

**ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ**



**ΣΧΟΛΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ & ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΣΤΗΝ «ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ
ΚΑΙ ΤΑ ΜΕΣΑ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ»**

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ

Θέμα διπλωματικής εργασίας: Ο queer κινηματογράφος στην Ελλάδα και η
ανάλυση κινηματογραφικών παραγωγών.

Όνομα Υποψηφίου/ας: Ιωάννα Παπαϊωάννου

A.M: 9983201636039

*Διπλωματική εργασία που κατατίθεται ως μέρος των απαιτήσεων του Προγράμματος
Μεταπτυχιακών Σπουδών στην Επικοινωνία και τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης.*

Επιβλέπων Καθηγητής/τρια: Μαρία Κομνηνού

ΑΘΗΝΑ, Φεβρουάριος 2018

ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ

Περίληψη

Η γκέι και λεσβιακή προσέγγιση της κουλτούρας και του κινηματογράφου έχει απασχολήσει πολλούς θεωρητικούς, ήδη από τις απαρχές της εξέγερσης του Stonewall το 1968. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, τις δεκαετίες του 1980-1990, ο όρος «queer», που άλλοτε ήταν υποτιμητικός, να αποκτήσει θετικό περιεχόμενο, αφού πλέον χρησιμοποιείται για να διακηρύξει τη διαφορετικότητα. Σε αυτό το πλαίσιο, η εξέλιξη του όρου «queer» και κατ' επέκταση της queer θεωρίας, που αμφισβητεί τις ετεροκανονικές έμφυλες και σεξουαλικές αναπαραστάσεις, συνιστούν το βασικό θεωρητικό άξονα εντός του οποίου κινείται η παρούσα εργασία. Πιο συγκεκριμένα, στην εργασία μελετάται ο queer κινηματογράφος στην Αμερική, την Ευρώπη και την Ελλάδα, με σκοπό να διεξαχθούν συμπεράσματα σχετικά με το είδος του queer κινηματογράφου και την εξέλιξή του, λαμβάνοντας υπόψη και τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες μέσα στις οποίες λειτούργησε. Δύο είναι οι βασικοί ερευνητικοί στόχοι της εργασίας: α) οι κοινωνικές, φιλοσοφικές και τεχνολογικές εξελίξεις που οδήγησαν στην ανάδυση του queer κινηματογραφικού ρεύματος, και β) οι κινηματογραφικές συμβάσεις που διαταράσσονται ως προς τη φόρμα και το περιεχόμενο, ώστε το παρόν δείγμα ταινιών να εντάσσεται στο queer κινηματογραφικό είδος. Για την κάλυψη των ερευνητικών στόχων χρησιμοποιούνται μεθοδολογικά: η ιστορική προσέγγιση του κινηματογράφου αναφορικά με το queer κινηματογραφικό ρεύμα και σε συνάρτηση με τις εθνικές κινηματογραφίες, και η queer προσέγγιση συνδυαστικά με τη φορμαλιστική, μέσω της διερευνητικής μελέτης περιπτώσεων. Στο πλαίσιο αυτής της μεθοδολογίας, εξετάζονται τέσσερις ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου: «Στρέλλα» (2009) και «Ξενία» (2014) του Πάνου Χ. Κούτρα, «The Capsule» (2012) της Αθηνάς-Ραχήλ Τσαγγάρη και «Pigs» (2011) της Κωνσταντίνας Κοτζαμάνη, με σκοπό την κάλυψη των ερευνητικών στόχων. Τα αποτελέσματα της πρωτογενούς έρευνας ανέδειξαν την ανάγκη αμφισβήτησης των υπαρχουσών ετεροκανονικών νορμών και υπεράσπισης της διαφορετικότητας, τη σημασία παραγωγής queer καλλιτεχνικών έργων και τη διάχυσή τους στο queer αλλά και το ευρύ κοινό, και τη συμβολή του ελληνικού queer σινεμά στην διεύρυνση του New Queer Cinema.

Λέξεις κλειδιά: ΛΟΑΤΚΙ Κίνημα, Ελληνικός Κινηματογράφος, Queer Θεωρία, New Queer Cinema.

Abstract

The gay and lesbian approach to the cinematic culture has concerned many theorists since the beginning of the Stonewall rebellion in 1968. Therefore, in the mid-1980s and mid-1990s the term "queer," which used to be pejorative, gained a positive meaning as it was used to proclaim diversity. In this framework, the evolution of the "queer" term and therefore of the queer theory, that calls into question the heteronormal representations of gender and sex, constitutes the basic theoretical context of this thesis. In particular, it looks into queer cinema in America, Europe and Greece in order to draw conclusions about the culture of the queer cinema and its evolution, always taking into account the political conditions that influenced it. The main research objectives of this thesis are: a) the social, philosophical and technological developments that led to the emergence of the queer film movement; and b) the disrupted film norms as far as their context and content are concerned in order for this film sample to be included in the queer genre. In order to fulfill the research objectives, this thesis uses the following methodological tools: The historic cinematic approach regarding the queer film movement in connection with the national film industry, and the queer approach combined with the formalistic approach through an exploratory case study. Based in this methodological framework, four films of the Greek cinema are examined: "Strella" (2009) and "Xenia" (2014) by Panos Koutras, "The Capsule" (2012) by Athena-Rachel Tsangari, and "Pigs" (2011) by Konstantina Kotzamani. The relative results of the primary research indicated the need of questioning the present heteronormal norms and defending diversity, the significance of producing queer artworks and their dissemination to a queer as well as a wider audience, and the contribution of the queer Greek cinema in enlarging the New Queer Cinema.

Key words: LGBTQI Movement, Greek Cinema, Queer Theory, New Queer Cinema

Περιεχόμενα

Περίληψη	2
Abstract	3
Εισαγωγή	5
Κεφάλαιο Πρώτο	
1.1 Η ΛΟΑΤΚΙ ιστορία και η διαμόρφωση του κινήματος.....	9
Κεφάλαιο Δεύτερο	
2.1 Η Queer Θεωρία.....	17
Κεφάλαιο Τρίτο	
3.1 Ο Queer Κινηματογράφος.....	23
Κεφάλαιο Τέταρτο	
4.1 Το κίνημα στην Ελλάδα.....	36
4.2 Ο ελληνικός queer κινηματογράφος.....	39
Κεφάλαιο Πέμπτο	
5.1 Στρέλλα και Xenia.....	44
5.2 The Capsule.....	69
5.3 Pigs.....	74
Συμπεράσματα	78
Βιβλιογραφία	80
Παράρτημα Ι: Στοιχεία Ταινιών	86

Εισαγωγή

Τη δεκαετία του 1980, η θεωρία του κινηματογράφου αποδείχθηκε πως ήταν κυρίως λευκή, ευρωπαϊκή και ετεροφυλοφιλική. Ταυτόχρονα, όμως, χάρη στις μελέτες του φύλου και τις φεμινιστικές σπουδές, άνοιξε ο δρόμος για τις γκέι και λεσβιακές σπουδές, και στη συνέχεια για τις queer σπουδές (Stam, 2016).

Ήδη από τις απαρχές της εξέγερσης του Stonewall το 1968, πολλοί θεωρητικοί ασχολήθηκαν με μια γκέι και λεσβιακή προσέγγιση της κουλτούρας, αλλά και του κινηματογράφου. Έτσι, στα μέσα της δεκαετίας του 1980, ο άλλοτε υποτιμητικός όρος «queer» ενσωματώθηκε ως «θετικός» εντός και εκτός του ακαδημαϊκού χώρου, διακηρύττοντας πλέον υπερήφανα τη διαφορετικότητα (Stam, 2016).

Η queer θεωρία «ξεκίνησε ως ένα από τα πιο «κονστρουκτιβιστικά» και «αντι-ουσιακρατικά» θεωρητικά σχήματα», επηρεασμένη από το θεωρητικό και αντι-ουσιακρατικό φεμινισμό και τις ιδέες του μετα-στρουκτουραλισμού και του μεταμοντερνισμού (Stam, 2016, σ.332). Πολλοί θεωρητικοί αμφισβήτησαν τη δίπτυχη ανατομική διαφορά και τη δυαδικότητα της σεξουαλικότητας και πρότειναν ένα διευρυμένο σχήμα, σύμφωνα με το οποίο το φύλο και η σεξουαλικότητα διαμορφώνουν ένα πλουραλιστικό φάσμα, που ξεπερνά τα πολιτισμικά και κοινωνικά κατασκευασμένα δίπολα (Stam, 2016). Η επεκταμένη αυτή διερεύνηση έγινε προκειμένου να συμπεριληφθεί οποιαδήποτε ταυτότητα ή σεξουαλική δραστηριότητα που εντάσσεται σε μη κανονιστικές και αποκλίνουσες κατηγορίες (Κυριακός, 2016).

Στις κινηματογραφικές σπουδές η queer θεωρία συνδέθηκε με το ξεκίνημα του λεγόμενου «New Queer Cinema» (Doty, 2009) και ενισχύθηκε από πολλαπλά κινηματογραφικά φεστιβάλ, ειδικά τεύχη περιοδικών και δημοσιεύσεις ανθολογιών και μονογραφιών σχετικών με τον queer κινηματογράφο. Ταυτόχρονα, τροφοδοτούταν διαρκώς κινηματογραφικά από την αυξανόμενη παραγωγή queer ταινιών, ντοκιμαντέρ και βίντεο, όπως επίσης και από σκηνοθέτες που επηρεάστηκαν από αυτήν (Stam, 2016).

Σύμφωνα με τους κριτικούς, το κύριο στοιχείο που ένωνε τις queer ταινίες και τα βίντεο ήταν η απεύθυνσή τους στο μη ετεροφυλόφιλο κοινό και η ανάδειξη σεξουαλικού περιεχόμενου μη λογοκριμένου από το «πολιτικώς ορθόν». Για

πολλούς, μάλιστα, σχολιαστές και σκηνοθέτες, η κινηματογραφική αναπαράσταση του queer αφορούσε τη μη εμπορική παραγωγή και φόρμα, για αυτό ξεχώρισε μέσω ειδών όπως η αβανγκάρντ, το ντοκιμαντέρ και άλλων εναλλακτικών αφηγηματικών μορφών ανεξάρτητης παραγωγής (Doty, 2009, σ.252). Παράλληλα με την παραγωγή, οι αναλυτές της εξέτασαν τις ήδη υπάρχουσες ομοφοβικές αναπαραστάσεις που κυριαρχούν στον εμπορικό κινηματογράφο, και επιχείρησαν εκ νέου αναγνώσεις δημοφιλών κειμένων προχωρώντας πέρα από τα ετεροκανονικά πλαίσια (Stam, 2016).

Ο όρος «queer» στον κινηματογράφο εντοπίζεται στα σημεία που «η ετεροσεξουαλικότητα απειλείται, υφίσταται κριτική, παρακάμπτεται ή παρουσιάζεται με ασταθή «θεατρική» ταυτότητα» (Κυριακός, 2016, σ.11). Η queer θεωρία κάνει κριτική έρευνα πάνω στη σημασία των αναπαραστάσεων της «παρεκκλίνουσας» σεξουαλικότητας, ασκεί κριτικό έλεγχο στην εμπειρική μέθοδο και αμφισβητεί τη σταθερότητα και τη μοναδικότητα των κατηγοριών της ταυτότητας, προκειμένου να διευρύνει τις επιθυμίες και τις πρακτικές (Κυριακός, 2016).

Τα βασικά κριτήρια μέσω των οποίων μπορούν να προσδιοριστούν οι queer ταινίες αφορούν: (α) το αν η ταινία αναφέρεται σε queer χαρακτήρες, (β) αν οι αναπαραστάσεις των χαρακτήρων παρεκκλίνουν από τους παραδοσιακούς έμφυλους ρόλους, (γ) αν είναι έργο queer δημιουργού ή περιλαμβάνει queer ηθοποιούς, (δ) αν η ταινία απευθύνεται και παρακολουθείται από γκέι, λεσβίες και queer κοινό και (ε) αν στηρίζεται σε εναλλακτικούς τρόπους παραγωγής, αντιπαραθετικά με το κυρίαρχο μοντέλο του Χόλιγουντ (Κυριακός, 2016).

Στη θεωρία και την κριτική του κινηματογράφου το «queer» έχει χρησιμοποιηθεί σε σχέση με ποικίλες πολιτικές και ιδεολογικές θέσεις. Κατά αυτόν τον τρόπο, «οι ιστορικές σπουδές, η σημειολογία και ο στρουκτουραλισμός, η μαρξιστική και ιδεολογική κριτική, η θεωρία του δημιουργού, η θεωρία των ειδών, η θεωρία της πρόσληψης και οι ψυχαναλυτικές, φεμινιστικές, ομοφυλοφιλικές και αμφιφυλοφιλικές προσεγγίσεις έχουν αρχίσει να αναλύονται διεξοδικά, να κρίνονται, να συμπληρώνονται, να αναθεωρούνται ή, σε ορισμένες περιπτώσεις, να απορρίπτονται από τους θεωρητικούς και κριτικούς του queer κινηματογράφου» (Doty, 2009, σ.256). Συνολικά, η queer θεωρία δεν εξερευνά, υπό αυτό το πρίσμα,

μόνο τον κινηματογράφο και την κουλτούρα, αλλά και την κοινωνία και την ιστορία. (Κυριακός, 2016).

Στην παρούσα εργασία, ο στόχος είναι να διερευνηθούν δύο κεντρικά ερωτήματα: πρώτον, ποιες είναι οι κοινωνικές, φιλοσοφικές και τεχνολογικές εξελίξεις που οδήγησαν στην ανάδυση του queer κινηματογραφικού ρεύματος, και δεύτερον, ποιες κινηματογραφικές συμβάσεις διαταράσσονται ως προς τη φόρμα και το περιεχόμενο, ώστε το παρόν δείγμα ταινιών να εντάσσεται στο queer κινηματογραφικό είδος. Οι μεθοδολογικές προσεγγίσεις, που κρίθηκαν κατάλληλες για την ανάπτυξη των παραπάνω ερευνητικών ερωτημάτων, είναι η ιστορική προσέγγιση του κινηματογράφου αναφορικά με το queer κινηματογραφικό ρεύμα και σε συνάρτηση με τις εθνικές κινηματογραφίες, και η queer προσέγγιση συνδυαστικά με τη φορμαλιστική, ώστε να αναζητηθεί φιλικά η αμφισβήτηση των έμφυλων και σεξουαλικών νορμών.

Η έρευνα διαρθρώνεται σε πέντε κεφάλαια με υποενότητες. Στο πρώτο κεφάλαιο, παρουσιάζεται χρονολογικά η ΛΟΑΤΚΙ ιστορία και η διαμόρφωση του αντίστοιχου κινήματος, που ξεκινάει από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα και φτάνει μέχρι την εμφάνιση του φιλοσοφικού, κοινωνικο-πολιτικού και κινηματογραφικού queer ρεύματος στη δεκαετία του 1990. Στο δεύτερο κεφάλαιο, εξετάζεται ο εννοιολογικός καθορισμός του «queer» και οι βασικές θέσεις της queer θεωρίας, όπως διατυπώθηκαν από τους φιλοσόφους και τους μελετητές της. Ακολούθως, στο τρίτο κεφάλαιο, διερευνάται η διαμόρφωση του queer κινηματογράφου, μέσα από την ιστορία των προγενέστερων γκέι και λεσβιακών ταινιών, καθώς και η συμβολή των τεχνολογικών εξελίξεων. Οι περιπτώσεις που εξετάζονται, αφορούν τον Αμερικανικό και Ευρωπαϊκό κινηματογράφο και τη συνεισφορά των εθνικών κινηματογραφιών στη διαμόρφωση του New Queer Cinema. Στο τέταρτο κεφάλαιο, παρουσιάζεται η ιστορία του ΛΟΑΤΚΙ κινήματος στην Ελλάδα, καθώς και η σταδιακή συγκρότηση του ελληνικού queer κινηματογραφικού είδους. Στη συνέχεια, ακολουθεί η ανάλυση των ταινιών που επιλέχθηκαν ως δείγμα, περιλαμβάνοντας τις ταινίες: «Στρέλλα» (2009) και «Ξενία» (2014) του Πάνου Χ. Κούτρα, «The Capsule» (2012) της Αθηνάς-Ραχήλ Τσαγγάρη και «Pigs» (2011) της Κωνσταντίνας Κοτζαμάνη. Τα κριτήρια επιλογής των ταινιών αφορούν, αρχικά, την

εξέταση ταινιών της τελευταίας δεκαετίας που περιλαμβάνουν ομοφυλόφιλα («Xenia»), λεσβιακά («The Capsule») και τρανς («Στρέλλα») υποκείμενα, καθώς και μια παραβολή με queer αναγνώσεις («Pigs»). Επιπλέον, παρά το γεγονός ότι η ελληνική κινηματογραφία περιλαμβάνει πλειοψηφικά άνδρες κινηματογραφιστές, στόχος ήταν να αναδειχθούν εξίσου οι ταινίες γυναικών δημιουργών. Τέλος, σημαντικός αριθμός ταινιών της ελληνικής queer κινηματογραφίας αποτελείται από μικρού μήκους παραγωγές, και για αυτόν το λόγο επιλέχθηκαν δύο τέτοια παραδείγματα, καθώς και δύο μεγάλου μήκους ταινίες. Καταληκτικά, στα συμπεράσματα συνοψίζονται οι προσεγγίσεις της παρούσας εργασίας.

Κεφάλαιο Πρώτο

1.1 Η ΛΟΑΤΚΙ ιστορία και η διαμόρφωση του κινήματος

Σύμφωνα με την Sherry Wolf, οι ιστορικές μελέτες επιβεβαιώνουν ότι η ομοφυλόφιλη συμπεριφορά υπάρχει χιλιάδες χρόνια, αλλά μόλις από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και τη Βιομηχανική Επανάσταση διαμορφώθηκε η σύγχρονη γκέι, λεσβιακή και αμφισεξουαλική ταυτότητα, και ακόμα πιο πρόσφατα, στα τέλη του 20^{ου} αιώνα ξεκίνησαν κάποιοι άνθρωποι να αυτοπροσδιορίζονται ως τρανς ή queer. Οι νομικές απαγορεύσεις και τα κοινωνικά ταμπού σε σχέση με τη σεξουαλική συμπεριφορά εντοπίζονται σε πολλούς πολιτισμούς από την αρχαιότητα μέχρι την προβιομηχανική περίοδο, όπου αποκηρύσσονταν οι μη αναπαραγωγικές σεξουαλικές επαφές. Παρόλα αυτά, προκαταλήψεις και στερεότυπα σχετικά με την κοινωνική έκφραση του φύλου και της σεξουαλικότητας εξακολουθούν να υπάρχουν ακόμα και στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες, οδηγώντας στη συστηματική καταπίεση της ΛΟΑΤΚΙ κοινότητας (2016).

Η σύγχρονη έννοια της «ομοφυλοφιλίας» στους επιστημονικούς κύκλους αποτελούσε αρχικά «αμαρτία ενάντια στη φύση» και έφτασε να χαρακτηρίζεται ως ψυχική ασθένεια. Η «Σεξουαλική Αντιστροφή» του Havelock Ellis, αποτέλεσε την πρώτη δημόσια έρευνα επί του συγκεκριμένου αντικείμενου και πραγματοποιήθηκε το 1897, διατυπώνοντας πως η ιδέα της ομοφυλοφιλίας πρέπει να αντιμετωπίζεται «ως εκ γενετής ασθένεια την οποία πρέπει να θεραπεύουμε και όχι να τιμωρούμε» (Wolf, 2016, σ.56). Μια άλλη δημοφιλής θεωρία εκείνη την εποχή ήταν του Karl Heinrich Ulrichs¹, ο οποίος υποστήριζε πως οι ομοφυλόφιλοι αποτελούν το τρίτο φύλο και ότι αυτή η σεξουαλική συμπεριφορά είναι αποτέλεσμα εγκλωβισμού στο «λάθος» σώμα. Αντίστοιχα, εφευρέθηκε η έννοια της «ετεροφυλοφιλίας» με την πρώτη καταγεγραμμένη χρήση του όρου να συναντάται σε ιατρικά έγγραφα των αρχών της δεκαετίας του 1890. Ο Richard von Krafft-Ebing το 1893 στο «Psychopathia Sexualis» χαρακτήρισε τα ετεροφυλόφιλα άτομα ως έχοντα ποικίλων

¹ Από τους πρώτους ανοιχτά ομοφυλόφιλους άνδρες που υπερασπίστηκε δημόσια την ομοφυλοφιλία από τη δεκαετία του 1860.

σεξουαλικών ορέξεων συμπεριλαμβανομένων και των μη αναπαραγωγικών σεξουαλικών πράξεων, αλλά όχι με ομόφυλα πρόσωπα. (Wolf, 2016, σσ.56-57).

Παρά τους ηθικούς κώδικες σεξουαλικής πειθαρχίας, ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, τα ομοφυλόφιλα άτομα είχαν εφεύρει τρόπους συνάντησης, και μάλιστα, εκείνη την εποχή σχεδόν κάθε μεγάλη πόλη της Αμερικής ή της Ευρώπης διέθετε μπαρ ή δημόσια στέκια, όπου μπορούσαν να συναντιούνται τα μέλη αυτής της κοινότητας. Συγκεκριμένα, το Βερολίνο ήταν το «παγκόσμιο κέντρο της ομοφυλόφιλης υποκοουλτούρας» μέχρι τις αρχές του 1930 και τη σταδιακή άνοδο του ναζισμού, και η Γαλλία, όπου δεν ήταν ποινικοποιημένη η ομοφυλοφιλία, αποτελούσε τόπο διαφυγής πολλών Αμερικανίδων λεσβιών λογοτέχνιδων. Αντιστοίχως, σε Νέα Υόρκη, Ουάσινγκτον και Σικάγο λειτουργούσαν πολλά μέρη ως σημεία συνάντησης για τους ομοφυλόφιλους. Ενδεικτικά, ο ιστορικός George Chauncey αμφισβητώντας «το μύθο της μη ορατότητας» αναζήτησε ντοκουμέντα σε αστυνομικά αρχεία, εφημερίδες, μυθιστορήματα, επιστολές και ημερολόγια, και φανέρωσε την ύπαρξη μιας ακμάζουσας γκέι σκηνής στις γειτονιές της Νέας Υόρκης (Wolf, 2016, σσ.63-65).

Αυτός ο εξωστρεφής χαρακτήρας της ομοφυλόφιλης υποκοουλτούρας στα αστικά κέντρα προετοίμασε το έδαφος για την εμφάνιση νέων θεωριών σχετικά με την ομοφυλόφιλη συμπεριφορά. Ο επιστημονικός κόσμος ξεκίνησε να προωθεί την ιδέα πως «η ομοφυλοφιλία είναι εγγενής σε ένα άτομο που δεν έχει τη δύναμη να μεταβάλει τη φύση του/της». Τέτοιου είδους έμφυτες βιολογικές ερμηνείες ενίσχυαν την ιδεολογία της κυρίαρχης τάξης, ότι δηλαδή, οι ομοφυλόφιλοι διαφοροποιούνται από τους «φυσιολογικούς» ανθρώπους, και ότι κατηγοριοποιούνται σε «ανδροπρεπείς γυναίκες» και «θηλυπρεπείς άνδρες» κόντρα στα υπάρχοντα στερεότυπα περί κανονικότητας (Wolf, 2016, σ.67).

Συνολικά, οι πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα ήταν μια ομοφοβική εποχή με δημόσια κατακραυγή για την πλειονότητα των ομοφυλόφιλων και των λεσβιών. Ελάχιστοι/ες παραδέχονταν ανοιχτά τις σεξουαλικές τους προτιμήσεις, δεδομένου ότι η νομική και θρησκευτική εχθρότητα αλλά και η κοινωνική περιθωριοποίηση τους/τις οδηγούσαν στην εσωστρέφεια ή την άρνηση (Wolf, 2016).

Κομβικό σημείο της ΛΟΑΤ ιστορίας αποτέλεσαν τα χρόνια μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Οι κοινωνικές αναταραχές που πυροδότησε ο πόλεμος, άσκησαν

μακροπρόθεσμη επιρροή στους ομοφυλόφιλους των Ηνωμένων Πολιτειών. Μεγάλα αστικά κέντρα αποτέλεσαν τόπους διαφυγής για άντρες και γυναίκες που είχαν διωχθεί από επαρχιακές πόλεις, στα οποία μπορούσαν πλέον να ζήσουν ανοιχτά ως ομοφυλόφιλοι. Επιπλέον, μετά τον πόλεμο, άνοιξαν τα πρώτα γκέι μπαρ σε διάφορες πόλεις που είχαν συγκεντρωθεί ομοφυλόφιλοι, όπως στο Ντένβερ, το Κάνσας Σίτυ, το Μπάφαλο και το Σαν Χοσέ της Καλιφόρνια (Wolf, 2016).

Στη μεταπολεμική περίοδο, οι Ηνωμένες Πολιτείες ακολούθησαν πολύ αυστηρές πολιτικές, οι οποίες έδιναν έμφαση στη διασφάλιση της πυρηνικής οικογένειας. Ο Ψυχρός Πόλεμος συνοδεύτηκε από ένα μαζικό «κυνήγι μαγισσών» με κύριο καθοδηγητή τον Joseph McCarthy. Σε αυτό το κυνήγι, ένας από τους πολλούς στόχους του μακαρθισμού ήταν και οι ομοφυλόφιλοι άνδρες. Έτσι, η Αμερικανική Γερουσία άρχισε την έρευνα καταγγελιών που αφορούσαν την ύπαρξη ομοφυλόφιλων σε ομοσπονδιακές κυβερνητικές θέσεις. Η αναφορά της Γερουσίας βασιζόταν στα επιχειρήματα ότι οι ομοφυλόφιλοι «παρουσιάζουν έλλειψη της συναισθηματικής σταθερότητας που έχουν οι φυσιολογικοί άνθρωποι», «η σεξουαλική διαστροφή εξασθενεί το άτομο» και «μπορούν να πέσουν θύματα εκβιασμών από τους πράκτορες»² (Wolf, 2016, σσ.77-78). Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, να αποκλειστούν οι ομοφυλόφιλοι, ή οι ύποπτοι για ομοφυλοφιλία, από κυβερνητικές και στρατιωτικές υπηρεσίες (Wolf, 2016).

Σε όλη αυτή τη διαδικασία, οι ομοφυλόφιλοι δεν μπόρεσαν να βρουν συμπαράσταση από το Κομμουνιστικό Κόμμα, μέλη του οποίου ήταν επίσης θύματα αυτού του πολιτικού διωγμού, διότι τη δεκαετία του 1950, το ΚΚ ακολουθούσε την πολιτική γραμμή του Στάλιν, που αποκήρυξε την ομοφυλοφιλία ως «αστική απόκλιση» (Wolf, 2016, σ.78). Παρόλα αυτά, με την πρωτοβουλία πρώην μελών του ΚΚ, ξεκίνησε το πρώτο κίνημα ενάντια στην αστυνομική παρενόχληση και τις διακρίσεις εις βάρος των ομοφυλόφιλων. Το 1950 συστάθηκε στη Νότια Καλιφόρνια η πρώτη οργάνωση για τα γκέι δικαιώματα από τον Harry Hay, με το όνομα «Mattachine Society». Η οργάνωση αυτή διακήρυττε ότι ο σκοπός της ήταν «να ενώσει, να εκπαιδεύσει και να καθοδηγήσει το ομοφυλοφιλικό κίνημα» (Wolf, 2016, σσ.78-79). Κατανοώντας θεωρητικά ότι η καταπίεσή τους προερχόταν από την ίδια τη δομή της καπιταλιστικής κοινωνίας, εξέφρασαν αλληλεγγύη και σε άλλες

² D'Emilio. *Sexual Politics, Sexual Communities*. p.46.

κοινωνικά καταπιεσμένες ομάδες, με αποτέλεσμα το 1953 να μετρούν ήδη 2000 συμμετοχές στις δράσεις τους. Οι μακαρθικές διώξεις συνεχίστηκαν, όμως, δημιουργώντας διασπάσεις ανάμεσα στα μέλη της οργάνωσης και άμεση αντικατάσταση των ιδρυτικών μελών από αντικομμουνιστές γκέι, οι οποίοι προέτρεπαν τα μέλη στη λύση της «θεραπείας» από την ομοφυλοφιλία (Wolf, 2016).

Ομοίως, το 1955 στο Σαν Φρανσίσκο ιδρύθηκε η πρώτη λεσβιακή ακτιβιστική οργάνωση από το ζευγάρι των Del Martin και Phyllis Lion, με το όνομα «Daughters of Bilitis» (DOB). Οι λεσβίες αγωνίστριες, όντας πολύ λιγότερες σε αριθμό και έχοντας περιορισμένη κοινωνική ορατότητα, προσπάθησαν να διεκδικήσουν δημόσιο χώρο και στράφηκαν κυρίως στη μεταξύ τους αλληλοβοήθεια. Εντούτοις, όπως και στην περίπτωση της «Mattachine Society», έτσι και στην προκειμένη, η ψυχροπολεμική κατάσταση και η ασταμάτητη αστυνομική παρενόχληση οδήγησαν στη συντηρητικοποίηση της πολιτικής κατεύθυνσης της οργάνωσης (Wolf, 2016).

Σε αυτήν την περίοδο, δημοσιεύτηκαν πολλά εξειδικευμένα βιβλία με ομοφυλοφιλική και λεσβιακή θεματολογία, που σε αντίθεση με το παρελθόν, πλέον διακρινόταν κάποιου είδους αναγνώριση της ύπαρξης διαφορετικών σεξουαλικοτήτων, παρόλα αυτά οι χαρακτήρες εξακολουθούσαν να παρουσιάζονται ως τραγικές φιγούρες. Αντίστοιχα, σε πολλές ταινίες του Χόλιγουντ οι ομοφυλοφιλικόι ρόλοι αφορούσαν κατά βάση τραγικούς ή αυτοκτονικούς χαρακτήρες, ή πολλές φορές παρουσιάζονταν ως καρικατούρες (Wolf, 2016).

Συνολικά, τις δεκαετίες του 1950 και του 1960 το καπιταλιστικό σύστημα απογειώθηκε, οδηγώντας σε μια μεταπολεμική ανάπτυξη με ραγδαίες αλλαγές σε παγκόσμιο επίπεδο. Παρόλα αυτά, η άνιση κατανομή του πλούτου, οι πόλεμοι, ο ρατσισμός και η καταπίεση συνέχιζαν να υφίστανται, γεγονός που επέτρεψε την ωρίμανση των υλικών και ιδεολογικών προϋποθέσεων για την αμφισβήτηση των κυρίαρχων θεσμών και ιδεών. Σε αυτό το διάστημα, τρεις ήταν οι κομβικοί παράγοντες, οι οποίοι επέτρεψαν το αίτημα για κοινωνικές αλλαγές (Τορπουζίδης, 2012). Αρχικά, το καπιταλιστικό σύστημα αναζητώντας νέες πηγές εργατικού δυναμικού, ώθησε εκατομμύρια γυναίκες στην παραγωγή, απομακρύνοντάς τες από την αποκλειστικότητα του νοικοκυριού. Ταυτόχρονα, η ευρεία κυκλοφορία ηλεκτρικών συσκευών και καταναλωτικών αγαθών διευκόλυναν την παραμονή των γυναικών στον εργασιακό χώρο, αφού μετρίασαν το χρόνο και τον κόπο που

απαιτούσε η φροντίδα του νοικοκυριού και η ανατροφή των παιδιών. Τέλος, η εκπαίδευση διευρύνθηκε με την πρόσβαση σε αυτήν παιδιών της εργατικής τάξης, συμβάλλοντας στην ανάπτυξη του ριζοσπαστισμού στα εργατικά και φοιτητικά κινήματα. Οι παράγοντες αυτοί διέυρυναν τις διεκδικήσεις και διαμόρφωσαν το «κοινωνικό κράτος» (Τορπουζίδης, 2012, σ.26).

