

**ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ**  
**ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**  
Π.Μ.Σ. ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

***Διπλωματική Εργασία***

Επιβλέπων Καθηγητής: κ. Γιάννης Σκαρπέλος

**Εικόνες της ανδρικής ομοφυλοφιλίας  
στον κινηματογράφο**

*Από τα Φτερά στους καουμπόηδες*

**ΤΣΙΑΜΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ**

ΙΟΥΝΙΟΣ 2007

## Πρόλογος

*Τι θα μπορούσε να συνδέει τα Φτερά με τους καουμπόηδες;*

*Η φτερωτή αρρενωπότητα είναι ο κοινός παρονομαστής. Τα Φτερά αποτελούν την πρώτη αναπαράσταση της ομοφυλοφιλίας στην ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου (1916). Μία σουηδική ταινία, συγκαλυμμένη και συνάμα αποκαλυπτική, εμπνευσμένη από την εικονογραφία του φτερωτού αγοριού. Τη δανείστηκε από την ελληνική μυθολογία και από τις καλές τέχνες. Μια εικόνα που θέλει να απογειωθεί και να πετάξει προς τον παράδεισο. Το όνομα αυτού...*

*... ίσως να είναι "Brokeback Mountain". Εκεί που οι καουμπόηδες παραμένουν άνδρες, χωρίς να φοράνε ροζ καπέλα. Εκεί που ο Almodóvar θα έπληττε αφόρητα. Εκεί που η Φιλαδέλφεια θα ήταν πράξη και όχι απλά το όνομα μιας πόλης. Εκεί που ο Querelle θα έχανε και πάλι στα ζάρια. Εκεί που ο Genet θα μοίραζε γιρλάντες από λουλούδια.*

*Αυτές είναι οι ταινίες που επέλεξα για τη διπλωματική μου εργασία, με θέμα τις εικόνες της ανδρικής ομοφυλοφιλίας στη μεγάλη οθόνη. Κάθε κεφάλαιο και μία ταινία. Κάθε ταινία και μία εικονογραφία. Κάθε εικόνα και ένα σημείο. Κάθε σημείο και μία ή περισσότερες ερμηνείες. Θα προηγηθεί όμως μία εισαγωγή με επίκεντρο τη στερεοτυπία της ομοφυλοφιλίας και θα ακολουθήσει ένας επίλογος για την (α)ορατότητά της.*

*Πότε θα βγουν τα πουκάμισα έξω από την ντουλάπα;*

*Νίκος Τσιάμης*

## Πίνακας Περιεχομένων

### Εισαγωγή

α. Η ομοφυλοφιλία στον αντίποδα της ετεροφυλοφιλίας .....	3
β. Κινηματογράφος και ομοφυλοφιλία.....	6
γ. Μεθοδολογία .....	9
1. Η πρώτη αναπαράσταση: η φτερωτή αρρενωπότητα .....	13
<i>Vingarne (Σουηδία, 1916)</i>	
2. Σύμβολα της αρρενωπότητας και ηδονοβλεψία .....	23
<i>Un chant d'amour (Γαλλία, 1950)</i>	
3. Η κοινωνική εξουσία του σεξ .....	30
<i>Querelle (Γερμανία, 1982)</i>	
4. Ο «φυσιολογικός» ομοφυλόφιλος.....	39
<i>Philadelphia (Η.Π.Α., 1993)</i>	
5. Θηλυκότητα και παρενδυσία .....	47
<i>La mala educaci3n (Ισπανία, 2004)</i>	
6. Κατάργηση στερεοτύπων .....	57
<i>Brokeback Mountain (Η.Π.Α., 2005)</i>	
7. Αναφορά στον ελληνικό κινηματογράφο.....	66
Επίλογος: <i>Πέρα από την «ντουλάπα»</i> .....	69
Βιβλιογραφία .....	73

### α. Η ομοφυλοφιλία στον αντίποδα της ετεροφυλοφιλίας

Ο 17<sup>ος</sup> αιώνας σήμανε την έναρξη μιας εποχής καταστολής που χαρακτηρίζει τις λεγόμενες αστικές κοινωνίες και από την οποία, σύμφωνα με τον Michel Foucault, δεν έχουμε ίσως ακόμα απαλλαγεί ολότελα<sup>1</sup>. Από εκείνη την εποχή, το να κατονομάζεις το σεξ καθίσταται πιο δύσκολο και πιο ριψοκίνδυνο. Προκειμένου να τεθεί υπό έλεγχο στην πραγματική ζωή, το σεξ έπρεπε πρώτα να υποβιβαστεί στο επίπεδο της γλώσσας, να ελεγχθεί η ελεύθερη κυκλοφορία του μέσα στον Λόγο και να απαλειφθούν εκείνες οι λέξεις που καθιστούν την παρουσία του ιδιαίτερα αισθητή.

Ο διά του Λόγου έλεγχος του σεξ αποσκοπεί να αποβάλλει από την πραγματικότητα τις μορφές της σεξουαλικότητας που δεν υπόκεινται στην αυστηρή οικονομία της αναπαραγωγής. Επιδιώκει να απορρίψει τις άγονες δραστηριότητες, να εξοστρακίσει τις παράνομες ηδονές, να μειώσει ή να αποκλείσει τις πρακτικές, οι οποίες δεν έχουν ως σκοπό την τεκνογονία<sup>2</sup>. Το αξιοσημείωτο γεγονός στις νεότερες κοινωνίες δεν είναι ότι καταδίκασαν το σεξ στην αφάνεια, αλλά ότι καταδικάστηκαν οι ίδιες να μιλάνε για το σεξ αδιάκοπα, εξαιροντάς το ως *το μυστικό* (του *Brokeback Mountain*);).

Η ομοφυλοφιλία εμφανίστηκε ως ένα σχήμα της σεξουαλικότητας, όταν μεταστράφηκε από πρακτική της σοδομίας σε ένα είδος εσωτερικής αμφιγένειας, σε έναν ερμαφροδιτισμό της ψυχής<sup>3</sup>. Ο σοδομίτης ήταν ένας καθ' υποτροπή αιρετικός, ενώ ο ομοφυλόφιλος πλέον αποτελεί ένα είδος. Η εμφάνιση κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα στην ψυχιατρική, στη νομολογία, ακόμα και στη λογοτεχνία, μιας ολόκληρης σειράς Λόγων για τα είδη και τα υπο-είδη της ομοφυλοφιλίας, της «αντιστροφής της φύσης», της παιδεραστίας, του «ψυχικού ερμαφροδιτισμού», επέτρεψε την προώθηση των κοινωνικών ελέγχων σε αυτόν τον χώρο της «διαστροφής». Παράλληλα όμως επέτρεψε

<sup>1</sup> Φουκώ, 2003, τόμος 1, σελ. 27.

<sup>2</sup> ό.π., σελ. 48-51.

<sup>3</sup> ό.π., σελ. 58-59.

και τη συγκρότηση ενός αντί-λόγου: η ομοφυλοφιλία αρχίζει να μιλάει για τον εαυτό της, διεκδικεί τη νομιμότητά της ή τη «φυσικότητά» της<sup>4</sup>.

Από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η θεματική του αίματος κλήθηκε να ζωντανέψει και να στηρίξει με ένα ολόκληρο ιστορικό υπόβαθρο τον τύπο της πολιτικής εξουσίας που ασκείται μέσα από τα συστήματα της σεξουαλικότητας. Διαμορφώνεται έτσι ο ρατσισμός: μια ολόκληρη πολιτική για την αύξηση του πληθυσμού, την οικογένεια, τον γάμο, την παιδεία, την κοινωνική ιεράρχηση, την ιδιοκτησία, και μια μακρά σειρά από συνεχείς παρεμβάσεις στο επίπεδο του σώματος, της συμπεριφοράς, της υγείας, της καθημερινής ζωής, δικαιώθηκαν από τη μυθική έγνοια της προστασίας της καθαρότητας του αίματος και του θριάμβου της φυλής<sup>5</sup>. Ο ρατσισμός που απευθύνεται στους ομοφυλόφιλους ονομάζεται *ομοφοβία* (homophobia)<sup>6</sup>.

Στην πρακτική των σεξουαλικών απολαύσεων διακρίνονται με σαφήνεια δύο ρόλοι και δύο πόλοι, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τη γενετική λειτουργία. Πρόκειται για δύο διαφορετικά αξιολογημένες στάσεις: τη στάση του υποκειμένου και εκείνη του αντικειμένου, τη στάση του ενεργού παράγοντα και εκείνη του παθητικού παράγοντα. Σύμφωνα με τα λόγια του Αριστοτέλη, τα οποία παραθέτει ο Michel Foucault: «το θηλυκό ως θηλυκό είναι σίγουρα παθητικό στοιχείο και το αρσενικό ως αρσενικό είναι στοιχείο ενεργητικό»<sup>7</sup>.

Στην αρχαία Ελλάδα, η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα σε έναν ανδροπρεπή και έναν θηλυπρεπή άνδρα δεν συμπίπτει με τη δική μας αντίληψη της αντίθεσης μεταξύ ετεροφυλοφιλίας και ομοφυλοφιλίας, ούτε περιορίζεται στην αντίθεση μεταξύ ενεργητικού και παθητικού σεξουαλικού ρόλου. Ο διαχωρισμός αυτός σηματοδοτεί τη διαφορά στάσης απέναντι στις ηδονές. Η ακολασία υπόκειται σε μία παθητικότητα που τη συσχετίζει με τη θηλυπρέπεια<sup>8</sup>.

Οι αρχαίοι Έλληνες δεν αντιπαραθέτουν τον έρωτα για το ίδιο φύλο στον έρωτα για το άλλο φύλο, ως δύο αποκλειστικές επιλογές, ως δύο τύπους συμπεριφοράς, ριζικά διαφορετικούς. Η σύγκριση ανάμεσα σε έναν

---

<sup>4</sup> ό.π., σελ. 126.

<sup>5</sup> ό.π., σελ. 182-183.

<sup>6</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/Homophobia>

<sup>7</sup> Φουκώ, 2003, τόμος 2, σελ. 59.

<sup>8</sup> ό.π., σελ. 99.

άνδρα εγκρατή και κύριο του εαυτού του και έναν άνδρα που παραδίνεται στις απολαύσεις, είχε μεγαλύτερη σημασία, από ηθική άποψη, από τη σύγκριση των κατηγοριών των απολαύσεων, στις οποίες προτιμά ο καθένας να αφοσιωθεί<sup>9</sup>.

Στη σημερινή εποχή, έχει επικρατήσει μία κυρίαρχη κουλτούρα που συνδέει την «κανονική» σεξουαλικότητα με το σεξ το οποίο λαμβάνει χώρα αποκλειστικά μεταξύ ενήλικων, το οποίο συμμορφώνεται στα διχοτομημένα πρότυπα του φύλου, το οποίο είναι ιδιωτικό, τρυφερό, στοργικό και το οποίο συνδέεται με την αγάπη, τον γάμο και τη μονογαμία. Υπάρχει ένα ευρύ πεδίο, έπειτα, από συγκαταβατικές πρακτικές των ενηλίκων, που είναι ενδεχομένως ευάλωτες στο στίγμα και στην κοινωνική τιμωρία (εφήμερο σεξ, σαδομαζοχισμός, ομαδικό σεξ, κτλ)<sup>10</sup>.

Στην πατριαρχική κοινωνία, μόνο ο φαλλός αποτελεί διανεμητής της ταυτότητας. Κάθε κοινωνική χρήση του πρωκτού δημιουργεί τον κίνδυνο απώλειας της ταυτότητας, ανεξάρτητα αν το άτομο είναι άνδρας ή γυναίκα<sup>11</sup>. Εφόσον η σεξουαλικότητα, όπως το φύλο, είναι οργανωμένη γύρω από τον φαλλό στην κουλτούρα μας, δεν είναι δυνατόν να υπάρξουν αποκλίνουσες φαλλικές πράξεις, ούτε «αυθεντικές» μη-φαλλικές επιθυμίες ή ταυτότητες που θα προέρχονταν πέρα (ή ίσως πριν) από τον φαλλό και τα σημαίνοντά του<sup>12</sup>. Επομένως, η σύγχρονη ετεροφυλοφιλική κουλτούρα αντιλαμβάνεται την ανδρική ομοφυλοφιλία σε σχέση με μία φαλλοκεντρική λογική<sup>13</sup>.

Η ομοφοβία ενισχύεται από δύο (ετερο)σεξιστικά στερεότυπα για τους άνδρες ομοφυλόφιλους: αφενός ότι είναι «κραυγαλέες βασίλισσες» (screaming queens) και απομιμήσεις των γυναικών και αφετέρου ότι είναι είτε λιγότερο άνδρες, είτε κάτι άλλο εκτός από «πραγματικοί» άνδρες. Η ομοφυλοφιλία αντιμετωπίζεται ουσιαστικά ως μία περίπτωση αντιστροφής του φύλου, όπου το φύλο ορίζεται από την πατριαρχική ετεροφυλοφιλία. Ο

---

<sup>9</sup> ό.π., σελ. 219.

<sup>10</sup> Seidman, 2002, σελ. 17.

<sup>11</sup> Weeks, 2000, σελ. 99.

<sup>12</sup> Tyler, 1991, σελ. 32-33.

<sup>13</sup> Edelman, 1991, σελ. 104.

ομοφυλόφιλος τοποθετείται στην πολιτισμική θέση ενός υποκατάστατου ή μιας κατώτερης απομίμησης του αντίθετου φύλου<sup>14</sup>.

Η ετεροφυλοφιλία αποκτά νόημα μόνο σε σχέση με το αντίθετό της, την ομοφυλοφιλία. Η συνάφεια της πρώτης βασίζεται στον αποκλεισμό, την καταστολή και την αποκήρυξη της δεύτερης<sup>15</sup>. Ο άνδρας ομοφυλόφιλος σηματοδοτεί τον αντίποδα του «φυσιολογικού» άνδρα ετεροφυλόφιλου, ο οποίος κατέχει ένα εκθηλυμένο σώμα, με τις δικές του διακριτές επιθυμίες και παθολογίες<sup>16</sup>.

## **β. Κινηματογράφος και ομοφυλοφιλία**

Ο κινηματογράφος συνιστά ένα πολύτιμο μέσο για κάθε κοινωνική ομάδα, εφόσον λειτουργεί ως απόθεμα εικόνων που δείχνουν πώς είναι οι άνθρωποι και πώς θα έπρεπε να είναι. Οι εικόνες αυτές παράγουν και παράγονται από τη γενική σκέψη και το αίσθημα της κουλτούρας μας, μορφοποιούν και αντανakλούν τη νοοτροπία και τα συναισθήματά μας. Μέσα από τις αναπαραστάσεις των κοινωνικών ομάδων, μαθαίνουμε τις ομάδες αυτές, τόσο εμείς όσο και τα ίδια τα μέλη τους, καθώς στρέφονται στα Μέσα για να αντλήσουν πληροφορίες και ιδέες για τους ίδιους τους εαυτούς τους.

Για τους ομοφυλόφιλους, ο κινηματογράφος υπήρξε για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα η μόνη προσιτή πηγή τέτοιων πληροφοριών και ιδεών, τις οποίες καλούνταν να εμπιστευθούν, να στηρίξουν και να στηριχθούν. Η τηλεόραση δεν μπόρεσε να αντικαταστήσει τον κινηματογράφο ως προς αυτό, διότι η ομοφυλοφιλία ήταν – και είναι ακόμα – ένα θέμα ταμπού για το οικογενειακό περιβάλλον του σαλονιού. Αυτός είναι και ο λόγος, όπως ισχυρίζονται η Καρολάιν Σέλντον και ο Τζακ Μπαμπούσιο, που οι ομοφυλόφιλοι έχουν αναπτύξει μία ειδική σχέση με τον κινηματογράφο<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Doty, 1993, σελ. 82.

<sup>15</sup> Seidman, 1993, σελ. 130.

<sup>16</sup> Petersen, 1988, σελ. 59.

<sup>17</sup> Σέλντον, Ντάιερ, Μπαμπούσιο, 1991, σελ. 5-6.

Οι ομοφυλόφιλοι έχουν τη δυνατότητα να αξιοποιήσουν τις ταινίες – και ειδικά εκείνες που δεν τους προσφέρουν άμεσα εικόνες του εαυτού τους – με τέτοιο τρόπο, ώστε να υποτάξουν τις σημασίες τους στους δικούς τους σκοπούς. Έχουν τη δυνατότητα να «κλέψουν» από τις προβαλλόμενες εικόνες της «κανονικής» (straight) κοινωνίας εκείνες που θα τους είναι χρήσιμες, για να οικοδομήσουν μία υπο-κουλτούρα, αυτό που ο Τζακ Μπαμπούσιο αποκαλεί *ομοφυλόφιλη ευαισθησία*<sup>18</sup>.

Ο όρος *camp* περιγράφει τα στοιχεία εκείνα ενός προσώπου, μιας κατάστασης ή μιας δραστηριότητας, που εκφράζουν ή που δημιουργούνται από μια ομοφυλόφιλη ευαισθησία. Το *camp* δεν είναι ποτέ πράγμα ή πρόσωπο *αφ' εαυτού*, αλλά μια σχέση ανάμεσα σε δραστηριότητες, άτομα, καταστάσεις και ομοφυλοφιλία<sup>19</sup>. Ανακαλύπτει μια λανθάνουσα απόλαυση εκεί που δεν θα έπρεπε να υπάρχει, διασκεδάζοντας με τις παρεκκλίσεις και υιοθετώντας την οπτική ενός παραμορφωτικού καθρέφτη<sup>20</sup>. Τα βασικά του γνωρίσματα είναι τέσσερα: η ειρωνεία, η αισθητική, η θεατρικότητα και το χιούμορ.

Η ομοφυλοφιλία στο *camp* αντιμετωπίζεται ως μία μορφή ολικής άρνησης της κοινωνικής και ηθικής τάξης των πραγμάτων. Απορρίπτεται η ευρύτητα διαδεδομένη πολιτιστική ιδιοποίηση, σύμφωνα με την οποία ο ανδρισμός – συμπεριλαμβανομένης και της σεξουαλικής κυριαρχίας πάνω στη γυναίκα – είναι «φυσιολογικός» και ταιριάζει στον άνδρα, ενώ η θηλυκότητα – συμπεριλαμβανομένης και της σεξουαλικής υποταγής στον άνδρα – είναι «φυσιολογική» και ταιριάζει στη γυναίκα.

Το στίγμα της ομοφυλοφιλίας είναι μοναδικό στον βαθμό που δεν γίνεται από τους ομοφυλόφιλους άμεσα αντιληπτό στους εαυτούς τους ή στους άλλους. Ωστόσο, όταν αποκαλυφθεί η ομοφυλοφιλία τους, έχουν τη δυνατότητα να αποφύγουν τις αρνητικές συνέπειες, μέσω της απόκρυψης πληροφοριών, δηλαδή των σημείων που οι άλλοι άνθρωποι ερμηνεύουν ως ενδείξεις ομοφυλοφιλίας. Η διαδικασία αυτή αποκαλείται *passing* («*περνάω για straight*»)<sup>21</sup>. Πρόκειται για ένα φαινόμενο που καθορίζεται εν γένει από

---

<sup>18</sup> Βλ. το κεφάλαιο του Μπαμπούσιο «Το *camp* και η ομοφυλόφιλη ευαισθησία», ό.π., σελ. 80-112.

<sup>19</sup> ό.π., σελ. 81.

<sup>20</sup> Κυριάκος, 2001, σελ. 71.

<sup>21</sup> Σέλντον, Ντάιερ, Μπαμπούσιο, 1991, σελ. 89-90.

τη θεατρική μεταφορά, καθώς προϋποθέτει την ερμηνεία ενός ρόλου: κάποιος προφασίζεται ότι είναι κάτι που στην πραγματικότητα δεν είναι.

Τα είδη στα οποία εμφανίζονται συχνότερα οι ομοφυλόφιλοι είναι η ταινία τρόμου (θρίλερ) και η κωμωδία<sup>22</sup>. Τα στερεότυπα που παρουσιάζουν είναι συχνά υποβιβαστικά, προσβλητικά και αποκρουστικά<sup>23</sup>. Είναι γεγονός, παρόλα αυτά, ότι τα στερεότυπα αντέχουν στην απορριπτική πρόθεση και επιβάλλονται ιδεολογικά και αισθητικά<sup>24</sup>. Μέσω της στερεοτυπίας, οι κυρίαρχες ομάδες εφαρμόζουν τις νόρμες τους στις υποτελείς ομάδες, τις χαρακτηρίζουν ως ανεπαρκείς και κατά συνέπεια ατελείς, υποδεέστερες, άρρωστες ή γκροτέσκες, ενισχύοντας έτσι τη δική τους εντύπωση για τη νομιμότητα της κυριαρχίας τους<sup>25</sup>.

Ένας από τους συνήθεις τρόπους εφαρμογής της στερεοτυπίας στους ομοφυλόφιλους είναι η αντιμετώπιση των ομοφυλοφιλικών σχέσεων και των ομοφυλόφιλων χαρακτήρων σύμφωνα με τους ετεροφυλοφιλικούς σεξουαλικούς ρόλους. Οι ομοφυλόφιλοι – όπως ακριβώς και οι γυναίκες – προσδιορίστηκαν σε σχέση με τους (ετεροφυλόφιλους) άνδρες: η σχέση αυτή συνιστά μία σχέση σεξουαλικού αντικειμένου προς το υποκείμενο<sup>26</sup>. Ο ορισμός του ομοφυλόφιλου άνδρα ως σεξουαλικό αντικείμενο, κοινωνικά προσδιορισμένου ως θηλυκού – γεγονός που ενισχύεται και από τον μύθο ότι οι ομοφυλόφιλοι είναι παθητικοί – απειλεί την ιδιοποίηση της ανδρικής ενεργητικότητας<sup>27</sup>.

Μία από τις μεθόδους που χρησιμοποιεί η στερεοτυπία στον κινηματογράφο είναι η έκφρασή της μέσα από την εικονογραφία, μέσω της χρήσης ενός βασικού συνόλου οπτικών και ακουστικών σημείων, τα οποία δηλώνουν την ομοφυλοφιλία και συμπαραδηλώνουν τις αξίες, οι οποίες, στερεοτυπικά, συνδέονται με αυτή. Είναι αισθητή η ανάγκη να επικυρώσει την ομοφυλοφιλία ενός χαρακτήρα, επειδή η μία αυτή πλευρά της προσωπικότητάς του προσφέρεται για να μας δείξει – και να μας εξηγήσει – την υπόλοιπη προσωπικότητα. Σηματοδοτώντας την ομοφυλοφιλία από την

---

<sup>22</sup> Ειδικά για το Hollywood, βλ. Barrios, 2003.

<sup>23</sup> Σέλντον, Ντάιερ, Μπαμπούσιο, 1991, σελ. 55.

<sup>24</sup> Κυριάκος, 2001, σελ. 150.

<sup>25</sup> Σέλντον, Ντάιερ, Μπαμπούσιο, 1991, σελ. 60-61.

<sup>26</sup> Στο σημείο αυτό εξηγείται και το γεγονός, σύμφωνα με τη Σέλντον, γιατί επικράτησαν οι λεσβίες στην πορνογραφία και οι άνδρες ομοφυλόφιλοι στην πρωτοπορία, βλ. ό.π., σελ. 18.

<sup>27</sup> ό.π., σελ. 20.

πρώτη εμφάνιση του χαρακτήρα στην οθόνη μας, όλες οι επόμενες πράξεις και όλα τα λεγόμενά του μπορούν να κατανοηθούν, να εξηγηθούν και να δικαιολογηθούν ως ενέργειες ενός ομοφυλόφιλου ατόμου.

Η ομοφυλοφιλία, ωστόσο, διαθέτει μία ρευστότητα, την οποία δεν συναντάμε στις άλλες κοινωνικές ομάδες που παρουσιάζονται στερεοτυπικά στην κινηματογραφική οθόνη (π.χ. γυναίκες, έγχρωμοι, κτλ). Συνιστά μία ιδιαιτερότητα που είναι λιγότερο φανερή και εντοπίζεται πιο δύσκολα. Η ρευστότητα αυτή κλονίζει και την ακαμψία της κοινωνικής ταξινόμησης και τη διατήρηση της ετεροφυλόφιλης ηγεμονίας<sup>28</sup>.

Η αορατότητα της ομοφυλοφιλίας μπορεί να τρομοκρατεί ξαφνικά την ετεροφυλοφιλία και, ως ρευστή, να διαρρέει μέσα στο προπύργιό της. Επομένως, οι χαρακτήρες πρέπει να ταξινομούνται και να διαχωρίζονται από την αρχή, δηλαδή να καθίσταται φανερό ποιοι από αυτούς είναι ομοφυλόφιλοι, μέσα από την αναγνωρίσιμη από όλους εικονογραφία<sup>29</sup>.

## **γ. Μεθοδολογία**

Η παρούσα εργασία αποτελεί μία απόπειρα ανίχνευσης και ανάλυσης της εικονογραφίας της ανδρικής ομοφυλοφιλίας στον κινηματογράφο. Για τον σκοπό αυτό, επέλεξα έξι ταινίες που διαπραγματεύονται, ως κύριο θέμα τους, τους άνδρες ομοφυλόφιλους. Αποφάσισα να αποκλείσω τη γυναικεία ομοφυλοφιλία, διότι ανταποκρίνεται σε μία ξεχωριστή εικονογραφία, γύρω από την οποία εγείρονται διαφορετικά ζητήματα. Θα μπορούσε, όμως, να αποτελέσει το αντικείμενο μιας μελλοντικής έρευνας.

Η επιλογή των έξι ταινιών έγινε βάσει δύο κριτηρίων: Το πρώτο ήταν το συγκεκριμένο ζήτημα που θίγει κάθε ταινία, ώστε να καλύπτονται, στο σύνολο, οι πιο σημαντικές εκφάνσεις της ανδρικής ομοφυλοφιλίας και να εξετάζονται μέσα από μία διαχρονική σκοπιά, παράλληλα με την εξέλιξη, όχι μόνο της ιστορίας του κινηματογράφου, αλλά και της κοινωνικής

---

<sup>28</sup> ό.π., σελ. 65.

<sup>29</sup> Adkins, 2002, σελ. 25-27.

αποδοχής και ενσωμάτωσης των ομοφυλόφιλων ανδρών. Εξετάζονται έτσι τα ζητήματα που αφορούν στην αρρενωπότητα και στη θηλυπρέπεια, στην ηδονοβλεψία και στον σαδομαζοχισμό, στον ενεργητικό και στον παθητικό ρόλο, στο AIDS και στον κοινωνικό στιγματισμό, στην θηλυκότητα ως ρόλο και στην παρενδυσία, στην καταπίεση και στην απελευθέρωση, στον έρωτα και στη σεξουαλική πράξη.

Το δεύτερο κριτήριο ήταν η προέλευση κάθε κινηματογραφικού έργου, ώστε να αντιπροσωπεύονται όσο το δυνατόν διαφορετικά είδη και σκηνοθέτες του παγκόσμιου κινηματογράφου, με έμφαση στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο και το Hollywood. Εξετάζονται δύο πρόσφατες ταινίες, ενώ οι υπόλοιπες τέσσερις ανήκουν σε περασμένες δεκαετίες (του 1990, 1980, 1950 και 1910), ώστε να εντοπισθούν τα στερεότυπα και η αλλαγή τους με την πάροδο του χρόνου.

Όπως είναι αυτονόητο, δεν ήταν εφικτό να συμπεριληφθούν όλα τα κινηματογραφικά είδη και όλοι οι σκηνοθέτες που έχουν ασχοληθεί με το ζήτημα της ανδρικής ομοφυλοφιλίας. Η παρούσα εργασία δεν αποτελεί, σε καμία περίπτωση, μία ιστορική αναδρομή των ομοφυλοφιλικών ταινιών του παγκόσμιου κινηματογράφου. Το ζητούμενο είναι η μελέτη και η ανάλυση των συγκεκριμένων εικόνων που – μεταξύ πολλών άλλων – αναπαριστούν την ανδρική ομοφυλοφιλία, βασίζονται σε συγκεκριμένα στερεότυπα και εξυπηρετούν συγκεκριμένους στόχους.

