

**Στερεοτυπία και Πραγματικότητα στην Κινηματογραφική Προβολή
της Ομοφυλοφιλίας: το Παράδειγμα Έξι Ελληνικών Ταινιών (1980-
2010)**

Διπλωματική Εργασία

Σβεντζούρη Ευσταθία

Πανεπιστήμιο Κρήτης
Φιλοσοφική Σχολή
Μεταπτυχιακό Τμήμα Φιλολογίας
Κατεύθυνση: Ιστορία και Θεωρία του Θεάτρου και του Κινηματογράφου

Επιβλέπουσα: Επίκουρος καθηγήτρια Παναγιώτα Μήνη

Ρέθυμνο, Νοέμβριος 2015

Σtereοτυπία και Πραγματικότητα στην Κινηματογραφική Προβολή της Ομοφυλοφιλίας: το Παράδειγμα Έξι Ελληνικών Ταινιών (1980-2010):

Ανάλυση των αναπαραστάσεων της ομοφυλοφιλίας στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Σύγκριση μεταξύ των κινηματογραφικών απεικονίσεων και της γκέι ιστορικής πραγματικότητας στη βάση τεσσάρων ιστοριογραφικών πεδίων: της πόλης, της νύχτας, της τραβεστικής πρακτικής και των ομοφυλόφιλων διαλέκτων.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	3
Περίληψη πρώτου μέρους.....	5
Περίληψη δεύτερου μέρους.....	10
1. ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ.....	14
1.1. Επιτελεστικότητα και στερεότυπα.....	14
1.2. Η αναπαράσταση ως μορφή κοινωνικής αναπαραγωγής της σεξουαλικής τάξης.....	16
1.3.Στερεότυπα, Άτομα, Τύποι Μέλους: μια τριμερής ταξινόμηση.....	19
1.4. Πέρα από τα στερεότυπα.....	53
2. ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ.....	55
2.1. Εισαγωγή.....	55
2.2. Η γκέι μητρόπολη.....	57
2.3. Η μεταφορική νύχτα και οι κυριολεξίες της.....	78
2.4. Τραβεστισμός και γκέι διάλεκτοι.....	84
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ.....	107

ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΣΕΝΑΡΙΩΝ.....109

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ.....119

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....120

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην παρούσα εργασία θα επικεντρωθώ στις ταινίες *Άγγελος* (1982, Γιώργος Κατακουζηνός), *Μετέωρο και Σκιά* (1985, Τάκης Σπετσιώτης), *Πάνω κάτω και πλαγίως* (1992, Μιχάλης Κακογιάννης), *Καβάφης* (1996, Γιάννης Σμαραγδής), *Γαλάζιο φόρεμα* (2005, Γιάννης Διαμαντόπουλος) και *Στρέλλα* (2009, Πάνος Κούτρας). Όλες οι ταινίες πραγματεύονται το ζήτημα της αναπαράστασης αντρικής ομοφυλοφιλίας. Επεδίωξα το πρωτογενές υλικό να αποτελείται από διαφορετικά είδη κινηματογράφου. Στη συλλογή μου διαθέτω δύο δράματα (*Άγγελος* και *Γαλάζιο φόρεμα*), δύο βιογραφίες (*Μετέωρο και Σκιά* και *Καβάφης*), μια κωμωδία (*Πάνω κάτω και πλαγίως*), και ένα, συμβατικά μιλώντας, “κωμικοτραγικό μελό” (*Στρέλλα*). Οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις της ομοφυλοφιλίας της περιόδου 1980-2010 επιλέχτηκαν βάσει ενός κριτηρίου οικειότητας, ως πολιτιστικά γνώριμες και οικείες. Οι επιλεγμένες ταινίες δημιουργήθηκαν στο διάστημα των τριών δεκαετιών που αναφέρθηκε, και μπορούν ανά δύο να τοποθετηθούν σε κάθε δεκαετία. Σε ένα δεύτερο επίπεδο οι ταινίες καλύπτουν από πλευράς αφηγηματικού χρόνου και πλοκής περίπου ολόκληρο τον 20^ο αιώνα. Οι ταινίες ως ιστορικές πηγές προσεγγίζονται με επιφύλαξη και, συνεπώς, μια πρώτη ανάγκη που πρόεκυψε ήταν η απόκτηση γνώσεων και υλικού για την γκέι ιστορία του 20^{ου} αιώνα με σκοπό, αρχικά, την εξοικείωση με τις συνήθειες και τους τρόπους των ιστορικών κοινοτήτων των ομοφυλόφιλων.

Το πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας αφορά στην ανάλυση των ταινιών στη βάση της στερεοτυπίας. Η ανάλυση εστιάζει στα πρόσωπα και τους χαρακτήρες των ταινιών και στον τρόπο που παρουσιάζονται. Κύρια βιβλιογραφική επιρροή στη

συγγραφή του κεφαλαίου αυτού θα είναι ο Richard Dyer. Συγκεκριμένα, η αντίληψη του ότι ένα είδος τυποποίησης είναι απαραίτητο για την επεξεργασία των ομοφυλοφιλικών αναπαραστάσεων, και η ιδέα του ότι η διαφυγή από τα στερεότυπα δεν έρχεται από μια 'ριζοσπαστική' άρνησή τους, αλλά από μια αντικατάστασή τους με άλλες τυποποιημένες εικόνες, αυτές που ονομάζει αναπαραστάσεις του «ατόμου» και του «τύπου μέλους». Η ιδέα του αυτή με κατεύθυνε για να εντοπίσω πού και με ποιούς τρόπους εντός του υλικού ανιχνεύεται η προσπάθεια μετάβασης από τα στερεότυπα προς πιο ανθρώπινους και αποδεκτούς χαρακτήρες – χαρακτήρες με τους οποίους οι γκέι θεατές θα μπορούσαν να ταυτιστούν.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας η ανάλυση θα απομακρυνθεί από τα αμιγή πρόσωπα και τους χαρακτήρες και θα κατευθυνθεί στις καταστάσεις, τις συνθήκες παρουσίας και στο χρόνο της πλοκής: με λίγα λόγια η ανάλυση θα εστιάσει στο περιβάλλον που τοποθετούνται οι χαρακτήρες. Για να το επιτύχω αυτό θα αντιπαραβάλλω από τη μια μεριά τα αφηγηματικά δεδομένα των ταινιών, και από την άλλη τα αντίστοιχα πραγματικά, ιστορικά πεπραγμένα των γκέι κοινοτήτων στη διάρκεια του αφηγηματικού χρόνου των ταινιών, δηλαδή του 20^{ου} αιώνα. Θα συγκρίνω τις ταινίες με βάση τα πορίσματα που προέκυψαν μέσα από την ανάλυση τεσσάρων πεδίων της κοινωνικής θεωρίας και ιστοριογραφίας που έχουν να κάνουν με την σχέση της ομοφυλοφιλίας και του αστικού περιβάλλοντος, της ομοφυλοφιλίας και του νυχτερινού χρόνου, της ομοφυλοφιλίας και της τραβεστικής πρακτικής και τέλος της ομοφυλοφιλίας και των κοινωνικών διαλέκτων. Η αντιπαραβολή αυτή θα δείξει αν αναπαρίσταται κάτι από αυτή τη συγκεκριμένη ιστορική πραγματικότητα μέσα στην εικονογραφία των ταινιών. Κύριες βιβλιογραφικές συνιστώσες σε αυτή την ανάλυση στάθηκαν, μεταξύ άλλων, ο ιστορικός Bryan Palmer, ο ιστορικός της

γκεί κοινωνικής ιστορίας George Chauncey και ο πολεοδόμος Γιώργος Μαρνελάκης, που αναλύει την αστική ζωή μέσα από το πρίσμα της σεξουαλικότητας.

Προσπάθησα να φέρω σε πέρας έναν ιστορικό και κοινωνιολογικό τρόπο να δούμε αυτές τις ταινίες και να υποστηρίξω αυτή την επιλογή στο βαθμό του δυνατού, μέσα από την χρησιμοποιούμενη βιβλιογραφία. Θέλησα να τραβήξω, αδρές, και πολλές φορές άκομμες γραμμές, στην προσπάθεια μου να χρησιμοποιήσω θεωρητικά εργαλεία της γκέι ιστοριογραφίας, των σπουδών φύλου και της αστικής γεωγραφίας, και να αντλήσω ερωτήματα και γνώσεις από ορισμένες ιστοριογραφικές μελέτες για τις ιστορικές γκέι κοινότητες και κουλτούρες του 20^{ου} αιώνα. Σκοπός μου ήταν να ταξινομήσω το υλικό, κατευθύνοντας τον τρόπο που έβλεπα τις ταινίες και αναζητώντας συγκεκριμένα θεωρητικά αντικείμενα μέσα σε αυτές. Η ‘αποκωδικοποίηση’ των φιλμ εντός επιμέρους θεματικών υπαγορεύτηκε από μια διάθεση απλοποίησης για τους σκοπούς μιας κριτικής ματιάς πάνω στις ταινίες.

Περίληψη πρώτου μέρους

Ο Dyer υποστηρίζει ότι υπάρχει μια ιδεολογική λειτουργία στην εικονογραφία της ομοφυλοφιλίας που έχει να κάνει με έναν από τους αρχικούς μηχανισμούς της ομοφυλόφιλης στερεοτυπίας, τη συνεκδοχή. Τη θεώρηση δηλαδή του μερικού ως γενικό. Ο κινηματογράφος «[...] αισθάνεται την ανάγκη να επικυρώσει την ομοφυλοφιλία ενός χαρακτήρα, επειδή αυτή η μια πλευρά της προσωπικότητάς του/της προσφέρεται για να μας δείξει, και να μας εξηγήσει, την υπόλοιπη προσωπικότητα. Με το να σηματοδοτεί την ομοφυλοφιλία από την πρώτη εμφάνιση

του χαρακτήρα στην οθόνη, όλες οι επόμενες πράξεις και τα λεγόμενά του μπορούν να κατανοηθούν, να εξηγηθούν και να δικαιολογηθούν ως ενέργειες ενός ομοφυλόφιλου ατόμου»¹. Οι όροι της δημόσιας προβολής της ομοφυλοφιλίας, πολλές φορές σε αντίθεση με τις δημόσιες διακηρύξεις των δημιουργών τους, δεν εξυπηρετούν πάντα την κατασκευή μιας θετικής ή αποκατεστημένης εικόνας των ομοφυλόφιλων. Στην ουσία το ενδιαφέρον μου εστιάζει σε αυτούς τους όρους δημόσιας προβολής. Θα δούμε ότι σε πολλές από τις ταινίες η θεματοποίηση της ομοφυλοφιλίας, έστω κι αν γίνεται με την προβολή κάποιων όψεων των μηχανισμών κοινωνικού αποκλεισμού και στιγματισμού των ομοφυλόφιλων, καταλήγει να επιβεβαιώνει εκ νέου την κυρίαρχη ετεροκανονιστική νόρμα των ερωτικών υποθέσεων, μέσω πράξεων επανεγγραφής της ομοφυλοφιλίας εντός του κυρίαρχου πολιτιστικού κώδικα που φέρνει σε επικοινωνία τμήματα του κοινού με τους δημιουργούς και αντίστροφα. Πράξεων που κατασκευάζουν εκείνο το πολιτισμικά αρραγές και ομοιόμορφο μέτωπο που ενοποιεί τις οικονομικές σχέσεις της πολιτιστικής κατανάλωσης.

Όμως η εισπρακτική επιτυχία δεν μπορεί να απαντήσει στο ερώτημα γιατί τα στερεότυπα της ομοφυλοφιλίας αντιστέκονται τόσο σθεναρά στην κριτική. Με άλλα λόγια, μια εμπορική ανάλυση των ταινιών δεν απαντάει σχετικά με τη δημοτικότητα των στερεοτυπικών προσλήψεων. Επίσης, δεν απαντάει στο ερώτημα σε ποιούς απευθύνονται αυτές οι ταινίες. Γιατί, αναμφισβήτητα, ταινίες που απευθύνονται κυρίως σε ένα ομοφυλοφιλικό κοινό μπορούν εξίσου να γίνουν εμπορικές επιτυχίες (όπως το παράδειγμα της *Στρέλλας* δείχνει). Υπάρχει μια αμφισημία γύρω από το ερώτημα του σε ποιους/-ες απευθύνονται τα εν λόγω έργα. Είναι μια αμφισημία

¹ Ρίτσαρντ Ντάιερ, «Η στερεοτυπία», Ρίτσαρντ Ντάιερ, Καρολάιν Σέλντον, Τζακ Μπαμπούσιο, *Κινηματογράφος και ομοφυλοφιλία*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1991, σελ. 65

πολιτική και όχι οικονομική. Σε ένα πρώτο επίπεδο φαίνεται ότι οι παραγωγές αυτές απευθύνονται σε ένα ομοφυλοφιλικό κοινό. Ο κινηματογράφος που απευθύνεται σε ένα τέτοιο κοινό πρωτίστως αποδίδει μια πολιτική ύπαρξη στους γκέι θεατές και τους αναγνωρίζει ως ισότιμους και ισόνομους πολίτες της κοινωνίας, μέσα στο πλαίσιο της πολιτιστικής κατανάλωσης (δεδομένου ότι καλούνται να καταναλώνουν πολιτιστικά προϊόντα που τους απευθύνονται, δηλαδή που περιγράφουν τους κοινωνικούς όρους ύπαρξής τους). Η άποψη για την μη αναγνώριση του πολιτικού στάτους στους ομοφυλόφιλους θεατές ενισχύεται από τα αποτελέσματα της έρευνας που διεξήγαγε η πρωτοβουλία 'σύμπραξη κατά της ομοφυλοφοβίας' στα πλαίσια του 9^{ου} Πανοράματος Ομοφυλοφιλικών Ταινιών της Θεσσαλονίκης το 2007. «Τα αποτελέσματα προέρχονται από την επεξεργασία 565 ερωτηματολογίων που περιέχουν ανοιχτές και κλειστές ερωτήσεις για την καταγραφή της άποψης των ερωτώμενων σχετικά με: την επιθυμία τους για θέαση ομο-/ αμφί-/ τρανσεξουαλικών ταινιών, την επίδραση των ταινιών αυτών στον τρόπο σκέψης και στα συναισθήματά τους, τη στήριξη που προσφέρουν οι ταινίες αυτές στα ομο-/ αμφί-/ τρανσεξουαλικά άτομα για την αντιμετώπιση της ομοφυλοφοβίας του περιβάλλοντος, και τέλος την βοήθεια των ταινιών στα ετεροφυλόφιλα άτομα κατά την επεξεργασία της ομοφυλοφοβίας τους»². Απαντήσεις δόθηκαν κυρίως από ομοφυλόφιλους, αμφιφυλόφιλους, τρανσεξουαλικούς και σε μικρότερο ποσοστό ετεροφυλόφιλους πολίτες. Τα ερωτηματολόγια διανεμήθηκαν σε τρεις χώρους: το 9^ο Πανόραμα Ομοφυλοφιλικών ταινιών Θεσσαλονίκης (2007), γκέι μπαρ της πόλης και τη διαδικτυακή σελίδα [www.gayworld .gr](http://www.gayworld.gr). Καθόλου συμπτωματικά τα προβλήματα που έδειξαν να αντιμετωπίζουν οι ομο-/ αμφί-/ τρανσεξουαλικοί/-ες ερωτώμενοι/-ες εντός

² Οδυσσέας Αναστασόπουλος, «Η επίδραση του κινηματογράφου με ομοφυλοφιλικό, αμφιφυλοφιλικό και τρανσεξουαλικό περιεχόμενο, ποσοτική και ποιοτική ανάλυση», στο *Φύλο και συμπεριφορά, η ομοφυλοφιλία στον κινηματογράφο, προσδοκίες & προσεγγίσεις*, Αθήνα, Επίκεντρο, 2008, σελ. 15

και εκτός του πλαισίου του Πανοράματος είναι κοινωνικής και πολιτικής φύσης. Για την ακρίβεια αναφέρθηκαν σε προβλήματα που τοποθετούνται στην καρδιά της αστικής πολιτικής ζωής: απομόνωση, μη αποδοχή από το κοινωνικό και οικογενειακό περιβάλλον, μη αποδοχή στο εργασιακό και σχολικό περιβάλλον, μη αναγνώριση του πολιτικού ομοφυλοφιλικού γάμου, αδυναμία συναναστροφής με άλλους ομοφυλόφιλους και εύρεσης συντρόφου³. Η μη αναγνώριση, όμως, της ύπαρξης γκέι πολιτών επιβάλλει οι ταινίες να έχουν τη μορφή της απεύθυνσης σε ένα ετεροφυλόφιλο κοινό με σκοπό να το ενημερώσουν και να το πληροφορήσουν για όλους εκείνους τους Άλλους, που διαχωρίζονται από το κυριαρχικό ετεροφυλικό Εμείς.

Για να απαντήσω στο ερώτημα γιατί τα στερεότυπα συνιστούν τόσο αναγκαίες εικονογραφήσεις, θα συνδέσω την έννοια της επιτελεστικότητας (performativity) του φύλου (έννοια που τη δανείστηκα από την αμερικανίδα φιλόσοφο Judith Butler) με την έννοια του αναπαραστατικού στερεοτύπου. Συγκεκριμένα, κατά την Butler, όταν ορίζουμε την συγκρότηση του φύλου ως επιτελεστική διαδικασία δεχόμαστε ότι τα χαρακτηριστικά του φύλου παράγονται με έναν τελετουργικό τρόπο μέσα στο χρόνο. Δεν πρόκειται για μεμονωμένες κινήσεις και πράξεις, αλλά για πράξεις που επαναλαμβάνονται και, μέσω ακριβώς της επανάληψης αυτής, συγκροτούν με επιτελεστικό (ή παραστασιακό) τρόπο τα έμφυλα χαρακτηριστικά μέσα στην ήδη δοσμένη μήτρα της 'αναγκαστικής ετεροφυλοφιλίας'. Το φύλο, σύμφωνα με αυτά, επιτελείται/παριστάται με συγκεκριμένους κανονιστικούς τρόπους, μέσω μιας διαδικασίας μίμησης κινήσεων και πράξεων που έχουν ήδη επαναληφθεί και επαναλαμβάνονται συνεχώς, με το αντικείμενο της μίμησης και της επανάληψης να

³ Αναστασόπουλος, «Η επίδραση του κινηματογράφου με ομοφυλοφιλικό, αμφιφυλοφιλικό και τρανσεξουαλικό περιεχόμενο, ποσοτική και ποιοτική ανάλυση», σελ. 16 και 35

είναι εδώ όχι κάποιο προϋπάρχον αυθεντικό 'πρωτότυπο', αλλά μάλλον η ίδια η ιδέα ενός εξιδανικευμένου πρωτοτύπου.

Το σημείο στο οποίο, οι θεωρήσεις της Butler για την κοινωνική κατασκευή του φύλου και οι θεωρήσεις των ομοφυλοφιλικών στερεοτύπων του Dyer στον κινηματογράφο, έρχονται σε επαφή είναι η ανάδειξη και η κριτική της ηγεμονικής αντίληψης για το τί είναι φυσικό, ιδανικό και αποδεκτό. Με τα λόγια του Dyer: «Εκείνο που πρέπει να καυτηριάσουμε στα στερεότυπα είναι η προσπάθεια της ετεροφυλόφιλης κοινωνίας να μας προσδιορίσει μέσα από το αναπόδεικτο του 'ιδανικού' της ετεροφυλοφιλίας (δηλαδή, η ετεροφυλοφιλία εκλαμβάνεται ως νόρμα της ανθρώπινης ύπαρξης) και να εμφανίσει αυτό τον προσδιορισμό της ως αναγκαίο και φυσιολογικό»⁴.

Αξιοποιώντας τη βιβλιογραφία επιχείρησα να δημιουργήσω έναν χάρτη από στερεότυπα για την ομοφυλοφιλία στον κινηματογράφο. Μια τέτοια καταγραφή, ακόμα κι αν προέκυπτε πυκνή και συνοπτική, θα μπορούσε να φανεί χρήσιμη και για την μελέτη άλλων ταινιών. Το ύφος και το περιεχόμενο της ανάλυσης των αναπαραστάσεων αυτού του είδους βασίστηκε κυρίως σε έργα και μελέτες που περισσότερο αφορούν στο αγγλοσαξονικό παράδειγμα. Στις περιπτώσεις εκείνες που η βιβλιογραφία αφορούσε στο ελληνικό παράδειγμα κινηματογραφικής αναπαράστασης και ιστορίας της ομοφυλοφιλίας, έγινε προσπάθεια σύνθεσης σε ένα ενιαίο συνεχές. Θέλησα μια ανάλυση να προηγείται των αναφορών στις συγκεκριμένες ταινίες και είναι πολλές οι φορές που το μέγεθος της ανάλυσης είναι δυσανάλογο των αναφορών στις ταινίες μας. Στη γενική, όχι όμως καθολική, μορφή που πήραν τα κεφάλαια, ένα δοκίμιο προηγείται για να θέσει τους όρους σύγκρισης

⁴ Ντάιερ, «Η στερεοτυπία», σελ. 63

με την πραγματικότητα που παρουσιάζουν οι ταινίες. Κάθε δοκίμιο αφορά σε ένα από τα ιστοριογραφικά μου θέματα, ενώ οι ταινίες έρχονται συνολικά σε αντιπαράθεση μαζί τους.

Περίληψη δεύτερου μέρους

Από τις πρώτες μεθοδολογικές οδηγίες που άντλησα από τη βιβλιογραφία ήταν η υπόδειξη από τους Παπανικολάου⁵ και Kallitsis⁶, αναφερόμενοι μεταξύ άλλων στις ταινίες *Άγγελος* και *Γαλάζιο Φόρεμα*, περί αναντιστοιχίας μεταξύ της γκέι πραγματικότητας και ιστορίας στην Ελλάδα και των προβαλλόμενων κινηματογραφικών αναπαραστάσεων. Για να υποστηρίξω αυτή τη θέση, η οποία μου φάνηκε μια ισχυρή υπόθεση εργασίας, υπέβαλλα τις ταινίες σε μια διαδικασία σύγκρισης, μια διαλεκτική επερώτηση, προς αναζήτηση αντιφάσεων και ‘ύποπτων σιωπών’ – μια σύγκριση μεταξύ των γκέι αναπαραστάσεων που αντικρίζουμε στο υλικό μας και των πολιτιστικών στοιχείων και των ιστορικών πεπραγμένων της κουλτούρας των ομοφυλοφίλων στη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, εντός του χωρικού πλαισίου των σύγχρονων πόλεων.

Στο πρώτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους θα αξιοποιήσω μια θεώρηση που η ιστορική εμπειρία και η γενεαλογία της ομοφυλόφιλης εικονοποιίας προτείνουν. Ότι η ομοφυλοφιλία είναι ένα αστικό φαινόμενο που είναι πιθανότερο να υπάρχει στην

⁵ Δημήτρης Παπανικολάου, «Στρέλλα – Μια ταινία για όλη την οικογένεια», στο Π. Χ. Κούτρας & Π. Ευαγγελίδης, *Στρέλλα*, Αθήνα, Πολύχρωμος Πλανήτης, 2010, σελ. 21-23

⁶ http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rlagg/article/viewFile/6218/pdf_138

Phevos Kallitsis, *Sexualities and Public Space in Greece: a Celluloid Quest*, Revista Latino-Americana de Geografia e Gênero, 5 (2), 2014, σελ. 65-72.

πόλη, η οποία ως τόπος της αταξίας, της αναταραχής και της διάσπασης υπόσχεται μεταξύ άλλων νέες συγκινήσεις και απολαύσεις, νέες σεξουαλικές εμπειρίες. Αυτή καθ' αυτή η ανάδυση της γκέι κουλτούρας σχετίζεται πρωτίστως με την αστική ζωή, αλλά και με την οικονομική χειραφέτηση και τη γενίκευση των μισθωτών σχέσεων. Οι ταινίες είναι κομμάτι της λεγόμενης δημόσιας σφαίρας, και πολύ συχνά το επίδικό τους είναι ο ζωντανός δημόσιος αστικός χώρος. Έτσι, η απεικόνιση ομοφυλόφιλων δεν έχει να κάνει μόνο με το σινεμά, αντίθετα μπορεί να αποτελέσει αντανάκλαση του ευρύτερου αποκλεισμού της ομοφυλοφιλίας από τη δημόσια σφαίρα, και την κατανομή των πέρα από τη νόρμα σεξουαλικότητων στο δημόσιο χώρο ή στα επιτρεπτά του διάκενα και ενδιάμεσα.

Έτσι προκύπτει πειρασμός να μιλήσει κανείς για τον νυχτερινό ομοερωτισμό της Αθήνας και για το πώς η κουλτούρα του διαμορφώνει χωρικές σχέσεις και οικειοποιείται προσωρινά ή μόνιμα αυτόνομους χώρους του. Πώς, με άλλα λόγια, οι χαρακτήρες των φιλμ και οι επιλογές τους εντίθενται στη σύγχρονη με τον αφηγηματικό χρόνο και ιστορικά συγκεκριμένη Αθήνα. Επιπλέον, πώς αναπαριστώνται οι σχέσεις αυτές στις ταινίες και, σε δεύτερο επίπεδο, σε ποια χωρική ομοφυλοφιλική πραγματικότητα ανταποκρίνονται. Ή, πράγμα που αρμόζει καλύτερα για κάποιες από τις ταινίες, ποιά χωρική πραγματικότητα παραποιούν και διαστρεβλώνουν. Κατ' επέκταση ποιά είναι η εικόνα που αποκομίζει κανείς για την αστική ομοφυλοφιλική χωρικότητα της Αθήνας βλέποντας τις ταινίες.

Στο δεύτερο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους θα με απασχολήσει η ομοφυλοφιλική νύχτα. Την προσοχή μου στην έννοια της ιστόρησης νυχτερινών κοινωνικών πρακτικών και δραστηριοτήτων επέσυρε το έργο του ιστορικού Bryan Palmer «*Κουλτούρες της νύχτας*». Ο Palmer αξιοποιεί τη δυνατότητα συγγραφής μιας ιστορίας της νύχτας, μιας ιστορίας των παραβατικών πρακτικών που βρήκαν στη

νύχτα το πεδίο για να εκτυλιχτούν. Δεν αποτελεί έκπληξη λοιπόν ότι αφιερώνει ένα κεφάλαιο στην ομοφυλοφιλική νύχτα, από όπου θα αντλήσω πολλά από τα στοιχεία της ανάλυσης του παρόντος κεφαλαίου. Η νύχτα, όπως θα δείξω, κατέχει εξέχουσα θέση στις ταινίες. Τόσο αναπαραστατικά, με τη μορφή του υπο-φωτισμού, της σκιάς, του σκοταδιού, του νυχτερινού χρόνου, αλλά και μεταφορικά – ως ο “κόσμος της νύχτας” που εγκυμονεί κινδύνους αλλά κυοφορεί και την ελπίδα. Ο Palmer στο βιβλίο του παροτρύνει μεθοδολογικά λέγοντας: «Θέλω να χρησιμοποιήσω τις νυχτερινές διαδρομές σαν μεταφορά για το Άλλο, στην ευρεία και εκλεκτική του έννοια. Να διερευνήσω τις σκοτεινές δυνατότητες που περιμαντρώθηκαν με εξωτερικούς περιορισμούς και απάνθρωπα όρια, αλλά έκαναν δραστήριες προσπάθειες να σπάσουν αυτά τα δεσμά.»⁷ Η νύχτα είναι, λοιπόν, μια χωρική ετεροχρονία και μια χρονική ετεροτοπία και ένα από τα ερωτήματα που θα με απασχολήσει είναι ποιά χρήση της επιφυλάσσεται στις ταινίες του υλικού μου.

Το συγκεκριμένο ενδιαφέρον για την ομοερωτική νύχτα – αυτή η απόπειρα φωτισμού του σκοταδιού που τόσο δύσκολα κινηματογραφείται – εκβάλλει σε ζητήματα της gay ιστοριογραφίας. Ο ομοερωτισμός έχει αποτελέσει κομμάτι της πολυποίκιλης πολιτισμικής και κοινωνικής ζωής. Σε μια μακραίωνη πορεία «[...] οι διάφορες κουλτούρες και πολιτικές οικονομίες των χωριστών κόσμων του μακρινού παρελθόντος γέννησαν θεσμούς και ερωτικές συναντήσεις που ξεπερνούσαν τα καθιερωμένα όρια της ετεροφυλοφιλίας και της οικογενειακής τεκνοποιίας.»⁸ Η νύχτα έχει αποτελέσει το χαρακτηριστικό χρόνο αυτών των ιστορικών διαδικασιών και η νυχτερινή μητρόπολη το ρευστό και πορώδη χώρο μέσα στον οποίο

⁷ Bryan D. Palmer, *Κουλτούρες της νύχτας: Νυχτερινές περιηγήσεις στις ιστορίες παράβασης από το μεσαίωνα μέχρι σήμερα*, Αθήνα, Σαββάλας, 2006, σελ.37

⁸ Palmer, *Κουλτούρες της νύχτας: Νυχτερινές περιηγήσεις στις ιστορίες παράβασης από το μεσαίωνα μέχρι σήμερα*, σελ.425

εκδιπλώνεται η επινοητικότητα, οι ευρηματικές τους μορφές και οι «προκλήσεις που συνδέονται με τους πόθους της νύχτας και την ελευθεριότητα που συχνά προσφέρει η τελευταία»⁹.

Στο τρίτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους θα προχωρήσω την σύγκριση μεταξύ των κινηματογραφικών αναπαραστάσεων και της ιστορικής πραγματικότητας ένα βήμα παραπέρα: Έχοντας στο μυαλό μου ότι «η εικονογραφία είναι ένα είδος στενογραφίας – παρουσιάζει ένα χαρακτήρα με οικονομία και τον τοποθετεί με ταχύτητα»¹⁰, παρατήρησα ότι στις ταινίες είναι ιδιαίτερα χρήσιμη για την παρουσίαση των ομοφυλόφιλων χαρακτήρων μια στενογραφία που δίνει έμφαση στην εμφάνιση, το σώμα και τον τρόπο ομιλίας για να φανερωθεί ότι ο χαρακτήρας που βλέπουμε είναι ομοφυλόφιλος. Στηρίχτηκα, λοιπόν, σε θεωρητικές αναλύσεις για την θηλυπρεπή εμφάνιση, για την κοινωνική κατασκευή του σώματος και για τις γλώσσες των υποτελών και καταπιεσμένων κοινωνικών ομάδων για να αντιπαραβάλω τις ταινίες με την ομοφυλοφιλική πραγματικότητα.

Προβαίνω, τέλος, και αντί επιλόγου στη διατύπωση κάποιων γενικών συμπερασμάτων.

⁹ Palmer, *Κουλτούρες της νύχτας: Νυχτερινές περιηγήσεις στις ιστορίες παράβασης από το μεσαίωνα μέχρι σήμερα*, σελ.37

¹⁰ Ντάιερ, «Η στερεοτυπία», σελ. 64

1. ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

1.1. Επιτελεστικότητα και Στερεότυπα

Θα ισχυριστώ, περίπου αξιωματικά, ότι οι στερεοτυπικές αναπαραστάσεις στην κινηματογραφία παίζουν ένα ρόλο ανάλογο με αυτόν που, σύμφωνα με την αμερικανίδα φιλόσοφο Judith Butler, παίζει η έννοια και οι πρακτικές της επιτελεστικότητας στην εμπέδωση και τη συγκρότηση των φύλων και της σεξουαλικότητας.

Μπορούμε να συσχετίσουμε την επιτελεστικότητα του φύλου της Butler με την επιτελεστικότητα του στερεότυπου, και να πούμε ότι: όπως και τα φύλα (η ουσία τους, η νόρμες τους, η 'φύση' τους, οι διακρίσεις τους) συγκροτούνται στη βάση της καθημερινής τους σωματικής επανεπιβεβαίωσης και τοποθέτησης, έτσι και η αναπαράστασή τους, όχι μόνο για εισπρακτικούς λόγους, απαιτεί τη χρήση στερεότυπων για να καταφέρει να χωρέσει, μέσα στην περιορισμένη διάρκεια του μονταρισμένου χρόνου, όση περισσότερη από αυτή τη καθημερινή, ανεπαίσθητη και συνεχή κυριαρχική γλυπτική που τα σώματα υπόκεινται ελέω μιας δήθεν φυσικής ετεροφυλοφιλίας. Με κάποια δόση απλοϊκότητας θα έλεγα ότι τα αναπαραστατικά στερεότυπα γύρω από την ομοφυλοφιλία στον κινηματογράφο καθρεφτίζουν τις πρακτικές κυριαρχίας που μας υλοποιούν ως έμφυλα υποκείμενα. Το στερεότυπο είναι η καθημερινότητα στον κινηματογράφο.

Ταινίες όπως ο *Άγγελος*, το *Πάνω Κάτω και Πλαγίως* και το *Γαλάζιο Φόρεμα* παράγουν και αναπαράγουν, αντανακλούν και διδάσκουν το «ρυθμιστικό ιδανικό»

του φύλου. «[...] Η κατηγορία του «φύλου» είναι, ευθύς εξαρχής, κανονιστική»¹¹. Η έννοια της κανονιστικότητας λειτουργεί με τρόπο διττό, όπως και τα στερεότυπα: Πρώτον προϋποθέτει μια συγκεκριμένη “κανονική” σεξουαλικότητα (δηλαδή το πρότυπο της ετεροφυλοφιλίας), και δεύτερον, απαιτεί την παραγωγή των “κανονικών” κοινωνικών φύλων με συγκεκριμένο τρόπο και όχι το αντίθετο. Τα δύο αυτά συγκροτούν ένα είδος αναγκαστικής ετεροφυλοφιλίας ως υποχρεωτικής τάξης.

Αν έρθουμε τώρα σε αυτό που η Butler ονομάζει παραγωγή θα δούμε ότι «[...] το «φύλο» δεν λειτουργεί μόνο ως κανονιστικό πρότυπο, αλλά αποτελεί μέρος μιας ρυθμιστικής πρακτικής που παράγει τα σώματα τα οποία διέπει – της οποίας η ρυθμιστική ισχύς δηλαδή γίνεται σαφής ως ένα είδος παραγωγικής δύναμης, της δύναμης να παράγει (να οροθετεί, να θέτει σε κυκλοφορία, να διαφοροποιεί) τα σώματα που ελέγχει. Έτσι, το «φύλο» είναι ένα ρυθμιστικό ιδανικό η υλικοποίηση του οποίου επιβάλλεται, και αυτή η υλικοποίηση συντελείται (ή αποτυγχάνει να συντελεστεί) μέσα από συγκεκριμένες, εξαιρετικά ρυθμισμένες πρακτικές». Έχουμε να κάνουμε με μια κυκλική διαδικασία κατά την οποία «τα ρυθμιστικά κανονιστικά πρότυπα υλικοποιούν το «φύλο» και επιτυγχάνουν αυτή την υλικοποίηση μέσω μιας βίαιης επανεπιβεβαίωσης αυτών των κανονιστικών προτύπων»¹². Βέβαια, ό, τι έχουμε πει μέχρι τώρα δεν θέλει να καταδικάσει την ετεροφυλοφιλία ως σεξουαλική επιθυμία *per se*. Εκείνο στο οποίο επιθυμούμε να εστιάσουμε είναι η ιδιαίτερη κανονιστικότητα η οποία ιστορικά τη συνοδεύει (υλικές εκφάνσεις και προϋπόθεση της οποίας είναι και οι στερεοτυπικές αναπαραστάσεις για την ομοφυλοφιλία στον κινηματογράφο που θα αναλύσω αμέσως μετά).

¹¹ Judith Butler, «Σώματα που έχουν σημασία – Σχετικά με τα όρια του «φύλου» σε επίπεδο λόγου», στο Δ.Μακρυνιώτη, Κουζέλης Γεράσιμος (επιμ.), *Τα όρια του σώματος – Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, Νήσος, 2004, σελ. 182

¹² Butler, «Σώματα που έχουν σημασία – Σχετικά με τα όρια του «φύλου» σε επίπεδο λόγου», σελ. 182

Για τη Butler, πέρα από αυτές τις επιτελεστικές πράξεις που δημιουργούν την ψευδαίσθηση μιας εσωτερικής έμφυλης ουσίας, το φύλο δεν έχει καμία οντολογική υπόσταση. Τέτοιες επαναλαμβανόμενες κινήσεις, χειρονομίες, στάσεις και πράξεις παράγουν την εντύπωση μιας βαθύτερης και “αληθινής” ή “αυθεντικής” έμφυλης ταυτότητας, η οποία ενώ μοιάζει να είναι η γενεσιουργός τους αιτία, στην πραγματικότητα είναι το αποτέλεσμα τους. Αντίστοιχα, τα αναπαραστατικά στερεότυπα, ενώ δήθεν αποτελούν μια αντανάκλαση των κοινωνικών προκαταλήψεων, με βάθος και ουσία, με μερίδιο στο “σωστό” και την κοινή λογική, με ρίζωμα κοινωνικό και φυσιολογικό, στην πραγματικότητα (ανα-)παράγουν και ενισχύουν τις προκαταλήψεις αυτές. Τα στερεότυπα είναι με κάποιο τρόπο αναγκαία, οφείλουν δηλαδή να αναπαράγονται και να επαναλαμβάνονται διαρκώς, γιατί τα «σώματα δεν συμμορφώνονται ποτέ πλήρως προς τα κανονιστικά πρότυπα που ωθούν την υλικοποίησή τους»¹³. Είναι στο σημείο αυτό που μπορούμε να πούμε ότι και η «σεξουαλικότητα των φιλικών κειμένων» (Alexander Doty) δεν είναι ποτέ καθολικά συμμορφωμένη στις επιταγές της ετεροκανονικής κουλτούρας που τα παράγει και τα υλικοποιεί.

1.2. Η αναπαράσταση ως μορφή κοινωνικής αναπαραγωγής της σεξουαλικής τάξης

Η μαζική κουλτούρα αντανakλά κυρίαρχες αντιλήψεις ενώ ταυτόχρονα τις διδάσκει. Το πετυχαίνει μέσα από τη χρήση αναπαραστατικών στερεοτύπων. Τα στερεότυπα, λέει ο Richard Dyer, έχουν μια λειτουργία άσκησης ελέγχου μέσω μιας δήθεν

¹³ Butler, «Σώματα που έχουν σημασία – Σχετικά με τα όρια του «φύλου» σε επίπεδο λόγου», σελ. 182

σταθερής γνώσης¹⁴. Τα σταθερά τους “περιγράμματα” και η ατελείωτη επανάληψή τους μας επιβεβαιώνουν και μας καθησυχάζουν ασταμάτητα σχετικά με το τι γνωρίζουμε για κάποια κοινωνική ομάδα, είτε αυτή είναι μια queer¹⁵ ή ομοφυλόφιλη κοινότητα, είτε είναι η αφροαμερικάνικη κοινότητα των ΗΠΑ. Επαληθεύοντας μια γνώση σταθερή και αναλλοίωτη, μας διαβεβαιώνουν ότι κάθε φορά που κοιτάμε βλέπουμε το ίδιο πράγμα. Τα στερεότυπα έχουν να κάνουν με μορφές εικονογραφικής τυποποίησης της ομοφυλοφιλίας. Μορφές που συχνά είναι υποτιμητικές και προσβλητικές.

Αν και ο Dyer αναφέρεται στη στερεοτυπία που εμφανίζεται σε γαλλόφωνες και αγγλόφωνες ταινίες, νομίζω πως οι παρατηρήσεις του μπορούν να μεταφερθούν στον ελληνικό κινηματογράφο και πιο συγκεκριμένα στο σύνολο των επιλεγμένων ταινιών.

¹⁴ Richard Dyer, *The Culture of Queers*, London, Routledge, 2002, σελ. 131

¹⁵ Σε αυτό το σημείο θεωρώ σημαντικό να παραθέσω την ανάλυση και τους ορισμούς του όρου queer έτσι όπως τους διατυπώνει ο Doty στο δεύτερο βιβλίο του, *Flaming Classics: Queering the Film Cannon* New York, Routledge, 2000, αναπτύσσοντας έξι διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους χρησιμοποιείται το queerness.