Επιπλέον, το έργο της Simone de Beauvoir πυροδότησε έντονες συζητήσεις και αντιπαραθέσεις πάνω στα ζητήματα της σεξουαλικότητας και της ετεροφυλοφιλίας από τις φεμινίστριες στα τέλη του 1960, εισάγοντας το δεύτερο κύμα του φεμινισμού. Συγκεκριμένα, στην εισαγωγή του βιβλίου της «Το δεύτερο φύλο»³ (2009), διατυπώνει το ερώτημα «τι σημαίνει γυναίκα;» (σ.13). Αυτό που τη χαρακτηρίζει θεμελιακά βασίζεται στον κοινωνικό διαχωρισμό με βάση το φύλο, σύμφωνα με τον οποίο η γυναίκα «είναι το Άλλο στην καρδιά ενός συνόλου του οποίου τα δύο συστατικά στοιχεία είναι απαραίτητα το ένα για το άλλο» (σ.21). Αυτό το «Άλλο» θεωρείται τόσο πρωταρχικό όσο και η ανθρώπινη συνείδηση, διότι η ετερότητα είναι αυτή που οδηγεί στον αυτοπροσδιορισμό των συνόλων. Κατά αυτόν τον τρόπο, δημιουργείται η δυαδικότητα μεταξύ των φύλων, η οποία οδηγεί σε σύγκρουση, επιβάλλοντας η μια πλευρά την ανωτερότητά της έναντι της άλλης.

Σταδιακά, λοιπόν, οι συνθήκες ωρίμασαν στο βαθμό που επέτρεψαν τη μαχητική επανεμφάνιση του φεμινιστικού κινήματος και τον αγώνα ενάντια στη σεξιστική καταπίεση, την ανάπτυξη και ριζοσπαστικοποίηση του αφροαμερικανικού κινήματος, τη συγκρότηση του φοιτητικού κινήματος ενάντια στον πόλεμο του Βιετνάμ και το μαζικό εργατικό ξεσηκωμό. Ο Μάης του '68 με τις αλυσιδωτές εξεγέρσεις που περιέλαβε, αποτέλεσε ένα βασικό σταθμό ενάντια στην καταπίεση, μέσω του οποίου εκφράστηκε η γενικευμένη αντίσταση στο σύστημα και η αμφισβήτηση του κοινωνικού κράτους (Τορπουζίδης, 2012).

Στις Ηνωμένες Πολιτείες, η ΛΟΑΤ κοινότητα κατάφερε να διεκδικήσει τη σεξουαλική έκφραση μόλις τους τελευταίους μήνες αυτής της δεκαετίας με εναρκτήριο σταθμό την εξέγερση του Στόουνγουολ το 1969. Η εξέγερση ξεκίνησε το πρωί της 28^{ης} του Ιουνίου και διήρκεσε έξι νύχτες με κεντρικό πρόταγμα τη σεξουαλική απελευθέρωση (Wolf, 2016). Έκτοτε η ημέρα εκείνη καθιερώθηκε ως Ημέρα Ομοφυλόφιλης Περηφάνιας – Gay Pride Day (Τορπουζίδης, 2012).

³ Η πρώτη έκδοση του βιβλίου στα γαλλικά έγινε το 1949.

Το Στόουνγουολ, συγκεκριμένα, ήταν ένα μπαρ στη διασταύρωση των οδών Κρίστοφερ και Έβδομης Λεωφόρου, το οποίο συγκέντρωνε ένα ετερόκλητο πλήθος θαμώνων, όπως ντραγκ κούινς (drag queens), νεαρούς γκέι άνδρες και λεσβίες, καθώς και άτομα που απασχολούνταν με τη σεξουαλική εργασία. Σύμφωνα με τον Vito Russo⁴ στο «The Celluloid Closet», ήταν ένα μπαρ «για ανθρώπους που ήταν πολύ νέοι, πολύ φτωχοί ή απλώς too much για να πάνε αλλού» (Wolf, 2016, σ.129).

Τη μέρα της εξέγερσης, μια ομάδα αστυνομικών είχε σχεδιάσει έφοδο ρουτίνας στο Στόουνγουολ με το πρόσχημα ότι σερβίρονται ποτά χωρίς άδειες. Το πλάνο, να κλείσει το μπαρ και να συλληφθούν οι θαμώνες του, λειτούργησε σε πρώτο στάδιο, αφού οι περισσότεροι συνεργάστηκαν στη διαδικασία εξακρίβωσης στοιχείων. Στη συνέχεια, όμως, άρχισε να συγκεντρώνεται κόσμος έξω από το μαγαζί και το συναινετικό κλίμα που επικρατούσε μετατρεπόταν σε εκδηλωμένη οργή. Όταν έφτασε το λεωφορείο της αστυνομίας ώστε να γίνουν οι προσαγωγές, το συγκεντρωμένο πλήθος προσπάθησε να επέμβει. Η κατάσταση σύντομα ξέφυγε από τον έλεγχο των αστυνομικών, μερικοί εξ αυτών τραυματίστηκαν και ξεκίνησαν να ανταποδίδουν με βία. Η αρχική συμπλοκή διήρκεσε 45 λεπτά, μέχρι να καταφθάσει μια νέα ομάδα καταστολής και να συνεχιστεί ένα πολύωρο κυνήγι μεταξύ αστυνομικών και εξεγερμένων, οι οποίοι είχαν φτάσει σε αριθμό γύρω στα 2000 άτομα. (Wolf, 2016).

Τα νέα κυκλοφόρησαν με ταχύτατους ρυθμούς, και από την επόμενη κιόλας μέρα οργανωμένοι ακτιβιστές και μέλη της ΛΟΑΤ κοινότητας συγκεντρώθηκαν στην περιοχή για να συμμετάσχουν στην εξέγερση. Τα επεισόδια συνεχίστηκαν και τις επόμενες μέρες, με αποτέλεσμα η αστυνομική βία να αυξάνεται συνεχώς. Τελικά, οι αστυνομικοί δεν κατάφεραν ποτέ να «νικήσουν» τους εξεγερμένους, γεγονός μεγάλης σημασίας για όλες τις καταπιεσμένες κοινότητες που συμμετείχαν. Το Στόουνγουολ άνοιξε το δρόμο για την αλλαγή στην πολιτική ατζέντα και τη συσπείρωση οργανωμένων πολιτικών δράσεων (Wolf, 2016).

Μετά την εξέγερση συγκροτήθηκε το «Μέτωπο για την Απελευθέρωση των Ομοφυλοφίλων» (Gay Liberation Front – GLF), με κύριο στόχο τον μαχητικό αγώνα απέναντι στην ομοφοβία της αμερικανικής κοινωνίας. Κεντρικό ζήτημα των συνελεύσεων της οργάνωσης αποτελούσε η πολιτική προοπτική του κινήματος και το

⁴ Vito, R. (1995) *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*.

ερώτημα εάν επίκεντρο των δράσεων είναι αποκλειστικά τα ΛΟΑΤ ζητήματα ή ο κοινός αγώνας με άλλες κοινωνικά καταπιεσμένες ομάδες. Παράλληλα, πρωταρχικός στόχος ήταν για όλους και όλες να «βγουν από τη ντουλάπα» και να κάνουν coming out σε οικογένεια, φίλους, συνεργάτες και στην κοινωνία γενικότερα. Σύμφωνα με τον D'Emilio, η πράξη αυτή θα «εξέφραζε απόλυτα την ταύτιση του προσωπικού με το πολιτικό» και θα εξασφάλιζε «στον αγώνα για την γκέι απελευθέρωση έναν στρατό αφοσιωμένων αγωνιστών και αγωνιστριών» (Wolf, 2016, σ.135). Η οργάνωση συνολικά επέφερε πολλές νίκες για το ΛΟΑΤ κίνημα, και σταδιακά έδωσε το πάτημα και σε άλλες ομάδες να οργανωθούν μαχητικά με σκοπό την κοινωνική τους απελευθέρωση (Wolf, 2016).

Με εναρκτήριο γεγονός την εξέγερση του Στόουνγουολ, πυροδοτήθηκαν ανάλογα κινήματα και στην Ευρώπη. Το 1970 ιδρύθηκε το «Απελευθερωτικό Μέτωπο» στην Μεγάλη Βρετανία, το 1971 η «Ομοφυλόφιλη Δράση» στο Δυτικό Βερολίνο και την ίδια χρονιά το «Ιταλικό Ενωτικό Επαναστατικό Ομοφυλοφιλικό Μέτωπο». Παράλληλα, σχεδόν σε όλες τις μεγάλες πόλεις της Αμερικής και της Ευρώπης ξεκίνησαν τη δραστηριοποίησή τους λέσχες, σύλλογοι και κοινότητες ομοφυλοφίλων (Τορπουζίδης, 2012).

Κατά τη δεκαετία του 1970, η προσέγγιση της πολιτικής διάστασης της σεξουαλικότητας αφορούσε κυρίως το πώς η πατριαρχία δομεί τη γυναικεία σεξουαλικότητα και τί δυνατότητα και δυναμική μιας αυτόνομης σεξουαλικής επιθυμίας υπάρχει. Αυτός ο πολιτικός προβληματισμός συνδεόταν με το λεσβιακό φεμινισμό, ο οποίος έθεσε ως ουσιαστική τη σύνδεση ανάμεσα στην ερωτική σχέση μεταξύ γυναικών και την αντίσταση έναντι στο πατριαρχικό σύστημα (Butler, 2009). Επιπλέον, το ΛΟΑΤ κίνημα διευρύνθηκε κατά πολύ εκείνη την περίοδο, χάρη στην πληθώρα νέων κινηματικών οργανώσεων που συστάθηκαν, και την πολιτική δράση που απέκτησε νέα δυναμική (Morris, 2016).

Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1980, αυτή η αυξανόμενη επέκταση ενός παγκόσμιου κινήματος για τα ΛΟΑΤ δικαιώματα οπισθοδρόμησε μερικώς, καθώς η ανδρική ομοφυλοφιλική κοινότητα αποδεκατίστηκε από την επιδημία του AIDS. Παρόλα αυτά, οι νέες συνθήκες οδήγησαν σε ανανεωμένες συμμαχίες μεταξύ ανδρών και γυναικών, καθώς και σε μαχητικότερες δράσεις διεκδικήσεων, με βασικά παραδείγματα τη σύσταση οργανώσεων όπως η «AIDS Coalition», η «ACT UP» και

η «Queer Nation». Αξιοσημείωτες, επίσης, για το κίνημα ήταν και οι πολυπληθείς διαδηλώσεις που οργανώθηκαν στην Ουάσιγκτον το 1987 και έπειτα το 1993, οι οποίες είχαν συγκεντρώσει έως και ένα εκατομμύριο υποστηρικτές των ΛΟΑΤ δικαιωμάτων (Morris, 2016).

Βαθμιαία, στα τέλη της δεκαετίας του 1980 και τις αρχές του 1990 δημιουργήθηκαν νέες κατευθύνσεις αναλύσεων και κοινωνικών αγώνων. Οι αναθεωρημένες προσεγγίσεις της σεξουαλικότητας και του φύλου επέτρεψαν την ανάπτυξη καινούριων εννοιολογικών προσεγγίσεων των γκέι και λεσβιακών σπουδών με αποτέλεσμα την ανάδυση της queer θεωρίας και του queer κινήματος (Μαρνελάκης, 2014). Το queer προσπάθησε να συμπεριλάβει όχι μόνο γκέι, λεσβίες, αμφισεξουαλικούς/ές ή τρανς, αλλά και ετεροφυλόφιλα άτομα που συμπεριφέρονται ή σκέφτονται ως «queer». Αποτελώντας μια μορφή εναντίωσης στην ετεροκανονική κυριαρχία, απέκλεισε τα άτομα που έλκονται από ιδεώδη βασισμένα σε συμβατικές συμπεριφορές, τρόπους έκφρασης και πεποιθήσεις. Έτσι, απέρριψε τα έμφυλα και σεξουαλικά δίπολα, θεωρώντας τα ως κατασκευασμένα και μεταβλητά ανάλογα με το χώρο και το χρόνο (Wolf, 2016).

Κεφάλαιο Δεύτερο

2.1 Η Queer Θεωρία

Ο όρος «queer» είναι σκοπίμως δύσκολος να καθοριστεί. Η πρώτη εμφάνισή του στην αγγλική γλώσσα ήταν τον 16^ο αιώνα, ως δάνειο από τη γερμανική λέξη «quer» (μτφ. κάθετα, σε ορθή γωνία ή διαγώνια) και σήμαινε «παράξενος» ή «εκκεντρικός» (Γαλανού, 2014). Φτάνοντας στον 20^ο αιώνα, μετασχηματίστηκε σε υποτιμητικό όρο, κυρίως για να περιγράψει άνδρες που γίνονταν αντιληπτοί ως «θηλυπρεπείς», γυναίκες ως «αρρενωπές», και στη συνέχεια, για να χαρακτηρίσει αρνητικά οτιδήποτε σχετιζόταν με την ομοφυλοφιλία γενικότερα. Το 1980, στην εποχή της εμφάνισης του AIDS, η λέξη ανακλήθηκε και πήρε είτε ουδέτερη είτε θετική σημασία λειτουργώντας ως ορισμός – ομπρέλα για τον προσδιορισμό των έμφυλων και σεξουαλικών προτιμήσεων. Εκεί συμπεριλήφθησαν οι λεσβίες, οι ομοφυλόφιλοι, οι αμφιφυλόφιλοι και οι τρανς, για πρώτη φορά ως ενωμένη κοινότητα, προκειμένου να αγωνιστούν ενάντια στην ομοφοβία και την κακομεταχείριση που δέχονταν οι οροθετικοί κυρίως επί της προεδρίας του Reagan (Dawson, 2015, σ.185). Σήμερα, ο όρος περικλείει πρόσθετες ταυτότητες, όπως τα παρενδυτικά άτομα (cross dressers), τα μεσοφυλικά άτομα (intersex) καθώς και τα άτομα που αντιλαμβάνονται το φύλο ως ρευστό (genderfluid) ή ως ουδέτερο (gender neutrality) (Jagose, 1996).

Πέρα από την κοινωνικο-πολιτική αποκατάσταση του όρου, το queer άρχισε να εισέρχεται και στον ακαδημαϊκό τομέα, και πιο συγκεκριμένα, με το βιβλίο της Judith Butler, «Αναταραχή φύλου» (2009), το οποίο θεωρείται ως ένα από τα σημαντικότερα έργα των σπουδών φύλου και καταστατικό κείμενο της queer θεωρίας. Έτσι, τη δεκαετία του 1990 η Butler εξέτασε το φύλο, τη σεξουαλικότητα και το σώμα, ως κατηγορίες ταυτοτήτων, που αποτελούν προϊόντα της υποχρεωτικής ετεροσεξουαλικότητας. Η θεωρητική της αναζήτηση είχε ως πολιτικό στόχο την αποδόμηση του φεμινιστικού υποκειμένου και την ανατροπή της έμφυλης ταυτότητας, προκειμένου να ανοίξουν νέες κατευθύνσεις για τον φεμινισμό. Επιπλέον, στο έργο της έστρεψε το ενδιαφέρον στην ομοφυλόφιλη επιθυμία, προκειμένου να καταδείξει τα επικρατούντα κανονιστικά ιδεώδη, τα οποία λειτουργούν ως μηχανισμοί καταπίεσης (Butler, 2009).

Παρά την ακαδημαϊκή του υπόσταση, όμως, σύμφωνα με την Jagose (1996), το queer βρίσκεται σε μια διαδικασία σχηματισμού, κατά την οποία η απροσδιοριστία και η ευκαμψία του ως προς την οριοθέτησή του είναι από τα βασικά χαρακτηριστικά του. Η προσπάθεια να εξεταστεί η queer θεωρία και να αναγνωριστεί ως μια σημαντική σχολή σκέψης, την οποία πρέπει να γνωρίζουν όσοι επιδιώκουν γενική γνώση, μπορεί να την καθορίσει με τρόπους που έρχονται σε σύγκρουση με το ίδιο το νόημα της. Για την Butler,⁵ το να επιχειρήσει κανείς να κανονικοποιήσει το «queer» είναι σαν να σημάνει το τέλος του. Παρά το γεγονός ότι δεν υπάρχει συμφωνία στα όρια του ορισμού του «queer», σε γενικές γραμμές θεωρείται ότι αντιστέκεται στην ετεροκανονικότητα⁶ και επικεντρώνεται στις ασυμβατότητες μεταξύ βιολογικού φύλου (sex), κοινωνικού φύλου (gender) και σεξουαλικότητας. Μάλιστα, επιδεικνύοντας το ανέφικτο του να υπάρχει «φυσική» σεξουαλικότητα, φτάνει στο σημείο να αμφισβητεί την ορθότητα όρων όπως το «άνδρας» και «γυναίκα» (Jagose, 1996).

Αρχικά, είναι σημαντικό αρχικά να εξεταστεί η διάκριση βιολογικού και κοινωνικού φύλου. Στον επιστημονικό λόγο, το βιολογικό φύλο αφορά κάτι φυσικό, ανατομικό, χρωμοσωμικό ή ορμονικό. Κατά αυτόν τον τρόπο, η διάκριση βιολογικού και κοινωνικού φύλου υποδηλώνει μια ασυνέχεια ανάμεσα στα έμφυλα σώματα. Παρόλα αυτά, αν αυτός ο αμετάβλητος χαρακτήρας του βιολογικού φύλου αμφισβητηθεί, τότε μπορεί να προκύψει ότι αποτελούσε εξαρχής μια πολιτισμική κατασκευή, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει διάκριση από το κοινωνικό φύλο. Αυτό προκύπτει από τη θέση ότι και το κοινωνικό φύλο είναι πολιτισμικά κατασκευασμένο και αποτελεί επίσης «το λογοθετικό/πολιτισμικό μέσο δια του οποίου η «έμφυλη φύση», ή ένα «φυσικό φύλο», παράγεται και θεσπίζεται ως (...) μια πολιτικά ουδέτερη επιφάνεια επί της οποίας ο πολιτισμός δρα.» (Butler, 2009, σ.32). Επιπλέον, παρά το ότι τα βιολογικά φύλα αναγνωρίζονται ως δυαδικά στη μορφολογία και τη σύστασή τους, κάτι που επίσης αμφισβητείται, εντούτοις δεν συνεπάγεται ότι και τα κοινωνικά φύλα χρειάζεται να είναι δύο, αλλά να αφορούν ένα ευρύτερο φάσμα (Butler, 2009).

⁵ Butler, J. (1994) *Against Proper Objects*, differences: A Journal of Feminist Cultural Studies.

⁶ Αφορά την αντίληψη ότι η ετεροφυλοφιλία είναι η μοναδική «φυσιολογική» σεξουαλική πρακτική και ότι υπάρχουν μόνο δύο ανατομικά και κοινωνικά φύλα (Γαλανού, 2014).

Επιπλέον, ορισμένες θεωρίες υποστηρίζουν ότι το να είναι κατασκευασμένο το φύλο οδηγεί σε έναν ντετερμινισμό έμφυλων νοημάτων εγγραμμένων σε ανατομικά διαφοροποιημένα σώματα, τα οποία γίνονται αντιληπτά ως παθητικοί δέκτες μίας πολιτισμικής τάξης. Το σώμα, λοιπόν, αποδίδεται ως απλό όργανο ή ως μέσο, στο οποίο τα πολιτισμικά νοήματα επιδρούν μόνο εξωτερικά. Έτσι, προκύπτει ότι και το σώμα αποτελεί μια κατασκευή, η οποία διαμορφώνεται από τις οριοθετήσεις του ηγεμονικού πολιτισμικού λόγου (Butler, 2009).

Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να διερευνηθεί η έννοια της ταυτότητας, η οποία δεν μπορεί να εξεταστεί χωριστά από τη λέξη «έμφυλη», καθώς τα άτομα πρώτα γίνονται αντιληπτά ως έμφυλα σε συμφωνία με τα αναγνωρίσιμα κριτήρια του φύλου τους. Έτσι, η ταυτότητα προσδιορίζεται μέσω σταθεροποιητικών στάσεων για το βιολογικό φύλο, το κοινωνικό φύλο και τη σεξουαλικότητα, και διαταράσσεται όταν τα άτομα αποτυγχάνουν να συμμορφωθούν σε αυτούς τους έμφυλους κανόνες. Από εκεί προκύπτει η ιδέα, ότι υπάρχει μία αλήθεια για το φύλο, η οποία είναι αποτέλεσμα ακριβώς αυτών των ρυθμιστικών πρακτικών για την παραγωγή συνεκτικών ταυτοτήτων. Ομοίως, η ετεροσεξουαλικοποίηση της επιθυμίας επιβάλλει την παραγωγή διακριτών και ασύμμετρων αντιθέσεων μεταξύ των εννοιών «αρσενικό» και «θηλυκό», ορίζοντας το φύλο ως δυαδική σχέση. Με βάση αυτό το πλαίσιο, ο πολιτισμικός χώρος μέσα στον οποίο έχει οριστεί η έμφυλη ταυτότητα αποκλείει ορισμένα είδη ταυτοτήτων, εκείνα δηλαδή που δεν διέπονται από τους κανόνες πολιτισμικής διανοητότητας και εμφανίζονται μόνο ως *λογικές αδυνατότητες* ή *αναπτυξιακές ανεπάρκειες* (Butler, 2009, σσ.42-44).

Υπάρχουν πολλά ερμηνευτικά μοντέλα για τις ταυτοτικές έννοιες του φύλου που παρουσιάζουν τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους γίνεται κατανοητό, με βάση το πώς διαμορφώνεται στο πεδίο της εξουσίας. Το κοινό μεταξύ αυτών όμως, είναι η ιδέα ότι το φύλο παρουσιάζεται «ως *ουσιώδης υπόσταση*, ως ένα εν εαυτώ ταυτό ον». Αυτό επιτυγχάνεται μέσω μιας επιτελεστικής συστροφής της γλώσσας, που αποκρύπτει ότι το να *είναι* κάποιος ένα βιολογικό ή κοινωνικό φύλο είναι αδύνατο (Butler, 2009, σ.45). Η θεωρούμενη συνοχή μεταξύ του βιολογικού φύλου, του κοινωνικού φύλου και της σεξουαλικότητας αφορά αποκλειστικά την επαναλαμβανόμενη επιτέλεση σταθερών πρακτικών, οι οποίες νοηματοδοτούνται από ένα πλαίσιο ετεροκανονικότητας. Συνεπώς, αποδεικνύεται ότι *το φύλο είναι επιτελεστικό*, δηλαδή ότι διαμορφώνεται με βάση την ταυτότητα που υποτίθεται ότι

είναι, και άρα αφορά πάντοτε το πράττειν. Σε αυτό το σημείο, η Butler καταλήγει ότι «δεν υπάρχει έμφυλη ταυτότητα πίσω από τις εκφράσεις φύλου· η ταυτότητα αυτή συγκροτείται επιτελεστικά από τις ίδιες τις «εκφράσεις» που θεωρούνται αποτελέσματά της» (Butler, 2009, σ.52).

Συμπληρωματικά, σύμφωνα με τον Foucault στον πρώτο τόμο της «Ιστορίας της Σεξουαλικότητας» (2011), το σώμα δεν είναι έμφυλο και νοηματοδοτείται μόνο μέσω του λόγου και των εξουσιαστικών σχέσεων. Υπό αυτή την έννοια κατασκευάστηκε μια τεχνητή οντότητα, η οποία συμπεριλαμβάνει ανατομικά στοιχεία, βιολογικές λειτουργίες, συμπεριφορές, αισθήσεις και ηδονές και λειτουργεί ως «μοναδικό σημαίνον και καθολικό σημαινόμενο» (σ.154). Ομοίως, η σεξουαλικότητα ορίζεται ως μια ιστορικά συγκεκριμένη οργάνωση της εξουσίας, του λόγου, των σωμάτων και των αισθημάτων μέσω της οποίας παράγεται το φύλο ως τεχνητή έννοια (Foucault, 2011).

Για τον Foucault, η έμφυλη ταυτότητα σημαίνει ένα σύνολο κοινωνικών ρυθμίσεων, τις οποίες διέπει ο νόμος ως αρχή σχηματισμού του βιολογικού φύλου, του κοινωνικού φύλου, των επιθυμιών και των ηδονών αλλά και ως ερμηνευτική αρχή της αυτοκατανόησης. Στην περίπτωση που εξαφανιστεί το φύλο, τότε οι απολαύσεις πολλαπλασιάζονται οδηγώντας σε μια πρωταρχική σεξουαλική πολλαπλότητα, η οποία, όμως, μοιάζει αντιφατική, αφού δεν μπορεί να νοηθεί εκτός της εξουσιαστικής μήτρας. Αυτό που φαίνεται να αναγνωρίζει, όμως, είναι ότι η ετεροφυλοφιλία συγκροτεί την έμφυλη ταυτότητα και η επίτευξη της αποτίναξης του φύλου και άρα της μη ταυτότητας, μπορεί να πραγματοποιηθεί μέσω της ομοφυλοφιλίας (Butler, 2009).

Κατά την Butler, το ετεροφυλοφιλικό προνόμιο έχει πολλές λειτουργίες, μεταξύ των οποίων είναι «η αυτοφυσικοποίησή του και η αυτοαπεικόνισή του ως πρωτότυπου και κανονικού» (2008, σ.252). Επιπλέον, η ιδέα της επιτελεστικότητας μπορεί να αναγνωστεί ως μια λειτουργία που πραγματοποιούν οι νόρμες του φύλου και αφορά τη σωματοποίηση ιδεωδών περί θηλυκότητας και αρρενωπότητας, τα οποία εξιδανικεύουν κυρίως την ετεροφυλοφιλία. Υπό αυτήν την έννοια, η θηλυκότητα και η αρρενωπότητα αποτελούν εξαναγκαστική παράθεση μιας νόρμας, η οποία συνδέεται με σχέσεις ρύθμισης, πειθαρχίας και τιμωρίας προκειμένου να παράγει ένα βιώσιμο υποκείμενο. Ένα παράδειγμα επιτελεστικότητας κατά την Butler

αποτελεί το ντραγκ, το οποίο λειτουργεί ανατρεπτικά στο βαθμό που αντικατοπτρίζει τις μιμικές διαδικασίες μέσω των οποίων φυσικοποιούνται τα ετεροφυλοφιλικά ιδεώδη φύλα, και τα υπονομεύει. Παρά το ότι η έκθεση της φυσικοποιημένης ετεροφυλοφιλίας δεν εγγυάται και την ανατροπή της, εντούτοις χρησιμεύει στο βαθμό που ασκεί κριτική στο κυρίαρχο, κατά βάση ετεροσεξιστικό, καθεστώς. (Butler, 2008).

Μια τέτοιου είδους κριτική αποτελεί ζητούμενο για την queer θεωρία, η οποία επιχειρεί να καταστήσει ρευστές τις έννοιες της σεξουαλικότητας και του φύλου και να τονίσει την πλαστότητα των ορίων τους, καθώς και να αποδώσει ορατότητα σε κατηγορίες εκφράσεων και πρακτικών, οι οποίες περιθωριοποιούνται από τα ετεροκανονικά κοινωνικά πλαίσια (Fotopoulou, 2012). Κατά αυτόν τον τρόπο, το queer εκφράζεται ως μια πολιτική κατηγορία που επιτρέπει την αναγνώριση της διαφορετικότητας και τη διεύρυνσή της (Rosenblum, 1994). Έτσι, σύμφωνα με την Eve Kosofsky Sedgwick, το queer αποτελεί μια επιλογή πράξης από άτομα που λειτουργούν μέσω μιας πειραματικής προσωπικής αντίληψης και καταγωγής και αρνούνται τους αφομοιωτικούς σκοπούς διάφορων πολιτικών τακτικών (Κυριακός, 2016).

Συμπληρωματικά, μια άλλη θεωρία που συνδυάστηκε με την queer θεωρία είναι η διαθεματικότητα (intersectionality)⁷, η οποία υποστηρίζει ότι πτυχές όπως η τάξη, η φυλή, ο σεξουαλικός προσανατολισμός, το φύλο και η αναπηρία δεν μπορούν να νοηθούν και να εξεταστούν ξεχωριστά η μία από την άλλη. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η queer ταυτότητα θεωρείται διαθεματική, καθώς τέμνεται συγχρόνως με άλλες ταυτότητες. Έτσι, τα queer άτομα μπορεί να αντιμετωπίζουν πολλαπλές μορφές διακρίσεων αλλά, ταυτόχρονα, να μάχονται ενάντια σε όλες τις μορφές καταπίεσης, όπως την ομοφοβία, τον ρατσισμό, τον μισογυνισμό, την τρανσφοβία κ.ά. (Rosenblum, 1994).

Καταληκτικά, σύμφωνα με την Butler, ο όρος «queer» αν πρόκειται ποτέ να αφορά ένα χώρο συλλογικής αμφισβήτησης, διεργασιών αναστοχασμού και φαντασιακών εννοήσεων, οφείλει να αναδιατάσσεται γενόμενος και ο ίδιος queer σε σχέση με τις προηγούμενες χρήσεις του και κατευθυνόμενος από πολιτικούς σκοπούς. Αυτό μπορεί να συνεπάγεται ακόμα και το να αντικατασταθεί από όρους που

⁷ Τον όρο εισήγαγε η θεωρητικός Kimberlé Williams Crenshaw.

εκπληρώνουν αποτελεσματικότερα το σκοπό του (2008). Εξάλλου, σχεδόν αμέσως αφότου καθιερώθηκε το queer, μερικοί θεωρητικοί ήδη διατείνονταν ότι η στιγμή του είχε περάσει και ότι μπορεί η queer πολιτική να έχει «θάψει» την πολιτική της χρησιμότητα (Jagose, 1996).

Κεφάλαιο Τρίτο

3.1 Ο Queer Κινηματογράφος

Εκκινώντας από εποχές που κυριαρχούσαν τα κρυφά νοήματα και φτάνοντας στη σύγχρονη εποχή των φεστιβαλικών αναγνωρίσεων, η σχέση του κινηματογράφου και της ομοερωτικής έκφρασης της σεξουαλικότητας συνεχίζει να εξελίσσεται. Μέσα από μια κινηματογραφική πορεία με υπαινικτικά βλέμματα, εύκολα στερεότυπα, τακτικές πολιτικής ορθότητας και στρατευμένες λογικές, το σινεμά έφτασε να διεκδικεί την αποδοχή της «διαφορετικότητας» (Τσιτιρίδης, 2008).

Αμερική

Στις Ηνωμένες Πολιτείες πριν το 1969, οι γκέι και λεσβιακές ταινίες, που υπήρχαν, ήταν κάποια διασκορπισμένα έργα ομοφυλόφιλων ή λεσβίων σκηνοθετών και σκηνοθετίδων, που συνήθως οι ίδιοι/ες δεν είχαν κάνει coming out, και απευθύνονταν κυρίως στην ετεροφυλόφιλη αγορά, με περιστασιακές και διακριτικές αναφορές σε κάποιο ΛΟΑΤ χαρακτήρα. Αντιθέτως, αν οι χαρακτήρες ήταν ανοιχτά ομοφυλόφιλοι, τότε παρουσιάζονταν ως τραγικές φιγούρες. Πάραυτα, υπήρχαν κάποιες ταινίες που υιοθετήθηκαν από το ίδιο το ΛΟΑΤ κοινό ως «δικές τους», αποκρυπτογραφώντας κρυφά νοήματα ή κωδικοποιημένη γλώσσα, και καταφέροντας να ταυτίσουν τις δικές τους επιθυμίες με την αφήγηση των έργων (Rich, 2013).

Συγκεκριμένα, το φιλμ «The Dickinson Experimental Sound Film» (1895) του William K.L. Dickson, έχει δεχθεί διάφορες αναγνώσεις, όπως ότι αποτελεί την πρώτη απεικόνιση της ομοφυλοφιλίας στον κινηματογράφο. Το φιλμ αναπαριστά δύο άνδρες να χορεύουν μαζί, κάτι που μπορεί να θεωρηθεί ως ομοερωτική ή queer πράξη, ανεξάρτητα από την εκφραζόμενη σεξουαλικότητα. Επιπλέον, σε πολλές ταινίες, τη δεκαετία του 1930 προβαλλόταν το θέμα της παρενδυσίας (cross-dressing) από διάσημους ηθοποιούς, όπως ο Charlie Chaplin και ο Fatty Arbuckle, το οποίο όμως απαγορεύτηκε από τον ηθικό οδηγό του Motion Picture Production Code, γνωστός και ως «Hays Code» (Dwason, 2015).