Η μελέτη ξεκινά με την πρώτη αναπαράσταση της ομοφυλοφιλίας στην ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου. Πρόκειται για τη σουηδική ταινία *Vingarne (Τα Φτερά)* του Mauritz Stiller (1916). Θεώρησα αναγκαίο να τη συμπεριλάβω στην εργασία μου, διότι το φτερωτό γλυπτό, πάνω στο οποίο δομείται, αποτελεί μέρος μιας μακράς πολιτισμικής παράδοσης των ομοφυλόφιλων ανδρών. Η παράδοση αυτή στηρίζεται στους ελληνικούς μύθους του Ίκαρου και του Γανυμήδη και έχει αποτελέσει πηγή έμπνευσης για τη ζωγραφική, τη γλυπτική και τη λογοτεχνία, όπου απεικονίζεται η ομοφυλοφιλική επιθυμία ως φτερωτή μορφή.

Το δεύτερο έργο που εξετάζω είναι η μικρού μήκους γαλλική ταινία *Un chant d'amour (Ένα τραγούδι έρωτα)* του Jean Genet (1950). Μέσα από ξεχωριστούς συμβολισμούς, που συνδυάζουν τις πιο ωμές και βίαιες με

τις πιο λυρικές και ρομαντικές εικόνες, ο Genet προσπαθεί να ορίσει τον ομοφυλόφιλο άνδρα. Για τον Genet, η ανδρική ομορφιά ταυτίζεται με την άγρια αρρενωπότητα. Κεντρικά στοιχεία της ταινίας είναι η ηδονοβλεψία και η σύνδεση της ανδρικής ομοφυλοφιλίας με τον ναρκισσισμό και με τον σαδομαζοχισμό.

Το τρίτο έργο που επέλεξα είναι η ταινία *Querelle (Ο καβγατζής)* του Rainer Werner Fassbinder (1982), βασισμένο στην ομώνυμη νουβέλα του Genet. Η ομοφυλοφιλική επιθυμία στο έργο αυτό κινητοποιείται μέσω της ετεροφυλοφιλίας. Για τον πρωταγωνιστή, Querelle, η επιθυμία αυτή είναι μαζοχιστική και προέρχεται από την ηδονή της ταπείνωσης. Ο Fassbinder αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο η εξουσία δομεί περισσότερο την ίδια την ερωτική επιθυμία, παρά την εξέλιξη των σχέσεων. Ο ενεργητικός και ο παθητικός ρόλος αποτελούν τα μέσα με τα οποία η εξουσία διεκδικείται ή εκχωρείται.

Η τέταρτη ταινία, στην οποία αναφέρομαι, είναι το αμερικανικό έργο *Philadelphia (Φιλαδέλφεια)* του Jonathan Demme (1993), που για πρώτη φορά προβάλλει την ομοφυλοφιλία και το AIDS στον μέσο Αμερικανό. Το Hollywood αντικαθιστά την εικόνα του μολυσμένου ομοφυλόφιλου με την εικόνα του «φυσιολογικού» ομοφυλόφιλου. Το ετεροφυλοφιλικό πρότυπο, ωστόσο, παραμένει θεσμικά ασφαλές, καθώς στην ταινία αναπαρίστανται εικόνες μιας νοσταλγικής και συντηρητικής Αμερικής. Ο ομοφυλόφιλος πολίτης μπορεί να γίνει ανεκτός, μόνο εφόσον προάγεται το ιδανικό της αμερικανικής κοινωνίας, που επιβεβαιώνει τον διαχωρισμό των φύλων, τον ετεροφυλοφιλικό έρωτα, τον γάμο και την οικογένεια.

Το πέμπτο έργο της εργασίας μου είναι η ισπανική ταινία *La mala educación (Η κακή εκπαίδευση)* του Pedro Almodóvar (2004). Όπως σε όλες τις ταινίες του, η ομοφυλοφιλία αναπαριστάται ως φυσιολογική και αυτονόητη. Για τον Almodóvar, η ετεροφυλοφιλία και η ομοφυλοφιλία δεν αποτελούν δύο διαφορετικούς άξονες της σεξουαλικότητας, αλλά οι πρωταγωνιστές τις χρησιμοποιούν ως ρόλους, μεταμφιέσεις ή στρατηγικές, για να πλανέψουν και να επιβιώσουν. Παρά το γεγονός ότι οι ήρωες είναι μόνο άνδρες, η θηλυκότητά τους είναι διάχυτη σε όλη την ταινία. Είναι μία μάσκα που φορούν, όπως ακριβώς και η παρενδυσία.

Η έκτη και τελευταία ταινία που παραθέτω είναι και η πιο πρόσφατη. Πρόκειται για το αμερικανικό έργο *Brokeback Mountain* (*Το μυστικό του Brokeback Mountain*) του Ang Lee (2005). Η ταινία αυτή εγκαινίασε μία νέα εποχή απεικόνισης της ανδρικής ομοφυλοφιλίας στο Hollywood, όπου η ομοφυλοφιλία και η αρρενωπότητα δεν συγκρούονται και δεν ακυρώνουν η μία την άλλη. Ακόμα και ένας καουμπόης – εθνικό σύμβολο ανδρισμού για τους Αμερικανούς – μπορεί να αναζητά τη σεξουαλική ικανοποίηση και τη συντροφική σχέση στους άνδρες. Παρόλα αυτά, ο κοινωνικός στιγματισμός αναγκάζει πολλούς ομοφυλόφιλους, όπως και τους πρωταγωνιστές της ταινίας, να φοβούνται να αποδεχθούν την ταυτότητά τους, να νιώθουν ενοχές και να παραμένουν κλεισμένοι «στην ντουλάπα» (“in the closet”), όπως και τα πουκάμισα των δύο ηρώων.

Στη συνέχεια αποφάσισα να κάνω μία εξαιρετικά σύντομη αναφορά στον τρόπο που παρουσιάζονται οι ομοφυλόφιλοι άνδρες στον ελληνικό κινηματογράφο. Δεν αναφέρομαι σε κάποια συγκεκριμένη ταινία, αλλά έχω ως στόχο να περιγράψω το γενικότερο στίγμα, από τη δεκαετία του 1960 μέχρι σήμερα.

Στον επίλογο που ακολουθεί, συγκεντρώνω τα συμπεράσματα από τις αναλύσεις που προηγήθηκαν, με γνώμονα την ορατότητα ή αορατότητα της ανδρικής ομοφυλοφιλίας. Η έννοια της «ντουλάπας» - μέσα στην οποία ο ομοφυλόφιλος παραμένει αόρατος και όταν βγαίνει έξω, γίνεται ορατός - ήταν αποτέλεσμα της εικόνας του μολυσματικού ομοφυλόφιλου. Η στροφή προς τον «φυσιολογικό» ομοφυλόφιλο δεν κατάφερε να αμφισβητήσει την κυριαρχία της ετεροφυλοφιλικής κοινωνίας, ώστε να διεκδικήσει ισότητα, αλλά περισσότερο οδήγησε στην ανεκτικότητα. Ανεκτή, όμως, μπορεί να γίνει μόνο μία συγκεκριμένη κατηγορία ομοφυλόφιλων ανδρών, εκείνη που δεν απειλεί την ηγεμονία της ετεροφυλοφιλίας, αποκλείοντας βέβαια όλους τους χαρακτήρες του Almodóvar.

## *Vingarne*

### **Η πρώτη αναπαράσταση: η φτερωτή αρρενωπότητα**

Το 1906 ο Ρώσος συγγραφέας Mikhael Kuzmin εξέδωσε το μυθιστόρημα με τον τίτλο *Kryl'ya* (Φτερά), στο οποίο ο νεαρός πρωταγωνιστής Vanya συνειδητοποιεί και αποδέχεται την ομοφυλοφιλία του, αποκτώντας έτσι «φτερά ευτυχίας». Το 1923 ο Φινλανδός καλλιτέχνης Magnus Enckell παρουσίασε για πρώτη φορά το έργο του *Siivet* (Φτερά), στο οποίο ένας γυμνός νεαρός άνδρας προσαρμόζει τα φτερά ενός νεαρού αγοριού που κοιτάζει προς τα πάνω με την επιθυμία να απογειωθεί. Μεταξύ των δύο αυτών έργων, το 1916, ο Σκανδιναβός σκηνοθέτης Mauritz Stiller δημιούργησε στη Σουηδία την ταινία *Vingarne* (Τα Φτερά). Πρόκειται για την ερωτική ιστορία μεταξύ ενός ζωγράφου και ενός άνδρα, ο οποίος ήταν το μοντέλο του και προστατευόμενός του<sup>30</sup>.

Το έργο *Vingarne* αποτελεί ίσως την πρώτη ταινία στην ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου που διαπραγματεύεται το ζήτημα της ομοφυλοφιλίας. Πιθανόν κάποια άλλα έργα υπάρχουν, που δεν έχουν έρθει ακόμη στο φως. Μέχρι σήμερα, ωστόσο, καμία άλλη ταινία πριν από αυτήν δεν φαίνεται να παραπέμπει με τόσο αξιόλογο – και ταυτόχρονα ιδιαιτέρως διακριτικό τρόπο – στην ομοφυλοφιλία όσο η *Vingarne*. Η παραπομπή αυτή επιτυγχάνεται, αφενός μέσω της κεντρικής πλοκής και της σεξουαλικότητας των ίδιων των συντελεστών (του μυθιστοριογράφου, του σεναριογράφου, σκηνογράφου, του σκηνοθέτη και ενός από τους πρωταγωνιστές τουλάχιστον) και αφετέρου μέσω της εικονογραφίας της: φτερωτές μορφές της ομοφυλοφιλικής επιθυμίας.

Η *Vingarne* αποτελείται από δύο μέρη: μία ιστορία που λειτουργεί ως πλαίσιο και αναφέρεται στη δημιουργία μιας ταινίας με τον τίτλο “*Vingarne*” και την ταινία αυτή καθαυτή. Στην ιστορία-πλαίσιο (όπου όλοι οι ηθοποιοί

---

<sup>30</sup> Όλα τα στοιχεία για την ταινία που παρατίθενται προέρχονται από το σχετικό κεφάλαιο στο Dyer, 2003, σελ. 8-22.

υποδύονται τους εαυτούς τους), ο σκηνοθέτης Mauritz Stiller περιεργάζεται το άγαλμα *Vingarne* του Carl Milles, το οποίο τον εμπνέει να δημιουργήσει μία ταινία βασισμένη στο μυθιστόρημα *Mikaël* του Herman Bang. Αναζητεί μέσω αγγελίας έναν «νέο, έξυπνο, όμορφο άνδρα» για τον κεντρικό ρόλο και ένας φιλόδοξος ηθοποιός, ο Nils Asther, κάνει αίτηση για τη δουλειά. Στις πρόβες, ωστόσο, ο Stiller συνειδητοποιεί ότι ο Nils είναι «πολύ νέος και άπειρος» και αναθέτει τον ρόλο στον πιο έμπειρο Lars Hanson να παίξει δίπλα στη διάσημη ηθοποιό Lili Bech. Η ταινία, "Vingarne", γυρίζεται και μετά την πρώτη της προβολή, ο Nils, που έχει ερωτευθεί τη Lili, πηγαίνει στο διαμέρισμά της, για να της αποκαλύψει τον έρωτά του. Εκείνη όμως δεν ανταποκρίνεται και ο Nils απειλεί ότι θα αυτοκτονήσει. Ο Egil Eide, ο ηθοποιός που υποδύεται τον Claude Zoret στην ταινία, παρεμβαίνει και καταφέρνει να τον ηρεμήσει.

Η ταινία "Vingarne" ξεκινά με τον Zoret (Eide), σε μία βόλτα του, να παρακολουθεί έναν αετό να ανοίγει τα φτερά του και να πετάει. Η εικόνα αυτή του δίνει την έμπνευση για ένα άγαλμα, βασισμένο στον μύθο του Ίκαρου. Συναντά τυχαία τον Eugène Mikael (Hanson) να ζωγραφίζει στην ύπαιθρο και συνειδητοποιεί ότι εκείνος είναι ο Ίκαρός του «με σάρκα και οστά». Ο Mikael γίνεται ο υιοθετημένος γιος και μοντέλο του Zoret, ο οποίος ζωγραφίζει ένα πορτρέτο της Πριγκίπισσας Lucia de Zamikow (Bech), η οποία συνάπτει δεσμό με τον Mikael. Ο στενός φίλος του Zoret, Charles Schwitt (Albin Lavén), του λέει ότι ο Mikael και η Πριγκίπισσα σπαταλούν όλα τα χρήματά του και ότι ο Mikael πούλησε ακόμα και το χάλκινο αντίγραφο του *Vingarne*, που του είχε δώσει ο Zoret. Ο Zoret αρρωσταίνει και τελικά ο Schwitt του στέλνει τον Mikael, αλλά είναι πλέον αργά: ζώντας σε παραλήρημα, ο Zoret σηκώνεται από το κρεβάτι του και περιπλανιέται έξω στους δρόμους, ώσπου τελικά πέφτει νεκρός μπροστά από το αυθεντικό άγαλμα. Ο Mikael αντιστέκεται στις προσπάθειες της Πριγκίπισσας να τον παρηγορήσει και την εγκαταλείπει.

Η ταινία *Vingarne* προβλήθηκε για πρώτη φορά στη Στοκχόλμη το 1916, με αξιοσημείωτη θερμή υποδοχή από τους κριτικούς, αν και στην έγκυρη σουηδική εφημερίδα *Dagens Nyheter* (Τα Νέα της Ημέρας) σημειώνεται η «ευαίσθητη θεματολογία» της. Το 1941 μία φωτιά στα

αρχεία της Σουηδικής Κινηματογραφικής Βιομηχανίας (Svensk Filmindustri) κατέστρεψε τα αρνητικά και σχετικό υλικό. Ωστόσο, ο Gösta Werner κατάφερε να ανασκευάσει τη μορφή της ταινίας, από εικόνες τυπωμένες σε χαρτί και από ένα σενάριο στη Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου στην Ουάσιγκτον. Χρησιμοποιώντας τις τυπωμένες εικόνες και το σενάριο μαζί με την κινούμενη εικόνα του Werner, ήταν δυνατή η παραγωγή μιας εκδοχής της ταινίας, που προβλήθηκε για πρώτη φορά το 1987 στο Σουηδικό Ινστιτούτο Κινηματογράφου (Svensk Filminstitutet)<sup>31</sup>.

Αν και θα ήταν λάθος να υποθέσει κανείς ότι οι πάντες γνώριζαν για τις ομοφυλοφιλικές προτιμήσεις των συντελεστών της ταινίας (του μυθιστοριογράφου Herman Bang, του σεναριογράφου και σκηνογράφου Axel Esbensen, του σκηνοθέτη Mauritz Stiller, του ηθοποιού Nils Asther), είναι βέβαιο ότι πολλοί γνώριζαν, και στις περιπτώσεις των Bang και Stiller, ακόμα και έξω από τα στενά όρια της Κοπεγχάγης και της Στοκχόλμης<sup>32</sup>.

Η γοητεία της ταινίας είναι ότι καταφέρνει να είναι ταυτόχρονα αποκαλυπτική και συγκαλυμμένη. Το γεγονός αυτό θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως ενσυνείδητη στρατηγική: η ομοφυλοφιλία ήταν παράνομη και ηθικά κατακριτέα, και η κρατική παρέμβαση στον κινηματογράφο είχε μόλις πρόσφατα αρχίσει να εφαρμόζεται (1911). Είναι όμως επίσης εύλογο ότι η ταινία δημιουργήθηκε απλά από τις συμπεριφορές επιβίωσης των ομοφυλόφιλων, πέρα από τη γνώση του πώς να πορεύεται κανείς ανάμεσα στην ανοικτή στάση και την υπεκφυγή. Αυτό εξετάζεται μέσα από τρεις όψεις της ταινίας: την «ταινία μέσα στην ταινία», την ιστορία-πλαίσιο και το φτερωτό άγαλμα, που είναι κοινό και στις δύο.

Η ταινία *Vingarne* δίνει έμφαση στο γεγονός ότι η «ταινία μέσα στην ταινία» βασίζεται στο μυθιστόρημα *Mikaël* του Herman Bang, που εκδόθηκε το 1904. Ενώ ο Stiller συζητά με τον Asther για το σχέδιό του, παίρνει το μυθιστόρημα από το ράφι (όπου γίνεται κοντινό πλάνο λήψης) και του λέει ότι το σενάριό του είναι «πιστό στις θεωρίες που βρίσκονται μέσα σε αυτό το βιβλίο». Παραταύτα, η «ταινία μέσα στην ταινία», δίνει μικρή βαρύτητα στις ομοφυλοφιλικές διαστάσεις του μυθιστορήματος και τις αντικαθιστά από δικές της, αναδεικνύοντας τον Mikael σε αντικείμενο ομορφιάς για την

---

<sup>31</sup> Dyer, 2003, σελ. 10.

<sup>32</sup> ό.π., σελ. 12.

κάμερα. Όταν ο Zoret συναντά για πρώτη φορά τον Mikael, στο πρώτο πλάνο βλέπουμε τον Zoret να κοιτάζει και στο δεύτερο πλάνο βλέπουμε τον Mikael με δύο νεαρές γυναίκες. Η σύνθεση του κάδρου τοποθετεί τον Mikael – και όχι τις γυναίκες – στο κέντρο του, όταν πέφτει το φως. Όταν ο Zoret εμφανίζεται στο κάδρο, ο μαύρος μανδύας και το μαύρο καπέλο του έρχονται σε αντίθεση με το άσπρο πουκάμισο του Mikael, δίνοντας ακόμα μεγαλύτερη έμφαση στον Mikael ως κέντρο της προσοχής. Ωστόσο, βλέπουμε τον Mikael πριν τον δει ο Zoret και συνεχίζουμε να τον βλέπουμε ακόμα και όταν ο τελευταίος φεύγει. Ο Mikael είναι αγαπητός προς εμάς, τουλάχιστον όσο και προς τον Zoret. Όταν ποζάρει σχεδόν γυμνός για τον Zoret, τοποθετείται σε μία λίμνη φωτός, που έρχεται από το παράθυρο στο εργαστήριο του γλύπτη. Ο Zoret βρίσκεται κάτω αριστερά στην οθόνη και το βλέμμα του προς τον Mikael παρακινεί και το δικό μας βλέμμα στην ίδια κατεύθυνση, ώστε να συμμερίζεται τη δική του οπτική γωνία.

Η ταινία απορρίπτει τη ρητή, λεκτική ομολογία της ανδρικής ομορφιάς, που διαπιστώνεται στο βιβλίο, ενώ συγχρόνως κατασκευάζει μία έννοια αυτής, πιο ολοκληρωμένα, μέσω της παρουσίασης του Mikael στον θεατή, δίνοντας μικρή βαρύτητα στην απόλαυση των άλλων χαρακτήρων να τον κοιτούν, ενώ συγχρόνως διευκολύνει ή ακόμα και διεγείρει τη δική μας απόλαυση.

Η ταινία επίσης διατηρεί από το μυθιστόρημα τη δομή της κεντρικής σχέσης, στην οποία ο Mikael είναι αποκλειστικά ο προστατευόμενος, το μοντέλο, ο υιοθετημένος γιος και ο μοναδικός κληρονόμος του Zoret. Το 1916 το σχήμα δάσκαλος-μαθητής, καλλιτέχνης-μοντέλο, γονέας-παιδί συνιστούσε μία μακράν καθιερωμένη δομή της ομοφυλοφιλικής επιθυμίας. Η έντονη έλξη ενός μεγαλύτερου για έναν μικρότερο άνδρα αποτελεί τον θεμέλιο λίθο της ομιλίας του Oscar Wilde για «*την αγάπη που δεν τολμά να πει το όνομά της*», κατά τη διάρκεια της δεύτερης δίκης του το 1895. Η δυναμική αυτή είναι παρούσα και στα έργα *Siivet* του Enckell και *Kryl'ya* του Kuzmin, που προαναφέρθηκαν<sup>33</sup>. Ίσως για μας σήμερα να αποτελεί συχνά δείγμα ευφημισμού ή αυταπάτης, αλλά ήταν ακόμα μία μορφή στην οποία η ανδρική ομοφυλοφιλία εξιδανικεύτηκε, ποθήθηκε και βιώθηκε στην πραγματικότητα.

---

<sup>33</sup> Βλ. πρώτη παράγραφο του κεφαλαίου.

Η «ταινία μέσα στην ταινία» εκθειάζει αυτή τη σχέση, τόσο ηθικά όσο και συναισθηματικά. Όταν ο Schwitt λέει στον Zoret ότι ο Mikael και η Πριγκίπισσα σπαταλούν την περιουσία του, το απλανές βλέμμα του Zoret διαδέχεται μία σκηνή εναγκαλισμού μεταξύ του Mikael και της Πριγκίπισσας, αποκαλύπτοντας εκείνο που του προκαλεί βαθύ πόνο: η προδοσία του Mikael στην αγάπη τους. Ενώ αγκαλιάζονται στο δεξί μέρος της οθόνης, ο Zoret εναποτίθεται στο αριστερό. Ο Mikael απομακρύνεται από την Πριγκίπισσα και «βυθίζεται» στην καρέκλα, νιώθοντας άμεσα ντροπή απέναντι στον πατέρα και απατημένο εραστή του. Η σεκάνς αυτή υπογραμμίζει την ηθική και συναισθηματική αξία της στιγμής, αλλά συγχρόνως επιβεβαιώνει κάτι ακόμα πιο σημαντικό: Ο Zoret σκέφτεται τον Mikael και ο Mikael αμέσως αισθάνεται την παρουσία του Zoret. Πρόκειται για την τηλεπάθεια ενός υπερβατικού έρωτα.

Αν και σύντομα ο Mikael συνέρχεται από τις ενοχές του, όταν στο τέλος της ταινίας πληροφορείται τον θάνατο του Zoret, το πένθος του, σε συνδυασμό με κάποιο αίσθημα ενοχής, συμβάλλουν στην αντίστασή του στις χάρες της Πριγκίπισσας και στην τελευταία σκηνή της «ταινίας» "Vingarne" τον βλέπουμε να περπατάει έξω από το κάδρο. Επισημαίνοντας ότι αυτό είναι το τέλος, αμέσως μετά (στην ιστορία-πλαίσιο) βλέπουμε τον Lars Hanson στην πρεμιέρα της «ταινίας» να λέει στη Bech: *«Πώς μπόρεσε ο Mikael να σε εγκαταλείψει;»*. Μόνο μέσω του θανάτου του Zoret μπόρεσε ο Mikael να συνειδητοποιήσει ότι αυτή ήταν η βαθύτερη αγάπη του.

Η ιστορία-πλαίσιο τοποθετεί όλα τα παραπάνω σε εισαγωγικά. Φαίνεται να δίνει έμφαση στο γεγονός ότι οι ηθοποιοί της «ταινίας» "Vingarne" δεν αφήνουν κανέναν υπαινιγμό για τις προτιμήσεις των χαρακτήρων της. Στην πρεμιέρα, ο Lars Hanson δηλώνει ότι είναι τρομερός όπως ο Mikael και ότι δεν μπορεί να καταλάβει, γιατί ο Mikael εγκαταλείπει την Πριγκίπισσα, ενώ ο Egil Eide, που υποδύεται τον Zoret, δηλώνει τη χαρά του που τελείωσε η ταινία. Με άλλα λόγια, οι άνδρες που υποδύονται τους εραστές στην «ταινία» "Vingarne" φαίνεται σαν να μην επιθυμούν να έχουν καμία απολύτως σχέση μαζί της.

Το γεγονός αυτό φανερώνει ότι η ταινία ως σύνολο κρατά απόσταση από την «ταινία μέσα στην ταινία». Ωστόσο, το καλλιτεχνικό τέχνασμα, το έργο μέσα σε ένα έργο, διεγείρει συχνά το παράδοξο ότι το εσωτερικό έργο

μπορεί να αποδειχθεί τελικά περισσότερο αληθινό από ό,τι το εξωτερικό. Πλαισιώνοντας την ομοφυλοφιλική ιστορία μέσα σε μία ετεροφυλοφιλική ιστορία χωρίς συνοχή, η ταινία *Vingarne* μπορεί να σηματοδοτεί την ομοφυλοφιλία ακόμα και όταν εμφανώς αποσύρεται από αυτήν.

Υπάρχουν, επίσης, παραλληλισμοί ανάμεσα στην ιστορία-πλαίσιο και στην εσωτερική ιστορία. Ο Mauritz Stiller αναζητά μοντέλο για την «ταινία» “*Vingarne*”, όπως και ο Zoret για το γλυπτό του. Ο Nils ξεμυαλίζεται από την Lili, όπως ο Mikael από την Πριγκίπισσα (την οποία υποδύεται η Lili). Στο τέλος της «ταινίας» “*Vingarne*”, ο Mikael επιστρέφει συναισθηματικά στον Zoret, όπως ακριβώς στο τέλος της ταινίας *Vingarne*, ο Nils είναι διαθέσιμος στον Mauritz. Δεν υπάρχει κανένας άμεσος υπαινιγμός για κάποια ερωτική σχέση μεταξύ του Nils Asther και του Mauritz Stiller στην ταινία *Vingarne* (παρόλο που υπήρχε στην πραγματική ζωή). Ωστόσο, ο τρόπος που συναντήθηκαν, καθώς ο Stiller βάζει μία μικρή αγγελία σε εφημερίδα για έναν «νέο, έξυπνο, όμορφο άνδρα», υπαινίσσεται πολύ περισσότερο την ομοφυλοφιλική επαφή από ό,τι στην «ταινία μέσα στην ταινία», όπου ο Zoret απλώς συναντά τυχαία τον Mikael στην ύπαιθρο. Πράγματι, το γεγονός ότι ο Stiller στην ταινία αντλεί την έμπνευσή του από το μυθιστόρημα του Bang και το γλυπτό του Milles, καθώς και το γεγονός ότι η «ταινία μέσα στην ταινία» παρουσιάζεται ως το δικό του έργο, θα μπορούσε να οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι η εμφάνισή του στην ταινία *Vingarne* είναι ένα είδος κινηματογραφικής αποκάλυψης της ταυτότητάς του (coming out)<sup>34</sup>.

Το γλυπτό *Vingarne* (1908) είναι η εικόνα που συναντάει κανείς και στην ιστορία-πλαίσιο και στην «ταινία μέσα στην ταινία». Δίνει τον τίτλο του και στις δύο ταινίες, την εξωτερική και την εσωτερική, γεγονός που το καθιστά κεντρικό στη στρατηγική της υπεκφυγής και της διακήρυξης της ομοφυλοφιλίας στην ταινία. Ο δημιουργός του γλυπτού, Carl Milles, θεωρείται ένας από τους σπουδαιότερους Σουηδούς καλλιτέχνες της περιόδου και υπάρχει μια σύγχυση ανάμεσα στους βιογράφους του, κατά πόσο ήταν ομοφυλόφιλος ή όχι. Αυτό που είναι ξεκάθαρο είναι ότι το ίδιο

---

<sup>34</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι αυτή η αποκάλυψη συμβαδίζει με την απόφασή του να μην παίξει έναν πιο καθαρά ομοφυλοφιλικό ρόλο στην «ταινία» “*Vingarne*” – και δεν το επιτρέπει ούτε στον εραστή του.

το γλυπτό αποτέλεσε ένα σημαντικό αντικείμενο στη σύγχρονη πολιτισμική ζωή των ομοφυλόφιλων.

Έχει σημειωθεί η σημασία της τέχνης, και ειδικότερα της γλυπτικής, στην ανάπτυξη μιας ελιτίστικης κουλτούρας των ομοφυλόφιλων ανδρών της περιόδου, κυρίως στη Στοκχόλμη αλλά και σε όλη τη Βόρεια Ευρώπη. Αρχικά αυτού του είδους τα έργα ήταν νεοκλασικά, με τέλεια ακρίβεια, συνήθως έχοντας ως επίκεντρο αγόρια και μεσογειακά θέματα. Ωστόσο, από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, μία καινούρια μόδα έκανε την εμφάνισή της για περισσότερο αρρενωπά και σκανδιναβικά (Nordic<sup>35</sup>), λαξευμένα πιο άγρια και έχοντας ως επίκεντρο ώριμους άνδρες, ενώ αντλούσαν τα θέματά τους από τη σκανδιναβική ιστορία και μυθολογία, ψηλούς και ρωμαλέους τύπους σώματος<sup>36</sup>. Τα έργα αυτού του είδους εκθέτονταν σε δημόσιους χώρους, κυρίως στον Ζωολογικό Κήπο της Στοκχόλμης (Djurgård), που ήταν επίσης σημείο συνάντησης των ομοφυλόφιλων.

