυχικό κόσμο του γιου της, αλλά και την υπερηφάνεια και αξιοπρέπεια της νεότερης γυναίκας (Judith) να της απαγορεύουν τις συμβιβαστικές λύσεις. Σε συμβιβαστικές λύσεις θα καταφύγει και πάλι ο νεότερος άνδρας (Zaza), ο οποίος θα ακολουθήσει την πεπατημένη οδό, όπως και οι γονείς του, και θα παντρευτεί με προξενιό.

Όμως, και στις τελευταίες ακόμη σκηνές του έργου του ο Kosashvilli θα συνεχίσει το προκλητικό παιχνίδι των προτάσεων και αντι-προτάσεών του όσον αφορά το θέμα ισχύος της παράδοσης και της προσωπικής επιλογής. Θα βάλει τον νέο άνδρα τη μία στιγμή να δοξάζει τον 'ανδρισμό' του και να εκφράζει την ευγνωμοσύνη στον πατέρα του, γονατίζοντας μπροστά του και φιλώντας τα γεννητικά του όργανα, ενώ αμέσως μετά υπονομεύει αυτό τον 'ανδρισμό' του, ανακοινώνοντας στη γαμήλια ομήγυρη ότι η πιο όμορφη γυναίκα γι' αυτόν δεν είναι αυτή που παντρεύεται αλλά κάποια άλλη. Και ενώ σε όλους είναι γνωστό το όνομα αυτής της γυναίκας (Judith),

και αναμένουν με φόβο την επόμενη ‘γενναία’ και ‘ανδρική’ επιλογή του, εκείνος θα δηλώσει ‘υποτακτικά’ πως αυτή η γυναίκα είναι η μητέρα του. Αλλά, με αυτή του την καταληκτική ή και ανακεφαλαιωτική επιλογή και ο ίδιος ο σκηνοθέτης, Kosashvilli, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ενώ δηλώνει τη δική του πίστη στη δύναμη της εβραϊκής και κάθε άλλης συντηρητικής παράδοσης, ταυτόχρονα υποδηλώνει πως στις μέρες μας τα πάντα βρίσκονται υπό διαπραγμάτευση και τίποτε δεν αποκλείει την ανά πάσα στιγμή ενδεχόμενη ανατροπή τους.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ / ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Mossé, Cl., *Η Γυναίκα στην Αρχαία Ελλάδα*, Μετφρ. Αθαν. Δ. Στεφανής, 2^η έκδ., Παπαδήμας, Αθήνα, 1993.
- Νάζου, Π., «Γάμοι με προξενίο: Φυλ(ετ)ικές, πολιτισμικές και καλλιτεχνικές συνάψεις και ‘συζεύξεις’ στο θεατρικό έργο του Θόδωρου Πατρικαρέα *Πέτα τη Φυσαρμόνικα Πεπίνο* και την κινηματογραφική ταινία του Tom Cowan *Promised Woman*», στο E. Close, M. Tsianikas, G. Couvalis (eds), *Greek Research in Australia*, Proceedings of the Sixth Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University, June 2005, Department of Languages – Modern Greek, Flinders University, 2007, σσ. 461-474.
- Νάζου, Π., «Ελληνίδες νύφες με προξενίο στην Αυστραλία: Κάποιες πολιτισμικές, κοινωνικές και πολιτικές παράμετροι του φαινομένου», στο Παντελής Γεωργιογιάννης, *Διαπολιτισμική Εκπαίδευση – Μετανάστευση και τα Ελληνικά ως δεύτερη ή ξένη γλώσσα*, Διεθνές συνέδριο, Πάτρα, 11-13 Ιουλίου 2008, Πάτρα, σσ. 229-238.
- Παπαταξιάρχης, Ε., «Εισαγωγή. Από τη σκοπιά του φύλου: Ανθρωπολογικές θεωρήσεις της σύγχρονης Ελλάδας», στο Ε. Παπαταξιάρχης – Θ. Παραδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και Φύλο στη Σύγχρονη Ελλάδα*, 3^η έκδ., Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2006, σσ. 11-98.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Berger, P. & Luckmann, T., *The Social Construction of Reality*, Harmondsworth, Penguin, 1967.
- Bourdieu, P., *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.
- Eisenstein, *Contemporary Feminist Thought*, Sydney, Unwin Paperbacks, 1984.
- Geertz, C., *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.
- Giddens, A., *The Constitution of Society*, Cambridge, Polity Press, 1984.
- Hayward, S., *Cinema Studies: The Key Concepts*, Routledge, London and New York, 2000.
- Kunek, Sr., *Wives, Brides and Single Women: Greek Female Migration to Australia in the Post-war II Period, 1945-1974* (Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Centre of Women’s Studies, Monash University), 1995.
- Moi, T. (ed.), *French Feminist Thought: A Reader*, Oxford: Blackwell, 1987.