Καθώς, η κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα άλλαζε, ασκούσε ταυτόχρονη επιρροή και στη μεγάλη οθόνη. Κατά την διάρκεια του πολέμου, οι queer χαρακτήρες αναπαριστάνονταν από το Χόλιγουντ συνήθως ως αντικοινωνικοί, εγκληματίες ή ψυχικά άρρωστοι (Dwason, 2015). Παρόλα αυτά, το μεταπολεμικό αβανγκάρντ σινεμά στις Ηνωμένες Πολιτείες, είχε διαμορφωθεί με τρόπους που αναδείκνυε τον πειραματισμό, τις αισθητικές πρωτοπορίες και τη μοντέρνα ευαισθησία. Ήταν ο κατάλληλος χώρος ώστε να μπορέσει να αναπτυχθεί το γκέι σινεμά, και καλλιτέχνες αποκλεισμένοι από άλλους χώρους να βρουν έναν τόπο έκφρασης. Ξεκινώντας το 1947 με την ταινία «Fireworks» του Kenneth Anger, το underground σινεμά σύντομα ενδυναμώθηκε περιλαμβάνοντας δημιουργούς όπως τους Jack Smith, Gregory Markopoulos, Taylor Mead, George Kuchar, James Broughton, Nathaniel Dorsky, José Rodriguez-Soltero, και το γνωστότερο όλων, τον Andy Warhol. Παρόλο που στις επίσημες αναλύσεις για το Νέο Αμερικανικό Κινηματογράφο δινόταν έμφαση στα ετεροκανονικά χαρακτηριστικά των ταινιών και προσπερνούσαν η σεξουαλικότητα των συντελεστών καθώς και η αισθητική τους, σήμερα θεωρείται αδύνατο να ιδωθούν αυτά τα έργα χωρίς να θεωρηθούν γκέι ταινίες (Rich, 2013).

Οι μεγάλες κινηματογραφικές αλλαγές ήρθαν μετά την εξέγερση του Στόουνγουολ το 1969. Τότε, που ξεκίνησαν να ακούγονται οι φωνές της ΛΟΑΤ κοινότητας, το Χόλιγουντ βρήκε μια ανεκμετάλλευτη αγορά, στοχοποιώντας το ομοφυλόφιλο κοινό, που ονομάστηκε «pink pound». Χρησιμοποιούσε, λοιπόν, γκέι πρωταγωνιστές, όπως για παράδειγμα στο «The Boys in the Band» (1970) του William Friedkin, το «Fortune and Men's Eyes» (1971) του Harvey Hart και το «Cabaret» (1972) του Bob Fosse, παρόλα αυτά δεν κατάφερε να ξεφύγει από τις αρνητικές στερεοτυπικές αναπαραστάσεις (Dawson, 2015).

Ταυτόχρονα, όμως, την ίδια περίοδο ξεκίνησε ένα νέο σινεμά, το οποίο επικεντρωνόταν στο ντοκιμαντέρ και τις πειραματικές δουλειές. Συγκεκριμένα, στη Δυτική Ακτή το 1971, το ντοκιμαντέρ του Milton Miron «Tricia's Wedding» και η ταινία «Pink Narcissus» του Jim Bidgood σήμαναν την έναρξη αυτής της εποχής. Ομοίως, η ταινία «A Comedy in Six Unnatural Acts» (1975) του Jan Oxenberg έγινε κλασικό έργο του λεσβιακού κινηματογράφου. Στην περιοχή Bay, επίσης, οι

κινηματογραφιστές Curt McDowell και Barbara Hammer με τις ταινίες «Thundercrack!» (1975) και «Dyketactics» (1974) αντίστοιχα, εισήγαγαν στις ομοφυλοφιλικές και λεσβιακές σκηνές μια καινούρια αισθητική. Αξιοσημείωτο είναι το ντοκιμαντέρ – ορόσημο «Word Is Out: Stories of Some of Our Lives» που κυκλοφόρησε το 1977, τότε που ο Harvey Milk ήταν ακόμη ζωντανός (Rich, 2013).

Παρά τις κλασικές ταινίες της Δυτικής Ακτής, ο γκέι κινηματογράφος εδραιώθηκε στη Νέα Υόρκη τη δεκαετία του 1980 και γνώρισε άνθηση ανάμεσα σε άλλες υποκουλτούρες και καλλιτεχνικές προσωπικότητες της εποχής. Το 1985, η εμφάνιση του ανεξάρτητου αμερικανικού κινηματογράφου δημιούργησε το κατάλληλο έδαφος για την μετέπειτα εξέλιξη του New Queer Cinema. Εκείνη τη χρονιά, η Susan Seidelman με το «Desperately Seeking Susan» και η Donna Deitch με το «Desert Hearts» ενέπνευσαν μια νέα γενιά λεσβιών κινηματογραφιστριών και θεατών, αποδεικνύοντας πως μια ταινία με τέτοιο περιεχόμενο ήταν δυνατό να παιχτεί στα σινεμά της εποχής, κάτι που τότε δεν ήταν δεδομένο (Rich, 2013).

Άλλα τέσσερα ανεξάρτητα αμερικανικά έργα που κυκλοφόρησαν στα μέσα της δεκαετίας του 1980 και ξεχωρίζουν ως πρόδρομοι του πρώιμου New Queer Cinema, ήταν το «Born in Flames» (1983) της Lizzie Borden, το «Mala Noche» (1985) του Gus Van Sant, το «Parting Glances» (1986) του Bill Sherwood, και το «She Must Be Seeing Things» (1987) της Sheila McLaughlin. Και οι τέσσερις ταινίες γυρίστηκαν σε 16mm και ήταν παραγωγές χαμηλού προϋπολογισμού. Όλες προσπάθησαν να ξεφύγουν από την καθιερωμένη αισθητική, προχωρώντας σε ένα σκληρό αστικό ύφος, και χρησιμοποιώντας φίλους ως ηθοποιούς, δανεισμένα διαμερίσματα και τυχαίους περαστικούς από συγκεντρώσεις. Συνολικά, ξεχώρισαν για τις καινοτομίες τους, την queer σεξουαλικότητα που προέβαλαν, και την εκκεντρική αφήγησή τους (Rich, 2013).

Άλλο σημαντικό παράδειγμα του πρώιμου New Queer Cinema αποτελεί η μικρού μήκους ταινία «Superstar: The Karen Carpenter Story» (1987) του σκηνοθέτη Todd Haynes, μέσω της οποίας κατάφερε να κάνει τόσο εύστοχη σάτιρα στην ποπ κουλτούρα της εποχής της προεδρίας του Νίξον, που κατευθείαν αναγνωρίστηκε η αρτιότητα της δουλειάς του παρά το νεαρό της ηλικίας του. Την ίδια χρονιά, ο Isaac Julien με το «This Is Not an AIDS Advertisement» και ο John Greyson με το «The AIDS Epidemic» αντεπιτέθηκαν στις εκφοβιστικές εκστρατείες κατά του AIDS,

χρησιμοποιώντας μια καινούρια φιλική γλώσσα επηρεασμένη από τα μουσικά βίντεο. Το 1989, ο Julien στο «Looking for Langston» προχώρησε σε μια συγκριτική, διαλογιστική επαναδιατύπωση της ιστορίας, παρουσιάζοντας ως queer τον Αμερικανό ποιητή Langston Hughes. Η ταινία γυρίστηκε σε ασπρόμαυρο, περιελάμβανε αρχειακό υλικό και είχε μια μετα-μπρεχτική θεατρικότητα σε συνδυασμό με την αγάπη του σκηνοθέτη για την ποπ κουλτούρα. Σήμερα θεωρείται κλασική ταινία του είδους της (Rich, 2013).

Στις αρχές της δεκαετίας του 1990, έκανε την άφιξή του ένα κινηματογραφικό κίνημα που περιελάμβανε ταινίες με ευρεία θεματολογία και αισθητική αλλά με το κοινό στοιχείο ότι ήταν queer δημιουργίες φτιαγμένες από queer κινηματογραφιστές. Πολλές από αυτές μάλιστα, γυρίστηκαν στη Βόρεια Αμερική, συμπεριλαμβανομένων των: «Poison» (1991) του Todd Haynes, «My Own Private Idaho» (1991) του Gus Van Sant, «The Living End» (1992) του Gregg Araki, «Go Fish» (1994) της Rose Troche και «The Watermelon Woman» (1996) της Cheryl Dunye⁸ (Dawson, 2015). Σε όλα αυτά τα έργα υπήρχαν τα στοιχεία της οικειοποίησης, της σάτιρας, της ειρωνείας, καθώς και της αναδιαμόρφωσης των κοινωνικά κατασκευασμένων προτύπων (Rich, 2013, σ.18).

Μάλιστα, την ίδια περίοδο είχε πραγματοποιηθεί ένα συνέδριο στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνιας, το Santa Cruz, και είχε τον τίτλο «Queer Theory» ως μια ριζοσπαστική χειρονομία. Βεβαίως, η λέξη «queer» κυκλοφορούσε ήδη και συνδυαζόταν με άλλους όρους, όπως το «Queer Nation», μια ΛΟΑΤ ακτιβιστική οργάνωση στη Νέα Υόρκη. Ειδικότερα, η επινόηση της queer θεωρίας θεωρήθηκε ότι οφείλεται στην Teresa de Lauretis, μια από τις διοργανώτριες του συνεδρίου του Πανεπιστημίου της Καλιφόρνια, αν και η ίδια σύντομα το απαρνήθηκε, καθώς είχε υπάρξει ήδη από το 1989 κύρια ομιλήτρια σε ένα συνέδριο με τίτλο «How Do I Look?» στη Νέα Υόρκη, όπου το «queer cinema» πήρε για πρώτη φορά τη δημόσια φωνή του (Rich, 2013).

Έτσι, στις αρχές αυτής της δεκαετίας άρχισαν να εμφανίζονται φιλμ και βίντεο με queer περιεχόμενο, τα οποία στράφηκαν αποφασιστικά στα μέσα

⁸ Το «The Watermelon Woman» της Cheryl Dunye ήταν η πρώτη ταινία που σκηνοθετήθηκε από μαύρη λεσβία γυναίκα (Dawson, 2015).

εκπροσώπησης, έκθεσης και αποδοχής, με τρόπους που εξελίσσονται ακόμα και σήμερα. Το νέο αυτό κύμα ταινιών ονομάστηκε *New Queer Cinema* (NQC), ή *Homo Pomo* (Homosexual Post-Modernism), όπως το ονόμασε η Ruby Rich στις απαρχές του, εμπνευσμένη από τις μεταμοντέρνες θεωρίες (2013, σ. xv).

Το New Queer Cinema δημιούργησε ένα χώρο προβληματισμού, αλλά και δέσμευσης. Αναπτύχθηκε πειραματικά στην αρχή, με τα πρώτα βήματα του μεταξύ του 1985-1991, και έπειτα απέκτησε ολοκληρωμένο χαρακτήρα από το 1992 έως το 1997. Τότε, υπήρχε η έντονη ανάγκη να δημιουργηθούν καλλιτεχνικά έργα, τα οποία θα αναδείκνυαν το τι συνέβαινε κοινωνικά και πολιτικά εκείνη την εποχή, θα ανασύντασσαν τις φαντασιώσεις, θα θρηνούσαν για τους νεκρούς, αλλά και θα εξυμνούσαν τη ζωή και τον έρωτα. Για τη ΛΟΑΤΚΙ κοινότητα ήταν ζήτημα ζωής ή θανάτου, ήταν θέμα ενσυναίσθησης, αλλά και οργής απέναντι στην κοινωνία. Στόχος ήταν να διατηρηθεί μια ορατή δημόσια παρουσία και να προβληθούν, έστω, κάποια θραύσματα ταυτότητας (Rich, 2013).

Επηρεασμένο από την τέχνη, τον ακτιβισμό και τις νέες καλλιτεχνικές συνεισφορές αναζήτησε γλώσσες και μέσα, που θα μπορούσαν να περιλαμβάνουν καινούρια υλικά, θέματα και τρόπους παραγωγής. Επανεξέτασε τη σχέση μεταξύ του ατομικού και του πολιτικού, αποκατέστησε το μαχητικό ακτιβισμό που πρωτοστάτησε στο Stonewall, και ανακατασκεύασε την αισθητική προκειμένου να συνδέσει το ανεξάρτητο κίνημα με την αβανγκάρντ (Rich, 2013).

Η ανάδυση αυτού του κινηματογραφικού ρεύματος κατέστη εφικτή χάρη σε τέσσερις βασικούς παράγοντες, οι οποίοι περιελάμβαναν (α) την εμφάνιση του AIDS, (β) τις πολιτικές που ακολούθησε ο τότε πρόεδρος των Η.Π.Α, Ronald Reagan, (γ) τις βιντεοκάμερες και (δ) τα φτηνά ενοίκια στη Νέα Υόρκη, σε συνδυασμό με την ενδυνάμωση του «queer» ως έννοιας αλλά και ως κοινότητας. Η κοινωνική οργή σε συνάρτηση με τις ευκαιρίες που παρουσιάστηκαν εκείνη την εποχή, συγχωνεύθηκαν ως μια ιστορική καλλιτεχνική απάντηση στην αφόρητη πολιτική καταπίεση (Rich, 2013).

Η πρώτη αναφορά για το AIDS έγινε το 1981 ως ένας «μυστηριώδης γκέι καρκίνος», και μόλις το 1984, ο ιός HIV διαγνώστηκε ως η αιτία που το προκαλεί. Δύο χρόνια αργότερα συγκροτήθηκε η μη κερδοσκοπική ακτιβιστική οργάνωση

«ACT UP», προκειμένου να συγκρουστεί με την κυβέρνηση, να διασώσει την υπερηφάνεια και την αξιοπρέπεια της ΛΟΑΤ κοινότητας και να διεκδικήσει βελτιωμένη φαρμακευτική αγωγή από τις φαρμακοβιομηχανίες, οι οποίες απέβλεπαν στο κέρδος εις βάρος των ασθενών. Το 1987 κυκλοφόρησε και διαδόθηκε με ιλιγγιώδεις ρυθμούς το φάρμακο AZT ως αποτέλεσμα των ακτιβιστικών δράσεων της οργάνωσης. Από τότε, η ACT UP αποτέλεσε το μοντέλο των πολιτικών δράσεων με στόχο την ενδυνάμωση των κοινωνικά καταπιεσμένων (Rich, 2013, σ. xvi).

Παράλληλα, η οκταετής θητεία του Reagan ως προέδρου επιδείνωσε την κατάσταση που επικρατούσε, καθώς εκπροσωπούσε μια νέα συντηρητική χριστιανική εκδοχή του Δημοκρατικού Κόμματος, η οποία δεν έδειχνε καμία συμπάθεια για την πόλη της Νέας Υόρκης, την queer κοινότητα και τις τέχνες. Μάλιστα, οδηγήθηκε σε πολιτικές, οι οποίες αγνοούσαν τους οροθετικούς και στιγματίζουν την ασθένεια. Διακηρύσσοντας ότι το AIDS αποτελεί θείκη τιμωρία για το αμάρτημα της ομοφυλοφιλίας, ο ίδιος και οι υποστηρικτές του επηρέασαν την συλλογική ηθική τάξη (Rich, 2013).

Συγκεκριμένα, το 1986 το Ανώτατο Δικαστήριο των Ηνωμένων Πολιτειών εξέδωσε την απόφαση «Bowers v. Hardwick», σχετικά με το δικαίωμα της συμμετοχής σε ομοφυλοφιλικές δραστηριότητες, παραχωρώντας νομική κάλυψη στην ομοφοβία, αφού έκρινε ως νόμιμη την επίθεση της αστυνομίας του Τέξας με πυροβολισμό στο υπνοδωμάτιο ενός ομοφυλόφιλου ζευγαριού. Η δικαστική απόφαση αποτέλεσε μια κρίσιμη στιγμή στην ιστορία της ΛΟΑΤ κοινότητας, μέλη της οποίας πραγματοποίησαν διαδήλωση διαμαρτυρίας στην Έβδομη Λεωφόρο. Μάλιστα, ο συνδυασμός της προεδρικής σιωπής και της δικαστικής κακομεταχείρισης έθεσε τις βάσεις για πιο έντονο και εντατικοποιημένο δημόσιο ακτιβισμό (Rich, 2013).

Την ίδια χρονική περίοδο, οι πρόσφατα επινοημένες βιντεοκάμερες επέτρεψαν την εύκολη παραγωγή οπτικοακουστικών προϊόντων. Μια νέα γενιά καλλιτεχνών κατέλαβε τα νέα εργαλεία για να επαναπροσδιορίσει την κινηματογραφική τέχνη, αναθεωρώντας το ίδιο το μέσο. Ομοίως, τη δεκαετία του 1980 έφτασε η καλωδιακή τηλεόραση, παρέχοντας μαζική πρόσβαση στα καλωδιακά κανάλια, και εφευρέθηκαν οι εγγραφείς βίντεο VCR και οι κασέτες VHS, που αποτέλεσαν μια επανάσταση στη διανομή, τοποθετώντας τις ταινίες και τα βίντεο για πρώτη φορά σε ίσο βαθμό ευκολίας πρόσβασης και χρήσης με τα βιβλία. Κατά αυτόν τον τρόπο, οι τεχνολογικές

εξελίξεις κατάφεραν να οδηγήσουν σε κοινωνικούς και πολιτικούς μετασχηματισμούς (Rich, 2013).

Αντιστοίχως, σημαντικός παράγοντας ήταν και τα φτηνά ενοίκια στην πόλη της Νέας Υόρκης στη δεκαετία του 1980, που επέτρεψαν σε ΛΟΑΤ άτομα να βρουν μια διέξοδο στη μεγαλούπολη και να αναζητήσουν την ελευθερία τους. Οι τιμές των ακινήτων ήταν χαμηλές, τα διαμερίσματα είχαν τον έλεγχο του ενοικίου στην αγορά, τα νυχτερινά κέντρα βρίσκονταν παντού και οι δρόμοι της πόλης αποτελούσαν τόπους συναθροίσεων, ανακαλύψεων και εορτασμών. Η Νέα Υόρκη δεν αποτελούσε ακόμα το τουριστικό αξιοθέατο, στο οποίο μετεξελίχθηκε αργότερα, αλλά έναν τόπο διαφορετικότητας με ζωντανές κοινότητες και άθικτες κουλτούρες. Πάραυτα, εξακολουθούσε να υπάρχει ο κίνδυνος στους δρόμους, το AIDS, καθώς και η επιδημία που ξέσπασε με το κρακ (Rich, 2013).

Οι δημιουργοί αυτού του νέου κινηματογραφικού ρεύματος είχαν ως σκοπό να επαναδιατυπώσουν το παρελθόν αλλά και το μέλλον, και να δώσουν έναυσμα και σε άλλους καλλιτέχνες να εμπνευστούν. Είχε δημιουργηθεί πλέον μια εξειδικευμένη αγορά, στην οποία οι ταινίες με την ετικέτα «New Queer Cinema», που κυκλοφόρησαν τα επόμενα χρόνια, ήταν σε θέση να πάρουν τη χρηματοδότηση της παραγωγής, να συμμετάσχουν στα κινηματογραφικά φεστιβάλ και τη διανομή, και πάνω από όλα να συνδεθούν με το ακροατήριό τους. Το νέο αυτό ρεύμα διέσχισε νέα σύνορα, αναζητώντας μια ανανεωμένη queer γλώσσα (Rich, 2013).

Συνδυαστικά, από τη δεκαετία του 1990 μέχρι και σήμερα, παρατηρείται να αυξάνεται το μέγεθος και ο αριθμός των queer κινηματογραφικών φεστιβάλ, τα οποία ξεκίνησαν ως πολιτικές παρεμβάσεις απευθυνόμενες σε μικρά ακροατήρια και εξελίχθηκαν σε μεγάλες εκδηλώσεις, συνοδευόμενες από εταιρικούς χορηγούς και τεράστια ακροατήρια, που επιστρέφουν κάθε χρόνο και πολλαπλασιάζονται. Η ξεχωριστή τους θέση μέσα στη ΛΟΑΤΚΙ κοινότητα οφείλεται στο συνδυασμό μεταξύ της διεύρυνσης των εννοιών της σεξουαλικότητας και της καταπίεσης, ως κλειδιά για τη δημιουργία ταυτοτήτων. Γενικότερα, τα κινηματογραφικά φεστιβάλ αποτελούν σύμβολα κοινωνικο-πολιτικών επιδιώξεων, προσφέροντας στην προκειμένη

περίπτωση ένα χώρο όπου ένα ετερόκλητο queer κοινό μπορεί να πλαισιωθεί διαμορφώνοντας μια κοινότητα και να λειτουργήσει ως συνεργός στις προβαλλόμενες αναπαραστάσεις (Rich, 2013).

Το πρώτο δυναμικό κύμα queer ταινιών εμφανίστηκε το 1991 στο Toronto's Festival of Festivals, που αποτελούσε το καλύτερο γεγονός της Βόρειας Αμερικής για την παρακολούθηση νέων κινηματογραφικών τάσεων. Ξαφνικά, υπήρχε ένας αξιοσημείωτος αριθμός queer ταινιών που παρουσίασαν κάτι πρωτοποριακό, επαναδιαπραγματεύθηκαν τις υποκειμενικότητες, και αναθεώρησαν κομμάτια της ιστορίας. Ο χρόνος που ακολούθησε, θεωρείται το έτος αναφοράς για τα ανεξάρτητα γκέι και λεσβιακά φιλμ και βίντεο. Το διάσημο New Directors / New Films Festival είχε κάνει πρεμιέρα με τέσσερις καινούριες queer ταινίες: το «The Hours and Times» (1991) του Christopher Munch, το «R.S.V.P» (1991) του Laurie Lynds, το «Swoon» (1992) του Tom Kalin και το «The Living End» (1992) του Gregg Araki (Rich, 2013).

Στην ίδια δεκαετία δημιουργήθηκαν και πολλές άλλες queer ταινίες, οι οποίες έλαβαν ευρεία αποδοχή, όπως οι: «Young Soul Rebels» (1991), «All over Me» (1997), «Lilies» (1996), «The Delta» (1996), «The Watermelon Woman» (1996) και δεκάδες άλλες. Όλες τους γέννησαν ένα καινούριο τομέα στην queer κινηματογραφία, όχι απλά όσον αφορά το είδος (genre) αλλά και το κοινό, τους διανομείς και τους κινηματογραφικούς χώρους. Μέχρι το τέλος του 1990, ο αριθμός των queer φεστιβάλ είχε καταφέρει να ξεπεράσει τα εκατό (Rich, 2013).

Στα τέλη της δεκαετίας κυκλοφόρησε η ταινία «Boys Don't Cry» (1999) σε σκηνοθεσία Kimberly Peirce και παραγωγή Christine Vachon, η οποία χαρακτηρίστηκε ως μια από της πιο αναγνωρισμένες ταινίες του queer σινεμά. Βασισμένη σε αληθινή ιστορία, η πλοκή αφορά τη ζωή ενός τρανς αγοριού από μια μικρή επαρχιακή πόλη που παραβίασε τα όρια του φύλου του με κόστος την ίδια του τη ζωή. Από τις δεκάδες υποψηφιότητες για βραβεία σε κινηματογραφικά φεστιβάλ μέχρι το βραβείο Όσκαρ που κέρδισε η πρωταγωνίστρια του, Hilary Swan, για την ερμηνεία του ρόλου, το «Boys Don't Cry» κατάφερε όχι μόνο να ξεχωρίσει αλλά και να στρέψει τη διεθνή προσοχή σε μια ταινία με queer περιεχόμενο (Rich, 2013).

Σταδιακά, ελλείπει της συνεπούς δημιουργικής παρουσίας και της εστιασμένης ανταπόκρισης της κοινότητας, το NQC είχε μετατραπεί σε άλλη μια

εμπορική σειρά προϊόντων, έτοιμη προς εκμετάλλευση (Rich, 2013). Μάλιστα, πολύ σύντομα η επιτυχία των queer ταινιών αποτέλεσε στόχο για τους χολιγουντιανούς σκηνοθέτες, κυκλοφορώντας αξιοσημείωτο αριθμό ΛΟΑΤΚΙ ταινιών, όπως το «The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert» (1994) του Stephan Elliott, το «Monster» (2003) της Patty Jenkins, το «Brokeback Mountain» (2005) του Ang Lee και πολλά άλλα (Dawson, 2015). Κατά αυτόν τον τρόπο, ενώ στις απαρχές του ΝQC, οι δημιουργοί συνήθιζαν να χρησιμοποιούν φίλους ή εραστές τους για τους ρόλους, πλέον, είχε μετασηματιστεί στο να επιδιώκουν οι ηθοποιοί να παίξουν σε αυτές τις ταινίες, ώστε να μπορέσουν να βρουν την αναγνώριση σε δημοφιλείς τελετές βραβείων. Όλοι αυτοί οι παράγοντες οδήγησαν τους μελετητές να διερωτώνται εάν το *New Queer Cinema* τελικά έφτασε στο τέλος του (Rich, 2013).

Ευρώπη

Αντίστοιχα, στην Ευρώπη υπήρχε ένα νέο σινεμά υπό κατασκευή, με μακρά παράδοση από ανοιχτά ομοφυλόφιλους κινηματογραφιστές και queer ταινίες, στο οποίο στρεφόταν το κοινό, όταν αναζητούσε σεξουαλική πολυπλοκότητα (Dawson, 2015).

Συγκεκριμένα, αναζητώντας την queer κινηματογραφική ιστορία της Γερμανίας, η Alice A. Kyzniar εξηγεί στο «Queer German Cinema» (2000), ότι οι γερμανικές ταινίες που κυκλοφόρησαν την περίοδο της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης (1919-1933) διαδραμάτισαν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη των γκέι και λεσβιακών ταινιών, αναδεικνύοντας μια ιδιαίτερη κατανόηση για τα φύλα και τη σεξουαλικότητα. Σημαντικά παραδείγματα αποτελούν βωβές ταινίες, όπως το «Michael» (1924) του Karl Theodor Dreyer, το «Sex in Chains» (1928) του William Dieterle, και το «Pandora's Box» (1929) του G. W. Pabst, το οποίο παρουσιάζει μια «ανδροπρεπή» γυναίκα ντυμένη με σμόκιν. Η αντίστοιχη εικόνα της γυναίκας με το σμόκιν συνδέθηκε στη συνέχεια με την κινηματογραφική φιγούρα της Marlene Dietrich, η οποία εμφανίστηκε και με άλλες queer ενδυματολογικές επιλογές στις ταινίες της, αναδεικνύοντας το ανδρόγυνο στοιχείο, όπως στο «The Blue Angel» (1930) και το «Morocco» (1930) του Josef von Sternberg. Ομοίως, το μιούζικαλ

«Victor and Victoria» (1933) του Reinhold Schünzel, αφορά μια γυναίκα που παριστάνει έναν άνδρα ντυμένο ως γυναίκα (Dawson, 2015).

Κατά την περίοδο του Νέου Γερμανικού Σινεμά των δεκαετιών του 1960-1970, οι κινηματογραφιστές στράφηκαν προς τις καλλιτεχνικές καινοτομίες, με πολλούς από αυτούς να υπογράφουν το «Oberhausen Manifesto», βάσει του οποίου το παλιό σινεμά είχε πεθάνει και είχε φτάσει ο καιρός για ένα καινούριο σινεμά. Σύμμαχος του Oberhausen Manifesto και εκπρόσωπος του Νέου Γερμανικού Σινεμά, ο Rainer Werner Fassbinder ανήκει στους σκηνοθέτες που ξεχώρισε για τις queer ταινίες του και άσκησε μεγάλη επιρροή. Ο ίδιος είχε αυτοπροσδιοριστεί ως πανσεξουαλικός και είχε επεκτείνει στο κινηματογραφικό έργο του τα όρια σχετικά με το κοινωνικό φύλο, τη σεξουαλικότητα και την εθνότητα, συμπεριλαμβάνοντας ΛΟΑΤΚΙ χαρακτήρες, όπως στο «The Bitter Tears of Petra von Kant» (1972), που αφορούσε μια κακοποιητική λεσβιακή σχέση ανάμεσα σε μια σχεδιάστρια μόδας και ένα μοντέλο, το «In a Year of 13 Moons» (1978), το οποίο εστίαζε στις δυσκολίες της ζωής ενός τρανς χαρακτήρα, της Elvira, και το τελευταίο έργο του «Querelle» (1982), την ιστορία ενός νεαρού ναύτη που εξερευνούσε τα όρια της σεξουαλικότητάς του (Dawson, 2015).

Η Γαλλία, από τη δεκαετία του 1950 και έπειτα, είχε διευρύνει κατά πολύ τα κινηματογραφικά όρια. Η γκέι ταινία που άσκησε την πιο μακροχρόνια επιρροή ήταν το «Un Chant d'Amour» (1950) του συγγραφέα Jean Genet. Βασισμένη σε αναμνήσεις από τη φυλακή και queer ερωτικά καθεστώτα, αποτέλεσε βασική έμπνευση για πολλούς μετέπειτα δημιουργούς του queer κινηματογράφου, όπως του Todd Haynes και πολλών άλλων. Το 1967, η ταινία «Les Demoiselles de Rochefort» του Jacques Demy, ήταν ένα πολύχρωμο μιούζικαλ, το οποίο χαρακτηρίστηκε «queer» χάρη στην camp αισθητική που αναδείκνυε. Ακόμα πιο queer θεωρείται η ταινία του 1978 «La Cage aux Folles» του Harvey Fierstein, με διάχυτο ομοφυλοφιλικό περιεχόμενο και φαντασμαγορικό ντραγκ σόου. Πολυβραβευμένη ταινία, επίσης, ήταν το «Savage Nights» (1992) που αφορούσε έναν αμφισεξουαλικό, οροθετικό άνδρα, και την περίπλοκη σχέση του με τους άνδρες και τις γυναίκες. Η πιο σύγχρονη ταινία που τράβηξε τη διεθνή προσοχή είναι το «Blue is the Warmest Colour» (2013) του Abdellatif Kechiche, το οποίο κέρδισε το βραβείο «Palme d'Or» στο Φεστιβάλ των Καννών, εξιστορώντας μια ερωτική ιστορία ανάμεσα σε δύο γυναίκες (Dawson, 2015).

Την περίοδο 1940-1950, ξεκίνησε το κίνημα του Ιταλικού Νεορεαλισμού που αφορούσε την κοινωνική ζωή της μεταπολεμικής Ιταλίας, αφηγούμενο ιστορίες για τη φτώχεια και την εργατική τάξη. Το «*Ossessione*» (1943) του Luchino Visconti θεωρείται η πρώτη νεορεαλιστική ταινία. Ο ανοιχτά γκέι Visconti μετά από αυτό, επιχείρησε να εξερευνήσει θέματα όπως η εξουσία και η ομοφυλοφιλία μέσω της τριλογίας «*The Damned*» (1969), «*Death in Venice*» (1971) και «*Ludwig*» (1973). Αντίστοιχα, ο επίσης ανοιχτά ομοφυλόφιλος Pier Paolo Pasolini ξεχωρίζει με το έργο του. Η τελευταία του ταινία, «*Salo, or the 120 Days of Sodom*» (1975), αφορά εξουσιαστικές σεξουαλικές δραστηριότητες που ξεπερνούν τα ετεροκανονικά όρια. Τέλος, να αναφερθεί και η ταινία «*The Conformist*» (1970) του Bernardo Bertolucci σχετικά με την ομοφυλοφιλία, το φασισμό και την πτώση του Benito Mussolini.

Οι πιο σύγχρονες queer ταινίες του ιταλικού σινεμά καταπιάνονται με αμφιλεγόμενα ζητήματα. Το «*The Flavor of Corn*» (1986) του Gianni Da Campo παρουσιάζει τον ερωτικό δεσμό ανάμεσα σε έναν άνδρα και το δωδεκάχρονο μαθητή του, ενώ το «*Sacred Silence*» (1996) της Antonia Capuano ακολουθεί τη παιδοφιλική σχέση ενός καθολικού ιερέα με ένα αγόρι. Τα τελευταία χρόνια έχουν κυκλοφορήσει αρκετές λεσβιακές ταινίες, όπως το «*Gasoline*» (2001) της Monica Stambrini, για ένα ζευγάρι νεαρών λεσβιών φυγάδων, η ταινία τρόμου «*Mother of Tears*» (2007) του Dario Argento με γυναίκες εραστές και το λεσβιακό ρομάντζο «*Purple Sea*» (2009) της Donatella Maiorca (Dawson, 2015).