1. Ως συνώνυμο είτε για τους gay, είτε για τις λεσβίες, είτε για τους bisexual.
2. Με τη χρήση της ομπρέλας, α) για να τους τοποθετήσει όλους μαζί χωρίς να δίνει σημασία στις διαφορές. β) για να περιγράψει ένα εύρος διαφορετικών μη straight θέσεων. γ) για να επικαλύψει περιοχές ανάμεσα σε gay και λεσβίες.
3. Για να περιγράψει την μη- straight δουλειά, θέση, απόλαυση και ανάγνωση ανθρώπων που δεν μοιράζονται τον ίδιο σεξουαλικό προσανατολισμό με αυτόν του κειμένου που παράγουν ή καταναλώνουν. (π.χ. ένας gay παίρνει ευχαρίστηση από ένα λεσβιακό έργο)
4. Για να εκφράσει κάθε μη κανονιστική έκφραση του φύλου, συμπεριλαμβανομένων αυτών που σχετίζονται με την straightness.
5. Για να περιγράψει μη straight πράγματα και καταστάσεις που δεν είναι ξεκάθαρα προσδιορισμένα ως gay, lesbian κτλ, αλλά μοιάζουν να τείνουν προς μια ή και περισσότερες κατηγορίες με αόριστο, μπερδεμένο ή ασυνάρτητο τρόπο.
6. Για να περιγράψει αυτά τα στοιχεία της θέασης, της πολιτισμικής γραφής, της παραγωγής και της κειμενικής κωδικοποίησης ως κάτι ξέχωρο από το εγκατεστημένο φύλο και τις κατηγορίες της σεξουαλικότητας και όχι ως αποτέλεσμα αόριστης και μπερδεμένης κωδικοποίησης ή θέσης.

Αφετηρία μου υπήρξε η άποψή του ότι «[...] ο κινηματογράφος χρησιμοποιεί ένα βασικό σύνολο οπτικών και ακουστικών σημείων, τα οποία δηλώνουν την ομοφυλοφιλία και συμπαραδηλώνουν τις αξίες που, στερεοτυπικά, συνδέονται μ' αυτή [...]. Η εικονογραφία είναι ένα είδος στενογραφίας – παρουσιάζει ένα χαρακτήρα με οικονομία και τον τοποθετεί με ταχύτητα»¹⁶. Όμως, η “στερεοτυπικότητα του στερεοτύπου”, η ανάγκη για ατελείωτη επανάληψη και αναπαραγωγή του, προδίδει τη βαθύτερη γνώση ότι στην πραγματικότητα καμία κοινωνική ομάδα δεν είναι σταθερά δομημένη και αμετάβλητη, και άρα δεν μπορεί να είναι σταθερά γνωστή και γνώσιμη. «Ωστόσο, και αυτό πρέπει να τονιστεί κατηγορηματικά, η ηγεμονία είναι μια έννοια ενεργητική – είναι κάτι που πρέπει να οικοδομείται και να ξανα-οικοδομείται ανελλιπώς, μπροστά στις ανεπιφύλαχτες και σαφείς αμφισβητήσεις της ηγεμονίας αυτής. Οι υπο-κουλτούρες των υποτελών τάξεων αμφισβητούν ξεκάθαρα την κουλτούρα των κυρίαρχων ομάδων»¹⁷.

Το στερεότυπο λειτουργεί ως αντίδοτο σε αυτή τη γνωσιολογική μας “ασθένεια”. Τα στερεότυπα είναι, σε τελική ανάλυση, ένα ψευδοφάρμακο για την “ανίατη” διαπίστωση ότι οι σχέσεις εξουσίας δεν είναι στατικές, ότι πρέπει να μεταποιούνται και να βεβαιώνονται ασταμάτητα. Τα στερεότυπα δεν είναι παρά ένα προσωπίο που επιλέγουμε να φοράμε σε αντικείμενα, καταστάσεις και πραγματικότητες που είναι ενοχλητικά ρευστές, παροδικές και ποτέ σταθερά γνωστές και γνώσιμες. Από την έννοια του στερεοτύπου οφείλουμε να κρατήσουμε την κανονιστικότητα που το συνοδεύει.

¹⁶ Ντάιερ, «Η στερεοτυπία», σελ. 63, 64

¹⁷ Ντάιερ, «Η στερεοτυπία», σελ. 60

1.3. Στερεότυπα, Άτομα, Τύποι μέλους: μια τριμερής ταξινόμηση

Οι στερεοτυπικές απεικονίσεις χρησιμοποιούνται με ένα συσσωρευτικό τρόπο. Ακολουθώντας τον Richard Dyer στο *The Culture of Queers* υποστηρίζω ότι τα στερεότυπα αποτελούν συνδυασμό και συμπύκνωση πολλών παραδόσεων αναπαράστασης¹⁸. Και μεταξύ τους όμως τα στερεότυπα έχουν τη δύναμη να συνδυάζονται ώστε να δημιουργούν ισχυρές αναπαραστάσεις. Κάτι τέτοιο προτείνει πως είναι δύσκολο να το βρούμε σε μια καθαρή μορφή ή να το ταξινομήσουμε σε γενεαλογικές σειρές εικονικής καταγωγής. Τα στερεότυπα γενικά και το κάθε στερεότυπο ξεχωριστά λειτουργούν ως εννοιολογικοί πυκνωτές που χρειάζονται ανάλυση, και, ως εκ τούτου, η κριτική τους επεξεργασία είναι μια αναλυτική εργασία, που επιχειρεί να αναγάγει σύνθετες μορφές σε στοιχειωδώς απλούστερες με σκοπό την ερμηνεία.

Ο Dyer δανειζόμενος εργαλεία από την κοινωνιολογική θεωρία υποστηρίζει μια τριμερή ανάλυση της ομοφυλόφιλης, αντρικής και γυναικείας, εικονογραφίας, εξετάζοντας ένα σύνολο γαλλικών ταινιών από το δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 40' και μετά¹⁹. Η ανάλυση αυτή, την οποία και θα δανειστώ, διακρίνει μεταξύ «στερεοτύπου», «κοινωνικού τύπου ή ατόμου» και «τύπου μέλους». Πιο απλά έχουμε να κάνουμε με στερεότυπα, άτομα και μέλη. Οι κατηγορίες αυτές συνιστούν τρεις διαφορετικούς, αν και αλληλεξαρτώμενους, τρόπους οργάνωσης των πληροφοριών που σχετίζονται με το πώς καταλαβαίνουμε τους ανθρώπους με τους οποίους ερχόμαστε σε επαφή, στα έργα τέχνης ή στη ζωή. Μέσω της σύνθεσης, του μοντάζ και του συμβολισμού, αντιστοιχίζονται με ένα σύνολο οπτικών και ακουστικών

¹⁸ Dyer, *The Culture of Queers*, σελ. 116-135

¹⁹ Ντάιερ, «Η στερεοτυπία», σελ. 55-56

σημείων τα οποία δηλώνουν την ομοφυλοφιλία και συμπαραδηλώνουν τις αξίες που, στερεοτυπικά, συνδέονται μ' αυτή και υλοποιούνται μέσω εικόνων αναγνωρίσιμων και έντονων που αφορούν στο ντύσιμο, στην ομιλία και στις κινήσεις ή στις χειρονομίες.

Οι τρεις κατηγορίες απορρέουν από την γενικότερη κατηγορία του «τύπου» που σύμφωνα με τον Dyer αναφέρεται σε οποιονδήποτε απλό, έντονο, αξέχαστο, εύκολα αντιληπτό και πλατιά αναγνωρίσιμο χαρακτηρισμό, στον οποίο αρκετά γνωρίσματα είναι προφανή και η αλλαγή ή η «εξέλιξη» διατηρείται σ' ένα μίνιμουμ ²⁰. Εντοπίζεται μια σύνδεση μεταξύ κοινωνικών τύπων και στερεότυπων: «Οι τύποι είναι παραδείγματα που δείχνουν αυτούς που ζουν με τους κανόνες της κοινωνίας (κοινωνικοί τύποι) και εκείνους που οι κανόνες αυτοί έχουν ως στόχο τους να τους αποκλείουν (στερεότυπα). Οι πρώτοι είναι ανοιχτοί, πιο εφήμεροι, πιο ελαστικοί, για να δημιουργούν την αίσθηση της ελευθερίας, της εκλογής, του αυτό-καθορισμού όσων ζουν μέσα στα πλαίσια της φυσικότητας. Τα πλαίσια αυτά, όμως, πρέπει να είναι ξεκάθαρα οριοθετημένα, κι έτσι τα στερεότυπα, ένας από τους μηχανισμούς διατήρησης του πλαισίου, είναι σταθερά, ανελαστικά, αμετάβλητα. [...] Επιπλέον, η δραματική, κωμική ή τρομακτική αξία των στερεότυπων, όπως υποστηρίζει ο Πωλ Ροκ, αποσκοπεί στο να καταδείξει πόσο σπουδαία είναι η ζωή που συμφωνεί με τους κανόνες»²¹. Όταν μιλάμε για στερεότυπα συχνά αναφερόμαστε σε υποτιμητικές και προσβλητικές αναπαραστάσεις, πολλές φορές ανακριβείς και διαστρεβλωτικές. Ο κοινωνικός τύπος, από την άλλη μεριά, συνδέεται με ερμηνείες για τους χαρακτήρες στη βάση προσωπικών διαθέσεων και ατομικών ψυχολογιών. Συνδέει την

²⁰ Ντάιερ, «Η στερεοτυπία», σελ. 57

²¹ Ντάιερ, «Η στερεοτυπία», σελ. 59

κωδικοποιημένη στους ρόλους πληροφορία με την ιδέα της προσωπικότητας – αποτελούν ψυχολογικά κατά κύριο λόγο συμπεράσματα.

Το άτομο, από την άλλη, και ο τρόπος που εικονογραφείται, συνιστούν μια εναλλακτική λύση στη διάπλαση ενός χαρακτήρα μέσω κοινωνικών τύπων, που για τον Dyer ισοδυναμεί πολλές φορές με τη διάπλαση του χαρακτήρα στη βάση της ατομικότητας. Πολλές φορές στις ταινίες που εξετάζω, οι ατομικοί ομοφυλόφιλοι χαρακτήρες έρχονται σε αντιπαράθεση με τις στερεότυπες εικόνες της ομοφυλοφιλίας: κατ' επέκταση, έρχονται σε αντίθεση με την φαντασιακή κοινότητα των ομοφυλόφιλων, όπως αυτή προβάλλεται από την ετεροκανονική ματιά. Σε αυτή την περίπτωση τα στερεότυπα παρουσιάζονται ταυτόχρονα με την ατομικότητα που τα ξεπερνά και είναι ο καλύτερος τρόπος για να διαχωριστούν από αυτά οι κεντρικοί ήρωες. «Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι ερμηνείες αυτές είχαν ένα προοδευτικό αντίκτυπο. Έδειξαν ότι οι ομοφυλόφιλοι είναι άνθρωποι – δηλαδή, ότι οι ομοφυλόφιλοι μπορούν να απεικονιστούν σύμφωνα με τις νόρμες του τι είναι ανθρώπινο σ' αυτή την κοινωνία. Το πρόβλημα είναι ότι οι νόρμες αυτές, με την υπογράμμιση της μοναδικότητας και της εσωτερικής δύναμης, τείνουν να αποτρέψουν τους ανθρώπους από το να βλέπουν τον εαυτό τους στη βάση της τάξης, του φύλου ή της φυλής. [...] Ιδιαίτερα το τέχνασμα του να στρέφεις τα άτομα ομοφυλόφιλους ενάντια στα στερεότυπα, δύσκολα μας επιτρέπει να σκεφτούμε ότι υπάρχει αλληλεγγύη, αδελφοσύνη, συλλογική ταυτότητα και δράση μεταξύ των ομοφυλόφιλων πρωταγωνιστών και της σεξουαλικής τους κάστας. Το καθαρό αποτέλεσμα των ταινιών αυτών είναι η τάση να τονίσουν την ομοφυλοφιλία σαν μια εκδοχή της προσωπικότητας, σαν ένα πρόβλημα για το οποίο υπάρχουν ατομικές μόνο λύσεις [...]. [...] Η βασική άρθρωση εξακολουθεί να είναι το άτομο ως μονάδα

ενάντια στην κοινωνία ως σύνολο, κι όχι το άτομο ως μέλος μιας καταπιεσμένης ομάδας»²².

Ο Dyer αναγνωρίζει κι έναν ακόμα τρόπο να αναπαρίστανται οι ομοφυλόφιλοι χαρακτήρες: τους «τύπους μέλους». Αυτοί δεν είναι ως προς τη μέθοδο κατασκευής τους (δηλαδή, στη χρήση έντονων, αναγνωρίσιμων εικόνων, στην απουσία εξέλιξης τους) διαφορετικοί από τους κοινωνικούς τύπους και τα στερεότυπα. Η διαφορά τους βρίσκεται στο ότι συσχετίζουν τον τύπο και την κοινωνική πραγματικότητα. «Συνδέονται με μια κατανόηση της ιστορίας στη βάση της ταξικής πάλης (αν και εδώ επεκτείνω την παραδοσιακή έννοια της τάξης για να συμπεριλάβω το γένος, τη φυλή και το φύλο). Οι κοινωνικοί τύποι και τα στερεότυπα συνδέονται με ψυχολογικές κατηγορίες, με είδη προσωπικότητας, εντός ή εκτός των πλαισίων μιας πολιτιστικής ηγεμονίας. Οι τύποι μέλους, αντίθετα, συνδέονται με ιστορικά και πολιτιστικά ειδικές και προσδιορισμένες κοινωνικές ομάδες ή τάξεις και με την πρακτική τους, που είναι έτοιμη να κινηθεί στο περιθώριο μιας πολιτιστικής ηγεμονίας [...]. Οι τύποι μέλους δεν αποκλείουν την τυποποίηση για να επιτευχθούν. Αντίθετα, χρησιμοποιούν την πιο “φανερή” τυποποίηση, το μελόδραμα, τη φαντασία και το μοντάζ. Μέσω αυτών των τεχνικών αφαιρείται η φυσικότητα από τα στερεότυπα και επιτρέπεται η κατανόηση των αληθινών και ιδεολογικών δυνάμεων που τα καθορίζουν»²³.

Στον παγκόσμιο κινηματογράφο, το αμερικάνικο western, ένα μέρος του ιταλικού κινηματογράφου και ένα μεγάλο μέρος του γαλλικού νουάρ είναι γεμάτα από παραδείγματα όπου εκτίθενται σχέσεις μεταξύ ανδρών. Καταστάσεις από τις οποίες «οι γυναίκες είναι εκτοπισμένες, υπάρχουν σαν ντεκόρ, φθίνουν, προδίδουν ή – αν

²² Ντάιερ, «Η στερεοτυπία», σελ. 72-73

²³ Ντάιερ, «Η στερεοτυπία», σελ. 57, 74

δεν προδίδουν – υπάρχουν ως διαρκής υπόμνηση της ανυπαρξίας»²⁴. Χαρακτήρες που ανταποκρίνονταν σε μια αισθητική σήμανση που τους κατέτασσε στο “λίγο παρακάτω από το αντρικό” και “λίγο παραπάνω από το γυναικείο” φύλο βρήκαν την πρώτη τους έκφραση σε φαρσοκωμωδίες παραγνωρισμένων/ψευδών ταυτοτήτων και τραβεστικού αστεϊσμού οι οποίες άντλησαν τα τυπολογικά τους γνωρίσματα από παλαιότερες θεατρικές παραδόσεις. Στις παραγωγές αυτές, η γυναικεία ενδυμασία λειτούργησε ως μια ακόμα δραματουργική συσκευή για κωμικά νούμερα²⁵. Η αναπαράσταση του ‘αληθινού άντρα’ κατασκευάστηκε ενδελεχώς, και κυρίως, στις ΗΠΑ, όπου, όπως υποστηρίζει ο Vito Russo , ο κινηματογράφος και το κυρίαρχο αρρενωπό πρότυπο εντός του απεικόνισαν μια Αμερικανική ήπειρο άγρια, μόλις πρόσφατα κατακτημένη και εν πολλοίς αδάμαστη ακόμα. Μια εποποιία αντρικού ηρωισμού, ρομάντζου και πνεύματος πρωτοπορίας απέρρευσε από την εικόνα της Αμερικής ως ‘άγριας’ Δύσης. Η ιδέα ότι η κατηγορία ‘αληθινός άντρας’ είναι πραγματική - ο άντρας που είναι δυνατός, σιωπηλός και επιδεικτικά απαθής, που αντιδρά γρήγορα στις προκλήσεις και δεν πολύ-θεωρητικοποιεί τις καταστάσεις της ζωής -, έκανε την γέννηση της ‘αδερφής’ (‘sissy’) μοιραία και αναπόφευκτη²⁶. Με αυτό τον τρόπο κατέστη δυνατή μια πρώτη άρθρωση της ουσίας του ομοφυλοφιλικού

²⁴ Αλέξης Δερμετζόγλου, «Εξασφάλιση ζωής για όλες τις ερωτικές επιλογές», στο *Φύλο και συμπεριφορά, η ομοφυλοφιλία στον κινηματογράφο, προσδοκίες και προσεγγίσεις*, Αθήνα, Επίκεντρο, 2008, σελ. 66

²⁵ Vito Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, , New york, HarperCollins, 1987 σελ. 9

²⁶ Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, σελ.8

στίγματος, της αποκαλούμενης αποτυχίας των ομοφυλόφιλων: να είναι κάτι λιγότερο από “αληθινοί άνδρες” ή “αληθινές γυναίκες”²⁷.

Βέβαια, η φιγούρα της ‘αδερφής’ (sissy) ως μετωνυμία της κοινωνικής σήμανσης “σαν γυναίκα”, “γυναικωτός” κ.λπ, δεν ταυτίστηκε απευθείας με την ομοφυλοφιλία. Όρισε περισσότερο ένα νέο πεδίο παρέμβασης για την ανδρική κυριαρχία εντός της νέας κοινωνικής κατηγορίας της αντρικής εφηβείας ή νεότητας. Νέοι που χαρακτηρίζονταν ότι μοιάζουν “σαν γυναίκες” θεωρήθηκαν απλά “παιδιά της μαμάς”, συμπτώματα μιας υπεραφθονίας γυναικείας φροντίδας. Ήταν λοιπόν αντρική υπόθεση η σωτηρία της αδύναμης νεολαίας και η αποκατάσταση της αρρενωπότητάς της. Η θηλυπρέπεια, αν και δεν ταυτίστηκε με την αντρική ομοφυλοφιλία, εντούτοις σύστησε ένα πεδίο ομοφοβικού κινδύνου, γιατί από ετεροφυλική σκοπιά, πίσω από κάθε τέτοια συμπεριφορά ενέδρευε η ομοφυλοφιλία. Η ίδια η ομοφυλοφιλία εμφανίστηκε στη μεγάλη και μικρή οθόνη ως ένας αφανής κίνδυνος: ή ακριβέστερα ως φόβος απέναντι στους “κινδύνους” που γεννούσε η παραποίηση και η σύγχυση μεταξύ των ξεκάθαρων αντρικών και γυναικείων κοινωνικών και σεξουαλικών ρόλων²⁸.

Από την άλλη «[...]τα είδη στα οποία εμφανίζονται πιο συχνά οι ομοφυλόφιλοι είναι η ταινία τρόμου και η κωμωδία»²⁹. Κάνοντας ένα βήμα παραπέρα, ισχυρίζομαι ότι το στερεότυπο του sissy χαρακτήρα συνδέθηκε με πολλαπλά είδη, όταν οι κινηματογραφικές παραγωγές στην ελληνική περίπτωση μετακινήθηκαν από την κωμωδία στο δράμα, με τους διαδεδομένους ψυχαναλυτικούς μύθους που συνέδεαν

²⁷ Τζακ Μπαμπούσιο, «Το camp και η ομοφυλόφιλη ευαισθησία», Ρίτσαρντ Ντάιερ, Καρολάιν Σέλντον, Τζακ Μπαμπούσιο, *Κινηματογράφος και ομοφυλοφιλία*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1991 σελ. 89

²⁸ Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, σελ. 10

²⁹ Ντάιερ, «Η στερεοτυπία», σελ. 59

αποκλειστικά τη γυναίκα και την υστερία. Η συσχέτιση θηλυκότητας και υστερίας είναι γνωστό μοτίβο σκέψης στον Φρόυντ. Αποτελεί προσωπική μου εκτίμηση ότι οι σημάνσεις και οι συνδηλώσεις αυτών των χαρακτηριστικών κλισέ μεταγγίστηκαν απευθείας στον sissy και το αποτέλεσμα ήταν η γνωστή σε όλους/-ες μας νευρωτική, κακιασμένη και μισαλλόδοξη “αδερφή” (“the miserable queen”).

Στην Ελλάδα, κατά τη διάρκεια της “χρυσής εποχής” του (δεκαετίες του 1950 και 1960), ο κινηματογράφος λειτούργησε κυρίως μέσα από κοινωνικά στερεότυπα κι ο ομοφυλόφιλος άντρας εκθηλώστηκε και συχνά αποτέλεσε κωμικό στοιχείο. Τη δεκαετία του 1950 άντρες τέτοιων χαρακτηριστικών εμφανίζονται σε πολλές κινηματογραφικές παραγωγές. Με τη μορφή καρικατούρας, δεν αντιμετωπίζονται με κακία, παρά αποτελούν ενδιάμεσους περιθωριακούς μεταξύ των κοινωνικών στρωμάτων. Ακόμη και οι ομοφυλόφιλοι σκηνοθέτες παρουσιάζουν αυτόν τον τύπο³⁰. Η ομοφοβική γελοιογράφηση χρησιμοποίησε κάποιες ιδιομορφίες που μπορεί να ξεκινούν από τον ενδυματολογικό κώδικα και να καταλήγουν σε γλωσσικές μορφές ετερότητας. «Πρόκειται για μια πρακτική που συναντάται στον κύριο κορμό της κωμωδιογραφίας και ξεκινά από τους εξευρωπαϊσμένους «Ντιντή, Λελέ, Κοκό», κατασκευασμένους σύμφωνα με την παράδοση της σκηνικής επιθεώρησης και εμφανιζόμενους ως δυσφημισμένα αντίβαρα απέναντι στον ρωμείο ανδρισμό (ταινίες Τσιφόρου και Λάσκου), για να καταλήξει στην επιτηδευμένη έκφραση της θηλυπρέπειας, όπως παγιώθηκε με ερμηνευτικό πρότυπο τον Σταύρο Παράβα»³¹. Τη δεκαετία του 1980, ο ελληνικός κινηματογράφος ακολούθησε το γκέι μονοπάτι ώστε να παράγει έντονα δράματα³². Όσο βαθιάει η δεκαετία του '80, προκρίνονται

³⁰ Δερμετζόγλου, «Εξασφάλιση ζωής για όλες τις ερωτικές επιλογές», σελ. 69

³¹ <http://avgi-anagnoseis.blogspot.gr/2011/02/queer.html>

Κωσταντίνος Κυριακός, Queer ταυτότητες και ελληνικός κινηματογράφος

³² http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rflagg/article/viewFile/6218/pdf_138

τραγικές αφηγήσεις για την ομοφυλοφιλία που εντέχνως αναδιπλώνονται σε μελό καταγγελίας. «Το ενδιαφέρον που έχει δημιουργήσει στην κοινή γνώμη το ομοφυλόφιλο κίνημα, με όπλο την πρόκληση και την ριζοσπαστικότητα του ομοφυλοφιλικού λόγου, έχουν έρθει έτσι κι αλλιώς από νωρίς να καλμάρουν τα ανόητα ρεπορτάζ/βιβλία-που-γίνονται-μπεστ-σέλλερ των ρεπόρτερ Βασίλη Καββαθά (Ωραίο το φουστάνι σου Γιώργο μου), Φώτη Σιούμπουρα (Πεζοδρόμιο: ομοφυλόφιλοι, τραβεστί, εγχειρισμένες, λεσβίες, διαφθορεία – πόρνες, προστάτες) και Πασχάλη Τσαρουχά (Αγόρια στην πορνεία). Σε αυτές τις πολιτισμικές παραγωγές η συζήτηση για την ομοφυλοφιλία μετατρέπεται σε μελόδραμα κοινωνικής καταγγελίας με μια σχετική πορνογραφική πινελιά»³³.

Η έλευση της ιδιωτικής τηλεόραση τη δεκαετία του '90, αν και πολλαπλασιάζει την ορατότητα και τη συζήτηση για την ομοφυλοφιλία, εντούτοις διεξάγει αυτή τη συζήτηση όχι με τους καταστατικούς όρους της ΑΚΟΕ (Απελευθερωτική Κίνηση Ομοφυλόφιλων Ελλάδας) ή των ριζοσπαστικών gay περιοδικών *Κράξιμο* και *Αμφί*, της δεκαετίας του 1980, αλλά με αντιδραστικούς όρους. Η εικόνα της τρανς και της κουτσομπόλας αδερφής που αναπαράχθηκαν μαζί από την ιδιωτική τηλεόραση τη δεκαετία του '90 κληροδοτήθηκαν απευθείας από τις βιντεοταινίες και το συντηρητικό τύπο της δεκαετίας του '80 ³⁴. Την ίδια άποψη φαίνεται να ενστερνίζεται ο Κωνσταντίνος Κυριακός όταν γράφει: «Ιστορίες παραβατικότητας στην έκφραση της ερωτικής επιθυμίας υπήρξαν ανέκαθεν στο ελληνικό σινεμά, ειδικά, όμως, σε ζητήματα συναφή με την σεξουαλικότητα· όταν δεν επιλέγονταν η σιωπή και η

Phevos Kallitsis, *Sexualities and Public Space in Greece: a Celluloid Quest*

³³ Παπανικολάου, «Στρέλλα – Μια ταινία για όλη την οικογένεια», σελ. 21-22

³⁴ Παπανικολάου, «Στρέλλα – Μια ταινία για όλη την οικογένεια», σελ. 23

συγκάλυψη, το βλέμμα της κυρίαρχης κινηματογραφικής τάσης ήταν είτε ηδονοβλεπτικό, είτε απορριπτικό και καταδικαστικό, ενοχικό και απολογητικό»³⁵.

Πολλοί αναλυτές της ελληνικής κινηματογραφίας τοποθετούν στην έναρξη αυτής της αργής πορείας προς την αναγνώριση της σεξουαλικής διαφοράς τον *Άγγελο* του Κατακουζηνού. Πρόκειται για μια ταινία που σόκαρε το ελληνικό κοινό και εξόργισε την ελληνική ΛεΓκαΤ (Λεσβιακή, Γκέι, Αμφί και Τρανς) κοινότητα. Υποστηρίχτηκε ότι το θέμα της μεταμόρφωσης του πρωταγωνιστή σε εκδιδόμενη τραβεστί κεφαλαιοποιείται πολιτισμικά «ως το ευανάγνωστο σύμπτωμα σε μια λαϊκή αφήγηση της ομοφυλοφιλίας ως παθολογίας»³⁶. Είναι το είδος του πολιτισμικού κεφαλαίου που διαμορφώνει και παιδαγωγεί ένα μεγάλο κοινό (κόβει περίπου μισό εκατομμύριο εισιτήρια), ως εκείνη την εποχή σχετικά αδιαμόρφωτο. Οι μνήμες των επαναστατημένων τραβεστί, της Πάολα³⁷ και της Μπέττυ³⁸ του '78 και του '80, έπρεπε να σβηστούν και να αντικατασταθούν από μια πληθώρα θεαμάτων με πιο βολικές πολιτικές αφετηρίες και προεκτάσεις. «Ο *Άγγελος* δίνει τη θέση του σε ακόμα πιο μελοδραματικές και συντηρητικές απομιμήσεις (μεταξύ των οποίων τα εμετικά *Αγόρια στην πορνεία* (the movie:1985) και *Ομοφυλόφιλοι* (1988)), και η ελληνική

³⁵ <http://avgi-anagnoseis.blogspot.gr/2011/02/queer.html>

Κωσταντίνος Κυριακός, *Queer ταυτότητες και ελληνικός κινηματογράφος*

³⁶ Παπανικολάου, «Στρέλλα –Μια ταινία για όλη την οικογένεια», σελ. 22

³⁷ Εκδιδόμενη τράνς, ποιήτρια, εκδότρια του περιοδικού το *Κράξιμο* (1982-1993) και ακτιβίστρια του ΛεΓκαΤ κινήματος

³⁸ Μπέττυ Βακαλίδου, εκδιδόμενη τρανς, συγγραφέας, ηθοποιός και ακτιβίστρια του ΛεΓκαΤ κινήματος

κοινωνία (βοηθώντας και του πανικού για το AIDS) συστρέφεται σε μια όλο και πιο φοβική αντιμετώπιση της σεξουαλικής διαφοράς»³⁹.

Πολλές από τις ταινίες τοποθετούν στην αφήγησή τους ομοφυλόφιλα άτομα με έναν στερεότυπο και συχνά προσβλητικό τρόπο. Είναι μάλλον εύκολο να κατηγορήσουμε κάποιες από τις ταινίες (*Άγγελος, Πάνω Κάτω και Πλαγίως, Γαλάζιο φόρεμα*) ότι κάνουν μια εσφαλμένη απεικόνιση της γκέι ζωής στην Ελλάδα, ή ότι αποτυγχάνουν να κάνουν τη διαφορά, αντίθετα από τις διακηρύξεις των σκηνοθετών τους⁴⁰. Με την ίδια κίνηση όμως, όπως έχω ήδη αναφέρει, προσφέρουν μια ακριβή εικόνα για το πώς η ομοφυλοφιλία προσλαμβάνεται στην Ελλάδα: Εκθηλυσμένες εκδοχές του έλληνα άντρα, ντροπή και βάρος για την οικογένεια, αναδίπλωση και εσωστρέφεια σε ένα γκέι κόσμο, underground μέρη στα οποία υπηρετείται η ψευδαίσθηση της κανονικότητας και της δύναμης, η δυνατότητα επιβίωσης μονάχα μέσω της πορνείας και της τέχνης, και συχνά ο συνδυασμός θλίψης και μελαγχολίας, ψυχολογικού τραυματισμού και ανικανότητα ένταξης στην κοινωνία (και όχι ανικανότητα της κοινωνίας να τους δεχτεί).⁴¹ Με δύο λόγια, οι ομοφυλόφιλοι στον ελληνικό κινηματογράφο, κατά τη διάρκεια των δεκαετιών 1980 και 1990, δεν αποτέλεσαν ανθρώπινες υπάρξεις, αλλά μια δραματική συσκευή που στοχεύει στο κέρδος και το σοκ.⁴² Σε αυτό το πολιτισμικό πλαίσιο, οι ρεαλιστικές και υπαρκτές εικόνες, όπως για παράδειγμα ενός γκέι ζευγαριού, περιπατητών και συνοδοιπόρων σε συναισθηματικές

³⁹ Παπανικολάου, «Στρέλλα –Μια ταινία για όλη την οικογένεια», σελ. 22 (βλ. επίσης Δημήτρης Τσαρμπούνης (επιμ), *Η Ιστορία του Λεσβιακού –Γκέι-Αμφί & Τρανς Κινήματος στην Ελλάδα: Μια πρώτη Αποτίμηση*, Αθήνα, Futura, 2008)

⁴⁰ <http://www.10percent.gr/old/issues/200604/12.html> συνέντευξη του Διαμαντόπουλου στο περιοδικό *10percent*. Βλ. επίσης την συνέντευξη του Κατακουζηνού στην εκπομπή *Μηχανή του Χρόνου*,

⁴¹ http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rlagg/article/viewFile/6218/pdf_138

Phevos Kallitsis, *Sexualities and Public Space in Greece: a Celluloid Quest*

⁴² Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, σελ. 172

και σεξουαλικές περιπέτειες, δεν βρήκαν την κινηματογραφική τους έκφραση και εξοβελίστηκαν.

Ας δούμε πώς χρησιμοποιείται ο *sissy* χαρακτήρας στις υπό εξέταση ταινίες μέσα από το φώς της τριμελούς διάκρισης που προτείνει ο Dyer. Στις ταινίες αυτοί οι *sissy* χαρακτήρες δεν καταλαμβάνουν πρωταγωνιστικούς ρόλους (με εξαίρεση το φιλμ *Γαλάζιο Φόρεμα*). Χαρακτηριστικά εικονογραφικά γνωρίσματα που τους αποδίδονται είναι: ο τρόπος βαδίσματος, σημάδια πολυτέλειας και σπατάλης, υπερβολική κομψότητα, λεπτολογία του περιποιημένου στυλ. Επιτελούν, όμως, μια ένδειξη του τι είδους κόσμος αποτελεί αυτό που λέμε γκέι κοινότητα, με μια σαφέστατη διάθεση δυσφήμισης και υποβάθμισης. Επίσης, προϊδεάζουν (στο βαθμό που απευθύνονται και σε ένα γκέι κοινό) για το τι είδους κοινωνικοποίηση περιμένει τους νέους γκέι άντρες που προσεγγίζουν για πρώτη φορά την κουλτούρα και την κοινότητα αυτή. Αυτή η ψυχολογικοποιημένη αναπαράσταση της γκέι κοινωνικοποίησης ως μοναχικής εμπειρίας συνδέεται με έναν ιδιαίτερο αισθητικό μανιερισμό που, και στα ελληνικά φιλμ, αφηγείται μια ομοφυλόφιλη ιστορία μόνο μέσα από την εξατομίκευση και την περιπτωσιολογία. Οι ομοφυλόφιλοι ήρωες παρουσιάζονται ξεκομμένοι από την γκέι κοινότητα, ενώ η τελευταία παρουσιάζεται αμφίθυμα, ως αντικείμενο αποστροφής ή, στην καλύτερη περίπτωση, αποδοχής και ανοχής. Η κοινωνική ένταξη των νέων γκέι αντρών, λοιπόν, είναι δυσοίωνα φορτισμένη.

Υποστηρίζω, βασιζόμενη στον Dyer, ότι η εικονογραφία του *sissy* χαρακτήρα μπορεί να λειτουργήσει σε τρία επίπεδα ανάλογα με τη δομή των ταινιών (τη στατική δομή, την οργάνωση δηλαδή του φιλμικού κόσμου υλικά και ιδεολογικά, και τη δυναμική δομή όπως εκφράζεται μέσα από την πλοκή⁴³). Πρώτον μπορεί να λειτουργήσει

⁴³ Ντάιερ, «Η στερεοτυπία», σελ. 65

στερεοτυπικά, πολλές φορές με τρόπο υποτιμητικό και προσβλητικό, είτε για να περιγράψει τον πρωταγωνιστή, ως άτομο και ως προσωπικότητα, είτε τον γκέι κοινωνικό του περίγυρο, δηλαδή ένα πλήθος δευτερευόντων χαρακτήρων. Στην επόμενη του εκδοχή ο *sissy* χρησιμοποιείται μεν στερεοτυπικά για να περιγράψει την όποια ομοφυλοφιλική κοινότητα, ο κεντρικός χαρακτήρας όμως, εξίσου ομοφυλόφιλος, διαχωρίζεται από αυτή ως άτομο. Τέτοιου τύπου αναπαραστάσεις, «ιδιαίτερα το τέχνασμα του να στρέφεις τα ομοφυλόφιλα άτομα ενάντια στα στερεότυπα, δύσκολα μας επιτρέπει να σκεφτούμε ότι υπάρχει αλληλεγγύη, αδελφοσύνη, συλλογική ταυτότητα και δράση μεταξύ των ομοφυλόφιλων πρωταγωνιστών και της σεξουαλικής τους κάστας. Το καθαρό αποτέλεσμα των ταινιών αυτών είναι η τάση να τονίσουν την ομοφυλοφιλία σαν μια εκδοχή της προσωπικότητας, σαν ένα πρόβλημα για το οποίο υπάρχουν ατομικές μόνο λύσεις»⁴⁴. Τέλος ο *sissy*, είτε περιγράφει τον κεντρικό ήρωα είτε τους φίλους ή εραστές του, μπορεί να αποτελεί έναν τύπο μέλους, δηλαδή ένα χαρακτήρα ενταγμένο μέσα σε μια κοινωνική καταπιεσμένη κοινωνική ομάδα. Παρατηρούμε ότι τα ίδια εικονογραφικά υλικά, καθώς οργανώνονται διαφορετικά στη δομή του κάθε φιλμ, έχουν διαφορετικές λειτουργίες και ερμηνείες πολλές φορές και μέσα στην ίδια ταινία.

Πιο συγκεκριμένα στο φιλμ *Άγγελος*, *sissy* χαρακτήρες περιστοιχίζουν τον κεντρικό ήρωα και λειτουργούν σε ένα πρώτο επίπεδο στερεοτυπικά. Αποτελούν τον κοινωνικό περίγυρο του υπόκοσμου της τραβεστί και τρανσέξουαλ πορνείας και την υποκουλτούρα τους. Σε ένα δεύτερο επίπεδο οι χαρακτήρες αυτοί αποτελούν τύπους μέλους μιας κοινότητας από την οποία ο ήρωας, ως άτομο, αποστασιοποιείται. Ωστόσο, η αλληλεγγύη απέναντι στην κοινή κακή μοίρα ενσωματώνει σιγά σιγά και τον κεντρικό ήρωα. Στο περιβάλλον όμως της δυστυχίας, που είναι τοποθετημένο

⁴⁴ Ντάιερ, «Η στερεοτυπία», σελ. 73

συνολικά το δράμα, αυτή η ενσωμάτωση σε μια κοινότητα καταπιεσμένων (από την κοινωνία και την αντρική μαστροπεία), εμφανίζεται περισσότερο σαν αφομοίωση από ένα σκοτεινό και μη φυσιολογικό κόσμο. Στο *Μετέωρο και Σκιά*, και συγκεκριμένα στη νυχτερινή παρέα του Ζαπτείου, της οποίας ο Λαπαθιώτης είναι μέλος, βλέπουμε μια κατ' εξαίρεση απεικόνιση του εν λόγω κινηματογραφικού χαρακτήρα που δεν ταυτίζεται με στερεότυπα. Η 'διπλή ζωή' σκεπάζει τους μετέχοντες στην ομήγυρη και πλανάται η υποψία ότι την ημέρα αυτοί οι 'sissy' χαρακτήρες επιτελούν συμβατικούς αντρικούς ρόλους. Κάτι που επαληθεύεται στην περίπτωση του Μήτσου Παπανικολάου, φίλου του Λαπαθιώτη, που την ημέρα δουλεύει ως μεταφραστής. Ως χαρακτήρες ανυψώνονται όχι μόνο από την συνύπαρξή τους με τον εξιδανικευμένο ποιητή, αλλά και μέσα από την υψηλή πνευματικότητα και τη γλώσσα που χρησιμοποιούν, το μαύρο χιούμορ και την πολυγλωσσία που τους αποδίδονται. Η κοινωνική τους θέση δεν παρουσιάζεται υποβαθμισμένη ούτε υπο-κοσμική. Την ημέρα αυτές οι sissies είναι οι κύριοι *Τσιρίμης*, *Βακιώτης*, *Κέφαλος*, ενώ το βράδυ μετατρέπονται σε *Μαρκησία*, *αδελφή του ελέους* και *Mr. Caps*. Ο Ναπολέον Λαπαθιώτης – η *νυχτερίδα* – είναι ομόλογός τους, είναι ένας από αυτούς. Σε αυτή την απεικόνιση συντηρείται η ατομικότητα του ποιητή, που στο τέλος θα γίνει κυρίαρχη, οδηγώντας το Λαπαθιώτη σε υπαρξιακό αδιέξοδο. Πλην όμως είναι φοβερά ενισχυμένη η αντίληψη της κατανόησης των χαρακτήρων μέσα από τη συσχέτισή τους με την κοινωνική πραγματικότητα. Οι τύποι μέλους που μας δείχνει ο Σπετσιώτης συνδέονται με ιστορικά και πολιτιστικά ειδικές και προσδιορισμένες κοινωνικές ομάδες ή τάξεις και με την πρακτική τους, και εικονογραφείται ο τρόπος που κινούνται στο περιθώριο μιας πολιτιστικής ηγεμονίας. Η απεικόνιση αντανακλά στάσεις της γενιάς του 70' σχετικά με την αιγιματικότητα και το ενδιαφέρον του περιθωρίου και των νέων αστικών ηθών, όπως εκφράστηκαν κυρίως μέσα από το

έργο του Ηλία Πετρόπουλου και την αστική λαογραφία. Ο Σπετσιώτης όμως πάει ένα βήμα παραπέρα και καλλιεργεί την συμπάθεια, το σεβασμό και ενδεχομένως την ταύτιση, με τρόπο που είναι σαν να απευθύνεται, για πρώτη ίσως φορά στον ελληνικό κινηματογράφο, στο γκέι κοινό.