Το γλυπτό στην καρδιά της ταινίας *Vingarne* αποτελεί μέρος μιας παράδοσης της πολιτισμικής παραγωγής και έμπνευσης των ομοφυλόφιλων ανδρών. Το γεγονός ότι παραπέμπει τον Stiller στην ταινία να σκεφτεί τόσο την κλασική μυθολογία, όσο και το μυθιστόρημα του Herman Bang, φανερώνει την έντονη ομοφυλοφιλική απήχηση. Απεικονίζει έναν ρωμαλέο νεαρό άνδρα, πεσμένο στα γόνατά του, με τα χέρια του απλωμένα προς τα πάνω, κρατώντας τα φτερά ενός αετού. Ο Milles είχε ονομάσει αρχικά το έργο του *Gosse med örn* (Αγόρι με αετό), αργότερα *Vingarne* (Φτερά), και είχε εκληφθεί ως η λαχτάρα του συγγραφέα να απλώσει τα φτερά του<sup>37</sup>.

Το έργο, ωστόσο, χαρακτηρίζεται από ασυνήθιστη αμφισημία και αισθησιασμό. Δεν μπορεί κανείς να πει με σαφήνεια τι συμβαίνει ακριβώς: αν ο νεαρός κρατιέται από τον αετό ή αν ο αετός αρπάζει τον νεαρό. Δεν μπορεί κανείς να προσδιορίσει τι αισθάνεται και τι επιθυμεί ο νεαρός αυτός. Τα απλωμένα χέρια του αγκαλιάζουν τα απλωμένα φτερά του αετού, σαν να χαϊδεύει τα πόδια του, και το κεφάλι του γέρνει προς τα πίσω, έχοντας τα μάτια κλειστά, και πιέζει το δυνατό στήθος του αετού. Δεν μπορούμε να παραβλέψουμε το ερωτικό στοιχείο που υπάρχει στην εικόνα αυτή.

---

<sup>35</sup> Ο όρος *Nordic* περιλαμβάνει τις τρεις χώρες της Σκανδιναβίας (Σουηδία, Νορβηγία, Δανία), μαζί με τη Φινλανδία και την Ισλανδία.

<sup>36</sup> Dyer, 2003, σελ. 16.

<sup>37</sup> ό.π., σελ. 17.

Η αμφισημία στο γλυπτό του Milles σχετίζεται γενικότερα με τις φτερωτές μορφές της ομοφυλοφιλικής επιθυμίας, κυρίως στην σκανδιναβική και τευτονική τέχνη της περιόδου<sup>38</sup>. Η επανεμφάνιση του ίδιου μοτίβου έχει πολλές ερμηνείες. Θα μπορούσε να αποτελεί ένα άλλοθι για την αναπαράσταση γυμνών ανδρών, κάτω από τον μανδύα του κλασικού ευπρεπισμού. Συχνά απεικονίζονται ακόμα και δύο άνδρες μαζί, σε μία πιθανώς υπαινικσόμενη ερωτική στάση<sup>39</sup>. Μία σειρά από άλλοθι ήταν διαθέσιμα για την απεικόνιση φτερωτών – αλλά και μη φτερωτών – γυμνών ανδρών: θεοί, ήρωες, αθλητές, παλαιστές.

Τα φτερά παραπέμπουν σε αγγέλους<sup>40</sup>, στον ουρανό και γενικότερα στον παράδεισο. Το να πετάς αποτελεί, κατά κανόνα, είτε έκφραση χαράς και ευτυχίας είτε έκφραση σεξουαλικής έκστασης, ωστόσο υποδηλώνει και υπερβατικότητα. Ο Πλάτωνας υποστήριζε ότι η ψυχή έχει φτερά και το να πετάς σημαίνει να ανυψώνεσαι από τη σάρκα στο πνεύμα. Η φτερωτή αρρενωπότητα μπορεί, επομένως, να επικαλεστεί την ομοφυλοφιλία ως μία ανώτερη μορφή ερωτισμού ή ακόμα και να προτείνει μία εμπειρία που υπερβαίνει εντελώς τη σεξουαλικότητα. Παρουσιάζει μία εικόνα της ομοφυλοφιλίας, που συμβάλλει τόσο στην εξιδανίκευσή της, όσο και στον εξαγνισμό της.

Οι αναφορές σε συγκεκριμένους μύθους ενισχύουν την ομοφυλοφιλική ατμόσφαιρα αυτών των έργων. Το γλυπτό του Milles στην ταινία *Vingarne* αναφέρεται σε δύο μύθους. Γίνονται σαφείς αναφορές στον Ίκαρο, αρχικά στον πρόλογο της «ταινίας μέσα στην ταινία» («*Αυτό το δράμα είναι μία μοντέρνα εκδοχή του κλασικού μύθου του Ίκαρου*») και έπειτα στον Zoret, που θυμάται τον μύθο και αντλεί την έμπνευσή του για ένα γλυπτό, στη θέα ενός αετού που ετοιμάζεται να πετάξει. Ο Ίκαρος δεν αποτελεί απαραίτητα ή παραδοσιακά ομοφυλοφιλική αναφορά. Ωστόσο, το γεγονός ότι ο Stillet, στην ιστορία-πλαίσιο, εμπνέεται από τη θέα του γλυπτού, για να δημιουργήσει μία ταινία βασισμένη στο ομοφυλοφιλικό μυθιστόρημα του Bang, υποδηλώνει ότι ο μύθος του Ίκαρου μπορεί να ιδωθεί και από την πλευρά της ομοφυλοφιλίας. Ένας παραλληλισμός είναι

---

<sup>38</sup> Βλ. τον πίνακα "Winged homo-erotic imagery", ό.π., σελ. 18.

<sup>39</sup> Η ερωτική πάλη αποτελεί μία μορφή ομοφυλοφιλικής σεξουαλικής πρακτικής.

<sup>40</sup> Για τη μακρά παράδοση της αναπαράστασης του αγγέλου στη διεθνή ομοφυλοφιλική κουλτούρα, βλ. Dyer, 2002, σελ. 145-146.

ότι ο Mikael αποτυγχάνει να ακολουθήσει το πλατωνικό αρχέτυπο δάσκαλος-μαθητής<sup>41</sup>, δείχνοντας ανυπακοή στον δάσκαλό του. Ο Mikael είναι επίσης ο (υιοθετημένος) γιος του Zoret, όπως ο Ίκαρος είναι γιος του Δαίδαλου. Σύμφωνα με τη μυθολογία, όπως μας υπενθυμίζει ο πρόλογος της «ταινίας μέσα στην ταινία», ο Δαίδαλος, έφτιαξε για εκείνον τα φτερά του.

Το γλυπτό χαρίζει το όνομά του “Vingarne” στην «ταινία μέσα στην ταινία» και αποτελεί το σύμβολο του έρωτα του Zoret προς τον Mikael. Η προδοσία αυτού του έρωτα συντελείται όταν ο Mikael πουλάει το άγαλμα. Όλη η πνευματική και ερωτική έκσταση της σχέσης τους κωδικοποιείται και ενσαρκώνεται στο γλυπτό αυτό. Και οι δύο άνδρες θα μπορούσαν να είναι ο Ίκαρος. Ο Mikael, ως μοντέλο, ποζάρει για τον Zoret, παίρνοντας τη συγκεκριμένη στάση του νεαρού που απεικονίζεται στο άγαλμα. Ωστόσο, στο τέλος της ταινίας, ο ίδιος ο Zoret καταρρέει – ή κατακρημνίζεται – στα πόδια του αγάλματος, αφού πρώτα παίρνει την ίδια πόζα με τον νεαρό, απλώνοντας τα χέρια του. Είναι πιθανόν τόσο ο Mikael όσο και ο Zoret να έθεσαν υπερβολικά «υψηλούς» στόχους στην ομοφυλοφιλική τους σχέση, αλλά, όπως φανερώνει το άγαλμα του Ίκαρου, η ερωτική επιθυμία είχε μετατραπεί σε παραλήρημα.

Μία προφανέστερη ίσως σύνδεση με την εικόνα του γλυπτού είναι ο μύθος του Γανυμήδη. Σύμφωνα με αυτόν, ο Γανυμήδης ήταν ένας νεαρός που οδηγήθηκε από τον Δία στον Όλυμπο για να τον υπηρετεί, είτε από τον Δία τον ίδιο μεταμφιεσμένο σε αετό, είτε από έναν αετό που στάλθηκε από τον Δία για τον απαγάγει. Πρόκειται για μία ιστορία που μπορεί να συνδεθεί πιο άμεσα με την ομοφυλοφιλία και έχει αποτελέσει έμπνευση για μία πλούσια καλλιτεχνική παραγωγή.

Η αμφισημία που διαχέεται στον μύθο του Γανυμήδη, υποδηλώνεται και στο γλυπτό της ταινίας. Αναρωτιέται κανείς αν ο νεαρός αρπάζεται από τον αετό ή αν τεντώνει τα χέρια του για να έρθει σε επαφή με αυτόν. Ο υπαινιγμός για βιασμό επιτρέπει αναπαραστάσεις, που υπαινίσσονται είτε ότι συμβαίνει ενάντια στη θέληση του είτε – και αυτό είναι ιδιαίτερα πιθανό στο ομοφυλοφιλικό περιεχόμενο – ότι αυτή η επιθυμία είναι περισσότερο δυνατή από τη θέληση.

---

<sup>41</sup> Για το θέμα αυτό, βλ. Φουκώ, 2003, τόμος 2, σελ. 45-115.

Ο Γανυμήδης αποτελεί σημαντικότερη και περισσότερο αινιγματική αναπαράσταση της ομοφυλοφιλίας από ό,τι ο Ίκαρος, ταυτόχρονα όμως υπόκειται λιγότερο στην ετεροφυλοφιλική ή μη-ερωτική ερμηνεία. Ο μύθος του Ίκαρου τείνει στην αποτυχία της υπερβατικής φιλοδοξίας, ενώ ο μύθος του Γανυμήδη επιβεβαιώνει τη γοητευτική εκπλήρωσή της. Είναι πιθανόν να μην ονομάστηκε το γλυπτό της ταινίας *Γανυμήδης*, ώστε να μην υποκινηθούν οι ομοφυλοφιλικές ιδέες τόσο ρητά και έντονα, γεγονός που δεν θα μπορούσε να ανεχθεί η σουηδική κοινωνία το 1916. Ακόμα και αν ισχύει η παραπάνω εκδοχή, η επιλογή του Ίκαρου στην ταινία δεν παύει να θέτει σε κίνηση τις πιο τραγικές ομοφυλοφιλικές δυνατότητες του συγκεκριμένου μύθου. Η ταινία παίρνει με το ένα χέρι (εφόσον δεν λέει ότι πρόκειται για τον Γανυμήδη) και δίνει με το άλλο (εφόσον παρουσιάζει τον Ίκαρο ως ομοφυλόφιλο ούτως ή άλλως)<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Dyer, 2003, σελ. 22.

## *Un chant d'amour*

### **Σύμβολα της αρρενωπότητας και ηδονοβλεψία**

Μία από τις καθιερωμένες ταινίες σε οποιοδήποτε κατάλογο, αφιέρωμα ή φεστιβάλ ομοφυλοφιλικών έργων είναι το *Un chant d'amour* (Ένα τραγούδι έρωτα). Πρόκειται για μία ασπρόμαυρη, βωβή ταινία, μικρού μήκους (διάρκειας μόλις 25 λεπτών), που δημιουργήθηκε το 1950 από τον Jean Genet<sup>43</sup>.

Από τη μια μεριά, η ταινία μπορεί εύκολα να εκληφθεί ως χυδαία, καθώς περιλαμβάνει: εικόνες από άνδρες που αυνανίζονται στη φυλακή, σκηνές σεξουαλικής βίας, εικόνες από πέη, μασχάλες, δάχτυλα ποδιών και άλλων μελών του σώματος σε κοντινό πλάνο λήψης. Από την άλλη μεριά, πολλές από τις σκηνές είναι λυρικές, όμορφες και «καλλιτεχνικές»: εικόνες από άνδρες που παίζουν ανέμελα στην ύπαιθρο, ερωτικές σκηνές τρυφερότητας, με εξιδανικευμένο φωτισμό και καλυμμένα τα γεννητικά όργανα. Χρησιμοποιώντας τους όρους του μάρκετινγκ, θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε την ταινία «πολύ κουλτουριάρικη» για να είναι πορνό και «πολύ πορνογραφική» για να είναι καλλιτεχνική<sup>44</sup>.

Το όνομα του Jean Genet συνεπάγεται τόσο μία σειρά από γνωστά σύμβολα για μια ομοφυλοφιλική ύπαρξη, όσο και ένα σημείο αναφοράς για συζήτηση, γύρω από το τι είναι ή τι θα έπρεπε να είναι μια ομοφυλοφιλική ύπαρξη. Η επίδρασή του στην ομοφυλοφιλική κουλτούρα της μεταπολεμικής περιόδου χαρακτηρίζεται ως καθοριστική, καθώς επηρέασε μεγάλο μέρος της κινηματογραφικής παραγωγής.

Η ταινία *Un chant d'amour* αποτελείται από τέσσερα συνυφασμένα στοιχεία. Η ταινία ξεκινά με τη σεκάνς στη φυλακή, που ακολουθεί μία στοιχειώδη αφήγηση. Ένας φρουρός μπαίνει στη φυλακή και κατασκοπεύει

---

<sup>43</sup> Η ταινία δεν κυκλοφόρησε ποτέ εμπορικά, αλλά επιβίωσε σε κακής ποιότητας αντίγραφα. Σε αρκετές περιπτώσεις απαγόρευσαν ή απλά απέφυγαν την προβολή της.

<sup>44</sup> Dyer, 2003, σελ. 63.

τα κελιά των κρατούμενων. Παρακολουθεί άνδρες να αυνανίζονται και δύο φυλακισμένους να επικοινωνούν μεταξύ τους μέσω του τοίχου (ο ένας θα αναφέρεται ως «δολοφόνος», λόγω της επιγραφής στο κελί του και ο άλλος ως «Τυνήσιος», λόγω της εθνικότητας του ανώνυμου ηθοποιού που τον υποδύθηκε). Ο φρουρός πηγαίνει στο κελί του Τυνήσιου, βγάζει τη ζώνη του και τον μαστιγώνει, αλλά εκείνος γελάει μόλις φεύγει ο φρουρός, ενώ ο δολοφόνος την ίδια στιγμή ακούει και χαμογελά. Προς το τέλος, ο φρουρός επιστρέφει στο κελί του Τυνήσιου και τοποθετεί το όπλο του μέσα στο στόμα του, αλλά τελικά φεύγει χωρίς να τραβήξει τη σκανδάλη και στη συνέχεια εγκαταλείπει τη φυλακή.

Στο δεύτερο μέρος, βλέπουμε πλάνα μίας γιρλάντας από λουλούδια να κρέμεται από το παράθυρο ενός κελιού και τελικά να πιάνεται από ένα χέρι, που βγαίνει από το παράθυρο του διπλανού κελιού. Αν και αποτελεί μέρος της σεκάνς της φυλακής, ο τρόπος που επαναλαμβάνονται τα πλάνα αυτά, τους προσδίδει μία παρουσία ξεχωριστή από την αφήγηση του φρουρού και των κρατούμενων.

Το τρίτο μέρος αποτελείται από μία σειρά από σεκάνς που απεικονίζουν άνδρες να κάνουν έρωτα, στους οποίους συμπεριλαμβάνεται και ο φρουρός, γυρισμένες σε *chiaroscuro*. Το τέταρτο μέρος περιλαμβάνει εικόνες του Τυνήσιου και του δολοφόνου, μακριά από τη φυλακή, να κυνηγιούνται και να παίζουν ανέμελα στην ύπαιθρο, προτού ξεκινήσουν να κάνουν έρωτα.

Είναι βέβαιο ότι καθένα από τα τέσσερα αυτά στοιχεία έχει μία αφηγηματική διάσταση. Οι σεκάνς της φυλακής είναι η ιστορία της ηδονοβλεψίας και της ματαίωσης του φρουρού. Οι σεκάνς σε *chiaroscuro* ακολουθούν μία κλασική πορνογραφική αφήγηση, από τα φιλιά στη συνουσία. Οι σεκάνς στην ύπαιθρο αποτελούν ένα παιχνίδι κυνηγητού. Ακόμα και οι σεκάνς με τη γιρλάντα είναι αφηγηματικές, καθώς εγείρουν την αγωνία όταν το χέρι προσπαθεί επανειλημμένως να πιάσει την γιρλάντα και αποτυγχάνει, ώσπου τελικά τα καταφέρνει. Αυτό που είναι λιγότερο βέβαιο είναι η αφηγηματική σύνδεση μεταξύ των τεσσάρων στοιχείων.

Σύμφωνα με μία εκδοχή, η ταινία επικεντρώνεται στο βλέμμα του φρουρού: παρακολουθεί τους κρατούμενους στα κελιά τους, τη γιρλάντα με τα λουλούδια, φαντάζεται να κάνει έρωτα με άλλους άνδρες, φαντάζεται τη σχέση του Τυνήσιου με τον δολοφόνο. Σύμφωνα με μία άλλη εκδοχή, οι σκηνές σε *chiaroscuro* είναι στη φαντασία του φρουρού, αλλά το τέταρτο μέρος, στην ύπαιθρο, είναι στη φαντασία (ή μήπως στη μνήμη;) του Τυνήσιου. Παραταύτα, είναι αξιοσημείωτο ότι οι σκηνές εκτός φυλακής δεν ακολουθούν μόνο μετά από πλάνα του φρουρού και, παρομοίως, οι σκηνές στην ύπαιθρο δεν ακολουθούν μόνο μετά από πλάνα του Τυνήσιου. Είναι γεγονός ότι απουσιάζει κάθε κινηματογραφική σύμβαση που θα παρουσίαζε τις σκηνές αυτές να προέρχονται από τη φαντασία του φρουρού ή του Τυνήσιου, αντίστοιχα. Ο Genet χειρίζεται με εξαιρετική επιδεξιότητα την οπτική γωνία, την οποία δεν οργανώνει αποκλειστικά και συνεχώς μέσω του βλέμματος του φρουρού. Υπάρχει μία συνεχής, ελεγχόμενη εναλλαγή μεταξύ των στοιχείων και των οπτικών γωνιών, που μπορεί να προτείνει διάφορες μορφές αφήγησης, αλλά δεν επιμένει σε καμία από αυτές.

Ένας διαφορετικός τρόπος προσέγγισης της ταινίας υποδηλώνεται από τον τίτλο της: *Ένα τραγούδι έρωτα*. Η οργάνωσή της μοιάζει με μία μελωδία, με τις επαναλήψεις και τα ρεφρέν της, σαν να είναι μία διήγηση<sup>45</sup>. Το αφηγηματικό στοιχείο του φρουρού ή της φυλακής δεν εξαφανίζεται ποτέ, αλλά επιτυγχάνεται μία σταδιακή εισαγωγή των άλλων στοιχείων, σαν να παίζει μία συμφωνική ορχήστρα.

Η χρήση από τον Genet των αντικειμένων ως συμβόλων διακρίνεται από δύο χαρακτηριστικά: αφενός από τον τρόπο που κάθε αντικείμενο μπορεί να συμβολίζει πολλά διαφορετικά και πολλές φορές φαινομενικά ασύμβατα πράγματα, αφετέρου από τον τρόπο που γενικώς συμβολίζουν το αντίθετο από αυτό που θα συμβόλιζαν σε οποιαδήποτε άλλη περίπτωση, στην τέχνη ή στην καθημερινή ζωή<sup>46</sup>.

Ο συμβολισμός των λουλουδιών στην ταινία παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον. Τα λουλούδια λειτουργούν ως θρησκευτικό σύμβολο, εφόσον ο σχηματισμός τους σε γιρλάντα παραπέμπει σε ένα τεράστιο κομποσκοίνι.

---

<sup>45</sup> Βλ. το διάγραμμα του Dyer, που διακρίνει ένα σχήμα πυραμίδας στη δομή της ταινίας, ό.π., σελ. 66-67.

<sup>46</sup> ό.π., σελ. 68.

Επιπλέον, τα λουλούδια ως γιρλάντα θα μπορούσαν να συμβολίζουν τις αλυσίδες της φυλάκισης ή ακόμα και τους ίδιους τους φυλακισμένους. Η ευπάθεια και η λεπτότητα των λουλουδιών συγκλίνει τότε με τη βάρβαρη αναισθησία των εγκληματιών. Θα μπορούσαν, επίσης, να συμβολίζουν την αρρενωπότητα και τα ανδρικά γεννητικά όργανα.

Ο συμβολισμός της αρρενωπότητας μέσω των λουλουδιών έρχεται σε άμεση αντιπαράθεση με αυτό που θα περίμενε κανείς να σημαίνουν τα λουλούδια. Η σύνδεση όμως αυτή δεν μπορεί να αμφισβητηθεί στην ταινία. Στην πρώτη σεκάνς στην ύπαιθρο, ο δολοφόνος έχει μία γιρλάντα από λουλούδια δεμένη στη μέση του, που κρέμεται πάνω από τον καβάλο του. Ενώ τον κοιτά ο εραστής του, εκείνος χαϊδεύει απαλά τα λουλούδια. Λίγο αργότερα, βγάζει τη γιρλάντα και προσφέρει στον Τυνήσιο ένα λουλούδι. Σε κοντινό πλάνο, βλέπουμε τον Τυνήσιο να το πιέζει προς τη μύτη του. Η τοποθέτηση των λουλουδιών στο σώμα του δολοφόνου υποδηλώνει ότι τα λουλούδια συμβολίζουν τα γεννητικά του όργανα. Ωστόσο, δεν πρόκειται για ένα τυπικό φαλλικό σύμβολο, καθώς τα φαλλικά σύμβολα είναι σκληρά, αιχμηρά και συνήθως συνεπάγονται εξουσία. Τα λουλούδια, αντιθέτως, είναι μαλακά, λεπτεπίλεπτα, στερημένα εξουσίας.

Το λουλούδι του Genet ως εικονογραφία του πέους έρχεται σε αντιπαράθεση με τον τρόπο που τα γεννητικά όργανα περιγράφονται «κατά κανόνα». Πράγματι, στην ταινία το χέρι που διεγείρει το πέος γίνεται ένας αντίχειρας που παίζει απαλά με τους ανθούς και ο στοματικός έρωτας ισοδυναμεί με το κράτημα ενός λουλουδιού στη μύτη. Το λουλούδι ως πέος στον στοματικό έρωτα επανέρχεται στη σεκάνς σε *chiaroscuro*, όπου ένας άνδρας παίρνει ένα λουλούδι στο στόμα του από το στόμα ενός άλλου.

Η αναπαράσταση αυτής της εκλεπτυσμένης αρρενωπότητας προχωρά και πέρα από την εικονογραφία των λουλουδιών. Ο στοματικός έρωτας αναπαρίσταται στην ταινία και στη σεκάνς όπου ο Τυνήσιος φυσάει καπνό μέσω ενός άχυρου από μία τρυπούλα στον τοίχο προς το στόμα του δολοφόνου στο διπλανό κελί. Το ευπαθές άχυρο (πέος) και ο αχνιστός καπνός (σπέρμα) αποτελούν ξεκάθαρα ερωτικά σύμβολα, αν και είναι αξιοσημείωτο ότι δεν ανταποκρίνονται σε συνηθισμένες αναπαραστάσεις της ανδρικής σεξουαλικότητας. Συναντάμε την ίδια εικονογραφία στη

σεκάνς σε *chiaroscuro*, όπου ένας άνδρας μεταφέρει ένα αναμμένο τσιγάρο από το στόμα ενός άλλου στο δικό του.

Οι άνδρες στην ταινία του Genet μπορούν να χαρακτηριστούν όμορφοι. Ανταποκρίνονται σε συγκεκριμένα πρότυπα *macho* (επιδεικτικής αρρενωπότητας), τα οποία λειτουργούσαν πάντα ως ερέθισμα. Είναι μυώδεις, με κοντά μαλλιά, συχνά δασύτριχοι, αξύριστοι ή γενειοφόροι και συνήθως ένστολοι. Αν και ήταν αρκετά συνηθισμένο να χαρακτηρίσεις αυτούς τους άνδρες συναρπαστικούς, δεν ήταν όμως συνηθισμένο να τους αποκαλέσεις όμορφους. Οι όμορφοι άνδρες στον γαλλικό κινηματογράφο είναι ο «κλασικός» αθλητικός τύπος ή ο περιποιημένος ή ο ντελικάτος, ρομαντικός τύπος, αλλά η αντίληψη της ομορφιάς στους άνδρες δεν συνήθιζε να απευθύνεται σε άγριους τύπους, σε εγκληματίες. Στον Genet, ωστόσο, η ρητορική της ομορφιάς εφαρμόζεται σε τέτοιους ακριβώς τύπους, όπως διαφαίνεται και μέσα από τα ποιήματά του<sup>47</sup>.

Η ταινία δεν χρησιμοποιεί κλασικούς ή εξευγενισμένους υπαινιγμούς, εντούτοις παρουσιάζει μία ωραιοποίηση μιας άγριας αρρενωπότητας. Εν μέρει αυτό επιτυγχάνεται μέσω της δομής της ταινίας. Τα λουλούδια συνδέουν τους άνδρες μεταξύ τους, όπως προαναφέρθηκε, και οι σκηνές στην ύπαιθρο παραπέμπουν άμεσα στη ρομαντική εικονογραφία του έρωτα. Οι σκηνές σε *chiaroscuro* χρησιμοποιούν το φως με τέτοιο τρόπο, ώστε να προσδώσουν μία «καλλιτεχνική» ατμόσφαιρα. Αναμφίβολα συνιστούν ερωτικές σκηνές, ωστόσο δεν παρουσιάζουν γεννητικά όργανα ή σεξουαλικές πράξεις, αλλά μία σειρά από συμβατικές στάσεις, που τονίζουν – ακόμα και αφαιρετικά – τη γραμμή, το σχήμα, την υφή και την επιφάνεια<sup>48</sup>.

Τα κοντινά πλάνα επίσης μας επιτρέπουν να σταθούμε στην ομορφιά των ανδρών: ο ξυρισμένος λαιμός του δολοφόνου, οι απαλές διπλώσεις στον καβάλο ενός άλλου κρατούμενου. Υπάρχουν κάποια παραδείγματα που εκπλήσσουν, όπως το εξαιρετικά κοντινό πλάνο στον δολοφόνο που καθαρίζει το νύχι του μεγάλου δαχτύλου του ποδιού του, το οποίο σκαλίζει από μία τρύπα στην κάλτσα του. Μία τέτοια εικόνα δύσκολα θα υπήρχε σε

---

<sup>47</sup> Χρησιμοποιεί τις λέξεις «ντελικάτος», «κομψός», «όμορφος», για να χαρακτηρίσει έναν άνδρα που είναι βαριά μυώδης, βρώμικος και επικίνδυνος (ό.π., σελ.69).

<sup>48</sup> ό.π., σελ. 71.

ένα ερωτικό όνειρο, αλλά ο Genet αντιλαμβάνεται τις αποκρουστικές αυτές λεπτομέρειες ως την ομορφιά ενός άνδρα.

Υπάρχουν διάφοροι τρόποι για να ερμηνεύσει κανείς αυτή τη χρήση της εικονογραφίας και αυτόν τον δομικό φορμαλισμό. Ένας είναι ότι ο Genet δανείζεται τις συμβάσεις του τι είναι όμορφο και ιερό, για να κάνει τον εγκληματία και τον αρρενωπό, επίσης όμορφο και ιερό. Άλλοι υποστηρίζουν το αντίθετο, ότι ο Genet καταργεί τις υψηλότερες, ιερότερες αξίες των συμβατικών συμβόλων, με το να τις συνδέει με εγκληματίες, την επιδεικτική αρρενωπότητα και τη διαστροφή. Δεν τίθεται θέμα μεταμόρφωσης των εγκληματιών και των ομοφυλόφιλων σε καλούς και αξιοσέβαστους τύπους, αλλά τίθεται ζήτημα αντίληψης του ίδιου του «straight» κόσμου ως εγκληματικού και ομοφυλόφιλου. Μία τρίτη άποψη υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει καμία σταθερή ηθική αξιολόγηση στον Genet, όπως δεν υπάρχει και καμία σταθερή οπτική γωνία στα γεγονότα που διαδραματίζονται στην ταινία και δεν ακολουθείται καμία σταθερή πλοκή. Και οι τρεις παραπάνω προσεγγίσεις θα μπορούσαν να ανταποκρίνονται στη δομή και την εικονογραφία της ταινίας. Ωστόσο, η πρώτη ίσως φαίνεται να βρίσκεται πιο κοντά στο αίσθημα της ταινίας.