Η περίπτωση της Ισπανίας διαφέρει από τις προηγούμενες, καθώς βρισκόταν υπό το καθεστώς της δικτατορίας του Francisco Franco Bahamonde από το 1939 έως το 1975. Μόλις τα τελευταία χρόνια του καθεστώτος ξεκίνησε η παραγωγή ταινιών με queer περιεχόμενο, όπως το «*The Blood Splattered Bride*» (1972) του Vincente Aranda, μια ταινία τρόμου που απέρριπτε το φασισμό και αναδείκνυε προοδευτικές εκφράσεις του φύλου και της σεξουαλικότητας. Την ίδια χρονιά, με την ταινία «*My Dearest Senorita*» του Jaime de Armiñán, θίχτηκε άλλο ένα θέμα ταμπού για την εποχή, που αφορούσε τον επαναπροσδιορισμό φύλου μιας 43χρονης γυναίκας, η οποία επιθυμούσε πλέον να είναι άνδρας. Το 1980, ο πιο γνωστός queer Ισπανός κινηματογραφιστής, ο Pedro Almodóvar, κυκλοφόρησε την πρώτη του ταινία «*Perí, Luci, Bom and Other Average Girls*», μια camp κωμωδία για μια λεσβία τραγουδίστρια της πανκ μουσικής και μια μαζοχίστρια νοικοκυρά. Το 1982, συνέχισε με το «*Labyrinth of Passion*», την ιστορία ενός γκέι πορνοστάρ εθισμένου στο σεξ, ο

οποίος ερωτεύεται έναν πρίγκιπα της Μέσης Ανατολής. Μία άλλη πολύ σημαντική και βραβευμένη ταινία του είναι το «All About Your Mother» (1999), το οποίο καλύπτει ζητήματα όπως το AIDS, η ομοφυλοφιλία, η τρανς κατάσταση και η θρησκεία. Παράλληλα, πέρα από την κινηματογραφία του Almodóvar, η κινηματογραφική εξερεύνηση της ομοφυλοφιλίας έγινε αρκετά δημοφιλής στην ισπανική μεγάλη οθόνη με έργα όπως το «The Lame Pigeon» (1995) του Jaime de Armiñán, το «Second Skin» (1999) του Gerardo Vera, το «Nico and Dani» (2000) του Cesc Gay, το «My Mother Likes Women» (2002) των Inés París και Daniela Fejerman, το «Queens» (2005) του Manuel Gómez Pereira και πολλά ακόμα (Dawson, 2015).

Μεταξύ άλλων, η Σουηδία ξεχωρίζει για τη σημαντική κινηματογραφική συνεισφορά της, δεδομένου ότι κατατάσσεται σε μια από τις πιο προοδευτικές χώρες όσον αφορά τα ΛΟΑΤΚΙ δικαιώματα, και έχει διευρύνει τα φιλμικά όρια σε σχέση με το φύλο και τη σεξουαλικότητα, όπως με την ταινία «Loving Couples» (1964) της Mai Zetterling, που ασχολείται με τη σεξουαλική καταπίεση, τη μοιχεία, το προγαμιαίο σεξ, την ομοφυλοφιλία, την αμφιφυλοφιλία και την παιδοφιλία. Ειδικότερα, τη δεκαετία του 1970, η Σουηδία έγινε παγκοσμίως γνωστή με ταινίες πορνογραφικού περιεχομένου, όπως το «More from the Language of Love» (1970) του Torghny Wickman, ένα εκπαιδευτικό φιλμ σχετικά με τις διαφορετικές μορφές της σεξουαλικότητας και του τρόπου ζωής (Dawson, 2015).

Queer περιεχόμενο έχει εντοπιστεί επίσης σε ταινίες του διεθνώς αναγνωρισμένου Σουηδού σκηνοθέτη Ingmar Bergman, μεταξύ των οποίων είναι το «Persona» (1966), που περιελάμβανε έντονα λεσβιακά στοιχεία, και το «Face to Face» (1976), το οποίο εξερευνάει την ψυχική υγεία μιας γιατρού που ενδιαφέρεται για ένα συνάδελφό της, ο οποίος έλκεται ερωτικά από άλλους άνδρες. Τη δεκαετία του 1990, η διεθνείς προσοχή στράφηκε και σε έναν ακόμα Σουηδό κινηματογραφιστή, τον Lukas Moodysson, με την ταινία «Show Me Love» (1998), που αφορά δύο έφηβες κοπέλες που ξεκινούν μια ερωτική σχέση. Η ταινία χαρακτηρίστηκε ως αυθεντικό δείγμα ταινίας του New Queer Cinema, με μοναδική παρέκκλιση ότι ο σκηνοθέτης της δεν είναι ο ίδιος queer. Πιο πρόσφατα, το «Dyke Hard» (2014) της Bitte Andersson, ακολουθεί ένα λεσβιακό ροκ συγκρότημα που θέλει να συμμετάσχει σε ένα μουσικό διαγωνισμό, προκαλώντας εντυπώσεις στη σκηνή των queer ευρωπαϊκών κινηματογραφικών φεστιβάλ (Dawson, 2015).

Γενικότερα, παρά το γεγονός ότι τα τελευταία χρόνια υπήρξε σημαντική αύξηση της παραγωγής ευρωπαϊκών queer ταινιών, τόσο mainstream όσο και ανεξάρτητων, αυτό δεν σημαίνει ότι οι ΛΟΑΤΚΙ ταυτότητες είναι αποδεκτές σε όλες τις ευρωπαϊκές χώρες. Μάλιστα, υπάρχουν ακόμα αρκετά κράτη που νομοθετικά δεν παραχωρούν ίδια δικαιώματα στους ΛΟΑΤΚΙ πολίτες με τους cis⁹ και ετεροφυλόφιλους πολίτες. Αυτός είναι και ο λόγος που είναι τόσο σημαντική η ΛΟΑΤΚΙ κινηματογραφία, ότι δηλαδή, πέρα από το κομμάτι της ψυχαγωγίας, εμπεριέχει μια κοινωνικοπολιτική αξία, αφού αποτυπώνει πραγματικότητες που μπορούν να ειπωθούν από το ευρύ κοινό. Ταυτόχρονα, αυτή η ορατότητα μπορεί να χρησιμοποιηθεί και ως εργαλείο αποδοχής μιας σειράς ταυτοτήτων, δίνοντάς τους φωνή (Dawson, 2015).

⁹ Είναι η ορολογία που χρησιμοποιείται διεθνώς για τους ανθρώπους που η ταυτότητα και η έκφραση φύλου τους συμπίπτει με το φύλο που καταγράφηκαν κατά τη γέννησή τους (Γαλανού, 2014).

Κεφάλαιο Τέταρτο

4.1 Το κίνημα στην Ελλάδα

Το 1984, λίγο μετά την Ανεξαρτησία της Ελλάδας, ο ποινικός κώδικας που θεσπίστηκε ποινικοποιούσε τις ομοφυλόφιλες σχέσεις μεταξύ των ανδρών, τιμωρώντας τους με φυλάκιση και υποβάλλοντας τους σε αστυνομική επιτήρηση. Η σχετική αποποινικοποίηση της ανδρικής ομοφυλοφιλίας πραγματοποιήθηκε στα μεσοπολεμικά χρόνια μέσω μιας σειράς διαδοχικών σχεδίων του νόμου του Ποινικού Κώδικα με τελική εφαρμογή του το 1951. Όσον αφορά τον λεσβιασμό, αυτός δεν αποτέλεσε ποινική πράξη, καθώς υπήρχε δυσκολία καθορισμού των ορίων του και δεν θεωρούταν ότι βλάπτει την ομαλή οικογενειακή ζωή (Κυριακός, 2016).

Οι εξελίξεις και η εξέγερση του Μάη του '68 δεν άργησαν, όμως, να προκαλέσουν αντίκτυπο παγκοσμίως διαμορφώνοντας ένα νέο κοινωνικο-πολιτικό πλαίσιο. Στην Ελλάδα, λίγο αργότερα, η ανατροπή της δικτατορίας δημιούργησε ένα ορμητικό κίνημα, το οποίο στόχευε στο να διαταράξει το «Πατρίς, Θρησκεία, Οικογένεια» διεκδικώντας δημοκρατία και λαϊκή κυριαρχία. Μέσα σε αυτό το κλίμα, ιδρύεται το 1976 το Απελευθερωτικό Κίνημα Ομοφυλοφίλων Ελλάδας (ΑΚΟΕ) με σύνθημά του «Η ομοφυλοφιλία είναι ανθρώπινη δυνατότητα» (Τορπουζίδης, 2012, σ.36). Οι βασικές αρχές του κινήματος περιελάμβαναν τον αγώνα ενάντια στην επιβολή των ετεροσεξουαλικών συστημικών αντιλήψεων και των πατριαρχικών ηθών, την κατάργηση των διακρίσεων και τη διεκδίκηση επαρκούς ενημέρωσης όσον αφορά τα ζητήματα της σεξουαλικότητας (Αμφί, 1978, τεύχος 3-4).

Δύο χρόνια αργότερα, το 1978 ξεκίνησε η κυκλοφορία του περιοδικού «ΑΜΦΙ» από μια ομάδα ομοφυλοφίλων, το οποίο συνέχισε να εκδίδεται όλη τη δεκαετία του 1980. Ο τίτλος του αποτελούσε έμπνευση του Λουκά Θεοδωρακόπουλου και παρέπεμπε σε μια διφορούμενη χρήση του όρου, δηλαδή σε πολιτικό επίπεδο αναφερόταν στην *αμφι-σβήτηση* και σε σεξουαλικό επίπεδο στην *αμφι-φυλοφιλία* (Μάης, 2015). Κύριος στόχος των μελών του περιοδικού ήταν να μπορούν να γράφουν ανοιχτά χωρίς λογοκριτικές παρεμβάσεις για την ομοφυλοφιλία και τη σεξιστική καταπίεση (Αμφί, 1978, τεύχος 1).

Σε κινηματικό επίπεδο, η ίδρυση του ΑΚΟΕ και η κυκλοφορία του Αμφί έγιναν σε μια περίοδο που η ύπαρξή τους ήταν κομβικής σημασίας. Τότε, η κυβέρνηση του Καραμανλή είχε καταθέσει το νομοσχέδιο «Περί της εξ αφροδισίων νόσων προστασίας και ρυθμίσεως συναφών θεμάτων» που προέβλεπε φακέλωμα, φυλάκιση και εξορία, και είχε άμεσο στόχο τους ομοφυλόφιλους και τα τρανς άτομα. Με αφορμή αυτό, δημιουργήθηκε σύγκρουση μεταξύ των μελών στο εσωτερικό του κινήματος για τη συμμετοχή ή μη στις κινητοποιήσεις των τρανς ενάντια στις αστυνομικές επιχειρήσεις βίας. Παρόλα αυτά, στις 25 Απριλίου του 1977, η ΑΚΟΕ τελικά συνδιοργάνωσε μαζί με τα τρανς άτομα συγκέντρωση στο θέατρο Λουζιτάνια, η οποία έδωσε δημόσιο λόγο σε όλα εκείνα τα πρόσωπα που η κοινωνία επέλεγε να αφήνει στο περιθώριο (Μάης, 2015, σ.20).

Το 1981, το ΑΚΟΕ οργάνωσε δημόσια συζήτηση για το νομοσχέδιο στα Προπύλαια. Εκεί, παρατηρήθηκε η αντίφαση του ομοφυλοφιλικού κινήματος, διότι, ενώ οι τρανς συμμετέχοντες/ουσες προσπάθησαν να διεκδικήσουν την ορατότητά τους, πάραυτα οι ομοφυλόφιλοι απέφυγαν το δημόσιο coming out τους και εμφανίστηκαν με μάσκες. Το ίδιο διάστημα, και παρά την έλευση μιας σοσιαλιστικής παράταξης, οι διώξεις και οι ξυλοδαρμοί εις βάρος των ομοφυλοφίλων συνεχίστηκαν. Συγκεκριμένα, οι λεγόμενες «επιχειρήσεις αρετή» οργάνωσαν την «εκκαθάριση» περιοχών που σύχναζαν ΛΟΑΤ άτομα, όπως στο Πεδίο του Άρεως, το Ζάππειο και τα Εξάρχεια (Μάης, 2015). Ο κύριος λόγος ήταν ότι οι περιοχές αυτές και κυρίως τα πάρκα είχαν μετασηματιστεί τις νυχτερινές ώρες σε τόπους σεξουαλικής αναζήτησης και συνεύρεσης μεταξύ ανδρών (Μαρνελάκης, 2014). Αυτή η συρρίκνωση των κοινωνικών χώρων, η άνοδος του ΠΑΣΟΚ στην πολιτική εξουσία, που δημιούργησε θεσμικές αυταπάτες για τη διευθέτηση των ΛΟΑΤ αιτημάτων, και η κοινωνική προκατάληψη σε σχέση με το AIDS συνέβαλλαν στην αποτελμάτωση του ΑΚΟΕ (Μάης, 2015).

Σημαντικό είναι να αναφερθεί, επίσης, η επικρατούσα κατάσταση όσον αφορά το AIDS τη δεκαετία του 1980, που στην αρχή είχε γνωστοποιηθεί ως «η νόσος των ομοφυλοφίλων». Οι βασικές του κοινωνικές συνέπειες αφορούσαν όχι απλά τον τρόπο που αντιλαμβανόταν η κοινωνία τους ομοφυλόφιλους αλλά και οι ίδιοι τους εαυτούς τους. Ειδικότερα, δημιουργήθηκε ένα κλίμα εσωστρέφειας και φόβου, λόγω της άγνοιας που επικρατούσε ακόμα εκείνη την περίοδο για τον ιό, με αποτέλεσμα

πολλοί, κυρίως αμφιφυλόφιλοι, να στραφούν στην ετεροσεξουαλικότητα, που θεωρούνταν πιο ασφαλής (Μάης, 2015).

Παράλληλα, από το 1981 έως το 1993 κυκλοφορούσε το περιοδικό «Κράξιμο» από την τρανς ακτιβίστρια Πάολα Ρεβενιώτη, που περιελάμβανε θεματολογία γύρω από την ομοφυλόφιλη κουλτούρα. Μάλιστα, στην ομάδα του περιοδικού οφείλεται η πρώτη προσπάθεια να πραγματοποιηθεί στην Ελλάδα το Φεστιβάλ Υπερηφάνειας τη δεκαετία του 1990. Όσον αφορά τον λεσβιακό ακτιβισμό, εκπροσωπούσαν τη δεκαετία του 1980 από την Αυτόνομη Ομάδα Ομοφυλόφιλων Γυναικών, αν και συνδεόταν περισσότερο με τις φεμινιστικές διεκδικήσεις παρά με τις ΛΟΑΤ (Σπηλιώστης, 2014). Το 1988, δημιουργήθηκε η Ελληνική Ομοφυλοφιλική Κοινότητα (ΕΟΚ), από πρώην μέλη του ΑΚΟΕ, για τη νομοθετική καταπολέμηση των διακρίσεων, η οποία όμως λειτουργούσε περισσότερο ως ΜΚΟ παρά ως κινηματική ομάδα (Μάης, 2015). Στη Θεσσαλονίκη το 1995 ιδρύεται η Σύμπραξη κατά της Ομοφυλοφοβίας, ένα θεσμικό σωματείο με στόχο την ενημέρωση και την ευαισθητοποίηση του κόσμου της πόλης απέναντι στα ΛΟΑΤ ζητήματα (Σπηλιώστης, 2014).

Την πρώτη δεκαετία του 21^{ου} αιώνα συστάθηκαν πολλές ομάδες στην Αθήνα, όπως η Λεσβιακή Ομάδα Αθήνας το 2000, η Ομοφυλοφιλική Λεσβιακή Κοινότητα Ελλάδας το 2004 και το Σωματείο Αλληλεγγύης Τραβεστί και Τρανσέξουαλ το 2005, που στη συνέχεια το διαδέχθηκε το Σωματείο Υποστήριξης Διεμφυλικών. Επίσης το 2005 οργανώθηκε το πρώτο Athens Pride με κύριους στόχους την ορατότητα και την υπερηφάνεια. Παράλληλα, ξεκίνησαν ομάδες, οι οποίες συνέδεσαν το σεξουαλικό προσανατολισμό με γενικότερες διεκδικήσεις κοινωνικής χειραφέτησης, όπως η Πρωτοβουλία Ομοφυλοφίλων Ενάντια στην Καταπίεση, οι Homorebels, αλλά και διάφορες queer συλλογικότητες όπως οι ομάδες Στην Πρίζα, QVZine (Queericulum Vitae) και Losotras (Σπηλιώστης, 2014). Σταδιακά μέχρι σήμερα κατάφεραν να δημιουργηθούν δεκάδες ομάδες με κινηματικό ή θεσμικό χαρακτήρα, οι οποίες εξαπλώνονται σε διάφορες πόλεις της χώρας, πέραν της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης.

4.2 Ο ελληνικός queer κινηματογράφος

Πριν από τη δεκαετία του 1980, η έκφραση ομοερωτικής επιθυμίας και η μη συκοφαντική ύπαρξη ΛΟΑΤΚΙ χαρακτήρων εντοπίζεται σπάνια στις ελληνικές κινηματογραφικές παραγωγές. Τότε, η διαμόρφωση των σύγχρονων σεξουαλικών ταυτοτήτων συνέπεσε χρονικά με την διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας. Έτσι, προκειμένου το σινεμά να είναι εντός των αποδεκτών ηθικών ορίων, μετατράπηκε σε ένα πεδίο εφαρμογής προτύπων που εκθειάζαν τον υποδειγματικό ελληνικό ανδρισμό και τη θηλυκότητα. Σύμφωνα με αυτό, κατά τις δεκαετίες του 1950 και 1960, το «ομοφυλόφιλο βλέμμα» αναζητείται μέσα από συγκεκριμένους κώδικες στις ταινίες εκπροσώπων των κύριων ρευμάτων του ελληνικού σινεμά (Κυριακός, 2016, σ.17). Έτσι, στις ταινίες του Μιχάλη Κακογιάννη υπάρχουν μηχανισμοί, οι οποίοι αποκρύπτουν την ομοφυλοφιλία μέσω μεταμφιέσεων, παραβολών και μεταφορών, όλοι ενταγμένοι σε περιβάλλοντα καταπιεσμένων γυναικών και πρωταγωνιστριών που παλεύουν για την ερωτική τους ελευθερία, όπως στις ταινίες «Στέλλα» (1955) και το «Τελευταίο Ψέμα» (1958). Μάλιστα, τέτοιοι χαρακτήρες, όντας εγκλωβισμένοι σε ένα σύστημα κοινωνικών δεσμεύσεων, καταλήγουν να συνθλίβονται από το ανδροκρατούμενο περιβάλλον, όπως στο «Κορίτσι με τα μαύρα» (1956) και το «Αλέξης Ζορμπάς» (1964). Ομοίως, είναι δυνατή μια queer ανάγνωση της ταινίας «Ο Δράκος» (1956) του Νίκου Κούνδουρου, χάριν της οπτικής σχετικά με την παρεξηγημένη ταυτότητα, τους μηχανισμούς ταύτισης, την αποκλίνουσα ετερότητα και τις φαλλοκρατικές δυτικές ηγεμονίες. Παρά το γεγονός ότι στην ταινία προβάλλεται η κοινωνικά εγκεκριμένη εικόνα της υπεροχής της ετεροφυλοφιλίας, εντούτοις, αναγνωρίζεται η ύπαρξη ενός ισχυρού ομοερωτικού υποστρώματος (σ.60). Γενικότερα, όμως, η πλειοψηφία των έργων αυτών των δεκαετιών χρησιμοποιεί στερεοτυπικές αναπαραστάσεις των χαρακτήρων εντός ενός πλαισίου ομοφοβικής αποτύπωσης και συναντάται κυρίως στο πεδίο της κωμωδιογραφίας (Κυριακός, 2016).

Παράλληλα, παρατηρείται η ανάπτυξη της camp θεώρησης, η οποία λειτούργησε ως μέθοδος προσβολής των ετεροσεξουαλικών έργων, σατιρίζοντας μέσω της υπερβολής χαρακτήρες και καταστάσεις, και αποδίδοντας επιτηδευμένα την «φυσική» θηλυκότητα και τις ετεροφυλοφιλικές ιστορίες αγάπης. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, ένα μέρος του κοινού να αντιληφθεί το φύλο και τη σεξουαλικότητα ως

έννοιες αφύσικες, αλλόκοτες και ως υπόδυση ρόλων. Έτσι, συγκεκριμένες παραγωγές των εταιρειών «Φίνος Φιλμ» και «Καραγιάννης-Καρατζόπουλος» που θεωρούνταν αμφιλεγόμενης ποιότητας, καθώς και δημοφιλείς ηθοποιοί, όπως οι Βουγιουκλάκη, Σαπουντζάκη, Νοταρά, Βασιλειάδου και Βρανά, λειτούργησαν ως μυστικός κώδικας μεταξύ της queer κοινότητας προκειμένου να υπάρχει ένα ασφαλές πεδίο αναγνώρισης σε ένα, κατά τα άλλα, εχθρικό περιβάλλον (Κυριακός, 2016).

Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας των Συνταγματαρχών, εκφράσεις της ομοφυλοφιλίας εντοπίζονται σε πολιτικές ταινίες, όπως του Κ. Γαβρά, του Θ. Αγγελόπουλου και του Π. Βούλγαρη, οι οποίες αποτυπώνονται διαφορετικά ανάλογα με το πλαίσιο της αισθητικής και της θεματολογίας που εκφράζει τον κάθε δημιουργό. Επιπλέον, είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι το 1970, στην ταινία «Σκιές στην Άμμο» του Βασίλη Μαυρομάτη, αναπαραστάθηκε για πρώτη φορά ένα ανοιχτά ομοφυλόφιλο ζευγάρι. Ωστόσο, κατά την πρώτη πενταετία της μεταπολίτευσης ανιχνεύονται δύο εντελώς διαφορετικές κινηματογραφικές κατευθύνσεις, δηλαδή από την μία πλευρά υπήρχε η αποτύπωση της ερωτικής απελευθέρωσης μέσω του είδους των σοφτ πορνό από σκηνοθέτες όπως ο Ο. Ευστρατιάδης και Η. Μυλωνάκος, και από την άλλη πλευρά, κάποιες διεσπαρμένες εναλλακτικές απεικονίσεις της σεξουαλικότητας. (Κυριακός, 2016).

Σταδιακά, τη δεκαετία του 1980, ξεκίνησε μια αργή πορεία προς την αναγνώριση της διαφορετικότητας, με παράδειγμα – σταθμό την ταινία «Άγγελος» (1982) του Γιώργου Κατακουζηνού, η οποία βραβεύτηκε στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης την ίδια χρονιά. Ο «Άγγελος» αποτέλεσε για πολλά χρόνια αντιπροσωπευτικό δείγμα ταινίας όσον αφορά την αποτύπωση της ομοφυλοφιλικής ταυτότητας στην ελληνική κοινωνία. Αντιστοίχως, σημαντικό είναι το έργο των σκηνοθετών Τ. Σπετσιώτη, Γ. Κόρρα και Χρ. Βούπουρα, που ασχολήθηκαν με ζητήματα ταυτότητας, ομοερωτικές σχέσεις μεταξύ ανδρών, αρρενωπότητα και γκέι κουλτούρα, κυρίως διότι εκείνη την περίοδο ήταν δαιμονοποιημένη η ομοφυλόφιλη κοινότητα λόγω του πανικού γύρω από το AIDS (Κυριακός, 2016).

Στις αρχές της δεκαετίας του 1990 και τα χρόνια του New Queer Cinema, παρατηρείται η δημιουργία ενός αντίστοιχου ρεύματος στην ελληνική κινηματογραφία μέσω ταινιών που παρακάμπτουν και εναντιώνονται στον

σεξουαλικό συντηρητισμό, εκφράζοντας άλλοτε το αίτημα της διεκδίκησης και άλλοτε προσωπικά βιώματα. Στις ταινίες αυτές κυριαρχεί ως θέμα η ομοφυλόφιλη εμπειρία, γεγονός που σχετίζεται με μια σχετική ανοχή της ελληνικής κοινωνίας απέναντι σε τέτοια ζητήματα τη συγκεκριμένη δεκαετία. Στη διαδραμάτιση αυτής της αλλαγής κατέχει σημαντικό ρόλο το ότι οι δημιουργοί εκφράζουν άμεσα τη σεξουαλική τους ταυτότητα, όπως ο Κωνσταντίνος Γιάνναρης, ο Αλέξης Μπίστικας, ο Παντελής Παγουλάτος, ο Χρήστος Βούπουρας, ο Χρήστος Δήμας, ο Πάνος Χ. Κούτρας, η Αθηνά-Ραχήλ Τσαγγάρη, ο Άγγελος Φραντζής, ο Κώστας Ζάππας, ο Παναγιώτης Ευαγγελίδης, ο Ζαχαρίας Μαυροειδής και ο Τηλέμαχος Αλεξίου (Κυριακός, 2016).

Στην πλειονότητα των ταινιών της ελληνικής queer κινηματογραφίας αναδεικνύεται το θάρρος αλλά και το κόστος του να είναι κανείς «διαφορετικός» από τους άλλους, ενώ ταυτόχρονα, αναπαριστώνται οι διαφορετικές μορφές της ομοφυλόφιλης συμπεριφοράς, οι οποίες είναι τόσες όσες και οι ετεροφυλοφιλικές. Σε αυτό το πλαίσιο, τέτοιες σχέσεις εξετάζονται εντός ενός δοσμένου κοινωνικού περιβάλλοντος που περιλαμβάνει όμοιες δυσκολίες με αυτές ενός ετεροφυλόφιλου ζευγαριού. Παράλληλα, σε όλες τις ταινίες παρατηρείται ότι οι χαρακτήρες οδηγούνται προς την αυτογνωσία, μέσω της σύγκρουσης και της αποδοχής (Κυριακός, 2016).

Σύμφωνα με τον Κυριακό (2016, σ.240), «ο αισθησιασμός και η πολιτική οξύτητα στον Γιάνναρη, ο κοσμοπολιτισμός και η θέρμη της ελληνικής λαϊκότητας στον Μπίστικα, η ευγενική θλίψη των δύσκολων θεμάτων στις ταινίες του Δήμα, η ειρωνεία και το φαντασιακό στον Κούτρα» αποτελούν ένα σύνολο διαφορετικών φωνών, οι οποίες συνθέτουν τον ελληνικό queer κινηματογράφο αυτής της δεκαετίας. Έτσι, νέοι δημιουργοί, με χαμηλού κόστους παραγωγές, μη αναγνωρισμένους ηθοποιούς και με ταινίες μικρού και μεσαίου μήκους, επιχείρησαν να αναπαραστήσουν τις συνθήκες της παραδοχής της ομοφυλόφιλης ταυτότητας, προσφέροντας αξιόλογα δείγματα queer ταινιών στο ελληνικό σινεμά (Κυριακός, 2016).

Τον 21^ο αιώνα, οι νέοι δημιουργοί επιχειρούν να σχολιάσουν και να έρθουν σε ρήξη με τα αναγνωρισμένα ελληνικά σύμβολα, αποτυπώνοντας τις ετερόκλητες ελληνικές ταυτότητες εντός του πλαισίου του νεοελληνικού πολιτισμού. Σε πολλές

από τις ταινίες αυτής της περιόδου εντοπίζονται κοινά στοιχεία, μεταξύ των οποίων είναι η μη παραδοσιακή αναπαράσταση της οικογένειας με κυρίαρχο το στοιχείο της σεξουαλικότητας («Κυνόδοντας» (2008), «Μικρές ελευθερίες» (2008), «Στρέλλα» (2009), «Χώρα προέλευσης» (2010), «Attenberg» (2010), «Miss Violence» (2013), «Η έκρηξη» (2014)), οι συμβολικές χρήσεις των χώρων, προκειμένου να εκφραστεί το αίσθημα του φόβου απέναντι στον εχθρικό έξω κόσμο («Το όνειρο του σκύλου» (2005), «Κυνόδοντας» (2008), «Μικρές ελευθερίες» (2008), «Μαύρο λιβάδι» (2009), «Attenberg» (2010), «L, Εγώ Είμαι» (2012)), και οι ιστορίες σεξουαλικής αφύπνισης μέσα σε όμορφα περιβάλλοντα με σκοτεινές όψεις («Μέσα στο δάσος» (2008), «Μαύρο λιβάδι» (2009), «Xenia» (2014)) (Κυριακός, 2016, σ.272).

Επιπλέον, όσον αφορά τη φόρμα και το περιεχόμενο παρατηρούνται queer τεχνικές και θεματικές που αποκτούν ιδιαίτερη σημασία στην αφήγηση των ταινιών, όπως η θεμελιώδης πρόκριση του ανοίκειου, η ρευστή σεξουαλικότητα, οι μη παραδοσιακές οικογένειες, οι αρχετυπικοί αρχαιοελληνικοί μύθοι, και οι σύγχρονες queer κοινότητες (Κυριακός, 2016, σ.273). Να σημειωθεί, επίσης, ότι η απεικόνιση διαφόρων σεξουαλικών προσανατολισμών οδήγησε σε δύο κινηματογραφικές κατευθύνσεις. Η πρώτη αφορά τις δημοφιλείς εμπορικές κωμωδίες, οι οποίες βασίζονται στις συνεχείς νύξεις για την ομοφυλοφιλία ή την αρρενωπότητα υπό κρίση, και η δεύτερη αφορά εναλλακτικές ταινίες μικρού μήκους που προβάλλονται στα φεστιβάλ, αλλά η διάχυση του είναι περιορισμένη στο ευρύ κοινό, όπως οι ταινίες «Fuck Freud» (2012) του Αδάμ Καρυπίδη, «En Flicka» (2013) και «En Pojke» (2013) του Άλκη Παπασταθόπουλου, «Lonely» (2014) του Κωνσταντίνου Μενελάου, «The One Left» (2015) του Νικόλα Πουρλιάρου και «Σκόρπιες σκέψεις ενός νεαρού Sex Worker» (2016) του Menela (Κυριακός, 2016, σσ.275-276).

Έτσι, σύμφωνα με την Χάλκου (2012), το ελληνικό σινεμά του 21^{ου} αιώνα αποτελεί ένα σινεμά «χειραφέτησης» και γίνεται κατανοητό μέσα από ένα εύρος διαφορετικών παραγόντων. Συγκεκριμένα, θεωρεί ότι σημαντικό ρόλο διαδραμάτισαν η επέκταση και η ευημερία της ελληνικής οπτικοακουστικής βιομηχανίας, η μακροχρόνια θεσμική αποτυχία του ελληνικού κινηματογραφικού παράγοντα, η ανάπτυξη νέων κινηματογραφικών τεχνολογιών, καθώς και η εμφάνιση νέων πλατφορμών διανομής και έκθεσης, όπως για παράδειγμα τα DVD και το διαδίκτυο. Όλοι αυτοί οι παράγοντες σε συνδυασμό με την κοινωνικο-πολιτική κρίση οδήγησαν στην χειραφέτηση μιας νέας γενιάς Ελλήνων και Ελληνίδων

κινηματογραφιστών/στριών, οι οποίοι/ες εισήγαγαν νέες πρακτικές, θεσμούς και ιδεολογίες.

Τέλος, αναφορικά με τα ελληνικά ΛΟΑΤΚΙ κινηματογραφικά φεστιβάλ, να σημειωθεί ότι τα αμιγώς κινηματογραφικά είναι σε περιορισμένο αριθμό, με κύρια το Outview Queer Film Festival¹⁰ και το Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ΓκΛΑΤ Ταινιών¹¹, παρόλα αυτά, τα τελευταία χρόνια παρατηρείται ένας όλο και αυξανόμενος αριθμός ΛΟΑΤΚΙ φεστιβάλ, τα οποία περιλαμβάνουν κινηματογραφικές προβολές και διοργανώνονται σε διάφορες πόλεις της Ελλάδας.

¹⁰ <http://outview.gr/cms/>

¹¹ <http://lgbtq-iff.gr/el/>

Κεφάλαιο Πέμπτο

Το κεφάλαιο, που ακολουθεί, πρόκειται για την κινηματογραφική ανάλυση των ταινιών που έχουν επιλεγθεί ως ερευνητικό δείγμα και περιλαμβάνει τις ταινίες: «Στρέλλα» (2009) και «Xenia» (2014) του Πάνου Χ. Κούτρα, «The Capsule» (2012) της Αθηνάς-Ραχήλ Τσαγγάρη και «Pigs» (2011) της Κωνσταντίνας Κοτζαμάνη.