Στο *Πάνω Κάτω και Πλαγίως* διασταυρωνόμαστε με τη sissy φιγούρα μόνο πλαγίως: μέσα από το βλέμμα του κεντρικού ήρωα *Σταύρου* που διασταυρώνεται με τους δύο ανοιχτά γκέι μεσήλικες άντρες, στη σκηνή που ο πρώτος μπαίνει σε μια ταβέρνα, προδίδεται η αίσθηση ενός χάσματος που δεν είναι μόνο ηλικιακό. Η στάση του πρωταγωνιστή είναι μια κλισιαρισμένη στάση ανοχής απέναντι σε αυτό που απεύχεται να γίνει. Μπορούμε να διαβάσουμε στην ταινία τον διαχωρισμό του λευκού, μεσοαστού ομοφυλόφιλου, από ένα σύνολο λαϊκών εκφράσεων της ομοφυλοφιλίας. Το χάσμα αυτό γίνεται μεγαλύτερο, όταν ο πρωταγωνιστής και ο δόκιμος ναύτης που μόλις γνώρισε στην ταβέρνα (για τους οποίους το σενάριο υπαινίσσεται συνδηλωτικά μόνο ότι ερωτεύονται και γίνονται ζευγάρι) έρχονται σε επαφή με τον κόσμο της τραβεστί πορνείας στη Συγγρού. Εκεί, στο πρόσωπο μιας εκδιδόμενης τραβεστί θα βρούμε τα δύο στερεότυπα σε ένα. Η υστερική αδερφή, ντυμένη γυναίκα, που με τη ρουφιασιά της προδίδει το μυστικό της ομοφυλοφιλίας του πρωταγωνιστή στη μητέρα του, είναι το ίδιο πρόσωπο που προς το τέλος της ταινίας εμφανίζεται ως κωμική ‘sissy’ που βάζει σε μελάδες τον αρρενωπό ταξιτζή ξάδελφό της, ο οποίος, δεν λείπουν οι φορές, που τη συνετίζει με σφαλιάρες. Μέσα από όλες αυτές τις “κωμικές” περιστάσεις, ο πρωταγωνιστής και ο σύντροφός του διαχωρίζονται ως ομοφυλόφιλα άτομα από τη στερεοτυπική αναπαράσταση άλλων ομοφυλόφιλων χαρακτήρων και το αποτέλεσμα ενισχύει την τάση να παρουσιάζεται η ομοφυλοφιλία σαν μια εκδοχή της προσωπικότητας, σαν ένα “πρόβλημα” για το οποίο υπάρχουν ατομικές και ιδιωτικές μόνο λύσεις.

Ο *sissy* χαρακτήρας ή η υστερική του εκδοχή, η *'miserable queen'*, απουσιάζουν από το φιλμ *Καβάφης*. Αυτό δεν σημαίνει ότι το φιλμ είναι απαλλαγμένο από στερεοτυπικές αντιλήψεις και αναπαραστάσεις για την ομοφυλοφιλία. Αντίθετα, στερεοτυπικές συμπαραδηλώσεις είναι παρούσες, είτε ξεκάθαρα, είτε συγκαλυμμένα, στην εικονογραφία της ταινίας (όπως η εξαιτομικευτική απεικόνιση του νεαρού ομοφυλόφιλου ως λυπημένου και μελαγχολικού). Το υψηλό ύφος που ο Σμαραγδής επιθυμεί να δημιουργήσει δεν αφήνει χώρο για καταστάσεις που σχετίζονται με την κωμικότητα. Τα πράγματα όμως είναι διαφορετικά στο *Γαλάζιο Φόρεμα* όπου και οι δύο στερεοτυπικές ποιότητες αποδίδονται στο πρωταγωνιστή. Ο Γιώργος αποτελεί μια καρικατούρα, τόσο που η κεντρικά τραγική ηρωίδα παραμένει η μητέρα του. Όσο κι αν οι ανάδρομες αφηγήσεις στρεβλώνουν την χρονική διαδοχή, η ομοφυλοφιλία του Γιώργου περιγράφεται ως μια επιδεινούμενη ασθένεια⁴⁵. Στο μεταξύ, στο διάστημα από την παιδική ηλικία μέχρι την αλλαγή φύλου και το φόνο της μητέρας του, βρίσκεται μόνιμα σε υστερία, ουρλιάζει και κατηγορεί τους πάντες γύρω του. Λίγα περιθώρια αφήνονται από το σκηνοθέτη για να δούμε το Γιώργο ως ανθρώπινο. Έχουμε λοιπόν σε αυτή την περίπτωση μια ιδιότυπη προβολή που ενώ βασίζεται στην κατασκευή του ομοφυλόφιλου στη βάση της ατομικότητας, εντούτοις το άτομο αυτό κατασκευάζεται με τους πλέον εξόφθαλμους στερεοτυπικούς τρόπους. Η παρέα των τραβεστί και τρανς που δούλεψαν μαζί ως θίασος αποτελείται από χαρακτήρες που θα αποκαλούσαμε τύπους μέλους. Στις σκηνές που εμφανίζονται βρίσκονται όλοι μαζί, αστειεύονται και διασκεδάζουν. Στη *Στρέλλα* ο *sissy* χαρακτήρας, ο Άλεξ, είναι ένας από τους πιο στενούς φίλους της πρωταγωνίστριας. Είναι ένα από τα μέλη αυτού που η Στρέλλα αποκαλεί οικογένειά της. Παρουσιάζεται έξυπνος, συναισθηματικός και με ιδιαίτερη αγάπη για την τοξικοεξαρτημένη μητέρα του στην οποία στέλνει και

⁴⁵ http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rlagg/article/viewFile/6218/pdf_138

Phevos Kallitsis, *Sexualities and Public Space in Greece: a Celluloid Quest*

χρήματα. Επιθυμεί να γίνει κομμωτής και αναλαμβάνει το παιδί της μητέρας του που, μετά το θάνατό της, παρουσιάζεται να εντάσσεται χωρίς προβλήματα στη νέα του queer οικογένεια. Ο Άλεξ, λοιπόν, αποτελεί τύπο μέλους σε μια διευρυμένη ομο-/αμφι-/τρανσεξουαλική κοινότητα που εκφράζεται μέσα από αυτή την queer οικογένεια.

Σε κάποιες από τις ταινίες του υλικού, δομικό ρόλο κατέχει η στερεοτυπική απεικόνιση και αντιμετώπιση των ομοφυλόφιλων σχέσεων και των ομοφυλόφιλων χαρακτήρων σύμφωνα με τους ετεροφυλόφιλους σεξουαλικούς ρόλους⁴⁶. Σε ορισμένες από τις περιπτώσεις όπου το οικογενειακό περιβάλλον είναι ο τόπος της πλοκής, η μόνιμη ομοφυλοφιλική σχέση θεματοποιείται με τους όρους της πυρηνικής πατριαρχικής οικογένειας. Η οικογένεια έχει αποτελέσει μια ισχυρή διαλογική «συσκευή» που προϋποθέτει ως θεμέλιό της ετεροφυλικά ζευγαρώματα.⁴⁷ Όταν η ομοφυλοφιλική σχέση παρουσιάζεται κατ' αναλογία με τον ετεροφυλικό δεσμό ζεύγους, στην ουσία επαναλαμβάνεται το επιχείρημα που θεμελιώνει την φυσικότητα της ετεροφυλοφιλίας στην τεκνοποιία. Με αυτό τον τρόπο επιτείνεται η στερεότυπη αντίληψη της ομοφυλοφιλίας ως άγονου και στείρου έρωτα.

Στα δύο δράματα, *Άγγελος* και *Γαλάζιο Φόρεμα*, οι χαρακτήρες που δημιουργούν ομοφυλόφιλες ερωτικές σχέσεις (κυρίως οι κεντρικοί ήρωες συνδέονται ερωτικά με εξίσου κεντρικά πρόσωπα, ή περιφερειακούς ρόλους που κάνουν μόνο σύντομες εμφανίσεις) παρουσιάζονται ως ο άντρας και η γυναίκα της σχέσης. Σε διάφορες σκηνές κυριαρχίας, παρουσιάζεται η πλεονάζουσα αρρενωπότητα του ενός, μέσα από την τραχιά φωνή του, τον τρόπο ντυσίματος, τη σωματοδομή και την αναιδία του

⁴⁶ Ντάιερ, «Η στερεοτυπία», σελ. 61

⁴⁷ Christopher Pullen, «The Films of Ducastel and Matineau: Gay Identity, the Family, and the Autobiographical Self», Robin Griffiths (επιμ.), *Queer Cinema in Europe*, UK, Intellect Books, 2008, σελ.49-61

συμπεριφορά. Οι τσακωμοί των ζευγαριών δομούνται γύρω από την ζήλεια με τρόπο που θυμίζει έντονα την ετεροφυλόφιλη αντρική ζήλεια.

«[...]Φαίνεται ότι ο κινηματογράφος αισθάνεται πάντα την ανάγκη να ξαναδημιουργήσει την κοινωνική ανισότητα της ετεροφυλοφιλίας μέσα στην ομοφυλοφιλία. Με αυτό εννοώ ότι, ενώ οι ετεροφυλόφιλες σχέσεις περιλαμβάνουν ανθρώπους κοινωνικά άνισους (ή καταπιεστές και καταπιεζόμενους, άνδρες και γυναίκες – μια ανισότητα που, ενώ δεν είναι ανυπέρβλητη, υπάρχει πάντα ως πρόβλημα στις ετεροφυλόφιλες σχέσεις, - οι ομοφυλόφιλες σχέσεις περιλαμβάνουν δύο ανθρώπους που, από την έποψη του φύλου, είναι ίσοι (είναι και οι δύο είτε άνδρες, είτε γυναίκες). Ωστόσο, ο κινηματογράφος σπάνια το παραδέχεται κι έτσι παράγει άλλες μορφές κοινωνικής ανισότητας, οι οποίες φαίνονται να παίζουν πρωτεύοντα ρόλο στον προσδιορισμό της φύσης της ομοφυλόφιλης σχέσης»⁴⁸. Στον Άγγελο, η συμβίωση του πρωταγωνιστή στο μικρό διαμέρισμα με το σύντροφό του Μιχάλη αναπαράγει τα στερεότυπα της ετεροκανονικής συμβίωσης, με τον Άγγελο στο ρόλο της νοικοκυράς και το Μιχάλη στο ρόλο του αφέντη κουβαλητή - κάτι που ενισχύεται από τις σκηνές ζηλοτυπίας του Άγγελου. Τα κλισέ που ερεθίζουν το ομοφοβικό κοινό επισκιάζουν την προφανέστατη αντίφαση του να ζεις ως ερωτευμένο ζευγάρι με τον προαγωγό σου - του να λατρεύεις τον εκμεταλλευτή σου. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, ο προσδιορισμένος γκέι φαίνεται να είναι ο αντίζηλος της γυναίκας, καταδικασμένος να κάνει ό, τι μπορεί – ή θα μπορούσε – να κάνει πραγματικά μόνο μια γυναίκα. Στο Γαλάζιο Φόρεμα ο πρωταγωνιστής, αρνούμενος το ρόλο της γυναίκας στο σπίτι, καβγαδίζει με τον εραστή του. Ο καβγάς τρέπεται σε βιαιοπραγία και ο δεύτερος καίει το πρόσωπο του πρώτου, σημαδεύοντας τον για

⁴⁸ Ντάιερ, «Η στερεοτυπία», σελ. 67

πάντα. Η έμφαση δίνεται στο ότι η σχέση των δύο αντρών θεμελιώνεται στην φυσική κυριαρχία μάλλον, παρά στη συμπάθεια και την αγάπη.

Η φυσική κυριαρχία μέσω της σωματικής βίας δεν παρουσιάζεται μόνο μέσα στο πλαίσιο της ομοφυλοφιλικής ερωτικής σχέσης, αλλά και σαν φόβητρο της κοινωνίας απέναντι στους ομοφυλόφιλους. Η αντρική παρέμβαση απέναντι στην ομοφυλοφιλική επιθυμία είναι ορατή στις ταινίες. Η παρέμβαση αυτή φτάνει στην ασυγκράτητη βία όταν, στο πλαίσιο μιας διαπραγμάτευσης που οδηγείται σε αδιέξοδο, η αντρική κυριαρχία αντικρίζει το δυσβάσταχτο φως της μη αντιστρεπτής απόφασης για ομόφυλη επιθυμία. Ακόμα και η αστυνομία, ως ανδρικός δημόσιος θεσμός, εφαρμόζει πάνω σε ομοφυλόφιλους, τραβεστί και τρανς το νόμο της πολιτείας, που στην περίπτωση αυτή είναι ο νόμος του Πατέρα-Αφέντη. Από την άλλη, με την αναπαράσταση της αστυνομικής βίας ή της αυτοδικίας από ‘αγανακτισμένους’ ηθικά πολίτες συντελείται μια σύνδεση μεταξύ πολιτικής και σεξουαλικότητας. Πιο συγκεκριμένα, μέσα στις αλυσιδωτές αντιδράσεις της καταστολής παρουσιάζεται η σύνδεση πολιτικής διαφωνίας και σεξουαλικής ‘παράβασης’ . . . Ας θυμίσουμε την αστυνομική έφοδο σε πάρκο όπου γινόταν cruising⁴⁹ στον *Άγγελο*, τις σειρήνες των περιπολικών που απειλούν με άφιξη κατά τον καβγά των τραβεστί στο *Πάνω Κάτω και Πλαγίως*, τη σύλληψη και φυλάκιση του πρωταγωνιστή στο *Γαλάζιο Φόρεμα*. Οι σκηνές αυτές είναι τόσο αποσπασματικές που δεν καταφέρνουν να σταθεροποιήσουν αυτή τη σύνδεση.

Στις υπό εξέταση ταινίες επαναλαμβάνεται με διαφορετική ένταση το στερεότυπο της καταδίκης της ομοφυλοφιλίας ως άγονου και στείρου έρωτα. Με τρόπους όχι πάντα άμεσους υποδηλώνεται η γκροτέσκα στειρότητα του άντρα που αγαπάει έναν

⁴⁹ Βόλτα σε νυχτερινό πάρκο ή τοποθεσία που συχνάζουν ομοφυλόφιλοι με σκοπό την εύρεση σεξουαλικού συντρόφου.

άλλον άντρα. Πολλές φορές, όχι τυχαία, η αντίληψη αυτή τοποθετείται στα χείλη της μητέρας, η οποία θρηνεί αναλογιζόμενη τον άγονο και στείρο ομοφυλοφιλικό έρωτα εντός του πεδίου της δικαιοδοσίας που της παραχωρείται από τον άντρα: του πεδίου της αναπαραγωγής που τη μετατρέπει σε σύμβολο της γονιμότητας. Στο *Μετέωρο και Σκιά* πριν από το θάνατό της, η μητέρα του Λαπαθιώτη ενσκήπτει στην αντίληψη της ομοφυλοφιλίας ως άγονου, μη αναπαραγωγικού έρωτα, χωρίς να αντιλαμβάνεται ότι οι γάτες του γιου της είναι τα συμβολικά παιδαία των ανθρώπων που δεν επιθυμούν να διαφεντεύουν. Η διαδοχή των σκηνών από την απογοητευμένη μητέρα στην υποφωτισμένη κρύπτη της λαϊκής ερωτικής γιορτής, είναι και η κοινοποίηση της κατάφασης του ποιητή στη σαρκική πλευρά του έρωτα και της εγκατάλειψης της ρομαντικής του σύλληψης, στην οικοδόμηση της οποίας είχε συμβάλει τα μέγιστα η μητέρα του ως ο ένας πόλος (ο αριστοκρατικός) της ερωτικής συγκρότησης του ποιητή. Είναι μια αριστοκρατική σύλληψη της ομοφυλοφιλίας κατά την οποία ο ομοερωτισμός είναι αποδεκτός μεταξύ ομότιμων. Στην γιορτινή κρύπτη, όμως, οι ήχοι του τραγουδιού, των εύθυμων συζητήσεων και των ερωτικών πειραγμάτων στα Καλιαρντά ντύνουν ένα αμιγώς χαρακτηριστικό κινούμενο πλάνο που στην κίνησή του διασχίζει και θολώνει τα όρια όχι μόνο των ερωτικών αλλά και ευρύτερα των κοινωνικών ταυτοτήτων. Αυτό που στο *Μετέωρο και Σκιά* αντιμετωπίζεται με τη μετάβαση από τη μια οικογένεια στην άλλη (στη διαδοχή των παραπάνω πλάνων), στο *Πάνω Κάτω και Πλαγίως* αντισταθμίζεται με ένα ρηχό σεναριακό τέχνασμα: Πριν η Μαρία (μητέρα) αποδεχτεί τη νέα κατάσταση (ότι ο γιός της είναι ομοφυλόφιλος), κλαίει με λυγμούς. Ίσως γιατί ως μάνα, ως ‘σύμβολο της μητρότητας’ και της ‘ιερής αναπαραγωγής’, αναλογίζεται και εκείνη την στειρότητα της ομοφυλοφιλίας (κλαίει για το εγγονάκι που δεν θα έχει). Στον αντίποδα, όμως, ο

Κακογιάννης δείχνει ότι μπορείς να κάνεις κι άλλα πράγματα για την πατρίδα σου πέρα από «έναν έλληνα ακόμα», όπως ... το να συλλαμβάνεις τρομοκράτες (sic).

Όταν προσπαθούμε να συνδέσουμε την ομοφυλοφιλία με την υπόσχεση για μια κανονική ζωή, για ευτυχία, επιθυμία και έρωτα, αναγκαία τοποθετούμαστε εντός του θεσμού της οικογένειας και την αποφασιστική σημασία που θα έχει η αποδοχή ή μη της γκέι ταυτότητας στο εσωτερικό της. Παρατηρώ, αξιοποιώντας τα σχόλια του Christopher Pullen ⁵⁰ για τις ταινίες των Francois Ozon, *Sitcom* (1998) και Sebastien Lifshitz, *Presque Rien* (2000), ότι στις ταινίες μου ο συνδυασμός εξομολογητικού coming out, (νέο)ελληνικής οικογένειας και δραματικού ρεαλισμού ενδιαφέρεται για το δράμα των ηρώων σε σχέση με την οικογενειακή ζωή, και όχι για την ομαλή καθημερινότητα ή την καλώς εννοούμενη ρουτίνα της. Γενικά, ο κανόνας της αναπαράστασης είναι η κατάσταση οικογενειακής έκτακτης ανάγκης που λειτουργεί ως η θερμοκοιτίδα του δράματος. Μέσα σε αυτό το περιβάλλον ο ομοφυλόφιλος ήρωας γίνεται αποδέκτης μιας σκληρότητας ολωσδιόλου αντίθετης από την ευαισθησία που τον χαρακτηρίζει.

Μέσα σε αυτές τις συνθήκες, ο τρόπος που ο νεαρός ομοφυλόφιλος συνδέεται, ή μπορεί να συνδεθεί, με την οικογένειά του είναι μοναχά στο φως του έκτακτου και της εξαιρετικότητας, διότι η ταυτότητα του απειλεί όλες τις υπόλοιπες στερεοτυπικές αναπαραστάσεις της ελληνικής οικογένειας με διάλυση. Αυτή η ελλειμματικότητα της οικογενειακής αποδοχής είναι που συνήθως κάνει τον ομοφυλόφιλο μια φιγούρα μη πλήρη και μη κανονική, μονίμως σε εκκρεμότητα και μελαγχολία.

⁵⁰ Pullen, «The Films of Ducastel and Matineau: Gay Identity, the Family, and the Autibiographical Self», σελ. 49-61

Στον *Άγγελο*, απεικονίζεται η προβληματική σχέση με την οικογένεια και η ρήξη με αυτή μετά την αποκάλυψη του μυστικού εαυτού. Ο πατέρας αυτοκτονεί κατόπιν βία, ενώ η μάνα δεν δείχνει να πειράζεται, ούτε από την αυτοκτονία, ούτε από την ομοφυλοφιλική πορνεία του γιού της, δείχνοντας ότι ως πρώην πόρνη έχουν δει τα μάτια της πολλά, δημιουργώντας έτσι σημάμσεις για μια οικογενειακή, κληρονομήσιμη κλίση προς την ανηθικότητα.

Στο *Μετέωρο και Σκιά* γίνεται μια ενδιαφέρουσα νύξη για τον ορισμό της οικογένειας με πιο διευρυμένα κριτήρια. Αν και τονίζεται η σχέση και συμβίωση του ποιητή με την μητέρα του, μεγάλη έμφαση δίνεται, επίσης, στους φίλους του ποιητή, που μπορούν κάλλιστα να έχουν υπάρξει και εραστές του. Άλλωστε, όταν ο ποιητής μυεί στη νυχτερινή παρέα του Ζαπτείου τον συγγραφέα Νίκο Αλίνη, διαβεβαιώνει τον Θάνο Rogiron ότι ο τελευταίος είναι της οικογενείας (“...de la famille”). Επίσης, σημαντική είναι στην ταινία η συνύπαρξη, ενίοτε ερωτική, με τον κόσμο του νυχτερινού περιθωρίου της Αθήνας.

Στο *Πάνω Κάτω και Πλαγίως* φαίνεται ότι η οικογένεια μπορεί να απορροφήσει τους κραδασμούς μιας τέτοιας αποκάλυψης, στο βαθμό που οι συνέπειές της δεν θα διαρρεύσουν από τους τέσσερεις τοίχους της οικογενειακής οικίας. Στο βαθμό δηλαδή που η ομοφυλοφιλία παραμένει εντός της ιδιωτικής σφαίρας. Συναγορεύει σε αυτό και το γεγονός ότι η οποιαδήποτε δημόσια και ανοιχτή έκφανση της ομοφυλοφιλίας στο φιλμ είναι μειωτική. Αρκεί να σκεφτεί κανείς τις τραβεστί οι οποίες στο φιλμ παρουσιάζονται ως ένα αξεδιάλυτο κουβάρι μικροπρέπειας που δίνεται βορά στο ομοφοβικό γέλιο (σε αυτή την ιδιωτική αντίληψη της ομοφυλοφιλίας θα επανέλθω στο κεφάλαιο που πραγματεύεται τις σχέσεις δημόσιου-ιδιωτικού ομοφυλοφιλικού έρωτα και κατ’ επέκταση χώρου).

Στο *Γαλάζιο Φόρεμα* ο πρωταγωνιστής παρουσιάζεται ως ένα οικογενειακό παράσιτο για όλους: τη μάνα του, τις αδερφές του, την αρραβωνιαστικιά του και τους εραστές του. Ακόμα και μετά την εγχείριση αλλαγής φύλου, ως Βέρα, συνεχίζει να ζει με τον ίδιο τρόπο. Αποκρύπτει το παρελθόν της από τον σύζυγό της, αποτυγχάνει ως περφόρμερ, πάει φυλακή, και προσπαθεί αποτυχημένα να υιοθετήσει ένα παιδί. Πραγματικά, η αλλαγή φύλου μπορεί να ιδωθεί ως προσαρμογή στις κυρίαρχες οικογενειακές νόρμες, ως μάσκα για να κρύψει την ομοφυλοφιλία του. Στο φιλμ φαίνεται ότι η μοναδική οικογένεια που βρήκε ο ήρωας είναι μια κατ' επιλογήν οικογένεια. Η παρέα των τραβεστί και τρανς που δούλεψαν μαζί ως θίασος. Αλλά ακόμα κι αυτή τη συνέχει το αμοιβαίο κέρδος και χωρίς αυτό ως προϋπόθεση διαλύεται.

Πρέπει να σημειωθεί ότι η σχέση μεταξύ μητέρας και γιού θεματοποιείται στα πέντε από τα έξι φιλμ (με εξαίρεση τη *Στρέλλα*⁵¹). Μια πιο ιστορική κατανόηση της αναπαράστασης αυτής της σχέσης κάνει χρήσιμη τη διάκριση δύο νοηματικών αξόνων πάνω στους οποίους θεωρώ ότι τοποθετείται.

Ο πρώτος είναι η παραδοχή ότι η νεότητα μπορεί να χάσει εύκολα τον ενδεδειγμένο σεξουαλικό της δρόμο και προορισμό. Ο Dyer εύστοχα υποστηρίζει ότι τέτοιοι τρόποι γκέι αναπαράστασης, στις δεκαετίες του 40', 50' και 60', πρέπει να κατανοηθούν σε σχέση με την ένταση της επενδυμένης πολιτιστικής ενέργειας στην έννοια και την κοινωνική κατηγορία της νεολαίας⁵². Ένα σημείο κλειδί για την νεότητα ήταν η επιτυχής μετάβαση των νέων στην υπεύθυνη ωριμότητα. Καταστατικά αυτή η αρχή έβρισκε εφαρμογή τόσο στο κορίτσια όσο και στα αγόρια,

⁵¹ Εκεί μπορούμε να πούμε ότι η ανατρεπτική στόχευση βάλει απευθείας τον Πατέρα-Αφέντη.

⁵² Dyer, *The Culture of Queers*, σελ. 128

αλλά στην πραγματικότητα η αντρική νεότητα βρέθηκε στο κέντρο του πεδίου αυτής της ανησυχίας. Το επίδικο ήταν τα αγόρια να καταφέρουν να γίνουν επιτυχημένοι και ώριμοι ενήλικοι άντρες. Οι πιθανότητα τα νεαρά αγόρια να αποδειχτούν queer αποτελούσε έναν εξαρχής κίνδυνο.

Ο δεύτερος άξονας, όπως επεσήμανα και προηγουμένως, είναι η υπερπροστατευτική μητέρα σε σχέση με τον (απόντα) πατέρα· η μητρική αγάπη σε σχέση με την πατρική εξουσία. Όταν οι αναλογίες του δραματουργικού μείγματος πλειοδοτούν την μητρική παρουσία έναντι της πατρικής εξουσίας, εκείνο που το συντηρητικό κοινό μπορεί να προσλάβει είναι η παραγωγή της ομοφυλοφιλίας ως σύγχρονης οικογενειακής παθολογίας. Συνεπώς, μέσα από την σχέση μητέρας και γιου αποκαλύπτεται μια αναφορά για την απουσία ή την παρουσία της φιγούρας του πατέρα και της πατριαρχικής του εξουσίας στη συγκρότηση της σεξουαλικότητας του γιου. Βέβαια μπορεί να υπονοείται μια άλλη, πιο απελευθερωτική ερμηνεία: ότι μόνο μια γυναίκα μπορεί να γίνει αποδέχτης της ομοφυλόφιλης ευαισθησίας και της σεξουαλικής διαφοράς, που όταν συνδυάζεται με την μητρική σχέση, γίνεται συγκάλυψη και ένοχη συναυτουργία σε κάποιες ταινίες, ή αναπαρίσταται ως αλληλεγγύη και σεβασμός σε άλλες (σε αυτό όμως θα επανέλθω).

Η σχέση μητέρας και γιου, θεματοποιείται πιο συγκεκριμένα στον *Άγγελο*. Εκεί η μητέρα, μια σκληρά εργαζόμενη γυναίκα, δεν μπορεί παρά να στηριχτεί στην αξία του γιου της, δεδομένου ότι ο άντρας της είναι ανάξιος και μέθυσος - μια κατεστραμμένη πατρική φιγούρα στο εσωτερικό της εργατικής τάξης. Στο *Μετέωρο και Σκιά* θεματοποιείται η σχέση του Λαπαθιώτη με την μητέρα του. Η παραδειγματική αγάπη της μητέρας για τον ποιητή γιο λειτουργεί ως σύμμαχος απέναντι στο εχθρικό περιβάλλον των μεγαλοαστικών κύκλων («*Εμείς δεν βλέπουμε να θίγει ουδένα ο Ναπολέον, ούτε να πειράζει τον κόσμο που γνωρίζει*»), φράση

αμφίσημη, γιατί μπορεί να εννοεί τους 'γνώστες' των ομοερωτικών ηδονών, ή απλά τους γνωστούς και φίλους του ποιητή). Και στον *Καβάφη* η στενή σχέση του ποιητή με την μητέρα του ανοίγει την αυλαία της αναδρομής στην παιδική ηλικία κάτω από τον ήλιο της Αιγύπτου. Ο Καβάφης ως μικρότερος λατρεύεται από τη μητέρα του. Η μητρική αγάπη λειτουργεί ως πρόσφορο έδαφος για την νεανική ευαισθησία και εσωστρέφεια του ποιητή. Η διαδοχή των πλάνων κατά τη σκηνή του θανάτου της μητέρας μας φέρνουν στο νου το στερεότυπο της ενοχής του ομοφυλόφιλου απέναντι σε πρόσωπα που τον αγαπούν. Είναι ακριβώς την ώρα ενός φλερτ (και μήπως εξαιτίας του;) με ένα νεαρό σε κάποιο καφενείο της Αλεξάνδρειας που ο Καβάφης 'δαισθάνεται' το θάνατό της. Στις περιπτώσεις Καβάφη και Λαπαθιώτη η μορφωμένη μητέρα είναι η μόνη που μπορεί να δείξει κατανόηση απέναντι σε τέτοιου τύπου ευαισθησίες· μόνο μια γυναίκα, μητέρα, και φίλη μπορεί να κατανοήσει. Παράξενος μοντερνισμός αν σκεφτεί κανείς την αναπαραγωγή της στερεότυπης κλασικιστικής σύλληψης της ομοφυλοφιλίας στα δύο έργα (απροκάλυπτη στον *Καβάφη*, υπαινικτική και μεικτή στο *Μετέωρο και Σκιά*). Στο *Γαλάζιο Φόρεμα* η πατρική φιγούρα (λόγω θανάτου) είναι απύσχα αφήνοντας ένα μεγάλο πεδίο αρμοδιοτήτων και λανθασμένων κρίσεων και αποφάσεων στη μητέρα.

Βλέπουμε, επίσης, ότι η σχέση μητέρας γιου προβάλλει ένα πρότυπο κατανόησης της ομοφυλοφιλίας που βασίζεται στο δόγμα της ανοχής και της ανεκτικότητας. Ο ρόλος της μητέρας εδώ αποκτά πάλι βαρύνουσα σημασία δεδομένου ότι αποτελεί μια μετωνυμία για την ανεκτικότητα στην ομοφυλοφιλία που πρέπει να επιδείξει η κοινωνία συνολικά, στο βαθμό που κατά το ήμισυ αποτελείται από γυναίκες-μητέρες. Η θεματοποίηση αυτή, που στην περίπτωση του *Πάνω Κάτω και Πλαγίως* φτάνει μέχρι τον κρυψινισμό, μπορεί να προσληφθεί κι ως έκφραση μιας εν δυνάμει συνωμοτικής σχέσης μεταξύ της προσκολλημένης στο γιό της μητέρας και του

ομοφυλόφιλου γιού, μιας συμμαχίας των καταπιεσμένων της πατριαρχικής εξουσίας ενάντια στην εξουσία και την επιρροή αυτή (όπως, π.χ., στο *Sitcom* του Francois Ozon). Η εν λόγω πρόσληψη διαθέτει, αν και με μετριασμένη ένταση, ένα ριζοσπαστικό, απελευθερωτικό πρόσημο μόνο στο *Μετέωρο και Σκιά* (όπου από ένα σημείο κι έπειτα η πατρική φιγούρα μυστηριωδώς εξαφανίζεται)· στα υπόλοιπα φιλμ λειτουργεί επανεπιβεβαιωτικά για λογαριασμό της πατριαρχικής εξουσίας.

Στην αναπαράσταση αυτή εφάπτεται και το στερεότυπο της γυναικείας ευαισθησίας: της πεποίθησης δηλαδή ότι η γυναίκα-μητέρα μπορεί να συλλαμβάνει και να αποδέχεται τέτοιου είδους ευαισθησίες ή κακοπάθειες, δεδομένου ότι η ομοφυλοφιλία λογαριάζεται ως κατάσταση δυστυχίας. Στην ίδια αφήγηση η γυναίκα, με τον ευαίσθητο ψυχισμό της, συνταράσσεται ριζικότερα και ευκολότερα, πχ στην εικόνα της επαιτείας, για την ανθρώπινη δυστυχία που μας περιβάλλει. Γι' αυτό στις αστικές-νεωτερικές κοινωνίες οι γυναίκες της μεσαίας και ανώτερης τάξης έχουν συνδεθεί με την φιλανθρωπία. Όμως, για την πατριαρχία αυτή η γυναικεία ευαισθησία αποτελεί ένδειξη της τρωτότητας των γυναικών, δεδομένου ότι εξαιτίας της αναγκάζονται να υποχωρούν πιο εύκολα από τον άντρα-πατέρα σε συναισθηματικούς εκβιασμούς. Από την άλλη, και η “γυναικεία αναισθησία” έρχεται να σημάνει τη γυναίκα που δεν συγκινείται εύκολα. Σε αυτή την περίπτωση, που στον *Άγγελο* ενσαρκώνεται από τη μητέρα (που δε φαίνεται να σοκάρεται από την ομοφυλοφιλία του γιού της, ούτε από την αυτοκτονία του άντρα της) αυτή η “αναισθησία” συνδέεται στενά με την ανηθικότητα (που η γνώση του ότι έχει υπάρξει πόρνη καθώς και η προσκόλλησή της στο χρήμα έρχεται να επαληθεύσει).

Κάτι τέτοιο, μια σχέση δηλαδή μεταξύ μητέρας και γιου, γυναικείας ευαισθησίας και ομοφυλοφιλίας, ενισχύει το κινηματογραφικό μοτίβο που θέλει το coming out να πραγματοποιείται από το γιο πρώτα στη μητέρα και αργότερα (ή και ποτέ), με τη

απαραίτητη συνέργειά της, στον πατέρα. Τέτοιου τύπου αναπαραστάσεις μπορούν να αποβούν μειωτικές, επειδή δεν μπορούν αντιληφθούν την ομοφυλόφιλη κουλτούρα ως αντικείμενο επιθυμίας, αλλά μόνο ως αντικείμενο πλουραλιστικής αποδοχής και ανοχής.

Αξίζει να κάνω μια μικρή θεωρητική παρέκβαση σχετικά με αυτή την ιδέα της ανεκτικής αποδοχής: αναπαραστάσεις που αναζητούν την αποδοχή απλά ισχυρίζονται ότι δεν υπάρχει τίποτα πραγματικά κακό με την queer κουλτούρα, αλλά δεν έχουν να πουν τίποτα για τις δυνατότητες που μπορεί να προσφέρει η κουλτούρα αυτή στον τρόπο που σκεφτόμαστε την ταυτότητα, την κοινότητα και την κοινωνία⁵³. Όπως λέει κι ο Chauncey σχολιάζοντας την ομοφυλόφιλη κοινότητα της Νέας Υόρκης στο μεσοπόλεμο: «Η καθημερινή τους σχέση [των γκέι αντρών] και οι δεσμοί αμοιβαίας εξάρτησης προώθησαν την πίστη μεταξύ τους. Αλλά η γκέι κουλτούρα ήταν ακόμα πιο σημαντική για αυτούς, για τη συναισθηματική στήριξη που παρείχε στα μέλη της, καθώς αναπτύσσονταν εντός της αξίες και ταυτότητες ριζικά διαφορετικές από εκείνες που προδιέγραφε η κυρίαρχη κουλτούρα»⁵⁴.

Σε αυτό το σχήμα της ανοχής, δύο είναι οι προσφερόμενες θέσεις των υποκειμένων: ο/η ανεκτικός/-ή κανονικός/-ή και ο/η υποδεέστερος/-η ανεχόμενος/-η. Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι, παρά το διακηρυγμένο συνυπολογισμό διαφορετικών μορφών σεξουαλικότητας, το μοντέλο της ανεκτικότητας παράγει νέας μορφές αποκλεισμού.⁵⁵ Για την ακρίβεια απαιτεί ορισμένες μορφές σεξουαλικής

⁵³ Thomas Peele, *Queer Popular Culture Literature Media Film and Television*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, σελ. 2

⁵⁴ George Chauncey, *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, New York, Basic Books, 1994, σελ.3

⁵⁵ Peele, *Queer Popular Culture Literature Media Film and Television*, σελ. 2

υποκειμενικότητας να παραμείνουν μη ανεκτές. Το πρόβλημα του να γίνεσαι απλά και μόνο ανεκτός, είναι κάτι που απορρέει όχι μόνο από την σεξουαλική ταυτότητα, αλλά και από τη φυλετική και ταξική ταυτότητα και τις διασταυρώσεις μεταξύ τους. Αυτό είναι το σημείο στο οποίο το μοντέλο του σεξουαλικού πλουραλισμού και αυτό της πολυπολιτισμικής, πολυεθνικής συνύπαρξης μοιράζονται τους ίδιους μηχανισμούς αποκλεισμού.

Σε συνέχεια με ό, τι έχω πει, κάποιες από τις ταινίες (*Άγγελος, Μετέωρο και Σκιά, Καβάφη*) κάνουν χρήση της στερεοτυπικής απεικόνισης του νεαρού ομοφυλόφιλου ως λυπημένου και μελαγχολικού. Κατά τον Dyer, στη γενεαλογία της αναπαράστασης του 'νέου θλιμμένου άντρα' βρίσκουμε μια ποικιλία εικονογραφικών παραδόσεων μεταξύ των οποίων το λεγόμενο τρίτο φύλο (ο ομοφυλόφιλος) αποτελεί μια υποπερίπτωση μεταξύ άλλων. Στην απεικόνιση της μελαγχολίας έχουν συμβάλει ο χριστιανισμός (μέσω του μαρτυρίου του νεαρού Ιησού), η παράδοση των ρομαντικών ποιητών, η παράδοση του τρίτου φύλου, το έργο του Φρόντ και πιο συγκεκριμένα η μαζική πρόσληψη κάποιων ψυχαναλυτικών ιδεών: του ναρκισσισμού, της υπερβολικής εγγύτητας της σχέσης μητέρας - γιου και του ορισμού της ομοφυλοφιλίας ως σεξουαλικού σταδίου από το οποίο το αγόρι αναγκαστικά θα περάσει και στο οποίο ενδεχομένως να αγκυλωθεί. Ακόμα, σε αυτή τη μελαγχολική αναπαράσταση της νεότητας, συνέβαλε και η κοινωνική κατασκευή της εφηβείας ως ξεχωριστής φάσης στην εξέλιξη της ατομικότητας, αλλά και η αντίληψη που θεωρεί την αστικοποίηση ως αλλοτριωτική και ανηθικοποιητική διαδικασία και την πόλη ως ένα κόσμο μοναξιάς, χαλαρών ηθικών αξιών, φευγαλέων, εφήμερων και αγοραίων ερωτικών επαφών.⁵⁶ Στα δύο δράματα, *Άγγελος* και *Γαλάζιο Φόρεμα*, οι πρωταγωνιστές τοποθετούνται εντός του περιβάλλοντος της δυστυχίας,

⁵⁶ Dyer, *The Culture of Queers*, σελ. 116-137

της απελπισίας, του φόνου, της αντικανονικότητας, και της συνθήκης του αόρατου ομοφυλόφιλου. Η τοποθέτηση αυτή ενισχύει το στερεότυπο του θλιμμένου νέου άντρα. Αυτός ο τελευταίος έχει μόνιμα σκυφτό το κεφάλι, σημάδι της μελαγχολίας του.⁵⁷ Η θλίψη, με βάση τα όσα έχω πει ως τώρα, προκύπτει ως αποτέλεσμα της κοινωνικής κατακραυγής, της προσωρινότητας των ομοφυλοφιλικών σχέσεων, της αδυναμίας τεκνοποιίας, άρα και της ανικανότητας του γκέι άντρα για πληρότητα και ευτυχία. Επίσης, η εισδοχή στον ομοφυλοφιλικό κόσμο περνάει από τη συνάντηση του κεντρικού ήρωα με τη φιγούρα της νευρωτικής, υστερικής και πρόστυχης ‘αδερφής’, στην πρώτη θέαση της οποίας ο θλιμμένος νεαρός αισθάνεται αποστροφή και σαγήνη. Απέναντι σε αυτό που ανοίγεται ως μισητό πεπρωμένο, έρχεται η ελπίδα ότι κάποτε ο ήρωας θα γνωρίσει έναν καθημερινό άνθρωπο, θα ερωτευτούν και θα ζήσουν ευτυχισμένα στο πλαίσιο μιας μόνιμης σχέσης που θυμίζει το ανδρόγυνο. Η φευγαλέα σχέση, η μόνιμη επωδός του ομοφυλόφιλου έρωτα στο αστικό περιβάλλον συνδέεται ξανά με τα θέματα της αστικοποίησης και της αλλοτρίωσης.