Στην ταινία *Un chant d'amour* συνδέεται άμεσα ο ναρκισσισμός με την ομοφυλοφιλία<sup>49</sup>. Κατ' αρχάς περιλαμβάνει πολλές εικόνες αυνανισμού. Ορισμένοι από τους κρατούμενους, τους οποίους κατασκοπεύει ο φρουρός, κάνουν έρωτα με τον εαυτό τους: ο δολοφόνος χαϊδεύει το τατουάζ του, ο Τυνήσιος περιεργάζεται με το χέρι του το τριχωτό του στήθος, ένας άλλος λούζεται και ταυτόχρονα αυνανίζεται. Η εικονογραφία αυτή δεν προσδίδει καθαυτή ομοφυλοφιλικές διαστάσεις στον αυνανισμό των κρατουμένων – και για την ακρίβεια, το τατουάζ στο μπράτσο του δολοφόνου απεικονίζει μία γυναίκα. Εκείνο που καθιστά την εικονογραφία ομοφυλοφιλική είναι, κατά κύριο λόγο, ο φρουρός. Βλέπουμε ό,τι βλέπει, και τον βλέπουμε να χαϊδεύει το πέος του μέσα από το παντελόνι του, ενώ γυρίζει από κελί σε κελί. Μέσω της ηδονοβλεψίας, η ταινία μάς τοποθετεί στη θέση ενός άνδρα που διεγείρεται βλέποντας άλλους άνδρες. Η ματιά θεωρείται ως ο ασφαλέστερος αγωγός του πάθους<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> ό.π., σελ. 80.

<sup>50</sup> Φουκώ, 2003, τόμος 3, σελ.153.

Η σκηνή όπου ο φρουρός εισχωρεί το όπλο του στο στόμα του κρατούμενου θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως μία σαδομαζοχιστική πράξη. Ο φρουρός (και ο θεατής), εκνευρισμένος από την άρνηση του δολοφόνου να τον αφήσει να δει τον οργανισμό του, αντλεί ευχαρίστηση από την κυριαρχία του πάνω στον Τυνήσιο. Εισχωρεί το πιστόλι (πέος) του στο στόμα του, αλλά δεν εκपुरσοκροτεί (δεν εκσπερματώνει)<sup>51</sup>. Το πιστόλι θεωρείται κατεξοχήν φαλλικό σύμβολο, ενώ ο σαδομαζοχισμός έθεσε σε αμφισβήτηση το προνόμιο της προτίμησης του φύλου στον προσδιορισμό της σεξουαλικής ταυτότητας<sup>52</sup>.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει μία φυλετική (εθνική) προσέγγιση του έργου. Στην ταινία υπάρχουν δύο μη-λευκοί άνδρες: ο Τυνήσιος και ο αφρικανικής καταγωγής κρατούμενος, που χορεύει απολαμβάνοντας το γεγονός ότι τον κατασκοπεύουν. Ο φρουρός επιλέγει τον Τυνήσιο – και όχι τον δολοφόνο που τον αγνόησε – για να τιμωρήσει με το όπλο του. Επίσης, δεν υπάρχουν έγχρωμοι άνδρες στις σεκάνς σε *chiaroscuro*.

Ο Τυνήσιος απεικονίζεται μεγαλύτερος σε ηλικία, πιο τριχωτός και πιο άγριος και βλοσυρός από τον λευκό δολοφόνο. Η εικόνα αυτή ανακαλεί το στερεότυπο για τη σεξουαλικότητα των μη-λευκών ανδρών. Οι δυτικοί τη θεωρούσαν διαφορετική και κατώτερη από τη δική τους<sup>53</sup>. Πράγματι, ένας από τους πιο δημοφιλείς μύθους είναι εκείνος της ακόρεστης φύσης των σεξουαλικών ορέξεων των μη-ευρωπαϊκών λαών, καθώς και της απειλής που συνιστά για την καθαρότητα της λευκής φυλής αυτού του είδους η σεξουαλικότητα<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> Μία ρομαντική ερμηνεία της ταινίας θα υποστήριζε ότι ο φρουρός, αν και ανώτερος από τους κρατούμενους, είναι ανίκανος να βιώσει τον έρωτα που παρατηρεί μεταξύ τους. Δεν μπορεί να εκφράσει την ερωτική του επιθυμία παρά μόνο μέσω της βίας – ανολοκλήρωτα κι αυτή.

<sup>52</sup> Seidman, 1993, σελ. 125.

<sup>53</sup> Petersen, 1998, σελ. 54.

<sup>54</sup> Weeks, 2000, σελ. 136.

## Querelle

### Η κοινωνική εξουσία του σεξ

Στον αντίποδα της ταινίας *Un chant d'amour* του Genet συναντάμε το κινηματογραφικό έργο *Querelle* (1982) του Γερμανού Rainer Werner Fassbinder. Το έργο αυτό αποτελεί την κινηματογραφική μεταφορά της ομώνυμης νουβέλας του Jean Genet (1947)<sup>55</sup>. Σε αντίθεση με το *Un chant d'amour*, το *Querelle* είναι ταινία μεγάλου μήκους, έγχρωμη, με μεγάλο – για τα δεδομένα μιας τέτοιου είδους ταινίας – προϋπολογισμό και με πρωταγωνιστές διεθνούς βεληνεκούς, όπως οι Brad Davis, Franco Nero και Jeanne Moreau. Η ταινία γνώρισε αμέσως θερμή υποδοχή από τους κριτικούς, επευφημίες σε διάφορα φεστιβάλ κινηματογράφου και ευρεία διανομή στους διεθνείς καλλιτεχνικούς κύκλους.

Ο τίτλος της ταινίας αντιστοιχεί στο όνομα του πρωταγωνιστή. Η πλοκή του έργου λαμβάνει χώρα στο λιμάνι της Βρέστης, στη Βρετάνη της Γαλλίας, όπου το πιο δημοφιλές μπαρ για τους ναύτες ονομάζεται "Féria". Οι ιδιοκτήτες του είναι ένα παντρεμένο ζευγάρι, ο Nono και η Lysiane. Ένας από τους κανόνες που ισχύουν στο "Féria" είναι ότι οι (αποκλειστικά άνδρες) πελάτες υποχρεώνονται να παίξουν ζάρια με τον Nono. Εφόσον νικήσουν, έχουν το δικαίωμα να επιλέξουν ανάμεσα στις ιερόδουλες. Εφόσον χάσουν, υποτάσσονται στον ενεργητικό Nono.

Η Lysiane φέρνει κοντά τον Querelle, έναν ναυτικό που μπάρκαρε στη Βρέστη, με τον αδερφό του, Robert, με τον οποίο εκείνη διατηρεί σχέση. Ο Querelle έχει όπιο να πουλήσει και ο Robert τον συστήνει στον Nono και τον Mario, έναν αστυνομικό που συχνάζει στο "Féria". Ο Querelle διακινεί το όπιο στην παραλία με τη βοήθεια ενός άλλου ναυτικού, του Vic, τον οποίο στη συνέχεια σκοτώνει. Πηγαίνει και παίζει ζάρια με τον Nono και χάνει επίτηδες – γεγονός που το παρατηρεί ο Nono – για να τον σοδομίσει. Είναι η πρώτη φορά που κάνει σεξ με άνδρα. Όταν ο Robert συναντά τον

---

<sup>55</sup> Dyer, 2003, σελ. 99.

Querelle, διαπληκτίζεται μαζί του και εκστομίζει ύβρεις εναντίον του. Ο αστυνόμος Mario τους χωρίζει και οδηγεί τον Querelle σε ένα απόμερο σημείο, όπου τον ανακρίνει και στη συνέχεια τον σοδομίζει.

Δύο ναυτικοί από το πλοίο του Querelle, ο Gil και ο Theo, καυγαδίζουν, όταν ο Theo βλέπει τον Gil να φλερτάρει στο "Féria" με έναν νεαρό άνδρα, τον Roger. Ο Gil σκοτώνει τον Theo και είναι αναγκασμένος να κρύβεται στο λιμάνι. Ο Roger οδηγεί στην κρυψώνα τον Querelle, ο οποίος πείθει τον Gil να μεταμφιεστεί σε εκείνον – με αποτέλεσμα να μοιάζει εκπληκτικά στον αδερφό του Querelle, τον Robert – και να κλέψει χρήματα για την απόδρασή του από τον καπετάνιο Seblon. Ο Gil καταφέρνει να αποπλανήσει τον Seblon σε μία τουαλέτα και πράγματι τον ληστεύει. Στο μεταξύ, ο Querelle που έχει ερωτευθεί τον Gil, κανονίζει την απόδρασή του και τον αποχαιρετά με ένα παθιασμένο φιλή. Στη συνέχεια μαρτυρά στον αστυνόμο Mario πού κρύβεται ο Gil.

Ο Querelle ανακαλύπτει ότι ο καπετάνιος Seblon είναι ερωτευμένος μαζί του όλο αυτό το διάστημα και, παρόλο που γνωρίζει ότι σκότωσε τον Vic, δεν τον πρόδωσε στην αστυνομία. Ο Querelle και η Lysiane γίνονται εραστές. Ο Καπετάνιος Seblon παρεμβαίνει σε μία φιλονικία μεταξύ μεθυσμένων, για να σώσει τον Querelle και κάνουν έρωτα. Η Lysiane ανακαλύπτει, διαβάζοντας τα χαρτιά, ότι ο Robert δεν έχει αδερφό. Η ταινία τελειώνει με τη φωνή του αφηγητή να λέει ότι ο Querelle αισθάνεται πως ο θάνατός του πλησιάζει.

Η ταινία *Querelle* μπορεί να χαρακτηριστεί ως αφαίρεση των ερωτικών της εξουσίας. Γυρίστηκε εξολοκλήρου σε στούντιο και όχι στον φυσικό χώρο ενός λιμανιού, ενώ δεν υπήρξε καμία απόπειρα να ταυτιστεί με την πραγματικότητα. Τα λιγοστά σκηνικά, λοιπόν, θυμίζουν σκηνικά, φωτισμένα με ζωηρό κίτρινο χρώμα, σε συνδυασμό είτε με κόκκινο είτε με μπλε. Πρόκειται για έναν, στην κυριολεξία αλλά και σαν αίσθηση, ερμητικά κλειστό χώρο, αποπνικτικό και νωθρό, όπου οι χαρακτήρες και τα σκηνικά τοποθετούνται ως πίνακες ζωγραφικής ή κομμάτια μιας μεγάλης σκηνής.

Το παιχνίδι της εξουσίας και της ερωτικής επιθυμίας ανάμεσα στους χαρακτήρες φαίνεται να λαμβάνει χώρα στην απομόνωση, μακριά από κάθε

αναφορά σε κοινωνικές σχέσεις, που θα επέφερε ένα πιο νατουραλιστικό στυλ. Ωστόσο, η ταινία *Querelle* είναι μία παραγωγή που τοποθετείται μετά την απελευθέρωση των ομοφυλόφιλων (post-gay liberation)<sup>56</sup>. Η αφαίρεση και η αυτονομία, που σαφώς τη χαρακτηρίζουν, είναι λιγότερο απόλυτες από ό,τι φαίνεται.

Το έργο του Fassbinder σημαδεύεται, σε κάθε περίπτωση, από μία γνώση του τρόπου με τον οποίο οι κοινωνικές δομές εισβάλλουν στον ιδιωτικό κόσμο και στις προσωπικές εμπειρίες<sup>57</sup>. Δύο από τις παλαιότερες ταινίες του, *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972) και *Faustrecht der Freiheit* (1975), πραγματεύονται τη λειτουργία της εξουσίας στις ομοφυλοφιλικές σχέσεις και ειδικότερα στις περιπτώσεις αυτές, την εξουσία της τάξης. Ωστόσο στο *Querelle*, ο Fassbinder θέλει να αναδείξει τον τρόπο με τον οποίο η εξουσία δομεί την ίδια την επιθυμία, παρά την εξέλιξη των σχέσεων, και δεν επικεντρώνει στην ταξική εξουσία, αλλά στην κοινωνική εξουσία του σεξ.

Η άμεση ενσάρκωσή του στην ταινία είναι η συνουσία: το άτομο που έχει τον ενεργητικό ρόλο και σοδομίζει, είναι ισχυρό, ενώ το άτομο που έχει τον παθητικό ρόλο και σοδομίζεται είναι ανίσχυρο. Ο ενεργητικός και ο παθητικός ρόλος στο σεξ αποτελούν τα μέσα με τα οποία η εξουσία διεκδικείται ή εκχωρείται. Και οι δύο ρόλοι μπορούν να προσφέρουν την ηδονή, ωστόσο η απόλαυση του παθητικού ρόλου συνιστά την ηδονή της ταπείνωσης. Μέσω της συνουσίας, οι κοινωνικές πραγματικότητες της εξουσίας του σεξ – αλλά και του φύλου, της ετεροφυλοφιλίας – διεισδύουν στην ομοφυλοφιλική επιθυμία.

Όσον αφορά στο φύλο και παρά το γεγονός ότι δεν υπάρχουν θηλυπρεπείς άνδρες στο *Querelle*, οι χαρακτήρες σημαδεύονται σε σχέση με την αρρενωπότητα ή τη θηλυκότητά τους, όπως είναι έκδηλο μέσα από την εξίσωση «ενεργητικός = αρσενικός, παθητικός = θηλυκός». Ο Nono και ο Mario είναι ενεργητικοί, σοδομίζουν, και δεν είναι τυχαίο ότι, περισσότερο από όλους τους άλλους χαρακτήρες, φέρουν τα σημάδια μιας στερεοτυπικής αρρενωπότητας. Και οι δύο έχουν κοντά μαλλιά και γένια ή μουστάκι. Ο Mario φοράει δερμάτινο καπέλο και γιλέκο, ενώ ο Nono είναι

---

<sup>56</sup> Dyer, 2002, σελ. 175-186.

<sup>57</sup> Σέλντον, Ντάιερ, Μπαμπούσιο, 1991, σελ. 97.

ντυμένος με μαύρη αθλητική φανέλα, που διαγράφει το πελώριο στήθος και τα χέρια του, και με φαρδιά δερμάτινα περιβραχιόνια. Η επιλογή ενός έγχρωμου ηθοποιού (Gunther Kaufman) να παίξει τον ρόλο του Nono σχετίζεται με το στοιχείο της ετερότητας, που εξάπτει τη φαντασία και γοητεύει<sup>58</sup>. Ο εξωτικός ξένος, υπερ-αρρενωπός, ενεργητικός άνδρας συναντάται συχνά στα έργα του Fassbinder<sup>59</sup>.

Η αναζήτηση της θέσης του Querelle στο παραπάνω σχήμα αποτελεί το κεντρικό ζήτημα της ταινίας. Από τη μια μεριά, αναπαριστάται ως αρρενωπός-γεροδεμένος (macho) σε σύγκριση με τον καπετάνιο Seblon: Στην πρώτη σκηνή στο κατάστρωμα του πλοίου, η φανέλα του αποκαλύπτει – παρά αποκρύπτει – τους λαδωμένους μύες του και το τριχωτό του στήθος, την ώρα που ο καπετάνιος τον παρατηρεί από μακριά. Αργότερα ο Seblon τον συναντά καθώς βγαίνει από το μηχανοστάσιο, με το σώμα του να γυαλίζει από τον ιδρώτα και να είναι λερωμένο, ωστόσο του λέει πόσο όμορφος είναι. Μύες, τριχοφυΐα, ιδρώτας, βρωμιά: όλα αυτά συνιστούν συμβατικά σημεία αρρενωπότητας. Το γεγονός αυτό είναι πιο έντονο μέσω της αντίθεσης με τον Seblon, ο οποίος παρουσιάζεται πάντα καθαρός και περιποιημένος στη λευκή στολή του καπετάνιου, χωρίς να αποκαλύπτει κανένα σημείο του σώματός του.

Παρόλα αυτά, ο Querelle δεν είναι τόσο αρρενωπός όσο ο Nono ή ο Mario. Παρουσιάζεται πάντα ξυρισμένος, έχοντας ένα νεανικό, όμορφο πρόσωπο. Σε όλη την ταινία φοράει το χαριτωμένο καπελάκι του ναυτικού, με τη ροζ φούντα στην κορυφή. Δεν φοράει δερμάτινα, αλυσίδες ή οτιδήποτε από την εξάρτηση που συνδέεται με τους macho ομοφυλόφιλους. Ο αστυνόμος Mario, αντιθέτως, θυμίζει έντονα τις απεικονίσεις στα αμερικανικά gay πορνογραφικά περιοδικά της δεκαετίας του 1970.

Από τα παραπάνω είναι έκδηλο ότι ο Querelle παρουσιάζεται στην ταινία και ως αρσενική και ως θηλυκή εικόνα, και ως ενεργητικός και ως παθητικός. Μέρος της ταπείνωσής του είναι ότι καταλήγει στο τελευταίο, δηλαδή στον θηλυκό ρόλο.

---

<sup>58</sup> Weeks, 2000, σελ. 136.

<sup>59</sup> Dyer, 2003, σελ. 101.

Ο προσδιορισμός του φύλου του Querelle αναπτύσσεται επίσης μέσω της έννοιας του ναρκισσισμού. Μέρος της σεξουαλικότητάς του μπορεί να ιδωθεί σε σχέση με την επιθυμία του για τον εαυτό του και τον όμοιό του. Στην αρχή τον βλέπουμε καθισμένο στο κατάστρωμα του πλοίου, γυμνό έως τη μέση, ενώ ο καπετάνιος Seblon, ο οποίος έβλεπε κλασικές εικόνες γυμνών ανδρών (που αντιθέτως δεν είναι το ίδιο στυλ άνδρα), μας λέει ο αφηγητής: *«Το μεγάλο πάθος του Querelle είναι το ίδιο του το σώμα. Όπως δηλώνει, αντανακλά τον εαυτό του στην ίδια του την εικόνα»*. Την πρώτη φορά που ο Querelle φιλάει έναν άνδρα (τον αστυνόμο Mario), ένας τίτλος μας λέει ότι το ένωσε *«σαν να φιλάει τον εαυτό του»*. Η φιλαυτία αυτή μπορεί να μεταφερθεί και σε όσους του μοιάζουν: στον Robert (του μοιάζει καθώς είναι ο αδερφός του), στον Gil (του μοιάζει καθώς είναι και οι δύο δολοφόνοι). Οι ομοιότητες αυτές αποκορυφώνονται όταν ο Querelle βάζει τον έναν (Gil) να ντυθεί, ώστε να μοιάσει στον άλλον (Robert)<sup>60</sup>. Η σεξουαλικότητα παρουσιάζεται διαφορετικά στις δύο περιπτώσεις, αλλά και στις δύο η Lysiane αποτελεί το σημαντικό πρόσωπο. Ως γυναίκα – ουσιαστικά η μόνη γυναίκα στην ταινία – είναι η εικόνα της διαφοράς που καθιστά σαφή την ομοιότητα του ναρκισσισμού<sup>61</sup>.

Στην περίπτωση του Robert, η Lysiane επηρεάζει τις δύο στιγμές που ο ένας αδερφός εγείρεται σεξουαλικά από τον άλλον. Σε μία σκηνή με τον Robert, η Lysiane παραπονιέται πόσο μοιάζει με τον Querelle: *«Αυτό που κοιτάτε είναι ο εαυτός σας. Δεν υπάρχω για σας»*. Ενώ μιλάει για την ομοιότητά τους, ο Robert αυνανίζεται. Αργότερα, συναντά τον Querelle και του μιλά για τον Robert, συγκρίνοντας τα γεννητικά τους όργανα, και εκείνος χαϊδεύει το δικό του, ενώ την ακούει να περιγράφει το πέος του αδερφού του. Και στις δύο περιπτώσεις, ο αυνανισμός στην ναρκισσιστική σκέψη της ομοιότητας παρακινείται από την εικόνα της διαφοράς, δηλαδή μια γυναίκα.

Στην περίπτωση του Gil, αυτό είναι λιγότερο άμεσο, αλλά φαίνεται σημαντικό ότι η Lysiane αποτελεί μέρος του γεγονότος ότι ο Querelle προδίδει τον Gil, τον άνδρα που στην πραγματικότητα αγαπά. Η πράξη της προδοσίας ζωντανεύει τα λόγια του Oscar Wilde που η Lysiane τραγουδά

---

<sup>60</sup> Τους δυο αυτούς ρόλους υποδύεται ο ίδιος ηθοποιός, Hanno Pöschl.

<sup>61</sup> Dyer, 2003, σελ. 102.

συνεχώς κατά τη διάρκεια της ταινίας: «*Κάθε άνδρας σκοτώνει ό,τι αγαπά*». Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Querelle θα γίνει εραστής της, αφού πρώτα έχει προδώσει τον Gil. Η δριμύτητα της προδοσίας του Gil, του ομοίου του, κορυφώνεται με την παρουσία της Lysiane, της εικόνας της διαφοράς.

Η ετεροφυλοφιλία διαδραματίζει ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στην ταινία *Querelle*. Η ομοφυλοφιλική επιθυμία στο έργο κινητοποιείται μέσω της ετεροφυλοφιλίας. Πολλοί από τους χαρακτήρες στην ταινία θα μπορούσαν να περιγραφούν ως ομοφυλόφιλοι, οι οποίοι θεωρούν τον εαυτό τους ομοφυλόφιλο, χωρίς να γίνεται καμία αναφορά σε ετεροφυλοφιλικά πρότυπα: Seblon, Nonno, Roger, Mario. Ωστόσο, για τους δύο πρωταγωνιστές, τον Gil και τον Querelle, η αναγνώριση της ετεροφυλοφιλίας, ως πρότυπο και ως κατάσταση (status), δομεί την ομοφυλοφιλική τους επιθυμία.

Αμφότεροι αρνούνται ότι είναι ομοφυλόφιλοι. Ο Gil λέει στον Roger, λίγο πριν αρχίσει να τον φιλάει, «*Δεν είμαι κίναιδος!*». Αργότερα, όταν ο Gil είναι στην κρυψώνα του, δεν μπορεί να σταματήσει να μιλάει για την αδερφή του Roger, την Paulette, προς απογοήτευση βέβαια του Roger. Παρόλα αυτά ο Gil τον φιλάει, διαβεβαιώνοντάς τον ότι είναι «*χαριτωμένος όπως ένα κορίτσι*». Η επιθυμία του Gil για τον Roger εδραιώνεται από την πρώτη σκηνή που τους βλέπουμε μαζί, καθώς ο Gil περιγράφει τι θα έκανε με την Paulette, αν συνευρίσκονταν σεξουαλικά, και καθ' όλη τη διάρκεια της διήγησής του χαϊδεύει τον Roger. Επομένως, ο Gil φανερώνει την ομοφυλοφιλική του επιθυμία, όταν λεκτικά δηλώνει την ετεροφυλοφιλία του.

Μέρος της ειρωνείας είναι ότι ο Gil είναι ντυμένος οικοδόμος, που αποτελεί άλλος ένας τύπος άνδρα που συναντάμε στην gay πορνογραφία της δεκαετίας του 1970. Η εικόνα αυτή συνδύαζε την αρρενωπότητα και την ετεροφυλοφιλία (straightness), αλλά ήδη το 1982, όταν γυρίστηκε η ταινία, είχε καθιερωθεί ως ομοφυλοφιλικό είδωλο. Κατά συνέπεια, η επιμονή του Gil στην ετεροφυλοφιλία του γίνεται όλο και περισσότερο μη-

λεκτική, διότι έτσι ενσωματώνει μία ομοφυλοφιλική φαντασίωση (gay fantasy) της ετεροφυλοφιλικής αρρενωπότητας (straight masculinity)<sup>62</sup>.

Στον Gil η ετεροφυλοφιλία είναι μία μάσκα για την ομοφυλοφιλική επιθυμία. Για τον Querelle, αντιθέτως, αποτελεί το μέσο μέσω του οποίου βιώνει μία τέτοια επιθυμία. Στην περίπτωση του, αυτή η επιθυμία είναι μαζοχιστική, η ηδονή της προέρχεται από την ταπείνωση.

Όταν ο Querelle χάνει στα ζάρια από τον Nono, επιμένει να μην υπάρξουν φιλιά κατά τη διάρκεια του σεξ: «*Ό,τι δίνω είναι ο πρωκτός μου*». Είναι γεγονός ότι αρκετά συχνά στην κουλτούρα των ανδρών ομοφυλόφιλων, τα φιλιά σηματοδοτούν το αίσθημα και τη συναισθηματική ανταπόκριση, ενώ το πέος και ο πρωκτός αποτελούν απλά όργανα ηδονής<sup>63</sup>. Η άρνηση του Querelle για φιλιά υποδηλώνει ότι δεν επιδιώκει να θεωρηθεί ως ομοφυλόφιλος. Η ειρωνεία όμως είναι ότι «έκλεψε» στο παιχνίδι, προκειμένου να χάσει και να σοδομιστεί, και ο Nono κατάλαβε ότι έχασε επίτηδες. Η σκηνή, δηλαδή, παρουσιάζει έναν ετεροφυλόφιλο άνδρα να σοδομίζεται από έναν ομοφυλόφιλο άνδρα, με την ταπείνωση που αυτό συνεπάγεται, και παρόλα αυτά, σηματοδοτείται ως ταπείνωση που ο ετεροφυλόφιλος άνδρας στην πραγματικότητα επιθυμεί, καθώς τον εξαπάτησε για να σοδομιστεί.

Το ίδιο μοτίβο ισχύει και για τη συνεύρεση του Querelle με τον αστυνόμο Mario. Όταν ο τελευταίος τον ανακρίνει για το σεξ που έκανε με τον Nono, ο Querelle επιμένει ότι «δεν είναι καμιά νεράιδα» και την ίδια στιγμή, σαν να είναι καταναγκασμένος, γυρίζει και παίρνει την ανάλογη στάση για να τον σοδομίσει ο Mario. Όπως και με τον Nono, η ταπείνωση που συνεπάγεται μπορεί να βιωθεί ως ταπείνωση μόνο εφόσον, αντί απλά να δηλώσει την ομοφυλοφιλική του επιθυμία, ο Querelle σπεύδει να δηλώσει ότι είναι ετεροφυλόφιλος, γεγονός που σημαίνει ότι η πρωκτική διείσδυση θα αποτελούσε γι' αυτόν ταπείνωση. Η πρωκτική διείσδυση αποτελεί ταπείνωση μόνο εφόσον σηματοδοτεί την απώλεια ενός status και αυτό μπορεί να συμβεί μόνο αν κάποιος έχει status, το status του ετεροφυλόφιλου.

---

<sup>62</sup> Dyer, 2003, σελ. 102.

<sup>63</sup> Dyer, 2003, σελ. 103.

Η ετεροφυλοφιλία δομεί την ομοφυλοφιλική επιθυμία του Querelle και στο τέλος της ταινίας, όταν παραδίδει τον εαυτό του στον καπετάνιο Seblon. Σε όλη τη διάρκεια έως τώρα, περιφρονούσε τον καπετάνιο. Στην αρχή της ταινίας, όταν τον βλέπει να τον παρατηρεί με θαυμασμό από μακριά, απλά τον κοιτάζει με αναίδεια. Αργότερα, μετά τη σύλληψη του Gil, ακούει την ηχογράφιση στην οποία ο καπετάνιος εξομολογείται τον έρωτά του για εκείνον. Το γεγονός αυτό καθιερώνει τον Seblon ως «αδύναμο», διότι είναι ερωτευμένος και ταιριάζει με την άποψη του Querelle για αυτόν, όπως εκφράζεται από την ενθάρρυνση στον Gil να επιτεθεί στον Seblon για χρήματα, επειδή «δεν θα αντισταθεί – είναι νεράιδα». Σε αντίθεση με τον Querelle που προδίδει τον Gil στην αστυνομία, ο Seblon δεν προδίδει τον Querelle, αν και γνωρίζει ότι σκότωσε τον Vic. Πρόκειται για μία πράξη αγάπης, αλλά και για μία περαιτέρω επιβεβαίωση της αδυναμίας του. Σύμφωνα με τον αφηγητή, το να παραδοθείς σε έναν τέτοιο άνδρα είναι «ηρεμία». Αυτή όμως η ηρεμία δεν αποτελεί την ανακάλυψη ενός αληθινού έρωτα, αλλά την ανακάλυψη της τελικής ταπείνωσης. Ο ετεροφυλόφιλος άνδρας εξουσιάζεται, όχι από macho ομοφυλόφιλους, όπως ήταν ο Nono και ο Mario, αλλά από μία «νεράιδα», τον καπετάνιο Seblon.