5.1 Στρέλλα και Xenia

Ο σκηνοθέτης Πάνος Χ. Κούτρας έχει συνδεθεί με το queer κινηματογραφικό είδος, δημιουργώντας ταινίες, οι οποίες προσφέρουν ένα υψηλό προφίλ παραγωγής και αισθητικής και που παρά τις προκλητικές τους θεματικές κατάφεραν να απευθύνονται σε ένα διευρυμένο κοινό (Κυριακός, 2016).

Η φιλμογραφία του περιλαμβάνει τις ταινίες «Η επίθεση του γιγαντιαίου μουσακά» (1999), «Αληθινή ζωή» (2004), «Στρέλλα» (2009) και «Xenia» (2014), που κύριο τους χαρακτηριστικό αποτελεί η πρόθεση του δημιουργού να σχολιάσει την ελληνική κοινωνία και τα συμφραζόμενά της αξιοποιώντας τον αρχέτυπο μύθο και την ισχυρή εθνική στερεοτυπία. Η θεματολογία τους ποικίλει, αν και αναγνωρίζονται μέσα σε αυτές κάποιες σταθερές, όπως η ερωτική και κοινωνική ταυτότητα, το μεταναστευτικό ζήτημα και η οικογένεια, καθώς και η επιλογή ερασιτεχνών ή πρωτοεμφανιζόμενων ηθοποιών, οι αμφίσημοι τίτλοι, η τεχνική του animation και οι αναφορές στην ποπ κουλτούρα (Κυριακός, 2016).

Στρέλλα

Η ταινία «Στρέλλα» πραγματοποίησε την επίσημη πρεμιέρα της στις 10 Φεβρουαρίου του 2009 στο 59^ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Βερολίνου. Έκτοτε έχει συμμετάσχει σε περισσότερα από είκοσι διεθνή και εγχώρια κινηματογραφικά φεστιβάλ και έχει βραβευθεί από την Ελληνική Ακαδημία Κινηματογράφου. Για τον Ψαρά, ο Κούτρας κατάφερε με αυτήν την ταινία να εμβαθύνει σε τέτοιο βαθμό στο

queer ύφος, αποκαλύπτοντας «τους βαθύτερους φόβους, τα πάθη και τα όνειρα του *queerness*, τις φαντασιώσεις και τους εφιάλτες του» (2016, σ.95).

Το θέμα της ταινίας αφορά μια τρανς γυναίκα, την Στρέλλα (Μίνα Ορφανού) και την περίπλοκη σχέση που χτίζει σταδιακά με τον πατέρα της, τον Γιώργο (Γιάννης Κοκιασμένος). Συγκεκριμένα, η ταινία ξεκινάει με μια λεζάντα γραμμένη στα αγγλικά, που επεξηγεί δύο ελληνικές λέξεις: «*Stella: first name, feminine*» και «*Trella: [greek noun] madness, lunacy, extravagance*», που ο συνδυασμός αυτών των δύο αποτελεί το ψευδώνυμο της πρωταγωνίστριας. Στο επόμενο πλάνο αποκαλύπτεται ο Γιώργος, ο οποίος βρίσκεται μέσα στο κελί μιας φυλακής και συνομιλεί με τον συγκρατούμενό του. Οι σχέση των δύο ανδρών δεν δηλώνεται ξεκάθαρα, παρόλα αυτά υπονοείται μια προστατευτική σχέση, η οποία θα μπορούσε να έχει την μορφή πατέρα-γιου. Στα πρώτα λεπτά της ταινίας φανερώνεται ότι είναι η μέρα αποφυλάκισης του Γιώργου, τον οποίο ακολουθεί η κάμερα με εναλλαγές κοντινών και μακρινών πλάνων, καθώς βγαίνει από τη φυλακή.

Σχεδόν στο τρίτο λεπτό της ταινίας εμφανίζεται ο τίτλος *Στρέλλα* με πορτοκαλί γράμματα, ίσως για να αποδοθεί μια camp αισθητική, με φόντο τον ουρανό, από την δεξιά πλευρά του κάδρου γαλανός και καθαρός και από την αριστερή με λίγα σύννεφα. Στη συνέχεια, η κάμερα επιστρέφει στον Γιώργο, ο οποίος κοιτάζει πίσω του τη φυλακή και απομακρύνεται. Τα πλάνα που ακολουθούν, αποτυπώνουν το αστικό τοπίο, που περιλαμβάνει έντονη πολυκοσμία και δυνατό θόρυβο. Μόλις στο τέταρτο λεπτό της ταινίας αποκαλύπτεται η πρωταγωνίστρια, αν και μεταμφιεσμένη, μέσω του βλέμματος του Γιώργου. Εκείνος περιμένει σε μια στάση και του τραβάει την προσοχή η κόκκινη τσάντα της, που απεικονίζει την Ακρόπολη και γράφει «*Live your myth*» (μτφ. ζήσε το μύθο σου). Έπειτα, ο πρωταγωνιστής επιβιβάζεται σε ένα λεωφορείο και κάθεται να παρατηρήσει την διαδρομή έξω από το παράθυρο. Σε αυτό το σημείο, ο σκηνοθέτης επιλέγει δύο εικόνες, η μία είναι ενός μάλλον άστεγου άνδρα, ο οποίος είναι ξαπλωμένος στο γρασίδι, και η άλλη είναι ενός γηραιότερου άνδρα με καμπούρα, που περπατάει με δυσκολία μπροστά από ένα πλήθος ανθρώπων, καθισμένων σε παγκάκια και απορροφημένων από τις καθημερινότητές τους.

Λίγο αργότερα, βρίσκεται πια στο κέντρο της Αθήνας. Η κάμερα τον ακολουθεί να περνάει μέσα από ένα συλλαλητήριο και συνεχίζει με πλάνα του

κέντρου, της πολυκοσμίας, των αυτοκινήτων στους δρόμους. Η πρώτη του κίνηση εκεί είναι να σταματήσει σε ένα περίπτερο και να κοιτάξει τα εξώφυλλα των εφημερίδων, και η επόμενη είναι να πάει να αγοράσει ένα κινητό τηλέφωνο. Μετά από αυτό, κλείνει ένα δωμάτιο σε ένα φτηνό ξενοδοχείο για τη διαμονή του, στο οποίο το χαρακτηριστικό είναι ότι το παράθυρο βλέπει στον ακάλυπτο, και οριακά πάνω από τις ταράτσες στις πολυκατοικίες ξεχωρίζει ο αθηναϊκός ουρανός. Ρωτάει πληροφορίες στο τηλέφωνο για κάποιον Λεωνίδα Μιχαλόπουλο και, χωρίς να έχει παραπάνω στοιχεία, ζητάει τις διευθύνσεις όλων όσων διαμένουν στην πρωτεύουσα.

Το επόμενο πρωί, η κάμερα εστιάζει στον Γιώργο, ο οποίος περιμένει το ασανσέρ, αλλά από πίσω του ακούγεται μια φωνή να του λέει «*Συγγνώμη, κύριε*». Εκείνος γυρίζει και αποκαλύπτεται για πρώτη φορά κανονικά η πρωταγωνίστρια, η οποία του ζητάει φωτιά για να ανάψει το τσιγάρο της. Οι δύο πρωταγωνιστές συστήνονται: «*Με λένε Στέλλα. Οι φίλοι με φωνάζουν Στρέλλα. Λένε πως είμαι λίγο τζαζ*» και έπειτα εκείνος αποχωρεί. Το πλάνο αλλάζει, το τοπίο είναι η ελληνική ύπαιθρος, και ο Γιώργος είναι στο λεωφορείο κατευθυνόμενος προς ένα μικρό γραφικό χωριό έξω από την Τρίπολη. Εκεί, επισκέπτεται την καφετέρια του χωριού, όπου συναντάει τον ιδιοκτήτη, ο οποίος είναι γνωστός του από παλιά. Μέσω του διαλόγου τους, αποκαλύπτεται στον θεατή, ότι η διάρκεια της φυλάκισης του διήρκεσε δεκαπέντε χρόνια και ότι επέστρεψε στο χωριό προκειμένου να πουλήσει το σπίτι του. Στη συνέχεια, ο ιδιοκτήτης τον πληροφορεί ότι ο γιος του έχει φύγει από εκεί ήδη από την ηλικία των δεκατριών χρόνων: «*Ζόρικο παιδί, δεν ήταν αυτός για εδώ*».

Ο Γιώργος επιστρέφει στην Αθήνα και το ξενοδοχείο, όπου εμφανίζεται ξανά η Στρέλλα ζητώντας του φωτιά και προτείνοντάς του να πιουν παρέα ένα ποτό. Του κάνει διάφορες ερωτήσεις για τη ζωή του και εκείνη του εξηγεί ότι βρίσκεται εκεί για έναν πελάτη, ξεκαθαρίζοντας του με τον τρόπο αυτό ότι είναι σεξουαλική εργάτρια. Μετά από αυτήν τη δήλωση, ο Γιώργος την πλησιάζει και τη χαϊδεύει ερωτικά, ενώ εκείνη προσπαθεί ήρεμα να τον αποφύγει. Ακολουθεί διάλογος μεταξύ τους:

«Γ: Δεν μου λες τώρα, εσύ είσαι... κανονικά;»

«Σ: Τρανς, και δεν έχω χειρουργηθεί ακόμη. Γιατί σε χαλάει;»

«Γ: Εμένα;» και σπεύδει να την ξαναφιλήσει. Εδώ, διαφαίνεται μια λεκτική αμηχανία από τον τρόπο που εκφράζεται ο Γιώργος, και από την πλευρά της

Στρέλλας μια δυναμική αντιμετώπιση. Να σημειωθεί ότι η ελληνική κοινωνία δεν έχει αποτινάξει τις ομοφοβικές και τρανσφοβικές αντιλήψεις και η δήλωση μιας τέτοιας ταυτότητας θα μπορούσε να ενέχει κινδύνους για την ίδια. Παρόλα αυτά, η στάση του την καθησυχάζει και εκείνη ενδίδει στο φιλί.

Ακολουθεί η πρώτη ερωτική σκηνή της ταινίας, η οποία περιλαμβάνει κοντινά πλάνα στο πρόσωπο της Στρέλλας, που φαίνεται να μένει ακίνητη και ανέκφραστη στην αρχή, αλλά στην συνέχεια κλείνει τα μάτια της και χαλαρώνει. Το πλάνο γίνεται θολό και δείχνει τους δύο τους να επιδίδονται στην σεξουαλική πράξη. Η κάμερα επιστρέφει σε κοντινές λήψεις στο πρόσωπο της πρωταγωνίστριας.

Στην επόμενη σκηνή, εμφανίζεται σε κοντινό πλάνο ο κορμός ενός δένδρου, στον οποίο σκαρφαλώνει ένας σκίουρος. Το πλάνο μετατρέπεται σε γενικό, αποκαλύπτοντας ένα ανθισμένο τοπίο συνοδευόμενο από μια απαλή και μελωδική μουσική, το οποίο είναι σχεδιασμένο με την τεχνική του animation. Η σκηνή αυτή πρόκειται για μια ονειρική κατάσταση, η οποία διαταράσσει την ρεαλιστική ψευδαίσθηση που υπάρχει μέχρι εκείνη τη στιγμή στην ταινία. Ο Γιώργος ξυπνάει χαμογελαστός από αυτό το όνειρο και στρέφει το βλέμμα του στην Στρέλλα, η οποία κοιμάται. Η κάμερα, μέσω της οπτικής του Γιώργου, εστιάζει στην περιοχή των γεννητικών οργάνων της πρωταγωνίστριας, καλυμμένων από το εσώρουχο, και έπειτα εκείνος τη σκεπάζει. Αυτή η κίνηση μπορεί να ερμηνευτεί περισσότερο ως μια πράξη φροντίδας, παρά ως προσπάθεια να κρύψει το σώμα της. Ομοίως, το επόμενο πρωί η Στρέλλα παρακολουθεί τον Γιώργο ενώ κοιμάται, και σηκώνει το σεντόνι αποκαλύπτοντας στον φακό τα δικά του γυμνά γεννητικά όργανα. Όταν εκείνος ξυπνάει, συζητούν για το όνειρό του και η Στρέλλα του λέει ότι ο σκίουρος είναι εφιάλτης. Ανταλλάσσουν τηλέφωνα, και εκείνη αποχωρεί από το ξενοδοχείο.

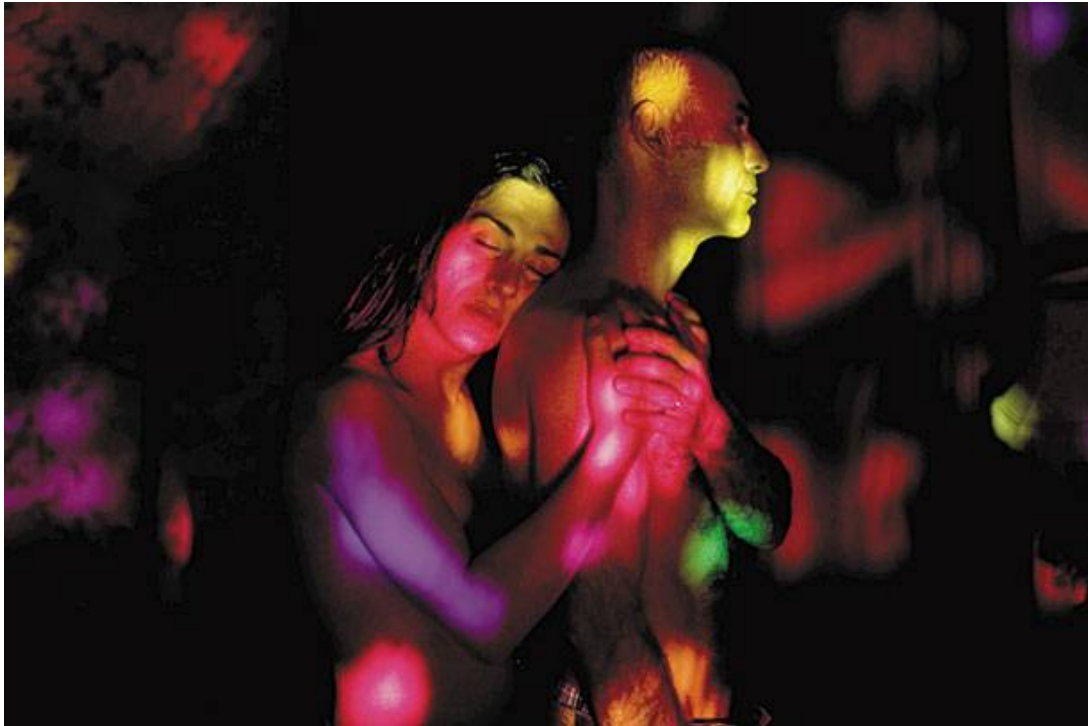
Στη συνέχεια, η πρωταγωνίστρια επιστρέφει στο νεοκλασικό σπίτι της, και βρίσκει τον κολλητό της φίλο, τον Άλεξ (Μίνως Θεοχάρης). Οι δύο τους συνομιλούν με καλιαρντά, που αποτελεί μία αργκό των ομοφυλοφίλων, και ενδιαφέρον προκαλεί η παρατήρηση που κάνει η Στρέλλα για την ακαταστασία που δημιούργησε ο φίλος της, μέσω της φράσης «*Άχρηστη γυναίκα, θες να βάλεις και φουστάνι*». Οι πιθανές ερμηνείες, σε αυτό το σημείο, μπορεί να είναι είτε η υποσυνείδητη αναπαραγωγή σεξιστικών στερεοτύπων, ακόμα και από ένα πρόσωπο που κινείται έξω από τα πλαίσια της ετεροκανονικότητας, είτε ένας τρόπος να κάνει ο σκηνοθέτης ένα

καυστικό και ειρωνικό σχόλιο πάνω σε αυτά τα στερεότυπα. Επιπλέον, στον ίδιο διάλογο η πρωταγωνίστρια δηλώνει «*Οικογένειες, η κατάρα των τρανς*», μια φράση η οποία μπορεί επίσης να εξηγηθεί ως σχόλιο για την τρανσφοβική ελληνική κοινωνία, όπου ακόμα και τα ίδια τα μέλη μιας οικογένειας δεν μπορούν να αποδεχτούν τη «διαφορετικότητα» ενός συγγενικού τους προσώπου. Παράλληλα, ο Γιώργος την ίδια στιγμή, καλεί τα τηλέφωνα της λίστας του ψάχνοντας τον Λεωνίδα. Μη καταλήγοντας σε κάποιο αποτέλεσμα, τηλεφωνεί στην Στρέλλα.

Στο επόμενο πλάνο, ο φιλικός χώρος μεταφέρεται στις «Κούκλες», ένα νυχτερινό μπαρ με ντραγκ σόου. Ακολουθούν πλάνα από το σόου, στα οποία συμμετέχουν οι πραγματικές drag queens του μαγαζιού, που είναι επίσης τρανς γυναίκες. Εκεί, ο Γιώργος παρακολουθεί την Στρέλλα στο καλλιτεχνικό της νούμερο, η οποία υποδύεται την Μαρία Κάλλας. Αργότερα, επιστρέφουν μαζί στο σπίτι της. Ο χώρος είναι διακοσμημένος με πολλά και χρωματιστά αντικείμενα και κυριαρχούν γυναικείες φιγούρες, όπως σε παιδικές κούκλες, σε αφίσες, σε πίνακες. Υπονοείται η δεύτερη ερωτική σκηνή της ταινίας, που οι δύο τους μεταφέρονται στην κρεβατοκάμαρα. Το επόμενο πρωί, η Στρέλλα του προτείνει να το φιλοξενήσει για κάποιες μέρες, και εκείνος αποδέχεται την πρότασή της.

Εκείνη επισκέπτεται τη Μαίρη, τη φίλη της (Μπέττυ Βακαλίδου), η οποία είναι πολύ άρρωστη. Οι δύο τους συζητούν για τα νέα της Στρέλλας και η Μαίρη τη συμβουλεύει να προσέχει. Λίγο αργότερα, ο Γιώργος βρίσκεται απέναντι από την είσοδο μιας πολυκατοικίας που υποτίθεται ότι μένει ο Λεωνίδας, ο γιος του. Ο Λεωνίδας επιστρέφει στο σπίτι και φανερώνεται ότι είναι αστυνομικός. Ο Γιώργος τον παρακολουθεί από μακριά και μετά αποχωρεί. Εισάγεται απαλή μουσική και το πλάνο μεταφέρεται στους δύο πρωταγωνιστές που κάθονται αγκαλιασμένοι και παρακολουθούν τη θέα της μεγαλούπολης να εκτείνεται στον ορίζοντα.

Οι δυο τους επιστρέφουν στο σπίτι και ακολουθεί η πιο χαρακτηριστική ερωτική σκηνή της ταινίας. Η Στρέλλα βγαίνει με την πετσέτα από το μπάνιο και ο Γιώργος της έχει φτιάξει ένα πολύχρωμο φωτιστικό, που ρομαντικοποιεί τον χώρο. Αποκαλύπτονται τα γυμνά του σώματα πλήρως, όντας πια απενεχοποιημένα και πλήρως αποδεκτά. Το ερωτικό παιχνίδι περιλαμβάνει πλέον τρυφερά συναισθήματα και αγάπη (βλ. Εικόνα 1.1).



(Εικόνα 1.1)¹²

Την επόμενη μέρα, ο Γιώργος αποχωρεί για το χωριό, ώστε να συναντήσει τον αγοραστή του σπιτιού του. Στη μεταξύ τους συζήτηση, ο δεύτερος τον ρωτάει για το γιο του, και εκείνος αποκρίνεται ότι έμαθε ότι έγινε αστυνομικός, αλλά δεν τον έχει συναντήσει ακόμα. Ο αγοραστής τον αμφισβητεί και αναπαράγει τις φήμες του χωριού *«Λένε ότι τον έχουν δει στη Συγγρού. (...) Λένε πως δεν είναι πια άνδρας. Ξέρεις τώρα πώς τους λένε, τραβεστί»*. Ο Γιώργος αποχωρεί έξαλλος από την καφετέρια. Όταν επιστρέφει στην Αθήνα, ξεκινάει να ρωτάει επίμονα την Στρέλλα λεπτομέρειες για το παρελθόν της, τα παιδικά της χρόνια και τον πατέρα της, και εκείνη ανταποκρίνεται ότι θα πρέπει να βρίσκεται στη φυλακή: *«Όταν ήμουν εννιά χρονών, σκότωσε τον θείο μου. (...) Αρχίσαμε και παίζαμε. Μην φανταστείς, παιδικές βλακείες, γδυθήκαμε και τριβόμασταν. Για κακή μου τύχη, μπαίνει μέσα ο πατέρας μου. (...) Στο τέλος, πιάνει ένα σίδερο και του λιώνει το κεφάλι. (...) Με άφησε και πήγε να παραδοθεί. (...) Δεν τον ξαναείδα ποτέ πια»*. Μετά από αυτό ο Γιώργος φεύγει από το σπίτι.

Η συζήτηση τους συνεχίζεται, όταν επιστρέφει στο σπίτι. Της αποκαλύπτει ότι είναι εκείνος ο πατέρας της και επικρατεί μεγάλη ένταση στην ατμόσφαιρα. Τότε,

¹² Πηγή εικόνας: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=85877>

τους διακόπτει η επίσκεψη του Άλεξ, ο οποίος μόλις έχασε τη μητέρα του και είναι σε κακή ψυχολογική κατάσταση, εντείνοντας το ήδη υπάρχον δράμα. Ζητάει από τη Στρέλλα να δανειστεί μια τσάντα, την οποία ο Γιώργος αναγνωρίζει από την ημέρα της αποφυλάκισής του. Μετά από λίγο, που είναι μόνο οι δύο τους επικρατεί ησυχία και ξαφνικά ο Γιώργος αρχίζει να γίνεται βίαιος: «Ξέρεις τι έκανες;». Η Στρέλλα προσπαθεί να απολογηθεί και να εξηγήσει την πρόθεσή της, ενώ παράλληλα προβάλλονται εναλλάξ πλάνα του παροντικού χρόνου και επαναληπτικά πλάνα από σκηνές της αλληλεπίδρασής τους. Η ένταση κορυφώνεται:

«Σ: (...) την πάτησα, αφέθηκα. Είναι, βλέπεις, που είμαι και εγώ έτσι, που κάνω αυτήν τη ζωή. Και για μένα ήσουν ένας άνδρας ξένος και μου άρεσες.»

«Γ: Και έπρεπε να με γαμήσεις;»

«Σ: Το ένα έφερε το άλλο. Σε ήθελα, όπως με ήθελες και εσύ.»

«Γ: Μα, είμαι πατέρας σου! (...) Το ήξερες όμως εσύ.»

«Σ: Ναι, αλλά δεν το αισθανόμουν. Κοίταξέ με! Μοιάζω εγώ με τον Λεωνίδα;»

«Γ: (...) Είσαι άρρωστη.»

«Σ: Όχι. Δεν ήθελα να σε χάσω. Ούτε τώρα θέλω. Μην φύγεις, σε παρακαλώ.»

Στο επόμενο πλάνο, γίνεται μεταφορά για δεύτερη φορά σε μια ονειρική κατάσταση, τώρα, όμως, το τοπίο είναι άγριο, η μουσική είναι έντονη, ο φωτισμός είναι βαθύς κόκκινος και ο σκίουρος φαίνεται να κατασπαράζει κάτι καλυμμένος με αίματα. Ξαφνικά, σαν να αποσπάται η προσοχή του από την κάμερα – βλέμμα Γιώργου, και γυρίζει απειλητικά προς τα εκεί βγάζοντας μια κραυγή. Ο Γιώργος ξυπνάει αναστατωμένος.

Στη συνέχεια, η δράση μεταφέρεται στο σπίτι της Μαίρης, όπου συνομιλούν με την Στρέλλα για όλα όσα έγιναν:

«Μ: Τώρα πια μπορώ να πεθάνω ήσυχη. Τα είδα όλα. (...) Τι θες να γίνει μωρή ανισόρροπη; Να ζήσετε μαζί ευτυχισμένοι; Πού, πώς, σαν τι; Σαν γκόμενοι; Σαν πατέρας-κόρη; (...) Είναι ύβρις, κούκλα μου, που λέγαν και οι αρχαίους, η Σοφοκλής, η Ευριπίδης.»

«Σ: Ποιες είναι αυτές, τρανς;»

«Μ: (...) Είναι ταμπού. Μόλις τα έφτιαξα με τον πατέρα μου και περνάμε πολύ καλά, κάποια στιγμή θα πάμε για γάμο, θα κάνουμε και κανά παιδί. Πάλι καλά που είσαι τρανς. Αυτά τα πράγματα δεν γίνονται και σίγουρα δεν μένουν έτσι.»

«Σ: Αφού αγαπιόμαστε.»

«Μ: Μα, σαν τι θα αγαπιόσαστε;»

«Σ: Έχει σημασία;»

«Μ: Εσύ τι λες; (...) Τι να πω, μακάρι να βρείτε έναν τρόπο. Αν αγαπιόσαστε, έτσι όπως λες, αυτό έχει σημασία. Θα είναι, βέβαια, κάτι καινούριο. Πάντως, είσαι εντελώς τρελή! Αλλαζαν οι καιροί...»

Έπειτα, όταν βρίσκονται και οι δύο στο σπίτι της Στρέλλας, η ατμόσφαιρα είναι αρκετά φορτισμένη. Ο Γιώργος εκφράζει πρώτη φορά αντίρρηση για το επάγγελμα της και διακατέχεται από εκνευρισμό, ο οποίος, όμως, πηγάζει από την γενικότερη κατάσταση μεταξύ τους. Η συζήτηση δεν αργεί να πάρει βίαιη τροπή και αρχίζουν να λογομαχούν έντονα, με αποτέλεσμα μετά από λίγο να αρχίσει να την χτυπάει. Εκείνη του φωνάζει ότι «Είναι λίγο αργά για να έχω γκόμενο – πατέρα να με ελέγχει» και εκείνος τότε φεύγει. Η τελευταία της αυτή φράση αποτυπώνει όλο το κλίμα του καβγά, στον οποίο τα όρια, για το αν ήταν ερωτικός ή μεταξύ πατέρα – κόρης, ήταν πολύ ρευστά.

Παρακάτω, οι σκηνές εναλλάσσονται σε έναν διαφορετικό χρόνο. Από την μια πλευρά βρίσκεται η Στρέλλα, η οποία μαθαίνει ότι πέθανε η Μαίρη και πηγαίνει στην κηδεία της. Μετά από εκεί, η κάμερα την παρακολουθεί να βρίσκεται στις ράγες των τρένων καθισμένη και να κλαίει γοερά. Η απώλεια είναι διπλή, έχασε τη φίλη της και ξαναέχασε τον Γιώργο. Από την άλλη πλευρά βρίσκεται ο Γιώργος, ο οποίος έχει επιστρέψει στο χωριό και έχει επισκεφτεί το παλιό του σπίτι. Εκεί αποκοιμείται, και εμφανίζεται το τρίτο όνειρο, στο οποίο το τοπίο είναι βροχερό με δυνατή καταιγίδα, έχει κεραυνούς και ο σκίουρος είναι απών. Ξυπνάει μέσα στο σκοτάδι και αρχίζει να σπάει τα πράγματα του σπιτιού και να βρίζει. Αφού ηρεμεί λίγο, ανεβαίνει στο πατάρι και βρίσκει ένα κουτί με παλιές οικογενειακές φωτογραφίες και ένα παιδικό του παιχνίδι, το View-Master. Το ψηλαφίζει και κοιτάζει τις καρτέλες που έχει, ανακαλύπτοντας ότι αναπαριστούν την ιστορία ενός σκίουρου στο δάσος, το οποίο τον βοηθάει να ανακαλέσει τα δικά του τραυματικά παιδικά χρόνια.

Οι μέρες περνούν, η Αθήνα είναι πλέον στολισμένη με τα χριστουγεννιάτικα φώτα. Η Στρέλλα είναι κακοδιάθετη και στολίζει το σπίτι με τον Άλεξ και τη μικρή

του αδερφής. Κάποια στιγμή προσέχει τυχαία από το παράθυρο, ότι ο Γιώργος στέκεται απ' έξω και την παρακολουθεί αλλά μέχρι να ξαναγυρίσει το βλέμμα της, εκείνος έχει εξαφανιστεί. Συμπληρωματικά, ακολουθούν κάποιες σκηνές που τον δείχνουν τη μια φορά να πηγαίνει στο σπίτι όταν εκείνη λείπει και να της αφήνει φαγητό στο ψυγείο, και την άλλη φορά, να κάθεται κάτω από το σπίτι ενώ εκείνη κοιμάται.

Κάποια μέρα, χτυπάει το τηλέφωνο της Στρέλλας και κανονίζει ραντεβού με έναν πελάτη σε ακριβό ξενοδοχείο της πόλης. Όταν φτάνει εκεί, ανακαλύπτει πως την είχε καλέσει ο Γιώργος:

«Σ: Έπρεπε να έχει γίνει όλο αυτό το θέατρο;»

«Γ: Είναι οικογενειακό μας φαίνεται. (...) Η Αθήνα... σκέφτηκα να φύγω, αλλά...»

«Σ: Πού θα έβρισκες χειρότερα;»

«Γ: Ακριβώς.»

Ο διάλογος αυτός, ίσως είναι ένα σχόλιο του ίδιου του σκηνοθέτη για την αστική ζωή, την Αθήνα ή και την Ελλάδα γενικότερα, διότι εκφράζει μια ευρύτερη απογοήτευση που επικρατεί από τους πολίτες για την ισχύουσα κοινωνικο-πολιτική κατάσταση, αλλά ταυτόχρονα και μια βαθειά αγάπη για αυτό το μέρος. Ο διάλογος συνεχίζεται:

«Σ: (...) Πέρα από τρελή, είμαι και ηλίθια. Πήγα να συνδέσω δύο καλώδια χωρίς να κατεβάσω την ασφάλεια.»

«Γ: Και τα κατάφερες.»

«Σ: Ναι, να γίνουν και οι δύο κάρβουνα.»

Σε αυτό το σημείο, ίσως η συζήτηση να μην αφορά την κυριολεκτική σημασία ενός γεγονότος, αλλά να αποτελεί μια μεταφορά της σχέσης αυτών των δύο. Ότι, δηλαδή, η Στρέλλα προσπάθησε να φέρει κοντά δύο ανθρώπους χωρίς να υπολογίσει το ρίσκο επικινδυνότητας και χωρίς να λάβει τις κατάλληλες προφυλάξεις. Έτσι, κατάφερε να «καούν» και οι δύο από αυτήν την αλληλεπίδραση.

«Γ: Να σου πω. Τελικά, νομίζω πως είμαι πολύ τυχερός άνθρωπος.»

«Σ: Τι, που έχεις ένα τέτοιο παιδί;»

«Γ: Ναι. Με έκανες να σε αγαπήσω με όλους τους τρόπους που ένας πατέρας θα μπορούσε να αγαπήσει το παιδί του. Δεν θέλω να σε χάσω, Στρέλλα.»

«Σ: Ούτε εγώ θέλω να σε χάσω, αλλά δεν ξέρω πια πώς. Και αν μπορώ.»

«Γ: Ξέρεις κάτι; Όλα αυτά τα χρόνια στη φυλακή και τα άλλα πριν, όταν ήσουν παιδί, και αυτά που θα έρθουν, τελικά δεν είναι παρά μια στιγμή.»

Η συζήτησή τους τελειώνει με σιωπή, αλλά υπονοείται κάποια μορφή συμφιλίωσης. Η Στρέλλα φεύγει και περπατάει μόνη της στην εορταστικά διακοσμημένη Αθήνα, συνοδευόμενη από τη «Tosca» της Μαρίας Κάλλας. Η κάμερα την ακολουθεί και κάνει κοντινά πλάνα στο πρόσωπό της, τη στιγμή που η ίδια κλαίει. Το κλάμα αυτό περιλαμβάνει ανακούφιση αλλά και τον πόνο ενός ανθρώπου που έζησε μια δύσκολη ζωή, αλλά που προσπαθεί να ανταπεξέλθει πάραυτα. Καθώς το πλάνο μετατρέπεται σε μαύρο σταδιακά, η πρωταγωνίστρια απομακρύνεται.