- Ortner, S.B., 'Is Female to Male as Nature is to Culture', στο Rosaldo & Lamphere (eds), *Woman, Culture and Society*, Stanford: Stanford Univ. Press, 1974, σσ. 67-87.
- Rosaldo, M.Z., 'Woman, Culture and Society: A Theoretical Overview', στο Rosaldo & Lamphere (eds), *Woman, Culture and Society*, Stanford: Stanford Univ. Press, 1974, σσ. 17-42.
- Zborowski, M. & Herzog, E., *Life is with People: The Culture of the Shtetl*, New York: Schocken Books, 1967.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

- Αγγελόπουλος, Θ., *Αναπαράσταση*, Παραγωγή: Γ. Σαμιώτης, 1970.
- Βούλγαρης, Π., *Το προξενίο της Άννας*, Παραγωγή: Ντ. Κατσουρίδης, 1972.
- Κακογιάννης, Μ., *Στέλλα*, Παραγωγή: Μήλας Φίλμ, Σενάριο: Μ. Κακογιάννης, Ι. Καμπανέλλης, 1955.
- Cowan, T., *Promised Woman/Λογοδοσμένη*, B.C. Productions, and Producers: T. Cowan, R. Brennan, SC. & PH.: T. Cowan, Adaptation: T. Cowan, Th. Patrikareas. 1975.
- Cowan, T., *Journey among Women*, Ko-An Film Productions, SC: T. Cowan, J. Weiley, D. Hewett, 1997.
- Kosashvilli, D., *Late Marriage*, Production: M. Rozenbaum & E. Tenenbaum, Israel, 2001.
- Sardi, J., *Love's Brother*, Jane Scott-Sarah Radclyffe co-production in association with Film Victoria, Australia, 2004.

ENDNOTES

- 1 Το λεγόμενο 'δεύτερο κύμα' του φεμινισμού 'εγκαταλείπει τη μονομερή αναφορά στην 'εμπειρία των γυναικών', αναπτύσσει την έννοια της 'πατριαρχίας' ως έναν αυτόνομο λόγο για το οικουμενικό φαινόμενο της κυριαρχίας των ανδρών επί των γυναικών και προσεταιρίζεται τα γνωστικά εργαλεία της κοινωνιολογίας και της ανθρωπολογίας, της ψυχανάλυσης και του μαρξισμού'.(Παπαταξιάρχης, 2006:16) Για μια συστηματική παρουσίαση των ιδεών του σύγχρονου, κυρίως αμερικάνικου, φεμινισμού και των αντιπαράθεσεων ανάμεσα στις διάφορες τάσεις του, βλ. Eisenstein, *Contemporary Feminist Thought*, Sydney, Unwin Paperbacks, 1984. Για το γαλλικό φεμινισμό, βλ. Moi, T. (ed.), *French Feminist Thought: A Reader*, Oxford: Blackwell, 1987. Πρβλ. Παπαταξιάρχης, 2006:74, σημ. 11.
- 2 Η θεωρία της δομοκρατίας ή του κονστρουκτιβισμού έχει τις ρίζες της στη φαινομενολογία (Berger & Luckman, 1967) και αποτελεί σύνθεση μιας συμβολικής, ερμηνευτικής ανθρωπολογίας (Geertz, 1973) με την κριτική συνείδηση αλλά και τη συστηματική μελέτη της συγκρότησης των ιεραρχιών, στην οποία μας εισάγουν ο μαρξισμός (Bourdieu, 1977, Giddens, 1984) και ο σύγχρονος φεμινισμός (Ortner και Whitehead, 1981).
- 3 Την οικουμενικότητα των μοτίβων ή των μοντέλων, φύση/πολιτισμός (=γυναίκες/άνδρες – γυναικεία υποτέλεια/ανδρική κυριαρχία), όπως και ιδιωτικού/δημόσιου χώρου, είχαν υποστηρίξει αντίστοιχα οι Ortner και Rosaldo (1974).
- 4 Η διδακτορική διατριβή της Srebrenka Kunek, με τίτλο, *Wives, Brides and Single Women: Greek Female Migration to Australia in the Post-war II Period, 1945-1974* (Centre of Women's Studies, Monash University, 1995) αποτελεί την πλέον εξαντλητική και διαφωτιστική μελέτη όσον αφορά την μεταναστευτική πολιτική της Αυστραλίας, κατά την μεταπολεμική περίοδο, και τις επιπτώσεις της για τους νοτιοευρωπαίους μετανάστες, αλλά ειδικότερα για τις Ελληνίδες. Από εδώ