Το ζήτημα της ταπείνωσης στην ταινία *Querelle* υποστηρίζεται ως εικόνα από πολλά εξαρτήματα του σαδομαζοχισμού: δερμάτινα περιβραχιόνια, πηλήκια, σκοινιά και αλυσίδες, ζώνες. Εκτελώντας τελετουργικά την εξουσία και τη βία, η ταινία έρχεται αντιμέτωπη και εξετάζει τη γενικώς ανομολόγητη δυναμική της εξουσίας που είναι παρούσα σε όλες τις σχέσεις. Το γεγονός ότι ο Querelle σχεδιάζει ο ίδιος να σοδομιστεί υποδηλώνει ότι η ταπείνωση που υφίσταται είναι υπό τη συγκατάθεσή του, όπως συμβαίνει στο σαδομαζοχιστικό σεξ<sup>64</sup>.

Η αναζήτηση του Querelle για ταπείνωση συνοδεύεται σε ορισμένα σημεία της ταινίας από χριστιανικές αναπαραστάσεις. Όταν προχωράει στην παραλία με το όπιο, λίγο πριν δολοφονήσει τον Vic, ο αφηγητής μας λέει ότι αυτή η σκηνή «είναι συγκρίσιμη με την Επίσκεψη»<sup>65</sup>. Η φιλονικία με τον αδερφό του, Robert, ο οποίος τον κατηγορεί ότι είναι «κίναιδος» συνοδεύεται από μία λιτανεία αναπαράστασης της σταύρωσης του Χριστού,

---

<sup>64</sup> Seidman, 1993, σελ. 125.

<sup>65</sup> Πρόκειται για την Επίσκεψη της Παρθένου Μαρίας στην ξαδέρφη της Ελισάβετ, όπως την περιγράφει ο Ευαγγελιστής Λουκάς (αγγλικός όρος: Visitation).

όπου ο Querelle, όπως ο Χριστός, ταπεινώθηκε στο όνομα της σωτηρίας. Όταν ο Querelle παραδίδεται στον καπετάνιο Seblon, δηλώνει ότι δεν θα βρει ποτέ τη γαλήνη μέχρι να τον σοδομίσει και έπειτα να ξαπλώσει στους μηρούς του όπως μία Pietà<sup>66</sup> (η «αγιοποίησή» του εκπληρώνεται με τη θυσία του εαυτού του στον Seblon).

Σύμφωνα με τον Dyer, παράλληλα με τις παραπάνω άμεσες χριστιανικές αναφορές, ο γενικός τόνος των κινήσεων των χαρακτήρων σαν να βρίσκονται σε έκσταση, η σχεδόν ψαλμωδική ποιότητα του λόγου τους, η χρήση μιας ανδρικής χορωδίας ως μουσική επένδυση, κάτι ανάμεσα σε γρηγοριανό μέλος και *Carmina Burana*, όλα αυτά τα στοιχεία προσδίδουν μία σχεδόν θρησκευτική απόχρωση στην ταινία. Ο Querelle φτάνει στην ταπείνωση σαν να φτάνει στην υπερβατικότητα. Η απώλεια του εαυτού είναι ο απόκρυφος σκοπός και ο σαδομαζοχισμός είναι το μέσο για να φτάσει στη νιρβάνα<sup>67</sup>.

Η ηδονή-ταπείνωση του Querelle εξαρτάται από τις αληθινές εξουσιαστικές σχέσεις στην κοινωνία, πέρα από τον αντικοινωνικό χώρο ενός θεάτρου του σεξ. Η ηδονή-ταπείνωσή του υφίσταται μόνο εφόσον οι ομοφυλοφιλικές πράξεις θεωρούνται ως κατώτερες και υποτιμητικές σε σύγκριση με τις ετεροφυλοφιλικές. Η υπερβατικότητα του Querelle επιβεβαιώνει την ιεραρχία ετεροφυλοφιλίας - ομοφυλοφιλίας και μόνο αυτή μπορεί να διασφαλίσει ότι το να σοδομίζεσαι είναι πράγματι ταπεινωτικό. Αν στον ομοφυλοφιλικό σαδομαζοχισμό η απώλεια του εαυτού αναζητείται σε αμοιβαίες συγκαταθετικές πράξεις, στην ταινία *Querelle* ο εαυτός εκμηδενίζεται μέσω της εσωτερίκευσης των ετεροφυλοφιλικών προτύπων.

---

<sup>66</sup> Απεικόνιση της Παναγίας που κρατάει στα πόδια της το νεκρό σώμα του Χριστού.

<sup>67</sup> Dyer, 2003, σελ. 104.

### **Ο «φυσιολογικός» ομοφυλόφιλος**

Τα στερεότυπα που προσβάλλουν τους ομοφυλόφιλους δεν ανήκουν στο παρελθόν της κινηματογραφικής παραγωγής. Ωστόσο, οι εικόνες πλέον του μολυσμένου ομοφυλόφιλου συχνά επικρίνονται δημοσίως ως μορφή προκατάληψης και φανατισμού. Η ανοχή των δημόσιων ομοφοβικών εκφράσεων δεν μπορεί πλέον να θεωρείται δεδομένη. Μία αλλαγή στο καλλιτεχνικό status των ομοφυλόφιλων διαφαίνεται ξεκάθαρα στις ταινίες της δεκαετίας του 1990. Τα μολυσμένα στερεότυπα δίνουν τη θέση τους σε μία άλλη μορφή αναπαράστασης: τον «φυσιολογικό ομοφυλόφιλο» (the normal gay)<sup>68</sup>.

Ο «φυσιολογικός ομοφυλόφιλος» παρουσιάζεται ως εξολοκλήρου ανθρῶπινος, ως ψυχολογικά και ηθικά ίσος προς τον ετεροφυλόφιλο και συνεπώς οι ομοφυλόφιλοι θα έπρεπε να ενσωματωθούν στην κοινωνία ως ευυπόληπτοι πολίτες. Ωστόσο, ο «φυσιολογικός ομοφυλόφιλος» λειτουργεί και ως ένα περιορισμένο κοινωνικό πρότυπο, το οποίο συνδέεται με συγκεκριμένες προσωπικές και κοινωνικές συμπεριφορές. Για παράδειγμα, ο κανονικός ομοφυλόφιλος αναμένεται να είναι συμβατικός ως προς το φύλο του, να συνδέει το σεξ με τον έρωτα και μία σχέση τύπου γάμου, να υπερασπίζεται τις οικογενειακές αξίες, να προσωποποιεί την οικονομική ανεξαρτησία και να επιδεικνύει εθνική υπερηφάνεια.

Αν και η κανονικοποίηση (normalization) δίνει τη δυνατότητα στα άτομα να ζουν με πληρότητα, την ίδια στιγμή εδραιώνει έναν ηθικό και κοινωνικό διαχωρισμό ανάμεσα στους ομοφυλόφιλους. Μόνο οι «φυσιολογικοί ομοφυλόφιλοι» που συμμορφώνονται με τις επικρατούσες κοινωνικές νόρμες αξίζουν τον σεβασμό και την ενσωμάτωση. Οι άνδρες και οι γυναίκες ομοφυλόφιλοι που είτε αποκλίνουν από τα στερεότυπα του φύλου τους είτε επιλέγουν ανοικτά εναλλακτικές ζωές, πιθανόν θα παραμείνουν παρείσακτοι. Ο «φυσιολογικός ομοφυλόφιλος» συνεπάγεται

---

<sup>68</sup> Για την έννοια του «φυσιολογικού ομοφυλόφιλου» βλ. Seidman, 2002, σελ. 133-147.

μία πολιτική λογική της ανοχής και των δικαιωμάτων των μειονοτήτων, η οποία δεν αμφισβητεί την ετεροφυλοφιλική κυριαρχία.

Η ταινία *Philadelphia* (1993) χαρακτηρίζεται ως μία επαναστατική ταινία. Το Hollywood έφερε στο προσκήνιο το AIDS και την ομοφυλοφιλία για τον μέσο Αμερικανό. Ήταν μία από τις πρώτες παραγωγές με υψηλό προϋπολογισμό και διάσημους πρωταγωνιστές του Hollywood που παρουσίασαν το ομοφυλόφιλο άτομο ως ένα φυσιολογικό και καλό πολίτη.

Η ταινία διηγείται την ιστορία ενός 27χρονου δικηγόρου, του Andy Beckett (Tom Hanks), ο οποίος δουλεύει για τη μεγαλύτερη δικηγορική εταιρεία στη Φιλαδέλφεια. Είναι εξαιρετικός στη δουλειά του, παίρνει προαγωγή και αναλαμβάνει τη σπουδαιότερη υπόθεση της εταιρείας. Είναι κρυφά ομοφυλόφιλος και πάσχει από τον ιό του AIDS. Φροντίζει να κρύψει από τους συναδέλφους του την αλήθεια για τη σχέση του με τον Miguel (Antonio Banderas), επειδή το αφεντικό του (Jason Robards) είναι έντονα προκατειλημμένος απέναντι στους ομοφυλόφιλους.

Καθώς η ασθένειά του προχωρά, ο Andy αναγκάζεται να χρησιμοποιεί μακιγιάζ, για να κρύβει τα σημάδια από το δέρμα του. Ωστόσο, κάποιος συνάδελφός του παρατηρεί ένα σημάδι που έχει αναπτυχθεί στο μέτωπό του. Μία μέρα πριν ξεκινήσει το δικαστήριο για την πολύκροτη υπόθεση που έχει αναλάβει, αφήνει τα χαρτιά του στο γραφείο, σε κοινή θέα, για να τα τακτοποιήσει η γραμματέας και φεύγει. Τα χαρτιά όμως εξαφανίζονται, όπως και όλα τα αρχεία της υπόθεσης από τον σκληρό δίσκο του υπολογιστή του, με αποτέλεσμα την επόμενη μέρα να τον απολύσουν από την εταιρεία.

Ο Andy προσπαθεί να βρει έναν δικηγόρο για να αναλάβει την υπόθεσή του και να μηνύσει την εταιρεία για παράνομη απόλυση, αλλά κανείς δεν θέλει να έχει ως πελάτη του έναν ασθενή του AIDS. Ένας από τους δικηγόρους που προσπαθεί μάταια να προσλάβει είναι ο Joe Miller (Denzel Washington), οικογενειάρχης και ομοφοβικός, με τον οποίο είχε αντιδικήσει σε προηγούμενη υπόθεση. Τελικά ο Andy εξαναγκάζεται να υπερασπίσει ο ίδιος τον εαυτό του. Οι δύο δικηγόροι συναντιούνται ξανά στη Βιβλιοθήκη της Φιλαδέλφειας, όπου ο Andy κάνει έρευνα για την

υπόθεση. Όταν γίνεται αντιληπτός από τον κόσμο, αμέσως εκκενώνουν τον χώρο γύρω του και ένας βιβλιοθηκάριος προσπαθεί να τον πείσει να πάει σε ένα ιδιωτικό μέρος. Ο Joe ενοχλείται από τη συμπεριφορά αυτή, της οποίας είναι μάρτυρας, επηρεασμένος από τις ενοχές του από μία συζήτηση που είχε νωρίτερα με τη σύζυγό του γύρω από την ομοφυλοφιλία. Αφού εξετάζει τα στοιχεία που έχει ήδη ετοιμάσει ο Andy, αποφασίζει να αναλάβει τελικά την υπόθεσή του. Μεταξύ άλλων τον ρωτά αν είναι μέλος σε κάποιο σύλλογο για τα δικαιώματα των ομοφυλοφίλων ή αν συχνάζει σε gay μπαρ.

Κατά τη διάρκεια της υπόθεσης, και οι δύο αποκτούν εμπιστοσύνη και σεβασμό ο ένας προς τον άλλον, γεγονός που προκαλεί σοκ, θαυμασμό ή απέχθεια από τον κόσμο. Ο Joe πρέπει να καταφέρει να δείξει ότι ο Andy είναι ένας καλός άνθρωπος, ότι δεν αποτελεί απειλή και ότι το αφεντικό του τον απέλυσε με δόλιες προφάσεις. Ο ίδιος αρχίζει σιγά-σιγά να αντιλαμβάνεται ότι οι ομοφυλόφιλοι και οι αμφιφυλόφιλοι παραμένουν ανθρώπινα όντα με αισθήματα.

Όταν η υπόθεση φτάνει το δικαστήριο, οι πρώην συνάδελφοι του Andy από την εταιρεία διαπράττουν ψευδομαρτυρία, καθώς σπιλώνουν το όνομά του, υποστηρίζοντας ότι ήταν ανίκανος στην εργασία του και ότι σκόπιμα προσπάθησε να κρύψει την κατάστασή του και τον σεξουαλικό του προσανατολισμό. Ο Andy είχε προσπαθήσει να μιλήσει στους συναδέλφους του για τη σεξουαλικότητά του, αλλά εγκατέλειψε την ιδέα, όταν άκουσε το αφεντικό να τους διηγείται ένα ομοφοβικό ανέκδοτο. Κατά τη διάρκεια της δίκης, ο Andy λιποθυμάει και αμέσως μετά πεθαίνει. Ωστόσο, κερδίζει τη δίκη και οι ένορκοι υποχρεώνουν την εταιρεία να καταβάλλει μία μεγάλη χρηματική αποζημίωση.

Ο τίτλος της ταινίας δεν είναι τυχαίος. Πέρα από την προφανή αναφορά στην αμερικανική πόλη, το ελληνικό όνομα «Φιλαδέλφεια» σημαίνει η «πόλη της αδελφικής αγάπης». Το όνομα αυτό παραπέμπει στα δύο μεγάλα ζητήματα που πραγματεύεται το έργο: στην ομοφυλοφιλική αγάπη και στην αγάπη μεταξύ της ανθρωπότητας<sup>69</sup>.

---

<sup>69</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Philadelphia\\_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Philadelphia_(film))

Η ταινία *Philadelphia* διηγείται τη διαδικασία αλλαγής του ηθικού status των (Αμερικανών) ομοφυλόφιλων. Η εμπειρία του Andy στη νομική εταιρεία όπου εργάζεται αναπαριστά απροκάλυπτα μία κοινωνία που φοβάται και κάνει διακρίσεις ενάντια στους ομοφυλόφιλους. Η κουλτούρα της εταιρείας είναι επιθετικά αρσενική και ετεροφυλοφιλική. Η καλή θέση του Andy στη νομική εταιρεία διατηρείται μέσω της απόκρυψης της ομοφυλοφιλίας του. Η απόφαση αυτή είναι η αντίδραση στα ομοφοβικά σχόλια που γίνονται από το αφεντικό και τους συναδέλφους του. Η απόλυσή του από την εταιρεία σχετίζεται λιγότερο με το γεγονός ότι πάσχει από AIDS και περισσότερο με το γεγονός ότι είναι ομοφυλόφιλος, αν και το AIDS φαίνεται να είναι ο έσχατος φόβος της ομοφυλοφιλικής μόλυνσης και μετάδοσης<sup>70</sup>.

Σε μία εντυπωσιακή σκηνή, το αφεντικό της εταιρείας μιλάει στους ενόρκους επικαλούμενος την εικόνα του ομοφυλόφιλου που βεβηλώνει τον χώρο εργασίας του: «*Ο Andy έφερε το AIDS στο γραφείο μας, στην τουαλέτα μας, έφερε το AIDS στις ετήσιες οικογενειακές μας συγκεντρώσεις*». Ουσιαστικά το αφεντικό υπαινίσσεται ότι όπως το AIDS μπορεί να διαδοθεί μέσω της επαφής, έτσι μπορεί και η ομοφυλοφιλία του Andy. Κατά συνέπεια, το πορτρέτο της νομικής εταιρείας στην ταινία αναπαριστά μία κοινωνική τάξη, στην οποία οι ομοφυλόφιλοι αναγκάζονται είτε να προσποιηθούν είτε να υποφέρουν και να υποστούν αξιοσημείωτη προσωπική ζημία.

Αν το επίκεντρο της ταινίας ήταν η απόφαση του Andy να προσποιηθεί και η απόλυσή του για ομοφοβικούς λόγους, θα περιέγραφε τον κόσμο της κάλυψης (closet). Η πλοκή όμως της ταινίας επικεντρώνει περισσότερο στην απόφαση του Andy να παλέψει ενάντια στην αντί-ομοφυλοφιλική προκατάληψη και στον θρίαμβό του στο αμερικανικό σύστημα δικαιοσύνης. Αντί να παραδοθεί στην εξουσία της προκατάληψης και της μισαλλοδοξίας, ο Andy αντιμάχεται μηνύοντας τη νομική εταιρεία. Η δικαστική του νίκη υποδηλώνει ότι η (αμερικανική) κοινωνία αλλάζει και ότι οι ομοφυλόφιλοι δεν θα δέχονται – και δεν θα πρέπει να δέχονται – την κάλυψη ως προϋπόθεση για την κοινωνική τους ενσωμάτωση. Η ταινία

---

<sup>70</sup> Warner, 1999, σελ. 50. Επίσης για το θέμα βλ. Weeks, 2000, σελ. 142-162 και 194-211, Yingling, 1991, σελ. 291-310 και Nunokawa, 1991, σελ. 311-323.

συνηγορεί στην αντίληψη των ομοφυλόφιλων ως ανθρώπινων όντων, που αξίζουν ίση μεταχείριση, ίσα δικαιώματα και σεβασμό.

Αν και η ταινία αναπαριστά τη μάχη ενάντια στην «ομοφυλοφιλική μόλυνση» ως ένα θεσμικό ζήτημα, είναι αξιοσημείωτο ότι δραματοποιεί αυτόν τον αγώνα μέσω του χαρακτήρα του δικηγόρου που αναλαμβάνει την υπόθεση του Andy. Ο Joe αντιπροσωπεύει τον τυπικό Αμερικανό: νιόπαντρος, εργατικός, ο τύπος της διπλανής πόρτας. Η ομοφοβία του, όπως είναι αναμενόμενο, καθιερώνεται στην αρχή της ταινίας. Ο Andy απευθύνεται σε αυτόν, αφού έχει απορριφθεί από πολλούς δικηγόρους. Τη στιγμή της χειραψίας, του λέει ότι αναζητά συνήγορο υπεράσπισης για μία δίκη που αφορά σε διάκριση εις βάρος ασθενούς του AIDS. Τότε ο Joe αιφνίδια αποσύρει το χέρι του από τη χειραψία και κάνει ορισμένα βήματα προς τα πίσω, για να απομακρυνθεί από τον Andy. Τον κοιτάζει εμφανώς με φόβο και αποστροφή και παρατηρεί οτιδήποτε ο Andy αγγίζει στο γραφείο του. Αρνείται να αναλάβει την υπόθεση, επικαλούμενος προσωπικούς λόγους, που στη συνέχεια αποκαλύπτει ότι είναι το μίσος που αισθάνεται για τους ομοφυλόφιλους. Η σκηνή αυτή φανερώνει τη λογική της «ομοφυλοφιλικής μόλυνσης»: η συμπεριφορά του Joe καθιερώνει ένα διαχωρισμό ανάμεσα στους «καθαρούς» ετεροφυλόφιλους και τους «μιασμένους» ομοφυλόφιλους. Το μολυσμένο status του Andy αναπαριστάται στον φόβο του Joe για μόλυνση, στην άρνησή του να τον εκπροσωπήσει στη δίκη και στην πηγαία του έκφραση αποστροφής για τους ομοφυλόφιλους.

Το *Philadelphia* δεν αποτελεί μία ταινία αποκάλυψης της σεξουαλικής ταυτότητας (coming-out), τουλάχιστον όχι με την κλασική έννοια. Ο Andy δεν παλεύει για να αποδεχθεί τον εαυτό του. Από την πρώτη κιόλας στιγμή, ο Andy είναι συνειδητοποιημένος (out) και δεν εκφράζει καμία ντροπή για το γεγονός ότι είναι ομοφυλόφιλος. Συγκατοικεί με τον Miguel και έχει ενσωματωθεί σε ένα ευρύτερο δίκτυο φίλων. Αντιθέτως, στην ταινία τονίζεται ο προσωπικός αγώνας του Joe με τη δική του ομοφοβία, και κατά συνέπεια με τη μισαλλοδοξία της (αμερικανικής) κοινωνίας απέναντι στους ομοφυλόφιλους, που συνιστά και το ηθικό επίκεντρο της ταινίας.

Λίγο πριν το τέλος της δίκης – και του επερχόμενου θανάτου – ο Andy και ο Miguel διοργανώνουν ένα πάρτι. Από τη μια μεριά, ο Andy και ο

Miguel αγκαλιάζονται σφιχτά και χορεύουν (ωστόσο δεν φιλιούνται, σε κανένα σημείο της ταινίας). Από την άλλη μεριά, το ίδιο σφιχτά κρατάει τη σύζυγό του ο Joe, το βλέμμα του οποίου καρφώνεται στον Andy και τον Miguel. Ο Andy το παρατηρεί και χαμογελά, σαν να επισημαίνει ότι η αγάπη του για τον Miguel είναι ισοδύναμη με την αγάπη του Joe για τη σύζυγό του. Ο Joe αρχίζει να αναγνωρίζει τον Andy ως άνθρωπο στην πληρότητά του. Η συνειδητοποίηση αυτή θα εκφραστεί αργότερα το ίδιο βράδυ. Αφού έχουν φύγει οι καλεσμένοι, ο Joe και ο Andy υποτίθεται ότι αναθεωρούν την κατάθεση του τελευταίου. Αντ' αυτού, όμως, ο Andy περιγράφει στον Joe την πλοκή μιας όπερας της Μαρίας Κάλλας, που ακούγεται ως μουσική επένδυση. Πρόκειται για μία θλιβερή ιστορία αγάπης, μιας αδικίας και ενός τραγικού θανάτου. Ενώ ο Andy είναι απορροφημένος στη διήγησή του, ο Joe είναι καρφωμένος έντονα στον Andy και δάκρυα αρχίζουν να τρέχουν. Δεν ακούγονται καθόλου λόγια, ωστόσο το νόημα φαίνεται ξεκάθαρο. Για πρώτη φορά, ο Joe βλέπει τον Andy ως κάποιον που, όπως ακριβώς κι εκείνος, αισθάνεται χαρά και λύπη, έρωτα και απώλεια, δικαιοσύνη και καταπίεση.

Στο τέλος της ταινίας, ο Andy παύει πλέον να είναι μολυσμένος στα μάτια του Joe. Ενώ ο Andy πεθαίνει στο νοσοκομείο, του κάνει νόημα να καθίσει δίπλα του. Αυτή είναι μία δραματική στιγμή, καθώς η σωματική και συναισθηματική τους εγγύτητα σηματοδοτεί το τέλος του μολυσμένου status του Andy. Ο Joe κάθεται στο κρεβάτι και αγγίζει το πρόσωπο του Andy, ενώ ρυθμίζει το μηχάνημα για την αναπνοή του. Η πράξη αυτή συμβολίζει την αναγνώριση από τον Joe της ηθικής ισοδυναμίας μεταξύ του ετεροφυλόφιλου και του ομοφυλόφιλου.

Από ηθική άποψη, το μήνυμα της ταινίας είναι σαφές: επιβεβαιώνει την κανονικότητα (normality) της ομοφυλοφιλίας και τον φανατισμό της ομοφοβίας. Ως μία τυπική ιστορία του Hollywood, όπου το καλό αντιτίθεται στο κακό, η ταινία *Philadelphia* αναπαριστά την αντί-ομοφυλοφιλική συμπεριφορά της νομικής εταιρείας και τον «αρχικό» Joe ως κακό, ενώ ο Andy και ο «τελικός» Joe αναδεικνύονται σε σύμβολα καλοσύνης.

Το *Philadelphia* εγκαταλείπει τα μολυσμένα στερεότυπα και καταδικάζει την κοινωνική μισαλλοδοξία. Παρόλα αυτά, ο «φυσιολογικός ομοφυλόφιλος» παραμένει μία ξεχωριστή κοινωνική μειονότητα που πρέπει

να γίνει ανεκτή, αλλά δεν αντιμετωπίζεται ως ίση προς την ετεροφυλόφιλη πλειονότητα. Η κυριαρχία της ετεροφυλοφιλίας δεν απειλείται<sup>71</sup>.

Η ομοφυλοφιλία δεν παρουσιάζεται ως ένας συναισθηματικός και σεξουαλικός προσανατολισμός που κατανέμεται διάχυτα στον πληθυσμό, αλλά περισσότερο ως η ταυτότητα μιας μικρής μειονότητας. Η πλειοψηφία των πολιτών προσλαμβάνονται ή ενεργούν ως ετεροφυλόφιλοι. Είναι παντρεμένοι ή επιδεικνύουν σεξουαλικό ενδιαφέρον για το αντίθετο φύλο. Πράγματι, η ετεροφυλοφιλία όλων των κύριων χαρακτήρων, εκτός από τον Andy και τον Miguel, γνωστοποιείται αναμφίβολα. Για παράδειγμα, στην πρώτη σκηνή της ταινίας, ο Joe είναι στο νοσοκομείο, όπου γιορτάζει τη γέννηση του πρώτου του παιδιού. Οι γονείς του Andy και τα ενήλικα παιδιά τους είναι όλοι παντρεμένοι. Οι συνάδελφοι του Andy στη νομική εταιρεία είτε είναι παντρεμένοι είτε σηματοδοτούν την ετεροφυλοφιλία τους μέσω του ενδιαφέροντός τους για το αντίθετο φύλο ή τα ομοφοβικά τους ανέκδοτα και σχόλια. Η ταινία δεν αντικρούει το κυρίαρχο και προνομιούχο status της ετεροφυλοφιλίας.

Παρά το γεγονός, έπειτα, ότι (κάποιοι) ομοφυλόφιλοι μπορεί να είναι φυσιολογικοί και καλοί πολίτες, η ετεροφυλοφιλία παραμένει το ιδανικό. Η εικόνα του Andy ως «φυσιολογικός ομοφυλόφιλος» περιβάλλεται από εξιδανικευμένες εικόνες του straight Αμερικανού. Η ταινία προβάλλει την ιδανική οικογένεια της δεκαετίας του 1950: το άσπρο αποικιακού στυλ σπίτι σε μία μικρή επαρχιακή πόλη της Αμερικής, η ευρύτερη αγαπημένη οικογένεια, οι γονείς που ζουν μαζί και αγαπιούνται εφ' όρου ζωής και ο τυπικός φυλετικός διαχωρισμός ανάμεσα στους άνδρες και στις γυναίκες. Επομένως, ενώ η ταινία επιβεβαιώνει το φυσιολογικό status του να είναι κανείς ομοφυλόφιλος, συνεχίζει να επικυρώνει το πρότυπο και το ιδανικό της ετεροφυλοφιλίας.

Επιπλέον, ο Andy παρουσιάζει προσωπικά γνωρίσματα και συμπεριφορές που πολλοί Αμερικανοί θα θεωρούσαν «φυσιολογικά» ή ιδανικά με κάθε τρόπο, πέρα από τη σεξουαλική του ταυτότητα. Είναι συμβατικά αρρενωπός, έχει συνάψει μία σχεδόν έγγαμη σχέση, είναι μέρος μιας ευρύτερης κλειστής οικογένειας, είναι εργατικός και οικονομικά ανεξάρτητος, είναι νομοταγής (γεγονός που αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα

---

<sup>71</sup> Weeks, 2000, σελ. 171-173 και Seidman, 2002, σελ. 136-137.

του αμερικανικού δόγματος). Ο χαρακτηρισμός αυτός του Andy δεν έρχεται σε αντιπαράθεση με μία κοινωνική τάξη που θεωρεί ότι ο διαχωρισμός και η συμπληρωματικότητα των ανδρών και των γυναικών είναι κάτι φυσικό και δίκαιο. Δεν αμφισβητεί το ιδανικό του ετεροφυλοφιλικού γάμου και της οικογένειας. Απλά δημιουργεί έναν χώρο κοινωνικής ανοχής για τους ομοφυλόφιλους – ή ορθότερα για τους «φυσιολογικούς ομοφυλόφιλους».