Στις δύο βιογραφίες, υπάρχει κάτι ακατανίκητα ‘λευκό’ (Dyer) στην αναπαράσταση του νεαρού ρομαντικού ποιητή (*Μετέωρο και Σκιά, Καβάφης*). Παροτρύνεται μια σύνδεση της ωχρότητάς του με την συναισθηματικότητα και τη θηλυκότητα. Η queer αρρενωπότητά του ταυτίζεται με μια λευκή ευαισθησία. Μια βικτοριανή εγκράτεια της ομερωτικής επιθυμίας μπολιασμένη με κλασικιστικούς μύθους μιας ανωτερότητας λευκής που φτάνει ως το σωκρατικό μαρτύριο. Ο Λαπαθιώτης ‘λασπώνει’ και ‘σκονίζει’ αυτή τη λευκότητα, ο Καβάφης όχι. Άλλη μια παρέκβαση είναι απαραίτητη εδώ. Σχετίζεται με τον τρόπο που μπορεί κανείς να κάνει μια συνανάντηση στο δύο φιλμ.

⁵⁷ Dyer, *The Culture of Queers*, σελ. 128

Και τα δύο φιλμ κάνουν χρήση μιας ρομαντικής και αισθητικοποιημένης φιλίας, κάτι πολύ συνηθισμένο στις ομόφυλες ιστορίες αντρών. Προβάλλεται μια «[...] κειμενική, συχνά καλλιτεχνική ευαισθησία – μια διαφωτιστική εξιδανίκευση της ανδρικής επιθυμίας – γράφεται και λαξεύεται σύμφωνα με τα πρότυπα του κάλλους με τρόπους που νομιμοποιούν τον ομοερωτισμό εξομοιώνοντάς τον με τον κλασικισμό»⁵⁸. Στον *Καβάφη* βλέπουμε έντονα διχοτομικές εικόνες – ο καθολικός θαυμασμός για την ανδρική φιλία συνδυάζεται με την εξίσου γενικευμένη αποστροφή για τον ποταπό αιρετικό σοδομίτη. «*Η μαζική αστική ευπρέπεια μπορεί να κατανοούσε έναν ομοερωτισμό που εξιδανικευόταν σε κλασικές αναφορές και καλοδοουλεμένα κείμενα, σε objets d' art και στη γοητεία της αρχαιότητας, δύσκολα θα μπορούσε όμως να πεισθεί να ανεχτεί μια «ασχήμια» όπως οι νεαροί κλητήρες που εκπορνεύονταν σε καθωσπρέπει άντρες*»⁵⁹. Παρ' όλα αυτά, οι αποδεχτοί διαχωρισμοί, από ευγένεια, της αντρικής ομοερωτικής αισθητικής σε σχέση με την αντίστοιχη της σεξουαλική πρακτική (που θεωρώ ότι είναι η κύρια κατάστρωση του Σμαραγδή στον *Καβάφη*), υποχωρούν, όχι χωρίς κόστος, όταν η επιθυμία υπερβαίνει κάποια ταξική διαχωριστική γραμμή.

Ο Καβάφης παρουσιάζεται να είναι οχυρωμένος σε μια πολιτισμική αισθητική της ημέρας του 'απολλώνιου φωτός', όπου στην πραγματικότητα αισθάνεται έλξη και απώθηση για τη σκοτεινή νύχτα της ομοερωτικής πράξης. Οχυρωμένος, γιατί μπροστά σε μια ολοένα εντεινόμενη ποινικοποίηση του νυχτερινού ομοερωτισμού, που περισσότερο στράφηκε εναντίον ανθρώπων κατώτερων τάξεων και των νυχτερινών συνωμοτικών πρακτικών τους, εκείνος, όπως μας δείχνει το φιλμ, στέκει

⁵⁸ Palmer, *Κουλτούρες της νύχτας: Νυχτερινές περιηγήσεις στις ιστορίες παράβασης από το μεσαίωνα μέχρι σήμερα*, σελ. 437

⁵⁹ Palmer, *Κουλτούρες της νύχτας: Νυχτερινές περιηγήσεις στις ιστορίες παράβασης από το μεσαίωνα μέχρι σήμερα*, σελ. 437

στο ύψος της κοινωνικής του θέσης. Μας δείχνει ότι ανήκει σε εκείνους που δεν θίγονται για την ανδρική ομόφυλη επιθυμία τους - τους εύπορους, τους μορφωμένους και εγκρατείς μέσα στην επιθυμία τους. Τελικά, μπορούμε να πούμε για την αναπαράσταση της ομοερωτικής επιθυμίας των δύο ποιητών: Ο Επάνω κόσμος, ο Αριστοκρατικός και μεγαλοαστικός, ο υποκριτικός και μισαλλόδοξος Επάνω κόσμος εξωθεί τους δύο ποιητές να σταδιοδρομήσουν στον δημοκρατικό, ειλικρινή και ελευθερόφρονα κάτω κόσμο και να κατακτήσουν την ελευθερία τους στις νυχτερινές διαδρομές της ομοερωτικής ηδονής. Σε αντιδιαστολή με το θρασύτατο «*Συμμετείχαμε*» του Λαπαθιώτη στον χωροφύλακα κατά την εξακρίβωση στοιχείων, έχουμε τη σιωπή του Καβάφη.

Θα κάνω μια μικρή αναφορά σε έναν τρίτο, ιστορικό (όχι φιλικό) ποιητή. Θα τον θεωρήσουμε ως έναν ενδιάμεσο τρίτο όρο μεταξύ των φιλικών Καβάφη και Λαπαθιώτη. Χρησιμοποιώ τον Όσκαρ Γουάιλντ ως εννοιολογικό νήμα και ως σύμβολο του λογοτεχνικού ομοερωτισμού. Αντιμετωπίζω τη ζωή του ως ένα παράδειγμα γεφύρωσης της διαίρεσης μεταξύ του ομοερωτισμού της βικτοριανής εποχής σε μέρα και νύχτα. Της διαίρεσης μεταξύ της εξιδανικευμένης ομοερωτικής αισθητικής που μοιράζονται άνθρωποι μεταξύ τους ομότιμοι ταξικά και της σκοτεινής νύχτας της ομοφυλοφιλικής πράξης. Ο Γουάιλντ καταδικάστηκε γιατί απείλησε, με τη ζωή και το έργο του, να προσεγγίσει και να αντιστοιχίσει καλλιτεχνικές ευαισθησίες με πράξεις πρωκτικής ηδονής.

Η ζωή του Λαπαθιώτη μέσα από το φιλμ, θυμίζει την κατασκευή του κατηγορητηρίου του Γουάιλντ. Είναι η αδιαφορία του τελευταίου για την κοινωνική θέση των εραστών του, ο δήθεν ελιτισμός του και οι αριστοκρατικές του βλέψεις που προκάλεσαν την αστική τάξη πραγμάτων· σύρεται στα δικαστήριά της, καταδικάζεται για *«χυδαίες και άσεμνες πράξεις που είχε διαπράξει με άλλα άτομα του ανδρικού*

φίλου». ⁶⁰Εκτίει την ποινή του σε πολύ άγριες και εκδικητικές συνθήκες. Δεν ήταν μόνο το *Πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέι* (1890-1891) εκείνη η φωνή άσεμνου αισθητισμού της βικτοριανής Αγγλίας τη δεκαετία του 1890, αλλά ήταν και ο ίδιος ο Γουάιλντ που βρισκόταν σε ανάρμοστα μέρη, συναναστρεφόταν άντρες που δεν ήταν ‘ίσοι με αυτόν’, αλλά ‘αγράμματοι νεαροί’, και είχε τη στάση του ‘σοδομίτη’.

Στο *Μετέωρο και Σκιά* υπάρχει μια διαδοχή σκηνών πολύ ενδεικτική για την διάκριση μεταξύ της εξιδανικευμένης ομοερωτικής αισθητικής, από τη μια, και της ερωτικής της πρακτικής από την άλλη: στο πλάνο βλέπουμε ένα φτωχικό κατώφλι με το φως αναμμένο. Εκεί μέσα ο Λαπαθιώτης βρίσκεται με τον κατώτερης τάξης εφήμερο εραστή του. Η κάμερα εστιάζει στο βήμα του ποιητή που τον οδηγεί ως την κάμαρα με σιγουριά. Τη σκηνή αυτή διαδέχεται μια διάλεξη για τη ζωή και το έργο του Καβάφη σε κάποιο φιλολογικό-λογοτεχνικό σύλλογο. Η ομιλήτρια με λόγια φλογερά, γεμάτα υπαινιγμό και παραδηλώσεις, προσπαθεί να συνδέσει τον Καβάφη με τον αρχαίο ελληνικό αντρικό ομοερωτισμό. Ο Λαπαθιώτης μετά το πέρας της διάλεξης δηλώνει την πλήξη που του προκάλεσε. Αντίθετα με τον Καβάφη, ο Λαπαθιώτης συχνάζει σε μέρη ανάρμοστα, είναι κομμάτι της κουλτούρας της νύχτας.

Επιστρέφοντας στη συζήτηση περί στερεοτύπων, παρατηρώ ότι οι ήρωες είναι νέοι, ή παρουσιάζονται και στην νεότητά τους. Η νεότητα είναι κομμάτι της ομορφιάς τους. Η ελκυστικότητά τους τους κάνει ταυτόχρονα αναγνωρίσιμους και επιθυμητούς. Στα φιλμ *Μετέωρο και Σκιά* και *Καβάφης* βλέπουμε μια μελαγχολία να εγκαθίσταται καθώς η νεότητα φεύγει.

⁶⁰ Palmer, *Κουλτούρες της νύχτας: Νυχτερινές περιηγήσεις στις ιστορίες παράβασης από το μεσαίωνα μέχρι σήμερα*, σελ. 438

Σε ό, τι προηγήθηκε οι αναφορές στη *Στρέλλα* ήταν λίγες. Αποτέλεσε επιλογή μου να πραγματευτώ ξεχωριστά το εν λόγω φιλμ, γιατί, σύμφωνα με την άποψη πολλών αναλυτών (Kallitsis(2014), Κυριακός(2011), Παπανικολάου(2010)), κατέχει περίοπτη θέση σε σχέση με παραγωγές προηγούμενων ετών και αποτελεί μια σαφέστατη τομή στην αναπαράσταση της queer σεξουαλικότητας στον ελληνικό κινηματογράφο. Δεν είναι μόνο επειδή ο Κούτρας προσδένεται (τόσο με τη *Στρέλλα*, όσο και με την *Αληθινή Ζωή* (2004) και την *Επίθεση του Γιγαντιαίου Μουσακά* (1999)) στο διεθνές ρεύμα queer κινηματογράφου, αλλά και γιατί η θεωρητική προβληματική του είναι εμποτισμένη με την πρόσφατη «βιβλιοθήκη του ομοφυλόφιλου σινεμά» (Παπανικολάου). Το γεγονός αυτό έχει μια διπλή συνέπεια: η αισθητική του Κούτρα συνομιλεί με τρόπο αναγνωρίσιμο με την ομοφυλόφιλη αισθητική γενεαλογία, ενώ θεωρητικά απασχολείται με την εξερεύνηση της ‘αντικανονικής’ σεξουαλικής επιθυμίας και διαφοράς, που προσανατολίζεται πέρα από το κοινωνικό φύλο και την αναζήτηση της ομοφυλοφιλίας ως στατικής ταυτότητας. «Αν μια προηγούμενη γενιά σκηνοθετών επέμενε στην έννοια και τα όρια του κοινωνικού φύλου, στην αναζήτηση του βαθύτερου σεξουαλικού εαυτού και στην απελευθέρωσή του, η γενιά των queer σκηνοθετών ιχνηλατεί τον διάφωνο λόγο της σεξουαλικότητας. Κοιτάζει το πώς οργανώνεται η επιθυμία, πώς καθορίζονται τα όρια, το επιτρεπτό, το κανονικό, πώς οργανώνονται από τη μια τα «αποδεκτά» σώματα, κι από την άλλη η πολιτική διαχείριση της «διαστροφής», των «οριακών» σωμάτων, της απόρριψης, της από-κειμενοποίησης»⁶¹.

Ενάντια στη ιδεολογία του «ψυχικού βάθους» επιστρατεύεται μια νέα υφολογία της φιλμικής επιφάνειας που χαρακτηρίζεται από χειροτεχνική προχειρότητα («χαμηλό κόστος, βιντεοκάμερα και/ή κάμερα στο χέρι, σενάρια με κενά, πλάνα κάποτε

⁶¹ Παπανικολάου, «Στρέλλα – Μια ταινία για όλη την οικογένεια», σελ. 14

ξεχαρβαλωμένα, ερασιτέχνες ηθοποιοί και καθημερινοί φυσικοί χώροι, [...] συνεχείς, συχνά ειρωνικές, αναφορές σε ταινίες και χαρακτήρες αρχέτυπα, μίξη στυλ και ειδών, [...] αισθητική του κιτς»⁶² και camp ψιμύθια.). Πράγματι, ο Κούτρας παίζει με τους κώδικες και τις συμβάσεις του ειδών: Η *Στρέλλα* είναι τραγωδία, είναι love story, είναι κοινωνικό φιλμ, είναι camp, είναι όλα αυτά μαζί αλλά ταυτόχρονα κάτι μοναδικό, ακροβατώντας στο μεταίχμιο μεταξύ ρεαλισμού και ταξικής καταγραφής, ψυχαναλυτικού μελοδράματος, ονείρου και ηθογραφίας.

Αυτή την αισθητική, όμως, που ο νέος queer κινηματογράφος ξαναοργανώνει σε πολιτική θέση, δεν την εφηύρε ο ίδιος από το μηδέν. Πρόκειται για την ανασύσταση μιας αισθητικής που, ως ιστορικό συμβάν, αναπτύχθηκε για δεκαετίες από τις γκέι υποκουλτούρες, και πολύς κόσμος σήμερα αναγνωρίζει ως αισθητική των ντράγκ σόου, των τρανς και των τραβεστί. Στην Ελλάδα, μια χώρα που η νέα τάση του queer κινηματογράφου δεν ήρθε ως κριτική και αντιστράτευση σε ένα προηγούμενο στάδιο της γκέι απελευθέρωσης – ‘την στατικά gay φάση του κινήματος’ (Παπανικολάου) – αλλά έφτασε ως ανοιχτή πρόκληση στην ομοφοβική κινηματογραφική και τηλεοπτική αναπαράσταση της ομοφυλοφιλίας των δεκαετιών του 80’-90’, αυτή η ιστορία είναι ελάχιστα γνωστή.

Το σενάριο της *Στρέλλας* στέκει σαν βίαιη πρόκληση απέναντι στην κυρίαρχη ομοφοβία, δεδομένου ότι εμπλέκει τα δύο ακρογωνιαία ταμπού της Δύσης, την αιμομιξία και τη διαφυλικότητα. Θεματοποιείται μια σχέση διπλά αντικανονική, τόσο από την πλευρά του φύλου όσο και από την πλευρά του αίματος και της πατρογραμμικότητας. Στη θεσμοθετημένη ομοφοβία του τόπου μας έχει καθιερωθεί η ιδέα του ανυπέρβλητου τραύματος, που συνοδεύει την έννοια της αιμομιξίας, να

⁶² Παπανικολάου, «Στρέλλα – Μια ταινία για όλη την οικογένεια», σελ. 14

απαιτεί μια τραγική κάθαρση σαν κατάληξη κάθε παρεμφερούς αφήγησης. Ως προς αυτό, η υπόθεση της ταινίας καταστρατηγεί τις κυρίαρχες προσδοκίες: δεν υπάρχουν οιμωγές και θρήνοι, ούτε κανένα κρεσέντο τραγικότητας.

Η *Στρέλλα* αποτελεί είναι αντιπαράδειγμα απέναντι στα στερεότυπα με τα οποία ασχοληθήκα, καθώς προτείνει μια σειρά αντιστροφών: Απομυθοποιείται ο ρόλος του άντρα στην παραδοσιακή οικογένεια καθώς η θέση της κεντρικής μητριαρχικής φιγούρας δίνεται σε μια ηλικιωμένη τρανς. Οι τρανσέξουαλ και τραβεστί ηρωίδες δεν κινούνται σε περιβάλλοντα υποκόσμου, ούτε και στα όρια μιας αυτοκαταστροφικής πρόκλησης (όπως πχ στο *Γαλάζιο φόρεμα*). Η παραβίαση του ταμπού της αιμομιξίας δεν οδηγεί σε ανίατο τραυματισμό παρά σε απελευθέρωση. Το οιδιπόδειο σύμπλεγμα αντιστρέφεται, (ο Οιδίποδας γίνεται μια νεαρή τρανς), ενώ η λύση του, επιφανειακή, χωρίς πολύ ψυχικό βάθος, δείχνει κιόλας να το αποσυναρμολογεί. Τέλος, το φιλμ κλείνει με το σχηματισμό μιας «by default queer» οικογένειας, που ο συνεκτικός δεσμός της δεν είναι το αίμα, αλλά τα αληθινά αισθήματα των μελών της που «[...]θα μπορούσαν να σκέφτονται και αλλιώς(sic) τη σχέση τους μεταξύ τους»⁶³.

Με αυτά δεν εννοώ ότι διαλύεται οποιαδήποτε αίσθηση τραγικότητας. Απλά, ότι το παιχνίδι παίζεται περισσότερο στην επιφάνεια και την παραστασιακότητα, κι εκείνο που συντελείται με τη *Στρέλλα* είναι μια σχετικοποίηση και ιστορικοποίηση της ανυπέρβλητης ύβρεως. Γίνεται η διαπίστωση ότι η τραγικότητα είναι ένα σύστημα σχέσεων, και η έξοδος από αυτή συνίσταται σε μια αναδιάταξη των σχέσεων αυτών, της επιφάνειας τους και των πεζών, αλλά γοητευτικών υλικών που τη συγκροτούν.

Κάποιοι ισχυρίστηκαν ότι ο Κούτρας δεν απεικονίζει την κοινωνία στην ταινία του και στην ουσία στερείται μια ξεκάθαρη πολιτικής θέσης. Αυτό είναι αναληθές στο

⁶³ Παπανικολάου, «Στρέλλα – Μια ταινία για όλη την οικογένεια», σελ. 18

βαθμό που η μικρή περίπτωση του μπορεί να θεωρηθεί μια μικροϊστορία της κοινωνικής ζωής γενικά. Από την άλλη, θεωρώ το στοχασμό του Κουτρά πρωτίστως κοινωνικό, γιατί μετατοπίζει την πολιτική συζήτηση εκεί που σμιλεύονται οι κοινωνικές σχέσεις, από τη μαζική στην μοριακή κλίμακα με μια έννοια πολιτικής πράξης που παύει να ορίζεται ως μαζική συσπείρωση ατόμων για ένα σκοπό, και προσανατολίζεται στην αναδιάρθρωση των καθημερινών σχέσεων. Υπό αυτή την έννοια: «η ερωτοπραξία, περισσότερο απ' ό,τι εκείνες τις επαγγελίες για χειραφέτηση νεωτερικού τύπου, σημαίνει ένα άλμα προς την αυτοπραγμάτωση, χωρίς τη βαρετή(sic) παράκαμψη της μετουσίωσης των ατομικών επιθυμιών σε συλλογικές εκδοχές περί του πρακτέου»⁶⁴

1.4. Πέρα από τα στερεότυπα

Η *Στρέλλα* μας οδηγεί πέρα από τα στερεότυπα και προτείνει ότι οι ομοφυλόφιλοι/-ες αποτελούν τους πρωταρχικούς πειραματιστές στην κατασκευή νέων οικογενειακών μορφών, αμφισβητώντας έμπρακτα τα ετεροκανονικά θεμέλια αυτής της οικογενειακής συγκρότησης. Οι σκηνοθέτες Ducastel and Martineau υποστηρίζουν ότι μια 'οικογένεια της επιλογής μας' είναι σε μεγάλο βαθμό μια κοινωνική εμπειρία που έρχεται από τις κοινότητες των ομοφυλόφιλων, δεδομένου ότι είναι αυτοί που συνήθως έχουν προβλήματα με την βιολογική τους οικογένεια και αναγκάζονται να αναζητήσουν μια νέα⁶⁵.

⁶⁴ Gargi Bhattacharyya, *Σεξουαλικότητα και κοινωνία: σύγχρονες προσεγγίσεις*, Αθήνα, Σαββάλας, 2008, σελ. 149

⁶⁵ Pullen, «The Films of Ducastel and Matineau: Gay Identity, the Family, and the Autibiographical Self», σελ.49-61

Στη *Στρέλλα* οι ομοφυλόφιλοι/-ες, οι τραβεστί και οι τρανσέξουαλ δεν γίνονται αντιληπτοί/-ες απλά και μόνο ως ένα περιθώριο σε σχέση με το κυρίαρχο, σταθερό σεξουαλικό πρότυπο (ετεροσεξουαλικότητα), απέναντι στο οποίο θα έπρεπε να ορίζονται μόνο μέσω αντίθεσης ή ομολογίας. Με άλλα λόγια, δεν λογίζονται πλέον, σύμφωνα με το παλιότερο παθολογικό μοντέλο, ως απλά παραβατική ή αποκλίνουσα κατάσταση σε σχέση με μια κανονική, φυσιολογική σεξουαλικότητα. Έτσι, η γκέι σεξουαλικότητα, αντί να υποδεικνύει το όριο του κοινωνικού χώρου, ένα πολιτισμικό άκρο, στην ουσία, με τις συγκεκριμένες γυναικείες και αντρικές μορφές που προσλαμβάνει, λειτουργεί ως δράστης σε συγκεκριμένες κοινωνικές διαδικασίες, ο τρόπος λειτουργίας των οποίων είναι διαδραστικός και ανθιστάμενος, τόσο συμμετοχικός όσο και διακριτός, και διεκδικεί με την ίδια κίνηση την ισότητα και τη διαφορά.

2. ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

2.1. Εισαγωγή

Αν το θέμα μου είναι ο αντρικός ομοερωτισμός, τότε αναγκαστικά, πρέπει να ακολουθήσω κάποιες διαδρομές παράβασης των επιτρεπτών κοινωνικών ορίων της ερωτικής επιθυμίας. Οι διαδρομές αυτές, όπως τις ανασυστήνω εδώ, διέρχονται από τέσσερα συμβολικά και υλικά πεδία. Τα πεδία αυτά αποτέλεσαν τους αναγνωστικούς οδηγούς μου κατά τη θέαση των φιλμ.

Θεωρώ τα τέσσερα αυτά πεδία ως ουσιώδη για την διαπραγμάτευση της αστικής γκέι ανθρωπογεωγραφίας μέσα στις ταινίες: η Πόλη ως τόπος τέλεσης του δράματος και εξέλιξης της πλοκής, η Νύχτα ως μεταφορικός τόπος και χρόνος των ομοερωτικών ηδονών και επιθυμιών, οι σωματικές επιτελέσεις και η υπερβολική, θεατρική, καρναβαλική, θηλυπρεπής και ετεροφυλενδυτική τους αναπαράσταση, και τέλος, η γλώσσα που τα σώματα αυτά μιλούν (ενεργούν δηλαδή ομιλιακά). Θέλω να ρίξω φως σε αυτά τα θέματα-μοτίβα και στις έξι ταινίες, όχι μόνο για μεθοδολογικούς λόγους. Για εκείνους, δηλαδή, τους λόγους που μου επιτρέπουν να διαπραγματευθώ τις ταινίες σαν σύνολο. Είναι και λόγοι ουσίας που με προσανατολίζουν σε αυτή την κατεύθυνση: θεωρώ ότι αυτά τα 'υλικά' είναι που κατασκευάζουν διαχρονικά και υπερτοπικά, είτε από τη μεριά των αυτουργών ηρώων του, είτε από τη μεριά των πιο αήττητων εχθρών του, το 'περιθώριο' της ερωτικής παράβασης-υπέρβασης. Μιλώντας για αυτή την τελευταία, μιλάμε αναγκαστικά και για αυτά τα στοιχεία, τα οποία δεν ενοποιούν μόνο έξι φαινομενικά διαφορετικές μεταξύ τους ταινίες, αλλά

ανοίγουν κι ένα παράθυρο κατανόησης των διακειμενικών και πραγματολογικών αναφορών και πληροφοριών που είναι κρυμμένες μέσα στα σενάρια: ή ακόμα κι όταν τα σενάρια σιωπούν, η γνώση τέτοιων εξωφιλμικών αναφορών και πληροφοριών μας βοηθάει να κρίνουμε και να επεξεργαστούμε αναλυτικά το φιλικό μας δεδομένο, να αντλήσουμε αισθητική απόλαυση ή δυσαρέσκεια. Το παιχνίδι της διακειμενικότητας μας αναγκάζει να αναρωτηθούμε τι γινόταν την ίδια περίπου εποχή με τον αφηγηματικό χρόνο των φιλμ σε πόλεις που αναφέρονται στις ταινίες. Τι συμβαίνει στο Παρίσι και το Αμβούργο; Τι συμβαίνει, στην Νέα Υόρκη, το Άμστερνταμ και το Λονδίνο, θα πρόσθετα; Αποτελεί η Αθήνα ένα αστικό πεδίο ανάπτυξης ομοερωτικών κοινοτήτων;

Πρέπει να κατανοήσουμε ότι μέσα στον αιώνα που καλύπτεται από τις ταινίες (σχεδόν όλος ο 20^{ος} αιώνας) σε διαφορετικές πόλεις τις υφηλίου, και εντός διαφορετικών κοινωνικών, πολιτικών και ιστορικών διαδικασιών και πλαισίων, οι ομοερωτικές κουλτούρες οργανώθηκαν, άνθησαν, νικήθηκαν, ξαναγεννήθηκαν και έφτασαν σήμερα να είναι πλήρως εμφανείς και διεκδικητικές. Μεταξύ τους μοιράστηκαν και μοιράζονται χαρακτηριστικά ομοιογένειας και ετερογένειας, όμως παντού όπου οργανώθηκαν και έδρασαν κρύφτηκαν στη νύχτα, σε γωνιές μιας αντίστροφης πόλης που ενεργοποιείται στο σκοτάδι, μίλησαν μια γλώσσα κρυπτική, αμφίσημη, ερωτική και ειρωνική, στήριζαν τις ελπίδες τους πάνω στο σώμα και την αλήθεια του - τη σωματικότητα και όχι στον αφηρημένο, ασώματο και ορθολογικό νου της λευκής δυτικής διάνοησης - και τέλος άντλησαν την ανθρώπινη 'μαγιά' τους από κάθε είδους κοινωνική τάξη, φυλετική καταγωγή, πολιτική πεποίθηση, μέσα σε μια συνύπαρξη ωσμωτική και πληθωρική.

Θεωρώ ότι καθένα από τα παραπάνω στοιχεία (Πόλη, Νύχτα, Σώμα, Γλώσσα) μπορούν να θεωρηθούν ενεργητικές απαντήσεις σε καταστάσεις καταστολής που

δόθηκαν από τη μεριά των κουλτούρων αυτών. Όταν αυτές αμύνονται το κάνουν διαμέσου της δημιουργίας και το καλύτερο παράδειγμα αυτού είναι τα Καλιαρντά – η γλώσσα της ελληνικής ομοφυλοφιλίας που μιλήθηκε και μιλιέται: «Πρόκειται για μια διάλεκτο που μετατρέπει την τάξη των κίαιδων(sic) σε ερμητική κάστα. Και πρόκειται για ένα απολύτως αμυντικό κλοιόν εκφράσεως· με δικό του λεξιλόγιο, ιδιάζουσαν ορθοφωνία και προφορά, και, επιπλέον (σαν τριπλοτετράδιπλη ασφάλιση), ταχύτατην ομιλία»⁶⁶.

2.2. Η γκέι μητρόπολη

*[...] Θέλω να ξεκαθαρίσω ότι η αντίληψη της γκέι κουλτούρας ως αστικής κουλτούρας δεν είναι μόνο η τοποθέτηση της gayness στον χώρο της πόλης. Είναι η συνειδητοποίηση ότι το αστικό περιβάλλον είναι ένα από τα σημαντικότερα συστατικά στοιχεία της γκέι κουλτούρας.»*⁶⁷

Για άλλη μια φορά ο Bryan Palmer στάθηκε για την προσέγγισή μου ένα παράδειγμα ανάλυσης: Σε μεγαλύτερο ιστορικό βάθος αναφέρεται στο Λονδίνο, στο Παρίσι, στο Άμστερνταμ το διάστημα 17^{ου}-19^{ου} αιώνα και στη Νέα Υόρκη την περίοδο 1890 μέχρι σήμερα, και παρατηρεί την οργάνωση της ομοφυλοφιλικής αισθητικής και πρακτικής στη βάση της διαλεκτικής σχέσης μεταξύ ορατού και αόρατου, ημερήσιου και νυχτερινού κόσμου, ημερήσιας και τη νυχτερινής πόλης.

⁶⁶ Ηλίας Πετρόπουλος, *Καλιαρντά, Αθήνα, Νεφέλη, 1993*, εισαγωγή

⁶⁷ Γιώργος Μαρνελάκης, *Στενές επαφές φύλου, σεξουαλικότητας και χώρου*, Αθήνα, futura, 2014, σελ.

Ο αφηγηματικός χρόνος των ταινιών καλύπτει χονδρικά έναν αιώνα – τον 20^ο. Ο τόπος της αναπαράστασης παραμένει η Αθήνα (*Άγγελος, Μετέωρο και Σκιά, Πάνω Κάτω και Πλαγίως, Γαλάζιο Φόρεμα και Στρέλλα*) με εξαίρεση το φιλμ *Καβάφης*. Εκεί, η πλοκή τοποθετείται και σε άλλα αστικά συγκροτήματα. Το κύριο μέρος της ταινίας λαμβάνει χώρα στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου (άλλωστε κι ο ιστορικός Καβάφης δεν ταξίδεψε πολύ στη ζωή του), ενώ πραγματοποιούνται περάσματα από την Κωνσταντινούπολη (όπου ο Καβάφης παρουσιάζεται να έχει τη πρώτη του ομοφυλοφιλική συνουσία) και την Αθήνα (όπου ο ποιητής ερωτεύεται τον νεαρό ποιητή Μαυρουδή). Χρονικά είμαστε τοποθετημένοι, όπως συμβαίνει και στο *Μετέωρο και Σκιά*, μεταξύ 1900-1930. Στο *Γαλάζιο Φόρεμα* έχουμε ένα πέρασμα από το Παρίσι. Η παραμονή του πρωταγωνιστή εκεί είναι περίοδος ανακάλυψης της αμφίφυλης επιθυμίας του καθώς γίνεται χορευτής· η επιστροφή του στην Αθήνα σηματοδοτεί, ως τόπος και χρόνος, την καλλιτεχνική του αποτυχία, την οριστικοποίηση της ομοφυλοφιλίας του, τον ‘μαρασμό’ και την ‘παρακμή’ του. Ο χρόνος βέβαια στα φιλμ δεν καλύπτεται με συνέχεια. Έχουμε πιο πολύ θραύσματα χρόνου, που διαθέτουν, βέβαια, την αυτονομία χρονικών ενοτήτων.

Κρίνω σκόπιμο να επισημάνω ορισμένες σκέψεις για την οικονομική αναπαράσταση των πρωταγωνιστών μας. Αν το σκεφτούμε, στα φιλμ το οικονομικό status των ηρώων παίζει σημαντικό ρόλο. Με τον τρόπο που είδα της ταινίες, οι οικονομική κατάσταση, κακή ή καλή, δείχνει να αποτελεί μια παράμετρο κατανόησης της κατάστασης τους γενικότερα. Συγκεκριμένα, στον *Άγγελο*, ο πρωταγωνιστής δείχνει να κερδίζει τα προς το ζην από την εργασία του ως τεχνίτης. Και ενώ αυτό θα ήταν αρκετό για να εξασφαλίζεται μια σχετική οικονομική ανεξαρτησία, εντούτοις είναι οι οικογενειακοί δεσμοί του που τον υποχρεώνουν να μεριμνά με το μισθό του για τους γονείς του και την αδερφή του. Στην προκειμένη περίπτωση ο Άγγελος δεν συνιστά

οικονομικό βάρος για την οικογένεια, αλλά οικονομικό υποστηρικτή της. Γιατί, ο ίδιος δεν μπορεί να συντηρεί ταυτόχρονα το δικό του σπίτι – τον ιδιωτικό του χώρο. Συνθήκη απαραίτητη για έναν γκέι άντρα. Οι λόγοι που σπρώχνουν τον ήρωα στην τραβεστί πορνεία, πέρα από τον ψυχολογικό εκβιασμό που του ασκείται από τον εραστή του, είναι ξεκάθαρα οικονομικοί. Αυτή τη φορά ο στόχος είναι διπλός: να συνεχίσει να βοηθάει την οικογένεια του, ενώ παράλληλα να μπορεί να στηρίξει και την ιδιωτική του ομοφυλοφιλική ζωή, που περιλαμβάνει την ικανοποίηση των ‘ακριβών γούστων’ του εραστή του. Το δίδαγμα είναι ότι η επιτυχημένη γκέι ζωή (ακόμα κι αν τόσο απροκάλυπτα θυμίζει την ετεροκανονική συζυγική νόρμα), στοιχίζει. Παρ’ όλα αυτά το εργατικό φιλότιμο του Άγγελου μπορεί να εκληφθεί ως μια θετική γκέι εικόνα.

Στο *Γαλάζιο Φόρεμα*, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, ο κεντρικός ήρωας παρουσιάζεται πρωτίστως ως οικονομικό (και κατ’ επέκταση κοινωνικό) παράσιτο. Ένας από τους λόγους που ο Γιώργος δεν μπορεί να βρει μια συναισθηματική ισορροπία είναι η συνθήκη της οικονομικής του εξάρτησης από την οποία, όμως, ο ίδιος δεν είναι πρόθυμος να ξεφύγει. Έτσι ένας τρόπος να ταυτιστεί ο ήρωας με αρνητικές σημάνσεις για την ομοφυλοφιλία του είναι η εικόνα του ως οικονομικού βάρους.

Το πόσο σημαντική παραστασιακά είναι αυτή η αντιστοίχιση μεταξύ της σεξουαλικής διαφοράς του και της οικονομικής εξάρτησής του από την οικογένεια (που του στερεί την σεξουαλική ιδιωτικότητα) το αντιλαμβανόμαστε κοιτάζοντας υπό αυτό το πρίσμα τα υπόλοιπα φιλμ. Βλέπουμε ότι οι ομοφυλόφιλοι/-ες πρωταγωνιστές/-στριες στο *Μετέωρο και Σκιά*, *Πάνω Κάτω και Πλαγίως*, *Καβάφης*, και *Στρέλλα* δεν αντιμετωπίζουν παρόμοια οικονομικά προβλήματα, ενώ ταυτόχρονα μας απαλλάσσουν από την αρνητική σκέψη να τους θεωρήσουμε οικονομικά παράσιτα. Στα δικά μας μάτια φαίνεται ότι η οικονομική αναπαράσταση των ηρώων

(εξαρτημένη ή ανεξάρτητη) σχετίζεται με την αποτίμηση της ομοφυλοφιλίας από το κοινό, με δεδομένο ότι η οικονομική χειραφέτηση των γκέι ηρώων σχετίζεται με την ικανότητά τους να οργανώσουν μια ομοφυλόφιλη ιδιωτικότητα, στα πλαίσια μιας ευρύτερης γκέι καταναλωτικής κουλτούρας, η οποία, ως ακριβώς ιδιωτική, δε θίγει την στρέιτ δημοσιότητα. Ωστόσο, ο κινηματογράφος κατασκευάζει την ανισοτιμία απέναντι στην ομοφυλοφιλία με τη χρήση μορφών κοινωνικής και οικονομικής ανισότητας, οι οποίες φαίνονται να παίζουν πρωτεύοντα ρόλο στην αξιολόγηση των ομοφυλόφιλων χαρακτήρων. Αυτό γίνεται κυρίως μέσω της ηλικίας των ηρώων, αλλά και με την αρωγή του χρήματος και της κοινωνικής τάξης. Η παρουσίαση αυτή έχει να κάνει λοιπόν με τις κοινωνικές μεταβλητές της εργασίας, της ηλικίας και της τάξης.

Η σχέση ανάμεσα στην ανάδυση της γκέι κουλτούρας και της ανάπτυξης του καπιταλισμού, γύρω στα τέλη του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, έχει επισημανθεί από τον Μαρνελάκη. Οι νέοι τρόποι παραγωγής και οι νέοι οικονομικοί συσχετισμοί, η γενίκευση των μισθωτών εργασιακών σχέσεων και ο κοινωνικός καταμερισμός τους κατά τη μαζική αστικοποίηση επέτρεψαν στα υποκείμενα να μπορούν, μέσω της οικονομικής ανεξαρτησίας τους, να οργανώσουν την προσωπική τους ζωή. «Επιπλέον η αλλαγή του νοήματος της οικογένειας που δεν ήταν πια μια αυτόνομη μονάδα παραγωγής και ο διαχωρισμός της σεξουαλικότητας από την αναπαραγωγή έδωσαν τη δυνατότητα στην ομόφυλη επιθυμία να συγχωνευτεί σε μια γκέι ταυτότητα»⁶⁸.

Η γκέι κουλτούρα, λέει ο Γιώργος Μαρνελάκης, σχεδόν αποκλειστικά παράγεται, πραγματώνεται και αναπαράγεται μέσα σε εμπορευματικούς θεσμούς και μέσω αυτών⁶⁹. Την ίδια άποψη εκφράζει και ο Michael Warner όταν λέει ότι για τους γκέι

⁶⁸ Μαρνελάκης, *Στενές επαφές φύλου, σεξουαλικότητας και χώρου*, σελ 70-71

⁶⁹ Μαρνελάκης, *Στενές επαφές φύλου, σεξουαλικότητας και χώρου*, σελ.76

άντρες όλοι οι διαθέσιμοι πολιτισμικοί θεσμοί και πόροι (μπαρ, ντίσκο, υπηρεσίες, εφημερίδες, περιοδικά, τηλεφωνικά δίκτυα, θέρετρα, εμπορικές ζώνες) διαμορφώνονται και διαμεσολαβούνται από την αγορά. Συνήθως οι κουλτούρες αυτές κυριαρχούνται από λευκούς άντρες της μεσαίας τάξης⁷⁰. Κάτι τέτοιο φαίνεται να ισχύει και για την ελληνική περίπτωση, όπου η gay σκηνή, σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη, χωροθετήθηκε κυρίως σε μπαρ, κλαμπ και κάποια εστιατόρια, όπου τα πάντα συνέβαιναν πίσω από κλειστές πόρτες. Οι ΛεΓκαΤ ακτιβιστές/στριες δυσκολεύτηκαν και δυσκολεύονται να πείσουν τα μέλη της κοινότητας να εξέλθουν από αυτά τα στέκια, γιατί απλούστατα οι gay, λεσβίες, τρανς και by προτιμούν την ασφάλεια τέτοιων ιδιωτικών χώρων⁷¹.

Συνεπώς, από τη μια μεριά, είναι οι αξίες των λευκών αντρών της μεσαίας τάξης που σε μεγάλο βαθμό διαμορφώνουν τις διαδικασίες και πρακτικές της ανδρικής γκέι σημασιολόγησης και από την άλλη, η καταναλωτική πρακτική που μοιάζει να είναι ένα από τα θεμελιώδη μέσα συμμετοχής στην γκέι κουλτούρα⁷². Με αυτό τον τρόπο κατασκευάζονται συμμετοχικές ανισότητες και ασυμμετρίες στην μητροπολιτική γκέι κουλτούρα, δεδομένου ότι μερικοί μόνο γκέι άντρες δύνανται οικονομικά να συμμετέχουν. Ο καταναλωτισμός, λοιπόν, αποτελεί προϋπόθεση για την κατασκευή της γκέι κουλτούρας, αλλά και εμπόδιο στην οικοδόμηση μια αυτόνομης γκέι δημοσιότητας που δεν θα παράγει εσωτερικούς αποκλεισμούς.