πληροφορούμαστε πως το 1947 η αναλογία ανδρών:γυναικών μεταναστών ελληνικής καταγωγής ήταν 287:100, ενώ για την περίοδο 1947-1954 ήταν 188.1:100. Επίσης, από εδώ πληροφορούμαστε ότι, το πρόγραμμα της ΔΕΜΕ (Inter-governmental Committee for European Migration), από το 1951-1974, ενισχύονταν οικονομικά κυρίως από την Αμερική, για δικούς της πολιτικούς σκοπούς. Δεν υπήρχε καμία επίσημη διακρατική συμφωνία μεταξύ Ελλάδας και Αυστραλίας που να μεριμνά για τον Έλληνα μετανάστη στην Αυστραλία, μέχρι και τον Οκτώβριο του 2008 όπου μπήκε σε ισχύ μία συμφωνία για τις συντάξεις τους.

- 5 Οπότε, στην προκειμένη περίπτωση, τα μεταναστευτικά προγράμματα, τα σχετικά με την μετακίνηση συγκεκριμένων εθνοτικών ομάδων (π.χ. των νοτιοευρωπαίων ανδρών ως ‘men power’, ή των νοτιοευρωπαίων γυναικών ως ‘νυφών με προξενιό’), κάθε άλλο παρά ‘φιλανθρωπικά’ μπορούν να χαρακτηριστούν, αναφορικά με τις χώρες ή τους οργανισμούς που τα υποστήριζαν.
- 6 Για μια εκτενέστερη ερμηνεία των βλέψεων, επιδράσεων ιδεολογικών και καλλιτεχνικών, και του αποτελέσματος, όσον αφορά την ταινία *Promised woman/Λογοδοσμένη* (1975) του Tom Cowan, βλ. Νάζου, 2007: 469-472. Στο κείμενο αυτό επιχειρείται μια σύγκριση με το θεατρικό έργο του Πατρικάρεα, *Πέτα τη Φυσαρμόνικα Πεπίνο*, στο σενάριο του οποίου βασίζεται η ταινία του Cowan.
- 7 Από ιστορικής και τεχνοτροπικής άποψης, ας μην ξεχνούμε ότι βρισκόμαστε στην εποχή των *auteur* (Hayward, 2000: 19-27), για τον κινηματογράφο. Επίσης, και από τη θεματική ενός άλλου κινηματογραφικού έργου του Cowan, που φέρνει τον τίτλο *Journey Among Women*, 1977, συμπεραίνουμε ότι το φεμινιστικό κίνημα της εποχής του είχε επηρεάσει δραστικά τις καλλιτεχνικές του επιλογές.
- 8 Η ταινία *Promised woman/Λογοδοσμένη*, B.C. Productions, με παραγωγούς τους Tom Cowan και Richard Brennan, σκηνοθεσία και φωτογραφία του Tom Cowan, και σενάριο των Πατρικάρεα και Cowan, προβλήθηκε για πρώτη φορά στο Arts Festival της Καμπέρα, τον Μάρτιο του 1975. Διασκευασμένη, έκανε την πρεμιέρα της στο Σύδνεϋ, τον Δεκέμβριο του 1976.
- 9 Το έργο του Dover Kosashvilli, *Late Marriage* (2001) κέρδισε το βραβείο καλύτερης ταινίας της Ισραηλινής Ακαδημίας Κινηματογράφου, το 2001. Επίσης πήρε το πρώτο βραβείο ξένης ταινίας στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, το 2005, με τον τίτλο *Γάμοι με προξενιό*. Συμμετείχε στον 74ο διαγωνισμό Academy Awards, στην κατηγορία της καλύτερης ξένης ταινίας.
- 10 Shtetl = μικρή πόλη, συνεκδοχικά απλή, καθημερινή ζωή.