Στην ιδανική κοινωνία που εικονογραφείται στο *Philadelphia*, η διάκριση ενάντια στους ομοφυλόφιλους θα ήταν απολίτιστη. Αυτό είναι το μήνυμα της δικαστικής νίκης του Andy. Ωστόσο, η κουλτούρα και οι θεσμοί στην Αμερική θα παρέμεναν οργανωμένοι γύρω από το προνόμιο της ετεροφυλοφιλίας. Γι' αυτό τον λόγο, η νομική εταιρεία που απέλυσε τον Andy δεν θα μπορεί να προβεί πλέον σε παρόμοια διάκριση, αλλά παραμένει οργανωμένη γύρω από μία δυαδική φυλετική τάξη, που διατηρεί την κυριαρχία των ανδρών. Οι άνδρες στην εταιρεία εξακολουθούν να είναι τα ανώτερα στελέχη και οι γυναίκες εξακολουθούν να είναι οι γραμματείς, οι ρεσεψιονίστ ή οι μαθητευόμενες. Όλοι οι άνδρες, συμπεριλαμβανομένου του Andy, είναι συμβατικά αρρενωποί, και όλες οι γυναίκες είναι συμβατικά θηλυκές. Μία φυλετική τάξη που διαιρεί τους άνδρες και τις γυναίκες σε διαφορετικές και συμπληρωματικές ταυτότητες και ρόλους, ενισχύει μία κοινωνική τάξη που αξιώνει τη φυσικότητα και την ορθότητα της ετεροφυλοφιλίας. Επιπροσθέτως, η κουλτούρα της νομικής εταιρείας παραμένει οργανωμένη γύρω από το ιδανικό της ετεροφυλοφιλίας στα δημόσια τελετουργικά του σεξουαλικού παιχνιδιού, του φλερτ, των γάμων και των οικογενειακών εορτασμών. Η σεξουαλική πολιτική της ταινίας δεν προχωράει πέρα από τη διεκδίκηση ενός μειονοτικού, πλην υποδεέστερου, καθεστώτος για τον ομοφυλόφιλο.

# *La mala educación*

## **Θηλυκότητα και παρενδυσία**

Στη δεκαετία του 1990 αρχίζει να αναπτύσσεται ο λεγόμενος «νέος ομοφυλοφιλικός κινηματογράφος» (“new queer cinema”). Το επίθετο “queer” εξισώνει τη νέα αυτή τάση με την πολιτική και τη νοοτροπία που εμφανίστηκε από τα τέλη της δεκαετίας του 1980, ως απάντηση στην κρίση του AIDS και στις νέες διεκδικήσεις των ομοφυλοφιλικών οργανώσεων<sup>72</sup>. Η οικειοποίηση αυτού του επιθέτου αποτελεί, επίσης, μία συνειδητή πολιτική στρατηγική, που εναρμονίζεται με την αισθητική που εξυμνεί τον υπόκοσμο της ομοφυλοφιλικής επιθυμίας, τον οποίο η ετεροφυλοφιλική κουλτούρα αντιμετωπίζει ως απόβλητο και εγκληματικό.

Ο όρος “queer” διευρύνει την κατηγορία “lesbian/gay”, ώστε να συμπεριλάβει όσους ανήκουν στους “bisexual” και “transsexual”. Επίσης διευκολύνει μία αρκετά πιο πολύπλοκη κατανόηση της άρθρωσης της φυλής και της εθνικότητας στα πλαίσια της εθνικής ταυτότητας, του φύλου και της σεξουαλικότητας<sup>73</sup>.

Ένας εκπρόσωπος του νέου ρεύματος, ο Ισπανός Pedro Almodóvar, αναδύθηκε τη δεκαετία του 1980 από τον πολιτισμικό και σεξουαλικό ριζοσπαστισμό στη Μαδρίτη, την εποχή μετά το καθεστώς του Φράνκο, που ονομάζεται *Movida*<sup>74</sup>. Ιδιαίτερα δημοφιλής στην Ισπανία, αλλά και στο εξωτερικό, χάρη στην ταινία του *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Γυναίκες στα πρόθυρα νευρικής κρίσης), που γνώρισε μεγάλη επιτυχία το 1988. Οι ταινίες του Almodóvar είναι περίφημες για τις αποτρόπαιες “queer” δραματικές προσωπικότητες, όπως αυτή που θα εξετάσουμε στην ταινία που ακολουθεί.

Η ταινία *La mala educación* (Η κακή εκπαίδευση) είναι η ιστορία ενός «τριπλού τριγώνου»<sup>75</sup>, το οποίο περιλαμβάνει δύο μαθητές και τον

---

<sup>72</sup> Pidduck, 2003, σελ. 279-280.

<sup>73</sup> Dyer, 2002, σελ. 3.

<sup>74</sup> Pidduck, 2003, σελ. 291.

<sup>75</sup> Σχόλιο του ίδιου του Almodóvar στην επίσημη ιστοσελίδα της ταινίας:

διευθυντή ενός καθολικού σχολείου. Ο εφηβικός έρωτας που αναπτύσσεται ανάμεσα στον Ignacio και τον Enrique απεικονίζεται παράλληλα με το αχαλίνωτο πάθος που νιώθει ο Πατέρας Manolo για τον μικρό Ignacio. Η αφήγηση περικλείει πολλαπλές ιστορίες που, σαν τις ρωσικές κούκλες, είναι κρυμμένες η μία μέσα στην άλλη, και στο τέλος γίνονται μία<sup>76</sup>.

Η υπόθεση εκτυλίσσεται στη Μαδρίτη στις αρχές της δεκαετίας του 1980. Ένας επιτυχημένος σκηνοθέτης, ο Enrique Goded (Fele Martínez) αναζητά έμπνευση για την καινούρια του ταινία ανάμεσα στα άρθρα των εφημερίδων. Δέχεται ξαφνικά την επίσκεψη ενός παλιού του συμμαθητή (Gael García Bernal), του Ignacio Rodríguez, ο οποίος ήταν και ο πρώτος του έρωτας. Ο Ignacio είναι ηθοποιός – με το καλλιτεχνικό όνομα Ángel – και ήρθε να βρει τον Enrique μετά από τόσα χρόνια, για να του ζητήσει εργασία. Του παραδίδει ένα σενάριο, με τον τίτλο “La Visita” (Η Επίσκεψη), στο οποίο περιγράφει τα χρόνια που πέρασαν μαζί στο καθολικό σχολείο και τη σωματική και σεξουαλική κακοποίηση που υπέφεραν στα χέρια του καθηγητή της λογοτεχνίας και διευθυντή του σχολείου, Πατέρα Manolo (Daniel Giménez-Cacho).

Ο Enrique διαβάσει στο σενάριο την ιστορία δύο τραβεστί, της Pasa και της Zahara, που γυρίζουν με τον θίασό τους από πόλη σε πόλη. Όπως κάθε βράδυ, η Zahara επιλέγει κάποιον νεαρό από το κοινό, για να περάσει τη νύχτα μαζί του και να τον ληστέψει. Ενώ εκείνος αποκοιμάται κατά τη διάρκεια του σεξ, η Zahara ανακαλύπτει ότι πρόκειται για τον παλιό της έρωτα από το σχολείο, τον Enrique, ο οποίος είναι παντρεμένος και οικονομικά εξαθλιωμένος. Τότε αποφασίζει να επιστρέψει στο σχολείο της, για να συναντήσει τον παλιό της καθηγητή, τον Πατέρα Manolo. Προσπαθεί να τον εκβιάσει να της δώσει χρήματα, για να μην αποκαλύψει δημοσίως ότι κακοποιούσε ένα αγόρι που ονομαζόταν Ignacio.

Το σενάριο κεντρίζει το ενδιαφέρον του Enrique, αλλά παραμένει σκεπτικός ως προς τον Ignacio/Ángel, ο οποίος επιμένει να παίξει τον ρόλο

---

<http://www.clubcultural.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion>

<sup>76</sup> Σύμφωνα με τον Almodóvar, η ταινία στηρίζεται σε ιστορίες που είχε ακούσει στο σχολείο του και τις οποίες προσπαθούσε να διαμορφώσει σε σενάριο επί δέκα χρόνια τουλάχιστον. Ο ίδιος επιμένει ότι η ταινία δεν είναι αυτοβιογραφική και ότι κανένας από τους χαρακτήρες της δεν συνδέεται άμεσα μαζί του, πόσο μάλλον ο σκηνοθέτης (Enrique).

της Zahara. Ο Enríque υποψιάζεται ότι κάτι δεν πάει καλά και αποφασίζει να ερευνήσει τι συμβαίνει. Πηγαίνει στη Γαλικία, παρακινημένος από τη διεύθυνση ενός μπαρ που αναγράφεται στον αναπτήρα του Ignacio/Ángel. Τελικά καταφέρνει να βρει τη μητέρα του, η οποία του αποκαλύπτει ο Ignacio έχει πεθάνει εδώ και τρία χρόνια και ότι ο άνθρωπος που ήρθε στο γραφείο του και του συστήθηκε ως Ignacio/Ángel δεν είναι άλλος από τον μικρότερο αδερφό του, τον Juan.

Ο Enríque αποφασίζει να γυρίσει την ταινία, με πρωταγωνιστή τον Juan στον ρόλο του Ignacio, με σκοπό να αποκαλύψει το απώτερο κίνητρό του. Μεταξύ τους αναπτύσσεται μία αμιγώς σεξουαλική σχέση. Ο Enríque αποφασίζει να αλλάξει το σενάριο, ώστε να μην έχει ευχάριστο τέλος. Στα γυρίσματα της τελευταίας σκηνής, ο Ignacio ως Zahara εισβάλλει στο γραφείο του Πατέρα Manolo και προσπαθεί να τον εκβιάσει, για να του αποσπάσει χρήματα. Ένας άλλος ιερέας καταλαβαίνει ότι είναι ο Ignacio και τον δολοφονεί εν ψυχρώ.

Τα γυρίσματα της ταινίας επισκέπτεται ο Manuel Berenguer (Lluís Homar), ο πραγματικός Πατέρας Manolo, ο οποίος έχει παραιτηθεί από το εκκλησιαστικό του αξίωμα, είναι παντρεμένος με παιδιά και δουλεύει ως σύμβουλος σε εκδοτικό οίκο στη Βαλένθια. Ο Manuel εξομολογείται στον Enríque ότι το τέλος της ταινίας δεν απέχει πολύ από την πραγματικότητα. Ο πραγματικός Ignacio ήταν τραβεστί και έψαχνε χρήματα για πλαστικές επεμβάσεις. Συγκατοικούσε με τον Juan, ο οποίος σπούδαζε σε δραματική σχολή. Ο Ignacio εκβίαζε συνεχώς τον Manuel, ο οποίος είχε καταφέρει να μαζέψει τα χρήματα που του ζητούσε, αλλά συγχρόνως είχε ερωτευθεί τον Juan. Ο Manuel και ο Juan συνάψανε ερωτική σχέση και δεν άργησαν να συνειδητοποιήσουν ότι και οι δύο επιθυμούσαν τον θάνατο του Ignacio. Ο Juan εκμεταλλεύτηκε το γεγονός ότι ο Ignacio ήταν χρήστης ηρωίνης και φρόντισε να του προμηθεύσει μέσω του Manuel υπερβολική δόση, για να τον σκοτώσει.

Ο Enríque εγκαταλείπει το στούντιο σοκαρισμένος από την ιστορία που του διηγήθηκε ο Manuel. Ο Juan τον αναζητά στο σπίτι του, για να του δώσει κάποιες εξηγήσεις, αλλά ο Enríque δεν θέλει να ακούσει τίποτα. Πριν φύγει, ο Juan του παραδίδει ένα χαρτί. Πρόκειται για ένα γράμμα προς τον

Enrique, το οποίο ο Ignacio πληκτρολογούσε στη γραφομηχανή τη στιγμή του θανάτου του: «Αγαπητέ Enrique, πιστεύω ότι πέτυχα...».

Το *La mala educación* χαρακτηρίζεται από τον ίδιο τον Almodóvar ως ένα μοντέρνο film noir (μαύρο φιλμ)<sup>77</sup>. Στο film noir μπορεί να μην υπάρχουν αστυνόμοι, όπλα ή φυσική βία, αλλά είναι απαραίτητο να υπάρχουν φέματα και η αίσθηση του μοιραίου, ιδιότητες που συνήθως συγκεντρώνονται στο πρόσωπο μιας γυναίκας: της λεγόμενης “femme fatale” (μοιραία γυναίκα).

Η “femme fatale” είναι μία γυναίκα που έχει πλήρη συναίσθηση της δύναμής της να αποπλανεί. Βρίσκεται σε «υπο-ένταση», ώστε να μην αναστατώνεται εύκολα. Έχει χάσει τις ηθικές της αναστολές και δεν έχει κανένα ενδιαφέρον να τις ανακτήσει. Για τη “femme fatale”, το σεξ δεν αποτελεί πηγή ηδονής, αλλά πηγή πόνου για όλους τους άλλους. Στην ταινία *La mala educación*, η “femme fatale” είναι ένα “enfant terrible” (απαίσιο παιδί), που ενσαρκώνεται στον ρόλο του Ángel/Zahara/Juan<sup>78</sup>.

Δεν είναι τυχαίο ότι αμέσως μόλις δολοφονούν τον Ignacio, ο Juan και ο Manuel πηγαίνουν στον κινηματογράφο, όπου προβάλλονται δύο αριστουργήματα του γαλλικού film noir: *La bête humaine* (Το ανθρώπινο κτήνος) του Jean Renoir και *Thérèse Raquin* (Οι εραστές της σάρκας) του Marcel Carné, βασισμένα στα ομώνυμα μυθιστορήματα του Émile Zola. Οι ταινίες αυτές πραγματεύονται καταστάσεις ανάλογες με αυτές που βιώνουν οι δύο χαρακτήρες. Καθώς αποχωρούν από τον κινηματογράφο, ο Manuel δηλώνει σαστισμένος: «Είναι λες και όλες οι ταινίες μιλούν για μας!». Μέσα από τη σκηνή αυτή, ο Almodóvar μάς βεβαιώνει ότι η κινηματογραφική οθόνη λειτουργεί ως καθρέφτης που αντανακλά τους θεατές. Έτσι λοιπόν και οι ομοφυλόφιλοι, οι τραβεστί, οι παιδεραστές ιερείς αντανακλούν την πραγματικότητά μας, είναι ανάμεσά μας και πηγαίνουν κι εκείνοι να δουν κάποια ταινία στον κινηματογράφο.

---

<sup>77</sup> Βλ τα σχόλια του Almodóvar στην επίσημη ιστοσελίδα της ταινίας, ό.π.

<sup>78</sup> Ο ρόλος που ενσαρκώνει ο Gael García Bernal θυμίζει κάτι από τις Barbara Stanwyck, Jane Greer, Jean Simmons (Angel Face), Joan Bennett (Scarlet Street), Ann Dvorak, Mary Windsor, Lisabeth Scott, Veronica Lake.

Υπάρχει ακόμα μία σεκάνς όπου η μυθοπλασία και η πραγματικότητα έρχονται αντιμέτωπες, με τον ίδιο τρόπο που έρχονται αντιμέτωποι οι θεατές και η κινηματογραφική οθόνη. Όταν ο Manuel επισκέπτεται το πλατό όπου γυρίζεται η ταινία του Enríque, βλέπει μπροστά στην κάμερα τον Πατέρα Manolo – ή μάλλον τον εαυτό του πριν παραιτηθεί από την Εκκλησία – σε μία ταινία που έχει γραφτεί από έναν μαθητή του (Ignacio) και έχει σκηνοθετηθεί από έναν άλλο μαθητή του (Enríque). Ο Manuel έχει την ευκαιρία να είναι μάρτυρας του παρελθόντος του. Το παρελθόν του το διηγούνται και το παραποιούν δύο μαθητές του, οι οποίοι πριν από 16 χρόνια είχαν υπάρξει θύματα σεξουαλικής κακοποίησης από εκείνον<sup>79</sup>.

Η αφήγηση αντικατοπτρίζει τον εαυτό της και αρθρώνεται βασισμένη σε διάφορες επισκέψεις (επίσκεψη στον Enríque, επίσκεψη στο σχολείο, επίσκεψη στον κινηματογράφο, επίσκεψη στα γυρίσματα, κτλ.). Η ταινία έχει ως χαρακτηριστικά τον διαχωρισμό, τη διπροσωπία και τους καθρέφτες που πολλαπλασιάζουν και παραμορφώνουν τις αντανάκλασεις, θυμίζοντας το *Vertigo* του Alfred Hitchcock<sup>80</sup>.

Όταν ο Enríque αποφασίζει να κινηματογραφήσει το σενάριο που έχει γράψει ο φίλος του Ignacio, τριπλασιάζονται οι εκδοχές που βλέπουμε για την ίδια ιστορία: Πρώτη εκδοχή είναι η αληθινή ιστορία. Δεύτερη εκδοχή είναι η ιστορία που διηγείται ο Ignacio στο σενάριό του, την οποία έχει εμπνευστεί από την πραγματικότητα. Τρίτη εκδοχή είναι η ιστορία που ο Enríque διαβάζει στο σενάριο και μεταφέρει στην κινηματογραφική οθόνη.

Ο Almodóvar χρησιμοποιεί την «ταινία μέσα στην ταινία», με σχεδόν ανεπαίσθητα κοψίματα ανάμεσα στο παρόν και στο παρελθόν, έτσι ώστε ο θεατής να δυσκολεύεται να κατανοήσει τι είναι αληθινό, τι διαδραματίζεται στην ταινία που ετοιμάζει ο Enríque και ποια είναι η ιστορία του Ignacio. Η «ταινία μέσα στην ταινία» δημιουργεί την αίσθηση της αποστασιοποίησης του θεατή από τα γεγονότα που βλέπει<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> Βλ. τα σχόλια του Almodóvar στην επίσημη ιστοσελίδα της ταινίας, ό.π.

<sup>80</sup> Ο Almodóvar έχει δηλώσει φαν του Hitchcock και ακόμη και οι τίτλοι στην αρχή της *La mala educación*, μαζί με το βιολί που ακούγεται, θυμίζουν εκείνους του *Psycho*. Πηγή: <http://www.cinephilia.gr/2003/mala.htm>

<sup>81</sup> ό.π.

Το γεγονός ότι παρακολουθούμε δύο ταινίες συσχετίζεται με το θέμα της δυαδικότητας (duality), το οποίο κυριαρχεί σε όλη τη διάρκεια του έργου και επιφέρει αρμονία μεταξύ μορφής και περιεχομένου. Βλέπουμε λοιπόν να υπάρχουν το παρόν και το παρελθόν, οι πιστοί και οι άπιστοι, το κακό και το καλό, το θύμα και ο θύτης, η αλήθεια και το ψέμα, οι αθώοι και οι ένοχοι, αλλά, πάνω από όλα, η ανθρώπινη φύση, διχασμένη ανάμεσα σε δύο φύλα.

Οι χαρακτήρες της *La mala educaci3n* έχουν ένα διπλό ρόλο. Ο Juan μεταμορφώνεται σε τέρας, καθώς ξετυλίγεται το κουβάρι της αφήγησης. Θέλει όμως να τον φωνάζουν με το καλλιτεχνικό του όνομα, Ángel, που σημαίνει «άγγελος». Όταν αποκαλύπτεται η πραγματική του ταυτότητα, φανερώνεται η πραγματική του φύση, η διχασμένη του προσωπικότητα. Είναι ένας άνδρας που δεν διστάζει να κοιμάται και με τα δύο φύλα (στο τέλος της ταινίας μαθαίνουμε ότι παντρεύτηκε μία κοπέλα που εργαζόταν στο πλατό) ή να παριστάνει κάποιον άλλο, προκειμένου να κερδίσει αυτό που επιθυμεί. Κυνικός, ανελέητος, αδίστακτος, ο Juan είναι ο θύτης και το θύμα του είναι ο Enrique: Αν και σκηνοθέτης, παίζει συχνά τον ρόλο του απλού θεατή στην ταινία, καθώς μαθαίνει σταδιακά την αλήθεια. Τίποτα στην ιστορία δεν θεωρείται δεδομένο και η αλήθεια σοκάρει. Ο θύτης γίνεται θύμα και το πρώην θύμα γίνεται θύτης.

Η ταινία συνδέει την ομοφυλοφιλία με την Καθολική Εκκλησία, με έναν θεσμό δηλαδή που την καταδικάζει κατηγορηματικά και απόλυτα<sup>82</sup>. Ο ιερέας, όχι απλώς ασελγεί εις βάρος των ανήλικων μαθητών του, αλλά ερωτεύεται παράφορα έναν από αυτούς (τον Ignacio). Δεν διστάζει να αναζητήσει σεξουαλική ικανοποίηση μέσα στο ιερό της εκκλησίας ή σε μία εκδρομή στο ποτάμι, ασκώντας βία και εκμεταλλευόμενος το αξίωμά του ως διευθυντής του σχολείου. Όταν διαπιστώνει ότι ο Ignacio και ο Enrique εξερευνούν τη σεξουαλικότητά τους και ζουν έναν εφηβικό έρωτα, διακατέχεται από έντονη ζήλια. Θεωρεί τον δεκάχρονο Enrique ως αντίζηλό του και τον αποβάλλει από το σχολείο, προκειμένου να τον χωρίσει από τον Ignacio. Δεν θα ήθελε να μοιράζεται με κανέναν το πάθος του για εκείνον.

---

<sup>82</sup> Για το θέμα αυτό, βλ. Seidman, 2002, σελ. 102.

Παρόλο που ο τίτλος της ταινίας αναφέρεται στο συγκεκριμένο μέρος της κακοποίησης των παιδιών από τους ιερείς, ο ίδιος ο Almodóvar αρνείται ότι η ταινία στοχεύει να πλήξει την Καθολική Εκκλησία: «*To La mala educaci3n δεν συνιστά την τακτοποίηση εκκρεμών λογαριασμών με τους ιερείς που με «κακο-εκπαίδευσαν» ή με τους κληρικούς γενικότερα. Αν είχα την ανάγκη να πάρω εκδίκηση, δεν θα περίμενα σαράντα χρόνια για να το πράξω. Δεν με ενδιαφέρει η Εκκλησία, ούτε καν σαν αντίπαλος.*»<sup>83</sup>

Ο σκηνοθέτης ισχυρίζεται ότι η Εκκλησία προσφέρει μία κακή εκπαίδευση στα παιδιά, επειδή η εκπαίδευση αυτή στηρίζεται σε δύο φοβερές έννοιες: στην ενοχή και την τιμωρία. «*Είναι τρομερό για ένα παιδί να μαθαίνει σε αυτήν την τρυφερή ηλικία ότι είναι από τη φύση του ένοχο. Ότι γεννήθηκε ένοχο. Και ότι υποχρεούται να τιμωρηθεί.*»<sup>84</sup> Για τον Almodóvar, αυτή η εκπαίδευση δεν σημαίνει αναμόρφωση ζωής, αλλά διαστρέβλωση ζωής.

Επιπλέον, ο σκηνοθέτης αρνείται ότι η ταινία αποτελεί απεικόνιση της "movida" στη Μαδρίτη των αρχών της δεκαετίας του 1980, αν και μεγάλο μέρος της διαδραματίζεται στην ισπανική πρωτεύουσα εκείνης της εποχής. Εκείνο που τον ενδιαφέρει για τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή είναι η αίσθηση της ατελείωτης ελευθερίας που βίωνε η Ισπανία τότε, σε αντιπαράθεση με τον σκοταδισμό και την καταπίεση της δεκαετίας του 1960. Το ξεκίνημα της δεκαετίας του 1980 προσφέρει το ιδανικό πλαίσιο, στο οποίο οι πρωταγωνιστές, πλέον ενήλικοι, θα φέρονται ως κύριοι της μοίρας τους, του κορμιού τους και του ερωτικού πόθου τους.

Για τον Almodóvar η ομοφυλοφιλία και η ετεροφυλοφιλία δεν λειτουργούν ως δύο διαφορετικοί άξονες σεξουαλικού προσανατολισμού. Αντιθέτως, αποτελούν κατηγορίες, τις οποίες οι «πραγματικοί» και οι «μυθοπλαστικοί» χαρακτήρες του έργου χρησιμοποιούν ως ρόλους, ως μεταμφιέσεις, ως στρατηγικές, ως δόλο ή απλά ως τρόπο επιβίωσης. Η ταινία *La mala educaci3n* δεν αποτελεί επίθεση στη σεξουαλική κακοποίηση

---

<sup>83</sup> Σχόλιο του ίδιου του Almodóvar στην επίσημη ιστοσελίδα της ταινίας:  
<http://www.clubcultural.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion>

<sup>84</sup> Βλ. τη συνέντευξη του Almodóvar (Μέρος Α'): [http://tovima.dolnet.gr/print\\_article.php?e=B&f=14165&m=C03&aa=1](http://tovima.dolnet.gr/print_article.php?e=B&f=14165&m=C03&aa=1)

των παιδιών από τους ιερείς, ούτε επιδιώκει να κάνει κάποια δήλωση για την ομοφυλοφιλία πολιτικού περιεχομένου.

Η ομοφυλοφιλία στις ταινίες του Almodóvar είναι εξίσου αυτονόητη με την ετεροφυλοφιλία στα γουέστερν του Clint Eastwood. Το ενδιαφέρον στην ταινία επικεντρώνεται στο ερωτικό παιχνίδι των ρόλων. Από τη μια μεριά, οι ρόλοι που παίζουμε και οι ρόλοι που παίζουν οι άλλοι άνθρωποι γύρω μας. Από την άλλη, οι ρόλοι που φανταζόμαστε ότι παίζουν οι άλλοι και οι ρόλοι που φαντάζονται εκείνοι για μας. Αν ο Almodóvar έχει δίκιο, τότε κάποιες από τις πιο συναρπαστικές σεξουαλικές μας εμπειρίες λαμβάνουν χώρα αποκλειστικά στα μυαλά των άλλων ανθρώπων<sup>85</sup>.

Αν και ο Almodóvar χαρακτηρίζεται από πολλούς ως σκηνοθέτης γυναικών, στην ταινία *La mala educación* παραμερίζει τις γυναίκες και τοποθετεί τους άντρες στο κέντρο της ιστορίας του. Οι ελάχιστες γυναίκες, που εμπλέκονται με κάποιον τρόπο στην υπόθεση, προβάλλονται ελάχιστα (η μητέρα και η θεία των Ignacio και Juan) ή είναι απύσες (η σύζυγος του Manuel). Η γυναικεία όμως φύση, κατά έναν περίεργο τρόπο, εξακολουθεί να είναι παρούσα στο έργο, μέσα από τους ανδρικούς χαρακτήρες της υπόθεσης.

Η θηλυκότητα παρουσιάζεται ως μία μάσκα<sup>86</sup>, ως ένας ρόλος, τον οποίο υποδύονται εξίσου επιτυχώς και οι άνδρες. Ο Ignacio/Ángel (στην πραγματικότητα Juan) επιθυμεί διακαώς να ερμηνεύσει τον ρόλο της τραβεστί Zahara. Ο Enrique όμως δεν συμφωνεί, δηλώνοντάς του ότι είναι περισσότερο αρρενωπός από ό,τι απαιτεί ο ρόλος. Ο Ignacio/Ángel υπόσχεται ότι θα χάσει πολλά κιλά, για να αποκτήσει γυναικεία σιλουέτα, αλλά δεν αρκείται σε αυτό. Πιάνει δουλειά ως σερβιτόρος σε ένα gay κλαμπ, όπου εμφανίζεται η τραβεστί Sandra, για να παρατηρεί καλύτερα τις εκφράσεις και τις κινήσεις της. Ο Ignacio/Ángel διεισδύει βαθιά στον ρόλο, όπως φανερώνει και το γεγονός ότι καταρρέει αμέσως μετά το γύρισμα της τελευταίας σκηνής της «ταινίας», στην οποία η Zahara δολοφονείται.

Ο πραγματικός Ignacio αποτελεί, επίσης, μία φιγούρα που εκφράζει θηλυκότητα. Μεταμφιέζεται και το μόνο που τον απασχολεί είναι πώς θα

---

<sup>85</sup> <http://www.cinephilia.gr/2003/mala.htm>

<sup>86</sup> Tyler, 1991, σελ. 41.

συγκεντρώσει χρήματα, για να προχωρήσει σε πλαστικές επεμβάσεις. Με τα χρηματικά ποσά που αποσπά κατά καιρούς από τον Manuel, καταφέρνει να κάνει προσθετική στήθους και το επιδεικνύει με υπερηφάνεια σε κάθε περίπτωση. Η επιθυμία του όμως είναι ακόρεστη και συνεχίζει να εκβιάζει τον Manuel, για να προχωρήσει σε άλλες χειρουργικές επεμβάσεις. Όταν ετοιμάζεται να αναχωρήσει από το σπίτι του, για να επισκεφτεί τη μητέρα του, του λέει χαρακτηριστικά: *«Πώς θα πάω έτσι! Πώς θα με δει η μάνα μου με αυτή τη μύτη και με αυτά τα χείλη! Κι όλα αυτά εξαιτίας σου!»*.