Παρόλο, που η παραπάνω σκηνή δείχνει να είναι το τέλος της ταινίας, ο σκηνοθέτης επιλέγει να προσθέσει άλλη μία σκηνή, η οποία λειτουργεί λυτρωτικά. Είναι το βράδυ της Πρωτοχρονιάς και στο σπίτι της Στρέλλας γίνεται ρεβεγιόν. Η Στρέλλα και ο Άλεξ ετοιμάζουν την γαλοπούλα, καθώς ο Γιώργος με τη μικρή αδελφή του Άλεξ προσθέτουν τις τελευταίες λεπτομέρειες στον ήδη υπερβολικό στολισμό του σπιτιού, υπό τους ήχους λαϊκών τραγουδιών. Μετά από λίγο, καταφθάνει ο πρώην συγκρατούμενος του Γιώργου, μαζί με τον Ουκρανό φίλο του, τον Γιούρι, τον οποίο κατευθείαν πλησιάζουν η Στρέλλα και ο Άλεξ. Ακολουθεί μια τυπική εορταστική Πρωτοχρονιά στο σπίτι, πίνοντας τρώγοντας και χορεύοντας σαν οικογένεια. Στο τελευταίο πλάνο, ο Γιώργος ανοίγει το παράθυρο για να κοιτάξει έξω την πόλη. Τότε, η κάμερα απομακρύνεται, εισάγεται ροκ μουσική και αποκαλύπτεται ένα στολισμένο με φωτάκια κλαδί, στο οποίο κάθεται ο σκίουρος, οδηγώντας στο τέλος της ταινίας.

Η Στρέλλα είναι μια ταινία που επαναδιαπραγματεύεται μέσω του χιούμορ αλλά και του δράματος ζητήματα, όπως είναι το φύλο και οι εκφράσεις του, η σεξουαλική επιθυμία, το queerness, η ελληνικότητα και, φυσικά, η οικογένεια.

Αρχικά, η επιλογή της Μίνας Ορφανού στο ρόλο της πρωταγωνίστριας, αποτελεί το πρώτο χαρακτηριστικό της ταινίας που συνηγορεί στον queer χαρακτηρισμό της. Ο Κούτρας επιλέγει μια πρωτοεμφανιζόμενη ηθοποιό και,

ταυτόχρονα, τρανς γυναίκα για το ρόλο της Στρέλλας. Θα μπορούσε να θεωρηθεί δεδομένη μια τέτοια επιλογή για την υπόδηση ενός τρανς χαρακτήρα, παρόλα αυτά υπάρχουν παραδείγματα που αντίστοιχοι ρόλοι έχουν παιχτεί από cis πρόσωπα, όπως στην περίπτωση της ταινίας «Transamerica» (2005).

Η Στρέλλα είναι, λοιπόν, μια τρανς γυναίκα και μια σεξουαλική εργάτρια. Η ιστορία της περιλαμβάνει πολλές δυσκολίες και πόνο, αφού έχασε σε πολύ νεαρή ηλικία τη μητέρα της, όταν ήταν δεκατριών χρονών ο πατέρας της μπήκε στη φυλακή, και επιπλέον, ήταν ένα «διαφορετικό» παιδί για τις προσδοκίες ενός μικρού παραδοσιακού χωριού της ελληνικής επαρχίας, με αποτέλεσμα να αναγκαστεί στην εφηβεία να μετακομίσει στην πρωτεύουσα για να ζήσει ελεύθερη. Εκεί, γνώρισε τη μητρική φιγούρα της Μαίρης, η οποία είναι επίσης τρανς γυναίκα. Η επιλογή του επαγγέλματος της από τον σκηνοθέτη, πιθανώς να μην είναι τυχαία, αφού στην Ελλάδα οι τρανσφοβικές αντιλήψεις είναι βαθειά ριζωμένες, με αποτέλεσμα η σεξουαλική εργασία να αποτελεί κάποιες φορές μονόδρομο για τα τρανς άτομα. Αυτό ενισχύεται ακόμα περισσότερο από το γεγονός, ότι τη χρονιά παραγωγής της ταινίας δεν είχε θεσπιστεί ακόμα η νομική αναγνώριση της ταυτότητας φύλου¹³, που επιβεβαιώνεται μέσα στην ταινία, στη σκηνή που η Στρέλλα κοιτάζει την ταυτότητα της, και τα αναγραφόμενα στοιχεία είναι τα ανδρικά. Σύμφωνα με τον Ψαρά, στο πρόσωπο της Στρέλλας καθρεφτίζεται το τραυματικό παρελθόν της ίδιας, καθώς και κάθε τρανς σώματος, το οποίο χρειάζεται να καλυφθεί και να προσπεραστεί, προκειμένου να επέλθει ένα καλύτερο μέλλον. Ταυτόχρονα, εντοπίζεται μια ειρωνεία και ένας αυτοσαρκασμός, που εκδηλώνονται τόσο μέσω του χαρακτήρα, όσο και μέσω της εμφάνισης (2016).

Παράλληλα, το queer στοιχείο ενισχύεται από τους δύο φιλικούς χώρους, που περιστρέφεται κυρίως η ζωή της πρωταγωνίστριας. Ο ένας είναι το σπίτι της, μια νεοκλασική κατοικία δίπλα από τις ράγες του τρένου, που παλαιότερα λειτουργούσε ως οίκος ανοχής, αλλά πλέον έχει μετατραπεί στο χώρο που θα στεγάσει τη νέα της οικογένεια. Το σπίτι έχει έντονη camp αισθητική, πολλά και πολύχρωμα αντικείμενα, γυναικείες φιγούρες και απεικονίσεις της γκέι κουλτούρας. Ο άλλος χώρος είναι το μπαρ «Κούκλες», όπου εργάζεται η Στρέλλα, υποδύομενη την Μαρία Κάλλας. Οι «Κούκλες» είναι ένα υπαρκτό μαγαζί, στο οποίο πραγματοποιούνται ντραγκ σόου και

¹³ Το σχετικό νομοσχέδιο ψηφίστηκε το 2017.

το οποίο λειτουργεί ήδη από τη δεκαετία του 1990. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του είναι ότι εκεί εργάζονται τρανς γυναίκες, σε αντίθεση με αντίστοιχα μαγαζιά του εξωτερικού, που τα σόου γίνονται κυρίως από άνδρες που υποδύονται ντραγκ ρόλους. Εδώ, ο σκηνοθέτης επέλεξε να συμπεριλάβει κάποια από τα μέλη που εργάζονται πραγματικά στο μαγαζί, ενισχύοντας έτσι στην αφήγηση της ταινίας την παρουσία και προβολή ενός μέρους της ελληνικής τρανς κοινότητας. Έτσι, λοιπόν, οι «Κούκλες» λειτουργούν ως ένα ασφαλές χώρο διαφυγής των queer υποκειμένων, όπου μπορούν προσωρινά να ενσαρκωθούν οι επιθυμητές ταυτότητες μπροστά σε ένα κοινό αποδοχής.

Επιπλέον, αναφορικά με το ντραγκ σόου, όπως έχει προαναφερθεί, αποτελεί μια μορφή επιτελεστικότητας του φύλου. Υπό αυτή την έννοια, η πρακτική σωματοποίησης της κανονικότητας υπηρετεί μια ανατρεπτική λειτουργία στο βαθμό που αναπαριστά τις μιμικές εκφράσεις των φυσικοποιημένων ετεροφυλόφιλων ιδεωδών και τα παρωδεί. Έτσι, μια queer ιδιοποίηση της επιτελεστικότητας είναι δυνατό να εκθέσει την εξουσιαστική δέσμευση στην ετεροφυλοφιλοποίηση και ταυτόχρονα ως ένα βαθμό να την απαλλοτριώσει (Butler, 2008).

Το σημαντικότερο, όμως, στοιχείο που συνηγορεί στο να χαρακτηριστεί η Στρέλλα χαρακτηριστικό δείγμα ταινίας του queer κινηματογραφικού ρεύματος, αποτελεί η ωμή παρέκκλιση και η άμεση αμφισβήτηση των παραδοσιακών έμφυλων ρόλων. Αντιστεκόμενη στις φοβικές αναπαραστάσεις της έμφυλης και σεξουαλικής διαφοράς, η «Στρέλλα» επαναπροσδιορίζει αυτόν το χώρο, επιτρέποντας στα queer υποκείμενα να ζήσουν τη ζωή που επιθυμούν, ακόμα και αν έρχονται σε κόντρα με τις εγκαθιδρυμένες ηθικές αφηγήσεις της ελληνικότητας. Έτσι, δεν πρόκειται απλά για τη φιλική αναπαράσταση μιας τρανς σεξουαλικής εργάτριας που δημιουργεί ερωτικό δεσμό με έναν άνδρα, στοιχεία, τα όποια, είτε μεμονωμένα είτε σε συνδυασμό, αποτελούν ταμπού για την ελληνική κοινωνία. Ακόμα περισσότερο πρόκειται για την επαναστατική κίνηση να αποδομήσει την έννοια της παραδοσιακής και πατριαρχικής ελληνικής οικογένειας, στην οποία συμπεριλαμβάνεται ο πατέρας-εραστής, η τρανς-μητέρα Μαίρη και τα ΛΟΑΤΚΙ «αδέρφια» της.

Συγκεκριμένα, όσον αφορά τον πατέρα-εραστή ανακαλείται το ταμπού της αιμομιξίας. Σύμφωνα με τον Foucault, υπάρχει ένας παραγωγικός νόμος, του οποίου η λειτουργία γίνεται κατανοητή μέσω της κατασκευής ενός αφηγηματικού

απολογισμού της γενεαλογίας του. Αυτή η κατασκευή συγκαλύπτει τη σχέση νόμου – εξουσίας. Έτσι, σε αυτήν την περίπτωση, το ταμπού της αιμομιξίας, αν νοηθεί ως παραγωγικό, διακρίνεται ανάμεσα σε πρωτογενείς και δευτερογενείς προδιαθέσεις, οι οποίες περιγράφουν και αναπαράγουν τη διάκριση μεταξύ της νόμιμης ετεροφυλοφιλίας και της μη νόμιμης ομοφυλοφιλίας. Για την Rubin, η πολιτισμική βάση αυτής της απαγόρευσης είναι η επιδίωξη της αναπαραγωγής, και το αποτέλεσμα της είναι η σεξουαλική επιλογή να χωρίζεται σε επιτρεπόμενους και απαγορευμένους σεξουαλικούς συντρόφους, καθώς και να αποκλείεται η ομοφυλοφιλία. Κατά αυτόν τον τρόπο, το ταμπού της αιμομιξίας, εκφράζεται μέσω του Οιδιπόδειου συμπλέγματος, καταλήγοντας σε μια έμφυλη ταύτιση και μια ετεροφυλοφιλική διάθεση (Butler, 2009). Επομένως, στην προκειμένη περίπτωση, η Στρέλλα δεν αντιστρέφει απλώς το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα, αλλά το ανατρέπει ολοκληρωτικά, ως γιος που επαναπροσδιορίζεται ως τρανς, και συνάπτει ερωτικές σχέσεις με τον πατέρα, δημιουργώντας μια queer οικογένεια.

Xenia

Το «Xenia» είναι μια δραματική ταινία, η οποία διαγωνίστηκε στο τμήμα «Un Certain Regard» στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου των Καννών, όπου και πραγματοποίησε την επίσημη πρεμιέρα του στις 19 Μαΐου του 2014. Η φεστιβαλική του πορεία συνεχίστηκε με επιτυχία σε δεκάδες φεστιβάλ στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, όπου δέχτηκε πολλές υποψηφιότητες για βραβεία. Σύμφωνα με τον Κυριακό (2016), στην ταινία αναγνωρίζονται γνώριμα θεματικά και αφηγηματικά στοιχεία, «όπως η μνήμη της Μητέρας, η αναζήτηση του Πατέρα, η αδελφική αγάπη στο μεταίχμιο φιλίας και έρωτα, η μετασχηματιζόμενη «πατρίδα» της «εποχής της κρίσης», τα ζητήματα ταυτότητας και τα στοιχεία της ποπ κουλτούρας, οι εναλλακτικοί κόσμοι» (σ.268).

Η ταινία αρχίζει στο απόλυτο σκοτάδι. Από το βάθος αναγνωρίζονται κάποιοι σεξουαλικοί ήχοι, και στην οθόνη εμφανίζεται ένα λευκό κουνέλι που τρέχει προς το μέρος της κάμερας. Στο επόμενο πλάνο, εμφανίζεται ο Ντάνι (Κώστας Νικούλι), έχοντας ένα γλειφιτζούρι στο στόμα, κατά τη διάρκεια της ερωτικής του περιπέτειας

με έναν άνδρα μεγαλύτερης ηλικίας. Η προσοχή του αποσπάται από το κουνέλι, το οποίο βγαίνει μέσα από μια βαλίτσα και αρχίζει να περιπλανιέται στο χώρο. Έτσι, προς απογοήτευση του ερωτικού του παρτενέρ διακόπτουν τη διαδικασία. Συζητούν, μήπως κανονίσουν να συναντηθούν αργότερα, αλλά ο Ντάνι ξεκαθαρίζει ότι δεν γίνεται, διότι θα φύγει το ίδιο βράδυ για την Αθήνα για «κάτι δουλειές». Μάλιστα, ζητάει από τον άνδρα, να του δώσει «κάτι παραπάνω» από λεφτά για το ταξίδι του. Εκείνος, στη συνέχεια, με την ιδιότητα του γιατρού, τον ρωτάει εάν εξακολουθεί να έχει παραισθήσεις και ο Ντάνι τον διαβεβαιώνει, ότι σταμάτησαν. Οι δύο άνδρες αγκαλιάζονται και αποχαιρετίζονται.

Στο επόμενο πλάνο, ο Ντάνι κατευθύνεται προς το λιμάνι της πόλης, όπου και επιβιβάζεται στο πλοίο. Η κάμερα τον ακολουθεί, και κάποια στιγμή τον δείχνει να βάζει μέσα από τη μπλούζα του ένα κλεμμένο σνακ από το κυλικείο. Στη συνέχεια, τον ακολουθεί στο κατάστρωμα, όπου με τη συντροφιά της μουσικής περιμένει να ολοκληρωθεί το ταξίδι του. Ξαφνικά, βλέπει από μακριά στη θάλασσα ένα κρουαζιερόπλοιο, που στο κατάστρωμά του πραγματοποιείται μια ζωντανή συναυλία από την αγαπημένη του καλλιτέχνη Πάτι Πράβο. Εκείνη στρέφεται προς το μέρος του, τον παροτρύνει να φορέσει τη ζακέτα του και συνεχίζει το τραγούδι, καθώς το πλοίο απομακρύνεται στο βάθος. Ο Ντάνι, θλιμμένος, συνεχίζει να την κοιτάζει, ώσπου το πλάνο γίνεται μαύρο.

Στην επόμενη σκηνή, ο πρωταγωνιστής βρίσκεται στον Πειραιά. Αργότερα, επισκέπτεται ένα χώρο εστίασης, όπου εργάζεται ο Οδυσσέας (Νίκος Γκέλια) και παραγγέλνει φαγητό. Εκείνος δείχνει φανερό εκνευρισμό με την άφιξη του Ντάνι και του λέει «*Να πας πίσω στη μάνα σου, που σε ανέχεται κιόλας*», αλλά ο Ντάνι του αποκαλύπτει ότι εκείνη πέθανε πριν δέκα ημέρες από τη μίξη αλκοόλ με χάπια. Ο Οδυσσέας, φανερά σοκαρισμένος από τα νέα, φεύγει από τη δουλειά, για να μπορέσουν να συζητήσουν. Καθώς περπατούν στο δρόμο, ακούγεται η φωνή ενός άνδρα εκτός πλάνου να λέει «*Τι το κάναμε εδώ, Bollywood; Πες μου ρε, είσαι στην Ελλάδα και δεν μιλάς ελληνικά;*» και τότε, στο πλάνο αποκαλύπτεται ότι εκείνος παρενοχλεί λεκτικά κάποια παιδιά, πιθανώς μετανάστες. Ο Οδυσσέας συμβουλεύει τον Ντάνι να μην κοιτάζει προς τα εκεί και όταν εκείνος εκφράζει λεκτικά το θυμό του, τον παροτρύνει να σωπάσει:

«*N: Σιγά μην φοβηθώ, ρε μαλάκα, τις φασιστόλογκρες.*»

«Ο: Όταν είναι πάνω από ένας, ναι. Το βουλώνεις και την κάνεις, ακούς; Εδώ είναι Αθήνα.»

«Ν: Ναι, καλά. Γιατί στην Κρήτη είναι αλλιώς, ε; Αφού, έτσι και αλλιώς, δεν φαινόμαστε Αλβανοί, μωρέ.»

«Ο: Ναι, αλλά εσύ φαίνεσαι πούστης, και αυτό παίζει να είναι και χειρότερο. Και Αλβανοί δεν είναι ανάγκη να φαινόμαστε. Είμαστε, ακούς;»

«Ν: Μισοί.»

«Ο: Καλά, Αλβάνος είσαι Ντάνι. Και Αλβανός και πούστης.»

«Ν: Και βουνό και θάλασσα.»

Ο παραπάνω διάλογος συνοψίζει δύο βασικές μορφές διακρίσεων, που υφίστανται ακόμα στην ελληνική κοινωνία, η ομοφοβία και ο ρατσισμός. Μάλιστα, σύμφωνα με τον Οδυσσέα, η κατάσταση γίνεται ακόμα πιο επικίνδυνη, όταν συνδυάζονται αυτές οι δύο ταυτότητες, του μετανάστη και του ομοφυλόφιλου. Οι δύο συνεχίζουν τη διαδρομή τους, ενώ ο Οδυσσέας του ζητάει να προσέχει μην τον κάνει ρεζίλι στους συγκατοίκους του, και εκείνος αποκρίνεται «Ναι, μπαμπά».

Αργότερα, η κάμερα παρακολουθεί τον Οδυσσέα, που βρίσκεται στο μπάνιο και κλαίει, μάλλον για την απώλεια της μητέρας, κοιτώντας το είδωλο του στον καθρέφτη. Δεν επιτρέπει στο συναίσθημα να τον κατακλύσει και κατευθείαν πλένει το πρόσωπο του για να συνέλθει. Ο Ντάνι τον φωνάζει για να φάνε, ενώ παρακολουθεί μια εκπομπή στην τηλεόραση, που αναζητάει «το επόμενο αστέρι που θα μαγέψει την Ελλάδα». Τότε, ο Ντάνι φωνάζει «Ο αδερφός μου, ρε αρχίδια, ο αδερφός μου! Ο Όντι (Οδυσσέας) άμα πήγαινε, θα τους ξέσκιζε όλους». Ο συγκατοίκος, επίσης Αλβανός, ανταποκρίνεται «Άντε να γίνεις Greek Star, μπας και ρίξεις και την Ελληνίδα γκόμενα στη δουλειά εσύ». Ο Οδυσσέας τότε ξεσπάει στον Ντάνι, κρίνοντας ως απρεπή τη συμπεριφορά του, μόλις έχει χάσει τη μητέρα του, και εκείνος του απαντάει «Αυτό ήταν το όνειρο της μαμάς, να μπω σε ένα talent show. Αυτό σου έλεγε κάθε φορά στο τηλέφωνο». Τότε, εξηγεί στον συγκατοίκο, ότι η μητέρα τους ήταν τραγουδίστρια και ότι από αυτήν πήρε το ταλέντο ο Οδυσσέας.

Μετά από λίγο, οι δύο πρωταγωνιστές ανεβαίνουν στην ταράτσα του σπιτιού για να συζητήσουν ανενόχλητοι:

«Ο: Πέθανε η μάνα σου, το καταλαβαίνεις; Αναίσθητε.»

«Ν: Εγώ, αναίσθητος; Εσύ που έφυγες και την παράτησες, δηλαδή, τι είσαι;»

«Ο: Ποιος την παράτησε, ρε μαλάκα; Αυτή με έστειλε στο θείο της, όταν ήμουν δεκατεσσάρων χρονών, θυμάσαι;»

«Ν: Για ένα καλοκαίρι σε έστειλε, θυμάσαι; Και εσύ δεν γύρισες ποτέ.»

«Ο: Γιατί να γυρίσω; Για να την βάζω τύφλα κάθε βράδυ στο κρεβάτι και να της κάνω τη νοσοκόμα; Ή για να τρώω στη μάπα τον κάθε μαλάκα γκόμενο;»

«Ν: Για να μην τα κάνω όλα εγώ! Για να με βοηθήσεις! Για να μην είμαι μόνος μου!»

Η ένταση αυξάνεται μεταξύ τους και ο Ντάνι συγκρατεί τα δάκρυά του, αλλά σύντομα ηρεμούν και οι δύο. Μετά από λίγο, ο Οδυσσέας αποκαλύπτει στον αδερφό του, ότι εξαιτίας της αμέλειας της μητέρας τους, σε δύο μέρες θα είναι απελάσιμος από τη χώρα, έχει βρει, όμως, μια δικηγόρο από το Δίκτυο Μεταναστών, η οποία μπορεί να τον βοηθήσει με τα χαρτιά του. Και ο Ντάνι, τότε, μοιράζεται ένα σημαντικό νέο: λίγο πριν πεθάνει η μητέρα τους, έμαθε πως ο βιολογικός τους πατέρας (χαρακτηρίζεται ως «Ακατανόμαστος») ζει στη Θεσσαλονίκη, έχει ξαναπαντρευτεί, έχει αλλάξει όνομα και έχει αποκτήσει χρήματα. Το σχέδιο ήταν να τον βρουν, ώστε να τους αναγνωρίσει και έτσι, να μπορέσουν να πάρουν την ιθαγένεια και λεφτά. Ο Οδυσσέας διαφωνεί, και τον ενημερώνει ότι θα κοιμηθούν στην ταράτσα. Ενώ εκείνος κοιμάται, ο Ντάνι φεύγει για να επισκεφτεί ένα νυχτερινό κέντρο, που είχε σημειωμένο στην απζέντα του.

Εκεί, βρίσκει τον ιδιοκτήτη, ο οποίος μπορεί να τον βοηθήσει να εντοπίσει τον Τάσο (Άγγελος Παπαδημητρίου), τον πρώην σύντροφο της μητέρας του και γνωστό του πατέρα του. Οι θαμώνες του μαγαζιού είναι μόνο άνδρες, και ένας εξ αυτών, ο Μουστάφα, μετανάστης και ο ίδιος, πλησιάζει τον πρωταγωνιστή για να γνωριστούν. Οι δύο τους αποχωρούν από το μπαρ και περιπλανιόνται στην νυχτερινή Αθήνα. Κάποιο στιγμή, ενώ κάθονται σε ένα πάρκο, παρατηρείται ένταση στο δρόμο και αρχίζουν να τρέχουν. Εμφανίζονται μέλη της Χρυσής Αυγής με κράνη και σημαίες πάνω σε μηχανές, φωνάζοντας συνθήματα, και επιτίθενται σε όποιον βρουν. Από το βάθος, ακούγονται οι σειρήνες των περιπολικών που πλησιάζουν και τελικά ένας αστυνομικός συλλαμβάνει τον Ντάνι.

Ο πρωταγωνιστής, ξαφνικά, βρίσκεται σε κατάσταση ονείρου ή παραίσθησης, όπου έχει συρρικνωθεί σε μέγεθος και βρίσκεται μέσα στη βαλίτσα του, με όλα τα αντικείμενα να είναι τεράστια γύρω του. Ταυτόχρονα, είναι ο ίδιος σε πραγματικό μέγεθος και ανοίγει τη βαλίτσα, ανταλλάσσοντας βλέμματα με τον σμικρυνμένο εαυτό

του. Σύντομα, επανέρχεται στην πραγματικότητα από τη φωνή του αστυνομικού, για να συναντήσει μια δικηγόρο. Εκείνη απαιτεί από τους αστυνομικούς να του βγάλουν τις χειροπέδες, επειδή είναι ανήλικος, και να τον αφήσουν ελεύθερο. Έξω από κτίριο, τον περιμένει ο Οδυσσέας, δίπλα από μια μεγάλη ουρά συγκεντρωμένων μεταναστών. Η δικηγόρος τους ενημερώνει, ότι θα τον στείλουν για λίγες μέρες σε έναν ξενώνα, αλλά ο Ντάνι πανικόβλητος παρακαλάει τον αδερφό του να βρουν τον πατέρα τους για να λυθούν όλα. Τελικά, οι αστυνομικοί τον βάζουν στο περιπολικό και αποχωρούν. Μια μέρα, επιστρέφοντας ο Οδυσσέας σπίτι, βρίσκει στο κρεβάτι τον Ντάνι να κοιμάται. Απευθείας τον ξυπνάει, και εκείνος τον πληροφορεί ότι το έσκασε από τον ξενώνα. Εκείνος ταραγμένος, του ανακοινώνει ότι φεύγουν.

Στο επόμενο πλάνο, ο Ντάνι παίζει με τον κουνέλι του σε ένα πάρκο και αποκοιμείται στο γρασίδι. Ο φιλικός χώρος μεταφέρεται στο όνειρό του, όπου τώρα είναι σμικρυνμένος και ξαπλωμένος σε εμβρυακή στάση πάνω σε ένα γυμνό ανδρικό στήθος. Η φωνή του αδερφού του τον ξυπνάει. Οι δύο τους βρίσκονται πάνω στην εθνική οδό με κατεύθυνση τη Λάρισα και το μαγαζί του Τάσου. Όταν πια έχει νυχτώσει, φτάνουν στον προορισμό τους και τον συναντούν. Ο Τάσος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί camp, καθώς και το μαγαζί του, το επαρχιακό μπουζουξίδικο «Paradiso», χάριν της αισθητικής υπερβολής τους.

Το βράδυ τους φιλοξενεί στο σπίτι του και συζητούν για το σχέδιο να εντοπίσουν τον πατέρα τους. Ο Τάσος τους πληροφορεί ότι ο «Ακατανόμαστος» είναι πολύ γνωστός στη Θεσσαλονίκη, γιατί θέτει υποψηφιότητα για δήμαρχος με ακροδεξιά παράταξη, ενώ παράλληλα, πουλάει προστασία σε μαγαζιά και εμπλέκεται με τα ναρκωτικά. Ο Τάσος ρωτάει τον Οδυσσέα αν τον θυμάται και παρεμβαίνει ο Ντάνι, ότι εκείνος θυμάται να τον βάζει στο στήθος του για να κοιμηθεί (όπως και στην αναπαράσταση του ονείρου του). Μετά από λίγο, οι τρεις τους διασκεδάζουν και χορεύουν υπό τους ρυθμούς της Πάτι Πράβο.

Την επόμενη μέρα, ο Ντάνι βρίσκεται σε ένα ίντερνετ καφέ και ψάχνει στο διαδίκτυο πληροφορίες για τον πατέρα του, Λευτέρη Χριστόπουλο (Γιάννης Στάνκογλου). Στα δημοσιεύματα που εντοπίζει, ξεχωρίζει ο τίτλος μίας δήλωσής του: «Δεν είμαι φασίστας, είμαι πατριώτης». Η επιλογή αυτής της έκφρασης από τον σκηνοθέτη δεν είναι τυχαία, αφού παραπέμπει στην κυρίαρχη ρητορική και επιχειρηματολογία ακροδεξιών ατόμων. Μετά από λίγο, ο πρωταγωνιστής πηγαίνει

σε μια εγκαταλελειμμένη οικοδομή και βγάζει κρυφά από τη βαλίτσα του ένα όπλο. Επιστρέφοντας στο «Paradiso» βρίσκει τον αδερφό του με τον Τάσο και την τραγουδίστρια του μαγαζιού, να κάνουν πρόβα ένα ελληνικό λαϊκό τραγούδι για την οντισιόν του Οδυσσέα. Ο Ντάνι γίνεται έξαλλος με αυτήν την επιλογή και επιμένει να τραγουδήσει Πάτι Πράβο, όπως τους έμαθε η μητέρα τους: *«Θα μας πει ξαφνικά η Τασία, η τελευταία, η αποτυχημένη, η σκυλού τι θα κάνουμε! Όταν τον χρειαζόμασταν και εμείς και η Τζένη (μητέρα), εκείνος την έκανε, και τώρα δίνει συμβουλές και καλά!»*. Ο Οδυσσέας χάνει την ψυχραιμία του και τον χτυπάει, ξεκινώντας ένας βίαιος καβγάς μεταξύ των αδερφών. Τελικά, τους χωρίζουν και ο Ντάνι αποχωρεί.

Έξω στο δρόμο, πετυχαίνει μια παρέα νεαρών ανδρών, οι οποίοι τον κοροϊδεύουν για την εμφάνισή του στα αλβανικά. Ο Ντάνι προσπαθεί να υπερασπιστεί τον εαυτό του: *«N: Καλύτερα να σου πάρει πίπα ο φίλος σου, ο κάγκουρας.»*, *«Τι είπες ρε πουστάρια; (...) Κοίτα ρε μαλάκα πως κατάντησε η φάρα μας»*. Η λογομαχία κλιμακώνεται και ξεσπάει καβγάς μεταξύ τους. Τότε, επεμβαίνει τρέχοντας ο Οδυσσέας, και ο Ντάνι βρίσκει την ευκαιρία να βγάλει από τη βαλίτσα το όπλο. Παρά τις φωνές του αδερφού του, εκείνος κλείνει τα μάτια και πυροβολεί τον έναν εξ αυτών. Τα δύο αδέρφια φεύγουν τρέχοντας για να γλιτώσουν, και χάνονται μέσα στο δάσος.

Έχοντας καθίσει για να ξεκουραστούν, συνειδητοποιούν ότι έχουν χάσει το όπλο. Ο Ντάνι δίνει το κουνέλι του στον Οδυσσέα και του ζητάει να το σκοτώσει για να μην υποφέρει άλλο. Εκείνος απλώνει το χέρι να το πιάσει και το κουνέλι δεν είναι πια ζωντανό, αλλά ένα λούτρινο παιχνίδι. Ο Οδυσσέας πανικόβλητος αναρωτιέται πως είναι δυνατό να σκοτώσει ένα παιχνίδι και μες την ένταση το σκίζει στα δύο. Ο Ντάνι ξεσπάει σε κλάματα και το θάβει στο χώμα. Ο Οδυσσέας τον παίρνει στην αγκαλιά του, προσπαθώντας να τον καθησυχάσει από το γοερό κλάμα. Όταν πια έχει νυχτώσει, βρίσκουν μια βάρκα και δραπετεύουν. Καθώς έχουν αποκοιμηθεί και οι δύο στη κινούμενη βάρκα, η κάμερα αποκαλύπτει τριγύρω τα ζώα του δάσους να τους παρακολουθούν. Ακούγονται βήματα στο χορτάρι και εμφανίζεται ο κούνελος, κουτσαίνοντας, να προσπαθεί να τους φτάσει χωρίς επιτυχία. Όταν ξυπνούν, ανακαλύπτουν μέσα στο δάσος ένα εγκαταλελειμμένο ξενοδοχείο, με την επιγραφή *«Xenia»* (βλ. Εικόνα 2.1). Ο τίτλος αποκαλύπτεται στη μέση της ταινίας.



(Εικόνα 2.1)

Η αρχαία ελληνική λέξη «ξενία» είναι ουσιαστικό και περιλαμβάνει τρεις σημασίες: (α) τη φιλοξενία, (β) τη φιλική σχέση δύο ατόμων ή δύο πόλεων, και (γ) τα περιορισμένα δικαιώματα του ξένου¹⁴. Υπό αυτή την έννοια, η επιλογή του τίτλου από τον σκηνοθέτη αποτυπώνει πλήρως τα θέματα που πραγματεύεται η ταινία. Επιπλέον, τα κρατικά ξενοδοχεία «Xenia», αποτελούσαν πρόγραμμα του Ε.Ο.Τ από το 1953-1967, με στόχο την ανάδειξη των φυσικών τοπίων της Ελλάδας. Σήμερα, τα περισσότερα από αυτά βρίσκονται εγκαταλελειμμένα¹⁵.