⁷⁰ Michael Warner, *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, Mineapolis London, University of Minnesota Press, 1993, σελ. xvi-xvii

⁷¹ http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rflagg/article/viewFile/6218/pdf_138

Phevos Kallitsis, *Sexualities and Public Space in Greece: a Celluloid Quest*

⁷² Μαρνελάκης, *Στενές επαφές φύλου, σεξουαλικότητας και χώρου*, σελ.76

Γκέι άντρες της μεσαίας τάξης βρίσκουμε στον *Άγγελο* και το *Γαλάζιο Φόρεμα*. Στην πρώτη ταινία με τη μορφή του μεσοαστού μεσήλικα πρώην εραστή του πρωταγωνιστή, και στη δεύτερη με τη μορφή των πολλών εραστών και μαικήνων του κεντρικού ήρωα. Στον *Άγγελο*, ο εν λόγω χαρακτήρας προειδοποιεί και νουθετεί τον πρωταγωνιστή για το ποιόν του νέου του εραστή, ο οποίος δείχνει να μην αποθαρρύνεται σαν να κινητοποιείται από μια αυτοκαταστροφική διάθεση και ένα παράλογο πάθος. Στο *Γαλάζιο φόρεμα* το εύπορο στάτους των μεσοαστών εραστών (μεσήλικων και υπερήλικων) δηλώνεται από την καταναλωτική τους συμπεριφορά (μπουζούκια, εστιατόρια, αγορές). Στα υπόλοιπα φιλμ (με εξαίρεση τη *Στρέλλα*) οι πρωταγωνιστές ανήκουν σαφώς στην αστική τάξη (με εξαίρεση τον Λαπαθιώτη που έχει αριστοκρατικές καταβολές). Χαρακτηριστικά στο *Πάνω Κάτω και Πλαγίως* ακόμα και στην ταβέρνα που παραδόξως δείχνει να αποτελεί γκέι στέκι, ο *Σταύρος* στέκει διακριτός και ξένος, αφενός γιατί δεν έχει ο ίδιος παραδεχτεί την ομοφυλοφιλία του, αλλά και γιατί διαφέρει ταξικά, με το ωραίο του και ακριβό σακάκι, και ό,τι έχει μέσα στις τσέπες του (τα σύμβολα της καταναλωτικής κουλτούρας). Του πέφτει βαρύ το λαϊκό 'πέσιμο' του νεαρού ναύτη. Η αντίστιξη μεταξύ λαϊκής και μεσοαστικής ομοφυλοφιλίας είναι προφανής. Στη *Στρέλλα*, η ηρωίδα έχει αγροτική καταγωγή, όμως μπορεί, για να δανειστούμε τον τίτλο του μυθιστορήματος της Ελισάβετ Βακαλίδου, '*Μπέτυ*', να είναι καπετάνιος της ψυχής και της ζωής της.

Η γκέι ιδιωτικότητα λοιπόν σχετίζεται με την οικονομική ανεξαρτησία. Αρκεί να σκεφτούμε ότι στην Ελλάδα, η ιδιαιτερότητα της κοινωνικής δομής κρατάει πολλές φορές τους νέους ανθρώπους στην οικογενειακή τους οικία μέχρι τουλάχιστον τα τριάντα τους χρόνια. Το γεγονός κάνει αδιανόητη ακόμα και τη σκέψη ενός ιδιωτικού χώρου για το γκέι γιο ή τη λεσβία κόρη. Χαρακτηριστικά ανασύρουμε τη σκηνή όπου

ο πρωταγωνιστής στο *Γαλάζιο Φόρεμα* φέρνει έναν εραστή του στο πατρικό του σπίτι, παρουσιάζοντας τον ως απλό φίλο. Η επίσκεψη αυτή καταγράφεται ως ένα ακόμα από τα βάσανα της μητέρας που υπομένει στωικά στο όνομα της μητρικής αγάπης, ενώ ο πρωταγωνιστής δεν στερείται των προνομίων του καλομαθημένου γιου.. Η αναπαράσταση του οικονομικού παρασιτισμού των ηρώων επιτυγχάνει μια αρνητική κοινωνική σήμανση της ομοφυλοφιλίας.

Η οικονομική ανεξαρτησία γίνεται η βάση για την ιδιωτική οργάνωση της σεξουαλικής επιθυμίας και δημιουργεί φυγόκεντρες τάσεις στο εσωτερικό της πυρηνικής οικογένειας, συμβάλλοντας στη δημιουργία μιας νέας ιδιωτικής σεξουαλικότητας . Στις ταινίες, λοιπόν, η παρουσία ή η απουσία της φιγούρας του μέσου γκέι που είναι οικονομικά ανεξάρτητος, μένει μόνος του, διεκδικεί τη ζωή του, μπορεί να λειτουργήσει ως σημασιολογικό φορτίο για την θετική ή αρνητική κοινωνική σήμανση της ομοφυλοφιλίας. Η οικονομική “αναξιοπρέπεια” που προβάλλεται στις ταινίες *Άγγελος* και *Γαλάζιο Φόρεμα* συμβάλλει στην κοινωνική απαξίωση της γκέι κουλτούρας. Αντίθετα, η χειραφετημένη οικονομική κατάσταση των ηρώων στις ταινίες *Πάνω Κάτω και Πλαγίως* και *Καβάφης* ενισχύει την εικόνα της ομοφυλόφιλης ιδιωτικότητας, η οποία είναι και αυτή που έχουμε μάθει να ανεχόμαστε μέσα στο πλαίσιο της κυρίαρχης ετεροφυλοφιλίας. Εξαίρεση στον παραπάνω κανόνα αποτελούν οι ταινίες *Μετέωρο και Σκιά* και *Στρέλλα*. Η πρώτη γιατί διαπραγματεύεται το ζήτημα της νυχτερινής ομοφυλοφιλικής δημοσιότητας, η δεύτερη γιατί καταγίνεται περισσότερο με το ζήτημα της οικοδόμησης μιας νέας οικογενειακής ιδιωτικότητας, που δεν αποκλείει την ανατροφή παιδιών μέσα από το σχήμα της αναγκαστικής αναδοχής, ενώ παράλληλα απορρίπτει όλες τις κανονιστικές ιδέες που συνοδεύουν την ετεροφυλοφιλία.

Μιλώντας βέβαια για την γκέι ιδιωτικότητα δεν μπορώ παρά να κάνω μερικά σχόλια για ένα από τους πιο χαρακτηριστικούς ημι-ιδιωτικούς (ή ημι-δημόσιους) τόπους της γκέι κουλτούρας. Το γκέι μπαρ, όποια κι αν είναι η συγκεκριμένη μορφή που λαμβάνει σε κάθε ταινία, αποτελεί πλαίσιο στο οποίο τοποθετούνται οι ήρωες: συνιστά κοινωνικό φαινόμενο και μπορεί, στη βάση των όσων έχω αναφέρει, να θεωρηθεί κομμάτι αυτού του γκέι καταναλωτισμού που, σε σχέση πάντα με την δημόσια, αστική χωρικότητα της γκέι κουλτούρας, ισοδυναμεί με απόσυρση και ιδιώτευση. Παράλληλα, όμως, το μπαρ έχει ιστορικά λειτουργήσει για τις κοινότητες των γκέι ως εκείνος ο αναγκαίος χώρος ερωτικής και κοινωνικής αυτοπραγμάτωσης, αλληλογνωριμίας, εισόδου στην κοινότητα, και χώρος ανοιχτού φλερτ με γκέι άντρες διαφόρων ηλικιών.

Επίσης, αυτός ο ημι-δημόσιος χώρος έχει υπάρξει σημείο αστυνομικής παρενόχλησης και καταστολής, βίας και εφόδου. Πολλές φορές απέναντι σε αυτή την καταστολή και την παρείσδυση, οι κοινότητες υπερασπίστηκαν την γκέι ιδιωτικότητα με σκοπό να την διαφυλάξουν. Σε αυτές τις περιπτώσεις, το μπαρ επέδειξε ιστορικά ευελιξία και πλαστικότητα των κοινωνικών σχέσεων στο εσωτερικό του, τόσο από πλευράς σεξουαλικών όσο και πολιτικών ταυτοτήτων, πολιτικοποιώντας την ερωτική επιθυμία και σεξουαλικοποιώντας την πολιτική διεκδίκηση. Όχι τυχαία, άλλωστε, η εξέγερση που στάθηκε αφορμή να γεννηθεί το γκέι απελευθερωτικό κίνημα αποτέλεσε αντίπραξη στην αστυνομική εισβολή στο γκέι μπαρ Stonewall Inc. στη Νέα Υόρκη το 1969. Το περίεργο είναι ότι, αν και τα μπαρ έχουν χαρακτήρα περιχαρακωμένο, αποτελούν τόπους όπου μόνο οι μνημένοι γνωρίζουν, αν και διατηρούν μια σχετικά μη ορατή συνθήκη, εντούτοις, κυνηγήθηκαν και δέχτηκαν πολλαπλές επιθέσεις. Εκείνο που ερέθιζε την φαντασία της αστυνομίας των ηθών και του ευυπόληπτου κόσμου ήταν οι σεξουαλικές δραστηριότητες στο εσωτερικό του. Η αστική ευπρέπεια

έβλεπε να χαλκεύεται σε αυτά τα μέρη η ηθική παρακμή, η παρά φύση διαστροφή, η προδοσία απέναντι στην οικογένεια και κατ' επέκταση στην πατρίδα και το έθνος. Οι θαμώνες, από την άλλη, δημιουργούσαν ένα συμβολικό και χωρικό πυρήνα μιας αιρετικής σεξουαλικότητας, έναν ιδιοποιημένο χώρο όπου κυριαρχούσαν η ανδρική θηλυπρέπεια, ο υπερβολική μιμική της γυναικείας ομιλίας και του βαδίσματος, και οι περιστασιακές σεξουαλικές σχέσεις (σε αυτή την camp κουλτούρα και μιμική θα επανέλθω στο κεφάλαιο 'Το Σώμα'). Το γκέι μπαρ αποτέλεσε, με δυο λόγια, έναν τόπο ομοερωτικής αυτοπραγμάτωσης και πρακτικής.

Παρατηρούμε ότι στον *Άγγελο*, ο κεντρικός πρωταγωνιστής περνάει κάποιες ευχάριστες στιγμές σε ένα γκέι, τραβεστί και τρανς μπαρ, κάπου κοντά στη λεωφόρο Συγγρού. Νιώθουμε σαν να απολαμβάνει εκεί τα διαλείμματα της βραδινής του εργασίας ή σαν να συχνάζει εκεί μετά το σχολάσμα. Οι ενδείξεις ότι έχουμε να κάνουμε με ένα χώρο προστατευμένο και ασφαλή έρχονται από την απεικόνιση μιας μεγάλης ελευθερίας ερωτοτροπιών, αλλά και από την παρουσία προστατών-προαγωγών, που τις βροχερές νύχτες κάθονται και πίνουν κάνοντας τυπικές αντρικές κουβέντες.. Ο χώρος αυτός φαντάζει περιορισμένος και περιοριστικός, γιατί ως δημόσια εικόνα (με όρους συνάθροισης και συγχρωτισμού) της ομοφυλοφιλίας δεν φέρνει στο μυαλό ένα δίκτυο νυχτερινών τόπων γκέι διασκέδασης, αλλά το στέκι ενός εγκληματικού και παραβατικού περιθωρίου.

Η γκέι καταναλωτική κουλτούρα και ιδιωτικότητα είναι έξω από την αναπαράσταση της ομοφυλοφιλίας στο *Μετέωρο και Σκιά*. Στις μεταμεσονύχτιες παρέες που συγχρωτίζονται σε κρύπτες προέχει η αντίληψη της κοινωνίας του δώρου και του αντίδωρου. Αρθρώνεται, έτσι, μια ιδέα καθολικής αμοιβαιότητας. Η σκηνή που ο Λαπαθιώτης μοιράζει τα χρήματά του μέχρι τελευταίας δεκάρας δεν κινητοποιεί φιλάνθρωπα αισθήματα, όσο φέρει σημάνσεις μιας κοινωνικής αποταξίας, μιας

άρνησης της κοινωνικής θέσης και μιας ηθελημένης πτώχευσης με σκοπό την εξίσωση με το ερωτικό και πολιτικό περιθώριο.

Στο *Πάνω Κάτω και Πλαγίως* η Αθήνα κινηματογραφείται από τον Κακογιάννη με μια νοσταλγική διάθεση που αγγίζει τα όρια του γραφικού - η Αθήνα με τους μεσογειακούς ταξιτζήδες, τα ναυτάκια, την κακόφημη γειτονιά, με τα λούμπεν δράματα. Μια παραδοσιακή ταβέρνα, στην *κακόφημη γειτονιά*, παρουσιάζεται ως gayfriendly στέκι. Το μέρος θυμίζει δεκαετία του 50' και μόνο η παραγγελία του *Σταύρου* («Μια coca cola») μας επαναφέρει στα 90'. Πέρα όμως από αυτή την μάλλον ρηχή απεικόνιση γκέι στεκιών, ο Κακογιάννης επικεντρώνει την προσοχή του στο σπίτι της μεσοαστής μητέρας του πρωταγωνιστή Μαρίας. Το ερωτικό κωμικό 'δράμα' θα παιχτεί εντός της αυλής και των τοίχων μιας μεσο-μεγαλο-αστικής κατοικίας κάπου στη Γλυφάδα. Εκεί βρίσκεται ο μόνος χώρος που διασφαλίζεται η ιδιωτικότητα του γιού.

Στον *Καβάφη* βλέπουμε πλούσιες μεγαλοαστικές κατοικίες με βιβλιοθήκες και βαριά έπιπλα να στέκουν δίπλα στα σκοτεινά σοκάκια το αγοραίου έρωτα. Τα σημεία αυτά της πόλης αποπνέουν όχι τόσο τον κίνδυνο για την σωματική ακεραιότητα (κάτι που είναι πολύ εμφανές στον *Άγγελο*), αλλά τον κίνδυνο ενός ανεπίτρεπτου, πρωτίστως ταξικού και δευτερευόντως ομοερωτικού συγχρωτισμού. Αισθητικά αυτό λαμβάνει τη μορφή της αντιπαραβολής μεταξύ εξιδανικευμένης και αισθητικοποιημένης αντρικής φιλίας που δεν καταλήγει ποτέ σε σεξουαλική πράξη, και αγοραίας ερωτικής απόλαυσης που αναγκαία συμβαίνει με νεαρούς ταπεινής ταξικής καταγωγής. Ο οντάς στην Κωνσταντινούπολη όπου εκπορνεύονται δουλεμπορικά δεκάδες 'Απόλλωνες', η κατακόμβη με τον οργιαστικό ποντιακό χορό, τα φτηνά πανδοχεία που καταφεύγουν τα αγοραία πάθη, τα χασισοποτία και οι καφενέδες. Η σχέση που μπορεί να έχει η μεγαλοαστική ομοφυλοφιλία με το ομοερωτικό,

εκπορνευόμενο περιθώριο είναι σχέση συναλλαγής. Ο Καβάφης παρουσιάζεται να αγοράζει τα πάθη του και αυτό τον κρατάει σε διακριτή θέση από αυτά. Από την άλλη, στο *Γαλάζιο Φόρεμα* και τη *Στρέλλα* παρουσιάζονται τρανσέξουαλ μπαρ και ντραγκ σόου: Στο πρώτο, ο πρωταγωνιστής εργάζεται για λίγο σε ένα τέτοιο μπαρ: ό,τι διαμείβεται εκεί δεν έχει να κάνει σε τίποτα με την ευθυμία και σατιρικήτητα που χαρακτηρίζει αυτά τα show στην Ελλάδα. Βλέπουμε σε αυτά να μην υπάρχει καμία camp διάθεση, μονάχα προζάτα ποιήματα και απαγγελίες για το πόσο ανικανοποίητοι νιώθουν αυτοί οι άνθρωποι μέσα στα σώματά τους⁷³. Ο αποκλεισμός από τη δημόσια σφαίρα είναι δεδομένος, ή πλήρως επικαθορισμένος από την οικογενειακή ιδιωτικότητα: Κάθε φορά που ο Γιώργος εκδηλώνει δημόσια την σεξουαλικότητά του (όπως η σκηνή στο διαμέρισμα της μητέρας του, όπου ο *Γιώργος* ανακοινώνει από το μπαλκόνι ότι είναι gay και παραδίδει τα του ‘οίκου στο δήμο’), το κάνει από αντίδραση στη μάνα του, μια πρόκληση που στην αμέσως επόμενη σκηνή θα καλυφθεί και θα κρυφτεί. Στη *Στρέλλα*, αντίθετα, έχουμε μια πιο πραγματική αφήγηση για αυτά τα σόου και αυτά τα μπαρ. Ένα υπαρκτό μπαρ της Συγγρού, οι *Κούκλες*, επιλέγεται ως τόπος εργασίας της Στρέλλας. Εκεί, κυριαρχούν η ειρωνική αντιγραφή διάσημων θεαμάτων και η γιορτινή ατμόσφαιρα. Το μπαρ αυτό (όπου η *Στρέλλα* δουλεύει ως περφόρμερ και ηλεκτρολόγος) δεν φορτίζεται με καμία σήμανση ‘*απαγορευμένου τόπου*’, όπως μας δείχνει η χαρακτηριστική φυσικότητα με την οποία η Στρέλλα καλεί το Γιώργο να την συναντήσει στη δουλειά της («*Γιατί δεν έρχεσαι από το μπαρ που δουλεύω; Τις Κούκλες*»).

Είναι λάθος όμως να σκεφτόμαστε τα γκέι, τραβεστί και τρανς μπαρ ως τόπους ξεκομμένους από ένα δίκτυο δημόσιων πρακτικών και χώρων. Στη φαντασιακή,

⁷³ http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rlagg/article/viewFile/6218/pdf_138

Phevos Kallitsis, *Sexualities and Public Space in Greece: a Celluloid Quest*

άλλωστε, συγκρότηση των θαμώνων τους κάτι τέτοιο δεν αποτελεί τον κανόνα. Ο γκέι χάρτης των πόλεων στο μυαλό των ίδιων των γκέι είναι πολύ πιο εκτεταμένος, και πολύπλοκος, το ίδιο και η αντίστοιχη γκέι ανθρωπογεωγραφία. Πώς αλλιώς θα γινόταν οι πρακτικές που βρήκαν στέγη σε τέτοια μέρη να αποτελούν έναν πραγματικό κίνδυνο για το ηθικό κατεστημένο, αν δεν συνδέονταν με τον αμιγώς δημόσιο χώρο και δεν συγκρούονταν με τις ενδεδειγμένες του χρήσεις; Κι αν ακόμα δεν διέθεταν μια τέτοια πλαστικότητα και ελευθεριακότητα, ώστε να περιλαμβάνουν και γκέι άντρες που δεν μπορούσαν να ενταχθούν σε τέτοιες μορφές καταναλωτικής κουλτούρας (για παράδειγμα γκέι άντρες της εργατικής τάξης), για τους οποίους η 'ιδιωτικότητα' μπορούσε, παραδόξως, να επιτευχθεί μόνο στο δημόσιο χώρο;

Αυτό εξηγεί το γιατί η ύπαρξη τέτοιων ζωνών γκέι ιδιωτικότητας δεν εγγυάται από μόνη της την 'επιθετική' ορατότητα και δημόσια παρουσία, ενόσω οι ζώνες αυτές παραμένουν απομονωμένες. Αρκεί να σκεφτεί κανείς ότι το 1976, χρονιά που κατατίθεται στη Βουλή το αντιδραστικό νομοσχέδιο για τα αφροδίσια νοσήματα από την δεξιά κυβέρνηση Καραμανλή, λειτουργούν πολλά τέτοια μπαρ στην Αθήνα: «Να πούμε ότι υπήρχε κι ο Μουρατίδης, και ο Νύχτας, άνθρωποι που είναι γνωστοί τώρα. Ήδη πριν από το ΑΚΟΕ (1976) υπήρχαν πολλά μαγαζιά στην Πλάκα, εγώ θυμάμαι πάνω από 15-20 μαγαζιά, περισσότερα απ' ό,τι είναι σήμερα στο Γκάζι»⁷⁴.

Στα περισσότερα παραδείγματα γκέι αστικής κουλτούρας παρατηρείται μια ποικιλία και αλληλοδιαπλοκή ιδιωτικών και δημόσιων υλικών και συμβολικών τόπων. «Τα σημεία συνάντησης [...] σε ανοιχτούς χώρους και σε καθορισμένα οικήματα, σε γνωστά βουλεβάρτα όπου γινόταν το «ψωνιστήρι» και σε πάρκα, λέσχες και ταβέρνες η συνθηματική γλώσσα τους με μιμική, νεύματα και ονόματα. Η θηλυπρεπής,

⁷⁴ Λουκάς Θεοδωρακόπουλος, *Η ιστορία του Λεσβιακού-Γκέι-Αμφί & Τρανς κινήματος στην Ελλάδα-Μια πρώτη αποτίμηση*, Αθήνα, Futura, 2008, σελ.23

υπερβολικά αριστοκρατική αμφίεσή τους· το δίκτυο σεξουαλικών αγορών, φίλων και επαφών, αποτελούσαν όλα ένα γνήσιο underground χώρων, πρόζας και πρακτικών και υποδηλώνουν σαφώς συνείδηση ιδιαίτερης σεξουαλικής ταυτότητας, αν όχι απερίφραστης ομοφυλοφιλίας.»⁷⁵ Αυτό τα ημι-ορατά κοινωνικά δίκτυα δηλώνουν επίσης την ευελιξία των μείξεων μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού που χαρακτηρίζει τις γκέι αστικές πρακτικές.

Με άλλα λόγια, διαβαθμίσεις στη σχέση μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού μπορούμε να βρούμε τόσο σε ένα περικλειστο χώρο όπως ένα γκέι μπαρ (τόσο, δηλαδή, η ‘δημόσια μπάρα’ όσο και το ιδιωτικό κατάλληλα διαμορφωμένο ‘πίσω δωμάτιο’), όσο και σε ένα αστικό πάρκο όπως το Ζάμπειο, όπου κάποιες κατάλληλες χωρικές διευθετήσεις διευκολύνουν την οικειοποίηση με όρους (όχι μισθωμένης αυτή τη φορά) ιδιωτικότητας: «Διέσχισαν κατά πλάτος τη δεντροστοιχία και προχώρησαν προς τη σκοτεινή κυκλική σειρά των πάγκων, το «σαλόνι» όπως το έλεγαν οι άλλοι. Σκοτεινές σκιές, που μόλις εμάντευες πως ήσαν άνθρωποι, σάλευαν πάνω στους μοναχικούς πάγκους. Ψίθυροι ακουγόntonταν και πού και πού, πνιχτά φιλιά»⁷⁶.

Η πρόθεση οικειοποίησης δημόσιων χώρων της πόλης από ομάδες γκέι αντρών έχει επισημανθεί από πολλούς αναλυτές (Castells (1983), Allan Bérubé, John D'Emilio και Estelle B. Freedman_(2010), Chauncey (1994), Μαρνελάκης (2014), Palmer (2006)). «Κάτι τέτοιο προτείνει ότι οι χωρικά οργανωμένες σχέσεις της ομόφυλης επιθυμίας στην πόλη αποτελούν σημαντικούς παράγοντες για τη σχηματοποίηση των γκέι πολιτιστικών ταυτοτήτων και πρακτικών και όχι απλές αντανακλάσεις αυτών»⁷⁷.

⁷⁵ Palmer, *Κουλτούρες της νύχτας: Νυχτερινές περιηγήσεις στις ιστορίες παράβασης από το μεσαίωνα μέχρι σήμερα*, σελ.433

⁷⁶ <https://periodikotrypa.files.wordpress.com/2012/06/4-tsoykalas.pdf>

Γιώργος Τσουκαλάς, *Κουρασμένος απ' τον έρωτα*, Αθήνα, Εκλεκτή βιβλιοθήκη, 1927

⁷⁷ Μαρνελάκης, *Στενές επαφές φύλου, σεξουαλικότητας και χώρου*, σελ.72

Ήταν κυρίως γκέι άνδρες που δεν διέθεταν ιδιωτικό κατάλυμα – επειδή ήταν φτωχοί εργαζόμενοι ή ζούσαν τη διπλή ζωή μιας κρυφής σεξουαλικής ταυτότητας κάτω από το προσωπείο της συμβατικής συμπεριφοράς. Το «δημόσιο» σεξ πραγματοποιούταν σχεδόν πάντα υπό την κάλυψη της νύχτας. Πολλά έχουν γραφτεί για την ανάδυση της ανδρικής ομοφυλοφιλικής υποκουλτούρας στο Λονδίνο και το Παρίσι στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Και στην Νέα Υόρκη πριν το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, μια διακριτή ομοφυλόφιλη ταυτότητα αναπτύχθηκε εκείνη την εποχή και οι ομοφυλοφιλικές υποκουλτούρες ήταν αναγνωρίσιμες και εξαιρετικά ορατές. Σε όλα τα ιστορικά παραδείγματα οι τόποι ανδρικών ομοφυλόφιλων ραντεβού εμφανίζουν ποικιλία μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού χαρακτήρα.

Για το Γιώργο Μαρνελάκη οι γκέι άντρες είναι επίσης προϊόν της αστικής χωρικότητας. Υποστηρίζει ότι, πέραν των αμιγώς οικονομικών διαδικασιών που συνόδευσαν τη διαδικασία της καπιταλιστικής αστικοποίησης, το αστικό περιβάλλον αποτέλεσε και αποτελεί μια συνθήκη που συμβάλλει στην ανάδυση της γκέι κουλτούρας. Παρόλο που οι καπιταλιστικές σχέσεις ενυπάρχουν παντού στις σύγχρονες ευρώ-αμερικάνικες κοινωνίες, υπάρχουν ακόμα πολλές μικρές πόλεις και αγροτικές περιοχές χωρίς το παραμικρό σημάδι γκέι κουλτούρας⁷⁸. Φαίνεται ότι αυτή η 'διευκόλυνση' στην ανάδυση μορφών ομοφυλόφιλης κουλτούρας σχετίζεται με τρόπο άμεσο, πλην όμως περίπλοκο, με ένα ποσοτικό κριτήριο: το μέγεθος της πόλης. Βεβαίως το πόσο μεγάλη είναι μια πόλη είναι σχετικό. Επίσης, είναι σαφές ότι η Αθήνα στο πρώτο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα (μια πόλη περίπου 300.000 κατοίκων την εποχή του Λαπαθιώτη) φαντάζει ένα μεγάλο χωριό σε σχέση με πόλεις όπως η Νέα Υόρκη, το Λονδίνο ή το Παρίσι την ίδια περίοδο.

⁷⁸ Μαρνελάκης, *Στενές επαφές φύλου, σεξουαλικότητας και χώρου*, σελ.71

Παραμένει όμως γεγονός ότι η Αθήνα αποτελούσε τη μεγαλύτερη πόλη του ελλαδικού χώρου, πράγμα αρκούντως επαρκές για να επιτρέψει την ανάδυση μιας κουλτούρας αντρικού ομοερωτισμού στην επικράτεια της, όπως δείχνει με ιστορική ακρίβεια το *Μετέωρο και Σκιά*. Ο τρόπος που σχηματίζεται η gay κουλτούρα, δηλαδή οι διαδικασίες παραγωγής νοήματος και οι τρόποι της καθημερινής πρακτικής της (οι συνηθισμένοι τρόποι πράξης της), δεν είναι μόνο γλωσσικοί ή κειμενικοί. Οι διαδικασίες γκέι σημασιοδότησης αποτελούν απαραίτητα συστατικά υλικών και οικονομικών δραστηριοτήτων που όλες τους είναι στενά συνδεδεμένες με συγκεκριμένες και ιδιαίτερες χωρικές συνθήκες⁷⁹. Το ερώτημα λοιπόν δεν είναι πόσο μεγάλη είναι η πόλη, ώστε να επιτρέπει την ανάδυση γκέι κουλτούρας, όσο τα αν η χωρική της οργάνωση είναι ποιοτικά αρκετά πολύπλοκη, ώστε η ομοερωτική επιθυμία να αναπτύξει, λιγότερο ή περισσότερο, μια διαλεκτική του να βλέπεις και του να βλέπεσαι, ένα παιχνίδι μεταξύ φανερού και κρυμμένου.

Οι αστικές πυκνώσεις ομοερωτικών χώρων, επομένως, δεν σχετίζονται γραμμικά και μονοσήμαντα με τα μεγέθη που παραδοσιακά προσδιορίζουν το μέγεθος μιας πόλης (έκταση και πληθυσμός). Πράγματι, το 1976 ο Ηλίας Πετρόπουλος γράφει: «Αρκετοί δημόσιοι άνδρες ισχυράς πυγμής, διεκήρυξαν ότι ξεκαθάρισαν την Αθήνα από τους κίναιδους. Τούτο ουδαμόθεν επιβεβαιούται. Όλως αντιθέτως, σήμερα, σχεδόν και τα τρακόσια ημινόμιμα μπορντέλα της πρωτεύουσας έχουν ως υπηρέτες κίναιδους. Εξάλλου, καθημερινώς, μετά τα μεσάνυχτα, κίναιδι ντυμένοι γυναικεία περιφέρονται πίσω από το Χίλτον, καθώς και στο μεταξουργείο, στον Κολωνό και αλλού». Και ο Γιώργος Τσουκαλάς γράφει για τη δεκαετία του 1920 στην Αθήνα: «Κάθονταν στο «Γυαλί καφενέ» του Ζαπείου, έπιναν καυτό τσάι το χειμώνα και λεμονάδες το καλοκαίρι, ώσπου να πάει δύο μετά τα μεσάνυχτα, να φύγουν και οι

⁷⁹ Μαρνελάκης, *Στενές επαφές φύλου, σεξουαλικότητας και χώρου*, σελ.66

τελευταίοι περιπατητές κι έπειτα συναναστρέφονταν τους νυχτερινούς τύπους του Ζάππειου [...] που περιέφεραν τις έκφυλες επιθυμίες τους στο προστατευτικό σκοτάδι του ανοιξιάτικου πάρκου»⁸⁰.

Μεταφέροντας μια εικόνα από τη σημερινή Αθήνα θα λέγαμε ότι δύο είναι οι κύριες γκέι και τρανς τοποθεσίες. Η πρώτη βρίσκεται νότια του λόφου της Ακρόπολης, όπου δίπλα από μια περιοχή κατοικιών και τουρισμού, ανάμεσα σε κτήρια γραφείων, εξασφαλίζεται μια συνθήκη μειωμένης ορατότητας. Η άλλη είναι η πρώην βιομηχανική ζώνη του Γκαζιού, στα Βορειοανατολικά, που υπέστη ταχύτατη ανάπλαση. Σε αυτές τις τοποθεσίες μπορεί κανείς να προσθέσει μέρη που γίνεται ‘ψωνιστήρι’: το Ζάππειο, δίπλα από την Εθνικό κήπο, στα βόρεια το μητροπολιτικό πάρκο του Πεδίου του Άρεως και η οδός Αγίας Άννας στα βορειοανατολικά δίπλα από τις Αποθήκες· τέλος τις περιοχές ΛεΓκαΤ πορνείας, στη λεωφόρο Συγγρού και Καβάλας (πίατσα τρανς) και την πλατεία Κουμουνδούρου (πίατσα αντρικής πορνείας). Με εξαίρεση την περιοχή του Γκαζιού που σήμερα, εξαιτίας του νέου σταθμού μετρό αποτελεί το κέντρο της αθηναϊκής νυχτερινής ζωής, οι υπόλοιπες περιοχές παραμένουν εκτός του κέντρου της προσοχής και σχετικά ασφαλείς. Στα παραπάνω μπορεί κανείς να προσθέσει τα gayfriendly μπαρ, που κάποια μπορεί να αποτελούν και hotspots, μα που συνήθως αποφεύγουν τον ρητό χαρακτηρισμό τους.

Στην Αθήνα, τα κεντρικά πάρκα, κυρίως το Ζάππειο και το Πεδίο του Άρεως, μετασχηματίζονται κατά τις νυχτερινές ώρες σε χώρους σεξουαλικής αναζήτησης και συνεύρεσης μεταξύ ανδρών. *«Η πρακτική αυτή, η οποία στη σχετική βιβλιογραφία ονομάζεται «δημόσιο σεξ» (public sex), αποτελεί μια αρκετά διαδεδομένη, αν και καθ’*

⁸⁰<https://www.tumblr.com/search/%CE%91%CE%BB%CE%B5%CE%BE%CE%AC%CE%BD%CE%B4%CF%81%CE%B5%CE%B9%CE%B1>

Γιώργος Τσουκαλάς, «Η πολυφύλητη σκιά», *Νέα Εστία*, τχ. 881, 15/3/1964, σελ. 357-360

όλα άτυπη, δραστηριότητα του αστικού χώρου, για την οποία σπάνια συναντά κανείς αναφορές στους κυρίαρχους λόγους για την πόλη.»⁸¹ Τα πάρκα αντέχουν την αστυνομική παρενόχληση και παραμένουν τόποι ερωτικής και κοινωνικής δραστηριότητας γκέι και στρέιτ ζευγαριών για λόγους που δεν είναι άσχετοι με τη χωροταξία τους.

Το πάρκο προσφέρει πολλά σημεία για να κρυφτείς σε σύγκριση με το σκηνικό του δρόμου. Η έκταση των μητροπολιτικών πάρκων κάνει την αστυνομική έφοδο να χάνει τη αποτελεσματικότητά της και να ευνοεί τις συνάξεις των «ανεπιθύμητων». Οι δρόμοι και τα πάρκα αποτέλεσαν κοινωνικά κέντρα τόσο για ομάδες ανθρώπων όσο και για άτομα. Ομάδες νέων που δεν μπορούσαν να πληρώσουν για καλύτερη αναψυχή συχνάζαν εκεί και διασταυρώνονταν με άντρες που αναζητούσαν ‘ταίρι’.

Μια πολλαπλότητα κοινωνικών διασταυρώσεων ευδοκίμησαν στους χώρους αυτούς: ομοφυλόφιλοι και ετεροφυλόφιλοι που έκαναν έψαχναν ερωτικούς συντρόφους, γκέι άντρες κοινωνικοποιούνταν εκεί καθημερινά, στρέιτ άντρες συναναστρεφόταν με γκέι κόσμο. Αυτές οι μορφές ομοερωτικής κοινωνικότητας έπαιρναν σχήμα σε μέρη όπως αυτά, διατηρώντας μια ορατή και μια αθέατη πλευρά. Αυτός ο κόσμος, αρκετά συχνά, παρέμενε κρυμμένος, ακόμα κι από ανθρώπους που τον αναζητούσαν, μέσω των ίδιων κωδίκων και υπεκφυγών που τον προστάτευαν από εχθρικές παρεισδύσεις. Η αστυνομική καταστολή του Τμήματος Ηθών και η έξαρση της αυτοδικίας απέναντι στους ομοφυλόφιλους οδήγησαν τις κοινότητες των γκέι να αναπτύξουν ποικίλες τακτικές που τους εξασφάλιζαν την περίπου άνετη κίνηση στους χώρους αυτούς και την οικειοποίηση τους. Με λίγα λόγια οι κοινότητες αυτές κατασκεύασαν μια γκέι πόλη, αόρατη και αντίθετη προς την κυρίαρχη πόλη της ημέρας. Μεγάλο σύμμαχο σε

⁸¹ Μαρνελάκης, *Στενές επαφές φύλου, σεξουαλικότητας και χώρου*, σελ.87

αυτό αποτέλεσαν η καθωσπρέπει εμφάνιση και η επιλεκτική χρήση της ανδρικής ταυτότητας που εξασφάλιζε πρόσβαση σε αυτούς τους χώρους. Άλλωστε ένας από τους κύριους σκοπούς αυτών των πάρκων ήταν η αναψυχή των πολιτών, και αυτό αποτέλεσε ένα κάλυμμα για άντρες που φαινομενικά περιφέρονταν άσκοπα. Όπως και στην περίπτωση των γκέι μπαρ, τα πάρκα και οι δρόμοι ως τόποι για ερωτική αναζήτηση παρείχαν σε πολλούς νέους άνδρες και νεοφερμένους στην πόλη ένα σημείο εισόδου στον υπόλοιπο κόσμο των γκέι.

Από αυτές τις εκφάνσεις ομοερωτικής κοινωνικότητας την προσοχή μας επισύρει η έννοια και πρακτική του «δημόσιου σεξ». Υπάρχει κάτι σκανδαλωδώς αντιφατικό στην έννοια αυτή, τουλάχιστον από τη σκοπιά της κυρίαρχης αστικής διάκρισης μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού, γιατί έχουμε μάθει να θεωρούμε παράδοξη κατασκευή τη «δημόσια κρεβατοκάμαρα». «Το σκανδαλώδες εδώ αναφέρεται στη δημοσιοποίηση εκείνης ακριβώς της δραστηριότητας που θεωρείται από την τρέχουσα κουλτούρα μας ως η επιτομή της ιδιωτικότητας. Η μεταφορά της σεξουαλικής πράξης από τους τέσσερεις τοίχους του υπνοδωματίου – το μοναδικό χώρο στον οποίο είναι «κοινώς αποδεκτό» και επιτρεπτό να συμβαίνει το σεξ – σε ένα κεντρικό πάρκο της πόλης, η απρόσμενη αυτή ανάμιξη δημόσιων και ιδιωτικών στοιχείων, συνιστά, κατ' αρχήν, ένα είδος απορρύθμισης για τις ίδιες τις κατηγορίες του «δημόσιου» και του «ιδιωτικού»»⁸².

Δημόσιο σεξ παρουσιάζεται στον *Άγγελο* από τα πρώτα πλάνα: η ταινία ανοίγει με την νυχτερινή εικόνα κάποιου πάρκου, όπου γκέι άντρες αναζητούν μια ευκαιριακή παρέα. Η έφοδος του τμήματος ηθών μπορεί να χαρακτηριστεί ρεαλιστική, δεδομένου ότι δεν έλειψαν στην Ελλάδα τέτοιες (και πιο βίαιες) επιχειρήσεις. Τις περισσότερες

⁸² Μαρνελάκης, *Στενές επαφές φύλου, σεξουαλικότητας και χώρου*, σελ. 87

φορές η αστυνομία προτιμούσε μικρότερης κλίμακας επιχειρήσεις σε στέκια και δρόμους που συσπείρωναν ομάδες γκέι αντρών. Η πρώτη επίσης σεξουαλική επαφή του Άγγελου με το Μιχάλη συμβαίνει κάτω απ' τον ανοιχτό ουρανό ελλείπει ερωτικής στέγης. Δείχνουν να επιλέγουν αυτόν τον τόπο ερωτικής συνεύρεσης με τρόπο απολύτως αυθόρμητο. Εντούτοις, οι υποψίες που δημιουργούνται σκηνοθετικά σχετικά με το χαρακτήρα του Μιχάλη (τον γεγονός ότι παρουσιάζεται ύποπτος, πολύ λαϊκός και ρωμαλέος) προκαλούν την αίσθηση ενός λάθους που διαπράττει ο πρωταγωνιστής και μιας παγίδας που στήνεται εναντίον του. Η λεωφόρος Συγγρού παρουσιάζεται ως ο οδικός άξονας της τραβεστί και τρανς πορνείας. Εκεί, η δημόσια τραβεστί παρουσία ενέχει, πολλούς κινδύνους (άλλωστε το εύκολο χρήμα είναι και επικίνδυνο): οι εισπράξεις καταβάλλονται εξολοκλήρου για τη συντήρηση της γκέι ιδιωτικότητας (το σπίτι 'ερωτική φωλιά', τα δώρα που κρατούν σταθερή τη μόνιμη σχέση) και για τη συνδρομή της οικογενειακής ιδιωτικότητας. Απέναντι σε αυτές τις δύο σφαίρες ιδιωτικότητας, ο πρωταγωνιστής κινητοποιείται από ένα αίσθημα χρέους και ενοχής.

Στο *Μετέωρο και Σκιά* δίνεται μια πλούσια αναπαράσταση ημι-δημόσιων χώρων συνεύρεσης των κουλτούρων του περιθωρίου. Παρουσιάζεται ο νυχτερινός αντρικός ομοερωτισμός ως πάνδημος έρωτας: δημόσιος, να οικειοποιείται πάρκα και σκοτεινές γωνιές. Επίσης, αυτή η δημόσια κουλτούρα έρχεται σε επαφή με την κουλτούρα δρόμου της εργατικής τάξης. Αξίζει εδώ να κάνω ένα μικρό σχόλιο για την αμφίδρομη αυτή σχέση. Ακόμα κι αν η οργανωμένη πολιτικά εργατική τάξη συνδέθηκε από νωρίς με αρρενωπές αναπαραστάσεις, και οι γκέι κοινότητες αποτέλεσαν από πολλές απόψεις ένα 'ασυνήθιστο' και διακριτό φαινόμενο, εντούτοις η γκέι κουλτούρα του δρόμου υπήρξε κομμάτι της κουλτούρας του δρόμου της εργατικής τάξης στον χαρακτήρα και την καταγωγή.