Στην ταινία εμφανίζονται δύο ακόμα τραβεστί, η Paca και η Sandra, με διαφορετικές απεικονίσεις. Η Paca είναι η κολλητή φίλη της Zahara, όπως περιγράφει το σενάριο του Ignacio/Ángel. Τραγουδάει μαζί της στον θίασο και τη βοηθά να ληστεύει τους πελάτες της. Επίσης, τη βοηθά να επιστρέψει στο σχολείο και την ώρα της συνάντησής της με τον Πατέρα Manolo, εκείνη κλέβει τα ιερά σκεύη από την Εκκλησία. Δεν χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερη θηλυκότητα και μιλάει χρησιμοποιώντας συνεχώς καλιαρντά και προκλητικές εκφράσεις.

Η Sandra, αντιθέτως, εκνευρίζεται όταν ο Ignacio/Ángel της απευθύνεται με καλιαρντά και απαιτεί αμέσως να της μιλάει όπως αρμόζει σε μία κυρία. Απεικονίζεται ως βασίλισσα του θεάματος (drama queen), που είναι διάσημη για τις μιμήσεις της Sara Montiel<sup>87</sup>. Αναλαμβάνει να κάνει ιδιαίτερα μαθήματα στον Ignacio/Ángel, ώστε να αποδώσει με ακρίβεια τον ρόλο της Zahara στην ταινία που θα γυρίσει ο Enrique.

Η Zahara, όπως περιγράφεται στο σενάριο του Ignacio/Ángel, είναι μία παρουσία που βρίθεται από θηλυκότητα και χάρη. Πετώντας ένα κόκκινο τριαντάφυλλο στο κοινό της, επιλέγει τον εραστή της. Η εμφάνισή της είναι προκλητικά σέξι και κανένα αρσενικό δεν θα μπορούσε να της αντισταθεί εύκολα. Χαρακτηριστικό σημάδι της θηλυκότητάς της είναι το εφηβαίο που είναι κολλημένο πάνω από το λευκό – της αγνότητας – φόρεμα, το οποίο φοράει κατά τη διάρκεια της παράστασής της. Ακόμα και ο Πατέρας Manolo δεν την αναγνωρίζει και δεν μπορεί να φανταστεί ότι πίσω από την εικόνα αυτή κρύβεται ο Ignacio, το παλιό αντικείμενο του πόθου του.

---

<sup>87</sup> Ενσαρκώνει το gay είδωλο των δεκαετιών 1960 και 1970, Sara Montiel. Πηγή: <http://www.sonyclassics.com/badeducation/intro.html>

Η παρενδυσία είναι ένα θέμα που συναντάται συχνά στα έργα του Almodóvar. Όπως ο ίδιος έχει δηλώσει, τον εξιτάρει το γεγονός ότι είναι εξαιρετικά δύσκολο για τις τραβεστί να διατηρήσουν κάποιες ισορροπίες. Το συναίσθημα ότι έχεις γεννηθεί σε λάθος σώμα αγγίζει τα όρια της τραγωδίας. Από την άλλη πλευρά, αυτή η εσωτερική μάχη που δίνουν σε καθημερινή βάση για να εξωτερικεύσουν την πραγματική τους φύση, αυτός ο πόλεμος με το «λάθος» της φύσης τους, φέρει μία ιδιαίτερη γοητεία. Πιστεύει ότι οι τραβεστί είναι εξαιρετικά δυνατοί άνθρωποι, τόσο σωματικά όσο και πνευματικά, διότι χρειάζεται αστείρευτη δύναμη και κουράγιο, ώστε να αντιμετωπίσεις κατάματα την πραγματική σου φύση. Για τον Almodóvar αυτή η δυναμική έχει εξαιρετικό δραματουργικό ενδιαφέρον<sup>88</sup>.

Οι τραβεστί, σύμφωνα με τον Baudrillard, συμμετέχουν στο παιχνίδι της μη διάκρισης του φύλου και, επομένως, δεν είναι ούτε ομοφυλόφιλοι ούτε διαφυλικοί (transsexuals). Η γοητεία που ασκούν, τόσο στους άλλους όσο και στον ίδιο τον εαυτό τους, προέρχεται από τη σεξουαλική ταλάντευση και όχι από την έλξη μεταξύ του ίδιου ή των αντίθετων φύλων. Για τις τραβεστί το σεξ είναι ένα ολικό παιχνίδι, κινησιακό, αισθησιακό, τελετουργικό με περισσότερο συγχρωτισμό, μια αδιάκοπη ανταλλαγή σημείων, που υπερβαίνει τον σεξουαλικό τομέα. Μια γυναίκα-μη γυναίκα, που κινείται μέσα σε σημεία, μπορεί να φέρει σε πέρας την αποπλάνηση καλύτερα από μια αληθινή γυναίκα, διότι είναι περισσότερο σαγηνευτική παρά σεξουαλική<sup>89</sup>. Η παρενδυσία δεν είναι ακύρωση παρά πρόσθεση των φύλων και των σεξουαλικών χαρακτήρων.

Στην ταινία *La mala educación*, ο Almodóvar εξυμνεί το πάθος, με αποτέλεσμα ακόμα και ο διεφθαρμένος ιερέας να παρουσιάζεται, κατά μία έννοια, ως συμπαθητικός χαρακτήρας, θύτης αλλά και θύμα του εαυτού του. Ο Πατέρας Manolo καθοδηγείται από ειλικρινές πάθος (ερωτεύεται τον Ignacio) και, παρόλο που υποφέρει από αυτό, συνεχίζει να αναζητά το πάθος για όλη την υπόλοιπη ζωή του (ερωτεύεται τον Juan). Δεν είναι τυχαία η επιλογή της συγκεκριμένης λέξης για να κλείσει την ταινία, με ένα ζουμ στη λέξη "passion" που αναφερόταν στο πάθος του σκηνοθέτη (του Enrique ή του Almodóvar;) να γυρίζει ταινίες σε ολόκληρη τη ζωή του.

---

<sup>88</sup> Βλ. τη συνέντευξη του Almodóvar (Μέρος Β'): [http://tovima.dolnet.gr/print\\_article.php?e=B&f=14268&m=C08&aa=1](http://tovima.dolnet.gr/print_article.php?e=B&f=14268&m=C08&aa=1)

<sup>89</sup> Για το θέμα της παρενδυσίας, βλ. Baudrillard, 2003.

# *Brokeback Mountain*

## Κατάργηση στερεοτύπων

Μία νέα εποχή στην απεικόνιση της ανδρικής ομοφυλοφιλίας στο Hollywood εγκαινίασε η ταινία *Brokeback Mountain* του Ang Lee (2005). Η ομοφυλοφιλία και η αρρενωπότητα δεν παρουσιάζονται ως αντιφατικές και αντικρουόμενες έννοιες<sup>90</sup>. Ακόμα και οι αρρενωποί άνδρες μπορεί να είναι ομοφυλόφιλοι<sup>91</sup>. Ακόμα και οι καουμπόηδες, που φέρουν το βάρος της εθνικής αναπαράστασης του ανδρισμού στην αμερικανική κοινωνία, μπορεί να προτιμούν τους άλλους καουμπόηδες, αντί για τις γυναίκες για τις σεξουαλικές τους περιπτώξεις.

Το *Brokeback Mountain* είναι η ιστορία δύο καουμπόηδων που γνωρίστηκαν τη δεκαετία του 1960, όταν εργάστηκαν ως βοσκοί για ένα καλοκαίρι στο όρος Brokeback (Wyoming, Η.Π.Α.) και αναπτύχθηκε μεταξύ τους σταδιακά ένας δυνατός σεξουαλικός και συναισθηματικός δεσμός. Η ταινία παρακολουθεί τις εξελίξεις της πολύπλοκης αυτής ομοφυλοφιλικής σχέσης για τα επόμενα είκοσι χρόνια. Πρόκειται για την κινηματογραφική μεταφορά του μυθιστορήματος της Annie Proulx.

Η σχέση των δύο αυτών ανδρών σκιαγραφείται στην οθόνη, καθώς εξελίσσεται με το πέρασμα του χρόνου από φιλική σε ερωτική και από ερωτική σε συντροφική. Το στοιχείο που καθιστά ξεχωριστή την υπόθεση είναι η τοποθέτησή της στην καρδιά της αμερικανικής κουλτούρας, η οποία είναι ασυμβίβαστη με τα πρότυπα του ανδρισμού που τότε – αλλά ακόμη και σήμερα – προστάζει, καθώς και με τις κοινωνικές συμβάσεις που έχει καθιερώσει.

Το καλοκαίρι του 1963, ο Ennis del Mar (Heath Ledger) και ο Jack Twist (Jake Gyllenhaal) καταφθάνουν σε μία αγροτική πόλη και περιμένουν

---

<sup>90</sup>

[http://www.timesonline.co.uk/tol/comment/columnists/andrew\\_sullivan/article735029.ece](http://www.timesonline.co.uk/tol/comment/columnists/andrew_sullivan/article735029.ece)

<sup>91</sup> Tyler, 1991, σελ. 36.

έξω από ένα γραφείο εύρεσης εργασίας. Ένας τραχύς κτηνοτρόφος τους προσλαμβάνει, για να οδηγήσουν τα πρόβατά του κατά τους θερινούς μήνες στο όρος Brokeback. Ο ένας από τους δύο μένει στον καταυλισμό, όπου προετοιμάζει το φαγητό, ενώ ο δεύτερος παρακολουθεί τα πρόβατα από μία σκηνή σε μεγαλύτερο υψόμετρο και κατεβαίνει στον καταυλισμό μόνο για τα γεύματα. Σταδιακά αναπτύσσεται μία φιλία μεταξύ των δύο καουμπόηδων, οι οποίοι συζητούν με τις ώρες, πίνοντας ουίσκι, πάνω από τη φωτιά.

Μετά από μία βραδιά μέθης, ο Ennis προτίμησε να παραμείνει στον καταυλισμό, παρά να γυρίσει στο κοπάδι, και να κοιμηθεί δίπλα στη φωτιά. Τις πρώτες πρωινές ώρες, όταν η φωτιά είχε πλέον σβήσει, ο Ennis έτρεμε από το κρύο και ο Jack τον κάλεσε να κοιμηθεί μαζί του μέσα στη σκηνή. Εκεί οι δύο άνδρες ήρθαν σε στενή επαφή, γεγονός που – παρά τους αρχικούς δισταγμούς του Ennis – οδήγησε σε βίαιη συνουσία. Στο διάστημα που ακολούθησε, η συναισθηματική τους σχέση εξελίσσεται παράλληλα με τη σεξουαλική. Την τελευταία μέρα, τα έντονα συναισθήματά τους πριν από τον αποχωρισμό τους φέρνουν σε άγρια συμπλοκή, κατά την οποία πληγώνει ο ένας τον άλλο και τα πουκάμισά τους βράβονται με αίμα.

Αφότου αποχωρίστηκαν οι δύο καουμπόηδες, ο καθένας ακολουθεί τη δική του πορεία. Ο Ennis νυμφεύεται την αρραβωνιαστικιά του, Alma, με την οποία ζει σε μία μικρή κωμόπολη στο Wyoming και αποκτά δύο κόρες. Ο Jack καταλήγει στο Τέξας, όπου νυμφεύεται τη Lureen, κόρη ενός μεγιστάνα της περιοχής, για τον οποίο πλέον εργάζεται. Το ζευγάρι αποκτά έναν γιο.

Τέσσερα χρόνια αργότερα, ο Ennis λαμβάνει μία κάρτα από τον Jack ότι θα έρθει να τον επισκεφτεί, εφόσον κι εκείνος το επιθυμεί. Αμέσως μόλις ο Jack καταφθάνει, ο Ennis δεν μπορεί να συγκρατηθεί και εκδηλώνει το πάθος του. Η σύζυγός του, Alma, κατά λάθος τους βλέπει να φιλιούνται. Σε ένα πανδοχείο, μετά το σεξ, ο Jack μιλάει στον Ennis για τα όνειρά του να ζήσουν μαζί σε ένα μικρό ράντσο. Εκείνος όμως τον αποδοκιμάζει και αναφέρει μία παιδική του ανάμνηση, σχετικά με τον βασανισμό και τη δολοφονία ενός ομοφυλόφιλου άνδρα στην πατρίδα του. Πιστεύει ότι μία τέτοια συγκατοίκηση θα μπορούσε να έχει μόνο τραγικό τέλος και δηλώνει απρόθυμος να εγκαταλείψει τη σύζυγο και τις κόρες του.

Οι δύο άνδρες κανονίζουν να βλέπονται περίπου 2-3 φορές τον χρόνο, με την πρόφαση ότι πηγαίνουν για ψάρεμα και κατασκήνωση στο βουνό. Στο μεταξύ, ο γάμος του Ennis και της Alma αντιμετωπίζει συνεχώς προβλήματα και καταλήγει στο διαζύγιο. Μαθαίνοντας τα νέα, ο Jack τον επισκέπτεται στο τροχόσπιτο όπου ζει μόνος έξω από την πόλη, για να του προτείνει επιτέλους να συζητήσουν. Ο Ennis και πάλι αρνείται, πληγώνοντας τον Jack, ο οποίος κατευθύνεται προς τον Μεξικό προς αναζήτηση του αγοραίου έρωτα.

Σε ένα ακόμα ταξίδι τους στο βουνό, είκοσι χρόνια μετά τη γνωριμία τους, οι δύο άνδρες μιλούν για τις ζωές τους: ο Ennis λέει ότι φλερτάρει με μία σερβιτόρα, ενώ ο Jack ότι έχει συνάψει σχέση με τη σύζυγο ενός κτηματία (στην πραγματικότητα έχει σχέση με τον ίδιο τον κτηματία). Ενώ είναι έτοιμοι να αναχωρήσουν, ο Ennis ακυρώνει το επόμενο ταξίδι του, γεγονός που εξοργίζει τον Jack και οδηγεί τους δύο άνδρες σε έντονο διαπληκτισμό. Ο Ennis καταρρέει, για να βρει παρηγοριά, μετά από λίγο, στην αγκαλιά του Jack.

Λίγους μήνες αργότερα, ο Ennis πληροφορείται ότι ο Jack πέθανε. Τηλεφωνεί στη σύζυγό του, Lureen, η οποία του διηγείται τις συνθήκες του ατυχήματος που προκάλεσε τον θάνατό του. Την ίδια στιγμή απεικονίζεται η δολοφονία του από μία συμμορία ομοφοβικών ανδρών. Ο Ennis πηγαίνει να συναντήσει τους γονείς του Jack, για να πάρει τις στάχτες του και να τις σκορπίσει στο όρος Brokeback, όπως ήταν η τελευταία του επιθυμία. Ο πατέρας του Jack, ωστόσο, επιμένει να τις κρατήσει στον οικογενειακό τους τάφο.

Η μητέρα του Jack προσκαλεί τον Ennis να επισκεφτεί το παιδικό του δωμάτιο. Εκεί ο Ennis ανακαλύπτει δύο παλιά πουκάμισα, με αίματα στα μανίκια. Είναι τα ίδια πουκάμισα που οι δύο καουμπόηδες φορούσαν όταν καυγάδισαν την τελευταία μέρα, πριν φύγουν από το όρος Brokeback πριν από είκοσι χρόνια. Το ένα πουκάμισο είναι κρεμασμένο πάνω από το άλλο (του Jack πάνω από του Ennis) σε μία κρεμάστρα. Η μητέρα επιτρέπει στον Ennis να τα πάρει μαζί του.

Στην τελευταία σκηνή, ο Ennis είναι μόνος στο τροχόσπιτό του και δέχεται την επίσκεψη της μιας κόρης του, η οποία του ανακοινώνει ότι θα

παντρευτεί και ζητάει την ευλογία του. Εκείνος τη ρωτάει αν το αγόρι της την αγαπά. Αρχικά δηλώνει ότι δεν θα μπορέσει να παραστεί στον γάμο, λόγω της εργασίας του. Βλέπει όμως πόσο απογοήτευσε την κόρη του και συνειδητοποιεί ότι εξαιτίας της εργασίας του είχε ακυρώσει την τελευταία – όπως θα αποδεικνυόταν – συνάντησή του με τον Jack, κι έτσι αλλάζει γνώμη.

Όταν φεύγει η κόρη του, ο Ennis βλέπει ότι έχει ξεχάσει τη ζακέτα της και ανοίγει την ντουλάπα του για να τη φυλάξει. Στην πόρτα της ντουλάπας βλέπει τα δύο πουκάμισα που έχει κρεμάσει προσεκτικά. Αυτή τη φορά, όμως, τα πουκάμισα είναι ανάποδα (το δικό του πάνω από του Jack). Δίπλα από τα πουκάμισα έχει κολλήσει μία φωτογραφία του όρους Brokeback, την οποία ισιώνει με προσοχή. Αφού κουμπώνει το πουκάμισο του Jack, με δάκρυα στα μάτια ψιθυρίζει: «Jack, ορκίζομαι...».

Οι δύο ήρωες της ταινίας είναι καουμπόηδες, γεγονός που προσδίδει έναν ιδιαίτερο συμβολισμό στο ομοφυλοφιλικό περιεχόμενό της και έχει ξεσηκώσει θύελλα αντιδράσεων. Πολλοί έχουν χαρακτηρίσει την ταινία ως ένα ομοφυλοφιλικό γουέστερν (gay western)<sup>92</sup>.

Το γουέστερν είναι άρρηκτα δεμένο τόσο με την κινηματογραφική όσο και με την ευρύτερη κουλτούρα της Αμερικής. Ο καουμπόης συνιστά έναν χαρακτήρα επιφανή, τον οποίο έχει πλάσει η αμερικανική κουλτούρα και τον έχει υιοθετήσει ως είδωλό της. Οι «καλοί» μοναχικοί καβαλάρηδες περιπλανιούνται στα άγονα τοπία ενός αφιλόξενου κόσμου, όπου ζουν με την πίστη τους σε ακλόνητες ηθικές αξίες. Διαθέτουν σθένος και απύθμενο κουράγιο, για να αντιμετωπίζουν τους «κακούς» και να εξασφαλίζουν την τάξη και την ασφάλεια στο κοινωνικό σύνολο.

Ο καουμπόης είναι το κατεξοχήν σύμβολο της ανδροπρέπειας και της αρρενωπότητας για τους Αμερικανούς. Το πρότυπο αυτό απεικονίζεται εδώ και χρόνια στις διαφημίσεις μεγάλης αμερικανικής καπνοβιομηχανίας. Είναι συνυφασμένο με την ερωτική έλξη (sex appeal) και αποτελεί μία από τις πιο επιτυχημένες και συχνά αναπαριστώμενες ερωτικές φαντασιώσεις της – ομοφυλοφιλικής και ετεροφυλοφιλικής – πορνογραφίας. Η στολή του

---

<sup>92</sup> <http://www.cinemascope.gr/movies/2005/brokebackmountain.shtml>

καουμπόη, με τις μπότες, το δερμάτινο παντελόνι, τις μεταλλικές αγκράφες και το καπέλο, προσπαθεί να ενσωματώσει το διπλό ιδανικό, του να είσαι άνδρας και του να είσαι Αμερικανός<sup>93</sup>.

Στην ταινία *Το μυστικό του Brokeback Mountain*<sup>94</sup>, το καουμπόικο καπέλο λειτουργεί πέρα από σύμβολο ανδρισμού και τιμής και φαίνεται πως κρύβει περισσότερα μυστικά. Μετατρέπεται σε βάρος για μία ζωή, στην οποία κυριαρχεί η κρυψινοία, το ψέμα και ο φόβος της καταδίωξης. Το βάρος αυτό βαραίνει τα κεφάλια των δύο πρωταγωνιστών. Δεν μπορούν να μοιραστούν τη ζωή τους και να χαράξουν μία κοινή πορεία, διότι τους εμποδίζει ο κοινωνικός τους περίγυρος, όπως ακριβώς και δεν μπορούν να φιληθούν όταν φοράνε τα καουμπόικα καπέλα τους, διότι τους εμποδίζουν κυριολεκτικά και μεταφορικά.

Ο Ennis καταδιώκεται σε ολόκληρη τη ζωή του από το φάντασμα της παιδικής του ανάμνησης. Πρόκειται για την εικόνα του δολοφονημένου και ευνουχισμένου ομοφυλόφιλου, της οποίας υπήρξε μάρτυρας εξαιτίας του πατέρα του, ο οποίος ήθελε να είναι σίγουρος ότι οι γιοι του θα αντίκριζαν το αποτρόπαιο θέαμα. Όταν του έμαθε ο πατέρας του να μισεί τους ομοφυλόφιλους, ο Ennis έμαθε να μισεί τα ίδια του τα αισθήματα. Εξαιτίας της ανάμνησης αυτής, έχει εναντιωθεί στον ίδιο του τον εαυτό, τον φοβάται και έχει αναπτύξει άμυνες εναντίον του<sup>95</sup>. Η ομοφοβία, όχι απλά έχει αναλάβει τον ρόλο να περιφρουρεί τα όρια της παραδοσιακής αρρενωπότητας, αλλά υπηρετεί και ως μία εγγύηση, ώστε να διατηρείται ο φόβος και η απόσταση μεταξύ διαφόρων ανδρών<sup>96</sup>.

Είναι χαρακτηριστική η σκηνή αποχωρισμού των δύο ηρώων μετά την παραμονή τους στο όρος Brokeback, όπου ο Ennis αναγνωρίζει κάτι περίεργο, αδυνατεί όμως να συνειδητοποιήσει ότι πρέπει να ξεπεράσει τον φόβο που πηγάζει από την παιδική του ανάμνηση. Νιώθει ότι χάνει τον έλεγχο του εαυτού του και τελικά καταρρέει μέσα σε ένα στενό της πόλης, σχεδόν κάνοντας εμετό και ξεσπώντας σε λυγμούς.

Η παιδική ανάμνηση του Ennis πάντα επιστρέφει και τον καταδιώκει, και αυτή η σκέψη παίρνει σάρκα και οστά, όταν πλάθει στο μυαλό του την

---

<sup>93</sup> Dyer, 2003, σελ. 141.

<sup>94</sup> Στην ελληνική απόδοση του τίτλου της ταινίας έχει προστεθεί η λέξη «μυστικό».

<sup>95</sup> Warner, 1999, σελ. 8.

<sup>96</sup> Seidler, 1997, σελ. 25-29.

εικόνα που τελικά τον απελευθερώνει. Τα δύο πουκάμισα είναι περισσότερο μέρος μιας ζωής που έχει γίνει πια ανάμνηση και ανάγκη, παρά μιας ζωής πλανόδιας, έτοιμης για φυγή, η οποία στηρίζεται σε μία απόφαση που δεν χρειάζεται τελικά να ληφθεί ποτέ<sup>97</sup>.

Ο Ang Lee επιλέγει να κινηματογραφήσει την ιστορία στις ανοιχτές πεδιάδες και τα χιονισμένα βουνά της Αμερικής, που θυμίζουν τα κλασικά γουέστερν του John Ford. Η φύση ταυτίζεται με την ελευθερία. Όσο οι καουμπόηδες είναι κοντά στη φύση, έχουν την ευκαιρία να εξερευνήσουν τη σεξουαλικότητά τους και να απολαύσουν τον έρωτά τους. Το ποτάμι γίνεται σύμβολο της ομοφυλοφιλίας τους<sup>98</sup>. Όταν όμως η δουλειά τελειώνει και πρέπει να κατέβουν από το βουνό, η πραγματική κοινωνία τους επαναφέρει στην τάξη. Αναγκάζονται να ακολουθήσουν δρόμους χωριστούς, νυμφεύονται, κάνουν παιδιά, ενσωματώνονται κακήν κακώς σε μία οικογενειακή ζωή, «φυσιολογική», πλην όμως μίζερη σε σύγκριση με όσα έχουν ζήσει, αισθανθεί και επιθυμήσει δίπλα στο ποτάμι. Η οθόνη, από τα λαμπερά χρώματα του βουνού, γκριζάρει πλέον στην ασχήμια των επαρχιακών πόλεων, με τα στενόχωρα διαμερίσματα και με τα ακόμα πιο στενόχωρα μυαλά<sup>99</sup>.

Από τη στιγμή που το «καταφύγιο» της οικογένειας δεν αντέχει, οι δύο καουμπόηδες επανασυνδέονται και συναντώνται κατ' επανάληψη, αλλά περιστασιακά και λάθρα, όσο τους επιτρέπει η τήρηση των συμβάσεων της «φυσιολογικής» τους ζωής. Ο Jack, πιο ρομαντικός, τολμάει να ονειρευτεί ότι κάποτε θα τα παρατήσουν όλα και ότι θα συγκατοικήσουν σε ένα μικρό ράντσο, όμως ο ρεαλιστής Ennis αντιλαμβάνεται ότι δεν μπορεί να υπάρξει gay ειδύλλιο στην αμερικανική επαρχία της δεκαετίας του 1960.

Το τέλος της ταινίας θα τον βρει μόνο, σε ένα τροχόσπιτο έξω από την πόλη, όπου ζει ουσιαστικά σαν εξόριστος από κάθε τύπο κοινωνίας, gay και straight. Η απομόνωση είναι ένας τρόπος να στεγάσει κανείς μία εσωτερική αίσθηση του εαυτού που έχει λεηλατηθεί<sup>100</sup>. Όπως ακριβώς τα πουκάμισα των δύο καουμπόηδων παραμένουν *μέσα* στην ντουλάπα

---

<sup>97</sup> <http://www.cinemascope.gr/movies/2005/brokebackmountain.shtml>

<sup>98</sup> <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/02/01/AR2006020102477.html>

<sup>99</sup> <http://www.sek-ist.gr/707/14.htm>

<sup>100</sup> Seidman, 2002, σελ. 123.

(closet), το ίδιο συμβαίνει και με τον Ennis ("closeted"). Η εικόνα του βουνού, είτε είναι πράγματι το Brokeback είτε απλά ένα βουνό που το φαντάζεται ως το Brokeback, συμβολίζει την παραδεισένια εικόνα μιας ουτοπικής χώρας, όπως η Shangri-La του James Hilton<sup>101</sup>. Η εικόνα αυτή καθιστά την ομοφυλοφιλική Αμερική ως Shangri-La. Το γεγονός ότι η φωτογραφία και τα πουκάμισα βρίσκονται *μέσα* στη ντουλάπα του Ennis επιβεβαιώνει την κυριαρχία της ετεροφυλοφιλίας.

Οι καουμπόηδες είναι οι ίδιοι εκφραστές αυτής της κυριαρχίας, όταν την επόμενη μέρα της πρώτης τους συνουσίας, ο Ennis νιώθει την ανάγκη να δηλώσει στον Jack: «*Δεν είμαι κίναιδος!*». Ουσιαστικά απευθύνεται στον ίδιο του τον εαυτό. Ο Jack σπεύδει να του απαντήσει: «*Ούτε εγώ!*». Από τη στιγμή, λοιπόν, που δεν είναι «κίναιδοι», οι δύο πρωταγωνιστές δεν μπορεί παρά να είναι αποκλειστικά και ολοκληρωτικά Αμερικανοί. Ο Jack λέει: «*Οι άλλοι να κοιτάνε τη δουλειά τους*», τη στιγμή που εκατομμύρια θεατές ανακαλύπτουν την ικανοποίηση να παρακολουθούν δύο άνδρες, οι οποίοι δεν θέλουν να ξέρει κανείς γι' αυτούς, και να τους παρατηρούν από μακριά, όπως ακριβώς τους παρατηρεί μέσα από τα κιάλια του ο αγροίκος εργοδότης τους.

Το μάρκετινγκ της ταινίας στηρίχθηκε σχεδόν αποκλειστικά στην ιδέα ότι πρόκειται για μία απλή ιστορία οικουμενικής αγάπης, υπονοώντας ότι δεν πρέπει να περιορίζεται στην ομοφυλοφιλική της διάσταση. Τα μέσα ενημέρωσης, με ελάχιστες εξαιρέσεις, ακολούθησαν την ίδια γραμμή. Ο Ang Lee, ωστόσο, εστιάζει στην αυθεντική, ωμή, πηγαία ομοφυλοφιλική επιθυμία, η οποία υπερβαίνει τη μεταγενέστερη έννοια της ταυτότητας, την υιοθέτηση της οποίας ευνοεί, δίχως απαραίτητα να την προϋποθέτει<sup>102</sup>.