Στο επόμενο πλάνο, τα δύο αδέρφια έχουν εισέλθει στο χώρο για να τον εξερευνήσουν, και ο Ντάνι σχολιάζει καυστικά, «*Πάντα ήθελα να μείνω σε ένα καλό ξενοδοχείο*». Σύντομα επικοινωνούν τηλεφωνικά με τον Τάσο, ο οποίος τους συμβουλεύει να κρυφτούν για λίγες μέρες και προσφέρεται να αποτελέσει εκείνος την πατρική τους φιγούρα, μαζί με τον σύντροφό του Αχμέτ, σε περίπτωση που δεν τα καταφέρουν με τον βιολογικό τους πατέρα. Όταν κλείνουν το τηλέφωνο, ο Οδυσσέας ρωτάει τον Ντάνι που βρήκε το όπλο και εκείνο ανταποκρίνεται ότι το βρήκε στην Κρήτη:

«*Ο: Και τι σκόπευες να το κάνεις, δηλαδή;*»

¹⁴ <https://el.wiktionary.org/wiki/%CE%BE%CE%B5%CE%BD%CE%AF%CE%B1>

¹⁵ Τζαναβάρα, Χ. (2005) «Άξενη πολιτεία για 44 «Ξενία»». Link: http://archive.is/20130217185449/archive.enet.gr/online/online_text?c=112&id=22376432. Τελευταία επίσκεψη: 15/02/2018.

«N: Ξέρω γω; Ένα πιστόλι πάντα χρειάζεται.»

«O: Τι λες, ρε μαλάκα; Καταλαβαίνεις, τι λες; Καταλαβαίνεις, τι έχεις κάνει μέχρι τώρα; Έχεις πυροβολήσει και παραλίγο να σκοτώσεις άνθρωπο!»

«N: Δεν φταίω εγώ, εκείνοι επιτέθηκαν πρώτοι.»

«O: (...) Βρίζεις, παλεύεις αλλά δεν σκοτώνεις! Τι θέλεις πια, να τα γαμήσεις όλα;»

«N: Να πάω στη Θεσσαλονίκη θέλω, και να γίνεις πρώτο όνομα, αυτό θέλω!»

«O: Πώς; Δεν καταλαβαίνεις ότι συνέχεια τα γαμάς όλα; Δεν αντέχω πια!»

«N: Φύγε, τότε!»

«O: Και πώς θα σε αφήσω;»

«N: Θα φύγω εγώ τότε!»

«O: Δεν έχεις να πας πουθενά, κάτσε κάτω!»

Ο Οδυσσέας φεύγει για την πόλη και ο Ντάνι τον περιμένει στο ξενοδοχείο, κοιτάζοντας συγκινημένος φωτογραφίες του στο κινητό. Λίγο αργότερα, εξερευνεί το χώρο και ανακαλύπτει σε ένα δωμάτιο παλιά περιοδικά. Η προσοχή του αποσπάτε από τη φωτογραφία ενός γυμνόστηθου άνδρα και αρχίζει να χαϊδεύει τα γεννητικά του όργανα. Ξαφνικά, τον διακόπτει ένας θόρυβος και πηγαίνει να τον ελέγξει. Βρίσκει μια αλεπού, η οποία τρομάζει και φεύγει τρέχοντας. Μετά από κάποια ώρα, ο Οδυσσέας επιστρέφει με προμήθειες και βρίσκει το Ντάνι, που του έχει ετοιμάσει ένα τραπέζι, σαν σε επίσημο δείπνο, για να γιορτάσουν τα γενέθλιά του.

Στο επόμενη πλάνο, οι δύο τους κάνουν γυμνοί μπάνιο στην αυλή με ένα λάστιχο διασκεδάζοντας, ενώ λίγο αργότερα, καθισμένοι στη σάλα απολαμβάνουν τη θέα και ονειροπολούν το μέλλον τους. Όταν ακούγεται από το κινητό ένα αγαπημένο τους τραγούδι, αρχίζουν να χορεύουν συγχρονισμένα και καταλήγουν αγκαλιασμένοι. Ο Οδυσσέας, μεθυσμένος, αρχίζει να ζαλίζεται και ο Ντάνι τον βάζει να ξαπλώσει στην αγκαλιά του, χαϊδεύοντάς του απαλά το στήθος. Ξαφνικά, επανέρχονται οι παραισθήσεις του. Βλέπει το κουνέλι του, σε μέγεθος ανθρώπου, να στέκεται στην αυλή. Το πλησιάζει και συνομιλούν:

«N: Ντίντο, εσύ είσαι;»

«Nτ.: Ναι.»

«N: Δεν είσαι αληθινός, όμως, ε;»

«Nτ: Πειράζει;»

«N: Όχι. Πώς μεγάλωσες έτσι; Τεράστιος έγινες.»

«Nτ: Και εσύ μεγάλωσες.»

«N: (...) Σε σκοτώσαμε, ε; Πώς είναι (...) το να σε σκοτώνουν;»

«Nτ: Πονάει.»

«N: Συγγνώμη... Μου λείπεις.»

Ο Ντάνι τον αγκαλιάζει και αποχωρίζονται. Το πρωί τα δύο αδέρφια αποχωρούν από το «Xenia».

Στην επόμενη σκηνή, έχουν φτάσει στη Θεσσαλονίκη. Εκεί, πετυχαίνουν τα γυρίσματα του talent show «Greek Star»¹⁶ που συζητούσαν, όπου τους περιμένει η Μαρία (Ρομάνα Λόμπατς), η τραγουδίστρια από το νυχτερινό κέντρο του Τάσου, για να τους δώσει λεφτά και να συμμετάσχει επί ευκαιρία στον διαγωνισμό. Φεύγει η Μαρία με τον Οδυσσέα για μια βόλτα, και ο Ντάνι βρίσκει την ευκαιρία να ψάξει τη διεύθυνση του πατέρα τους. Ταυτόχρονα, του τραβάει την προσοχή ένας διαγωνιζόμενος του σόου, ο Στέφανος, και γνωρίζονται. Σύντομα ανταλλάσσουν ένα φιλί και χωρίζονται υποσχόμενοι να ξαναβρεθούν το ίδιο βράδυ. Στο ακόλουθο πλάνο, ο Ντάνι βρίσκεται ήδη στο ταξί με κατεύθυνση το σπίτι του πατέρα του. Παράλληλα, ο Οδυσσέας περνάει το χρόνο του με τη Μαρία, και αρχίζει να εκδηλώνεται φλερτ μεταξύ τους. Στη συνέχεια, η Μαρία τον ρωτάει, αν θα ήθελε να επιστρέψει στην Αλβανία:

«O: Ναι. Περισσότερο για να δω πώς είναι βέβαια. Εκεί θα είμαι πιο ξένος από ότι είμαι εδώ.»

«M: Εμείς τελικά παντού ξένοι θα είμαστε, ε;»

«O: Και παντού σαν στο σπίτι μας.»

Αυτή η δήλωση του Οδυσσέα αποτυπώνει την κοινωνικο-πολιτική κατάσταση που επικρατεί στις σύγχρονες κοινωνίες, όπου στόχος είναι να προαχθεί η ιδέα των πολυπολιτισμικών ανοιχτών κοινωνιών έναντι του ρατσισμού και της απόρριψης.

¹⁶ Ο χώρος των γυρισμάτων βρίσκεται στις πραγματικές αίθουσες του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (TIFF).

Ο Ντάνι έχει φτάσει στον προορισμό του και αναγνωρίζει από μακριά την σύζυγο του πατέρα του με τα παιδιά τους. Με ένα τέχνασμα καταφέρνει να εισέλθει στο σπίτι και αποκαλύπτει στη σύζυγο Βιβή (Μαρίσσα Τριανταφυλλίδου), ότι είναι ο γιος του Λευτέρη, και τις περιγράφει με λεπτομέρειες την ιστορία τους. Εκείνη τηλεφωνεί στο Λευτέρη και του ζητάει να επιστρέψει άμεσα στο σπίτι. Λίγο αργότερα, η Βιβή του κάνει ερωτήσεις για τον τόπο διαμονής του και εκείνος ανταποκρίνεται ότι τώρα δεν ξέρει που θα μείνει:

«Μ: Είσαι εντελώς Αλβανός, ε;»

«Ν: Όχι, αφού σας είπα ότι ο πατέρας μου είναι Έλληνας. Όταν με αναγνωρίσει θα έχω και ελληνικό διαβατήριο.»

Ο Λευτέρης επιστρέφει στο σπίτι. Αρνείται τη σχέση τους και τον διώχνει με τη βία. Ο Ντάνι βγάζει το όπλο του και τον απειλεί:

«Ν: Πολύ άνδρας μας βγήκες εσύ.»

«Λ: (...) Άφησε το όπλο. Πάμε έξω να μιλήσουμε σαν άνδρες.»

«Ν: (...) Αναγνώριση και λεφτά. Όχι πολλά. Όσα μας χρωστάς.»

«Λ: Σας χρωστάω; Και πόσα είναι αυτά;»

«Ν: Ξέρω γω; Εκατό χιλιάδες;»

«Ο: Εκατό χιλιάδες; Ναι, ε; (...) Δεν είμαι εγώ αυτός που ψάχνεις. Δεν είμαι ο πατέρας σου. Έχεις κάνει κάποιο λάθος, το καταλαβαίνεις;»

«Ν: Εσύ έκανες λάθος, που με έκανες.»

Ο Οδυσσέας μπαίνει στο χώρο του διαγωνισμού για να ερμηνεύσει το τραγούδι της Πάτι Πράβο μπροστά στους κριτές. Την οντισιόν παρακολουθούν από το τηλέφωνο σε ανοιχτή ακρόαση ο Ντάνι και ο Λευτέρης με τη σύζυγο του, ενώ βρίσκονται ακόμα υπό την απειλή του όπλου: «*Χειροκροτήστε, ρε!*». Ενώ, ο Ντάνι δίνει συγχαρητήρια στον αδερφό του για την ερμηνεία του, ο Λευτέρης βρίσκει την ευκαιρία να του πάρει το όπλο. Ο Οδυσσέας ακούει τις φωνές και αποχωρεί τρέχοντας από το διαγωνισμό. Ο Ντάνι ανακτά την κυριότητα του όπλου:

«Λ: Ποιός έρχεται;»

«Ν: Ο άλλος σου γιος.»

«Ο: Ποιός;»

«Ν: (...) Βγάλε το σακάκι σου. Ωραία, βγάλε και το πουκάμισό σου τώρα.»

Ο Λευτέρης το βγάζει και αποκαλύπτεται το άτριχο στήθος του. Ο Ντάνι δείχνει μπερδεμένος: *«Ξυρίζεσαι, ρε;»*. Ξαφνικά τους διακόπτει ο ήχος του θυροτηλεφώνου. Ο Οδυσσέας έχει καταφθάσει:

«Ν: Ξυρίζεται η λούγκρα.»

«Λ: Δεν ξυρίζομαι.»

«Ν: (...) Όντι, λέει πως δεν είναι αυτός. Αυτός δεν είναι;»

«Ο: Πάντως, δεν είναι αυτός που σε κοίμιζε αγκαλιά. Ο Τάσος σε νανούριζε, ρε Ντάνι. Ο Ακατανόμαστος ούτε που νοιάστηκε ποτέ.»

Ο Λευτέρης προσπαθεί να συνεννοηθεί με τον Οδυσσέα για να συνετίσει τον αδερφό του:

«Λ: Κοίτα με. Με θυμάσαι;»

«Ο: Εσύ με θυμάσαι;»

«Λ: Δεν πας καλά ούτε εσύ. Λοιπόν, θα σας δώσω ότι λεφτά έχω εδώ. Στο γραφείο είναι.»

Ο Λευτέρης παίρνει έναν μυτερό σελιδοκόπτη από το συρτάρι και τους επιτίθεται. Ο Ντάνι τραυματίζεται στο χέρι, και οι άλλοι δύο συνεχίζουν την πάλη με τα χέρια. Τότε, ο Λευτέρης πιάνει τον Ντάνι προσπαθώντας να τον πνίξει, και ο Οδυσσέας ουρλιάζει στοχεύοντας τον με το όπλο:

«Ο: Εκείνο το πρωί που κοιμόταν η Τζένη και σε ρώτησα γιατί κάνεις βαλίτσα, το θυμάσαι; Είπες να κάνω σιγά για να μην ξυπνήσει η μαμά και ο μικρός. Πήρες από το συρτάρι της κουζίνας ότι λεφτά υπήρχαν. Σε ρώτησα, γιατί, και είπες πως πας να πάρεις δώρα και πως θα γύριζες σε λίγες μέρες. Λέγε το είπες ή δεν το είπες; Σε ρώτησα το ορκίζεσαι; Και μου είπες, ναι, στο ορκίζομαι. Λέγε, το είπες ή δεν το είπες; Λέγε το είπες, γιατί εγώ περίμενα. Μίλα!»

«Β: Μίλα, ρε Λευτέρη! Πες, ναι!»

«Λ: Ναι! Ναι!»

«Ο: Και γιατί δεν γύρισες ποτέ;»

«Β: Αρκετά! Τελειώσαμε, το καταλάβατε; Λοιπόν, θα σας δώσω τώρα εγώ ότι λεφτά έχω στο σπίτι. Και μετά θα φύγετε, εντάξει; Αύριο συναντιόμαστε για τα υπόλοιπα. Αναγνώριση, θες DNA;»

«Ο: Εγώ δεν θέλω καμία αναγνώριση.»

«Ν: Ούτε εγώ θέλω. Ούτε να σε ξαναδώ θέλω, σκουλήκι, φασισταριό!»

«Β: Σταμάτα! Φύγετε!»

«Ν: Ευχαριστούμε, μπαμπά. Γεια σας, κυρία Βιβή. Φιλιά στα παιδιά.»

Τα δύο αδέρφια αποχωρούν: *«Ν: Και να φανταστείς, σε κάποια φάση πριν έρθεις, έλεγα πως δεν είναι αυτός».* Ο Οδυσσέας πετάει σε έναν υπόνομο το όπλο:

«Ν: Αυτός δεν ήταν;»

«Ο: Μάλλον.»

«Ν: Τι μάλλον; Ήταν ή δεν ήταν;»

«Ο: Τι σε νοιάζει τώρα, ρε Ντάνι. Άστο πια. Πάντως λίγο μαλάκας ήταν σίγουρα.»

Η ένταση φεύγει και συνεχίζουν σαν να μην έχει συμβεί τίποτα. Βρίσκουν ένα περίπτερο και σταματούν. Τότε, μπροστά τους σταματάει ένα πολυτελές αμάξι. Ανοίγει το παράθυρο και εμφανίζεται η Πάτι Πράβο (Πάτι Πράβο) μιλώντας στον Ντάνι στα ιταλικά. Εκείνος την κοιτάζει αποσβολωμένος. Η Πράβο φεύγει και τρέχουν να την προλάβουν. Ο Οδυσσέας δεν την είδε και τον αμφισβητεί: *«Α, ρε Ντάνι. Δεν θα μεγαλώσεις ποτέ. Πάντα θα φαντάζεσαι πράγματα».* Η ταινία κλείνει με ένα γενικό πλάνο του δρόμου, όπου βαδίζουν τα δύο αδέρφια προς το άγνωστο. Η οθόνη μαυρίζει και εμφανίζεται στο φόντο ο τίτλος της ταινίας με μεγάλα γράμματα, εισάγοντας τους τίτλους τέλους.

Σύμφωνα με τον Κυριακό (2016), η ιστορία πρόκειται για τη σύγχρονη Οδύσσεια δύο εφήβων μεταναστών δευτέρης γενιάς, στην οποία εμφανίζονται στοιχεία της τρέχουσας επικαιρότητας, όπως η βία κατά των ομοφυλοφίλων και των μεταναστών, η δράση νεοναζιστικών ομάδων, το ζήτημα της ελληνικής ιθαγένειας και ο φόβος της απέλασης.

Ταυτόχρονα, στην ταινία έχει κεντρική θέση η σχέση με την πατρική φιγούρα. Τα δύο αδέρφια δεν γνωρίζουν το βιολογικό τους πατέρα και όλη τους η περιπέτεια εκκινεί από την αναζήτησή του. Έτσι, στην πορεία της ζωής τους έχουν

αντικαταστήσει αυτό το ρόλο με ανδρικά υποκατάστατα και με ισχυρές γυναικείες φιγούρες. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι ο γιατρός – εραστής στην αρχή της ταινίας, αλλά κυρίως ο Τάσος. Η ύπαρξη του Τάσου αποτελεί πολύ σημαντική προσθήκη, αφού, πέρα από το γεγονός ότι οι παιδικές τους αναμνήσεις στηρίζονται στην φροντίδα του ίδιου, ο οποίος συνεχίζει και στο φιλικό παρόν να τους προσέχει, επιπλέον, είναι ο φορέας ενός queer τρόπου ζωής, με αμφισεξουαλικό προσανατολισμό και έντονη camp αισθητική. Έτσι, συγκριτικά με τον μάτσο, ετεροκανονικό, φασίστα, βιολογικό πατέρα, ο Τάσος αποτελεί το ασφαλές καταφύγιο, όπου μπορούν να ανατρέξουν και να βρουν αποδοχή. Ειδικότερα, ο Ντάνι, ο οποίος είναι ομοφυλόφιλος.

Όσον αφορά τον Ντάνι, ο ίδιος απορρίπτει τις ετεροκανονικές εκφράσεις το φύλου και της σεξουαλικότητας. Είναι ανοιχτά ομοφυλόφιλος και δεν διστάζει, μέσω της εμφάνισής του, να υπερασπιστεί τη «διαφορετικότητά» του. Μάλιστα, σε επικίνδυνες στιγμές, όπως υπό την απειλή των φασιστών και των ομοφοβικών, ο ίδιος στέκεται με θάρρος απέναντι τους, έτοιμος να τους αντιμετωπίσει. Επιπλέον, στο ύψος του αποτυπώνεται μια έντονη ειρωνεία, η οποία ενισχύει το queer στοιχείο στην ταινία. Τέλος, κομμάτι της queer ανάγνωσης του χαρακτήρα, αποτελεί η ιδιότυπη σχέση με τον αδερφό του. Συγκεκριμένα, ενώ δεν δηλώνεται ρητά κάποια ερωτική έλξη μεταξύ των δύο, εντούτοις υπονοείται σε κάποιες σκηνές μια μεταιχμιακή κατάσταση μεταξύ φιλίας – έρωτα, στις οποίες η κάμερα εστιάζει στο πλατωνικό ερωτικό βλέμμα του Ντάνι προς το γυμνό σώμα του Οδυσσέα.

Κλείνοντας, είναι σημαντικό να τονιστεί, ότι η ανάγνωση της ταινίας αφορά κυρίως τη διαθεματικότητα (intersectionality) του queer υποκειμένου, δηλαδή ότι ο πρωταγωνιστής δεν μπορεί να νοηθεί μόνο με βάση την queer ταυτότητά του, αλλά και σε σχέση με την εθνικότητα του. Εντός αυτού του πλαισίου, ο σκηνοθέτης υπενθυμίζει στο θεατή συνεχώς, ότι ο πρωταγωνιστής δεν είναι μόνο ομοφυλόφιλος ή μόνο Αλβανός, αλλά είναι ο συνδυασμός αυτών των δύο. Προσθετικά, θα μπορούσε να εντοπιστεί και το ζήτημα της τάξης, αφού βιώνει έντονες οικονομικές δυσκολίες. Επομένως, το ζήτημα των διακρίσεων και των προκαταλήψεων που τίθεται εντός της ταινίας, αφορά τη διασταύρωση πολλαπλών ταυτοτήτων και, ταυτόχρονα, τη μάχη ενάντια στην καταπιεστική κοινωνική δομή.

5.2 The Capsule

Το «Capsule» (2012) είναι μια αβανγκάρντ μικρού μήκους ταινία που περιστρέφεται γύρω από ένα λεσβιακά φορτισμένο περιβάλλον. Το έργο ανατέθηκε από τον ιδρυτή του Ιδρύματος Σύγχρονης Τέχνης (ΔΕΣΤΕ) στην Αθήνα, Δάκη Ιωάννου, στο πλαίσιο ενός καλλιτεχνικού προγράμματος με στόχο τον ανοιχτό διάλογο μεταξύ τέχνης και μόδας. Η Τσαγκάρη ήταν η πρώτη σκηνοθέτιδα που συνεργάστηκε με το πρόγραμμα, καταφέροντας να δημιουργήσει μια queer ταινία απομακρυσμένη από τα συμβατικά δείγματα των βίντεο μόδας (Gkiouzelis, 2013).

Η ταινία αποκαλύπτει από το πρώτο κιόλας λεπτό τον τίτλο της σε μαύρο φόντο. Ακολουθεί η λίστα των συντελεστών, ενώ αρχίζει να εισάγεται η αφήγηση μέσω της παράλληλης χρήσης ενός ήχου τριξίματος της ακόλουθης σκηνης. Το πρώτο πλάνο εστιάζει σε μια άτακτη στοίβα από ξύλινες καρέκλες, από την οποία πέφτει η μία στο πάτωμα σε αργή κίνηση (slow motion). Κάτω από αυτήν τη στοίβα βρίσκεται μια γυναίκα, η οποία προσπαθεί με αργές κινήσεις να τη διαπεράσει χωρίς να διαταράξει το σχηματισμό των καρεκλών, αλλά δεν τα καταφέρνει πλήρως. Τελικά, η γυναίκα βγαίνει από την άλλη πλευρά, αποκαλύπτοντας στο φακό το γυμνό της σώμα.

Στο επόμενο πλάνο, η κάμερα ακολουθεί ένα ζευγάρι γυναικεία πόδια που ανεβαίνουν μια ξύλινη σκάλα εσωτερικού χώρου, ενώ σταδιακά αποκαλύπτεται η πίσω πλευρά του σώματός και το αυστηρό της ντύσιμο. Η γυναίκα μετακινεί μία μεγάλη ξύλινη κατασκευή, που από πίσω της κρύβεται μια άλλη γυμνή και φοβισμένη κοπέλα: της λέει «Καλώς ήρθες» και εκείνη ανταποκρίνεται με ένα γρύλισμα.

Στην ακόλουθη λήψη, ο φακός εστιάζει σε ένα στρωμένο κρεβάτι, κάτω από τα σκεπάσματα του οποίου εντοπίζεται μία κίνηση που κλιμακώνεται σε ένταση. Από εκεί, αποκαλύπτεται το γυμνό σώμα μίας τρίτης κοπέλας, της οποίας η κινησιολογία και η στάση του σώματός της παραπέμπουν σε φοβισμένο ή αγριεμένο ζώο.

Στη συνέχεια, ένα κοντινό πλάνο εστιάζει στην περιοχή της κοιλιάς ενός γυναικείου σώματος, όπου διακρίνεται μόνο ένα ανοιχτό μαύρο πουκάμισο με δύο

ξένα χέρια να το χαϊδεύουν, και έπειτα να κουμπώνουν το ρούχο νευρικά. Ο φακός στρέφεται στο λαιμό και στο μισό πρόσωπο, όπου τα χέρια τοποθετούν ένα λευκό γιακά. Ο χρόνος μεταφέρεται λίγα λεπτά πριν, σε ένα μεσαίο πλάνο, όπου τα χέρια φορούν στη κοπέλα το πουκάμισο. Η αλλαγή του ρακόρ με αισθητή ασυνέχεια, φανερώνει το πρόσωπο της κοπέλας. Εκείνη έχει ανοιχτό το στόμα με τη γλώσσα έξω και πάνω της περπατάει μια άλλη γυναίκα ντυμένη στα λευκά και με μία ανοιχτή πληγή στο θώρακα, από την οποία μπαινοβγαίνει ένα φίδι.

Στη επόμενη λήψη, εμφανίζεται η δεύτερη, κατά σειρά εμφάνισης, κοπέλα, ντυμένη με τα ίδια ρούχα με την προηγούμενη. Τα ξένα χέρια της τραβάνε το πρόσωπο, αφήνοντας εκτεθειμένη την κόκκινη σάρκα, πάνω στην οποία κάθετα μια μαυροντυμένη γυναίκα. Ακούγεται ξανά το «*Καλώς ήρθες*» και εκείνη χαμογελάει πλατιά. Έπειτα, ένα χέρι βρίσκεται μπροστά από μια ξύλινη πόρτα με ένα βαρύ πόμολο που αναπαριστά κάποια αρχαιοελληνική φιγούρα, και το χτυπάει με δύναμη. Η πόρτα ανοίγει και φανερώνει μια γυναίκα με κόκκινο φόρεμα και μαύρο μαντήλι στο κεφάλι, καθώς και ένα ζωγραφισμένο μουστάκι στο πάνω χείλος. Στο ακόλουθο πλάνο, εκείνη βρίσκεται γυμνή και ξαπλωμένη σε ένα κρεβάτι, όπου ένα χέρι καθαρίζει το ζωγραφισμένο μουστάκι από το πρόσωπό της. Το «*Καλώς ήρθες*» επαναλαμβάνεται.

Ξαφνικά, παρουσιάζονται και οι έξι κοπέλες στο γενικό πλάνο, ντυμένες πανομοιότυπα και παραταγμένες στη σειρά ανά τρεις. Τα σώματα τους είναι ακίνητα και στραμμένα προς τον τοίχο, αλλά με μια απότομη κίνηση τα κεφάλια περιστρέφονται 360 μοίρες. Σε κάθε στροφή προς τις απέναντι κοπέλες, όλες βγάζουν επιθετικούς ήχους ή κινούν τις γλώσσες τους σαν ερπετά.

Στη συνέχεια, ο φιλικός χώρος μεταφέρεται σε έναν σκοτεινό διάδρομο, όπου περπατούν όλες με φακούς. Τα πρόσωπά τους χάνονται στο σκοτάδι και τα μόνα σημεία που φωτίζονται είναι τα πόδια τους. Εκεί, ανακαλύπτουν μια γυναίκα ντυμένη στα λευκά, σαν άγγελος, η οποία τις κοιτάζει σιωπηλά. Όταν μια από τις κοπέλες επιχειρεί να αγγίξει το ρούχο της, εκείνο κινείται, και το αφήνει τρομαγμένη.

Με φόντο το συννεφιασμένο ουρανό πάνω από τα βουνά, ακούγεται η φωνή μιας αφηγήτριας, η οποία απευθύνεται στις έξι γυναίκες:

«Βρίσκομαι εδώ από πάντα και για πάντα. Σας περιμένω. Σας καλωσορίζω. Σας εκπαιδεύω. Είμαι εδώ για εσάς. Για να σας διδάξω. Την αναμονή. Το φόβο. Την απόλαυση. Την οργή. Την πλήξη. Την επιθυμία. Την κλοπή. Τη δύναμη. Τη ζήλεια. Το τελευταίο πράγμα που θα σας διδάξω είναι η έλλειψη.»

Οι γυναίκες βρίσκονται τώρα σε ένα μεγάλο δωμάτιο. Οι δύο ανοιγοκλείνουν τα πατζούρια ρυθμικά. Οι υπόλοιπες τρέχουν εναλλάξ δεξιά και αριστερά. Η γυναίκα – αφέντρα (dominatrix), που είχαν συναντήσει στο σκοτεινό διάδρομο νωρίτερα, κάθεται σε μια καρέκλα, ντυμένη με ένα ρούχο από πλεκτές καφέ τρίχες και τα πόδια της σφηνωμένα σε ξύλινα κουτιά. Χτυπάει τα δάχτυλά της, απελευθερώνοντας έναν μεταλλικό ήχο, και εκείνες στέκονται να την κοιτάζουν ακίνητες και παραταγμένες στη σειρά. Στην επόμενη σκηνή, η αφέντρα βγαίνει από το πέτρινο σπίτι, κρατώντας από το λουρί μια κατσίκα. Την ακολουθούν οι μαθητευόμενες της, κρατώντας επίσης κατσίκες με λουριά, παρελαύνοντας σε αργή κίνηση (slow motion) μπροστά από το φακό με κατεύθυνση τη θάλασσα.

Ακολουθως, βρίσκονται όλες στο μεγάλο δωμάτιο, ντυμένες με λευκά εσώρουχα, και τραγουδούν. Με τη σειρά, κάθε μια αρχίζει και χάνει τον έλεγχο του σώματός της και χορεύει. Ο ήχος του τραγουδιού συνεχίζεται, αλλά τώρα το πλάνο δείχνει τα κεφάλια των κοριτσιών να συναποτελούν το σώμα της Λερναίας Ύδρας (animation) και η αφέντρα να τις ταΐζει στο στόμα.

Με μια απότομη αλλαγή πλάνου, η κάμερα εστιάζει στον αφαλό μιας μαθητευόμενης, η οποία είναι δεμένη σε ένα κρεβάτι, και από πάνω στέκονται άλλες δύο. Η αφέντρα εισέρχεται στο χώρο και τοποθετεί στο στόμα και τον αφαλό της κάτι, που απορροφάτε απευθείας.

Επιστρέφοντας στη σκηνή που είναι παραταγμένες μπροστά από την αφέντρα, κάθε μια με τη σειρά την πλησιάζει και της «εξομολογείται» ενοχικές σκέψεις ή πράξεις (βλ. Εικόνα 3.1). Η κάθε μία επικοινωνεί σε διαφορετική γλώσσα, όπως γαλλικά, ελληνικά, γερμανικά, τουρκικά και αγγλικά. Τότε, η εκείνη επιλέγει την κατάλληλη τιμωρία και τις διώχνει. Μια από τις μαθητευόμενες, τότε, παραδέχεται ότι: *«Θέλω να τις σκοτώσω όλες. Θέλω να μείνω εδώ μόνη μαζί σου»*. Δεν την τιμωρεί, αλλά τη φιλάει απαλά στα χείλη και της επιτρέπει να σταθεί δίπλα της. Μετά από αυτό, η μαθητευόμενη εμφανίζεται χαμογελαστή στο σώμα μιας γάτας (animation).



(Εικόνα 3.1)¹⁷

Η αφήγηση επιστρέφει στο επαναλαμβανόμενο φόντο του ουρανού και των βουνών: *«Πρέπει να σας ομολογήσω, ότι ο κύκλος της ζωής σας θα τελειώσει πολύ σύντομα. Όλες σας, δεν γνωρίζετε, τί είστε. Θα σας το αποκαλύψω τώρα. Είστε γυναίκες. Είμαι το αυθεντικό σας, είσαστε τα αντίγραφα μου. Όπως και εσείς, κάποτε ήμουν και εγώ γυναίκα. Αυτός ο ατέρμονος κύκλος πρέπει να τελειώσει. Σας ζητώ να με απαλλάξετε από τη μοίρα μου.»*

Πλησιάζοντας προς το τέλος της ταινίας, τα πλάνα των τελετουργιών τους επαναλαμβάνονται. Αυτή τη φορά όμως δεν αποτυπώνεται υπακοή και πειθαρχία, αλλά οργή και θλίψη. Η αφέντρα επιλέγει τη μαθητευόμενη, που στάθηκε στο πλευρό της, να πάρει τη θέση της και να γίνει αθάνατη: *«Αυτή είναι η τελευταία σου δοκιμασία»*. Τη δαγκώνει στο λαιμό, σαν βρικόλακας, και εκείνη πέφτει λιπόθυμη.

Οι τελευταίες σεκάνς είναι οι ίδιες με αυτές της αρχής, επαναλαμβανόμενες κυκλικά. Στην καταληκτική σκηνή, η πόρτα χτυπάει, την ανοίγει χαμογελαστή η αφέντρα καλωσορίζοντας και η οθόνη κάνει fade to black.

¹⁷ Πηγή εικόνας: <https://www.facebook.com/thecapsulefilm/>

Το «Capsule» αποτυπώνει έναν αλληγορικό παραλογισμό. Ο τόπος δεν διευκρινίζεται ξεκάθαρα, και με τη βοήθεια του μοντάζ δεν υπάρχει χρονική συνέπεια, αλλά επαναλαμβανόμενες ή διακοπτόμενες σκηνές. Ο συνδυασμός αυτής της σουρεαλιστικής ψευδαίσθησης ενισχύεται από τη χρήση του animation, που άλλοτε μετατρέπει τις πρωταγωνίστριες σε ζώα και άλλοτε αποκαλύπτει το εσωτερικό του σώματός τους, με εκτεθειμένα τα ζωτικά όργανα.