Το *Γαλάζιο Φόρεμα* δείχνει κάποια ‘στέκια’ τραβεστί και τρανς πορνείας. Κανένα όμως από αυτά δεν ανταποκρίνεται στη χωρική πραγματικότητα της Αθήνας. Δεδομένου ότι οι τραβεστί και οι τρανς προτιμούν ως πιάτσες κεντρικές λεωφόρους (Συγγρού, Καβάλας) και όχι αυτόν τον αποβιομηχανοποιημένο και άδειο τόπο που η ταινία δείχνει.

Στο *Πάνω Κάτω και Πλαγίως* όλες οι δημόσιες εκφάνσεις της ομοφυλοφιλίας είναι είτε πολύ θηλυπρεπείς, είτε πολύ αρρενωπές και λαϊκές, είτε πάλι πολύ έκφυλες, υστερικές και αναξιόπιστες. Δημιουργείται η αίσθηση ότι τα σώματα των πρωταγωνιστών βρίσκονται σε αγώνα δρόμου, για να φτάσουν επιτέλους σε κάποιον ασφαλή ιδιωτικό χώρο, στο ασφαλές προάστιο της Γλυφάδας. Είναι ουσιαστικά το ίδιο το οίκημα και τα ερωτικά ‘μυστικά’ που κρύβει, που ‘πολιορκείται’ αργότερα από τους γείτονες, τη φωνακλού τραβεστί και έναν οδηγό ταξί . Όχι τυχαία η καπάτσα μαμά λύνει την πολιορκία με τρόπο που δεν εκθέτει την ίδια και το γιο της στη γειτονία και τους συντηρητικούς γείτονες.

Η *Στρέλλα* δεν στρέφεται τόσο στο αστικό χωρικό πλαίσιο και την χωρική οργάνωση της ομοερωτικής επιθυμίας. «Κοιτάζει περισσότερο όχι το δρόμο αλλά το δωμάτιο, τον χώρο του εαυτού, την προσωπική σχέση. Αυτό δε σημαίνει ότι δεν υπάρχει ο κόσμος παραέξω»⁸³. Παρόλα αυτά ο δημόσιος χώρος ως συλλογική και κοινωνική συνθήκη υπονοείται όχι ως εχθρικός και επισφαλής, αλλά ως εν μέρει κατακτημένος και οικείος. Στη *Στρέλλα* οι gay, τραβεστί και τρανς ήρωες δεν κρύβονται. Περιπατούν με αποφασιστικότητα πάνω σε ψηλοτάκουνα, κλέβουν από σούπερ-μάρκετ, διασκεδάζουν σε ντραγκ σόου. Η ευχάριστη ιδιωτικότητά τους δεν μπορεί παρά να αντανakλά μια περίπου αποκατεστημένη δημόσια παρουσία.

⁸³ Παπανικολάου, «Στρέλλα – Μια ταινία για όλη την οικογένεια» σελ. 18

Η σύγκριση μεταξύ κοινωνικά παρατηρούμενων γεγονότων και φιλικής καταγραφής οδηγεί στο συμπέρασμα ότι, με εξαίρεση το *Μετέωρο και Σκιά* και τη *Στρέλλα*, οι ταινίες επανεπιβεβαιώνουν μια κοινή αντίληψη ανοχής απέναντι στην ομοφυλοφιλία που συμπυκνώνεται στη φράση: «Δεν έχω πρόβλημα με τους γκέι, αρκεί να εκδηλώνονται στο σπίτι τους, στον ιδιωτικό τους χώρο». Πρόκειται για μια πλευρά της διάκρισης δημόσιου και ιδιωτικού σύμφωνα με την οποία η σεξουαλικότητα αφορά αποκλειστικά τον ιδιωτικό χώρο, όχι τον δημόσιο. Αποκορύφωμα αυτού του ομοφυλοφιλικού «τα εν οίκω μη εν δήμω» είναι το κρυπτογραφημένο μήνυμα που στέλνει ο Σταύρος (*Πάνω Κάτω και Πλαγίως*) από την τηλεόραση (τη μετωνυμία της νέας δημόσιας σφαίρας). Στην σκηνή αυτή, προσποιούμενος ότι κάνει πρόταση γάμου στην κοπέλα του, κρυπτογραφεί ένα μήνυμα που απευθύνεται στον εραστή του και στη μητέρα του που ‘καταλαβαίνουν’. Σε όσους δεν καταλαβαίνουν, εξακολουθεί να παρουσιάζεται ως ένας κανονικός, ετεροφυλόφιλος, νεαρός, ‘ήρωας’.

Κλείνω με μια παρατήρηση που με εισάγει στην επόμενη θεματική ενότητα και έχει να κάνει με την ομοφυλοφιλική εμπίωση της νύχτας στο αστικό περιβάλλον – το μοτίβο της μεταφορικής νύχτας και των κυριολεξιών της. Καθώς οι κουλτούρες αυτές διώκονταν, δεν εκμεταλλεύτηκαν μόνο τις τοπογραφικές δυνατότητες που τα αστικά κέντρα παρέχουν, αλλά επίσης κρύφτηκαν μέσα στη νύχτα και μετάγγισαν σε αυτή τις ηδονές τους. Βλέποντας τις ταινίες με διαπερνούσε ένα αίσθημα διηνεκούς αγρύπνιας και μια προσδοκία απολαύσεων που εξασφαλίζονται μόνο μετά τη δύση του ηλίου. Σε κάποιες ταινίες η προσδοκία αυτή εκπληρώθηκε, σε άλλες πάλι όχι.

2.3. Η μεταφορική νόχτα και οι κυριολεξίες της

Η έννοια της σεξουαλικής παράβασης πρέπει να αποκατασταθεί στην κυριολεξία της. Στα χρόνια του μεσοπολέμου, εκατοντάδες άντρες συλλαμβάνονταν κάθε χρόνο στη Νέα Υόρκη για παράβαση του νόμου περί ομοφυλοφιλίας.⁸⁴ Η ομοφυλοφιλία παρέμενε μέχρι πρόσφατα μια παράβαση του κοινού ποινικού κώδικα (ο νόμος περί ομοφυλοφιλίας καταργείται στην Αγγλία το 1967, και στη Γαλλία του 1983, και στο Τέξας των ΗΠΑ το 2003(!)), καθώς και από ιατρική-κλινική σκοπιά θεωρούνταν μορφή παθολογίας και ψυχική νόσος μέχρι το 1973⁸⁵. Το ζοφερό αυτό παρελθόν χαρακτηρίζεται από την δια της βίας συμμόρφωση στην όλο και πιο δημόσια επιβολή και επικρότηση μιας υποχρεωτικής ετεροφυλίας.

Οι νόμοι αυτοί δεν ποινικοποιούσαν μόνο την ομοφυλόφιλη σεξουαλική πρακτική, αλλά και την ευρύτερη μεταξύ των ομοφυλόφιλων κοινωνικοποίηση και δικτύωση, την διαφορετικότητα στις πολιτιστικές εκδηλώσεις τους και την προσπάθεια να οργανωθούν και να μιλήσουν για λογαριασμό τους. Η περιθωριοποίησή τους επέτρεπε σε αστυνόμους, καταδότες και αυτόκλητους πολιτοφύλακες να διευρύνουν την ανεπίσημή τους εξουσία παρενοχλώντας, ενίοτε βίαια, τους γκέι. Όποιος άντρας ανακαλυπτόταν ότι ήταν ομοφυλόφιλος απειλούταν αυτόματα με απόλυση και απώλεια κοινωνικού κύρους.

⁸⁴ Chauncey, *Gay New York: Gender Urban Culture, and the Making of the Gay Male World*, introduction

⁸⁵ <https://kritikistinepistimi.wordpress.com/2013/06/17/%CE%AD-%CE%AF/>

Βάσια Λέκκα, *Μορφές κανονικοποίησης της σεξουαλικότητας στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες: Μία κριτική ανάγνωση του « Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders », 2012*

Η 'ημέρα', οπλισμένη με νομικά και ιατρικά κατηγορητήρια, τιμωρίες και ιδεολογική τρομοκρατία, καταδίκασε απερίφραστα τις σεξουαλικές μειονότητες. Όμως οι κουλτούρες του ομοερωτισμού δεν εξαφανίστηκαν, παρά έγιναν επιλεκτικά 'αόρατες': «Γέννημα της νύχτας, ήταν εμφανείς σε όσους ζούσαν στο σκοτάδι και όσους επιθυμούσαν να γνωρίσουν τις πάμπολλες προσφορές της νύχτας»⁸⁶.

Όταν κατ' ανάγκη ερωτεύεσαι μέσα στα όρια μιας κουλτούρας που σε υποχρεώνει να κρύβεσαι, η νύχτα είναι από πολλές απόψεις ο ενδεδειγμένος χρόνος. Επιζείς με τη βοήθεια και την προστασία της. Αν και «ό,τι γίνεται στο σκοτάδι σπανίως γίνεται χωρίς κόστος»⁸⁷, εντούτοις ακόμα και οι άντρες που ζούσαν διπλή ζωή δεν βίωναν την αυτό-αστυνομευόμενη καταστολή που εκφράζει ο όρος *closet* [«κρυφός»] σήμερα. Αντίθετα, «αν και προ του 1940 πολλοί ομοφυλόφιλοι υιοθετούσαν στη δουλειά και στο εσωτερικό της οικογένειάς τους τον στιλιζαρισμένο συμβατικό ανδρισμό, ήταν επίσης ικανοί να αναπτύξουν μια μεταβαλλόμενη σειρά από χαρακτήρες στους νυχτερινούς χώρους [...]»⁸⁸.

Η νύχτα αποτελεί μια μεταφορά για το ερωτικώς Άλλο, καθώς στη διάρκεια της και στους χώρους της, οι δοσοληψίες της οικονομικής ζωής και οι δομές πολιτικής εξουσίας, η ετεροκανονική σεξουαλική νόρμα και ο ομοφοβικός σεξισμός που

⁸⁶ Palmer, *Κουλτούρες της νύχτας: Νυχτερινές περιηγήσεις στις ιστορίες παράβασης από το μεσαίωνα μέχρι σήμερα*, σελ.445

⁸⁷ Palmer, *Κουλτούρες της νύχτας: Νυχτερινές περιηγήσεις στις ιστορίες παράβασης από το μεσαίωνα μέχρι σήμερα*, σελ.447

⁸⁸ Palmer, *Κουλτούρες της νύχτας: Νυχτερινές περιηγήσεις στις ιστορίες παράβασης από το μεσαίωνα μέχρι σήμερα*, σελ.446

διέπουν και ρυθμίζουν την εμπειρία της ημέρας εν μέρει αναστέλλονται. Όπως υποστηρίζει ο Palmer, «[...] η νύχτα κατεβάζει την αυλαία σε αυτούς τους τομείς κυριαρχίας, εισάγοντας θεατρικούς χώρους αμφιβολίας και παράβασης, που ενδέχεται να οδηγήσουν σε αναπαραστάσεις απελευθέρωσης»⁸⁹. Η σεξουαλική πρακτική της ‘παρά φύσιν διαστροφής’ μπορεί να αποτελέσει πράξη αντίστασης απέναντι στις διασταυρούμενες σχέσεις εξουσίας που ορίζουν το πολιτικό σώμα.

Η ομοφυλοφιλική νύχτα λοιπόν - τόσο ως μεταφορά όσο και ως χρόνος - προσφέρει πολλαπλές δυνατότητες ιστορικοποιημένων ερωτισμών και ερωτικών υποκειμενοποιήσεων· στρέφει την προσοχή μας από τη φυσικοποίηση της σεξουαλικής επιθυμίας στην ιστορικοποίηση της. «Πρόκειται για μια ιστορία που δεν αφήνει ίχνη, δεν αφήνει μαρτυρίες ενός παρελθόντος το οποίο, σε σπάνιες περιπτώσεις, αποτυπώνεται μες στην ακινησία του από κάποιο παρείσακτο μάρτυρα [...]»⁹⁰.

Τα παραπάνω δεν σημειώνονται για να υποστηριχτεί ότι γενικά αυτό που έκαναν οι κουλτούρες αυτές ήταν να κρύβονται από το φως του ημερήσιου αντρικού βλέμματος. Τα διάσημα ντραγκ σόου, μια πρακτική συνδεδεμένη με τη ομοφυλοφιλική κουλτούρα εδώ και παραπάνω από έναν αιώνα, αποτέλεσαν κοινωνικές περιστάσεις και γεγονότα που μεταξύ άλλων αποτελούσαν πρακτικές αισθητικής αντίστασης και τολμηρής ανακοίνωσης. «Αυτές οι διακηρύξεις σεξουαλικής ταυτότητας, όπως και πολλές άλλες ήσσονος σημασίας διατυπώσεις, εδραίωσαν την γκέι υποκουλτούρα όχι ως κουλτούρα κρυφού εκφυλισμού αλλά ως

⁸⁹ Palmer, *Κουλτούρες της νύχτας: Νυχτερινές περιηγήσεις στις ιστορίες παράβασης από το μεσαίωνα μέχρι σήμερα*, σελ.38

⁹⁰ Palmer, *Κουλτούρες της νύχτας: Νυχτερινές περιηγήσεις στις ιστορίες παράβασης από το μεσαίωνα μέχρι σήμερα*, σελ.40

ένα κόσμο διαφοράς που μπορούσε, σε κατάλληλες στιγμές της νύχτας, να επιδειχτεί με θεαματικό ή σεξουαλικοποιημένο τρόπο»⁹¹.

Η ζωή, βέβαια, των ομοφυλόφιλων οριζόταν ανέκαθεν από κινδύνους και απειλές που προέρχονταν από την κρατική ή την ατομική ομοφοβική βία. Τομείς αυτής της ζωής εισέρχονται σ' ένα ερωτικό σύμπαν που συνδυάζει την παραβίαση των ταμπού και την εκλυόμενη ηδονή με τον κίνδυνο (έτσι μπορεί να ερμηνευθεί αυτό που λέει ο πρωταγωνιστής στον Άγγελο «Στην αρχή μου άρεσε πολύ», αλλά οι κίνδυνοι που έχει κατά νου τον αποθαρρύνουν). Κίνδυνοι που δεν σχετίζονται μόνο με την ανησυχία της αποκάλυψης, θεματοποιημένη σε πολλές ταινίες (βλ. π.χ. το φιλμ *Victim*, του Basil Dearden [1961], όπου ένας νεαρός ομοφυλόφιλος γίνεται θύμα εκβιασμού). Στα υπό εξέταση φιλμ (με εξαίρεση το *Μετεώρο και Σκιά* και τη *Στρέλλα*) προωθείται μια απλοϊκή διαπραγμάτευση του καλού και του κακού και τονίζονται επίμονα οι κίνδυνοι της νύχτας.

Ένα από τα πιο ανησυχητικά στοιχεία της ομοερωτικής νύχτας είναι η φόρτισή της με όλες εκείνες τις συμβολικές και υλικές πυκνώσεις ερωτικών δεσμών που υπερβαίνουν και 'παραβιάζουν' τις ταξικές, έμφυλες και φυλετικές διαχωριστικές γραμμές. Εκείνες, δηλαδή, τις οριοθετήσεις που συνήθως στο κόσμο της ημέρας συγκροτούν το κυρίαρχο παράδειγμα. Στις ταινίες *Άγγελος*, *Πάνω Κάτω και Πλαγίως*, *Καβάφης* και *Γαλάζιο Φόρεμα* οι εικόνες ασυγκράτητου ερωτισμού, που ασφυκτιά εντός των συντηρητικών ορίων της οικογενειακής τεκνοποιίας και που ξεχύνεται στη νυχτερινή πόλη, απογυμνώνονται από κάθε απελευθερωτική διάσταση που πιθανά φέρουν, τη στιγμή που αναπαράγουν όλη την μηντιακή ανησυχία γύρω από την ηθική εξαχρείωση και αταξία. Είναι μόνο στο *Μετεώρο και Σκιά* και τη *Στρέλλα*, που η

⁹¹ Palmer, *Κουλτούρες της νύχτας: Νυχτερινές περιηγήσεις στις ιστορίες παράβασης από το μεσαίωνα μέχρι σήμερα*, σελ.443

νύχτα προβάλλεται ως μια μεθόριος δυνατοτήτων για τους μνημένους περιπατητές· εκείνους που ανακαλύπτουν τις ελευθερίες που το σκοτάδι προσφέρει, αντισταθμίζοντας τους κινδύνους και τους φόβους. Κάτι που δείχνεται πολύ ωραία στο *Μετέωρο και Σκιά*, όπου η νύχτα αποκαθίσταται ηθικά ως εκείνος ο τόπος και χρόνος κοινωνικής γνώσης που απαιτεί τον σεβασμό των ανθρώπων «που γνωρίζουν»: στη *Στρέλλα*, είναι η Νύχτα που ως τόπος και χρόνος εγγραφής του κωμικού, ειρωνικού δράματος έχει προλάβει να εξοικειώσει το θεατή με την συστηματική παράβαση των συγκροτητικών ταμπού της δυτικής σεξουαλικότητας. Παράβαση που δεν θα στοιχίσει τόσο, αφού, όπως έχω αναφέρει, η Νύχτα εισάγει θεατρικούς χώρους αμφιβολίας και παράβασης, που ενδέχεται να οδηγήσουν σε αναπαραστάσεις απελευθέρωσης.

Ο τρόπος που οι σκηνοθέτες χειρίστηκαν αυτό το «νυχτερινό τους υλικό» αποτελεί έναν άξονα τυπολόγησης και κριτικής συνολικότερο. Το να παρατηρήσουμε πώς η νύχτα αποδίδεται στις ταινίες συμβάλλει στην κριτική θέαση τους. Η νύχτα διαθέτει μια δύναμη που διερχόμενη από την αισθητική διάσταση, την πρώτη ύλη του κινηματογράφου – το φως, φτάνει στη διαπραγμάτευση της κινηματογραφικής πρακτικής ως πολιτικής χειρονομίας, ιδιαίτερα όταν το επίδικο ζήτημα είναι η ομοφυλοφιλία και η αναπαράστασή της. Η νύχτα στην ταινία του Κατακουζηνού είναι ο κόσμος της τραβεστί πορνείας, όπου κανείς επιβιώνει μόνο αν έχει προαγωγό ‘νταβαντζή’. Είναι ο κόσμος που πρέπει να παίρνεις «τα λεφτά από πριν». Η αλληλεγγύη μεταξύ ομοίων, τραβεστί και τρανς, είναι κάτι που δεν μπορεί να σταθεί απέναντι στην ανδρική βία, τη βία της αστυνομίας, τη βία των προαγωγών και των πελατών. Η νύχτα στον Άγγελο βρίσκεται σε ισχυρή αντίθεση με τη μέρα. Απέναντι στην ημέρα της εργασίας, της στρατιωτικής εκπαίδευσης, των οικογενειακών υποχρεώσεων, στέκει η νύχτα των παράτυπων δοσοληψιών και των κινδύνων που

φτάνουν στην απόγνωση και το φόνου. Ο κόσμος της νύχτας φορτίζεται με αρνητικές σημάνσεις και περιγράφεται με τους όρους του κοινωνικού περιθωρίου .

Στο *Μετέωρο και Σκιά* η νύχτα και ο αέρας της ήταν για τον Λαπαθιώτη «[...] το στοιχείο του, στο σκοτάδι της δε, ήξερε να βλέπει θαυμάσια». Ο κόσμος της νύχτας είναι απολαυστικός. Η σχέση του κεντρικού ήρωα με την νύχτα είναι ερωτική. Είναι μια σχέση σεβασμού («Πόσο οι άνθρωποι είναι ανίκανοι να σεβαστούν τη νύχτα» διαπιστώνει με λύπη ο ποιητής).

Στο *Πάνω Κάτω και Πλαγίως* στην ουσία παρακολουθούμε την εξέλιξη μιας νύχτας, που έχει περισσότερο την έννοια της ‘κοσμικής βραδιάς’. Στην σκηνή που ο Σταύρος περιφέρεται στη νυχτερινή πόλη, ένας άντρας κυνηγάει τη γυναίκα του με ένα μαχαίρι. Καθόλου κωμικά μέσα από το ματωμένο σακάκι του Σταύρου ενημερωνόμαστε ότι η νύχτα θέλει προσοχή, ειδικά όταν κινούμαστε εντός των γειτονιών του περιθωρίου. Το ίδιο ανεξήγητα οι τραβεστί της Συγγρού πιάνονται στα χέρια και μαλλιοτραβιούνται για τη δικαιοδοσία της πιάτσας, αναπαράγοντας συνειρμούς της υστερικής ‘αδερφής’. Ο Σταύρος ειρωνεύεται όταν λέει στον δόκιμο ναύτη που μόλις γνώρισε: «Στην Συγγρού αν έχεις ακουστά. Εκεί να δεις Athens ... by night». Ο κόσμος της Συγγρού αξίζει μόνο την περιφρόνηση.

Στο *Γαλάζιο φόρεμα* η νύχτα είναι ο χρόνος που οι δραστηριότητες του πρωταγωνιστή(πορνεία, ναρκωτικά, τέχνη του περιθωρίου) διαφεύγουν παντελώς από την προσοχή της μητέρας του. Η νύχτα είναι μια μετωνυμία για την κρυφή ζωή του Γιώργου, ο μεταφορικός τόπος που το ένοχο και καταστρεπτικό μυστικό του κρύβεται από τη μητέρα του που κάνει τα «πάντα» για να τον σώσει. Η νύχτα είναι μια δραματουργική συσκευή που κάνει το Γιώργο ένοχα μυστικοπαθή και τη μάνα του τραγική ηρωίδα.

2.4. Τραβεστισμός και γκέι διάλεκτοι

Γνωρίζουμε ότι η γλώσσα και το σώμα συνδέονται στο βαθμό που αντιμετωπίζουμε τη γλώσσα ως σωματική πράξη, ως γλωσσικό ενέργημα, και παράλληλα κάνουμε λόγο για γλώσσα του σώματος. Κάνοντας ένα βήμα παραπέρα στα δύο υποκεφάλαια που ακολουθούν θα σταθώ στη γκέι αργκό, την γυναικεία μιμική και τον τραβεστισμό των “fairies”, των πιο θηλυπρεπών εκπροσώπων της γκέι κουλτούρας. Στην camp κουλτούρα αυτές οι δύο όψεις, η ομιλία και η αμφίεση (θηλυπρεπής ή καθαρά γυναικεία), διαπλέκονται. Αυτά τα δύο θέματα θα προσπαθήσω να αναλύσω στις ταινίες μας, κυρίως μέσα από την εξοικείωση με έννοιες και μελέτες της γκέι ιστοριογραφίας, καθώς και με κάποια στοιχεία θεωρίας του κινηματογράφου και κοινωνικών αναλύσεων που αφορούν τις εννοιολογήσεις του σώματος, τη σημασία του και τη “φυσικότητά” του.

Οι ομοφυλόφιλοι άνδρες ανέπτυξαν μια δική τους, πλούσια γλώσσα, η οποία αντανάκλουσε τον πολύπλοκο χαρακτήρα και τους σκοπούς της γκέι κουλτούρας γενικότερα. Μεγάλο μέρος της γκέι αργκό είχε τις ρίζες της στα πειράγματα και τους αστεϊσμούς των ‘νεράιδων’ (‘fairies’), των ανοιχτά θηλυπρεπών και ντυμένων γυναικεία γκέι ανδρών που βρίσκονταν στο κέντρο της γκέι κουλτούρας. Πολλές λέξεις υιοθετήθηκαν μόνο σε δεύτερο χρόνο, αφού οι ‘fairies’ τις μετέφεραν στη γκέι κουλτούρα⁹².

⁹² Chauncey, *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, σελ. 286

Ο όρος “camp”, το όνομα που οι γκέι άντρες είχαν δώσει ήδη από τη δεκαετία του 1920 στην πιο χαρακτηριστική και ευδιάκριτη όψη της κουλτούρας τους, «[...]περιγράφει τα στοιχεία εκείνα ενός προσώπου, μιας κατάστασης ή μιας δραστηριότητας που εκφράζουν, ή που δημιουργούνται από, μια ομοφυλόφιλη ευαισθησία. Το camp δεν είναι ποτέ πράγμα ή πρόσωπο αφ’ εαυτού, αλλά μάλλον μια σχέση ανάμεσα σε δραστηριότητες, άτομα, καταστάσεις και ομοφυλοφιλία»⁹³. Το camp αποτελούσε μια κριτική προοπτική των γκέι απέναντι στον ετεροκανονικό κόσμο, ή ακριβέστερα, μια στάση σε σχέση με τον κόσμο που απέρριβε από την εμπειρία τους ως απόκληρων. Για αυτό και αποτελεί μια υπόγεια ενότητα προοπτικής μεταξύ των ομοφυλοφίλων. «[...] Τα βασικά γνωρίσματα του camp είναι τέσσερα: η ειρωνεία, η αισθητική, η θεατρικότητα και το χιούμορ»⁹⁴.

Το camp υπήρξε ταυτόχρονα στυλ αλλά και στρατηγική, γιατί βοήθησε τους γκέι να καταλάβουν, να ανταποκριθούν και να υπονομεύσουν τις κοινωνικές κατηγορίες του φύλου και της σεξουαλικότητας που υπηρετούσαν την περιθωριοποίησή τους. Όπως η ανθρωπολόγος Esther Newton έχει υποστηρίξει, το camp ήταν ένα στυλ αλληλεπίδρασης και έκθεσης που χρησιμοποιούσε την ειρωνεία, την αντίθεση και τη δυσαρμονία, τη θεατρικότητα και το χιούμορ με σκοπό να τονιστεί η κατασκευασμένη φύση των κοινωνικών συμβάσεων, πολλές φορές υπερβάλλοντας και σατιρίζοντας τις συμβάσεις αυτές, ή άλλες φορές αντιστρέφοντας τις για να πετύχουν το ίδιο αποτέλεσμα. Η drag queen (μασκαρεμένη βασίλισσα) αποτελούσε την επιτομή της camp κουλτούρας⁹⁵.

⁹³ Μπαμπούσιο, «Το camp και η ομοφυλόφιλη ευαισθησία», σελ. 81

⁹⁴ Μπαμπούσιο, «Το camp και η ομοφυλόφιλη ευαισθησία», σελ. 82

⁹⁵ Chauncey, *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, σελ. 290

Οι “drag queens” ή “fairies”, κεντρικές φιγούρες στους τραβεστικούς χορούς, ενσωμάτωναν συμβολικά την camp κουλτούρα της αντιστροφής (και συχνά της παρωδίας) των έμφυλων συμβάσεων. Το κεντρικό γεγονός των χορών στις Αμερικάνικες μεγαλουπόλεις του μεσοπολέμου ήταν η παρέλαση των “νεράιδων”, που ακολουθούταν από διαγωνισμό ενδυμασίας με κριτική επιτροπή μια αντιπροσωπεία γκέι διασημοτήτων.

Σε αυτές τις γιορτινές περιστάσεις δημιουργούνταν οριακοί χώροι μέσα στους οποίους οι άνθρωποι παραβίαζαν, όσο και επιβεβαίωναν, τους κοινωνικούς φραγμούς που σε κανονικές συνθήκες τους χώριζαν και περιόριζαν τη συμπεριφορά τους. Οι “προκλητικές” αναστροφές της φυλής, της τάξης και του φύλου κατείχαν κεντρική θέση στις γιορτές αυτές, όπου οι μετέχοντες φορούσαν μάσκες και ρούχα ανάρμιστα για την κοινωνική τους θέση. Όπως ήταν λογικό στις περιστάσεις αυτές μετείχαν πολλοί γκέι άντρες εκμεταλλευόμενοι όχι μόνο την συνθήκη της ανωνυμίας αλλά και αυτή της μεταμφίεσης. Πολλές φορές η παρουσία τους δεν ήταν μόνο ανεκτή, αλλά και καλοδεχούμενη δεδομένου ότι αύξαναν, με τις φορεσιές και τα ακκίσματά τους, το μέγεθος της προκλητικότητας, που πολλές φορές σε τέτοιες γιορτές ήταν και το επιθυμητό.

Ο Chauncey επιμένει σχετικά με τη σημασία των τραβεστικών μεγάλων χορών στη Νέα Υόρκη των δεκαετιών 1920 και 1930. Ο αριθμός και το μέγεθος αυτών των γιορτών, για την συγκεκριμένη περίοδο, είναι ενδεικτικά της συνοχής και της κλίμακας του γκέι κόσμου την ίδια περίοδο. Αλλά, ενώ οι χοροί αυτοί αντανακλούν την ύπαρξη μιας διευρυμένης γκέι υποκουλτούρας, ταυτόχρονα επεκτείνουν τα όριά της. Πολύ απλά γιατί αποτελούσαν εκείνη την ικανά μεγάλη κοινωνική περίσταση που μπορούσε να στεγάσει δίκτυα και παρέες γκέι αντρών που δεν είχαν ποτέ άλλοτε συναντηθεί.

Επιμένω στα διδάγματα που κομίζει κανείς από την μελέτη της περίπτωσης αυτής της μεγαλούπολης για να σταθώ περισσότερο στη σημασία της τραβεστικής πρακτικής και της γλώσσας των “fairies”. Όχι τυχαία οι τραβεστί είναι το κομμάτι των κοινοτήτων των ομοφυλόφιλων που γίνεται συχνότερα στόχος βίαιων επιθέσεων, σωματικών ή λεκτικών. Όμως, η ετεροφυλενδυσία και τα drag show είναι κομμάτι της γκέι ιστορίας για παραπάνω από έναν αιώνα.

Από την άλλη μεριά, θεωρώ ότι ο κινηματογράφος με θέμα τον ομοερωτισμό αποτελεί, τα τελευταία είκοσι χρόνια, γόνιμο κομμάτι αυτού που ο Ντελέζ ονομάζει “κινηματογράφο των σωμάτων”. Η γενετική αξία αυτού του είδους έγκειται κατά τον Ντελέζ στην ικανότητά του να αποκαθιστά την πίστη μας στον υλικό κόσμο και την λογική μας: δεδομένου ότι η ειδησιογραφική και διαφημιστική ροή πληροφοριών τείνει όλο και περισσότερο να θυμίζει κακό σινεμά, είναι ο αληθινός κινηματογράφος αυτός που θα συνδράμει στο να βρούμε τους λόγους για να πιστέψουμε ξανά στον υλικό κόσμο και στα εξαφανισμένα σώματά του. Στη θεώρησή μου το σινεμά του ομοερωτισμού αποτελεί κομμάτι του σωματικού κινηματογράφου, γιατί βυθίζει, όπως λέει ο Ντελέζ, τη σκέψη στις κατηγορίες της ζωής και όχι τη ζωή στις κατηγορίες της σκέψης, και οι κατηγορίες της ζωής είναι για αυτόν οι συμπεριφορές του σώματος - οι πόζες και οι στάσεις του. Είναι λοιπόν μέσα από το σώμα που ο κινηματογράφος μορφοποιεί τη συμμαχία του με το πνεύμα, με τη σκέψη. Μέσα από το κινούμενο σώμα κινούμαστε κι εμείς προς τη σκέψη⁹⁶.

Για τον Ντελέζ όμως οι αρμοδιότητες αυτό του είδους κινηματογράφου δεν εξαντλούνται στο να (παρα)λαμβάνουν το σώμα (μέσα από τη φιλοσοφική αντιστροφή που είδαμε παραπάνω), αλλά επεκτείνονται στο να ποιούν, να δίνουν το

⁹⁶ Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, Minneapolis, Athlone Press, 1989, σελ. 189 και 201

σώμα προς τα έξω. Αυτή η σωματο-ποίηση δεν έχει πλέον να κάνει με την κάμερα που ακολουθεί και εντοπίζει το καθημερινό σώμα. Περισσότερο έχει να κάνει με το πέρασμα του σώματος από μια τελετή, από την εισαγωγή του σε ένα γυάλινο κουτί ή ένα κρύσταλλο, με την επιβολή σε αυτό ενός καρναβαλιού ή μιας μασκαράτας που το μετατρέπει σε γκροτέσκο σώμα, φανερώνοντας παράλληλα ένα ευγενικό και λαμπρό σώμα, μέχρι τελικά η εξαφάνιση του ορατού σώματος να επιτευχθεί. Αν και εδώ δεν είναι ο τόπος για να ασχοληθώ με την ερμηνεία αυτής της εξαφάνισης, θα περιοριστώ στο να πω ότι η εξαφάνιση σε ό,τι μας αφορά έχει να κάνει με την εξαφάνιση του ‘κανονικού’, ‘φυσικού’ σώματος. Ο σωματικός κινηματογράφος σκοπό έχει όχι μόνο να αφηγηθεί μια ιστορία, αλλά να μετασχηματίσει και να τροποποιήσει τις σωματικές συμπεριφορές και στάσεις μας απέναντι στην ερωτική επιθυμία. Στη βάση όμως μιας νέας εξίσωσης θα έλεγα, γιατί «από τα γεννοφάσκια του κινηματογράφου η κινηματογραφική μηχανή εκστασιάζεται μπροστά στο γυναικείο σώμα. Η καταγραφή του γυναικείου σώματος μέσα στο φιλικό σώμα σπάζει τη δράση, καταργεί τη δράση. Η κάμερα πλησιάζει, θα πρέπει να διαγράψει την πρωταγωνίστρια, η οποία κατά το πλείστον είναι πολύ ωραία και εντυπωσιακή. [...]Όλη η δράση παγώνει για να βγάλει προς τα έξω αυτή τη γυναίκα-φετίχ [...]. Όμως το underground cinema, αυτό που κυρίως κατάφερε να κάνει με τον Άντυ Γουόρχολ και τον Πωλ Μόρισεϋ ήταν να φέρει στον κινηματογράφο το ανδρικό γυμνό. Μέχρι τότε δεν υπήρχε ανδρικό γυμνό ή όσες φορές υπήρχε, έπρεπε να βρεθούν κάποιες δίοδοι, να είναι κάτι πολύ γρήγορο. Η κάμερα δεν υιοθετούσε ποτέ την ίδια ομορφιά, όπως γινόταν με το γυναικείο σώμα και κορμί. Οι Γουόρχολ και Μόρισεϋ, με την περίφημη τριλογία «Σάρκα», «Σκουπίδια» και «Κάψα», χρησιμοποιώντας ένα πολύ γοητευτικό ηθοποιό, τον Τζο Νταλεσάντρο, «[...] φέρνουν στο προσκήνιο κάποιες εικόνες γυμνών ανδρών με την ίδια έκσταση, [...], όπως αν κατέγραφε ένα ωραίο γυμνό γυναικείο

κορμί. Άρα, εδώ έχουμε μια ιδιαίτερα σημαντική ρωγή, γιατί πια το ανδρικό σώμα δεν είναι το σώμα του περιθωρίου των εικόνων του κινηματογράφου, αλλά παίρνει μια σχέση κεντρική»⁹⁷.

Από την άλλη, νεώτερες προσεγγίσεις στην ανθρωπολογία και κοινωνιολογία του σώματος θεωρούν το σώμα ως ένα σχέδιασμα (*project*), ένα κοινωνικό και πολιτισμικό παράγωγο, μια ρευστή υπόσταση που είναι συνεχώς υπό διαμόρφωση και (ανα)συγκρότηση. Η 'υλικότητα' (*materiality*) του σώματος δε θεωρείται πια ένα δεδομένο 'φυσικό' υπόβαθρο πάνω στο οποίο εγκαθιδρύονται διάφορες πολιτισμικές και κοινωνικές ερμηνείες —όπως υπαινίσσεται η διάκριση βιολογικό/κοινωνικό φύλο— αλλά αυτό που έρχεται να αποτελέσει αντικείμενο προβληματισμού είναι οι τρόποι με τους οποίους το σώμα υλοποιείται, συγκροτεί δηλαδή την υλικότητά του.

Το σώμα είναι ενεργός δράστης στον τρόπο που κατασκευάζεται αλλά και συντηρείται μια αίσθηση ταυτότητας του εαυτού. Υπό αυτή την έννοια η σωματικές μας παρεμβάσεις, τα «σωματικά σχέδιασμα»⁹⁸, μπορούν να τροποποιήσουν, μετατοπίζοντας ή επικυρώνοντας, αυτή την ταυτότητα. Σύμφωνα με κοινωνιολόγους όπως ο Giddens γινόμαστε όλο και περισσότερο υπεύθυνοι για το σχεδιασμό του σώματός μας [άρα] και του εαυτού μας. Από την άλλη όμως δεν μπορεί κανείς να λησμονήσει, ακολουθώντας σε αυτό το Φουκώ, ότι το σώμα έχει αποτελέσει για τις νεωτερικές κοινωνίες έναν από τους κύριους, αν όχι τον κυριότερο, τόπο εγγραφής πειθαρχικών σχέσεων εξουσίας, αλλά ταυτόχρονα και τον κύριο φορέα σωματοποιημένων στρατηγικών αντίστασης.

⁹⁷ Αχιλλέας Ψαλτόπουλος, «Ανησυχητικές εικόνες», στο *Φύλο και συμπεριφορά, η ομοφυλοφιλία στον κινηματογράφο, προσδοκίες και προσεγγίσεις*, Αθήνα, Επίκεντρο, 2008, σελ. 74, 75-76

⁹⁸ Paul Sweetman, «Σημαδεμένα σώματα, ανθιστάμενες ταυτότητες; Τατουάζ, πέρσινγκ και η αμφισημία της αντίστασης», στο Δ.Μακρυνιώτη, Κουζέλης Γεράσιμος (επιμ.), *Τα όρια του σώματος – Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, 2004, σελ.297

«Αντλώντας από τον Μισέλ Φουκώ και άλλους, πολυάριθμοι σύγχρονοι θεωρητικοί υποστηρίζουν ότι είναι η άσκηση εξουσίας πάνω στο σώμα και μέσω του σώματος, καθώς και τα αποτελέσματά της στον τρόπο που το σώμα χρησιμοποιείται, βιώνεται και επιδεικνύεται, εκείνα που οδηγούν στη δημιουργία του κανονικοποιημένου ή πειθαρχημένου «σώματος-υποκειμένου.»⁹⁹ Ο εξαναγκασμός είναι λιγότερο σημαντικός, από αυτή την άποψη, απ' ό, τι οι διάφορες μορφές ρυθμίσεων του «εαυτού» ή «εθελούσιας» εγγραφής μέσω των οποίων «τα σώματα γίνονται πειθήνια μπροστά στις κυρίαρχες απαιτήσεις της εξουσίας»¹⁰⁰.

Σε αυτό το πλαίσιο η Sandra Bartky σημειώνει ότι πρακτικές όπως το αερόμπικ και το μακιγιάζ (οι πρακτικές δίαιτας και γενικά διατήρησης σε καλή φυσική κατάσταση, θα προσέθετα) «αποτελούν μέρος της διαδικασίας μέσω της οποίας κατασκευάζεται το ιδεώδες σώμα της θηλυκότητας – ως εκ τούτου και το γυναικείο σώμα-υποκείμενο». Τέτοιες «εθελούσιες» συμπεριφορές «παράγουν ένα 'ασημένιο-υποταγμένο' σώμα, [...] ένα σώμα στο οποίο έχει εγγραφεί ένα κατώτερο status»¹⁰¹. Απέναντι, όμως, στο σώμα ως δυναμικό αντίστασης και τροποποίησης των ταυτοτήτων, η κανονιστική θηλυκότητα επικεντρώνεται όλο και περισσότερο στο ιδανικό (επιθυμητό και άξιο) σώμα της γυναίκας, στη σεξουαλικότητα και όχι πλέον μόνο στα καθήκοντα και στις υποχρεώσεις του (τεκνοποιία και οικιακές πρακτικές). Ακριβέστερα, όμως, επικεντρώνεται στην ετεροφυλοφιλία του γυναικείου σώματος και στην αρεστή από το αντρικό βλέμμα εμφάνισή του.