Ο σκηνοθέτης φροντίζει να παρουσιάσει το ομοφυλοφιλικό σεξ τόσο αστραπιαίο, όσο είναι στην πραγματικότητα και για τους ήρωές του. Αλλά η σκηνή του σοδομισμού παραμένει ωμή: ούτε λογοκρίνει, ούτε εξευγενίζει τις σωματικές εκκρίσεις των δύο πρωταγωνιστών. Αυτό που πρέπει πάση θυσία να παραμείνει μυστικό στη σχέση τους είναι το σεξ. Ο έρωτας είναι η χαμένη ευκαιρία, είναι αυτό που τους κάνει να υποφέρουν, είναι όμως και

---

<sup>101</sup> <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/02/01/AR2006020102477.html>

<sup>102</sup> <http://www.10percent.gr/issues/200604/16.html>

το μόνο πράγμα που έχουν πραγματικά. Το σεξ είναι αυτό που κατάφεραν, που τους δίνει μοναδική ευχαρίστηση, αλλά μπορούν να το έχουν μόνο περιστασιακά και κρυφά.

Η μυστικοπάθεια δεν είναι θέμα επιλογής για τους νεαρούς άνδρες που ανακαλύπτουν την ομοφυλοφιλία τους στην Αμερική της δεκαετίας του 1960. Είναι ζήτημα ζωής και θανάτου. Ο τρόμος της ανακάλυψης είναι μόνιμος και ασφυκτικός, και δεν είναι αδικαιολόγητος. Ο Jack θα βρεθεί δολοφονημένος στην άκρη ενός δρόμου, επειδή ήθελε να ζήσει χωρίς να κρύβεται. Η συντηρητική, ωστόσο, κοινωνία του Τέξας δεν μπορεί παρά να απορρίψει κάθε τέτοια προοπτική, η οποία θα έπληττε ανεπανόρθωτα το συλλογικό υποσυνείδητο του αμερικανικού έθνους.

Από τους δύο καουμπόηδες, ο Jack είναι εκείνος που υποφέρει περισσότερο από το μυστικό. Πιστεύει ότι μπορεί να απελευθερωθεί από αυτό. Θέλει να ζήσει τα όνειρά του και είναι έτοιμος να ρισκάρει γι' αυτό. Όταν αποκαλύπτεται, θέτει σε κίνδυνο τον εαυτό του και πεθαίνει. Δεν είναι η αποκάλυψη του έρωτά του για τον Ennis που οδηγεί στη δολοφονία του, αλλά το σχέδιό του να συμβιώσει με έναν άλλο άνδρα (τον κτηματία), κάποιον που πιθανώς αγαπάει λιγότερο. Οι κρυφές ερωτικές συννευρέσεις δεν δημιουργούν πρόβλημα, όμως η αποκάλυψη σκοτώνει.

Ο δραματικός πυρήνας της ταινίας καταρρέει, εφόσον αφαιρεθεί η ομοφυλοφιλία. Η όλη δραματική και συγκινησιακή φόρτιση δημιουργείται από το γεγονός ότι η συγκεκριμένη σχέση, στον συγκεκριμένο τόπο και χρόνο που διαδραματίζεται, είναι κοινωνικά απαράδεκτη έως και απεχθής. Υπάρχει μία ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στη σχέση του Ennis και του Jack και σε ένα οποιοδήποτε ζευγάρι ετεροφυλόφιλων, των οποίων ο έρωτας απορρίπτεται λόγω διαφορετικής θρησκείας, εθνότητας ή φυλής. Οι δύο καουμπόηδες δεν αψηφούν απλώς τις συντηρητικές κοινωνικές δομές, αλλά περιφρονούν και τον ίδιο τους τον εαυτό. Ο Ennis ξεσπάει κάποια στιγμή: *«Εξαιτίας σου είμαι έτσι... Είμαι ένα τίποτα... Δεν είμαι πουθενά...»*, κατηγορώντας τον Jack ότι τον υποχρέωσε να αναγνωρίσει ένα πάθος δίχως διέξοδο και δίχως μέλλον. Είναι ένα πάθος που μπορεί να το ζήσει μόνο στο περιθώριο.

Ο κοινωνικός στιγματισμός είναι τόσο βαρύς, που ούτε οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές δεν μπορούν να το αντέξουν. Επί είκοσι ολόκληρα χρόνια, οι δύο καουμπόηδες δεν θα χρησιμοποιήσουν ποτέ τη λέξη «αγάπη». Μόνο θα τιμωρηθούν γι' αυτή και για όλα όσα έκρυψαν από τους εαυτούς τους και από τον περίγυρό τους. Θα παραμείνουν σκυμμένοι, ενοχικά, κάτω από τα καουμπόικα καπέλα τους.

## Αναφορά στον ελληνικό κινηματογράφο

Ο τρόπος που παρουσιάζεται μία διαφοροποιημένη ερωτικά ομάδα, όπως εκείνη των ομοφυλοφίλων, στον ελληνικό κινηματογράφο συνδέεται άρρηκτα και αναπόφευκτα με τις επικρατούσες κοινωνικές, θρησκευτικές και ιδεολογικές αντιλήψεις της ελληνικής κοινωνίας.

Στις παλαιότερες χρονολογικά ελληνικές ταινίες, ο ομοφυλόφιλος συνιστά μία γελοιογραφημένη φιγούρα, η οποία αντιμετωπίζεται ρατσιστικά ή ως φαιδρό σχήμα. Στις μεταγενέστερες ταινίες, αποτελεί από τη μια μεριά (και περισσότερο) το «εξωτικό ον» που αντιμετωπίζεται σκανδαλοθηρικά ή κρυπτοθυμικά, ενώ από την άλλη μεριά (και λιγότερο) απεικονίζει έναν ανθρώπινο χαρακτήρα που σκιαγραφείται μέσω ενός «αποενοχοποιημένου βλέμματος»<sup>103</sup>.

Κατά την περίοδο της μαζικής παραγωγής ταινιών (εικοσαετία 1955-1975), δεν υπάρχει φιλμ του καλλιτεχνικού κυκλώματος που να ασχολείται με τη ζωή και τα ήθη των ομοφυλοφίλων. Στις σποραδικές τους εμφανίσεις στην οθόνη, συνιστούν καρικατούρες, πρόσωπα περιθωριακά σε σχέση με την κύρια δράση της ταινίας και στη συντριπτική τους πλειοψηφία ανήκουν στο πρότυπο του θηλυπρεπούς, μιας εικόνας που επιβάλλεται από την ετεροφυλοφιλική θεώρηση της ομοφυλοφιλίας. Εμφανίζονται, σχεδόν κατά αποκλειστικότητα, σε κωμωδίες, όπου μέσω της γελοιοποίησης, αποτελούν μοχλούς ενός δευτερεύοντος, ως προς τη δραματουργική δομή της ταινίας, επεισοδίου. Όσον αφορά στις ερωτικές κινήσεις των χαρακτήρων αυτών, απουσιάζει οποιαδήποτε νύξη. Απεικονίζονται ως όντα πέραν του φύλου, χωρίς σεξουαλικές ορμές, ενώ η ερωτική πρόθεση παίρνει συχνά το σχήμα του (αυτό)σαρκασμού<sup>104</sup>.

Ο τρόπος που αναπαριστάται ο ομοφυλόφιλος στον κινηματογράφο της δεκαετίας του 1960 απέχει κατά πολύ από τη χυδαιότητα με την οποία παρουσιάζεται, ως θηλυπρεπής καρικατούρα, στις ταινίες της δεκαετίας του

---

<sup>103</sup> Κυριάκος, 2001, σελ. 47-50. Για πλήρη φιλμογραφία, βλ. σελ. 196-208.

<sup>104</sup> ό.π., σελ. 64-66.

1980 και ειδικά στις βιντεοταινίες<sup>105</sup>, που είχαν ως σκοπό την κατανάλωση μέσα στο οικογενειακό περιβάλλον.

Η εικόνα του ομοφυλόφιλου θα εισέλθει στο περιβάλλον αυτό, πλέον μέσω της τηλεόρασης, στη δεκαετία του 1990. Εμφανίζεται κυρίως σε κωμικές σειρές, της ιδιωτικής και της κρατικής τηλεόρασης, υπαγόμενος στην εικόνα του διεφθαρμένου ή του «συμπαθούς κατοικίδιου» (π.χ., *Οι απαράδεκτοι, Δύο ξένοι, Εγκλήματα*)<sup>106</sup>. Εξαιρεση αποτέλεσε ο τρόπος αναφοράς στην ομοφυλοφιλία – και ιδιαίτερα η αναπαράστασή της στον χώρο της παραδοσιακής ελληνικής οικογένειας – που επιχειρήθηκε στους *Δέκα Μικρούς Μήτσους* του Λάκη Λαζόπουλου.

Για πρώτη φορά στον ελληνικό κινηματογράφο, ένα ομοφυλόφιλο ζευγάρι μακροχρόνιας συμβίωσης θα απεικονιστεί στην ταινία *Safe Sex* (1999) των Ρέππα και Παπαθανασίου, η οποία γνώρισε εμπορική επιτυχία.

Το θέμα της μεταμφίεσης ή της παρενδυσίας (cross-dressing / transvestism) εμφανίζεται στον ελληνικό κινηματογράφο, κατά κύριο λόγο, στις εμπορικές φαρσοκωμωδίες της δεκαετίας του 1960 και κάποιες βιντεοταινίες, πρόχειρα γυρισμένες, της δεκαετίας του 1980<sup>107</sup>. Κοινό σημείο επαφής των ταινιών αυτών είναι η σύνδεση της παρενδυσίας με την εμπορία του σώματος, της ταυτότητας και των συναισθημάτων<sup>108</sup>.

Η μετατόπιση του κέντρου βάρους της θεώρησης της ομοφυλοφιλίας στον ελληνικό κινηματογράφο επιχειρείται με άξονα μία κοινότητα ταινιών, παραγωγής στη συντριπτική τους πλειονότητα της τελευταίας δεκαετίας, όπου η ομοφυλοφιλία δεν αποτελεί μια κλινική περίπτωση, με νευρωτικές προσκολλήσεις, που γνωρίζει την κοινωνική αποδοκιμασία, αλλά τονίζεται στις ταινίες αυτές η καταλυτική δύναμη και το θάρρος του να είναι κάποιος διαφορετικός από τους άλλους, αναλαμβάνοντας το κόστος αυτής της διαφοράς<sup>109</sup>. Όπως παρατηρεί ο Κωνσταντίνος Κυριάκος, η ομοφυλοφιλία δεν ταυτίζεται αποκλειστικά με τη διαστροφή και την ανωμαλία. Αντίθετα, σχολιάζονται η επιθυμία για δέσμευση και όχι μόνο οι αγοραίες επιλογές, η αξιοπρεπής παραδοχή της ιδιαιτερότητας και οι σχέσεις αμοιβαιότητας και

---

<sup>105</sup> ό.π., σελ. 75.

<sup>106</sup> Για πλήρη κατάλογο των σειρών αυτών, βλ. ό.π., σελ. 76.

<sup>107</sup> ό.π., σελ. 81.

<sup>108</sup> ό.π., σελ. 92.

<sup>109</sup> ό.π., σελ. 146.

όχι μόνο η απόρριψη, η περιθωριοποίηση και η καταδίκη. Για πρώτη φορά εμφανίζονται θέματα που απασχολούν την ομοφυλοφιλική κοινότητα, άλλοτε με τη δυναμική της διεκδίκησης και άλλοτε ως κατάθεση προσωπικών βιωμάτων.

## Επίλογος

### Πέρα από την «ντουλάπα»

Η ομοφυλοφιλική ζωή σήμερα οριοθετείται από μία αντίφαση: πολλά άτομα μπορούν να επιλέξουν να ζουν ανοιχτά ως ομοφυλόφιλοι («*πέρα από την ντουλάπα*»), αλλά πρέπει να εξακολουθούν να ζουν και να συμμετέχουν σε έναν κόσμο, όπου οι περισσότεροι θεσμοί διατηρούν την ετεροφυλοφιλική ηγεμονία<sup>110</sup>.

Την εποχή που διαδραματίζεται το *Brokeback Mountain*, τη δεκαετία του 1960, ο ομοφυλόφιλος ήταν μία καταφρονητέα και αποκρουστική φιγούρα, ώστε κανείς δεν θα ήθελε ή δεν θα τολμούσε να δηλώσει ανοιχτά την ομοφυλοφιλία του. Αντιστρόφως, ο ετεροφυλόφιλος αντιπροσώπευε το καθαρό και ιδανικό status.

Από τη στιγμή λοιπόν που οι ομοφυλόφιλοι απεικονίζονταν ως καταστροφικά άτομα, που διαφθείρουν παιδιά, μεταδίδουν ασθένειες και υπονομεύουν την κυρίαρχη κουλτούρα, κρατικοί και άλλοι κοινωνικοί θεσμοί έλαβαν την εντολή να προστατεύσουν τους ευυπόληπτους πολίτες, εξαγνίζοντας την κοινωνία από κάθε ορατό σημείο της ομοφυλοφιλίας. Η κουλτούρα αυτή της ομοφυλοφιλικής μόλυνσης συνέλαβε σημαντικά στη δημιουργία των συνθηκών που αποκαλούμε «*η ντουλάπα*»<sup>111</sup>.

Η έννοια της «ντουλάπας» συνεπάγεται ότι ορισμένοι άνθρωποι είναι «ορατοί» ως προς τη σεξουαλικότητά τους, ενώ άλλοι παραμένουν «αόρατοι» και «βωβοί»<sup>112</sup>.

Έως τα μέσα της δεκαετίας του 1990, η εικόνα του μολυσμένου ομοφυλόφιλου κυριαρχούσε στις οθόνες, ώσπου συνέβη μία αξιοσημείωτη αλλαγή: η εμφάνιση του «φυσιολογικού» ομοφυλόφιλου (normal gay). Οι

---

<sup>110</sup> Seidman, 2002, σελ. 6.

<sup>111</sup> Η ντουλάπα ("the closet" στην αγγλική γλώσσα) χρησιμοποιείται ως μεταφορά για την απόκρυψη της σεξουαλικής ταυτότητας των ομοφυλόφιλων στο στενό ή και ευρύτερο οικογενειακό και κοινωνικό τους περίγυρο.

<sup>112</sup> Petersen, 1998, σελ. 104-105.

ομοφυλόφιλοι πλέον απεικονίζονται ως «φυσιολογικά» ανθρώπινα όντα στις ταινίες, όπως στο *Philadelphia*.

Το να είσαι, όμως, «φυσιολογικός» φέρει και μία άλλη κανονιστική έννοια: ο «φυσιολογικός» ομοφυλόφιλος αναμένεται να παρουσιάζει συγκεκριμένα είδη γνωρισμάτων και συμπεριφορών. Υποχρεούται να είναι συμβατικός ως προς το φύλο, προσαρμοσμένος και ενσωματωμένος στη δεσπόζουσα (mainstream) κοινωνία. Υποχρεούται να έχει σπίτι, οικογένεια, καριέρα και έθνος. Η αξίωση αυτή για «κανονικότητα» δικαιολογεί την κοινωνική ενσωμάτωση, αλλά μόνο για όσους ομοφυλόφιλους φαίνονται και φέρονται ως «φυσιολογικοί». Ο «φυσιολογικός» ομοφυλόφιλος, επομένως, αξίζει την ενσωμάτωση, αλλά δεν θέτει σε αμφισβήτηση το προνόμιο της ετεροφυλοφιλίας<sup>113</sup>.

Τα άτομα που είναι «μέσα στην ντουλάπα» σημαίνει ότι κρύβουν την ομοφυλοφιλία τους στους πιο σημαντικούς τομείς της ζωής τους: στην οικογένεια, στους φίλους και στον επαγγελματικό χώρο. Σύμφωνα με τον Seidman<sup>114</sup>, η «ντουλάπα» συνδέεται με την κοινωνική απομόνωση, δημιουργεί αισθήματα ντροπής, ενοχής και φόβου και αναγκάζει τον ομοφυλόφιλο να βιώνει μία ζωή γεμάτη πλάνη και διπροσωπία. Είναι όμως δεδομένο ότι η «ντουλάπα» δεν δημιουργεί παθητικά θύματα. Οι άνθρωποι είναι πάντα εκείνοι που λαμβάνουν αποφάσεις για τις ζωές τους.

Η διαδικασία του "coming out" περιλαμβάνει την «εθελοντική» αποκάλυψη του «ιδιωτικού» εαυτού. Προϋποθέτει έτσι την ύπαρξη μιας οροθεσίας ανάμεσα στη δημόσια και στην ιδιωτική σφαίρα, όπου η ετεροφυλοφιλία συνδέεται με τη δημόσια και η ομοφυλοφιλία συνδέεται με την ιδιωτική. Δεν θα είχε ασφαλώς νόημα το "coming out" για έναν ετεροφυλόφιλο, τουλάχιστον στη σημερινή εποχή.

Η απεικόνιση του ομοφυλόφιλου ως μια αλλόκοτη, σαν καρτούν, φιγούρα ήταν ένας τρόπος να μετριαστεί η απειλή του στα πλαίσια μίας πατριαρχικής κοινωνίας, που αναδεικνύει την ετεροφυλοφιλία ως τον μόνο αποδεκτό τρόπο, για να είναι κανείς «καλός πολίτης». Στις ταινίες της δεκαετίας του 1970 και του 1980, ο ομοφυλόφιλος απεικονιζόταν συχνά

---

<sup>113</sup> ό.π., σελ. 13.

<sup>114</sup> Βλ. τους ορισμούς ό.π., σελ. 25-30

ως αντικοινωνικός, ως μία επιθετική, βίαιη και διαβολική φιγούρα<sup>115</sup>. Η εικόνα του μολυσμένου ομοφυλόφιλου αποτελεί ίσως την αντίδραση της ετεροφυλοφιλικής κοινωνίας στην έννοια του κινδύνου και της αταξίας που περιβάλλουν τη χαλάρωση του σεξουαλικού ελέγχου<sup>116</sup>.

Οι ταινίες που προβάλλουν εικόνες των ομοφυλόφιλων ως «φυσιολογικών» συνήθως παρουσιάζουν την ομοφυλοφιλία ως μία ατομική σεξουαλική ταυτότητα. Σε αντίθεση με ένα κίνημα ομοφυλόφιλων, που αντιλαμβάνεται το να είσαι ομοφυλόφιλος ως μία κοινωνική και πολιτική ταυτότητα, οι ταινίες αυτές αποφεύγουν ή υποβιβάζουν κάθε δεσμό τού να είσαι ομοφυλόφιλος με μία κοινότητα, μία υποκουλτούρα ή ένα κίνημα.

Η υπόθεση της ζωής ενός «φυσιολογικού ομοφυλόφιλου» λαμβάνει χώρα σε ένα εντελώς ετεροφυλοφιλικό περιβάλλον. Αν υπάρχει κάποια αναγνώριση ότι πολλοί ομοφυλόφιλοι αποτελούν μέρος μιας κοινότητας, το γεγονός αυτό περιορίζεται σε επιφανειακό lifestyle ή καταναλωτικές επιλογές (π.χ. μόδα, piercing, διακόσμηση). Η υποβίβαση του πολιτισμικού ή κοινωνικού status τού να είσαι ομοφυλόφιλος έχει ως αποτέλεσμα να υποβαθμίζεται η πολιτική σε προσωπικό αγώνα για σεβασμό και αποδοχή.

Η καινοτομία στο *Brokeback Mountain* δεν είναι ότι αφηγείται έναν ομοφυλοφιλικό έρωτα (το Hollywood, άλλωστε, έχει παρουσιάσει πολλούς τέτοιους στο παρελθόν<sup>117</sup>), αλλά η πλήρης απουσία αναγνωρίσιμων κωδικών στους οποίους στηρίζεται η πρόσληψη της ομοφυλοφιλίας από το ευρύτερο κοινό.

Εδώ και τριάντα χρόνια, ο ομοφυλόφιλος όπως τον παρουσιάζει το Hollywood είναι gay, είναι δηλαδή κάτι παραπάνω από τη σεξουαλικότητά του. Είναι πάνω από όλα ένας τρόπος ζωής, ένα συγκεκριμένο λεξιλόγιο, ένα σύνολο από κώδικες που μιλάνε για αυτόν και προσδιορίζουν την ταυτότητά του. Οι τυποποιημένοι ομοφυλόφιλοι, όπως εκείνοι που υποδύονται ο Tom Hanks και ο Antonio Banderas στη *Philadelphia*, έχουν γίνει πρωταγωνιστές επιτυχημένων τηλεοπτικών σειρών, όπως το *Queer as Folk* και το *Six Feet Under* και η παρουσία τους είναι τόσο προβλέψιμη, σε σημείο που κουράζουν το κοινό.

---

<sup>115</sup> Seidman, 2002, σελ. 129.

<sup>116</sup> Seidman, 2002, σελ. 153.

<sup>117</sup> Βλ. το βιβλίο του Barrios, 2003.

Ο Almodóvar έρχεται να ανατρέψει κάθε σύμβαση με τις ταινίες του. Αναμειγνύοντας το camp με την παρενδυσία, την παιδεραστία, το πάθος και την εκδίκηση, το έγκλημα και τα ναρκωτικά, παρουσιάζει μία άλλη όψη της ομοφυλοφιλίας, ως κάτι εντελώς αυτονόητο, φυσικό και αναμενόμενο, όπως ακριβώς αυτονόητη, φυσική και αναμενόμενη είναι η ετεροφυλοφιλία στα πλαίσια της πατριαρχικής κοινωνίας. Η αρρενωπότητα και η θηλυκότητα αναμειγνύονται, συγχέονται, αλληλεπικαλύπτονται και αλληλοσυμπληρώνονται.

Αρνητικά φορτισμένες εικόνες, αποστροφής και απόρριψης, συνοδεύουν συχνά την παρουσία ομοφυλόφιλων τύπων και χαρακτήρων και στην ελληνική κινηματογραφία. Ο ομοφυλόφιλος ως ξένος, άνθρωπος ή ομάδα, ενδέχεται να είναι επίφοβος ή επιθυμητός, να εμπνέει φθόνο και αποστροφή.

Ο Ντομινίκ Φερναντέζ στην ενότητα της μελέτης του για την ομοφυλοφιλία στον κινηματογράφο, αναρωτιέται: *«Ανάμεσα σ' αυτές τις εικόνες: τη δακρύβρεχτη, παθολογική, υστερική, εσπερίστικη, κωμική ή ταπεινωτική του ομοφυλόφιλου, δεν υπάρχει άραγε κάποια θέση για μια φυσική εικόνα που να τον δείχνει σαν μια τέλεια παραλλαγή της φύσης και όχι σαν αποτέλεσμα μιας κατασταλτικής παιδείας; Απαλλαγμένο τόσο από μια κατάρα όσο και από τη γελοιοποίηση, και που αν γνωρίσει τη δυστυχία, να μη σημαδεύεται καθόλου από τη σφραγίδα κάποιας ιδιαίτερης μοίρας, αλλά να επωμίζεται τις καθημερινές συγκυρίες της ανθρώπινης μοίρας;»<sup>118</sup>.*

Το μόνο που μας μένει να διερωτηθούμε είναι: *«Πότε θα βγουν τα πουκάμισα έξω από την ντουλάπα;»*

---

<sup>118</sup> Φερναντέζ, 1995, σελ. 292-303.

## Βιβλιογραφία

- Adkins Lisa, *Revisions: gender and sexuality in late modernity*,  
Buckingham: Open University Press, 2002.
- Barrios Richard, *Screened out: playing gay in Hollywood from Edison to  
Stonewall*, New York: Routledge, 2003.
- Baudrillard Jean, *Η εκλειπτική του σεξ*, Αθήνα: Futura, 2003.
- Doty Alexander, *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass  
Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Dyer Richard, "Believing in Fairies: The Author and The Homosexual", στο  
Diana Fuss (επιμ.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*,  
London: Routledge, 1991, σελ. 185-201.
- Dyer Richard, *The culture of queers*, London: Routledge, 2002.
- Dyer Richard, *Now you see it: Studies in Lesbian and Gay Film*, London:  
Routledge, 2003.
- Edelman Lee, "Seeing Things: Representation, the Scene of Surveillance,  
and the Spectacle of Gay Male Sex", στο Diana Fuss (επιμ.),  
*Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, London: Routledge,  
1991, σελ. 93-116.
- Φερναντέζ Ντομινίκ, *Η αρπαγή του Γανυμήδη*, μτφ. Λουκάς  
Θεοδωρακόπουλος, Αθήνα: Εξάντας, 1995.
- Φουκώ Μισέλ, *Ιστορία της σεξουαλικότητας, 1. Η δίψα της γνώσης*, μτφ.  
Γκλόρυ Ροζάκη, Αθήνα: Ράππα, 2003.
- Φουκώ Μισέλ, *Ιστορία της σεξουαλικότητας, 2. Η χρήση των απολαύσεων*,  
μτφ. Γιώργος Κωνσταντινίδης, Αθήνα: Ράππα, 2003.

- Φουκώ Μισέλ, *Ιστορία της σεξουαλικότητας, 3. Η μέριμνα για τον εαυτό μας*, μτφ. Γιάννης Κρητικός, Αθήνα: Ράππα, 2003.
- Freud Sigmund, *Ναρκισσισμός – Μαζοχισμός – Φετιχισμός*, Αθήνα: Επίκουρος, 1982.
- Gide André, *Corydon*, μτφ. Richard Howard, Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 2001.
- Κυριάκος Κωνσταντίνος, *Διαφορετικότητα και ερωτισμός*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2001.
- Nunokawa Jeff, ““All the Sad Young Men”: AIDS and the Work of Mourning”, στο Diana Fuss (επιμ.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, London: Routledge, 1991, σελ. 311-323.
- Petersen Alan, *Unmasking the Masculine: ‘Men’ and ‘Identity’ in a Sceptical Age*, London: SAGE Publications, 1998.
- Pidduck Julianne, “After 1980: Margins and mainstreams”, στο Dyer Richard, *Now you see it: Studies in Lesbian and Gay Film*, London: Routledge, 2003.
- Seidler Victor J., *Man Enough: Embodying Masculinities*, London: SAGE Publications, 1997.
- Seidman Steven, “Identity and Politics in a “Postmodern” Gay Culture: Some Historical and Conceptual Notes”, στο Warner Michael (επιμ.), *Fear of a queer planet: queer politics and social theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, σελ. 105-142.
- Seidman Steven, *Beyond the closet: the transformation of gay and lesbian life*, New York: Routledge, 2002.
- Σέλντον Καρολάιν, Ντάιερ Ρίτσαρντ, Μπαμπούσιο Τζακ, *Κινηματογράφος και Ομοφυλοφυλία*, μτφ. Δημήτρης Κολιόδημος, Αθήνα: Αιγόκερως, 1991.

Tyler Carole-Anne, "Boys Will Be Girls: The Politics of Gay Drag", στο  
Diana Fuss (επιμ.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*,  
London: Routledge, 1991, σελ. 32-70.

Warner Michael, *The trouble with normal: sex, politics, and the ethics of  
queer life*, New York: The Free Press, 1999.

Weeks Jeffrey, *Making Sexual History*, Cambridge: Polity Press, 2000.

Weeks Jeffrey, Heaphy Brian & Donovan Catherine, *Same Sex Intimacies:  
Families of choice and other life experiments*, London: Routledge,  
2001.

Yingling Thomas, "AIDS in America: Postmodern Governance, Identity,  
and Experience", στο Diana Fuss (επιμ.), *Inside/Out: Lesbian  
Theories, Gay Theories*, London: Routledge, 1991, σελ. 291-310.

## ***Πηγές από το διαδίκτυο***

<http://en.wikipedia.org/wiki/Homophobia>

[http://en.wikipedia.org/wiki/Philadelphia\\_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Philadelphia_(film))

<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/malaeducacion>

<http://www.sonyclassics.com/badeducation/intro.html>

[http://tovima.dolnet.gr/print\\_article.php?e=B&f=14268&m=C08&aa=1](http://tovima.dolnet.gr/print_article.php?e=B&f=14268&m=C08&aa=1)

[http://tovima.dolnet.gr/print\\_article.php?e=B&f=14165&m=C03&aa=1](http://tovima.dolnet.gr/print_article.php?e=B&f=14165&m=C03&aa=1)

<http://www.cinephilia.gr/2003/mala.htm>

<http://www.cinemascope.gr/movies/2005/brokebackmountain.shtml>

<http://www.sek-ist.gr/707/14.htm>

<http://www.10percent.gr/issues/200604/16.html>

<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/02/01/AR2006020102477.html>

[http://www.timesonline.co.uk/tol/comment/columnists/andrew\\_sullivan/article735029.ece](http://www.timesonline.co.uk/tol/comment/columnists/andrew_sullivan/article735029.ece)

<http://www.clarku.edu/departments/clarkarts/faculty/tsharyperspective3.cfm>