Οι έξι μαθητευόμενες, λοιπόν, ακολουθούν πιστά την αφέντρα τους σε ένα τελετουργικό και φετιχιστικό, μητριαρχικό σύμπαν, προκειμένου να ανακαλύψουν την ταυτότητά τους, το σώμα τους και τη σεξουαλικότητά τους. Εκεί, βρίσκονται για να μάθουν ότι είναι γυναίκες, και ταυτόχρονα ότι είναι αντίγραφα της αυθεντικής γυναίκας. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, όλες οι έννοιες ρευστοποιούνται και ξεφεύγουν από τα ετεροκανονικά κοινωνικά ιδεώδη, επιστρέφοντας στις αρχέγονες ρίζες τους. Η αφέντρα μετατρέπεται στο αντικείμενο του πόθου και της ερωτικής φαντασίωσης. Αυτή η έλξη, όμως, δεν μπορεί να σωματοποιηθεί πέραν της σαδομαζοχιστικής έκφρασης, στην οποία κυριαρχεί μια άγρια όψη της θηλυκότητας.

5.3 Pigs

Το «Pigs» είναι μια πειραματική ταινία, που πραγματεύεται το ταξίδι της ενηλικίωσης. Συγκεκριμένα, πρόκειται για μια ονειρική περιπλάνηση, μέσω της οποίας αναβιώνονται φόβοι και επιθυμίες, οδηγώντας στην αφύπνιση της σεξουαλικότητας.

Η ταινία ξεκινάει με την παραλλαγμένη αφήγηση ενός παιδικού παραμυθιού, ενώ η κάμερα εστιάζει σε πραγματικά γουρούνια:

«Μια φορά και έναν καιρό, ήταν τα τρία γουρουνάκια. Η μαμά, ο μπαμπάς και η αδερφή. Το πρώτο βρίσκει κάτω ένα σωρό από άχυρα. Θα φτιάξει ένα αχυρένιο σπίτι. Θα βάλει παράθυρο στο αχυρένιο σπίτι. Γύρω γύρω, έναν κήπο με φράκτη. Το μεσημέρι θα παίζει στον κήπο. Κανείς δεν θα μπορεί να το πιάσει. Ο λύκος πεινάει πολύ. Γλιστράει μέσα από τα κάγκελα του φράκτη. –Άνοιξε μου, γουρουνάκι. –Όχι, δεν σε αφήνω να μπεις στο άχυρο. Γύρνα γρήγορα πίσω στο δάσος. Ο λύκος φυσάει και ξεφυσάει. Να 'το κάτω το αχυρένιο σπίτι. Ορμάει και τρώει την μαμά».

Τα πλάνα αποτυπώνουν σφαγιασμένα γουρούνια, να σύρονται από κάποιον κτηνοτρόφο, ή να κείτονται νεκρά ανάμεσα στα άχυρα.

«Το δεύτερο βρίσκει κάτω ένα σωρό σανίδια. Θα φτιάξει ένα ξύλινο σπίτι. Θα βάλει παράθυρα στο ξύλινο σπίτι. Γύρω γύρω έναν κήπο με φράκτη. Το μεσημέρι θα παίζει στον κήπο. Κανείς δεν θα μπορεί να το πιάσει. Ο λύκος πεινάει πολύ. Γλιστράει μέσα από τα κάγκελα του φράκτη. –Άνοιξε μου, γουρουνάκι. –Όχι, δεν σε αφήνω να μπεις στα σανίδια. Γύρνα γρήγορα πίσω στο δάσος. Ο λύκος φυσάει και ξεφυσάει. Βάζει φωτιά στο ξύλινο σπίτι. Ορμάει και τρώει τον μπαμπά».

Η κάμερα καταγράφει λεπτομερώς τη διαδικασία σφαγής των γουρουνιών και την προετοιμασία τους για κατανάλωση.

«Το τρίτο βρίσκει κάτω ένα σωρό τούβλα. Θα φτιάξει ένα γερό σπίτι. Θα βάλει παράθυρο στο γερό σπίτι. Γύρω γύρω έναν κήπο με φράκτη. Το μεσημέρι θα παίζει στον κήπο».

Η σκηνή μεταφέρεται σε έναν αγρό με χρυσαφένια στάχνα, όπου βρίσκεται η πρωταγωνίστρια, ως παιδί (Κατερίνα Μπουτούδη), με δεμένα τα μάτια. Τότε, αποκαλύπτεται ο τίτλος της ταινίας. Εκείνη επεξεργάζεται τον περιβάλλοντα χώρο, αναγνωρίζοντας τι βρίσκεται γύρω της μέσω της αφής. Δίπλα της βρίσκεται ένας πέτρινος εγκαταλελειμμένος αχυρώνας. Η κάμερα κατευθύνεται γρήγορα προς το παράθυρό του, καταλήγοντας στο σκοτάδι. Μέσα βρίσκονται στοίβες από άχυρα και

η μοναδική πηγή φωτός είναι μια λάμπα. Στο βάθος, φωτίζεται ξαφνικά ένα κάθισμα. Ταυτόχρονα ακούγεται ένα παιδικό τραγούδι:

«Μεσημέρι, είναι βράδυ, μέρα στο πηχτό σκοτάδι. Ξέρω ότι είναι μεσημέρι, μεσημεριανό. Λεμόνι και αυγό. Αυγολέμονο.»

«Πού είναι το κρέας;»

Σε θολό πλάνο, εμφανίζεται η πρωταγωνίστρια Κ, ως ενήλικη (Δέσποινα Καπουλίτσα), με δεμένα τα μάτια, να αγγίζει με πόθο ένα γυμνό ανδρικό σώμα. Η κάμερα εισέρχεται εκ νέου στον αχυρώνα, αποκαλύπτοντας τρεις φιγούρες. Είναι τρία γυμνά ανθρώπινα σώματα με κεφάλια γουρουνιών, που αναπαριστούν τον μπαμπά, τη μαμά και την αδερφή (βλ Εικόνα 4.1).



(Εικόνα 4.1)

Η Κ κρατάει το ένα από το χέρι, κοιτώντας ευθεία προς το φακό. Το πλάνο εστιάζει με κοντινό στο πρόσωπό της και από πίσω φανερώνεται ένα στρωμένο τραπέζι. Εκείνη αρχίζει να τρέχει προς το σκοτεινό βάθος. Τότε, εμφανίζεται ξανά η οικογένεια για να καθίσει στο τραπέζι:

«Τραγούδι: Δυο καρέκλες, που θα κάτσουν; Δυο καρέκλες, τρία γουρούνια. Τρία γουρούνια, ποιος θα κάτσει. Ποιος θα κάτσει, ποιος θα φύγει; Ποιος θα φύγει, ποιος θα έρθει;»

Η Κ σηκώνει το φόρεμα της και κάθεται γυμνή σε μία φωλιά με αυγά, τα οποία σπάει με το βάρος του σώματός της.

«Τραγούδι: Τρία σακιά από άχυρα, ποιο θέλεις να κρατήσεις; Χτίσε το σπίτι σου, πριν φυσήξει αέρας. Πριν να γίνει στάχτη, άναψε τη φλόγα. Βάλε τη σούπα, στρώσε το τραπέζι. Φτιάξε φαγητό. Αυγολέμονο. Κατάπιε ή μασούλα το.»

Η οικογένεια κάθεται στο τραπέζι μαζί με την Κ για να δειπνήσουν. Η κάμερα δείχνει τα ζωτικά όργανα γουρουνιών, ενώ ακούγεται δυνατά ο ήχος που βγάζουν τα γουρούνια όταν τρέφονται. Ξαφνικά, η πρωταγωνίστρια βρίσκεται κρυμμένη πίσω από κάποιο ύφασμα και παρακολουθεί τον πατέρα και τη μητέρα σε σεξουαλική επαφή. Τα πλάνα εναλλάσσονται γρήγορα: ένα αυγό σπάει, η Κ θηλάζει από το στήθος της μητέρας, ένα χέρι βγάζει μέσα από την κοιλιά ενός γουρουνιού μια ματωμένη μάσκα λύκου:

«Τραγούδι: Ανοίγω την κοιλιά και βρίσκω την μαμά. Περπατώ, περπατώ στα σανίδια, όταν η μέρα είναι εδώ. Είναι μεσημεριανό; Περπατώ, περπατώ μες το δάσος, όταν η πόρτα δεν είναι εδώ. Τότε, εγώ πώς μπήκα εδώ; Βγάζω τα παπούτσια μου και σε ακολουθώ.»

Η Κ φοράει ένα σεντόνι στο κεφάλι, καλύπτοντας την όρασή της. Όταν το αφαιρεί από πάνω της βλέπει τον ανθρωπόμορφο λύκο. Εκείνος φοράει λουρί στα τρία μέλη της οικογένειας και μετατρέπεται στον εξουσιαστή τους.

«Τραγούδι: Ποιος θα φαγωθεί; Γουρούνι στο σακί. Μπαμπάς, μαμά, αδερφή, όλοι είναι καλοί. Πώς θα τους το πω. Σαν παιδί κουτό. Εγώ το ίδιο τους αγαπώ. Λίγο πιο πολύ. Λίγο πιο λίγο. Διάλεξε σακί.»

Η πρωταγωνίστρια προσπαθεί να τους βγάλει τη μάσκα του γουρουνιού, για να μην μπορέσει να τους φάει ο λύκος και παλεύει μαζί του.

«Αφήγηση: Τι αμαρτίες διέπραξες; Τα πάντα. Ακόμα και τη χειρότερη. Τους αγαπούσα το ίδιο. Δεν υπάρχει το ίδιο. Υπάρχει λίγο πιο πολύ, λίγο πιο λίγο.»

Στην τελευταία σκηνή, η Κ οδηγείται στην σεξουαλική πράξη με τον λύκο. Όταν εκείνος αποκοιμιέται, του αφαιρεί την στολή, αποκαλύπτοντας ένα γυμνό ανδρικό σώμα, και την φοράει η ίδια, μετατρέπόμενη σε λύκο. Φεύγει, τρέχοντας από τον αχυρώνα, και χάνεται μέσα στα άχυρα. Από το ίδιο σημείο, ξεπροβάλλει η Κ, ως παιδί, και συνεχίζει την εξερεύνησή της στον αγρό.

Η ταινία αποτελεί μια queer παραβολή. Μέσα στον ονειρικό κόσμο της Κ, το φύλο και η σεξουαλικότητα παρεκκλίνουν από τις παραδοσιακές έμφυλες αναπαραστάσεις. Εκεί, σταματάει να υφίσταται το βιολογικό και το κοινωνικό φύλο,

καθώς τα σώματα αποτελούν υβρίδια μεταξύ ανθρώπων και ζώων και παραμένουν γυμνά χωρίς τη δυνατότητα επιτέλεσης κάποιας έμφυλης νόρμας. Ακόμα και οι τυπικοί οικογενειακοί ρόλοι που τους αποδίδονται, χάνουν την ισχύ τους σε αυτό το δυστοπικό σύμπαν και επιστρέφουν σε μια πρωτόγονη κατάσταση.

Τέλος, αναφορικά με τη σεξουαλικότητα, η πρωταγωνίστρια έρχεται σε ερωτική επαφή με τον λύκο, αλλά μέχρι να του αφαιρέσει τη στολή, δεν πρόκειται για έναν άνδρα, αλλά για μια συμβολική αναπαράστασή του. Αυτήν την αναπαράσταση καταφέρνει να την ανατρέψει, φορώντας η ίδια τη στολή, και μετατρέποντας τον εαυτό της σε άγριο ζώο.

Συμπεράσματα

Μελετώντας τις βασικές αρχές της queer θεωρίας, καθώς και την ιστορία του ΛΟΑΤΚΙ κινήματος στην Αμερική, την Ευρώπη και την Ελλάδα, αποκαλύπτεται η ανάγκη αμφισβήτησης των ετεροκανονικών νορμών και υπεράσπισης της διαφορετικότητας. Μέσα από την ιστορία της καταπίεσης και των διακρίσεων κοινωνικών ομάδων αναδεικνύεται η σημασία του αγώνα ενάντια στο κυρίαρχο εξουσιαστικό σύστημα, όπου κάθε νίκη των αντίστοιχων κινήματων οδηγεί πιο κοντά στην απελευθέρωσή τους από το περιθώριο. Σημαντικό μέρος αυτού του αγώνα αποτελεί το queer κίνημα, από το οποίο αναδύεται η ελευθερία της έκφρασης της έμφυλης και σεξουαλικής ταυτότητας, επιτρέποντας στα υποκείμενα να απαρνηθούν τα κοινωνικά κατασκευασμένα δεσμά τους. Παρά το γεγονός ότι για κάποιους μελετητές το queer έχει πεθάνει, σημαντικό είναι να ιδωθεί ως μια έννοια, ρεύμα και κίνημα που δεν έχει συγκεκριμένα όρια αλλά μεταμορφώνεται μέσα στο χώρο και το χρόνο.

Επιπλέον, αναφορικά με το κινηματογραφικό σκέλος, αποδεικνύεται πόσο σημαντικό είναι να παράγονται καλλιτεχνικά έργα από queer δημιουργούς, με queer συντελεστές, queer θεματολογία, και απευθυνόμενα σε ένα queer κοινό, προκειμένου να αποκτήσουν τη δική τους δημόσια φωνή υποκείμενα που έχουν υποστεί κοινωνική φίμωση. Παράλληλα, αυτή η καλλιτεχνική έκφραση μπορεί να συντελέσει στην ορατότητα των ΛΟΑΤΚΙ ατόμων στο ευρύ κοινό, επιτυγχάνοντας σταδιακά την κοινωνική τους αποδοχή. Έτσι, οι μη ετεροκανονικές έμφυλες και σεξουαλικές εκφράσεις θα μπορέσουν να σταματήσουν να αποτελούν μορφές της «διαφορετικότητας», και θα νοηθούν ισάξια εντός του «φυσιολογικού».

Αναφορικά με την ανάλυση της ελληνικής queer κινηματογραφίας και των συγκεκριμένων ταινιών που εξετάστηκαν, προκύπτει ότι υπάρχει ένα αναδυόμενο δημιουργικό ρεύμα που συνεχώς αναπτύσσεται, συμβάλλοντας δυναμικά στη διεύρυνση του New Queer Cinema. Οι παραπάνω ταινίες δεν αποτελούν απλώς ένα δείγμα του queer ρεύματος, αλλά ακόμα περισσότερο πρόκειται για τολμηρές αναπαραστάσεις της έμφυλης και σεξουαλικής ταυτότητας, που ασκούν έντονη κριτική στην ελληνική κοινωνία και τις ομοφοβικές και τρανσφοβικές δομές της. Είτε

πρόκειται για ταινίες μυθοπλασίας, είτε για ντοκιμαντέρ, καταφέρνουν να αποτυπώσουν τη μακρά ιστορία της καταπίεσης, καθώς και προσωπικά βιώματα, απευθυνόμενες σε ένα όλο και πιο διευρυμένο κοινό.

Κλείνοντας, να σημειωθεί η ανάγκη κυκλοφορίας περισσότερων δειγμάτων ελληνόγλωσσης queer βιβλιογραφίας και η δημιουργία queer ταινιών αλλά και queer κινηματογραφικών φεστιβάλ, ώστε να διαδοθεί ταχύτερα ένας ανοιχτός διάλογος με την ελληνική κοινωνία, αναφορικά με την έκφραση της ελληνικής queer ταυτότητας.

Βιβλιογραφία

Α. Ξενόγλωσση

Chalkou, M. (2012) *A New Cinema of Emancipation: Tendencies of Independence in Greek Cinema of the 2000s*. *Interactions, Studies in Communication & Culture*, 3/2, 243–261.

Dawson, L. (2015) *Queer European Cinema: queering cinematic time and space*, *Studies in European Cinema*. 12:3, 185-204, DOI: 10.1080/17411548.2015.1115696. Link: <http://dx.doi.org/10.1080/17411548.2015.1115696>.

Fotopoulou, A. (2012) *Intersectionality Queer Studies and Hybridity: Methodological Frameworks for Social Research*. *Journal of International Women's Studies*. 13(2), 19-32

Jagose, A. (1996) *Queer Theory: An Introduction*. Melbourne University Press.

Gkiouzelis, D. (2013) «THE CAPSULE». στο Yatzer. Link: <https://www.yatzer.com/the-capsule>. Τελευταία επίσκεψη: 17/02/2018.

Morris, B. (2016) «History of Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Social Movements». Link: <http://www.apa.org/pi/lgbt/resources/history.aspx>. Τελευταία επίσκεψη: 18/02/2018.

Psaras, M. (2016) *The Queer Greek Weird Wave: Ethics, Politics and the Crisis of Meaning*. DOI 10.1007/978-3-319-40310-6_4. Palgrave Macmillan.

Rich, R. (2013) *New Queer Cinema: the director's cut*. Duke University Press.

Rosenblum, D. (1994) *Queer Intersectionality and the Failure of Recent Lesbian and Gay "Victories"*, 4 *Law & Sexuality* 83, Elisabeth Haub School of Law at Pace University. Link: <http://digitalcommons.pace.edu/lawfaculty/210/>.

Β. Ελληνόγλωσση

Αμφί (1978) *Αμφισβητησιακά*. Αθήνα: Απελευθερωτικό Κίνημα Ομοφυλοφίλων Ελλάδος. Τεύχος 1, 1.

Γαλανού, Μ. (2014) *Ταντότητα και έκφραση φύλου: ορολογία, διακρίσεις, στερεότυπα και μύθοι*. Αθήνα: Σωματείο Υποστήριξης Διεμφυλικών.

Κυριακός, Κ. (2016) *Επιθυμίες και Πολιτική: η queer ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (1924-2016)*. Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως.

- Μάης, Χ. (2015) «Το Απελευθερωτικό Κίνημα Ομοφυλοφίλων Ελλάδας (ΑΚΟΕ): Έμφυλες αντιστάσεις στην μεταπολιτευτική Ελλάδα». *Εντροπία*. Τεύχος 5, 18-23.
- Μαρνελάκης, Γ. (2014) *Στενές Επαφές Φύλου, Σεξουαλικότητας και Χώρου: 7 κείμενα του Γιώργου Μαρνελάκη*. Αθήνα: Εκδόσεις Futura.
- Σπηλιώτης, Κ. (2014) «Μια συντομότερη ιστορία του ελληνικού λεσβιακού, γκέι, αμφί, τρανς κινήματος και των διεκδικήσεών του». Link: <https://www.kar.org.gr/2014/03/11/%CE%BC%CE%B9%CE%B1%CF%83%CF%85%CE%BD%CF%84%CE%BF%CE%BC%CF%8C%CF%84%CE%B1%CF%84%CE%B7%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1%CF%84%CE%BF%CF%85%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%BF/>. Τελευταία επίσκεψη: 16/02/2018.
- Τορπουζίδης, Κ. (2012) *Ομοφυλοφιλία, Σεξουαλικότητα και η Πάλη για την Απελευθέρωση*. Αθήνα: Μαρξιστικό Βιβλιοπωλείο.
- Τσιτιρίδης, Γ. (2008) «Το ομοφυλοφιλικό σινεμά», στο Ν. Χατζητρύφων (επιμ.), *Το φύλο και η συμπεριφορά του: η ομοφυλοφιλία στον κινηματογράφο, προσδοκίες και προσεγγίσεις*. Θεσσαλονίκη: Σύμπραξη κατά της Ομοφυλοφοβίας. 55-63.
- Beauvoir, Simone de. (μτφ.) (2009) *Το δεύτερο φύλο*. Αθήνα: Εκδόσεις Μεταίχμιο.
- Butler, J. (μτφ.) (2008) *Σώματα με Σημασία: οριοθετήσεις του «φύλου» στο λόγο*. Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμές.
- Butler, J. (μτφ.) (2009) *Αναταραχή Φύλου: ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Foucault, M. (μτφ.) (2011) *Ιστορία της Σεξουαλικότητας: I. Η βούληση για γνώση*. Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον.
- Hill, J. και Gibson, P.C. (επιμ.) (2000) *Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές: κριτικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Stam, R. (2016) *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Wolf, S. (μτφ.) (2016) *Σεξουαλικότητα και Σοσιαλισμός: ιστορία, πολιτική και θεωρία της απελευθέρωσης των ΛΟΑΤ*. Αθήνα: Εκδόσεις Red Marks.

Γ. Αλφαβητικός πίνακας ξένων ταινιών

- [1]. *A Comedy in Six Unnatural Acts*. Jan Oxenberg. 1975. 24.
- [2]. *All over Me*. Alex Sichel. 1997. 30.
- [3]. *All About Your Mother*. Pedro Almodóvar. 1999. 34.
- [4]. *Blue is the Warmest Colour*. Abdellatif Kechich. 2013. 32.
- [5]. *Born in Flames*. Lizzie Borden. (1983). 25.
- [6]. *Boys Don't Cry*. Kimberly Peirce. 1999. 30.
- [7]. *Brokeback Mountain*. Ang Lee. 2005. 31.
- [8]. *Cabaret*. Bob Fosse. 1972. 24.
- [9]. *Death in Venice*. Luchino Visconti 1971. 33.
- [10]. *Desperately Seeking Susan*. Susan Seidelman. 1985. 25.
- [11]. *Desert Hearts*. Donna Deitch. 1985. 25.
- [12]. *Dyketactics*. Barbara Hammer. 1974. 25.
- [13]. *Dyke Hard*. Bitte Andersson. 2014. 36.
- [14]. *Face to Face*. Ingmar Bergman. 1976. 34.
- [15]. *Fireworks*. Kenneth Anger. 1947. 24.
- [16]. *Fortune and Men's Eyes*. Harvey Hart. 1971. 24.
- [17]. *Gasoline*. Monica Stambrini. 2001. 33.
- [18]. *Go Fish*. Rose Troche. 1994. 26.
- [19]. *In a Year of 13 Moons*. Rainer Werner Fassbinder. 1978. 32.
- [20]. *Labyrinth of Passion*. Pedro Almodóvar. 1982. 33.
- [21]. *La Cage aux Folles*. Harvey Fierstein. 1978. 32.
- [22]. *Les Demoiselles de Rochefort*. Jacques Demy. 1967. 32.
- [23]. *Lilies*. John Greyson. 1996. 30.
- [24]. *Looking for Langston*. Isaac Juliens. 1989. 26.
- [25]. *Loving Couples*. Mai Zetterling. 1964. 34.
- [26]. *Ludwig*. Luchino Visconti. 1973. 33.

- [27]. *Mala Noche*. Gus Van Sant. 1985. 25.
- [28]. *Michael*. Karl Theodor Dreyer. 1924. 31.
- [29]. *More from the Language of Love*. Torgny Wickman. 1970. 34.
- [30]. *Mother of Tears*. Dario Argento. 2007. 33.
- [31]. *Monster*. Patty Jenkins. 2003. 31.
- [32]. *Morocco*. Josef von Sternberg. 1930. 31.
- [33]. *My Dearest Senorita*. Jaime de Armiñán. 1972. 33.
- [34]. *My Mother Likes Women*. Inés París και Daniela Fejerman. 2002. 34.
- [35]. *My Own Private Idaho*. Gus Van Sant. 1991. 26.
- [36]. *Nico and Dani*. Cesc Gay. 2000. 34.
- [37]. *Ossessione*. Luchino Visconti. 1943. 33.
- [38]. *Pandora's Box*. Georg Wilhelm Pabst. 1929. 31.
- [39]. *Parting Glances*. Bill Sherwood. 1986. 25.
- [40]. *Pepi, Luci, Bom and Other Average Girls*. Pedro Almodóvar. 1980. 33.
- [41]. *Persona*. Ingmar Bergman. 1966. 34.
- [42]. *Pink Narcissus*. Jim Bidgood. 1971. 24.
- [43]. *Poison*. Todd Haynes. 1991. 26.
- [44]. *Purple Sea*. Donatella Maiorca. 2009. 33.
- [45]. *Querelle*. Rainer Werner Fassbinder. 1982. 32.
- [46]. *Queens*. Manuel Gómez Pereira. 2005. 34.
- [47]. *R.S.V.P.* Laurie Lynds. 1991. 30.
- [48]. *Sacred Silence*. Antonio Capuano. 1996. 33.
- [49]. *Salo, or the 120 Days of Sodom*. Pier Paolo Pasolini. 1975. 33.
- [50]. *Savage Nights*. Cyril Collard. 1992. 32.
- [51]. *Second Skin*. Gerardo Vera. 1999. 34.
- [52]. *Sex in Chains*. William Dieterle. 1928. 31.
- [53]. *She Must Be Seeing Things*. Sheila McLaughlin. 1987. 25.

- [54]. *Show Me Love*. Lukas Moodysson. 1998. 34.
- [55]. *Superstar: The Karen Carpenter Story*. Todd Haynes. 1987. 25.
- [56]. *Swoon*. Tom Kalin. 1992. 30.
- [57]. *The AIDS Epidemic*. John Greyson. 1978. 25.
- [58]. *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*. Stephan Elliott. 1994. 31.
- [59]. *The Bitter Tears of Petra von Kant*. Rainer Werner Fassbinder. 1972. 32
- [60]. *The Blood Splattered Bride*. Vincente Aranda. 1972. 33.
- [61]. *The Boys in the Band*. William Friedkin. 1970. 24.
- [62]. *The Blue Angel*. Josef von Sternberg. 1930. 31.
- [63]. *The Conformist*. Bernardo Bertolucci. 1970. 33.
- [64]. *The Damned*. Luchino Visconti. 1969. 33.
- [65]. *The Delta*. Ira Sachs. 1996. 30.
- [66]. *The Dickinson Experimental Sound Film*. William K.L. Dickson. 1895. 23.
- [67]. *The Flavor of Corn*. Gianni Da Campo. 1986. 33.
- [68]. *The Hours and Times*. Christopher Munch. 1991. 30.
- [69]. *The Lame Pigeon*. Jaime de Armiñán. 1995. 34.
- [70]. *The Living End*. Gregg Araki. 1992. 26, 30.
- [71]. *The Watermelon Woman*. Cheryl Dunye. 1996. 26, 30.
- [72]. *This Is Not an AIDS*. Isaac Juliens. 1987. 25.
- [73]. *Transamerica*. Duncan Tucker. 2005. 54.
- [74]. *Tricia's Wedding*. Milton Miron. 1971. 24.
- [75]. *Thundercrack!* Curt McDowell. 1975. 25.
- [76]. *Un Chant d' Amour*. Jean Genet. 1950. 32.
- [77]. *Victor and Victoria*. Reinhold Schünzel. 1933. 32.
- [78]. *Young Soul Rebels*. Isaac Juliens. 1991. 30.
- [79]. *Word Is Out: Stories of Some of Our Lives*. Peter Adair, Nancy Adair, Andrew Brown, Rob Epstein, Lucy Massie Phenix, Veronica Selver. 1977. 25.

Δ. Αλφαβητικός πίνακας ελληνικών ταινιών

- [1]. *Άγγελος*. Γιώργος Κατακουζηνός. 1982. 40.
- [2]. *Αλέξης Ζορμπάς*. Μιχάλης Καραγιάννης. 1964. 39.
- [3]. *Attenberg*. Αθηνά-Ραχήλ Τσαγγάρη. 2010. 42.
- [4]. *En Flicka*. Άλκης Παπασταθόπουλος. 2013. 42.
- [5]. *En Rojke*. Άλκης Παπασταθόπουλος. 2013. 42.
- [6]. *Fuck Freud*. Αδάμ Καρυπίδης. 2012. 42.
- [7]. *Η έκρηξη*. Σύλλας Τζουμέρκας. 2014. 42.
- [8]. *Κορίτσι με τα μαύρα*. Μιχάλης Κακογιάννης. 1956. 39.
- [9]. *Κυνόδοντας*. Γιώργος Λάμθιμος. 2008. 41, 42.
- [10]. *L, Εγώ Είμαι*. Μπάμπης Μακρίδης. 2012. 42.
- [11]. *Lonely*. Κωνσταντίνος Μενέλαος. 2014. 42.
- [12]. *Μαύρο λιβάδι*. Βαρδής Μαρινάκης. 2009. 42.
- [13]. *Μέσα στο δάσος*. Άγγελος Φρατζής 2008. 42.
- [14]. *Μικρές ελευθερίες*. Κώστας Ζάπας. 2008. 41, 42.
- [15]. *Miss Violence*. Αλέξανδρος Αβρανάς. 2013. 42.
- [16]. *Ο Δράκος*. Νίκος Κούνδουρος. 1956. 39.
- [17]. *Pigs*. Κωνσταντίνα Κοτζαμάνη. 2011. 73-77, 90.
- [18]. *Σκιές στην Άμμο*. Βασίλης Μαυρομάτης. 1970. 40.
- [19]. *Σκόρπιες σκέψεις ενός νεαρού Sex Worker*. Μενέλαος. 2016. 42.
- [20]. *Στέλλα*. Μιχάλης Κακογιάννης. 1955. 39.
- [21]. *Στρέλλα*. Πάνος Χ. Κούτρας. 2008. 42, 44-56, 87.
- [22]. *Το όνειρο του σκύλου*. Αλέξανδρος Φρατζής. 2005. 42.
- [23]. *Το τελευταίο ψέμα*. Μιχάλης Κακογιάννης. 1958. 39.
- [24]. *The Capsule*. Αθηνά-Ραχήλ Τσαγγάρη. 2012. 69-73, 89.
- [25]. *The One Left*. Νικόλας Πουρλιάρος. 2015. 42.

[26]. *Χώρα προέλευσης*. Σύλλας Τζουμέρκας. 2010. 42.

[27]. *Χενία*. Πάνος Χ. Κούτρας. 2014. 42, 44, 56-68, 88.

Παράρτημα Ι: Στοιχεία Ταινιών

Στρέλλα (2009)

Διάρκεια: 107 λεπτά

Είδος: Δράμα

Σκηνοθεσία: Πάνος Χ. Κούτρας

Σενάριο: Πάνος Χ. Κούτρας, Παναγιώτης Ευαγγελίδης

Παραγωγή: Πάνος Χ. Κούτρας

Ηθοποιοί: Μίνα Ορφανού, Γιάννης Κοκιασμένος, Μίνως Θεοχάρης, Μπέτυ Βακαλίδου, Άκης Ιωάννου, Αργύρης Καβίδας, Κώστας Σειραδάκης, Κωνσταντίνος Ασπιώτης, Γιώργος Μάζης

Μουσική: Μιχάλης Δέλτα

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Ολυμπία Μυτιληναίου

Μοντάζ: Γιάννης Χαλκιαδάκης

Ξενία (2014)

Διάρκεια: 128 λεπτά

Είδος: Δράμα

Σκηνοθεσία: Πάνος Χ. Κούτρας

Σενάριο: Πάνος Χ. Κούτρας, Παναγιώτης Ευαγγελίδης

Παραγωγή: Πάνος Χ. Κούτρας, Αλεξάνδρα Μπουσίου, Ελένη Κοσσυφίδου

Ηθοποιοί: Κώστας Νικούλι, Νίκος Γκέλια, Γιάννης Στάνκογλου, Μαρίσσα Τριανταφυλλίδου, Άγγελος Παπαδημητρίου, Ρομάνο Λόμπατς, Πάτι Πράβο

Μουσική: Delaney Blue

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Hélène Louvart, Σίμος Σαρκετζής

Μοντάζ: Γιώργος Λαμπρινός

The Capsule (2012)

Διάρκεια: 35 λεπτά

Είδος: Δράμα

Σκηνοθεσία: Αθηνά-Ραχήλ Τσαγγάρη

Σενάριο: Αθηνά-Ραχήλ Τσαγγάρη, Aleksandra Waliszewska

Παραγωγή: Αθηνά-Ραχήλ Τσαγγάρη, Μαρία Χατζάκου, Κυριάκος Καρσεράς

Ηθοποιοί: Ariane Labeled, Clémence Poésy, Isolda Dychauk, Evangelia Randou, Aurora Marion, Deniz Gamze Ergüven, Sofia Dona

Μουσική: Λέανδρος Ντούνης

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Θύμιος Μπακατάκης

Μοντάζ: Matthew Johnson

Pigs (2011)

Διάρκεια: 13 λεπτά

Σκηνοθεσία: Κωνσταντίνα Κοτζαμάνη

Σενάριο: Κωνσταντίνα Κοτζαμάνη

Παραγωγή: Ισαβέλλα Αλωπούδη

Ηθοποιοί: Δέσποινα Καπουλίτσα, Σοφία Καρακάντζα, Τόλης Δεληγιάννης, Ελένη Λάμπρου, Κατερίνα Μπουτούδη, Χρήστος Σιταρίδης

Μουσική: Δάφνη Φαραζή

Διεύθυνση Φωτογραφίας: Γιώργος Ηλιόπουλος

Μοντάζ: Σμαρώ Παπαευαγγέλου