⁹⁹ Sweetman, «Σημαδεμένα σώματα, ανθιστάμενες ταυτότητες; Τατουάζ, πέρσινγκ και η αμφισημία της αντίστασης», *σελ.* 297

¹⁰⁰ Sweetman, «Σημαδεμένα σώματα, ανθιστάμενες ταυτότητες; Τατουάζ, πέρσινγκ και η αμφισημία της αντίστασης», *σελ.* 297

¹⁰¹ Sweetman, «Σημαδεμένα σώματα, ανθιστάμενες ταυτότητες; Τατουάζ, πέρσινγκ και η αμφισημία της αντίστασης», *σελ.* 297

Η θεώρηση του σώματος ως κοινωνικού και πολιτισμικού δημιουργήματος βοήθησε ν' αναδειχθεί η πολιτική διάσταση της σεξουαλικότητας. Στον κινηματογράφο το camp αναφέρεται στην εξωτερική εμφάνιση: σε κάθε αταίριαστα υπερτονισμένη αντίθεση μεταξύ ενός ατόμου ή πράγματος και των συμφραζόμενων ή της συσχέτισής τους. Η πιο εμφανής από αυτές τις αντιθέσεις είναι αυτή του αρσενικού/θηλυκού. [...] Άλλες αντιθέσεις, που δεν χρησιμοποιούνται και τόσο συχνά, είναι αυτές του ιερού/βέβηλου, του πνεύματος/σάρκας, της ανώτερης/κατώτερης τάξης»¹⁰².

Η πρακτική του camp τονίζει το στυλ ως μέσο αυτο-προβολής, ως φορέα σημασίας και νοήματος, ως έκφραση συγκινησιακής έντασης και απόχρωσης. Το στυλ είναι μια μορφή συνείδησης, δεν είναι ποτέ 'φυσικό', αλλά πάντοτε αποκτάται. Τα σκηνικά και τα κοστούμια, για παράδειγμα, μπορούν να γίνουν μέσα υπεράσπισης και υποστήριξης της ταυτότητας κάποιου χαρακτήρα.

Η συζήτηση όμως για την τέχνη της σωματικής διακόσμησης και της καλλιέργειας λεπτού γούστου είναι αρκετά παλιά και κατ' επέκταση και οι προβληματισμοί σχετικά με τη σωματικότητα και τη φυσικότητα. Ήδη από το 1860, ο Μπωντλαίρ, στο άρθρο του «*Εγκώμιον του Μακιγιάζ*» λέει : «Τα περισσότερα λάθη σχετικά με την έννοια του ωραίου, προέρχονται από την εσφαλμένη αντίληψη του 16ου αιώνα που έχει σχέση με την ηθική. Τότε, εξέλαβαν τη φύση ως βάση, πηγή και υπόδειγμα κάθε δυνατού καλού και κάθε ομορφιάς». Η φύση όμως, για τον Μπωντλαίρ, δεν είναι ο καλύτερος δάσκαλος του ανθρώπου όταν βγαίνουμε από το χώρο της αναγκαιότητας [Φύση] και εισερχόμαστε στο χώρο της πολυτέλειας και των απολαύσεων [Πολιτισμός]¹⁰³. Διότι, ενώ στο πεδίο της ανάγκης η φύση διδάσκει τον άνθρωπο να

¹⁰² Μπαμπούσιο, «Το camp και η ομοφυλόφιλη ευαισθησία», σελ. 82-83

¹⁰³ Ό, τι βρίσκεται σε αγκύλη αποτελεί δική μου παράφραση του μπωντλαιρικού κειμένου. Η έμφαση επίσης είναι δική μου.

ικανοποιεί τις βασικές του ανάγκες, στο πεδίο της πολυτέλειας δεν του διδάσκει παρά μόνο το φόνο, το έγκλημα. Για τον Μπωντλαίρ, όλες οι ανώτερες ανθρώπινες εκδηλώσεις (το «ωραίο» και το «ευγενικό») είναι προϊόντα του πολιτισμού (της «λογικής» και του «στοχασμού»). Πέρα όμως από τη φιλοσοφία (ή τον καθαρό Στοχασμό, τη Μεταφυσική), ο Μπωντλαίρ δεν αγνοεί τη τεχνική και τεχνητή φύση της αρετής και του ωραίου, της ηθικής και της ομορφιάς: Δεν υπάρχει τίποτε τα φυσικό σε αυτά. «Απεναντίας, η αρετή είναι τεχνητή [προϊόν του πολιτισμού], υπερφυσική, αφού χρειάστηκαν – σ’ όλες τις εποχές και σ’ όλα τα έθνη – θεοί και προφήτες για να διδάξουν στην αποκτηνωμένη ανθρωπότητα, και αφού ο άνθρωπος από μόνος του στάθηκε ανίκανος να την ανακαλύψει. Το κακό γίνεται χωρίς προσπάθεια, φυσικά, μοιραία. *Το καλό είναι πάντα το προϊόν μιας τέχνης*».

Σε αυτό το πλαίσιο ο καλλωπισμός θεωρείται «δείγμα πρωτόγονης ευγένειας της ανθρώπινης ψυχής». Σκοπός του δεν είναι να μιμηθεί τη φύση αλλά να απομακρυνθεί από αυτή. Για παράδειγμα «[...] Το βάψιμο του προσώπου δεν πρέπει να χρησιμοποιείται με το χυδαίο ανομολόγητο σκοπό να μιμηθεί πιστά τη φύση και να συναγωνιστεί τη νεότητα».

Για τον Μπωντλαίρ τα μέσα του καλλωπισμού (που αντλούνται από όλες τις τέχνες) είναι αποκλειστικό προνόμιο και χρέος των γυναικών που σε όλες τις εποχές τα χρησιμοποίησαν. «Η γυναίκα έχει το απαράγραπτο δικαίωμα και μάλιστα εκπληρώνει ένα είδος χρέους όταν προσπαθεί να φανεί μαγική και εξωπραγματική. Πρέπει να εκπλήσσει, να γοητεύει. Ως είδωλο πρέπει να χρυσώνεται για να γίνεται αντικείμενο λατρείας. Πρέπει, λοιπόν, να δανείζεται απ’ όλες τις τέχνες τα μέσα για να υψωθεί πάνω απ’ τη φύση, ώστε να σκλαβώνει καλύτερα τις καρδιές και να συναρπάξει τα πνεύματα. Δεν πειράζει διόλου αν η απάτη και το τέχνασμα είναι γνωστά σε όλους, όταν η επιτυχία τους είναι εξασφαλισμένη και το αποτέλεσμα πάντα ακατανίκητο».

Ένα από τα μέσα αυτά (ή μια από τις τέχνες) είναι το γυναικείο μακιγιάζ. Η χρήση της πούδρας ρυζιού, μας λέει ο Μπωντλαίρ, έχει σκοπό και αποτέλεσμα να εξαφανίσει όλους του λεκέδες «που η φύση σκόρπησε τόσο προσβλητικά» καθώς και να κάνει τον άνθρωπο να προσεγγίσει την απτική και οπτική ποιότητα του αγάλματος («δηλαδή ένα θείο και ανώτερο όν», ένα μνημείο του Πολιτισμού θα προσέθετα), μέσω της διάχυτης ενότητας που προσδίδει στους πόρους και στο χρώμα του δέρματος. Έπειτα, το «μαύρο φτιασίδι» για το μάτι και το κόκκινο για το μήλα του προσώπου αν και εξυπηρετούν την ίδια τάση υπέρβασης της φύσης, εντούτοις το αποτέλεσμά τους ικανοποιεί μια τάση αντίθετη. «Το κόκκινο και το μαύρο αντιπροσωπεύουν τη ζωή, μια ζωή υπερφυσική και υπέρμετρη. Αυτό το μαύρο πλαίσιο κάνει το βλέμμα πιο βαθύ και πιο παράξενο, κάνει το μάτι να μοιάζει με παράθυρο ανοιχτό στο άπειρο. Το κόκκινο, που φλογίζει τα μήλα του προσώπου, εντείνει τη λάμψη της κόρης του ματιού και προσδίδει σ' ένα ωραίο γυναικείο πρόσωπο το μυστηριώδες πάθος της ιέρειας». Πέρα από την αντίφαση που μπορεί κανείς να δει στα κόκκινα και μαύρα φτιασίδια, θα πρέπει να κρατήσουμε ότι αν και αντιπροσωπεύουν τη ζωή, εντούτοις είναι μια ζωή «υπερφυσική και υπέρμετρη». Μια ζωή στον υπερθετικό βαθμό, είναι μια ζωή ανακατασκευασμένη από την τέχνη (του μακιγιάζ).

Το κείμενο του Μπωντλαίρ είναι σημαντικό γιατί, πέρα από τον μισογυνισμό του, την αντικειμενοποίηση της γυναικείας εμφάνισης και την διατύπωση μιας γυναικείας οφειλής (απέναντι σε τι άλλο άραγε πέρα από το αντρικό βλέμμα;), εισάγει μια έννοια κοινωνικής κατασκευής της ομορφιάς, με την παραδειγματική χρήση του γυναικείου καλλωπισμού. Μπορεί άραγε ο λογισμός και η πρακτική του καλλωπισμού, της διακόσμησης να μας παρασύρει σε ζητήματα ουσίας και διαφοράς των σεξουαλικών φύλων, όπως όταν αυτά τα μέσα καλλωπισμού οικειοποιούνται από άντρες;

Ευθυγραμμίζομαι με τον Μπωντλαίρ καθώς απομακρύνεται από την αντίληψη του φυσικού σώματος ως μη σημαδεμένου, άσπιλου σώματος, όταν λέει ότι οι λεκέδες σκορπίζονται προσβλητικά από τη φύση. Είναι δηλαδή το φυσικό μειονέκτημα που μπορεί και πρέπει να επικαλυφθεί. Είναι ένα ήδη σημαδεμένο αμετάκλητα από τη φύση σώμα και όχι ένα σώμα άσπιλο, που ο χρόνος φθείρει λίγο κατ'ολίγο. Ο Μπωντλαίρ ανήκει σε μια εποχή που στιγματίζε λιγότερο από τη δική μας «τις ρυτίδες, τις ουλές και κάθε άλλο σημάδι πάνω στο δέρμα ως ένδειξη γήρανσης, ασθένειας ή φθοράς»¹⁰⁴. Στην εποχή μας, το κυρίαρχο ιδεώδες για το σώμα παρουσιάζεται ως νεανικό, λυγρό, αθλητικό και ασημάδευτο.

Ακολουθώντας τον Μπωντλαίρ θα θεωρήσω τον γκέι τραβεστισμό, την χρήση γυναικείου μακιγιάζ, την κινησιολογική θηλυπρέπεια, τη λέπτυνση της φωνής και τη χρήση στολιδίων και κοσμημάτων ως πρακτικές εκφάνσεις εκείνης της τέχνης που κατασκευάζει τη σωματική ομορφιά και μαζί την αντρική ομοερωτική επιθυμία. Στις υπο εξέταση ταινίες, εκτός του φιλμ *Καβάφης*, υπάρχουν τέτοιες αναπαραστάσεις: Είναι οι εκδιδόμενες τραβεστί στον *Άγγελο*. Είναι μια μικρή (αλλά πολύ χαρακτηριστική) παρενδυτική σκηνή στο *Μετέωρο και Σκιά*. Στο *Πάνω Κάτω και Πλαγίως* η τραβεστί χαρακτήρας δεν βρίσκεται σε πρωταγωνιστικό ρόλο, εντούτοις η δομή της φαρσοκωμωδίας την φέρνει στην επιφάνεια ιδιαίτερα εμφανικά. Στο *Γαλάζιο Φόρεμα* ο πρωταγωνιστής επιδίδεται πολλές φορές σε cross-dressing πριν την απόφασή του να υποβληθεί σε εγχείριση αλλαγής φύλου. Στη *Στρέλλα* δεν μιλάμε πλέον για τραβεστισμό, δεδομένου ότι η κεντρική ηρωίδα έχει απολέσει τα αντρικά της σωματικά ίχνη, πέραν του πέους της που παραμένει σε 'εκκρεμότητα'),

¹⁰⁴ Sweetman, «Σημαδεμένα σώματα, ανθιστάμενες ταυτότητες; Τατουάζ, πέρσινγκ και η αμφισημία της αντίστασης», σελ. 299

υπονοείται, όμως, ως συνήθης πρακτική για τον στενό της φίλο Άλεξ, όταν τη συμβουλεύεται για το τι να φορέσει στη κηδεία της μητέρας του: «Αγορίστικά, ε;».

Η χρήση όμως που τους γίνεται στη φιλική αναπαράσταση (με εξαίρεση τη *Στρέλλα* και το *Μετέωρο και Σκιά*) είναι κάθε άλλο παρά χειραφετητική και δεν εδράζεται σε κάποια έγκυρη ιστορική ανάγνωση της camp κουλτούρας. Περισσότερο, θα έλεγα, δικαιώνει την κανονιστική ετεροφυλική αντίληψη γύρω από το σώμα και εγείρει συντηρητικές αναγνώσεις και ερμηνείες του τραβεστισμού ως περίγelo της ομοφοβικής διασκέδασης. Στις ταινίες *Άγγελος*, *Πάνω Κάτω και Πλαγίως* και *Γαλάζιο Φόρεμα* η ετεροφυλενδυσία εμφανίζεται ως γκροτέσκα αντιστροφή της ιδεώδους θηλυκότητας, δηλαδή της θηλυκότητας που θέλει να βλέπει το ετεροκανονικό αντρικό μάτι. Ο φόβος που υφέρπει σε αυτή την αναπαράσταση του τραβεστισμού και αυτό που τελικά αποκαλύπτει το ψυχαναλυτικό της βάθος, είναι ότι αυτή η ενδυματολογική πρακτική δεν έχει έρθει μόνο για να σατιρίσει τις κοσμικές συμβάσεις της γυναικείας ομορφιάς, έτσι όπως υπαγορεύονται από την αντρική επιθυμία, αλλά και για να αποσταθεροποιήσει τον, και να επιτεθεί στον, κυρίαρχο ετεροφυλικό ανδρισμό. Έτσι εξηγώ την ειρωνική και σκωπτική συμπαράθεση της ετεροφυλενδυσίας με μια πληθώρα παραδοσιακών αντρικών αμφιέσεων (π.χ. ένστολων αντρών), τόσο στην γενικότερη ομοφυλοφιλική εικονογραφία όσο και στο συγκεκριμένο φιλικό υλικό. Το κωμικό στοιχείο ενυπάρχει στις μορφικές ιδιότητες της camp ειρωνείας.

«Αλλά, για να μπορέσει μια δυσαρμονική αντίθεση να γίνει ειρωνική πρέπει, μαζί με το κωμικό στοιχείο, να επηρεάσει κάποιον ως “οδυνηρή” – αν και όχι τόσο οδυνηρή που ουδετεροποιεί το χιούμορ. [...]»¹⁰⁵. Από τα παραπάνω προκύπτει ότι οι

¹⁰⁵ Μπαμπούσιο, «Το camp και η ομοφυλόφιλη ευαισθησία», σελ. 93

πρακτικές καλλωπισμού, στυλιζαρίσματος, μακιγιάζ και τραβεστισμού δεν μπορεί να θεωρηθούν ανατρεπτικές και ανθιστάμενες *per se*. Μπορούν σίγουρα όμως εντός συγκεκριμένων πλαισίων να υπονομεύσουν και να αμφισβητήσουν τα κανονιστικά πρότυπα ανδρισμού, αλλά και τα ίδια πρότυπα της θηλυκότητας. Συμβολική και υλική δύναμη εκλύεται από την απεικόνιση ενός αντρικού σώματος τυλιγμένου σε γυναικεία περιβολή. Ως πρακτική δεν ανθιστάται μόνο στα σύγχρονα κανονιστικά πρότυπα της εμφάνισης, αλλά και στις δυαδικές κατηγοριοποιήσεις των φύλων. Εκείνο που τονίζεται με το σώμα τραβεστί είναι η εν μέρει κοινωνική κατασκευή όλων των σωμάτων, θηλυκών και αντρικών. Η απεικόνιση αυτή προσφέρει μια υπενθύμιση του γεγονότος ότι όλοι και όλες μας φέρουμε τις εγγραφές του κοινωνικού φύλου, της φυλής και της τάξης, άσχετα αν κάποιος επιλέγει συνειδητά να τροποποιήσει το σώμα του ή όχι. Γιατί υπενθυμίζει ότι το τραβεστικό σώμα δεν είναι μια υπο-περίπτωση, μια κατάσταση οριακή, αλλά αυτό που αποκαλεί η τρέχουσα διάνοια συνηθισμένη περίπτωση· απλά στο μακιγιαρισμένο, ντυμένο με γυναικεία ρούχα αντρικό σώμα καταφάσκει η λυσσαλέα κυριολεξία ότι το ερωτικό υποκείμενο που νομίζουμε πως είμαστε με τρόπο φυσικό και αμετακίνητο είναι στην πραγματικότητα παράλληλα κι ένα αντικείμενο κατασκευασμένο και προς κατασκευή. Η ετεροφυλενδυσία, ή οποιαδήποτε συνειδητή μετατροπή του σώματος, φέρνει το υποκείμενο και το αντικείμενο σε θέση ταύτισης. Ταυτίζει την εργασία και την πρώτη ύλη, τον καλλιτέχνη και το έργο τέχνης.

Από την άλλη, αυτή η απεικόνιση έχει πιθανότητες διαφυγής, ώστε να μη λειτουργεί ως αναπαραγωγή της κυρίαρχης κανονιστικής θηλυκότητας, έστω και αντεστραμμένα, και για αυτό το λόγο μπορεί να αποβεί πολλαπλά 'βέβηλη'. Όχι τυχαία, οι τραβεστί είναι το κομμάτι των κοινοτήτων των ομοφυλόφιλων που γίνεται συχνότερα στόχος βίαιων επιθέσεων, σωματικών ή λεκτικών. Ο τραβεστισμός δεν

έχει σκοπό να υποδυθεί τη γυναίκα για να ξεγελάσει την αντρική επιθυμία, που παρασυρμένη καθώς θα είναι από πάθος, θα δώσει ‘τόπο στην οργή’ τη στιγμή της ύστατης ανακάλυψης. Οι κυρίαρχες θηλυκές συνδηλώσεις που το σώμα της τραβεστί φέρει ίσως ανταποκρίνονται στα αρρενωπά αισθητικά κανονιστικά πρότυπα, σίγουρα όμως συμβάλλουν στην αποδόμηση του μύθου του ‘φυσικού’ σώματος, πάνω στο οποίο βασίζονται μια σειρά από θεμελιώδεις διχοτομήσεις του δυτικού πολιτισμού, όπως το αγεφύρωτο χάσμα μεταξύ της αντρικής και γυναικείας σωματικότητας. Από την άλλη, μέσα σε μια αρρενοκρατούμενη κοινωνία, όπου η γυναικεία (ομο)ερωτική επιθυμία και η ερωτικοποιημένη της υποκειμενικότητα αποκλείονται και υποβαθμίζονται στην θέση του αντικειμένου της αντρικής επιθυμίας, οι τραβεστικές αναπαραστάσεις αποδίδουν μια εξίσου επισφαλή θέση στην αντρική σεξουαλική υποκειμενικότητα, που πλέον χρίζει νέας θεμελίωσης, πέραν της υποτιθέμενης φυσικής της ετεροφυλοφιλίας. Γιατί, η τραβεστί είναι η ζωντανή απόδειξη αυτής της έλλειψης ‘φυσικής’ θεμελίωσης. Συνεπώς, και αυτή τη φορά από την άποψη της ψυχανάλυσης, το αποκλειστικό σεξουαλικό ενδιαφέρον που αισθάνονται οι άνδρες για τις γυναίκες αποτελεί επίσης ένα πρόβλημα το οποίο χρειάζεται διευκρίνιση, και δεν αποτελεί αυταπόδεικτο γεγονός.¹⁰⁶

Τελικά, προκύπτει το ερώτημα κατά πόσο οι ήρωες στο φιλικό υλικό μαστορεύουν τους εαυτούς τους, και κατά πόσο νιώθουν ευχάριστα και επιθυμητά στο αποφυσικοποιημένο τους σώμα. Ο Δημήτρης Παπανικολάου λέει: «[...] Δεν υπάρχει τίποτα πρωτότυπο στην τεχνολογία του ερωτικού εαυτού, φτιάχνουμε ερωτισμό, όπως φτιάχνουμε και σεξουαλικότητα, με υλικά πεζά, υλικά επιφάνειας, υλικά δοσμένα. Αυτό που θεωρούμε πηγαία έκφραση του βαθύτερου ερωτικού εαυτού μας,

¹⁰⁶ <https://kritikistinepistimi.wordpress.com/2013/06/17/%CE%AD-%CE%AF/>

Βάσια Λέκκα, *Μορφές κανονικοποίησης της σεξουαλικότητας στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες: Μία κριτική ανάγνωση του « Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders », 2012*

δεν είναι παρά μια επαναληπτική στρατηγική. [...] Η ριζοσπαστικότητα του σεξουαλικού εαυτού δεν βασίζεται στην πρωτοτυπία του, αλλά σε αυτό το «φτιάχνουμε, στο μαστόρεμα που κανείς, κάθε φορά, καλείται να κάνει»¹⁰⁷. Ο τραβεστισμός και η διεμφυλική μετάβαση συνιστούν πρόκληση στη σιγουριά της ετεροκανονικότητας: «Πρόκληση αφηγηματική (καθώς αρνείται τη «φυσική αρχή της ζωής» και το «φυσικό» φύλο), επιτελεστική (σώμα αναδημιουργημένο στη βάση του ανθρώπινου λόγου και της σχέσης του με τη σεξουαλικότητα) και αναπαραστατική (καθώς προτείνει νέες συνδηλώσεις για το αρχέτυπο του ερωτισμού)»¹⁰⁸. Η προσωρινότητα των πρακτικών όπως του μακιγιάζ και της ετεροφυλενδυσίας μπορούν να ερμηνευθούν ως ενδιάμεσο στάδιο πριν τη μονιμότητα που η ‘τελική’ διεμφυλική μετάβαση θα προκαλέσει. Μια περίοδος μαθητείας και εγκατάστασης ενός νέου σωματικού *habitus* που σοκάρει τους φυσιοκράτες των φύλων (ακόμα και ορισμένους/-ες φεμινιστές/-στρίες).

Οι υπο εξέταση ταινίες όμως δεν αξιοποιούν αυτού του τύπου τα κινήματα και ρεύματα σκέψης. Αντίθετα, μπορούν κατά τα 4/6 (που σημαίνει και ο *Καβάφης*, ακριβώς λόγω της παντελούς απουσίας αναφοράς στον τραβεστισμό) να υπαχθούν σε αυτό που ο Γιώργος Μαρνελάκης ονομάζει αύξηση της ανδροποίησης των γκέι ως κομμάτι μιας ευρύτερης διαδικασίας κανονικοποίησης της δημόσιας εικόνας της γκέι κουλτούρας και του γκέι άντρα: «Ίσως το πιο εντυπωσιακό παράδειγμα μια τέτοιας καταναλωτικής διαδικασίας, το οποίο υποδηλώνει, όπως θα προσπαθήσω να δείξω, μια μετατόπιση προς το κανονικό, είναι η απόρριψη και ο εκτοπισμός της «θηλυπρέπειας» και του γυναικωτού – που υπήρξαν βασικά στοιχεία της ομοφυλοφιλικής υποκουλτούρας πριν το Stonewall (Medhurst 1997, σ. 276) – και η

¹⁰⁷ Παπανικολάου, «Στρέλλα – Μια ταινία για όλη την οικογένεια», σελ. 13

¹⁰⁸ Παπανικολάου, «Στρέλλα – Μια ταινία για όλη την οικογένεια», σελ. 12

επιδίωξη στη θέση τους ενός «στρέιτ» στυλ εμφάνισης και συμπεριφοράς.[...] Η αύξηση της «ανδροποίησης» των γκέι ανδρών είναι κομμάτι αυτού που έχω αποκαλέσει διαδικασία κανονικοποίησης. Η στρέιτ εμφάνιση αποτελεί αδιαμφισβήτητα μια «θετική» γκέι εικόνα, γιατί ενώ το να περνιέσαι για στρέιτ μπορεί να αποτελέσει μια τακτική ενάντια στην απειλή του gay-bashing είναι πρωταρχικά μια στρατηγική συμμόρφωσης σε μια «δημόσια αποδεκτή» και σεβαστή εικόνα»¹⁰⁹.

Έτσι, στον *Άγγελο* βλέπουμε το θηλυπρεπές και ντροπαλό σώμα του Άγγελου σε αντίστιξη με το αρρενωπό και μυώδες του Μιχάλη. Ανάλογη είναι και η αντίθεση μεταξύ της ετεροφυλενδυσίας του πρώτου με το αρσενικό ντύσιμο του δεύτερου. Ο τραβεστί Άγγελος, άρα και γενικότερα η τραβεστική πρακτική, γίνεται κατανοητή στο φιλμ μόνο ως προϋπόθεση και συνεπαγωγή της εγγραφής του στο πεδίο μιας εμπορεύσιμης θηλυκότητας.

Στο *Μετέωρο και Σκιά* έχουμε να κάνουμε με μια ομοερωτική σωματικότητα που εν πολλοίς προέρχεται από την αναπαράσταση της ομοφυλοφιλίας στην παράδοση των ρομαντικών ποιητών. Ο καλλωπισμός είναι για το Λαπαθιώτη μια επιμέλεια του εαυτού ως έργο τέχνης. Δεν είναι μόνο η έμφαση που δίνει ο Σπετσιώτης στη σκηνή που ο ποιητής ντύνεται, αλλά και σπαράγματα από το σωσμένο αρχείο του Λαπαθιώτη που το αποδεικνύουν: «Κι ο Εκλεκτός ο οποίος θεωρεί ως μοναδική του απόλαυσιν να καπνίζει πούρα της Αβάνας ή να μυρώνεται με Pompeia και με Floramyne, και το κάμνει αποκλειστικώς και μόνον διά να τέρψη, δι' ενός ωραίου μέσου και διά μιας ωραίας ηδονής, αποκλειστικώς και μόνον το “εγώ” του, είναι περισσότερο καλλιτέχνης από τον κοινόν άνθρωπον ο οποίος

¹⁰⁹ Μαρνελάκης, *Στενές επαφές φύλου, σεξουαλικότητας και χώρου*, σελ. 77

αφιέρωσε όλην του τη ζωήν εις το να ονειροπολή θείας εκστάσεις παραδείσων και να συνθέτη λαξευτούς και αμέμπτους ιάμβους και αναπαίστους.»¹¹⁰ Επιπλέον στη σκηνή όπου ο Κ. Κέφαλος τραγουδάει τη Ραμόνα, ένα κινούμενο πλάνο που περιλαμβάνει και δημιουργεί τα πάντα στο πέρασμά του - κάθε κοινωνική τάξη και κάθε σεξουαλική προτίμηση και κάθε ηλικία, εμφανίζονται δύο άντρες τραβεστί, χωρίς καμία διάθεση γελοιοποίησης. Ο ένας από αυτούς παραδίδει μαθήματα Καλιαρντών σε κάποιο νεώτερο ομοφυλόφιλο. Δεν αποτελεί απλή σύμπτωση ότι ένας 'fairy' είναι ο καθόλα αρμόδιος να παραδώσει αυτό το μάθημα. (Σε αυτό θα επανέλθω στην επόμενη ενότητα με θέμα τη γκέι γλωσσική ετερότητα).

Στο *Πάνω Κάτω και Πλαγίως* δημιουργείται η αφόρητη αίσθηση ότι για όλα φταίει ο τραβεστί εκδιδόμενος νέος και η ρουφιανιά του, ο οποίος την στιγμή της έκπτωσής του παρασέρνει κι όσους/-ες ακόμα μπορεί. Ο Σταύρος όμως, ο γκέι μεσοαστός γιος, αντίθετα από την στερεοτυπική σύλληψη του γκέι ως ελλειπτικής, δηλαδή δειλής, αντρικής ύπαρξης, είναι πρόθυμος να έρθει στα χέρια με ένα αρρενωπό ναύτη και επεμβαίνει δυναμικά, όταν μπροστά του εκτυλίσσεται μια τρομοκρατική ενέργεια. Εκεί με χαρακτηριστική αντρική ψυχραιμία, και παρά τον αρχικό του φόβο, ακινητοποιεί τον εγκλωβισμένο τρομοκράτη που στην προσπάθειά του να διαφύγει αναφωνεί προς το Σταύρο «*Σκάσε ρε πούστη*».

Στον *Καβάφη* το σώμα στέκει πολλές φορές αμήχανο. Δε μετέχει στην ερωτική δράση, δεν αφήνεται να παρασυρθεί παρά μόνο ελάχιστα στις προσφερόμενες ηδονές. Ενώ τα βιογραφικά στοιχεία, όμως, μαρτυρούν τον έντονο τρόπο ζωής του νεαρού Καβάφη, στην ταινία, αντίθετα, η αποκατάσταση με τον σάρκιο κόσμο συμβαίνει

¹¹⁰<https://www.tumblr.com/search/%CE%91%CE%BB%CE%B5%CE%BE%CE%AC%CE%BD%CE%B4%CF%81%CE%B5%CE%B9%CE%B1>

Ναπολέον Λαπαθιώτης, «Η Τέχνη... και τα λοιπά! L' Art pour l' Art», *Νέον Άστυ*, 12/5/1909, σελ. 81

μέσω του ονειρικού στοιχείου και αποβαίνει , υποκύπτοντας στη στερεοτυπική αναπαράσταση του σε αναστολή μελαγχολικού έρωτα. Αναπαράγεται, έτσι, χωρίς τριβές η εικόνα του λευκού, αστού και(από μια διανοητική άποψη) αρρενωπού γκέι.

Στο *Γαλάζιο Φόρεμα*, επανέρχεται, είκοσι χρόνια μετά τον Άγγελο, μαρτυρώντας για την επίμονη φύση των στερεοτύπων, η ιδέα ότι ο τραβεστισμός είναι μια επιλογή που συναρτάται μόνο με την πορνεία. Το νέο στοιχείο της συγκυρίας είναι η σύνδεση της ετεροφυλενδυσίας με ψυχιατρικές και ψυχοπαθολογικές συνδηλώσεις: Καθώς το σώμα του Γιώργου βρίσκεται σε μόνιμη υστερία, η στροφή του προς τον τραβεστισμό ακολουθεί ως εκφυλισμός και σύμπτωμα της επιδείνωσης της ψυχικής του υγείας. Το χορευτικό του σώμα, μάλλον η στερεοτυπική ομοφοβική αναπαράσταση του ομοφυλόφιλου ως χορευτή, προβάλλεται ως σώμα αχρείαστα ακκιζόμενο και εμμονικά καλλίγραμμο.

Οι στενοί περιορισμοί, έλεγχοι και καταναγκασμοί μέσα στους οποίους εκτυλίσσεται η ομοφυλόφιλη ζωή και επιθυμία, κάνει τον Όσκαρ Ουάιλντ να αναρωτηθεί «σε ποια γλώσσα να μιλήσει η αγάπη που ‘δεν μπορεί να πει το όνομά της’;». Η απάντηση στην ερώτηση του Ουάιλντ περνάει μέσα από τη συζήτηση σχετικά με τις κοινωνιολέκτους και τις «λεκτικές μορφές» σεξουαλικής ετερότητας και διαφοράς.

Η κοινωνική διαλεκτολογία (ή αστική διαλεκτολογία) ονομάζει κοινωνιολέκτους τις γλωσσικές ποικιλίες που χρησιμοποιούνται από διαφορετικές κοινωνικές ομάδες. Ενώ, η παραδοσιακή διαλεκτολογία εστιάζει το ενδιαφέρον της στην ‘οριζόντια διαφοροποίηση’ (γεωγραφική ποικιλότητα), η κοινωνική διαλεκτολογία ασχολείται με την κάθετη διαφοροποίηση της γλώσσας (κοινωνική ποικιλότητα) σε ένα συγκεκριμένο τόπο. Στον αντίποδα, πολλές φορές, της γλωσσικής γεωγραφικής κατανομής που επιχειρεί η παραδοσιακή διαλεκτολογία, η αστική διαλεκτολογία

περιγράφει και οροθετεί τις κοινωνιολέκτους στη βάση κοινωνικών χαρακτηριστικών όπως η ταξική θέση, το φύλο, η ηλικία, η εθνική και φυλετική καταγωγή. Σε αυτό το εγχείρημα κεντρική είναι η διαφώτιση σχετικά με «εμπόδια/φραγμούς που συμβάλλουν ή και οδηγούν στη διαμόρφωση ποικιλιών ανά κοινωνική ομάδα και αποτρέπουν (σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό) τη διάχυση γλωσσικών χαρακτηριστικών μεταξύ των κοινωνικών ομάδων, κατ' αναλογία με τα φυσικά εμπόδια [της διαλεκτολογίας]»¹¹¹.

Οι γκέι άντρες ανέπτυξαν πολύπλοκους κώδικες επικοινωνίας, ένδυσης, ομιλίας και στυλ, που τους καθιστούσε ικανούς να αναγνωρίζουν ο ένας τον άλλο στους δρόμους, τη δουλειά, τα πάρτυ και τα μπαρ, και να διεξάγουν περίπλοκες συζητήσεις των οποίων το κωδικοποιημένο περιεχόμενο δεν γινόταν κατανοητό από ανθρώπους πιθανά εχθρικούς απέναντί τους.

Η περίπτωση της αγγλικής γλώσσας αποτελεί ένα διαφωτιστικό παράδειγμα. Ενώ λίγες από τις λέξεις της αργκό των αγγλόφωνων γκέι ήταν επινοημένοι όροι που στα καθημερινά αγγλικά δεν διέθεταν κανένα νόημα, οι περισσότερες λέξεις της άνηκαν στην καθημερινή, τρέχουσα γλώσσα, και οι γκέι τους έδιναν ένα δεύτερο, κρυμμένο νόημα. Πολλές λέξεις, επίσης, αντλήθηκαν από την αργκό της γυναικείας πορνείας¹¹².

Η χρήση της γκέι αργκό καλλιέργησε ένα αίσθημα συλλογικής ταυτότητας. Το ίδιο το γεγονός ότι ένα σύνολο γκέι αντρών μπορούσε να κατανοήσει μια κοινή γλώσσα, έδινε έμφαση στη συμμετοχή τους σε μια ομάδα που αυτοί και μόνο ήταν οι 'γνώστες' των οικείων κωδίκων επικοινωνίας, πράγμα που λειτούργησε ως σημάδι

¹¹¹ Αργύρης Αρχάκης, Μαριάννα Κονδύλη, *Εισαγωγή σε ζητήματα κοινωνιογλωσσολογίας*, Αθήνα, Νήσος, 2002, σελ. 64-65

¹¹² Chauncey, *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, σελ.286

για να διαχωρίζουν τους εαυτούς τους από τους υπόλοιπους. Πράγματι, τους μετέτρεπε στους μνημένους ενός κόσμου δικού τους, όταν ‘κανονικά’ ταξινομούσαν ως ξένοι και παρείσακτοι. Πολλοί γκέι άντρες θεωρούσαν πολύτιμο το αίσθημα που τους χάριζε η συμμετοχή σε μια μυστική κοινωνία.

Οι γκέι άντρες, με άλλα λόγια, χρησιμοποιούσαν κώδικες της υποκουλτούρας για να τοποθετήσουν και να αντιληφθούν τους εαυτούς τους εντός της κυρίαρχης κουλτούρας, να διαβάσουν την κουλτούρα αυτή με έναν αιρετικό τρόπο που τους έκανε πιο ορατούς από όσο θεωρούνταν και που μετέστρεφε στρέιτ υλικούς και μεταφορικούς χώρους σε γκέι. Όταν οι γκέι διάβαζαν διαβαθμισμένες αγγελίες, έβλεπαν ταινίες που πρωταγωνιστούσαν η Greta Garbo ή η Bette Davis, ή άκουγαν τραγούδια του Cole Porter, οικειοποιούνταν αυτές τις πολιτισμικές εγγραφές και τις ενέτασσαν στη δική τους κουλτούρα επεκτείνοντας τα όρια της πέρα από τα ανεκτά όρια¹¹³.

«Τα γλωσσικά ιδιώματα, που αναπτύσσουν ορισμένες κάποιες κοινωνικές ομάδες, δεν είναι κάτι το άγνωστο στην ιστορία. Εδώ, στην Ελλάδα, παλαιότερα είχανε τη δικιά τους γλώσσα οι κομπογιανίτες και οι χτίστες. Στα χρόνια μας έχουμε το γλωσσικό ιδίωμα των ρεμπέτηδων, όπου στηρίζονται (με σχεδόν ελάχιστες διαφορές) οι γλωσσικές παραφυάδες των διαρρηκτών, των παπατζήδων, των χασικλήδων, των πρεζάκηδων, των καταδίκων. Τα καλιαρντά είναι το πιο στεγανό και ενδιαφέρον γλωσσικόν ιδίωμά μας. Τα καλιαρντά είναι μια γλώσσα του δρόμου. Ήρθε η στιγμή να τονίσω, λίαν επιμόνως, την συμβολή του δ ρ ό μ ο υ στη δημιουργία, όλο και νέων, ηθολογικών-λαογραφικών μορφών»¹¹⁴.

¹¹³ Chauncey, *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, σελ.288

¹¹⁴ Πετρόπουλος, *Καλιαρντά*, Εισαγωγή

Κατά τον Πετρόπουλο, μέσα από τη δομή και το πνεύμα των λέξεων της καλιαρντής, ξεπηδά το πανόραμα του ειδωλολατρικού και φιλήδονου, συσπειρωμένου και αναρχικού, α-πολιτικού και σαφώς αστικού κόσμου των ομοφυλόφιλων. Μέσα στα νοήματα και τις φαντασιώσεις των καλιαρντών παρελαύνουν περήφανα η ασέβεια προς τα θεία, η περιφρόνηση για τα θηλυκά ερωτικά δώρα και ο καυστικός κριτικισμός απέναντι στον επαρχιωτισμό και την ηθική και αστυνομική καταστολή.

Η οχύρωση πίσω από τις σκιές θα έμενε χωλή αν δεν υποστηριζόταν από ένα γλωσσικό ιδίωμα που κάνει τους ομιλητές και τις ομιλήτριες μέλη μιας ερμητικής και κρυπτικής κοινότητας. Τα καλιαρντά (που στο *Μετέωρο και Σκιά* και την *Στρέλλα* χρησιμοποιούνται στη γλώσσα του σεναρίου) είναι μια προφορική γλώσσα με χιλιάδες λέξεις, που όμως, όπως συμβαίνει και με τα Νέα Ελληνικά, οι χρήστες της χρησιμοποιούν κυρίως μερικές εκατοντάδες από αυτές. Η προφορικότητα αυτής της κοινωνιολέκτου είναι και αυτό που της εξασφαλίζει την συνεχή πλαστικότητα των γλωσσικών μορφών της και την νοηματική της αλλαγή. Οι ομοφυλόφιλοι/-ες που την μιλούν είναι άνθρωποι εύστροφοι που γνωρίζουν το λαϊκό λεξιλόγιο των ελλήνων, ενώ παράλληλα ενσωματώνουν ένα σύνολο τουρκικών, ιταλικών, γαλλικών και αγγλικών λέξεων. «[...] Συνήθως οι λέξεις της καλιαρντής είναι μεταμφιεσμένες λέξεις κυρίως της νεοελληνικής γλώσσας (πχ ντούμα από το ντουμάνι) ή είναι καμωμένες με τέτοιο τρόπο ώστε η συνειρμική αναγωγή τους να οδηγεί κατευθείαν στην κρυμμένη έννοια (πχ ταψί=καθρέφτης, λόγω ομοιότητας με το κοινό ταψί ως προς το σχήμα και τη στιλπνότητα, και επειδή οι αρχαίοι καθρέφτες ήταν φτιαγμένοι από χαλκό). Επίσης, συνήθως, οι λέξεις της καλιαρντής είναι σπονδυλωτές. Υπάρχουν λεκτικοί σπόνδυλοι-κλειδιά, που δίνουν, με κάθε καινούργια διάταξη τους, και μιαν άλλη αρθρωτή λέξη με κάθε φορά νέο εννοιολογικό φορτίο. Η ανίχνευση της ετυμολογίας των λέξεων της καλιαρντής είναι εξαιρετικώς δύσκολη, και, κάποτε-

κάποτε, αδύνατη». Ο Πετρόπουλος τονίζει ότι τα καλιαρντά μιλιούνται πολύ γρήγορα και φαίνεται ότι ένας σημαντικός παράγοντας για να μπορεί κάποιος/-α να προφέρει σωστά της λέξεις της είναι το να ανήκει στην φαντασιακή κοινότητα των ομοφυλόφιλων. Αυτό συμβαίνει, όπως και με τόσες άλλες κοινωνικές διαλέκτους, γιατί η γλωσσική επιτέλεση είναι ακριβώς και μια επιτέλεση μιας οικείας σωματικότητας που πρέπει κάποιος να έχει διδαχτεί. Τις λέξεις συντροφεύουν πάντοτε εύγλωττες χειρονομίες και μορφασμοί, καμώματα και ακκισμοί, καθώς και θηλυπρεπείς στάσεις του κορμιού.

Προκαλεί όμως έκπληξη η έλλειψη οποιασδήποτε αναφοράς στην καλιαρντή στις υπόλοιπες ταινίες. Στον *Άγγελο*, όπως και στο *Γαλάζιο Φόρεμα*, η γλώσσα είναι λαϊκή και συνδέει τους πρωταγωνιστές με τρόπο προφανή με μια ταξική και κοινωνική τοποθέτηση. Συχνά η γλώσσα αυτή παίρνει τη μορφή λεκτικής βίας. Στον *Άγγελο* αυτό φαίνεται μέσα από τη γλωσσική διαφοροποίηση που παρατηρείται μεταξύ του πρωταγωνιστή, του πρώην εραστή του και του προαγωγού Μιχάλη. Στο *Μετέωρο και Σκιά* η γλώσσα δεν συνιστά ένα από τα όρια των κοινωνικών συμβιώσεων, αντίθετα αποτελεί αποτέλεσμα και επικύρωση ενός υπαρκτού κοινωνικού δεσμού. Η γλώσσα μιας μορφωμένης ανώτερης τάξης, η καθαρεύουσα, η ποίηση της 'λογικής' και του 'ρυθμού', τα ιταλικά και τα γαλλικά, συνυπάρχουν με τη γλώσσα του περιθωρίου, τα ρεμπέτικα, τη γλώσσα της λαϊκής διεκδίκησης και της κομμουνιστικής στράτευσης. Από την άλλη, μέσα στο σκοτεινό και φιλόξενο *Ζάππειο*, πλάθεται η κρυπτική διάλεκτος, με δάνεια γαλλικά και ιταλικά και τουρκικά, τα πρώτα καλιαρντά – μια γλώσσα που από ιδρύσεως προϋπέθετε την κοινωνική ώσμωση.

Στο *Πάνω Κάτω και Πλαγίως* η όπερα (η τέχνη που έγινε κτήμα της αστικής τάξης) και οι οπερετικοί της όροι μας πληροφορούν από την αρχή πού τοποθετούμαστε ταξικά. Το ίδιο στη σκηνή που ο *Σταύρος* κάθεται στην ταβέρνα και ο δόκιμος ναύτης

τον προσκαλεί με καθαρά ερωτικό τρόπο, κι εκεί φαίνεται ότι δεν μιλάνε την ίδια γλώσσα και η αιτία είναι η διαφορετική τους ταξική θέση. Κατά τη σκηνή της συνομιλίας των τριών νεαρών (του Σταύρου και των δύο ναυτών), βλέπουμε στο φόντο μια παρέα θηλυπρεπών αντρών, ένα γραφικό και γκροτέσκο θέαμα για το οποίο ο Σταύρος γελάει συγκαταβατικά, αντιμετωπίζοντάς το ως παράδειγμα προς αποφυγή. Η σκηνή που οι γείτονες ζητούν εξηγήσεις για την ανησυχία που προκλήθηκε στη διάρκεια της νύχτας, δείχνουν ότι το γλωσσικό ζήτημα, το ζήτημα, δηλαδή, της επιλογής μεταξύ δημοτικής και καθαρεύουσας γλώσσας, είναι εμποτισμένο με έμφυλες διακρίσεις – *«Γέμισε η Αθήνα πόρνες, ναρκομανείς, επαμφοτερίζοντες, κίναιδους»*. *«Δηλαδή εννοείς πούστηδες, πουτάνες, κουνιώτες, πρεζάκηδες Περικλή;»*, παρεμβαίνει ψυχραιμότερα η σύζυγος. *«Πάψε ρε γυναίκα που με τις καθαρεύουσες θα εξευγενίζουμε τις λέρες»*.

Στον *Καβάφη* η μόνη ‘ιδιόμορφη’ γλώσσα που χρησιμοποιείται είναι η ποιητική και δια απαγγελίας. Τα λίγα ελληνικά που ακούγονται είναι η γλώσσα θα λέγαμε μιας μορφωμένης ελίτ. Αυτή η μη εμπλοκή του *Καβάφη* στο παιχνίδι της γλώσσας μιας απαγορευμένης ερωτικότητας συνιστά ισχυρό στοιχείο απομόνωσής του από αυτό που θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε κοινότητα των ηδονών.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ

Οι στερεοτυπικές ομοφυλοφιλικές αναπαραστάσεις δεν συνιστούν αποτέλεσμα μιας φυσικής ετεροφυλοφιλίας, με την έννοια ότι αποτελούν την αισθητική μορφή που λαμβάνει η κοινή λογική γύρω από την παράβαση μιας φυσικής και κανονικής πραγματικότητας· αλλά μάλλον είναι οι ίδιες και η συνεχής τους επανάληψη που (ανα)παράγουν αυτή τη φυσικότητα. Στη βάση αυτής της αντιστροφής μεταξύ αιτίου και αποτελέσματος, ισχυριζόμαστε ότι τα στερεότυπα στην αναπαράσταση της ομοφυλοφιλίας αποτελούν μέρος ενός κανονιστικού και ρυθμιστικού συστήματος που εγκαθιδρύει, νομιμοποιεί και αναπαράγει την ετεροφυλοφιλία ως την αυτονόητα ‘φυσική’ και ‘κανονική’ μορφή σεξουαλικότητας.

Η χρήση τυποποιημένων οπτικών και ηχητικών σημείων που αναφέρονται στην ομοφυλοφιλία δεν είναι πάντοτε υποτιμητική, αλλά εξαρτάται από το πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτά λειτουργούν. Για παράδειγμα η χρήση που κάνουν ο Κούτρας και ο Σπετσιώτης στον χαρακτήρα *sissy* λειτουργεί διαφορετικά από τη χρήση που κάνει ο Διαμαντόπουλος, ο Κατακουζηνός και ο Κακογιάννης. Εντούτοις, τα αρνητικά στερεότυπα και η χρήση τους δείχνουν μια αρκετά ενσυνείδητη συστράτευση από πλευράς των δημιουργών με μια παράδοση συντηρητικών απεικονίσεων της γκέι κουλτούρας και των γκέι αντρών.

Διαπιστώνεται, στις περισσότερες περιπτώσεις, μια αναντιστοιχία, είτε με τη μορφή της παραποίησης είτε με τη μορφή της πλήρους φιλικής απουσίας και παρασιώπησης, μεταξύ κινηματογραφικής αναπαράστασης και γκέι πραγματικότητας. Μια μυωπία που αντανάκλα άγνοια και αδιαφορία απέναντι στην

ομοφυλοφιλική ιστορία, την πολιτική δράση απελευθέρωσης των ομοφυλόφιλων αντρών και γυναικών από τα τέλη της δεκαετίας του 1960.

ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΣΕΝΑΡΙΩΝ

Άγγελος (1982), κοινωνικό δράμα, 126 λεπτά

Σκηνοθεσία, σενάριο: Γ. Κατακουζηνός, φωτογραφία: Τάσος Αλεξάκης

Ο Άγγελος (Μιχάλης Μανιάτης) είναι ένας νεαρός gay που μένει στην Αθήνα. Εργάζεται ως τεχνίτης σε χρυσοχοείο. Κρατάει μυστική την σεξουαλική του ταυτότητα από τους γονείς του. Ο πατέρας του (Βασίλης Τσάγκλος), εργάτης στο καρνάγιο του Περάματος, και η μητέρα του (Κατερίνα Χέλμη), εργάτρια σε κτηνοτροφική μονάδα, μαρτυρούν την ταπεινή ταξική καταγωγή του. Η αδερφή του, μια νεαρή κοπέλα με βαριά νοητική στέρηση (Ελένη Κούρκουλα), βρίσκεται σχεδόν μονίμως κατάκοιτη. Ο Άγγελος ερωτεύεται έναν σκληρό (λαϊκό) άντρα που υπηρετεί στο ναυτικό, το Μιχάλη(Διονύσης Ξανθός). Λίγο καιρό μετά τη γνωριμία τους θα συγκατοικήσουν.

Ο Μιχάλης, ασκώντας ισχυρή επίδραση στον άβγαλτο και νεαρό Άγγελο, τον πείθει να εκπορνευτεί ως τραβεστί και να γίνει ο ίδιος προαγωγός του. Ο Άγγελος μυείται στο νυχτερινό κόσμο του πεζοδρομίου. Μαθαίνει τη δουλειά και δεν λείπουν οι περιπτώσεις εκείνες που το απολαμβάνει. Με τα κέρδη των νυχτερινών δραστηριοτήτων του Άγγελου, ο Μιχάλης αγοράζει μια μηχανή και συχνάζει σε νυχτερινά στέκια. Η ζωή του Άγγελου διχάζεται μεταξύ ημέρας, που πρέπει να υποδύεται το στρατιώτη, και νύχτας, που πρέπει να παρενδύεται και να εκπορνεύεται. Δύο ρόλοι που σε κανέναν δε μπορεί να χωρέσει. Τα Χριστούγεννα, επισκεπτόμενος τη γιαγιά του, που ζει σε προσφυγική γειτονιά της Αθήνας, μαθαίνει ότι η ίδια, αλλά και η μητέρα του, είχαν υπάρξει πόρνες.

Η λεπτή ισορροπία μεταξύ του κόσμου της ‘νύχτας’ και εκείνου της ‘ημέρας’ δεν αργεί να διαρραγεί. Με αφορμή τον ξυλοδαρμό του Άγγελου από γείτονες της περιοχής που κάνει πιάτσα και την σύλληψή του από την αστυνομία, οι γονείς του μαθαίνουν την κρυφή του ζωή και ο στρατός τον διώχνει στιγματίζοντάς τον κοινωνικά. Ο πατέρας του, σε μια στιγμή νευρικού παραληρήματος, αυτοκτονεί βίαια. Την ίδια στιγμή ο Μιχάλης, που έχει πλέον χάσει το ενδιαφέρον του για τον Άγγελο, έχοντας τον εκμεταλλευτεί όσο μπορούσε, τον παραδίδει βορά στους κινδύνους της νύχτας, ελπίζοντας ότι έτσι θα τον ξεφορτωθεί. Στην τελευταία σκηνή της ταινίας ο βιασμός του Άγγελου από το Μιχάλη μοιάζει να αποτελεί την επισφράγιση του αδιέξοδου του ήρωα αλλά και τον καταλύτη της απόφασης του να βγει από αυτό. Ο Άγγελος οπλίζεται και μετατρέπεται σε άγγελο εξολοθρευτή. Η δολοφονία του εραστή του φέρνει με τραγικό τρόπο την λύση στο αδιέξοδό του.

Μετέωρο και Σκιά (1985), βιογραφία, 101 λεπτά/ Σπετσιώτης

Σκηνοθεσία, σενάριο: Τ. Σπετσιώτης, φωτογραφία: Φ. Κουτσαφτής

Κινηματογραφική εκδοχή του βίου του ποιητή Ναπολέοντα Λαπαθιώτη (Τάκης Μόσχος). Από την ταινία απουσιάζουν απαγγελίες οποιωνδήποτε ποιημάτων του, καθώς το *Μετέωρο και Σκιά* δεν επικεντρώνεται στο ποιητικό έργο του Λαπαθιώτη. Ρίχνεται φως περισσότερο στην προσωπική ζωή του στη βάση αυθεντικών εγγραφών και αναμνήσεων προσώπων που τον γνώρισαν και τον επηρέασαν. Από τον ίδιο το σκηνοθέτη πληροφορούμαστε ότι «το σενάριο στηρίχτηκε σε μαρτυρίες των φίλων του ποιητή και το τελικό υλικό θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν η προσωπική ανάπλαση όλης αυτής της βιβλιογραφίας γύρω από το Λαπαθιώτη. Δεν προστίθενται φανταστικά περιστατικά και για λόγους αλήθειας και εγκυρότητας και για καθαρά

αισθητικούς λόγους. Μεσ' απ' τα κενά και την αποσπασματικότητα, προβάλλει ολοκάθαρη η μορφή του ποιητή, χωρίς να χρειάζεται επεξηγήσεις».

Η ταινία χωρίζεται σε κεφάλαια, με τίτλους ανδρικά ονόματα ανθρώπων που αφηγούνται την συναναστροφή τους με το Λαπαθιώτη. Ο αφηγηματικός χρόνος της ταινίας καλύπτει αποσπασματικά το διάστημα 1909-1944. Είναι μια περίοδος συνταρακτικών ιστορικών γεγονότων στην πολιτική και στρατιωτική ιστορία της νεώτερης Ελλάδας. Στην ταινία παρουσιάζεται το πορτρέτο ενός γόνου στρατιωτικής-αριστοκρατικής οικογένειας, η ομοφυλοφιλία και οι κομμουνιστικές πεποιθήσεις του οποίου ενόχλησαν τη συντηρητική αθηναϊκή κοινωνία του καιρού του και την κοινωνική τάξη από την οποία προερχόταν.

Ξεκινώντας από τη νεότητα του – επηρεασμένος από τον Όσκαρ Ουάιλντ και τη (νέο)ρομαντική αντίληψη περί ομοφυλοφιλίας, ο ποιητής απεικονίζεται σε περιπάτους σε ειδυλλιακά προάστια, σε κοσμικά καφέ και εκδηλώσεις να προκαλεί τα σχόλια και να αποτελεί ένα είδος αξιοπερίεργου των κοσμικών σαλονιών. Είναι σε αυτή την περίοδο που ο Λαπαθιώτης διαβάζει περισσότερο από ποτέ. Εκεί, στα βιβλία, θα αναζητήσει τις μυστικές γνώσεις που οι ανομολόγητες ηδονές προσφέρουν απλόχερα. Οι ασφυκτικοί περιορισμοί του ημερήσιου κόσμου κάνουν τον ποιητή να μετεωριστεί στον κόσμο της νύχτας. Όχι ως ηθογράφος της, αλλά ως γνήσια μορφή ζωής της. Γίνετε ας πούμε ο *flaneur*, ο (άσκοπα) περιφερόμενος παρατηρητής, ο εθισμένος στην περιπλάνηση, ο περιώνυμος μέσα στη Σιωπή του, ο οποίος απολαμβάνει να παρατηρεί την κοινωνική κίνηση μέσα από τον χώρο των ιδεών, αλλά και να είναι κομμάτι της νύχτας αυτής. Είναι αυτός που φλερτάρει με την παραβατικότητα, όχι ως πηγή έμπνευσης για τους (μετέπειτα) καλλιτεχνικούς κύκλους αλλά ως αναπόφευκτο κομμάτι της κοινωνικής του αναπαραγωγής και της άντλησης ηδονών. Η νύχτα είναι η συνθήκη όπου οι ταξικές διαφορές αμβλύνονται

και ο Λαπαθιώτης έρχεται σε επαφή με τον κόσμο του πολιτικού και κοινωνικού 'περιθωρίου'. Εκεί ο ήρωας θα βρει τους ερωτικούς και ιδεολογικούς του συμμάχους και θα πειστεί ότι το πάθος είναι η μεγαλύτερη εκδήλωση της ζωής.

Το φιλμ ακολουθεί ένα παράδοξο δραματικό ρυθμό στον οποίο ο Λαπαθιώτης βρίσκεται στην ύστατη ανύψωσή του ακριβώς την στιγμή που τον μαστίζει ο φτώχια. Η μελαγχολία και το πάθος που σβήνει, η ασθένεια των δανδήδων που γερνάνε, κάνουν την αυτοκτονία έργο προμελέτης, όπως έργο προμελέτης ήταν κι άλλες ύστατες πράξεις πάθους, όπως η ειρωνεία για την ανανέωση του δελτίου σίτισης, η ματαιόδοξη πλην όμως ταπεινή και ειλικρινής ανάγκη για εκπλήρωση της διαθήκης του και τέλος η δωρεά όπλων του πατέρα του στους Αντάρτες του ΕΛΑΣ.

Καβάφης (1996), βιογραφία, 90 λεπτά

Σκηνοθεσία, σενάριο: Γ. Σμαραγδής (συνεργάστηκαν επίσης στο σενάριο οι: Δ. Νόλλας, Σ. Ρογκάκος και Δ. Καταλειφός), φωτογραφία: Ν. Σμαραγδής

Η αφήγηση ξεκινάει με τον Καβάφη γερασμένο (Βασίλης Διαμαντόπουλος), κληήρη, σε αφασία και ετοιμοθάνατο σε νοσοκομείο της Αλεξάνδρειας. Ένας νεαρός βιογράφος προσπαθεί να αντλήσει στοιχεία για τη ζωή του ποιητή. Ο ετοιμοθάνατος Καβάφης παραμένει σιωπηλός. Είναι και η πρώτη δραματουργική ένδειξη ότι και η ταινία συνολικά θα σιωπήσει απέναντι σε ζητήματα αυτοβιογραφικά. Ο ποιητής απέναντι στον ιστοριοδίφη βιογράφο του θα παραμείνει ερμητικός. Παρόλα αυτά με ένα σχήμα αναδρομής, ο ίδιος καταβυθίζεται σε ένα «οραματικό προθανάτιο

ταξίδι»¹¹⁵ στις αναμνήσεις του από τη νεανική και ώριμή του ηλικία (Δημήτρης Καταλειφός).

Το βιογραφικό είδος υπερκεράζεται και υποχωρεί μπροστά στο είδος της αναπαράστασης του «αισθητικώς ζην». Η απεικόνιση επιλέγει να μετατρέψει, ή καλύτερα να μεταφράσει το γραπτό λόγο του Καβάφη σε φως, κίνηση, σκιές και σκοτάδια. Από τους στίχους του Καβάφη επιλέγονται, όχι εκείνοι που θα μπορούσαν να φωτίσουν βιογραφικά περιστατικά της ζωής του, αλλά εκείνοι που αποδίδουν καλύτερα το ποιητικό όραμα και βάθος καθώς και το αλύτρωτο πάθος για ηδονή, την εσωτερική σύγκρουση του ποιητή, την τοποθέτησή του στο διάκενο μεταξύ της αστικής ηθικής και της κατάφασης στον ομοφυλοφιλικό έρωτα.

Οι πόλεις, Αλεξάνδρεια, Κωνσταντινούπολη και Αθήνα, δαιδαλώδεις, εκεί από πάντα, κέντρα από παλιά της ανατολικής μεσογείου, με τις αρχαίες επαφές μεταξύ τους επιτείνουν τη συμβολική φόρτιση δρώντας ως μετωνυμίες της κλασσικής (και όχι μόνο) αρχαιότητας. Οι μνήμες του ετοιμοθάνατου ποιητή οργανώνονται στην βάση των τόπων, των παραμονών του και των αναχωρήσεων, των επιστροφών, των διωγμών και των απορρίψεων. Σε αυτούς τους τόπους ο Καβάφης θα διδαχτεί πολλά πράγματα. Αυτό είναι κατά τη γνώμη μου το νόημα της αμίλητης φιγούρας του. Και οι τρεις πόλεις έχουν να επιδείξουν μεγάλο ιστορικό βάθος στα παραδείγματα της οργάνωσης της ανδρικής ομοερωτικής επιθυμίας. Στα χαμερπή καταγώγια, στις σκοτεινές νυχτόβιες τρύπες που μέσα του εγκυμονεί η γιορτή, στην συνάντηση των μεγαλοαστών, αξιωματούχων και ανώτερων υπαλλήλων, με τα όμορφα φτωχά αγόρια των συνοικιών. Εκεί ένας από τους νεαρούς εργάτες του χασισοποτείου, ενός τόπου

¹¹⁵ http://www.koinotopia.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=88:2009-11-02-16-31-41&catid=10:2009-10-18-21-13-18&Itemid=11

Αλέξης Ν. Δεμερτζόγλου, εφημερίδα *Νέα Μακεδονία*, σελ. 91

που κατεξοχήν κατοικεί ο Διόνυσος, θα αναφωνήσει στον Καβάφη την έλευση του μικρού 'Απόλλωνα' μέσα από το 'ντουμάνι' του 'οντά'. Η αρχαιότητα όπως εκφράζεται μέσα από τις πόλεις στέκει πάντα διαφορούμενη ακροβατώντας μεταξύ απολλώνιου φωτός και διονυσιακού σκοταδιού (για να θυμηθούμε τη *Γέννηση της Τραγωδίας* του Νίτσε).

Πάνω κάτω και πλαγίως (1992), κομεντί, 90 λεπτά

Σκηνοθεσία, σενάριο: Μ. Κακογιάννης, φωτογραφία: Α. Σινανός.

Κωμωδία ευτράπελων που εστιάζει στις 'hip' ζωές της ανοιχτόμουαλης, ερωτικής και γοητευτικής πλούσιας χήρας Μαρίας (Ειρήνη Παππά), του γκέι γιου της Σταύρου (Στράτος Τζώρτζογλου) που δεν έχει ακόμα αποδεχτεί την ομοφυλοφιλία του και του αρρενωπού γυμναστή δον Ζουάν Ανέστη (Πάνος Μιχαλόπουλος), που «του αρέσουν οι μεγαλύτερες γυναίκες και δεν διστάζει να ισχυριστεί ότι είναι ομοφυλόφιλος όταν γυναίκες τον κορτάρουν σκληρά». Στο κέντρο της κωμωδίας είναι η Ειρήνη Παππά, που με το γιο της μοιράζονται την ίδια αγάπη για την όπερα. Διατηρούν, επίσης, επιχείρηση που εμπορεύεται όργανα μουσικής και δίσκους κλασσικής μουσικής. Ο Ανέστης που διατηρεί κέντρο αδυνατίσματος, με αγάπη και ο ίδιος για την όπερα, ισχυρίζεται ότι είναι ανιψιός της Μαρία Κάλλας. Η ενόχληση του Σταύρου για το φλερτ της μητέρας του με τον Ανέστη θα γίνει η αφορμή για να παραδεχτεί την ομοφυλοφιλία του.

Στην κορύφωση, σκηνοθετημένη ως ερωτική φαρσοκωμωδία, μάνα και γιος απολαμβάνουν κρυφές ηδονές (πλατωνικά ή μη) στα διαφορετικά πατώματα της πολυτελούς κατοικίας τους, χωρίς ο ένας να αποκαλύπτεται στον άλλο. Μια ωρυόμενη τραβεστί (Γιώργος Ζαχαράτος) είναι η αιτία για την οποία οι πόρτες τους ανοίγουν βραδιάτικα και οι μάσκες πέφτουν. Η μάνα παύει να έχει ενοχές για τον

έρωτά της για το νεαρό Ανέστη και ο γιος της αποδέχεται την ομοφυλοφιλία του. Η ταινία κλείνει με τον γιό να συλλαμβάνει τρομοκράτη κατόπιν βομβιστικής επίθεσης, αποδεικνύοντας πως όλα μπορούν να συμβούν σε αυτή την πόλη. Την ίδια στιγμή, η μητέρα κάνει το τραπέζι στον δόκιμο ναύτη σύντροφο του γιού της, και οι δύο μαζί καμαρώνουν βλέποντας στις ειδήσεις τα κατορθώματα του Σταύρου φωνάζοντας «είναι ήρωας!».

Γαλάζιο φόρεμα (2005), κοινωνικό δράμα, 108 λεπτά

Σκηνοθεσία: Γ. Διαμαντόπουλος, σενάριο: Π. Παπαδόπουλος, φωτογραφία: Α. Σινάνος

Αθήνα, δεκαετία του 50'. Μια χήρα ναυτικού (Ράνια Οικονομίδου) μεγαλώνει τα τρία της παιδιά. Δύο κορίτσια (Μαρία Εγγλεζάκη – Ισμήνη και Ηλέκτρα Νικολούζου - Καλλιόπη) και ένα αγόρι (Γιώργος Νανούρης – Γιώργος). Τρέφει, όμως, ιδιαίτερη αδυναμία στον όμορφο γιό της. Μέτα το θάνατο του πατέρα του ο Γιώργος αργά ή γρήγορα θα πρέπει να πάρει τη θέση του ως άνδρας στην οικογένεια. Όμως ο Γιώργος κάνει παρέα με κορίτσια και ντύνεται με τα ρούχα της μάνας του για να παίξει. Η ευρύτερη οικογένεια (ο αδερφός του μακαρίτη ναυτικού) προειδοποιεί τη μάνα στα πρώτα δείγματα της ομοφυλοφιλικής διάθεσης του Γιώργου. Το φιλμ εστιάζει ιδιαίτερα στο πώς η μάνα, σαν να κάλυπτε κάποια μπαγαποντιά του γιού της ανέχεται, εθελουφλεί απέναντι στο 'πρόβλημα' και καλύπτει το γιό της απέναντι στο μικροαστικό σόι. Η σύγκρουση αυτή με την οικογένεια σηματοδοτεί και μια νέα αντίθεση μεγαλύτερων διαστάσεων, αυτήν με τα κοινωνικά στερεότυπα. Η αντίθεση αυτή όμως θα επιστρέψει στην οικογένεια περίπου τριάντα χρόνια μετά ως τραγωδία.

Δεκαετία 80': η αγάπη για το χορό οδηγεί το Γιώργο στο Παρίσι – σε ένα μέρος που αφήνεται να το φανταστούμε 'απελευθερωμένο' απέναντι σε αμφίφυλες σχέσεις.

Μετά το ‘οργιαστικό’ Παρίσι η επιστροφή στην Αθήνα είναι καταστρεπτική. Η όμορφη Δανέζα φίλη του Γιώργου, που επιστρατεύεται για να προσποιηθεί την αρραβωνιαστικιά του, καταρρέει και αποπειράται να αυτοκτονήσει, γιατί δεν αντέχει άλλο την ερωτική απόρριψη από το Γιώργο, για τον οποίο η ίδια τρέφει αισθήματα. Η επιδείνωση της σχέσης του Γιώργου με τη μητέρα του και η καλλιτεχνική του αποτυχία τον οδηγούν σε βιοποριστικές λύσεις που συνομιλούν με την παραβατικότητα: τραβεστί πορνεία, ναρκωτικά, drag show, με τη φυλακή ως κατάληξη.

Δεκαετία 90’: Ο Γιώργος αποφυλακίζεται και η μάνα του τού βρίσκει μια δουλειά της ημέρας. Δεν αργεί όμως η εύθραυστη ισορροπία να σπάσει. Ο Γιώργος αποφασίζει να αλλάξει φύλο. Η οριστική ρήξη με τη μάνα του έρχεται καθώς η ίδια βυθίζεται σε έναν θρησκευτικό αυτισμό χωρίς επιστροφή και κάνει λόγο για το νεκρό γιο της που τον πήρε η θάλασσα, όπως και τον άντρα της. Ο Γιώργος μπροστά σε αυτή την ύστατη απόρριψη θα αντισταθμίσει τη νοητή τεκνοκτονία που συντέλεσε η μάνα του με την δική του πραγματική μητροκτονία.

Στρέλλα (2009), ερωτικό μελόδραμα, 110 λεπτά

Σκηνοθεσία: Π. Κούτρας, σενάριο: Π. Κούτρας, Π. Ευαγγελίδης

Ο Γιώργος (Γιάννης Κοκιασμένος), γύρω στα πενήντα, αποφυλακίζεται μετά από δεκαπέντε χρόνια εγκλεισμού για ένα έγκλημα τιμής που είχε διαπράξει στο χωριό του στην Πελοπόννησο. Βγαίνοντας, αναζητά τα ίχνη του γιού του Λεωνίδα. Οι δύο τους δεν είχαν καμία επικοινωνίας όσο ο Γιώργος βρισκόταν στη φυλακή. Στο φτηνό ξενοδοχείο στην περιοχή της Ομόνοιας, όπου ο Γιώργος βρίσκει κατάλυμα από τις πρώτες στιγμές της αποφυλάκισής του, γνωρίζει τη Στρέλλα (Μίνα Ορφανού) – μια όμορφη, νεαρή, τρανσέξουαλ πόρνη. Κάνουν έρωτα και ερωτεύονται. Ο Γιώργος

συνεχίζει την αναζήτηση του γιού του Λεωνίδα και αποφασίζει να πουλήσει το σπίτι στο χωριό και να ξεκινήσει μια καινούργια ζωή – που είναι εμφανές ότι θα συμπεριλαμβάνει και τη Στρέλλα. Η σύγκρουση που προετοιμάζεται με δραματουργικά υπέροχο τρόπο έχει να κάνει με τον τρόπο που η συμπερίληψη αυτή θα συμβεί, γιατί η συνάντηση ‘πατέρα-γιού’ έχει γίνει ήδη. Η Στρέλλα σκηνοθετεί μια τραγωδία με πρωταγωνιστή τον Γιώργο (πατέρα και εραστή της), υφαίνοντας ταυτόχρονα και ένα αίνιγμα με δύο όψεις: η μια είναι οι λόγοι και οι αιτίες των προθέσεών της (εκδίκηση και επιστροφή του αρχετυπικού της τραύματος, έρωτας για τον εραστή/πατέρα, αυτοτιμωρία), κι η άλλη έχει να κάνει με το ερώτημα της κατασκευής ολότελα νέων μορφών ερωτισμού, συμβιώσεων και συντροφικότητας – ένα ερώτημα βαθύτατα κοινωνικό.

Η ταινία οργανώνεται σε τρία επίπεδα: Στο πρώτο επίπεδο τοποθετούμαστε στην πόλη ρεαλιστικά, τρυπώντας μέσα στο πλήθος. Στην Αθήνα που το όνομά της το προδίδουν διαδοχική το σωφρονιστικό ίδρυμα Κορυδαλλού και η Ακρόπολη. Τα συνωστισμένα τοπία της ημέρας που συγχρωτίζουν τους ανθρώπους, τα μέσα μαζικής συγκοινωνίας ως πυκνωτές κοινωνικής γειτνίασης, σχέσεις μαζικότητας και διαδηλώσεις. Η κοινωνικότητα της ημέρας, έντονη, πυκνή, εμπορική, προοικονομεί την ένταση της νύχτας και την κοινωνικότητα των βραδινών χρηστών και δημιουργών του χώρου. Το υποφωτισμένο δειλινό σκορπά τη μελαγχολία και η νύχτα γίνεται εκείνο το οπτικό μέσο στο οποίο λάμπουν οι ρεκλάμες των φτηνών ξενοδοχείων, παλιές πολυκατοικίες σε υποβαθμισμένες γειτονίες, μπουρδελοσυννοικίες πλάι σε μεγάλες σιδηροδρομικές γραμμές, και drag shows σε τρανσέξουαλ μπαρ. Είναι οι υλικότητες που θα διαμεσολαβήσουν την πλοκή της αφήγησης: από μια κόκκινη τσάντα και μια ξανθιά περούκα, μέχρι τα κτήρια και το ίδιο το έδαφος –τα λοφώδη κυρτώματα του λεκανοπεδίου. «Μπορείς να μείνεις

μερικές μέρες στο σπίτι. Μη πληρώνεις και το κωλοξενοδοχείο». Οι τόνοι είναι χαμηλοί, καθώς εξοικειωνόμαστε με τους λοιπούς ήρωες και παρακολουθούμε την εξέλιξη του love story.

Στο δεύτερο επίπεδο ο Γιώργος συνειδητοποιεί την τραγωδία την οποία σκηνοθέτησε η Στρέλλα. Ένα αντεστραμμένο οιδιπόδειο μύθο, όπου ο Οιδίποδας γίνεται Στρέλλα, και η Ιοκάστη γίνεται πατέρας/εραστής. Οι ρόλοι και οι ταυτότητες φτάνουν στα όριά τους σε σημείο που τα σώματα στέκουν ακίνητα, αμίλητα και αμήχανα, ενώ ένα δυναμικό βίας υπόσχεται και απειλεί με μια ενεργοποίηση, που τελικά συμβαίνει. Η βία που ασκεί ο Γιώργος απέναντι στη Στρέλλα είναι και η συμβολική ‘ταφόπλακα’ στο ρόλο του Πατέρα αφέντη εντός της παραδοσιακής πυρηνικής οικογένειας, που σαρώνεται από τα λόγια της χτυπημένης Στρέλλας: «είναι λίγο αργά για να έχω γκόμενο/πατέρα να με ελέγχει». Απομυθοποιείται ο ρόλος του άντρα στην παραδοσιακή οικογένεια.

Στο τρίτο επίπεδο, όπου όλα μοιάζουν σαν όνειρο, μια παράξενη οικογένεια νέου τύπου συγκροτείται ένα βράδυ Πρωτοχρονιάς στη φωταγωγημένη Αθήνα. Ο συνεκτικός δεσμός της δεν είναι το αίμα, αλλά τα αληθινά αισθήματα των μελών της. Έτσι αποκτά νόημα η ύβρις που διαπράττεται σε αυτή τη σύγχρονη τραγωδία. «Αταίριαστες» οικογένειες / Καθημερινή / 12.01.10 *Μαρία Κατσουνάκη*¹¹⁶

¹¹⁶ <https://strellamovie.wordpress.com/2010/01/13>

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Άγγελος, (1982, Γιώργος Κατακουζηνός)

Αληθινή Ζωή,(2004, Πάνος Κούτρας)

Γαλάζιο Φόρεμα, (2005, Γιαννης Διαμαντόπουλος)

Επίθεση του Γιγαντιαίου Μουσακά, (1999, Πάνος Κούτρας)

Καβάφης, (1996, Γιάννης Σμαραγδής)

Μετέωρο και σκιά, (1985, Τάκης Σπετσιώτης)

Πάνω, κάτω και πλαγίως, (1992,Μιχάλης Κακογιάννης)

Στρέλλα, (2009, Πάνος Κούτρας)

Presque Rien, (2000, Sebastien Lifshitz)

Sitcom, (1998,Francois Ozon)

Victim, (1961, Basil Dearden)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

_Bhattacharyya Gargi, *Σεξουαλικότητα και κοινωνία: σύγχρονες προσεγγίσεις*, Αθήνα, Σαββάλας, 2008

_Butler Judith, «Σώματα που έχουν σημασία – Σχετικά με τα όρια του «φύλου» σε επίπεδο λόγο», στο Δ.Μακρυγιάννη, Κουζέλης Γεράσιμος (επιμ.), *Τα όρια του σώματος – Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, Νήσος, 2004, σελ. 181-204

_Chauncey George , *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, New York, Basic Books, 1994

_Deleuze Gilles , *Cinema 2: The Time-Image*, Minneapolis, Athlone Press, 1989

_Doty Alexander, *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, Minnesota, University of Minnesota, 1993

_Doty Alexander, *Flaming classics: Queering the Film Canon*, New York, Routledge, 2000

_Dyer Richard , *The Culture of Queers*, London, Routledge, 2002

_Palmer Bryan D., *Κουλτούρες της νύχτας: Νυχτερινές περιηγήσεις στις ιστορίες παράβασης από το μεσαίωνα μέχρι σήμερα*, Αθήνα, Σαββάλας, 2006

_Peele Thomas , *Queer Popular Culture Literature Media Film and Television*, New York, Palgrave Macmillan, 2007

_Pullen Christopher, «The Films of Ducastel and Matineau: Gay Identity, the Family, and the Autobiographical Self», Robin Griffiths (επιμ.), *Queer Cinema in Europe*, UK ,Intellect Books, 2008, σελ. 49-61

_Russo Vito , *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, , New York, HarperCollins, 1981

_Sweetman Paul, «Σηματοδεδωμένα σώματα, ανθιστάμενες ταυτότητες; Τατουάζ, πέρσινγκ και η αμφισημία της αντίστασης», στο Δ.Μακρυγιάννη, Κουζέλης Γεράσιμος

(επιμ.), *Τα όρια του σώματος – Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, Αθήνα, 2004, σελ. 295-314

_Warner Michael , *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis London, University of Minnesota Press, 1993

_Αναστασόπουλος Οδυσσέας, «Η επίδραση του κινηματογράφου με ομοφυλοφιλικό, αμφιφυλοφιλικό και τρανσεξουαλικό περιεχόμενο, ποσοτική και ποιοτική ανάλυση», στο *Φύλο και συμπεριφορά, η ομοφυλοφιλία στον κινηματογράφο, προσδοκίες & προσεγγίσεις*, Αθήνα, Επίκεντρο, 2008, σελ. 15-43

_Αρχάκης Αργύρης, Κονδύλη Μαριάννα, *Εισαγωγή σε ζητήματα κοινωνιογλωσσολογίας*, Αθήνα, Νήσος, 2002

_Δερμετζόγλου Αλέξης, «Εξασφάλιση ζωής για όλες τις ερωτικές επιλογές», στο *Φύλο και συμπεριφορά, η ομοφυλοφιλία στον κινηματογράφο, προσδοκίες και προσεγγίσεις*, Αθήνα, Επίκεντρο, 2008, σελ. 65-72

_Θεοδωρακόπουλος Λουκάς , *Η ιστορία του Λεσβιακού-Γκέι-Αμφί & Τρανς κινήματος στην Ελλάδα- Μια πρώτη αποτίμηση*, Αθήνα, Futura, 2008

_Μαρνελάκης Γιώργος , *Στενές επαφές φύλου, σεξουαλικότητας και χώρου*, Αθήνα, futura, 1987

_Μπαμπούσιο Τζακ , «Το camp και η ομοφυλόφιλη ευαισθησία», Ρίτσαρντ Ντάιερ, Καρολάιν Σέλντον, Τζακ Μπαμπούσιο, *Κινηματογράφος και ομοφυλοφιλία*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1991, σελ. 80-112

_Ντάιερ Ρίτσαρντ, «Η στερεοτυπία», Ρίτσαρντ Ντάιερ, Καρολάιν Σέλντον, Τζακ Μπαμπούσιο, *Κινηματογράφος και ομοφυλοφιλία*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1991, σελ. 54-79

_Παπανικολάου Δημήτρης, «Στρέλλα – Μια ταινία για όλη την οικογένεια», στο Π. Χ. Κούτρας & Π. Ευαγγελίδης, *Στρέλλα*, Αθήνα, Πολύχρωμος Πλανήτης, 2010, σελ.

9-24

_Πετρόπουλος Ηλίας , *Καλιαρντά, Αθήνα, Νεφέλη, 1993*

_Τσαρμπούνης Δημήτρης (επιμ), *Η Ιστορία του Λεσβιακού –Γκέι-Αμφί & Τρανς*

Κινήματος στην Ελλάδα: Μια πρώτη Αποτίμηση, Αθήνα, Futura,2008

_Φουκώ Μισέλ, *Ιστορία της Σεξουαλικότητας, τόμος 1^{ος}: Η δίψα της γνώσης*, Αθήνα, Ράππα, 1982

_Ψαλτόπουλος Αχιλλέας, «Ανησυχητικές εικόνες», στο *Φύλο και συμπεριφορά, η ομοφυλοφιλία στον κινηματογράφο, προσδοκίες και προσεγγίσεις*, Αθήνα, Επίκεντρο, 2008, σελ. 73-78

ΙΣΤΟΤΟΠΟΙ

[_http://avgi-anagnoseis.blogspot.gr/2011/02/queer.html](http://avgi-anagnoseis.blogspot.gr/2011/02/queer.html)

[_http://www.koinotopia.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=88:2009-11-02-16-31-41&catid=10:2009-10-18-21-13-18&Itemid=11](http://www.koinotopia.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=88:2009-11-02-16-31-41&catid=10:2009-10-18-21-13-18&Itemid=11)

[_https://kritikistinepistimi.wordpress.com/2013/06/17/%CE%AD-%CE%AF/](https://kritikistinepistimi.wordpress.com/2013/06/17/%CE%AD-%CE%AF/)

[_https://periodikotrypa.files.wordpress.com/2012/06/4-tsoykalas.pdf](https://periodikotrypa.files.wordpress.com/2012/06/4-tsoykalas.pdf)

[_http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rlagg/article/viewFile/6218/pdf_138](http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rlagg/article/viewFile/6218/pdf_138)

[_https://strellamovie.wordpress.com/2010/01/13](https://strellamovie.wordpress.com/2010/01/13)

[_https://www.tumblr.com/search/%CE%91%CE%BB%CE%B5%CE%BE%CE%AC%CE%BD%CE%B4%CF%81%CE%B5%CE%B9%CE%B1](https://www.tumblr.com/search/%CE%91%CE%BB%CE%B5%CE%BE%CE%AC%CE%BD%CE%B4%CF%81%CE%B5%CE%B9%CE%B1)

[_http://www.10percent.gr/old/issues/200604/12.html](http://www.10percent.gr/old/issues/200604/12.html))

[_http://www.10percent.gr/stiles/h-gnwmh-tou-10/1115-2009-05-06-13-34-02.html](http://www.10percent.gr/stiles/h-gnwmh-tou-10/1115-2009-05-06-13-34-02.html)